



مركز دراسات الوحدة العربية

السينما والمجتمع في الوطن العربي

القاموس النقدي للأفلام

إبراهيم العريض

تتذرّب الكتب التي ترّصد الحركة السينمائية في الوطن العربي، تأريخاً وتقييماً، بالرغم من أهمية هذه الحركة وتنوعها على المستويين: الفني والثقافي، وما لها من تأثير على تكوين الذهن العام لدى الجمهور، وفي تشكيل الوعي الجماعي، ولا سيما منذ البدايات الأولى في القرن الماضي وصولاً إلى المرحلة الراهنة.

المكتبة العربية تعاني من هذا النقص في التاريخ السينمائي المعمق، ولو لا المتابعات والحوارات الصحافية، وبعض الدراسات المتفرقة، وبعض المشاريع في الجامعات، لكان يمكن القول بفراغ المكتبة العربية من هذه الموضوعات، ولا سيما على مستوى وضع كتاب شامل ذي طابع موسوعي يجمع بين التاريخ والتحليل والنقد.

الناقد السينمائي إبراهيم العريبي تصدّى لهذه المهمة، فانكبّ منذ سنوات على تأليف موسوعة قاموسية – تحليلية ترصد الإنتاج السينمائي العربي من زوايا متنوعة تحت عنوان: «السينما والمجتمع في الوطن العربي»، وتقع في ثلاثة مجلدات، وتعتمد مبدأ التصنيف المناهجي على أساس ثلاثة عناصر هي: ١ - الأفلام. ٢ - المخرجون. ٣ - التحليل. المجلد الأول يشمل نحو مئي فيلم، فيما يتناول المجلد الثاني تجارب متحيّر مخرج، وتختتم الموسوعة في المجلد الثالث بدراسة تقييمية جامعية.

إنَّ مركز دراسات الوحدة العربية إذ يقدم اليوم المجلد الأول من هذه الموسوعة يأمل بأنَّ هذا المشروع سيكون له دورٌ كبير على طريق سدّ النقص في التاريخ السينمائي العربي.

إبراهيم العريبي

• باحث وناقد وكاتب سيناريو سينمائي عربي. تولّى رئاسة تحرير عددٍ من المجلّات السينمائية والثقافية، وترجم أربعين كتاباً، وأصدر ٣٨ كتاباً تناولت قضايا السينما والثقافة.

مركز دراسات الوحدة العربية

بنية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص.ب: ٦٠٠١ - ١١٣

الحمراء - بيروت ٢٤٠٧ - ٢٠٣٤ - لبنان

تلفون: +٩٦١ (٧٥٠٠٨٧) - ٧٥٠٠٨٥ - ٧٥٠٠٨٦ - ٧٥٠٠٨٤ (+٩٦١)

بريداً: «مرعبي» - بيروت

فاكس: +٩٦١ (٧٥٠٠٨٨) (+٩٦١)

e-mail: info@caus.org.lb

Web site: http://www.caus.org.lb

الثمن: ٢٥ دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN: 978-9953-82-996-8



9 789953 829968

**السينما والمجتمع
في الوطن العربي**

القاموس النقدي للأفلام



مركز دراسات الوحدة العربية

السينما والمجتمع في الوطن العربي

القاموس النقدي للأفلام

إبراهيم العريبي

الفهرسة أنساء النشر - إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

العربي، إبراهيم

السينما والمجتمع في الوطن العربي: القاموس النقدي للأفلام / إبراهيم العربي.

٤٩٦ ص.

ISBN 978-9953-82-996-8

١. السينما العربية. ٢. الأفلام السينمائية. ٣. المجتمع العربي. ٤. العنوان.

791.4309174927

العنوان بالإنكليزية

**Cinema and Society in the Arab World:
The Critical Dictionary for the Movies**

By Ibrahim Al-Ariss

الأراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية

مركز دراسات الوحدة العربية

بنية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص.ب: ٦٠٠١ - ١١٣

الحرماء - بيروت ٢٤٠٧ - لبنان

تلفون: ٧٥٠٠٨٤ - ٧٥٠٠٨٥ - ٧٥٠٠٨٦ - ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١ +)

برقياً: «مر عربي» - بيروت

فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١ +)

email: info@caus.org.lb

Web Site: <<http://www.caus.org.lb>>

حقوق الطبع والنشر والتوزيع محفوظة للمركز

الطبعة الأولى

بيروت، آب / أغسطس ٢٠١٥

إهداع

إلى ذكرى يوسف شاهين و توفيق صالح
ومارون بغدادي وصلاح أبو سيف و عمر أميرالاعي
ورأفت الميهي و محمد الركاب
و... كثيرين غيرهم من الذين
لم يختاروا أسهل الدروب،
فأعطوا السينما العربية أعمالاً جعلتها بحق
فناناً عظيماً بين الفنون الجميلة...

إبراهيم العريبي

المحتويات

٥٢	«أغنية على الممر»	١٣	مقدمة
٥٤	«أفواه وأرانب»	١٩	«آن الأوان»
٥٨	«الأفوكاتو»	٢١	«أبناء الصمت»
٦٠	«الأفيون والعصا»	٢٢	«الأبواب المغلقة»
٦٢	«إلى أين؟»	٢٤	«الأجنحة المتكسرة»
٦٥	«الف شهر»	٢٥	«أهلى الأوقات»
٦٧	«ألف يد ويد»	٢٧	«أحلام المدينة»
٦٨	«أم العروسة»	٣٠	«أحلام هند وكاميليا»
٦٩	«امرأة في الطريق»	٣٣	«الاختيار»
٧١	«أمريكا»	٣٧	«الأرجوز»
٧٣	«أهل القمة»	٣٩	«الأرض»
٧٨	«الأيام الأيام»	٤٤	«أريد حلاً»
٧٩	«باب الحديد»	٤٦	«أسد الصحراء»
٨٢	«باب الشمس»	٤٧	«إسكندرية ليه؟»
٨٦	«باب المقام»	٥٠	«الإعصار»

١٥٢	«حروب صغيرة»	٩٠	«باب الواد مسيّي»
١٥٥	«الحريف»	٩١	«بحب السينا»
١٥٧	«حسن ونعمتة»	٩٣	«البحث عن سيد مرزوق»
١٥٨	«حكاية شرقية»	٩٥	«بداية ونهاية»
١٦٠	«أخلاق درب الفقراء»	٩٨	«البريء»
١٦١	«الحلقاوين - عصفور السطح»	١٠١	«بس يا بحر»
١٦٣	«حلق الوادي»	١٠٤	«البوسطجي»
١٦٤	«حمام الملاطيلي»	١٠٥	«بياع الخواتم»
١٦٦	«حياة أو موت»	١٠٨	«البيت الزهر»
١٦٩	«حيفا»	١٠٩	«بيروت الغربية»
١٧٠	«خارج الحياة»	١١٢	«بيروت يا بيروت»
١٧٣	«خان الخليلي»	١١٥	«بيني وبينك بيروت»
١٧٥	«خلي بالك من زوزو»	١١٧	«التائب»
١٧٧	«دائرة الانتقام»	١١٩	«تراب الغراء»
١٧٨	«دخان بلا نار»	١٢٠	«تشريح مؤامرة»
١٨٠	«درب المهايل»	١٢٢	«ثريثرة فوق النيل»
١٨٢	«دعاء الكروان»	١٢٣	«ثلاثة على الطريق»
١٨٥	«دنيا»	١٢٥	«ثلاثية الأطفال والأحلام»
١٨٧	«ديكور»	١٢٩	«الجبل»
١٨٩	«الرجل الذي فقد ظله»	١٣٠	«جميلة الجزائرية»
١٩١	«الرجل المحجب»	١٣٣	«الجنة الآن»
١٩٤	«رُدّ قلبي»	١٣٦	«الجوع»
١٩٦	«رسائل شفهية»	١٣٧	«ال حاجز»
١٩٧	«الرسالة»	١٣٩	«الحب تحت المطر»
٢٠٠	«رسالة من زمن المنفى»	١٤١	«الحب فوق هضبة الهرم»
٢٠٢	«ربا وسكينة»	١٤٣	«حتى إشعار آخر»
٢٠٥	«ريح الأوراس»	١٤٤	«حدوتة مصرية»
٢٠٨	«ريح السد»	١٤٩	«الحرام»

٢٧١ «الصعاليك»	٢١٠ «زائر الفجر»
٢٧٢ «صفائح ذهب»	٢١١ «الزمن الباقي»
٢٧٤ «صمت القصور»	٢١٥ «زنار النار»
٢٧٧ «طوق الحمام المفقود»	٢١٧ «زوجة رجل مهم»
٢٧٩ «الطلوق والإسوقة»	٢٢٠ «زوجتي والكلب»
٢٨٢ «طيف المدينة»	٢٢٣ «زيارة السيد الرئيس»
٢٨٥ «ظلال الصمت»	٢٢٥ «سارا أونيا»
٢٨٨ «الظلال في الجانب الآخر»	٢٢٧ «سجل اختفاء»
٢٩٠ «العار»	٢٣٠ «السفراء»
٢٩١ «عاشقات السينما»	٢٣٢ «سفر برك»
٢٩٦ «العرس»	٢٣٤ «الستقات»
٢٩٧ «عرس الجليل»	٢٣٧ «سلامة في خير»
(أو القدس في يوم آخر) ٣٠٠	٢٣٨ «سمع هن»
٣٠٢ «عرس الزين»	٢٣٩ «سوق الأوتوبس»
٣٠٣ «عرق البلح»	٢٤٢ «سوبر ماركت»
٣٠٥ «العزيمة»	٢٤٤ «السوق السوداء»
٣٠٨ «العصفور»	٢٤٥ «شاطئ الأطفال الضائعين»
٣١٢ «عفاريت الإسفلت»	٢٤٦ «شباب امرأة»
٣١٥ «على الحافة»	٢٤٩ «شحاذون ونبلاء»
٣١٧ «على من نطلق الرصاص»	٢٥١ «الشرقي أو الصمت العنيف»
٣١٨ «علي زواها»	٢٥٢ «شفيقة ومتولي»
٣٢٠ «عمارة يعقوبيان»	٢٥٤ «شمس الضياع»
٣٢٢ «عمر»	٢٥٦ «شيء من الخوف»
٣٢٤ «عمر قتلته الرجلة»	٢٥٨ «صانع الترجمة»
٣٢٦ «عتر وعلبة»	٢٦٠ «الصدمة»
٣٢٧ «العوامة رقم ٧٠»	٢٦٢ «صراع الأبطال»
٣٢٩ «عودة الابن الضال»	٢٦٦ «صراع في النيل»
	٢٦٧ «صراع في الوادي»

٣٩١ «الليل»	٣٣١ «عيون الحرامية»
٣٩٣ «الليلي وأخواتها»	٣٣٣ «عيون لاتنام»
٣٩٦ «لily يا بنفسج؟»	٣٣٥ «غزل البنات»
٤٠٠ «مئة يوم لوجه واحد»	٣٣٦ «غزل البنات - ٢
٤٠٢ «مارا»	٣٣٨ «الفتوة»
٤٠٥ «مجنون ليلي»	٣٤١ «فجر يوم جديد»
٤٠٦ «المخدوعون»	٣٤٤ «الفحام»
٤١٠ «المدينة»	٣٤٧ «فلافل»
٤١٤ «المذنبون»	٣٥٠ «النهد»
٤١٥ «مراتي مدير عام»	٣٥٢ «فوق الدار البيضاء
٤١٦ «المر والرمان»	٣٥٢ «الملائكة لا تحلق»
٤١٩ «مرسيدس»	٣٥٣ «في بيتكا رجل»
٤٢٢ «مصطفى كامل»	٣٥٥ «القططان»
٤٢٣ «المصير»	٣٥٦ «قصة ثوانٍ»
٤٢٧ «معارك الحب»	٣٥٩ «قديل أم هاشم»
٤٣١ «مغامرات بطل»	٣٦٢ «سکر بنات/ کارامیل»
٤٣٣ «المفتش العام»	٣٦٥ «الكرنك»
٤٣٤ «ملع هذا البحر»	٣٦٧ «كفر قاسم»
٤٣٧ «المهاجر»	٣٧٠ «كومبارس»
٤٤٠ «مواطن ومخبر وحرامي»	٣٧٣ «الكيت كات»
٤٤١ «موت للبيع»	٣٧٦ «لا أنام»
٤٤٤ «المومياء»	٣٧٨ «لاشين»
٤٤٧ «ميراما»	٣٧٩ «الحم رخيص»
٤٤٨ «النائب العام»	٣٨١ «الحن الخلود»
٤٥٠ «الناصر صلاح الدين»	٣٨٢ «اللص والكلاب»
٤٥٣ «نجوم النهار»	٣٨٥ «الماحكية مريم»
٤٥٤ «نهر الحب»	٣٨٨ «الليل»
٤٥٦ «نهلة»	٣٩٠ «ليل وقضبان»

المحتويات

«نوبة نساء جبل شنة» ٤٧٧	«يا خيل الله» ٤٥٨
«الهائمون» ٤٨١	«يا دنيا... يا غرامي» ٤٦١
«يا سلطان المدينة» ٤٨٣	«الهروب» ٤٦٢
«اليازرلي» ٤٨٥	«هي فوضى؟» ٤٦٤
«يد إلهية» ٤٨٦	«وجدة» ٤٦٦
«اليوم السادس» ٤٨٩	«الوداع يا بونابرت» ٤٦٩
«يوم مر.. يوم حلو» ٤٩٢	«وقائع سنين العجم» ٤٧٢
«يوميات نائب في الأرياف» ٤٩٤	«وهلاً لوبن؟» ٤٧٥

مقدمة

يصل هذا الكتاب إلى أيدي القراء العرب في وقت يلاحظ فيه أن السينمات العربية باتت بعيدة عن أن تعيش أفضل أيامها. فخلال السنوات الأخيرة تضاءل بشكل مثير للقلق عدد الأفلام العربية التي يمكن إلهاها بتاريخ الفن السابع العربي. بل تضاءل أصلاً حجم الإنتاج السينمائي، ما انعكس إغلاقاً لصالات السينما في العديد من المدن العربية، كما انعكس من ناحية ثانية في خلو العديد من المهرجانات السينمائية، العالمية والمحلية من مشاركات عربية كانت ملء العين سنوات قليلة خلت.

طبعاً لا نريد لهذه المقدمة أن تكون نوعاً من السرد لما يحدث في فضاء السينما العربية. فالازمة أكبر وأخطر من أن تعالج في مقدمة كتاب، ولا حتى في مجموعة من الدراسات والكتب. غير أنها نعرف أنها ليست المرة الأولى التي يدخل فيها الإنتاج السينمائي العربي وهذه التأزم، ويدو مستقبل هذا الإنتاج في خطر، ولن تكون الأخيرة بالتأكيد. فالسينما، مثلها في هذا مثل بقية الفنون وضرور الإنتاج الإبداعي، عرفت دائماً كيف تكون كطائير الفينيق يتبعث في كل مرة من رماده. والرماد هذه المرة هو ذلك المناخ الانتقالي الحاد الذي تعشه شعوب وطننا العربي وشجونه وعلى كل الأصعدة. ومن سمات المراحل الانتقالية أنها تخدم كفترة للتأمل استعداداً لخطوات - وربما لقفزات - مقبلة. وما التأمل سوى نوع من دراسة ما حصل من ناحية توسيع ما يحصل، ومن ناحية أخرى للاستعداد لما سوف يحصل. وبالنسبة إلينا هنا يُترجم هذا التأمل في عمل بحثي نظري غايته أن يلقي نظرات جديدة على ما تحقق حتى الآن من مسار تاريخ السينمات العربية، أي مجموع الأفلام التي حققتها طوال ما يقرب من قرن من الزمن كل أولئك البذعين العرب الذين اختاروا الكاميرا وسيلة لقول ما يريدون قوله ما إن لاحت لهم إمكانية أن تكون للعرب كاميراتهم وبالتالي سينماهم وأفلامهم.

والحقيقة أن ليس في الإمكان الآن قول هذا من دون أن نظر على واقع لم يكن أصلًا في حسبان المهتمين بالسينما العربية أو بتاريخها خلال العقود الأولى من عمر هذا الفن. وتعلق هذه الحقيقة بما يمكن أن نسميه «ذاكرة السينما»، وهي ذاكرة تبدو على عكس حال ذاكرة العديد من الأداب والفنون الأخرى، مائلة في كل لحظة وحين وبخاصة بفضل التلفزيون وما أتى من بعده وفي ركابه من «إنترنت» و«يوتيوب» وغيرهما من وسائل بث الشرائط، والتي جعلت للأفلام السينمائية حياة شديدة الغنى والحضور حتى بعد سنوات وعقود من ظهور هذه التbagات للمرة الأولى. فالامر بالنسبة إلى الفيلم السينمائي، يتعدى ومن بعيد نطاق الإيداع في مكتبة أو متحف. وطبعاً يتعدى الحفاظ على الفيلم في الذاكرة الفردية... فالأفلام موجودة في كل مكان إلى أزمان طويلة مقبلة، تسلّي، تستثير حنيناً، تقدم معرفة وتواصل مساحتها في خلق «الطبيعة الثانية» لدى متفرجيها الذين يزدادون عدداً واهتمامًا في وقت يتناقص فيه عدد الصالات التي تستقبلهم.

وهنا، في هذا السياق بالتحديد، وقيل أن تقدم لهذا الجزء من ثلاثة «السينما والمجتمع في الوطن العربي»، قد يكون من الجيد رواية حكاية صغيرة، لكنها ذات دلالة، ربما كانت هي بالنسبة إلينا ما يقف خلف هذا الكتاب. حدثت الحكاية قبل عقد ونصف العقد من الآن حين أصدر مفكر صديق يعتبر من كبار علماء الاجتماع في الوطن العربي كتاباً ضخماً في أكثر من ألف صفحة موضوعه مكونات الذهنيات العربية في القرن العشرين. في الحقيقة كان الكتاب رائداً ومميزاً في موضوعه على عادة ما يكتبه صاحبه، ومن هنا كان من الطبيعي لنا أن نكتب على قراءاته بشغف لنتهي من تلك القراءة دون أن تطالعنا جملة واحدة فيه تشير إلى السينما - أو إلى الأغنية لكن هذا موضوع آخر - بوصفها واحداً من المكونات الأساسية لتلك الذهنيات وبخاصة خلال النصف الثاني من القرن الذي يدرس الكتاب. يومها في جلسة مع المؤلف الصديق فاجأناه بسؤال حول غياب السينما وبعض الفنون الأخرى عن كتابه، فبدأ كالماياض ينظر إلينا نظرات حائرة تنم عن أن هذا الموضوع لم يكن قد خطر في باله على الإطلاق. والحقيقة أنها لم نلمه على ذلك، فهو في موقفه إنما كان يسير مسار الغالبية العظمى من المثقفين العرب الذين لم يدركوا على الإطلاق أهمية السينما - المصرية منها على الأقل ذلك الحين - في صياغة ما يسمى في علم الاجتماع، «الطبيعة الثانية» لدى الجماهير العربية ولا سيما في المدن وفي أوساط الشريحة المتوسطة من السكان. وعلى هذا التحو ولد لدينا في ذلك اليوم هذا المشروع الذي ظللنا نطارد المؤسسات والهيئات ودور النشر العربية سنوات طويلة كي يتبنّاه أحد منها، حتى وصل إلى أيدي «مركز دراسات الوحدة العربية» التي تلقفته بترحاب لتكون التبعة لإنتاج كتاب ثلاثي ها هو جزءه الأول هنا بين أيدي القراء.

لقد آثرنا ضمن مشروع إصدار هذا الكتاب الذي أردناه شاملًا عناصر الموضوع الثلاثة: الأفلام؛ المخرجين؛ والسياق التاريخي لعلاقة هذه السينما بجمهورها ومجتمعاتها؛ أن نبدأ بإصدار الجزء الأول (هذا المجلد) الذي يضم نوعاً من التحليل الاجتماعي لنحو متى فيلم رتبت تبعاً لأبجديّة عناوينها على شكل قاموس، على أن يخصص الجزء التالي لنحو متى مخرج رُتب تناول حياتهم وعلاقة تلك الحياة بأفلامهم على الشاكلة القاموسية نفسها، ويكون الجزء الثالث من هذه الموسوعة التحليلية – التاريخية عبارة عن دراسة تركيبية/تحليلية للأفلام وعمل أصحابها، تقدم نوعاً من السرد التاريخي والعلم – الاجتماعي لتلك العلاقة التي نفترضها مركبة بين الوعي الذي أتت به السينما العربية، وشكل أكثر تحديدًا، السينمات العربية، وبين الأثر الاجتماعي والسيكولوجي – الاجتماعي الذي تركه هذه الأفلام ليشكل ما نسميه «الطبيعة الثانية» لدى المترفين.

ومن هنا يتضح أن الأفلام التي اخترناها هنا ليشغل الحديث عنها صفحات هذا الكتاب، ليست في رأينا، وبالضرورة، تلك التي يمكن تعريفها في استفتاءات تتناول «أفضل ما حققه السينمات العربية في تاريخها»، حتى وإن كان ثمة تطابق ما بين العديد من الأفلام المعترفة في استفتاءات معينة، أفضل ما تحقق، وبين ما اخترناه. فالحقيقة أن ما لا ينبغي أن يغيب عن بالنا هو أن التاريخ الراهن أثبت دائمًا أن الأفلام الأكثر عمقاً وارتباطاً بهموم مبدعيها والظروف الاجتماعية بل حتى السياسية والاقتصادية التي عبرت عنها، هي نفسها ولو بعد حين، التي يعود إليها حتى الجمهور العربي بعدها قد لفظها في عروضها الأولى. وحسبنا للإشارة إلى هذا أن نذكر فيلمين على الأقل لم يحققا حين عرض كل منهما للمرة الأولى، أدنى نجاح جماهيري، لكنهما إذ عادا بعد سينين لعرضها، ولو تلفزيونياً، حققا إجماعاً شعبياً. والفيلمان هما «المومياء» لشادي عبد السلام، و«باب الحديد» ليوسف شاهين. فتاريخ السينما يروي لنا الكثير منحكايات المحنة عن الفشل التجاري – وحتى النقد أحياناً – الذي كان من نصيب هذين الفيلمين في عروضهما الأولى في المدن العربية... لكنه يعود ويروي لنا حكايات أخرى عن نجاحات لاحقة في داخل الوطن العربي وخارجه لهذين الفيلمين اللذين يشغلان الآن المكانتين الأولى والثانية تباعاً في معظم الاستفتاءات التي تدور من حول أفضل الأفلام في تاريخ السينما العربية.

مع هذا نعود ونكر أن اختيارنا للأفلام التي تعالجها في هذا المجلد لا يعني أنها، بالنسبة إلينا، الأفلام الأفضل ولا الأجمل ولا حتى الأكثر استجابة للتتجديد في اللغة السينمائية أو في غيرها، بل فقط هي – ومرة أخرى بالنسبة إلينا – الأفلام التي تستجيب بأكثر مما تفعل أفلام كثيرة أخرى للهم البحثي الذي نتوخى التعبير عنه في هذه «الثلاثية»: هم العلاقة بين السينما

والمجتمع في الوطن العربي، وهم سبب الطريقة التي عبرت بها السينما العربية، ممثلة بهذه الأفلام تحديداً، عن التطورات الاجتماعية على مدى ما يقارب القرن. ثم - وهذا لا يقل أهمية في رأينا - كيف اشتغلت هذه الأفلام على الذهنيات العربية وساهمت في تطويرها.

هي إذا بالنسبة إلينا لعبة الفعل والتفاعل؛ طرح الأفكار والاستجابة لها، كما مارستها مئات الأفلام العربية واشتغل عليها مئات المخرجين العرب. أما الفكرة الأساسية هنا فتنطلق من أنه منذ زمن بعيد بات واضحـاً أنه إذا كان ثمة حيز يتجلـى فيه بشكل منطقي وبارز، نوع من الوحـدة في الذهنيات والأفكار العربية، فإن هذا الحيز هو الحيز الثقافي. فمن البديهي أن معظم العرب يقرأون غالباً الكتب نفسها ويعرفون التاريخ نفسه ويطربون للأغاني نفسها ويتابعون المسرحيات نفسها ويشاهدون الأفلام نفسها. صحيح أنه كانت هناك على الدوام مآخذ عديدة ، مثلاً، على شيء من المركزية المصرية في هذا المجال، أو العراقية أو السورية أو اللبنانيـة في ذاك.. غير لـأن التاريخ الذهني في القرن العشرين وما يليه، يؤكد لنا أن ثمة وحدة - تزداد تبـالـية وابتعاداً عن المركزية بالتدريج - ثقافية عربية يمكن التوقف عندها ودراستها.

وفي المجال الذي يهمنـا في هذا المشروع، أي السينما، يبدو الأمر أكثر وضوحاً، بحيث إننا إذ نتحدث عن السينمات العربية - من حيث الإنتاج والتغيير - قد يمكنـنا أيضاً أن نتحدث عن السينما العربية - بالفرد - من حيث التلقـي. وإذا كان في وسعـنا أن نقول إن الوقت قد حان للتوقف عند تاريخ ما للسينما العربية، فإنـنا نرى في الوقت نفسه أن ما هو جدير أكثر بأن توقفـ عنهـ، إنـما هو تاريخ السينما العربية الكـبرـية، أي تلك التي على مدى عقود طـولـة من عمر السينما العربية، عرفـتـ كيف تجعلـ نفسها مكانـةـ ثـقـافـيةـ، أولاًـ لـدىـ نـخبـ المـتـفـرجـينـ العربـ ثمـ فيـ الـخـارـجـ، كـماـ لـاحـقاًـ، مـنـ خـلـالـ اـنتـشارـهاـ عـلـىـ التـلفـزـةـ وـمـاـ شـابـهـاـ، لـدـىـ الـمـتـفـرجـ العـرـبـ عمـومـاًـ.

وهـذهـ السـينـماـ بـاتـ لـهـ الـيـوـمـ تـارـيـخـ وـأـعـلـامـ، نـاهـيـكـ بـأنـهاـ، عـلـىـ عـكـسـ السـينـماـ الجـماـهـيرـيةـ التيـ يـغـلـبـ عـلـيـهـ الطـابـعـ الـاسـتـهـلاـكـيـ، صـارـتـ خـلـالـ العـقـودـ الـأـخـيـرـةـ عـلـىـ أـيـةـ حالـ، متـعدـدةـ الـمـنـابـعـ، بـحـيثـ إـنـهـاـ مـصـرـيـةـ وـفـلـسـطـيـنـيـةـ وـلـبـانـيـةـ وـجـزـائـرـيـةـ وـمـغـرـبـيـةـ وـتـونـسـيـةـ وـسـورـيـةـ...ـ إـلـخـ، أـكـثـرـ مـنـهـاـ مـصـرـيـةـ فـقـطـ. وـمـنـ هـنـاـ فـإـنـ مـشـرـوـعـنـاـ، فـيـ الـوقـتـ الـذـيـ نـتـطـلـعـ فـيـ إـلـىـ درـاسـةـ ماـ نـسـمـيـهـ بـالتـارـيـخـ الـاجـتمـاعـيـ لـلـسـينـماـ العـرـبـيـةـ - وـلـاـ سـيـئـماـ مـنـ حـيـثـ اـشـتـغالـ السـينـماـ شـكـلـاـ وـمـضـمـونـاـ عـلـىـ الـذـهـنـيـاتـ العـرـبـيـةـ بـشـكـلـ عامـ خـالـقـةـ فـيـهـاـ تـلـكـ «ـالـطـبـيـعـةـ الثـانـيـةـ»ـ، وـعـلـىـ الأـقـلـ فـيـ مـجـالـاتـ النـظـرـ إـلـىـ أـمـورـ مـثـلـ الـحـبـ وـالـعـاـئـلـةـ وـالـمـالـ وـالـسـلـطـةـ وـالـدـيـنـ وـالـسـيـاسـةـ وـالـمـرـأـةـ وـالـأـخـرـ...ـ إـلـخـ. نـتوـخـيـ تـقـدـيمـ تـارـيـخـ - هـوـ الـأـوـلـ مـنـ نـوـعـهـ فـيـ الـلـغـةـ العـرـبـيـةـ - لـلـسـينـماـ العـرـبـيـةـ الـكـبـرـيـةـ الـتـيـ بـاتـ تـحـمـلـ عـشـرـاتـ التـوـاقـعـ مـنـ صـلـاحـ أـبـوـ سـيفـ وـيـوسـفـ شـاهـيـنـ إـلـىـ بـرـهـانـ عـلـوـيـةـ وـإـلـيـاـ سـلـيـمانـ وـنـورـيـ

بوزيد وميشال خليفي وهي مصرى ونبيل الملاع ومحمد ملص و محمد الأخضر حامينا ومرزاق علواش وجلالى فرحاوى... وغيرهم.

لدراسة هذا التاريخ، ولا سيما في علاقته مع الديناميات الاجتماعية - وتجلياتها في مجالات الإنتاج والتلقى -، جعلنا أساس المشروع الأول دراسة تركيبية/ تحليلية تتطرق من تاريخ السينما العربية بشكل عام إلى تاريخ السينما الإبداعية بشكل خاص، وبخاصة للتوقف مطولاً عند الكيفية التي انتقل فيها الإنتاج السينمائي من كونه لعبة إنتاجية استهلاكية تعيد دائماً إنتاج المواضيع نفسها إلى حمّور لم يعد يرغب في شيء آخر، إلى كونه عمليات إبداعية تنجذب من طريق فنانين أفراد تخطوا الحدود الوطنية ليساهموا معاً في إنتاج أعمال بات لها في العيز الثقافى مكانة الشعر والمسرح والأعمال الأدبية الكبيرة. ولسوف ندرس هنا بالتحديد دور مؤسسات القطاع العام في مصر والجزائر وسوريا خاصة في تسهيل عملية الانتقال هذه.

وستأتي هذه الدراسة تدريرجية إذ ننطلق، في هذا المجلد، من دراسة تحليلية للأفلام التي نعتقد أنها تمثل بشكل جيد عيّنات من الأعمال ذات العلاقة بالمجتمعات التي تعيّر عنها، ونشدد هنا على فكرة العيّنات لأننا نعرف أن ما تضممه دفتنا هذا المجلد، ليس سوى نذر يسير من الأربعية آلاف ونinet من الشرائط التي حُفقت في الوطن العربي، والتي لن نذيع سراً إن أكدنا أن الغالبية العظمى منها أفلام مصرية، مع تأكيد إضافي لا بد منه وهو أن نسبة الجيد إلى الرديء في السينما المصرية تقل كثيراً عنها في السينمات العربية الأخرى، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى أن مصر كانت الوحيدة التي خلقت «صناعة سينمائية» فيما خلق الآخرون أفلاماً، والفارق كبير بين الأمرين بالطبع.

أما في المجلد التالي فتناول صانعى هذه الأفلام وغيرهم من المخرجين العرب الذين أقل ما يمكن أن يقال عنهم، إنهم تعاطوا مع الفن السينمائي كما يتعاطى بقية المبدعين مع فنونهم الحقيقة، فكانت أعمالهم إبداعاً اجتماعياً يستهلهم هموم الوطن والمرحلة بحيث يمكن للباحث الجاد أن يستخلص من تسلسل تلك الأعمال وارتباطها بزمنها نوعاً من السيرورة الفكرية/ الجمالية المتكاملة ما يكشف عن الوحدة الداخلية للمتن الإبداعي لكل مخرج، مركزاً على العناصر التي مكتت ذلك المتن من أن يفعل فعله المؤثر في المجتمع.

وعلى هذا النحو، بعدما يكون المجلدان الأولان قد قدما بساطاً من المعلومات والتحليلات حول المخرجين الذين نرى أن إنتاجهم يرتبط حقاً بهم الاجتماعي المحيط بهم في مرحلة من المراحل، نتوقف في المجلد الثالث والأخير عند تلك النظرة التحليلية/ التركيبية الباحثة في العلاقة بين السينما كفن إبداعي فرديًّا واجتماعي في آن معاً وكتابٍ صناعيٍّ تجاريٍّ من ناحية أخرى، وبين المجتمعات والحقب التي انتجهت في سياقها.

مقدمة

إذاً، بكل تواضع، نضع هذا المجلد بين أيدي القراء وكلنا أمل في أن الفكرة سوف تكتمل مع اكتمال صدور المجلدات الثلاثة، وكلنا تطلع إلى أن يكون المشروع ككل، في نهاية المطاف، إضافة ليس فقط إلى المكتبة السينمائية العربية، بل كذلك إلى الدراسات المهمة بكشف العناصر التي ساهمت، في العقود التي ندرس انتاجها السينمائية، على الأقل في إحداث تبديلات في الحياة الاجتماعية نحب أن نعتقد أنها كانت دائمًا نحو الأفضل.

بيروت - تموز (يوليو) ٢٠١٥

إبراهيم العريس

«آن الأوان»

(١٩٩٢) د. (اللوان) ٨٣

على محاولة تجاوز هذه الحرب، بتحويلها إلى ذاكرة، بطردها من داخل الروح والجسد، بتحويلها من ذات إلى موضوع.

ومن هذا المنطلق، تختلف سينما قدسي عن سينما مارون بغدادي وعن سينما برهان علوية، وتبدو مناقضة كلياً للرؤى التي عبر عنها سمير حبشي في فيلمه الروائي الأول «الإعصار». «آن الأوان» فيلم يبدأ من حيث وصل الآخرون أو أملوا في الوصول. هذا الأمر يشكل قوة الفيلم، لكنه يشكل نقطة ضعفه الرئيسية في الوقت نفسه.

يدور فيلم قدسي حول شخصين يعودان إلى لبنان، بعد غيبة طويلة، يعودان كما لو أن مياه المتنfi طهرتهما من البلد ومن مأساه: هو يعود مفلساً ليضع أغنية مقابل مبلغ من المال. وهي تعود للبحث عن طفلها الذي تعتقد أنه اختطف. لقاوهما معاً يبدأ في الباحرة التي تأتي بهما من لارنكا إلى جونيه، ولقاوهما مع «الوطن» الذي كان بعيداً، يبدأ قبل ذلك بكثير، من خلال ذاكرتهما التي لم تستطع مبارحة الوطن. فالوطن هو في خاصرة كل منهما جرح عميق لا يريد أن يندمل.

يخفق البطل في نهاية الأمر - كعادته - في وضع أغنية، ويهم بذلاً من ذلك بتتبع حكاية البطلة وجمع خيوط الأحجية التي صورتها له. وهي تحاول بدورها أن تتعثر على ابنها عبر تتبع مسار الأشخاص الذين خطفوه. والمهم أن كلاً منها يتلهي إلى التصالح مع ذاته ومع الوطن. لكن ليس هذا هو المهم في «آن الأوان». في هذا الفيلم، المهم هو الصورة. المهم هو

إخراج: جان كلود قدسي
سيناريو: جان كلود قدسي
تصوير: ميلاد طوق
موسيقى: توفيق فروخ
تمثيل: سيمون أبكاريان، دارين الجندي

بعد سنوات من العمل في إطار السينما اللبنانية الجديدة كمؤلف ومحرر للأفلام القصيرة، حقق جان كلود قدسي فيلمه الروائي الطويل الأول «آن الأوان». ومنذ البداية لفت الفيلم الأنظار بتقنيته الإخراجية، وكشف عن طاقات فنية خصبة: من الممثلين دارينا الجندي وسمون أبكاريان إلى المصور ميلاد طوق، مروراً بالموسيقي توفيق فروخ. لكن كثراً رأوا أن قدسي أخفق في الوصول إلى جمهوره لأسباب بدت متعددة.

كان السؤال الأول أمام هذا الفيلم هو: هل بات أخيراً بالإمكان أن تصبح الحرب اللبنانية جزءاً من الذاكرة؟ بكلمات أوضح: هل يمكننا من الآن فصاعداً الحديث عن هذه الحرب بصيغة الفعل الماضي لا بصيغة الفعل المضارع؟ إن فيلم جان كلود قدسي الروائي الطويل الأول يقترح علينا هذا، ويستطرد بأنه ربما كان بإمكان العائدين إلى لبنان بعد ما أمضوا سنوات الحرب بعيداً منه، أن يبدوا أكثر قدرة على مبارحة الحرب. واستطراداً ربما كانت السينما اللبنانية هي أقدر الفنون

إن كل ما في «آن الأوان» كان يقول لنا إننا هنا أمام سينمائي متتمكن من فنه: التعامل مع الشخصيات والممثلين من أداء دارينا الجندي وسيمون أبكاريان المتميز، وصولاً إلى الأدوار الثانية: رضا خوري، أنطوان ملتقى وبخاصة ثلاث دقائق رائعة من ريمون جباره، ضبط الإيقاع، اختيار موسيقى تحمل توقيع توفيق فروخ الذي عرف كيف ينقل التوتر والإيقاع إلى المتدرج، ورسم المشاهد في حد ذاتها مشهد لعبة البوكر قد يصلح لفيلم من توقيع جون هيستن، أفكر بأحد مشاهد «تحت البركان».

كل ما في «آن الأوان» أعلن يومها ولادة مخرج لبناني جديد، ولا سيما أنها كانت نتظر عمل جان كلود قدسي الأول منذ عشرين عاماً. فهو في الحقيقة من ذلك الرعيل الذي بُرِزَ منذ أواسط السبعينيات، والمدهش أن بدايته تأخرت كل هذه السنين.

لكن المتدرج، حتى لو وضعنا جانباً عنوان الفيلم الذي لا يعني شيئاً على الإطلاق، يبقى على ظمئه في النهاية: فالمخرج رسم فيلمه، منذ مشهد العرس والكمين في البداية، مروراً بمشاهد باريس والبآخرة والتعرف بين بطلي الفيلم، وصاغ حكاية خطف الطفل التي بقيت حتى هي مبهمة في سياق السيناريو، وجعل بطله يتخلّى عن مشروعه الأول وضع أغنية عن لبنان ليتابع الأحجية التي تلمسها من خلال حكاية الفتاة ومشكلاتها العائلية... كل ذلك كي يقول لنا في النهاية إن السر، كل السر، يمكن في انتشار «الشاف رينيه» رئيس فصيل

النظرة. حتى لو كان جان كلود قدسي أخفق في إيصال موضوعه، وفي إعطاء بنية منطقية للأ حاجي التي راح يرسمها على مدى أحداث الفيلم، وكذلك في وضع نهاية مقنعة تلتقي عندها الخطوط التي راح يرسمها متقطعة ومتوازية طوال الفيلم... فإنه نجح بالمقابل في بناء سياق سردي متميز. سياق زاد من «تميزه» افتقاره إلى الموضوع افتقاراً أزعج عملية تواصل الجمهور مع الفيلم.

مشكلة «آن الأوان» الأساسية أن مخرجه ظل يحرك شخصياته ويكثر من التقاطع بين تفاصيل أحداثه، ويقود متفرجه خطوة خطوة، ولكن ليصل به في نهاية الأمر إلى اللامكان. وكان بين يدي المخرج حساسية سينمائية فائقة، ومشاهد مرسومة في ذهنه بعناية، وذكريات حاول أن يؤالف بينها، مستقاة من تجربته الحياتية نفسها، لكنه تبدى عاجزاً عن توظيف هذا كله في بناء منطقي. هو أمر قد يسمح لنفسه به فيم فندرز، حيث يجعل شكل فيلمه هو مضمونه كما في «أليس في المدن» أو «وضعية الأمور» أو حتى في «الصديق الأمريكي» الذي يحاول «آن الأوان» أن يتمي إليه بشكل أو آخر. ولكن بينما فندرز ترتسم في سياق متكامل، ونمط فكري معين يتبع للشكل أن يحل مكان كل شيء. وهو نوع من الترف لا يمكن لأي مخرج أن يقدم عليه منذ فيلمه الأول، حتى ولو كان - كما هو حال جان كلود قدسي - قوي التعبير، متين التقنية، نابضاً بالذكريات وقدراً على زرع الدلالات في كل لحظة من لحظات الفيلم.

هذا بعد قد انعكس بأفضل ما يكون في فيلم «أبناء الصمت» لمحمد راضي الذي كان، إلى جانب علي عبد الخالق، وغالب شعث، من أبرز مؤسسي الجماعة.

و«أبناء الصمت» فيلم عن الحالتين: عن الهزيمة كما عن النصر. غير أنه لم يجعلهما على جبهة واحدة هي جبهة القتال عند «الحدود المدنسة مع إسرائيل»، بل في جبهتين: فهناك من ناحية أولى، الخط العسكري إبان حرب الاستنزاف حيث يمارس الجنود بطولاً لهم في انتظار العبور؛ وهناك من ناحية ثانية، المدينة، حيث يمارس الآخرون فسادهم وتخلّهم عن مبادئ الثورة وتاريخها، ممارسين بهذا خيانتهم لجنود الجبهة.



هذا بعد أتى واضحاً في الفيلم من دون أي التباس، بل أحياناً ب المباشرة قد نراها اليوم فجّة. لكنها في ذلك الحين كانت تبدو ضرورية للقول إنه إذا كان ثمة انتصار قد تحقق، فهو تحقق رغم فساد المدينة وخيانة المدنيين، وليس بفضلهم.

عن هذا عبر الفيلم إذ قسم «مسرحه» قسمين. فعند الجبهة لدينا نماذج عدة من المقاتلين إبان حرب الاستنزاف (بين ١٩٧٠ وأكتوبر ١٩٧٣)، يمثلون شتى شرائح الشعب

ميليشيا أول الحرب، قرب جثث مواطنين أعدّهم مقاتلوه «على الهوية»، انتقاماً من مقاتلي الخندق المعادي الذين نصبوا له كميناً قبل دقائق!

من هنا فإن «آن الأوان» أخفق في إيصال موضوعه، وهو أمر محزن بالطبع. يزيد من الأسف أنه كشف في الوقت نفسه عن إمكانات تعبيرية طيبة لدى مخرج تأخر في الوصول إلينا، ثم حين وصل، كان وصوله أقلّ من المستوى المتوقع.

«أبناء الصمت»

(١٩٧٤) د. (ألوان) ١٢٥

إخراج:	محمد راضي
قصة وسيناريو وحوار:	مجيد طربا
تصوير:	Maher Rashed
موسيقى:	بلقيع حمدي
تمثيل:	ميرفت أمين، نور الشريف، محمود مرسي

إذا كانت الأفلام القليلة الأولى التي حققها مخرجون يتبعون إلى جماعة السينما الجديدة في مصر، قد أتت إلى حد كبير سوداوية في تعبيرها عن هزيمة ١٩٦٧، فإن التالي من إنتاجات بعض أفراد هذه الجماعة، أتى، ولا سيما بعد «انتصار أكتوبر» الذي حصل عام ١٩٧٣، بعد سنوات من حرب الاستنزاف، أتى محدثاً نوعاً من التوازن بين سوداوية الهزيمة وتفاؤلية النصر. وربما يكون

يكونون هم من يستفيدون من ذلك النصر، هناك في القاهرة حيث السياسة والفساد.

«الأبواب المغلقة»

(٢٠٠١) د. (اللوان) ١١٠

حافظ حتاته	إخراج:
حافظ حتاته	قصة وسيناريو:
سمير بهزان	تصوير:
هشام نزير	موسيقى:
محمد حميدة، سوسن بدر، أحمد عزمي	تمثيل:

من الصعب، بالتأكيد، تصور أن هذا الفيلم كان الرواية الطويل الأول لمحرجه، الذي كان عُرف له قبل ذلك فيلم قصير هو «الكمان». ومع هذا تمكّن عاطف حتاته من أن يقدم هنا فيلماً ناجحاً، يقول من خلال ما يقلّ عن ساعتين، وفي شكل مبكر، الكثير من أحوال مصر وألامها وأحلامها المجهضة... وبالتحديد من خلال عدد محدود من الشخصيات، وكم قليل جداً من الأحداث. غير أن كل شخصية في هذا الفيلم أنت ذات دلالة وموقع محدد، بدءاً من فاطمة تلك المرأة الشعبية التي تعمل في البيوت كي تتمكن من إعالة نفسها وإعالة صغيرها المراهق الذي تريد أن تكمل له تعليمه بعدما طلقها أبوه وتركهما وسط عوائق الحياة، فيما تخلى عنهم ابن الأكبر الذي رحل إلى السودان ولم تعد تصطدمها أخبار منه.

المصري: العامل محمود، الفلاح شلبي، صابر الصعيدي، مجدي الجامعي، و Maher المهندس. إنهم هنا على خط الجبهة مجنّدون ليشاروا من الهزيمة. ولكن هناك في المدينة يمارس «الآخرون» حياتهم القاهرة وكأن ليس ثمة حرب ولا هزيمة.

أما الرابط بين الجهتين فهو نيلة، الصحافية خطيبة مجدي، التي تكتب في مجلة «ثوربة» كان رئيس تحريرها ذات يوم من أعماله ثورة يوليو، لكنه الآن يفضل أن ينشر في مجلة أخبار الفنانات والمجتمع، بدلاً من أن يدع محرريه ومن بينهم نيلة، يتحدثون عن الحرب وأفاقها.

وعلى هذا النحو يتنتقل الفيلم بين الجبهة والقاهرة، مصوراً الفوارق في الاستعدادات والذهنيات، ولا سيما من خلال كتابة نيلة لخطيبها، الذي سوف يستشهد بعد حين خلال عملية تسلل بطولة يقوم بها ورفاقه خلف خطوط العدو. لكن نيلة بدلاً من الاستسلام إلى السوداوية أسام مقتل مجدي، يعطيها استشهاده دافعاً إضافياً لفضح ما يحدث في القاهرة، والحديث عما يدور على الجبهة، وهكذا تكتب تحقيقاً متفرجاً عن مجدي ورفاقه، تنشره رغم اعتراض رئيس التحرير.

غير أن اعتراض هذا الأخير لن يطول، إذ سوف يفاجئه، كما يفاجئ الجميع، ذلك العبور الذي حق نصر أكتوبر ١٩٧٣... والذي ينهي الفيلم على رثنين: رنة تفاؤل بأولئك الأبطال الذين أعادوا إلى مصر أرضها وكرامتها، ورنة تساؤل حاد وشائك، عن أولئك الذين سوف

المخرج هو ابن الدكتورة نوال السعداوي، المحللة النفسية المعروفة في مصر والمدافعة عن حقوق المرأة -، لينتهي به الأمر إلى قتل الأم، من ناحية أولى استجابة للحاج الجماعات المتطرفة التي تطالبه بـ«قتل الخطيبة» حি�ثما يراها حتى ولو في عقر داره»، ومن ناحية ثانية انتقاماً منها لخيانتها له مع أستاذه.

والحال أن فعل القتل المزدوج هذا، كان هو ما دفع الناقد الراحل رفيق الصبان، إلى أن يتتسائل في حديثه عن الفيلم: «هل قتل محمد الصغير أمه، استجابة لدعاعي الدين أو لغيرة مكبوتة طفت على حواسه بعد أن اكتشف علاقتها الجنسية بأستاذه».

ويتابع الصبان: «أن هذا الفيلم يغوص في أعماق مرافق صغير... كما لم يفعل أي فيلم مصري من قبله، إلى جانب المهارة التقنية التي أظهرها عاطف حتانة في أول فيلم (طويل) يخرجه، إلى جانب تركيزه على إظهار الخلقة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بصورة شديدة الذكاء لتواكب الأحداث وتعطيها نورها الكاشف إلى جانب إدارته للممثلين وللكاميرا والنجاح في خلق الأجواء المناسبة». «الأبواب المغلقة» فيلم مدهش في كل تفاصيله، لكن الأكثر إثارة للدهشة هو توقف مخرجه الشاب عن تقديم فيلم آخر بعده... رغم الضجة الإيجابية التي رافقت عرض الفيلم».

إنهما أم وأبن، من النمط الذي نجد له شبيهين في كل مجتمع وفي كل زمان، ومن النوع الذي يصعب أن تمر حياته من دون أن تكون هناك دراما تدمّر هذه الحياة. وبالفعل تكون الدراما هنا في الولد نفسه، والذي يمر بمرحلة مرافق باللغة الصعوبة.

ولكن لأننا في مصر عند بدايات القرن العشرين، زمن اشتداد حتمي الصراعات الاجتماعية والأيديولوجية، لأن الأم منهكة طوال النهار في عملها الذي ينقلها من بيت إلى بيت، سوف يُترك المرافق لأن يربى نفسه بنفسه، قليلاً في المدرسة، ولكن كثيراً في الشارع؛ حيث نراه يتقلّ بين السيارات محاولاً الحصول على قروش قليلة تساعده على العيش. وهو هنا سيكون بالطبع فريسة سهلة للجماعات المتطرفة التي سوف تجذبه، وصولاً إلى تجنيده ضد أمه.

ففي تلك الأثناء ستكون الأم قد التقت بأستاذ ابنها في المدرسة، وتنجذب إليه هي التي تعاني وحدتها في شكل مizer، وبخاصة أن الأستاذ سيحاول أن يعطي دروساً خصوصية للمرافق، ما يدخله في شكل طبيعي إلى المنزل، في الوقت نفسه الذي ستتجذب الفتى إلى بيته جاره مستهترًا تحاول أن تبعد الفتى عن الهوس بأمه، وبالبالغ حد الجنون إذ يكاد يعتبرها الأنثى الوحيدة في هذا العالم.

وهنا يتضاعف اكتشاف الفتى - وغالباً بتحريض من الجماعات المتطرفة - سلوك أمه وعلاقتها بأستاذه، في بُعده الأخلاقي، ولكن أيضاً في بُعده الفرويدي - ولا ننسى هنا أن

«الأجنحة المتكسرة»

(١٩٦٤) غير متوفر د. (أسود وأبيض)

للتصدي للتيار الذي جرّه محمد سلمان وراءه إلى لبنان.

فيلم «الأجنحة المتكسرة» على رغم نوادقه وسذاجة كتابة السيناريول له، وهناته التقنية، اعتبر يومذاك ولا يزال، إحدى العلامات الأساسية في تاريخ السينما اللبنانية، ناهيك بأنه كان أول تعاون سينمائي بين سوريا ولبنان، وذلك قبل دخول المهندس نادر الأنساوي على الخط في مجال إنتاج الأفلام الروحانية، وقبل أن يصبح الثنائي السوري دريد لحام ونهاد قلعي جزءاً من سينما ذلك الحين اللبناني.

غير أن هذا كلّه لا يمنع من القول إن التجربة أتت فاشلة على صعيد شباك التذاكر والأسواق العربية، ما سوف يدفع يوسف معرف، بعد فترة قصيرة في اتجاه العودة إلى الحظيرة السائنة، من خلال فيلم «المليونيرة» الذي، حتى وإن كان قد اتسم بلمسات لبنانية / سورية... يبقى فيلماً مصربياً الموضوع والجور، والحوار الذي أتى، على أية حال، خليطاً سورياً - مصرياً - لبنانياً.

اما بصدق «الأجنحة المتكسرة» فلعل من الطريف هنا أن ننقل ما قاله أصحاب الفيلم عنه لمناسبة واحد من عروضه، أو قيل على لسانهم: «لقد أراد المنتج والمشرف الفني لهذا الفيلم مواطن جبران - أي توفيق كيروز الذي كانت له، كما يبدو، اليد الطولى في صياغة الفيلم وتوجيهه الفكري - أن تأتي قصة «الأجنحة المتكسرة» فيلماً سينمائياً يتترجم رغبة جبران بأمانة وإخلاص، آخذنا

إخراج: يوسف المعلوف
سيناريول: فاضل سعيد عقل
قصة: جبران خليل جبران
تصوير: أنطوان صباحة
تمثيل: نضال أشقر، بيار سلامة، فيليب عقيقي

لم يستغرب أحد حين اختير المصري من أصل لبناني يوسف معرف من قبل شركة المنتج توفيق كيروز، لتحويل رواية جبران خليل جبران «الأجنحة المتكسرة»، إلى فيلم سينمائي. ولعل أغرب ما في الأمر هنا، هو أن كيروز تمكّن من الحصول على إنتاج مشترك للفيلم («الأجنحة المتكسرة») من سوريا. وهو ما سوف يتكرر بعد سنوات طويلة، حين سيقوم السوريون بإنتاج أول مسلسل تلفزيوني عن جبران، بدلاً من أن يقوم به لبنانيون.

المهم أن معرف حق القيلم، ليبدو نيزكاً غريباً في فضاء ما كان قد بدأ يُصنع في لبنان: إذ ما هو جبران يقدّم سينمائياً للمرة الأولى. وهذا هو يتحقق في لبنان أول عمل مقتبس من نص أدبي محترم. وهذا هو معرف يسد البطولة إلى فنانة شابة آتية لتؤها من المسرح الشكسييري في بريطانيا (نضال الأشقر). وهذا هي عودة غير متوقعة إلى اللهجة اللبنانية التي كان جورج قاعي وجورج نصر وغيرهما قد أخفقوا في فرضها. في اختصار: ها هي تقوم محاولة

إذ سقط ميتاً في الطريق وهو خارج من عرض فيلم أمريكي في إحدى صالات ساحة البرج

«أحلى الأوقات»

١١٩ د. (الوان)	(٢٠٠٤)
هالة خليل	إخراج:
هالة خليل	قصة:
وسام سليمان	سيناريو وحوار:
أحمد المرسي	تصوير:
خالد حماد	موسيقى:
حنان ترك، منة شلبي، هند صبرى	تمثيل:

نعن هنا أمام فيلم أنثوي، لمرة نادرة في السينما المصرية. ولا نقول: أنثوي؛ بمعنى أنه يدور من حول بطلات نساء وحسب. فهذا نشاهد كثيراً في هذه السينما وأصلاً أحياناً إلى ذروة من التألف كما في «يا دنيا... يا غرامي» مثلاً، بل هو أنثوي أيضاً بمعنى أنه من كتابة امرأة وإخراج امرأة، كانت هنا تخوضان عملهما الروائي الطويل الأول.

ومن ناحية مبدئية قد يدين هذا الفيلم لعمل من توقع محمد خان («أحلام هند وكاميليا») أو يدين لفيلم مجدي أحمد علي «يا دنيا... يا غرامي». لكنه، هنا يبدو أقل تراجيدية من هذين الفيلمين، وأكثر ارتباطاً بكثير بالحساسية الأنثوية ولا سيما أن شخصيات الفيلم الثلاث مسيطرات تماماً على أحداثه ومشاهده وعالمه، من دون أن يكون ثمة اصطدام حقيقي لهن

في الاعتبار، الظروف والاعتبارات العديدة للقصة، وتقدم هذا الإنتاج باللهجة اللبنانية. وتقدمه للجمهور بطابعه اللبناني الواقع الذي كان في عام ١٩٠٣. وحيث إن ظروفها كثيرة لا تسمح بتصوير ثورة جبران، بكل اندفاعها وكما دونها، فقد عمل المجتمع ما في وسعه لتبيان ما يمكن عرضه من هذه الثورة. وقد أخذ لأدوار القصة الرئيسية الآنسة نضال أشقر خريجة المعهد الملكي البريطاني للتئيش والسينما، لدور سلمى، وبيار سلامة الفنان العالمي المعروف لدور جبران، والفنان فيليب عقيقي لدور فارس كرامة والد سلمى (...). وقد نوشط هذا الفيلم على صفحات الجرائد المحلية والعالمية وانختلفت الآراء بصدره من مؤيد ومن معاكس، كما لم يناقش فيلم عربي أنتج في أي قطر من الأقطار العربية من قبل».

واضح أن هذا الكلام لا يحتاج إلى أي تعليق، باستثناء لفت النظر إلى أنه، إذ يشير إلى أن يوسف معرف خريج المعاهد الأمريكية، لا يقول ولا كلمة عن مصراته وتاريخه الطويل السابق في السينما المصرية.

وهنا تفرض نفسها ملاحظة إضافية في هذا المجال، وهي أن الشيف توفيق كيروز متبع الفيلم، سيكون هو نفسه منتج فيلم «البناني خالص» آخر هو «وداعاً يا لبنان» للمخرج العراقي حكمت لييب. أما بالنسبة إلى يوسف معرف، فإنه، بعد الإخفاق التجاري - على الأقل - لـ «الأجنحة المتكسرة»، سيخوض السينما التجارية السائدة أكثر وأكثر. وسيكون رحيله مفجعاً ومحسوباً عند نهاية تلك الحقبة،

ال حقيقي يعيش هناك. تلتقيه ولكن بعدما يقلن يسرية إلى المستشفى إذ جاءتها آلام المخاض لتصفع مولوداً جديداً... لكن الأب بالكاد يتعرف في سلمى على ابنته له.

في نهاية الأمر، وفي عودة إلى حكاية الرسائل سوف تكتشف سلمى أن ربيعاً هو الذي كان يبعث بالرسائل إليها، في وقت كانت الخلافات قد بدأت تتشدد بين البنات وقد راحت كل منهما تتهم الآخريات بالتسبب في فشل حياتها. غير أن الأمور سوف تسوى حين ستعرف سلمى أن هشاماً، الجار الفنان قد تقدم إلى خطبتها، في وقت كانت فيه ضحى (الصيادة الثانية)، قد أعادت علاقتها مع خطيبها طارق، وعادت يسرية إلى أحضان زوجها وعائلتها وقد ازداد عدد أفراد العائلة الطفل الجديد الذي أنجبته.



واضح هنا أننا أمام واحد من تلك الأفلام التي تحاول أن تصوّر بعض شرائح الحياة كما هي، من دون أوهام، لتقدم من خلال حكاية ثلاث بنات معاصرات، من الجيل الذي لم يعد يدين بشيء للشورة وما بعدها، صورة للمجتمع المصري المعاصر... لكنها أنت، على عكس ما يحدث عادة في مثل هذا النوع من الأفلام، صورة من دون تشنجات، لحياة من دون أحلام كبيرة.

بعالم الرجال (كما في سينما إيناس الدغيدي)، أو من دون أبلسة الرجال (كما في «يا دنيا... يا غرامي»). هنا كل شيء يبدو هادئاً. والنساء في الفيلم يبحثن عن الحب لا يهربن منه. لكنه الحب بشروطهن وربما استجابة لتصورهن الراسخ عنه.

والبنات الثلاث في الفيلم رفيقات منذ الدراسة الثانوية، يتبعن الفيلم أحوالهن بدءاً من سلمى التي نراها بعد وفاة أمها وقد وصل زوج الأم الثاني، الطبيب، للتعزية دون أن يظهر عليه أي تأثر حقيقي. وسلمى التي تعيش الآن حيرة بسبب رسائل حب تصلها من مجھول تروح تساؤل عنمن يكون متأرجحة بين أشخاص عدة يعرفونها وتفترض أن كل واحد منهم يمكن أن يكون المرسل. وهي تبدأ الآن السعي إلى الالقاء بصداقتها ضحى المخطوبة إلى صاحب محل لتصوير السنادات، ثم تبحث الإثبات عن يسرية التي بعدما تركت الدراسة هي الآن زوجة وأم.

مهما يكن فإن الفتيات الثلاث يعطين أنفسهن قسطاً من إجازة للبحث، حقاً عن مرسل الخطابات. وهن في طريقهن يعشن حياة متنقلة بين مكان وآخر، وتواجهن مشاكل منها احتجازهن في قسم للشرطة لا يخرجنه منه سوى الطبيب رببع زوج أم سلمى، الذي سيعود ويساعد هذه الأخيرة على أن تخوض غمار التمثيل السينمائي لكنها لن تنجح في التجربة. بعد ذلك تتتابع اللقاءات والتنقلات حتى وصول الفتيات إلى الإسكندرية حيث تعتقد سلمى أن أباها

«أحلام المدينة»

د. (اللون)	١٢٠	(١٩٨٣)
مخرج:	محمد ملص	
سيناريو:	محمد ملص، سمير ذكري	
تصوير:	إردوغان إنجين (Erdogan Engin)	
موسيقى:	(غير متوافر)	
تمثيل:	باسل الأبيض، ياسمين خلاط، أيمن زيدان، رفيق السبيعي	

ما كان يشاهد يومها، ضمن هذا الإطار، كان دائمًا شديد الخصوصية. فالحال أن معظم الذين تابعوا شاهين في سيرته، اتبعوا خطاه أيضًا فيربط ما هو خاص لديهم، بما هو عام، فكان الفيلم على أيديهم نوعاً من تاريخ للذات ضمن إطار التاريخين الاجتماعي والسياسي.

وفي هذا الإطار يبدو واضحًا دائمًا أن محمد ملص كان أول من سار على الدرب الشاهينية في فيلمه الروائي الطويل الأول الذي حققه في العام ١٩٨٣، «أحلام المدينة»، إذ إن هذا الفيلم الذي سرعان ما قفز بالسينما السورية، حال ظهوره، خطوات إلى الأمام، أتى في الوقت نفسه تاريخًا خاصًا بمنخرجه الذي كان كاتبه أيضًا، وتاريخًا عاماً لحقيقة الخمسينيات المدهشة من التاريخ السوري في القرن العشرين.

المدينة التي يتحدث عنها عنوان الفيلم هي، طبعًا، دمشق. أما صاحب أحلامها فكان فتى يعيش أولى سنوات مراهقه في السنوات القليلة التي يروي لنا الفيلم أحدهاها، وهي السنوات الواقعة بين ربيع العام ١٩٥٣، وبدايات العام ١٩٥٨ ... وكانت خمس سنوات مضت بين احتفال السوريين بعيد الجلاء، واحتفالهم بعيد قيام الوحدة مع مصر، في ما عرف حينها بالجمهورية العربية المتحدة.

ولشن كان محمد ملص - وشاركه في كتابة السيناريو زميله سمير ذكري - قد اختار الحديث عن تلك السنوات بالتحديد، فإن هذا

حتى وإن كان شيء من السيرة الذاتية قد تسلل إلى بعض سينما يوسف شاهين وبعض سينمات مبدعين سينمائين عرب آخرين، قبل «إسكندرية.. ليه؟»، فإن هذا الفيلم كان هو ما نسجل، في شكل رسمي، البداية الفعلية لحضور سينما السيرة الذاتية في السينما العربية. قبل ذلك لم يكن من المعهود أن يقدم السينمائي، ومهما كان شأنه، على «تدوين» سيرة حياته، أو حتى فصولاً يسيرة منها، في عمل فني تبلغ تكاليفه مبالغ طائلة... ويتجاوز بالآيلقى رواجًا لدى الجمهور العربي أو الأقل عرضًا. بل إن في إمكاننا القول إن تلك السيرة لم تكون رائجة حتى في السينما العالمية، حتى جاء مبدعون من طينة الإيطالي فلليني والروسي تاركوفסקי والسويدى برغمان ليبدأوا.

المهم أن شاهين فتح الطريق في السينما العربية لنكر السبحة من بعده، وتكتاثر أسماء السينمائيين الراضعين حكاياتهم الخاصة على الشاشة. ولكن حتى هنا، يصعب القول إن

عرفته الأسرة البائسة في القنيطرة. كان مشهدأً يسمح بكل أنواع الأحلام بالتأكيد. بيد أن تلك الصورة الباهرة المبهرة سرعان ما سوف تخبو بالتدرج، وعلى الأقل في نظر الفتى ديب، الذي سرى معظم الأحداث لاحقاً من وجهة نظره، وهذا أمر طبيعي في فيلم له سمة السيرة الذاتية، طالما أنها نعرف أن ديباً حين سيكبر لاحقاً - بعد أحداث الفيلم بأزمان طويلة - سيكون هو نفسه مخرجه، أو شيئاً من هذا القبيل، غير أن واحدة من مشاكل السيناريو الأساسية في الفيلم كمنت هنا، في حقيقة الأمر، وذلك لأن هذا السيناريو عجز عن مواصلة التقاط النظر إلى الأحداث من وجهة نظر ديب.

غير أن هذا - مع ذلك - لم يقلل من قيمة الفيلم، ولا من صدقية أحدهاته التي راحت تتتابع ما سوف يطراً على حياة الأسرة، كما على حياة المدينة - والوطن وبالتالي - خلال السنوات الخمس التالية. من الناحية السياسية - التاريخية التي ينقلها إلينا الفيلم عبر تفاصيلها الحديثة المعروفة، حيث شهدت سوريا على التوالي دكتاتورية أديب الشيشكلي الذي كان استولى على الحكم عبر انقلاب عسكري من نوع تلك التي تکاثرت في سوريا بين أوآخر سنوات الأربعين، وزمن أحداث الفيلم... غير أن دكتاتورية الشيشكلي سرعان ما انتهت ليحل الرئيس «الديموقراطي» شكري القوتلي في الحكم، في وقت كان فيه السوريون يرقبون بعين الحماس والفرح ما يحدث في مصر من صعود لرئاسة جمال عبد الناصر وتأميم لقناة

يعود إلى تصافر البعدين اللذين شاء مزجهما في الفيلم: سنوات اكتساب الوعي لدى الفتى المراهق، ديب، آنذاك / الآخر، كما عرفنا على الفور، وسنوات الزهو القومي في سوريا التي كانت نالت استقلالها بجلاء القوات الفرنسية المنتدبة عليها قبل ذلك بعقد من السنين، ثم دخولها الحلم الوحدوي العربي أيام المد الناصري في مصر.

وكانت مراهقة الفتى ديب، ولو رج سوريا حلمها العربي، قد تطابقاً خلال تلك السنوات، ليس فقط سينمائياً، بل حياتياً أيضاً، طالما أن محمد ملص كان حينها في سن ديب، وأيضاً طالما أن سيرة حياة محمد ملص نفسها، تحكي لنا أنه، مثل ديب، أتى يومها إلى دمشق مع أمه وأخيه المقارب له سنًا، من مسقط رأسهم في مدينة القنيطرة الواقعة إلى الجنوب الغربي من سوريا عن هضبة الجولان، إثر موت الأب، ورغبة الأم في شق طريق جديد للعيش في العاصمة حيث الأهل والأقرباء والفرص مفتوحة أمام الطفلين.

ما لدينا منذ أول الفيلم، إذاً، هو أم وولداها يصلون في الباص الريفي إلى المدينة دمشق، التي كانت تمثل العالم كله، بحضارته واتساعه، وعظمته، في أنظارهم، كما كانت تمثل المستقبل وأفقه بالنسبة إلى الأم البائسة. وطبعاً زاد من حجة ذلك الشعور أن الثلاثة وصلوا المدينة، وراحوا ينظرون إلى شوارعها وزيتها بدشة وعظمة، يوم احتفال دمشق بعيد الجلاء، حيث كان الصخب منتشرأً، والزينة لا تضاهي، جاعلة منها شيئاً يختلف كليةً عما

يساعدها هذا الزواج على «السترة» وعلى أن تنشئ ولديها في شكل كريم.

كما عرفت عذابات ديب خلال الأعمال المتبعة التي راج يشتغلها بغية الحصول على ما يحرر أمه ويقوم بأدواره وأدوار أخيه، ومعاناته معاً من تنكر الأهل وقسوة الجد ووحشية الزوج الجديد ولؤمه، فإن هذا كله لا يوضع هنا، في خانة الحظ السيئ والمعاناة الشخصية، بل يوضع في خانة الذهنية الاجتماعية التي، لشن كمنت هي نفسها فيخلفية الاندفاع الوطني العام، وفي دعم مرحلة الزهو القومي، فإن هذا «التقدم» لم يكن سوى الصورة الخارجية لبؤس ولوّم اجتماعيين، هما عباد الذهنية الشعبية العامة.

فإذا ما حاولنا هنا أن نغوص في الموضوع قليلاً، أبعد مما يتحمله التحليل السينمائي، سنجد هنا صارخة تلك المفارقة التي لم يرد الفيلم أن يصل إلى تبيانها بكل قوّة، بين ما هو عليه المجتمع في حقيقته، وما يتخيله من صورة عن نفسه... لكن «أحلام المدينة» اكتفى هنا برسم الإشارات الأولية وحسناً فعل إذ إن هذا أنقذه من أن يتحول إلى مرافة سوسن لوجهة أخلاقيّة.

مهما يكن من أمر، في هذا السياق، نجع محمد ملص، المولود في العام ١٩٤٥، والذي بعد بدايات أدبية درس السينما في موسكو ليتخرج العام ١٩٧٤، أي في لحظة كان جزءاً أساسياً من السينما السوفيتية - ومن ثم السينما الأوروبية - واقعاً تحت تأثير سينما

السويس، وتوجهات للحكم المصري نحو المعسكر الاشتراكي فالعدوان الثلاثي... إلخ. ولم يطل الأمر بالسوريين وهم يقومون بدور المراقب المتخصص لما يحدث في مصر، إذ ما إن حل العام ١٩٥٨ ، حتى قامت الوحدة بين مصر وسوريا، صحيح أنها كانت وحدة لن تدوم سوى شهور، لكن الفيلم لن يصل إلى هذا، بل سيتوقف مع احتفالات الوحدة ليكون بهذا قد أطّر أحداثه بين احتفالين. وهو في طريقه أطّر كذلك بين هذين، تلك المرحلة من حياة العائلة، ومن حياة ديب على وجه المخصوص.

وحياة ديب وأخيه، لم تكن، على أية حال، سعيدة، سعادة الصورة الوطنية الخارجية، وهنا، تحديداً، في هذا التصوير الذاتي للتفاعل مع الأحداث السياسية الكبيرة، يمكن عنصر أساسي من عناصر قوة «أحلام المدينة»، وذلك التمفصل بين المأساة العائلية الجوانية، والوهم الكبير الذي سوف يقترح علينا الفيلم، أنه كان في خلفية ما يحدث.

ولسوف ييلو واضحأً من خلال أي تحليل منطقي لهذا الفيلم، أن محمد ملعن، ككاتب لسيرته على شكل سيناريو ثم على شكل فيلم سينمائي، كان أكثر ذكاء و«ملعنة» من أن يقدم لنا حكاياته بطريقة ميلودرامية، تضافر بين احتفالية في الخارج، ومسؤولية في الداخل.

إذ هنا، إذا كانت حياة الأسرة قد عرفت على التوالي ضروب البؤس والعناد وخيانتي الأم، من الزواج الثاني للأم، أملاً بأن

حق المرأة. فنادرة هي الأفلام – التي تستحق اسم أفلام – التي لم تتفق إلى جانب المرأة وحقوقها بشكل أو آخر، ولا سيما خلال السبعينيات والستينيات يوم صارت قضية المرأة قضية اجتماعية تهمّ الناس جميعاً.

وطبعاً حين نقول هذا لا يعني أن هذه السينما التي تتحدث عنها كانت من التقدم إلى درجة الوقوف إلى جانب حرية المرأة وإنصافها حقوقياً، وما إلى ذلك من المطالب التي لم تكتف جمعيات حقوق المرأة عن المجاهدة بها في وجه مجتمعات أغفلت عيونها وأذانها مستكثرة على المرأة أن تعتبر نصف المجتمع ومربيته. لكننا نعني أن عدداً كبيراً من الأفلام حاول التصدي لقهر المرأة وربما لمساعدتها على الحصول على حقوقها العاطفية إضافة إلى بعض حرياتها.

ولنقل هنا إنّه حتى قد حدث أن سينمات من الأكثر شعبية والتماشي مع السائد مثل تلك التي حققها هنري بركات وأحمد ضياء الدين وبخاصة حسن الإمام، بين آخرين، شكلت صرخات من أجل المرأة، دون أن تنسى هنا، صلاح أبو سيف الذي حقق بين الخمسينيات وأواسط السبعينيات، مجموعة أفلام مقتبسة من روايات تحريرية لإحسان عبد القدوس، جعلت متخلّفي المجتمعات العربية يصرّون على أسنانهم غضباً...

غير أن كل ذلك المتن السينمائي ظل دائماً سينما ذكورية تصنّع من أجل المرأة، وظل عاجزاً عن المطالبة للمرأة بحريتها كفرد عامل في المجتمع يقرر لنفسه بنفسه، ككائن يقبض

أندرية تاركوفسكي وتتجدياته ولا سيما في مجال سينما السيرة الذاتية.

وهنا لم يكن غريباً، لدى الحديث عن فيلم «أحلام المدينة»، أن يقارب كثراً، في مجال موضوع وعلاقة بطله الفتى بأمه، كما في مجال اللغة السينمائية الميالة إلى الحركة الشاعرية البطيئة، بوحد من أجمل أفلام تاركوفسكي وأقواها «المرأة».

ومن بعد «أحلام المدينة» لم يحقق ملصق سوى عدد قليل من الأفلام القصيرة، إلى جانب أربعة أفلام طويلة أخرى هي «الليل» و«باب المقام» و«المهد»، وأخيراً «سلم إلى دمشق» الذي أُنجزه في صيف العام ٢٠١٣ ليشارك به في مهرجان تورنتو السينمائي، جاعلاً موضوعه على ارتباط بالثورة السورية التي اندلعت في أول ربيع العام ٢٠١١.

«أحلام هند وكميليا»

(١٩٨٨)

إخراج:	محمد خان
قصة وسيناريو:	محمد خان
حوار:	مصطفى جمعة
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	عمار الشريري
تمثيل:	نجلاء فتحي، أحمد زكي، عايدة رياض
من المؤكد أن ليس في مقدور أحد أن يزعم أن السينما المصرية لم تكن منصفة في	

اللغة السينمائية كما يجدر بالسينما الطبيعية أن تحوال...

يد أن الذي يمكن تأكيده في هذا المجال فهو أن محمد خان لم يكن ليقوته وهو السينمائي المتمرّس والذي يعرف السينما الطبيعية المتقدمة في العالم جيداً، أن عليه هنا أن يقدم الموضوع - وربما أيضاً «الرسالة» الاجتماعية التي يتلوّح إيصالها - على أي شيء آخر، طالما أن فيلماً من هذا النوع سيبدو وكأنه من المبشرين بين مؤمنين، إن هو اكتفى بإيصال رسالته إلى النخبة كما اعتاد أن يفعل أصحاب الأفلام الطبيعية ومواضيعها المتقدمة حين «يصعبون» الأمور على الجمهور، فيبتعد هذا عن أفلامهم وبالتالي لا تعود رسائلهم سوى نفخ في الهواء...

إن حبكة «أحلام هند وكميليا» من العجائب التي يمكن العثور عليها في أي فيلم شعبي مصرى على أية حال: أنها تدور من حول الصبيتين البانستين هند وكميليا اللتين تعملان في خدمة البيوت ولكل منهما في الوقت نفسه حياتها الخاصة:

هند، الأرملة البسيطة الوديعة التي بعد موت زوجها تضطر للعيش مع أمسرتها الفقيرة والعمل خادمة في البيوت كي تساعد الأسرة في الوقت الذي تحلم فيه بزوج وحب وبيت دائم... أي بتلك الأمور «الصغيرة» التي ترى أنها سوف تتشكلها من هواتها.

أما كamilia فهي من ناحيتها مطلقة تعمل خادمة في البيوت وتعيش مع أسرة أخيها التي تتولى هي إعالتها وكلهاأمل في أن تعر

على مصيره بيده. مثل هذا النوع السينمائي كان عليه أن يتظر أفلام إيناس الدغيدي وربما ناديا حمزة ثم بنات الجيل الأصغر من المخرجات مثل ساندرا نشأت وهالة خليل وهالة لطفي وكاملة أبو ذكري - كي نحصر حديثنا هنا في السينما المصرية - قبل أن يظهر.

ومع هذا، فشلة فيلم لا بد من التوقف عنده دائمًا في مثل هذا الحديث. صحيح أن مخرجه وكاتبته كان رجلاً واحداً من أفضل الذين أعادوا إلى السينما «الشعبية» المصرية قوتها ورونقها في سنوات الثمانين، لكن الفيلم في حد ذاته كان أثنيّاً بامتياز، أي كان فيلماً غاص في مسألة حرية المرأة ومكانتها في المجتمع إلى حد ندر أن غاص إليه أي فيلم مصرى من قبله، سواء أكان من توقيع امرأة أو رجل. ونتحدث هنا عن محمد خان وعن فيلمه «أحلام هند وكميليا» الذي حقق وعرض في العام ١٩٨٨.

ومهما يكن من أمر هنا، لا بد من التأكيد أن هذا الفيلم لم يكن الوحيدة الذي دنا فيه خان من هذا الموضوع ولن يكون الأخير، لكنه هنا، أوصل موضوعه إلى أقصى مداه خالقاً للمرأة والسينما العربيتين الفيلم - المرجع في هذا المجال. ومع هذا، لو نظرنا إلى «أحلام هند وكميليا» من خارجه لرأينا أنه فيلماً يتضمن السمات نفسها التي اعتادت السينما المصرية الشعبية الراجحة أن تتضمنها، من حضور مكتف للنجوم في أدواره، إلى السياق الحكائي الخطّي الذي لا يترك مجالاً واسعاً لتشظي

«الانفتاح» حيث أدت الفوضى الاقتصادية في مصر إلى فرز طبقي مريع أدى بالفقراء إلى فقر أشد قسوة.. وأناس مثل هند وكاميليا، هم من حالة الحثالة ولذا لا تستطيع المرأة أن تتحلما بالكثير: مجرد قسط من الحرية، وبعض المال، والأمل بتنشئة لأحلام الصغيرة تعوضان من خلالها ما لم تتمكنوا منه.

وهنا، في لحظة من لحظات الفيلم، تبدو الأمال الصغيرة على وشك أن تتحقق، وتحديداً بفضل المال الذي كان عبد قد سرقه، إذ إن هند تعاشر على المال لتعيش لحظات سرح وأمل مع كاميليا والصغرى أحلام.. وذلك تمهيداً للذهاب إلى الإسكندرية لمجرد مشاهدة البحر للمرة الأولى، كتعبير واضح عن توق إلى الحرية غير محدود.

وبالفعل تتجه المرأةان إلى بحر الإسكندرية ومعهما أحالمهما - بالمعنى المزدوج للكلمة -، ولكن هنا سيحدث ما يحدث عادة للفقراء في مثل هذه المواقف: سيستولي أشرار على المال تاركين المرأةن باشتبئن خاتمي المسعى... ولكن على بعد خطوات من الشاطئ وغير بعيد من مكان الطفلة. حسناً لقد فقدت المرأةان المال، لكن البحر هناك يتظاهرهما ومعه ولو جزء يسير من الحرية التي لطالما سعتا إليها، ثم هناك الطفلة أحلام رمز التطلع إلى المستقبل والأمل الذي لا براء منه.

فهل كان يمكن اعتبار تلك النهاية نهاية سعيدة في هذا الفيلم الذي تلقفه الجمهور بحب واحتضان منذ عروضه الأولى؟ ليس

هي الأخرى على ما يحررها من تلك الحياة، وبخاصة بعد أن تُجبر على الزواج ثانية من رجل قبيح يكبرها سناً لمجرد أن تساعد أخيها وتتمكنه من القيام بأودعاته.

واضح أن المرأةن غير راضيتين عن هذه الحياة، وأن كل واحدة منها تعيش أحلاماً تفوق طاقتها... ومع هذاها هما تمضيان الوقت في المقاومة، وفي محاولة العثور على العيش الكريم كما على الحرية إن أمكن... وعلى بعض المال إن لم يكن على الكثير منه.

وفي تلك الأثناء تكون هند قد ارتبطت بالشاب عبد الذي يمارس، كشبان كثر مثله في الحارة المصرية، ألف عمل وعمل ولا يتورع عن القيام بسرقات صغيرة.. وهو الآخر يحلم على أية حال... وبخاصة في أن يتزوج من هند ولا سيما بعد أن حملت منه وأنجبت طفلة فيما يكون هو قد رُمي في السجن لسرقة اقترفها وخبا المال الذي جناه منها في مكان لن يعرف به سوى هند، وكميليا وبالتالي.

الطفلة التي تنجيها هند مستطلقة عليها الصديقتان اسم أحلام... وذلك بالتحديد تيمناً بأحلامهما المشتركة، والتي ربما نكتشف بالتدريج أن ما من أحد من ذكور الفيلم، بما في ذلك عبد نفسه وقد صار تزييل السجن الآن، يشكل جزءاً منها. فالمرأةان ليست بعد تجاربها الحياة من النمط الذي في إمكانه بعد أن يشق بأن في إمكان أحد، أو حتى في إمكان المجتمع ككل، أن يعطيهما شيئاً.

ولأنفسهن هنا أن أحداث فيلم محمد خان هذا، تدور في ذلك الزمن المعروف بزمن

وشارك في كتابته محفوظ وشاهين خلال العقبة التالية لهزيمة حزيران/يونيو ١٩٦٧، حين كان المثقفون يبحثون في ثنایا الواقع، أو في ثنایا أفكارهم على الأقل، عن «مشجب» ما يعلقون عليه أسباب الهزيمة.

ونحن، إذا صدقنا «الخطاب» الذي يحمله «الاختيار» سنجد أن المثقف المصري، وإنصاصيته، بما السبب الأساس - وربما الخفي - لتلك الهزيمة. في فيلمه السابق «الأرض» كان شاهين قد دنا من هذه الفكرة ولكن جزئياً. فهو كان وضع تقابلأً بين شخصية محمد أبو سليم (ال فلاح المناضل والمتمرد الذي ينهزم في النهاية أمام الإقطاع والسلطة الممثلة بعسكرها) وبين شخصية الشيخ حسونة، المناضل السابق والمثقف الذي كان رفيق سلاح لأبو سليم في ثورة ١٩١٩، لكن تردد وعجزه عن أي فعل واتخراطه الراهن في السلطة، يضعه خارج لعبة بناء المستقبل التي على الفلاح أبو سليم أن يخوضها من دون هذا «النصف الآخر».

«الاختيار» هو في هذا المنظور فاتحة النصف الثاني من إبداع يوسف شاهين السينمائي، على مستوى الشكل على الأقل. لكن الشكل هنا أتى حتمياً، مرتبطاً بجوهر الفيلم وموضوعه غير مقدم عليه من خارجه. في كلمات أخرى: ما كان تجريبياً في بعض لحظات «الأرض» الأكثر كلاسيكية، صار هنا، في «الاختيار» جوهر الفيلم وموضوعه. وكيف لا يكون كذلك في فيلم جعل من الانقسام موضوعاً له، ومن أزمة هذا المثقف جوهراً،

تماماً، لكنه أتى فليماً بسيطاً يصور الحياة كما هي لا كما يجب أن تكون، ويصور الأحلام الصغيرة وحدودها من دون مواعظ أو معجزات. وهنا كمنت قوته ومكانته في مسار السينمائي محمد خان الذي كان يكثر في تلك الأيام من تحقيق أفلام أعادت الثقة بالسينما المصرية على غرار ما فعل زملاء مجاليون له ضمن إطار ذلك التيار الذي سمي حينها «تيار الواقعية الجديدة في السينما المصرية» مثل علي بدرخان وخيري بشارة والراحل عاطف الطيب وداود عبد السيد.

«الاختيار»

(الوان) ١١٩ د.

إخراج: يوسف شاهين
قصة وسيناريو: نجيب محفوظ، يوسف شاهين
تصوير: أحمد خورشيد
موسيقى: علي إسماعيل
تمثيل: سعاد حسني، عزت العلايلي،
هدي سلطان

حتى اليوم لا يبدو واضحاً تماماً ما الذي يعنيه أن يكون فيلم «الاختيار» حاملاً، في خانة كتابة السيناريو اسمين هما من أبرز الأسماء في عالم الإبداع العربي المصري: نجيب محفوظ ويوسف شاهين. ويزداد الغموض حين تذكر أن الفيلم ليس مبنياً على قصة أو رواية لمحفوظ، بل هو - كما يبدو واضحاً - سيناريو أصيل كتب ليصور فليماً،

عرفت - ظاهرياً على الأقل - كيف تتكيف، مع المجتمع الذي تعيش فيه: مجتمع النخبة السياسية والفكرية الذي يصول فيه زوجها ويتجول على سجنته.

ونحن، في أول الفيلم، أمام سيد وقد جاء يستأذن وزير الثقافة في السفر لحضور مؤتمر أدبي في أوروبا، لكتشف أيضاً أن سيد يستعد لفترة جديدة في حياته، إذ ها هو على وشك أن يعيّن ملحقاً ثقافياً في بلد أوروبي. كل شيء إذا ناجح ومرى في حياته: السلطة، المكانة، المال، الزوجة والغد المشرق. ولكن وسط هذا كله، ها هي الشرطة تعثر على المدعو محمود قتيلاً. ومحمد ليس في حقيقة أمره سوى الشقيق التوأم لسيد، شبيهه كلياً، في الشكل على الأقل. أما في نمط الحياة فإنه يبدو لنا تقىضاً خالصاً له: انه بحار ومشاكِس اختيار لنفسه أن يعيش كما يهوى من دون أن يتطلع إلى مكسب، أو أن يقدم أية تنازلات.

حتى الآن يبدو كل شيء منطقياً... وما هما ضابطان في الشرطة يحققان في جريمة قتل محمود. ونحن من خلال هذا التحقيق، سوف نشاهد، خلال النصف الثاني من الفيلم، الوجه الآخر للميدالية... الوجه الآخر لحياة سيد، وليس فقط لأنه توأم محمود. ما يعني، أن هذا «التكامل» بينهما منطقي، بل لأن الأمور أعمق من ذلك بكثير، ظاهرياً ثم باطنياً:

ظاهرياً، لأن نمط حياة محمود، إذ بدأ باكتشافه من حول لعبة الرحلة المكوكية بين الحاضر والماضي، مروبة لنا بلسان الرواية، يكشف في الوقت نفسه كل العفن الذي يأكل

ومن العلاقة بين المثقف والسلطة، والمثقف ونفسه، سؤاله الكبير؟

سينمائياً، اتبع شاهين موضوعه في شكل كامل، مجازفاً بـ«الآلا يتهم به الأمر إلى تحقيق» فيلم ناجح جماهيرياً، اللهم إلا إذا تم التركيز في الكلام الخارجي عنه على أنه «فيلم ضد المثقفين» وجرى حتى الحدود القصوى استغلال غضب يوسف السباعي (الكاتب الرومانسي المعروف وزعير الثقافة في أواخر العهد الناصري وأوائل العهد السادس) على الفيلم لاعتباره إيهاد يطاوله في شكل أو آخر.

طبعاً، لم يكن لا في نية نجيب محفوظ ولا في نية يوسف شاهين، عمل فيلم يندد بـ«يوسف السباعي»، حتى وإن كانت ثمة إشارات مرمرة في أوله، تضع السباعي في البال، لكن انفصامية المثقف/ الكاتب في الفيلم، أتت من الصدق - بل لنقل: من التجاوب مع ما هو معهود من صورة المثقفين العرب - إلى درجة أن مثقفين كثراً (ولم لا يكون يوسف السباعي واحداً منهم؟) كان يمكنهم أن يروا ذاتهم معكوسة على شاشة هذا الفيلم.

المثقف هو، هنا، «بطل» الحكاية، من دون أن يكون للحكاية بطل بالمعنى المعهود للكلمة. لنقل إذا إنه البطل المضاد. إنه كاتب ناجح، له علاقات مثمرة وقوية بأركان الدولة، أعماله - بصرف النظر عن قيمتها الفنية أو الفكرية الحقيقة - تقدم على أرفع مسارح الدولة. اسمه سيد، وهو يسافر كما يحلو له في مهام حكومية. زوجته حسناء، تتمنى إلى نوع يبدو لنا بائداً من الأرستقراطية، لكنها

السابق، مجسدة، كحّل، في «تقاسم» ابنة البطل، هي نفسها في نهاية الأمر، الازدواجية بين محمود وسيد، مجسدة في «تقاسمها» زوجة سيد. لكن ما كان فعلاً طوعياً «تطهيرياً» في «الشحاذ» يصبح هنا صراعاً أخلاقياً بين التوأميين، يدفع واحد متهماً حياته ثمناً له.

واضح أن ازدواجية سيد/ محمود، في «الاختيار»، بقدر ما عمقت رؤية نجيب محفوظ لازدواجية المثقف، في علاقته بالمجتمع وبناته، كما تجلت في أعمال كثيرة له سابقة، أتت لدى شاهين كنوع من الإجابة عن أسئلة كانت قد بدأت تشغله من حول المثقف ودوره، منذ زمن بعيد... ولكن بعفوية الفنان. وهو بالتالي وضعها كتقابلات لم يكن، بعد، في استطاعته تجاوز دلالتها الأخلاقية: بين قناوي (بانع الصحف...) وأي ناشر الثقافة بشكل أو آخر) ورجل التقابات، ابن البلد المكتسب وعيّاً (في «باب الحديد»)، طالب العلم الناوي السفر إلى ألمانيا، وسيدة المجتمع التي تكتسب بدورها وعيّاً ثورياً (في «فجر يوم جديداً»)، ثم بخاصة بين محمد أبو سليم، و«المثقف» الشيخ حسونة (في «الأرض»).

في كل هذه التقابلات، كانت الإدانة أخلاقية إلى حد كبير. ولكن في «الاختيار» تبدل الأمر تماماً، صرنا أمام ازدواجية سيكولوجية (جوانية) تفتر في نهاية الأمر سياسياً، وتفسّر في طريقها ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جوليان بinda «خيانة المثقفين». وأية ذلك في «الاختيار» أنت، منذ النصف

حياة سيد. ثم لأننا سنكتشف أيضاً أن زوجة سيد، ردأ على الفراغ العاطفي الذي تعشه وسماجة حياتها الاجتماعية التي يرميها فيها زوجها، انتهت بها الأمور ذات يوم إلى الارتماء في أحضان محمود. كل هذا يشكل بالطبع سياق الجانب الحداثي البوليسي في الفيلم الذي يتخذ هنا شكل الفيلم البوليسي.

غير أن ثمة في الأمر باطننا لا علاقة له هنا الجانب الذي تتحدث عنه، به، في سطح الأمور على الأقل. وهذا الباطن يكاد يعكس كون محمود وسيد هما في نهاية الأمر شخصاً واحداً.

الانقسام هو هنا، وليس في داخل شخصية سيد، بمعزل عن محمود. ولكان نجيب محفوظ - وليس يوسف شاهين - طور في هذه الفكرة، ما كان تقاعس عن تصويره في روایته «الشحاذ»، حيث لدبنا التوأم، ولكن بين البطل ورفيقه المناضل السابق، الذي يغدر ليعيش حياة مرفهة، يظل يغوص فيها حتى اليوم الذي تندلع فيه أزمة الخاصة، من خلال علاقته بابنته، التي يكتشف له جمالها، سقوطه وسقوط زوجته، وتكتشف له طهاراتها، أزمة حياته كلها، فيزوجها من صديقه الذي كان أبقاءه في السجن - ربما كنتيجة عن رغبة مزدوجة لديه ليس هنا مجال التعمق فيها: أولاً في أن يعود إلى طهارته الثورية والأخلاقية السابقة؛ وثانياً في أن يعوض بها، وهي شبّهة أمها حين كانت في عمرها، عما انحدر إليه وضع هذه الأم... هذه الازدواجية بين البطل ورفيقه

لا نقول إن معظم الضباط الأحرار الذين قاموا بشورة ١٩٥٢، كانوا يفخرون بكونهم قراءً وكتاباً ولهم مؤلفات، بل إن كثيرهم، الراحل عبد الناصر، كان لا يفتأ يستخدم أمهات الأدب مراجع له في خطبه وأحاديثه، ونشر ذات زمن رواية ثمن الحرية التي يقال إنه كتبها بوحي من عودة الروح لتفوق الحكم.

حسناً... إن هذا كله قد يبدو مقحماً بعض الشيء هنا... ولكننا سقناه لوضع «الاختيار» في إطاره، وتوضيح تلك الرغبة الحاسمة التي استشعرها يوسف شاهين، تحت رعاية نجيب محفوظ، لتعريمة المثقف، من الداخل ومن الخارج. وهو أمر سوف يواصل القيام به،منذ ذلك الحين، بأشكال متعددة تبدو أحياناً أكثر وضوحاً... ولكن فقط، حتى تحقيقه فيلم «المصير»... إثر مروره في «مطاهير» عديدة، جعلته يراجح مواقفه من المثقف والثقافة، فقط على ضوء التطورات الاجتماعية (كما في «الوداع يا بونابرت» و«اليوم السادس») حيث راح يكتشف بالتدريج أن التأزم الاجتماعي والسقوط والهزائم، التي قد يكون المثقف مشاركاً في المسؤولية عنها، كان المثقف نفسه ضحية لها... أو أنه لم يكن الأخطر بين مسببها.

أو لننقل، على الأقل إن شاهين راح بالتدریج يكتشف أن المثقفين ليسوا كتلة واحدة تدان مرة وإلى الأبد، لأنه إن واصل تلك الإدانة فلن يتمكن من جعل أحد يدين من يضطهد ابن رشد، أو يحاول اغتيال الشاعر مروان (في «المصير») على سبيل المثال. غير أن هذا الوعي كان لا بد له من أن يتأخر بعض

الثاني للفيلم، لا نعود مهتمين كثيراً بالتحقيق البوليسى، بقدر ما نهتم بما يعتمل داخل الشخصية التي نراها أمامنا، والتي يحدث لنا حقاً، بين الحين والآخر، أن نصل إلى حد العجز عن معرفة ما إذا كان هذا الذي نراه على الشاشة هو سيد أو محمود.

وليس هذا، فقط، لأن سيد يتقمص شخصية محمود. بل لأنهما، في جوهر هذا العمل، شخص واحد، كما أشرنا. إذ هنا، بعد أن صارت الهزيمة حقيقة واقعة (بني الفيلم كله على وجودها، على عكس ما حدث، مثلاً، في «الأرض» حيث إن النص سابق على حصول الهزيمة. بل حيث إن الأحداث المرورية نفسها هي أحداث تدور في ثلاثينيات القرن العشرين، استخدمها شاهين، وليس عبد الرحمن الشرقاوى، في إسقاط واع على الحاضر، كان لا يزال - على أية حال - يتساءل عما إذا لم يكن المثقف قد ساهم - سليباً في تردداته على الأقل - في حصول الهزيمة)، صارت إمكانية إدانة المثقف واضحة، وخصوصاً أن المثقف صار منذ زمن بعيد جزءاً من السلطة التي قادت إلى الهزيمة.

وحسبنا هنا أن نراجع تاريخ مصر - على الأقل - في سنوات الخمسين والستين، كي ندرك أن المثقف صار جزءاً أساسياً من السلطة. وليس فقط لكونه مستشاراً كان قادة الثورة يصغون إليه (محمد حسين هيكل، مثلاً)، وليس فقط لكونه فناناً أو مبدعاً وروائياً وما إلى ذلك ولد مع الثورة وراح يبرر لها كل ما تفعل. بل، لكونه صار وزيراً وقائداً... ولم

طويل. وهو لعن كان قد لعب أول الأمر في فيلم تلفزيوني - عرض في السينما على أية حال - مأخوذه عن قصة لنجيب محفوظ، فإنه كان في حاجة إلى أن يلعب في فيلم سينمائي حقيقي. وهكذا تضافرت جهوده مع جهود المخرج الشاب هاني لاشين، الذي كان هو من قدمه في «أيوب» راعياً عودته المصرية، لخوض هذه التجربة الجديدة، التي كان من الواضح أن الدور الرئيس فيها مرسوم على مقاس النجم الكبير ومقاس عودته إلى سينما بلاده.



وهل هناك دور للنجم العالمي أكبر من الدور الذي لعبه هنا، وراح فيه يصول ويجلو أمام الكاميرا، في لعبة مزدوجة: فهو من ناحية لعب دور فنان يؤمن عيشه من تجواله بين المناطق ملعاً بالأراجوز، وعرائسه، محاولاً أن يربى ابنه ويؤمن له تعليمه الجامعي وهو يريده له أن يمارس مهنته، التي يراها أعرض وأهم كثيراً من مجرد العرض الفكاهي. فالحقيقة

الشيء، ففي ذلك الحين (سنوات ما بعد هزيمة ١٩٦٧) كانت المسألة لا تزال مسألة تخبّط في تحديد المسؤوليات، كي لا نقول ما هو أكثر من هذا.

ومهما يكن من أمر، سيقول شاهين لاحقاً، إنه إذا كان في «الأرض» قد نظر إلى الصراع الطبقي على أنه مسؤول عن الهزيمة لأن الغلبة فيه كانت للطبقات الإقطاعية المسيطرة، التي يسكت عنها المثقفون و«رجال الدين» أيضاً، فإنه في «الاختيار» دان انتهازية المثقفين وانفصاميتهم، ويفيق عليه أن يدين السلطة نفسها، ببر وقراطيتها وفسادها. وهذا ما سوف يفعله في فيلمه التالي «العصافور». ولعل في وسعنا القول هنا إن «الاختيار» فيلم يطاول وعي الهزيمة من جانب، فيما يطاول «العصافور» هذا الوعي من جانب آخر، مع أن أيًّا من الفيلمين لا يصل إلى اجترار الحلول أو الرد.

«الأراجوز»

(١٩٨٩) د. (اللون)

إخراج:	هاني لاشين
سيناريو وحوار:	عصام الشمام
تصوير:	محسن أحمد
موسيقى:	عمار الشربي
تمثيل:	عمر الشريف، ميرفت أمين، هشام سليم
	كان عمر الشريف قد عاد من الغرب
	ليعمل في السينما المصرية، بعد غياب

الجئين عزاء للأراجوز، إذ إنه هو الذي، لاحقاً سوف يكمل معه مشواره في فنه التضالي. واضح أن العمود الأساس في قوة هذا الفيلم تكمن في حضور عمر الشريف فيه، ممثلاً ومناضلاً ومحنياً، إلى درجة أن كثيراً أقاموا نوعاً من المقارنة بين أدائه في هذا الفيلم وتحوله فيه إلى نجم استعراضي من الطراز الأول، وبين أداء سعاد حسني الراعن في «خلي بالك من زوزو».

ولكن لن حقق هذا الفيلم الأخير نجاحاً جماهيرياً مدهشاً وكبيراً، ووضع بطلته في مكانة متقدمة جداً بين فنانات السينما العربية، من دون أن يحظى الفيلم نفسه برضا النقاد إلا متأخراً، وبالتدريج، فإن «الأراجوز» نال، منذ البداية إعجاب النقاد، لكنه بالنسبة إلى الجمهور العريض، لم يلق القبول المتوقع، وربما لأن هذا الجمهور كان قد نسي عمر الشريف «المصري» منذ زمن بعيد، أو ربما لأنه لم يستسغ غناه وفقراته بين مشهد وأخر، على رغم كل الثنائيات الطيبة التي ملأت الفيلم جاعلة إيهام من الأفلام المنددة بسياسة الانفتاح، حتى من دون أن تكون له القوة التعبيرية أو الفنية التي اتسمت بها أفلام «افتتاحية» مصرية عديدة، مثل أفلام محمد خان أو علي بدرخان، أو عاطف الطيب أو، وخاصة، داود عبد السيد. والحقيقة أن هاني لاشين، لو كان قد بذل بعض الجهد الإضافي، لكان من شأنه أن يعتبر، بفضل هذا الفيلم تحديداً، واحداً من أبناء التيار المتميّز الذي شكله هؤلاء في السينما المصرية.

أن عمر الشريف، يستخدم استعراضاته «الأرجوزية» هنا كي ينشر أفكاراً بين سكان القرى والأهالي، ما كان في إمكانه أن ينشرها بأية صورة أخرى: إنها تدعو إلى الاشتراكية وإلى الوعي، تحت ستار الضحك والإضحاك. غير أن الابن يمعن في دراسته الجامعية إلى درجة لم يعد يرى معها أن مهنة أبيه تصلح له، من دون أن يفهم بوضوح كيف أن أبيه، عبر عروضه، يساهم في توعية الناس بالأحداث السياسية التي تدور من حولهم. لقد كبر الابن وارتفع مستوى تعليمه، وبات لا يرى في مهنة أبيه وممارسته سوى تهريج خالص يصيّه، ولا سيما حين يبدأ التقرب من زميله ابنة أبيك الكبير.

وهنا يحدث ما لم يكن الأراجوز يتمناه أو يتوقعه: يبدأ ابنه بالتخطيط مع أبيك الكبير، كامل، لإقامة مشروع استثماري كبير من النوع الذي كان قد بدأ يسود أيام الانفتاح. وهكذا يشتد الصراع بين الأراجوز وابنه. لكن الأدهى من هذا أن الابن يكتشف حين يطلب من «شريكه» كامل بيتك أن يجمعه بأمرأة يشتتها، أن هذه ليست سوى امرأة أبيه. صحيح أن الابن ينفصل هنا عن كامل بيتك ويختبر الانتخابات ضده، لكن الأراجوز يظل واقفاً ضد ابنه، حتى اللحظة التي يحاول فيها أحد رجال كامل بيتك أن يقتل الابن الذي بات متجرداً الآن على تحدي سيده، لكن الرصاصة تصيب إنعام زوجة الأراجوز التي تفتدي الابن بحياتها، ثم إذ تنقل إلى المستشفى تضع جنبيها فيما هي تلفظ أنفاسها. ولسوف يكون هذا

«الأرض»

(١٩٧٠) د. (اللوان) ١٣٠

يُوسف شاهين
إخراج:
المؤسسة المصرية العامة
إنتاج:
عبد الرحمن الشرقاوي
قصة:
حسن فواد
سيناريو وحوار:
محمد نصر
تصوير:
علي إسماعيل
موسيقى:
عزت العلايلي، نجوى إبراهيم،
تمثيل: محمود المليجي

«فجر يوم جديد» فيلماً صغيراً، وكان شاهين أراده، في كل المعاني أيضاً، تجربة استعداداً لاقتحاماته المقبلة. وأول هذه الاقتحامات سيكون «ال الأرض».

من ناحية مبدئية، وكما أشرنا في ما تقدم، ليس «الأرض» فيلماً عن الهزيمة، حتى وإن كان شاهين قد صوره بعد عام ونصف العام من حدوث الهزيمة. كذلك هو ليس فيلماً عن القضية الفلسطينية، كما قال كثُر من بينهم شاهين نفسه، كل هذا من الناحية المبدئية، لكن شاهين بعد كل شيء، حين حقق الفيلم انطلاقاً من سيناريو كتبه حسن فواد لرواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، استحوذ على موضوعه كل الاستحواذ ليجعله فيلماً راهناً عن الهزيمة، عن فلسطين، عن الصراع الطبقي، عن الحب، عن خيانة المثقفين... عن السير في درب الحياة لطفل يراقب ما حوله... عن الاستعمار.

في أصل الفيلم إذاً، رواية عبد الرحمن الشرقاوي المعروفة منذ زمن بعيد، والتي من الواضح أن الشرقاوي، الذي كان شيوعاً في صباح، كتبها متاثراً برواية فونتاما拉 للإيطالي إيفانتسيو سيلوني، الذي كان بدوره شيوعاً في شبابه. أما حسن فواد كاتب السيناريو فكان هو الآخر شيوعاً، ولكن متحرر، كما كان فناناً حقيقياً ووجهًا بارزاً في الحياة الثقافية المصرية. وفي عمله مع قطبي الفكر اليساري المصري هذين ما كان يمكن مبدئياً لشاهين أن «يتلاعب» بالسيناريو والقصة كثيراً، كما فعل ربما في «فجر يوم جديد»، وكما سيفعل في

شكل أو باخر كان «فجر يوم جديد» فيلماً صغيراً، صغيراً من ناحية ميزانتيته، حرص شاهين أن يحيط نفسه فيه بعدد من الفنانين والتقنيين المقربين منه والذين سوف تجد أسماء معظمهم تتكرر من فيلم إلى آخر، من سمير نصري، الذي بعد تجربتين آخرتين، خارج مصر، سوف يتحول إلى النقد والإخراج ويعيش جزءاً كبيراً من حياته في لبنان، قبل أن يعود إلى مصر ويرحل فيها وهو بعد في مقتبل العمر، إلى رشيدة عبد السلام مؤلفته الدائمة، ونصري عبد التور مهندس الصوت الأشهر في مصر... أما التمثيل فلم يضم أي نجم كبير: كانت هناك سناء جميل (في دور نايلة) وهي كانت دائماً واحدة من أفضل الممثلات في السينما المصرية، لكنها لم تكن نجمة أبداً. وكان هناك سيف الدين الذي سيلمع زماناً ثم يختفي مكتفياً بظهور لافت، إنما محدود في معظم أفلام شاهين التالية. في كل المعاني كان

أساس من عملية الحكي وإضفاء المعنى في بعد تكامله مع السرد الروائي، ثم بعد ذلك وصولاً إلى تحويل أجزاء كبيرة من الفيلم إلى كوميديا موسيقية (كما الحال في «عودة الابن الضال») يمكننا أن نفهم كيف زاوج شاهين بين موضوعات أتت من خارجه، ولغات سينمائية كانت من ابتداعه.

وفي هذه المزاوجة من المؤكد أن المخرج وصل إلى بداية طريقه التي ستقوده إلى التحول من سينمائي يقدم أفكاراً، أو يحاول ذلك، مستخدماً ما تيسر من لغة سينمائية، إلى مبدع يجدد في هذه اللغة بل يثورها. ولعل قراءة لتطور لغة السرد والقطع و«الكونلاج» السينمائي لديه، من خطية «فجر يوم جديد»، إلى «الكونلاج» المطلق في «العصفورة»، وصولاً إلى تلقي الأنواع في «عودة الابن الضال».

لعل هذه القراءة تكشف لنا عن كيف أن شاهين، طور سينما في شكل ثوري، خلال تلك الفترة نفسها التي كان فيها يغرق في العيرة السياسية، التي ستقوده من رصد الواقع «الشوري» بحماسة دعائية نسبياً (في «فجر يوم جديد») إلى رصد للحاضر على ضوء الماضي والصراع الطبقي (في «الأرض»)، إلى البحث عن أسباب الهزيمة، في خيانة المتفقين (في «الاختيار»)، ثم البحث عن أسباب هذه الهزيمة في الفساد البير وقراطي (في «العصفورة»)، وصولاً إلى استخلاص النتائج وتبني صراع الأجيال وكشف الصراع الدموي

«العصفورة» وما بعده. وربما يكون هذا قد أدى في مصلحة الفيلم، الذي خرج في نهاية الأمر كلاسيكاً وحقق من الإجماع ما يضعه دائمًا في المرتبة الأولى أو الثانية في لائحة أفضل فيلم عربي على مر تاريخ السينما.

يقولنا هذا الأمر هنا إلى ملاحظة لا بد من التوقف عندها وهي أنه إذا كان كل من الفيلمين، المفتتح والمختتم، لهذه السلسلة، مأخوذاً من أفكار ساهم شاهين في رسماها، في المرة الأولى مع سينمائي يجرب حظه في الكتابة مباشرة للسينما، وفي المرة الثانية مع شاعر ورسام (هو صلاح جاهين الذي كتب الفكرة الأساسية والسيناريو لـ«عودة الابن الضال» مع شاهين)، فإن الأفلام الثلاثة التي تتوسط هذه السلسلة أخذت من أعمال أدبية لكتاب يمكننا أن نسميهم محترفين، وبعضهم (نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي) يعتبر من كبار الكتاب الروائيين في مصر، فيما الثالث (لطفي الخولي) كاتب مبدع مرموق، وكاتب سياسي كبير.

ومع هذا كله، في الأفلام الخمسة معاً، بصعوبة نكاد أن نستبعد حضور يوسف شاهين في كل لحظة من لحظات أي فيلم، بتوتر كاميروه وحواراته المتشائمة، وعلاقته التالية مع الممثلين والتوليف العصبي والقفز خارج الخطية الزمنية، ناهيك بتوقف كاميروه طويلاً وتكراراً أمام مناظر الطبيعة. فإذا أضفنا إلى هذا اشتغاله الخلاق على الموسيقى، بدءاً من استخدامها تزييناً، في «فجر يوم جديد» و«الأرض» وصولاً إلى الاشتغال عليها كجزء

في هذا المعنى وانطلاقاً من النظرة التي جعلنا شاهين نقىها على ذلك الريف وأحداثه، نصبح كذلك أمام فيلم عن السينما. لأن ما نطالعه هنا هو «فرجة» يتم خلالها التعامل مع الأحداث وتطورها من خارجها اندفاعاً حتى التماهي مع قضيتي محمد أبو سويلم في اللقطة الأخيرة التي تدعهما أغنية حماسية شديدة العذوبة والقوة والجمال، مغناة على خلفية أرض جرداء تتدفق الدماء من يدي أبو سويلم لستقایتها. وتتخذ هذه اللقطة الرائعة كل دلالتها من هذه السقاية، لأن جذر موضوع الفيلم برمته يغوص في قضية الري في الريف.

إن الذي يعرف أرض مصر وطبيعتها وكون «مصر هبة النيل» يفهم تماماً أهمية الماء في حياة هذا البلد العريق، وكيف أن قضية الري شكلت ومنذ الأزمان القديمة عصب الحياة والصراعات والعيش هناك. من يملك السيطرة على الماء يملك السيطرة على مقدرات الناس. ومن هنا تصبيع قضية الماء مسألة حياة أو موت. وبينما فيلم «الأرض» مع قرار حكومي مركزي يتخذ لمصلحة الإقطاعيين يقضي بأن تقتصر أيام تزويد أراضي الفلاحين بالمياه، شهرياً، من ١٠ أيام إلى خمسة. ولما كان الري لمدة ١٠ أيام، أصلاً، لا يكفي، يصبح من الواضح أن ري خمسة أيام فيه انتحار عام للأرض وأصحابها.

أما الجواب، بسبب غياب أي عمل شعبي تنظيمي وأي تضامن بين الفلاحين، فيكون في تصاعد الأنانيات التي تفرق بين هؤلاء الفلاحين وبين المناورات والخيانات

على السلطة وفتح آفاق جديدة للمستقبل (في «عودة ابن الصال»).

في «الأرض»، إذ، وبالاستناد إلى رواية عبد الرحمن الشرقاوي التي تحكي أحداً تقع أواسط ثلاثينيات القرن العشرين في الريف المصري، بدأ شاهين يتلمس، في إسقاط مُوارب، أسباب «الهزيمة» التي لم تكن، على أية حال، قد حلّت بعد. لكن اللافت هنا هو أنه رصد هذا كله بنظره الطفل الذي يروي لنا ما حدث. إنه طفل آخر من المدينة إلى الريف في إجازة. ولم تكن لهذا الطفل معرفة بأوضاع الريف، ولا بالحب ولا بالمرأة ولا بالصراعات الطبقية ولا بالاستعمار... لهذا ما هو هنا يراقب ويكتشف ليكشف في طريقه لمتفرجين يفترض أنهم يكتشفون مثله ومعه، وبالتالي لشاهين نفسه كسينائي مدني لم يعش الريف ولم يعايش مشاكله من قبل، سلسلة من الأحداث والمشاكل، التي يقدر ما تبدو متفرقة، تبدو متداخلة، ولو في سياق نظرة المخرج/ الطفل/ المتفرج الآتي من الخارج.

والحال أنه بين وقوع نظرة الطفل على هذا الريف أول الأمر، والصور المكثرة لقضية محمد أبو سويلم على التراب، مدمني تجره البهائم بعد أن فشلت ثورته، لقوة أعدائه؛ ولكن أيضاً لخيانة حلفائه، يمر على الشاشة أمام أعيننا، جزء كبير مما كانت الأرياف المصرية، والعربية أيضاً، تعانيه، ليس فقط في ثلاثينيات القرن العشرين، بل حتى زمن تحقيق الفيلم، ثم حتى زمننا.

مجرماً ومتسبباً أيضاً -، ثم بخاصة حكاية التربية العاطفية، بل الجنسية، للطفل المدني الذي نشاهد جزءاً كبيراً من هذا بعينيه، وإن كنا سنتسى هذه الوساطة لاحقاً في الفيلم، ما شكل نوعاً من القصور في السيناريو لم يهتم به كثُر في حينه. فالحقيقة أننا هنا، في «الأرض»، نجد أنفسنا أمام ما يشبه المعادلة التي كانت حكمت «فجر يوم جديد»: معادلة التوليف بين رؤية المخرج، الذي هو «مؤلف» للعمل حتى وإن جاء الموضوع من خارجه، وبين نص آتيه من خارج عالمه وفكرة. صحيح أن يوسف شاهين قال دائماً إنه منذ قرأ الأرض أواست سنتين الخمسين حين كان يستغل على «جميلة الجزائرية» مع عبد الرحمن الشرقاوي نفسه، قرر أن يحوّلها إلى فيلم، لكن شاهين كان قد تطور وطور ليسقط لغته السينمائية، بل حتى علاقته بالسينما وبالتاريخ خلال السنوات التي انتظر فيها تحقيق ذلك المشروع.



ومن هنا حين قيّض له أن تنتج الدولة الفيلم، بعد بداية تفكيره فيه بما لا يقل عن عشر سنوات، وعهد هو إلى حسن فواد بكتابة السيناريو، كان يعرف جيداً أنه لا بد من أن يضع من داخله أشياء كثيرة في الفيلم. وفي يقيننا أن

والصراعات. وعلى هذه الخلفيَّة يزيد بلة الطين أن الإقطاعي، ذا الأصل التركي والذى يملك بدوره أراضي وقصراً منها، يريد الآن أن يشق طريقاً توصل ضيوف سهراته إلى قصره من دون مشقة... وهو كي يشق تلك الطريق يحتاج إلى نهب أراضي الفلاحين، تحت رعاية جنود يؤتى بهم من جنوب البلاد (سودانيين أو نوبيين) وتتردد الشيخ حسونة، رجل العلم والدين المقيم في القاهرة والذي كان الأهالي يعتمدون على صوته لإيصال شكاوهم، ثم ازدياد الفرز إلى درجة يصبح معها محمد أبو سويلم، الفلاح الكهل (الذى كان ناضل بقوة خلال ثورة ١٩١٩)، مع الشيخ حسونة رفيقه في السلاح) وحيداً مع عبد الله، صهره الموعود، في صراع بات شرساً ودائماً مع فلاحين آخرين وقفوا حيناً إلى جانب السلطة وحياناً إلى جانب الإقطاعيين، واختبأوا أحياناً تحت عباءة تردد الشيخ حسونة بل خيانته للقضية. وهكذا يتحول الصراع من صراع مع السلطة والطبقة التي تمثلها والقوى المسلحة الآتية لحمايتها، إلى صراع بين الفلاحين أنفسهم. وهذا الصراع لا يختفي حتى حين تقع مصيبة مشتركة (رمزية من دون شك) إذ تسقط جاموسة في ترعة ويهب الجميع تلقائياً لإنقاذهَا.

على هذه الخلفيَّة كلها، لم يفت شاهين، بالطبع أن يرسم لنا جملة من أحداث أخرى: حكايات حب، وصورة للشعوبنة المقترفة دائماً في الأرياف المختلفة – ممارسة هذه المرة من طريق نصب سرعان ما ينكشف

القاد السينمائيون أنه إنما حقق فيلماً عن السينما، جمال السينما، ودور السينمائي في المجتمع، في الوقت نفسه الذي عرّى فيه خيانات المثقفين، ونند بالكتب الجنسي الذي يقود إلى الاستلاب والإحباط والجريمة، معرجاً بين هذا وذاك، إلى تصوير طبية الإنسان في عمق أعمقه حين تستدعي الأمور ذلك (موقف القائد الأسود لقوات الهجانة، الذي رفض قمع المواطنين، وتآخى مع محمد أبو سويلم، موقف الفلاحين، إلى أي خط انتموا، حين استدعت الأمور تضافرهم أمام المصيبة).

لكن الأهم من هذا كله، أن شاهين أكد في هذا الفيلم أن الرداءة الفنية ليست قدرأ، وأن تحريك الفنان لملكات الإبداع والخلق لديه، يمكن أن يصبح حقيقة واقعة حين يقرر فعل ذلك. من هنا ليس مجاناً القول إن «الأرض» وبغض النظر عن مدلولاته السياسية وكونه فيلماً أعاد فيه شاهين أسباب النكوص والهزائم إلى الريف، هناك حيث «الأرض» كان شاهين يتهم دائمًا بأنه يهمل الممثل لحساب حركة الكاميرات... فأنهى أداء محمود المليجي (محمد أبو سويلم) وعزت العلايلي (عبد الله) ونجوى إبراهيم ويعيني شاهين (الحاج حسونة) وغيرهم، ليقول إذ مثلوا هنا بعض أروع أدوار حياتهم السينمائية، أن المخرج الجيد في الوقت الذي يصنع فيه فيلمه في شكل جيد، يكشف كذلك مكتنوات بقية العاملين معه، متىحاً لهم أن يقدموا أفضل ما عندهم، من حسن فؤاد ككاتب للسيناريو، إلى

أهم ما وضعه كان نظرة الطفل، مقابل قبضة المتمرد التي أنت من الشرقاوي / فؤاد لتصبح جزءاً أساسياً من عالم شاهين. أما نظرة الطفل فهي نظرة السينما. ومن هنا حتى لو حافظ «الأرض» على رواية الشرقاوي وأجوائها، فإن حصيلته النهائية أنت سينمائية خالصة، بصرية، ما يجعل من فيلم «الأرض» واحداً من الأفلام النادرة في تاريخ السينما المصرية، بل حتى في تاريخ سينما العالم، الذي يتجاوز في قوته، قوة النص الأدبي الذي أخذ عنه أصلًا.

فهنا، إذا كان شاهين قد أصرَّ على أن يواثم نظرة سمير نصري ذات اللغة السينمائية والشخصيات الجديدة، مع تطلعاته السياسية التي كانت مؤيدة لثورة جمال عبد الناصر، من دون تحفظ في «فجر يوم جديد»، فعل العكس في «الأرض»: أضفى بعدها سينمائياً خالصاً على عمل كان يتسم أصلاً بمقدار كبير من التزعة الأيديولوجية. فكان الزواج موافقاً، وقدم شاهين من خلال «الأرض» فيلماً ذا طبقات: كلما خيل إليها أنها من خلال رصد طبقة فيه نكشفه في كلية، نجد طبقة أخرى.

من هنا اختلفت التفسيرات وتشعبت ليري فيه بعضهم أمثلة «مسابقة» حول الهزيمة، وبعضهم الآخر فيلماً عن الصراع الطبقي، وأخرون فيلماً عن القضية الفلسطينية أو غيرهم، حتى، عملاً، ينطلق من مشكلة الري، ليبرر ويفسر ضرورة استكمال بناء السد العالي. أما شاهين الماكر، فإنه وافق على كل تلك التفسيرات، مع أنه بقي على الدوام مدهوشًا متسائلاً: ثُرى، كيف لم يدرك، حتى

«أريد حلاً»

١٢٠ د. (اللوان)	(١٩٧٥)
سعيد مرزوق	إخراج:
حسن شاه	قصة:
سعيد مرزوق	سيناريو:
سعد الدين وهبة	حوار:
مصطفى إمام	تصوير:
جمال سلامة	موسيقى:
تشيل: فاتن حمامة، رشدي أباظة، أمينة رزق	

هو واحد من تلك الأفلام التي تكون قد أثبتت لها كل عناصر النجاح منذ البداية، من بطولة في حجم فاتن حمامة، إلى مخرج طليعي له وزن سعيد مرزوق الذي كان قد سبق له أن أثبت مكانته الكبيرة في ذلك الحين كواحد من مبدعي السينما الطليعية في مصر، إلى كاتب حوارات من طيبة سعد الدين وهبة، الذي عرف كيف يجعل من كل عبارة وجملة أمراً له أهميته في سياق موضوع متفجر: موضوع الطلق عند مستوى القانوني، وانطلاقاً منه للغوص في قضية المرأة، وكل هذا للتغليف جبكة عرفت الكاتبة حسن شاه، بعدما استقتها من قضية قضائية/اجتماعية حقيقة، كيف تسجها فنياً وفكرياً في شكل قال معه بعضهم: لقد صار لقضية المرأة، أخيراً سينماها في مصر!

صحيح أن هذا الكلام أتى حاملاً شيئاً من المبالغة؛ قضية المرأة في مصر كان قد سبق لها أن تلاقت مع سينماها في أفلام تقاوالت في قوتها وفعاليتها حملت حيناً توقيع صلاح

عبد العليم نصر، كمدير للتصوير التقط للريف المصري، وكذلك لحركة الفلاحين وعلاقتهم بالأرض، مشاهد أدهشت حتى أولئك النقاد الذين كانت لهم على الفيلم مأخذ كثيرة، أما رشيدة عبد السلام، فقد مثلت، في واحدة من أولى تجاربها الكبرى، استجابة فنية رائعة بحال التوليف لما كان تلעם ورؤى يوسف شاهين يريدان.

في النهاية أتى «الأرض» أكثر من ساعتين من المتعة السينمائية والفكرية، من دون أن ينسى متفرجه أنه هنا أمام فيلم يتعدى أن تكون نهايته سوداوية (هزيمة محمد أبو سليم وخطة الشوري)، كي يوقف متفرجه هذا من سباته ولا يضحك عليه بأحلام انتصارات وهمية باشنة كاذبة. وكان هذا الأمر متلائماً مع تلك المرحلة، حيث إن الفيلم عُرض بعد هزيمة حزيران (يونيو) في وقت كانت فيه الهزيمة أطاحت كل أمل جاعلة الناس، غير قادرين على القبول بمن يكذب عليهم.

هنا في «الأرض» قال يوسف شاهين الهزيمة، غاضباً... ولكن ممهداً لتوضيح ما يتراءى له من أسبابها. وهو، للوصول إلى هذا سيكون عليه أن يتحقق فيلمين تاليين، أولهما عن نص لنجيب محفوظ (الاختيار)، والثاني عن نص للطفي الخلوي (العصفورة). كما سيكون عليه أن يستخلص النتائج العامة لتشخيصه في العمل الذي اشتغل عليه مع صلاح جاهين، ليكون بالتأكيد الأكثر شاهينية بين أفلام شاهين قاطبة «عودة ابن الصال».

وكان هذا هو الجديد المهم في هذا الفيلم الجريء. لمرة نادرة، استخدمت السينما على شكل مراقبة ضد ما هو راسخ في الحياة الاجتماعية، كاشفة عن ظلمه وتعسفه وكونه مصنوعاً من الذكور في مجتمع للذكور.

ونعرف طبعاً أن حكاية «أريد حلاً» تدور من حول درية (فاتن حمامة) التي ترید اليوم، بعد عشرين سنة من الزواج، وبعد أن ودعت ابنتها وقد سافر إلى أوروبا للدراسة وانتهت من وداعه في المطار، ترید أن تتابع قضية طلاق من زوجها مدحت (رشدي أباظة)، سترى أنها تأخرت في رفعها عشرين سنة، هي التي كانت قد اكتشفت خيانته لها منذ شهر زواجهما الأولى وأرادت الانفصال عنه باكراً لكن أباها رفض ذلك بقوة وأجبرها على البقاء مع الزوج. أما اليوم فإن هذا الأخير هو الذي يريد أن يجبرها على ذلك، ليس جبّاً فيها بالطبع، بل لأن كرامته الاجتماعية لا تسمح له بأن يطلق، والقانون إلى جانبها.

وهكذا نجدنا في سياق الفيلم تتابع حكاية درية وتحوالها في دهاليز المحكمة وصراعها مع القضاء والقانون، واحتقادها بحكايات أخرى، بعضها يشبه حكايتها وبعضها الآخر لا يشبهها، بل يفوقها قسوة.. وعفناً. لكن هذا كلّه يتنهى باصطدام المرأة بجدار القانون، القانون الذي يحمي عنان الزوج وتعنته ولا يقف بأية حال من الأحوال مع حق المرأة. والحال أنه إذا كان فيلم «زوجتي والكلب» قد صنع لسعيد مرزوق مكانته كسينمائي

أبو سيف وأحياناً توقيع بركات أو حتى حسن الإمام - وإن على مستوى مختلف -؛ غير أن الواقع يقول لنا إنها كانت واحدة من المرات القليلة، والفعالة، التي يصل فيها الأمر إلى مساءلة القانون نفسه، في هذا السياق، وليس تصرفات الأفراد.

وحتى وإن كانت نجمة من حجم فاتن حمامة هي المعنية هنا، وتعتمد الفيلم أن يبتزها طبقاً وثقافياً - ما اعتبر من قبل بعض النقاد، شبه نقشه في الفيلم -، فإن الفيلم عرف كيف يضفي على قضية المرأة وحقها في اختيار حياتها من خلال حقها في الطلاق، عملياً كشفته قضايا قضائية عدة أخرى، مرّ بها سياق الفيلم من خلال متابعته محاولة فاتن حمامة الحصول، قضائياً، على الطلاق: قضية أمينة رزق التي لن ينصفها القضاء بتمكينها من الحصول على نفقة إلا بعد أن تلطف أنفاسها، قضية تلك السيدة التي، لا تجد لها من حلّ أمام القضاء الرافض إعطاءها حقها، إلا بالتحول إلى عاهرة تحت رعاية قواد يتقطّع لمساعدتها، أو حكاية تلك السيدة الثالثة التي تضطر، أمام تعنت القانون رفضه إعطاءها حقها إلى جرح نفسها للرّعم بأن الزوج هو من جرّها... الخ.

من خلال مثل هذه الحكايات «النموذجية»، كان واضحاً أن المستهدف في هذا الفيلم، ليس المحكمة نفسها، ولا في كل من الحالات: الأزواج الذكور؛ ثم في قضية فاتن حمامة، الساعية إلى الطلاق من زوجها (رشدي أباظة)، هذا الأخير، بل القانون نفسه،

من سينما تاريخية يرى ضرورة تحقيقها «لاستنهاض الهمم والتعرف بالصورة على لحظاتنا المجيدة» كما كان يؤكد.

غير أن المشكلة مع مشاريع العقاد، التي لم يحقق منها خلال حياته سوى عمليتين: أولهما، «الرسالة» عن ولادة الإسلام، والثانية «أسد الصحراء»، أنها كانت مشاريع «نجمون»، أي باهظة التكلفة، تمثل نفقات الواحد منها تكلفة ما لا يقل عن خمسين فيلماً عربياً متواسط التكلفة. بالنسبة إليه، إنما هوليوود عربية، أو لا شيء.

والحقيقة أن نظريته لم تؤتِ ثمارها، حيث إن فيلميه الوحدين كانا حقاً هوليوديين، لكنهما أسفرا عن «لا شيء»، حتى وإن كان ثمة من يعتبر «الرسالة» و«أسد الصحراء» أو واحداً منهما على الأقل، بين أبرز وأفضل ما حققه السينما العربية في تاريخها.

والمدهش أن هذا صحيح، من الناحية الإنتاجية على الأقل، ولكن ما يخفف من الحماسة حتى لهذا بعد هو أن الفيلمين يُعتبران من أكثر الأفلام تحقيقاً للخسارة المادية في تاريخ السينما. وينطبق هذا، على «أسد الصحراء» في شكل خاص، الفيلم الذي أتفقت عليه السلطات الليبية المتوجه نحو ٣٥ مليون دولار، فلم تزد عائداته على المليون! ومع هذا كان العقاد، متوجاً ومخرجاً، قد حشد لفيلمه الثاني هذا كل ما اعتبره عناصر نجاح: نجوماً عالميين كباراً من طينة انطوني كوين وليرين باباس وأوليفر ريد ورود ستيرغر وراف فاللوني وجون جيلغوفود (معظمهم

طليعي أوائل سبعينيات القرن العشرين، وقد سينما الاجتماعية ضمن إطار بعد سيكولوجي لا شك فيه، فإن «أريد حلاً» أعطاه فرصة ليعزز مكانته كمخرج يعرف كيف يستخدم لغة سينمائية كلاسيكية، موظفاً أكبر قدر ممكن من التفاصيل ومستفيداً من المواهب العديدة التي تحلت من حوله، ليقدم عملاً كلاسيكيًا ذا رسالة اجتماعية واضحة... أي واحداً من تلك الأفلام التي كان يمكن لها أن تكون ذات فاعلية كبيرة على صعيد المجتمع والقانون وممارسات السلطات القضائية، كما على صعيد الوعي الاجتماعي بقضية المرأة.

«أسد الصحراء»

(١٩٨١) د. (ألوان)

مصطفى العقاد

إخراج: هادي غريغ

سيناريو: جاك هيلديارد

تصوير: موريس جار

موسيقى: تمثيل: أنطوني كوين، ليرين باباس، أوليفر ريد، رواد ستيرغر، جون جيلغوفود، راف فاللوني

كان مصطفى العقاد السينمائي العربي الأكثر ارتياحاً للمهرجانات السينمائية، ولا سيما العربية منها. كان حاضراً دائماً، يتجلو بين أهل السينما وأهل النقد يناقش الأفلام ولا يتوقف عن الحديث عن مشاريعه المقبلة. كان عقل الرجل مليئاً بالمشاريع، لكنها كانت تدور كلها من حول نوع معين

في ذلك العين، سوف يعلّون بعد ذلك أنهم كانوا يمثلون من دون أن يشعروا أن ثمة ممثلاً يديريهم، وأحياناً من دون أن يدركوا حقاً ما هو موقع أدوارهم ومشاهدتهم في الفيلم. فقط ظل في ذاكرتهم صعوبات التصوير في لهيب الحر الصحراوي، رغم أن الإنتاج بنى لإقامةتهم مدينة عصرية في قلب الصحراء مزرودة بكل وسائل الراحة بما في ذلك صالة عرض كانت تعرض لهم كل شيء، باستثناء المشاهد المنجزة من الفيلم والتي كانوا يتطلعون يومياً لمشاهدتها لمعرفة أين هم وماذا يفعلون؟!

«إسكندرية ليه؟»

(الوان) ١٣٥ د. (١٩٧٩)

يُوْسَف شاهين	إخراج:
مِصْر العَالَمِيَّة و«أُونِسِيك»، الجزائر	إنتاج:
يُوْسَف شاهين	قصة:
يُوْسَف شاهين، محسن زايد	سيناريو وحوار:
محسن نصر	تصوير:
فؤاد الظاهري	موسيقى:
نجلاء فتحي، أحمد زكي، فريد شوقي، محسن معي الدين	تمثيل:

رغم أن ثمة، في تاريخ الفن السابع، أفلاماً كثيرة يمكن أن تعتبر متممة إلى فن السيرة، فإن الأفلام التي تتناول السيرة الذاتية لمبدعيها، لا تزال قليلة جداً في السينما العالمية، كما في السينما العربية. وطبعاً يمكننا أن نتصور غالباً عددها المطلقة وسط ثقافة عربية لم تعرف

من عباقرة السينما والمسرح في بلادهم (وعالمياً)، وضخامة ديكورات وإكسسوارات، وطوابق عمل كان من بينها صحافيون ونقاد راح المنتج/المخرج يستدعيهم إلى أماكن التصوير للترويج له ولفيلمه قبل أن يشاهدوها لقطة واحدة فيه، مقابل مكافآت سيقال لاحقاً إنها أفسدت النقد ولم تفِ الفيلم... بما فيها صفحات (ملونة) مشتراء في مجلات السينما العالمية. وهذا كلّه لتصوير فصل من فصول التاريخ الليبي يتحدث عن الكفاح البطولي الذي خاضه المدرس الوطني العجوز عمر المختار ضد الاستعمار الإيطالي والذي انتهى بالقبض عليه وإعدامه مع رفقاء.

هذا الفصل لا يجهله أحد في ليبيا، أو حتى في الوطن العربي، ومع هذا قدمه العقاد في الفيلم وكأنه يميّط اللثام عن سر تاريخي. لكنه قدمه في شكل جعل نقاداً محايدين، لم يكونوا من بين الذين قبلوا دعوات العقاد ومكافأته، يقولون إن الفيلم، في نهاية الأمر، وسيُبَثِّب سيناريو تبسيطي تحول وحوّل معه القضية إلى ما يشبه الصراع بين «الخير والشر»، تحول إلى ما يشبه حكايات رعاة البقر في الأفلام الأمريكية، وتحولت فيه الشخصيات إلى كاريكاتور. فالاستعماري استعماري كما ينبغي له أن يصور في المخيلة الشعبية الوطنية، بما في ذلك حواراته وطريقة نطقه لها. والبطل الوطني بطل وطني، من رأسه حتى ملابسه مروراً بحركات يديه ونظراته.

كثير من الممثلين الأجانب الكبار الذين عملوا في الفيلم مقابل أجور اعتبرت خيالية

ولو في شكل عفوي غير مدروس تماماً، لريادته لاحقاً في سينما السيرة الذاتية. ونقول لاحقاً لأنّه احتاج إلى انتظار ثلاثين سنة، قبل أن يجرؤ على التنطّح لوضع سيرته الذاتية في فيلم، سيكون فاتحة لأفلام ثلاثة أخرى، دنا فيها كلها، من سيرته الذاتية في شكل مباشر أمين، على الأقلّ، لنظرته هو إلى تاريخه.

ونعرف، طبعاً، أن رياض يوسف شاهين في هذا المضمّن أثمرت لدى آخرين، إذ شهدنا من بعده، دواخل شبان من السينمائيين، مثل التونسيين فريد بوغدير ونورى بوزيز، والسوّري محمد ملص ومواطنه أسامة محمد، والمصرىين يسري نصر الله وخالد الحجر، منشورة في أفلامهم لم يقل معظمها عن أفلام أستاذهم شاهين جرأة وكشفاً.

إذَا، بدأ كل شيء، في هذا الإطار، في العام ١٩٧٨، حين حقق شاهين ذلك الفيلم الجميل «إسكندرية ليه؟» الذي جوبه بمعارك شرسة منذ عرضه الأول في تونس... ولكن لأسباب سياسية. أما من الناحية الفنية ومن ناحية جدة الموضوع وقوته فكان مدهشاً ومفاجئاً. صحيح أن نقادة كثراً - ومن بينهم كاتب هذه السطور - رأوا ان «إسكندرية ليه؟» هو سيرة لمدينة من خلال وعي شاب مراهق فيها خلال ستوات الأربعين، بقدر ما هو سيرة لذلك الشاب. غير أن هذا إنما يجدر اعتباره جزءاً أساسياً من لعبة شاهين وهي لعبة تمزج بين ثلاثة عناصر، تبدو واضحة لنا في الفيلم كلّه: سيرته الذاتية، سيرة مدينة الإسكندرية في ذلك العصر الانعطافي من تاريخها، ثم

في الأصل، كتابة أو غير كتابة، هذا اللون من الإبداع. ففي الثقافة العربية، بشكل عام، ليس للفرد، مبدعاً كان أم غير مبدع، ذلك الحضور الذي يؤهله لأن «يعرب» نفسه أمام الآخرين إلى درجة يجعلهم مطلعين على أدب يكاد يشبه الاعترافات بشكل أو آخر.

وفي هذا الإطار يصعب حتى اعتبار سيرة ابن خلدون الذاتية (ابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) سيرة ذاتية حقيقة، وكذلك الحال بالنسبة، مثلاً، إلى ما أملأه ابن سينا على الفقيه الجوزجاني واعتبر دائماً سيرة ذاتية لا ابن سينا. وكان علينا، بالطبع، أن ننتظر القرن العشرين وسيادة نوع من الفكر الليبرالي قبل أن تقرأ الأيام وإبراهيم الكاتب قصة عقل وقصة نفس وحياته وسبعون وهي نصوص لطه حسين وإبراهيم المازني وزكي نجيب محمود وأحمد أمين ومخائيل نعيمة، تدño من المفهوم العلمي للسيرة الذاتية. فإذا كانت هذه حال الأدب، فكيف بالسينما التي هي، في شكل ما، إبداع جماعي لا فردي، ما يجعل أي ذنو من السيرة الذاتية للمخرج / المؤلف عبئاً على الإنتاج؟

غير أن هذا لا يمنع بالطبع من اعتبار بعض الإبداعات السينمائية الحقيقة لفنانين كبار، نوعاً من الذنو من الذات. وفي هذا الإطار، يمكن دائماً - على سبيل المثال - تحليل معظم أفلام يوسف شاهين الكبرى، انطلاقاً من حواره الدائم مع ذاته وتاريخه. والحال أن شاهين إذ فعل ذلك، وبإصرار عنيد، حتى منذ فيلمه الأول «بابا أمين» إنما مهد الطريق،

متارجحاً بين حبه للمدينة، ومتابعه للتضالالت الوطنية ضد الاحتلال الإنكليزي فيها، وبين رغبته العارمة في السفر إلى أمريكا، وللحقطة الأخيرة في الفيلم، وهي لقطة شاهينية بامتياز، ترينا يحيى شكري على متن الباخرة وقد وصل إلى نيويورك... ليجد متعصبي اليهود في كل مكان وليجد تمثال الحرية يغمز له غمزة كريهة جداً.

طبعاً، في فيلم «إسكندرية ليه؟» ستتوقف بنا الأحداث عند تلك اللقطة، لكن شاهين سيعود، بعد ذلك بربع قرن ليقول لنا ما الذي حدث بعد ذلك. جاء هذا في فيلم «إسكندرية/نيويورك» الذي أوصل فيه شاهين لغة السيرة الذاتية إلى درجة قصوى، بخاصة إذ خصم إلى سيرته الحقيقة سيراً أخرى عديدة متخيلة، أجملها وأقواها هي تلك التي تدور من حول ابن أمريكي له يرفضه لأنه يحتقر العرب. واضح أن هذه الإضافة تشكل صورة لوعي شاهين الفائض عن سيرته. وهي تشكل أحياناً ذريعة لإنتاج الفيلم ومبرره. وفي عودة أحياناً ذريعة إنتاج الفيلم ومبرره. وفي عودة شاهين المبدع الناضج، على شاهين المراهق، وهو يتعلق بالتضالالت الوطنية - التي يؤكد لنا في الفيلم أن يحيى شكري لم يكن ليعبأ بها، وهو المفتون بفكرة أن يصبح فناناً - كما يتعلق خصوصاً بجانب أثار عاصفة في وجه شاهين يومها. وذلك كان حين «اكتشف» بعشرين عراقيون خلال مهرجان قرطاج السينمائي، حيث كان العرض الأول للفيلم، أن بعض

بخاصة وبالضرورة سيرة سينما معينة. وكان كل واحد من هذه العناصر الثلاثة يفضي إلى الآخر. فإذا كانت السينما فناً كوزموبوليتاً، بامتياز، فإن الإسكندرية مدينة الكوزموبوليتية المتوسطية بامتياز أيضاً. وابن للإسكندرية ولد أواسط العشرينات، ونما وعيه في الأربعينيات من القرن العشرين، ما كان له إلا أن يكون ابن حضارات عديدة، كانت تتفاعل في ذلك الحين في تلك المدينة المدهشة. وما كان يمكن أن يكون، هو نفسه، سوى فنان أيضاً انطلاقاً من عناصر عديدة، لعل أهمها هامشيته واتمامه إلى الأقلية، دينياً وجغرافياً، في تلك المدينة... والمعروف أن معظم الذين يتوجهون إلى الإبداع وينجحون فيه أناس هامشيون وينتمون إلى أقلية ما تخرجهم عن الدرب الجماعي القويم. من هنا، وكما نرى في الفيلم، يخلق مدينة اللقاءات والصراعات التي كانتها الإسكندرية أواسط القرن العشرين، من ذلك الفتى ابن المحامي الشامي الأصل، الفوضوي التوجه، فناناً لشكسبير مكانة أساسية من حياته. ومن شكسبير إلى السينما خطوة كان لا بد للفتى من أن يقطعها ولكن... عبر المرور بدراسة التمثيل في هوليوود.

ومن هنا فإن فيلم «إسكندرية ليه؟» يربينا إرهاصات ذلك المصير الذي ستكون عليه حياة يوسف شاهين. يربينا السنوات السابقة على ركوب الباخرة إلى أمريكا. أما الذي شاهد تحت ملامحه صورة ما، لصبي يوسف شاهين الإسكندراني، فهو في الفيلم يحيى شكري محسن محبي الدين الذي يعيش أيامه

«الإعصار»

(ألوان) د. ١٣٥

(١٩٩٢)

إخراج:	سمير جبشي
قصة وسيناريو وحوار:	سمير جبشي
تصوير:	غريغوري بولكوف، ميلاد طوق
موسيقى:	إيفور غلوتشوك، سيرغي سيروتسيكي
تمثيل:	آرام مانوكيان، فيليب عقيقي، جوليا قصار، شوقي متى

عشية عودته إلى بيروت من روسيا حيث كان يتبع دراسته، يرى أكرم في نومه كابوساً يصور تفجيرات في بيروت ومجازرة تتعرض لها عائلته. يفيق من نومه منهكاً مرعباً. بعد العودة تجاهله الأوضاع الدموية في لبنان، كما يتجاهله العالم الذي كان تركه لدى سفره... وتقاطع المصائر أمامه، بين أصدقاء قدامى له، غيرتهم الحرب، وحكايات جديدة وجد نفسه منخرطاً فيها هو الذي كان لا يريد لنفسه هذا الانخراط لولا القتل المتالي وانفراط كل شيء في المدينة... وهكذا يبدأ، رغمَ عنَّه، بممارسة القتل كما يفعل الجميع... ويتهمي الفيلم على رؤية ملحمية فيها ألف التوايت، وزياح على إيقاع النشيد الوطني وصورة للسماء مدممة.

الإنتاج المشترك هو، ما أتاح لسمير جبشي أن يحقق فيلمه الأول هذا، «الإعصار» وهو، في كل المقاييس، أفضل ما حققه سينمائي لبناني ينتمي إلى الجيل الجديد حتى ذلك العين - أوائل التسعينيات -. فجبشي الذي درس السينما في كييف، والذي يتحدث

جوانب هذا الفيلم يدي تسامحاً إسكندرانياً تجاه أهل المدينة من اليهود، ويصور حكاية حب بين شاب مسلم أحمد زكي وفتاة يهودية نجلاء فتحي فقادت قيمتهم وألبوا «مناضلين» محلين في تونس للهيجان ضد الفيلم. ومع هذا فإن قراءة واحدة لهذا الجانب من «الإسكندرية ليه؟» يمكنها أن تقول لنا إن الإدانة الأساسية موجهة فيه إلى الصهيونية التي أفسدت يهود المدينة وغربتهم عن شركائهم في الوطن.

هذا النوع من سوء التفاهم، أو بالأحرى سوء الفهم الأيديولوجي، كان على أيام حال، من حظ سينما شاهين دائماً... ولربما يعود السبب إلى إيهام مقصود يترك المخرج، بمشاكسته المعهودة، مجالاً واسعاً له، وهو عارف أن الأمور ستعود إلى صوابها لاحقاً حين يفهم فيلمه وتفهم أبعاده الحقيقة بعيداً من صخب الأيديولوجيا الحمقاء.

وما نقوله هنا ينطبق بخاصة على بعض أهم وأجمل أفلام شاهين، من «المصير» إلى «حدوتة مصرية» ومن «باب الحديد» إلى «الأرض» و«العصافور» وإلى «عودة الابن الضال»... وهي قيم ليست فقط في مسار يوسف شاهين بل في مسار السينما العربية ككل تتفق بقوة إلى جانب رياعيته الذاتية: «الإسكندرية ليه؟»، «حدوتة مصرية»، «إسكندرية كمان وكمان» وأخيراً «إسكندرية/ نيويورك».

كل المهرجانات التي عرض فيها، خصوصاً في قرطاج. ولكن لمن كان هناك من أدهشه هذا الإجماع حول الفيلم، فإن هذا الشخص هو سمير حبشي نفسه الذي يقول مبتسماً بتواضع «لكني كنت أعتقد أنني إنما أتمرن من أجل تحقيق فيلمي المقبل».

كان «الإعصار» أول فيلم روائي طويل يتحقق بعدهما سكت دوي المدافع في لبنان. صحيح أنه كان فيلماً لزمن ما بعد الحرب، لكنه أتى، في الوقت نفسه، واحداً من الأفلام التي ترفض الحرب كلياً، من دون أن تنظر بأي حنان إلى أي فريق.

الحرب كلها مدانة هنا، بوصفها، ليس فقط فعل قتل ودمار للجميع، بل أيضاً وخاصة، فعل استลاب البراءة من الذين كانوا قد قرروا أصلاً أن هذه الحرب ليست حربهم، وبالتالي لعبة تدمير داخلي للروح.

ولعل هذا الجانب، إضافة إلى حسن اشتغال حبشي، الذي درس السينما في العهد الذهبي لروسيا، متأثراً بخاصة بالسينما الرومانية (يوسليفي وربما أيضاً بارادجانوف)، مما أعطى «الإعصار» نجاحه الكبير حينما عرض.

سمير حبشي كان يوم عرض «الإعصار» منهمكاً في التحضير لأكثر من مشروع نعرف أنه حقق معظمها لاحقاً، ولا سيما منها فيلمه الروائي الطويل الثاني «دخان بلا نار»، حتى وإن كان سيخصص وقتاً أكبر للعمل التلفزيوني.

فيلمه، عن عودة ما إلى لبنان، تبدى منذ فيلمه الأول هذا، ناصحاً متمكناً من فنه وقدراً - وإن بحدود - على إدارة ممثليه، وعلى السير بموضوعه حتى نهايته المنطقية، مع غمزات أسلوبية ناحية سينما جورجية يبدو أن حبشي متاثر بها. لقد أتى فيلم «الإعصار» فيلماً روائياً لا فناً عن ذلك الطالب المسالم الذي يعود من موسكو إلى لبنان في خضم الحرب والقتل، ليجد نفسه وقد انخرط بدوره في لعبة العنف في شكل تدريجي إنما متسارع.



في «الإعصار» كليشيهات طبعاً، ولكن فيه لحظات في غاية القوة والتعبير ومنها مثلاً دقائقه الأخيرة حيث يطلق الطالب العائد رصاصاته في اتجاه الفضاء، ومنها مشهد الكنيسة وقد دخل المسيح المتخيّل في ملابس رجل ميليشيا، ومنها مشاهد المجازر الجماعية والجنائز الراقصة (مشهد يليق بالمخراج الجورجي /الأرمني سيرغي بارادجانوف حقاً). «الإعصار» الذي أثار سخط الرقيب اللبناني فأعمل مقصه في عدد من أجمل مشاهده، أثار إعجاب النقاد والمشاهدين في

سينمائية قليلة صنعت لها كان يسمى «جامعة السينما الجديدة» معظم مجدها، قبل أن ينطفئ كما اعتاد أن ينطفئ كل ما هو إيجابي في الحياة الثقافية العربية بعد أن تكون عُقدت آمال كثيرة عليه.

«أغنية على الممر» بكل اختصار، فيلم بدا منذ عروضه الأولى متّيّزاً ثم حين عرض تلفزيونياً، ظهر تميّزه من جديد، وكان ذلك بعد سنوات من عروضه التجارية الفاشلة. غير أن تميّز هذا الفيلم وجودته وجذبه، في آن معاً، أتت كأمور تضمننا مرة واحدة في مواجهة جملة من الأسباب التي أدت إلى واد - السينما البديلة - وهي بالكاد تخرج من مهدّها.

أما جملة الأسباب هذه، فلا يمكن للمرء أن يورّدّها هنا من باب السلبية أو اللوم، وإنما في محاولة لوضع بعض النقاط على بعض الحروف، ولا سيّما أن الفيلم الذي شاهده جمهور التلفزيون يومها في عزّ كآبة الحرب اللبنانيّة، كان يعتبر واحداً من أفضل الأفلام «البديلة» هو الذي سبق له أن فاز بأكثر من جائزة، ونال الكثير من الإطراء.

والمرء لدى رؤية الفيلم مجدداً، كان يمكنه مرة أخرى أن يكتشف فيه عالماً سينمائياً الحسّنات، بل أن يكتشف فيه عالماً سينمائياً قائماً في ذاته. فرغم أن موضوعه لم يكن جديداً بما فيه الكفاية (مجموععة من الجنود تحاصر من قبل الأعداء، لكنها تظل صامدة حتى يُقضى عليها)، رغم هذا، يحمل الفيلم جديده في ثلث نواحٍ رئيسية:

أما بالنسبة إلى «الإعصار» فإن حبشي عشر لتحقيقه وتمويله على إنتاج مشترك في موسكو: «لكنها تجربة لن تتكرر» قال حبشي يومها متطوّعاً موجهاً ناظريه ناحية أخرى ناحية فرنسا مثلاً.

«أغنية على الممر»

(١٩٧٢) د. (أسود وأبيض)

إخراج:	علي عبد الخالق
قصة:	علي سالم
سيناريو وحوار:	مصطففي محرم
تصوير:	رفعت راغب
تمثيل:	محمود مرسي، صلاح قايل، محمود ياسين، مدحّحة كامل

ذات مساء خلال أحلّك أيام الحرب الأهليّة اللبنانيّة في العام ١٩٧٨، اكتشف متفرجو التلفزيون اللبناني، أن الشاشة الصغيرة التي في وسعها أن تعرّض طرائف وسخافات من كل الأنواع ومن تهافت أحياناً، وسداجة، أحياناً أخرى، في وسعها أيضاً أن تعرّض أعمالاً جيدة ومفاجئة.

ففي ذلك المساء أتت السهرة التلفزيونية، ومن دون مقدمات، من نصيب فيلم «أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق، الذي كان يعتبر يومها واحداً من أبرز شبان السينما الجديدة في مصر. وكان من المعروف في ذلك الحين أن هذا الفيلم بالتحديد كان واحداً من أعمال



من هنا كله كان من الطبيعي أن يصدム فيلم كهذا، جمهور السينما العربية، وأن يكون مجرد تجربة فاشلة وغير قادرة على البقاء والتجدد. وفي هذه النقطة بالذات كمن المأزق المميت الذي وقعت فيه السينما البديلة العربية.

هنا كان في وسعنا طبعاً أن ندعي العراض والمقالات الاتهامية، متذمّرين بالرقابة في هذا البلد أو ذاك... وكان في وسعنا اتهام الموزعين والمنتجين. غير أن هذا كله سيكون دون جدوى. لأن جوهر المسألة يمكن في أسلوب التعامل السينمائي مع جماهير لا تخضع للمطاراتق الأيديولوجية السائدة وحسب، بل تخضع لأشكال سينمائية وتعبيرية، باتت تصنع لها طبيعتها الثانية... تلك الطبيعة التي ليس من الصعب فكّها عنها.

يومها كان من الواضح أن ما يسمى السينما البديلة، إذا كانت تريد لنفسها، حقاً، أن تكون جماهيرية وفعالة، وقدّر على التصدي للأيديولوجية السائدة، لم يكن ينبغي عليها أقل من أن تدرك أولاً طبيعة الصراع، والمرحلة، ونوعية جمهورها... وأيضاً أن تدرك كيفية الوصول إلى هذا الجمهور (ولا يعني هنا

١ - التركيبة الاجتماعية والسلوكية لشخصياته «الرئيسية»، فهنا ينعدم مفهوم البطل الفرد ويقدم المخرج شخصياته في مأزقهم، من دون أن يلقي إليهم أية مصادفات تحمل إليهم طوق النجا.

٢ - بساطة الإنتاج، حيث صُنع الفيلم بميزانية بسيطة، واستعان بممثلي ليس من بينهم الكثير من الأسماء المعروفة، ويفريق صغير من التقنيين، كان العمل بينهم جماعياً.

٣ - أسلوب الإخراج الذي اعتمد البساطة والاقتصاد والتشفّف، حيث جاء الفيلم حالياً من أية تزوّقات أو بهلوانيات تقنية، من التي اعتاد بها إيهارنا بعض المخرجين الكبار، حتى والجيدين منهم.

هذه النواحي الثلاث طبعت الفيلم بميسمها لتجعله رائداً في مجال السينما البديلة، بحيث كانت تجعل منه الأول في سلسلة طويلة حملت الكثير من الوعود.

لكن هذه المزايا التي أعطت الفيلم جديته وجلّته في آن معاً، ساهمت في الوقت نفسه في جعله غير قادر على التعامل مع الجمهور المعتمد للسينما، في وقت كان لا يزال فيه الجمهور البديل قيد التكون. فالفيلم لا يحمل أية تنازلات تجارية: لا نجوم كبيرة - لا ميلودrama - لا عنف مبتذل - لا نهايات سعيدة. بل وحتى الأغاني البسيطة التي حملها كانت مختلفة تماماً الاختلاف سواء في مضمونها أو في الشكل الذي قدّمت به.

«أفواه وأرانب»

١٢٠ د. (اللوان)

(١٩٧٧)

هنري بركات : إخراج
سمير عبد العظيم : قصة وسيناريو وحوار
وحيد فريد : تصوير
جمال سلامة : موسيقى
تمثيل: فاتن حمامة، محمود ياسين، فريد شوقي

ما لا شك فيه أن فيلم «أفواه وأرانب» كان واحداً من الأفلام العربية التي اجتذبت العدد الأكبر من المتفرجين عام عرضه الأول في مصر. وإذا كان من الممكن عزو هذا النجاح إلى وجود فاتن حمامة على رأس ممثلي الفيلم، فإن هذا الوجود لا يكفي في حد ذاته لتفسير هذا الإقبال. لذا ينبغي البحث عن أسبابه في مجال آخر، لعل ما يطرحه الفيلم في حد ذاته، يشكل جانباً أساسياً منه.

الفيلم، هو من إخراج هنري بركات، المخرج الذي سبق له، أن أدار فاتن حمامة في بعض أقوى أفلامها: «دعاء الكروان» و«ال Haram» على سبيل المثال لا الحصر. وهذا التفصيل قد يبدو ثانوياً بالنسبة إلى الجمهور، غير أنه يتحدى أهميته الكبرى في مجال البحث عن أسباب النجاح.

كان هنري بركات، مخرجاً متمنكاً من الناحية التقنية، وكان يوصف عادة بأنه أفضل من يقتبس أعمالاً أدبية للسينما. واستناداً إلى مقدراته هذه، والى سمعته، جمع بركات في «أفواه وأرانب» عصارة ماضيه، وصبيها كلها

ذلك الجمهور البديل الأسطوري الذي يتحدث عنه الكثيرون ولم نره حتى الآن. فإذا كانت الأيديولوجيات السائدة تصل عن طريق أشكال تم ترسيخها. فإن الأيديولوجيا البديلة لا يمكنها - في الوقت الأولى، على الأقل - أن تصل إلا من طريق أشكال ومقاييس متعارف عليها.

صحيح أن في هذا الكلام ما من شأنه أن يفجع أسماع بعض الذين لا يؤمنون إلا بنظرية «الكل أو لا شيء». لكنه الواقع الذي لا نحبه، ونطمح إلى تغييره. وإذا كنا حقاً نريد تغييره، فلا يمكننا أن نغيره إلا بالانطلاق منه، من أرضيته، ومن أقل مساوئه حدة.

فالجمهور السينمائي القليل العدد الذي شاهد «أغنية على الممر» في الصالات السينمائية القليلة العدد التي عرضته، هذا الجمهور فوجع بالفيلم... ليس لأنه رأه سيناً إلى حد ما، بل لأنه طرح عليه أكثر من جديد واحد في وقت واحد... وهو أمر من المؤسف القول إن تقبّله صعب للغاية.

من هنا لمناسبة عرض هذا الفيلم حينها سادت الدعوات إلى الاستفادة القصوى من تجارب أولئك الشبان المخلصين، من السينمائيين الذين اعتقادوا أن الجدية والصدق كافيان لتغيير الأمور، والانطلاق من تلك التجارب لبناء سينما عربية جديدة... قادرة - على الأقل - على تغيير الجمهور والسير معه على طريق التقدم.

يخطب هذا السيد فتاة من عائلة ثرية، ويبدأ معها بالإعداد للحياة المقبلة.

هنا تحس نعمت بطعمه في ظهرها، لكنها تحاول أن تخفي مشاعرها. الخطيبة تحس (ضمن إطار الحدس النسائي) بحاجة خطيبها إلى خادمته، ويميل هذه الأخيرة إلى الخطيب، فتقرر طردها. لكن السيد يرفض هذا، بل يستغنى عن خطيبته ويقرر الزواج من الخادمة رغم معارضته الأهل والأصدقاء. وكما يحدث عادة، يمكن السيد من التغلب على معارضيه ويطلب من نعمت زيارة أهلها، فتطلب منه أن يمهلها ريثما تزورهم وحدها، على أن يلحق بها.

وفي القرية وسط الاستقبال الحار، تفاجأ نعمت بأنها متزوجة - من دون علم منها - ببائع الفراريج الذي يأتي في اللحظة المناسبة مطالباً باسترداد زوجته، طبعاً بخيّم جو من المأساة على البيت الفقير... وتزداد حدة الفجيعة حين يصل السيد فجأة ليكتشف ما يدور في الخفاء، ويغضب ويقرر السفر إلى لندن. لكن أحد أطفال الأسرة يلحق به ويخبره بالحقيقة. في تلك الأثناء يحاول أحد أبناء الأسرة قتل بائع الفراريج دفاعاً عن خالته، ويتهيي البائع والصهر إلى البوليس حيث يعترف الصهر بما دبر لأخت زوجته تزويراً ويزعم أنه هو الذي حاول قتل البائع... ويسجن الإثنان، بينما يعود السيد إلى حبيته، يصحبها معه إلى المزرعة... ولكن برفقة كل الصغار. ويتهيي بنا الفيلم كما بدأ على لقطات لأطفال عديدين في الشارع، وأغنية متفاولة حول المستقبل.

في هذا العمل الذي ستبدو حبكته للوهلة الأولى عاديّة جداً: نعمت (فاتن حمامه) صبية تقدم بها العمر بعض الشيء، تعيش في منزل شقيقها الكبّرى وصهرها، وتساعدهما على تربية وإطعام أطفالهما التسعة، وسط جو من الفقر الشديد، الذي يركز الفيلم على أن كثرة عدد الأطفال هي سببه الأساسي.. وربما الوحيدة. ترفض نعمت الزواج خوفاً من أن يكون مصيرها مشابهاً لمصير اختها ذات الزوج السكّير (فريد شوقي)، ترفض عريساً إثر عريس. لكن هذا لا يمنعها من التلاطف مع شاب يود الزواج منها وبه ثلثي، بين الحين والأخر لمناسبة من المناسبات.

تلتقى نعمت ببائع للفراريج عجوز (علي الشريف) يعجب بها ويسعى إلى الزواج منها. ترفض، ورغم رفضها يضغط عليها الصهر بسبب حاجته إلى مال بائع الفراريج، فتهرب باتجاه المدينة في الوقت الذي يتولى الصهر كتب كتابها تزويراً، بالوكالة عنها. تتجه نعمت إلى جيران قدماء لأهلها يعرّفونها على وكيل مزرعة تعمل فيها، وهناك تلتقي، مصادفة، بصاحب المزرعة (محمود ياسين) وتهتم به وبطعامه، حتى تضحي شيئاً من حياته لا يستطيع الاستغناء عنها بخاصة أنها سرعان ما تبدي اتزاناً وشطارة أو فهماً للكبار والصغار. وهكذا بعد نجاحها في إدارة المزرعة، تنتقل نعمت مع صاحب المزرعة إلى بيته في المدينة لتشرف على أحواله. شيئاً فشيئاً تكتشف بداية ميل نعمت باتجاه سيدتها، لكنه ميل خفي، لا يبرز بوضوح إلا حين

اللغة النابعة من الحكمة الشعبية، كلما تحدثت فاتن حمامـة... إلخ.

لقد استخدم المخرج كل هذه العناصر السينمائية لتقديم فيلم «نظيف» (إذا استعملنا لغة أصحاب المهنة)... لكنه استخدمها أيضاً لخلق ذلك الإيهام بالواقع - من جهة - ولخلق علاقة تماهٍ وتعاطف بين الجمهور في الصالة، وبين الشخصيات الخيرية في الفيلم (ب خاصة فاتن حمامـة، ومحمد ياسين وأبناء الأخت)، والمخرج أنسك، منذ البداية، بكل واحدة من شخصياته ورسم لها خط تطورها الذي يبرر كل أفعالها ومنطقها وتصرفاتها.

وهو للوصول إلى هذا، تفادى إحداث أي انعطافة نفسية لدى أي من شخصياته (إذا استثنينا موقف فريد شوقي الأخير). من هنا جهـز المخرج جمهوره - منذ البداية - لتلقي نتائج الأحداث.

والآن، لنـزـ كـيف وظـف بـركـات كل هـذـه العـناـصـر.

يتحـمـلـ مـضـمـونـ الفـيلـمـ، بـصـورـةـ عـامـةـ، حـوـلـ بـعـدـيـنـ أـسـاسـيـنـ:

- 1 - فـكـرةـ التـصالـحـ الطـبـقـيـ.
- 2 - فـكـرةـ تحـدـيدـ النـسلـ.

وعـنـ هـذـيـنـ الـبعـدـيـنـ تـنـفـرـ بـقـيـةـ عـناـصـرـ الفـيلـمـ، مـنـ صـرـاعـ بـيـنـ الـخـيـرـ وـالـشـرـ، وـمـنـ مـلاـحـقـةـ الـإـنـسـانـ لـطـمـوـحـاتـهـ، وـمـنـ ضـرـورـةـ تـأدـيـةـ كلـ اـمـرـىـ لـعـمـلـهـ فـيـ الشـكـلـ الـأـفـضـلـ، وـمـنـ فـكـرةـ أنـ الـجـرـيـمـةـ لـاـ تـفـيـدـ، إـلـىـ عـظـةـ: مـنـ حـفـرـ حـفـرةـ لـأـخـيـهـ وـقـعـ فـيـهاـ.

قد يلاحظ القارئ هنا، شيئاً من الإسهاب في وصفنا لأحداث الفيلم، لكنـاـ لمـ نـورـدهـ مـصادـفةـ، فـالـفـاصـلـ هـنـاـ بـالـغـةـ الـأـهـمـيـةـ، بـخـاصـةـ أنـ هـذـاـ الفـيلـمـ - مـنـ النـاحـيـةـ السـيـنـمـاـتـيـةـ - مشـغـولـ بـدـقـةـ وـبـاهـتـمـامـ زـائـدـ بـالـفـاصـلـ، وـمـنـ النـاحـيـةـ الـفـكـرـيـةـ، مشـغـولـ بـذـكـاءـ يـجـعـلـهـ وـاحـدـاـ مـنـ الـأـفـلـامـ الـقـادـرـةـ أـكـثـرـ مـنـ غـيـرـهـاـ عـلـىـ خـدـمـةـ الـأـيـدـيـوـلـوـجـيـةـ السـائـدـةـ حـالـيـاـ فـيـ مـصـرـ، وـعـلـىـ أـكـثـرـ مـنـ مـسـتـوىـ، وـهـوـ مـاـ سـأـتـيـ إـلـيـهـ لـاحـقاـ.

في مجال الشـكـلـ السـيـنـمـاـتـيـ، يـتـعـالـمـ بـرـكـاتـ معـ فـيـلـمـ بـكـلـاسـيـكـيـةـ هـادـةـ تـبـعدـ الفـيلـمـ عـنـ صـورـةـ الـابـتـذـالـ السـائـدـةـ حـالـيـاـ فـيـ السـيـنـماـ الـمـصـرـيـةـ: جـبـكةـ مشـغـولـةـ بـدـقـةـ وـفـيـهاـ تـبـرـيرـ لـكـلـ ماـ هوـ دـوـنـ الـمـعـقـولـ - مـمـثـلـونـ، أـدـوـارـ مـرمـيـةـ بـإـبـدـاعـ وـتـمـاسـكـ فـيـ ظـلـ سـيـطـرـةـ مـخـرـجـ، رـبـماـ كـانـتـ فـضـيـلـتـهـ الـأـوـلـىـ عـلـىـ الدـوـامـ قـدـرـتـهـ عـلـىـ الـسـيـطـرـةـ عـلـىـ مـمـثـلـيـهـ وـدـفـعـهـمـ إـلـىـ تـقـدـيمـ خـيرـ ماـ عـنـهـمـ - تـصـوـيـرـ مـقـنـعـ لـاـ يـتـرـكـ أـيـ تـفصـيلـ يـفـوتـهـ، وـيـهـتـمـ اـهـتـمـاماـ زـائـدـاـ بـمـسـأـلةـ تـوزـيعـ الـإـضـاءـةـ تـوزـيـعـاـ سـيـكـوـلـوـجـيـاـ مـتـنـاسـبـاـ مـعـ التـوـترـ الـنـفـسيـ لـلـشـخـصـيـاتـ: كـلـمـاـ كـانـتـ فـاتـنـ حـمـامـةـ مـسـرـورـةـ، يـشـرقـ الضـوءـ فـيـ المشـاهـدـ الدـاخـلـيـةـ، وـتـزـدـادـ نـعـومـةـ حـرـكـةـ الـكـامـيراـ، وـكـلـمـاـ كـانـتـ أـمـورـهـ تـعـقـدـ، يـزـدـادـ الضـوءـ حـدةـ، وـالـكـامـيراـ سـرـعةـ وـعـنـفاـ - وـمـمـثـلـةـ كـبـيرـةـ لـعـلـهـاـ وـاحـدـةـ مـنـ الـمـمـثـلـاتـ الـقـلـيلـاتـ فـيـ السـيـنـماـ الـمـصـرـيـةـ الـلـوـاـتـيـ يـنـحـوـ الـجـمـهـورـ، وـمـنـ الـلـقـطـةـ الـأـوـلـىـ لـلـفـيلـمـ، إـلـىـ التـمـاهـيـ مـعـهـنـ - حـوارـ بـالـغـ القـوـةـ وـالـذـكـاءـ حـتـىـ لـيـخـالـ الـمـرـءـ نـفـسـهـ أـمـاـ مـرـجـعـ فـيـ

على عكس ما يحدث في «داعاء الكروان» حيث يكون لجمال فاتن حمامه دور أساسى في حب المهندس أحمد مظهر لها، نلاحظ هنا أن المخرج شاء لنفسه أن يكون أكثر واقعية، فجعل لفاتن حمامة صفات أخرى إلى جانب الجمال: الطيبة، المثابرة، النطق بالكلام الحسن، خدمة السيد بكل إخلاص وتفان... إلخ.

ولعل هذه الصفات كلها، ولا سيما مسألة الحوار - هذا الحوار الذي يتجاوز إمكانية الفرد الواحد، حتى ولو كان فاتن حمامه - لعلها ت نحو إلى إعطاء الشخصية بعدها الرزمي. «علها» هنا تستخدمها لكي تتفادى إمكانية الخلط بين الحكم على العمل الفني والحكم على النبات.. لكتنا في الحقيقة أقرب إلى اختزالها. فيما لا شك فيه - بمعنى من المعاني - أن فاتن حمامه، هنا لا تمثل نفسها، بل هي تمثل طبقة بأسرها.

وفي هذا المجال بالذات، يلعب «التماهي» بين الجمهور والبطلة دوراً أساسياً. وكان حسب القارئ أن يلاحظ ميدانياً، أي في الصالة نفسها حجم تفاعل الجمهور مع بطلته، ليدرك خطورة هذا الاستخدام.

إذ، ليست المسألة هنا - كما في «داعاء الكروان» مثلاً حيث تتحذ المسألة بعداً نفسياً أخلاقياً، ويكتفي طه حسين بإعطاء شخصيته الرئيسية طابعها المخاص المتفرد مستخلصاً من الموقف نفسه دروساً ومواعظ - ليست المسألة هنا مسألة حب يقع بين فتاة تتمنى إلى طبقة مسحورة، وشاب يتمنى إلى طبقة

فكرة التصالح الظيفي محورها خطان: نعمت، المتمية إلى الطبقة العاملة والمتردجة في الصعود الظيفي حتى تصبح سيدة محترمة...؛ ومحمود ياسين، رمز البورجوازية المصرية الجديدة التي بنت نفسها على أسس «عصامية» وتحلى بالأخلاق الحسنى وبالتبالة.

منذ البداية ليس بين الطرفين أي صراع. الصراع يقوم بين كل واحد منهما وبين أسداده الظيفيين (نعمت تصارع صهرها وبائع الفراريج - المنحط طفقياً رغم ثراه النسي - ووكيل العزبة، ومحمد بصارع أخيه وأصدقائه وخطيبته). والصراعان معاً يتخذان شكلاً أخلاقياً هو جوهر الصراع في الوقت نفسه). أما اللقاء بين هذين الطرفين فلا يتم إلا بعد أن يتصر كل منهما على طبقته، بالإلتاع أو بالعناد، أو باستعادة الحق السليم.

فكرة التصالح الظيفي، التي قد تبدو للوهلة الأولى غير منطقية وغير معقولة، إذا انطلقنا ببحثها من أرضية الواقع نفسه، تصبح منطقية ومعقولة على الشاشة، وتحديداً بلحوم المخرج إلى العناصر السينمائية التي تحدثنا عنها أعلاه. وعلى غير ما قد يعتقد بعضهم، لم يصارع كل من الحبيبين في سبيل الحب، ولكن استخدم كل منهما موقعه كعاشق، للحصول على حقه - الذي ينكره عليه المجتمع - في أن يصل إلى المصالحة، والمهم في هذه النقطة هو الإجابة عن هذا السؤال: كيف اكتسبت نعمت قلب سيدتها؟

من هنا يكتسب المرء مشروعية اعتبار «أفواه وأرانب» كنموذج للسينما التي تصنعها الرجعية الذكية. وهو نموذج مطروح في مقابل نماذج السينما الرجعية الأخرى: السينما الرخيبة وفي اتجاهها لخدمة الأيديولوجية السائدة، لكن ضعفها الفني، وبلادة مخرجيها في التعامل مع المادة الفكرية، في شكل سينمائي فعال، يجعلها سينما غير خطيرة. اللهم إلا على أذواق الناس، وهذه مسألة أخرى لستنا هنا في وارد بحثها.

بعد هذا كله، هل لنا أن نذهب كثيراً، أمام بروز فيلم متماشٍ كهذا الفيلم؟ وهل لنا أن نذهب أمام الترحيب الهائل الذي قوبل به والإقبال الجماهيري الهائل الذي جعل من هذا الفيلم، يومها حدثاً سينمائياً نادراً في تاريخ السينما العربية؟

«الأفوكاتو»

(اللون) د. ١١٣ (١٩٨٤)

رافت الميهي	إخراج:
رافت الميهي	قصة وسيناريو وحوار:
Maher Rashedi	تصوير:
Hany Shnouda	موسيقى:
عادل إمام، يسرا، إسعاد يونس	تمثيل:

كان ذلك خلال السنوات التي استعادت فيها السينما الواقعية المشاكسة على الواقع الافتتاحي والفساد العام المستشري في مصر، رونقهَا، لتقدم أفلاماً تعتبر اليوم، بواقعِ محمد

ساحة - المسألة هنا تدور حول إمكانية تخفيض كل «العقبات المصطنعة» للوصول إلى تلاحم بين المسحوق والساحق، وسط جو لا يتخد فيه الساحق بعد الساحق، ولا المسحوق بعد المسحوق، ويتحول الصراع كما قلنا أعلاه، إلى صراع أخلاقي، بحث: صراع بين أشرار وطبيعين بصرف النظر عن الدوافع الاجتماعية التي تحرك الصراع.

ولكن، إذا كان الفيلم ينحو إلى إدانة كثرة الإنجاب، فإنه لا يغفل ضرورة أن يتهمي الفيلم بإيجاد حل سحري لها، حل على طريقة الحل الذي أنهى مشكلة فاتن حمامات: يأتي الأمير الساحر (السيد - محمود ياسين) وبصطفه العائلة معه في المشهد الأخير للفيلم إلى المزرعة «التي تحتاج إلى الكثير من الأيدي العاملة».

ومن الواضح أن هذا الحل الفوقي والغبي للمشكلة، ينطوي هنا كبديل منطقى (منطقى ضمن إطار منطق الفيلم ككل) للحل البورجوازي الصغير الذي ينحو إلى إزالة «المشكلة» بازالة أسبابها: من طريق الحد من النسل. ونقول إنه حل برجوازي صغير (وربما حل فيه مسحة فاشية)، لأنه حل يتناول شكل المشكلة، وليس جوهرها. يلغى شكلها، من دون أن يلغى جوهرها: فال المشكلة الرئيسية التي ينبغي النظر إليها هنا هي بسب غياب التخطيط الاقتصادي، ويسبب الرغبة الدائمة في الركض إلى الأمام، من طريق تغريب الجوهر والوقف عند القشور.

يمارس من خلاله ومن خلف القضبان كل ضروب الفساد الانفتاحي.

ونعرف اليوم أن سينمائياً آخر غير رافت الميهي ما كان في إمكانه أن يجعل حبكة فيلمه مقنعة، ومع هذا بدت الحكاية أكثر عادية، بين يديه، من أية حكاية عادية أخرى. فهنا لدينا المحامي المعروف باسم «ستانخ» وهو يتعمد في مرافعاته له أن يبرئ متاجر بالعملة الصعبة كي يدخل السجن مكانه، ليس تضحية بل لأنه هناك في الداخل سيكتشف أن أحد كبار تجار المخدرات المدعو حسونة مسجون، فيزوره ليكتشف أن زنزانته تبدو كالقصر مزودة بالهاتف والتكييف وكل أنواع الكماليات. ويتم الاتفاق بينهما على خطة تمكّن حسونة من مبارحة السجن، وسط حبكة تدخل في الصراع واحداً من مراكز القوى (سليم أبو زيد)، كما تدخل في الحبكة أخته زوجة المحامي التي تطلق من زوجها كي تحول إلى زوجة لحسونة.



بشكل عام، قد تبدو هذه الحبكة وهي تروى على هذا النحو معقدة بعض الشيء. لكن اللافت في سينما رافت الميهي، في هذا

حنان وعلى بدر حنان، وخيري بشارة وعاطف الطيب وداود عبد السيد، علامات أساسية في تاريخ السينما المصرية.

في ذلك الحين كان ينمو في السينما المصرية تياران: أحدهما، هذا التيار الواقعى الجديد؛ والثانى، تيار سينما ذاتية خلاقة ينهل من نجاحات يوسف شاهين على الصعيد العالمى.

أما رافت الميهي الذي كان قبل ذلك من كتاب السيناريو المرموقين، فقد أثر السير عكس التيارين ليقدم سينما شديدة الخصوصية، ولكن راسخة في السينما الشعبية المصرية بنجومها وحبكتها وقدرتها على السخرية من الواقع، كما على النهل من أي منبع للفانتازيا. وهذا ما سوف تتحو إليه سينما الميهي في شكل تدريجي. لكنه في بداياته كان يؤثر لعبة التهكم، لا لعبة الغرائية.

وفي هذا الإطارأتى «الأفوكاتو»، فيلماً قوياً، جريئاً مشاكساً إنما فاقعاً في «تسيسه» الاجتماعى ما عرضه للقضاء والرقابة، لكنه في الوقت نفسه أضفى عليه شعبية لا مراء فيها. وهو على أية حال ما كان يحتاج حقاً إلى مزيد منها، بعدما أعطى البطولة إلى عادل إمام في واحد من أقوى أدواره، وأكثرها دنواً من حسّ السخرية الشعبية التي تميز المصريين عادة.

ومع هذا، كان عادل إمام بطلاً مضاداً في الفيلم. حيث لعب دور محام فاسد يتم اعتقاله، فيتحول زنزانته في السجن إلى مكتب محامية،

«الأفيون والعصا»

١٢٧ د. (الوان)	(١٩٦٩)
أحمد راشدي	إخراج:
مولود معمرى	قصة:
أحمد راشدي	سيناريو وحوار:
رشيد مرابطين	تصوير:
رويشد، ماري جوزيه نات، جان لوبي ترنتينيان	تمثيل:

حين حقق أحمد راشدي فيلمه هذا «الأفيون والعصا» في العام ١٩٦٩، كانت سنوات عديدة قد مضت منذ نالت الجزائر استقلالها. وبالتالي كانت سينما التعبئة والبطولات الثورية المطلقة قد أصبحت جزءاً من الماضي الوطني الجميل. ذهبـت، جزئياً، لترك المكان لبداية لمحات نقدية تتناول ما حدث. وكان راشدي نفسه قد حقق قبل ذلك فيلماً طويلاً مميزاً هو «فجر المعذبين» الذي كان يشيد بالثورة وينتقد بالاحتلال على الطريقة التعبوية التي كان لا بد منها.

ومن هنا، حيث اتجه راشدي إلى أفلمة رواية الكاتب المشاكس مولود معمرى التي كانت معروفة من قبل ومقررة على نطاق واسع، ومحظوظ سجالات مشتبعة، كان يعرف أنه يمشي وسط رمال متحركة. فكان أن بالغ في سلوك درب الحذر في تحقيق فيلمه، مُسقطاً الكثير مما كان في الرواية من نظرات ناقدة مزيفة. وهكذا تحول العمل على يديه إلى فيلم ثوري بطيولي مناهض للاحتلال الفرنسي،

الفيلم أو في غيره، أنها لم تُصنع لتروى بل لتشاهد. ومن خلال المشاهدة، وتحديداً من خلال حس السخرية الهائل الذي يَسمها، يضع المخرج / المؤلف متفرجه في صورة ما يحدث في مصر.

وفي هذا الفيلم كان اختيار الميسي للسجن موفقاً، بوصفه المكان الذي يمكن أن يكشف عن التناقضات السياسية والاجتماعية، كما يمكنه، وهذا أهم، أن يقول السياسة من حيث لا يمكن أحد أن يتوقعه. ومن خلال شخصيات كشف من خفاياها وأسرارها، ما جعل الفيلم يهاجم، أول ما يهاجم، من قبل المحامين ونقابتهم. فهو لاء لم يستسيغوا الصورة التي قدم بها من اعتبروه واحداً منهم. وصل الأمر إلى حد أن القاضي في إحدىمحاكم بولاق أصدر حكماً بمنع عرض الفيلم. كذلك فإن وزارة الداخلية غضبت من الصورة التي قدم بها «الأفوكاتو» أحد سجونها... غير أن الفيلم عاد وعرض، ليسجل نقطة مضيئة في مسار عادل إمام كنجم قادر على القيام بكل الأدوار، وينطق باسم غالبية الشعب حتى حين يلعب دور البطل - المضاد.

أما رأفت الميسي، فإنه من بعد هذا الفيلم سيغوص أكثر وأكثر في تلك الفانتازيا الاجتماعية الحادة التي ميزت سينماه وطبعتها بقدر لاذع لما يحدث في هذا البلد، من فساد.

المجاهدين إزاء اتهام الجيش الفرنسي لهم بالتواطؤ مع الثوار.

والأدق من هذا، بالنسبة إلى الفرنسيين أن يلاحظوا بين الحين والآخر أن من يسميهم «الوطنيون» (الكافار) من الذين يعتبرون أنهم باعوا أنفسهم للروم – أي الفرنسيين – يحدث في أحيان كثيرة أن يكتشف تواطؤهم مع السكان... ولقد كان من شأن هذا الجانب من «فكراً نهائية» الفيلم أن يجعل من «الأفيون والعصا» عملاً مانوياً – أي يشغله على صراع الأسود والأبيض من دون فوارق لونية أخرى، حيث الوطنيون كلهم في جانب والفرنسيون جميعاً في جانب آخر، لو لا أن أحمد راشدي يلمح في ثناب الفيلم إلى ما قاله النقاد الفرنسيون حين علقوا على الفيلم يوم عرضه عن وجود مؤكد «لبقاء ضمير فرنسي» لدى بعض الجنود المحتلين.

ولاقت هنا أن الممثل الفرنسي الذي كان صاعداً بقوة في ذلك الحين، جان لوبي ترنتينيان، لعب في الفيلم دور الفرنسي التزهى الذي قيل يومها إنه كان في الأصل دوراً حقيقياً «لعيه» في الحياة هو الذي كان مجندًا في قوات الصاعقة الفرنسية في الجزائر، لكنه هرب من صفوف الجيش ذات يوم ليتتحقق فعلاً بالثار كما قيل.

وسواء هنا أكانت حكاية ترنتينيان هذه حقيقة أم مخترعة لزوم الدعاية للفيلم، فإن هذا الفيلم، انطلاقاً من أحداث الرواية يحاول أن يلقي نظرة لا تخلو من عمق في ملاحظة

لكنه تحول كذلك إلى نوع من المسائلة «الخجولة» للتاريخ بقصد ما يفعله الجمع بالفرد ودور الفرد حين يجد نفسه منساقاً خلف الجمع.

الفرد هنا هو الطبيب المثقف الدكتور بشير الذي أمام جرائم قوات الاحتلال إبان الثورة يتخلّى عن حياته المهنية الهادئة والناجحة في المدينة، ليتحقق بالمقاومة المسلحة في الجبال انطلاقاً من قرية تala مسقط رأسه. لقد أدرك أن الثورة والوطن الموعود في حاجة إليه. وينضم إليه في هذه التالية شقيقه لينخرط الإثنان في العمل الشوري إلى جانب السكان البسطاء الطيبين.

غير أن الفيلم يتناول في الوقت نفسه، بعداً ملحمياً لا مرأء فيه، وذلك من خلال كونه يقدم أيضاً تلك الحكاية الجماعية التي تعيشها قرية تala والتضامن الذي يعيشها أهل القرية مع مجموعة المجاهدين الذين كانوا قد التجأوا إلى مغارة صخرية تقع عند ذروة جبل قريب تكسوها الغابات، كي ينطلقوا من هناك في أعمالهم التضاللية. فلا يخرجون من مخايبهم إلا كي ينصبوا الكمائن للعدو الفرنسي ويعودوا بعد ذلك إلى قواعدهم.

ولئن كان الفرنسيون يبدون طوال القسم الأكبر من الفيلم عاجزين عن الوصول إليهم، فإن سكان القرية لا يعجزون عن هذا... فهم ومهما كان الوضع، على اتصال بهم. وهذا الأمر لا تفوت الفرنسيين معرفته على أية حال. ومن هنا تلك المعاناة التي يعيشها أهل

- وفي مشهد آخر نرى مجاهداً يفجر نفسه مع مخزن الذخيرة! وفي النهاية لا بد من أن نذكر هنا بأن «الأفيون والعصا» قد حقق لدى عرضه نجاحات كبيرة... وهو لا يزال يحقق اقبالاً لا يأس به حيثما يعرض، ما يجعل منه بالتأكيد واحداً من أنجح الأفلام الجزائرية وأكثرها شعبية على مدى تاريخ هذه السينما.

«إلى أين؟»

(١٩٧٥) د. (أسود وأيضاً)

إخراج:	جورج نصر
سيناريو وحوار:	جورج نصر
تصوير:	رودريك دداح، إبراهيم شامات
موسيقى:	فرحات الهاشمي
تمثيل:	نزة يونس، لور عازار، متير نادر

يقول جورج نصر عن بداياته السينمائية، إنها كانت بعد عودته من هوليوود «حيث درست السينما خلال أربع سنوات شعرت فيها أني مغترب وأنني متعطش للبنان» ومن هنا «أردت لفيلي미 الأول أن يتناول موضوعاً محلياً أصيلاً يحكى عن مشكلة تعاني منها البلاد، فاخترت موضوع الهجرة. وفي ذلك الحين كان عدد اللبنانيين الذين يهاجرون شهرياً يصل إلى ما يتراوح بين ١٨٠٠ و٢٠٠٠ لبناني. وكنت قد لاحظت أن المهاجرين اللبنانيين في البرازيل والولايات المتحدة لم يكونوا جميعهم أثرياء كما كنا تخيل أحياناً.

التفاصيل، على الأداء الثوري كما على سياسة المحتل وأساليب قمعه وكيفية التصدي لها... ولا سيما حين يُقدم جيش العدو على تدمير القرية وقتل أبنائها مجبراً بالاقين على الالتحاق بالجبال الشائرة، بعد أن فشل في خطة كانت ترمي إلى ترويض السكان مستعيناً على ذلك بالخونة والمهادنين.

والى هذا لا بد من أن نشير إلى أن عدداً من النقاد تووقفوا عند عرض الفيلم، فيالجزائر وغيرها، عند العديد من مشاهد بدت استثنائية فيه. وهي مشاهد لأجمل الكاتب اللبناني جورج الراسي، أبرزها على الشكل التالي:

- يصل الفيلم إلى ذروته بخاصية في مشهد الاستشهاد حين يعدم الجنود بطل القرية عمر أمام عيون أمه وأخته وسكان القرية. حينها تحولت المأساة إلى فرح وتعالت زغاريد النساء مهلاة للشهيد ما أربع المحتلين أكثر من أصوات الرصاص.

- مشهد آخر يصور لنا طفلاً جائعاً يلقي له أحد الخونة المتعاونين مع الاحتلال رغيف خبز فلا يكون من الولد إلا أن يلقط الرغيف وقبله قبل أن يرفعه عن الطريق ليضعه على حاطط مجاور من دون أن يأخذه!

- مشهد ثالث بهذه المستوى المأساوي، يصور أهل القرية وقد أمرهم «الكابتن» الفرنسي بقطع أشجار الزيتون المغروسة منذ قرون في أرضهم، بحجة أن المجاهدين يختبئون وراءها، فإذا بالنساء والشيخ يتذكرون على جذوع أشجارهم والدموع متفرقة في عيونهم.

الرساميل السورية قد بدأت تخشى على نفسها فراحت تجد في لبنان فرصاً ممكناً. وفي الوقت نفسه كان الرأسماليون الفلسطينيون الكبار قد بدأوا يرون استحالة العودة السريعة الموعودة إلى فلسطين، ما يجعلهم في حاجة إلى تحريك رساميلهم المدينية التي كانت مجمدة إثر النكبة في الانتظار.

إذاء ذلك الوضع المزدوج، راحت السلطات الحكومية اللبنانية ترى أن الوقت قد حان لـ«استرداد» المغتربين كي تكون هناك، من ناحية، مساهمة لبنانية في تعزيز الاستثمارات في مواجهة زحف مالي سوري - فلسطيني؛ ومن ناحية ثانية قوى بشرية لبنانية صهرها الاغتراب والتقدم الاجتماعي والتقني ما يؤهلها لموازنة التدفق السوري والفلسطيني - ولاحقاً المصري ولكن هذه حكاية أخرى سنصل إليها في حينه -، لبناء مستقبل الوطن.

ضمن هذا الإطار، إذ، راحت الأصوات تعلو حاتمة المغتربين على «العودة». ولعل في إمكاننا هنا، أن نضع فيلم «إلى أين؟» سواء كان موضوعه، وتوقيته التاريخي، مقصودين أم بالصادقة! إنه فيلم، كما يقال، جاء في وقته. ويمكن أن نقول عنه، بعد كل شيء، إنه الفيلم المؤسس الحقيقي لتلك السينما «اللبنانية» ذات القضية والرسالة. ويبدو أن جورج نصر حين حقق الفيلم كان هادئ البال، واثقاً من نجاحه، ومن أن هذا النجاح سوف يفتح الباب له شخصياً كي يواصل مسيرة سينمائية قيمة، كما أنه سوف يفتح الباب لوجود تلك

لقد أردت في فيلم شيئاً: أن أقول للمؤولين إن هنالك لبنانيين عديدين وبخاصة من الشباب يهجرن البلاد... وينبغي إيجاد عمل لهم للحفاظ عليهم. وثانياً أن أقول للذين يهاجرون إن الحياة في الخارج ليست سهلة والثروة ليست أكيدة...».

هذا الكلام يبدو هنا منطقياً. وفي موضوعه يبدو فيلم جورج نصر الأول «إلى أين؟» الذي حققه عام ١٩٥٦، متلائماً مع هذا الطرح المزدوج. ولكن هنا، كي نضع الأمور في نصابها التاريخي الصحيح، يجلد بنا أن نتبه إلى أمر مهم، وهو أن الفيلم أتى في ذلك الحين لينبع من هم رسمي لبناني، أكثر مما أتى لينبع من هم شخصي لدى جورج نصر، ينطلق من معاييره الميدانية لما «يحدث» في المهجّر. ففي العام ١٩٥٥ تحديداً أعلنت السلطات الرسمية اللبنانية ذلك العام عاماً للمغتربين وصيفه صيفاً للضيوف («سنة السياحة وصيف المغتربين» وفق الشعار الرسمي)... في ذلك الحين وخلال النصف الأول من سنوات الخمسين كانت الدولة اللبنانية - كما سبق وأشارنا - قد بدأت تشعر أن الوطن اكتمل وأنه بات من الازدهار وبواكيه النجاح بحيث صار، وسط منطقة العواصف العربية، واحدة لا بد من رفد نجاحاتها السياسية بنجاحات اقتصادية وإمعان في الاستثمار وفي توظيف ما يفيض من رساميل آتية من سوريا التي كان اقتصاديوها يسعون إلى إيجاد أسواق توظيفات لأموالهم المهرّبة أو المهاجرة بسبب الارتكاك السياسي والانقلابات العسكرية. كانت

وأن النجاح ليس واقفاً هناك في البعيد متظراً الآتين. ومن جراء ذلك النصح الذي يعنف شيئاً بعد شيء، يقوم شجار بين الأب والابن. يغادر هذا الأخير المكان بعده غاضباً مسرعاً لتكون في انتظاره سيارة عابرة بسرعة تصدمه ويموت... ما يدفع الأب المفجوع إلى قمة اليأس فيهيم على وجهه متشرداً وقد خسر كل شيء».

هذا هو إذاً موضوع «إلى أين؟» الفيلم الذي تحول مع مرور الزمن إلى «أسطورة» في تاريخ «السينما اللبنانية». والحقيقة أننا إذا تأملنا هذا الفيلم، جيداً، من ناحية موضوعه، سنجد أنه لا يخرج عن مألوف ما كانت عليه نصف الذizine من الأفلام «اللبنانية» التي سبقته، بما في ذلك بعد الميلودرامي والعنصر الفجائي وعنصر الموعظة... بيد أن الجديد هنا هو أن الموعظة لم تأتِ أخلاقية في نهاية الأمر، بل «وطنية» إذ إن الفيلم يسير في الموضوع المستخلص منه، في إطار الدعوة العامة إلى العودة التي تتحدث عنها هنا.

الجديد في الفيلم، هو - في المقابل - شكله ولغته السينمائية، حيث نجدنا هنا، للمرة الأولى، أمام لغة سينمائية حقيقة؛ كما أمام إنتاج يكاد يكون احترافياً، من ناحية كتابة سيناريو متماسك وحوار غير ثرثار، ورسم أبعاد بصرية تشكيلية، تشي حقاً بأن المخرج قد استفاد من تعاطيه كهاو، مع الحداثة السينمائية في العالم... حتى وإن كان في وسعنا القول إن اللغة السينمائية أنت مبدأ على الموضوع الذي بدا عاجزاً عن التماشي معها.

السينما اللبنانية المأمولة. ولعلنا لسنا في حاجة هنا إلى التذكير بأن البابين لم يفتحا حقاً. وأن تلك التجربة بقي منها فقط فيلم مميز، متخفى، يعيش على مدى العقود فشله التجاري بنجاح فني - نقدي، يضعه دائماً في صف التاريخ المشرف للسينما في لبنان. فعمّا يتحدث هذا الفيلم؟

في اختصار هو حكاية مهاجر ترك أرضه وزرعه وعائلته وتوجه إلى المهجـر باحثاً عن فرص عمل تمكنه من أن يستدعي عائلته، أي زوجته وولديه، إلى حيث الشروء والسعادة. لكن صاحبنا لا يتحقق، كما يليـدو، أي نجاح في مهجـره، فينقطع عن أي اتصـال بالوطـن. وفي الوقت نفسه إذ تـأسـزـ الزوجـةـ من عـودـةـ زـوـجهـ، تـعودـ إلىـ الأرضـ الصـغـيرـةـ التيـ تركـهاـ لهاـ كـيـ تـزرـعـهاـ ماـ يـمـكـنـهاـ منـ توـفـيرـ حدـ أـدنـىـ منـ العـيشـ الـكـرـيمـ وـهـيـ فيـ اـنـتـظـارـ حـزـينـ لـعـودـةـ الزـوـجـ. ولكنـ هـذـاـ لـاـ يـعـودـ طـوـالـ عـشـرـينـ عـامـاـ، يـكـونـ فـيـهـاـ وـلـدـاهـ سـعـيدـ وـفـرـيدـ قدـ كـبـراـ. وـتـزـوـجـ أـولـهـماـ منـ اـبـةـ الجـيـرانـ الطـيـةـ، فـيـمـاـ بـدـأـتـ رـغـبةـ الـهـجـرـةـ تـعـتـمـلـ فـيـ دـاخـلـ الثـانـيـ.

في نهاية العشرين عاماً، يعود الأب... لكنه لا يجرؤ على الاقتراب من بيت عائلة هجرهما من دون قائدة. ولا يجرؤ على نظرات زوجته وولديه حين يعرفان أنه لم يتحقق سوى الفشل. وهكذا يعيش في خراب قصر مهجور، من دون أن يعرف أحد بعودته... لكنه في أثناء ذلك يتتابع أخبار ولديه، ويعرف أن الأصغر بينهما يريد الهجرة، فيعرض طريقه من دون أن يخبره بهويته، ويدأب بتصحـهـ بعدـ الـهـجـرـةـ...

معتاداً على ذلك النوع من السينما العربية لم يجد نفسه على الشاشة. أما الجمهور الآخر الذي كان في إمكانه أن يحب الفيلم فلم يكن يشاهد الأفلام العربية... ولهذا حفقت فيلمي الثاني بالفرنسية...».

«ألف شهر»

(٢٠٠٣) د. (الوان) ١٢٤

فوزي بنسعيد: إخراج.
فوزي بنسعيد: سيناريو:
أنطوان هيرلي: تصوير:
تمثيل: فؤاد لبيض، نزهة رحيل، محمد مجد

قبل هذا الفيلم، حين عرف في عالم المهرجانات وبين هواة السينما بأفلامه القصيرة، كان فوزي بنسعيد يعتبر حالة مميزة في السينما المغربية، هو الآتي من المسرح مخرجاً وممثلاً. ومن هنا أتى فيلمه الروائي الطويل الأول هذا ليؤكد له مكانة أولى في عالم السينما في بلاده، معلنًا ليس فقط ولادة مخرج جديد للسينما الروائية الطويلة، بل كذلك ولادة لغة سينمائية جديدة. كما حال العديد من مجايئه من متأثرين لهم دعم الدولة المالي، والمعنوي أيضًا، من طريق المركز الوطني للسينما، ولا سيّما في عهد رئيسه الناقد المعروف نور الدين صابيل، أن يتحرروا من عباء البحث المضني عن التمويل لأفلام تكمن قوتها في فنيتها واحتلafها، لا في طابعها الشعبي ذي المردود الإنتاجي عادة.

ولسوف يتحدث جورج نصر، لاحقًا، كثيراً عن فيلمه هذا... وسوف تكون إجاباته عن أسئلة طرحت عليه، سينمائية حقًا. فهو مثلاً حين سُئل بعد سنوات عديدة، مثلاً، عن ذلك الإيقاع البطيء الذي لاحظه كثر من مشاهدي الفيلم قال: «إن لهذا الإيقاع البطيء أسباباً أهمها أنه كان إرادياً. فهو إيقاع أهل الجبل، عدا الأوقات التي يتشاجرون فيها». والفيلم يتحدث عن الهجرة التي تسبب الوحدة والحزن وال الحاجة. والسبب الثاني تقني. لقد قلت إننا كنا نفتقر إلى المعدات الضرورية، ولم يكن في إمكاننا تسجيل الصوت والصورة معاً. ونظراً إلى عدم وجود استديوهات للتسجيل اضطررنا إلى تصغير الصورة إلى قياس ١٦ ملم للتمكن من عرضها في استديوهات الإذاعة حين سجلنا الحوارات...».

ومهما يقال اليوم عن هذا الفيلم، ثمة حقيقة راسخة وهي أنه لم يحقق تجاريًا، من النجاح، ما يتبع لمخرجيه أن يكرر التجربة... ومع هذا نراه بعد ثلاث سنوات يحقق فيلماً ثانياً هو «الغريب الصغير» جعله هذه المرة ناطقاً بالفرنسية لأسباب يتحدث هو عنها بنفسه، لكنها تبدو غير مقنعة. فهو حين سُئل لاحقاً أيضاً، عما جعله يُنطق فيلمه بالفرنسية، وهل لهذا علاقة بتربيته الفرنسية قال: «كلا.. إنها اعتبارات عائدة إلى التوزيع. عندما عرضت «إلى أين؟» اعتبر فيلماً عربياً وعرض في صالة للأفلام العربية. والفيلم العربي آنذاك كان يعني الفيلم المصري، بينما «إلى أين؟» مختلف جداً عن أي فيلم مصرى. والجمهور الذي كان

يطمئن هذا التأكيد مهدي ويجعله متدمجاً في حياة القرية ومدرستها مطروحاً وصديقاً لاستاذها الوحيد، الذي في المقابل يميزه بحمل كرسي المدرس يومياً إلى البيت مساء، وإعادته صباحاً. وبهذا تتحذذ الكرسي بعداً محورياً ولكن أيضاً بعدها رمزياً، ككتابية عن سلطة تهدى إلى مهدي كي لا يستولي عليها أحد في غياب أخيه حراسة ليلية في ذلك المكان القفر. وهكذا يصبح مهدي والكرسي معه محور فيلم تتحلق فيه من حولهما قصص متشعبة يملؤها الكبار بترميز وفق فيه صانع الفيلم، إذ جعل المكان كتابة عن صورة ميتافورية للمجتمع المغربي الكبير.

كان رد فعل المתרججين، ولا سيما النقاد منهم، على هذا الفيلم كبيراً ولا فتاً. وكان في مقدمة الذين ساندوا الفيلم ووضعوه ضمن أبعاد الحديثة والرمزية في آن معاً، الناقد مصطفى المستاوي الذي كتب يقول: «للتعبير عن كل تلك الحكايات، اختار المخرج طريقة خاصة في السرد، تعتمد أساساً على اللقطات العامة الثابتة التي يتضاءل معها حضور الممثلين والكومبارس، ويتحولون إلى مجرد جزء من الديكور (...). وحتى حين يلجأ المخرج إلى اللقطات المتوسطة، فإنه يقيم ما يشبه الحاجز بين المشاهد وحركة الشخصيات التي تبدو مسحوبة باستمرار إلى خلفية المشهد. يضاف إلى ذلك اختيار الإضافة الجزئية بالنسبة إلى المشاهد الداخلية، ما يضفي ظلاولاً خاصة على الشخصيات ويرحي بانعدام التواصل فيما بينها ويعزلتها التامة بعضها عن بعض، في انتظار

صحيح أن هذا بعد الأخير لا ينطبق تماماً على كل سينما بنسيدي، إذ إنه يمكن من الحصول على إنتاج لفيليمه الأولين على الأقل، دون كبير اعتماد على دعم الدولة، لكنه حصل على حريته.

يتنمي الفيلم، بشكل أو بآخر، إلى سينما السيرة الذاتية، افتراضياً على الأقل، إذ يمكن أن تكون هناك عناصر عديدة على الأقل في سيرة مخرجه وكاتبه (وهما الشخص نفسه ما يجعل «ألف شهر» فيلم مؤلف بالمعنى الحرفي للكلمة)، ويمكن أن تشبه العديد من ملامح سيرة الشخصية الرئيسية في الفيلم: الطفل مهدي ذي السبع سينين. صحيح أن في الفيلم حكايات عديدة أخرى وتشعبات تجعله يبدو، إلى حد ما، فسيفساء اجتماعية ريفياً ملتتصقاً بالحياة البائسة في الريف المغربي، لكن هذا كله يبدو متحلقاً من حول مهدي الذي لجأت به أمه أمينة إلى بيت جده لوالده، كي يعيشوا بعد أن اعتقلت السلطات أبوه بتهمة التحرير على الإضراب. في البداية تحاول الأم أن تحافظ على أبسط مقومات العيش، على الأقل للإيحاء لمهدي بأن لا شيء تغير في حياتهما، لكن الأحوال المعيشية تنهار بالتدرج ويبدو الجد والأم معًا عاجزين عن الاستمرار ما يضطرهما يوماً بعد يوم إلى التوقف عن استخدام الإنارة بالكهرباء، ثم بيع أثاث البيت قطعة قطعة لشراء الطعام بشتها. وكل هذا دون أن يُخبر مهدي بأن أبوه معقول. بالنسبة إليه هو في فرنسا يعمل وسيعود حاملًا معه الخير.

ولد هذا الفيلم الذي كان، من ناحية ترتيب إنتاجه تاريخياً واحداً من أوائل الأفلام المغربية التي أنتجت بعد مراحل الرواد الأول... كما كان واحداً من أوائل الأفلام المغربية التي قامت بجولات مهرجانية في الخارج ولا سيما في مهرجان قرطاج التونسي، ومهرجان بيت مري في لبنان في عام إنتاجه نفسه.

في شكل من الأشكال يمكن اعتبار «ألف يد ويد» المدماك الذي عادت وابتنت عليه السينما الاجتماعية المغربية. بخاصة أن الفيلم بدا ناضجاً ومتماساً في شكل مبكر.

يتناول الفيلم، كما هو واضح مسألة استغلال أصحاب رأس المال، المحلي والأجنبي، لعمل البائسين المغاربة. ومن هنا لم يكن من قبيل المصادفة أن يجعل لصاحب المصنوع المغربي في الفيلم زوجة فرنسية.

أما الفيلم فتدور حيكته من خلال عدد من العمال يعملون في مصنع الزرابي ساعات عمل تكاد لا تنتهي مقابل الدربيمات القليلة التي يعطيها لهم رب العمل. والفيلم يبدأ بتصوير متوازٍ لعالمين: عالم العمال البائسين الذين يكتنون ليل نهار، لتأمين لقمة العيش وينامون على الطوب، وعالم أصحاب المصنوع الذين يمضون أمسياتهم في سهرات صاخبة حافلة بالشراب والطعام والسعادة.

ويحدث ذات يوم أن يسقط عامل عجوز مريضاً ليجد ابنه العامل بدورة نفسه عاجزاً عن تأمين الدواء له. يحاول ويحاول ولكن دون جدوى. فصاحب المصنوع يضم أذنيه لأن ليس في حسبانه أن يقدم شيئاً في مثل

خلاص لا يتحقق، أو هروب لا عودة منه، نحو المجهول».

«ألف يد ويد»

(1972) ٧١ د. (الوان)

إخراج:	سهيل بن بركة
سيناريو:	أحمد بدري، سيرامي فانسوتسا
تصوير:	جيروalamo لاروزا
موسيقى:	عبدة الطاهر
تمثيل:	ميسي فارمر، الجازي عيسى، عبدة شيان

يحلو لسهيل بن بركة أن يروي دائمًا كيف ولدت لديه فكرة فيلمه الروائي الطويل الأول «ألف يد ويد»، حيث يقول إنه ذات مرة كان يتمشى في أحد أسواق مدينة فاس ودخل محلًا كبيراً لبيع الزرابي (السجاد التقليدي) ليتفرق على المعروضات. وهناك في دردشة بسيطة مع صاحب المحل أخبره هذا كم يحقق من أرباح طائلة من بيع هذا المتوج المحلي التقليدي، متضاحراً كيف أنه يستغل اليد العاملة المغربية الهزيلة الأجر لتصنع له مئات الزرابي التي يعود ويبيعها بأسعار مرتفعة إلى الأجانب والأثرياء المحليين.

ويضيف بن بركة أن هذا الحديث استفزه استفزازاً كبيراً إلى درجة أنه راح يتحرى حول الأمر ليثبت له صحة ما قاله البائع، وعلى الفور اتصل بصديقه الأديب أحمد بدري طالباً منه أن يكتب له نصاً أدبياً حول هذا الموضوع. وهكذا

لا يبدوان أساسيين في سياق مسار الفيلم، إنما يظهران بين السطور. أما السياق العام، فهو الحياة العائلية في مصر، والصعوبات التي تواجهها، من دون أن تفوت صانعيه ضرورة أن تأتي النهاية حاملة معها ما يكفي من الحلول. لا تتحدث هنا عن «النهايات السعيدة» وإنما عن المخارج الواقعية التي تحيل الأزمات الحادة على السopian.

والأزمة الحادة في هذا الفيلم، مالية أولاً وأخيراً. أما ظرف بروزها فطرف استثنائي، هو زفاف إحدى بنات عائلة حسين أفندي، موظف الدولة البسيط الذي يعيش مسؤولاً مع زوجته زينب عن أسرة مؤلفة من سبعة أبناء، منهم من بلغ سن الزواج، ومنهم من لا يزال في سن الدراسة الابتدائية، ما يعني أن الأزمة ستكون طويلة، طالما أن الزمن لم يكن زمن الحلول العجائبية. ولا تنسى هنا أن المخرج عاطف سالم لم يكن، في سينما الواقعية، إنما التبسيطية أحياناً، من المخرجين الذين يتوصلون إلى تلك الحلول.

في شكل عادي، تعيش أسرة حسين أفندي عيشاً بسيطاً تكتفه الصعوبات اليومية وضروب الاحتياط كلها. لكن الأمر يتفاقم حين يحل موعد زفاف إحدى بنات العائلة، ما يفرض على رب العائلة أن يدبر المبلغ الذي يتبعين إنفاقه على الاحتفال. وإذا تأخر صرف نوع من المعاش الاستثنائي له، يجد نفسه أمام إغراء أن «يستدين» ١٥٠ جنيهاً من مال العمل الموضوع في عهده. كل هذا منطق و يمكن تدبيره على أية حال. ولكن ما العمل حين

هذه الظروف: العمال يمرضون كثيراً ويموتون كثيراً، وهو ليس مسؤولاً عنهم. وهنا إذ يتقل العامل العجوز مريضاً إلى قريته يموت في صمت ويشيعه ابنه غاضباً حزيناً. ثم ما إن ينتهي من مراسم التشيع حتى يتوجه إلى قصر الثري صاحب المصنع محاولاً أن يفتح وأن يفهم. وهناك ما إن يدخل إلى القصر وهو البائس القذر ويقف فوق السجادة، السجادة نفسها التي قد يكون أبوه من حاكها، تتصدى له الفرنسية زوجة صاحب المصنع وتنهي كي لا يوضخ السجادة بحذائه القذر. وهكذا ينفجر الموقف ولا يعود في وسع العامل الشاب أن يسكن أكثر فينقض على المرأة ممسكاً عنقها بكلتا يديه ضاغطاً عليها حتى تموت بين يديه، تماماً كما كان أبوه قد مات من قبل.

«أم العروسة»

إخراج:	عاطف سالم	١٠٨ د. (أسود وأبيض)
قصة وحوار:	عبد الحميد جودة السحار	
سيناريو:	عبد الحي أديب	
تصوير:	مسمود عيسى	
تمثيل:	عماد حمدي، سميرة أحمد، تحية كاريوكا	

حقق هذا الفيلم في زمن مصرى كانت لا تزال البرجوازية الصغيرة تعيش فيه صعودها، مع لغة خاصة إلى ما كان يحمل اسم الوحدة الوطنية. غير أن هذين البعدين

انتقاداته الاجتماعية لطبقة تنجذب بكثره ثم تبدو عاجزة عن إعالة من تنجذب إلا بمعجزة.

«امرأة في الطريق»

(١٩٥٨) د. (أسود وأبيض) ١٢٠

عز الدين ذو الفقار	إخراج:
عبد الحفيظ أديب	قصة وسيناريو:
محمد أبو يوسف	حوار:
كمال كريم	تصوير:
أندريا رايدر	موسيقى:
هدى سلطان، رشدي أبااظة، شكري سرحان	تمثيل:

من المؤكد أن عام ١٩٥٨ كان في السينما المصرية، وفي جانب من جوانبه، كان عام الكاتب عبد الحفيظ أديب. إذ بدأ العام مع عرض فيلم «باب الحديد» ليوسف شاهين، ليتنهي مع عرض «امرأة في الطريق». والفيلمان من كتابة أديب. ولكن في حين حقق الثاني نجاحاً جماهيرياً ونقدياً حين عرض، فشل الأول في تحقيق أي من النجاحين. لاحقاً سعاد الاعتبار إلى فيلم شاهين، أما فيلم ذو الفقار فسوف يشغل بدوره مكانة جيدة في تاريخ السينما المصرية، وسيعتبر دور هدى سلطان فيه من أفضل ما قدمته في تاريخها السينمائي الطويل.مهما يكن فإن «امرأة في الطريق» يبدو إلى حد بعيد شبهاً بذلك النوع من الأفلام الأمريكية التي تدور أحدها العائلية في أمكنته منعزلة، منه فيلم تدور أحدهاته في مصر، غير أن

يصل رجال الشرطة إلى البيت والزفاف في أوجه، ما يدفع حسين أفندي إلى الاعتقاد بأن الأمان قد اكتشف «استداته» لذلك المبلغ من العهدة ما يعني اتهامه بالسرقة وإيداعه السجن وهو في عز فرحته بابته؟

لن يحدث هذا. فالحقيقة أن مرقص أفندي زميل حسين أفندي في العمل، سيخبره على الفور أن رجال الشرطة إنما هم هنا لتنتهي إلى أن مكبرات الصوت التي وضعت في المنزل لرفع صوت موسيقى الفرج، تبث ضجيج الصوت أعلى من اللازم، وعليه تخفيض مستواها. أوفا يتفسّر حسين أفندي الصعداء هنا، لكنه، إضافة إلى هذا، لم يعد عليه، حتى، أن يقلق في شأن المبلغ «المستدان». وذلك لأن مرقص أفندي الطيب، الزميل الوفي والرفيق المسيحي، يتبع إلى خطورة ما فعل صديقه وخطر أن ينكشف أمره، فسدد جزءاً من المبلغ الناقص في العهدة، ريثما يتمكن حسين أفندي من تدبّر أموره لاحقاً.

الحقيقة أن حركة الفيلم تبدو أقرب إلى العادية، أما قوة عاطف سالم فتكمن في أسلوبه الواقعى - الطيب، في تصويره، حيث تمكنت كاميلا من التعبير عن الحياة العائلية وازدحام البيت، وزاد حمام المشاكل وما إلى ذلك.

غير أن المهم أيضاً هنا هو أن المخرج، مع كاتبي القصة والسيناريو تمكّن من إضفاء مناخ من المرح والطراوة على الفيلم، أتى متماشياً مع الذهنية التفاؤلية التي كانت سائدة في مصر في ذلك الحين... من دون أن ينسى التماشي مع دعوة الدولة إلى تحديد النسل، في ثانياً

مستويات غير مسبوقة في السينما المصرية. أما ما يحسب لعز الدين ذو الفقار فهو إدارته لهذا العالم المفكك وتعامله المميز مع ممثلين كان كل واحد منهم يشعر أنه يلعب هنا دوراً لم يسبق له أن لعبه، بل ندر أن كان لعبه ممثلاً مصرى من قبل.

وفي هذا الإطار بالتحديد كان نجاح هذا الفيلم، النجاح الذي جعل «مخرج الروان» شخصياً، حسن الإمام، يجد فسحة من الوقت بين انهماكاته الإخراجية ليكتب وقد أحسن بنفسه معيناً بمثل هذا الموضوع وميلودرامياته: «رائع جداً» فيلم «امرأة في الطريق» كقصة يختلف جوّها عما ألفه الفيلم العربي، عمقت في الحوادث حتى تخيل إليك أنها صورة زاهية من خوالد فيلم عالمي. ورائع جداً المخرج عز الدين ذو الفقار الذي استوعب المعاني في أغوارها، وسردها بوضوح في لقطات هي السهل الممتنع بعيته. رائع جداً التمثيل الذي قدمه رشدي أباظة كمتهن بريء في منطق القوى العطوف، والذي قدمه زكي رستم في دور الوالد الذي عقدته حادثة فأعمت بصيرته، وأصابته حادثة فأعمت بصره. والذي قدمه شكري سرحان كابن جنى عليه الحنان الغاشم، ولعبت به امرأة جامحة، والذي قدمته تلك المرأة الجامحة - الغازية التي تشتهي من الرجال شقيق زوجها، ويشهيها كل الرجال ما عداه. رائع جداً أن يكون هذا الفيلم مصرياً لحماً ودماء، فهو الفيلم الذي وددنا جميعاً أن يكون لنا. إنني أضع القلم لأشد على أيدي الجميع، خصوصاً يد المخرج الذي يسر

هذا لم يمنعه من أن يكون في نهاية الأمر، فليماً شعيراً مصرياً حقيقياً.

المكان هنا محطة وقد على الطريق الصحراوي يملكتها ويعيش فيها المعلم فرج مع ابنيه حسنين وزوجة هذا الأخير الشابة الحسنة لواحظ وبنته الآخر صابر. ومنذ البداية سندرك أن لواحظ مولعة بصابر. ومنذ البداية أيضاً ستفهم أن حسنين من زوجة أولى لفرج بينما صابر من زوجة ثانية كان يحبها لكن الأولى قتلتها. وهو الآن يفرغ كل جهه على حسنين ويدللُه بينما يهمل صابر الذي تشعر حياله لواحظ، الغازية السابقة، حناناً تعويضياً، لكنه يتحول إلى غرام. غير أن صابر لا يستجيب لها، وليس فقط لأنه يحب هنية ابنة راعية الغنم، بل لأنه لا يريد أن يخون أخاه.

مهما يكن فإن الأوضاع المالية توسيء ما يضطر صابر إلى إعانته والده والعائلة، كما يضطره إلى إنقاذ لواحظ من مطبات سوء كادت تقع فيها. أما حسنين فإنه بإهماله يتسبب في إصابة والده بالعمى وهذا يعتقد أن المسبب هو صابر فيطرده بينما لا يجرؤ حسنين على الاعتراف ب فعلته. وائز ذلك تتعقد الأحداث لتحول إلى خيانات وإطلاق نار ومطاردات لم ينتها، طبعاً، أى من مشاهدي الفيلم، حتى اللحظات الأخيرة حين تتفكك العائلة وتقتل لواحظ حسنين وبهيم فرج على وجهه.

طبعاً كل هذا يحول الفيلم إلى نوع من الميلودrama، غير أن المهم ليس هنا، المهم هو الجو الذي خلقه السيناريو وإصاله أحوال الهيام والحب والشبق والخيانة إلى

سيناريو لترويحكية بعد ذلك ب نحو عقدين من السنين، وإنما من حول أنسى أخرى هي خالتها مني فرح، الفلسطينية المسيحية التي إذ اشتد الضغط السياسي والاجتماعي عليها في مدينة تعيش فيها في فلسطين (رام الله)، لا تجد أمامها إلا أن تهاجر إلى أمريكا، مع ابنها المراهق، هرباً - من ناحية - من وضعها الخاص كمطلقة فضل زوجها عليها امرأة أكثر جمالاً، وبحثاً - من ناحية أخرى - عن مستقبل ما لابنها، بعد أن كف هذا المستقبل عن أن يكون واضحاً في فلسطين الممزقة، معنوياً وجغرافياً.

وهكذا تأخذ من ابنها وتهاجر إلى أمريكا، حيث تقيم أختها وعائلة هذه الأخيرة، ورب العائلة، نبيل، الطبيب الذي يمكننا أن نكتشف به شهرة أنه مستعار في الفيلم من شخصية والد المخرجة في الحياة. ومن تلك اللحظة، ولأن مني وابنها وصلاً أمريكا في الوقت الخطأ (أي وقت اندلاع المواقف العنصرية ضد العرب والمسلمين أوائل التسعينيات من القرن العشرين) ولأنها - أي مني - وصلت خالية الوفاض معتمدة على بضعة دولارات كانت معها - فضاعت الدولارات في المطار -، وجدت نفسها غير مرحب بها.

وهكذا، بين لحظات الأمل القليلة ولحظات القنوط الكثيرة، كان على مني أن تحارب، وأن تكذب، وأن تبكي، بل أن تجد نفسها مهددة بالعودة والطرد، وتتجدد ابنها مهدداً بالفساد. كان لا بد لهذه السيدة مني من

دائماً إلى الأمام، والذي أشّم في أعماله طيب العرق، وتسمع فيها صدام الأعصاب».

«أمريكا»

(٢٠٠٩) د. (ألوان) ٩٦

إخراج: شيرين دهيس
سيناريو: شيرين دهيس
تصوير: توباس داتوم
موسيقى: كريم رستم
تمثيل: نسرين فاعور، ملكار معلم، هيا مهابس

«بدأ اهتمامي بوسائل الاتصال، وبالسينما تحديداً، إبان حرب الخليج الثانية (١٩٩١)، وذلك انطلاقاً من أنني فتاة أمريكية من أصل فلسطيني، أعيش في بلدة صغيرة في ولاية أوهايو. في ذلك الحين راح والدي، وهو طبيب في تلك البلدة، يفقد زبائنه واحداً بعد الآخر، لأن المرضى الأمريكيين لم يعودوا راغبين في أن يداروهم طبيب عربي... بل إننا رحنا في ذلك الحين تتلقى تهديدات يومية بالقتل».

من ناحية مبدئية، كانت تلك هي التجربة التي أرادت شيرين دهيس أن تعبر عنها في فيلمها الروائي الطويل الأول «أمريكا»، ولكن من خلال حكاية تصبح معها حكاية الأب ومهنته الطبية حكاية جانبية. ومن هنا يبدو هذا الفيلم فيلم سيرة ذاتية وإنما في شكل محدود. ذلك أنه لا يعود يدور من حول الفتاة المراهقة التي صارت مخرجة وكاتبة

لتحديد الخط السينمائي الذي إليه يتسمى هذا الفيلم ما يعطيه شرعية الاتمام إلى سينما يزداد حضورها في العالم منذ زمن: سينما تقوم على قوة العواطف - من دون ميلودrama - وعلى تصوير العالة - من دون أية محاولة لبرهنة أي شيء -، والنihil من الحياة مباشرة من دون المرور بأية أيديولوجيا.

ففي «أمريكا» جل ما يحدث أمام أعيننا على الشاشة، هو تلك الشريحة من الحياة التي تربينا كفاح مني للحصول على حقها في العيش. وهو كفاح تفرضه، وتفرضه صعوباته عوامل عديدة أولها أن مني وابنها لا يعود أمامهما منذ مغادرة فلسطين أي خيار آخر - وهذا ما يجعلهما مهاجرين غير عاديين خصوصاً أن دروب فلسطين نفسها صارت شبه مسدودة في وجهيهما، بسبب اختلاف دينهما عن ديني القوتين المتاخرتين: الإسرائيلين والفلسطينيين المسلمين، وهذا أمر بات لا بد لأية نظرة إلى فلسطين من أن تأخذه في الحسبان، حتى وإن كان الغرب لن يعترف بهذا العنصر أثم هناك أن مني لا تتقن اللغة وليس من السهل عليها التأقلم مع الذهنية العامة في أمريكا.

وهي ثانية، ليست في وضع يؤهلها للحصول على وظيفة في بنك - كما كانت حالها في فلسطين -، بل ولا على أية وظيفة أخرى. فإذا أضفنا إلى هذا توقيت وصولها، يصبح لدينا من تراكم العناصر ما ييدو أنه يلفظ مني وابنها لفظاً.

أن تقاتل وفي شكل مزدوج بل مثلث، حتى تجد لنفسها مكاناً هي الفلسطينية، المتممية إلى اللامكان... لكنها من خلال العثور على هذا المكان سوف توصل درساً إلى الآخرين ومن فيهم ذلك الأستاذ اليهودي الذي سيكون الوحيد الذي يعيinya حين تستبد بها الصعوبات في «وطنه» الجديد، فتسحبه إلى عالمها ولو في شكل رمزي حافل بالمعاني.

ذلك هو موضوع «أمريكا» لشيرين دعييس، بكل اختصار. موضوع بسيط في ظاهره وبيكاد - مبدئياً - لا يبدو قادرًا على أن يحمل فيلماً سينمائياً في ساعة ونصف الساعة. غير أن هذا ليس سوى في الظاهر فقط. ذلك أن شيرين دعييس تمكنت هنا، وفي لغة متشففة، من دون نجوم، من دون بهرج أسلوبية، من دون مؤثرات، وحتى من دون لحظات درامية كبيرة، تمكنت من أن تقدم فيلماً يتمي ب بكل وضوح إلى السينما المستقلة... المستقلة الحديثة، ولكن المستقلة الكلاسيكية أيضاً. فالحال أن «أمريكا» بقدر ما يذكر بمنط من سينما معاصرة، يسير على درب سينما ألكسندر باين وأفلام مثل «مس سانشайн»، يذكر كذلك - أكثر كثيراً - بأفلام مثل «مقهى بغداد» للألماني بيرسي آدلون (بل إنه يمت بقراة وثيقة إلى هذا الفيلم الذي ييدو أنه كان، بعد السيرة الذاتية، مصدر إلهام أساسى لفيلم «أمريكا»)... وحتى ببدايات جيم جارموش (في «أغرب من الجنة»).

والحقيقة أنها، هنا، لم تورد كل هذه المرجعيات السينمائية على سبيل الترف، بل

«أهل القمة»

(اللوان) د. ١٢٠	(١٩٨١)
علي بدرخان	إخراج:
تعجب محفوظ	قصة:
سيناريو وحوار: علي بدرخان، مصطفى محرم	
محسن نصر	تصوير:
جمال سلامة	موسيقى:
سعاد حسني، نور الشريف،	تمثيل:
عزت العلايلي	

بين اللقطات الأولى في فيلم «أهل القمة» واللقطة الأخيرة من الفيلم نفسه، تجري إحداث هذا الفيلم التي ربما كانت غايتها الأولى أن تكون تصويراً للمسار الذي يعتدل في داخل الشخصية التي تمثل محور اللقطتين معاً... مسار وعي، أو بالأحرى وعي معكوس. وإذا افترضنا أن هذا التركيز، غير العادي في فيلم مصرى، على جعل شخصية قد تبدو، بالمقاييس «الميلودرامية» لأى عمل، شخصية ثانية، إذا افترضناه مقصوداً، بل يشكل اللب الأساسي لهذا الفيلم، سنجد أنفسنا أمام فيلم مختلف بعض الشيء عما عهدهناه في أفلام «السينما السياسية» العربية.

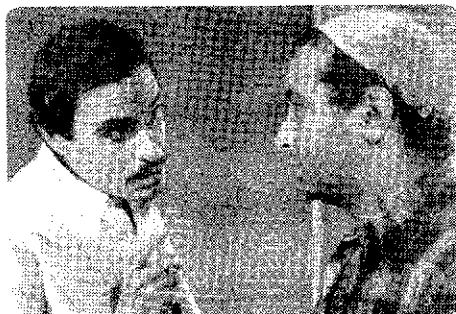
فالسينما، أي سينما جماهيرية على الإطلاق، وأي سينما تتبع تبعاً لمقاييس إنتاجية ثابتة ومتعارف عليه، تجتمع كل عناصرها عادة، لتجعل مسارحدث الفيلمي كله، مساراً نحو نهاية ما، وغالباً ما تكون نهاية سعيدة، نهاية تجتمع فيها أو تترتب، مختلف مستويات

غير أن مني لا تأبه لهذا... بل تشق طريقها وتتجدد عملاً متواضعاً، واصلة حتى إلى فرض ذهنيتها المكافحة والمحبة للحياة على الذين حولها. وهكذا، حتى من دون نهاية سعيدة واضحة، يقف «أمريكا» عند لحظة أمل... قد تكون وهمية. لكنها لحظة أمل على أية حال.

وللوصول إلى هنا، كتبت شيرين دعيس هذا الفيلم الذي أضاءت فيه «بطلته» مشاهده كلها، رغم أن وزنها يكاد يكون مئة كيلوغرام، ويقف ضدتها في كل حركتها، ورغم أن شعورها بأنها تفقد ابنتها، لمصلحة التأمرك المتزايد، كان لا يكف عن إحباطها... وكانت النتيجة فيما أضاءه نور حياة غير متوقع. وهذا ما لاحظه جمهور «ساندنس» - مهرجان السينما الأمريكية المستقلة -، ثم لاحظه في شكل أوسع جمهور « أسبوعي المخرجين» - وهي واحدة من تظاهرات مهرجان «كان» الثانية، فمنع الفيلم تصفيقاً استثنائياً مكرماً مخرجه الشابة شيرين دعيس، اسماً جديداً في السينما الفلسطينية الناهضة. كما منح للمناسبيين بعض الجوائز اللافتة.

صحيح أن اسم شيرين دعيس كان معروفاً منذ زمن، إنما يفضل أفلام قصيرة نال بعضها جوائز لا يأس بها. أما في «أمريكا» فإنها تقدم عملها الروائي الطويل الأول، لتضم اسمها إلى أسماء فلسطينيين سبقوها في وضع اسم فلسطين - في شكل جدي - على خريطة السينما العالمية.

والضابط محمد فوزي (وهو دور أده في شكل متميز عزت العلايلي) هو واحد من تلك القلة من الموظفين المخلصين الذين يبدأون خط سيرهم الهابط إلى الجحيم، وهم كمن يعيش في برج محاط بخنادق الأخلاق والسيرة الطيبة (وهذا في اعتقادي مغزى اللقطة الأولى في الفيلم، حيث محمد فوزي يجلس خلف زجاج سيارة الخدمة، معزولاً عن الزحام مهتماً بمطاردة النشال زعتر وهو لا يلقى باله لإشارات تدل على وجود لصوص أكبر بكثير: الإعلانات المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعهد الانفتاح في مصر الساداتية، هي تلك الإشارات. لكن الضابط بعيد جداً يعيش في عالمه الخاص؛ همه أن يؤدي وظيفته بأمانة خدمة للبلد. وهو بهذا المعنى شريف... وفقير).



والفيلم إذا كان يتبع في سياقه مسيرة شخصية أخرى هي شخصية زعتر، فإنه في الحقيقة يوظف، حتى هذه الشخصية، لمتابعة «هبوط» محمد، والهبوط، في هذا المجال - هو اكتساب الوعي (وهنا يأتي مغزى اللقطة الأخيرة، حيث محمد فوزي يترك عرس أخيته المرتجل، ويسيير بين جماهير زبائن «سوق ليبيا» حتى يختفي تماماً بين الزحام.

الحجكة وعقدتها. وعلى هذا الصعيد بالذات يمكن الاختلاف الذي يميز «أهل القمة» كما حققه علي بدرخان عن قصة متوسطة الطول لنجيب محفوظ. فالواقع أن ما يحدث في هذا الفيلم، لا ينتهي مع نهايته... لا ينتهي على الإطلاق. لأن «الزواج» - ك فعل تفسيسي في السينما الجماهيرية التي تشتعل أساساً على عنصر الإسقاط والتماهي - لا يأتي ليشكل نهاية للفيلم: لا يأتي مكافأة للطبيعين وعقاباً للأشرار. بل يأتي كنقطة، مجرد نقطة، في سياق أكثر شمولية وتعقداً.

ضمن هذا الإطار فقط، يمكن النظر إلى أن الاختلاف في «أهل القمة» يشتغل على مستوى شكل اللعبة الفيلمية نفسها... ولكن من دون أن يمس الجوهر، جوهر تلك اللعبة، على رغم كل «النيات الطيبة» التي حررت المخرج ودفعته إلى التعامل مع نص «محفوظي» - نسبة إلى نجيب محفوظ - يعمد هو الآخر إلى توظيف جوانب من «ستريلا» و«علي بابا» و«أوبرا القروش الثلاثة»، معتقداً أنه إنما بهذه يحاكم الانفتاح الاقتصادي في مصر. بمعنى أن الهم الأساسي للفيلم هو «محاكمة» الانفتاح... وهو من هنا يطرح نفسه كفيلم سياسي. و«محاكمة» الانفتاح، تتم في الفيلم من طريق ثلاث شخصيات محورية: الضابط محمد فوزي، والنحال السابق زعتر الذي صار مهرياً لا بأس بحجمه، والمتاجر المعتبر زغلو رافت، الذي يمكن النظر إليه على أنه رمز لتلك الطبقة التي أتى الانفتاح نفسه لينفح فيها الحياة.

الإجابة عن عدد من الأسئلة: من؟ وكيف؟
ولكن - وفي شكل خاص - لماذا؟

«أهل القمة» يقول لنا بصرامة ووضوح،
أن التحرير الأخلاقي - الاقتصادي، هو
من عمل كبار التجار والمتوسطين معهم من
موظفين كبار وصغار. وهو يحكي لنا أيضاً
كيف تم الأمور: التهريب؛ الرشوات؛ التواطؤ؛
تعريف البضائع (وإن كان المخرج يبالغ في
هذا المجال بعض الشيء حين ينقل عمله إلى
مستوى «التشويق» البوليسي والمغامرة).

لكنه لا يقول لنا السؤال الأساسي:
لا يقول «لماذا» يحدث هذا؟ من هنا يلوح لنا
أن الفيلم - ورغم كل نياته الطيبة يظل عند
مستوى السينما التي لا تقول للجمهور المعنى،
أكثر مما يعرفه هذا الجمهور: افتتاح - تهريب؛
تواطؤ؛ حماية الحكومة لمهربي؛ الفساد؛
الرشاوي... كل هذه أمور يعرفها الناس، كل
الناس، ولا يحتاجون إلى سينما تقولها لهم.
بل وربما كان الناس يعرفون أكثر كثيراً مما
يعرفه «أهل القمة». ولعلنا لا نكشف سراً
إن نحن قلنا إن عنصر المعلومات يشكل في
السينما السياسية عنصراً رئيسياً. وغيابه قد
يؤدي إلى انقلاب الآية: بمعنى أن العمل الذي
يكون صاحبه راغباً له أن يكون عملاً يفضح
أوضاعاً قائمة، يتنهى به الأمر لتكريسه، بل
والدعوة إليها. نيات طيبة؟ أجل... لكن درب
الجهنم نفسها مفروشة بمثل هذه النيات...
أليس كذلك؟

ترى، هل يمكن أن نعثر بين الجمهور
على من هو غير مبالٍ إلى التعاطف مع زعتر

بمعنى أن المخرج يتركنا أمام هذه النهاية
المفتوحة، وبالآخر أمام السؤال المعلق:
ترى كيف ستكون حياة محمد فوزي من الآن
وصاعداً؟ لكنه لا يدري أي اهتمام بالإجابة عن
هذا السؤال).

إذاً بين بداية الفيلم ونهايته، تحدث عملية
اكتساب وعي لضابط أمين وفقير. ولكن
تحدث أيضاً عملية صعود طبقي للص صغير
يصبح لصاً كبيراً. فزعتر الذي ببدأ نشالاً
صغرياً سرعان ما يقدم خدمات تافهة للضابط
محمد فوزي، وإحدى هذه الخدمات تقوده
لتتعرف إلى زغلول رافت، إحدى الشخصيات
الأساسية في زمن الانفتاح. وزغلول رافت
ييدي اعجابه بزعتر ومهارته فيوظفه في شركته.
ويسرعة يدرك زعتر حقائق اللعبة، ويسير في
التيار ويحب سهام شقيقة محمد فوزي، التي
كانت خارجة لتوها من حكاية غرام أفلستها
الأوضاع الاقتصادية، جزئياً، والانعكاس
الأخلاقي لتلك الأوضاع، جزئياً أيضاً.

هذا الانعكاس الأخلاقي، يلعب في الفيلم
دوراً أساسياً. بحيث إن «أهل القمة» وحتى
من دون أن يتوصل ليكون أمثلولة أخلاقية،
يمكن النظر إليه على أنه فيلم يسخر السياسي
والاقتصادي لمصلحة العامل الأخلاقي. ولعل
في هذه النقطة بالذات تكمن نقائصه الكبرى.
لأن ما هو مطلوب من الفيلم السياسي، ليس
أن يدفع الجمهور لإصدار حكم أخلاقي على
الشخصيات بل المطلوب منه، في شكل عام،
ولكي يكون فليماً سياسياً فعلاً، هو أن يمكن
الجمهور من التقاط بداية خطوط تساعدة على

(وهو عامل يمكن وضعه جانباً طالما أن الفيلم يلمح على أن يرينا زغلول رأفت إنساناً طيباً، يتبرع للجمعيات ومتديناً يستغیر الله في كل ما يقدم عليه)، عند ذلك، أقول، يصبح زعتر بطلاً نموذجياً... وتبدو مسيرته، لجمهور متفرجي الفيلم، مسيرة ممكنة (طالما أن كل السوء الذي يفعله إنما هو موجه نحو «الدولة» ممثلة بأجهزة الجمارك، وطالما أن الدولة تبدو بالفيلم كقوة غامضة بعيدة، وكإله مجهول، تعمل أليتها حتى ضد أبنائها المخلصين).

وبهذا المعنى يمكن تناول النموذج الذي يمثله الضابط الأمين: ترى أوليس رضاه عن زواج ابنته (مهما كان هذا الرضا عسيراً عليه أول الأمر) واتخراطه إثر ذلك وسط زحام البشر، في عز ازمته المتمثلة في اكتشافه لاستحالة استمراره في تأدية دور الموظف الغيور على مصالح الدولة (لا الشعب، والدولة مفصلة عن الشعب)، أوليس هذان الأمران يعبران عن إقرار منه باستحالة أي أمر عدا الواقع نفسه؟

نحن أمامنا هنا فيلم يستغل على صعيد الشكل اشتغالاً ممتازاً. ولا أقصد الشكل السينمائي التقني، بل الشكل الدرامي: فربما للمرة الأولى في السينما العربية نجد أنفسنا أمام تعامل واقعي - أو ربما هيئ واقعي - مع قضايا أساسية كالعائلة والحب والزواج. وحتى مع مسائل كالبطلة والنجم وما إلى هذا. فسعاد حسني كما صورها علي بدرخان ببراعة، تختلف اختلافاً بيئياً عن أي «سعاد حسني» أخرى، في أي فيلم مصرى آخر: أمامنا هنا

(نور الشريف)? والفيلم ألم يشر أكثر من مرة إلى أن زغلول كان فقيراً كزعتر؟ وإلى أن زعتر سيفتح غنياً كزعغرل، ويتابعه للطرق والأساليب نفسها التي اتبعها هذا الأخير؟ والضابط محمد فوزي... كم خطوة عليه أن يخطو لكي يصبح كشوكت بيه (ممثل السلطة أو رمزها الذي لا نراه... لكنه يحس بالأمور تلفونياً لمصلحة زغلول رأفت حين يكون هذا على وشك دخول السجن)? ونظرة عزت العلaili (الغريبة والعقرية على صعيد الأداء) التي يواجه بها زغلول رأفت لحظة اكتشافه (أي اكتشاف العلaili) لتواظط السلطة معه، هل تكفي لتبرئة الضابط أمام أنظارنا وأنظار الجمهور إلى أبد الأبد؟

حقيقة أن هذه العناصر كلها تتضافر لتجعل «أهل القمة» فيلماً أسود ومتشارقاً لكن ثمة في هذه النقطة بالذات خطورة شديدة، ذات علاقة بالكيفية التي بها قد يستقبل الجمهور الفيلم: فالجانب التشارقي فيه (وهو الجانب الذي قد يكون تحريضياً على الصعيد السياسي في أعمال أكثر ذكاء وقوه)، سيمثل فقط قمة جبل الجليد، بالمقارنة بسيرورة الصعود الطبيعي التي يصورها الفيلم. صحيح أنه صعود مهتز وخاطر. لكنه صعود ممكن على أي حال. فالحلول هنا مطروحة أمام المتفرجين.

ومسيرة محمد فوزي الهاابطة (أخلاقياً) ومسيرة زعتر الصاعدة (اقتصادياً)، مسيرتان يعمهما المخرج، بحيث تقلب الآية هنا، وتصبح القاعدة استثناء والاستثناء قاعدة. عند ذلك، إذا وضعنا العامل الأخلاقي جانبـاً

لكن فضيلة «أهل القمة» لا تقتصر عند هذه الحدود، بل هي تمتد لتشمل كذلك «اللغة السينمائية» بالمعنى التقني للكلمة. أعني أن المخرج عرف هنا كيف يقيم توازناً خلاقاً بين المسموع والمرئي على الشاشة: بين الحوار من جهة، وبين الصورة بعنصرها: عنصر المناخ العام للأشياء التي تظهر على الشاشة؛ وعنصر التعبير على الوجه. ولشن كان جزء كبير من الفضل في هذا يعود لأداء الممثلين الرئيسيين عزت العلايلي وسعاد حسني، وبدرجة أقل نور الشريف. فإن المخرج عرف كيف يوظف طاقاته الإبداعية لالتقاط أقصى ما يمكن لوجوه شخصياته أن تقدمه (نظرة العلايلي إلى زغلول رأفت في آخر لقاء بينهما - نظرة سعاد حسني إلى البعيد المجهول في حوارها مع زعتر عندما عادت إليه لطلبه منه تزوجها، ونظرة سعاد حسني كذلك، نظرة غريبة هي بين القلق والتندم والفرح بالأمر الواقع، في آخر صورة لها تظهر على الشاشة). من هنا يلعب المرئي (العنصر البصري) في «أهل القمة» دوراً أساسياً، تؤكده لقطات الفيلم الأولى والأخيرة.

باختصار، قد يكون «أهل القمة» فيلماً تفيسياً على صعيد مضمونه، وقد يكون ذا نيات طيبة من ذلك النوع الذي يفرض درب الجحيم. وقد يكون، بمعنى من المعاني، قادراً على دعم الانفتاح بالوقوف فيه إلى جانب الأسماك الصغيرة ضد الكبيرة، أكثر مما هو قادر على فضح ما هو مفضوح سلفاً.

شخصية واقعية تماماً: فتاة عادية، ترتدي ثياباً عادية، وتشتغل في عمل عادي، وتحب في شكل عادي (جأً غایته الزواج لمجرد التخلص من الذل الذي تعانه من جراء اضطرارها وأمها للسكن في منزل خالها الضابط، ويحمل تلميحات وتصريحات زوجة هذا الأخبر، التي لا مطلب لها إلا أن تعيش في هدوء مع زوجها وبابتها).

وفي هذا المعنى، وعلى رغم شطط المخرج الميلودرامي - والرومانسي في تصويره لبعض لقطات سيرورة نمو الحب بين سهام وزعتر، يتبدى واضحاً من خلال القلق المعتمل في عيني سعاد حسني في كل لحظة، أن الحب هنا يساوي الاستسلام، ليس أمام إرادة فردية، بل أمام إرادة واقع لم يعد بوسعي أن يقدم حتى الأحلام. من هنا يتمكن علي بدرخان، من أن يرسم صورة حب، هو إلى حد ما، نوع من التكاذب المشترك: قد يكون زعتر مغرماً بالفعل بسهام، لكنه إنما يريد أن يتزوجها ضمن إطار مفهومه للصعود الطيفي، وشيناً فشيناً قد تقع سهام في غرام زعتر، لكن السبب الأساسي لقبولها الزواج منه يمكن في رغبتها في الحصول على حياة أفضل. ولعل أهمية علي بدرخان كمخرج (يعرف كيف يتعامل مع عواطف شخصياته، أكثر مما مع صراعاتها. أو أكثر مما يعرف كيف يتعامل مع مسيرة النص الذي بين يديه) أهميته تكمن في قدرته الفائقة على ضبط تلك العلاقة والإمساك بها، في شكل يمكنه أن يكون نادراً في السينما المصرية.

«الأيام الأيام»

(١٩٧٧)

١٢٠ د. (الوان)

إخراج:	أحمد المعنوني
قصة وسيناريو وحوار:	أحمد المعنوني
تصوير:	أحمد المعنوني
موسيقى:	ناس الغيوان
تمثيل:	عبد الوهاب بن عبد الكريم وأسرته

المأخوذ أصلاً من عنوان واحدة من أشهر أغاني «ناس الغيوان»: انتظار عبد الوودود كي يأتي دوره هو الآخر ليرحل إلى فرنسا بدوره، أسوة بما فعل من قبله أخوه الأكبر عبد الواحد، وسيفعل تباعاً بعده بقية الصبيان الستة، أمام انتظار الزمام حليمة التي تراقب ذلك الرحيل المتكرر بحزن لا ينضب ولا سيما بعد رحيل الأب عن هذا العالم.

من ناحية مبدئية، ما يحدث لهذه العائلة «غادي» للغاية بالنسبة إلى مجتمع الريف المغربي الفقير، وأحمد المعنوني لا يحاول هنا أن يوجه إدانة لأحد بسبب ما يحدث. ولا يحاول أن يغط. إنه يكتفي بكميرا تقاد تكون وثائقية ومشاهد تقاد تكون احتفالية في الوقت نفسه، برصد يوميات عبد الوودود، وصمت الأم العنيف، والملل المتواصل في ريف لم يعد في إمكانه أن يعطي أبناءه سوى جماله.

على هذا النحو، بلغة شاعرية شبه صامتة وحزينة بسمة لا ينسى، يتسلل المعنوني في الفيلم إلى عالم الريف المغربي، ليقدم من خلال حكاية عبد الوودود صورة غير عادية لعالم عادي: عالم الريف المقموم المفرغ من أبنائه. ولقد قال المعنوني عن فيلمه: «مسيري الأولى في الفيلم مسيرة وثائقية. كان المهم بالنسبة إلى الاقتراب من داخل الموقف والمشكل. لقد وضعنا السيناريو بنفسى كسيناريو لفيلم وثائقى، ولكنه ما إن بدأ يتحول إلى فيلم، حتى تحول تلقائياً إلى عمل روائى، أو لنقل إلى مسيرة ذاهبة غادمة

عنصران أساسيان يحملهما هذا الفيلم الطويل الذي كان «الروائي» الأول لمخرجيه وشكل إحدى مفاجآت مهرجان قرطاج السينمائي الكبرى حين عرض فيه، ممثلاً المغرب، في العام ١٩٧٨: أولاً، هجرة الشبان المغاربة إلى أوروبا، ولا سيما إلى فرنسا؛ وثانياً، موسيقى فرقة ناس الغيوان التي كانت في ذلك الحين قد حدّثت الموسيقى المحلية المغربية وأوصلتها إلى العالمية. ومن الواضح أن هذين العنصرين كانوا أصلاً في خلفية الفيلم، وفي خلفية الرغبة الصارمة التي دفعت المعنوني إلى تحقيقه.

والحقيقة أن هذين العنصرين كانوا أيضاً في خلفية السمة الأساسية التي اتخذها الفيلم. فهو من باب أولى، فيلم روائي. ومع هذا من الصعب أن نثر على رواية فيه. وهو حال من الممثلين، ويكاد يكون حالياً من الحوارات، وخالياً من العلاقات، وحتى من الحكايات. ثم على رغم «تضاليته» الاجتماعية يبدو حالياً من الصراعات. فهو أولاً وأخيراً فيلم عن الانتظار. عن الزمان وعن الأيام ما يربطه مباشرة بعنوانه

الكاميرا، متطلعاً، في بعض أفلامه لا فيها كلها على أية حال إلى أن يثبت قدميه في فن الإخراج، كما إلى أن يحدث تغييراً نوعياً في مسار الإنتاج السينمائي المصري، مثله في هذا مثل زملائه المعاصرین ومنهم صلاح أبو سيف وكمال الشيخ ولاحقاً - بعض الشيء - توفيق صالح. ولكن لأن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، حدث لشاهين - مثلما حدث لبعض زملائه هؤلاء - أن وجد نفسه يخوض ما كان يعتبر في ذلك الحين سينما تجارية جماهيرية، من دون أن ينجح فيها حقاً، نجاح بعض كبار أعلامها.

داخل المجتمع الفلاحي. في البداية انطلقت من أبحاث حول المنطقة. ثم أضفت التأمل إلى الأبحاث. وفي هذا المجال لعبت ذاكرتي دوراً كبيراً. وأنا أعتبر الفيلم فيلماً عن الريف. عن الوضع المتدهور للحياة الفلاحية.. علماً بأن ٧٠ بالمائة من حجم مجتمعنا ومجتمعات العالم الثالث، عموماً، فلاحي. وكل شخصيتنا وثقافتنا تتطلّق من البيئة الفلاحية. وأنا أعتقد أن وصولنا إلى بحث المشاكل الفلاحية معناه أنا وصلنا إلى لب المشكلات التي يعاني منها مجتمعنا».

«باب الحديد»

(١٩٥٨)

٩٥ د. (أسود وأيضاً)
إخراج: يوسف شاهين
قصة وسيناريو: عبد الحي أديب
تصوير: مسعود عيسى
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: هند رستم، يوسف شاهين، فريد شوقي

قبل «باب الحديد» الفيلم الذي حققه في العام ١٩٥٨، لم يكن يوسف شاهين رأى حاجة إلى أن يمثل بنفسه، في أيٍ من أفلامه. صحيح أنه كان درس التمثيل، لا الإخراج، في الولايات المتحدة الأمريكية، لكنه حين عاد منها، أواخر سنوات الأربعين عاد مخرجاً، ثم في الأفلام العشرة التي حققها، من قبل «باب الحديد»، استنكاف عن ممارسة هوايته أو لعلها حرفه الحقيقة، مكتفياً بالوقوف وراء

وهكذا، كان من السهل على شاهين، ولأنه لم ينجح تجارياً، أن يعود ذات عام أدراجه إلى هواه السينمائي الحقيقي محاولاً تحقيق أفلام تقول ما يريد قوله كفنان حقيقي. صحيح أن الفشل التجاري لواحدة من أبرز محاولاته «باب الحديد» تحديداً كان مدويًّا، ولكن الفيلم، يقى مع ذلك، علامه أساسية كبرى في تاريخ السينما المصرية، وأحد الأعمال الكبرى في تاريخ السينما بشكل عام.

ولئن كان يوسف شاهين مثل بنفسه الدور الرئيس في هذا الفيلم، فما هذا إلا لأنه رأى الارتباط بما هو ذاتي لديه، وعام في الفيلم موضوعه، من الصخامة بحيث يعجز أي ممثل آخر عن القيام بالدور. وهو أمر عاد إليه شاهين لاحقاً، أي بعد زمن طويل في واحد من أفلامه الأكثر ذاتية «إسكندرية كمان وكمان» الذي مثله بنفسه، في وقت تجده في

من خلاله، في عملية إسقاط استثنائية، ذكية أو عفوية لا يهم! محورها تحويل الشخصية السينمائية، التي لا تعاقب على ما تترف في الواقع، وزر ما كان شاهين يود أن يفعله في تلك المرحلة الحاسمة من حياته. صحيح أن مثل هذه الفرضية يستدعي النظر إلى الفيلم نظرة عيادية ديوانية فرويدية خالصة، قد تبعده بعض الشيء من محموله الفني، لكنها فرضية مجرية في الأحوال كافة.

المهم في الأمر، على أية حال، هو أن يوسف شاهين حقق هذا الفيلم، في مرحلة كان من الصعب، اجتماعياً وسياسياً، اعتبارها ملائمة تماماً. فالثورة المصرية التي كان شاهين من أنصارها والمؤمنين بها كانت بدأت تتحقق انتصاراتها الكبرى، وكان البحث عن الإنسان الجديد أو عن أفكار تردد ولادة الإنسان الجديد هاجس الشورة وهاجس المثقفين المتحمسين لها.

وهذا الإنسان الجديد نجده، من ناحية متطلباً بـ«أبو سريع»، الحمال والتقايب في الفيلم، فريد شوقي الذي يسعى إلى تجميع العمال في نقابة في محطة القاهرة الرئيسية للسكك الحديد، تناول لهم حقوقهم، وربما أيضاً في هنومة، بنت الحالة المتحررة بعض الشيء، والتي تعيش بفضل عملها، وفي أمل بأن يحبها أبو سريع ويتزوجها. والحال أن بهاء هند رستم مؤدية الدور، وثقتها بنفسها كان لهما دور كبير في توصيف الشخصية وتنميتها رمزياً. بل إن كل ما في الفيلم من خط رمزاً من «أبو سريع» إلى هنومة، ومن المحطة إلى عالمها القاهري

أفلام ذاتية أخرى له، مثل «الإسكندرية ليه؟» و«حذوة مصرية» كما في الفيلم الخاتم لرياعيته الذاتية هذه «الإسكندرية/نيويورك»، يلجمأ إلى آخرين (محسن معجي الدين، نور الشريف ثم محمود حميدة)، لتمثيل شخصيته على الشاشة.

في «باب الحديد» كان من المستحيل على أي ممثل آخر، إذاً، أن يلعب دور قناوي. ومن هنا التصقت شخصية يوسف شاهين بالدور إلى الأبد. وعلى مر الزمن، مع عرض الفيلم عشرات المرات على الشاشة الصغيرة قبل الكبيرة، صارت صورة قناوي، في الأذهان العامة، هي هي صورة شاهين. وليس في الأمر مصادفة، حتى وإن كان ثمة ألف بعد وبعد يفرق، بين الشخصين: بين باعث الصحف البائس المحروم المثبط اجتماعياً وجنسياً، والذي يتنهى به الأمر إلى «قتل» محبوته لأنها لا تستجيب إليه، وبين المخرج الناجح الآتي من أمريكا والسائر في طريقه ليصبح واحداً من أبرز المخرجين في مسار السينما المصرية والعالمية.

فهل تكفي هذه الفوارق حفأً، لتقول إن شاهين أغار جسده وشكله الخارجي لقناوي؟ نشك في هذا، وذلك في كل بساطة، لأن قناوي، في أعمق، في هواجسه، في تلعشه يشبه شاهين وكأنه قرينه حقيقي له. ولم لا نقول إن شاهين في هذا الفيلم الاستثنائي، إنما اخترع قناوي معيناً اختراع ذاته الخاصة ليستلب من خلاله رغباته وأحلامه وهواجسه: ليقتل من خلاله، ليُجنَّ من خلاله، ليتلثم

بلطف، لكنها بعيدة جداً، بالطبع، عن فكرة الارتباط به. فهي حالة وهو أقل من الحالة. هي عاقلة وهو مجنون. ثم هي مرتبطة بأخر. من هنا حين يصارحها قناوي أخيراً برغبته فيها لا بجُهَّه تصدُّه فيقرر قتلها. قناوي لا يقتلها وهذا ضعف في الفيلم طبعاً بل يقتل أخرى بدلاً منها، على سبيل الخطأ، ويتهيّأ الأمر، مع انتهاء اليوم، بالقبض عليه وإلابسه رداء المجنانيين. فهل هو المجنون حقاً، هنا، أم أنه العاقل الوحيد الذي لا يعرف ما يريد حقاً، وسط عالم مجنون؟ سؤال يظل معلقاً، لن يجيب عنه شاهين مباشرة. ولكن من المؤكد أنه سيجيب عنه في أعمال لاحقة له وهذه حكاية أخرى بالطبع.

عندما حقق شاهين «باب الحديد» كان في حوالي الثلاثين من عمره، وكان حقق أفلاماً أكسيته شهرة فنية، وأخرى حققت له بعض الشهرة الجماهيرية. لكنه كان لا يزال يبحث عن نفسه وعن فنه. هل تراه وجدهما؟

ولشن كان «باب الحديد» اعتبار دائماً، واحداً من أفضل عشرين فيلماً حُفِّظ في تاريخ السينما العربية، فإن الفيلم لا يزال عصياً تماماً على التحليل، يحمل أبعاداً عددة قد يبدو معظمها متناقضًا مع نفسه، ويحمل الكثير من التساؤلات التي طرحتها حول تلك الرغبة التي أواحت لشاهين بتحقيق فيلم على تلك القسوة والغرابة في ذلك الزمن بالذات، ولذكر هنا على سبيل المقارنة ومن دون تعليق، أن تلك الفترة كانت نفسها التي ولدت

باب القاهرة وليس داخلها التابع الحي... كل هذا يستغل رمزياً، باستثناء قناوي. فهل كان هذا متناقضاً غير واع، أم كان مقصوداً؟ سؤال يصعب حتى على شاهين، اليوم الإجابة عنه. فهل نفترض أن قناوي كان السؤال الماكر والأبدى الذي يطرحه المثقف وسط الاحتفال بدھشة: إذا كان كل شيء على ما يرام، من أين يأتي هذا الحزن يا ترى؟ من أين يأتي هذا القلق؟ سؤال ماكر؟ ربما كان أكثر من ماكر حتى.

أحداث «باب الحديد» تدور خلال يوم واحد، وفي مكان واحد: محطةقطار. ولقد عرفت كاميلا شاهين كيف تصور عالم المحطة. كيف تصور نضالات أبو سريع، ودلال هنومة وهي منصرفة إلى كسب رزقها. صورت الكاميلا، حياة البشر، الحالة والذين هم أفضل من حالة، لكنها لم تغفل لحظة عن حياة حالة الحالة: قناوي مع أنه كائن صحف، يفترض به أن يكون، هنا، حامل المعرفة للآخرين... وهذا الأمر نفسه ليس مصادفة إذا أدركنا أن شاهين في سينما كلها، حتى «المصير» لم يكف عن توجيهه إصبع الإدانة والتأنيب إلى المثقفين، إلى حاملي المعرفة الذين لا يتوقفون عن خيانة مهمتهم. قناوي يعيش كالآخرين حياته اليومية هنا، لكنه في أعمقه يحب هنومة، أو لعله لا يعرف كيف يحب: إنه مُستَلْبٌ جنسياً، ويبحث لدى الفتاة عن لحظة حنان. لكن هنومة تحب أبو سريع وتبتغي الزواج منه. تعامل قناوي

يقوم في هذا المجال على التوقف عن لعبه البدء دائمًا من الصفر.

في فيلم «باب الشمس» للمخرج المصري يسري نصر الله والمأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للكاتب اللبناني الياس خوري، يحاكم «البطل» الرئيس فيها، وهو واقع ضحية غيبوبة طويلة، من جانب الآخرين ومنهم صديقه ورببه خليل وزوجته نهيله، لأنه كان يدعا دائمًا إلى البدء من الصفر بعد كل هزيمة أو مذبحة. المحاكمة حادة وهي تطاول من خلال تلك الشخصية، يومن، أجيالاً بأكملها: حادة وصادمة في جوهرها، ولكنها غير عادلة على الإطلاق من صانعي الفيلم، لأنهم، هم بدورهم أيضًا يقترون الخطأ نفسه: يبدأون أيضًا من الصفر... وكان هذا الفيلم وهذه الرواية يتطلعان إلى قول «كل شيء» لأن «أحدًا» لم يقله من قبل.

وال المشكلة الأساسية هنا هي أن من يريد قوله كل شيء، يتنهى به الأمر إلى لا يقول شيئاً. أما المشكلة الأخرى فهي أن كل ما في «باب الشمس» كان قبل من قبل وفي سينما عربية لم تتوقف عن اجترار تاريخها ومحاكمته في لعبة انعكست حتى على المسلسلات التلفزيونية. وذكر المسلسلات التلفزيونية - ولا سيما السورية التاريخية التي تطاول القرن العشرين تحديداً - ليس مصادفة هنا. ذلك أن التطوير والتحشو في الفيلم يذكّر حقاً بتلك المسلسلات التي تبدأ... من دون أن تنتهي.

«باب الشمس» إذاً، يريد أن يحكى خمسين عاماً من تاريخ فلسطين: نصف قرن تبدأ بزواج

فيها لدى نجيب محفوظ، بعض أعماله الروائية الأكثر قلقاً مثل «الطريق» و«اللص والكلاب».

«باب الشمس»

(٢٠٠٤)

٢٧٨ د. (ألوان)

إخراج: يسري نصر الله
سيناريو: نصر الله، محمد سعيد، الياس خوري
قصة: الياس خوري
تصوير: سمير بهزان
موسيقى: تامر كروان
تمثيل: ريم تركي، باسل خياط، نادرة عمران

قبل سنوات، بينما صفت القاعة الرئيسة في قصر مهرجان «كان» بالإجماع لفيلم «العنابة الإلهية» للفلسطيني إيليا سليمان، كان من الواضح أن التصنيف يعني، في ما يعنيه، أن السينما الفلسطينية، كما بات يصنعها فنانون من طراز إيليا سليمان وميشيل خليفي ومي مصري ورشيد مشهراوي، تجاوزت أخيراً وبالفعل مسارها القديم الذي كان همه الدائم أن يتغول في الماضي ليحاكمه بادئاً دائمًا من الصفر في حركة كانت باتت روتينية وتبدو بلا نهاية. مع أفلام هؤلاء المخرجين وعلى رأسهم، في ذلك الحين، إيليا سليمان، كان لا بد من أن يقول أحد ما: ها هم السينمائيون الفلسطينيون ينون مستقبل سينماهم، وبالتالي مستقبلهم، فيما لا نزال نحاول نحن العرب الآخرين، أن ننسى ماضينا... بلا جدوى. ونسيان الماضي

الخط لكي تكون سوى فلسطين، فهل هذا يكفي
كمبر درامي؟

سؤال لا يتوقف المتدرج عن طرحة على
نفسه، ولا سيما حينما يغرق في تشعبات
حكاية يبدو التفاوت فيها واضحاً بقوة بين
عمل سينمائي حقيقي - يصل أحياناً إلى أعلى
ذرى الشاعرية، وأحياناً إلى مستويات تقنية
عالية ندر أن يبلغها أي فيلم عربي من قبل -
ويبين سيناريو مفكك من الصعب عليه أن يكون
مقنعاً.

ومن الواضح أن المشكل الأساس هنا
يكمن في الثقل الأدبي للعمل ككل. هذا
الثقل الذي تجلّى في لحظات السرد الطويلة
والملمة - من خليل دائمًا، ومن نهيلة في
مشهد أخير من الفيلم تحاكم فيه زوجها
وغيباه في نضاله، غير المجدى، هو المنشىء،
فيما آثرت هي البقاء في الداخل وعملت مع
«اليهود» وتمكنت من أن تربى وتعيل جماعة
الأطفال الذين كانت تتبع واحداً منهم، إذ
تحمل من زوجها في كل مرة يلتقيان فيها في
المغاربة -، هذا الثقل كان واضحاً طوال مجرى
الفيلم، وضوح ثقل التاريخ الذي أراد النص أن
يرويه.

وفي يقيناً أن التفاوت الذي ذكره هنا
إنما يؤكّد، من جديد، أن يسري نصر الله هو
من طينة السينمائيين المؤلفين - أي الذين
لا يحقّقون أفلامهم إلا انطلاقاً من نصوص
وسينариوات يكتبونها بأنفسهم («مرسيدس»
و«سرقات صيفية» وحتى «صبيان وبنات»،
أفلامه القديمة تأتي لتؤكد هذا). لذا كان من

يونس - الفتى المجاهد - ابن السادسة عشرة،
بالطفولة نهيلة - ابنة الثانية عشرة - لتنهي
بموت يونس على سرير غيبوبته، مروراً بضياع
فلسطين ومشاهد المنفى واللجوء (أجمل
ما في الفيلم)... قفزوا إلى وصول اللاجئين
والمقاومين إلى لبنان، ومن بينهم يونس، الذي
ينفصل بذلك عن زوجته نهيلة وعن طفله
الأول منها. لكن يونس ونهيلة - التي تبقى في
الداخل - يدبران، طوال فترة من الزمن طويلة،
أمر لقائهم داخل فلسطين في مغارة يطلقان
عليها اسم «باب الشمس»، وعليها سيتها
الفيلم - في شكل لا يخلو من افتعال -.

والفيلم ضمن هذا الإطار، يتكون على
طول ساعاته الأربع والنصف والطويلة - بأي
معنى تشارون - على امتداد قرون من الزمن،
يتكون من رحلات مكوكية عدة: بين خاص
يونس/نهيلة، وعام فلسطين، وبين حاضر
غيبوبة يونس وماضي حبه لنهيلة: بين أرض
الوطن المسلوب، وأرض المنفى التي يقول
لنا الفيلم إنها لم تكن ودودة كما ينبغي. وهذه
الرحلات المكوكية كلها تم عبر سلسلة من
المشاهد الارتجاعية - فلاش باك - التي تروي
لنا من خلال مونولوج طويل يوجهه الطبيب
الشاب خليل إلى أبيه بالتني يونس، فيما هذا
صريح الكوما.

إذ، معظم الحكاية يروي لنا هنا من طريق
خليل، الذي تشغّل حكايته هو الآخر معظم
الجزء الثاني من الفيلم. وإذا كان من الصعب
العثور، حقاً، على خطٍ يربط بين حكاية يونس
وحكاية خليل، فإن من المنطقي أن نفترّك بأن

هذا - ومهما كان رأي الآخرين وانبهارهم بـ «باب الشمس» -، كتب عملاً هو أشبه بأنطولوجيا لكل الأدب الروائي - والشعري والسياسي حتى - الذي كتب عن فلسطين من قبل، محققاً مزيجاً موفقاً لكنه يخلو من أصالة إبداعية حقيقة - كانت ميزة أعمالاً أخرى له مثل «الوجوه اليضاء» -.

بكلمات أخرى ركب الكاتب «تاریخه» لفلسطين، انطلاقاً من أحداث ومشاهد وشخصيات مررت على القارئ اللبيب من قبل - في «حارة النصارى» لنبيل خوري مثلاً، وفي «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني وفي أعمال لتوفيق برؤسات وغيرهم -. وكانت التوليفة ذكية في نصها الأدبي... ومريةحة لقارئ الرواية الذي كان يمكنه - وفق رأي ناقد مغربي صديق - أن يقفز عشر صفحات مقابل كل صفحة يقرأها وتستوقفه.

يسري نصر الله، في السيناريو كما في الفيلم، لم يجد موقعاً إلى هذا الحد: لقد خاض تحدياً مدهشاً. أراد أن يحقق فيلماً ملحمياً طويلاً، انطلاقاً من نص فيه الكثير من البلادة السردية، مقابل لحظات أخرى في متاهي الجمال... والحال أن الحجة «الملحمة» الدائمة التي يلتجأ إليها هذا النوع من المشاريع هي ١٩٠٠» لبرناردو برتولوتشي: تاريخ في خمس ساعات.

ولكن إذا كان في إمكان يسري نصر الله، سينمائي، أن يقارن نفسه بمعلم السينما التاريخية الإيطالي الكبير، فإن المشكلة هي أنه كان في حاجة إلى نص سينمائي يضاهي

غير المنطقى له أن يغوص في أدغال موضوع ليس له... موضوع من الواضح أن ما حتسه إلى الخوض فيه، هو تلك الرغبة التي تخامر عادة، عدداً كبيراً من المبدعين العرب، بتحقيق «ملحمة فلسطين الكبرى»... تماماً كما خامرت دائماً كل الكتاب العرب رغبة كتابة «تغريبة فلسطين».

غير أن هؤلاء وأولئك، فاتهم - للأسف - أن تصوير فلسطين، كتابة أو سينمائياً، لا يمكن أن يكون على شكل عمل إجمالي: فلسطين هي أساساً في التفاصيل. ما في فلسطين - الذي يفترض أن يشكل مسار العمل، نظرياً - لا يمكن رؤيته - وإبداعه وبالتالي - إلا من خلال تصورنا المستقبلها. وأي تصور للمستقبل لا يمكن أن يبني إلا على التفاصيل. وإدراك جوهر هذه التفاصيل وضرورتها، ثم فاعليتها الإبداعية لا يتعين عليه، أبداً، أن ينسى استحالة كتابة الملحمية الفلسطينية أو تصويرها... وذلك لسبب بسيط هو أنها موجودة بالفعل: في عشرات الأعمال التي كُتبت من قبل، منذ غسان كنفاني ونبيل خوري إلى يحيى يخلف ورشاد أبو شاور، قبل أن تأتي كتابات إميل حبيبي وأشعار محمود درويش لقول الشيء الآخر: تفاصيل فلسطين ويومياتها الراهنة بصفتها كتابة.

وأمام ضخامة هذه الأعمال، كما ونوعاً، كان من الواضح أن كتابة «الملحمة الفلسطينية» لا يمكن أن تكون إلا تجميناً لمقتضيات من كل تلك الأعمال. والكاتب الباس الخوري صاحب «باب الشمس» فعل

تكشف عن تطور كبير في لغة صاحب «مرسيدس»، فإن «باب الشمس»، بدا وكأنه يجهل التطور الكبير الذي طرأ، ليس فقط على مواضع السينما الفلسطينية، بل أيضاً على لغتها منذ «عرس الجليل» وصولاً إلى «العنابة الإلهية» مروراً بـ«حيفا» و«أطفال جبل النار» و«عرس رنا» وغيرها.

فهل نخلص من هذا إلى أن الفيلم كما جاء في شكله النهائي أضاع جهوداً كبيرة كان يمكن أن تتحقق فيلماً كبيراً؟ إلى حد ما أجل. فمن إدارة الممثلين - وبخاصة في تحريك ريم تركي وحلا عمران (شمس) وخليل - إلى تصوير سمير بهزان الذي يضاهي أي تصوير أوروبي مبدع، إلى اختبارات يسري نصر الله اللغوية، أمامنا هنا عمل فني كبير... لكنه يعجز في جوهره عن أن يتجاوز ما كانت قائلة قبله بعقود أفلام «فلسطينية» أخرى، طاولت هي بدورها التاريخ لتحكمه (وعلى رأسها «كفرقاسم» لبرهان علوية و«المخدعون» لتوفيق صالح).

وفي يقيننا أننا حاكمنا هذا التاريخ في السينما والأدب حتى حدود جلد الذات المقيمة... وبات علينا أن نحاكم نظرتنا إلى التاريخ ومحاكمتنا له. وهو أمر كان يمكن نصر الله أن يتطلع إليه، ملحمياً حتى، لو أنه قدم لنا فلسطينه الخاصة، أي فلسطين كل واحد منا... وفهم الدرس الأول الذي أتى يعلّمنا إياه: لم يعد من الضروري لنا أن نبدأ دائماً من الصفر.

موهبتة. ومن هنا كان عليه أن يخضع لواحد من اختيارين: فإما أن يكتب نصاً خاصاً عن فلسطينه الخاصة، كما يفعل عادة كبار المبدعين، وهو بالتأكيد كان قادراً على هذا، وإما أن يأخذ من «باب الشمس» جوهرها فيختصر ويختصر. وهو كان في إمكانه أن يختصر بالتأكيد نصف أحداث الرواية ونصف ساعات فيلمه، ولا سيما منها تلك التي تعطينا معلومات أولية - ألم يحن الوقت لولادة تاريخ جديد بعد النظر فيها؟ -، أو تلك التي تصور «خيانت» الأنظمة مقابل «رغبات الناس البطولية» (وهو ما سبق أن شاهدناه وبالتالي يفسر نفسه في كل الأفلام السورية التي حملت توقيع محمد ملص وأسامي محمد وغيرهما)... ثم بخاصة تلك الأحداث المقحمة إقحاماً على السرد (حكاية شمس التي لا تحمل أي معنى ضمن سياق الفيلم، ثم حكاية زيارة الفنانة الفرنسية إلى لبنان...). إن كل هذا الزحام ألقى بظله الثقيل على نص كان شديداً الأذدحام بدوره.

غير أن هذا كله كان يمكن أن يمر بسهولة لو كان في خدمته سيناريو مقنع يربط الأحداث حقاً ببعضها بعضًا موفرًا للمخرج متميز من طينة يسري نصر الله خامة أولية يمكنه استخدامها بسعادة وهدوء. وفي يقيننا أن هذا كله كان من شأنه أن يجعل لهذا الفيلم مكانة جيدة وكبيرة، ليس فقط في مسار السينما العربية، بل أيضاً في مسار السينما التاريخية.

أما بالنسبة إلى الشكل الذي أتى عليه، وعلى رغم لحظات سينمائية في غاية الروعة

«باب المقام»

(٢٠٠٥) د. (الوان) ٩٨

إخراج: محمد ملص
سيناريو: محمد ملص، خالد خليفة
تصوير: طارق بن عبد الله
موسيقى: مارسيل خليفة

منذ عنوانه يضمننا فيلم محمد ملص «باب المقام» في قلب واحدة من سماته الأساسية: نزوعه إلى أن يكون فيلماً يلعب فيه المكان دوراً أول. وتنباعف قيمة المكان في الفيلم، تحديداً، بسبب عدم التحديد الظاهر للزمان فيه. فهو، حتى وإن كانت العلاقات المحددة زمنياً موجودة فيه، من خلال أحداث معينة، كما من خلال الراديو الذي يبث في خلفية المشاهد أخباراً حول الغزو الأميركي للعراق، هو فيلم يقف خارج الزمن. في اختيار متعمد كما يبدو، حتى وإن كان الفيلم مأخوذاً، حدثياً، من حادثة حقيقة حصلت في حلب.

هنا، رغم أن الحادثة تشكل لب الفيلم وموضوعه، واضح أن المخرج، الذي علينا أن نتعلم منه «أحلام المدينة» و«الليل» - فيلميه الطويلين الأولين -، كيف نقرأ سينما بين السطور، واضح أن المخرج لم يكن مبالياً بتاريخية الحادثة نفسها، قدر مبالغاته بأن ينطلق منها لكي يتحقق فيلماً يقول بعض همومه ومشاغله. بعض هموم زمننا العربي الراهن - المتواصل، ومشاغله. ولأن هذه الهموم لازمية، تقف وتوقفنا معها خارج

التاريخ، يقفل المكان - جمالياً بين أمور أخرى - بوصفه العنصر الأول المهيمن على تركيب الفيلم.

والمكان هو هنا باب المقام في حلب، الحي الشعبي المحافظ الذي يعيش أهله في حياتهم اليومية وعلاقاتهم وعاداتهم وكان ليس ثمة في هذا العالم زمن يمر وأحداث تمضي. الأحداث السياسية موجودة طبعاً، وهي صارخة أحياناً. ويحدث لها كذلك أن تتضاعف واحداً من أبناء الحي في السجن كمعتقل سياسي. بل هي أيضاً في خلفية - إيحائية على الأقل - تفسر الشر الذي قد نترصد له في تصرف شخصية ثانية... غير أن هذه الأحداث سوف تبدو في نهاية الأمر، بعيدة من السياق العام لتاريخ الحي وتاريخ قضيته.

ومع هذا ليست خصوصية الحي وخصوصية المدينة، موضع الإدانة المطلقة هنا في شكل استثنائي، لأن المفترج سرعان ما يكتشف، إذ يُعمل فكره بصورة جديدة، أن هذا المكان - في الجانب المتعلق منه بالحدث الذي يشكل لب الفيلم - إنما هو أشبه ما يكون بكناية عن المجتمع الكبير. ومن هنا أيضاً تبرز لازمية أكثر ضراوة، يحاول المخرج، فإذا لا يمكنه مقاومة الأمر طويلاً، أن يربطها بذمية معينة: هي عبارة عن إبراز نوع من المقارنة - من طريق فن الغناء وردود الفعل تجاه تلقية وتجاهه - بين الماضي والحاضر. والحقيقة أن مثل هذه المقارنة تتحذى في هذا السياق دلالة شديدة الأهمية، لأنها هنا موجودون في حلب، وهي واحدة من المدن

وحب الغناء. وهذا أيضاً كان من شأنه أن يكون أمراً مستحبّاً في حلب الماضي. وربما في حلب الحاضر أيضاً... لولا وجود أبو صبحي. أبو صبحي هو عم إيمان وحمو أخيها في الوقت نفسه. وهو يبدو لنا منذ البداية صارماً قاسياً، لنعرف أنه عسكري قبل أن نتأكد من ذلك. لكننا سنعرف لاحقاً أنه عسكري سابق يعيش إحباطاته إذ فُصل من الخدمة بسبب آراء سياسية (يبدو أنها في زمنها كانت ديمقراطية أو شيئاً من هذا القبيل)، وهو أمر لا يظهر إلا في شكل ملتبس في مشهد لاحق من الفيلم). أبو صبحي إذاً، إنسان محبط يرى أن كل أحلامه قد انهارت. فهل يمكن لمن له وضعية مثل هذه أن يسمح للأخرين بأن يعيشوا أحلامهم؟.

ذلك هي، هنا، هذه المعضلة التي ستلوح في الفيلم، إنما في شكل شديد الغموض. والحال أن ظهورها - لمن يقرأ بينما محمد ملص بين السطور - سيفضي على موضوع الفيلم خصوصية تفصله عن عمومية كانت ستبدو مفتعلة. غير أن محمد ملص يفرق تماماً هنا، بين خصوصية تقدّم الموضوع إلى متأهات ميلودرامية حديثة تفرض على الفيلم محدودية في الحديث تجرّده من أي بعد عام، وتجعل من قضية إيمان قضية شديدة الخصوصية، وبين خصوصية أخرى تردد الموضوع بأبعد تصل إلى ما هو واقع فعلاً في حياتنا العامة.

في هذا التفريق بدا محمد ملص يلعب فوق جبل مشدود. وبالتالي بدا منطقياً ميله إلى عدم إدانة أحد في هذا الفيلم - وهذه نقطة تحسب،

العربية القليلة التي اشتهرت أصلاً بحب أهلها للفن وزروعهم إلى الطرف، يستمعون إليه من كبار الفنانين، ويمارسوه هم أيضاً في حياتهم العائلية والفردية كجزء عضوي من حياتهم وإنزالهم على الحياة.

بعد هذا التقديم الذي قد يبدو غامضاً لمن يقرأ هذا الكلام من دون أن يكون قد شاهد الفيلم، لا بد من توضيح الأمور بعض الشيء.

ففيلم «باب المقام» المنطلق أصلاً من حادثة حصلت حقاً في مدينة حلب يروي حكاية الحادثة: امرأة متزوجة تعيش مع زوجها السائق وطفليها سعيدة هائنة في عش الزوجية. وهي، لأنها من حلب ومن حيّ شعبي في المدينة، تقاسم مع زوجها نوعي الاهتمام الرئيسيين اللذين يخرجان عن الأطر المحددة للعيش العائلي: هي تحب الغناء وأم كلثوم في شكل خاص، تسمع أغانيها وتغتنى بها لزوجها وفي خلواتها، وتعلمها لأنّها. وهو يسمع نشرات الأخبار السياسية من دون هواة ولا يكف عن لعن الأزمان الرديئة. مثل هذا التقاسم كان يمكن له أن يمر مرور الكرام ويشكل عبادةً لعيش مشترك في أزمان أخرى وفي أماكن أخرى. ولكن هنا لا بد من أن تلعب التفاصيل دورها. فللمرأة (إيمان وتلعب دورها سلوى جميل) آخر معنى في السجن بتهمة سياسية، ولهذا تتولى هي تنشئة ابنته الصغيرة في بيتهما، بعدما ربت شقيقاً لهذه الأخيرة، في انتظار أن يعود الأخ المعتقل من سجنه. وبين الأمور التي تربى إيمان عليها ابنة أخيها وكذلك ولديها هي، حب الفن الحقيقي

كل شيء في هذا الإطار واضح ومحدد منذ البداية، بمعنى أننا لستا أمام فيلم بوليسى ولا أمام فيلم تشويق، وكذلك لا يخالجنا أي اعتقاد طوال ساعتى الفيلم بأن معجزة ما قد تأتي لتنقذ إيمان من مصيرها. وإذا كان محمد ملص يعرف هذا منذ البداية ويعمله من دون مواربة، بقى عليه - وهو ما فعله - أن يستغل في شكل متواز على مستويين أعطيا الفيلم كل قوته وجعله ممكناً وأيضاً... استثنائياً إلى حد ما في تاريخ هذا النوع من السينما العربية:

المستوى الأول، هو الذي يحلو لنا أن نسميه «تشريح قتل مرسوم سلفاً وتقود إليه كل دروب الفيلم» ويقودنا إليه كذلك ما نعرفه ويعرفه عن الحادثة الحقيقة.

والمستوى الثاني، شكلي لكن له أهميته الفائقة هو الآخر، هو مستوى العلاقة مع المكان التي افتحنا بها هذا الكلام. فالمكان في «باب المقام» وكما أشرنا، يلعب دوراً أساسياً، وليس فقط كديكور، بل كفضاء هندسي يجعل تقسيمه، طوال جزء كبير من الأحداث، ممكناً: سواء كنا نتحدث عن فضاء المدينة ككل، أو عن فضاء المنازل والشقق. وال الحال أنه نادرًا ما حدث في فيلم عربي أن لعب المكان دوراً له أهمية المكان المورفولوجية - وليس التشكيلية فقط - التي يلعبها في «باب المقام».

بالنسبة إلى المستوى الأول سار محمد ملص مع موضوعه بالتدرج: بالغ بعض الشيء فيأخذ وقته قبل أن يقدم لنا الشخصيات واحدة بعد الأخرى - وهي

في عرفنا لمصلحته، مع أن كثراً لن يغفروها له -. فإذا كان أبو صبحي قد تصرف كما تصرف، محرضًا على قتل إيمان، فليس هذا لأنه يمثل الشر المطلق، بل لأنه إنما يريد في أعمقه أن يرد على استلابه الشخصي. والشيء نفسه يكاد ينطبق على معظم الشخصيات الفاعلة في هذا العمل الذكي جداً، والمتبس جداً في الوقت نفسه. والذكاء، والالتباس هنا وجهان لعملة واحدة: فمثل هذا الفيلم، بمثل هذا الموضوع، لا يمكنه إلا أن يكون الشيشين في الوقت نفسه.

وانطلاقاً من هنا تصبح الحادثة نفسها مجرد ذريعة لتصوير مجموعة متربطة من الشخصيات المحبطة والمستلبة التي تريد كل واحدة منها أن تلغى استلابها من خلال تحويله للأخر أو إلغاء هذا الآخر على اعتبار أنه يمثل بعض الأبعاد الخفية لفعل الاستلاب. وفي هذا الإطار الحدثي، يمكن منذ البداية الإشارة إلى أنه إذا كانت أحداث هذا النوع من الأفلام - الاجتماعية - تتوالى على شكل مفاجئ ما يعطي للمشاهدة والمتابعة للذة خاصة، حتى ولو كانت مريرة ومدمرة، فإنه ليس ثمة مفاجآت هنا. فنحن منذ البداية نعرف أننا أمام ما يمكن أن نسميه: وقائع قتل معلن. منذ البداية نعرف، معلوماتياً أو من طريق التواتر، أن إيمان سوف تقتل في نهاية الأمر، وأن القاتل سوف يكون أخاهما الأصغر. وأن الصمت والتواطؤ في العائلة سوف يساهمان حقاً في جعل تلك الجريمة ممكناً.

يتضيّبون ضد بعضهم الآخر، من دون أن يخامر أي من هؤلاء شعور بأن ثمة شرًا في الأمر.

ولقد سبق لنا أن أشرنا إلى إحباطات أبو صبحي، زعيم «العشيرة» الذي يحرك الأمر كله ويوصله إلى نهايته المأسوية. ويمكن أن نشير أيضاً إلى إحباطات والد إيمان المريض المتواتط بصفته مع قاتلي ابنته، وإحباطات أخيها الذي يجد في «الانتقام» من إيمان، تفريغاً لمشاكله الخاصة التي كان خُلُّ إليه أن اتباعه سبل التطرف الديني ينقد من مغباتها.

كل هذا عالجه الفيلم – وتحديداً سيناريو الفيلم – بدقة، قبل أن يأتي اشتغال محمد ملص عليه، ليحوّل الحكاية ككل، إلى لوحة اجتماعية قائمة – مضموناً وشكلأً –، مضموناً من ناحية أنه عرض لنا كيف أن ما من معجزة بدت قادرة على إنقاذ إيمان من «حكم الإعدام» الذي أبرم في حقها، وشكلاً من ناحية أنه صور المدينة – أو على الأقل الأجزاء التي شاهدناها من حلب – كدهاليز سجن كبير. فأنى ذهبت وجدت نفسك مراقباً، ثمة «حواجز» نظرية في كل مكان. ولإيمان التي تعرف هذا جيداً، لا تعود قادرة على أن تعيش فسحة حريتها إلا في الأماكن القليلة الغائصة بعيداً من تلك الدهلزة – بيت المغنية القديمة، محل بيع الأسطوانات –، ناهيك ببيتها، متوى حريتها الأخير، الذي سرعان ما صار قبرها في نهاية الأمر.

وفي طريقه، عبر الحكاية وعبر هندسة المكان، قدم محمد ملص ما يمكن اعتباره

باللغة تتصل أصلاً بأسلوبه المعتاد والبطيء الذي لطالما أغاظنا في بعض لحظات «الحالم المدينة» و«الليل» ونعرف دائمًا أنه من سوروثات السينما السوفياتية التي تربى محمد ملص وغيره من السينمائيين السوريين عليها – لكنه ما إن قدم الشخصيات وحدد موقع – ومستقبل – كل واحدة منها، حتى انطلق في موضوعه – الحدثي – الأساس: عرض علينا ما سيجره على إيمان حبها للعناء ولأم كلثوم... مع تفريق كان لا بد منه: فالعائلة، بدءاً بابي صبحي، لم تقتل إيمان لأنها تحب أغنيات أم كلثوم أو تستمع إليها أو تغනيها، بل لأن هذا الحب بات في رأي العائلة علامة. بل علامة مزدوجة: من ناحية على تحرر إيمان وبالتالي إمكان أن تكون لها علاقة خارج حياتها الزوجية – وهو أمر عززته بعض الظواهر على أية حال، ما يبرئ فيلم محمد ملص من تعسف في الحكم قد يتهم به، ويعيدنا إلى فكرة أن لا أحد مداناً هنا بصورة مطلقة – ... طالما أن لا أحد يشغف بأغاني أم كلثوم من دون أن يكون عاشقاً، ومن ناحية ثانية على فقدان زوجها شخصيته وعجزه عن «تأديبها» طالما أنه يغنى معها.

لكن هذا خلق، كما يخبرنا محمد ملص، مجموعة متلاحقة من الاستabilities، التي يبدو كل واحد منها قادرًا على تبرير الآخر... لتجاوز الإدانة، في نهاية الأمر، الأفراد إلى المجتمع ككل: المنظومة الاجتماعية التي تضطهد الأفراد من دون تفرقة، جاعلة بعضهم

العاصمة، وهي أحياe يعرفها جيداً، كانت الجزائر تغلي بعد أحداث نهاية السبعينيات، وكان المتطررون الساعون وراء إسلام سياسي مناضل ي يريدون من خلاله أن يحكموا البلد، قد تحولوا إلى الإرهاب بعدهما تمكنت السلطات الحكومية من تحطيم انتصارتهم في الانتخابات التشريعية بما يشبه انقلاب عسكري أفلت الأمور من عقالها، وأثار حرباً أهلية كان لا بد للمنتفين من أن يقفوا فيها مع الطرف الأقل خطراً - بحسب تعبير واحد منهم في ذلك الحين - أي مع السلطة. وكان مرزاق علواش واحداً من هؤلاء. ومن هنا، بعدما كان في «عمر قتلته» قد دق ناقوس الخطر، ها هو هذه المرة يدق ناقوس خطر معاكس.

تدور حكاية الفيلم، إذاً، في حي باب الواد الشعبي في الجزائر العاصمة، وسط توتر العلاقات. أما محور الحكاية فهو بوعلام، الخباز الشاب الذي يعمل في تأمين الخبر في الفرن طوال الليل، وحين يتوجه إلى غرفته فوق السطوح ليستريح من عناء العمل، تندلع أصوات مكبرات الصوت فوق السطوح في أذان وتلاوة قرآنية لا ينتهيان.

أمام هذه الأصوات يستحيل على بوعلام أن يجد الراحة.. وهكذا يتهمي به الأمر إلى انتزاع أحد المكبرات وإلقائه في البحر. وبهذا يكون قد وضع نفسه في صراع مع المتطرفين الذين يقودهم المدعو سعيد. وفي الوقت الذي يخضع فيه المخبز لابتزاز المتطرفين الذين هم الطرف الأقوى هنا في الحي. وإذا يضع سعيد مكبراً آخر مكان ذاك الذي رماه

أقوى صيحة يطلقها الفن في أيامنا العربية «المزدهرة» هذه، ضد مكونات تخلقنا الجديد: من النظرة الدونية التي يلقىها المجتمع على المرأة، إلى تسلط المجتمع بحيث لم تعد الأنظمة نفسها - إذ يقوم المجتمع عنها بالمهمة القدرة - في حاجة إلى أن تمارس القمع مباشرة. ومن انتشار التطرف الديني كرد على فشل الحداقة وأنظمتها، إلى التفكك العائلي والأوضاع المعيشية السيئة، إلى مناقشة ما آل إليه حال الفن والدين في أيامنا.

كل هذا في ساعتين تحسان الأنفاس، خلاصهما فيلم قوي، من الصعب - والمر - وصفه بالجمال، حتى وإن كانت لغة محمد ملص السينمائية - في الثلاثين الأخيرين من الفيلم - قد عرفت كيف تسعى إلى استبطاط مكانن الجمال.

«باب الواد سيتي»

(١٩٩٤) د. (اللوان) ٩٣

إخراج: مرزاق علواش

قصة وسيناريو: مرزاق علواش

تصوير: جاك ميريجان

موسيقى: رشيد بحري

تمثيل: نادية كاسي، حسن عبدو،

م BROUK عيطة عمارة

في العام الذي حقق فيه مرزاق علواش هذا الفيلم، بعد نحو عقدين من بداياته المميزة في «عمر قتلته» في الأحياء نفسها من الجزائر

«بحب السيماء»

١٢٠ د. (اللوان)

(٢٠٠٤)

أسامة فوزي

إخراج:

هاني فوزي

تأليف:

طارق التلمساني

تصوير:

خالد شكري

موسيقى:

ليلي علوى، محمود حميدة،

تمثيل:

عايدة عبد العزيز

بوعلام، يكتشف أن ثمة بين أخته وبوعلام علاقة، وأن هذه توافيه سراً إلى غرفته. فيزداد «ذنب» بوعلام بهذا، ولا يكون من سعيد إلا أن يترصدء مع رفقاء، ليتوسعه ضرباً حتى الموت.



كل شيء بدا جديداً في هذا الفيلم منذ عرضه للمرة الأولى. وكما يحدث لكل جديد، ولا سيما حين يكون هذا الجديد صادماً، كما حال «بحب السيماء»، جوهر هذا الفيلم بعاصفة مفاجئة، وتحديداً من جانب الكنيسة القبطية المصرية التي لم تجد من الملائم أن يتطرق فيلم لتصوير حياة أسرة مسيحية مصرية على الشاكلة التي صورها الفيلم.

في اختصار قالت أوساط الكنيسة كما قال المعتبرون عن وجهة نظرها، إن مثل هذه الأمور لا تحدث في أسرة مسيحية. فكان الجواب أن صانعي الفيلم، الآخرين هاني فوزي (كاتباً) وأسامة فوزي (مخرجاً) مسيحيان ربوا في أسرة مسيحية وهما يعرفان عمّا يتكلمان؛ بل إن الفيلم يبدو في جانب منه، أشبه بسيرة ذاتية للكاتب والمخرج معاً، على الأقل من ناحية رسمه أجواء الحياة المحافظة المتقدفة داخل أسرة مسيحية بسيطة، كالأسرة التي يقدمها

الناقد الراحل قصي صالح الدرويش، الذي يعرف الجزائر جيداً ويعرف تفاصيل حياته الفنية والسياسية، كتب دراسة مطولة في تحليل هذا الفيلم اتسمت بقدر كبير من الموضوعية على الرغم من أنه كان يموضع نفسه سياسياً في المقلب المعاكس لموقع مرزاقي علواش، وهو كتب عن الفيلم: «من الناحية الفنية لم يبلغ سيناريو الفيلم مرحلة النضج التي شاهدناها في أفلام علواش الثلاثة الأولى، فكان من المفترض، مثلاً، أن تصطدم الخيوط المتوازية في الفيلم، في لحظة انفجار دامية، ولكنه فضل إيقاعها متوازية، الأمر الذي جعل سياق الأحداث الدرامي يبدو باحثاً بعض الشيء». ومع أن المخرج صور أبطاله، بكثير من التعاطف، بما في ذلك سعيد الذي اتخذ منه موقفاً سياسياً اجتماعياً مدنياً، فإنه لم ينجح في خلق نكهة الطراজة الفكهة التي تشغّل بها صورة «عمر قتلته»...».

يكشف الأب أن تزئنه وقوته يكادان يلْمَزان
أسرته وحياته، ولا سيما بعد مشادة تقدره
وناظر المدرسة إلى قسم الشرطة، حيث يصاب
بأزمة قلبية. بعد هذا تتغير مواقفه، ولا سيما إذ
يشتري جهاز تلفزة لليت ويصبح نعيم إلى
دار السينما، كما يصحب الأسرة كلها إلى
المصيف. ولكن في وسط هذا التبدل كله،
يموت عدلي أفندي في اليوم الذي يتتحقق فيه
جمال عبد الناصر عن الحكم عقب هزيمة
حربيران/ يونيو ١٩٦٧.

طبعاً لا يمكن لهذا التلخيص السريع، أن
يكشف عن كل ما في هذا الفيلم من غنى،
سواء على صعيد الموضوع، بما في ذلك
رموزه المرتبطة بالتاريخ المصري الحديث،
أو على صعيد رسم الشخصيات، التي ساعد
المخرج في تقديمها ممثلون كبار ولا سيما
محمود حميدة في دور عدلي، ولily علوى
(نعمات)... غير أن الأهم من هذا هو أن
«بحب السيماء» دخل، وربما للمرة الأولى
في تاريخ السينما المصرية، إلى أوساط عائلة
مسيحية في عمل جدي ومحاولة - تبدو
سوسيولوجية إلى حد ما - لتقديم هذا العالم
المجهول، عالم الأقباط المصريين.

ولقد كتب الناقد كمال رمزي عن «بحب
السيما» قائلاً: «إنه فيلم يتسم باجواء خاصة
يحافظ عليها المخرج طوال زمن عرضه، لذا
فإنه يُعدّ «عرض حال» ممتع ومشوق لحياة
أسرة مصرية، قبطية، في الستينيات. لكن آفاق
الفيلم أبعد وأعمق فغوراً، ذلك أنه ليس ابن
الماضي القريب فحسب، بل هو وليد الحاضر

الفيلم، وربما أسرة صانعي الفيلم في الوقت
نفسه.

تدور الأحداث حوالي عام ١٩٦٦، في حي
شبرا، الذي عرف بكونه، إلى حد كبير، حجاً
مسيحياً وسط القاهرة. ومحور هذه الأحداث
أسرة عدلية أفندي، رب العائلة المسيحي
القطبي الذي يعمل إخصائياً اجتماعياً في
إحدى المدارس. إنه، كما حال كل أرباب أسر
الأقليات الذين يعيشون خوفاً دائماً، متزمتٌ
اجتماعياً وغارق في الإيمان إلى درجة أنه يتبع
إحدى نظريات الكنيسة المتطرفة التي ترى في
العلاقة الزوجية، بين الزوجين، مجرد وسيلة
لإنجاب الأطفال. ويطبق هذه النظرية على
زوجته ولا سيما خلال فترة الصيام التي تمتد
٢٠٠ يوم.

الزوجة نعمات بروتستانتية تعمل ناظرة
في مدرسة، تعيش تعب العمل وتربية الأسرة
والحرمان، فتتعرض ذلك بعض الشيء
بممارسة الرسم، فيما ابنهما الطفل نعيم ذو
السنوات السبع، يعيش وسط ذلك البيوس كله
وهو محروم حتى من إشباع هوايته بمشاهدة
الأفلام السينمائية، حتى ولو على الشاشة
الصغيرة التي لا وجود لها في البيت. وكما
يحدث في مثل هذه الحالات، يتسلل نعيم
بين العجين والأخر لمشاهدة الأفلام. أما الأم
فإن هوايتها الرسم تقودها إلى أحضان مفترش
الرسم في المدرسة الذي يكتشف أنوثتها.

وهكذا، انطلاقاً من تزمنت الأب، يغالي
الفتى في اكتشافه للسينما والصور العارية، كما
تفع الأم في الخطيبة... ولكن لاحقاً، سوف

يقدم هنا فيلمه الثالث في ذلك الحين، بعد «الكيت كات» و«الصالبيك» (مع صعوبة تحديد الترتيب الزمني لهذه الأفلام في مسار صانعها).

المهم، صحيح أن ثمة بعض التشابه بين الفيلمين «الأمريكي والمصري»، غير أن هذا لا يمنع من أن «البحث عن سيد مرزوق» فيلم مصرى من أليفه إلى يائه، فيلم مقتبس أولًا وأخيرًا من الواقع المصرى كما أراد أن يعبر عنه مبدع كان يرصد هذا الواقع بقوه ويعتبر سينما وسيلة للتدخل فيه. بل لنقل إن هذا الفيلم، من وجهة نظر ما، قد يكون أكثر الأفلام التي حققت في زمانه، مصرية، وارتباطاً بتراث الحكى الشعبي ذي العلاقة المباشرة بألف ليلة وليلة والخيال السحري الذي تبدعه الشعوب عادة. ومن هنا حتى نقول إنه فيلم «أسطوري» خطوة نجدنا في إغراء خطوها خلال مشاهدتنا للفيلم، ولا سيما في رسمه العلاقة بين يوسف كمال وسيد مرزوق، أو بالأحرى عالم سيد مرزوق. فهنا نجد أن موضوع الفيلم إنما هو انبهار البطل بذلك العالم الذي يبدو له غريباً، خيالياً ساحراً آتياً من ما - وراء ما. ومع هذا لم تمعنى جيداً في هذا العالم قد نجده واقعياً، من الناحية الاجتماعية حقيقةً تعشه شرائح عديدة من مجتمع بات يقوم أكثر وأكثر على التفاوتات الطبقية، والاحتواء من طريق الأسطرة أكثر من طريق القمع أو التجنيد الأيديولوجي.

ويوسف كمال هو «موضوع» الأضواء هنا، فهو، الموظف البسيط العادي الذي بعدما تراكم عليه صعوبات الحياة وسط مجتمع

أيضاً. فالمنتزم، حتى وإن كان شريفاً، لا يزال يعيش بينما ويساول بالتخويف والترهيب أن يمنع مباحث الحياة عنا، وفي مقدمتها تلك الإبداعات التي تغنى الروح.

في بعد من أبعاده، لا يمكن إغفال دلالة الإشارات المتناثرة عن عبد الناصر وعصره، وهي في مجملها تعبر عن سطوة النظام الأبوي السائد، داخل الأسرة المصرية الصغيرة وخارجها، وما صوت عبد الناصر الجريح، في خطاب التنجي الشهير، مع غروب الشمس في آخر الأفق، مع تداعي صحة ويدن عدلي المنهك، وهو يقود الدرجة وأمامه ابنه، إلا تعبر سينمائياً مركب وبلغ، عن حتمية أقول النظم الأبوية على كل المستويات.

«البحث عن سيد مرزوق»

(1991)

داود عبد السيد

داود عبد السيد

طارق التلمساني

راجح داود

موسيقى:

تمثيل:

نور الشريف، آثار الحكيم، لوسي،

علي حسنين

يمكن لـ «مؤلف» هذا الفيلم أن يقرّ طواعية بأن فيلمه هذا مأخوذ عن فيلم لمارتن سكورسيزي، وهو قول جاراه فيه عدد من النقاد، بل قال بعضهم إنهم «اكتشفوا» الأمر واعتبروه مأخذًا على عبد السيد الذي كان

بين عالم ليلي سوريالي وعالم واقعي متبر...
وهكذا، إذ يسعى يوسف لفهم سيد، يجد نفسه
وقد بات أكثر قدرة على فهم ذاته.

هنا لا بد لنا من الإشارة إلى أن هذا السرد
لما «يحدث» في الفيلم، لا يجب أن يخدعنا
ويوحي إلينا بأن الفيلم في تتابع مشاهده
و«أحداثه» هو في حد ذاته على مثل هذه
البساطة. على العكس، فالفيلم حافل بالتعقيد
الذى قد يوجب على مشاهده أن يراه أكثر
من مرة، ليس فقط كي يفهمه، بل كي يعيشه
أكثر وأكثر، وربما من طريق اختياره مع من
يتعين عليه أن يتماهى في الفيلم. فليس من
السهولة التماهي مع يوسف وليس من الأسهل
التماهي مع سيد. إذ في الحالين يستوجب على
الشاهد أن يكتشف في النهاية أن البحث – أي
بحث – لا تكون قيمة في وصوله إلى غاية
ما، إلى أجوبة معينة، بل في تعلم كيفية طرح
الأسئلة الصائبة. ولعل «الدرس» الوحيد الذي
سيتعلمها سيد مزروق في نهاية الأمر، وعند
نهاية الفيلم، هو أن الحياة تصبح أسهل على
العيش حين تتعلم كيف نطرح أسئلتنا ونحن
مدركون أن الانغلاق على الذات هريراً من
الأسئلة هو وحده ما يوصلنا إلى الفشل في
رحلة اكتشاف الحياة، بدلاً من رحلة عيشها.

وعن هذا الفيلم يقول الناقد علي
أبو شادي: «بحكم تعدد مستوياته لا يفصح
فيلم «البحث عن سيد مزروق» عن نفسه
بسهولة رغم إيغاله في الواقعية، بسبب عملية
الترميز التي بدت مكثفة وشديدة التركيز.
فالواقع في الفيلم مجرد جسر يعبر عليه الفنان

لا يوفر لأمثاله أية إمكانية للخروج، كان قد
قرر أن يختفي: أن يختفي تماماً حابساً نفسه
وراء باب بيته طوال عشرين عاماً، كوصلة
وحيدة للهروب من واقعه. بعد ذلك إذ كان
يخيل إليه أن السجن الطويل قد خلصه مما
هو به، يخرج ليجد نفسه على لقاء بالمصادفة
مع الشري الغريب الأطوار سيد مزروق. على
الفور يُتنى يوسف كمال بسحر هذه الشخصية
ويمى يخيل إليه أنها تحمله من ممارسة مطلقة
للحريمة والفرادة.

والحال أن ما لا يدركه موظفنا البائس وهو
يسعى إلى الانعتاق المطلق من طريق ارتباطه
بهذا الشخص، هو أن هنا يعيش من التلاعب
بالآخرين، من استغلال تلك الصورة التي
يكتونها عن نفسه لخلق عالم يُدخل الآخرين
فيه. ويُوسف يدخل عالم سيد بسهولة، لكنه
لم يتبه إلى ما كان قد قاله له واحد من رجال
الشرطة الواضعين أنفسهم في خدمة سيد
مزروق: إن دخول عالمه أسهل كثيراً من
الخروج منه.

ومنذ دخول يوسف عالم سيد، ستبدأ في
المقابل رحلته المستحيلة للخروج منه، غير
أن المفید في الأمر هو أن رحلة يوسف سوف
تحتحول في الوقت نفسه إلى رحلة بحث عن
ذاته، ولكن وسط عالم من الأخطار والغرائب
التي تشمل اللقاء مع سيد في قصره، ولكن
ذلك التعرف إلى فتاة من طريق سيد، ثم اتهام
يوسف بجريمة لم يرتكبها، مروراً بسلسلة
أحداث سرعان ما ستبدو غرابة أكثر تعقيداً،
ولكن أكثر منطقية بالتدريج، إذ يتأنج الفيلم

السينما المصرية على الأقل، أن بعض أجمل أفلامها كان إما مقتبساً من روايات أو قصص لنجيب محفوظ، وإما من سيناريوهات كتبها محفوظ لروايات كتاب آخرين. ولعل المخرج الذي كان أكثر ارتباطاً بنجيب محفوظ، من الناحية السينمائية، هو صلاح أبو سيف، مخرج «الواقعية» الكبير الذي لم يكن فقط متعاوناً مع نجيب محفوظ «السيماني»، بل كان كذلك، وكما كان عميد الرواية العربية الراحل يقول لنا بنفسه، أستاذه في فن كتابة السيناريو.

ومع هذا كله تظل ثمة ملاحظة تفرض نفسها بقوّة: على عكس ما يخيّل إلى كثيرون متابعي عمل المبدعين الكبارين الراحلين، لم يحقق أبو سيف سوى فيلمين مقتبسين مباشرة من روايتين لمحفوظ. أما التعاون الأكبير بينهما فكان من خلال سيناريوهات كتبها هذا الأخير، عن روايات لإحسان عبد القدوس، آخر جها صلاح أبو سيف للسينما.

كما إن الاثنين (محفوظ وأبو سيف) تعاونا إما على اقتباس أفلام من أحداث واقعية، أو من أعمال أجنبية سواء أكانت أفلاماً أم روايات وما شابه ذلك. أما الفيلمان اللذان حققاهما أبو سيف مباشرة عن روایتين لمحفوظ فهما: «القاهرة ٣٠» (عن «القاهرة الجديدة» التي كان اسمها أول الأمر «فضيحة في القاهرة») و«بداية ونهاية» عن رواية محفوظ المعروفة بالاسم نفسه، والتي كانت واحدة من أولى روايات محفوظ المعاصرة. وانطلاقاً من هنا يظل ثمة سؤال حائز هو: ترى، لماذا لم يكن

لينفذ إلى جوهر ذلك الواقع محققاً نوعاً من الواقعية الجَسورة التي تقف على حدود السورالية من خلال استخدام منطق الحلم الذي قد يتحول إلى كابوس مفزغ في لحظة ما، من دون أن يجعل المشاهد يفقد صلته بالواقع المباشر بحيث يبدو الفيلم في النهاية وكأنه رؤية طويلة في عقل ووجدان شخص نائم».

«بداية ونهاية»

(١٩٦٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	صلاح أبو سيف
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو:	صلاح عز الدين
تصوير:	كمال كريم
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	فريد شوقي، عمر الشريف، آمال فريد، سناء جميل

من المؤكد أن المطلع بشكل جيد على تاريخ السينما المصرية، لن يفوته أن يلاحظ أن بعض أفضل أفلامها، على تاريخها الذي يتجاوز الآن العقود الشمانية، إنما كانت أفلاماً مأخوذة من روايات أدبية، وأقل من ذلك، من قصص قصيرة، سواء كانت تلك الأعمال الأدبية لكتاب مصرىين وعرب، أم مترجمة عن لغات أخرى.

ولعل في إمكاننا أن نلاحظ هذه الظاهرة نفسها في الكثير من السينمات العالمية الأخرى، بل إن في وسعنا التأكيد، بالنسبة إلى

يعرف أن نقل مبدع لعمل فني من مجال إيداعي إلى مجال آخر، يعطيه كل إمكان التصرف، ليس فقط بعملاً رؤاه الخاصة، بل تبعاً - حتى - للظروف الموضوعية. ومن هنا كان تدخله في العمل، حين يتحقق للسينما يصل في بعض الأحيان إلى مناطق عميقة، ولا سيما هنا في «بداية ونهاية» حيث يُحدث، مثلاً، تبديلاً جذرياً في نهاية الرواية، وهو قال عن هذا: «إن محفوظ هو الذي ترك لي حرية اختيار النهاية التي أرتأيتها».

فالرواية تنتهي بحسنين، أحد الأخوة الذكور الثلاثة، وقد اعتلى السور، حيث أثر محفوظ أن يترك النهاية مفتوحة. أما أنا، في الفيلم، فإني تركته يلقي بنفسه في النهر، انتحراراً... وذلك انطلاقاً من تفسيري للرواية حيث إنني أرى أنه لا بد لحسنين من أن يتتحرر، بسبب خوفه من مجاهدة المجتمع». هذا ما يقوله صلاح أبو سيف مفسراً، لكن الحقيقة أن أبو سيف أثر هذه النهاية الوعظية، بديلة من نهاية محفوظ المفتوحة التي ترك القارئ أمام كل الاحتمالات، ما يشي بأن ليس ثمة هنا وعظاً من أي نوع كان.

رواية «بداية ونهاية» كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٤٢، وكان لا يزال في بداياته. ولكن أي بدايات؟ إن قراءة متأنية لهذا العمل بعد ما يقرب من ثلثي قرن، تدهشنا بقدرة محفوظ، ليس فقط على رسم الأحداث وملامح الشخصيات، بل أكثر من هذا، على التسلل إلى داخل كل شخصية لتصوير جزء من الأحداث ومعانيها من داخل الشخصية، إضافة إلى

أبو سيف هو الذي حقق قيمة أعمال شاهين: «الثلاثية»؟

مهما يكن من أمر، ليس المكان هنا صالحًا أو كافياً لمعالجة هذا الموضوع والعنور على جواب، لذلك نكتفي بالحديث عن «بداية ونهاية» ذلك العمل - القمة في مسار كل من الرجلين، والمأخوذ عن الرواية نفسها التي ستقتبسها السينما المكسيكية بعد صلاح أبو سيف، بأكثر من ثلث قرن، لتحولها بدورها فيلمًا سينمائياً أبدلت أحدهاته من القاهرة الشعيبة إلى مكسيكو البائسة.

ولعل من حقنا أن نذكر هنا أن هذه النسخة المكسيكية شاهدناها في مهرجان سينمائي قاهري، في الحلبة نفسها التي شاهدناها فيها محفوظ، وكان تعليقه عليها إيجابياً من الناحية الفنية، مع شيء من التحفظ في صدد «الانفلات الأخلاقي» الذي طبع النسخة المكسيكية، وفق رأي محفوظ نفسه، الذي قال هذا وابتسم يومها بمكر.

المهم هنا هو أن صلاح أبو سيف الذي وضع كتاب ودراسات عدة حول تعاونه السينمائي مع محفوظ لم ينihil من أدب هذا الأخير، سوى عملين... لكنهما، بكل تأكيد الأكثر خطورة وجراة بين أعمال محفوظ كافة. وينطبق هذا، بخاصة، على «بداية ونهاية»، إلى درجة يمكننا معها القول إن هنالك تكمّن أمانة النسخة المكسيكية للعمل المحفوظي، مقارنة بتحفظات النسخة الأبو سيفية.

كان صلاح أبو سيف، بعد كل شيء، سينمائياً حقيقياً، أي من النوع الذي

المجتمعات العربية (وغير العربية)، ومن هنا سهولة تحولها إلى فيلم مكسيكي...)، حكاية الأب الموظف البسيط الذي حين يرحل عن عالمنا يترك أسرته من دون معين. وحكاية الأم الأرملة التي، بصرامتها وحزمها ت يريد أن تتقذ ما يمكن إنقاذه منذ أدركت أن الأب لم يترك شيئاً وأن المعاش الذي تدفعه له الحكومة لا يمكن أن يؤمن ولو الحد الأدنى من مقومات العيش. إن هذه الأم التي لعبت دورها أمينة رزق في أفضل أداء لها على الشاشة، تراقب طوال الوقت أسرتها الصغيرة وهي تهبط إلى الجحيم: الصبي الأكبر حسن الذي يكاد لا يرى في البيت ولا يتمكن من تأمين قوت يومه، والصبيان الأصغرين حسين وحسين، اللذين، إذ يحاول كل منهما أن يشق طريقه يكون القدر له بالمرصاد.

ثم بخاصة الابنة الوحيدة نفيسة (سنانة جميل في أروع دور نسائي على الشاشة المصرية) التي يقودها الفقر والدمامة واليأس إلى أسفل درجات ذلك الجحيم. إذًا، ما لدينا هنا في هذا الفيلم، وهو ما يشكل قاسمه المشترك مع الرواية، حكاية ذلك الهبوط إلى الجحيم، تحت وطأة مجتمع لا يرحم، لكنه ليس مданاً هكذا بالطلاق، وتحت وطأة عجز الفرد عن تحقيق الحد الأدنى مما يصبو إليه، بفعل عوامل ذاتية وموضوعية.

كان «بداية ونهاية» (١٩٦٠) لحظة نادرة في تاريخ السينما المصرية، تماماً كما كانت الرواية لحظة نادرة في تاريخ الأدب الروائي العربي. واللافت أن هذا أمر يكتشف خلال

تلك الهندسة المدهشة في تراتبية الأحداث وعلاقتها بالشخصيات وتطور العلاقات بين هذه الأخيرة.

ومن المؤكد أن صلاح أبو سيف لم يظلم الرواية كثيراً، حين خفف من جوانية شخصياتها، ونصف جزءاً أساسياً من بنائها الهندسي. ذلك أن «بداية ونهاية» ليست من الأعمال الأدبية الثانوية التي تمكن أفلمتها بسهولة.

ومن هنا يكون على السينمائي البارع، أن يكتفي بأخذ الشخصيات والأحداث والعلاقات، لرسم مسار يدوم ساعتي الفيلم، يكون مساراً شخصياً خاصاً به.

ولعل إدراك صلاح أبو سيف لهذا الأمر، ومعرفته أن هذا ينطبق على الغالية العظمى من روايات محفوظ الكبرى (بما في ذلك «زقاق المدق» و«خان الخليلي» و«الثلاثية» و«الحرافيش»... إلخ)، هو ما منعه من الإمعان في أفلمة أدب محفوظ، مكتفياً بروايات لا شك في أنها أقل شأناً، من ناحيتي السرد والهندسة، إضافة إلى ناحية التعمق في رسم الشخصيات.

ومع هذا كله، فإن «بداية ونهاية» فيلم كبير، تماماً كما حال «القاهرة ٣٠»... وهو فيلم كبير، ليس طبعاً مقارنة بالأصل الأدبي الذي أخذ عنه، بل بسينما أبو سيف ككل، وربما بأبرز الأفلام «الواقعية» في تاريخ السينما المصرية. وهو فيلم عاشر، ولا يزال يعيش، من خلال ارتباط ذاكرة ملايين المترججين العرب، أو لا بحكايته، التي تكاد تكون حكاية تتكرر في كل



ذلك، وعلى الرغم من كل ما قيل لاحقاً من أن الفيلم أتى أشبه بنبأة توقعت أحدهاً عاصفة حصلت في مصر خلال الفترة اللاحقة تماماً لإنتاج الفيلم وعرضه. إن أي مطلع على الأوضاع المصرية في ذلك الحين، كان يوسعه أن يعرف على وجه اليقين تماماً، أن انفجاراً ما سيحصل، وبالفعل أتت الانتفاضة يومها من حيث لم يتوقع أحد. وكان ذلك في صيف العام ١٩٨٦، حين اندلعت «ثورة قوات الأمن المركزي» في مناطق عدة من القاهرة والمناطق المجاورة لها، والحقيقة أن الأمور كانت من التفاقم يومها، إلى درجة أن أي أمرئ كان في إمكانه أن يتوقع أحدهاً كبيرة من دون أن يعرف من أين ستأتي. أما أن يكون وحيد حامد وعاطف الطيب قد جعلا الانتفاضة تأتي

السنوات الأخيرة أكثر وأكثر، ما يعيد إلى هذا العمل، في شكليه اعتباراً كان يستحقه، ويقول كيف أن أعمال محفوظ الكبرى، حتى وإن استحالـت أفلمتها، كان في وسعها أن تكون لها حياة جديدة وغنية على الشاشة (حياة مستقلة طبعاً عن حياتها بين دفتي كتاب)، حين يقيـض لها سينمائـي من طينة صلاح أبو سيف، حتى ولو كتبنا مئات الصفحـات تـشرحـ كيف أن الفيلـم نفسه، شـكـلـ خـيـانـةـ مـاـ لـلـرواـيـةـ.

«البريء»

(١٩٨٦) د. (اللون)

إخراج:	عاطف الطيب
قصة وسيناريو وحوار:	وحيد حامد
تصوير:	سعيد شيمي
موسيقى:	عمر الشريعي
تمثيل:	أحمد زكي، محمود عبد العزيز، إلهام شاهين، جميل راتب

لم يكن الكاتب وحيد حامد والمخرج الراحل عاطف الطيب، في العام ١٩٨٦، في حاجة إلى أن يكونا عرافين أو متبئين كي يتحققـا، أولهما ككاتب سيناريو، والثانـي كـمـخـرجـ، ذلكـ الشـرـيطـ الذيـ يـعـتـبرـ مـنـ ذـلـكـ الحـينـ واحدـاـ منـ أـفـضـلـ مـئـةـ فـيلـمـ حقـقـتـ فـيـ تـارـيخـ السـينـماـ الـمـصـرـيـةـ: «الـبـرـيءـ»، الـذـيـ قـامـ بالـدورـ الـأسـاسـيـ فـيـ الـفـنـانـ الـراـحـلـ أـحـمـدـ زـكـيـ وإـلـهـامـ شـاهـينـ وـغـيرـهـماـ.

سرعان ما اتّخذت حكاية فردية الطابع، سمات جماعية... وسمة المجاز، حتى من دون أن يكون في سياق الموضوع نفسه، ما يسمح بهذا في شكل جذري.

فالموضوع الذي صاغه وحيد حامد يدور من حول فلاح بسيط وأمي يدعى أحمد سبع الليل (أحمد زكي) يعيش حياته في قريته الريفية وسط سخرية وملائحة شبان من القرية. وكان من حظ سبع الليل هذا أن يجد من يدافع عنه ويحميه في شخص «مثقف القرية» حسين وهدان، وهو شاب ذو ميول تقدمية واشتراكية واضحة.

وحين يجند سبع الليل في صفوف الأمن المركزي (بالتحديد لأنّه لا يعرف القراءة والكتابة، كما يُحدّد)، يكون أول ما يُزرع في دماغه هو أنه جندي كي يدافع عن الوطن ضد أعداء هذا الوطن... وهو كي يقوم بهذه المهمة بصدق وغفرة يُلْحق بمعتقل صحراوي يقوم فيه، مع الكثير من رفاقه جنود الأمن المركزي، بحراسة أعداد غير محدودة من المعتقلين. وهؤلاء المعتقلون - على طريقة ما يحدث في عدد من الأنظمة الشرق أو سطية في أيامنا هذه - يعتبرون من جانب النظام أعداء للوطن وخونة وصنيعة للأجنبي. ومن هنا، بفضل غسيل دماغ سبع الليل ورفاقه، يتبنّى هؤلاء التوصيفات التي يسبّعها النظام على المعتقلين، إلى درجة أن سبع الليل، يتولى بنفسه قتل أحد المعتقلين، إذ يحاول هذا الهرب من المعتقل. وبكافة الجندي «الشجاع» من رؤسائه على

من جانب فرد من أفراد الأمن المركزي، في صدفة وعي تُسجل لمصلحة هذين المبدعين، من دون الزعم أن ثمة تطابقاً تماماً بين ما يرويه الفيلم وما حدث حقاً في الشارع.

واللافت على أي حال، ما يرويه الناقد كمال رمزي من أنه حين تقرر عرض الفيلم، احتارت الرقابة في أمرها، ما استدعاي الطلب الرسمي من ثلاثة وزراء لمشاهدته قبل إجازة ذلك العرض (وزير الدفاع ووزير الداخلية ووزير الثقافة). ويروي رمزي أنه فيما كان الوزراء مجتمعين، حدث ذلك «التمرد الخطير» من جنود الأمن المركزي الذين اندفعوا من معسكتهم في منطقة الهرم وطريق القاهرة/ الإسكندرية ليحتلوا الشوارع الرئيسة في محافظة الجيزة، ما اضطر السلطات إلى إعلان حظر التجوال وإصدار الأمر لقوات الجيش كي تتدخل... مهما يكن، نترك هنا التاريخ للمؤرخين ونعود إلى الفيلم نفسه.

في كل الحسابات، وحتى بعض النظر عن الصدفة التاريخية التي أضفت على فيلم «البريء» قيمة إضافية من خارجه، يمكن النظر إليه على أنه فيلم شديد الجرأة، وما كان يمكنه أن يتحقق في نظام قمعي، أو قائم على هرمية سلطوية ما، لكن تلك السنوات المصرية التي أعقبت اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات، كانت سنوات وعد ديمقراطية، وتسامح مع حرية التعبير، واستعادة الحياة الحزبية. وقد استغل عدد كبير من المبدعين الفرصة لقول كلّتهم في ما يحدث في وطنهم. وقد كان صناع «البريء» في عداد هؤلاء. ومن هنا

في مorte هم أعداء الوطن. وأحمد إذ يصل إلى هذا اليقين، يقرر أن يتقمّل الآن من أعداء الوطن الحقيقيين. وهكذا يصعد مع رشاشه وغضبه إلى أعلى برج في المعتقل ومن هناك يوجه رشاشه إلى تجمع الضباط والجنود، مطلقاً زخات رصاص تحصد الكثرين منهم قبل أن ترديه رصاصة تطلق عليه.

وتقى الكاتب وحيد حامد، فإن منطقة الفيلم كان وضعية حدثت معه هو شخصياً وعايشها حين كان معتقلاً خالماً انتفاضة ١٧ - ١٨ كانون الثاني / يناير ١٩٧٧، غير أنه لم يعتمد الوضعية نفسها بل طورها وفي ذهنه - كما سيقول دائمًا - أن بطل الفيلم لن يكون سوى أحمد زكي، لأن هذا الأخير، كان قد طلب منه أولاً أن يكتب سيناريو له، يدخل به حلبة الإنتاج السينمائي عبر شركة كان أسسها (لكن زكي تراجع عن إنتاج الفيلم لتسلاه الفنانة سميرة أحمد، مكتفياً بطبع دور أحمد سبع الليل).

والحقيقة أن جزءاً كبيراً من نجاح الفيلم وقوته يمكن في أداء أحمد زكي في دور سبع الليل، وهو أداء اعتبره النقاد أكثر من مقنع، إنما من دون التقليل من شأن الإخراج الواقعي والمترافق بين أعلى درجات القسوة، وأطرف لحظات البساطة (في رسم شخصية سبع الليل)، حيث اعتبر الفيلم واحداً من أبرز ما حقق عاطف الطيب خلال حياته القصيرة، علمًا أن عاطف الطيب، الذي انتهى إلى جيل «الواقعية الجديدة» في السينما المصرية - وفق توصيفات النقاد والمؤرخين - إلى جانب علي

شجاعته هذه وهو يعتقد أن ما قام به إنما هو فعل نيل لخدمة الوطن.

هذه الحال كان يمكن أن تتواصل طويلاً بالنسبة إلى أحمد سبع الليل، لو لا أنه يحدث ذات يوم أن تكون هناك موجة اعتقالات جديدة. وتكون المفاجأة المذهلة لأحمد سبع الليل أن من بين المعتقلين الشاب المثقف حسين وهدان الذي كان يدافع عنه في القرية، هنا أمام وجود وهدان في المعتقل يبدأ الجندي بطرح أسئلة حارقة على نفسه: هل يمكن أن يكون حسين وهدان، حقاً، عدواً للوطن؟

انطلاقاً من هذا التساؤل الذي يكتسب سبع الليل عبره، وعيّاً متدرجاً، لا يجد إمامه إلا أن يتولى حماية حسين (كما كان هذا يفعل معه في الماضي)، ولا سيما حين يبدأ جنود الأمن المركزي، كعادتهم بضرب المعتقلين بالعصي وأعقاب البنادق. وإذا تنبهقيادة في المعتقل إلى ما يفعله أحمد سبع الليل، تأمر بالقبض عليه وتستجهن مع حسين جنباً إلى جنب، بعد أن تسلبه شرائط الشجاعة التي كانت مُنحت له في السابق. وإذا يحدث في الزنزانة أن يموت حسين وهدان بعضة ثعبان (ويبدو أن هذه الميّة حُلت في السيناريو، وكاستجابة لطلب رقابي محدد، محل ميّة أخرى كانت متصرّفة في شكل مختلف)، يستبد الحزن والغضب بأحمد سبع الليل، الذي بدلاً من التساؤلات وضروب الشك التي كانت تستبدل به، يصل إلى يقين لا راد عنه: أن حسين وهدان، صديقه الواقعي، لا يمكن أن يكون واحداً من أعداء الوطن، بل إن الآخرين الذين اعتقلوه وتسبيوا

سينائية، حتى وإن كان عرف، في بداياته، إقبالاً خليجياً وبخاصة كويتياً لا يأس به.

ولعل في إمكاننا أن نكتفي هنا، للدلالة على ما نقول بأن الفيلم نال عدداً كبيراً من الجوائز العالمية في قرطاج ودمشق، كما عرض في إحدى تظاهرات مهرجان «كان»... ويعرض في كل مناسبة يصار فيها إلى استذكار ما هو كلاسيكي في السينما العربية. وإلى سنوات قليلة كان «بس... يا بحر» يعتبر أول «آخر» فيلم حقق في دولة خلية... وفي الكويت حيث أدى ظهوره في عام إنجازه وعرضه الأول ١٩٧٢، إلى دهشة عارمة.

غير أن هذه الدهشة لم تأتِ فقط من كونه ظهر كسينما في بلد ومنطقة لم تكن لهما أية علاقة بالإنتاج السينمائي، بل كذلك من موضوعه وبيته. فهذا الفيلم الكويتي، الذي حقق بشيء من التفاصف أوائل سبعينيات القرن العشرين في واحد من أغنى بلدان العالم الكويت أراد في موضوعه أن يتحدث عن حقبة من تاريخ هذا البلد (الثلاثينيات) لم يكن فيها البترول والثروة قد ظهرتا بعد. وكان الشعب يعيش من صيد اللؤلؤ من أعماق البحر كنشاط اقتصادي ومعيشي وحيد، تقريباً. ولما كان ذلك الصيد يتم بوسائل بدائية تعود إلى أزمان قديمة جداً، كان الموت غرقاً صنوأ للعيش، في معنى أن العيش يفضل استخراج اللؤلؤ، كان يكلف غالياً، حيث إن أحواض البحر وبدائية الوسائل المستخدمة، كانت فخ موت للصيادين.

بدرخان ومحمد خان وخيري بشاره، خلف عند رحيله المبكر أكثر من ٢٠ فيلماً يعتبر معظمها (مثل «ساق الأوتوبس» و«التخشية» و«لبنة ساخنة» و«الهروب» و«كشف المستور») من أفضل ما حققت السينما المصرية خلال الربع الأخير من القرن العشرين. أما وحيد حامد الذي بدأ حياته كاتباً وصحفياً، فيعتبر دائماً في الجيد من سيناريواته، من أفضل ممارسات الكتابة السينمائية في الحقبة نفسها.

«بس يا بحر»

(١٩٧١) ٨٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: خالد الصديق

سيناريو: عبد الرحمن صالح، سعد الفرج، خالد الصديق، لاء صلاح الدين

تصوير: توفيق أمير

موسيقى: عزيز خليفة

تمثيل: محمد المنصور، سعد الفرج، حياة الفهد

يكاد مصير فيلم «بس... يا بحر» للمخرج الكويتي خالد الصديق، يبدو مماثلاً لمصير فيلم «المومياء» للمصري شادي عبد السلام... ولا سيما من ناحية علاقة كل من الفيلمين بالمهرجانات. إذ، كما حال «المومياء» يكاد «بس... يا بحر» أن يكون فيلم مهرجانات أكثر من أي شيء آخر. فهو شوهد - وربما لا يزال يشاهد - في المناسبات المهرجانية منذ نحو أربعين سنة، أكثر مما شوهد في أية صالات

الحب هذه يجب أن تتوّج طبعاً بالزواج. ولكن من أين لـ «مساعد» المال وهو الفقير؟ الحل الوحيد هو العمل. أما العمل الوحيدة المتاحة، فهو الغوص في البحر بحثاً عن اللؤلؤ. وهكذا، حتى وإن كان من الصعب عادة قبول فكرة أن يغوص في البحر ابن وحيد لوالديه، لا يجد مساعد أماته إلا الغوص أمام رفض أبيه الذي كان صياداً من قبله لكن سمك القرش نهش ذراعه ما أصابه بالشلل. غير أن رفض الأب لن يدوم... إذ من أين له أن يقدم بديلاً، أي بديل لابنه.

ويتلهي الأمر هنا، بأن يذهب مساعد في البحر، مع سفينة الصيادي، في واحدة من رحلات الصيد الطويلة التي تستغرق في العادة شهوراً. والفيلم يتتابع في تلك الأثناء حياة الشطف التي يعيشها الوالدان، كما حياة البحر العنيفة والقاسية. وإذا تمضي الشهور تعود السفينة في نهاية الأمر، يكتشف الوالدان المفجوعان والحيبية أن مساعدًا لم يعد. لقد ابتلعته الأعماق... أخذته النور. غير أن الأدهى من هذا هو أن مسعى مساعد كان أصلاً من دون جدوى. فهو في آخر غوص له، كما يخبرنا الفيلم، غاص وكانت آلام الحمى وحراراتها مستبدلة به. غير أنه لم يبال، إذ كان على يقين من أنه، هذه المرة، سيفوز باللؤلؤ وبالتالي بالحيبية. ولكن كان قد التقط اللؤلؤ وهو في أعماق المياه بالفعل، فإن الحمى والوهن ما مكتنأه من الصعود، فمات هناك في الأعماق... إنما من دون أن يدرى أن استقرار الرحلة زمناً طويلاً سهل على التاجر الجشع

ولعل في إمكاننا أن نعيد الاسم الذي يعرف به البحار في منطقة الخليج (النورخذه) إلى ذلك الواقع. حيث إن تحليلًا بسيطاً للاسم سيكشفه مركباً من كلمتين: النور أي البحر في أحد أحواله القاسية خذه أي أخذه... إنه اسم يساوي مصرأً بأكمله. وهذا المصير هو الموضوع الأساس لـ «بس... يا بحر».

في حديث له لاحق عن ظروف وخلفيات تحقيقه لهذا الفيلم، قال خالد الصديق، مخرجه والذي كان قبله قد حقق عدداً من الأفلام القصيرة - للتلفزة بخاصة - ومن أبرزها «الصغر» ١٩٦٥: «أثناء مشاركتي في المهرجانات السينمائية الأجنبية، لمست أن لدى الأجانب فكرة خاطئة عن الشعب الخليجي، إذ يعتقدون أنه مولود وفي فمه ملعقة من ذهب. لذا أردت إلقاء الضوء على الوضع في الخليج قبل اكتشاف البترول، حين كان الشعب يكافح بمرارة لمحاربة العوز والفقر والمعاناة». ويومها وجد الصديق ضالته في نص كتبه عبد الرحمن الصالح للإذاعة أصلاً.

أما الحبكة فتدور حول مجموعة من الشخصيات والمصائر التي تعيش اعتماداً على البحر وصراعاً يومياً معه. ومن خلال هذه الشخصيات قدم الصديق على مدى ما يقرب من ساعتين ما اعتبر، في شكل خاص، وثيقة انتروبولوجية اجتماعية نادرة. ومن هذه الشخصيات الأساسية «مساعد» الشاب العشريني وحيد والديه الذي يعيش حكاية حب مع نورا، وهي ابنة تاجر غني. وحكاية

الأسماء اللامعة في فن التمثيل في الكويت والخليل العربي عموماً من حياة الفرح وسعد الفرح إلى محمد المنصور وأحمد الصالح وأمل ونسوان باقر ومحمد المنبيع...، عبر خالد الصديق، ويقول، عن أن تحقيق أفلام سينمائية حقيقة في الكويت، بل في الخليج العربي عموماً، أمر في متناول اليد، شرط أن نعرف كيف تلقط الموضوع والنarrative واللحظة الملائمة. غير أن هذا لم يتحقق إلا في الآونة الأخيرة. تحقق عبر أفلام قصيرة عدة آتية من كل بلد خليجي، ولكن كذلك عبر أفلام طويلة أقل عدداً بكثير حملت - من بين ما حملت - توقيع عبد الله المحيسن وبسام الذوادي... غير أن «بس... يا بحر» يقى حتى الآن وحيداً في مجاله، مميزاً في أسلوبه. كما إن نجاحه في أوروبا والبلدان العربية ولا سيما في مهرجانات مثل دمشق وقرطاج، ظلل فريداً.

ومع هذا، فإن خالد الصديق عاد وخاض تجربة ثانية في مجال الفيلم الروائي الطويل، لكنها أنت هذه المرة تجربة سودانية. وعني بهذا فيلمه «عرس الزين» الذي اقتبسه من رواية معروفة للكاتب السوداني الطيب صالح. وهذه المرة أيضاً، تمحور الأمر، عبر الجبكة المعروفة في الرواية، عن عمل أنثروبيولوجي، لكنه أنت أقل دقة مما كانت عليه الأمور في «بس... يا بحر»... ومن هنا أنت النجاح أقل شأناً لـ«عرس الزين» منه لـ«بس يا بحر». وكان إنتاج «عرس الزين» وعرضه في العام ١٩٧٧... ومن بعد كثرت مشاريع خالد الصديق في مجال تحقيق أفلام تتعمى إلى

والدنورا تزويجها من تاجر جشع آخر... وعجز أيضاً

واضح أن هذا الموضوع يكاد يكون كلاسيكيأً في البيئة العربية وفي تاريخ الأدب والمجتمع العربيين. ومن هنا، فإن أهمية الفيلم لم تكن، أساساً، في حكايته وإنما في رسمه مناخه في تفاصيل التفاصيل، ما أنس - تقريباً - لنزعة يمكن ان توصف بالأنثروبولوجيا في السينما العربية.

ومع هذا يظل من الجيد دائماً التوقف عند المشهد الأخير من الفيلم، المشهد الدرامي الفجاعي، الذي توقف عنده المراقبون كثيراً، بل اعتبر فيه بعضهم تأسساً طيباً لتيار قوي في التمثيل في الكويت. ففي هذا المشهد، وإذ تكشف النهاية عن موت مساعد من دون تحقيق أحلامه يقف الوالد المقrouch صارخاً في البحر، لأنماً له بكل غضب وبأس: «لماذا يا بحر؟»، «حرام عليك يا بحر»... فيما أم مساعد مرتبطة على الشاطئ الرملي تعفر وجهها بالتراب وتبكى صارخة أنها لا تزيد شيئاً الآن... لا تزيد سوى ولدها. يصل هنا المشهد إلى ذروته حين يقترب رفيق مساعد من الأم محاولاً أن يعطيها حبات اللؤلؤ التي كان مساعد التقاطها، لكنه عجز عن الصعود من عمق البحر وهي في يده... فتصرخ الأم رامية حبات اللؤلؤ في البحر من جديد: «لا... لا... لا أريد شيئاً... لا أريد إلا ولدي!».

في هذا الفيلم الذي أدى الأدوار الرئيسة فيه عدد من الفنانين الشبان والأقل شباباً، من الذين كانوا قبله وسيصبحون بعده أصحاب

جديدة تقف، على أية حال، ضد التيار من عالمين سينمائين: السينما السائدة بكل ما فيها من غث وسمين، وصولاً إلى الابتذال أحياناً، وسيئماً «ملزمة» تحاول أن تطرح قضيّاً سياسية أو اجتماعية سجالية. في التنافس بين النوعين كانت القسمة واضحة: الجمهور العريض لـ«الأولى» رغم هجوم النقاد المتواصل؛ والنقد الجيد المناصر لـ«الثانية» رغم خيانته للأمل في شباك التذاكر. مع «البوسطجي» وغيره من أفلام راحت تتکاثر في ذلك الحين ويتجهها القطاع العام، غالباً عن نصوص أدبية، حصلت «المعجزة الصغيرة»، وبذات السينما الجادة، ذات المواضيع القوية واللغة السينمائية المبتكرة، تفرض حضورها على جمهور يزداد عرضاً ووعياً، وتقاد يزدادون اهتماماً.

غير أن الأهم من هذا هو أن حسين كمال عرف كيف يتقاضى، هنا، فتح الواقع في أدبية النص، ومن هنا قدم لقرية متخللة في الصعيد المصري صورة بصرية لا تكاد تحتاج كلاماً. وطلع من ممثليه بأفضل ما عندهم، وبخاصة من شكري سرحان الذي لعب هنا دور ذلك البوسطجي الذي ينقل إلى تلك القرية الصعيدية الثانية، حيث يعيش وحده مدهشة بعدما تغلق في وجهه أبواب - ونوافذ - الانفتاح على الآخرين المشغولين بهمومهم. وانطلاقاً من وحدته، لا يجد عباس أفندي (سرحان) مهرباً من أن يلجمأ إلى وسيلة تزجية الوقت الوحيدة المتاحة له: أن يفتح رسائل السكان ويفرّأها متلصصاً، من خلالها، على أحوالهم. ومن بين الرسائل

السينما الروائية الطويلة، لكنه في الحقيقة لم يقدم على تنفيذ أي من تلك المشاريع. ومن هنا يبقى هذان الفيلمان فريدين، وليس فقط في فيلموغرافيا خالد الصديق، بل كذلك في فيلموغرافيا البلدين اللذين يتميّز بموضع كلّ منها إلى واحدهما والأخر: الكويت والسودان. أما بالنسبة إلى «بس... يا بحر»، فإنه ظل يتجول في المهرجانات... ليظل يطرح تساؤلات عن الأسباب التي جعلته تجربة فريدة في تاريخ البلد الذي أنتجه ولعقود طويلة من السنين.

«البوسطجي»

(١٩٦٨)	١٢١ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	حسين كمال
قصة:	يعني حقي
سيناريو:	صبري موسى، دنيا البابا
حوار:	صبري موسى
تصوير:	مصطفى إمام
موسيقى:	إبراهيم حجاج
تمثيل:	شكري سرحان، صلاح منصور، زيزى مصطفى

بقدر ما كانت قصة يحيى حقي حين صدرت للمرة الأولى في مجموعة دماء وطين مؤثرة وعميقة على ما في لغتها من اختصار، وفي جبكتها من قسوة، جاء فيلم حسين كمال الثاني هذا، مؤثراً وقوياً، ليقدم هذا المخرج الشاب في ذلك الحين علماً من أعلام سينما

تبني من حياة الناس كما هي، وتصور لأمههم من دون تفسيرات أيديولوجية فعالة. وإلى هنا أثني على الفيلم يومها، لقدرته، ولمرة نادرة في السينما المصرية، على تصوير الريف الذي اعتبرت صورته في الفيلم حقيقة وواقعية.

«بياع الخواتم»

(١٩٦٥) د. (الوان)

يُوسف شاهين	إخراج:
صبري الشريف	قصة:
الأخوان رحابي	سيناريو وحوار:
أندريله دوماج	تصوير:
الأخوان رحابي	موسيقى:
فيروز، نصري شمس الدين، جوزف عازار	تمثيل:

تماماً مثل «صلاح الدين» الذي كان سابقاً وآخر فيلم حققه شاهين في مصر قبل خروجه منها، أوائل ستينات السبعين، في زحمة من غادر القاهرة من بين أهل السينما، غضباً من قوانين التأمين الاشتراكية التي طاولت في ما طاولت قطاع التوزيع الذي كان أغلبيه في أيدي غير مصرية، وسعياً وراء آفاق رزق جديدة تبدلت بيروت في ذلك الحين مكانها الأثير، لم يكن فيلم «بياع الخواتم» الذي حققه شاهين في بيروت وعند بداية العام ١٩٦٥، فيلماً له: فكما أن «الناصر صلاح الدين» كان من المفترض أن يحققه عز الدين ذو الفقار لكن مرضه أقنده عن ذلك فعل شاهين مكانه، كذلك كان من

ذلك التي تكشف له عن علاقة حب بين شاب وفتاة من القرية، تحولت إلى علاقة جنسية حملت الفتاة على أثرها، فيما سافر الشاب لاستكمال تعليمه في مدينة بعيدة، من دون أن يعرف أول الأمر أن الفتاة حامل... لكنه ما إن يعلم حتى يرسل إليها رسالة يقول فيها إنه سيعود فوراً ويطلب يدها. ولأن البوسطجي فتح هذه الرسالة خطأ، ويخشى أن يفضح أمر فتحه لها، يمزقها ولا يوصلها إلى الفتاة.

في تلك الأثناء تكتشف أسرة الفتاة حكاية حملها، ولما كان الخطاب الذي كان من شأنه أن يسوّي الأمور قد اختفى، لا يكون أمام أبي الفتاة إلا أن يقودها إلى الموت، إعداماً، تبعاً للعادات الصعيدية، أمام أهل القرية وقد اجتمعوا في طقس رهيب عرف حسين كمال كيف يصوّرها ببروعة سينمائية نادرة. ويتم إعدام الفتاة الخاطئة، فيما البوسطجي، وقد أدرك ما فعل وأن الخطأ الذي ارتكبه كان هو ما قضى على الفتاة، يرمي كل الرسائل التي في حوزته متطايرة في الهواء... .

على الرغم من أن في الفيلم استعارات سينمائية عديدة، أشار إليها الثقاد في حينها، وكانت هي على أية حال ما أضافت على فيلم حسين كمال هذا، الذي أتى تاليًا لفيلم «المستحيل» الذي كان بدوره قد اقتبسه من نص أدبي، ذلك المناخ البصري المدهش الذي أعطاه جدته، فإن تجدیدات المخرج هذه، والتي اكتسبت له حتى إعجاب الكاتب يحيى حقي نفسه، من دون تحفظ، جعلته يعتبر من أبرز العاملين على خلق سينما مصرية جديدة،

هنا في «بياع الخواتم» وجد الفرصة ملائمة تماماً للاشتغال على اللون. ولقد جعلت المصادفة شاهين يشاهد في ذلك الحين فيلماً فرنسيّاً هو «مظلات شريبورغ» لجاك ديمي فاز في «كان» وجمع بين الإبداع اللوني وشاعرية الحوار والغناء في بوققة واحدة كان شاهين يحلم بمثلها من زمن بعيد.

وهكذا، من طريق الكاميرا واللون فقط، تمكن شاهين من أن يجعل «بياع الخواتم» فيلماً شاهينياً. فمن ناحية الموضوع لم يكن ثمة، طبعاً، ما قد يغيره في حكاية راجح وريما والمختار والكتبة البيضاء ورقص الدبكة في الضيعة اللبنانيّة، وخصوصاً أنه لم يكن يمتلك أن يغير في هذا كله شيئاً.

كان ما أغراه إذاً، في مكان آخر: رفض أن تصور مشاهد الفيلم في قرية حقيقة - فهو كان يريد الاحتفاظ بالطابعين المسرحي والشعري للعمل من دون أي إيهام ساذج بالحقيقة - وطلب أن تبني داخل البلاتوه الشخصم للاستديو العصري - في ضاحية بيروت الجنوبيّة - قرية بكمالها من خشب وورق (وهي القرية التي أشرف على بنائها)، تحت رقابة مهندس الديكور المصري الراحل حبيب خوري، كاتب هذه السطور الذي كان عامل ديكور في ذلك الحين).

وببناء القرية على هذا النحو أنماط لشاهين أن يحصر حركة كاميرته في لعبة دائرة، مكنته منها حجم البلاتوه الشخصم وارتفاعه. ويومنها ببنينا بضعة عشر بيتاً غريبة الألوان - أرسلني شاهين لكي أشاهد «مظلات شريبورغ» خمس مرات

المفروض أن يحقق «بياع الخواتم» مخرج فرنسي يدعى برنار فاريل. لكن ظروفًا معينة حالت دون ذلك، فكان أن جرى الاتفاق بين الفنانين اللبنانيين عاصي ومنصور الرجاني، وبين شاهين كي يحل محل فاريل.

ونقول هنا، أولاً على سبيل الحقيقة التاريخية، وثانياً للتوضّة من أجل تفسير الكيفية التي تمكن بها شاهين هنا، وقد صار في أوج نضجه، من الاستحواذ على فيلم غير - شاهيني محولاً إياه إلى فيلم شاهيني بامتياز. أي إنه حقق هنا ما كان عجز عن تحقيقه في فيلمي فريد الأطرش. ومع هذا، من قبل دخول شاهين، أو حتى برنار فاريل إلى مشروع «بياع الخواتم» كان المشروع مكتملاً. إذ نعرف أن هذا العمل كان في الأصل مسرحية استعراضية لفيروز والرجانيين، قدمت على الخشبات مواسم طويلة قبل أن تولد فكرة تحويلها إلى فيلم سينمائي تقوم فيروز نفسها ببطولته.

واهين كان يعرف المسرحية بالطبع، لذلك لم يتردد طويلاً قبل أن يقبل، وهو مدرك سلفاً أن فرصة ستتاح له هناك كي يعود، بعد غياب، إلى تجاربه المحببة إليه في مجال تجديد لغته السينمائية، وخصوصاً أن شاهين، منذ «الناصر صلاح الدين» كان أضاف عنصراً جديداً مشجعاً له هو عنصر اللون. وهو لشن كان في «الناصر صلاح الدين» أخفق في تطوير اللون تماماً، طالما أن الملابس والديكورات للفيلم كانت صممت ونفذت قبل وصوله، فإنه

الموسيقية التي أنتجتها السينما العربية في تاريخها، وهو أمر لا ينبغي الاستهانة به، خصوصاً أن شاهين عرف إضافة إلى ذلك كلّه كيف يبقى هوليوودياً - هل كان يمكنه ألا يكون كذلك؟ - في الوقت الذي حافظ فيه على محلية التراث واللغة، وأضعافاً الكاميرا في خدمة هذا كلّه.

وبعد هذا هل يمكن أحد أن يهتم حقاً بالموضوع؟

مهما يكن من أمر، لا بأس من التذكير هنا بأن فيلم «بياع الخواتم» كما المسرحية الغنائية الرحبانية التي اقتبس منها بقطط كبير من الأمانة - التي أوصلت العمل إلى أن يكون في لحظات منه، أقرب إلى الجمود المسرحي الذي كانت كاميرا شاهين الدينامية سرعان ما تنسفه لمصلحة لغة بصرية متحركة -، يتحدث عن «راجع» الذي سرعان ما صار في لبنان السياسة والمجتمع نوعاً من الشيفرة السرية/ العلنية المشيرة إلى الكذبة التي لفترط ما تُستخدم، تصبح حقيقة.

وكان مختار الضيعة قد اخترع تلك الكذبة وصراعاته معها ليظهر أمام رعيته في الضيعة بطلاته الوهمية مقنعاً إياهم بأنه يمضي وقته مدافعاً عنهم ضد خطر راجع، ولكن ابنة أخت المختار التي تعرف أكاذيب حالها لكنها تسایره فيها «صوناً للمصلحة العامة»، تلتقي فعلاً براجح حقيقي ذات يوم وقد جاء إلى القرية حقاً... لكنه ليس راجح الخطير المعجم الذي «اعتاد» المختار «مقاومته» بل راجح من لحم ودم يسعى وراء رزقه... وهكذا تكتشف

كي أتمكن لاحقاً من أن ألوّن له بيدي كل باب ونافذة، وأغير الألوان فيما الكاميرا تستعد للتصوير، تبعاً لتصور مسبق لعلاقة اللون بالمشهد - وأحطنا ذلك كلّه بقطعة قماش يزيد ارتفاعها على عشرين متراً وعرضها مترين طليناها بلون السماء الصافية. وعلى هذا النحو راحت كاميرا شاهين تنتقل بخففة من بيت إلى بيت ومن مشهد إلى مشهد وسط ألوان ونوافذ وملابس (ملوئنة) معلقة، أضفت على العمل كلّه طابع حكايات الجن، مبعدة إيه عن الواقع إلى أقصى الحدود. وعلى هذا النحو أعاد شاهين خلق العمل المعروف، مسبقاً، شكلياً. وتمكن من أن يحرك، وسط ديكور متحرك ومتناقل حتى الجنون، الفنانة فiroz التي كانت اعتادت أن تبدو جامدة على الخشبة مكتفية بإيصال صوتها إلى جمهورها الذي كان يقبل منها أي شيء.

إذأ، بدينامية الكاميرا، وبالتجارب على اللون، وبذلك التوحيد الذي أقامه شاهين بين الأشخاص المتحركين، سواء كانوا أفراداً أو مجتمع، وبأنسياية الديكور، تمكّن شاهين من أن يخلق على الشاشة حياة، لا تزال ممتعة حتى اليوم حين يشاهد الفيلم. بمعنى أنه إذا كان شاهين قد افتقد في «بياع الخواتم» حرية التصرف فكريأً وحتى من ناحية اختيار الممثلين في العمل، فإنه لجأ إلى الشكل ليعرض به هذا الافتقاد.

ولقد نجح في هذا إلى حد كبير، إلى حد جعل الفيلم واحداً من أفضل الكوميديات

«البيت الزهر»

(١٩٩٩) د. (اللون) ٩٢

إخراج: جوانا حاجي توما، خليل جريج
 سيناريو وحوار: حاجي توما، جريج
 تصوير: بيار دافيد
 موسيقى: روبير لا باج
 تمثيل: ميراي صفا، جوزف بونصار، حنان عبود

رغم أن «البيت الزهر»، ظهر وعرض في العام الأخير من القرن العشرين، وبالتالي بعد نحو عشر سنوات من النهاية الرسمية للحرب الأهلية اللبنانية (١٩٨٩ - ١٩٧٥)، كان من السهل اعتباره واحداً من أول الأفلام الروائية اللبنانية الطويلة المعتبرة متوجة إلى سينما - ما - بعد الحرب. فالواقع أن معظم ما كان قد حقق من سينما في لبنان - في مجال الروائي الطويل على الأقل -، كان لا يزال يتسم إلى سينما الحرب. قد يحن إليها، قد ينده بها، قد يتساءل حول أسبابها ودفافعها، وقد يستند في إعلان اتفاقاته عنها أو براءاته من دمائها. لكنه كان لا يزال في قلب الحرب. وفي قلب مشاكل الحرب وذهنيتها، وإن دائمة ضمن إطار نيات طيبة ت يريد أن ترفض الحرب جملة وتفصيلاً.

ومن هنا، حين عرض الثنائي جوانا حاجي توما - خليل جريج فيلمهما الأول هذا، كان واضحأً أنه فيلم يحاول الدخول في سينما يمكن وصفها بسينما المرحلة الثالثية. وذلك انطلاقاً من موضوعه بالتحديد. فهذا الموضوع

الحقيقة. ولكن لأن المختار مختار ومن دون سلطته الشرعية قد تفتت القرية، يغفر الناس له أكاذيبه في الوقت الذي يكاد فيه راجح أن يصبح واحداً من أبناء الضيعة! ويعم الفرح والسرور والاحتفالات على الطريقة الرحابية المعهودة.

ذلك هو الموضوع المعروف الذي من حوله صاغ الرحابة مسرحيتهم وعرف شاهين كيف يشتغل عليه في لغة سينمائية أسطورية / فولكلورية أثبتت نجاعتها يومذاك لتخلق حالة استثنائية في السينما العربية.

أما المهم هنا بالنسبة إلى شاهين فهو أنه حقق، شكلياً، وفي مضمار الفيلم الغنائي العربي، ما كان عجز عن تحقيقه مرة حين استخدم فنه لخدمة ليلي مراد («سيدة القطار») ثم حين وضع هذا الفن في خدمة فريد الأطرش، في فيلمين لاثنين إنما ضمن حدود على الأقل. إضافة إلى أن تلك التجربة مع نجمة غناء كبيرة مثل فيروز، رغم ضعف حضور هذه الأخيرة التي على شاشة كان من الواضح أنها لم تُخلق من أجلها، على عكس حالها مع خشب المسرح الاستعراضي والغناء، علمت شاهين أن في إمكانه حقاً، أن يتعامل مع نجوم الغناء الكبار من دون أن يتنازل، أي وهو محافظ على لغته ومكانته وعلاقته بفن السينمائي. وهذا ما سيعود إليه لاحقاً في فيلمين له على الأقل، حضرت فيهما نجمتا غناء عربيتين كبيرتين: «عودة الابن الضال» مع ماجدة الرومي «وسكت حنصور» مع لطيفة.

«بيروت الغربية»

(١٩٩٨) د. (اللوان) ٩٠

زياد دويري	إخراج:
زياد دويري	سيناريو:
ريكا وجاك جمال	تصوير:
ستيوارت توبيلاند	موسيقى:
تمثيل: رامي دويري، محمد شم ancor، رلى الأمين	

زياد دويري، المخرج الشاب الذي أطل ذات يوم، على الحياة السينمائية اللبنانية من دون مقدمات، خلال الأعوام الأخيرة من القرن العشرين، لم يكن مهتماً بصنع سينما يشاهدها عشرة أشخاص ويصفقون لها، فتعتبر «سينما مثقفين» وتتووضع في المتحف كجزء من تاريخها. بالنسبة إليه إما أن تكون السينما عملاً شعبياً موجهاً إلى جمهور عريض - حتى وإن كان جمهوراً ذا خصوصية ما - وإما لا تكون.

والحقيقة أن شاباً ثلاثينياً أتى من عمل تقني في السينما الهوليوودية - كما حال دويري الذي كان سبق له أن درس السينما ومارسها من خلال عمل مساعد مصور في سينما كويتن تارانتينو -، ما كان يمكنه أن يرى السينما غير ذلك... هو أصلاً متفق وهاوي سينما. ويعرف أصول المهنة... ويعرف أيضاً أنك إن كنت من هذا النوع فإن آخر ما سوف يخطر في بالك إن أردت أن تصنع فيلماً هو أن تصنعه لجمهور المتفقين.

يدور من حول ما حديث بعد أن سكتت المدافعان وفتحت المناطق «المقataل» على بعضها وأزيالت خطوط التماس. وبخاصة بعد أن بدأ الإعمار وإعادة الإعمار. والبيت الزهر الذي يحمل الفيلم اسمه عنواناً له هو عبارة عن مبني زهري اللون كانت عائلات قد وجدت فيه ملاذاً لها خلال الحرب. أما الآن فإن مالكه يريد هدمه كي ينشئ مكانه في حملة التجديد العمراني العشوائي في لبنان، مركزاً تجارياً ضخماً. وهكذا ينقسم سكان المبني وأصحاب الحوانيت المجاورة، بين أناس لهم مصلحة فيبقاء المقهى كما هو، وآخرين يتطلعون إلى هدمه وإنشاء ما هو جديد مكانه.

حين عرض هذا الفيلم للمرة الأولى، أثار ضجة كبيرة، ليس تحديداً انطلاقاً من قيمته الفنية، وهو على أية حال بدا جيداً من هذه الناحية ومتيناً إلى تلك اللغة والأساليب الجديدة التي كانت تحمله مسماً كانت لا تزال لها صورة العرب والمدينة وجمالياتها، بل انطلاقاً من موضوعه الذي انيق في وقت كانت فيه السجالات كبيرة وحيوية من حول المسألة العقارية في لبنان: هل نهدم لتبني؟ هل تبني؟ كيف تبني ولماذا تبني؟ ثم بشكل خاص: لمن تبني؟ وقد يكون في الإجابات التي طرحتها الفيلم، أو حاول طرحها على الأقل في هذا الإطار، شيء من الرومانسية، لكن كثيراً رأوا فيه مرآة تعكس أفكارهم. أما موضوع البناء وإعادة البناء هذا فسوف تعود إليه أفلام لبنانية كثيرة بعد ذلك لعل أبرزها «أرض مجهولة» لغسان سلحب، ثم لاحقاً «عصفوري» لفؤاد عليوان.

نجله في الفيلم حاملاً كاميرا صغيرة يصور بها ما يвидو من حوله). وهذا ما يمكننا من أن نجيب عن السؤال الحاسم حول ما إذا كان في الإمكان حقاً «قول الحرب اللبناني سينمائياً» من خارجها.

إدانة الحرب كان عليها أن تنتظر جيلاً تالياً، لأن الجيل الذي صنع أفلام الحرب الأولى، كان لا يزال - على أي حال - من أبناء الجيل الذي يعتبر نفسه مسؤولاً عن الحرب، لذلك اتخذت الإدانة طابعاً ميتافيزيقياً: الحرب (كمطلق) مسؤولة عما يحدث. الحرب كقوة تتجاوزنا ولا نملك لها دفعاً. وهكذا في مقابل جيل مجَّد الحرب ودان «الطرف الآخر» وجد هنا جيل يدين الحرب. وكان لا بد من أن يطلع جيل ثالث لا يكتفي بإدانة الحرب، بل يتتجاوزها لإدانة كل الذين حاربوا، ليعتبر أن الحرب لم تكون قدرًا متزلاً. كانت جريمة من صنع بشر من لحم ودم.

وهكذا، في الوقت الذي أنت أفلام مثل «بيروت الغربية» لزياد دويري ومن بعده «أشباح بيروت» لغسان سلحب، حاملة شيئاً من الحنين إلى زمن الحرب (طفولة أبطال زiad دويري التي عاشت الحرب الأهلية من دون انتباها لما فيها من قتل وعنف، وبأمس أبطال غسان سلحب من واقع ما بعد الحرب المزري)، كان من الواضح في مثل هذه الأفلام أن أصحابها يعلنون تماماً وجودهم خارجها. قد يقبلون زمنها، لكنهم يرفضونها، وليس من موقع الإدانة أو النقد الذاتي، بل من موقع اللاعلاقة: إنها حرب الآباء لا حربنا. نحن

والحقيقة أن مشاهدة فيلم الروائي الطويل الأول «بيروت الغربية»، كشفت عن أنه يسير في مسارسته العملية على هدى فعل إيمانه بالفن السابع. إذ حتى وإن كان الفيلم، في مظهره الأول، يبدو فيلماً «آخر» عن الحرب اللبنانية، فإنه كان واحداً من أول - وأوضح - الأفلام التي تعامل مع تلك الحرب من خارجها... وبالتحديد من وجهة نظر الصغار الذين عاشهوا، من دون أن يكون لهم يد في صنعها أو دور في مجرياتها. وحتى من دون أن يعتمدوا، حين يحكون عنها لاحقاً، أن تكون نظرتهم إليها نظرة تحليل نقدي. لم تكن هذه النظرة غاية «بيروت الغربية». كانت غايتها أن يقدم صورة من ذكريات مراهق عاش بدايات الحرب، بكل براءته واندفاعه وأسئلته، معتبراً إياها في البداية مجرد مناسبة للتغيب عن المدرسة!

بهذه النظرة تحديداً أحدث فيلم «بيروت الغربية» تلك القطيعة مع الحرب التي نريد أن نشير إليها هنا. إذ إنه قبل زمن تحقيق «بيروت الغربية» كانت السينما اللبنانية السابقة، ومنذ العام ١٩٧٥، حتى وإن كانت دانت الحرب، أو رفضتها أو طرحت أسئلتها من حولها، كانت لا تزال تفعل ذلك «من الداخل». وكان ذلك، عند تلك البدايات، يوم كان زياد دويري نفسه فتى مراهقاً لا تمثله تلك السينما التي يبدو أنه لم يكن يعرف عنها شيئاً (أحداث فيلمه تدور عام ١٩٧٥ - ١٩٧٦، ولكن ليس في تلك الأحداث أثر لوجود سينما ما في لبنان بدايات الحرب تلك... ومع هذا لا نفتأ

في معظم إنتاجاتها، قبل «بيروت الغربية». إنه فيلم عن الإنسان... وفي شكل أكثر تحديداً عن المراهق الذي يتعلم بالتدريج كيف ينظر إلى الحرب، وكيف يكتشف شيئاً فشيئاً أن ما كان يعتقده لعنة، ومتناسبة للتغيير عن الصدف والدوران في الشوارع كما يحلو لكل مراهق أن يفعل، ليس في نهاية أمره سوى مجرزة شاملة.

وفي هذا الإطار لم يخطئ النقاد الذين تعاملوا مع «بيروت الغربية» على أنه سيرة ذاتية لمخرجه الذي كان خلال أشهر الحرب التي يصورها، في سن بطله (طارق، وقام بالدور شقيق زياد دوييري الأصغر). غير أنها كانت في الوقت نفسه سيرة ذاتية قابلة للتميم. وطارق لا يتجلو في الفيلم وحده بل في صحبة رفيقيه عمر، والمراهاقة المسيحية مایا. هم الثلاثة اعتبروا الأمر مسراً لهم في البداية: يا أهلاً بالحرب إذا كانت ستقلل المدرسة. وهذه الفراغ والتجوال، أتوا لهم، معًا بعض الأحيان ومترفين أحياناً أخرى، مراقبة ما يحدث من حولهم بأعينٍ بريئة لا هي أول الأمر، ثم بالتدريج مهتمة متورطة. وكاميرا زياد الدوييري لاحقت هذا كلّه، برعبه ومرحه، بلا مبالاته وانحيازه. فتمكنت، كما لو بفعل المصادفة، من التقاط الحرب، مساواتها وويلاتها جنباً إلى جنب، مع ما تتيحه من فرص ولهو ثم نضج، بنظرة ماكرة دائمة، متورطة أحياناً، ولكن مرحة في أغلب الأحيان.

لكن دوييري، في السيناريو المحكم الذي كتبه عرف كيف يقول كل ما يريد قوله

خارجها تماماً، ولا تحتاج حتى إلى تبرير أنفسنا عبر إدانتها.

وفي هذا، يبدو زياد دوييري رائداً لجيل يمايله - أو يقل عنه عمراً - يزيد، هو، أن يقطع تماماً، ليس فقط مع الحرب وقدرتها، بل أيضاً مع الجيل الذي صنعتها. إذأ، جيل ما بعد الحرب يزيد أن يقول بكل بساطة، إن الحرب شيء خارج عنه تماماً، لذلك لا يملك حتى أن يدينه: فليذنها الذين خاضوها. وهذا بالضبط ما أرادت قوله على أية حال مجموعة كبيرة من أفلام قصيرة أو متوسطة، سينمائية أو تلفزيونية، حققها عشرات الشبان الذين ولدوا معظمهم خلال الحرب أو بعدها.

وننطلق من هذا المنطق لنبقى عند زياد دوييري الذي ختم بفيلمه «بيروت الغربية» عقد التسعينيات من القرن الجديد، فتح الباب واسعاً، بفضل النجاح المدهش لفيلمه هذا، في لبنان والعالم، أمام سينمائين لبنانيين، سيفرضون في العقد المقبل، سينما لبنانية، إن لم يكن على صالات العرض، فعلى الأقل في المهرجانات والمناسبات وعلى صفحات المجالات الأوروبية المتخصصة، التي لن يعود في وسعها منذ ذلك الحين أن تستجد بأي بؤرة ما، للحديث عما يحدث سينمائياً في لبنان.

وكان هذا كلّه مستحقاً... وليس بفضل «بيروت الغربية» وحده. بيد أن «بيروت الغربية» فتح الباب. وبالتحديد لأنّه، ومنذ البداية، كشف عن أنه ليس في نهاية الأمر فيلم رسالة وعظية ولا فيلم شعارات أو بحث عن يقين، كما كانت حال سينما الحرب اللبنانية،

«بيروت يا بيروت»

(ألوان) ١١٥ د.

(١٩٧٥)

مارون بغدادي	إخراج:
مارون بغدادي	سيناريو:
روبي بريدي	تصوير:
عزت العلالي، ميراي معلوف، فيليب عقيقي	تمثيل:



يبعد «بيروت يا بيروت» أقل رغبة في تقديم التنازلات من العديد من الأفلام العربية المزامية له. وربما كان صغر حجم ميزانيته، وكونه العمل الأول لمنخرجه، مما الأمران اللذان ساعدا على ذلك. لكن تخلف المخرج عن تقديم التنازلات هنا، ربما كان سيؤثر سلباً في مسألة تعامل المفترجين معه، حين يعرض في ما بعد.

فيلم «بيروت يا بيروت» يقدم لنا صورة ما، عن تركيبة المجتمع اللبناني خلال الفترة

خصوصاً من خلال المشاهد الأكثر مرحاً (رائع مشهد المراهق في بيت أم ولد القوادة التي يلتقي الزعماء المسلمين والمسيحيون عندها وفي أحضان «بناتها»، ورائع مشهد التظاهرة احتجاجاً على مقتل كمال جنبلاط والتي يشارك فيها طارق وعمر بكل حماس قبل أن يلتفت أحدهما إلى الثاني سائلاً إياه: بعد كل شيء من هو الراحل؟ فيجيبه الآخر: لست أدرى؟ ورائع الحوار مع السائق العابر للأفكار والمناطق... وكذلك العلاقات مع الجيران...).

أما بالنسبة إلى الجانب الدرامي، و«الأكثر جدية» عادة، فإن ما يؤمّنه في الفيلم حضور أسرة طارق، أمه التي تريد مغادرة لبنان بأي طريقة من الطرق، والأب الذي يتريث.

طبعاً لن نقول هنا كيف ستنتهي الأمور، لكننا نشير في المقابل، إلى أن طارق سيكبر بعد الفيلم وربما سيكون هو نفسه زياد الذي سيصبح سينمائياً، وهو على أي حال أمر مهدّ له الفيلم عبر تلك الكاميرا اليدوية التي لا ينفك يصور بها مشاهد تحدث من حوله. وسيكون الشريط الذي يصوّره ذريعة للانتقال من منطقة إلى منطقة في مواجهة الأخطار، لأن بيروت الغربية كانت، ذلك الحين تخلو من استديوهات يحمس الفيلم. ويكون الانتقال ذريعة لأول وعيين حقيقين يكتسبهما طارق: الوعي بالانقسامات الحقيقة، ثم الوعي الجنسي إذ تقوده تلك الرحلة بالذات إلى بيت أم ولد.

الطبقات، تمرد حيناً على المثقف المسيحي، وتقييم حيناً علاقة ما مع المحامي المسلم، ويتهي بها الأمر إلى ترك الجميع من دون أن نعرف كيف ستتهي بها الأمور.

بالاستناد إلى هذه الشخصيات وإلى جملة من العلاقات المشابكة التي تقوم فيما بينها، يقدم لنا مارون بغدادي في «بيروت يا بيروت» رؤية ما لتطور المجتمع اللبناني في تلك السنوات الشائكة، أي تلك السنوات التي حددت في ما بعد أكثر من طريق للنضال والعمل.

غير أن الشخصيات التي اختارها المخرج تنتهي كلها إلى السقوط، وإن كان سقوط كل منها يجعل مصيرها معلقاً ورهناً بالأوضاع السياسية اللاحقة. فالمحامي الناصري يقف منهولاً وحزيناً أمام خبر رحيل الرئيس عبد الناصر، ولن نعرف أبداً كيف سيكون تحوله بعد هذا الرحيل الذي مثل بالنسبة إليه جملة من الإحباطات والهزائم التي أصابت أسلوبه المتعدد في العمل. والمثقف المسيحي سوف ينفجر حين يكتف عن الإيمان بالقيم التي سبق أن حشت رأسه. والطالبة البورجوازية سوف تختر التخلص عن كل علاقاتها التي تتبعها في الفيلم. أما العامل الجنوبي فهو الوحيد الذي يختار طريقاً وأوضحاً غير أن طريقه يقوده إلى الموت.

يقول مارون بغدادي عن هذه اللوحة الجماعية، إنه كان سيكون من شأنه أن يقدمها بشكل مختلف للغاية لو أنه حقق فيلمه بعد الأحداث الأخيرة – أي بعد اندلاع الصراع

الفاصلة بين أول العام ١٩٦٩، وأيلول/سبتمبر من العام ١٩٧٠، تاريخ رحيل الرئيس جمال عبد الناصر. والفيلم يقدم تلك الفترة اقتناعاً منه بأنها من الحقائق الزمانية الأساسية والانعطافية في التاريخ اللبناني الحديث.

خلال تلك الشهور العشرين، يتتابع بغدادي، في فيلمه، التطورات التي يعكسها الوضع السياسي المحلي والعربي، على مجموعة من الشخصيات النموذجية التي اختارها: محام ناصري يتمي إلى البرجوازية الصغيرة الإسلامية البارزة، بكل ما تحمله من طموحات إصلاحية، وارتباط عربي جذري ينعكس في جملة من النضالات المطلبية والقومية؛ مثقف مسيحي يتمي إلى البرجوازية الصغيرة المسيحية التي ابتدعت بفعل الثقافة الغربية عن واقعها العربي اللبناني، وانغلقت على نفسها لتحول إما إلى فاشية مدمرة تؤمن بإيماناً أعمى بجملة من المعتقدات الجاهزة سلفاً، أو إلى جزر من الأفراد المنفلتين على ثقافة إنسانية مغربية ومحبطة؛ عامل جنوبي يخوض في بيروت التي تزح إليها جملة من النضالات العفوية والصغرى، كما يخوض صراغاً يائساً ضد إحباطاته الجنسية والمعيشية، يتنهى به إلى العودة إلى الجنوب، (حيث قدره الحقيقي: النضال ضد إسرائيل، إنه نضال يعلمه حمل البندقية لكنه يتنهى به إلى الموت، إنما بعد أن يخلف وراءه عملاً تنظيمياً كفاحياً يشر بمستقبل لا يأس به)؛ وأخيراً طالبة تمثل البرجوازية المسيحية الكبيرة المتنورة ذات النوازع الإنسانية. إنها تتنقل بين مختلف

التالي: في الفيلم، وبين أجواء اجتماعية عديدة يحاول المخرج أن يرسم صورة ما لحياتها خلال تلك السنوات، يصور مارون بعوادي عائلة مسلمة ذات توجهات ناصرية وتنتهي إلى البرجوازية الصغيرة الصاعدة، كما يصور في الوقت نفسه عائلة مسيحية تتسمى إلى نفس الشريحة الاجتماعية تقريباً، ولكن بينما نلاحظ أن الكاميرا تتجول على هواها داخل منزل العائلة المسيحية فتدخل المطبخ وغرف النوم والسطوح وتتجاهي أهل البيت في حميمتهم، نلاحظ في الوقت نفسه أن كاميرا المخرج لا تصل، في بيت العائلة المسلمة، إلى أكثر من الشرفة الخارجية، مكتفية بالتقاط أبناء العائلة عندها، من دون أن تدخل أياً من غرف البيت.

إن مارون بعوادي باستكافة عن تصوير الحياة الداخلية للعائلة المسلمة كان يواصل - حتى من دون أن يعي ذلك بأبعاده السوسيولوجية - تقليداً سارت عليه السينما اللبنانيّة السابقة، في الوقت نفسه الذي كان فيه، بتصريره لشقي المجتمع اللبناني الطائفين، يفتح تقليداً جديداً، فيه يمكن وإلى حد بعيد، جزءاً أساسياً من التغيير الذي طرأ على السينما اللبنانيّة. لماذا؟ لأن السينما مع مارون بعوادي راحت تسمّي الانتماءات الطائفية الاجتماعية بأسمائها، بينما كان ما أنتج من سينما في لبنان قبل ذلك يكشف عن انتمامه وغالباً بطرق في غاية البدائية، رغمَ عنه - أي عبر مكبّته، عبر ما لا يقوله، أكثر مما عبر ما يقوله.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو التالي: ترى هل تعمّد مارون بعوادي الوقوف عند

المسلح الذي سي-dom أكثر من عقد ونصف العقد من السنين - فالمصائر التي تركها معلقة عند نهاية فيلمه في أيلول ١٩٧٠ عادت واستأنفت طريقها بشكل جعل الأحداث الأخيرة، تعطي تلك المصائر نهاياتها وانعطافاتها.

إن فيلم «بيروت يا بيروت» من ناحية كونه فيلماً تجارياً أم لا، يبدو أقل رغبة في التنازل، فإذاً، من فيلم «عودة الابن الضال» ليوسف شاهين، ومن ناحية الأسلوب يبدو أحياناً غامضاً، وأحياناً مملاً، ولكنه بشكل إجمالي يمكن اعتباره إضافة حقيقة إلى السينما العربية الجادة.

كان العرض الوحيد والأول في ذلك العين (ربع ١٩٧٥) للفيلم قبل أيام قليلة من انفجار أحداث نيسان، ومن هنا قيل يومها أن «بيروت يا بيروت» كان نبوءة بالحرب، وقد لا يستقيم هذا الكلام كل الاستقامة لسبعين: أولهم، أن كل الناس كانوا يعرفون أن الحرب قادمة لا محالة، ولم يكن الأمر بحاجة إلى آية نبوءة، وثانياً، لأن أهمية الفيلم لا تباع من حيث عن حرب (لم يتحدث عنها على أي حال) ولكن من خوضه في لغة وتيار سينمائي جديدين، على صعيد المضمون أكثر مما على صعيد الشكل ربما، وهو أمر يدهشني اليوم، إذ أقرأ ما كتبته عن الفيلم في ذلك العين، وأنقله هنا. إنني لم أشر إليه إلا بعد سنوات طويلة وفي معرض تقسيمي حيناً لسينما مارون بعوادي ككل، وحينما للتيار السينمائي اللبناني الجديد. إلى هذا فإن ما يلفت نظر المترعرع حقاً في هذا الفيلم، هو أمر يمكن تلخيصه على النحو

«بيني وبينك بيروت»

٧٠ د. (الوان) (١٩٩٢)

ديمة الجندي	إخراج:
ديمة وريم الجندي	سيناريو وحوار:
حسن نعماني	تصوير:
مختارات	موسيقى:
ديمة الجندي، ريم الجندي	تمثيل:

تعتبر ديمة الجندي التي حاولت في فيلم «بني وبينك بيروت» أن ترسم هي الأخرى مسيرة عودة ولقاء في لبنان ما بعد الحرب، واحدة من أبناء جيل سينما ما بعد تلك الحرب. واللقاء هنا هو بين أختين: ديمة نفسها التي توجهت منذ بداية الحرب لدراسة السينما في بروكسل، وريم التي بقيت في بيروت لتصبح رسامة معروفة.

من خلال اللقاء والتتصادم بين الأختين، كما من خلال بعض التفاصيل الأخرى (حكاية صبية حولتها الحرب والفقر إلى زعيمة عصابة وهي بعد في أوائل سنوات المراهقة، حكاية الصبي حسين الذي يسرح في وسط المدينة المهدمة وكأنه مملكته الأبدية، وحكاية المقاتل الذي لا يكفي عن إبداء حينيه لسنوات الحرب... إلخ)، من خلال هذا كله تنقل إلينا ديمة الجندي نظرة جيل بأسره إلى لبنان الحرب وما بعد الحرب، على مدى ساعة حميمة ثاقبة وواعدة في الوقت نفسه.

فيلم ديمة الجندي هذا صور من الحرب - من الماضي - من الملاجيء وذاكرة القصف.

شرفة منزل الأسرة المسلمة وعدم دخول المنزل؟ أعتقد، دون جزم بالطبع، أن هذا الاستئكاف عن الدخول إنما نوع منوعي مارون بغدادي الباطني ومن صدقه مع نفسه. لأن مارون بغدادي، وبكل بساطة لا يعرف كيف يكون البيت اللبناني المسلم من الداخل (أو لم يكن يعرف، في ذلك الحين على الأقل) وهو صور البيت المسيحي من داخله لأنه يعرف خفايا هذا البيت، وارتكانه لتراثيات أصحابه، وتطابقه مع نمط حياتهم، النمط الذي يعرفه بغدادي جيداً، لأنه عاشه وهو جزء منه.

منذ أواسط السبعين، حين حقق مارون بغدادي «بيروت يا بيروت» كانت أمور كثيرة قد تغيرت. كان لبنان نفسه قد تغير. وكان لا بد للسينما نفسها من أن تتغير، وتحديداً بفعل تبدل تعير السينمائيين اللبنانيين الجدد عن أنفسهم من خلال الشرائط التي يحققونها. وليس من قبل الصدفة أن يكون مارون بغدادي، أول مخرج مسيحي لبناني يحاول - على الأقل - أن يدخل عالم المجتمع الإسلامي، حتى ولو كان تاريخه قد وادَ محاولته الأولية تلك وأوقفه خارج ذلك العالم، عند الشرفة.

بل وليس من قبل الصدفة كذلك أن يكون فيلم مارون بغدادي الأول «بيروت يا بيروت» أول فيلم يعلن عن الانتماء الديني والطائفي والسياسي لأشخاصه. وكانت تلك هي الثورة الحقيقة التي تمنع «بيروت يا بيروت» مكانة الفيلم الرائد.

من بين ما تركته، شيئاً أساسياً: بيروت نفسها، وريم شقيقها، الكاتبة والرسامة.

قبل أن تفترق الأختان، بذراعه الحرب أو الدراسة، كانت نشأت بينهما علاقة حميمة، وحوار متواصل، محوره الأساسي بيروت، وما تبقى من ذكريات الطفولة. وبعد ذلك، حين أصبحت ديمة مخرجة سينمائية، وصار بإمكانها أن تتحقق فيلمها الأول، شعرت أن الفيلم الوحيد الذي يمكن أن تبدأ به هو فيلم/ تمويذة ضمان إطار بيروت الما - بعد. بيروت كل شيء: الطفولة، الحوار الدائم مع الآنا الأخرى، ذاكرة الحرب، الغياب، الحضور، ثم بخاصة بيروت المختزنة وبيروت الواقعية. ومن هنا كان «بني وبينك بيروت»...

ولقد أتى الفيلم مبنياً على شكل حوار بين الأختين، وحوار مع بيروت. إنه «محاولة - كما تقول ديمة الجندي - لتفسير مدينة حقيقة. مجرد نظرة خاصة، تربط بين حساسية شخصيتين، تقرب أو تبعد بينهما»... غير أن السيناريو الذي انطلق من الحوار بين الأختين، سرعان ما تحول، خلال فترة العمل عليه، إلى صورة جانبية للأخت الأخرى: الأخت التي بقيت. فالأخت العائدة، صاحبة الفيلم، تبدو بفعل غيابها الطويل، حاملة للذاكرة، لبيروت التي كانت، للقيمة الخفية والمعنى المختبئ اللذين ينضمان من الأشياء التي بقيت... فيما بدت الأخت الأخرى، بحكم بقائها، حاملة لبيروت الأخرى، بيروت كما أصبحت، بواقعها الفج الصارخ. ولعل الرسالة التي بعثت بها ريم إلى

تساءل: من ربح اليوم؟ ومن خسر؟ وعند مشاهدة هذا الفيلم يكاد المرء لا يصدق أن الحرب التي صارت من الماضي، والتي يجري الحديث عنها على هذا النحو، هي الحرب اللبنانية. يكاد لا يصدق المرء أن الملاجع والقصص صارت جزءاً من الذاكرة، وأن الوقت حان للقيام ب مجرد حساب والسؤال عن ربح وعمن خسر.

ديمة الجندي (٢٧ سنة في ذلك الحين) كانت تجاذف مرآتها على هذا الواقع الجديد. تنطلق في فيلمها الأول كمخرجة، من هذا اليقين الجديد: الحرب انتهت، وصارت جزءاً من الذاكرة. قد تكون هذه الفرضية صحيحة وقد لا تكون، ليس هذا ما يهم الكاتبة - المخرجة الشابة - فهي تستخدم تلك الفرضية كلامزة تزيّن بها شرطها الحميم والجريء الذي صورت مشاهده الرئيسية في لبنان.

والحال أن ديمة الجندي، بتصويرها هذا الفيلم، كسرت طوقاً أساسياً كان يحيط بصورة الحرب اللبنانية. فالصورة كانت بدأت تتكرر بشكل رتيب، وأسللة الحرب وما بعد الحرب لم تكن تتجزأ بعد على الخروج في غياب كل يقين... حتى يقين الضرورة التي تملّي طرح الأسئلة. لكن ديمة الجندي تعرف أن ثمة يقيناً يمكن له أن يطرح أسئلته: يقين الذات؛ الحرب الداخلية؛ بيروت الانتظار والذاكرة وقلق الاحتمالات الوهمية منها والمخبوئة. وكانت تعرف أن ما تركته في بيروت قبل رحلتها، في عز اندلاع القتال واستباب اليأس، كان لا يزال يعيش معها حواراً دائماً، وقلقاً متواصلاً. وكان

بالنسبة إلى سينمائي يعيش ويعمل منذ سنوات السبعين، يعتبر في الجزائر مأثرة حقيقة تسجل لصاحبه. ومع هذا، كانت الجزائر، حين بدأ علواش مساره المهني، موعودة بأن تصبح واحداً من البلدان الأكثر إنتاجاً للسينما في هذه المنطقة من العالم. بعد ذلك تراكمت الظروف والهموم الجزائرية لتقلص الإنتاج وتتشتت السينمائيين، وتعزم هذا البلد حتى من إنتاج العدد الأدنى في بعض السنين.

والحال أننا إذا شئنا البحث عن أسباب هذا كله، كما عن تلك الظروف والهموم، سيكون علينا قبل أي شيء آخر أن نشير أغوار سينما مرزاق علواش بالتحديد. فهي سينما كثيراً ما حملت أسلمة الجزائر وأجويتها، وغالباً على حساب تطور صاحبها المهني، هو الذي كان في بعض الأحيان يتخلّى طوعاً عن لغته السينمائية لجعل الأرجحية للموضوع والرسالة في الفيلم. من هذه الناحية، غالب مرزاق علواش الجانب النضالي في روئيته للبلاد وللعالم من حولها، على جانب الإبداع لديه، لكنه يقول دائماً إنه لم يندم على هذا أبداً.

وها هو علواش يعود إلى الممّيز من مساره السينمائي، تحديداً من بوابة مهرجان «كان» الذي كان شهد غير إطلالة له سابقاً. تحمل العودة عنواناً بسيطاً هو «التائب»... غير أن بساطة العنوان لا تتعكس في موضوع الفيلم ولا في لغته السينمائية، وإن انعكست إلى حد ما في تعبيره عن شيء أساسي من واقع الحياة الجزائرية المعاصرة.

ديمة يوم علمت أن الأخيرة تعتزم تحقيق فيلم عنها، وعن بيروت من خلالها، تختصر رؤيا العمل والانعطافات التي عرفها، بعامة لبنانية تستخدمها على سجيتها.

لقد أنت هذه الرسالة تختصر معاناة جيل كامل كبير وسط الدوامة في المدينة الجريح. وهي حولت مجرى المشروع الفني خلال مرحلة تكوينه، فإذا بـ«بني وبنك بيروت» يأتي حكاية مواجهة بين نظريتين: نظرة الداخل ونظرة الخارج. نظرة الماضي ونظرة الحاضر. وترى المخرجة أن هذه الصدمة تحكمت بنظرتها إلى الفيلم، ولم لا نقول نظرتها إلى بيروت نفسها... ويات للقاء مذاق جديد وغيره، في السينما كما في الواقع، بين الآخرين الآتين من زمين متافقين؟

«التائب»

(٢٠١٢) د. (الوان)

إخراج:	مرزاق علواش
سيناريو وحوار:	مرزاق علواش
تصوير:	محمددين لقون
تمثيل:	عديلة بنت ديمزاد، خالد بن عيسى، نبيل حلبي

خلال ما يقرب من أربعين سنة، حق المخرج الجزائري مرزاق علواش نحو اثنى عشر فيلماً روائياً طويلاً، ما وضعه في مقدم السينمائيين من مواطنيه بالنسبة إلى «غزارة» إنتاجه. فهذا العدد الذي قد يعتبر شحيحاً

منذ سنوات قد انفصل عن زوجته بعدما فقدا ابنتهما الوحيدة. أما ما يعرضه التائب على الصيدلي فهو أن يقوده وزوجته إلى حيث قبر الطفلة. في البداية لا يكون هذا كله واضحاً، سيتضح أكثر خلال رحلة بالسيارة تقود التائب والمطلّقين إلى حيث القبر. هي رحلة شبه صامتة وطويلة لعل من الممكن القول إنها تحمل عبر الثلاثة القائمين بها والمساءة المشتركة، آلام التاريخ الجزائري الحديث كلّه. هي رحلة المسكون عنه أكثر مما هي رحلة ما يتم تبادله، سواء كان حديثاً أم كراهية أم خوفاً أم تمزقاً.



هنا قد تكون للمرء مأخذ كثيرة على الفيلم، ولا سيّما منها ما يتعلّق بالإيقاع، غير أن ما يشفع هو أن «التائب» قدم واحدة من أقوى المحاوّلات السينمائية الجزائرية لقول ما حدث، والتعبير عن ماضٍ لعلّ أخطر ما فيه أنه لا يريد، بعد، أن يمضي.

وحسينا لإدراك ذلك أن ننتظر المشهد الأخير الذي قد يكون في حد ذاته جواباً فصيحاً عن «فرحة» فشل الأصوليين في الانتخابات الأخيرة.

ولعل المصادفة جعلت هذا الفيلم يأتي في وقت يشهد التطرف الأصولي نكسة في مهده الجزائري... ما يعطي الفيلم قيمة إضافية قد لا يحتاج إليها كثيراً، لأنّه يحمل قيمته في داخله ليُعتبر عودة من علواش إلى تجدیداته وإلى فنية التعبير عن همومه الاجتماعية، وكذلك تمكّنه الفذ من إدارة ممثليه.

إن تأملاً هادئاً في الفيلم قد يقود إلى شيء من الترّوي في نظرتنا إليه. قد نرى في بعض المشاهد حشوًّا وفي بعض السياقات إفحاماً لأفكار قد لا تحملها، ولبعض العلاقات قليلاً من المبررات التي تساندها. لكن هذا كله يبقى ثانوياً أمام جرأة هذا الفيلم ومن الناحية الفنية أيضاً.

غير أن الأهم هنا هو الموضوع. فمن يعرّف شيئاً عن أوضاع الجزائر سيفهم بسرعة أن عنوان الفيلم يحيل على قانون الوئام المدني الذي فرض على المجتمع بعد سنوات الإرهاب المريرة، تفاهمًا يقضي بأن يغفر للمسلحين التائبين ما اقترفوه إن ألقوا سلامهم وعادوا إلى أحضان المجتمع... وهؤلاء سُموا التائبين. وما بطل فيلم علواش سوى واحد منهم يقدم إلينا عائداً لينخرط في المجتمع ويجد عملاً بمساعدة البوليس، حالقاً لحيته ومستعيداً إشراقة حياته.

لكن حكاية هذا التائب هي جزء من الفيلم، أما الجزء الآخر فمحوره صيدلي يعيش وحيداً غارقاً في الحزن والخمر، إلى أن يتصل به التائب يوماً في شكل غامض، نفهم بالتدريج من خلاله أن الصيدلي كان

«تراب الغرباء»

(١٩٩٨)

١٦٠ د. (الوان)

إخراج:

قصة:

سيناريو وحوار:

تصوير:

موسيقى:

تمثيل: جيرار رئيسيان ومنتخبات عالمية
سام كوسا، إيمان الغوري، أسامة عاشور

يحمل هذا الفيلم، الذي من الصعب للوهلة الأولى أن يوحّي عنوانه الرئيس بموضوعه، عنواناً ثانياً هو «مشاهد من حياة الشيخ عبد الرحمن الكواكبي وموته». ومع هذا إذا كان الفيلم يتألف بالفعل من مشاهد عن حياة ذلك المفكر والمناضل النهضوي الإسلامي العربي، الذي عاش أواخر القرن التاسع عشر وقتل أوائل القرن الذي يليه، فإنه – أي الفيلم – يتوقف في أحدهاته قبل سنوات من موت الرجل، بحيث لا يعود ثمة من معنى للعنوان الثانوي، الذي تحمله أصلاً القصة التي أخذ عنها السيناريو، والتي كانت تتبع حياة الكواكبي حتى رحله إلى مصر. غير أن هذا يبقى تفصيلاً ثانوياً، أو خطأ غير مقصود، ولا ينبغي التوقف عنده مطولاً، مع أن حكاية موت الكواكبي في حد ذاتها جديرة بأن تروى. ولكن طالما أن الفيلم فضل التوقف دونها، فليكن!

الفيلم إذاً يتبع حياة الكواكبي ابن مدينة حلب الذي اطلع باكرًا على أفكار الكتاب



يعتبر «تراب الغرباء» واحداً من الأفلام العربية القليلة التي كرّست لرسم سيرة مفكر عربي. ومن الواضح أن الطرف المنتج للفيلم (مؤسسة السينما السورية)، تبنّاه يومها مع معرفة واضحة بأن هذا الإنتاج مخاطرة مالية، بالنظر إلى أن هذا النوع من الأفلام يصعب اجتناب الجمهور العربيض إليه، ناهيك بصعوبة تحميله عناصر مشاكسة على الواقع أو التاريخ تحول العمل من عمل تقليدي تعليمي، إلى عمل درامي.

إذ، حتى حياة الكواكبي، في معنى من المعاني، تبدو رسمياً حياة لا تنسى، ما يجعل المرأة يتوجه، وإن بشكل موارب، إلى الاعتقاد بأن توقف «أحداث» الفيلم قبل سفر الرجل إلى مصر، حيث ستعرف لاحقاً أن السلطات

فنانون سوريون هنا، وفي مقدمتهم بسام كوسا، الذي لعب دور الكواكب، أضفى على الفيلم وحواراته، إنسانية لا شك فيها، ما مكّن الفيلم من أن ينجو من سطوة الأدب واللغة التعليمية.

«تشريح مؤامرة»

(ألوان) د. ٩٠

(١٩٧٧)

محمد سليم رياض

إخراج:

محمد سليم رياض

قصة وسيناريو وحوار:

جاك سبير

تصوير:

برتار فريسنون

تمثيل:

في الوقت نفسه الذي كانت فيه السينما الجزائرية، خلال النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، تخرج عن تعبيّنات أفلام تمجيد الثورة، لتدخل في فضاء سينما النقد الاجتماعي، كانت فيه سينما أخرى تحاول أن تولد، سياسية – كما الحال دائمًا – ولكن في اتجاهات غير معهودة جزائرية، وإنما تتحرّر نحو نوع خاص من سينما سياسية كانت قد وصلت إلى ذروة نجاحها مع فيلم «ازد» للفرنسي اليوناني الأصل كوستا – غافراس، الذي كان من إنتاج جزائري، ما أضفى مشروعية ما على السينما الجزائرية التي تتحدث عنها، وكان يمثلها في سياقنا هنا فيلم «تشريح مؤامرة» للمخرج سليم رياض.

ومنذ البداية لم يفت هذا الأخير أن يؤكّد أنه، أصلًا، ليس من هواة صنع الأفلام الخاصة أو الذاتية، مؤكداً أنه يصنع أفلامه بشكل ينال

العثمانية، بناء على موقف الشيخ أبو الهوى الصيادي – «راسبوتين» السلطان عبد الحميد، كما يقول البعض –، أرسلت إليه من دمشق له السم في القهوة ما أدى إلى قتله. فهذه الحكاية تعتبر سجالية. ويبدو أن الفيلم لم يرغب يومها في أن يخوض هذا النوع من السجال في عمل أراد لنفسه أن يكون صورة ذهنية لحياة وأفكار مؤلف ومناضل أهميته بالنسبة إلى عصرنا العربي الحديث قد لا تكمن في حياته ودراما موته، بقدر ما تكمن في أفكاره التثويرية الجامعية بيت العروبة والإسلام، والباحثة عن تجمع تقدمي للشعوب الإسلامية – معتبر عنه في كتاب أم القرى –، والمناضلة ضد التبعض والاستبداد، كما عبر عن ذلك كتاب طبائع الاستبداد، و عشرات المقالات التي كتبها الكواكب ونشرها في صحف أصدرها وأغلقتها السلطات التركية، ومنها «الفرات والاعتدال».

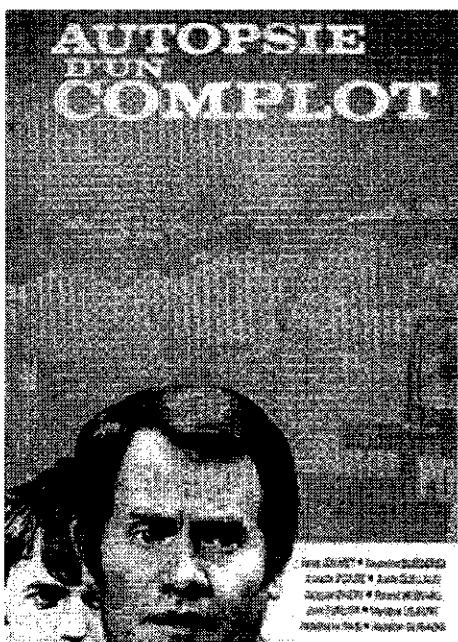
والحقيقة أن الأحداث التي جابهت الكواكب في حلب، وأسهب الفيلم في الحديث عنها، كان من شأنها أن تجد معادلاً لها في سنوات إقامته في القاهرة، حيث احتلّ هناك مباشرة بالحلقات المتسلقة من حول أفكار الثنائي جمال الدين الأفغاني – محمد عبده، ما كان يوفر للفيلم أجواء قاهرة تزيد في غنى مشاهده السورية.

غير أن هذه المشاهد في حد ذاتها أتت غنية في الفيلم، رغم فقره الإنتاجي، حيث عرض التصوير في أحياط حلب القديمة وبيوتها ذلك الفقر. كما أن التمثيل المميز الذي قدمه

وتحويله إلى بلد خاضع للغرب. وبالطبع (كما حدث في الواقع) تكشف المؤامرة في النهاية ويُلقي القبض على المتأمرين.

إيان عرض الفيلم قال سليم رياض عنه: «الحقيقة أنني لم أقصد بفيلمي هذه، أن أقدم عملاً استعرض فيه عضلاتي كفنان، بل شئت استخدام الإمكانيات التقنية، والانتشارية التي يتبعها فن السينما، كي أفضح أواليات السياسات الغربية الرسمية المنافقة التي لا توقف عن حيادة المؤامرات ضد الأنظمة التقديمية. ومن هنا تجدني هنا قد استخدمت أسلوبياً سينمائياً بسيطاً مقبولاً لدى الجمهور، كي أصور المؤامرة في فصولها، غير مكتف بالسرد السينمائي للأحداث، بل متجاوزاً هذا لأورد تحليلاً سياسياً لا ينسب الجرائم إلى قوى مجهولة يُزعم عادة أنها أكبر من طاقتنا بكثير، بل أشير بأصابع الاتهام واضحة إلىقوى الحقيقة التي تقف وراء كل ما يحاك حولنا من مؤامرات». وللوصول إلى هذا، استخدم سليم رياض في فيلمه كل العناصر الترويجية التي تؤهله للنجاح: إخراجاً دينامياً بسيطاً؛ نجوماً أوروبيين معروفين (مثل برنار فريeson)؛ تصويراً حادقاً ومرحباً؛ وموسيقى ملائمة؛ وأخيراً تركيب شخصيات تجعل الفيلم شديد القرب من منطق أفلام كوستا - غافراس وإيف بواسيه. ويلفت سليم رياض النظر هنا إلى أنه كان في الفيلم أكثر صراحة من الناحية الاتهامية من معلمى السينما السياسية الفرنسية هذين.

رضى الجمهور وقبوله. أما الموقف السياسي والفكري الخاص فإنه «متضمن داخل الفيلم نفسه». وكان سليم رياض قد سبق له أن حقق قبل «تشريح مؤامرة» فيلمين لافتين هما: «سنعود» عن المقاومة الفلسطينية؛ و«رياح الجنوب» عن بعض المشكلات الاجتماعية والجزائرية. أما «تشريح مؤامرة» فشاعه فيما سياسياً على النمط البوليسي، وهذا تركيب كلاسيكي إلى حد ما.



تقع أحداث الفيلم (وهي مبنية على أحداث حقيقة يقول الفيلم إنها وقعت فعلًا في الجزائر) خلال كانون الثاني / يناير - من العام 1971، حين تصل عصابة إرهابية إلى عاصمة إحدى البلدان العربية بهدف زرع متفجرات في نقاط استراتيجية هامة، والقيام بمؤامرات ضد حكومة البلد كسبيل لتطويه

دون مشكلات رقابية بعد شهور قليلة من انقلاب الرئيس أنور السادات على أسطلين العهد الناصري، الذي يدئنه الفيلم كما تفعل رواية محفوظ التي اقتبس الفيلم منها. فهل معنى هذا أن ثمة انتهازية ما في عرض الفيلم، وأنه استخدم سياسياً من قبل نظام ليعطّم سمعة نظام آخر؟ ربما... غير أن هذا لا يقلل من قيمة الفيلم، وليس تغطيته كوثيقة سياسية عن إخفاقات عهد في تطبيق الشعارات التي كان قام على أساسها، بل بخاصة قيمته كعمل فني عرف فيه مخرجه كيف يتعامل بحق مع نص أدبي يبدو منذ البداية وكأنه يتسلل بين رمال متحركة.

تدور أحداث الفيلم في عوامة راسية على النيل ومن حولها. في تلك العوامة يجتمع بشكل يومي تقريباً، عدد من الأشخاص الذين يمثلون عدداً من قطاعات المجتمع المصري، يترثرون ويدخنون متهكمين على كل شيء وعلى أي شيء، فيهم - كما في «ميرamar» الفيلم «المحفوظي» الآخر الذي يماثله مشاكسة ومصيراً - الموظف الصغير المطحون والنجم المفبرك الحائز من حول قيمة أدائه ومكانته، والموظفة الشابة الحسنة المتمدردة على واقعها، والزوجة التي تبحث عن الانتقام في الغوص في الملذات بعدما اكتشفت خيانة زوجها، والصحافي الانتهازي، والمحامي المهمش، والأديب الذي يعيش دون مبادئ، والطالبة التي تعيش في ظل أسرة مستهترة، والصحفية التي تراقب ما يحدث وهي تتاعطي المخدرات وتتنقد كل ما حولها.

ويمكن القول ببساطة، وعلى الرغم من أية تحفظات يمكن التعبير عنها إزاء فيلم كهذا، أن تشخيص سليم رياض لعناصر فيلمه لم تخطئ؛ فالفيلم ضرب أرقاماً قياسية في الإقبال في عروضه الجزائرية... كما أن الجمهور في مدن وبلدان عدّة استقبله في ذلك الحين مرحبًا، حتى وإن كان «تشريح مؤامرة» يaldo اليوم منسياً بعض الشيء.. وعن صواب!

«ثررة فوق النيل»

(١٩٧١) د. ١١٥

أسود وأبيض مع مشهد واحد بالألوان

إخراج:	حسين كمال
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار:	ممدوح الليثي
تصوير:	مصطفى إمام
موسيقى:	علي إسماعيل
تمثيل:	عماد حمدي، أحمد رمزي، سهيل رمزي، ميرفت أمين

ليس هناك أي ذكر لهذا الفيلم في لائحة أفضل ١٠٠ فيلم حققت في مصر، التي صدرت في كتاب ضخم شارك في إنجازه عدد كبير من النقاد المصريين. هل يعني هذا أن النقاد المصريين لم يحبوا الفيلم؟ على الأرجح... لكن الفيلم عاش ولا يزال يعتبر حتى اليوم نموذجاً للسينما السياسية التي حققت في مصر، حتى وإن كان ثمة دائماً علامات استفهام محورها عرض الفيلم من

يحتل الزمن الأكبر من الفيلم، ليعود إلى الأدب بمونولوجات سردية تأملية، ولتيهبي عند السينما، حيث البناء المتماسك للصورة التي تحيل على السينما الإيطالية بلونها ومناخها وقوتها تأثيرها (...). استطاع فيلم «ثرثرة فوق النيل» على أية حال أن ينجو من المقارنة مع الأصل الأدبي وأن يتقدم منفرداً كمنتج سينمائي خلق لغته وأدوات تعبره البصري...».

«ثلاثة على الطريق»

د. (الوان)	(١٩٩٣)
محمد كامل القليوبى	إخراج:
محمد كامل القليوبى	تأليف:
سمير فرج	تصوير:
راجح داود	موسيقى:
محمود عبد العزيز، عايدة رياض، نادر حسن	تمثيل:

منذ عنوانه يعرف القليوبى، وهو ناقد معروف وباحث في السينما كان لتوه قد بدأ خوض الإخراج الروائي، فيلمه هذا بأنه فيلم طريق. ويتبين أن أفلام الطريق، تفتن القليوبى كما فتنت النقاد ونخبة الجمهور بشكل متواصل منذ بدايات السينما.

أما رحلة الطريق هنا فتاتي طبيعية غير مفتعلة، أي أن ما يطلقها هو مهنة الشخصية المحورية في الفيلم، لا حال وجودية أو حادثة معينة أو مطاردة من نوع معهود. وعلى هذا

ولحراسة العوامة - ومشاهدة ما يحصل فيها في صمت ذي دلالة - هناك البواب الهادئ الحكيم الذي يعبر في نظراته عن رأى الشعب البسيط في هذه النماذج البشرية التي ... أنتجتها الثورة! وذات ليلة في خضم سهرة حافلة بالرذائل والموبقات والثرثرة الفارغة يصدم أحدهم امرأة ويقتلها، ويبدا النقاش في شأنها وشأن المسؤولية من حول المرأة القتيلة، ولكن انطلاقاً من هنا، من حول الوطن القتيل... فيما تنقطع الأوتار التي تربط العوامة بالشاطئ، لتبتعد هذه نحو مصير مجهول.

وتنقول الناقدة رندة الرهونجي في حديثها عن هذا الفيلم: «إنه يضعنا أمام نماذج بشرية تختصر المشهد الاجتماعي لمصر متصرف ستينيات القرن المنصرم: سينما تهبط إلى الابتذال؛ صحفة ونقاد ابتداليون يتلاعبون بالحقيقة؛ محامون فقدوا الإيمان بسلطة القانون؛ وأدباء سليون منفصلون عن الواقع؛ ونساء ضحايا للمدينة الفارغة وجدن في الجسد سبيلاً سهلاً للارتقاء الاجتماعي والشهرة (...). وفي حين قدم المخرج فيلمه في بداية عهد السادات ليدين به العهد السابق وليعبر عن خيبة النخب منه ويحمله مسؤولية هزيمة ١٩٦٧، فقد ظلت رواية نجيب محفوظ أحزن من هذه القراءة حتى وإن تنبأت بنكسة حزيران بشكل أو باخر (...). عرف المخرج كيف يمزج أدوات المسرح والأدب والسينما، فنراه يستعير شيئاً من المسرح ليحرك شخصياته داخل المكان الواحد الذي

أصبحت العلاقة ثلاثة مع وجود الراقصة هذه المرة، ما شكل نوعاً من عائلة صغيرة عارضة. وسرعان ما سوف يتضمن إلى هذه العائلة شابان أحدهما شيوعي والثاني إخواني. صحيح أن هذا الانضمام في سياق الفيلم بدا مفتعلأً همه فرض فصاحة لفظية سياسية مباشرة على فيلم كان في غنى عنها. غير أن هذا الحضور سوف يجد تبريره بعد قليل عندما يزدلي وجود منشورات دعائية حزبية في أيدي الشابين إلى القبض على محمود بتهمة بث دعاية سياسية. في وقت تغادر فيه الراقصة ويصر الصبي خليل على البقاء حتى الوصول إلى طنطا. وعلى الرغم من أن الشرطة ستتشمل شاحنة محمود وتتعثر فيها على المخدرات. سوف يقتل الرجل هذه المرة من جديد إذ يتبيّن أن المخدرات مغشوشة فهي ليست أكثر من كمية من الحنة.

في نهاية الأمر يصل محمود وخليل في الشاحنة إلى طنطا ليواجها الصبي بأن أمه راقصة في الأفراح.. كما يزوج أمه يرفض بقاءه معهما. وهنا، حتى بعدما كان خليل إلى محمود أنه «تخلص» أخيراً من خليل، يعود إليه هذا وقد قرر البقاء والعيش معه حتى يتعلم منه مهنته في المستقبل.

على الرغم من أنه يصعب القول إن هذا الفيلم قد حمل أي جديد، فلا بد من أن نلاحظ أنه حق نجاحاً جماهيرياً كبيراً، فقررت بمخرجه الذي كان هنا يحقق فيلمه الأول، إلى مكانة متقدمة في حاضر السينما المصرية، ما جعل النقاد يبحثون عن سر نجاح فيلم كان كثُر

النحو يدخلنا المخرج / المؤلف فوراً في نزع من الواقعية بدا دائماً عزيزاً على قلبه كنادل. ولا سيما أن هذا النوع من الواقعية يتيح لصانع العمل الإبداعي أن يتأمل المجتمع دارساً عدداً كبيراً من نماذجه، محاولاً إيجاد تفسيرات لعدد من أوضاعه.

الشخصية المحورية هي هنا، إذاً، سائق الشاحنة محمود الذي اعتاد التجوال في شاحنته باحثاً عن رزقه في نقل البضائع وغيرها بين عدد من محافظات مصر. وهو خلال أحد تنقلاته التي كان يقصد فيها طنطا يوافق على أن يصطحب معه الصبي خليل الهاوب من بيت أبيه العائلي بفعل معاملة زوجة أبيه السيئة له. وهكذا يبدأ الاثنان رحلتهما في الشاحنة من الأقصر إلى طنطا. وهي مسافة تسمح بشكل طبيعي بالقيام بجولة على رقعة كبيرة من التراب المصري، وبين شتى شرائح مجتمع مصر. ونحن سرعان ما سنعرف أن بين ما ينطلقه محمود في الشاحنة كمية من المخدرات، ما اعتاد فعله في تنقلاته وقد علمه الزمن كيف يتفادى الوقوع في مخالب رجال الأمن.

وهنا خلال الرحلة يحدث - وهو ما يذكرنا في مجال آخر بأحداث فيلم «طريق» مصرى آخر قديم هذه المرة هو «صراع في النيل» - أن يزور محمود والصبي خليل أحد الموالد، حيث يلتقي راقصة يعرفها مسبقاً، تسأله أن يصطحبها حيث تقصد لقاء واحدة من صديقاتها، ثم يحدث أن يسرق نشال محفظة محمود ويتمكن خليل من استرجاعها ما يمتن العلاقة أكثر بين الاثنين، بعدما

النار» (١٩٩٠) و«أطفال شاتيلا» (١٩٩٨) و«أحلام المتنى» (٢٠٠١)، إضافة إلى فيلم مميز عن «حنان عشراوي» حققته في الصفة الغربية عام ١٩٩٦.

والأفلام التي تتحدث عنها هنا، ونعتبرها ثلاثة، تتمنى من الناحية الشكلية إلى «السينما التسجيلية»، حتى وإن كانت مي المصري نفسها ترفض هذه التسمية لأنها لا ترى أنها مخرجة تحمل كامييرا «تسجل» بها واقعاً ما. وهذا صحيح، بالطبع، ذلك أن أفلام مي المصري لا تتنمي قطعاً إلى ذلك النوع السينمائي الذي يهمه أن يصور الواقع، حتى وإن كانت النتيجة التي يراها المتفرج في نهاية الأمر على الشاشة، ولمدة ساعة عرض الفيلم، صورة لواقع ما. فكامييرا مي المصري ومواضيعها واحتفالها على هذه المواضيع هي أكثر مرواغة وذكاء من أن تكتفي برصد واقع معين.

وليست المسألة، حتى، مسألة توليف كما يحدث في أفلام تصور عشرات الساعات، لتنجز في نهاية الأمر في غرفة أمام طاولة التوليف عبر اختيار اللقطات الأكثر ملاءمة لـ «قول خطاب ما». ذلك أن سينما مي المصري، في جوهرها، لا تسعى إلى قول خطاب معين. إنها، وبشيء من الاختصار، سينما تعيد ترتيب الواقع – وإلى حد ما كما تفعل السينما الروائية، ولكن هنا مع «ممثلين» تطلب منهم المخرجة أن يلعبوا أدوارهم الحقيقة في الحياة.

يتوقعون له الفشل، ولكن يبدو أن قوة الفيلم كمنت في حركاته، حيث تمكّن عبر رحلة واحدة من أن يتغلّف في نوافذ عديدة من الحياة المصرية، ومن أن يقدم نماذج عديدة من أشخاص علاقات مستقاة مباشرة من الواقع المتعدد للحياة الشعبية المصرية.

ولعل الناقد أحمد الحضري قد لخص هذا كلّ حين كتب عن «ثلاثة على الطريق» يقول: «يتناول محمد كامل القليوبى من خلال هذه الرحلة مشاكل الأسرة والعلاقات غير الشرعية وتهريب المخدرات ومشاعر المراهقة، وخلال هذه الرحلة أيضاً يعرض لنا ما يدور من مشاكل دولية حولنا عن طريق (استخدامه) راديو السيارة أو جهاز التلفزيون في المقهى (معرجاً) على التطرف الديني وأحداث البوسنة وفلسطين».

«ثلاثية الأطفال والأحلام»

(١٩٩٠ - ١٩٩١)

إخراج:	«أطفال جبل النار» (١٩٩٠) ٥٦ د. (الوان)
تصوير:	«أحلام المتنى» (٢٠٠١) ٥٦ د. (الوان)
موسيقى:	«أطفال شاتيلا» (٢٠٠١) (الوان)

في المصري
فؤاد سليمان، حسين نصار،
جي米 مايكيل
أنور ابراهيم، سيمون شاهين،
فيشوا موهان باشا

يظل المتن الرئيسي لعمل مي المصري السينمائي مؤلفاً من «ثلاثتها» «أطفال جبل

بmediتها بعد غياب، إلى فيلم عن فيلم يتحقق عن المدينة. صارت السينما هي الموضوع: صنع السينما وسط استحالة صنع السينما. ومن هنا صارت الكاميرا الشخصية المحورية في الفيلم: صارت المصوّر بقدر ما هي المصوّر؟ أما «أحلام المنفى» فينطلق من أنّ مي المصري، خلال عملها على «أطفال شاتيلا»، كانت قد تعرّفت إلى مجموعة من الصغار والمرأهقين، ورصدت نوعاً من التواصل بين فتيات من المخيم، ومواطنات لهن في مخيم الدهيشة الفلسطيني، عبر الإنترن特. في البداية توجهت مي المصري بالكاميرا، لتصور ذلك التواصل، لكن الذي حدث هو أن الإسرائيّلين كانوا انسحبوا أثناء ذلك من جنوب لبنان، ما فتح المجال أمام لقاء، عبر «حدود الخوف» بين الصغار الذين لا يعرفون بعضهم بعضاً إلا عبر الإنترن特 وعبر الأحلام والأمال والآمال والآسي المشتركة.

وإذ رتبّت مي المصري لقاء بين أطفال المخيمين عند الحدود اللبنانيّة - الفلسطينيّة، تبدل فيلمها تماماً، اتّخذ حياته الخاصة، بالقدر الذي حدث فيه تبدل جذري في علاقة الصغار والمرأهقين، من الجانبيّن بعضهم ببعض. ومن جديد صارت «السينما» هي الموضوع هنا: السينما في قدرتها على إعادة تشكيل الواقع انطلاقاً من عناصره الطبيعية، وليس من طريق عناصر تخيليّة مفخمة عليه. ولكن هل يمكن القول هنا، حقاً، إنه يمكن الحديث عن حدود تفصل بين الواقع والتخييلي؟ هذا ما

أما غاية مي المصري من تصوير هذا «الواقع وقد أعيد ترتيبه»، فلا تبدو واضحة تماماً لأول وهلة. بل لعل المخرج نفسه، حين تدخل بكاميراهَا عالماً أو موضوعاً ما، لا تكون على علم مسبق بما تريده من ذلك العالم. إنها تكتشف. تسبّر أغوار الأشخاص، من دون أن توقف طويلاً لتحليل الأحداث. «الأحداث تحدث من تلقاءها» تقول مي المصري، مضيفة: «وقد يمكن أن أقول إنني محظوظة، إذ في مرات عدّة وفيما كنت أصور وأبحث وأدهش أيام عالم اتسلل إليه، تسلّل المتميّز لا تسلّل المتلصّص، كانت الأحداث سرعاً ما تتصاعد من أحداث صغيرة إلى أحداث كبيرة. كان حظّي أن تكون كاميراي هناك لتصور مالم أكن أتوقعه، ما كان ولا يزال يضفي على فيلمي أبعاداً تخرج به عن إطاره المعدّ له أصلاً».

فيلم «أطفال جبل النار» كان يجب أن يتّخذ شكل «يوميات» تكتّبها مي المصري بالكاميرا، في وصف زيارة تقوم بها لمديتها الأصلية نابلس. كانت زيارتها الأولى للمدينة وأهلها بعد غياب ١٧ سنة، وكان في ودها - وفريق العمل المرافق لها - أن يصوّروا الحياة في المدينة. ولكن فجأة تداعّت الأحداث: الانفلاّفة الأولى، سقوط الشهداء، امتلاء الأزقة بأطفال يقاومون. وجنازة جار استشهد. وهكذا، من غرفتها في المنزل العائلي، من نافذة سيارة، في مطبخ بيت عادي، وسط أطفال يلعبون لعبة الموت والنضال، تحول فيلم مي المصري من فيلم عن لقاء امرأة

تكون فراشة توضع داخل كتاب لترى منه، تعرف مني - وتكتشف مي المصري وبالتالي - أن مثل هذا الكلام لا يمكن أن يقال هكذا في حياة كل يوم: يمكنه أن يقال أمام كاميرا، أو في رسالة، أو في قصيدة شعر. وحين يجلس فادي (طفل «جبل النار» الراائع) ليتحدث عن «الشباب المقاتلين» قائلاً في النهاية وهو يبتسم بسحر وملعنة «ستقاتل» - ماداً حرفاً القاف إلى ما لا نهاية - ، يعرف فادي وتعرف مي أن هناك كاميرا تصور... أن هناك سينما تصنع للتلو؛ تحاول أن تنقل من الواقع شاعريته الاستثنائية. سينما تشبه مفهوم جويس لـ «العمل قيد التتحقق»، وشاعرية الواقع، وسينما تصور أناساً يلعبون السينما: تلك هي العناصر الثلاثة الأساسية التي يمكن رصدها في السينما التي حققتها مي المصري، منفردة، حتى الآن. ومع هذه، ليست هذه السينما سينما عشوائية مغلقة على موضوعها الفني.

إنها، بعد كل شيء، سينما تقول قضية. قضية سينما مي المصري المحورية هي فلسطين: فلسطين كوطن لا يزال قيد التكون، وهووية يجب على الصورة أن تحفظها من الاندثار. وهذه العنصران يؤثّرُهما، هنا، وبالتالي أحداث كل فيلم من الأفلام. ودائماً خلال زمن التصوير والكاميرا المندھشة - بمرأوغة لذيدة - أمام ما يحدث. فمثلاً، تطلب مي - ابنة شاتيلا في «أحلام المنفى» - من منار - ابنة مخيم الدهيشة، ورفيقتها بالإنترنت من بعد - أن تصف لها، بعد زيارة قرية آبائهما الأصلية شمال الضفة الغربية. فتزور

يمكن العثور على جواب عنه في الفيلم الثالث (الثاني زمنياً) «أطفال شاتيلا»، إذ هنا تصبح اللعبة أكثروضوحاً: لعبة الكاميرا والتصوير هي العنصر الأبرز والمحرك. والكاميرا جزء من المشهد العام.

أولاً يقترح علينا هذا كله أن ما نراه في «ثلاثية» مي المصري هذه، هو سينما عن السينما؟ سينما تستهدي - ولو بشكل عفوي - بما كان قاله الألماني / الفرنسي جان - ماري شتروب يوماً من أنه، بدلاً من أن يحقق فيلماً عن هاملت، يفضل أن يحقق فيلماً عن الممثل الفلاني وهو يلعب دور هاملت.

ما نشاهد على شاشة أفلام مي المصري، إنما هو أطفال فلسطينيون يلعبون أدوار أطفال فلسطينيين: أدوارهم الحقيقة في الحياة. لكنهم هنا، وتلك هي نقاط القوة الأساسية في سينما «الحقيقة» هذه، يعرفون أن المطلوب منهم أن يجا بهوا الكاميرا، كممثلين يشاركون في لعبة مرايا لا بداية لها ولا نهاية. لعبة مرايا تقودها وتخوضها عين مخرجة ذكية، قد لا يصح أن نقول إنها تعرف مسبقاً ماذا ت يريد، ولكن يصح القول إنها تعرف كيف توظف ما قد يفاجئ غيرها بحدوثه أمام كاميراتها.

ومن هنا يمكن أن نفهم مي المصري حين تقول إنها لا «تسجل» مجريات الواقع هنا، ذلك أن الواقع كما تصوره ليس الحياة نفسها، بل حياة أخرى مستقلة من الحياة لكتها تتجاوزها. فمثلاً حين تقول مي، طفلة مخيم شاتيلا، في «أحلام المنفى» عند بداية الفيلم إنها تفضل أن تكون عصفورةً يطير على أن

والمدහش في هذا كله أن هذا التوحد بين العناصر والشخصيات يهيمن تماماً، إذ إن كل شيء يبدو وكأنه آت من البداهة ليتحتم في بورقة واحدة: العنصر الوحيد الدخيل في الموضوع هو الجندي الإسرائيلي (في «جبل النار» فهو يبدو بعيداً، دخيلاً، غريباً... وأحياناً مثيراً للشفقة). لا يعرف ماذا يفعل هنا. وبالكاد يعرف لماذا عليه أن يقتل أو يُقتل.

المهم هنا، أن كاميرا مي المصري تصوره عرضاً، من دون أن تبدو أنها تفعل ذلك: إنه الواقع الوحيد غير المشتغل عليه. ووجهه الوحيد الذي لا يبدو أنه يريد أن يقول شيئاً. في المقابل واضح أن أطفال المخيمات، إذ عرفوا انهم أمام كاميرا تصوّرهم، أرادوا أن يقولوا أشياء كثيرة: وليس فقط الحرب والمعاناة (كما يحدث دائماً في الأفلام الفلسطينية الروائية!). إنهم يتحدثون عن الحب والزواج، عن الجمال وعن السينما. يضحكون وي奚زرون وكأنهم في برامج حوارات تلفزيونية... لكنهم، ولأن التجربة علمتهم كيف يمثلون جيداً، ولأن عفويتهم كشفت لهم أنهم هنا في خضم لعبة مرايا، يفرضها عليهم حضور المخرجة وفريقيها بكاميراته وألاته، يعرفون كيف يزيّنون كلامهم. فالعربي هنا غير ممكِن، لفظاً وتعبيرأ عن العواطف.

ولتذكر كيف أن مني، حين بكت مرتين في «أطفال المنفى» - مرة إذ تذكرت موت أبيها، ومرة إذ راحت تقرأ رسالة وصلتها بعنة من رفيقتها سمر التي سافرت من دون إخطار إلى لندن كأسرة الحياة والصداقـة - أبعدت

منار القرية لتجدها خراباً، لكنها ترسل إلى مني حفنة من ترابها. وهذا التراب، يصبح لدى مني كنـية عن فلسطين. وربما البديل المنطقي الوحيد للوحـل القاتـل الذي كانت كاميرا مي المصري رصـته في أزقة مخـيم شـاتيلا، وسط مستـقـعـات تصـورـها حين تـبـدـي منـي - ورفـاقـها - بهـدوـء رغـبـتها في أن تـعيش الـبـحـر وفضـاءـه. وهذا كـله يـحدـثـ أـمـانـاـ هـنـاـ. وتبـدوـ الكـامـيرـاـ وكـانـهاـ تـكـشـفـهـ لـحظـةـ اـكـشـافـ شـخـصـيـاتـ الفـيلـمـ لهـ. وـمـرـةـ أـخـرىـ حينـ يـأـخـذـ الجـدـ حـفـيدـتـهـ لـيـزـورـ القرـيـةـ التـيـ كـانـتـ مـسـقطـ رـأـسـهـ وـيـكـشـفـاـ بـيـتـهـ الـحـقـيقـيـ الأـصـلـيـ وـمـاـ تـبـقـىـ مـنـهـ. هـنـاـ،ـ الكـامـيرـاـ مـوـجـودـةـ أـيـضاـ تـسـجـلـ لـحظـةـ الـاـكـشـافـ.

إن مثل هذه المشاهد واللحظات هي ما تخلق ذلك التداخل بين الأفلام والمواقف، وتعطي أجزاء الثلاثية وحدتها الجانبية. أما الوحدة الأساسية فيؤمنها حضور مي المصري كمخرجة للأفلام. ولكن هل هي هنا مخرجة وحسب؟ من الصعب تصور هذا. ذلك أن المخرجة هنا - وهذا سبب إضافي يبتعد بنا عن عالم التسجيلي - شخصية أساسية في الأفلام. ليس فقط لأنها تحضر وراء الكاميرا دائماً، وأحياناً أمامها «كاميرا» يقود تسجيل ما يحدث، حتى وإن كان غير قادر على قيادة الأحداث نفسها، بل أيضاً لأن الأساس هنا، وفي كل لحظة، هو لعبة المرايا التي تقودها. فالحدود بين المصور والمصور تندعـمـ هـنـاـ، تمامـاـ كـانـعـداـمـ الحـدـودـ بـيـنـ المـتـخـيلـ وـالـوـاقـعـيـ،ـ وـبـيـنـ فـلـسـطـيـنـ وـلـبـانـ.

العمرانية التي خاضها العمراني المصري الكبير المهندس حسن فتحي صاحب كتاب العمارنة مع الشعب.

مهما يكن، إذا كان شادي عبد السلام، في «المومياء» قد بدا متأثراً، وإن بطريقة موازية، جمالية أكثر منها موضوعية بعوالم حسن فتحي وأفكاره، فإن فيلم «الجبل» استناداً إلى قصة فتحي غانم المعروفة والتي اقتبس منها الفيلم، يبدو أكثر ارتباطاً بحكاية حسن فتحي، وذلك لأن غانم إنما أراد، أصلاً، في روايته، أن يروي الحكاية، وينطلق منها في تأمل عميق لمفهوم الثورة، ولا سيما الثورة حين تنزل إلى الناس من أعلى، من دون أن تأخذ في حسابها مصالحهم وتاريخهم وتراثهم، ثم بخاصة مصادر رزقهم.

والحقيقة أن فتحي غانم في قصته، وبالتالي خليل شوقي في فيلمه، عرفاً كيف يقدمان أعمق مرافعة حول الثورة، مرافعة تتتجاوز، ومن بعيد، مغامرة حسن فتحي، حتى وإن كانت ترويها بشكل يكاد يكون حرفيأً. فحكاية الفيلم هي حكاية أهالي قرية القرنة - القرية التي بني حسن فتحي تجربته العمرانية فيها - الذين كما يقول ملخص حكاية الفيلم «رفضوا هجر سكناتهم في الجبل، حيث كانوا هناك يؤمنون عيشهم من نهب آثار مصر الفرعونية، ويعيها لمن يشتري من الأجانب». وكانت السلطات قد بنت لهم، بمبادرة من المهندس فهمي، قرية نموذجية أمنت لهم فيها كل مقومات العيش الحديث معطوفاً على التراث العمراني العربي - المصري الأصيل.

وجهها عن الكاميرا تماماً. ذلك أن لها صورة لا ينبغي أن تكشف أي ميلودrama في عواطفها. ولأن كاميرا مي المصري، غير تلصصية، حتى حين تدخل الحميميات، احترمت هذه الكاميرا رغبة مني في البكاء خفية، مرّة مرة أخرى على جانب حادق و حقيقي من لعبة المرابيا (ومي المصري ستقول لاحقاً إنه في الوقت الذي كانت فيه مستسلمة للدموعها خفية عن الكاميرا «كنا جميعاً نبكي وراء الكاميرا»). أفلأ توصل مي المصري لعبه المرابيا هنا إلى أقصى حدودها؟

«الجبل»

(١٩٦٥) د. (أسود وأبيض)

إخراج: خليل شوقي
قصة وحوار: فتحي غانم
تصوير: ضياء المهدى
موسيقى: إبراهيم حجاج
تمثيل: سميرة أحمد، عمر الحريري،
ماجدة الخطيب

لا شك في أن الذين شاهدوا فيلم «المومياء» في مصر وبخاصة خارجها، يفوق عددهم كثيراً عدد الذين شاهدوا فيلم «الجبل»، غير أن الذين شاهدوا الفيلمين، وهم بالتأكيد أقل من هؤلاء وأولئك، لاحظوا نوعاً من الغرابة غير المباشرة بين العملين. ولعل سر ذلك يكمن في أن الفيلمين معاً، وكلاً على طريقته، ينطلقان من «المغامرة» الإبداعية

ولكن يمكننا أن نفهم، إذ كتب خاتم قصته أيام العهد الثوري وحقن الفيلم في ظل ذلك العهد، وبأموال القطاع العام، أن التلميح كان واضحًا: لا يمكن تغيير حياة الناس من فوق، لمجرد أن ثمة رغبات ثقافية تدفع دعوة التغيير إلى ذلك.

«جميلة الجزائرية»

(١٩٥٨) د. (أسود وأبيض) ١٢٠

يوسف شاهين	إخراج:
يوسف شاهين	قصة:
نجيب محفوظ، سيناريو وحوار:	عبد الرحمن الشرقاوي
محمد عباس	تصوير:
ماجدة، أحمد مظهور، صلاح ذو الفقار، زهرة العلي	تمثيل:

حين تحمست الفنانة المصرية ماجدة خلال النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين، ثورة الجزائر التي كانت قد اندلعت قبل فترة، اتصلت بالمخرج الشاب، آنذاك، يوسف شاهين لتعهد إليه إخراج فيلم قررت هي أن تتوجه عن نضال جميلة بوحيرد، التي كان اسمها على كل شفة ولسان في الوطن العربي آنذاك... وأيضاً في فرنسا، ولكن مع اختلاف بين في النظرة إليها.

طبعاً كان شاهين يعرف اسم جميلة جيداً، وكان يعرف مثل عشرات المسلمين العرب أن ثمة في الجزائر ثورة. أما ما عدا هذا، فكان

رفض السكان، فإذا، الانتقال إلى القرية النموذجية، لسبب بسيط، وهو أن العيش الذي كانت تؤمنه لهم سرقة الآثار، لم يعد متوفراً هنا. أضف إلى هذا أن السكان كانوا، ومنذ زمن بعيد، يتوقعون اليوم الذي يعشرون فيه على كثر هنا توارثوا أخباره. وحده الشاب حسين من بين السكان يحاول مساعدة المهندس، إذ كان الجبل قد شهد مقتل أبيه وأخته أثناء البحث عن الكنز، مما جعله غير قادر على الإيمان بعد بهذه الخرافات.

غير أن دعم حسين هذا للمهندس لن يجعله نفعاً، ولا سيما إذا تظهر إحدى أميرات العائلة المالكة، المشاركة لسيدة أجنبية في المتاجرة بالآثار. وهذه حتى وإن كان وجودها وتجارتها يعززان تمسك سكان الجبل بمساكنهم القديمة، فإنها تقيم الحفلات الصاخبة في القرية النموذجية الجديدة ما تفاقم من رفض السكان لهذه القرية، فيواصلون البحث عن الكنز، لكنهم حتى نهاية الفيلم ولقطته الأخيرة، لن يتمكنوا من العثور عليه، بل تطالعهم الخيبة التي سوف لن تنتهي على أية حال عن الحق الهزيمة بالمشروع النموذجي، وهو ما تعبّر عنه اللقطة الأخيرة التي تلي العثور على بئر عميقаً جافة.

إن هذه اللقطة تصوّر الجبل في شموخه وكبرياته، أي في انتصاره على الحداثة. وربما يمكننا أن نقول هنا: في انتصار، على الثورة، حتى وإن كانت أحداث الفيلم تدور في أيام العهد الملكي، أمينة في ذلك لتاريخ تجربة حسن فتحي نفسه.

يقف القسم الأفضل منها إلى جانب النضال الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي. ومن هنا جاء فيلم شاهين ليعرض الغياب العربي. وهو أدى غرضه في نهاية المطاف، ولو وجدانياً. وحتى وإن كان سينمائيون ونقاد ومناضلون جزائريون، سيسيغرون لاحقاً من تبسيطية الفيلم، لا سيما إذا اختصر نضال مئات الآلاف من المجاهدين، في ما فعلته امرأة وحوكمة من أجله، من المحتل.

والحال أن مشاهدة «جميلة الجزائرية» اليوم لن تجعلنا أكثر مناصرة للفيلم من مؤلام الجزائريين، ذلك أن هذا الفيلم المتمتم حقاً إلى السادس من «السينما الوطنية المصرية» التي كانت تتبع في ركاب «ثورة الضباط الأحرار» ورغبتها في أن توجد سينما مؤدلجة تستخدم في تعبيئة الخواطر والأنفس حول القضايا الوطنية، عكس تماماً رؤية عاطفية تكاد تكون دعائية، للثورة الجزائرية، رؤية كانت أدبيات المرحلة ومقالاتها الصحفية تساندها: من ناحية عنعروية الجزائر؛ ومن ناحية ثانية، عن الشيطة المطلقة للعدو... وما إلى ذلك. فإذا أضفنا إلى هذا مسألة البطولة الفردية، وحكاية جميلة وحدها كمحور للفيلم، يمكننا إن لم يكن طرح هذا الفيلم من فيلموغرافيا يوسف شاهين، فعلى الأقل عدم إعطائه مكانة أساسية في فيلموغرافيا سينما الثورة الجزائرية.

غير أنه في مقابل هذا، كان يسجل، بعد شرائط قليلة حقيقتها السينما المصرية للحديث عن قضية فلسطين (وكلها لا تقل تبسيطية عن «جميلة الجزائرية»)، لهذا الفيلم

مجهولاً تماماً بالنسبة إليه. ولستا ندرى ما إذا كان قد فاتح ماجدة بهذا الأمر حين التقى، لكننا نعرف طبعاً أن ماجدة نفسها كانت تقدم على مجازفة فنية مدهشة: تطلب من شاهين تحقيق الفيلم، في وقت يُرجم هذا الأخير ويُشنّم إثر عرض فيلمه «باب الحديد» الذي اعتبر فيلماً ملعوناً لا علاقة له بالسينما وسنفهم لاحقاً أن لا علاقة له بالسينما... التي كانت سائدة في مصر في ذلك العين.

المهم أن شاهين، حين طلبت منه ماجدة العمل معها، كان لا يجد أي منتج يعهد إليه بأي فيلم. ومن هنا أقبل على المشروع بحماسة. أما الضمانة، فكانت في مكان آخر: في السيناريو الذي تشارك في كتابته بعض أصحاب الأسماء الالمعروفة في الثقافة المصرية في ذلك الحين: نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى وعلى الزرقاني ووجيه نجيب، عن فكرة ليوسف السباعي. إذًا، في هذا المناخ، ومع هذه الصحبة، لم يكن مطلوباً من شاهين أن يكون أكثر من منفذ تقني لفيلم يراد منه أن يكون عملاً وطنياً، يمثل إسهاماً مصرياً حقيقياً في دعم الثورة الجزائرية.

ونحن إذا قلنا هنا إن الفنانة ماجدة كانت هي المنتجة، فإن هذا لا يعني، بالطبع، أن مؤسسات الدولة المصرية لم تكن لها يد في إنتاج الفيلم. ولا يمكن أن يشكل هذا الكلام لوماً لأحد، ذلك أن ثورة الجزائر كانت ذات شعبية، وكان نضال أبنائها محتاجاً إلى أن يرقد عربياً، في وقت كان فنانون فرنسيون وغير فرنسيين يتسابقون لإنتاج أعمال فنية وأدبية

من إقتناع المفترج بأنه جزائري، حتى ولو مثل الواحد منهم (ماجدة أو أحمد مظهر أو زهرة العلا، أو رشدي أباظة أو صلاح ذو الفقار) خارج مؤلفه.

فهؤلاء كانوا نخبة النجوم في مصر في ذلك الحين، ومن هنالك يكن سهلاً على المفترج، مصرياً كان أم عربياً، أن ينسى من هم طوال ساعتي عرض الفيلم... لا سيما ماجدة، التي أضفت على شخصية جميلة مسحة، ذكرت المفترجين في كل لحظة بألقابها الشهير عند ذاك: «عذراء الشاشة العربية»، وبدت لحظات لقائها مع أحمد مظهر، لقطات متزرعة من عشرات الأفلام الدرامية - الرومانسية المصرية. تاهيك بأن الممثلين والكمبارس المصريين، الذين قاموا بأدوار الضبط أو الجنود أو المواطنين الفرنسيين، كان يدو على سيماهم في كل لحظة اتزاعهم من لعب دور المحتل. لكن شاهين لم يبد عابثاً بهذا كله. بل لعب لعبته الإخراجية، محاولاً قدر الإمكان أن يغطي على «صدقية» الواقع التاريخي، بالألعاب سينمائية، من الواضح أنها سلته كثيراً، ومكتنه من خوض تجارب في حركة الكاميرا، وفي تقطيع المشاهد، ستؤسس بالتأكيد بعض أفضل لحظات التشويق في أفلام تالية له.

بعد هذا كله، هل كانت تهم شاهين حقاً حكاية الفيلم التي تدور أحدهاها في العاصمة الجزائرية خلال الصراع العنفي، والبطولي من دون شائبة من الجزائريين الوطنيين (الطيبيين دائمًا) ويجبن وخيصة من الفرنسيين الأشرار؟ وهل أهمته أكثر من هذا، حكاية جميلة الطالبة

أنه شكل خروجاً لبعض السينما المصرية عن المواضيع الداخلية، لتأمل الأحوال العربية. ولم تكن مصادفة أن يتزامن هذا مع توجهات الثورة المصرية نفسها نحو الوطن العربي، ما «توج» في العام نفسه الذي حقق فيه «جميلة الجزائرية» عرض، أي عام ١٩٥٨. بذلك الوحيدة «الاندماجية» مع سوريا التي أثارت حماسة كبيرة قبل أن تجهض بعد سنوات قليلة.

غير أن هذا كله، يجب لا ينسينا أنها هنا، مع «جميلة الجزائرية» في صدد فيلم سينمائي. ذلك أن يوسف شاهين، الذي وجد نفسه مع سيناريو لا يحق له أن يحدث أي تبدل في سياقه الحدثي، أو بعده الأيديولوجي، أحسن بشيء من الراحة بالتخلص من أي مسؤولية في هذا المجال، ما جعله قادرًا على أن يتفرغ للعمل الفني، مشتغلًا على كاميراه وممثليه بمقدار ما يمكنه ذلك، وهو يسعى إلى تطوير لغته السينمائية التي كانت شهدت مع «باب الحديد» قفزة نوعية بالتأكيد.

صحيح أن ما في الفيلم من أحداث، ينسب إلى «الواقع التاريخي» المعاش، وأن ما فيه من أفكار سياسية، ينسب إلى «رفاق درب» الثورة من الكتاب الذين كتبوا القصة والسيناريو. لكن شاهين يدو هنا مسؤولاً عن كل ذلك التداخل بين الأماكن والأحداث والشخصيات، والذي أوجد توليفة لا بأس بها بين البعد الوطني الحدثي المنسوب إلى الجزائر والبعد الروائي المعهود في السينما المصرية، ولا سيما من خلال استخدام ممثلين لم يتمكن أي منهم

أما بالنسبة إلى شاهين، فإنه وبالغرابة الأمر ما إن انتهى من «جميلة الجزائرية» حتى راح يخوض واحدة من أكثر مراحل مساره السينمائي «سوداً» على حد تعبيره، إذ حقق من بعده أربعة أفلام ميلودرامية متالية، أعلن دائماً ندمه على تحقيقها، قبل أن يخوض تجربة دعائية تالية، ولكن هذه المرة من خلال شخصية صلاح الدين الأيوبي.

«الجنة الآن»

٩٠ د. (ألوان)	(٢٠٠٥)
إخراج:	هاني أبو أسعد
سيناريو:	هاني أبو أسعد، بيرويابر
تصوير:	انطوان ابريليه
موسيقى:	جيناب سومدي
تمثيل:	قيس نائف، علي سليمان، لبني الزيدان

«كان من المهم جداً أن يشاهد الإسرائيليون هذا الفيلم... ففي العادة هم لا يريدون أن يروا الفلسطينيين، الذين صاروا بالنسبة إليهم صنوأً للرجل غير المرئي. لذا ستحاول الآن أن نضع الرجل غير المرئي هذا على شاشات السينما عندهم». بهذه الكلمات علق هاني أبو أسعد، مخرج الفيلم الفلسطيني «الجنة... الآن» على السجال الحاد الذي دار في برلين خلال دورة جائزتين ثانويتين. ومرةً ذلك القول الإدراك العام بأن «الجنة... الآن» ليس من الأفلام التي قد يحب الإسرائيليون مشاهدتها، أو قد تحب

الشابة التي عاشت الأحداث في مديتها وهي ترصد ما حولها بانتباه، حتى اللحظة التي تعقل فيها واحدة من صاحباتها ما يواظب عليها الفاعل و يجعلها تخطر بدورها في النضال، الذي أدى إلى اعتقالها ومحاكمتها؟

تشكل حكاية جميلة هذه العمود الفقري للفيلم... لكن ثمة عوالم أخرى فيه: القمع الذي يخوضه الجنرال الفرنسي بيجار وجندوه المظلومون في «القصبة» الجزائرية (تحولت في الفيلم إلى ديكور سيقول الجزائريون لاحقاً أن لا علاقة له البتة بالقصبة الحقيقة). ثم هناك المحاكمة ويدع تتبّه الرأي العام الفرنسي إلى الظلم الذي يتعرض له الجزائريون، هذا التتبّه الذي يمثله إسراع المحامي جاك فرجيس إلى الدفاع عن جميلة أمام المحكمة، جميلة التي ينتهي الفيلم عليها، متنكرة على المحكمة تنادي غالباً بالنصر النهائي للشعب الجزائري.

مهما يكن من أمر، راق هذا الفيلم كثيراً للمتفرجين العرب، الذين كانوا يصفقون عند كل لحظة من لحظاته، ويحلمون بالانتصارات الكبرى، بل حتى الجزائريين، الذين لم يستسيغوا الفيلم كثيراً، مفضلين عليه أفلاماً أوروبية حققت قبله وأخرى ستحقق من بعده، قالوا: «بعد كل شيء يمكننا اعتبار هذا الفيلم صرخة إلى جانب الحرية والنضال»، آخذين في الحسبان، المفعول الذي كان لهذا الفيلم في البلدان العربية، حيث ساهمت نجمومية أبطاله، ولا سيما ماجدة، في توسيع كثر على ما كان يحدث في ذلك البلد العربي.

السياسي والديني فقط؟ كيف يجند؟ هل هو إنسان من لحم ودم أم إنه مجرد ماكينة قتل؟ ثم ما هي مشاعره الخاصة إذ يقدم على ما يقدم عليه؟

هذه الأسئلة التي من الواضح أن قلة من الناس تطرحها أو تتجه إلى طرحها، جعل منها هاني أبو أسعد، مركز الصدارة في فيلم، كان عليه في نهاية الأمر أن يسبر على جبل مشدود. إذ إن كل ما يمس هذا الموضوع يبدو – قليلاً – من المحظورات أو المسكون عنه. والمشي على الجبل المشدود، هو التسليمة المنطقية لرغبة قول ما لم يكن يقال. حيث إن الإنسان، في الانتحاري، يختفي عادة بين أثيرية نظرة تطهره تماماً في أعين مؤيديه، وبين شيطنة هي نصيحة لدى ضحاياه أو أعدائه.

من الواضح أن هاني أبو أسعد، اختار إلا تكون نظرته لا هذه ولا تلك. اشتغل على التفاصيل الصغيرة. بني حبكة درامية ذات خط تشويقي. وأتى بممثلين متذمرين ليقدم فيلماً يمكن، في قشرته الأولى التعامل معه على أنه فيلم مغامرات ذو مواقف تقترب أحياناً من الكوميديا اللطيفة، وتغوص غالباً في لغة أدنى إلى الوثائقية.

وهذا الأمر الأخير ليس جديداً على هاني أبو أسعد، إذ نعرف كيف أنه في فيلمه السابق والأول «عرس رنا» قدم من خلال بحث الشابة الفلسطينية رنا عن خطيبها، تفاصيل الحياة اليومية في القدس. هذه المرة تنتقل كاميرا أبو أسعد إلى نابلس... ويدل رنا لدينا خالد وسعيد، شابان فلسطينيان أصبحا فجأة

سلطات تل أبيب أن تشاهدما معروضة في صالاتها.

مهما يكن، منذ عروضه الأولى تلك كان يمكن الوقوف بقوه إلى جانب المتحمسين لهذا الفيلم الذي أتى يومها لُعُضاف إلى سجل سينما فلسطينية، شابة وحيوية ومتمنية فنياً أيضاً، بدأت تفرض حضورها بقوه – على مهرجانات السينما في العالم الأوروبي على الأقل – وتنج تحفأ صغيره تحمل حيناً توقيع ميشيل خليفي وحينها إيليا سليمان أو رشيد مشهراوي أو مصري أو توفيق أبو واikel. يبد أن الصورة هذه المرة بدت إلى حد ما مختلفة. وذلك بالتحديد لأن «الجنة... الآن» نفسه فيلم مختلف. مختلف في موضوعه الجديد، والراهن، مختلف في دينامية لغته السينمائية، ومختلف في قدرة مخرجه على إدارة ممثليه بحرفية مدهشة، ومختلف حتى بترجمة ردود الفعل التي يجذبها.

فهنا تحت دائرة التعاطف المسبق يجد المتفرج نفسه أمام عمل يجمع الدراما بالتشويق؛ السياسة بالكوميديا؛ الواقع بالتأمل الفكري. وكل هذا من حول موضوع يمس جوهر ما يشير اهتمام العالم أجمع: «موضوع الإرهاب» كما يطلق عليه في الغرب. ذ «الجنة... الآن» اختار أن يطرق هذا الموضوع، مباشرة ومن أوسع أبوابه، طارحاً الكثير من تلك الأسئلة الشائكة التي تدور حول من هو الانتحاري؟ كيف يصبح ثقبة متحركة، جاعلاً من جسده، سيارة «مفخخة»؟ لماذا يصبح انتحارياً، وليس من ناحية الدافع

ليس بعيداً هنا -... ينطلقان عابرين حاجزاً
الشريط الفاصل بين الضفة الغربية وإسرائيل.
ولكنهما ما إن بعبرا أمتاراً قليلاً متذكرين في
ثياب عرس للتمويه وقد حلقا ذقنيهما، حتى
يجدا نفسيهما في مواجهة دورية إسرائيلية،
فيهرياً ويفترقاً منذ تلك اللحظة كل في طريق.
وإذ يعود خالد إلى الخلية، يصبح زعيم التنظيم
بالسؤال عما إذا لم يكن سعيد هو الخائن الذي
جعل الدورية الإسرائيلية تصل في اللحظة
الدققة.

ومنذ تلك اللحظة يتخذ الفيلم خطوطاً عدة
أبدع هاني أبو سعد في التقاطها والسير بها
حتى نهاية الفيلم المفتوحة: خط السجال مع
الفتاة الفلسطينية - المغربية التربية سهى، حول
جدوى هذا كله. خط البحث عن سعيد. خط
التبدل الذي يحصل لدى خالد واكتشافه برودة
الزعامات في التعامل مع المناضلين وصولاً
إلى اتهام هؤلاء سعيداً بالخيانة لأن أبياه أصلاً
كان «تعاوناً». وخط محاولات سعيد إكمال
 مهمته، ليس عن اقتناع تام وإنما عن يأس،
وربما لدافع عميقه لديه، هو الذي كانت
نظراه منذ اختبر للمهمة تقول كل ذلك التمزق
الذي يعيشه المواطن العربي العادي البسيط
تجاه ذلك النوع من العمليات وجدواها.

طبعاً لن نواصل الحديث عن الفيلم
أكثر من هذا... فقط نشير مرة أخرى أننا
هنا إزاء فيلم فلسطيني كبير، اعتبر وحده
تقريباً «الحضور العربي» في دورة ذلك العام
لمهرجان برلين... ثم عرف كيف يؤمن خلال

متعطلين من العمل.وها هو أستاذ المدرسة
الموقر هو أحد قادة تنظيم إسلامي يمارس
التضليل من طريق تجنيد الانتحاريين وإرسالهم
إلى المدن الإسرائيلية. ها هو يختارهما للقيام
بعملية انتحارية مزدوجة في تل أبيب. أول
الأمر تبدو حماسة الشابين كبيرة... ولكن
سرعان ما تبدأ الشكوك تساور أحدهما فيما
يبقى الآخر على حماسته، قبل أن تحدث
نكبة في الاندفاع لاحقاً. المهم الآن أن
الشابين يتلقيان كل ضروب التمهيد والإعداد
النفسي واللوجيستي والديني متقبلين، بتفاوت
في المشاعر، إزاء فكرة أن الساعات الأربع
والعشرين المقبلة هي آخر ما سيعيشان.

إن الفيلم، إذًا، يرصد تلك الساعات، حيث
مطلوب من الشابين آلا يخبروا أحداً بالطبع،
ولا حتى عائلتهما بما هما مقبلان عليه...
وهما يخضعان طوال تلك الساعات الحادة
إلى رقابة صارمة. وإذ يحين وقت التوجه إلى
تل أبيب، حيث سيكون في انتظارهما متواتئٍ
يعمل بالأجرة مع التنظيم - وهو اليهودي
الوحيد في الفيلم - ترکب القنابل على جسدي
سعيد وفالد وقد أفلتت في شكل معتقد يجعل
من المستحيل على أي كان فكهها، لا يفكها إلا
الذي ركبها... ما يجعل مفعولها حتمياً... على
الأقل بالنسبة إلى الانتحاريين. وفي اللحظة
المخطط لها من جانب زعيم التنظيم، ومن
بعد مشاهد طقوس مرعبة حقاً تتهي بمشهد
رمزي يتناول فيه الشابان طعام العشاء، مع ١٢
من أفراد التنظيم - ما يدرك معه المترجف النيء
رمزية تقول لنا إن العشاء الأخير للسيد المسيح

«الجوع»

(١٩٨٦) د. (اللوان) ١٣٠

علي بدرخان إخراج:
نجيب محفوظ (الحرافيش)
قصة:
سيناريو وحوار: علي بدرخان، مصطفى محرم،
طارق الميرغني
تصوير: محمود عبد السميع
موسيقى: جورج كازاريان
تمثيل: سعاد حسني، محمود عبد العزيز، يسرا

أمام الاستحالة الواضحة لتحويل «ملحمة الحرافيش» لنجيب محفوظ، إلى فيلم سينمائي، مهما بلغ طوله، ضرب السينمائيون عرض الحائط بهندسة العمل المركبة ولا تقبل فكاكاً، وبالعلاقات المدهشة والتواصلية التي أقامها النص الأدبي بين الشخصيات، وراحوا يجزئون الأحداث والشخصيات ليقتبسوها في نحو نصف ذيئنة من أفلام لا علاقات في ما بينها، وتتفاوت في قيمتها تفاوتاً كبيراً. ولشن كان يحق للمرء، في نهاية الأمر، أن يرفض كل هذا «العدوان» على واحد من أهم الأعمال الأدبية المحفوظية، يمكنه، على الحافة، أن يستثنى من الرفض فيلم «الجوع» الذي حققه علي بدرخان عن واحد من قصوص الرواية، شرط أن يتعامل معه كحكاية مستقلة في ذاتها، بالكاد تتعمى إلى رواية محفوظ. لا شك في أن هذه الاستقلالية هي ما أنقذ هذا الفيلم.

ومن هنا يمكن التوقف عند تلخيص حكاية الفيلم، من دون محاولة ربطها بالرواية،

المرحلة التالية الحديثة عن حضور ما، ومتميز، لسينما عربية متمززة.

وهنا لا بد من أن نشير إلى أن هاني أبو أسعد ساجل طويلاً خلال ذلك المهرجان مدافعاً عن الأبعاد الفنية لفيلم من المفترض أن يطغى عليه الحديث السياسي والأيديولوجيا وسجالاتها، راح يقول على أي حال إنه إنما حقق هذا الفيلم لكي يفتح سجالاً حول أمر لا يساجل أحد بشأنه. مؤكداً أنه صور فيلمه في نابلس، أي في الموقع الساخن للأحداث خلال فترة عصيبة ما اضطره أحياناً إلى استكمال تصوير بعض المشاهد في الناصرة.

أما ممثلو الفيلم، وأبرزهم قيس ناشف سعيد وعلى سليمان خالد فإنهما آتيان من التمثيل المسرحي. في مقابل لبني الزبال سهى المغربية الأصل الحاضرة في السينما الفرنسية ولا سيما في أفلام أندريه تيشينه وهيا عباس الفلسطينية المقيمة في فرنسا.

باختصار أني «الجنة... الآن» وهو كان يومها ثاني أعمال هاني أبو أسعد في مجال الفيلم الروائي الطويل، بعد «عرض رنا»، فيلماً كبيراً وجاداً... فيلماً يجمع المهارة التقنية بالصواب السياسي... من دون أن يزعم إيجاد الأجوبة لكل الأسئلة المطروحة. وهاني أبو أسعد أكد هذا قائلًا إنه يكتفي طرح الأسئلة التي لا يريد أحد أن يطرحها حقاً... الأسئلة التي آن الأوان لكي تطرح من دون أفكار مسبقة وذاتية مفرطة... لأن هذين سيقطعان الجبل المشدود إرباً في نهاية الأمر.

مزيداً من الثروة، وقد استبد به الجشع أكثر وأكثر. وفي تلك الأثناء يكون أخوه جابر قد تزوج من الحسناء زبيدة رغم أنها حامل، لكنه لم يكن يملك الخيار بسبب فقره وفقرها. غير أن هذا لا يمنع زبيدة من التصدى لفرج وقد جررت زوجها معها وتولت قيادة الحرافيش في ثورتهم ضد الجوع والاحتكار.

وهنا إذ تتصر الشورة، يسعى الناس إلى تنصيب جابر زعيمًا جديداً عليهم، كرئيس للفتوات لكنه يرفض هذا: فهم لم يعودوا في حاجة إلى أي فتوة يقودهم، هم في حاجة إلى الاعتماد على أنفسهم، لأن أي زعيم فرد، ما إن يصبح زعيمًا وصاحب سلطة، حتى يتتحول إلى احتكاري وجشع ودكتاتور.

أو البحث عن علاقات الماقبل والمابعد لشخصياتها بحقيقة شخصيات العمل.

وفي هذا الإطار حسناً فعل الناقد سمير فريد حين تحدث عن هذا الفيلم بادئاً بالعبارة التالية: «استطاع علي بدرخان بوحي من رواية نجيب محفوظ، أن يصل إلى أكمل تعبير عن عالم الفتوات كما عبر عنه الكاتب كوسيلة للتعبير عن رؤيته لعلاقات القوى في المجتمع الإنساني (...). إذ نجدنا هنا أمام دراما شكسبيرية وبطل تراجيدي بكل معنى الكلمة. أمام رجل فقير نبيل يتتحول تاحلاً كاملاً من الخير إلى الشر تحت ضغط آلية المجتمع الطبقي التي لم يدركها، وأصبح ضحية عدم وعيه بها».

تدور أحداث الجوع في القاهرة القديمة خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبالتحديد في العام ١٨٨٧، في أحد الأحياء الشعبية حيث يطالعنا الفتاة النبيل فرج وهو يتصدى ليل نهار للفتوات ورجال العصابات الفاسدين الذين لا يتورعون عن اضطهاد الفقراء ونهبهم رزقهم... وأمانيل فرج فيختاره أهل الحي حامياً لهم، فيرضى بالقيام بالمهمة، غير أن السلطة الجديدة التي صارت له، تعميه عن نيل ماضيه، إذ أنه ما إن يصبح زعيم الفتوات الجديد حتى يبدأ باستغلال الفقراء الذين كان يدافع عنهم. وتزداد هذه التزعة لديه بخاصة عندما يتزوج من الصبية الثرية التي تريده منه أن يحافظ على ثروتها ويدافع عنها... وفي الوقت نفسه تكون قد حلّت في القاهرة مجاعة تمكّن فرج من أن يحتكر بيع الحبوب محققاً

«ال حاجز»

د. (اللوان)	(١٩٩٠)
بسام اللذوادي	إخراج:
أمين صالح	سيناريو وحوار:
حسن عبد الكريم	تصوير:
هاني شنوده	موسيقى:
راشد الحسن، ابراهيم القحطاني، مريم زيمان	تمثيل:

رغم أن البحرين، ذلك البلد العربي الضئيل المساحة الواقع إلى أقصى الشرق من الوطن العربي، عرف، منذ أواسط القرن العشرين حركة ثقافية إبداعية مدهشة أبرزت قصاصين وشعراء ومفكرين وربما مسرحيين أيضاً،

بين صورته التي صنعتها له أبوه على مثاله، وبين رصده لأخيه محمد وعلاقة هذا الأخير بزوجته. بيد أن الحاجز الآخر الأساس في الفيلم تمثله علاقة كل من الصديقين بأبيه (ما يجعل الفيلم في هذا البعد معبراً عن صراع الأجيال بشكل لافت وشديد الجرأة). فوالد مصطفى يطرد هذا الأخير من كنف العائلة لأنه لا يطعه، أما والد حسن فإنه عاجز عن أي فعل.

طبعاً سوف تتطور الأحداث تاليآً، ويدخل العنصر النسائي من خلال تردد حسن في التقدم إلى حبيته للزواج، غير دار بهذا أنه يفقد علاقته بها تدريجياً، كما من خلال محاولة مصطفى من ناحيته، إغواء جارته الشابة، ثم محاولة قتلها في لحظة فقدانه الرشد ما يوصله إلى السجن ويحطم مستقبله.

غير أن هذه الأحداث ليست أهم ما في الفيلم. المهم فيه أن المخرج والكاتب عرفا هنا كيف يرسمان جوأ المجتمع غير معروف خارج البحرين على الإطلاق، وصورة لاتحرارات بين الأجيال كان من الصعب الشك بوجودها في مثل تلك المجتمعات المغلقة، بل عجزت الأداب السابقة على الفيلم عن تصويرها، فإذا بالسينما تفعل في ذلك الفيلم الوحيد، الفيلم الذي يقول عنه الناقد سمير فريد، بعد أن يعدد مآخذه عليه كعمل أول: «..يحاول بسام الذوادي في أسلوب إخراج الفيلم أن يتتجاوز الواقعية التقليدية، وينجح في ذلك بالمزج بين حياة بطله في الواقع، وبين أحلام اليقظة التي يعيش فيها بعيداً من الواقع».

عُرفوا بوصفهم طبيعة إبداعية عربية خارج جزيرتهم الصغيرة، كان على الفن السابع أن يتظر بدأة سنوات التسعين والمخرج الشاب، في ذلك الحين، بسام الذوادي، قبل أن يفرض حضوره عبر أول فيلم روائي بحريني طويل، متأخراً بهذا نحو عقدين عن الجارة الكويتية التي كانت عرفت فيلمها الروائي الطويل الأولى على يد خالد الصديق. مهما يكن فإن البلدين الخليجين معاً، عرفا بعد ذلك الفيلم الأول لكل منهما، تراجعاً ونكوصاً في هذا المجال بالتحديد.

غير أنه بمقدار ما أتى «بس يا بحر» أنطولوجياً، واجتماعياً وشاء، أن يعود عقوداً إلى الماضي ليرسم صورة عن تاريخ الفقر وضراوة العيش في الكويت قبل اكتشاف النفط، أتى فيلم بسام الذوادي، أقرب إلى العمل الخاص، الحديث والذاتي، أتى محاولاً أن يتسمى إلى السينما عن السينما، أو السينما التي تنظر إلى الحياة عبر الصورة. عبر الكاميرا التي تلتقط هذه الصورة. وهذه الكاميرا في الفيلم، هي الحاجز، الحاجز الذي يقيمه أحد بطل الفيلم، حسن، بيته وبين الآخرين، حيث يصر في كل وقت تقريباً على أن يحمل الكاميرا ويصور العالم والآخرين رافضاً أن ينظر إليهم إلا عبر تلك الشرائط التي يصورها لهم، معتبراً أن العالم ليس كما هو بالفعل، بل كما يتخيله هو.

الشخصية الثانية الرئيسة في الفيلم هي شخصية مصطفى، صديق حسن، الذي يعيش علاقة انفصامية مع العالم، متارجاً

«الحب تحت المطر»

(١٩٧٥)

١٢٥ د. (ألوان)

إخراج: حسين كمال

قصة: نجيب محفوظ

سيناريو وحوار: ممدوح الليثي

تصوير: كمال كريم

تمثيل: ميرفت أمين، أحمد رمزي، عادل أدهم

إذا نسينا لوهلة أن فيلم «الحب تحت المطر»، مأخوذ عن قصة نجيب محفوظ المعروفة بالعنوان نفسه، واعتبرناه، كفكرة وسيناريو، من إنتاج مقتبسه للسينما ممدوح الليثي، ومخرجه حسين كمال، فسوف نجد أنفسنا أمام فيلم جيد يعتبر من أفضل ما قدمته السينما المصرية خلال العام الذي حقق فيه. فالفيلم يتناول عدداً من الشخصيات في زمن مصرى حافل بالتفاعل والتوتر والقلق، هو الزمن الذى سبق حرب تشرين، ووصلت فيه معنويات الجيلين الأوسط والأصغر من أبناء شعب مصر، إلى الحضيض، كنتيجة لهزيمة حزيران التى لم تتعكس على الأوضاع السياسية والاقتصادية وحسب، وإنما تفاعلت مع هذه الأوضاع لتحدث صدمة أخلاقية وردود فعل سلبية لدى الجيل الشاب.

ومهما يكن من أمر، لا بد من التأكيد منذ الآن أن الشخصيات التى يتناولها الفيلم، مأخوذة فى ملامحها الرئيسية من رواية نجيب محفوظ: فهناك علیات ومرزوق، الخطيان المفعمان بالبراءة الظاهرة التي سرعان ما

تنكشف عن فساد عميق: فعليات في حقيقتها شبه عاهرة، ومرزوق يتحول إلى نجم سينمائي اتهازي سرعان ما يتخلّى عن خطيبته ويتزوج نجمة كبيرة. وهناك بعدهما سناء وإبراهيم، الأولى زميلة عليات في ليالي المصور السينمائي الفاسد حسني حجازي، وشقيقة مرزوق، والثانى مجند يعيش حرب الاستنزاف على الجبهة - إبراهيم يصاب بعينيه فيفقد بصره، ومع هذا فإن سناء - على رغم أنها تعرف أنها ذات ماضٍ قذر - لا تتخلّى عنه، بل ترضى بالزواج منه رغم ما أصابه. وبعد ذلك هناك منى زهران وسالم على، خطيان آخران: منى متحورة ومستهترة ترخص لأول عرض سينمائي يأتياها، لكنها إذا لا تزيد أن تدفع الثمن للخرج من شرفها، تدفع أخيها على زهران، الدكتور الذى يوشك أن يرحل من البلد، إلى قتل المخرج محمد رشوان الذى كان قد حاول إغراءها. أما سالم فقاض ناجح لا يؤمن بتحرر خطيبته فيتركها ثم يحاول أن يعود إليها في النهاية.

هذه الشخصيات الست، هي في الأساس، المحاور التي تدور أحداث الفيلم من حولها، في إطار الجو العام المسيطر على مصر في تلك الفترة (سنوات السبعين الافتتاحية). غير أن هذه الشخصيات هي الفلك الذي تدور فيه أيضاً شخصيات أخرى: حسني حجازي، مصور يقيم حفلات خلالية في بيته، ولا يتوانى عن مساعدة صاحباته اللواتي يتخلّين عنه وبختن الحياة الزوجية؛ وأحمد رشوان، المخرج الذي يسبب جهه للممثلة فتنة

بناء نجيب محفوظ بدقة وذكاء، وقد من خلاله شخصيات روايته حب تحت المطر. فالرواية في نهاية الأمر، وكما جرت العادة حين يتناول فيلم تجاري عملاً محفوظياً أدبياً، كانت مختلفة عن الفيلم كل الاختلاف. وفي هذا الإطار، قد يكون في إمكاننا تجاوزاً هنا، ومن الناحية السينيمائية البحثة، أن نقف إلى جانب الآراء التي عبر عنها بعض زملائنا من النقاد المصريين حين كتبوا عن الفيلم يوم عرض أنه إلى حد ما قد جاء متوفقاً على رواية نجيب محفوظ، مضيفين أنه شيء يحدث للمرة الأولى بالنسبة إلى أفلام روایات هذا الكاتب الكبير.

ولكن هذا التفوق في رأينا كان مجرد تفوق تقني لا أكثر. وذلك لأن عملية الاجتزاء التي مارسها المخرج وكاتب السيناريو على الرواية شوهدت البعد الرمزي الذي شحن محفوظ قصته به. وهو تشويه من الواضح أنه أتى عن قصد. ففي الرواية، ومقابل الشخصيات السلبية التي صورها محفوظ، واعتبرها نتاجاً للمجتمع العاهر الذي صنعها، كانت هناك شخصيات أساسية عدة أهمها ثلاثة: حامد شقيق سالم علي، وهو مناضل يساروي حمله محفوظ الكثير من أمله بمستقبل مصر، وجعله في النهاية يتزوج عליات، برغم كل ما يعرفه عن ماضيها - والرمز هنا، في الرواية، أوضح من أن يُفسر في مقال سريع -؛ وأبو النصر الكبير، ممثل المقاومة في مصر الذي يحمل عبء بناء المستقبل العربي في تضامنه مع حامد؛ وأخيراً صفات الوطنى المتهمس للاتحاد السوفياتي.

ناصر، يدفع أشخاصاً يشوهون وجه مرزوق، زوجها، فيجعله غير صالح للسينما؛ وعبدة بدران والد عليات وإبراهيم، الذي لا يعرف شيئاً عن فسق ابنته؛ وأخيراً، عشماوي مساح الأحذية العجوز، الذي يحمل وراءه ماضياً حافلاً بالقوة والوقوف إلى جانب الحق، لكنه الآن عاجز عن الكلام، ولا يجد أمامه إلا التحسن، وإبداء الألم المر.

والحال أن الفضيلة الأولى لحسين كمال، مخرج «الحب تحت المطر» تكمن في هذا الفيلم، في أن أيّاً من الشخصيات لم تقتل منه، فهو بالرغم من تعددها وتشابك الأحداث، عرف كيف يتعامل معها بشكل جيد، فارتدى كل شخصية جلدتها الذي فعل لها، وأدت دورها على أحسن ما يرام، وسط سيناريو محكم الصنع، فيه الكثير من التجديد، ولا سيما في المشاهد التي صور فيها تصوير فيلم داخل الفيلم. ففي هذا القسم قدم حسين كمال وممدوح الليثي، ما يمكن اعتباره في ذلك الحين، أهم وأخطر انتقاد - من الداخل - ضد السينما المصرية التجارية المتهافتة التي كانت هي السينما الراحلة في ذلك الحين، بكل ما فيها من زيف وتفاق. ولعله ليس من المبالغة القول إن الفيلم، حتى ولو اقتصر على هذا الجزء، لكان فيلماً مهماً للغاية.

ولكن الجزء الثاني، الجزء الذي يتعامل مع مصائر الشخصيات وتشابك المصائر بعضها بعض، وبالرغم من تفوقه الإخراجي والمثالي على سواء... أتى ليذكرنا بأننا مرة أخرى، بعيدون في هذا الفيلم من الجو الذي

بين النبات الطيبة والإمكانات المتوافرة، مادياً وسياسياً ومعنىًّا.

ويقى أن ذكر هنا على سبيل الخاتمة أن حسين كمال، حقق أفضل أعماله - منذ «البوسطجي»، «لأشيء من الخوف»...، في هذا الفيلم الذي شهد تمثيلاً ممتازاً لعادل أدهم، في دور حسني حجازي، ولعماد حمدي في دور عشماوي، وماجدة الخطيب وميرفت أمين - في دورى مني زهران وفتنة ناصر على التوالى - كما شهد مجموعة من الناشرين الذين عرف حسين كمال كيف يحركهم بشكل جيد نسبياً.

«الحب فوق هضبة الهرم»

(الوان) د. ١١٠ (١٩٨٦)

عاطف الطيب	إخراج:
مصطفى محرم	سيناريو وحوار:
نجيب محفوظ	رواية:
سعيد شيمي	تصوير:
هاني مهنا	موسيقى:
تمثيل: أحمد زكي، آثار الحكيم، أحمد راتب	

بعد مشكلة الفلاحين وحياتهم البائسة والتي سعت الثورة المصرية إلى محاولة حلها منذ قامت، بسلسلة من الإصلاحات الزراعية التي أخفقت حيناً، لكنها حققت في أحياناً كثيرة إنجازات باهرة، كانت مشكلة السكن المشكلة الجوهرية التي أخذت الحكومات المتعاقبة على نفسها ضرورة حلها. غير

هذه الشخصيات الثلاث، اختفت تماماً من الفيلم، كما اختفت بعض الأحداث والشخصيات الأخرى ذات الدلالة: مقتل سمراء وجدي، السحاقية التي حاولت التشهير بعليات بعد أن ساعدتها على الإجهاض، على يد عبدة والد عليات، المأزق الذي وجد حسني حجازي نفسه فيه وجعله يفكر بالرحيل إلى لبنان، شخصية المحامي حسن حمودة والدور الأساسي الذي يلعبه هذا المحامي في الجزء الثاني من الرواية، وبالنسبة إلى مصائر عدد من الشخصيات.

إن هذه الاختلافات كلها بين الرواية والفيلم، وهي ليست سوى جزء من مجموعة كبيرة من الفروقات، تجعل الفيلم شيئاً آخر تماماً غير رواية محفوظ، هذه الاختلافات تعطي للفيلم بعداً سياسياً مختلفاً تماماً الاختلاف عن بعد الذي شاء له نجيب محفوظ. ونحن مع إدراكنا الأسباب الجوهرية التي حدث بالمخرج على إحداث كل هذه التغييرات العضوية في الفيلم، لا يسعنا إلا أن نعتبر «الحب تحت المطر» فيلماً مقاييساً فقط من بعض أحداث رواية نجيب محفوظ لا أكثر ولا أقل.

ولكن هذا لن يمنعنا، مرة أخرى، من القول إن «الحب تحت المطر» الفيلم، وبالشكل الذي جاء عليه أتى إضافة طيبة إلى السينما العربية الجديدة، هذه السينما التي حتى بسلوكيها سبيل الميلودrama، كانت تحاول في ذلك الحين، أن تلمس طريقاً يقودها إلى تحقيق تلك المعادلة التي كنا نتادي بها دائماً،

الحكاية هنا هي حكاية علي، الموظف المتوسط الحال في إحدى المصالح الحكومية. ذات يوم يتعرف علي إلى موظفة جديدة تلتحق بالمصلحة نفسها... ويقع الهوى بينهما، ويعاهدان على الزواج متهددين كل الصعوبات الاقتصادية التي تعيش طريقهما. فالحال أننا هنا - في زمن الفيلم - في صلب عصر الانفتاح حيث الصعوبات أمام أي حبيبين اقتصادية ولم تعد اجتماعية أو طبقية كما الحال في السينما المصرية القديمة. سيواجهه الحبيبان الصعوبات... ولكن ما العمل حين تتنقل أمامهما أية إمكانية للحصول على شقة. وبالمعنى المزدوج للكلمة: شقة ليعيشَا فيها بعد الزواج. وشقة ليختليا بها مع بعضهما البعض لتنمية ساعات غرامهما؟ إن القواعد الاجتماعية والاقتصادية هنا، والقوانين، تحول بينهما والاختلاء في غرفة فندق أو شقة مفروشة. وهكذا إذ يتجلون بين مكان وآخر للحصول ولو على دقائق، يجدان استحالة ذلك في مواجهتهما. وأخيراً، لا يجدان أمامهما إلا اللجوء إلى مكان خفي في هضبة الهرم. ولكن هناك ستكون الشرطة في المرصاد لهما، فتقبض عليهما بتهمة القيام بأعمال منافية للأداب في أماكن عامة، ويحالان على المحاكمة.

من حول هذه الحكاية المتسمة بقدر من طرافة المغامرة، يدور هذا الفيلم الذي يطرح في حقيته واحدة من أكثر المشاكل تعقيداً في مصر الحديثة. أما كونه قد أتى، بحسب بعض النقاد، مندداً بعصر الانفتاح، كما حال معظم

أنه سرعان ما تبين أن هذا الحل مستحيل، مهما كان شكل الحكم ونوعه، حيث التكاثر السكاني يسير على وتيرة تفوق كثيراً وتيرة البناء وخلق مجتمعات سكنية مهما كانت شعبية ورخيصة التكلفة. والحقيقة أن هذا موضوع لم تتوقف الأفلام المصرية عن محاولة طرحه ودائماً من موقع اللوم للسلطات، وفي أحيان كثيرة من موقع التساؤل حول «جدوى» التكاثر السكاني الذي يتسبب في المشكلة.

ولم يكن نجيب محفوظ متخلقاً عن طرح الموضوع، مرات عديدة بشكل جانبي، ولكن مرة على الأقل بشكل مباشر، وذلك في روايته القصيرة، أو قصته الطويلة الحب فوق هضبة الهرم، وهي التي حولها عاطف الطيب، مع كاتب السيناريو مصطفى محروم إلى فيلم يمكن اعتباره من أبرز ما حقق هذا الثنائي، حتى وإن كان من الصعب اعتبار الرواية نفسها من أعمال محفوظ الكبيرة. بالأحرى، هي أصلاً من نوع الكتابة الخطية التي تصلح للسينما وتنتاج عادة أفلاماً جيدة!

ولكن لأن محفوظ هو محفوظ، لن يكون من الإنفاق القول إننا أمام عملٍ أيديولوجي يحاول، كالعادة مع مثل الأعمال الإبداعية التي تتصدى لهذا النوع من القضايا الاجتماعية، أن يفرض رأياً معيناً وإن يستخدم السينما لمجرد مقاومة للأوضاع الراهنة والتحسر على حلول لا تأتي. بل بالعكس جاء الفيلم طريفاً، غرامياً بامتياز، متحركاً بامتياز وكوميدياً - رومانسيّاً في بعض الأحيان بامتياز.

قبل ذلك بسنوات، بل إن فيلم مشهراوي الأول لهذا، أدهش ببساطته وعفويته ومكرهه، في الوقت نفسه، ومن القلوب بتصویره التفصيلي ل يومية الإنسان الفلسطيني البسيط تحت الاحتلال، لافتًا الأنظار بقدرته، في مناخ يتراوح بين بريخت وجون شتاينبك، على تقديم المقاومة الهدامة التي يقوم بها الإنسان الشاعر من دون شعارات، وتصویره الإنسان المسحوق في قدرته على تحديد زمن نضاله وتحايله على ساحقه.

أما الجبكة فتبعد شديدة العادمة وتلخص على الشكل التالي: في أثناء فرض حصار إسرائيلي على مدينة غزة، وإعلان حظر التجوال في العام ١٩٩٣، يتكاثف أفراد أسرة أبو راجي، المقيمة في مخيم الشاطئ والمؤلفة من خمسة أفراد. وعلى الرغم من أن لكل فرد من أفراد هذه الأسرة البسيطة والعادمة مشاكله وموافقه، فإن الحصار يفرض عليهم التكافف في ما بينهم، ولكن أكثر من هذا: التواصل مع الجيران، في استغناه تمام عن مداخل البيوت. وهنا تكمن واحدة من نقاط القوة في هذا الفيلم، حيث تبدو الحياة سائرة كما هي في علاقات خلفية بين البيوت تتم من طريق النوافذ والحدائق الصغيرة، ما يكشف كم أن المحاصر غريب ونائه هنا، وسط مجتمع يعرف كيف يعيش حياته ويستوي أمره رغم ألف الاحتلال.

إن شبكة العلاقات الخلفية التي يبنيها هذا الفيلم الذكي والبسيط في آن معاً، هي الابتكار المدهش الذي يحمله الفيلم، مستحوذاً هنا

أفلام الراحل عاطف الطيب، بل حتى معظم أفلام أبناء جيله (محمد خان، علي بدرخان، خيري بشار، داود عبد السيد...)، فأمر في بعض المغالاة، لأن الأحداث كان يمكن أن تدور في أي زمن من أزمان مصر الحديثة، وفي أي عهد من العهود. وهكذا فهم المفترج الفيلم على أيام حال وأعطاه قيمة بين أفلام الطيب ورفاقه.

«حتى إشعار آخر»

٧٥ د. (الوان)

إخراج:	رشيد مشهراوي
سيناريو:	رشيد مشهراوي
تصوير:	كلاوس يوليوسبرغ
موسيقى:	سعيد مراد، فرقه صابرين
تمثيل:	سليم ضو، نائلة زياد، محمود قدح

كان «حتى إشعار آخر» الفيلم الطويل الروائي الأول لمشهراوي الذي كان، قبل ذلك، قد لفت الأنظار بعض الشيء بأفلامه القصيرة واعتبر وعداً من عود السينما الفلسطينية التي كانت لا تتوقف في ذلك الحين عن تجديد نفسها وإعادة اختراع أساليبها بشكل يشبه الانطلاق الدائم من الصفر. لقد أتى «حتى إشعار آخر» أشبه بمفاجأة طيبة وحصل جوائز عديدة، عربية وعالمية، وبدأ معه أن السينما الفلسطينية، سينما الداخل، تعرف ولادة جديدة تذكر بالولادة المميزة التي شكلها ظهور «عرض الجليل» لميشيل خليفى

«حدوٰة مصرية»

د. (الوان)	١٢٠	(١٩٨٢)
يوسف شاهين	إخراج:	
يوسف إدريس	فكرة:	
يوسف شاهين	رواية سينمائية:	
محسن نصر	تصوير:	
جمال سلامة	موسيقى:	
تمثيل: نور الشريف، يسرا، ماجدة الخطيب		

من ناحية مبدئية بني فيلم «حدوٰة مصرية» (الذي قدم في الخارج تحت عنوان «الذاكرة» غير الموفق قدر توفيق العنوان المصري) انطلاقاً من قصة، أو من فكرة كتبها يوسف إدريس، ولن بعدم الأمر من يؤكّد لاحقاً أن إدريس نفسه ربما يكون اقتبس الفكرة من مسرحية روسية عنوانها «أغوار الروح» للكاتب نيكولا أفرينوف، كما كان هناك من تسبّها، حينما إلى فيلم «الرحلة الغريبة» لريتشارد فليشر، وحينما إلى فيلم «كل هذا الصخب» للكاتب والمخرج الأمريكي هيربرت روس، وكل هذا ممكّن بالطبع، ولكن الأقرب إلى المنطق هو أن شاهين انطلق من كل ذلك متبنّياً إلى أن في كل هذه الأسّس، ما يمكنه من أن يروي قصّاً من حياته، ويحاكم نفسه، على طريقته. ذلك أن «حدوٰة مصرية» هو أولاً وأخيراً فيلم عن حياة يوسف شاهين. يتّبع تلك الحياة، يروي فصولها، يحاكمها من دون رحمة أو هواة، جاعلاً من بطلها («يحيى») مرة أخرى ولكن

على جغرافية الغيتور التي تؤثّر عادة في أسلوب إقامة الأقلّيات اليهودية نفسها في المدن الأوروبيّة وغير الأوروبيّة المعادلة لهم. هنا يستحوذ مشهراوي على هذا الغيتور، ويحوّله إلى سلاح ضدّ من كان يحسب نفسه في الماضي ضحّي يقيم في الغيتور، ويقاوم وسط دهاليزه وامتداداته الداخليّة، ضدّ جلاده. هذه المرة، في فيلم مشهراوي، يبدو الضّحّي السابق وقد أضحى جلاداً، والفلسطيني وقد أصبح ضّحّي لهذا الجلاّد، ولو عبر هذا التوزيع الجغرافي الرائع، والذي يحمي حياة «عادية» تدور داخله، فيما جنود الاحتلال يتشارون في الخارج، حتى إشعار آخر، وهم يعتقدون أنّهم قد تمكّنوا من دحر الفلسطيني وإجباره على الاستسلام بتضييق الخناق، في العيش، وفي قوة السلاح عليه، ناسين أن الإنسان المضطهد يملك أسلحة كثيرة.

أما رشيد مشهراوي فقد تحدث يومها عن فيلمه قائلاً: «في هذا الفيلم كان هناك واقع فرض نفسه عليّ، حيث إنّ كوني ذا تجربة كبيرة في منع التجول، جعلني قريباً جداً من المواد التي اشتغل عليها، فبدت الأمور وكأنّي أحقق فيلماً عن أهلي وبيتي وعن نفسي. كان التوجّه بالنسبة إليّ على شكل إعادة رسم الواقع وإلقاء الضوء على التفاصيل الإنسانية الصغيرة والتعامل معها، والتعامل مع الإنسان كإنسان وسط وضع معين عليه أن يدبّر حياته فيه بشكل يومي وسط الاختناق والاحتلال والماسي التي ينسى الناس أنّ الفلسطيني يمكن أن يعيشها أيضاً...».

أماره وراءه تدل على عبوره هذا الكون، مثل خوفه الذي ترك الأهرام، وجارنا الذي خلف أطفاله. والممثل العربي يقول «اللي خلف ما متش». أما أنا فإني لم أنجب ذرية، ولم أبن أهراً.. فما الذي سوف أتركه ورائي؟ بضعة أفلام. ولكن إذا كان للمرء أن يترك شيئاً وراءه، فمن الأفضل له أن يترك الحقيقة حول حياته. كنت في السادسة والخمسين وشعرت أني عشت بما فيه الكفاية كي لا أعود في حاجة إلى اختراع الحكايات...».

ومن هنا كان هذا الفيلم.. أتنى نابعاً من حياة يوسف شاهين نفسها، ومهما كان مصدر الفكرة الرئيسية. فما الذي قاله شاهين في هذا الفيلم؟

ترى من مثلك يفكّر وهو طفل في أن يكتب رسالة لنفسه يقرأها بعد عشرات السنين، ليقارن عند ذلك بين ما كانه وما كان يمنى أن يكون؟ ليسأل نفسه عن أحلامه وتطلعاته ونجاحاته وخيباته؟ حسناً إن فيلم «حدوٰة مصرية» هو أشبه شيء بهذه الحكاية، بهذه الرسالة، ولنتتبع لإدراك هذا، خطوط هذا الفيلم. فهو في البداية يصور لنا السينمائي يحيى (وهو نفسه على الأرجح ذلك الباحث الآخر الذي كنا ترکناه في «إسكندرية ليه؟» يصل إلى مرفأ نيويورك).. إنه الآن في مقتبل العمر، ويصور المشهد الأخير لفيلم «العصافور».. ولكن يحدث له خلال التصوير أن يقع أرضاً فريسة إجهاد سبب له ذبحة قلبية، وإذا يكتشف الأطباء سواناً في وضع شرائي وتخراً في دمه يقررون أن عليه أن يذهب إلى

تحت ملامح نور الشريف، في واحد من أفضل أدواره، هذه المرة) أنه الآخر وقرنه المطلقاً. وإزاء هذا الواقع هل بهم حقاً أن يكون شاهين جاء بفكرة من يوسف إدريس أو من غيره؟ هل بهم حقاً أن يكون بيلا بارتوك قد استلهم معظم موسيقاه الجميلة من الأناشيد المجربة الشعبية أو أن يكون شكسير كتب واحدة من أعظم المسرحيات في تاريخ البشرية انطلاقاً من حكاية كانت تروى قبله بمئات السنين حول أمير للدنمارك؟

المسألة في «حدوٰة مصرية» ليست في منبع الفكرة، بل في السياق الذي يبني عليه شاهين فيلمه، كجزء ثانٍ من سيرته الذاتية، جاعلاً من الفيلم كله عبارة عن حوار صاخب بين الطفل الذي كانه شاهين والرجل الذي صاره. حوار كان محاكمة تعريّة ل SHAHINنفسه، ويمكن أيضاً للواقع المصري كله. وكان إضافة إلى هذا فيلماً عن السينما: عن السينما كمكان آخر (أخير؟) للحرية، وعن الإبداع كوسيلة أخيرة للبقاء.

لقد قال شاهين وكرر مراراً، ولا يمكننا إلا أن نصدقه إذ يقول هذا، إن نقطة انطلاق رغبته في تحقيق هذا الفيلم كانت حين اكتشف قبل سنوات أن «عليّ أن أخضع لعملية جراحية في القلب. ولقد صدمني هذا الأمر بصدق، إذ أحسست أن الموت يواجهني، وهكذا وجدتني أجابه كل ما يمكن لي أن أجابهه من أسئلة: ما الذي فعلته في حياتي حتى الآن؟ كان هو السؤال المحوري؟ وشعرت أن سينمائياً لا يمكنه أن يترك هذا العالم من دون أن يترك

السينمائية: فهو، من بعد أن يعيش طفولة تكاد لفترط شفافيتها في «حدوتة مصرية»، أن تكون طفولة يحيى «إسكندرية ليه؟» يرحل يحيى هنا، وهو بعد يكاد لم يخرج من المراهقة (وليس مصادفة أن يلعب دور يحيى الفتى هنا، محسن محى الدين، الذي كان لعب دور يحيى في «إسكندرية ليه؟» وسيلعب أيضاً دور يحيى في «الوداع يا بونابرت»، ثم أيضاً وأيضاً، ولكن تحت اسم آخر في «اليوم السادس». يرحل يحيى، إذاً، إلى الولايات المتحدة ليدرس فنون الدراما، ثم يعود إلى مصر حتى ينخرط في حياتها السينمائية، ولكن عبر تطلعات «عالمية» لا تكف عن إثارة سخرية يحيى الكبير ويحيى الطفل في الفيلم. فيحيى إذ يحقق أفلامه واحداً بعد الآخر، لا يبدو مهتماً كثيراً بأن تعرض على الجمهور العربي/ المصري المعنى بها: أكثر من هذا يبدو مهتماً بأن تعرض في المهرجانات الأجنبية الكبرى.

يقول «حدوتة مصرية» لنا، وبشيء من جلد الذات إن شاهين (يحيى) كان منذ بداية عمله السينمائي يحمل باللحظة التي سوف يقف فيها على الخشبة في «كان» لينال أرفع جائزة تقديرية منحها المهرجان في تاريخه. وكان هذا يحركه طبعاً. حين حقق شاهين «حدوتة مصرية» كنا لا نزال في العام ١٩٨٢، وكان عليه أن يتظر ١٥ عاماً أخرى قبل «المصير» وخمسينية «كان». وهكذا نرى في «حدوتة مصرية» كيف أن يحيى يسعى منذ العام ١٩٥٤ إلى تقديم فيلم «ابن النيل» في مهرجان «كان»، وهو - عند ذاك - إذ يكون متوقعاً فيلمه الفوز

لندن كي تجري له عملية جراحية هناك. وعشية العملية، تبدأ رحلة يحيى مع ذكرياته، من خلال ذلك الطفل الصغير (الشبيه بالأمير الصغير في رواية أنطوان دي سانت إكزوبيري)، في لعبة تراجع زمني مكوني في ارتباطه بالحاضر، يأخذه فيها الطفل الذي لا يفتأ يفهمه بأنه، إذ كبر وخاض الحياة العملية، إنما خان مبادئ صباح، وأحلامه المثالية.

وإذ يبدو الطفل محاكماً لشاهين، يطلب هذا أن تستدعي للشهادة في حقه كل النساء اللواتي أحطنه بحياته: أمه وأخته وزوجته وأبنته. ومن خلال هذه الشهادات ومن خلال رد شاهين عليها، تقوم المحاكمة الأساسية التي لا تطاول هذه المرة يحيى وحده، بل العائلة والجيل والمجتمع، وصولاً - كما يقول علي أبو شادي في مقال عن الفيلم - إلى «المدرسة والثورة والسلطة والتقاليد، مروراً بعالم السينما، في داخله وخارجه، والمنظمات السياسية، والمثقفين»، وإذ يحاكم يحيى هؤلاء جميعاً في مجرى رده على الطفل، يحاكم نفسه، ولكن هنا في لعبة تعرية كاملة تتضاعف بالسخرية، ذلك أن يحيى، إذ يواجه فصول المحاكمة، يسرد أمامنا وقائع حياة أنه الآخر - أي يوسف شاهين - في شكل يذكرنا حقاً بمارتشيلو ماستروياني/ فدرريكو فليني في فيلم «ثمانية ونصف»، إذ، لأن حياة يوسف شاهين هي حياة سينما، ولأن الرجل لم يعش حياته إلا لكي يكون في قلب السينما وفي قلب الأفلام، تمر كل تلك المحاكمات والإدانات التي ذكرناها، من خلال سيرة شاهين/ يحيى

جلد للذات، إنما أوصل الهذيان إلى غايته، علماً أن الفيلم كله يقوم على الهذيان، رغم العديد من مشاهده الواقعية بل «الههير واقعية» والمستقاة من حياة الفنان نفسها. فالحال أن إلغاء يحيى الطفل، لحساب يحيى السينمائي المكتمل، لن يعني لنا بأي حال من الأحوال أنه كان على غير حق، بخاصة أن شاهين وضع على لسان الطفل إدانات صحيحة واتهامات، تطاوله شخصياً ولكن تطاول المجتمع أيضاً، وتطاول تاريخ مصر كله. كل ما في الأمر أن يحيى الكبير عاش إدانة الذات، ويشكل فيه شيء من الأوديبية في الوقت الذي كان يخجل إليه فيه أنه راحل ويتعين عليه أن يعيش لحظة صدق مع نفسه. ولكن حين زال الخطر، كان لا بد له من أن يقرر - أوديبياً - أنه لا يمكن ليحيى الصغير وليحيى الكبير أن يعيشَا في الوقت نفسه: على واحد منها أن يُلغى لكي يتمكن الآخر من البقاء.

والمنبدأ هنا لا يقوم على فكرة أن البقاء للأصلح، بل على أساس فكرة البقاء للأقوى (اللعبة الأوديبية المعتادة). يتوجب على أوديب أن يقتل أباًه ويتزوج أمّه كي تتحقق النبوءة. أما بالنسبة إلى شاهين في «حدوة مصرية» فإن على الأب أن يقتل أوديب، الذي يأتي هنا ليؤكد له أنه لم يعش حياته كما كان يجب عليه أن يعيشها. غير أن هذا التحليل، قد لا يستوي هنا إلا في ظاهر الأمور فقط، أما في الباطن، فإن اللعبة تبدو معكوسة تماماً، حتى وإن كان من الصعب تصوروعي فنان حسام غريزي الاندفاع، قادرًا على إدراكتها في كل

الكبير وأن يكون حديث الناس، لا يكاد فيلمه يحظى بأكثر من بضعة سطور في صحف ثانية الأهمية. وبعد ذلك ننتقل معه إلى «باب الحديد» الذي يتطلع من خلاله إلى «العالمية» مرة أخرى، فيعرضه في برلين، دون أن يلفت نظر كثيرين. وبعده يجرب حظه مع القضية الوطنية ويحقق فيلم «جميلة الجزائرية» عن تضال الشعب الجزائري، وهذه المرة يقترب، حقاً، خطوة ما من هدفه: يعرض فيلمه هذا في دورة العام ١٩٥٩ لمهرجان موسكو وبنال تقديرأ، سيكتشف السينمائي بعد سنوات طويلة أنه كان تقديرأ لموقف الفيلم السياسي، لا لقيمة الفنية.

وتمضي السنوات، ليكتشف يحيى أنه بات يعيش بعض الشيء خارج الزمن، حين يرى أن ابنته (وهو في الحقيقة ليس لديه ابنة، بل ابنة أخت بمثابة ابنة له) تناضل سياسياً وتعرض لمشاكل رقابية حين ينجذب فيلم «العصافور». وهنا تبدو هذه المشاكل وكأنها واقعة لمصلحة يحيى، إذ تأتي عناصر خارجية لتبرر له، خروجه عن الخطوط التي كان رسماً لها لحياته صغيراً، وبيدو الآن مبتعداً عنها. ومع هذا، تحكم المحكمة الداخلية على يحيى، في نهاية الأمر بأنه «مركري التزعة» أي «أثاني».. ثم يتم إخراج الطفل من داخله وبيدو بالتماثل إلى الشفاء.

ومن الواضح هنا أن شاهين، عبر هذه النهاية الملتبسة، والتي قد تحمل من السخرية من الذات، ما يفوق كل ما حمله الفيلم من

كي تستعيد الحياة مجريها، لأن ليس الصواب ما يصنع التاريخ بل التاريخ هو الذي يصنع الصواب، إنها البراغماتية في مواجهة المبدئية، بأجلِّ معانِيها.

ومن المؤكد أن هذا الاقتراح، الذي يمكن في ضوئه قراءة «حدوة مصرية» بشكل مختلف عن معظم القراءات التي تناولته – ومرة أخرى لست أزعم هنا أن هذه هي القراءة «الواعية» التي قد يقتربها شاهين علينا، بل هي قراءة من قراءات عدّة، وتبدو لي شديدة الشخصية هنا! – هذا الاقتراح يعيدها إلى فكرة الدمية الروسية وتشبيه سينما شاهين، الكبيرة على الأقل، بها. فكما حال تلك الدمية حيث كل نسخة كبيرة لها تحمل في داخلها نسخة أصغر، يمكن لهذا النمط من أفلام شاهين أن يحمل في داخله دمى أصغر إلى ما لا نهاية.

فسينما شاهين، بعد كل شيء، تبدو لنا سينما أكثر ذكاء و«ملعنة» من أن نحدها في إطار معين أو أسلوب معين. وفي هذا الإطار، قد لا يكون التماهي بين الطفل يحيى وبين الشورة المصرية – وعلى الأقل كما رسمتها تصوّرات جمال عبد الناصر – بعيداً من الصواب. هل يعني بهذا أن يوسف شاهين كان يمضي هنا في لعبة تصفية الحساب مع الثورة؟ على الإطلاق... وعلى العكس، كان يقدم لنا على الأرجح، نقداً ذاتياً – وجماعياً وبالتالي – إزاء ذلك الطفل الذي جاءنا ليدينا على خياناتنا وأحلامنا، وكان لا بد من تصفيته، لأن الاعتراف بأنه كان على حق ويانا كنا على خطأ ليس من شأنه أن يغير من الأمور شيئاً.

أبعادها: فالحقيقة هنا هي أن يحيى الطفل هو الذي يلعب دور الأب، أو بالأحرى دور الأنا – الأعلى، المراقب والمحاسب. ولكي تستمر الحياة في مسيرتها، مهما كان من شأن هذه المسيرة أو صوابيتها، يتوجب التخلص من هذا الرقيب، بكل لؤم وكلية، لأن ما هو على المحك هنا ليس الصواب (في لعبة الخطأ والصواب) بل الاستمرارية. ومن هنا، بصرف النظر عن يلعب دور الطفل وعمن يلعب دور البالغ، محور اللعبة هو التخلص من الرقيب الأعلى، من الوصي الذي يمكنه في كل لحظة أن يتقطّع لمحاسبتنا.

وعلى ضوء هذا الاقتراح، إذا كان «حدوة مصرية» يبدو لنا، في منحى – أساسياً على أية حال – من مناحيه، محاولة من يوسف شاهين لمحاكمة تاريخ مصر الحديث والراهن، فإن يحيى الطفل يصبح هنا كنایة عن ذلك الأنا – الأعلى الذي أتى ليحاسبنا على أخطأتنا وخياناتنا، ولما كانا غير قادرين، حقاً على الخضوع إلى متطلبات مثل هذه المحاكمة، لأننا ننزلق من منحني هابط بقوة، يصبح من الأفضل التخلص من هذا «الدخيل» المحق، لمصلحة مسيرة «الحياة كما هي».

ومن هنا، من الواضح، أن الفيلم الذي سيكون من الأفضل مقارنته به «حدوة مصرية»، إنما هو «طيران فوق عش الوقواق» لميلوش فورمان. صحيح أن جاك نيكلسون في الفيلم هو الواعي المصيب الذي يدخل المصح لزرع بذور الترد المحق فيه، فإنه سرعان ما يصبح هو الشخص المطلوب التخلص منه

فيلم سيرة ذاتية واضح هو «إسكندرية كمان وكمان» (١٩٩٠)، الذي سيكون الجزء الثالث من «سيرته الذاتية»، والذي، إذ سيغوص فيه مباشرةً في الذات وتعريتها، وفي السينما، سيكون، في اعتبارنا، أكثر من «حذوته مصرية» ارتباطاً بحياته الخاصة.

ذلك أن خيانتنا ل بداياتنا حصلت وانتهى الأمر، ولأننا في الحقيقة، لم ننتظر زمناً قبل أن نقتل الطفل في داخلنا، لقد قتلناه من زمن بعيد.

وفي هذا الإطار يبدو لي «حذوته مصرية» واحداً من أكثر أفلام يوسف شاهين واقعية وسوداوية وتشاؤماً في الوقت نفسه. يبدو واحداً من أكثر أفلامه تعبرأ عن نظرته الحقيقية إلى واقعنا وما فعلناه بكل الفرص التي أتيحت لنا، فمررنا دائماً قربها أو فوقها من دون أن نراها.

«الحرام»

(١٩٦٥) د. (أسود وأبيض)

بركات	إخراج:
يوسف إدريس	قصة:
سعد الدين وهبة	سيناريو وحوار:
ضياء المهدى	تصوير:
سليمان جميل	موسيقى:
تمثيل: فاتن حمامة، عبد الله غيث، ركي رستم	قواسم مشتركة كثيرة تجمع بين فيلمي هنري بركات الكبيرين «دعاء الكروان» و«الحرام». ولعل أول هذه القواسم أن الفيلمين، وخلال فترة زمنية واحدة تقرباً، أثاراً لسيدة الشاشة العربية فاتن حمامة أن تلعب - وقد تجاوزت سن الصبا ولم تعد تناسبها أدوار الفتنيات المدللات أو المظلومات - دورين يناسبان سنها، ويناسبان في الوقت نفسه طاقتها التمثيلية الهائلة. ثم إن الفيلمين مأخوذان عن عملين روائين كبيرين و معروفين. فأولهما عن رواية طه حسين كما نعرف، أما ثانيهما فعن رواية شهرة يوسف إدريس. ثم إن الفيلمين يدوران في بيته ريفية

ولكن لأن شاهين سينمائي وليس عالم اجتماع، اختار أن يقول هذا كلّه، عبر العاب سينمائية حاذقة يختلط فيها الواقع بالفانتازيا، والتلّعثم بالتبصر، واللغة الفنية بلغة الحلم. ومن هنا، من دون أن يكون في الإمكان اعتبار «حذوته مصرية» واحداً من أكبر أفلام شاهين، يمكن النظر إليه على أنه واحد من أصدقها، إضافة إلى ما فيه من تجديد «لغوي» سوف يطالعنا لاحقاً في العديد من أفلامه التالية.

غير أن الأساس ليس هنا: الأساس هو أن شاهين في هذا الفيلم الذي «جرؤ» فيه على أن يقول جزءاً من سيرته الذاتية، أخفى أشياء كثيرة، ربما للضيق الوقت وربما لأنه كان لا يزال، بعد، راغباً في تقديم البعد الأيديولوجي - السياسي الخفي، على بعد الحكائي - الذاتي: أي أنه، إذ انهمك في تعرية المجتمع من حوله، وفي تعرية ذواتنا جميعاً «نسبياً» أن رغبته الأساسية كانت تعرية ذاته، وهذا ما «سيفطون» إليه لاحقاً، مرة في «الوداع يا بونابرت»، ومرة أقل منها حدة في «اليوم السادس»، ثم مرة جديدة في

ولكن، في الوقت الذي يطرح «دعاء الكروان» موضوعه في شكل أقرب إلى الخصوصية والى البعد السيكولوجي، نجد «الحرام» وعلى خطى «ثورية» يوسف إدريس و«تقدميته»، يطرح الموضوع من ناحية اجتماعية طبقية، ما كان في إمكان كاتب من طينة طه حسين أن يعطيها المكان الأول من اهتمامه، حتى وإن كانت شكلت بعده أساساً في بدايات حياته ونصولها، كما في الأيام انطلاقاً من سيرته الذاتية أو «المعدنون في الأرض» انطلاقاً من رصده الواعي للقضية الاجتماعية المصرية. مهمما يكن من أمر، حتى وإن كان نقاد ومؤرخون كثريقيمون توازنـاً دقيقاً - في لعب التقويم - بين الفيلمين، فإن الأمر لا يخلو من راصدين قد يفضلون الأول، وأخرين قد يفضلون الثاني، وغالباً لأسباب أيديولوجية.

في «الحرام» - الذي لا يختلف سياقه كثيراً عن السياق الذي دونه يوسف إدريس في روايته التي تحمل الاسم نفسه - تلعب فاتن حمامة دور عزيزة، تلك المرأة البائسة الحزينة دائماً، والمتنمية إلى فتات ريفية مهمنة إلى حد لا يطاق، لا تجدر زقها إلا في العمل الموسمي مرتحلة بين منطقة وأخرى حيث يتوافر هنا العمل. ومن هنا يطلق على أهل هذه الفتات اسم عمال التراحلين، أو الغرابوة - على أساس أنهم دائماً غرباء أينما حلوا وارتاحلوا، كالبدو لا مستقر لهم، ولا مدخل ثابت - إنهم أناس لا يلتفت إليهم أحد، بالكاد يحصلون على غذائهم مقابل العمل... فإذا عجز الفرد منهم

لم يكن لأدوار فاتن حمامة عهد جديد بها من قبل.

أما ثانى القواسم والأعمق، فإن ثمة لقاء مدهشاً بين موضوعي الفيلمين، ثم بين نظرة كل من الكاتبين إلى هذين الموضوعين، وهي نظرة ما كان يمكن سينمائياً من وزن هنري برکات، عرف دائماً بأنه كان من أكبر المتسائلين حول قضية المرأة المصرية، والعربية في شكل عام، إلا أن يتلقفها في لقاءيه الجديدين هذين مع نجمته المفضلة التي لم يفتتها، بدورها، وحتى من دون ادعاءات كثيرة، أن تطل بين فيلم وآخر على قضية المرأة ودائماً من موقع تقدمي. فإذا أضفنا إلى هذا حقيقة أن كلاً من الفيلمين ينطلق أساساً من واقعة اغتصاب تقع المرأة ضحيتها من دون أن تكون لها يد فيها، ليسير كل فيلم بعد ذلك على سجيته طارحاً موضوعه مشعاً بحكته، تبعاً لوجهة نظر كل من الكاتبين: المتنور طه حسين، والثائر على عيوب المجتمع يوسف إدريس، سنجدنا أمام سينما استثنائية شديدة الجرأة لا تزال في حاجة أكثر وأكثر إلى مزيد من الدراسة والتمعن، ولا سيما في ضوء ما وصلت إليه قضية المرأة المسلمة في زماننا هذا.

وهذه المرأة، كما نعرف، كانت هي في التقاليد الاجتماعية، المسؤولة الرئيسة عما يحدث لها، وحتى حين تفتضـب، حيث يتحول المجتمع دائماً إلى إيجاد الذرائع والمبررات للرجل إن كان مفترضاً، أو للاخ أو الأب أو الحال إن كان قاتلاً المرأة حين تقع فريسة الاغتصاب أو مجرد الإغواء.

العقل، الذي ما إن يرى ما فعلته عزيزة، حتى يدنو منها، في اللحظة التي تحاول فيها الهرب. فيقبض عليها ثم يغتصبها على رغم مقاومتها، وبعد محاولة أولى فاشلة... ثمناً لحبة البطاطا. طبعاً بعد ذلك الاغتصاب كان يمكن الحياة أن تسير في دوامتها المعتادة... لكن الذي يحدث، بعد أن تكون عزيزة قد التحقت بالعمل لتؤمن البقاء - من جديد لها ولزوجها المريض دائمًا - هو أن عزيزة تحمل سفاحاً. وهي إذ تكتشف هذا، ولا تعرف طبعاً كيفية التخلص من الحمل، تربط طوال شهور حزاماً تشد به بطنها مانعة إياه من الظهور.



وفي نهاية الأمر، وخلال يوم عمل شاق، تتضح عزيزة جانياً وسط طبيعة صارت الآن شديدة القسوة والهيمنة، وتضع الطفل، الذي إذ لا تدري ماذا تصنع به مع أن لا بد من فعل ما للدرء الفضيحة، لا تجد أمامها إلا أن تقتله، فتخنقه مرة أولى لكنه لا يموت، ثم تقتله في محاولة ثانية في تذكير شديد الذكاء والإيلام باليوم الاغتصاب حين فشل المغتصب صاحب العقل مرة أولى ليكرر التجربة، وكأن عزيزة تحاول أن تقتل الطفل الوليد مرتين مقابل اختصاصها مرتين، ما يضاعف من حجم التأثير. في وقت تالٍ يتم العثور على اللقيط

عن العمل أو الحصول عليه، يموت جوعاً ومريضاً، كحال حيوانات الأدغال، مع فارق أساس يكمن في أن الحيوانات هذه يمكنها افتراس من هو أضعف منها مرتبة تأكله. أما عمال التراحل، فإنهم عاجزون عن هذا، أولاً لأن القوانين والسلطة لهم في المرصاد، وثانياً لأن من النادر أن يكون ثمة في مجتمعاتهم من هو أذنٍ منهم أو حتى أضعف.

والحقيقة أن وصف هذا كله، يشغل من كتاب يوسف إدريس صفحات عدة... كما يشغل من الفيلم، مشاهد وفقرات باللغة القوة والدلالة، حتى وإن كان التركيز سيكون أشد على زوجين من أبناء هذه الفتاة هما عزيزة وزوجها. وهذا الزوجان ظلا يعملان وقدريلن على تدبیر شؤون العيش حتى اليوم الذي يقع فيه الزوج مريضاً... ويصبح على عزيزة أن تتولى قضية الحصول على وسائل البقاء. لكن هذا ليس كل شيء. إذ ذات يوم ولفرط ما برحت به آلامه وضروب ذله، يطلب الزوج من عزيزة أن تأتيه بحبة بطاطاً... وهنا، بعد تردد، لا يكون أمامها إلا أن تقصد حقلًا لتحاول أن تحصل لزوجها على ما يريد. وهناك كان لا بد من أن يحصل ما يحول الحكاية من واقع يومي إلى دراما، فقد تكون في السياق استثنائية، لكننا نفهم من سياق العمل ككل، أنها يمكن أن تقع في أي لحظة - تماماً كما نفهم في «دعاء الكروان» أن «اغتصاب» المهندس خادمه هنادي، كان شأنًا شبه طبيعي يقع البائسون ضحيته من دون أن يجرؤوا على الشكوى. هنا في «الحرام» تكون الدراما في وجود صاحب

«حروب صغيرة»

١٠٨ د. (اللون) (١٩٨٢)

مارون بغدادي إخراج:
مارون بغدادي سيناريو:
تصوير: إدوارد لاتشمان، هاينز هولشر
تمثيل: ثريا خوري، نبيل إسماعيل، روجيه حوا



لا يستطيع أحد، اليوم، بالتأكيد إحصاء الأفلام السينمائية، روائية أو وثائقية، طويلة أو قصيرة، التي تناولت الحرب اللبنانية التي دارت وتنوعت بين ١٩٧٥ و١٩٩٠. ولا يستطيع أحد، بالتأكيد، أن يقول اليوم، لا أن هذه الحرب انتهت فعلاً، ولا أن الإنتاج السينمائي عنها سيتوقف عما قريب. فمنذ عقود طويلة تشكل هذه الحرب موضوعاتها،

المقتول، وتبدأ تحريات، تقود إلى عزيزة، التي سرعان ما تموت هي الأخرى، ضحية لكل ذلك المؤس ولكل ذلك الظلم... في وقت يتحلق الفلاحون البائسون من أمثالها حول جثمانها وذكراها وقد أضحت، في الفيلم على الأقل - إن لم يكن في الرواية الأصلية - رمزاً لبؤس فقراء الفلاحين ونضالهم في سبيل العيش والكرامة.

وأصبح هنا أننا، سينمائياً، أمام عمل ملحمي كبير، وأمام عمل مؤثر وفاعل على الصعيد الاجتماعي. من هنا لم يكن غريباً أن يعتبر الناقد الفرنسي جورج سادول هذا الفيلم إحدى أروع الملاحم السينمائية المصرية، وأن يصار دائماً إلى تسمية الفيلم واحداً من أفضل وأقوى عشرة أفلام في تاريخ السينما العربية. وأن تكتب عنه صحيفة لوموند حين عرض في مهرجان «كان» عام إنتاجه ١٩٦٥: «إن ما يجذبنا في هذا الفيلم هو تلك الصورة التي تعكس آلام هذه القرية المصرية وأهلها. والحقيقة أن هذا الفيلم ليس فيلماً يمكن اعتباره عملاً يتحدث عن قضية فرد واحد هو عزيزة طبعاً، بل إنه أشبه ما يكون بتأمل كل ما يحيط بهذه الشخصية، من الشعب إلى الثقافة». ويعتبر هذا الفيلم دائماً قمة سينما هنري برکات إلى جانب «دعاء الكروان» طبعاً، وكذلك قمة ما أدته فاتن حمامنة من أدوار، في مسيرتها السينمائية الطويلة والمبدعة. كما إنه يوضع في خانة الكثير من الأفلام التي صورت الريف المصري على حقيقته انطلاقاً من يوشه وألامه، إلى جانب «الأرض» ليوسف شاهين.

النوع السينمائي بفيلم أول فعلاً، هو «بيروت يا بيروت» ١٩٧٥ الذي يعتبر واحداً من أول الأفلام التي ظهرت لذلِك الجيل السينمائي المميز الذي تأسس مع بغدادي وبرهان علوية وجان شمعون ورندة الشهال وجوسelin صعب وغيرهم... غير أن الحكاية تقول لنا إن بغدادي ربما أراد أن يشارك في «كان» في التاري يومها على جائزة «الكاميرا الذهبية»، التي تعطى في «كان» لأول فيلم لصاحبها، أي للفيلم لم يكن مخرجه قد حقق فيلماً طويلاً قبله، قدم «حروب صغيرة» على أنه فيلم الأول زاعماً أن «بيروت يا بيروت» فيلم قصير. كل هذا صار طبعاً جزءاً من تاريخ يكاد يكون منسياً اليوم، والمهم أن «حروب صغيرة» صار له وجوده المستقل وحياته الخاصة، وصار جزءاً من تاريخ السينما اللبناني، وكذلك جزءاً من تاريخ مهرجان «كان».

كان هم الحرب اللبنانية، والرغبة في تصوير موقف المثقف اللبناني منها، هو ما يطغى على موضوع هذا الفيلم الذي صُور وسط صعوبات ومخاطر مدحتة في وقت كان القتال مشتعلًا والحرب محيرة ولبنان يتمزق... وبالتالي يتمزق معه كثُر من المثقفين واللبنانيين عموماً، ولا سيما منهم مناضلون سياسيون، يساريون غالباً - كان مارون بغدادي بالتأكيد واحداً منهم -. ومن هنا إذا كان هذا الفيلم يتطلع في شكل من الأشكال ليعكس ما يحدث في لبنان، فإنه كان يتطلع بصورة أولى، ليعكس موقف مخرجه وكاتبه، مارون بغدادي، مما يحدث.

مصدر إلهام لكثير من السينمائيين اللبنانيين وغير اللبنانيين. ويبدو أنها ستظل تفعل. والغريب في أمر هذا المتن السينمائي هو أنه عُرف في العالم الخارجي أكثر مما عُرف في لبنان، وعرفته أوروبا، أكثر مما عرفته المدن العربية. وهذه مفارقة ليس هنا مجال الحديث عنها بالتأكيد. لكننا هنا مستوقف عند الفيلم اللبناني الذي شكل بداية ذلك كله، حتى إن لم يكن أول عمل شرع يتحدث عن تلك الحرب. فهو، على الأقل، كان أول فيلم لبناني طوبل عن الحرب وصل إلى العالم وصَرَّها أمام ناظريه، وتحديداً، انطلاقاً من مهرجان «كان». الفيلم هو «حروب صغيرة» للسينمائي اللبناني الراحل مارون بغدادي، الذي عرضه في تظاهرة «نظرة ما...»، ضمن إطار المهرجان في دورة عام ١٩٨٢ ، بعددما كان صُوره وسط أنون الحرب اللبنانية عن موضوع حربي، بامتياز... لكنه أتى موضوعاً رافضاً الحرب ومنطقها، وإن بدا في كل لقطة من لقطاته، وعبر كل شخصية من شخصيات الفيلم، مفتوناً بها.

وإذا كان هذا الفيلم قد عُرض في وقت واحد تقريباً، في فرنسا، مع فيلم لبناني آخر، عن الحرب، هو «بيروت اللقاء» لبرهان علوية، فإنه نال من الشهرة مقداراً أكبر من هذا الأخير، وتحديداً بفضل عرضه في «كان». والطريف في الأمر، أن «حروب صغيرة» قُدم هناك - واعتبر دائماً - بوصفه «الفيلم الروائي الطويل الأول لمارون بغدادي»، مع أنه في حقيقة الأمر كان فيلمه الثاني لا الأول... إذ يعرف أهل السينما اللبنانية أن بغدادي كان قد أطل على هذا

وبالتالي في أحضان الكراهية والقتل. وقد كان هذا الأمر هو العنصر الأساس الذي أراد مارون بغدادي أن يقوله في هذا الفيلم القاسي، والذي التقط باكراً به برم المبدعين اللبنانيين، ليس فقط بالحرب، بل كذلك بأمراء الحرب، ملاحظين كيف انهارت البراءة فجأة على منبع الانقسامات الطائفية والكراهيات المتباينة. غير أن هذا الرصد - الذاتي تقريباً من جانب مارون بغدادي - لم يمنع مخرج الفيلم من أن يصور انبهاره بالحرب وبالمقاتلين، في شكل له من الرومانسية، ما يتناقض مع جوهر ما يقوله الفيلم. وإذا كان بغدادي قد صور تخاذل المثقف من خلال شخصية طلال، فإنه صور انبهاره بالحرب من خلال شخصية ثريا، التي إذ تبقى في بيروت بعد ذهاب طلال إلى الجبل، تنتظره، لترى مشاريعها الحياتية والأمومية والعائلية الحميمة تنهار، مشروعاً بعد الآخر، تعيش الحرب في رفقة المقاتلين متجلولة بين الأحياء، ومتاغمة مع شخصية ثلاثة أساسية في «حروب صغيرة» هي شخصية نبيل، مختار الأساطير «الشبيح» على الطريقة اللبنانية، والذي يخوض الحرب هو الآخر على طريقته. والحال أن هذه المصائر الثلاثة التي رسماها الراحل مارون بغدادي في فيلمه، محاولاً من خلالها - وينجاح لا بأس به - أن يصور موقفه من حرب كان بدأ يرفضها بقوة، بعدما كان رافقها منذ بداياتها بкамيراه وشرائطه القصيرة المتعددة، إثر إنجازه وعرضه «بيروت يا بيروت»، الذي، إذ عرض قبل اندلاع الحرب بأيام قليلة، نظر إليه بوصفه تنبؤاً بالحرب

وبينطلق الفيلم حديثاً، من علاقة غرامية بين شاب وفتاة في خضم الحرب. هنا الثنائي يقدّم علينا في البداية غالباً في جبهة، يحاول أن يتبعد مما يحدث، معتبراً هذا الذي يحدث، أمراً طارئاً سينقضي بسرعة من دون أن يترك أثراً فيهم. الحب أقوى من الحرب. هكذا كان لسان حال طلال الشاب وثريا حبيبته... غير أن هذا لا يدوم، إذ فجأة تصل الحرب إلى ذروتها ويكون الثنائي في انتظار الزواج وإنجاب ولد أول. يُستدعى طلال فجأة إلى مسقط رأسه ومقر عائلته وجماعته في الجبل، حيث تدرك أن أبوه الإقطاعي وزعيم الجماعة والطائفة هناك قد قتل. ويتوجّب الآن على طلال أن يحل محله. وطبعاً، هذا الأمر يتناقض كلّياً مع كل ما كانت تقدمه لنا صورة طلال وقطعاته. لكن العائلة هي العائلة والطائفة هي الطائفة. والإرث هو الإرث، ولি�ذهب غرام طلال وثريا إلى الجحيم. إذ، على تقدير ما كان يمكننا أن نتوقع، يرضح طلال ويسرعاً لقدره ومشيئة أمه وعائلته ويتخلّ عن ثريا متزعمًا عشيرته خائضاً القتال ضد العشائر الأخرى.

إن ما يبدر عن طلال هنا، هو القاعدة لا الاستثناء... حيث المؤرخ الدقيق للحرب اللبنانية، لن يفوته أبداً أن يلاحظ كيف أن هذه الحرب، وإذ وصلت إلى ذروتها، بالتحول من معركة «دفاع عن القضية الفلسطينية» و«عروبة لبنان» إلى معركة تصفية بين الطوائف، تمكّنت بسرعة من أن تجر حتى المثقفين العلمانيين والمناضلين في سيل التقدم، إلى «أمكتهم الحقيقة»، في أحضان العشيرة والطائفة،

«الحرّيف»

١٠٠ د. (اللوان)	(١٩٨٤)
محمد خان	إخراج:
محمد خان، بشير الديك	قصة:
بشير الديك	سيناريو وحوار:
سعيد شيمي	تصوير:
هاني شنودة	موسيقى:
عادل إمام، فردوس عبد الحميد، عبد الله فرغلي	تمثيل:



ربما سيبدو من نافل القول هنا إن هذا الفيلم يكاد يكون فريداً في السينما المصرية، ولا سيما في الزمن الذي حقق فيه وعرض. فالحال أن كل فيلم من الأفلام التي تعالجها في هذه المجموعة، يفترض به، ككل إنتاج

المقبلة. هذه المصائر لم تكن كل المصائر المقصورة في الفيلم. فـ «حروب صغيرة» يقدم إلينا أجواء متعددة ومصائر متعددة وأفكاراً متعددة تتراوح بين التمزق واليقين، بين التحليل والقطع، ما يمكنه أن يجعل من هذا الفيلم «فيلم الحرب اللبناني» بامتياز. وعلى هذا النحو، استُقبل «حروب صغيرة»، في الخارج وخاصة، حتى وإن كان قد عجز، في عرضه في «كان» عن أن ينال الجائزة - المالية الوحيدة التي تعطى - والتي كان ألغى سبقه في سبيلها.

غير أن مساعي مارون بغدادي «الكانية» لم تُضع هباء، إذ نعرف أنه بعد نحو عشر سنوات من إخفاقه الأول في «كان»، تمكن في دورة عام ١٩٩١ من أن ينال جائزة لجنة التحكيم الكبرى من المهرجان نفسه، شراكة مع تحفة لارس فون تراير «أوروبا»، وذلك عن فيلمه المميز الآخر «خارج الحياة»، الذي واصل فيه رصده للحرب اللبنانية وأهواها، ولكن هذه المرة من خلال حكاية صحافي فرنسي خطف في بيروت. وما رون بغدادي الذي رحل عن عالمنا عام ١٩٩٣، في حادث أثار حينها لعطاً كبيراً، كان بعد «حروب صغيرة» انتقل للعيش في فرنسا، حيث صار بسرعة جزءاً من حياتها السينمائية المزدهرة، وحقق في فرنسا وانطلاقاً منها عدداً لا يأس به من أفلام دنا في معظمها، في شكل أو في آخر، من الحرب اللبنانية - موارية أحياناً كما في «مارا» و«فتاة الهواء» - وكان «فتاة الهواء» آخر أفلامه، هو الذي كان حين مات في بيروت يسعى إلى تحقيق فيلم يربط فيه سيرة ذاتية ماله، بالحرب اللبنانية.

تركته مع ابنتها مفضلة أن يعيشوا مع أمها، من دون أن تكون على عداء معه. فهو يزورها بين الحين والأخر ويشكر لها أحواله، كما يغير لها عن بعض آماله التي تعرف هي أنها لن تتحقق أبداً. وهو فاشل في أية مهنة يمارسها ولا سيما في ورشة صناعة الأحذية التي سرعان ما يطرد منها. وهو فاشل كذلك في هوايته لعب الكرة، على رغم جودته كلاعب إذ إنه لا يزال حريضاً في لعبة كرة الشراب المحلية غير قادر على الانتقال، كما يحلم، إلى لعب الكرة الحقيقة.

ومن خلال حياة فارس (عادل إمام) وهامشيه، تطالعنا نماذج أخرى من هامشي المجتمع الشاهقة حيث يسكن وفي جواره هامشي آخر هو عبد الله الذي لا يتوقف عن ضرب زوجته، هو الذي سوف نكتشف أنه قام بقتل جارته العجوز طمعاً في سرقة مالها، فيتاجر حين يكتشف أمره، كما تسكن جواره أيضاً فتاة هوى لن تتوقف عن بيع جسدها للتأكل. إنه باختصار عالم فاشل. ولاحقاً حين سيجد فارس عملاً في التهريب مع صديق قديم له، لن تكون حاله أفضل، حتى وإن كان محمد خان، وشريكه في كتابة السيناريو، كي يتفادياً السوداوية المطلقة سوف يتركان للفيلم نهاية مفتوحة تشي بأن الأمور سوف تسوى لاحقاً، ولو في مجال انتقال فارس من لعب الكرة الشراب إلى لعب الكرة الحقيقة.

والحال أن قوة هذا الفيلم ليست فقط في حكايته ومضمونه، بل كذلك في لغته السينمائية، حيث جرب محمد خان هنا كل

فنٍ حقيقي، أن يكون فريداً في شكل أو آخر. غير أن فرادة «الحريف» استثنائية، وعلى الأقل في مضمار استخدام المخرج، مع أنه كان هنا في بداياته، استخداماً يخرج عن السائد لفن عادل إمام التمثيلي، مع أن هذا كان في قمة نجوميته. وعادل إمام إن كان قد جرّأ على خوض المغامرة الجدية التي دعا إليها محمد خان في هذا الفيلم، طيبة وأريحية، فإنه بدا غير راغب بعد ذلك في معاودة خوضها، حتى وإن كان ثمة إجماع نقدي على أن الدور الذي أداه في هذا الفيلم كان وسيقى واحداً من أقوى أدواره. والحقيقة أن مشكلة عادل إمام مع هذا الفيلم تكمن في أنه لعب فيه شخصية القاتل، هو الذي تعود أن يكون صعلوكاً ونصاباً وعاصفاً وفترة ولصاً وشرطياً... لكنه كان دائماً يمثل دور الناجح في كل تقلباته، أما أن يمثل دور الفاشل وينجح في ذلك ويسقط له الثقاد، فأمر لم يدخل أبداً في حساباته، وخاصة إنه بذكائه الشديد، أدرك أن تصفيق النقاد واستحسان الجمهور ذهباً إلى الفيلم ومخرجه أكثر مما ذهباً إلى البطل....».

المهم أن هذا الفيلم يبقى في «فيلمografيا» عادل إمام ذا مكانة متقدمة. لكن مكانته أكثر تقدماً في «filmografيا» محمد خان الذي قدم هنا واحداً من أروع الأفلام المصرية - حتى ذلك الحين على الأقل - التي تتناول حياة شخص هامشي. فعادل إمام هنا شخص هامشي بكل معنى الكلمة. وهامشيه أكثر مما هي اجتماعية، ناجمة عن فشله. فهو فاشل في كل ما يفعل: في حياته العائلية مع زوجته التي

الصغريرة، والتي سيصبح اسمها منذ ذلك الحين سعاد حسني) ويقتنع بجملاتها وموهبتها، ويأن أمامها مستقبلاً سينمائياً كبيراً، ما كان يمكن لهذا الفيلم أن يوجد. وتقول إنه لو لم يكن محمد عبد الوهاب يومها على خلاف مع نجم الغناء المكرس عبد الحليم حافظ، و ساعيًّا لفرض بدبل له في الساحة الغنائية الشبابية في شخص نجم الغناء الصاعد محرم فؤاد، لما أُنتَج الفيلم ودعمه كتاباً موسيقاً وأغانيه. ولكن سواءً كانت الحكاياتان صحيحتين أم لا، فإن في خلفية صنع هذا الفيلم كل هذه الأسماء الكبيرة، إضافة إلى كونه قد شكل البداية الرائعة لتلك التي ستتصبح واحدة من كبريات السينما المصرية، خلال سنوات طويلة آتية: سعاد حسني.



غير أن الفيلم - حتى ولو أن ثمة مأخذ كثيرة على صدقية حكايتها كما سوف نرى - لا تقتصر أهميته على هذه الأبعاد التاريخية ولا على قيمة الأسماء التي تضافرت لتحقيقه، بل إنه أكثر من هذا: واحد من أجمل أفلام حكايات الغرام الشعبية التي عرفتها السينما المصرية. ومع هذا تكاد انطلاقته، كحكاية، أن تكون متطابقة مع مثاث الحكايات

تلك الأساليب التي طبعت من قبله، وسوف تطبع من بعده تيار الواقعية الجديدة: توليف ذو نبض يسيطر على حراك الفيلم متقدلاً مع إيقاع تنقلات الحرير التي لا تهدأ لحظة، حوارات منقطعة من الواضح أن ليس من المطلوب منها أن تحمل منطقاً متكاملاً أو تفضي إلى أي مكان، ولا سيما عبر تكرارية مدهشة تطبعها وتسمها في تصويفها لللاحق فشل البطل وخيباته. تصوير في حارات وديكورات حقيقة، تمارسه كاميلا تتحرك بكل حرية غير آبهة بما يسمى «راكونات» حيث كان من الواضح أن ليس من المطلوب هنا خوض كلاسيكية التصوير والقطع بقدر ما كان المطلوب لللاحق بنبض الشارع ونبض الشخصيات... وهذا كله، إلى أداء عادل إمام الجديد والمدهش أعطى لفيلم «الحرير» قيمة خاصة تقللت من المقارنة.

«حسن ونعيمة»

(١٩٥٩) د. (أسود وأبيض)

بركات

إخراج:

سيناريو:

الفزوي أو فانيلى

تصوير:

محمد عبد الوهاب

موسيقى:

تمثيل: سعاد حسني، محرم فؤاد، وداد حمدي

تکاد الحکایة أن تقول لنا إنه لو لم يلتقي المناضل والشاعر المصري عبد الرحمن الخميسي بالمرأة سعاد البابا (شقيقة نجاة

لكن النهاية هنا في هذا الفيلم المصري الغريف لن تكون على مثل هذا السوء، إلا بالنسبة إلى عطوة - شرير الفيلم -، ذلك أن عبد الرحمن الخميسي شاء لبطلته المكتشفة أن تتصرّف تصرّفه، ومحمد عبد الوهاب شاء لربيبه المغني الجديد أن يحقق حلمه بالزواج من حبيبته - وربما نكأة بعد الحليم حافظ الذي نادراً ما تمكن من عقد قرانه على حبيبته في أيّ من أفلامه، ولا حتى في حياته العادلة.

«حكاية شرقية»

(١٩٧١) د. (اللوان)

نجدت إسماعيل أنزور	إخراج:
هاني الراهب	قصة:
جميل عواد	سيناريو وحوار:
هشام العبد الله	تصوير:
محمد فضل	موسيقى:
محمد القبانى، جوليت عواد، جميل عواد	تمثيل:

منذ البداية لا بد من التأكيد أنه من الخطأ اعتبار «حكاية شرقية» أول فيلم سينمائي أردني، كما قالت دعاية الفيلم والمقالات التي تناولته عند عروضه الأولى أول سنوات السبعين. فقبله كانت هناك أفلام أردنية قد يصل عددها إلى نصف ذيزينة، تاهيك بأفلام عالمية صُورت في الأردن واعتبرت ولو جزئياً من إنتاجه، وشارك فيها فنانون أردنيون. أما رياضة «حكاية شرقية» فتكمّن في چذتها؛ فهو

التي لم تكتف السينما المصرية عن العودة إليها: ابنة الشري التي تقع في غرام المغني البائس، والتي لا يريد أهلها لها أن تعيش مع هذا المستوى من البشر، لكن الحب يتصرّف في النهاية؟ ترى هل يمكن أن يحصل أحد عدد الأفلام، المصرية وغير المصرية، التي تحكي هذه الحكاية؟

لكن الغريب، والجديد إلى حد ما هنا، هو أن هذا النوع من الحكايات كان يحدث في المدن، أما هنا فإنه يحدث في الريف. فنعيمة ابنة واحد من أعيان الريف، الحاج متولي صاحب الثروة والأموال والأراضي، وهي التي يطمع ابن عمها عطوه بالزواج منها. لكن قلبها منذ زمن بات في مكان آخر، فهي سمعت ذات مرة المغني الشاب حسن يغنى في أحد الأفراح، فأغرمت به من فورها، لكن والدها لا يمكنه السماح لها بمثل هذا الزواج إذ يتقدم حسن بكل براءة ليخطبها. كيف يزوجها لمنفعتي؟ أما هي فتصرّف، ليشكل هذا، حudit الفيلم الرئيس مثيراً من المشكلات وتتابع الأحداث ما ينسينا على جرأة نعيمة فيها، أنتا في الريف وأن للريف تقاليده بحيث يستحبيل على صبية ريفية من عائلة محترمة أن تهرب من بيتها لاجئة إلى حبيبها ذي الأصل المتواضع. لكن نعيمة تفعلها (١) - أولم نقل دائمًا إن السينما تعرف كيف تحقق المعجزات؟ - . ويقرر متولي تزويج نعيمة لابن عمها رغم أرادتها. فترفض هي مجدداً، وتقع الاشتباكات بين قرية نعيمة وقرية حسن - مزجع من قيس وليلي وروميو وجولييت - .

خاص، فيكتب مقالاً عن الكاتب الياباني يوكيو مشيمما الذي كان قد اشتهر في ذلك الحين بانتشاره احتجاجاً على الهيمنة الأمريكية على وطنه. وكان من الواضح أن اختيار مصطفى لهذا الموضوع يكشف عما يعتمل في داخله من احتجاج على الأوضاع التي تعيشها أمته بعد الهزيمة. ولكن الفيلم، بدلاً من متابعة هذا الخط الوجودي الاحتجاجي، نصب مصطفى في سفر بالباصل عائداً إلى قريته لتمضية العيد وفي داخله تصطرب الأفكار والاحتجاجات التي فاقم منها اتصال زوجته به وكثرة تطلباتها. غير أن الذي يحدث هنا هو أن سائق الباصل يصاب فجأة بالإغماء ما يعرض حياة الركاب للخطر. وهنا، يتغلب مصطفى على خوفه وتردداته وينصرف إلى قيادة الباصل بشكل يمكنه من تخلص الركاب والباصل معهم، وتخلص نفسه في الوقت عينه من موت كان مؤكداً.

كان الترميز واضحاً في هذه الحكاية المقتبسة من قصة للكاتب السوري هاني الراهب، أما الضوء في آخر النفق، الذي جعله المخرج، نهاية للفيلم، فقد عاد لها استغلال رئيس التحرير للحادثة إذ انتشرت أخبارها، للترويج لعدد العيد من مطبوعته. وفي هذا أيضاً كان ثمة ترميز واضح، أضفي على فيلم نجدة إسماعيل أنزور الروائي الطويل الأول هذا، قيمة مضافة لا تزال له حتى الآن، حيث يمكن دائمًا اعتباره واحداً من الأفلام التي حاولت أن ترد على الهزيمة التي أصابت العقل العربي في ذلك الحين.

في الواقع كان أول فيلم أردني ينتمي، في زمنه، إلى تلك السينما العربية التي أرادت أن تطرح أسئلة شائكة وتناول موضوعها بشكل جدي. هذا بالإضافة إلى أن هذا الفيلم كان الانطلاق الأولى لمخرجه الذي لشن كانت بداياته الحقيقة سينمائية، فإنه سوف يكون لاحقاً رائداً من رواد المسلسلات العربية، السورية بخاصة، التاريخية والدرامية بأكثر من عمل ناجح أعاد الاعتبار إلى هذا الفن عند نهاية القرن العشرين، كما أن له فضلاً كبيراً في نهوض الفن التلفزيوني السوري، لكن هذه حكاية أخرى.

مهما يكن، فإن أنزور كثيراً ما أكد أن مشروع «حكاية شرقية» كان أول الأمر مشروع تلفزيونياً أراد أن يصوروه بالفيديو، لكنه سرعان ما اكتشف الإمكانيات السينمائية للمشروع فحققه سينمائياً.

أما أحداث الفيلم فتدور، كما يصرح المخرج نفسه من حول ذلك الصحافي الشاب الذي تتبعه هواجس وإحباطات بسبب مجموعة من الظروف السياسية والاجتماعية التي يعيشها بعيداً من الواقع المحبط به. فالحدث يدور بعد هزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧، وفي خضم السوداوية التي غشيت الوطن العربي ولا سيما المثقفين العرب من جرائها. وكان مصطفى، واحداً من هؤلاء، حيث يشعر بالهزيمة ويعدم التوافق بين أفكاره وتطلعاته، وبين عالم المدينة الذي يعيش فيه. وإذا تقترب عطلة العيد يطالبه رئيس تحرير الصحفة التي يعمل فيها بكتابة مقال

«حلاق درب الفقراء»

(١٩٨٢)

إخراج: محمد الركاب
سيناريو وحوار: يوسف فاضل
تصوير: محمد الركاب، مصطفى سيد
تمثيل: محمد الجبشي، خديجة الخمولي،
صلاح الدين بنموسى



قدمت بنجاح، تروي فصولاً من الحياة الشعبية للسكان البسطاء القاطنين «درب البلدية» في مدينة الدار البيضاء. بل إنه أكثر من هذا، وفيما عدا ثلاثة أو أربعة ممثلين محترفين أو شبه محترفين، استعان في معظم الأدوار الثانوية والمجاميع، بسكان الحي أنفسهم، بحيث إن حكاية تصوير الفيلم كان من شأنها، لاحقاً، أن تشكل أساس فيلم جديد من النوع المعروف بـ «السينما داخل السينما». لكن الركاب لم يعش حتى يفكر بمثل هذا المشروع وبقي فيلمه هذا يتيمًا يشكل ظاهرة متفردة في تاريخ السينما المغربية.. ناهيك بأنه شكل في زمنه مساهمة مغربية في المشاركة في العديد من المهرجانات والحصول على الجوائز.

لم يكن الفيلم، على أية حال، شديد البعد عن المسرحية. فالأشخاص هم أنفسهم تقريباً والحوارات نفسها، والأحداث نفسها، حتى وإن كان الركاب قد عرف كيف يضفي لغة سينمائية لا شك في استقلاليتها على عمل مسرحي، لم يكن هو نفسه يتسم بأية جمودية مسرحية على الخشبة. ولقد زاد من هذا أن يوسف فاضل نفسه، كاتب المسرحية، شارك في كتابة السيناريو كما انفرد في تعين حوارات الفيلم، من دون أن تنسى ما قيل يومها أصلاً من أن المسرحية نفسها كانت مصاغة بذهنية سينمائية. أما «أحداث» الفيلم فتدور من حول الحلاق ميلود، الذي كالعادة يمكن الناس أن يتبعوا من خلال دكانه، كما من خلال أحاديثه مع زبائنه وجيرانه، تفاصيل العيش في هذا النوع من الأحياء. لكن ميلود ليس وحده

كان هذا أول فيلم روائي طويل للركاب، ولسوف يكون الأخير، إذ إنه رحل عن عالمنا بعد سنوات قليلة من إنجازه من دون أن يتمكن من تحقيق أي من المشاريع الكثيرة التي كان يستغل عليها. ولعل هذا الفيلم يتميز عن غيره من أفلام أولى لمخرجين من طينة الركاب وجيله أن هذه الأخيرة غالباً ما يتحققها أصحابها ضمن إطار مفهوم «سينما المؤلف» حيث يعتمد المخرج على سيناريو يكتبه بنفسه عن فكرة أو حكاية ترتبط بذاته، أما الركاب فإنه آثر في فيلمه هذا أن يقتبس مسرحية كانت

«حلقاوين - عصفور السطح»

(١٩٩٠) د. (اللوان)

إخراج:	فريد بوغدير
سيناريو:	فريد بوغدير، نور بوزيد، م. ل. غارسيا
تصوير:	جورج بارسكي
موسيقى:	أنور بraham
تمثيل:	سليم بوغدير، ربيعة بنعبد الله، مصطفى العدواني، هيلين كاتزاراس

«كيف يمكننا أن نتحدث بأصح شكل ممكن عن الطفولة والجنس في ديار الإسلام، في لحظة تعود فيها المحظورات أكثر صرامة من أي وقت مضى؟ وكيف يمكننا أن نصور الفرح ولذة العيش اللذين ينضمان على الدوام كدقائق قلب أبدية في المجتمع على الرغم من الكليشيهات والأفكار الجامدة بجذورها المتعددة؟» بمثل هذين السؤالين أراد فريد بوغدير، الآتي يومها من النقد، ومن نوع خاص من السينما الوثائقية كرس معظم نتاجاته لسرد توارييخ السينما العربية الأفريقية، أن يدخل متفرجه إلى عالم فيلمه الروائي الأول هذا. وكان من الواضح منذ سؤاله الاستهلال هذين أن الطفولة التي يتحدث عنها المخرج / الكاتب هنا، إنما هي طفولته الخاصة، والجنس هو ذاك الذي اكتشفه بنفسه في طفولته.

محور الفيلم، والذي يعطي الفيلم طابع السيرة الذاتية هو الطفل نورا، الذي سنراه يتقل أمامنا في الفيلم من طور الطفولة إلى طور المراهقة، ومن عيش الجنس إلى اكتشافه. فهو

هنا، وهناك أيضاً زوجة محبوبة و«الإقطاعي» جلول والفقير وأحميدة اللص، وحمان ورجل شرطة إضافة إلى المعلم الذي يروي لنا ما قد ينغلق علينا من أحداث وعلاقات. أما الحبكة فمحورها أيضاً ميلود الذي يعتقل ذات يوم بسبب ارتباطه بالصداق مع السجين السابق أحميدة. وفي غيابه تقع زوجته تحت سطوة جلول مالك دكان العلاقة الذي يقترح عليها أن تطلق ميلود وتتزوجه. وفي النهاية حين يطلق سراح الحلاق، سيجد أن كل شيء تبدل: دكان العلاقة صار دكان جزار وفقيه الحي تحول إلى جزار... وهكذا. والمخرج، كي يرسم لنا هذه الأحداث على شكل منمنمة اجتماعية، قسم الفيلم سبعة أقسام أعطي كل واحد منها عنواناً دالاً: ميلود الحلاق، جلول، محبوبة، ناس القهوة، حمان زوج الزهرة، أحميدة، علال. وهكذا يبدو الفيلم من نوع الأفلام ذات الأصوات المتعددة بحيث يخلي إلى المترجح أن كلّاً من الشخصيات الأساسية يحاول هنا أن يقدم نفسه ويروي حكايته. لكن هذا غير دقيق، لأن الفيلم - وراويه أحياناً - هو الذي يروي لنا. وعن هذه التركيبة التي تهيمن على الفيلم كتب الناقد مصطفى المستاوي: « رغم الترحيب الكبير الذي قوبل به الفيلم ساعة ظهوره، باعتباره محاولة جريئة من السينما المغربية للاقتراب من المعنى الشعبي في البناء، يظل بناؤه السردي أسيراً للبناء المسرحي، مثله مثل أداء الممثلين، مثلما تظل شخصياته جامدة بلا انفعال، كأنها تعيش أحداثاً بعيدة عنها بعض الشيء...».

كنا نشاهد النساء والحمام والعالم العائلي المحيط بنورا، بعيني هذا الأخير، اللتين ينجح بوغدير في التعبير عنهما بدقة وشفافية وعدوية، فإننا في المقابل إنما نشاهد عالم نورا وما يرصده هذا الأخير، من خلال مرأة المخرج بعد سنوات عديدة وهو يتذكر من دون أن يbedo عليه ذلك، يتذكر بالأحرى من خلال نورا، لكنه يتذكر عشرات التفاصيل التي لا يمكن أن يكون نورا نفسه قد وعى عليها في طفولته. والحقيقة أن ازدواجية النظرة ولعبة المرايا هاتين هما ما يعطي لهذا الفيلم جماله وقوته ومكانته في السينما العربية.

ومن هنا كان من الطبيعي أن تدور من حوله سجالات عديدة، لعل أبرزها تلك التي أخذت عليه كونه «يبالغ في تقديم الجنس» من خلال نظرات الصغير، وكونه يقف بشكل عام وحادة إلى جانب النساء متهمًا مواقفهن وإحباطاتهن في وقت يعرّي فيه مجتمع الرجال، ولا سيّما من خلال شخصية والد نورا، الذي سيصور له تحرر هذا الأخير منه ومن قبضته القاسية وريقته الثقيلة في ذلك المشهد الأخير الجميل من الفيلم، والذي يلي اكتشاف الأب لـ«العلاقة» التي قامت بين نورا، وليلي خادمة البيت المراهقة، بعدهما طرد نورا من فردوس النساء «تبرعت» ليلي بأن تدخله عالم الجنس مباشرة. إثر اكتشاف ما يحدث تطرد ليلي وهي تبتسم لنورا إذ أدركت أنها عرفت كيف تحررها من طوق طفولته من الجنس.

أما هو، فبعد أن يتحرر من ذلك الخوف يبقى عليه أن يتحرر الآن من قسوة أبيه، كي

كتفل يسمح له بمرافقة أمه وغيرها من النساء إلى الحمام الأسبوعي حيث يمكنه مشاهدتهن عاريات، دون أن يردعه أحد عن ذلك، فهو ما زال أصغر من أن تحجب النساء عرينه عنه. لكنه هو، بدأ يفتح وعيه، وإن كان بالواسطة، حيث إن رفاقه الذين يكبرونه ستأتى بعض الشيء يجتمعون به بعد نهار الحمام كي يحكى لهم ما رأه، مقابل بعض الدرريةمات. وهو إذا اكتشف أهمية اللعبة، راح يصوغ حكاياته كما يحلو له، في الوقت الذي بدأ يطرح على نفسه أسئلة تمزقها: هل عليه أن يبقى في صف الصغار كي يواصل تمعنه بما يشاهد ويعيشه الهدى الممتع في عالم النساء الذي لا يزال يشكل له حماية تاريخه، أم عليه أن يتجاوز ذلك الصف ليحقق له أن يجعل الجنس جزءاً من حياته، حتى ولو كان يجاذب بأن يبارح ذلك العالم، مستبدلاً إياه بدخول عالم الكبار وعالم الشارع الذي يتوقف إلى أن يدخله.

إذاً عند الزمن الذي يشكل مفترقاً في حياة نورا، وميداناً لتساؤلاته يلتقطه لنا الفيلم، غير أن فريد بوغدير، لا يريد أن يكتفي برسم هذه الصورة لنورا، بل إنه يريد أيضًا أن يرسم من خلال نورا صورة لمجتمع حي الحلقاوين، الحي الشعبي في العاصمة تونس الذي عاش وتربى فيه. ومن هنا صار فيلمه مزدوجاً على الأقل: فهو فيلم سيرة ذاتية عن طفولة تبارح ذاتها، وهو كذلك فيلم يرصد الحياة الاجتماعية وأصحابها، يعزّي المجتمع وأخلاقياته، بقدر ما يعرّي النساء في الحمام، ما يجعلنا في نهاية الأمر أمام لعبة مرايا: فإذا

خصوصاً والسينما العربية عموماً، بفيلمه الروائي الطويل الأول «حلفاوين»، فإن فيلمه الثاني «حلق الوادي» أتى مخيّباً للأمال مليئاً بالكليشيهات، بشكل جعل مقولته لورانس «العرب» حول أن العرب أصل البدايات الجيدة، وال نهايات السيئة، تتطبق عليه. ومن هنا، يقدر ما أثار «حلفاوين» إعجاباً وما يقرب من الإجماع، أثار الفيلم الثاني رفضاً، ولكن ليس بالمطلق، بل فقط مقارنة بالفيلم حيث كان الجميع يتظاهر من السينمائي الناجح، والنادر الكبير، أن يتتجاوز نفسه في الفيلم الثاني ولم يفعل، حتى وإن كان هذا الفيلم قد عرض في مهرجان برلين، ما كان من شأنه أن يضفي عليه حالة إضافية. بل على العكس، توقف بوغدير من بعده عن تحقيق السينما الروائية الطويلة واضعاً كل مشاريعه على لائحة الانتظار التي طالت... إلى ما لا نهاية.

ومع هذا، كان لـ «حلق الوادي»، كل العناصر الكفيلة بأن تومن له نجاحاً: موضوع جيد؛ نجوم مرموقون؛ مناخ تونسي عابر بالجمال والحنين؛ وشخصيات كان يفترض بها أن تكون مستفادة تماماً من التاريخ التونسي المعاصر، وهو تاريخ يعرف الجميع غناه الاجتماعي والفكري بخاصة أن تونس كانت، خلال المرحلة التي يعيد الفيلم الأحداث إليها، بلد افتتاح وتلاقي ثقافي وتعايش ديني. وهذا هو بالتحديد موضوع الفيلم. فنحن هنا عشية حرب حزيران (1967)، وفي منطقة حلق الوادي غير بعيد من تونس العاصمة، حيث تعيش أسر من مختلف الديانات والطبقات

يتتمكن من أن يستحوذ على حريرته كاملة. فيقترب الأب منه، كعادته، كي يصفعه متوقعاً منه، كما جرت العادة، أن يذعن أمام الصفعه ويتلقاها بامتنان واستسلام. بيد أن نورا لن يقبل الرضوخ للصفعه هذه المرة، بل سوف يفلت منها بخفة، ما يجعل أبيه الهاجم عليه يفقد توازنه، ويقع بشكل مؤلم ومهين في الوقت نفسه، فيما نورا يطير في الفضاء متسلقاً إحدى شرفات البيت قافزاً إلى السطح - ومن هنا العنوان الفرعي للفيلم «عصفور السطح» وعلى ثغره ابتسامة ماكراً، ابتسامة تكاد تقول كل الحرية التي بات يملكها من الآن وصاعداً، فيما أبوه في الأسفل مهزوماً مذهولاً ولا يصدق ما حدث، وأغنية عنوان نهاية الفيلم تطلق بكلماتها القائلة: عصفور صغير / عصفور سطح يحلق ويطير / ما يقولش خلي الفرح يجتمع / خلي الفرج يطير... .

«حلق الوادي»

(1995)	د. (ألوان) ١٠٥
إخراج:	فريد بوغدير
سيناريو:	فريد بوغدير
تصوير:	روبرت الزراقي
موسيقى:	جان سينا
تمثيل:	جميل راتب، مصطفى عدواني، كلوديا كاردينالي

مهما كان من شأن المكانة التي عرف فريد بوغدير كيف يحتلها في السينما التونسية

ساندأً في تونس في تلك السنوات لتضافر على ضربه، حرب حزيران وتسلط الحاج ييجي، حيث يختلط العام بالخاص هنا، ليتأكد أن المخرج إنما عاد إلى الماضي القريب، الذي يبدو واضحاً أنه عايشه بنفسه، كي يتحدث عن الحاضر، متسائلاً عما حل بذلك التعايش؟ وكيف تغيرت تونس إلى هذا الحد؟

«حمام الملاطيلي»

١٠٦ د. (الوان)	(١٩٧٣)
صلاح أبو سيف	إخراج:
إسماعيل ولـ الدين	قصة:
محسن زايد وصلاح أبو سيف	سيناريو:
محسن زايد	حوار:
عبد المنعم بنهسي	تصوير:
جمال سلامة	موسيقى:
شمس البارودي، محمد العربي، يوسف شعبان	تمثيل:

قد لا يكون هذا الفيلم واحداً من أفلام صلاح أبو سيف الكبيرة، لكنه بالتأكيد واحد من أفلامه الجريئة، وبالتالي الفيلم الذي أثار أكبر قدر من السجال. ولكن ليس لموضوعه أو جبكته، بل لكونه الفيلم الذي قدم بطليه أقرب إلى العري مما فعل أي فيلم آخر. وهذا ما جعل البطلة (شمس البارودي) تخوض خلال عقود معركة ضد مطالبة بمنعه من العرض بعد أن تحجبت واعتزلت التمثيل نادمة على ما ارتكبت!

الشعبية، اختار الفيلم منها ثلاثة تمثل الديانات السماوية الثلاث. فهناك عائلة يوسف المسلم وجوجو اليهودي وجوزيبي الكاثوليكي، والعائلات الثلاث تعيش متجانسة ناعمة البال، حتى ذلك العين على الأقل، في ظل نظر رضاء عام بأن تكون الثقافة السائدة هناك عربية - إسلامية، إنما مفتوحة، لا تثير نفور الأديان الأخرى. وإلى جانب هذه العائلات يعيش الثري العجوز الحاج ييجي. أما العائلات فلدى كل واحدة منها، في عدد ذريتها، بنت في السابعة عشرة، والبنات رفيقات متواطئات، ينظرن باستخفاف إلى صرامة العائلات الثلاث معًا، ويقررن المشاكسة الجماعية على تلك المشاكسة بأن يفقدن عذرتهن في وقت واحد... يوم عيد العنصراء.

من حول هذه الحبكة يدور الفيلم، غير أن الصراع الأهم فيه هو بين أرباب العائلات الثلاث والجـاجـ يـيجـيـ الذي يـريدـ السيـطـرةـ علىـ المـكانـ وـسـكـانـهـ وـيـفـرـضـ قـوـاتـيـهـ وـقـيـودـهـ،ـ هوـ الـذـيـ يـتـابـعـ السـيـاسـةـ لـنـرـىـ شـوـونـ العـالـمـ الـخـارـجيـ مـنـ وجـهـ نـظـرـهـ،ـ وـنـعـرـفـ أـنـ يـكـرهـ جـمـالـ عـبـدـ النـاصـرـ وـيـتـمـنـ هـزـيمـتـهـ عـلـىـ يـدـ إـسـرـائـيلـ رـغـمـ أـنـ يـكـرهـ الـيهـودـ

أما لتغليف هذه الحكاية التي ستبدو منذ المشاهد الأولى للفيلم مفتعلة وخطبية، فإن المخرج افترض زيارة سوف تقوم بها النجمة كلوديا كاردينالي إلى المنطقة، هي التي يعرف الجميع أنها في الأصل ابنة تلك المنطقة. وبالفعل تصل كلوديا ويرحب بها الجميع في احتفالات تكشف حجم التعايش الذي كان

له بعد تخرجه، فاختار الحمام مكاناً للنوم والعمل. وهناك يلتقي نعيمة التي تقيم في الحي وتحترف الدعاارة، فيعيش معها قصة حب تفرق فيها نعيمة حتى الثمالة، إذ تجد فيها مهرياً من واقعها الأليم. ومن خلال وجودهم في الحمام، يتعرف الشباب الثلاثة إلى رسام شاذ يحاول إنشاء علاقات مع رواد الحمام من الشباب ومن ضمنهم أحمد الذي لم يمنعه حبه لنعيمة من إنشاء هذه العلاقة مع الرسام وعلاقة أخرى مع زوجة صاحب الحمام نفسه. ذات يوم تشعر نعيمة أن أهلها يطاردونها، فتطلب من أحمد أن يلاقيها في مكان بعيد عن الحمام، آملة بأن يتمكنا معاً من النجاة من مصريرهما البائس. ولكن عندما يصل أحمد إلى المقابر حيث كان ينبغي أن يلتقي نعيمة يجدها جثة هامدة إذ عشر عليها أهلها قبله وذبحوها.

واضح أن هذا الفيلم الجريء والتجديدي في مجاله في ذلك الوقت، أراد طرح العديد من المشاكل الاجتماعية مقرباً منها من زاوية لم تكن معهودة في السينما المصرية في ذلك الحين. ومن هنا بدأ فائق الجرأة في طرحه تلك المشكلات، ومن بينها قضية المثلية الجنسية التي لم تكن قد عولجت من قبل بهذا القدر من الصراحة والجدية في أي فيلم مصرى من قبل. وكذلك قضية الحب الذي يقوم بين أحمد ونعيمة ولا يتسم كالعادة بالبعد الرومانسي وحده. ومن هنا أنى الفيلم جريئاً وعنيفاً وإن كان قد عاد في نهايته إلى الصراط المستقيم، في معاقبة الشر والرذيلة، لأنه من دون هذه العودة ما كان له أن يعرض بالطبع.

لكتاب اليوم إذ نشاهد هذا الفيلم سنميل بسرعة إلى تجاهل «عربي» بطلته، إذ أصبح أقل من عادي مع مرور الزمن، لتنظر إليه، في بعد جريء آخر فيه، هو البعد الجنسي. فهو يحمل، وهذا ما لم يجر التركيز عليه كثيراً في حينه، أمام مشكلة النجمة معه، رؤية فنية متقدمة للمشكلة الجنسية التي يتخطى فيها الشباب المصري، بفعل مجتمع يتحولهم إلى مجموعة من المكبوتين جنسياً، ما ينعكس بالتالي على أدائهم الاجتماعية وأوضاعهم النفسية، ما كشف باكراً عن أهمية تحولهم إلى متطرفين كارهين للمجتمع وقيمه وتركيبة علاقاته.

وطبعاً لا يمكننا أن نقول إن هذا كان موجوداً بوضوح فيه، أو أن الكاتب والمخرج قصدوا بمعندهما في قراءات وتجارب نظرية حول هذه المسألة، ولكن يمكننا أن نقول إن رصداً صادقاً لأحوال الشباب المصري في ذلك الحين، كان من شأنه أن يوصل إلى هذا الاستنتاج.

والحقيقة أن «حمام الملاطيلي» فيلماً ورواية من قبله، كانا عمداً مثل هذا الرصد. وللإشارة بشكل أكثر وضوحاً إلى هذا قد يكون مفيداً هنا الاستفادة من التلخيص، التحليلي بعض الشيء الذي وضعه الناقد والكاتب الراحل رفيق الصبان للفيلم: إنها قصة ثلاثة شبان من جيل محبط وياش - جيل ما بعد النكسة - يجمعهم حمام شعبي يلحوظون إليه للمبيت مقابل قروش زهيدة. والقصة ترتكز على واحد من هؤلاء، هو أحمد الشاب الوسيم الذي عجز عن إيجاد عمل حقيقي

«حياة أو موت»

(١٩٥٤)

٩٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: كمال الشيخ
إنتاج: لوتس فيلم
قصة وسيناريو: علي الزرقاني، كمال الشيخ
تصوير: أحمد خورشيد
تمثيل: عماد حمدي، مدحية يسري،
يوسف وهبي

عندما أعيد عرض فيلم كمال الشيخ «حياة أو موت» ضمن تظاهرة خاصة في «معهد العالم العربي» في باريس في ربيع العام ١٩٩١، شكل الفيلم مفاجأة حقيقة، من ناحية لجمهور فرنسي لم يكن يعرف عنه شيئاً، ومن ناحية ثانية لجمهور عربي كان، ربما، شاهده منذ سنوات طويلة، لكنه نسي الكثير من مشاهده وأجوائه.

كان العرض، في حقيقة الأمر إعادة إحياء ليس فقط لفيلم كان قد بدأ يعتبر إحدى تحف السينما المصرية على مدى تاريخها، بل كذلك لسينما كمال الشيخ ككل، حتى وإن كان غلاة المهتمين بالسينما المصرية يعرفون منذ زمن بعيد أن اسم كمال الشيخ يوضع على قدم المساواة مع أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح... وغيرهم، من مؤسسي الفن السينمائي الحقيقي في مصر. يومها، في ذلك اللقاء الباريسي أعرب لنا كمال الشinx - الذي سيرحل بعد ذلك بزمن - عن سروره بإعادة الاعتبار، كما أعرب عن مفاجأته

هو الآخر بالفيلم، الذي لم يكن قد شاهده منذ سنوات. وفي شكل أكثر دقة تحدث الشيخ يومها عن صورة مدينة القاهرة في فيلمه أكثر مما تحدث عن موضوعه. ولعل في إمكاننا هنا، أن نقول انطلاقاً من تلك الملاحظة، إن صورة مدينة القاهرة تكاد في الفيلم أن تكون شخصيته الرئيسة. قال الشيخ، إن فكرة الفيلم قد تبدو اليوم عادية أو مشوقة غريبة بعض الشيء في نهاية الأمر «وأنا عثرت على هذه الفكرة في الصحف لا أكثر ولا أقل، وبشيء من الصدفة». لكن ما قاده إلى تحقيق الفيلم لم تكن الحادثة، بل تعرفه، بحسب قوله، إلى بعض أبرز وأخص سمات سينما الواقعية الجديدة الإيطالية.

ومن هنا، قال الشيخ، «ما زلت أنظر إلى هذا الفيلم حتى اليوم بصفته تلخيصاً لما فهمته في ذلك الحين، من تلك الواقعية، بما في ذلك ما قررته من أني حتى وإن استخدمت في «بطولة» الفيلم نجماً كبيراً هو عماد حمدي، فلسوف استخدمه استخداماً مختلفاً. لن يكون بطلاً، بل سيكون بطلاً مضاداً». وعدا عن هذا، يلفت الشيخ: «هناك المناخ التوثيقى الذى صور مدينة القاهرة فى توتر وإيقاع، ستبدو قيمتها بعد زمن طويل. وهناك الإشارات الاجتماعية الرافضة للواقع البiero-قراطي والطبقى. وهناك السيكولوجيا التي تعكس مواقف الشخصيات إزاء الأحداث». ومن هنا كان من حق كمال الشinx أن يعتبر فيلمه «حياة أو موت» الذي حقق العام ١٩٥٤، أي بعد أقل من ثلاثة أعوام من اندلاع ثورة الضباط

تناوله. لكن المشكلة هي أن الصيدلي يكتشف هذا الواقع القاتل، بعد أن تكون الصبية قد اختفت ذاهبة، على عجل، إلى البيت في حال سبيلها، كي تعطي أباها الدواء وتطمئن عليه. أما الصيدلي فإنه، لا يعرف شيئاً عن الفتاة وأبيها. لا يعرف أين يسكنان. لا يعرف اسم الأب ولا اسم البنت. فما العمل؟ هنا، إذًا، يختلط الجانب التشوقي بالجانب الإنساني. وتقوم كاميرا كمال الشيخ الزارعة الشوارع ومناطق كثيرة من القاهرة، بحثاً عن الفتاة محاولة، كما الصيدلي وأناس آخرين، العثور على الفتاة قبل وصولها إلى بيتها وإعطاء الدواء للأب.

طبعاً كان في إمكاننا أن نتصور، منذ البداية ما سيحدث. فالنهاية يجب أن تكون سعيدة وإنما أصبح الفيلم مقبرة. والنهاية متصل طبعاً، حين يصار إلى إذاعة بلاغ عبر الإعلام بتحدث عن الأمر ويطلب من يعرف شيئاً عن البنت وأبيها أن يتدخل لإعلان ذلك كي يتم إنقاذ الأب، طبعاً لا يمكن للأب الغائص في نوبة أزمته الصحية أن يسمع البلاغ. لكن الأم، وهي في بيت أهلها، تسمعه. فتفهم أن المقصود هو ابتها وزوجها، فتهرب إلى البيت وتنتهي الحكاية، والحقيقة أن هذا التطور الذي يشغل الجزء الثاني من وقت الفيلم، وبكلاد يكون وقته مطابقاً لهذا الوقت، بمعنى أن ما يحدث على الشاشة وتصوره الكاميرا، هو - زمنياً - نفسه الذي يحدث في الحكاية... وكان هذا تحديداً شديد الأهمية في السينما المصرية وربما أيضاً بعض السينما العالمية في ذلك الحين. كذلك

الأحرار، صرخة فنية واجتماعية تحاول أن توacb جديد السياسة بجديد فني ناقد اجتماعياً في المقام الأول.

في هذا الفيلم الذي لا يزيد زمن أحداته على يوم أو يوم ونصف، لدinya أحمد (عماد حمدي) وهو موظف في شركة، صرف من عمله في ذلك اليوم بالذات بسبب تدهور حالة الصحية... وهذا هو الآن يعود إلى البيت مهموماً لا يدرى ما الذي سيفعله، والعبد يقترب ومتطلباته كبيرة. وهو في غمرة همومه هذه، يصطدم مع زوجته التي تسأله لماذا هما مضطران إلى عدم الاحتفال بالعيد. إنه يقول لها ولا يقول. فهو نفسه لم يستوعب بعد، تماماً، الحال التي هو فيها. وأمام استكافه، لحزنه ولمرضه، عن خوض السجال، لا يكون من الزوجة إلا أن تهجر البيت ذاهبة إلى دار أهلها، غير راغبة في مواصلة العيش البائس الذي صارت حياتها مع أحمد. وهي إذ تهجر البيت تترك الزوج مع ابنتهما الطفلة. ومن جراء هذا، تضعف قوى أحمد أكثر وأكثر، وإذا لا يجد لديه الدواء الذي اعتاد تناوله كي يخفف من وطأة الأزمة الصحية، يرسل ابنته الصغيرة إلى حي ناء بعض الشيء، حيث ثمة صيدلية يمكن أن تؤمن له الدواء.

وبالفعل تنطلق الصبية إلى الصيدلية المجازة، على عجل، شوارع وأزقة المدينة والكاميرات ترافقها حتى تصل إلى الصيدلية. وهنا يكون الحدث الأساس في الفيلم: أن الصيدلي يعطي الفتاة الدواء الخطأ، الذي سيكتشف بعد رحيلها، أن أباها سيموت إن

وروسليني في «روما مدينة مفتوحة» حيث تكون البطولة للمكان...

وحسينا هنا أن تذكر تلك المشاهد الرائعة التي ساحت عبرها كاميرا كمال الشيخ في شوارع القاهرة، بين أهلها وسكانها وأحيانها، في قصيدة حب بصرية لتلك المدينة، يمكننا القول إن أحداً قبل كمال الشيخ، وأحداً بعده - حتى مجيء سينما محمد خان وعاطف الطيب وداود عبد السيد، على الأقل - لم يستطع مضاهاهاتها. ومن هنا المنظور تلوح لنا القاهرة، كما أشرنا، كشخصية الفيلم الأساسية، حيث عرف كمال الشيخ - الذي نعرف أن تكوينه الأصلي كسينمائي، كان في غرفة التوليف وليس وراء الكاميرا - عرف كيف يصور التفاصيل، الحياة اليومية، عمل الشرطة، الروتين، الإدارة... وطبعاً، وصولاً إلى نوع من الرؤيا الاجتماعية - هل نقول الأخلاقية؟ - التي تعطي «حياة أو موت» نكهة الخاصة والفريدة.

ليس من السهل هنا إحصاء كل الأفلام التي صنعت لكمال الشيخ، مكانته في السينما المصرية، إلى جانب من ذكرنا في ما تقدم، لكن هذا الفنان الذي بدأ حياته السينمائية في العام نفسه الذي قامت فيه الثورة المصرية، حقق طوال فترة نشاطه السينمائي الطويل ١٩٥٢ - ١٩٨٦ عدداً كبيراً من الأفلام، ومنها ما يعتبر علامات أساسية في تاريخ السينما المصرية، بما في ذلك أفلامه الكبرى التي اقتبسها عن أعمال أدبية من الطراز الأول: «اللص والكلاب» ١٩٦٢ عن رواية نجيب

يمكن القول هنا إن كمال الشيخ حتى وإن كان ملاً الفيلم بالمواعظ الأخلاقية من أوله إلى آخره، تمكّن من أن يحدد على صعيد تقنية استخدام الكاميرا والتوليف، في كل تلك المشاهد الخارجية التي كان البحث يدور فيها عن الصغيرة، هذا التطور هو الذي أعطى «حياة أو موت» قوته وكذا تقبل الجمهور العربي له.

ولكن من ناحية أخرى واضح أن هذا الفيلم سجل بداية حقيقة لسينما كمال الشيخ، التي ستجد في الناقد الفرنسي جورج سارول، صوتاً مناصراً بقوة إلى درجة أن هذا الأخير رأى من المناسب أن يطلق على الشيخ لقب «هتشكوك العرب». طبعاً قد يكون في هذا الكلام، من الناحية التقنية - على رغم روعة السيناريو الذي كتبه الشيخ شراكة مع علي الزرقاني - بعض المغالاة، الذي يمكن تحمله مسؤوليته للتراث السينمائي المصري الذي كان في إمكانه في ذلك الحين أن يجعل النهاية السعيدة متوقعة، ولكن من المؤكد - من الناحية الاجتماعية ومن ناحية الاتتماء السينمائي البحث للفيلم - أن «حياة أو موت» لا يمت إلى هتشكوك بقدر ما يمت إلى تلك السينمات الأخرى التي كانت - على خطى «الواقعية الجديدة الإيطالية» - قد بدأت تنتشر في أوروبا، في جدية الموضوع وإنسانيته.

ولكن، أكثر من هذا، في كونه فلماً عن القاهرة، عن المدينة، ينخرط في نسق يواكب تجديدات فيسكونتي في «الأرض تهتز»

وإجاباته وكأنه يحرس أحالمهم ويعينها على البقاء...».

بهذه العبارات، التي تقرب من الشاعرية، يقدم رشيد مشهراوي، فيلمه الروائي الطويل الثاني، وهو كسابقه، «حتى إشعار آخر» يدور في غزة، ولكن في الوقت الذي كان الفيلم السابق يتتجول داخل الفسح الفاصلة، حدائق ونوافذ، بين بيوت مخيم الشاطئ وهو تحت الاحتلال والمحاصر الإسرائيلىين، ها هو الفيلم الجديد، ينفتح على البحر وعلى العالم، ولكن أكثر من هذا، على ذكريات بطله، «معتهو القرية» المسمى حيفا، تيمثياً باسم المكان الذي أتى منه ويريد يوماً أن يعود إليه.



وهذا المعتمه إنما هو في حقيقة أمره ضمير الناس هنا، المحور الذي من حوله تدور الحياة اليومية في الانتظار. انتظار ماذا؟ على المترج أن يخمن، وفي انتظار ذلك يصور الفيلم شرائح من الناس، غالباً من وجهة

محفوظ، و«الرجل الذي فقد ظله» عن رواية فتحي غانم، وـ «ميرamar» عن محفوظ أيضاً... الفيلم الذي أثار في وجهه مشاكل جمة قبل أن يحسم الرئيس جمال عبد الناصر الأمر سامحاً بعرضه - رغم تعرضه لممارسات الحكم «الثورى» -.

والحقيقة أن الشيخ، رغم هذا الفيلم، كان يعتبر إلى جانب كونه سينمائياً كبيراً، فناناً وقف منذ البداية إلى جانب الثورة، وانتقدتها حين أخطأت، ثم كان في سنواته الأخيرة، من المدافعين عنها حين راح أعداؤها يستخدمون أخطاءها ذريعة لثورة مضادة.

«حيفا»

٧٥ د. (ألوان)

إخراج:

سيناريو:

تصوير:

موسيقى:

تمثيل:

رشيد مشهراوى

رشيد مشهراوى

إدوين فرشتيفن

سعيد مراد، فرقه صابرين

محمد بكرى، هياں عباس،

أحمد أبو سلوم

«حيفا»: لا شيء يعنيه هنا، الأشياء تحدث وتنتظر اكتمالها هناك، حيث عليه أن يكون. ولكنه هنا، في الظلل الغامقة للبيوت والحارات والغرف المهجورة، حيث تتفكك مصائر الناس، وتتقاطع وتتجاور حكاياتهم، متظربين كل شيء (...). وبموازاة همومهم وانتظارهم وأسئلتهم يرتب حيفا سعادته ويقيمه

«خارج الحياة»

٩٧ د. (اللون)	(١٩٩١)
مارون بغدادي	إخراج:
مارون بغدادي، ديدبيه دكوان، الياس خوري	سيناريو:
باتريك بلوسيير	تصوير:
نيكولا بيوفاني	موسيقى:
هيوليت جيراردو، رفيق علي أحمد، حبيب حمود	تمثيل:

للحدث عن فيلم اللبناني مارون بغدادي، «خارج الحياة» قد يكون من الأفضل البدء بالدقائق الأخيرة من الفيلم، الدقائق التي يمكن على ضوء قراءة بينما مارون بغدادي ككل، اعتبارها لحظات سينائية استثنائية من ناحية البعد الذي تتخذه، لكنها قادرة في الوقت نفسه على إلقاء أضواء كاشفة على بينما هذا المخرج، ولكن أيضاً على حقيقة نظرته إلى الحرب اللبنانية، وبالأحرى إلى المقاتلين الذين انزروا في تلك الحرب. فالمكان الذي يطالعنا به الجزء الأخير من الفيلم هو مقهى بارسي صاحب، حيث تتحرك الكاميرا على مجموعة من الوجوه الضاجة والمرحة، تتوقف لجزء من الثانية عند وجه فتاة يخيل للمنفج أنه يعرفها (وسوف يتبيّن له بعد دقائق أنه - أي المفترج - قد سبق له أن شاهد صورة الفتاة لأنها ليست سوى صديقة باتريك بيرو التي تداول خاطفو هذا الأخير صورتها قبل فترة حين كان أسيراً لديهم)، بعد ذلك

نظر حيفا، من خلال حكاياتهم العادمة جداً: فتاة ترید أن تكون حرّة في اختيار حبيها، أم ترید أن تزوج ابنتها المعتقل قبل خروجه من السجن؛ وأخرى عجوز تنكب على نسج ملابس لابنها الغائب الذي لا تعرف أين هو، لكنها وحدها، دون غيرها من الناس، وافقة أنه سوف يعود يوماً، وهناك الرجل الذي لا يتطلع إلى أكثر من أن يصبح شرطياً... أما حيفا الذي يرصد كل هؤلاء الناس وحكاياتهم من حوله، وبالكاد يرصدونه هم، فإنه هنا لأن حبيبه تزوجت غيره في بيروت، مع أنها كانت متتفقين على أن يتزوجا هناك في... حيفا.

ضمن هذا الإطار يدور الفيلم الذي يقول مشهراوي إنه مأخوذ من كتابين مأخوذين بدورهما من الواقع «ولكن بشكل لا يشبه الواقع تماماً». ينبئنا قبل أن يضيف أن الأمر كله يتمحور هنا حول شخصية «حيفا» الذي «ليس من الضروري أن يكون لها وجود في أي مخيّم فلسطيني، بل توجد ك مجرد فكرة تذكرة بالحمل والذاكرة والضمير».

ويخلص مشهراوي من هذا إلى أنه إنما أراد من هذا الفيلم أن يخرجه «من مأزق ومنطق من التجول، ما أعطاني إمكانات أكثر لاستخدام السينما نفسها واستغلال إمكاناتها وتقنياتها وعناصر تشكيل لغتها الحقيقة من تصوير وتمثيل وмонтаж وصوت وموسيقى لأصل في النهاية إلى التعبير عن الفكرة، ولكن... من خلال أشكال تعبيرية أعتقد أنها أنت متقدمة، على الأقل عما كان سبق لي أن حققته».

الآن وقد تحرر منهم؟ وقد صار بإمكانه أن يعاملهم معاملة النذل للنذل بعد أن كفت عن أن يكون أسيئ لهم؟ في هذا السياق أفلامك تناولت النظر إلى هذا الفيلم - بعيداً من بل وللتعارض مع، كل ضروب سوء الفهم التي أثارها - على أنه محاولة (أخيرة؟) من مارون بغدادي لقول الشيء نفسه، للتغيير عن قسط الحنان الذي يحمله لأناس، ربما كان افتاته بهم هو عامل العزاء الأول الذي يبرر ماضياً ما؟

بهذا المعنى، وبعد مثل هذه القراءة، كان في وسعنا أن نجد أنفسنا في إزاء فيلم شديد الذاتية، فيلم يتسمى إلى مخرجه مارون بغدادي، وإلى مشاعره الملتبسة تجاه الحرب اللبنانية، الحرب التي خاضها دائماً من موقع الذات، ومن موقع اللاعب، من وراء كاميرته كما هو حال بيرو، المصور الفرنسي الذي بعد أن صور الحرب اللبنانية مطلولاً، أو بشكل حيادي، اكتشف في لحظة ما، أنه قد يكون آن له هو الآخر أن يتقل دون أن يدري إلى الجانب الآخر من الكاميرا، ليتحول من ذات إلى موضوع، ومن متفرج إلى لاعب، بل إلى متواطئ، فقرر أن يسافر. لكنه عشية سفره يؤخذ كرهية من قبل شبان مسلحين، وتبدأ رحلة عذابه الأليم التي يصورها لنا الفيلم. ولكن هل هي رحلة ألم فقط؟ ألم تكن في الوقت نفسه رحلة تعليمية ورحلة افتتان ربما وجده البعض منحرفاً وضالاً لكن بغدادي لم يره كذلك على أي حال؟

لقد أتى هذا الفيلم ليذكرنا مرة أخرى بأن مارون بغدادي خاض، ومنذ البداية، حربه على

تواصل الكاميرا حركتها الاستعراضية لتصل إلى من سيحتاج المتفرج إلى فسحة من الوقت للتعرف إليه. حين يفعل يكتشف أن الشاب هو باتريك بيرو، عندما تصل الكاميرا إليه يفكّر باتريك لحظة، ثم يقوم من مكانه فيما الكاميرا تلاحقه، ويتجه إلى كابينة الهاتف حيث يطلب رقمًا.

تنقل الكاميرا إلى المكان الذي طلب بيرو: بيروت، في غرفة خالية، حيث جهاز هاتف يرن مرات ومرات دون أن يردد على الرنين أحد. حين ي Yasir يبرو يضع السماعة، فيما تبدأ الكاميرا لقطة «ترافقين» في داخل الغرفة البيروتية، لقطة تطلق من جهاز الهاتف إلى نافذة الغرفة إلى شوارع بيروت المدمرة، في رحلة كأنها هبوط إلى الجحيم... في لقطة هي - زمنياً - أطول لقطة في الفيلم، وأخر لقطة، إذ بها يتنهى الفيلم. يتنهى؟ من الصعب الرد على هذا السؤال، لكن المهم أن هذا المشهد بكلمه، ب نهايته «الشعرية» هذه، أعطى فيلم «خارج الحياة» كل مبراته ومنطقه، إذ نادرًا ما أنت نهاية فيلم لتفسير الفيلم على هذا النحو، بل لتعطيه منحى آخر غير منحاه المفترض.

إن قراءة منطقية لهذا الفيلم، على ضوء مشهد الأخير هذا، تطرح علينا فرضية تقول إن تحقيق الفيلم كله إنما أتى استجابة لتلك المكالمة الهاتفية الخائبة. ترى أفلام تكن تلك المكالمة، بمعنى من المعاني، المحاولة الأخيرة التي يقوم بها بيرو للتواصل مع سجينيه؟ وربما لكي يقول لهم كم أنه يحبهم

ليس له أن يسأل. لماذا؟ ربما لأنهم هم أنفسهم لا يعرفون لماذا هو هنا! حين يطيعهم يعطونه مكافآت صغيرة: حديث عن بلد فرنسا من هنا، خبر عن اعتزال لاعب الكرة ميشال بلاطيني من هناك، وعشية عيد الميلاد تكون هديتهم الكبرى له: صورة صديقه ليزابيل. أما حين لا يطيعهم فإنه سيعيش جحيمًا يقترب عبر كاميرا مارون بغدادي من حدود السادية. ولم لا تقول من حدود المازوشية على افتراض أن الجلادين عبر تعذيبهم بيرو إنما يعذبون أنفسهم هم أيضًا؟

لا يأتي مقاتلو سينما مارون بغدادي من العدم. ليسوا مجرد آلات قتل (كما هو حال الصورة التي تعطينا إياها السينما الأمريكية لمقاتلي «المخمير الحمر» في فيلم «حقول القتل»، مثلاً...). إنهم هنا بشر من لحم ودم، أنساس يعيشون اليومي ببساطة، يأكلون ويشربون ويحبون أطفالهم، ويتبعون أخبار كرة القدم. ومنهم من هو - مثل مارون بغدادي نفسه - شديد الإعجاب بالمثل روبير دي بيرو حين يعمل تحت إدارة مارتن سكورسيزي (وهذا ما يتبعه بغدادي فرصة توجيه تحية موازية لأستاذة الكبير). ومنهم أيضًا من ينظر إلى ما بعد القتال وال الحرب ويتحدث الفرنسيبة بكل طلاقة ويحلم بأن ينال شهادة البكالوريا لكي يلتحق بجامعة فرنسية.

هؤلاء المقاتلون هم الذين سيتعرف إليهم باتريك بيرو وسيشاطرون سجنه وروبيما عذابه أيضًا. هم فيه جلادوه، لكنه سيدرك أيضًا أنهم ضحايا مثله. فمن رهينة من ياترى؟ لماذا نحن

طريقته الخاصة، وعاش إزاءها تمزقاً بين نبدها والانجداب إليها. ولقد رأينا خلال الحديث عن أفلامه السابقة كيف أنه عبر عن هذه الحالة مرات عديدة، بحيث إن قراءة شاملة لسينماه تتضمن دائمًا في إزاء نظرة ملتبسة إلى الحرب. حين كان باتريك بيرو طليق العين، كان ينظر إلى الحرب بيساطة الصحافي المتنقل، الشاهد المحايد الذي لا يفهمه من الحديث سوى شكله الخارجي كمادة تصور. بعد ذلك حين اختطف وغرق في السواد والألم، حين عصبت عيناه،رأى - وبما لمفاجأة وبالمعجزة الفن! قد يكون بإمكاننا أن نصرخ - رأى العرب الحقيقة: «رأى» صراخ النساء والأطفال، «رأى» الرعب والألم... «رأى» أيضًا لحظات الحنان الصغيرة: امرأة تقدم له ليمونة، طفلًا يسرع للجوء قريباً منه، مقاتلين يتحلقون كالأطفال المبهورين من حول جهاز تلفزة متواضع يبث مسلسلاً مصرياً، فرح المقاتلين الساذج بالانتهاء من طلاء سيارة (مسروقة).

كل هذا «رأى» المصوّر وهو معصوب العينين، وهو يصغي إلى صوت القذائف، ويتلقى الضربات - الجدية والمازحة - ويسأله بين لحظة وأخرى (كما يفعل جوزيف ل. في «محاكمة» كافكا) متى يبدأ التحقيق معه؟ ولماذا هو هنا؟ حين ينتقل باتريك من التساؤل الصامت، إلى السؤال الصاخب لا يردد عليه سجأنوه (وعلى غرار ما يفعل سجأنو براد هاريس الأتراك في «قطار متصرف الليل» لأن باركر) إلا بإصدار الأمر له بأن يصمت.

كفت للحظة عن التفكير بالحرب اللبنانية. وكان الفيلم كان تعويذته التي أخرجت الحرب أخيراً من داخله. وهو لشن كان سيحاول أن يعود لتصوير فيلم عن لبنان - سوف يحول مقتله المفجع دون إنجازه - فإنه لن يكون فيلماً عن الحرب. بل عتا بعد الحرب.

«خان الخليلي»

(١٩٦٦) د. (أسود وأبيض)

عاطف سالم	إخراج:
نجيب محفوظ	قصة:
محمد مصطفى سامي	سيناريو وحوار:
مصطفى إمام	تصوير:
فؤاد الظاهري	موسيقى:
سميرة أحمد، عماد حمدي، حسن يوسف	تمثيل:

كان هذا واحداً، في حينه، من أفضل الاقتباسات عن رواية نجيب محفوظ. والحقيقة أن أمانة اللغة السينمائية لنص أدبي محفوظي، لم تكن هنا عسيرة المثال، ذلك أن هذه الرواية القاهرة التي تنتهي إلى ما يمكن اعتباره «جولة الرواية المحفوظية في تاريخ القاهرة الحديثة وجغرافيتها»، يمكن اعتبارها رواية بصرية بامتياز، بالنظر إلى أن فيها من الأحداث وال العلاقات البشرية و فعل التاريخ الخارجي بجوانية البشر، ما يعزز ذلك البعد البصري ويجعله يدو وكأنه خلق أصلاً ليصور على الشاشة. طبعاً يمكن قول هذا الشيء نفسه عن عدد لا يأس به من الروايات المحفوظية،

نحن؟ لماذا وصلنا إلى ما وصلنا إليه؟ لماذا كل هذه الجراح في جسد بيروت؟ من حول هؤلاء الأطفال الطيبين إلى سجانين؟ ثم خاصة: هل يمكن لسجان أن يكون طيباً وطريفاً إلى هذا الحد وأن يستحوذ على مسجونه فيجعله مفتونا به؟

أسئلة كثيرة تمكنت كاميرا مارون بغدادي في «خارج الحياة» من التعبير عنها.

من الواضح أن هذا العمل يكشف عن تطور كبير في علاقة مارون بغدادي بالممثلين في فيلمه، هو الذي كان في «بيروت يا بيروت» و«حروب صغيرة»، يكتفي بالعمل على الكاميرا. فجاء «خارج الحياة» مقلقاً في شاعريته، مقلقاً في اختيار مخرج له للزاوية التي منها ينظر إلى ما يحدث، مقلقاً في كونه يتطلع في تلك اللحظة بالذات ليقول عن الحرب اللبنانية ما لم يكن بعد قد قيل. ومقلقاً خاصة في تفاصيله الصغيرة.

كان فيلماً فضيلته الأساسية في أنه تمكّن أخيراً من أن يتبع لمارون بغدادي فرصته للعثور على صورة جديدة ومفزعية وحقيقية لبيروت الحرب الأخلاقية. حتى وإن كانت مشاهد كثيرة من الفيلم قد صورت في مدينة مدققة في الجنوب الفرنسي - بما فيها تلك المشاهد التي كان من المفترض بها أن تشير إلى أنها صورت في شوارع بيروت. وفي يقينا أن عجز مارون بغدادي في الماضي عن العثور على تلك الصورة كان دافعه الأول - ولكن ليس الوحيد، بالطبع - للتكرار ولصنع الفيلم نفسه في كل مرة. وهكذا حين عشر على الصورة

معهم - والإنكليز الذين لم يكونوا ليجدوا تعاطفاً بين الشعب المحتل تجاههم، تنتقل أسرة عاكف من بيتها القديم في منطقة السكاكيني إلى بيت بدا أكثر أماناً في منطقة حي الحسين. وفي السكن الجديد كان لا بد للابن الأكبر للعائلة، أحمد عاكف من أن يقع في هوى ابنة الجيران الطيبة الحسناء نوال. بعد فترة يحدث أن رشدي، الشقيق الأصغر لأحمد، والذي يعمل خارج القاهرة، أن ينتقل للعيش مع الأسرة. وكان لا بد له هو الآخر من أن «يكشف» وجود نوال ليقع كذلك في غرامها، دون أن يلحظ حب أخيه الصامت لها. رشدي الأكثر جرأة من أحمد الكتوم، يلتقي نوال ويصارحها بحبه، علمًا بأنها هي الأخرى لا تعرف شيئاً عن «إعجاب» أحمد بها، ويفتق معها على الزواج.. ثم يسأل أخيه أحمد، بالذات، أن يطلبها له... لكن أحمد يرفض هذا دون الإفصاح عن السبب، مفضلاً أن يتولى الأب هذه المهمة. فيفعل الأب ولكن في وقت ينقل فيه عمل رشدي إلى الصعيد، فيرحل تاركاً نوال في انتظاره. لكنه هناك يرتبط بفتاة أخرى وقد بدا عليه أنه نسي نوال... وحين يعود إلى القاهرة يعزز هذا النسيان والخطيبة عاجزة عن فهم ما يحدث له فيما أحمد مقيم على صمته وجهه وحزنه.

وهنا يحدث أن يصاب رشدي بداء السل ويكون للإصابة وقع الصاعقة على الأسرة، كما على الجيران ونوال التي سيمعن رشدي من زيارتها خوفاً من العدوى. أما هي فتصر على زيارته، لكنها حين تصل غرفته يكون قد فارق

لكن المشكلة كانت تكمن دائمًا في أنه لم يكن متاحاً باستمرار للنص الأدبي المحفوظي صناع سينمائيون يدركون هذا البعد ويعاملون معه. وهنا إذ تولى محمد مصطفى سامي - حريف كتابة السيناريو في السينما المصرية السائدة دون منازع - وعاطف سالم - أحد أفضل المهنيين المفكرين في هذه السينما -، كان من الطبيعي أن يطلع العمل من بين أيديهما ملتصقاً بتصور محفوظ للحجة التي تدور في مصر خلال الحرب العالمية الثانية.



يومها، بسبب تلك الحرب وما أسفرت عنه من غارات شنت على مناطق مصرية عديدة ومن بينها القاهرة، بفعل الصراع على شمال أفريقيا بين الألمان - الذين يرثنا العمل تعاطف بعض فئات الشعب المصري

«خلبي بالك من زوزو»

(اللوان) د. ١٢٥ (١٩٧٢)

حسن الإمام	إخراج:
قصة حسن الإمام من إعداد:	محمد عثمان
سيناريو وحوار وأغاني:	صلاح جاهين
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	كمال الشناوي، سيد مكاوي
توزيع:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	سعاد حسني، حسين فهمي، تحية كاريوكا

هناك سؤال محير، ومحير بشكل دائم، يقلل بهذا الفيلم: هل تراه ظلم من التقاد بأكثر مما يستحق، أم تراه حاز قيمة تاريخية وفنية لا يستحقها؟ ليس من السهل الإجابة عن هذا السؤال المزدوج. غير أن ما هو مؤكد في الأمر كله هو أنه ربما يكون الفيلم الأكثر نجاحاً... تأثيراً، في تاريخ السينما المصرية. والفيلم الذي وضع مخرجه حسن الإمام في مكانة يستحقها عنوانها: المخرج الأكثر نجاحاً في تاريخ السينما العربية. وربما أيضاً، بشكل جانبي سوف تؤكده دراسات مفصلة لمعظم أفلام هذا المخرج الشعبي الذي عُلم نفسه بنفسه، السينمائي الذي ساند قضية المرأة حتى من دون أن يكون واعياً تماماً لما يفعل.

«خلبي بالك من زوزو» هو أيضاً الفيلم الذي أوصل بطله سعاد حسني إلى القمة الإبداعية التي لم تهبط عنها أبداً، حتى بعد رحيلها، ليس كممثلة فقط، بل كفنانة

الحياة... وتكون النتيجة أن بعض أحمد على جرمه وسط جنازة أخيه فيما الأسرة تقادر حي المحسين غارقة في أحزانها وخيبة أملها، مخلفة نوال تائهة خائبة بدورها.

من الواضح هنا، مرة أخرى، أن ما يهم في هذا الفيلم، كما في أدب محفوظ لمرحلة الواقعية القاهرة، ليست حكاية الغرام والخيالية منه، التي تذكرنا دائمًا بكمال في الثلاثية المحفوظية التي ترتبط «خان الخليلي» بها بأكثر من معنى. ما يهم هو ذلك البعد السوسيولوجي النفسي الذي خلقه محفوظ في نصه، وعرف السيناريو، دون ادعاءات كثيرة، كيف ينقله إلى الشاشة. فما أمامنا هنا صورة مكثرة لحي شعبي مصرى، خلال حقبة زمنية محددة: ليس الحارة الشعبية بالمعنى الذي كنا نشاهده لدى صلاح أبو سيف ومن قبله كمال سليم، بل حالة الطبقة الوسطى في مجتمع يعيش بفعل الحرب، ولكن كذلك بفعل التغيرات الداخلية، مرحلة انتقالية، أفلح السيناريو والإخراج في تصويرها من خلال انتقال العائلة من السكاكيني إلى حي الحسين، انتقالاً أهم ما فيه أنه يحدث ويبعد عن الانزياح السكاني، ولكن في إصرار على أنه غير طوعي، بل بفعل عنصر خارجي هو الغارات التي تطالعنا منذ مفتاح الفيلم، متضافة مع رد فعل الناس عليها، ما يشكل نوعاً من التاريخ الدقيق - التاريخ من الداخل - لذهنيات الشعب. وفي هذا الإطار يبدو الفيلم متوفقاً، وعلى علاقة مباشرة بحياة الناس الذين يعكس تلك المرحلة من حياتهم.

طبعاً لكثرة ما شوهد هذا الفيلم في عروضه الأولى، ولفرط ما عرض من ذلك على شاشات التلفز، وفي البيوت عبر ملايين النسخ المقرصنة من أسطواناته المدمجة، ولükثرة ما قلدت مغنيات أزماننا الحديثة غناء بطلته ورقصها فيه، لا نجدنا هنا في حاجة ماسة إلى تلخيص أحداث الفيلم. فقط ذكر بأنه يحكي حكاية زوزو الطالبة الصبية التي تتخب الفتاة المتمالية في كلية الآداب حيث تتعلم، من دون أن يعلم رفاقها أنها تقيم مع أمها الراقصة في شارع محمد علي، ومع أفراد فرقة الأم من مغنيين وراقصين. ييد أن زوزو تحلم بحياة أخرى طبعاً. وهذا الحلم سوف يتحقق، أو يقترب أول الأمر من التتحقق حين تلتقي بفتى أحالمها، المخرج المسرحي سعيد كمال، الذي سرعان ما يغرم بها بعد أن كاد يتصدمها بسيارته. لكن والد سعيد يرفض اقتران ابنه بزوزو، أول الأمر لأنه خطط له مصيرًا آخر يقترب فيه بابنته زوجة الأب. ثم بعد ذلك حين يكتشف أمر زوزو وهي ترقص مكان أمها في حضور عائلة سعيد. غير أن الأمور سرعان ما سوف تستتب في نهاية الأمر كما يحدث عادة في مثل هذا النوع من الأفلام.

من الواضح، أنها إذا نجحينا العاجز «الأيديولوجي» الذي يقدّي لهم النقد بإيقاحه على عمل حسن الإمام من خارجه، سوف نجد أنفسنا أمام عمل فني استعراضي حافل بالأجواء المرحة والظرافة. ولعل هذا ما شكل جانباً أساسياً من جوانب نجاح هذا الفيلم الذي وصفه الناقد المخضرم بأنه «تحفة

استعراضية أيضاً. وفي هذا السياق بالتحديد، قد يكون من المفيد ذكر «أبيها الروحي» صلاح جاهين الذي كانت له دون أدنى شك يد طولى في نجاح هذا الفيلم وتألقه.

ومع هذاستقول لنا دراسة معمقة لأيديولوجية الفيلم أنه قد يكون متناقضًا كل التناقض مع كل الأفكار التي عبر عنها ذلك الشاعر والمفكر المصري الكبير طوال حياته. بل إن الفيلم أتى في بدايات زمن أنور السادات، وكأنه يرسم بقوه وإقناع سياسة هذا الأخير الافتتاحية التي تقوم على التلاقي بين الطبقات والحلول العجائبية «من فوق» لأزمة الفقر المستشرية في مصر. غير أن الذين حققوا لهذا الفيلم نجاحه - ملايين المترجين المصريين والعرب - ما كان يedo عليهم أنهم يبالون بتلك «المغالطة الفكرية التاريخية»، بل ربما تكون قد راقتهم، إذ أتت متضافية فنية مع كل تلك الأديبيات التي استفردت خلال العهد السادسي متهددة عن «معجزات اقتصادية» و مليارات «سوق تهبط من أعلى»، وعن الأسرة المصرية الكبيرة التي يمكن أن تلتقي من دون صراع بمجرد افتتاح الناس بعضهم على بعض.

والحقيقة أن الناس، في مصر بخاصة، كانوا يحتاجون إلى مثل تلك الوعود بعد نصف ذيئنة من السنوات العجاف التي تلت اليأس الذي أصابتهم به هزيمة حزيران - يونيو - والتكلفة الباهظة التي كبدتهم إياها حرب الاستنزاف... من هنا ما قبل من أن «خليل بالك من زوزو» جاء في وقته تماماً.

كمخرج حركة وحرفي بارع، من دون أن يعني هذا أن سينما لم تأت دائمًا حافلة بالأفكار الاجتماعية، أو حتى بالنهایات الأخلاقية. ومنذ بدايته يبدو هذا الفيلم حاملاً لكل هذه الأبعاد، واعداً باسم جديد في السينما المصرية.

يدور الفيلم من حول جابر (نور الشريف) الذي سنعرف لاحقاً سبب دخوله السجن، هو الذي كان يشارك في عملية سطو على فيلا يملكها خال أحد شركائه في السطو والذين شاركهم من دون أن يعرف أيهما منهم أو أسماءهم. والذي يحدث له، أنه بسبب إفراطه في المشروب وتعيه، يغفو قليلاً خلال العملية، فيتركه رفقاء نائماً بعد هربهم، بل يبلغون عنه فيقبض عليه ويودع السجن.

أما الفيلم فإنه يبدأ بعد ذلك بعشرين سنة حين تتسلى محكوميته ويخرج وقد آلى على نفسه أن يتقمّن من شركائه الثلاثة في العملية. وهكذا يبدأ عملية البحث عنهم هو الجاهل أسماءهم الحقيقة. لكنه أول ما يفعل هو أنه يتوجه إلى مكان مشبوه يعلم أن اخته تعمل فيه. فتكون التسليمة أن هذه الاخت لا تثبت أن تتحرّر بين يديه، فيما يرتبط هو بفتاة أخرى تغزم به. وانطلاقاً من هنا، وإذا زادت لديه حدة رغبته في الانتقام إذ يعتبر الذين وشوا به مسؤولين عما حدث لأخته في غيابه، سوف يكتشف هؤلاء بالتدريج واحداً بعد الآخر: أولهم شريف الذي صار الآن نجماً سينمائياً مشهوراً؛ وثانيهم فتحي الذي مكتبه أموال السطو من أن يصبح واحداً من رجال الأعمال الكبار؛ أما الثالث فؤاد فهو الآن صاحب مؤسسة للتجزيل

متألهة وسط هذا النوع من الأفلام التي تجمع بين القصة الاجتماعية والرومانسية والمسرح والأغاني والاستعراضات، تتجه لإبداع كل من ساهم في هذا العمل (...) أما زوزو فهي مركز الفتنة والجمال في هذا الفيلم (...) الذي حمل الرقم ٦٢ في بطولات سعاد حسني السينمائية، التي تمثل وترقص وتغني وتصرخ بما لم تصل إليه أي ممثلة أخرى من قبل...».

«دائرة الانتقام»

(١٩٧٦) د. (الوان) ١٣٥

إخراج: سمير سيف
تأليف: ابراهيم الموجي، سمير سيف
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: نور الشريف، ميرفت أمين، شويكار

على الأقل منذ النجاح الساحق لرواية الكسندر دوما «الكونت دي مونت كريستو»، صار للأعمال الإبداعية التي تتناول حكاية انتقام المظلوم من ظالميه بعد أن يدفع الثمن، شعبية كبيرة في شتى أنحاء العالم. في أحيان كثيرة كانت الرواية نفسها تحاكى أو تقتبس، وفي أحيان أخرى كان يكتفى بـ«التيمة» في تنويعات تختلف باختلاف البلدان والمراحل. وضمن إطار هذه «التيمة» أراد سمير سيف أن يحقق فيلمه الروائي الطويل الأول عند بداياته، فكان النجاح الشعبي حليفه، تاهيك بأن الفيلم نفسه، كبداية موفقة، كرس مكانته

«دخان بلا نار»

١٠٠ د. (الوان)	(٢٠٠٨)
سمير حبشي	إخراج:
سمير حبشي	سيناريو وحوار:
ميلاد طوق	تصوير:
جمال أبو الحسن	موسيقى:
تمثيل: خالد نبوi، سيرين عبد النور، رودني حداد، ديامان بوعبود	

إن الغريب في أمر سمير حبشي هنا، هو توجهه المعاكس لما هو معتمد. فالمعتمد عادة، هو أن المخرج الشاب الوافد إلى تحقيق فيلمه الأول، يقول في هذا الفيلم الأول، كل ما كان تراكم لديه، ليهدأ في روایته الثاني ويركز موضوعه ويصقل فكره بشكل أفضل. أما حبشي، فإن عمله الأول «الإعصار»، جاء مركزاً، مكتفياً واضحاً - ولو في أشكاله الفنية السوريةالية اللطيفة - فيما انطبق على الثاني «دخان بلا نار»، ما كان يجب أن يكون من سمات الأول. مرة أخرى: ربما هو الانتظار الطويل، واليأس المسبق من إمكانية أن يكون هناك فيلم ثالث.

ومهما يكن من أمر، في هذا الفيلم - ذي «الأفلام» العديدة في داخله -، عبر سمير حبشي عن تمسق السينمائي اللبناني إزاء ما يحدث، وعن اختلاط الأمور عليه عند نهاية العشرينية الأولى من القرن الجديد، بعدما كانت هذه الأمور، وبشكل نسبي، قد بدت على شيء

فاخرة وذات مكانة في المجتمع. وهكذا يبدأ جابر قتل الثلاثة واحداً بعد الآخر، فيردي شريف برصاصته، ثم يغرق فواد في حوض الحمام، قبل أن يقتل فتحي ذبحاً، على رغم توصلات حبيبته فايزة التي تريد أن تخلصه من هذه المخاطرة التي سوف تقوده إلى نهايته. وبالفعل تكتشف الشرطة أفعال جابر وتعقبه في مطاردة نفذها سمير سيف بشكل جيد من الناحية السينمائية، عبر كامييرا أبدعت في ملاحقة جابر هارباً على دراجة بخارية، حتى اللحظة التي يصيب فيها رجال الشرطة الدراجة فتحترق ويحترق جابر معها.

أولاً وأخيراً نحن هنا أمام فيلم حركة ومحاولات، ومع هذا، كما سيكون لاحقاً دأب معظم الأفلام التي سوف تسمى إلى ما يسمى «سينما الانفتاح» نجدنا أيضاً أمام أمثلة اجتماعية/أخلاقية، تربط بين الغنى الفاحش والنجاح الاجتماعي من ناحية، والسرقة واللصوصية من ناحية أخرى... حتى وإن كان المتفرج سوف ينسى في سياق الفيلم، أن بطله جابر، الذي يتعاطف الجمهور معه بل يتماهى في لحظات كثيرة، إنما هو في الأصل مثل أولئك الذين يتقمّنون. وهنا، حتى وإن كان الفيلم قد عاقبه في نهاية الأمر انطلاقاً من فكرة أن دائرة النار تحرق كل من يبعث داخلها، فإن التعاطف مع جابر في انتقامته، يظل ملقياً على الفيلم ضباباً سميكاً، ولا سيما إذا نذكر أن «الكونت دي مونت كريستو» في انتقامته، كان مظلوماً، أما جابر فلم يكن أكثر من لص، غدر به لصوص آخرون لسوء حظه!

وأخيراً، هناك حكاية لبنان ما بعد الحرب نفسه، بصراعاته وفوضاه وما إلى ذلك.. وهو ما يطل على أوضاع عربية أخرى، آيتها في النهاية القبض على المخرج المصري بتهمة الاتّهاء إلى القاعدة.

إلى حد كبير تبدو الحكايات مختلطة بعضها مع بعض بشكل عشوائي في البداية. وبعد ذلك ينكشف السيناريو على أنه أذكى مما يتصوره المتفرج أول الأمر، حتى وإن طغى عليه منطق الحرب الباردة، وقدم للعالم والسياسة صورة مانيكية (أبيض ضد أسود، الخير ضد الشر... وما إلى ذلك).

مهما يكن فإن سمير حبشي أثبت هنا، في عودته إلى الروائي بعد سنوات طويلة من «الإعصار»، أنه، إذا لم يكن فكره السياسي قد تطور وتوضّح، فإن لغته السينمائية باتت أكثر قوة وعمقاً وحرافية من ذي قبل.

ومع هذا كله فإن «دخان بلا نار» لم يتمكن من فرض حضوره، نقدياً وجمهيرياً، لا في مصر - التي أتى منها نجمه الأساسي -، ولا كثيراً خارجها. بل إن كثراً من الذين كتبوا عنه اعتبروه خطوة متراجعة من لدن صاحبه، لما كان حقق في «الإعصار» قبله بعقد ونصف العقد من السنين. ولthen أثني كثر على الجانب التقني في الفيلم وإدارة المخرج لممثليه، وحتى على تركيبة السيناريو من ناحية اشتغاله على أسلوب فيلم داخل الفيلم، فإن كثراً في المقابل لم يستسيغوا موضوعه المؤلف، في الحقيقة من مواضيع متداخلة ومتقاطعة

من الوضوح حين تحقيق «الإعصار»، بدايات العقد الذي سبقه.

أو لربما يصح القول إن سينمائياً من طينة سمير حبشي، تكون في آخر أيام الاتحاد السوفياتي الملتبسة، وانطلاقاً من سينما سوفياتية/ جورجية خاصة أن حكمنا على الأمور من خلال «الإعصار» (١٩٩٢)، ما كان في إمكانه أن يصور الحاضر («دخان بلا نار») بالقوة التي يصور بها ماضياً ما («الإعصار» وحتى «سيدة القصر»). ففي تصوير الماضي، بعد كل ما حدث من انعطافات سياسية وأيديولوجية، يمكن التحرر من رقة الفكر المسبق والمؤدلج، أما في تصوير الحاضر، فإن هذا الفكر المسبق - بما فيه رغبة غير دقيقة في التحليق من حول «نظريّة المواجهة» الشهيرة وارتباطها بالعلوم - يفرض نفسه.

على الأقل هناك في «دخان بلا نار»، ثلاث حكايات متداخلة بعضها في بعض:

ففي المقام الأول هناك حكاية المخرج المصري الذي يأتي إلى لبنان ضمن إطار جولة يحقق خلالها فيلماً عن القمع السياسي في البلدان العربية، فيقع في ازدواجية غرامية، من الواضح أن جزءاً منها إنما هو متخيّل من نوع فيلم داخل الفيلم - ويربط بينه وبين يمني -.

ثانياً، هناك حكاية الصلف الأميركي التي يقدمها الفيلم من خلال جولات السفير الأميركي في شتى المناطق اللبنانيّة على هواه، وتعرض حراسه للمواطنين اللبنانيين، ما يؤدي إلى مقتل مواطن، ومحاولة السفارة شراء سكرت أهله على مقتله.

القمع في البلدان العربية. وما لدينا هنا - في الجزء الأساس من «دخان بلا نار» إذا - حكاية ذلك الفيلم وعدم إنجازه، بل حتى قبض أجهزة الاستخبارات، تواطؤاً مع الأميركيين، على المخرج بتهمة الاتمام إلى «القاعدة».

ويبين البداية والنتيجة، يكون «دخان بلا نار» قد صرّر القمع وغسل الأدمغة، وجرائم الأميركيين، والنظام الإقطاعي العشائري في لبنان، وافتتان المخرج (خالد نبوi) باللبنانية الحسناء سيرين عبد النور، التي أتت في الفيلم مقحمة إنما جميلة، وارتباطه بأخرى، وخياناته الجنسية، وعبثية الوضع اللبناني.

«درب المهايل»

٩٠ د. (أسود وأبيض) (١٩٥٥)

نوفيق صالح	إخراج:
نجيب محفوظ وتوفيق صالح	كتابه:
محمود فهمي، وديع مدور	تصوير:
عبد العزيز محمود	موسيقى:
شكري سرحان، برتلي عبد الحميد	تمثيل:

من الصعب أن يفهم المرء لماذا اختار توفيق صالح، الآتي من العدالة وأوروبا ومن الفكر الماركسي التقديمي، أن يجعل من فيلمه الروائي الطويل الأول، عملاً يكاد يماثل السينما التي كان يحققها صلاح أبو سيف خلال ذلك العين. والطريف أن صالح غاص في الحرارة، في وقت كان أبو سيف ينطلق إلى الخروج منها لتحقيق أفلام توأكب مع صعود

عدة لا بد من أن نقول إن السيناريو عجز في المواجهة بينها.

وريماً يصح القول هنا إن سمير جشي الذي بعد «الاعصار»، ابتعد عن السينما الروائية طریلاً، بل أكثر مما يجب، وغرق في العمل التلفزيوني، كما في البحث الدائم والدؤوب عن أموال تمكنه من العودة،رأى في اتجاه مشروع جديد له، هو الذي سيكونه «دخان بلا نار»، فرصة لقول أشياء كثيرة: الهيمنة السورية على لبنان، نظرية المؤامرة السياسية، قضايا القمع، الصلف الأميركي واستخفاف الأميركيين بحقوق الناس وحياتهم، وصعوبة أن تكون سينمائياً في لبنان.. كل هذا مغلقاً بنظرة يسارية للحياة والسياسة والهموم الاجتماعية، تتعمى في الحقيقة إلى ما - قبل - زمن العولمة، لتقول زمان العولمة.

من هنا إذا كان فيلمه في شكله الخارجي أتى منتمياً إلى ما - بعد - الحداثة، فنياً (الكونلاج.. مثلاً)، فإنه من ناحيته الأيديولوجية بدا غير مقنع، وهو يقسم من خلال «مواضيعه» - ولا أقول موضوعه - الهيمنة في لبنان، وربما في غيره أيضاً، بين السوريين والأميركيين.

والفيلم ينطلق، أصلاً، بعد أن يقدم - بشكل وثائقي يصور مدينة بيروت، بعد انقضاء الحرب - جردة سياسية وتاريخية لما حدث في الفترة الفاصلة بين زمن الحرب وزمن ما بعد الحرب، ينطلق من حكاية مخرج مصرى أتى إلى لبنان كي يحقق أجزاء من فيلم حول

لكن هذا لخوفه على الثروة، يخفي الجنيهات في غطاء عترة تتبع قطع ماعز وتخفي لتخفي الثروة معها.

هذا هو الحدث المحوري في الفيلم. لكن «درب المهايل» فيلم جو وشخصيات عرف المخرج الشاب في ذلك الحين كيف يرسمها بقوة، راسماً من خلالها، ليس صورة مؤمثة للحارة، كما كانت لدى كمال سليم (في «العزيمة») أو صلاح أبو سيف، وإنما صورة ميكروكوزمية لمجتمع بأسره وقد جرّد من مثاليته، و وزع أخلاقياً ليس تبعاً لفن الأفراد أو فقرهم - الصراع الطبقي الشهير رغم أن توفيق صالح كان في ذلك الحين وسيظل مؤمناً به -، بل تبعاً لوعيهم الذي يملأ عليهم تصرفاتهم. وهنا بالذات تكمن أهمية هذا الفيلم، وربما كذلك مشكلته الأساسية إذ عرض، من دون نجاح في زمان كانت لا تزال مثل هذه الأفكار عصية على القبول فيه.

ولكن، في ما وراء هذا البعد الأيديولوجي، يقى أن نشير إلى أن قوة توفيق صالح في إدارة الممثلين وكذلك المجاميع، وفي رسم تفاصيل المكان والديكور والاشتغال على الحوارات بشكل واقعي - رمزي في آن معاً، تجلت منذ ذلك الفيلم المبكر، بل ربما بشكل تفوق في جماله خطية بعض أفلامه المقبلة، بحيث إن الفيلم أتى ناضجاً، حتى وإن لم يكن قد اكتُشف إلا لاحقاً، حتى من قبل النقاد الذين لم يكن استقبالهم الأول له بأفضل من استقبال الجمهور.

البرجوازية الصغيرة القاهرة ودعواتها إلى التحرر، من طريق اقتباسه روایات إحسان عبد القدوس.

ولكن، في وقت كان فيه أبو سيف قد سبق له أن جعل سينما الحارة نوعاً من السينما الأخلاقية التي يتتجابه فيها الخير مع الشر ويحدث غالباً أن يتصر هذا الأخير، عرف توفيق صالح كيف يجعل سينما أكثر تعمقاً، وأقل «شعبوية» في رسم صورة الحارة في «درب المهايل». ومن الواضح أنه يدين في هذا إلى نجيب محفوظ الذي كتب له القصة التي بني الفيلم على أساسها.

قصة «درب المهايل» بسيطة: قصة أهل الحارة ببيتهم وأمالهم، بصراعاتهم الصغيرة، وتمسكهم بالقليل الذي كان من نصيبهم، وكذلك بأفكارهم الغبية التي تحول أحياناً دون تقدمهم - وفي هذه النقطة الأخيرة تكمن خصوصية اشتغال توفيق صالح على الفيلم.

أما الحدث الأساس فهو ورقة اليانصيب التي يستدين الفتى طه، صبي العجلاتي خمسة فروش لشرائها وكلهأمل أن تربح كي يتمكن من الاقتران بخطيبته الشابة خديجة، التي تعييه بين الحين والأخر بمدخلاتها البسيطة. وبالفعل تربح الورقة ألف جنيه، لكن المشكلة أن والد الخطيبة التي كان طه أهداها الورقة قبل إعلان نتائج السحب، بسبب ترميمه الدين، يغضب لوجود الورقة مع الابنة، فيلقيها من النافذة، لتقع في نهاية الأمر بين يدي إفة، مغفل الحارة، الذي ما إن يعلن أن الورقة ربحت حتى يصبح نجم الحارة ومحظ أطعاف الجيران...

«دعاء الكروان»

(١٩٥٩)	١٢٠ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	بركات
قصة:	د. طه حسين
سيناريو:	بركات، يوسف جوهر
تصوير:	م سعوض عيسى
موسيقى:	أندريه رايدر
تمثيل:	فاتن حمامة، أحمد مظہر، زهرة العلي

حسين أن يتصوره لو كان رجل سينما ويعرف العقيبات في وجه حرية الفن السابع، وتخدم أيضاً سياق الرواية. والحقيقة إن تلك النهاية لم تكن العنصر القوي الوحيد في فيلم «دعاء الكروان» الذي يحسب دائماً، وفي معظم الاستفتاءات واستطلاعات الرأي، جماهيرية كانت أو نخبوية، واحداً من الأفلام ذات المرتبة المتقدمة جداً في لائحة المئة فيلم الأفضل في السينما المصرية والسينما العربية أيضاً.

عناصر القوة في الفيلم كبيرة وكثيرة، تبدأ من الرواية نفسها ومكانتها في تاريخ الأدب العربي في القرن العشرين، ولا تنتهي بالأداء الرائع الذي قامت به فاتن حمامة صاحبة الدور الرئيس في الفيلم، الدور الذي رسخ مكانتها على سدة الزعامة بين سيدات الشاشة العربية والمصرية... مقروناً في ذلك بدورها الرائع الآخر في «الحرام» من إخراج برکات نفسه عن قصة يوسف إدريس هذه المرة.

ونعرف أن «دعاء الكروان» و«الحرام» يحتلان عادة المكانة نفسها في تراتبية أفضل الأفلام المصرية - العربية. وطبعاً لكل من الفيلمين نقاط قوته الخاصة به. غير أن «دعاء الكروان» يبدو دائماً أكثر جرأة في طرح موضوعه. وربما أيضاً أكثر جمالاً في رسم أجوانه الريفية. علمًا بأن الفيلمين يدوران في الأرياف المصرية، إنما من منطلقات شديدة التفاوت. وإذا كنا سنعود إلى الحديث عن «الحرام» في كلام خاص لاحق. فإننا هنا نتوقف عند «دعاء الكروان».

لم يكن أمراً طبيعياً أن ينشر طه حسين في بلد محافظ ومتمسك بالقيم الأخلاقية، مثل مصر، روايته المدهشة دعاء الكروان، في عام ١٩٤٢. ففي ذلك الحين، وإلى حد كبير، حتى الآن، لم يكن من المنطقى للأدب إلا يعقب الشرير على ما فعل، بل أن يصل إلى حد مكافأته في نهاية الأمر، ب نهاية سعيدة، تصل إليها مغامرته.

ومن هنا كان من الصعب، وبالتالي، على السينما المصرية، حين أرادت أفلامها تلك الرواية الرائعة، أن تجعل للفيلم النهاية نفسها. ولكن، في الوقت نفسه، كان من الصعب أيضاً، أن تخرج نهاية الفيلم كثيراً، أو بشكل جذري عن نهاية الرواية. وعلى هذا التحو ابتكر كاتب السيناريو، يوسف جوهر الذي كان من الكبار في هذا المجال في مصر ذلك الحين، والمخرج هنري برکات، نهاية تقف كحل وسط بين نهايتين منطقيتين. والمدهش أن النهاية التي ابتكرها جوهر وبرکات أنت منطقية في حد ذاتها، تخدم ما كان يمكن لطه

منطقياً ياحكام في فيلم هنري بركات.. بل إنها تعتبر أن الذنب يقع على المهندس لاغوائه هنادي واستغلال ضعفها ويراعتها. ولا يكون من آمنة، وبالتالي، وكما تقول لنا هي نفسها، في المونولوج الداخلي الذي تروي لنا فيه أحداث الرواية - والفيلم هنا -، لا يكون منها إلا أن تقرر أن تذهب للعمل لدى المهندس، دون أن تعرّفه بنفسها، كي تتحمّل فرصة تتقدّم فيها منه، لأنّيتها المظلومة.

عند هذه النقطة المنطقية والتي كان يمكن توقعها منذ أول الأحداث، ومنذ راحت الكاميرا - بعد مقتل هنادي، ترکز على آمنة في لقطات مكثرة وتأملية حزينة، لعل أجمل ما في الفيلم -، يتنهى القسم الأول من الفيلم، ليبدأ القسم الثاني. في هذا القسم تتضمّن آمنة للعمل خادمة في بيت المهندس الأعزب.. لكنها بالتدرّيج، بدلاً من رسم الخطط لقتله، كما كانت نياتها أول الأمر، تقع في غرامه. بل إنّ هذا الغرام يستبدّ بها بشكل وسواسي يومي، حتى من دون أن تبرر لها سبب هذا الحب لعلها من جانب خفي أرادت التماهي كلياً مع اختها الراحلة، كي تعيد ضبط العلاقة في اتجاه حب عاطفي بريء، يكون بديلاً وتعويضاً من العلاقة الجنسية «الخطأ» التي أقامها المهندس مع هنادي.

والحال أن هذه الفرضية، إن كانت صحيحة، وثمة الكثير من العوامل التي تنادي - مواربة - بصحتها، ستكون رواية دعاء الكروان قد استبّقت الكثير من الأعمال الإبداعية التي كتبت خلال العقود الأخيرة

إذاً، ينطلق هذا الفيلم من رواية طه حسين، ويتحدث في سياقه الأول كلّه عن الموضوع والحكاية نفسها. إننا هنا في إزاء ما ترويه لنا آمنة في الفيلم، أما الاسم في الرواية فهو سعاد، من حكايتها وحكاية أمها وأختها. الأم، كانت اصطحببت ابتيها آمنة وهنادي التي احتفظت بالاسم نفسه في الرواية والفيلم، إلى مكان في الريف تقرّن فيه، بعد أن اضطررت العائلة إلى الهرب بسبب سوء سلوك الأب. وهكذا، كي تحصل هذه الأسرة الصغيرة على لقمة العيش، تضطر الأم إلى دفع ابنتها الكبرى هنادي إلى العمل خادمة في بيت مهندس شاب من المدينة يقيم جزءاً من وقته في الريف (في الرواية يكون العمل لدى عائلة عندها هذا الشاب).

ونفهم بالتدرّيج كيف أن المهندس استغل خدمته جنسياً وهو، في سياق رواية طه حسين، يفعل هذا بحكم العادة حيث اعتاد السادة استغلال خادماتهم وسط صمت تام وإذ حملت هنادي بفعل ما حدث، تكتشف أنها الموضوع فتولول، ثم تهرب ابنتها من العمل وتقرر الرجوع إلى القرية الأصلية.. بل إنها لا تكتفي بهذا، بل عليها أن تخسر العار، فتحضر أخاهما، خال الفتاين، على قتل هنادي.. أمام عيني آمنة. بالنسبة إلى الأم والخال، وجرياً على العادة وتوقير السادة، هنادي هي المذنبة ولا يكون غسل العار إلا بقتلها، مع ترك المهندس لحاله. لكن آمنة، لا ترى الأمر على هذا التح رو وكان هذا الموقف ثورياً في عرف رواية طه حسين، ليقلب دراماً

لأن آمنة تصبح فيها سيدة متزوجة ومحترمة في ذلك «الحلول» المفترض مكان اختها، غير آبهة بدعاء الكروان.

مهما يكن، ومهما كان من شأن النهاية وتحليلها الأخلاقي، نجدنا هنا في الفيلم - كما في الرواية - في إزاء عمل فني كبير، عرف كيف يصور البيئة الريفية، ويغوص في عواطف البشر، ويحلل السيكولوجيا والد الواقع لدى الشخصيات، مقدماً أداء رائعاً من فاتن حمامه، وخاصة، كما من أحمد مظهر وزهرة العلاء نادى وأمينة رزق في دور الأم الذي لا شك في أنه كان أروع أدوارها وطبع فتها حتى نهاية حياتها.

والحقيقة أن هذا لم يكن مفاجئاً أو غريباً من هنري برركات ١٩١٢ - ١٩٩٧ المخرج المصري من أصول لبنانية، والذي قدم للسينما المصرية بعض أروع نتاجاتها، كما أنه قدم للتجاري منها، أعمالاً شديدة النجاح. وإذا كان برركات قد خاض كل الأنواع السينمائية واعتمد كثيراً على الأعمال الأدبية، فإنه اشتهر بكلasicية إخراجه، ويكونه من أساطير التعامل مع الممثلين.

والحقيقة أن هذا كان يتجلّى أكثر ما يتجلّى لدى تعامله مع فاتن حمامه، التي قدمت من إخراجه بعض أجمل وأقوى أفلامه، إذ إنه أخرج لها، إلى «دعاء الكروان» و«الحرام» أعمالاً كبيرة مثل «أفواه وأرانب» و«الحن الخلود» وأعمالاً هامة أخرى.

جاعلة من فعل الكتابة والحكى نفسه تعويضاً لما اقترف في الحياة: نقول هذا ونفكّر من ناحية بفيلم «أحمر: ثلاثة ألوان» للبولندي كيشلوفسكي، خاصة برواية - ثم فيلم - «التكمير» من تأليف إيان ماكيوان... غير أنها في الحقيقة لن نوصل كلامنا إلى هذا المستوى من التحليل مكتفين بهذه الإشارة.

المهم هنا في الأمر هو أن آمنة التي تكون كل الظروف مهيأة لها كي تتحقق انتقامها وتقيم العدالة على طريقتها، طالما أن المجتمع لا يمكنه أن يحقق مثل هذه العدالة، وربما - كما يقول لنا طه حسين، ثم هنري برركات - لأسباب طبقيّة، آمنة هذه لا تتحقّق الانتقام، إلا على مستوى سلبي في الفيلم على الأقل: بعد أن توقع المهندس في غرامها، ويسعى هو جاهداً كل الجهد لاستمالتها وأصلًا، هذه المرة إلى حدود طلب الزواج منها، ها هي تتركه متخلية عنه معتبرة هذا التخلّي نفسه فعل انتقام وهذا التخلّي هو الذي يحل في الفيلم هنا، محل اقتران آمنة بالمهندسين في الرواية.

وفي عرّفنا أن نهاية الرواية - التي ما كان يمكن لها أن تسجم، مع أي موقف أخلاقي، والتي تروي لنا طبعاً على لسان اخت التي أرادت الانتقام لأنّتها فتزوجت ظالمها، كابة حتى دعاء الكروان الذي كان يدعوها إلى الانتقام لأنّ روح اختها وعذابها لن يهدأ، إلا عبر التخلص من المهندس - نهاية الرواية أجمل وأقوى، حتى وإن كانت غير أخلاقية...

«دنيا»

(٢٠٠٥) د. (الوان) ١٠٠

إخراج: جوسلين صعب

قصة وسيناريو: جوسلين صعب

تصوير: جان بوكان

موسيقى: جان بيير ماس، باتريك ليغوفي

تمثيل: حنان ترك، محمد منير، عايدة رياض

ما الذي لمسته جوسلين صعب مع حلول الألفية الثالثة لتشعر أن في إمكانها، وهي اللبنانيّة المسيحيّة المتكونة ثقافياً في الغرب، أن تتحقق في مصر، البلد العربي ذي المجتمع الأكثر محافظة، فليّماً عن ختان النساء؟

حسناً، لن نسعى للوصول إلى جواب عن هذا السؤال. فجوسلين حققت فيلمها وسط لعبة تحدّد لا مثيل لها. لكن ما يخفف من مخاطر ذلك التحدّي هو أن المخرجة اللبنانيّة التي كانت بدأت تقترب من الستينيّن بدأت تعتبر نفسها حرّة في قول ما تشاء، وأن ليس عندها حساب تقدمه لأحد، استندت إلى دعم غير مباشر من عدد من المثقفين المتنورين في مصر، ولكن أهمّ من هذا: إلى دعم - غير مباشر أيضاً - من جانب سيدة مصر الأولى (سوزان مبارك).

ولأن موضوع «دنيا» موضوع نسووي بامتياز، قد يكون من الأفضل هنا التوقف عند ما كتبته، بصدق، الناقدة فيكي حبيب، عن جوسلين صعب وعن «دنيا» لمناسبة عرضه:

«جوسلين صعب مشاكسة دائمة. من يتأمل حجمها الصغير ولطفها في الحديث ولكتها الضائعة، لا يمكنه أن يتخيل مدى مشاكستها. لكنها ما إن تبدأ الكلام حول السينما أو حول قصة ما حتى تنفجر.

«جوسلين صعب، الصحافية قبل أن تكون سينائية، لها رأي في ما يحدث في لبنان وفي الوطن العربي. وهي بعد أن عبرت عن آرائها طويلاً في ميدان الصحافة المكتوبة، امتشقت الكاميرا وأكملت طريقها، في لبنان... وفي مناطق عربية عدة وصولاً إلى... سايغون، حيث كانت ولا تزال المخرجة العربية الوحيدة التي حققت فيلماً هناك. ولكن، حتى في السينما، ظلت جوسلين محافظة على مسألة «الرأي من طريق الإبداع». وحتى في فيلمها الروائي الطويل الأول «غزل البنات» الذي يبدو للوهلة الأولى بعيداً من هذا المنحى، عرفت كيف توظف جزءاً من سيرتها كصبية مسيحية عاشت طفولتها في بيئة إسلامية، لتقول ولو على خلفية حكاية حب، رأيها في المسألة الطائفية. والآن... ها هي في «دنيا» تغوص في الرمال المتحركة لمسألة شديدة الخطورة في بعض أنحاء العالم الإسلامي: مسألة ختان الإناث.

والحقيقة أن العواصف كانت هبّت في وجه جوسلين، سنوات قبل، حتى البدء في تصوير الفيلم. عورض في مصر، منذ بترت فكرته... وحورب قبل أن يعرف أحد شيئاً عنه. ولو لا دعم سوزان مبارك ما كان في وسع الفيلم أن يرى النور. اليوم أبصر الفيلم

رحلة دنيا في اكتشاف الذات لن تكون سهلة. بدايةً تبدأ مشوار التحرر مع أستاذ الشعر (محمد منير) الذي تكَّنَ له مشاعر لا تدرِّي ماهيتها، ثم أستاذ الرقص، الذي يضعها على الطريق الصحيح وصولاً إلى المصالحة الكبرى مع الذات حين تهجر الزوج وتتحدُّ مع الأستاذ. حب يصالح الروح والجسد. الروح المقهورة، والجسد المكبَّوت. الأمر الذي تكشفه شيئاً فشيئاً فشيئاً في سياق الفيلم، ففهم مشكلة الفتاة والختان التي عقدت حياتها وحياة كثيرات من أمثلتها: ساقفة التاكسي المتمردة على تقاليد مجتمع سلخها حق تملك جسدها، حين مورس الختان عليها. ابتها الصغيرة التي وقعت أيضاً ضحية «ختان العقول»، والأستاذة الجامعية التي لا تخشى عوائق التحرر.

«وطبعاً لم يكن صدفة على الإطلاق، أن تظهر جميع نساء الفيلم على هذا النحو (أي جميعهن «مختونات» وبعاني من هذا الأمر)، لا بل على العكس تعمدت جوسلين هذه، في فيلمها، لتعكس النسبة الكبيرة من النساء «اللواتي يُسلبن منذ الطفولة هذا الحق»، وهي نسبة وصلت، بحسب الإحصاء الذي ظهر في الفيلم، إلى ٩٧ في المئة من النساء.

واضح أن جوسلين صعب أرادت في هذا العمل أن تقدم جديداً. أرادت أن تكسر الروتين، وتخالف الخط الدرامي الذي فرضته السينما الأمريكية. لكن للأسف اعتاد الجمهور الاستهجان تماماً كما في التلفزيون حيث لا إبداع.

النور وعرض في مهرجان القاهرة حيث لم يجد يداً واحدة تصدق له في مقابل جمهور ساخط لم يتوان عن شتم الفيلم وصاحبته واتهامها بصفات لا تخطر على بال أي متفرج موضوعي. اتهامها، أولاً، بالإساءة إلى سمعة مصر من خلال «تشويه» صورة هذا البلد، بالإكثار من مشاهد الشوارع القدرة، «في الوقت الذي تفاضلت فيه المخرجية عن تصوير الأماكن الأثرية والأحياء الفخمة والشوارع النظيفة...»

والمؤسف في الأمر كله أن هؤلاء لم يتحملوا ادعاء تلك «الغريبة» أنها أرادت أن تساهم في الحد من مظاهر الجهل في عالمها العربي من خلال فيلم سينمائي عانت الأمرين لإنجازه وخمس سنوات من التعب والشقاء، إضافة إلى تكلفة وصلت إلى مليون و٣٠٠ ألف يورو. فماذا عن هذا العمل؟

«فيلمي هذا هو في الحقيقة، فيلم عن الحب والحرية أكثر مما هو عن ختان المرأة في مصر» تقول جوسلين صعب عن هذا العمل الذي يلاحق خطوات دنيا التي يحمل الفيلم اسمها (حنان ترك)، فيدخلنا في عالمها: المتأهنة التي تعيشها، القلق، غياب الثقة بالنفس... باختصار ضياع هذه الفتاة في بحر من الشكوك. الشك بالذات. الشك بالأخر. الشك بالمكان. هي شخصية مضطربة لا تعرف ماذا تريده. تقدم إلى مسابقة للشعر من دون أن تمتلك أدنى الأحساس. تتجه للرقص لأن والدتها كانت «رقاصة». تتزوج من دون أن تعرف معنى الحب...»

عن هذه المسلمات، إذ يعتقدوها تنتهي إلى الدين - وهي ليست دينية طبعاً ! ومن ناحية ثانية تأتي جوسلين صعب إلى هذا الموضوع الذي يخص المسلمين، من خارجهم. ومع هذا لا يدو علىها الخوف. فجوسلين صعب اعتادت خوض هذه الأخطار. وما حكاية فيلمها عن الرقص الشرقي الذي حققته في التسعينيات وخرقت به، هو الآخر، المحظورات، سوى دليل آخر على كم المخاطر التي لا تستنكف عن التعرض لها.

جوسلين صعب التي جوبهت في مصر راحت تفاخر بعد ذلك باختيار فيلمها بين ١٩ فيلماً آخر من أصل ألف فيلم تقدمت للمشاركة في مهرجان روبرت ريدفورد «ساندنس». «نشوة كبيرة زعزعت كياني حين عرفت بالخبر. بداية لم أخبر أحداً بالنبيأ. أردت أن أحفظ به لنفسي. لكن هذا لا يعني أن الفيلم استقبل جيداً في الخارج. ففي أوروبا مثلاً، كثيرون خافوا من موضوع الفيلم، حتى إن بعضهم قال لنا صراحة: أنتم تعطون صورة مغلوطة عن الواقع في العالم العربي».

واللافت في الأمر كله، أن جوسلين انطلقت من الواقع، مع أنه اقترب من الوثائقي، فشخصيات الفيلم ليست بعيدة من شخصيات من لحم ودم، كانت نقطة الإلهام الأولى للخرج التي تضييف حول الفيلم.

«المثير للسخرية هو أنني أردت أن ابتعد من المواضيع الصعبة. أن أبتعد من الحرب اللبنانية والطائفية والسياسة. من هنا اخترت الحديث عن الحب. الحب الذي لم أتبه إليه عندما كان عمري ٢٠ سنة، إذ كانت الحرب مشتعلة. في البداية أجريت تحقيقاً حول العلاقات الجنسية بين الشباب، إلى أن وقعت على مشكلة كانت نقطة انطلاقتي في هذا المشروع. أما النتيجة فكانت مخيبة».

... والنتيجة مخيبة، دائماً بالنسبة إلى جوسلين صعب. إذ ها هي هنا في «دنيا» تخرق طائفتين من المحظورات في الوقت نفسه. فمن ناحية تتصدى لمسلسلات اجتماعية راسخة وثمة من هو مستعد ليقتل دفاعاً

«ديكور»

(٢٠١٤)	١١٦ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	أحمد عبد الله
سيناريو:	شيرين دياب، محمود دياب
تصوير:	طارق حفني
موسيقى:	هاني عادل، خالد القمار، أحمد مصطفى
تمثيل:	خالد أبو النجا، حورية فرغلي، ماجد كدواني

ليست كثيرة العدد الأفلام السينمائية العربية التي تتخذ من السينما نفسها موضوعاً لها. بل إنها ليست بالعدد الكافي حتى في السينما العالمية، حيث إنها غالباً ما تتخذ هناك شكل سينما السيرة أو السيرة الذاتية. وهو الشكل الذي اتخدته، على أية حال، في السينما المصرية، أفلام يوسف شاهين التي جعلت السينما موضوعاً لها (رباعية السيرة

لفيلمه الجديد هذا، موضوع يكاد يكون منطلقاً من تلك القصيدة الصينية القصيرة التي اقتبسها اللبناني الراحل أنسى الحاج في قصيدة له يقول: «حلمت فتاة أنها فراشة، وحين أفاقت، لم تعد تدري أهي فتاة حلمت أنها فراشة، أو فراشة تحلم الآن أنها فتاة».

«مها» في «ديكور» (حورية فرغلي المميزة)، هي هذه الفراشة، أما «الحلم» فهو هنا أمر واقع في حياتها لا علاقة له بالنوم أو اليقظة، يحدث لها، أمام أعيننا، حيث ما إن تجتازها باباً في ديكور تبنيه (هي مهندسة ديكور) لفيلم تستغل عليه مع زوجها الشاب (خالد أبو النجا)، مصمم الديكور بدوره، حتى تجد نفسها في شقة أخرى وعالم آخر وحياة زوجية ثانية تعيشها مع زوج آخر (ماجد كدواني). وتفضي بها بين العالمين، ولكن المفترج يضيع معها ضياعاً مقصوداً من السيناريو والإخراج. لأن المفترج لن يعرف أبداً أي الحياتين هي الحقيقة وأيهما هي الحلم، علماً بأن الحياة الثانية تبدو مستقناة مباشرة، في معظم تفاصيلها من رواية «آنا كارنينا» لتوستوبي، إنما كما حولها عز الدين ذو الفقار إلى فيلم «نهر الحب» الذي مثلته فاتن حمامه وعمر الشريف في سنوات السبعين. والحقيقة أن هذا التماهي المدهش الذي عرف أحمد عبد الله كيف يصوّره بين مها وفاتن حمامه وآنا كارنينا، بصرياً في معظم الأحيان، شكل العمود الفقري لفيلم أخاذ يشتغل في آن معاً على الحنين، والقلق الوجودي الراهن، ونوع من ذلك الإذدراج

الذاتية من «إسكندرية ليه؟» حتى «إسكندرية/ نيويورك»). وتبعد أقل عدداً منها حتى، الأفلام التي جعلت السينما شكل الفيلم وموضوعه، من النوع الذي دنا منه، مثلاً، وودي ألين في «زهرة القاهرة القرمزية» أو الأخوان تافيانى في «صباح الخير يا بابل»، لكن خاصة تيم بورتون في «أدوود».

ومن هنا لن نفوتنا ملاحظة تفرد فيلم المصري أحمد عبد الله الجديد «ديكور» في هذا السياق: فنحن هنا لسنا فقط أمام فيلم عن السينما، بل أمام فيلم يدخل جمهوره، وأبطاله، في قلب لعبة سينمائية تحاصرهم من كل مكان. وفي هذا المعنى بالتحديد، يمكن النظر إلى «ديكور» باعتباره واحدة من أجمل التعبارات التي وجهها مخرج عربي إلى الفن السابع، وليس إلى السينما الكلاسيكية المصرية وحسب، حتى وإن كان الظاهر من الفيلم للوهلة الأولى هو هذه التحية الأخيرة إلى عالم الأبيض والأسود المصري المحبب، والذي علينا أن نلاحظ منذ سنوات، ويفضل استعادة أفلامه على شاشات التلفزة، عودته لاحتلال مكانة أساسية في الحياة اليومية للمفترجين وللناس عموماً.

واضح أن أحمد عبد الله (صاحب «ميكروفون» و«فرشة وغطا») بين أعمال أخرى اعتبرت تجديداً في السينما المصرية الشابة خلال السبعين الأخيرة، واحد من هؤلاء الناس، أو مبدع يحس إحساساً قوياً ببنفهم. ومن هنا شغل خياله، وثقافته السينمائية الثرية لاستنباط موضوع شديد الجدة والجمال

ولعل أجمل ما في «ديكور» المحبوب بشكل مميز وذكي، هو أن المفترج لن يخرج منه بجواب قاطع، هذا إذا كان يقيّض له أصلاً أن يخرج منه كما كان دخله.

في الشخصية الذي عرفت السينما كيف تخلقه لدى المفترج طوال القرن العشرين وأطلق عليه علماء الاجتماع اسم «الطبيعة الثانية» في انطلاقه من لعبة التماهي بين المشاهد ونجمه المفضل على الشاشة.

«الرجل الذي فقد ظله»

(١٩٦٨) د. (أسود وأبيض)

كمال الشيخ	إخراج:
فتحي غانم	قصة:
علي الزرقاني	سيناريو وحوار:
محمد نصر	تصوير:
أندريا رايدر	موسيقى:
تمثيل: كمال الشناوي، ماجدة، صلاح ذو الفقار	

يمكن المرء بكل بساطة أن يحب هذا الفيلم ويعتبره من معالم السينما «التاريخية» الواقعية في مصر، ولكن بشرط وحيد وهو أن يكون هذا المرء قدقرأ رواية فتحي غانم التي تحمل العنوان نفسه والتي اقتبس منها هذا الفيلم.

فالحقيقة أنه، على الرغم من أن ما في الفيلم يحاول أن يترجم المناخ العام للرواية، وأن علي الزرقاني قد يبذل جهداً كبيراً في الاقتباس، وأن كمال الشيخ حاول بدوره أن يقدم أفضل ما عنده؛ إلا أن الرواية شيء والفيلم شيء آخر تماماً. والمرء طبعاً في حاجة إلى أن يكون قدقرأ تحفة فتحي غانم هذه حتى يدرك أن صانعي الفيلم إنما خاضوا هنا مغامرة مستحيلة، على صعيد الشكل الفني إن لم

غير أن أحمد عبد الله، في السيناريو القوي، المقلن والمسلّي في آن معاً، الذي انطلق منه في «ديكور»، لم يكتف بلعبة رسم خلفية وأثار تلك «الطبيعة الثانية»، بل هو تجاوز هذا ليقتبس، ضمنياً، من لعبة النهايات الافتراضية الإلكترونية الحديثة، لعبة الخيارات تاركاً للمفترجدخول اللعبة بقوه، واضعاً بطله أمام متاهة أسئلتها: ثرى أي من العجائزتين اللتين تعيشما هي الحقيقة وأيها الوهمية؟ للوهلة الأولى يبدو الجواب سهلاً، طالما أن حياتها مع خالد أبو النجا هي الأبسط والأكثر رسوخاً على الشاشة، فيما تبدو حياتها المعقدة (التولستية، نسبة إلى رواية تولstoi) مع ماجد كدواني الأقرب إلى الارتباط بالسينما الكلاسيكية المصرية التي من الواضح أن متابعتها لها وعشقاً لأعمالها استغل على ذلك العقد في ذهنها. غير أن المسألة في الفيلم، ستبدو أكثر تركيبية وتعقداً، تعقد الحياة نفسها، وكأن مؤلف الفيلم، يستعين عند هذا الحد من فيلمه بأستلة لويجي بيرانديللو القلقة حول الواقع والخيال، الأستلة التي عرف بها صاحب «ستة شخصيات تبحث عن مؤلف» كيف يجسد القلق الوجودي من خلال سؤال بسيط: أين تنتهي حدود الخيال وتبدأ حدود الواقع؟

الأخرى. لتقديم قصة يوسف استغنى الفيلم عن الكثير من التفاصيل التي تمر بنا خلال حكى هذه الشخصيات الثلاث الأخرى، علماً أنها في الأصل، وفي الرواية، دائماً ما نعود في الأقسام الثلاثة الأولى إلى يوسف، قبل وبعد التفاصيل التي ترويها مبروكة وسامية ومحمد ناجي عن حياتهم وتاريخهم، وذلك لأن ما يقدم إلينا على الأستheim، إنما هو في الأساس قصة يوسف كما عرفها وعاشهما كل واحد من هؤلاء الثلاثة الآخرين. فما هي قصة يوسف هذه، وعلى الأقل كما يقدمها لنا الفيلم؟

بساطة هي قصة صعود صحافي مصرى كبير من الحضيض إلى القمة، قصة تبدأ في بداية سنوات الأربعين، ويوفى شاب في أول عمره، ابن لأستاذ بائنس فقير الحال. يحدث للشاب أن يدخل من خلال تدريس أبيه ابن عائلة ثرية ذات سلطة، إلى قصر هذه العائلة ليغرم بابتها الحسنة ويرتبط بصدقة مع ابن العائلة المماثلة في السن. طبعاً، لأننا كنا في مجتمع طبقي ولأن يوسف من طبقة دنيا، لن يكتمل غرامه.

وفي المقابل سوف يحدث لاحقاً أن أبوه سيتزوج من الخادمة الشابة التي كانت تخدم في بيته تلك العائلة. وهذه الخادمة (مبروكة) ستتجه للأب ابنها سيكون شقيقاً ليوسف، لكنه سيكون عاره، هو الذي ترك البيت احتجاجاً على زواج أبيه، في وقت كان فيه نجمه في عالم الصحافة قد بدأ يلمع. هنا يلتقي في طريقه سامية، كما يلتقي بالطبع محمد ناجي، والإثنان سيكونان درجات على سلم صعوده، درجات

يكن على صعيد المضمون، تماماً كما حدث لدى نقل «ثلاثية» نجيب محفوظ أو حرافشه على الشاشة، مع فارق أساسي يمكن في أن ناقلي هذين العملين المحفوظين الآخرين قد تعاملوا بشيء من المنطق حين اختاروا أن يوزعوا أجزاء «الثلاثية» على ثلاثة أفلام تقرب ساعات عرضها من السنت ساعات، كما اختاروا اجتناء فصول وشخصيات من «الحرافيش» لتقديمها في ما لا يقل عن نصف درينة من الأفلام.

أما في حالة «الرجل الذي فقد ظله» فالامر مختلف: اختصرت صفحات الرواية التي تقترب من الألف في فيلم يزيد قليلاً على ساعتين، ما دفع إلى استبعاد الكثير من الأحداث والعلاقات والمواقف وأفقد العمل جزءاً كبيراً من قوته وتماسكه. ومع هذا، كما قلنا، أتقى الفيلم في حد ذاته جيداً، بل أفضل من معظم ما حققته السينما المصرية اقتباساً من عملي محفوظ المشار إليهما.

فنحن، حتى وإن كنا نفتقر هنا إلى البنية الرباعية التي جعلها فتحي غانم لروايته، حيث قدمها لنا على ألسنة شخصياتها الرئيسة الأربع: مبروكة، سامية، محمد ناجي، وأخيراً يوسف عبد الحميد. كما نفتقر إلى فقرات «تيار الوعي» الطويلة التي ترتبط بكل جزء من الأجزاء معبرة عن كل شخصية من الشخصيات، تصل في سياق الفيلم إلى ما هو أساسى: قصة يوسف، تقريباً كما يرويها هو نفسه في القسم الرابع من الرواية، ولكن مع إطلالات على قصته كما تروى لنا على لسان الشخصيات الثلاث

صغرى»، ثم تطور الموضوع من خلال مراقبته لحياة بعض الأطراف اللبنانيّة في باريس. ولقد أسرّ هذا كله عن فيلمه الفرنسي الأول «الرجل المحجّب» الذي أدهش الكثيرين، دهشة سلبيّة، وسيكون واحداً من أكثر أفلام مارون بغدادي إثارة للنقاش، وليس على الصعيد الفكري والسياسي وحده.

إن الفارق شاسع بين ما يقوله الفيلم (كما وصل إلى متفرجيه على الأقل) وما يقوله مارون بغدادي عن الفيلم. ومن المؤكّد هنا أنّه موضوع الرؤيا في خطاب بغدادي اللغوي حول فيلمه، لا يقابلها إلا تشوش حاد في رؤية الفيلم نفسه لموضوعه. وهذا التفاوت لم يخفَ على النقاد الذين شاهدوا الفيلم، ولا على المترججين الذين لم يحبّوه، هذا إن لم يكونوا قد ضاعوا في ثناء أحدائه المعقدة والتي غالب عليها الافتعال. النقاد والجمهور أجمعوا على أن مارون بغدادي في «الرجل المحجّب» قد أضاع موضوعه، وترك نياته تفرق في بحر من الصور النمطية التي نقل فيها بيروت إلى قلب العاصمة الفرنسية، وجعل الشخصيات المتنزعة من «حروب صغرى» إنما مزودة بقدر أقل من الطراقة وقدر أكبر من الخبث، تعيش في زوايا باريس وأزقتها وكأنّها تعيش في ضواحي بيروت.

بالطبع، أمام ردود فعل كهذه سيعاول مارون بغدادي أن يدافع عن فيلمه قائلاً إنه لم يرد لفيلمه أن يكون عن الحرب، ولا عن المحاربين بل «عن شخص يعيش آثار الحرب ورجفانها». هذا الفيلم هو في الحقيقة فيلم حربي في زمن السلم». والفارق بين «حروب

يحطّمها متخلّياً عنها حين يبدأ الوصول إلى القمة... وفي نهاية الأمر، عندما تقوم الثورة سوف يفقد يوسف مكانته الاجتماعيّة ويُدفع ثمن صعوده.

طبعاً لا يفي هذا التلخيص الفيلم حقّه، تماماً كما أنّ الفيلم نفسه لا يفي الرواية حقّها، ومع هذا بصرف النظر عن الرواية، لدينا هنا فيلم جريء حرّك النقاش والتخيّبات حين عرضه، وفُهم بعده الأساسي الذي يرسم صورة الانتهازي، ومن دون أن يكون هناك رسم، في المقابل، يشكّل جوهر الرواية الأصليّة، للظروف الاجتماعيّة التي تصنّع هذا الانتهازي، ما حول الرواية من طابعها الأصلي التحليلي الاجتماعي العميق، إلى عمل أخلاقي وعنيفي.

«الرجل المحجّب»

(١٩٨٧) د. (الوان)

إخراج:	مارون بغدادي
سيناريو:	مارون بغدادي
تصوير:	باتريك بلونيه
موسيقى:	غابريال يارد
تمثيل:	برنار جيرودو، ميشال بيكولي، لور مارزاك

حين انتقل إلى فرنسا، اضطر مارون بغدادي إلى الانتظار سنوات قبل أن تتاح له أول فرصة لتحقيق فيلم طويل، كان موضوعه يشتغل في ذهنه منذ انتهى من «حروب

بالصراعات الباريسية ويفصل الفرام الشادة، بأغاني أسمهان، بصور اللحوم في أسواق الأحياء العربية في باريس.

بعيداً من ردود الفعل التي طاولت هذا الفيلم، آخذة عليه، بشكل شبه إجماعي، «خبشه» السياسي وقصور نظره الفكري، وفي بعض الأحيان تعقد موضوعه وأحداثه، يمكننا التوقف عند هذا الفيلم، ضمن رسمنا لمسار بغدادي السينمائي، باعتباره يفصل بين مرحلتين: مرحلة لبنان ومرحلة فرنسا. وفي هذا الإطار يقف الفيلم عند الحدود. لماذا؟

لأن مارون بغدادي نقل بيروت إلى باريس، وكلباً إلى درجة جعلت المتفرج الفرنسي عاجزاً عن التعرف إلى «مدينة النور» في مشاهد «الرجل المحجب»، ناهيك بعجزه عنفهم أي شيء عن الحرب اللبنانية من خلال صراع العصابات وضروب الثأر والمواقف المفتعلة.

علناً لم يعلن مارون بغدادي أبداً ندمه على تحقيق هذا الفيلم. ولكننا سنلاحظ في فيلمين له تاليين على الأقل، أنه يتعمد الرد على نفسه وموازنة الطرح الذي طرحة في «الرجل المحجب»، يعني بهذين الفيلمين: «لبنان... أرض العسل والبخور» و«خارج الحياة». يبد أن هذين الفيلمين يأتيان بعد سنوات. أما الآن فلأننا أمام مخرج مهند بأن يصبح «فناناً ملعوناً» في الوقت نفسه الذي لم يفهمه فيه أولئك الذين ربما أراد من خلال هذا الفيلم أن يتقارب منهم: الفرنسيون.

صغريرة» و«الرجل المحجب» يكمن، فيرأى مارون بغدادي في أن «أشخاص الفيلم الأول لبنانيون، أما في الفيلم الأخير، فإن الشخصيات الرئيسية التي تعيش في قلب الأحداث شخصيات غربية، تحمل معها روى عن الحرب، أحاسيس عن الحرب، من البديهي أن تكون متتممة إلى فكرة الحرب أي حرب.

أنا اليوم أرى، أكثر من السابق، لبنان كمسرح كوني شكسبيري، حيث لا تستجيب الأحداث إلى نواميس الأيديولوجية والسياسة. من نافل القول أن تعصيمية مارون بغدادي هذه لم تقنع أحداً. فهذا الفيلم الذي يتمحور من حول ثلاثة أطراف: طرف الحرب اللبنانية (المسيحيين والمسلمين) معبراً عنهم بأفراد انتقلوا إلى باريس ليواصلوا فيها صراعاتهم وضروب الثأر في ما بينهم، وطرف ثالث هو الطبيب الفرنسي بيير لوران (برنار جيردرو) الذي كان، خلال عمله مع منظمة خيرية طيبة فرنسية، قد عاش فترة من الزمن في لبنان، وأدى حضوره خلال مجزرة في قرية لبنانية إلى انتزاعه من حياديته، لذلك راح يخوض الحرب محاولاً الانتقام من الذين ارتكبوا المجزرة، ثم ما هو الآن يطارد بعضهم في باريس بتكليف من قصار (ميشال بيكولي) الذي يطلب منه قتل كمال، الذي أصبح في أثناء ذلك عشيق ابنة بيير، كلير (لور مارساك).

انطلاقاً من هنا يتعقد الموضوع كثيراً، وتترافق علاقات الشخصيات بعضها فوق بعض، وتحتلل الحرب لدى مارون بغدادي،

من الداخل، تجرحه جرحًا نهائياً. بالطبع لم يوقق مارون بغدادي كثيراً في تحديده هوية شخصياته، بل إن توضيح هذه الهوية هو الذي أوقع العمل في ثنائية الخير / الشر، وأفقده التباساً خلائقاً لمصلحة التباس غير خلاق. غير أنه وفق في رسم الآثار التي تركها الحرب على شخصياته، وبخاصة في بيار. فيayar الذي عاد من لبنان كان غير بيار الذي ذهب إلى لبنان. بيار ذهب إلى لبنان الحرب محملأً بالأعمال، فعاد منه مليئاً بالخيالية، وهو في هذا لا يبتعد كثيراً عن كمال، الذي - في سفر معاقس - وصل إلى فرساساً آملاً بأن يتخلّى عن ماضيه وعن ذكرياته وأن يتظاهر من حرب قترة لم يعد يدرى كيف خاضها، فإذا بماضيه يلاحقه حتى يصطاده في عقر ملجهه. وهنا لم يكن من الصدفة أن يقيّم المخرج علاقة غرام بين كلير ابنة بيار وكمال، بل أن يلمّع إلى تلك العلاقة المستحيلة بين كلير وأبيها. كلير هي - بمعنى من المعاني - البراءة المستحيلة، البراءة التي لم يعد أحد يستحقها، بيار الذي يعرف هذا وبعده، وكمال الغافل عنه.

في ضوء مثل هذا التفسير، الذي عبر عنه مارون بغدادي أكثر من مرة (ليس محاولة منه للدفاع عن فيلمه، بل لتفسيره لبعض من وجوهه غامضاً)، قد يكون من الممكن التخفيف من الحلة الأيديولوجية التي أحاطت بطريقة التعامل مع «الرجل المحجوب»، لربما مكّتنا هذا التخفيف من التوقف بعض الشيء عند مسائل في الفيلم لم تتضح كثيراً في حينه.

ومع هذا لا بد لمن يريد الحديث عن «الرجل المحجوب» أن يضع في الذهن لغة الفيلم السينائية والشكل الفني الذي اختاره له صاحبه، وقبل هذا وذاك علاقته، وخاصة بفيلمه السابق «حروب صغيرة» ولكن، بشكل أكثر عمومية، بكل أفلام مارون بغدادي اللاحقة.

كما في «حروب صغيرة» يعيش «الرجل المحجوب» على هامش الحرب لا في وسطها، يستمد أحدهاته وشخصياته من أنساب يعيشون الحرب كما تعكس عليهم، في ذاكرتهم أو في حياتهم اليومية، ولكن ليس في ممارستهم اليومية لها. ليس المتحاربون من يشكلون محور اهتمام مارون بغدادي هنا (ولتذكّر أن المتحاربين كانوا «ديكور» أحداث «حروب صغيرة» أيضاً)، بل الكيفية التي تعكس فيها الحرب على مصائر الذين يعيشونها، بيارادتهم أو بغير إرادتهم. لقد اختار بغدادي لـ «الرجل المحجوب» شخصيات قد تبدو للوهلة الأولى نمطية بمعنى أنها ترمز إلى أطراف معينة، إذ من السهولة أن نقول إن قصاراً الذي يسعى إلى الثأر مسيحي طاولت المجازرة أطفاله وعائلته، وإن كمالاً، القاتل المفترض خلال المجازرة، مسلم، وأن بيار هو المثقف الغربي الذي يدخل مرتديةً نياته الطيبة ورغباته في التظاهر من ماضيه، فيخرج محملأً بألف جرح وجراح.

بيد أن هذا التوزيع وإن كان صحيحاً ويشكّل معضلة الفيلم الرئيسية، فإنه ليس أهم ما في الفيلم. أهم ما فيه، في اعتقادنا، هو الفرد في مقابل حرب كان يعتقد أنها مطهراً (بيار) أو لعبة (قصار وكمال)، فإذا بها تدمّره

في «الرجل المحجب» الذي تبدى الأكثر جدية والأقل طرافاً بين كل أفلام مارون بغدادي، أتيح لهذا المخرج أن يحقق العديد من رغباته في مجال التجديد التقني ليثبت أنه سينمائي بالفطرة، وأن ضرورة النقص التي كانت تحسن في السابق في أفلامه الطويلة والقصيرة لم يكن هو المسؤول عنها، بل كان المسؤول فقر الإمكانيات التي كانت متاحة له في بيروت، حتى حين كان يقيض له أن يستعين بتقنيات وتقنيين غربيين.

«رُدّ قلبي»

١٥٠ د. (الوان)	(١٩٥٧)
عز الدين ذو الفقار	إخراج:
يوسف السباعي	قصة وحوار:
عز الدين ذو الفقار	سيناريو:
وحيد فريد	تصوير:
فؤاد الظاهري	موسيقى:
مريم فخر الدين، شكري سرحان، صلاح ذو الفقار	تمثيل:

ليس من الصعب فهم استنكاف النقاد السينمائيين الحقيقيين في مصر، عند ظهور هذا الفيلم، على التعامل معه بوصفه «تحفة فنية» بحسب أوصاف الصحافة الرسمية المصرية له. فـ «رُدّ قلبي» لا يمكن بأية حال من الأحوال عده في فئة الأفلام التي شكلت علامات كبيرة وأساسية في تاريخ السينما المصرية، ولكن في المقابل يمكن النظر

وفي مقدمة هذه المسائل، العلاقة بين كثير وأبيها.

هذه العلاقة تبدو في الفيلم شديدة الالتباس وكأنها واقفة على حبل مشدود، وتقترب في بعض الأحيان من حدود الخطأ، حيث يلوح شيء من حب المحارم، في هذه العلاقة. غير أن ثمة ما يدفعنا في تحليل العلاقة من ناحية أخرى، يشجعنا مارون بغدادي عليها على أي حال ويبدو محقاً في ذلك: أن بيار حين يعود إلى ابنته، التي تنظر إليه في خيالاتها خلال غيابه على أنه مثل أعلى لها، يعود وهو يعرف أن بإمكانها أن تكون وسيلة لتربيته، عن الذنب غير الإرادي الذي ارتكبه في لبنان. إنه يعرف أن بإمكانها أن تنتقده، أن بإمكانه أن يظهر عبرها. ييد أن واقع الأمر يقول إن ذنبه لا يغفر وإن تطهيراً مفتعلأً من هذا النوع لا يمكن أن يعطيه صك البراءة. فهو حسب ما يقول مارون بغدادي «وقع عقداً، وهذا العقد هو الشمن الذي يتعمّن عليه أن يدفعه لبقاءه على قيد الحياة. كان ثمن مبارحته لبيروت، وهو يعرف الآن أن عليه أن يلعب اللعبة حتى نهايتها». فالبراءة لا تشتري ولا تعطى. هذا ما سوف يتعلمه بيار، أما كمال فإنه، في المقابل، سوف يستعيد براءته وظهوره عبر الموت. كمال لم يوقع عقداً، لكنه مجرّد على دفع الشمن وموته هو الشمن.

وفي هذا الإطار يأتي مقتل كمال كفعل تطهير فيما سيجيبي بيار مذنباً إلى الأبد. أما قصار، سيد اللعبة، فإنه يتحقق ثالثه لكن جحيمه سيظل ملزماً له.

إيهاباً، ولا سيما أن الفيلم على مدى ساعتين ونصف ساعة يتتابع حكاية علي الذي تربى مع أنجي وهما طفلان غير واعيين بأن ابن «الباش جنابي» بينما هي ابنة الأمير ابن الأسرة المالكة الذي يعمل الجنابي في حدائقه. إن علي سيارح مكانه الاجتماعية تراتباً، ولكن ليس أخلاقياً، بينما نجد أن عائلة أنجي لا تعرف له بذلك. الثورة سترغمهم على هذا، غير أن «عودة» علي لأنجي في النهاية، بعد هزيمة أهلها، سوف تحول - بالتأكيد - الصراع الطبقى الذى يمكن أن توحى به أحداث الفيلم، إلى مصالحة طبقية؛ وكل هذا على خلفية حرب فلسطين وقضية الأسلحة الفاسدة والثورة والإصلاح الزراعي، وكل تلك العناصر التي كانت تكون تاريخ مصر في ذلك الحين.

كان موضوعاً ذهبياً في أيدي صناع الفيلم الذين عرروا هنا كيف يكيفون الميلودrama الشعبية المضادة والمؤكدة النجاح، مع «المواضيق» الشورية السياسية، مخصصين واحدة من الميزانيات الأضخم في تاريخ السينما المصرية حتى ذلك الحين، مصورين الفيلم بالألوان والسينما سكراب - كدليل إضافي على الضخامة والرغبة في صنع «فيلم الثورة». - وبالتالي، كان من الطبيعي لـ «رد قلبي» الذي لم يحبذه النقاد كثيراً، أن يلقى قبولاً، بل حماساً، لدى العدد الأكبر من المثقفين «الثوريين» الذين وجدوا فيه تطبيقاً للمعادلة الفعالة التي تجمع بين النجاح الجماهيري والرسالة السياسية. ومن هؤلاء

إليه، من ناحية على أنه واحد من الأفلام التي حققت أكبر نجاح جماهيري في مصر كما في غيرها من البلدان العربية في ذلك الحين، ومن ناحية ثانية باعتباره الفيلم الذي أتى الأكثر تعبيراً عن أيديولوجية الثورة المصرية ونظرتها إلى الراهن المصري، وأكثر من هذا، نظرتها إلى وظيفتها في المجتمع.

طبعاً لا يعني هذا أنها أمام فيلم دعاوة سياسية خالصة، ولو كان الأمر كذلك لما تمكّن «رد قلبي» من تحقيق ذلك النجاح الجماهيري الكبير. بل نحن أمام فيلم يحمل كل العناصر المكونة للفيلم الشعبي الحقيقي، بما في ذلك كونه فيلماً أتى من توفيقه الملائم تماماً، من الناحيتين السياسية والأيديولوجية.

فمن ناحية كونه فيلماً شعبياً نجد ذلك في موضوعه الذي ينطلق من حكاية حب كانت - ولا تزال - تقليدية ومرغوبة في تاريخ السينما المصرية والفقير ابن الخدم، الذي يغرم بابنته أسياده، لكن الفوارق الطبقية تحول بين هذا الغرام وأن يكتمل - بالزواج طبعاً -. غير أن هذه الفوارق كان لا بد لها، في سياق الفيلم، لأنها تعود حاتلاً بين لقاء الخادم بالسيدة حين صارا في شرخ الشباب، وبالتحديد لأن «ثورة الضباط الأحرار» كانت قد اندلعت في تلك الأثناء، وكان الشاب، ابن الخدم، قد أضحى ضابطاً مشاركاً في الثورة، فيما انتهت أيام السادة مع زوال العهد الملكي. تلكم هي، بشكل شديد الاختصار والتبسيط حكاية الفيلم الأساسية، وهي حكاية نعرف أن تفاصيلها أكثر تعقيداً، و«خطباتها» الميلودرامية أكثر

«الليالي ابن آوى»، لكنه كان أيضاً، وسوف يبقى لسنوات طويلة تالية، واحداً من أنجح الأفلام التي أنتجتها المؤسسة العامة للسينما، الشديدة الرسمية، على صعيد شباك التذاكر، وعلى الأقل في سوريا نفسها حيث ظل يعرض في الصالات طوال ما يقرب من عام، ومع هذا علينا ألا نخلط هنا بين هذا النجاح «الجماهيري» وبين القيمة الفنية للفيلم، والتي أسهب النقاد المحليون والعرب في الحديث عنها. إذ يقيناً أن الفيلم لم ينجح بفضل رومانسيته، ونقده الخفي للحياة الاجتماعية للسلطة، وشاعريته في متابعة الحياة اليومية للناس، والظلم اللاحق بهم - وهذه كلها أمور عرف المخرج كيف يبهرها وغالب الأحيان على شكل تلميذات تلامس الظلط الطيفي، بقدر ما نجح بفضل طابعه الكوميدي الخفيف، وكرون هذه الكوميديا نابعة، هذه المرة، من الواقع المعيشي للناس، لناس من لحم ودم آتین من الريف السوري، وليس من عالم السينما الشعيبة الأجنبية أو السينما المصرية.

والحقيقة أن هذه «المحلية» التي رسمت الفيلم، والتي أنت متماشية مع ما يشبهها في عدد لا يأس به من أفلام حققت في سوريا في ذلك الحين، ومنها أفلام عديدة للمخرج نفسه، كانت سمة أساسية من سمات نجاح السينما السورية، حتى وإن كان كثُر سيسبرون، في مجال حديثهم عن الفيلم وموضوع وتحليل «النفسيات» شخصياته، إلى مراجع أجنبية لا شك في أن المخرج/ الكاتب، نهل منها بشكل أو آخر.

الكاتب والرسام اليساري المرموق - الذي سوف يكتب لاحقاً سيناريو فيلم يوسف شاهين «الأرض» عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي -، حسن فؤاد، الذي كتب عن «رد قلبي»: «العل فيلم «رد قلبي» الذي يتناول القصصتين معاً، قصة حب وقصة شعب، هو من أهم أفلام هذا الموسم السينمائي في مصر، فقد أحرز تجاحاً كبيراً عندما عرض في لبنان ثمانية أسابيع لم ينقطع فيها الجمّهور عن التصفيق والهتاف في مواضيع كثيرة من الفيلم. والشيء نفسه حدث في مصر في اليوم الذي شاهدته فيه. الواقع أن ما حدث في بلادنا من تغيرات بعد ثورة ٢٣ يوليو، وما سبق هذا الحدث العظيم من ضغط وكتب وبداية انفجار، وما تلاه من تغيرات أساسية في حياة المجتمع المصري، لم تتناولها السينما المصرية بالقدر الكافي، ولهذا فإن «رد قلبي» يلقي استجابة حادة من الجماهير المصرية والعربية بعامة، لما به من أحداث لها مكانها العميق في التفوس...».

«رسائل شفهية»

(١٩٩١) د. (الوان)

إخراج:	عبد اللطيف عبد الحميد
سيناريو:	عبد اللطيف عبد الحميد
تصوير:	عبدة حمزة
تمثيل:	فائز قرق، رنا جمول، رامي رمضان

كان «رسائل شفهية» الفيلم الروائي الطويل الثاني للسوري عبد اللطيف عبد الحميد بعد

في كل المواقف، وأهم من الضحك المعلن والضحك الخفي، تلمس في هذا العمل حرارة الواقع. فهذه سلمى التي لعبت بعواطفها وعواطف الآخرين تصحو من غفوتها وتصدم مشاعرها بجدار الواقع: هو إما أن، أو... وهكذا تطلب من إسماعيل أن يسافر إلى الجبهة، في النهاية يحمل غسان السؤال الكبير، فيفعل. كانت تخاف أن يبنها ضميرها لو أنها اتخذت خطوة حاسمة من طرف واحد».

«الرسالة»

(١٩٧٦) د. (ألوان)

إخراج: مصطفى العقاد
سيناريو: عبد الحميد جودة السحار، محمد علي ماهر، توفيق الحكيم...
تصوير: جاك هيلبارد
موسيقى: موريس جار
تمثيل: عبد الله غيث، منى واصف، أحمد مرعي

«الرسالة» الفيلم - الحلم الذي حمله مصطفى العقاد طويلاً، وكان اسمه في البداية «محمد رسول الله» عرض العام ١٩٧٧ في أكثر من عاصمة أوروبية وأمريكية في انتظار الإفراج عنه عربياً، والسماح بتداوله في العاصم العربية. وهو، في باريس، عرض عامئذ في صالات عدة، وفي نسخ ثلاثة: عربية، وإنكليزية، وأخرى مدبلجة إلى الفرنسية، كانت الأسوأ، على أي حال.

غير أن المهم هنا هو الذي فعله المخرج / الكاتب بما نهل منه. فهو بعد كل شيء حق ما يمكن اعتباره أكثر الأفلام سورية، وواحداً من أفضل الأفلام عن الريف السوري، الريف الحقيقي هذه المرة. فهو في حضن هذا الريف، ووسط بيته كان من النادر لها أن عرفت طريقها إلى الشاشة الكبيرة، موضع حكاية حب «ثلاثية»، مليئة بالشاعرية والخطبات المسرحية. أما أطراف هذه الحكاية الثلاثة فهم المراهقة الحسناء سلمى، وإسماعيل عاشقها المتيم ذو الأنف الكبير، والذي لأنه في الريف متعدد ذو هذه الأنف بالتحديد يختار لإبلاغها حبه أن يبعث إليها برسائل شفهية عن طريق صديقه المقرب غسان، شبه الأمي وبالتالي لا يمكن للرسائل التي ينقلها إلا أن تكون شفهية، وهكذا مع مرور الوقت وتكرر الرسائل، سوف تخثار سلمى غسان حبيباً لها بدلاً من إسماعيل وتحديداً بفضل صدقه في نقل «عواطف صديقه» وكأنها عواطفه. غير أن غسان سرعان ما يستدعى إلى الخدمة العسكرية، مما يحول إسماعيل إلى ناقل رسائل شفهية بينه وبين سلمى. وهنا إذ تصغي سلمى إلى الرسائل، يقدر لإسماعيل أن يصبح حبيها هذه المرة، بل يتزوجان، ليعود غسان لاحقاً وقد أصبح رجلاً، يزورهما وقد صار لهما أطفال طولوا الأنوف كأبيهم!

على خلفية هذه الحكاية البسيطة، إذا، بنى عبد اللطيف عبد الحميد، هذا الفيلم البسيط والهادئ، الذي قال عنه الناقد الشاعر بندر عبد الحميد: «... أهم من عبث الطفولة

الإيجابية الصافية، من علاقة الإسلام بالأديان الأخرى في تلك المرحلة، معرجاً على قضايا حساسة وحاسمة كنظرة الإسلام إلى المرأة، ومسألة الصراع الاجتماعي في الإسلام، وعلاقة الفكرة الدينية بالواقع المادي.



وفي هذا المجال يلاحظ المرء أن السيناريyo الذي تشارك في كتابته عدد من أبرز الأدباء المصريين ومن بينهم توفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوي وجودة السحار وغيرهم،أتى واقعياً إلى حد بعيد، كما أتى منصفاً لتلك المرحلة الإسلامية الخطيرة والهامة. وهو إنصاف لا يقلل من شأنه، نوع من التوفيقية والانتقائية الذي سيطر عليه، ولا الطابع المسرحي السردي الذي طغى على الحوار. ولكن يقلل من شأنه، بكل تأكيد، إخراج بليد لم يعرف كيف ينقل السيناريyo إلى الشاشة الكبيرة التي استقبلت صوراً ضخمة

وإذا كان «الرسالة» قد عرض في باريس وسط جو ثقافي مشحون إلى حد ما برائحة الشرق والإسلام، فإنه بتصدره وجهة إحدى أكبر صالات الشانزيليزيه طغى على مختلف النشاطات الإسلامية الباريسية.. فدعاهية الفيلم العملاقة راحت تقطي معظم محطات المترو... إلى درجة أنها تمكنت من جذب أعداد كبيرة من المتردجين العرب والأجانب.

وهكذا في الوقت الذي أبدى فيه غالبية المتحمسين تأكيدهم أن نسخة الفيلم العربية (من بطولة عبد الله غيث ومنى واصف) أروع من النسخة الأجنبية (التي يمثلها أنطونи كوبن وأيرين باباس)، وفي الوقت الذي ظهر فيه مصطفى العقاد (منتج الفيلم ومخرجه) على شاشة التلفزيون، ضمن برنامج «موزاييك» الخاص بالعمال المهاجرين ليتحدث عن فيلمه بحماس شديد ويروجه ويشير إلى بعض مشاريعه المقبلة، في هذا الوقت بالذات، كان متضررو الفيلم يجدون صعوبة فائقة في إخفاء بعض خيبة الأمل التي يصيّبهم بها الفيلم، إن لم يكن على صعيد مضمونه، الحال باللحظات الجيدة على أي حال، فعلى صعيد تقنية مخرجه الضعيفة، ولغته السينمائية التي تعتمد الإبهار وضخامة الإنتاج، أكثر مما تعتمد المنطق الهداء المتنفس الذي يتماشى مع روحية الفترة التي يروي الفيلم أحدها.

من ناحية الموضوع تناول «الرسالة» مرحلة نشوء الإسلام - تلك المرحلة التي كانت أصفى مراحل الإسلام وأكثراها ثورية... فقدّمتها جيداً، مبرزاً كل مزاياها

أي من هذين، بفعل الصدقة وحدها، أو ب فعل الاختيار الوجданى في أحسن الأحوال، دون أن يكلف نفسه عناء القيام بتحليل اجتماعى حقيقى للعوامل الحقيقة التي حددت اختيار رجال القبائل بين أتباع دين محمد، أو الوقوف ضدّه. ونحن نعتقد طبعاً أن مثل هذا التحليل لا يتناهى أبداً مع الشريعة الإسلامية، وإن كان يتنافى مع رغبة المخرج (الذى هو المنتج في الوقت نفسه) في إنجاز فيلم سردي - وصفي إيهارى، لا يمكنه أن يغضّب أحداً، بل يجد فيه كل طرف أو تيار ما يرضيه.

ولكننا، إذ نقول هذا، لا ننكر أن الفيلم - بشكل إجمالي - يحمل آثار جهد وتعب كبيرين، فعلى صعيد الإنتاج، يحمل الفيلم غنى واكبه ثراءً ما، في بعض النواحي التقنية: الصورة - الديكور - الملابس - إضافة إلى جمال بعض اللحظات الموسيقية التصويرية التي كتبها الفرنسي موريس جار، وبخاصة تلك التي لم يحاول فيها استعادة بعض الموسيقى التي كان قد كتبها لأفلام أخرى (مثل «لورانس العرب» و«الدكتور جيفاغو»، أو سرقة مقاطع بأسرها من موسيقى رمسكى - كورساكوف («شهرزاد» - و«عتر»). غير أن المؤسف في الأمر أن كل هذا الغنى، لم يتمكن من إخفاء بلادة الإخراج، وبلاهة بعض لحظات الحوار وسطحيتها، ولا سيما في النسخة العربية. كما أن تمثيل عبد الله غيث الجيد في هذه النسخة، لم يُنسنا أبداً أن المخرج كان يفكر بشخصية زورو، وشخصية جيسي جيمس، كما أظهره على الشاشة!

ومناظر هائلة، قد تكون شغلت بدقة وإتقان، لكنها شغلت أيضاً باحتفالية حاولت دفع الموضوع جانبًا، مبرزة الشكل الهوليودي، مستفيدة من بعض استعارات مشهدية من أمهات الأفلام التاريخية الهوليودية، ولكن غير مستفيدة على الإطلاق من تجارب أكثر حداثة وجدية وواقعية في التعبير عن مرحلة تاريخية معينة (أفلام بازوليني عن المسيح وأوديب، مثلاً...).

لقد قلب الإخراج حكاية نشوء الدين الإسلامي إلى شيء بدا أشبه بأفلام رعاة البقر، حافل بالبطولات الفردية... كما حول أحداث السيناريو إلى أحداث سردية متعاقبة غير تحليلية ولا تتمتع بأي عمق حقيقي.

هنا قد يكون من المغرى اللجوء إلى الحجة الشهيرة والادعاء بأن الحواجز التشريعية والعقبات الدينية حالت دون الإمعان في التحليل، غير أن هذا الزعم سوف يسقط سريعاً أمام هذا الإنجاز الذي حققه مخرج، لم يحاول حتى أن يقدم صورة أنثروبولوجية حقيقة للبيئة التاريخية والجغرافية التي سبقت ظهور الإسلام وواكبت هذا الظهور.

فقد اكتفى «الرسالة» بقوله للذين يعرفون الكثير أو القليل عن الدين الإسلامي وتاريخ ظهوره، أشياء بدائية يعرفونها ويحفظون تفاصيلها عن ظهر قلب ولا يمكن أن يختلف عليها اثنان منهم، وإن كان قد بالغ في تعليمها بذلك الحس «المانوي» (ثنائية الأسود والأبيض) الذي قسم العالم والدول والقبائل إلى أخير وأشرار وجعل الاتمام إلى

رسالة من زمن المنفى»

(١٩٩٠) (اللوان) د. ١٢٠

نسميم وعبد الله. شخصيات متفاوتة لكنها ليست شريرة بأي حال من الأحوال. قد يكون واحدها مقاتلاً، والثاني تاجراً... لكنها جميعاً تستثير حنان المخرج وعينه العطوف: الأربع ضحايا. الثلاثة الأولى منها بارحت المكان الأصلي، مكان الموت والهذيان، دون أن تبارحه حقاً، أما الرابعة فوصلت إلى حيث سيصل الباقيون: إلى الصمت وإلى الموت كعلماتين من علامات المنفي الذي هو نتيجة حتمية لهذيان حرب لا تنتهي.

عبد الله المقاتل المستظر تحت الأرض،
في المترو، كالجرذ المحاصر، يحلم لو أن
في بيروت مترو تحت الأرض: «كنا ملأناه
بالجثث» هذا المقاتل السابق، المطارد،
المحاصر، لا يتمنى لباريس نهاية بيروت، بل
إنه يعطي ما معه من قروش لموسيقي عجوز
يعرف.

كريم المثقف، العابر في المترو بدوره،
يحلم لو أن في بيروت مترو: ما كان للحرب أن
تقوم لأن المترو يجمع بين الناس ويوحدهم،
كما يتوحد النمل، أو الجرذان، مثلاً في برتقة
واحدة.

عبد الله وكريم وجهان لعملة واحدة...
صورتان لمنفى واحد، لم يدر بعد أنه منفى.
منفى لا يزال منشغلًا بهموم صغيرة، ولا يزال
يعحس أنه في الحرب يكاد لا يخرج منها، وقد
يصبح أن يعود إليها في أي لحظة. لبنيان من
ذلك النمط الذي يسير في خطواته الأولى نحو
الخلاص، الأمرا.

برهان علوية	إخراج:
برهان علوية	قصة وسيناريو:
شارلي فان دام	تصوير:
مخترات كلاسيكية	موسيقى:
رياض بريدي، محمد كلش	تمثيل:

في «رسالة من زمن المتنفس» أطلق برهان علوية، دون مقدمات، شياطينه القديمة وسأل نفسه للمرة الأولى السؤال البديهي، السؤال البديهي: «من أنا... وأين أنا؟»، واكتشف علوية أن الا «مَنْ أنا» والـ«أين أنا» هما في نهاية الأمر شيء واحد. من هنا كان من الطبيعي لفيلمه هذا أن ينتهي بتلك العبارة البسيطة الساحرة «أبو نسيم هون نايم بالقبر... ومرجعيون بعيدة كثير... والشتا نازل... وأنا عمبهوم». هذه الآلة الأخيرة تطبع نهاية الفيلم في انفجار صامت مرير وحزين، يقولها صوت المخرج من خلف الشاشة، وكأنها خاتمة منطقية، لكلام كان همه الأول أن يقولها دون أن يقولها طوال الفيلم.

الموت هنا هو المنفي. والأننا هي المخرج، وهي اللبناني وهي لبنان.

وعلوية بنى فيلمه كلّه، في فصوله الأربع
و«الأنترميتو» بينها انطلاقاً من ذلك التوابع
الخفية بين الأنما والمنفي والموت. الأنما هي
تلك الذات التي وزعها علوية في فيلمه على
شخصياته المحورية الأربع: رزق الله، كريم،

له أنه المصالحة الداخلية مع المتنى والقطيعة النهائية مع لبنان الحرب، مع لبنان نفسه. ولكن ما له صامت، وسط الطبيعة الصامتة؟ ولماذا يتحدث المخرج مكانه، بعد أن طفق في البداية يحكى مع كريم وعبد الله ويسمعن أحلامهما والخيالية وتمسك الحرب وبيروت بهما؟ وبعد أن جعلنا نستمع على لسان رزق الله إلى أصدق وأقسى محاضرة عن الذهنية اللبنانية في بعثها المكتمل؟

عندما تصل الصورة إلى نسيم، يصمت هذا الأخير، ويتولى المخرج نفسه الكلام عنه. فيحكي لنا كيف استقدم أيامه من مرجعيون (التي لم تعد موجودة)، وحين مات دفنه هنا: لو دفناه في مرجعيون، سيكون آخر السلالة يدفن هناك... هنا في ستراسبورغ هو أول السلالة. هكذا ببساطة استوعب نسيم، في صمته المعبر، منفاه، استوعب منفي الوطن. فخطا بنا خطوات أخرى مضاعفة على الطريق التي سيخطرو عليها الآخرون في ما بعد.

مع نسيم، لم يعد المتنى هاجساً ولا احتمالاً ولا خوفاً مرتقباً. صار ما كان يجب أن يكونه: صار موتاً طبيعياً... موتاً عادياً. صار النهاية الحتمية التي لا نزاع فيها، لوطن يحترق.

من هو نسيم؟ بل من هم عبد الله ورزق الله ونسيم؟

هم تنوعات على شخص واحد: هم المخرج نفسه، هم نحن جميعاً، وإن في مراحل مختلفة من تطورنا... من هنا اعتبار

رزق الله، تاجر السيارات اللبناني في بلجيكا، قطع الخطوات الأولى، لذلك نجده في مكتب فوق الأرض، هو تخلص من مشاكله المادية، لكن لديه مشكلة أخرى: منفاه الطوعي (الذهبي!) لن يكتمل، أي خروجه من الحرب لن يكتمل إلا إذا أقنع أحد أخاه الأستاذ الجامعي بترك لبنان. نسيم في بروكسل، لكنه لا يزال موجوداً في بيروت، لا يزال موجوداً في الحرب من دون إرادته. بإرادة أخيه: «قولوا له أن الحياة هنا أحسن من الحياة في لبنان»... أي حياة هي أشرف من الموت، حتى ولو نسي أبناؤه اللغة العربية، حتى لو تحققت تلك القطيعة التي يعيشها نسيم وكأنها لا تزال أمنية، بخاصة في بلد يقدم الخدمات الاجتماعية للجميع و«يتظمنا نحن اللبنانيين كي نعلمك الحضارة»...

مع عبد الله، مع كريم، مع رزق الله، وصلنا إلى المتنى لكننا لم نغادر الحرب بعد، بصعوبة تركنا المتراس. وإذا كانت كاميلا برهان علوية قد تنقلت من باريس الضاغطة باريس السجن، إلى بلجيكا بحثاً عن المتنى، فإنها عجزت عن العثور عليه. كيف تغير عليه وكل ما هنالك يذكر المنفيين بلبنان: متزو باريس /أشجار رواسي (الأرزتان الشهيرتان على طريق بروكسل)/ تجارة السيارات في بروكسل. كاميلا علوية تريد أن تصل إلى المتنى نفسه. بعد أن تخادر الحرب نهائياً. وهي إذا كانت فشلت في هذا مع الثلاثة الأول، سوف تتوجه مع الأخير: نسيم في ستراسبورغ هو الوحيد الذي حقق ما يخيّل

«ريا وسكينة»

(١٩٥٢) د. (أسود وأبيض)

صلاح أبو سيف	إخراج:
أفلام الهلال	إنتاج:
قصة وسيناريو: نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف	
تصوير: حيدر فريد	
موسيقى: أحمد صدقى، حسين جنيد	
تمثيل: أنور وجدى، فريد شوقي، نجمة إبراهيم، زوزو حمدى الحكيم	

عندما سأل الناقد المصرى هاشم النحاس، المخرج الراحل صلاح أبو سيف، فيما كان يعمل معه على إعداد كتاب حوارات يتناول سينما أبو سيف ككل، عن فيلم «ريا وسكينة» هنا، وعن «غرابة» أن يدخل الضابط أنور وجدى في معركة مع عضو عصابة «الأغورا» فريد شوقي، ويخرج منها وليس على وجهه أو جسمه أو ثيابه أثر لهذه المعركة على رغم شراستها بينهما، وكذلك كانت حالة بعد معركة يخوضها مع أعضاء العصابة الأربعية عند نهاية الفيلم حيث، مرة أخرى، تظل ثيابه من دون أي تمزق، ولا يبدو على وجهه أو أي مكان من جسمه خدش، بل يظل محتفظاً بأناقته ووسامته، أجاب أبو سيف: «لأنه شخص قوى، ولأنني كنت أقدم بطلاً... لذا لم أهتم بمسألة الملابس».

وما هذا الجواب سوى صورة لبعض ما كانت تفتقر إليه السينما المصرية، حتى حين يقوم بتحقيق أفلامها كبار مبدعيها. إنها مشكلة

هذا الفيلم واحداً من أكثر الأفلام التي حققتها مخرج عربي، ذاتية.

يبد أن ذاتية الفيلم لم تمنع من معناه فقط، من التوليف بين شخصياته، من الحوارات، أو من العلاقة التركيبية التي تقوم بين المخرج والمفترج. بل تمنع أكثر من هذا من الصورة نفسها: باريس / بروكسيل / ستراسبورغ، لم تعد أمكنة موضوعية هنا. صارت مكاناً للذات. صورتها كاميلا برهان علوية في ضغطها وبرودتها، في موتنا فيها.

ولا ننسى هنا أن برهان علوية درس السينما في بلجيكا، التي قدمت للعالم أفلام أندريل دلفو، ولوحات ماغريت وبيول دلفو، وأغاني جاك بربيل... تلك الأماكن التي احتلطا فيها الموت دائمًا بالفراغ.

بهذا المعنى كانت كاميلا برهان علوية بلجيكية إلى أقصى الحدود، عكست ما يختصر في داخل هذا المخرج من برودة وموت وقلق، وهي أمور انعكست أيضاً من خلال لغة سينمائية توترت فيها العلاقة دائمًا بين الصوت والصورة... ونظرت فيها الكاميلا عبر مسافة مقابرية إلى مواضعها: فلم يعد المترو مترو، ولا الشجرة شجرة ولا النهر نهرًا ولا الطريق طريقاً، صارت كلها حواجز ومزائق تهدى للكلمة الأخيرة في الفيلم «أنا عبّيموت»، بشكل يذكرنا بعض أقصى اللحظات في فيلم البلجيكية الأخرى شانتال أكرمان (رسائل من الوطن) حيث لم نر من نيويورك، عبر كاميلا المخرجة، سوى الفراغ والموت البلجيكي العنف في صمته.

مباشرة من الواقع، ولم يكن هذا سائداً في السينما المصرية. إذ، حتى وإن كان نجيب محفوظ، الذي أدخله صلاح أبو سيف بنفسه عالم كتابة السيناريو، قد تعاون مع أبو سيف في كتابة عدد من الأفلام الواقعية قبل «ريا وسكينة»، وكذلك في إضفاء بعض ملامح الواقع على مواضيع بالكاد كانت تحمل مثل هذا الأمر «مغامرات عتر وعلبة» و«المتقى»، فإن اشتغال الكاتب الكبير والسينمائي المبدع في ذلك الحين، على أفلام تتبع من ملفات الشرطة، أو من أخبار الصحف كما بالنسبة إلى «الوحش» أو «الفتوة». والعملان من إخراج أبو سيف وكان لمحفوظ لمساته فيما، كان أمراً نادر الحدوث، ومن هنا، كما أشرنا، تأتي أهمية هذا الفيلم الذي بقي علامة من علامات الواقعية في تاريخ السينما المصرية، رغم - وليس بفضل - وجود أنور وجدي ودوره المفتعل وثيابه الآتية.

والحقيقة أن صلاح أبو سيف يضعنا، في هذه المناسبة، على تماس أمر جديد في عالم الإعداد لفيلم سينمائي مصرى في ذلك الحين (١٩٥٣) حيث يقول إنه، استعداداً لتصوير ذلك الفيلم، وبعد أن عهد بكتابته السيناريو إلى نجيب محفوظ واطمأن إلى ذلك، راح يحضر ملفات ويبحث عن وقائع لدى محفوظات البوليس، بل إنه ذهب مراراً إلى الإسكندرية أثناء التحضير، كي يتجلو في الحي الذي عاشت فيه المرأتان المرعبتان واقترفتا جرائمهما، كما إنه قابل كثراً من الذين عاصروهما وعرقوهما. ومن الذين

التفاصيل المغيبة، مع أن التفاصيل تلعب في فن السينما دوراً أساسياً. مشكلة أساسية من مشاكل السينما، في ذلك الحين - ودعونا من العين الذي نعيش فيه! -، كانت مشكلة التسوع من ناحية، والخضوع لرغبة النجوم في أن يظلوا على أناقتهم مهما كانت الظروف، من ناحية ثانية. ومن هنا ذلك التفاوت الكبير الذي نجده بين الرغبات الإبداعية معبراً عنها، مثلاً، في السيناريو الذي كتبه نجيب محفوظ لهذا الفيلم، وفي التجديديات الإخراجية والتغييرية التي سعى صلاح أبو سيف إلى إضافتها على الموضوع وعلى الفيلم وبالتالي، وبين المتطلبات الإنتاجية، وخصوصاً مطلب إنجاز الفيلم بسرعة، ومطلب حضور نجم فيه، لأن الجمهور لن يشاهد فيلماً من دون نجوم.

والحقيقة أن رغبة أبو سيف الأولى كانت أن يحقق هذا الفيلم من دون نجوم، مكتفياً فيه بحضور ممثلين أقوياء. وكان محفوظ كتب السيناريو، أصلاً، انطلاقاً من هذا التصور. لكن الإنتاج أصر على أن يكون أنور وجدي - نجم النجوم في ذلك الحين - بطلًا للفيلم، بل أكثر من هذا: أصر الإنتاج على أن يرسم لأنور وجدي دور لم يكن له، أصلاً، وجود طاغ لا في السيناريو، ولا حتى في الحكاية الأصلية التي بُني عليها الفيلم.

وهذا، طبعاً، لأن فيلم «ريا وسكينة» كانت له حكاية أصلية مستمدة من سجلات البوليس في مدينة الإسكندرية عند بدايات القرن العشرين. والحقيقة أن واحدة من النقاط المهمة في هذا الفيلم تكمن في كونه استُقى

مع الطابع «الاجتماعي» الذي يقول أبو سيف عادة، أنه أراد تبيانه.

مهما يكن فإن الحكاية كما تسرد في الفيلم، لا تبدأ مع المجرمتين اللتين يوجد قسم خاص بهما في متحف الشرطة المصرية في القلعة الفاهرية، بل مع الأجواء التي تسود الإسكندرية التي، على أية حال، بالكاد تبدو شيئاً بالإسكندرية، التي تحدث عنها الكتاب والمؤرخون، وعن كونها مدينة تختلط فيها الجنسيات والأعراق واللغات عند بدايات القرن العشرين. فتلك الأجواء كانت محملة بأخبار، تتضخم أحياناً كالإشاعات عن نساء يختفين فجأة ولا يمكن أحد من معرفة أين ذهبن أو العثور عليهن. وهذا الجو يدفع إدارة الشرطة في المدينة إلى تكليف الضابط أحمد بلاحقة القضية للكشف عن الغازها. فيتذكر هذا في ثياب الصيادين، ويطلق على نفسه اسم دحروج، وينطلق متهرباً، حتى يبدأ بارتياح حاته يرتادها العاطلون والبحارة، في ذلك العين يلتقي المدعو أمين، وهو يعمل في مجرزة في المدينة بغازية حسناً، سرعان ما يجذبها إلى بيت المرأةين ريا وسكتة، اللتين لا توحيان أول الأمر بان شمة أي غبار على مسلكهما أو عيشهما. ومنذ تلك اللحظة تختفي الغازية، فيثور اهتمام الضابط أحمد بهذا المنزل وبأمرين في شكل خاص.

ولاحقاً إذ يجذب أمين، فتاتين، إحداهما ابنة صاحب المجزرة، وتكونان في رفقة الأخ الصغير لإحداهما، يدرك الأخ هذا ما تعرض له الفتاتان فيهرب حتى يتمكن من إبلاغ

قابلهم أشخاص تعرضت قريبتا لهم لجرائم ريا وسكتة وما إلى ذلك. إن هذا التدقير في التحضير لرسم أجواء الفيلم، والذي يكاد يذكر - مثلاً - بتدقيق إميل زولا، في التحضير لرواياته الواقعية الطبيعية، علماً أن المبدعين العربين كانوا معجبين بأدب زولا وأسلوبه، وهم كانوا أقرباً فيلم «لك يوم يا ظالم» قبل عملهما على ريا وسكتة ما يقول لنا الكثير حول جدية تعاملهما مع الفن السابع. ولكن بعد كل شيء من هما ريا وسكتة، في الواقع التاريخي؟

هذا مكتهتان، عاشتا في المدينة البحريّة المصرية بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهم إذ وجدتا أن الجريمة خير طريق وأسرع وسيلة إلى الثراء، صارتا تخدعن نساء تلقيناهن في الطريق، أو يدلهن عليهن أعواز لهما، فتجذبانهن، بدعوى مختلفة، حتى يبنهما، حيث يتم قتل النساء وسلبهن ما يحملن من مصاغ وأموال. طبعاً، نعرف أن هذا النوع من الجرائم يحدث كثيراً في مصر وغير مصر. لكن الذي جذب صلاح أبو سيف إلى هذا الموضوع، كان بعد الاجتماعي والطبيقي له، كما يبدو، حتى وإن كان الفيلم طلع من بين يديه في نهاية الأمر - وربما لأسباب رقابية - فيلماً عن ميتافيزيقا الشر، لا عن اجتماعية. ذلك أن الخلاصة التي يتهمي فيها الفيلم، وفق ملاحظة لهاشم النحاس وافق عليها أبو سيف على مضض، هي أن الاختين الإسكندرانيتين، شريرتان بالفطرة، لا بفعل ضغوط المجتمع عليهما، ما يتناقض طبعاً

أنور وجدي فيها. وحين حقق صلاح أبو سيف هذا الفيلم، كان يعيش واحدة من أكثر مراحله السينمائية واقعية، المرحلة التي شهدت تحقيق «لك يوم يا ظالم» و«الأسطى حسن» و«الفترة» و«الوحش» وخصوصاً «شباب امرأة»، وكلها أفلام حُقِّقت خلال الخمسينيات من القرن العشرين.

الضابط بما يحدث، فيستدعي الضابط قوة بوليس تحاصر المكان وتشتبك مع حراسه والمرأتين في معركة، يُقتل فيها أمين، وتندَّ الفتاتان ويلقى القبض على القاتلتين.

من الواضح هنا أن صلاح أبو سيف، ويرغم تمسكه بالواقعية، وлизاراته إلى الإسكندرية للتحري عن خلفية الموضوع كله، حول الحكاية من حكاية المجرمين وضحاياهم، إلى حكاية الضابط وبطولاته.

غير أن هذا، ومهما كان من شأن إسامة إلى الفيلم، يظل أمراً ثانوياً، إزاء ذلك المناخ الذي عرف أبو سيف كيف يرسمه في الفيلم، وإزاء ذلك التجديد الذي تمثل بالتقاط الحكاية من الشارع لتحويلها فيلماً، ثم بخاصية التجديد في مجال خلق سينما تستقي أحدها، مختلفة جذرياً عما كان سائداً في السينما المصرية في ذلك الحين.

٩٥ د. (أسود وأبيض)	(١٩٦٦)
إخراج:	محمد لخضر حامينا
سيناريو:	توفيق فارس، محمد لخضر حامينا
تصوير:	جوفانوفتش
موسيقى:	فيليب آرتوي
تمثيل:	كلثوم، محمد شويخ، حسن الحسني

عام ١٩٦٦، كانت الجزائر قد أصبحت، منذ سنوات، دولة مستقلة، وكانت ثورتها قد انتصرت بفضل ما سُمي يومها تصحيات المليون شهيد. خلال السنوات العشر السابقة، لم تكن السينما بعيدة من مواكبة الثورة، وغالباً، تقريراً، من منطلق يقف مع الثورة ويصور تصحيات أبناء الجزائر، والظلم الفرنسي. في إطار تلك السينما كانت هناك أفلام فرنسيَّة وأخرى أوروبيَّة، وكانت ثمة مساهمة أساسية من السينما العربية («جميلة الجزائرية» ليوسف شاهين). وكانت هناك أيضاً أفلام حُقِّت في الجزائر، ولكن غالباً على يد سينمائيين ومناضلين جزائريين وفرنسيين، لكنها كانت

ولقد تضافر هذا التجديد، مع تقليدية الإنتاج وحضور نجوم في الفيلم، لا يقلُّون أهمية عن أنور وجدي، برلتني عبد الحميد وسميرة أحمد، وشكري سرحان الذي كان في بداياته الراوِعة، تضافر كل هذا لخلق عمل ناجح جماهيرياً. وانتقالاً من الناحية الفنية، ولا سيما بالنسبة إلى علاقة الجمهور في الفيلم، حيث حتى اليوم يمكن لكل من شاهد «ريا وسكينة» أو يشاهده، أن يؤكد أن حضور ممثلتين كبيرتين - هما نجمتان/ مضادتان على أية حال - هما نجمة إبراهيم وزوزو حمدي الحكيم، يبقى في الذاكرة، إذ تلعبان دور الأخرين المجرمين، أكثر كثيراً من بقاء

فالوقت كان لا يزال أبكر من أن يسمع سينمائي مرهف، مثل حامينا، بأن يضع النقاط على الحروف وأن يكون أكثر دقة في خطابه، كما سيكون حاله في «وقائع سنين الجمر» الذي سيفوز بعد أقل من عقد من السنين بـ «السعفة الذهبية» في مهرجان «كان» السينمائي.

إذاً، في «ريح الأوراس» الذي كان، في ذلك الحين، علامة إضافية على إمساك الجزائريين بسينماهم ويقضيوا بهم، بأيديهم، بعدما كان الأمر عبئاً على الآخرين، لدينا الثورة ولدينا الغضب والعنف وعذاب الشعب وتحمية انتصاره، ولكن لدينا في الوقت نفسه شخصيات فرنسية لا تخلو من طيبة، وشخصيات جزائرية لا تخلو من غش وشر. ولدينا أيضاً سينما شاعرية، وإن كان رشيد بوحدرة، الكاتب المعروف الذي كتب كثيراً عن السينما الجزائرية، سيؤكد لنا أنها شاعرية على الطريقة السوفياتية، أكثر منها شاعرية ذاتية تبتعد طريقة جزائرية. هنا أيضاً كان الوقت أبكر من أن يسمع لمحمد الأخضر حامينا، بأن يستبط لغة خاصة به، حتى وإن كانت تجاريء، في «ريح الأوراس» قد مهدت طريقه في ذلك الاتجاه.

ثم إن هذا الفيلم، إلى ذلك كله، لم يكن فيما عن «جبهة التحرير الجزائرية» ولا عن «المليون شهيد» ولا عن الرجال الذين حملوا السلاح ولا عن النساء اللواتي ناضلن كثيراً ويوّعي تام، قبل الانتصار وخيبات الأمل كما تصورهما آسيا جبار في فيلمها اللاحق «نوبة نساء جبل شنة». «ريح الأوراس» هو، بكل

إما أفلاماً قصيرة وإما أفلاماً تسجيلية. لم يكن الجزائريون قد خاضوا، بعد، تجارب الفيلم الروائي الطويل، باستثناء تجريبي، هما فيلم أحمد راشدي الطويل الأول «فجر المعذبين» وفيلم مصطفى بديع «الليل يخاف الشمس». ومن هنا حين حقق محمد الأخضر حامينا، في عام ١٩٦٦، أي في العام التالي ل لتحقيق الفيلمين الآفين، فيلمه الروائي الطويل الأول «ريح الأوراس» كان من حقه وحق النقاد والمؤرخين أن يحتفلوا بالفيلم بصفته خطوة جبار على طريق ولادة سينما جزائرية حقيقة. أما بالنسبة إلى حامينا نفسه، فإن هذا الفيلم سيكون باكورة أعماله الخاصة بعدما كان ساعد وشارك في بعض الشرائط من قبل، ولا سيما في إخراج فيلم «ياسمينا» (١٩٦١) لواحد من رواد السينما النضالية الجزائرية: جمال الشندرلي. ذلك أن «ريح الأوراس» أتى منذ البداية فيلماً متاماً، بل إنه وعلى الرغم من موضوعه الذي يتناول فصلاً من فصول النضال الجزائري ضد المحتل الفرنسي إثبات اندلاع الثورة لم يكن من النوع الذي يمكن أن يتضمن تحت مسمى «السينما المجاهدة» وهو الاسم الذي أطلق حينها على كل ذلك الرهط من الأفلام التي كان، حتى النقاد التقديمون ينظرون إليها على اعتبار أنها سينما نضالية دعائية، ينقسم العالم بالنسبة إليها إلى طيّبين (هم الجزائريون دائمًا) وأشرار (هم دائمًا الفرنسيون).

أمام كاميلا محمد الأخضر حامينا، فبدلت الأمور، وإن لم يكن التبدل عميقاً بالطبع،

من معسكر إلى معسكر، ومن معقل إلى آخر، بحثاً عن ابنها. إنها ت يريد استرجاعه مهما كلّفها الأمر، وهذه الفكرة تلحّ عليها طبعاً حد الجنون. تسأل المزارعين، تستجدهи الضيّاط الفرنسيين، تجاهله الشوار... ولكن لا أحد من هؤلاء جميعاً عنده الجواب. لا أحد يعرف أين هو الشاب.

وثالثاً، إن هذا البحث الدؤوب والملحاج، هو الذي يصبح هنا موضوع الفيلم، أكثر مما هو الشورة موضوعه. ذلك أن المخرج ربط حركة الأم وتجوالها، الذي راح يزداد حزناً وصعوبة يوماً بعد يوم، بحركة الطبيعة، توعّماً لمجيء تلك الرياح العاتية التي ستسيطر على القسم الأخير من الفيلم، وتتكادّ تصبح هي السد العنيف في وجه حركة الأم، والتي تضيّط إيقاع الفيلم في نهاية الأمر، بل تنهي الفيلم، في واحد من المشاهد الرائعة في تاريخ هذا النوع من السينما، من منطلق أن النهاية هذه تبدو هنا سوداء حزينة، بدلاً من أن تكون تفاؤلية ويسّاجة غالباً كما اعتادت نهایات الأفلام النضالية أن تكون. ففي المشهد الأخير هذا، ووسط عصف الرياح، تقع الأم ميتة وسط الغبار ووسط الاندماج بالتراب.

قبل ذلك كانت الأم، في قفزة حياة أخيراً، قد عثرت على ابنها وباتت واثقة من أنه سيعود إلى حريته، وبالتالي إلى الحياة، من دون تأخير. وهو أكد لها هذا، طالباً منها الآن أن تسبقه إلى البيت وسيتبعها سريعاً. بالنسبة إليها، حققت ما كانت ترتجوه وما شغل زמנה الأخير وبالتالي لم يعد لديها من مهمة. فلتسترح أخيراً. أما

بساطة عن الطبيعة والحق، عما يقف خلف النضال، عن امرأة ثم بعد هذا كله عن الشعب الذي هو «عصب الثورة» كما كان يقول واحد من شعارات جبهة التحرير الوطنية الجزائرية، في ذلك الحين.

في الأساس إذًا، هناك الثورة والمرأة. والحقيقة أن ليس ثمة من رابط بين هاتين، سوى الشاب المدعو الأخضر، الذي هو من ناحية ابن المرأة (قامت بالدور الفنانة كلثوم في شكل رائع، من دون أن يكون لها أي اسم محدد في الفيلم)، ومن ناحية ثانية، العامل مع الشوار إذ اعتاد أن يوصل إليهم، وهم في مكانهم في أعلى الجبال يقارعون الفرنسيين، مؤنّاً و حاجات مختلفة.

وهذا كله سنعرفه بالتدريج، إذ أولاً، وكما يقترح علينا المخرج (الذي كتب سيناريو الفيلم بنفسه مع زميله توفيق فارس)، كان علينا أن نتمعّن في تلك المنطقة في جبال الأوراس، حيث منذ اللقطات الأولى، تبدو الطبيعة ملتحمة بالبشر تشكّل معهم كلاً واحداً. ويختار الفيلم من بين هؤلاء البشر، ثلاثة يشكلون عائلة ريفية تعمل في الزراعة: أب وزوجته وأبنته. وهذا الابن هو الذي يقوم نهاراً بمهاماته الزراعية فيما يوصل، ليلاً، ما يحتاج إليه المناضلون. وذات يوم تتصف الطائرات الفرنسية المنطقة فيقتل الأب. وعقب ذلك يعتقل الفرنسيون الشاب، الأخضر، ويرموه في معسكر اعتقال.

ثانياً، وعلى هذا النحو، تصبح الأم (كلثوم)، محور الفيلم، في رواحها وغدوها

ستين الجمر» (١٩٧٥)، إضافة إلى «الصورة الأخيرة» (١٩٨٦).

«ريح السد»

د. (الوان) ١٠٩	(١٩٨٦)
نوري بوزيد	إخراج:
نوري بوزيد	سيناريو:
يوسف بن يوسف	تصوير:
صالح المهدى	موسيقى:
خالد الكسوري، عماد معلال، مني نور الدين	تمثيل:

لم يكن نوري بوزيد معروفاً في أجواء السينما العربية، حين عرض فيلمه الأول هذا ليشير شتى أنواع الصخب من فوره: الصخب الإيجابي أولاً، من ناحية بفضل فوزه بجائزة الطائني الذهبى في مهرجان قرطاج، وثانياً لكونه حاول أن يتبع خطى كان سار فيها من قبله يوسف شاهين (على الأقل في «إسكندرية ليه») و محمد ملص (في «أحلام المدينة»)، في مجال جعل الفيلم السينمائي عملاً ذاتياً، يتميّز بصورة أو أخرى إلى ذات المبدع، أو بعض ذاته. والصخب السلى بعد ذلك، من جراء جرأة الفيلم غير المعهودة في التعاطي مع بعض الأمور الأكثر «حميمية» كالمثلية الجنسية واغتصاب الطفولة، وسلطة الأب، كما من جراء التقديم الإيجابي لشخصية يهودي عجوز، حتى وإن كان هذا اليهودي الذي صوره نوري بوزيد بكثير من

راحتها هنا فليست شيئاً آخر سوى الموت. غير أن هذا الموت، كما صوره حامينا وهذا هو الجانب الذي يعادل القوة السوداوية التي تنهى الفيلم ليس موتاً مأسوياً، بل هو أقرب إلى أن يكون امتزاجاً بالتراب، وزواجاً مع الطبيعة، بعد الاطمئنان على مصير من سيكمل المسيرة (الابن). وهذا بعد المفتوح (بل ربما الفاولى أيضاً)، عبر عنه حامينا، في الشكل الذي أعطاه للقطة، حيث يصعب علينا بداية أن ندرك أن هذا «الشيء» المكوم فوق التراب والترية متزجاً بهما، هو الأم، لكننا بالتدرّيج ندرك هذا، ولا نضيق به. إنه انتصار الأرض بإنسانيتها، يكاد حامينا أن يقول لنا.

لا بد هنا من الإشارة إلى أن هذا الفيلم، الذي حقق انتصارات كبيرة حين عرض في مناسبات ومهرجانات سينمائية عدة خارج الجزائر (وفي مهرجان «كان» بخاصة)، لم يلق كبير نجاح حين عرض تجارياً في الصالات الجزائرية. ومع هذا، فإن ردود الفعل الإيجابية (أو السلبية) عليه كانت كافية لبناء انطلاقته محمد الأخضر حامينا (مواليد ١٩٤٠) ليصبح لاحقاً واحداً من كبار السينمائيين الجزائريين والأفارقة بشكل عام. وهو بدأ حياته تلميذاً فاشلاً مشاكساً، ثم حين بلغ الشباب ذهب في منحة إلى براغ حيث درس السينما (ومن هنا بداياته الموصوفة بـ«السوفياتية») ثم توجه إلى تونس حيث عمل في مهن سينمائية متعددة، وفي التصوير ومساعدة المخرج بخاصة، حتى كانت بدايته الحقيقة مع «ريح الأوراس»، الذي تلتته أفلام عده، أشهرها طبعاً «وقائع

معاً اغتصبها طفولة هاشمي وبراءته، ما يذكرنا هنا طبعاً بما هو مماثل لهذا في فيلم «عرس الجليل» لميشيل خليفي، الذي ظهر بعد «ربيع السادس» بعام، ومماثل مثله، وإن ضمنياً، بين الأب (المختار) والسلطة (سلطة الاحتلال في الفيلم الفلسطيني)، في عملية الغضبي التي طاولت الشاب. ومن الواضح في الحالين - أي في الفيلمين - أن المدان إنما هو تلك السلطة الداخلية - الأب - التي لولا وجودها ولو لا سلطتها القمعي لما كان للدكتاتور الكبير - أي المفترض المباشر، الخارجي - وجود.

هنا بالتحديد كمنت قوة الخطاب في فيلم نوري بوزيز، كما في فيلم ميشيل خليفي. لكن هذا لم يكن كل شيء، إذ في الفيلم التونسي عرف بوزيز كيف يشتعل على لغة سينمائية تتحرك مكوكياً بين الماضي والحاضر، وبين لحظات الحنان ولحظات التمزق، كما عرف كيف يمكن متفرجه - القادر على التوغل في ذهنية الفيلم - من التعاطف مع شخصيات - شخصيتين على الأقل - اعتادت السينما العربية الأخرى تقديمها على سبيل الهزء أو الإدانة.

هنا نقل بوزيز شخصية فيلمه الأساسية، كي نكتفي بالحديث عنها هنا، من هامش المجتمع إلى نقطة المركز منه. ولم يكن هذا النقل من الأمور المستحبة طبعاً بالنسبة إلى أنصار السينما السائدة، أو حتى بالنسبة إلى أصحاب القبضات المرفوعة المستعدة دائماً، بحيث حُول الفيلم لفترة طويلة من الزمن، إلى فيلم ملعون، قبل أن يعود لاحقاً ويستقر في

التعاطف يؤكّد حبه لتونس وعدم رغبته في مبارحتها، كما فعل غيره من اليهود والتوانسة، لا إلى إسرائيل ولا حتى إلى فرنسا. فالحقيقة أن وجود مثل هذه الشخصية في الفيلم لم يرق القائد العربي واعتبروه - ولو ضمنياً - جزءاً من «مؤامرة صهيونية» تستكمّل هزيمة ١٩٦٧. مهما يكن، نحن اليوم بعيدين جداً من ذلك الزمان الذي كان يسهل فيه اتخاذ مثل هذه المواقف، حتى وإن كان الفيلم لا يزال يثير سجالاته حتى اليوم. غير أن السجالات تبدو دائمةً عابرة، أما الفيلم فباقٍ ويعتبر أحد الأعمال الكبرى الأساسية في التجديد السينمائي العربي. كما يعتبر، بالتأكيد، الخطورة الأولى التي خطّها مخرجه / مؤلفه، على طريق صنع فن سينمائي دائم القوّة - مع تفاوت بين فيلم وأخر -، دائم المشاكسة، دائم التأسيس ليسينا تجرؤ دائماً على قول الكلام الصد، وتقديم المواضيع الشائكة.

والموضوع الأساس الشائك هنا في «ربيع السادس»، موضوع اغتصاب الطفولة المسكون عنه في المجتمعات المختلفة. فهاشمي، الشخصية المحورية هنا يظل ساكتاً على اغتصابه من قبل من كُلف بتعليمه مهنة التجارة منذ كان طفلاً، حتى اليوم الذي يجد نفسه فيه، وقد أصبح شاباً يجدره أن يكون عائلة، مرغماً على الزواج. هنا أسام عجزه تنفجر ذاكرته، ويستعيد وقائع طفولته وما حدث له، ما يسبّ تزاعماً مع أبيه، الذي بصنته ربما هو الآخر، ورفضه محاججات ابنه، يبدو متواطناً مع ذلك المفترض الأول، وكأنهما

والحقيقة أن العمل في حد ذاته لم يكن بعيداً من هذا التقييم، ولا سيما بالنسبة إلى الذين حققوه وساهموا فيه. فهو ممكّن مدوح شكري من أن يجعل لنفسه اسماً كبيراً رافقه حتى رحيله، إنما كمخرج لفيلم واحد كبير، بغض النظر عما كان حققه قبله. كما مكن ماجدة الخطيب من أن تلعب أفضل أدوارها، والبطولة المطلقة الوحيدة الكبيرة في تاريخها.

أما بالنسبة إلى كاتب السيناريو رفيق الصبان، فإنه أدخل اسمه بهذا الفيلم في حلقة أفضل كتاب سيناريو الفيلم السياسي في مصر في ذلك الحين على الأقل.

ومع هذا فإن الموضوع لم يكن جديداً، وهو يشبه «ما يحدث» في أفلام عديدة مشابهة: ما يحدث هنا هو أن صحافية يسارية شابة تدعى نادية الشريف، اشتهرت بموافقتها الشورية، وجدت مقتولة ذات يوم في شقتها الأنثية. وعلى الفور يكلف وكيل النيابة الشاب بالتحقيق في سبب الوفاة: هل هي جنائية؟ ومن خلال هذا التحقيق يبدأ وكيل النيابة بالبحث في ماضي نادية الشريف، وفي حياة وتصرفات العديد من الشخصيات التي كانت على ارتباط بها، ويمكن أن يكون لكل منها واقع ما، لقتلها، بدءاً من زوجها السابق، الطبيب المناصر للنظام والذي تركته بسبب مواقفها المناهضة لهذا النظام، وصولاً إلى صديقها الرسام الشاب الذي تبث فيه الروح الشورية مروراً برئيس التحرير اليساري الذي عملت معه حتى تجاوزت مقالاتها ما يمكن للنظام أن يسمع

مكانته كواحد من الأفلام التي تشتعل تغييراً في الذهنيات.

«زائر الفجر»

(١٩٧٥)	١٢٥ د. (اللوان)
إخراج:	ممدوح شكري
قصة وسيناريو وحوار:	رفيق الصبان، ممدوح شكري
تصوير:	رمسيس مرزوق
موسيقى:	إبراهيم حجاج
تمثيل:	ماجدة الخطيب، عزت العلايلي، شكري سرحان

كانت تلك مرحلة من تاريخ السينما المصرية، ففتحت فيها الأبواب واسعة أمام الاحتجاج على ممارسات سابقة كانت سائدة أيام حكم ما راح يسمى «مراكز القوى»، ولا سيما منها أجهزة الاستخبارات القمعية التي، منذ هزيمة ١٩٦٧ قبل سنوات كانت قد بدأت تعتبر بممارساتها القمعية، واحداً من أسباب الهزيمة.

ومع هذا، رغم أن نظام الرئيس السادات كان من مصلحته ومن دأبه «تشجيع» هذا النوع من الاحتجاج ولا سيما في أفلام راحت تنκاثر، لم يكن من السهل على السلطات أن تقبل جرأة هذا الفيلم فمنعته من العرض لسنوات طويلة. ومن هنا ظهر إليه كفيلم «أسطوري» فريد من نوعه وجرأته في السينما المصرية.

«الزمن الباقي»

١٠٩ د. (الوان)

(٢٠٠٩)

إيليا سليمان

إخراج:

إيليا سليمان

سيناريو:

مارك أندريه باتني

تصوير:

مايليو سيبوني

موسيقى:

تمثيل: إيليا سليمان، علي سليمان، صالح بكري

يتألف فيلم إيليا سليمان هذا من مقدمة وقسمين. عنوان الفيلم، «الزمن الباقي»، لكنَّ له استكمالاً ينساه كثُر هو «سيرة الحاضر الغائب». في المقدمة القصيرة للفيلم والتي لن تبدو علاقتها به إلا لاحقاً، هذا إذا نذكرها أحد أيام زخم قسمي الفيلم وكثافة صوره و«مواضيعه»، نرى شخصاً يفتح صندوق سيارة ويضع حقيبة سفر ثم يغلق الصندوق. نرى المشهد من داخل السيارة، ثم تنتقل إلى السائق الذي يتخذ مكانه وهو يترثِّر كمن يكلم نفسه. إنه يكلم نفسه بالأحرى... بالعبرية... نفهم أنه سائق السيارة وأن العاصفة الرعدية والشتاء التي تغمره و سيارته استثنائية. نفهم حين يتكلم عبر هاتفه الخلوي أنه لا يعرف طريقة. شبه ضائع. هو ليس من هذا المكان. يترثِّر، يشكو، يغضب. في أثناء ذلك تلمح في المقعد الخلفي للسيارة وجهًا جامدًا، يلمع شيء من الضوء في نظارة طيبة تغطي عينيه. نكاد لا ندرك أن ثمة شخصاً جالساً هناك حقاً. فهو لا ينفوه بكلمة. لا يجب كما لو أن كل ما يقوله السائق لا يعنيه. منطقياً هو صاحب

به ما تسبب في دخولها السجن، وصديقتها، زوجة شهيد حرب ١٩٧٣، و قريبتها سيدة المجتمع ذات السمعة المريبة، إضافة إلى أشخاص عديدين آخرين عرفتهم.

غير أن المهم هنا، أكثر مما يتعلَّق بقضية نادية الشريف ومن قتلها، هو انعكاس ذلك التحقيق على المحقق نفسه. فهو بعدما كان أول الأمر قد دخل مهمته بأفكار بسيطة وحماسة كبيرة لكشف غواص قضية جنائية، ها هو الآن يكتشف، من خلال تحقيقاته ومقابلاته مع كل هؤلاء الأشخاص وغيرهم، حقيقة هذا النظام الذي يخدمه، والفساد الذي يتأكل كل المجتمع الذي يعيش فيه، بدءاً من أدنى درجات السلالم وصولاً إلى أعلى مستويات الأجهزة السلطوية، ومن هنا يخرج المحقق باستنتاج بسيط فحواء التساؤل: كيف يمكننا أن نصل إلى أية حقيقة وسط هذا الواقع الموبوء؟ والجواب: إننا في حاجة إلى تغيير... ولكن كيف؟

وعن هذا الفيلم كتب الناقد رفيق الصبان، وهو المشارك في كتابة السيناريو: «زائر الفجر» بصيغته أول فيلم يفضح دور رجال المخابرات وتأثيرهم المخيف في الحياة الثقافية في مصر، كان الضحية التي قدمتها الرقابة قرياناً للحرابيات التي اندلعت كثيراً بعد هذا الفيلم الذي منعه الرقابة زمناً طويلاً (عرض بعد وفاة مخرجه)، ثم سمحت بعرضه بعد أن اقتطعت عشرين دقيقة منه. ولكن هذه الظروف الأليمة التي أحاطت به، جعلته فيلماً رمزاً دخل تاريخ السينما المصرية من بابها العريض».

لكن الأساس كان الزمن الراهن زمن تصوير الفيلمين، والوالدين في آخر حياتهما.

هذه المرة تتبدل الأمور. وإذا كان إيليا سليمان قسم «الزمن الباقي» قسمين، فإنما كي يعيدهنا، مرة، إلى ما قبل «سجل اختفاء» و«يد إلهية»، ثم مرة أخرى إلى ما بعدهما. ذلك أن الأب الذي رأيناه نائماً وزوجته على كتبة الصالون في اللقطة الأخيرة من «سجل اختفاء» أمام شاشة إسرائيلية تبث نشيداً وطنياً لا يبالي به أحد، والذي شاهدناه مريراً غاضباً يشتم الكل ويدخل المستشفى في «يد إلهية»، هو إنسان له تاريخ. واحد من سكان التاصرة الذين بصعوبة رضوا أن يلقوا السلاح حين خسر العرب فلسطين عام ١٩٤٨. وهذا التاريخ عشر عليه ابنه إيليا في يوميات كتابها الأب. وعلى هذا النحو، عاد إيليا سليمان ستين عاماً، أو نحو ذلك، إلى الوراء ليستحضر تاريخ تلك الخسارة. وانطلاقاً منها، ما تبقى من سيرة الأب، وبالتالي سيرة العائلة... وأيضاً، طبعاً، سيرة إيليا الصغير، الطفل الذي كان في أساس إيليا، الكبير، الذي صار المخرج الذي سيعود في القسم الثاني من الفيلم ليشهد موت أمه هذه المرة.

هكذا إذًا، اختتم سليمان القسم الأول من «الزمن الباقي» بموت أبيه، في مشهد مدهش، أمام باب الصيدلية. بينما اختتم حياة أمه في نهاية القسم الثاني، ونهاية الفيلم وبالتالي. الحالين كان هو هناك، شاهداً على الموتى. إنما شاهد صامت، شاهد غير مرئي، تماماً كما حاله في سيارة الأجرة أول الفيلم.

حقيقة السفر والسوق سائق سيارة أجرة. منطقياً السوق يتحدث إليه. لكن ثمة ما يقول لنا إنه يكاد ينعدم وجود السوق. مرة واحدة، وسط عشرات الجمل والعبارات يبدو السوق وكأنه يتتحدث إليه. لكن هذا غير مؤكد. أما نحن المتفرجين، فإن في إمكاننا أن ندرك - إن أمعنا النظر وكنا من متفرجي سينما إيليا سليمان المعادين، أن الجالس في الخلف لا يبدو منه سوى وجهه... تلميحاً، هو إيليا سليمان نفسه. محدقاً كعادته، صامتاً كعادته، مالكاً زمام فيلمه كعادته، سليماً كعادته أمام إعلان السوق أنه ليس من هذا المكان ولا يعرف الطريق. تُرى، أولئك أمام اليهودي «التائه» والفلسطيني «اللامرنى»؟

ليس صدقة أن يستهل إيليا سليمان فيلمه الجديد، بهذا التمهيد، الذي سيحمل مضمون الفيلم كله بعد ذلك، وربما سيبرر عنوانه الشانوي «سيرة الحاضر الغائب». ومع هذا فإننا، وإلى حد ما، لستنا في هذا الفيلم أمام ما يمكننا اعتباره سيرة إيليا سليمان. بالأحرى نحن أمام سيرة أبيه فؤاد سليمان، وربما أيضاً سيرة فلسطين من خلال سيرة فؤاد سليمان. ونحن كنا شاهدنا هذا الأخير في الفيلمين السابقين لإيليا سليمان: «سجل اختفاء» و«يد إلهية»؛ لكننا في الفيلمين رأينا من خلال ابنه وقد أصبح رجلاً وعاد إلى فلسطين، في الفيلم الأول كي يحقق فيلماً لن يتحقق أبداً - بل ربما كان «الزمن الباقي» نفسه -؛ وفي الثاني، عاد ليشهد نهاية أبيه وما آلت إليه فلسطين. وفي طريقنا آنذاك كنا أيضاً شاهدنا أمه،

قدمه بلغته التراكمية، كما قدم في طريقة بداياته هو الشخصية، طفل لا يتوقف مدير المدرسة عن تأييه لقوله الدائم إن «أمريكا إمبرالية»، وكمراهق تتجلى آيات الرفض التمردي عنده باكراً، ثم كتلميذ يعيش بداية علاقته مع السينما – من خلال مشهد من «سبارتاكوس» لستانلي كوبيريك يعرض في المدرسة ويحمل كل دلالاته –.

نحن هنا في هذا القسم، إذاً، أمام سيرة مثاثة: سيرة فلسطين وهي تحول تدريجياً إلى إسرائيل، والفلسطيني وهو يتحول تدريجياً إلى عرب ١٩٤٨، باعتذاريه أحياناً الشرطي، ومن دون اعتذاريه أحياناً أخرى، مع إطالة على رفض إسرائيل ورفض كل هذا الواقع، وأخيراً سيرة صمت الأب فؤاد سليمان المرير غالباً، أو ثرثرة الجار الذي لا يتوقف عن ابتكار الحلول للقضية والقضاء على إسرائيل من ناحية أخرى.

وكما قلنا ينتهي هذا القسم بموت فؤاد سليمان، ليفتح هذا الموت على القسم الثاني، بعد أن يكون إيليا سليمان زرع القسم «التاريخي» بإشارات دالة إلى الأحداث الجسام، بما في ذلك موت الرئيس جمال عبد الناصر، وصعود المقاومة، ثم الانفصالات وشتى أنواع المقاومات الصاخبة أو المكتومة رائعاً هنا مشهد الدباببة الإسرائيلية تلاحق بفوتها، عن بعد مترين أو ثلاثة شاباً فلسطينياً يتكلم في هاتفه الخلوي غير مبال بها... وهذه الإشارات تبدو لنا هنا عابرة لقسمي الفيلم، إنما من دون أن تلعب دوراً أساساً في تحديد

وإذا كان سليمان قد قسم فيلمه قسمين: أولهما تاريخي والثاني ينتهي – تقريباً – إلى الزمن الراهن، فإنه – كذلك – اتبع في لنته السينمائية، أسلوبين يمكن الافتراض أن الموضوع والفارق الزمني بين التاريحين اللذين أراد تصويرهما، مما ما تحكم فيهما. وكانت النتيجة أن كلاً من القسمين بدا للوهلة الأولى وكأنه فيلم في حد ذاته – من هنا لم يكن غريباً أن ينقسم بعض جمهور الفيلم في «كان» بين فريق فضل ما اعتبره «كلاسيكية» القسم الأول السردية، وفريق آخر فضل لغة إيليا سليمان المتشظبة والتي تقرب من السينما الصامتة، ما برر بالنسبة إلى هواة السينما الأكثر تعمقاً الإمعان في الحديث عن مرتعنة سينمائية أساسية في الفيلم، في أداء إيليا سليمان على الأقل، نعود إلى باستر كيتون وجاك تاتي مجتمعين – في القسم الأول، ولكن من دون أن يبتعد المخرج كثيراً عن أسلوبه الساخر، وتقشهه اللغوي، قدم سيرة لفلسطين ولوالده، قدم حكاية الحرب وتأسيس إسرائيل وتوهان الجيوش العربية واستسلام الأعيان، وهجرة السكان، ورضوخ البعض الآخر للأمر الواقع. قدم المجازر الصهيونية، والقمع اليومي وتهويد الدراسة، والتعاونين ورافضي التعاون. قدم الأحلام الخانية، وحزن أبيه الدائم والبيوت الخالية من أهل هجروها، والعمدة يوقع وثيقة الاستسلام. وقدم قصص الحب المتلهية، والأمر الواقع ويدايات تحول «عرب إسرائيل» إلى مواطنين ينشد أطفالهم الأناشيد الممجدة لدولة إسرائيل... كل هذا

الأم، الصامدة دائمةً، السلبية أبداً، تبدأ بالدق على إيقاع تلك الأغنية.

كعادته هنا، لم يستخدم إيليا سليمان الموسيقى والغناء كزينة، أو دالًّا أيديولوجي استخدموهما فقط كجزء من حياة شخصياته. وكذلك لا بد من القول هنا، إنه كعادته أيضاً استخدم لغة التكرار - التي يتقنها جيداً بين فيلم وآخر، وكذلك داخل الفيلم نفسه - كإشارة إلى رتابة الزمن... الزمن الذي لا يبقى منه سوى ذكرياته، وصحته. الصمت الذي هو كما يلوح لنا مرة أخرى في «الزمن الباقي»، الفن الذي يتقنه المخرج إيليا سليمان أكثر من أي فن آخر. فهو، في هذا الصمت وعبره، «يقول» كل ما يريد قوله. كل ما لا بد من قوله. لكنه يقول طفولة السينما أيضاً. ترى أفلام نثمة بين مؤرخي السينما الكبار من كانوا يرون أن السينما الصامتة تعبر أكثر عن الحياة، من السينما الناطقة؟ ونعود هنا إلى المشهد الأول - المقدمة - لتساءل: ترى أفلام يكن صمت إ. س. فيها، أبلغ من ثرثرة سائق السيارة؟

بالصمت، أو من دونه، قدم إيليا سليمان، هذه المرة أيضاً، عملاً سينمائياً كبيراً، قد يرى البعض فيه قسطاً كبيراً من الترجسية وتكراراً حتى في مشاهد «نقتل» بأكمالها من فيلميه السابقين، ومع هذا لا بد من القول إنها «الترجسية» التي تقول حول الواقع الموضوعي - واستطراداً حول التاريخ المغدور - أضعاف أضعاف ما يمكن كل الفصاحة الأيديولوجية وثرثرة الشعارات

مسار «بطله» الذي يعود في القسم الثاني منه ليواكب هذه المرة أيام أمه الأخيرة وموتها.

هذا القسم الثاني من «الزمن الباقي»، يعيدهنا، طبعاً، إلى «سجل اختفاء» كما إلى «يد الهيبة»، ليس في الموضوع فقط، ولكن كذلك في اللغة السينمائية. وبهيمن عليه بقوة وجود إيليا سليمان، في دور إ. س. الحاضر في كل لقطة ومشهد تقريراً، إنما صامت كعادته لا يتفوّه بكلمة. إنه يراقب الأحداث، يتتابع حركة التاريخ، يرصد تغيرات أمه وحياتها لأبيه. صحتها. عزلتها. عجزها إلا عن الذكريات.

ولئن كان إيليا سليمان في القسم الأول من الفيلم، قد استخدم أغانيات عربية، خصوصاً مصرية ولبنانية، شائعة ومحبوبة كوسيلة لتحليله: من ناحية التعلق الأيديولوجي للفلسطينيين بالجوار العربي وثقافته وروحه على رغم كل ما جرى السعي إليه من «تهويد» الفلسطينيين، ومن ناحية ثانية، تحديد الإشارات التاريخية وارتباط الغناء بالأحداث المتعاقبة، فإن الغناء صار ينحو في القسم الثاني من الفيلم إلى تحديداً أكثر جوانية وشعورية. ولعل من أروع الأمثلة على هذا المشهد الذي يتأمل فيه إ. س. أمه جالسة على الشرفة تتحقق في صورة بين يديها سيكشف لاحقاً أنها صورة لأبيه - زوجها - فؤاد، وهو في الجلسة نفسها المطلة على مدينة الناصرة.... إنها لا تراه... كما أن أحداً لا يراه على الأرجح يخرج إلى الشرفة حاملاً آلة تسجيل، أو راديو، يديره على موسيقى أغنية. يصدح اللحن... فنلاحظ قدم

العربي. طبعاً لن يكون من الصعب على بهيج حجيج أن يفسر سبب هذا التأخير. غير أن التبيجة التي تمحض عنها «زنار النار» ستعفيه من هذا، فهو - بعد كل شيء - فيلم يبرر تأخيره حتى ولو بدا هو نفسه في موضوعه ولغته متأخراً عقدين بدوره. مهما يكن فإنه فيلم له من الشفافية ما يكفيه لأن يفسر مبدأ ذلك إن تأتي متأخراً، خير من الآتني أبداً. ذلك أن الملاحظة الأولية التي يخرج بها المرء من مشاهدة هذا الفيلم هي أنه أتى ليشخص - أو يكاد - كل الأفلام التي حققت حتى عرضه عن الحرب اللبناني، يستفيد من أخطائها، يسير على خطواتها في الوقت الذي يسعى إلى تجاوزها حقاً.

لكن الأهم من هذا هو ذلك الانطباع الذي يتركه الفيلم عند المتفرج المعنى: انطباع أنه فيلم يُقفل، من قلب الحرب وألامها وعبيتها، دائرة الحرب التي كان «بيروت يا بيروت» قد فتحها من خارج الحرب.

صحيح أن هذا الكلام قد يبدو عبيطاً للوهلة الأولى، طالما أن واقع الفيلمين يقول لنا إن «بيروت يا بيروت»، ليس فيلماً عن الحرب اللبنانية، فيما نعرف أن «زنار النار» فيلم عنها. ولكن ماذا لو كان المتنطع التناقضي هنا هو المتنطع السليم؟ ماذا لو كان «زنار النار» هو أول فيلم عن الحرب اللبنانية يعلن بوضوح عدم افتئاته بالحرب، وبالتالي وقوفه تماماً خارج هذه الحرب؟

يقيينا أن ثمة من عناصر الضعف داخل الفيلم ما قد يؤدي، خطأ، إلى عكس هذا

الوطنية أن تقوله. وفي يقيينا أن إيليا سليمان، أكد هنا من جديد، في فيلم ثالث يستكمل ما سيعرف من الآن وصاعداً بـ«الثلاثية» أن السينما، حين تكون قوية وجميلة ومدهشة، يمكنها أن «تخدم» الخطاب الذي تريد أن تعبر عنه، ألف مرة أكثر مما في امكان القبضات المروفة أن تقول. ومن لا يصدق هذا، يمكنه أن يقرأ ما الذي كتب، بشتى لغات العالم عن فلسطين... انطلاقاً من سينما إيليا سليمان...

«زنار النار»

(٤٠٠ د. (اللون)

إخراج:	بهيج حجيج
سيناريو:	بهيج حجيج
قصة:	رشيد الضعيف («المستبد»)
تصوير:	ماكسيم هورو
موسيقى:	فانشي كالندريان
تمثيل:	نداء واكي، حسن فرحات، برناديت حريب

في أواخر عام ٢٠٠٣ كان موعد المفترجين مع ما اعتقدوا يومها «آخر العنقود» بين هذه الأفلام: فيلم «زنار النار» للمخرج بهيج حجيج الذي قدم هنا تجربته الروائية الطويلة الأولى متأخراً نحو عقدين عن ركب رفقاء المؤسسين الذين، مع هذا، كانت بداياته معهم، منذ العودة من فرنسا (أواسط السبعينيات) مروراً بتجربة الاحتجاج ضد مهرجان السينما الفرانكوفونية (بيت مري ١٩٧٢) وتجربة النادي السينمائي

اجتماعية جماعية. إنها هنا مجرد وباء (مثل داء زنار النار الذي يرعب جوليا قصار)؛ مجرد عائق أمام محاولة الإنسان عيش حياته؛ مجرد ديكور أرعن، مثل القمامات التي تملأ شوارع المدينة، مكان للقهر، حاجز يمنع التواصل ليس بين كائن وآخر، بل بين الفرد وذاته. الحرب جرثومة لا أكثر، يصبح التخلص منها ونسانها بسرعة. يصبح أن ينساها المفتون بها، والمستفيد منها، والذي تسببت له بكل أضرار العالم.

صحيح أن الحرب ورؤسها بما ما أوقع الفاتنة المجهولة في حضن الأستاذ الجامعي، ما أعطاه - بالتوازي - مبرراً يجعل لحياته اليومية الخاوية معنى وهدفاً، ولكن الحرب نفسها هي التي أبقت المجهولة مجهولة، ما جعل اشتئام الأستاذ الجامعي لها غير مكتمل. مثل حلم مضى ولا نزال نسأل أنفسنا عما إذا كان حلماً حقيقة. بل حتى الدفتر الذي يعثر عليه الأستاذ في غرفة الحراس كدليل على أن الأمر لم يكن حلماً، وكطريق للوصول إلى الفتاة... من أدرانا أنه، حقاً، دفترها؟

مهما يكن من أمر، كل هذا لا يبدو كبير الأهمية هنا. المهم هنا هو قدرة الصورة - وتحديداً في تصويرها الحرب والدمار والذل بشكل لم يتمكن أي فيلم عن الحرب اللبنانية من تصويره بهذه القوة قبل الآن - قدرة الصورة على إخراجنا، نحن المتفرجين، من الحرب، وتحويلنا حقاً إلى متفرجين محابيدين فاصلين أنفسنا تماماً عما يحدث أمامنا على الشاشة داعين الأستاذ الجامعي، أناها - الآخر، إلى

الاستجاج. ويفيتاً أن المرء لكي يصل إلى هذا الاستجاج يكون عليه، أولاً، أن يعرف عن كتب رواية رشيد الصعييف: المستبد؛ التي اقتبس منها بهيج حجيج موضوع فيلمه، مع شيء من التصرف. وعليه بالتالي أن يدرك الفارق الجذري بين شخصية بطل الفيلم، الأستاذ الجامعي، وشخصية بطل الرواية كما صورها قلم رشيد الصعييف. ذلك أن البطل الهازي الساخر القلق العابث الذي كان الضعيف في «المستبد» قد جعل منه واحدة من أغرب (وبالتالي أصدق) الشخصيات الروائية في الأدب اللبناني الجديد، تحول لدى بهيج حجيج إلى بطل تراجيدي يدنو من مارسو بطل «غريب» كامو في الوقت الذي كان يتوجب عليه أن يكون أكثر ذروة في «ك.» «محاكمة» فرانز كافكا.

لقد أحذت الفيلم في الشخصية الأساسية، إذ، تحويلاً لم يأت في مصلحة العمل. ومع هذا، إذا تغاضينا عن ذلك الفارق الرئيسي بين الرواية والفيلم، سيظل أمامنا ذلك الهدناني الذي استطاعت كاميلا بهيج حجيج أن تصوره، وإن من خلال شخصيات ثانوية (حارس البناء، أستاذة الجامعة التي قامت بدورها، بيراعة نادرة، جوليا قصار...). هذا الهدناني موجود أصلاً في رواية المستبد، بل إنه يشكل عنصرها الرئيسي، لكن نقله إلى الشاشة أعطاه زخماً مفاجئاً، وجعله العنصر الأساسي في ذلك الإحساس الذي أشرنا إليه: الإحساس بأننا أمام فيلم يقتل الحرب، ينهيها، لا يصورها كحنين وافتتان، بل ولا حتى كتراجيديا

«زوجة رجل مهم»

١١٥ د. (اللوان) (١٩٨٨)

محمد خان : إخراج
قصة وسيناريو وحوار : رؤوف توفيق
تصوير : محسن أحمد
موسيقى : جورج كازازيان
تمثيل : ميرفت أمين، أحمد زكي، ناهد سمير

لم يكن من باب الزينة أن يهدي المخرج محمد خان، أجمل أفلامه إلى ذكرى عبد الحليم حافظ و«الزمن الجميل» الذي عبر عنه هذا الأخير. فغناء «العنديب الأسم» سجل تارياًً كانت بداياته أحلاماً كبيرة وصعدواً قومياً وأملاً عربية بمستقبل أفضل، كما إنه - ذلك الغناء - كان علامة ليس فقط على التحديث الفني، بل كذلك على التحدث الاجتماعي.

طبعاً نحن هنا لسنا في صدد تحليل هذا، لكن الإشارة إليه بدت ضرورية، كمدخل للحديث عن واحد من أجمل أفلام محمد خان، وأفواها، وهو فيلم «زوجة رجل مهم»، الذي لعب غناء عبد الحليم حافظ فيه - ومن دون أن يغنى حتى - دوراً أساسياً. أو لنقل أنه كان علامة على شخصية بطلة الفيلم، علامة أصاب محمد خان هدفه بقوة حين ركز شغله عليها. فالنسبة إلى الفيلم اتسمت شخصية البطلة بارتباطها بأغاني عبد الحليم حافظ، وبالحقين إلى عصره، حتى وإن كانت الغلة الأساسية في الفيلم: أي الانتقال من عصر

البقاء خارجها بدوره، تماماً مثلما هو خارجها حارس البناء (المتورط فيها تدريجاً) وجوليا قصار وأهل الحي وأساتذة الجامعة وطلابها، بل حتى أفراد الحاجز الطائفى. إن لا أحد هنا من الحرب أو معها. الحرب شبح دخيل آت من اللامكان. يملأ الديكور ولكن في طريقه للعبور إلى اللامكان.

هل هذا، بعد كل شيء، شعور ذاتي أم شعور عام لدى المترجرجين؟ من الصعب تقديم إجابة حاسمة. ولكن من المؤكد أن «زنار النار» لم يحيد حجيج، من شأنه أن يجعل كل فيلم يأتي بعده، عن الحرب اللبنانية، فيما من دون فعالية، ومن دون جدوى... فيما زائدأ. إنه الفيلم الذي، رغم تفاوت في إدارة الممثلين، ورغم بعض الثقل في الحوار، ورغم مناخ أ Kelley التراجيدي محل التهكمي الهذلياني ما فقد سياق الفيلم بعض دلالاته وجعل بعض مشاهده، التي كان من المفروض أن تعامل بعثت وهذيان، غير قابلة للتصديق إذ ارتدت مسوح التراجيديا وربما الميلودراما (كل المقطع المتعلق بقربة حارس البناء وإقامتها في شقة الأستاذ). إنه الفيلم الذي على رغم كل هذا، تمكן في رأينا من أن يغلق من الداخل دائرة فتحها «بيروت يا بيروت» من الخارج. وهو لو لم يفعل غير هذا، لكأن في وسعنا أيضاً أن نعتبره فيلماً متميزاً، يتمي بقوة إلى تيار سينمائي لبناني ولد قبل ذلك بربع قرن ولا يزال يولد في كل مرة من جديد.

المخرج، كلاً من الشخصيتين منذ البداية؛ هي، طالبة رومانسية حالمه تتمنى إلى زمن عبد الحليم حافظ، وهو ضابط استخبارات مهم، يتمنى إلى زمن الثورة والضباط الأحرار، وما يليهما. هي تحمل العاطفة كلها في فؤادها وتقبل على الحياة مرتيبة بما سماه أحمد عبد المعطي حجازي يوماً «سراب الزمان الجميل»، وهو واقعي بصورة كلية، لكل شيء لديه حساباته، ولكل سؤال جوابه الواقعى، ولكل حين مصالحة وارتباطاته. وهذا الجانب من شخصية هشام الزوج الضابط والذي لم تكن مني الزوجة تدرك تفاصيله، كان هو الذي استهواها، حين تزوجته على اعتبار أنه يمثل بالنسبة إليها سلطة أعطتها وأعطت جيلها قدرأً كبيراً من الأوهام. إن ارتباط مني بهشام، إن هو - مواربة - إلا ارتباط بزمن ما، من دون معرفة شيء عن الوجه الآخر للميدالية.

ومن هنا، أكثر كثيراً من أن ينطح هذا الفيلم، كما رأى كثر من الذين كتبوا عنه، إلى محاكمة ما سمي «زمن الانفتاح السادساتي» - حتى وإن كان يبدو هكذا في مظهره الأول - سوف يبدو لنا أمام نظرة معمقة، إدانة لمفهوم السلطة سواء كانت سلطة زمن السادات أو سلطة الزمن الذي سبّه - أي الزمن الثوري -. والحقيقة أننا من دون إدراك هذا الجانب الشامل من «رسالة» الفيلم، سيفقى سائداً القول إنه مجرد إعلان حرب على الزمن السادساتي، سلاحه الأول ومتراصه القوى الاختباء خلف زمن عبد الحليم حافظ... أي زمن البراءة الأولى للثورة.

الذهب الذي كانه زمن عبد الحليم حافظ، إلى عصر الواقعية اللثيمة، الذي هيمن على الفيلم بعد لحظات من بدايته، لم تبرز بوضوح. وكان من المنطقي أن يصور خان، عدم الوضوح هذا، استناداً - طبعاً - إلى ان الفترة الانتقالية بين عصرتين، في السياسة والأخلاق أيضاً، لم تكن تاريخياً واضحة.

غير أن هذا كله يجب ألا يدفعنا إلى الاعتقاد بأننا أمام فيلم سياسى، تنطح إلى محاكمة التاريخ، أو إلى محاكمة الحاضر من خلال التركيز على سقوط شخصيته الرئيستين. فسينما محمد خان عادة، حتى وإن كان آخرون يكتبون لها السيناريو - رفوف توفيق هنا - ليست سينما أسود وأبيض لا بمعنى ألوان الفيلم، فالفيلم (ملون) طبعاً، بل من ناحية تجاور الخير والشرّ فيه عبر صراع واضح بينهما. سينما محمد خان، وفي معظم أفلامه الكبيرة، هي أكثر ارتباطاً بالحياة وواقعها من أن تقع في فخ السهولة التي تقسم الأشخاص، أخلاقياً أو طبقياً أو سياسياً. ونعرف أن هذه السمة الأساسية التي طبعت سينما محمد خان، كما طبعت سينما مجاليه من رفاقه في ما سمي «الواقعية الجديدة» التي ظهرت في القاهرة في ثمانينيات القرن العشرين هي التي جعلت لسينما خان ورفاقه، قوتها ومكانتها.

ولعل «زوجة رجل مهم» يبدو الأكثر تمثيلاً وقوة في هذا المجال. فنحن في هذا الفيلم، حتى وإن كنا نجد لدينا ما يدفعنا إلى إدانة، البطل والتعاطف مع البطلة، بعد أن يقدم لنا

سيما محمد خان إلى نقطة اللاعودة. أما من الناحية الدرامية الخاصة بالفيلم، فإن مني من خلال اكتشافها أن وضعيتها داخل البيت الزوجي، إنما حولتها إلى شيء... مثل أية قطعة أثاث جميلة في المنزل... ولا سيما إذ راح زوجها - من جراء ضرورات حياته التي هي من وما يملئ عليه تصرفاته وأسلوب عيشه - يعزلها عن العالم الخارجي؛ إنها له، وليس لأي أحد آخر...



هنا يكاد الفيلم يبدو وكأنه تحول إلى مجرد دراما عائلية. لكن محمد خان بدا أرهف من أن يكتفي بمثل هذا التحول؛ ذلك أنه لم يسع أصلًا ليصور دراما عائلية خاصة، بل أراد منذ البداية أن يعطي فيلمه سمة العمل الذي يدخل تفاصيل السلطة ودفائق حياة أصحابها. وهو، في هذا الإطار، يكاد يبدو وكأنه، يكمل ويُعصرُنَّ، ما كان بدأه صلاح أبو سيف - أحد

ولكن بعد هذا كله... ما هي حكاية هذا الفيلم؟ في الحقيقة ليس في «زوجة رجل مهم» حكاية، بالمعنى المعتمد للكلمة. كل ما فيه هو حكاية الافتتان - الذي يتحول أحياناً، وأحياناً فقط - إلى حب بين الطالبة والضابط يتنهى بزواجهما. ولكن، بعد فرحة أيام الزواج الأولى، تكون صدمة مني (ميرفت أمين) في واحد من أجمل أدوارها، كبيرة ومؤلمة حين تكتشف أنها لم تتزوج رجلاً، بقدر ما تزوجت السلطة نفسها... متلائمة في هذا مع انبهارها بالسلطة التي يمثلها هذا الرجل المهم. ذلك أن هشام (أحمد زكي)، في واحد من أقوى أدواره هو الآخر، إذا كان مسلطًا في الحياة العامة، ككل مسؤول كبير في الدولة، سواء كانت دولة ناصرية أو ساداتية أو أي دولة عسكرية قمعية أخرى، سواء كان ضابط استخبارات أو عمدة في قرية ريفية، فإنه لن يكون سوى مسلط في بيته، وسط عائلته... وهنا إزاء زوجته.

ومن هنا، فإنه يقابل كل الحنان والحب اللذين تبديهما نحوه، بمزيد من السلطة: هي بالنسبة إليه هنا كنایة عن الشعب الذي نعم به ونستبد به، تحت عنوان رعايتنا له ووضع أنفسنا في خدمته. وانطلاقاً من هنا... تبدأ مني بالتدریج باكتشاف أنها لم تحب سوى السراب ولم تفتتن إلا بالوهم الجميل. وأن الارتماء في حضن السلطة، لا يكون مجزياً ومجدياً، إلا حين تكون جزءاً من هذه السلطة، تلعب لعبتها بشروطها هي، لا بشروطك أنت.

ويقيناً أن لحظة اكتشاف هذه الحقيقة هي اللحظة التي توصل الفيلم إلى ذروته، وبالتالي

هذا الفيلم حققه محمد خان عام ١٩٨٧ بعد سلسلة من النجاحات السينمائية التي أحدثت انعطافاً في تاريخ السينما المصرية شكلاً ومضموناً مثل «ضربة شمس» و«الحريف»، ناهيك بأفلام أخرى له مثل «سوبر ماركت» و«فارس المدينة» وصولاً إلى العملين الرائعين «خرج ولم يعد» و«أحلام هندوكاميليا» وغيرها.

«زوجتي والكلب»

(١٩٧١) د. (أسود وأبيض) ٩٥

إخراج:	سعيد مرزوق
قصة وسيناريو وحوار:	سعيد مرزوق
تصوير:	عبد العزيز فهمي
موسيقى:	ابراهيم حجاج
تمثيل:	سعاد حسني، محمود مرسي، نور الشريف

قد يبدو للوهلة الأولى غريباً أن يقدم مخرج مثل سعيد مرزوق، مثقف ينحو إلى الالتزام السياسي، في تلك السنوات التي كان فيها التزام الفنانين سياسياً، أمراً أقرب إلى البديهي، ومشاركة في حفلة الغضب العامة التي تلت هزيمة حزيران، على إخراج فيلم يبتعد كل البعد عن الأجراء السياسية في مصر. والأغرب من هذا أن من المعروف عادة أن أي مخرج شاب يدنو من فنه للمرة الأولى إذا أتيحت له الفرصة، لا يمكنه أن يقاوم إغراء أن يضع كل أفكاره وبما في ذلك، طبعاً، أفكاره

أسلافه الكبار - في مجال الحديث عن السلطة كما في فيلم «الفتوة» مثلاً... ومن هنا، فإن إمعاناً في «زوجة رجل مهم» سيقول لنا، إن مسار مني الآن، انتقال من سراب الزمن الجميل الذي كان محرك حياتها الأول، وصولاً إلى واقعية حياة منغمسة في السلطة، حتى وإن كانت الحكاية هنا سوف تنتهي بدأً من تقاعده هشام.

هذا المسار، يتبعنا النظر إليه هنا وكأنه إعادة إنتاج لمسار هشام نفسه، أي لمسار الثورة، منذ كانت فكرة بريئة تداعب خيال مجموعة من العسكريين الوطنيين، ثم تخطّط - بعد انتصارها - مشاعر ملايين المواطنين، حتى أصبحت قوة سلطوية متسلطة، تعامل الشعب كقطيع من الخرفان، تنطق باسمه، ترعاه، تقمّعه، تجوعه، ودائماً من دون أن تسأله رأيه في ما يحدث له.

وفي هذا الإطار يصبح من حقنا أن ننظر إلى مني نظرة مزدوجة، فهي من ناحية كنایة عن الشعب الخاضع للسلطة لافتاته بأصحابها، وهي من ناحية ثانية، كنایة عن السلطة نفسها، وقد انفصلت ذات لحظة عن حلمها البريء، تاركة زمن عبد الحليم حافظ ينبع أحلامه وحيداً، ولسان حالها يقول انطلاقاً من شعر لحجازي نفسه، يمكن تعديله بعض الشيء: من ترى يحمل الآن عباء الهزيمة فينا، المغني الذي سار في الدرب يبحث عن ملك يشتريه أم هو الملك الذي قد خيل له، أن حلم المغني تجسد فيه...؟ أم ترانا خدعنا معاً بسراب الرمان الجميل...؟

محمود مرسي زوجها في الفيلم، ونور الشريف «عشيقها المفترض» في رأي الزوج. أما نور الشريف نفسه، فإنه - في نهاية الأمر - لم يُعد في الفيلم أن يكون فكرة في رأس محمود مرسي، ومحركاً هواجسه وأفكاره.

طبعاً هناك في «زوجتي والكلب» شخصيات أخرى قام بها ممثلون معروفون، غير أنهم جميراً، وكما سعاد حسني ونور الشريف، لم يكونوا هنا إلا لتأكيد شخصية الرئيس مرسي (محمود مرسي)، هذا الرجل العظيلي، الذي يدور معظم الفيلم داخل رأسه. ومن هنا كان في الإمكان القول، أمام هذا الفيلم، إنه «فيلم بطل وحيد»، وهذه بدورها سمة من سمات سينما المؤلف، خاضها سعيد مرزوق من دون وجّل، مع أنه كان يعرف تماماً، في ذلك الحين، أن في الأمر مغامرة إنتاجية غير مؤكدة النتائج، وكذلك مغامرة فنية لم تعتدّها السينما المصرية. فإن اعتادت ما يقاربها، اتسم العمل بنخبوية... بل بعد مضجر لا قبل للمتفرجين بالدُّنُو منه. لكنه أقدم، وكان المدهش أن الفيلم لم يفشل تجاريًّا ولا فنيًّا، كما كان مقدراً له، بل حقق نجاحاً على الصعيدين، ولا يزال إلى اليوم حين يعرض على شاشة التلفزيون يلقى إقبالاً كبيراً. كما إنه يعتبر دائماً واحداً من أفضل ١٠٠ فيلم حققتها السينما المصرية في تاريخها. ناهيك بأنه فتح الأبواب واسعة أمام هذا النوع السينمائي الصعب، الذي يجمع بين قوة الأداء وتركيز الموضوع، وما هو قريب من وحدة المكان والزمان. فعمّا يتحدث هذا الفيلم؟

السياسية وذاتيته في العلاقة مع تلك الأفكار في فيلمه الأول، ليهذا - سياسياً بين أمور أخرى - بعد ذلك متحولاً بالتدرج إلى أعمال أكثر بعدها عنه وعن رغبته في التعبير عن ماضيه الخاص، أو الجماعي.

لكن سعيد مرزوق أقدم على ذلك، من دون تردد، ما إن حقق في عام ١٩٨١، فيلمه «زوجتي والكلب»، ليتبين أن هذا الفيلم واحد من أهم ما حققه السينما المصرية في ذلك الحين. بل إن ثمة من بين المؤرخين والنقاد من يعتبر أن «زوجتي والكلب» يشكل البداية الحقيقية لما يسمى «سينما المؤلف» في مصر، طالما أن سعيد مرزوق كتب له القصة والسيناريو والحوار قبل أن يقدم على إخراجه... بل إن علاقة هذا الفيلم بمفهوم سينما المؤلف تتعدى هذا، إلى مسألة اختيار الممثلين، حيث نعرف اليوم أن سعيد مرزوق حتى وإن كان قد اختار لبطولة الفيلم نجمين راسخين ونجماً صاعداً بقوة، فإنه في فيلمه استخدمهم على عكس ما هو متوقع منهم على الشاشة... إذ تحولوا لديه إلى أبطال - مضادين: محمود مرسي الذي كان اشتهر بأدائِه الرائع وأدواره الهداثة كرجل محترم، صار في «زوجتي والكلب» نوعاً من عطيل معاصر يعيش هواجسه وأفكاره القاتلة. وسعاد حسني التي كانت اعتادت البطولات المطلقة، معيبة إلى النجمة في السينما المصرية دورها المحوري في الفيلم، تحولت هنا - في «زوجتي والكلب» - إلى موضوع، ومحور صراع مفترض، إنما جوانبي، بين

يكن له به عهد من قبل، وبخاصة مع زميله الشاب نور، الذي من الواضح أن ليس له أية تجارب نسائية ويكتفي من المغامرات بجمع صور النساء ولصقها في مكان نومه، ويفتح عينيه وأذنيه بكل دهشة حين يرثي له الرئيس مرسى مغامراته النسائية، قبل زواجه. في هذا المجال نلاحظ أن مرسى يستطرد ويستطرد وهو يتحدث إلى الشاب المصوّفي بكل انتباه، ولا سيما عن حكايات يكون هو - مرسى - فيها على علاقة بنساء متزوجات. إنه وهو يحكى لا يدرك طبعاً خطورة هذه الحكايات وقدرتها على أن تتعكس على حاله الخاصة. لاحقاً سيدرك هذا. ولا سيما منذ اللحظة التي يطلب نور منه فيها - على غير توقع - أن يريه صورة زوجته. طبعاً يرفض الرئيس مرسى هذا. وكان يمكن الرفض أن ينهي الموضوع، غير أن نوراً يزداد - كما سيختل إلى الرئيس مرسى - رغبة في الحصول على الصورة... ومع هذا - وربما تكمن هنا نقطة ضعف أساسية في السيناريو -، حين يتوجه نور لقضاء إجازة ما في المدينة، يكلّمه الرئيس مرسى بإتصال رسالة إلى زوجته. غير أن الرئيس مرسى، وحتى من قبل توجه نور إلى الإجازة، وإلى توصيل الرسالة، يدرك فجأة خطأ ما فعله إذ أرسل الشاب لقابل زوجته. ومن هنا يتحول الفيلم إلى فيلم يحدث داخل أنكار الرئيس مرسى... ويتتحول مرسى نفسه إلى ذلك العطيل الشكسييري المعاصر، إذ تستبد به الصور والهواجس والأفكار، من حول ما يمكن أن يحدث بين نور وسعاد إذ يتقابلان. ولعل حرمان نور وتوقفه الجنسي

كما قلنا: عن رجل، عن رجل يكاد يكون وحيداً، تدمّره أفكاره وغيرته، كما يدمّره في شكل خاص عجزه عن أن يتعامل مع الأمور والناس، بل مع أقرب المقربين إليه، تعاملأً إنسانياً عادياً. والأغرب من هذا، أن الرجل الذي تحدث عنه لديه كل ما هو في حاجة إليه كي يكون سعيداً، حتى وإن كان كل عنصر من العناصر المكونة لسعادته المفترضة، ينقصه شيء ما. هذا الرجل هو الرئيس مرسى الذي يعمل مسؤولاً في فنار أقيم في منطقة جرداً معزولة. إنه يعمل ويعيش هناك وحيداً معزولاً، مع مساعدته الشاب نور، ومع زميين عاملين آخرين. ذات يوم يأخذ الرئيس مرسى إجازة يقترب فيها بخطيبته ثم يمضي فترة شهر عسل يعود بعدها إلى عمله في الفنار، تاركاً الزوجة سعاد في منزلهما البعيد. وإذا يعود الرئيس إلى عمله ورفاقه في العمل يقابله هؤلاء بفرحة كبيرة، مثنين على ما فعل إذ خرج من حياة العزوّية، وصار هناك - في البيت - من يتظره بعيداً من العمل الروتيني الممل في الفنار. ففي الفنار الوجه والحكايات اليومية نفسها والإحساس بالملل نفسه. ولكن بالنسبة إلى الرئيس مرسى، صار اليوم في إمكانه تحمل هذا كلّه، طالما أنه سيستطيع بين الحين والأخر أن يسافر لرؤية زوجته والاستمتاع بوجودها ولو أيامًا يعود بعدها إلى عمله.

أما الرئيس مرسى فإن سعادته الآن لا توصف. إنه يعرف أن ثمة امرأة حبيبة تفكّر فيه وتتطلع بشوق ولهفة في مكان ما. وهذا الإحساس يحرك لديه كوماً في الحكي لم

إن لسعيد مرزوق أفلاماً أخرى في قائمة أفضل ١٠٠ فيلم في تاريخ السينما المصرية ومن بينها «المذنبون» عن قصة لنجيب محفوظ و«أريد حلاً» عن قصة لحسن شاه.

زيارة السيد الرئيس

(اللوان) د. (١٩٩٤) ١٢٠

منير راضي	إخراج:
يوسف القعيد	قصة:
أحمد متولي	شارك في السيناريو:
مجدي راضي	تصوير:
راجع داود	موسيقى:
محمود عبد الناصر، نجاح الموجي، هياتن	تمثيل:

قبل الحديث عن هذا الفيلم لا بد من التوقف عند مشروعين سينمائيين مجهضين: أولهما، «الأمير» للمخرج اللبناني برهان علوية، والثاني «السياسة الخارجية الأمريكية» لمواطنه الشاب زياد دويري. ويمكنا أن نفترض، مع أن هذين الفيلمين لم يتحققَا إنما ما كان يمكن أن يجمع بينهما هو نظرة «مؤامراتية» ما إلى الحرب اللبنانية وعلاقة السياسة الأمريكية بها. وبالاستناد إلى المعلومات التي توافرت في حينه عن الفيلمين كان يفترض بكل منها أن يكون علامة في مجال التعبير عن نظرة السينمائي العربي إلى السياسة الأمريكية.. وبالتحديد، بعيداً من مناهضة أمريكا، المعهودة شعبياً وفي العديد

الدائم الذي لا يتوانى عن التعبير عنه، ووحدة الزوجة بعيداً من زوجها، عاملان فاعلان في تلك الهواجس. وهما يبرران بالفعل - ومن ناحية منطقية - موقف الرئيس مرسي ورعبه وغرقه في أفكار تقاد تحطمه، ولا سيما بعد أن يبدأ نور إجازته... بل إن الرئيس مرسي يتذكر هنا بخاصة كل تلك الحكايات التي كان يرويها لنور عن علاقته بنساء متزوجات. فماذا الآن إن انقلب السحر على الساحر؟ كيف سيرف حقيقية ما سيحدث بين زوجته وزميله الشابين؟ طبعاً سنعرف في النهاية، بل حتى مرسي نفسه سيرف، أن لا شيء سيحدث، وأن سعاد وفيه لزوجها وحياتها العائلية وأن نوراً نفسه لن يقدم على أية مغامرة لأخلاقية. إن مرسي سيتأكد من هذا، ومع ذلك لن تهدأ أفكاره بعد الآن. لن تهدأ غيرته أبداً ولن تستكين ظنونه. فهكذا هو الإنسان.

لقد كان من الصعب أن نتصور في تلك الأزمان «السياسية» الصعبة أن فيلماً من هذا النوع «الجوانبي» سيكون قادراً على فرض نفسه وعلى تشكيل بداية قوية لمخرجه. ومع هذا حدثت تلك «المعجزة» الصغيرة ونجح الفيلم. وقد فتح نجاحه الباب واسعاً أمام مخرجه ليثبت لنفسه، بسرعة، مكاناً أساسياً في خريطة السينما المصرية الجديدة، وبالتحديد، بعيداً من التصنيفات الجاهزة، فظل متفرداً في موقع خاص له في السينما المصرية وإن كنا نعرف أن نجاحاته الكبيرة التالية أتت أكثر بعداً من «سينما المؤلف» والتزعة الطلبية، حتى وإن أتت شعبية وناجحة، حتى نديباً، إذ

تبعد الحياة سعيدة في تلك اللحظات، وكم يbedo المستقبل وضاء، إلى درجة أن السكان الريفيين يتخلون لوهلة عن ثيابهم التقليدية ويرتدون الشياط الأمريكية لاجتذاب اهتمام الرئيس الأمريكي وعناته بهم. ولكن، في النهاية، يمر القطار دون أن يتوقف في الصهريه.

حتى اليوم، لم يصل أي فيلم عربي آخر في تعبره عن هذه العلاقة المتشابكة مع أمريكا وصورتها، إلى المستوى الذي بلغه موضوع هذا الفيلم (من دون أن يكون كلامنا هذا حكماً تقسيمية جمالياً عليه)، فهو في الحقيقة لشخص بقوه وصدق، تركيبة النظرة ولعبة المراريا وخيبة الأمل، التي لا شك في أنها العامل الرئيس في تكون النظرة العربية إلى أمريكا. ويقول الناقد كمال رمزي عن الفيلم إن من أبرز ما فيه أنه «يستعرض شخصياته، وهي أنماط متكررة، معروفة، تفرزها بيضة ضيقة الأفق. وهذه الأنماط تتكتسب خصوصيتها من تميز الأداء التمثيلي لدى كل واحدة منها على حدة. وعلى الرغم من مأساوية المسار العام، فإن اللمسات الكوميدية التي أجاد منير راضي إخراجها، جعلت الفيلم متعمداً بقدر كبير من الطراقة والقدرة على الجذب»، كما يصف رمزي نهاية الفيلم على الشكل التالي: «... مع مجيء ساعة الأمل، يصل الفيلم إلى ذروته: الحماس، الزحام، فوضى الأصوات التي يختلط فيها المzman بالآلات الموسيقى النحاسية، الهتاف مع التشيد مع الخطاب، كرنفال الملابس المتنافرة... وأخيراً يأتي القطار وسرعاً يمرق أمام الجميع، مخلفاً

من الفنون العربية، بما في ذلك في أفلام جماهيرية غالباً ما تكون هزلية تمرّ عبارة من هنا أو موقفاً من هناك لإضحاك الشعب الطيب «على الأمريكان» منههة من «شرهم» أو ساخرة من «سذاجتهم».

لو تحقق مشروع علوبية دوسيي لكان من شأنهما أن يتكلماً، من ناحية مع فيلم كان المغربي سهيل بن برقة حققه العام ١٩٧٤ بعنوان «حرب البترول لن تقع» ويتصدى فيه لفضح «الشركات العابرة الجنسيات» المهيمن عليها أمريكياً والتي تنهب بترول العالم الثالث، ومن ناحية ثانية مع فيلم «زيارة السيد الرئيس» الذي حققه منير راضي في اقتباس من رواية يحدث في مصر الآن، وهو فيلم يبدو لنا في هذا السياق أكثر جدية وعمقاً.

صحيح أن هذا الفيلم لا يشكل «مجابهة» مباشرة مع الصورة الأمريكية المعهودة، لكنه يتوجّل إلى ما هو أبعد من هذا: يرسم الصورة من خلال أولئك الذين تتكون عندهم، ليسفها في نهاية الأمر. فالحكاية هنا تدور في قرية مصرية تدعى «الصهريج» يسمع أهلها ذات يوم بأن الرئيس الأمريكي خلال زيارته الميمونة إلى مصر، سوف ينزل لبعض الوقت في قريتهم. ولما كانت الصحافة المصرية في زمن الانفتاح، قد أطربت في الحديث عن مليارات الدولارات التي سوف تنهمر على مصر خيراً عميقاً بفضل الانفتاح والتقارب مع أمريكا، يقفز الحلم الأمريكي بالشراء إلى واجهة الحياة في القرية، ويروح الناس يستعدون لاستقبال الضيف الكبير وطرح مطالبهم أمامه. آؤكم

يستوليان عليها. خلال مرحلة أولى سكتت سلطات باريس عن ممارسات ضابطيها، ولكن بعدما تحولت تلك الممارسات إلى أخبار تملأ الصحف الأوروبية، كان لا بد من السعي الإنقاذ سمعة الجيش الفرنسي. وهكذا أرسل كولب مع قوة مرافقة لتحرّي الأمر. وكولب وصل بالفعل إلى المناطق التي احتلها الضابطان، لكنه لم يتمكن من إرسال صورة ما يحدث إلى حكومته، وذلك ببساطة، لأن فولي وشانوان أعدماه فور لقائهم به، ما جعل أوساطاً يمينية عسكرية في العاصمة تدعّي أنه قتل على أيدي جنود سود كانوا في رفقته.

هذا الفصل التاريخي كان فصلاً حقيقياً، ذكرته لاحقاً كل الكتب التي روت ما حدث في تلك المنطقة من أفريقيا، والتي منذ ذلك الحين، استقر فيها الاستعمار الفرنسي، ليقى هناك عشرات السنين الأخرى، ومفاد هذا الفصل التاريخي هو أن القوات المحتملة كانت تقدم لا يردعها رادع، باستثناء ضمير أبيض يحاول بين الحين والآخر التصدي لها... أخلاقياً على الأقل. غير أن مؤلفين من أبناء القارة الأفريقية، لم يجدوا أن هذا ممكناً، لذا راح كل واحد منهم يقلّب في صفحات الحكايات والتاريخ - الشفهي حتى - محاولاً العثور على «خبريات» تصلح للتأكد أن الشعوب هناك قاومت حقاً. ومن بين أولئك المؤلفين، النيجيري عبد الحي ماماني، الذي كتب رواية اشتهرت منذ صدرت للمرة الأولى في العام ١٩٨٠، وعنوانها سارا أونيا وهو مأخوذ من اسم بطلة أسطورية قال المؤلف

مجرد هواء يصفع الوجوه التي ذهبت عنها علامات البشر المترع بالأحلام، ليحل مكانها ذلك الخجل الممتزج بالإحباط الذي يصل عند البعض إلى حد اليأس. إنه فيلم سياسي من دون كلام فج أو مباشر في السياسة».

«سارا أونيا»

د. (اللوان)	١٢٠ (١٩٨٦)
إخراج:	محمد عبيد هندو
سيناريو:	محمد عبيد هندو
قصة:	عبد الحي ماماني
تصوير:	غي فاميشون
موسيقى:	بيار آكتندغ
تمثيل:	أي كيتا، جان روجي ميلو، فيدور آنكين

خلال الأشهر الأخيرة من القرن التاسع عشر، أرسلت الحكومة الفرنسية الساعية في حينه إلى احتلال أوسع مناطق ممكنته من القارة الأفريقية، ضابطاً كبيراً هو العقيد كولب، كي يتحقق في ما توادر إليها من أبناء حول مجازر ارتكبها القوات الفرنسية التي كانت انطلقت من «السودان الفرنسي» قصد احتلال المناطق الأفريقية السوداء التي لم تكن قوة أوروبية وصلت إليها من قبل. تلك القوات الفرنسية الغازية كانت في حينه في قيادة الضابطين فولي وشانوان. وقد عرف هذا بالقسوة وبالرغبة في الانتصار بأي ثمن، ولكن، أيضاً، باتباع نظرية الأرض المحرقة، ومن هنا كانا يقتلان ويحرقان حتى الشجر في المناطق التي

المنطقة، سبّتهي بهم الأمر إلى الوقوف ضدها حتى ولو تحالفوا في سبيل ذلك مع الفرنسيين. فسارة أونيا، كانت امرأة وليس من حق امرأة أن تقود رجالاً. ثم إن سارة أونيا كانت كافرة، وهذا في حد ذاته يكفي لاعتبارها العدو الأول، والوقوف إلى جانب الفرنسيين لقهرها. بل إن الأهم من هذا هو أن سارة أونيا، ومقاتليها التابعين لشعب بدائي يدعى شعب الآزنا، كانوا سيطروا تماماً على الأقوام المحيطة بهم ولا سيما على الطوارق والمسلمين، محاولين أن يفرضوا على هؤلاء شعائرهم الدينية وأن يبعدوهم من دين آبائهم التوحيد، وهكذا حين يصل فولي إلى المنطقة سيدج الأجواء ممهدة لانتصاره على الساحرة القاتلة، وسيجد أنوراماً تستقره لتحالف معه. وهكذا تكتمل الدائرة، وتدور المعارك التي يحقق فولي في البداية انتصارات كبيرة فيها، لكن سارة أونيا سرعان ما تستعيد أنفاسها وأنفاس قواتها وتبدأ بمحاجمة القوات الفرنسية وحلفاء هذه القوات من الجهات كافة. هنا، بالنسبة إلى فولي، لا تعود المسألة مسألة خدمة وطنه، بل مسألة كرامته الشخصية، ويتحول القتال بالنسبة إليه إلى مجازر تُرتكب وأراضي يتماحتلالها بعد إحراقها وإحراق الأكراخ التي يقطن السكان فيها.

هنا، لأن الصراع يتخذ سماته الأساسية كصراع بين البيض والسود، البيض يمثلهم فولي - بصرف النظر عن تحالفاته - والسود تمثلهم سارة أونيا - بصرف النظر عن تطلعاتها الخاصة - لا يكون أمام كاتب الرواية إلا أن

لفترة، إنها وجدت حقاً، فيما أكد آخرون أنها لم توجد أبداً، بل كان ماماني هو مخترعها، جاعلاً منها بطلة وقفت تقاوم الفرنسيين في تقدمهم، و«قديسة» لم تهزيم إلا بفعل الخيانة. وهذه الرواية نفسها، كانت هي النص الذي اقتبس منه المخرج الموريتاني محمد عبيد هندو، أحد أجمل أفلامه، وهو الفيلم الذي أعطاه العنوان نفسه، وعرض في مهرجانات عالمية، معطياً الانطباع، بأن سارة أونيا وجدت حقاً.

تدور أحداث الرواية والفيلم، إذ، في العام 1899، بادئة بزحف القوات الفرنسية بقيادة النقيب فولي، عبر المناطق التي ستتحمل لاحقاً اسم النيجير. في البداية يبدو زحف القوات المحتملة سهلاً، ويدو فولي قادرًا على فعل ما يريد في وجه أنوراماً تستسلم بسرعة، أو تذبح من دون شفقة، إذا ما حاولت أن تبدي ولو شبح مقاومة. والحقيقة أن بعض الطوارق وبعض السكان المسلمين - من أصول عربية أو غير عربية - كانوا يحاولون التصدي بين الحين والأخر، فيكون مصيرهم الزوال. غير أن مقاومة هؤلاء سرعان ما خبت تماماً - بحسب ما تقول الرواية - حين توقف فولي ذات لحظة وذات منطقة ليجد في مواجهته تلك المرأة القوية الساحرة - بمعنى الكلمة - سارة أونيا، التي انطلاقاً من قدراتها السحرية من ناحية وقوة تأثيرها في مقاتليها من ناحية ثانية، استطاعت أن تقاوم فولي وقواته لفترة. غير أن الأمور سرعان ما مستقلب عليها، ذلك أن الطوارق والأقوام الآخرين في

وال المصير نفسه... والهدف في الحالات كلها واحد: أبلسة العدو - مع أن فعل الاحتلال نفسه وما اقترفه يكفي لأبلسته إلى أبد الآبدين - وإعطاء الشعب المحلي سمات قداسة وسطولة.

مهما يكن فإن هندو حرص دائماً على أن يوضح أن هذه القصة «حقيقية» مذكراً بكم أن ردود الفعل التي أتته بعد عرض الفيلم كانت شديدة الإيجابية، بل إنه في سبيل تأكيد ذلك، نشر في مطبوعات الفيلم أجزاء من رسائل المتردجين إليه تؤكد أنهم لم يروا في الفيلم أية نزعة ثقافية نخبوية بل «ملحمة حول عبور الزمن في أفريقيا تقوم بدور كبير من أجل الدنو من هذه القارة وشعبها».

«سجل اختفاء»

د. (الوان)	(١٩٩٦)
إيليا سليمان	إخراج:
إيليا سليمان	سيناريو:
مارك أندريه باتني	تصوير:
موسيقي:	مختارات
تمثيل: إيليا سليمان، علا طبرى، علي سليمان	

من العلامات الأساسية في سينما اليوم، عربية كانت أو عالمية، ثلاثة أفلام تشكل ثلاثة فلسطينية متكاملة. وهي تحمل توقيع مخرج فلسطيني بالكاد كان أحد يعرف عنه شيئاً حين عرض في دورة عام ١٩٩٦ لمهرجان قرطاج الدولي في تونس فيلمه الروائي الطويل الأول

يختار معسكره: إنه بالطبع، معسكر سارا أونيا. والفيلم كما الكتاب، كي يبرر هذا الموقف من دون أن يجد عليه أن موقفه «عنصرى مضاد للعنصرية» بحسب الاستخدام الشائع، يبدأ برسم صورة للقائدة تعطيها مزيداً من الأبعاد الأسطورية: فهي في الرواية - كما في الفيلم لاحقاً - رمز التسامح، وساعية دائماً إلى إقناع الأقوام الأخرى، لا إلى محاربتهم، خصوصاً إن كانوا من الأفارقة، بل حتى الأعداء البيض، لن تعاملهم، حين تتحقق انتصارات عليهم، إلا معاملة طيبة. تكاد بهذا أن تكون صورة نسائية من صلاح الدين الأيوبي. ولاحقاً، في أحد مشاهد الفيلم، حين يتبين لها أن بعض جنودها - مثلاً - من رماة الرماح سمعوا رؤوس رماحهم قصد إيقاع أكبر قدر من الأذى في جنود الأعداء تردعهم عن ذلك، فالأخلاق لا تسمح بمثل هذا الإجرام. «حتى لو أجرم أعداؤنا، لن نخذل نحن حذوه... نحن معركتنا شريفة».

إذا، من الواضح هنا أن الفيلم سار على خطى الرواية في رغبته، خلق أسطورة Africaine متكاملة، فوقق في هذه الشخصية التي قد يجد البعض ضرورة تشابه عدة بينها وبين شخصية «أسطورية» Africaine أخرى - لكنها Africaine شمالية هذه المرة - هي شخصية «الكافنة» التي تقول حكايات البربر الأمازيغ إنها تصدت لـ «الفتح العربي» في تلك المناطق من العالم. والحقيقة أن من يتبحر في هاتين الشخصيتين لن يعد المعاهاة بينهما وبين حكاية زنوبيا ملكة تدمر! الحكاية نفسها، الأخلاق نفسها

تعد ثم لا توصل إلى أي مكان. وذلك لسبب بسيط هو أن المخرج العائد إلى عكا والتاصرة ليرصد حال الناس بعد سلام أوسلو، لم يرصد أي تغيير: الملل، السكوت اليومي، الفراغ المحيط والمحبط، الأخلاق بغتها وسمينها، العلاقات الاجتماعية شبه المفقودة لدى شريحة من الفلسطينيين حاملي الهوية الإسرائيلية من فلسطينيي احتلال ١٩٤٨. ولربما كان التغيير الوحيد، الذي لم يرصده الفيلم بأكمله، وإن كان أبقاء مكتوبًا ضمناً، هو أن الناس فقدت حتى الذاكرة، حتى الحلم وكأن السؤال الذي طرحته انطوان شamas صاحب رواية «عربسك» غداة إعلان ياسر عرفات قبل سنوات عن قيام الدولة الفلسطينية إلى جانب دولة إسرائيل وفحواه: «أي هونة لنا، نحن عرب إسرائيل، في صباح اليوم التالي؟»، كأن هذا السؤال انتقل فجأة من حيز النظرية، إلى حيز الفعل ففاجأ أصحاب العلاقة وأسكنهم.

أسكتهم لأن السكوت هو العنصر الأساس المشترك في «سجل اختفاء»، السكوت هو المسيطر، حتى إيليا سليمان المعتمد على الحكي طوال ساعات وساعات بلا انقطاع في الحياة الطبيعية، لم يفهه بأي حرف في طول الفيلم وعرضه. والعبارات التي يتم تبادلها في الفيلم تبدو جوفاء بلا معنى، تخدم فقط في كمية الإحباط التي تسعيها على مشروع الفيلم داخل الفيلم. إذ في كل مرة حاولت فيها شخصية في الفيلم أن تكلم بخاصة المخرج أو الكاتب طه محمد علي، الأصدقاء في

الذي حمل عنواناً مبيهاً هو «سجل اختفاء». حين عرض هذا الفيلم أنوار صخباً كبيراً وسجالات حادة بين رافض له ومعجب به، فنياً وسياسياً. لكن هذا كله سرعان ما هداً ليتخاذ الفيلم ومخرجه مكتانهما ليس في السينما العربية والفلسطينية فقط، بل كذلك في السينما التجديدية الطبيعية في العالم.

ولكن، ما هو «سجل اختفاء»؟ هو قبل أي شيء آخر يوميات كتبها بالكاميرا مخرج فلسطيني يقوم بالدور إيليا سليمان نفسه يعود إلى فلسطين ليرصد ما تغير فيها بعد السلام أملاً بأن يحقق فيلماً عنها، لكن زمن الفيلم ينتهي من دون أن يتمكن إيليا سليمان من تحقيق فيلمه. ومن هنا أتى الفيلم فيلماً عن الفيلم، أو بالأحرى عن اللائقfilm. ولذلك إذا اعتبرنا أن هذا العمل يتميز بوحده العضوية التامة، حيث يمثل كل عنصر فيه جزءاً منه، ويرتبط فيه الشكل بالمضمون ارتباطاً لا فكاك فيه، لا يعود عنوان الفيلم نفسه ترفاً، بل جزءاً أساسياً من لعبته، وإن كان فعل الاختفاء يظل غامضاً: فهو اختفاء الفيلم المطلوب تحقيقه، أم اختفاء فلسطين، أم اختفاء الإسرائيليين؟ عن أي اختفاء يتحدث العنوان وبالتالي الفيلم كله؟ الجواب مفتوح. فإيليا سليمان لم يكن في هذا الفيلم يتونخي العثور على إجابات وبالطبع لا يتونخي الوصول إلى أي يقين. إنه يضع العلامات وينشرها في فيلمه على شكل صور وأغانيات ولقاءات وتصرفات وأحداث غامضة وشخصيات تتارجح بين الطبيعية والكاريكاتورية وأماكن... خاصة، ولحظات

ناحية ثانية أشبه بنبوة حلمية عن الكيفية التي يمكن بها تحريك مخزون العنف الفلسطيني، عبر لعبة استيعاب واسترجاع استخدمامي في خانة الممكن: ١ - الأسلحة التي ليست في الفيلم سوى ألعاب نارية، والمتفجرات التي ليست سوى أسمهم نارية، ٢ - للأيديولوجيا الصهيونية نفسها عبر استخدام واحدة من أشهر أغانيات الأمل الصهيوني تغنيها الفتاة على طبرى وهي جالسة يحضنها العلم الفلسطيني في قاعة المسرح الوطني الفلسطيني. وعنصر الاستيعاب يبدو هنا واضحاً: حيث إن معانى الأغنية التي كانت جذب ملايين اليهود إلى فلسطين يمكن أن تنطبق الآن على الفلسطينيين. ويمكن فهم مخزون العنف والغضب الذي يعيق به هذا المشهد إن نحن نذكرناكم أن اليهود حرصاء على ذاكرتهم وعلى الاستحواذ على دور الشخصية وأهل «الغيتو» لا يشاركون بهما أحد.

ولعل واحدة من النقاط الأساسية التي يتسم بها فيلم «سجل اختفاء» هي تلك الاستعادة التي يمارسها على مفاهيم صهيونية مثل «الغيتو» و«العودة بعد انتظار» و«اللعبة الشخصية والجلاد». وفي اعتقادنا أن قراءة متأنية لكل هذه العناصر في الفيلم ستوصل المتفرج إلى جزء من لعبة إيليا سليمان الأساسية: اللعبة المزدوجة حيث في الوقت نفسه الذي يعلن إيليا سليمان عجزه التام عن تحقيق فيلمه وعن العثور على أيأمل في السلام العتيق، نجده يرمي علامات كثيرة عن الأمل وعن فعل

المقهى وهم يتحدثون عن أطروحة تتعلق بأنه كان للإنسان ذنب في الماضي، المتواوروون في مقصف الكولونية الأمريكية، المنتدون في النادي حيث كان يفترض بإيليا سليمان أن يشرح لغة فيلمه المقبل، في كل مرة كان المخرج يحاول أن يلقط طرف الحديث لكي يبني عليه الفيلم لا يوصله الحديث إلى أي مكان فيعجز عن التقاط موضوع فيلمه.

قسم إيليا سليمان فيلمه «سجل اختفاء» إلى قسمين، رصد في أولهما وقائع الحياة اليومية لأسرته ومدينته بشيء من الحنان وكثير من الحزن، وحاول في الثاني والذي عنونه بـ «سجل سياسي» أن يرصد التغيرات السياسية. وفي الحالتين كانت التبيجة واحدة، حتى وإن كان القسم الثاني قد حمل شحنة سينمائية وسياسية أكثر مدلولية وخطراً. وذلك من خلال شخصية الفتاة التي تقاما في مكتب تأجير الشقق، ثم أدخلها في الكثير من المشاهد الأخرى في شكل حلمي ربما يفيد بأن شخصيتها قد تصلح لأن تكون محوراً للفيلم المطلوب. ولعلها قدمت هنا في أن تكون «أنا» آخر لإيليا سليمان حيث حملها، من دون غيرها، مخزون العنف والغضب الذي بدا، هو، عاجزاً عن حمله. ومن هنا لم يكن من المصادفة أن تتولى هي «بطولة» ذلك المشهد الرائع في الفيلم حيث تحمل جهاز اتصال كان سقط من شرطي إسرائيلي وتستخدمه لرسم «طوبوغرافية» للقدس عبر إرسال دوريات الشرطة إلى هناك، في لعبة مزدوجة، تبدو من ناحية أشبه بألعاب الفيديو، ومن

النافورة والموسيقى حين يشرع إيليا سليمان في التمتع بهما، وعودتهما إلى العمل حال مغادرته المشهد «أن تل أبيب ترفضني» ذلك ما يقوله المشهد. ولكن فلسطين كلها ترفض إيليا سليمان الذي لم يعد قادراً على أن يعثر، لا على طفولته ولا على حاضره ولا على مستقبله في هذا المكان الهمامي الذي هو إسرائيل / فلسطين بعد أسلو.

بعد كل شيء كان من الواضح أن هذا الفيلم الذي أتبעה إيليا سليمان خلال السنوات اللاحقة بجزأين آخرين هما المميزان والفاتزان لاحقاً في «كان» وغيره: «يد إلهية» و«الزمن المتبقى» ما شكل ثلاثة استثنائية أتى لا يشبه أي سينما فلسطينية سبقته، وكان في الإمكان أن نقول في صدده يومها: ها هي السينما العربية تولد من جديد.

«السفراء»

١٠٢ د. (ألوان)	(١٩٧٦)
ناصر قطاري	إخراج:
ناصر قطاري، أحمد قاسم وأخرون	سيناريو:
جان جاك روشو	تصوير:
حمادي بن عثمان	موسيقى:
سيد علي كويرات، جاك رسال	تمثيل:

وإذا كان الكثير من الأفلام التي تريد لنفسها أن تكون سياسية تعتمد أسلوب السرد التاريخي، للتتحدث من وجهة نظرها عن مشكلة كالاستعمار، وأآلية الحصول على

المقاومة وعن الرفض التام لما يحدث على لسان شخصية الفتاة.

إن إدراك هذا البعد الأساسي من أبعاد رؤية إيليا سليمان كان من شأنه أن يدفع الفيلم في اتجاه آخر وحمله قراءة أخرى يفتح الفيلم عليها، لكنه لا يتوقف عندها طریلاً. ذلك، بكل بساطة، لأن «سجل اختفاء» كما صوره إيليا سليمان، لا كما سيصل في نهاية الأمر إلى متفرّجيه، هو فيلم عن إيليا سليمان وعن عجز إيليا سليمان عن رؤية المتغيرات. والحال أن المخرج رمى الكثير من العلامات في هذا السياق، واضعاً في ترف متفرجه أكثر من إمكانية لقراءة الفيلم. ولعل هذا ما جعل نوعاً من سوء التفاهم يسيطر على العلاقة بين المتفرجين والفيلم.

مهما يكن في كل هذه، يبدو لنا المخرج وكأنه يقول: هذا ما شاهدته بأم عيني. ولكن هذا، من ناحية أخرى ما يمكن أن يكون حدث من دون أن أنتبه إليه. وهذا ما يفصل الفيلم بين عالمين: عالم الرؤية الذاتية المحبطة، وعالم الواقع الموضوعي الأقل إحباطاً والأكثر حملأ للإمكانات. ولعل في إمكانانا أن نقول هنا إنه إذا اختار المتفرج جانب عالم الاجتماع في الفيلم، كان في مقدوره أن يرصد مع المخرج عالم الحياة اليومية، بما فيها من أبعاد أخلاقية موقف الخلالة من الفتاة المخطوبة، أو الحوار الطريف فوق مركب الصيد، وعالم الحصار الغبيوي الذي يعيش فيه فلسطينيو ١٩٤٨، ومشهد النافورة في تل أبيب، حيث تأتي دلالة المشهد السياسية المطلقة من توقف

غير أن النقيصة الأساسية للفيلم تكمن في أنه، حين حاول التحدث عن «استقبال» البلدان «المضيفة» للعمال المهاجرين، لم يحاول - أو بالأحرى لم يتمكن - من تناول الجانب الأساسي في هذه المشكلة: أعني التخلف الاقتصادي في أوطان هؤلاء المهاجرين، وهو التخلف الذي يدفع بهم إلى الهجرة، في محاولة لتلمس الرزق، أو لا نحو عواصم أوطانهم، ثم نحو المراكز الصناعية الأوروبية، حين تعجز تلك العواصم عن استيعابهم. صحيح أن الفيلم حاول في بعض اللقطات الجيدة في المشاهد الأولى أن يشير إشارة واضحة إلى هذا الواقع، غير أنه لم يعد إليه بعد ذلك، واكتفى بتصوير أساليب التصدي للدفاع ضد العنصرية، وذلك عن طريق الاتحاد بين العمال المهاجرين أنفسهم، ثم التحالف بينهم وبين أبناء الطبقة العاملة الفرنسية (أو غير الفرنسية في البلدان الأخرى غير فرنسا).

وفيلم «السفراء» قد لا يكون أول فيلم حاول تناول هذه المشكلة، فهناك قبله «البعض والآخرون» لمحمد بن صالح، وهناك «العمال العبيد» لمحمد هندو، وهناك «مكتوب» لعلي غالـم، وأليـز أو الحـيـةـ الـحـقـيقـيـةـ» لميشـال درـاش.. إلـخـ غيرـ أنـ فـضـيـلـةـ «ـالـسـفـرـاءـ» تـكـمـنـ فيـ أـنـ اـبـتـدـعـ إـلـىـ حدـ ماـ عـنـ الشـرـثـرـةـ، وـحاـولـ أنـ يـقـدـمـ حـكاـيـةـ متـواـزـيـةـ الـإـيـقـاعـ، ضـمـنـ خطـ سـينـمـائـيـ شـيـقـ ومـمـتـعـ قادرـ عـلـىـ التـعـاطـيـ معـ الـجـمـهـورـ، وـلـاـ سـيـئـاـ الـجـمـهـورـ الـمعـنـيـ مـباـشـرـ بتـلـكـ الـمـأسـاةـ. وكـذـلـكـ تـكـمـنـ فـضـيـلـةـ فيـ

الاستقلال وما بعده، فإن فيلم «السفراء» الذي أنتج بصورة مشتركة بين تونس وليبيا، وأخرجه التونسي ناصر قطاري، اعتمد أسلوباً ولغة سينمائية أكثر بساطة، لطرح مشكلة أخرى تتعلق بإحدى التأثيرات التي أسفر عنها الاحتلال المستعمـر لـبلـدـانـ الـعـالـمـ الثـالـثـ.

«فالسفراء» ينطلق من حكاية اغتيال الشاب الجزائري المقيم في فرنسا، جلالـيـ بنـ عـيدـ، فيـ الـعـامـ ١٩٧١ـ، ليـقـدـمـ منـ خـالـلـ هـذـهـ الحـكاـيـةـ صـورـةـ حـقـيقـيـةـ وـقـاسـيـةـ لـلـأـوضـاعـ الـمـزـرـيـةـ الـتـيـ يـعـيـشـهاـ العـمـالـ الـعـربـ الـمـهـاجـرـونـ. وـفـيـلـمـ يـتـبـعـ، مـنـذـ بـدـايـتـهـ، هـجـرـةـ أحـدـ العـمـالـ منـ تـونـسـ إـلـىـ فـرـنـسـاـ، ثـمـ حـيـاتـهـ فـيـ فـرـنـسـاـ وـاصـطـدامـهـ بـالـعـنـصـرـيـ الـذـيـ يـجـاـبـهـ فـيـ الـعـربـ هـنـاكـ، وـهـوـ عـنـفـ يـصـلـ إـلـىـ حدـ القـتـلـ.

ويـقـدـرـ ماـ تـبـدـوـ هـذـهـ الـمـشـكـلـةـ خـطـيرـةـ وـجـدـيـةـ، وـيـعـيـدـةـ منـ وـجـدـانـ الـشـعـبـ الـعـرـبـيـ، وـالأـمـوـالـ الـعـرـبـيـةـ الـتـيـ كـانـتـ فـيـ الزـمـنـ الـذـيـ أـنـجـحـ فـيـ الـفـيـلـمـ -ـ أـيـ سـبـعـينـياتـ الـقـرنـ الـعـشـرـينـ -ـ تـحـاـولـ أـنـ تـجـدـ حلـلـوـاـ لـمـشـكـلـاتـ شـعـوبـ أـجـنبـيـةـ عـدـيـدةـ، مـنـ دـوـنـ أـنـ تـحـاـولـ الـمـسـاعـدـةـ عـلـىـ حـلـ مـشـكـلـةـ مـئـاتـ أـلـفـ مـنـ الـعـرـبـ الـذـينـ لـاـ سـلاحـ لـهـمـ، فـيـ مـواجهـةـ عـنـصـرـيـ عـدـكـبـرـ مـنـ الـفـتـاتـ الـشـعـبـيـةـ، سـوىـ الـصـبـرـ، أـوـ مـحاـوـلـةـ الدـفـاعـ عـنـ الذـاتـ فـيـ أـحـسـنـ الـأـحـوالـ. أـقـولـ بـقـدـرـ ماـ تـبـدـوـ هـذـهـ الـمـشـكـلـةـ خـطـيرـةـ وـجـدـيـةـ، بـقـدـرـ مـاـ كـانـ الـجـهـدـ الـذـيـ بـذـلـهـ مـخـرـجـ «ـالـسـفـرـاءـ» لـإـبـرـازـهـاـ جـدـيـاـ وـيـسـتـحـقـ الـثـاءـ.

ولكن، لمن كان الأناسي والرحبانيان قد اتخذوا قراراً بتحقيق فيلم جديد، خامر ذهنهما أمر لا يأس بافتراضه هنا. وهو أن الإخفاق التجاري لـ «بياع الخواتم» ربما سببه مزدوج: من ناحية تحقيق يوسف شاهين له وشاهين معروف عادة بأنه ليس مخرج شباك تذاكر، بل هو مخرج فنان يتحقق الفيلم المتاح له، من دون آية اعتبارات أخرى، غير الاعتبارات الفنية: ومن ناحية أخرى كون الفيلم مأخوذًا من مغناة مسرحية معروفة بمعنى أنه لم يحمل جديداً لمتفرجين مولعين بفiroز والأخوين رحباني. فما العمل هذه المرة؟ نأتي بمخرج آخر قد لا يقل عن يوسف شاهين من ناحية القيمة الفنية، لكنه أكثر منه رسوخاً في لعبة شباك التذاكر، ثم نكتب فيلماً خصيصاً للسينما لا علاقة له بالمسرحيات الرحبانية، مع إضافة الغناء والحكايات اللطيفة والرقص الجماعي وما إلى ذلك. وبما أن تلك المرحلة كانت في شكل عام مرحلة وطنية، بل قومية الطابع بامتياز، سيكون مستحباً أن يكون موضوعه وطنياً.

وعلى هذا النحو سيكون الفيلم الفيروزي - الرحباني التالي فيلم «سفر برك» (١٩٦٧)، الذي روي أن من الآمن له، سياسياً طالماً أنه في نهاية الأمر سيكون ذا صبغة سياسية، وأن يدور أحدهما في أيام العثمانين أوائل القرن العشرين... و موضوعاً من حول التجنيد القسري للشباب اللبنانيين في الحرب العالمية الأولى التي خاضتها تركيا إلى جانب ألمانيا، ضد الحلفاء.

أنه كان أول فيلم لا يكتفي بتصوير الجانب العنصري المأساوي من القضية، وإنما تجاوزها ليقدم صورة لخطوات التصدي للمأساة، ومقاومتها في شكل فعال.

«سفر برك»

(١٩٦٧) د. (ألوان)

إخراج:	هاري برکات
سيناريو وحوار:	الأخوان رحباني
تصوير:	جان كلود روبيان
موسيقى:	الأخوان رحباني
تمثيل:	فiroز، نصري شمس الدين، إحسان صادق

بعد عامين أو ثلاثة من تحقيق يوسف شاهين للفيلم الأول لفiroز والأخوين رحباني «بياع الخواتم»، خلال النصف الأول من سنوات السبعين، قرر المنتج نادر الأناسي، متوجه «بياع الخواتم»، بالاتفاق مع عاصي ونصرور الرحباني معاودة الكرة، على رغم الإخفاق التجاري النسبي للفيلم. فنادر الأناسي في ذلك الوقت لم يكن، أصلاً، يراهن على نجاح تجاري كبير، كان - كما رغبته دائمًا - يراهن على المستقبل ويقول في نفسه إن إنتاجه قبضة من أفلام ذات سمعة، ترضيه شخصياً، سيكون تعويضاً جيداً مقابل توظيفه رساميل كثيرة في أفلام تحقق مداخيل جيدة من دون أن تكون قيمتها الفنية كبيرة.

ولم يبق سوى الفراغ. بل إنهم «يحصدون» عبدو نفسه إذ يعتقلونه وتحاول عبلة البحث عنه وصولاً إلى فصل الشتاء حيث تعجز عن العثور عليه. وهنا يقرر أحد الأعيان الثورة في وقت يبدأ عمدة القرية محاولات الحصول على القمح من دمشق. في تلك الأثناء يحاول عبدو الإفلات من قبضة السلطات العثمانية مع صديق له، لكن الجنود يطlocون عليه النار ويردون الصديق قتيلاً، ويتم القبض على مزيد من الثوار... لكن الثورة تعود طبعاً لتدلع من جديد.. وصولاً إلى النصر في النهاية.

إذا كان ثمة واقع تاريخي خلف هذه الحكاية، فإن الحكاية في حد ذاتها أنت من نسج الخيال، على الطريقة الرحبانية، مع أنها أنت أقل فانتازية من المعتاد في عمل الأخوين المبدعين. وربما يمكن القول إنها أنت أكثر تناسياً مع فهم هنري بركات للسينما هو الذي كان قد قدم سابقاً، في مصر، ثلاثة من أبرز الأفلام الريفية المصرية ومن أكثرها واقعية: «حسن ونعيمة» (١٩٩٥) عن رواية عبد الرحمن الخميسي؛ و«دعاة الكروان» (١٩٥٩) عن رواية طه حسين؛ و«الحرام» (١٩٦٥) عن رواية يوسف إدريس.

مهما يكن من أمر. نجح «سفر برك» لدى الجمهور في شكل تفوق كثيراً على «بياع الخواتم». ولقد أثلج ذلك النجاح صدور أصحاب الفيلم، وفي مقدمتهم، طبعاً، الأخوان رحابي ونادر الأناسي، بحيث قرروا تكرار التجربة، ومن جديد في عمل من إخراج هنري بركات نفسه، ومكتوب أصلاً

في حوار طويل ومفيد مع الناقد والمؤرخ هاشم النحاس نشره هذا الأخير في كتاب تكريمي لهنري بركات صدر في إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائي، أصر بركات على أن يفرد لهذا الفيلم كلاماً خاصاً ومطولاً «لأنه غير معروف بالنسبة إلى الجمهور المصري رغم أنه قويل في لبنان يقابل عظيم، وكذلك كانت حاله في سوريا والأردن». أما في مصر فإنه، وفق بركات، لم يُعرض سوى ثلاثة أيام لتتضافر على إنهاء حياته في مصر، لهجته اللبنانيّة التي لم يفهمها المتفرج المصري، وكذلك اعتراض السفارة التركية في القاهرة يومها على عرض الفيلم في سابقة مضحكه، حيث إن احداث الفيلم تدور في حقبة من تاريخ تركيا، انقلبت، أصلاً، تركيا العديدة عليها. فما هي، على أية حال قصة هذا الفيلم؟ في اختصار تدور الأحداث، كما قلنا، أثناء الاحتلال العثماني للبنان ولمناطق عربية عديدة. حيث، إذ تدلع السلطنة العثمانية مشاركتها فيها يحاول لبنانيون مقاومة ذلك الاحتلال، ولا سيما إذ يسيطر الشح والجوع... فيكون رد السلطات العثمانية جمع الشباب (القبضيات) وإرسالهم إلى الجهة في مسار كان يسمى «سفر برك» أي المتنقى من طريق السفر برأ. لكن الشبان يرفضون إطاعة الأوامر. ومن بينهم عبدو الذي تنمو قصة حب بينه وبين الحسناء عبلة، ابنة القرية التي تمضي وقتها تبحث عن القمح لسد غائلة الجوع عنها وعن أهلها... لكن العثمانيين يكونون قد حصدوا كل شيء

مرحلته الرومانسية، يلاحظون فيها تلك الرؤية السينمائية التي جعلت مسألة تحويلها إلى فيلم، أمراً بالغ الإغراء، لولا موضوعها المغرق في سوداوية، والعاجز عن استقطاب المترجين. فالسينما «الشعبية» المصرية، أولاً وأخيراً، سينما تقوم على هذا الاستقطاب ولا حياة لها بغيره.

من هنا يمكن اعتبار العمل الذي أقدم عليه يوسف شاهين كمنتج، وصلاح أبو سيف كمخرج، ومحسن زايد، ككاتب السيناريو والحوار، مغامرة سينمائية غير مأمونة ولا سيما في ظل الأوضاع الراهنة للسينما المصرية. ومنذ الوهلة الأولى للمقارنة بين الرواية والفيلم، يلاحظ بأن هذا الأخير كان متقدماً، ولا سيما في مجال أساسى، هو مجال رسم البيئة الشعبية، الذي عاد فيه أبو سيف إلى أعماله في الخمسينيات... ففي هذا المجال بالذات، جاءت كاميلا أبو سيف لتحقق ما عجز عنه قلم يوسف السباعي.

ولكن، لو ظل الأمر عند حدود هذا الإنجاز، لجاز اعتبار «السقا مات» واحداً من الأفلام المميزة. غير أن في بنية العمل مشكلة أساسية، عكست نفسها على مدى تقبل الجمهور له. والمرء لا يجد ميالاً إلى الانفاق مع أبو سيف في تفسيره لابتعاد الجمهور عن الفيلم، إذ يعزوه إلى الطابع الأسود، والموت، وجو التشاوُم... وكلها عناصر تفرض نفسها فرضاً على مناخ الفيلم. فالواضح أن ما يبعد الجمهور هو الحبكة، وبالتحديد البناء الدرامي لأحداث الفيلم.

للسينما. وهكذا ولد في العام ١٩٦٧ - ١٩٦٨ فيلم «بنت الحارس»، وهو كان الحلقة الثالثة - والأخيرة - في الثلاثية السينمائية الرحابنة التي انتجهها نادر الأتاسي، الذي ظل بعد ذلك يحلم طوال عقود بحلقة رابعة يتم فيها تحويل مسرحية «هالة والملك» إلى فيلم سينمائي لبناني إضافي، لكنه أخفق في ذلك، وربما بسبب رحيل عاصي واندلاع الحرب اللبنانيّة. فكان الفيلم سورياً في نهاية المطاف.

«السقا مات»

(١٩٧٧)	١١٠ د. (الوان)
إخراج:	صلاح أبو سيف
قصة:	يوسف السباعي
سيناريو وحوار:	محسن زايد
تصوير:	محمود سابو
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	عزت العلايلي، فريد شوقي، شويكار

يعكي عبد الرحمن الخميسي في كتاب طريف له، صدر في الخمسينيات، بعنوان مناخوليا، حكاية المثل الشعبي الذي يعتبر شتيمة في الأوساط الشعبية المصرية «أبوك السقا.. مات» التي صدرت في العام ١٩٥٢، وتعتبر عادة من أفضل أعماله، يستفيد من هذا المثل - الشتيمة، لبني عملاً روائياً، يقوم جزء أساسي منه على الحوار. والذين يعرفون الرواية التي أتجزأها السباعي قبل

ينبغي: فالمعلم شوشة، الحزين الوحيد العابق بالمرارة، يعمل سقاء... أي أن من عمله بعث الحياة في المزروعات والكائنات. أما شحاته أفندي، فهو مرح، فيلسوف، مقبل على الحياة ومليذاتها، رغم عمله المتواجه أبداً مع الموت. هذه الجدلية بين تركيبة الرجلين، لم تبد واضحة، ولم تقدر على دفع المخرج للاستفادة منها. وإن كان قد استفاد كثيراً من بناء شخصية شحاته أفندي، التي وضع السباعي على لسانها عبارات فلسفية نابعة مباشرة من الفهم السطحي للوجودية، كما انتقل من أوروبا إلى شرقنا الأوسط غداة الحرب العالمية الثانية. ومن هنا اعتبار «السقا مات» عملاً فلسفياً ذهنياً (وهو ما يعززه كون الجزء الأكبر من صفحات الرواية تشغله الحوارات ذات المغزى بين شوشة وشحاته).



«السقا مات» سواء كان رواية أم فيلماً، هو بالدرجة الأولى «أمثلولة أخلاقية»، تقوم على رسم شخصيات، أكثر مما تقوم على بناء أحداث. وفي مجال رسم الشخصيتين الرئيستين: المعلم شوشة، وشحاته أفندي، بدا واضحاً مدى توفيق يوسف السباعي، وأكثر منه صلاح أبو سيف. ولكن بناء شخصيتين في عمل يستغرق ٤٠٠ صفحة، أو ساعتين من العرض السينمائي، لا يكفي وحده لتقديم عمل فذ.

ليس هذا الكلام، محاولة للنيل من الفيلم، فالفيلم كما سبق وقلنا، حدث في تاريخ السينما المصرية، وهو حدث لأكثر من سبب. غير أن اعتباره حدثاً شيء، وتوقع تدفق المترجين عليه بالألف شيء آخر تماماً.

يحكي «السقا مات» عن علاقة تقوم بين رجلين، الأول، المعلم شوشة، يعمل سقاء في حي شعبي في القاهرة، ويعيش غارقاً في الحزن لوفاة زوجته قبل عشرة أعوام، متكتناً من جهة على طفله الحكيم، ومن جهة ثانية على حماته الضريرة التي تقوم بخدمته، وتقطن إلى تزوجه من جارة حسناء. والثاني، شحاته أفندي، المفلس دائماً والمقبل على الحياة، رغم أنه يعمل «مطبياتي» في الجنائز. والعلاقة التي تنشأ بين الرجلين غريبة الظروف والمسار، لكنها تسفر عن صدقة حقيقة، وإن قصيرة، بينهما.

وفي تركيبة الرجلين، جدلية غاية في الطرافـة، من المؤسف أن المخرج - كما المؤلف - لم يتمكن من الاستفادة منها كما

المعلم شوشة إلى فاعل خير، وسيحضر عرس الفتاة التي شاء الزواج منها، بل ويساهم في العرس.

إن هذه النقطة في الفيلم، تشكل واحدة من أضعف لحظاته، وتکاد إلى حد ما، تقرّب من بعض السذاجة التي طبعت فيلمي أبو سيف الآخرين «حمام الملاطيلي» و«الكذاب»، على رغم تفوق العمل الأدبي في هذين الفيلمين على العمل السينمائي الذي حققه أبو سيف.

في «السقا مات»، ورغم هذا النقص الأساسي (غياب وحدة الحركة الروائية، إضافة إلى قصور قصة السباعي عن أن تكون متكاملة كأمثلة أخلاقية)، تمكن صلاح أبو سيف من استعادة أجواءه القديمة: الحي الشعبي، بأهله وحواراته، المقهي، الحمام، غانية الحي، الحشيشة، والعرس... هذه العناصر التي شكلت على الدوام جوهر العمل السينمائي الشعبي كما تجلّى عبر عين أبو سيف الذكية وذات الملاحظة الدقيقة.

وإذا أضفنا إلى هذا المناخ، الأداء الرائع الذي قام به كل من عزت العلايلي (في دور المعلم شوشة) – ولا سيما في تلك المشاهد العميقية التي صورته حزيناً وحيداً، تکاد الكلمات لا تخرج من بين شفتيه الا عابقة بمرارة –، وفريد شوقي (الذي أدى هنا، في دور المعلم شحاته، واحداً من أجمل أدواره على الإطلاق، حيث بدا فيلسوفاً، مفلساً، توافقاً إلى الحياة، في شكل ذكر بأجمل أدوار الفنان الراحل نجيب الريحاني)، إذا أضفنا أداء هذين

هنا نلاحظ أن مجرى الأحداث، لم يتمكن من تشكيل الحركة المطلوبة: ذات يوم، وإثر ليلة عابقة (غابت عن الفيلم)، يموت شحاته أفندي غارقاً في ذكريات ملذاته، ويدفن، ويبدأ حوار غريب ومرير بين شوشة وبين الموت «الجبان الذي يأخذ الناس على حين غرة»، يتنهى الأمر به، أو يکاد، إلى أن يحل محله كمطباتي للجهازات، لكنه بعد تجربة أواثنتين، يقلع عن هذا الخط، ويفاجأ بأنه قد عُيِّن شيئاً للسقاين. والفيلم يتنهى على رقّه الاجتماعي هذا، الذي يأتي كتعويض على فقدانه لزكية (التي تتزوج شاباً من عمرها في اللحظة التي يقرر فيها أن يتزوجها... يفعل نصائح شحاته أفندي)، ولشحاته أفندي الذي زرع لديه نسخ الحياة قبل أن يموت. وكان هذا واحداً من أفضل مضامين «السقا مات».

غير أن قولنا هذا، لا ينفي عن الفيلم سقوطه في لحظات معينة، في فخ الميلودrama... وهو فخ أتقن الفيلم منه أكثر من مرة بفضل قوة أداء عزت العلايلي، ولا سيما في اللقطة التي تلي إدراكه استحالة زواجه من زكية، حيث يقف أمام المرأة، ليرى نفسه، بعد سنوات طويلة من غيابه عن صورته: هنا يكتشف رجلاً يکاد يكون عجوزاً، فيسأل حماته الضريرة (وفي هذا السؤال ما فيه من مفارقة): لماذا لم تخبره أنه بات رجلاً عجوزاً؟ وكيف مرّت عليه الأيام كلمح البصر، من دون أن يتبه لمروّرها؟

رغم خيته هذه، ولأن بناء يوسف السباعي للشخصيات مستقى مباشرة من أجواء المنفلوطي ورومانسياته المحزنة، سيتحول

نيازي مصطفى كفيلم أول له، وكتبه الريحاني وخيري ومثله الريحاني الذي كان نجم النجوم في ذلك الحين، سلاحيظ من دون ريب، وبالتالي تحدى على ضوء ما سوف نعرفه لاحقاً من قدرات نيازي مصطفى التقنية ولغته السينمائية التي أعطت للبعد البصري مكانة تفوق مكانة الحوار في أفلامه، أن «سلامة في خير» يتمي إلية أكثر مما يتمي إلى نجيب الريحاني، بمعنى أن نيازي مصطفى عرف كيف يسيطر على الفيلم مكتسباً نقاء الريحاني. وحتى اليوم من الصعب علينا تفسير هذا الأمر، ولكن ليس من الصعب اعتبار هذا الفيلم دائماً واحداً من أفضل الأفلام الكوميدية التي حققتها السينما المصرية في تاريخها.

حين ظهر هذا الفيلم لم يكن عدد الأفلام المصرية التي حققت من قبله قد بلغ المائة فيلم، ومع هذا يشاهد هذا الفيلم، منذ «إعادة اكتشافه» قبل نحو عقد من السنين، حيث كان له عرض باريسي لافت، وكأنه فيلم معاصر، بما فيه من سيطرة على الصورة وحبكة في السيناريو، ثم بخاصة تمثيل عرف نيازي مصطفى كيف يتزعزعه من قيود الأداء المسرحي، ليضع متفرجه أمام سينما خاصة.

أما موضوع الفيلم الذي اقتبس مع هذا، من مسرحية عنوانها «الزائرون» فيدور من حول سلامه الذي يعمل ساعياً في محل الخواجة هنداوي لبيع الأقمشة. وهذا هو ذات نهاية أسبوع يكلف بنقل محفظة غلة المحل كي يوادها في البنك كما اعتاد أن يفعل. غير أنه

الممثلين، سيكون أمامنا واحد من الأفلام النادرة والفريدة في تاريخ السينما المصرية، التي عرفت عين صلاح أبو سيف أن تلتقط فيها عشرات التفاصيل الصغيرة، تماماً كما عرفت أجهزة الصوت في الصالة التي تعرض الفيلم، كيف تشوّه عشرات الجمل والعبارات، وتفسد على الجمهور متابعته تطور الشخصيات، والحوارات الخلاق بينها!

«سلامة في خير»

(١٩٣٧) ١١٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	نيازي مصطفى
فكرة:	أحمد سالم
سيناريو وحوار:	بديع خيري، نجيب الريحاني
تصوير:	محمد عبد العظيم
موسيقى:	محمد حسن الشجاعي، عبد العميد عبد الرحمن
تمثيل:	نجيب الريحاني، راقية إبراهيم، حسين رياض

في ذلك الحين كان نجيب الريحاني المقرب من سن الخمسين في ذروة نجاحه المسرحي، وكان يشكل مع بديع خيري ثنائياً مرموقاً في مجال الكتابة والإخراج المسرحي. أما نيازي مصطفى فيكاد لا يبلغ الخامسة والعشرين من عمره، ولم يكن قد سبق له أن مارس الإخراج من قبل؛ هو الذي كان يعمل في التوليف والتقييمات السينمائية لا أكثر. ومع هذا، حين شاهد اليوم هذا الفيلم الذي أخرجه

المثير والمضحكة، غالبيتها على طريقة شارلي شابلن التي كانت في أوجها في ذلك الحين.

«سمع هس»

(اللوان) ١١٥ د. (١٩٩١)

شريف عرفة	إخراج:
ماهر عواد	سيناريو وقصة وحوار:
محسن أحمد	تصوير:
مودي الإمام	موسيقى:
ليني علوي، ممدوح عبد العليم، حسن كامي	تمثيل:

أسفر التعاون بين شريف عرفة وماهر عواد عن أكثر من فيلم في نوع من تيار سينمائي كان رأفت الميهي أحد أبرز أقطابه وساهم فيه سعيد حامد، الذي عمل مخرجاً مساعدًا في «سمع هس». والحال أن النجاح النسبي لهذا التيار ولا سيئاً لبدايات شريف عرفة فيه تدين إلى إيمان نجوم كبار مثل ليني علوي وعادل إمام به، وإدراكيهم عميق مصراته إذ يقوم على قسط لا يأس به من الخيال والفكاهة وحتى الغرائزية التي تخفي وراءها حسًا شعبياً أكيداً.

ولعل من أهم خصائص أفلام هذا التيار سواء كان من تحقيق عرفة أو حامد أو الميهي، أن سينماه بصرية أولاً وأخيراً، بمعنى أن من الصعوبة في مكان تلخيص أحداث الفيلم، أو حتى إيجاد منطقة عقلانية يربط أحدها ببعضها ببعض. مهما يكن، فإن للفيلم حكاية وهي

لسبب ما يتأخر ليجد البنك قد أغلق أبوابه، فيعود إلى المحل كي يترك محفظة المال فيه، فيكتشف أن المحل بدوره قد أغلق الأبواب. يجزع إذ إنه لا يريد الاحتفاظ بالمال بقية اليوم ولا يوم الأحد. ولكن ما العمل وهو كلما تحرك بين حانوت الحلاق وبيته وفي الشارع ليسمع بحكاية لصوص يسرقون النقود من المحفوظات أو من الشقق. فيحار في أمره حتى ينصحه صديق بأن يبات في فندق حيث يمكن وضع المحفظة في خزنة الأمانات باعتبار أن هذا أضمن... لكن الفندق يطرده بسبب مساومته لللوجوحة على سعر المبيت. ثم وهو يحاول الخروج من الفندق يصل أمير شرقى يلاحظ من فوره مدى الشبه بينه وبين سلامة، فيتفتق ذهنه عن فكرة تمكناً من أن يمضي وقته متخفياً، إذ يزعم أن سلامة هو الأمير وأنه هو ليس سوى فرد من أفراد الحاشية.

وهكذا يعود سلامة إلى الفندق مرحاً به مكرماً ليعيش جملة مفارقات في متاهى الطرافات بين جيهان ابنة البلاشا التي تحيط به طمعاً في ثروته، والأمير الحقيقي الذي تعجبه وصيغة جيهان... ويتهم كل ذلك بسوء تفاهم يؤدي إلى القبض على سلامة بتهمة انتقال شخصية وكذلك سرقة أموال المحل وتبيدها، غير أن الأمير الحقيقي يتدخل هنا لتسوية الأوضاع ويعود كل شيء إلى قواудه سالماً.

من المؤكد أن «سلامة في خير» أتنى فيما لا يحمل أية قضية، لكنه كان فيلماً طريفاً مسليناً، تمكن مخرجه من أن ينفذه بحرفية عالية، ولا سيئاً تضمنه العديد من المشاهد

مني في ذلك الحين: الكوميديا الموسيقية، وهو نجح في هذا، غير أن الأهم من هذا هو أن الفيلم تمكّن، من خلال بساطته ومرحه، من أن يطرح العديد من القضايا التي كانت تشغل المجتمع المصري في ذلك الحين، والتي تتركز أساساً على قضية الفساد. فلthen كان الجانب الواضح هنا هو الفساد في عالم الفن، فإن الفساد في عالم القضاء لم يكن بعيداً من الشاشة، وانطلاقاً منه الفساد في عالم السياسة المرتبط به. ومن هنا كان لهذا الفيلم فعاليته الكبرى في ذلك الحين، ولا سيما أن استخدامه نجومية ليلي علوى وموضعاً شعبياً، أوصل الأفكار المشاكسة التي حملها إلى أعرض قطاعات المترجين.

«سوق الأوتوبس»

(اللون) د. ١١٣ (١٩٨٣)

عاطف الطيب	إخراج:
هاديراما	إنتاج:
محمد خان، بشير الديك	قصة:
بشير الديك	سيناريو:
سعيد شيمي	تصوير:
كمال بكيير	موسيقى:
تمثيل: نور الشريف، ميرفت أمين، عماد حمدي	

عند بدايات سنوات الثمانين من القرن الفائت، لم يكن ثمة في بيئه السينما المصرية ما يوحى بأن هناك تياراً سينمائياً يولد لتوه على أنقاض ما كان سمي في ذلك العين «سينما

تدور من حول المغنيين الشعبيين حمص وزوجته الحسنة حلاوة اللذين يتجلان في الموال والأفراح والمناسبات الشعبية في مدينة الإسكندرية وحولها حيث يكسبان رزقهما البسيط، وسعادتهما التي لا تحدُّ من الغناء هناك، وغالباً أغانيات يتوليان كتابتها وتلحينها. ويحدث ذات يوم لواحدة من أغانياتهما أن تعجب جمهور البسطاء الشعبي فتشيع ليكتشفا بعد فترة أن المطرب المشهور غندور قد سطا على اللعن ليحوله إلى أغنية وطنية سرعان ما تشيع وتزدهر وقد زعم غندور أنها من تلحينه. وهنا يبدأ الزوجان البسيطان سعيهما لإثبات حقهما، ولكن كيف؟ فهما ليس في وسعهما إثبات أي شيء، وليس في وسعهما التصدي لغندور المرتبط، كما يقول لنا الفيلم بمعزل عن القوى. وهكذا من مسعى إلى مسعى ومن فشل إلى فشل يقدم لنا الفيلم صورة عن وجه آخر من وجوه السلطة في المجتمع المصري، السلطة الواعظ فسادها حتى إلى داخل العالم الفني، حيث يتمكن غندور حتى من طرد الفنانين الشابين من الكازينو الذي يغنيان فيه، علمًا أن الشاهد الوحيد الذي يعرف حكايتهم وييمكّنه تأكيدهما، هو الذي يتتجول في ملايين وماكاباج شاري شابلن، صامت أبكم لا يمكنه أن يكون ذا مفعلاً لهما.

من ناحية مبدئية، قد يبدو هذا الفيلم خفيفاً، حيث يعتمد على المسرح والفنون البسيطة، بالنظر إلى أنه فيلم أتى محاولاً، في ذلك الحين، إعادة الحياة إلى نوع سينمائي كان في الماضي عريقاً في مصراته لكنه بدا شبه

الشبان في ذلك الحين، يمثلون امتداداً لبعض أجمل ما عرفه السينما المصرية في تاريخها: من أفلام صلاح أبو سيف، إلى أفلام يوسف شاهين مروراً بأعمال بركات وتوفيق صالح وكمال سليم وغيرهم. لكنهم - وكان هذا نقطة تسجل لمصلحتهم - لم تسم أفلامهم بصراحة «الأباء المؤسسين»، بل راحت تنهل مما هو جديد في السينما العالمية. وكان من حظها أن يتطابق زمن ظهورها مع زمن ظهور جديد، مدهش هو الآخر، في السينما الأمريكية على أيدي فرانسيس فورد كوبولا ومارتن سكورسيزي ويول شرايدر وغيرهم. ومن هنا كان ممكناً لكاتب هذه السطور حين كتب، بالفرنسية، دراسة حول ذلك التيار المصري الجديد، عرفت به في أوروبا، أن يسميه تيار «أبناء صلاح أبو سيف والكوكاكولا».

لكن ليس هذا هو المهم في الموضوع. موضوعنا هنا هو، إذاً، الفيلم الأبرز: «سوق الأوتوبس»، الذي حققه عاطف الطيب عن قصة وسيناريو كتبهما محمد خان وبشير الديك. وهذا الفيلم كان الأبرز، لأسباب عدّة، ليس أقلها قدرته على التصدّي لموضوعه بقوة النقد الاجتماعي، هو الذي كان همه الأساس أن يرصد الجديد الذي طرأ على مصر والمصريين خلال الزمن الفاصل بين وقوع هزيمة حزيران، وبداية ما سيسمى «عودة الديموقراطية»، أي تحديداً تلك السنوات التي تبدلت فيها مصر، اقتصادياً واجتماعياً وذهنياً أيضاً. غير أن هذا لم يكن كل شيء في هذا الفيلم، لأن هذا الأخير لم يسع لأن يكون

الافتتاح»، وكذلك على أنقاض تلك السينمات المتهافة التي كان أول ما يهمها شباك التذاكر ورضي جمهور عريض كانت قد تمت أفلنته مع أوضاع سياسية متعددة تتراوح بين اليأس والتغريب عن قضيّات الحقيقة، بل حتى عن ذاتيّة الفنية الواجهة التي كانت تراكمت بفضل سنوات طويلة من زهو سمي في ذلك الحين، المد القروي. وكان ذلك هو المد الذي أتت هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ لتنتهي من أساسه، رامية أفكاره في مهبّ النسيان، وجمهوره «العربي» في وهاد اليأس.

ومع هذا كلّه، ومن دون سابق إنذار تقريراً ولد ذلك التيار الذي، حتى وإن لم يعمر كثيراً، كان ذا أثر كبير في تجديد سينمائي مصري مدهش. وطبعاً من الصعب اليوم تحديد الفيلم الذي شكل البداية، ولا كذلك الفيلم الذي شهد بداية الأضمحلال. وهذا هو دائماً، قدر التيارات الفنية والفكرية في شكل عام. المهم في الأمر أن ذلك التيار، والذي سيسمى «الواقعية الجديدة»، كانت له أسماء / علامات، وكان له مبدعون محددون، نذكر منهم على سبيل المثال علي بدري خان والراحل عاطف الطيب ومحمد خان وخيري بشارة وداود عبد السيد بين آخرين. أما العلامات فكانت نحو ذيئتين من أفلام سيكون من أبرزها «سوق الأوتوبس» لعاطف الطيب، من كتابة محمد خان.

لم يكن «سوق الأوتوبس» لا فيلم البداية ولا فيلم النهاية. لكنه كان - وبقى - الأبرز في سلسلة كشفت كم أن أولئك المبدعين،

وراء نشال يرصده وهو يحاول سرقة راكب في الأوتوبس لينهال عليه ضرباً صارخاً به «يا أولاد الكلب». المفارقة، وقوة المشهد، هنا، ويكمنان في أن حسن نفسه، أول الفيلم، كان قد غض طرفه عن النشال حين رصده يسرق. فما الذي حدث بين أول الفيلم وأخره، حتى تبدل موقف حسن؟

في بساطة، حدث التالي: حسن الذي يعيش بصعوبة عيشاً متوسطاً وهو يكمل ليله ونهاراً، سائقاً الأوتوبس صباحاً، وناكسي خاصاً به مساءً، كي يؤمّن متطلبات بيته وزوجته، يكتشف ذات يوم أن ورشة التجارة التي يملكها أبوه مهددة بالزوال، لأن الأب تخلف عن دفع الضرائب طوال سنوات كثيرة. إنه هو، حسن، لا يمتلك هذا المبلغ الإنقاذ أبيه، الراغب في إنقاذه حتى وإن كان يعرف في قراره نفسه أن المسألة كلها بلا جدوى، فلا الأب قادر، بعد على العمل، ولا الورشة تدر مالاً... المسألة مسألة عاطفية، لأن المشاريع الصغيرة، مثل مشروع أبيه هذا، ما عاد لها مكان في زمن المكتنة والافتتاح الاقتصادي والسمك الكبير الذي يأكل السمك الصغير.

حسن، على رغم إدراكه هذا، يتNASAه تماماً ويسد ذئبه عن واقعية ما تقوله له زوجته في هذا المجال، ليقوم بجولة لدى إخوته سعيًا لجمع المبلغ. ومن خلال هذه الجولة التي تأتي نتائجها متناقصة، يضمن الفيلم على تماس مباشر مع التغيرات الذهنية المعتملة في المجتمع المصري. أما المشكلة الأساسية هنا، والمسكوت عنها إلى

مراقبة أكاديمية في علم الاجتماع أو علم الاقتصاد، بل كان همه الأساس أن يكون عملاً فنياً.

من هنا نرى «سوق الأوتوبس»، وقد سعى - بطريقة ناجحة - إلى أن يقدم توليفة تجمع بين السينما التي تفكّر، والسينما التي يقبل عليها جمهور عريض ليتمتع. ولقد أتمن هذا العنصر الأخير وجود «نجوم» من الصنف الأول في لعب أدوار الفيلم (نور الشريف وميرفت أمين ومحمود المليجي بين آخرين)، كما أتمن السيناريو السردي الخطي، الذي لم يسع إلى أية بهرجات شكلية لغوية، ناهيك بإخراج بسيط سعى أول ما سعى إلى نقل السيناريو إلى الشاشة بأشكال مقنعة حازمة، أنيقة... على عكس ما كان يفعل، في ذلك الحين وقبله، نوع من السينما التجددية كان يغوص فيألعاب شكلية لغوية تبعد الجمهور جاعلة من الفيلم طلسمًا غامضاً... منفراً.

بالنسبة إلى عاطف الطيب، وزميله خان والديك، كان لهم الأساس إيصال مجموعة من الصور والموافق الاجتماعية، إنما بلغة بصيرية هادئة وممتعة، للوصول في النهاية إلى خاتمة تقول كل الغضب الذي يعتمل في التفوس إزاء ما يحدث في مصر. ومن هنا جاء مشهد النهاية قرياً ومدهشاً، كما كان وسيحدث دائماً في أفلام هذا النوع من السينما: حدث ذلك بعد أن أخفق بطل الفيلم في مسعاه الإنقاذ ورشة التجارة التي يملكها أبوه ومهددة الآن بالزوال. إزاء ذلك الإخفاق وإذا يرى حسن، سائق الأوتوبس، أن الإنقاذه مستحيل، يندفع

المصرية. وهو أيضاً واحد من أقوى ما حققه الراحل عاطف الطيب (-) الذي توفي وهو في عز عطائه، بعد أن قدم للسينما المصرية عدداً كبيراً من الأفلام التي تظل شاهدة على قوى وتأثير تيار سينمائي، كان هو واحداً من أبرز صانعيه. وإذا استثنينا فيلم عاطف الطيب الأول «الغيرة القاتلة» المقتبس بتصرف عن شكسبير، يمكننا القول إن عاطف الطيب كان واحداً من قلة من أبناء جيله، لم تعرف سينماه التراجع ولا المساومة، تشهد على هذا أفلام له مثل «التخسيبة» و«اكتشاف المستور» و«دماء على الإسفلت» و«السبرى» و«الهروب» وغيرها من أعمال تقول لنا كم أن رحيل عاطف الطيب باكراً، كان خسارة للسينما المصرية.

«سوبر ماركت»

د. (الوان)	١٠٠	(١٩٩٠)
محمد خان	إخراج:	
محمد خان	قصة:	
عاصم توفيق	سيناريو وحوار:	
كمال عبد العزيز	تصوير:	
كمال بكير	موسيقى:	
نجلاء فتحي، عادل أدهم، مندوح عبد العليم	تمثيل:	

حين عرض محمد خان فيلمه هذا، متأنراً بعض الزمن عن موعد إنجازه، أجمع النقاد على أنه وصل فيه إلى أعلى درجات نضجه الفني بعد عشر سنوات حقق خلالها العديد من

حد كبير، إلا من زوجة حسن، التي ترفض أن بيع سيارة التاكسي - التي دفعت هي ثمنها - لإنقاذ ورشة أبيه، المشكلة الأساسية هي أن ما يسعى إليه حسن يبدو غير عقلاني... أي غير واقعي اقتصادياً، فهو - كما سنكتشف بالتدريج - يبحث عن القيم، أكثر من بحثه عن إنقاذ ورشة لا جدوى من إنقاذه. إنه شخص يتمنى إلى عالم بات قدماً، يحاول أن يواجهه عالماً جديداً لا مكان فيه لأمثاله، وليس فقط لأمثال أبيه. حسن إذ يسعى إلى جمع المال لإنقاذ الورشة، مطلقاً زوجته في سبيل ذلك، دافعاً أخيه الصغرى للزواج من ثري عجوز، ومشتكاً مع بقية إخواته للواتي يرفضن «حلمه وحلم أبيه الجنوني»، مرغماً أصدقائه على المساعدة في تدبير المبلغ، ناسفاً أحلامه الفردية الخاصة بدورها.

حسن هذا لا يبدو، هو نفسه، مقتنعاً منذ البداية بصواب ما يفعل. لكن شيئاً في داخله، شيئاً غير منطقي يدفعه لمجابهة التيار، دافعاً إياناً، نحن الجمهور، إلى التعاطف معه ومع مسعاه. ونعرف أن حسن في النهاية يتمكن من جمع المبلغ، ولكن بعد أن ضحي بأشياء كثيرة. ومع هذا فإن كل هذه التضحية لم تُجد نفعاً. فالواقع أقوى من الأحلام. هذا ما يقوله الفيلم بكل هدوء، من دون أن يحدد لنا ما إذا كان، أصلاً، يدعونا إلى اليأس أو إلى المقاومة. الفيلم يكتفي هنا بوضع «ما يجري في مصر» أمام أنظارنا، تاركاً لنا تحديد الخطوة المقبلة! كان «سوق الأوتوكيس» وبيقى واحداً من أقوى أفلام نهايات القرن العشرين في السينما

الطيب نفسه أنقذ ابنته من مرضها. والطيب لم يسأ إليها حين اختارها، فيما هي فضلته على حبيبها. فهكذا حال الدين في مجتمع يتغير ويسقط وتسقط معه مثله العليا.

وهذا السقوط هو بالتحديد ما أراد محمد خان تصويره في هذا الفيلم، مؤكداً انتصاره في النهاية: وهو فعل هذا من خلال شخصيات محورية: رمزي الموسيقي الذي كان يحلم بأن يكون بيتهون جديداً، فإذا به يتتهي عازفاً في فندق، وأميرة ابنة الجيران التي، بعدما تزوجت خالد وأنجبت منه ابنة، يتركها ليسافر إلى الكويت حيث يعمل ويحقق ثروة ثم يعود مع زوجته الجديدة لاستعادة ابنته، فتعمل بائعة في سوبر ماركت، ثم عزمي، الطبيب الثري الذي يتعرف على رمزي، ثم من خلاله على أميرة، ويقرر أن تكون له.

إذاً من حول هذه الشخصيات الثلاث يتحرك الفيلم. في «السينما السائدة»، في مثل هذه الحال، يكون الحب هو المتصر في النهاية. ولكن هنا، تتبدل الأمور جذرياً. فخالد، وزوجته الجديدة العاشر، ينتصران على أميرة متزعزين منها ابنته، ليس بالقانون بل بالإقناع، بالمال الذي يغدقانه على الفتاة، واقتتانع هذه بأن الحياة في كتف أميرها وزوجته أفضل. وعزمي يتصر على رمزي، ويترنح منه أميرة، لمجرد أنه قادر على أن يوفر لها حياة أفضل، وبالتحديد كعشيقه وليس كزوجة. ثم من قال لرمزي إنه، بفقره ورومانسيته، يمكنه أن يتصر في المعركة؟ فهو بعد كل شيء حين يعود إلى بنت جيرانه، أميرة، فإنما يعود هرباً

الأفلام الجيدة والمتماسكة. كما اعتُبر الفيلم نجاحاً كبيراً لكاتب السيناريو عاصم توفيق. أما بالنسبة إلى نجلاء فتحي، بطلة الفيلم ومنتجته، فقد كان «سوبر ماركت» علامه أساسية في مسارها السينمائي المدهش. ومع هذا لم يتحقق الفيلم حين عرض في الصالات المصرية نجاحاً كبيراً، ومن المؤكد أن السبب في ذلك هو اختلافه ليس فقط عن السينما السائدة، ولكن حتى عن السينما التي اعتادت أن توصف بالواقعية والفنية أو حتى بسينما المؤلف. ذلك أن المترفج وجذ نفسه هنا أمام أعلى درجات الواقعية المرة، من دون أن يغوص في السوداوية.

فالفيلم هنا هو عن الحياة كما هي. لا كما يمكن تخيلها. وعن قسوة الواقع الذي لا تجد أنساناً إلا قابلين، فيه، بتلك الحياة كما هي. ليست ثمة هنا بطولات، ولا صعود طبقي، أو تلاق بين الطبقات. ليس ثمة تماسك عائلي، وليس ثمة انتصار لأية رومانسية. فعلى رغم أن شبح عبد الحليم حافظ والزمن الرومانسي يخيمان. وعلى رغم «حكاية الحب» مع ابنة الجيران، سيتهي الفيلم داخل سيارة و«البطل» يستمع مرغماً إلى واحدة من أغانيات الزمن الرادي... إنه انتصار الرداءة. غير أن الاستماع إلى هذه الأغنية من دون إسكاتها، إنما هو تفسير منطقى للنصل الأخير من الفيلم، حين نشاهد «ابنة الجيران» المحبوبة وقد ارتبطت بالطيب الثري، غير مترددة هاربة من نظرات «الحبيب» الرومانسي. إنها ببساطة، مهزومة. فارتبطاها بالطيب أنقذها من فقرها كما كان

كما يعتبرونه فاتحة للسينما الواقعية، مفضلينه في هذا الإطار عن فيلم «العزيمة» لنضال سليم الذي يحتل عادة هذه المكانة.

وسمير فريد كان دائماً على أية حال، من أوائل الذين دافعوا عن هذا الفيلم كما عن مكانة كامل التلمساني في تاريخ السينما المصرية/ العربية. علمًا أن التلمساني لم يخوض فن الإخراج السينمائي لفترة من الزمن طويلة، هو الذي جاء إلى هذا الفن من الرسم والأدب كما من النضال السياسي التقديمي، إذ كان معروفاً في سنوات الأربعين في مصر بكونه واحداً من أبرز المثقفين الطليعيين. وبالتالي، كان من الطبيعي ألا يحقق «السوق السوداء» النجاح الجماهيري الذي كان صاحبه يتواهه له، إذ جاء في وقت كان من «المنتفقي» فيه أن يكون للسينما دور مختلف تماماً، بعد الحرب العالمية الثانية التي شهدت ازدهار الفن السابع المصري بوصفه فناً استعراضياً ترفيهياً.

واللافت هنا هو أنه، إذا كان التلمساني قد أسنن بطولة فيلمه إلى عماد حمدي، فإن هذا لم يكن نجماً في ذلك الحين، بل كان وجهاً جديداً لا يعرفه الجمهور. ويمكن القول إنه من الصعب التأكيد أن الدور الذي لعبه حمدي في هذا الفيلم كان هو ما أطلق نجوميته.

أما دور عماد حمدي في الفيلم فهو دور الشاب النقي المناضل حامد، المرتبط بعلاقة عاطفية مع نجيبة، ابنة القران الذي يشارك في الحرارة مع البقال سيد، لاحتكار التجارة بالمؤن وسط الشح وغلاء الأسعار اللذين سادا خلال الحرب العالمية الثانية. ورغم علاقته الغرامية

من زوجته التي كان على خلافات دائمة معها ومع اختها التي تزوّيها...

إذاً، نحن هنا على بعد أميال عن تلك السينما الرومانسية وعن ذلك العالم الجميل والبسيط. لكننا في قلب سينما محمد خان، السينما المصنوعة من المرأة والرصد الدقيق والأيام لما يحدث في مجتمع يعيش لحظات انتقال عنيفة، أخلاقياً واجتماعياً. والسينما التي لا تجد غير الفشل موضوعاً لها. ترى أولئك يهدى محمد خان هذا الفيلم القوي والمدهش «من أحد الفاشلين إلى كل الناجحين»؟

«السوق السوداء»

(١٩٤٥) د. (أسود وأبيض)

إخراج: كامل التلمساني
قصة وسيناريو: كامل التلمساني
حوار: بيرم التونسي
موسيقى: محمد حسن الشجامي
تصوير: أحمد خورشيد
تمثيل: عماد حمدي، عقبة راتب، زكي رستم

... هنا وعلى نحو بريختي، يكشف الفيلم الذي كتبه مخرجه، عن آلية المجتمع الرأسمالي، من دون أن يتهمي بزواج «البطل» من «البطلة»، بل يجعل الشعب «البطل» الذي عليه أن يدافع عن حقوقه بكل الوسائل». بهذه العبارات تحدث الناقد سمير فريد عن هذا الفيلم الذي يميل كثر من النقاد إلى اعتباره استثنائياً في تاريخ السينما المصرية، والعربية،

«جرحة في الحائط» الذي عرض يومها في إحدى تظاهرات مهرجان «كان». ومنذ ذلك الحين أضاف فرحتي السينما إلى اهتماماته الفنية التي انطلقت أساساً من عمله وهوایته المسرحية.

وإذا كان هذا المخرج قد واصل بعد ذلك مسيرته محققاً المزيد من الأفلام خلال السنوات التالية، فإن الفيلم الذي نحن في صدده هنا يظل الأشهر في مسيرته السينمائية حتى وإن كان من الصعب القول إنه الأفضل، حيث من الصعب المفاضلة بين نصف ذريته من أفلام شديدة التنوع في مواضيعها وأجوائها تشكل فيلمografيا فرحتي حتى الآن. ومع هذا يمكن دائماً التوقف عند «شاطئ الأطفال الصائعين» بوصفه الأكثر شاعرية، وجرأة بين ما حققه، وكذلك غرابة في موضوعه.

فأحداث الفيلم تدور في قرية ساحلية شمالية صغيرة يعيش أهلها، في صمت مقيم، من ممارسة الصيد واستخراج الملح والتهريب، طبعاً. ومن بين سكان هذه القرية الشابة مينة، وهي صبية مراهقة تبدو غريبة للأطوار بعض الشيء ما جعل أبيها وزوجة هذا الأخير يتركانها تتجلو في حرية من دون أن يمارسوا عليها أي ضغط. أما التي تهم بأمرها في شكل جدي فهي جدتها التي تحنّ علىّها.

وذات يوم يستغل شاب بساطة مينة ويعتدي عليها فتحمل منه فيما يحاول هو أن يتوارى عن الأنظار... لكن الفتاة تمسك به إذ تدرك نياته وتصرّبه على رأسه بقوة، غير مقصودة ما

بابنة الاستغلال، لا يمتنع حامد عن الثورة على التجارين الجشعين وتحريض أهل الحارة ضدّهم، ولا سيما أن إبلاغ الشرطة بما يفعلان لا ينفع أول الأمر، إذ تصل هذه متأخرة بعدهما يكون التجاران قد هرباً البضائع وخباها.

مهما يكن فإن حامد يواصل معركته، مستغلياً عن تدخل الشرطة، متابعاً توعيته لأهل الحارة وتحريضهم، حتى ينتهي الأمر بهؤلاء إلى مهاجمة المخازن التي خبّئت فيها البضاعة، فيما يقع سيد ومحمد في قبضة العدالة، بفضل «ثورة الشعب» هذه المرة وليس بفضل الاحتكام إلى الأمن... ولكن من دون أن تنسف هذه النهاية حب حامد لنرجية.

«شاطئ الأطفال الصائعين»

(١٩٩١) د. (اللوان)

إخراج:	الجيلايلي فرحتي
سيناريو:	الجيلايلي فرحتي
تصوير:	جبليرتو آزيفيدو، جاك بيس
موسيقى:	جال علام
تمثيل:	سعاد فرحتي، محمد تيمد، فاطمة الوكيلي

كان «شاطئ الأطفال الصائعين» ثالث فيلم روائي طويل يحقق المغربي الجيلايلي فرحتي خلال ما يقرب من عقد ونصف العقد من السينم، هو الذي كان قد ظهر في الساحة السينمائية المغربية للمرة الأولى في العام ١٩٧٨ من خلال فيلمه الأول

«شباب امرأة»

١٢٦ د. (أسود وأيضاً) (١٩٥٦)

صلاح أبو سيف	إخراج:
أفلام وحيد فريد	إنتاج:
أمين يوسف غراب	قصبة:
أ.ي. غراب وصلاح أبو سيف	سيناريو:
وحيد فريد	تصوير:
تحية كاريوكا، شكري سرحان	تمثيل:

«من خلال ذكرياتي حول الفترة التي عشتها في باريس بصفتي شاباً من منطقة بولاق الشعبية في القاهرة، جاءتنى ذات يوم فكرة فيلم عن العلاقة بين شاب «خام» آتٍ من الريف، وامرأة ناضجة من المدينة. ناقشت الفكرة يومها مع صديقي الكاتب أمين يوسف غراب. فكتب القصة واشترك معه نجيب محفوظ وسيد بدراير في كتابة السيناريو والحوارات. على هذا النحو تحدث المخرج المصري الراحل صلاح أبو سيف عن الكيفية التي ولدت بها، لديه وليس لدى أي شخص آخر، فكرة واحد من أشهر أفلامه وأقواها في نظر كثر أي «شباب امرأة». ومن الواضح أن أبو سيف حسم بهذا القول جدالاً طال سنوات عدة حول ما إذا كان الفيلم مأخوذاً عن رواية لغراب، أم أن غراب كتب روایته لاحقاً من الفيلم.

انطلاقاً من هنا، في شكل محدد يمكن بالطبع نسبة الفيلم كلياً إلى أبو سيف، الذي يقول بكل وضوح أن الفكرة ولدت لديه

برديه قبلاً.. وإذ تكتشف موته، لا يكون أمامها إلا أن تسجّبه حتى تخفيه في الملاحمات.. ثم لا يسعها بعد ذلك، إذ يدرك أبوها وخالتها ما حدث لها، إلا أن تعرّف بما فعلت، فيطلب منها الأب أن تتوارى عن أنظار أهل القرية ريشما يضع الطفل الذي في أحشائها، بخاصة أن الحالة تبدو متجمسة؛ إذ تجد أن هذا الطفل يمكن أن تعتبره طفلها وتربيه هي العاشر التي لم تتمكن من أن تنجّب ابنًا لزوجها. وتم التسوية على هذه الشاكلة، في وقت راحت فيه الحاله تنفح بطنها بالثياب للزعم أنها حامل في انتظار أن تصفع مينة ولیدها... ولكن في نهاية الأمر وعلى الرغم من هذا الترتيب الذي كان يبدو مناسباً للجميع، تشتعل غريرة الأمومة لدى مينة مطالبة بحقها في الولد وكان لا بد هنا من اندلاع الفضيحة.

لقد تراوح موقف النقاد من هذا الفيلم بين حدين أقصى، فيما رأى الناقد المغربي مصطفى المستاوي علامة في السينما المغربية وفيهما قريباً، رأى الناقد سمير فريد أن «سيناريو الفيلم ضعيف إلى أبعد الحدود، فأنت لا ترى الحياة في هذه القرية التي تدور فيها الأحداث وإنما مجرد شخصيات تروح وتتجيء على شاطئ البحر، تأكل وتشرب، وتصلي وتقتل، حتى رجال الشرطة يدورون حول سيارة القتيل على نحو أقرب إلى البلاهة، ولا يعنون على جثة القتيل التي لا يعرف أحد أين ذهبـت. ويطلب صناع الفيلم من المفترجين التعاطف مع مينة، ولكنهم لا يدركون صعوبة ذلك من الناحية الدرامية لأنها قاتلة...».

كما أشرنا، ليس من المنطقي القول هنا إن صلاح أبو سيف كان في ذلك الحين واعياً تماماً للمحمول هذا كله... بل لا بد من الإشارة إلى أنه هو نفسه، كان ابن مدينة وثقافة ثقافة مدينة. كذلك لستنا في حاجة إلى التذكير بمدينة نجيب محفوظ نفسه، الذي كان في ذلك الحين، بالذات، قد أنجز أعظم أثر أدبي كتب عن القاهرة المدينة بامتياز في ذلك الحين ومجدها. ومن هنا نفترض أن ذلك الموضوع أتي في سياق فكري عام ساد في الخمسينيات من القرن الماضي من دون أن ندرك خطورته.

ونقول هنا: خطورته، ونحن نفكّر كم أن فيلم «شباب امرأة» كان فيلماً كبيراً ومؤثراً، وقدراً - لأنّه نبوي وشعبي في الوقت نفسه على أن يقوم بفعل كبير مشتغلًا على الذهنيات العربية. وفي يقيننا أنه فعل ذلك لأننا لا ننسى «اليافطة» التحذيرية التي دفعها صلاح أبو سيف في أول فيلمه محذراً فيها أهالي الطلاب القادمين من الريف من فساد القاهرة وأثارها السيئة في هؤلاء الطلاب. واضح هنا أن أبو سيف أحب أن يمعن في تفهمهم من قد يشكك في أنه غير قادر على فهم الرسالة. فكيف قدمت، بعد كل شيء، هذه الرسالة؟

بساطة قدمت عبر فيلم قادر، منذ البداية على اجتذاب المتردجين، أولاً من خلال إعطائه الدور الأساس فيه لنجمة رقص كبيرة كانت تجرب حظها بنجاح في التمثيل بين الحين والأخر، ثانياً من خلال تصنيف الفيلم، في الصحافة وعلى أسماع الرأي العام، فيلماً

من خلال تصوّره التجربة علاقة بين «الشاب الريفي» و«المرأة المدينة». والحال أن هذه المجاورة، بين الريف والمدينة، على المستوى الأخلاقي والجنسي، في هذا الفيلم، لم تكن في ذلك العام ١٩٥٦ جديدة... إذ لو بحثنا في ثانياً الأدب المصري وغير المصري، وفي ثانياً الإبداعات الفنية، سنكتشف كم أن تمجيد الريف وأخلاقياته، على حساب المدينة وفسادها وبالتالي قدرتها على الإفساد، كان عملة رائجة ولا سيئماً منذ ازدياد عدد الانقلابات العسكرية التي سلّمت الحكم، غالباً، إلى عسكريين آتين من الأرياف على حساب بورجوازيات المدن وطبقاتها المتوسطة.

في هذا الإطار، وبالطبع من دون أن يقصد صلاح أبو سيف وغيره من المبدعين، ساهمت فنون، طلبية وشعبية، كما ساهمت ضروب أدب عدة، في التضليل من شأن المدن تجاوياً مع السياسات العفوّة لأصحاب الانقلابات. ولن يعني هذا، بالطبع، أن شيئاً من هذا القبيل، لم يكن معهوداً في الإبداع العربي من قبل، لكنه إذا كان في تلك الأحيان نفأ، صار في الخمسينيات أشبه بسياسة أيديولوجية متواصلة، من النوع الذي لا يعود ظاهرة عابرة، بل اشتغالاً ممنهجاً على الأذهان يحضرها لاستعادة الريف وقيمته، على اعتبار أن المدينة من رحب الشيطان، وأنها، إذ تبدو أكثر من أي مكان آخر في الوطن، صنيعة الاستعمار بحدائقها وعماراتها، يجب أن تخضع، وإذا أمكن أن تعود إلى أحضان الريف.

جانبه أول الأمر - عن دروسه وعن وصاياته، وعن الفتاة الطيبة ابنة الناس الطيبين التي سرعان ما صارت تعتبر نفسها شبه موعودة له. أما هو فإنه كان قد صار، تحت ظل شفاعات ومتطلباتها، في عالم آخر تماماً. صار أسيراً لها، إلى درجة أنه ذات يوم يمرض لفروط الإرهاق وهذا المناخ كله يحسب لصلاح أبو سيف أنه صوره بالرمز حيناً، وبالتورية حيناً آخر، وعبر تبادل الحوارات ولا سيماً مع العاشق القديم العجوز، الذي نراه يرقد دائمًا في الزاوية يرصد ما يجري تناكله مشاعر عدة، منها غيرته على شفاعات التي لم تعد تنظر إليه، ومنها إشفاقه على الفتى أن يصبح مصيره مشابهاً لما كان من شأن مصيره هو نفسه، ومنها أخيراً وبالتدريج حقده على شفاعات ورغبتها المكتومة في الشار منها لما فعلت به ولما يمكن أن تفعل الآخرين.

حين يمرض إمام، يحاول رب العائلة الطيبة من أقربائه، أي رب أسرة شادية، أن يأتي به إلى منزله كي يصار إلى العناية به في شكل أفضل. لكن شفاعات تمنعه من ذلك، تمنعه بعنف وقسوة، يكادان يخفيان حقيقة مشاعرها. لكن إمام سرعان ما يتفضّل على هذه الأفة التي تحاول أن تمسك به من كل جانب، وترتكز البيت ليعيش في غرفة علية في منزل القريب، حيث تنهملك شادية بالاعتناء به. وهنا، تفتعل شفاعات سرقة في بيتها وتحذر الشرطة بذلك متهمة إمام بأنه هو الفاعل: «سرقني وهرب» تقول. ويتصادف علم إمام بالأمر وبيان الشرطة ستفتشه وتحقق معه، مع وصول أم إمام التي

جنسياً، عرف كيف يتفادي الرقابة بين مشهد وأخر، ثم عرف كيف يجعل من نفسه فيلماً أخلاقياً، عبر نهاية الوعظية التي أنت لتقول كل شيء وأكثر: لتقول إن الفاسد المفسد يعاقب في النهاية وأن الخير يغلب الشر لا محالة وأن قيم الريف وأخلاقه هي المستقرة لا محالة، مما أطلّت المدينة بجاذبيتها وبماهيتها.

المدينة في «شباب امرأة» إذًا، هي تجية كاريوكا شفاعات، المعلمة صاحبة المطحنة. أما الريف فهو الشاب إمام الذي كانت أمه الطيبة باعت البقرة الوحيدة التي تملّكها، كي تنفق على سفره إلى القاهرة وتعلّمه. في القاهرة، إذًا، حين يصل إمام يسكن من استئجار غرفة في بيت شفاعات مطحنتها في الوقت نفسه في حي القلعة، من دون علمها وموافقتها أول الأمر، فقد عقد الصفقة الموظف الوحيد لديها كاتب الحسابات الذي سرعان ما سنعرف أنه عشيقها السابق الذي باتت تغضبه الآن، إذ عجز الآن وما زالت هي في عز شبابها. وبـ«الصدفة» هذا الكاتب أصلاً ذو أصل ريفي... كذلك ريفية الأصل العائلة الصغيرة القرية التي يزورها إمام بين الحين والآخر، مستلططاً ابتها شادية. لكنه قبل ذلك كان قد أثار إعجاب شفاعات، بعدها كانت تريد طرده؛ لقد رأت فيه شبابه الغض وجاذبيته. قام بالدور يومها شكري سرحان الذي كان واحداً من كبار الترجمة، وفتي أول من النوع المميز، وسامةً وعضلاتٍ وتعابير وجه. وهكذا، سرعان ما تصطاد شفاعات الفتى، لاهية إيه - وإن بعد تمنٌ وتردد من

وتوفيق صالح بصفتهم المؤسسين الحقيقيين للسينما العربية وليس المصرية فقط الجديدة، وذلك بأعمال له لا تنسى مثل: «مغامرات عترة وعبدة» و«لك يوم يا ظالم» و«ريا وسكنينة» و«الوحش» و«الفتوة» وصولاً إلى «بداية ونهاية» و«القاهرة ٣٠» و«السفقات» وغيرها.

«شحاذون ونبلاع»

(١٩٩١) د. (الوان) ٨٥

أسماء البكري	إخراج:
أسماء البكري	سيناريو وحوار:
أبي نصرى	قصة:
سمير بهزان	تصوير:
مصطفى ناجي	موسيقى:
صلاح السعدنى، محمود الجندي، عبد العزيز مخين	تمثيل:

غريب بعض الشيء أمر هذا الفيلم. وتنبع غرابته من عدة نواح. فهو، في المقام الأول فيلم يفترض به أن يكون شديد الشعبية في مصر بالنظر إلى أن حكايته تدور في حي شديد الشعبية غير بعيد من خان الخليلي، وفي زمن كان ثمة قدر كبير من الحنين إليه في مصر، هو الزمن التالي مباشرة لانتهاء الحرب العالمية الثانية، ومع هذا اعتبر فيلماً نجاحياً!

ثانياً، هو فيلم حققه امرأة، كانت من قبله، وخلال عملها معايدة ليوسف شاهين، معروفة كمناضلة تسوية ومتقدمة يسارية نشطة، لكن النساء لا يلعبن في الفيلم سوى أدوار

تمثل طيبة الريف المطلقة طبعاً... وتتهرّ شفاعات فرصة الاجتماع العام هذا للتخيّر إمام بين أن يتزوجها أو تترك الشرطة تكمّل مهمتها. هنا لا يجد إمام حلاً غير أن يقبل بالزواج كارهاً... فتعقد الأمور ويسوء الموقف حتى اللحظة التي يتدخل فيها الكاتب العجوز متّبراً أن اللحظة باتت لحظة ثأره وانتحاره الكبير أيضاً، فيهجم على شفاعات دافعاً إياها من أعلى منور المطحنة لتسقط من دون حراك... وكان هذا لا يكفي، إذ ها هو بغل المطحنة في اللقطة الأخيرة يدوس على شفاعات التي كانت بالكاد تعامل الرجال بأفضل مما تعامل

البلغ ١

في أيامنا هذه قد يبدو هذا الموضوع ساذجاً بعض الشيء، ولكن سينما صلاح أبو سيف المميزة، واشتغاله في شكل استثنائي على مشاهد كثيرة في الفيلم تجاوزت كثيراً التوصيف السابق له بكونه «مخرج الواقعية»، كل هذا جعل الفيلم، من الناحية السينمائية، عملاً كبيراً... وكثيراً إلى حد أنه ينسى متفرجه تهافت الموضوع، والمجابهة فيه بين عالمين أخلاقيين لا تستوي أمور الكون إلا بزوال أحدهما... وصلاح أبو سيف ١٩١٥ - هو واحد من كبار السينمائيين المصريين، درس فن السينما لفترة في فرنسا، ثم عمل في التوليف، وساعد كمال سليم في «العزيمة»، ومارس شتى الأعمال السينمائية طوال سنوات قبل أن يبدأ مع انقضاء الحرب العالمية الثانية، في ممارسة الإخراج، محققاً لنفسه مكانة كبيرة، تضعه إلى جانب يوسف شاهين وبركات

متشابكة بين ثلاثة من أبناء الحي الشعبي عُرِفوا بصلكتهم، وضابط شرطة ينتهي إلى عائلة ثرية ونبيلة.



بيد أن صعالينا الثلاثة ليسوا من حثالة القوم. فجوهر، أحدهم، مثقف كبير لكنه يعاني إحباطاً حاداً بعد أن طرد من المدرسة التي يعلم فيها إثر احتجاجه على تزوير دروس التاريخ والجغرافيا. والثاني المسمى الكردي هو بدوره مثقف لكنه يبدو أكثر واقعية وأقل مثالية من رفيقة جوهر. أما الثالث، يكن، فإنه يكاد يعيش في ظل جوهر لفطر إعجابه بذاته ومثالته... أما الثلاثة معاً فإنهم يفرغون إحباطتهم الجنسية بالتردد إلى بيوت الهوى. وذات يوم يقتل جوهر إحدى العاهرات، ويختسر عليه صديقه. لكن الضابط الشرقي يبدأ

ثانوية، أهمها دور عاهرة يكون مقتليها منذ أول الفيلم محركاً لأحداثه! هذا كي لا تتجاوز حديثنا هنا، هذين الحدين، إلى ثالث لا يقل عنهم أهمية: لقد كان متوقعاً من هذا الفيلم أن يفتح الأبواب واسعة أمام أفلام أخرى من هذا النوع، ولكن الذي حدث هو العكس: انطلاقاً أسماء البكري نفسها لجمت بعده.. وبشكل يذكر بحالة مشابهة هي حالة فيلم «اليوم السادس» ليوسف شاهين، الذي على رغم أنه كان من أفضل ما حقق شاهين أواخر القرن، وقبل «المهاجر» و«المصير»، كان له المصير نفسه ولجم مسيرة ما في هذا النوع من سينما العтин إلى مصر قديمة بعض الشيء. مسألة لن نخوض فيها هنا، لكننا سلفت فقط إلى نقطة تشابه أساسية بين الفيلمين لعل فيها الجواب: الفيلمان مأخوذان من روايتين عن مصر كتب كل منهما كاتب فرانكوفوني، مصرى الأصل يعيش في فرنسا، وصدرت كل رواية في الفرنسي، وحقق الفيلم المصري عنها حتى قبل ترجمتها ونشرها في العربية!

تدور أحداث «شحاذون ونبلاء» كما أشرنا في القاهرة عند نهاية الحرب العالمية الثانية، حين كان المصريون، مثلهم مثل باقي شعوب العالم منشغلين بما ترتب على إسقاط أمريكا قبلتين ذريتين فوق هيروشيماء وناغازاكى. وعلى خلفية رد الفعل على هذين الحدين الخطيرين وما رافقهما من هزيمة لألمانيا الهاتلرية التي كان ثمة في مصر من يراهن على انتصارها للمخلص من الاحتلال البريطاني، يطالعنا في الحارة الشعبية المصرية علاقة

جيل مؤسس راح يتكون بالتدرج على خطى بنبركة، ولكن في اتجاهات أكثر حميمية وأقل فصاحة. وكان في الطليعة هنا مومن المسيحي الذي أطل مفاجئاً بفيلمه الأولى «الشرقي»، الذي كان من الواضح منذ البداية أنه عمل يعول كثيراً على البعد البصري، وربما أكثر كثيراً من تعويله على ما كان يسمى في ذلك العين بالمضمون، من دون أن يبتعد كثيراً عن الرصيد الاجتماعي الذي سوف يظل من السمات المميزة لسينما المسيحي على مدار العقود التالية التي سيحقق خلالها عدداً لا يأس به من الأفلام.

لكن «الشرقي» ظلت له مكانته الأساسية والتأسيسية هو الذي تدور أحداثه، في خارجها، بسيطة يمكن تلخيصها في عدد قليل من الكلمات: طنجة خلال السنوات الأخيرة للاستعمار. وحتى لو كانت المدينة هي البطلة الحقيقة للفيلم الذي يبدو إلى حد كبير، مرتبطة بشيء من سيرة المخرج/ الكاتب نفسه، وهو ابن المدينة – كما سيقول لنا في عدد من أفلامه المقبلة –، إذ كان لا يزال فتى يصرد الحياة وأشخاصها من حوله. أما الشخصية المحورية هنا فهي عائشة، المرأة الطنجاوية التي تعيش حياتها في سجن التقاليد، ترصد فساد المجتمع من حولها دون أن تقوى على الصدي لها. بل إنها ستبدو عاجزة حتى داخل بيتها حين سيعبر زوجها عن رغبته في الزواج من امرأة ثانية. صحيح أن المجتمع والدين يعطيانه الحق في هذا، فارضين عليها الرضوخ،

التحقيق وهو يحمل بعض الأفكار المحددة وكثيراً من العنف. وهذا ما يمكنه في النهاية من تضييق الخناق على جوهر بعد أن بات مشبوه الأساسى. صحيح أن جوهر يعترف في لحظة ما، لكن الضابط لا يزال في حاجة إلى دليل إدانة. ولن يخفى علينا أن الضابط يتعمد «إضاعة» الدليل، لأنه في النهاية سوف يتبع هواه الذي حط على جوهر نفسه. فيقدم استقالته من البوليس، وينطلق مع هواه الجديد هذا إلى حياة الصعلكة ورحابة الحياة...»

«الشرقي أو الصمت العنيف»

(١٩٧٥) ٩٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	مومن المسيحي
سيناريو:	مومن المسيحي
تصوير:	محمد السقاط
تمثيل:	لبلى الشنا، عبد القادر قطاع، شوقي الصابيل

بعد المحاولات الأولى في صناعة سينما مغربية بدءاً من العام ١٩٦٨، على أيدي العربي بناني ومحمد عصفور، وصلت هذه السينما إلى أولى علامات نضجها مع فيلمين متاليين حققهما سهيل بنبركة عامي ١٩٧٢ و١٩٧٤، هما «الف يد ويد» و«حرب البترول لن تقع»، ما فتح الطريق (في وقت كان فيه عبد الله المصباحي يتبع تحقيق أفلام تقترب من السائد التجاري المصري أكثر من اقترابها من طموحات السينما المغربية البازعة)، أمام

(شفيقه ومتولي)

(١٩٧٨) د. (الوان) ١٣٠

علي بدرخان : إخراج
 شوقي عبد الحكيم : قصة
 صلاح جاهين : سيناريو وحوار
 عبد العليم نصر، محسن نصر : تصوير
 فؤاد الظاهري : موسيقى
 سعاد حسني، أحمد زكي، محمود عبد العزيز : تمثيل

ليست كثيرة بما فيه الكفاية الأفلام التي تعالج تاريخ مصر في القرن التاسع عشر. ويمكن بالتأكيد فهم بعض الأسباب التي تمنع السينمائيين من خوض إنتاج باهظ الكلفة في هذا المجال. ومع هذه، في كل مرة يحدث فيها أن يُحقق فيلم تعود أحداثه إلى تلك المرحلة، يكون النجاح النسبي حليفه، ولكن أيضاً السجال الصاخب.

غير أن فيلم «شفيقه ومتولي» لم يتحقق لا النجاح الذي كان مأمولأ، ولا حتى السجال الذي كان مشروعاً. ومع هذا يمكن القول ببساطة إنه يكاد يكون واحداً من أجمل الأفلام المصرية التاريخية. بل أكثر من هذا، واحداً من الأفلام القليلة التي انتهت، في الشكل بصورة خاصة، ذلك الأسلوب الإبداعي العربي / الشرقي، الذي كثيراً ما تطلع السينمائيون إلى الوصول إليه. ولعل الفضل في هذا يرجع إلى الشاعر والكاتب صلاح جاهين، الذي، إذ أخذ القصة الشعبية الفولكلورية التي صاغها

لكنها هي لن ترضخ، بل ستقاوم ولو عبر ممارستها طقوساً سوف تؤدي بها إلى الهلاك.

واضح هنا أن حكاية عائشة ليست سوى الذريعة في هذا الفيلم، المدخل الذي من خلاله يقدم لنا ما يسميه الناقد المغربي عز الدين الموافي «قراءة في يوميات المدينة»، مضيفاً: «إن التوظيف العالم الذي فضل المخرج أن يتناول به الواقع طنجة يستند، في رأيي، إلى اعتبارات سوسيةولوجية وفكرية قبل أن تكون فنية أو سينمائية. فعمرن السميحي المسكون بطنجة كفضاء طفلوي ساحر

وغامض ومفعم بالنوتاليجيا ظل سجين هذا التصور التاريخي بشكل يحاول أن يشخصن فضاء معيناً ويمنحه قدرأً من الحياة على الصورة ليجد نفسه فيه (...). نلاحظ أن فيلم «الشرقي» يسير على مسارين حكائيين يتقابلان حيناً ويتقطعان ثم ينفصلان حيناً آخر. هذان المساران يتمحوران بشكل متداخل حول قصة مدينة طنجة كفضاء يضم حكايات شخصية لأناس عابرين مثله ومثله، وحكاية أبطال تقترب من معاناتهم، خصوصاً المرأة عائشة التي على مسارها ستتوالد الأحداث بدءاً بمحاولة استعمال الخراقة لتعطيل ما يريد زوجها الإقدام عليه، مروراً برصد مجموعة من مظاهر التخلف وطقوسه كزيارة الأضرحة للتبرك، وتقديم القرابين، وحمل الطلاسم (...) وصولاً إلى النهاية المفجعة التي ربما يتبعها المخرج كباب مسدود من منطلق ندي اجتماعي تنتهي عنده كل أشكال المعتقدات التي تخرج عن دائرة التفكير العلمي.

ولاملاة المسؤولين الأجانب، والذي يحدث هنا – وكان من الطبيعي له أن يحدث – هو أن شفيفة تبقى من دون معيل، ما يضطرها للقبول بإغراءات شاب من أهل القرية، هو ابن شيخها الذي يؤمّن لها لقمة العيش مقابل ذلك.

وهنا إذ تكتشف علاقة شفيفة بذلك الشاب، لا يكون أمام الفتاة إلا أن ترحل هاربة إلى أسيوط مع قوادة محلية ستولى رعايتها. وفي أسيوط تلتقي شفيفة بالطرايبيشي الذي يتولى إرسال العبيد للعمل بالسخرة في حفر القناة. وهي من خلال علاقتها به تكتشف أساليبه النذلة في جمع العبيد، فتقرر بعدما تهرب منه، وتعود إلى قريتها أن تقضي، فيما يكون هو قد أرسل لمطاردتها عدداً من رجاله. غير أن هؤلاء لم يكونوا مطارديها الوحيدين. كان هناك متولي، شقيقها، أيضاً الذي كان قد تناهى إلى سمعه ما صار إليه وضع أخيه وقرر أن يعود ليقتلها ويمحو العار، على عادة أهل الصعيد. ولكن في الوقت الذي سيهم متولي بقتل شفيفة، ستصل إليها قبله رصاصات أخوان الطرايبيشي وقتلها.

وفي رأي الناقد علي أبو شادي أن حكاية «شفقة ومتولي» قد اكتسبت في رواية الرواية صلاح جاهين، بعدها جديداً نزع عنها أحادية النظرة الخلقية ووصل بها إلى رؤية المجتمع ككل من خلال الخلقة التاريخية التي استحدثها والتي تمثل منعطفاً مهمًا في تاريخ مصر المعاصر، ويتزع الإحساس الغيبي المختلف بأن ما يحدث هو مجرد قدر ومكتوب علينا «وعد وما الناش فيه، أمه احنا

شوفي عبد الحكيم، أخفى عليها، لدى كتابة السيناريو، طابع فنون الحكماتي والفرجة المستعارة جزئياً من ألف ليلة وليلة، بحيث ما ظهر على الشاشة في نهاية الأمر، نوع من فن مبتكر يشبه حلقات الحكى في المقاهي الشعبية، مع وجود راوٍ وكورس، ومستعينين ومحبّلين ومعترضين. ومن المؤسف أن هذه السمة في الفيلم لم تصل كما ينبغي إلى المترجين، ولا إلى السينمائيين الذين كان من الممكن أن تشكل بالنسبة إليهم جواباً عن تطلعاتهم لخلق أشكال سينمائية محلية.

ما غالب على الفيلم كان موضوعه، إذاً، ووطنية هذا الموضوع، ما حوله من إبداع شامل، تمتزج فيه الحكاية بالشعر بالموسيقى وموالاتها الشعبية، بالديكورات المحلية الجميلة، إلى فيلم نضالي يزيد – عن حق، بعد كل شيء – أن يكشف الظلم والقهر الكامنين، في حق الشعب المصري، بفعل شق قناة السويس على يد عمال السخرة المصريين البائسين تحت إمرة سلطات أذاعت لمتطلبات المحتل والشركات المتعاونة معه والأئمة من أوروبا، كي تتحقق تلك المعجزة التي تحفت على كامل المصريين.

ومن هؤلاء كان متولي، الشاب الذي كان يعيش هانتاً وديعاً في قريته الصعيدية يكفل عيش جده وأخته الحسناء شفيفة، فإذا بالجنود يتزرعونه من عيشه البسيطة ويلحقونه عاملأً بالسخرة حيث اعتاد عشرات الألوف من المصريين البائسين أن يموتونا تحت لهيب الشمس وقوسة العمل وسوء معاملة الجنود

الأمر، حينها إلى تدخل الشرطة وهرواتها لتفريق الحشد المدنس الذي جاء ليشهد الروائي الطويل الأول لمخرج شاب آت من القิروان، ليغتر على نفسه في فن السينما. وليعثر في هذا الفن على وسيلة للاحتجاج ضد ما يراه سوءاً في بلاده: استسلام السلطات، وإذعان المجتمع أمام تحول الاقتصاد التونسي إلى اقتصاد سياحة يدمر البيئة والآفاق، قبل أن يدمّر أي شيء آخر.

مهما يكن حتى وإن كان «شمس الضياع» الفيلم الأول الطويل لصاحبه، فإن الباهي كان معروفاً قبله، وعلى الأقل بفيلم متوسط الطول عنوانه «العتبات الممتوترة» كان عُرض، وفاز بالجائزة الأولى لمسابقة الفيلم القصير في مهرجان للسينما الناطقة بالفرنسية أقيم في بيته مري بلبنان عام ١٩٧٣. للفور بدا الفيلم صرخة ضد تحويل تونس (ومعظم بلدان العالم الثالث) إلى متاجع سياحي كبير يؤمّه العجائز الأوروبيين و«يدنسون» أرضيه.

وندرك الآن بعد هذه المقدمة أن هذا الموضوع نفسه هو الذي شكل محور «شمس الضياع»، ناقصاً مسألة التدريس، طالما أن أحداثنا سابقة تجري، في معظمها في مسجد في القิروان، أما «أحداث» «شمس الضياع» ففي قرية سياحية قرب الشاطئ. واللافت هنا، وربما كان هو سبب تدافع الجمهور لمشاهدة عرضه التونسي الأول، أن الفيلم كان عُرض في عدد من المدن والمناطق الأوروبيّة قبل أن تسمح الرقابة بعرضه في تونس. والفيلم يدور من حول قرية للصياديّن في تونس،

بإدلينا حاجة؟» والتاكيد على أن «كل اللي بنعمله بإيديينا ولينا فيه...».

«شمس الضياع»

(١٩٧٦)	٩٥ د. (الوان)
إخراج:	رضا الباهي
سياريو:	رضا الباهي
تصوير:	ثيفان دي ساند
موسيقى:	نيكولا بيفانني
تمثيل:	محمود مرسي، العربي الدخمي، هيلين كاتزراس

قبل ذلك، لم يكن من المتوقع أن يحظى أي فيلم تونسي بعرض في تونس بأي إقبال جماهيري ضخم. صحيح أن الجمهور السينمائي الذي كان عريضاً جداً في هذا البلد يومها، كان مهتماً بالأعمال القليلة التي تنتج من قبل مبدعي الفن السابع التونسيين، ولكن أبداً إلى حد أن يتدافع بالألاف ليشاهد واحداً من هذه الأعمال. ولكن حين اقترب العرض الأول لفيلم رضا الباهي «شمس الضياع» خلال دورة العام ١٩٧٩، لمهرجان قرطاج، في العاصمة التونسية نفسها، بدا المشهد في غاية الغرابة والمفاجأة: إذ قبل موعد عرض الفيلم بما لا يقل عن ساعة ونصف ساعة، كان قد تجمع عند مدخل صالة «الكونسيمه» عارضة الفيلم، ما يزيد على أربعة آلاف شخص... كل واحد يريد أن يشاهد الفيلم، وكل واحد مستعد لمراحمة الآخرين كي يفعل. وبالتالي احتاج

للمجهور العريض، كما رأوا فيه محاولة، لن يتوقف الباهي، كما غيره عن خوضها مراراً وتكراراً بعد ذلك، لخلق إنتاجات مشتركة، مع مصر وخاصة، ومع فرنسا وغيرها أيضاً. وهو أمر كان يؤمل منه دائماً بأن يصب فيمصلحة السينما التونسية.

ونشير في هذا الصدد، إلى أن أسمهم «شمس الضياع» عادت بالتدريج لترتفع إلى درجة صار كثراً يعتبرونه منذ ذلك الحين، واحداً من أفضل الأفلام العربية، إذ رأوا فيه ما لم يكن متفرجوه الأول قد رأوه.

ويبدو ذا دلالة في هذا الإطار ما تكتبه ناقدة معاصرة لنا، شاهدت الفيلم بعد نحو ثلث قرن من عرضه الأول، وهي رندة الروهنجي، التي كتبت تقول عنه: «... طرح رضا الباهي [في هذا الفيلم] رؤية متوازنة حول واقع لم يكن أبداً أفضل حالاً قبل أن يجتاحه التغيير، متجلباً بذلك رومانسية النظرة في معالجته السينمائية. فتراه يؤكّد انتقال أهل القرية من بوس إلى بوس آخر، ناسفاً بذلك، وبجرأة، أحد مركبات الخطاب التونسي الرسمي لتكريس بنية اقتصادية تقوم في شكل أساسي على الانفتاح والسياحة، كاشفاً تداعيات هذا المتعطف الخطير في انتقال طبيعة الاقتصاد من الصيد، كقطاع منتج، على محدوديته في الأرياف، إلى السياحة، كقطاع خدمات مرتبط بحركة السياحة الخارجية، وما يمثله هذا التحول من تأثير في التركيبة التقنية والاجتماعية للفرد التونسي».

تحولها الدولة إلى متاجع سياحي، محولة في طريقها أهلها الصيادين إلى أدلاء للسياحة يعيشون على هامش ذلك الازدهار المزيف. والفيلم أتي يومها بالألوان ومن إنتاج أوروبي، ولا يوفر أي جهة لفضح واقع الأوضاع في تونس من خلال واقعية أنهت الفيلم باستسلام الصيادين أمام ذلك التحول «المذل».

ولشن كان استقبال الفيلم، بعد عرضه، كشف عن حماسة أقل من تلك التي سبقت العرض، فإن هذا نتاج حينها من بعض خيبة أمل واتت الحضور، وكشفتها النقاشات التي تلت عرض الفيلم، حيث لم يتوان بعض المناقشين عن مهاجمة شكل الفيلم الذي اعتبره كثراً أقرب إلى جماليات البطاقات البريدية من جراء جمال صورته، جمالاً يتناقض مع طبيعة الموضوع الذي يتطرق إليه. أما من ناحية الموضوع فقد رأى البعض يومها أن الفيلم يمس موضوعه بقدر ما من السطحية من دون أن يتمكن من الدخول في لب المشكلة، مدركاً منذ البداية حدود عمل روائي أراد أن يقول أشياء كثيرة في أقل من ساعتين، وأن يستعين بنجم مصرى كبير (محمد مرسي) لم يبدِ مقنعاً في دوره التونسي.

مهما يكن، لا بد من الإشارة هنا، للإنصاف، بأن خيبة الأمل الأولى إزاء «شمس الضياع» عادت وتقلصت لاحقاً لمصلحة الفيلم، بحيث إن كثيراً من متقدديه الأشد ضراوة عادوا ورأوا فيه نوعاً من الريادة في موضوع سوف يتم التطرق إليه كثيراً بعد ذلك، ورأوا في جماليته، واستعانته بالنجوم، نقطة جذب

«شيء من الخوف»

(١٩٦٩)

١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج:

قصة:

سيناريو وحوار: صبري عزت، عبد الرحمن الأبنودي

تصوير: أحمد خورشيد

موسيقى: بلية حمدي

تمثيل: شادية، محمود مرسي، يحيى شاهين

عندما توجه المخرج المصري حسين كمال إلى مهرجان موسكو السينمائي، أواخر العام ١٩٦٩ لمرافقته عرض فيلمه «شيء من الخوف» هناك، كان يشعر كأن الأرض لا تسع له، وأنه تُفْدَى بفيلمه من «خرم الإبرة» كما يقول المثل. فالحال أنه قيل شهر قليلة كان الفيلم نفسه، تعرّض لما يمكن أن يتعرض له أي فيلم يحمل معناه أكثر من معنى، ويندو في نهاية الأمر، كأنه يحاول أن يفتح معركة مع السلطات القائمة.

في أوائل ذلك العام كان فيلم آخر لحسين كمال حقق من النجاح ما لم يكن حققه أي فيلم آخر في تاريخ السينما المصرية، (فيلم «أبي فوق الشجرة» من تمثيل عبد الحليم حافظ وعماد حمدي ونادي لطفي)، حيث كان التوازن قائماً بعناية، في الفيلم، بين نص إحسان عبد القدوس وأغنيات عبد الحليم حافظ وما يتطلبه الجمهور من فن السينما.

ولكن، في الوقت الذي كان فيه حسين كمال يحصد نجاحات «أبي فوق الشجرة»، وفي الوقت الذي كان يعد فيه ل لتحقيق فيلم عن رواية أخرى لكاتب آخر من كتاب الزمن الناصري: «نحن لا نزرع الشوك» ليوسف السباعي، وجد أن من المنطقى له أن يحقق فيلماً يحاول فيه أن يقيم شيئاً من التوازن الفكري والسياسي بين تطلعاته الخاصة، وما تتطلبه المصلحة العامة. وهكذا حقق «شيء من الخوف» الذي ظل لفترة من الزمن طويلاً، بعد ذلك، يعتبر فيلماً طبيعياً يعد بقيام سينما جديدة في مصر.

في «شيء من الخوف» من بطولة محمود مرسي وشادية وبحي شاهين عالج حسين كمال بعض الأوضاع السياسية في البلاد بلغة الرمز، وهذا الأمر لم ينطلي، بالطبع، على الرقابة التي كانت شديدة ومتشددة في تلك الأزمان الصعبة، ولا سيئاً في كل ما من شأنه أن يطاول الأوضاع السياسية ويتضمن نقداً ما. وهكذا، ما إن عرض الفيلم خلال موسم الصيف حتى سارت الرقابة إلى منعه متبرة إياه فيلماً هداماً.

وكان الفيلم - كما نعرف - يتحدث عن عصابة تعيش فساداً في قرية مصرية بقيادة عتريس فارضة أتاوات على الأهالي الذين يعيشون من جراء ذلك في خوف دائم. ذات يوم تقطع العصابة الماء عن الأهالي، لكن فؤاد، الصبي العنيفة تقوم بإعادة المياه المقطوعة؛ أما عتريس، فإنه لا يجرؤ على التصدي لفؤادة التي كان يحبها منذ الطفولة...

والى أعضاء لجنة الرقابة الحاضرين العرض، وطرح بكل بساطة سؤالاً: «هل نحن عصابة؟» فجاءه الجواب بسرعة «لا.. أبداً.. يا رئيس». وأكمل سؤال ثالث: «وهل أنا رئيس عصابة؟» وجاءه الجواب نفسه من جديد، فقال وهو ينهض متوجهاً نحو باب الخروج: «إذا كان الأمر كذلك، لست أرى ما يمنع عرض هذا الفيلم».

وهكذا عُرض الفيلم وتنفس أصحابه الصعداء، وارتاح الرقابه لأنهم بات يامكانهم أن يسمحوا بعرض الفيلم لهم ويستظلون برأس رئيس البلاد. والحال أن هذه الحادثة تذكر بحادثة مماثلة كان السينمائي الراحل صلاح أبو سيف يرويها وتعلق بفيلمه «ميرamar». فهذا الفيلم أيضاً، بسبب نقده العنيف للثورة وقد تحولت إلى دولة، وللفساد وللأخطاء، منعه الرقابة من العرض، وسكت عن المنع حتى مؤلف الرواية التي أخذ عنها الفيلم، نجيب محفوظ.

في النهاية عرض الفيلم أمام أنور السادات بتكليف من عبد الناصر، الذي حين أبلغه السادات أن الفيلم ليس بالسوء الذي أعلنه، أذن بعرضه شخصياً. وعرض الفيلم وأثار ضجة. أما بالنسبة إلى «شيء من الخوف»، فإنه عُرض بعد موافقة «الرئيس»، وطفق يمثل مصر في المهرجانات العالمية، وحقق نجاحاً كبيراً في مصر وخارجها. أما مخرجه فإنه عاد، في عصر الانفتاح، وحقق أفلاماً كانت في انتقادها للناصرية أكثر وضوحاً بكثير مما جاء في «شيء من الخوف».

لذلك تصعيدياً لعبه لها وعقاباً لما فعله يقرر الاقتران بها بالقوة مجبراً والدها على توقيع عقد الزواج. وهنا يقود الشيخ إبراهيم الأهالي في ثورة للتنديد بالعقد وإعلان بطلاه، وتزويده فاطمة والدة فؤاده. وهنا تقتل العصابة محمود ابن الشيخ إبراهيم يوم زفافه فلا يكون من الأهالي إلا أن يحاصروا قصر المجرم عتريس فيما تهرب فؤاده من برائته كما يهرب رجال العصابة تباعاً حتى يموت عتريس محترقاً في قصره.

أمام مثل هذا الموضوع تساءلت الرقابة بما إذا لم يكن حسين كمال يقصد بفيلمه مصر وثورتها، حيث تمثل القرية مصر كلها، والعصابة حكامها الآتين من ثورة الضباط الأحرار في العام ١٩٥٢.

من الفيلم للاشتباه بتضمنه هذا المعنى. لكن المخرج احتج، ووقف إلى جانبه في احتجاجه عشرات المثقفين والمفكرين، حتى وإن كان كثير منهم أعلن أنه لا يشاركه نظرته الواضحة في الفيلم. وصارت قضية منع «شيء من الخوف» قضية عامة، وصلت أباواها إلى الخارج.

ومثلما يحدث في مثل هذه الحالات، عادة، وصل الأمر إلى الرئيس جمال عبد الناصر. وعرض الفيلم أمام الرئيس وأمام عدد من معاونيه. وحين انتهى العرض، كان بدا على عبد الناصر استمتاعه بالفيلم، فهو عادة من هوا السينما ومن محبي السينما الجدية والطريقة سواء بسواء. انتظر مساعدو الرئيس تعليقاً منه، فبادر إلى الابتسام، ثم التفت إليهم

«صانع النجوم»

(١٩٧٧) د. (الوان) ١٢٠

إخراج: محمد راضي
 قصة وسياري وحوار: مجيد طوبايا
 تصوير: ماهر راضي
 تمثيل: محمود ياسين، سهير رمزي، سعيد صالح

عقب حرب تشرين ١٩٧٣ ، تعاون الكاتب القصصي مجيد طوبايا والمخرج محمد راضي، ليقدموا واحداً من أفضل الأفلام التي تحدثت عن تلك الحرب؛ «أبناء الصمت» الذي كشف عن وجه آخر لتلك الحرب، كان من المفروض به أن يظل مطموساً، وجه الأبطال الحقيقيين الذين صنعوا الحرب بعيداً من ضجة الإعلام والكليشيهات البطولية الممحوجة التي حفلت بها أفلام تلك الحرب... وما أكثرها.

ولم يكن مستغرباً على طوبايا وراضي أن يقدموا عملاً متفوقاً؛ إذ إن لكل منها تاريخ طيب، في المجال الذي يعمل فيه. فطوبايا واحد من أفضل كتاب الجيل الشاب في مصر، وراضي واحد من السينمائيين المتميزين داخل جماعة السينما الجديدة. والاثنان معاً، ظللاً رغم بعض التنازلات التي فرضتها أو ضاع أقوى منهما، محافظين على مستوى إبداعي جيد، يمكن تلمس آثاره في فيلمهما التالي «صانع النجوم»، والآثار التي نعنيها هنا هي: الفكرة الجيدة التي يتحرك من حولها الفيلم، والنيات الطيبة التي كانت إلى جانب الغضب

المتفاعل، الحافز الأساسي لصناعة الفيلم. غير أن المؤسف هو عدم احتواء الفيلم، من عناصر الجودة إلا على هذين الاثنين: فكرة جيدة ونيات موغلة في طبيتها.

الحكاية التي ينطلق منها «صانع النجوم» مبتكرة: فنان مسرحي شاب، تقوده ظروف معينة للتتعرف إلى نجمة سينمائية كبيرة، فتحبه، وتقدمه إلى «صانع للنجوم» أي إلى متاج من صنف أولئك الذين تحفل بهم الحياة السينمائية في القاهرة - ويتولى هذا تحويل الشاب إلى نجم سينمائي مرموق. والنتيجة تكون في تخلی الشاب عن خطيبته المكافحة إلى جانبه، وعن أصدقائه، وعن كل قيمة، ليصبح بضاعة استهلاكية تعيد وتكرر نفسها - على شكل نجم جماهيري - في أفلام ذات «حدوتة» لا تتغير. ولكن حين يحاول الشاب أن يتتبه لهذا المترافق الذي سقط فيه، يكون الأوان قد فات، وتطحنه عجلة الرأسماли السينمائي، من دون أن يستطيع لها تغييراً، هو الذي كان يعتقد للحظة أنه إنما دخل هذا الوسط لكي يغيّره من الداخل.

حول هذه الحبكة البسيطة، التي كان في وسعها أن تشكل ذريعة لفيلم متميز وفاضح لأالية العمل السينمائي، بنى محمد راضي ومجيد طوبايا سيناريو بالغ التعقيد والتفكير في آن واحد، ولقد أتى الإخراج ببلادته الغربية ليسهم في ترسيخ هذا التفكك، ولا سيما أنه حاول أن يستعمل أسلوباً كاريكاتورياً أغرق الشخصيات في إطاره، فأتت غير مقنعة، بل

الاستهلاكي من الداخل، أي بأدواته نفسها؟ حتى لو كان الجواب هنا بـ«نعم» سيبدو واضحاً أن الأداة قد أفلتت من يد محمد راضي، ولعل ما ساهم في هذا الإفلات توجُّه المخرج إلى المبالغة في استخدام أدوات السينما الاستهلاكية: نجوم شباك كبيرة، مشاهد جنس ومشاهد رقص مسحوبة، مثلين كوميديين مستهلكين وغير مقنعين، إضافة إلى حبكة رواية (وتسلسل درامي)، بدا واضحاً أنها لم يقنعوا أحداً.

فهل يؤدي هذا إلى سؤال آخر: هل كان بوسَّع الفكرة والنيات نفسها، أن تبتلي فيماً جيداً ومقنعاً لو كان المخرج أكثر جدية وتمكنَّا من محمد راضي؟ ربما. وبكيفي لاستنتاج هذا، مقارنة «صانع النجوم» بفيلم يوغوسلافي شبيه به إلى حد ما عرض خلال إحدى دورات مهرجان «كان» هو «رائحة زهر الحقول»... كذلك تكفي المقارنة بين نقطتين لهما وظيفة متشابهة: لقطة محمود ياسين حين يلمح خطيبته مني، وهو يحيي الجماهير المصفقة له في «صانع النجوم»، ولقطة التي ينظر فيها مارتنيلو ماستروياني، في نهاية فيلم «الحياة اللذيدة» الذي أخرجه الإيطالي فدريلكو فلليني، إلى الصبية التي تحبيه ولم يتمتع بها في اللقطة الأخيرة من الفيلم.

طبعاً، ليس معنى هذا أن المطلوب من راضي أن يكون فلليني آخر... ولكن المطلوب منه أن يستفيد... حتى ولو من الأفلام الأميركيَّة المتكررة التي تطمع إلى فضح هوليود من داخلها.

بعيدة من الصورة التي من شأنها أن تكون مقنعة للجمهور.

لقد قدم المخرج هنا «شخصيات الحد الأقصى» اعتقاداً منه أن في وسعه بهذا أن يؤثر في الجمهور. لكن هذه الشخصيات، إضافة إلى المشاهد الوعظية، وانقسام بناء الشخصيات كلها إلى طيبين (هم المتتصدون بباس إلى هذا الواقع)، وأشرار، جعل الفيلم يبدو وكأنه يخوض في عالم أكبر منه كثيراً، والمخرج يبدو وكأنه عاجز عن الإمساك بموضوعه وإيصاله بيسير وبساطة إلى الجمهور. ويبدو أن ولة محمد راضي باللامعقول (وهذا تجلٌّ بصورة خاصة في فيلمه القديم «الحاجز») جعله يبالغ في إضفاء الصورة الكاريكاتورية على الشخصيات.

أضف إلى هذا أن التطويل المتعتمد في بعض المشاهد (والحذف غير المبرر والواضح بجلاء، لمشاهد أخرى) جعل الفيلم أقرب إلى إثارة سأم المترفين، منه إلى إثارة انتباهم ويقطفهم إزاء المؤامرة التي تحيكها ضد ذوقهم وواقعهم، تلك السينما التي يصنعها معلمو السúديوúات القاهرية.

أضف إلى هذا أن ضياع المخرج بين الميلودrama والوعظ والرغبة في التجديد (من دون أن توافر له الإمكانيات التقنية الملائمة، كما يبدو)، جعل الفيلم يحيد عن غايته الأساسية التي هي نقد السينما المصنعة في القاهرة من داخلها.

والواقع أن هذا الفيلم يطرح أمامنا السؤال التالي: هل يمكن حقاً فضح هذا الفن

«الصدمة»

الإسرائيли كجراح ناجح، وتمكن من أن يحقق مستوى عيش متميز لنفسه وزوجته الحسناً. ونحن نشهد معه عند بداية الفيلم حفلاً تكريميةً كبيرةً يقام له ويمنح فيه جائزة إسرائيلية كبيرة.

ولئن استبدل بنا العجب لغياب زوجته عن الاحتفال، فإننا سرعان ما نستنسى ذلك الغياب، إذ نجد الرجل محظوظاً بأصدقائه ومعجبين حقيقيين. لاحقاً سنعرف سرّ غياب الزوجة، ولكن قبل ذلك سيستدعي أمين الجعيري إلى المستشفى على عجل، لأن تفجيرياً انتحرارياً وقع في تلك الأثناء في مطعم أسفار عن سقوط قتلى وجراحى. يقوم أمين بإنقاذ الجرحى حتى من دون أن يطرح على نفسه تساؤلات... لكن تساؤلات من نوع آخر سوف تطرح عليه ليلةً، حين سيستدعي إلى المستشفى مرة أخرى، إنما هذه المرة لإعلامه أن زوجته قتلت في التفجير، وأن عليه أن يتعرف إلى جثتها في المشرحة. يفعل ذلك طبعاً وسط صدمته وحزنه القاتل ويدأ في استعادة بعض ذكرياته معها غير قادر على تصديق أنها رحلت هكذا.

غير أن هذا سيبدو هيئاً أمام الصدمة التالية: أمام الاستدعاء الجديد، من قبل الشرطة هذه المرة. زوجته هي التي نفذت العملية الانتحارية، التي أسفرت عن مقتل ١٧ شخصاً، بينهم ١١ طفلاً كانوا يحتفلون بعيد ميلاد أحدهم في المطعم المستهدف. هذه المرة يرفض أمين التصديق كلياً. لا يمكن أن تكون زوجته الفاعل، فهذا الإرهاب هو - عادة - من فعل المتشددين الإسلاميين، وزوجته ليست

١٠٢ د. (الوان)	(٢٠١٢)
زياد دويري	إخراج:
زياد دويري وجويل توما	سيناريو:
ياسمينا خضرا	قصة:
توماسو فيورييلي	تصوير:
إريك نيفو	موسيقى:
علي سليمان، إفجينيا دودينا، ريمون آمسال	تمثيل:

بداية لا بد من الإشارة إلى أن فيلم «الصدمة» للمخرج اللبناني زياد دويري، يقف على حبل مشدود. لكننا لا نرى في هذا الوقوف ضعفاً في الفيلم بل قوة فيه، وعلى العديد من الصعد؛ منها ما هو سياسي وما هو تعبيري، بل كذلك ما هو - وهذا جوهر الأمر هنا كما سوف نرى بعد قليل - ما يتعلق بخرق الفيلم لعدد لا يأس به من المحظورات المسلم بها في التاريخين السياسي والإعلامي العربين.

في هذا الفيلم، الذي اقتبسه دويري ومشاركة في كتابة السيناريو وجويل توما بتصرف وحرية من رواية معروفة للكاتب الجزائري «ياسمينا خضرا» صدرت العام ٢٠٠٥، تطالعنا حكاية الطيب الفلسطيني أمين الجعيري، الذي رغم أنه من فلسطيني الضفة ويعيش ويعمل في تل أبيب، مثله مثل الآلاف من فلسطيني الداخل، تمكن بذاته وكفاحه من أن يؤمن لنفسه مكانة داخل المجتمع

كثراً يرحبون به، بعضهم لأنه لم يستسغ نجاحه «الغامض» لدى العدو، وبعضهم لأنه يخشى أن تكون الاستخبارات الإسرائيلية هي من أرسله لتتفقى آثار شيخ أصولي يدعى مروان عرف أن زوجته كانت على اتصال به، وأنه هو من جندها. وأمين حين يحاول لقاء هذا الأخير يُطرد بقصوة ويُضرب ويُهدد.

لكن الطريف هنا، والذي لا يجد المتردج تفسيراً له، هو أن أمين يستدعي ذات لحظة إلى لقاء سري، يجد نفسه فيه من دون مقدمات سينمائية منطقية، في حضرة قسيس مسيحي يحاضر أمامه حول القضية وضرورة الإرهاب - طبعاً لا يسميه هذا إرهاباً، بل «تضالعاً» ... والغريب أن أمين بعد هذا اللقاء سيجد نفسه كمن فهم فعلة زوجته بشكل أفضل وعثر على الإجابات التي كان يتطلع إليها، إذ إنه سيعود بعد ذلك إلى تل أبيب متوجهًا رافضاً منطق معارفه... إنما من دون أن نعرف ما الذي ستكونه خطواته المقبلة. نعرف فقط أن رفضه الأول لما فعلته زوجته لم يعد الآن على مثل ذلك الوضوح.

سينمائياً، يبدو هذا التبدل ضعيفاً من ناحية بناء السيناريو، وخاصة أنه يتلو اللقاء المفتعل والمفحوم مع القسيس، كدليل للقاء مع الشيخ مروان. والحال أن المرأة يجد نفسه هنا، للتعامل المنطقي مع الفيلم، مضطراً إلى التغاضي عن هذا اللقاء، معتبراً إياه تنازلاً ما من المخرج... فإن فعل، سيستعيد نظرة إلى «الصدمة» تجد فيه مساهمة في الدور الجديد الذي بدأ يلعبه نمط معين من سينما تتسع منذ

مشددة، ولا حتى مسلمة، إنها مسيحية، ومنذ أن تعرف إليها لم يجد عليها أي إشارة تتمّ عن استعداد ما تفعل ما تهمها الشرطة به. وأثناء ذلك، سيكون الجميع تقريباً قد تخلوا عنه، ستكون حياته قد بانت على وشك الانهيار. وبالنسبة إلى الشرطة، كما إلى المجتمع المحيط بأمين الجعفري في تل أبيب، لم يعد هذا فقط أرمل الراحلة «المخدوع»، بل لا بد من أنه هو الآخر متواطئ معها... وهكذا يصل إلى جحيمه. ولا يعود ما يهمه مكانته وعمله وحياته، بل صار كل ما يهمه الآن أن يعرف لماذا؟ لماذا وكيف حولت زوجته العبيدة الجميلة السعيدة جسدها قبلة قاتلة؟ كيف ومتى حدث هذا؟ من حرّضها؟

وهكذا، يبدأ رحلته وسط شكوك الشرطة وعداء معارفه السابقين من اليهود، الذين كانوا عالمه و«أهل» قبل أيام، ليتوجه إلى نابلس، حيث عرف أن زوجته كانت تتردد بين الحين والأخر... وهو في رحلته النابلية هذه يلتقي أخته وبعض أفراد عائلته من الذين «حرمه» نجاحه المهني في «المكان الآخر» من لقائهم منذ عشرين سنة وأكثر... لكن الفيلم ليس فيه هنا متسع من الوقت لإدانته على جحوده.

في الفيلم يريد أمين أن يتبع خطوات زوجته، في الوقت الذي يعيش استعادة ماضيهما معاً، ولكن دائماً يقصد أن يفهم. إنه الآن لا يريد أكثر من أن يفهم ما الذي حدث... لكنه مع انتهاء الفيلم لن يكون قد روى ظماء كثيراً، فهو هناك في فلسطين حيث تتحدث الملصقات عن زوجته كشهيدة بطلة، لم يجد

يؤكد من جديد قوة لغة سينمائية متحركة تشتغل على نمط يوازن بين التقاطع خلال التصوير والتقطيع خلال التوليف، ويعطي أهمية كبيرة لدور الممثل؟ في ثلاثة أفلام حتى الآن - «بيروت الغربية» و«ليلي» قالَتْ هذا» قبل «الصدمة» - أثبتت دويري حضوره القوي في السينما العربية الشابة، بلغة سينمائية شديدة التفعّل، كما في اختيار للمواضيع يدوّل للوهلة الأولى انتقائياً، لكن ما يؤمن له وحدته ذلك الهم الذي تحمله سينما مهما توّرّت في جغرافيتها ودنّوها أو بعدها من الذات.

سنوات في فلسطين، كما في إسرائيل، تسعى إلى العبور من اليقينيات القديمة إلى مجابهة الواقع الحقيقي بكل تشعباته... ونعرف أن هذا النوع السينمائي يسير دائماً وسط الرمال المتحركة، لأن المعضلة الأساسية تكمن في الهوة الكبيرة التي تفصل بين منطق العقل الذي لا بد له من أن يتسم ببرودة هائلة إزاء أحداث ومواقف شديدة السخونة ودائمتها، وعالم العواطف والغرائز والأحكام المسبقة.

في إسرائيل اعتُبرت أفلام هذا النوع من «زيارة الفرقة» إلى «العروس السورية» و«بستان الليمون» مروراً بـ«البنان» و«فالنس مع بشير» وشراطط كثيرة غيرها، خنجرأ في خاصرة الصهيونية واليمين الإسرائيلي، وربما وجود دولة إسرائيل نفسها كفوة احتلال وقهـر، ولكن السينما المقابلة من أفلام ميشيل خليفي المسائلة حول مسؤولية الذات في ما حدث، إلى أفلام إيليا سليمان الناقدة للذات بقوـة وتهكم، مروراً بسينما شيرين دعيس ونجوى نجار وهاني أبي أسعد ذات الأسلطة الحارقة لم تحظّ عـتنا بما يكفي من تفاعل ونفوذ في الأذهان والذهنيات. كلها لا تزال أقرب إلى أن تكون سينما ملعونة في بيـة يصعب عليها أن تتفق من غفلة البقـين الجاهـز.

«صراع الأبطال»	
(١٩٦٢)	د. (أسود وأبيض)
توفيق صالح	إخراج:
أفلام عز الدين ذو الفقار	إنتاج:
ع. ذو الفقار، عبد الحي أديب، محمد أبو يوسف	قصة:
توفيق صالح	سيناريو:
كمال كريم	تصوير:
فؤاد الظاهري	موسيقى:
سميرة أحمد، شكري سرحان، صلاح نظمي	تمثيل:

في العام ١٩٩٤، كان قد مضى نحو ثلث قرن على تحقيق المخرج المصري توفيق صالح فيلمه الثاني «صراع الأبطال». ومع هذا حين كان هذا المخرج في بلدة خريبكة المغربية حيث عُقد مهرجان للسينما كرم

وزيـاد دويرـي بـفيلـمه الجديد هـذا، ضـمـ نفسه إلى هذا العالم المشـاكـس... فـهـل يـجدـ الفـيلـم عـزـاءـهـ، إذـ منـعـ عـرضـهـ لـدىـ جـمهـورـهـ الطـبـيعـيـ، الجـمهـورـ العـرـبـيـ الـذـيـ يـرـيدـ الفـيلـمـ أنـ يـحرـضـهـ عـلـىـ السـؤـالـ؟ـ وـهـلـ يـجـدـ عـزـاءـهـ إـنـ أـكـدـنـاـ أـنـ، فيـلـمـ مشـغـولـ بـشـكـلـ جـيدـ منـ النـاحـيـةـ السـيـنمـائـيـةـ،

مواصلة مسار سينمائي كان يراد له أن يكون استثنائياً في تاريخ السينما المصرية، شكلاً و موضوعاً وأسلوب إنتاج، فإن الفيلم الثاني، رغم قوته و جدية موضوعه ولغته السينمائية المتفوقة - أو بسبب هذا كله على الأرجح -، أخفق في الوصول إلى الجمهور العريض الذي كان يتودى الوصول إليه، وليس فقط في الصالات، بل بخاصة قبل ذلك، أي خلال التصوير، حيث، فيما توجه الفريق العامل في الفيلم إلى الريف لإنجاز مشاهد من فيلم كان يرى أنه يعني أهل الريف ويمكنه أن يحكى عنهم و يعلمهم و ينورهم، خارطاً لياتهم في مسار ثوري نضالي، عوامل هناك بكل قسوة ولا بأساة، واعتبر العاملون فيه مجرد «مثقفين» من أهل المدن يجدر اقتناص ما يمكن اكتسابه منهم، مادياً... فقط. والحقيقة أنها لو درستنا هذا الموقف التناقضي في شكل معمق، ربما نجد صورة فصيحة لمعضلة التحدي التنويري في وطننا العربي، وليس في الريف المصري وحده.

ومهما يكن من أمر، لا بدّ من القول هنا إن هذا هو بالذات الموضوع الأساس في فيلم «صراع الأبطال» ١٩٦٢ الذي لولا إقدام القطاع العام في السينما المصرية على إنتاجه، يومها، من طريق شراكة إنتاج عز الدين ذو الفقار، لما كان وجد. ففي ذلك الحين، وبعد صدور القرارات الاشتراكية في مصر، وهي أدت إلى هروب الرساميل غير المصرية - وربما بعض المصرية أيضاً - التي كانت تستثمر في إنتاج أفلام مصرية تجارية

توفيق صالح خلاله، ووجد صالح نفسه ذات سهرة يُجر إلى الحديث عن هذا الفيلم، وقف من دون مقدمات وراح يروي الكيفية التي أُنجزت فيها معظم المشاهد الخارجية، ومشاهد المجاميع لفيلم «صراع الأبطال». كانت تلك السهرة لحظة سينمائية نادرة، اختلط فيها تأثير المخرج الدرامي بذكرياته بحبه للسينما، بحنيه إلى زمن مضى، في شكل مدهش: لقد روى يومها طوال ما يقرب من ساعة كاملة، تفاصيل الفيلم، وعلاقة الفريق العامل فيه بسكان الريف الذين صُور الفيلم في مناطقهم واستخدمو فيه كومبارس... تاهيك بالمقارقات، من استيلاء العمدة على أجور الكومبارس، إلى عدم استساغة الرجال أن تظهر صور نسائهم في الفيلم وما إلى ذلك.

يومها وحين توقف توفيق صالح عن الحكي، التفت الحضور إليه وقالوا كما ولو بصوت واحد: ترى لماذا لا تحقق اليوم فيلماً عن تصوير ذلك الفيلم؟ رفض صالح الفكرة بإشارة من يده وقال: لندع الماضي للماضي... فهو لا يعود. وطبعاً كان توفيق صالح مخططاً في موقفه ذاك. لأن حكاية مثل حكاية تصوير «صراع الأبطال» كانت، حقاً، جديرة بأن تروى في فيلم جديد «يزور» الفيلم القديم.

ولكن يبدو أن ما هو طريق «سينمائي» في ذكريات توفيق صالح، كان يغلب عليه ما هو مرير أيضاً. ذلك أن مخرجاً مبدعاً مثله، إذا كان، يومها، فيلمه الأول «درب المهايل»، عن قصة وسيماريو نجيب محفوظ، قد حقق له نجاحاً جماهيرياً واعداً، محمساً له على

ريفية مصرية يعمل أهلها في الزراعة، أسوة بالغالبية العظمى من سكان أرياف مصر... غير أن هذه الأحداث لا تدور - ولأسباب سياسية طبعاً - في الزمن الذي صُور فيه الفيلم، بل في العام ١٩٤٨، أي قبل الثورة بسنوات. وهي تتمحور من حول الطبيب الشاب المتخرج حديثاً شكري الذي يتجه ليعيش في تلك القرية الثانية في الريف، وهدفه أن يخفف عن السكان أمراضهم، ويساعد them على درء الفقر والجوع، اللذين يرى أن الأقدار والتخلّف مسؤولان عنهم.

ييد أن ما سيكتشفه شكري بالتدرج، هو أن المسؤولية عن هذين الأمرين ليست قدرية، بل مرتبطة بالإقطاعي عادل بيه، الذي يمتلك البلاد والعباد هناك ويسطير على الناس دافعاً إياهم في كل لحظة إلى العيش والتصرف وفق مشيتيه. أما من يحاول الخروج عن طاعته فإنه يختفي أو يرسل إلى مصح الأمراض العقلية. هكذا إذ يفهم الطبيب الشاب هذه الحقيقة يبدأ بالتصدي للإقطاعي مساعداً السكان على المطالبة بحقوقهم مداوياً إياهم... ما يخلق وذأ بينه وبينهم، واجداً في الوقت نفسه صراعاً بينه وبين الإقطاعي، ولكن أيضاً، بينه وبين القابلة المحلية أم هلال، التي تجده مناسفاً قوياً لها اكتسب قلوب الفلاحين ويقاد يقطع رزقها.

وفي الوقت نفسه يكون هناك الجنود الإنكليز، الذين لا يتورعون عن إلقاء بقايا طعامهم للفلاحين، ما يتسبب في انتشار داء يبدأ في إصابة الناس، ليكتشف الطبيب لاحقاً أنه داء الكوليرا الذي سرعان ما يصبح وباء.

رائجة، ساد نوع من سينما أكثر جدية مدعاومة من الدولة... غير أن مشكلة هذا النوع من السينما كمنت في أنه جاء أبكر من وقته، وتسرع في طرح مواضيع جادة وحيوية على جمهور كان اعتاد السينما الترفية السهلة طوال عقود وعقود.

ويومها إذا كان معظم السينمائيين المصريين الذين جربوا حظهم في سينما القطاع العام الجدية، قد عادوا بعد سنوات قليلة إلى السينما السائدة، بعدما أخفقوا في جعل الأفلام الجيدة بدلاً لها، رفض تلك العودة قلة من المبدعين ففضلوا، إما التوقف أو مواصلة تحقيق أفلام خاسرة. وكان من مؤلاء توفيق صالح، الذي يمكن أن نقول اليوم إن فيلمه الذي يتحدث عنه هنا، إنما قدم صورة مبكرة لما ستكون عليه الأمور، بالنسبة إلى إبداع يتوصى خير الشعب وإثراء فكره... والشعب منه براء.

ولعل في إمكاناتنا هنا أن ننطلق من هذا الكلام لنقول إن توفيق صالح، على أية حال، لم يكن وحده الذي عرف كيف يرسم في شكل مسبق، صورة واقعية لحقيقة العلاقة بين فكر التحديشيين والمجتمع، قبليه وفي موازاته كانت هناك أفلام وأعمال كثيرة ترسم الصورة نفسها، ومنها «الجبل» لخليل شوقي عن رواية بالاسم نفسه لفتحي غانم.

تدور أحداث «صراع الأبطال» الذي كتب له السيناريyo توفيق صالح بنفسه عن قصة تشارك في رسم خطوطها كل من عز الدين ذو الفقار وعبد الحفيظ أديب ومحمد أبو سيف، في منطقة

المهم أنه في خضم الصراع، هذه المرة، بين شكري وتقاليد الأهالي التي تتضاد مع مصالحهم ومع تحريضهم ضد شكري من قبل عادل بيه وأم هلال في الوقت نفسه، يكاد شكري يستسلم لولا أن وزارة الداخلية ترسل إليه قوة لحمايته، وكذلك لمحاصرة السكان بغية منعهم من الخروج بمرضهم إلى خارج القرية... ويفضل هذا كله يمكن شكري من شفاء السكان وبالتالي إثبات أنه كان على حق. أما الوزارة فتعينه مسؤولاً عن مكافحة الكوليرا، ما يجعله يتقلّل إلى قرية أخرى، مع زوجته هذه المرة، للقيام بالمهمة ذاتها.

من الواضح، من ناحية الجوهر الفكري للفيلم، أننا هنا بصدّد عمل مبكر، لم يستسهل الأمور فيلقي اللوم على السلطات، بل إنه يصور الصراع على حقيقته: بين تحالف يضم أصحاب المصالح والتخلف... وبين الفكر التنويري، الذي لن يتصرّر إلا بعد أن يلقى دعماً من السلطات، رغم عسفها. وفي هذا المعنى يبدو لنا الفيلم شديد المعاصرة، وسابقاً لأوانه.

ويمكّننا أن نقول هذا عن معظم الأفلام - القليلة على أية حال - التي حققها توفيق صالح، الذي عاد من بعدها وصمت عن خوض نضاله الفكري من طريق السينما، إلا في مرات نادرة، أنتجت مرة فيلماً عن كتاب توفيق الحكيم يوميات نائب في الأرياف، ومرة فيلماً - مميزاً - عن قضية فلسطين هو «المخدوعون» إنتاج سوري، ١٩٧٢ عن قصة لغسان كنفاني.

وحين يطلب الطبيب من السكان هنا، أن يكفوا عن تناول الطعام الذي يُرمى إليهم، يتخلى الفلاحون عن طاعته، وقبل أن يتبيّن له في شكل قاطع أنه الكوليرا، يعمد كي يتبيّن من الأمر ويقنعهم إلى نبش جثة ميت ويشرّح الجثة ليتيقن أن الداء هو الكوليرا. وهنا بدلاً من أن يكون هذا الدليل القاطع وسيلة لكشف صدقية الطبيب ودفع السكان إلى إطاعة إرشاداتـه للنجاة من هذا الوباء... يصبح الطبيب عدو المجتمع الرقم واحد... ولكن هذه المرة، لأنـه نبش جثة ميت وأجرم في حق التقاليـد وما هو مفهـوم من تعالـيم الدين على الصعيد الشعـبي.



والحال أن هذه الحبكة تسير، في الفيلم، بالتوالـي مع حبـكة أخرى محورـها، هذه المـرة، المرأة وحكـمية حـب وزواجـ بين شـكري والمـدرـسة عـفـافـ التي يـكونـ الطـبـيبـ سابـقاـ، قدـ انـقـذـهاـ وأـعـادـ إـلـيـهاـ الـاعـتـباـرـ عـلـىـ الضـدـ منـ إـشـاعـاتـ مـغـرـضـةـ تـناـولـتهاـ، وـيدـفعـ منـ الإـقطـاعـيـ عـادـلـ بيـهـ الذـيـ، إـذـ كـانـ فـيـ المـاضـيـ عـلـىـ عـلـاقـةـ معـهـاـ، أـرـادـ أـنـ يـقـيـهـاـ عـشـيقـةـ لـهـ، حـتـىـ بـعـدـ زـوـاجـ رـتـبـهـ لـهـ الأـهـلـ. وـإـذـ يـتـمـكـنـ شـكـريـ منـ إـنـقـاذـ عـفـافـ وـسـمعـتـهاـ يـتزـوـجـهـاـ، لـتـصـبـحـ شـرـيكـتـهـ فيـ كـفـاحـهـ.

«صراع في النيل»

(١٩٥٩)

١٢٥ د. (أسود وأبيض)

يتمحور الفيلم من حول مجاهد الذي يعتبر في قريته الواقعة على نهر النيل، رجل المهمات الصعبة وأحد الأبطال المحليين. ومن هنا لم يكن غريباً أن يكلّفه الرئيس جاد بمهمة التوجّه إلى القاهرة لشراء مركب حديث يستخدم بدلاً من المراكب المحلية التي ولّى زمانها. ويسلّمه المال الذي جمعه من أهالي القرية ثمرة كدهم لشهر، ليدفعه ثمن المركب (الرفاص)، فإذا سيصطحب مجاهد معه الشاب محسب ابن الرئيس جاد بوصيّه به خيراً. وحتى الآن تبدو الأمور طبيعية وجيدة، لكن الحاقد أبو سعفان الذي لا يضمّر الخير للرئيس جاد يستثار من هذا كله ويكلّف مساعدته المدعو هشام ورجاله بتعقب مجاهد ومحسب، لقتل هذا الأخير والاستيلاء على المال.

في بداية الإبحار يرسو المركب في قنا حيث يغري هشام محسب بمشاهدة المولد متّعقاً إيهامه مع اثنين من مساعديه كي ينشروا منه المال... وبالفعل كانت الغازية نرجس تقدم رقصها لإغراء محسب، بتلقيب من هشام الذي يتمكّن من نشر المال من محسب، لكن مجاهد يسترده ويخفّي المحفظة التي تحويه في حجرة مُحكماً إغلاقها. وهنا تنتقل نرجس إلى مستوى ثانٍ من إغرائهما محسب إذ تلّجأ إليه كي يغيّرها من صاحب الخيمة الذي يستغلّها، فيقبل مجاهد بذلك بشروط، ويبيّنها على المركب حيث ترقص مغوية الرجال بمن فيهم محسب، الذي سيقع في هوامها إلى درجة أنه يرضي الزواج منها رغم معارضة مجاهد الذي يقرّر أمام عناد محسب أن يقتلها، لكنها

إخراج: عاطف سالم
قصة وسياري وحوار: علي الزرقاني
تصوير: فارس وهبه
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: هند رستم، عمر الشريف، رشدي أباظة

يمكن اعتبار هذا الفيلم - في أحسن أحواله - عملاً واقعياً يقدم صورة مشوقة، وإنسانية في الوقت نفسه، لجانب من الحياة المصرية لم يكن معروفاً يتعلق بالحياة في المناطق المحيطة بنهر النيل بعيداً من القاهرة، أما في أسوأ أحواله فهو نوع من فيلم «رعاية البقر» على الطريقة المصرية، ونوع من «فيلم الطريق». لكنه بين هذا وذاك، فيلم عن الصراع الأيدي بين الخير والشر، إنما على خلفية اقتصادية واضحة، كما على خلفية تحديّيةمضمرة إلى حد ما.

في المقام الأول، إننا أمام فيلم سينمائي بالمعنى البصري للكلمة، وفيلم شعبي جمع له مخرجه بعض أفضل ممثلي المرحلة، وعدداً من العناصر التي تعتبر جاذبة للجمهور العربي، ومن هنا لم يشكل نجاحه مفاجأة لأحد، حتى ولا على صعيد النجاح النقدي، إذ اعتبر من جانب النقاد نموذجاً لما يمكن صنعه في ذلك الحين. وفي المقابل إننا أمام فيلم معرق في محلّيته، ومن هنا كان مدهشاً حقاً، نجاحه الكبير خارج مصر.

الافتراض بأن الأفلام نفسها لو حققت من دون الثورة، كانت ستكون مختلفة بعض الشيء. ربما كانت ستكون أكثر احتجاجاً على الأوپساع القائمة، مع نهایات قد تشبه، نهاية «الأرض» أو نهاية «عودة الابن الضال»، أو حتى «العصفور» (وهي أفلام سيحققها شاهين لاحقاً). أما هنا في هذه الأفلام التي تتحدث عنها، فإن النهایات أنت سعيدة: انتصارية بكل وضوح. ذلك أن الحس الشوري كان قد بدأ يفعل فعله. وما سينما شاهين في ذلك الحين، وسينما غيره من السينمائيين من أنصار الثورة، سوى تسجيل لانتصارات هذه الأخيرة. وبعد هذا، هل يهم كثيراً أن يشير «صراع في الوادي» الذي حقق عام ١٩٥٤، إلى أن أحدهاته وقعت عام ١٩٥١، أي عشية الثورة؟

ثلاثة أمور جديدة، جاء بها هذا الفيلم: فهو أولاً، اكتشف عمر الشريف، الذي مثل هنا للمرة الأولى، آتياً من دراسته في «كلية فكتوريا» مغيرةً اسمه بعدما كان ميشال شلھوب؛ وثانياً، جمع عمر الشريف بفاتن حمامة، نجمة النجوم الصبية الحسنة في ذلك الحين، لينطلق الإثنان بعد الفيلم في حكاية حب شغلت الصحافة وأهل السينما طويلاً، قبل أن تتوج لاحقاً، بطلاق فاتن من زوجها المخرج عز الدين ذو الفقار واقترانها بالشريف؛ ومن ناحية ثالثة، استخدم الفيلم وربما للمرة الأولى في السينما المصرية على مثل هذا الحضور والقوة، الكاميرا المحمولة باليد، وخاصة في مشاهد المطاردة الرائعة بين آثار الأقصر.

تمكّن من إحباط محاولاته، حتى تندلع معركة أخيرة حين يهاجم هشام ورجاله المركب وتصاب نرجس، لكن مجاهد يتمكّن من الانتصار عليهم ويعود بالرفاق إلى القرية وقد نصب محسب رئيساً عليها وسط ترحيب الأهالي به كبطل محلي كبير...»

عن هذا الفيلم تقول الناقدة فريال كامل: «تفع غالبية الأحداث على مركب شراعي في النيل، ما يعد أكبر تحدٍ لمبدعي الفيلم (...). كما إن المخرج صاغ أحداث الفيلم في صيغة مبارزة في حبك الحبيل بين نرجس الغازية ومجاهد ما أضفي التشويق على السرد...».

«صراع في الوادي»

(١٩٥٤) ١٠٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	يوسف شاهين
قصة:	حلمي حلبي
سيناريو وحوار:	علي الزرقاني
تصوير:	أحمد خورشيد
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	فاتن حمامة، عمر الشريف، زكي رستم

السؤال الذي يمكن البدء هنا في طرحه هو التالي: هل كان من شأن شاهين أن يحقق «صراع في الوادي» ثم من بعده «شيطان الصحراء» فـ «صراع في المينا»، لو لا أن الثورة كانت اندلعت وبدأت تتحقق نجاحاتها واستقرارها، بعد عامين على ذلك الاندلاع؟ ربما يكون الجواب نعم. ومع هذا لا بد من

الشر الذي لا بد من أن يهزم في نهاية الأمر؛
صراع الأجيال... وما إلى ذلك.

يتمحور الفيلم، الذي يروي لنا في شكلٍ
أساسي بصوت بطله أحمد (عمر الشريف)
من حول ما عاشه هذا المهندس الزراعي
الأتي من الطبقة المحسوقة، لكنه تمكن من
أن يحصل تعليماً عالياً، قرر أن يضعه في
خدمة أبناء طبنته. وهمّلواه كانوا يعانون عسف
الباشا الإقطاعي الذي ينتج، مثلهم قصب
السكر ليبيعه في مصانع السكر ما يشكل لهم
منافسة غير شريفة وغير عادلة، إذ إنه هو قادر
على أن يؤمّن منتوجه من القصب مستنداً
إلى مكانته وإلى مسايرة السلطات له، إضافة
إلى قدرته التنافسية على أساس أنه قادر على
إنتاج كميات أكبر بتكلفة أقل (ولا ننسى
هنا أننا في العام ١٩٥١). من هنا يكون أول
تدخل لأحمد، على شكل توفير إمكانات
علمية جديدة تدعم إنتاج صغار المزارعين ما
يمكّنهم من أن يكونوا منافسين هم بدورهم.
ويشعر الباشا أن تدخل أحمد هذا يشكل
خطراً عليه وعلى شؤونه الاقتصادية، فيبدأ
بمضاييقه والتصدي له. لكن أحمد لن يأبه
بهذا، خصوصاً أن أمال، رفيقة طفولته، وابنة
الباشا (طبعاً) ستعمل لتدعمه، انتلاقاً من قصة
الحب التي تجمعهما.

وإذاء هذا كلّه يتضادُر غضب الباشا على
أحمد وخوفه من أساليبه العلمية، مع غيرة
رياض، ابن عم أمال، عليها من أحمد، ليؤدي
إلى تضادُر جهود الباشا ورياض للتخلص من
أحمد. وهذا إذ يعجزان عن فهره في معركة

ولعل في إمكاننا القول إن هذا كان فتحاً
جديداً، ليس في السينما المصرية وحدها، ما
جعل تلك اللقطات تبقى في الذاكرة حتى بعد
أن ننسى موضوع الفيلم كله.

وموضوع الفيلم أساساً هو الإصلاح
الزراعي. ففي ذلك الحين كانت الثورة
المصرية وقد بدأت تحول إلى دولة، قد
جعلت من قوانين الإصلاح الزراعي، سلاحها
الأساس لتجمّع الشعب الريفي من حولها.
ولا شك في أن القضية الزراعية في مصر هي أم
القضايا، وأن الصراعات الطبقية (الخلفية غالباً)
في الأرياف المصرية، صراعات أساسية وغالباً
ما تكون دموية، وهي صراعات يكون طرفاها
عادلة، طبقة الإقطاعيين من ملاك الأرضي،
وطبقة الفلاحين البائسين.

وخلال العهود السابقة على الثورة،
ومنذ زمن بعيد، كان الانتصار دائمًا من
نصيب الإقطاعيين، بفضل مساندة السلطة
لهم. من هنا، ما إن انتصرت الثورة حتى
أرادت أن تجعل من الإصلاح الزراعي فرسانها
رهانها الأساسي. وهكذا صدرت قوانينه
منذ العام الأول للثورة. غير أن الإصلاح
لم يكن - طبعاً - جذرياً، بل كان يتطلب،
بالآخر، إلى خلق نوع من المصالحة الطبقية
يعحسن أحوال الطبقات الفلاحية البائسة، من
دون أن يتحقق الإقطاعيين تماماً.

ولم يكن هذا الموضوع الأساس لـ «صراع
في الوادي» مصادفة، علمًا بأن في هذا الفيلم
مواضيع أخرى كثيرة، متشعبة هي غناه ونقطة
الجذب فيه: الحب وقدرته على الانتصار؛

صارت آمال ملحقة بأحمد، في سياق الفيلم إذا... وهي وبالتالي تمردت على طبقتها، ليس كي تنضم إلى طبقة أحمد، وإنما لكي تؤمن علاقتها معه بذلك التصالح الطبقي، الذي - وهذا أمر في غاية الأهمية - ما كان يمكن له أن يكون لولا عنصر العلم الذي أدخله سيناريو علي الزرقاني وحلمي حليم، في جوهر الفيلم، ما يعني أن المصالح الطبقية هنا لم تتم بين مثل للطبقة المالكة والإقطاعية (آمال)، وممثل لطبقة الفلاحين المسحوقة (أحمد)، بل بين آمال التي يحركها الحب والخير (الموجودين إذاً، لدى الطبقة الساحقة، وإنما عبر صراع أجيال لا يخفى على أحد يؤدي إلى انضمام الجيل الجديد من هذه الطبقة إلى النسخة الجديدة من الطبقة المسحوقة)، والنسخة الجديدة من هذه الطبقة ثمة شرط لا بد أن تتوافر فيها كي تؤمن حصتها من المصالحة الطبقية: الوسامنة كطريق للحب، أولاً، ثم عنصر العلم والرقي الذي يجعل المحبوب ينسليخ عن طبقته قبل دخوله المصالحة.

أما الأساس الذي ستقوم عليه هذه المصالحة، فهو الأخلاق. ففي جزء كبير من موقفها، ما كان يمكن للأمال أن تجد تبريراً لأنحرافها في المصالحة لو لم يكن أبوها الباشا شريراً، ويستعين في شرّه، برياض ابن أخيه. شر هذين الممثلين للطبقة الطفيفية الإقطاعية، شرط أساسي لاتخاذ آمال موقفاً صريحاً في الفيلم. لقد كان في إمكان الحب وحده أن يدفعها إلى ذلك. لكن هذا ما كان من

متكافئة يلجان إلى الحيلة والشر، ما يُحدث في الفيلم قلبة أساسية تحوله من فيلم اجتماعي / سياسي، إلى فيلم بوليسى: يقتل رياض الشيخ عبد الصمد، أحد أعيان القرية ويلصق التهمة بಚابر أفندي والد أحمد، الذي تدبر كل الدلائل لتعزيز اتهامه ويعاكم ويتم إعدامه. وهكذا لا يجد أحمد مفرأً من أن يخوض الآن، صراعاً مفتوحاً، ليس فقط لأسباب سياسية طبقية أو اجتماعية، بل الآن لأسباب تتعلق بالظلم الذي وقع والده ضحيته، ولوأد هذا الشر الذي يمثله البasha ورياض.

ولسوف يترك الفيلم منذ هذه اللحظة على الصراع الذي يخوضه أحمد ضد الأشرار، ما يتبع لكاميرا يوسف شاهين التي من الواضح الآن أنها لم تعد تهتم كثيراً بحكاية الحب بين أحمد وآمال، وبالتالي بآمال نفسها، لمصلحة الاهتمام المطلق بأحمد ملائكة إيه في كل خطوة وفعل من خطواته وأفعاله. هنا تصبيع آمال ثانية الأهمية.

واللافت أن فاتن حمامة رضيت بهذا تماماً، وهي النجمة الكبيرة في ذلك الحين، ما جعل إعجابها بعمر الشريف يتضاد مع إعجاب يوسف شاهين به، وحوله هو بدوره، منذ ذلك الحين إلى بطل الأبطال. وهو أمر سيجعل الشريف يشغل بطولة الفيلمين التاليين لي يوسف شاهين، وللذين سيبدوان من ناحية ما، وكأنهما كتاباً وحققاً من أجله... ومن أجل أسطورته التي ولدت في السينما المصرية، ثم في السينما العالمية منذ ذلك الحين.

ثمة مبرر موضوعي لذلك التأمل. ثم بخاصة مشهد النهاية، حيث يعترف الأب البasha، وهو يموت، بالشروع التي اقترفها، واقترفها رياض لحسابه، فيما ابنته - على رغم موته بين يديها - تظل معلقة بجها لأحمد.

كل هذا، إن لم يكن جديداً تماماً على السينما العالمية... واللغة السينمائية الشاهينية، التي انتهى بها الأمر إلى أن تحيّر المشاهدين مثيرة إعجابهم في الوقت نفسه، أسمهم في أن يتحول «صراع في الوادي» ليصبح ثورة في السينما المصرية، ثورة حقيقة بات يحق لابن الثمانية وعشرين عاماً، أن يعلن بها، وليس سياسياً أو فكرياً فقط، انتفاء إلى العصور الجديدة. أما بالنسبة إلى السلطات الثورية الحاكمة، والتي كانت خلال تلك السنوات التأسيسية تسعى لاكتساب الفنون الشعبية إلى جانبها، فإنها رأت في يوسف شاهين حليفاً قيئماً لها. كما رأت في «صراع في الوادي» سندًا رئيسياً لمشاريعها في مجال الإصلاح الزراعي، ناهيك بأنها رأت في نظرته إلى مسألة المصالحة الطبقية، ضد الفئات الأكثر شرًا من الإقطاعيين دعماً لفلسفتها ولا سيئماً أن الفيلم حمل في ثناياه مفهومي «العلم» و«الإيمان» اللذين نجدهما كذلك في كتابات وطروحات منظري الثورة، في ذلك الحين أو لاحقاً، من كتاب يبني هذا عمّك جمال لأنور السادات، إلى كتاب فلسفة الثورة جمال عبد الناصر. بل إن من سيقرأ الميثاق الذي وضعه عبد الناصر لاحقاً، سوف يدهشه كيف أن «صراع في الوادي» حمل كل تلك الأفكار باكراً.

شأنه أن يرضي الجمهور في ذلك الحين. ففي زمن الثورة والإصلاح الزراعي كان لا بد من «شيطنة» العدو الطبقي، بغية انتزاع فتاته الأكثر خلقاً وتقدماً ليتصبح جزءاً من شعب الثورة.

وهذا بعد سوف نجده، لاحقاً، في العديد من أفلام يوسف شاهين، بل في كل مرة يكون فيها نوع من الحدة في الصراع، طبقاً كان أو غير طبقي. ففي «فجر يوم جديد» كما سوف نرى، سيتمكن الطالب الشوري الشاب (المسلح بالعلم هو الآخر) طارق، من اجتذاب زوجة الأرستقراطي الفاسد إلى جانب الثورة ومنجزاتها، بالحب، ولكن أكثر من هذا بـ «شيطنة» العدو الطبقي، حتى في عزّ عهد الثورة. وفي «عودة الابن الضال» سيكون الحب عاملًا في انتزاع الفتى إبراهيم، على يد ابنة الطبقة العاملة تفيدة، من بين أسرته (ابنة الطبقات الثورية وقد تحولت بدورها إلى طبقات طفiliّة) ليتحقق معًا مصالحة طبقية جديدة... ثم لاحقاً، في «المصير» كما في «الآخر» سيكون الحب، ومقارعة الشر، ممثلاً في كل مرة بنمط طبقي جديد، وسيلة للمصالحة الطبقية.

أما بالنسبة إلى «صراع في الوادي» وفي أبعاده السينمائية، لنتذكر، مرة أخرى، بأن يوسف شاهين الذي كان قد بدأ يمتلك أدواته الفنية تماماً، بات علينا منذ «صراع في الوادي» أن نتابع ثورته في الشكل: التوليف المتوثر، على شخص قبل انتهاء حوار من يحدّثه، الكاميرا محمولة يدوياً، اللقطات التي تتأمل جسد عمر الشريف، حتى من دون أن يكون

«الصالك»

(١٩٨٥)

١٢٠ د. (ألوان)

إخراج:

داود عبد السيد

سيناريو وحوار:

داود عبد السيد

عن قصة فيلم «بورسالينو»

تصوير:

محمود عبد السميع

موسيقى:

راجح داود

تمثيل:

نور الشريف، محمود عبد العزيز، يسرا

إذا كانت هناك أفلام محددة تعتبر ضمن إطار سينما الواقعية الجديدة المصرية التي ازدهرت في سنوات الثمانين، الأفلام - العلامات، فإن هذا واحد منها، ولا سيما في مجال انتماه إلى فرع من ذلك التيار اهتم أساساً بتصوير ما عكسه الانفتاح الاقتصادي، اجتماعياً وسياسياً، على مصر وأهلها في تلك المرحلة. بل إن «الصالك» يعتبر واحداً من ثلاثة أو أربعة أفلام عبرت بقوة وعمق عما حدث. ولا سيما عن أولى إطلالات الصعود الاجتماعي السريع ضمن إطار مبدأ «الغاية تبرر الوسيلة»، هذا على الرغم من أن الفيلم مقتبس، أصلاً، من فيلم فرنسي. فالحقيقة أنه كان من قوة «الصالك» وواقعية وإتقان نقل أحداته وأشخاصه إلى البيئة المصرية، أن أحداً لم يتبنه حقاً، إلى أن له أصلًا غير مصرى. ونعرف أن هذا كان نادر الحدوث في السينما المصرية.

يدور الفيلم من حول شابين من الإسكندرية بائسين يعيشان حياة الصعلكة غير

مهتمين بالحاضر وغير حاملين لأمال كثيرة في ما يتعلق بالمستقبل. كانا، مثل، ملايين الشبان المصريين من أبناء جيلهما، يعيشان كيما اتفق، من دون أي تطلع. واحد من الشابين، مرسى، يتزوج فتاة تدعى صفية تمثله في وضعيته حيث تعمل بائنة. ثم ينجذب منها ابنه. ذات يوم يحدث أن مرسى يصلم شاباً بسيارة يقودها فيحكم عليه بالسجن.

وفيما هو في السجن يتولى صديقه صلاح شون زوجته وابنته، في وقت كان فيه مرسى، وهو يمضي عقوبته في السجن، يقيم علاقات مع أفراد عصابات التهريب وغيرهم من أبناء مجتمع الحشاشة. وهكذا حين تنتهي محكميته ويخرج من السجن سيكون قد تعلم «مهنة» جديدة، مكتئاً من أن يشاركه صلاح في العديد من عمليات التهريب التي كانت شديدة السهولة أيام الافتتاح تلك. ويبداً صعود الاثنين اجتماعياً ومالياً، ليصبحا من أهل الطبقات الموسرة. وفي تلك الأثناء كان الإثنين قد تشاركاً في تجارة الأخشاب، مع واحد من غيلان التجارة والتهريب يدعى الدواخلي الذي له من النفوذ السياسي ما يمكنه من خداعهما، في وقت كان فيه الشقاق قد بدأ يدب بين الاثنين، حيث إذ يتعرف صلاح على الثرية المتعلم مني ويريد الاقتران بها، تفضل هذه أن تقيم علاقة معه من دون أن تحولها إلى زواج.

غير أن المهم في الأمر هنا هو أنه في الوقت الذي كان الصراع قد بدأ يحتدم بينهما وبين الدواخلي، يبدأ الصراع الفعلي بين الاثنين،

ويرودة. وكان مقنعاً كصعلوك ثم كأحد الوجهاء (...). وهو التوفيق نفسه الذي حالف محمود عبد العزيز في أداء شخصية صلاح بعواطفه الجياشة ومشاعره الحميمة ورغبتها في الحياة وتعلقه بالأحلام، كما نجحت يسرا في أداء دور صافية المحبة البسيطة، لو لا تلك المونولوجات الطويلة التي كانت أكبر من طاقتها....».

ولا سيما إذ يعرف مرسي لاحقاً بأن صلاح قد خانه إذ أقام علاقة مع زوجته صفية فيما كان هو قابعاً في السجن يتعلم ويخطط كي يصعدا معاً بعد خروجه. وهكذا لن تنتهي الأمور إلا بصراع عنيف بينهما تتضافر في خلفيته العلاقات التجارية والرفاقية والجنسية... ما يؤدي إلى مطاردة بين الاثنين تنتهي بقتل مرسي لصلاح ووصول الشرطة للقبض على هذا الأخير.

«صفائح ذهب»

(ألوان) د. داود (١٤٠٤)

نوري بوزيد	إخراج:
نوري بوزيد	سيناريو:
يوسف بن يوسف	تصوير:
أنور براهم	موسيقى:
هشام رستم، حمادي زروق، مشكاة كريفة	تمثيل:

في المقام الأول لدينا مناضل يساري تونسي أمضى ست سنوات في واحد من أقصى السجون السياسية في بلده، وكانت تهمته الانتماء إلى جماعة يسارية تسمى جماعة «آفاق». إن ذلك المناضل هو نوري بوزيد، المخرج السينمائي الذي أطل على عالم السينما العام ١٩٨٦ بفيلم «ريح السد» قبل أن يعود إطلاعاته بعد ذلك بعامين بفيلم «صفائح ذهب». وفي هذا الفيلم الأخير لدينا، في المقام الثاني إذاً، مناضل يساري تونسي أمضى سنوات شبابه في السجن بتهمة الانتماء

كان «الصعاليك» أول أفلام داود عبد السيد الذي سرعان ما سوف يلمع في الساحة السينمائية المصرية لعملين كبارين تاليين هما «الكتت كات» و«البحث عن سيد مرزوق»، ويتبع من ثم مسيرته عبر عدد لا يأس به من أفلام أعطته مكانة أساسية في راهن السينما المصرية. أما «الصعاليك» فلا يزال يعتبر واحداً من أقوى أفلامه وأكثرها تعبيراً عن تلك الأخلاق الجديدة التي راحت تسود مصر في زمن الانفتاح.

وح حول هذا الفيلم كتب الناقد علي أبو شادي: «قد نجد هنا أو هناك بعض الهنات الصغيرة، في الشخصيات أو في عناصر اللغة السينمائية أو في الأداء، لكننا بالقطع أمام عمل حلقي، يقدم تحليلاً واعياً فطناً لظروف نشأة طبقة جديدة في مصر، من خلال عمل شديد الحيوية والصدق فياض بالمشاعر، حاد كنصل السكين تعلو فيه الصداقة ثم ينعيها ويرثي لها. وقد أدار المخرج ممثليه بكفاءة رغم أنها تجربته الروائية الأولى، حيث نجح نور الشريف في أداء دور مرسي الأكثر عقلأً

من دون أن يعتمد، كما يفعل كاتبو ومصورو السيرة الذاتية في عالم الإبداع العربي، إلى أي تبرير وقصمة العالم – والأحداث بال التالي – إلى أبيض وأسود. صحيح أن يوسف سلطان لا يتحمل في ما حدث له، ولتاريخ بلده، قدرًا من المسؤولية يساوي القبر الذي يتحمله الطفاة، لكنه مع هذا مسؤول، ومسؤول بقوة، وهذا من دون أن يحدد لنا المخرج / المؤلف حجم هذه المسؤلية. فهو في هذا الفيلم لا يريد أن يخوض تنظيرًا حول ما حدث، بقدر ما يريد أن يقدم صورة للخارج من السجن باحثًا عثا كان شكل ماضيه، وكيف يمكن من الآن وصاعداً أن يربط ماضيه بحاضره، من خلال ذاكرة لا تكفي عن تأثيره، أو على حد تعبير الناقد خميس خياطى: «... في تطور الأحداث وتعريبة الماضي لاكتشاف المأسى الحية التي مازالت تصارع الواقع، نجد أن بوزيد يضرب يمنة ويسرة، ويصبّ وابل غضبه على المعارض السياسي وعلى السلطة القائمة. ويظهر هنا في البحث المضني عن حقيقة ما، تلك الحقيقة التي، في النهاية، لا يمتلكها أحد. وهو ما يزيد من فتح جرح الذاكرة الموصومة بنكرانها للواقع...».

وفي المقابل، نجد الناقد سمير فريد، إذ يتحدث بعجاله صحافية عن «صفائح ذهب»، يأخذ على بوزيد أنه «يلفت الأنظار إلى شخصية ثانية يدور حولها الجدل، ولكنها شخصية المسلم الذي يسمى أصولياً عند البعض ومتطرفاً عند البعض الآخر (...)، إننا نحتاج إلى سينما نوري بوزيد التي تدفعنا إلى

إلى جماعة «آفاق» النضالية. وها هو يخرج الآن ليجاهد حاضره وماضيه، طارحاً على نفسه أسئلته الشائكة والغاضبة، ومنها ذلك الرئيسي حول قيمة كل ما ضحي من أجله: هو الذي ضحي بشبابه وامرأته وأهله وأصدقائه وسعادته، لتكون التبيجة سجنًا وفراغًا وياساً تماماً بعد السجن.

في نهاية الأمر يكاد نوري بوزيد ويُوسف سلطان (اسم الشخصية المحورية في «صفائح ذهب») أن يكونا شخصاً واحداً. ولكن فيما يخرج يوسف سلطان من سجنه مدمرًا فارغاً يدور في حلقة لا تقوه إلى مكان، عرف بوزيد كيف يخرج ليطرح هذا كله في سينما تعویذة تقيء الدمار. عرف بوزيد كيف يكون الخلاص: أن تضع هواجسك وغضبك ومساتك كلها في داخل سينماك، اختيار فيه خلاصك. هذا هو الحل. ومهما يكن من أمر هنا، سيقول نوري بوزيد لاحقاً: «القد وضعت في هذا الفيلم كل ما كنت أكرهه في ذاتي». ومن هنا لم يكن غريباً آلا يشعر المتفرج بقدر كبير من التعاطف مع يوسف سلطان، رغم كل ما حدث له، من تعذيب وسجن وخيبة. فالفيلم أصلاً لا يسعى للوصول إلى هذا التعاطف. الفيلم هو بالأحرى مسعى لطرح أسئلة شائكة ليس فقط حول ما فعل بنا، أيضاً حول ما فعلناه.

وفي هذا المعنى، تحديداً، أتى «صفائح ذهب» متميزاً وقاسياً، إذ جعل من «بطله» يوسف سلطان، في الوقت الذي قدّم فيه كذات، في لعبة السيرة الذاتية التي يتمي إليها الفيلم، جعل منه رمزاً لجيل وفكر كاملين،

لا يزال يعتبر حتى اليوم واحداً من الأفلام العربية التأسيسية. فعمّ يتحدث هذا الفيلم؟ عن حكاية مغنية في المقام الأول ولكن من خلالها عن حكاية وطن واستقلال.



هل هي حكاية المغنية المعروفة عليا التونسيّة كما قال البعض؟ أم هي حكاية الفنانة حبيبة مسيكة، كما قال البعض الآخر؟ أم هي حكاية مفيدة التلاتلي نفسها، كما افترض عدد من الصحافيين؟ لا هذا ولا ذاك قالت التلاتلي، ربما كانت هناك عناصر من حياة عليا أو حبيبة أو حتى عناصر من حياة صاحبة الفيلم نفسها. لكن هذا كله نابع فقط من ذلك التطابق القائم في القهر الذي تعرّض له المرأة التونسيّة خصوصاً والمرأة العربيّة عموماً. وهو قهر يلوح في ثنایا فيلم «صمت القصور»، بل يشكّل موضوعه الرئيسي، حتى يصرف النظر

مناقشة قضايا مهمة في المجتمعات العربية المعاصرة، ولكن علينا ألا ننسى ونحن نناقش ما يثيره من قضاياً أثناً أمام أعمال فنية ولسنا أمام محاضرات أو ندوات سياسية...». واضح من هذا الكلام الذي يشكل نقداً ضمنياً لرسم بوزيد لتلك الشخصية، أن الناقد سمير فريد لم يكن في إمكانه أن يتوقع منذ ذلك الوقت «المبكر»، أن مناقشة شخصية «الأصولي» أو «المتطرف» ستتصبح بعد حين شغل المجتمعات العربية ومفكريها ومدعويها الشاغل...!

«صمت القصور»

(١٩٩٤) (ألمان) د. (١٢٧)

مفيدة التلالي إخراج:

سیناریو: مفیدة التلاتلي، نوری بوزید

تصویر: یوسف بن یوسف

أَنْهُ دِيْنٌ أَهْمَى مِنْ سُقْرٍ

تمثيل: إمال الهدليبي، هند صبرى، ناجية الورعى
كان الفيلم التونسي «صمت القصور» أول فيلم روائى طويل تتحققه السينمائية مفيدة التاللتينى التي كانت معروفة في عالم السينما العربية باشتغالها المميز على توليف عدد منهم من الأفلام الطبيعية. ومع هذا لم يكن كثرا يتوقعون أن يكون أول فيلم تخرجه على مثل تلك القوة. ومن هنا حين عرض تباعاً في «كان» ثم «قرطاج» ثم مهرجان السينما العربية في باريس أحدث صدمة إيجابية مدهشة. وهو

القصر تشهد ولادتين: في الطوابق العليا ولادة سارة ابنة الباي سيدى علي، وفي الطوابق السفلية ولادة عليا، ابنة الخادمة خديجة.

ولشن كنا عارفين أن سارة هي ابنة رب القصر، فإتنا سنجهل من هو والد عليا، لأن عليا، طفلة الخادمة خديجة تأتي، كما ينبغي للوضع أن يكون في تلك الأمكان، من اللامكان، من العلاقة الجنسية التي تسمح لسادة القصر المذكور بإقامتها مع الخادمات، علاقة نظل مستورة بالتكتم، محاطة بالغموض لا يجرؤ أحد - ولا حتى صاحبة العلاقة نفسها - على البوح بها. كل ما في الأمر أنها نفترض أن عليا يمكن أن تكون ابنة السيد علي، وشمة لمسات حنان أبوية من هذا الأخير وبوح صامت في عيني خديجة يقتربان علينا مثل هذا المنطق.

على هذه الخلفية ترسم مفيدة التالتي حكاية فيلمها، وتسير قُدُّماً في كشفها للشخصيات وللعلاقات بينها، وتدع لنا بين العجين والأخر حرية أن ننشر - إذا شئنا - على ترميز يضع كل شخصية وحادثة في إطار تاريخي ومنطقى يكاد يقول لنا إن المخرجة إنما تحاول هنا أن تشرح لنا تاريخ تونس نفسها. غير أن الواقع في فتح الترميز هذا، من شأنه لو أوصل إلى منطقة، أن يُفقد الفيلم بعضاً من سحره، لكي يظل هذا السحر قائماً يجب على عليا أن تظل عليها، ويجب على حياتها أن تسير تحديداً على الطريق الذي رسمته لها المخرجة.

عن أحداث الفيلم، التي سيدو للوهلة الأولى أنها تحمل خصوصياتها التي تحول بينها وبين آية إمكانية للتعريم.

أجل للوهلة الأولى تبدو الحالة خاصة، خصوصية الديكور والفترة الزمنية، ولكن أيضاً خصوصية العلاقات التي يرسمها الفيلم، والبيئة التي توضع فيها شخصياته. فنحن هنا في قصر كبير شديد الفخامة، يعيش فيه سادة تونسيون كبار عشية الاستقلال. والكاميرا في هذا القصر تتجلو كالمحرك بين النقيضين اللذين يجمعهما القصر: السادة الذين تجري حياتهم على منوالها الطبيعي، حفلات، سهر، علاقات غامضة، علاقات مرضية، تطلع مبهم نحو الاستقلال وسط التعاون التام مع المحتل، والأبوية الهائلة التي يعامل بها السيد الكبير سي على كل أهل الدار، بمن فيهم الخدم. والخدم هؤلاء هم المحور الثاني للحياة في القصر، يقومون بأعمالهم كما يتquin عليهم أن يفعلوا، وفيما يجتمعون بعضهم إلى بعض يسمحون لأنفسهم بقدر من الحرية اللغظية التي تتيح لهم أن يرووا لنا بعض خفايا القصر، ويعبروا عن مسرات حياتهم ومتغصاتها.

ضمن إطار العرف القائم، تسير الحياة في هذا القصر على المنوال الذي ينبغي أن تسير عليه، وكان يمكن لها أن تسير إلى الأبد لو لا أن ذلك الزمن المفصل شهد تضاد حديثين لا علاقة لبعضهما ببعض: حيث أولاً كانت تونس تعيش زمناً انعطافياً هو زمان الانتفاض ضد المحتل الفرنسي بقيادة الحزب الدستوري. ومن ناحية ثانية، كانت أروقة

مراهاقة ناضجة، غير أن خديجة ستقف لتقول لا، للمرة الأولى. صحيح أن الـ «لا» التي تقولها لا تحمل سوى الرفض أي أنها لا توفر لابتها أي حل منطقي. لكن عليها ستلتقط الكرة، وتنتفتح في الوقت نفسه على الحب عبر تعرفها إلى الشاب لطفي، ابن مدرس الموسيقى المختفين في غرفة مديرية الخدم لأنه مطارد من قبل قوات الاحتلال.

هذه العناصر كلها سوف تشتعل في حياة عليها منذ تلك اللحظة. وهي التي ستدفع بها إلى مصيرها الجديد: مصيرها المستحرر من القصر بعد زوال الاحتلال، فهل أوصلها هذا المصير الجديد إلى الانعتاق الكلي الذي كانت تتطلع إليه. وهل هي الآن، خارج القصر، سعيدة كما كانت تريد أن تكون؟

قوة فيلم مفيدة الثلاثي تكمن عند تلك النقطة المفصلية بين المصيرين: عند ذلك التوازي بين حياة خديجة وحياة عليا. فهذه الأخيرة إذ تناول حريتها بعد «الفضيحة» تسيئها في القصر حين يطلب منها أن تغنى في فرح سارة، فإذا بها توقف الأغنية الغرامية فجأة لتبداً بإنشاد أغنية وطنية تونسية تادي بسعادة الشعب واستقلال البلد – إذ، إذ تناول عليا حريتها، وتهرب من القصر مع لطفي ستصبح مغنية شهيرة، وستصبح رفيقة حياة لطفي، لكنه لن يتزوجها، وهو كذلك سيطالبها بالآتحافظ بالطفل الذي تحمله في أحشائها، منه. وهذا الأمر يرمي عليا في وهدة مصيرها الجديد. وهو يدفع المترجح إلى أن يقول متدهشاً: لكن

وحياة عليا هي الحياة الوحيدة في القصر التي تخرج عن إطار العلاقات النمطية القائمة منذ أيد الأبددين. لماذا اختارتتها مفيدة الثلاثي هي بالذات؟ أمر قد لا يهم الترقب عنده كثيراً، ولكن لا بأس من الإشارة إلى المنعطف التاريخي الذي تطابق مع ولادة عليا وكان هو الدافع الأساسي، لأن فتاة مثلها تولد في منعطف تلك الظروف سوف تكون هي أداة خرق اللعبة، وعلى يديها سوف ينكسر صمت القصور، وليس من قبيل المصادفة هنا أن تصبح عليا مغنية وأن يحررها الفن من مصير أمها.

ونعود هنا قليلاً إلى الوراء: خلال بحثها المضني والصامت عن أبيها، ويسكب وضعيتها الخاصة تتمكن عليا من التنقل بحرية بين طوابق القصر جميعاً، وتحظى بلفتات حائرة من السيد الكبير، وتعامل من قبل سارة وكأنها أخت لها.

وكل هذا يعلّنا بمصير لعليا يختلف عن مصير أمها، فالأم خادمة ابنة خدم جاءت إلى القصر وهي في الثانية عشرة ولا ترى أن لها أي مكان آخر خارج القصر؛ رحلتها الوحيدة سوف تكون تلك التي تقودها من صمت القصور إلى صمت القبور. غير أنها بصمتها، بكلام عينيها، بخضوعها، ستهتم في زرع بذرة التوق إلى الحرية في نفس ابتها، تلك البذرة التي سينميها حب الفن، واكتشاف عليا باكراً لوضعيتها المميزة. صحيح أن شقيق السيد الكبير، سوف يحاول «ممارسة حقه» الطبيعي في الاعتداء عليها حين سيكتشف أنها أضحت

لأن تختصر منه عشر دقائق على الأقل، وأحياناً بتركيز خلاق لا يفتقر إلى المرح أو إلى خفة الظل. تقولها أحياناً بحيث يبدو أن فيلمها صرخة من أجل المرأة، صرخة تدين كل الرجال من دون تفريق، ويبدو في أحياناً أخرى أنه سؤال كبير حول جدوى ما حققناه بفضل نضالنا التحرري.

«طوق الحمام المفقود»

(الوان) د. ٩٠ (١٩٩٠)

ناصر خمير	إخراج:
ناصر خمير	سيناريو:
جورج بارزسكي	تصوير:
جان كلود بنيني	موسيقى:
تمثيل: نافين شودري، نينا إسبر، وليد عرقجي	

كما في الأفلام الروائية الطويلة الأخرى، وهي قليلة العدد على آية حال، لمسار سينمائي يزيد على ربع قرن، التي حققها ناصر خمير، السينمائي والرسام والكاتب التونسي ذو الفراداة التي لا شك فيها، لا تقوم المسألة في «طوق الحمام المفقود» على مشاهدة فيلم من أجل «فهم حكايته»، بل من أجل مشاهدته. وبهذا المعنى الذي يكاد يكون تفصiliاً، يموضع هذا الفيلم نفسه وسط تلك الفتنة النادرة من الأفلام «البصرية» التي عرفتها السينما العربية من خلال مبدعين مثل شادي عبد السلام ومنصف ذوب وفريدة بليزيد،

السيد علي سمع لخدية بأن تحفظ بجينها على الأقل.

هنا يقع المتدرج في إغراء الترميز من جديد. ومن جديد تأتي قوة التعبير لدى مفيدة الثالثي لتبعد عن فيلمها «هذا الخطر»، وتعيدنا إلى خصوصية الحالة. وهي خصوصية يركز عليها - على أي حال - أسلوب التراجع نلتقط عليها في أول الفيلم وهي مغنية كبيرة معروفة، تعيش وضعاً متازماً في علاقتها مع فنها كما في علاقتها مع شريك حياتها لطفي، وحين يبلغ هذا التأزم ذروته يخبر لطفي عليها بأن ثمة شخصاً أخبره بأن السيد علي قد مات. هنا تتجه عليها إلى قصر السيد علي لتقديم واجب العزاء، وفيما هي تجول في القصر تستعيد ذكريات طفولتها، مرة عبر ما تحكي لهما «خالتي حدة» التي باتت الآن ضريرة لكنها تعتبر خزان الذاكرة الرئيسي لهذا المكان المغلق، ومرة عبر ما تتذكره هي نفسها. وسياق الفيلم يسير في شكل متوازن بين الماضي والحاضر. لقد تبدلت أمور كثيرة: انتصر الوطنيون، ألغيت مكانة السادة، لم يعد الصمت سيد اللغة في القصر. ولكن هل اختفى الخدم كخدم والساسة كساسة؟ بل ألم يتحول لطفي نفسه إلى سيد جديد يملئ قواعد اللعبة من جديد، وعلى هوا هذه المرة؟

أمور كثيرة تقولها لنا مفيدة الثالثي في هذا الفيلم. تقولها أحياناً بوضوح وأحياناً بغموض، أحياناً بتطويل غير منطق يصل إلى حد إثارة الملل. في اعتقادنا أن الفيلم بحاجة

لا يعيش في زمان محدد لكنه يعثر على بقايا الصفحة الأولى من الكتاب وفيها تلك العبارة التي ربما تعتبر أشهر عبارات الكتاب وتکاد تكون مفتاحاً أساسياً له: «الحب، أعزك الله» أوله هزل وأخره جد»، فيقرر السعي للحصول على بقية الكتاب، مفضياً بما يتأكد للفتى زين نديمه الباحث بدوره ولكن عن والده الذي يقول له أنه من العجن... أما أمير سمرقند فيبدو في الفيلم شخصاً واحداً مع الفارس عزيز الذي هو أميرها أيضاً، فإنه يتوهض - في خيال حسن - على سفر معلمته الشيخ إلى مكة واختفاء زين.

كل هذا قد يبدو حين يروى هنا أشبه بلعبة كلمات متقطعة تتجاوز تعاقب الأزمنة ومنطق السرد، ييد أن علينا ألا ننسى أن خمير غالباً ما يجعل من ألف ليلة وليلة مرجعه الحكايات، ما يفسر هذا التشابك بين العلاقات والشخصيات معطياً الفيلم ما يمكننا أن نسميه منطقه الداخلي... وسمته الفريدة. وهذا ما دفع الناقد سمير فريد إلى أن يقول في مقال له عن الفيلم: «... يخرج ناصر خمير في «طوق الحمامنة المفقود» عن خياله كرسام وسينمائي من ثقل الأفكار النظرية بغض النظر عن مدى عمقها أو مدى اضطرابها، فتراه يحلق بالضوء واللون في مشاهد الليل وهو يتبع القمر من الهلال إلى البدر، محور الزمان العربي حيث تبدأ وتنتهي الشهور الهجرية، ويحلق بالحوار العربي دون اللهجة التونسية هذه المرة، في مشاهد الحوار بين رسول الموت ورسول الحب، والحوار بين الأماء والقرود في خيال

هذا، كي لا تندو إلا من الحالات الأكثر تطرفاً في هذا السياق.

ومع هذا فإن «طوق الحمامنة المفقود» يبدو أكثر عمقاً وتشابكاً من أن يكتفى بالنسبة إلى الحديث عنه، بالبعد البصري. فتحن هنا أمام فيلم يحاول أن يقول أموراً كثيرة، متسللاً إلى العديد من العوالم والأزمنة والشخصيات والثقافات، ولكن دائمًا انطلاقاً من فكرة البحث عن أسماء الحب، أولًا عبر مقاطع أساسية من ذلك الكتاب الأندلسي الفريد من نوعه في التراث العربي «طوق الحمامنة» لابن حزم الأندلسي... أما الباحث عن أسماء

الحب فهو الشاب حسن الذي يتلقى في قرطبة الأندلسية دروس أصول الخط العربي على يد أستاذه الذي فقد زوجته ويعيش مع بناته الثلاث ومنهن ليلي مفضلته التي تعيش مولعة بالثقافة والموسيقى. أما حسن فإنه مولع بأميرة سمرقند المذكورة في الحكاية والتي تظهر له ليلاً ونهاراً مرتبطة لديه بأسماء الحب التي أخبر حسن أن عددها ستون اسماء، لكنه حتى الآن لا يعرف سوى نصفها.

هذا هو مبدئياً الإطار العام لمناخ الفيلم وبعض شخصياته الأساسية. أما ما أعدنا هذا فإنه يتبع ويتشابك بمقدار ما في الفيلم من متفرجين ويُفترس بمقدار ما يكتب عنه من تقاض، حتى وإن كان سرد الأحداث يبدو سهلاً بعض الشيء متراوحاً بين تاريخ الأندلس الذي يلتقطه الفيلم مما حدث في عهد المعتمد بن عباد من إحراق للكتب ومن بينها «طوق الحمامنة» في فترة ردة رجعية، وصولاً إلى حسن الذي

مثلاً، إلى «عرق البلح» لرضوان الكاشف. ولقد أدى المخرج المصري المعروف بدوره في هذا السياق فقدم، انطلاقاً من نصين أبيين واحداً من أقوى الأفلام في هذا السياق: «الطرق والإسورة».

يعرف متابعي السينما المصرية أن خيري بشارة الذي كان - ولا يزال - واحداً من أبرز سينائيي «الواقعية الجديدة» في السينما المصرية، إلى جانب محمد خان والراحل عاطف الطيب وداود علي السيد وعلى بدرخان، بدأ حياته السينمائية مخرجاً للأفلام الوثائقية ذات الموقف السياسي غالباً. وهو إذا كان في أفلامه الطويلة بعد ذلك قد توصل إلى الإفلات من براثن السياسة المباشرة، فإن عينه التسجيلية المؤثقة الراسخة، ظلت مائلة لديه بكل قوتها وزخمها. ولقد بدا هذا الأمر واضحاً منذ فيلمه الروائي الطويل الأول «العوامة رقم ٧٠» من خلال اقتراب الكاميرا من دينامية الواقع - حتى ولو كان منها بشكل تخيلي - كعين «بصياغ» تحاول أن تسلل لتتفرج على أشخاص يبدو أنهم يؤدون أدواراً ما في لعبة معينة.

يبد أن هذا الزخم التسجيلي في رؤية خيري بشارة السينمائية، يبدو في «الطرق والإسورة» أكثر وضوحاً، حيث تلتف الانتباه خاصة تلك الكاميرا التي تكاد تكون أنثروبولوجية خالصة، والتي تنظر عبرها عين المخرج إلى الريف المصري متمنلاً بمنطقة الكرنك فتتحرى عادات الناس وتقلدتهم وأخلاقهم وعلاقتهم؛ بحيث إن الصورة جاءت في نهاية

الطفل ابن الجندي، ومشاهد الفارس الأسود على الحصان الأبيض ذي السترة الحمراء، وحلم حسن بالأشجار الوارفة في صحن المنزل، وهو الحلم الذي يتحول إلى كابوس عند العريق في نهاية الفيلم».

«الطرق والإسورة»

(١٩٨٦) د. (ألوان)

إخراج:	خيري بشارة
قصة:	يعي الطاهر عبد الله
سيناريو:	يعي عزمي، خيري بشارة
حوار:	عبد الرحمن الأبنودي
موسيقى:	انتصار عبد الفتاح
تمثيل:	عزت العلايلي، فردوس عبد الحميد، شريهان

ربما يصح أن نقول، بالنسبة إلى السينما المصرية، أن ثمة فئة خاصة في هذه السينما يمكن أن نسميها «السينما الريفية» ولا يعني بهذا مجموعة أفلام تصور الريف، لتغنى به وتقول ما يشبه « محلاتها عيشة الفلاح»، بل يعني أفلاماً حاولت دائماً، بخطٍ كبير أو صغير، أن تصور الريف والحياة فيه تصويراً واقعياً يكشف مأساة هذه المناطق وما سي سكانه، الذين لا يشكل الفقر وحده فاجعلتهم الكبرى، بل هناك أيضاً التخلف والعادات المتوارثة ولعل من أبرز هذه الأفلام «الأرض» ليوسف شاهين، و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق صالح... و«الحرام» لهنري بركات، وصولاً،

تهيمن على هذا الحضور الأنثوي في البيت، شخصية الأم التي تعيش حياتها ممزقة بين ذكرى زوج طيب متسامح مات، وواقع مجتمع ناس لا يرحم. مجتمع صنعه الرجال على قياس رغباتهم ومخاوفهم. لكنه عاد وصنعهم بدوره وكيفهم. الخير والشر ليسا قيمة ثابتة في سينما خيري بشارة، بل هما حركة جدلية تتولد عن تضاد الظروف والمرجعيات. في مثل هذا المجتمع قلما يكون هناك جلادون هم غير الضحايا أنفسهم. وكاميلا خيري بشارة تدرك هذا الأمر بكل وضوح، فتعامل مع الشخصيات الأساسية على أنها ضحايا وإن بدرجات متفاوتة. التبادل بين الجlad والضحية يتم، في معظم الأحيان، داخل الشخصية الواحدة. فالابن، مثلاً، الذي سيصبح خالاً، بعد أن عاد من غربته الفلسطينية خائب المسعى عزت العلالي هو ضحية قبل أن يكون جلاداً. وهو جلاد من غير اقتناع وإن كان عدم الاقتناع هذه، غير قادر على تبرير ثورته المجانية الساذجة في الدقائق الأخيرة من الفيلم. والحداد، زوج شيريهان الأولى ووالد شيريهان الثانية، رجل يعتقد ما هو ضحية. والأم أيضاً ضحية... لكنها هنا من نوع الضحية التي تتواءأ مع الجلاد... حتى ولو كان جلادها.

ولكن من الواضح أن خيري بشارة، ليس في جدلية الضحية/الجلاد هذه، محايضاً بالقدر الذي قد يلوح لنا في ظاهر الأمر. ففي سلم القيم التراتبية الذي يرسمه لنا في هذا الفيلم الذي اقتبسه كاتب السيناريو يحيى عزمي

الأمر لتقول لنا إن ما أمامنا على الشاشة جزء من حياة يومية ترصدها عين متباعدة ذكية. غير أن هذا الجزء، الذي حكم بشكل إيجابي لغة خيري بشارة السينمائية، ليس في الواقع سوى الرداء الذي لبسه جوهر الفيلم. لكن هذا الجوهر يغوص، في الحقيقة والعمق، في مكان آخر: في التخييل الذي يطبع من الواقع المرصود بحكاية تردد خصوصيتها لتنتقل منها إلى العام وليس العكس. ففي «الطوق والإسورة» حكاية بالمعنى العادي للكلمة: حكاية أم وابنته، والابن/ الأخ الغائب.

والحكاية في هذا الإطار تتخذ خصوصيتها من خصوصية الوضع الذي تعشه هذه العائلة حيث الذكر مغيّب مرتين: مرة من خلال الأب المريض المقعد الذي سرعان ما يموت، ومرة أخرى من خلال الابن/ الأخ الغائب في فلسطين يبحث عن لقمة العيش وبعد بالرجوع، رجوعاً يعقد البيت عليه آمالاً كبيرة. لكن الابن لا يعود. فيقي اليت البائس أسير حالة أثوية تمثل بالأم فردوس عبد الحميد وابتها شيريهان والحفيدة شيريهان أيضاً التي ستولد لاحقاً من زواج فاشل للابنة... علمًا أن ولادتها ستكون إيذاناً بموت الابنة، كما تموت كل امرأة لا يُعتنى بها في ريف بدائي جاهل، نتيجة مرض يلي الولادة وهناء، في الواقع يعطينا المخرج بعض المشاهد في تاريخ السينما العربية، حتى ذلك الحين. ومن نافل القول هنا أن تكون مع تصوير مثل هذه المشاهد أو ضده.

حتى بالمعنى الإغريقي للكلمة حيث يتهم
القدر - ضمنياً - بالافتراء!

مهما يكن، تعمل لمصلحة خيري بشارة في هذا الفيلم لغة سينمائية مميزة، وكاميرا دينامية تقنن فضيلة الاقتصاد والتكتيف داخل اللقطات وتشتغل على نظرات العيون بقدر ما تشغله على ما تفوه به الشفاه، بل إنها تصل أحياناً إلى رسم علاقة تناقضية ممتعة بين ما تقوله العيون وما تقوله الشفاه... غير أن الاقتصاد داخل اللقطات، وفي التعامل القوي مع معظم ممثلي الفيلم، قابله بعض التشتبه والضياع في بعض المشاهد... وأسوأ من هذه، في بعض المفاصل الأساسية للفيلم: مثلاً حكاية الطاحونة التي أخرجت النص الفيلم عن وحدهته، فلم تُعنِه، ومشهد زواج الحداد وحرق البيت، وكل وجود المغني المميز محمد منير، والذي بدا في سياق الفيلم غير مبرر على الإطلاق... مع مثل هذه المشاهد تشتبّع الفيلم، وبذا وكأن مخرجه يريد أن يقول عشرات التفاصيل والأمور التي كان من المحمّم لها أن تصيب المتفرج. وهنا قد يبرز سؤال فضولي: لماذا وجد خيري بشارة وكاتب السيناريو يحيى عزمي أن من الأفضل لهما استخدام نصين لا نصّ واحد ليحيى الطاهر عبد الله لكتابة هذا الفيلم؟

خارج إطار هذه الملاحظات، الطفيفة في رأينا والتي لا تنقص من قيمة هذا الفيلم أي شيء، يمكن القول إننا هنا، أمام «الطوق والإسورة» نجد أنفسنا أمام فيلم شكل عام ظهره ١٩٨٦ علامة انعطافية في تاريخ السينما

بحدق من قصتين للكاتب الكبير الراحل يحيى الطاهر عبد الله، واضح أن خيري بشارة إذا كان يسم رجاليه باسمة الضاحية أحياناً، فإنه يكشف عن فظاعة، وربما أيضاً مجانية، تحولهم إلى جلادين حين يتحولون. خيري بشارة يقدم هنا - بكلمات أخرى - صرخة لمصلحة المرأة: المرأة كضحية مرتدين، مرة حين تكون ضحية ومرة حين تكون جلada.

ويقيناً أن جزءاً كبيراً من قوة الفيلم يكمن عند هذا المستوى من القراءة. كما تكمن هنا جذبه. فما أمامنا هنا ليس نصاً سينمائياً عادياً، كما أنه ليس ثرثرة «ثقافية» حول حرية المرأة ووضعيتها في المجتمع. ما لدينا هنا صرخة واقعية قاسية مفعمة بالمرارة... أهميتها أنها توصل إلى أسللة أكثر مما توصل إلى أجوبة.



وفي هذا السياق لا بد من أن نذكر هنا أن أضعف ما في هذا الفيلم هو أن المخرج - لسبب غير مفهوم - رسم سؤال الفيلم الأساس على لسان ابن الحال، عزت العلaili، مع أن بناء شخصية هذا الأخير لا يمهد أبداً لموقفه التراجيدي

التي طاولت هذا الوجود وما أسف عنه من مأسٍ للفلسطينيين أنفسهم. كان ذلك في فيلمه «رهينة الانتظار» - الذي حققه قبل سنوات - واعتبر تنويعاً لمسار شهد الكثير من الأفلام المشابهة التي كان شمعون حققها، متدرجًا فيها من قول القضية بأسلوب نضالي متelligent إلى التعبير عنها بأسلوب فني متميز.

في فيلمه الأخير، «طيف المدينة» الذي اشتغل عليه مخرجه حوالي ثلاثة أعوام، كان من الواضح أن شمعون اشتغل عليه ذهنياً منذ ما قبل ذلك بكثير.

من هنا، لتن كان بعضهم رأى تشابهاً بين جزء من أحداث «طيف المدينة» وشخصياته من ناحية، وجزء من فيلم مزامن له تقريباً هو «بيروت الغريبة»، لزياد دويري، من المؤكد أن الشابه ناتج من توارد أفكار لا أكثر، حتى ولو بدا أكثر من ذلك كثيراً.

وإذ نقول ذلك لا بد من أن نلتفت إلى أن مشاهدة «طيف المدينة» تبين أن عملية «التشابه» تتجاوز هذا الإطار كثيراً، لأن الفيلم يبدو أشبه بأنطولوجيا تعبير أو تلخص أو تختيم، كل ما تحقق من سينما الحرب في لبنان حتى الآن. وهذا الأمر ليس من قبيل المصادفة، ويدفع إلى الافتراض أن جان شمعون، لاعسوريًا على الأقل، شاء لفيلمه الروائي الأول أن يكون كلمة الفصل في سينما الحرب، محاولاً ألا يترك بعد فيلمه استزادة لمستزيد. ولأن الحرب واحدة وصورها واحدة وموضوعها واحد، كان من الطبيعي أن يستحوذ على مشاهد «طيف المدينة» ذلك

المصرية، منضماً في هذا إلى عدد لا يأس به من أفلام حققت في مصر خلال تلك الحقبة التي يمكن، بكل بساطة، وصفها بأنها حقبة ذهبية في تاريخ الفن السابع في مصر.

«طيف المدينة»

(٢٠٠٠)	١٠٠ د. (ألوان)
إخراج:	جان شمعون
سيناريو وحوار:	جان شمعون
تصوير:	يوسف صحراوي
موسيقى:	عمر بشير
تمثيل:	مجلدي مشموشي، كريستين خوري، عمار شلق

ينتمي السينمائي اللبناني جان خليل شمعون، إلى الجيل المؤسس للسينما اللبنانية الجديدة، أي جيل برهان علوية ومارون بغدادي، وغالباً ما يقرن اسمه باسماء أبناء هذا الجيل. غير أن هذا الانتماء لم يمنع شمعون من أن يشكل «حالة على حدة»، انطلاقاً من أن النوع السينمائي الذي ارتبط باسمه وكان يتخصص فيه كان النوع التسجيلي، وانطلاقاً أيضاً من أنه، خلال فترة ازدهاره، انتهى إلى السينما الفلسطينية أكثر من انتمامه إلى السينما اللبنانية. بل إنه، حتى حين انتهت الحرب اللبنانية وخرج المقاتلون الفلسطينيون من لبنان، حرص على مواصلة مساره نفسه، فقد عمّاتبقى من وجود فلسطيني في هذا البلد، واحداً من أبرز وأجمل الأفلام

غير أن شمعون لا يشاء لبطله أن يكون جزءاً من قذارة الحرب، فيقيه على صفائحه، ويختبر له حكاية حب لاحقة مع امرأة من منطقته يخطف زوجها، ثم يمعن في تبرئته، حين يدفعه إلى إنقاذ رجل من الموقع المقابل، كان المقاتلون خطفوه رداً على اختطاف أبيه، وكان من المفترض به أن يقتله، لكنه يخطفه من الخاطفين ويعيده إلى عشيرته مغامراً بنفسه وبحياته.



كل هذا يجعل من «طيف المدينة» فيلماً مثلث الأبعاد: فهو من ناحية أولى فيلم عن الحرب، قد لا تكون النظرة إليها جديدة كلية لكنها تحمل عناصر كثيرة، وهو من ناحية ثانية فيلم عن البراءة، براءة رامي في مواجهة عالم الكبار، وهي البراءة نفسها التي ستظل ترافقه إلى أن يصبح رجلاً، وهو من ناحية ثالثة حكاية حب وفقدان: حب يظل حياً في ذهن رامي ووجوده، ويختتم شمعون بمشهد أخير يحمل شحنة من العاطفة كبيرة، تملكته حين يلتقي رامي بفتاته وقد أصبحت امرأة متزوجة تزور زوجها وطفلتها بيروت بعد انتهاء الحرب من دون أن تتبه إلى وجوده.

غير أن مال لم ينجح فيه المخرج كثيراً، إقناع المشاهد بالسيناريو الذي كتبه، رغم

الشعور بأن معظم ما يراه على الشاشة، سبق له رؤيته في مكان ما، ربما على أرض الواقع. وقد لا يكون هنا مهمّاً هنا، طالما أن كل عمل فني - حتى ولو استخدم عناصر مشهدية مستخدمة من قبل - يتقطع أصلاً إلى إعطائها تفسيراً آخر معيناً استخداماً لها في شبكة علاقاته ورؤاه الخاصة. والحقيقة أن هذا ما حاوله جان شمعون بنزاهة، حتى وإن كان نجاحه فيه يظل مسألة وجهة نظر وموضع نقاش.

في «طيف المدينة» يتبع شمعون رحلة بط勒 رامي، الذي يطالعنا أول الفيلم طفلًا في الثانية عشرة من عمره. في ذلك الحين كان رامي طفلاً جنوبياً، لكن الاعتداءات الإسرائيلية، قبل سنوات الحرب اللبنانيّة، طرده مع أهله من قريتهم الجنوبيّة، ليقطعوا بيت هجرة في منطقة تصبح خطوط تماس حين تندلع الحرب في بيروت ثم في لبنان.

يتوقف شمعون على مدى مسار فيلمه أمام ثلاثة أزمنة من حياة رامي: أوآخر السبعينيات، أوواسط سنوات الثمانينيات، ثم بداية التسعينيات عند انتهاء الحرب. وعلى مدى تلك الأزمة يتغير رامي، من طفل يغزم بطفلة في سنّه هي جارتة في بيروت، إلى شاب فقد غرامه الوحيد، بسبب الحرب والانفصال بين المناطق. ولكن أيضاً غدر به صديقه وليد، ومن فتى بريء يعيش على هامش الحرب ولا يضمّ كراهية لأحد، إلى رجل يضطرره خاطفو أبيه في لحظة من لحظات الحرب، إلى التحول إلى مقاتل وخاطف للآخرين.

صلته بالأبعاد الفنية نفسها. ومع هذا يمكن للمشاهد أن يلاحظ أن بعض الشخصيات بربزت، وخدمها الممثلون بشكل لافت، ومن هذه الشخصيات صاحبة المقهى الذي عمل فيه رامي الصغير، والمغني الشاعر سامي حرواط الذي أظهر قدرة لم تستغل كما ينبغي.

وفي هذا الإطار يمكن التوقف عند مشاهد المقهى وحواراته وشخصياته باعتبارها من أجمل ما في هذا الفيلم، وباعتبارها - أي تلك المشاهد - تبعد عن ذلك الشعور العام الذي أشرنا إليه بأن معظم ما في الفيلم سبق رؤيته.

ومهما يكن، فإن الحكم على الفيلم الأول لجان شمعون - ضمن إطار السينما الروائية - لا يمكنه إلا أن يكون إيجابياً رغم نواقص في السيناريو مثل: أين اختفت بقية أسرة رامي خلال النصف الثاني من الفيلم؟ وعلى رغم عدم الاشتغال كما يجب على التطور الدرامي لبعض الشخصيات الأساسية. ويمكن النظر إلى «طيف المدينة» باعتباره يعكس تطوراً في الظرة إلى العرب، من خلال وقوفه إلى جانب البراءة ضد قسوة ذلك القتال الهمجي الذي عاشه هذا البلد.

في النهاية، فيلم «طيف المدينة» إضافة طيبة إلى سينما لبنانية وعربية معينة، وخطوة جديدة في مسار شمعون، وإشارة إلى أن في إمكانه حقاً أن يتقلّل من السينما التسجيلية التي ارتبط بها، وجاء فيلمه هذا، بعد كل شيء، استمراراً لها ولو ارتدى الطابع الروائي، إلى سينما روائية واضحة أن في جعبة شمعون ما يقوله في إطارها.

انطلاق السيناريو من موضوع حي وأخاذ، ومن المرجح أن المشكلة هنا هي مشكلة كل فيلم يريد أن يقول الكثير من الأمور ويريد أن يحرك العلاقات بين الشخصيات بشكل يفرض حضور أفكار مسبقة تبدو معها الشخصيات في لحظة ما أشبه برموز ومفاتيح، أكثر منها شخصيات من لحم ودم. وفي هذا الإطار لم يكن دقيقاً اختيار شمعون لبعض ممثليه وإدارتهم إخراجياً. فهو مثلاً، حين اختار مجدي مشموشي لدور رامي حين يكبر، لم يكن موفقاً في ذلك. فالحال أن ثمة في نظرة هذا الفنان الشاب ما يقلّن، ويدفع المتفرج بعيداً من التعاطف معه، ناهيك بأنه حين جعله يخرج في مشيته قريباً من شخصية مشابهة سبق أن لعبها هيثم الأمين في فيلم «بيروت - اللقاء» لبرهان علوية، دون أي مبرر درامي يفرض ذلك. يقيناً أن المخرج لو أستند دور رامي، كبيراً، إلى الممثل الآخر الذي لعب دور وليد كبيراً (عمار شلق) لجعل من الشخصية أكثر إقناعاً، لأن هذا الأخير يوجهه الطفولي وحيويته، كان من شأنه أن يبدو فعلاً استمراً رامي الصغير.

فإذا أضفنا إلى هذا أن مجدي مشموши بدا، أكبر كثيراً مما يفترض به أن يكون، نصل إلى واحدة من المشكلات الأكثر حدة التي تواجه، ليس السينما اللبنانية وحدها، بل السينما العربية ككل وهي مشكلة اختيار الممثلين الملائمين، للأدوار الملائمة الكاستن، بحيث يبدو الاختيار في نهاية الأمر عشوائياً له صلة بالعلاقات العامة أكثر من

«ظلال الصمت»

(٢٠٠٦) ١١٠ د. (اللوان)

ومواضيعها، حتى إن كانت على الفيلم في هذين المجالين بالذات، مأخذ كما سترى. بيد أن أول ما يمكن قوله عن «ظلال الصمت» هو أنه فيلم معركة، ومعركة متعددة الجوانب والأبعاد. فهو، في الدرجة الأولى، معركة شخصية بالنسبة إلى مخرجه عبد الله المحبس، الفنان السعودي الحاضر في السينما العربية التسجيلية منذ أكثر من ربع قرن، والمفترض دائمًا من مناطق الخطر في الحياة العربية العامة، عبر أفلام قد تصدم، وقد تثير غيط البعض وحماسة البعض الآخر، لكن أهميتها أنها صوت عربي يعكس التمزق العربي العام في لغة دينامية وانطلاقاً من مواضيع شائكة «اغتيال مدينة» عن تدمير بيروت خلال السنوات الأولى للحرب الأهلية، و«الإسلام جسر المستقبل»، عن بدايات الصراع الإسلامي في أفغانستان ومن خلال راهن العالم الإسلامي في العام ١٩٨٢، ثم «الصدمة» عن حرب الخليج الأولى بين التحالف الدولي ونظام صدام حسين - ١٩٩١.

في هذه الأفلام وفي عشرات غيرها دنا عبد الله المحبس دائمًا من قضايا إنسانية ووطنية وتنمية. لكنه كان يتطلع - دائمًا أيضًا - إلى لحظة يدño منها من مواضيع أكثر خطورة، ولكن في لغة روائية، هو الذي يعتبر نفسه من كبار هواة السينما ومتبعيها في بلاده. معركة المحبس الأولى، إذاً، كانت تمحور من حول التمكّن يوماً من تحقيق روائي أول طويل، كان كل شيء في محیطه يشتغل ضد هذه الرغبة... وفي المقابل كان عناده يتجه

إخراج: عبد الله المحبس
سيناريو: عبد الله المحبس وآخرون
تصوير: (غير متوافر)
موسيقى: زياد الرحابي
تمثيل: عبد المحسن التمر، محمد المنصور،
فسان مسعود، فرح بسيسو

منذ عرضه الأول للجمهور، على هامش إحدى دورات مهرجان «كان»، بدأ فيلم «ظلال الصمت» يثير الاهتمام الذي كان متوقعاً له. وراح المهرجانات السينمائية الدولية تتسابق للحصول عليه. والصحافة تسابق للكلام عنه... ولكن ليس للأسباب نفسها. فإذا كان الفيلم، بالنسبة إلى الصحافة العربية، يستقي قيمته من كونه «أول فيلم سعودي روائي طويل»، فإنه بالنسبة إلى المهرجانات الأكثر جدية، فيلم يستحق أن يعرض ويناقش لموضوعه وقيمة الفنية. أما إذا كان بالفعل، الفيلم السعودي الأول في هذا المجال، فهذه قيمة مضافة من دون أن تكون جوهر أهمية الفيلم.

طبعاً، لاحقاً، سيدخل «ظلال الصمت» تاريخ الفن السابع العربي، لكنه لن يدخله فقط لقيمه التاريخية، بل أيضاً وخصوصاً لخطابه الفكري وأسلوبه في تقديم هذا الخطاب، لشيء من التجديد في لغة السينما العربية.

ولا سيئاً في مجال اشتغال عبد الله المحسين على لغة سينمائية لها ديناميتها الخاصة أحياناً، ولها تجدیداتها في أحياناً أخرى، حتى وإن كان سيناريو الفيلم قد أخفق في مدها بالخلفية التي تساعدها على الوصول إلى غايتها. ذلك أن المشكلة الحقيقية مع «ظلال الصمت» مشكلة سيناريو كما هي الحال بالنسبة إلى ٩٩ بالمائة من الأفلام العربية. وقد يغري وجود هذه المشكلة بالقول إن الثناء على عبد الله المحسين يجب أن يكون مضاعفاً: أولاً لأنه تمكن من تحقيق الفيلم، وثانياً لأنه فعل هذا من خلال سيناريو أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه عصي على التصوير، عصي على الإقناع، مفتقر إلى الإيقاع الذي يميز عادة هذا النوع من السينما.

ولعل المقارنة بين اللغة السينمائية الجوية، شكلاً ومضموناً التي تفاجئ المتفرج منذ اللقطات الأولى للفيلم، حين تنزل قوة من رجال الأمن في منطقة شعبية لتعقل الناس وتمارس القمع ضدهم، وبين بلاده الإيقاع اللاحق منذ بدء رحلة البحث عن المعهد وهي رحلة سينطلق فيها ابن واحد من المعتقلين، وزوجة معتقل آخر هو كاتب رفض أن يبعض ضميره وأدبه للسلطة وتجارها فارسل كما تروي حكاية الفيلم إلى معهد «يعيد تأهيل» المشاكسين ويدجنهم، حيث التواطؤ بين السلطة والعلم التطبيقي، ضد الفكر والإبداع، كما ضد الشعب البسيط.

فالحقيقة أن العشر دقائق الأولى من الفيلم، صورت في شكل أخذ وحركة وتفطيع

نحو تحقيقها. ومنذ البداية كان قراره واضحأً: هناك ثلاثة مواضع يقترب منها، إن فيُض له أن يغوص في قلب السينما الروائية يوماً: توحيد المملكة، القدس، والأوضاع العربية بين سلطات القمع والأفاق المسودة.

والحقيقة أن هذا الموضوع الثالث، كان ولا يزال بالنسبة إلى المحسين، جوهر معركته الثانية والأساسية، ومن هنا فإن «ظلال الصمت» أتى تعبيراً عن هذه المعركة: عن تطلع عبد الله المحسين إلى وضع الحريات والقمع والإنسان عموماً، في المنطقة العربية وربما في العالم عموماً. إذ، من خلال تركيز الفيلم على الإنسان العربي، والسلطة العربية، والفكر العربي، يبدو واضحأً أنه عالمي البعد في معارضته هذه.

إذاً، يعتبر المحسين نفسه أنه قد تمكن من خوض معركتين من خلال «ظلال الصمت»، أضاف عبر أولاهما عملاً جديداً إلى السينما العربية ذات الرسالة، وعبر الثانية صورة عن تمزقات الإنسان العربي طوال نصف القرن الماضي، حتى وإن كان أعطى موضوعه طابع الأمثلة، وقدمه في لغة الخيال العلمي، الذي يتحول خلال الفيلم إلى لغة الخيال السياسي، في ترابط جديد على السينما العربية، لكنه حاضر دائمأً في بعض أقوى أفلام السينما العالمية.

ويقيناً أن عبد الله المحسين كان يتطلع وهو يحقق فيلمه إلى تحقيق عمل يتمي إلى هذه السينما. ويمكن أن نقول إن الجهد الكبير الذي بذل في هذا الفيلم إخراجاً وإنتاجاً، أعطى ثماراً ستكتشف مفاعيلها تدريجاً

لم تعرف هذا النوع من المعالجة بالصدمة، فإن الأمثلة واضحة، والروح عربية تماماً، قمعاً وتمرداً.

في النهاية، يتصرّ حب الحرية على القمع. ولكن الشن و واضح من دون أن ندخل هنا في تفاصيل قد تفقد المترجر القارئ متعة التوقع حيث يشاهد الفيلم. الشن هو تحالف بين الأصالة، ممثلة بالبدو من سكان المنطقة، وبين الفكر الذي يواصل مشاكلته، وبين العالم الطيب الذي يعي ما يحدث ويتوّب، ويضحي لمساعدة هذا التحالف على الانتصار على القمع. طبعاً هذا كله لا ييدو، من الناحية الفكرية، واضحاً... والوصول إليه ضمن إطار منطق الفيلم - منطق السيناريو أعني - لم يكن مقنعاً.

ولكن هنا، مرة أخرى، لا بأس من المقارنة بين لغة المخرج السينمائية الدينامية في مشاهد النهاية، الهجوم على المعهد وبين بلادة السيناريو الذي جعل التحالف، أيديولوجياً أي مُسقطاً من فوق من دون مبررات؛ اللهم إلا المبررات الإرادية التي يحملها فكر كاتي السيناريو، أو تصورهم لما يمكن أن يكون مقبولاً. ولنذكر هنا، مرة أخرى أن مشهد النهاية يسقط - ومهما كانت جودته الفنية قسراً على سياق كان شهداً، خلال النصف ساعة التي تتوسط الفيلم، تلك الرحلة الشهيرة التي لم تؤد في الحقيقة إلى أي تبدل، باستثناء أنها جمعت في نهايتها الباحثين عن الأب والزوج، مع البدو الذين سيتولون هم مهمة الإنقاذ من الآن وصاعداً.

مميزين، يحس بهما المترجر أنه في قلب لعبة الحكم من طريق قوة السلاح... وفي هذه المشاهد بالذات تمكّن المخرج من أن يقدم لحظات لا تنسى فنياً ولكن أيضاً من الناحية الاجتماعية مشهد التلفزيون، ما وعد بأن الفيلم لو استمر على هذا الإيقاع لأسفر في نهاية الأمر عن عمل مميز... ولقد تأكّد هذا خالل مشاهد عدة تالية «فرشت» لنا فيها الشخصيات: «كارتل» السلطة؛ المبدع وناشر؛ الحياة الاجتماعية.

هنا أيضاً، في مشاهد موضعية لطبيعة الأمكانة وطبيعة العلاقة بين البشر والأمكنة، تمكّن المخرج من أن يربط بين القمع المباشر والطبقة التي تمارسه، ثم الأفراد المتمردين عليه، بوضوح أو مواربة. ونقلنا الفيلم هنا إلى المناخ السياسي الفكري الممهد، للمحور الأساس الذي يقوم عليه: المعهد الغامض المقام وسط الصحراء، محروساً من مسلحين أقوياء غامضين. في الواجهة تبدو صورة المعهد صحيحة، مجرد مكان يمضي فيه المتمردون أو المشاكرون، أو حتى الغاضبون وإن بحدود، فترة نقاهة يعودون بعدها، إن عادوا، وقد بُرُّتوا وصاروا أكثر قدرة على التلاقي مع المناخ السائد. لكن المعهد في الحقيقة مؤسسة علمية تحول المفكرة إلى دمية، والمتمرد إلى شخص كلي الخضرع... الفيلم لا يحدد لنا البلد الذي تدور فيه الأحداث، لكن القرن العشرين كان حافلاً بهذا النوع من المعاهد، ولا سيئاً في بعض بلدان المعسكر الاشتراكي. وحتى ولين كاتب البلدان العربية

عن رسالتها الفكرية البديلة، وعبر الاستفادة من تجديفات المحسين على صعيد اللغة السينمائية العربية، قد يكون عليها أن تهتم أكثر بالسيناريو، وتعيد التفكير بقضية الحوار. فالنarratives الحسنة والأفكار الجيدة لا يمكنها وحدها أن تصنع سينما كبيرة. تماماً كما أن قوة الإخراج وحب السينما لا يمكنهما فعل الكثير حين يكون السيناريو ضعيفاً.

«الظلال في الجانب الآخر»

(١٩٧٣) د. (أسود وأبيض) ١١٠

إخراج:	غالب شعث
سيناريو:	غالب شعث عن رواية لمحمد دياب
تصوير:	سمير فرج
موسيقى:	عبد العظيم عويضة
تمثيل:	محمود ياسين، نجلاء فتحي، أحمد مرعي

حين انتهى عرض خاص للصحافة وللأصدقاء لهذا الفيلم في بيروت، التفت مخرج لبناني كان يومها في بداياته ويتحقق واحداً من أهم الأفلام التي حققت في ذلك الحين عن فلسطين، متسائلاً بحيرة أمام رفاقه: لقد فهمت كل شيء في هذا الفيلم، ولكن سأظل أتساءل لماذا يغير محمود ياسين بيجامته عشرات المرات فيه؟ كان السؤال طرفة في حينه، وأثار ضحكاً خجولاً... كان الضحك خجولاً بالتحديد لأن الفيلم قدم يومها من منطلقين لكل منهما قذاسته: منطلق

فهل نطلق من هنا لقول كم أن هذا البعد الرسالة الفكرية الأيديولوجية ضيق إلى حد ما جهود مخرج بدا متمنكاً من لغته. مخرج عرف في مشاهد المعهد نفسها كيف يقدم عملاً كبيراً من خلال غوص كاميرون في التفاصيل. وعرف من خلال تعامله مع الممثلين الآتين من بلدان عربية عدّة، كيف يطلع بأفضل ما عندهم، ويفاجئنا من خلال تقديميه بعضًا منهم، من الذين لم نكن نعرف سابقاً أن لديهم مثل هذه الإمكانيات: إحسان صادق مثلاً؛ رجا فرات في دور الطيب وخصوصاً مدير المعهد؛ وإلى حد ما أغسان مسعود الذي لم يكن على أيام حال في أحسن حالاته! يفاجئنا بإدارة ممثلين كان من الصعب توقعها من مخرج تعامل دائماً مع الواقع بصورة من دون أن ينحو إلى إعادة تركيبة.

وهنا لا بد من أن نتساءل عن جدوى استخدام الفصحي الثقيلة غالباً على ألسنة بعض الممثلين في حوار الفيلم؟ من المؤسف أن استخدام الفصحي أعطى الفيلم، من ناحية أولى طابعاً تلفزيونياً - يتناقض تماماً، مع لغة عبد الله المحسين السينمائية بامتياز -، ومن ناحية ثانية طابعاً أدبياً بعيداً من لحم الحياة وشحومها. غير أن هذا كله لا يلغى أن «ظلال الصمت» عمل تجديدي تجرببي يؤكد لنا أن عبد الله المحسين انتصر، إلى حد كبير، في المعركتين اللتين خاضهما من خلاله: معركته الفكرية ومعركته الخاصة. عمل يعد بأن المرحلة المقلبة قد تشهد استكمالاً منه لمشاريعه الروائية، التي من دون أن تخلي

من حول مجموعة شبان يلتقطون ليناقشوا إلى ما لا نهاية، ليقفوا في نهاية الأمر لتأمين واحداً منهم (محمود صاحب البيجامات المتعددة) لأن حبيبته حملت منه وهو تخلى عنها فحاولت الانتحار.

مهما يكن سنحاول هنا أن نلجم إلى المخلص الذي كتبه السينمائي والناقد قيس الزبيدي للفيلم كي نضع القارئ في أجواءه، يروي الزبيدي: «قبل أن تنتهي قصة الحب بين محمود وروز بمسافة، يتناول الفيلم حياة مجموعة من الطلاب يعيشون في إحدى العوامات. يتوجه إليهم محمود بعد أن يطرد من غرفته - ونعرف أنه طرد من قبل صاحبة الغرفة ميعي لأنه أقام مع فتاة تعيش لديها (هي روز) علاقة انتهت بحمل هذه دون أن يرضي هو الاعتراف بأبوته -. ويسلط الفيلم الضوء على السلوك السياسي والاجتماعي لهذه الشخصيات بالعلاقة مع قصة محمود وروز، فتجد مصطفى يتعاطف مع بنات الليل، ويكره يرى أن السياسة هي التي تصنع الأحداث في بلاده، أما الفلسطيني عمر فيجد أن قضية فلسطين هي بورة الأحداث وإنها تلقي بظلالها على العالم العربي».

وقبل أن نختتم حديثنا بهذا «التلخيص» عن الفيلم لا بد من أن نذكر بأن كاتب قصته كان واحداً من أبرز كتاب المسرح الغاضب في مصر، وأن مصوريه سيصبح واحداً من أفضل مصوري السينما المصرية، دون أن ننسى أن لابس البيجامات المتعددة كان نجم السينما المصرية دون منازع: محمود ياسين. أما روز،

أنه فيلم ينتمي إلى ما سمي حينها بالسينما الجديدة في مصر، ومنطلق أنه فيلم ينتمي إلى فلسطين. والمنطلقان صحيحان.. ويمكن أن نعزّز إليهما على أية حال، لا إلى قوة الفيلم كونه فاز في العام ١٩٧٣ بجائزة مهرجان كارلو في فاري في تشيكوسلوفاكيا. يومها كان كل «جديد» ويقدم باسم فلسطين مطلوباً ومقبولاً.



اليوم لدى مشاهدة «الظلال في الجانب الآخر» سيدو هذا غريباً، ولكن سيدو أغرب منه أن ينهمك عدد من أصحاب الأسماء الكبيرة في الحياة الفنية المصرية، في عمل فيلم مضجر وغيره للأحداث إلى هذا الحد. وسيبدو أكثر غرابة أيضاً أن مخرجاً لمع وسلامع أكثر وأكثر في السينما التسجيلية، مثل غالب شعب، سيحقق فيلماً عن حكاية تدور

ولا سيما على صعيد العائلة والتغيرات التي تطرأ عليها.

والعائلة التي تعني هذا الفيلم هي عائلة الحاج عبد التواب، تاجر العطارة المشهور بتنوّاه وتدبره وانصرافه لأعمال الخير، وسلوكه الدائم للصراط المستقيم. ذات يوم يقتل الحاج في حادث سيارة تاركاً أربعة أبناء هم كمال الذي يعمل معه في التجارة، وشكري الذي درس القضاء وصار رئيساً للنوابية، وعادل دارس الطب الذي يعمل الآن طبيب أعصاب، إضافة إلى الإبنة ليلي المخطوبة لضابط في الشرطة.

إذًا، كل شيء طبيعي ومنطقي حتى الآن في حياة هذه العائلة المتوسطة. غير أن الأمور تتبدل حين يطالب شكري وعادل كمال بنصيبيهما في الإرث الذي خلفه الأب، على اعتبار أن كمال لعمله مع هذا الأخير يمسك الأمور بين يديه، فيماطّل هذا، حتى يتهمه بالعمل على سرقة ثروة الأب ومحاولته التفرد بالميراث. وهنا يضطر كمال إلى أن يعلن حقيقة ما حدث: قبل وفاته كان الأب قد استدان راهناً كل ما يملكه، لحساب صفقة في مليون جنيه كان يتوقع منها أن تدرّ عليه خمسة ملايين جنيه... وليس من تجارة العطارة طبعاً، بل من تهريب المخدرات. ما كان يعرفه كمال، ويشارك فيه، وما كان يؤمّن للأبناء حياتهم الرغيدة وتعليمهم العالي، كان إذًأ انحراف الحاج عبد التواب في تهريب المخدرات. طبعاً ستكون الصدمة كبيرة على العائلة إذ تكتشفحقيقة ذلك الصنم/الأب، الذي كانوا يجلونه

التي تخلى عنها هذا الشخص فكانت نجلاء فتحي، زهرة السينما العربية!

«العار»

(١٩٨٢)	١١٥ د. (اللوان)
إخراج:	علي عبد الخالق
قصة وسيناريو وحوار:	محمود أبو زيد
تصوير:	سعيد الشيمي
موسيقى:	حسن أبو السعود
تمثيل:	نور الشريف، حسين فهمي، محمود عبد العزيز

قبل سنوات قليلة، كان علي عبد الخالق قد اشتهر بأنه واحد من مؤسسي السينما الجديدة في مصر، وهي موجة لم تدم طويلاً ولم تنجح كثيراً، لكنها أسست للعديد من التيارات السينمائية التالية. أما فيلم «العار» فإنه في الحقيقة يتميّز إلى تلك التيارات التالية أكثر كثيراً من انتماهه إلى الموجة المؤسسة رغم أن فيلم عبد الخالق «أغنية على الممر» كان الفيلم التأسيسي للسينما الجديدة.

في «العار» يبتعد علي عبد الخالق، إذًا، عن حرب يونيتو والأسباب التي أدت إليها والأبطال الذين جرت التضحية بهم خلالها (كما في «أغنية على الممر») ليخوض سينما الانفتاح، السينما التي تحاول أن تصف ما كان يحدث في مصر من كوارث اقتصادية واجتماعية وأخلاقية، بسبب الانفتاح نفسه...

«عاشقات السينما»

(٢٠٠٠) د. (ألوان وأسود وأبيض)

ماريان خوري	إخراج:
مني غندور	فكرة وجمع مادة:
منحة البطراوي	تعليق:
نزار شاكر	تصوير:
تامر كروان	موسيقى:
فيلم وثائقي تركيبي	

منذ بدايات فن السينما، عند المسافة الزمنية الفاصلة بين القرنين التاسع عشر والعشرين، نعرف أن الأفلام التي تتخذ من الفن السابع موضوعاً لها، تمارس سحرًا كبيراً على المفترجين. بمعنى أن السينما نفسها تكاد تكون الموضوع الأكثر فتنة للسينما. فمن ناحية هناك سحر الصورة المتحركة الذي يجذب المفترجين إلى أحضان أسرارها وسيرورتها، ومن ناحية أخرى هناك لعبة التماهي التي إذا كانت تبدو بسيطة في الأفلام الأخرى، فإنها تبدو أكثر تركيبية وازدواجية في السينما التي تستقي من حياة السينما والسينمائيين موضوعاً لها.

وطبعاً، ليس ثمة من مجال هنا لوضع قائمة بتلك الشرائط التي أشتغلت في هوليوود وغيرها، وصولاً إلى مصر، متمحورة من حول السينما وعالمها وأهلها، من «سانست بوليفار»، إلى «الليل الأميركي» لتروفو و«اللاعب» لروبرت آلتمان، و«آخر العمالقة» لإيليا كازان... و«حب تحت المطر» لسعد

فإذا به ينهار أمام أعينهم في لحظة. غير أن هذا لم يعد المهم. المهم الآن أن ما يقوله كمال بعد ذلك: أن الصفة التي وظف المرحوم كل ثروته وما استدانه من أجلها، موجودة الآن في الملاحم على شكل كميات من المخدرات المخبأة وسط المياه، والمطلوب بدلًا من النواح والخناقات، الإسراع لإنقاذ الكمية. هذا الإنقاذ الذي سيحول رئيس النيابة، المسؤول بالتحديد عن قسم مكافحة تهريب المخدرات، إلى مهرب، وكذلك طبيب الأعصاب الذي يكافح الإدمان، إلى شريك له.

إنه اختيار شكسبيري وجودي واضح. سيتردون، لكنهم في النهاية، أمام الواقع المرير، لا يجدون أمامهم غير أن ينضموا إلى كمال مسرعين إلى منطقة الملاحم وقد خرج كل منهم عن تردداته، بل عن وقاره كما عن وظيفته الاجتماعية - العلمية، ليغوصوا في المياه والخطيئة معاً، ساعين إلى التمكّن من إخراج الصناديق. صحيح أنهم يتمكنون من ذلك ولكن يكتشفون أن البضاعة قد فسدت بسبب سوء تخزينها الذي أدى إلى تسرب الأملاح إليها. وتكون النتيجة دمار الثلاثة معاً: إذ يتصرّ شكري أمام هول الصدمة، ويصاب عامل بالجنون، أما كمال فإنه يقف مذهولاً وقد خسر كل شيء.



مصر - عن أن يقول لها، ليلة العرض الأولى لـ «ليلي»: «إنني أهنتك يا سيدتي، فأنت صنعت حقاً ما عجز الرجال عن صنعه». ومن الديبيبي أن طلعت حرب كان يشير بعبارته هذه إلى إخفاق العديد من محاولات خلق سينما مصرية قبل أن يُقيِّض لعزيزه أمير أن تنبع في محاولتها الأولى.

البهم أن افتتان الفرنسيين بالأمر، وبخاصة بكون امرأة عربية - مسلمة قد أقدمت باكراً على مثل هذا المشروع، دفعهم إلى محاولة تحقيق فيلم عنها. لكن مسار المشروع راح يعرج، وانتقل من يد إلى يد، في الوقت نفسه الذي راح فيه يتسع حتى تحول إلى سلسلة مشاريع حول النساء اللواتي عملن في الإخراج والإنتاج في مصر. ووقع هذا المشروع بين يدي المتبعة ماريان خوري التي سرعان ما تبنّت تماماً، ثم بعد سنوات من الاستعداد والاتصالات والمساعي وبعدمها تعثر المشروع مرات وعاد إلى الحياة مرات، كان هذا الشريط الذي، بعدها جمعت مادته وعُدّل فيه مراراً، تولّت ماريان خوري إخراجه بنفسها مستندة إلى تجربتها الإنتاجية/ الفنية الطويلة تحت رعاية أستاذها وخالها المخرج الكبير يوسف شاهين.

وهكذا، إذ ولد هذا الفيلم الأول الذي يتناول بجدية وجاذبية حياة ومخاطر استئناف السينما في مصر، ولدت معه مخرجة جديدة عرفت، من دون خبطات كبيرة، وغير أسلوب واضح، جزل، ممizer، كيف تقدم موضوعها لتجعل منه تحية إلى سيدات أح恨ن

مرزوق (عن رواية لنجيب محفوظ)، و«سكتوت حنصور» ليوسف شاهين في مصر، لكن المجال يكفي للحديث في هذه المقدمة عن افتتان الجمهور الدائم بأفلام تغوص به وراء الكاميرا - ولكن طبعاً أمام كاميرا أخرى تشتعل كعين البصاصن سابرة أغوار هذه الحياة وراء الحياة، ممكّنة المفترج / البصاصن من أن يمارس هوایته الأثيرة - والتي هي على أية حال في جذور كل علاقة تفرجية بكل فن معروض أو مكتوب.

ومن هنا، انطلاقاً من هذا الرصد، يمكننا أن نفهم السحر الذي كان يمكن أن يمارسه على نطاق عريض، فيلم «عاشقات السينما» الذي حققته، في جزأين - ليعرض على شاشة التلفزة بعد عروضه السينمائية -، المتبعة المصرية ماريان خوري، التي تحولت هنا إلى مخرجة.

ولدت فكرة فيلم «عاشقات السينما» أساساً من رحم مشروع فرنسي، بدأ الحديث عنه عند بداية سنوات التسعين، وكان منطلقه فكرة فيلم عن عزيزة أمير بوصفها الرائدة الأولى في صناعة السينما المصرية حين أتاحت ومثلت ما يعتبره كثيرون، الفيلم المصري الأول «ليلي» وإن كان يمكن السجال طويلاً حول هذا الأمر، لكن هذا ليس موضوعنا هنا بالطبع؛ فالحال أنه منذ بدأ السينما المصرية تصبح معروفة في فرنسا إلى حد ما، فتلت النخبة السينمائية والتلفزيونية الفرنسية بسيرة تلك السيدة التي لم يتورع طلعت حرب - مؤسس الاقتصاد المصري الحديث، ومؤسس استديو

الراهن وعبر شخصية سينمائية شابة معاصرة لنا هي نادية، التي تكلف من قبل ندوة عقدت عن «رائدات السينما في مصر» بالتحري عن حياة هاته الرائدات... وهكذا بعد تفكير وإمعان، تقوم نادية برحلة، ترافقها فيها الكاميرا، بحثاً عن جذور الرائدات وحياتها وأحياناً عن الأسباب التي أوصلتهن إلى هذه الريادة.



والفيلم كله هو حكاية هذه «الرحلة» التي تقوم بها نادية. لكن الرحلة لا تكون خططية تماماً، بل أن فيها الرواح والمجيء بين الماضي والحاضر، وفيها التقاطع بين الرائدات والأرمان، وفيها مشاهد الأفلام القديمة، وفيها مقارنة بين مصير الأماكن التي اشتغلت عليها الرائدات في الماضي، وما آلت إليه في الحاضر، وفيها الغمزات السياسية الراهنة - مقارنة بالماضي -، وفيها شهادات بعض أهل المهنة، سواء أكانوا نقاداً معاصرین لنا يمكّنهم الحديث عن الرائدات انطلاقاً من مواقف تحليلية ومعرفية، ومن إدراك لتأريخيتهن (سمير فريد وعلي أبو شادي مثلاً) أو من أهل المهنة القدماء الذين قيّض لهم أن يعاصروا الرائدات بشكل أو آخر (يوسف شاهين الذي أعطته بهيجه حافظة فرصته الأولى، وأنتجت له آسيا - «سيدة الإنتاج

فن السينما وحضرن فيه، في زمن كان مثل هذا الأمر يبدو فيه مستحيلاً».

إذاً، فيلم «عاشقات السينما» هو فيلم عن الفن السابع منظوراً إليه من وجهة نظر بعض أهم سيداته، من عزيزة أمير إلى فاطمة رشدي، ومن بهيجه حافظ إلى أمينة محمد، ومن آسيا داغر إلى ماري كوبيني. ولئن كان الموضوع يحتمل أن يقدم بلغة علمية سردية بسيط، فإن ماريان خوري رأت أن في إمكانها أن تتجاوز هذا بعض الشيء، لتقدم عملاً لا يكتفي بأن يكون تاريخياً توثيقياً، بل يتتحول إلى عمل فني يربط الماضي بالحاضر، ويبعد في نهاية الأمر على صورة صرخة لمصلحة السينما والمرأة في آن معاً.

ذلك أن حياة ومعارف رائدات السينما المصرية يمكن أن تكون، وفي جانبأساسي منها، دعوة لحرية المرأة وجمال الفن السينمائي في آن معاً، ومن هنا اختارت ماريان خوري أن تجعل أسلوب فيلمها وسطاً بين التوثيق «التخييل» وسطاً بين الماضي والحاضر، ووسطاً بين فيلم الرسالة وفيلم الفائدة المسلية.

ويقيناً أنها نجحت في هذا... إلى حد كبير، وعلى رغم العديد من المآخذ التي يمكن أن تُسجّل على هذا الفيلم الذي يحمل - على آية حال - قسطه من الريادة.

من أجل تقديم موضوعها، في أجزائه التاريخية الستة، حيث إن الفيلم يكرس جزءاً لكل واحدة من الرائدات، اختارت الكاتبة - المخرجة أن ينطلق الفيلم من زمتنا

البحث الذي تقوم به السينمائية الشابة نادية (والتي ربما تكون هنا الأننا/ الآخر لمariesan خوري)، فإنه سرعان ما يتجاوز ذلك ليغوص في تاريخية موضوعه. ولكن بخاصة في جغرافيتها أيضاً، حيث يبدو سياق البحث في جانب أساسي منه، كأنعكاس لتأثير المكان على الرائدات، إذ إن رحلة نادية في الزمان، كانت في لحظات أساسية من الفيلم تكون رحلة في المكان، من الإسكندرية ودمياط، وتورين (في لبنان، وهي مسقط رأس آسيا وابنة أختها ماري كوري)، إلى تلك السطوح والحوانيت والاستديوهات البدائية التي شهدت ممارسة الرائدات لعشاقهن السينمائي. ولافت حقاً مقدار تنوع تلك الأماكن ومصائرها والذكريات المثارة من حولها، إلى درجة أن الفيلم، على رغم تارихيته يبدو أحياناً فيلم مكان، أكثر مما هو فيلم زمان!

وربما ينبع هذا الإحساس من كون مرور الزمن يبدو لنا هنا، باهتاً، إلا من خلال محور للأماكن، التي تبدو اليوم خالية من أية ذكريات لما حدث فيه، أو انطلقت منه ذات يوم. فقصصية تتحدث تورين اللبنانيّة عن الفتاتين اللتين انطلقتا منها لتضيّفان إلى مصر بعض مجدهما السينمائي ذات يوم. ويكاد لا يعرف سكان المتزل الطنطاوي الذي ولدت فيه أمينة رزق أو عاشت فيه في كنف خالتها أمينة محمد، شيئاً عنهما، بحيث إن رحلة نادية للبحث حوله تتتحول بالتدرج إلى لعبة سورينالية محزنة - مضحكة. ويكاد أصحاب أو ورثة «استديو كاستوراس»، غير راغبين في تذكر

الربيع» كما كانت تلقب - واحداً من أضخم أفلامه والأفلام المصرية في زمنه، «الناصر... صلاح الدين»، وكمال أبو العلا، رائد التوليف الذي أعلن بنفسه، كم أنه مدین إلى بهيجه حافظ وغيرها من رائدات السينما... إلخ).

وفي الفيلم أيضاً، وهذا أمر يتخذ هنا - بالمقارنة - كل أهميته التاريخية والفنية، سينمائيات شابات معاصرات لنا يطرحن على الحاضر أسئلتهن القلقة من حول الفرص التي قد تكون أمامهن، بعد، لتحقيق أفلامهن / أحالمهن، وهل حقاً أن في إمكانهن أن يغامرن وبخاطرن كما فعلت «الأمهات» أو «الجادات» اللواتي تُروى لنا حياتهن؟

والحال أن هذا الأمر الأخير يبدو هنا الأخطى والأكثر إيلاماً، إذ إن المقارنة تكشف لنا كم أن وضع المرأة العربية في تراجع. إذ، مثلاً، مقارنة بعبارة طلعت حرب التي أوردناها أعلاه، وتعقب من خلال تحية عزيزة أمير، بتحية للمرأة المصرية ككل، قد يكون مفيداً أن نورد عبارة يقول لنا الفيلم إن عميد معهد السينما في مصر جابر بها طالبة كانت تطلب منه قبولها في المعهد للدراسة الإخراج قائلاً: «إنني أنسحّك بالعدل عن هذا فن نهاية البنت بين زوجها ومطبخها».

حسناً، من الأفضل على أية حال أن تتوقف في هذا الصدد عند هذا الحد، وننتقل، كما يليق بنا أن نفعل، إلى الفيلم نفسه وإلى جوهر موضوعه.

فإذا كان الفيلم، في شكله السينمائي المبتكر قد اتخذ ذريعة من خلال حكاية

المرؤى كله، أيضاً، جزءاً كبيراً من سحره، لأن حياة الرائدات تبدو في نظرنا أكثر أهمية من سينماهن، وأكثر قدرة على تحري جزء كبير من ذهنية المجتمع التي كان يمكن للفيلم أن يشكل مدخلاً أساسياً لولوجها من خلال رواية شفافة لحيوات استثنائية، تطاول بنات عائلات كبرى، وبنات قاع ومهاجرات يظل ثمة أكثر من علامة استفهام حول هجرتهن. ولكن، بما أن الفيلم اختار أن يقارب موضوعه بحياة وحدر يتلاممان وذهنية المجتمع الذي لا يزال حتى اليوم محافظاً، بل وتزداد محافظته أكثر فأكثر، يمكن الاكتفاء بما يقوله الفيلم، طبعاً، بدلاً من لومه على ما لا يقول.

والحال أن ما يقوله الفيلم كثير. وأول ما يقوله هو تاريخ المرأة العربية في القرن العشرين وأيضاً تاريخ جزء من السينما العربية... كان مجھولاً حتى الآن من قبل ملايين المترجين.

كذلك فإن من أهم ما يقوله هو ذلك التأكيد المتجدد على أن السينما، إذ صارت طوال القرن العشرين جزءاً أساسياً من الحياة، وأحياناً نذالها، يمكنها أن تشكل موضوعاً حياً وجذاباً لأفلام، تتقول تاريخ السينما ومن خلاله تاريخنا الخاص.

ويقيناً أن «عاشقات السينما» لمariesian خورى أتى قادرًا على خلق هذا التماهي الفعال بين تاريخ السينما وتاريخ المترجين. وهو لو لم يفعل سوى هذه، لكان عملاً جديراً بالتحية... فكيف وأنه فعل أكثر من هذا كثيراً؟

شيء عن ذلك الفيلم الذي صور في ذلك المكان قبل أن يستعيد دوره كمحل لبيع الآثار.

إنها الذاكرة الممحوّة تماماً. الذاكرة التي حتى حين تعامل مع بعض الذكريات المتعلقة بالرائدات ومرورهن من هناك، تعامل مع الأمر كطرفة أو سبة، من دون أي حنين يذكر.

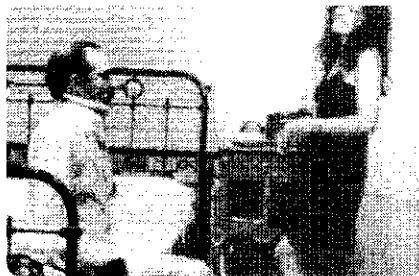
غير أن قوة الفيلم جعلت المترجع يتفادى أيام عدوى في هذا المجال، بل إن الشعور الذي يتقلّل إليه - أو تقلّله إليه نادية /ماريان - يكون شعوراً نقدياً إزاء أصحاب الذاكرة المثقوبة هذه. ولعل ما ساعد على هذا أولئك الذين سترى فيهم حراس الذاكرة الحقيقيين (النقاد وأهل المهنة وناديه وأصحابها) الذين يجدون الفيلم - وتاريخ الرائدات - أيضاً - متسبباً إليهم، لا إلى أصحاب الأمكنة!

ومع هذا كله، يبدو لنا الفيلم مفتراً إلى ما هو أساسى... إلى السؤال الجوهرى: ما هو التاريخ الحقيقى لكل هاته السيدات؟ كيف وصلن إلى الفن ولماذا؟ ما الذي أخرجهن عن الدروب المستقيمة ذات يوم ليخوضن الفن؟ ما هو الظرف الاجتماعى الذى أوصل فتيات مثلهن، فى أزمان شديدة المحافظة، إلى تحدي المجتمع وخوض مهن كان المجتمع يساوى بينها وبين الدعارة؟

هنا يبدو الصمت تماماً وتراثياً. وربما أتى لأن الفيلم يشعر أن الوقت لم يحن بعد لقول ما يجب أن يكون مسكتاً عنه. فالحال أن هذا الصمت المتواطى يفقد المشروع كله والتاريخ

«العرس»

عمل كبير، متقن فنياً وقاسي فكريأً، يتمي إلى سينما فكرية بالغة النضج. ومع هذا نحن هنا أمام الفيلم الأول لأصحابه... وبشكل أكثر تحديداً، أمام عمل فني حقق بصورة جماعية، وهو أسلوب نعرف أنه نادر الوجود ليس في سينماتنا العربية وحدها، بل في السينما بشكل عام، حيث من البديهي انه حتى وإن كان ثمة عشرات العاملين، من فنانين وفنين وتقنيين ينجزون العمل، ثمة دائماً مبدع واحد، هو المخرج، يقف على رأس العملية كلها. أما هنا فإن الكل شاركوا في الإخراج وفي العمل بشكل عام.



تدور أحداث «العرس» بين عرس وعروسه خلال ما يسمى بليلة «السابع»: ومنذ البداية نعرف أن الاثنين يتمنيان إلى البرجوازية الصغيرة، ويجدان نسيهما في تلك الليلة، يواجهان موقفين: أولاً، هناك علاقة العروس بصديق للزوج يحتاج إليه هذا الأخير على الصعيد المالي، وثانياً، يجدان أنهما مضطران إلى ترك البيت في اليوم التالي، لأن الدولة تريد الآن هدمه. وحول هذين الموقفين يدور بين الاثنين صراع، ويقوم بينهما حوار، يمكن القول إنه نادراً ما عرفت السينما العربية ما يوازيه في قوته وجدليته، وكذلك في لؤمه

(١٩٧٨) ١١٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: فرقه المسرح الجديد (تونس)
سيناريو وحوار: فرقه المسرح الجديد
تصوير: فرقه المسرح الجديد
تمثيل: جليلة بكار، محمد إدريس،
فاضل الجزائري

يبدو فيلم «العرس» التونسي، أشبه بخلط جمعت أجزاءه من «العرس لدى البرجوازيين الصغار» للكاتب الألماني برتولد بريخت، ومن «من يخاف فرجينا وولف؟» للكاتب المسرحي الأميركي إدوارد آليبي... والإشارة إلى الحالتين المسرحيتين في مجال الحديث عن فيلم «العرس» لا تبدو في غير محلها.

فالفيلم، أصلاً، مبني على مسرحية «العرس» التي كانت من بين أهم نتاجات فرقه المسرح الجديد التونسية. وكان من الواضح أن نجاح «العرس» في عروضه المسرحية قد دفع أعضاء الفرقة (جليلة بكار، ومحمد إدريس، والفاضل الجعابي، والفاضل الجزائري، ومحمد المسروقي، إلى الاتكال على أنفسهم وعلى قدراتهم وأموالهم الذاتية، والاستعانة بمعونة جزئية لتحويل المسرحية إلى فيلم أتى مفاجئاً على غير صعيد.

الذين شاهدوا المسرحية ثم الفيلم، قالوا يومها إنهم فضلوا الأداء المسرحي للعمل على أدائه السينمائي، لكن الذين لم يشاهدوا سوى الفيلم، قالوا إنهم وجدوا أنفسهم أمام

«عرس الجليل»

(١٩٨٧) د. (الوان) ١١٣

ميشيل خليفي	إخراج:
ميشيل خليفي	سيناريو:
فلاتر فان دي إندي	تصوير:
جان ماري سينا	موسيقى:
محمد علي عقيلي، بشرى كرمان، آني أشديان	تمثيل:

كان فيلم «عرس الجليل» لميشيل خليفي، حدثاً كبيراً حين عرض للمرة الأولى في دورة العام ١٩٨٧ من مهرجان «كان» السينمائي. والفيلم الذي صور في إحدى قرى الجليل في فلسطين المحتلة كان انتاجاً مشتركاً بين فلسطين، وفرنسا، وبلجيكا، وكانت أهميته أنه أول فيلم روائي فلسطيني طوبيل يحققه مخرج فلسطيني بعدما ظلت السينما الفلسطينية تحقق على يد عرب وأجانب متعاطفين.

بين اللحظة التي تهبط فيها الكاميرا من أعلى على مبنى مقر الحاكم العسكري الإسرائيلي، واللحظة التي يغادر فيها هذا الحاكم، يتختار الضيعة مصحوباً بصرارخ الغضب من القرويين، ومقدوفاً بكل ما وقعت عليه أيديهم، لا يحدث في فيلم ميشيل خليفي سوى عرس فلسطيني من النوع العادي. عرس يمكن له أن يحصل في أي يوم. عرس تألف تفاصيله من تفاصيل اليومي المعاش. إنه عرس يقام هنا في الجليل، لكنه قد يقام في أي مكان آخر. لكن الجليل ليس أي مكان

وقسوته. فهو، بعد كل شيء، حوار يكشف أخلاقيات طبقة يأسها، أو على الأقل يتطلع إلى ذلك، كاشفاً عبر تلك الأخلاقيات أزمة تلك الطبقة، وربما وبالتالي أزمة المجتمع ككل، متهدناً عن القيود التي تكبل تلك الطبقة معيبة بناءها للمجتمع، وتبدو قيوداً لا يمكن الإفلات منها.

ترى هل في الإمكان قراءة هذا الفيلم على مستوى ثان؟

ربما، فالذين كانوا، حين إنجاز الفيلم وعرضه، عام ١٩٧٨، يعرفون شيئاً عن أوضاع تونس ككل، كانوا مدركون أن في إمكان هذا الفيلم أن يتجاوز كثيراً ما يمكن فهمه عبر أحداته وقراءتها الأولى. هذا من ناحية المضمون، أما من ناحية الشكل، فالمسرحية/ الفيلم، تطرح إمكانات لا حصر لها، تلخصها فرقة المسرح الجديد على الشكل الآتي، كمشروع بيان فني عام:

١ - إننا نحن، الذين تحكم في وسائل إنتاجنا المسرحي بطريقة لا تجعلنا في علاقة تبعية مادية تجاه هذه المؤسسة أو تلك المنظمة.

٢ - يمكن همنا في البحث عن أساليب جديدة تساعدنا على الإنتاج، وكل عمل جديد نتيجه إنما هو خطوة في عملية البحث هذه.

٣ - من همومنا الأساسية تغيير «الكلام المسرحي» والفن عموماً، وأشكاله التقليدية، والخروج به من الطرق الممهدة، و«تقاطعه»، النماذج الغربية.

العرس. هل هو تعاون مع العدو المحتل؟ هل هو رضوخ وإذعان لإرادة السلطة المغتصبة؟ ليس من السهل الإجابة عن أسئلة من هذا النوع. فالعرس يبرر الاستجابة. لكن القرية ليست أبداً عادل وحده... هناك الآخرون أيضاً: الثائرون، والمعارضون، والتعاونيون، والحياديون، والناس اللواتي يعيشن علينا على رضى الرجال، علينا على نذالة المحتل... وهناك الأجيال المتلاحمه. من هنا، كان لا بد لرضوخ المختار من أن يثير سجالاً وغضباً. فيستكشف أخوه عن الحضور؛ وهو المثقف الذي يقدم الكرامة على أي اعتبار. ويقرر البعض المقاطعة كذلك، فيما يجد البعض الآخر أن الفرصة ستكون سانحة لضربيه مقارنة ساحقة.

ويبدأ العرس... يبدأ من الفراغ، من شمس بعد الظهر المسترخي، ومن حجارة البيوت اللامعة بلونها البني ملتحمة بالأرض... ومن الفراغ، بالتدريج قليلاً فقليلأً يبدأ الحيز المكاني بالاملاء: الأهل، الجيران، الضيوف المقربون، ثم الحاكم العسكري ورجاله: مختار القرية الجليلية أبو عادل يريد أن يزوج ابنه لفتاة المليحة سامية. هو يصر على هذا، والتقاليد تدفعه إليها، ويدفعه إليها أكثر جده الذي زاره في الحكم طالباً منه أن يكون عرس عادل، «أمير الأعراس». فإذا كانت السلطات الإسرائيلية تمنع التجمع، وبالتالي تمنع العرس من أن ينعقد، فلا يأس من الرضوخ لشرط الحاكم العسكري وجعله ضيف شرف في العرس مع مساعديه، لقاء السماح بإجراء

آخر. والعرس الفلسطيني ليس أي عرس كان. نعرف هذا منذ زمن. منذ عرس قانا الجليل في سنوات المسيحية الأولى. وسنعرفه أكثر بعدما تنهي ساعتنا عرض الفيلم.

في الفيلم بصورة المخرج عرساً حقيقياً. وهو من حول هذا العرس يعني مشروعاً سينمائياً متاماً، في سياق له، للوهلة الأولى، شكل العمل الأرسطي: فأحداث الفيلم تدور في مكان واحد، في يوم واحد. ليس في الفيلم لقطات تراجعية، وحتى حين يتذكر البعض، فإن اللفظ لا الصورة يواكب ذكرياتهم. وهذا الحصر بدلأً من أن يحمد فيلم «عرس الجليل» في سكونية متوقعة، أعطاه قاعدة انطلق منها في لعبة بصرية حاذقة ليرسم من خلال العرس، مسيرة أرض وشعب... والمدهش أنه فعل هذا من دون أن يفرق في أسر الفولكلور من ناحية، وفي أسر الخطاب المؤدلج من ناحية ثانية. من هنا بدا «عرس الجليل» عملاً فنياً، بصرياً، في المقام الأول... وأتى خطابه من خلال البعد التشكيلي لا على حسابه.

أما حكاية الفيلم ففي غاية البساطة: مختار القرية الجليلية أبو عادل يريد أن يزوج ابنه لفتاة المليحة سامية. هو يصر على هذا، والتقاليد تدفعه إليها، ويدفعه إليها أكثر جده الذي زاره في الحكم طالباً منه أن يكون عرس عادل، «أمير الأعراس». فإذا كانت السلطات الإسرائيلية تمنع التجمع، وبالتالي تمنع العرس من أن ينعقد، فلا يأس من الرضوخ لشرط الحاكم العسكري وجعله ضيف شرف في العرس مع مساعديه، لقاء السماح بإجراء

العرس، فهو الآخر غريب يعيش فاجعته من جراء حضور أولئك الغرباء أنفسهم.

وإذا كانت كاميرا خليفي قد تباطأت قبل إيصالنا إلى اللحظة التي تفجر فيها مأساة عادل... فما ذلك سوى أمل بتركيز الخطوة الممهدة لذلك. فإذا كانت غربة الإسرائيليين نابعة من وجودهم والوضع الذي أتى بهم إلى هنا، ما يجعلنا في غنى عن مهد درامي لتصوير تلك الغربة، فإن غربة عادل في حاجة إلى ممهدات: في حاجة إلى إذعان أبيه، وطفولية الشوار، ومقاطعة عمله، وثرثرة جده حول ذكرياته... في حاجة إلى كل هذا قبل لحظة الانفجار. وهذه اللحظة تأتي في ذروة العرس... حين يخلو عادل إلى سامية يقوم بواجب الليلة الأولى، ويتحف الحضور المتشوقين، بالشرشف الأبيض وقد تلطخ بدم العذراء.

باختصار يفشل عادل في مهمته. فيشعر بأنه مخصي في نهاية الأمر. وعقدة الخصاء هذه تتحكم في هذا القسم من الفيلم. فهنا يصبح لعادل بُعد الرمز، كما يصبح لأبيه بُعد الرمز: ليس بالمعنى الأوديبي، حتى ولو خيل لعادل، للحظة، أن قتله لأبيه سيقيه من خصيائه. فأبواه هو السلطة، كل سلطة، هو تلك القوة القامعة التي سكتت عن المحتل حتى ولو لم تتعاون معه. هي «الآنا العليا» الراقدة في أعلى وعْيناً تُكلّنا. أبو عادل لا يدرك هذا. أو بالأحرى هو يدرك لكنه لا يفصح... ليس لأن النهاية تبرر الواسطة، بل لأن «اليد التي لا تقدر عليها قبلها وادعٌ عليها بالكسر». والضحية؟ سامية ممثلة

عنيي الرجل... ولكي يفهم بعد ذلك إشارته إلى رغبة دولته الخفية في التمدد ذات يوم حتى حلب وغير حلب. لكنها إشارات تمر عَرضاً، فميشيل خليفي لا يريد لعرسه أن تهزه مثل هذه التأكيدات إن وضحت. حجته في هذا أن غربة الرجل ووجوده في المكان غير الملائم أمران لم يعد أحد يجهلهما. ميشيل خليفي يريد أن يضع الرجل وسط ظروف تتجاوزه فلا يعود معها حاكماً، يصبح مجرد ضيف طارئ مزعج ومنزعج حتى ولو لم يبيِّد هذا وبيديه الآخرون. هذه هي فلسطين: الأرض، الناس، التقاليد، العادات، الطعام، الرقص، الحب. هناك انسجام أكيد في هذا كله. انسجام تتضح لنا بالتدرج غربة الإسرائيليين عنه: إنهم مستشرقون لا أكثر... وإن فكيف نفس مشهد الضابطة الإسرائيلية وقد استبد بها فجأة هوى الشرق وسحره؟

هذه الغربة، تمكّنت كاميرا ميشيل خليفي من تصويرها، وإن كان ثمة في سياق التركيب البنائي للفيلم ما يهدد بجعلها غير واضحة لمن لا يتحقق تماماً وهذا الالتباس إن لم يلعب بما فيه الكفاية في سياق الفيلم، لمصلحة أطروحة ميشيل خليفي، فإنه يقف عقبة في وجه التقاط أطروحة الفيلم كله، لأن هذا الأخير يقف في هذا السياق نفسه على حبل مشدود بين هاويتين! لكن الإسرائيليين ليسوا وحدهم، الغرباء هنا. فهو لاء إذا كانت غربتهم نابعة من انتقامتهم إلى عالم آخر لا علاقة له بفلسطين وأرضها وناسها؛ فإنهم يتساوون في الغربة مع

فوصل إلى شيء ما. وكان من الواضح يومها أن السينما الفلسطينية بدأت مع هذا الفيلم... أما ميشيل خليفي فتابع مساره ليصبح الأول بين جيل سينمائي فلسطيني صنع لفلسطين، من الداخل، متأن سينمائياً هو اليوم الأبرز في مسار السينمات العربية.

(عرس رنا) (أو القدس في يوم آخر)

(اللوان) د. ٨٠ (٢٠٠٢)

هاني أبو أسد	إخراج:
ليانة بدر، إيهاب لمعي	سيناريو:
برغوث هيلينيوس	تصوير:
موسيقى: ماريكي فان در ليندن، بشار عذريه	تمثيل:
كلارا خوري، خليفة ناطور، إسماعيل دباغ	

الحكاية في منتهي البساطة. قد تحدث في أي يوم وفي أية مدينة. وهي حدثت على أية حال للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر، التي ينطلق هذا الفيلم من نص كتبته تروي فيه كيف تزوجت... وربما لا يحمل النص في حقيقة أمره ما هو لاقت سوى في ما يتعلن بالمكان الذي تحدث فيه الحكاية: القدس. صحيح أن الزمن الذي تزوجت فيه ليانة بدر، يسبق زمن «أحداث» الفيلم بستوات طويلة، غير أن لا شيء يتغير في القدس، وعلى هذا تمكن هاني أبو أسد، في فيلمه الروائي الطويل الأول هذا، من أن «يعصّر» موضوعه،

البراءة والأرض وفلسطين في الوقت نفسه. سامية هذه هي كل شيء: هي المشكل وهي الحل... الحل، لأنها في الغرفة، ستقوم، عن عادل، بالمهمة الصعبة... فهي تفهم عادل، وتفهم مأساته.

في الخارج، يسير العرس والناس مسارهم الطبيعي: العرس أكبر حتى من «الضيوف» الطارئين... العرس يحتوي الجميع: في الرواية، على المائدة، بين أشجار الغابة، في السهل الملعم حيث تهشل الفرس ولا يكون بقدرة أحد غير أبي عادل استعادتها: فهو، من دون المحتلين جميعاً، يفهم لغتها وتفهم لغته. يخاطبها فتهرع إليه. ويتهي العرس، كما تتهي كل الأعراس. ويستكشف الشبان المقاومون حتى عن القيام بعمليتهم التي كانت تستهدف جنود العدو. هل لأن العجز والفشل هما مآل كل شيء؟ هنا يوقعنا المخرج في التباس ثالث، رغم المتنق الذي فسر استحالة القيام بالعملية! فيلم سوداوي يائس إذاً للوهلة الأولى... ربما. ولكن بعد ذلك: أقل. فخليفي حاول هنا ألا يقدم فيلماً «بطوليًا» كما جرت العادة... حاول فقط أن يقدم رؤية من الداخل لشعب الداخل، لقضية الداخل.

هنا، مهمما يكن الموقف السياسي من هذا الفيلم، ومهما يكن جرحه لبعض تاريخنا... كان لا بد من الاعتراف بقوته السينمائية. وبماشغاله الذكي على سيناريو يسير صعوداً حتى لحظة التفجير. وبأن الفيلم تمكّن من اجتياز مطبات وعقبات كثيرة، وخاصة أنه اشتغل في أرض خواص، بدءاً من صفر حزين،

ولعل مشهدأً أيضاً يكشف قوة هذا الضغط: في الوقت الذي يخيل فيه إلى رنا أن كل شيء قد سوي وأن القران سوف يعُقد، في الشارع وقرب الحاجز، تمر في المكان، غير بعيد من مكان العرس، جنازة فتى قُتل لِتَوَهُ برصاص قوات الاحتلال.

هنا يبدو واضحًا أن صرخة رنا أمام مشهد الجنازة، ومشهد انتصارها على أبيها في اللحظة نفسها، يفرغ من داخلها كل الضغط، ليطلع بصرخة، قد لا نسمعها لكننا نراها، تماماً كما نرى صرخة إدوارد مونتج الصاعقة في لوحة الشهير. في هذه اللحظة، يبدو أن الفيلم كله إنما صنع من أجل أن يصور تلك اللحظة... بل أكثر من هذا، حتى اللحظة التي تسائل فيها رنا: «ما الذي تراني أفعله هنا وأنا أركض وراء الحب فيما الناس يقتلون؟».

أما هاني أبو أسعد فيعلق على هذا قائلاً: «إنه لمن الصعب معرفة ما هو الأصعب بالنسبة إلى السينمائي في بلد يعيش حرباً: أن يكون قادراً على تحقيق عمل روائي، أو أن يشاهد عمله معروضاً على الرغم منه، لهجمة الواقع عليه». وذلك لأن أبو أسعد الذي كان حق العديد من الشرائط التسجيلية قبل «عرس رنا»، كما أنتج عدداً من الأفلام الروائية لآخرين، صور فيلمه، من خلال حكاية رنا وتجوالها في المدينة خلال يوم واحد، على شاكلة فيلم وثائقي يسجل حال المدينة، تحت الاحتلال، ومن خلالها حال فلسطين بشكل عام، إنما من دون أن يبدو عليه ذلك... هو الذي اهتم في الوقت نفسه بتصوير

ويجعل، رنا بطلته، تبحث عن عريتها في القدس المعاصرة. ولكن لماذا تبحث رنا عن عريتها؟

بساطة لأنها تحب شاباً فناناً لا يستطيع أبوها زواجها منه، لكن هذا الأب كي يقيم عقبة في وجه ما تريده ابنته يطلب منها أن تختر بين أمرين بينما هو يستعد للتوجه إلى القاهرة، إما أن تصحبه إلى هناك، وإما أن تختر عريساً لها من قائمة أسماء يعرضها عليها. لكن رنا لا تريد سوى حبيبها الشارد المنهمل في شؤونه المسرحية. صحيح أنه يحبها لكنه ليس من النوع الذي سيهرب للاقتران بها، هرباً من موقف أبيها.

في النهاية ستكون النهاية السعيدة: تتمكن رنا من العثور على الحبيب، ويتم الزواج في الشارع، عند حاجز للجيش الإسرائيلي المحتل، وسط تناقضات القدس وأحزانها وصراعات أبنائها ضد الجنود الإسرائيليين. وهذا ما يخلص حكاية رنا، هنا، من عاديتها، موفراً لها الفيلم الفلسطيني المتميز، والبسيط على أية حال في لغته السينمائية كما في تعامله مع موضوعه، أجواءه الضاغطة.

والحقيقة أن كل ما في هذا الفيلم يدو ضاغطاً: الأب يضغط على ابنته بقوة، ورنا تحاول أن تضغط على حبيبها. لكن الأهم من هذا هو ضغط المدينة على الجميع، وضغط جنود الحاجز الإسرائيلي وضغط حركة السير عند الحاجز، ثم ضغط ما يحدث في هذه المدينة «غير العادية».

سافر من فوره إلى لندن للاجتماع بالروائي الذي لم يبدُ عليه أي حماس للمشروع أول الأمر، ولكن ما إن شاهد «بس يا بحر» حتى بدأ رأيه ووافق عن طيب خاطر. وهكذا ولد هذا المشروع.

ويروي نص الطيب صالح الذي تدور أحداثه في إحدى المناطق الريفية السودانية حكاية ابن تلك المنطقة الزين الذي ولد وسط ضحكة مجلجلة بدلاً من البكاء الذي يولد الأطفال وسطه عادة. ولاحقاً حين يشب عن الطوق يفقد الزين بعض قواه العقلية كما يفقد أسنانه باستثناء اثنتين منها، ويصبح لقبه «زين الزرافة» ويشهر في القرية كلها بضحكه الرنانة التي لا شيء لها بين الضحكات.

لكن الزين ليس شاباً بسيط العقل فقط، ولا هو ضاحك القرية وحسب، بل هو إنسان من لحم ودم ومشاعر، وهذا ما لا يدركه كثر في القرية؛ ولكن يدركه الحنين، ناسك القرية الرجل الصالح الذي يرعاه ويصادقه ويهمّ به. وفي تلك الأثناء صار الزين رسول الحب في القرية، تبارك به الأمهات المواتي يردد تزويج بناتهن حيث اشتهر الآن بأنه ما إن يذكر اسم بنت من البنات حتى يأتي لهذه البنت خطيب. غير أن الزين الذي يُقبل بفرح على هذه الوظيفة الاجتماعية الطيبة يهرب إلى تزويج كل البنات ما عدا نعمة ابنة عمه التي يتطلع إلى الزواج منها. فهو مغرم بها، على رغم معارضته إمام القرية سيف الدين الذي يكمن مأخذته على الزين كونه صديقاً للجن.

حكاية شديدة «الخصوصية» و«الحميمية» وصورها بشكل جيد، وسيتماماً متمكنة مهدت طبعاً لعملية الكبارين التاليين «الجنة الآن» و«عمر».

«عرس الزين»

(١٩٧٧)	د. (لوان)
إخراج:	خالد الصديق
سيناريو:	خالد الصديق
رواية:	الطيب صالح
تصوير:	توفيق أمير، خالد الصديق
موسيقى:	خالد الصديق، سليمان جميل
تمثيل:	علي مهدي، تحية زردوقي، إبراهيم صلاحى

كل قراء الرواية العربية يعرفون هذا النص الجميل للكاتب السوداني الطيب صالح الذي كان أتحف الرواية العربية من قبله بروايته: موسم الهجرة إلى الشمال؛ التي تعتبر واحدة من أجمل النصوص الروائية العربية.

وفي كتاب وضعه عن عمله على هذا الفيلم يقول خالد الصديق إنه قبل ذلك لم يكن يعرف أدب الطيب صالح كثيراً، لكن الذي حدث هو أنه بعد النجاح الكبير الذي حققه الفيلم الروائي الطويل الأول «بس... يا بحر»، يسعى إلى العثور على مشروع جديد، وكان حائراً بقصد هذا المشروع حين هدأ صديق له إلى «عرس الزين»، وما إن قرأها، حتى أدرك أنه أمام مشروعه. ويروي الصديق كيف أنه

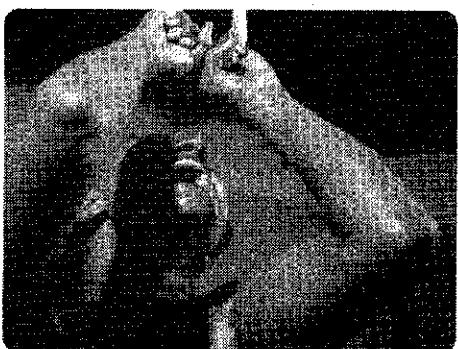
«عرق البلع»

١١٤ د. (اللوان)	(١٩٩٩)
رضوان الكاشف	إخراج:
رضوان الكاشف	سيناريو:
طارق التلمساني	تصوير:
باسر عبد الرحمن	موسيقى:
شريهان، عبلة كامل، محمد نجاتي، حمدي أحمد	تمثيل:

رغم أن التراث الأدبي العربي مليء بالأساطير، بدءاً من معظم حكايات ألف ليلة وليلة، فإن حظ الأفلام المتنامية إلى هذه الأساطير لدى المترعرع العربي، كان دائم الضحالة بحيث يسود الاعتقاد دائماً بأن العربي يفضل أن يقرأ الأساطير وأن يستمع إليها تُحكى بدلاً من أن يراها على الشاشة. ومن هنا فإن الأفلام العربية القليلة التي اعتمدت الأسطورة موضوعاً وبيئة لها، لم تثير فضول كثر من المترعرعين وإن أثارت دائماً فضول النقاد وإعجابهم.

نقول هذا ونفكر أول الأمر بسينما ناصر خمیر في شكل عام، لكننا نفكر هنا بخاصة بفيلم «عرق البلع» الذي أوصل فيه الراحل رضوان الكاشف بعد الأسطوري في السينما المصرية، إلى ذروة لم تكن بلغتها من قبل، ويفينا أنها لن تبلغها من بعد. بل إن الكاشف نفسه في فيلميه الروائين الطويلين الآخرين اللذين قيست له حياته القصيرة أن يحققهما إلى جانب «عرق البلع»، فيلمه الثاني، آلى

وفي الصراع بين سيف الدين والزین يتصر الإمام ويجر الزین خيته، إذ إن نعمة «ترضخ» للواقع وتختار واحداً من بين شبان القرية الذين تقدموا لها. أما الزین فيكون عليه أن يكتفي بتجواله في القرية حزيناً ممنياً ممضياً وقته بين المغنين والطباخات.



عن الأسباب الفكرية التي جعلته يختار العمل الصعب - حيث صور في بلد ليس مع تقاليد إنتاج سينمائي ما جعل العمل حافلاً بالصعوبات والأخطار التي يرويها الصديق في كتاب طريف عنونه: عرسي وعرس الزین؛ يقول: «لقد بدا لي مثيراً للاهتمام أن أصوّر التباس التقاليد، وأرى الناس أن الدين يمكنه ألا يكون ظلامياً وقمعياً شرط ألا تصدق، بسذاجة، أن الثوب هو الذي يصنع الكاهن، أو تصدق الشعار القائل: «افعل ما أقول ولا تفعل ما أفعل». بالنسبة إلى الإيمان هو ملك للمؤمن. والأمل ملك لممن يكافح. وعلى أممنا الشابة في مواجهة الحقائق التاريخية والاجتماعية، أن تحدد تطلعاتها وتؤمن بها.. وإن فكيف يمكننا أن نجعل حلم الإنسان ممكناً؟».

الذى كان قد رفض الهجرة، وجده العجوز الذى يراقب ما حوله فى صمت وهدوء وقد هذه التعب والتقدم فى السن.

وهناك فى القرية شجرة بلح عالية تقول الأسطورة إن الحصول على رحيم تمرها فيه إكسير الحياة. وها هو أحمد يتطلع إلى تسلق النخلة كى يحضر الإكسير لجده معيداً إليه قوته، وشيناً من السعادة إلى الجميع، أى إلى نساء القرية الظامنات إلى السعادة و... الجنس. ومن النساء سليمي شفاعات زوجة سالم التى ليأسها من عودة زوجها تحمل من ذكر في قرية مجاورة، وإذا تكتشف نساء القرية ذلك يدفعنها إلى الانتخار فى وقت تكون فيه الصبية سليمي التى تمثل أحمد فى سنه قد ارتبطت به وحملت منه... وأحمد الذى دبت فيه حب سليمي الحياة والحيوية سوف يواصل محاولاته تسلق النخلة فى وقت يكون فيه بعض الرجال قد عادوا. وهؤلاء إذا أدركوا ما حدث فى غيابهم يتأمرون على أحمد دافعه إلى صعود الشجرة فى لعبة التحدى وحين يفعل يقطعون جذور الشجرة ليسقط أحمد قتيلاً.

انطلاقاً من هذه الحكاية، إذاً، صاغ رضوان الكاشف ما سماه الناقد سمير فريد «تراجيديا عصرية من الجنوب». ففي التراجيديا الكلاسيكية يرسم القدر مصير البطل النبيل الذي يتحدد من خلال نقطة ضعف لا تتعارض مع نباته. ونقطة ضعف أحمد، هنا، هي أنه بريٌ في عالم فقد البراءة، وإنسان في عالم لا يدرك جمال الإنسان ولا يدرك أن الخطأ

على نفسه من اختبرت الفكرة لديه أن يتحققه مهما كلفه الأمر. ولذا انتظر طويلاً ليتحققه في النهاية جاعلاً منه أحد كثر الأفلام جمالاً وإبداعاً في تاريخ السينما المصرية المعاصرة، إنما من دون أن يتمكن من إقناع الجمهور العريض به.

ومع هذا فإن أسطوريّة «عرق البلح» لا يمكن أن توصف بالجمالية - المجانية، بل على العكس أتى الفيلم ليعالج في خلفية بعده الشكلي عدداً من المشاكل الاجتماعية في مصر، وفي مقدمها: مشكلة الهجرة؛ وحق المرأة في الحياة والحب؛ والتساؤل عما إذا كان ثمة بعد مكان للقيم في عالم اليوم.

ونعرف أن مثل هذه المشاكل ملأت العديد من الأفلام المصرية المعاصرة الأخرى، ولكن فيما كانت هذه تتوكى السهولة والمباشرة، حسم الكاشف أمره، وقرر أن يخوض مواضيعه بلغة فنية عالية المستوى، تقرب السينما من ذروة التراجيديا الإنسانية، وهو يعرف أن ما من شيء كالأسطورة يمكنه أن يوصل إلى تلك الذروة.

ومن هنا فإن «عرق البلح» من ناحيته الحديثة سيبدو للوهلة الأولى كلاسيكيًا: فتحن في قرية صغيرة في جنوب مصر. قرية فقيرة نسيها الزمن، لكن سمسارة إرسال العمال الرجال إلى بلدان الخليج البترولية لم ينسوها... وهكذا، إذ سافر الرجال للعمل في الخليج، بقيت النساء وبعض العجائز في القرية على آخر من الجمر في انتظار الرجال. وهؤلاء لم يكن قد بقي منهم عملياً سوى الفتى أحمد،

طبعاً هذا الكلام التحمسى، المصيب إلى حد ما، كتب في سنوات الخمسين، يوم كان «العزيمة» لا يزال يعتبر رائداً في مجال الفيلم الواقعى، والفيلم الذى أدخل واحداً من التجديدات الأساسية في تاريخ السينما المصرية. لاحقاً، قام كثيرون ينكرون على «العزيمة» هذه الريادة، مركزين على أن شاعرية الفيلم المغالية، وتصوير الفيلم داخل ديكورات بنيت في الاستوديو ينقصان من قيمة، ولا سيما مقارنة بفيلم واقعى آخر، أكثر جدارة منه بالريادة، هو «السوق السوداء» لكامل التلمساني. وعلى الرغم من صحة هذا الاحتجاج إلى حد كبير، يبقى لـ«العزيمة» سره وقدرته التي لا تزال قائمة حتى اليوم، حيث، إذ يعرض وبعد عرضه تلفزيوناً بين الحين والأخر، يجد مزيداً من الإقبال. فهو، لمن كان من الصعب الموافقة على «واقعيته» المطلقة، يتسم بعناصر، صنعت لاحقاً أمجاد بعض أجمل الأفلام المصرية، واقعية كانت أو غير واقعية.

حقق كمال سليم «العزيمة» في العام ١٩٣٩ - عرضه الأول كان يوم ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) من ذلك العام - وهو العام نفسه الذي يفينا علي أبو شادي في كتابه وقائع السينما المصرية في ١٠٠ عام، أنه شهد، إضافة إلى ولادة هذه «الواقعية الشعرية» مع «العزيمة»، ولادة أعمال ثلاثة مخرجين مصريين جدد سيكون كل منهم رائداً في مجاله: أحمد سالم بينما المغامرات في «أجنحة الصحراء»، حسين فوزي بينما بعد الاجتماعي

جزء من طبيعته ولا يشوه ذلك الجمال. عند رضوان الكاشف تبدو الحياة أقرب إلى الكابوس، والموت أقرب إلى الحلم، ويبدو الإنسان وحيداً في مواجهته قسوة القدر وقسوة الإنسان على الإنسان».

«العزيمة»

(١٩٣٩)	١١٥ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	كمال سليم
إنتاج:	«مصر للتمثيل والسينما»
قصة:	كمال سليم
سيناريو:	كمال سليم
تصوير:	فيري فاركاش
موسيقى:	عبد الحميد عبد الرحمن
تمثيل:	فاطمة رشدي، حسين صدقى، أنور وجدى

في القسم الذي كرسه جورج سادول للسينمات العربية في كتابه الموسوعي: تاريخ السينما في العالم؛ يتناول الناقد والمؤرخ السينمائى资料 الفرنسي فيلم «العزيمة» لكمال سليم بالكلمات الآتية: «كان «العزيمة» حدثاً خطيراً في السينما المصرية التي كانت تهيمن عليها الأفلام الغنائية والمسليات السمعجة والمغامرات الغريبة الوهمية والمليودرامات المبكية، لأنه أظهر الواقع اليومي والحياة الشعبية بصدق وشعراوية، وتذوق الجمهور هذا التجديد وقدره تقديرًا كبيراً، خلافاً لما كان متوقعاً».

الذى يبادلها الغرام، وكانت تحترق شوقاً إلى اليوم الذى يتخرج فيه ويصبح أفندياً في الحكومة حتى يتزوجها. وفي انتظار ذلك كانت فاطمة تقاوم رغبة جزار الحي المدعو «العتر»، الذي يريد الزواج منها، لكنها ترفضه لمجرد أنها تحب محمد.

وهكذا، حين يعلن محمد مشاريعه الجديدة ويدأ بخوض مغامرة مشروعه، تبدو الأمور كلها على كف عفريت، خصوصاً أن والد محمد كان استدان مبالغ طائلة من المال لتمكين ابنه من إكمال دراسته. والأن ها هم الدائتون يطالبون بأموالهم. ويزداد الطين بلة، حين تؤدي نزوات الشاب شريك محمد، الذي كان أبوه مؤل المشروع، إلى إفلاس ذلك المشروع.

وهكذا أمام هذا كله، لا يعود بوسع محمد سوى أن يعود إلى فكرة الوظيفة، ويحصل عليها ويتزوج فاطمة. وكان في إمكان الأمور أن تقف عند هذا الحد، لكن الحظ السيئ يكون في المرصاد لمحمد، إذ إنه بعد زواجه، وفي أول مراحل تسلمه وظيفته، يرتكب خطأ غير مقصود من دون أن يكون الذنب ذنبه فيُطرد من الوظيفة. ومن دون أن يعلم أحداً، يتوجه إلى العمل ساعياً في محل تجاري، وإن في صورة مؤقتة. لكن «العتر» الجزار، يقف له دائماً بالمرصاد. وهو يعرف ما حدث لمحمد، فينشر النبا في العارة. ويصل النبا إلى فاطمة، التي تخضب وتطلب الطلاق وتوافق فوراً على الزواج من الجزار.

الميلودرامي في «بياعة الفلاح»، وأحمد كامل مرسى السينما الاجتماعية الخالصة مع «العودة إلى الريف» ذي البعد الروسي. غير أن «العزيمة» يظل متميزاً، حتى وإن شارك الأفلام المذكورة كونه فيلم مؤلف؛ أي أن مخرجه كتب السيناريو والقصة له وسيدخل تاريخ السينما العالمية من عدة أبواب.

مهما يكن من شأن «العزيمة» ومن شأن تصنيفنا له، يبقى الفيلم الذي كان رائداً في مجال معالجة «سينمائى مصرى موضوعاً نابعاً من أعماق المجتمع المصرى بطريقه واقعية» بحسب تعبير جلال الشرقاوى في كتابه رسالة في تاريخ السينما المصرية، حين يؤكد أن موضوع «العزيمة» الأساس إنما هو «التقاليد المصرية العتيدة التي تحترم الموظف الحكومي وحده دون القوى الاجتماعية الأخرى كالتجار والصناعيين والمشتغلين بالأعمال الحرة».

يحدثنا «العزيمة» عن الحلاق الفقير الذي يريد أن يجعل لابنه الوحيد محمد حسین صدقى مكانة في المجتمع عبر إدخاله حيز الدراسة العليا لكي يتخرج موظفاً حكومياً. وبالفعل يضحي الأب بوقته وتعبه وما يجنيه حتى يوفر لابنه إمكان التخرج. وحين يفعل، ويصبح على وشك الحصول على وظيفة، يعلن أمام أهل العارة كما أمام أبيه رغبته في مشاركة صديق له ثرى، مشروعًا تجارياً حراً. ويصفع الأب. غير أن غضبه ييدو أقل حدة من حزن شخص آخر وخيبة أمله في العارة، هو فاطمة، ابنة الحي الحسنة المغفرة بمحمد،

لشرائح بأسراها من المجتمع المصري، في مرحلة كانت حبلٍ بالتغييرات.

إذا كان كمال سليم، لأسباب تقنية، صور فيلمه في الاستديو، فإنه، وكما يروي لنا مؤرخو السينما المصرية، أمضى قبل التصوير شهوراً طويلاً وهو يتجلو في الحارات والأحياء الشعبية لدراسة أنماط السلوك وتصرفات الناس هناك، رغبة منه في أن يأتي فيلمه صادقاً إلى أبعد الحدود، ما جعل الفيلم، فيرأى علي أبو شادي «يكتب أهميته من كونه أول فيلم واقعي مصري يصور الحياة اليومية في حارة قاهرية فقيرة من خلال مجموعة من الشخصيات والنماذج الشعبية، ومن خلال مشكلة اجتماعية هي البطالة التي كانت تؤرق المجتمع المصري في نهاية الثلاثينات».

عندما حقق «العزيمة»، وكان ثاني أفلامه الطويلة بعد «في الظل» (عام ١٩٣٧)، كان كمال سليم في السادسة والعشرين من عمره، وهو لم يعش بعده طويلاً إذ مات في العام ١٩٤٥، فيما كان يحقق آخر أفلامه بعنوان «قصة حب» وكمال سليم بدأ حياته السينمائية، بعد عودته منبعثة دراسية إلى فرنسا، حيث عمل مساعد مخرج وكتب سيناريوهات عدة لأفلام أخرى لها آخرون. وفي العام ١٩٣٩ بفضل دعم من استديو مصر، تمكّن من تحقيق «العزيمة» الذي ظلل أكثر أفلامه أصالة وشخصية. لاحقاً حقق أفلاماً أخرى، أتى أفضلها مقتبساً من أعمال أدبية عالمية: روميو وجولييت لشكسبير صارت لديه «شهداء الغرام». كما حقق نسخة معربة عن المؤسأة

في تلك الأثناء يكون محمد استرد إيمانه بنفسه، ويعود إلى تحقيق مشروعه التجاري الأول. وهنا يكون النجاح من نصيبه هذه المرة. وللنجاج مكافأة: عودة فاطمة إليه. ففاطمة التي كانت في فورة غضب، طلبت الطلاق ووافقت على الزواج من «العتر» تعود إلى حبيبها الآن مستغفرة نادمة، في وقت يكون «العتر» حضر الأجواء لعرسه من فاطمة. وهكذا، يدور صراع بين محمد ورفاقه من جهة، و«العتر» ورجاله وفاطمة ومحمد، وكذلك المشروع التجاري الحر على مبدأ الوظيفة، وتنتهي أحداث الفيلم.



طبعاً يمكن القارئ أو المتفرج أن يتذكر أن ثمة من بين ما رُوي هنا، تفاصيل كثيرة شاهدها في عشرات الأفلام المصرية، لكن هذا كلّه كان بعد «العزيمة». «العزيمة» كان أول فيلم عن الحارة، وعن الناس البسطاء، وأول فيلم يحاول أن يرصد الحياة الاجتماعية، وكذلك - وهذا هو المهم - التغييرات في الذهنيات، والانتتماءات والتطلعات الطبقية

الأول «بابا أمين» أن يكون سينمائياً وليس فقط «مترجماً بصرياً» لنصوص أدبية، وصاحب كاميرا تتابع الحوار لا أكثر. شاهين هذا، وجد في نفسه من الحرية والقدرة منذ «الاختيار» لكي يعمم وتفرض تجارب لغوية، سبقت في أحيان كثيرة، مثيلاتها الأوروبية (الكاميرا المتحركة في «صراع في الوادي» طوال دقائق ترکض بين آثار الكرنك مع عمر الشريف على سبيل المثال).

في «الاختيار» تحرر شاهين تماماً - تحت حماية الموضوع نفسه - من عبء الخطية السردية وصار في إمكانه أن يكون أكثر تجريبية بكثير، حتى وإن كان يعرف أن الجمهور العريض لن يلحق به. وهو لم يكن مبالياً بهذا كثيراً على أية حال. كان يرى أنه طالما أن ثمة الآن بحثاً عن تجديد في الحياة وفي السياسة وفي التفكير وفي كل شيء... لم لا يكون ثمة تجديد في السينما يمكن أن يعتاده الجمهور تدريجياً. بل إنه، على ضوء نجاحات «خارجية» لـ«الأرض» و«الاختيار»، كما على ضوء إعادة الاعتبار النقدية، بدأ يشعر أن كل شيء صار مسروحاً له، وأن في إمكانه، إن خذله الجمهور العربي أو المصري، أن يبحث عن جمهور جديد لسينما.

لقد تجلى هذا الإحساس في الصعوبة التي صادفت كثراً من المفترجين في متابعة أحداث «الاختيار» وتشابكاته (التي جعلتهم يرون تشابكات «الأرض» بالمقارنة، لعبة أطفال)... لكن «العصفورة» سيكون أكثر صعوبة... أما

لفيكتور هوغو، وكان آخر أفلامه اقتباساً ممثراً من «مرتفعات وذرنون» لإميلي برونتي، وهو الفيلم الذي رحل خلال تصويره.

«العصفورة»

(١٩٧٤)	١٠٠ د. (الوان)
إخراج:	يوسف شاهين
قصة:	لطفي الخولي
سيناريو:	لطفي الخولي، يوسف شاهين
تصوير:	مصطفى إمام
موسيقى:	علي إسماعيل
تمثيل:	محنة توفيق، صلاح قابيل، حبيبة، محمود المليجي

لم يكن «الاختيار» فيلماً سياسياً/ فكرياً فقط، بل كان عملاً فنياً مميزاً أيضاً. ولتن كان موضوعه، وانفصالية شخصية بطله، قد أنتجها في لغة شاهين وأسلوبه، تجديدات عديدة أنت من صلب العمل وصورة شكلية لمضمونه، فإن شاهين سرعان ما «تبني» تلك التجديدات كلها ليجعل منها مذاكراً وصاعداً خصوصيته السينائية المطلقة. صحيح أنها تجديدات في التوليف وحركة الكاميرا وتقدير الحوار، والرحلات المكوكية بين الماضي والحاضر، نجدها دائماً ماثلة لدى شاهين في أفلامه الأساسية قبل «الاختيار»، بل حتى كذلك في أفلام ثانوية له، لكنها كانت دائماً أشبه بأن تكون بصمة شاهينية متحمة على العمل. غير أن شاهين الذي آلت على نفسه، وحتى منذ فيلمه

لا يحب مصر، فامر يكشف بوضوح عن أن مصر التي يتحدث عنها شاهين ويحبها، هي غير «مصر» التي يتصور السيد الرقيب، وكيل الوزارة، انه يدافع عنها ضد... شاهين.

والحقيقة أن وجود هاتين الـ«مصريين» هو موضوع «العصفورة» بالتحديد.

من ناحية مبدئية ليس غريباً من مبدع أن يقول إنه كتب أو حقق عملاً محدوداً من أعماله، من أجل لحظة في هذا العمل، قد تكون صفحة في رواية أو سطراً في قصيدة، أو مشهداً في فيلم كما هي الحال مع يوسف شاهين في «العصفورة». فشاهين قال غير مرة إن «العصفورة» كله إنما تحقق وكتب شراكة مع لطفي الخولي، من أجل المشهد الأخير الذي يشغل العشر دقائق الأخيرة التي تخلو فيها شوارع القاهرة كلياً في اليوم الأخير من أيام هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧، ويتجمع الناس من حول أجهزة التلفزيون في انتظار ما سوف يقوله الرئيس جمال عبد الناصر، حدثاً عن الهزيمة أو تفسيراً لها أو وعداً بنصر مقبل.

كل مصر كانت متجمعة في تلك اللحظة آملة من الرئيس أن يقول لها أن الهزيمة لم تحصل. كانت مصر تريد أن تتمسك بأي أمل وهي كانت اعتادت أن تصدق الرئيس فيما يقوله لها. وهي هذه المرة مستعدة لتصديقه من جديد. خاصة هذه المرة. هذا الجو الضاغط والانتظاري، صورته كاميلا شاهين بهدوء وكثافة: الشوارع الخالية، الناس متجمعون، بالكاد يقول الواحد منهم كلمة. وذات لحظة يطل عبد الناصر، عبد الناصر الحقيقي في

ما عرض هذه الصعوبة وحقق للفيلم نجاحه، فكان أولأً ابتعاده عن نخبوية «الاختيار»، وثانياً وضوحاً في كل ما يتعلق بالمشاهد السياسية المباشرة، وحضور جمال عبد الناصر في الفيلم، عبر خطاب التنحى التلفزيوني، ناهيك بعناصر عديدة أخرى عرف يوسف شاهين كيف يوزعها على الفيلم (أغنية «مصر يامه يا بيهية» للشيخ إمام التي استخدمت هنا في شكل خلاق). فإذا أضفنا إلى هذا موقف الرقابة التي وقفت ضد الفيلم في مصر، ما أمن له دعاية طيبة، يمكننا أن نفهم كيف كان تقبلاً لهذا الفيلم من جانب الجمهور ونجاحه حين عرض... وأنصار نقاشات واسعة.

«هل هذه هي صورة مصر، بكل هذه السلبيات، حتى الفترة التي سبقت وقوع النكسة؟ أم إن الفن الذي برع المخرج يوسف شاهين في تقديمها، لا يمثل الفن الذي يبنِ بعض بحب مصر؟!». كانت هذه - حسب الناقد علي أبو شادي - العبارة التي تفوه بها رئيس الرقابة على الفنون في مصر في ذلك الحين، حسن عبد المنعم الذي كان وكيلًا لوزارة الثقافة، مبرراً منعه عرض «العصفورة» والغريب في أمر هذا الاتهام، هو أنه أردف بما هو غير منطقي على الإطلاق: بأن شاهين لا يحب مصر. فشاهين، وخصوصاً في «العصفورة»، لم يكشف سوى عن حب عميق لمصر، مدينتنا في طريقه كل أولئك الذين صورهم في الفيلم يسيئون إلى مصر. بل إن موضوع «العصفورة» وجوهه هو حب مصر. أما أن يجد مسؤول حكومي ومسؤول عن الرقابة، أن شاهين

شيء، إلى الشاحنات التي كانت تعبّر شوارع
مجاورة، محمّلة بالمعدات المهرية رمز فساد
السلطة وبيروقراطيتها.

في هذه اللقطات، التي يميل كثر إلى نسيانها، منذ عرض «العصافير» قال يوسف شاهين كل شيء، هو الذي كان الكثريون أنه لم يقل سوى ثورة الشعب وانتفاضته، لو فعل هذا، شاهين، لما كان شاهين، شاهين هو هنا، في تلك التوليفة التي تجعله يصور شاحنات الفساد تتسلل بالتوازي مع انتفاضة الشعب، والسؤال المطروح: لمن الغلبة بين الاثنين؟ لمن المستقبل؟ وشاهين يعرف هنا أنه ليس هو، ليس الفن، من يجب. بل التاريخ نفسه. وأنه، في الحقيقة، نفس المنطق الذي يعود ويعود إليه شاهين، مراراً، حيث يستخدم التوليف استخداماً ذكرياً: ففي «الوداع يا بونابرت»، مثلاً، سترى كيف أنه حول ذلك المشهد الشهير الذي يخطب فيه نابوليون في الجموع العسكرية أمام الأهرامات، مخبراً إياها أن أربعة آلاف ستة، تتأمل بطلولاتها. إنها الحقيقة التاريخية طبعاً... فالخطاب الغي بالفعل وفي ذلك المكان، فكيف يتدخل شاهين؟

يجعل كافارييللي، العالم العضو في الحملة الفرنسية، والذي سبق أن قدم لنا في الفيلم بصورة إيجابية، يعلق على كلام زعيمه قائلاً: «لقد وقع الأحمق في الغنة... هكذا، بهذه البساطة، بهذه اللعبة التوليفية، لم يكتفي شاهين بأن يقدم مشهدًا ساحرًا، بل حدد، في طريقه، دوراً أساسياً للفن». واستخدم

لقطات أتى بها من الأرشيف. يقول عباراته الشهيرة. يتحمل المسؤولية، يعلن تنحيه معيناً زكريا محيي الدين بديلاً على رأس السلطة له. لحظة صمت بدت دهراً وأنقل من الهزيمة نفسها. ثم تصرخ الجموع، بدءاً بهيبة (محسنة توفيق في لحظة أداء لا تنسى): «لا...» هي لا لاستقالة عبد الناصر ولا للهزيمة في آن معًا. وتنطلق في الشوارع التي لم تعد الآن خالية، تظاهرات الشعب العفوية تصرخ «ستحارب»، قبل أن تسيطر عليها أجهزة الاستخبارات وتقتنها.

هذا هو - طبعاً - المشهد الشهير، الذي - للمناسبة - صوره شاهين بواسطة مئات الكومبارس، على رغم أنه كان يملك مشاهد حقيقة صورها يوم اندلعت الظاهرات في ذلك اليوم الكثيف من حزيران (يونيو) ١٩٦٧، ولكنه، لأن المشاهد صورت ليلاً، لم يتمكن من استخدامها، فاستعراض عنها بمشاهد مصورة.

غير أن هذا ليس هو المهم في اعتقادنا هنا. المهم في مكان آخر: في مصر الأخرى، مصر الفساد والبيرة وقراطية والتهريب. ذلك أنه، في الوقت نفسه الذي كانت فيه التظاهرات الشعبية تطلق غزيرية - ثم مرّيبة -، وكان فيه الناس يتساءلون عن الهزيمة رافضين « نتيجتها» الحتمية في ذلك الحين: سقوط عبد الناصر ونظامه. في تلك اللحظة التي صور فيها يوسف شاهين ثورة الشعب وقراره بالدفاع عن الوطن وعن النظام وعن جمال عبد الناصر، انتقلت الكاميرا وبحركة ليس فيها من الاستعراضية

في السوق السوداء، ما يوقف المشاريع ويؤخر التنمية.

وهذا الإطار العام لمسبيات الهزيمة، يصوره لنا شاهين من خلال شخصيات، قد تكون رموزاً، لكنها هنا أمام أعينا من لحم ودم: يوسف الصحافي التزير الغاضب، ورروف ضابط البوليس. إن الاثنين يحققان من حول أبو حضر، والاثنين يعيشان من حول ربة العائلة بهية، التي من الواضح أنها ترمز إلى مصر وثقافتها وجمالها وترفها. إن بيت بهية، يعتبر محطة تلتقي فيها شخصيات متناقضة وربما متناحرة، لكن الغلبة فيها دائماً للأصلاح. ونحن، من خلال هذا العالم الذي يمثله بيت بهية، نرى مصر وتناقضاتها، حتى لحظة الهزيمة التي سوف تكون بهية أول المتأثرين لها والرافضين إياها.

ومصر هذه، هي التي يضعها لنا شاهين في مواجهة مصر الأخرى: مصر أبو حضر، ومصر رئيس تحرير الصحيفة التي يعمل فيها يوسف، ولا تبدي أي اهتمام بما تتوصل إليه تحقيقاته. وبالإذن من السيد حسن عبد المنعم، المدير السابق للرقابة المصرية ووكيل الوزارة، لا يختلف اثنان يمتنعان بعقل سليم، في أن يوسف شاهين حدد هنا أي مصر يريد وإلى أي مصر يتمنى. في مقابل «مصر» الأخرى التي يرى بكل وضوح أنها المسئولة عن هزيمة مصر ورؤس شعبها.

طبعاً قد يكون في التلعثم الذي يملأ ثلاثة أرباع الفيلم في أقسامه الأولى، ما يضيئ هذه الحقيقة. وقد يكون من المنطقى القول إن

لغة هذا الفن التوليفية كي يقول أيديولوجياً ضد الأيديولوجيا. وهكذا في «العصفورة»، في الوقت الذي قد يكتفي فيه كثر في صور مشهد الجموع، وهو مشهد حقيقي، شاكِس شاهين على الواقع وعلى المستقبل، متدخلاً عبر المشهد الذي أقحمه طارحاً إياه - على الأقل - كسؤال عن المستقبل.

من نافل القول، إذ، إن هذه الدقائق الأخيرة من «العصفورة» هي أقوى ما فيه... ولعل في إمكاننا أيضاً أن نقول: أوضح ما فيه. ذلك أن شاهين، كي يصل إلى هذه التبيجة، صور نحو ساعة ونصف الساعة من المشاهد الأخرى، التي شكلت سياق الفيلم، على أية حال، في لغة مرتبكة متشابكة، تزيد أن تقول أشياء كثيرة في الزمن السينمائي المحدود. ولعل أول ما أراد شاهين أن يقوله هنا هو الهزيمة وأسبابها العميقة. وهذا القول يصل إليه، تحديداً، من طريق التحقيق الذي يقوم به صحافي، حول مجموعة من ضروب الفساد والتهريب التي تمارس كل الموبقات تحت أنف وسمع سلطة لا شك في أنها متواطئة معها.

منذ البداية، يضعنا شاهين في قلب موضوعه: إذا كانت هناك هزيمة أحاقت بمصر وبالجيوش المصرية والعربية أيضاً في حرب ١٩٦٧، فإن السبب ليس فقط قوة العدو، والتواطؤ الأجنبي معه؛ بل إن المسؤولية الأكبر تقع على الفساد، ذلك الدود العفن الذي ينخر في جسد البلد. وهو يتمثل هنا بهذا الفيلم، بعصابة أبو حضر التي تسرق معدات وأجهزة المشاريع الكبرى التابعة للدولة لتعود وتبيعها

ودروسه، ومما كان قد بدأ يختبر منذ سنوات عديدة على صعيد العالم، ليتجلى في ثورات الشبيبة وصراعات الأجيال وتجلّي الصراعات السياسية. ومن هنا كان شاهين قد استكمل في «العصفورة» الحركات الثلاث لـ«سيمفونية الهزيمة» بعدها رسم الافتتاحية في «فجر يوم جديد»، سترى كيف أنه في «عودة الابن الصال» صور الخاتمة. خاتمة السيمفونية متقدلاً بذلك من إلقاء نظراته على المجتمع، كما كان وكما هو قائم، للبلده في رسم صورة جديدة لدور الفن في المجتمع... وبعد ذلك صورة مدهشة ومفاجئة لنظرة الفنان إلى نفسه وإليه ماضيه.

«عفاريت الإسفلت»

د. (اللوان)	(١٩٩٦)
أسامي فوزي	إخراج:
مصطفى ذكري	قصة وسيناريو وحوار:
طارق التلمساني	تصوير:
راجع داود	موسيقى:
محمود حميدة، جميل راتب، سلوى خطاب	تمثيل:

مبتدئاً لا بد من أن نؤكد وضوح انتهاء «عفاريت الإسفلت» وهو الفيلم الأول لمخرجه أسامي فوزي، إلى فيلم «الكتبات» الذي اتبشه مخرجه داود عبد السيد من رواية إبراهيم أصلان مالك العزيز، ليس فقط في تعامله مع حرارة مغلقة ومجموعة

شاهين، على رغم كل وعيه بالهزيمة وأسبابها، كان - مثل كثيرون من المثقفين - مرتبكاً بعض الشيء أمام الهزيمة، تاهياً في جمال عبد الناصر نفسه كان قد رحل، من دون أن تكتمل حرب الاستنزاف التي سيقال لنا، لاحقاً، إنها كانت الرد على الهزيمة، والتي مهدت لحرب تشرين / أكتوبر التي اندلعت سنة ١٩٧٣، معيادة إلى مصر بعض الاعتبار ثم أراضيها... ولكن مخرجة إياها من أتون الحرب من حول فلسطين، وهو إخراج لن يكون شاهين، بشكل أو بأخر، من الذين استساغوه.

لكن هذا كله كان لا يزال، في ذلك الحين، بعيداً بالنسبة إلى شاهين كان على فيلمه أن يتنهي يوم العاشر من حزيران (يونيو) ١٩٦٧، على لحظتين: العصفورة ينطلق من قفصه في بيت بهية معلناً أن الشعب «يمكن» أن يقبض على مصائره بيده منذ تلك اللحظة، من ناحية أولى، وشاحنات أبي خضر تسلك طريقها على هواها، غير آبهة بالشعب الثائر، من ناحية أخرى.

إنها لحظة السؤال الكبير، وخاتمة حركة سيمفونية، الواضح فيها أن لحنها الأساس يقول إن المبدع هنا بدأ يصل إلى عمق وعيه السياسي، وكذلك إلى بداية فعله السياسي. وهذا الفعل سيكون هو الموضوع التالي في سينما شاهين: موضوع «عودة الابن الصال». الفيلم الذي حققه بعد سنوات هادئة تلت، بالنسبة إليه، عرض «العصفورة»، ومكنته التفكير فيها من أن يستفيد مما حدث في مصر

على مفاهيم مثل الشرف والوفاء الزوجي، وسط مجتمع يرسم أخلاقياته انطلاقاً مما هو موجود. وفي هذا الإطار يبدو لنا «عفاريت الإسفلت» متكاملاً مع عدد من أفلام مصرية أخرى مزامنة له لعل أول ما يخطر في بالنا منها فيلم «يا دنيا... يا غرامي» لمجلدى أحمد علي الذي ظهر معه، زميلاً، للمرة الأولى خلال إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائي. وهنا قد يكون من الصعب أن نوافق أولئك الذين يرون أن أخلاقية الفيلم ومناخه العام متلقان مباشرة مع بعض المعالم التي تلوح في عدد من الأفلام الأكثر شعبية التي حققها الإيطالي إيتوري سكولا، في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. يمكن فقط أن نقول إن ظروفاً اجتماعية مشابهة هي التي تخلق نتائج مشابهة، يحددها لنا فيلم أسامة فوزي بدقة.

في «عفاريت الإسفلت» بطل، على أي حال، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، بطل هو «سيد» سائق الميكروباص شاب يلعب دوره الفنان المصري محمود حميدة، بإتقان لا فت، ولكن إلى أي مدى تبسيط بطولة «سيد» في الفيلم؟ بكلمات أخرى: إلى أي درجة يمكن لنا اعتباره «بطلاً»؟ هذا السؤال لا يهم المخرج أسامة فوزي وكاتب السيناريو مصطفى ذكري كثيراً، فهما لا يسعian إلى استثناء تعاطفنا مع هذه الشخصية، ولا حتى إلى إدانة موقف سيد المتancockة، ولا سيما في المشهد المخيف، حين يأتي إلى الفتاة الموسرة التي تقع في هواه محاولاً أن يصطاد أخيها المهندس عريساً

من الشخصيات ذات العلاقات المشابكة والمعقدة بين بعضها البعض، وليس فقط في أبعاد الأخلاقية حيث تحل أخلاقيات الواقع محل أخلاقيات المثال من دون آية أحكام مسبقة. ولكن انطلاقاً من واقع أن ثمة في الفيلمين إضافات جديدة أو متعددة على الحياة كما هي، وليس الحياة كما يجب أن تكون. على المجتمع كما يسير لا كما ينبغي له أن يسير. وحتى إذا كان بطل «الكتيبة» الشاب يمضي وقته في حلم الخروج من واقع بؤس حياة الحي ورتابته فإن «بطل» «عفاريت الإسفلت» لا يحمل أي وهم بالخروج، فهو هنا، سائق ميكروباص كما كان أبوه من قبله وكما سيكون ابنه من بعده.

إنه «البقاء على قيد الحياة» رغم كل شيء، مرة أخرى، وذلك الإذعان المخيف أمام الواقع. فمنذ انكشف زيف الأحلام الصعودية كما عبرت عنها المرحلة السادانية، ومنذ حلّت الواقعية الإسلامية بعد ذلك، لم تعد المسألة مسألة أحلام وردية ومحاولات خروج شاهدنا في «ليه يا بنفسج» لرضوان الكاشف كيف تؤدي على مذبح الحلم المستحيل. إذأ، هم في «عفاريت الإسفلت»، يعيشون هنا، يحلمون أحالمهم الصغيرة، ويسعون بفعل تلوث رئاتهم، ويتوارثون المهن والمتابع، ويموتون بصمت، ذلك الموت الذي لم يعد يمثل أي قيمة في حد ذاته. ولعل التصرف الذي يقوم به جميل راتب مع أرملة صديقه، فيما جثة الأب ملقحة في الخارج يوم موت هذا الأخير، غير دليل على هذا، وحيث يتصرّف الفقراء أخيراً

ماضي الأحداث من ناحية، وشقيقة سيد العانس قامت بالدور في شكل ملفت الفنانة سلوى خطاب من ناحية ثانية؟ الحال أن أسامة فوزي وكاتب السيناريو وفقاً كثيراً في النهاية حين جعلا البيت المذكور محور القسم الأخير من الفيلم، بعدهما كان الميكروباص محور بدايته، وكأنما عبر استخدام الحلاق لحكاية ألف ليلة كان لا بد للفيلم من أن يتقلّل، من دون مفاجآت، من الواقع إلى الأسطوري، وبشكل أكثر تحديداً من الخاص إلى العام. وذلك لأننا هنا مرة أخرى أمام فيلم يستخدم الحارة ك«ميكروكوуз» ليرسم لنا من خلالها ومن خلال أهلها صورة لحياة بأسرها، لعالم واقعي.

ولن يبعدنا عن هذه النظرة بالطبع، التصوير الشاعري الذي طغى على نهاية «عفاريت الإسفلت» وجعله يتسم في النهاية إلى الأسطوري كلّياً. فالحال أننا وسط تلك الأسطورية التي بدأت مع موت الجندي يدي الحلاق، نعود في الفيلم إلى سيد يفتح وهو يتمشى مع أبيه وسط تلوث في الجو يخيّل للمرء أنه ضباب شتائي. إذًا، من الأسطورة إلى الواقع مرة أخرى وكان المخرج يفترح علينا عدم الواقع في فتح الفصل بين الاثنين. وفي اعتقادنا أن الحلاق هو الذي يستخدمه المخرج هنا للربط بين العالمين وللتسلّل في نهاية الأمر: أين الحياة؟ وأين صورة الحياة؟ أين الواقع وأين تقسيمه؟

هذه الرحلة المكوكية بين الواقع والأسطوري، بين الواقع والنمطي، هي التي أناحت لفيلم مثل «عفاريت الإسفلت» فرصة

لاخته العانس. لماذا؟ لأنه لا يريد لاخته أن تزوج سائق ميكروباص مثله!

إذاء هذا الموقف من المدهش والإيجابي أن مؤلفي الفيلم لا يحاولون توجيه أية إدانة، فالفيلم ليس بالنسبة إليهمما محكمة تحاكم أخلاقيات المجتمع وأبنائه. الفيلم صورة الحياة تكتفّها وتضيف إليها، تماماً مثلما تفعل حكايات ألف ليلة التي يستخدمها الفيلم بألقها وعذوبة على لسان الحلاق حسن حسني الذي يروي لنا حكايات تبرر في نهاية الأمر ما نراه أمامنا من أحداث. وبالنسبة إلى الحلاق، الذي تقيم زوجته علاقة مع سيد - ويقيم هو علاقة مع أم سيد التي يقيم زوجها جميل راتب علاقة مع أرملة صديقه الذي يحمل ابنه عبد الله أحمد بالزواج من شقيقة سيد فيما يعارض هذا الأخير الزواج -، بالنسبة إلى الحلاق، ألف ليلة وليلة لم تتم، هي فيما في داخلنا، وما الحكايات المروية على لسانه سوى الإشارة إلى ذلك.

ترى أوليس من أجمل ما في الفيلم هو تلك العلاقات التي تبني في طبقات دائيرية ومتصادعة في الوقت نفسه؟ أوليس أجمل ما فيه تلك العلاقات التي تبني من حول مكان رمزي / واقعي وأسطوري في الوقت نفسه هو البيت الذي ما إن تطرح فكرة يبعه حتى يهب الجميع محتاجين لأن المكان / العجوز الذي من دونه ليس ثمة مجال لمواصلة العلاقات التبادلية والدائيرية التي تقوم بين شتى الشخصيات، وتساهم في جعل الجميع في مأمن من الحرمان الجنسي الذي يغلف حياة

تراكم غاب عنه الجديد، هنا لدينا مخرج يتمي إلى تيتر يستكمل، عبر إبداع فردي وذاتي لا غبار عليه، مشاور كأن سبق لأسلاف له أن سلكوها، فاستفاد من أخطاء رriادة الآخرين، وتجاوز السلف.

«على الحافة»

(٢٠١١) د. (الوان)

إخراج: ليلى كيلاني
سيناريو: ليلى كيلاني وعبد الحافظ بن عثمان
تصوير: اريك ديفين
تمثيل: صوفيا عصامي، مني باحمد، نزهة عقل،
سارة بيتسوي

ليس سهلاً على فيلم أول لمبدعه أن يهبط كالصاعقة على عالم السينما ويعتبر من فوره واحداً من أفضل وأقوى الأفلام التي حققت في موطنها في العام الذي ظهر فيه، وربما أيضاً لأعوام طويلة. وليس سهلاً على فيلم يطرح، خلال أقل من ساعتين جملة من القضايا الاجتماعية والطبقية والأخلاقية، أن ينال إجماعاً، محلياً - في المغرب -، عربياً - في العديد من مهرجانات السينما في المدن العربية -، وعالمياً - بدهاً من مهرجان «كان». وليس سهلاً على مجموعة من بنات خرجن للتو من سن المراهقة ولم يسبق لهن أن مثلن في أي فيلم من قبل - بالنسبة إلى غالبيتهن على الأقل - أن يحملن على أكتافهن فيلماً فيه كل هذه الصعوبة والدينامية وينجحن

التصدي لعدد من «التابوات» في السينما المصرية في تأكide أن الأول قد آن لتخلص السينما من مثل هذه «التابوات» التي من المؤكد أن المجتمع في واقعه العملي متخلص منها، في السراء والضراء منذ زمن بعيد: تابو الأم، المقررة، الموت، البطل، الأخت العانس، الحرمان الجنسي.

بهدوء وعدوية عرف أسامة فوزي كيف يقترب من هذا كله، في فيلم هو فيلمه الأول. والحال أن نجاح هذا المخرج يأتي ليذكرنا أن جزءاً كبيراً من نجاحات السينما المصرية، في الآونة الأخيرة، يدين بالكثير للأفلام الأولى وأحياناً الثانية لأصحابها. نقول هذا وفي ذهتنا أسماء مجدي أحمد علي وأسماء البكري وخلال الحجر ورضوان الكاشف بين آخرين، ظهروا وأفلامهم الأولى في الحقبة نفسها التي ظهر فيها فيلم أسامة فوزي هذا.

ومع هذا فإن حالة أسامة فوزي تختلف وذلك لأننا في فيلمه نجد أنفسنا أمام قدر من النضج والصدقية يدفعنا بعيداً من ذلك التسامح المعتمد الذي نحاول أن نبديه في كل مرة إزاء العمل الأول لصاحبه. هنا لم نجد أنفسنا مجبرين على أي تسامح. بل وجدنا أنفسنا ننساق وراء لعبة لذينية تقول لنا إن المخرج عرف كيف يلعب لعبة تحلم منذ زمن بعيد بأن يلعبها أحد: لعبة الاستمرارية والتواصل. إذ في مقابل مخرجين كان كل واحد منهم يحاول أن يبدأ السينما باختراعها من جديد، وفي مقابل مخرجين آخرين من النمط السائد يحاول كل واحد منهم أن يعيد إنتاج ما سبق إنتاجه في

مشاساتهن على القانون، ثم فوق هذا كله ضروب الاضطهاد اليومي التي يجاهنهما، وهي دائمًا مزدوجة: طبقية وجنسية. كل هذه، كشائخ من الحياة، لا كواقع بؤسوي وحسب، صورته كاميرا ليلي كيلاني وكأنها تقدم فيلماً وثائقياً عن عالم تحاول أن تكتشفه.

غير أن الأهم من هذا كله، والأقوى من هذا كله هو الطريقة التي عرفت بها السينمائية الشابة كيف تحب شخصياتها، كل تلك الشخصيات بما فيها الأخرى الأكثر شرًا، ولكن خاصة فتيات الفيلم الأربع، اللواتي أدارتهن بشكل خلاق طالبة منهن، وحسب، أن يعشن حياتهن والباقي عليهما. وهن في الحقيقة عشن حياتهن على الشاشة بإفراط وقوة، ما م肯 المفترج من أن يكتشف على تلك الشاشة، مغرياً مختلفاً عن المغرب الذي تصوره المنشورات السياحية. مغرياً يعيش في قلب العولمة وهو يوشك أن يتحول طنجة نفسها إلى مدخل لأوروبا بدلاً من أن تكون مدخلاً إلى أفريقيا. وهذا التحويل، لا تعيسه نظرياً وإنما من خلال «البنات» وهن يتقلن من عمل إلى آخر، من جحيم إلى آخر، دون أن يفوتهن في خضم ذلك كله أن يعشن حياتهن، بكل تفاصيلها وتشعباتها. وشعارهن أن يتحررن، ويشكل دائم أن يقلن، بحسب ما تؤكد المخرجة: «نحن هنا»، وعبر هذه الصرخة تَعْبُرُ الكاميرا المدينة من الفجر حتى متصف الليل جاعلة المدينة نفسها تقول: «أنا هنا»، بحيث ندر أن تمازجت مدينة مع بناتها مثل هذا التمازج، مما يجعل الغموري على أصبع البنات، تمازجاً

في ذلك... إلى درجة أن جواز التمثيل تدفقت على بعضهن بقدر تدفق الجوائز على صاحبة الفيلم.

والحقيقة أن فيلم «على الحافة» لم يكن، على الورق، يبدو مؤهلاً لهذا كله. لكنه على الشاشة حمل كل قوته، ولا سيما من خلال فتياته الأربع، العاملات في طنجة في مصانع فرز الغموري وتعليبه، بحيث إن أصابعهن تصبح جزءاً من قشوره وتعيش الفتيات أيامهن في محاولات يائسة متواصلة لنزع تلك القشور حتى ولو أصبحت وهمية... رائع هذا المناخ، الحيوياني الإنساني، الذي غلّفت به ليلي كيلاني بشرة فتياتها، لكنه لم يكن كل الفيلم. فالفيلم يتجاوز هذا الأمر كثيراً، ليقدم إلينا مدينة طنجة بعيداً من عالمها السياحي الذي اعتادت أن تقدم من خلالها، ثم خاصة بعيداً من عالم الأدب العالمي الذي ارتبط بها من خلال أدباء عالميين عاشوا فيها وأبدعوا.

هنا في «على الحافة» لدينا طنجة أخرى؛ طنجة حقيقة؛ طنجة البؤس والقهوة والقدارة والمراءات الباحثات، بلا جدوى، عن مستقبل أو أفق خارج ما هو مرسوم لهن بالقدر. وكاميرا ليلي كيلاني، بدينامية تكاد تكون جديدة تماماً على السينما العربية، وباهتمام بالتفاصيل يعطي فيلمها نكهة الحياة المعاشرة، تتبع يوميات مرآهقاتها الأربع، في أفرادهن الصغيرة، برمجهن بمصيرهن، غرامياتهن، انسداد الأفق العائلي، محاولات الخروج من واقع بائس ومستقبل أكثر بؤساً عبر سرقات صغيرة، نزاعاتهن اليومية،

أن يُعدب حقاً بالرصاص إنما هو الفساد المستشري والباقي في عهدة النظام الجديد، ما يعني أن زوال عهد عبد الناصر لم يُزول هذا الفساد بل عَزَّزَه. وحسبنا هنا أن نستمع إلى كبير المحققين ذات لحظة من الفيلم وهو يقول للمحقق عادل وقد أدهشه أن رئيسه يريد أن يأخذ رأي الوزير قبل التقدم في إجراءات التحقيق طالما أن القضية التي يتحقق فيها تتعلق بأسماء كبيرة في السلطة: «في بعض الأحوال تستدعي مصلحة البلد تحكيم السياسة أكثر من تطبيق القانون». والحال أن هذه العبارة تحمل كل دلالاتها في ذلك الحين، يوم زعم الرئيس السادات وهو يقلب على حكم سلفه عبد الناصر، أنه سيقيم دولة القانون.

وإذا كانت العبارة التي أخذناها من الفيلم هنا تشكل مفتاحاً له، فإنها تكشف أيضاً أهمية السيناريو الذي كتبه رافت الميهي لأنها تعبر عن الميهي أكثر مما كانت تعبر عن المخرج كمال الشيخ. ومهما يكن فإن هذا الأخير حقق، انطلاقاً من السيناريو المذكور، واحداً من أبرز الأفلام في ذلك الحين، حتى وإن أتت أحداث الفيلم من التشابك، وشخصياته من التعقد في علاقتها، إلى درجة ضياع المفترجين، إنما من دون أن تبعدهم عن موضوعه الأساسي ودلائله: بقاء الفساد مستشرياً والمحاولات السياسية لطمئنته، بعد سنوات من «استباب دولة القانون»، ما يعطينا انطباعاً أساسياً بأن هذا الفيلم إنما كان، بشكل ما، فاتحة لسلسلة أفلام «الانفتاح» التي تتابعت خلال السنوات التالية مع الميهي نفسه، كما مع محمد خان

بيهن وبين حياتهن، تمازجاً يعدي ليصل إلى المفترج الذي يخرج من الفيلم وهو يحاول بدوره أن يتزع قشور الغموري عن أصابعه.

«على من نطلق الرصاص»

(١٩٧٥)	٩٠ د. (الوان)
إخراج:	كمال الشيخ
تأليف:	رافت الميهي
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	سعاد حسني، محمود ياسين، عزت العلايلي

من ناحية مبدئية، اعتبر هذا الفيلم الذي حقق بعد انتصار ٦٤ أكتوبر في مصر، نوعاً من الرد المباشر، يوحى بذلك على الأقل عنوانه، على فيلم كان حسام الدين مصطفى حققه بعد هزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧ بعنوان «الرصاصة لا تزال في جنبي». في الفيلم الأخير هذا، كان من الواضح أن الفيلم الذي يشتمل من الهزيمة يوحى بأن الرصاصة ستظل محفوظة لقتل «رأس الفساد الذي تسبب في الحرب والهزيمة» أي رئيس الدولة في ذلك الحين جمال عبد الناصر الذي كان كثراً من يميني السينما المصرية يكنون له عداء كبيراً.

صحيح أن فيلم كمال الشيخ الذي نحن في صدده لا يدافع عن عبد الناصر مباشرة، لكنه يأتي بعد سنوات من الفيلم الأول وبعد سنوات من رحيل عبد الناصر ليقول إن من يستحق

سرعان ما تغطى سياسياً. ويقول الناقد سمير فريد عن «على من نطلق الرصاص»: «لا يتميز هذا الفيلم بالبناء الدرامي المحكم والرسم البارع لكل شخصية وغنى هذه الشخصيات وخصوصيتها الإنسانية فقط، وإنما يتميز أيضاً بالإخراج المتقن، والتصوير والموئل (...). وتبدو ببراعة كمال الشيخ في الانتقال بين الحاضر والماضي، ولإداع الجو المناسب لكل مشهد مستخدماً الألوان استخداماً درامياً معبراً». ويدرك سمير فريد أنه كان «من حسن حظ كمال الشيخ - وإن كان هذا من سوء حظ مصر كلها - أن سقطت إحدى العمارتاث أثناء تصوير الفيلم، فصور أطلالها كما هي في الحقيقة، مؤكداً الواقعية وصدق الفيلم في ما يطرحه على جمهوره».

«علي زاوا»

(اللون) د. ١٠٥ (١٩٩٩)

نيل عيوش	إخراج:
نيل عيوش، ناتالي سوجان	سيناريو:
يوسف فاضل	حوار:
فسان ماتياس	تصوير:
كرسينا ليفي	موسيقى:
نعم كباب، مصطفى خصالي، هشام موسون، سعيد طفماوي	تمثيل:

كان هذا، الفيلم الروائي الطويل الثاني للمغربي نيل عيوش، حققه بعد عامين من النجاح الكبير الذي خصه الجمهور في

وخيري بشارة وعلى بدرخان وعاطف الطيب وداود عبد السيد.

على الرغم من خلفيته السياسية المتعلقة بالسلطة والفساد وحماية الأولى لممارسي الثاني، فإن حبكة الفيلم بوليسية، وإطاره العام، في بدايته على الأقل حركيّاً... غير أن هذه الحركة سوف تستبدل لاحقاً، من ناحية بعودات عديدة إلى الماضي، ومن ناحية ثانية بتحقيقات في أماكن مغلقة، هي المحكمة والنيابة العامة والمستشفى والسجن وإدارة الشركة التي فيها تحدث الجريمة المرتكبة أول الفيلم والتي تنتهي منها بقية الأحداث واللاحقات والتحقيقات.

أما هذه الجريمة فهي تلك التي يقتربها مصطفى حسين حين يقتتحم مكتب رشدي عبد الباقي ويطلق الرصاص عليه، ثم فيما هو يهرب تصدمه سيارة ما يمكن الشرطة من القبض عليه ونقله إلى المستشفى جنباً إلى جنب مع ضحيته. ومن هنا تبدأ سلسلة التحقيقات التي، من خلال بوليسيتها، ستكتشف عن تحقيقات تتعلق بالفساد والذي يمارسه رشدي، من خلال رئاسته مجلس إدارة شركة المقاولات العصرية، ومسؤوليته عن فساد في العمran أدى إلى انهيار عدد من المساكن الشعبية التي بنته الشركة... وهكذا تعود بنا أحداث الفيلم إلى تلك المأساة وما نتج عنها من جرائم وتلفيقات ورشوات، بطريقة جديرة بفيلم للإيطالي فرانشيسكو روزي، لكنها ترتبط أكثر بما كان يحدث حقاً في مصر، من ضروب خداع وسرقة وفساد

أخرى في الفيلم، بممثلين محترفين، بل اختار من إحدى مؤسسات الرعاية الاجتماعية أطفالاً كانوا في الأصل من مشردي الشوارع، ثم طلب منهم، أمام كاميراه المفترسة المدققة أن يعيشوا ما يتصورون أنها حياتهم العادبة، قبل دخول المؤسسة. وهم عاشوها بالفعل، وبقوة قد تكون متفاوتة بين واحد منهم وأخر، ولكن بتلقائية تحسب نقطة قوية لمصلحة الفيلم.



أما الحدث الذي تدور الحبكة من حوله، فهو معركة شوارع، من تلك التي تدور عادة بين هذه الأنواع من الصغار المشردين. ففي تلك المعركة يقتل علي، ويقاد الحادث أن يكون عادياً في مثل هذه الحال، لو لا أن الرفاق الثلاثة الآخرين يقررون أن علي لا يمكن أن يدفن إلا في جنازة مهيبة تليق به ويصدقون له. فهو إن كان قد عاش شريداً، فليُمْتَّ كالأمير.

المغرب، وأحياناً خارجه، لفيلمه الأول «مكتوب». وبهذا الفيلم الجديد حقق عيوش مكانته كواحد من السينمائيين الأبرز في هذا البلد، محافظاً لنفسه دائماً على مكانة على حدة، ولأفلامه قدرة على إثارة السجال الحاد. في «علي زاوا» دنا عيوش من مسألة اجتماعية في غاية الخطورة كان نذر للسينما في بلاده أن تناولتها رغم أن المعنيين بها، أطفال الشوارع، يشاهدون في كل لحظة ودقة في كل مكان ويكاد كل امرئ أن يلحظ أنهم سوف يكونون ذات يوم أداة الانفجار، وهو ما سوف يرصده عيوش في فيلم لاحق له هو «يا خيول الله» الذي سوف يتحققه بعد سنوات طويلة ويكاد يربينا فيه كيف تحول أطفال «علي زاوا» إلى أولئك الإرهابيين الذين نعرف، ولكن أيام «علي زاوا» لم نكن بعد قد وصلنا إلى هنا. في فيلم العام 1999، كان الصغار لا يزالون صغاراً، ما دون سن المراهقة، أطفالاً يدورون بين السيارات وعند زوايا ومفارق الطرقات، يؤذون أية خدمة مقابل قروش صغيرة، معرضين حياتهم للخطر، موزعين وقتهم بين ألعاب يمارسونها فيما بينهم، وختانات صغيرة، وتسلّل للقروش والحلم بما هو بعيد، من دون أن يعرفوا إن كان يمكن أن يحق لهم ذلك، أو إن كان يمكن لأي حلم أن يتحقق.

من هؤلاء اختار الفيلم أربعة هم علي وكويننا وعمر وبوبكر، تجمع بينهم صداقه عميقه من الصعب تصوّر كيف أثبتت في عالمهم البائس الصغير. واللافت هنا أن عيوش لم يستعن في أداء هذه الأدوار، وأدوار

فإن كان من قدرهم لا يعودوا إليه بعد الفيلم، ثمة مئات ألوف من غيرهم يعيشون فيه، من دون أن تكون هناك كاميرا متعاطفة تنقل حكاياتهم.

«عمارة يعقوبيان»

د. (اللوان)	(٢٠٠٦)
مروان حامد	إخراج:
وحيد حامد	سيناريو:
علاء الأسواني	قصة:
سامح سليم	تصوير:
خالد حماد	موسيقى:
عادل إمام، بسرا، هند صبري، خالد الصاوي	تمثيل:

منذ صدور رواية علاء الأسواني: عمارة يعقوبيان؛ وقبل تحولها إلى ظاهرة أساسية في الحياة الأدبية والاجتماعية في مصر حسني مبارك، وبالتالي قبل انتشارها في الغرب، بترجمات مدهشة وتحقيقها مبيعات كبيرة، كان من المتوقع، بل من الحتمي أن تحول إلى فيلم سينمائي. وليس فقط لأن سمعة الرواية كانت أثبتت لها النجاح الجماهيري مسبقاً، بل كذلك، ويشكل خاص لأنها تحمل كل «الكلليшибات» المعهودة التي تكونت منها السينما المصرية الناجحة: من الشخصيات النمطية، إلى الدنون الغاضب من السياسة؛ ومن المصالحة الطبقية، إلى العنيفين إلى عصور الذهب؛ ومن حكايات متفعلي

غير أن عيوش، فيما وراء هذه الحبكة التي تشكل «حدث الفيلم»، يقدم لنا جملة من الصور الاجتماعية الأليمة، لعل أعمقها تلك التي تفتح الفيلم، عبر حوار بين صحفية من التلفزة وعلى إثر سالتها لماذا هرب من البيت فيحدثها عن استماعه إلى حوار حول صفة بين أمه الموسم وأحد تجار الأعضاء البشرية تتناول بيع عيني الطفل! ولعل ما يزيد من حدة هذا الواقع أن الفيلم يبدأ بأن يقدم لنا على رساماً، عبر لوحة نشاهدتها تمثل مركباً يخوض بحرًا تعلوه شمس ساطعة. وهذه الصورة سرعان ما سوف يرددنا إليها مشهد جنازة علي، حيث إن رفاته سوف يكسونه لباس قبطان بحري، جاعلين لتابوته شكل مركب صغير، دافعين التابوت نحو البحر في رحلة هجرة أخيرة في حياته، هي من دون شك تذكير بالمراكب - التوابيت التي لا توقف عن مخر عباب البحر بحثاً عن حياة جديدة لألف المراهقين والذين أكبر منهم سنًا.

ربما بذا فيلم عيوش هذا، متسمأ يوم عرضه، بشيء من الخطية والتبيطية، التي ينوه بها السيناريو، غير أن كاميرا هذا المخرج الذي بالكاد كان تجاوز الثلاثين يومها، عرفت كيف تخفي عيوب السيناريو، مستفيدة من أداء مميز وحوارات بسيطة، كما من وقفات لم تخُل من مرح وكوميديا على رغم مأسوية الحكاية... بل فجأيتها على مستوى الإطار العام لوضع أولئك الصغار الذين لا يمكن للمتفرج أن ينسى للحظة أنهم حتى وإن كانوا يمثلون أمامه بروعة، هم مشردون حقيقيون أتوا من الشارع،

أكثر. فقط نكتفي بهذه الإشارة، للانتقال إلى الفيلم نفسه الذي اعتُبر عام ٢٠٠٦ واحداً من أضخم إنتاجات السينما المصرية، وكان واحداً من الأفلام القليلة المقتبسة من عمل أدبي رائع، والتي لقيت إعجاباً عاماً.



ونعرف أن ليس في «عمارة يعقوبيان» حدى محدد، بل هو فيلم يرسم لنا شرائح من الحياة المصرية، زمن أ Fowler عصر ثورتها الذي استمر قرابة نصف القرن وهو يقاوم تأكيل تلك الثورة من الداخل ومحاربتها من الخارج. وهو يرسم لنا عصر الأفول من خلال مكان محدد هو تلك العمارة العريقة التي باتت تجمع كل التناقضات المصرية الراهنة: من الأرستقراطيين القدامي المقيمين في شققها، إلى البائسين الذين تركتهم الثورة لحالهم فعاشوا إما في المقابر أو فوق السطوح، متابعين ذلك العيش أيام ثورة السادات وافتتاحه، ثم أيام «الليرالية» مبارك، يتخبّطون

الافتتاح، إلى حكايات البائسين من سكان سطوح العمارت... على كل هذه «الأساطير» الواقعية المكونة للسينما المصرية، اشتغلت هذه الرواية أساساً، بل هي صيغت أصلاً وكأنها مشاهد وفصول في سيناريو سينمائي. غير أن هذا بعد الأخير لا يجب أن يعني أن وحيد حامد، لم يبذل جهداً كبيراً وهو يكتب السيناريو، الذي يمكن القول إنه جاء على «قوة» الرواية بل أضافى عليها منطقها، أو لنقل إنه استخلص من داخلها منطقها السينمائي الذي كان لها أصلاً.

والحقيقة أن أول ما يمكن رصده في هذا العمل – على شكل رواية ثم على شكل فيلم – إنما علاقة المرايا التي يمكن أن نفترض أنها تقيمها – دون قصد – مع عمل مصرى سينمائى سابق «اقتبس» هو الآخر يومها من نص أدبى، كان ليوسف السباعي في تلك المرة، «رد قلبى»، ولكن في معنى محدد، وهو أنه لمن كان «رد قلبى» قد اعتُبر الإعلان السينمائى الأول عن انتصار ثورة الضباط الأحرار، وفرضها منطقها التصالحى، فإن «عمارة يعقوبيان» تبدو هنا وكأنها ورقة نعي تلك الثورة نفسها. وحسبُ المراء أن يشاهد الفيلمين معاً اليوم ليصل إلى هذه النتيجة.

ويبقى هنا فارق كبير في اللغة السينمائية بين الفيلمين، ولا سيما في مجال رسم الذهنية العامة، فمقابل بساطة شخصيات الثورة – السلبيين أو الإيجابيين – في «رد قلبى»، لدينا هنا لوم وكلية الزمن الجديد في «عمارة يعقوبيان»، ولن نستطرد في هذا السياق

نجوم السينما المصرية، ولا سيما عادل إمام، ويسرا، وخالد الصاوي وهند صبري، من أن يعطوا أفضل ما عندهم، في وقت جُعل فيه استخدام الشخصيات في الفيلم على النحو الذي استخدمت فيه، نوعاً من الدعاوة إلى حينين ماقبل ثوري، نوتش كثيراً في مصر في حينه، وربما كان هو إلى حد ما في خلفية نجاح الفيلم... والرواية أيضاً.

«عمر»

٩٨ د. (اللوان)	(٢٠١٣)
هاني أبو أسد	إخراج:
هاني أبو أسد	سيناريو وحوار:
إيهاب عطال	تصوير:
مختارات	موسيقى:
تمثيل: آدم بكري، لميم لوبياني، إياد حوراني	

لعل واحدة من الملاحظات الأساسية التي تفرض ذاتها على الدورات المتالية لمهرجان كان السينمائي منذ بداية الألفية الثالثة على الأقل، تكمن في ذلك الفصل بين السياسة والحكاية فيها. فالفيلم السياسي بات الآن فيلماً سياسياً من دون لف أو دوران... للسياسة إذاً مكانها وللحكاية الخالصة مكانها المحفوظ، أو هكذا كان الحال مع عرض الفيلم العربي الروائي الطويل الوحيد الذي عرض في إحدى تظاهرات المهرجان في دورة العام ٢٠١٣. ونعني به فيلم «عمر» للفلسطيني هاني أبو أسد.

في فقرهم باحثين عن لقمة العيش وعن البقاء بأي ثمن كان.

إنهم جميعاً هنا، كل أولئك الذين سبق أن رأيناهم في أفلام محمد خان وعاطف الطيب وعلي بدرخان، وحتى في بعض أفلام عبد الحليم حافظ، من سكان السطوح. كلهم هنا بكليشاتهم المعهودة والمكررة بشكل دفع ناقداً مخضراً لأحمد العضرى إلى أن يكتب عن هذا الجانب من الفيلم قائلاً: «... كان من الممكن مثلاً لشخصية زكي الدسوقي ابن البasha الذى درس الهندسة فى فرنسا وتعلق بالحياة الغربية (...). أن تشغل وحدتها كل أحداث الفيلم، كما يمكننا تطبيق هذا أيضاً على شخصية الحاج محمد عزام الذى صعد من قاع المجتمع كماسح أحذية حتى أصبح بطرق غير مشروعة من أثرياء الحي (...). كما إن شخصية طه ابن الباب، على قصر عمره، وما تعرض له من خيبة أمل بأن يشق طريقه في المجتمع واتجاهه إلى التنظيمات الدينية، يمكنها أن تملأ فيلماً... والأمر نفسه ينطبق على بشينة ساكتة إحدى غرف سطح العمارة... إلخ».

مهما يكن، سواء قبلنا أو لم نقبل فكرة أن الفيلم يكاد يكون جاماً لشخصيات عديدة سبق لنا أن التقيناها في أفلام - وكذلك في روايات - مصرية كثيرة، يبقى أن النجاح الذي حققه «عمارة يعقوبيان» شكل ظاهرة أعادت نوعاً من الحياة إلى السينما الجادة المصرية، كما ان الفيلم نفسه وفر أدواتاً مميزة - ولو قصيرة - مكنت بعض كبار

المواقف، ولا سيما «تقليبات» عمر و«قذارة» أمجاد و«استسلامية» ناديا، و«سذاجة» الضابط الإسرائيلي. مثل هذه المواقف - التي للغرابةبني عليها الفيلم كله - ظل مفتقرًا إلى المنطق بشكل أو باخر، في عمل يُبني من ناحية قصة حب، ومن ناحية ثانية كرصد للحياة الاجتماعية المتراجحة بين عواطف الأفراد ونضالهم ضد قوات الاحتلال، والمعطارات اليومية عبر جدار يحول بين العواطف وإرواء ظمنها مولداً رغبة حتمية في النضال. وهذه هنا حال عمر بالتحديد، القرآن الذي يضطر إلى عبور الجدار والتعرض للرصاص القاتل كي يلتقي حبيته. وهو حين يذلل من قبل دورية إسرائيلية يجد نفسه مساقاً إلى النضال مشاركاً في عملية اغتيال جندي معاد. وحين يُقبض عليه يُعلّب ثم يغري بالتعاون مع استخبارات العدو.

ولكن، هل تراه رضخ فعلاً للإغراء؟ سنعرف في النهاية... النهاية التي «حفظ» فيها السيناريو شرف العاشقين في خبطتين مسرحيتين أخيرتين. لكن الشمن كان كثيراً دفعته نادياً من دون أن تدري، قبل أن يدفعه عمر في «فعل» أخير بدأ من دوستوريفسكية شخصيته - في لحظات بدا عمر شبيهاً وإن في شكل كاريكاتوري بعض الشيء بأبله دوستوريفסקי في الرواية الشهيرة - وطمأن المترج إلى نصاعته الوطنية... وكذلك إلى أن هاني أبو أسعد لم يكن هو نفسه «أقرب إلى التعاون» حين أضفى في سياق الفيلم شيئاً من إيجابية كان من شأنها أن تولد تعاطفاً

مجدداً هنا، يقدم أبو أسعد في فيلمه الثالث هذا خلطة شديدة التوازن بين السياسة و«الحكاية» المستقلة مباشرة من الحياة، ونعرف طبعاً أن هذا نادر الحدوث في السينما الفلسطينية في شكل عام، حيث اعتاد السياسي أن يغلب.

ولنسارع هنا إلى القول إن الأمر جاء في مصلحة الفيلم ليحمل هذا التجديد، وإن كان التجديد الأسلوبى الذي كان ننتظره من المخرج بعد «الجنة الآن»، بدا أنه لا يزال بعيداً. ولا يزال أبو أسعد يفضل عليه لغة السرد الكلاسيكي التي تبدو لديه، على أية حال انسانية تمسك المترج دافعة إياه إلى انتظار القلبات المسرحية. وهي كثيرة وفقاً لمخرج في معظمها - من جهة، وإلى التفاعل مع سيكولوجية الشخصيات من جهة أخرى. إذ بدا واضحًا أن المخرج كتب أدوارها وحواراتها في شكل جيد. ثم في شكل لا يقل جودة، عرف كيف يدير ممثليه، ولا سيما الرئيسين منهم، الذين قاموا بأدوار عمر وناديا وأمجاد في شكل خاص وضابط الأمان الإسرائيلي في شكل أحسن.

كل هذا كان لا بد من الإشارة إليه إذ كان الانطباع الأول، بعد عرض الفيلم... في تظاهرة «نظرة ما» بنجاح مدهش، عبر عنه تصفيق صائب جداً واضحأً هذه المرة أنه ليس تصفيق مجاملة للفلسطينيين وسينماهم، بل أيضاً لسينائية الفيلم في حد ذاتها... فهي سينامية واضحة، ولو بدت أدبية بعض الشيء، وفي بعض الأحيان عاجزة عن إقناعنا ببعض

تحليداً عن سينما تقول الواقع الراهن وتساءل حول ما آلت إليه تلك الثورة وما حققه ذلك الاستقلال. كان السؤال اليوم هو التالي: أين صارت الوعود؟ وما الذي فعلناه بالاستقلال؟ وليس: لماذا فعلنا خلال السنوات المجيدة؟ ومن الذي ثار؟ ولماذا ثرنا؟

في ظل ذلك الانتقال الذهني من الماضي إلى الحاضر، والتساؤل عن المستقبل بدل تمضية الوقت في تمجيد الماضي أو محاكمة ظهر هذا الفيلم كالنيرك في الحياة الجزائرية. ومع هذا كله فإن فيلم «عمر قتله الرجولة» فيلم لا أحداث فيه. بل فيه شخصيات وحياة معاشرة ومدينة، وأكثر من هذا فيه يوميات الشخصية الرئيسة (عمر) ورفاقه ويومنات تلك الحياة التي ليس فيها محققاً أي من الوعود سواء كانت من وعد الشورة أو من وعد الدولة. ويومنات مدينة تتسع عمودياً حيث يتدقق عليها السكان الجدد الآتون من الأرياف ليكذسوا بعضهم فوق بعض. ونحن من خلال هذه اليوميات المثلثة نعيش مع عمر، وأيضاً مع رفاقه اكسسواريًّا مأساة جيل بأسره من المواطنين.

صحيح أن عمر هو واحد من المحظوظين إذ تمكن من إيجاد عمل له... وفي عز الزمن الثوري - الدولي، لم يكن من الصعب إيجاد العمل، ولكن ما فائدة هذا العمل، هذه الوظيفة في مكتب حكومي، إن كان الفراغ اليومي محاطاً ب أصحابها. فنحن هنا أمام شخص هامشي من شخصيات المدينة يبحث عما يعوضه وحده، عن امرأة يحبها ويقاسمها

ما مع الضابط الإسرائيلي... ولو في تواطؤ خفي - إنساني إلى حد ما - ضد الخائن الحقيقي والكافر الحقيقي الذي، لمرة نادرة في هذا النوع من السينما، سيخرج في النهاية مع العاجزة الكبرى

«عمر قتله الرجولة»

٩٠ د. (لوان)	(١٩٧٦)
إخراج:	مرزاق علواش
سيناريو:	مرزاق علواش
تصوير:	إسماعيل الأخضر حامينا
موسيقى:	مالك أحمد
تمثيل:	بوعالم بناني، رحاب بوشائل، عزيزة ديجا

ربما يمكن القول إن سر النجاح الكبير الذي حققه فيلم مرزاق علواش الأول هذا، في رحاب سينما جزائرية كانت في ذلك العين تعيش ذروة نجاحاتها وتکاد تحول إلى ثاني أكبر سينما في الوطن العربي، يكمن في أن الجمهور بدأ يسامح حتى كل ذلك القدر من تسجيل الذات واستذكار البطولات والتضالالت التي كانت قد تحولت إليها السينما الجزائرية.

يومها حتى الأفلام التي كانت قد بدأت في توجيه سهام النقد إلى «ثورة المليون شهيد»، مثل «وقائع سينين الجمر» و«لونة» و«الفحام»، باتت تبدو مضمجرة. كان الجمهور السينمائي الجزائري يبحث عن شيء جديد، وبشكل أكثر

الشعبيين، ولكن خاصة على ذلك الجيل الخائب الضائع، الذي سيقول لنا علماء الاجتماع إن العديد من إرهابي المستقبل سوف يتحدون منه.

وفي هذا المعنى الأخير، بالتحديد، إلى جانب كون مرزاق علواش قد عرف في هذا الفيلم، كيف يحدث تجديداً لا سابق له في السينما الجزائرية خصوصاً والسينما العربية عموماً - سيعرف كيف يتتجاوزه في أفلام تالية له، هو الذي سوف يكون واحداً من أغزر أبناء جيله إنتاجاً في بلده وخارجيه، لكنه سيعجز عن ذلك في أفلام أخرى - يقوم على لغة سينمائية تتسمى إلى حداثة تستعد لأن تحول إلى ما بعد حداثة. وإلى بريختية خداعية تكاد تكون متقدمة إلى مزيج من اداموف ويونسكوناً - كي تقتصر هنا على الحالاتمسرحية، علمًا أن سينمائية علواش بدأ منذ ذلك الحين ناقصة - إلى جانب هذا نجده يقدم أقصى مرافعة ضد سياسات الحكم ضد ما آلت إليه الثورة، ولكن غالباً في تلميحات تبدو عابرة إلا أنها عرفت كيف تعلق في ذهن الجمهور، وإنما - وهذا أكثر أهمية - إلى جانب دقة ناقوس الخطط باكراً، متذرًا بما سيحدث في الجزائر لاحقاً، وبالتحديد على أيدي أولئك الشبان المزروعين في زوايا الشوارع يعيشون وحدة قاتلة، ليصبحوا منذ ذلك الحين هدفاً سهلاً للمتشددين الذين جنّدوهم بوعود جماعية وأخروية وسط تقاعس المجتمع عن حمايتهم.

أحلامه وطموحاته، وهو - ورفاقه - يمضي وقته في هذا البحث، إذ يضجره عيشه في البيت وسط عائلة مزدحمة وحياة مزدحمة لكنها صحراوية. إنه يعثر على الفتاة في النهاية، ويعشقها من صوتها الذي يسمعه على شريط، لكنه سوف يعجز عن الالتقاء بها، مع أنها موجودة هناك على بعد أمتار منه.

وبالنسبة إلى علواش فإن هذا اللحدث، هو الحدث، وهو بالتالي جوهر هذه الحياة اليومية في هذه المدينة. وهو لكي يروي لنا هذا، يخرج تماماً عن التقليدية السينمائية السائدة، فيصور ميدانياً الحياة كما هي في الشارع، ويصور بطله عمر في حياته اليومية كشخصية رئيسية يتجلو بين الأماكن والأشخاص ما يشكل ذريعة تقديمها لنا، لكنه بين الحين والآخر يصوره متهدداً إلى المتفرجين عارضاً تفاصيل حياته ولقاءاته وإحباطاته، كما عارضاً في طريقه إحباطات المدينة وألامها.



ونحن من خلال عمر لا نظر فقط على هذه المدينة وحيها الشعبي الذي يقطنه بطننا، (بل نظر كذلك على السلطة والتي يعيش سيدها في القصر لا يعرف الحب)، وعلى بقایا المحتلين وأنصارهم، وعلى الناس

«عترة وعلبة»

(١٩٤٥)

١٠٢ د. (أسود وأبيض)

إخراج:

قصة:

سيناريو:

تصوير:

موسيقى:

تمثيل:

نيازي مصطفى

عبد العزيز سلام

نيازي مصطفى

مصطفى حسن

عبد الحليم نويرة

كوكا، سراج متير، نجمة إبراهيم

باكراً كان لا بد للسينما المصرية من أن تصل إلى حكاية عترة، أحد أشهر فرسان ما قبل الإسلام واحد من أصحاب المعلمات العشر المعروفة في ديوان العرب.

ولكن هل حقاً ما قدمه الفيلم هو حكاية عترة كما هي متداولة في كتب التاريخ؟ وهل تمكّن الفيلم من أن يصل عترة الشاعر إلى الشاشة الكبيرة؟ ليس بالتأكيد، ذلك أن صياغة الفيلم أتت مستقاة من مصادر عدّة، عربية وأجنبية ضاعت في زحمتها حكاية عترة الحقيقة وإن بقي منها بعد البطولي الذي ارتبط باسم هذا الفتى «الجاهلي» المبدع، وكذلك الموقف المعادي للعنصرية الذي يأتي هنا بديهيّاً من خلال دفع المتفرج إلى التعاطف مع حب عترة لعلبة، والوقوف على الضد من والد هذه الأخيرة الذي يرفض زواج الحبيبين لمجرد أن عترة أسود اللون بل حتى من والد عترة شداد الذي بدوره لم يكن راضياً عن سواد ابنه الذي أنجبه من عبدة سوداء.

كل هذا موجود في الفيلم، كما أنه إلى حد ما موجود تاريخياً في الحكاية الأساسية المتناقلة عن عترة. ولكن إضافة إلى هذا نجاد نلمع هنا ما يشبه غياب أوليس، في الحكاية الإغريقية عن بينيلوبى واضطراره حين العودة بعد الغياب الطويل، إلى مقارعة المتقدمين منها. ونجاد نلمع حكاية ويليام كل الذي تتقول حكاياته السويسرية أنه قبل التحدى يوماً بإطلاق سهمه على تقاحة وضعت فوق رأس ابنه. بل نجاد نلمع أيضاً آثار حكاية زوجة عزيز مصر وهي تتهم يوسف الشاب، ظلّمها بأنه قد حاول إغواؤها متسبيبة في ضرب أبيه له وبنده، لمجرد أنها في الحقيقة هي التي حاولت إغواؤه فقصدّها.

كل هذا موجود أيضاً في الفيلم الذي بدا وكأنه جامع مانع، ولكن من دون أن تسهو عنه حكاية عترة كما هي متداولة: فارس بنى عبس المقدم الذي يُلْجأ إليه في الملمات ويختوضع بكل شجاعة حروب القبائل ذاتها عن قبيلته، مكلفاً نفسه حماية علة ضد الأعداء والطامعين. لكنه حين يتقدم منها خاطباً يرفض رفضاً عنصرياً، حتى وإن كانت علة ستصر على جبها له وتمتنع عن غيره مجاهدة أباها وكل العنصريين الآخرين.

ويبدو أن أبا علة إزاء هذا الإصرار وللتخلص من «الورطة» سيخبر عترة أن مهر ابنته ألف ناقة حمراء. فيقبل عترة بتقديم هذا المهر رغم معرفته أن هذا النوع من التنوّق لا يوجد إلا في بلاد اليمن عند الملك النعمان. ويتجه إلى هناك عابراً الريع الخالي ولهيب

دولة إسرائيل مركزاً على خلفيات الفساد التي جعلت مصر، والعرب، يخسرون تلك الحرب. غير أن هذا الفيلم لم يقتض له أن يعرض على الفور ما جعل «العوامة رقم ٧٠» يعرض قبله، ويعتبر بطاقة دخول خيري بشارة إلى السينما المصرية الجديدة. والحقيقة أنه كان دخولاً كبيراً، مهد الطريق لسلسلة لا يأس بها من أفلام حققها من بعده وكان همه فيها، في معظم الأحيان، أن يرصد الواقع المصري من خلال أجيال الخيبة وسياسات الفساد واليأس والتفاق الاجتماعي.

وذلك بالتحديد المحور الذي من حوله يدور «العوامة رقم ٧٠» علماً أن من مميزات هذا الفيلم، أيضاً، أنه جاء أشبه بأن يكون فيلماً عن السينما وقوتها في مضمون كشف المستور في فساد المجتمع وأهله. وكأن هذا ولا يزال نادراً، بحيث بدا الفيلم كتحية للسينما ودورها.

فالشخصية المحورية في الفيلم هو أحمد، المخرج التسجيلي الشاب الذي يطالعنا وهو يحقق فيلماً عن أحد محالج القطن. وفيما هو منهمك بالتحضير للفيلم، يزوره ذات يوم في العوامة التي يقطن فيها واحد من العمال، ويدعى عبد العاطي كي يكشف له معلومات خطيرة عن اختلاسات تمارس في المحلج. على الفور تهتم الصحافية وداد خطيبة أحمد بما سمع به عبد العاطي وتقرر متابعة الموضوع بدءاً من اتفاقها مع العامل على إبلاغ الشرطة بما يحدث. ولكن ما إن ينصرف عبد العاطي بعد ذلك حتى يقتل، على يد عاملين من زملائه

حره ورماله المتحركة. وإذا تطول رحلته سيعتقد أنه مات في تيهان الصحراء، بل إن عبلة نفسها سوف تعتقد هذا. لكن عترة في الحقيقة وفي بما وعد عاد. وإذا عاد مكللاً كعادته بالانتصار ما هو يطالب بحقه. لكن عبلة ستكون قد خطفت من قبل خطاب منبني زياد.. فلا يكون من عترة هنا إلا أن يقصد مضارببني زياد هذه ليغوص ضدهم، بمساعدة رفيقه شيو布 معاركة طاحنة يكون النصر فيها له ليتهي الفيلم بلقاء الحبيبين والتحامهما رغم عداوة بعضهم وطعم بعضهم الآخر وعنصرية معظم الآخرين.

«العوامة رقم ٧٠»

١٩٨٢ د. (اللوان)

إخراج:

قصة:

سيناريو وحوار:

تصوير:

موسيقى:

محمود عبد السميع

جهاد داود

تمثيل: كمال الشناوي، أحمد زكي، تيسير فهمي

قبل ذلك كان خيري بشارة، الذي سينضم بدءاً من هذا الفيلم بالتحديد إلى ذلك التيار الذي سوف يعرف بتيار «الواقعية الجديدة» في السينما المصرية، كان معروفاً بأفلامه الوثائقية المميزة، ثم بفيلم روائي طويل أول هو «الأقدار الدامية» حققه في إنتاج مشترك مع الجزائر معالجاً فيه حرب ١٩٤٨ ضد تأسيس

عن قتل عبد العاطي. فتقبض السلطات عليه وتودعه السجن مع عدد من المجرميين، ما يجعله يقرر بعد الإفراج عنه أن يبتعد عن إخراج الأفلام، بل حتى أن يفسخ خطوطه وينصرف إلى ذاته. غير أن وداد ترفض التخلص منه، فيقرر أن يواصل تحقيق أفلامه على أن يكون فيلمه المسبق عن وباء البليارسيا الذي ينخر في جسد الإنسان المصري.



بهذا التلخيص قد تبدو أحداث «العوامة رقم ٧٠» مفتعلة بعض الشيء وغير مترابطة. ولعل مرد ذلك أننا هنا أمام فيلم يبدو لنا بصرياً أكثر منه سردياً خطياً، وأمام عمل يرتكز على تصوير أزمة شخصيته المحورية، أكثر مما يرتكز على تصوير حكاية.

ولئن بدا أن ضعف الفيلم يكمن في هذه النقطة، فإن الإنفاق يحذونا على القول إن في هذه النقطة بالذات تكمن أيضاً قوة الفيلم: في تعبريه عن أزمة وجودية لشاب مصرى، بناءً تحت ثقل الأحداث التي يحس في بعض الأحيان أنها تفلت منه، وفي أحيان أخرى أنها تنقض عليه.

يرميان بعد ذلك جثته في النيل. وفي تلك الأثناء يتنتقل بنا الفيلم إلى فصول تتناول حياة أحمد نفسه، حيث إذ يذهب إلى قريته لفقد أبيه المقيم هناك رافضاً مبارحة أرضه ليقينه أن تلك المبارحة تعني موته، على التقى من أخيه، عم أحمد المقيم في المدينة والذي يرفض والد أحمد مسامحته على بيعه أرضه.

ومن الواضح هنا أن هاتين الشخصيتين تقدمان إلينا لجعل أحمد في دوامة بينهما، بالنظر إلى أن الفيلم بقدر ما هو فيلم عن ذاتية الموضوعي المصري، كذلك هو فيلم عن ذاتية أحمد وضياعه بين القيم والمبادئ، وحتى بين حكايات الغرام المتعددة، التي تجذبه إحداها إلى العلاقة الواقعية (داد)، فيما تحاول الثانية اجتذابه إلى رومانسيّة الماضية (سعاد). صحيح أن وجود كل هذه الخيارات أمام أحمد أثقل على الفيلم، لكنه صور في شكل واضح أزمة الاختيار التي كان يعانيها المثقف المصري في ذلك الحين.

لكن الأهم من هذا، أن أحمد حين يعود ذات يوم إلى العوامة يفاجأ بجثة عبد العاطي تطفو فوق سطح الماء... وعندما يبلغ الأمر إلى الشرطة يدلي هو وداد بما لديهما من معلومات. وهنا، أمام لاميلاة الشرطة، يقرر أحمد أن يحقق فيلماً عن عبد العاطي، على أن يكون فيلماً روائياً كي يكون مفعوله أشد وقعًا، وهكذا يتجه إلى قرية القليل أملاً بالعثور على جذور حكماته، لكن لا شيء هناك يبدو مفيداً، وإذا عود أحمد حائراً يائساً يجد أن إدارة محليّ القطن اعتبرته أمام سلطات التحقيق مسؤولاً

«عودة الابن الضال»

(١٩٧٦) د. (الوان)

إخراج: يوسف شاهين

رؤية سينامية: يوسف شاهين، صلاح جاهين، فاروق بلوقة

تصوير: عبد العزيز فهمي

موسقي: أبو زيد حسن

تمثيل: شكري سرحان، سهير المرشدي، هدى سلطان

في عام ١٩٧٦، بعد تسع سنوات من هزيمة حزيران (يونيو) التي هزت، بخاصة، وجдан المثقفين العرب وجعلتهم يرافقون أفكارهم وحماساتهم القديمة وكل القيادات التي كانوا يحملونها طوال عقود سابقة من السنين، كان يوسف شاهين قد أنجز ما سيسمي لاحقاً «ثلاثية الهزيمة»، أي أفلامه الرائعة «الأرض» و«الاختيار» و«العصفور» وهي أفلام قال بنفسه عنها إنها متكاملة، حيث «إنني في الفيلم الأول تحدثت عن نضال الفلاحين في أرض مصر خلال سنوات الثلاثين من القرن العشرين، وفي الفيلم الثاني تحدثت عن تمزق المثقف المصري المعاصر. أما في الفيلم الثالث فقد اهتممت بأن أكشف عورات المجتمع المصري. وكانت الأفلام الثلاثة، في شكل عام، سوداوية، عنيفة إلى حد ما في الإدانة التي وجهتها، وليس إلى طرف واحد من أطراف المجتمع والبلد، بل إلى الجميع، بمن فيهم المثقفون والمناضلون».

والحقيقة أن شاهين لم يكن وحده يائساً في ذلك الحين. وهو لمن كان أبداً تعاطفاً لن يفارقه أبداً في اتجاه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، فإنه في الوقت نفسه لم يكن أعمى عن المساوى التي تسبب بها العهد الشوري الناصري، من تغيب للديمقراطية، وفساد وارتشاء وخيارات استراتيجية مخطئة، وإنعدام للحرية والحياة الحرية، بل حتى إفساد متنوع الأشكال للمثقفين والحياة الثقافية. في تلك الأفلام الثلاثة عرض شاهين لكل هذا، لكنه بدا في كل فيلم من هذه الأفلام غير قادر على الإتيان بحلول لمعضلات وأوضاع بدأ مستعصية تماماً. ومن هنا كان لا بد من فيلم جديد، يطرح فيه ولو بارقة أمل للمستقبل.

والحقيقة أن أرض مصر نفسها، بدت بين عام الهزيمة، وأواسط سنوات السبعين، جلبي بتغيرات اجتماعية وفي الذهنيات تواكب مع ما كان يحدث في العالم من ثورات الأجيال الجديدة وانقلابات على أنماط حياة الآباء والأجداد. كانت الشعارات الأساسية في العالم تقول: «اركض يا رفيقي إن الماضي يطاردك». وفنان مرتفع الحس متتابع لكل ما يحدث في العالم، مثل يوسف شاهين ما كان يمكنه إلا أن يلاحظ ذلك كله، وإلا أن يفكر بمصر وهو يرصد حركة الشبيبة العالمية وإعلانها يأسها من الماضي، بحثاً عن تاريخ جديد.

وعلى هذا النحو، انطلاقاً من هذا الرصد، ولدت فكرة واحد من أكثر أفلام يوسف شاهين قسوة وغرابة، وهو فيلم «عودة الابن

في نهاية الأمر، أن توصل رسالة سياسية، فإنه - أولاً وأخيراً - حقق عملاً سينمائياً خالصاً، خلط فيه في شكل خلاق بين الأنواع، التي استخدمها كتحية لأنواع الأم التي ولدتها: وهكذا نجدنا هنا أمام الكوميديا الموسيقية، والدراما العائلية والفيلم السياسي وسينما النقد الاجتماعي، بل حتى سينما المغامرة والسينما التعليمية. كل هذه، وبطريقه التي لا يدرك أحد غيره سرها، مزجها يوسف شاهين في هذا الفيلم، الذي يروي في الأساس حكاية بسيطة: علي، المناضل السياسي التقدمي يخرج من السجن في اليوم نفسه الذي يشهد جنازة الرئيس جمال عبد الناصر، ويتجه إلى بيت أسرته الريفية حيث أخيه طلبة وفاطمة، خطيبته السابقة التي آلت على نفسها أن تستظره، وبقية أفراد العائلة ولا سيما ابن أخيه الشاب إبراهيم... إن معظم هؤلاء يتطلعون لإطلاق سراح علي، المثقف والحكيم عادة، لأن كل واحد يتضرر منه حلاً لمشكلات معلقة، لعلي يد فيها. ولكن بمقدار ما كان الانتظار كبيراً وصعباً، ستكون الخيبة مأسوية: فعلي، الذي قضى حياته مناضلاً ومنظراً، لا يبدو الآن قادراً على حل أية مشكلة، ولا حتى مشكلة فاطمة، خطيبته وقريبته التي دخلت العنوسه منذ زمن وستكتشف لنا لاحقاً أن طلبة أخيه الأكبر والد الفتى إبراهيم، كان اعتدى عليها.

من ناحية مبدئية، يتضح هنا أن فاطمة ترمي إلى مصر، وأن طلبة يرمي مواربة إلى حكم جمال عبد الناصر، فيما يرمي علي إلى القوى التي كانت مرغمة على السكوت على رغم

الضال»، الذي كتب له السياري بنفسه شراكة مع صلاح جاهين الذي كتب، بخاصة، الحوارات والأغاني.

للwohle الأولى يبدو العنوان توراتياً، لكنه في الحقيقة يرتبط تماماً بموضوع الفيلم المأمور، على مستوى الرمز طبعاً، من واقع المجتمع المصري الراهن في ذلك الزمن الذي كان يتاريخ بقوة بين زمين: الأول، زمن الوهم الثوري الجميل كما صاغه جمال عبد الناصر، وتمكنت كاريزيماه الخاصة من إقناع الناس به، بل حتى إقناعهم بأنهم جميعاً يعملون من أجله؛ والثاني، زمن الانفتاح على العالم الذي أتى الرئيس التالي أنور السادات ليشر به. ونعرف أن مصر، المثقفة على الأقل، كانت في ذلك الحين منقسمة بين هذين الزمين. لكن يوسف شاهين، رغم أن جزءاً كبيراً من فؤاده كان يميل إلى جمال عبد الناصر، فيما يميل جزء من عقله إلى سؤال خجول يقول: وماذا لو نعطي أنور السادات فرصته؟ يوسف شاهين، كان في إحساسه، يميل إلى شيء آخر تماماً: إلى الجيل الجديد، طالباً منه أن يعيش حياته متفرجاً - من دون تعاطف - على رموز الأجيال السابقة تدمر بعضها ببعضاً.

نحن لو اكتفينا في الحديث عن «عودة الابن الضال» بهذا القدر من التفسير المنطقي، لظلمتنا الفيلم، كما ظلم كثيراً، منذ عروضه الأولى ولا يزال يظلم حتى اليوم. ذلك أن شاهين، حتى وإن استخدم شخصياته رموزاً طبقية وسياسية، وحتى وإن كان صاغ الفيلم كله صياغة أيديولوجية المطلوب منها،

النَّقَادُ أَسَاقُوا فَهْمَهُ وَالْحُكْمَ عَلَيْهِ... لَكِنَّ الْفِيلِمَ عَرَفَ كَيْفَ يَأْخُذُ بِالتَّدْرِيجِ مَكَانَهُ وَمَكَانَهُ فِي تَارِيخِ السَّينِيَّمَا الشَّاهِيَّنِيَّةِ، كَمَا فِي تَارِيخِ السِّينِيَّمَا الْعَرَبِيَّةِ. وَهَذَا التَّوْصِيفُ الْآخِيْرُ مَقْصُودٌ، لَأَنَّ شَاهِيْنَ، الَّذِي كَثِيرًا مَا رَغَبَ فِي أَنْ يَعْبُرَ بَعْضَ أَفَلَامِهِ عَنْ نَظَرَةِ عَرَبِيَّةِ عَامَّةٍ، قَدَّمَ فِي هَذَا الْفِيلِمَ دَرْسًا لَا بَأْسَ بِهِ فِي كَيْفِ يُمْكِنُ، بَلْ يُجَبُ، أَنْ يَكُونَ التَّعاَوُنُ السِّينِيَّمَايِّيُّ وَالْفَنِيُّ فِي شَكْلٍ عَامٍ بَيْنَ الْمُبَدِّعِيْنَ الْعَرَبِيَّ، إِذَا اسْتَعَانَ بِاللَّبَنِيَّةِ مَاجِدَةِ الرُّومِيِّ وَبِالْجَزَائِريِّ سَيِّدِ عَلِيِّ كَرِيرِتِ لِيَلْعَبَا دُورَيْنَ رَئِيْسِيْنَ فِي مَثَالٍ كَانَ مِنَ الْوَاضِعِ أَنْ شَاهِيْنَ يَدْعُوَ السِّينِيَّمَايِّيْنَ الْعَرَبِيَّ إِلَى الْاِقْتِداءِ بِهِ.

«عيون الحرامية»

٩٨ د. (الوان) (٢٠١٤)

نجوى نجار	إخراج:
نجوى نجار	قصة وسيناريو:
توبیاس داتوم	تصوير:
تامر كروان	موسيقى:
خالد أبو النجا، سعاد ماسي	تمثيل:

حَتَّىٰ وَإِنْ كَانَتِ المُخْرِجَةُ الْفَلَسْطِينِيَّةُ نَجَوَىٰ نَجَارٌ تَبَدُّو فِي فِيلِمَهَا الرَّوَائِيِّ الْطَّرِيلِ الْثَّانِي «عيون الحرامية»، أَكْثَرَ تَمْكِنًا مِنْ أَدَوَاتِهَا الْفَنِيَّةِ، وَسِيَطَرَةً عَلَى أَدَاءِ مَمْثِلِيَّهَا، مَا كَانَتِهِ فِي سَابِقَةِ «الْمَرْ وَالرَّمَان»، مِنَ الْوَاضِعِ أَنْ ثَمَّةُ بَعْضِ التَّرَاجِعِ لِدِيهَا، فِي الْفِيلِمِ الْجَدِيدِ، عَلَىٰ صَعِيدِ اخْتِيَارِ الْمَوْضِعِ.

إِيمَانُهَا بِالشُّورَةِ، غَيْرُ أَنَّ التَّرْمِيزَ هُنَا، وَلَا بَدَ مِنْ قَوْلٍ هَذَا مَرَّةً أُخْرَىٰ، لَا يَمْنَعُ مِنْ أَنَّا أَمَامَ سَخَّصِيَّاتٍ نَحْسَسُ مَعَهَا أَنَّا أَمَامَ أَشْخَاصٍ حَقِيقَيْيِنَ مِنْ لَحْمٍ وَدَمٍ. وَلَقَدْ عَزَّزَ مِنْ هَذَا الشُّعُورِ، أَنْ شَاهِيْنَ وَضَعَ مَقَابِلَهُ هَذِهِ الْعَائِلَةِ، عَائِلَةً أُخْرَىٰ، عَمَالِيَّهُ هَذِهِ الْمَرَّةُ لَهَا ابْنَةٌ صَبِيَّةٌ حَسَنَاءٌ، هِيَ تَفِيلَةٌ، وَتَفِيلَةٌ هَذِهِ الْمَغْرِمَةِ بِإِبْرَاهِيمَ تَحَاوَلُ دَوْمًا تَوعِيَتِهِ عَلَىٰ وَاقِعِهِ هُوَ عَلَىٰ أَنَّ لَيْسَ عَلَيْهِ أَنْ يَعْتَمِدَ عَلَىٰ أَيْةٍ أَعْجُوبَةٍ تَأْتِيهِ مِنَ الْخَارِجِ لِحَلِّ مَشَاكِلِهِ وَإِنْقَاذِ حَيَاتِهِ مِنَ الْمَلَلِ وَدَفَعَهُ إِلَىٰ صَنْعِ مَسْتَقْبِلِهِ.

فِي خَضْمِ هَذِهِ الْعَلَاقَاتِ، إِذَا، وَفِي وَقْتٍ بَدَا الْيَأسُ يَدْبُبُ فِيهِ، فِي أَفْشَدَةِ كُلِّ أُولَئِنَّاكِ الَّذِينَ كَانُوا يَتَظَرَّفُونَ عَوْدَةِ الْابْنِ الضَّالِّ، عَلَيِّ، وَلَا سِيَّمَا فَاطِمَةَ وَإِبْرَاهِيمَ، يَنْدَلِعُ الْمَرْصَاعُ دَامِيًّا وَمُبِيدًا، بَيْنَ عَلِيٍّ وَطَلْبَةِ عَلِيٍّ وَجَهِ الْخَصْوصِ، ثُمَّ بَيْنَ الْجَمِيعِ، صَرَاعٌ سِيَقُولُ يَوْسَفَ شَاهِيْنَ لَاحِقًا إِنَّهُ أَرَادَ فِيهِ، مِنْ جَانِبِ مَا، أَنْ يَرْمِزَ أَيْضًا إِلَىِ الْحَرْبِ الْأَهْلِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ رَحَامَهَا تَدُورُ فِي لَبَنَانَ فِي ذَلِكَ الْحِينَ. وَلَعِلَّ هَذَا أَمْرٌ يَعْزِزُهُ اخْتِيَارُ شَاهِيْنَ، الْمَوْقِعُ جَدَّاً، لِلْمَطْرَبِيَّةِ الْلَّبَنِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ تَعِيشُ أَوَّلَ صَعْدَدَهَا الْمَدْرَوِيِّ فِي ذَلِكَ الْحِينَ، مَاجِدَةِ الرُّومِيِّ، كَيْ تَلْعَبُ دُورَ تَفِيلَةٍ. أَيِّ الْفَتَاهُ الَّتِي سَتَعْرُفُ، فِي الْمَشْهُدِ الْآخِرِ، كَيْفَ تَسْحَبُ حَبِيبَهَا إِبْرَاهِيمَ مِنَ الْمَعْسِمَةِ الَّتِي تَقْتَلُ فِيهَا الْعَائِلَةَ بِرَصَاصِ بَعْضُهَا بَعْضًا، لِتَأْخُذَهُ إِلَىٰ آفَاقِ شَمْسِ مَشْرَقَةِ جَدِيدَةِ.

لَمْ يَحْقِقْ «عَوْدَةِ الْابْنِ الضَّالِّ» نِجَاحًا تَجَارِيًّا كَبِيرًا حِينَ عَرَضَهُ، كَذَلِكَ فَإِنَّ كَثِيرًا مِنَ

فيها كل من الطرفين الاشتغال على الذهنيات العامة لديه.

وطبعاً لنخوض هنا طويلاً في لعبة الأسماء وتمارين التذكير بأفلام هذا الطرف أو ذاك، لكننا - في ما يخص السياق الذي بهمنا هنا - توقف بالإشارة عند فيلم «المرّ والرمان» لنجوى نجاري لنصفه، ضمن خاتمة السينما التي أنت لتطرح أفكاراً جديدة. ولا سيما أفكار تقف إلى جانب المرأة الفلسطينية في اختيارات حياتية ومعيشية تتفق، على الأقل، على الصد من الصورة النمطية السائدة لزوجة الأسير أو حتى الشهيد؛ حيث يدهشنا في «المرّ والرمان» ارتباط زوجة الأسير بعلاقة جديدة، ونخوضها في الرقص تعبيراً عن وجودها، رغم أن حبيبها يقع في الزنزانة، واستكاف الفيلم، والجمهور بالتالي، عن إدانتها. يومها كان هذا التجديد سبباً من أسباب نجاح الفيلم، ولكن كان للغة نجوى نجاري السينمائية، في كلاسيكيتها ووضوحها، دور أساس أيضاً في النجاح.

هذه اللغة لا تزال ماثلة، بل متطرفة إلى حد ما، في الفيلم الجديد «عيون الحرامية»، غير أن هذا الحكم بالتطور لا يسري بالتأكيد على الموضوع، ولنقل بشكل عام، على السيناريو الذي كان يبدو شديداً التماسك والإقناع في الفيلم الأول، بدا غير متسق في الفيلم الجديد. بل إن الفيلم الجديد هذا، يعود بنا - في موضوعه هنا - إلى ما قبل النهضة السينمائية الفلسطينية التي سادت خلال العقدتين الفاتيتين، ليعيدنا إلى حكاية «الفدائي» و«البطل الفرد»

ونعرف، طبعاً، أن اختبار الموضوع في ما يخص السينما التي تحقق في فلسطين عنها، يعتبر جزءاً أساساً من لعبة السير إلى الأمام في مجال مسار السينما الفلسطينية، بمعنى أن «أيديولوجية» الفيلم تبدو في نهاية الأمر عنصراً أساساً في مجال تعبير الفيلم عن ارتباطه بالقضية. ذلك أن من الصعب، حتى الآن على الأقل، أن يكون ثمة فيلم فلسطيني يقف خارج التعبير، بشكل أو باخر عن تلك القضية. ونعرف أن هذا أمر طبيعي. وطبعي أكثر منه أن يحاول بحث ما، متابعة تطورات الذهنيات العامة، والخاصة، من قضية فلسطين من خلال تطور موضوعات الأفلام المتممية إليها.

وفي هذا السياق، بدأ منذ نحو عقدين من الستين، ذلك الترحب الحار وال حقيقي، في العالم كله، بسينما أخذت على عاتقها أن تقول أموراً لم تكن قد قيلت سابقاً عن فلسطين. ارتباطاً بذهنية لا شك في أنها أنت تسير على رمال متحركة وبصعب عليها أن تجد قبولاً لدى الذهنيات الشعبية التي لا تزال الأمور بالنسبة إليها تقف عند حدود الأسود والأبيض. مهما يكن، نعرف أن سينما إيليا سليمان وميشيل خليفي وغيرهما عرفت كيف تمرر رسائل جديدة، ما استدعى ذات حقبة، من الطرف السينمائي المقابل في إسرائيل، الكيان المحتل والمتغرس، انبثاق سينما موازية شكلت خنجرأ في خاصرة اليمين الصهيوني، متلاقة في نظر العالم الخارجي مع تلك السينما الفلسطينية عند نقطة يتولى

في المسابقة الرسمية) وعنتيلية جزائرية مشهورة في الوطن العربي (هي سعاد ماسي).

وفي هذا السياق قد يكون من العدل القول إن «عيون الحرامية» أوفى بفرضه وقدم عملاً نزيهاً، يمكنه أن يكون شعبياً. ولكن في المقابل لا يزال، في عرفنا، مؤجلاً، ما كنا ننتظره من نجوى نجار، بعد «المر والرمان»، وما لا يزال في حاجة إلى سيناريو متامسك وموضع قوي يجدد في السينما الفلسطينية ويؤكّد ما كنا حدستاه منذ «المر والرمان» من أن نجوى نجار إضافة حقيقة إلى السينما الفلسطينية والعربية.

والأسير الذي يعرف كيف يفلت، ليجد العالم الذي كان يعرفه غير عالمه، ويبحث عن ابنته بعد تخلّي زوجته عنه وعنها. ثم يعثر على الابنة بالصدفة، ومعها امرأة أخرى ستتبادله حبه، ليناضلا معاً ضد رجل الأعمال المحلي، الذي يستغل الناس عبر سيطرته على توزيع الماء وحجبه وتلقيبه به، وما إلى ذلك من مواضيع يبدو واضحاً أنها تنتهي إلى عالم «الدراما التلفزيونية» أكثر من انتهاها إلى تلك السينما المتقدمة التي كانت نجوى نجار، أحد أساساتها.

وفي هذا السياق قد لا يكون كافياً أن تقول المخرجة إن فيلمها يعتمد على «قصة حقيقة» وقعت أحدها في ذروة الانتفاضة الفلسطينية عام ٢٠٠٢. ومحورها طارق المناضل الذي جعل في الفيلم مسيحياً، لأسباب لا تبدو مقنعة إلا في رغبة الفيلم في أن يعبر عن التعايش الإسلامي والمسيحيين في فلسطين. ثم، حين تقول المخرجة ملخصة فيلمها أنه «فيلم دراما نفسية حول أب يبحث عن ابنته المفقودة في المدينة بينما يحفظ في داخله بستر خطير»، يبقى عليها أن تكشف لنا ما هو هذا السر. فمشاهد الفيلم، لحد علمنا، لم يكتشف عند نهايته أي سراً

مهما يكن من أمر هنا، واضح أن نجوى نجار إنما بنت فيلمها كلها من حول رغبة في إدارة نجم مصرى كبير (هو خالد أبو النجا الذي لعب دوره بقوة وإتقان)، جعلاه يستحق جائزة أفضل ممثل التي حصل عليها في مهرجان القاهرة السينمائي حيث شارك الفيلم

«عيون لا تناه»

(١٩٨١) د. (الوان)

إخراج: رافت الميهي عن مسرحية يوجين أوينيل
سيناريو وحوار: رافت الميهي
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: إبراهيم حجاج
تمثيل: فريد شوقي، مدحتة كامل، أحمد زكي

لم تكن هذه، المرة الأولى، التي تقبس فيها الشاشة الكبيرة مسرحية يوجين أوينيل «رغبة تحت شجرة الدردار»، في هوليود أو أوروبا أو في السينما العربية، ولكن لأن من قام بالاقتباس هذه المرة، سينمائياً كان قد أثبتت مكانته في الأصل ككاتب سيناريو متميز، كان في وسع الناقد كمال رمزي أن يكتب معلقاً على الفيلم أنه «لولا كتابة عنوان المسرحية التي اقتبس منها الفيلم في عنوانه،

تعيش. غير أن سوء معاملة إبراهيم لإسماعيل ولمحاسن في الوقت نفسه، يقرب بين هذين بعد عداء، ويقع ما كان لا بد له من أن يقع، بالتدريج ترتبط محاسن وإسماعيل بعلاقة عاطفية ويتقن الإثنان على أن تسعى محاسن للطلاق من إبراهيم كي يتزوجها إسماعيل. ولكن هنا تكون محاسن قد حملت من... إسماعيل، فيغير هذا رأيه ويطلب منها أن تبقى مع إبراهيم كي يرث ابنهما الورشة والبيت والأرض، فيستعيد بهذا حقه الصائغ. أمام هذا الموقف تغضب محاسن إذ تدرك مدى أناانية إسماعيل.



لاحقاً حين يحل موعد الولادة يكشف الطبيب أنها ولادة خطيرة ويطلب من إبراهيم أن يختار بين الأم والوليد، فيختار الوليد، بشكل يدفع إسماعيل إلى الثورة عليه وقتله في وقت تلقيه فيه محاسن أنفاسها بعد الولادة ليلقى القبض على إسماعيل، ما يدمر العائلة كلها، باستثناء الوليد الذي يعهد به إلى المرأة السيئة السمعة التي كنا تعرفنا إليها في الفيلم كرمز للشرارة والقمع.

لما انتبه أحد إلى أن «عيون لا تناه» مصدر أدبي أميركي، ذلك أن رأفت الميهي، المخرج وكانت السيناريرو، قدّم هنا عملاً موغلاً في مصراته، لا يرتبط بالمكان وحسب ولا بالزمن فقط، ولكن ربما في المحل الأول ينبع وبصب في لحظة تحول مهمة في قلب القاهرة».

قد يكون في كلام الناقد هذا شيئاً من المغالاة، ومع هذا يمكن ربطه بالتغيير الذي طاول منظومة القيم في مصر خلال مرحلة الانفتاح والتفكير العائلي، وبده الناس قبل العيش في سبيل العيش دون أوهام كبيرة - وهو الموضوع الذي سوف يهيمن خلال الفترة نفسها على ذهنية العدد الأكبر من الأفلام التي ستنسى أفلام سينما الانفتاح -، لكن اللافت هنا أن الميهي يقدم موضوعته انطلاقاً من بعدها الاجتماعي - الأخلاقي، لا انطلاقاً من بعدها المادي - السياسي، وحسناً فعل لأنّه بهذه، إذ رسم صورة ميدانية لفنات من المجتمع المصري، أعطى عامله طابعاً إنسانياً عاماً.

وهذا العمل يدور من حول إبراهيم، مالك ورشة تقع وسط القاهرة، تقدمت به السن بعض الشيء، متزوج صبية تصغره، وتعيش معه في البيت الذي يشاركونها العيش فيه، إسماعيل وهو واحد من ثلاثة أخوة لإبراهيم هاجر أثنان منهمما. إسماعيل لم يهاجر لأنه يعرف أن له حقوقاً لدى إبراهيم يريد انتزاعها. ومن هنا التنافر والتناحر الدائم بين الأخوين. وفي البداية، يشمل التنافر محاسن الفتاة البائسة التي تزوجت إبراهيم لمجرد أن

«غزل البنات»

(١٩٤٩) د. (أسود وأبيض)

الأزمان منذ ذلك الحين، ولا سيما اليوم حين يعرض الفيلم على الشاشات الصغيرة ويتابع بشغف. بل أكثر من هذا: كل ما في هذا الفيلم من أمور لا تستقيم مع المنطق، تعتبر اليوم تجديدات، ومنها مثلاً استخدام أنور وجدي في الفيلم لـ «العلمانيين» يوسف وهبي ومحمد عبد الوهاب، بشخصياتهما الحقيقيتين، وأسميهما!

ولكن في ما وراء هذا كله، لا شك في أن لدينا هنا فيلماً مبنيناً بشكل محكم، يستلزم إلى حد ما تشارلي شابلن من ناحية علاقة إحدى شخصياته الرئيسة (أستاذ حمام) مع المرأة: المؤمنة والمحبوبة والتي يتم التخلص عنها في نهاية الأمر، ما يحول الكوميديا الإنسانية، إلى دراما شخصية كانت ستثير تعاطف الجمهور مع «ضحيتها» لو لا أن الجمهور متماه سلفاً مع قصة الحب التي تجمع بين تلك «المرأة» (ليلي مراد) وأنور وجدي. وليس فقط أن الجمهور متعاطف مع هذا الحب ومتماه معه، بل إنه يعرف سلفاً بوجوده ويعرف أن الأستاذ حمام إنما يخدع نفسه لساعتي الفيلم على الأقل، قبل أن يدرك والحزن العميق على حياته، أن هذا الغرام ليس له.

واضح هنا أننا أمام حبكة ولا أبسط، حبكة هي في الأصل مجرد ذريعة عملية لتحقيق فيلم شعبي يرضي فئات الناس جميعاً ولا سيما عبر تمكين بطنته، نجمة النجوم في ذلك الحين، من أن تغنى طوال الفيلم بعض أغانيها التي ستتصبح من التراث الكلاسيكي بعد ذلك، وتمكين أحد بطليه (نجيب الريحاني، ملك

إخراج: أنور وجدي
قصة وسيناريو: أنور وجدي
حوار: نجيب الريحاني، بدیع خيري
تصوير: عبد الحليم نصر
موسيقى: محمد عبد الوهاب
تمثيل: نجيب الريحاني، ليلي مراد، أنور وجدي، يوسف وهبي

في غير هذا الفيلم كانت هناك أمور كثيرة يصعب قبولها، مثل تصريحية «البطل» بحبه أمام «منافسه» شاب أصغر منه سنًا وأكثر وسامة، أو تلك السهولة في دخول فيلا يوسف وهبي والتحدث إليه شخصياً، أو العثور على محمد عبد الوهاب، مطرب الملوك والأمراء داخل الفيلا وهو يقوم بتمرين نهائي مع أوركسترا تلقي بدار للأويرا على أغنية الرائعة «عاشق الروح»، أو حتى فكرة أن ليلي مراد صبية تكاد تكون مراهقة واقعة في غرام ذلك الضابط الوسيم «وتضحك» على أستاذها الشابلي نجيب الريحاني (أستاذ حمام) كي تخبي خلفه وهو يعتقد أنها مغرمة به، لتلتقطي حبيبها.

كل هذا أو غيره يأتي في هذا الفيلم خارجاً عن أي منطق. ومع هذا كان هو ما أعطى هذا الفيلم سحره، وجعله، على رغم بساطة موضوعه، وخطيّة سرده، واحداً من أكثر الأفلام إثارة لاعجاب الجمهور العربي، ليس في زمن عروضه الأولى فقط، بل في كل

«غزل البنات - ٢»

٩٠ د. (ألوان)	(١٩٨٤)
جوسلين صعب	إخراج:
جوسلين صعب	قصة:
سيناريو وحوار: جبار براش مع طاهر بن جلون، سمير الصايغ	كلود لاري
تصوير: سيفرد كيسيلر	موسيقى:
تمثيل: جاك فيير، هالة بسام، جوليت برتو	

حققت جوسلين صعب عدداً لا يأس به من الأفلام القصيرة منذ بداية خوضها الفن السينمائي بحسن صحافي ناضج، ومن دون أن تبدو في أي منها مجرد مراقبة محابية، ولنضيف هنا أنها - على عكس رفاقها ومجاليلها - مبدعة تحب الحركة، بحيث إنها لا يمكن أن تتوقف عن العمل فترات طويلة. وهي، حتى يكون قد اختصر في رأسها مشروع فيلم روائي طويل، لا تصرف كل وقتها من أجله. فهي تعرف أن المسافة الزمنية بين ولادة الفكرة، ووصولها إلى الجمهور، لا تقل بالنسبة إلى هذا النوع من السينما، عن سنوات عديدة.

وهي ليست، طبعاً، من النوع الذي يمكن أن يهدأ سنوات منتظرأ. ومن هنا، وقبل أن تحقق جوسلين صعب فيلمها الروائي الطويل الأول «غزل البنات» في العام ١٩٨٥، أنتجت ونفذت أعمالاً كثيرة، لسينماها أو لسينما الآخرين، من بينها «بيروت

الكوميديا المسرحية والسينمائية»، من أن يقدم ما لديه من فن عظيم يتراوح بين أقصى درجات الكوميديا، وأعلى درجات الدراما، وأخيراً تمكين بطله الآخر (أنور وجدي)، أحد كبار النجوم الرومانسيين - الكوميديين، في السينما المصرية في ذلك العين، من أن يقدم هو الآخر خيراً ما عنده، ممثلاً ومخرجاً ولكن متاجراً أيضاً، مما اعتاد جمهوره، فائزًا بحياته رغم العواقب في نهاية الأمر.

وبعد هذا هل علينا حقاً أن نذكر بحكاية الفيلم؛ باختصار على الأقل: إنها حكاية المدرس حمام أفندي الذي بعدما يطرد من المدرسة لسوء حظه يُستدعى لإعطاء دروس خصوصية لإبنة البشا، لكنه لحذقه (وهذا واحد من المشاهد الأجمل والأكثر «شابلنية» في الفيلم، يظن كل من يقابلها من خدم في القصر البشا فيجله ويماله، حتى اللحظة التي يصل فيها إلى لقاء البشا فيعتقد هنا أن هذا ليس سوى خادم آخر فيصطدم به، ليطرد هذا الأخير غاضباً).

وفي هذه الأثناء تكون ليلى قد فقدت سواراً، فتشتبه، لسوء الحظ المرافق خطوات حمام كلها - أنه السارق، لكنها حين تكتشف الحقيقة تعذر له وترجو أباها أن يعفو عنه ويتفق معه لتدريسها، أما هو فإن هذا يدفعه إلى الاعتقاد أنها مغرة به، فيما هي لا تزيد سوى استغلاله للقاء حبيبها... الأمر الذي سينكشف له في سياق الفيلم... ووصل إلى ذروته عند النهاية.

الأساس - هالة بسام -، أي بانا/ جوسلين/ الأخرى، والرسام (جاك فيير) الذي يكبرها سنًا. كان من الواضح أن العلاقة متقدمة من الخارج، وأن جوسلين التي كثيراً ما صورت الحرب والناس في الحرب وغضبها تجاه ما يحدث لهم، عجزت هنا عن تصوير ذلك، خصوصاً أنها أتت بممثل فرنسي وطلبت منه أن يحفظ حواراته ويقولها باللبنانية، فبدا منهمكاً بهذه الدرس اللغوي المتواصل أكثر من أنهماكه بأداء دوره.

عرض «غزل البنات»^٢ - وجوسلين أعطته، في عنوانه الرئيسي هذا الرقم تميزاً له عن فيلم مصرى من الأربعينيات يحمل الاسم نفسه كان من بطولة ليلى مراد وأنور وجدى ونجيب الريحانى -، عرض في برنامج « أسبوعي المخرجين » في دورة العام لمهرجان «كان» سنة ١٩٨٥ ، لكنه لم يلق النجاح المتوقع، ولا حتى لدى الصحافة والتقاد الذين كانوا في السابق قد أثروا دائمًا على شرائط جوسلين صعب الوثائقية.

هذه المرة لم يكن الإعجاب على موعد. وحتى ناقد - صار مخرجاً فيما بعد - هو أوليفيه السايس، كان قبل ذلك من داعمي سينما جوسلين صعب في «كراسات السينما»، أبدى خيبيه هذه المرة إزاء الفيلم قائلاً «... هناك حيث كان في إمكان المرء أن يتمنى صورة واقعية أخيراً، يومية أخيراً، لأحداث شُوّهت يوماً بعد يوم عبر ألف منظور ومنظور، جاء هذا الفيلم راغباً - مرة أخرى - في أن يكون الفيلم النهائي عن بيروت، عن عبشه الحرب

مديتي» - ١٩٨٢ -، الذي صورته على شكل شهادات تحت القصف الإسرائيلي خلال غزوة العام ١٩٨٢ .

كل هذا كان في إمكانه، منطقياً، أن يمهد الطريق كي يأتي الطويل الأول، «غزل البنات»، عملاً متميزاً... بخاصة أنه فيلم يكاد يكون أوتوبيوغرافياً، أي أنه مستقى إلى حد ما مما عاشته جوسلين نفسها، التي كانت في ذلك الحين قد أصبحت في الثامنة والثلاثين من عمرها. فالفيلم يروي - في نهاية الأمر - حكاية صبية مسيحية عاشت في القسم «الإسلامي» من بيروت، وتساءل الآن حول هويتها وحياتها، ومن ثم حول هوية لبنان وبيروت وحياتها.

ولشن كان من الطبيعي لحكاية حياة جوسلين صعب، أن تدور في أوساط النخبة المثقفة (وهو قاسم مشترك بين معظم الأفلام الروائية التي حققتها أبناء الجيل نفسه، جيل سينما الحرب في لبنان، ومن مبدعيه الراحل مارون بغدادي ويرهان علوية وجان شمعون...)، فإن ما عجزت عنه المخرجة / الكاتبة / المنتجة، هو الربط المحكم بين ما هو ذاتي (حكاية الفتاة)، وما هو موضوعي (الخلفية التي هي خلفية الحرب الأهلية، حيث إن الفيلم، في جوهره هذا، لا يعرف كيف يiarح تلك الحرب).

والحقيقة أن جوسلين صعب إذا كانت قد أغرتت فيلمها بصور رائعة للحرب ولمدينة بيروت، فإنها لم تستطع في المقابل أن تجعل العلاقة منطقية بين الفتاة التي قامت بالدور

السينما» كلما اقترب من البوس والتصور الشفافي لحال الشعب الفقير، «الشعب الشعبي»، كان فناً واقعياً أكثر. نريد أن نشير إلى أنه في فن السينما العربية، كثيراً ما أصلح هذان التصنيفان بالمخرج الرابع صلاح أبو سيف، حيث إنه ما إن يذكر اسم صاحب «النظارة السوداء» و«سقطت في بحر العسل» و«القاهرة»^{٣٠}، حتى تقفز على الفور صورة الحرارة ومخرجها والشعب البسيط وقضايا الحياة اليومية، ولو من دون تدقير في البحث أو التمحيص.

والحال أن هذا البحث وهذا التمحيص إن مورساً فعلاً سيضيعنا أمام مخرج مختلف تماماً عن صورته النمطية: مخرج جرّب أنواعاً كثيرة تمتد بين الفيلم الاستعراضي والخيال العلمي، بين الميلودrama وأفلام ورق الورد. وهو لشن كان اهتم بالحرارة المصرية في عدد من أفلامه، فإنه اهتم بها، كرمز لفضاء أوسع منها كثيراً. ودائماً، هنا، من منظور سياسي - اجتماعي ناقد، تصبح معه الحرارة ديكتورياً لا أكثر، تشكل في مجموعها صورة ما لمصر وشعبها وقضاياها الساخنة. وهذا شيء آخر تماماً غير «الواقعية» الخالصة وغير «الحرارة» الأمينة للحرارة المصرية الحقيقة.

وفي هذا المجال لن يكون من غير المفيد أن نعرف أن معظم الحارات التي ظهرت في أفلام صلاح أبو سيف، كانت حارات مبنية داخل الاستديوهات، وأن كل سكانها كانوا إما ممثلين أو كومبارس. ومع هذا - بفضلـه - ثمة أفلام عدة لصلاح

وعن لبنان. لكن فيلم جوسلين صعب ألى في الوقت نفسه ميدانياً، رمزاً، شرقاً وغودارياً (نسبة إلى سينما جان لوك غودار)... فهذا الفيلم رغم مزاياه البصرية الكبرى في مجال تصويره الأطلال والوجوه... يتسم بعد خيالي شديد العيشية... مزيف».

ورأى السادس أن من مشاكل الفيلم الأساسية، السيناريو الذي أشرف عليه الفرنسي ميشال دراش - الذي عمل كثيراً مع بولان斯基 -. فهذا السيناريو «أتى تكرارياً يدور في فراغ، يفصل السينematic عن موضوعها الحقيقي، موجهاً الفيلم نحو قضايا وموضوعات كبرى، لا جدوى منها هنا».

الفترة

(١٩٥٧) د. (أسود وأبيض) ١٣٠

إخراج:	صلاح أبو سيف
قصة:	محمود صبحي وفريد شوقي
سيناريو:	محمود صبحي، السيد بدير، نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف
تصوير:	مسعود عيسى
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	فريد شوقي، تحية كاريوكا، زكي رستم

في التصنيفات أن سينما صلاح أبو سيف هي «سينما الحرارة» و«سينما الواقعية». وقد تصل هذه التصنيفات إلى نوع من الغلو حين توحد بين التصنيفين معتبرة «سينما الحرارة» و«سينما الواقعية» شيئاً واحداً، بمعنى أن «فن

إليها، من دون أن يتمكن أحد من أن يُشذ عن هذه القاعدة.

في هذا الإطار سيكون من اللافت حقاً أن يتم إنجاز هذا الفيلم في العام ١٩٥٧، أي في العام الخامس للثورة المصرية، وبعد أن وصل إلى الحكم في مصر عدد من الضباط أبناء الشعب من الذين وقف صلاح أبو سيف إلى جانبهم. وإذا كانت قصة الفيلم والسيناريو الذي كتب له وحواره، تحمل أسماء عدد من الكتاب والسينمائيين المعروفين وفي مقدمتهم صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ، فمن الواضح أن صلاح أبو سيف يعتبر المسؤول الأول عن هذا الفيلم.

ومن هنا التساؤل: لماذا كان هذا الموضوع، الذي أتى شفافاً إلى درجة كشفت موضوعه كله في نظرة واحدة، في تلك الآونة بالذات؟ وأي دور في الفيلم - فكرة وموضوعاً - لفريد شوقي الذي أنتج «الفتوة» بنفسه وقام ببطولته؟ ومشروعية مثل هذين السؤالين تأتي من جرأة الموضوع، وربما بخاصة من جرأة اللقطة الأخيرة فيه، والتي يأتي التباسها فصيحاً واتهاماً، خصوصاً إذا عرفانا كيف نرى الخاص من خلال العام، من خلال تلك الأمثلة السياسية التي لم تكن مصادفة أن يتم اختيار سوق الخضار في الحارة ميداناً لها، حتى وإن قال صلاح أبو سيف لاحقاً، في شكل غامض، إن الموضوع الأساس للفيلم أتى من خلال أحداث حقيقة روتها الصحف في ذلك العين.

أبو سيف تدور داخل «الحارة» وتتنطح لحكاية حكايات واقعية. ومن اللافت أن يكون نجيب محفوظ ساهم، ككاتب سيناريو أو كصاحب القصة الأصلية التي بني عليها الفيلم، في العدد الأكبر من هذه الأفلام.

ومن الواضح أننا حين نقول هذا، نعود بالذاكرة - على أية حال - إلى الحقبة التي يمكننا أن نسميها «حقبة العصر الذهبي» في سينما صلاح أبو سيف، وإلى أفلام مثل «الك يوم يا ظالم» و«الأسطى حسن» و«الوحش» و«شباب امرأة» وبخاصة «الفتوة» الذي يبقى واحداً من أقوى أفلام صلاح أبو سيف، الذي سيغيب بعده عن «الحارة»، طوال أكثر من عقد من الزمان ليعود إليها في أفلام قليلة له طبعت نهاية مساره السينمائي، مثل: «القضية ٦٨» و«الستمامات» الأولى عبارة عن موضوع سياسي مباشر، والثانية عبارة عن أمثلة فلسفية، وفي الاثنين ليست الحارة سوى ديكور مفتعل.

من ناحية الشكل والبيئة يمكن النظر إلى «الفتوة» على أنه فيلم «حارة» وفيلم «واقعية» بامتياز: فأحداثه تدور في الحارة نفسها، وفي أكثر بيئات الحارة ازدحاماً وتعبيرأ عن الشعب وحياته اليومية: سوق الخضار، وإطارات الموضوعي الحدثي، هو صراعات التجار الجشعين التي تدور من حول استغلال قوت الشعب ورزقه من أجل مراكمه الثروة. ولكن الموضوع الأساس الذي يجب أن يستشف من خلال الفيلم هو موضوع السلطة: الصراع على السلطة، وكيف أن هذه السلطة تفسد الواثقين

حاصلًا على لقب البكورية الذي كان حصل عليه أبو زيد من قبله، ومن طريق الأساليب نفسها التي كان هذا الأخير لجأ إليها: السيطرة وقمع التجار الصغار، واستغلال جوع الشعب، وبناء علاقات رشوة وصفقات مع السلطات العليا. وهكذا يتحول البطل الإيجابي إلى مستغلٌ جديد، وإلى طاغية يتحكم في السوق وفي قوت الشعب. ولكن أبو زيد يخرج من السجن ذات يوم. فالحال أن السلطات لم تتخلّ عنه تماماً، وهكذا يعود المعلم القديم إلى السوق ليخوض منافسة عنيفة ضد معاونه القديم الخائن.

وإذ تتحول المنافسة إلى عراك عنيف، يقتل أبو زيد ويُصار إلى اعتقال هريدي، تماماً كما كان معلمه اعتقل من قبله... وإذا يكون هريدي في طريقه إلى السجن يختتم صلاح أبو سيف فيلمه بلقطة تكاد تكون مرآة للقطة التي بدأ بها الفيلم: ثمة شاب صعيدي آخر يدخل السوق الآن، باحثاً عن دربه مثلما فعل هريدي، ما يعني أن الحكاية ستتكرر من جديد، لأن المشكلة ليست في الأشخاص، بل في النظام نفسه.

هذا اللوم الذي تحمله نهاية «الفتوة» كان أمراً نادراً، بل جديداً على السينما المصرية في ذلك الحين. ومع هذا نفذ المشهد من الرقابة، ليصنع الفيلم جزءاً كبيراً من سمعة صلاح أبو سيف، الذي راح يعتبر أكثر وأكثر - منذ ذلك الحين - أحد كبار السينمائيين في مصر.

تدور حكاية «الفتوة» من خلال شاب صعيدي، هو هريدي (فريدي شوقي) الذي يصل ذات يوم إلى سوق الخضار باحثاً عن عمل. وهو لكي يكسب عيشه ويتمكن من الحصول على رزق، يتصاع لاضطهاد أهل السوق له، فيخدمهم ساكتاً وهم يذلونه مستخدmine وكأنه حمار نقل حقيقي. يستجيب هريدي إلى كل ما يُطلب منه، ثم يتقرب من سيد السوق أبو زيد بمساعدة الحسناء حسنية (تعية كاريوكا)، ويخلص لعمله متقرضاً من أبي زيد، ما يمكنه من فهم أسرار التجارة وأسرار المعلم وأواليات حركة السوق... وهو إذ يتقدم في معرفته بكل هذه الأمور، وإذا تساعده حسنية وقد أغرت به، يشعر ذات يوم أنه صار حقاً قادراً على امتلاك زمام الأمور، فيفصل عن سيده ويتزوج حسنية، بل إنه سرعان ما يصبح سيد السوق، إذ يستغل أعداء أبي زيد ويستخدم التنافس بينهم وبين المعلم الكبير، حتى يتمكن من إرسال هذا الأخير إلى السجن وقد فقد قوته ونفوذه، وبالتالي قدرته على الاستعانة بالسلطات العليا لتمرير صفقاته. والحال أن هريدي يقوم بهذا كله وسط مناخ شاكلة ما يقوم به كل الأبطال الإيجابيين في الأفلام الواقعية - الاجتماعية.

لكن صلاح أبو سيف لم يرد أن يتوقف هنا - ومن هنا خطورة موضوع هذا الفيلم المتميز -، بل إنه يكمل مسيرة فيلمه: ذلك أن هريدي، إذ يصبح سيد السوق بدلاً من معلم القديم، يبدأ مواصلة صعوده الاجتماعي

«فجر يوم جديد»

(١٩٦٥) د. (ألوان) ١٠٠

إخراج:	يوسف شاهين
قصة وسيناريو:	سمير نصري
حوار:	عبد الرحمن الشرقاوي
تصوير:	عبد العزيز فهمي
موسيقى:	أنجلو فرانك
تمثيل:	سناء جميل، سيف عبد الرحمن، يوسف شاهين

الفيلم وعلاقته بمضامين أفلام أنطونيني أو فيسكونتي، وهي غالباً الأفلام التي تخطر في البال لدى الحديث عن «فجر يوم جديد»، ففي المضمون لا علاقة بين هذا، وتلك، الحديث هنا عن الشكل، عن المناخ العام، عن اللغة السينمائية، ثم أكثر من هذا عن الطبقة الاجتماعية وموقع المرأة - الشخصية المحورية في الفيلم - منها. وهذا هو، بالضبط، جوهر «فجر يوم جديد».

ومن هنا، تأتي في البداية ضرورة الحديث عن مساهمة كل من يوسف شاهين وسمير نصري، في بناء الصرح الفكري لهذا الفيلم: ففي اعتقادنا، كان المناخ العام، وجعل المرأة في مركز الفيلم، وانصراف الفيلم للحديث عن الطبقة الوسطى وموقعها من الثورة المصرية، بعد عشر سنوات من «تجاحات» تلك الثورة وإنخفاقاتها، كل هذا كان المساهمة الأساسية لسمير نصري، الذي يبدو لنا دائماً أكثر من معلم يوسف شاهين التفاتاً إلى هذه النواحي، فيما يخيل إلينا أن شاهين، الذي كان لا يزال من كبار المؤمنين بصوابية المسلك الذي اتبعه، وكان لا يزال يتبعه جمال عبد الناصر، هو الذي أثر في المسلك السياسي للفيلم، معطياً إياه طابعاً أيديولوجيًّا متميّزاً إلى الثورة يتبنّى دعاؤتها بشكل يكاد يبدو معه، دعاويًّا دعاوية «الناصر صلاح الدين».

ومع هذا نحن لا نريد، هنا، أن نبرئ هذا الفيلم مما فيه من قسط أيديولوجي - دعاوى، لكننا نريد فقط أن نضعه في موضعه الصحيح، ذلك أن شاهين، ومنذ «فجر يوم جديد»

كان من الواضح خلال النصف الأول من سنوات الستين، وبعدما أنجز يوسف شاهين فيلمه الكبير «الناصر صلاح الدين» وافتتحت أبواب «الدولة» في وجهه، مادياً ومعنوياً رداً على الدعم الذي قدمه لها هذا الفيلم، بات في إمكان هذا المخرج أن يخوض تجربة جدية في سينما، كان سمير نصري، مساعدته الشاب في ذلك الحين، والمعروف بثقافته السينمائية الأوروبية العميقـة، قد قاد خطاه فيها: تجربة السينما الأوروبية. إذ خلال تلك السنوات قيض لشاهين، وغالباً في رفقة سمير نصري، أن يشاهد عدداً لا يأس به من أفلام ميكائيل أنجلو أنطونيني ولوكيتو فسكنونتي (اللذين كانوا تقدراً كل منهما في سينما، بعد استفادتهما إمكانيات «الواقعية الإيطالية الجديدة»).

ويقيناً أن مشاهدة تلك الأفلام كانت مدار نقاشات طويلة بين شاهين ونصري... ومن تلك النقاشات ولد فيلم «فجر يوم جديد». وطبعاً لا يجري الحديث هنا على مضمون

الفيلم، ليس كفرد من برجوازية وسطي تبني الوطن وتساهم في رفعة الثقافة وال عمران والصناعة والاقتصاد كما هي حال البرجوازية (الطبقة الوسطى) في كل المجتمعات التي تشبه المجتمع المصري، بل كشخصين ساقطين بالكاد يعثران على مال يشتريان به الويسيكي للحفلات الصاخبة التي يقيمانها. بل إن الخدم (رمزاً الشعب) لا ينظرون إلى الزوجين، إلا بكل احتقار... فهم - أي الخدم - لا يقبضون حتى أجورهم.

وعلى رغم هذا كله، نجد الزوجين يخوضان الحياة الاجتماعية كما يجب، بما في ذلك حضور الحفلات الخيرية وتقديم المساعدات الاجتماعية، وصولاً إلى ذات يوم تزور فيه نايلة مأوى لليتامي يغنى فيه في حضرتها مجموعة من هؤلاء يلتفت نظرها واحد منهم. وفي الوقت نفسه تتعرف نايلة إلى طالب شاب (طارق) يدرس حتى يتمكن من السفر لاستكمال دراسته في الفيزياء النووية، في الوقت الذي يعمل فيه في مشروع «الصوت والضوء» في منطقة إهرامات الجيزة (عنوان الفيلم مأخوذ أصلاً من أحد شعارات المشروع).

وكما يجب أن يحدث هنا، تقع نايلة في حب طارق، الذي يصارحها منذ البداية بأنه سوف يرحل عما قريب كي يدرس في المانيا ثلاث سنوات. في البداية لا تبالى بذلك، بل تصطحبه في جولات نصف سياحية، نصف غرامية، يعرفها طارق خلالها على منجزات الشورة: المصانع، البنيات الضخمة، برج

على الأقل، كف عن أن يكون صاحب اليقينات المطلقة. بل إنه، لاحقاً، حتى حين بدأ سلسلة أفلامه الناقدة - والناقدة بعنف أحياناً - لمسربات الهزيمة، ظل شيء من الشك يساوره، سلباً أو إيجاباً، يدفعه حتى في أصعب اللحظات وأكثرها إثارة للغضب، إلى ترك مجال للرأي الآخر وهذه المكانة واضحة في «فجر يوم جديد» و... منذ العنوان!

فالفجر الجديد الذي يتحدث عنه العنوان هنا هو فجر ينبع على المصالحة الطبقية، لا على الصراع الطبقي. لكنها كانت، في العرف الناصري، مصالحة من نوع عجيب: تزيد طبقة سُلبت أملاكاً وحرمت المساعدة التلقائية في ازدهار المجتمع وبناء الوطن، أن ترضى بما أصابها وتختلط في المجتمع «الشوري» الجديد، برضاهما. وهذا هو المعنى الإجمالي لهذا الفيلم أولاً وأخيراً. وعن هذا المعنى، تحديداً، كنا نتحدث، حين أشرنا إلى قسط يوسف شاهين أو قسط سمير نصري في هذا الفيلم.

منذ البداية يضعنا الفيلم في سياق «خيقه» الأيديولوجي. فهو يقدم لنا زوجين يتسبّيان إلى البرجوازية القاهرة الرفيعة: نايلة الأربعينية وهي تمثل في نهاية الأمر الأرستقراطية الهاوية من أعلى مكانتها، وزوجها حمادة أبو العلا، الذي يمثل تلك البرجوازية المؤلفة من أغنياء الحرب الذين جمعوا ثروة من دون أن توّاكلها ثقافة اجتماعية حقيقة. منذ البداية قد تتعاطف بعض الشيء مع نايلة، لكننا مستعدّون أكثر وأكثر إلى التفوه من الاثنين، لأنهما يقدمان لنا في

الآخر، الفجر الجديد، بحمايتها له وقد انتمت إلى الثورة نهائياً!



وأصبح أن الشخصيات كلها هنا مرمرة، لكن الترميز واضح ولا يحتاج إلى مزيد من التفسير. إننا هنا في إزاء فيلم «ثوري» ييرر للسلطة كل ما تفعل، و يجعل الانتقام إليها وإلى ثورتها ومنجزاتها حلاً عجائبياً متاحاً لمن يعي ذلك.

غير أن هذا الكلام لا ينبغي أن يمر هنا من دون إشارات سببها الفيلم مغرقاً في السذاجة لو لم نتنبه إليها. وأول هذه الإشارات يتعلق بالإطار التاريخي لزمن إنتاج الفيلم: أنتج في وقت كانت فيه «الثورة» قد أنجزت ضرب الطبقة الوسطى متهمة إياها بكل أنواع الموبقات والخيانات، مصادرة أموالها ومصالحها، متسبة في أحيان كثيرة في هجرتها (هجرة سيكون الفنانون ومنهم يوسف شاهين وسمير نصري نفساهما في عدادها، مباشرة بعد إنجاز هذا الفيلم!). فما الذي أتى «فجر يوم جديد» ليقوله هنا؟ طبعاً إن الطبقة الوسطى، ولكن الطفيليّة (زوج نايلة، وقام بدوره يوسف شاهين نفسه، في تجربته

القاهرة، الاحتفالات الثورية الصاخبة. والحال أن هذه الجولة لا تبدو جولة غرامية بقدر ما تبدو جولة دعائية، الغاية منها اكتساب نايلة إلى صف الثورة و«الفجر الجديد» وانتزاعها من طبقتها.

ونايلة، ربما لحبها لطارق، وربما لسامها من واقع حياتها الفاسد والمضجر، كما حال مونيكا فيتني في «الصحراء الحمراء» لأنطونيوني، لا تجد صعوبة في الوصول إلى القناعة التي أراد لها طارق أن تصل إليها. بل أكثر من هذا: تحس بعذري الحماس الشوري ومجتمع العمل وتجد أن عليها هي الأخرى أن تعمل: فتطلب من أخيها، الصحفي في «الحقيقة» (لافتة ترجمة اسم «البرافدا» الروسية في هذا الاسم)، أن يشغلها سكرتيره لديه فيفعل لتجد من خلال مجابهة مع سكرتيره أخرى أكثر شباباً منها، أن جبها لطارق ذي الاثنين وعشرين عاماً، خطأ.

هكذا إذاً فعل فيها الانتقام الشوري فعله: سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً. ومن هنا ستقيم أو ضاعها في اللحظات الأخيرة وتقرر عدم مصاحبة طارق إلى ألمانيا، وهو ما كانت تعتمده أصلاً، وفي المشهد الأخير يحصل الفراق والوداع بينهما: هو يتوجه إلى ألمانيا كي يدرس ويرفد ثورة الشعب بعلمه وإمكاناته الجديدة. وهي تودعه وقد قررت أن تكرس وقتها للفتى اليتيم الذي تحتاج موهبته إليها. وهذا الفتى نفسه يبدو منظره طريفاً وعجائبياً وهو يصل إلى المحطة (باب الحديد) ليُعائق نايلة، «أم» الجديدة، التي ستتوفر له، هو

بقوة عمق التحولات التي كانت قد بدأت تطاول ذهنيات الطبقة المثقفة الجزائرية دافعة إياها إلى البحث عن مواضيع سينمائية وأدبية جديدة، وربما أيضاً عن أشكال جديدة تقطع - وإن ضمن حدود - مع ما كان سائداً من قبل، ومع أسبابه وأثاره، ضمن خط سينمائي، وضمن إدراك واعٍ سياسياً واجتماعياً.

وفيما يلي، من خلال حديثنا عن هذا الفيلم الجيد، سنحاول أن نعطي صورة مزدوجة عن السينما الجزائرية التي حققت ضمن إطار تلك الذهنيات الجديدة التي غلب عليها النقد الاجتماعي وربما السياسي أيضاً. وكان من المهم في ذلك الحين إنتاج أعمال تعبر عن ارتباط ما بأعنة التحولات الاجتماعية. وعن الانعطافة التحولية التي تعيشها مجتمعات العالم الثالث.

أما اقتصارنا على فيلم «الفحام»، فعائد لعدة أسباب أهمها أن «الفحام» كان في حينه واحداً من أفضل الأفلام التي عبرت عن تلك التغيرات، وأنه بذا فيلماً يحرض على إعادة نظر جذرية كان العمل الفكري الجزائري لا يزال مفتقرًا إليها في ذلك الحين، على عكس ما كانت تفعله الأفلام الأخرى الجيدة التي أنت - في معظمها - لتعيد الماضي إلى الأذهان، ثم إنه كان واحداً من أفلام قليلة عرفت كيف تختصر عملية إحداث الوعي الاجتماعي في الجزائر، كمركز يرمز إلى بقية بلدان العالم الثالث.

التمثيلية الهامة الثانية بعد لعبه دور قناوي في «باب الحديد» تستحق ما حل بها. فهي جنت على نفسها، ولم تجن عليها الثورة.

ولكن في المقابل هناك نايلة، هي الأخرى تتسمى إلى الطبقة الوسطى، ولكن: الأصيلة، المثقفة، ذات الوعي والعواطف، والتي يمكن اكتسابها بالإقناع، بالحب... مثلاً وقد نضيف هنا أيضاً أن يوسف شاهين، وضع في هذا الفيلم، كل العالم التي سوف تشكل لاحقاً أجزاء أساسية من عالمه الكلي: دور المثقف، التصالح الطبقي بشروط الطبقة الأوسع، محاربة العقل الوعي فضح الفساد... إلخ.

«الفحام»

(١٩٧٢) د. (أسود وأبيض)

إخراج:	محمد بو عماري
قصة وسيناريو وحوار:	محمد بو عماري
تصوير:	داجو بوكرش
موسيقى:	أحمد مالك
تمثيل:	فطومة أبو صليحة، يوسف خدام

بين الأفلام الجزائرية التي حققت في سبعينيات القرن العشرين، أي بعدما تبخر الزهو السينمائي الذي كان الاستقلال قد خلفه لتحققه بفضله أفلام أمضت وقتها كله في تمجيد «ثورة المليون شهيد»، يقف فيلم «الفحام» للمخرج محمد بو عماري بوصفه واحداً من قلة من أفلام عرفت كيف تعكس

في بقية بلدان العالم الثالث التي اختارت النهج الرأسمالي الصرف -. غير أن هذه العملية، وإن كانت تتخذ في بلد مثل الجزائر شكلاً فوقياً إلا أنها - مع هذا - سائرة في طريقها لتطوير المجتمع بشكل مكنته في الريف، وثورة ثقافية... إلخ.

والحال أن فيلم «الفحام» يتحدث عن لحظة التحول نفسها، هذه اللحظة التي لا تغيرُ أسلوب الإنتاج وحسب، بل تغير أيضاً نمط العلاقات الاجتماعية، بوضعها حدّاً نهائياً لأسلوب التعامل الرعوي والأبوي، وخاصة في الأرياف، حيث تحاول بقايا المجتمع المتختلف أن تستمر في فرض هيمنتها على الحياة الاجتماعية.

ومن هنا فإن الفحام الزوج في فيلم بو عماري، يعيش لحظة الصراع الصعبة التي هي نفسها لحظة العبور بين التراكمات التقليدية التي تجد من يدافع عنها في القرية (الشيخ، والإقطاعي والقاضي... إلخ) وبين ضرورة التخلّي عن نمط إنتاج لم يعد يكفي للحياة، هذا التخلّي الذي يجب أن يصبحه تغيير في العقلية: إرسال الأطفال إلى المدرسة؛ توجه الزوجة إلى العمل في مصنع للنسج؛ وقبول الزوج نفسه بالتخلّي عن أسلوب عمله الفردي ليتحقق بمصنع معين. إن هذا الصراع هو الذي يطبع الفيلم كله. فالزوج في أعمقه راضٍ عن التحول. بل ويريد بقوّة، لكتنا في الوقت نفسه ندرك أنه إنما يخشى الأقواب والهمسات التي يفوه بها الجيران. أما صورة الصراع المتعتمل في داخله قدر اعتماده خارجه فإنها تبدأ في

يروي «الفحام» حكاية عائلة مؤلفة من زوج وزوجة وصبي وصبية. الزوج يعمل خطاباً في الغابة حيث يقطع الحطب ثم يحوله إلى فحم ليذهب بعد ذلك ويبيعه في سوق القرية القريبة. أما الزوجة فهي ككل نساء الأرياف، تشارك زوجها أعباء العيش عبر قيامها بالواجبات المنزلية، وعبر صناعتها للأواني الفخارية. هذا بينما يعيش الصغاران حياة في متاهي الرتابة والفراغ.

ومن الواضح هنا أن هذه العائلة تمثل في الحقيقة، ذلك المجتمع التقليدي القائم على الأعمال الحرفة، مجتمع العمل اليدوي البدائي جداً. هذا المجتمع الذي تشن الحضارة الحديثة عليه هجومها «المباغت» فتهدمه مقدمة على أنفاسه مجتمعها الجديد الصناعي المتقدم.

لقد عبر بو عماري عن عملية الانتقال هذه من خلال لقطة رائعة جعل خلالها شاحنة كبيرة محملة بقناني الغاز، تمر لتحجب عن رؤية الفحام وهو في السوق يحاول، دون جدوى، بيع فحمه لأناس بدأت قناني الغاز تدخل حياتهم. وتعرف بالطبع أن عملية الانتقال هذه، ليست وقفًا على الجزائر، فالواقع أن معظم بلدان العالم الثالث تعيشها، حيث تبدأ الصناعات والمؤسسات الكبيرة، بمناسة الحرفيين وأصحاب المصانع الصغيرة منافسة تنتهي بالقضاء عليهم وتحولهم إلى عمال وصناعيين، يعملون بشكل جماعي؛ إما في سهل خير المجتمع ككل وإما في سهل منفعة حفنة من أصحاب رؤوس الأموال - كما

رجالاً أم نساء، والتحرر الاقتصادي يفرض بالدرجة الأولى تحويل المجتمع من الإنتاج اليدوي، ذي الطابع الفيدوالى، الماقبل رأسمالي، إلى الإنتاج الاجتماعي. ومن هنا، من إدراك هذه الحقائق وعرضها بصورة في متنى البساطة والوضوح تأتي أهمية فيلم مثل «الفحام».. فحين يسير بطل الفيلم في الشارع عائداً من حيث كان يبحث عن عمل بدون جدوى الآن، لأنه لا يمتلك مهنة حديثة، تطرح الأسئلة في ذهنه:

«إذا كان هذا هو التقدم... إذا كان التقدم شوارع رائعة، وتدفعه على الغاز، وثياباً نظيفة... فأنا أيضاً أريد حصتي منه... من هذا التقدم».

إن هذه الجملة نفسها تعكس، بوضوح وصلابة، طابع الفيلم التحريري. هذا الطابع الذي يجعلنا نعتبر «الفحام»، بالرغم من بعض هناته التقنية، وبالرغم من بعض الغموض في أوله، وبالرغم من أن التحرر راود الفحام في حلم ولم يكن واقعياً، يجعلنا نعتبره من الأفلام الجيدة التي أنتجت في العالم الثالث حتى الآن.. لنضعه في درجة واحدة، فكريأ على الأقل مع أفلام الهندي ساتياجيت راي، وأفلام السينما الجديدة البرازيلية، طالما أن من الواضح لمن يشاهد هذا الفيلم، أنه واحد من تلك الأفلام التي يصنعها أصحابها كي يقول موضعياً وتوصل رسالة، من دون الاحتفال المبالغ فيه بالأشكال التي ينبغي أن تصل الرسالة بها إلى المعنين!

سياق الفيلم منذ المشهد الذي يتشارج فيه مع زوجته، إذ يزداد شظف العيش ويؤس الحياة. وينتهي بالحلم الذي يشاهده في آخر الفيلم، حيث يرى زوجته ترفع حجابها نهايأ، متحدية بهذا مجتمعهما الضيق.

و ضمن هذا المستوى من الجليّ أن الفيلم يتخد بهذا شكله ومضمونه الواقعيين. إذ في وقت يعتقد فيه كثيرون منظري ومشققي المجتمعات المختلفة أن بالإمكان تغيير الذهنية بسهولة ومن فوق.. يأتي فيلم الفحام ببساطته الماكراة هذه ليرد على مثل هذا الاعتقاد مؤكداً بأن تغيير البنية الفوقيّة، بما فيها التقاليد والعادات، لا يمكنه أن يتم إلا بتغيير البنية التحتية: الوضع الاقتصادي؛ أساليب الإنتاج وعلاقات الإنتاج، وليس بشكل مباشر بل بعد ابنيانها بأزمان طويلة. وفي نتيجة هذا التأكيد لا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا الفيلم الذكي إنما أتى ليطرح بكل بساطة هذه الإشكالية مؤكداً لنا حقائق ثلاث:

- لا يمكن مقارعة التقاليد بشكل جدي وفعال، إلا بالانطلاق من تغيير بنية الإنتاج نفسها.

- إن تحديث الإنتاج وتوجيهه ناحية الرأسمالية لا يكفي لتحديث الذهنية.

- وهذه مسألة في متنى الأهمية: لا يمكن أبداً التحدث عما يسمى بـ«تحرير المرأة» إلا ضمن النطاق الكلي لتحرير المجتمع كله.

إن التحرر الاقتصادي لبلد ما، هو الشرط الأساسي لتحرير أبناء هذا البلد سواء أكانوا

«فلافل»

(٢٠٠٧)

٥١٠ د. (ألوان)

إخراج: ميشال كمون
 سيناريو وحوار: ميشال كمون
 تصوير: موريال أبي الروس
 موسيقى: توفيق فروخ
 تمثيل: إيلي متري، غابريال أبي راشد، عصام بو خالد

الفيلم. والفيلم هذا يكون، في العادة، متمماً إلى نوع سينمائي خاص جداً، ينظر إلى نفسه ويرث كل إنجازات السينما عموماً، إنما بعد أن يصهر كل تلك الإنجازات السابقة في بونقة واحدة هي الفيلم الذي يتحقق صاحبه انطلاقاً من هذا كله.

ومن الواضح أن فيلماً من هذا النوع سيكون من الصعب القول إنه يتبع إلى «نوع» محدد. لأن النوع يستدعي التصنيف. والفن الحقيقي، مهمماً كان ثرياً أو متقشفأً أو بين بين يكون، بالضرورة، خارجاً عن أي تصنيف... وعلى الأقل عندما يظهر كالنيزك في فضاء فن السينما... راسماً في الدرجة الأولى علاقة مبدعه بالحياة؛ بصورة الحياة وقد ابعدت عن الأدلة، وعن الغائية، وعن محاولة التحول إلى موعظة أخلاقية أو رسالة نضالية.

هذا النوع من تصوير الحياة هو ذاك الذي اختاره ميشال كمون، «أسلوبياً» سينمائياً له في فيلمه الروائي الطويل الأول «فلافل». ومنذ البداية لا بد من القول إن هذا الفيلم اللبناني أتى يومها ليُضاف إلى سلسلة قليلة العدد من أفلام لبنانية متميزة تشمل، في ما تشمل، شرائط لزياد الدوري «بيروت الغربية» وDaniyal عربيد «معارك حب»، راحت تظهر خلال سنوات ما بعد الحرب، وريشة شرعية لتلك البدايات اللبنانية التي حملت توقيع مارون بغدادي ويرهان علوية على وجه الخصوص. غير أنه سيكون من الظلم لفيلم كمون الأول اعتباره فقط إرثاً لهذه البدايات. هو بالأحرى وريث ولـه بالسينما، السينما الكبيرة والمستقلة،

ما هي أنواع اللقاءات التي تُقيّض للمرء حين يسير ليلاً في مدينة مثل بيروت؟ أنواع كثيرة بالتأكيد، ولكن يمكن التوقف عند نوعين منها: لقاء المرء مع الآخرين، الآخر عموماً، ولقاوه مع نفسه. أما حين يختلط الآخر بالذات، والعكس بالعكس، فإن ما ينتج من هذا لقاء من النوع الثالث: لقاء مع الحياة. ولتكن أكثر تحديداً: اللقاء النظرة بالحياة. ولأن مشاهد الحياة المعنية هنا لا تكون واقعاً مكتاماً مبرراً ومفسراً، يصبح اللقاء بالأحرى: لقاء النظرة بشرائع من الحياة، قد يكون كل منها في حاجة إلى تفسير وتوضيح، ما يفرغ الحكايات ويتيح روایات من النوع المسمى الرواية الهر الكسندر بلاتز» لـألفرد دوبيلن. لكننا تكون هنا قد ابتعدنا عن السينما. فالسينما، أعني السينما الحقيقة الراغبة في أن تصوّر اللقاء بين النظرة وبين الحياة كما هي، لا يمكنها إلا أن تمر عوراً بتلك المشاهد، مدركة أن تراكمها، من دون تفسير، أو تبرير ثرثار، هو الذي يشكل

بالمعنى المرتبط بكيف صار هذا الوطن بعد الحرب.

هذا كله، يُروي لنا في الفيلم بصربياً أكثر مما يروي لنا من طريق أي ثرثرة لفظية. وفي هذا الإطار يمكن اعتبار ميشال كمون إلى جانب المصري يسري نصر الله في «مرسيدس» فقط، وإلى جانب إيليا سليمان في أفلامه كلها، واحداً من قلة من مخرجين عرب أدركوا أهمية اللغة السينمائية البصرية في بعدها الحقيقي، كجواهر السينما.

ولعل خير دليل على هذا، في فيلم «فلافل»، هو تلك المشاهد العابقة بالكوميديا السوداء غالباً والتي تبدو منتمية إلى زمن السينما الصامتة، حيث يكون للحركة والتغيير وقع المفاجأة التي تعطي المشهد دلالته، وغالباً ما تشير الفصحى في الصالة. ولا يأس من أن تفتح هاللين هنا، لتقول إن «فلافل» على رغم كل جدية موضوعه، وأ MAVIته في بعض الأحيان، فيلم يضحك فيه الجمهور كثيراً، ربما بفضل ما يراه على الشاشة، ربما بفضل ما يحسه من إسقاط وتماوِ بين شخصيات على هذه الشاشة، وبين ذاته.

«فلافل» إذًا، فيلم طريق، تستغرق «حوادثه» بعض ساعات. نقول حوادثه ونعرف أن ليس ثمة أموراً كثيرة تجري في هذا الفيلم. ما يجري فقط هو حكاية توفيق، العشريني الهدائى البسيط، الباحث عن حكاية حب مع مرآهقة هادئة بسيطة، وسط حفل راقص يجمعهما بأصدقاء ورفاق من النوع الذى يملأ، على تقاضاته، ليل بيروت الصاخب في

الأوروبية واليابانية، يتملك ميشال كمون منذ يفاعته، وسيق له أن عبر عنه في نصف ذرينة من الشراطط القصيرة التي اعتبر معظمها تحفة وجلّها عرض على الشاشات الفرنسية والبريطانية ما يجعل كمون، الثلاثيني، غير معروف للمتفرج اللبناني أو العربي كما ينبغي. ميشال كمون، وهذه ميزة الأولى، يأتي إلى السينما من فن السينما نفسه، من شغفه به فندرز وجارموش واوزو وناني موريتي وتوماس بول أندرسون ويتمكن للاتحدة أن تطول. ومن يدقق في ثانياً «فلافل» لن يفوته أن يعثر على «تحيات» لهؤلاء، في لقطة من هنا أو مشهد من هناك. غير أن هذا يظل مسألة ثانوية جداً لأن الأساس في هذا الفيلم الطموح والفاتن الجمال، هو الشغف بالحياة. فإذا كان كمون قد تعلم شيئاً من أسلافه، فإن هذا الشيء هو أولاً أن السينما يجب أن تقول الحياة كما هي، لتشكل حياة موازية.

ولأن المسألة، هنا، مسألة سينما أي الفن البصري بامتياز –، ولأن الفن البصري غير مخول التفسير والتبرير، لا يعود على السينمائي، سوى أن ينقل على الشاشة ما يرى أنه الحياة. ولنقل هذه الحياة يجعل كمون جزءاً أساسياً من فيلمه «الفيلم طريق»، رحلة تستغرق ساعات في ليلة واحدة يقوم بها «بطله»، أحياناً بحثاً عن شيء ما، وأحياناً من دون هدف، هي في نهاية الأمر رحلة في حياة هذا الوطن، هذه المدينة، في طوبوغرافيا المدينة – بالمعنى المادي الخالص – وفي طوبوغرافيا الوطن،

يخطفون سائق سيارة أخرى وسيارته، لن يتعدى الأمر في الفيلم هذا البعد. تتوقف علاقة توفيق بالأمر عند هذا الحد. وأم توفيق حين تنتظر ابنها المتأخر ليلاً، بكل قلق وتعود إليها الكاميرا مرات عدّة وهي تدخن خائفه... لن يتواصل قلقها، عندما يعود توفيق ستكون قد نامتا ويسامين، غرام توفيق، عندما يختفي هذا الأخير، ستعود إلى بيتها - على عكس ما يحدث في «السينما» حيث يمكن أن تواصل هي المشاركة في البحث - وتاجر السلاح الذي يشتري منه توفيق المسدس لقتل «الرجل المهم» سيتركه توفيق غارقاً في نحيبه... تماماً كما يترك الدراجة النارية قرب مخفر الشرطة وبهرب.

ولأن لا شيء لدى ميشال كمون يأتي من الصدفة أو يدخل في سياق فيلمه في شكل مجاني، واضح أن كل هذا الترك للأمور معلقة، إنما هو تمهيد لشيء ما... وسنكتشف أنه يمهد لنهاية الفيلم. هذه النهاية التي من دون أن تحدث عنها هنا تفصيلاً، تبدو لنا أقوى نهاية شهدناها فيلم عربي أو لبناني منذ وقت طويل. ولكن كان ميشال كمون حرصاً في طول فيلمه وعرضه، لا يسبيغ عليه أي أبعاد سيرة ذاتية، في استثناء تلك الإطلالة المتواصلة على الحياة، والتي يمكن أن تكون إطلالة توفيق أو إطلالة المخرج أو إطلالتنا، نحن المترجين، إذ توحد في هذا الفيلم من خلال عملية التماهي البالغة الدلالة والإسقاط، فإن المخرج لم يتمكن من أن ينهي فيلمه من دون أن يدخل فيه، وفي شكل رائع، جزءاً من سيرته

الداخلي، المظلم التعبس في الخارج - كما لو كان مستقى من رواية لكارسون ماكلرز أو من لوحات لإدوارد هوير - وتفيق يقوم بتجواله بين الداخل والخارج، بين الرقص واللقاءات العابرة، ما يتبع لنا عبر نظره غالباً أن «نرى» هذه النوعية أو هذه النوعيات من الحياة، وأن نرى خصوصاً ذلك الهذيان اللبناني، الذي نعرف أن سينمائيين كثراً في لبنان حلموا بتصوّره على الشاشة، منذ السنوات الأولى للحرب اللبنانية، لكن أحداً منهم لم يفعل في شكل جدي.

غير أن الهذيان لدى ميشال كمون لا يكتمل إلا في أجزاء من الفيلم، وخصوصاً من حول حكاية قرص الفلافل الهاوب، وحكاية باائع السلاح الذي يفرق فجأة في البكاء، وحكاية «الرجل المهم» الذي سيهين توفيق، ليندفع هذا خلال النصف الثاني من الفيلم باحثاً عنه ليثار منه لكرامته. ولكن هنا علينا لا نفترض أن هذا الاندفاع يشكل حدثاً ما في الفيلم. هو ليس، في نهاية الأمر أكثر من مبرر لتمكين نظرة توفيق من التقاط تلك المشاهد الحياتية التي أشرنا إليها أول هذا الكلام.

ولكن ما الذي تلتقطه نظرة توفيق، نظرة المخرج ونظرتنا نحو المترجين وبالتالي؟ أحداث صغيرة، من التي يمكن أن تحدث في كل يوم. أحداث قد يخيل إلى المترجع أن توفيق، ما إن رآها، حتى شحذ همته وراح متابعاً. لكن الحقيقة أن كل حادث من هذه الحوادث سيتوقف هنا، مع نظرة توفيق إليه. مثلاً، حين يشاهد توفيق سيارة فيها مسلحون

بفعالية وقوة وتوريط للمتفرج، توريط لا ينجر منه المتفرج بسرعة. ذلك أن «فلافل» بتفاصيله وهو فيلم تفاصيل أولاً وأخيراً، - كما يجدر بالسينما الكبيرة أن تكون - سيقى في ذاكرة المتفرج سنوات طويلة بعد أن تنسى أفلام كثيرة أخرى.

أما بالنسبة إلى مخرجه، فإنه بالتأكيد، «بسداجة» سينما المقصطنة، بمكره واحتلاله الخلائق على لعبة التلصص بين المتفرج والفيلم، كما بين شخصيات الفيلم وما حولهم، فتح طريقاً مدهشاً لسينما لبنانية جديدة... لبنانية خالصة من دون لف أو دوران، سينما تسمى إلى السينما أولاً وأخيراً، طريقاً سيسهل عليه خوض مشاريعه المقبلة، في الوقت الذي من المؤكد أنه لن يقي بعض السينما اللبنانية الجديدة على بلادة بدأت ترسم بها.

«الفهد»

(١٩٧٤) د. (أسود وأبيض)

نيل الملاع	إخراج:
نيل الملاع	سيناريو:
حيدر حيدر	رواية:
حسن عز الدين	تصوير:
سهيل عرقه	موسيقى:
أديب قدورة، إغراء، أسعد فضة	تمثيل:

على رغم أن جذور السينما السورية تعود إلى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين وأن ثمة أفلاماً عديدة حققها سوريون قبل نيل

الذاتية، المتعلقة بالارتباط الحنون الذي كان يعيشه بواليه مع شقيقه الأصغر سناً روي، والذي قضى قبل سنوات في حادث غرق في أحد الأنهر. واضح هنا أن ميشال كمون أهوى هذه النهاية، وليس الفيلم كله كما يشير في كتابة على الشاشة إلى ذلك الأخ الغائب.

والنهاية تتضمن - لكي لا ندخل في تفاصيلها - أخا توفيق وقد بلغ نفسه وجلس متظراً أخيه عند الفجر مكان أمه، ثم اعتناء توفيق بأخيه وصولاً إلى وضعه في سريره هو، أي سرير توفيق. لأن هذا الوضع مكنته من أن يصور أجمل وأقسى لقطات الفيلم: اللقطة البانورامية التي تبدأ بسرير الأخ الخلالي منه. ونحن نعرف رمزية السرير الخلالي ليلاً من صاحبه. هذه اللقطة التي تصاحبها موسيقى توفيق فروخ الاستثنائية، والحركة المتميزة إلى عالم يوسيجورو أوزو الياباني ذي الخصوصية التشكيلية التي باتت واحداً من ضرورب شغف بعض أفضل السينمائيين في عالم ما بعد الحداثة، من أندرسون إلى إيليا سليمان مروراً بجيم جارموش، تأتي هنا، من ناحية لتذكرنا بمساهمة ميشال كمون الفائقة الخاصة، ويمدئ سينمائية هذا المخرج، الذي يبدو ولمرة نادرة في السينما اللبنانية والערבية محكم السيطرة على فيلمه، أولاً بكتابته متماسكة للسيناريو، وثانياً، بإدارة متمكنة لممثلين جلهم من الهواة، وبعد ذلك باستخدام مدهش لبعض الفنانين الراسخين، وأخيراً باستخدام الصورة والصوت والموسيقى لخدمة عمل، من المؤكد أنه، إذا كان يتسلل إلى الذاكرة ببطء، يتسلل إليها

هؤلاء من دفعها ومن دفع الضرائب الباهظة للدولة. وهكذا يهرب شاهين إلى الجبال في الشمال السوري، حيث يخوض انطلاقاً من هناك نضالاً مسلحاً ضد قوات السلطة بمعاونة عدد من فلاحين غاضبين مثله امتشقوا السلاح وراحوا يقاتلون. بسرعة انتشرت أخبار الفلاح شاهين وأخبار بطولاته بين الناس وصار يلقب بـ «الفهد» بفعل قدرته على توجيه ضربات عنيفة خاطفة إلى رجال الأمن. غير أن مثل هذه الثورات الفردية ليس لها من أفق حقيقي. وهكذا يغدر خال الفهد به ويبلغ عنه السلطات التي تتمكن بفضل تلك الخيانة من القبض عليه وإعدامه أمام حشد من المواطنين المتعاطفين معه إنما غير القادرين على إنقاذه.

في الحقيقة كان مثل هذا الموضوع جديداً على السينما السورية في ذلك الحين، وربما على معظم السينمات العربية أيضاً. ولعل أهميته، إلى جانب جمال بعض مشاهده وقوتها، ولا سيما مشهد الإعدام في النهاية، تكمن في بُعد أيديولوجي لم يكن من السهل تقبله في ذلك الحين، يتعلق بالصورة الفردية. فشورة «الفهد» إنما تفشل لأن صاحبها لم يتمكن من تعيمها وحشد الناس من حوله رغم الشراكة في المصالح بينه وبينهم.

ولسوف يقول نبيل المالح عن فيلمه لاحقاً إنه حاول في هذا الفيلم أن يعبر عن عقم الثورة الفردية، رابطاً هذا بعدم ميله إلى سينما المجتمع أصلاً حيث يؤكّد «لم يكن عندي ميل إلى المجتمع، أعجبني الموضوع، وقد فرضت المجتمع عليّ من خلال موضوع

المالح، يحملون أسماء مثل إسماعيل أنزور وأيوب بدري ونزيه شهبندر، حتى رضى ميسر ومحمد شاهين في زمن أقرب إلى المالح، فإن بعضهم يصر دائماً على أن «الفهد» كان الفيلم السوري الأول من إخراج سوري. طبعاً هذا الكلام ليس دقيقاً، إلا إذا أخذناه بمعنى آخر: أن «الفهد» كان أول فيلم حققه سوري ويتنمي إلى ما كان يسمى في ذلك الحين «السينما البديلة»، أي السينما ذات الأبعاد الفنية وذات القضايا. فإذا ما تذكرنا أن ظهور الفيلم تواكب في ذلك الحين مع مؤتمر شامل عقد في دمشق نفسها، تحت رعاية المؤسسة العامة للسينما التي كانت هي مبتكرة الفيلم أيضاً، تحت شعار «نحو سينما بديلة» يصبح كلام نبيل المالح منطقياً، جزئياً فقط.

مهما يكن من أمر، أجمل كان «الفهد» أول محاولة جدية سورية حقيقة لصنع سينما تحاول أن تقول شيئاً، وذلك على خطى الرواية التي تحمل الاسم نفسه للكاتب السوري حيدر حيدر. والرواية، كما الفيلم من بعدها، تروي على ذات السياق الذي حقق فيه الإيطالي فرانشيسكو روзи فيلمه «سالفاتوري جولياني» - يوم كانت الخيانة التي أودت بحياة الشائر أرنستو غيفارا في غابات بوليفيا على يد الاستخبارات الأمريكية لا تزال ماثلة في الأذهان - حكاية بطل محلي من الريف السوري يدعى أبو علي شاهين ينتفض ضد الإقطاعي والسلطات المحلية إذ يسعون إلى مصادرة أرضه، ضمن خطة لمصادرة أراضي الفلاحين البائسين لتسديد ديون لم يتمكن

سينما مغربية مهمومة بقضايا الناس. غير أن كثراً ردوا يومها على هذا الكلام مؤكدين أن «شعبوية» الفيلم وليس شعيته، ليست جلدية على السينما المغربية، كما أنه، على عكس عدد كبير من الأفلام المغربية التي زامته، لم يستطع أن يقدم جديداً على صعيد لغة سينمانية كانت قد بدأت تهض من سباتها في السينما العربية.

ومع هذا يحمل الفيلم نقطتي قوة من المؤسف أن المخرج لم يعرف كيف يركز عليهما ويستغلهما بقوّة: زوجة سعيد الحامل في القرية، وحذاء إسماعيل، وسعيد وإسماعيل هما اثنان من بين ثلاثة عمال قرويين أتوا من أريافهم البعيدة والبائسة ليعملوا ويكسبوا رزقهم في الدار البيضاء، المدينة التي تقدم إليها في الفيلم بوصفها ملهمة الرجال. غير أن سوء التوازن الطاغي على السيناريو والمخرج بالتالي، لم يمكن الشخصيات الثلاث من أن تحظى بمعامل متكافئ، ما أفقد الفيلم قوّة كان يمكن أن تكون له.

غير أن ضعف الفيلم وافتقاره إلى الصدقية انكشف منذ المشهد الأول، حيث نبدأ بسماع رنين هاتف في قرية تغطيها الثلوج. ونكتشف انه هاتف نقال، ومع هذا تعجز زوجة سعيد عن الرد على مكالمة زوجها الموجود في المدينة لأنها تعجز عن صعود التلة حيث البيت والهاتف الرنان (وكان يمكن للهاتف نفسه أن يصل إليها). أراد المخرج أن يقدم لنا صورة عن انفصال الزوجين إلى التواصل. فهو يعمل في المدينة وهي تعيش في القرية رافضة

الفيلم. كان تحريك المجتمع ممتعًا ومرهقاً في الوقت نفسه، ليضيف بعد ذلك تعليقاً على علاقته كفنان لجهة الإنتاج التي هي السلطات السورية في أول إنتاج لها قدمته لمخرج سوري: «الحكومات هي أجهزة قمعية بالنسبة إلى طموح الفنان. والفنان الخلاق هو من يتجاوز الأسيجة لتحقيق رؤيا هيكلية لها أبعادها، تكمن شجاعته في الاستمرار ضمن هذا الخط». أما الناقد عدنان مدانات الذي كان من أوائل الذين دافعوا عن «الفهد» وحددوا نقاط الجمال فيه فيقول عنه: «يشكل هذا الفيلم إحدى العلامات البارزة في تاريخ السينما السورية».

فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق

(١٩٩٣) د. (الوان) ٩٧

إخراج: محمد العсли
سيناريو: محمد العсли
تصوير: روبيرو ميدي
تمثيل: عبد الصمد مفتاح الخير، ليلي الأحياني، عبد الرزاق البدوي

في العام الذي عرض فيه، أولاً في مهرجان «كان» ضمن إطار « أسبوع النقاد»، حقق هذا الفيلم المغربي نجاحاً لا يأس به، ولا سيّما في عروضه المغاربة، بل رأى بعض الذين كتبوا عنه في بلده، أنه فيلم يريد أن يقول جديداً، ويفتح بعض الدروب أمام نوع شعبي من

الذى يقهر الأحلام ويقتل البراءة، غير سامح
للملائكة بأن تحلق فوق الدار البيضاء!

«في بيتنا رجل»

(١٩٦١) د. (أبيض وأسود) ١٣٠

هنري بركات	إخراج:
إحسان عبد القدس	قصبة:
بركات ويوسف عيسى	سيناريو وحوار:
وديد سري	تصوير:
فؤاد الظاهري	موسيقى:
تمثيل: زبيدة ثروت، عمر الشريف، رشدي أباظة	

اليوم مع مرور الزمن يبدو هذا الفيلم محيراً. وهو محير أساساً في تيمته الأساسية التي، بعد كل شيء، تبدو وكأنها تحبذ الاغتيال السياسي، جاعلة من ممارسه بطلأً، فيما نعرف أننا نعيش اليوم مرحلة يبدو فيها هذا النوع من الاغتيال مرذولاً.مهما يكن، لا بد من أن نلاحظ هنا أن أحداث الفيلم تدور، تاريخياً، قبل حدوث الثورة في مصر، يوم كان هذا النوع من الاغتيال يعتبر عملاً وطنياً. بل قد يكون علينا أن نفترض أن عبد القدس حين كتب القصة كان يستلهم، إلى حد ما، حكاية أنور السادات الذي كان من ممارسي الاغتيال السياسي يوم كان لا يزال ضابطاً صغيراً، هو الذي سوف يروي عن حياته وممارسته ما يقرّبه من الشخصية المحورية في هذا الفيلم.

الشخصية المحورية هنا، هي شخصية إبراهيم، «البطل الوطني»، المتنمّى إلى طلاق

الانضمام إليه هناك. لاحقاً عند نهاية الفيلم، حين يذهب سعيد لاصطحابها في السيارة كي تلد في المدينة، تموت في الطريق، ويرفض الركاب الآخرون البقاء مع جثة ما يضطر سعيد إلى العودة بالجثمان على ظهر بغلة لدفتها في القرية (هذه الحكاية كان يمكنها في حد ذاتها أن تحمل فليماً بكماله، لو كنا، مثلاً، في حضرة مخرج كيلماز غوناي). وكانت هذه إحدى نقطتي القوة في الفيلم.

أما النقطة الثانية فتمثلت بحمل إسماعيل في أن يشتري حذاء جديداً (ما يذكر طبعاً بـ «معطف» غوغول، ولكن من الناحية الشكلية البحتة). في النهاية يشتري إسماعيل الحذاء ويتوجه مزدهرياً به، ولكن إذ يكلفه معلمه في العمل التوجّه إلى مهمة ما عبر أزقة الدار البيضاء القدرة، يخاف إسماعيل على الحذاء أن يتشوّه، فيغلفه بكيس بلاستيك.



في الحقيقة أن سينمائياً حقيقياً، كان من شأنه أن يحوّل كل واحدة من هاتين الحكايتين إلى فيلم قوي، ولكن، ما العمل، وأمامنا هنا مخرج يعتمد على سيناريو مكتوب بعشوانية، لفيلم ربما تكمن قوته الوحيدة في كونه، ومن جديد، يستفيد من مناخ افتتاح اجتماعي معين في المغرب ليفرض النظام الاجتماعي

عادل إمام وإخراج نادر جلال، حيث يحل في ممارسة الإرهاب، تشدد إسلامي ليفتح سجالاً حول جدوى الإرهاب بدا في الفيلم الجديد أكثر ذكاء وعصرية مما في الفيلم القديم، ولا سيما أن الحب في «الإرهابي» يدفع البطل إلى التوبة، فيما كان الحب في «في بيتا رجل» يدفع العائلة كلها إلى التعاطف مع «الوطني» الذي لا يرى سوى الاغتيال وسيلة لتحرير الوطن.



المسألة هنا، إذاً، مسألة وطنية، لا أيديولوجية ولا طبقية، ومن هنا لم يدُنْ «في بيتا رجل» الاغتيال، بل دان ذاك الواشي الذي، بصرف النظر عن ارتباطه وشايته بال موقف الشخصي وبنزعته الشريرة، كان يريد أن يسلم الخارج على القانون إلى سلطة الدولة!

مهما يكن، خلف هذا كله، عرفت كاميلا المخرج كيف تصور بحق تعاطف الحياة اليومية داخل بيت أسرة مصرية تنتمي إلى تلك البرجوازية المتوسطة (المسممة عادة «الغالبية العاملية»)، وجاء التصوير واقعياً محبياً، ولا سيما من خلال مشاهد في متى

الجامعة الذين يرون في اغتيال السياسيين المتعاونين مع المحتل الإنكليزي وسيلة لتخلص الوطن من هذا الاحتلال. والحقيقة أن الفيلم، على رغم أهمية هذا الموضوع وأهمية السجال من حوله، لم يكن هذا ما يهمه، إذ ليس في الفيلم ولو فسحة فكرية حقيقة لسجال من هذا النوع. وطبعاً لسنا هنا في وارد مدعين من طينة أlier كامو الذي طرح مشكلة قريبة حول الإرهاب في مسرحيته المميزة «العادلون».

هنا، في فيلم عبد القدوس/بركات، لا تعود الحبكة ذريعة لمناقشة أمر في مثل هذه الخطورة، بل يصبح فعل الاغتيال - على فشله - ذريعة لتصوير حكاية حب وطنية، ومقارنة ملتبسة بين المناضل الهارب من البوليس بعد فشل عملية، والبيت الذي يلتجأ إليه، حيث تعيش أسرة متوضطة هادئة الحال لا شأن لها بالسياسة. إن الأسرة تؤوي الهارب مخفية إيه عن عين البوليس، موفرة له موارية، الواقع في حكاية حب مع صبية العائلة، جاعلة من الشاب وجهه وإنفائه، دون مناقشته، فعل الخير مقابل فعل الشر الذي يمثله ابن عم الفتاة الذي يريد لها لنفسه فإذا به يكتشف وجود الهارب في البيت وبهدهد بإفشاء سره إن لم تستجب الصبية لرغبته في الزواج منها.

هكذا، إذاً، تحول قصة كان يمكن أن تكون سجالية وعميقة في موضوعها، إلى صراع بين الخير والشر، بين الوطنية والتعاون مع الشرطة، على غرار ما سوف تكون عليه الحال بعد عقود مع فيلم «الإرهابي» من بطولة

على أية حال، بدا غريباً، وتحديداً من النوع الذي يحمله صاحبه في رأسه أكثر مما يمكن من أن يصله إلى الشاشة كما كان مصاغاً لديه. ولا تقول هذا الكلام تقليلاً من شأن هذا العمل، بل للقول إن ما يشي به «القططان»، يتجاوز كثيراً ما كان عليه في الحقيقة. بمعنى أن وراء هذا الفيلم الذي شوهه وناك إعجاباً، كان يمكن فيلم لو قيض له أن يتحقق لكان تحفة سينمائية نادرة في السينما المصرية، ولساهم في تعزيز نوع من واقعية سحرية في السينما المصرية، إلى جانب سينما شريف عرفة ورأفت الميهي.

غير أن المشكلة الأساسية هي أن الفيلم وقع ضحية شخصيته الأساسية. فلكرة ما أراد صاحبه أن تؤسّطه تلك الشخصية وربطها بالتاريخ المصري الحديث، تحولت إلى شخصية كاريكاتورية. تحول البطل الأسطوري إلى كاريكاتور بطل، خصوصاً أن محمود عبد العزيز لم يتمكن من أن يجعلنا ننسى في أي لحظة من لحظات الفيلم أنه محمود عبد العزيز. حيث إن الممثل الكبير الذي كان من عادته أن يتباس شخصياته، خلط هنا بين الشخصية الأسطورية وأسطورية النجم. وهذا بعد الذي «نصف» الفيلم من أوله، ظهر منذ لحظات الفيلم الأولى حين يصل حكمدار بور سعيد الجديد إسماعيل الخازندار إلى المدينة المرفهة ليمارس عمله ليجد المدينة تحفل به باستثناء واحد لم يبال بوجوده ما أثار غيظه. وهكذا، بسرعة تحول القبطان الأسطوري إلى مشاكس وطني، ما جعل في

الجمال صورت «استنكاف» تلك الفتنة من الناس عن خوض السياسة، سواء كانت وطنية أو غير وطنية، ثم اكتشفها أنها هي الأخرى يمكنها أن تتورط في السياسة، انطلاقاً من موقف أخلاقي ومن تماوٍ مع بطل وطني. وهو سيكون لدى مشاهدة الفيلم، حال ثبات عريضة من مشاهديه الذين يقدرون ما تماهوا في «في بيتنا رجل» مع إبراهيم، المناضل من طريق نوع وطني من الإرهاب، أسعدهم في فيلم «الإرهابي» أن يتخلّى بطل يتماهون معه عادة (عادل إمام) عن الإرهاب بعد أن اكتشف الحياة العائلية الأنقة والحب، وطيبة الجيران المسيحيين الذين كان يريد أن «يتناضل» ضدّهم أول الأمر.

«القططان»

(1997)	د. (الوان)	١٦٠
إخراج:	سيد سعيد	
قصة وسيناريو وحوار:	سيد سعيد	
تصوير:	سمير بهزان	
موسيقى:	راجح داود	
تمثيل:	محمود عبد العزيز، وفاء صادق، جولي الويollo	

عرف سيد سعيد كناقد متبع ويبحث في شؤون السينما، ولم يكن أحد يتوقع أن يتحوّل يوماً إلى الإخراج. لكنه فعلها مع هذا الفيلم الذي يبدو أنه حمله في أحلامه سنوات طويلة قبل أن يتمكن من تحقيقه. والفيلم حين عُرض

«قصة ثواني»

(اللوان) د. ٩٢	(٢٠١٤)
لara سابا	إخراج:
نيبال عرقجي	سيناريو:
ميشال لاجرواي	تصوير:
رائد الخازن	موسيقى:
تمثيل: كارول الحاج، شادي حداد، شربل زياده، غيدا نوري، كارولين حاتم	تمثيل: كارول الحاج، شادي حداد، شربل زياده، غيدا نوري، كارولين حاتم

في اثنين من أفلامه المميزة - هما «غرام» و«بابل» - يلجا المخرج المكسيكي أليخاندرو إينياريتو إلى أسلوب في السرد السينمائي كانت بوادره لاحت قبله بسنوات في أفلام عدد من مبدعي السينما، ومنهم جيم جارموش - على الأقل في «القطار الغامض» - ويقوم هذا الأسلوب على تقديم موضوع أساسي في الفيلم من خلال حكايات متعددة تتقاطع فيها الأحداث والشخصيات من دون أن تلتقي بشكل واضح - أو بالأحرى من دون أن يبدو أنها تلتقي - لكن أقدارها ترتبط كما لو أن المبدع يريد أن يؤكد لنا ما لم نكن على أي حال نجهله، وهو أن أقل تصرف أو حادثة يمكن أن تكون له، أو لها، تأثيرات أبعد كثيراً وأوسع بما لا يقاس مما كان يمكننا أن نعتقد. والحال أن إينياريتو، في اتباعه أسلوب السرد المتشظي العابر للزمن، لم يكن يتوكى الوصول إلى تذويق شكلی مجاني، بل كان يريد أن يجعل الشكل المتشظي لهذا جزءاً

المكان الثاني من الأهمية ارتباط المترج باسطورية القبطان الذي يعيش هنا متأرجحاً بين الواقع والخيال، بين الماضي والحاضر، بين الأسطورة والتاريخ - على حد قول الناقد كمال رمزي - إنه، من ناحية مبدئية واحد من أغرب الشخصيات في السينما المصرية. حيث إنه يلهب خيال المدينة في حوالي العام ١٩٤٨ بعد نكبة فلسطين وفي عز الصراع بين الوطنتين والمحتل الإنكليزي.

إنه شاب محلي لا يعرف أحد من أين جاء. اسمه الحقيقي منصور لكنه يلقب بالقطبان لتجواله الدائم. وهو ليس وطنياً فقط، بل زير نساء أيضاً، ينتقل من امرأة إلى أخرى. في مجرى الفيلم نجله يرتبط بما لا يقل عن أربع نساء، ولكل علاقة مشاكلها وبالتالي خصوماته فيها ومحاولات الخصوم إخضاعه والتخلص منه، لكنه، في كل مرة يتمكن من الإفلات - كما حال دون جوان في الأورا الشهيرة - أما انتصاره الأكبر، والذي كان من شأنه أن يحرك تصنيف المتفرجين في نهاية الفيلم، فعلى الحكمدار نفسه الذي إذ يفتح الفيلم بوصوله، يختتم بمعاذره بور سعيد آسفاً بائساً وقد تمكّن منه القبطان، إذ إنه فشل في معركته الكبرى للقبض عليه.

ويقول كمال رمزي عن هذه الشخصية، محلقاً في تحليله ما وراء الفيلم بالتأكيد: إنه - أي القبطان - في نهاية الأمر موجود وغير موجود، إنه رؤية وحلم ووعي ربما تجسد في شخص، وربما توزع على المجموع.

خلق، مضافاً إلى الموضوع هنا أبعاداً اجتماعية قد يصح القول إن إينياريو نفسه كان عاد وطورها في فيلم لاحق له هو «بيوتيفل»، غير أن هذه حكاية أخرى.

حكايتها هنا هي أن لارا سابا - بل أكثر من هذا، شريكتها في صنع الفيلم كاتبة السيناريو نبال عرقجي، لأنها تعتبر مثل هذا الفيلم، كما أشرنا، فيلم سيناريوج أكثر منه، أو بقدر ما هو فيلم إخراج، وهو أمر نادر في السينمات العربية، ولا سيما اللبنانية منها - لجأت إلى هذا الأسلوب السينمائي بامتياز لتقدم عملاً اجتماعياً محلياً كاد يكون لو لا الاشتغال على البنية السينارية فيه، عملاً بؤسياً خطياً يتسم، مثلاً، إلى الواقعية «الجديدة» الإيطالية كما برزت في خمسينات القرن العشرين: فمن خلال القصص الثلاث التي يرويها الفيلم، نجدنا أمام واقع اجتماعي طبقي، إنما من دون «صراع طبقات» بل بالأحرى ثمة تجاور بين الطبقات، التي يكاد الفيلم يقول لنا إن كل واحدة منها تغطي بؤسها أو عريها أو مجانية حياتها بغلاف رقيق من المظاهر...

وهذا الغلاف كان ممكناً له أن يظل قادراً على أن يقوم بدوره الخادع في مجتمع يبني كلّه على هذه التغطية الهشة، حتى اللحظة التي يأتي فيها حدث ما ليكشف الحجاب... حسناً، إننا هنا أمام خطاب «مناضل» غاضب، كان يمكن قوله بطرق لا نهاية لها، وكان يمكن كلّ طريقة أن يكون فيها من الإنقاذ أو السماحة أو البؤسية أو «النضالية» ما يحدد مسار الفيلم ومصيره، وربما جمهوره أيضاً.

أساسياً من الموضوع ومن الخطاب الذي يريد التعبير عنه في نهاية الأمر.

ومنذ «بابل»، حظي هذا الأسلوب بشعبية كبيرة لدى السينمائيين، فقد في أفلام كثيرة وفي أنحاء عديدة من العالم. غير أن التقليد لم يأت دائمًا على القوة التي حملتها نيات أصحاب الأفلام، وبخاصة لأن ضروب سوء فهم معينة نحت جانبًا أمراً أساسياً، وهو أن كتابة السيناريو لعمل كهذا تكون هي الأساس وهي التحدي الأكبر أمام المشروع. ومثل هذه الكتابة تتطلب تقنيات سرد وهيكلة وتمكناً من إبراز الطوبوغرافيا المكانية والزمانية للمشروع باحتراف نادر... ثم تضافر جهود خلاقة بين قطبي المشروع: الكاتب والمخرج.

ينتمي الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرجة اللبنانية الشابة لارا سابا «قصة ثوانٍ» بكل بساطة إلى هذا النوع من السينما، ويبدو من الواضح تأثره بفيلمي إينياريو اللذين ذكرناهما، بل يمكن القول أيضاً إن العلاقة بين «بعد أساسي في هذا الفيلم وفيلم ٢١ غرام»، ليست مجرد علاقة تأثر، بل هي أبعد من هذا: تكاد المخرجة تطلق في فيلمها من الأساس الذي بنى عليه المخرج المكسيكي فيلمه: حادث سيارة. وليس هذا الأمر سراً هنا، كما أنه لا يجب على الإطلاق اعتباره نقصاً في الفيلم، بل بالأحرى يكاد يشكل قوة أساسية فيه.

وبالتحديد لأن «قصة ثوانٍ» يضع منذ البداية تحدياً كبيراً أمام ناظريه، بمعنى أنه ينطلق مما سرده «٢١ غرام» ليتطوره في اتجاهات عميقة، بل كذلك ليبلنته بشكل

ويوب أبو جودة من تلفزيونتهم لصالح أداء
جيد، على قصر أدوارهم؟

أما الكادرات السينمائي، بما فيه ذلك المرتبط بالحركة المتواصلة للقطات العامة التي عرفت أحياناً كيف تؤطر العلاقة بين الشخصيات والمدينة في توزع طبقي ومناطقي، فأنى سلساً ومن دون أي ادعاء، حيث راحت الكاميرا تتنقل - بفضل توليف خدم الفيلم بقوة بل كان واحداً من أبرز عناصر قوته إلى جانب السيناريو - في عوالم متناقضة توحى بأكثر مما تؤكّد، وتقترح بأكثر مما تبرهن، تصحبها موسيقى تكون تزيينية أو ترافق إلى الاستعمال على خلق رد فعل مبالغ لدى المفترج. والأماكن في غيابها وظهورها بالتتابع قال - ومن دون أن يبدو أنها تفعل ذلك - اختيارات صاحبِي الفيلم ومواقفهما. كل هذا أنى غالباً من دون تمهيدات مسببة. أنى وكأنه من نافل القول. وعبره راحت المدينة تتجلى في كل حيوتها وتناقضاتها وارتباط حيواناتها بها.

ولكن كل هذا من حول أي حكاية؟ ثلاثة حكايات ولا حكاية. ثلاثة حكايات ما كان في إمكان أي منها في حد ذاتها أن تكون حكاية، إذ هل هناك ما هو أكثر عادية من حادثة سيارة تقتل أباً وأاماً لفتاة ستجد نفسها مذاك من دون عمل أو مال؟

وهل هناك ما هو أكثر عادية من حكاية مراهق يعيش في كنف أم باشعة سمعة، ما يضطهده في النهاية إلى تركها ليعيش مع

ولكن حين يكون صاحب المشروع سينمائياً حقيقياً وراصداً ذكيًّا للواقع - أو ضروب الواقع العديدة - التي يتونخى التغيير عنه أو عنها، تكون النتيجة أنه يتحول المشروع إلى عمل فني يصبح بدوره عملاً تأسيسياً في عالمه طالما أنا نؤمن بأن كل عمل فني كبير لا بد له من أن يكون تأسيسياً حتى ولو انطلق من أساليب ومواضيع سابقة عليه. وفي يقيننا أن هذا الفيلم، الذي شُوهد في افتتاح متقشف وموفق لمهرجان بيروت الدولي للسينما، أتى عملاً تأسيسياً في السينما اللبناني ومن دون لف أو دوران.

في «قصة ثانية»، أعادت لارا سابا/ نبال عرقجي الاعتبار إلى فن السينما في لبنان، بعد أن كان هذا الفن تحول في السنوات الأخيرة إلى فن تلفزيوني يتونخى التبسيط السريدي والإمتاع البصري، حتى في أنجح إنتاجاته، فالكتابة هنا سينمائية خالصة تستفيد من اللعب بالزمن في حركة مدهشة. والتمثيل سينمائي، بمعنى أن المخرجة سيطرت تماماً على أداء ممثليها، محترفين أكانوا أم أقل احترافاً. جزدهم من الرداء التلفزيوني، معيدة استخدامهم بما يتماشى مع ضرورة السياق الفيلمي، أي جعلتهم ممثليين حقيقيين، فكان معظمهم مفاجئاً مدهشاً، من غيدا نوري إلى كارول الحاج مروراً بشادي حداد وشريف زيادة والمخضرمة ليلي حكيم وكارولين حاتم وبخاصة الفتى علاء حمود، ولم لا نضيف هنا أن المخرجة تمكنت أيضاً من تخليص نجوم تلفزيونيين مثل ماريو باسيل وطوني أبو جودة

«قنديل أم هاشم»

(١٩٦٨) ١١٥ د. (أسود وأيضاً)

كمال عطية	إخراج:
يعني حفي	قصة:
صبرى موسى	سيناريو وحوار:
محمد عمارة	تصوير:
فؤاد الظاهري	موسيقى:
سميرة أحمد، شكري سرحان	تمثيل:

يعتبر فيلم «قنديل أم هاشم» للمخرج المصري كمال عطية، واحداً من أبرز مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية. لكن الأهم من هذا هو أن كمال عطية حين حقق هذا الفيلم عام ١٩٦٨، إنما كان واحداً من مبدعين مصريين في مجال الفن السابع، اكتشفاً - متأخرین، كثيراً طبعاً - الإمكانيات البصرية المدهشة في أدب يعني حفي، الأديب المصري الكبير، الذي - مع هذا - كان وراء اكتشاف عدد كبير من أجيال الخمسينيات والستينيات في مصر، فن السينما الجاد وال حقيقي، وذلك من خلال ندوة الفيلم المختار التي كان يقيمهها ويشرف عليها، ويكتب - خدمة لها ولأعضائها - عشرات المقالات عن السينما وأفلامها.

إذاً، مقابل اكتشاف كثر، من السينمائيين بخاصة، في مصر، أعظم أفلام تاريخ السينما بفضل يعني حفي، تقاعست السينما المصرية حتى عام ١٩٦٨ لتكتشف أدب يعني حفي... حيث إلى جانب كمال عطية، كان هناك

«زعران» الشوارع فيمدن المدن والشنل وكل المواقف الأخرى؟

وهل هناك ما هو أكثر عادية من زوجة حسناء تتمتع بحياة رغدة مع زوج محب ولا ينفعهما في حياتهما سوى عجز المرأة عن الحمل وإنجاب طفل، حتى إذا ما حملتأخيراً، تجهض وتنتقل إلى المستشفى؟

هي ثلاث مأساة اجتماعية... شديدة العادية، ولكن عاديتها تنتهي منذ اللحظة التي يلتقطها فيها قلم الكاتب وكاميرا السينمائي، ليصهرها معًا في بونقة واحدة يربط ما بينها مستشفى وطبيب. إنه في الحالات الثلاث المستشفى والطبيب نفسها. ولكن من كان يخيل إليه أن الحالات الثلاث التي «وقعت» بين يدي هذا الطبيب مراهق أغمى عليه بفعل الإدمان - زوجان قتلا في حادث سيارة - امرأة أجهضت جنينها في الشارع... هي حالات متربطة في لعبه السبب والنتيجة أكثر مما كان يمكن أن يخيل إليه بكثير؟ ترى أرسلنا هنا في صلب سر الفن وسحره؟ أو لرسلنا أمام السينما الخالصة... السينما التي لقوتها يصبح فيها الشكل والمضمون كلاً واحداً؟

في يقيناً أن هذا كله يجعل من هذا الفيلم حدثاً في السينما اللبنانيه ويعلن ولادة سينمائية جديدة سيكون لها شأن في المستقبل. لكن، وفي موازاة هذا، يعلن لمّة نادرة ولادة كتابة السيناريو بالمعنى الحقيقي الخلاق للكلمة، ليس في السينما اللبنانية وحدها، بل في السينما العربية أيضاً.

الغرب، وعايش حضارته فاستأثر بإعجابه، ويدلأ من أن يشقق على تخلف وطنه، وجد الراحة في التمرد عليه، لا التمرد من أجله، وازدرائه والفرار منه... في هذه الرواية الصدارة هي للبرهنة على قضيته، ولهذا تختزل الواقع المادي إلى الحد الأدنى».

والحال أن الرواية تحمل هذا بالفعل لكنها في المقابل تبدو محيرة في نهايتها، حيث إن يحيى حقي قسم الأحداث قسمين: أحدهما يدور في أوروبا، والثاني في مصر؛ وأصلاً بهذه الأحداث إلى موقف استخلاصي بدا من الرجعية بحيث إن الناقد رشاد رشدي يقف أمام كل هذا مندهشاً متسائلاً عن السبب الذي يمكن البطل، إسماعيل، من النجاح في علاج حبيته فاطمة من العمى، فقط بعد أن ارتد إلى الغيبات، خصوصاً أنها كانت فقدت بصرها تماماً، مضيفاً: «نحن نفهم أن زيت القنديل قد أفسد عيني فاطمة وزادهما فساداً، ولكننا لا نستطيع أن نفهم كيف أن زيت هذا القنديل نفسه كان السبب في شفائها بعد ذلك. ونحن قد نفهم أيضاً السبب في إيمان إسماعيل بالعلم وثورته على الأوهام والخرافات، ولكننا لا نستطيع أن نفهم السبب في ارتقاده إلى الغيبات وكفره بالعلم».

والحقيقة أن رشاد رشدي لم يكن متفرداً في موقفه الاستنكاري هذا... والذي وجد في قنديل أم هاشم تناقضًا كبيراً، حتى وإن كان يحيى حقي يبرر هذا كله، إذ كان يقول لمن يسألة عن روايته هذه: «لقد أقمت في روما خمس سنوات عدت بعدها إلى مصر

أيضاً حسين كمال الذي حقق فيلمه الرائع «البوسطجي»، المعتر بدوره واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، وكان ذلك في العام نفسه.

أما يحيى حقي، فإن قنديل أم هاشم كان واحداً من أوائل النصوص الروائية التي كتبها هذا المبدع الكبير الذي كان غزير الإنتاج متنوع الاهتمامات، ظريفاً في كتابته. ولعل في إمكاننا هنا أن نستعيد السطور الأخيرة من هذا النص، لنقف عند مظهر من مظاهر إبداعه، فخاتمة الكتاب تقول: «إلى الآن يذكره أهل حي السيدة بالجميل والخير، ثم يسألون الله له المغفرة. مم؟ لم يفض إلى أحد بشيء؟، وذلك من فرط إعزازهم له. غير أنني فهمت من اللحظات والابتسamas أن عمي ظل عمره يحب النساء، كان حبه لهن مظهر من تفانيه وجهه للناس جميعاً. رحمة الله...».

بهذه العبارات يختتم يحيى حقي (رواية) قنديل أم هاشم. وقد تعهدنا هنا أن نضع كلمة رواية بين معقوقتين، أولاإ لأنها تكاد في الحقيقة أن تكون قصة طوبية لا رواية، من ناحية ضائقة حجمها - إذ لا تزيد على خمسين صفحة -، وثانياً لأن أسلوبها يغلب عليه طابع التقرير أو التحقيق، وكأن الكاتب يكتب هنا نصاً من دون آية أبعد درامية عن شخص وقضية عايشهما ويريد أن يوصل أخبارهما لا أكثر. ومع هذا، أبدى النقاد دائماً إعجابهم بهذا العمل الأدبي معلنين أنه عمل تأسيسي حافل بالدلائل. بل إن واحداً منهم كتب أن قنديل أم هاشم هي «تعبير عن أزمة جيل من المثقفين نهل من علم

زيت قديل أم هاشم المبارك. فيثور إذ يتبيّن له أن الزيت يزيد من مرض فاطمة... غير أنه حين يرمي القنديل و زبته جانباً، ويبدأ باستخدام أساليب الطب الحديث لمعالجة الفتاة، يكتشف هنا أن هذا الطب عاجز بدوره... فيكفر به، ويعود إلى القنديل مستخدماً إياه لشفاء فاطمة... فتشفي.

وكانت النتيجة أن ضرب عرض الحائط بكل ما كان تعلمه في أوروبا و «افتتح عيادته في حي البغالة بجوار التلال، في منزل يصلح لكل شيء إلا لاستقبال مرضى العيون. الزيارة بقرش واحد لا يزيد.... وهناك من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رأها طبيب أوروبا لشهق عجبًا. استمسك من علمه بروحه وأساسه، وترك المبالغة في الآلات والوسائل واعتمد على الله، ثم على علمه ويديه فبارك الله في علمه ويديه. وتزوج فاطمة وأنسلها خمسة بنين وست بنات... وكان في آخر أيامه ضخم الجثة، أكرش، أكولاً نهماً، كثير الضحك والمزاح والمرح...».

في شكلها الظاهر هذا تبدو «قديل أم هاشم» كرواية وكفيل محاولة للمزاوجة بين الإيمان والعلم، غير أن كثراً رأوا فيها تخلياً عن العلم وحاروا في أمرهم، واصلين إلى شتى التفاسير. ولعل التفسير الأقرب إلى المنطق، هو ذلك الذي يضع «قديل أم هاشم» في إطارها الزمني، إذ تعرف أن يحيى حقي كتبها بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٠. وهي في الحقيقة، حقبة كانت شهدت توجه عدد كبير من الكتاب والمفكرين المصريين، وربما خارج مصر

فأحسست بصدمة كبيرة ورحت أسأل نفسي: ما الذي حدث؟ لماذا هذا التأخير؟ وأصابتني صدمة شديدة، اخترت أن أعبر عنها في شخصية شاب من عائلة فقيرة سافر إلى أوروبا ليتعلم وعاد متذمراً لأصله. وقد حاولت تعرية هذه التزعة عند الشبان الذين ابتعثوا للدراسة فعادوا متذمراً لأصولهم مرتدین «البرنيطة وبين شفایفهم الباب» ينفثون دخانهم في وجوهنا باحتقار. لقد جعلت إسماعيل يرفض كل معتقداته المصرية... حتى الدين، إلى درجة أنه يقول لأمه حين تحدثه عن قديل أم هاشم المبارك الذي يحقق المعجزات وسيتفوق على الطب في معالجة عيني فاطمة: «أنا لا أعرف أم هاشم هذه، ولا أعرف حتى أم عفريت».

أما بالنسبة إلى الفيلم، فإنه لم يخرج عن الإطار العام للرواية. وهو في الحقيقة لم يكن في حاجة إلى هذا الخروج. من ناحية لأن الرواية قصيرة (٥٠ صفحة)، ثم لأن أسلوب يحيى حقي فيها كان أسلوبياً أقرب إلى أن يكون بصرياً. وكأنه كان صاحب مشروع لكتابة سيناريو، ثم استبدل بكتابة النص.

فعُم تتحدث الرواية، وعم - وبالتالي - يتحدث الفيلم؟ عن الشاب إسماعيل الذي سافر إلى الخارج وغرق في عالم أوروبا وثقافتها العقلانية إلى درجة نسي معها تقاليد شعبه ومعتقداته. وهو حين يعود إلى مصر أخيراً وقد تغير، يكتشف أن فاطمة، قرينته والتي هي بمنزلة خطيبته، مصابة بمرض في عينيها يفقدانها البصر تدريجاً، وأن الأهل يحاولون شفاءها باستخدام

«سكر بنات / كاراميل»

(٢٠٠٧) د. (اللوان) ٩٥

نادين لبكي	إخراج:
روني الحداد، جهاد العجيلي، نادين لبكي	سيناريو:
إيف صحناوي	تصوير:
خالد متر	موسيقى:
تمثيل: نادين لبكي، ياسمين المصري، عادل كرم	

أنت نادين لبكي إلى السينما الروائية الطويلة التي راحت تصنع في لبنان خلال النصف الثاني من العقد الأول من القرن الجديد، من حيث لا يتوقع أحد: من أفلام الفيديو كلip والدعایات التجارية. وفي العادة، لا يكون مثل هذا المكان مصدرًا لمواهب سينمائية كبيرة، إلا على الصعيد التقني، بمعنى أن تمارين متواصلة على تحقيق مثل هذا النوع من الشرائط القصيرة (المرتبطة عادة بالاستهلاك السريع، سواء كان استهلاك الأغاني نفسها (التي تصور في «الكلبيات») أو الدعوة إلى استهلاك البضائع وهي المهمة الأساسية للأفلام الدعائية). تمارين من هذا النوع، تُمكّن المخرج من أن يكون مميزاً تقنياً، قادراً على رسم إيقاع معين، لكنها من النادر أن توفر له حالاً عقلية أو إبداعية بالمعنى الدرامي للكلمة.

ومن هنا، إذ كانت نادين لبكي معروفة قبل فيلمها الروائي الطويل الأول «سكر بنات» (أو «كاراميل») بوصفها واحدة من

أيضاً، إلى محاولة كتابة أعمال ونصوص فيها عودة إلى قضايا الإيمان والمسائل الدينية.

والملهم هنا هو أن معظم الذين حاولوا ذلك النوع من التوجّه في الكتابة كانوا معروفيـن قبل ذلك بكونـهم من أهم أصحاب الفكر الليبرالي العلماني، من طينة طه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وغيرـهم. وستقول دراسات لاحقة إن هؤلاء إنما دنوـا من ذلك النوع من الكتابة، إثر اكتشافـهم، في ضوء الازدهار الذي عرفـه انتشار حركة الأخوان المسلمين وفـكرـهم، أن الشعب، بإيمـانـه العمـيقـ، في وادـ وهمـ في وادـ آخرـ. ومن هناـ نـماـ لـديـهمـ ذـلـكـ الشـعـورـ بـأنـ مـنـ وـاجـهمـ الآـنـ أـنـ يـسـحـواـ فـيـ كـتـابـتـهـمـ إـلـىـ نـوعـ مـنـ التـوفـيقـ بـيـنـ الـفـكـرـ العـقـلـانـيـ وـالـحـسـاسـيـةـ الشـعـبـيـةـ، مـعـ مـحاـوـلـةـ الـإـطـلـالـ عـلـىـ الـدـيـنـ وـتـارـيـخـ عـقـلـانـيـاـ، وـهـوـ تـوـجـهـ لـعـلـهـ وـجـدـ ذـرـوـتـهـ عـلـىـ هـامـشـ السـيـرـةـ لـطـهـ حـسـيـنـ وـحـيـاةـ مـحـمـدـ لـهـيـكلـ...ـ بـيـنـ أـعـمـالـ آـخـرـيـ.ـ وـمـنـ الـمـرـجـعـ أـنـ مـحاـوـلـةـ يـحـيـيـ فـيـ قـنـدـلـيـلـ أـمـ هـاشـمـ لـاـ تـخـرـجـ عـنـ هـذـاـ السـيـاقـ.

ولعل اللافت هنا، وعلى عكس ما يحدث عادة بالنسبة إلى أفلام كثيرة مأخوذة عن كتب أدبية، حيث ينسى الكاتب أحياناً لمصلحة مخرج الفيلم ونجومه، هو أن «قنديل أم هاشم» ظل مرتبطاً، كفيلم، باسم يحيى حقي، بعد أن نسي كثـرـ أنهـ إـخـرـاجـ كـمـالـ عـطـيـةـ...ـ بلـ إنـ كـثـرـاـ مـتـفـرـجـيـ الفـيـلـمـ يـنـسـونـ أـنـهـ مـنـ بـطـوـلـةـ شـكـريـ سـرـحانـ الذـيـ لـاـ شـكـ فـيـ أـنـهـ قـدـمـ هـنـاـ أـحـدـ أـقـوىـ أـدـوارـ تـارـيـخـ السـيـنـمـاـيـ.

الفيلم في قلوب المترجين جمهوراً ونقاداً... وذلك قبل أن يدخل العقول بعد ذلك تباعاً.

إذاً، «كاراميل» كان هو الاسم الفرنسي الذي اختارتة نادين لبكي عنواناً، في مهرجان «كان» وفي العروض اللاحقة لفيلمها الروائي الطويل الأول. وهي أرادته معادلاً لعنوان الفيلم في العربية «سكر بنات». لستا ندرى ما إذا كانت هذه التسمية موجودة لأن الأصل مختلف وهو «سكر بنات».

مهما يكن لا شك في أن لبكي وفت تماماً في اختيار العنوان. الكاراميل (سكر البنات، عندها) يلعب في الفيلم دوراً رئيساً. فهو يؤكل ويستخدم في نزع الشعر الزائد لدى الإناث (والذكور أيضاً كما يقول لنا الفيلم في لحظة منه)، وهو أيضاً يستخدم للانتقام. وعلى الأقل في واحد من أطرف مشاهد هذا الفيلم.

كان من الواضح أن نادين لبكي لم تنس فن التفاصيل والاختصار الذي تعلمته من مهنتها السينمائية السابقة على «سكر بنات»، ثم لم تنس أنها، وإن أرادت أن تقدم بيروت ولبنان - كالعادة - في فيلمها الطويل الأول، يجب أن يأتي التقديم مختلفاً، وإلا فالامر لا يستحق الجهد؛ عليها أن تقول ما لم يُقل بعد عن واقع الحياة في لبنان اليوم؛ عليها أن تقول ما لا يقال كثيراً عن واقع المرأة اللبنانية وأخر أخبار الجيل الجديد. ولكن من دون أن يفوتها أن ترك مكاناً واسعاً للأجيال الأقدم؛ عليها أن تقول حرفياً الواقع الفاسي من دون أن تنسى الحب والقيم (التضحيه بالذات مثلاً في سبيل الآخرين، روز وأختها). وهذا ما

أبرز مبدعي الفيديو كليب والأفلام الدعائية، فإن أحداً لم يكن يتوقع لفيلمها الأول أن يكون أكثر من مجرد مدّ وتطويل لأسلوبها القصير. غير أن الذين كانوا قد شاهدوا فيلمها القصير الأول - والذي لا علاقة له بالفيديو كليب أو الأفلام الدعائية - كانوا يعرفون على أية حال أن نادين لبكي ستكون «حالة» ما في السينما اللبنانية حين تخوض غمارها. فذلك الفيلم وهو «١١ شارع باستور»، أتى عملاً متكاملاً على تخرج هذه الفنانة الشابة (مواليد ١٩٧٤) من جامعة «إيساف للفنون السمعية - البصرية»، ما جعله يفوز بجوائز عدة ودفع كثراً إلى انتظار خطوطها التالية. ولقد جاءت الخطوة غرضاً في أفلام وشرائط دعائية وما إلى ذلك، حتى خيل إلى متلقيها، أنها انتهت قبل أوانها. ولكن، وبشكل مبالغة، جاء «كاراميل / سكر بنات»، ليس فقط ليؤكد أن لبكي كانت تحمل مشروعها السينمائي التجديدي في داخلها وتنتظر الفرصة، بل كذلك، أنها قادرة على وضع حجر جديد من مدماك سينما تحاول أن تبني للمستقبل، ويتحققها شبان لبنانيون تمكّن بعضهم أخيراً من دفن الحرب ونظرته إليها، ويجد البعض الآخر في ذلك.

ولقد كان «الإعلان» الأول عن هذا الحضور الجديد - كما جرت العادة خلال السنوات الأخيرة، خلال تظاهرة « أسبوعي المخرجين» في دورة العام ٢٠٠٧ لمهرجان «كان» الدولي - وتقريباً على خطى سابقتها دانيال عربيد - . ومنذ العرض الأول دخل

عاير (كما الحياة نفسها). والجتون هنا (جتون ليلي) ليس دراماً بدوره. وحتى قرار روز بأن تتخلى عن أملها برجل (عجز) بعد أن ضحت من أجل ليلي طوبلاً، سيقابل بدموع، ثم تسير الحياة كما هي. وجمال صديقة الصالون، لن تنهزم حتى وإن اضطرت إلى إخفاء عمرها المتقدم وسقوطها في تجربة تمثيل بعد الأخرى. وربما (حسن صبي!) ستجدد الحب من حيث لا تتوقع. والفتاة الغامضة التي تلاحق ريمانا ستصن شعرها في النهاية من دون خوف من الأهل، عبر مشهد شديد الجمال والحيوية يختتم الفيلم.

فيلم نساء إذا؟ أكثر من هذا، فيلم عن الإنسان والحياة حقيقة امرأة لا تزيد أن تصفى أي حساب إلا مع اليأس. لا شيء يدعو إلى اليأس في هذا الفيلم، لأن الحياة هنا مهما كان الأمر ومهما كان الشمن. وإذا كان الكaramيل في الفيلم يكشف عن استعمالات كثيرة، لا شك في أنه يعكس أيضاً ما هو حلو ولذيد في الحياة. وفيلم نادين لبكي الأول، قال هذا، من دون أن يبدو أنه يكذب على نفسه وعلى الآخرين.

بالنسبة إلى نادين لبكي، التي لم تنشأ منذ البداية أن تصن فلمها - أو سينماها بشكل عام، بوصفها مشروعاً مقبلاً - في أي إطار، سينمائي عام أو اجتماعي، قالت - في حوار (مع الزميل مسعود أمر الله في صحيفة البيان الإماراتية) - إنها عندما أعدت لهذا الفيلم «أردت الكتابة عن المستقبل دون العودة إلى الوراء فأنا ابنة جيل يريد الكلام على أشياء

فعلته المخرجة حقاً في هذا الفيلم الذي كتبه وأخرجته ومثلت فيه الدور الرئيس. لكنه في الحقيقة، ليس دوراً رئيساً تماماً. هي، في «سكر بنات» واحدة من فتيات يماثلتها أو يفتقنها سنّاً، يعملن معاً في صالون للتجميل - ومن هنا حكاية المادة المزيلة للشعر - بين فتح الصالون صباحاً وإغلاقه مساءً، تدور شؤون الحياة أو تسير حياة الفتيات هادئة/ صاحبة... على عكس حياة المدينة الصاحبة دائمًا.

كل التفاصيل في يومية الحياة هذه تدور أمام أعيننا وكأنها هنا منذ الأزل وإلى الأبد. غراميات عابرة، رغبات مكبوبة، شجرات صغيرة، ضوابط اجتماعية صارمة وطوعية. وخطبة زواج، وصولاً إلى عملية رد بكاره كانت واحدة من الفتيات فقدتها. والآن، تزيد استرجاعها وقد اقترب عرسها وخطيبها محافظ (كما في «يا دنيا... يا غرامي» لمجدى أحمد علي المصري).

لكن نادين لبكي تحول أي شيء من هذا كله إلى أحداث درامية فاقعة. حتى قصة الحب التي تعيشها ليال (نادين) مع رجل متزوج ستنتهي بهدوء، بعد انتقام من زوجته. ستنتهي لستبدل بحكاية غرام أخرى، محتملة، مع شرطي لا يترقب، هو عن معاكستها أول الأمر. ليال لن تقبل الشرطي إلا بعد أن «تنتف» له شارييه بالكاراميل.

فاسِ عالم «سكر بنات» في الظاهر (مأساة روز...)، لكنه ليس فجائعاً. إنه عالم آثرت المخرجة/ الكاتبة لا تصور فيه الأشرار. فالناس لديها كلهم طيبون. لأن كل شيء

موقعاً نظرياً يحاول أن يستخرج أو يطلع بأحكام، حتى وإن كانت إيجابية توحيدية.

في اختصار إنه عن الحياة كما هي، لا عن الحياة كما يجب أن تكون. ومن هنا أنت قوة هذا الفيلم وجماله. وكذلك أنت وعوده، وعلى صعد كبيرة: فمن ناحية كان هذا الفيلم واحداً من أنجح الأفلام، تجاريًّا وتوزيعياً في تاريخ السينما اللبناني. وهو من ناحية ثانية نال إجماعاً مدهشاً (ومثل هذا الإجماع كان من شأنه أن يبدو مخيفاً، بل فعل إخماء في ظروف أخرى) من النقاد و«العامة» والنخبة، مذكراً بما كان عليه «بيروت الغربية» قبل نحو عقد من الزمن. ومن هنا كانت الوعود: أن يفتح الفيلم مرحلة جديدة في مسار سينما ناجحة، دفنت الحرب والماضي أخيراً، لتعامل مع ما بعدهما.

«الكرنك»

(ألوان) د. (١٤٠) ١٩٧٥

علي بدرخان	إخراج:
نجيب محفوظ	قصة:
ممدوح اللبناني	سيناريو وحوار:
محمد طاهر	تصوير:
جمال سلامة	موسيقى:
سعاد حسني، نور الشريف، كمال الشناوي، فريد شوقي	تمثيل:

لعل أغرب ما في أمر هذا الفيلم الذي ستختلط منه جملة أفلام ستحمل اسم

مختلفة: تoccus حب مثلاً، أشياء أقرب إلى الأحساس الإنسانية التي نختبرها في حياتنا اليومية العادية بعيداً من الحرب، فالنسبة إلى صاحبة «سكر بنات»، أحداث الماضي «تم تحليلها وأعيد تحليلها، وتم التداول فيها بما يكفي، فماذا سأضيف إليها؟».

أما حين سألها الزميل أمر الله عما إذا كانت الشخصيات النسائية (وهي الطاغية في الفيلم) تمثل كل النساء في لبنان اليوم أجابت: «بالحقيقة لم أشمل كل المجتمع اللبناني الأنثوي في الفيلم، إنه نابع من تساؤلات كثيرة عن المرأة اللبنانية. أشعر وكأن المرأة اللبنانية تسرق لحظات الفرح كي تعيش كما تريد. أحياناً تلجم إلى الحيلة، وعندما تنجح في ذلك تشعر بالذنب. تخطي بتفكيرنا أنها حرة، حتى أنا التي أعتبر أنتي أقوم بما أريد وكيفما أريد أشعر في أعماقي أنتي مقيدة بالعادات والتقاليد والتربيه والدين. تربى الفتيات في لبنان على كلمة عيب مع التوبيخ بالإصبع. نحن دائماً نخاف من اقتراف شيء لا يجب فعله، مع فكرة الشخصية الشخصية في إسعاد أهلنا وأولادنا ورجالنا وعائلاتنا. في كل مرحلة من حياتنا نعطي مثلاً كي تتباه، مع العلم أنه لا يعكس ما نريد أن نصبح عليه».

نفس جديد، إذًا، هو ذاك الذي أرادت نادين لبكى أن تبته في فضاء السينما اللبنانية، يتجاوز الحرب، ويتجاوز الأفكار المسبقة. نفس يقول التوزع الجنسي والطائفي والجغرافي والأخلاقي، إنما من دون أن يعتبر قوله هذا،

الموعودة على يد نظام قام أصلاً ليحكم باسم الشعب، تععقل وتعذب في الفيلم مرتين: واحدة باعتبار أفرادها شيوخين؛ ومرة ثانية باعتبارهم من الإخوان المسلمين!

لا شك في أن هذا كان يحدث حقاً في مصر، وذكر في العديد من كتب المذكرات والحوارات، لكنه إذ ورد في الفيلم على هذه الشاكلة، فقد في الحقيقة جزءاً أساسياً من دلالته، معطياً لرجل الأمن، الذي بدا بسمائه في الفيلم شيئاً بجمالي عبد الناصر نفسه (خالد صفوان، لعب الدور بمهارة مميزة للممثل المخضرم كمال الشناوي)، معطياً إياه مواصفات أقل ما يقال عنها إنها كاريكاتورية.

أما محور الفيلم فهو زينب المناضلة الشابة التي تعقل مراراً وتكراراً وتغتصب (في رمز واضح لاغتصاب مصر من قبل رجال الأمن الذين كان يفترض بهم أن يتولوا حمايتها). لكن زينب (سعاد حسني في دور بديع آخر من الأدوار المميزة التي لعبتها في مسارها السينمائي المتألق) لم تكن وحدها، فهناك أيضاً إسماعيل الشيخ (نور الشريف) ابن الثورة الذي يقول لنا الفيلم - ما يقوله الواقع مصر على أية حال - من أن هذه الثورة الأمل لم ترحمه.

وإسماعيل وزينب اعتادا اللقاء في مقهى الكرنك، مع نماذج أخرى من المصريين، من اليساريين واليمينيين، والإسلاميين وبينهم رجال المباحث، علنيين أو سريين، يحصلون عليهم حرکاتهم وسكناتهم، حتى يتمكنوا

«الكرنك» تيمناً به، هو أن معظم الذين اشتغلوا عليه، اقتباساً من نجيب محفوظ، وإخراجاً وتمثيلاً، كانوا من الفنانين الذين اعتادوا أن يحسبوا أنفسهم على التيار المؤيد لجمال عبد الناصر في مصر.

ولعل المزيد من الغرابة يظهر إن نحن تنبهنا إلى أنه فيما كانت قصة محفوظ الطويلة المنشورة بالاسم نفسه، توجه الاتهام بالاعتقال والتعذيب والاضطهاد إلى النظام ومراكيز القوى في شكل عام، في ما يشبه صرخة الغضب المعتممة، بدا الفيلم، بعد خمس سنوات من رحيل عبد الناصر، يحمل إدانة له ولممارسة السلطة في عصره في شكل مباشر. بل أكثر من هذا: يروي الفيلم، في ضوء فرحة المناضلين بانتصار أكتوبر ١٩٧٣، الذي سيُعزى إلى أنور السادات حافر قبر الناصرية، ما حدث أيام هذه الأخيرة. وهذه المقارنة، وإن كانت موارية إلى حد ما، كانت كفيلة بأن تثير ثائرة المراقبين المتصفين... بالتأكيد.

ليس في فيلم «الكرنك»، كما نعرف، حكاية محددة، بل فيه شخصيات ومواقوف وأجواء ومقارنات، غایتها معاً في نهاية الأمر أن تقدم صرخة - محققة دون شك - ضد ممارسات البوليس السياسي في مصر، ولا سيما ضد فتئين محددين من أصحاب المواقف السياسية النضالية، أي الشيوخين اليساريين، والإخوان المسلمين.

واللافت هنا هو أن المجموعة نفسها من الطلاب والمثقفين، من رواد مقهى «الكرنك» الذي أغار الفيلم عنوانه ليضحى رمزاً للحرية

«كفر قاسم»

١٢٠ د. (الوان)	(١٩٧٤)
برهان علوية	إخراج:
برهان علوية	سيناريو:
عاصم الجندي	قصة:
بتر أونجيه	تصوير:
وليد غلمية	موسيقى:
تمثيل: عبد الله عباسى، سليم صبرى، زينة حنا	

قبل بداية سبعينيات القرن الفائت، لم يكن ثمة وجود حقيقي لسينما فلسطينية. طبعاً كانت هناك محاولات عديدة يقوم بها مبدعون عرب ذروة نيات طيبة لتحقيق مثل تلك السينما. وكانت هناك شرائط نضالية يصنعاها كثراً، ومن بينهم فلسطينيون. ومع هذا كان على السينما الفلسطينية الحقيقة أن تنتظر ظهور ميشيل خليفي في «الذاكرة الخصبة» ثم «عرس الجليل» خصوصاً، حتى توجد. ويتبع خليفي في تأسيسها عدد لا يأس به من مبدعين صاروا ذوي شهرة في العالم من إيليا سليمان إلى مي مصرى، ومن هاني أبي أسعد وعلياء آراصفلى إلى رشيد مشهراوى وأن ماري جاسر... إلخ. غير أن مرحلة العبور من السينما العربية الفلسطينية «ذات النبات الطيبة» إلى السينما الحقيقة، ما كان لها أن تنتهي من دون أن تشهد ولادة فيلمين أتيا فلسطينيين حقاً وإن حققهما مخرجان عربيان، أحدهما مصرى توفيق صالح، الثاني لبناني برهان علوية. واللافت هو أن فيلم صالح سجل نوعاً من

في كل مرة، وتبعاً لاحتياجات النظام، من اعتقالهم ومحاولة سحب اعترافات منهم، بكونهم شيوخين مرة، وكوفئهم من الإسلاميين المتطرفين، في لعبة بدت في نهاية الأمر، أشبه بلعبة القط والفأر، فنياً وأسلوبياً، وأشبه بمراقبة خلال نظام قائم لمحاكمة بنظام زالت أيامه والتنديد به.

ومهما يكن من أمر هنا، فإنه إذا كان لفيلم «الكرنك» من فضيلة خاصة، فإنها تكمن في أن عرضه، والنجاح الذي حققه، إضافة إلى السجال الذي أطلقه، فتح الباب واسعاً أمام نوعية من أفلام حقق بعضها مبدعون أقل موهبة من علي بدرخان عن نصوص أكثر حدة من نص نجيب محفوظ، فيما حقق بعضهم الآخر مبدعون لا يقلون أهمية عن علي بدرخان.

وقد نذكر في الفنة الأخيرة فيلمين لا بد دائمًا من التوقف عندهما بالنسبة إلى مسألة الصراع بين المناضلين و«أمن النظام»، وهما «زائر الفجر» لممدوح شكري، وزوجة رجل مهم» لمحمد خان، علماً أن الحياة السينمائية المصرية شهدت خلال العقود الثلاثة التالية على ظهور «الكرنك» عشرات الأفلام التي، من خلال فضحها ممارسات الأمن السياسي، عن حق أو غير حق، أو حتى من خلال التنديد بسياسات ما سمي «مراكز القوى»، عرفت كيف تصدى لممارسات قد تكون بقاياها لا تزال قائمة، لكنها انتقلت إلى الساحة العامة بعدما كان مجرد ذكرها يرعب الناس.

المؤسسين أمثاله – أن يختار، وفلسطين كانت قد أصبحت «جزءاً من لبنان» في ذلك الحين، موضوعاً فلسطينياً لفيلمه الروائي الطويل الأول، معيناً فيه أن السينمائي اللبناني الحقيقي هو سينمائي يخوض المواضيع العربية مثلما يخوض الموضوع اللبناني. وهكذا ولد هذا الفيلم الذي، إلى مزاياه الخاصة، سيكون أول إطلاله سينمائية «البنانية» على العالم الخارجي، بالمعنى الجدي للسينما، منذ أطلل جورج نصر – وإن في مجال آخر – في الخمسينيات من القرن الماضي من خلال «إلى أين؟».

يتناول «كفر قاسم»، إذاً، حكاية تلك المجزرة التي حدثت في ٢٩ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٥٦، حيث في خضم العداون الإسرائيلي – الإنكليزي – الفرنسي على مصر، وتحسباً من ردود فعل في القرى الفلسطينية ولا سيما في «كفر قاسم»، صدر قرار بمنع التجول، كان من الصعب إبلاغه للفلاحين المنهمكين في زراعة أراضيهم. وهكذا حين كان هؤلاء راجعين لا يعرفون شيئاً عن الأمر، قتل رجال حرس الحدود الإسرائيليون ٤٧ عريباً من أهل القرية، بدم بارد ومن دون أي مبرر، بينهم ٧ أطفال و٩ نساء.

هذه المجزرة، التي باتت معروفة، وتشكل واحدة من الوصمات التي تلطخ جبين الدولة الصهيونية، ذكرها صبري جريس على هذا النحو – مع بعض التفاصيل الأخرى – في كتابه العرب في إسرائيل، فشكلت وبالتالي، وثيقة سياسية لا مجال لنقضها. كما شكلت من جهة ثانية خلقة حدثية، كانت جاهزة أمام

النهاية لإنجازه السينمائي الكبير الذي شغل عدة سنوات من مساره في مصر، بينما سجل فيلم علوية بداية مبدع لبناني سيكون له شأن كبير لاحقاً. واللافت أيضاً هو أن الفيلمين المذكورين، وهما «المخدوعون» لصالح «كفر قاسم» لعلوية، كانوا من إنتاج سوري وظهرما أول ما ظهرما في مهرجان قرطاج الذي أعطي كلّاً منها جائزته الكبرى ١٩٧٢ و ١٩٧٣ على التوالي. وهنا نتوقف مع فيلم «كفر قاسم» لبرهان علوية.

لقد كان «كفر قاسم» من نوع المشاريع السينمائية التي طورت علاقة السينمائيين العرب بفلسطين في زمن كان من الصعب التفريق بين مبدع عربي وأخر في الاهتمام بالقضية وتاريخها. ومع هذا أني «كفر قاسم» مختلفاً عن كلّ ما سبقه، وبخاصة عن الفيلم السوري/ الفلسطيني الآخر الذي حقق قبله بفترة، ويعتبر معه التأسيس الحقيقي للسينما الفلسطينية الجادة البعيدة عن الشرارات الثقافية ومحاولات رعاة البقر والمليودرامات العاطفية التي كانتها الأفلام العربية المهمّة بالقضية الفلسطينية قبل أن يدخل المبدعون الفلسطينيون أنفسهم على الخط، وتعني به فيلم «المخدوعون» للسينمائي المصري المتميز توفيق صالح، عن قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني.

من هنا كان من المنطقي لبرهان علوية العائد حديثاً، آنذاك، من دراسته السينمائية في بلجيكا، مقدماً نفسه في لبنان كمناضل من طريق السينما – كما حال مجاييليه جميعاً، من

بأسلوب مكتف ويسقط، نماذج للشخصيات والصراعات الموجودة على امتداد الداخل الفلسطيني، من دون أن يلتجأ إلى إضافة أي عنصر درامي أو تشويقي يبني بحتمية وقوع المجازرة. هذا القسم بدأ في الفيلم، بالخطاب الذي ألقاه الرئيس الراحل عبد الناصر في تموز (يوليو) ١٩٥٦، وأعلن فيه تأميم قناة السويس. من خلال هذا الخطاب، ومن خلال ردود الفعل عليه في مقهى «أبو أحمد» في ساحة القرية، عرّفنا الفيلم إلى وتيرة التفكير السائد؛ إلى خلافات - ذات طابع قبلي أكثر منه أيديولوجي؛ إلى المعاناة التي يقادها سكان الأرض المحتلة، إلى موقفهم من الرجعيات العربية، وإلى التمييز العنصري الذي تمارسه السلطة الصهيونية ضدهم. كذلك عرّفنا إلى نماذج من المتعاونين العرب مع الصهاينة رجا، المختار... إلخ وإلى موقف الشيوعيين والناصريين من القضية برمتها، مؤكداً سطحية الخلاف بينهم، بسبب انطلاقهم معاً من الأرضية الطبقية والقومية نفسها. وفي النصف الأول كذلك عرض علينا الفيلم مسألة الاستيلاء على الأراضي، ومسألة الهجرة والاغتراب والتهويد، وغريبة عرب الأرض المحتلة تجاه الجديد الذي يحمله المستوطنون معهم.

القسم الثاني يبدأ بالكولونيل شادي و هو يبلغ الرائد ملينكي بضرورة فرض منع التجول، وقتل بعض المزارعين لإرهاب الجبهة الشرقية بأسرها، خوفاً من تفاقم أحداث قد تترجم عن ردود فعل عربية في الداخل تجاه قيام القوات

برهان علوية، على شكل رواية وضعها عاصم الجندي، باسم كفر قاسم. ويقي على المخرج اللبناني الشاب أن ينطلق من هذه الوثيقة، بإطارها الحدثي، لصوغ فيلم سياسي، يشكل واحدة من المحاولات الجادة على طريق إنشاء سينما سياسية عربية واقعية، تسير في خط موازٍ مع السينما «التجارية» العربية التي تركم أنوفنا ليلاً نهار.

إذاً، كان أمام علوية حدث مروي في شكل وثائقي، وكانت أمامه قضية يمكن التعبر عنها انطلاقاً من هذا الحدث - الوثيقة... فحقق فيلمه الأول «كفر قاسم»، ليفوز فوراً بثلاث جوائز أساسية، عدا عن تقدير معظم النقاد والمهتمين الذين شاهدوه. غير أن القيمة الحقيقة لهذا الفيلم، لا تبع من تناوله الروائي للمجازرة، بل من استخدامه المجازرة، وتصويرها في فيلم «سياسي» أراد منه أن يخرج من الحديث نفسه، ليغوص في صلب القضية، ليس فقط في بعدها التاريخي، بل أيضاً بارتباطها المستمر بالحاضر.

ومن هنا يمكن تقسيم فيلم «كفر قاسم» إلى قسمين رئيسين:

القسم الأول الذي انطلق من قرية كفر قاسم ليعتبرها رمزاً، أي ليقدم من خلال تناقضات الحياة اليومية العادية جداً في هذه القرية، صورة، إن لم يكن للمجتمع العربي ككل، فعلى الأقل للداخل الفلسطيني. بمعنى أن هذا القسم من الفيلم لم يتحدث عن قرية كفر قاسم، بقدر ما عكس الوضع العربي من خلال هذه القرية. وهكذا عرض لنا،

بتناول موضوع سياسي، بل إنه تناول موضوعه سياسياً، وعبر عنه بأسلوب سياسي واضح فقل العمل من مستوى الموقف إلى مستوى التحرير... ما جعله، في شكل أو في آخر واحداً من أول الأفلام السياسية العربية، أي فيما يتناول التاريخ من زاوية وعيه وبالتالي وعي الحاضر.

ومن هنا لم يكن غريباً أن ينال الجائزة الكبرى الثانية النهيبية في دورة ذلك العام لمهرجان قرطاج، وأضعاً سينمائياً عربياً جديداً، على خريطة السينما العربية بل العالمية، فكانت انطلاقته للسينما اللبنانية لم يعرف تاريخها مثيلاً لها من قبل، وستليها انطلاقات أخرى تقول: ها هي سينما لبنانية، عن فلسطين تولد حقاً، فلماذا لا تكون ولادة جديدة للسينما اللبنانية نفسها؟

«كومبارس»

(ألوان) ١٠٥ د.

(١٩٩٣)

نيل المالح	إخراج:
نيل المالح	سيناريو:
حنا ورد	تصوير:
فاهيم ديمريجيان	موسيقى:
تمثيل: سمر سامي، بسام كوسا، وفاء موصلي	

حين عرض المخرج السوري نيل المالح فيلمه «كومبارس» في مهرجان معهد العالم العربي في باريس عام ١٩٩٤ كانت سنوات عددة قد مرّت عليه منذ حقق آخر أفلامه قبل

الإسرائيلية بغزو صحراء سيناء في مصر. وهذا القسم، يعرض علينا المجازرة بشكل وثائقى للغاية، حقيقى، لا تخalleه من جانب المخرج أية مؤثرات درامية، أو أية محاولة للاحادات أى تأثير في عاطفة المتفرج. ولعل قيمة الفيلم كله تكمن هنا. فالبرود التام – بالمعنى الحرفي للكلمة – الذي تدور المجازرة ضمنه، يعكس رغبة حاسمة لدى المخرج، في عدم التدخل، وفي ترك الحدث نفسه يعبر عن نفسه. فالمسافة التي يفرضها المخرج، هنا، بين الحدث والمتفرجين عليه، تؤثر تأثيراً إيجابياً وحاصلماً في درجة استيعاب المتفرج، عقلياً وليس عاطفياً، لحقيقة المجازرة. ومن هنا يستبدل برهان علويه، عنصر التشويق والتأثير الدرامي، بعنصر التوعية الذي يقود إلى التحرير. وهذا شيء نادر للغاية في السينما العربية، إن لم نؤكد أنه غير موجود على الإطلاق. غير أن ظاهر الحياد، الذي يتخذه المخرج تجاه المجازرة سرعان ما يسقط سريعاً، عبر الأسلوب الذي يعرض «الأحكام الجزئية» على القتلة بواسطته، ثم يسقط مرة أخرى من خلال خاتمة الفيلم المشبعة بالتفاؤل، والتي تنتهي على أنغام وضعها وليد غلمية لقصيدة محمود درويش «معنى الدم» التي كتبها الشاعر الفلسطيني عن هذا الموضوع بالذات.

لقد أتى فيلم «كفر قاسم» حينذاك واحداً من الأفلام السينمائية العربية النادرة التي كانت تعرف تماماً ما الذي تريد أن تقوله وفاته. غير أن «كفر قاسم» يتميز بأنه لم يكتفى

التي اكتسبها المخرج خلال السنوات السابقة، حيث إن لغة «الحد الأدنى» التي اعتمدتها في فيلمه الجديد - من الناحية الظاهرية على الأقل -، اشتغلت على ثراء فاحش في رسم المناخ العام للفيلم، والكشف عن دراصل شخصيته الرئيسيين.

لذا كان يمكننا يومها المجازفة بالقول إن المالح تمكن - عبر رسم عالم مغلق لا يزيد عدد ساكنيه على شخصين، وتاريخه على ساعتين - من أن يرسم صورة ذكية وأمينة لعالم من الخوف والرعب، تواجه فيه أوضاع اجتماعية وسياسية بادية القسوة والتعقيد. ومن الواضح أن السينمائي استخدم لغة التكشف وأسلوب التكثيف لرصد أحداث وأجواء وعوالم تتجاوز ما ي قوله ظاهر الفيلم والجانب المعلن منه، إلى حد بعيد.

في الغرفة المغلقة إذاً، وعلى مدى ساعتين من الزمن، تمكن نبيل المالح - على طريقة الإيطالي إيتوري سكولا في «يوم خاص» - من يقول أشياء كثيرة حول القمع والاستلاب، حول عنتف المجتمع وخضوع الأفراد، غير أن الاكتفاء بمثل هذا الجزم، كان من شأنه أن يشكل ظلماً لفيلم لا تنحصر قوته في مضمونه (الشوري في شكل موارب إذا شئنا)، بل تكمن أيضاً وبخاصة في أشكاله الفنية، وفي قوته التعبيرية. فرؤيته السينمائية تقوم على مبدأ تقاطع زمنين: ساعتا عرض الفيلم هما في الوقت نفسه الفترة التي يستغرقها الحدث الرئيس، أي اللقاء السري والمفترض لعاشقين

ذلك الفيلم، ومن هنا كان استقبال «كومبارس» في تلك المناسبة الباريسية التي كانت مرموقة في ذلك العين، كبيراً وعايباً بالفضول. وهكذا بعد أن شوه الفيلم كان ثمة إجماع على أن صاحب «الفهد» و«السيد التقديمي» وأحد أعمدة التجديد في السينما العربية إنما يعود هذه المرة بفيلم جديد يسجل تحولاً نوعياً على مستوى التوجّه والأسلوب: فـ«كومبارس» يقول في شكل موارب وفي حيم أشياء كثيرة عن القمع والاستلاب؛ عن عنتف المجتمع وخضوع الأفراد، معتمداً لغة سينمائية شديدة الانضباط، لتصوير عالم مغلق لا يزيد عدد ساكنيه على الشخصين، فيما يقتصر وجوده الفعلي على ساعتين من الزمن.

ساعتان وغرفة مغلقة وعاشقان وكاميرا تصور هذا كله. ذلك هو، باختصار، الشكل الحدبي لفيلم «كومبارس» الذي سجل عودة المخرج نبيل المالح إلى السينما، لكن عودة السينمائي السوري كانت في حد ذاتها إعلاناً عن تحول نوعي على مستوى التوجّه والأسلوب. فهذه المرة هناك قطيعة واضحة من «الفلانية» عرفتها التجارب السابقة التي تميزت غالباً بتشعب الأماكن والمواضيع والشخصيات والأحداث، وبتركيزيات لغوية كانت تعقد حتى أبسط المواضيع («الفهد») أو تنقل الشريط بادعاءات لا طاقة له على احتمالها («السيد التقديمي»). في «كومبارس»، اختار المالح أسلوباً متفشقاً، ولغة سينمائية شديدة الانضباط والمحصر، وتوليفاً وظائفياً دقيقاً. وأتى كل ذلك يومها ليكشف عن الخبرة

على تلقي عشرات الصفعات فوق الخشبة. هذه الصفعه، على رغم أن الفيلم كله أعدنا لتلقيها، لم تأتِ من الناحية التقنية بالقوة المفترضة. فحركة الكاميرا البطيئة، جرّدت عنف الصدمة من دلالتها الفيزيولوجية. لكنها حضرت وحددت نهاية الفيلم بمعناها الفصيح، ووضعت حداً لذاك اللقاء الذي كان وعداً بين حبيبين. فوسط ذهول سالم وإحساسه بالعار، وتصرف ندى كأنها لم تر شيئاً، ينتهي الزمن الموقت، وتترك ندى الشقة متتسقة أول الأمر لكي تنهار بعد ذلك أمام مدخل البناء. ثم تتبع سيرها وسط مدينة مزدحمة، قبل أن يخرج سالم هو الآخر ويسير وسط الزحام في اتجاه آخر، فيما تستقر كاميرا نبيل المالح على المدينة. المدينة الصاخبة المزدحمة التي بدت شبيهة بما كانت عليه مدينة بيروت عشية حربها الطاحنة. فماذا سيحدث بعد ذلك؟

ربما لا شيء. ربما يواصل العاشقان لقاءهما على هامش العالم، وربما يتحول سالم من كومبارس إلى مثل ذي شأن – وهو يستحق ذلك على أي حال – لكننا لن ننسى، أثناء ذلك، أن الفيلم الذي عاد به نبيل المالح إلى السينما السورية عرف كيف يغير عن آليات القمع الداخلي وعن ظواهر الاستلاباب. المالح يقول استحالة أن تكون فرداً طبيعياً في مجتمع طاحن، من دون أن يرفع أي شعار، أو يستند إلى أية ادعاءات سياسية من النوع المعتمد. بهذا المعنى، يمكن القول إن «كومبارس» أتى يومها فليماً ناضجاً وجريئاً ومتذمراً، ولو أنه كان يحيلنا أحياناً على أفلام سبق لنا رؤيتها،

في شقة صديق، بعد ثمانية أشهر من اللقاءات العابرة في الشوارع والحدائق العامة.

العاشقان في الفيلم هما سالم وندي، اللذان قدمهما نبيل المالح في شكل مكثف وسريع، كعاشقين عاديين جداً. هي أرملة شابة تعمل لتعيل نفسها، وهو عامل ميكانيكي يهوى الفن ويعمل في المساء كـ«كومبارس» في المسرح القومي. والشقة التي يلتقيان فيها، بقدر ما تعزلهما عن العالم الخارجي، بقدر ما تكشف حتمية انتماهما إليه وارتباطهما به. فالشقة التي تحتضن عزلتهما، من ناحية مبدئية، تعكرها بين الحين والأخر زيارة باعة أو طلة مباغة من رجال الاستخبارات؛ ما يعني أن العاشقين، إلى حميميهما، يمارسان في الغرفة (وهذه نقطة بدت محيرة في الفيلم يومذاك!) مجابهتهما مع العالم الخارجي... حيث نجد أن سالم بدأ يعيش حريته، فيقوم بأداء أدواره المسرحية، متحولاً من مجرد كومبارس، إلى شخصية رئيسة أمام مفترجه الوحيدة، ومن ملائمهم في الحياة العادلة إلى فصيح منطلق في خطابه. ولهذا الانقلاب، دلالة نفسانية لا يخفى بعدها السياسي. فالتلعثم انعكاس للاستلاباب وتعبير عنه، ويأتي التخلص منه دليلاً على توصل الشخصية إلى تحرر معين.

وفي هذا الفضاء المغلق، يبدو العالم الخارجي الذي يهرب منه العاشقان أكثر حضوراً. يصل هذا الحضور إلى ذروته في المشهد الأخير، حيث تنزل على وجه «الكومبارس» صفعة حقيقة من رجل الأمن تذهله وتعرّيه تماماً، هو الذي اعتاد كـ«كومبارس

القصصي إلى فيلم سينمائي، يكون حاضراً واحداً من عملين: «الأرض» ليوسف شاهين عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي المعروفة، و«الكتابات»، لداود عبد السيد عن رواية «مالك العزير» لإبراهيم أصلان. إذ هنا، في الحالتين معاً، ثمة دروس جيدة يمكن إعطاؤها في مجال تعاطي السينما مع النص الأدبي.

طبعاً لا يمكن الزعم هنا بأن هذين العملين مما الوحيدان اللذان يتمتعان بهذا التميز، لكنهما الأقرب إلى الذهن والأشهر في تاريخ السينما المصرية. وفي هذه الأيام بالذات، إذ يبدو منذ سنوات أن «الأرض» قد أشبع بحثاً وتحليلاً، يمكن التوقف عند «الكتابات»، وخاصة أن مخرجه عبد السيد، قد عاد ليحقق فيلماً جديداً، ناجحاً ومشيراً لأقلام النقاد وسجالاتهم بعد توقف دام حوالي ثمان سنوات. الفيلم الجديد هو «رسائل البحر». أما «الكتابات» الذي كان من أوائل نتاجات هذا المخرج المقل، فقد حقق عام ١٩٩١، ليشكل ذروة في تيار «الواقعية الجديدة» الذي كان واحداً من أنطابه إلى جانب علي بدرخان وعاطف الطيب وخيري بشارة ومحمد خان وغيرهم.

والحقيقة أن «الكتابات» اعتُبر فيلم واقعية جديدة، رغم أن هذه الصفة تكاد لا تتطبق عليه. هو، بالتأكيد، فيلم حار وفيلم يغوص في الحياة اليومية للبسطاء، غير أنه في الوقت نفسه يتجاوز هذا كثيراً، ليصبح أقرب إلى أن يكون فيلماً روائياً يحمل قبساً من تلك الواقعية السحرية التي ميزت بعض آداب

(مثل «يوم خاص» الإيطالي سكولا). لكنه بدا في الأحوال كافة عملاً سينمائياً من طراز جيد بخاصة أن المा�ل الحار عرف كيف يجعل كاميرون تتجاوز «كلام ستروفوبية» المكان (أي انغلاقه الذي يبعث على الاختناق)، مستفيداً إلى أقصى الحدود من إمكانات مثيله. فهما نجحا في التعبير، بكل شفافية وإخلاص، عن حميميتها المودة، وعن حنانهما اللامتناهي. و«كومبارس» في النهاية، فيلم مخرج وممثلين، لا يهم وبعد ذلك كثيراً أن يتسم الحوار بشيء من التقليل، وأن تتعثر بعض المشاهد بذهنية تفقد الفيلم إيقاعه (مشهد دخول خطيبة صاحب الشقة وتصرفاتها). إذ بعد كل شيء أنت عودة نبيل المالح عبر هذا الفيلم في ذلك العين، لتمثل عودة شيء من الأمل إلى السينما العربية.

«الكتابات»

(١٩٩١)

١٣٠ د. (ألوان)

إخراج:

داود عبد السيد

قصة:

إبراهيم أصلان (مالك العزير)

سيناريو:

داود عبد السيد

تصوير:

محسن أحمد

موسيقى:

راجح داود

تمثيل:

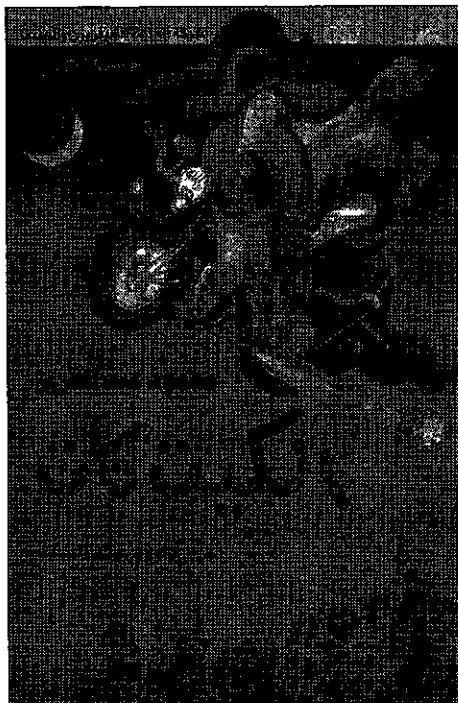
محمد عبد العزير، حايدة رياض،

شريف منير

في كل مرة يصار إلى اعطاء مثل عربي

عن قائمة تحويل قطعة من الأدب الروائي أو

وكما هو معهود من أدب إبراهيم أصلان، تعطى المكانة الأولى للشخصيات وللأجواء، انطلاقاً من أن أحداث الحياة، هي تراكم يبني على مر الزمن... ولا سيما في حياة البسطاء، حيث تخلو هذه الحياة في الأعمال الدرامية والنصوص التقليدية من خبطات مسرحية.



المهم هنا هو رسم شخصية الشيخ حسني، ومن ثم رسم أجواء العالم الذي يعيش ضمنه، انطلاقاً من منظوره الشخصي. المنظور الذي يرى هو العالم يدهاً منه، ويصيّبنا، وبالتالي بالعدوى، فنرى نحن بدورنا العالم على غراره، ومن منظوره... في وقت ننسى تماماً أن حسني إنما يرى العالم من دون أن يشاهده. يراه ببقية حواسه وبعواطفه الجياشة، وروحه العالية التي تدفعه، بدلاً من عزلة الضرير، إلى الاختلاط

أمريكا اللاتينية - كنص أدبي أولاً -، ثم بعض سينماها بعد ذلك - حين تحول النص إلى فيلم -، إنه أقرب - أيضاً - إلى أن يكون أمثلة أخلاقية وفلسفية: عملاً عن الإنسان في جوانبه وفي إقباله على الحياة، وليس في تلمسه واقعاً ما. أي: الحياة كما هي وليس كما يجب أن تكون من منظور أيديولوجي. ومن هنا نكاد نقول إن «الكتاب» - ومثله نصه الأصلي «مالك الحزين» - عمل يقف خارج التصنيف، كما حال كل عمل إبداعي كبير. ولأن «الكتاب» عمل لا يصنف، كان نجاحه منطقياً، حيث إن متفرجيه، رأوا فيه مرآة لحياتهم، أو بالأحرى للحياة التي يعيشونها، وهو هو الفيلم يأتي ليقول لهم مقدار السعادة والحب الذي تحمله، من دون مرشحات تجميلية أو وعد مستقبلية. ولم يكن مصادفة هنا أن يكتشف المتفرجون في هذا الفيلم، أن جوانية الإنسان وإقباله على الحياة، يمكن أن يغلقا كل شيء... وكل مكان، حتى ولو كان صاحب العلاقة... البصير بكل هذه، ضريراً لا يرى. المهم هو الروح الداخلية وحماسة الإنسان للحياة. المهم هو ذلك الشغف بالفعل... والفعل هو السمة الأولى لتحرك معظم شخصيات «الكتاب» ولا سيما منها شخصية الشيخ حسني، المركزية في الفيلم - كما في الرواية سابقاً - والتي لعبها بتميز نادر الفنان محمود عبد العزيز.

نکاد لا نكون قادرين في هذا الفيلم على تلمس حكاية متكاملة تشكل عموده الفقري. هنا، انطلاقاً من النص الأصلي،

أوروبا. ولأنه رجل عملي، يقدم على الأمور، وعلى آخرها تحديداً، في شكل تلقائي يبدو ظاهرياً أنه شكل غير مدروس، لا يتورع في نهاية الأمر عن بيع البيت الصغير البائس الذي يملكه، كي يمكن ابنه من تحقيق حلم السفر.

ولشن كان الشيخ حسني يفعل كل ذلك همساً، وفي شكل يقى الأمور طي الكتمان... فإنه يحدث له في المشهد الأخير والرائع من الفيلم، أن يقول هذا كله في شكل علني. وطبعاً لن يكون ذلك مقصوداً، إذ إن الذي يحدث هنا هو أن حفل عزاء لواحد من العجران يقام في الحي. وكالعادة يكون الشيخ حسني في مقدم حاضري ذلك العزاء، إنه هنا يتكلم ويعب من الحياة، على رغم موت الجار المخيم. وهو هنا للتفصيص عن نفسه ولرواية الفكاهات واللعب مع أصدقائه وتبادل الفكاهات والكلمات البدائية معهم. ثم إنه هنا أيضاً كي يتسلط الأخبار، ثم كي يدللي بما عنده هو، بما كان جمعه من أخبار عنه وعن غيره. إنه الروتين بالنسبة إليه. لكن ما يحدث الآن هو أنه ما إن ينتهي المقرئ من تلاوة الآيات التي جاء ليتلوها، حتى يواصل حسني حديثه، إنما غير متبع إلى أن القائمين على تنظيم الحفل نسوا أن يقلعوا صوت الميكروفون.

وهكذا، ما اعتاد حسني أن يقوله سراً بين أصحابه، انتقل هذه المرة عبر الميكروفون المفتوح ليقال علينا في طول الحي وعرضه... وبالتالي ما هي فضائح أهل الحي تتوالى على لسان الشيخ حسني: الخيانات الزوجية، فصول احتيال واحد على الآخر... وما إلى ذلك.

بالآخرين، في بحث دائم عن الحياة، وفي كل مكان يمكن العثور فيه على هذه الحياة. وهذا السعي الدؤوب إلى هذه الحياة، هو الذي يجعل الشيخ حسني محور جلسات الحكى في حي الشعبي، الذي أغار الفيلم اسمه والواقع في منطقة أمبابا التي تعتبر أكثر مناطق القاهرة فقراً وتتسكاً بالتقليد.

الشيخ حسني هو فقير بالتأكيد، لكنه بالتأكيد أيضاً، ليس تقليدياً. أو هكذا سنكتشف لحظة بلحظة خلال الفيلم. بل لنقل إن كل الفيلم ما هو سوى عملية اكتشاف للشيخ حسني، الذي لا يملك من متع الدنيا، سوى معاش تقاعدي متواضع يمكّنه من العيش مع ابنه الشاب وأمه المسنة بعد أن رحلت زوجته باكراً. والشيخ حسني، إذ صارت حياته هكذا، كان من المنطقى له أن يعيش حياة رتيبة حزينة لا يتطرق خلالها سوى النهاية. ييد أن الرجل ليس من هذا النوع. ومن هنا نراه يتزعّم، في الحي، جلسات تعاطي المخدرات، كما يكون دائماً محور جلسات تناول سيرة الآخرين، ولا سيما الآخريات. فالشيخ حسني، الذي يرى في ما وراء حاسته البصر، والذي وفرت له سنة وحالته، حصانة رفيعة، لا يأنف الحكى عن الآخرين في الجلسات وفضح أسرار كثير من الأمور التي تحدث في الحي، إنما في ما يشبه الهمس بين الأصحاب. وفي أثناء ذلك نراه يحلم كثيراً، ولا سيما بأن «يمنتسي» ذات يوم دراجة بخارية يقودها بنفسه ويتجول بها في أزقة القاهرة. وهو لا يكتفي بأن يحلم، بل يتوق أيضاً إلى تحقيق حلم ابنه بالسفر يوماً إلى

كات» أي «الصعاليك» الذي اعتُبر دائمًا فيلم مقارعة الانفتاح الاقتصادي، بامتياز.

«لا أنام»

١٢٥ د. (الوان)	(١٩٥٧)
صلاح أبو سيف	إخراج:
سيد بدير وصلاح عز الدين	كتابه:
صالح جودت عن رواية لاحسان	حوار:
عبد القدوس	
حسن داهش	تصوير:
فؤاد الظاهري	موسيقى:
فاتن حمامة، يحيى شاهين،	تمثيل:
مريم فخر الدين، عماد حمدي	

إن لم يكن واضحًا أن هذا الفيلم مأخوذ بشكل موالب عن إحدى روايات الفرنسية فرانسواز ساغان، فإن أقل ما يمكن أن يقال إنه يمت، من ناحية موضوعه وشخصياته، بصلة قرابة واضحة مع روايات هذه الكاتبة. غير أنه في الوقت نفسه، يشبه إلى حد التطابق مواضيع عبد القدوس التي كان قد سبق لصلاح أبو سيف أن عالجها في مرحلته «البرجوازية الصغيرة» حيث غالباً ما كان نجيب محفوظ يكتب له السيناريو.

غير أن «لا أنام» يمكن النظر إليه على أية حال، على أنه يشكل اللذروة في ذلك النوع السينمائي الذي شكل واحدة من أخصب مراحل أبو سيف. كما أن كثراً لن ينسوا أبداً أداء فاتن حمامة «الشريف» والاستثنائي في

بل إن ثرثرة الشيخ حسني العلنية هذه المرة تطاول ابنه يوسف فيفضح أسراره الخاصة، وعلاقاته... والأكثر من هذا أن الشيخ حسني سرعان ما يبدأ بفضح نفسه وأفعاله، وصولاً إلى الاعتراف بما كان يخفيه ولا يريد إعلام أحد به، حتى ولا ابنه المعنى بالأمر: بيعه البيت كي يوفر لهذا الابن مالاً يساعدته على السفر.

طبعاً يمكننا هنا أن نتصور ما تشيره «فضائح» الشيخ حسني من بلبلة في الحي... وكذلك في حياته الشخصية. ولكن من يبالي بهذا؟ إن الشيخ حسني، يقول ما عنده، ثم يعود إلى حاله بعد صدمة أولى... بل يعود ليحقق حلمه الأثير: «يستطيع» الدراجة البخارية ويتجلو في شوارع القاهرة على هواه.

لقد كان واضحأً، الدرس الذي وصل إلى المفترجين: درس الحياة كما هي، ودرس إرادة التحدي التي لا بد منها لمجابهة العالم. ويمكننا الحديث عن هذا الدرس حتى وإن كنا نعرف أنه ليس الأساس في هذا الفيلم الكبير، الذي استقبل استقبالاً كبيراً من جانب النقاد والمفترجين، ونال عشرات الجوائز، كما اختير واحداً من بين أفضل الأفلام في تاريخ السينما العربية.

أما بالنسبة إلى مخرجه داود عبد السيد، فإنه كان طريقه إلى تحقيق متن سينمائي تالي. صحيح أنه ضئيل من الناحية الكمية، لكنه أتى مميزاً، من «البحث عن سيد مرزوق»، إلى «رسائل البحر» مروراً بـ«أرض الأحلام»، و«سارق الفرج» و«مواطن ومحبر وحرامي». إضافة إلى فيلمه الأول والسابق على «الكيت

بالصديقة، لكن نادية تكتشف أن هذه الصديقة، مستهترة وغير وفية للرجل الذي اختارها الآن واقترب منها. ولكن ما العمل ونادية لم تعد قادرة على تكرار ما فعلت، افتراه في المرة السابقة... تلجم إلى عمها كاشفة له عن الحقيقة كي يتدخل ولا سيما أن «خطيئة» الأب أتت معها إلى المتزوج بعشيقها الذي يريد الزواج بنادية كي يستمر في العيش هنا قرب عشيقه والتمتع بشروط الأب.

وبالفعل يتهمي الأمر بتدخل النعيم، لكن نادية تحترق وهي في ثوب الزفاف من جراء سقوط شمعة يوم عقد قرانه. وتتنقل مشوهة إلى المستشفى وهي تعترف بكل ما فعلت.

كان قاسياً في حينه هذا الفيلم، ولا سيما على فاتن حمامه نفسها، التي لم تكن معتادة على مثل هذا النوع من الأدوار. ومع هذا اعتبر الفيلم من الجمهور والنقاد نموذجاً جيداً على بينما «أخلاقية». ولكن أكثر من هذا، كشف الفيلم عن قدرة صلاح أبو سيف على رسم الأبعاد السيكولوجية لشخصياته.

بل ربما يصح القول في هذا السياق إن «لأنام» كان واحداً من أول الأفلام الاجتماعية المصرية التي وصل فيها التعمق في سير روح الشخصيات ودوافعها في تصرفاتها إلى ذلك المستوى المتميز من التحليل، حتى وإن كان في مقدورنا اليوم، وربما حتى في ذلك الحين، أن نأخذ على الفيلم مبالغته في رسم شخصية نادية، ورسم غفلة الأب وسوء تصرفاته وحماقته ردود فعله.

فيلم ما كان من شأن تلك الفتاة الدائمة الطيبة على الشاشة أن تقبل بتمثيله لو لا إقناع صلاح أبو سيف لها.

في الفيلم تلعب فاتن حمامه دور «نادية»، التي تعيش مع أبيها الشري عندما انفصل هذا عن أمها وتولى هو تربيتها فتعلقت به تعلقاً يكاد يكون أوديبياً. أما هو فإنه انتظر بلوغها السادسة عشرة قبل أن يخرجها من المدرسة الداخلية ويخبرها أنه تزوج هذه المرة لأنه يريد سيدة في بيته ترعاها وتتهم بأمورها. وواضح هنا أن نادية لم تستنسخ كثيراً ما حدث، غير أن غيرتها الصامتة التي تحركت لدليها أول الأمر، سرعان ما تحولت إلى تمزق وصراع في داخلها وبخاصة حين اكتشفت أن أبيها ليس الوحيد المعجب بالزوجة الجديدة ويكياستها وجمالها، بل إن كل الآخرين معجبون بها أيضاً.

ومن هنا يتحول القبول على مضض إلى عداء شديد، وتبدأ بحياة المؤامرات والمناورات ضد الزوجة، وصولاً إلى تدبير خطة «تبث» أن زوجة الأب على علاقة مع شقيق هذا الأخير الذي يقيم معهم في البيت نفسه. يستبد الغضب بالأب الذي يصدق افتراءات ابنته ويطرد أخاه والزوجة. غير أن كل هذا ينقل على قلب نادية، فيما أبوها ينصرف إلى معاقرة الخمر.

ولاحقاً، للتخفيف من وطأة الحدث تصطحب نادية أبيها إلى المصيف حيث تعرف بصديقها لها وتقرب بينهما. لكن المشكلة هذه المرة سرعان ما تبدو أكبر: يرتبط الأب

«الأشين»

(١٩٣٨)	١٠٥ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	فريتز كرامب
قصة:	هنريش فوت ماين
حوار:	أحمد رامي
تصوير:	جورج ستيلي
موسيقى:	عبد الحميد عبد الرحمن
تمثيل:	حسن عزت، نادية ناجي، حسين رياض

أواسط سنوات الثلاثين، كان الاقتصادي طلعت حرب قد بدأ في إنجاز مشروعه السينمائي الكبير المتمحور من حول ستديو مصر، وكان قد بدأ يرسل البعثات من شبان مصريين يدرسون فنون السينما في أوروبا، إضافة إلى استدعائه عدداً من الخبراء الأوروبيين لينظموا شؤون الاستديو في مصر. وكان من بين هؤلاء فريتز كرامب، الذي سرعان ما عرض على حرب مشروع إنتاج فيلم ضخم، على الطريقة الهollywoodية يحيي السينما المصرية.

وهكذا ولد هذا الفيلم، الذي يصعب تصنيفه فيلماً مصرياً، من ناحية العناصر الرئيسة العاملة فيه. لكن موضوعه كان قريباً من المواضيع المصرية، على الأقل على طريقة أوبرا «عايدة» لفردي، كما إنه - وهنا تكمن أهميته الكبرى - ساهم في تكوين بعض أهم السينمائيين في مصر في ذلك الحين، إضافة إلى أنه حرك ستديو مصر نفسه وشركته «شركة مصر للتمثيل والسينما». كما

إن الإدارة الحديثة للممثلين والتي قدمها المخرج وهو خبير سينمائي ألماني من الصعب تصور أن له أفلاماً حققها في بلاده قبل استدعائه إلى مصر.

مهما يكن، كان لافتًا الطابع الاستشرافي للfilm، حتى وإن أطلت من خلال ذلك الطابع حكاية لم تخلُ من أبعاد سياسية كان في وسع الجمهور أن يماطل بينها وبين الأحوال المصرية، ويختصرها الناقد أحمد الحضري بتوصير «العلاقة بين الحاكم والممحوم»، ولنقل نحن بالأحرى: تصوير الصراع في قيمة السلطة، والذي يقف فيه الشعب إلى جانب فريق «الخير» ضد فريق «الشر» لتقدير انتصار «الخير» على «الشر» في نهاية الأمر هدية إلى الحاكم (السلطان)، على شكل تخليصه من عنصر الشر والفساد الذي كان يسيء إلى علاقة هذا الحاكم بالشعب.

طبعاً لن يكون مفيداً هنا البحث في التاريخ المصري المعاصر لزمن تصوير الفيلم بحثاً عن مقارنات لمعرفة ما إذا كان للتزمير مكان، خاصة أن أحداث الفيلم - كما هو معنون فيه - تدور في القرن الثاني عشر. ومع هذه، أمر هام أن ندرك أن الفيلم يسعى في دلالته المثلث إلى إيقاظ الجانب الخير من الحاكم.. ولا شك في أن هذه الدلالـة كانت في خلفية المشكلات التي تعرض لها الفيلم مع الرقابة المصرية في حينه.

أما الأهم من هذا فيكمن في الدور الذي أعطي للمرأة في «اللعبة السياسية» التي يدور الفيلم من حولها. وهذه المرأة هي كلية، التي

«الحم رخيص»

١١٠ د. (ألوان)	(١٩٩٥)
إيناس الدغيدي	إخراج:
صلاح فؤاد	قصة وسيناريو وحوار:
كمال عبد العزيز	تصوير:
مصطفى ناجي	موسيقى:
كمال الشناوي، إلهام شاهين، محمود قابيل	تمثيل:

ما يمكن أن يقال دائمًا عن المخرجة المصرية إيناس الدغيدي إنها عرفت كيف توظف في أفلامها، كثيراً من الأمور المskوت عنها في المجتمع المصري، لتحدث وإن بشكل فج واستفزازي، عن أمور كانت تعالج بـ «حكمة» و«تورية» في أفلام أخرى، إنما من دون فعالية على الإطلاق. أفلام إيناس الدغيدي، ومهما كانت آراؤنا الجمالية، أو حتى الأخلاقية فيها، تنتهي إلى سينما غاضبة. سينما تتأمل غالباً أحوال المرأة المصرية وتغضب. تتأمل الانهيارات التي تطاول المجتمع المصري وتغضب. وتتأمل مskوت الإبداع المصري، سواء كان سينمائياً أو غير سينمائي عن هذا كله وتغضب.

واللافت هنا هو أن لإيناس الدغيدي قدرة استثنائية للتغيير عن كل أنواع الغضب هذه، ومن هنا نراها شكلت دائماً حالة استثنائية في السينما المصرية. ونکاد نقول حالة استثنائية حتى في السينما «النسوية» العربية.

مثل «عايدة» في الأورا الشهيرة يؤتى بها من الخارج بعيداً من موطنها لتلعب دورها هنا. لكن كلمة ليست أميرة كما عايدة، بل هي هدية من حاكم سوها عاد بها القائد لاشين بعد انتصاره في الخارج، ليقدمها إلى السلطان. غير أن هذا إذ ترافقه كلمة يودعها في السجن في وقت كان فيه المنجم قد تنبأ بحدوث مجاعة واضطرابات.

وفي تلك الأثناء يكون الوزير كنفر متزعمًا مجموعة من الخونة، قد بدأ لعبه الإيقاع بين السلطان والقائد لاشين. وهنا عندما تحل المجاعة يقود الفلاح يوسف الثايرين للاستيلاء على مخازن الأطعمة الرسمية، فيما تهرب كلية. ولاحقاً حين يقبض عليها من جديد، يقترح الوزير على السلطان أن يهدئها إلى لاشين عقاباً لها. لكن هذه تقع في حب لاشين في وقت تتتطور فيه الأحداث ويتعطل السلطان لاشين ويتدخل الشوار لإطلاق هذا الأخير، بل حتى ينقذون السلطان كأشفین تأمر الوزير... ويعود الأمن والأمان وقد تخلصت المملكة من الفساد والفسدين.

في هذه الأحداث المركبة والتي تصل أحياناً إلى حدود ما لا يمكن تصديقه يرى الناقد أحمد الحضري أن «لاشين» هو «أول فيلم سياسي في تاريخ السينما المصرية» كما يرى أنه من الناحية الفنية «وصل إلى مستوى غير مسبوق أيضاً (...)» حيث إن مخرجه اعتنى «بالتفاصيل الهامة الموحية وبالتركيز العام على الأحداث السياسية في الفيلم من دون السعي وراء إطالة أو ثرثرة».

عربي ثري، إلا بعد أن يقدم لها شقة و سيارة وشبكة ثمينة.

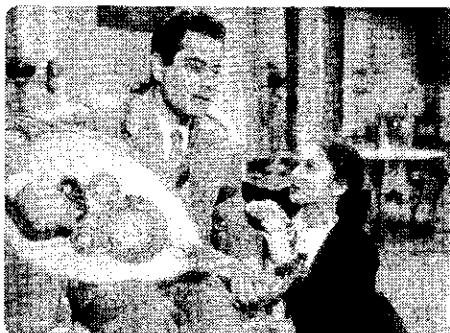
لاحقاً سوف تتوزع المصادر بالفتيات الثلاث، توزع المصادر الحقيقة بكثير من النساء المصريات في زمن الانفتاح والفساد والفورة الاستهلاكية، في وقت كان واضحاً أن الفيلم ليس في وارد التوقف عند هذه المصادر الفردية على تبدل أحوالها، وانكشف الخدعة المرتبطة بتلك المصادر، لأن المهم ليس هنا بالنسبة إلى فيلم إيناس الدغيدي، بل في هذه الأوضاع الاجتماعية التي تجعل كل هذا ممكناً بل حتمياً. صحيح أن النهايات لا تخلو من سعادة ما، سوف تختم حكاية كل واحدة من الفتيات الثلاث، ولكن في الوقت الذي تستقر فيه أمورهن بعض الشيء في القرية التي انطلقت منها، سوف تبدأ بالوصول إلى القرية، نعيش العمال الذين كان المبروك قد أرسلهم للعمل في سوق نخاسة التجارة بالإنسان المصري في الخارج. وأمام مشهد العرش الأول يثور المواطنون ضد المبروك لمحاصرته والانتقام منه.

لقد أتى «لحم رخيص» قاسياً وعنيناً في حينه وأثار الكثير من السجالات، وكتبت النافذة فريال كامل حوله، تقول: «يقدر لكاتب السيناريو أنه لم يقصر معالجته هنا على قضية زواج الفتيات القرىات من الكهول الأثرياء، بل ربطها بشبكة من الانحرافات الاقتصادية، من الاتجار في العملة واستغلال العمالة (...). كما يقدر للمخرجية معالجتها لقضية اجتماعية

وربما يمكن القول هنا إن «لحم رخيص» ومن دون أن يكون الأفضل بين أفلام الدغيدي، يكاد يختصر وحده كل هذه السينما وجزءاً كبيراً من غضبها. ومن هنا كان فيلماً مزعجاً لكثير. وحسبنا أن نقرأ ملخص قصة الفيلم كي ندرك سبب هذا الإزعاج، وكيف أنه جابه عمل مبدعة مصرية بدا واضحاً أنها لا تزيد الأمور أن تجري على هوى أصحاب العلاقة.

فملخص القصة يحدثنا عن المبروك الذي يُقدم علينا منذ البداية سمساراً وقواداً يقوم بكل أنواع الأشغال وضرورب التبادل في هذا السياق، بدءاً من استقدام الخدمات ليعملن لدى «ضيوف» مصر من الأجانب، وصولاً إلى ترويج الصبايا المصريات بالكهول العرب - غالباً في زيجات تسمى «عرفية» طبعاً - مروراً بالاتجار بالعملة واستغلال أوضاع راغبي السفر للعمل في الخارج. بالنسبة إلى «المبروك» هذا كل التجارات مباحة لتكميس الثروة وخدمة الوطن وبالتالي. ويحدث للمبروك أن يبارح القرية ذات يوم وفي رفقة ثلاث فتيات يسعى إلى ليجاد عمل أو زوجة أو أي مصير كان لكل واحدة منهن. والفتيات الثلاث صديقات أو لاهن توحيدة التي تريد العمل خادمة شرط أن تقبض أجراها بالدولار، عن كل زبون أجنبي، والثانية نجفة التي ستتزوج كهلاً عربياً تصحبه إلى بلاده حيث ستتصبح أشبه بخادمة لزوجاته الثلاث السابقات عليها. أما الثالثة إخلاص، فإنها لا ترضى خوض اللعبة بالزواج من شاب

الصديق الذي يبيه وبين وحيد علاقة طيبة له ابتنان، وفاء وسناء. ومن بين الفتاتين سوف نعرف بسرعة أن وفاء تعيش وحيد وفنه، غناة وموسيقي، منذ صغرها، لكنها بالطبع لا تجرؤ على التعبير له عن هذا فتكتفي بأن تبكي لأنها تعيش لوعاج قلبها أمام أختها سناء... علمًاً أن وحيد لا ينظر إليها إلا بوصفها فتاة صغيرة تكاد تخرج من سن المراهقة. ولسوف يزداد هذا الشعور لدى وحيد حين يموت صديقه فيكون... من الطبيعي أن يتကفل هو شخصياً برعاية الفتاتين وتأمين مستقبلهما.



أمام هذا التقارب الجديد بين وحيد والفتاتين تبدأ سناء بتشجيع أختها على الاعتراف لوحيد بحبها، لكن وفاء تريث متربدة ومعلنة أنها واثقة من أن وحيد سوف يكتشف حبه لها بنفسه، وعند ذلك يفتحها هو بحبه الذي تريد أن تكون واثقة منه. ولكن في تلك الأثناء يكون وحيد قد تعرف إلى سهام الأرستقراطية ووقع في حبها، ثم تزوج منها. ولكن سرعان ما يخيب هذا الزواج «المتسزع» أمل وحيد، ليكتشف تدريجياً أنه يشعر بعاطفة متزايدة تجاه وفاء، معتبراً أن لديها الحب

معالجة حقيقة، معبرة للجمهور عما تختلفه من مآسٍ...»

«لحن الخلود»

(١٩٥٢) د. (أسود وأبيض)

إخراج: هنري بركات
تصوير: جوليودي لوكا
موسيقى: فريد الأطرش
تمثيل: فريد الأطرش، فاتن حمامة، ماجدة

في كل مرة يؤتى فيها على ذكر العصر الذهبي للسينما المصرية بقدر كبير من الحنين، لا بد من أن يكون أول فيلم يخطر في بال الناس، هذا الفيلم البديع الذي يعتبر الأفضل بين كل الأفلام التي مثلها فريد الأطرش وغنى فيها. فهو فيلم اكتملت له كل عناصر الفيلم الغنائي، الاجتماعي، ووفر بطله ومعنى حكاية على قياسه لم يعد في وسعه بعد ذلك الابتعاد عنها في معظم أفلامه الأخرى. بل أتت حكاية سوف تصاغ على منوالها لاحقاً معظم الأفلام التي سيكون أبطالها من الممثلين / المعندين، وكان كل الأفلام التالية ستكون تنويعاً على هذا الفيلم.

فريد الأطرش هو، كعادته في معظم أفلامه، وحيد، الملحن والمطرب المشهور، الذي على رغم علاقاته النسائية التي لا تعد ولا تحصى، يمضي وقته وهو يبحث عن الحب الحقيقي الصادق من دون أن يدرى أن هذا الحب سوف يجده ذات يوم لدى أقرب أصدقائه إليه. فهذا

«اللص والكلاب»

(١٩٦٢) د. (أسود وأبيض) ١٢٥

كمال الشيخ	إخراج:
نجيب محفوظ	قصة:
صبري عزت، كمال الشيخ	سيناريو:
كمال كريم	تصوير:
أندريله رايدر	موسيقى:
تمثيل: شادية، شكري سرحان، كمال الشناوي	

«كتبت هذا السيناريو، بالاشتراك مع صبري عزت في شكل يحاول أن يقدم تفسيراً اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً. فما الذي دفع سعيد مهران إلى درب الإجرام؟ العوامل الاجتماعية؟ الفقر بالتحديد هو الذي دفعه إلى ارتكاب أولى سرقاته. الفقر الذي جعل من الصعب العثور على القروش التي يشتري بها دواء لأمه، وما يحتاجه أخوه الصغار. وبالنسبة إلينا لم يكن صدفة أن يكون رووف علوان، الديماغوجي والانتهازي الأشهر في الأدب المحفوظي، من أصول فقيرة هو الآخر. وفي رأيي أن أهم ما في رواية «اللص والكلاب» والفيلم الذي أقتبسه عنها، هو تلك المجايبة بين الرجلين. أما العناصر البوليسية الجنائية والتشويقية فليست سوى الإطار الخارجي للأحداث».

على هذا النحو تكلم المخرج الراحل كمال الشيخ ذات يوم على واحد من أفضل أفلامه... وهو الفيلم الذي كان، إلى جانب أفلام صلاح أبو سيف المأخوذة عن أعمال

الصادق الحقيقي الذي يبحث عنه. ولكن ما العمل وقد فات الأوان؟ هنا تكون سهام قد تنبهت إلى المشاعر الخفية للمبادلة النامية بين وحيد ووفاء. فتحاول أول الأمر مقاومتها، لكن هذا لا يؤدي إلا إلى استئثار الخلافات بينها وبين زوجها؛ ومع هذا تصرّ أول الأمر على إنقاذ زواجهما. ييد أن الأمور سرعان ما تتبدل جذرياً حين تصاب وفاء بمرض خطير، يقرها من الموت، فلا يكون من سهام إلا أن تقرر الابتعاد معطية الحسيني فرصة أخيرة كي يعيشها بجهما ولو عشية موت وفاء.

يشير الناقد رفيق الصبان إلى أن سيناريو الفيلم مقتبس عن مسرحية شهيرة للكاتب الفرنسي جان جيرودو، لافتاً إلى أن عناوين الفيلم تتجاهل هذا الأمر. ويضيف أن هنري برకات الذي اعتاد أن يخرج معظم أفلام فريد الأطرش، أحسن بالرومانتيكية الكبيرة التي تحملها أحداث هذا السيناريو و«شعر بذكاء أن نجاح الفيلم يتوقف على اختيار الممثلة التي ستلعب دور وفاء، وهو أصعب إذ وقع اختياره على فاتن حمامه التي كانت ترتقي أولى درجات سلم النجومية».

ويضيف الصبان في معرض تقييمه للفيلم أنه يمتاز «رغم تعدد الأغاني فيه بإيقاع جيد متوازن وبقدرة حقيقة على خلق جو رومانسي مشير»، ما أكد أن السينما الغنائية المصرية يمكن أن تعتمد على الأعمال الأدبية الكبيرة لصنع فيلم جيد يجمع بين المتعة الموسيقية والدرامية معاً.

في آخر: جاهزة للاستخدام السينمائي. ومن هنا تجاح كمال الشيخ في أفلمة هذه الرواية، خصوصاً أن هذا المخرج القدير، كان خلال تلك الحقبة من مساره الفني - النصف الأول من ستينيات القرن العشرين - مهتماً بالناحية الاجتماعية، كما بتحليل دوافع المجرمين. وبالتالي كان من الطبيعي له، ليس فقط أن يلتقي باللص والكلاب بل كذلك أن يفهم أبعادها كل الفهم، في جوانيتها وبرانيتها.

ومحفوظ لم يأت، على أية حال، برواية اللص والكلاب من خياله الخصيب، بل أتى بها من صفحة الأحداث والجرائم في صحفة ذلك الزمن. وهو أمر كان قد بدأ يخوضه ويعتمد عليه، حتى من قبل أن يحوله إلى روايات، أي منذ التفت إليه سينمائياً، خلال سنوات الخمسين، حين راح ينهل مما كان يقرأه عن الحرودات المتفرقة، موضوعات لبعض الأفلام التي كتبها مباشرة لصديقه المخرج صلاح أبو سيف، من دون أن تكون لها علاقة بأدبه.

أما هنا بالنسبة إلى الحادثة الحقيقة التي أعطته موضوع اللص والكلاب وجektتها الرئيسة، فإنه آثر أن يستخدمها روائياً وهو يعرف تماماً أن السينما ستتدنى منها بسرعة، لما فيها، أولاً من حسٍ شعبيٍّ، وثانياً، من آفاق بصرية، ثالثاً، لما فيها من تحليل، وإن موارب بعض الأوضاع الاجتماعية والسياسية، ولا سيما من خلال شخصية رؤوف علوان، التي أقحمت على الحادثة الأولى، لتعيد خلط أوراق الموضوع وتتأيّد عن بعد الحدثي،

نجيب محفوظ، من أفضل ما حقق عن هذه الأعمال. وطبعاً، نحن نعرف أن السينما المصرية - ثم لاحقاً التلفزيون المصري - وبين هذه وذلك، السينما المكسيكية أيضاً، قد نهلت كلها، بشكل أو بآخر، من أدب نجيب محفوظ. ونعرف أن التوفيق لم يكن حلif كل المحاولات في هذا الإطار. والذنب لم يكن ذنب الروايات نفسها ولا ذنب الذين نقلوها. ذلك أن عملية نقل الأدب الكبير إلى الصورة المتحركة، ليست عملية بدائية وقابلة لأن تنجح دائماً... وينطبق هذا، بخاصة، على معظم أعمال محفوظ الكبرى، لكنه ينطبق أقل على روايات محفوظية يكون فيها للمضمون تفوق على الشكل. وللنص والكلاب نموذجية في هذا المجال، حيث الأحداث وتحليلها البراني يؤديان دوراً أساسياً.

مهما يكن من أمر، قيل ويقال دائماً إن رواية «اللص والكلاب» التي كتبها نجيب محفوظ في فترة تلت نشره ثلاثة القاهرة الشهيرة، ثم ظهرور أولاد حارتنا وإثارة هذه الأخيرة مشاكل عويصة مع الرقابة الدينية، اللص والكلاب تنتهي إلى سلسلة روايات محفوظية كتبها هذا الأخير متأثراً أصلاً بالقطيع السينمائي، ومدركاً محدودية قدرة السينما على الغوص في تيار الوعي الداخلي، وعلى نقل المعمار الفني الذي كان من سمات أدبه الكبير.

ومن هنا بدا الأمر في اللص والكلاب كما في الطريق والسمان والخريف، كأنها - في الأصل - روايات سينمائية، أي في شكل أو

أنكاره هو الذي كان يوماً قد تأثر بأفكار رؤوف علوان، الكاتب والمفكر الذي كان ذاته سديدة، وجهت سعيد مهران في الماضي في حياته، بل دفعته إلى السرقة كفعل تمرد اجتماعي.

لقد صار رؤوف خلال سجن سعيد، صحافياً مرموقاً وواحداً من أصحاب السلطة الفكرية - والسياسية - في البلد. وبالتالي يرى سعيد ما إن يخرج من السجن أن عليه أولاً، أن يزور رؤوف كي يسترشد بأفكاره ويساعده هذا الأخير. وهكذا تكون زيارة رؤوف علوان أول خطوة يقدم عليها سعيد مهران لدى خروجه، وهو يأمل أن يساعده رؤوف على إيجاد عمل شريف يؤمن له عيشاً كريماً، غير أن خيبة أمله هنا تكون كبيرة. ذلك أن رؤوف لا يريد مساعدته ولا حتى التعرف إليه. كل ما في الأمر أنه يعطيه ورقة من عشرة جنيهات ثم يطرده. وهكذا يقرر سعيد أن انتقامه من نبوية وعليش سيتم ليشمل رؤوف علوان أيضاً. والذي يحدث بعد هذا هو أن سعيد مهران حين يصل إلى عليش ويحاول قتله، يفشل في العملية ليقتل رجلاً بريئاً بدلاً منه. ويكون هذا الخطأ محركاً لرؤوف علوان، الذي لم يكتف بتجاهل سعيد وكونه «تلميذاً» له، بل يكتب ما يشهر به «المجرم» مطالباً السلطات والمجتمع بالخلاص منه ومن أمثاله». وتزداد حدة غضب سعيد ويتووجه إلى قتل رؤوف، لكنه يفشل مرة أخرى. وإذاء هذا الفشل المتكرر، يراجع سعيد نفسه ويحاول ذات لحظة أن يجد العزاء والقدرة على الغفران لدى شيخ صوفي تقي...

فيصبح العمل كله من نوع النقد الاجتماعي، أي من النوع الذي يمكن أن يجذب سينمائياً مثل كمال الشيخ، كان يجمع في اهتماماته بين التشويق والتحليل النقدي للمجتمع والانكباب على تحليل السلوك النفسي لشخصياته. ولا شك في أن اللص والكلاب أنت لتجتمع كل هذا معاً، كرواية وفيلم... علمًا أنها تكاد تكون أحد الأعمال السينائية المقتبة من محفوظ، والأكثر أمانة لعمله وأجوائه.

إذاً، انطلق نجيب محفوظ في كتابته اللص والكلاب من حادثة حقيقة ضمت بها مصر وصحافتها في ذلك الحين. و«بطلها» سفاح يدعى محمود سليمان، لم يتوان بعد خروجه من السجن عن قتل الكثير من الأشخاص، حتى تم رصده في النهاية والقضاء عليه. هذه الشخصية استعارها محفوظ، ثم استعارها منه كمال الشيخ، لتبنى على أساسها شخصية سعيد مهران، الذي وإن كان قد بقي مجرماً في الرواية والفيلم، كما حاله في الحياة الحقيقة، فإن الإبداع حوله إلى حالة جديرة بالدراسة: إنه هنا لص صغير عادي تتأمر ذات يوم زوجته نبوية مع مساعدته عليش للتخلص منه فيبلغان عنه ويرمى في السجن. وبعد هذا يحتل عليش مكانه ولا سيما في بيته وفي حياة زوجته. وإذا تعلم فتاة الهوى نور بما حدث تزوره في السجن لتخبره بما حدث فيجين جنونه، ويقرر الخروج من السجن والانتقام مهما كلفه ذلك... لكنه يتربى ويهسن سلوكه حتى يخرج بصورة شرعية وقد آلى على نفسه الانتقام من المخاتين... ولكن بعد أن يستعيد

موارد - باعتبارها الشخصية الأكثر تمثيلاً للمجتمع «الثوري» الجديد، في بنائه الفوقيه. ولم يكن هذا من قبيل المصادفة في سياق الفكر المحفوظي... بل في إمكاننا، أن نقول إن إيجاد شخصية رزوف علوان وإعطاءها كل هذه الأهمية في العمل الإبداعي، إنما كانا العازف الأساس لكتابه هذه الرواية.

غير أنه هنا يفشل أيضاً، إذ إن هذا الشيخ لم يوصله إلى شيء... ما يزيد من حقد سعيد مهران على الجميع، ولكن ليس على الغانية نور التي تكون الوحيدة التي تساعدة في محنته وتؤويه لديها هرباً من مطاردة رجال الشرطة له. بيد أن هؤلاء يتمكنون في نهاية الأمر من الوصول إلى مخبئه وقتلة فيما كانت نور تحاول دفعه إلى تسليم نفسه.

«لما حكىت مريم»

(اللوان)	٩٠ د.
أسد فولادكار	إخراج:
أسد فولادكار	سيناريو:
جوزف شمالي	تصوير:
نداء أبو مراد	موسيقى:
برناديت حبيب، طلال الجردي، رينيه ديك	تمثيل:

حتى وإن كان اسم أسد فولادكار قد عُرف قبل ظهور فيلمه «لما حكىت مريم» بوصفه واحداً من أبناء الجيل السينمائي اللبناني الذي كانت بدايات ظهوره مع معرض «صورة الذات وصورة الآخر»، فإن الرجل حين أطل بفيلمه هذا، شكّل في الوقت نفسه صدمة إيجابية ومفاجأة على أكثر من صعيد.

الصدمة الإيجابية كانت لأن «لما حكىت مريم» أعاد العلاقة بين جمهور عريض للسينما في لبنان، وبين ما يحقق وما سوف يتحقق في هذا البلد. ذلك أنه لفترة طويلة نسبياً من الزمن، كان يجد على الأفلام اللبنانية ولا سيما

تلك هي الأحداث التي تحولت إليها، تحت قلم نجيب محفوظ، وأمام كاميلا كمال الشيخ، حكاية مجرم عادي، من الواضح أنها لم تعد ذات علاقة على الإطلاق بالفيلم، حيث إن الكاتب، ثم المخرج، استخدما الشخصية بصرف النظر عن تاريخها الخاص، من أجل طرح أسئلة اجتماعية حادة، ومبكرة أيضاً حول المجرم وعلاقته بالمجتمع. إن هذا الفيلم، الذي حقق عام ١٩٦٢ من تمثيل شكري سرحان وشادية وكمال الشناوي، كان من أولى الصرخات، التي راح نجيب محفوظ يطلقها في وجه مجتمع كان بدأ يدرك أن التغيرات - الصادحة - التي كان يعيشها خلال السنوات العشر المنقضية منذ قيام ثورة ١٩٥٢ المحملة بالأمال، لم تكن سوى متغيرات من فوق، وأنها لا تزال أبعد من أن تطاول بنية المجتمع نفسه وسلوكية أشخاصه.

ولعل من الأمور الشديدة الدلالة هنا، أن يكون نجيب محفوظ - وكمال الشيخ وبالتالي - قد اشتغل بقوة على الشخصية المقحمة على العمل ككل: شخصية رزوف علوان، التي تقدم إلينا هنا - وإن في شكل

جائزة أفضل ممثلة لبطلته، المسرحة اللبنانية، برناديت حبيب في دور مريم)، بل نال رضا جمهور غفير... فحقق حين عرض في لبنان أضعاف أضعاف ما كلف.

ولعل في توقفنا عند الإطار الذي عرضنا فيه «لما حكىت مريم» (٢٠٠٢) ضمن إطار مهرجان الفيلم العربي، إشارات واضحة إلى أهمية هذا الفيلم وخلفيات تجاهه الاستثنائي. في يومها بعد الموضوع الفلسطيني، شكل موضوع المرأة العربية، ثاني أكثر المواضيع حضوراً في الأفلام المعروضة ضمن إطار التظاهرة. وبالتالي فإن الشخصيات النسائية بدت كثيرة ولافتة، من هند صابر إلى أينة محمود عبد العزيز (منة شلبي) في «الساحر»، إلى مطلقة «أين الناعورة» وصولاً إلى نساء «هاي مش عيشة» للفلسطينية عليا أراصوغلي، الشهانسي... مروراً بعاشقات السينما في فيلم ماريان خوري الذي يحمل الاسم نفسه.

وعلى رغم كثرة «النساء» في أفلام المهرجان، من المؤكد أن وجهاً واحداً من بين وجههن، ظل لاحقاً مرفقاً ذاكراً ما تيّسر من متفرجين ولفتره من الزمن طويلاً: إنه وجه مريم، الشخصية الرئيسية في «لما حكىت مريم» الفيلم الذي نال القدر الأكبر من التصفيق حين عُرض؛ خرجوا من الصالة بعد العرض ولسان حالهم يقول: أخيراً فيلم لبناني جيد. يحكي حكايتها ببساطة، يتفادى المطبات ويفوض في موضوع إنساني حقيقي. فالحال أن المتفرجين لفطر ما كرروا أنهم إنما شاهدوا «الصورة نفسها» و«المواضيع نفسها»،

الجديد الذي يصنعه شأن هذه السينما، أنها نخبوية، تصنع للمهرجانات والأفلام النقاد. وفي المقابل كانت قد بدأت بالظهور «أحلام» لبنانية من نوع آخر، سوف يستشرى كثيراً بعد ذلك، هي عبارة عن حلقات تلفزيونية تُطَوَّل بعض الشيء، حاملة نفس مواضيع برامج ناجحة أو مسلسلات كوميدية، فتعرض في الصالات وتلتقي إقبالاً. لقد كان من الواضح أن السينمائيين المبدعين الذين ظهروا في لبنان طوال العقود السابقة، لم يذلوا جهودهم ويناموا ويجددوا، لمجرد أن يوصلوا السينما إلى... التلفزيون. قد يكونون سرروا دائمًا بأن تعرض أنفلامهم نفسها على الشاشة الصغيرة في غزو «مشروع» بالنسبة إليهم، أما أن تغزو الأعمال التلفزيونية شاشات الصالات، فأمر مثير للاشمئزاز لأن فيه، على أقل اعتبار، تشويهاً حقيقياً لصورة السينما اللبنانية ككل. كان الأمر، إذأ، في حاجة إلى عمل مفاجئ يعيد الاعتبار إلى سينما «المؤلف»، ويتصدى - وربما من موقع هو نفسه - للغزوة التلفزيونية. فهل تقول إن «لما حكىت مريم» كان هذا العمل؟

إلى حد كبير نعم. ذلك أن أسد فولادكار، وبميزانية لا تزيد على ١٥ ألف دولار، كما أكد مراراً وتكراراً، وغير حكاية بسيطة ومركبة في الوقت نفسه، وبأسلوب سينمائي استعار من التلفزيون تقنياته ومن السينما لغتها، حقق ما يشبه «المعجزة» الصغيرة: الفيلم الذي شكل نوعاً من الانعطافة التي كانت قد باتت لازمة. لم يكفي بأن يتأل عددًا كبيراً من الجوائز (بينها

موضوع الفيلم. أما مريم حين تتحدث إلى الكاميرا مباشرة بين العين والآخر، في لقطات تبدو أول الأمر، بريختية/ غوداريه، فإن لقطاتها هذه سرعان ما تتخذ بعداً آخر.

وكما تفادى الفيلم فخاخ هذه الشكلانية المجانية، تراه عرف أيضاً كيف يتفادى الإفراط في الميلودrama، أو حتى النزعة التراجيدية. وحتى في النهاية، بعدما تصل مريم إلى خاتمتها، يعيدها المخرج إلينا عبر صورتها وهي تحدثنا مباشرة. إن هذا كله وضعتنا أمام فيلم يعرف تماماً موضوعه ويرتبه منذ البداية. وأمام مخرج يتقن لعبته ويمتلك حس الإيقاع في شكل متميز (حتى وإن كان فقد هذا الحس في بعض المقاطع الرتيبة التي تلت طلاق مريم حيث أتت تكرارات لا طائل منها، كان من الأفضل إبعادها بالغوص أكثر وأكثر في جوانية مريم نفسها، الجوانية التي قادتها إلى نهايتها).



وهذا كله أتى ليروي حكاية حب وطلاق لا أكثر. فمريم وزياد شابان متزوجان في بيروت في زماننا الراهن. مشكلتهما أنهما لا ينجحان، بسبب عقم لدى مريم. وإذا تلح أم زياد عليه كي ينجب، ينتهي الأمر به إلى الزواج من أخرى، برضاء مريم أول الأمر... لكن هذا

والبهلوانيات الأسلوبية نفسها في معظم ما حقق في لبنان بعد الحرب، باتوا حذرين حين «يتوجب» عليهم أن يشاهدو فيلماً لبنانياً.

وهذا الحذر الذي كان حاضراً عند الدخول، وحتى من بعد ما قدم مخرج الفيلم أسد فولادكار فيلمه للحضور، سرعان ما زال مع تطور أحداث الفيلم. حتى وإن حل محله، للوهلة الأولى حذر آخر جابه بعض أشكال «الحداثة» السينمائية التي لجأ إليها فولادكار في فيلمه، وخجل للكثيرين أنها مجانية تبني أي ولع لبناني ما بـ«حداثة» الستينيات الغودارية. غير أن هذا كله سرعان ما تبدل في النهاية حين اكتشف الجمهور أنه أمام فيلم مراوغ، ومخرج ذكي يعرف تماماً ما يريد، وحدد منذ البداية موضوعه ورسم شخصياته، ووّقت خططاته المسرحية بحقن المحترفين ودراييthem رغم أن «لما حككت مريم» كان فيلمه الروائي الأول.

«لما حككت مريم» الذي يبدأ متارجحاً بين صورته كـ«دراما عائلية» وأسلوبه كـ«حداثة تقنية»، تكمّن مراوغته في أنه ينتهي كـ«فاجعة إغريقية» لنكتشف أنه، أولاًً وآخرأً، لم يكن أكثر من حكاية حب وخيبة، بعد أن أوحى إلينا مراوغته أول الأمر بأننا بقصد أمثلة أخلاقية اجتماعية. وهنا تكمّن قوة هذا الفيلم الذي ما إن يقود خطى متفرجه في درب ما، حتى يكشف المتفرج أن عليه أن يسلك درباً آخر. وفي هذا الإطار، حتى اللقطات الاعتراضية (ماء يسيل وجسدان يتقاطعان...) التي تبدو أول الأمر أعلاهاً شكلاً، سرعان ما تجعلها المخبطة المسرحية الأخيرة جزءاً أساسياً من

فجأة يغوص في العاصمة المصرية، في العمل التلفزيوني... وربما في انتظار فرص أخرى.

«الليل»
(١٩٩٢ د. (الوان)) ١١٩

محمد ملص	إخراج:
محمد ملص، أسامة محمد	سيناريو:
يوسف بن يوسف	تصوير:
فاهيم دميرجييان	موسيقى:
فارس الحلو، صباح الجزائري، رياض شحرور	تمثيل:

كان ذلك خلال دورة العام ١٩٩٢ لمهرجان قرطاج السينمائي الدولي في تونس. يومها وحتى اليوم الثامن للمهرجان، كان الكثير من التخمين يدور من حول الفيلم الذي سيفوز بجائزة المهرجان الذهبية. ولكن منذ اللحظة التي انتهى فيها عرض فيلم محمد ملص «الليل»، بدا واضحًا أنه صاحب الحظ الأوفر في الفوز، رغم سوء الظروف التي صاحبت عرضه، ومن السجالات الطويلة التي ثارت من حوله بين معجب يعلن رضاه، وخائب يضع بإعلان خيته.

فالحال أن فيلم «الليل» الذي سيفوز في نهاية الأمر بالجائزة، فيلم مثير للسجال، أولاً بسبب شكله السينمائي المتراوح بين أقصى درجات الابتكار في بعض أجمل مشاهده - والتي قورنت من قبل كثيرون مشاهد فيلم «المرأة» لتاركوفסקי الذي بدا

سرعان ما يمزق مريم ويبعدها مغرقاً إياها في مأساتها الخاصة.

من حول هذا الموضوع البسيط، إذاً صاغ أسد فولادكار فيلماً شديداً التركيب مليئاً بالعواطف، سلس الأسلوب، جزل الحوار. وهو حقن هذا كله بإمكانات بسيطة للغاية، ما فسر التقصير البادي في إدارة المشاهد الجماعية والتفاصيل الشائكة. إذ هنا (مشهد العرس مثلاً) يبدو أسلوب فولادكار ضعيفاً وغير قادر على ملء فراغ أوجده.

في المقابل، حين أدار ممثليه الرئيسين بدا متألقاً، ولا سيما في إدارة برناديت حبيب (مريم)، التي سيطرت بدورها وشخصيتها وروعة أدائها على الفيلم كلها، معطية إياه جزءاً كبيراً من حيويته وفاعليته، ومعطية الدور تألقه وربما ديمومته في ذهان المترجين ما أهلها للفوز بالجائزة الأساسية في المهرجان.

غير أن ما يتعمّن قوله هنا هو أن نجاح الفيلم الكبير في لبنان لم يتأثر بفوزه لا في باريس ولا في غيرها. كان نجاحاً نابعاً من توق جمهور لبناني إلى مشاهدة شيء «أصيل»، محلي ومختلف.

لقد بدأ مع هذا الفيلم أن فولادكار قد أسس تياراً أو مدرسة، وإن لن يتوقف عن تحقيق أفلام من بعده. غير أنه - وبعد ما حقق فيلماً أقرب إلى السياسة وتدور أحداثه في الأحياء الجامعية اللبنانية - - توقف حتى من دون أن يعرض هذا الفيلم الأخير... وإذ حاول إيجاد إنتاج سينمائي مشترك مع القاهرة، وجد نفسه،

حماسة شديدة وقد قرر أن يواصل الكفاح، لكنه يذلل على يد العسكر ويسجن ما يجعله يموت مقهوراً ويدفن في القنيطرة وطناً أخيراً له.

إن حياة هذا المجاهد - الأب، هي ما يشكل واجهة الفيلم، كما يراها الطفل. غير أن ما في خلفية هذا إنما هو فصول لاحقة من تاريخ سوريا، تروي بنظارات الطفل، الذي كان المخرج، بشفافية وعدوية، إذ تتوالى أمامنا فصول الحررين الفلسطينيين الأول والثانية، وأول الانقلابات العسكرية السورية بيلاغتها الفجحة، وأهل القرى البسطاء وشكري القوتلي، وحسني الزعيم، حيث إذ يغوص الفيلم في الذكرة الفردية الطفولية يتغلق في لحظات قوية منه إلى الذاكرة الجماعية في تمفصل لم يكن معهوداً في السينما العربية، إذا استثنينا سينما يوسف شاهين التي يداً واضحاً أن سينما محمد ملص تنتهي إليها بشكل أو باخر، ولا سيما من ناحية الاهتمام بالسيرة الذاتية.

وعن هذا الفيلم كتب الباحث والناقد فيصل دراج: «في «الليل» يستعيد محمد ملص زمناً كانت الطبيعة فيه تغنى، وكان الرجل يذهب إلى الموت كما العاشق الولهان إلى لقاء حبيته. وفي «الليل» تلمح زمناً آخر يذهب الإنسان فيه إلى الموت أيضاً، مع فارق مأساوي وفادح، إذ يكون الموت الأول اختياراً كريحاً من أجل العروبة وفلسطين، يكون الموت الثاني حزناً صرخة واغتراباً. تتغير الأشياء والطائع والماهيات وأشكال الموت، غير أن التغيير لا يطال البشر جمِيعاً، فيبتعد

واضحاً أن «الليل» يدين له بالكثير - وأقصى درجات العادية في بعض المشاهد والحوارات الأخرى. ولكن في نهاية الأمر كان لا بد من حساب هذا الفيلم في خانة الجديد المطلوب الذي أضيف إلى السينما العربية الجديدة، معطوفاً على فيلم ملص السابق «أحلام المدينة».

ويروي «الليل» على طريقته، فصولاً من تاريخ سوريا، تمرّ بين أواسط سنوات الثلاثين وببداية سنوات الخمسين من القرن العشرين، في معنى أنه يبدو وكأنه يشكل، تاريخياً وحديثاً، استباقاً لأحداث «أحلام المدينة» ما يدفع إلى اعتبار طفل «الليل» الذي نشاهد تلك الأحداث التاريخية والعائلية بعينه، هو نفسه الفتى الذي سوف نراه في «أحلام المدينة» يصل مع أمه الأرملة إلى دمشق آتياً من القنيطرة. مهما يكن، من الواضح أن هذا الربط ليس تخميناً، بالنظر إلى أننا نعرف أن الطفل والفتى ليسا في حقيقة الأمر سوى أنا/ آخر للمخرج نفسه، هو الذي بنى فيلم «الليل» أصلاً، انطلاقاً من نصّ كان نشره في بيروت بعنوان «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب». والمدينة هي طبعاً القنيطرة.

أما الفيلم فيروي سيرة علاء الله المجاهد الحموي الذي يمر العام ١٩٣٦ بالقنيطرة وهو في طريقه مع المجاهدين ثم يعود إليها مرة ثانية مهزوماً حيث يستقر لبعض الوقت ويتزوج وصال ابنة العشي التي تنجب له ولداً. ثم نراه يذهب إلى فلسطين مرة أخرى مع جيش الإنقاذ ليعود أول الأمر وهو على

على السينما المصرية في حينه: حكاية العجب والعلاقة ذات الأضلاع الثلاثة. ولكن هذه المرة على خلفية القمع والعنف المستشري في مصر في ذلك الحين وداخل السجون تحديداً.

والحكاية تبدأ أولاً مع انقطاع التيار الكهربائي. وأين؟ في بيت مأمور واحد من أكثر السجون عنفاً وإرهاباً، ناهيك بأن المأمور نفسه كان شديد القسوة في تعامله مع السجناء، ولا سيئاً السياسيين منهم. عندما تنقطع الكهرباء في بيته يرسل الشاب أحمد وهو طالب سجن ظلماً، ويبدو أنه خير في الكهرباء، لصلاح العطل. ومن دون مقدمات إذ يروي الطالب حكايته وحكاية سجنه وظلمه لزوجة المأمور الحسناء التي يبدو أنها تعيش في عزلة وحرمان، وتغترم به... وبالتالي يتكرر انقطاع الكهرباء في البيت. وفي كل مرة يرسل أحمد لصلاح العطل، وفي كل مرة، طبعاً، يكون ذلك ذريعة للقاء جديد بين السجين المظلوم والزوجة المحرومة.

لن يكون المأمور من يكتشف ما يحدث، فهو أكثر انشغالاً بسجنه وقمعهم من أن يراقب ما قد تفعله امرأته، أو يحصي عدد المرات التي يتكرر فيها انقطاع الكهرباء. من سينتبه إلى غرابة الحكاية سيكون شخصاً يدعى الشلقاني، يضم لاحمد شرأ... وهكذا ينصرف إلى المراقبة وإجراء الحسابات، حتى يدرك أن في المسألة ما فيها. ملاحظاً أن تلك الكهرباء اللعينة لا تنقطع إلا حين يغيب المأمور عن بيته. ولا يكون من أمر الشلقاني إلا أن يخبر المأمور بهواجسه. وهذا يزعم ذات

الموت عن قلة ترفض الموت العاجز وتشد الموت الكريم. ومحمد ملص يحاول، ما في وسعه، أن ينشد زمن حرية قادمة، وأزمنة رغبة لم تتحقق».

«ليل وقضبان»

(١٩٧٣)	١٠١ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	أشرف فهمي
قصة:	نجيب الكنياتي
سيناريو وحوار:	مصطففي محرم
تصوير:	مصطففي إمام
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	سميرة أحمد، محمود مرسي، محمود ياسين

كان هذا الثالث أفلام المخرج العائد يومها، حديثاً، من دراسته السينمائية في كاليفورنيا، أشرف فهمي. منذ عودته كان فهمي قد حقق فيلماً لم يُرضِ أحداً، حتى ولا المخرج نفسه، عنوانه «واحد في المليون»، ثم أتبعه بشانٍ اقتبسه من «غرييان في قطار» لهشكوك، تحت عنوان «القتلة»، لكنه أمام هذين الفيلمين شعر أنه لم يتعبر على طريقه، وكان الزمن زمن ز من ما سمي يومها «السينما الجديدة». وهكذا قرر في فيلمه الثالث أن يتغاضى على نفسه، فكان «ليل وقضبان» الذي سرعان ما انضم إلى سينما علي عبد الخالق وسعيد مرزوق ليصبح علاماً أساسية من علامات سينما الشباب في مصر. ومع هذا ينطلق الفيلم من حبكة لم تكون جديدة

تقول: «أحد السجون في الأربعينات» التي تظهر في بداية الفيلم، والطراييش في كل لقطة، فإن الفيلم لم يفقد مضمونه الإنساني العام».

«ليلي»

(١٩٢٨) ٧ فصول (أسود وأبيض)

إخراج: وداد عرفي، إستيفان روستي، عزيزة أمير
سيناريو: عرفي، روستي، أمير مع أحمد جلال
تصوير: توليبو كاريني
تمثيل: عزيزة أمير، وداد عرفي، إستيفان روستي

حتى اليوم لا يزال النقاش قائماً ومحتدماً حول التاريخ الحقيقى لعرض أول فيلم روائى مصرى طويل، وحول تحديد ماهية ذاك الفيلم الذى يمكن اعتباره بحق «أول فيلم مصرى» من هذا النوع. وفي انتظار أن يستقر الاختيار على موعدنهائي وعلى فيلم حاسم، يظل المتعارف عليه أن الفيلم المصرى الأول هو فيلم «ليلي» الذى عرض للمرة الأولى، في القاهرة، يوم ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) من العام ١٩٢٧ معتبراً بذلك فاتحة ذلك التاريخ الطويل العريض - تاريخ السينما المصرية، التي كانت ولا تزال هي السينما العربية بامتياز، السينما الأكثر اكتمالاً وتائراً وحضوراً، في حياة عشرات الملايين من المتفرجين العرب، السينما الوحيدة التي تملك تاريخاً وتراثاً وحضوراً حقيقياً على مدى العقود الماضية من السنين.

يوم، والكهرباء انقطعت، أنه سوف يغيب في مأمورية في البلد، فيما الشلقاني يصحب أحمد إلى البيت تاركاً إياه هناك حتى يمكنه من لقاء الزوجة كي يغضبه الزوج بالجريمة المشهود، ثم يعود إلى السجن بمفرده مدعياً أن أحمد هرب منه فيما كان يخفره. وهنا يعطي الزوج أوامره بمطاردة السجين الفار، وإطلاق الكلاب لتلك الغاية. وبالفعل ينطلق الجنود والكلاب في أثر أحمد حتى العثور عليه وتمزيقه.

ذلك هي الحكاية التي حملها هذا الفيلم. وقد تبدو للوهلة الأولى ساذجة ومفبركة، لكن أهميتها تكمن في أنها شكلت ذريعة لتقديم صورة سينمائية عما كان يقال إنه يحدث داخل سجون القمع المصرية في ذلك الحين.

والحقيقة أن هذا ما أتاح يومها للناقد سمير فريد لأن يكتب، في معرض تعبيته لهذا الفيلم، أو على الأقل لهذا الجانب منه: «... يدين الفيلم القهر والعنف والسلط من خلال تصوير الحياة في سجن يلجم مديره إلى القسوة في معاملته للمساجين، هو الذي لا يحمل آية ذرة من الاحترام لإنسانية الإنسان. إنه مدير فاشي مريع يعتمد على الكلاب في إرهاب الجميع، بل يؤمن أن الكلاب أفضل من البشر (...). ويلمس الفيلم أيضاً مشكلة الشار فى الصعيد حيث ندرك أن السجين الشاب الذى أحبه زوجة المدير لم يقتل أحداً، وإنما شهد عليه أهله حتى يرفعوا رؤوسهم في البلد. كما يلامس النفاق البرجوازى من خلال حفل يقيميه المدير في مشهد من أجمل مشاهد الفيلم، ويختتم سمير فريد قائلاً: «رغم لافتة

الكبير أحمد شوقي والاقتصادي اللامع محمد طلعت حرب، كان الإشارة الأولى إلى ولادة ذلك العالم الغربي، عالم السينما المصرية – السينما التي ساهمت طوال عقود تالية، ليس فقط في الترفية عن المترجين العرب، وفي خلق معادل محلّي لهيمنة السينما الإيطالية والفرنسية والهوليوودية على أذواق جماهير السينما في العالم، بل كذلك في خلق ما يمكننا اليوم أن نسميه «طبيعة ثانية» لدى المترجين. فقد كانت أفلام السينما المصرية، بِغَثْنَاهَا وسُمِّيَّنَاهَا، بجدّيتها وهزليتها، بما نجح منها فضرب أرقاماً قياسية، وبما فشل فأحيل بسرعة على المستودعات، عاماً أساسياً في تربية المترجين العرب، إلى درجة يمكننا معها أن نقول إن السينما العربية، أكثر من المحيط العائلي وأكثر من المدرسة وأكثر من أي مكان تربية آخر، ساهمت في تكوين الشخصية (المدنية) العربية طوال أكثر من نصف قرن.

كان طول «ليلي» يومها سبعة فصول، وعرض الفيلم أسبوعاً واحداً فقط، لكنه كان نقطة الانطلاق لولادة سينما تراكمت إنتاجاتها فيما بعد، وعرفت نظام النجوم على أوسع نطاق، وساهمت – أكثر من أي عنصر آخر – في خلق نوع من التحلق العربي من حول مصر، وأدت إلى ولادة «لغة» عربية مفهومة من الشعوب العربية كافة: لغة السينما المصرية، التي حلّت بالتدرج محل الفصحي كأداة وحيدة للتفاهم بين شعوب توزعت بهم اللهجات وأبعدتهم بعضهم عن بعض.

إذاً، يوم ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٧ شهدت قاعة سينما «متروپول» القاهرية العرض الأول لفيلم «ليلي» الذي كان داد عرفي (التركي) قد بدأ تحقيقه فإذا باستفان (اسطوان) روستي (اليوناني الأصل)، يكمله وينهي، وكان من إنتاج وبطولة عزيزة أمير، التي اعتبرت بهذا الرائدة المصرية الحقيقة للسينما التي حملت بعد ذلك اسم «سينما هوليود فوق نهر النيل».

نعرف اليوم، بالطبع، أن ألف مناورة ومؤامرة وحكاية كواليس، دارت من حول ذلك الفيلم الأول، وأن ظروفًا عديدة كادت تؤدي به لأن يقطع ويتوقف عن التحقق قبل إنجازه، كما كانت حال المشاريع العديدة التي عاصرته، وتعرف أيضاً أن من حق الشيلين من أصل فلسطيني بدر وإبراهيم لاما أن يزعموا لأنفسهما أنهما صاحبا الفيلم الأول بسبب تحقيقهما لـ«قبلة في الصحراء» في الوقت الذي كانت فيه عزيزة أمير تتبع فيلمها الأول. غير أن هذا كله لا يدرو اليوم مهمًا في حسابات تاريخ هذا الفن الذي أعطاه فيلم «ليلي» اندفاعه الحقيقة الأولى.

ومن هنا، مهمما كان رأينا اليوم في سذاجة حكاية الفيلم وتوجهه العام وميلوراميته الطاغية وخلطه الطريف بين عوالم البدو والحضر والسوابح الأجانب في مصر، ومهمما كان رأينا في الأداء المسرحي الصارخ الذي طفى عليه، فإن علينا أن نتذكر أن العرض الأول للفيلم في تلك العشية الخريفية في القاهرة، والذي كان من أبرز حضوره الشاعر

وعزيزة أمير كانت في الأصل ممثلة مسرحية، ولدت عند أوائل القرن العشرين في مدينة دمياط وكان اسمها الأصلي مفيدة محمد غنيم. وهي نشأت فقيرة ويتيمة، وكان مقدراً لها أن تبقى كذلك لو لا انتقالها إلى الإسكندرية حيث قُيض لها أن تختلط بالأوساط الأجنبية، فتعلمت مبادئ العزف على البيانو واللغة الفرنسية. ثم كان تعرّفها وهي صبية جميلة بشخصية سياسية وأدبية (لم يكشف النقاب عن اسمها حتى الآن كما يبدو)، الذي رعاها وأخذ ينمي مواهيبها، ويعرفها على أوساط الفن والأدب، ويقال إنه اصطحبها في رحلات عرفت خلال واحدة منها بالمخرج الأمريكي غريفيت، فكان أن فتحت بالفن عموماً، وبفن السينما على وجه الخصوص.

وإذا كانت العبارة التي قالها طلعت حرب ليلة العرض الأول للفيلم مخاطباً بطلة الفيلم وصاحبته «إنك يا سيدتي حققت أمراً يعجز عنه الرجال»، تعتبر العبارة الأشهر في تاريخ السينما المصرية، فإن العبارة الأخرى التي قد لا تقل عنها شهرة، هي تلك التي تفوّهت بها تلك السيدة نفسها بعد ذلك بسنوات وذلك لمناسبة انعقاد أول مؤتمر للسينما في تاريخ مصر، وهو المؤتمر الذي عقد في عام ١٩٣٦ برئاسة عبد الوهاب رضا باشا، ودعى فيه السيدة للاقاء كلمة، فقالت والدموع في مأقيها: «يكفيوني فخرأ يا حضرات السادة أن صناعة السينما قد تقدمت هذا التقدم الكبير، وأن أكون أنا الضحية والقربان». وبعد أن قالت تلك الكلمات استغرقت السيدة في البكاء عاجزة عن أن تكمل حديثها.

ومع ذلك حين كانت عزيزة أمير تشغّل على فيلمها الأول «ليلي» وتسعى إلى تحقيقه متخاطبة الكثير من الصعوبات في سبيل ذلك، لم تكن تدرك - بالطبع - أنها ستدخل التاريخ من بابه الواسع بوصفها رائدة وصاحبة الفيلم الأول. وحتى حين رحلت عزيزة أمير عن عالمنا عام ١٩٥٢، لم تكن مدركة إدراكاً تاماً لفحوى دورها التاريخي الكبير. فالحال أن عزيزة أمير حين حققت «ليلي» ومثلتها كانت تعتبر نفسها مجرد فنانة اكتشفت في السينما وسيلة تعبير جديدة قد يكون من المفيد والممتع تجربتها، بعد أن جربت المسرح طريراً.

١٠٠ د. (لوان)	(١٩٧٧)	ليلي وأخواتها
سيد علي مازيف	إخراج:	
سيد علي مازيف	قصة وسيناريو:	
(غير متوافر)	تصوير:	
نadia سمير	تمثيل:	

يختلف فيلم «ليلي وأخواتها» للجزائري سيد علي مازيف، اختلافاً جذرياً عن العديد من الأفلام العربية التي حققت في العقبة نفسها التي حققت فيها وتناولتها الصحافة والإعلام معًا لمناسبة عروضها معًا في عدد

في الفيلم مجتمع متقدم، ولا سيما في مدنها، حيث تنتشر المصانع والمؤسسات الحديثة، والمرأة حاضرة في الميدان، عاملة أو موظفة، أو مثقفة... وليس فقط كإنسان منجب ومحقق للتکاثر ولإعادة إنتاج المجتمع لنفسه. ولكن في مواجهة هذا المجتمع المتقدم عملياً، ثمة ركام هائل من التقاليد والعادات التي تتبع المرأة في مترفة سفل في السلم الاجتماعي، وتفرض عليها الخضوع للعائلية وللزوج، وأكثر من هذا، للأحكام المسبقة، ومنها النظرة التي تلقي على العاملة التي تحاول الاستجابة لمتطلبات المجتمع الحديث. إنها أقل ما يقال فيها، إنها نظرة فاسية لا ترحم.

إن ما ينبغي على ليلي ومريم (كممذجين)، فعله، ليس البحث عن عمل أو زوج أو دراسة. فالمرأة لم تعد فقط حرة في الوصول إلى هذه «الأهداف»، بل هي مجبرة أيضاً على العمل، استجابة لمتطلبات الوضع الاقتصادي... إذاً على ليلي ومريم أن تخوضا مرحلة النضال اللاحق: النضال ضد المجتمع الذي لا يزال يفرض على المرأة نوعاً من الوصاية التي لم تعد تلائم مع وضعها الاقتصادي.

وهذا النضال، هو المحور الأساس للفيلم: ففي أوج إقبالها على التعليم، وفي أوج انتظارها الوصول إلى الجامعة، يتقدم شاب لخطبة مريم، من طريق الخطابة، وهي لا تعرفه، وهو يكاد لا يراها. قد يبدو الأمر غير منطقي... لكنها أمور تحدث عادة. والفيلم إذ يواكب عملية الخطبة من طريق الخطابة، يصل بنا إلى اللحظة التي تتفجر فيها مريم،

من المهرجانات والمناسبات. وتتحول نقاط اختلافه الرئيسية كما يلي:

- يتحى الفيلم إلى بلد كان لا يزال في ذلك العهد، حديث العهد نسبياً في الصناعة السينمائية، وبالتالي يخط لنفسه أشكال تعبر سينمائية خاصة.

- يخرج الفيلم عن إطار الحركة المتمفصلة حول مشكلة امرأة واحدة، ليقدم أكثر من نموذج نسائي، وأكثر من نموذج للمجاوبة.

- يحكي الفيلم عن مجتمع أنجز «ثورته الوطنية» ويسعى إلى إنجاز «ثورته الاجتماعية» وينصري ضمن الخط الذي يواكب هذه الأخيرة.

- يبتعد الفيلم عن مشكلة المرأة في مواجهتها للرجل، وعن التصدي لمجتمع الحياة الزوجية.

و عبر هذه النقاط الأربع ينبغي تناول الفيلم من منظور مختلف.

في «ليلي وأخواتها» شخصياتان أساسيتان: ليلي العاملة في المصنع المملوك للقطاع العام، ومريم الطالبة التي تتوق إلى استكمال تعليمها العالي. مبدئياً، من المفروض أن ليلي ومريم تعيشان في مجتمع ثوري، سياسياً واقتصادياً، لكن هذا ليس سوى «مبدئياً».. لأن الأمر الذي أكدته التجارب التحررية (أو الاشتراكية) قبل ذلك العين بستوارات طويلة، هو أنه سيظل هناك ما ينبغي إنجازه ولا سيما وسط مناهضة التقاليد ونقلها بشكل أكثر عمومية. فنحن لدينا

خصوصية النضالات التي ينبغي على المرأة أن تخوضها (وبالنسبة إلى الجزائر «لا يزال على المرأة أن تخوضها») ضمن الإطار الكلي لحركة الصراع الطبقي والاجتماعي. ولعل الأهمية القصوى للفيلم، تباع من كونه يأتي ليؤكد تلك الأزمة العميقة التي يعيشها مفهوم ما العائلة والعلاقات الاجتماعية، في مجتمع يطرح على نفسه مهامات «بناء الاشتراكية».

والسؤال الذي يطرحه الفيلم هنا (ثم يحاول أن يجيب عنه بوضوح) هو: هل لا يزال من الضوري أن نعتبر الزواج ضمانة لاحترام والحماية، ضمن إطار مجتمع تقاد المرأة فيه أن تكون كفالةً للرجل في كل الميادين؟ وإذا كان من الطبيعي أن يكون الجواب هنا نفياً، فإن الفيلم لا يقف ضد مؤسسة الزواج، إلا في وضعين: حين يكون الزواج عقبة في وجه استئناف المرأة تدريسها أو تعليمها بغية إعداد نفسها لتكون عضواً فعالاً في المجتمع، وحين يكون الزواج مجرد ضمانة وحماية للمرأة... بدلاً من أن يكون «مؤسسة» لكل من طرفيها الرئيسين دوره الفعال والأساسي والإيجابي فيها. والرفض في الفيلم يأتي من طريق شخصيته الرئيسية: ليلي التي تقود الإضراب حتى نجاحه، مخترقة حاجز الأفكار الرجالية المسبقة، في المصنع، ومريم التي ترفض أن تقود كالتعجب إلى دكان الزوجية. وعلى هذا النحو يقدم لنا الفيلم شخصيتين، تتجز كل منها تحررها بنفسها، وبفضل وضع اجتماعي أتاح لها مثل هذه القدرة على الإنجاز.

وترفض... بل وحتى حين تحاول اللجوء إلى أخيها «المتنور» سياسياً، ويقف هذا ضدّها طالباً منها الرضوخ، تتجاوزه وتعلن رفضاً قاطعاً، من الطبيعي القول إن القانون يقف معها فيه.

مقابل مسيرة مريم، هناك مسيرة ليلي، العاملة المتزوجة، التي تجد لزاماً عليها أن تجابه في المصنع مجموعة من العقبات التي تبدو غير عادلة، إزاء وضع يجعل ليلي والعاملات الآخريات يقمن بتصنيب كامل من العمل. الوضع الذي ينبغي مجابهته، هو الوصاية الذكورية: سيطرة المدير والوكيل أولاً، وأبوبة الرفاق العمال ورفضهم خوض أي نضال تقوده الفتيات أو يحرضن عليه ثانيةً. من هنا يصبح على ليلي ورفاقها أن يخوضن النضال وحدهن ضد سلطتين: سلطة المدير ووكيله، ضمن نطاق الصراع ضد البيروقراطية، وسلطة الرجل ضمن نطاق الصراع ضد التقاليد التي تصر على جعل المرأة دوناً.

لقد اعتمد مخرج الفيلم سيد علي مازيف، أسلوباً سينمائياً غاية في البساطة والشعبية لإنجاز «ليلي وأخواتها»... فهو أدرك منذ البداية أن مثل هذا الفيلم سي فقد مبررات وجوده إن لم يصل إلى المعنين (أو المعنيات) أنفسهم. وهذه البساطة والشعبية جعلتا للفيلم طابعاً تعليمياً بيادغوجياً (ديداكتيك)، يوضح تماماً ذلك التناقض القائم بين مجتمع يتبع للمرأة أن تعمل وتدرس، لكنه لا يزال يرفض ما ينبغي أن يواكب هذا، من إعادة بناء مفاهيم العائلة والعلاقات الاجتماعية. الفيلم يوضح

إن البساطة التي تحرّك بها الفيلم، ووضوّحه، جعلاه قادرًا على أن يطرح قضية المرأة بأسلوب هادئ قادر على الوصول إلى المعنيات بها... وأيضاً إلى المعنيين (الذين لم يعدوا من ينطق باسمهم وبهاجم الفيلم معتبراً إياه «خطرًا على الأخلاق العامة»). والفيلم، في طرحه قضية المرأة، بدا إلى حد كبير، نموذجاً لسينما شعبية تحريضية وتعلّيمية، يحتاج إليها الجمهور في البلدان النامية احتياجاً كبيراً، كعنصر مساعد على اكتسابه وعيًا متجددًا وحاصلًا بقضاياها، هذه القضايا التي تجسّد هنا مسألة علاقة المجتمع بالمرأة التي تساهم في صنعه، ويُتمنى لو لا يعترف بهذه !!

﴿لَيْهُ يَا بِنْفَسِجُ؟﴾

١٢٠ د. (اللوان)	(١٩٩٣)
رضاون الكاشف	إخراج:
قصة وسيناريو: رضاون الكاشف، سامي السيوبي	حوار:
سامي السيوبي	تصوير:
رمسيس مرزوق	موسيقى:
ياسر عبد الرحمن	تمثيل: فاروق الفيشاوي، لوسني، نجاح الموجي

بين القاهرة وروتردام وباريis في عام تحقيقه وعرضه الأولى، حاز فيلم رضوان الكاشف الأول هذا ثلاث جوائز بارزة، وكشف للجمهور مخرجاً مميازاً قادرًا على صياغة شاعرية الحزن بشكل لم تعهده السينما

على الرغم من أن الفيلم لا يمكن اعتباره من الأفلام المهمة على الصعيد الفني أو السينمائي، فبساطته المقتربة أحياناً من التبسيطية تحول دون هذا، وتعليميته الشعبية تمنعه من أن يكون أكثر اقتراباً من تعقد الفن وتركيبيته، على الرغم من هذا يمكن اعتبار «ليلي وأخواتها» واحداً من الأفلام الفعالة والمجدبة بالنسبة إلى السينما الجزائرية. من هنا أهمية الإشارة إلى الشكل الفني الذي اتبّعه الفيلم:

فهو أولاً، سار على خطوات حبكة روائية بسيطة وواضحة رغم تداخل أحداها وشخصياتها.

وهو، ثانياً، قدم هذه الحبكة من طريق تمثيل بسيط وهادئ لامغالاة فيه ولا افتعال، فبدت الشخصيات متamasكة، واقعية وإن وسمها المخرج بشيء من الكاريكاتورية.

وهو، ثالثاً، استخدم تصويراً واضحاً
مباشراً، ولقطات طويلة وموسيقى شعبية،
وأعطى مجالاً واسعاً لتحرك بعض المشاهد
والشخصيات التقليدية. ولعل هذا كله، هو
الذى يدفع للفيلم ضعفاً في تركيبه الدرامي،
وشيشاً من «السود والبياض» في التعامل
مع الأمور، وشيشاً من الميكانيكية في بعض
مشاهده (ولا سيئما مشهد التحرير على
الإضراب في المصانع، وهو مشهد أتى شبهاً
بعض ما تزخر به السينما الصينية، من مشاهد
يبدو فيها الصراع، وكأنه نزاع بين الخير
والشر).

السؤال الذي يتوجب علينا أن نطرحه على
رسوان الكاشف نفسه، مخرج فيلم «لية يا
بنفسج؟»، وبعد ذلك على كل أولئك المبدعين
العرب الذين يسابقون الزمن السميكة والموت
البطيء، ليخرجوا من صلب همومهم، وهموم
مجتمعاتهم، أعمالاً تبهر كالبنفسج؟

فيلم «لَيْهَا يَا بِنْفَسْجُ؟» فيلم حزين. ونادرًا ما اتسم عمل سينمائي عربي بمقدار الحزن الذي ينضح به فيلم رضوان الكاشف. والمخرج لا يحاول أن يخفى مصدر حزنه: إنه الإحباط الذي يعيشه أبناء أجيال أقبلوا على الحياة وهو مفعمون بالأمل، لكن هذا الأمل سرعان ما تبدى سراباً، وسرعان ما ماختب الأحلام واستحال كل مشروع للخروج محاولة للضياع أو الموت. وما موت علي بوبي رابع الأصدقاء الذي لا نراه إلا في اللحظات الأخيرة من الفيلم، سوى المؤشر الوحيد إلى اتجاه الريح. والحال أن علي بوبي هو الشخصية الرئيسية في «لَيْهَا يَا بِنْفَسْجُ؟»، يتجلّى في غيابه أكثر مما في حضوره.

فهذا الهمامي الذي عرف كيف «يخرج من الحارة» باكراً، غداً المثال والأسطورة بالنسبة إلى رفقاء، وغدت قصة نجاحه أملهم الوحيد. ومن هنا نراه يطالعنا، عبر غيابه الجسدي وحضوره الأسطوري، منذ لحظات الفيلم الأولى. وبالنسبة إلى أصدقائه الثلاثة أحمد فاروق الفيشاوي) وعباس (نجاح الموجي) وسيد (أشرف عبد الباقى)، لا يأس أن يظل كل شيء موجلاً، ولا يأس من الغوص في الألاغيب ومتاورات الحياة اليومية، ريشما

العربية من قبل... ومنذ البداية ظهر واضحاً أن «لية يا بنفسج؟» هو أيضاً تحية غير مباشرة إلى أدب السينيارات في مصر بمناخاته وعوالمه. اللقطة الأولى في الفيلم تبدو في حد ذاتها وللحيلة الأولى، أقل لقطات الفيلم جمالاً، من الناحية التكوينية. فالديكور رمل صحراوي كأنه بلا نهاية، وهناك شيء من الحرارة المتبعة يخيّم على المكان. والأشخاص الثلاثة الذين يشغلون حيزاً من ذلك الديكور الصحراوي الأجرد، ينظرون إلى اللامكان، ويعزفون على آلاتهم الموسيقية دون أن يعبأوا بما إذا كان ثمة جمهور يستمع إليهم. والحقيقة أن ليس ثمة جمهور في هذا المكان الصحراوي، ولو اقتربت الكاميرا من وجوه العازفين للاحظت تناقضًا كبيراً بين التعبيرات التي تحملها سمات هذه الوجوه، وبين إيقاع العزف نفسه. فالعزف يستمد إلى عالم مرح لا شك فيه، وإلى رغبة في العيش ومواصلة الحياة رغم كل شيء. أما سمات الوجه فتنتهي إلى الديكور الصحراوي وخواصه وحرارته القاتلة. فهل ننطلق من هنا لنقل استطراداً إنه ندر لفيلم أن حمل مشهد الأخير كل هذه الدلالات التي تربطه بعنوانه؟ وبكلمات أخرى: إن حمله كل ذلك الحزن والأسى الذي ينبئ من مطلع أغنية صالح عبد الحي المعروفة: «لية يا بنفسج بتبعج وأنت زهر حزين؟».

هذا السؤال الذي يطرحه صالح عبد الحي،
مغني الثلاثاء الشهير، على البنفسج، أوليس
هو هو الذي يطرحه الفيلم على شخصياته
الرئيسية الثلاث؟ واستطراداً، أوليس هو هو

حول موضوعه هذا، يبني رضوان الكافش مناخاً تمثله حارة، هي أقرب إلى حارة «الكبيت كات» كما رسماها داود عبد السيد منطلاقاً من «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، منها إلى حارات نجيب محفوظ أو صلاح أبو سيف، فالحارة هنا هي العالم المغلق، العالم/ الرمز، الذي تسير فيه الحياة بيته ورتابة من دون أي أمل بحدوث أي تغيير في أو من الداخل. الأمل الوحيد يكمن في الخروج من هذا العالم - مثلما هو حال الشاب والفتاة الراغبين بدورهما في الخروج من حارة «سلطان المدينة» التونسية كما صورها المنصف ذوي.

أمام استحالة تغيير الداخل استحالة
نهاية وقاطعة إذا صدقنا رضوان الكاشف
والمنصف ذويب وداود عبد السيد؛ أمام
الرتابة المطلقة لهذا العالم الصغير / العالم
الرمز كما قلنا، تصبح كل الأمال منصبة على
رهان الخروج. ولأن الخروج يرتبط بأسطورة
النجاح كما مثلها - وسرى لاحقاً درجة زيف
هذا المثال - علي بوبي، يعيش أصدقاء «ليه
يا بنفسج؟» الثلاثة في حلم الخروج، خالقين
في انتظار ذلك نوعاً من التضامن بينهم وبين
العديد من الشخصيات الهامشية الأخرى؛
وكل الشخصيات في «ليه يا بنفسج؟» هامشية
على أي حال. وهذا التضامن ينطلق من
خوف مشترك بين الأصدقاء الشبان، من أن
يؤول مصيرهم إلى ما آل إلى مصر النماذج
المطروحة أمامهم: عيد الذي انتهت أحلامه
في أن يصبح مغنية ذات يوم، فتبه نهائياً إلى

يتيسر لكل منهم سبيل أن يكون علي بوببي
جديداً، ليصبح بدوره أسطورة النجاح عبر
الخروج من المحارة، من حياة المؤس والهامش،
ومن رتابة اليومي.

هذا هو الإطار الأسطوري الذي يضع فيه رضوان الكاشف شخصياته، ويحركها ببطء في تصادم علاقتها. يحركها في اليومي، وكل منها يتطلع إلى الأسطوري، إلى حكاية النجاح المقبلة. ولأن رسم اليومي الريتيب الذي لن يخرقه سوى الخروج، هو المحور الأساسي للفيلم «لبيه يا بنفسج؟» كان من المستحيل رسم حكاية تمفصل الفيلم. فوجود حكاية هنا، لا يستقيم مع هامشية الأصدقاء. فالشرط الأساسي للهامشية خلوُّها من المفاجآت، من الحكايات. ومن هنا لم يكن غريباً أن يعلن رضوان الكاشف تأثره بكتاب السينيارات في مصر، فيهدىهم فيلمه. فهو لاءٌ، من إبراهيم أصلان إلى محمد البساطي، ومن سعيد الكفراوي إلى يحيى عبد الله مروراً ببهاء طاهر وغيره، صنعوا أدباً يقف ضد الحكاية، أدب مناخ، أدب الانتظار ورتابة الحياة والتصادم بين الشخصيات وبين الواقع والأحلام، تصادماً يمنع حدوث أي تبدل أساسي، ولو على صعيد التحول السيكولوجي للشخصيات. ما أرادوا هذا الأدب قوله، وما يسعى رضوان الكاشف ومشاركه في كتابة السيناريو والحووار سامي السيد قوله، إنما هو هذا اليومي الذي يتكرر إلى ما لا نهاية، مع وعد دائم بالغیر وتجدد الأمل رغم كل ضروب الإحباط. فهل نحن بعيدين جداً من المتظر، من دون أن يأتي أبداً؟

إليه حلماً يرتبط بحلم الخروج المستحيل. «فتاة القصر» وعلي بوبى، هما نقطتا الأمل بالنسبة إلى أحمد. وأحمد هو محظوظ أمل لوسى ونادية، ونادية محور غرام عباس وفواز. هذه الأزدواجية التي تطالعنا في كل لحظة من لحظات الفيلم، تطالعنا كذلك في التصرفات: نادية تساعد أحمد على سرقة الحمار من فواز، بعدما كانت تواطأت مع فواز على سرقته! ثم تساعد عباس على سرقة العربية. وسيد يُطرد من المختبر الذي يعمل فيه بعد انكشاف سرقته للأرانب ليأكلها مع أصدقائه.

هذا التكرار للتصرفات، مع تحميلاها في كل مرة دلالة مختلفة تماماً عن دلالتها الأولى، هو الذي يعطي لهذا الفيلم جزءاً من جدته وظرفه. ففي عالم الحارة الرمزية هذا، يجب أن تنتظم الأحداث الصغيرة في توالد تصاعدي، وفي تشابه – ولكن في اختلاف من ناحية المنظور والنتيجة – بعضها مع بعض، وذلك بهدف ضرب البعد الوعظي الذي يفترض به أن يستدعي على الدوام رد فعل واحداً: فالسرقة مدانة أساساً، من الناحية الأخلاقية. ولكن المسألة تصط冤 بالنسبية حين نظر إليها انطلاقاً من فاعلها أو الغاية المتداخة منها.

قد لا تكون هذه كلها، في نهاية الأمر، سوى تفاصيل صغيرة. ولكن في فيلم مثل «ليه يا بنفسج؟» تصبح التفاصيل الصغيرة هي الأساس، لأنها التراكم الذي يقود إلى الموقف النهائي، الموقف الذي يصبح تكثيفاً لكل ما سبق. فحين تصل أحلام الأصدقاء إلى ذروتها،

أنه ضرير، وتحلت عنه زوجته لتتزوج جاره؛ ومسعود، سائق العربة الذي تحطم أحلامه في أن يكون أباً، لذلك راح يعتصر حزنه وخواص حياته كلها وهو يراقب أطفاله يموتون واحداً بعد الآخر.

ونسجل لرضوان الكاشف في مجال رسمه للشخصيات، أنه عرف كيف يوجد لكل شخصية معاذلاً: نادية لوسى عاشت فترة مع سارق الحمير، فواز، لتقع بعد ذلك في حب أحمد. لكنه يصدها فتتزوج صديقه عباس كي تظل قريبة منه، ثم تسرق مع هذا الأخير العربية التي وضعها أحمد في تصرف أصدقائه وعيشهم المشترك، وكان ورثها من عمته. فبالنسبة إلى الهاشبيين، لا يجوز لأحد أن يمتلك شيئاً بمفرده. لكن عباس المتسرع وغير قادر على انتظار تحقق حلم الخروج إلى النهاية، يحاول أن يخرق قواعد اللعبة ثم يعود دون أمل بأحمد، في الوقت الذي يعيش صديقه سيد علي حلم الزواج منها.



ولئن كان علي بوبى يمثل بالنسبة إلى أصدقائه حلم الخروج، فإن «فتاة القصر» التي لا نراها إلا عبر أحلام أحمد تمثل أيضاً بالنسبة

في هذا المشهد الذي كان يفترض به أن يكون مفتاح الفيلم.

«مئة يوم لوجه واحد»

(١٩٧٢)

كريستيان غازى	إخراج:
كريستيان غازى	قصة وسيناريو:
غسان هارون، يوسف عتر	تصوير:
من أعمال شنو كهاوزن	موسيقى:
شمثيل: مادونا غازى، ريمون جباره، ميشلين ضبو	

كان كريستيان غازي يعتبر نفسه، بكل
وضوح، ماركسياً لينينياً «يُنتمي» إلى أكثر
نيارات اليسار المتطرف تطرفاً ووضحاً،
ما يجعله ينفي عن نفسه دائمًا صفة الانتماء
اللطائفي. وهو كان في الأصل شاعرًا، يكتب
شعره بالفرنسية وينشره في المجالات الطبيعية
الأدبية مترجمًا إلى العربية أواخر سنوات
الخمسين وأوائل ستينيات القرن.

وهو خاض، أيضاً، المسرح اللبناني
ممثلاً ومساهماً في أكثر المسرحيات طليعية.
وهو إذ شعر ذات يوم أن هذا كله ضيق عليه
وعلى القضايا التي يحملها ويريد التعبير
عنها، التفت ليجد في السينما سلاحاً نضالياً
جديداً. ما جعله، حقاً، أول مثقف لبناني يلتفت
إلى السينما ويحاول ممارستها كفعل ثقافي
نهضالي، وليس كمهمة جماهيرية.

طبعاً كان الوصول إلى «الجماهير العربية» هدفاً له، بل كان حلماً... لكنه كان

وتکاد تختبر لدیهم رغبة الخروج للسیر على
منوال علي بوبی، يعود الأخير إلى الحارة،
ولكن ليس عودة المتصر، بل عودة المهزوم.
يعود وقد أصيّب بطلاقة رصاصن تقضي عليه،
ووسط حزن أصدقاء وذهولهم.

وهكذا، خلال أقل من دقيقةين ينسف رضوان الكاشف الأساس الذي انبثت عليه أحلام الأصدقاء. فما هو النجاح الذي حققه علي بوبي؟ لقد كشفته اللحظات الأخيرة لنا مجرد لص، خرج من عالم السرقات الداخلية الصغيرة، غير المؤذية في نهاية الأمر والتي يمارسها فواز أو سيد أو عباس، أو أي فرد آخر من أفراد الحرارة، إلى عالم السرقات الكبيرة التي إن فشلت يُقتل القائم بها ويعتبر خارجاً على القانون، وإن نجحت يصبح صاحبها من رجال الأعمال وسادة المقاولات. وحالة علي بوبي تقول لنا إن النجاح استثناء، مجرد استثناء لللقاءدة.

هذا هو الخط الذي رسم عليه رضوان الكاشف فيلمه الأول، هو الذي درس الفلسفة والسينما وعمل كمساعد مخرج في أكثر من عشرين فيلماً، قبل أن يخوض هنا تجربته الأولى فيكشف عن حساسية وأناقة في رسم المناخ، وعن مقدرة تفوق المتوسط في التعامل مع ممثليه، علمًاً أن معظمهم يعتبر نجمًا في القاهرة، ومعروف كم أن التعامل مع النجوم صعبًا وعن إدراك للعبة التصعيد في الفيلم حتى لحظة التوتر الأخيرة، حتى وإن كان أداء شوقي شامخًا، وانفعالية أصدقائه المتألقين من حوله، حطمت وتيرة التصعيد

ذلك العين من الراحلة مادونا غازى (زوجة كريستيان) إلى ريمون جباره ومن جلال خوري إلى صلاح مخللاتي وميشلين ضو.

من الصعب اليوم، أن نلخص ما «يحدث» في هذا الفيلم الذي يكاد لا يحدث فيه شيء! فهو أشبه بفن «الهابتنغ» حيث الحوارات والمواقوف والعلاقات بين الشخصيات هي الأساس، من دون حركة. باختصار شديد هو فيلم أفكار.

ولعل في تلخيص الناقد الراحل سمير نصري له، إنصافاً ما، إذ يقول: «ينطلق كريستيان غازى من القضية الفلسطينية ليصل إلى الإنسان (الرجل) العربي ذي المئة وجه. ينكلم عن صراع الطبقات وتحركات الجماهير، عن الفنان والشورة عن اللامبالاة والحيرة. الحق والباطل، الموت والحياة. الصدقة والحب والخوف. فيلم «مئة وجه ليوم واحد» هو كل هذا... فيظهر الفيلم وكأنه حصيلة للوضع السياسي والاقتصادي العربي».

وانطلاقاً من هذا الوصف الصائب يمكننا أن نشير إلى أن مصير هذا الفيلم كان عدم النجاح، بل أكثر من هذا: عدم الوصول ولا حتى إلى الطبقة المثقفة التي كان الفيلم يخاطبها ويتحدث عنها.

أما غازى فإنه يتحدث عن فيلمه في ذلك العين قائلاً - وهو يشرح، وإن بشكل موارب، سبب عدم نجاح الفيلم -: «لقد حاولت هنا في هذا الفيلم أن أرسم تناقضات الشعب الفلسطيني في الإطار الأوسع المكون من

يعرف حدود اللعبة، ومن هنا ظل ونتائجاته في إطار نجبوبي حالم.

والنتيجة كريستيان غازى إلى السينما، جاء إثر هزيمة العام ١٩٦٧ حيث كان من المنطقى لـ«ماركسي لينيني» من طبيته أن يجد موضوعه الأول لفيلم سينمائى لدى برتولد بريخت، وهكذا تحولت مسرحية «بنادق الأمم كارار» البطولية إلى فيلم حمل عنوان «الفدائيون» (١٩٦٧)، وحاول غازى من خلاله، وبفضل ميزانية متقدمة وتعاون عدد من الفنانين معه، دون أجور تقريباً، أن يجد بعض التفسير وبعض الأمل وبعض الإصلاح في الواقع العربي بعد هزيمة حزيران/يونيو. لكن هذا الفيلم الأول لم يحقق أي نجاح. بل يكاد لم يسمع به أحد. ومن هنا حين يصار اليه إلى الحديث عن كريستيان غازى كسينائي، ينصب الحديث كله من حول فيلمه الثاني «مئة وجه ليوم واحد» (١٩٧٢) الذي حققه بفضل دعم لا يأس به ناله من مؤسسة السينما السورية التي كانت، في ذلك العين، تحت إشراف حميد مرعي تساهم في تأسيس ما كانت تعتبره «سينما عربية بديلة».

والحقيقة أن مواصفات «مئة يوم لوجه واحد» تتطابق إلى حد كبير، مع تطلعات تلك السينما البديلة: موضوع جدي وإشكالي، لغة سينمائية تحاول أن تكون حديثة، شخصيات تكاد تكون صورة لنماذج من المثقفين العرب، وأسئلة فلسطين والوضع العربي العام لتغليف هذا كله. أما التمثيل فكان من أداء عدد من أبرز وجوه المسرح اللبناني «المثقف» في

السينما كون هذا الشكل من التعبير البشري يحتوي على إمكانات أكبر، ويفس الوقت أصغر، من الأشكال التي سبقتها. وإذا كنت قد اخترت السينما فذلك يعود أيضاً إلى إرادتي في رفض ما أتعجز في السابق في هذا الميدان».

«مارا»

(الوان) د. (لوان) ٧٠ (١٩٨٩)

إخراج: مارون بغدادي
سيناريو وحوار: مارون بغدادي، داتيال بولانجي
تمثيل: ريشار بورنجيه، ماري ترانيتينيان

في العام ١٩٨٨ حقق مارون بغدادي هذا الفيلم الذي عرضته التلفزة الفرنسية وسط الاحتفالات بالذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية. ولم يكن ذلك مصادفة بالطبع، إذ إن الفيلم الذي أُنجز ضمن إطار سلسلة أفلام حملت عنواناً رئيساً هو «ثانياً الثورة» يتحدث عن مارا، أحد أبطال تلك الثورة. عن حياته وتعقيداتها وكيفية انتهاه إلى العمل الشوري ومقتله في نهاية الأمر على يد شارلوت كورداي.

وفي هذا الفيلم خرج مارون بغدادي أخيراً، وللمرة الأولى، من عباءة لبنان وال الحرب اللبنانية، بعد انفلاق طال أمده داخلها. ولكن هل تراه خرج حقاً؟

كان «مارا» فيلماً عن الثورة الفرنسية وعن أحد أبطالها. ولربما كانت المصادفة هي التي جعلت الاختيار يقع على مارون بغدادي

تناقضات الحياة العربية – وبالتالي الحياة الطبقية لمختلف البلدان العربية. فيرأي، إن هذه التجربة كانت على الأغلب مهمة على عدة مستويات، وفي بادئ الأمر، لقد ساعدتني كي أقف على وعي الفلسطيني لنضاله، بصورة أكمل. وساعدتني كي أفهم كم هي عظيمة المعطيات الفنية العربية، دون أن تكون محددة ببنية قائمية، كونها تشكو من غياب بنية تحتية سينمائية ضرورية. ولقد ساعدتني أيضاً كي أفهم مدى عدم استعداد المشاهد العربي للمشاركة، ليس فقط بإعادة النظر في شروطه الحياتية، وأيضاً بصورة رئيسية مدى تخوفه من ضرورة التفكير للتوصيل إلى تظير لا بد منه لواقعه العربي»... وإن يقول كريستيان غازي هذا يضيف، أنه «عاد إلى واقع الإخضاع الجماعي الذي يتعرض العربي له، هو وأبناء وطنه في كل أقطار الحياة العربية والتي ما يهدده من وضع يجره على مواجهة حياة استهلاكية تزداد بصورة مستمرة».

كلام كبير بالطبع. وكلام سيبدو لمن يشاهد الفيلم، بعيداً عنه جداً، من خارجه. بل ربما سيبدو الأمر أن المتفجر سيكون عاجزاً عن فهم أي شيء من مقاصد الفيلم وتطلعاته، إن هو لم يقرأ ما يقوله عنه مخرجه. أو حتى الناقد سمير نصري.

أما بالنسبة إلى كريستيان غازي نفسه فإنه أعلن بُعيد تحقيق الفيلم أنه ينتمي «بحكم عمرى إلى تيار جديد من السينمائيين، شباباً أو غير شباب كانوا. المهم أنني لا أشعر بأى انتفاء. وعلى نقيس ذلك أعتقد أنني أتيت إلى

يعني هذا بالطبع أن «مارا» هو مجرد استمرار لـ«حروب صغيرة» (عبر تحقيق مشهده الأخير لما عجزت ثريا عن تحقيقه في «حروب صغيرة»، مثلاً). ومن دون أن يعني أن بغدادي حقن عبر «مارا» فيلماً ذاتياً آخر، هو مؤلفه، بل بالعكس، سيبدو لنا «مارا» فيلماً محققاً تحت الطلب انطلاقاً من حكاية جاهزة سلفاً، عن شخصية حدد لها التاريخ أكثر من صورة ممكنة، وعن ميتاريو كتبه أديب فرنسي معروف، هو دانيال بولانجييه، ليس من شأنه - في أي حال من الأحوال - أن يرضى بأن يكون مجرد ظل سينمائي شاب آت من لبنان همه «أن يعلم الفرنسيين كيف يصنعون فيلماً حقيقياً عن ثورتهم» (وهذا الكلام الأخير ليس من عندنا، بل نقله في شكل يكاد يكون حرفاً، عما قالته صحيفتا لوموند وليراسيون عن الفيلم).

صحيح أن «مارا» هو في المقام الأول، فيلم عن الثورة الفرنسية - وذلك هو مبرر وجوده على الأقل - فيلم يتناول تلك الثورة عبر واحد من أبطالها، عبر «مارا» ابن الشعب البار (كما كان يصفه أولئك الذين أسبغوا على الثورة وتقلباتها آيات البطولة وجعلوا مساواتها جزءاً من ضرورات الحتمية التاريخية)، و«المحرك الأول للإرهاب الشوري القاتل»: (في نظر أولئك الذين وجدوا في مارا كما في روسيير، كما في دانتون، حرجاً تساعدهم على إسقاط حالة قدسية على مواقفهم المعادية للثورة).

لكي يقوم بإخراج الفيلم، كان من الممكن، بالطبع، أن يتم اختيار أي مخرج آخر. والحال إن السلسلة نفسها تتألف من حلقات حققها مخرجون عديدون (معظمهم من أصحاب الأسماء الكبيرة في السينما الفرنسية). ومن هنا فإن الصدفة جعلت «مارا» من نصيب بغدادي. ولكن إذا كان لعبارة «صدفة سعيدة» من دلالة واقعية، فإن هذه الدلالة تبرز بكل زخمها من خلال هذا الاختيار. فإذا كان في وسع المرء أن يدهش أول الأمر قبل مشاهدة الفيلم متسائلاً: «... ولكن ما دخل مارون بغدادي بشنایا الثورة الفرنسية وخفاياها وألغابها مجرميها؟»، فإنه ما إن يشاهد الفيلم ويصل إلى المشهد الأخير منه حتى يجد نفسه قادراً على فهم بعض الأمور في شكل أوضح، حيث سيخلي له وكأن مارون بغدادي، في المشهد الأخير من الفيلم، أعاد ثريا بطلة «حروب صغيرة» وجعلها توجه إلى مارا، وهو في «البانيو» تلك الطعنة التي كان من شأنها أن توجهها إلى طلال في مشهد أخير من «حروب صغيرة».

أول نقل، من ناحية ثانية، إن المشهد الأخير ربما كان حمل جريمة قتل الأب (مارا كاب للثورة تقتله الثائرة الخائنة شارلوت كورداي) طقوسية ظل طلال نفسه يحوم حولها وهو يحاول أن يقنع نفسه وأمه بأن أبيه المخطوف قد مات وانهى في «حروب صغيرة».

ولكن لماذا نركز على هذا في حديثنا عن مارون بغدادي؟ ببساطة لأن قتل الأب وصل هنا إلى بعد طقوسي، يكاد يكون هندسياً. من دون أن

في ممارسة الجنس انطلاقاً من مرکبات نقص جديرة بأن يحللها فرويد بداعي، فيمارس شئي أنواع الشذوذ، وسط أكوام من القاذورات، التي تبدأ بجلده الملتئب المصاب بنوع عصي من الأكزيما، وصولاً إلى هوسه المجنون بالقتل، وفرحة الطاغي أمام الاختراع «الجديد» آنذاك: المقصولة التي يقول ما إن يراها ويطلع على إمكاناتها العجيبة، والابتسامة تعلو شفتيه النهمتين ستنقل بها مئة ألف». أما الطب الذي هو في الأصل وسيلة لشفاء الإنسان من آلامه، فإنه يتحول لدى مارا إلى «مجاز» إلى وسيلة للتخلص من المرض: بالنسبة إليه الشعب مريض ولا يستقيم وضعه إلا بقطعأعضاء فاسدة فيه.

بطل ثوري مارا، لكنه يعيش يومه في خوف دائم - هل تراه يختلف في هذا عن كل أولئك الأبطال الثوريين الذين عرف مارون بغدادي قصصهم أو عايشها؟ - وخوف مارا ليس من أعداء الثورة بل من رفاقه فيها، من «الجبironديين» و«الجبيليين». يعرف مارا أن الثورة تأكل أبناءها. ومارون يعرف هذا بدوره، وبالتحديد منذ صعقه بإعدام سالم ربيع علي (سالمين) في اليمن الديمقراطي، في أواخر السبعينيات من القرن الماضي وهو كان عرف شخصياً خلال زيارة قام بها لليمن عاد منها شديد الحزن (...).

هنا، في هذا السياق بالذات، لا يعود من قبل المصادفة على الإطلاق، أن يتحقق مارون بغدادي كل هذا النجاح في تعاطيه السينمائي مع الثورة الفرنسية. ويبدو فيلمه عنها أكثر

وهنا لا بد من أن نفتح هلالين لنشير، أيضاً إلى أن فكرة تقديم حدث جماعي مهم، عبر شخص يجسد هذا الحدث، طبعت معظم أفلام مارون بغدادي. ومن يعرف بغدادي جيداً يعرف أن هذا المبدأ رافق ليس فقط مسيرته السينمائية، بل أيضاً مسيرته السياسية وربما الحياتية، إذ لم يكن من النادر له أن ينظر إلى الأحداث الكبرى، في آلامها وتقلباتها، عبر مشروع دائم هو شخص يحمل لديه مكان الأب أو الأم أو «الأخ الأكبر».

وننقل هنا هذين الهلالين، لنتنقل إلى مارا نفسه فنلاحظ أن الصورة التي يقدمها دانيال بولانجي ومارون بغدادي لهذا التأثير الشهير، لا تتمي مباشرة إلى أي من الصورتين المعهودتين عن مارا: صورة اليسار المبجلة له، وصورة اليمين المدمرة له.

مارا هنا هو مزيج من الصورتين، بل هو بالأحرى، الصورتان متماهيتان تماماً، وقد عرف صانعاً الفيلم كيف يخرجان بها من كتب التاريخ، إلى هشاشة الحياة. مارا هنا إنسان يحمل تناقضات البشر، عيوبهم وأحزانهم، خوفهم وبطشهم، نفهمهم وتحفظهم. بل، وأكثر من هذا، يحمل إلى حد الإحراج كل تلك القدرة على أن يكون وحشاً وحنيناً في الوقت نفسه. مارا المرسوم هنا، ليس البطل الشوري فقط، بل هو الطفل الذي تربى على «الطبيعة» وصعقه الجنس منذ بداية حياته، وعاش كل نجاحاته، انطلاقاً من خيبيه وإخفاقه المؤكدين: يطرد من الجامعة الفرنسية فيشتري شهادة الدكتوراه في الطب من بريطانيا، يفشل

«مجنون ليلي»

١٩٩٠ د. (اللوان)

الطبّب الوحشي	إخراج:
الطبّب الوحشي	سيناريو:
عن كتاب لأندريه ميكال	
أندريه ميكال، الطبّب الوحشي	حوار:
رامون سواريز	تصوير:
صافي بوتلة	موسيقى:
طارق أكان، نيكول انكا، صافي بوتلة	تمثيل:

لم تكن المرة الأولى التي تنقل فيها إلى الشاشة الكبيرة حكاية ذلك الحب المجنون الذي عاش، منذ عصور ما قبل الإسلام، حتى اليوم، من خلال إشعار قيس بن الملوح، العاشق الموله بابنة عممه ليلي، كما عاش من خلال الأسطورة التي كانت من نصيب هذا الحب. فالحكاية شكلت خلفية أفلام عديدة، منها ما هو عربي ومنها ما هو عالمي أيضاً.

ولعل في إمكاننا أن نذكر في هذا السياق، المخرج الأرمني - الجورجي سيرغاي باردغانوف الذي استلهماها، عن أصل فارسي على الأرجح، في فيلمه «عاشق كريب». ومن دون أن نحصي عدد المرات الذي استلهما الأسطورة فيها عربياً، بشكل مباشر أو غير مباشر، يمكننا أن نؤكد أن الحكاية أفلمت دائماً، ولكنها نادراً ما حققت نجاحاً عندنا، وربما يكمن السبب في أن ما قد يدوّن أسطوريأ رائعاً على الورق، سيفقد جزءاً من أسطوريته (وجماله وبالتالي) إن هو صار صورة على

صدقأ من بقية أفلام سلسلة «ثانياً الثورة». فالحال أن زملاء بغدادي من المخرجين الفرنسيين الذين خاضوا التجربة نفسها كان العهد طال بهم كثيراً، عن حقيقة الثورات وما سيها. بل حتى الذين عرفوا جيداً كيف أن الثورة البولشفية - التي كانت بدورها أملاً كبيراً للشعب والمثقفين - انتهت إلى أكل أبنائها بعضهم بعضاً، فتمكن ستالين من أن يصفي كل رفقاء، يمن فيهم تروتسكي، مؤسس الجيش الأحمر. خلالمحاكمات موسكو، كانوا قد اعتادوا على إلصاق كل شيء بهمجية ستالين نفسه.

أما بغدادي فكانت التجارب الحية التي عاشها بنفسه في شرقه الأوسط (اللذيد) - على حد تعبيره الساخر - مائة في ذهنه، من هنا جاء رسمه لمارا صادقاً حياً، وأشبه بأمثلة سياسية. ولكن لا يتعين علينا هنا أن نعتقد أن مخرجنا اللبناني جعل من فيلمه عن مارا بياناً سياسياً معادياً للثورة. لقد جعله بالأحرى بياناً عن الخيبة. وهذه الخيبة - بالأحرى هذه المرأة التي تعامل بها مارون بغدادي مع رسالة فيلمه - تمثل بالوجه الآخر للميدالية: شارلوت كورداي، الفتاة الثورية الآتية من مدينة «روان» والتي - وإن كان الفيلم يستند إلى الحقيقة التاريخية ليصور لنا إقدامها على قتل مارا في الحمام، وذلك تنفيذاً لخطبة مرسومة سلفاً من قبل مجموعة من المتأمرين - تتحرك في نهاية الأمر انطلاقاً من دوافع شخصية عنوانها الخيبة.

مرضعته منذ الطفولة والتي تصبح الآن صلته الوحيدة بالعالم هو الذي بات يعيش على ذكر ليلي وصورتها.

مهما يكن، لم يكن استقبال النقاد للفيلم حماسياً. ومع هذا كانت الكاتبة المصرية، الراحلة لاحقاً، حسن شاه من بين قلة من نقاد كتبوا بإيجابية عن الفيلم معتبرة إياه «قصيدة شعرية لواحدة من أشهر قصص الغرام في التراث العربي». وكان أجمل ما في الفيلم تقديم المخرج لجو الصحراء برمالها الصفراء الممتدة كالمحيط (...) وكانت لغة الكاميرا من أهم معالم الفيلم، مضيئة ولكن «للأسف فإن كلاً من المصور وواضع الموسيقى ليسا من العرب، كذلك فإن بطلة الفيلم ممثلة غير عربية بدت ضعيفة تماماً وجمالها غربي بارد وتمثيلها أشد بروادة!».

الشاشة، من دون أن يكون ثمة وسيط يستخدم الشاشة ليبدو كما لو أنه هو من يروي الحكاية (كورس على الطريقة اليونانية، أو مجرد راو...). وهذا ما أدركه بارادجانوف الذي عرف من طريق الوسيط كيف يبقى الأسطورة أسطورة حتى في صورتها المباشرة على الشاشة.

الطيب الوحشي لم يلتجأ إلى هذه الاستراتيجية، بل سعى، مثل سابقيه إلى تصوير الأسطورة مباشرة على الشاشة وكأنها حكاية حقيقة تتبع فيها الأشعار مع مجريات الحكاية بشكل يبدو فيه كل من العنصرتين منفصلة عن الآخر. ما أفقد المفترج شعوره بأنه حقاً أمام عمل أسطوري يروي له، وعليه هو أن يعيشه في خياله، تساعده الصورة على ذلك.

ونعرف طبعاً الحكاية التي يرويها لنا المخرج هنا: فقيس يقع منذ طفولته في حب ليلي التي تبادله الشعور نفسه وينظم في جها قصائد غزل تثير غضب أهلها؛ إذ فضح قيس الحب أمام الناس جميعاً وهو أمر ليس مقبولاً في حياة الباذة، ما دفع الأب إلى رفض زواج قيس من ابنته، بل وزوجها إلى آخر. وتزف ليلي رغمماً عنها، ويكتشف قيس ذلك وقد بات يُعرف بالمجنون، فيصييه الذهول ورهيم على وجهه لا يلوى على شيء رافضاً أن يغادر المكان الذي رأى منه الهوادج يحمل ليلي إلى زوجها الغريب. ولكن ذات يوم يهجر المجنون موقعه ويختفي عن أنظار الجميع في الصحراء حيث لا تكتشف مكانه إلا أمينة

«المخدوعون»

١٠٧ د. (أسود وأبيض) (١٩٧٢)

توفيق صالح	إخراج:
توفيق صالح	سيناريو:
غسان كنفاني	قصة:
بهجت حيدر	تصوير:
صلحي الوادي	موسيقى:
محمد خير حلواني،	تمثيل:
عبد الرحمن آل رشى، بسام لطفي	

«... طوال حياتي كنت أعتبر كل فيلم جديد أصنعه، بداية جديدة لأنني أكون قد

في حق القضية. أما صالح، وعلوية على خطاه، فقد سلكا طرقاً أخرى، يهمنا هنا الطريق الذي سلكه الأول حين اتجح في العام ١٩٧٢، بتمويل سوري - كما سيكون حال «كفر قاسم» - هذا الفيلم الذي، بعدما حورب في سوريا نفسها طويلاً ومنع عرضه - على الأقل كما ذكر صالح نفسه في مذكراته وأحاديثه الصحفية - تمكن عاشرها من الوصول إلى مهرجان «كان»، ثم إلى مهرجان «قرطاج» في تونس، حيث كانت له جوائز وتكريمات رفعت اسم مخرجه عالياً، وقالت إن في الإمكان صنع سينما فلسطينية جيدة، لا مجرد شرائط مناضلة تريع ضمير صانعيها.

إن فيلم «المخدوعون» على فقر إنتاجه، والظروف الصعبة التي تحكمت بصنعة مخرجه الذي كان في ذلك الحين متانياً خارج وطنه، وفناناً ملعوناً بكل معنى الكلمة، عرف كيف يكون فيلماً جيداً، مفعماً بالأبعاد الفكرية العميقة والفنية التجديدية، هو الذي عرف كيف يدخل الأدب الفلسطيني إلى السينما، ويقوم جواهر القضية عبر أحداث تجري على بعد مئات الأميال من أرض فلسطين، من دون أن يكون فيه مخيّمات، أو كفاح مسلح، أو مجاهدات بطولية مع «العدو الصهيوني»، أو طبول حرب تقع من هنا أو هناك.

فأحداث «المخدوعون»، كما أحداث القصة الكتفانية التي أخذ عنها، تدور في غالبية زمانها، عند الحدود بين العراق والكويت، في زمن غير محدد تماماً، لكنه غير بعيد من زمن حدوث النكبة التي شردت ملايين الفلسطينيين

تعلمت كثيراً من تجاربي السابقة. لكنني أعتبر «المخدوعون» بداية الوعي السينمائي الحقيقي بالنسبة إليّ، بداية السيطرة على الحرفة، ويا ليتنى حصلت على صناعة الأفلام بعده، فربما عندئذ كنت أنجز ما كنت أحلم به. كان أمامي هدفان: الأول هو أن تكون كل جملة في الفيلم إشارة إلى جانب من جوانب القضية الفلسطينية. والثاني هو أن استخدم «ال فلاش باك» - التراجع الزمني - كبناء أساسى للسرد، ومن أجل «تضليل» هذين الهدفين معاً، كان لا بد من أن استخدم «ال فلاش باك» على نحو مختلف (خاصة وأن) الماضي في سيناريو فيلم «المخدوعون» كان استمراراً للحاضر، لأن المسألة مستمرة، ولذلك كان البناء الدرامي في الفيلم معقداً أو متشابكاً.

قائل هذا الكلام هو، بالطبع، المخرج السينمائي الراحل توفيق صالح، أما الفيلم الذي يتحدث عنه هنا فكان الفيلم قبل الأخير الذي حققه طوال حياته. وهو اقتبسه من قصة طويلة للكاتب الراحل بدوره غسان كتفاني. ونعرف اليوم أن هذا الفيلم، كان إلى جانب «كفر قاسم» للبناني برهان علوية، أول وأآخر فيلمين كبارين حقهما سينمائيون عرب عن فلسطين، قبل أن يقبض الفلسطينيون على سينماهم بأيديهم، ويبذلوا، منذ ثلاثة عقود أفضل الأفلام العربية.

قبل «المخدوعون» و«كفر قاسم»، كان ما يصنع عن فلسطين إما شرائط نضالية سياسية مليئة بالفصاحة التورية والقبضات المرفوعة، وإما شرائط أجنبية تحاول أن تقول كلاماً طيناً

الأوضاع العربية السياسية والاجتماعية، بشكل عام، التي من ناحية جعلت الفلسطينيين يعيشون تلك المأساة المرعبة، بالمعنى الحدثي والمعنى الرمزي في الفيلم والقصة، ومن ناحية ثانية جعلت الحدود بين البلدان العربية عصية على العبور إلى ذلك الحد، فتوقف صالح، وعلى خطى غسان كنفاني، كان يعرف، أولاً وأخيراً، أنه ربما يحقق فيلماً سياسياً، وليس شرطاً عن مغامرة ودراما حياتية وحسب. ومن هنا تطعم الفيلم بقدر كبير من المشاهد السياسية، وبقدر أكبر منه من الحوارات السياسية، التي كان من سوء حظ بعضها - وحظ المتفرجين بالتالي - أن أنت في بعض الأحيان شديدة الخطابية والفصاحة، على غرار بعض اللغة - الخشبية، التي كانت رائجة في تلك الأزمة.

غير أن تلك الحوارات، وحتى الإ觑امات السياسية والأيديولوجية، على كثرتها وتهافتها، لم تقلل على أية حال من قيمة الفيلم وقوته، ولن نقول هنا «جماله» طالما أن ليس من المنطقى الحديث عن «جمال ما...» بالنسبة إلى عمل يروي مثل تلك المأساة المريرة، التي قدّمت هنا بصورة مزدوجة: كمأساة أفراد محذدين كان من سوء حظهم أن وقعوا بين أيدي مهرّب ثرثار ومخادع، ورجال حدود لا تعرف الإنسانية طريقاً إلى قلوبهم، من ناحية، و厰ّاسة شعب بكلامله، هو الشعب الفلسطيني الذي كان يلقى، في تلك السنوات - السبعينيات - كل أنواع التعاطف السياسي والإنساني. ييد أن ما يتعين لفت النظر

خارج ديارهم، وأدت بهم إلى مخيمات اللجوء، مجبرة كثراً منهم على البحث عن مصادر رزق. وفي زمن أحداث الفيلم، كانت الكويت عند بداية فورتها النفطية تمثل مصدراً للرزق بالنسبة إلى عشرات ألف الفلسطينيين، غير أن الحصول على سمة دخول إليها والوصول إليها لم يكونا بالأمر البسيط في ذلك الحين. ومن هنا راجت تجارة تهريب العمال والأفراد عموماً، عبر الحدود العراقية. وشخصيات الفيلم هم ثلاثة من أولئك العمال وجدوا أن الحل الأفضل للتسلل إلى الكويت، انطلاقاً من العراق، هو اختباورهم داخل صهريج فارغ من تلك التي كانت تتنقل بين العراق والكويت. وكان سائق الصهريج هو المهرّب، الذي سهل لهم الأمر، مقابل مبالغ مالية، شرط لا يتبعه أحد إلى وجودهم في الصهريج.

وريما يعرف كثر من القراء هنا بقية الأحداث: خلال تلك الرحلة التي تجري وسط طقس ملتهب في عز الصيف الصحراوى، يتوقف الصهريج طويلاً - بل أكثر كثيراً مما ينبغي - عند نقطة الحدود، حيث يغوص السائق في حديث سخيف مسهب مع المفتشين ورجال الجمارك، في وقت يتلذّзи فيه العمال المهرّبون داخل الصهريج ليتهيي الأمر بموتهم دون أن يتتبّع اليهم أحد.

طبعاً، لم يكن السيناريو مجرد سرد خطيٍّ لذلك الحادث الدرامي، بل قطعه مشاهد عدة تستعيد ذكريات هؤلاء المهرّبين، وشظف عيشهم، مع التفاتات ذكية وذات دلالة إلى

أما على صعيد الموضوع، فإن الأمر يفرض علينا أن نشير إلى إنسانيته وأهميته، حيث إن موضوعه، المتعلق في جانب جوهرى منه، بقضية العمال المهاجرين التي سوف تتفجر أكثر وأكثر خلال الأزمان التالية، كان لا يزال جنيناً حتى ذلك الحين، وهو لاحقاً سوف يشكل موضوعاً لعشرات الأفلام.

وليس هذا فقط، بل إن فرصة - كثيرة - فيُipsis للمرأتين كي يتحدثوا ذات يوم، بعد نحو عقدين من عرض «المخدوعون» عن كيف أن الحياة نفسها تحاكي الفن أحياناً، بقدر ما أو بأكثر ما يحاكي الفن الحياة. فعند نهاية سنوات الثمانين، جاءت أخبار باشة من عند الجهد الصعب والقاسية والخاضعة لمراقبة شديدة، الواقعه بين المكسيك والولايات المتحدة، لتحدث عن حادثة مروعة مشابهة لتلك التي بني عليها فيلم «المخدوعون» وقصته «رجال في الشمس» التي اقتبس الفيلم منها: توقف قطار يقل عربة صهريج، في الحر اللاهب عند نقطة التفتيش لساعات طويلة تأخرت بفعل حرار سخيف ومسهب راح يذور بين طاقم القطار ورجال التفتيش والجمارك، من دون أن يدرى هؤلاء - أو لعلهم كانوا يدرؤن - أن ثمة في عربة الصهريج أكثر من ستين عاملاً مكسيكيًّا باشأ، كانوا يحاولون التسلل، بتلك الطريقة، مختبئين داخل العربة. فانتهى الأمر باختناقهم وموتهم جميعاً، تحت وقع حرارة الجو، وفساد الهواء وتركمهم داخل العربة من دون أن يجرؤ أي منهم على

إليه هنا، من دون مواربة أن «المخدوعون»، وكذلك «كفر قاسم» من بعده، لشن حاز كل منها بدوره، على قسط لا يأس به من ذلك التعاطف السياسي المسبق الذي نشير إليه هنا، ما ساهم في استقباله، فإن الفيلمين تمكناً في الوقت نفسه من الحصول على إعجاب وتجنيد عدد لا يأس به من النقاد الذين لم يكن الواحد منهم قد اعتاد أن يستقبل السينما المناضلة الفلسطينية، دون قيد أو شرط، كما على إقبال جمهور رأى أخيراً أن «سينما فلسطينية حقيقة قد ولدت».

بعد هذين الفيلمين، ولا سيما بعد «المخدوعون»، صارت السينما الفلسطينية شيئاً مختلفاً كلياً عما اعتادت أن تكونه، حتى ولو أن ما يمكن ملاحظته - وأشارنا إليه أعلاه على أية حال - كان أن هذه السينما تحولت من «عربية» وأمية، إلى فلسطينية خالصة. ومهما يكن من أمر هنا، لا بد من الإشارة إلى أن توفيق صالح نفسه، حين حقق «المخدوعون» لم يتحقق كمصري. فهو، على رغم مصراته، بل إسكندرانيته الخالصة، اعتبر نفسه طوال حياته مرتبطاً بفلسطين وقضيتها، سياسياً وفكرياً، ارتباطه بها من ناحية القرابة والزواج أيضاً. ثم إن الفيلم نفسه مأخوذ عن قصة لواحد من أكثر الكتاب الفلسطينيين فلسطينية، غسان كنفاني، الذي اغتالته الاستخبارات الإسرائيلية، للأسف، في لبنان في العام نفسه الذي حقق فيه الفيلم، فلم يقيض له - على حد علمنا - أن يشاهد عرضه مكتملأ له.

مصر / القاهرة. على في بداية الفيلم يعلم كاتباً في مجزرة في روض الفرج، لكن طموحه يتعدى ذلك العمل: طموحه أن يصبح ممثلاً.

صحيح أنه كان في إمكانه أن يُشعّب هذه الهواية من خلال عمله مع فرقة هواة في القاهرة، غير أنه كان يدرك في مديته أن ما هو متاح له ضئيل: قناع فرانشتين المضحك في أحسن الأحوال. إنه يوماً بعد يوم يرتدى هذا القناع ليجد نفسه سخيفاً هزلياً واقفاً أمام آفاق محدودة. من هنا فإن الحلم الباريسي لديه مرتبط بهوايته، لا بعمله، تماماً كما كان الحلم الأمريكي بالنسبة إلى يحيى في «إسكندرية ليه؟». وربما يكون علينا أن نلاحظ هنا أن خيبة يحيى التي تطالعه منذ اللحظة التي تصل فيها سفينة هجرته إلى محاذاته تمثال الحرية عند مدخل نيويورك البحري. تكاد تكون الخلفية المنطقية لما سيؤول إليه وضع علي في تعامله مع باريس.

غير أن الغاية الفنية والموضوعية تختلف بين الحالين، وبخاصة أن علي لم يذهب إلى باريس ليتعلم فن السينما أو التمثيل، بل ليمارس، معتقداً أنه في المدينة الجديدة، سيجد نفسه أو يغير ذاته. فالواضح تماماً هو أن الغاية الأساس لعلي هي إحداث هذا التغيير. وهو لthen كان اعتقاد أول الأمر أن مجرد تبديل المدينة التي يعيش فيها كان لإحداث ذلك التغيير في ذاته، فإن الفيلم كله مبني على يقول لنا إن التغيير حصل بالفعل، ولكن ليس بفضل المدينة الجديدة، بل لأن هذه المدينة لم تبدُ له مختلفة أبداً عن مدنته القديمة. المشكلة

طرق ميدان تلك العربية التي تحولت بذلك إلى قبر جماعي مريع؟

«المدينة»

(١٩٩٩) د. (اللوان) ٩٦

إخراج: يسري نصر الله
سيناريو: يسري نصر الله، ناصر عبد الرحمن
تصوير: سمير بهزان
موسيقى: تامر كروان
تمثيل: باسم سمرة، رشدي زم، عبلة كامل

في «المدينة» يضعنا يسري نصر الله، منذ البداية أمام حال تبدو لنا شديدة الكلاسيكية، شاب مصرى يحلم بالهجرة إلى الخارج. ونحن بالطبع نعلم أن هذه الحال حال الملايين من الشباب المصريين وغير المصريين. لكن بطل «المدينة» يختلف عن الكثير من هؤلاء، أولاً من ناحية أساسية؛ وثانياً، من نواحٍ تفصيلية بعد ذلك. الناحية الأساسية هي الغاية من الهجرة. أما النواحي التفصيلية فتتلخص في اختياره باريس، دون أمريكا ودول المهاجر المريحة الأخرى... وكذلك في علاقته مع مدنته التي يعيش فيها أول الأمر: القاهرة.

بالنسبة إلى الغاية من الهجرة يبدو علي شبهاً بـ يحيى (الشخصية الرئيسية في فيلم «إسكندرية ليه؟» ليوسف شاهين) فهو لا يهاجر لكي يجمع ثورة كما هو حال كل المهاجرين تقريباً، بل لكي يحقق ذاته ويعزّزها في لعبة فن التمثيل التي تبدو عصبية عليه في

كان الحديث عن إلغائها، يعتبر هرطقة قبل عقدين من السنوات حين كان البحث عن الهوية والارتباط بالذاكرة غاية الغايات. وهذا الإلغاء الذي يقدمه لنا يسري نصر الله هكذا ببساطة ودون أدنى مراارة، كان من شأن غيره أن يتصوره عبر كثیر من الحنين والاشتياق. لكن هذا ليس شأن صاحب «مرسيدس» الذي يرى ضرورة أن تعيش مع عالمنا، فإذا عجزنا عن تغييره فالأجدر بنا أن نغير أنفسنا. وتغيير أنفسنا يفترض بنا أن ننزع القناع الذي وضعناه على وجوهنا وعلى أرواحنا، لنربع في صناعة حقيقتنا عراة أيضاً، تماماً مثل بطل فيلم «باريس/ تكساس» لفيم فندرز، الذي يطلع لنا في أول الفيلم من اللامكان؛ من العدم.

وهنا يمكن تصور أن يسري نصر الله إنما شاء، بشكل موارب أو غير واع، أن يرسم صورة ذلك البطل؛ ليس حين وصل إلى تحولاته، بل خلال حدوث تلك التحولات لديه. من هنا يبدو لنا على كأول الأبطال وكمجده البشرية في عريه في نسيانه. وهذا الواقع هو الذي يجعل يسري نصر الله يقدم آخر مشاهد الفيلم خالية من أي شعور بالإحباط أو المراارة. إذ، على الرغم من كل شيء، تمكن علي من تحقيق هدفه، بل بشكل أعمق وأقوى مما كان يرغب.

يبني يسري نصر الله فيلمه على شكل مقطوعة موسيقية ذات ثلاث حركات، متفاوتة الطول الزمني، إنما متساوية في أهميتها بالنسبة إلى موضوع الفيلم. ولكن على عكس ما يحدث في السيموفونيات ذات الطابع الرومانسي الدرامي (لدى بيتهوفن أو برليوز

ليست جغرافية، بل هي تنبع من الداخل، من الذات. ولعلنا لا نبتعد عن الفيلم إن نحن قلنا إن علي دفع غالياً ثمن هذا الاستنتاج، لكنه خرج منه بكسب كبير: تخلص من هويته ومن ذاكرته، ليولد من جديد ابناً لـ «هنا» و«الآن».

وعندما يحصل له هذا، لا يعود بهم أين يعيش: في القاهرة أو في باريس. وتكون عودته إلى القاهرة أمراً طبيعياً، لا علاقة له بأي حنين أو ارتباط، بحيث إن أمثلة الفيلم – إذا كان لنا أن نتحدث عن أمثلة – تقول إن التغيير هو في الداخل لا في الخارج، لأن الخارج متشابه رتيب. عندما يعود علي إلى القاهرة سيعيشها من جديد في علاقة متتجدة كوليد خرج من رحم أمه مقلباً على الحياة مستمتعاً بها.

في هذا الإطار يلفت النظر أول الأمر عنوان الفيلم. فيسري نصر الله حين اختار هذا العنوان «المدينة» مع آل التعريف، وحدد بين المدن وألغى المفاضلة، ثم جعل للمدينة، آية مدينة، وظيفة محددة لعلها ترتبط بزمن العولمة، حيث تتضامل أهمية الفرد وعلاقته بنفسه. المسألة تبدأ من هنا: من حيث يمكن للفرد أن ينجز ذاته في معزل عمّا يكتبه تاريخياً أو جغرافياً.

ومن المهم هنا أن نقرأ التوازي الذي أقامه يسري نصر الله بين التغيرات التي تطرأ على المدينة فيزيائياً (على القاهرة كما على باريس في الوقت نفسه) وبين التغيرات التي تطرأ على علي خلال الرحلة التي تقوده من القاهرة إلى باريس، ثم من باريس إلى القاهرة: إنها تغيرات ترتبط باللغاء سمات وملامح

اختياراته العديدة. وحين يصوّره نصر الله في لقطات عامة مع الآخرين، مع أهله، مع أصدقائه، مع حبيبته، يبدو لنا رحيله أمراً لا مفر منه. ذلك لأن الكاميرا تكشف كم أن علاقاته مع الخارج مزيفة فعلياً لا تشبه أبداً ما يعتقد أنه الآخرون فيه، ما ينتظرون منه. وهو لذلك عليه أن يختار بين أن يخونهم لكي يكون، وبين أن يخون نفسه ليصبح جزءاً منهم، يصبح مثلهم». بحسب ناقدة كتبت عن الفيلم تستنتج من هذا أن علي لم يقرر الرحيل لكي يهرب بل لكي يعود، وأن المرحلة الباريسية كانت بالنسبة إليه مطهراً لا بد له من عبوره قبل الوصول إلى المكان الأصعب والأجمل بالذات.

إذاً منذ الحركة الأولى يتضح لنا أن الرحلة التي سيقوم بها على إنما هي رحلة البحث عن الذات. ومن هنا فإن تبديل المكان - المدينة - لا يعود مسألة جغرافية، بل تاريخية. فعلي لكي يكتشف نفسه في علاقتها المجردة مع مديتها كان لا بد له من أن يغيب، ومن أن يقع في «الكوما»، في الغيوبية، عضوياً وبشكل حقيقي.

هذا الواقع في الغياب/ الغيوبية، هو الذي يشكل محور الحركة الثانية، وتدور أحداث الحركة في باريس التي يصلها على مفعماً بالأمل، لكنه سرعان ما يشعر أنها تخونه. صحيح أن هذا القسم الذي يشغل ثلث زمن الفيلم يبدو سينمائياً، الأضعف، وبخاصة أنه يحتوي مواقع ومشاهد وعديداً من الشخصيات، سبق أن رأينا مثيلاً لها في العديد من أفلام المغاربة الذين يعيشون في فرنسا.

أو حتى ماهلاً) حيث يكون التصعيد وقفاً على الحركة الأخيرة في لعبة «برستو» و«كريشندو» مدوخة، يبدو لنا بناء نصر الله لفيلمه أقرب إلى بناء «الكونشرتو غروسو» حيث لا قفزات درامية، بل انسىاب متكرر، يظل البطل فيه، عند مستوى متواصل من التفاعل مع ما حوله، في حركة شد وجذب تشبه حركات أمواج البحر التي كان كبار مؤلفي «الكونشرتو غروسو» يستمدون منها إيقاعهم، من كورييلي إلى فيفالدي، ولنن كانت ثمة دراما صادحة هنا، فإننا لا نراها إلا وقد ارتسمت نتائجها على تصرفات علي وقراراته.

«الحركة» الأولى تشغلها مشاهد القاهرة خلال الثلث الأول من الفيلم، حيث يقدم لنا المخرج بطله منذ البداية متعانياً بشكل مزيف مع محطيه، يقوم بعمله ويمارس علاقاته مع الآخرين. ويتحقق هوبيته الفنية، ولكن دائماً في شكل آلي، يشبه الطريقة التي يمثل بها، دون أية مشاعر ودون أي رضا، دور فرانكشتين على المسرح. ولكن لنن كان علي عاجزاً، من خلال ذلك الدور عن أن يعبر عمماً في داخله، فإنه في الوقت نفسه يبدو عاجزاً في الحياة الطبيعية، عن التعبير عمماً يخالجه.

من هنا لا يمكن لأحد من المحظيين به أن يفهم ما يتأكله في داخله. المتفرج وحده يفهم هذا ويعاطف معه. يتعاطف مع صورة علي تظهره لنا عارياً في وحدته، هشاً ضعيفاً في بحثه عن الحرية بين الحقيقة والكذب، بين الحلم والواقع، يصارع نفسه، ينظر إلى ذاته، يسبّ أغوار هذه الذات ويتارجح بين

وهذا الخلاص هو الذي يشغل الحركة الثالثة من الفيلم. إذ بالنظر إلى حالته الجديدة، التغير الذي أصابه حين فقد ذاكرته ومعها هويته، لا يعود من الضروري لعلي أن يرجع مدينة على أخرى، فالمدن هنا تصبح متساوية. وعلى، لكي يتوصل إلى هذه التيجة، وبالتالي لكي يتمكن من التفاعل مع المكان، أي مكان، انطلاقاً من فردية هو، لا من الإرث المكبل، اضطر إلى خوض معركته الأخيرة: المعركة الوحيدة التي لم يعش فيها. تباري بالفعل مع خصمه، غير آبه بقواعد اللعبة. وحال التمرد هذه كانت هي بالطبع فعل التطهر والخلاص الذي مارسه، والذي جعل وبالتالي من عودته إلى القاهرة ولادة جديدة.

ولقد أبدعت كاميلا يسري نصر الله هنا، كما أبدع السيناريوج الذي كتب مشاهده بنفسه في تصوير الولادة، شكلاً ومضموناً، فاستقباله في القاهرة لدى عودته، أنت شبيهة باستقبال الوليد الجديد في زفة حقيقة. وهنا تمكّن علي (باسم السمرة) ببراءة نظراته وردد فعله الفضولية من إشعارنا بغريته عن المكان، تماماً كما كان غريباً عنه أول الأمر، ثم كما كان غريباً في باريس أيضاً، لكنه هنا صار أكثر قدرة على استيعاب غريته، لأنّه يعرف أنه سوف يخرج منها إنساناً جديداً: لقد أوصلته الغيوبية إلى حريته، وأجابت عن السؤال الأبدى: من أنا؟ بحوار بديهي: أنا إنسان أولد من رحم ذاتي ومن رحم غيابي.

والفيلم يختتم على هذه الولادة التي هي التحام بالذات. ولthen كان يسري نصر الله قد

ولكن هل هذا يهم حقاً؟ الحقيقة أن ما يقدمه لنا يسري نصر الله في هذا القسم من الفيلم، لا يبدو لنا تعبيراً عن رغبة في تصوير آلام إحباطات المهاجرين، حتى وإن مر على حكايات عديدة في هذا السياق، وصور لنا شخصيات متنوعة متلونة معظمها من العرب الذين أتى بهم حلم الغرب إلى هنا.

بالنسبة إلى علي، سيجد نفسه هنا أيضاً غريباً، وهو إذ أتى إلى باريس باحثاً عن حلمه الفني ليصبح ممثلاً، سيجد نفسه ممثلاً، ولكن بشكل موّارب، سوف تكون مهمته أن يلاكم في مباريات مزيفة ومرسومة النتائج سلفاً، يربح في بعضها ويُخسر في بعضها الآخر، تبعاً للمناورات والرهانات.

طبعاً لن يصاب علي بإحباطات تزيد على الحد، لكنه سوف يفهم أن الحل ليس هنا. الحل هناك في داخله، وهو ليكتشف هذا، سيدفع - كما قلنا - الثمن غالياً: سوف يتمدد على قوانين اللعبة ما يجعله يُضرب ويدخل في تلك الغيوبية التي سيخرج منها شخصاً آخر تماماً. إنه الآن، بعد شفائه سيدو لنا كاللهلول طريفاً متراجحاً، حقيقياً، ساخراً ضعيفاً. لكنه سيدو أيضاً خفيفاً كاللهواء: لقد أوصله ذلك كله إلى داخله، إلى غايته غير الواقعية.

وهنا لا يعود هو، ولا نعود نحن، مهتمين بمصير الشخصيات الأخرى التي تملأ هذا القسم. إذ ليس من وظيفة هذا الفيلم، أن يجد لنا حلولاً. والسبب بسيط: لا حلول هناك. العالم يسير كما هو. أما الخلاص ففردي.

وأعلى مراكز السلطة. ويعيناً أن هذا ما جعل كثراً يعتبرون «المذنبون» واحداً من أكثر أفلام ذلك الحين جرأة، كما جعل وزير الثقافة يدينه ويطالب بمحاسبة جهاز الرقابة الذي سمح بعرضه.

وتبدأ الحكاية، كما حال معظم الحكايات البوليسية المشابهة من قتل الممثلة سناء (سهرير رمزي) التي وجدت قتيلة في سريرها مضربة بدمائها، إثر ليلة صاحبة عابقة بالمجون. أما من اتصل بالبوليس، لإخبارهم بالجريمة فكان خطيب سناء (حسين فهمي)، إثر بدء التحقيقات، تطلب الشرطة التحقيق مع كل الذين كانوا يسهرون في بيت النجمة في الليلة السابقة، حيث إن كل واحد منهم يمكن أن يكون القاتل.

وتدور حبكة الفيلم من خلال هؤلاء الأشخاص الذين - على عادته - تعمد محفوظ أن يختارهم من بين النماذج الأكثر «بروزاً»، في المجتمع الافتتاحي - والاشتراكي أيضاً - المصري، في ذلك الحين، من مدير الجمعية التعاونية، إلى ناظر المدرسة، إلى الطالبة الجامعية التي تتسم بالبراءة إلى رئيس شركة المقاولات، إلى رجال السلطة وبعض الحائزين من حول العالم الفني، وصولاً إلى الطيب النسائي، ورجل الاستخبارات... إلخ. في نهاية الأمر، وبعد الغوص في حياة وممارسات كل واحد من هؤلاء، سيتبين لنا أن أيّاً منهم لم يقتل النجمة. فالقاتل هو خطيبها نفسه الذي لا يستطيع أبداً كونها تقيم علاقات مع كل هؤلاء الناس وتتجاهله.

جعل الفيلم كله في خدمة هذه الولادة - هذه الحرية الحقيقة - فإنه كان من الطبيعي له، حين سُئل عن فيلمه أن يجيب: «فكرة الفيلم تدور حول كيف يهرب المرء من أمور كثيرة إلا من شيء الوحيد الذي لا يستطيع الهروب منه وهو ذاته، يقبلها ويتعلم أن يقاوم. وبطلي حين يرجع إلى مصر، يتعلم أن يخلق لنفسه العالم الذي يستطيع أن يعيش فيه».

«المذنبون»

(١٩٧٦)	د. (اللوان)
إخراج:	سعيد مرزوق
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار:	مددوح الليثي
تصوير:	مصطففي إمام
موسيقى:	جمال سلامة
تمثيل:	حسين فهمي، سهير رمزي، صلاح ذو الفقار

في الوقت الذي كان فيه المواطن المصري قد بدأ يصرخ كفى! إزاء استشراء زمن الانفتاح والفساد، كان نجيب محفوظ يظهر سينمائياً من خلال اقتباس لقصته الصغيرة «المذنبون»، التي، من خلال حبكة بوليسية، وحكاية جريمة تبدو أول الأمر عادية، ومن النوع الذي يستدعي تحقيقاً يدور من حول السؤال الأبدى: من فعلها، تكشف عما كان يعتمل داخل المجتمع المصري في ذلك الحين، من شرور ومسارع تطاول كل الأوساط الاجتماعية والطبقية،

المميزة شادية أن تلعب واحداً من أهم الأدوار التي لعبتها في أي فيلم من أفلامها، بل ثمة - نادر عدلي في كتاب تكريمي عن فطين عبد الوهاب - من يرى أن «مراتي مدير عام» هو الفيلم الكوميدي الأهم في تاريخ السينما المصرية، وبالطبع أهم أفلام فطين عبد الوهاب».

غير أن للفيلم، في رأي معظم النقاد، من ناحية أخرى، أهمية تتجاوز، ومن بعيد، كونه فيلماً كوميدياً. هي أهميته الاجتماعية، حتى وإن كان في وسعنا أن نسلم بأن الكوميديا والعنصر الاجتماعي لا يفتران، إذ نعرف من تاريخ السينما أن معظم أفلام تشارلي شابلن، مثلاً، الكبيرة والتي «حوكمت»، رسميأً أو ضمنياً، بسبب «جزأتها» الاجتماعية، وأحياناً السياسية (ك «الأزمة الحديثة» و«الدكتاتور») كانت كوميدية خالصة. فالفيلم الذي أتى في ذروة مرحلة المد القومي والصعود الاجتماعي الذي حققته الثورة المصرية، خلال عقد ونصف العقد من السينين، كان فيلماً ثورياً بكل معنى الكلمة، وتحديداً في مجال طرحواته حول موقع المرأة في المجتمع. وهو موقع كانت السينما المصرية، لا تفتتاً تحدث عنه وتروج له منذ الأعوام الأولى للثورة، في أفلام أقل كوميدية، وأكثر تسيساً، من أفلام صلاح أبو سيف المقتبسة من روایات لإحسان عبد القدوس، إلى «الباب المفتوح» عن رواية للطريفة الزيات.

في مثل هذه الأفلام كانت ثمة دعوة إلى تبؤ المرأة مكانتها، وخروجهها إلى سوق

إذاً، جريمة عاطفية، غير أن الحكاية ليست هنا: الحكاية في مكان آخر، لدى أولئك الذين استجوبيوا، حيث إن الاستجواب، إذ أتى ليثبت براءة كل واحد منهم بالنسبة إلى الجريمة التي نحن في صددها، يكشف في الوقت نفسه عن أن كل واحد منهم مجرم ومدان على طريقته. فرجل الاستخبارات يبيع مبادئه، ونظير المدرسة يسرق أسلحة الامتحان، ورئيس الجمعية الاستهلاكية يهرّب البضائع المدعومة ويعيها في السوق السوداء، والمقاول يفعل فعلته، بينما تمارس الطالبة الجامعية الدعاارة كي تتمكن من العيش. هذه هي الصورة التي يقدمها الفيلم للمجتمع المصري في ذلك الحين: صورة سوداوية يائسة، إنما من خلال شريط جمع له مخرجه عدداً من كبار النجوم، وعدداً من أهم الأفكار الاحتجاجية، وعدداً من صور الفساد والجريمة والنهب في مجتمع كان يسير نحو الهاوية.

«مراتي مدير عام»

(١٩٦٦) د. (أسود وأبيض)

إخراج:	فطين عبد الوهاب
قصة:	عبد الحميد جودة السحار
سيناريو وحوار:	سعد الدين وهبة
تصوير:	محمود فهمي
تمثيل:	شادية، صلاح ذو الفقار، توفيق الدقن

يميل النقاد عادة إلى الحديث عن هذا الفيلم باعتباره فيلماً كوميدياً، أتاح للفنانة

«المر والرمان»

(٩٨ د. (ألوان) (٢٠٠٩)

نجوى نجار	إخراج:
نجلاء سينايريو	قصة وسيناريو:
فالينتا انغليا	تصوير:
ميكائيل دانيا، أمارينا غاز	موسيقى:
ياسمين المصري، هيثم عباس، أشرف فرج	تمثيل:

اختارت نجوى نجار بطلة فيلمها «المر والرمان» رحلة إلى داخل ذاتها، هرباً من مأساتها الخاصة والتي هي، على أية حال، مأساة عامة... مأساة الفلسطيني، إنما - هذه المرة - متظراً إليها من وجهة أخرى تماماً. هذه المرة لم تجعل نجوى نجار من العرس الفلسطيني انتظاراً دونه الحواجز والمعوقات (الإسرائيلية خاصة) بل جعلته مفتاح الفيلم، على يقان تحضيراته واحتفالاته بدأتأحداث فيلمها. لكنها سرعان ما حولت الأحداث بشكل جذري، إنما متوقع: تأتي الشرطة الإسرائيلية لتعتقل الزوج وتصادر أرضه، فتجد المرأة نفسها وحيدة.

وما الفيلم كله سوى سرد لحكاية الوحدة هذه، لمحاولة المرأة تجاوز وحدتها ومسانتها. ولكن ليس في النضال السياسي، وطبعاً ليس عبر بوابة النضال العسكري... بل عبر بوابة «لا يمكن توقعها» في فيلم فلسطيني: عبر بوابة الرقص. هذا الرقص وقد تحول هنا رمزاً لل الحرية وطريقاً إليها. غير أن الطريق إلى

العمل وشمس الحياة، وهو بعدان كان ثمة في السينما الشعبية الأخرى (هنري بركات، أحمد ضياء الدين، وحتى حسن الإمام) تعزيز لهما.

أما في «مراتي مدير عام» فإن كاتبَي السيناريو والحوار والمخرج، غرساً المسماً أعمق: جعلا المساواة بين الرجل والمرأة تحصيل حاصل، ليتقلوا إلى تفوق المرأة على الرجل. فهنا في هذا الفيلم يفاجأ الموظف حسين بأن زوجته عصمت قد نقلت إدارياً لتصبح مديرة للمصلحة التي يعمل فيها.

في البداية يحاول هذا الموظف التشكيط أن يخفى عن زملائه كون المديرة زوجته لكونه محراً، لكنه لاحقاً سوف يضطر إلى الاعتراف بعد أن تحرم حوله الشبهات، وبسبب المناعب العديدة التي تتعرض لها العلاقة بسبب تزاحم المتلقين من حول زوجته والشكوك بصدق سلوكيها.

وتكون النتيجة أن تسوء العلاقة بين الزوجين، ولا سيما أنه بقدر ما تنجع المرأة في عملها الإداري، تبدأ بالإخفاق في واجباتها المتزالية. إن الزوجة، حفاظاً على سلامها المتزلي تطلب نقلها إلى مصلحة جديدة، وسط حنق الموظفين الآخرين.

أما المفاجأة في نهاية الأمر تكون في أن الزوج سرعان ما يطلب هو الآخر نقله إلى المصلحة الجديدة... تحت إدارة زوجته إذ أدرك أن قيمتها الحقيقة في العمل ليس من شأنها أن تنافق مع علاقتها.

إن حكاية قمر هذه، يمكن أن تحدث في أي مكان وزمان: امرأة يسجن زوجها فتحاول إنقاذه مهما كان الثمن، لكنه إذ يرفض ذلك، يكون في رفضه دافعاً لها للخيانة. غير أن نجوى نجار عرفت هنا كيف تعطي الحكاية كلها ثقلاً فلسطينياً، من خلال العلاقة مع الأرض. من أرض تكون في البداية مكاناً للاحتفال، محايضاً إلى حداً، لتصبح في النهاية رمزاً لأنفراز الجسد وغوصه في عروقها.

وقد آثرت المخرجة، كي تصل تلك البداية بتلك النهاية، أن يركز فيلمها على حكاية قمر، من الداخل، أكثر مما على حكاية فلسطين من الخارج؛ وفي ذهنها ربما أن يكون التوحد بين قمر - أو ما ستصبح عليه لاحقاً - وفلسطين تميزاً لتوحد الإنسان الفلسطيني بأرضه. من هنا نقول إن هذا بعد التوحيد لم ينجل إلا بالقوة، بحيث ظل الطاغي حكاية قمر والرقص والتوق إلى الحياة... مهما كان الثمن. وربما انطلاقاً من هنا، التوق إلى الحرية، إنما مصورة بشكل عام، دون أن تبدو حرية مرتبطة بالوعي الفلسطيني لمفهوم الحرية. ولعل هذا عيب في السيناريو، الذي قصر في بعض الأحيان عن إصال الرابط العميق، ما خلق من حول الفيلم سوء تفاهم، يمكننا أن نفهمه أخيراً... وفي نهاية المطاف أن نقول إنه سوء تفاهم صحي! عندما شوهت فيلم نجوى نجار الطويل الأول، في مهرجان دبي السينمائي للمرة الأولى كان السؤال الذي طُرُح على الفور فصيحاً، ويکاد يقول كل شيء: «هل يحق

هذه الحرية «الراقصة» طويلاً. وهو في الوقت نفسه طريق نحو الوعي. ذلك أن ما يقود خطى «قمر» - المرأة في الفيلم - إلى تلك الحرية التي على إيقاعها الراقص تختتم الفيلم، إنما هو الوعي الذي تكتسيه بالتدرج.

فهي بعدها تقدم إلينا أول الأمر امرأة عادية لا تعرف حتى قيمة الأرض (وهي القيمة المثلثي في العرف الفلسطيني على مدى الأزمان والعقود...) أي على مدى تاريخ النكبة، الذي هو هو تاريخ فلسطين الحديث وتاريخ شعبها)، ستجلدها في النهاية امرأة متمسكة بالأرض راغبة في الغوص فيها، وتحديداً من خلال رقصها حافية القدمين في بستان الزيتون وكان التصادق القدمين العاريتين هنا بترية الأرض يأتي صدى للتتصاق كفيف محمد أبو سليم في اللقطة الأخيرة من فيلم الراحل يوسف شاهين «الأرض» (١٩٧٠) حين يهزم ويسلح حتى الموت فيما تتمسك الكفان بالأرض حتى النهاية.

غير أن تلك الرقصة في فيلم نجوى نجار، مستخذِّة بعدين في آن معاً: فمن ناحية هي رقصة تمسك وانفراز في الأرض (في عودة ذات دلالة قصوى إليها)، ومن ناحية ثانية هي رقصة تعب في عنفها واهتزازها، عن توق قمر إلى التخلص من كامل خيانتها المزدوجة، خيانتها للأرض عبر محاولة إقناع زوجها في داخل سجنه ببعض هذه الأرض وتوقيع صك بذلك ما يرفضه هو بقوه، رافضاً التنازل عن الأرض لجيش الاحتلال مقابل إخلاء سيله؛ وخيانتها لهذا الزوج.

وفي حديثها نفسه مع فيكي حبيب تختتم نجوى نجار قائلة إن رحلتها مع «المر والرمان» لم تكن سهلة، حتى إنها كانت أن تتوقف في منتصف الطريق بعدها ساءت الأحوال في الأرضي الفلسطينية. والع الحال، «أجلت ظروف البلد المتدهورة كل شيء بعددما كنا حصلنا على إنتاج أوروبي مشترك كبير. وإزاء هذا الوضع، وقعت شركتنا «أسطورة» في خسارة كبيرة، وشعرت أن المشروع لن يتحقق إلى أن قبل السيناريوج في «ساندنس» عام ٢٠٠٥ وعندها عادت إلى الروح». وتضيف: «هذا من دون أن أتحدث عن الصعوبات اليومية التي واجهتنا أثناء التصوير، خصوصاً أن طاقم الفيلم آتى من كل فلسطين، وقد صورنا في القدس ورام الله وضواحيها، ووقفنا كثيراً على الحواجز رغم أن الإمكانيات تفرض علينا أن نصور ٤٨ موقعاً في ٥ أسابيع... رغم ذلك، لا أنكر أن التصوير كان متعة، خصوصاً مع فريق عمل متميز يضم هيايم عباس وياسمين المصري وعلى سليمان ويوفس أبو وردة وأشرف فرج».

وتروي نجار كيف ولدت فكرة الفيلم، قائلة: «ولد «المر والرمان» كفكرة أولى إبان الانتفاضة الثانية حين شعرت بوحدة كبيرة كوني مسجونة بين أربعة جدران. وهو شعور قاد كثراً على رغم الحصار والأوضاع المزرية، إلى الانتفاضة على واقعهم، ولو من طريق خطوات رمزية... فالشعب الفلسطيني شعب حي إلا لما ظل صامداً كل هذه السنوات على رغم الصعوبات التي يتلقاها من كل صوب».

لشعب تحت الحصار أن يرقص ويفرج ويحب؟»، فالحال أن فيلم «المر والرمان» أتى فيلم غريباً، كأنه آتى من مكان آخر غير فلسطين. بل إن البعض رأى فيه «تشويهاً لصورة فلسطين»، لا يضاهيه سوى تلك المشاهد التي التقطتها إحدى الشاشات العربية الفضائية ذات يوم لتلميذات مراهقات يتحدثن عن برنامج «ستار أكاديمي»، بالطريقة نفسها التي تتحدث بها عن البرنامج الغنائي المعروف، كل المراهقات العربيات! بدا وكأنه كثير على الشعب الفلسطيني «أن يعيش خارج الصورة النمطية التي ملت منها الشاشات»، حسب تعبير الكاتبة اللبنانيّة فيكي حبيب التي إذ تحدثت إلى نجار عن هذا الأمر، أجابتها هذه الأخيرة «أن أقدم توق الفلسطيني إلى الحب والحرية ليس تشويهاً لصورة فلسطين، إنما التشويه يأتي حين أقدم فكراً سياسياً مناهضاً للقضية الفلسطينية».

وتضيف نجار أن «قصتي أتت من الواقع. فأنا أعيش داخل الأرض الفلسطينية. وشخصيات فيلمي رسمتها في شكل متطابق مع شخصيات أصادفها في الحياة اليومية. كل ما في الأمر أن المشاهد لم يعتد إلا صورة أحادية تأتيه عبر الفضائيات، من هنا فإن أي كسر لهذه الصورة لن يكون مرجباً به بالكامل». وتسأل: «أما آن الأوان لنقدم صورة أخرى عن فلسطين بعد أن أرهقتنا مشاهد القتل والدماء والدمار؟ ثم أليس تقديم صورة من الواقع حياة أناس يحاولون العيش كل يوم في ظل الاحتلال، فعل مقاومة في حد ذاته؟».

«مرسيدس»

(١٩٩٣) د. (اللوان) ١١٠

إخراج: يسري نصر الله
 قصة وسيناريو وحوار: يسري نصر الله
 تصوير: رمسيس مرزوق
 موسيقى: محمد نوح
 تمثيل: يسرا، زكي فطين عبد الوهاب، عبلة كامل

قصة لـإحسان عبد القدوس ومن بطولة سعاد حسني، «بشر الحرمان»، محاولاً أن يعطي أبعاداً معينة للشبة الغريب بين عفيفة - فتاة الهوى التي يلتقيها نوبي بطل الفيلم ويغروم بها - ووردة أم نوبي. شخصيتها عفيفة ووردة تؤديهما بتفوق لافت، الفنانة يسرا، تماماً كما فعلت سعاد حسني حين قدمت شخصية مزدوجة، إحداهما عاهرة في فيلم كمال الشیخ.

وكما أن الفيلم لا يشبه، قليلاً وقلباً، أيّاً من الأعمال التي شاهدناها في السابق على الشاشة المصرية والعربية والعالمية، فإنه يختلف جذرياً عن الفيلم السابق الذي قدمه المخرج نفسه قبل سنوات، وخاض من خلاله تجربته الإخراجية الأولى. ذ «سرقات صيفية»، الشريط المشار إليه، جاء وقتها متيمماً إلى سينما السيرة الذاتية، ما انعكس سلباً على التعامل النقدي والجماهيري معه، بفعل سوء التفاهم الذي يرافق عادةً هذا النوع من الأفلام. سوء التفاهم هذه، يجاذف الفيلم الثاني بخلقه من جديد، ولكن هذه المرة بسبب اختلافه عما اعتاد المتفرج مشاهدته، ولأن منطقه باطني، ينبع من أسلوب السرد المقطوع، وحركة البحث الدائري اللذين يطبعان العمل. فليس في «مرسيدس» حكاية محددة. كل ما في الأمر أننا أمام سيرة نوبي الذي رزقت به وردة من دبلوماسي أفريقي تغrom به في الحفلة التي تطالعنا أول الفيلم. لكن وردة تتزوج من مسؤول مصرى عجوز سرعان ما يموت، مورثاً الصغير أموالاً طائلة، وأماماً تعيش حياتها

في البداية لدينا مشهد انفجارات وعنف في الطرقات بالألوان، يتلوه مقطع من أوبرا «كارمن» تغنى فتاة سمراء في حفلة تجمع عليه القوم في قاهرة الخمسينيات بالأسود والأبيض. هكذا، منذ الدقائق الأولى، يفحمنا يسري نصر الله في قلب فيلمه. على لسان إحدى الشخصيات (وردة) أولاً، ثم بالاستثناء عنها ودخول السرد خطه المنطقي. ذلك أن من الفضائل الأساسية لـ«مرسيدس»، الفيلم الروائي الطويل الثاني الذي حمل توقيع هذا السينماني المصري المميز، أنه يتخذ منطقه من داخله، ويقاد في نهاية الأمر لا يشبه أي فيلم آخر، على الرغم من وشائج قربة واهية قد تقرب بينه وبين سينما الإيطالي ناني موريتي، وسينما يوسف شاهين، أو قد تذكرنا بفيلم «البحث عن سيد مرزوق» لداود عبد السيد.

وإذا كان «مرسيدس» لا يشبه أيّاً من الأفلام التي سبقته، فإنه لا يخفى مراجعه ونقاط ارتكاناه المعلنة. إذ ليس من قبيل المصادفة مثلاً أن المخرج يحيينا، بين العين والآخر، على الفيلم الذي حققه كمال الشیخ عن

شاهدنا كيف يعيش وسط عصابات المخدرات و«زعران» الأحياء البائسة.

هذا البحث المزدوج يشكل العنصر المحوري في الفيلم. فلدى يسري نصر الله تلعب الأزدواجية دوراً رئيسياً، حتى ليقوم أسلوبه أساساً على دينامية الثنائيات. وردة تعادلها شبيهتها عفيفة التي يحقق نوبي من خلالها حلمه المستحيل بإعادة امتلاك صورة الأم. أما جمال، فهو معادل نوبي والمكتمل له في آن، وال Thuror عليه يكاد يشبه Thuror نوبي على ذاته. الأزدواجية نفسها تقع عليها داخل شخصية نوبي المولود من أب أسود - هل هو رمز لجذور مصر الأفريقية؟ - فإذا به أشقر الشعر. ولعبة المزاوجات هذه يمكنها أن تحملنا بعيداً: رئفة وناريمان؛ عفيفة وروحية؛ الأب والعم... إلخ.

غير أن هذا كله، يظل عنصراً من عناصر فيلم يحاول أن يدرج الخاص المفكرة - ظاهرياً على الأقل - في إطار زمني يعطي الحكايات الحميمة أبعادها، ويحدد منطقها الداخلي، ويشحن الرؤيا الإخراجية بدلالةاتها التاريخية. فالأحداث تتزامن مع مباراة شهيرة من مباريات كأس العالم في كرة القدم، تلك التي شهدت انتصار مصر على الجزائر في التصفيات الأولى.

يبدأ «مرسيدس» إذاً على الفرحة العارمة التي لامست حدود الجنون الجماعي - مرادف ممكّن للإحباط العام الذي رافق هزيمة حزيران؟ -، وينتهي بالحزن الذي صاحب انتصار بريطانيا على مصر في التصفيات

كما يحلو لها. ولا تتوρع الأم عن إرسال ابنها إلى مستشفى الأمراض العقلية حين يقرر، عندما يصبح شاباً، أن يهب أمواله إلى التنظيم اليساري الذي يتمنى إليه.

في القسم الثاني من الفيلم تتطور الأحداث، إذ تنجيب وردة ابناً ثانياً تسميه جمال، يكون شقيق نوبي وابن عمه في الوقت نفسه. وعند خروج نوبي من المصبح يجد عمه على وشك الزواج من رئفة هاتم المشتبه بأنها تقوم بتهريب المخدرات والعمال الصغار، من خلال وكالة أستتها لتوريد الأيدي العاملة إلى البلدان العربية. لكن العم يموت خلال عرسه، بعد أن يوصي نوبي بالبحث عن ابنه جمال شقيق نوبي الذي طرده، فذهب ليعيش في الجيزة، وسط بيته موبوءة.

اعتباراً من تلك اللحظة يعيش نوبي تحولاً جذرياً، على الرغم من لامبالاته وعجزه عن تحقيق رغبته في الانتماء إلى عالم يدو له بعيداً. فهو يجد نفسه مضطلاً بمهمتين: صديقه الشرطي محمد يكلفه بتحري نشاطات رئفة زوجة عمه، وعمه كلفه بالبحث عن جمال. وهذا البحث المزدوج لم يقحم في الفيلم من قبيل المصادفة. فكل ما في «مرسيدس» مرسوم بعناية، تجعل من الفتنة المقصود في السيناريو، أسلوباً يؤدي إلى الانفجار النهائي في شوارع القاهرة... بينما تحضن الطبيعة الهدامة غرام نوبي وعفيفة، ويكون بطلنا نجح في استعادة أخيه جمال الذي نراه يلهو وكأنه طفل صغير، بعد أن

فإذا وقنا عند مجموعة العناصر التي يقوم عليها الفيلم، نجد لها تسهم في صياغة هذه الرؤيا الهاذية: بدءاً بالشكل السردي المتفرج وأسلوب سرد الرحلة العبثية التي يقوم بها نوبي... وصولاً إلى انشغال هذا الأخير بالبحث عن هويته، واتمامه المنشود إلى عالم مفكك يفتقد القيم... و«المزحة» التي تنتهي به إلى الواقع في غرام امراة شبيهة بأمه. هناك أيضاً العيادية التي يواجهها أحداد العالم، ومشاهد الجنون الجماعي على طريق المطار احتفالاً بـ«الانتصار» على الجزائر... أليست كلها عناصر من ذلك الهذيان الذي يواجهه به يسري نصر الله اللحظة الراهنة، محاولاً التقاط بعض المفاتيح الأساسية لفهم عالم يتغير أمام عيوننا، عالم ممزق يتطلب أجزاء وأجزاء...؟

لا شك في أن نجاح نصر الله، يمكن أساساً في تمكّنه من التقاط المفاتيح وتطوريها سينمائياً داخل الحبكة الدرامية. لكنه في المقابل، عجز - كما يخيّل إلينا - عن الوصول بالهذيان حتى نهاية «المنطقية». فـ«الفارس الهازل» والكاريكاتور المطلق، هما عادة الأسلوبان المفضلان للتعبير عن الهذيان. ولعل ما ينقص فilm «مرسيدس» هو خفة الظل الهازلة، التي كان من شأنها أن توصل الهذيان إلى قمتها.

لكن المخرج اختار أن يترك لدينا الانطباع - من خلال تعابير ممثله الرئيسي زكي عبد الوهاب في دور نوبي - بأنه يأخذ موضوعه وأحداثه على محمل الجد. ومن المؤكد أن هذا قلل من دينامية فيلمه، على

النهائية. ولعل من أجمل لحظات الفيلم، المشهد الذي نرى فيه رثيفة وناريeman وريموندا أسواتاً، فيما شاشة التلفزة وراءهن تعرض هزيمة الفريق المصري أمام الفريق الإنجليزي. ويعكس المناخ العام أيضاً انهيار الأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية، وحكاية العمال المصريين الذين كانوا يعودون إلى مصر جثة في توابيت... وأصوات العنف الناتج من صراع المتطرفين الإسلاميين ضد السلطة، وصورة الانهيار الأخلاقي وأزمة فقدان القيم يعبر عنها يسري خاصة من خلال المشاهد المدهشة والساخنة في صالة السينما الشعبية، أي أنا، في نهاية الأمر، أمام فيلم يريد أن يقول الكثير، ويقوله أحياناً في لعبة مجابهة مباشرة بين شخصياته والجمهور، روحية تتحدث مباشرة إلى الكاميرا، ووردة تحذو حذوها أحياناً.

هل يروز «مرسيدس» تحت عباءة كل الأشياء التي يريد قوله، أم تراه يحمل خطاباً معقداً يعبر برهافة عن الوضع المصري الراهن؟ لن نسب إلى الفيلم قيامه بتقديم رسم دقيق لما يعتمل في مصر بداية التسعينيات؛ لأن الاكتفاء بمثل هذا التأكيد، من شأنه أن يسيء إلى فيلم يستمد قيمته من طريقة القول وأسلوب التعبير.

وإذا كان الفيلم يتعاطى حقاً مع الواقع السائد في مصر - وهو أمر يشجعنا على تأكيده يسري نصر الله نفسه - فإنه في الوقت نفسه يعكس، وبشكل موفق، الحالة الهذيانية التي لا يمكن الحديث عنها يحدث في مصر اليوم، إلا عن طريقها.

القاهرة أواخر العام الذي كانت ثورة الضباط الأحرار قد حدثت في أواسط صيفه، ما يفترض أنه يمكن أن تكون في خلفية تحقق الفيلم، إرادة سياسية ما إذ يمكن استبعاد أن يكون المشروع قد ولد قبل اندلاع الثورة، وخاصة أن النص التاريخي الذي أخذ عنه الفيلم كان من كتابة فتحي رضوان، السياسي الذي يشارك في الثورة، وكان من أعضاء الحزب الوطني الذي أسسه مصطفى كامل قبل ذلك ب نحو أربعة عقود.

لقد عرف أحمد بدرخان كيف يحقق فيلماً نزيهاً، يتعد عن الديماغوجيا التي قد تسم هذا النوع من الأفلام، كما عرف كيف يضع في الفيلم لمسات فنية لا شك فيها، تبدأ بتركيبة السيناريو نفسه، حيث جعل الجزء المطلوب حكايته من حياة مصطفى كامل، يُروى عن طريق التراجع الزمني، وليس في شكل مباشر. فتحن هنا أول الفيلم في العام ١٩١٩، عام اندلاع الثورة الشعبية الكبرى ضد الاحتلال الإنكليزي، بعد سنوات عديدة من رحيل مصطفى كامل. وتحن في صف دراسي يقوم فيه أستاذ التاريخ مجاهد أفندي بشرح الجوانب السياسية والوطنية المصرية التي أدت إلى الثورة وجعلتها حتمية، بالنظر إلى أن المدرسة التي يقدم فيها الدرس هي مدرسة مصطفى كامل. وهكذا من خلال ما يرويه الأستاذ مجاهد نعود سنوات عديدة إلى الوراء لنجد الزعيم الوطني يعود من رحلته إلى فرنسا حيث كان يدرس القانون، وقد قرر أن الوقت قد حان للدفاع عن مصر وحريتها واستقلالها.

الرغم من تلك اللمسة الشخصية التي تكاد تكون القاسم المشترك الأبرز مع فيلمه الأول «سرقات صيفية». والفيلمان معاً - معأخذ الفارق الزمني بينهما في الاعتبار - علامات جيدة ولاقتة في مسار السينما العربية الجديدة... وربما في سجل الحزن العربي بشكل عام.

«مصطفى كامل»

(١٩٥٢) د. (أسود وأبيض) ١١٥

إخراج:	أحمد بدرخان
قصة:	فتحي غانم
سيناريو:	أحمد بدرخان
حوار:	يوسف جوهر
تصوير:	محمد عبد العظيم
موسيقى:	محدث عاصم
تمثيل:	أنور أحمد، ماجدة، أمينة رزق

لم تكن السينما المصرية قد اعتادت، بعد، على هذا النوع من السينما - ولن يكون على أية حال كثير الحضور في تاريخها بعد ذلك - فأفلام المسيرة، عدا عن صعوبتها القانونية والكلفة الباهظة لرسم الخلفية التاريخية، وما قد تشيره من صعوبات وسجالات فكرية، ظلت في منأى عن اهتمامات السينمائيين، ولا سيما حين يتعلق الأمر بالشخصيات التاريخية السياسية. لكن أحمد بدرخان أقدم على «المغامرة» وحقق هذا الفيلم عن «حياة» البطل الوطني المناضل مصطفى كامل، ليعرض للمرة الأولى في

مؤيداً للثورة، رضي بالقيام بالدور تخليناً
لذكرى مصطفى كامل، من دون أن يقبل بعد
ذلك أبداً بأن يمثل أي دور سينمائي آخر «ككي
يظل في الذاكرة مقتناً بصورة مصطفى كامل
وحده» وفق ما ينقل الناقد كمال رمزي.

«المصير»

د. (الوان)	١٢٠	(١٩٩٧)
يوسف شاهين	إخراج:	يوسف شاهين
قصة وسياري وحوار:	يوسف شاهين	خالد يوسف
بمشاركة:	خالد يوسف	محسن نصر
تصوير:	محسن نصر	موسيقى:
تمثيل: نور الشريف، ليلى علوى، محمود حميدة	كمال الطويل، يحيى الموجى	نور الشريف، ليلى علوى، محمود حميدة

لعل اللحظة الأكثر زهوًّا في تاريخ «العالمية السينما العربية»، كانت تلك التي شهدت في دورة العام ١٩٩٧ لمهرجان «كان» السينمائي، منح السينمائي المصري الراحل يوسف شاهين ما سمي يومها «جائزة خمسينية المهرجان». ولقد تزامن هذا مع عرض فيلم شاهين «المصير» يومها ضمن إطار المسابقة الرسمية. ولكن، على عكس ما تحاول أن تقول حكاية «أسطورية»، لم تكن السعفة يومها لـ «المصير» بل لصاحبه، تقديرًا لعمله السينمائي كله.

أما «المصير» فخرج من «المولد بلا حمض» كما يقول المثل الشعبي. وطبعاً يمكننا اليوم أن نقول إن هذا الفيلم إذا كان يستحق تقديرًا، فليس بفضل سينمائته، بل

ففي فرنسا نعلم كيف يكون محاميًّا عقلانياً عن القضية المصرية، وها هو يسعى إلى تطبيق ما تعلمه داخل الوطن. وهكذا يشرع من فوره في تشكيل الحزب الوطني الذي سيكون منبره للوصول إلى الحرية والاستقلال. وهنا كان من الطبيعي لقوات الاحتلال أن تصرف إلى محاربته وأضطهاده، ولا سيما أنه هو راح يزيد من حدة مقالاته التي ينشرها في جريدة المواه التي صارت منبر الحرية في مصر. في تلك الأثناء يصاب مصطفى كامل بالمرض ويسافر إلى فرنسا لتلقي العلاج. وهناك وهو في باريس تصله أنباء مجزرة دنشواي، فلا يكون منه إلا أن يسافر إلى لندن، إلى عقر المستعمر كي يطالب بالاستقلال للوطن. ومن هناك يعود إلى مصر في وقت كان المرض قدتمكن منه... وفي مصر يموت بعد أن كان قد أرسى أسس حزبه الوطني، وترك لرفاقه أن يواصلوا القتال من بعده. وهذا التاريخ إذ يرويه الأستاذ في المدرسة التي تحمل اسم الزعيم يفتئن أفندة الطلاب ومنهم الطالبة نبيلة التي يتحقق قلبها بحب الزعيم وسيرته.

أما النهاية فمع الأستاذ الذي يخوض أمام تمثال مصطفى كامل إبان اندلاع ثورة ١٩١٩، نضالاً ينتهي به إلى أن يصاب برصاصة قاتلة وهو يكتب على قاعدة التمثال بدمائه «أحرار في بلادنا».

حتى اليوم لا يزال هذا الفيلم يعتبر من تراث مصر الوطني، مع الإشارة إلى أن أنور أحمد الذي قام بدور مصطفى كامل في الفيلم لم يكن ممثلاً محترفاً، بل كان صحافياً معروفاً

عشر بل في «إسكندرية يوسف شاهين»، في مصر أربعينيات القرن العشرين، حين كان التعالق ممكناً بين الطوائف والأفكار. وفي هذا السياق لكم تبدو العلاقات بين أفراد أسرة ابن رشد وبينهم وبين أصدقائهم شيئاً بالعلاقات بين أفراد أسرة يحيى - يوسف شاهين - في «إسكندرية ليه» حيث يلعب محمود المليجي الذي يكاد يكون والد شاهين دوراً يشبه دور ابن رشد. ولكن يبدو الصراع بين عبد الله والناصر ابني الخليفة شيئاً بالصراع بين الآخرين في «عودة الابن الضال»، والحال أننا لو شئنا البحث هنا عن تشبيهات في هذا النوع، لن نتوقف أبداً.

فالفيلم كما أشرنا - وكما هو الأمر بالنسبة إلى معظم أفلام شاهين - هو أشبه بخلاصة لعمل شاهين ككل، ويعود هذا لن يعود مهماً أن ننشر على وجوهه شابه بين المتنقل العام لـ «المصير» وبين منطق فيلم «اسم الوردة» الذي اقتبسه جان جاك أنو قبل «المصير» بسنوات من رواية أمبرتو إيكو المعروفة بالاسم نفسه، علماً أن «اسم الوردة» هو أول مرجع سينمائي قد يخطر على البال لدى مشاهدة «المصير» حيث «التيمات» المشتركة بين الفيلمين عديلة أبرزها حضور أرسطور الطاغي وصراع رجل الدين ضد رجل العلم ومجابهة الدين كفعل ثوري عقلاني متور بصورة للدين يمثلها رجال دين يهمهم أول ما يهمهم الوصول إلى سلطة ما.

ومن ناحية ثانية لن يعود مهماً أن يذكرنا واحد من أجمل مقاطع «المصير» بوحد من

بنفضل موضوعه وجراً طرحة لهذا الموضوع، ولا سيما أن الموضوع يدور حول إرهاب الفكر... وكان الإرهاب، في مصر كما في غيرها في ذروته في ذلك الحين... وكان طاول في مصر يوسف شاهين نفسه محکمات وهجومات على فيلمه السابق «المهاجر» وكذلك، وخاصة، نجيب محفوظ، الذي طعنه إرهابي متشدد. والحال أنه إذا كان شاهين قد حقق «المصير» - عن «حياة فيلسوف قرطبة ابن رشد» - فإنه إنما حققه انطلاقاً من الواقع الراهن كما سرى، وللتتصدي لكل أنواع الإرهاب.

وسيكون من العبث أن نبحث في كتب التاريخ عن سيرة لابن رشد وتفاصيل عن حياته العائلية، تشبه ما شاهدناه في الفيلم. فالفيلم جعل لابن رشد ابنة يريد ابن الخليفة الاقتران بها، وجعل لل الخليفة المنصور ابنيهما عبد الله والناصر وأقام صراعاً بين الابنين والصراع بين الشقيقين يكاد يمثل موضوعة دائمة الحضور لدى يوسف شاهين في الكثير من أفلامه. راجع «عودة الابن الضال» و«الاختيار» بين أعمال أخرى، ثم صور شخصية الغجرية مانويلا، زوجة الشاعر المعني مروان وقامت بالدور ليلي علىوي التي تصل هنا إلى ذروة تألقها رغم قصر دورها في الفيلم، واخترع شخصية العالم الفرنسي جيرار بروي وأنى بابته يوسف من فرنسا ليضمه إلى أسرة ابن رشد.

كل هذا جعلنا، في الواقع، نشعر أننا لا نعيش في قرطبة الأندلس في القرن الثاني

مررها بها من السيطرة على خصوصه، ولا حتى النهاية التي يحرق فيها نور الشريف كتابه الأخير. إذ إن هذه النهاية أنت، بشكل خاص، من أضعف ما في الفيلم، وأنت ضعفها مثلاً، متافقاً مع مشهد البداية الذي ينتمي، لغة ومضموناً وحركة كاميرا، إلى أرقى ما يمكن أن يحققه شاهين على مدار تاريخه السينمائي. وأكثر من هذا قد لا نجد الحال العائلية الأليفة التي طبعت شخصية ابن رشد. وهنا يبدو واضحاً مدى الطابع الإنساني الذي شاء شاهين إساغه على بطله ليقول إن الفلسفه هو في النهاية إنسان من لحم ودم، قد يختلف مع زوجته وقد يخشي غضب ابنته.

لكتنا في المقابل نحب تلك المشاهد القوية التي قد تذكرنا في قوتها بمشاهد حوارات هنري الخامس والسير توماس مور في «رجل لكل العصور» مثلاً التي يدور فيها الحوار بين الخليفة المنصور وأبن رشد مرة من حول طاولة الشطرنج، ومرة حين يبدأ ابن رشد صراعه الخفي مع الخليفة في مشهد وصلت فيه الصورة كضوء وظل وحركة الممثلين والكاميرا إلى مستوى مميز.

في «المصير» أمسك شاهين موضوعه بقوة وصفى من خلاله حسابه - على طريقته - مع تلك القوى التي حاكمت «المهاجر» محاولة أن تسيء إليه من خلاله؛ قوى يبدو شاهين وائقاً من أن غايتها الكبرى تمثل بالقضاء على الفن والفنون وحرفيهما، وبالتالي القضاء على مصر وما تمثل. المتأمرون في «المصير»

أقوى مقاطع فيلم «فهرنهait ٤٥١» لفرانسوا تروفو عن رواية بنفسه للأمريكي راي برادبوري. ففي الحالتين لدينا محاولة يقوم بها متورون لإنقاذ الكتاب من طغيان السلطان ومن عملية إحراق الكتب، انطلاقاً من فكرة تقول إن للكتب والأفكار أجنبية تطير في الهواء لتحط حشماً شاء وهذه هي على أية حال العبارة التي يختتم بها شاهين فيلمه.

لكن هذا كله يبقى على أية حال، على صعيد الاحتمالات في هذا الفيلم الفذ. في هذا الفيلم الذي يزيد فيه يوسف شاهين، على عادته في أفلامه منذ السبعينيات، أن يقول أشياء كثيرة ومتباينة وأحياناً متناقضة في مظهرها وما هو ينبعج في هذه، في «المصير» وربما بشكل أفضل مما نجح به في أي فيلم سابق. فمن دور المثقف في المجتمع إلى علاقة المثقف بالسلطة، إلى الحديث عن منطق الدولة الذي قد يملئ على الحاكم مواقف تتناقض مع طبيعته المعلنة، إلى عزلة الحاكم في لحظة القرارات الخطيرة، وجنون العظمة لديه، إلى عزلة المثقف ولحظات شكه القاتلة، وصولاً إلى بعض الفرضيات الممكنة من حول لعبة التطرف التي ترتدي قناع الدين، وهي ليست في حقيقة أمرها سوى جزء من الصراع على السلطة، يتجلو شاهين في هذا الفيلم المتميز بين أفلامه.

وللوصول إلى التعبير عن هذا كله، بني بالتعاون مع خالد يوسف سيناريواً محكماً، قد لا نجد فيه استعراضية عمل جماعات المتطرفين ولا تبسيطية الطريقة التي يمكن

مع زنته، أدرك أن معركة التأثير التي كانت تخاض في الماضي بين السلطة والمنقف، فيستكشف هذا الأخير أو يسعى هو بدوره كي يكون سلطة أو سلطة مضادة فيأسو الحالات انتهت وتحولت الآن إلى معركة بين الفكر والظلم، يتارجع خلالها الحاكم تبعاً لمصالحه ولمنطق الدولة، فتدمر الحضارة تحت سنابك العسكري؛ إذ يتحالف مع العنصب والجهل، تحت سلطة الحاكم. وفي مثل هذه المعركة لا يعود في إمكان شاهين أن يحاسب المنقف مهما كان من شأن هذا الأخير وتردداته ومهادناته لأنه يعرف أنه لو فعل لصب موقفه في إحدى قناتين: إما قناة السلطة المترددة الخاصة، ماكيافيلياً، لمنطقها الخاص، وإما قناة قوى الظلم التي تستغل بوس الأجيال الجديدة ويبحث هذه الأجيال عن مثل عليا، لتعتها ضد الفكر والمجتمع مجتمعين.

في مثل هذه المعركة يصبح الخيار أمام مبدع مثل يوسف شاهين واضحاً. ولأن الخيار واضح كان لا بد من ابن رشد، بعد رام، وبعد بونابرت. وفي كل بساطة لأن ابن رشد مثل لحظة قاطعة انعطافية في تاريخ العقلانية العربية، لحظة تشبه اللحظة التي يعيشها المنقف العربي اليوم، التي كان يعيشها يوسف شاهين نفسه يوم تحقيق «المصير». وعلى مثل هذا الوضوح العقلاني ختم شاهين هذه المرحلة من سينماه التاريخية.

وما لا شك فيه أن جزءاً من هذا كان يدور في فكره حين وقف، عام عرض «المصير» في مهرجان «كان» في الجنوب الفرنسي

يصلون إلى حد التواطؤ مع الإسبان ضد عروبة الأندلس، وهذه «الإشارة» المعاصرة جداً لا يمكن أن تغيب عن بال متفرجي «المصير» لأنها تسم بالراهنية العارقة.

غير أن المهم في هذا، هنا، هو تلك المصالحة «التاريخية» التي يوصلها شاهين إلى ذروتها بعدما كان بدأها منذ «بونابرت»، مع المنقف ودوره في المجتمع. فإذا كنا رأينا في مقاطع سابقة كيف أن شاهين، وخلال مرحلة طويلة من مساره المهني، لم يتوقف عن توجيه إصبع الإدانة إلى المنقفين من باعع الجرائد في «باب الحديد» إلى الأخ المنقف في «عودة الابن الضال» والكاتب الانهزازي في «الاختيار» إلى الشيخ حسونة في «الأرض» وغيره، حيث كان المنقف، على الدوام مданاً لديه بتهمة التخلّي عن رسالته وعن الفكر المتقدم الذي كان يحمله وأقنع الآخرين به، ها هو هذه المرة يقف في صف المنقف بكل قوته ومن دون أي تباس، موصلاً هذا الموقف إلى ذروته بعدما مهد له في الفيلمين السابقين، بل إن الوقوف في صف المنقف والتأثر به هو الفعل الأساس في هذا الفيلم، المنقف تحت سمات جيرار بروني في فرنسا العصور الوسطى وفي صورة ابن رشد وشاعره مروان الأندلسي.

فهل هذا لأن علاقة المنقف بزنته ومجتمعه كانت قد تغيرت خلال تلك السنوات أم لأن يوسف شاهين أدرك بشكل مباغت أنه ظلم المنقف طويلاً؟ لا هذا ولا ذاك، بل لأن شاهين، العقلاني جداً والمتحرك بشكل واع

الفيلم الطفلة ذات الثانية عشر عاماً صورة عن المخرجة التي كانت في السن نفسها، كما يبدو، خلال تلك المرحلة التي تصورها من الحرب.

لينا الطفلة، ابنة العائلة المسيحية البرجوازية - ظاهرياً - تعيش هنا حربها الخاصة، ترصدها، تتماشى معها من دون أن يدري عليها أنها حقاً تبالي بها. ما يهم لينا هنا هو اكتشافها المبكر لعالم الكبار وتتبع حياتها العائلية بين أب مقامرها هو في طريقه ليوصل العائلة كلها إلى الدمار، وأم مستسلمة معظم الأوقات لا تكاد تعثر على حل لمعضلات الحياة اليومية. المناخ العائلي في بيته لينا، مُكْفَهَّرٌ بشكل عام، ويزيد من اكْفَهَرَاره، سكن عَمَّتها أخت أبيها فؤاد، في الطابق الأعلى، وحرصن هذه الأخيرة على عدم مدي ديد المساعدة للأب في أزماته المالية الخانقة. ولكن حتى هذا الأمر إذ ترصده لينا، يصبح عندها ثانوي الأهمية، حيث تعثر على عزائها لدى الخادمة الصبية سهام، الحسناء الآتية من سورية مشترأة من قبل العَمَّة، والتي تفتح مراهقتها على الحب والجنس وتتكاد لا تستوعب كل ذلك القهـر الذي تعامل به في متزل مخدومتها، والواصل إلى حد العنصرية.

هذه الحكاية هي التي تشكل محور «معارك الحب»... لكننا يجب أن نعود أنفسنا على مشاهدتها، فقط من خلال نظرة لينا إلى الأمور. وهذه مرة نادرة في فيلم عربي يتسم إلى مخرج من جيل الشباب، تكون وجهة النظر في الفيلم واضحة ومحصورة إلى هذه

1997 ليتلقي تصفيق العالم حيث منح المهرجان لمناسبة عرض الفيلم، واحدة من أرفع الجوائز التي أعطاها لفنان في تاريخه: جائزة الخمسينية. صحيح أن الجائزة لم تُعط لـ «المصير» يومها، لكنها أعطيت لشاهين، في أعظم تكريمه ناله فنان عربي على الصعيد العالمي، منذ جائزة نوبل للأدب التي كانت منحت لنجيب محفوظ قبل ذلك ب نحو عقد من السينين.

«معارك الحب»

(٤٢٠) (اللوان) ٩٨ د.

إخراج: دانيال عريبي
سيناريو: دانيال عريبي
تصوير: هيلين لوفار
تمثيل: ماريان فغالي، راوية الشاب

بشكل عام يمكن لDaniyal Uriby أن يقول إن فيلمها «معارك حب»، ليس فيلماً عن الحرب. ذلك أن الحرب لا تشكل سوى خلفية الأحداث التي يتكون منها موضوع الفيلم: نسمع الحرب، نعيش أجواءها، بل حتى نرى الفاعلين فيها - وإن في جانب واحد من المدينة - غير أننا كمترجمين قد لا نبالي بها، إذا ما تبعنا جيداً الحكاية الأخرى - الأساسية - التي تود Daniyal أن تحكيها لنا.

وهذه الحكاية قد تكون مرتبطة، بشكل أو آخر، بسيرتها الذاتية إذا افترضنا أن لينا، بطلة

بسهام لكان لا يصلح لأكثر من أن يكون سهرة تلفزيونية اجتماعية.

وانطلاقاً من هنا فإن واحداً من جوانب الفيلم الممتعة، وهي ليست كثيرة على أية حال، يمكن في، متابعة كاميلا دانيال عربيد، وهي تتبع نظرية لينا وتتبناها كليةً - مع استثناءات قليلة شكلت نقاط ضعف ولكنها يمكن أن تمر مرور الكرام، من دون أن تستوقف أحداً حقاً. ومن هنا تأتي النظرة إلى الحرب ومجتمعها نظريتين: الكامييرات ترصد لينا، ولينا ترصد ما يحدث من حولها. وما يحدث لها أيضاً. ذلك أن لينا لا تربط أن ترتبط بتلك العلاقة الغامضة مع سهام. سهام قد تكون هنا أنا/آخر لها، أو الآنا التي تتشد هي أن تكونها، غير مبالغة بكونها خادمة. وهذا ما تضمنها المخرجة في صلبه منذ اللحظات الأولى في الفيلم، إذ تقول لينا لسام: «أنا أنت.. أنا مثلك يا سهام». ومن هنا فإن لينا وليس سهام، من يختارن في الحقيقة كل ذلك الحقد الطبقي الذي يمكن أن تجاهيه به سهام تعاوٌ مخدومتها معها. سهام هنا لا تبدو مهتمة إلا بغرامياتها واكتشافها الجنس وممارستها له، دون أن تشعر ولو للحظة - في البداية على الأقل - بأنها غريبة عن هذا المجتمع على عكس لينا.

أما المجتمع هنا، فإنه ذاك الذي لم يقدم كثيراً قبل الآن في السينما اللبنانية: مجتمع «الجانب الآخر» من المدينة، أي ما كان يدعى، في ذلك العين «بيروت الشرقية» حيث السيطرة للقوات اللبنانية وحزب الكتائب، مقابل سيطرة الفلسطينيين والمسلمين

الدرجة. فتحن نعرف، عادة، أن وجهة النظر في هذا النوع من السينما تكاد تكون ضائعة ومتشربة حتى ولو كان ثمة شخصية تروي لنا الأحداث، حيث ينسى صانعوا الفيلم هذا الواقع ليغوصوا في تشعبات حديثة وتفسيرية يحار المرء كيف يمكن للراوي أن يكون عرف بها؟ ولماذا يتعمّن على المتفرج أصلاً أن يتبنّاه، من دون أن تكون ذات أثر حقيقي في مجرى الأحداث.



في «معارك الحب» يتتفق هذا الشعب، ويكون على المتفرج أن يرى كل ما يحدث بعينيه لينا. ومن هنا مثلاً، روعة تلك اللقطة التي، في آخر الفيلم تقرّب، تربّنا لينا، بعد خصامها مع سهام المخفية مسجونة داخل الشقة، تنظر إلى الباب، لعله يفتح ولعل سهام تطل منه.

هذه اللقطة كتتويج للفيلم ولنظرة لينا الذاتية فيه أنت لتقول لناكم إن هذا الفيلم عرف كيف يغلب العنصر الذاتي... حتى بالنسبة إلى حكاية الحرب والحكايات العائلية: إن لينا هي التي تحكي لنا. والحكاية التي نشاهدها هنا هي حكاية لينا. والحقيقة أن الاعتماد على هذا البعد الذاتي في السرد الفيلمي هو الذي أفقد فيلماً، لو لا وجود لينا فيه، ولو لا علاقتها

كل التناقضات الاجتماعية والسياسية والبشرية التي تخلقها الحرب وتعكسها على الأفراد.

وهذا التناقض يصل إلى الانعكاس في لغة دانيال عربيد السينمائية. إذ في أحياناً كثيرة نجدها تلجم إلى اللقطات الكبيرة الثابتة، للوجوه أو للأماكن، لباب أو لوجه كلب، ليافطة، أو لكتابه سياسية على الجدار... وفي أحياناً أخرى نراها تحرك الكاميرا بشكل مفاجئ ولا سيما حين تصور معركة أو خناقة أو ما شابه ذلك. وهذا التالي بين الأسلوبين يسجل هنا لحساب المخرجة التي من خلال ذلك كله ترسم الأحداث المتلاحقة، ثم تقف بكل هدوء لتأمل أمكنتها والمشاركين فيها، إلى درجة يجعلنا نشعر في بعض الأحيان أنها في رواق مليء بالبورتريهات.

والحقيقة أن هذا الجانب في سينما دانيال عربيد، وكما نجد في هذا الفيلم الأول، جدير بلفت الانتباه. حيث إن هذه المخرجة الآتية من عالم الفيلم التسجيلي القصير، إذ تبدو وفي معظم لحظات الفيلم عاجزة عن تحريك ممثليها أو إدارتهم كما يجب - ومعظمهم من غير المحترفين، فإن كانوا من المحترفين تبدو دانيال عربيد عاجزة عن السيطرة عليهم، فستبدل هذه السيطرة بلقطات ثابتة، تتحرى ملامحهم، وتبدو كما لو كانت تدخل إلى مسام جلودهم. وما ينطبق هنا على وجوه البشر ينطبق على الأماكن أيضاً: من أبواب مغلقة إلى درج داخلي، إلى سطح، إلى سيارة... أمام كل هذه وبدلاتها المتعددة تعرف كاميلا دانيال

والتقديمين اللبنانيين على الجانب الغربي من بيروت. إذ نعرف أن معظم الأفلام التي حققت عن الحرب اللبنانية، صورت في الجانب الغربي... ويکاد لا يكون ممکناً ومقبولاً أن تظهر صورة بيروت الأخرى... «الجانب الآخر» من المدينة. ما جعل المفترج، هذه المرة ينظر إلى الحرب في ذلك المكان الآخر. غير أن هذا الأمر لا نکاد نلمس حضوره في الفيلم وذلك تحديداً لأن بيروت الأخرى، هي عالم بعيد جداً بالنسبة إلى لينا. لينا ترفض مجتمعها وتعامل معه، وحتى مع أبيها بشكل سلبي للغاية، ولكن ليس، بالطبع لمصلحة انتقام إلى المجتمع الآخر... بل إلى سهام. حياة سهام هي حياتها، ممارسات سهام هي محط اهتمامها، والدفاع الشخصي عن سهام - ولو بنظرات العيون الغاضبة - هو تفاصيل حياتها اليومية. وفي المقابل فإن سهام إذ تسير في دربها زارعة - ومن دون أن تدری ربما - وعيأً بالحياة والحب والجنس، في طفولة لينا، قد لا يعود اهتمامها برفيقها الصغيرة إلى طابع الاهتمام الانتهازي: إنها تستخدمها تغطية لمعامرتها.

وهكذا على خلفية هذه العلاقة الهمashية التي تنشأ بين غربيتين: إحداهما ابن المجتمع لكنها غربية - اختيارياً - عنه، والثانية غربية عنه لكنها تندمج فيه من دون عقبات. ترسم لنا دانيال عربيد علاقة مدهشة، ومن خلال العلاقة تغوص في تفاصيل الحياة في المجتمع المسيحي اللبناني. وفي ذلك التقاء بين هذين البعدين، يتمكن المفترج من الدخول في

الحميمي الخاص فأتى فيلماً صغيراً لطيفاً، لاحظ متفرّجوه دون صعوبة أن أهم ما فيه هو ذلك القدر الكبير من الأحساس الذي هيمن عليه. ولأن الحدود، هنا بين دانيال وفلمها وبطلها، تكاد تكون معدومة، بربت في شكل خاص مقدرة المخرج محققة في معظم الأحيان أفلاماً حول الحرب وما ترتب عليها في سلوكيات الناس وذهنياتهم، ولا سيما في العلاقة مع المدينة - مقدرتها على التعبير عن سيكولوجية الشخصيات الأساسية ولا سيما شخصية لينا. وفي المقابل أتى تصويرها البعض الشخصيات الأخرى أقرب إلى العادية بحيث بدت بعض المشاهد، حتى عبر نظرة لينا الحاضرة دائمة، أقرب إلى المسلسلات التلفزيونية اللبنانية المعتادة، ولا سيما من ناحية الحياة العائلية والعلاقات بين أفراد العائلة الواحدة.

وفي إمكان دانيال عريبى هنا أن تدافع عن أسلوبها و اختيارتها مذكرة إيانا بأنها في هذا الفيلم، الذي أتى عن الحرب، ولكن عن حرب لبنان الخاصة، وعن الحب الذي تفتحت عليه طفولة لينا، صورت الفيلم بكاميرا التقطت حساسية تلك التي كانت تعيش زمن - ما قبل - يكون أمام لينا التي باتت تفضل إنقاذ علاقتها مع سهام، على إنقاذ سهام نفسها، إلا أن تشي بها. وهكذا، إذ تتعاقب سهام من قبل مخدومتها

عربيد كيف تتوقف في حركة إنقاذ - جمالى بحث في معظم الأحيان - لسياق فيلمها. غير أن هذا القول يجب الا يفهم منه أن السياق الدرامي غائب.. بل إنه حاضر، وبقوة ولكن ليس من خلال **الحيثي** الهماسي الضيق والحميم، الذي يمثله اتكاء لينا كلباً على علاقتها مع سهام لتربرير حياتها. وفي هذا الإطار تبدو لينا وكأنها تعيش بحياتها حيانها وحياة سهام. ومن هنا حين يفيض الكيل الطبعي والعنصري بسام في النهاية وتقرر الهرب مع حبيب لها، تضعف لينا، حتى مع معرفتها بأن سهام لم تعد قادرة على التحمل. ومن هنا، إذ تخبرها سهام بأنها سوف تهرب وتطلب منها المساعدة، لا يكون أمام لينا التي باتت تفضل إنقاذ علاقتها مع سهام، على إنقاذ سهام نفسها، إلا أن تشي بها.

وهكذا، إذ تتعاقب سهام من قبل مخدومتها بأن تسجن داخل شقة هذه الأخيرة دون أي حق في الخروج. تعاقب سهام لينا بصمت حاقد ملتبس. وأمام مثل هذا العقاب تفقد لينا كل اهتمام بأي شيء آخر كالحرب، المدينة، الناس.. بل إن موت أبيها نفسه لا يحرك لديها أية مشاعر. تعيش وعيتها على باب شقة العمدة: متى يفتح وتطل سهام. وفي النهاية، حين تطل سهام، تتمكن من الهرب بعد أن تخبر لينا بأنها تلعنها إلى الأبد.

هذه الحكاية التي حملها فيلم دانيال عريبى «معارك الحب» هي، أولاً وأخيراً، حكاية لينا وسام، أكثر كثيراً مما هي حكاية الحرب. ولعل هذا ما أعطى الفيلم طابعه

الطويل الثاني «مغامرات بطل» محققاً به جائزة الضابط الذهبي في مهرجان قرطاج في تونس. يومها اعتُبر الفيلم واحداً من أفضل ما شاهد الجمهور القرطاجي، لكنه كان أيضاً فيلمًا أثار قدرًا كبيراً من النقاش. ولشن كان جزء من هذا النقاش طاول شكل الفيلم الذي بدا مستقى مباشرةً من مزيج من حكايات ألف ليلة والمقامات العربية، والحكايات اليكاريستكية على طراز «دون كيشوت»، فإن جزءاً كبيراً منه طاول موضوع الفيلم، و«رسالته».

يدور «مغامرات بطل» حول ابن فقير لفلاح يعيش في قرية جزائرية، وكان يمكن له أن يعيش حياته البليدة حتى النهاية منعزلًا في قريته ويومياته، لو لا أن أبوه وأعيان القرية يتأمرون لتحويله إلى بطل متظاهر، وسط بيئة باتت تحتاج إلى مثل هذا البطل. وهكذا يأتون له، على نفقة القرية، بأستاذ يعلمه معارف العصر وأدابه، قبل أن يطلقوه في مهمة سامية يقطع في سبيلها الجبال والوديان، الحدود والبراري متنقلًا من موقف إلى آخر: يجتمع بشوار ينافسهم حول تكتيكات الثورة واستراتيجياتها، يلتقي بجنود السلطة قيسبي بمكان وجود الشوار، ثم - كما أوديب - يلتقي أهالي قرية يعيشون في خوف من وحش خرافي يقدمون إليه التضحيات انتقاماً لشرطه.. فلا يكون من بطلنا إلا أن يخلصهم من الوحش، وإثر ذلك يلتقي بفتاة يتقل معها إلى مدن الصفيح، حيث يتحول هنا إلى بروليتاري رث. ومن ثم يصل إلى المدينة الكبيرة حيث يبدأ في تنفيذ مهمته السامية: فهو هنا، في الأهل، كي يحرض الناس على الشورة...

المدينة، الناس... بل إن موت أبيها نفسه لا يحرك لديها أية مشاعر. تعيش وعيتها على باب شقة العمّة: متى يفتح وتغلق سهام. وفي النهاية، حين تطل سهام، تتمكن من الهرب بعد أن تخبر لينا بأنها تلعنها إلى الأبد.

وفي إمكان دانيال عريض هنا أن تدافع عن أسلوبها و اختياراتها مذكرة إلينا بأنها في هذا الفيلم، الذي أتى عن الحرب، ولكن عن حرب لبنان الخاصة، وعن الحب الذي تفتحت عليه طفولة لينا، صورت الفيلم بكاميرا التقطت حساسية تلك التي كانت تعيش زمن - ما قبل - المراهقة في مدينة مدمرة... هي المدينة نفسها (بيروت) التي صورت دانيال دمارها في لقطات لا بد من القول إنها تتناقض مع حرارة مشاعر لينا.

«مغامرات بطل»

(١٩٧٨). (ألوان)

إخراج:	مرزاق علواش
سيناريو:	مرزاق علواش
تصوير:	(غير متواافق)
موسيقى:	منوعات
تمثيل:	مصطفى حجاج، سامية عمار

في العام ١٩٧٧، كان عرض الفيلم الجزائري «عمر قتلته الرجولة» لمرزاق علواش واحداً من أهم الأحداث السينمائية في الجزائر... ويعده بأقل من عامين عاد علواش وخطب خطبة جديدة بتحقيق فيلمه الروائي

تجوال «البطل» نفسه، ومن عوالم الحكواتي الشعبي، مع مرجعيات أدبية وبصرية تزاحج بين بريخت وفولتير ونيتشه.

ولقد تحدث علواش عند عرض فيلمه، عن علاقته به، مؤكداً أنه، في نهاية الفيلم، فيلم ذاتي «انطلقت فيه من قصة قصيرة كنت كتبتها لنفسي على سبيل تزجية الروقت، وحولتها بالتدريج إلى مسيرة متكاملة من الصور والمخامرات». وأنا منذ البداية كنت أريد، على أية حال، أن أتحدث عن نوع كان سائداً من «الرومانسية الثورية». وعلى هذا الأساس اشتغلت على كتابة المعالجة المبدئية، وقد قررت أن أجدد صيغة سينمائية تعادل صيغة ألف ليلة وليلة، في وقت كان واضحاً فيه بالنسبة إلى أنني أريد أن أسلّل بشكل أو باخر، إلى داخل الشخصية الرئيسية مختاراً أسلوب الفانتاستيك للتتحدث عن خيالات بطيء وهلوساته».

ويزيد علواش، تعليقاً على ما قيل يومها من أن فيلمه يتسم بالجو المسرحي: «هذه المشاهد ذات الصيغة المسرحية كانت ضرورية لي للوصول إلى ما كنت راغباً في صنعه. فأنا في الواقع لم أنشأ تحقيق فيلم إيقاعي على الطريقة الأوروبية، بل أردت اللجوء إلى إيقاع شرقي متموج، أسفر عن تلك الحوارات الطويلة التي كانت الكاميرا خلالها تفضل التركيز لدقائق طويلة على وجه الشخص الذي يلقي الحوار. لقد أردت أن أجدد شيئاً يتأرجح بين جو الحكواتي والتركيب المسرحي، وأعتقد أنني وجدته رغم أن كثيراً لم يستفيقوا هذه المشاهد بالضبط».

مستخدماً في مخاطبتهم لفظية ثورية مليئة بالديماغوجية المستقاة من التعبير الفوضوية الواصلة إلى حدود العببية.

وهو، في وظيفته التحريرية تلك، ينتقل من مكان إلى مكان: من حمام عام، إلى سجن، إلى مطعم، على شاكلة ما يفعل أبو زيد السروجي، بكل «المقامات»... لكنه يجد نفسه ملفوظاً في كل مكان، فلا أحد يريد الإصغاء إليه ولا أحد يريد ثورته. وتنتهي به الأمور في خاتمة المطاف، إلى اجتماع سياسي حقيقي، حيث يجد نفسه، هذه المرة، في مقاعد المتعلمين لا في مقاعد المعلمين، فيتعلم الآن كيف يصغي ويفهم ويناقش، متوفقاً عن «بطولاته» الواهية.

في هذا الوصف التلخيصي للفيلم، يبدو هذا خطياً ضائعاً بين الكوميديا الخالصة، والوعظية السمحجة، لكن الفيلم، في حقيقته، أعمق من هذا... وخاصة لأنه في نهاية الأمر فيلم بصري بقدر ما هو فيلم ذو موضوع. ومن هنا بدا، أجمل ما في «مغامرات بطل»، إضافة إلى موضوعه الذي حاول، من الداخل، أن يلتقي نظرة نقدية حادة على نوع من اللفظية الثورية التي كانت سلاح وثروة فنات كثيرة من المثقفين العرب وغير العرب في ذلك العصر الذهبي للاحتجاجات الصالحة - ولا سيما في جزائر ما بعد الثورة، التي من الواضح أن موضوع الفيلم يطاولها قبل أن يطاول أي رقعة جغرافية أو فكرية أخرى -. أجمل ما فيه ذلك الشكل السينمائي البيكارى الذي جعل الفيلم أشبه بأمثلة سياسية تستقي موضوعها من

«المفتش العام»

(١٩٥٦)

١١٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: حلمي رفلة عن قصة الكاتب الروسي نيكولاي غوغول
حوار: أبو السعود الإبياري
تمثيل: تحية كاريوكا، إسماعيل ياسين، محمود المليجي



لعمل كهذا إنما هو الاستحواذ؛ إذ كان من نصيب «المفتش العام» كما حققه حلمي رفلة في العام الخامس للثورة المصرية في مصر، نفسه من أساسه، وتحويله من عمل عميق ذي دلالة أساسية إلى عمل مؤدلج. ومع هذا فإن نصف الفيلم، من هذه الناحية حتى وإن كان جذرياً لا ينبغي أن يقلل من قيمته الفنية، ومن كونه يمثل علاماً أساسياً في تاريخ السينما الكوميدية، «الهادفة» في مصر.

تدور الأحداث، إذاً، في إحدى القرى المصرية، ولكن – وهذا أمر نجدنا في مواجهته منذ البداية كما يفيينا «الراوي» – قبل اندلاع الثورة المصرية. وهكذا لأن «الزمن الثوري» لم يكن قد حلّ بعد، ها هو الفساد مستشري في القريةوها هو عمدتها ورجاله يمارسون ذلك الفساد من دون حسيب أو رقيب، ما جعل الأهالي يضججون بالشكوى، ولكن همساً من دون أن يجرؤ أي منهم على إيصال الشكوى إلى السلطات المركزية. ومع هذا يسمع إلى السلطات ذات يوم، وقد صعقتها المفاجأة، أن تلك السلطات قررت أن تبعث إلى المنطقة مفتشاً عاماً لنفقد الأحوال والاطلاع على سير الأمور.

عند ذلك وفيما كان العemma ورجاله وأهل القرية جميعاً يتظرون وصول المفتش، يصل إلى المكان شخصان بائسان هما صابر وجابر، اللذان يسعى أولهما إلى الحصول على عمل بسيط في القرية. على الفور سيعتقد الناس، وعلى رأسهم العemma، كما في قصة غوغول تماماً، أن صابر إنما هو، في حقيقة أمره،

لن تكون تلك المرة الأخيرة التي تقتبس فيها السينما العربية قصة الكاتب الروسي الكبير في فيلم يحقق نجاحاً، كما إنها لم تكن المرة الأولى التي تدنو فيها السينما في شكل عام من هذا النص الذي كتب أصلاً لمقاومة الفساد، ليس في زمن محدد ولا في مكان محدد... وإنما الفساد بمعناه البيروقراطي الشامل. غير أن أسوأ ما كان يمكن أن يحدث

غوغول وهو يكتب قصته، لن يتسى السيناريو
أن يكافئ صابراً على ثوريته وأخلاقه بأن
يزوجه ابنة العمدة التي لا يمكن أن تكون على
فساد أبيها بالطبع!

«ملح هذا البحر»

١٠٩ د. (ألوان)	(٢٠٠٨)
آن ماري جاسبر	إخراج:
آن ماري جاسبر	سيناريو:
بنواشاميلار	تصوير:
كاميرا رستفار	موسيقى:
تمثيل: سهير حماد، صالح بكري، رياض دعيس	

كانت آن - ماري جاسبر، الفلسطينية الأصل المقيمة في أمريكا، قد ظهرت في ساحة السينما الفلسطينية سنوات قبل العرض العالمي الأول في مهرجان «كان»، ٢٠٠٨، لفيلمها الروائي الطويل الأول «ملح هذا البحر»، حيث كانت شاركت في مهرجانات عربية، وغير عربية أيضاً، بأكثر من فيلم قصير لفت الأنظار. غير أن فيلمها الطويل الذي اقتبست عنوانه من قصيدة لمحمود درويش، فيما أخذت موضوعه مما يشبه التجربة الشخصية الخاصة بها، أتنى شيئاً آخر تماماً: أتنى مفاجأناً، وبالتحديد لأنه كان أول فيلم روائي طويل تحققه امرأة فلسطينية. فخلال السنوات العشرين السابقة عليه كانت السينما الروائية الفلسطينية قد بدأت بالظهور قوية شديدة المخصوصية معنى ومبني، جديدة في

المفتشف العام الذي يعتقد أنه وصل متكرراً كي يقوم بهمته من دون أن يعرض سيفه أو يغويه أحد.

وهكذا، يسارع العمدة إلى الاحتفال بمجيء الرجلين ويقيم على شرف صابر و«سكتيريه» جابر حفل عشاء، تتولى خلاله زوجة العمدة، وهي - للمناسبة - راقصة سابقة، تقديم وصلات من الرقص، فيما تغني ابنة العمدة من زوجة سابقة، من وراء النافذة. وكما يحدث عادة في السينما، تقع الابنة في غرام صابر، كما ستحاول الزوجة إغوائه فيما من الواضح هنا أنه سوف يختار الابنة بتشجيع من جابر الذي إذ أدرك ما يحدث تولى رفيقه ناصحاً إياه بتحقيق أكبر قدر من المكاسب قبل أن تكشف حقيقتهما. لكن صابر، بفضل أخلاقه الرفيعة ورفضه الانغماس في الفساد، يرفض ذلك، في الوقت الذي يقرر فيه أن يوصل الأمر إلى حدوده القصوى: في انتظار وصول المفتشف الحقيقي، وكيلا يتم طمس الحقائق بفعل خبث العمدة ورجاله، كما يفعل خوف السكان، سوف يبذل هو كل ما لديه من جهد لكشف فساد العمدة والقبض عليه. وذلك بالتحديد، لأن الثورة كانت قد قامت للدفاع عن حق البسطاء وكشف المفسدين، كما سيقول لنا الرواية في النهاية بأسلوب خطابي نسف كل جماليات الفيلم وطراحته وعمق موضوعه، كما أشرنا.

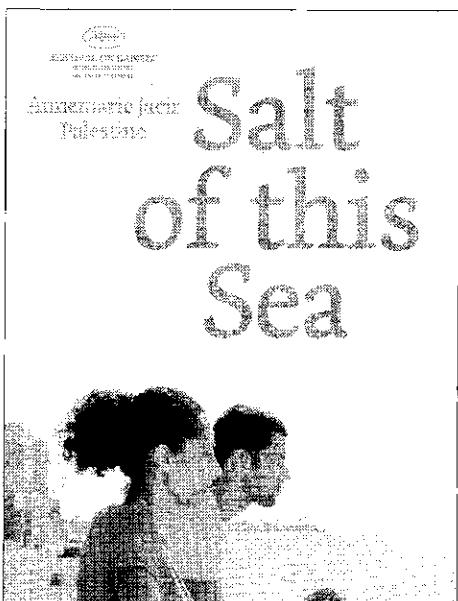
أعادت الثورة الحق إلى أصحابه إذاً، ولكن قبل أن ينتهي الفيلم على ذلك الانتصار الثوري الذي من المؤكد أنه لم يكن يخطر على بال

بعض أفلام السيرة الذاتية الذكرورية، بل كان مجرد شكل جديد من أشكال تناول القضية الفلسطينية... لكنه كان شكلاً موفقاً، ذلك أن مخرجته عرفت، فيه، كيف تجدد حتى في الطوبوغرافيا المكانية.

صحيح أن فيلمها كان أساساً عن عودة ما إلى فلسطين (والعودة غالباً ما شكلت جوهر موضوع بعض أفضل الأفلام الفلسطينية على أية حال)، لكن العودة لم تكن لمجرد عرض القضية بالمعنى الأيديولوجي للكلمة، أي بالمعنى النضالي... بل إن النضال والأيديولوجيا جاءت هنا هامشين في الفيلم، الذي اتخد، في نهاية الأمر شكل لعبة: فيلم طريق وفيلم مغامرة «خارجة على القانون»، وفيلم حنين... وكذلك فيلم جدل (بالمعنى الذي يوصل إلى مفهوم الديالكتيك)، حيث إن رفيق الفتاة بطلة الفيلم في رحلتها ومغامرتها، هو شاب فلسطيني يدفعه كل ما حوله إلى اتخاذ القرار بالرحيل عن فلسطين: لم يعد يجد في فلسطين متسعاً له، لذلك يقرر الرحيل، وذلك في الوقت نفسه الذي تعود فيه الفتاة الفيلم من أمريكا، ربما للبقاء... وربما لمجرد أن تسترد من مصرف فلسطيني قديم حساباً كان لجدها قبل زوال فلسطين، ثم إذ تبذل جهوداً شاقة وتفشل، تقرر أن تخرق «القانون» من جديد بالبحث عن البيت الذي كان لأهلها في يافا قبل النكبة.

إذاً، الفيلم هو رحيل متواصل وربما مزدوج أيضاً إن نحن نظرنا إلى الفتى والفتاة على انهم وجهان لصورة واحدة هي صورة التمزق

طرح مواضعها، وفي زاوية النظر إلى فلسطين وإلى تاريخ القضية، وصولاً إلى نزعة ذاتية في هذه النظرة لم يكن للسينما الفلسطينية عهد بها من قبل. ومن هنا حين جاء فيلم «ملح هذا البحر» وعرض في «كان» جابه كثر بدھة كبيرة: فهو لم يأت فقط فيلماً من إخراج امرأة وروائية، بل أتى أيضاً فيلماً ذاتياً، يكاد يروي فصلاً - ولو متخيلاً - من سيرة ما لصاحبه.



ولئن كان متفرجو السينما العربية قد اعتادوا قبل ذلك بسنوات على سينما رجالية تقول السيرة الذاتية، فإن التعود على سينما أنثوية من هذا النوع لم يكن قد استشرى بعد، ولا حتى في السينمات العربية غير الفلسطينية، اللهم إلا في بعض السينما التونسية أو المغربية. غير أن الواقع يقتضي منا أن نقول هنا إن البعد الذاتي - أو شبه الذاتي - في «ملح هذا البحر» لم يكن «فضائحيّاً»، أي معريّاً للذات كما حال

عرض في «كان» أول أيام جمهور غفير ومصفق ومصفع باهتمام، بدت الأمور أكثر وضوحاً. هنا نحن في قلب القضية. ولم يكن مقدمو الفيلم، من المشرف الفني على المهرجان إلى متوجه الأجانب ومن بينهم النجم الأميركي داني غلوفر، فولكلوريين حيث اعتلو المسرح متواشحين بالكوفية الفلسطينية الشهيرة. الكل كان يعرف هنا أموراً كثيرة عن فيلم آن - ماري جاسر الأول، الروائي الطويل، لكن أحداً لم يكن قد رأه، وإن كان كثراً قد سرروا كونه يأتي من فلسطين إلى تظاهرة «نظرة ما».

«ملح هذا البحر» لم يخيب يومها التوقعات والأمال التي بنيت عليه، وإن كان طوله المبالغ فيه قد أساء إلى سياقه بعض الشيء، كما أن حواراته أتت تقليدية تفسيرية في بعض الأحيان. ناهيك بأن ثمة لحظات في الفيلم بدا فيها وكأنه لا يعرف ماذا يقول الآن، وبين مخرجته تاهت بين أنواع عدة، ولم توفق كثيراً في المضافة بينها.

غير أن هذا كله لا يمنع من أن «ملح هذا البحر» فيلم مميز، ينضاف إلى أفلام فلسطين اللافتة التي بدأت تعرف طريقها إلى العالم خلال العقدين الأخيرين. إذ حتى لو بدا الفيلم مرتكباً بعض الشيء بين أن يكون فيلم طريق، وعملاً سياحياً، وعودة إلى الجذور، وفيلم مغامرات وثرثرة مثقفين وميلودrama غرامية، وقبل هذا كله عملاً سياسياً بامتياز، فإنه في الحصيلة الأخيرة قدم صورة لفلسطين وقضيتها وأبنائها لم نعهد لها كثيراً في الفن السابع.

الجديد للفرد الفلسطيني: إلى الماضي بالنسبة إلى الفتاة، وإلى المستقبل بالنسبة إلى الشاب. لن نعرف في نهاية الفيلم أي رحيل هو الذي سينجح أو سيكون ذا جدوى على الأقل، لكننا نعرف أن آن - ماري جاسر، استطاعت في هذا العمل الأول، أن تقدم شخصية نسائية أكثر قوة وحضوراً ومعرفة بما تريده، من شخصية الذكر. طبعاً لا يصل الفيلم إلى أن يقول لنا، بفصاحة إن تسلم الفتاة لمقدرات قضيتها، ممثلة بعودتها ومتطلباتها بالإرث المالي من ناحية وبالبيت القديم من ناحية ثانية، إنما هو حل مقترن يقوم على تسلم المرأة الفلسطينية للقضية بدلاً من الرجل الذي فشل في تحقيق أية نتيجة على ذلك الصعيد حتى الآن... لكن ثمة في الموضوع وسياقه ما يغري، خصوصاً أن الشاب في الفيلم، بدا طوال الوقت متربداً، لا يأبه إلا برغبته في مغادرة فلسطين.

مهما يكن، لا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا الفيلم، عرف في طريقه كيف يقدم إضافة إلى المتن الفلسطيني السينمائي المعتمد، صورة جديدة لفلسطين الداخل بالمعنى المزدوج للكلمة: داخل فلسطين السلطة، وخصوصاً داخل فلسطين ١٩٤٨، ليس للمقارنة بينهما، بل لرسم صورة تبدو متكاملة لـ «الكل الفلسطيني» الذي تشعر آن - ماري جاسر، بأنه صار الغائب الأكبر عن كل حديث عن فلسطين.

هذه المرة إذاً في تكامل الداخلين الفلسطينيين بدت الجغرافيا أشمل والتاريخ أكثر وطأة. ففي فيلم آن - ماري جاسر الذي

(المهاجر)

(١٩٩٤)

١٢٠ د. (الوان)

إخراج: يوسف شاهين
قصة وسيناريو وحوار: يوسف شاهين
بمشاركة: رفيق الصبان، خالد يوسف، أحمد قاسم
تصوير: رمسيس مرزوق
تمثيل: يسرا، محمود حميدة، ميشال بيكوني،
خالد النبوi

منذ البداية كان شاهين يعرف أن ليس في إمكانه - وهو لا يريد ذلك أصلاً - أن يجعل من فيلمه تصويراً لحكاية يوسف، لم يكن هذا همه. كان همه أن يستمد من الحكاية الدينية عناصرها، وأن يجعل من بطله - الذي هو صورته الذاتية - شبيهاً بيوسف، يعني معاناته، ولكن لأهداف أخرى ترتبط بأهداف شاهين نفسه. ونعرف أن هذه الفوارق الجوهرية بين الشخصيتين - على رغم تشابه الأحداث - فاتت كل أولئك الذين لاحقوا شاهين بالتهديد وبالقضاء كي يمنعوا عرض الفيلم حين أُنجز، ليركزوا فقط على التشابه بين الشخصيتين، ما خلق سوء تفahم جديداً لم يكن شاهين في حاجة إليه. ولكن إذا كان هذا انعكس سلباً، فإنه سرعان ما انعكس إيجاباً على الفيلم حيث إنّه بفعل الضجة المفتعلة التي أثيرت من حوله، باتهامه بتصوير شخصية دينية تاريخية لا يجوز تصويرها، تدقق المترجون بمئات الآلاف في مصر وفي غيرها، لمشاهدة الفيلم، ما جعله أنجح أفلام شاهين على الإطلاق.

والحقيقة أن كثراً من الذين كانوا يشاهدون فيلماً لشاهين على الشاشة الكبيرة للمرة الأولى في حياتهم لم يندموا على ذلك أبداً، ذلك أن هذا الفيلم يظل «الأجمل» و«الأغنى»، فنياً من بين أفلام شاهين كلها، فإلى غنى الصورة (رمسيس مرزوق) ومتانة اللغة السينمائية والتوزيع الموسيقي والملابس والмонтаж التي فاقت كلها كل ما كان قدّمه شاهين سابقاً (حتى قيل إن جمالية الفيلم طفت على موضوعه،

قبل «المهاجر» بزمن بعيد جداً كان يوسف شاهين يحلم بتحقيق فيلم عن زمن الفراعنة، ولعل مشاهدته عدداً من الأفلام التي كانت تكثر في هوليوود، وربما في بعض بلدان أوروبا أيضاً، متقدمة عن ذلك الزمن بيهاته وانتفاضة الإنسان فيه ممسكاً مصیره للمرة الأولى في تاريخ البشرية، كان هو ما حركه، ولكن كان من الواضح، بالنسبة إلى شاهين منذ البداية، أنه ليس من يتحققون فيلماً عن ذلك الزمن ويكتفي بأن يكون ذا بعد تاريخي. فيلمه العائد عن «الفراغنة» لا يمكنه إلا أن يكون معاصرأً، بل أكثر من هذا لا يمكنه إلا أن يكون ذاتياً.

في هذا الإطار، لأن السينما ليست مجرد بحث نظري يتعين عليه أن يكون دراميأً، وجد شاهين ضالته في حكاية توراتية تبئها لاحقاً الأديان السماوية جميعاً، هي حكاية يوسف الذي غدر به إخوه وخَيَّل إليهم أنهم تخلصوا منه بقتله، فإذا به يجد نفسه في أرض الفراعنة ويكون له شأن هناك.

مقابل الأفكار القديمة (بمثيلها آمون وكتهته)، دور الثقافة والعلم في بناء المجتمعات، وفي هذا الإطار لم يكن بعيداً من الصواب ذلك الناقد الفرنسي (فنсан فاتريكان) الذي قال إن فيلم «المهاجر» هو أولاً وأخيراً فيلم عن التعلم، إذ مهما كان من شأن الأحداث التي عاشها رام وخبرها فإن الأساس هو اكتسابه للعلم والمعرفة، ويقيمه من أنه سيكون في وسعة إفادة شعبه بواسطتها.

منذ البداية، في «المهاجر»، يقول لنا شاهين كم أن رام لديه يشبهه (دون أن يكون) يوسف في الحكاية التوراتية، وهذا التحديد يرمي إلى أمرتين في آن معًا: من ناحية إلى استبعاد فكرة أن يكون رام هو يوسف نفسه (ولسوف يؤكّد جزء أساسي من أحداث حياة رام هذا) ومن ناحية ثانية إلى جعلنا ننسى تارikhية الشخصية لندرك أن ما يقدمه لنا الفيلم إنما هو «أمثلة» لا أكثر ولا أقل.

المهم هنا هو أن رام أصلًا، لا يذهب إلى أرض النور، مصر الفرعونية، من تلقائه، بل لأن إخوته قد غدروا به، وهو بعد ذلك إذ يجد نفسه في قاع سفينه، يجد أن السفينه تأخذه إلى مصر، وهناك بيع كعبه إلى القائد العسكري المحبوب والطالع من صفوف الشعب باجتهداته، أميهار. ولأميهار هذا زوجة حسناء هي سميهت التي تغزم برام بعد وفاة زوجها دام عشر سنوات راحت بعدها تتطلع إلى حب جديد في حياتها يعيشها عن عجز زوجها وإهماله لها. لكن رام رغم الإغراءات كلها، ورغم فتن سميهت، ليس هنا كي يعشق

ل لكن هذه حكاية أخرى)، يمكن أن نضيف أن تعاون رفيق الصبان وخالد يوسف مع شاهين في كتابة السيناريو، قفز مرة واحدة بمفهوم الوضوح إلى الواجهة ليسير الفيلم في بُعد خطبي لا تلعم فيه، بل إنه أتى في نهاية الأمر فيلماً بسيطاً متمكنًا من موضوعه، متيناً في تعامله مع ممثليه مستفيداً إلى أقصى الحدود من الديكورات الجميلة.

ويقيناً أن هذا كله ما كان من شأنه أن يرضي الشاهيينين الحالسين، لذا لم ينل شكل الفيلم حظرة كبيرة لديهم لدى مشاهدتهم له للمرة الأولى. لكنهم سرعان ما أدركوا أن «المهاجر» واحد من الأفلام الشاهينية التي تكشف عمقها بالتدريج كما تكشف شاهينيتها بعد حين. ذلك أن طابع «البطاقات البريدية» الذي يبدو للوهلة الأولى مسيطرًا على الفيلم، والعلاقات «الخطية» بين الشخصيات (خصوصاً أن مآل تلك العلاقات لا يحمل مفاجآت بل يكاد يكون معروفاً سلفاً) وبعض الافتعال الذي يلوح في اللجوء إلى استعراضات صاحبة الموسيقى، كل هذا سرعان ما يخلّي المكان للبعد الأكثر أهمية، بعد المعاصرة الخالصة في هذا الفيلم.

ف «المهاجر» بعد كل شيء، وربما قبل كل شيء، فيلم معاصر إذ تماماً كما أن رام فيه، المتوجه من أرض القبح إلى مصر، هو شاهين (المتوجه من أجل بلاده إلى بلاد الحضارة) ها هي العناصر الأخرى في الموضوع والحكمة تحيلنا مباشرة على زمننا، الراهن: الصراع الديني بين الأفكار الجديدة (بمثيلها أختانون)،

هل معنى هذا أن شاهين كان قد أصبح أكثر تعقلاً وامتثالاً من ذي قبل؟

أفلا يمكننا يا ترى في ضوء هذه الروعة التي قد تلوح هنا جديدة، أن نعيد قراءة العدد الأكبر من أفلام شاهين السابقة لنكتشف أنه «بين السطور» أي في أعماق خطابات أفلامه، لم يكن أبداً ذلك «المشاكس الأخلاقي» الذي يوحي بكونه ظاهر تلك الأفلام؟

وفي وسط هذا كله كان شاهين يعرف أنه سينمائي - فنان أولاً وأخيراً. وأن وظيفة الفنان أن يروي وأن يحكى وأن يصور، وأن لا ينسى ولو للحظة واحدة «لذة الحكي». ومن هنا عبر في هذا الفيلم الغريب والعميق في آن معاً عن إيمانه بتلك اللذة، فقدم حكاية جذابة. قدم أفكاره كلها من خلال عمل استعراضي كبير، يشبه في شكله الخارجي الأفلام التاريخية الهوليوودية الضخمة، لكنه يشبه في شكله الداخلي تلك الأفلام الحميمة. وهذا كله جعل الفيلم أشبه بلعنة الدمى الروسية، حيث تخفي كل دمية دمية أخرى أصغر منها تحتها.

غير أن الذين ارتأوا أن عليهم أن يحاربوا هذا الفيلم لأسباب دينية، كما قالوا، لم يروا منه سوى واحدة من دماء، بل لربما رأوا الدمية الأقل أهمية، غاصبين نظرهم عن كل المزايا الأخرى التي يحملها فيلم عرف بدوره كيف يساهم في إخراج السينما المصرية إلى العالم وكيف يستعيد، من السينما العالمية لحساب مصر، مواضيع السينما الفرعونية إنما بجماله أو وضعه ذكاء أكبر، ثم خاصة وأخيراً كيف

امرأة سيدته. وهكذا يدور صراع بينه وبينها يراقبه أميهار بقلق أولاً ثم بفضول بعد ذلك. وعلى خلفية هذه «الدراما العائلية» - إن جاز القول - تدور الأحداث الكبرى في الفيلم، حيث من جديد وكما في «الوداع يا بونابرت»، يقيم شاهين العلاقة الجدلية بمهارة وإتقان بين الخاص والعام، ويفضل كما شأنه دائماً أن يرجع كفة الخاص جاعلاً العام لا يبرز إلا من خلال كوة الخاص ومنظوره. والعام هنا هو الصراع الديني وفساد الطبقة الحاكمة، وتوق الشعب إلى الثورة، ودور العسكر، ثم الجفاف الذي يضرب البلد في خضم ذلك كله. وأيضاً هناك «الغريب» الذي إذ كان يعامل في البداية تعاماً عنصرياً، سرعان ما يضيف إلى المجتمع الذي يعيش فيه علمه وذكاءه، ما يجعل التفاعل حقيقة و يجعل «الآخر» ضرورياً للذات. وهذا الجانب قدمه لنا شاهين من خلال العلاقة الغرامية والودية التي تقوم بين رام وهاتي، ثم من خلال تعاونه معها ومع أهلها وجماعتها لمقاومة الجفاف.

ذلك أن شاهين في لحظة من لحظات فيلمه يتحول «المتعلم» الذي هنا سعيأً وراء المعرفة والنور، «معلماً» بدوره ينشرهما في هذه الديار التي يعيش فيها ويترافق مع هذا مع تغلب رام على رغباته تجاه سميتها وتعلقه أكثر وأكثر بهاتي. وفي هذا الإطار بالتحديد يبدو الفيلم أخلاقياً وعظياً إلى حد ما، وبشكل مفاجئ، ذلك أننا نادراً ما سبق لنا أن طالعنا في فيلم لشاهين مثل هذا القدر من الوعظ الأخلاقي، وتقريره من يسير على الصراط المستقيم.

الاعترافات منهم، غير أنه بأية ديمقراطية يدعى إلى ممارستها، وأخيراً حرامي خرج من السجن لتوه. أما الأطرف في الأمر فهو الكيفية التي قامت بها الصدقة بين هذه «النماذج» الاجتماعية الثلاثة.

ذات يوم تُسرق سيارة المواطن سليم سيف الدين من أمام الفيلا، فيذهب إلى قسم الشرطة ليقدم بلاغاً. وإذا تعجز الشرطة عن استعادة السيارة، يتقطع المخبر فتحي، الفاتح على حسابه الآن، ليعيد إليه سيارته. وهكذا يتم التعارف بينهما، ثم إذ يعتقد المخبر أن المواطن هو الذي تدخل بفضل نفوذه لتعيين ابنه موظفاً، يسعى إلى رد الجميل له، ف يأتيه بالصبية الحسناً حياة لتعمل عنده خادمة. يرحب المواطن بالفكرة أمام جمال حياة التي فيما تقوم بخدمته، يقيم هو علاقة معها، إلى جانب علاقته بصديقه مديرحة. في تلك الأثناء يكون الحرامي، واسمه شريف، قد خرج من السجن، لتعرف أنه قبل دخوله إليه كان عشيق الخادمة حياة.

وهنا إذ يلتقي شريف حياة ويعرف أنها تعمل لدى صاحب الفيلا يبدأ في ابتزازها طالباً منها أن تسرق بعض الأشياء من سليم، فتفعل ليكون من بين المسروقات مخطوط الرواية التي ينفق سليم وقته في كتابتها. حين يقرأ اللص الرواية لا يبدو معجبًا بها فيحرقها، وحين يعلم سليم ذلك يتشارج مع اللص ويفقد عينه... غير أن تلك المشاجرة ستكون بداية صدقة عميقه تربط المواطن بالحرامي بالمخبر. بل حتى يؤزدي ذلك إلى علاقة عمل

يجد مكاناً لتطبيق حديث شريف يقول «اطلبوا العلم ولو في الصين».

«مواطن ومخبر وحراطي»

١١٠ د. (الوان)	(٢٠٠١)
داود عبد السيد	إخراج:
داود عبد السيد	تأليف:
سمير بهزان	تصوير:
راجح داود	موسيقى:
خالد أبو النجا، صلاح عبد الله، هند صبرى	تمثيل:

هذا واحد من أطراف الأفلام التي أنتجتها السينما المصرية عند بدايات القرن الجديد. فيلم ينتمي إلى ما يمكن تسميته الواقعية الساخرة، بدلاً من الواقعية الساحرة التي ربطه البعض بها. فيلم يتهكم على الواقع، على المجتمع، وعلى السينما أيضاً، حاول فيه مخرجه / مؤلفه أن يقول أشياء كثيرة وان يخرج، في طريقه، من السينما التي كانت تسمى سينما زمن الانفتاح، ليدخل نطاق سينما لا تخلو من خيال تقترب مما كان يتحققه رأفت الميهي، ولكن في بُعد اجتماعي أكثر وضوحاً، مع أنه أقل مباشرة.

لكنه، أيضاً وفي خضم ذلك فيلم عن الصدقة. الصدقة بين من؟ بين مواطن مرهف يعيش حياة هانئة هادئة ويحاول أن يكتب رواية في فلا أنيقة أكت إليه بالوراثة، ومخبر يقوم عمله على إذلال الناس وانتزاع

«موت للبيع»

١١٧ د. (ألوان)

(٢٠١١)

فوزي بنسعيد	إخراج:
فوزي بنسعيد	سيناريو:
مارك اندريه باتني	تصوير:
ريشار هوروفتش	موسيقى:
فهد بنشميس، إيمان مشرافي، فؤاد الأبيض، نزهة رحيل	تمثيل:

المدينة، المرأة، الجريمة ومن ثم الخيانة.. تلكم هي - في شكل مختصر - العناصر الأساسية التي تشكل «القانون» الجامع لنوع أدبي - ثم سينمائي - ظهر في القرن العشرين وإن كانت الدراسات الأكثر دقة تعود به قروناً إلى الوراء وربما أحياناً إلى حكاية أوديب. ما تتحدث عنه هنا هو الرواية - ومن ثم الفيلم - البوليسية التي باتت تعرف في لغات عديدة من بينها الإنكليزية بـ «الرومان نوار» أي «الرواية السوداء». ولعل الاسم ناتج من كون أحداث هذا النوع من الروايات غالباً ما تجري في ظلمة الليل أو لعله - في تفسيرات أخرى - متأتٍ من كون الجريمة شرّ والشرّ ينبع عادة من داخل ظلمات الروح.

وأياً يكن من أمر تعرف أن هذا النوع الأدبي كان في البداية مقللاً من شأنه، لكنه راح يتخذ مكانته شيئاً فشيئاً ولا سيما حين اكتشفه السينما باكراً وأعتمده جزءاً من مسارها وتاريخها محققة في إطاره أعمالاً كبيرة كانت

بيهم، حيث انهم يشاركون في تأسيس مطبعة ودار نشر. ثم إذ يتزوج المواطن بحياة، يتخلّى عن مدحّحة التي تتزوج من شريف.

وتمضي السنوات ويكبر أبناء العائلتين حتى تغرس ابنة سليم بابن شريف. لكن «سليم» يرفض زواجهما إذ لا يمكنه أبداً أن ينسى أن «شريف» كان في الأصل لصاً. فيهرب الشابان ليتزوجاً بعيداً، ثم يعودان ومعهما الأحفاد.

هذه هي الحكاية الظرفية التي بني عليها داود عبد السيد هذا الفيلم الذي رأى الناقد كمال رمزي، أن في ما وراء قراءته الأولى الحديثة والاجتماعية التي تقوم على العلاقة التي تربط بين ثلاث شخصيات يفترض بها أن تكون متناقضة بل متناحرة تماماً، هناك قراءة ثانية «حجتها حذوفات متعمدة لبعض المشاهد تطرح رؤية تنفذ بصيرتها إلى جوهر الواقع وتعبر بوعي عن ملابسات وارتباطات العلاقات الاجتماعية. (حيث إن) الفيلم يدرك اختلال الأمور في الامتزاج بين المواطن والمخبر والحرامي. إنهم ليسوا أصدقاء، بل يخالط دور كل منهم بدوري الآخرين. إذ ثمة لقطات تصوّر استمرار علاقة المواطن بمدحّحة التي تزوجت شريفاً، وعلاقة اللص القديم بحياة التي تزوجت المواطن. وهذه اللقطات المحذوفة لدى عرض الفيلم في القنوات التلفزيونية تفسر رفض المواطن واكتسابه من فكرة زواج ابنته من ابن شريكه اللص الذي أصبح وجهاً...».

فقط الإشارة المبكرة هنا إلى صعوبة تطبيق خلاق وليس حرفياً، للقوانين في ظل مجتمع لا يتيح للعناصر أن تظهر كما كان يتعين عليها أن تظهر صافية مدنية أخلاقية. وكانت النتيجة أن بدا في سياق السيناريو أن ربط العناصر بعضها ببعض أتى مفعلاً وأحياناً متهافتاً... من دون أن يشكل هذا عيباً أساسياً في فيلم ممتع ومجدداً على صعيد الشكل كما على صعيد المضمون!

إذاً لا بد من القول هنا إن استخدام بنسيدي للقوانين التي «تحكم» النوع جاء وقد أخذ في حسابه الفوارق الاجتماعية بين البيئة المدنية «الرأسمالية» التي كتب الأدب «النوار» الأمريكي وغير الأمريكي في إطارها - وأحياناً مقارعة لها كما لدى هوراس ماكوي صاحب «إنهم يقتلون الجنادلليس كذلك؟» أو لدى جيمس كين في «ميبلدرو بيرس» و« ساعي البريد يدق الباب دائمًا مرتين» - وبين المجتمع المغربي الذي تجري فيه أحداث الفيلم. إذ حتى وإن جعل بنسيدي الأحداث تدور في مدينة هي تطوان فإن المدينة بدت هنا «ديكوراً» في أحسن حالاتها «الريف» أو امتداداً للريف في أسوتها. أما المرأة فكان لا بد من أن تكون فتاة هوى - لكنها تقابل هنا مع امرأة أخرى يظللها الواقع الاجتماعي البائس في لفترة تقارب «موت للبيع» من الكاتبين الأمريكيتين اللذين ذكرناهما قبل سطور، أكثر مما تقرّبه من مواطنيهما راي蒙د تشاندلر وداشيل هاميت الأقرب في أعمالهما الأشهر من الهم التقني منهما إلى الهم الاجتماعي.

مقتبسة من روايات كبيرة أمريكية في معظم الأحيان.

ومنذ زمن بعيد، في ما يتعلّق بالأدب والسينما العربيين كانت هناك تساؤلات دائمةً عن الغياب النسبي لهذا الأدب البوليسي، ومن ثم للسينما البوليسية في الحياة الإبداعية العربية رغم وجود أعمال تنتهي إليه في شكل أو آخر. ولقد سادت هذه التساؤلات رغم محاولات مميزة لنجيب محفوظ وفتحي غانم في الأدب وكمال الشيخ في السينما المصرية. وطبعاً يمكن وضع أطروحتات حول هذا الغياب النسبي ليس هنا مكانها.

هنا ما فرض هذه الملاحظات إنما هو عرض الفيلم الثالث للمخرج المغربي فوزي بنسيدي وعنوانه «موت للبيع» وفوز هذا الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان الفيلم الوطني في طنجة، ناهيك بالإعلان عن مشاركته في مهرجان برلين. والرابط بين حديث الفيلم «نوار»، وحديث فيلم «موت للبيع» هو أن هذا الفيلم ينتهي، وإلى حد يكاد يكون خطبياً، بل أكاديمياً، إلى قوانين هذا النوع بأكثـر مما ينتهي أي فيلم عربي مشابه، أو حتى كثير من الأفلام الفرنسية التي تحاول أن تحاكي النوع. ولكن بنسيدي - الذي كتب سيناريو الفيلم بنفسه - وضع أمام ناظريه العناصر الرئيسية التي تحدثنا عنها في مبدأ هذا الكلام وراح يطبقها قانوناً بعد الآخر. ولعل علينا أن نشير هنا إلى أن هذا الكلام لا يتنافي الانتقاص من جهد الرجل كاتباً لفيلمه ثم مخرجاً له. بل يزيد

جعل من القبض على العصابة، كما من تفكك الخلية الإرهابية الأصولية، مهمة يقوم بها بجهد تبدو المسألة معه مسألة شخصية. قام بالدور مخرج الفيلم نفسه فوزي بنسعيد بفتروح أداؤه بين مشاهد مميزة وأخرى تحمل الكثير من المبالغة في محاكاة للمخرج/ الممثل الفلسطيني إيليا سليمان. غير أن ما يبدو لدى سليمان تهكمًا أحياناً، وتحية لباستر كيتون في أحياناً أخرى، يصبح لدى بنسعيد مجانياً إلى حد كبير، ولا سيما حين ترينا مشاهد معينة معاناته وسكره وما إلى ذلك.

في القسم الثاني من الفيلم إذاً، يعطي بنسعيد لنفسه دور «ديوس إكس ماشينا» أي الشخصية التي ستسيّر الأحداث. وهكذا في الوقت الذي يكون الرفاق فيه قد افترقوا ثم التقاو مقررين تفاصيل السرقة، يكون هو قد رتب خطة مضادة تعتمد على جرّ أحد الفتيا إلى الخيانة وذلك عبر عمله على جمعه بمحبيته فتاة الهوى، وتمويل إقامتها ريشما ينجز مهمته إثر انجاز اللصوص الثلاثة الصغار مهمتهم. غير أن الخيانة، ولأن الخيانة في الفيلم «النوار» يجب قانوناً أن ترتبط بالمرأة، لن تكون خيانة الفتى لرفيقه هي الأساس بل خيانة المرأة له، وذلك في المشهد الأخير والمنفرد بشكل رائع في الفيلم.

طبعاً لن ندخل هنا في التفاصيل كي لا نحرم القارئ متعة التشويق إن شاء مشاهدة هذا الفيلم الذي لا بد من أن نقول إنه - وعلى رغم نواقصه ومجانيته بعض مشاهده - هو حدث سينمائي مغربي، وربما عربي نادر. وإذا

ومرة أخرى ليس هذا عيباً في فيلم بنسعيد. وربما يمكن العيب الأساس هنا في عجز الكاتب/المخرج عن الربط القوي بين الهمتين بحيث أتى التضاد بين ما هو اجتماعي - وصولاً إلى انخراط أحد فتیان الفيلم في تنظيم أصولي متشدد من غير داع أو مبرر - وما هو حديثي في الفيلم غير مقنع على الإطلاق بحيث بدا أن المخرج/ الكاتب أراد أن يقول كل شيء عن كل شيء فخاته ملحة التعبير، كاتباً على الأقل! والحقيقة أن هذا الجانب من الفيلم أضعفه. وفي المقابل أعاد الفيلم إلى جادة صوابه ذلك القسم المتعلق بالقانونين الباقيين: الخيانة والجريمة.

ومن هنا ما يرصده المترجر من واقع أن الفيلم بعد بدايات و«فرش» للشخصيات طالا أكثر مما يجب، تمكن من الوصول إلى موضوعه حين استقر الأمر للحبكة البوليسية... وهذه الحبكة تدور من حول الفتيا الثلاثة الذين يعيشون في تطوان عيش بؤس وقهر لا يدهما بأي مستقبل وتتراكم على كل منهم الهموم المعيشية والعائلية حتى يقرروا القيام بما يبدوا لهم «خبطة العمر» أي سرقة دكان للمجوهرات يملكه «خواجا أجتبى».

إن هذا التعبين الإثنى لصاحب الدكان لا يفوته أن يحمل شيئاً من التعاطف مع هؤلاء «الأشرار» الثلاثة من قبل مشاهدي الفيلم. وهو تعاطف يمكن القول أيضاً إنه يندرج ولو نسبياً في قوانين الفيلم «نوار» - اجتماعياً عادة لكنه هنا قد يبدو وطنياً! - .. وفي القوانين نفسها كذلك يندرج تدالع قائد التحري الذي

جديدة وممتعة للبصر تبدو وكأنها تبدأ مع هذا الفيلم «السينمائي» إلى حد التخمة، خطوة كان يمكننا أن نخطوها لو أن بنسعدي اشتغل على تشذيب السيناريو وتهذيبه وضبطه أكثر كثيراً مما فعل. لو فعل لامكتنا أن نقول إن فوزي بنسعدي أكد صعوداً ما كان فيلمه الأولان «ألف شهر» و«يا له من عالم رائع» قد افتراء، وهو أننا هنا أمام سينمائي استوعب تاريخ الفن السابع وتعمن فيه ليشمر بعد ذلك عن ساعديه ويخصوص غمار سينماه الخاصة، ولكن بعد أن نسي أن دقائق عديدة تقضى من الفيلم في غرفة التوليف يمكن أن تكون أحلى هدية تقدم إلى السينما.

«المومياء»

(اللوان) د. ١٠٠ (١٩٧٥)

شادي عبد السلام	إخراج:
شادي عبد السلام	قصة وسيناريو وحوار:
عبد العزيز فهمي	تصوير:
ماريو ناثاشيمبني	موسيقى:
أحمد مرعي، نادية لطفي	تمثيل:

ترى، لو عاش شادي عبد السلام أكثر مما عاش، ولو لم يرحل عن عالمنا في العام ١٩٨٦ وهو لم يكمل ينهي العام السادس والخمسين من حياته، هل كان يُقيّض له أن يحقق فيلماً روائياً طويلاً ثانياً، هو الذي لم يحقق في حياته سوى فيلمه الطويل الأول «المومياء» الذي دخل تاريخ السينما المصرية

نقول هذا مستثنى السيناريو من مدحينا، نسأع إلى التأكيد أن القوة الرئيسية في «موت للبيع» إنما تكمن في سينمائية فوزي بنسعدي أي في إخراجه والتوليف، وأحياناً في إدارته لممثليه - رغم الضعف المؤكد في بناء شخصياتهم -. .

والحال أننا منذ بدايات يسري نصر الله و«ثلاثية» إيليا سليمان الفلسطينية، لم تشاهد في السينما العربية لغة فيلمية تصاهي لغة بنسعدي في هذا الفيلم. ولا تحدث هنا فقط عن الصورة اللافتة - الشكلية - التي قدم لنا بها مدينة طوطان، أكان ذلك في ساحتها وشوارعها أم في مشاهدتها العامة الملقطة من بعيد، في ليالها أو في نهارها، بل تتحدث عن كاميرا وتوليف متحركين بشكل مدهش، ومثالنا على ذلك بعض تلك المشاهد التي صورها بنسعدي من الخارج للمبنى الذي تقطنه أسرة أحد الشبان رفقة عمه وأمه وأخته العانس.

لقد كانت الكاميرا من الخارج دائمة الحركة صعوداً وهبوطاً وبانوراماً ليس لاستعراض ما يحدث بين طبقتين وأخرى فقط، بل كذلك لرغبة في رصد للشخصيات في ارتباط مدهش مع طوبوغرافية المكان وتدرج الحالات النفسية لقاطنيه.

وفي هذا السياق واضح أن بنسعدي يقدم نفسه هنا تلميذاً واعياً للمخرج الفرنسي مارسيل كارنيه، وفي مرة أو مررتين تلميذاً نجينا لأفريد هتشكوك في «فرنزي» على سينما المثل. ومن هنا حتى نقول إن سينما مغربية

«الجبل» فليماً اجتماعياً - سياسياً، استخدم حكاية سرقة قبائل الجبل للأثار، ومحاولات الدولة وضع حد لتلك السرقة عبر توطين أبناء القبائل في مدن تبني من أجلهم، استخدم ذلك ليقدم نظرة نقدية لممارسات حكم «الشورة من فوق» والإجراءات الإدارية والبيروقراطية التي مهما كان شأن صوابها، تظل عاجزة عن تحقيق الغاية منها بسبب عدمأخذها في الحسبان الواقع الاجتماعي والحضاري، يأتي فيلم «المومياء» أقل سياسة واجتماعية وأكثر ارتباطاً، من ناحية بالمعاناة الفردية كمضمون، ومن ناحية ثانية، بالقيم الجمالية والحضارية كشكل.

ففي «المومياء» لم يكن هم شادي عبد السلام أن يوجه أي انتقاد لأية سلطة، بل يبدو واضحاً، أن الموضوع نفسه، لم يكن ليشكل هماً حقيقياً بالنسبة إلى سينمائي يعطي القيم الجمالية المكانة الأولى في اهتماماته. وفي مستوى من مستويات الفيلم يبدو وكأن شادي عبد السلام أراد لفيلمه أن يكون قصيدة بصرية لا أكثر، وأن الموضوع لم يكن أكثر من ذريعة للوصول إلى ذلك.

الموضوع هنا، وكما في «الجبل»، موضوع أولئك الناس الذين، يعيشون متخللين على بعضهم البعض، يتوارثون سر تلك المقابر الفرعونية التي لا يعرف أحد مكانها، وهم لا يتعرفون عن نهبها لبيع ما يستخرجونه من آثارها إلى السماسرة والأجانب وتجار الآثار. وتدور أحداث «المومياء» أواخر القرن التاسع عشر، حين تبدأ السلطات المركزية في القاهرة

كواحد من أساطيرها، وتاريخ السينما العالمية كواحد من كلاسيكياتها؟ ولو قُيِّض له أن يحقق فليماً حليماً طويلاً ثانياً، هل كان من شأن ذلك الفيلم أن يكون على الروعة التي كان عليها «المومياء»؟ وهل كان قيِّض للفيلم الجديد أن يحوز مكانة قريبة من المكانة التي حازها «المومياء» الذي يعتبر في كل إحصاء واستفتاء يُجريان حول الأفلام الأفضل في السينما العربية، الفيلم الأفضل لا ينazuه في ذلك، أحياناً، سوى فيلم يوسف شاهين «الأرض»؟

إن هذه الأسئلة تطرح نفسها في كل مرة يعود إلى الأذهان هذا الفيلم الاستثنائي والفرد من نوعه في السينما العربية. الفيلم الذي حقق لصاحبه شهرته كواحد من أعظم السينمائيين العرب، مع أنه لم يتحقق غيره إضافة إلى بضعة أفلام قصيرة، ومات من دون أن يتمكن من إنجاز فيلم عن «أختانون» كان يحلم به طويلاً، وحقق من أجله الرسوم وتصميم الملابس والديكورات، وسعى طوال السنوات الأخيرة من حياته إلى تدبير المال اللازم لإنجازه لكنه لم يتمكن من ذلك أبداً.

إلى حد ما قد يكون موضوع فيلم «المومياء» جديداً على السينما العربية والمصرية خصوصاً، حتى وإن كان قد سبقه إلى ما يشبه موضوعه فيلم متميز آخر، وفيلم فريد آخر، هو «الجبل» للمصري خليل شوقي، الذي اقتبس من رواية معروفة للكاتب فتحي غانم، حكاية الآثار الفرعونية التي تنهب في مصر المعاصرة. ولكن فيما أتى فيلم

الشكل حول الفيلم إلى قصيدة شعرية نادرة، إلى نموذج لم يتكرر في ما بعد. صحيح أن الفيلم حين عُرض، لم يلق النجاح المنشود، بل أخفق حتى في عروضه التجارية، لكن ذلك الإخفاق لم يمنعه من أن يحظى بالمكانة الرفيعة التي صارت له في تاريخ السينما. وهو حين عرض في الكثير من العواصم الغربية لقى من الصدى والإعجاب ما لم يلتقه أي فيلم عربي آخر، ولا يزال حتى اليوم حين يعرض في المهرجانات، يقابل بإعجاب وترحيب كبيرين. وتحديداً دائماً بسبب أبعاده الجمالية، التي حتى في اعتمادها على تراث الرسم الفرعوني والإسلامي – كما حرص شادي عبد السلام أن يقول دائماً –، كشفت إلى العالم أن العرب يمكن أن يقدموا فنوناً بصرية مميزة.

ولم يكن هذا غريباً على شادي عبد السلام الذي ارتبط طويلاً بمنظر العمارة الشهير حسن فتحي، وكان هو نفسه، بعد دراسة أولى في مسقط رأسه الإسكندرية، قد تخرج في كلية الفنون الجميلة العام ١٩٥٥، وطفق على الفور يعمل كمهندس ديكور ومصمم للملابس والإكسسوارات في عدد من الأفلام التي كان هذا التصميم أحد أعمدتها الرئيسية، مثل «الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين، كما عمل مساعد ديكور في القسم الذي صور في مصر من فيلم «كليوباترا» لجوزف ل. مانكفيتش من بطولة إليزابيث تايلور وريشارد بورتون، ومستشاراً فنياً لفيلم «الفرعون» لكافاليروفيتش. كما عمل مع روسليني وغيره قبل أن يقرر التحول إلى الإخراج، فحقق

بملاحظة امتلاء السوق – والسوق السوداء خصوصاً – بقطع أثرية فرعונית تباع بأشكال متزايدة. وفي الوقت نفسه يموت في الجبل شيخ قبيلة يسر قبل موته إلى ولديه، وأحدهما سيكون الشخصية المحورية في الفيلم، ونيس، بالسر، على عادة الكبار حين يموتون ويريدون توريث المهنة إلى أبنائهم، لكن ونيساً وأخاه يختلفان عن الباقيين – حتى من دون أن ندرى كيف أو لماذا –، وهما إذ يلاحظان أن في الأمر كله نهباً لثروة الوطن، وإذ يقتل عَم الشابين شقيق ونيس، يقرر هذا الأخير أن الوقت قد حان لكشف السر أمام السلطات الحكومية وسلطات الآثار في القاهرة، فيفعل، بعد أن يتذبذب ويختار طويلاً، ويتهي الفيلم على السلطات وقد فتحت المكان المخبأ، وراحـت تنقل الآثار إلى القاهرة لإيداعها المتحف، منقذة إياها من براثن القبائل والتجار والسماسرة، والأجانب خصوصاً، هؤلاء الذين واصلوا نهب الآثار عشرات السنين مالئين بها متاحف العالم قبل أن يتبين المصريون إلى ذلك.

من حول هذه الحركة التي تبدو هنا بسيطة، صاغ شادي عبد السلام فيلماً، تعتمد أن يجعل من كل لقطة فيه لوحـة فنية قائمة في ذاتها. فالتشكيل، استعانة بالوجوه السمراء، المصرية الأصيلة وفي مقدمها وجه أحمد مرعي بطل الفيلم، وناديا لطفي، وبالملابس والديكورات الخلابة، وصولاً إلى استخدام غير معهود للفصحي العربية لغة حوار، ولإكسسوارات المختلفة لتزيين كل لقطة على حدة، هذا

فساد بعض أعضائه تتوالى. لهذا انصرفت إلى العمل على الفيلم بحماس شديد، خاصة بعد أن أعطتنا الرقابة الموافقة المبدئية. ولكن بعد ذلك، حين أنجز الفيلم وعرضناه على الرقابة، اعترض أعضاء في اللجنة التنفيذية للاتحاد الاشتراكي عليه، وقررت الرقابة منه. وبعد أخذ ورد، رُفع الأمر إلى رئاسة الجمهورية، فبعث الرئيس جمال عبد الناصر نائبه أنور السادات لمشاهدته، فشاهده وكانت المفاجأة أنه أبلغ الرئيس بأن الفيلم يمكن أن يُعرض، بل إن عرضه ضروري، فهو، في رأيه «لا يمس النظام نفسه، بل يمس بعض الذين يمارسون وصوليتهم باسم النظام، وهكذا أصدر عبد الناصر أوامره»، وعرض الفيلم وأثار زوبعة سياسية عنيفة».

ونعرف أن «ميرamar» المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ، كان واحداً من الأعمال الأكثر انتقاداً للتجربة الناصرية في الحكم في مصر في حينه (١٩٦٩) ... والأدهى من هذا أن ممدوح الليثي كاتب السيناريو، حين حول الرواية إلى سيناريو، ركز من بين أحداثها كلها ومواقف شخصياتها، ما يكفي لإدانة النظام ولا سيما عبر حوارات صاحبة، وتقاطع بين الطبقات. كما ركز على الممارسات السلبية لأعضاء الاتحاد الاشتراكي، معطياً الشخصيات المتممة إلى العهد السابق على الثورة إمكان تعاطف الجمهور معهم - بخاصة الشخصية التي لعبها يوسف وهبي -. ومن هنا بدا الفيلم وكأنه يحمل في طياته دعوة إلى العودة إلى العهد القديم. مع أن محفوظ، في روايته، كان

اعتباراً من العام ١٩٧٠ ثلاثة أفلام قصيرة لفتت الأنظار بلغتها الفنية الرائعة. وكان من الواضح أن عمله في تلك الأفلام وقد غلب عليها الطابع الفرعوني إنما كان تمهيداً لاشتغاله في العام ١٩٧٥ على «المومياء» الذي سيكون فيلمه الأول، إذ إنه سيرحل بعد ذلك بأكثر من عقد من دون أن يتمكن من تحقيق «اختانون» مشروعه الثاني.

«ميرamar»

(١٩٦٩) ١٠٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	كمال الشيخ
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار:	ممدوح الليثي
تصوير:	عبد الحليم نصر
موسيقى:	ميشال يوسف
تمثيل:	شادية، يوسف شاهين، يوسف وهبي، عماد حمدي

يقول كمال الشيخ في حوار مع مؤلف هذا الكتاب، أجراه معه قبل وفاته بسنوات قليلة ونشره ضمن كتاب سينما الإنسان: «عندما قرأت رواية ميرamar منشورة في الأهرام على حلقات، تحمسست من فوري لتجسيدها في فيلم سينمائي انطلاقاً من أنني أنا نفسي كانت لي تجربة سلية مع الاتحاد الاشتراكي العربي الذي كنا جميعاً مدعوين للانخراط في عضويته، وكان يشكل واحدة من خيارات أملي الكبرى بعد أن راحت الحكايات عن

إيجابية. غير أن السماح بعرض الفيلم أدى، من جانب ما إلى إفراغها من مضمونها، خصوصاً أنه، فيما أبقى محفوظ روایته مفتوحة تدعى إلى التفكير والتحرك، أصر الفيلم على نهاية سعيدة بتزويج زهرة من باعث الجرائد محمود أبو العباس، ابن طبقتها والذي سيتولى حماية أخلاقها التي كان من شأن وجودها في الفندق أن يفسدها، لكنه لم يتمكن.



«النائب العام»

(١٩٤٦) د. (أسود وأبيض)

أحمد كامل مرسى	إخراج:
أحمد شكري	تأليف وحوار:
أحمد خورشيد وآخرون	تصوير:
محمود عبد الرحمن	موسيقى:
حسين رياض، عباس فارس، مديحة يسري	تمثيل:

كان أحمد كامل مرسى من أنشط المثقفين المصريين المتحلقين حول عالم السينما. وكان جزءاً من سمعته يقوم

أكثر إنصافاً، إذ كان يبحث أصلاً، من دون أن ينسف النظام ككل، في التركيبة الاجتماعية لشتي الشخصيات، مركزاً في الوقت نفسه على ان العناصر التي تكشف الاتهامات المستشرية اليوم، إنما هي جزء مكمل لاتهامات الأمس، وأضعاً أمله في أبناء الشعب وبؤسائه.

وفي هذا الإطار يبدو ذا دلالة ما كتبه هاشم النحاس من أن الفيلم، على عكس الرواية، أتى لـ«يسلح زهرة، الشخصية الأنثوية المحورية في الفيلم، عن أبعادها الأساسية في الرواية حيث يرفع عنها ما اتسمت به من ذكاء وإحساس بالعزبة والثقة بالنفس». وهذه كلها أمور رمزية واضحة في العمل المحفوظي، ووضوح رمزية الشخصية التي مثلها عبد المنعم إبراهيم.

ويضيف النحاس هنا، معلقاً على الفيلم: «... بفقدان زهرة في الفيلم لسماتها الأساسية الموجودة في الرواية، إلى جانب تحويل اتجاهاتها وتبدل أهدافها، فقدت أيضاً أبعادها الرمزية». وفي الرواية، كما في الفيلم، من الواضح أن الصراع بين الشخصيات، وكلها هنا رمزية تمثل طبقات المجتمع المصري وقد تعاملت في فندق ميرamar ومن حوله، إنما يدور من حول زهرة التي ترمز، أصلاً إلى مصر، في عرف محفوظ... ولكن كذلك في عرف الفيلم.

مهما يكن من أمر، فإن «ميرamar» حين عُرض خلال أعوام الصخب التي تلت هزيمة حزيران/يونيو، وانطبع بانتفاضات شعبية مدهشة، أحدث صدمة أتت من الفيلم سياسية

في مقاييس أيامنا، كان يمكن لمثل هذا الفيلم أن يكون من إنتاج مبدع يتسمى إلى تنظيم ديني. ومع هذا قالت الحكاية المصرية دائمًا إننا أمام فيلم «يساري»! مهمًا يكن سترك هذا السجال هنا لنرى عمما يتحدث هذا الفيلم.

تدور الحكاية خلال الربع الأول من القرن العشرين في مصر من حول الأخرين الشيخ محمود الذي يدرس في الأزهر وأخيه الأكبر عبد الخالق الذي يعمل في إدارة المعاشات. وحين تصاب أم الشقيقين بالشلل ويعجز هذان عن تدبير المال الكافي لشفائهما، يضطر عبد الخالق إلى أخذ مبلغ من الخزينة التي في عهده. وحين ينكشف الأمر يحاكم عبد الخالق ويُسجّن بناء على إلحاح ممثل النيابة، ثم يموت في سجنه لموت أمه بعده مباشرة.

أما محمود فإنه يسافر إلى أوروبا ليدرس القانون ويعود بعد سنوات طويلة ليعيّن قاضياً، حيث يشتهر بأحكامه الرحومة. و ذات يوم تصاب امرأة على الطريق فيما كان محمود يمر مصادفة فأخذتها في سيارته إلى منزلها، لكنها هناك تحاول إغواهه و يعرف أنها ليست سوى فاطمة التي كانت ابنة جيرانهم الطفلة. وهي بعد أن يتركها تصل بصديق لها هو، للمصادفة طبعاً، جميل ابن وكيل النيابة الذي كانت قسوته تسبيت في سجن عبد الخالق من دون رحمة ومن ثم موته. اليوم أصبح جميل وكيل نيابة بدوره. ولما كان «الولد سر أبيه» سوف تتعقد الأمور بينه وبين فاطمة التي كانت تريده أن يتزوجها لكنه يتخلّى عنها للزواج بأخرى... .

على كونه «يساريًا» من النمط النشط في نشر أفكاره. وهو، قبل توقيفه عملياً عن تحقيق الأفلام الروائية الطويلة، حقق عدداً لا يأس به من أفلام، أصبح بعضها أسطوريًا، من دون أن يتمكن كثراً من مشاهدته. ومن هذه الفتة فيلم «النائب العام» الذي وضعته الأسطورة في مكانة متقدمة بين الأفلام المتممة إلى ما يسمى السينما الاجتماعية التقديمية، بحيث إن كثراً كانوا يفضلونه على فيلم «العزيمة» لكمال سليم معتبرينه، من دون هذا الأخير، واحداً من الأفلام الأولى التي سلكت درب الواقعية في السينما المصرية.

لكن الحقيقة هي أن مشاهدة معاصرة لهذا الفيلم ستدفع المشاهد إلى العيرة. ففي مقاييس أيامنا هذه سيبدو الفيلم، إلى واقعيته التي لا شك فيها، فيلماً نمطياً دينياً من الدرجة الأولى. وليس في موضوعه فقط، بل كذلك في اختياره أن يكون بطله الطبيبصالح الشيخ محمود، الذي سيغيب عقداً ونصف العقد في أوروبا لدراسة الحقوق، ذا تكوين أزهري، ناهيك بأن المخرج لم يترك لحظة في الفيلم إلا ويلجأ فيها إلى آيات القرآن الكريم، ثم يوقف فيلم دقائق كاملة ليقدم أذاناً مميزة بصوت الشيخ المقرئ أبو العينين شعيب الذي كان من أشهر المؤذنين في مصر في ذلك العين، ناهيك بأن رسالة الفيلم الوعظية في نهاية الأمر والقائلة إن «الرحمة تسمو على العدل»، رسالة دينية أخلاقية، ما كان من الممكن أن يتباها مفكراً أو فناناً يعتمد المنطق والعقل، رغم جمالها وصوابها.

«الناصر صلاح الدين»

(١٩٦٣) د. (ألوان) ١٣٠

يوسف شاهين	إخراج:
يوسف السباعي	قصة وحوار:
عبد الرحمن الشرقاوي	سيناريو:
وديد سري	تصوير:
فرانشيسكو لافانيتو، أحمد سعد الدين	موسيقى:
أحمد مظهر، نادية لطفي	تمثيل:
صلاح ذو الفقار، ليلى فوزي	

مبتدئاً كان من المفروض بفيلم «الناصر.. صلاح الدين» أن يكون من إخراج عز الدين ذو الفقار، ذلك أن الفيلم كان مستنداً إلى فكرة غايتها أولاً تمجيد التسامح العربي الإسلامي، والبحث على الوحدة العربية، وثانياً إقامة توازن بين بطل الماضي صلاح الدين وبطل الزمن الراهن جمال عبد الناصر. ويُوسف شاهين، رغم ناصرته المعلنة في ذلك العهد وتزوعه نحو الأفكار العروبية والاشتراكية، لم يكن معروفاً بقرة تحليله ووعيه السياسي، أما عز الدين ذو الفقار فكان أثبت تصلعه في الأمر عبر أفلام عدة منها «رد قلبي» الذي كان من أفضل ما حقق عن ثورة الضباط الأحرار، لكن المنتجة آسيا داغر - التي كانت مشاركة للسلطات الرسمية في إنتاج الفيلم - تبنت اختيار عز الدين ذو الفقار لشاهين بدلاً منه إذ وقع ذو الفقار ضحية مرض عسير.

وهكذا، فإن «شاهين» الخارج من واحدة من أكثر حقب حياته المهنية ظلاماً عبر أربعة

ويصل الأمر إلى حد أنه يقتلها إثر مشادة بينهما. ولاحقاً سوف يعرف وكيل النيابة الأب أن ابنه جميل هو القاتل فيطلب منه الانتحار درءاً للفضيحة. لكن محمود سيسوي الأمور حيث سيدافع عن جميل طالباً الرأفة به، معطياً الأب درساً في الرحمة لا ينسى.

هذا هو، بشيء من الاختصار فيلم «النائب العام» الذي قد يتساءل المرء اليوم، عن حق، أين التقديمة والواقعية فيه؟

وهنا لا بد من أن نذكر أخيراً، نقاولاً عن الناقد أحمد الحضري أن الفيلم قد تعرض لمشاكل عديدة مع الرقابة «التي كانت تتبع وزارة الشؤون الاجتماعية في ذلك الوقت، لأنها دان ابن النائب العام في جريمة قتل، وهو وكيل نيابة في الوقت نفسه».

وعن الفيلم نفسه يقول الحضري، بعد ما يؤكّد قدرة الفيلم على أن يجد «مقنعاً تماماً» إنه «كان لاختيار الآيات القرآنية التي كانت تستند إليها المناقشات أو التي تستمع إليها من ترديد الشيخ شعیشع، أقوى وقعاً في دعم ما يهدف إليه الفيلم. كما استعان المخرج بتقديم أذان تستمع إليه كاملاً في مقدمة الفيلم مع عرض لقطات لجموع متعددة. ولعلها المرة الوحيدة التي يستمع فيها المتفرجون (في فيلم) إلى أذان كامل، للتمهيد للرجو الديني الذي يتلقى فيه الشيخ محمود دراسته وحتى يتوجه إلى المزيد من الدراسة لمتابعة العلاقة بين العاليم الدينية والنصوص الوضعية».

زمن «الناصر صلاح الدين» لم يكن شاهين قد اخترع «سينما السيرة الذاتية» (أو أعاد اختراعها على طريقته) إذ إنه في تلك الحقبة كان لا يزال صاحب فكر جماعي، مؤمناً بالتقدم السياسي والوحدة العربية.

غير أن هذا لم يمنعه – منذ ذلك الوقت المبكر – وعلى عكس ما كان الوضع مع آخر فيلم «جدي» كان حقه قبل «الناصر صلاح الدين»، أي «جميلة الجزائرية»، من أن ينظر إلى الآخر، وإلى ضرورات التلاقي الحضاري، نظرة ستطور وتبلور لديه كثيراً لاحقاً، نظرة تبتعد إلى حد كبير عن لعبة الأسود والأبيض الكأداء. فإذا كان صلاح الدين الأيوبي نفسه وحسب ما تروي لنا كتب التاريخ التي تفخر بها نحن العرب، قد تسامح مع أعدائه إلى حد مداواته ورشاده قلب الأسد، فهل علينا نحن أن تكون أقل افتتاحاً على الآخر مما كان صلاح الدين؟

والحال أن هذه الفكرة التي كانت جنينة في «الناصر صلاح الدين» ستتشكل لاحقاً أساساً من أسس علاقة شاهين بالسينما وبالفكر، وستجر عليه المشاكل أيضاً. غير أنها هنا، لا تزال أكبر من أن توقف عند هذا الأمر. هنا لا تزال في وسط المصالحة بين الفنان والسلطة – التي يخدمها في فيلمه – ولا تزال المصالحة قائمة بين المجتمع والسلطة أيضاً. فبداية الستينيات رغم بعض الانتكاسات التي جابهت العهد الناصري (الانفصال مثلاً، ويدايات الصراعات العربية المسلحة – حرب اليمن) كانت لا تزال تشهد امتدادات الصعود

أفلام ميلودرامية حققها تباعاً بين ١٩٥٩ و١٩٦١، وجد نفسه أمام مشروع كتب بمعرل عن أفكاره واهتماماته السينمائية ومع هذا لم يتردد. قبل بسرعة وسيقول لاحقاً إنه كان يبذل جهداً كبيراً في إحداث بعض التبدلات اليومية في السيناريو والحوارات، حتى يمكنه أن يتبنى الفيلم تماماً. وفي نهاية الأمر بعد شهور من العمل ويفضل مساعدات قدمها الجيش المصري، أنجز شاهين الفيلم الذي كان حتى ذلك الحين أكثر الأفلام تكلفة في تاريخ السينما المصرية. وبسرعة أدرك الناس حتى من دون مشاهدة الفيلم، ولدى قراءة عنوانه، مدى الربط الذي يقيمه بين الماضي والحاضر. ومن نافلة القول إن «شاهين» لم يندم على ذلك بدليل أنه سيعاود الكرة ويؤكد هذا الربط دائماً في أفلامه التاريخية اللاحقة.

إذ، منذ ذلك الوقت المبكر حدد شاهين وظيفة السينما التاريخية: إنها ليست مجرد رسم الأحداث التي حصلت في الماضي، انطلاقاً من نظرة موضوعية باردة، الحقيقة التاريخية ليست مهمة هنا، فالتاريخ يمكن تعلمه في المدارس والأكاديميات. أما ما يهمنا منه فهو مدى انعكاسه علينا. غير أن « علينا» هذه، أيام «الناصر صلاح الدين»، كانت تعبر عن المجتمع وعن الأمة ككل، وهنا لا بد من أن نشير إلى أنه حتى ولو كان قد قيّض منذ البداية لشاهين أن يكون هو صاحب المشروع وكتابه، لما كان من شأنه، في ذلك الوقت المبكر أن يتحول إلى «نحن» إلى «أنا». الذات كانت لا تزال خفية لديه وإن كانت أطيافها موجودة منذ فيلم «بابا أمين». في

الأفكار الأساسية التي سيظل شاهين يوهج بها دائمًا: مثل موقع الحب وسط عواصف الحروب والكرامة - ودور العلم والعقل، لا القوة، في الانتصار في الحروب وفي بناء الحضارات - والانتقام الحتمي للأقليات المسيحية للبيئة التي تعيش فيها.

إن سمات صلاح الدين وافتتاحيته تبدو مستقلة مباشرة، ليس من كتب التاريخ، بل من واقع إسكندرية شاهين نفسه، والدمشقي ذلك العالم الذي يشغل عقله من أجل الانتصار ليس سوى إرهاص بدور المثقفين في صنع الانتصارات. صحيح أن السنوات التالية من حياة شاهين ومساره المهني، مستشهد تبدلاً أساسياً في نظرته إلى دور المثقف (خيانة المثقف كما قد يقول جولييان بند)، لكن شاهين، حين يحيى موعد تحقيقه أفلامه التاريخية - بالمعنى الحرفي للكلمة - الثلاثة التالية، سيكون قد استعاد إيمانه بدور العلم والتثوير، ودور المثقفين في مجتمعه، ناهيك بإصراره على مفاهيم شغلت باله دائمًا مثل التلاحم الحضاري، وهذا سللاحظه من خلال الشخصيات الأساسية التي ستتملاً مشاهد وحكايات تلك الأفلام، من كافاريilli في «الوداع يا بونابرت» إلى رام في «المهاجر» وصولاً إلى شيخ المثقفين في سينما شاهين: ابن رشد الذي سيكون بالنسبة إليه في فيلم «المصير» الرد الطبيعي على مثقفي «الأرض» و«العصفورة» و«الاختيار» و«عودة الابن الضال»، والذي سيوصله إلى ذروة المصالحة مع شخصية المثقف ودوره.

القومي، وكان الصراع الأساسي قائماً ضد ذلك «الآخر» الغربي الذي نمارس تجاهله لعبة الجذب والنبذ وتزود لو نفته ونذكره بما هيأتنا ويما وافقنا تجاهله.

ونحن نعرف أن حكاية «الناصر صلاح الدين» تنتهي إلى الحقيقة التاريخية في خطوط أحداثها العامة، لكننا نعرف أيضًا أن الفناصيل قد لا تكون حقيقة كلياً. كل ما في الأمر أن «شاهين» - ومن قبله صاحب الفكرة يوسف السباعي، وكتاب السيناريوجي محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي وأيضاً عز الدين ذو الفقار الذي كانت له مسانته قبل تخليه عن الفيلم - استحوذ على تلك الأحداث، ثم أعاد خلط التاريخ والشخصيات بشكل قد يبدو «متهافاتاً» للمؤرخين كما ستكون الحال لاحقاً مع أفلامه التاريخية التالية، وحتى مع أفلامه غير التاريخية - وذلك لخدمة الأيديولوجيا التي كان مطلوبها منه أن يعبر عنها أولاً، ولإرضاء أفكاره الخاصة ثانياً.

وخارج إطار الأخلاقيات العامة، مثل التسامح والانفتاح على الآخر، وانتفاء الجميع إلى أديان سماوية لا ينبغي للصراعات الدينوية أن تؤثر فيها، يمكننا أن نرى في سياق هذا الفيلم (المشغول بحرفية كبيرة)، ذلك أنه كان أول فيلم ملون لشاهين الذي لن يعود بعده إلى السينما الأسود والأبيض أبداً، كما كان أول فيلم يستخدم أعداداً كبيرة من المجاميع، ويحصر في ساعات عرضه، الشلال تقرباً، أحداثاً تاريخية امتدت في الزمن الحقيقي عقوداً من السنين) بعض

«نجوم النهار»

(١٩٨٨)

١١٥ د. (ألوان)

إخراج:

قصة وسيناريو:

أسامة محمد

رسالة محمد

عبد القادر شرعي

تمثيل: زهير عبد الكريم، مها الصالح،

عبد اللطيف عبد الحميد

طوال سنوات عديدة، شكل المخرج السوري أسامة محمد واحداً من أضلاع ثلاثي ضم إليه زميله عمر أميرالي ومحمد ملص ليشتغلوا معاً على عدد لا يأس به من الأفلام الوثائقية المميزة. ولكن أيضاً ليشتغلوا معاً، وكل على طريقته، في سبيل إيجاد سينما سورية روائية أو وثائقية تتفق على الصد من تلك السينما السائدة التي كانت تحقق في إنتاجات مشتركة مع لبنان أو تركيا أو مصر، فتضيق السوق بأفلام لا علاقة لها بالمجتمع السوري على الإطلاق، بل نكاد نقول: لا علاقة لها بالفن السينمائي الحقيقي.

وهكذا فيما كان محمد ملص قد أثبتت حضوره ومكانته في «أحلام المدينة» وعمر أميرالي يسجل صرخات احتجاجاته السياسية والبيئية في أعمال مثل «الحياة اليومية في قرية سوريا» و«الدجاج»، كان أسامة محمد يتظر الفرصة لتحقيق فيلمه الروائي الطويل الأول. وحلت الفرصة في العام ١٩٨٨، أي بعد عشر سنوات من عودته من موسكو حيث كان أنهى دراساته السينمائية.

واللافت أن الفرصة حلّت حين وافقت مؤسسة السينما السورية، التابعة لوزارة الثقافة أي الخاضعة لتسخير وقرارات السلطة السياسية، على أن تتجه له فيلمه الأول «نجوم النهار»... الفيلم نفسه الذي ستنبع عرضه بعد إنجازه، ما اضطر مخرجه إلى تهريب نسخة منه، عرضت في أنحاء عديدة ومهرجانات أكثر عدداً وفازت بجوائز. ولقد اعتبر الفيلم قبلة سينمائية حقيقة. ولكن قبلة «سياسية» أيضاً إلى حد ما. ولا سيما فيما يقف خلف سطور الفيلم، أو بالأحرى خلف صورته.

ومع هذا لسنا هنا أمام فيلم سياسي، ولا نناللي بالمعنى المباشر للكلمة. بل أمام حكاية عائلية تأرجح بين الدراما والكوميديا، وتتحول - كما حال الفلسطيني «عرس الجليل» معاصرة «نجوم النهار» - من حول عرس؛ من حول حفل زفاف يقام في إحدى قرى ريف الساحل السوري، أي في المنطقة العلوية التي ينتهي إليها المخرج / الكاتب، وكذلك أهل النظام الحاكم. والعرس جماعي تبادلي ينظمه الأخ الأكبر في عائلة غازي، خليل، الذي كان هو من رتب اقتران أخيه كاسر بابنة عمه ميادة، في الوقت نفسه الذي تتزوج فيه أخته ثناء بابن عمها الدكتور معروف. لكن هذا الترتيب العائلي السلطوي الذي اشتغل عليه خليل لن يرضي الفتاتين، فإذا بميادة في زحمة العرس تهرب مع حبيبها الحقيقي مشجعة ثناء على رفض الزفاف من الدكتور أحمد هي الأخرى. وبيدةً من هنا، أمام انفراط الحفل كان لا بد للعائلة «المتماسكة»

ذلك، أو الرغيف الذي يأكله كاسر فإذا به رغيف الوطن. ولعل كل مشهد في الفيلم يحمل مستويين يمكن للمتلقي أن يجدهما يمضيان جنباً إلى جنب من دون أن يطغى أحدهما على الآخر».

«نهر الحب»

(١٩٦٠) د. (أسود وأبيض) ١٢٠

إخراج: عز الدين ذو الفقار
عن قصة آنا كارينينا لتولستوي
سيناريو وحوار: يوسف عيسى
تصوير: وحيد فريد
موسيقى: أندريه رايبر
تمثيل: فاتن حمامة، عمر الشريف، ذكي رستم

مثل رواية «آنا كارينينا» في هذا مثل العديد من روایات الأدب العالمي الحالد، وكذلك مثل العديد من روایات كاتب روسيا الكبير ليف تولستوي، إذ ليس من السهل إحصاء عدد المرات التي اقتبست فيها للشاشة الكبيرة، وفي بلدان عديدة، وحققت زمنية متعددة. ذلك أن ثمة دانماً من يرجع إلى هذا العمل ويقتبسه مكياً إيهاماً باواقع محلي سرعان ما تبدو الرواية متلازمة معه، ولكن ضمن حدود.

وهكذا هو، هنا، حال هذا الاقتباس المصري للرواية، مع ملاحظة شديدة الأهمية. هي أن النسخة المصرية، كما حال النسخ الأخرى من اقتباسات الرواية، عجزت عن مضاهاة الأصل الأدبي الروسي، في عمقه

تحت سلطة خليل من أن تتفكر بدورها، وينتقل بعض الأفراد إلى اللاذقة لتابع حكاية تكشف هنا عن أن تكون هي العنصر الأساس في العمل، بقدر ما يتحول هذا إلى مرافعة إدانة لسلطة العائلة ورصد للتحولات الاجتماعية في بلد كان هذا كله فيه مغطى بقشرة التوت.

في هذا الإطار، كما في إطار كونه أول فيلم سوري ينطق بلهجته إقليمية محلية، وأول فيلم يسمى الأشياء والطوائف بأسمائها. وأول فيلم يتشر في المدينة صور المغني ابن العائلة تنافس على الجدران صورة رئيس البلاد، كان من الطبيعي أن ترى السلطات - رغم أنها هي الطرف المتعجل للفيلم - خطورة مثل هذا الفيلم على التماส克 الاجتماعي، كما على صورة السلطة وهيئتها. غير أن هذا لم يمنعها، رغم استمرار منع عرض الفيلم في سوريا، من أن تعود بعد ذلك بما يقرب من عقد ونصف العقد من السنين إلى إنتاج فيلم تال لأسامة محمد هو «صندوق الدنيا».

مهما يكن قد يكون مفيداً بأن نقرأ هنا ما كتبه الناقد والشاعر بندر عبد الحميد عن «نجوم النهار»: «سيقول هذا الفيلم ضمن الحيز الدرامي الذي أسس له، الكثير ضمن مسار أحداته وشخصياته وعوالمه، وكل ذلك ببلاغة بصيرية تعتمد المرايا والشاشات والتواوفد، وجماليات تتصل بتكون كل شخصية على حدة. وهكذا فإن الزفاف على سبيل المثال سيكون سرداً كاماً لما يهيمن على أهالي القرية من معتقدات وأفكار وأيديولوجيات». إذ يكفي النشيد الذي يرددده طفلأً خليل لتمرير

المجتمع، بل يطردها من المنزل من دون أن يطلقها شرعاً حارماً إياها من مشاهدة ابنها... وهناتصاب نوال بالإحباط واليأس مع ذلك تসافر برفقة حبيبها إلى لبنان، حيث تلتقط لهما الصحافة الصور وتشرها، ما يوجه إصبع الاتهام بالزنى إلى نوال ويسيء إلى المستقبل السياسي للباشا، في الوقت الذي يتوجه فيه خالد إلى فلسطين ليشارك في خوض حرب ١٩٤٨ حيث يقتل. وهنا إذ تحاول نوال صاغرة العودة إلى حياتها الزوجية من أجل طفلها يرفضها الباشا رفضاً قاطعاً. وفيما كانت تقود سيارتها هائمة على وجهها يمر القطار - نفس القطار الذي فيه كانت التقت خالد للمرة الأولى - ويصدمنها ما يتسبب في قتلها.

ذلك هو، كما يعرف قارئو «آنا كارينينا» تلخيص حكاية الرواية، والفيلم. علمًا أنه حق نجاحاً جماهيرياً كبيراً في عروضه المصرية والعربية أواخر العام ١٩٦٠. وعلى رغم من استحسان النقاد والصحافيين له، فإن كثراً منهم وجدوا فيه هنات كثيرة ومقارقات لا يمكن التسامح معها. وكان من بين هؤلاء الناقد الصحافي سعد الدين توفيق الذي كتب عن الفيلم يقول: «... لا اعتراض لي على الاقتباس من ناحية المبدأ، وأنا أرى أن هناك قصصاً تتوجه نجاحاً عالمياً ككتاب مطبوع، ولكنها تفشل إذا نقلت إلى المسرح أو الشاشة أو الإذاعة؛ ومنها هذه القصة بالذات. فإن تولستوي أديب كبير ترجمت أعماله إلى لغات الأرض وأحبه القراء في كل بلد لأنهم قرأوا له قصة روسية جميلة تمتاز بالعمق والدقة وروعة الأسلوب، إلا أنها

وعلقاته وتشعب أحداثه، كما سنرى بعد سطور. لكن المهم في الأمر أن السينما المصرية - العربية، كان لها، عبر هذا الشريط مساحتها في تعريف ما للمتفرج العربي بهذا الأثر الأدبي الروسي، وخاصة أن الفيلم جمع في سنوات الستين، أكبر نجمين سينمائيين عربيين في ذلك الحين. وأكثر من هذا: في حكاية تكاد تشبه على الشاشة ما كان يحدث بين النجمين في الحياة الحقيقة، ومن إخراج مبدع، كان هو في الحياة الحقيقة أيضاً، طرفاً ثالثاً في ما كان يحدث. ففاتن حمامه كانت زوجة لعز الدين ذو الفقار لتصبح زوجة عمر الشريف بالفعل. ولسوف نكتفي هنا بهذه الإشارة إلى الواقع العجيري في علاقته بالفن ونذكر بحكاية «آنا كارينينا»، كما تجسدت، طبعاً، على الشاشة المصرية.

تحول اسم آنا في «نهر الحب» إلى نوال التي قدمت كفتاة بسيطة تعيش مع أخيها المحامي الشاب ممدوح الذي يتطلع إلى أن يحقق في وظيفة بعض تطلعاته، وتلوح له الفرصة حين يتعرف إلى الباشا طاهر الذي يعجب بنوال ويتزوجها رغم فارق السن. وينجذب الإثنان طفلًا يصبح كل حياة نوال، فيما يتعامل معه الباشا بكل قسوة. وفي الوقت نفسه تفهم أن نوال تعاني حرماناً عاطفياً في كتف زوجها المكتهل، وتظل تلك حالها حتى تلتقي في قطار، كما في الرواية الروسية الأصلية، الضابط الشاب خالد الذي تهيم به حباً لا تعود معه راغبة في البقاء مع زوجها الباشا فتطلب الطلاق. غير أن هذا يرفض بعدما ذاعت الحكاية في أوسماط

ونقاشات واسعة بين عدد من السينمائيين العرب، ولا سيما في أواسط السينمائيين اللبنانيين الذين كانوا يعبرون أنفسهم معندين بالحرب اللبنانية وسينماها. إذ، منذ العرض الأول ذلك سرت في الصالة مهمة ملخصها: كنا نعتقد أننا بصدد فيلم عن الحرب اللبنانية، لكننا وجدنا أنفسنا أمام فيلم يتخذ من تلك الحرب خلفية له، لا أكثر ولا أقل.

والذين قالوا هذا وفكروا به لم يكونوا مخطئين، كذلك لم تكن خيبة الأمل التي أبدوها ظلماً لصاحب الفيلم. ومع هذا سيكون من التعسّف الافتراض بأن بلوفة قد أوقع جمهوره في خدعة ما. المشكلة، أصلاً، في المعادلة وفي الأحكام المسبقة التي تطرح نفسها. فالمتفرج ينسى عادة حين يجد نفسه أمام فيلم ما، أنه يشاهد عملاً فياً له خصوصية، ويشاهد الفيلم بعينين تفترضان مسبقاً موضوعاً ما، والمخرج ينسى أن عليه، قبل أن يلتج فيلمه ويضع شخصياته في عالمها ويطرح الإشكاليات التي يريد طرحها، أن يمهد وأن يوضح منذ البداية. والحقيقة أن غموض المدخل في فيلم «نهرة» هو الذي خلق الإشكالية الأساسية وجعل كثراً يرفضونه منذ المشاهدة الأولى، وهم ما كانوا رفضوه لو أنه قدم أصلاً ضمن إطار القراءة التي شاءها المخرج للفيلم.

والحال أن هذا الفيلم الذي بلغت مدة عرضه ثلاثة ساعات، والذي هو إنتاج جزائري صور في لبنان خلال أربعة أشهر، وكان أول فيلم روائي طويل لمخرجه فاروق

عندما أخرجت في السينما مرة في هوليوود ومرة في لندن فشلت فشلاً ذريعاً (...). أما قصة الفيلم العربي فكانت جميلة إلى حد كبير، إلا أنها ظلت بعيدة من طبيعة حياتنا وأخلاقنا وتقاليدنا. فالأخ عنده لا يشجع أخيه على الخيانة الزوجية، ولا يهين لها في بيته فرص اللقاء مع عشيقها، ولا يداعن عن تركها بيت الزوجية وطفلها و HEROها إلى لبنان مع حبيبها. والخيانة الزوجية بدت في الفيلم جميلة جداً ومعقولة - ولا أبالغ إذا قلت - ضرورية! صحيح أن الرجل العجوز الشري لم يحسن معاملة الفتاة الصغيرة التي تزوجها، أو لم يستطع أن يمنحها حياة زوجية سعيدة، ولكنها فتاة شريفة محترمة، فضلاً عن أنها أصبحت أمّا لطفل تعلق بها وتعلقت به... وكان الأرجح أن ترضي بالمكتوب وأن تضحى بقلبها وعاطفتها وشبابها في سبيل بيتها وطفلها وسمعتها...».

«نهرة»

(١٩٧٩) د. (الوان)

إخراج: فاروق بلوفة
سيناريو: فاروق بلوفة، رشيد بوحدرة، موني براح
تصوير: علال يحياوي
موسيقى: زياد الرحباني
تمثيل: ياسمين خلاط، لينا طبارة، يوسف صالح
كان هذا الفيلم منذ عرضه للمرة الأولى في مهرجان موسكو السينمائي، مثاراً لسجالات

سوق النخاسة الإعلامية المعاصرة؛ «مها»، المناضلة البرجوازية المطلقة التي غالباً ما تنظر إلى الأمور بسخرية ومرارة محاولة أن تعيش حياتها بحرية، «سليمان»، التاجر الكبير الذي يعتبر «نهلة» واحدة من تجاراته الرئيسية، «نصري» الصحافي العامل في خدمة التاجر... إلخ. شخصيات ربما كانت رموزاً، لكنها بالتأكيد تعكس أوضاعاً اجتماعية وأبعاداً سياسية، سجلتها بصيرة «العربي» بقدر ما صورتها كاميرواه، وهو حائز بين ما كان يعتقد وما يراه الآن.

ولسوف يقول فاروق بلوفة أن ما دفعه إلى تحقيق هذا الفيلم أمران: «أولهما مرتبط بمخيلتي كشاب جزائري ينتمي إلى جيل ما بعد الثورة، فأنا لم أعش حرب التحرير، وأعتقد أنني وأبناء جيلي قد وعياناً أموراً كثيرة، ثم جاءت حرب لبنان لتعني بالنسبة إلينا أشياء كثيرة، نحن الذين نظرنا إلى هذه الحرب منذ البداية على أنها أشبه بكومونة باريس، حيث شاهدنا في لبنان أموراً فائقة الأهمية بالنسبة إلينا: قوى تقديرية وديمقراطية عربية تعادي الإمبريالية وتلقي على السياسة والحياة نظرة حديثة ومعاصرة. الأمر الثاني هو أنني خلال عملي كمساعد ليوسف شاهين عام ١٩٧٥، زرت لبنان وراقبت ما يحدث من حولي، وسحرتني بيروت، ولكن سحرتني أكثر شخصية ومسيرة الفنانة الشابة ماجدة الرومي... أحسست أنها مستغلة من قبل الآخرين...».

بلوفة، لم يصنع في الأصل ليحكى الحرب الأهلية اللبنانية. بل هو فيلم يحمل محاولة لللنون من تلك الحرب، ومحاولات للاقتراب من فلسطين ومحاولات لفهم الحرب اللبنانية من خلال التأمل في القضية الفلسطينية.

إذَا، ينطلق الفيلم من وجهة نظر مثقف فلسطيني يزور المشرق في محاولة لـ«فهم» ما يحدث هناك. وفي النهاية يعود إلى بلاده هارباً في محاولة منه للتخلص عن رغبته في الفهم. ومن هنا تشكل شخصية ذلك المثقف (وهو يعمل مصوراً) الجزائري محوراً أساسياً، سيكون من المستحيل قبول الفيلم من دون فهمها.



إذَا، لدينا هنا مصور جزائري يزور لبنان في عز حربه الأهلية (١٩٨٩ - ١٩٧٥) لمتابعة تطورات القضية الفلسطينية وتصوير المعسكرات. فجأة تندلع جولة قتال جديدة ينهمك فيها الجميع، ويرى المصور (واسمه «العربي») ضالعاً تائهاً بين الأحداث التي يحاول فهمها وبين مجموعة من شخصيات تحيط به: المغنية الشابة الشهيرة «نهلة»، التي يفبركها رجال الأعمال والإعلام ويحبها الجمهور، لكنها تفقد صوتها في لحظة مجدها الكبرى، فينتهي بها الأمر إلى أن «تباع» في

«نوبة نساء جبل شنوة»

لم نقل من غفلتهم، أو بالأحرى من تواطئهم ليبدأوا بطرح أسئلتهم، ليس عما حدث خلال الثورة – فما حدث قد حدث ولا فائدة «الآن» من العودة إليه، ففي الوقت متسع لاحقاً لهذا، وليس على صعيد الإبداع الأدبي والفنى فقط، بل كذلك وبخاصة على الصعيد السياسي ما سيتضح أحدها رهيبة، ليس هنا المكان الصالح للعودة إليها –، بل عما حدث خلال السنوات الاستقلالية نفسها. وعلى هذا النحو راحت تظهر تباعاً، وفي وقت متقارب، تلك الأفلام التي عبرت بالسينما الجزائرية من الحلقة المفرغة للأفلام التاريخية المتحدثة عن الثورة، إلى سينما جديدة تتعدي بقوّة متفاوتة لمشكلات ما بعد الثورة.

ويمكن للائحة هنا أن تطول بدءاً من «عمر قتلتة» لمرزاق علواش، وصولاً إلى «مخامرات بطل «المرزاق علواش نفسه، مروراً بـ «نوبة» لعبد العزيز طولبي، وـ «الفحام» وـ «الإرث» لمحمد البوعماري، وصولاً إلى الأنجع والأكثر قسوة بين كل هذه الأفلام «القاسية»، «وقائع سينين الجمر» لمحمد الأخضر حاميـنا... ولكن مروراً بفيلم ر بما كان، للأسف، منسياً بعض الشيء في أيامنا هذه، لكنه في الحقيقة كان، في أعمقها، الأكثر قسوة وذكاء في تصديه لأسئلة الثورة وللحقيقة ما حدث، متسائلاً من الذي دفع الشمن مرة فقط، ومن الذي دفعه مرات ومرات. الفيلم هو «نوبة نساء جبل شنوة»، أما مخرجته التي كانت معروفة ككاتبة كبيرة، باللغة الفرنسية، والتي كانت فيه تخوض تجربتها السينمائية الأولى،

(1977) د. (الوان) ١١٥

إخراج:	آسيا جبار
سيناريو:	آسيا جبار
تصوير:	غير متوافر
تمثيل:	صوان نوير، محمد حيمور

خلال السنوات التالية مباشرة لنيل الجزائر استقلالها بعد ثورتها الدامية الطويلة التي سميت «نورة المليون شهيد»، وانتهت بخروج الاحتلال الفرنسي الذي ظل رابضاً فوق صدر هذا البلد نحو قرن ونصف القرن، انشغلت الأفلام السينمائية التي راحت تتحقق بوفرة، وإن بمستويات جودة متفاوتة، بالحديث عن الثورة وبطولاتها. وكان هم العدد الأكبر من تلك الأفلام تمجيد الثورة وترسيخ التضامن الشعبي من حولها، ومن ثم ترسيخ سلطة الطبقة الحاكمة التي انبثقت من العمل الثوري. وفي الوقت نفسه كان المطلوب، مع أبلسة العدو المعتادة، والطبيعة في مثل تلك الظروف، غض النظر عن المسماوى التي اقترفت في صفوف الشوار أنفسهم، ودفع الصراعات الداخلية والخطابات إلى مهب النسيان. وكما يبدو أن ثمة نوعاً من التوافق العام على مثل هذا التصرف. ولكن ما إن انقضت الأعوام الاستقلالية الأولى، وبدا لكثير أن شيئاً من خيبة الأمل راح يحل تدريجياً محل زهو الأزمان الأولى، حتى أفاق كثيرون من المبدعين الجزائريين، من سكتهم إن

كان من الشوار في الماضي القريب - وهذه، وبما الغرابة الأمر، ستكون نفس حال الزوج والزوجة في رواية حجر الصبر التي كتبها، عن حرب أفغانستان، بعد فيلم آسيا جبار بأكثر من عقدين، الكاتب الأفغاني باللغة الفرنسية عائق رحيمي، وحوّلها لاحقاً إلى فيلم قامت ببطولته ممثلة إيرانية منشقة... فهل في الأمر مجرد مصادفة: الموضوع نفسه، الوضع نفسه والشخصيات نفسها؟

مهما يكن ليس هذا موضوعنا هنا. موضوعنا هو ليلي، شخصية فيلم آسيا جبار المحورية. وليلي تعمل مهندسة معمارية ولا تزال شابة وجميلة في نحو الثلاثين من عمرها... ولها زوجها المبعد وطفلان... ونحن إذ نراها وقد وصلت إلى الوطن، تبدأ من فورها تعيش أزمتها الخاصة. فالتواصل بينها وبين زوجها متوقف، كما حال مونيكا فيتي في فيلم «الصحراء الحمراء» للإيطالي أنطونيوني. وهي إذا كانت ترغب حقاً في التواصل مع أحد، إذ سئمت ذكرورة زوجها وذكرة الثورة وذكرة ذكريات الثورة، التي بعدما لعبت المرأة دوراً كبيراً فيها، وبالأسماء... ها هي المرأة تُركت جانباً ليعود المجتمع ذكورياً... ولكن أيام ذكورية هنا والذكر في الفيلم مقعد صامت يجتر ذكرياته في باطنه وغضبه وخيبته في نظراته، فلا يبقى أمام ليلي، هي الأخرى، إلا أن تجتر ذكرياتها، لكنها بدلاً من الصمت الذي تبدو في البداية محكومة به، تفضل أن تخرج من البيت لتتجول في الريف مجتمعة إلى النساء، عشرات النساء اللواتي تلتقي

فليست سوى الأديبة الكبيرة آسيا جبار، التي ستصبح بعد أكثر من ربع قرن من إنجاز هذا الفيلم، العضو العربي الأول في الأكاديمية الفرنسية، مجمع الخالدين، لكنها عام تحقيق الفيلم، ١٩٧٨، كانت فقط كاتبة كبيرة تمكنت ذات لحظة من أن تصبح سينمائية كبيرة.

مهما يكن من أمر، لا بد من أن نبادر هنا لنقول إن الإشكالية التي أنت جبار لطرحها في «نوبة نساء جبل شنة»، أنت مختلفة إلى حد كبير عن الإشكالات التي راح يطرحها ملاؤها السينمائيون الذين أشرنا إليهم، وإن كانت تصب هي الأخرى بدورها في التساؤلات التي كانت تطرح كالتحدي الحازم أمام مثقفي الجزائر: تساؤلات حول الهوية، حول الماضي القريب، حول الحاضر وحول آفاق المستقبل. حول كل شيء ولكن هنا مضافاً إليها تساؤل حول المرأة... دور المرأة في الثورة الجزائرية، دور المرأة في الحاضر الجزائري... ودور هذا كله في حياة المرأة نفسها. ولقد كان من الأمور ذات الدلالة أن تخاطر آسيا جبار، ابنة المدينة والثقافة الفرانكوفونية «البرجوازية» أن تطرح أسئلتها هذه، بشكل محوري، السيدة «ليلى» المثقفة البرجوازية التي تصورها لنا وهي تعود إلى مسقط رأسها عندما عاشت حرب الجزائر في المتنfi.

ترى أولئك هنا أمام أنا/ أخرى لآسيا جبار نفسها، ما يقترح شيئاً من سيرة ذاتية؟ أبداً بالتأكيد. وذلك على المستوى الواقعي على الأقل، إن لم يكن على المستوى الرمزي. وذلك لأن ليلي، في الفيلم، زوجاً مقعداً

عام من التعب والعمل، ولا سيما على صعيد الموسيقى»، ومن الواضح أن للموسيقى دوراً كبيراً في هذا الفيلم، بدءاً من عنوانه الذي يشير أصلاً إلى موسيقى النوبة التي تعتبر نمطاً من أنماط الموسيقى الأندلسية تتدخل في الألحان الفولكلورية ويقاد أداؤه يقتصر على النساء خلال الأفراح والمناسبات.

والجدير ذكره هنا أن آسيا جبار طاعت فيلمها أيضاً ببعضة الحان استقها من ريرتونار الموسيقي بيلا بارتوك، بعدما كان هذا، من خلال اشتغاله على الموسيقى الفولكلورية في بلاده وغيرها، قد استقى من الموسيقى الشعبية الجزائرية خلال فترة من حياته. وإلى هذا قالت آسيا إنها أتمت إنجاز فيلمها، بالنسبة إلى اللغة السينمائية، عبر أسلوبين متداخلين: أسلوب روائي وأخر تسجيلي مضيفة «لقد شئت من الجانب الروائي أن يحكي الفيلم قصة امرأة جزائرية متزوجة تعود إلى مسقط رأسها خائبة المسعى. ومن الجانب الروائي أن ألقى نظرة عبر تلك المرأة، تتيح لي أن أعيد اكتشاف تلك المنطقة من الجزائر ونسائها».

وهكذا نرى ليلي في الفيلم تلتقي تباعاً بست نساء يروين لها مقاطع من حياتهن الخاصة، فيما نتمكن نحن، عبر ما يروين، كما عبر ذكريات ليلي وتفاعلها مع روایياتهن، من العودة إلى الماضي». في ذلك الحين بدا من الصعب على الجمهور الجزائري أن يتفاعل مع الفيلم الذي بدا في أسلوبه قريباً من أسلوب الفرنسية وغيرت دوراً، والبلجيكية شانتال آكرمان، لكنه بوجوده أكد يومها أن السينما

بهن، لترسم من خلال تلك اللقاءات الحكاية الحقيقة للمرأة الجزائرية... وبالتالي ترسم إمكانية تقوم بها ليلي، ويقوم بها الفيلم وبالتالي لإعادة كتابة تاريخ هذه المنطقة الجزائرية... وكذلك وبالتالي، تاريخ المرأة الجزائرية، التاريخ غير المكتوب وغير المعترف به ذكورياً للمرأة الجزائرية.

مع هذا الفيلم المتراجح بين الوثائقية والروائي، كان في وسع المفترج أن يكتشف، عبر كاميلا آسيا جبار الذكية والمتحركة، وعبر لغتها السينمائية المقتربة من لغة الأدب المصور، واقع المرأة الجزائرية، ودورها الصامت و«المجهول» خلال الحرب، ويومها، إذا كان «نوبة نساء جبل شنة» قد قدم بوصفه الفيلم الأول الذي حققه آسيا جبار، فإن آسيا كانت معروفة تماماً للقراء الشمالي - أفريقيين والغربيين، بوصفها واحدة من أهم أدباء الجزائر من أبناء جيل الثورة وما بعدها. وكان قد نشر لها في التونسية في ذلك الحين أربع روايات هي الظما (1957) وفاقدو العبر (1958) وأبناء العالم الجديد (1958) وأبراجات السابذجات (1962). وهي إلى هذا كانت معروفة بكتابتها الشعر وإخراجها للمسرح، وكمناضلة سياسية واجتماعية إلى جانب المرأة بشكل عام والمرأة الجزائرية بشكل خاص.

ولمناسبة عرض فيلمها هذا، قالت آسيا جبار يومها إنه «أول فيلم طويل لي أحقيقه، وقد أنجز في طبعتين إحداهما عربية والثانية فرنسية. ولقد استغرقني إنجازه عاماً ونصف

بالنسبة إلى النخبة التي وجدت صعوبات جمة في إدراك لغبة الكلمات المتقاطعة التي كانها، واستلهامات ألف ليلة وليلة التي عبر عنها. طبعاً هذا الإدراك سوف يبدو أسهل لاحقاً، في ضوء الوعي الجديد الذي أتي به هذا النوع من السينما كما في ضوء أفلام خمير التالية والحماس الذي شعر به كثر إزاء غرابة الفيلم، ورموزه الدفينة وجماله الشكلي المدهش الذي سيصير مذاكراً ولاحقاً علاقة فارقة في سينما خمير، وإن لم يكن قد سهل عليه دائماً الحصول على إمكانية إنتاج أفلامه التي بدت دائماً متطلبة في أجوانها الثقافية وخياالتها، ليس من السهولة لها أن تصبح سينما سائدة يقبل عليها الجمهور العريض.

بجمهور عريض أو من دونه إذاً، عرف «الهائمون» كيف يحتل مكانته في السينما التونسية والعربية، ولا سيما بعدما اعتادت «النخبة» العربية كيف تعامل معه كقطعة فنية بعيداً من متطلبات الحكى السينمائي السائد. ومع هذا، إن أزيز المرء كسله بعض الشيء وزواج بين الذوق التشكيلي والإدراك الحسي ومحاولة الفهم العقلاني، سوف يجد نفسه في «الهائمون» أمام حكاية مفهومة تحفل بالرموز والمعانٍ.

فالفيلم يبدأ بوصول أستاذ شاب ليتولى التدريس في قرية تونسية تضيع في عمق الصحراء وتبدو وكأنها منسية من الله وبادره، ييد أن الأستاذ لا يالي كثيراً بهذا أول الأمر، بل نراه يسوّي حياته اليومية وشؤون المدرسة ومحاولاته إقامة علاقات مع السكان، من دون

الجزائرية وصلت في نضجها إلى حد يتيح لها دخول عالمي التجريب وسيئماً الأدب.

«الهائمون»

(١٩٨٦) د. (الوان)

ناصر خمير
ناصر خمير
جورج بارسكي
فتحي زغوندا
موسيقى:
تمثيل: ناصر خمير، سونيا إشتى، سفيان ماكنى

حتى وإن كان من العسير القول إن الفيلم «الهائمون» علاقة بالأندلس مباشرة، فإن من اللافت حقاً أن المخرج يقول في إعداده: «إنني أهدي هذا الفيلم إلى جدتي الأندلس». كان «الهائمون» أول فيلم روائي طويل يحققه خمير، أما علاقته المباشرة بالأندلس فلسوف تتوضّح في فيلمه التالي «طوق الحمامات المفقود». أما في «الهائمون» فإنه بدا أكثر على علاقة بعوامل ألف ليلة وليلة والحكايات السورالية، حكايات الأحلام وما شابهها.

قبل «الهائمون» كان خمير معروفاً لهواة السينما الجديدة، في تونس وغيرها من خلال مساهمات أولية وجزئية في شريطين على الأقل هما «بلاد ملك ربي» (١٩٧٦) و«الغولة» (١٩٧٧). لكن «الهائمون» أطلقه في عالم تلك السينما بقورة، ولكن وسط مناخ حمل العديد من التساؤلات وسوء التفاهم. فهذا الفيلم لم يكن من السهل تقبّله حتى

على نفسه، أما في الخارج فهناك رغبة واحدة: التخلص من هؤلاء الذين يشرون العنف والأزمات، العرب المنبوذين المتواجدين القبليين الذين لا يلائمون العالم الحالي....».

«الهروب»

(1991) د. (ألوان) ١٢٠

إخراج:	عاطف الطيب
قصة وسيناريو وحوار:	مصطفى محرم
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	مودي الإمام
تمثيل:	أحمد زكي، هالة صدقى، عبد العزيز مخوبون

من جديد هنا نجدنا أمام فيلم ذي عباءة. بمعنى أن الحدث فيه يشكل تلك العباءة التي تخفي تحتها بُعد الفيلم الحقيقي، البعد الذي كان يهم عاطف الطيب أكثر من أي شيء آخر: رصد الواقع الاجتماعي والتساؤل حول ما الذي أصبحت عليه أحوال مصر خلال العقدين الأخيرين من السنين. وكان عاطف الطيب يعرف أن طرح مثل هذه الأسئلة في سينما تزيد لنفسها أن تكون شعيبة وفعالة، يستدعي إيجاد تلك العباءة، سواء كانت ضيقة أو فضفاضة، لعلمه أن العباءة هي التي تجذب المترددين كي يتفاعلوا مع جوهر الفيلم. فيكون للتفاعل تأثيره.

والحال أنه حين كان في إمكان فيلم من هذا النوع أن يستخدم موهبة الممثل أحمد

أن يتبع إلى ما يصوره لنا المخرج متقطعاً مع ذلك «الواقع»: عبور غامض في الصحراء لما يبدو وكأنه أشباح أو سراب من البشر. من هم؟ إنهم الهائمون في الصحراء... ولكن من هم هؤلاء الهائمون؟ وماذا يفعل أطفال المدرسة إذ يتحركون بين العين والأخر وسط دهاليز المتأهبات؟ ومن أين ولماذا أنت هذه السفينة العتيقة إلى قلب الصحراء؟ هل نقول هنا إن الفيلم لا يبدو حافلاً بأن يجيب عن مثل هذه الأسئلة؟ بل هل تراه يطرحها أصلاً؟ ليس بالتأكيد. فالفيلم يكتفي بأن يدفعنا إلى أن نشاهد وأن نحس. وربما من دون أن نشعر بأننا معنيون بالأحداث أو بمصائر الشخصيات، مع أنها في المقابل، وعلى الأرجح لأننا نحس بشيء من الاتمام إلى هذا العالم التاريخي - الجغرافي الذي يصوره لنا خمير (وليس فقط في هذا الفيلم)، نشعر بأننا شركاؤه في نظرته ومحاولة سبر روح التاريخ أكثر من فيزيائه.

ولعلنا في هذا نقع تحت تأثير مباشر، يستند إلى بعدين أساسين: واحدهما بصري والثاني روحي، لما يحاوله المخرج ويعبر عنه بقوله: «إنني أحاول التطرق إلى صورة قد تكون صورة آتية من الأمس، لكنها بالتأكيد أكثر شمولية من أن تكون كذلك. إنها صورة تذكر بأننا قادرون على السلم، وليس فقط على القتال والعنف. لكنها صورة أعتقد أنها غير مرغوب فيها لا في الداخل ولا في الخارج. فهي الداخل تتكشم الأشياء على نفسها، وكل بلد من بلادنا يختنق في عزلته، في انغلاقه

من كل الذين شاركوا في المؤامرة ضده، بدءاً بمدحت الذي يتمكن من قتله وهو في سريره، ليبدأ بعد ذلك رحلة الهروب التي تضافر لديه مع التخلص من الباقين. وهكذا يتحول الفتى الصعيدي الطيب، والمظلوم في رأي الجمهور، إلى قاتل يرتكب جرائمها من دون أن يكون راغباً في أن يصل إلى هذا الحد. وهو أمر يؤكده الفيلم، ولا سيما من خلال الإمعان في كشف تواطؤ قوات الأمن المطاردة له ضده، من دون أن تسعى إلى فهم دوافعه التي يسيطرها الفيلم لجمهوره، دافعاً إياه هنا إلى التماهي مع البطل / المجرم، لا مع رجال الشرطة كما كان يجدر بالأمور أن تكون.

المهم في الأمر هنا أن جرائم منتصر تلاحق، وهرويه يتفاقم، وكذلك لقاءاته المتتالية مع «أصدقاء» قدامى باتوا الآن أعداء له، هو الذي اكتشف بعد خروجه أن زوجته صارت من فتيات الهوى، وأن صديقه «سعيد» سرق المال الذي كان أودهع إيهاب قبل دخوله السجن. ولعل اللافت هنا هو أن هاتين الشخصيتين اللتين «يتقم» منتصر عنهما، لن تقتلا بيده، وإنما بفعل العناية الإلهية فيما كان يسعى إلىثارهما: القوادة التي أفسدت زوجته تقع ويختبط رأسها في المكتب فتموت في شكل يشي بأنه هو القاتل، وسعيد، صديقه يقتل تحت عجلات المترو فيما كان يطارده. بالنسبة إلى المفترجين ليس منتصر مذنباً في الجريمتين، لكن الشرطة لا ترى هذا. ولا سيما منها ضابط من «بلدياته» هو سالم الذي يبدو أنه قد فهم ما يحدث ويسعى إلى القبض عليه،

زكي وقدرته على جعل المفترجين يتماهون معه، تصبح المسألة سهلة: تصبح مجرد بحث عن حبكة منطقية تتواتي الأحداث فيها في شكل يشد الجمهور إلى المقعد، لتوصل في النهاية إلى «الرسالة» التي يراد إيصالها إلى هذا الجمهور.

والحال أن الرسالة التي حملها الطيب للفيلم هنا لم تكن واحدة، بل متعددة، إنما تأتي في مقدمتها تلك التي يعبر عنها سؤال بسيط: هل السلطة على حق دائم؟ وهل الخير والشر مطلقاً؟ انطلاقاً من بساطة هذا التساؤل تجري أحداث الفيلم المتمحورة من حول منتصر، الشاب الريفي الطيب في أهله، الصعيدي الذي يأتي إلى القاهرة بحثاً عن رزقه، فهو أول وصوله يعمل في مكتب سفريات يخص صديقه مدحت الذي كان ارتبط بصداقه معه وهمما في الخدمة العسكرية. لكن عمل مدحت في المكتب لن يبتدىء نزيفاً كما كان منتصر يعتقد. بل إن مدحت يبيع الناس جوازات سفر وسمات دخول مزورة، وهو أمر سوف يزعزع منتصر في شكل جدي حين يجد أن الضحايا هم من أهل بلدته. فيتصدى لمدحت في واحدة من أولى المعارك الكبيرة التي يخوضها في الفيلم، غير أن مدحت، كما يمكننا أن نتصور، يفوق منتصر قوة ودهاء، ومن هنا نراه يدبّر له مكيدة ترميه في السجن.

وبعد فترة حين يخرج منتصر من هذا السجن، يكون قد قرر، كما حال الكونت دي مونت كريستو في الرواية الشهيرة، أن يتقم

لمن يتصدى لبحث سينما يوسف شاهين، أن يجدهما أمراً مريحاً، إذ يجد لزاماً عليه في ترتيب كرونولوجي، وحتى موضوعاتي، أن يختتم الكلام على صاحب «باب الحديد» والأرض» و«العصفورة» و«المصير» وسلسلة السيرة الذاتية، بهذا الفيلم. ففي الأحوال كافة لا يمكن اعتبار «هي فوضى؟» فيلماً شاهينياً، ولا جردة حساب لسينما شاهين، إلا في بعض لحظاته ومواقه. من هنا، وإلى جانب الحزن الشديد الذي يعتري المرأة إذ يجد أن «هي فوضى؟» كان فيلم الخاتمة لحياة هذا الفنان الكبير، قد يشعر المرأة ببعض الارتياح لكون شاهين أصر على أن يضع اسم خالد يوسف موازيًا لاسمها على عنوانين الفيلم كمخرج مشارك.

لقد نوّه كثُر بهذه المبادرة التي عزوها إلى توافع الفنان الكبير واعترافه بجميل خدمات آخر تلاميذه ومساعديه، الذي تحول ليصبح خلال السنوات الأخيرة مخرجاً شعبياً، بل جماهيرياً بامتياز، مختطاً لنفسه طریقاً تقدوه بعيداً من الطريق التي سار فيها تلاميذه آخرون شاهين، ظلوا أو فياء للغة السينمائية و اختياره مواضيعه وتطلباته الصعبة.

والحقيقة إذ نقول هذا الكلام هنا، لا نقصد أن نسيء إلى خالد يوسف وجهوده السينمائية، بل فقط إلى توضيح بعض الأمور. حتى وإن كان من الصعب أن نعرف بدقة «حصة» شاهين من «حصة» خالد يوسف في «هي فوضى؟». نوّه كثُر إذا بهذه المبادرة الشاهينية، أما بالنسبة إلينا هنا فننکادر نرى فيها فعلاً متعيناً من

لتقديمه للعدالة فيما ييدو واضحأً أن رؤساء سالم يريدون لمتصر أن يقتل بعد أن حولته أجهزة الإعلام إلى ما يشبه السفاح الأسطورة، وبدأ جمهور عريض يتعاطف معه. وفي النهاية سيقتل متصر، مع صديقه الشرطي سالم، وينتهي الفيلم فيما الجمهور يتعاطف معه لا ضدّه... وكان هذا الفيلم، اقتبس من «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ شخصية سعيد مهران وأعاد الاستعمال عليها، بالبعد نفسه الذي يصور البريء المفترى عليه وهو يقبض على مأساته بيده بعدما اكتشف أن السلطة لا تريد أن تعطيه حقه.

«هي فوضى؟»

(٢٠٠٧) د. (اللوان)

إخراج:	يوسف شاهين، خالد يوسف
سيناريو:	ناصر عبد الرحمن
تصوير:	رمسيس مرزوق
موسيقى:	ياسر عبد الرحمن
تمثيل:	خالد صالح، منة شلبي، هالة صدقى

قد يكون لفيلم «هي فوضى؟» الذي يحمل توقيع اسمي يوسف شاهين وخالد يوسف، الكثير من الفضائل، ولربما يكونون على حق كل أولئك النقاد والمتردجين الذين أحبوه الفيلم ودافعوا عنه، في وجه آخرين هاجموه، سواء كان الهجوم لأسباب سياسية أو لأسباب فنية أو لأسباب أخرى، من الصعب إحصاؤها، غير أن هذه الفضائل وذلك الإعجاب، لا يمكن

أشبه بموسيقى أفلام «الأكشن» الهندية، التي، هي أول ما يخطر على البال، حين يتجاوز المتدرج عتبة المشاهد الأولى المميزة والهادئة، ليلاج عالم المغامرة.



بعد هذا، ما هو «هي فوضى؟». هو فيلم يعلن إزاء الحياة المصرية الراهنة، غضباً عنيقاً. يأخذ من الأحداث والتشابكات اليومية ملامحها الأساسية، فيكيفها، مازجاً - من جديد - العناصر الإخبارية التوثيقية (الحملة الانتخابية والملصقات الحزبية الحقيقة، ممزوجة بالخطابات وضروب الرشاوى السياسية والكذب على الشعب)، بعناصر روائية يذكرنا بأجمل لحظاتها - مشاهد تجمع حالة صدقي بمنة شلبي / المدرسة / نشوء العلاقة الصحية والعصرية بين منة والموظف الساعي إلى كشف الفساد - بلحظات متفرقة أخرى في أفلام سابقة لشاهين (العلاقات العائلية في «العصافور»، بعض أجواء «سكوت حنصور»). غير أن هذا كله سرعان ما يضيع أمام «الرأس الآخر للحصان»: أي كل ذلك القسم المتعلق بعناد الضابط (خالد صالح) في إصراره على تملك منة شلبي، حتى خطفها... وصولاً

شاهين، لكي يحدد من مسؤوليته عن الفيلم. ذلك أن النتيجة التي تم خوض عنها ذلك العمل المشترك لم تكن، في نهاية الأمر شاهينية تماماً. ربما يتعمى القسم الأول من الفيلم، حين تقدم الشخصيات ويمهد للأحداث، ويحدد بعد السياسي والاحتجاجي، وترسم، خاصة، الشخصية التي يلعبها كل من خالد صالح وهاله صدقى ومنة شلبي، والممثلان اللذان لعبا دور الضابط ورجل المباحث، إلى الرؤى الشاهينية، بل حتى لن نعدم أن نرى في الجو الانتخابي وجو تظاهرات حركة «كفاية» استمراراً للعالم الشاهيني.

ولكن في المقابل، يصعب علينا أن ننسب القسم الثاني والأخير من الفيلم إلى شاهين. فالقسم أتى ضعيفاً مفككاً متهافتاً، بل لا يكاد يمت، من خلال مشاهد أقبية التعذيب والمبالغة في حكاية الخطف، وتشبث خالد صالح برغبته في منة شلبي، وكل تلك التقلبات المسرحية المفتعلة، إلى أي جانب من جوانب السينما الشاهينية، إلا إذا عدنا بالذاكرة لنغوص بعيداً في «شيطان الصحراء» مثلاً.

من هنا يبدو لنا «هي فوضى؟» حصاناً برأسين، رغم نياته الطيبة واحتجاجه السياسي وتعلمه إلى كشف ضروب الفساد في مصر الحاضر، ورغم أن مستوى الأداء في الفيلم ككل أتى مميزاً، كما وفق الفيلم في اختيار ممثلي الأدوار الرئيسية، ناهيك بتوفيقه في أبعاد التقنية، من تصوير متفوق وتوليف لبق وموسيقى أتت هادئة خلال النصف الأول، لكنها - وللأسف - أتت في النصف الثاني

«وجدة»	
٩٧ د. (ألوان)	(٢٠١٢)
هيفاء المنصور	إخراج:
هيفاء المنصور	سيناريو:
لوتز رايتماير	تصوير:
ماكس ريشتر	موسيقى:
ريم عبد الله، رعد محمد، عبد الرحمن الجهاني	تمثيل:

أواخر صيف العام ٢٠١٢، حين ظهر للمرة الأولى، وتحديداً في دورة ذلك العام لمهرجان البندقية السينمائي، فيلم «وجدة» للسعودية هيفاء المنصور. على الفور كان التعبير عن عنصر المفاجأة في الأمر، كبيراً ومدهشاً... ولنلقي إن المفاجأة كانت مفاجأتين، فمن ناحية كان لا بد من أن يلفت النظر إلى أن الفيلم هو أول فيلم روائي طويل يصور في السعودية ويحمل جنسيتها ولو جزئياً، ومن ناحية ثانية كان لا بد من الانتباه، وبقوة إلى أن الفيلم من إخراج امرأة سعودية، وهو أمر لم يحصل من قبل، وإن كان قد كثر خلال السنوات الأخيرة حضور نساء عربيات وراء الكاميرا في أفلام تموّل بشكل أو بآخر من السعودية ومحطات التلفزة المملوكة لسعوديين.

ومن الواضح أن سبب المفاجأة ما هو معروف من أن الصالات السينمائية لا تزال محظورة في المملكة ومن أن ليس للفيلم الروائي الطويل حظ في أن يعرض إلا في

إلى زحف الجموع - المدھش في سياجته وفوضاه - إلى «القسم» لنصرة الحق. في اختصار لا يمكننا أن نتوقف أكثر عند «هي فرضي؟». فقط نقول إن فيه غصباً شاهينياً حقيقياً، ولحظات شاهينية حقيقة، ورسم علاقات شاهينية حقيقة. وفيه إلى ذلك لغة سينمائية متفاوتة القوة.

غير أن ما يمكن قوله هو أن «شاهين» (وحده أو مع خالد يوسف، لا فرق) يسجل في هذا الفيلم كلمة أخيرة في الدفاع عن مصر، وشعب مصر، ونظافة مصر، وفن مصر، ضد كل الذين - بالوضوح أو الترميز - يرون في الفيلم، وفي خارج الفيلم أيضاً - أنهم يدمرون هذا كله - سواء كانوا سلطة، أو لصوصاً، أو ضباط شرطة، أو أناساً عاديين.

ولعل هذه الصرخة الأخيرة الغاضبة دفاعاً عن مصر، تعطي «هي فرضي؟» قيمة لم تعطها سينمائتها.

لعل في هذه الصرخة ما يجعلنا نقول، مرة بعد مرة، أن شاهين ظل مصرياً، غاضباً، حنوناً، نزقاً، سينمائياً، حتى اللحظة الأخيرة... لحظة صور آخر مشهد يخصه في «هي فرضي؟» ثم غرق في النكسة الصحية، التي غيبته عن الفن وعن ذاته وعن العالم، شهوراً مات بعدها... لكنها لم تغيه عن مصر، التي ربما يكون سعيداً وهو في الملوك الأعلى اليوم، إذ يلاحظ كيف أنه استعيد من فرنسا (التي أحبها على أي حال، وكانت «وطنه» الثالث بعد مصر ولبنان)، وهو في غيبوبته الأخيرة، ليُدفن في ترابها.

قام «وجدة» برحلته التي جعلته يتخذ مكانه كأقرب ما يكون في السينما العربية إلى مفاهيم سينما المؤلف وسينما الرصد الاجتماعي الما - بعد - حداثية، ولزيوض إلى جانب العديد من أفلام السينمات الكبيرة السائدة في الفن السابع اليوم.

ولم تكن مصادفة أن يذكر هذا الفيلم «ال سعودي الأول» إلى جانب سينما الإيرانيين سميرة ماخمالباف وأصغر فرهادي أو التركي نوري بلجي جيلان أو حتى البعض من أكثر بلدان شرق أوروبا موهبة... ولنلاحظ هنا على الفور أن هذا التصنيف لا تعود له علاقة بغائية سعودية الفيلم وفولكلورية ذلك الانتها.

ومع هذا كله، يجدر التوقف هنا لمناسبة حديثنا عن الفيلم، عند واقع يرتبط به، ومن المؤكد أنه لم يكن في بال صاحبته حين شرعت تكتبه وتحث عن المال اللازم لتحقيقه قبل سنوات؛ واقع أن «وجدة» هو، وبعد إجراء كل الحسابات الأخرى، فيلم يمكن ربطه مباشرة بـ«الربيع العربي»... أو بكلام أكثر دقة بما يمكن للسينما المتواكبة مع هذا الربيع العربي أن تكونه، بل، حتى أكثر من هذا: بالذى يجب أن تكونه. وللوجهة الأولى قد يبدو هذا الكلام غريباً لمن يتساءل بشيء من الاستغراب أو الاستنكار:... لكن السعودية ليست بلدًا من بلدان الربيع العربي... الآن على الأقل. والفيلم كان مكتملًا في ذهن صاحبته قبل سنوات من اندلاع «الربيع».

وjobابنا السريع هنا: بل إن هذين العنصرين بالتحديد هما ما يحددان مكانة «وجدة» في

البيوت أو عبر شاشات التلفزة، وهذا لا يغطي التكلفة المرتفعة لإنتاج عمل سينمائي جدي. مهما يكن من أمر، لا تزيد هنا أن نخوض في هذه المسألة المعروفة والمتداولة، فقط نريد أن نشير إلى أن جزءاً من الاستقبال العالمي الحماسي لـ«وجدة» يدين إلى هذا الواقع الذي يعرفه العالم ولطالما تحدث عنه... لكن جزءاً أكبر من الاستقبال يدين أيضاً وبلا أدنى ريب إلى الفيلم نفسه، وهو أمر سيعود وبؤرته رد الفعل الذي كان له حি�ثما عرض في الصالات الأوروبية، دون أن تتوقف طويلاً عند عروضه الناجحة في المناسبات والمهرجانات التي نعرف أنها عادة لا تشكل الامتحان الحقيقي لقرة أي فيلم وصموده خارج إطار «الفولكلور» الذي يكون من نصيبه لغرابات لا تتعلق بالضرورة بجوهره أو فنيته أو موضوعه... الامتحان الحقيقي للعمل الفني يكون حين يجاهه هذا العمل جمهوراً عريضاً، ونقداً يواكب هذا الجمهور... ومن اللافت أن «وجدة» قد نجح في هذا الامتحان ويتفوق مدهش... فمن جولاته على الصالات إلى انتشاره عبر الأسطوانات المدمجة، إلى عشرات المقالات النقدية التي، حتى من دون أن تنسى «سعودية» الفيلم و«أنثريته»، عرفت كيف تعاطى معه تعاطيها مع السينما الكبيرة، وصولاً إلى اختيار الفيلم ليعرض بعد شهور قليلة أوسكارات أفضل فيلم أجنبي في هوليود، وصولاً إلى عشرات العوارض الصحافية التي أجراها نقاد وصحافيون كبار مع مخرجته هيفاء المنصور،

فالواقع أن «الربيع» الذي لم يكن قد بدأ إلا بشكل جنبي حتى ذلك الحين، هو ذلك الذي يتكون خارج التظاهرات وصراعات السلطة والمعارك الدامية والإحباطات والأمال السياسية العريضة الكاذبة. الربيع هو ذلك الشعور بأن لا شيء سيعود إلى ما كان عليه رغم كل ما يحدث الآن. والثورة الحقيقية هي تلك التي تشتعل في الأعماق وهي تلك التي تأتي لتؤكد أن لا شيء سيعود إلى ما كان عليه، فتبدل الذهنيات بصرف النظر عن التبدلات السريعة في المواقف السياسية والانتفاضات الاجتماعية والاقتصادية.



ولقد قلنا مرات عديدة قبل الآن، أن مواكبة هذا التبدل و«تقنيته» إنما هو من عمل الإبداع لا من نتائج الخطابات السياسية وتصنيفات الحسابات والانزيادات الأيديولوجية، حتى ولو اتّخذت، كما فعلت مراتاً حتى الآن، شكل شرائط سينمائية «طليعية» و«تقدمية» و«ثورية» منذ ٢٥ كانون الثاني / يناير على الأقل. التبدل الحقيقي إنما هو ذلك الذي يفعله الإبداع الذي يسبر ما يحدث في أعماق الأحداث ويرصد المجتمع وتبدلاته ويقدم احتمالات الخروج الممكنة من عنق الزجاجة، دون صخب أو مساجلات غير مجدهية.

هذا الربيع، أو بالأحرى، في الجانب الأكثر عمقاً وديمومة منه... يعني به عنصر اشتغال الفيلم على الذهنيات، وفي العمق بالتحديد. في التفاصيل، في الرصد الاجتماعي، في العلاقات بين الشخصيات، وبشكل أكثر دقة: في وجهة النظر التي ينظر من خلالها إلى موضوعه... علماً أن هذا الموضوع لا يعود بالنسبة إلينا هنا حكاية الطفلة وجدة وأمها وأبيها والرغبة في الحصول على دراجة لا يحقق للبنات الحصول عليها، واستخدام مسابقة حفظ القرآن الكريم في سبيل ذلك، وغير هذا من تفاصيل حديثة طريفة ومثيرة ضمتها هيفاء المنصور لتصنع منها فيلماً نزيهاً وجيداً... الموضوع هنا يصبح الكيفية التي بها حركت المخرجة كل هذه العناصر «الحكائية» لتقول فيلمها، أو بتعبير آخر لـ «نطق المسكوت عنه» في المجتمع، إنما من دون شعارات صاحبة، أو مواقف تمرد طفولية من النوع الذي اعتاد أن يدمّر الفيلم ويسبغ عليه نخبوية مزيفة غير مجدهية... والأهم من هذا، دون استفزاز لمجتمع لا يكاد يخرج من محافظته ليقبل فكرة الصورة، ثم الصورة السينمائية، فالصورة السينمائية تلتقطها كاميرا امرأة وما إلى ذلك... فهيءاء المنصور كان يمكنها مثلاً أن تملأ فيلمها بديماغوجية ما وتصوره في الخارج فيكون «فيلماً معارضًا» وينال تصفيقاً. لكنها أثرت أن يجعل فيلمها سعودياً حقاً، وفي يقيننا أن هذا كان في مصلحة الفيلم... و المجال لربطه الحقيقي بالسينما المنشودة للربيع العربي الحقيقي.

«الوداع يا بونابرت»

١٢٠ د. (ألوان)	(١٩٨٥)
يوف شاهين	إخراج:
يوف شاهين	سيناريو:
محسن نصر	تصوير:
غابريال يارد	موسيقى:
باتريس شيرو، ميشال يكولي، هدى سلطان، محسن محي الدين	تمثيل:

الثنانين وعشرون سنة هي الزمن الذي يفصل بين «الناصر صلاح الدين» و«الوداع يا بونابرت». وهي سنوات شهدت تغيرات جذرية في مصر والوطن العربي والعالم، وكذلك في حياة يوسف شاهين ومساره الفني. وبالنسبة إلى هذا المسار الأخير، كانت تلك السنوات هي التي شهدت تحقيقه لأهم أعماله.

وعلى الرغم من أن الاستقبال العربي العام الذي كان من نصيب «الناصر صلاح الدين» تبدىً أفضل ألف مرة وأرحم ألف مرة من الاستقبال الذي سيكون من نصيب أول أعماله التاريخية الجديدة «الوداع يا بونابرت»، فإن ما لا بد لنا من قوله هنا هو أن مكتسبات كل تلك السنين على المستوى الفني كما على مستوى الوعي، تلوح مباشرة عند المقارنة بين الفيلمين، وفي ضوء هذا يبدو في يقيننا أن فشل «الوداع يا بونابرت» لدى المترجين العرب، إنما نتج من سوء فهم واضح. فالمتفرج العربي كعادته، وهو الغارق في الأيديولوجيا حتى

وفي يقيننا أن «وجدة» فيلم يفعل هذا كله... ومرة أخرى نقول: يفعله في التفاصيل، في نظرات العيون، في العبارات الحوارية المتناثرة، في «التنافس» بين وجدة ورفيقها عبد الله، في دعوة المشاهد إلى التعاطف مع عبير، في الاستياء من مواقف الناظرة حصة، في صعوبة تفهم موقف والد وجدة الذي ي يريد الزواج ثانية لأن أم هذه الأخيرة لم تتعجب له صبياً، وفي المشهد المرعب الرائع الذي ترقب فيه الأم عاجزة أصوات الصخب آتية من عرس زوجها في الجانب الآخر من الحي... إنها لحظات وتفاصيل مدهشة تمر عليها كاميلا هيفاء المنصور بذكاء وقوة قد لا يكونان مستفزتين إلا للمتفرج نفسه تدفعه إلى التفكير بعمق. ترى أو لم يكن في وسعنا أن نقول الكلام نفسه حين شاهدنا «الأنفصال» لأصغر فرهادي؟... بالنسبة إلى المجتمع الإيراني، لا يعتبر فرهادي معارضًا... لكن سينماه بالتأكيد سينما تعرّض على الذهنات القائمة اعتراضًا عميقًا وتحرض على تغييرها... وكذلك شأن «وجدة».

ومن هنا، بعيداً من فولكلور وصخب الانتماء السعودي للفيلم وأنوثيته، نجدنا ميللين إلى اعتبار «وجدة»، بكل طرائفه ويساطته وجماله الشكلي، واحدًا من أول الأفلام المتمسية إلى «الربيع العربي» أو بشكل أكثر وضوحاً وربما تواضعًا: إلى ما نعنيه حين تحدث، رغم كل شيء، عن «الربيع العربي» بمعوقتين أو من دونهما.

الصراع حقيقةً وأسفر عن ضحايا ثم عن هزيمة بونابرت. الصراع الرئيس لدى شاهين هو بين بونابرت وفرنسي آخر هو كافاريللي، أحد العلماء الذين رافقوا الجنرال الشاب الطموح في حملته، ولنتذكر هنا أن بونابرت (الذي قام بدوره بكل براعة الفرنسي باتريس شيرير) لا يظهر في الفيلم إلا لاماً، وهو في كل مرة يظهر فيها يتبدى لنا عرضة للسخرية ولا سيما من قبل كافاريللي، الذي تروى أحداث فيلم شاهين من منظوره دون أدنى لبس أو غموض. ولنلاحظ أن «شاهين» يدخلنا هذه الجدلية منذ يتلفظ بونابرت بعبارة الشهيرة المتعلقة بالأربعة آلاف سنة التي تنظر إلى وجود الفرنسيين في مصر من أعلى الأهرامات. إن «شاهين» يدخل لعبة منذ تلك اللحظة: إذ ما إن يتنهى الجنرال من عبارته المأثورة التي يصورها شاهين ليلاً ومن بعيد، حتى يتسم كافاريللي (ميشال بيكرولي) ساخراً ويتمتم بما معناه: «ها هو هذا الأحمق عاد إلى أسطوانته مجدداً» أو «ها هو الأحمق يقع في الفخ من جديد» أو شيئاً من هذا القبيل.

منذ تلك اللحظة إذاً يموضع شاهين فيلمه في سياق فكره هو، لا في سياق الحدث التاريخي نفسه، ويقول لنا بكل وضوح إن هذا الحدث التاريخي لا يهمه بأية حال من الأحوال، ما يهمه هو ما جاء كافاريللي ليفعله في هذه البلاد، لا ما جاء من أجله بونابرت.

ما جاء من أجله بونابرت يمكن التعرف إليه في كتب التاريخ. أما كافاريللي فهو ما يهم سينما شاهين. لماذا؟ ربما لأن كافاريللي يمثل

أدنه، كان يريد من شاهين، إذ يقدم مرة أخرى على رسم صورة علاقة الـ«نحن» بالآخر في فيلم يطأول حملة بونابرت على مصر، وهي إحدى المسائل الأكثر إثارة للجدل في تاريخ الفكر العربي الحديث، كان يريد منه أن يهاجم الحملة دون هواة وأيضاً من منطلق ازدواجية الأسود والأبيض: «نحن» دائمًا على حق، ومظلومون و«الآخر» دائمًا على خطأ وظلم.

وفي هذا الإطار، من الواضح أن المفترج العربي - كي لا نقول أيضاً: النخبة العربية - لا يريد أن يرى أية دialektikie في العلاقة بين الآنا والآخر. واللافت هنا أن النخب العربية الحديثة والجمهور نصف الوعي من ورائها يبدوان مختلفين عن النخبة العربية أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، التي من دون أن تفوتها تطلعات بونابرت الاستعمارية في حملته أدركت، على خطى الجبرتي والعديد من المتنورين المصريين الذين عايشوا زمن الحملة، رأت المكاسب النهضوية التي تحققت للفكر العربي وللحداثة العربية، ليس بفضل الجانب العسكري من الحملة، بل تحديداً بفضل جانبها الأهم - بالنسبة إلى تلك النخبة - : الجانب العلمي. وهذه الجدلية لم يكن لسينمائي واع - وربما مشاكس - مثل يوسف شاهين أن يرفض رؤيتها، بل كانت همه الذي أملى عليه الاندفاع لتحقيق هذا الفيلم.

والحال أن الصراع الرئيس في «الوداع يا بونابرت» ليس الصراع بين الفرنسيين والمصريين ثم العرب، حتى وإن كان هذا

الذى - هو - تعلم الكثير من كافاريللى وأحبه بصدق. واضح أن «شاهين» آثر في هذا الفيلم المشغول بحرفيّة تقنية عالية أن يترك العام التاريخي الكبير ليغوص في الخاص موصلاً البحث عن أجوية لأسئلة لا تكُن عن إقلاله منذ زمن بعيد، ولأن ما يقدمه شاهين هنا أسئلة لا أجوية، نعود مرة أخرى لقول إننا حتى ولو لمحنناه - أي «شاهين» - من خلال شفافية شخصية كافاريللى، فإنه أيضاً حاضر من خلال شخصيّي يحيى وعلى.

هنا قد يكون السؤال مشروعًا حول أحقيّة الفنان في أن يبدل التاريخ لماريه الخاصة وأن ينفق الملايين على فيلم «خداع» في نهاية الأمر؟ ولكن مع يوسف شاهين ينعدم هذا النوع من الأسئلة، لأن الرجل يرى أصلاً أن هذا هو الدور الأساس وال حقيقي للسينما. والسينما كما يفهمها هي، إبداع فني ينطلق من ذات الفنان ليصب في الحياة، لا في الواقع. ليس صدق الأحداث، ما يعني «شاهين» هنا، ما يعنيه هو تفسير هذه الأحداث وقدرتها على أن توفر للمبدع/ الفن بوصفه سلاح الفنان الوحيد ونافذته على العالم، وأن السينما الحقيقية/ الفن الحقيقي هي سينما الأسئلة والقلق، وأن يوسف شاهين هو واحد من الفنانين الأكثر قلقاً في تاريخ فنوننا العربية، كان من الطبيعي له أن يجد ضالته من خلال حكاية الحملة البونابيرية، حاصلاً على التمويل حتى من الفرنسيين الذين أبدوا لم يطالبوه بأن يكون رفيقاً مع بطلهم القومي المزيف ذاك - هم أنفسهم لم يكونوا رفيقين مع نابليون على الإطلاق.

جانباً من شخصية شاهين فهو بساقه المقطوعة ومحاولته الاندماج في حياة المصريين (ولو من طريق إقامة علاقة غرامية بالفتى يحيى ثم بأخيه علي) إنما يرهص بشخصية رام في «المهاجر» وبشخصية جوزف ابن جيرار بروي في «المصير».

غير أن «شاهين» لا يفوته هنا أيضاً أن يلقي باللائمة على كافاريللى - ولعله هنا يقارب النقد الذاتي في شكل من الأشكال - وفي هذا الإطار تكون مهمة تلك العبارات التي يلقيها على، بعد موت أخيه يحيى وفيما يكون كافاريللى على فراش الموت، آخذَا على هذا الأخير أنه إذ جاء ليعمل ويتعلم اقتصر دوره على أن يعلم، ولم يتعلم حتى ولا لغة القوم الذين أتى ليحييهم ويعيش بينهم. إن «شاهين» يبدو هنا قريباً جداً من منطق كان عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي ستراوس عبر عنه في واحد من أهم كتبه حكاية اللنكس، إذ تحدث عن استقبال الهنود الحمر لكريستوف كولومبوس حين اكتشف هذا الأخير القارة الأمريكية، كان الاستقبال حفلاً صاخباً، لكن الأوروبي الأبيض لم يفهم كنه ذلك الترحيب بل ذبح مستقبليه مفوتاً على الغرب واحدة من تلك الفرص التي أبدع دائماً في تفويتها.

كافاريللى كذلك لم يلتقطها، حتى وإن لم يكن على السوء الذي كان عليه كولومبوس، أو بونابرت، ومن هنا رغم أن «شاهين» يرسم شخصية هذا العالم رسمًا إيجابياً، فإنه لا يعيشه من الملامة هو الآخر، وعلى لسان علي،

جوائز هذا الذي أصحي أكبر المهرجانات السينمائية في العالم، والسينمائيون العرب يحملون بجوائزه: الصغيرة أو الثانية إن لم تُنْتَج الفرصة للحصول على الجائزة الكبرى المسماة «السعفة الذهبية».

وتاماً كما حدث بالنسبة إلى جائزة «نوبل» للأداب التي حلم بها الكتاب العرب طويلاً قبل أن تصل إليهم، من طريق «عميد الرواية العربية» نجيب محفوظ، عرفت «السعفة الذهبية» طريقها إلى السينما العربية، وكان ذلك في العام ١٩٧٥، حين منحت إلى الفيلم الجزائري «وكان سينين الجمر» ليكون بذلك مخرجه محمد الأخضر حامينا، المخرج العربي الوحيد الذي يفوز بالجائزة الكبرى في مهرجان من ذلك الحجم. صحيح أن «سعفة» خاصة منحت إلى يوسف شاهين بعد ذلك بـ ٢٢ سنة، أي في العام ١٩٩٧، لكنها جاءت تكريمية عن مجمل أعمال صاحب «المصير» ولا تتعلق بفيلم واحد، وكذلك أنت لمناسبة انعقاد الدورة الخمسين للمهرجان، ما أعطاهما طابعاً احتفاليّاً، لا طابعاً فنياً.

الطابع الفني أمنه، على أية حال، مخرجان عربيان آخران، في مهرجان «كان» نفسه: اللبناني مارون بغدادي، والفلسطيني إيليا سليمان؛ أولهما في العام ١٩٩١ عن فيلمه «خارج الحياة»، والثاني في عامنا هذا ٢٠٠٢ عن فيلمه «يد إلهية»، حيث فاز كل من هذين بالجائزة نفسها: جائزة لجنة التحكيم الخاصة. لنظل «السعفة» العربية «الذهبية» وقفأ على حامينا وعلى فيلمه «وكان سينين الجمر».

والحال أننا إن لم نضع هذه الفرضيات في ذهنا ونحو تفرج على «الوداع يا بونابرت»، سبق عند مستوى سوء التفاهم في تعاملنا مع هذا الفيلم، بل سمعجز حتى عن فهم فيلمي شاهين التاريخيين الآخرين اللذين حققاها خلال السنوات التالية لتحقيق «الوداع يا بونابرت» أي «المهاجر» و«المصير». وإذا لم ندرك أن «شاهين» مثل كل حرف في Maher، يمكنه أن يصنع أي شيء من أي شيء ولا يتورع عن إعادة تركيب التاريخ على هواه - من دون أن يزيف في مجرياته الرئيسية بالطبع - لنتمكن أبداً من فهم تلك الزاوية الأخرى التي جعلت «المهاجر» ممكناً وجعلته هو الآخر فيلماً عن «سيرة شاهين الذاتية» حتى وإن دارت أحدهاته في زمن الفراعنة.

«وكان سينين الجمر»

(١٩٧٥) د. (اللون)

إخراج: محمد الأخضر حامينا

سيناريو: م. أ. حامينا، رشيد بوحدرة، توفيق فارس

تصوير: مارسيل فاتي، أحمد بن عروس، مصطفى بهيوب

موسيقى: فيليب آتيوس

تمثيل: كلثوم، سيد علي كويرات، ليلي شتا

منذ كان مهرجان «كان» السينمائي في الجنوب الفرنسي أواسط الأربعينيات، والعرب يشاركون فيه بين الحين والآخر. ومنذ كانت

كانت سبب فوزه. وكانت حجة هذا البعض أن الفيلم، فيما يتحدث عن مسار الثورة الجزائرية، توقف طويلاً عند التناقضات في صفواف الجزائريين أنفسهم!

مثل هذا الكلام قد يبدو اليوم مثيراً للسخرية، غير أنه كان رائجًا في ذلك الحين، ما عرض المخرج إلى أذى شديد. وجعله يقول في معرض رده: «لقد قلت وأكررها: أنا لم أصنع هنا فيلماً تاريخياً. فيلمي هذا ليس سوى رؤية شخصية وإن كان يستند إلى وقائع محددة (...), ولم أزعم أبداً تقديم رؤية شاملة لما كانت عليه الجزائر كلها خلال الفترة التاريخية التي أتحدث عنها، خصوصاً أني أنا شخصياً كنت خلال تلك الفترة أعيش متزوجاً في قرية صغيرة». ييد أن رؤية الفيلم لا يفوتها أن تستند إلى مراجعات تاريخية، ما يفسر تصنيف الفيلم في عناوين يظهر كل واحد منها على الشاشة تبعاً لمجرى الأحداث التاريخية: «سنوات الرماد»، «سنوات العربية»، «سنوات الجمر»، «سنوات الحملة»، «سنوات النار»، «الأول من تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٥٤» و«الحادي عشر من تشرين الثاني ١٩٥٤»... وهكذا.

و واضح هنا أن التقسيم الذي يورده الأخضر حاميها في كلامه، بعدما أورده في سياق الفيلم، إنما يعكس تتبع الأحداث والحقائق التاريخية التي قادت إلى الثورة الجزائرية. والمدهش هنا أن هذا المخرج، سعى إلى تقديم صورة تاريخية لمجريات الثورة، في الوقت الذي عرف كيف يصف في على تتبع الأحداث ذلك، طابعاً ذاتياً روئيوياً.



وهذا الفيلم دخل، منذ ذلك الحين، وتحديداً بفضل فوزه الكبير في «كان»، حلقة كلاسيكيات السينما العالمية، ليعتبر واحداً من الأفلام التاريخية الأضخم التي حققت خارج هوليود، ولি�صبح من علامات السينما التي كانت تحقق باجتهاد، في ذلك الحين، في العالم الثالث الذي كان يبحث عن دروبه الخاصة في المجالات كافة بما في ذلك مجال السينما.

ولعل أهم ما يمكن ذكره في هذا السياق أن «وقائع سنين الجمر» اعتبر، من خلال عرضه وفوزه في «كان» نوعاً من «الثأر» للثقافة الجزائرية من البلد الذي كان مستعمراً للجزائر: فرنسا، ففوز من هذا النوع وفي عقر دار البلد الكولونيالي الذي لم تكن تمضي ١٣ سنة، عند ذلك، على مبارحته الجزائر، وهو يحمل بالضرورة تلك المعاني. ومع هذا لم يفت البعض أن يهاجم الفيلم باعتباره «ممالئاً لفرنسا»، وأن يقول إن هذه الممالة

أعمال بودفكتين ودوفجنكرو) تلك التي عرفت كيف توازن بين الفن والمضمون السياسي المتميز (يعرف على أية حال أن ثمة الرواً بين الأبيض والأسود، فتقديم بعض درجات الرمادي في حنق ودقة مضفيه على الموضوع صدقية تقىدها أفلام من هذا النوع قد تنطلي من نيات حسنة لتصب في خانة الأيديولوجيا، إن لم يكن في خانة الدعاية السياسية في نهاية الأمر).

ومن المؤسف أن يكون الجمال الشكلي والتشكيلي الطاغي على هذا الفيلم قد جعله فيلماً «ملعوناً» في نظر البعض. إذ في تلك الأحيان، وفي مقابل شعار رفعه مبدعون تقدميون حقيقيون يقول إن «كل ما هو جميل هو ثوري بالضرورة»، كان بعض المنظرين السياسيين، من ورثة ستالين، ينادون بأن «كل ما هو ثوري هو جميل بالضرورة». وكان هؤلاء الآخرون هم الذين هاجموا «وقائع سنين الجمر» بضراوة.

مع هذا لم تكن تلك المرة الأولى التي يعطي فيها محمد الأخضر حامينا للجمال الشكلي دوراً أساسياً في فيلم ثوري، فهو كان حقق، منذ العام ١٩٦٥ - ١٩٦٦ فيلم «رياح الأوراس» الذي أطلق العنوان للسينما الجزائرية ونجاحاتها. وكان فيلماً ثورياً نضالياً، لكنه حمل الكثير من الأبعاد الجمالية التي بدت لاحقاً وكأنها هي ما مهد للشكل المتميز الذي جاء عليه «وقائع سنين الجمر».

وهو فسر ذلك بأن قال: «في تلك الأونة لم يكن لدى الفلاحين وعي سياسي بالمعنى الذي يمكن أن نفهمه اليوم. كان هناك، وحسبما يمكنني أن أذكر، احتجاج وثورة، لكن المستعمر كان يعرف كيف يسيّر هذه الأحساس وما يتبع منها من أفعال في قوات قبلية...».

والحال أن تعبير الفيلم عن هذا الواقع هو الذي أثار غضب الكثـر من السينمائيـن - وغير السينمائيـن - الجزائـرين، من الذين كانوا ي يريدون من الفيلـم أن يقول إن كل جـزائـري كان - قبل اندلاـع الشـورـة - على وعي بها، عـاماً من أجـلـهاـ، ولـمـ يـقلـ الفـيلـمـ ذـلـكـ اعتـبـرـ أنه «يـخدـمـ فـرـنـسـاـ»، وهي تـهمـةـ يـمـكـنـناـ أنـ تـصـورـ كـيفـ زـادـ منـ حـذـتهاـ ذـلـكـ الفـوزـ الـكـبـيرـ الـذـيـ حقـقـهـ الفـيلـمـ فيـ «ـكـانـ»ـ.

غير أن هذا كلـهـ، خـصـوصـاـ السـجالـ السياسيـ الذيـ ثـارـ منـ حـولـ «ـوقـائعـ سنـينـ الجـمـرـ»ـ، يـجـبـ لاـ يـنسـيـناـ أنـ هـذاـ الفـيلـمـ لمـ يـكـنـ «ـفـيلـمـ مـضـمـونـ»ـ ومـجـرـدـ طـرـحـ لـلـأـفـكـارـ الـكـبـيرـ علىـ مـسـاحـةـ الشـاشـةـ»ـ كـمـاـ كـانـ أـفـلامـ القـضـاياـ الـكـبـيرـ، وـلـاـ سـيـماـ أـفـلامـ العـالـمـ الـثـالـثـ، أـنـ تـفـعـلـ فـيـ ذـلـكـ الحـيـنـ؛ـ بـلـ إـنـهـ كـانـ فـيلـمـ جـميـلاـ أـيـضاـ، عـابـقاـ بـلـغـةـ سـينـمـائـيـةـ مـتـمـيـزةـ، وـيـقـدرـةـ عـلـىـ جـعـلـ الـكـامـيـراـ تـسـلـلـ إـلـىـ دـاخـلـ الـأـحـدـاثـ فـتـصـورـ جـمـالـهـاـ:ـ جـمـالـ الـبـيـثـةـ وـالـجـمـوعـ وـالـمـلـابـسـ وـالـطـبـيعـةـ،ـ مـنـ دونـ أـيـ تـضـخيـمـ اـحتـفـالـيـ»ـ.

وـالـحـقـيقـةـ أـنـ هـذـهـ السـمـةـ أـضـفـتـ عـلـىـ الفـيلـمـ طـابـعـهـ الـملـحـميـ، وـجـعـلـتـهـ قـرـيبـ الشـبـهـ بـعـضـ أـجـمـلـ كـلاـسـيـكـيـاتـ السـينـمـاـ الـرـوـسـيـةـ (ـمـنـ

«وهلّا لوبن؟»

(٢٠٠١) د. (الوان)

إخراج: نادين لبكي
سيناريو: روني الحداد، جهاد العجيلي، نادين لبكي

تصوير: كريستوف أوفنستاين
موسيقى: خالد منفر
تمثيل: نادين لبكي، ليلى حكيم، إيفون ملوك

عندما حقق فيلم نادين لبكي الروائي الطويل الأول «كاراميل» النجاح النقدي والجماهيري بدءاً من عرضه الأول في تظاهرة «نصف شهر المخرجين» في «كان» قبل سنوات، كان واضحاً أن الفيلم يستحق هذا النجاح، وأن لبكي الآتية من عالم الفيلم الإعلاني والكليب، فتحت أمام السينما اللبنانية أبواباً واسعة، مبتكرة ليس فقط سينما جديدة، بل أيضاً طريقة طازجة في مقاربة الموضوع السينمائي. من هنا بدأ التوقع بشتد حين أعلنت عن فيلمها الثاني «... وهلا لوبن؟»، انطلاقاً من فكرة تقول إن السينمائي الحقيقي لا يُعرف حقاً إلا بعد فيلمه الثاني.

وبالفعل حققت لبكي بعد فترة فيلماً ثانياً كان بدوره في عام تحقيقه، الفيلم العربي الوحيد الذي تبارى في تظاهرة «نظرة ما...» في مهرجان كان السينمائي. وهو منذ عرضه الأول هناك يومها، حقق نجاحاً وإنقاذاً لا يأس بهما. ولكنها إذا كان ثبت مكانة مخرجته - وهي صاحبة دور أول فيه

كما الحال في «كاراميل» - كسينماتية متألقة وممثلة لامعة، فإن الفيلم في شكل عام لا يبدو متوفقاً على سابقه، بل ثمة في بعض جوانبه تراجع أكيد، ليس في لغة لبكي السينمائية، بل تحديداً في السيناريو، وربما بشكل أوسع في حبكة الفيلم ورسالته... وربما لأنه أصلاً تنقطع كي تكون له رسالة.

قد يبدو هذا الحكم هنا مصادرة على النظرة إلى الفيلم، ولكنه يبدو ضرورياً منذ البداية لمجرد أن الفيلم نفسه، أعلن منذ بدايته أنه فيلم رسالة، وليس فقط في التسريحات الصحفية عنه، وفي الأحاديث المتعلقة به، بل كذلك في مفتاح الفيلم، الذي على جماله وتعبيراته، ستقود خطى الفيلم كله في موضوعه الذي يصعب القبول به، أو التعاطف معه، بشكل كلي. كذلك لا بد من الإشارة منذ الآن إلى أن إخراج نادين لبكي المتمنك والناضج، بدا وكأنه يصرف طاقته طوال الفيلم والعمل عليه لـ«إنقاذ» السيناريو. وهنا للمقارنة لا بد من الإشارة إلى أنه، فيما كان يبدو «كاراميل» فيلم سيناريو محكم بالدرجة الأولى، يبدو «... وهلا لوبن؟» فيلم إخراج ولغة بصرية وأداء جماعي، أكثر مما هو أي شيء آخر.

غير أن الضعيف في الأمر حقاً هو أن نادين لبكي، سخرت الفيلم كله لخدمة رسالة، تجمع بين الخطأ السياسي واللامعقول السلوكي وسذاجة الحلول المقترحة في النهاية لـ... العرب اللبنانية.

على طريقة مسرح الآخرين رجائي، تدور أحداث الفيلم في ضيافة لبنانية وهمية ورمزية

الضعف أو لفقدان الحكاية صدقيتها. إذ كيف لنا أن نصدق - وحكاية انطيفون التي تبدو مستعدة لدفع عمرها ثمناً لدفن أخيها مائة دانماً في الذهن البشري - أن أمّا ترمي جثمان ابنها في البئر وتکاد تقتل ابنها الثاني حفاظاً على السلم الأهلي، أو أن المجيء بخمس من فتيات الليل الأوكرانيات كافٍ لهدمة الرجال، أو أن عاشقة ولها في الفيلم لدهان من غير دينها تنقلب فجأة عليه لأنها اشتبهت أنه يريد المشاركة في حرب طائفية... إلخ.

هنا قد يقول الفيلم إن هذا عالم فانتازيا ليس مرسوماً كي يتم التعامل معه على محمل الجدية... لكن الفانتازيا لا يمكن أن تكون نصف فانتازيا، ولا يمكن أن تحول إلى سكيتش لبناني من النوع المعهود الذي يراد منه أن يبني السلم الأهلي... بالتكلذب المشترك. طبعاً لا يمكن أن ننكر هنا لحظات جميلة - إيداعية - في الفيلم، مثل مشهد تحضير الطعام الملغوم على وقع أغنية جماعية جميلة... ولكن هل حقاً يمكن لمؤامرة نسائية تزيد إنقاذ الوطن من حرب ذكوره السخيفة، أن تقلب المسلمات مسيحيات بين ليلة وضحاها، والمسحيات مسلمات، كي لا يقتل ابن الطائفة أمه أو أخته أو زوجته التي صارت من الطائفة الأخرى؟

كل هذا كان يمكن تقاديه لو أن السيناريو كتب حقاً على قياس لغة نادين لبكى الإخراجية... تماماً كما كان يمكن تقاديه المشهد الساذج الذي تتوجه فيه الأم التكلى إلى السيدة العذراء لائمة إياها لأنها تسبيت

بالتالي. أي ضيافة معزولة عن العالم الخارجي، جغرافياً وحدثياً، ولكن أيضاً في شكل طوعي. وهذا بعد الأخير تؤمنه نساء الضيافة اللواتي إذ ترملن وثكلن وعانيمن من الحرب التي يشنها الرجال على الرجال في انقسام طائفي معين يكاد الفيلم يعزّو إليه الحرب وويلاتها، من دون أن يتبنّى واقع ارتباط هذه الحرب بالبيئات الخارجية وأحداث السياسة العالمية أو الإقليمية.

إن الحرب هنا تندلع بسبب حماقة الرجال... وتندفع النساء ثمنها... وهذا على الأقل ما يقوله لنا المشهد الأول في الفيلم وهو مشهد جميل تركيبياً وإخراجياً وحتى دلائلاً أيضاً إذا شئنا. هنا المشهد الذي يصور توجه النساء تحت وقع موسيقى مميزة، إلى المقبرة المشتركة بين الطائفتين إنما المقصومة إلى ضفتين، حدد إيقاع الفيلم ورسالته، بحيث لم يقت بقيمة الفيلم إلا تأكيد هذا.

غير أن جمال المشهد سرعان ما يتضاءل أمام «أحداث» الفيلم التالية التي يرسمها سيناريو لا يغيب عنه الاستسهال بحيث يبلو أحياناً مجردمحاكاة لعالم الرحابنة، من دون غياب أجواء تذكر بسينما كوستوريتسا، أو سينما الريف الإيطالي أو البلقاني، إنما ناقصة الدينامية الخفيفة التي تملأ هذه السينما الأخيرة. هنا بدلاً من براعة عالم الضيافة الرحابنة، يرتسם مباشرة الواقع التلفزيوني والحوارات المتفاوتة القوة، وبديلاً من دينامية السينما البلقانية تطفو بعض بلادة التلفزة اللبنانية. إخراج نادين لبكى بدا هنا ضحية لهذا

على السطح... وبالتحديد لأن المفترج نفسه، وإذ يتذكر من خلال هذا الفيلم، على الأقل، فيلمين سابقين أحدهما للفلسطيني هاني أبو أسعد «الجنة الآخرة»، والثاني للتونسي نوري بو زيد «ماكنغ أوف»، سيبته على الفور إلى أن الشابه بين الأفلام الثلاثة إنما هو فقط تشابه في المسار وفي السياق العام للموضوع، وهذا بالتحديد لأن الأفلام الثلاثة معاً تشارك في التصدي للأسلوب التي تتم بها صناعة «القنابل البشرية»... أي أولئك الشبان الذين يجندون من جانب تنظيمات إرهابية للقيام بعمليات انتشارية تحت رداء الإسلام الذي ربما تشارك الأفلام الثلاثة معاً، أيضاً في التأكيد أن الحقيقي منه يرى تماماً من هذه الممارسات... بيد أن هذا تفصيل يبقى ثانوياً بالتأكيد طالما أن أيّاً من الأفلام الثلاثة لا يريد لنفسه أن يكون سجاليّاً مؤدلجاً في هذا المضمار.

ما تريده الأفلام الثلاثة، وكل على طريقته، إنما هو محاولة الفهم بعيداً من أي تبرير أو إدانة مطلقة أو أي حكم أخلاقي. وفي هذا الإطار المشترك يمكننا القول إن الأفلام الثلاثة معاً - على تفاوت أزمان تحقيقها وتفاوت استنتاجاتها - تتنمي إلى سينما عربية جديدة يمكننا أن نسميتها سينما سن الرشد... السينما التي تقدم مواضيعها من دون أحكام مسبقة ومن دون فرض وصایة على المفترج أو على تفسير الأحداث نفسها، وأكثر من هذا: تقدّمها سينمائياً... وهذا ما يبدو مشتركاً أيضاً ولن يستغربه أي من المفترجين الذين يتبعون سينما أبو أسعد أو بو زيد أو، في حالتنا هنا،

في مقتل الابن والصراع بشكل عام. أترى أفالاً تعرف هذه الأم - والسيناريرو - وبالتالي أن السيدة العذراء هي أشهر أم فقدت ولدتها في تاريخ البشرية؟

غير أن كل ما تقوله هنا، لم يمنع الفيلم من تحقيق نجاح تجاري في نهاية الأمر... وعلى الأقل للتعويض على لاميلاة الصحافة الأجنبية بالفيلم حين عرض... ولسان حالها يقول: «أو لا يحق لنا أن نسام من سينما حروبكم، إذا كانت هذه هي أسلوبها حقاً؟».

«يا خيل الله»

(٢٠١٢) د. (اللوان) ١١٣

إخراج: نبيل عيوش
سيناريرو: نبيل عيوش عن قصة ماحي بينين
تصوير: هشام علوى
تمثيل: عبد الحكيم رشيد، عبد الله رشيد، حمزة سويد

خلال الساعتين اللتين يستغرقهما - تقريباً - عرض فيلم «... يا خيل الله» للمخرج المغربي نبيل عيوش، لا يسع المفترج التغلب على شعور يخامره بأنه قد شاهد هذا كله من قبل. في سينما عيوش نفسه، ولكن أيضاً في عدد من الأفلام العربية الأخرى التي تتناول، بشكل أو باخر موضوعاً مشابهاً: موضوع الإرهاب وكيف يُصنع الإرهابي. ذلك أن هذه، للوهلة الأولى الموضوع الأساس للfilm، أو لنقل بالأحرى، الموضوع الظاهر

أوقعت عدداً من الفضاحيا وسجلت بداية عصر إرهاب ما في المغرب.

والحقيقة أن عيوش حين وقعت رواية بن إين بين يديه، أدرك من فوره أنه عثر على موضوعه: إن «إخوة» أطفال «علي زاوا» هم أنفسهم أولئك الفتى الذين اشتغلت التنظيمات الإرهابية على تحويلهم إلى «جihad الله» وفق التعبير الجهادي الإسلامي الذي يستند إليه المتطرفون لتجنيد الشبان وتحوילهم إرهابيين. - ومن هنا، في تقديرنا، ولد الفيلم.

ومع هذا، من دون أن يغرق نبيل عيوش فيلمه في آية نزعة بؤسية - نكاد نقول إنها بدت طاغية في «علي زاوا» - اشتغل على موضوعه في شكل يجعله أشبه بمحاولة للفهم. إنه هو نفسه يريد أن يفهم كيف يمكن فتىً في عمر الزهور أن يقتلوا آخرين ويتحروا في الوقت نفسه. ومن هنا كان من الطبيعي للفيلم أن يتبع تلك السنوات العشر من حياة بضعة فتى هم الذين سيتهي بهم الأمر محملين بالمواد الناسفة متسللين إلى مطعم أثني في الدار البيضاء ليفجروه ويفجروا أنفسهم. نعرفطبعاً أن التفجير حدث بالفعل، ولكن في المقابل ليس من المؤكد أن الفتية الاتحتاريين عاشوا حقاً تفاصيل الحياة التي ينسوها الفيلم اليهم قبل إقدامهم على ما أقدموا عليه. فنحن في الحقيقة أمام عمل روائي ينطلق - وينطلق فقط - من حقيقة عيشت بالفعل. والعمل الروائي يتركز على آية حال حول شقيقين هما حميد وباشين من سكان ضاحية سيدي عبد المؤمن الشعيبة البائسة،

نبيل عيوش. وبالنسبة إلى هذا الأخير نعود إلى فكرة بدأنا بها هذا الكلام لنتعلم إن من يعرف أفلام عيوش السابقة ولا سيما منها «علي زاوا» و«مكتوب» سيدرك بسرعة أن هذا المخرج المغربي المميز يواصل هنا سبره لعالم المهمشين في سينما تصنع ب أناقة وهدوء مهما كان صخب موضوعاتها وخطورتها. وينطبق هذا الحكم هنا على «... يا خيل الله» الذي يسهل اعتباره فيلماً أوصل فيه عيوش سينماه إلى ذروة لاقتة... كما أوصل فيه، حتى خطابه السياسي، إلى لغة تدق ناقوس الخطر من دون أن تدنو ولو للحظة من ممارسة لعبة الأسود والأبيض.

ففي هذا الفيلم الذي تمتد أحداثه نحو عشر سنوات، يحاول عيوش، مستنداً إلى رواية مواطنه الكاتب ماهي بن إين، أن يقدم بعض «إخوة» لفتى فيلمه «علي زاوا» وقد تأذلعوا وتقديموا في سن الشباب وتحولوا إلى تلك «القتايل البشرية» الشهيرة. والحقيقة أن هذا الاختيار الذي قد يبدو هنا سينمائياً خالصاً، سرعان ما وجده ارتباطه الحتمي بما يمكن أن يكون في الوقت نفسه توقيياً.

ولعل في إمكاننا هنا أن نتحدث عن رغبتين التقتا ذات لحظة: رغبة عيوش في أن يعود إلى أطفال «علي زاوا» حيث راح يبحث عن موضوع جديد يقدمهم من خلاله. ورغبة بن إين في أن يحكي في روايته «نجوم سيدي عبد المؤمن» حكاية الفتى الذين جندوا في العام ٢٠٠٣ لتنفيذ تفجيرات الدار البيضاء التي

والبيتاغون في نيويورك تلك الحقبة العالمية العابقة بالإرهاب والإرهاب المضاد... سيقبض البوليس على حميد ويودعه السجن، فيما يواصل الرفاق لعب الكرة ويكترون من دون أي مستقبل حقيقي. وستشاهد الأم مزيداً من المسلسلات المصرية والمكسيكية، بينما يتحول ياشين إلى شغيل متواضع وعاشق، ويبدو عليه أنه نسي أخيه السجين وابتعد مما كان هذا قد أورثه إليه من عنف.

وفي تلك الأثناء ستمضي أحداث كثيرة في الأفق السياسي - ومنها رحيل الملك الحسن الثاني ومعه عهد اتسم بالقسوة والقمع - غير أن منطقة سيدي عبد المؤمن لا تبدو على ارتباط بكل ما يحدث: إنها خارج الأحداث الكبيرة وخارج العالم... وكذلك حال ياشين ورفاقه الذين أصبحوا الآن مراهقين بدورهم يسعون وراء حياة خاوية رتيبة لا آفاق لها ولسوف نكتشف بعد حين أنهم حتى لا يعرفون أن ثمة في وطنهم حياة أخرى وقوماً يعيشون مرهفين، بيد أننا سنرجع الإشارة إلى هذا إلى سطور لاحقة... وعلى الأقل حتى خروج حميد من السجن. إنه يعود الآن في شكل مباغت... لكنه يعود مختلفاً تماماً عما كان عليه. صار العنيف هادئاً والنزق حكيمًا... بل صار الفقير مرتاحاً مالياً بعض الشيء. وسنعرف بعد قليل أن المتطرفين «مرروا من هنا»: تعرفوا إليه في السجن، وعظوه، احترووه، اهتموا بأمره فغيروه... قبل أن يجتنوه. ومن ثم، قبل أن يطلبوا منه أن يجند آخرين إثر خروجه من السجن.

بل الأكثر بوسأً بين عشوائيات الرئيس المحيطة بالدار البيضاء... ومع هذا، إذا كان نبيل عيوش يصور بشكل شبه تسجيلي بؤس هذه المنطقة وسكانها، فإنه لا يجعل من هذا التصوير فعل إشارة للشفقة... فالناس هنا، بعد كل شيء، يعيشون، ويعيشون بخاصة بين كرة القدم والمسلسلات التلفزيونية. إنهم متادون فقرأ تنظمه ربة البيت - أم الشقيقين - ملكة على أسرتها المؤلفة من أب محبط سلبي لا يكاد يقول كلمة، وأخ مختلف عقلياً يراقب ما حوله بسخرية قائلة، وأخ آخر غائب مجند في الجيش.

إن الشخصية الأساسية التي يدعونا الفيلم إلى تبعها منذ البداية هي شخصية الفتى ياشين ذي الثلاثة عشر عاماً. إنه كأخيه وحاميه حميد يعيش في الشارع أكثر مما يعيش في البيت. وهو كما - حال فتیان فيلم «مدينة الله» البرازيلي الذي لا يتعد سياق فيلم عيوش عنه كثيراً - يمارس مع رفاق من عمره هواية كرة القدم مثل الملايين الحالمين من مواطنيه الفتیان... وفي أوقات الفراغ، يقوم ياشين وحميد ورفاقهما بسرقات صغيرة وازعنات أصغر».

وإذ يستعرض الفيلم هذا أمامنا لا يفوته أن يرسم أيضاً نوعاً من الفسيفساء لمصائر صغيرة وعلاقات من الصعب القول إن في إمكانها في حد ذاتها أن تبرر حقاً المصير الذي سيؤول إليه هؤلاء الفتیان. كل هذه البداية تكون في أواسط تسعينيات القرن الفائت، ثم كي تنتقل إلى الزمن التالي للعام ٢٠٠١ الذي تفجرت فيه مع عمليات تفجير برجمي التجارة العالمية

المدينة للمرة الأولى في حياتهم. وهي بالنسبة إليهم - وكما تشي نظراتهم - عالم غريب عنهم تماماً... عالم ليس لهم. لا يعرفونه ولا يعرفونه. هم « مواطنون » من مكان آخر تماماً. من سيدي عبد المؤمن... ولربما تشي نظراتهم هنا بشعور يقول لهم إنهم هناك في بؤس ضاحيتم تحديداً لأن المدينة ورفاهها وأناقتها وفسادها يغتذون من ذلك البؤس.

ولعل نقطة قوة أخرى في الفيلم تكمن هنا: في أن هذا كله لا يقال إلا موارية... ويقال موارية أمام متفرج بات عليه أخيراً أن يطرح أسئلته لا أن يكتفي بإيراد أحكامه. ففي نهاية الأمر ليس « جياد الله هؤلاء » عشبة شيطانية تولد من اللامكان أو من الأيديولوجيا فقط... بل هم بشر من لحم ودم... الفارق بينهم وبين البشر الآخرين - أو لعله الجامع بين هؤلاء وأولئك - هو أنهم جلادون وضحايا في الوقت نفسه.

والحال أن المتفرج ما إن يجد نفسه في الدقائق الأخيرة من الفيلم طارحاً على نفسه تصوراً ولو أولياً لهذا الاقتراح، حتى تتقل الكاميرا - في شكل أختاذ ويحمل كل معاناته السينائية والفكريّة و«السياسية» على الأرجح - إلى سيدي عبد المؤمن حيث شلة من صبيان لهم السن نفسها التي كانت ليashين وحميد ورفاقهما أول الفيلم، يلعبون الكرة فيما نشاهد في خلفية الصورة لقطة عامة لمدينة الدار البيضاء تتوسطها سحابة انفجار كبير... لعله التفجير الذي قام به الانتحاريون... أو لعله إنذار بالتفجير المقبل إذا لم... .

وهو يفعل هذا بعد أن تغير تماماً، ولا سيما بعد أن تحولت سلطته على أخيه وعلى الآخرين من سلطة جسدية إلى سلطة روحية. ولعل هذه القلبية الموصوفة بدقة وذكاء في الفيلم، تمثل إحدى أهم نقاط القوة فيه. فنحن لستنا هنا في صدد ذلك «الإرهابي» الأرعن العنيف المتفجر الذي اعتاد أن تقدمه لنا أفلام من هذا النوع سواء كانت عربية أو غير عربية... بل أمام نمط آخر من الفاعلين المتطرفين... وفي هذا السياق لا يفوت الفيلم أن يشير - ولو موارية - إلى أنه النمط الأخطر. وفي المشاهد التالية من الفيلم سنلمس هذا لمس اليد. ذلك أن حميد سرعان ما يجند ياشين وبصمة رفاق آخرين... فيتم إعدادهم أيديولوجياً وتقييناً، كما يتم سد حاجاتهم المالية، وذلك - كما فهمنا منذ البداية - في انتظار تكليفهم بعملية انتحارية - يكون اسمها لديهم: عملية جهادية -. وهذه العملية هي بالتحديد تفجيرات الدار البيضاء التي وقعت بالفعل في العاصمة الاقتصادية للمغرب عام ٢٠٠٣.

وفي انتظار التنفيذ يرينا الفيلم، وفي شكل توثيقي تفصيلي، كل ما يمكن أن نتوق إلى معرفته حول الإعداد التقني للعملية وفي شكل لا يبعد كثيراً مما كان هاني أبوأسعد قد صوره في «الجنة الآن» كما يرينا بعض ضروب التردد، ولا سيما من قبل ياشين... غير أنه وفي الطريق أخيراً إلى مدينة الدار البيضاء قبل ساعات من تنفيذ العملية، يقدم لنا ذلك المشهد المدهش الذي يظهر لنا الانتحاريين وهم في حالة تنقلهم إلى مكان التفجير: إنهم يشاهدون

«يا دنيا... يا غرامي»

(١٩٩٦) د. (ألوان) ١١٠

إخراج: مجدي أحمد علي
قصة وسيناريو وحوار: محمد حلمي هلال
تصوير: محسن نصر
موسيقى: ياسر عبد الرحمن
تمثيل: ليلى علوى، إلهام شاهين، هالة صدقى

كانت الصورة الأخيرة أذنت بانتهاء العرض، وكان نوع من الصمت القلق بدأ يطغى على صالة العرض العتيقة العربية في الاستديو. الحضور كانوا لا يتجاوزون الذين تسعين عدداً، معظمهم من الضيوف الأجانب. والمخرج كان يوزع نظراته بين الحاضرين عليه يعرف، في ثوان، ردود فعلهم على فيلمه الذي أنهى عرضه الخاص للتتر. كان الصمت ضلل وجعله يعتقد للحظة أن فيلمه لم يتمكن من جذب الحضور، فهو، في ارتباكه وتروقه، فاته أن يلاحظ علامات الدهشة، كما فاته أن يرى الدموع وقد انهرت على وجهي الناقد الصديق الذي يعيش في الغربة. للحظة خيل إليه أن الدموع نتيجة لحساسية معينة ناتجة من تلوث ما في البيئة، ولكن حين صرخ الناقد بتلعيث: «هاما دول إخواتي وبنات عمي» اتفتح كل شيء. فالفيلم الذي قدم يومها في عرض خاص للذين كان فاتهم أن يشاهدوه في العرض العام خلال مهرجان القاهرة السينمائي يومها، وصل حقاً إلى متفرجيه، لم يصل من موقع الإعجاب

أو عدم الإعجاب، من موقع الدهشة أو عدم الدهشة، بل وصل من موقع الفعالية، من موقع العواطف والوجدان، وسار مباشرة إلى شغاف القلوب. فالحضور، على تجربتهم، أدركوا في لحظة سر الإجماع من حول الفيلم، وقد أبدى كثرون منهم دهشتهم أمام فيلم يأتي كأنه يبعث حياة جديدة في سينما تحضر، ويرزّك قصيدة شعر تمجّد الحياة والصور. الحياة رغم كل شيء والصورة رغم كل شيء.

ومع هذا كان «يا دنيا... يا غرامي» الفيلم الروائي الطويل الأول لمعخرجه مجدي أحمد علي. وكان الكثيرون من قدروا مشاهدته يتوقعون له أن يكون فيلماً ثانوياً لأسباب عديدة، ليس أقلها اجتماع ما لا يقل عن أربع نجمات فيه، وفي العادة يستبدل الحذر بمترجي النسخة حين يكون في الفيلم نجم أو نجمان، فكيف بعد التحوم المرتفع هنا.

وهكذا تبدى «يا دنيا... يا غرامي» من المفاجآت السعيدة التي ألتقت بظلها المضيء على مهرجان القاهرة الذي كان من المعتقد أن أفلامه المصرية، ثم العربية عموماً، في ذلك العام، سوف تكون أضعف ما فيه. والمفاجأة في «دنيا... يا غرامي» لا تأتي من موضوعه وجرأته فحسب، بل كذلك من أسلوبه الهدائى والشاعري في تصوير هذا الاحتفال العميق بالحياة، هذا الإصرار على العيش والبقاء مهما كان الثمن.

ففيلم مجدي احمد علي هو واحد من تلك الأفلام التي تعاطى مع جوهر مفهوم الحرية، الحرية الداخلية، حرية أن يحيا المرء حياته وأن

لم يعد يسمع لأفراده بأي هامش للإفلات. وكما أن بطة (يلى علوى) تصبح هي «رجل البيت» إزاء استقالة أخيها من مسؤولياته لارتمائه في حضن التطرف، وعجز أخيها عن مواصلة مسؤوليته، كذلك يتبعين على سكينة أن تجد حلاً واقعياً، من دون ميلودrama ومن دون خبطات مفاجئة لمشكلة فقدانها البكارية وعجزها بالتالي عن إيجاد زوج لها. أما الصديقة الثالثة، والتي تقوم بدورها هالة صدقى، فإن عليها هي الأخرى أن تحل مشكلتها بأن تتزوج، ولن يغضبها، في النهاية، كثيراً، أن تكون زوجة ثانية وسرية لشريك يهيم بها، وبأى ليخلصها من مأزق الفقر.

ضمن هذا الإطار لا يعتبر «يا دنيا... يا غرامي» فيلماً يأتي وكأنه يواصل، وبشكل أكثر واقعية، المصائر التي تؤول إليها شخصيات نسائية متزعنة من فلمين على الأقل لمحمد خان «سوبر ماركت» وأحلام هند وكاميلا»، وخصوصاً أن ما كان مصيراً درامياً شبه استثنائي عند محمد خان، يصبح من المسلمات الاجتماعية عند مجدى أحمد على. ولعل ما ساعد على هذا التحول التبدل «الواقعي» الذي طرأ خلال السنوات العشر الأخيرة في المجتمع المصري وحوله من مجتمع يندهش إزاء موت الحلم الرومانسي، كما عبرت عنه أفلام العقود السابقة، إلى مجتمع يحاول أن يقتصر فرضه رغم ذلك الموت. وهذا هو الجوهر الحقيقى لفيلم «يا دنيا... يا غرامي» فيلم يضج بالحياة وبالإذعان أمام إرادة الحياة. فيلم عرف فيه مخرجه كيف

يبتدع في سبيل ذلك شتى الحيل. ولن اختار المخرج وكاتب السيناريو محمد حلمي هلال، أن يقدما أنشودة الحرية تلك من طريق يوميات الحياة العادلة لفتيات عadiات، في قالب يبدو ذا علاقة ما بوحد من أجمل أفلام محمد خان «أحلام هند وكاميلا»، فإن الغرض من ذلك الاختيار لم يأت اعتبراطياً، فلthen كان المجتمع اعتاد على سحق أبنائه وتهشيمهم على مذبح نجاحات السوق والصعود الطبقي، فإن المرأة تبدو مسحوقة مرتين وأكثر، وتبدو وكأنها الضحية الأولى والضحية المركبة: ضحية الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، ولكن كذلك ضحية الأوضاع الأخلاقية، بوصفها المجبرة دائمًا على أن تدفع عن المجتمع ككل ثمن نقاشه وبقائه وظهوره الأخلاقية، المفترضة على الأقل.

هنا يقترح علينا الفيلم، في جرأة نادرة مزدوجة ومثلثة، أن يقوم بنا في رحلة هادئة شاعرية غير استفزازية، في كواليس أخلاقية المجتمع. ومثل هذه الرحلة ما كان من الممكن خوضها من خلال النماذج النمطية التي اعتادت سينما الأخلاق أن تقدمها لنا: فالفيتات هنا هن أقرب إلى أن يكن عانسات. والعلاقات العاطفية أو غير العاطفية لا تبني على أساس غراميات المراهقة، أما «النجاح» الاجتماعي فلا يقوم على التطلع إلى تسلق طبقي، بل على أساس البقاء ومواصلة العيش مهما كان الثمن.

من هنا تبني العلاقات وتفتكك على إيقاع وتيارة الحياة نفسها، ضمن توثر حرکة مجتمع

احضارها ألف مرة في اليوم، قادرة بعد على الانبعاث من رماد ذلك الاحتضار.

لكنها لشن كانت قادرة على ذلك الانبعاث، فإن الفضل في ذلك لا يعود إلى استمرارية وجود تلك الكتلة الغربية المدهشة التي كان انطلق عليها في الماضي اسم «السينما المصرية»، بل يعود إلى السينمائيين، كأفراد مبدعين يرثون أجمل ما في تاريخ تلك السينما ويتكون كل منهم بمفرده كمسير مستقل، بدلًا من تلك المصائر الجماعية على النمط القديم. في مثل هذه السينما الجديدة المنبعثة لا يعود الأساسي التيار أو الإنتاج بل الإبداع الفردي، حتى ولو كان متحدراً مباشرةً من إبداع فردي سبقه.

يوازن بين رمزية الشخصيات وواقعيتها، وحسبنا لإدراك هذا أن نتمعن في ازدواجية شخصية شقيق ليلي علوي وتناقضاته، وأن نتمعن في أبعاد الشخصية المدهشة التي مثلتها ماجدة الخطيب، في انفعالاتها الشكلية وواقعيتها الموضوعية.

«يا دنيا... يا غرامي» فيلم ينتهي، سواء أدرك صانعوه ذلك أم لا، إلى نوع معين من «سينما - ما - بعد - الحداثة»، نوع لا مكان فيه للحلم الرومانسي، الحلم الوحيد هو حلم العيش اليومي المصنوع من تفاصيل صغيرة: كلمة طيبة، لمسة حنان، نزهة في الشارع، خلاص من مأزق، أغنية توقيظ الذكريات لكنها غير قادرة على تبديل الواقع أيما تبديل، ثم بخاصة: الضرورة التي تفرض على هذا النوع من الفتيات، وإمساك مصيرهن بأيديهن واللعب على المجتمع، ومحاربته بأسلحته: الكذب، الخداع... إزاء مثل هذا البعد ستبدد، في الحقيقة، ثانية بعض نقاط الخلل في الفيلم، وفي مقدمتها تسريع المخرج لإيقاع الأحداث خلال ربع الساعة الأخيرة، حيث لم يبدُ لنا حادث الطعن في المسجد مقتنعاً ولا المشهد الذي تلاه في المستشفى.

وتحدها النهاية العذبة والمتفائلة رغم كل شيء تبرر ذلك الإيقاع المتسرع واللامنطقي الذي طفى على دقائق الفيلم الأخيرة، النهاية التي استفزت المشاعر استفزازاً إيجابياً وقالت في موسيقاهما ورنة «التشاؤل» التي تطفئ عليها وعمق دلالاتها أن السينما المصرية التي يُعلن

«يا سلطان المدينة»

١٠٠ د. (الوان)	(١٩٩٣)
منصف ذويب	إخراج:
منصف ذويب	سيناريو:
أحمد بنليس	تصوير:
حمادي بن عثمان	موسيقى:
كامل تواتي، مني نور الدين، هيلين كاتزاراس	تمثيل:

فيلم دائري يتلهي، في مشاهده وعالمه، من حيث كان قد بدأ: نفس المكان، نفس الشخص الأساس، ومن دون أن يكون قد طرأ عليه أي تغيير. فقط خلال زمن الفيلم وعبر «أحداثه»، يكون نوع من العجز قد

السجين، والتي أمام عسف وجبروت سيد المكان وسلطانه، سوف تحاول أن تستعين به للهرب. فخرج يعرف مغاليق المكان ودروب الخروج منه، لذلك وإذا تريد رملة الهرب من السيد كما من أم فرج رابحة التي تسيطر بدورها هنا، يدخلها فرج على طريق الخروج فتخرج ساعية إلى الحرية والانطلاق. وهي تخرج وتطلق بالفعل خارجة من الوكالة.. ولكن إلى أين؟

لن تكون رحلتها طويلة، بل ستعود ولكن ليس عن اقتناع، بل لأن ما سوف يجدها في الخارج لن يقل عسفاً وعنتاً عما كان يجدها في الداخل: سيحاول عدد من الشبان اغتصابها، وهي إذا كانت تأمل من فرج بأن يمكن من إنقاذهما من هؤلاء المغتصبين، ستكتشف عجزه وعدم قدرته على مدّها بأي عون، اللهم إلا بمساعدتها على العودة إلى الوكالة حيث مصيرها. وهي تعود فعلاً في الوقت الذي يعود فيه فرج إلى مكانه ومهنته: الشعوذة وبث الآمال في نفوس الضعفاء اللاجئين إليه، كما إننا كنقد اكتشفناه وصدقناه كما صدقته نساء الوكالة أول الأمر.

من حول هذه «الأحداث» صاغ ذويب إذا هذا الفيلم الذي يحمل في الحقيقة سحراً خاصاً به، من الناحية الشكلية على الأقل. فالحال أن البنى الذي اختاره مكاناً للحكاية، على رغم سوداوية الحكاية، وتقديم الوكالة كبورة للظلم والتخلف، وسجن للضعفاء، بدا تراثياً عابقاً بالأناقة والجمال، أناقة وجمال النساء المقيمات فيه رغم أنوفهن عاجزات عن

ترسم عبر سؤال أساسي: إلى أين المفر؟ و«الأحداث» التي تحاول الحديث عنها هنا إنما هي محاولة للخروج من «الوكالة». وهذه «الوكالة» ما هي بالأحرى، سوى كنایة عن عالم / سجن / قيود، عن ذلك العجز الكامن في داخلنا يمنعنا من الحرية. أو هذا على الأقل ما يمكن الخروج به عند نهاية هذا الفيلم الذي يبدو، إلى حد ما، فريداً في السينما العربية في سلوكه، بحسب توصيف النقاد، نوعاً من «الواقعية السحرية». يبد أن هذه الواقعية قد تبدو هنا مخادعة أو مجرد شكلية طالما أنها ترتكز على حضور شخصية محددة في الفيلم، يتكرر وجودها بشكل أو باخر في عدد لا يأس به من الأفلام المغاربية: شخصية المجنون الحكيم.

يسمى هذا المجنون في الفيلم فرج، وهو اسم ذو دلالة طالما أنها هنا تكاد تكون أمام الشخصية «الإيجابية» الوحيدة بين الذكور، مقابل شخصيات أنشوية تبدو هي أقرب إلى الإيجابية بدورها، لكنها تُقدم إلينا ضحية للقمع والعنف والاضطهاد، وبخاصية على يد سيد (سلطان) المكان الذي هو عبارة عن عمارة سكنية منقلقة على ذاتها يعيش فيها مجموعة من أشخاص يغلب البوس ووصف الحالة عليهم. سيد المكان يتحكم في مصيرهم ولا سيما في مصير الإناث منهم. والنساء هنا، إذ لا يجدون مخرجاً من وضعهم لا يكون أمامهم إلا اللجوء إلى فرج المشعوذ المبعثر، الذي سوف يتحول ذات لحظة إلى متقد للصبية الحسنة رملة، حبيبة أخيه

بين بيروت ودمشق في ذلك الحين معروفاً كمخرج لأفلام روائية طويلة. كان معروفاً من ناحية كمخرج ركز اهتمامه على أفلام وثائقية نضالية الطابع غالباً، وكمؤلف متميز في إنجازاته التقنية شملت أياديه البيضاء أفلاماً فلسطينية عديدة أتقنها من التفكك. لكنه في تلك الأونة التي كثر فيها تحول السينمائيين المناضلين إلى السينما الروائية الطويلة، وإذ أتاحت له مؤسسة السينما السورية فرصة خوض تجربة جديدة في تحقيق فيلم روائي طويل، لم يتردد، وكانت النتيجة هذا الفيلم المقتبس من واحدة من أشهر روايات حنا مينة.

والحقيقة أن هذا الفيلم لم يكتشف إلا لاحقاً، كما حال العديد من الأفلام التي كانت تتبع بأموال عاممة، ثم تثير مشكلات مع الطرف الرسمي المستح وتبقى في المخزن في انتصار فرض أخرى. أما الفروس التي أتيحت لليازري في ذلك الحين فكانت بعض المهرجانات الثانية وبعض العروض الثقافية ثم... كثيراً من الخبر والمقالات ما حوّل الفيلم إلى فيلم أسطوري.

يبد أن «اليازري» في حقيقة الأمر أبسط من ذلك. إنه فيلم نزيه عرف كيف ينقل روح العمل الأدبي للكاتب السوري المعروف، مع شيء من التجريب على صعيد اللغة السينمائية، حاول الزبيدي أن يطبق فيه بعض النظريات الجمالية التي كان مندفعاً يخوض غمارها في تلك اللحظة الانتقالية. والغريب أن الزبيدي يبدو وكأن يستند في الفيلم - وربما تكون هذه النقطة في مصلحته على أية حال - إلى تجربته

الحرية والكرامة. ولقد أمعنت كاميلا الفيلم تفصيلاً لجماليات المكان وغوصاً في دهاليزه ودروب وغرفه، بحيث قد يتساءل المرء ذات لحظة عما قد يدفع من يعيش هنا إلى محاولة الخروج إلى عالم الظلم والعنف الأعمى والاغتصاب الذي وسم الخارج بعد هروب رملة! غير أن ذلك البعد الشكلي، الذي فرض نفسه، إنما قُدم كحلم وليس بشكل الواقع، ناهيك بأن الفيلم كله قدم على شكل مقططفات سينمائية جعلته يتارجح بين الواقعية المفرطة والواقعية السحرية، ما سُجل يومها كنقطة لمصلحة الفيلم، إذ بدا هذا الأخير بفضل ذلك التأرجح، وكأنه يبحث عن أشكال سينمائية محلية خاصة تنهل مباشرة من حكايات و«تعاليمات» ألف ليلة وليلة، أكثر مما تنهل من أي شيء آخر.

«اليازري»

(١٩٧٤)

٩٥ د. (أبيض وأسود)

إخراج:

قصة: حنا مينة

سيناريو: قيس الزبيدي

تصوير: جورج لطفي الخوري

موسيقى: صلحي الوادي

تمثيل: نادية أرسلان، منى واصف،

أحمد عداس، عصام عوجي

لم يكن قيس الزبيدي، السينمائي العراقي العامل في إطار السينما الفلسطينية والسورية،

آخرى حول الفيلم: «العله في مزجه بين الأنواع السينمائية قد بدا أقرب إلى «التتجديد»، فنراه ينتقل بين واقعية السينما الإيطالية الجديدة، مع الأولاد في أزقة المدينة الساحلية، وبين أداء مسرحي برختي يسعى إلى تغريب المشاهد في طريقة أداء الممثلين لحواراتهم، وبين اعتماد قطع للسلسل الزمني الواقعي من خلال لقطات تراجعية للمحلם بالأب البعيد، وبين الفانتازيا الدلالية في مشهد العرفة التي تحمل الأخht الغائبة. ويتخلل كل ذلك عبور عبّي لشخصية مجنون المدينة كناقل للتهريمات الإيروتيكية والتي ذهب فيها الزبيدي بجرأة إلى...». وبعد مما ذهبت إليه القصة نفسها...».

«يد إلهية»

٩٢ د. (ألوان)	(٢٠٠٤)
إيليا سليمان	إخراج:
إيليا سليمان	سيناريو:
مارك أندرادي بانفي	تصوير:
تمثيل: إيليا سليمان، مثال خضر، جورج إبراهيم	

بعد الانتصار السينمائي العربي الأول في مهرجان «كان» الدولي عبر فيلم «واقع سنين الجمر» للجزائري محمد الأخضر حامينا الذي نال السعفة الذهبية في عام ١٩٧٥ ، كان الانتصار الثاني الكبير في عام ١٩٩١ حين نال اللبناني الراحل لاحقاً مارون بغدادي جائزة لجنة التحكيم الكبرى عن فيلمه «خارج الحياة». بعد ذلك كان الانتصار الكبير ليوسف

الغنية في السينما الوثائقية ولعبة التوليف، أكثر من استناده إلى التفاصيل الأدبية في قصة مينة، التي كانت تحمل أصلاً عنوان «بين الأكاس»، حتى وإن كان المخرج، بطبيعة الحال، قد أبقى على الحكاية التي تدور من حول الطفل – الذي نشاهد معظم الأحداث من وجهة نظره على أية حال ما يضمننا أمام «فيلم آخر عن الأطفال» – الذي يعيش أيامه متظراً مع أمها وشقيقاته الثلاث، كل مساء عودة الأب من رحلة التعب التي تقوده إلى قرى الإسكندرية الجبلية التي يتجلو فيها بائعاً مشابك العلوى ليؤمن بشمنها ما يمكن للأسرة الصغيرة البائسة من الانتصار اليومي والموقت في معركة الجوع والبؤس... لكن غياب الأب يطول ولا يكون أمام الصبي إلا أن يذهب إلى العمل، كي يعيش الأسرة مكان الأب الغائب، لدى اليازرلي، رئيس مستودع الحبوب في المرفا. وهناك إذ يكتشف اليازرلي أن الصبي يجيد الكتابة القراءة يحوله من حمال إلى كاتب...».

ولعل من المفيد هنا أن نقرأ ما كتبه الناقدة رندة الروهنجي حول هذا الفيلم إذ اعتبرته «حالة خاصة في السينما السورية وبصمة في السينما العربية تأتي دوماً لتذكر أن ما استطاعت تحقيقه سينما القطاع العام في سبعينيات القرن المنصرم من مغامرات إنتاجية في زمن افتتاح ثقافي وفكري، أتى متناغماً مع محیطه العربي، لم يكن لوجهة إنتاجية أن تراهن عليه، فبقيت تلك الأعمال السينمائية من أهم أفلام تاريخ السينما العربية». وتقول الروهنجي في فقرة

كانت مهرجانات كثيرة في العالم تعطي جوائز للإنتاجات السينمائية الفلسطينية، ولكن في غالبية الأحيان كان منح هذه الجوائز فعلاً تعاطفياً سياسياً لا أكثر.

في «كان» عام ٢٠٠٢، مع إيليا سليمان كان واضحاً أن للفوز الفلسطيني طعماً آخر، طعماً سينمائياً. وليس المرء في حاجة إلى أكثر من مشاهدة «يد إلهية» نفسه حتى يخلص إلى هذه التبيجة. لكنه كذلك في حاجة إلى أن يتتبه إلى أن هذا الفيلم لم يكن أول تجارة إيليا سليمان اللافتة حقاً في مجال السينما «الروائية» الطويلة. مع العلم أننا تعمدنا هنا أن نضع الكلمة (روائية) بين معقوقتين لسبب واضح وهو أن سينما إيليا سليمان لا تخضع أصلاً للمعايير المعتادة في تقسيم الأفلام بين روائية ووثائقية وما أشبه. هي سينما تنهل من كل الصور والمشاهد الممكتنة بحيث يختلط فيها الواقع بالمتخيل، السياسي بالهزل، صورة الذات بالصور المستقاة من العالم الخارجي، الحكايات العائلية الصغيرة بالتاريخ الكبير، الموت بالمنفي، العجز عن الفعل بالعجز عن تحمل ذلك العجز. كل هذا موجود لدى إيليا سليمان، وتحديداً في شكل فاقع في ثلاثة أفلام له تشكل تلك الثلاثية التي يكون «يد إلهية» الجزء الثاني منها.

لقد أشرنا في سطر سابق إلى أن «يد إلهية» لم يكن أول فيلم طويل لإيليا سليمان. وإذا كان كثراً في «كان» ذلك العام قد اكتشفوا وجوده ووجود سينما، وربما وجود سينما وشعب فلسطينيين، للمرة الأولى، فإن بعض

شاهيين في عام ١٩٩٧ حيث بدلاً من أن يفوز فيلمه المشارك في المسابقة الرسمية عامذاك «المصير» بجائزة كان شاهين يتطلع إليها بلهفة، فاز هو نفسه بجائزة الخمسينية التي توجت عمله السينمائي ككل. وهذه الانتصارات العربية في «كان» والتي تناولناها على حلقات ثلاث في ندوة سابقة، تكمل مع الانتصار الرابع الذي حققه عام ٢٠٠٢، المخرج الفلسطيني إيليا سليمان، حيث نال - كما مارون بغدادي قبله بأكثر من عقد من الزمان - جائزة لجنة التحكيم عن فيلمه «يد إلهية». والحقيقة أن فوز سليمان على هذه الشاكلة يومها تجاوز كثيراً المسألة السينمائية وقضية الإبداع حتى وإن كان الفوز يومها ارتبط بالبعد الفني والتعابري الذي كان سمة أساسية في الفيلم.

الحقيقة أن الحديث يومها كان، إضافة إلى تلك «الولادة» على الصعيد العالمي لفيلم ومخرجه الذي قورن حيناً بجميل جارموش وحياناً بالممثل الكوميدي الأميركي من عهد السينما الصامتة، باستر كيتون - لأن إيليا سليمان يقوم عادة بتمثيل الدور الأول في أفلامه - ذكر اسم فلسطين في حفل الختام الذي يشاهده، إضافة إلى نخبة أهل السينما والصحافة في «كان»، عشرات الملايين من متفرجي التلفزة في شتى أنحاء العالم. وهكذا إذ جرى تداول اسم فلسطين سينمائياً وإبداعياً على ذلك المستوى، كان الأمر جديداً في عالم اعتاد ربط اسم فلسطين بالعنف والبؤس والدماء وما إلى ذلك. صحيح أنه قبل «كان»

أكثر وقوه تعبريه أكبر - فإن ما يجدر قوله هنا هو أن الأجزاء الثلاثة التي حققت خلال فترة زمنية تصل إلى نحو خمس عشرة سنة، تشكل معاً فيلماً واحداً لموضوع واحد وبأسلوب سينمائي متكرر ويقاد يكون متفرداً وشديد الخصوصية في تاريخ السينما.

وهذا العمل هو في المقام الأول سيرة ذاتية قيد التكون للمخرج نفسه، ابن مدينة الناصرة في فلسطين المحتلة ممن يسمون «عرب ٤٨» وسيرة ذاتية له تتغوص من تاحية في الجذور من خلال ربطها بسيرة أبيه، كما تتغوص في الحاضر من خلال تصوير المخرج نفسه حيناً وهو يسعى إلى تحقيق عمل، وحياناً وهو يعود إلى المدينة بعد غياب، وأحياناً ليشهد موت أبيه أو رحيل أمه. مرّة يكون حاضراً يستعيد ذكرياته، ومرة يكون أشبه بشخص غير مرئي. مرّة يكون قادرًا على التنقل كما يشاء بين مدينة وأخرى، ومرات يجد ألف حاجز في انتظاره. الحاجز يكون غالباً عسكرياً إسرائيلياً لكنه في مرات قد يكون داخلياً ذاتياً. مرّة يجد نفسه مع حبيبه عازجين عند الحاجز دون الدخول إلى القدس أو الضفة، فيكتفيان بإرسال بالون عليه صورة ياسر عرفات، فيطير البالون عبراً الحواجز والقمع والسياسات محلقاً فوق الأقصى. ومرات عديدة يملأ فيها إيليا سليمان الشاشة لغياب في مرات أقل تاركاً الشاشة لأبيه و«قرفه من الحكاية كلها ومن الناس جمیعاً»، أو تاركاً الشاشة لأمه أو للاثنين معاً. أشياء كثيرة تحدث تباعاً أو في آن معاً في فيلم سليمان. وموسيقى كثيرة تصخب. موسيقى من

الجمهور العربي كان عرف الكثير عن فيلم سابق له هو «سجل اختفاء» الذي حين عرض في مهرجان قرطاج التونسي أواسط تسعينيات القرن الفائت قوبل باعجاب كبير ولكن أيضاً بسجال أكبر. ويومها لم يكن أحد - ولا حتى إيليا سليمان ربما - يعرف أن الفيلم سيكون الجزء الأول من ثلاثة. بل ربما يمكننا أن نقول أيضاً إنه حتى حين عرض الجزء الثاني في «كان» لم يكن إيليا سليمان يتصور أن ثمة فيلماً ثالثاً سينجزه لتكونين الثلاثية. فهل يمكننا أن نقول إن المستقبل قد يحمل جزءاً رابعاً ثم خامساً، وهكذا بحيث يصبح إجمالي عمل سليمان فريداً من نوعه في السينما العالمية؟

طرح هذا التساؤل انطلاقاً من طبيعة «الثلاثية» نفسها، فهي عمل سينمائي مفتوح، بل بالأحرى عمل قيد التكون في شكل متواصل. لا حكاية هناك متسلسلة الأحداث. لا خطية سردية متواصلة، بل حين يتقطع جزء أو فصل للحكى عن تاريخ فلسطين لا يحكى في «تاریخته» إنما في شكل متشتّط. وربما أكثر في انعكاسه على الذات الفردية (التي يمكن على أية حال أن ترمز إلى العام وإنما من دون أن يكون هذا الترميز هاماً أساسياً من هموم الفيلم المعلنة).

وإذا كان محكمو «كان» في عام فوز «يد إلهية» قد كرّموه بأكثر مما سيفعل محكمو دورة عام لاحق الذين وجدوا أن الجزء الثالث وعنوانه «الزمن الباقي» - ٢٠٠٨ - لا يستحق فوزاً مماثلاً - وهو موقف خالفهم فيه كل الذين كتبوا عن الفيلم ووجدوا فيه بساطة

فلسطين ما عجزت عن قوله من قبله عشرات الأفلام «الأكثر موضوعية ووضوحاً». ومن هنا كان فوزه «الكاني» فوزاً كبيراً للسينما كما لفلسطين. لكن المؤسف أن «يد إلهية» اختتم - موقفاً كما نرجو وحتى الآن - سلسلة انتصارات عربية كبيرة في مهرجان «كان» الذي يعتبر أكبر مهرجان سينمائي في العالم.

«اليوم السادس»

(١٩٨٦) د. (ألوان) ١١٥

يوسف شاهين	إخراج:
أندريه شديد	قصة:
يوسف شاهين	رؤية سينمائية:
محسن نصر	تصوير:
عمر خيرت	موسيقى:
داليدا، محسن محى الدين، شويكار، صلاح السعدني	تمثيل:

كان «اليوم السادس» واحداً من الأفلام القليلة، في مسار شاهين، الذي اقتبسه مخرجه عن نص أبيي سابق الوجود على فيلمه، النص هنا هو رواية «اليوم السادس» للكاتبة الفرنسية من أصل لبناني - مصرى أندريه شديد. هذه الرواية التي تدور أحداثها في مصر، كانت صدرت أواخر الأربعينيات موظدة شهراً شديد في فرنسا كرواحدة من كتابها الكبار.

ومن المرجح أن كثراً من السينمائيين الفرنسيين - وغير الفرنسيين - حاولوا أفلمة هذه الرواية، ولم يقدروا على ذلك، ما جعل

كل الأنواع (الشعبي والكلاسيكي، المصري والأوروبي واللبناني، القيم والمبتذل... إلخ) وللموسيقى عنده دور دلالي، لا تكاد تستخدم تزييناً. طبعاً نتحدث هنا عن «يد إلهية» ولكننا نبدو كمالو كنا نتحدث عن الثلاثية كلها. ليس لأن هناك تكراراً بين جزء وآخر، وليس لأن هناك تكاملاً. هناك بين الأجزاء الثلاثة ما يمكننا اعتباره جيئة وذهاباً: هناك إلحاح واستعادات واستطرادات يحركها إيليا سليمان في أفلامه على سجيته. ثم يقف هو داخل الفيلم مراقباً سلبياً غالباً. يكاد لا يتكلم كممثل. يكاد لا يسعى إلى أية توكييدات كمخرج يكتب سيناريوهات أفلامه بنفسه.

باختصار، نحن هنا أمام نفس سينمائي خاص جداً لا يشبه سوى صاحبه. لكنه في الوقت نفسه يكاد يكون نسخة طبق الأصل من فلسطين في تاريخها وحاضرها. في تشتتها وحضورها. في آمال أهلها وإحباطاتهم. ومن هنا لم يكن أولئك النقاد والسينمائيون بعيدين من الصواب وقد قالوا عن «يد إلهية» (بعد عروضه المهرجانية في «كان» وقبل إعلان فوزه بجائزة لجنة التحكيم الكبرى)، وهي للمناسبة ثاني أكبر جائزة تمنح في «كان» ويعتبرها الجميع الجائزة التقديرية الأولى لأن لجنة التحكيم تحددما على مزاجها السينمائي الفني الخالص، فيما هي معروفة في المقابل أن منح الجائزة الأساسية أي «السعفة الذهبية» حتى وإن كان فني البعض غالباً، إنما يخضع لحسابات واعتبارات متعددة)، إنه الفيلم الفلسطيني بامتياز، الفيلم الذي قال لهم عن

يجعل لمؤسسة فلسطين دوراً في الفيلم وحصة منه.

كل هذا، منطقى وشاهيني وجميل دون شك، وهو أنتج، في الحقيقة واحداً من أفلامه الشاهينية التي تعرضت إلى ظلم ما بعده من ظلم. ومع هذا يبقى السؤال المثير، الذي لم يُجب عنه شاهين أبداً بشكل قاطع هو التالي: لماذا حول أم الصبي المصاب بالكولييرا إلى جدة له؟ ولعل ما يزيد من حدة الأمر وغرابة أن «شاهين» أستند دور الجدة إلى داليدا، الفنانة الفرنسية ذات الأصول الإيطالية – المصرية، والتي لعبت إسكندرانيتها دوراً أساسياً في نشوء صداقه كبيرة بينها وبينه. داليدا كانت وظلت فاتنة وصبية حتى آخر أيام حياتها – التي تعرف أنها أنهتها انتحاراً، بعد فترة قصيرة من عرض «اليوم السادس»، دون أن يتحقق نجاحات كبيرة، لا في فرنسا ولا في غيرها، ولا خاصة في مصر والبلدان العربية. فلماذا وجد شاهين نفسه مضطراً إلى أن يعطيها سمات الجدة العجوز، ثم يقيم ما يشبه علاقة الافتتان بينها وبين محسن محى الدين، بطل أفلامه في ذلك الحين، الشاب الذي بدا مفعماً بحيوية كانت جزءاً أساسياً من حيويته الفيلم؟ كانت علاقة افتتان رسمياً أخفت في طياتها رغبات غرامية لدى الاثنين، قمعها فارق السن الكبير. فلماذا فعل شاهين هذا، في سيناريو كتبه بنفسه؟

قلنا إن اندرية شديد ما كان في إمكانها أن تعرف إلى روایتها في هذا الفيلم الشاهيني. وهذا حقيقي، وليس فقط في الأشكال

لها سمعة الرواية التي لا توقف. ولربما كان السبب الأساس في هذا، رتبة موضوعها (الكولييرا في وادي النيل ومحاولة أم اصطحاب طفلها المصاب، عبر نهر النيل، إلى حيث يمكن شفاؤه إن تمكن من البقاء على قيد الحياة ستة أيام بعد إصابته بالمرض). إنه موضوع عن الموت وعن المرض. عن الفقد والأمومة... لا يمكنه أن يجذب متفرجي ذلك الزمن. وهكذا ظلت «اليوم السادس» في انتظار «مجنون» من نوعية شاهين ليقرر ذات يوم أن الوقت قد حان لأنفقتها. كان ذلك عام ١٩٨٦، بعد فراغه من «الوداع يا بونابرت» وقبل انخراطه في تحقيق الجزء الثالث من سلسلة أفلام سيرته الذاتية «إسكندرية كمان وكمان».

إذأ، حق شاهين هذا الفيلم بأموال فرنسية متخصصة، فأصبح بين يديه فيلماً شاهينياً خالصاً، بدلاً من أن يصبح مجرد تصوير لنص الكاتبة الكبيرة. وبقياناً أن اندرية شديد حين شاهدت الفيلم، لم تعرف فيه على روایتها، صحيح أن الموضوع العام ظل هو نفسه، وحسن الموت والمرض ظلاً مسيطرتين على الفيلم، والجو كان جو مصر أوآخر الأربعينيات (عام ١٩٤٧ تحديداً)، لكن ما صدره شاهين، في نهاية الأمر جاء شيئاً آخر تماماً: جاء، من خلال الموت والمرض، فيلماً مفعماً بالحياة، عابقاً بالسياسة، وأكثر من هذا كله جاء فيلماً عن السينما. وكل هذه الأمور، التي صارت هي هي عماد الفيلم، لا علاقة لها أصلًا برواية شديد. بل إن «شاهين» وجد هنا من الحرية ما

بالتدريج، ثم خاصة وأولاً وأخيراً: رحلة لقاء بين عالمين سينمائيين.



ولعل هذا أجمل ما في هذا الفيلم الذي سيظل دائماً في حاجة أكثر وأكثر إلى أن يُكتشف وتحُكَّم الطبقات الفنية والفكيرية والإنسانية العديدة التي يتَّألف منها: ذلك أن «البطلين» هنا إذ يتَّجاهان طوال رحلتهما المشتركة، على النهر وفي الحياة وفي الفيلم، يتَّجاهان سينمائياً، ولكن شاهين أراد تحديد هوية كل منهما من خلال النوع السينمائي الذي يفضله: فصديقه، ذات الشخصية المأسوية (وكيف لا تكون كذلك وهي الزوجة التي تعيش مع زوج مريض، مقعد وعاجز، بعد أن فقدت بقية أفراد أسرتها، وصولاً إلى حفيدها الذي تحاول الآن إنقاذه؟)، تحب السينما منذ زمن بعيد، كما سوف تقول لنا. لكنها تكاد تحب من السينما ليس نوعاً واحداً فقط (هو الميلودrama المدرة للدموع)، بل فيلماً محدداً هو «تضحية أم». لقد شاهدت صديقة هذا الفيلم عشرات المرات، وتتكاد تحفظه لقطة لقطة، وحواراً حواراً، ومشهدآً مشهدآً. أما عُكا، فإنه يحب من السينما «الميوزيكال» الأمريكي ولا سيما الأفلام التي يرقص فيها مثله الأعلى جين كيلي.

السينمائية المتحركة التي اختارها شاهين لنصل ذي سرد كلاسيكي وموضوع إنساني يكاد يكون بؤسياً. «اليوم السادس» أصبح من بين يدي شاهين فيلماً غنياً، ويكاد يكون فيلماً متماماً إلى سيرته الذاتية بشكل أو باخر، ذلك أن شخصية «عُكا» التي لعبها محسن محى الدين، أتت مستكملاً لشخصيتين كان محسن محى الدين نفسه لعبهما في فيلمين سابقين لشاهين: «إسكندرية ليه؟»، حيث كان محسن محى الدين هو نفسه شاهين المراهق، بكل صراحة، وفيلم «الوداع يا بونابرت»، حيث يمكننا أن نلمح شخصية يوسف شاهين، الإسكندراني، تطل من خلف الشخصية التي يلعبها محسن محى الدين في الفيلم. فماذا إذا أكملنا، ورأينا، كم أن اهتمامات «عُكا» في «اليوم السادس» تبدو هي هي اهتمامات شاهين عشية سفره لدراسة التمثيل (و«السينما» اكسسوارياً) في أمريكا، من ولع النساء الأكبر سنًا منه، إلى مرور بجانب القضية الفلسطينية من دون إدراك حقيقي لأبعادها، إلى ولع بالسينما وبالتهريج، وخاصة بالرقص المستقى من «أفلام هوليود الموسيقية الراقصة» مع تجية خاصة إلى جين كيلي، الذي جعله الفيلم معبداً مشتركاً لـ عُكا، ولـ شاهين نفسه، كما - إلى حد ما - لـ داليدا.

إن الفيلم، الذي أخذ عن نص يروي رحلة الأم مع طفلها المحترض عبر نهر النيل إلى حيث ثمة أمل بالشفاء، أصبح عند شاهين فيلم رحلة تعليمية مزدوجة: من ناحية لصديقه (DALIDA)، ومن ناحية لـ عُكا نفسه. بل أكثر من هذا: رحلة وعي سياسي وإنساني يكتسب

بات ميالاً أكثر وأكثر إلى جعل بطلاه نساء تجاوزن سن الشباب.

«يوم مر.. يوم حلو»

(١٣٠ د. (ألوان) ١٩٨٨)

خيري بشارة	إخراج:
خيري بشارة، فايز غالى	قصة:
فايز غالى	سيناريو وحوار:
كمال عبد العزىز	تصوير:
فاتن حمامة، عبلة كامل، محمد متير	تمثيل:

نحن هنا، بالتأكيد، أمام واحد من أفضل السيناريوهات التي كتبها فايز غالى، لكننا أكثر من هذا، أمام واحد من أفضل أفلام خيري بشارة، والفيلم الذي دنا فيه هذا المخرج، بأكبر قدر ممكن من الواضح، من قضية المرأة في مصر، ولكن ليس من موقع ثقافي يحاول ان ينظر لحرية المرأة أو مساواتها بالرجل، بل من منطلق اجتماعي ينطلق من سؤال بسيط: أين هي هذه المرأة من المجتمع حين يحرم هذه العائلة، من رب البيت الذكر الذي يعني بها ولو في مواجهة العالم الخارجي وبؤسه.

من هنا كان واضحاً أن الفيلم إنما بني من حول شخصية فاتن حمامة، التي لم تكن تلك المرأة الأولى التي تمثل فيها دوراً من هذا النوع. لكنها هنا بدت أقوى ما يكون في عمل يتحمّل من حولها كعائشة التي تجد نفسها بعد رحيل الزوج، ووسط فقر مدقع وانسداد

وعكا لا يتوقف طوال الوقت عن استعراض حبه لجين كيلي أمام صديقة، حيث لسبب أو من دون سبب، ينخرط في آية لحظة في الرقص، مستدرأً إعجابها وضحكها على رغم أحزانها.

واضح ان وجود عكا وتفضيلاته السينمائية هنا، هو انتصار للسينما وحيويتها على بوس الحياة، واحتفال بهذا الانتصار. ولشن كان شاهين قد شدد طوال الفيلم على المجابهة بين النوعين السينمائيين، فإنه إنما فعل ذلك لأن مسألة تحقيق فيلم عن السينما كان أمراً يداعب خياله منذ زمن بعيد. ولعل في إمكاننا أن ننطلق من هنا لنفترض أن «شاهين» شاء هنا، من خلال ذلك كله، أن يوجه تحية إلى جدته التي سيقول دائماً إنها كانت هي من عرّفه إلى فن السينما، ثم إلى نساء عائلته «المتقدمات» في السن من اللواتي كنّ من الجمهور الذي صنع مجد الدراما؟

ولكن، لأن «شاهين» هو شاهين، وأنه كان قد بدأ يدخل جدياً، في سينما، مرحلة ما يمكن اعتباره «ما - بعد - الحداثة»، إنما - وتكرر هذا مرة أخرى، على الطريقة الشاهينية الخاصة جداً - صارت هذه الرغبة جزءاً من فيلم لامس التاريخ وحزن الإنسان وفرحه، والحب المستحيل، والقضية الفلسطينية، ودور الفن في الحياة، واصفاً هذا كله في بوتقة واحدة.

ولنضيف إلى هذا هنا، أن هذا الفيلم، من خلال الدور الذي رسمه لداريدا، رشح نظرة شاهين إلى دور المرأة في سينما، ذلك أنه هنا، وفي استطراد لتقليد لديه كان يتبعه منذ زمن،

الانتحار درءاً للفضيحة، وهنا مرة أخرى تستقبل عائشة الحدث بصبر من يعرف أن عليه آلا ينهار، وهي لا تنهار أبداً... لكنها تعرف كيف تستسلم، حين ينبغي عليها أن تخatar بين السبي والأسوأ: مثلاً حين تصطدم بصهرها، ولا يجد هذا سلاحاً يجاهدها به سوى محاولته تدمير آلة الخياطة التي هي كل وسيلة تملكها لتدبير القروش القليلة التي تطعم بها عائلتها الصغيرة مؤمنة لها شيئاً من الاحترام. هنا تتراجع عائشة في مشهد رائع عرف خيري بشارة كيف يصوّره، بقدر ما عرفت فاتن حمامه كيف تؤديه، وعرف فايز غالى أصلاً، كيف يكتبها.

كما يحدث دائماً في سينما خيري بشارة، غير الحياة في هذا الفيلم كما هي، الحياة كما يجب أن تعيش مهما كان الأمر. ومن هنا، ربما كمنت براعة صانعيه الأساسية في تمكّنهم من أن يحولوا عملاً، كان من شأنه أن يبدو ميلودرامياً، إلى فيلم واقعي حقيقي، يشبه الحياة إلى حد مدهش، ما دفع الناقد كمال رمزي إلى أن يكتب عن الفيلم: «ميزة هذا الفيلم أنه لم يتزلق في هاوية الميلودrama، ذلك أن كاتب السيناريو والمخرج تنبئاً إلى قوة بطليهما وقدرتها على التكيف مع الظروف الوعرة، فضلاً عن خبرتها بالحياة تلك الخبرة التي جعلتها تشارك الآخرين في أفراحهم وأحزانهم. إنها بأدائها الخلاب تزغرد وتملاً وجهها بالبشر مع الفرحانين، وتسلل دموعها مع الحزانى...».

الآفاق، مسؤولة عن عائلة من أربع بنات وصبي.

تحمل عائشة هذه المسؤولية بقوّة وصلابة، مجاهدة العالم الخارجي والجيران والبنات والابن، ومجاهدة نزوات كل هذا العالم، محاولة، من طريق عمل منزلي في الخياطة، أن تؤمن لقمة العيش لكل هذه الأفواه، باحثة في طرقها عن مستقبل لكل من بناتها، ولابنها. واضح أن هذا ليس بالأمر الهين، لكن عائشة لا تستسلم لل Yas. بل إنها تعرف كيف تعيش بين العينين والآخر، لحظات مرح وسعادة، سعادة أشياء الحياة البسيطة، كما تعرف كيف تصمد أمام لحظات الحزن، سواء أكانت لحظات تخصّها أم شخص الجيران.



لكن القدر، الذي هو صورة من صور ظلم المجتمع للمتروكين دون سند فيه، لا يدع عائشة وشأنها. فهو، حتى حين تتمكن واحدة من بناتها من العثور على عريس وتتزوج مخففة عن عائشة شيئاً من البوس، سيجعل العائلة تدفع ثمن ذلك: سيكون الصهر نذلاً يعتدي على شقيقة زوجته، ما يدفع هذه إلى

بل الخلفية التي يرسمها الرواية، فهذا الرواية، وهو وكيل النيابة يتقلل فور تلقيه الإشارة، إلى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب إلى المستشفى. غير أن الرواية، وسط المناخ الاجتماعي في الريف، لن يعرف الكثير عما يحدث. وفي الوقت الذي يكون فيه المصاب في المستشفى متارجحاً بين الحياة والموت، يفهم وكيل النيابة، أن قمر الدولة فقد زوجته قبل عامين، وأن هذه تركت له أختها الصغيرة ريم تعيش معه. إذاً فريم هي الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يفيد التحقيق. لذلك يقبض على ريم ويتطوع المأمور بأن تقيم في بيته ريشما يتحقق معها الوكيل في اليوم التالي.

وفي تلك الأثناء تبرز في الرواية شخصية الشيخ عصفور، الذي يحيط ريم برعايته ويرافق ما يحدث من دون أن يعرف أحد كيف ولماذا؟ وفي اليوم التالي حين يتوجه الوكيل لاستجواب ريم، يفاجأ بأنها اختفت تماماً. لقد هربت من بيت المأمور وبصدر الوكيل أوامرها بالبحث عنها في القرى المجاورة. وإذا يكون هو متوجهاً إلى المستشفى أملأاً بأن تكون حال قمر الدولة قد تحسن حيث يمكن استجوابه، يلمع ريم جالسة مع الشيخ عصفور قرب المستشفى مع عشرات الزوار، فيذهب إلى المأمور طالباً إليه إرسال قوة للقبض على ريم. لكن القوة إذ تتوجه للقيام بذلك، تجد الشيخ عصفور وحده. وفي الوقت الذي تعلن فيه المستشفى وفاة قمر الدولة ما ضيّع على الوكيل فرصة استجوابه، وفي الوقت الذي تتجه فيه الأمور إلى تقييد قتل قمر الدولة ضد

البعد الموضوعي لعمله، وما في العمل ككل من واقعية تكاد تحت مجهر الكاتب، تبدو سوسيولوجية. كل هذا لا ينفي أننا حقاً هنا أمام عمل روائي حقيقي. إذ إن الجوهر هنا هو حكاية الجريمة المزدوجة التي تطالع نائباً العام، فيسرد لنا أحداثها ويصف «أبطالها». وهو الأمر الذي يركز عليه، طبعاً، المخرج توفيق صالح في معالجه السينمائية - تحت العنوان نفسه - للفيلم الذي اقتبسه من كتاب توفيق الحكيم (١٩٦٩).

- تبدأ الرواية والفيلم بالتالي، إذ، بما يقصه علينا راويها الذي ما كاد يضع رأسه على المخددة ذات مساء ويسِّن حتى حركه صوت الخفير يضرب الباب ضرباً شديداً، ليدخل «عليّ خادمي يفرك عينيه بيديه، ويقدم إلىّ بالأخرى إشارة تلفونية، فأذنمت الورقة من الضوء وقرأت: الليلة، الساعة ٨ مساءً، بينما كان المدعوه قمر الدولة علوان ماشياً على الجسر بالقرب من دائرة الناحية، أطلق عليه عيار ناري من زراعة قصب والقائل مجهول، وبسؤال المصاب لم يعط منطقاً وحالته سيئة، ألمز الإخطار، العمدة».

لقد كان من شأن مثل هذه الجريمة أن تمر مرور الكرام، إذ نعرف أن جرائم كثيرة من هذا النوع ترتكب كل ليلة في كل مكان... ومن النادر أن يتوصل المحققون إلى نتيجة، فتقيد الجريمة ضد مجهول. وهنا أيضاً ستقييد هذه الجريمة ضد مجهول، وكذلك ستكون حال الجريمة الأخرى التي تفرعت عنها، ذلك أن المهم هنا ليس الحدث المزدوج في حد ذاته،

درس الحقوق بناءً على إصرار أبيه، وعاش رحراً من حياته في فرنسا، وفي مرحلة من حياته بدأ يمارس فيها الكتابة في شكل جدي. ولقد كانت عودة الروح واحدة من أولى أعماله الكبيرة المنشورة، تلتها أعمال بالعشرات في مجال القصة والرواية والمسرحية والفكر والنقد والسيرة الذاتية، مثل عصفور من الشرق وأهل الكهف وحمار الحكم وعصا الحكم وشهرزاد وبا طالع الشجرة والرباط المقدس وعودة الوعي والتعادلية وغيرها من أعماله جعلت من الحكيم واحداً من أبرز الكتاب العرب في طول القرن العشرين وعرضه.

أما توفيق صالح الذي اضطره انحصار زمان الفيلم في ساعتين، إلى أن يتخلّى عن صفحات كثيرة من الكتاب، معظمها يحمل طابعاً تأملياً (تيار الوعي إلى حدّ ما)... وعلى الرغم من ذلك ظلّ للفيلم طابع أدبي لا شك فيه، جعله يعتبر من أقلّ أفلام توفيق صالح سينمائياً، مقارنة بأعمال له مثل «المتمردون» و«درب المهاييل» و«زفاف السيد البلطي».

والمعروف عن توفيق صالح، بشكل عام، هو أنه استثنى العدد الأكبر من أفلامه السبعة التي حققها طوال مساره المهني، منذ نهاية سنوات الخمسين من القرن العشرين وحتى اليوم، من أعمال أدبية، بما في ذلك الفيلمان اللذان حققهما خارج مصر: «المخدوعون» في سوريا عن قصة للفلسطيني غسان كنفاني، و«الأيام الطويلة» في العراق، عن «رواية» للشاعر العراقي الراحل عبد الأمير معلا.

مجهول، تحدث مفاجأة أخرى: لقد تم العثور على جثة ريم طافية فوق مياه إحدى الترع غير بعيدة من القرية. وهكذا إذ تداخل الجريمة، ويتطلع الوكيل إلى تشرع الجنثين، ولا سيما جثة ريم لمعرفة سبب موتها، يصطدم بالواقع الاجتماعي والديني، وينتهي الأمر بتنديد جريمة قتل ريم بدورها ضد مجاهول... فيما يقول لنا الرواية: «ووضعت أمامي ملفات قرأت على أحدها: (قضية قمر الدولة علوان)»، فتذكرت أن الفاعل في هذه القضية لم يُعرف، طبعاً لم يُعرف ولن يُعرف. وكيف يراد منا أن نعرف متهمًا في قضية غامضة كهذه القضية، وكل من المأمور والبوليسي، وأنـا (ملبوخ) في قراءة شكاوى وجنج ومخالفات وحضور جلسات، وفي تزييف الانتخابات (...). إن الأموال لتفق هنا بسخاء في التافه من الأمور، وإنما إذا طلبت لإقامة العدل أو تحسين حال الشعب فإنها تصبح عزيزة شحيحة (...) ذلك أن العدل والشعب... إلخ، كلمات لم يزل معناها غامضاً في العقول في هذا البلد. كلمات كل مهمتها أن تكتب على الورق وتلقى في الخطب كغيرها من الألفاظ والصفات المعنوية التي لا يحسن لها وجود حقيقي، فلماذا يتظاهر مني أنا أن آخذ على سبيل الجد روح قمر الدولة علوان؟».

عندما كتب توفيق الحكم (١٨٩٨ - ١٩٨٧)، هذا العمل الذي يعد من أبرز أعماله، كان في الأربعين من عمره، هو الذي إذ ولد لأب فلاج وأم ذات أصول تركية، كان أولع بالأدب والمسرح وبقيقة الفنون منذ فتوته، لكنه