محمود عبد الشكور

سينمانيا

الولع بالأفلام ورؤية مختلفة لقراءتها

دار الشروق

محمود عبد الشكور

سينمانيا

الولع بالأفلام ورؤية مختلفة لقراءتها

دار الشروق

إهداء

إلى عشاق السينما

رؤية مختلفة لأفلام شاهدتموها؛

عسى أن تكتشفوا جمالياتها؛

أو تقرءوا حولها حيثيات الرداءة والتهافت.

المحتويات

عن السينما والنقد ١١

مقدمة ١٣

(١) هوامش على دفتر النقد.. بداية البحث عن «شامبليون» ١٧

(٢) هوامش على دفتر النقد.. ما بين الشهد والدموع ٢٤

قواعد النقد العشرون ٣٥

أفلام عربية ٣٩

«المسافر»: المعلَّق بين السماء والأرض ٤١

«أسماء»: عن الخوف الذي يأكل الروح ٥٢

«الشتا اللي فات»: أن تثور لكي تستعيد الاحترام ٥٨

«بعد الموقعة»: نظرة أعمق ومشكلات فنية مزعجة ٦٤

«فرش وغطا»: البحث عن الإنسان في مولد الثورة ٧٣

عن لغة الصمت في فيلم «فرش وغطا» ٧٨

«ساعة ونصّ»: مرثية مذهلة للغلابة والبسطاء والبؤساء ٨١

«فتاة المصنع»: وقائع ما جرى في شارع البنات ٨٧

«عشمْ»: سينما كبيرة عن تفاصيل صغيرة ٩٤

«الجزيرة ٢»: السياسة من نافذة الدراما الصعيدية ١٠٠

«وهلّأ لوين؟»: عن الأفكار الذهبية والسيناريوهات المتواضعة ١٠٧

«هرجْ ومرج»: لعبة الدوائر المغلقة ١١٤
«فبراير الأسود»: الفيلم المهم والتوقيت السيئ ١١٩
«كفّ القمر»: مشكلات فنية لم تفسد المعنى ١٢٦
«الفاجومي»: الشاعر الرائع في الفيلم المتواضع ١٣١
«لا مؤاخذة»: الفكرة الذهبية والمعاني المضطربة ١٣٧
«فيلا ٦٩»: ذاكرة الماضي التي غيَّرت الحاضر ١٤٣
«حاوي»: الحزن في مدينة الأحلام الضائعة ١٤٨
«شارع الهرم»: الحلال والحرام على واحدة ونصّ ١٥٣
«واحد صحيح»: العذاب فوق شفاه تبتسم ١٥٨
«قلب الأسد»: الواقع المصري والتاريخ الهندي ١٦٤
«وردة»: ذلك الطموح الذي يخذله الوعي ١٦٩
«الفيل الأزرق»: مزيج مدهش من البشر والغرائب ١٧٤
«طالع نازل»: الصمت غُربة والبوح سحر ١٧٨
«روك القصبة»: لا تجعلوا أي امرأة تبكي ١٨٣
«حلاوة روح»: فيلم بالعافية وسينما بطلوع الروح ١٨٨
أفلام أجنبية ١٩٣
«المواطن كين»: فيلم سينمائي، أم فيلم عن السينما؟ ١٩٥
«تيتانيك» بالبعد الثالث الغرق بالموت والنجاة بالحب ٢٠٣
«إدجار»: الفرد قبل المؤسسة والأمن فوق القانون ٢٠٩
«الأحفاد»: المعذّبون في الجنّة الأرضية ٢١٥
«المرأة الحديدية»: تراجيديا الأفكار في مواجهة المشاعر ٢٢١

«ذئب وول ستريت»: العرض مستمر والجنون أيضًا..... ٢٢٨
«جانجو طليقًا»: تحرير العبيد على طريقة تارانتينو..... ٢٣٣
«Skyfall»: إمبراطورية لا تغرب عنها الجاسوسية ٢٤٠
«البؤساء»: الخلاص بالحب والخلاص بالحلم..... ٢٤٤
«لينكولن»: أن تكون صوتًا في السياسة وسوْطًا في الحرب..... ٢٤٩
«حياة باي»: البحث عن الإيمان في قلب المحيط..... ٢٥٦
«كابتن فيليبس»: العالم الأول يهزم العالم الرابع بالضربة القاضية..... ٢٦٢
«مياه للأفيال»: كثير من الواقعية.. قليل من الرومانسية ٢٦٥
«شرلوك هولمز ٢»: لعبة الأمس بقواعد اليوم..... ٢٧٠
«أختي» الذي سرق الدب الفضي ٢٧٥
من «قيصر» إلى «أطفال سراييفو».. فيلمان كبيران..... ٢٧٩
«العطر: قصة قاتل».. امرأة في زجاجة..... ٢٨٦
«الذهب الأسود»: كيف تعلّمتُ أن أحب النفط وأن أكره الأجنبي؟ ٢٩٤
«الدكتاتور»: الواقع أكثر إضحاكًا ومرارة..... ٣٠٠
«الظلال المظلمة»: خيال مبهر وسيناريو مرتبك..... ٣٠٦
«المواطن»: تنويعة عربية على نغمة الحلم الأمريكي ٣١١
«غناء رباعي»: قصيدة حب للفن وللحياة..... ٣١٦
American Hustle: الاحتيال فلسفة حياة..... ٣٢١
من «الجوستو» إلى «نصيب الملائكة».. فن تحقيق الأحلام..... ٣٢٦

عن السينما والنقد

مقدمة

أسأل نفسي دائما: ماذا تمثل لي السينما؟ وكيف أنظر إلى إدمان مشاهدة مئات من الأفلام بكل لغات العالم بعد كل هذه السنوات هواية واحترافا؟

الآن لديَّ إجابة واحدة لا تتغير: السينما ليست بديلا عن الواقع، ولا هي محاولة للهروب منه؛ لأنني اكتشفت ببساطة أنها «الواقع» نفسه ولكن من كل الزوايا، وليس من زاوية واحدة فقط.

أما في بداية اكتشافي لعالم الأفلام، فقد كانت لديَّ إجابات كثيرة مختلطة تمتزج فيها التسلية بالاكتشاف، والثقافة بالبهجة، ولذة الفسحة بسعادة وونس الصحبة. الآن لم أفقد أبدًا شيئًا من ذلك، ولكني أضفت إلى كل ذلك روعة أن تخرج من دار العرض لكي ترى البشر والحياة من منظور أوسع.

أصبحت الأفلام عندي كالكتب، فإذا كان الكتاب «إنسانًا مقروءًا» فإن الفيلم السينمائي هو «الإنسان مصورا»، وأصبحت الفكرة عندي بهذا الوضوح البسيط: نحن نخرج من الأفلام لنعود فنرى العالم بصورة أفضل.

أنتمي إلى الجيل الذي عرف أفلام السينما من خلال التلفزيون، وإن كان أبي روى لي، والعهدة عليه، أنه كان يصطحبني مع الأسرة لمشاهدة الأفلام في دور العرض وأنا في سن السادسة تقريبًا، وأنني كنت أفسد عليهم العرض بالبكاء والنحيب. بالتأكيد لا أتذكر شيئًا من ذلك، ولكني أتذكر الأفلام الأولى التي شاهدتها في تلفزيون منزلنا العملاق «حاجة معتبرة»، ناشيونال عشرون بوصة موديل السبعينيات، أبيض وأسود ياباني أصلي). كانت الأفلام المصرية تعرض في أيام محددة من الأسبوع، وكنا

ننتظرها بشغف، وكان ترتيب الجلوس طبقيًّا وشبه عنصري: الكبار يجلسون على «الطقم المُدهب»، والأطفال (نحن) نجلس على السجادة. لا بأس.. المهم أن نرى الأفلام. لن أنسى فيلم «حسن ونعيمة»، ولا تلك المرأة الطفلة التي كانت تردد طوال الوقت عبارة «نعم ياسي حسن»، لن أنسى إحساسي بالرعب بعد مشاهدة فيلم «ملاك وشيطان» الذي كان يحكي عن اختطاف طفلة صغيرة في مثل عمري، ولن أنسى «نيللي» وهي تغني لزوجها «صلاح ذو الفقار» في فيلم انمحى اسمه من الذاكرة، ولعله لم يدخلها أصلًا.

أتذكر أيضًا المرة الأولى التي دخلت فيها السينما، واعيًا ومدركًا لا باكيًا ولا منزعجًا. لم يكن أبي ضد السينما، بل كان عاشقا لها، وحكى لنا أكثر من مرة عن ذهابه في طفولته ضمن وفد ضخم من قريته لمشاهدة فيلم «عبد الوهاب» الجديد «الوردة البيضاء» في دار العرض الضخمة بمدينة قنا. كانت روايته تنتهي دائما بوصف الحريق الذي شبَّ في القاعة، وهروبه مع الوفد الزائر، بدون أن يتنسموا عبير الوردة.

كان أبي يحب السينما ولكنه كان يرفض دوما أن نذهب لمشاهدة الأفلام إلا في دور عرض الدرجة الأولى، ولما كانت هذه الدور نادرة في الصعيد حيث نعيش، فقد كانت ترجمة القرار عمليًّا ألا نذهب لمشاهدة الأفلام في دور العرض على الإطلاق. لم تكن هناك في الغالب سوى دور عرض الدرجة الثالثة حيث لا صوت ولا صورة ولا أخلاق. لحسن الحظ، كانت لدينا في مدينتي النيلية الجميلة «نجع حمادي» دارللسينما لا تدخل ضمن هذا التصنيف الصارم. كانت دارا صيفية صغيرة بالقرب من النيل العظيم وتحمل اسمه، وتذكرني على نحو ما بدار عرض ظهرت في فيلم «سينما باراديزو الجديدة »، لحسن الحظ أيضًا، كانت سينما النيل تستأثر ببعض أفلام العرض الأول، ولكن في الأعياد فقط.

انتظرت حتى العيد الكبير لأدخل السينما لأول مرة، ربما كنت في الصف الأول الابتدائي، كان معي أخي الذي يكبرني بثلاث سنوات، أو بمعنى أدق، كنت أنا معه مخفورين بعدد من شباب الجيران «خمسة أو ستة» لكي نصبح في «أيدٍ أمينة». أذكر أن قائد «الفوج» اشترى لنا ساندوتشات طعمية ساخنة بالفلفل الأخضر والطماطم لم

أذق ألذَّ منها حتى اليوم. لا أتذكر مشهدا واحدا من الفيلم المعروض، فقط احتفظت الذاكرة باسمه: «من البيت إلى المدرسة»، وبرغم أنني متأكد أن أبطال هذا الفيلم أنفسهم لا يتذكرونه وعلى رأسهم «نور الشريف»، فإنني خرجت من دار العرض مسحورا مبهورا، فيما بعد، قال لي أخي: «فضحتنا.. كنت تصرخ بصوت عالٍ كلما اقتربت سيارة من الكاميرا». دخلت سينما النيل بعد ذلك أكثر من مرة في الأعياد، شاهدنا فيها أفلاما متواضعة المستوى مثل: «أونكل زيزو حبيبي» و«إلى المأذون يا حبيبي»؛ وكلها أفلام «عرض أول وكل سنة وأنت طيب». ما زلت أتذكر زحاما هائلا على هذه السينما لأنها ستعرض فيلم «السكرية». مازلت أتذكر متفرجا يصرخ خلفي لأن «فريد شوقي» يستعين بصديق لاقتحام أحد الأبواب في فيلم «إلى المأذون..»، فيما يستطيع الملك أن يقوم بالمهمة بمفرده لأن «الدهن في العتاقي». مازلت أذكر طريقة الإعلان البدائية عن عرض فيلم الموسم «حكاية بنت اسمها مرمر» بعد طول انتظار: رجل يحمل طبلة، وخلفه رجل آخر يحمل أفيش الفيلم الملون، وخلفهما عدد لانهائي من الأطفال يصفقون في سعادة لا حدود لها في الشارع الرئيس بالمدينة.

لم تدم بهجة سينما النيل. أبي مدرس الفلسفة انتقل بحكم العمل إلى مدينة أخرى صغيرة ذات طابع ريفي زراعي. توجد في هذه المدينة قاعتا عرض من الدرجة الثالثة ينطبق عليهما تصنيف والدي لدور العرض التي لا ينبغي لأبناء مدرس مرموق الاقتراب منها. وللمفارقة كانت إحدى الصالتيْن تحمل اسم «سينما الجمال»، وبالطبع لا علاقة لها بالجمال من قريب ولا من بعيد. ببساطة، كان علينا أن نقنع بمشاهدة أفلام الأبيض والأسود التلفزيونية، وكلها جديدة بالنسبة إلينا، أو ننتظر الذهاب إلى «نجع حمادي» في الأعياد لمشاهدة الأفلام الملونة، ثم المبيت في منزل عمتي، وفي معظم الأحيان كنا نقنع بما يقدمه التلفزيون من أفلام قديمة جديدة، ولكني كنت أستمع إلى مايرويه زملاء الفصل عن الأفلام التي كانوا يشاهدونها في سينما الجمال مرارا وتكرارا، ومنها مثلًا فيلم «الأبطال» الذي كان بندا ثابتا في «البروجرام»، وكان مشهورا وقتها بأنه أول فيلم كاراتيه مصري.

دارت الأيام، وحضرت إلى القاهرة للدراسة، فانفتحت بوابة السينما على آخرها، من دور العرض كلها تقريبًا إلى المراكز الثقافية الأجنبية، من سينما علي بابا الشعبية

إلى سينما مترو وريفولي ثم سينما كريم والتحرير، وصولًا إلى صالات المولات الفاخرة. أصبحت مشاهدة الأفلام عملية طقسية متكاملة، حياة خاصة لها طقوسها وناسها ومعاناتها وبهجتها ونافذتها ومفاتيحها السحرية، أصبحت دار العرض مرتبطة بالأفلام: سينما «مترو» وبكاء الفتيات في نهاية فيلم «تيتو». سينما «كريم» وفرحة الإعجاب بعبقرية «محسن محيي الدين» في فيلم «اليوم السادس». سينما «أوديون» ومشاهدتي الأولى لفيلم «أبي فوق الشجرة» في إحدى إعاداته المتكررة. سينما «ريفولي» ومتعة اكتشاف تحفة اسمها «عرق البلح». سينما «التحرير» وبهجة عودة «سعاد حسني» في فيلم «الراعي والنساء».

باختصار، أصبحتُ مدينًا للسينما لأنها أدخلتني إلى الحياة؛ بل لأنها جعلتني أعيش ألف حياة، لم يكن الخيال وسيلة للنسيان، ولكنه كان وسيلة للعودة لمواجهة الواقع بصورة أقوى، كان محاولة لكي أكتشف زوايا ملهمة يمكن من خلالها مواجهة المشكلات، كانت السينما أمًّا مواسية، وعشيقة ملهمة، وأختًا حنونًا، وأبًا عاقلًا يدفعني للتأمل، الآن فقط أستطيع أن أقول ذلك؛ ربما لأن عشق الأفلام مثل عشق النساء يحتاج إلى مسافة لنتأمله، ونستطيع التعبير عنه.

وهذه الرؤى المختلفة عن أفلام عربية وأجنبية نشر معظمها في موقع «عين على السينما» الذي يرأس تحريره الناقد الصديق أمير العمري، والذي يتيح مساحات واسعة لتحليل الأفلام، تقترب من الدراسات الطويلة، أتمنى أن تجد فيها ـ عزيزي القارئ ـ ما يوَسِّع آفاق قراءتك للأفلام، ولكن ليس قبل أن أحكي لك قصتي مع النقد، والمنهج الذي أسير عليه في نقد الأفلام.

(١)

هوامش على دفتر النقد..

بداية البحث عن «شامبليون»

أول مرة سمعت فيها كلمة النقاد لها حكاية: كان أبي يقرأ جريدته، ويتكلم مع أخي الأكبر ضاحكًا ومعلّقًا على برنامج تلفزيوني شهير في فترة السبعينيات هو «النادي الدولي» كان يقدمه «سمير صبري». كنت تقريبًا في الصف الخامس الابتدائي بينما كان أخي الأكبر في المرحلة الإعدادية. قال أبي: «النقاد قعدوا ورا الموضوع لحد ما استبعدوا المذيعتين خلاص..»، ثم استطرد شارحا تفاصيل الحكاية، فقد استعان «سمير صبري» ـ وكان وقتها نجمًا سينمائيًا معروفًا ومذيعًا مشهورًا ـ بالمذيعتين الصاعدتين وقتها «سلمى الشمّاع» و«فريدة الزمر» للظهور معه في بعض الفقرات. كان ظهورهما بلا تأثير وكأنه تدريب على العمل، ومن هنا انطلق «النقاد» في الهجوم حتى تم استبعاد المذيعتين، وعاد «سمير» مقدمًا منفردًا للبرنامج. كان أخي يهز رأسه موافقًا وكأنه يعرف بالضبط مَنْ هؤلاء النقاد. ظلت الكلمة في ذاكرتي، ولكني لم أهتم حتى أن أسأل عما يكتبه هؤلاء، ولا عن ماهية السلطة التي تجعلهم مؤثرين إلى حد الإطاحة بمذيعتين جميلتين في بداية المشوار. بدا لي الأمر كأنه معركة لا ناقة لي فيها ولا جمل.

وإذ كنت مدمنًا في تلك الفترة قراءة الصحف خاصة جريدة «الأخبار» المصرية، فلم تستوقفني في تلك الفترة أعمدة النقد إلا في حالات نادرة. كان هناك عمود شهير تحاصره الإعلانات من كل جانب يكتبه الراحل «عبد الفتاح البارودي» بعنوان «للنقد فقط»، كنت أقرأ أحيانًا ما يكتبه فلا أفهم سوى أنه غاضب من كل ما يكتب عنه. أذكر

أنه كان مثلًا ضد الأغنية الفردية ومع الأغاني المسرحية وفن الأوبريت المنقرض. كان حادًا لاذعًا في نقده، ولكن وضع العمود وموقعه وسط بحر من الإعلانات لم يجذباني في معظم الأحيان، وخصوصا أن كتّاب «الأخبار» كانوا يمتازون عمومًا بالأساليب الرشيقة السهلة على طريقة المختصر المفيد، وكانت هناك زاوية قصيرة جدًّا لاتزيد على عدة أسطر بعنوان «عزيزي» تقدم الرأي اللاذع بدون استطراد أو مرارة يكتبها الراحل «نبيل عصمت»، وكنت أتابعها في الصفحة نفسها التي يكتب فيها «أحمد رجب» زاويته الأشهر «نص كلمة».

ما أذكره جيدًا هو أن «نبيل عصمت»، الذي كان يكتب «أقصر نقد» ضمن باب إخباري رشيق يقوم بتحريره تحت اسم «أبو نضّارة»، قد تعرّض هو أيضًا للنقد عندما تهوّر وقام بتأليف مسلسل تلفزيوني بعنوان «قصيرة.. قصيرة الحياة» من بطولة «ماجدة الصباحي» ومن إخراج الراحل «نور الدمرداش». أذكر أن أحدهم اختار لمقاله عنوانًا ظريفًا هو: «طويلة.. طويلة الرواية» تهكمًا فيما يبدو على عملية مط وتطويل الأحداث في وقت كانت فيه المسلسلات التلفزيونية سريعة الإيقاع وربما لا تتجاوز خمس عشرة حلقة. بدا لي وقتها أن «عصمت» لم يأخذ باله من «أشياء» كان ينتقدها في أعمال الآخرين، أما معنى هذا «النقد»، والمعيار الذي استند إليه كاتبه فهما أمران لم أكن أستوعبهما بالطبع.

الحقيقة أن معظم تلك الملاحظات النقدية لم تكن توضع تحت كلمة «نقد»، ولكنَّ مجلات وكتبًا أخرى في مكتبة أبي كانت تحمل من جديد هذه الكلمة الغامضة. كانت غالبية كتب المكتبة متخصصة في الفلسفة بحكم دراسة أبي، وإذا كانت كلمة «نقد» غامضة فإن كلمة «فلسفة» كانت من الطلاسم التي تبعث على الابتسام؛ إذ كان بعض زملاء الفصل ينطقونها «فلفسة». ولكن البحث والرغبة في الاكتشاف أسفرا عن العثورعلى مجموعة من المجلات المليئة بالكلام المجموع ببنط صغير جدًّا، ولكنها تقدم «مقالات نقدية» في الشعر والقصة. كانت الأعداد لمجلات مثل «المجلة» التي يرأس تحريرها «يحيى حقي» ومجلة «الآداب» البيروتية، كما عثرت على أعداد مجلة تضم مقالات صعبة تحتاج إلى جهد ضخم في فكّ رموزها تحمل اسم «الفكر المعاصر» يرأس تحريرها أستاذ أبي ومثله الأعلى الدكتور «زكي نجيب محمود».

كانت «الفكر المعاصر» مشفوعة برسوم غريبة شبه تجريدية، وكنت في الصف الثاني الإعدادي أحاول أن أفهم ما يكتبه هؤلاء النقاد عن روايات أو أشعار لا أعرف عنها شيئًا، وكنت أيضًا في هذه المرحلة التي أحاول فيها (أو أدّعي) تكوين رأي مستقل حتى كان يوم واصلت فيه «الدعبسة» في المكتبة المكتظة، فلفتني كتاب أبيض اللون كُتب عليه بالخط الثلث الجميل «الديوان» وأسفله بخط النسخ الرشيق عبارة: «في الأدب والنقد». ها هو «النقد» الذي أطاح بالمذيعتين يظهر من جديد وبشكل صريح في عنوان كتاب، ولمن؟ لأديب يحكي عنه مدرسونا بإجلال وتقدير هو «عباس محمود العقاد»، ثم نعود إلى البيت فنتابع مسلسلًا عن حياته بعنوان «العملاق» بطولة «محمود مرسي» وإخراج «يحيى العلمي»، فنجد أنفسنا أمام عاشق يتألّم بين امرأة وأخرى. وبجانب اسم «العقاد» كان هناك اسم آخر أقل شهرة وإن كانت صورته في المسلسل أنه صديق البطل المضحك وهو «إبراهيم عبد القادر المازني»، وقد لعب دوره الممثل «أسامة عباس».

فتحتُ الكتاب وبدأت في القراءة فاندفعتْ أمام عيني كتلة من شواظ النيران: عبارات كالرصاص، وسخرية لاذعة، وشعور عام بأنني في وسط ساحة معركة تُستخدم فيها الألسنة الحادة التي تعتبر أمضى من السيوف ضد عدد من الأدباء والشعراء في مقدمتهم أمير الشعر والشعراء «أحمد شوقي»، و«مصطفى لطفي المنفلوطي» الذي كنا ندرس له في المرحلة الابتدائية نصًا نثريًا لطيفًا حفظناه لفرط سهولته بعنوان: «أيّ بُنيَّ»، بل إن «الديوان» كان يتضمن هجومًا عنيفًا من «المازني» على شريكهما الثالث في تأليف الكتاب الشاعر «عبد الرحمن شكري». أذكر أن المازني أطلق على صديقه في المقال العنيف تعبيرًا غريبًا هو «صنم الألاعيب». مازلت أذكر فقرات كاملة من الكتاب العاصف، منها مثلًا هذه الخاتمة التي كتبها «العقاد» لإحدى دراساته: «إيه يا خفافيش الأدب.. أغشيتُم نفوسنا أغشى الله نفوسكم الوضيعة.. السوط لكم.. وجلودكم لمثل هذا السوط خُلقتْ...». آه، هذا هو إذن «النقد» الذي أطاح شيء مثله بالمذيعتين الجميلتين! شعرتُ لحظتها بالتعاطف الكامل مع من تعرّض لمثل هذه الكلمات خاصة أن الثنائي «المازني» و«العقاد» وعدا بأجزاء أخرى قادمة أكثر شراسة، واندهشت أن العظيم «شوقي» الذي نحفظ أبيات الحكمة التي كتبها تعرّض

لهذا الهجوم الشرس، ومع ذلك لم يعتزل الظهور مثل المذيعتين، بالتأكيد لم أستوعب النظرية التي يصدر عنها الهجوم، ولكن الهجوم نفسه كان قاسيًا جدًّا، وكان كفيلًا بأن تتعاطف مع الذين تعرضوا له خاصة أن منهم صديقًا ومشاركًا في التأليف، ولكني لن أنسى أيضًا أن بعض المقالات كانت خفيفة الظل مثل تلك التي ينتقد فيها «المازني» إحدى روايات «المنفلوطي» المترجمة؛ حيث حصر له عددًا ضخمًا من «المفاعيل المطلقة» بلا معنى وبلا هدف ودون أي مبرر. الحقيقة أن أسلوب «المازني» كان أكثر رشاقة وسلاسة وظُرفًا من أسلوب «العقاد» الصخري والمحدَّد.

ربما ساهمت الظروف في أن أقع في غرام الأفلام قبل أن أقع في غرام الأدب. تمثّلت تلك الظروف في أنني أنتمي إلى جيل التلفزيون.. جيل الصورة.. جيل فيلم الأسبوع والمسلسلات اليومية العربية والأجنبية.. جيل أحد العصور الذهبية لنجوم الكرة المصرية السحرة في السبعينيات من القرن العشرين. طبعًا، كنت أيضًا قارئًا مواظبًا على متابعة الصحف والمجلات الأسبوعية التي يحضرها أبي، بالإضافة إلى ماتيسر من بعض الكتب الشائقة التي صدرت عن حرب أكتوبر، وبعض القصص التي كتبها الرائد «كامل الكيلاني» بالإضافة إلى مسلسلات الألغاز التي كتبها الرائد «محمود سالم» مثل «المغامرون الخمسة». ولكن ثقافتي البصرية (إذا جاز التعبير) كانت أكبر بكثير من ثقافتي المأخوذة من الكتب، وقد حكيت كيف أحببت «شكسبير» وبدأت في البحث عن أعماله بعد أن سحرني «مارلون براندو» في فيلم «يوليوس قيصر». باختصار، ندهتني «ندّاهة الأفلام» أو نداهة الدراما عمومًا (مسلسلات عربية وأجنبية ومسرحيات) فبدأت في قراءة النقد السينمائي، وتراجع اهتمامي بالنقد الأدبي (الشعر والرواية)، ثم عدتُ في مرحلة تالية لقراءة النوعين معًا وبنهم شديد مع القراءة في كل الاتجاهات عندما بدأت أكتب عن السينما والأفلام.

لا أتذكّر بالضبط متى وجدتني مهتمًّا بأن أكتشف عن الفيلم ما هو أبعد من الحدوتة، ولكني كنت أجد الكثير من علامات الاستفهام بعد مشاهدة الأفلام التي تعجبني، حدث هذا عندما شاهدت فيلم «الأرض» في عرضه التلفزيوني الأول في السبعينيات، وحدث أيضًا عندما شعرت بالحيرة بعد رؤية مشهد شهير في فيلم «شيء من الخوف». كانت «شادية» تفتح هويس الماء لكي تروي أرض الفلاحين

وسط فرحتهم، حيّرني هذا المشهد كثيرًا إذ كنت أعيش في قلب الصعيد، ولا أرى أن مشهدًا مثل ذلك يمكن أن يحدث بالمعنى الواقعي، كنت محتارًا أيضًا في فهم مغزى شخصية «فؤادة» التي تتحرك مثل الآلة وفي مسارات محددة كأنه يتم توجيهها عن بعد، كانت أيضًا مرفوعة الرأس في كل المشاهد حتى في اللقطات التي تلعب دورها طفلة صغيرة. كان الحوار أيضًا غريبًا: يشبه لهجة الصعايدة ولكنه يقترب من شعر السيرة الهلالية.

كنت مبهورًا في طفولتي أيضًا بحركة الكاميرا واللعب بها في الأفلام وخصوصًا في أعمال المخرج «حسام الدين مصطفى»، في حين كان أبي يفضِّل الأسلوب البسيط الكلاسيكي في تحريك الكاميرا في أضيق الحدود في أفلام الأبيض والأسود. أذكر أننا كنا نشاهد معًا فيلم «الإخوة الأعداء» في عرضه التلفزيوني الأول، وكنت مندهشًا لأن الكاميرا لا تهدأ تقريبًا، وتأخذ زوايا عجيبة وغيرمألوفة، في أحد المشاهد مثلًا وضع «حسام» الكاميرا في زاوية منخفضة جدًّا أسفل سواقي الفيوم المشهورة فملأت الكادر تمامًا، في حين كان عمق الصورة تخترقه عربة حنطور فبدا لي كما لو أن الساقية تطحن العربة. في مشهد آخر كان اثنان من الممثلين يتعاركان على السلم في الطابق السادس مثلًا، فقطع «حسام» فجأة إلى لقطة للاثنين مأخوذة من «بير السلم» في الدور الأرضي، ولم يكتفِ بذلك ولكنه جعل الكاميرامان (وربما كان هو حسام شخصيًّا) يدور بالكاميرا المحمولة على اليد حول نفسه فدارت الصورة بكل محتوياتها (السلالم والدرابزين والممثلين). لم أستمتع باللقطات لأن أبي كان يتساءل دائمًا عن معنى هذا «اللعب بالكاميرا»، ثم يقول: «أنا أشعر بالدوار». بدت لي هذه الملاحظات موضوعًا لتساؤلات تحتاج إلى إجابات بعد أن راحت لحظة الانبهار بالحركة. أذكر أيضًا أنه في فيلم «الشيماء» كان هناك إسراف في استخدام عدسة الزووم على نحو متطرف لدرجة أن «حسام الدين مصطفى» كان ينتقل في أحد مشاهد «الشيطان» من اللقطة البعيدة إلى اللقطة القريبة المكبرة (رايح جاي) بصورة مربكة للغاية وفي خلال مدى زمني طويل نسبيًّا بمعيار لقطات الأفلام القصيرة. الحقيقة أن التساؤلات لم تكن حول مغزى حركة الكاميرا في لقطة أصابتني بالإبهار ولكن كانت أيضًا حول مفهوم الإخراج ذاته: هل الإخراج الجيد هو اللعب

بالكاميرا واستخدام الزوايا غير المألوفة، أم أنه شيء أبعد وأعمق وأهم من ذلك؟ من هو المخرج بالضبط؟ هل هو ذلك الرجل البدين الذي يرتدي شورتًا قصيرًا في أفلام الأبيض والأسود ويحمل اسم «عادل نيجاتيف»، يجلس بجانب الكاميرا مثل جوال القش ويصرخ بعد تصوير الاستعراض «كونتراتو.. كونتراتو»، أم أنه شخص آخر أكثر اتزانًا وإثارة للاهتمام؟

في تلك الفترة المبكرة أيضًا، عرض التلفزيون المصري منوعات استعراضية رائعة أمريكية وألمانية وإسبانية سواء بين الفقرات أو في برنامج شهير له فضل كبير على ثقافتنا البصرية هو «اخترنا لك». كان أبرز ما في هذه الاستعراضات الحريّة المطلقة التي تتحرك بها الكاميرا المحمولة وكأنها تشارك في الاستعراض بل لقد كانت في الحقيقة جزءًا منه، ولم يكن ذلك مألوفا في الأفلام الغنائية أو الاستعراضية المصرية، ولم أكن قد شاهدت بعد ما أضافه «حسين كمال» من حيوية إلى تصوير الأغاني والاستعراضات في فيلم «أبي فوق الشجرة». كانت تلك الاستعراضات اكتشافا رائعًا بالنسبة إليَّ لدرجة أنني أتذكر لقطات بعينها مثل تلك التي شاهدتها في أحد الاستعراضات الإسبانية. كانت الكاميرا المحمولة تتابع الراقصين حتى دخلوا وراء أسوار ساحة واسعة فاخترقت الكاميرا ما بين الأسياخ، ثم تراجعت فجأة لتركز على تمثال جميل في لقطة لا تزيد مدتها على عشر ثوانٍ، ولكم أن تتخيلوا حيوية المونتاج بالانتقال بين لقطات قصيرة سريعة لا تتوقف فيها حركة الكاميرا والراقصين مع جمال المكان وطبعًا الإبهار في تصميم الاستعراضات التي كنا نشاهدها في زمن تلفزيون الأبيض والأسود وإن كنت أظن أنها أصلًا ملوّنة.

أعمال كثيرة أعجبتني جدًّا في طفولتي وأثارت داخلي أسئلة لم يجب عنها إلا النقد، منها مثلًا الفيلم التلفزيوني الروائي القصير «المعطف» للمخرج الراحل «حسين كمال»، وقد فاز هذا الفيلم المأخوذ عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ بالجائزة الأولى في مهرجان التلفزيون الدولي الأول في الستينيات. كان فيلمًا عبقريًّا يعتمد على الحركة والتعبير بالوجه مع أقل عدد من الكلمات. وهناك الفيلم الروائي القصير «أغنية الموت» المأخوذ عن مسرحية قصيرة لتوفيق الحكيم ومن بطولة «فاتن حمامة» و«حمدي أحمد» و«عبد العزيز مخيون»، ومن إخراج الكبير «سعيد مرزوق»، وكان

أهم ما لفت نظري في الفيلم أن الكاميرا ثابتة في معظم المشاهد، ومع ذلك لم أشعر أبدًا بالملل، بل إن الصورة كانت جميلة، وأداء الممثلين مذهل. في لقطة واحدة فقط دارت الكاميرا برصانة مع «فاتن حمامة» وهي تتلقى خبرعودة ابنها لكي تطلب منه الأخذ بثأر والده، كان شريط الصوت أيضًا غريبًا ونسمع فيه ما يشبه أصوات حداء الإبل بالإضافة إلى أصوات الرياح. أعجبني أيضًا فيلم تلفزيوني قصير بعنوان «لوناباركْ» عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ، بطولة «أشرف عبد الغفور» وإخراج «يوسف مرزوق». كان الفيلم به أيضًا أقل عدد من الكلمات، وكانت أحداثه كلها في مدينة ملاهٍ؛ حيث نتابع شابًّا والفتاة التي يحبها وهما يتجولان بين كل الألعاب وينتهي الفيلم بوصولهما إلى «لعبة الموت». طبعًا، لم أفهم المغزى الفلسفي للفيلم، ولكني أتذكر جيدًا أنه كان ممتعًا للغاية خاصة أنه يدور في مدينة للملاهي.

تراكمت الأفلام التي أحببتها (عربية وأجنبية)، وتراكمت الأسئلة المعلّقة؛ بعضها ساذج وبسيط وبعضها أكثر عمقًا. كان الحل هو أن أقرأ في السينما، وأن أكتشف شيئًا اسمه النقد؛ يفسر لي لماذا يبدو هذا العمل عظيمًا، ولماذا يبدو ذاك الفيلم متواضعًا؟ كنت في حاجة إلى «شامبليون» لكي يقوم بفكّ رموز جدار ضخم اسمه «فن السينما وصناعة الأفلام»، وجاءت النجدة من نقاد الأفلام في سنوات السبعينيات، وبعد أن قرأت وعرفت اكتشفت أن النقد شيء أهم وأعمق وأخطر بكثير من أن يستهدف مذيعتين جميلتين، ويمنع ظهورهما في برنامج «النادي الدولي» مع «سمير صبري».

(٢)

هوامش على دفتر النقد..
ما بين الشهد والدموع

لا أستطيع إغفال دور التلفزيون في ترسيخ معنى كلمة «نقد» في عقل صبي صغير في مرحلة التكوين في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. كان هناك مثلًا برنامج بعنوان «جولة الفنون» تقدمه المذيعة «مديحة كمال» متخصصٌ في متابعة معارض الفن التشكيلي الجديدة، وكان يستضيف دائمًا أحد النقاد المتخصصين الكبار للشرح والتعليق، من طبقة «كمال جويلي» والراحل الكبير «بدر الدين أبو غازي». بالتأكيد لم أكن أستوعب التفاصيل، ولكني ارتبطتُ كثيرًا باللوحات والتماثيل والألوان، وكلها عناصر مهمة في فن قراءة الأفلام والصور. كان هناك أيضًا برنامج عن الموسيقى الكلاسيكية بعنوان «صوت الموسيقى» تقدمه السيدة «سمحة الخولي»، وبرنامج ثالث بعنوان «فن الباليه» يقدّم مختارات من الباليهات الشهيرة، وبرنامج رابع بعنوان «تياترو» عن المسرح من إعداد الراحل «جلال العشري» ومن تقديم «منى جبر»، أذكر أن البرنامج الأخير كان يستضيف ناقدًا ليتحدث عن مسرحية كل أسبوع مع تحليل عناصر العرض في وجود مخرجه أو أحد أبطاله. مرة أخرى، لا أزعم أنني كنت أستوعب كل ما يقال، ولكنك تستطيع أن تقول إن مفهوم ودور الناقد تبلور في ذهني إلى حد ما: إنه الشخص الذي يقوم بتحليل العمل الفني والحكم على مستواه؛ بناء على قواعد محددة لم أكن أعرف شيئًا عنها بعد.

لم تكن هذه البرامج متخصصة في تلك الفنون فقط، ولكنها كانت أيضًا في الفن الذي ارتبطت به: السينما. كان ذلك من خلال برنامجين هما الأشهر في مجال الثقافة

السينمائية: «نادي السينما» على القناة الأولى من تقديم «درية شرف الدين»، وبرنامج «أوسكار» على القناة الثانية من تقديم «سناء منصور»، وكان وراء البرنامجين إعدادًا واختيارًا أحد رواد الثقافة السينمائية وهو «يوسف شريف رزق الله» الذي ساهم أيضًا في إعداد وتقديم برنامج مهم آخر بعنوان «نجوم وأفلام» بالمشاركة مع الناقد الراحل «سامي السلاموني». هذه البرامج كانت تستضيف «نقادًا» يتحدثون عن الفيلم المعروض، أو تقدّم خلاصة رأي النقاد في الفيلم مع لفت الأنظار إلى عناصر تميزه الفني، وأسباب فوز الفيلم بجائزة في هذا العنصر أو ذاك. البرنامج الأخير مثلًا كان يختار مخرجًا ويناقش معه أعماله، ويتولى السؤال ناقد مثل «السلاموني» أو «يوسف شريف رزق الله»، وأحيانًا كان يتم تحليل بعض المشاهد لقطة لقطة. ياإلهي، كم كان رائعًا هذا البرنامج الذي كنت أنتظره لأكتشف السينما من خلال زوايا أكثر عمقًا. ما زلت أذكر حلقة «يوسف شاهين» التي ظهرت فيها الرائعة الراحلة «ماري كويني»، والمدهش العظيم «محمود المليجي» الذي قدّم مع «شاهين» ـ وبدون إعداد ـ مجموعة من مشاهد الأداء المذهلة والمتنوعة بجملة الحوار نفسها. ما زلت أذكر أن «السلاموني» اصطحب «شاهين» لتصوير إحدى محاضراته في معهد السينما. ما زلت أتذكر أيضًا أن الناقد الراحل كان هو ضيف برنامج «نادي السينما» عند عرض التحفة السينمائية «كل هذا الجاز» للمخرج «بوب فوس»، ولا أنسى أن «السلاموني» أيّد حذف التلفزيون لبعض المشاهد التي لا تصلح للعرض المنزلي، وهو أمر لم أستوعبه إلا بعد أن شاهدت الفيلم كاملًا فيما بعد. لا أنسى كذلك ضيوفًا مميزين جدًّا للبرنامج، كانوا يقومون بتشريح الأفلام وعناصرها عنصرًا عنصرًا مثل الدكتور «سمير سيف». أذكر أنني سمعت مصطلح «المدرسة الوحشية» لأول مرة في حياتي من «سمير سيف» وهو يحلل أحد أفلام «روبرت ألدريتش» في برنامج «نادي السينما». تقريبًا كل نقاد السينما في السبعينيات والثمانينيات تعرفت عليهم من خلال هذه البرامج التي كانت تقدم ما يقترب من «الدراسات النقدية المصورة». لا أنسى أيضًا برنامجًا أحدث زمنيًّا كان يحمل اسم «وقائع مصرية» ويتناول شخصيات فنية استثنائية مثل الراحل «علي إسماعيل» المؤلف والموزع الموسيقي الفذ، و«عبد العزيز فهمي» مدير التصوير المصري العالمي ومصور فيلم «المومياء»، و«شادي عبد السلام»

المخرج ومهندس الديكور ومصمم الأزياء العظيم. كان برنامجًا تقف خلفه عين ناقدة مثقفة، ليست هناك أسئلة على غرار: «وأين ترعرعت سيدتي؟»، ولكنها أسئلة عن الدراما والصورة وحركة الكاميرا والإضاءة وفن الممثل مع الشرح على المشاهد بالإعادة والتكرار وكأننا أمام «كورس في التذوق السينمائي». كانت برامج صُنعت بحب وعشق وهواية حقيقية، ولا أعتقد أبدًا أنني استفدتُ من عشرات الكتب عن فن السينما التي قرأتها فيما بعد مثلما استفدت من متابعة هذه البرامج الرائعة التي يستحق أصحابها أعظم تكريم؛ لأنهم نقلوا معاهد السينما ونواديها إلى المنازل قبل عصر الفيديو والكمبيوتر.

أصبحت أحلامي تدور حول السينما والأفلام برغم أنني لم أكن دخلت وقتها سوى عدد محدود من دور العرض، ولكني لم أكن أعرف بالضبط ماذا أريد من السينما. في البداية قمتُ بتجربة غريبة وهي الكتابة. كنت مفتونًا في تلك الأيام بالحلقات التلفزيونية «هيتشكوك يقدّم..» بلحنها المميز، وكنتُ مُعجبًا بالطريقة التي يختم بها المخرج الكبير الحلقة، وعبارة «good night» التي كان يرددها باللكنة الإنجليزية الرصينة. شاهدتُ يومًا إحدى الحلقات، أعجبتني، فكتبتُ قصة الحلقة وأعطيتها عنوانًا هو «مأساة هاري هولمان». لم أكن أعرف أنني قمت بتحويل سيناريو مصوّر إلى قصة سينمائية.

في مرحلة تالية، أحببت أن أكون مخرجًا. بهرتني هيئة المخرج والعالم الرائع المسمى الإستديو الذي يتحكم فيه. الصورة الأكثر رسوخًا وحميمية عن هذا العالم كانت في فيلم «إسماعيل ياسين في الطيران» حيث المخرج (يوسف شاهين) يدير تصوير أحد مشاهد الحركة التي ينفذها الدوبلير البائس (إسماعيل ياسين). أعجبتني جدًّا الآلة العملاقة التي ترفع الكاميرا إلى أعلى (عرفتُ فيما بعد أن اسمها الكرين). قمتُ بتحويل شماعة للمناشف إلى ما يشبه العربة التي تحمل الكاميرا (الدوللي). أعجبني أن المخرج الذي يجلس على مقعد يحمل اسمه هو إمبراطور المكان. كانت هناك أيضًا شخصية لمخرج سينمائي يقوم بدوره «محمد سلطان» في فيلم أحببته كثيرًا في طفولتي هو «عائلة زيزي»، ولا زلت أذكر أنه أخرج رقصة للراقصة «سهير زكي». كانت الأحلام هائمة بين الكتابة والإخراج، ولم يعد كافيًا

أن أكتفي بالثقافة البصرية السمعية بمتابعة الأفلام والبرامج، ولكن كان لا بد من القراءة المنظّمة. لحسن الحظ أنني بدأت بقراءة كتابين فتحا شهيتي للقراءة بنهم وبلا حدود. الكتاب الأول من تأليف الناقد الراحل «سعد الدين توفيق» وعنوانه «صلاح أبو سيف.. فنان الشعب»، وموضوعه استعراض تاريخي ونقدي لأفلام المخرج الكبير، والكتاب الآخر من تأليف الناقد «هاشم النحاس» وعنوانه «يوميات فيلم»، وهو متابعة لخطوات تصوير وإنتاج فيلم «القاهرة ٣٠» بكل العمليات الفنية من الإستديو إلى غرفة المونتاج، كما كان هناك ملحق إضافي عن صدى الفيلم في عيون النقاد (نقاد سينمائيين ونقاد للأدب أيضًا، بل بعض الكتّاب والأدباء مثل الراحل يوسف إدريس والراحل مصطفى محمود). كان الدرس الأول الذي تعلمته من الكتابين أن صناعة الأفلام عملية شاقة جدًّا، وأن هناك ثلاثة مصانع كبرى يخرج منها الفيلم: ورق السيناريو، والإستديو أو مكان التصوير عمومًا، وحجرة المونتاج.

من تلك اللحظة بدأت في القراءة ليس فيما يتعلق بتفاصيل العملية السينمائية، ولكن في كل مجالات الثقافة وخاصة الفنون المختلفة (موسيقى - مسرح - فن تشكيلي). ومع الانفتاح على المراكز الثقافية في القاهرة أصبحتُ مطالبًا بالقراءة في كل المجالات تقريبًا، وبسبب الأفلام عدت إلى الأدب وعلم النفس والسياسة وعلم الاجتماع والفلسفة والتاريخ والجغرافيا. بدا الأمر كما لو أن باب السينما ومشاهدة الأفلام هما باب الحياة نفسها. تدريجيًّا اختلفت نظرتي إلى الأفلام بعد أن عرفت معنى «الفيلم الفني» الذي يقدّم ما هو أبعد من التسلية، ومع تنوع المشاهدة والانفتاح على نوعيات مختلفة من الأساليب والمدارس السينمائية أصبحتِ الحاجة أساسية للتحليل الدقيق للأفلام، وهنا بدأت القراءة المنظّمة لكل كتابات نقاد السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات بلا استثناء. اشتريت الكتب، واقتنيت أعداد ومجلدات نشرة نادي سينما القاهرة من سور الأزبكية العظيم، وقد وجدت بها دراسات رصينة ومعتبرة لأفلام شاهدتها وأخرى لم أشاهدها فقررت أن أبحث عنها. تراكمت الأفلام والقراءات فأصبح هناك رصيد من المقارنات. نمت «ذائقة ما» في المشاهدة وفي إبداء الرأي حول الأفلام. لم أكن أترك فيلما دون «دردشة» مع الأصدقاء حول عناصره وتحليلها. عرفتُ الندوات المتخصصة التي تُناقَش

فيها أفلام الكبار من مبدعي الفن السابع. لم أكن قد حددت حتى تلك اللحظة أنني سأكتب في السينما. كانت كل الملاحظات التي أسجّلها لنفسي في نوتة صغيرة أو في أجندة كبيرة. كنت أريد أن أعرف لماذا يبدو هذا الفيلم رديئًا حتى لا أصنع مثله لو أتيحت لي مستقبلًا فرصة صناعة الأفلام. كانت أمامي دائما نصيحة الراحل «محمد كريم» لتلاميذه بأن يستفيدوا أولًا من الأفلام الرديئة فلا يصنعوا مثلها، وبسبب تلك النصيحة لم أكن أغضب أبدًا إذا وقعت على فيلم رديء.

عندما طُلبت مني الكتابة الاحترافية عن الأفلام كنت جاهزًا بصورة أدهشتني، فقد كنت متابعًا لكل الأفلام، ومتابعًا لمهرجان القاهرة وأفلامه، وكنت أكتب نقاطًا حول الفيلم الذي أشاهده، ثم أستكمل الحديث عنه على المقهى مع الأصدقاء. عندما كتبتُ المقال الأول المطلوب لفيلم اسمه «الرقص مع الشيطان» بطولة «نور الشريف» وإخراج «علاء محجوب»، بدا لي كما لو أنني أقوم بتفريغ شريط رأيي الشفهي في الفيلم حتى ببعض مفرداته العامية. لظروف ما لم ينشر المقال لتكون بداية النشر مع فيلم أكثر أهمية هو «أرض الأحلام» إخراج «داود عبد السيد»، والذي ظلّ حتى هذه اللحظة الفيلم الأخير لـ«فاتن حمامة»، وأذكر أنني ذهبت إلى سينما «طيبة» بمدينة نصر في أطراف القاهرة؛ لأن الفيلم رُفع بسرعة من دور عرض وسط البلد.

تعلّمت من كتابات كل النقاد الذين قرأت لهم ومن كل الأجيال. حتى أولئك الذين لم يعجبني أسلوبهم أو منهجهم أو آراؤهم، استفدت منهم بألا أكتب مثلهم. بعد فترة من الثقافة البصرية عن طريق مشاهدة الأفلام من كل الأنواع وبكل اللغات ومن مختلف المدارس والمستويات، ومن القراءة لكل الاتجاهات وبكل الأساليب، أصبح في ذهني سؤالان لا بد أن يجيب عنهما ناقد الأفلام هما: ماذا يقول العمل؟ وكيف يقول؟ وعليه دائما أن يقول «حيثيات» هذا الرأي. هناك دائما قواعد، ولكنها ليست كل شيء. كان «محمد عبد الوهاب» الموسيقار العظيم يقول: «لا شيء يعلو فوق الجمال». لو كانت المسألة مجرد قواعد صماء نطبقها دون وعي لما كان للتجارب المختلفة لكبار المخرجين أيّ قيمة فنية، بينما هذه التجارب تحديدًا هي التي ساهمت في تطور فن السينما واختلاف النظرة إلى تأثيره. هناك عنصر مهم

جدًّا اسمه «الذائقة الجمالية»، ولكن هذه الذائقة لا تعني ألا تعرف القواعد، كما أنها ثمرة مجهود شاق جدًّا سواء في المشاهدة أو في القراءة عن السينما وعن كل شيء تقريبًا. كلما كان العمل أكثر جمالًا احتجنا مجهودًا أكبر في تذوقه وفي نقل تفصيلات هذا الجمال إلى القارئ. قرأت يوما أن «عبد الوهاب» لم يستطع أن يسيطر على قدميه عندما استمع لأول مرة إلى لحن «سيد درويش» البديع «أنا المصري كريم العنصرين»، لم يستطع أن يتحمل سطوة الجمال الذي استمع إليه، ولم يستطع أيضًا أن يفسِّره فأخذ يعدو بلا توقف وسط دهشة المارة.

الناقد لديه مشكلة: عليه أن يستمتع بحسبانه متفرجًا، ولكن عليه أيضًا أن يكون في مستوى هذا الجمال الساحر، عليه أن يستوعبه، ثم يبذل مجهودًا موازيًا لمجهود المبدع لكي يكتب مقالا جميلًا عن فيلم عظيم. الحقيقة أن متعة النقد، والشهد القليل الذي يوفره، وإحدى مباهجه القليلة هي أنه برغم مسئولية أن تكون على مستوى الجمال، فإنك تستمتع مرتين: مرة بمشاهدة الفيلم الرائع، ومرة بالكتابة عنه بعد أن تشاهده من جديد على شاشة الذهن. الفيلم الجميل مثل المرأة الجميلة «تزيدك حُسنًا كلما زدتها نظرًا». ولكن على الناقد أن يتحمل «الكثير من الأعراض الجانبية» لمهنته، لا بل بعض الدموع أيضًا؛ لأن الروائع في كل فن قليلة ومعدودة، والنسبة العظمى للأفلام عادية ورديئة. هنا تتحول المباهج إلى معاناة حقيقية، وتتحول متعة المشاهدة والكتابة إلى عذاب مزدوج: مرة بمشاهدة فيلم رديء، ومرة باستعادة خبرة مؤلمة بالكتابة عنه. كتبتُ أكثر من مرة أن أمتع شيء أن تكتب عن فيلم رائع أعجبك لدرجة أن القلم ينطلق فرحًا على الورق، وأصعب شيء أن تكتب عن فيلم رديء لأنك ستكون مضطرًّا ساعتها أن تسرد كتاب السينما من صفحته الأولى، ثم تناقش بديهيات معروفة، بالإضافة إلى استعراض «حماقات» شاهدتها وتريد أن تنساها. كررتُ في كثير من مقالاتي أن الفيلم العظيم فرصة رائعة لكي تكتب مقالًا نقديًّا عظيمًا، أما الفيلم الرديء فأقصى ما يسمح به أن تكتب مقالا ساخرًا جيدًا جزاءً وفاقًا لسخرية صنّاع الفيلم من الجمهور وعدم إتقان صنعتهم أو مهنتهم. الفيلم الرديء مأزق للمتفرج مثلما هو مأزق للناقد المطلوب منه أن يكتب مقالًا مقروءًا عن فيلم لا يوجد فيه ما يستحق لا القراءة ولا الكتابة، ومع ذلك لا بد أن تكتب لأنك (بوصفك

ناقدًا) لا تشاهد الأفلام لحسابك الشخصي أو لمتعتك الذاتية، ولكنك تشاهد الأفلام لحساب القارئ. يقول «طه حسين» العظيم: «إن الناقد هو مستشار القارئ». نحن والمبدعون نقدم أعمالنا إلى القارئ، وبالتالي ليس صحيحًا ما هو شائع بأن الناقد يكتب لكي يستفيد النجوم من نصائحهم، بل إن المؤرخ والناقد الفرنسي «جورج سادول» ينصح الناقد بألا تكون له علاقة أصلًا بالمبدع، ويطلب منه حرفيًّا أن يسكن في مدينة أخرى بعيدة التماسًا لحرية الرأي والكتابة.

لا يتعامل القارئ إلا مع ثمرة النقد وهو المقال المكتوب دون أن يتعرف على كيفية الوصول إلى هذه الثمرة، فإذا كان المقال النقدي يتضمن حُكمًا مبنيًّا على «قواعد وحيثيات» لمستوى فيلم معين، فإن هذا الحكم هو المرحلة الرابعة والأخيرة في عملية قراءة الأفلام. لدينا قبل الحكم ثلاثة عناصر مركّبة ومتداخلة لا بد أن يتناولها المقال النقدي: العنصر الأول هو عرض العمل الفني. لا يعني ذلك إطلاقًا أن تحكي قصة الفيلم وكأنك تسرد أدق تفصيلاته، ولكنه يعني أن تعرض الفيلم من خلال وجهة نظرك، ومن خلال زاوية الرؤية التي اخترتها للحديث. يعني مثلًا: لو كنت تتحدث عن فيلم «شخصيات» فلا محل هنا لسرد حدوتة لا وجود لها أصلًا. المهم في هذه الحالة أن تحلِّل الشخصيات ومدى ارتباطها بمغزى الفيلم أو معناه. عرض الفيلم يحتاج إلى التكثيف والاختزال؛ لأنك تخاطب به قارئًا من اثنين: إما أن يكون قد شاهد الفيلم فلا حاجة به إذن لأن تكرر له ما رآه وإما أن يكون لم يشاهد الفيلم بعد، وبالتالي قد تسرف في التفاصيل فتحرقه عليه فيما أنت تود أن تدعوه لمشاهدة الفيلم. لا حلّ سوى أن تعرض الفيلم بشكل مكثف من خلال زاوية الرؤية التي اخترتها لمقالك. أي أنك تعيد بناء الفيلم في ضوء المقال ورؤيته، وليس العكس أبدًا.

أما العنصر الثاني للمقال النقدي فهو التحليل والفك والتركيب. الناقد يقوم تقريبًا بعكس ما يقوم به المبدع، فإذا كان صنّاع الفيلم يقومون بالبناء ومزج العناصر، فإن الناقد يقوم بتحليل العمل إلى عناصره التي تكوَّن منها بهدف اكتشاف الطريقة التي تعمل بها هذه العناصر بتكامل وانسجام (في الأفلام الجيدة)، أوالطريقة التي «لا تعمل» بها هذه العناصر (في الأفلام الرديئة). الفيلم مثل الآلة العملاقة المكوّنة

من تروس كثيرة لو اختل منها أحد التروس لما دارت الآلة. دور الناقد (والتشبيه بالطبع لتبسيط الفكرة) هو الكشف عن دور كل ترس في العمل، واكتشاف مواطن الخلل عندما يضطرب عمل هذه الآلة. أردت من هذا التشبيه أن أنقل لك مدى صعوبة التفكيك، وخصوصا في تلك الأفلام الخادعة التي تجد فيها إتقانًا في التنفيذ ولكنك تكتشف (لو تأملت قليلًا) أن بناء الفيلم وعناصره الداخلية بهما الكثير من الاضطراب.

أذكر أنني حضرتُ في أحد الأعياد حفلة العاشرة والنصف صباحًا لفيلم «الوعد» الذي كتبه «وحيد حامد» وأخرجه «محمد ياسين». كان الفيلم شديد الإبهار في تنفيذه (أداء الممثلين، أماكن التصوير، الموسيقى، الصورة، مشاهد بأكملها مكتوبة بشكل جيد). برغم ذلك أحسست اعتمادا على الذائقة الناتجة عن مشاهدة الكثير من الأفلام، أن هناك حلقة مفقودة وكأن مؤشرًا داخليًّا يتحرك بقوة ويقول لي: «هناك شيء خطأ.. هذه عمارة شاهقة جميلة بها خلل في الأساس». شعرت بحيرة كبيرة، ولم يكن هناك حل سوى أن أشاهد الحفلة التالية في قاعة العرض نفسها. عدتُ إلى المقعد نفسه في حفلة الواحدة والنصف. إذا كانت المشاهدة الأولى قد ركّزتْ على عناصر التنفيذ المبهرة، فقد قررتُ التركيز هذه المرة على علاقات الشخصيات ومسار الدراما؛ لأكتشف الخلل الخطير في سيناريو «الوعد» وهو أنه عبارة عن أربعة أفلام شبه منفصلة، وبرغم أن كل فيلم متقن التنفيذ فإنه لا توجد وحدة تربط هذه الأجزاء. أي أن الآلة تبدومن بعيد وكأنها تعمل بشكل متسق، بينما إذا اقتربت فستكتشف أن كل جزء منها يعمل جيدًا ولكن بشكل مستقل. لم يكن ممكنًا الوصول إلى هذه النتيجة لولا عنصر التحليل الدقيق لأهم عناصر الفيلم وهو السيناريو، ولو لم أصل إلى هذه النتيجة لشاهدت «الوعد» للمرة الثالثة أو الرابعة حتى أكتشف المشكلة بشكل أطمئن إليه.

يبقى العنصر الثالث وهو عصب أي نقد ناضج. أتحدث هنا عن «المقارنة» التي تضع الفيلم في سياق الأفلام المشابهة لنوعه، أو في إطار مسيرة مبدعيه. لولا المقارنة ما استطعنا أن نحدد بدقة مستوى الفيلم أو درجة الجهد المبذول فيه. أنت مثلًا يمكن أن تقبل فيلمًا مثل «الطاووس» كعمل أول من مخرج مجتهد يكتشف أفلام التشويق

ويريد أن يساهم فيها، ولكن الفيلم نفسه يتحول إلى عمل متواضع من الدرجة الثالثة إذا كان من إخراج «كمال الشيخ» رائد التشويق؛ لأن «مقارنة» أي فيلم من أفلامه الأولى (الأبيض والأسود) بفيلم «الطاووس» تجعل منه عملًا رديئًا. الحقيقة أن «الذائقة النقدية» نفسها ليست في الحقيقة إلا وليدة المقارنة بتراكم المشاهدة. لو افترضنا جدلًا أن شخصًا شاهد فيلمًا ولم يشاهد غيره على الإطلاق. في هذه الحالة فإن فن السينما كله لن يكون سوى هذا الفيلم. كلنا مررنا بهذه المرحلة في طفولتنا لدرجة أننا كنا نعتقد أنه لا يوجد ممثلون في الكون إلا هؤلاء الذين شاهدناهم في هذا الفيلم الأول، ولكن مع مشاهدة أفلام جديدة تنشأ لدينا «القدرة على المقارنة» وتولد معها القدرة على إصدار الأحكام، فنقول مثلًا إن «أحمد السقا» أكثر إقناعا في «أفلام الأكشن» من «فريد شوقي». من هنا تأتي أهمية أن يشاهد الناقد أعدادًا كبيرة من الأفلام؛ لأن ذلك سيزيد قدرته على المقارنة والحكم الأقرب إلى الموضوعية.

حصاد هذا المزيج من العناصر الثلاثة ينتهي بنا إلى الحكم على مستوى الفيلم، والحكم مرتبط بهذه الحيثيات المتوافرة. قد تشاهد مثلًا فيلمًا تنبهر به وتحلّله وتقارنه بغيره من الأفلام التي شاهدتها. تمر سنوات وتكتشف أن هذا الفيلم منقول بالمشهد والحرف والتقطيع من فيلم أجنبي. في هذه الحالة سيتغير الحكم مع ظهور حيثيات جديدة. هذا ما أقصده من أن الحكم مرتبط باجتهاد الناقد في «لحظة كتابة النقد»، وليس حكمًا أبديًّا سرمديًّا. هناك بعد ذلك النقطة الأخيرة وهي الكتابة التي ترتبط بزاوية الرؤية التي يدور حولها المقال. مع الخبرة سيكون من السهل أن تكتب لو وصلت إلى زاوية الرؤية أو مفتاح الفيلم (مثال: كتبتُ مرة مقالًا عن فيلم «الناصر صلاح الدين» باعتباره فيلمًا سياسيًّا صريحًا على الرغم من أنه يُقرأ كثيرا على أنه فيلم تاريخي أو ديني.. كانت كل حيثيات وشواهد وتحليل عناصر الفيلم تدور حول هذا المفتاح ولا تتجاوزه، أو تستطرد بعيدًا عنه).

لا بد أن أذكر لك أيضًا أنني خُضْتُ تجربة شديدة الصعوبة بكتابة مقالين أسبوعيًّا عن الفيلم نفسه: أحدهما مقال طويل في جريدة يومية، والآخر مقال أقرب إلى العمود المكثف في مجلة أسبوعية. لم تكن الصعوبة في المساحة ولا في محاولة الإضافة والاختلاف ولكن أيضًا في تغيير الأسلوب وزاوية التناول بل الخاتمة مع

المحافظة على جوهر الرأي، وكانت الصعوبة الكبرى في المقال الصغير وليست في المقال الكبير. خُضْتُ أيضًا تجربة الكتابة لمطبوعة سينمائية متخصصة هي «السينما الجديدة» الصادرة عن جمعية نقاد السينما المصريين. في هذه الحالة لم أكن مضطرًا لشرح المصطلحات السينمائية أو الفنية، ولكني حاولت دومًا أن أكون في كل ما أكتب سهلًا واضحًا لا أتردد في تكرار الشرح والتفسير كصديق يجلس مع المتفرج بعد مشاهدة الفيلم. لا أترك حكمًا دون أن أدلل عليه بالأمثلة والشواهد من الفيلم وليس من خارجه. لا أتردد أبدًا في استخدام لفظ عامي أراه أكثر وصولا للقارئ من لفظ فصيح مهجور، في الأفلام الرديئة تنطلق حاسة السخرية إلى مداها الأقصى. لقد آمنتُ دومًا أن أسوأ نقد هو الذي لا يفسر الفيلم، ولكنه يجعله أكثر غموضًا.

في كل الأحوال، لا بد من العناية بكل عناصر المقال كالعنوان وبناء الفقرات بحيث تتناول كل فقرة فكرة محددة، مع ضبط بناء المقال بأكمله بدون استطراد أو إيجاز مخلّ. لا أكتب أبدًا في أثناء مشاهدة الفيلم في دار العرض، ولكني أنتهز فرصة الاستراحة لتسجيل بعض العناصر التي تشكل فيما بعد حوالي ٨٠٪ من جسد المقال. بدون مفتاح المقال أو هذه العناصر لا يمكن أبدًا أن أكتب أي مقال، أما المفتاح نفسه فيمكن أن أصل إليه بعد المشاهدة أو أثناءها، بل قد يقفز إلى الذهن أحيانًا عنوان المقال ومفتاحه معا، وقد أكتب العنوان بعد أن أفرغ تماما من الكتابة. ولكني أكتب في كل الحالات بحرية شديدة وكأنني أقوم بتعويض التوتر الناشئ في الفترة من انتهاء المشاهدة إلى الكتابة، وفي كل الحالات لا أخجل من الحماسة للفيلم الجيد، ولا أشعر بالذنب من الهجوم العنيف الساخر على الفيلم الرديء.

أما الأفلام التي أنحاز لها وأشجعها فهي إما أفلام فنية تقدِّم تجارب مختلفة «ناضجة» و«أصيلة».. وإما الأفلام التجارية جيدة الصنع التي تدور في فلك النوع ولكن بدرجة عالية من الإتقان، وقد كررتُ في أكثر من مقال أننا أحببنا السينما من خلال هذه النوعية التجارية المتقنة، ولولاها ما انتقلنا إلى درجة تذوق الأفلام الفنية. لو شاهدت فيلم «جنجر وفريد» لفيلليني أو «اليوم السادس» ليوسف شاهين لعلمت أن اثنين من مبدعي الأفلام الفنية في العالم وفي مصر لم يرتبطا بالسينما إلا من خلال النماذج المتقنة من أفلام الأنواع. تقريبًا لم أجد مشاهدًا يبدأ تذوق السينما بالأفلام

الفنية، وإنما لا بد أن يحب السينما ويرتبط بها من خلال أعمال أكثر بساطة وأقل تعقيدا في البناء. أظن أيضًا أن متفرج الفيلم التجاري جيد الصنع هو مشاهد افتراضي قادم للفيلم الفني بحثًا عن المزيد من المتعة والاكتشاف.

كتبتُ مقالات كثيرة عن أفلام مصرية وعربية وأجنبية بعضها أقرب إلى الدراسة. لا أعرف فيمَ أصبت وفيمَ أخطأت، ولكني اجتهدت ما وسعني الاجتهاد، ولم أفقد أبدًا متعة ولا بهجة دخول السينما لمشاهدة الأفلام، لدرجة أنني لا أستطيع الكتابة حتى اليوم عن أي فيلم من خلال مشاهدته عبر شاشة كمبيوتر مثلًا. حاولتُ دائمًا أن أجعل الناس تحب السينما. لم أشعر أبدًا أن السينما مدينة لي بل أنا المدين لها؛ لأنها فتحت أمامي بوابة الحياة كلها. لم أنسَ أبدًا أنني ذلك الطفل الصغير الذي دخل إلى عالم الشاشة البيضاء، والذي ظل يحكي لزملائه عن السعادة التي شعر بها، ويحرِّضهم على أن يخوضوا مثله تجربة المشاهدة والاستمتاع.

تغيرتِ المواقع واتسعتِ التجربة وزادتِ الخبرات، ولكن شيئًا واحدًا لم يتغير أبدًا وهو صوت «ندّاهة الأفلام» التي تطاردني في أي وقت، فأترك كل شيء لكي أعود من جديد إلى قاعة مظلمة تقودني إلى داخل عالمي الساحر وبيتي الجميل الذي لا أرتضي عنه بديلًا على الرغم من دورات الشهد والدموع:

الشاشة البيضاء.

قواعد النقد العشرون

لا تمثل هذه القواعد أو الدروس أكثر من أفكار للحوار، ودروس تعلمتها بعد عشرين عاما من ممارسة النقد التطبيقي في الأدب والسينما، طالما حلمت أن يقدم كل ناقد خلاصة خبرته، يعرضها للمناقشة، ويحاول أن يُلقي ضوءًا، وإن كان خافتًا، في طريق من أراد أن يتذوق أو ينقد، وما حصادي إلا نَزْر يسيرٌ ومختصرٌ أوجزه في عدة نقاط، ولو حقق بعض فائدة أو مراجعة أو تحريكًا لمياه ساكنة، لكنت حقًا من السعداء في زمن عزّت فيه السعادة.

(١) النقد ليس مجرد مهنة، ولكنه منهج شامل للتفكير يتيح لك القدرة على التحليل والفرز والتفكيك والمقارنة والحكم، النقد نظارة ثمينة ترى بها الأشياء أوضح وأعمق، النقد موقف إنساني وعام من الحياة وليس فقط من الأعمال الفنية والأدبية.

(٢) القواعد ليست سوى وسائل مساعدة للوصول إلى جوهر المعاني، القواعد علامات وليست غايات؛ لا تطبق القواعد تطبيقا أعمى أبدًا، تذوّق العمل ككل أولا ثم ابحث بعد ذلك عن المقادير التي صنعت هذا المذاق الرائع.

(٣) بقدر ما تتسع معارفك، ستزيد قدرتك على التذوق، النقد حصاد جهد شاق، ومعرفة ضخمة لا نستخدم منها في الكتابة إلا النَّزر اليسير.

(٤) القيمة والعمق تحددهما حيثيات الحكم على العمل وليس الحكم نفسه، أيّ إنسان يستطيع أن يقول رأيه أو حكمه على ما يشاهده، ولكن الناقد فقط هو الذي يستطيع أن يقدم حيثيات متماسكة للتدليل على صواب هذا الحكم.

(٥) يجب ضبط العبارات والمصطلحات؛ لا تترك مصطلحا دون أن تحدد معناه، ولا تستخدم العبارات الفضفاضة التي لا تقول شيئًا.

(٦) الناقد لا يشاهد الأعمال الفنية، ولا يقرأ الأعمال الأدبية من أجل مزاجه الخاص، ولكنه يفعل ذلك لكي يكون مستشارا للقارئ بشأنها. دورك في مواجهة الرديء والقبيح لايقل أهمية عن دورك في الإشادة بالجمال، وأنت مسئول فقط أمام القارئ، وليس أمام المبدع ولا الفنان.

(٧) الكتابة النقدية المتكاملة يجب أن تتضمن أربع عمليات أساسية متداخلة ومعقدة: العرض، وتحليل العناصر وتفكيكها، والمقارنة، والحكم.

(٨) النقد في نماذجه الرفيعة هو حوار مع النص أو العمل الفني، وحوار في الوقت نفسه مع القارئ.. الناقد المبدع هو الذي يصنع نصًا موازيًا لما يكتب عنه، يجيب عن الأسئلة، ويصنع أسئلة أخرى تفتح أمام القارئ آفاق الرؤية المختلفة، يمنحك مفتاحًا ذهبيًا لكي ترى النص أو العمل الفني من زاوية جديدة ومبتكرة، كأنه يقول لمن يقرأ بالضبط: «خُذ عيني وانظر بها».

(٩) أي مقال ملغز أو أصعب من النص أو من العمل لاعلاقة له بمفهوم النقد الذي يعني في جوهره الإضاءة على جوانب العمل وليس الغموض، التفكيك وليس التعقيد. أي ناقد لا تفهم نقده إما أنه لا يعرف صنعته، وإما أنه لا يفهم دورها ومغزاها، وإما أنه يريد أن يوهمك بمعرفة زائفة.

(١٠) الحكم على النصوص والأعمال الفنية ليس أبديًا ولا سرمديًا، ولكنه ابن لحظته وحيثياته وأسبابه. قد يتغير الحكم إذا طرأ متغيّر مستقبلي يفتح آفاقا وزوايا مختلفة، ليست هناك نقطة في آخر سطر الفن، ولا في آخر سطر الأدب؛ وبالتالي ليست هناك نقطة في آخر سطر النقد.

(١١) الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تلهم بكتابة نقدية عظيمة، والأعمال الرديئة أقصى ما تسمح به للناقد أن يكتب مقالا ساخرًا جيدًا.

(١٢) لا تنسَ أبدًا أنك عاشق للأدب والفن قبل أن تكون ناقدًا، ولا تنسَ أبدًا أنك قارئ قبل أن تكون كاتبا.

(١٣) أنت تقوم بعكس ما يقوم به المبدع بالضبط؛ هو يخفي صنعته، وأنت تكشف أسرارها، هو يقوم بالتركيب والبناء، وأنت تقوم بالتفكيك والتحليل، هو يجتهد في ألا يقول، وأنت تنقِّب حتى عن تلك الأشياء القابعة ما بين السطور.

(١٤) إياك أن تكتب بمنطق الوصاية على القارئ أو المشاهد، قل حكمك وحيثياتك بهدوء. حريتك في أن تنقد تقابلها حرية القارئ في أن يرفض ما كتبت. أثبتْ للقارئ أنك مرشد سياحي مميز لمعبد مجهول الأسرار، قدم براهينك ومعلوماتك وأفكارك ولا توجّه أو تُملي أو تُسفّه أو تتعالى على من تكتب لهم.

(١٥) أعظم نجاح يحققه أي ناقد ليس بأن يردد القراء أحكامه وحيثياته عن الأعمال الفنية والأدبية، ولكن بأن تنمو لديهم ذائقة نقدية بالتراكم، فيكتشفوا بأنفسهم مجالي الحسن والإبداع في الأعمال التي يشاهدونها. أعظم ما يحققه النقد هو إشاعة منهج جمالي يتيح للناس أن تتذوق بنفسها مستويات أعلى وأعمق للأعمال الفنية والأدبية.

(١٦) لا يوجد أمتع عند الناقد الحقيقي من مشاهدة فيلم عظيم، ولا يوجد ما هو أكثر إيلاما من مشاهدة عمل رديء، أسهل شيء أن تكتب عن عمل استمتعت به، وأصعب شيء أن تكتب عن عمل عانيت في مشاهدته خبرة مؤلمة.

(١٧) من الممكن أن تختلف أساليب الكتابة، أو القدرة على الوصول إلى القارئ، ولكن أي نقد أدبي أو فني عليه أن يناقش سؤالين أساسيين: ماذا يقول العمل

الأدبي والفني؟ وكيف يقول؟ لا يعتبر نقدًا أي مقال لايحلل شكل العمل ومضمونه معا. إنهما سؤالا الفنان وسؤالا الناقد في الوقت نفسه.

(١٨) إذا توقف الناقد عن مشاهدة الأفلام أو عن القراءة تجمّد في مكانه. كل مشاهدة أو قراءة في السينما أو في أي مجال من المعرفة تزيد الناقد خبرة ونضجا وعمقا في الكتابة عن الأعمال الفنية أو الأدبية. الناقد الحقيقي لا يتوقف عن المتابعة أو التعلم.

(١٩) الموضوعية لا تعني ألا يكون لك انحياز، ولكنها تعني أن تنصف من وما يستحق الإنصاف حتى لو كان ضد انحيازاتك الخاصة. قد تكره بوصفك مشاهدًا نوعية معينة من الأفلام، ولكن عليك أن تعطي صناعها حقهم إذا كتبت عنهم.

(٢٠) قال لي أبي: «اقرأ بتركيز كأن الكتاب صدر من أجلك وحدك.. واكتب باهتمام كأن ما تكتبه سيقرؤه العالم كله»، يمكنني أن أستعير وصيته أيضًا عن الأفلام: «على كل ناقد أن يشاهد الفيلم بتركيز كأنه صنع خصيصًا من أجله مهما كان مستواه.. وعليه أن يكتب عنه باهتمام كأن ما سيكتبه سيقرؤه العالم كله».. هذا ما تعنيه أمانة المشاهدة، وأمانة الكلمة والكتابة.

أفلام عربية

«المسافر»

المعلّق بين السماء والأرض

يطرح فيلم «المسافر» (٢٠١٠) الذي عُرض أخيرًا بعد عامين من إنتاجه في عدد محدود من الصالات المصرية عدّة قضايا مهمة تستحق الإشارة والتسجيل قبل أن نتطرق إلى الفيلم نفسه؛ وهو هدف المقال وسبب كتابته.

القضية الأولى هي أن ما نشر حول الفيلم وظروف إنتاجه وميزانيته والمهرجانات التي عُرض فيها يفوق بمراحل ما نشر من دراسات عن الفيلم نفسه، وحتى معظم ما نشر من مقالات وسجالات كان يتعلق بفيلم لم يره الجمهور في الصالات المصرية.

ليس من الغريب أن تتصدر كواليس الفيلم الصورة باعتباره يمثل عودة وزارة الثقافة المصرية إلى الإنتاج بعد أكثر من ثلاثة عقود من التوقف، ولا أستغرب أن تجد الصحف في زيادة ميزانية الفيلم إلى ٢٠ أو ٢٢ مليون جنيه (في قول آخر)، بعد أن كانت الميزانية خمسة أو سبعة ملايين جنيه (في رواية أخرى) مادة دسمة لطرح علامات الاستفهام، ومن المفهوم أيضًا أن يثير غضب بطل الفيلم عمر الشريف على الفيلم كل هذه الضجة، وأن يفتح رزقًا واسعًا لصحافة النميمة والقيل والقال.

ولكن تظل القضية الأساسية بالنسبة إليَّ هي أن ما حول الفيلم وظروف إنتاجه يهم الناقد بقدر اتصاله بالصورة التي ظهر عليها العمل، كما أن ما سيبقى من «المسافر» هو الفيلم نفسه وقيمته الفنية، وفي ميزان الدفاع أو الهجوم فإن أفضل من يدافع عن الفيلم هو الفيلم نفسه وليس أي أحد آخر.

القضية الثانية التي يجب أن نتفق عليها هي أن صانع الفيلم حرّ تماما في التعبير عن المضمون بالشكل والأسلوب الذي يريده، من حقه أن يتأثر بهذا المخرج أو ذاك،

ومن حقه أن يختار أن يكسر منطق الواقع التقليدي، ولكن ذلك لا يعفيه من أن يصنع منطقًا موازيًا وبناء متماسكًا وانسجامًا داخليًا مُقنعًا، وإلا أصبحنا أمام أزمة تتمثل في عدم النضج أو ضعف القدرة على استخدام الأدوات.

القضية الثالثة هي أن الأفكار في الدراما لا تنتقل مباشرة إلى المتلقي، ولكنها تتسلل إليه عبر الأحداث والشخصيات والمواقف والتفاصيل وكل عناصر العمل الفني، وبالتالي فإن أي خلل في هذه العناصر سيخصم حتمًا من رصيد الأفكار، بل إنه قد يجعلها لا تصل من الأساس، وبالتالي فإن أكبر خدمة يمكن أن يقدمها الفنان لأفكاره هي أن يتقن فنه وصنعته.

من هذه الزوايا الواسعة، نستطيع أن نضع عنوانًا شاملًا لمأزق فيلم «المسافر» من الناحية الفنية بعيدًا عن الضجيج الصاخب الذي رافق عملية إنتاجه وتأجيله ثم عرضه. يبدو لي الفيلم بعد أن شاهدتُه نموذجًا للتناقض بين ضخامة الطموح (وهو أمر رائع وجيد ومطلوب) وعدم التمكن من الأدوات التي تُحقق هذا الطموح، إنه شيء أقرب إلى خطيب لديه أفكار كثيرة وحماسة لا حدود لها، ولكن ما إن يُمسك بالميكروفون حتى يضطرب منه السياق، وتختلط العبارات، ويجتمع العميق والسطحي، ويعلو ويهبط الإيقاع، فتبذل جهدًا مُضنيًا لكي تفهم ما يقول.

اختارأحمد ماهر مؤلف ومخرج الفيلم شكلًا غير تقليدي بالنسبة إلى الفيلم المصري، سيناريو أقرب إلى رحلة الاكتشاف، رجل يكتشف ذاته عبر اكتشافه لأولاده وأحفاده، إنسان يسافر في الزمن عبر ثلاثة أيام فقط ما زالت راسخة في الذاكرة بعد أن نسيَ كل ما عداها. الرحلة نفسية في المقام الأول، كما أنها ذاتية ومن خلال ذاكرة رجل عجوز، وبالتالي فإن هناك فرصة رائعة للتعبير الحر الذي يمتزج فيه الواقع بالخيال، والحلم بالحقيقة، والمأساة بالملهاة، وما حدث بالفعل مع ما كنا نحلم بأن يحدث.

هنا فكرة جيدة وبرّاقة، وهنا أيضًا ما يسمح للمخرج الذي يعشق عالم «فيلليني» أن يستوحي إبداعه الحرّ، ولكن هذا الطموح ستواجهه مدى قدرة المخرج/ الكاتب على تحويله إلى دراما غير تقليدية لاتفتقد التماسك، وهي قدرة لم تصل بعد إلى مرحلتي النضوج أو الإتقان.

وراء عالم فيلليني الساحر دراسة نفسية عميقة للشخصيات التي يقدّمها، وإتقانٌ حرفي يلملم شتات الذاكرة ويعطيها بصمة خاصة متماسكة، قد لا تكون هناك حدوتة تقليدية في أفلام مثل «ثمانية ونصف»، و«الحياة اللذيذة»، و«جولييتا والأرواح»، لكنك تخرج منها وفي ذهنك لوحات لا تُنسى من فرط القوة التي رسمت بها الشخصيات، تستطيع أن تفهم أزمة المخرج في الفيلم الأول، وأسباب ضياع الصحفي في الفيلم الثاني، ومصدر هواجس الزوجة في الفيلم الثالث.

أما في «المسافر» فإن أكثر الشخصيات غموضًا واضطرابًا وتشوشًا هو بطلنا حسن الذي لعب دوره خالد النبوي ثم عمر الشريف، مع أن الفيلم في جوهره رحلة في داخله لا في خارجه كما قد يعتقد البعض، اكتشاف الآخرين (أولاده وأحفاده)، واكتشاف العالم مع تغير الزمن، هو وسيلته الوحيدة للتخلص من أزمته بمواجهة نفسه في مشهد أخير.

أقرب نموذج لفيلم الرحلة عبر اكتشاف الآخر والعالم تجده في فيلم داود عبد السيد المهم «البحث عن سيد مرزوق»، بل إن هذا الفيلم يكسر مثل فيلم «المسافر» طرق السرد التقليدية، ويتشابه بطله نور الشريف مع حسن بطل «المسافر» في هاجس الخوف الذي يطاردهما طوال الأحداث.

ولكنك تستطيع بالكاد في فيلم «المسافر» أن تتبين أن وراء هذه الرحلة المتلاحقة والمشاهد المتتالية بعض الأفكار الباهتة حول الخوف والعلاقة بالآخر والمفهوم الشرقي الساذج عن الرجولة الذي يكاد يكون مرادفًا لمعنى الفحولة والتهور، وينحاز الفيلم بعد اضطراب وتلعثم وتهتهة ولجلجة إلى مفهوم آخر هو أن الشجاعة الحقيقية تكون في مواجهة الآخر أو بمعنى أدق في مواجهة النفس من خلال الآخر.

فكرة كهذه ممتزجة بخيال واسع وسرد مفتوح على كل مدارس السينما واتجاهاتها مع فريق عمل كبير وإنتاج ضخم كانت كفيلة بأن تسفر عن تُحفة فنية، ولكن ضعف القدرة في مقابل ارتفاع سقف الطموح جعل الفيلم معلقًا مثل بطله بين السماء والأرض، لا هو فيلم شديد الرداءة إلى درجة تجعله غير مستحق للمشاهدة، ولا هو فيلم عظيم على الرغم من تجديده الشكلي ووجود مشاهد جميلة مستقلة، لا هو

فيلم يخلو من المعنى، ولا هو فيلم ينجح في أن يوصّل أفكاره، أنت تقريبًا أمام فيلم يحاول أن يقول شيئًا ولكنه يتعثّر في الحديث فلا يعرف كيف يقول.

سنحاول أن نختبر هذا الحكم بالتحليل التفصيلي للفيلم. من حيث البناء، لدينا ثلاثة أيام فقط في حياة أحد موظفي هيئة البريد اسمه حسن ولايتذكّر سواها، ونسمع صوته أحيانًا وهو يحكي عنها؛ اليوم الأول في خريف ١٩٤٨ ومكانه مدينة بورسعيد، واليوم الثاني في خريف ١٩٧٣ ومكانه مدينة الإسكندرية، واليوم الثالث في خريف ٢٠١١ ومكانه مدينة القاهرة. هناك إذن ثلاثة أقسام في رحلة الاكتشاف والسفر في الزمان والمكان والبشر، وهو تقسيم جيد ومتوازن مع استخدام صوت السارد/ البطل في لحظات مختلفة، وبطريقة كان يمكن أن تكون أفضل كما سنوضّح.

يبدأ الفيلم في قسمه الأول بمشهد أراه رائعًا ودالًّا: تستعرض الكاميرا بعض الأشخاص على شاطئ بورسعيد، ثم تخترق الكادر مجموعة من الجنود الإنجليز يحملون العلم البريطاني، فجأة تنسحب الكاميرا إلى الخلف فنجد أنها تنقل إلينا المشهد من نافذة قطار يجلس فيه بطلنا حسن (خالد النبوي) وحيدًا وسط الظلام، على حين تظهر في عمق الكادر اللافتة الخشبية التي تحول اسم محطة بورسعيد.

في لقطة واحدة ممتدة قالت الصورة إننا في مدينة بورسعيد في الأربعينيات حيث ما زال الوجود الإنجليزي قائمًا، وقالت أيضًا ما هو أهم بأن بطلنا القادم إلى بورسعيد مدينة البحر المفتوحة يبدو وحيدًا مغلقًا على نفسه لا يرى البحر إلا من خلال نافذة، وقالت الصورة شيئًا آخر أكثر أهمية هو أنه ستكون هناك حرية في المزج بين الواقع والخيال إذ لا توجد في الحقيقة محطة قطار تقترب من شاطئ البحر بهذه الدرجة.

لن يسير الفيلم على هذا المستوى من التكثيف البصري المدهش، ولكنه سيعلو ويهبط ويرتفع وينخفض، ولكن الثغرة الخطيرة التي ستؤثر على مسار الفيلم كله أننا تقريبًا لن نعرف شيئًا عن حسن هذا قبل ظهوره الأول، لاتوجد عنه طوال الفيلم إلا معلومة يتيمة عن حياته السابقة هي أنه كان يحلم في طفولته بأن يكون رجلًا للمطافي، وعليك أنت أن تخمّن أنه كان جبانًا مثلًا فانتهى إلى العمل رجلًا للبريد.

نعم، نحن نتحدث عن ثلاثة أيام فقط في ذاكرة رجل، ولكن من المستحيل أن تفهم موقف الرجل وتصرفاته في هذه الأيام الثلاثة دون أن ترسم ملامح الرجل

النفسية والاجتماعية، وقد أدت هذه الثغرة الخطيرة في السيناريو إلى أن المُشاهد لن يستطيع إلا بالتخمين وضرب الودع أن يفهم سرّ أزمة حسن، وسرّ تقلباته الغريبة في تعامله مع النساء.

كسْر المنطق التقليدي في السرد بنفي العلاقات السببية لا يعني ألا يكون هناك منطق بديل متسق، ومن المستحيل أن يحدث ذلك دون بناء الشخصية وتقديم المعلومات الكافية عنها، أرجو أن تعود من جديد إلى أفلام فيلليني لتكتشف أن قوتها الكبرى ليست في الخيال والسرد الحر كما يعتقد الكثيرون ولكن بالأساس في القدرة على رسم شخصياتها المحورية بكل أبعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية والجنسية.

بسبب هذه الثغرة الخطيرة لن تعرف مشكلة حسن وأسباب اضطراب علاقته مع الآخرين صعودًا وهبوطًا طوال مدة الفيلم، ولن تعرف لماذا هو خائف أحيانًا ومغامر في أحيان أخرى، ولماذا كان مفهومه عن الرجولة والشجاعة على هذا النحو ثم تغيّر بعد ذلك. انشغل أحمد ماهر بالتقليد الشكلي لعالم فيلليني الساحر ونسي حجر الأساس في عالمه وهو البناء الفذّ لشخصياته المحورية الذي تلعب فيه مشاهد الطفولة دورًا جوهريًّا (راجع مثلًا فيلم إني أتذكر).

كانت لدى أحمد ماهر نقطة انطلاق رائعة: شاب مُغلق خائف في مدينة مفتوحة كوزموبوليتانية، ولكن بطله سيقوم بمجموعة من التصرفات التي لاتدلّ إلا على خلل نفسي واضطراب داخلي عميق لاتجد تبريرا له؛ لأنك ببساطة لا تعرف أي شيء عن ماضي الشخصية وملامحها الداخلية.

سينتهز حسن معرفته بأن الفاتنة الأرمنيّة نورا (سيرين عبد النور) قد أرسلت تلغرافًا إلى حبيب قديم يدعى فؤاد سليم (عمرو واكد)، فيقوم بطلنا مثل أي مراهق في الخامسة عشرة مثلًا بانتحال شخصية فؤاد، يرمي نفسه في مياه القناة، يرقص مع الفتاة التي قضت حياتها السابقة في بورسعيد ثم سافرت لتعود، وفجأة ودون أي مقدمات يقوم باغتصاب نورا على سطح السفينة، يعتذر لها بأنه أراد فقط أن يظهر جسارته، ينسحب أخيرًا مع ظهور فؤاد الأصلي الذي يتزوج نورا، وتبقى للثلاثة صورة مشتركة تربط أحداث القسمين التاليين.

من المستحيل أن تفهم تذبذب حسن بين الرقة والعنف دون معلومات سابقة عن علاقته بالمرأة أو بالجنس، لايكفي أبدًا أن يكون قد استمع إلى تأوهات العاهرات اللاتي تقدمن المتعة للجنود الإنجليز في بورسعيد، بل إننا لانستطيع أن نفهم سر مغامرة حسن باختطاف فتاة لا تعرفه في مدينة لا يعرفها، كل ما شاهدناه مجرد إنسان غريب يريد أن يعمل موظفًا، ويبدو على هيئته داخل القطار أنه شخص منعزل لا يستطيع أن يكلّم رجلًا دون أن يضطرب فما بالك بامرأة جميلة غريبة؟

ليس في ذهن أحمد ماهر أن يجيبك عن هذه الأسئلة، إنه مهموم بفكرتين تُلمّح إليها المشاهد والحوارات الركيكة دون أن تفلح في إيضاحهما، والفكرتان الباهتتان ستستمران معنا وسط طوفان من اللجلجة والاستطراد واضطراب الإيقاع دون أن يُفلح الكاتب في وضعهما في البرواز اللائق.

الفكرة الأولى هي مفهوم الشرقي عن الشجاعة والخوف والرجولة، يريد ماهر أن يقول إن بطله حسن ورث المفهوم الشرقي عن الرجولة والذي لا يزيد على الفحولة الجنسية، وإن هذا هو ما دفعه لاغتصاب نورا على الرغم من حبه لها، ولكنه ينسى أن وراثة الأفكار تنتقل بالسلوك والتربية وليس بالجينات، وهو أمر لم نره في أي لقطة، ويريد أيضًا أن يقول إن الشجاعة تقترب عندنا من التهوّر مثلما فعل حسن بإلقاء نفسه في ماء القناة لاختطاف خطيبة غيره. لكن ماهر لم يكلف نفسه أن يشرح لمشاهده لماذا آمن حسن بهذه الأفكار؟ وهل تتسق هذه الأفكار الموروثة مع شخصيته؟ بل ما هي أصلًا مواصفات شخصية حسن؟

أما الفكرة الباهتة الثانية فهي علاقة المصري مع الآخر المختلف عنه، مدى قدرته على الانفتاح أو عودته إلى الانغلاق عندما تتصادم المفاهيم، نورا أرمنيّة ولكنها عاشت لسنوات في مصر، هي لا تعاني مثل حسن عُقدًا في العلاقة مع الآخر لدرجة أنها ترسل تلغرافًا تعلن فيه حبها لشخص لا يعرفها، هي أيضًا تستطيع أن تفرّق بين لغة المشاعر ولغة الجسد فيما لا يستطيع حسن ذلك.

معظم الشخصيات المصرية في هذا القسم ترى الرجولة في الفحولة، حتى بائعات الهوى المصريات تصرخن مؤكدات لأي عسكري إنجليزي: «أنت ريتشارد قلب الأسد»، بينما نجد قبطان السفينة (يوسف داود) يونانيًّا عاش في مصر؛ ولذلك فهو

نصف شرقي مما يجعله قادرًا على فهم معنى ومغزى علاقة رومانسية بدأت بتلغراف من فتاة على سفينة تشبه المدينة بل العالم.

تتوه هذه المعاني تمامًا وسط انقلابات حسن الغامضة، ووسط شبح اسمه فؤاد كامل يقولون إنه موظف في الهيئة، ينادونه فؤاد بك بينما نراه يستأجر بدلة الفرح. تبدو الأفكار باهتة تماما وسط البتر المفاجئ لبعض المشاهد وتقديم بعض الأجزاء الكوميدية تقليدا لسينما فيلليني دون أن يفطن ماهر إلى أن الكوميديا في أفلام المخرج الإيطالي الكبير لا تستهدف التخفيف من قتامة مشهد سابق كالاغتصاب أو الموت، ولكنها جزء عضوي يُكمل رسم ملامح تناقضات الشخصيات وحيواتهم القلقة.

وعلى الرغم من أنك لا تستطيع أن تجد علاقة ما بين اختيار تاريخ ١٩٤٨ (حرب فلسطين) وبين حكاية حسن ونورا، فإن ماهر يعود في القسم الثاني ليختار دون أن يدري تاريخًا دالًّا آخر في الذاكرة المصرية هو عام ١٩٧٣ (حرب أكتوبر) دون أن تكون له علاقة بالأحداث، ثم يختار تاريخًا دالًّا بالنسبة إلى الذاكرة الإنسانية كلها في القسم الثالث هو عام ٢٠٠١ (تدمير مركز التجارة العالمي)، يقول المخرج إنه لم يقصد أي دلالة بهذه التواريخ سوى أن هذه الأحداث الكبرى قد لا تثيراهتمام أشخاص عاديين مثل بطله الذي يحكي عنه. هؤلاء هم هدف الفيلم لا الأحداث الكبرى الخطيرة.

لا بأس من المعنى سوى أنك من الصعب أن تصل إليه إلا إذا قاله أحمد ماهر في حوارصحفي، لم نسمع حسن يعلّق مثلًا في أي قسم من الفيلم بأن اكتشافه لابنه وحفيده أهم عنده من الحروب، مرة أخرى هناك قصور في التوصيل، وقصور في استيعاب فهم الجمهور التواريخ ودلالاتها، وكلها نقائص زادت الفيلم اضطرابا.

في القسم الثاني ننتقل إلى مدينة أخرى مفتوحة على العالم هي الإسكندرية، وهنا أيضا تظهر ثغرة أخرى، يُفترض أن يواصل حسن تصدّر رحلة البحث والاكتشاف، ولكن البطل الحقيقي لهذا الجزء الطويل هو رجل شبه أبله اسمه جابر يلعب دوره ببراعة واقتدار محمد شومان، سيكتشف حسن أن له ابنة اسمها نادية (سيرين عبد النور أيضا)،ومن خلال الابنة يعرف أن لها شقيقا غرق في الماء بسبب رهان متهور على

نزول إحدى الآبار، من خلال الصورة الثلاثية في السفينة ستكتشف نادية أن أخاها الغريق ـ الذي لن نراه أبدًا ـ نسخة في الشكل من حسن، فتلجأ إلى الرجل الذي تقدّم في العمر، ولكن كل المعلومات المهمة عن الغريق سنعرفها من صديقه الأبله جابر الذي سيتزوج نادية بموافقة الأب حسن!

مرة أخرى ستتوه الفكرة التي يحاول ماهر أن يمسك بها منذ البداية دون توفيق كبير، هو يريد أن يقول من جديد إن بطلنا ما زال خائفا من مواجهة نفسه أو مواجهة الآخر(يتردد في مساعدة نادية وفي احتضانها ويرفض أن يشاهد ابنه الشبيه الغريق)، تستطيع أن تفهم بصعوبة بالغة أن الابن الغريق يفهم الرجولة والمغامرة بما يقترب من التهور إذ كان ينتظر اقتراب القطار ثم يُلقي بنفسه في الماء، تبدو هناك أيضًا سخرية لاذعة من فكرة مصائر أسرة حسن حيث تتزوج ابنة الأرمنية الرومانسية شخصًا أبله تمامًا، ولكن حسن يبدو كما لو كان ضيفًا على هذا الجزء المثقل باستطرادات سواء في مشاهد استلام جثة الابن ودفنه أو في إجراءات العزاء التي تتحول إلى صوان فرح، في مقابل ذلك لا تستطيع أن تفهم أسباب سلبية وصمت نادية وكأنها سلعة تُباع وتُشترى، ولا تفهم بالقطع لماذا وافق الأب على زواج فتاة (شعر أنها ابنته) شخصًا أبله.

بالكاد أيضًا، ووسط هذا التشويش تستطيع أن تتبين أن القسم الثاني مثل القسم الأول ومثل ما سيحدث في القسم الثالث يتلاعب بالماء والنار، ينتهي كل قسم بحريق هائل في حين ينزل بطلنا إلى الماء ويعود مبتلًا وكأنه ممزق بين نقيضين يتصارعان في داخله، وينتهي القسمان أيضًا بصورة للذكرى يفترض أنها تسجيل لذكرى سارة بينما هي ليست كذلك. وبدلا من أن يستغل المخرج صوت الراوي لإضاءة تصرفات بطله الغامض فإنه يكتفي بأقل التعليقات وأكثرها اختزالًا.

في القسم الثالث ننتقل إلى القاهرة، ويتغير شريط الصوت من أغنيات أجنبية ومصرية شعبية في بورسعيد، وأغنيات لعبد الحليم مثل موعود في الإسكندرية، إلى أصوات الصلاة وقراءة القرآن وابتهالات الشيخ النقشبندي في العاصمة عام ٢٠٠١، وننتقل من التصوير على الشاطئ أوعلى سفينة بحجم المدينة في مشاهد بورسعيد

والإسكندرية إلى أماكن مغلقة في القاهرة (شقة،نفق، مستشفى، حجرة عمليات). حسن (عمر الشريف) ما زال خائفًا ومرعوبًا، يبدأ هذا الجزء بسقوط بالات من البضائع بالقرب منه فيشعر بالذعر ويهرب، نراه يفطر في رمضان وينكر ذلك مثل أي طفل صغير، مع اكتشاف حفيده علي (شريف رمزي) يبدو كما لو أنه يواجه نفسه من جديد، الحفيد يعمل في المطافئ مع أنه شديد الجبن (لا أعرف كيف)، ومع ظهور طبيبة التجميل(بسمة) وإصرارها على إجراء عملية لتعديل أنف علي، سيواجه حسن احتمال أن يكون فؤاد سليم (صاحب الأنف المميز) هو رب هذه الأسرة وليس هو.

يقرر حسن أخيرًا أن يواجه نفسه وأن يختار، يرفض أن يُجْرِي حفيده العملية ليكون نسخة منه لا شبيهًا بفؤاد سليم، يذهب إلى كوبري إمبابة ليقلد مغامرة ابنه الغريق في الإسكندرية، نراه معلقًا بين السماء والأرض، وحوله طيور بيضاء في رمز مباشر ساذج لوصوله أخيرًا إلى حالة من السلام الداخلي، نسمع كلماته على شريط الصوت مؤكدًا أنه تخلص من الخوف، ولم يعد خائفا من النار التي في أعلى (السماء) أو الماء الذي في أسفل (الأرض).

إلى حد ما يبدو هذا الجزء متماسكًا، وإلى حد ما فإن مشهد حسن المعلَّق بين السماء والأرض يغلق القوس المفتوح، ويلملم فوضى الثرثرة والاستطراد، ولكن أحمد ماهر يضيف مشهدًا جديدًا يخرج فيه حسن مبتلًا من الماء ليلتقي مع أم حولها عدة أولاد (المغنية اللبنانية نانا)، تقول له إنها أنجبت أولادها من زوجين أما الجنين الجديد فتترك هوية والده مفتوحة. المشهد يعيد الحكاية من جديد بعد أن أُغلقت وإن كان معناه السخرية من بحث حسن الدائم عن نسب أولاده وأحفاده فيما كان أوْلى به أن يبحث عن نفسه، وأن يعيد تكوين مفاهيم جديدة غير المفاهيم «الشرقية» عن الخوف والشجاعة والرجولة والعلاقة مع الآخر.

وهكذا تظل مشكلة «المسافر» في أن الأفكار تبدو تائهة بسبب اضطراب المعالجة وتذبذبها صعودًا وهبوطًا، بالكاد مثلًا تستطيع أن يصل إليك أن ماهر يريد مصريًا بورسعيديًا أو سكندريًا منفتحًا على الآخر ولا يريد قاهريًا منغلقًا، بالكاد يصل إليك معنى رجولة جابر (على بلاهته) في وفائه لصديقه حتى بعد غرقه في مقابل رجولة

الرجل الشرس الذي ينظم مباريات صراع الديوك، بالكاد تستطيع أن ترى انتصار ماهر لنموذج الأوروبي المتمصر (نورا والقبطان اليوناني)، أو لفكرة التواصل مع الآخر لعمل مزيج مختلف مثلما مزج أغنية لعبد الحليم بأغنية أجنبية على تترات النهاية.

امتد الاضطراب أيضًا إلى التنفيذ. ليست مشكلة «المسافر» في طول المشاهد ولكن في اضطراب الإيقاع لدرجة بتر بعض المشاهد فجأة، مونتير الفيلم تامر عزت متميز جدًا في أعماله السابقة ومع ذلك فإن المونتاج هو أسوأ عناصر «المسافر». لا بد أن نشير إلى أن إيقاع الفيلم يولد أولا على الورق كما أنه يتحدد من خلال عناصر كثيرة في أثناء التصوير مثل حركة الممثل وحجم اللقطة، هو بالأساس مسئولية المخرج الذي نجح في إدارة بعض ممثليه فقدموا أدوارا لافتة وعلى رأسهم عمر الشريف، ولكنه فشل مع خالد النبوي خاصة في القسم الثاني من الفيلم.

لولا هذا الممثل المخضرم لانهار الفيلم، لقد أضفى عمر الشريف على شخصية حسن العجوز حيوية مذهلة، وانتزع التعاطف والابتسامات على حد سواء، في حين تورط خالد النبوي في تقليده بصورة كاريكاتورية في القسم الثاني فأضاع المجهود المبذول في الجزء الأول. لا شك أن المخرج يتحمل مسئولية هذا التناول الساذج للشخصية.

سيرين عبد النور كانت أيضًا مميزة ومقنعة في دور نورا ولكنها بدت أقل إقناعًا في دور نادية. كان شريف رمزي أيضًا جيدًا في دور الحفيد الخائف، بينما خطف محمد شومان الأضواء من الجميع في دور جابر؛ مما يرشحه للمنافسة هذا العام على لقب أفضل ممثل مساعد في موسم ٢٠١٢ الذي عرض فيه الفيلم.

من عناصر الفيلم المميزة للغاية ديكور القدير أنسي أبو سيف الذي قام بتصميم السفينة المذهلة التي لم يقلل من روعتها إلا حركة الكاميرا الزاحفة دون ضرورة، وإلَّا قلة عدد المجاميع على سطح سفينة يفترض أنها أقرب إلى المدينة العائمة.

صورة الإيطالي «ماركو آنوراتو» كانت مميزة خاصة في مشاهد الشاطئ بالإسكندرية وإن لم أبتلع مشهد الاغتصاب على السفينة لا في إضاءته الساطعة ولا في الانتقال إلى الراقصات في الحفلة في لقطة طويلة بدون قطع. هناك مشاهد

أخرى مدهشة مثل لقطات سقوط الخيول في الماء، ومشهد استعراض أعماق الماء الذي غرق فيه ابن حسن. لا أعرف بالضبط مغزى المشهدين ضمن سياق الأحداث سوى استلهام عجائب عالم فيلليني من الناحية الشكلية، وإن بدا لي أن الخيول والطواويس تنافس مجاميع السفينة في قلة العدد، ساهمت ملابس دينا نديم أيضًا في استعادة ملامح كل حقبة زمنية بدقة، كما أن الألوان كانت تترجم مزاج الشخصية وحالتها النفسية.

يبدأ «المسافر» بحركة كاميرا من شاطئ مفتوح تتجه إلى الداخل حتى نجد أنفسنا ونحن نطل من نافذة قطار متوقف. ربما كُنا نحتاج إلى حركة كاميرا عكسية من مكان مغلق إلى سماء أو بحر مفتوح لكي تنتهي رحلة مشوشة كهذه، لكن أحمد ماهر الطموح كان مشغولًا بأن يخلق عالمًا مختلفًا مثل فيلليني، ونسيَ أن الفارق كبير بين أن تصنع فيلمًا عن الرجل الشرقي/ المصري المعلّق بين السماء والأرض والممزق بين المعاصر والموروث، وبين أن يكون الفيلم نفسه معلّقا بين السماء والأرض.

«أسماء»

عن الخوف الذي يأكل الروح

إحدى المباهج التي تدفع لقراءة المقالات النقدية أن تطالع أكثر من مقال نقدي عن الفيلم نفسه وكأنك تراه أكثر من مرة من زوايا مختلفة. كل ناقد يقدم لك حيثيات حكمه، ويقدم رؤيته لتفاصيله، ثم يترك لك بعد ذلك حرية الحكم والانحياز لهذا الرأي أو ذاك.

من هذه الزاوية الواسعة، سأحاول أن أدافع عن رأيي في الفيلم المصري «أسماء» الذي كتبه وأخرجه «عمرو سلامة» (٢٠١١)، أحاول هنا أن أقدم رؤية مختلفة عما كُتب قد تفتح مجالًا آخر لاستقبال الفيلم أو التفاعل معه.

أبدأ مباشرة بالرأي أو الحكم، ثم أقدم لك الحيثيات التفصيلية لهذا الرأي كما تعودتُ أن أفعل. في اعتقادي أن فيلم «أسماء» أحد أفضل أفلام موسم ٢٠١١ السينمائي. نحن لسنا فقط أمام فيلم جيد الصنع وشديد التأثير شكلًا ومضمونًا، بل إننا أمام فيلم ذكي يبدأ من دائرة صغيرة جدًّا، ثم يعمّق فكرته وينطلق بها إلى آفاق واسعة ورحبة، فمن ضعف الجسد ننطلق إلى قوة الروح، ومن مرض الفرد نشاهد أمراض المجتمع، ومن رهبة الموت تنقذنا شجاعة الحب.

هذا فيلم خادع تمامًا؛ إذ يلحّ عليك دائمًا أن تستقبله باعتباره فيلمًا يقوم بتوعية متفرجه بمحنة مرضى الإيدز المنبوذين فيما هو يقوم في كل مشهد تقريبًا بتوعيتنا بأمراضنا نحن، المزعج في فيلم «أسماء» ليس في أن بطلته تحارب الإيدز ومرض المرارة، المزعج أنها تحارب الخوف بداخلها، وتحارب مجتمعها، يقول فيلمنا تحت سطح الحكاية إن الإيدز أقل خطورة من الخوف الذي يأكل الروح، لا أقل أبدًا من الروح.

تعالوا نقرأ «أسماء»، التجربة الثانية لمخرجه الموهوب «عمرو سلامة» إخراجًا وتأليفًا بعد فيلم «زي النهاردة»، من هذه الزاوية المختلفة والمزدوجة باعتباره فيلمًا عن الجسد والروح معًا، عن الفرد والمجتمع معًا، عن المرض والحب معًا، عن الداخل والخارج معًا. من أجل ذلك أراه فيلمًا أكبر بكثير من أن يكون فيلمًا عن مرضى الإيدز على الرغم من أنهم محور الحكاية والفكرة.

عندما تذهب الريفية المكافحة «أسماء» في المشهد الافتتاحي إلى المستشفى لإجراء عملية المرارة البسيطة، تقول للطبيب الشاب بكل بساطة: «أنا عندي إيدز»، فيهرب منها الجميع، ويلقونها في الشارع. هذا الحدث القصير جدًّا هو نقطة انطلاق اللعبة المزدوجة؛ أسماء لا تطلب علاجًا من الإيدز الذي تحمل فيروسه صامتة، ولكنها تريد أن تُعَالَج من المرارة، ومع ذلك سيخاف منها الأطباء على الرغم من أنهم يعرفون طرق العدوى المحددة بالمرض.

في هذا المشهد كل التنويعات التي سيعمّقها عمرو سلامة فيما بعد: روح قوية وجسد ضعيف في مواجهة أرواح ضعيفة وأجساد قوية، شجاعة مصدرها الحب (حب الابنة وحب الزوج الراحل)، وخوف مصدره الجهل أو التجاهل أو غياب الإحساس بالواجب، فردٌ في مواجهة جماعة، حربٌ ستخوضها أسماء ضد مجتمعها، وحرب أخرى موازية ستخوضها لهزيمة آخر مخاوفها.

ينطلق السرد في مسارات معقدة نسبيًّا ترجمةً لهذه المعالجة المزدوجة، فمن دائرة شديدة الضيق لا تصنع أكثر من قصة إنسانية في بريد القراء (امرأة مريضة بالإيدز يرفض الأطباء أن يجروا لها عملية المرارة)، إلى الدائرة الأوسع (شريحة مرضى الإيدز بمن فيهم أسماء ومعاناتهم في مواجهة المرض والمجتمع معًا)، إلى دائرة أكثر اتساعًا (فكرة الخوف التي تبدو أكثر تدميرًا من الإيدز، وفكرة أمراض المجتمع الجاهل أو المتجاهل أو القائم بدور القاضي والجلاد والتي تبدو أكثر خطورة بكثير من مرض الفرد).

ينطلق السرد المعقد أيضًا أمامًا وخلفًا بين الماضي والحاضر في انتقالات محسوبة ومحكمة بين دائرتين وقعت بينهما أسماء، في الماضي: شاب أحبته وتزوّجته اسمه

مسعود (هاني عادل) نقل إليها مرض الإيدز، وفي الحاضر: مذيع طموح لأحد برامج التوك شو الشهيرة اسمه محسن السيسي (ماجد الكدواني) يريد أن يستدرج أسماء لكي تظهر بوجهها لتحكي قصتها مع الإيدز والمرارة، لا الزوج كان مسعودًا، ولا المذيع الباحث فقط عن السبق والمال كان مُحسنًا، وحدها كانت أسماء تتحمل بشجاعة إيدز الزوج، وتواجه بجسارة كاميرا المذيع.

يتعامل السرد أيضًا مع عدّة مجتمعات متداخلة تشكّل معركة أسماء الداخلية والخارجية: القرية حيث الشهد والدموع، المنزل حيث أب عطوف عاجز يعرف مرض ابنته وابنة متمردة تشك في سلوك أمها، الجمعية حيث جلسات الاعتراف والمساندة المتبادلة بين ضحايا الإيدز وحيث عاشق مريض اسمه شفيق (أحمد كمال) يكتشف روح أسماء من جديد، والمطارحيث تعمل أسماء عاملة بسيطة تخفي مرضها عن رئيستها وزملائها حتى تنكشف كل الأمور، وأخيرًا إستديو الاعتراف الذي يفتح قوس الحكاية ثم يغلقها.

ليست مجرد حيل سردية تؤدي دور التشويق لكي نعرف في النهاية كيف أصيبت أسماء بالإيدز عن طريق زوجها، ولكنها محاولة ضرورية للتعامل مع مستويات متعددة سواء في صراع الشخصيات الداخلي أو الخارجي، أو في الانتقال السلس بين الخاص جدًا والعام جدًا على النحو المشروح سابقًا.

كل تفصيلة لها دور في هذا البناء المنسوج بدأب مع بعض الملاحظات هنا أو هناك، القفاز الأسود بجانب الحقنة بجانب ثمرة الخوخ وأوراق النقود الملقاة على الأرض، الشيك المكتوب بخط المذيع بجوار صورة الزفاف الملقاة في دولاب أسماء بجانب زجاجة البيرة التي يتجرعها الأب، حضن الأب لابنته في مقابل حضن الشاب لابنة أسماء وحضن مسعود للزوجة العاشقة، إستديو باذخ النظافة والأضواء بجانب مستشفى باذخ الفخامة يشفي الجسد مقابل أن يهتك الروح، بيت في الريف مقابل صالة للثرثرة في المدينة.

مشاهد بأكملها مؤثرة كتبت بعناية فائقة (مواجهات المذيع لإقناع أسماء بالحديث سافرةً إلى الكاميرا، مواجهة أسماء لابنتها في المنزل، طرد أسماء من العمل، طلاق مسعود

لأسماء وتمسكها به.. إلخ)، وفي كل مشهد تبدو القضية أخطر من موضوع الإيدز، إنها حكايتنا نحن التي لا تنتهي أبدًا سواء في مواجهة الآخر أو في مواجهة أنفسنا.

على أن كل ذلك ما كان يمكن أن يحقق هذا التأثير لولا البراعة التي رُسمت بها شخصيتنا المحورية أسماء، نراها في الماضي فتاة مستقلة تغازل من تحبه، وتتحمل مواجهة والدها، نراها تدافع عن حقها في العمل كصانعة وبائعة للسجاد، نفهم أن الحب هو سر قوتها الروحية الهائلة وهو أيضًا سبب معاناتها لإصرارها على الإنجاب من زوج مريض بالإيدز، نراها ترفض أن يعالجها طبيب في مقابل أن يعرف سبب إصابتها بالإيدز وكأنه يختبر شرفها وعفّتها.

مشكلة شخصية أسماء الكبرى لم تكن في إصابتها بمرض قاتل، مشكلتها في أنها من ذلك النوع الذي لا يقبل أن يعيش الحياة إلا بشروطه، مشكلتها أنها تعيش لمن تحبهم (الزوج والابنة) قبل أن تعيش لنفسها، مشكلتها في أنها تمارس حق الاختيار وكأنها في اختبار وجودي مستمر، ومرة أخرى تبدو حكاية الإيدز والمرارة التي تتصدر الواجهة أقرب إلى الحيلة الدرامية التي تتيح رسم إحدى أقوى النماذج النسائية في الأفلام المصرية.

ربما أتفقُ مع كثيرين في أن بعض التفصيلات اضطربت قليلًا كأن توافق أسماء على الظهور في البداية بوجهها على شاشة التلفزيون بينما هي تُخفي مرضها عن زملاء العمل وعن ابنتها الوحيدة، وكأن تطالب أسماء بحقها في العلاج من المرارة لا من الإيدز، وكأن تزيد جرعة الميلودراما في مشاهد القرية دون الحاجة إلى ذلك، كل ذلك أوافق عليه، ولكنك إذا ابتعدت قليلًا عن الصورة ستجد بناء متماسكًا، وعقلًا واعيًا لا يفلت منه لا الموضوع ولا الفكرة، بل إنك أمام طموح التعبير عن مستويات متعددة ومتداخلة بصورة جيدة وناضجة.

فإذا أضفت إلى ذلك أن المعادل البصري الذي ظهر به الفيلم أقرب ما يكون إلى التحقيق التلفزيوني بالقطعات السريعة والكادر المهتز وتعدد زوايا التصوير، فإن الفيلم الذي يحكي عن الحياة يأخذ إيقاع الحياة ونبضها وحيويتها في اتساق واضح بين الشكل والمضمون. أحمد جبر مدير التصوير يحترم مصادر الإضاءة

الطبيعية والصناعية ويشكّل منها لوحاته، اللقطات القريبة المكبّرة تكاد تحاول النفاذ إلى مسام الجلد وتلافيف العقل، تدخّلات بسيطة تجعل مشاهد المذيع باهتة على الشاشة ثم تصبح زاهية الألوان عندما تتحدث أسماء إلى الكاميرا وكأنها تتحدث إلينا نحن، وتواجهنا بأمراضنا نحن.

المقابلة نفسها تصنعها الصورة بين حاضر أسماء الرمادي وماضيها الزاهي الذي شهد بعض السعادة. ولكن النجاح الأكبر للمخرج عمرو سلامة كان أكثر وضوحًا في أمرين لولاهما لانهار الفيلم تمامًا على الرغم من جودة السيناريو: الأول هو السيطرة المدهشة على المونتاج (المونتير الواعد عمرو صلاح الذي سينافس على لقب أفضل مونتاج) على الرغم من تعدّد وتداخل الخطوط السردية.

أما العنصر الآخر فهو الإدارة البارعة لكل المشخصاتية وخصوصًا هند صبري في أفضل أدوارها في الأفلام المصرية على الإطلاق، كل ملامح الشخصية قدمتها هند بتفاصيل التفاصيل من الكلمات الممطوطة إلى المشية القوية إلى ارتعاشة التردد والخوف ولمسة الحب ونظرة المواجهة، كانت الممثلة الموهوبة واعية بأنها تقدم عدة نساء في جسد واحد، بدا لي أنها مجموعة أسماء وعدة وجوه لامرأة عاشقة وشجاعة، مريضة الجسد وقوية الروح.

ماجد الكدواني قدّم أيضًا دور المذيع بحيوية بالغة وبلمسات خاصة رائعة، استلهم بوضوح شخصية مذيع معروف هو عمرو أديب ولكنه لم يقلده طبق الأصل، مفتاح شخصية محسن السيسي في هذا الصراع العنيف والمستتر بين الإنسان بداخله وذلك المذيع المهني الطموح الذي يتعامل مع البشر بوصفهم فقرات محتملة في برنامجه، في مشاهد بدا محسن مثل جزار يذبح أسماء، وفي مشاهد أخرى تحرّك الإنسان بداخله، وفي الحالتين كنا أمام عملاق اسمه ماجد الكدواني الذي سينافس أيضًا على لقب أفضل ممثلي عام ٢٠١١.

هاني عادل تألق أيضًا وكان مقنعًا في دور مختلف جدًّا عن كل أدواره السابقة، دور الزوج المريض العاشق. المعروف أنه أصلًا ملحن ومغنٍ في فرقة «وسط البلد»، وهو أيضًا واضع موسيقى الفيلم التي وظّفت بشكل جيد في مشاهد محدودة.

يكرّر الفيلم الاكتشاف لنُخبة من الممثلين المجتهدين الرائعين: سيد رجب في دور الأب، وكان قد تألق في دور الأب أيضًا في فيلم «الشوق» مما يرشحه للمنافسة بقوة على لقب أفضل ممثل مساعد في أفلام ٢٠١١، وبطرس غالي في دور الطبيب الذي يعالج مرضى الإيدز نفسيًا وروحيًا، وأحمد كمال في دور مريض الإيدز الذي يحب مريضة الإيدز أسماء ويعيدها إلى الحياة.

أردتُ أن أقنعك ـ أيها القارئ العزيز ـ أن فيلم «أسماء» أكثر عمقًا من أن يكون مجرد فيلم متقن الصنع عن معاناة مرضى الإيدز، أردت أن أقول إننا أمام طبقات ثلاث متماسكة: في القاعدة معاناة امرأة بسبب مرضها واختيارها، وفي الوسط معاناة مرضى وعقابهم مرتين بالمرض وبنظرات الناس، وفي القمة معاناتنا جميعًا من الخوف من مواجهة النفس والآخر.

تقول عناوين النهاية إن بطلة القصة الأصلية ماتت لأنها رفضت أن تظهر في البرنامج التلفزيوني بعكس ما فعلته أسماء، وإن بعض مرضى الإيدز الحقيقيين وافقوا على الظهور في الفيلم، يريد مخرجنا الموهوب أن يقول ببساطة إنه ليس عارًا أن تصاب بالإيدز أو تموت بسببه، وإنما العار أن تستسلم للخوف أو تموت تحت تأثيره. ليس من العار أن يمرض فرد أو أفراد لسبب أو لآخر بفيروس خطير، ولكن من العار أن يمرض مجتمع بأكمله بالجهل وبعدم المعرفة وبتجاهل الآخر.

هذا هو فيلم «أسماء»؛ وهذا ما يجعله فيلمًا عظيمًا.

«الشتا اللي فات»

أن تثور لكي تستعيد الاحترام

أحد أسرار سحر الفن، أنه يجعلك تنظر إلى الصورة الواحدة من مائة زاوية، يعيد ترتيب التفاصيل التي شاهدتها وتشاهدها، فكأنك تراها لأول مرة، أحسب أن ذلك أيضًا هو سر وسحر فيلم «الشتا اللي فات» الذي كتبه وأخرجه «إبراهيم البطوط»، واشترك الفيلم في قسم «آفاق» في مهرجان فينسيا (٢٠١٢).

لا توجد في الفيلم المؤثر والممتلئ صدقًا أشياءُ لا نعرفها، كلنا عرف أو سمع أو قرأ عن تعذيب المساجين السياسيين في عهد المخلوع «حسني مبارك»، وصل الأمر إلى قيام أمريكا بتسليمنا مساجين مصريين متهمين بالإرهاب، لتتولى أجهزتنا سيئة السمعة الحصول على اعترافاتهم بعد التعذيب.

المصريون يعرفون أيضًا سطوة ضابط أمن الدولة، وسلطاته غير المحدودة، لم يعد الجهاز جزءًا من الشرطة، ولكنه أصبح تابعًا للدكتاتور وعنوانًا على الدولة البوليسية التي لم تولد للأمانة في عهد مبارك، ولكنه استخدم أدواتها بلا رحمة طوال ثلاثين عامًا، وتحت شعار لم يتغير هو حماية استقرار الوطن، حتى استقر بالفعل، في القاع.

كلنا يعرف أيضًا الدور السيئ الذي لعبته أجهزة الإعلام في تغييب الوعي قبل وأثناء وبعد الثورة، وما زالت في الذاكرة صورة كاميرا التلفزيون وهي ثابتة على كوبري الجلاء بينما الميدان يشتعل غضبًا ويكتظ ثورة بآلاف المتظاهرين.

يقدم فيلم «الشتا اللي فات» كل ذلك ولكن من خلال سرد متماسك يعتمد أساسًا على التفاصيل الصغيرة والإنسانية، وعن طريق ثلاث شخصيات فقط تقاطعت

مصائرها في شتاء ٢٠١١، بداية من تظاهرات ٢٥ يناير، ووصولًا إلى بيان التنحي في ١١ فبراير من العام نفسه. هو إذن ليس فيلما عن أحداث الثورة كما قد تعتقد، ولكن بعض أحداث الثورة تشكل خلفية الحكاية، بمعنى آخر: إذا كانت أفلام الثورة تبدأ من اللقطة العامة للآلاف في ميدان التحرير ثم تنتهي باللقطات القريبة لشخصيات ما، فإن فيلمنا يبدأ من اللقطة القريبة جدًّا ثم ينتهي إلى اللقطة العامة احتفالًا بسقوط الدكتاتور.

لا ينتقي الفيلم من أحداث الثمانية عشر يوما سوى ما يرتبط بشخصياته الثلاث، أما الفكرة التي تدور في فلكها الحكاية فهي بسيطة جدًّا وواضحة: هذه الثورة اندلعت بسبب انتهاك كرامة وآدمية المصريين، وهذا الانتهاك لم يكن وليد ذلك الشتاء من العام الماضي، ولكنه نتيجة تراكم انتهاكات بعدد كل أيام الشتوية في السنوات الماضية.

الانتهاك هنا يتم بإذلال الإنسان، وتحويله إلى فأر مذعور يعيش وسط أربعة جدران، وإذا تمرد يتم انتهاك حريته وجسده وكرامته، تستطيع أن تقول إن «الشتا اللي فات» يركز على شعاري الثورة «الحرية والكرامة»، ولا أثر فيه لمحور «العيش» الذي يشكل العمود الفقري لفيلم «بعد الموقعة»، لا أعتبر ذلك قصورًا فنيًّا على الإطلاق؛ لأن الفن اختيار، وفكرة الكرامة الإنسانية هي الهاجس الذي شغل «إبراهيم البطوط» من «عين شمس» إلى «حاوي» وصولًا إلى «الشتا اللي فات».

شخصيات الفيلم الثلاث لا تنتمي إلى الطبقات المسحوقة التي راهن البعض على أنها هي التي ستقود ثورة الجياع، كانت المفاجأة في أن الثورة كانت من أجل الكرامة وليس رغيف الخبز، أشعلها شباب الفيسبوك المتعلم، وفجرها حادث مقتل «خالد سعيد» على أيدي رجال الشرطة بالإسكندرية، واختار النشطاء لتظاهراتهم يوم عيد الشرطة المصرية بالذات في ٢٥ يناير ٢٠١١.

الفيلم عن ثلاثة نماذج من الطبقة نفسها التي لاتعاني البطالة أو الفقر أو قلة التعليم، ولكن وعيها بفكرة الانتهاك للكرامة هو الذي سيشعل الصراع بينها وصولًا إلى لحظة الانفجار: الناشط السياسي عمرو (عمرو واكد) الذي تعرض للاعتقال والتعذيب عام ٢٠٠٩، إثر القبض عليه في مظاهرات لإدانة العدوان الإسرائيلي على غزة، هو

أيضًا انتهاك إنساني آخر يتم على مستوى إقليمي، يختفي عمرو عن أمه التي تبحث عنه بلا جدوى، يعذبونه ويعلقونه ويتركونه مغمى العينين في مكان أقرب إلى وكر اللصوص، يصرخ طالبًا أن يسمعه أحد، يعرض أن يوقّع على أي اعتراف، يتركونه بعد التأديب، يخرج فلا يجد أمه. ماتت.

يوم الخامس والعشرين من يناير، ينهمك عمرو في تصوير المظاهرات، يسجل شهادة شاب ثائر انتهكت آدميته عام ١٩٩٦، كان مصوّرًا في البوسنة، اعتقله أمن الدولة لمدة أسبوعين، يصف للكاميرا طريقة الحصول على الاعترافات باستخدم جلسات الكهرباء، ترتعش شفتاه، وتمتلئ عيناه بالدموع.

الشخصية الثانية هي فرح مذيعة التلفزيون (فرح يوسف)، يوم الخامس والعشرين من يناير تحاول أن تتساءل عن حقيقة مايحدث، صاحب القناة الدكتور «طارق» يطلب تلطيف الأجواء، زميلها المذيع «تامر» يعرض الموضوع باعتباره اعتداء على الشرطة أسفر عن إصابة ٤ ضباط و٣٦ عسكريًا، ويعرض بطريقة مؤثرة وفاة أحد العساكر متأثرًا بجراحه. في يوم ٢٨ يناير ستصبح «فرح» أكثر ثورة مع حضور جنرالات الشرطة وحديثهم عن «شوية العيال اللي في التحرير»، تغادر الإستديو إلى الشارع، عندما يطردها الثوار وهم يعالجون جرحاهم، تقرر تسجيل شريط تعترف فيه بأخطائها: «أنا كنت جبانة، عاملة نفسي مش واخدة بالي، كدبت وضللت عشان طموح شخصي غبي، أنا أخيرًا قلت: لا، ما فيش مكان للخوف، دي آخر فرصة، عشنا عمرنا اللي فات واحنا مكسورين، قررنا عشان نحمي أولادنا إننا ما نخلفهمش». تطلب من الناس عدم تصديق الأخبار الرسمية الموجهة، والنزول مع الثوار إلى الشارع، سيكون على حبيبها عمرو أن يبث هذا الشريط على الشبكة معرضا نفسه للاعتقال؛ لأنه من السهل التعرف على الأجهزة المحمولة التي تعمل عن طريق الأقمار الصناعية، بعد أن قُطعت الخدمة عن الأجهزة العادية.

الشخصية الثالثة هي عادل ضابط أمن الدولة (صلاح الحنفي) الذي قام بتعذيب وانتهاك آدمية عمرو عام ٢٠٠٩، ثم قبض عليه من جديد في أثناء الثورة، بعد تفتيش منزله وتحطيمه بحثًا عن تلفونه المحمول، أطلقوا سراحه وتركوه معصوب العينين في الصحراء. عادل يترجم بوضوح منطق الدولة البوليسية المباركية، يزعم أنه يحب

بلده ويؤدي واجبه، يرى أن العدو هو الجهل وليس إسرائيل، يعتقد أن عمرو وزملاءه موجّهون ومخدوعون، يطلب منه أن يسمع الكلام، يلمح لعمرو في اعتقاله الأول أن فرح حصلت على الترقية بدعم أمني، يلمح الفيلم من ناحيته إلى أن عادل يستفيد ويتربّح من عمله، يسكن مع أسرته في شقة فاخرة، يمتلك شاليهًا في العين السخنة، لديه خادمة فلبينية لرعاية ابنه وابنته.

يتنقل السرد بين زمنين هما ٢٠٠٩وشتاء ٢٠٠١، رابطا انتهاك حرية وكرامة المصور العائد من البوسنة بانتهاك عمرو واعتقاله مرتين. كما ننتقل بالأساس بين ثلاثة أماكن هي: شقة عمرو، وإستديو فرح، وأماكن الاعتقال والتعذيب قبل وفي أثناء الثورة، كلها أماكن مغلقة وبعضها محطم تماما مثل أحد أماكن تجميع المعتقلين واستجوابهم. هناك حالة من الحصار تتسلل إليك لا تقطعها إلا مشاهد خارجية لشوارع جانبية تسيطر عليها اللجان الشعبية، ولا نشاهد الميدان أبدًا إلا في مشاهد النهاية. و«مبارك» في خطاباته الثلاثة حاضر بالصوت فقط مع صوره الثابتة في مكتب ضابط أمن الدولة، ولكن حضور المخلوع الأهم سيكون عبر كلام الضابط الذي يكاد يترجم رأي مبارك بأن كل الحكاية مجرد «مواجهات مؤسفة تحركها قوى سياسية مغرضة للقفز على الشرعيه الدستورية»!

اكتسبت ملامح عمرو وفرح وعادل سمات واقعية وإنسانية من خلال بعض التفاصيل الصغيرة: قبلة بين عمرو وفرح، بكاء عمرو عند دخوله الشقة الخاوية بعد وفاة أمه، علاقة عمرو بجارته العجوز «ملك» التي بدت كما لو أنها أم بديلة، علاقة الضابط بزوجته وطفليه على مائدة الطعام، ربما كانت علاقة فرح وعمرو في حاجة إلى مشاهد إضافية من الماضي مثل علاقة عمر بالضابط، ولكن الشخصيات عمومًا، بأداء الممثلين الثلاثة المنضبط، كانت حية ونابضة، بل إنك تستطيع أن تربط بوضوح بين هيئة المذيع تامر وبين مذيع لزج معروف من مذيعي التوك شو، كما أن ثورة فرح على عملها في أثناء الثورة تستلهم وقائع مماثلة بطلتها مذيعات معروفات مثل «شهيرة أمين» و«سها النقاش».

عمرو الذي بدا مثل الفأر الخائف في أول المشاهد، والذي يقول إنه لا يعرف ما إذا كان ما حدث سيغير شيئًا أم لا، يوافق أخيرًا على بث شريط فرح، وعندما يطلقون

سراحه يشارك في اللجان الشعبية حتى بيان التنحي، ينزل إلى التحرير للاحتفال. نراه من جديد مع فرح فوق كوبري قصر النيل، في العين السخنة يمرح عادل مع أطفاله على الشاطئ وكأنه يأخذ استراحة للعودة بعد الثورة، وعلى الشاشة السوداء تكتب أرقام الشهداء والجرحى والمعتقلين والمعتقلات اللاتي تعرضن لكشوف العذرية، و«ما زال العدّ مستمرًّا».

أعاد الفيلم ترتيب الصور والتفاصيل، أمسك فكرته ولم يفلتها أبدًا، وعلى الرغم من وجود مشاهد للتعذيب والبكاء فإنها قدمت بصورة لا تبتز المشاعر، تتأثر وتتفاعل ولكنك أيضًا تفكر طوال الوقت، ومن خلال صورة «فيكتور كريدي» تكاد تشعر بالاختناق بسبب درجات الرمادي التي تطاردنا في كل الأماكن المغلقة، مع مساحات كبيرة في التكوين للون الأسود، بالإضافة إلى الاستخدام الذكي لفتح وإغلاق النوافذ في مشاهد كثيرة وكأنه يترجم بصريًّا الجدل بين الثائرين والسلطة، حتى عند الخروج إلى الشارع تصنع تكوينات «البطوط»، وحركة الكاميرا البطيئة إلى الأمام ما يجسد فكرة مخاض الخروج من الظلام إلى النور، كما ظهرت فرح وعمرو في لقطات «سلويت» أكثر من مرة تعبيرًا عن أزمتهما الداخلية والخراجية.

نجح البطوط أيضًا في قيادة ممثليه: عمرو واكد الذي عبّر عن شخصية منتهكة وخائفة تهتز وترتعش، تتلفت حولها قبل أن ترفع المنديل عن عينيها، أحسست أنه ينقل عن خبرة انفعالية شاهدها أو اقترب منها، فرح يوسف كانت أيضًا جيدة، دمعة سقطت من عينيها وهي تدين نفسها وجيلها كانت شديدة الصدق والتأثير، أما صلاح الحنفي فهو مفاجأة حقيقية، وجه جديد يؤدي برسوخ المحترفين، صنع باجتهاده، وبتوجيه المخرج، مزيجا مدهشًا بين صرامة وقسوة شخصية رجل أمن الدولة التي لعبها عباس أبو الحسن في «عمارة يعقوبيان»، وتفصيلات الحياة الإنسانية في شخصية ضابط أمن الدولة التي لعبها أحمد زكي في فيلم «زوجة رجل مهم»، هذا ممثل موهوب سيكون له مستقبل كبير لأنه يفهم ماذا يفعل.

يبدو البطوط هنا أكثر بساطة ونضجًا، هو عموما لا يميل إلى المبالغة، ولا ينزلق أبدًا إلى الميلودراما أو الفواجع، اختيار أماكن التصوير كان أيضًا مميزًا، هناك اقتصاد واضح في استخدام الموسيقى كما تم استخدام لحظات الصمت بصورة مؤثرة، حتى

عنوان الفيلم وهو «الشتا اللي فات» بعيد عن الصخب، وأقرب ما يكون إلى عناوين الأفلام الرومانسية، على الرغم من أن ترجمة عنوان الفليم بالإنجليزية، وهو «شتاء السخط»، أكثر وضوحا ومباشرة.

مهارة هذا المخرج تجدها بوضوح في أهم مشاهد الفيلم، وهو مشهد استجواب المعتقلين: مجموعة موائد متجاورة، على كل واحدة معتقل ومحقق،والكاميرا في حركة متابعة طويلة تنتقل من معتقل إلى آخر حتى تتوقف عند عمرو، ثم يدخل عادل إلى الكادر للتحقيق معه.

يسألون عمرو: «لماذا قمت بتحميل شريط المذيعة؟»، يقول: «وليه لأ؟ أنا حر»، ويسألون المعتقل وفيق وليم: لماذا شاركت في المظاهرات؟ يرد ببساطة: «عشان مراتي حامل، وأنا عايز ابني اللي جاي يحترمني؛ لإني ما كنتش باحترم أهلي».

قبل عناوين النهاية نعرف أن «وفيق وليم» استشهد يوم التاسع من أكتوبر في مذبحة ماسبيرو، بعد أن أنجب ابنته بشهر واحد، لا فرق بينه وبين الشاب الذي وضع العلم على تمثال عبد المنعم رياض، ومات برصاصة في أثناء الثورة.

هذا هو ببساطة فيلم «الشتا اللي فات»: أن تثور لكي تعيش باحترام وكرامة، وألا تتردد في أن تموت من أجل الاحترام والكرامة.

«بعد الموقعة»
نظرة أعمق ومشكلات فنية مزعجة

لا يدافعُ عن الأفلام اشتراكها في المهرجانات الدولية الكبرى، ولا فوزها بأكبر الجوائز، أهم ما يدافع عن الفيلم هو الفيلم نفسه بكل عناصره، هذه قاعدة عامة تستحق التنويه، وربما تصلح مدخلًا لفيلم «بعد الموقعة» الذي نافس على جوائز المسابقة الرسمية لمهرجان كان في دورته للعام ٢٠١٢.

فيلم «يسري نصر الله» عن الثورة المصرية، كما شاهدناه عند عرضه مؤخرًا في عدد محدود من الصالات المصرية (٢٠١٢)، عملٌ مهم ومختلف عن كل ماشاهدته من أفلام روائية طويلة عن ثورة يناير، تستطيع أن تقول ببساطة إنه أكثر هذه الأفلام عمقًا، لم يعالج موضوعه من السطح، ولكنه «حاول» أن ينظر إلى معنى الثورة نفسه، وإلى الأطراف التي ارتبطت بها، و«حاول» أيضًا أن ينتقل من الخاص إلى العام، وأن يعتبر التغيير بالثورة بداية وليس نهاية.

كل ذلك جديد ومختلف على مستوى الطرح، كما أن لدينا أيضًا «محاولة» لمزج الروائي بالتسجيلي في بعض المناطق، والاعتماد على الارتجال والإمساك بلحظات أدائية طازجة سواء من ممثلين محترفين أو غير محترفين، هنا كذلك رغبة في تقديم تجربة مختلفة، مادتها الواقع الذي لم تبرد ناره بعد.

ولكن مزايا «بعد الموقعة» الذي كتبه «عمر شامة» مع يسري نصر الله تصطدم بمشكلات فنية واضحة جدًّا جعلت الفيلم مترهلًا، أشبه ما يكون بالجمل الذي يستدعي موقعته، ينوء الفيلم بأحمال من المناظرات والمناقشات الصاخبة، وتتجاور فيه المشاهد الناضجة والذكية، جنبًا إلى جنب مع المشاهد الساذجة والمباشرة، يسير

الفيلم مثل الجمل المتحرك لا مثل الحصان المنطلق، يعلوالجمل ويهبط، فلا يستقر راكبه على حال، وعندما ينزل يشعر بالدوار؛ ذلك أن الرحلة شاقة ولا تخلو من منغصات، على الرغم من أنها طريفة ومختلفة وتستحق مغامرة الرؤية والاكتشاف.

هناك مشكلتان واضحتان في السيناريو، ربما يستعصي إصلاحهما في المونتاج، ولكن كان يمكن إلى حد ما التخفيف منهما ببعض الحذف الجريء؛ المشكلة الأولى هي أن الشخصية التي تحرك الدراما وتقود أحداث الفليم هي أضعف شخصياته، وأكثرها تشوشًا وجفافًا، ريم التي تلعبها «منّة شلبي» هي التي ستأخذنا لاكتشاف الثورة في المستوى الأعمق، ولكن ريم هذه تتحول مع نصف الفيلم الثاني إلى بوق أو جهاز للراديو، يقدم توعية مباشرة وفجة لمعنى الثورة للمبتدئين، والمبتدئون هنا هم الغلابة الجهلاء الذين كادوا يجهضون ثورة قامت للدفاع عن حقهم في العيش بكرامة!

أما المشكلة الثانية الواضحة فهي في عدم قدرة السيناريو على إقناعنا بتغيّر شخصياته في الاتجاه الثوري المطلوب والمقترح، والذي يشترط كما سنوضح حالًا ثلاث خطوات: (١) الوعي. (٢) الخروج من سور العزلة نفسيًّا ومكانيًّا. (٣) الحركة من الخاص إلى العام باعتبار أن الاثنين شيء واحد. ظلت الفكرة أقوى بكثير من شخصياتها، كان صوت يسري نصر الله أعلى من الدراما في مشاهد كثيرة، ظلت لحظة التحول والقفز فوق السور (الذي يبدو رمزًا واضحًا) أكبر بكثير من قدرة الشخصيات الثلاث التي عشنا معها، ربما لم يكن الفيلم مطالبًا أصلًا بأن تفعل الشخصيات ذلك، كان يكفيه رسم ملامح وتشريح ثلاثة نماذج إنسانية حية ونابضة، ولكن طموح الفكرة لم يسانده البناء «الجملي» المرتجل.

سأشرح لك بالتفصيل ما أعنيه، ولكني لا بد أن أبدأ أولًا بالزاوية الذكية التي اختارها يسري نصر الله للحديث عن الثورة، والتي كانت كفيلة بصناعة تحفة سينمائية، لو أتيح لها سيناريو أكثر احترافًا وإتقانًا.

في الثاني من فبراير، وفي اليوم التالي لخطاب مؤثر أحدث انقسامًا بين المصريين للدكتور «حسني مبارك»، فوجئ المعتصمون في ميدان التحرير بهجوم من رجال

يمتطون الجمال والخيول قدموا من منطقة نزلة السمان السياحية بالهرم، جاءوا لطرد المعتصمين ولكنهم انهاروا؛ ضُربوا وأهينوا، أخذ الثوار منهم بهائمهم، سلّموا بعضهم للجيش، عرفت الموقعة التي نقلتها الفضائيات على الهواء باسم «موقعة الجمل».

الفيلم سيبدأ بعد انتهاء الموقعة، بل بعد سقوط مبارك مباشرة، تلك الأيام العصيبة الملتبسة؛ المجلس العسكري يستكمل الفوضى، كل الأطراف التي كانت في الميدان «إيد واحدة» عادت إلى دائرتها الضيقة، غزاة نزلة السمان عادوا إلى أطراف الهامش الذي جاءوا منه، ونشطاء المجتمع المدني الذين بدءوا الثورة عادوا إلى ندواتهم التي تتحول إلى تظاهرات متجددة، ذوبان الطبقات في الميدان تحول بعد موقعة الثورة إلى انفصال من جديد، حتى أولويات شعار الثورة الثلاثي: «عيش.. حرية.. عدالة اجتماعية»، أخذ ترتيبا مختلفا حسب الرؤية ووجهة النظر.

انتهت الموقعة الحقيقية بانتصار مرحليٍّ للثورة، ذهب الدكتاتور، قرر يسري نصر الله أن يصنع «موقعة» أخرى مجازية بين طرفي الموقعة الأولى يمكن أن تفسّرها، واختار أن يكون التقسيم متباينًا بحدة اقتصاديًّا وتعليميًّا وثقافيًّا. ذكاء الفكرة في أن فيلم «بعد الموقعة» ليس في حقيقته إلا الموقعة ذاتها وقد أعيد بناؤها مع تحليل الشخصيات التي شاركت فيها، ما رأيناه في موقعة الميدان ليس في الواقع إلا حصاد التباين بين طرفين كانا موجودين قبل الثورة، واستمرا بعدها؛ طرف يتحدث عن «العيش»؛ وطرف آخر يتحدث بأسلوب بليغ عن «الحرية والكرامة».

على ضوء هذا الاستدعاء الذكي، سيطرح نصر الله كل الأسئلة الصعبة بداية من معنى الثورة وانتهاء باعتبارها بداية وليست نهاية: هل الثورة أن تخلع حاكمًا، أم أن تقفز فوق السور الداخلي والخارجي؟ كيف يمكن أن نكسر حلقة الاستبداد الكلاسيكية؟ (الفقر يعلِّم الذل، والذل يزيد الفقر). كيف يمكن أن تثور من أجل أناس، ثم تكتشف أنك لا تعرفهم جيدًا؟ كيف تعبر عن الآخر وأنت لا تفهم ظروفه؟ كيف تعالج الأفكار الكبرى الهموم الصغيرة لكي تنجح الثورة؟

ستجد طرحا لهذه الأسئلة وبعض إجاباتها في الفيلم، ولكن المشكلة في أن الأفكار الأكثر عمقًا تطفو بشكل ذكي أحيانًا، وبطريقة خطابية ومباشرة وساذجة في

أحيان كثيرة، تنقلها تفصيلات إنسانية عذبة أحيانًا، ونسمعها على شريط الصوت ضمن مناظرات أقرب إلى المحاكمات المتبادلة في أجزاء طويلة من الفيلم.

بالتأكيد نحن أمام قضايا خلافية، وموقعة الجمل التي يقدمها الفيلم من زاويتين ما زالت مثارا للأخذ والرد حتى اليوم، تفاصيلها غامضة، وحكاية القناصة وتورط رجال الحزب الوطني قيد المحاكمة الملتبسة، ولكن كل ذلك لا يبرر المشاهد الحوارية الطويلة، وخصوصا أن نصر الله قدم مواقف أخرى جيدة وموحية ومؤثرة بدون خطب أو شعارات.

ربما يستحق الفيلم اسمه القديم الأكثر تعبيرا عنه، كان الاسم الأصلي هو «ريم ومحمود وفاطمة»، هؤلاء هم مثلث الحكاية، النافذة التي سنفحص من خلالها فكرة الثورة وحاضرها ومستقبلها: ريم (منة شلبي) ناشطة في إحدى جمعيات حقوق المرأة، من تلك الطبقة المرتاحة اقتصاديًّا التي شاركت في الثورة، سيارة فاخرة ومنزل أنيق ولكنه خاوٍ، في انتظار الطلاق من زوجها تيمور، الذي شارك أيضًا في الثورة.

محمود البيطار (باسم سمرة)الخيّال السابق، اشترك في موقعة الجمل، أخذوا منه فرسه وأهانوه وضربوه في شريط فيديو مصور، لا نعرف بالضبط كيف هرب منهم، يعيش بعد سقوط مبارك في نزلة السمان، منطقة تعيش على خدمة السياح، يحاصرها سور أقيم لكي يمنع زحف النزلة على حرم الآثار. لا يجد محمود عملا لتوقف السياحة، حصانه «جامايكا» لا يجد علفا سوى ما تجود به إحدى جمعيات الرفق بالحيوان التي تديرها دينا (فرح) صديقة ريم، طفلا «محمود» يعانيان من المهانة لأن زملاء المدرسة يصفون والدهم بأنه ليس رجلًا، ذهب إلى التحرير لطرد الثوار، فعاد مضروبًا ومهانًا وبدون فرسه الذي ذهب به.

فاطمة (ناهد السباعي) زوجة محمود، وتنويعة أخرى على نغمة الفقر والجهل، هي أفضل حالا لأنها حصلت على دبلوم، محمود لا يقرأ ولا يكتب، كل أحلامها تنحصر في الحفاظ على زوجها، وتعليم ولديها، تعمل خادمة في البيوت لإعالة أسرتها، تبدو شخصيتها قوية، تستطيع المواجهة بعنف عند اللزوم، ولكنها لاتمانع في أن يتزوج محمود ريم إذا كان يعجبها، هي أيضًا جزء من تقاليد مكان مغلق يحاصره سور، وترمح فيه خيول لا تجد العلف.

بديل موقعة الجمل هو موقعة النزلة، ماذا يحدث عندما تدخل الثائرة الثرية حياة المكان الذي خرجت منه قوافل الثورة المضادة؟ تحاول ريم أن تعبر الفجوة المعرفية بأن تفهم لماذا فعل محمود ما فعله. الفيلم لايبرر الهجوم الذي يقدمه في الافتتاحية بأصوات قادمة مباشرة من الغابة، ويعرضه أصدقاء ريم عليها مصحوبًا بأناشيد عبدة الأصنام في الجاهلية، ولكنه يحاول أن يفسر هذا الهجوم، ويحلل دوافعه، وأهمية ذلك خطيرة حقًا لأن فيه الإجابة عن سؤال حيّر الكثيرين قبل وبعد تنحي «مبارك» وهو: كيف تخرج الثورة المضادة من بين الذين قامت الثورة دفاعا عنهم؟

تتقاطع خطوط ريم ومحمود وفاطمة، ولكن ليس بصورة متوازنة ومتماسكة، تظهر الثغرة الأولى في غموض العلاقة بين ريم ومحمود التي تتطور بسرعة إلى قبلة شهوانية في الظلام على هامش احتفال لترويض الخيل، ولن تعرف طوال الفيلم لماذا فعلت ريم ذلك، ولا كيف تطورت العلاقة إلى ما يشبه علاقة المعلمة الثورية في الأفلام الصينية والروسية بتلاميذها، ولا كيف عادت ريم إلى زوجها تيمور. هناك خلل واضح في رسم شخصية ريم المحورية أثر بقوة على الدراما كلها، بدت المسكينة منة شلبي حائرة في الإمساك بالشخصية، فظلت تصرخ أحيانًا، وتبحلق بعيونها الجاحظة في أحيان أخرى.

تبدو المسافة بين ريم من ناحية، ومحمود وفاطمة معرفية وطبقية في الوقت نفسه. تذكرنا رحلة ريم لمعرفة الآخر، مع الفارق بالطبع، برحلة مماثلة قامت بها المرأة الأرستقراطية (سناء جميل) في فيلم «فجر يوم جديد» لـ يوسف شاهين. تحليلات نصر الله الطبقية موجودة دائما من أول أفلامه «سرقات صيفية»، تبدو الثورة عند ريم وسيلة لملء فراغ حياتها أكثر مما هي وسيلة للتغير وللمعرفة، ولكن المشكلة هنا في أن ريم لا ولن تتوقف عن الثرثرة والتعليم والحوار حتى أصابتنا نحن ومحمود وفاطمة بالصداع النصفي.

جفاف الشخصية التي تنطق بصوت المخرج مباشرة تقابله حيوية مدهشة عند محمود وفاطمة: ألعابهما الساذجة مع ولديهما مؤمن وعبد الله، لمسة يد فاطمة على ظهر محمود العاري بعد الاستحمام، الصورة المرسومة للهرم على السور الذي

يحيط بالنزلة وكأنه بديل للمشهد الأصلي للهرم، سباق الخيل مع الأصدقاء للرهان على علبة مارلبورو، تناول الطعام على طبلية صغيرة، اللهجة الحرة المنطلقة، نظرة عين فاطمة التي تفضح غيرتها، علاقة محمود مع حصانه الحالي، وحنينه لفرسته التي نفقت في معركة الجمل.

ريم تائهة لا تعرف بالضبط هل تريد محمود، أم حصانه، أم خدمة زوجته وأولاده، هناك إسهاب مزعج في نظرة زملائها إلى أهالي نزلة السمان، المعنى الذي تقوله دينا ستقوله ناشطة أخرى (سلوى محمد علي)، وسيقوله الشاب الذي يحضر العلف للحصان برفقة ريم، وسيكرره تيمور عندما يزور ريم، لايثق نصر الله أنا فهمنا بأن الموقف من النزلة طبقي بالأساس، ولكنه يتخفى وراء قناع أن النزلة هي مكان الثورة المضادة.

الإسهاب والثرثرة الحوارية ستجدهما فيما بعد في حكايات كان يمكن اختزالها في لقطات قليلة بدلا من اللت والعجن، حكاية رغبة عبد الله، ابن محمود، في ترك المدرسة بسبب معايرة الأطفال له، تأخذ حيزًا واسعًا، وتتطور إلى حكاية مدرّسته التي تشحن السيجارة على سطوح المدرسة، وطبعًا لن ترحمها ريم من الحوار والجدل.

حتى شخصية الحاج عبد الله التي لعبها صلاح عبد الله، تغيب طويلا منذ ظهورها الأول في حفل ترويض الخيل، ثم تتكدس مشاهدها المتتالية قرب النهاية عندما يذهب إليه محمود طالبًا أن يحصل على سلاح، وأن يكون من رجال الحاج في الانتخابات بعد أن أصبح خيّالًا معتزلًا.

ولكن وسط طوفان الثرثرة والمناظرات، ستجد مناطق لامعة حقًّا أبرزها أن الثائرة الحقيقة تنظر للحكاية من زاويتي «الحرية والكرامة»، بينما ينظر أهالي النزلة إلى الأمر من زاوية كلمة واحدة هي «العيش»، ولو تأملت قليلًا لاكتشفت أن هذا اللقاء بين العالمين، هذا الاكتشاف المعرفي للطرفين، يحقق تكاملًا رمزيًّا بين شعار الثورة التي انقسم وفقًا للتحليل الطبقي الصارم.

يقول محمود في أحد أفضل مشاهد الفيلم إنه خرج بالخيول لطرد متظاهري التحرير حتى تعود السياحة، وإنهم أخبروهم بأن مبارك سيهدم السور الذي أقيم حول

المنطقة، يقول أيضًا إنه لم يكن يحمل سلاحًا، وإن أحدًا لم يتكلم عن القنّاصة، يعود مرة أخرى إلى فكرة العيش (أيّ عيش) عندما يتحدث عن ثورة/ تمرد الأمن المركزي الذي خرب بيوتهم بالقضاء على السياحة.

نشاهد محمود وهو يتذلّل للحاج عبد الله، يقبّل يده، ويسير بجانب سيارته المتحركة، يصفه بأنه مثل الغزال، تبدو فكرة العيش مستقلة عنده عن كل ما عداها، وهو أقل وعيا من أن يربط بين الحرية والعيش، وبين الخاص والعام، مثلما فعل أهالي النزلة المتعلمين الذين ذهبوا إلى الميدان تأييدًا للثورة، وليس هذا هو الحال عند فاطمة التي تسأل دومًا عن مصدر العيش وطريقته. أفضل ما فعله نصر الله أنه يقدم حكايته من زاويتين أو أكثر في الوقت نفسه، ولو كان هناك توازن وضبط للسيناريو لكانت النتيجة أعظم بكثير.

يتوقف التواصل الجسدي بين ريم ومحمود عند قُبلة يستنكرها الجميع؛ «دينا» و«فاطمة»، ويتطور التواصل الإنساني بين ريم وفاطمة إلى إعادة عبد الله إلى الدراسة، وإلى حل خلافاتها مع محمود. لم يكن مطلوبًا من الفيلم أكثر من تشريح هذه العلاقة بين نماذج مصرية مختلفة الثقافة والمستوى الاجتماعي والاقتصادي، ولكن يسري نصر الله أراد لريم المشوشة أصلًا، أن تغيّر محمود وفاطمة، أراد أن يسترد محمود كرامته أمام ابنه، وأن تقفز فاطمة السور لتنضم إلى ثوار التحرير، وأن يقفز محمود السور لينضم إلى ثوار ماسبيرو!

ظل هذا التغير بعيدًا عن الإقناع بالنظر إلى أن الشخصيات نفسها مسحوقة من الداخل، كما أن ريم لا يمكن إلا أن تصدعك فقط بالكلام الجاف، يضاف إلى ذلك أن التحول يتم عادة بصورة بطيئة. ارتبكت الخطوط تمامًا، وتراجع محمود عن قراره بأن يكون حارسا للحاج لمجرد أنه شاهد ابنه وهو يركب الحصان، قررت ريم أن تعود لزوجها، وأن تكتفي من الطبقة الفقيرة بقُبلة عابرة، على أن تعوضهم بالدعوة إلى نقابة للخيالة، وببعض العلف للخيول.

هنا سذاجة مزعجة لا تليق بالرؤية المختلفة التي قدمها الفيلم، لم يكن يضير الفيلم أبدًا أن يظل محمود فارسًا مهزومًا أنجب فارسًا قويًّا واعدًا هو عبد الله الذي يتصدر

بمفرده بعض أفيشات الفيلم باعتباره المستقبل، على أن يبقى مشهد النهاية البديع كما هو، ذلك أن محمود سيصاب في مذبحة ماسبيرو، ولن نعرف مصيره، ولكن سنرى من وجهة نظره تحقيق حلمه في صعود الهرم كما كان يفعل قديمًا، ينهج في أثناء الصعود الشاق، تتركه الكاميرا وهو في بداية الهرم، وتصعد وحدها إلى القمة.

ربما ينقص صعود الهرم (على المستوى الرمزي) وجود عبد الله مع محمود، ولكن معنى المشهد، وهو معنى الفيلم كله، وصل بوضوح كامل: الثورة صعود مستمر وشاق، ليست مجرد عزل حاكم؛ الثورة معرفة ووعي، معرفة بالذات وبالآخر، لا يحق لك أن تقول: «الشعب يريد» دون أن تفهم الشعب، لا حل إلا بامتزاج العيش مع الحرية، دور المثقف لا يُغني عن دور الناس الغلابة، الكل يجب أن يعود من جديد «إيد واحدة»، مع نزول التترات نسمع مزيجًا من شعار الثورة: «عيش.. حرية.. عدالة اجتماعية»، وأغنية «يا مصر قومي وشدي الحيل»، وهتاف: «ما تعبناش.. ما تعبناش.. الحرية مش ببلاش».

قرأتُ أن نصر الله دخل تصوير الفيلم ومعه وريقات قليلة تحدد خطوطًا عامة للقصة، وأن كثيرًا من المشاهد تم ارتجاله لإعطاء طزاجة وإحساس بالواقعية، الحقيقة أن هذه المشاهد كانت ضعيفة، وخصوصًا مع الاعتماد على شخصيات عادية من نزلة السمان لم تحصل على الحد الأدنى من التدريب، ظل الفيلم حتى نهايته يجمع بين مشاهد مملة أقرب إلى مشاهد المسلسلات التلفزيونية، وأخرى مدهشة في ذكائها وإتقان تنفيذها أبرزها مشهد النهاية، ومشهد صعود محمود وريم إلى السور: تلتف الكاميرا حولهما وتصعد فوقهما وفوق السور ليظهر عرض الصوت والضوء بألوانه وأصواته الضخمة، المشهد رمزي أيضًا، وهو يلخص أحد معاني الفيلم العميقة، الثورة قفزة فوق السور ماديًا ومعنويًا، وعلى كل المستويات، فرديًا وجماعيًا.

عناصر كثيرة كانت مميزة للغاية: صورة سمير بهزان، وموسيقى تامر كروان، مجرد جمل موسيقية قليلة ولكن مؤثرة، ملابس ناهد نصر الله، ولكن العنصر الأبرز بالتأكيد هو أداء باسم سمرة وناهد السباعي ثم صلاح عبد الله. باسم قدّم أفضل أدواره على الإطلاق، هو ابن نزلة السمان، يعرفها، ويعرف أهلها، ولهجتها، دفاعه عن وجهة

نظرهم كان قويًا ومؤثرًا، الشخصية رقيقة من الداخل، إنسان مصري بسيط لم يتعلم، علاقته مع حصانه وأسرته، قُدمت بشفافية وصدق آسر. أما ناهد السباعي فقد أكدت موهبتها بأداء شخصية صعبة، استخدمت وجهها وعينيها بصورة مدهشة للتعبير عن مشاعر معقدة كانت تنتقل بينها بمنتهى السلاسة، ربما أفلت منها التعبير في مشهد واحد صاخب ولكننا أمام موهبة رائعة تستحق أدوارًا وأفلامًا أكثر (هي حفيدة فريدة شوقي وهدى سلطان).

أداء صلاح عبد الله أيضًا كان رصينًا وواثقًا، شخصية تعشق النفوذ والقوة، تحب أن تقود الآخرين، تقف مع الكسبان، لا يكره الحاج عبد الله أهله ولكنه يريد أن يستفيد منهم، الوحيدة التي كانت خارج الصورة هي منة شلبي، لم تسعفها الشخصية الغامضة والجافة، ولم ينجح المخرج في إصلاح ما أفسده السيناريو.

«بعد الموقعة» هو أكثر أفلام الثورة الروائية الطويلة أهمية وعمقًا، ولكنه لم يفلت من عيوب هذه الأفلام كالمباشرة والثرثرة وبعض السذاجة. أراه فيلمًا عن الإنسان المصري الذي يحاصره الذل سواء بسبب البطالة، أو نتيجة تحرش البعض بالنساء في مظاهرة في يوم المرأة العالمي، أو بسبب إرهاق العمل في مدرسة حكومية فقيرة، أو نتيجة عدم الوعي، والتمركز حول الذات.

هذا فيلم ينطلق من موقعة محدودة، ليفتح الباب أمام عشرات المواقع القادمة، حروب صعبة ضد الفقر والجهل والأفكار النمطية عن الآخر، ربما تكون مهمتنا أصعب بكثير، وأكثر خطورة، من صعود محمود اللاهث الذي لم يكتمل للهرم الضخم، بعد فترة قليلة من نجاحه في عبور السور.

«فرش وغطا»

البحث عن الإنسان في مولد الثورة

ويسألونني عن فيلم «فرش وغطا» الذي كتبه وأخرجه أحمد عبد الله السيد، فأقول بلا تحفظ ولا تردد ولا مبالغة إنه تحفة جديدة من صانع فيلم «ميكروفون»، وأضيف، وقد شاهدت كل أفلام موسم ٢٠١٣ المصرية المعروضة، إن «فرش وغطا» هو الأفضل في هذا الموسم حتى ساعة تاريخه، وحتى إشعار آخر.

يمثل الفيلم الجديد خطوة ناضجة في مشوار مخرجه، وفي طريقته التي تمزج التسجيلي بالروائي. كانت لي ملاحظات أساسية على فيلم «هليوبوليس»، وجاء «ميكروفون» أكثرقوة وتكاملًا، ولكن «فرش وغطا» لا يقدم فقط درجة أعلى من تماسك البناء، ولكنه يختار أيضًا أن يرى الثورة من زاوية أشمل وأعمق من معظم الأفلام التي اقتربت منها؛ إنه لايفهم الثورة باعتبارها إطاحة بحاكم (ليس في الفيلم المشهد التقليدي لفرحة الميدان بعد إعلان تنحي مبارك)، ولكنه قرر أن يبحث عن الإنسان في أيام الثورة الأولى، وأن يفتح حوادثها الغامضة والمسكوت عنها، وكأنه يذكرنا بذكاء بأن الثورة الفعلية هي أن نعرف ما حدث، وأن يتغير حال الغلابة، وأن تحترم إنسانيتهم، هذه هي ثورة «فرش وغطا» وليس أي شيء آخر، لا الميدان، ولا المظاهرات، ولا الأعلام المرفوعة.

كل هذه الأشياء موجودة، ولكن في الخلفية، ليست هي اللوحة، ولكنها الإطار، أما قلب الحكاية فهي الناس، بطلها الشاب لم يشارك أصلًا في الثورة، اللهم إلا إذا اعتبرنا أن الهروب من السجن بسبب الثورة مشاركة فيها. يقوم السيناريو البديع بتجهيل سبب دخول بطلنا (آسر ياسين) السجن، بل إنه يجعله بلا اسم، فيحقق بذلك

هدفين في صميم معنى الفيلم ومغزاه: استدعاء شاهد من خارج الصورة تماما وكأنه مراقب للمولد كله، فيكون بذلك أكثر حرية في التأمل والدهشة وصولا إلى الغضب في النهاية، أما الهدف الثاني فهو اختيار النموذج الأبعد والأكثر التباسا دفاعا عن الإنسان: هذا سجين، لاتعرفون تهمته (جنائية، أم سياسية)، يشهد على الثورة، ويدافع عن حقكم في أن تفهموا ما جرى، وأن تغيروا هذا الواقع المزري، الذي لا يختلف فيه المسحوقون خارج السجون، عن الهاربين منها.

يبدو تجهيل البطل متسقًا مع فيلم يقول عبر رحلته الشاقة إن هناك ملفات كثيرة ما زالت تحمل علامات استفهام حقيقية. «فرش وغطا» فيه أقل حد يمكن أن تتخيله من الحوار في فيلم مصري، وكأنه يكفر بالثرثرة واللت والعجن والضجيج الذي لم يفرز حقيقة متماسكة، الصورة هنا أبلغ من لغة الكلام التي تعطلت وفقدت دلالتها. أما بطل الفيلم الهارب، فهو يحمل معه أمانتين: رسالة من زميله المسيحي الذي مات بين يديه إثر إطلاق النار عند فتح السجون، وفيديو مصور على الموبايل نسمع طوال الوقت أنه يتضمن «حقيقة» ما جرى عند فتح السجن، ويجب أن يشاهده الناس لكي يعرفوا ما حدث بالفعل.

سبب الرحلة ليس شعارات ضخمة، ولا مشاركة في الثورة أو سخرية منها، السبب إنساني بحت، ومن خلال ذلك سيتسع الكادر إلى أقصى درجة، وسيتحول ذلك المصري الهارب من متأمل إلى غاضب، وستندمج مقاطع تسجيلية في بناء الفيلم الذي يحمله خط درامي رفيع، وبدلا من حوار المفهماتي الشهير في الفيلم المصري، سيمتلئ شريط الصوت بالصمت المهيب، وبأناشيد المتصوفة، وبتراتيل الجنائز، وبأغنيات لأم كلثوم ومحمد منير، وبتعليقات قناة الجزيرة على مشاهد من أحداث الثورة (المظاهرات واعتصام ميدان التحرير وموقعة الجمل.. إلخ)، بينما تبدو الصورة شديدة الثراء في كل مكوناتها من تعبيرات وجوه وإيماءات وحركات الممثلين إلى مكونات بعض الديكورات والمظهر الرمادي الدائم الذي يهيمن حتى على مشاهد الصباح والظهيرة.

بعد زيارة قصيرة إلى منزل أمه وشقيقته، وبعد أن أفلت بأعجوبة من أيدي لجنة شعبية أقرب ما تكون إلى البلطجية، يتأمل الغائب حقيبته، يتذكر صورته مع فتاة

محجبة، يترك منزل عائلته حاملا الأمانتين: الخطاب، والفيديو داخل جهاز المحمول (استعان الفيلم بفيديو حقيقي مصور لاقتحام سجن القطا بالفيوم كما تخبرنا بذلك عناوين النهاية)، ومرة أخرى يصبح سجين هارب هو الباحث عن الإنسان، ونسمع قبلها من يشهد بأنه حتى السجين لا يجب أن يُقتل قتلا مجانيًا، يقول أحد الشهود: إن هناك مقابر أعدت على عجل دفن بها ٢٠ أو ٣٠ سجينًا، ثم إنه: «إذا كان المساجين مش مهمين عند الحكومة.. فلازم يكونوا مهمين عند أهلهم».

ستظل هذه الزاوية الإنسانية الواسعة هي منهج الفيلم من بدايته حتى نهايته، سواء في محاولة السجين إنقاذ زميله (محمد ممدوح) من الموت، أو في النماذج التي يلتقيها السجين بعد هروبه، وكلها تقدم تنويعات على فكرتين لم يفلتا أبدًا: ضرورة أن يعرف الناس «حقيقة» وقائع غامضة (يتكرر كلام شريط الفيديو المطلوب إذاعته ليقوم بدور التذكير بهذا المعنى)، ومأساة الغلابة التي لم تتغير من استبداد مبارك إلى مولد الثورة، وينقل شريط الصوت في تكامله مع الصورة حالة خالصة مصرية بكل مكوناتها وتفاصيلها، كما يتم تكثيف بعض الأحداث الحقيقية، وإعادة ترتيبها لخدمة الفكرة، ولخدمة الزمن الدرامي للرحلة.

في مسجد يستمع الهارب إلى منشد صوفي، يدخل بعض الجرحى، تقبض عليهم الشرطة العسكرية، بعد قليل يكتشف أحد الشباب (عمرو عابد) مهارات الغريب في مجال الكهرباء، يصطحبه إلى المقابر حيث أصحاب الموالد الذين تراجعوا إلى جوار الموتى بسبب موجة تحريم سلفية، يقوم الغريب العائد بإصلاح أجهزة الصوت للمنشدين، يطلب مساعدة كبيرهم في العودة إلى المكان الذي ترك فيه جثة صديقه المسيحي، عندما يصلون لا يجدون شيئًا، يحفر في التراب، فلا يجد جثة.

يقرر الغريب العائد أن يزور أسرة السجين لتسليمهم خطابه الأخير، نذهب معه إلى منشية ناصر، عائلات مسيحية بأكملها تقوم بجمع القمامة، تتسلم زوجة السجين الخطاب، يشارك الهارب في جنازة صديقه، يحاول أن يصل إلى عنوان موقع جريدة بث لقطات الفيديو المصورة، ابن صديقه السجين يقوده إلى مركز للكمبيوتر والبلياردو، خدمة النت غير موجودة.

عندما يذهب الهارب بنفسه إلى الجريدة، ويسلمهم فيديو الهروب من السجن، يشاهد مذهولا فيديو أحداث العنف الطائفية في منشية ناصر، صورة زميله السجين الميت يتم إحراقها، ينفجر المصري الهارب من سجنه، يعود إلى منشية ناصر، تحاصره زجاجات المولوتوف، نسمع صوت رصاصة، يخفت شريط الصوت مع سقوط الهارب، وتظل عبارة الفيديو الذي لم نره كاملا معلّقة ومؤكدة بشكل يكاد يكون ساخرا أن الحقيقة على هذا الشريط، وأن الناس لا بد أن تعرف ما حدث بالفعل.

يبدأ «فرش وغطا» بلغز فتح السجون الذي لا نعرف عنه شيئًا، ثم نتساءل عن هوية البطل وسبب سجنه، فلا نجد أي إجابة، ثم تذهلنا الفوضى ما بين لجان شعبية بلطجية وأخرى من الأهالي، فلا نجد تفسيرا، بعد قليل ستقفز علامة استفهام جديدة عندما نجد المراجيح وسط المقابر، وعلامة أخرى حول أحداث منشية ناصر الدموية، وقبل أن نرى الفيلم الذي سيكشف لغز السجون، تصيب رصاصة البطل الهارب الذي يسقط على صوت الفيديو المبتور، تتراكم وقائع الرحلة لتنتهي إلى كارثتين هما مغزي الفيلم كله: غياب الحقيقة، وغياب الإنسان سواء كان خلف القضبان أو خارجه.

ما يجعل من «فرش وغطا» عملا عظيما أنه عمل سياسي خطير يقول ما يريد دون أي هتاف أو شعارات، ولكن من خلال التفاصيل الاجتماعية والإنسانية البسيطة، نحن تقريبًا أمام فيلم له صمت صاخب إذا جاز التعبير، اللمسة والإيماءة والنظرة هي وسيلة التعبير، الشهادات الوثائقية المباشرة عن مقبرة للمساجين، أو أمّ ضرب ابنها بالرصاص، أو طفل زبال مسيحي يشكو من سوء معاملة ربة منزل لها أقارب من الضباط، أو عامل مراجيح بائس يشكو طرده من الموالد لأسباب دينية، أو رجل في منشية ناصر ينقل الماء من المطافي، ويصنع لابنه أرجوحة من الحبال على فرع شجرة بما يجعلها أقرب إلى المشنقة. كل هذه المشاهد الوثائقية تندمج مع حركات وإيماءات الممثلين: نظرة عيون متبادلة بين الغريب وفتاة وسط المقابر، حركة أم تمنح بطلنا كيسا تحمله داخل الميكروباص حتى لا يلتفت إليه كمين الشرطة العسكرية، أعلى صدر الأم صورة مغلفة لعلم مصر وعبارة ٢٥ يناير، بطلنا يركب ميكروباصًا إلى حيث كارثة منشية ناصر، بينما يسير شاب في الاتجاه المعاكس حاملا علم مصر

المنكس، بطلنا عائد محبط من البحث الفاشل عن جثة زميله فنسمع من مسجل السيارة الميكروباص أغنية «حبيبي يسعد أوقاته»، نظرة خائبة يودع بها الهارب حبيبته القديمة التي نراها وقد ركبت الموتوسيكل خلف رجل ملتحٍ بجلباب أبيض، ودائما لقطات الفرش والغطا اللذين يحملهما البطل بحثا عن حلم الاستقرار على برّ.

تستطيع تقريبًا أن تقدم نماذج لهذا التعبير الصامت الصاخب والمؤلم في كل مشهد من مشاهد الفيلم، يبدو أحمد عبد الله السيد هنا وقد امتلك فكرته وأدواتها معا. لديه ثنائي فيلم «ميكروفون» التقني الرائع نفسه، هشام صقر (مونتاج)، وطارق حفني (تصوير)، هناك مسحة تسجيلية واضحة، واختيار مدهش لأماكن التصوير، واقتصاد وتوظيف متقن لموسيقى محمود حمدي التي منحت الفيلم شجنا يليق به. الممثلون ظهروا أيضًا كما لو كانوا جزءا من المكان؛ قدم آسر ياسين أداء مميزا يعتمد على التعبير بالوجه وبنظرات العيون المندهشة أو المكتشفة أو الحائرة، تعثرت خطوته ورحلته، خرج من سجن صغير إلى سجن أكبر، وهرب من خوف إلى مخاوف، وانطلق من متاهة إلى متاهات، لم يمت برصاص السجن، ولكنه مات برصاص الفتنة، تضاءل لغز الهروب من الزنزانة أمام ألغاز الوطن.

«فرش وغطا» فيلم خطير وكبير بحجم تعبيره السينمائي صوتا وصورة، وبحجم أفكاره وأسئلته التي لم تجد إجابة حتى الآن، وبحجم جوهر فكرته اللامعة: لايمكن أن نتحدث عن ثورة وقعت بدون شفافية تكشف الوقائع الغامضة، وتقتص للضحايا، ولا يمكن أن تكون هناك ثورة حقيقية بدون احترام إنسانية الإنسان.

عن لغة الصمت في فيلم «فرش وغطا»

إذا فتحت أي كتاب عن السينما، فستجد أمامك دوما مصطلح «شريط الصوت»؛ حيث يوصي المخرج عادة، بأن يملأه كلما استطاع إلى ذلك سبيلا بالحوار والمؤثرات وبعض الموسيقى، وأن يستخدمه للتفسير والبوح والفضفضة أوالإيحاء والإسقاط، دون أن يخطر في ذهن أحد أن المصطلح غير دقيق أصلًا، وأن التعبير الأكثر صحة ودقة هو «شريط الصوت والصمت»، وأن أحدا لايقول للمخرج شيئًا عن ضرورة توظيف الصمت أيضًا، وفي الوقت نفسه.

مناسبة الحديث في هذا الموضوع هي تلك الطريقة الخلّاقة التي استخدمها بها المخرج أحمد عبد الله السيد ليوضح لغة الصمت في فيلمه الرائع «فرش وغطا». نحن تقريبًا أمام فيلم فيه أقل قدر ممكن من الحوار، وحتى الأجزاء الحوارية لا تبدو واضحة تماما إذ تشبه حوارات الأفلام الوثائقية؛ ترسم حركة الشفاه أكثر مما تنقل كلمات مسموعة، وكأن كاميرا بعيدة اختلست الصورة بسرعة بكلماتها المتعثرة، الفيلم أيضًا يقتصد بشدة في مؤثراته الصوتية وفي موسيقاه التصويرية (محمود حمدي)، وفيما عدا ذلك لا شيء سوى الصمت الرهيب.

في رأيي أن هذا الاختيار لا ينفصل على الإطلاق عن مغزى الفيلم ومعناه، هذا الصمت وتلك الحوارات المبتورة في صميم جوهر فيلم فكرته الأساسية الأسئلة المعلقة حول معنى الثورة، وحول الفشل في معرفة حقائق ما جرى في أحداث خطيرة مثل فتح السجون بعد ثورة يناير، ومأساة الفتنة الطائفية في منشية ناصر، إنه فيلم يكتفي بطرح علامة استفهام ضخمة لأنه لايملك ببساطة أي إجابة.

اختيار الصمت لا ينفصل في الفيلم عن تجهيل اسم بطل الفيلم الهارب من السجن آسر ياسين، ثم تجهيل تهمته وتهمة صديقة المسيحي الذي سيموت بين يديه، منح

الصمت والتجهيل الرحلة الشاقة مستوى أقرب إلى المجاز، كأنك تقول بالضبط إن الحكاية كلها عن «المسكوت عنه» أو «اللامسموع» بكل تجلياته سواء كان حقيقة ما جرى في حوادث معينة، أو هؤلاء المهمشين الذين يظهرون ليحكوا عن مدافن بها ٢٠ أو ٣٠ جثة لسجناء مقتولين، أو رجل المراجيح الذي ينمّ مظهره عن البؤس الشديد، والذي يثير الحزن على الرغم من أنه بائع البهجة، أو تلك الأم التي تذيع «المسكوت عنه» في حكاية ابنها الذي أصابه ضابط بالرصاص، أو هذا الطفل الذي لا يعرفه أحد، والذي يحكي عن سوء معاملة ربة منزل مسنود بالأمن تعطيه قمامة منزلها، أو ذلك الأب الذي يحمل الماء من المطافي يوميًّا، ويقيم لابنه أرجوحة من الحبال بين فرعي شجرة، الصمت الكثيف يكاد يعطي هنا معنى التواطؤ الذي يخفي الحقيقة، والذي يتجاهل وجود الغلابة وعالمهم.

توظيف الصمت والتجهيل في «فرش وغطا» هما أيضًا وسيلة لخلق هذه الحالة من الرهبة التي نشعر بها في أثناء مشاهدة الفيلم، نحن أمام فيلم مرعب يقول بشكل غير مباشر إن السجين الهارب وزميله ليسا في حقيقتيْهما إلا «المواطن مصري» الذي أخرجته ثورة يناير من السجن، ولكنها لم تستطع أن تخرجه من متاهة ألا يعرف الحقيقة، ولا من متاهة الفقر والتهميش. الهارب ليس سجينا بعينه، ولا هو اسم محدد، ولكنه المجاز الخطير للمواطن الباحث عن إنسانيته وحقوقه سواء في زمن استبداد مبارك، أو في عصر الثورة المستمرة حتى ساعة تاريخه، هذا هو معنى الفيلم بأكمله، وهذه هي فكرته اللامعة والخطيرة.

ليس صحيحا أن الشريط فارغ في «فرش وغطا»، ولكنه «مليء بالصمت»، وبسبب ذلك فإن أي صوت تسمعه (كلمات/ تراتيل/ أناشيد/ طلقة رصاص/ موسيقى.. إلخ) تعطي تأثيرًا إضافيًّا، إنه صمت مزعج إذا جاز التعبير لأنه يمنحك نوعا من التوجس والقلق وعدم الراحة، وانتظار المأساة التي تحدث فعلًا في مشهد النهاية، عندما يموت الهارب برصاص الفتنة، وعندما لا نسمع بقية الشريط الذي قيل وتكرر بشكل ساخر إنه سيكشف لنا حقيقة ما حدث، وموضع السخرية بالطبع هي أن أحدا لم «يسمع» أو «يشاهد» أو «يعرف» أي حقيقة عن معظم الحوادث من فتح السجون إلى محمد محمود ومنشية ناصر وماسبيرو. الصمت الرهيب يكاد يدين (بمنطق المخالفة) الثرثرة

والتحقيقات والحوارات الفضائية التي لم تقل أي حقيقة، والتي يعتبر الصمت أفضل منها، الصمت في «فرش وغطا» هو الموقف الساخر المعبر عن فشل الكلام والمعنى، وصعوبة الفهم وغياب الأدلة (كالشريط الذي لم نسمعه)، هو الهجاء الذكي ودقيقة الحداد المؤلمة على جثة الحقيقة الغائبة، بل إن الصمت يعادل أيضًا في معناه تكرار العبارة نفسها ذات التأثير الساخر من الشريط، التي تتحدث عن حق الناس في أن تعرف حقيقة نحن نعرف أن أحدا لم يُذعها أبدًا حتى الآن!

أتاح الصمت أيضًا الفرصة لكي تتأمل الصورة شديدة الثراء، وأن تتابع الإيماءات وحركة العيون ولغة الجسد من أول الفيلم حتى آخره، ما الذي يمكن أن تقوله الكلمات العاجزة أمام مشهد عربة تحمل مراجيح لتدخل إلى المقابر؟ كيف يمكن أن نعبر بالكلمات المحدودة عن هذا المشهد الهائل لمنازل متراصة رمادية تخرج من بينها أدخنة سوداء؟ كيف يمكن أن يعبر أي حوار عن نظرات عيون البطل الهارب وفتاة تعيش في المقابر؟ الصورة تقول أضعاف المعنى المقصود بل ربما استدعت معاني أخرى، مثل ذلك العلم الذي يرقد كصورة فوق صدر أم تحمل شنطة بلاستيكية في سيارة ميكروباص، أو ينكسه شاب عائد في أثناء فتنة طائفية، ومثل تلك الوردة الذابلة فوق مقبرة، أو الفرش والغطا اللذيْن ينتقلان مع صاحبهما دليل على عدم الاستقرار، بينما هو عنوان الإقامة والبقاء في أي ظروف عادية.

في «فرش وغطا» لدينا النموذج المهم لمصطلح شريط الصوت والصمت معا، يذكرنا الفيلم ببراعة بأن الصمت قادر على أن يكون لغة متنوعة الدلالات، هناك صمت يصنع جوًّا مخيفًا، وآخر يثير التأمل، وثالث يستدعي الماضي، ورابع يستدعي هدنة رومانسية، نسينا في غمار ثرثرة الأفلام، واكتظاظ الأصوات في الأشرطة أن الصمت هو الذي يعطي كلامنا معنى، لو هذه الهنيهة من الصمت بين كلمة وأخرى، لما استطعنا فهم عبارة واحدة، كأنك بالضبط تكتب الكلمات متشابكة بدون مساحة بيضاء، الصمت هوتلك المساحة البيضاء، وفيلم «فرش وغطا» ليس إلا التعبير الفذ عن وجود مساحة بيضاء فارغة، سواء في مجال حقوق الإنسان، أو في فهمنا لمعنى الثورة، أو في نظرتنا إلى المهمشين في الوطن سواء كانوا داخل السجن، أو خارجه.

يا له من فيلم عظيم. ويا له من مخرج كبير.

«ساعة ونصّ»

مرثية مذهلة للغلابة والبسطاء والبؤساء

أستطيع أن أؤكد لك، وقد شاهدتُ جميع أفلام الموسم السينمائي المصري للعام ٢٠١٢ بخيره وشرّه، أن فيلم «ساعة ونصّ» الذي كتبه «أحمد عبد الله» وأخرجه «وائل إحسان»، هو أفضل أفلام الموسم، وأكثرها اكتمالًا في عناصره الفنية، بل إنه يتفوق فنيًّا على فيلم «بعد الموقعة» الذي اشترك في المسابقة الرسمية لمهرجان كان، ويتفوق على فيلمي «كباريه» و«الفرح» اللذين كتبهما أحمد عبد الله وأخرجهما «سامح عبد العزيز».

أدهشني أيضًا أن الفيلم لن يشارك؛ بسبب عرضه التجاري في الصالات المصرية، في مهرجان القاهرة، تقديري أنه كان يمكن أن ينافس بقوة وبسهولة على جوائز السيناريو والتمثيل والإخراج. المفاجأة الثانية أن هذا الفيلم المهم والقوي والمؤثر، والذي يهز متفرجه من الأعماق، من إنتاج «أحمد السبكي» الذي قدّم هذا العام وصفه منتجًا أحد أسوأ أفلام الموسم، وهو فيلم «حصل خير»، ولكننا تعودنا أن يكفّر السبكيّة أحيانًا عن أفلامهم الرديئة ببعض الأفلام الجيدة القليلة، والتي تحقق أيضًا نجاحًا جماهيريًّا وفنيًّا مثل «كباريه» و«الفرح».

يقدم السيناريست الموهوب أحمد عبد الله، الذي اشتهر بأفلام كوميدية متفاوتة المستوى، مرثية مذهلة لمصر الحقيقية؛ وطن الغلابة الذين سحقتهم فترة حكم مبارك سحقًا لدرجة قضت على الطبقة الوسطى تقريبًا، وجعلت مصر منقسمة كما وصفها الراحل الساخر «جلال عامر»، بين فئتين لا ثالث لهما: «ناس عايشة كويس.. وناس كويس إنها عايشة».

«ساعة ونصّ» فيلم عن الناس البائسة «اللي كويس إنها عايشة»، وهم أقرب إلى البؤساء، وبعضهم يتمنى الموت بالفعل؛ حتى يحصل عليه في صورة انقلاب قطار الصعيد، وكأن أوضاعهم المقلوبة تنتهي حتمًا بقطارات مقلوبة، وكأنهم يهربون من الفقر والبؤس إلى الموت.

ولكن فيلمنا الجديد أكثر نضجًا بمراحل من تجربتي «كباريه» و«الفرح» اللتيْن تحافظان، مثل «ساعة ونص»، على ملامح مشتركة، أهمها الوحدة الأرسطية الكلاسيكية الصارمة للمكان والزمان والحدث، وتقديم شريحة واسعة جدًّا من الشخصيات. من ملامح هذا النضج أن السيناريست الموهوب اكتسب مزيدًا من التمكن الذي جعل البناء أكثر تماسكًا، كما ترك شخصياته تنمو بحرية دون أن يدينها أخلاقيًّا على طريقة الميلودرامات الرديئة، بل تستطيع القول إن السيناريو فيه ذلك التعاطف التشيكوفي مع الضعف الإنساني (زوجة الخفير الخائنة القلقة ولصوص القضبان يحاولون إنقاذ القطار بلا جدوى). وعلى الرغم من بعض الملاحظات في نهاية الفيلم، مما كان سيفسد الجرعة قليلًا، فإن «ساعة ونص» يجمع ببراعة بين هذا الاندماج الذي يتيح لك التأثر إلى درجة البكاء، وتلك المسافة التي تجعلك تتأمل وطنًا يموت وهو حي، ثم يموت مرة ثانية بصورة أكثر بشاعة.

كتبتُ كثيرًا عن موهبة أحمد عبد الله على الرغم من تذبذب مستوى أفلامه بين كوميديا غير متماسكة (فيلم «اللمبي» الذي يقوم على شخصية واقعية مدهشة ولكن الفيلم نفسه به ثغرات كثيرة)، وكوميديا مقبولة (فيلمي «الناظر» و«فول الصين العظيم»)، وفيلم كارثي مثل «كركر». كنت قد شاهدت للسيناريست من قبل فيلمًا قصيرًا تدور أحداثه بين أسانسير فندق خمسة نجوم، وصالة للأفراح في الفندق نفسه، بدا لي أننا أمام موهبة ستقضي عليها الأفلام المسلوقة، ولكن سرعان ما وصل عبد الله إلى تقديم أفلام متماسكة فنيًّا، وناجحة تجاريًّا، كما في «كباريه» و«الفرح».

من دلائل النضج في فيلمنا أيضًا أن عبد الله لم يأخذ من حادثة وحوادث قطار العياط إلا واقعة انقلاب قطار واشتعاله، ثم محاولة فصل بعض العربات، أما البناء بأكمله فهو من تأليفه. «العيّاط» مدينة مصرية بالقرب من الجيزة اشتهرت بحوادث

القطارات بالقرب منها، أشهر هذه الحوادث، بل هي أسوأ حوادث القطارات في تاريخ السكة الحديد المصرية (عمرها قرن ونصف القرن)، وقعت في فبراير عام ٢٠٠٢ عند قرية «ميت القائد» بالقرب من العياط، عندما اندلعت النيران في قطار الصعيد، مما أدى إلى مصرع ٣٦١ شخصًا، قيل وقتها إن راكبًا كان يستخدم وابورًا بدائيًا انفجر فيه، وعلى الرغم من تقديم مجموعة من العمال للمحاكمة، فإن القضاء برّأهم جميعًا؛ مما يؤكد أن الخلل كان على أكبر المستويات.

ليس في «ساعة ونصّ» أي شيء من هذه التفاصيل، ولكننا أمام عدد كبير من الشخصيات التي ستركب قطارًا سينقلب في النهاية بسبب قيام بعض اللصوص بسرقة قضبان السكة الحديد، ولأن خفير المحطة، الذي يمكنه أن يطلب من سائق القطار التوقف على مسافة كافية بعيدًا عن المسافات المقطوعة، كان مشغولًا بمأساته الشخصية، ولأن سائق القطار نفسه كان مشغولًا بهمومه الخاصة، فإن القطار ذهب إلى مصيره المحتوم.

أما الشخصيات فهي مأساوية تثير الرثاء مثل «كباريه» و«الفرح»، وكلها تنويعات على نغمة البؤس والإحباط والشقاء، وكلها تكابد أوضاعًا مقلوبة تتسق منطقيًّا مع انقلاب القطار المروع في النهاية، وهناك أيضًا ذلك المزج الذي يجيده عبد الله بين التراجيديا والكوميديا، مع حس ساخر واضح حتى في اختيار أسماء جميلة للشخصيات تتناقض بحدة مع الواقع البائس (أسماء مثل مسعود وعزّ وعبد العزيز وسناء وصلاح وصفية وملاك وفريد.. إلخ).

قُدمت الشخصيات في لمسات سريعة تم تضفيرها ببراعة على مدار ساعة ونصف الساعة قبل انقلاب القطار، وتم اختزال المكان بشكل أساسي داخل القطار، وبشكل أقل على محطة انتظار في مدينة «الفشن» ببني سويف؛ حيث نماذج من أهل الركاب المنتظرين. يبدأ الفيلم ثم ينتهي بقوسين كبيرين أقرب إلى اللقطات التسجيلية للمارة في محطات السكة الحديد، مع قصاصات للصحف سواء فيما يتعلق بغرق العبّارة السلام، أو بحادث قطار العياط الأصلي، وكأن المأساة عابرة للزمن، وكان من لم يمت غرقًا في البحر، مات احتراقًا في القطار.

نماذج إنسانية رُسمت بريشة الواقع الحي، وببصمات مجموعة من أفضل المشخصاتية: «ماجد الكدواني» شاويش بائس يقوم بترحيل شاب مصري عائد من السويد (أحمد الفيشاوي) بتهمة تقبيل صديقته السويدية في شوارع مصر. الشاويش لا يتورع عن قبول الرشوة، ولكنه يهاجم تهتّك الغرب، يعتقد أن السويد جزء من الولايات المتحدة، لا يتفاعل مع الشاب إلا عندما يكتشف أنه يمكن أن يكون عريسًا منتظرًا لأخته العانس.

«فتحي عبد الوهاب» صعيدي جاهل، أحبّ ابنة عمه «يسرا اللوزي»، باع أرضه ليفتح لها عيادة بعد أن أصبحت طبيبة، ولكنه أصبح تومرجيًّا يعمل معها، يغار عليها، يشعر أمامها بالنقص، يرفض بعنف أن تسافر في منحة دراسية إلى الخارج لمدة ستة أشهر، هي تحبه ولكنها تعاني من عقدة نقصه.

«إياد نصّار» خريج آداب، ويساري سابق، لم يجد عملا سوى بيع كتب الحب في القطار، «كريمة مختار» أم بائسة تركها ابنها لأنه لا يستطيع الإنفاق عليها، أعطاها ورقة كتب عليها «الرجا تسليم هذه السيدة إلى أقرب دار للمسنين». «سوسن بدر» أم متصابية تسافر مع ابنتها «آيتن عامر» للحصول على معاش الأب ومستحقاته المالية، الابنة تطمع في الأموال بسبب مصروفات أولادها الدراسية، ونتيجة عجز زوجها عن الإنفاق بعد فقدانه للعمل.

«محمود الجندي» وزوجته في انتظار ابنهما «كريم محمود عبد العزيز» وصديقه «محمد رمضان» العائدين من ليبيا، باع الأب الأرض ليسافر ابنه، ولكن الابن تعرض للسرقة، أوهمهما أنه عائد بالمال من ليبيا بعد عامين من الغياب. «هالة فاخر» أم تحاول أن تحصل دون جدوى على مساعدة شقيقها لعلاج ابنها المكتئب بسبب فشله الدراسي. «سمية الخشاب» الزوجة الثانية العاقر لخفير المحطة «أحمد بدير» الذي يعاني أيضًا من الضعف الجنسي. «محمود البزّاوي» وصديقه المغني الشاب الباحثان عن مطرب يشتري منهما أغنياتهما. الميكانيكي «محمد عادل إمام» وصديقه «أحمد فلوكس» وزملاؤهما الذين يسرقون القضبان لبيعها. «أحمد السعدني» بائع الشاي في القطار الذي يحلم بأن يترك طفله الصغير ليتعلم بعيدًا عنه، ولكن الطفل لا يريد

المدرسة. «ناهد السباعي» ابنة سائق القطار «محمد فريد»، التي لا تمانع في الحب والعشق، ولكنها لا تمانع أيضًا في الحصول على «راجل والسلام».

صعوبة البناء المركب للفيلم أننا تقريبًا أمام مجموعة من القصص القصيرة المتداخلة والمتشابكة، والمنسوجة بمهارة إلى حد كبير، بناء يذكرك على نحو ما بالبساطة المعقدة للأفلام الإيرانية الإنسانية مع لمسة ساخرة مصرية صميمة تخرج من قلب المأساة سواء في تحولات الشاويش وتناقضاته، أو في تصابي الأم العجوز، أو في المساجلات اللفظية بين والدة الشاب المصري القادمة من الصعيد (رجاء الجداوي)، وصديقته الفاتنة القادمة من السويد، أو في شخصية سائق فهلوي (سعد الصغير)، أو محامٍ ريفي ساذج (طارق عبد العزيز).

قدمت السينما المصرية من قبل فيلمًا بعنوان «القطار» للمخرج «أحمد فؤاد» كان أقرب إلى أفلام الكوارث والإثارة، وكاد الأمر ينتهي بالإنقاذ في اللحظات الأخيرة على طرقة «جريفيث»، أما في «ساعة ونصّ» فإن أوضاع البؤساء المقلوبة تنتهي إلى انقلاب مادي مجسّد ومروّع، ربما لم يمهد السيناريو بشكل جيد لعلاقة سائق القطار المتوترة بابنته، كما أسرف الفيلم قليلًا في كوارث ما قبل الانقلاب كأن يموت الشاب القادم (كذبًا) من ليبيا في القطار، مع أنه سيموت مرة أخرى مع الركاب، كما توالت استدعاءات الطبيبة داخل القطار بصورة مزعجة.

ولكن الذي خفف كثيرا من هذه الملاحظات، وضوح رسم الشخصيات بشكل عام، وتماسك البناء، وتلك التفاصيل الإنسانية العذبة، كما في العلاقة بين «إياد نصار» والعجوز «كريمة مختار» حيث قدما مشهدًا رائعًا سيبقى طويلًا في ذاكرة السينما. يضاف إلى ذلك بعض اللمحات الذكية في السيناريو. كأن نكتشف أن صديق الشاب العائد مسيحي الديانة، وذلك من خلال كلوز سريع على وشم الصليب على رسغه قبل أن يموت بلحظات، وكأن ينجح عامل الشاي في فصل العربة التي تحمل ابنه عن القطار، وكأنه البذرة الوحيدة الباقية وسط صحراء قاحلة، ثم هذه اللقطات في بداية الفيلم ونهايته لعمليه طحن الفول لصناعة الفلافل، ووضع الأقراص وقليها في الزيت في معنى رمزي واضح، كل ذلك حفظ للفيلم قوته وتأثيره الواضحيْن على مشاهديه.

ما كان يمكن أن يتحقق ذلك لولا براعة المخرج وائل إحسان في اختيار ممثليه وإدارتهم بشكل عام، بل إنه قدم بعضهم في أدوار مختلفة تمامًا مثل يسرا اللوزي في دور طبيبة صعيدية محجبة، ومحمد عادل إمام في دور ميكانيكي يسرق القضبان، ويعشق النساء. ربما كان أداء محمد رمضان وكريم محمود عبد العزيز وأحمد فلوكس وأحمد السعدني يخدشه الانفعال الزائد أحيانًا، ولكنك تستطيع عمومًا الحديث عن تفوق في فن التشخيص، ومباراة حقيقية بين الجميع، مع تميز خاص لـ ماجد كدواني وفتحي عبد الوهاب وكريمة مختار وإياد نصار وأحمد بدير ومحمود الجندي، كما قدم الفيلم وجهين جديدين مميزين هما الشاب المكتئب بسبب الفشل الدراسي، ولص القضبان الجبان الذي تعرض للتعذيب من قبل.

نجح المخرج في اختيار أماكن التصوير، وساهم ديكور «علي حسام» وملابس «داليا يوسف» في استكمال اللمسات الواقعية للأحداث، وكانت صورة «سامح سليم» معبرة عما يقترب من مظهر اللقطات التسجيلية، وإن كان الفيلم وأحداثه يحتملان أن تكون الكاميرا أكثر حرية في الحركة. ومن عناصر الفيلم الأكثر تميزًا موسيقى «ياسر عبد الرحمن» التي تبكي شخصياتها وتودعهم في النهاية، ومونتاج «شريف عابدين» الذي نجح بدرجة كبيرة في تضفير الخطوط المتقاطعة، وكانت تتابعات النهاية جيدة جدًا ومثيرة وصولًا إلى مشهد الانقلاب المنفذ بتقنية خدع الجرافيك؛ لأسباب اقتصادية بالطبع.

«ساعة ونصّ» ليس فيه كلمة عن ثورة يناير، ولكن كل مشهد فيه يقول إن هذا البلد مريض وينتظر الموت في أي لحظة مالم تتغير أحواله بشكل جذري، كل مشهد يقول بوضوح إن هؤلاء البشر مسحوقون، وينتظرون الخلاص بالموت أو بغيره، ربما ينبهنا هذا الفيلم القوي من جديد، أنه لاثورة بدون تغيير حياة الغلابة، الذين ما زالوا يحلمون بمجرد سحابة تسترهم، في وطنهم المحاصر بالمشكلات.

«فتاة المصنع»

وقائع ما جرى في شارع البنات

على الرغم من أن عنوان «فتاة المصنع» مناسب بامتياز للفيلم الذي أعاد محمد خان إلى السينما، وأعاد جمهورا كثيرا لارتياد الصالات مع عرض الفيلم التجاري في مصر والعالم العربي، فإنه يصح أيضًا أن نقول إنه فيلم عن شارع البنات في أي مجتمع ذكوري، هناك بالفعل شارع في الفيلم تكثر فيه البنات بتفسيرات أسطورية عن تلك الجنيّة التي انتقمت من رجل نوبي فجعلت إنجاب الإناث قدرا مقدورا، هناك حضور مكتسح للنساء والبنات سواء في المصنع أو في الشارع أو في البيوت، ولدينا صوت سعاد حسني/ السندريلا/ ست البنات في السينما الذي أُهْدِيَ الفيلم إليها، ثم إن الفيلم ينتهي أيضًا بإنجاب أنثى جديدة تصرخ بالنيابة عن بطلات الفيلم الذي يعتبر من أفضل أفلام مخرجه، ومن أفضل أفلام موسم ٢٠١٤ السينمائي.

لن أكرر لك حكاية الفيلم التي يمكن تلخيصها في «حكاية غرام لفتاة رائعة صنعت من الحب والكبرياء»، الأهم فيما أظن هو أن نمسك بمفتاح الفيلم، وأن نحلل الصعوبات التي تجاوزها أكثر مخرجي الواقعية رومانتيكية ليصل بمشاهده إلى هذه الحالة التي تجمع بين الشجن والفرح، أن نضع أيدينا على التفاصيل التي صنعت اللوحة الكاملة، والتي جعلت من هيام (ياسمين رئيس) تلخيصا لأهم ملامح بطلات أفلام محمد خان؛ كلهن تسرن خلف قلوبهن، وكلهن تبحثن عن فارس، وعندما تفشلن في الغالب، تظهر قوتهن الداخلية الهائلة، فيهن الكثير من الشخصية التي جسدتها سعاد حسني في أفلامها، في فيلم مثل «أميرة حبي أنا» تقول لعماد حمدي، والد زوجة حبيبها، عبارتها الشهيرة: «يحمّوك في كنكة»، وفي فيلم «السفيرة عزيزة»، الذي يستعير «فتاة المصنع» بعض مشاهده صوتا وصورة، تبدو السفيرة مصممة على

استعادة حقه، وتحقيق استقلالها، وتحرير نفسها. «هيام» قطعت الشوط إلى آخره، تحررت من حبها، قلبت الصفحة على الرغم من الألم، وعبرت عنها كلمات أغنية يسرا الهواري على تترات النهاية: «بابتسم من كتر حبي للعالم.. بابتسم من كتر خوف وعيت عليه».

مفتاح الفيلم الأهم في رأيي هو البحث عن رجل وليس عن ذكر. الفيلم متعاطف مع الأنثى ولكنه ليس ضد الرجل، بطلات خان تفرّقن عادة بوضوح بين الذكورة والرجولة، الذكورة مفهوم بيولوجي يحدده الطب وشهادة الميلاد، ولكن الرجولة مفهوم إنساني واجتماعي تحدده المواقف والتصرفات. الرجولة في سينما خان تعادل بالضبط الفروسية؛ رجل يعتمد عليه، يحمي المرأة ويحبها ويدافع عنها. هيام بالتحديد أحبت المهندس صلاح (هاني عادل) في مصنع الملابس، وبينما تتابع البنات المهندس السابق (خيري بشارة) الذي تركهن بلا مبالاة مهاجرا إلى كندا، تقول هيام في أول ظهور لها: «اللي ينسانا.. ما نفتكروش»، ستفسر هذه العبارة المهمة مواجهتها القوية لصلاح عندما التقته في محل جروبي (هيام: «كلمة واحدة وافرّج عليكِ المكان كله»)، ثم رقصتها في فرح حبيبها، في مشهد النهاية الذي لا نجد له مثيلا في أي فيلم عربي.

حتى فتيات المصنع اللاتي استعدن حيويتهن وبدأن في الغناء والرقص مع ظهور صلاح في رحلة العين السخنة، وصرخن عند نزوله إلى الماء، ثم تكالبن على إطعامه وكأنه طفلهن الوحيد، حتى هؤلاء البنات اللاتي تغرن غيرة طبيعية من بعضهن، تتحدثن في حجرة خلع الملابس عن بحثهن عن رجل وليس مجرد ذكر. تنقل كاميرا خان، التي تطل عليهن دوما من أعلى كعين متلصصة، حكاية بنت رفضت أن تتزوج لأنهم أرادوها أن تعيش مع حماتها، وهموم فتاة ضبطها والدها مع خطيبها وهما يلعبان بالخاتم، وفي مشهد آخر تتفقن على أنه لا المتزوجة مرتاحة، ولا العزباء أيضًا، تتفقن كذلك على اختراع الفرح بالزغاريد (هيام: «كتر الفرح يعلِّم الزغاريد. أمي كانت بتقلب الأمثال.. بتقول كتر الزغاريد تعلّم الفرح»)، في شارع البنات الفرحة افتراضية.

البحث عن رجل تجده أيضًا عند عيدة (سلوى خطاب) والدة هيام، توفي زوجها الأول فتزوجت وأنجبت بسمة (حنان عادل). في أكثر من مشهد نراها تنتظر زوجها الثاني، تحتضنه في حب وهو نائم، تنزل حافية لتدافع عنه في الشارع في خناقة مفاجئة، زوجها الأول، والد هيام مات في خناقة، نزل ليحل مشكلة لا علاقة له بها فقتل. سميرة (الرائعة سلوى محمد علي) أخت عيدة امرأة طالق، ولها ابنة متمردة، سميرة أيضًا تستعذب غزل صاحب السنترال المتزوج الذي تعمل فيه. احتياج نساء الفيلم للرجل هو احتياج إنساني، بل إن هيام تقول لصلاح في منزله إن حياتها كان يمكن أن تتغير لو لم يمت والدها، لا يوجد في الواقع دليل على أن بقاء الأب كان سيغير شيئًا عمليًا سوى معنى وجود السند العاطفي. عيدة تقول عبارة أكثر جمالا عندما تسألها هيام: «كنتي بتحبي أبويا؟»، ترد عيدة: «لو ما كنتش باحبه أمّال خلفتك منه إزاي؟!»، هي تقصد معنى إنسانيًا أكسب الفيلم شاعرية مكتسحة على الرغم من بساطة شخصياته، وتلقائية تعبيراتهم.

لم يكن ممكنا التعبير عن مأزق البنات في مجتمع طبقي ذكوري إلا بمعالجة صعبة تمزج المرح بالشجن، والضحك بالبكاء، دون أن تنزلق إلى ميلودراما فجة أو مزعجة. سينما خان عموما أبعد ما تكون عن الميلودراما لأنها تبتعد تماما على الإسراف العاطفي أو المصادفات المفتعلة، هو من أكثر المخرجين اقتصادا في استخدام الموسيقى، ويعتمد عموما على التفاصيل المتجاورة التي تصنع في النهاية لوحة كبيرة. في «فتاة المصنع» أضيف صوت سعاد حسني وأغنياتها التي أغنت عن التفسير والشرح، والتي عبرت مباشرة أحيانًا عن صوت هيام؛ فرحتها عندما أحبت، إحباطها، أحلامها. بدلا من شرح أسباب تهرب صلاح من هيام بعد قبلة خاطفة في المنزل، نسمع أغنية سعاد حسني من فيلم «المتوحشة»، تحلم بأن يعلمها حبيبها لكي تسرقه وسط زملائه، وعندما تتعرض هيام لمكيدة من زميلة لتشويه سمعته، نسمع سعاد وهي تغني: «شيكا بيكا.. وبوليتيكا.. ومقالب أنتيكة.. ح تقوللي الشيكا بيكا إيه هيّه.. هية الحركات اللي مش هية»، بل إن هناك أمثلة لأغانٍ معبرة بخلاف أعمال سعاد حسني، مثل «حب إيه» لأم كلثوم التي نسمعها في مشهد اضطراب الأم في مواجهة زوجها الثاني، بعد شكها في سلوك ابنتها.

ليس في الفيلم أي مبالغات عاطفية، هناك استخدام للغة العيون والجسد بدلا من ذلك، بل إن هيام تحتج بالصمت وكأنها ترى أن مجرد دفاعها عن نفسها فيه تسليم باتهام الجميع لها بأنها حملت من صلاح. ومشهد سقوطها من البلكونة، عندما رأت أهلها وقد أحضروا صلاح مضروبا، فيه من الدوار والصدمة أكثر مما فيه من الرغبة في الانتحار، وقد تم التمهيد للمشهد بالحديث عن سور البلكونة المتهاوي. أما مشهد المواجهة العاصف مع الأم، فيعقبه مباشرة مشهد ملطّف للخالة مع بسمة وهيام، وكأن الخالة تقوم بدور أم بديلة لهيام. ومشهد قص الجدة لشعر هيام هو بدوره مشهد مخفف جدًّا لما يحدث بالفعل في المناطق الشعبية من حلق حواجب البنات العاشقات، أو ربطهن بالسلاسل في منزلهن، وفقا لما ذكرته ياسمين رئيس في حوار منشور.

تبدو البراعة في الانتقال السلس من سعادة الحب إلى تراجيديا عقاب هيام، ثم العودة في النهاية إلى تحرر هيام الراقص على أنغام موسيقى ليلة حب لأم كلثوم، وتظهر براعة المعالجة أيضًا في لعبة الشك في سلوك هيام التي تتكشف في النهاية عن مجرد فتاة أحبت فعاقبها الجميع على هذا الحب. تداخل أيضًا البعد الطبقي للمهندس (نراه يأكل بمفرده وتهبط الكاميرا لنرى الفتيات تأكلن معا، بالإضافة إلى عجرفة أمه التي منحت هيام عشرين جنيها مقابل خدماتها في أثناء مرض ابنها)، مع نظرة المهندس الأخلاقية الدونية لهيام باعتبارها متهمة حتى يثبت العكس. تراكمت التفاصيل الصغيرة لتصنع لوحة متعددة الألوان والوجوه، فبدت التصرفات الغريبة مألوفة ويمكن تصديقها. وعلى الرغم من قلة عدد الرجال في الفيلم فإنهم بشكل أو بآخر هم سبب المتاعب، نشاهد ذلك ليس فقط في محنة هيام أو عيدة أو سميرة، ولكننا نراه أيضًا في تلك الفتاة التي تذهب إلى السنترال للحديث مع عاشق مسافر لن يعود، وتلك المرأة المضطربة التي تكلم نفسها على الرصيف.

ابتعد الفيلم كذلك عن تنميط الشخصيات (أحد ملامح الميلودراما تنميط الشخصيات إلى أسود وأبيض)، فعلى الرغم من التعاطف الواضح مع المرأة، فإننا نشاهد مشاركة البنات في الإدانة المسبقة، وكأنهن أصبحن جزءا من سوط الاضطهاد، تماما مثل الجدة العجوز التي تقص شعر حفيدتها بنفسها، ومثل مروة ابنة سميرة التي

تحتقر أمها، وتشك في سلوكها بسبب تأخرها في العمل خادمة، توصف الجدة بأن قلبها كالحجر، وتقول سميرة لابنتها إن الجدار أكثر حنانا من قلبها القاسي. ليست هناك شخصيات نمطية على الإطلاق في الفيلم، حتى صلاح يبدو مصدوما عندما يعرف ما تحملته هيام في صمت.

يضاف إلى كل ذلك بالطبع نجاح محمد خان المعروف في تقديم معادل بصري شديد الثراء يجعل الصورة شديدة البلاغة والإفصاح. تكررت في الفيلم نظرة الكاميرا من أعلى فتياته، بدت أحيانًا كاميرا عاشقة تطل على من تحب. لا توجد لحظة ملل واحدة داخل صالة المصنع على الرغم من المساحة المحدودة؛ بسبب تنويع أحجام وزوايا اللقطات؛ كل مشاهد الحركة البطيئة وظفت ببراعة، هناك مشاهد بأكملها بها تكوينات لافتة تستحق التحليل، منها على سبيل المثال: اللقاء الأول بين هيام والمهندس صلاح في مساحة السلم الضيقة، ومشهد هيام العائدة مهزومة وهي تمر بجوار سور المترو العابر بضجيجه مترجما ضوضاء تحدث في عقلها، بعد أن أهانتها أم المهندس بمنحها عشرين جنيها، وعلى السور لم ينسَ خان أن يطبع جرافيتيًّا يجمِّل صورة سعاد حسني وعبارة من أغنية لها تقول: «البنت زي الولد»، ومشهد صورة هيام منقسمة من خلال زجاج الفاترينة بعد أزمتها، ومشهد لقاء جروبي العاصف الذي لم تتوقف فيه الكاميرا عن الصعود والهبوط. هناك استغلال لكل مفردات المكان وتفاصيله سواء في الشارع أو المصنع أو في بيت عيدة: مروحة السقف، حبال الغسيل الذي تكرر تصويرها من أعلى لتقيد الشخصيات أسفلها عندما تعقدت الأحداث، ماكينة الخياطة، صابونة الغسيل التي تحتفظ بها عيدة وسط ملابسها، فساتين زفاف الأم التي ترتديها البنات، مرايات المنزل، الموبايل، الورقة المالية، الصورة الفوتوغرافية أسفل الزجاج، العربة نصف النقل، الثريا الهائلة في المنزل الذي تعمل فيه هيام وخالتها سميرة خادمتيْن، ثمار التفاح التي يتكرر ظهورها لتؤدي أدوارا مختلفة، مرة في أيدي البنات وهن يأكلن أمام الأولاد في الشارع، ومرة عندما تراها بسمة بالحركة البطيئة في أيدي بنتين قادمتين من المدرسة، ومرة ثالثة عندما نشاهد طبقا هائلا للتفاح الأحمر في المنزل الذي تخدم فيه سميرة.

نجح خان أيضًا في اختيار فريق الممثلين؛ ياسمين رئيس وابتهال الصريطي هما اكتشافه الأهم. لفتت ياسمين الأنظار في دورها الأول في فيلم «واحد صحيح» للمخرج هادي الباجوري، ولكن دور هيام جعلها من نجمات الصف الأول بكل جدارة. قدمت ياسمين دورا شديد الصعوبة يعتمد على الحركة والإيماءة بالدرجة نفسها التي تعتمد فيها على الحوار الرائع الذي كتبته وسام سليمان، استغل خان تعبيرات ياسمين بعينيها، واستوعبت هي بذكائها كل حركات الفتيات التلقائية. يمكنك مثلًا أن تتأمل الطريقة التي تغسل بها هيام الكوب، أو تمشي بها في الشارع، أو تتكلم بها مندفعة وغير مبالية، أو حتى طريقة نطقها لكلمة «باشمهندس» التي تتحول على لسانها إلى «باشمهنتس». أما ابتهال الصريطي فقد لعبت بحضور فائق دورا صعبا، نصرة صديقة هيام تشعر بالغيرة منها، ولكنها تحبها في الوقت نفسه، ثم تنحاز إليها نهائيًا. ابتهال وجه واعد للغاية، تماما مثل الممثلات اللاتي لعبن أدوار زميلات هيام، فلم نستطع أن نفصلهن عن فتيات المصنع الحقيقيات اللاتي ظهرن في خلفية المشاهد صامتات.

يتوازى أداء الموهوبتين الصاعدتين ياسمين وابتهال مع أداء الراسختين سلوى خطاب وسلوى محمد علي، دور عيدة أيضًا شديد التعقيد، في لحظة تفتح صندوق ملابسها كأم حنون، وفي لحظة تالية تنفجر في ابنتها عندما تجد صورة المهندس في ملابسها، ولكنها تنقلب للدفاع عن ابنتها بالسكين، وفي لحظة رابعة تستعيد شعر ابنتها المقصوص لتمنحه للنيل، اصطنعت سلوى خطاب أداء استعراضيًا يليق حقًا ببائعة ملابس تدور على المنازل وتحفظ الحكايات والأساطير. بينما قدمت سلوى محمد علي ممثلة المسرح الرائعة دور عمرها على الرغم من تميز أدوارها السابقة في السينما، ذكرتنا في بساطتها الممتنعة بالكبيرة عايدة عبد العزيز، سميرة أكثر من امرأة في جسد واحد، قوية وجسورة وحنونة وعملية وحالمة ومستقلة وغضوبة ومرحة، علاقتها مع ابنتها هي نقطة ضعفها وإحساسها بالمرارة، لا تعرف بالضبط هل تقمصت سلوى دور سميرة، أم أن سميرة استولت على شخصية سلوى، حتى مشيتها أصبحت ترجمة لقوتها اللامبالية في شارع البنات.

تدفق إيقاع الفيلم بسلاسة على الرغم من الانتقال من المرح إلى الأزمة، وقدم خان والمونتيرة دينا فاروق مشاهد ذكية لا تنسى أشهرها بالطبع مشهد القبلة بين

صلاح وهيام، هو فقط يلمس شفتيها، فيقطع خان إلى قبلة سعاد حسني وشكري سرحان في فيلم «السفيرة عزيزة»، ثم إلى قطرة ماء بالكاد تبل العواطف المخفية، وكأن سعاد تنوب عن بطلتنا في القبلة أيضًا. ومن مشاهد المونتاج البارعة مشهد دوار هيام وسقوطها في المصنع، والقطعات المتتالية بين إبرة الخياطة ومروحة السقف. استعان خان بمدير تصوير شاب موهوب هو محمود لطفي (هو أيضًا مصور فيلم «الخروج للنهار» بلوحاته المدهشة من إخراج شقيقته هالة لطفي). عبرت الإضاءة عن عالم مرح منطلق في نصف الفيلم الأول بما في ذلك مشاهد صالة المصنع. شاهدنا أيضًا صورة رائقة مبهجة في مشهد أثواب الزفاف، ثم تغيرت طبقة الإضاءة في مشاهد المواجهات العنيفة، في مشهد هروب هيام وبسمة من المنزل تتحول الفتاتان إلى شبحيْن أسودَيْن، ثم نعود إلى أجواء الفرح عندما ترقص هيام رقصة الخلاص. استكملت موسيقى جورج كازازيان وملابس نيرة الدهشوري عملية خلق الجو التي برع فيها خان في كل أعماله. منح استخدام الأكورديون طابعا مرحا للموسيقى لأنه فعلًا الطابع الغالب على هيام، تكررت تيمة موسيقية بعينها مع ظهور صلاح فأصبحت تدل عليه حتى إذا لم يظهر، في مشاهد المعاناة تحولت الموسيقى إلى ما يقترب من التقاسيم المثيرة للشجن، غلبت على ملابس البنات تشكيلة واسعة من الملابس الملونة البسيطة واللافتة معا، كل واحدة تحاول لفت الانتباه، ملابس عيدة قاتمة سوداء، بينما سميرة أكثر حرية وبهرجة، كل هذه العناصر الفنية تستحق المنافسة على ألقاب الأفضل في اختياراتنا لموسم ٢١٠٤ السينمائي.

عندما تولد طفلة جديدة في نهاية الفيلم «بختم ربها» كما يقولون، يطاردنا السؤال: أي مصير ينتظر هذه الطفلة الصارخة في شارع البنات؟ أغلب الظن أنها ستقلد بطلات محمد خان الرائعات، ستعمل في المصنع، وستحلم برجل من فئة فارس، ستعشق سعاد حسني وأغنياتها، وستفي بنذرها حتى تتحرر مثل هيام، فإذا قصوا شعرها، ستلقيه مع أمها في النيل كما فعلت هيام وعيدة، وستهتف وكأنها تؤدي صلاة مقدسة: «يا نيل يا كبير.. خللي شعري طويل.. يا نيل يا كبير.. طبب جروحي»، وبعد كل ذلك ستبتسم.. حتما ستبتسم.

«عشم»

سينما كبيرة عن تفاصيل صغيرة

ربما يكون أهم ما يميز الموسم السينمائي المصري لعام ٢٠١٣ هو الحضور القوي لجيل جديد من المخرجات الواعدات، فيوم مع تجربة نادين خان الأولى في فيلم «هرج ومرج»، واليوم التالي تدهشنا ماجي مرجان بفيلمها الروائي الطويل الأول «عشم». تنجح المخرجتان في تقديم سينما مختلفة من تفاصيل صغيرة، واقعية بالتأكيد، ولكنها لا تصدر أحكامًا أو تدين أو تقول كلامًا كبيرًا عن الطبقات والحراك الاجتماعي، ولكنها تخلق معناها ومغزاها من المشاعر والأحاسيس والأماكن والحالات، ترسم حدود الأزمة، ولكنها تفتح للأمل طاقة من النور.

يمكن أن تضع فيلم «عشم» بالذات ضمن ما أطلقت عليه «الواقعية المتفائلة». تتعامل هذه الواقعية بأمانة مع هموم الناس العادية، ولكنها تقول، في الوقت نفسه، إنهم ينجحون على نحو ما في تكييف أمورهم. لهذه النظرة أساس قوي في الواقع المصري، فعلى الرغم من الهم والغم المتواصلين، فإن الناس لا تفقد عشمها، تؤمن بأنه: «ما بين طرفة عين وانتباهتها يغيِّر الله من حال إلى حال»، وتثق في أن «غدًا يومٌ آخر»، و«الصباح رباح»، و«بكرة ربنا يعدّلها»؛ حالة من العشم في تغيير الحال، وما العشم إلا الأمل وقد امتزج بالرجاء.

التقطت ماجي مرجان هذه الحالة، وكتبت أحد أفضل سيناريوهات العام، ثم صنعت من خلال وجوه جديدة ما يقترب من ورشة للارتجال والإضافة، وفي مصنع كبير هو حجرة المونتاج، قامت بإعادة بناء حكاياتها الصغيرة على شريط واحد متماسك إلى حد كبير، فأصبح لدينا أفضل أفلام الموسم السينمائي حتى الآن.

على الرغم من ارتفاع سقف الطموح، فإن الفيلم نجح في تجاوز صعوباته الواضحة؛ الصعوبة الأولى في رأيي أن تحكي عن مستويات اقتصادية واجتماعية مختلفة، وأن تصنع خطوطًا بين شخوص من طبقات متنوعة، وقد نجح الشريط في أن يحقق ذلك بمهارة، ليس فقط من خلال لقاءات الصدفة بين الشخوص، ولكن من خلال الاشتغال على المشاعر والأحاسيس المتقاربة.

الصعوبة الثانية في تقديم بناء سردي معقد عن مشاعر بسيطة وعادية، وهنا أيضًا نجاح واضح أساسه في رأيي الاعتماد على وجوه جديدة غير مستهلكة، واشتراك الممثلين في التعبير عن الشخوص المكتوبة بحرية، ونجاح مونتاج أحمد عبد الله وهشام صقر في الاحتفاظ بما هو ضروري فقط، والاستغناء عن كل ما لايلزم، وهو جهد كبير واضح وملموس، والفشل فيه كان يمكن أن يهدم التجربة بأكملها.

الصعوبة الثالثة التي تجاوزها فيلم «عشم» هي ضبط التأثير العاطفي بميزان خاص. هناك في الحواديت ما قد يغري ببكائية زائدة، أو خفة واستخفاف كاريكاتوري، ولكن السرد البارع يجعلك تعيش كل الحالات، ولكنه يسمح في الوقت نفسه بالتأمل والتفكير، يقول لك: هؤلاء ناس عاديون مثلك تمامًا، ما زالوا يحتفظون بالعشم، على الرغم من ظروفهم، فلماذا لا تفعل أنت؟ ألم تـرَ مثل هؤلاء حولك؟ هل عرفت يومًا حكايتهم؟ هذه الطريقة الحميمة في التناول تجعلك جزءًا من تجربة، دون أي ادعاء أو شعارات كبيرة.

وهناك صعوبة رابعة هي خطورة الانزلاق إلى المباشرة والأحكام المطلقة، وليس في «عشم»، مثل أي عمل ناضج، شيء من ذلك؛ هناك تعاطف لاشك فيه مع الجميع، ولكن كل حالة تعيش وفق قيمها وأفكارها، والأهم من ذلك، أن المشهد ليس ما يقوله الحوار المقتصد، ولكن ما تقوله الصورة بكل مكوناتها. هناك لغة متضمنة في مشاهد كثيرة من الإيماءات والنظرات وحركات الأيدي، تعطي أضعاف معنى الحوار: نظرة معرضة إلى طبيب، حركة إصبع يتجه إلى السماء، يد تهتز على إيقاع أغنية لنجيب الريحاني وليلى مراد، نظرة صارمة تراقب خادمة تمسح الأرض، ونظرة مواسية من الخادمة لرئيستها المريضة، يمتلك «عشم» بناء بصريًا ثريًا أنقذه من مباشرة زاعقة أو من واقعية خشنة وجارحة.

يقوم السرد على تضفير عدة قصص قصيرة معًا، نشعر بمرور زمن قصير، وعندما تكتمل كل القصص ينتهي الفيلم. القصة القصيرة بها لحظة تحول يطلقون عليها لحظة التنوير، اكتشاف الشخصية لنفسها أو لأزمتها، ونجاحها في حلها، الوعي الوحيد الذي يربط بين شخوص فيلمنا، هو اكتشافهم لمعنى الأمل والعشم، هناك قوة ما يمكن أن تغير حياتهم وتساعدهم، دون أن يتوقفوا هم في الوقت نفسه عن المحاولة.

ومثلما يبدو التفاؤل في معنى الفيلم، فإنه يظهر أيضًا في الأسماء (ابتسام، رضا، عشم). أما القصص القصيرة فهي بسيطة التفاصيل ولأشخاص عادية: رضا عاملة الحمام القادمة من قليوب، تعمل في مول فاخر، تعاني من غطرسة رئيستها المريضة، ولكن مصطفى عامل الأمن يفتح لها باب الحب والعشم، وتفتح له أبواب الطموح، تكتشف أيضًا أن رئيستها تخفي خلف قناع الصرامة، قلب أم رقيقة، تكتشف رضا نفسها والآخرين، تنتقل إلى العمل في محل للملابس.

نادية، امرأة في منتصف العمر، زوجها عماد ينتظر نتيجة التحاليل الطبية، يعاني إرهاقًا في العمل، ما بين قلق الانتظار، ومتاعب الأولاد،، تعيد نادية الاهتمام بزوجها، تلجأ إلى الكنيسة، تدعو وتقدم نذورها إذا أنقذ الله زوجها، تحاول أن تشاركه في هواياته، تستعيد الأمل بنتائج تحاليل ممتازة، تنتصر على مخاوفها في تعلم قيادة السيارات.

مجدي طبيب شاب، ابتسام ممرضة ريفية طموحة، تعشق أشعار صلاح جاهين، جاءت من المنيا لتهزم المدينة، تستعير من مكتب الطبيب رباعيات جاهين، في نظراتهما ما يشي بما هو أبعد من الكلمات، خيط إنساني رقيق يولد، عندما يسافر في منحة علمية، تتعهد له برعاية والدته العجوز طبيًا، لديه فتاة يتحدث معها تلفونيًا، ولديها كارنيه ممرضة، وكتاب يمتلئ بالصدق.

نادين امرأة متزوجة، ينقصها الطفل، زوجها رمزي يحاول أن يخفف عنها آلام الإحباط في كل مرة تحمل فيها، جارهما عادل يجعلها تعيد اكتشاف الحياة، يسافر إلى كل مكان، يمتلك روحًا متفائلة، يترك لها شقته لكي ترعى النباتات، تكتشف أن ولادة الأمل بداخلها، واحتفاظها به، قد يكونان أهم من أن تلد طفلًا.

داليا فتاة تحب الحياة والفن، في حياتها عاشق رومانسي يريدها أن تذهب معه إلى حيث عمله في ماليزيا، ثنائي رائع يتعامل مع الحياة بانطلاق، ربما كانت المشكلة في أنه ثنائي يليق بالحكايات الرومانتيكية، ولكن داليا لا تكتشف نفسها إلا مع طفلة وجدتها في الملاهي، والد الطفلة تركها، وسافر إلى ليبيا، أما صديق داليا فلا يجد نفسه إلا في السفر.

فريدة فتاة من طبقة ثرية، ولكنها تحمل تعاطفًا مع الغلابة والبسطاء، في العجمي تتعرف إلى شاب وصديقه، يعجب بها الشاب، ولكنهما يختلفان في نظرتهما إلى الناس، تتركه لتسافر ثم تعود، عندما يراها صديقه بالصدفة، يخبره بعودتها، ربما يستعيد صديق داليا العشم في أن تعود إليه من جديد.

عشم اسم لشاب مصري على باب الله، تجده دومًا في الشارع، يرتدي أقنعة الشخصيات المحببة لدى الأطفال، ويبيع البالونات الملونة مع أن حياته خالية، لا زوجة ولا طموح سوى أن يقابل محمد أبو تريكة لاعب الكرة الشهير، تقبض عليه شرطة المرافق لأنه يبيع في الشارع بدون ترخيص، أخيرًا يجد عملًا في مصعد أحد الفنادق الفاخرة، بالصدفة يلتقي مع الممرضة ابتسام، على الرصيف يطلب من الله أن يعدّل الحياة الملخبطة، يتواعدان على لقاء، ينتقل العشم إلى المتفرج، نتمنى نحن أن يتزوج عشم من ابتسام، تنغلق دائرة حواديت الفيلم البديع.

الميلودي هو العشم والأمل والرجاء، والتنويعات هي الحكايات، ليست كل الحكايات بالقوة نفسها بالتأكيد، ولكنها جميعا تُؤَدَّى عبر الإيماءات والنظرات وحركات الجسد والأيدي، وبأقل قدر من الحوار، وباقتصاد في الموسيقى. ربما تخرج عن التنويعات كلها شخصية الرجل المضطرب نفسيًّا، الذي يرتدي الأسمال البالية في الشارع، والذي يحاول الانتحار في أحد المشاهد من بناية عالية، والذي يقوم بفرقعة البالونات التي يحملها عشم؛ الشخصية طريفة حقًّا، وربما كان الهدف منها تقديم حالة لشخص لم يتمسك بالعشم، فهزمته الحياة، ولكن الشخصية كانت في حاجة إلى مشاهد إضافية لإبراز هذا المعنى، إذا كان ذلك هو المقصود فعلًا.

تتقدم الأحداث من الحاضر إلى المستقبل، باستثناء قصة داليا التي نراها أولا في مشهد مع صديق يلتقيها صدفة، ثم نستعيد قصتها في العجمي، ثم نعود فيما

بعد إلى تكرار مشهد لقاء الصدفة، لا بأس من اللعبة، وجدت فيها مشاكسة للمتفرج لكي يكون يقظًا، أحب الأفلام اليقظة التي تفترض في متفرجها الذكاء لا الغباء، إليك قطع الدومينو، رتبها أنت واصنع منها ما تشاء، وستصل إلى الحالة نفسها من التفاؤل والثقة.

ومن باب اليقظة أيضًا أن تلتقي الشخوص بالصدفة، لسنا هنا بصدد لعبة مجانية، ولكن المعنى الأعمق من اللقاء المباشر هو أننا ـ نحن البشر ـ أقرب كثيرًا مما نتصور، وأن مشاعرنا توحد بيننا، كل إنسان يستطيع افتراضيًا أن يلتقي مع الآخر، يتعاطف معه ويفهمه، مصائرنا تتقاطع حتى لو لم نفهم ذلك، هذا هو معنى فيلم مهم مثل «عشم»، وهذا هو معنى تلك اللقاءات التي تجمع بين نادية ونادين في الكنيسة (أحد أفضل مشاهد الفيلم)، أو بين عشم وابتسام على الرصيف، أو بين عشم ورمزي، زوج نادين، في الشارع، وكلها مصادفات ذكية ومؤثرة، وتم استغلالها دراميًا بصورة جيدة جدًا.

سعادتي كبيرة أن يكون هناك سيناريو مميز على هذا النحو، ولكن سعادتي أكبر بنجاح ماجي مرجان في تنفيذه وإعادة بنائه مونتاجيًا، وفي إدارة ممثليها الذين وصل بعضهم إلى درجة الامتياز، أتحدث تحديدًا عن الممثلة البارعة التي لعبت دور رضا، بابتسامتها وحركة يدها وتعبيرات وجهها، وعن الممثلة الرائعة التي لعبت دور ابتسام، وعن سهام عبد السلام التي لعبت دور أم عطية، إحدى أجمل شخصيات الفيلم من حيث الثراء والتأثير، هناك أيضًا الممثلة شديدة الحساسية التي لعبت دور نادية، والتي هزتني من الأعماق في مشهد الكنيسة. هناك بالطبع ممثلون معروفون مثل محمود اللوزي في دور عماد، وسلوى محمد علي في دور من مشهد واحد لسيدة ثرية تتطوع للعمل الخيري، ولكنها تحتقر الفقراء، وتتأفف منهم، والمخرج محمد خان الذي أضفى على دوره الكثير من البهجة والحيوية، رجل يعيش حياته بالأمل. كان واضحًا أن خان سعيد بدوره وبالفيلم كله، إنه في الحقيقة فيلم ينتمي إلى عالمه؛ الواقعية غير الخشنة التي لا تغلق أبواب الأمل: الهروب إلى اللون الأخضر في «خرج ولم يعد»، ومباراة العمر من أجل الابن في «الحريف»، ومشهد الشاطئ بالعثور على الطفلة أحلام في فيلم «أحلام هند وكاميليا». كتبت يومًا عن فيلم «حين ميسرة» إنه فيلم كان

يحب أن يخرجه «عاطف الطيب»، أستطيع بالمقابل أن أقول إن «عشم» فيلم كان يمكن أن يخرجه محمد خان.

كانت صورة رءوف عبد العزيز ثرية، على الرغم من الظلال ومساحات اللون الأسود في أوقات الانتظار والأزمة (كما في مشاهد نادية وعماد في منزلهما)، فإن مساحات النور في المشاهد الخارجية كانت تحقق التوازن (مشاهد العجمي ومدينة الملاهي وميدان رمسيس ليلًا). هناك جدل بصري طوال الوقت بين الألم/ الأسود، والعشم/ الأبيض والألوان المتنوعة، هناك أيضًا لمسة تسجيلية في مشاهد الشارع منحتها نبض الحياة. ومرة أخرى لا بد من الإشادة بدور المونتاج الذي لملم شتات الحكايات، ومنح الفيلم هذا الإيقاع المتمهل الذي يتيح التأمل والرؤية الأعمق. أحمد عبد الله السيد أحد مونتيري الفيلم هو المخرج الموهوب صاحب الفيلم الرائع «ميكروفون»، ومساهمته في المونتاج فقط تستحق التحية والتقدير، ولاشك أن السيناريو يستأهل مشاركته أيضًا.

إذا كان جيل بهيجة حافظ وأمينة محمد وفاطمة رشدي قد حفر اسمه بوصفه جيل المخرجات الرائدات، وإذا كانت ماجدة الصباحي قد صنعت تجربة إخراجية يتيمة، وإذا كان جيل إيناس الدغيدي قد أعاد المرأة إلى الإخراج، فإن جيل ساندرا نشأت وهالة خليل وكاملة أبو ذكري قد رسخ هذه المكانة، أما جيل نادين خان وماجي مرجان فهو يقدم بحساسية كبيرة رؤيته للواقع بلا صخب ولا ضجيج؛ سينما كبيرة من تفاصيل صغيرة منسوجة مثل خيوط الحرير: فيلم «عشم» مثلًا يقول لنا إن هناك من فقدوا كل شيء، ولكنهم تمسكوا بالأمل، نظروا إلى السماء وطلبوا منها أن تتدخل، فانطلقت البالونات الملونة وسط السحاب، تقول ماجي مرجان لنا، وببلاغة مؤثرة: الفقدان الحقيقي هو فقدان العشم، وليس أي شيء آخر.

«الجزيرة ٢»

السياسة من نافذة الدراما الصعيدية

لعل أبرز ما في فيلم «الجزيرة ٢» الذي كتب له السيناريو والحوار محمد دياب وخالد دياب وشيرين دياب ومن إخراج شريف عرفة (موسم ٢٠١٤)، أنه حافل بالمفاجآت ليس فقط على مستوى التفاصيل وتحولات الشخصيات مقارنة بما رأيناه في الجزء الأول، ولكن أيضًا على مستوى التصنيف. يمكننا أن نتحدث دون أدنى مبالغة عن فيلم يستخدم الدراما الصعيدية لكي يقول أشياء مهمة للغاية عن الواقع السياسي المصري منذ ثورة يناير وحتى اليوم، وهو استخدام صعب وجريء للغاية، بل إن الفيلم أقرب إلى مجاز للخطر الذي تعرضت له مصر بأن يتسلل الجراد الشرس إلى السلطة متقنعا وراء لافتات دينية، ومجاز أيضًا لفكرة التحالف لمواجهة خطر أكبر، وتأجيل مواجهة الخطر الأقل، وهي أفكار خطيرة وشائكة في صميم السياسة والثورة، والحقيقة أن التحالف الغريب الذي سنراه في نهاية الفيلم لايختلف عموما عن التحالف الأغرب الذي توحد في ٣٠ يونية لمواجهة الإخوان.

في فيلم يحدد منذ البداية زمنه بين ٢٤ يناير ٢٠١١ ومنتصف عام ٢٠١٢ (شهر يونية)، لا تستطيع أن تنزع عن خاطرك أبدًا فكرة الإسقاط السياسي، وخصوصا أن محور السيناريو الحقيقي في «الجزيرة ٢» ليس هو منصور الحفني (أحمد السقا) على الرغم من أنه حاضر دائما صوتا وصورة، ولكنه شخصية جديدة في هذا الجزء لعبها باقتدار معتاد الراحل خالد صالح (آخر أدواره في السينما والفيلم بأكمله أهدي إلى روحه). اسم الشخصية الشيخ جعفر، وهو لايظهر بمفرده وإنما مع «جماعته» التي كانت في جحور الجبال، ثم تسللت حتى سيطرت على الجزيرة مستغلة توابع الصراع بين الشرطة وأهل الجزيرة. الجماعة تحمل في الفيلم اسم «الرحّالة»،

والحقيقة أنها لا تمثل الإخوان فقط (إذا شئت أن تنظر إلى المعنى الأعمق)، ولكنها تمثل أي جماعة مغلقة تتاجر بالدين وتستخدم العنف، ولا تتردد في أن تطبق شعار «الغاية تبرر الوسيلة».

ربما يكون من الملائم أن أحدثك أولا عن شريف عرفة مخرج الفيلم، وكاتب القصة والشخصيات كما تقول عناوين النهاية، لم أفهم بالضبط معنى أنه كتب الشخصيات لأن كتابة القصة تعني أنك كتبت بالضرورة شخصياتها، المهم أن هذا المخرج يستحق دراسة مطولة لأن في حياته أعمالا مهمة تنتمي إلى الدراما الموسيقية ذات الجوانب الرمزية (تجاربه مع السيناريست ماهر عواد من «الأقزام قادمون» إلى «الدرجة الثالثة» و«سمع هس» و«يا مهلبية يا»)، وله أفلام ذات طبيعة اجتماعية إنسانية (مثل «اضحك الصورة تطلع حلوة»)، وأفلام سياسية (أعماله مع وحيد حامد وعادل إمام من «الإرهاب والكباب» إلى «النوم في العسل»)، ولديه تجربة فيلم عن شخصية شهيرة (فيلم «حليم» آخر أفلام أحمد زكي)، ومجموعة أفلام لنجوم الكوميديا من أنجح أعمالهم (هو مكتشف أحمد حلمي وصاحب أنجح أفلام الراحل علاء ولي الدين)، في كل هذه المراحل لم يتنازل شريف عرفة عن شرط الإتقان (طبعًا وفقا لإمكانات السينما المصرية). يكشف هذا التنوع عن ثراء مشوش يجعل مخرجنا، الذي عمل معه عدد كبير من الشباب مساعدي إخراج منهم مثلا مروان حامد مخرج «الفيل الأزرق»، قادرا على تقديم الفيلم الفني الأقرب إلى التجريب والاختلاف عن السائد، وعلى إخراج أفلام متقنة الصنع تنتمي إلى أنواع مختلفة (من الأكشن في «مافيا»، إلى الكوميديا في «فول الصين العظيم» مثلا).

لم يتحمس شريف عرفة إلا بعد ٧ سنوات كاملة من عرض فيلم «الجزيرة» لإخراج جزء ثانٍ من العمل الناجح، وأحسب أن العثور على فكرة تجربة ما بعد الثورة هي التي حملت الدراما بأكملها إلى دائرة واسعة، وهكذا أصبحت نقطة البداية في هروب منصور حفني (في الأصل الشخصية مستلهمة من شخصية مجرم شهير اسمه هو عزت حنفي) من سجن وادي النطرون في أحداث ثورة يناير، وذلك في أثناء نقل منصور إلى سجن الاستئناف. لو حذفت شخصية الشيخ جعفر لكان الجزء الجديد يكرر تقريبًا صراعات الجزء الأول بين عائلتي النجايحة التي تنتمي

إليهم كريمة حبيبة منصور، والرحايمة الذين ينتمي إليهم منصور، ويكرر أيضًا تنويعة على فكرة القدر الذي يحاصر آل منصور، الذين كتب عليهم أن يحملوا السلاح، وأن يتوارثوا الثأر من الأب (محمود ياسين) إلى الابن (منصور) وصولا إلى الحفيد علي الذي سيظهر في الجزء الثاني (الممثل الواعد الرائع أحمد مالك الذي لفت الأنظار لأول مرة في دور حسن البنا صبيًّا في المسلسل التلفزيوني «الجماعة»).

ولكن دخول الشيخ جعفر وجماعته على الخط، وقيامه بتحريك الدراما سواء بشكل مباشر أو من وراء الستار، هو الذي منح الفيلم هذا العمق السياسي، بل إنه غيّر مسار بعض الشخصيات المحورية بما يقترب من الانقلاب. أتحدث تحديدا عن منصور حفني الذي قدمه الفيلم في ثوب الرجل الذي يجمع شتات أسرته، والعائلة لكي يستعيد أهل الجزيرة أرزاقهم، بل إنه يتحول في النهاية إلى منقذ وكبير افتراضي خرج من الفوضى ليحقق قانونه الخاص. ويكاد الفيلم يبتعد، إلا في إشارات متباعدة عن الحديث حول جرائمه التي سجن وكاد أن يعدم بسببها، منصور في الأصل مجرم وخارج عن القانون، بصرف النظر عن البناء التراجيدي والملحمي للأحداث في الجزء الأول، والذي يذكرك بالدراما الإغريقية التي يشكلها القدر لا البشر.

أما الشخصية الثانية التي تغيرت بخبث أكثر وعلى مهل فهي شخصية رشدي ضابط البوليس المنحرف (لعبها باقتدار في الجزءين خالد الصاوي)، في الجزء الثاني أصبح لواء في الشرطة، حوكم بعد ثورة يناير، ولكنه سيحصل على البراءة، ثم يرسم الفيلم علاقته بأسرته وطفليه، ويزيد التعاطف معه عندما يقوم الرحالة بتفجير سيارته وفيها الطفلان، ليفتح الباب أمام انتقام رشدي وتحالفه الأخير مع غريمه التقليدي منصور الحفني، هذه التحولات ليست سهلة على الإطلاق، بل إنها شاقة وصعبة، وربما ستصنع بعضا من الارتباك في مشهد النهاية، ولكنها ضرورية لكي تكشف مغزى الحكاية بأكملها.

إحدى وسائل السيطرة على انتباه المتفرج هذا الصراع الذي لايتوقف بين شخصيات الفيلم الأربع الأساسية: لدينا أولا منصور الحفني الذي سيذهب في الجزء الثاني إلى الإسكندرية بعد أن نجا من الإعدام بهروبه مستغلًا أحداث الثورة (يضطرب

الفيلم في الحديث عن عقوبة منصور بين السجن عشر سنوات وبين انتظار الإعدام.. هذا أمر لم أفهمه). في المدينة الساحلية ابنه علي أصبح الآن في سن الثامنة عشرة، رباه عمه الأخرس فضل (لعب الدور في الفيلمين ببراعة نضال الشافعي). سيأخذ منصور ابنه علي وشقيقه فضل إلى الجزيرة من جديد لاستعادة الأرض والبيت والثروة، مجرد غائب يعود ليجد أن حبيبته كريمة (هند صبري) قد أصبحت كبيرة الجزيرة، تتاجر في السلاح بدلًا من المخدرات، أما عائلته فقد بيعت أرضها إلى النجايحة، وانزوى الأقارب في تجارتهم. بينما يظهر في الأفق الرحالة بداية من مشاركتهم الصريحة في اقتحام سجن وادي النطرون، ومرورا بالتعرف على حياتهم في كهوف جبال تشبه كهوف تورا بورا في أفغانستان، ووصولا إلى شخصية الشيخ جعفر الذي يعتمد مبدأ السمع والطاعة الصارم مع أصحابه، والذي يحاول التسلل إلى الجزيرة التي تسد أنصاره، وترفض التعامل معهم، بينما يحتفظ الرحّالة بنظامهم الداخلي، يبيعون ويشترون ويتزوجون داخل الجماعة، يتاجرون في السلاح والسيارات المسروقة، ويستخدمون الدين للسيطرة والاستحواذ، ويصفهم الفيلم بالجراد الذي يقضي على الأخضر واليابس إذا تمكّن بعد خروجه من «تحت الأرض».

أما الشخصية الرابعة وهي اللواء رشدي فتتقاطع صراعاتها ومصائرها بالشخصيات الثلاث عندما يحاول منصور استخدام نفوذ رشدي لتصريف الأسلحة بعد مبادلتها بالمخدرات مع الشيخ جعفر.

حتى الثلث الأخير من الأحداث، يبدو في مقدمة الصراع منصور وكريمة ورشدي، ثم يتضح في النهاية أن خيوط اللعبة في يد الشيخ جعفر الذي استفاد من صراعات الجزيرة في داخلها (هناك ثأر من النجايحة وكريمة ضد منصور)، أو بين منصور ورجل الشرطة رشدي، حتى الثلث الأخير تبدو المشكلة في الثأر وفي كساد رزق أهل الجزيرة من تجارة المخدرات (هو في الحقيقة أمر غير مقنع لأن انهيار الشرطة أدى إلى رواج تجارة المخدرات وليس العكس وإن كان الفيلم يبرر الكساد بدخول تجار صغار إلى السوق)، ولكننا سنكتشف أن أساس الصراع هو رغبة الرحالة في السيطرة على الجزيرة بأكملها، وامتلاك أرضها، وتطبيق فهمهم العنيف والكاذب

للدين، ومحاولة أن يجعلوا أهل الجزيرة يذوبون فيهم وليس العكس، وهو معنى يقال بعبارة صريحة وواضحة.

يعني هذا التحليل أن السيناريو قد انتقل على مدى ساعتين ونصف الساعة وهو زمن الفيلم من الخاص الواقعي (صراعات على التجارة والثأر في جزيرة صعيدية)، إلى العام والسياسي والرمزي (صراعات من أجل سيطرة الجزء والقلّة على الكل والأكثر عددا، حرب حول الأرض والسلطة والنفوذ باستخدام الدين). هنا تحول دراماتيكي مذهل في مغزى الجزء الثاني من «الجزيرة»، سيحمل منصور ثأره من جديد كقدر لا مفر منه، ليس فقط للرد على مقتل شقيقه الوفي الأخرس فضل على أيدي الرحالة وجعفر، ولكن أيضًا دفاعا عن جزيرته/ وطنه الذي عاد إليه، وتكفيرا عن ذنبه؛ لأنه خالف تعليمات الجزيرة الراسخة بعدم نزول الرحالة من الكهوف إلى الجزيرة أبدًا؛ لأنهم لا أمان لهم على الإطلاق.

سيكون هناك تحالف ثلاثي مذهل أقرب إلى الانقلاب الشامل: منصور وكريمة ورشدي في مواجهة عدو أخطر هو الرحالة والشيخ جعفر، هذه هي الثورة المستحيلة التي صنعها جعفر وجماعته فتوحدت الجزيرة ضده للقضاء عليه في مشهد النهاية الطويل الهائل: حرب حقيقية بالصواريخ لا تختلف عن الحرب ضد طالبان، الرحالة يقصفون القرية، والصعايدة يخرجون رجالا ونساء حاملين بنادقهم كالطوفان يقتحمون جبل الجماعة، يهرب جعفر وهو يردد: «النصر أو الشهادة». يتواجه الثلاثة منصور ورشدي وجعفر، يحاول جعفر أن يتحدث عن الصلح، يرفض منصور، تظهر بوادر الصراع بين رشدي ومنصور على الرغم من أن الأول استقال من الشرطة، يفجر جعفر المكان. في الخارج يختارون علي ابن منصور كبيرا لهم بعد أن ظنوا أن منصور قد مات، تغضب كريمة: «مابقاش غير العيال تحكم الجزيرة»، من بعيد تظهر فلول من الرحالة يحملون السلاح، خطرهم ما زال قائما، ينظرون إلى الجزيرة، داخل الكهف المنهار، نلمس حركة من جعفر ومن رشدي، ويفتح منصور عينه من جديد، صراع بلا نهاية تمهيدا فيما يبدو لجزء ثالث.

اضطربت النهاية قليلا في رأيي وإن وصل معناها: لا حل لمواجهة من يحمل السلاح سوى السلاح المضاد، التحالف ضروري حتى بين الأضداد لمواجهة

الخطر الأكبر. لم يحسم السيناريو بوضوح دور الشرطة، خشي أن يفسر استمرار رشدي في منصبه بأنه انتقام شخصي محدود، ثم عاد وأضاف إلى معاونيه اثنين من الضباط العاملين، ثم جعلهم بعيدا عن مهامهم الرسمية، هنا اضطراب واضح، مع أن الفكرة بالأساس عن اتحاد الأضداد في مواجهة الإرهاب الديني بصرف النظر عن بواعث كل طرف، وهو ما حدث مع تجربة الإخوان التي أشعلت ثورة تحالفت فيها أطراف متناقضة، بل هو أيضًا ما يحدث مع داعش التي جمعت إيران وأمريكا في خندق واحد.

لا يقول الفيلم أبدًا إن منصور تاجر المخدارت ورشدي الضابط الفاسد وكريمة تاجرة الأسلحة أفضل من جعفر، ولكن الفيلم يرتب الأخطار فقط إذا جاز التعبير، فيجعل خطر المتاجرة بالدين واستخدام العنف باسمه هما الخطر الأكبر. ربما يكون مشهد الانفجار ترجمة لحلم لم يتحقق بأن تتخلص الجزيرة من الثلاثة معا: الضابط الفاسد، وتاجر المخدرات، وتاجر الدين.

باستثناء بعض الملاحظات عن سذاجات مزعجة مثل حكاية صاروخ سكود الصغير، وحكاية استعادة اللواء رشدي من مديرية الأمن، وباستثناء بعض مشاهد الحوارات الطويلة، فإن الشخصيات رسمت ببراعة: كريمة أصبحت حطام امرأة، لا هي قادرة على الثأر، ولا هي قادرة على استعادة حبها القديم منصور، هناك أيضًا خط إنساني بديع بين فضل الأخرس وشقيقه منصور، وبين منصور وابنه الهادئ علي، وهناك شخصية إضافية جيدة هي صفية (أروى جودة بأداء جيد) التي تزوجها منصور، هي شخصية رمادية تجمع بين العاطفة والعنف، طبيبة وتبحث عن ثأر والدها، وتطلب من منصور رأس كريمة.

كان أداء الممثلين جيدًا بشكل عام، ولكن الراحل خالد صالح تصدر الجميع بأداء لافت، بدا أحيانًا كرجل دين وخطيب جامع يصرخ في أتباعه مخوفا ومحذرا، وفي مشاهد أخرى بدا أقرب إلى زعيم عصابة ثابت النظرة والحركة وخفيض الصوت، وحرص على خليط من لهجات لكي يشير إلى المشارب المختلفة للرحالة، ولكن جمعهم السمع والطاعة، والانتماء للجماعة وحدها. اجتهد أحمد السقا كثيرا، ويمثل دور منصور من أبرز ما قدمه في السينما، وإن أسرف كثيرا في الصراخ

والصوت العالي. بدا أداء هند صبري متذبذبا، وأفلتت منها اللهجة الصعيدية في عدة مشاهد؛ مشكلة كريمة أنها ما زالت تحب منصور، ومشكلة منصور أنه ما زال يحب كريمة. أما رشدي فقد منحه خالد الصاوي لمسات إنسانية تمهد لاشتراكه في مواجهة الرحالة، خالد ممثل واعٍ ويهتم كثيرا بالتفاصيل. لا بد من الإشادة بنضال الشافعي الذي قدم لمسات كوميدية خففت من الأحداث، والموهبة الصاعدة أحمد مالك في دور علي، وهو دور صعب به كثير من التضاريس والمواقف سواء مع الأب أو مع العم، أحمد موهبة عظيمة. أعجبتني أيضًا وجوه جديدة لا أعرف أسماءها، تحديدا الممثلات اللاتي لعبن أدوار ابنة البقال، وشقيقتي صفية، التي لعبت أروى دورها بحضور لافت.

شريف عرفة كالعادة مسيطر على كل العناصر، عمل هنا أكثر على المواقف الدرامية وليس على مشاهد الحركة وحدها، وإن كان لديه منها نماذج رائعة مثل مطاردة السوق ومشهد الهرب من السجن ومشهد النهاية الضخم، معه مجموعة من أفضل الفنيين: أيمن أبو المكارم الذي أبدع في تلوين أبطال الفيلم بلون الظلام الأسود في مشاهد كثيرة، وفوزي العوامري مهندس الديكور والمشرف الفني للفيلم الذي حوَّل منزل الرحايمة إلى أطلال، ومصممة الملابس ناهد نصر الله التي جعلت أزياء الشخصيات تعبيرا بليغا عنها (ملابس جعفر الأقرب إلى أزياء الأفغان، وملابس نساء الفيلم الفخمة التي تكشف عن ثراء وهيبة واستقلالية وقوة)، والمونتيرة داليا الناصر التي ضبطت إلى حد كبير إيقاع فيلم طويل يلعب فيه الحوار دورًا محوريًّا، وبالطبع موسيقى عمر خيرت التي أصبحت عنوانا على الفيلم، نستدعيه عندما نسمعها وهي تتلون بألوان عواطف خشنة وأخرى رقيقة، ثم تحتفل مع سكان الجزيرة بالتخلُّص من الرحالة، وإن كان الخطر ما زال ماثلا.

«الجزيرة ٢» يمتلك أفقًا سياسيًّا لا شك فيه، يتعامل مع الإنسان في صعوده وهبوطه، ويفتح أبواب الصراع إلى مستويات أوسع، في كل الأحوال ما زالت الجزيرة في حالة بائسة: ما زال أهلها يعيشون بين سندان الفقر والمخدرات وتجارة السلاح وميراث الثأر، ومطرقة الإرهاب القادم من الجبال والصحاري.. هل وصلت الرسالة؟!

«وهلّا لوين؟»

عن الأفكار الذهبية والسيناريوهات المتواضعة

أكرّر دائمًا أن الأفلام ليست بأفكارها فقط، ولكنها أولًا بالطريقة التي تُعرض بها هذه الأفكار، أي بالمعالجات والسيناريوهات الجيدة، ولو كانت الأفلام بأفكارها النبيلة لاعتبرنا أيّ عمل ديني فيلمًا عظيمًا، في حين نعرف جميعًا أن الكثير من تلك النوعية هزيل للغاية ويترك تأثيرًا كوميديًّا لتواضع مستواه الفني.

تبدو هذه المقدمة ضرورية قبل تناول الفيلم الفرنسي اللبناني المشترك «وهلّأ لوين؟» الذي أخرجته المخرجة اللبنانية نادين لبكي في تجربتها الروائية الطويلة الثانية بعد فيلم «سكر بنات» (عرض الفيلم في الصالات المصرية عام ٢٠١٢)، لنجد أننا أمام فيلم يتمتع بفكرة نبيلة وعظيمة هي نبذ الحرب، والدعوة إلى السلام، بل إن لدينا خيوطًا ذهبية كافية لعمل فيلم ينضم إلى كلاسيكيات كبرى تعتمد البساطة والعمق معًا.

ولكن النقد يهتم بسؤالين لا بسؤال واحد هما: ماذا تقول؟ وكيف تقول؟ فإذا أجبنا عن السؤال الأول فسنقول إن نادين لبكي الموهوبة لديها ما تقول، لديها أفكارٌ سامية وعظيمة بل دالة على انشغالها بالتعبير عن بنات جنسها، والتعبير عن هموم وطنها، والانفتاح على نظرة إنسانية شاملة وواسعة.

أما إذا أجبنا عن السؤال الثاني فسنقول إننا أمام مشكلة واضحة في السيناريو المتواضع الذي يفتقد التماسك والتوازن، والذي لا يعمّق شخصياته، والذي يتأرجح بين الكوميديا الخفيفة والميلودراما، والذي يقفز أحيانًا إلى نتائج بدون مقدمات، والذي يعلو ويهبط، يوحي حينًا ويصرُخ أحيانًا، يضع عينًا على الفانتازيا وعينًا على

الواقع اللبناني ونظرة سريعة على الكوميديا الموسيقية ولكنه ينتهي بنا إلى خليط غير متجانس ومبعثر، فلا أنت أمام فانتازيا أو واقعية أو كوميديا موسيقية.

إذا كان الهدف هو المزج بين الأنواع باحتراف ووعي فهذا دليل نضج، أما الذي شاهدناه فهو دليل افتقاد الصنعة والحرفة، وآية ذلك أن فيلمنا يتضمن مشاهد عذبة رائقة ذكية تجعلك تهتف: «يا للروعة»، وقبل أن تتم كلمتك يدهمك مشهد آخر يجعلك تصرخ: «يا للسذاجة».

خلاصة القول إنك أمام أحد تلك الأفلام التي تمتلك فكرة ذهبية تبحث عن سيناريو في مستواها دون جدوى، تلك الأفلام التي تنجح في الإجابة عن سؤال النقد الأول فقط، وتتلعثم في الإجابة عن السؤال الثاني فتحصل بالكاد على درجة مقبول.

هذا هو الإطار العام لمشكلة «وهلّأ لوين؟» الذي عرض في قسم «نظرة ما» بمهرجان «كان» للعام ٢٠١١، والذي حصل على جوائز الجمهور في عدة مهرجانات مثل مهرجان تورنتو، أما حيثيات حكمنا السابق عليه فيمكن تفصيلها على النحو التالي.

من حيث الفكرة والمعالجة المبدئية، نحن أمام تنويعة لبنانية على نغمة وفكرة الكاتب المسرحي الإغريقي «أريستوفان»، وتحديدًا في عمله الشهير «ليزيستراتا». في هذه المسرحية تقوم امرأة تدعى «ليزيستراتا» بتشكيل تحالف نسائي لإنهاء الحروب الطاحنة بين المدن اليونانية التي يُشعلها الرجال؛ استجابة لغرائزهم العدوانية واستجابة لرغبات الامتلاك والسيطرة. وسيلة المرأة اليونانية طريفة حقًا وهي أن تتوحّد النساء على هدف رفض مضاجعة الرجال لهن إلا إذا وافقوا على توقيع معاهدة للسلام تنهي ما عرف بالحروب البيلوبونيزية.

المعنى العميق في فكرة أريستوفان أن الحرب رجل بينما السلام امرأة، المرأة تصنع الحياة بإنجاب الأطفال، والرجل يقتلهم بشن الحروب تحت لافتات المجد والنصر، المرأة أذكى والرجل أشرس، الحرب بين المدن توازيها حرب دهاء بين الرجل والمرأة، ثم إن غريزة العدوان التي تعبّر عن نفسها بالحرب لن يهزمها سوى غريزة الحب التي تعبّر عن نفسها بالجنس، ولا يفلّ الغريزة إلا الغريزة.

هذا هو الأصل العظيم لفكرة فيلمنا، ولكن التنويعة اللبنانية ذكية أيضًا: بدلا من ليزيستراتا لدينا آمال (نادين لبكي)، وهي امرأة لبنانية في منتصف العمر تمتلك مقهى في قرية معزولة على الجبل، وبدلا من سيدات المدن اليونانية لدينا سيدات القرية ثم تنضم إليهن بنات فرقة راقصة أوكرانية، وبدلًا من حرب قائمة بالفعل لدينا محاولات لمنع حرب جديدة، وبوادر فتنة طائفية بين المسلمين والمسيحيين في لبنان استنساخا لحرب طائفية شهيرة حصدت الأخضر واليابس طوال ١٥ عامًا.

منطق ليزيستراتا وآمال واحد وهو أن الحرب يشعلها الرجال وتدفع ثمنها النساء، الرجل يموت أو ينتصر، أما المرأة فتفقد ابنها أو زوجها أو أسرتها، تعيش طول عمرها معذّبة بالأحزان، ويضاف في التنويعة اللبنانية عنصر الدين، وكأن الرجل لم يكتفِ بوضع لافتات مزيّفة للمجد، ولكنه قرر أن يستخدم الدين لتبرير الحروب وكوارثها.

من أجل ذلك أقول: إن نقطة انطلاق فيلمنا وثراء فكرته كانا يمكن أن يصنعا عملًا كلاسيكيًّا كبيرًا يتميز بالعمق والبساطة والذكاء معًا، ولكن انظر معي كيف سارت الأحداث.

يبدأ الفيلم بافتتاحية غنائية جيدة تتحرك فيها آمال وسيدات الضيعة بخطوات إيقاعية معبرة متشحات بالسواد تصاحبها قطعات ذكية إلى صور الشهداء، نتفاءل كثيرًا لأن كتّاب السيناريو نادين لبكي ورودني الحداد وجواد حجيلي افتتحوا فيلمهم بما يشبه افتتاحية الكورس في المسرحيات الإغريقية، والتي تسرد وتلخّص وتعلّق وتفسّر. الحكاية كما تقول الأغنية الجميلة عن قرية تريد أن تنتزع السلام وسط أجواء الحرب، ولكننا لن نعود مرة أخرى إلى هذا الاستخدام الذكي لما يعادل الكورس الإغريقي.

ينطلق الفيلم بعد ذلك إلى تقديم بانوراما عامة لقرية تجمع بين المسلم والمسيحي، والمسجد والكنيسة، سنعرف فيما بعد أن عدد موتى القرية في الحرب أكثر من الأحياء. وسيلة القرية في التواصل مع العالم حمار يقوده شابان يهبطان إلى المدينة ويعودان إلى سكانها بالاحتياجات المطلوبة، وعندما ينجحان في الحصول على طبق استقبال، تجتمع القرية أمام تلفزيون واحد للمشاهدة تحت رعاية مختار/ عمدة القرية.

يتم تقديم النساء بصورة عابرة، حتى آمال لا نعرف عنها الكثير، فقط سنشاهد صورة لرجل عليها شارة الحداد يُرجّح أنه زوجها، ونشاهد أيضًا ابنًا صغيرًا لها نستبعد أن تكون قد أنجبته في سنوات الحرب اللبنانية لأنه أصغر سنًّا من ذلك، حتى نظرات الحب بينها وبين عامل مسلم اسمه ربيع يقوم بدهان المقهى تبدو مبتورة، هل هي جادة فعلًا في هذه العلاقة، أم أنها تحاول استكشافها، أم أنها تعاني من الوحدة؟ الله أعلم.

فجأة تندلع اشتباكات طائفية بين المسلمين والمسيحيين خارج القرية ينقلها إلى التلفزيون طبق الاستقبال، ومنذ تلك اللحظة تصارع النساء من أجل إبعاد رجال القرية عن فكرة التفاعل مع هذه الكارثة الجديدة خاصة أن السلاح موجود ولم يتم التنازل عنه. لكن ضبط الصراع لم يكن جيدًا على الإطلاق، وبدلًا من أن تسير الأحداث في خط متصاعد تأتلف فيه الخيوط، بدا لفترة ليست بالقليلة أننا أمام إسكتشات منفصلة: تظهر مذيعة تتحدث في التلفزيون عن الصدامات الطائفية فتتفق النساء دون أي تمهيد على الثرثرة والشجار بصوت عالٍ حتى لايسمع الرجال. يسقط صليب الكنيسة بطريقة بريئة وتدخل المِعاز مسجد القرية فتقرر النساء التخلص من الطبق دون أن يحاول أحد إعادته. يعود الشابان بجريدة تحمل أنباء المعارك فتحرقها آمال ورفيقاتها. تتأزم الأمور على الرغم من دعوات قس الكنيسة وإمام المسجد على طريقة أفلام الوحدة الوطنية المصرية، فتلجأ النساء إلى جمع المال لاستضافة بنات فرقة استعراضية أوكرانية لمدة أسبوع، تقمن خلاله بشغل الرجال عن المشاحنات.

هنا نتقاطع من جديد مع فكرة أريستوفان بتنويعة جديدة: غريزة الحرب تواجه غزيزة الحب، على الرغم من ذلك تبدو فكرة أريستوفان في رفض النساء ممارسة الحب مع رجالهن أقرب بكثير إلى نفسية المرأة من فكرة استدعائهن لنساء أخريات تشغلن الأزواج والعشاق. من ناحية أخرى، تبدو ركاكة هذا الجزء في أن السيناريو لا يصبر على زرع المعلومات لكي يقوم بحصدها فيما بعد، لا يصنع مقدمات قوية ولكنه يقفز إلى النتائج، فإذا أضفت إلى ذلك أنك لا تعرف الكثير سواء عن علاقة هؤلاء النساء، فأنت في الواقع تنتهي إلى ما يشبه ألعاب القط والفأر في فيلم كوميدي خفيف عن علاقة الرجال بالنساء لا عن علاقة الناس بالحرب.

يتدعم ذلك بوصول الأوكرانيات من خلال حيلة تعطّل الأوتوبيس الخاص بهم أمام الضيعة. هنا إشارة ذكية لأن الحرب الأهلية اللبنانية بدأت بالهجوم على بوسطة/ حافلة عين الرمانة، لدينا الآن بوسطة أخرى تحمل رسولات الحب والسلام.

لن تعرف على وجه التحديد ما ستفعله جميلات أوكرانيا، ستتكرّر أمامك مشاهد تذكرك بعشرات الأفلام التي يتهافت فيها رجال على نسوة جميلات، سيبدو بوضوح أن الفكرة لا تتطور وإنما تدور حول نفسها، لا جديد في اللعبة: رجال مسلمون ومسيحيون يتشاحنون على أتفه الأسباب دون سبب مقنع لذلك (لاحظ أنهم لم يبذلوا أدنى محاولة لمعرفة ما يحدث خارج الضيعة)، ونسوة تتآمرن لشغل أنظارهن عن فكرة الحرب.

على طريقة الميلودراما العتيقة يعود الشاب نسيم المسيحي مقتولًا برصاصة طائشة، وهو أحد الشابين اللذين ينزلان المدينة يوميًّا لجلب احتياجات القرية بالموتوسيكل؛ لقد أصابته رصاصة طائشة من صراع إسلامي مسيحي في الخارج. تتحوّل فجأة من كوميديا لطيفة إلى ميلودراما مزعجة: صرخات ونواح الأم، مونولوج طويل لها أمام صورة العذراء، قيام الأم بتغسيل جثة ابنها، محاولتها إخفاء الخبر عن الجميع بمن فيهن صديقاتها وابنها الوحيد المتهور عصام، وضعها الجثة في بئر، اكتشاف عصام القصة ورغبته في الانتقام من المسلمين في القرية، الأم تضرب ابنها بالرصاص لمنعه من الانتقام حتى لا يشعل الحرب!

حفنة معتبرة من الكوارث التي تنقلك فجأة من مسرحية ليزيستراتا إلى مسرحية «النائحات»، فاصل سوداوي وسط فيلم كوميدي الطابع، تصرفات غريبة تتصادم مع الطبيعة البشرية، نعود بعد الفاصل فجأة إلى اهتداء النسوة إلى عمل مخبوزات ممتزجة بالحشيش لكي ينسطل الرجال وسط رقص الأوكرانيات الشرقي، ثم تقوم النسوة بالوصول إلى مخزن الأسلحة المدفونة في الأرض للتخلص منها. لا تحاول أن تسأل نفسك: ولماذا لم تلجأ النسوة إلى هذا الحل البسيط والاحترازي منذ بداية الفيلم؟ وعلى الرغم من كل ذلك لن تتوقف مشاحنات الرجال، بل تتصادم

آمال (لاحظ دلالة الاسم) مع حبيبها الافتراضي ربيع الذي انحاز إلى التعصب مع الآخرين فردت عليهم آمال بخطبة عصماء.

لا تجد النسوة سوى الحل الأكثر جموحًا وهو أن تتحول المرأة المسيحية إلى مسلمة أمام زوجها، وتتحول المرأة المسلمة إلى مسيحية بالطريقة نفسها، ولك أن تتخيل أن هذه الحيلة أو الموقف الاحتجاجي الرمزي هو الذي سيجعل الرجال أخيرًا يتركون المشاحنات!

يتجمع أفراد القرية لدفن الشاب المسيحي المقتول، ومعنى ذلك أنهم استقبلوا خبر مقتله في الصراع الإسلامي المسيحي بطريقة عادية لم تكن تستلزم من أمه إخفاء الخبر، هناك كذلك مفاجأة أخيرة بانتظارنا هي أن النساء قمن بخلط مقابر المسلمين بالمسيحيين فيتساءل الرجال: «وهلّأ لوين؟»، أي إلى أي طريق نذهب إذا كانت المقابر قد اختلطت؟

الحقيقة أن الخيوط وليس المقابر هي التي اختلطت معًا، بدا لي أن صنّاع الفيلم يعتقدون أن الفانتازيا تعني اللامنطق وليس البحث عن منطق موازٍ، وبدا لي أن الفيلم كلما حاول التحليق إلى الخيال أنزله الواقع اللبناني المعقد إلى الأرض، وبدا لي أن هناك اهتمامًا مسبقًا بتقديم مشاهد منفصلة جيدة في حد ذاتها دون أي اهتمام بأن تكون تلك المشاهد جزءًا من بناء متماسك. تُهنا في صراعات متصادمة فأصبحنا أمام فيلم لا تعرف بالضبط ما هي قضيته؛ هل هي الصراع بين الرجل والمرأة، أم الصراع بين الحرب والحب، أم الصراع بين العقل واستغلال العواطف الدينية؟ أصبح لدينا في النهاية تحالفٌ عجيبٌ وغير متجانس بين نساء القرية وفتيات أوكرانيا المأجورات وقس الكنيسة وإمام المسجد.

الأعجب أننا سنرى رجلي الدين في النهاية وقد جلسا في المقعد الخلفي العائد بالأوكرانيات إلى المدينة، ترى لماذا تركوا القرية لصراعات الخارج الطائفية؟ لماذا لم يشاركوا في جنازة نسيم بعد أن تجاوب الرجال مع جهود التهدئة؟ الله أعلم.

يكون الفيلم عظيما إذا كان لديه ما يقوله، وإذا عرف كيف يقول، ومشكلة نادين لبكي في فيلميها الطويلين «سكر بنات» و«هلّأ لوين»؟ في السيناريو وليس في أي

شيء آخر، لديها أفكار جيدة، ولديها قدرة على إدارة ممثليها الهواة، كما أنها أيضًا ممثلة جيدة ولها وجه معبّر. لدى نادين القدرة على تقديم صورة مختلفة اكتسبتها من تجربتها الطويلة في عالم الفيديو كليب، ولديها إحساس واضح بالكوميديا وبالغناء وبالحركة الراقصة، ولكن كل ذلك تتواضع نتيجته بسبب مشكلات السيناريو الواضحة.

يدهشني فعلًا أن أريستوفان صنع دراما متماسكة وخالدة ونحن لم نزل في فجر الدراما بينما لم ينجح صنّاع «هلّا لوين؟» في ذلك ونحن في الألفية الثالثة، ويدهشني أكثر أن تفشل في أغلب الأحيان فرصة تحويل الأفكار الذهبية إلى أفلام ذهبية.

«هرجٌ ومرج»

لعبة الدوائر المغلقة

اختارت نادين خان في فيلمها الروائي الطويل الأول «هرج ومرج» (موسم ٢٠١٣) أن ترسم ملامح عالم مغلق ومنعزل، شخصيات بسيطة محدودة الطموحات، تعيش حياتها يومًا بيوم، وتكاد تكون محاصرة في دائرة مقفولة لا يمكن أن تبرحها، عالم المهمشين من جديد في تجربة خاصة بها لمسة سخرية واضحة، ولكنها أيضًا مغلّفة بكثير من التعاطف.

لا يعني ذلك أن التجربة كاملة الأوصاف، هناك ملاحظات بالطبع خصوصًا على طريقة رسم الشخصيات، ولكن معناه أن مخرجة جديدة حاولت أن تقدم شيئًا مختلفًا، نجاحها الأهم في أنها نقلت إلى مشاهد الفيلم حالة الكثيرين الذين لا يفعلون شيئًا تقريبًا، يعيشون على هامش المدينة، أقصى ما يسمح لهم أن يستفيدوا من قمامتها، يرتبون حياتهم فيما بينهم، يتحايلون على الرزق، ويخلقون مباهج صغيرة، ولكنهم يفشلون بالقطع في أن يصنعوا من الهرج والمرج نظامًا متماسكًا.

لم أتعامل مع الفيلم الذي ـ كتبت نادين خان قصته، وكتب له السيناريو والحوار محمد ناصر علي ـ باعتباره عملًا يقدم معادلًا خياليًّا محلّقًا لمنطقة عشوائية وأشخاص مهمشين، هناك لمسات من هذا الخيال هنا وهناك، مثل تلك الإذاعة التي تبث الأغنيات وتقدم أخبار السرقات والحوادث، ومثل تلك السيارة التي تنقل إلى المكان المياه والحلوى وأنابيب البوتاجاز واللحوم. تعاملت مع هذه اللمسات باعتبارها إطارًا كاريكاتوريًّا لتفاصيل واقعية تخفف من خشونة المعالجة. كل العلاقات واقعية؛ الشخوص الجالسون في الطرقات يمكن أن تراهم في أي مكان،

الأطفال الذين يصنعون عالمهم وقانونهم موجودون أيضًا، بناء الفيلم واقعي تمامًا، حتى تلك السيارات التي تنقل المؤن لها أصلها في مناطق لا يصل إليها الماء إلا عن طريق «الجراكن». ظل الواقع قويًا بتفاصيله إلى درجة أن اختيار مكان مغلق ومحدد، وتجريد الزمان والمكان، لم يستطيعا أبدًا أن يلامسا حدود الفانتازيا. الحقيقة أن أغرب ما يخلقه الخيال يمكن أن يكون فقط مجرد كاريكاتير لأصل واقعي في تلك المناطق المصرية الهامشية المليئة بأعجب مما رأيناه في الفيلم.

سيكون من التلخيص المخلِّ أن نقول إن الصراع في «هرج ومرج» لا يزيد على محاولة ولدين الفوز بإحدى البنات، ليس هذا معنى الحكاية، وليس هذا الصراع سوى الوسيلة لرسم ملامح شخصيات ومكان يحاول أن يصنع قانونه بلا جدوى. الهدف أن تصل إليك حالة الفوضى وأن تدور في إطار محدد متكرر، يفترض أنها سبعة أيام في حياة هؤلاء الذين لا يغادرون أماكنهم، وإذ نظن أن السرد سيقطع المسافة من بداية الأسبوع إلى نهايته، نكتشف أخيرًا أن السرد لم يكن سوى عودة عكسية، من نهاية الحكاية والأسبوع إلى بدايته.

في مشهد قبل العناوين، نسمع أصوات أطفال دون أن نرى وجوههم، يحملون بنادقيتي صيد، ويتداولون حول الأهداف المطلوبة، تنزل العناوين مع موسيقى البيانو، وسيقى هؤلاء الأطفال على مدار الفيلم نموذجًا للفوضى القادمة من فوضى حالية، من صيد الحمام إلى السرقة وضرب قنابل المولوتوف.

في الفجر تظهر لمبة واحدة مضيئة تعلن عن ليل لا يريد أن يذهب، أمام بقايا المدينة من عبوات بلاستيكية فارغة، يقوم زكي (محمد فراج) بتوجيه الأطفال غاضبًا إلى عملية فرز العبوات، غريمه منير (رمزي لينر) يستقبل مقعدًا ألقته إليه منال (آيتن عامر) من بلكونة قريبة، يسأل زكي عن سيجارة، تمر جنازة مجهولة في ضباب بداية اليوم. الولدان هما زكي ومنير، والبنت هي منال، والجنازة هي التي ستفتح أمامنا باب الرحلة إلى المكان والناس. يستمر السرد في اختيار فترات من أيام الأسبوع، ثم تنغلق الدائرة في المشهد الأخير، عندما يتكرر مشهد البداية، نكتشف أننا عدنا في فلاش باك طويل ولم نتقدم إلى الأمام، وأن يومًا مثل الاثنين أو الأحد ليس إلا الاثنين والأحد

السابقين، الحقيقة أن لعبة أيام الأسبوع المكتوبة على مساحات سوداء خادعة تماما، كل الأيام متشابهة إذا كنت خارج الزمن.

تخدم هذه البداية معنى الدائرة المحكمة التي حدثتك عنها في بداية المقال؛ الانطلاق من نقطة لتعود إليها من جديد، يقدم هذا المشهد أيضًا أبطال الحكاية الثلاثة، ويرسم ملامح المكان المنعزل الذي يبدو خارج الخريطة.

لا نعرف الكثير عن منال، لا نعرف ما إذا كانت متعلمة أم جاهلة، كل ما نراه فتاة جميلة تعيش مع والدها كبير الحتّة المعلم سيد (صبري عبد المنعم). من الواضح أنها شخصية متقلبة؛ في مشهد نراها أقرب إلى زكي، وفي مشهد آخر تتقبل منير سواء عندما ينقل لها الأنبوبة من خلال أحد مساعديه، أو بأن تلعب معه بلاي ستيشن. حضور آيتن عامر على الشاشة واضح، ولكن الشخصية كانت بحاجة إلى لمسات إضافية تبرر تقلباتها الغريبة بين زكي ومنير.

زكي لديه حجرة صغيرة لممارسة التمرينات الرياضية مع شريكة الكوتش، نستطيع أن نخمن أنه يرتزق من بيع عبوات القمامة الفارغة مثلما رأيناه في مشهد البداية، موقفه من منال أيضًا متقلب، يحبها بالتأكيد ولكنه يعتقد أنها تلعب به وبالآخرين، يقول إنه لا يمكن أن يرتكب جريمة من أجل إنسانة مثلها، عندما يلتقيان يتشاجر معها، تبكي ثم تضحك، يبدو تقلب الشخصيات جزءا من حالة الهرج والمرج في الفيلم، ولكنه كان في حاجة إلى مقدمات وأسباب.

منير لا يفعل شيئًا تقريبًا سوى الجلوس على مقعد في الشارع، حوله بعض الشباب أبرزهم توك توك (بأداء مميز من أسامة محمد عطية) الذي يرتزق فيما يبدو من تنظيم مباريات كروية بين منير وزكي، والحصول على نسبة من الجائزة (قد تكون لحومًا أو عصائر)، ومن المراهنات أيضًا، في خلفية اللوحة يظهر الطفل بندق شقيق الكوتش وأصدقاؤه من الأطفال، يصيدون الحمام، ويسرقون، ويحرقون إذا استدعى الأمر. أما الصلة الوحيدة بين هذا العالم المغلق والعالم الخارجي فهي تلك السيارات التي تحمل الوقود والطعام والحلوى، يتدافع الجميع للحصول على نصيبه منها، وينقل الميكروفون أخبار وصولها وكأنه عيد الأعياد.

إذا كنا قد أخذنا على الفيلم نقص بعض اللمسات في شخصية منال بالتحديد، فإن نقطة الضعف الواضحة في البناء كله هي شخصية المعلم سيد؛ يفترض أننا أمام سيد الحتّة، ولكننا نشاهد طوال الوقت رجلًا عاديًّا تمامًا، لديه محل صغير للدخان، ولديه عشيقة متزوجة يطلقون عليها أم هند، يزورها ويقيم معها علاقة بعلم زوجها نظير بعض علب المعسّل! هناك توتر واضح بينه وبين ابنته التي تناديه باسم المعلم سيد، ربما بسبب عشيقته المتزوجة.

أقصى ما يفعله المعلم سيد لصالحه هو أن يتخطى الدور في الحصول على أنابيب البوتاجاز، نراه أيضًا يتفق مع توك توك على تنظيم مباريات الكرة بين فريقي منير وزكي في مقابل الحصول على كميات من اللحوم، ليس لشخصية سيد هذه السطوة المفترضة للسيطرة على هذه المنطقة المجردة من الاسم.

يتضح ضعف الشخصية دراميًّا عندما تخضع لابتزاز منير الذي سرق محمود سيد، وهدده بإذاعة ما سجله عليه لعشيقته أم هند، اعتبر منير أن إعادة المحمول إلى سيد ثمنه الوحيد الزواج من منال، ولكن بعد أن يكسب منير مباراته ضد فريق غريمه زكي، كبير الحتّة يسقط ضحية الابتزاز الغريب بمنتهى السهولة، وعلى الرغم من أن الحتة كلها والزوج نفسه يعرفان علاقة سيد وأم هند، فإن سيد يخشى الفضيحة (؟)، وأم هند تسكب الغاز على جسدها في محاولة فاشلة للانتحار!

ساهمت الطريقة المرتبكة التي قدمت بها شخصية سيد في إضعاف الحبكة، بدا الصراع وهميًّا لأن المعلم ضعيف وخفيف، منير وفريقه سيكسبان المباراة، وفجأة يموت الكوتش (رأيناه في مشهد سابق يحقن نفسه بمادة غامضة)، نعود إلى مشهد البداية لتظهر معالم الجنازة، وداع الكوتش، منال تلقي المقعد لمنير، ربما يكون قد فاز بها بمنطق الابتزاز، وتحقق له ما قاله في مشهد سابق عندما طلب من زكي أن ينقل الرهان من العصير إلى اللحم إلى منال، ولكن هل يمكن الحديث عن انتصار وسط هذا الهرج والمرج؟ وهل يفرق كثيرًا أن تتزوج منال بمنير أو بزكي والجميع يعيشون داخل دائرة أقرب إلى السجن الكبير؟

على الرغم من الملاحظات التي كان يمكن أن تقدم للفيلم ضبطًا أفضل للشخصيات، فإن المخرجة نجحت إلى حد كبير في خلق هذا الجو الخانق، وقدمت

أيضًا لمسات ساخرة خففت كثيرًا من المعالجة، كل مشاهد وصول سيارات المؤن ومباريات الكرة قدمت بإتقان بمساعدة مونتاج دينا فاروق، هناك ما يقترب من مذاق المشاهد التسجيلية، الصورة ثرية بإضاءة عبد السلام موسى الذي ابتعد عن الألوان الدافئة، وديكور عاصم علي، وملابس مروة عبد السميع، لدينا عناية واضحة بالتفاصيل وبحضور المكان وارتباط البشر به.

أداء الممثلين كان أيضًا جيدًا؛ محمد فراج الموهوب لديه إمكانات واضحة لتقديم أطياف واسعة من الشخصيات الشعبية المتنوعة، رمزي لينر الذي قدمه فيلم «بالألوان الطبيعية» يرسخ أقدامه بدور مميز، آيتن عامر كانت ملائمة في شخصية الفتاة المتقلبة، الثلاثة نجحوا بالتعبير بالوجه والإيماءة وحركة الجسد بديلًا عن الكلمات في مشاهد كثيرة، ربما ساهمت شخصية المعلم سيد المرتبكة في الأداء الفاتر من صبري عبد المنعم، ولكن أسامة محمد عطية خطف الأضواء من الجميع في كثير من الأحيان، لديه حضور كبير، وقدرات كوميدية واضحة.

لا بد من التنويه كذلك بتميز حوار الفيلم مما منح الفيلم هذه الواقعية الحميمة، وبموسيقى حسن خان. قد لا تكون التجربة مكتملة تمامًا، ولكنها تكشف عن مخرجة تعرف كيف تستخدم أدواتها، أراها متأثرة بالطبع بعالم والدها المخرج محمد خان في الاهتمام بالإنسان في المكان، وفي نقل الحالات والأجواء لا الحواديت، وفي الاهتمام بثراء الصورة وشريط الصوت. لدينا فقط في «هرج ومرج» قوسان من سخرية لاذعة وغرابة مقبولة، ولكنها لم تجعل الفيلم خارج دائرة سينما التفاصيل الصغيرة، والتي تمنح البطولة دومًا للشخصيات العادية.

«فبراير الأسود»

الفيلم المهم والتوقيت السيئ

لولا بعض الملاحظات على المعالجة التي انتهت إلى بعض المباشرة، ولولا بعض الاستطرادات التي جعلت الجرعة زائدة عما يجب، ولولا نهاية باهتة تقريرية أشبه بحملات التوعية، لكان فيلم «فبراير الأسود» الذي كتبه وأخرجه محمد أمين (موسم ٢٠١٣) من أهم الأفلام الكوميدية الكبيرة في مسيرة السينما المصرية.

ومع ذلك، نستطيع أن نتحدث عن فيلم مهم، يمتلك فكرة كما يقولون بمليون جنيه، فيه مواقف كوميدية كثيرة جيدة، كتبت بإتقان وبسخرية لاذعة، ولدينا فريق تشخيص أدى دوره بصورة مُرضية، حتى محمد أمين مخرجًا، كان هنا أفضل وأكثر حضورًا في خدمة موضوعه، وكل ذلك يجعل العمل جديرًا بالمشاهدة على الرغم من الملاحظات التي سأتعرض لها بالتفصيل.

لا بد من الإشارة أيضًا إلى أن الفيلم الذي يكشف عن الحالة البائسة للعلم والعلماء في مصر، كان مقررًا أن يعرض في شهر يناير ٢٠١٣، ولكن الاضطرابات التي لم تتوقف، والفشل السياسي المشهود في إدارة الأزمات، أدّيا إلى تأجيل العرض إلى شهر مارس، دون أن يقلل ذلك من سوء التوقيت على الإطلاق.

قضية الفيلم مهمة وخطيرة، والمعالجة مختلفة وطريفة، ولكن الأمر الذي يشغل بال المصريين في هذه الأوقات العصيبة ليس مكانة العلم والعلماء، ولكن مصير الدولة نفسها بكل مؤسساتها وطوائفها. ليس ذنب صنّاع الفيلم بالطبع أنه عرض في وقت يتعرض فيه البلد بأكمله للتفكك، ولكن هذا التوقيت يمكن أن يؤثر بالتأكيد على استقبال المتفرج للفيلم.

في كل الأحوال، يظل لفيلم «فبراير الأسود» دلالته الخاصة سواء في موضوعه ومعالجته، أو في توقيت عرضه حيث انطبق العنوان على الواقع، بل إنه يحتمل زاوية أوسع للرؤية، تنطلق من مكانة العلم والعلماء البائسة، إلى انهيار فكرة المساواة والمواطنة في المجتمعات المصرية والعربية، المكانة للسلطة والثروة، ولا مكانة لأي فئة أخرى، سواء كانوا من العلماء أو الموظفين أو غيرهم.

محمد أمين مؤلف ومخرج الفيلم له تجارب سابقة مهمة في التأليف والإخراج، من الفيلم الساخر الذكي «فيلم ثقافي» الذي دفع إلى الساحة بثلاثة من الموهوبين هم: فتحي عبد الوهاب وأحمد عيد وأحمد رزق، مرورًا بفيلم «ليلة سقوط بغداد» من بطولة أحمد عيد، ووصولًا إلى فيلم «بنتين من مصر» الذي يمكن اعتباره من الأفلام التي توقعت انفجار المجتمع قبل الثورة. الفيلمان الأول والثاني معالجتهما كوميدية، في حين جاء الفيلم الثالث مفعمًا بالشجن والحزن، وبينما يبدو «فيلم ثقافي» و«بنتين من مصر» أكثر نضجًا وتكاملًا وذكاء، فإن «ليلة سقوط بغداد» جاء صاخبًا ومباشرًا وساذجًا أحيانًا، وإن لم يفتقد مواقف كوميدية متقنة الصنع، وجيدة التأثير.

نحن إذن أمام صاحب رؤية ووجهة نظر، يعمل على أفكار ليست سهلة، بمعالجات مبتكرة، الفكرة في «فيلم ثقافي» مثلًا ليست فقط عن الكبت الجنسي، ولكنها عن الكبت والتهميش بكل مستوياته، وصولًا إلى عبارة الفيلم الشهيرة «العيب في النظام»، وفي فيلم «بنتين من مصر» ننطلق من مشكلة عنوسة البنات إلى مأساة مجتمع عقيم وصل بكل آلياته إلى طريق مسدود، تراكم فيه البخار المحتبس، فوقع الانفجار.

في كل أفلام أمين، حتى تلك التي لم يخرجها وكتب لها السيناريو فقط مثل «أفريكانو» «وجاءنا البيان التالي»، كان هناك هذا الربط الواضح، وبدرجات متفاوتة بالطبع، بين الخاص والعام، وبين السياسي والاجتماعي. كانت المعالجات طريفة، وكثير من المواقف مكتوبة بذكاء وسخرية رائقة، كما كانت السيناريوهات أكثر تماسكًا مما نشاهد عادة في الأفلام المصرية.

يقول أحد الأمثال المصرية الشهيرة الموروثة من سنوات القهر والظلم وغياب المساواة: «من له ظهر لا تستطيع أن تضربه على بطنه»، يعني هذا المثل ببساطة، أنه لا يكفي لكي تعيش أن تحمل فقط جنسية بلدك، أو أن تكون مواطنًا يحمل بطاقة

هوية، بل لا بد أن تكون مسنودًا ممن هم أقوى، أن تستظل بمظلة السلطة أو الثروة، حتى تعيش أمنًا ومطمئنًا. يأخذ محمد أمين هذه النصيحة المصرية الأزلية، وينقلها ببراعة إلى أسرة حسن (خالد صالح) عالم الاجتماع المتفائل، النشيط، عاشق بلده، عندما فاز أحمد زويل بجائزة نوبل في الكيمياء، قام حسن برفع العلم المصري فوق سطح منزله، وفي كل محاضراته، كان ينصح طلابه اليائسين بأن ينشروا الأمل في المجتمع.

ربما تكون أولى الملاحظات أن حسن يعيش مع زوجته وأولاده، وأخيه وزوجته وأولاده، في فيلا كبيرة لا نعرف من أين حصل عليها، كما سنشاهده وهو يقود سيارة غالية الثمن في الصحراء، وكلها عناصر واضحة تقلل من وجاهة دعوى حسن، وهي أيضًا قضية الفيلم، بأن العلم لايجد تقديرًا ماديًا أو أدبيًا.

ومع ذلك، فلا بد أن تلفت نظرك منذ البداية تلك اللمحات الساخرة الظريفة التي تجعل صلاح (طارق عبد العزيز) شقيق حسن، الحاصل على الدكتوراه يقوم هو وزوجته، بتحويل معمل الكيمياء بالمنزل إلى معمل لصناعة الطرشي (المخللات المصرية)، على أن يتم تسويقها تحت اسم «طرشي نيوتن»، من باب الحنين للعلم الضائع.

لكن نقطة التحول في حياة حسن وأسرته، تحدث في شهر فبراير. يقرر أن يخرج إلى الواحات مع أسرته، وأسرة أخيه، في الطريق يتوقف ليلتقي بآخرين يقومون بالمغامرة نفسها، تهب عاصفة تدفن الجميع، تظهر فرق الإنقاذ العسكرية، تختار أن تنقذ أحد ضباط الشرطة وأسرته، وأحد القضاة وأسرته، وتترك حسن وأخاه وعائلتهما لتنقذهما الذئاب بطريقة غامضة، كانت تستدعي جهدًا وخيالًا أكبر لإقناع المشاهد.

منذ تلك اللحظة يتغير حسن عاشق الوطن، يجمع كل أفراد العائلة الكبيرة، يخبرهم أنه لا سبيل أمامهم إلا الهجرة، أو العيش في حماية الفئات المسنودة (الجيش والشرطة والقضاء أو الأثرياء)، أما العلماء فهم لايساوون شيئًا، يصبح مسار اللعبة كلها هو محاولة الهروب من وطن لا يقدر جهد علمائه، أو الاقتراب من أهل السلطة أو الثروة حتى يتحقق العيش في أمان.

طرافة الفكرة، وبراعة المعالجة، أنهما سترسمان علاقات القوة بما ينتهي بنا إلى نسف فكرة المواطنة من جذورها؛ لأن قيمة الشخص لا تتحدد بما يضيفه في مجال عمله أو علمه، ولكن بمدى قدرته على أن يكون له ظهر، وإلا فإن عليه أن يهرب. وفي أحد أقوى مشاهد الكوميديا السوداء، يقوم حسن بتدريب أسرته على رقصة أجنبية، ويطالبهم بأن يتخلّصوا من تأثرهم بالأغنيات العربية. سيتكرر ذلك على مدار الفيلم؛ هروب بالموسيقى من الوطن، وعودة بالغناء إليه.

تنطلق الأحداث في اتجاهات متنوعة، ولكن الهدف واحد، هو أن يستعيد حسن وأسرته الكبيرة شعور الطمأنينة، بعد أن أصابهم ما يقترب من فوبيا الإهانة والإذلال. يلجأ صلاح إلى أحد معارفه الذين يعدّون البرامج الفضائية، لا تبدو هذه الشخصية الغريبة عن العائلة مناسبة للمهام التي ستقوم بها، ولكنها اختيرت فيما يبدو لكي يكشف أمين من خلالها فبركة الفضائيات في البرامج المختلفة.

تتوالى المشاهد المبتكرة والعجيبة: الأسرة ترتدي الملابس الإيطالية وترقص لإقناع السفير الإيطالي بانتمائهم إلى أحفاد الرومان، الأسرة تتحايل للإيقاع بأحد القضاة الشباب (أحمد زاهر) لخطبة ريم، ابنة حسن، ولكن القاضي يرفض تزوير الانتخابات، يُطرد من عمله، فتضيع الصفقة.

الأسرة تفكر في إنجاب طفل، على أن يتم ضبط وقت الولادة فوق إحدى الدول المتقدمة، فيحصل الطفل على الجنسية، ويشعر الجميع بأنهم مسنودون، يتم إجراء التحاليل، والاتفاق مع الطبيب، وضبط وقت الرحلة، وتسريع وقت الولادة، ولكن الطائرة تهبط في دولة إفريقية اضطراريًّا، يتورط صلاح وحسن في إنجاب طفلين يحملان جنسية تشاد أو النيجر!

يتم السعي لتحويل ابن صلاح المراهق إلى لاعب كرة عن طريق مدرب اسمه نزهي (سليمان عيد)، لاعبو الكرة يستقبلهم الرئيس، ويكسبون الملايين، ويمكنهم توفير الحماية للعلماء. تقع الأسرة على عريس جديد للجميلة ريم (ميار الغيطي)، هذه المرة ضابط أمن دولة منتدب لرئاسة الجمهورية، يُفصل الضابط من عمله، فتضيع الصفقة من جديد.

لعل أعجب ما في السيناريو، أن حسن يتحوّل من النقيض إلى النقيض، بعد أن فشل العلم في أن يحقق له الحد الأدنى من الكرامة: يقوم بفسخ خطبة ابنته من أي عريس غير مسنود، وأولهم خطيبها الأول معتمد (ياسر الطوبجي)، العالم الذي لا يمتلك إلا مرتبه. وفي أحد أظرف مشاهد الفيلم، يثور على ابنه المراهق، بعد أن ضبطه وهو يقرأ كتابًا دراسيًّا، تاركًا الكرة التي أحضرها له، كأن المشهد محاكاة مقلوبة للمشهد الشهير في الدراما المصرية، الذي يُلام فيه الأبناء عادةً بسبب لعب الكرة، وترك الكتاب.

وبينما تذكّرنا الكثير من المواقف الذكية والظريفة ببراعة الأفلام الكوميدية الإيطالية ذات البساطة والعمق الاجتماعي، فإن محمد أمين انساق أحيانًا وراء بعض الاستطراد والتكرار خصوصًا في مشاهد مدرب الكرة، كما أن حكاية ضابط أمن الدولة بدت كما لو كانت تكرارًا لحكاية القاضي، ربما احتاج الأمر إلى بعض الخيال لكي تتمايز الحكايتان بشكل أفضل، وجاء استطراد آخر ساذج بادعاء الشذوذ الجنسي، واللجوء إلى سفارة أوروبية، لكي يثقل البناء، وخصوصًا في الثلث الأخير من الفيلم.

من الملاحظات أيضًا العودة إلى الأسلوب المباشر في تسمية الشخصيات: القاضي الشاب النزيه مثلًا اسمه عادل عبد الحق، والمدرب الأصله اسمه نزهي، لكي يكون «أصلع ونزهي» كما يقول المثل المصري الشهير. أما النهاية فهي مباشرة وساذجة، من الواضح أنها كتبت لكي تعيد المتفرج إلى أيام الثورة: في أثناء حفل خطبة ريم إلى ضابط أمن الدولة الذي عاد إلى عمله، تسير مظاهرة تهتف بسقوط النظام، يؤجل حسن الخطوبة على الرغم من دخول القاضي والعالم معتمد أيضًا المنافسة من جديد، يقول إنه ينتظر نهاية «الفترة الانتقالية»، فربما يأتي نظام يهتم بالعلماء، فيزوجها لأحدهم.

نهاية باهتة بائسة ومباشرة وساذجة لفيلم مهم ومختلف، كيف من مظاهرة واحدة عرف حسن أن هناك ثورة وفترة انتقالية، إلخ؟ لم يكن الفيلم في حاجة إلى هذه الفبركة، أو إلى التحذير المباشر بضرورة الاهتمام بالعلماء، وإلا سنذهب في «ستين

داهية»، إن فوبيا الإهانة، والهوس الذي يعانيه العالم وأسرته للبحث عن شخص مسنود، أو الهرب من الوطن، كل ذلك أفضل ألف مرة من أي خطاب مباشر.

على الرغم من ذلك، أجدني منحازًا إلى التجربة مع وضوح مشاكلها. أرجو ألا ننسى أن الفكرة صعبة وليست سهلة. في رصيد الفيلم الإيجابي توظيف أمين الجيد لأشياء كثيرة استخدمها في أفلام سابقة، مثل المواقف الكوميدية ذات الرموز الجنسية (صاروخ الفضاء والتحام السفن الفضائية)، والأغاني الوطنية التي استخدمت للدخول والخروج من الوطن، في أحيان كثيرة تشعر أن بعض المواقف تقف على حافة الفانتازيا بسبب غرابتها، هذا الجو العام يميّز أفلام محمد أمين؛ ربما لأنه اكتشف منذ البداية أنه ليس هناك أكثر غرابة من نقل الواقع المصري كما هو.

الممثلون جميعًا كانوا في أدوارهم المناسبة؛ خالد صالح بدا مستمتعًا بالشخصية، خرجت منه الإفيهات بطريقة طبيعية وسلسة، لقد أدرك أن الجدية الشديدة التي يتعامل بها مع الموقف هي مصدر الإضحاك: عالم اجتماع يتحول بدرجة الجدية نفسها إلى خاطبة أو راقص يرتدي الملابس الإيطالية، الشخصية بدت كما لو كانت تحت تأثير مخاوف مرضية ملحّة تجعلها تبحث عن الحماية أو الهرب. طارق عبد العزيز كان أيضًا جيدًا ولديه حضور واضح، من أظرف مشاهده تقمصه لشخصية رجل مسيحي يتصل بالقناة الفضائية ليكذب على الجمهور بشأن الوحدة الوطنية. ألفت إمام كانت كذلك مميزة في دور ابنة العم الشرسة التي تريد أن تخطف العرسان لابنتها.

محمد أمين المخرج كان هنا في حالة أفضل، الكاميرا كانت أكثر حرية في الحركة، نجحت المونتيرة مها رشدي في ضبط التأثير الكوميدي في كثير من المشاهد، كان هناك توظيف جيد لموسيقى عمرو إسماعيل التي منحت الفيلم مسحة كاريكاتورية. كانت الملاحظة في أفلام أمين عمومًا أن أفكاره ومعالجاته محلّقة، ولكن طريقته في التقطيع وحركة الكاميرا كلاسيكية وتقليدية تمامًا، لو انطلق خيال أمين المخرج ليكون في مستوى خيال أمين المؤلف، لكنّا أمام نتيجة أفضل.

«فبراير الأسود» فيلم يستحق المشاهدة والمناقشة، ظلمه توقيت العرض في أيام أكثر سوادًا من الخيال، ما يجري في الواقع لا يقل غرابة عما يحدث في الفيلم،

تظلم الفيلم كثيرًا إذا قلنا إنه عن مأساة العلم والعلماء وكفى، إنه فيلم عن الغربة داخل الوطن التي قال عنها أبو حيان التوحيدي إنها أقسى أنواع الغربة، عن سراب المواطنة والمساواة في العالم الثالث، عن حلم العيش بكرامة حتى لو كان ذلك فوق القمر.

أحسب أن فيلمًا بهذا الثراء كان يستحق نهاية أفضل؛ لأن النظام السابق الذي كان يتصارع في ظله الناس على عريس من الشرطة أو القضاء أو رجال الأعمال، قد انتهى بنا الآن إلى نظام فقد فيه كل هؤلاء مكانتهم بسبب الفوضى، ولم يعد أمام الجميلة ريم سوى انتظار العريس المناسب للنظام الجديد: شاب بلحية وجلابية وطاقية مهما كان منصبه، ومهما كانت وظيفته!

«كفّ القمر»

مشكلات فنية لم تفسد المعنى

يعود الثنائي خالد يوسف وناصر عبد الرحمن في تجربة جديدة هي فيلم «كفّ القمر» فيحققان عملًا أفضل بكثير من فيلمهما الأسبق «دكان شحاتة» الذي أفسد المعنى السياسي المتعسّف، ويقدمان في فيلمهما ما أراه أحد أهم أفلام موسم ٢٠١١ السينمائي.

لا يعني ذلك بالتأكيد أن «كفّ القمر» يخلو من المشكلات الفنية، فهناك الكثير منها، والتي لولاها لكان الفيلم من روائع السينما المصرية، ولكن ما أنقذ الفيلم أن هذه المشكلات لم تُفسد لحُسن الحظ لا المعنى الجميل ولا التأثير القوي.

فيما يتعلّق بالتأثير تحديدًا لا أظن أن المتفرج سينجح في الإفلات من حالة من الشجن الذي يتسلّل إليه سواء في مشاهد محددة أو بعد نهاية الفيلم، وعلى الرغم من أن تفصيلات الحكاية محلية تمامًا، ومصرية حتى النخاع، فإن المعاني والمواقف إنسانية عامة وتؤثر في أي مشاهد وفي أي مكان من العالم.

الفكرة والحكاية والأشخاص كان يمكنهم أن يصنعوا عملًا ملحميًّا مدهشًا ولكن خرجنا فقط بفيلم متماسك عمومًا يستعيد حلم الشعار المصري القديم «الكل في واحد» بمعناه البعيد عن دكتاتورية الفرد، معنى أن يتّحد الأشقاء لأن بينهم ما يستحق الدفاع عنه، فكرة أن نحتشد من أجل هدف واحد بكل تنويعاتها سواء على مستوى الأسرة أو الوطن أو حتى على مستوى أشقاء الأمة العربية لو أردت للفكرة أن تأخذ مداها السياسي.

كانت فكرة الوحدة والتجميع أحد محاور الحضارة الفرعونية القديمة، وجدت هناك إرهاصات حضارية بسيطة، ولكن وحدة الشمال والجنوب هي التي أثمرت

كل التراث الفرعوني. بقيت إيزيس دائمًا أحد الرموز الكبرى في الأساطير المصرية لا شيء سوى أنها أعادت تجميع أشلاء زوجها القتيل أوزوريس من كل أنحاء البلاد وكأنها تعيد توحيد الوطن على المستوى الرمزي.

عندما كتب توفيق الحكيم روايته الشهيرة «عودة الروح» أعاد استلهام الشعار الفرعوني الكل في واحد وإن أعطاه بُعدًا مختلفًا وهو بحث المصريين عن معبود يلتفون فيه ويتوحدون حوله. لا أظن أن الشعار ضيّق على هذا النحو خاصة أن رواية الحكيم كانت عن علاقة سعد زغلول زعيم الأمة بالشعب الذي يستعيد الوحدة والروح بعد ثورة ١٩١٩، إلا أن جمال عبد الناصر فهم الرواية على نحو يمنح «الدكتاتور» شرعية التعبير عن الكل، والاختيار نيابة عنهم.

لا أظن أن السينما المصرية استوعبت هذا المعنى التاريخي للفكرة، ولكن كثيرًا من الأفلام المهمة أبرزت دراميًّا أن الكارثة يسبقها حتمًا تفكّك أو تشرذم الأسرة سواء لأسباب سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية، وأوضح فيلمين يعبّران عن هذا المعنى هما «عودة الابن الضال» (ينتهي بمذبحة عائلية) و«سوّاق الأوتوبيس» (ينتهي بموت الأب).

الهاجس نفسه لم يكن بعيدًا عن فيلمي ناصر ويوسف السابقين، ففي «حين ميسرة» ينفرط تمامًا عقد الأسرة لدرجة أنها تتحول في الجيل الثالث إلى رجل وامرأة وطفل فوق سطح قطار متحرك، وفي «دكان شحاتة» يتآمر الإخوة على الشقيق الطيّب وكأنهم يكررون مؤامرة إخوة يوسف.

ولكن «كفّ القمر» يبدأ مباشرةً بفكرة التجميع، يقولها بالدراما وبالغناء وبالتفصيلات الواقعية وبالرمز وكأنه لا يريد أن يُفلتها، يكررها مثل حصص الأناشيد. الأم قمر (وفاء عامر) تسقط مريضة نتيجة مضاعفات مرض السكر، كفّ يدها طالته الغرغرينة وأصبح مهددًا بالبتر، بيتها الطيني اقتحمه اللصوص يسرقونه ويبددون متاعه القليل، لا تطلب من جيرانها سوى أن يبعثوا لأولادها الخمسة الذين غادروا القرية لكي يبادلوها لحظة الوداع، يذهب الرسول إلى ابنها الأكبر زكري (خالد صالح) ليبدأ رحلة تجميع أصابع الكفّ، وهم إخوته، أولاد قمر.

ربما كان من الأفضل لو ظل الرمز مستترًا، وربما كان أجمل لو لم تتحدث قمر بوضوح عن فكرة الأصابع وكف اليد، كما أن هدف إعادة بناء بيت الأم بالخرسانة المسلّحة بديلًا عن الطين وبمشاركة كل الأبناء جعل الرمز شديد الوضوح، إلا أن الثنائي ناصر ويوسف كانا أيضًا واضحين جدًّا في فيلميهما السابقين بجعل الأسرة معادلًا للوطن، وبجعل انهيارها إرهاصًا بما يقترب من يوم القيامة.

لم يزعجني هذا الإلحاح على الفكرة، ولكن أزعجني أولًا أن السيناريو لا يسرد حكايات الإخوة الخمسة ومشاكلهم مرة واحدة بعد إبلاغ الأخ الأكبر بخبر مرض الأم، ولكنه يعود إلى الماضي ليحكي عن الطفولة ثم ترك القرية والسفر في سن الشباب إلى القاهرة، ويستغرق في عمل وعلاقات كل واحد منهم، ثم نعود إلى الأخ الأكبر وقد قرّر أن يبحث عن إخوته واحدًا واحدًا، وفي كل مرة نعود من جديد إلى الماضي لنعرف سر خلاف كل واحد منهم مع زكري.

أدى هذا البناء الغريب إلى شطر الفيلم إلى نصفين، كما أنه أحدث ارتباكًا في مشاهد العودة إلى الماضي في النصف الثاني من الفيلم. حتى لو كان السيناريو الذي اشترك فيه خالد يوسف كُتب على هذا النحو، فإن مونتاج غادة عز الدين كان لا بد أن يتدخّل لضبط البناء بأن يبدأ البحث فور معرفة مرض الأم ليربط كل مشاهد العودة إلى الماضي، وبتضفير حكايات الإخوة مع مشاكلهم المنفردة مع زكري الأخ الأكبر.

على مستوى الأحداث والمواقف برزت أيضًا بعض المشاكل الفنية، فعلى الرغم من حوارات زكري المتكررة مع إخوته، فإن رفض الإخوة المتكرر للعمل معه بدا غريبًا قبل وجود أزمات مع كل واحد منهم، الحقيقة أن العائلات المهاجرة من الصعيد تلجأ إلى التآزر ثم قد تحدث الخلافات لا العكس.

كانت المشكلة الأكبر في رأيي في خط بحث الأب الراحل سليمان القط عن كنز أثري (ذهب ومومياء) أدى إلى قتله على يد تاجر آثار، وقد أدى هذا الحدث إلى تورط الفيلم في قيام الابن زكري بالأخذ بثأر والده. لم يكن الفيلم في حاجة إلى أن يبدو مروجًا للبحث عن الآثار، ولا للربط بين الثأر والرجولة. تم ذلك دون قصد بالطبع، ولكن الخط الأصلي للفيلم لم يستفد بالحدثين، بينما كان من السهل أن يكون الأب فلاحًا مع الأم دون هذا التشويش.

بدت هناك مشكلة ثالثة هي أن الفيلم على الرغم من قوة الكثير من مواقفه، وعلى الرغم من استخدام الغناء مثلما حدث في فيلم «دكان شحاتة»، وعلى الرغم من قوة رسم الشخصيات عمومًا وخصوصًا شخصية الأم التي تبدو وكأنها خرجت توًّا من مسرحية إغريقية، فإن ذلك لم يصنع عملًا ملحميًّا غنائيًّا ناضجًا يقترب من نماذجه القليلة في السينما المصرية وخاصة في فيلمي «أدهم الشرقاوي» و«شيء من الخوف».

في تلك الأعمال يقوم الغناء بدور الكورس السارد والشارح والمعلّق معًا، كما يصنع حول الأبطال هالة أسطورية، يبكي عليهم ويتعاطف معهم ويبرز صراعهم ضد أقدارهم، كما أنه قد يختزل صفحات من المشاهد الحوارية.

ما رأيناه في «كفّ القمر» مجرد أغنيات مصاحبة للأحداث، جميلة ومعبّرة للرائعين أحمد سعد وأحمد إسماعيل، ولكن دون أن تكون جزءًا أساسيًّا في البناء بدليل أنها اختفت لفترة طويلة دون أن نشعر بها.

أُضيفت أخيرًا مشكلة رابعة وهي النهاية المضطربة ببتر يد الأم ثم موتها بعد عودة الابن الأكبر ثم الإخوة، يريد الفيلم أن يقول إننا لا نتحد إلا بعد وقوع الكارثة، لا بأس من المعنى المهم، ولكن بتر اليد على مستوى الواقع دمّر المعنى على مستوى الرمز، فاليد استعادت أصابعها بعد عناء، صحيح أن المشاكل بينهما لم تحلّ، وصحيح أن اليد مريضة، إلا أنها عادت بعودة أصابعها.

ولكن في مقابل هذه المشكلات، فإن لدينا فكرة لم تفلت أبدًا بمغزاها الاجتماعي أو السياسي أو الإنساني، ذلك الجزء الذي يجب أن يلتحم مع الكل ليصبح الجميع في واحد، كانت واضحةً أيضًا فكرة المساواة بين الجميع، فلا دور «الأخ الأكبر» يبرر أن يكون دكتاتورًا مع إخوته، ولا يبرر كذلك أن يلغي شخصياتهم، وكأن الفيلم يحاول بقصد أو دون قصد أن يبعد عن الأذهان التنويعة الدكتاتورية لشعار الكل في واحد.

لدينا أيضًا أداء متميز من كل الممثلين، بالطبع كانت هناك هنَات في اللهجة الصعيدية بالذات مع خالد صالح وغادة عبد الرازق وهيثم أحمد زكي، ولكن كل ممثل كان في أفضل حالاته: خالد صالح في شخصية هي مزيج بين الأب والأخ،

الاكتشاف الرائع الممثل الأردني ياسر المصري في دور ضاحي الأخ الصارم المستقيم، المتمكن صبري فوّاز في دور جودة تاجر المخدرات، الموهوبان: حسن الرداد في دور الأخ بكر، وهيثم زكي في دور الأخ الأصغر ياسين، غادة عبد الرازق في دور شديد التعقيد لامرأة يخذلها العشق مرتين وسط بيئة قاسية، وفاء عامر التي اجتهدت كثيرًا في دور الأم وإن خذلها التعبير والحركة في مشاهد كثيرة فبدت شابة دون أن تدري؛ ربما كان هذا الدور بالذات في حاجة إلى ممثلة كبيرة بالفعل. قدّمت جومانة مراد دورًا لافتًا على الرغم من أن الشخصية نفسها كما رسمت على الورق غير مفهومة الدوافع؛ فتارة نراها تحب زكري، وتارة تحب بكر، ثم تقنع في النهاية بالمال، بدت أيضًا شخصية الراقصة صافي التي لعبتها حورية فرغلي شاحبة تمامًا، يكفي أن تعرف أنها ستقوم بتعليم ياسين القراءة والكتابة!

أقوى ما يمتلكه خالد يوسف من أدوات الإخراج هو اختيار الممثلين للأدوار المناسبة ثم إدارتهم، بالطبع يضطرب لديه الاختيار والأداء أحيانًا، ولكنه يمنح الممثل فرصًا ممتازة للإجادة، في فيلمنا مشاهد بأكملها جيدة الكتابة والأداء، أبرزها مشهد ذهاب زكري لتسليم زوجته إلى أهلها ليسترد أمه المخطوفة، ولكن مشاهد أخرى قُدّمت بدرجة أقل إتقانًا مثل مشاهد إطلاق النيران التي بدت مضحكة.

«الفاجومي»

الشاعر الرائع في الفيلم المتواضع

أسأل نفسي دائمًا: لماذا فشلت السينما المصرية عبر تاريخها الطويل في تقديم فيلم عظيم مأخوذ عن مذكرات شخصية عظيمة (فيلم «قاهر الظلام» مثلا)، أو مأخوذ عما كتب حول حياة تلك الشخصية (فيلم «حليم» مثلا)؟ وأجدني دائما أجيب: لأن صنّاع هذه الأفلام يقعون تحت ضغوط وخيارات صعبة سواء في مرحلة الكتابة أو التنفيذ. أعتقد جازمًا أن أيّ كاتب سيناريو يتصدى لهذه الأعمال (وهي قليلة على أي حال) يبدو مسكونا بهاجس حشد أكبر قدر من المعلومات عن الشخصية التي يتعرض لها، وكأنه يقدم ما يشبه «مسرحة المناهج الدراسية» التي تستهدف تقديم المعلومات بطريقة مُيسرة للطلاب، وعلى الرغم من وجود «شكل درامي» في مسرحيات المناهج الدراسية فإن الهدف هو تقديم المعلومات لأنها ستكون موضع أسئلة في الامتحان. ويبدو كاتب السيناريو المسكين مصابًا بهاجس ذكر الحقيقة الموثقة بالتواريخ خوفًا من أن يجد نفسه في اليوم التالي أمام المحكمة عن طريق الورثة وورثة الورثة، ونتيجة لذلك تظهر في أفلام الشخصيات الشهيرة ملائكة تمشي على الأرض. وهناك مشكلة ثالثة أيضًا في مرحلة الكتابة هي عدم معرفة كُتّاب السيناريو الفروق بين التاريخ والرؤية الدرامية لأحداث التاريخ، ومرة أخرى يجدون أنفسهم متهمين من المؤرخين (هذه المرّة) بتشويه التاريخ، وكأن الأفلام تُعرض لكي يراها طلبة أقسام التاريخ فيدخلون الامتحان فينجحون، وكأن كتب التاريخ تحتوي على الحق الأبلج الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وكأن كل مؤرخ يُقسم قبل أن يكتب حرفًا أن يقول الحقيقة.. كل الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة!

أما في مرحلة تنفيذ هذه الأعمال، فالمصاعب لا تنتهي من مشكلة ضبط أداء الممثل صعودًا إلى التشخيص بكل مفرداته وأدواته، وهبوطًا إلى التقليد الشكلي الذي يثير الضحك والرثاء خاصة إذا كانت الشخصية الأصلية حاضرة بشخصها أو بتسجيلاتها، ويبدو لي أحيانًا أننا لانمتلك مخرجين يستطيعون مساعدة الممثل لتقديم دور «إيزادوردنكان» كما قدمتها «فانيسا ريدجريف» أو دور «إديث بياف» كما قدمته «ماريون كوتيارد» أو دور «نيلسون مانديلا» كما قدمه «مورجان فريمان». ومن مشكلات التنفيذ أيضًا ضبط الملابس والديكورات بل أماكن التصوير لكي تناسب العصر الذي عاشت فيه الشخصية المعروفة التي نصنع عنها الفيلم، ومنها أيضًا ضعف أو سوء أو غياب المواد الوثائقية التي تدعم فكرة الإيهام بالماضي القريب أو البعيد.

ستعذرني حتمًا على هذه المقدمة الطويلة لأنها في صميم حديثي عن الفيلم المصري «الفاجومي» (موسم ٢٠١١) الذي كتبه وأخرجه «عصام الشمّاع» اعتمادا على مذكرات شاعر العامية الكبير «أحمد فؤاد نجم» التي حملت الاسم نفسه، فالفيلم هو التجسيد النموذجي لكثير من المحاذير سالفة الذكر: هناك بالأساس سيناريو بدائي تتزاحم فيه المعلومات وتكتظ التفصيلات باليوم والسنة أحيانًا وكأن المشاهد سيُمتحن فيها، وفي مقابل ذلك هناك تفكك درامي ورسم سطحي للشخصيات دون أي اهتمام بالبحث عن مفتاح أو لحن أساسي تُبنى عليه كل التنويعات، ودون الإمساك بلحظة محورية تشد البناء وتختزل التفاصيل. ماذا لدينا إذن؟ لدينا سرد كلاسيكي على طريقة الحكواتي يبدأ من «كان ياما كان» دون أن ينتهي حتى إلى «توتة توتة فرغت الحدوتة». لدينا سرد تعليمي على طريقة شاعر الربابة عندما يقول مثلًا: «أحمد فؤاد نجم بعد الضنا بقى يظهر مع الشيخ إمام في التلفزيون». فنراهما على الفور وهما يغنيان. لدينا سرد بدائي يشبه مونولوج «محمد أبو سويلم» في فيلم «الأرض»: «وفي يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ كنا رجالة ووقفنا وقفة رجالة». وفورًا نشاهد جنودًا فوق الساتر الترابي ونجم و«إمام» يغنيان: «دولا مين ودولا مين؟ دولا عساكر مصريين». من النادر أن تجد تعبيرًا سينمائيًا بالصورة وحدها وبأقل عدد من الكلمات، لدينا بدلًا من ذلك طابعٌ مسلسلاتي عتيد حيث الحوار هو الأصل، بل الشرح أيضًا لمن فاته

المعنى خاصة إذا كان من أبنائنا الطلاب. هناك في مشاهد كثيرة هذا «المفهماتي» الذي يوضّح ويفسّر ويخطب بصوت عالٍ. أما عن إضافات اللقطات الوثائقية للمشاهد الروائية فهي ليست إضافات بالمرة، بل هي أقرب إلى «الفضائح البصرية» في اهترائها أو في تقليديتها أو في صعوبة دمجها بالمشاهد الروائية. وفوق كل ذلك فإن الأثر الجيد الذي تشعر به من وجود شخصية عادية جدًّا لها أخطاؤها بل نزواتها، يضيع بسبب الأثر «الكوميدي» لأن كاتب السيناريو قام بتغيير أسماء شخصياته على الرغم من أنها معروفة للقاصي والداني، يبدو أنه تذكّر «جرجرة المحاكم» من الورثة والأحياء وربما من المعجبين بشخصيات الفيلم فآثر السلامة، وهكذا لن تستطيع أن تمنع نفسك (كلما اندمجت) من الضحك عندما تسمع أن «أحمد فؤاد نجم» قد أصبح اسمه في الفيلم «أحمد فؤاد نسرْ»، وأن الشيخ «إمام» يُدعى «الشيخ همّام»، وأن الصحفية والناقدة «صافيناز كاظم» ينادونها «ماهيتاب قدري»، وأن المطربة «عزة بلبع» اسمها في الفيلم «منّة»، ليس من الصعب أيضًا أن تخمّن أن «إلهامي الدرداش» هو الناقد الراحل «رجاء النقاش»، ولكنك ستجد شخصيات بأسمائها الحقيقية مثل الراحل يوسف السباعي وفنان الكاريكاتير المصري الشهير حجازي، ورموز مظاهرات الطلبة الشهيرة في السبعينيات مثل «أحمد عبد الله رُزّة» و«سهام صبري» و«بهاء الدين شعبان»، ويبدو أن المخرج قد حصل على موافقتهم أو موافقة ورثتهم على الظهور بأسمائهم الحقيقية، أما بقية الشخصيات بمن فيهم بطل الحكاية كلها فعليك أن تتعامل معهم بمنطق «اللي بالي بالك»!

يبدأ الفيلم وأحمد فؤاد نسر مجرد شاعر يغويه صديقه زعتر لتزوير استمارة يحصلان بموجبها على أقمشة يقومان ببيعها. يقبض عليهما ويسجنان، ويصبح السجن وسيلة تعرّف نسر على بعض الشيوعيين والاشتراكيين، ويصبح أيضًا طريقه لطبع ديوانه الأول بتشجيع من ضابط فنان يشبه جمال عبد الناصر. منذ البداية هناك تركيز على جانب الشاعر في حين يختزل الفيلم ذكريات الطفولة المهمة والمؤثرة في مشاهد عودة إلى الماضي فجائية حيث يقف نسر أمام النيل ويتذكر معاناة أمه في تربيته مع أشقائه ثم فترة دخوله الملجأ. الحقيقة أن هذه البداية تعطيك نموذجا للاستسهال في السرد، فقد كان يمكن توظيف وتوزيع مشاهد الفلاش باك على

مدار الأحداث مما يجعل التأثير أقوى، ولكن منْ قال إن الهدف هو التأثير؟ الهدف هو أن تعرف معلومات مرتبة زمنيًّا عن نجم، الذي هو نسر، مع فواصل من أغنياته المعروفة. الهاجس الأكبر هو تضمين هذه الأغنيات دون أي ابتكار لمعادل بصري يدعمها، وهكذا تتوالي الأحداث مصحوبة ببعض التواريخ على خلفية سوداء: عمل نسر في منظمة التضامن بوساطة يوسف السباعي، تعرّفه إلى حجازي الذي يصقل ثقافته ووعيه، لقاؤه مع الشيخ همّام وتكوين الثنائي الشهير، مغامرة عاطفية بين نسر وجارته التي تركها طليقها، هزيمة ٦٧ وأغنيات ثورية تؤدي للاعتقال بعد محاولات فاشلة للترويض، مشاركة نسر في مظاهرات الطلبة عام١٩٧٢ والقبض عليه، زواجه بالصحفية والناقدة الشهيرة ماهيتاب قدري وإنجاب طفلتيْهما نوّارة (الحمد لله أنها ظهرت باسمها الحقيقي)، سفر الزوجة والابنة وتعرف نسر إلى الشابة منّة وزواجه بها، عودة للسجن في عصر السادات بعد انتفاضة يناير ١٩٧٧، ثم قفزة واسعة إلى ميدان التحرير في يناير ٢٠١١ دون أن يفطن المؤلف العبقري إلى الفرق الشاسع بين انتفاضة الخبز في السبعينيات التي انتهت بعد يومين، وثورة الحرية والكرامة، «كله عند العرب.. مظاهرات».. وكلها أحداث في شهر يناير قام بها «الورد اللي فتّح في جناين مصر».

وسط هذا السرد المعلوماتي تعثر بالكاد على مواقف قوية ومؤثرة أبرزها الخلاف السريع بين نسر والشيخ همّام والجدل حول النضال أو أكل العيش ولكن دون أن يخطر في بال المؤلف أن هذا الجدل يصلح لخلق صراع من أول الفيلم إلى آخره وداخل وخارج شخصية الشاعر الكبير. الحقيقة أنه على الرغم من حياة نجم الصاخبة فإن الصراع في فيلم «الفاجومي» يعلو ويهبط «حسب التساهيل»، حتى الدخول والخروج من السجن أصبح شيئًا رتيبًا ومكررًا وكأن الرجل يفرح بدخول السجون مثلًا، وبدلًا من أن يُمسك المؤلف بمفتاح الشخصية وينسج حولها أحداثًا مختارة ومكثفة، آثر أن يعمل على قماشة واسعة فطال الفيلم دون أن يستكمل ما بدأ، فالمشاهد الذي لا يعرف الشاعر، والذي تعامل معه الفيلم بمنطق معلوماتي بحت معذور تماما إذا سأل: «طيب وأين كان الشاعر من ١٩٧٧ حتى ٢٠١١؟»، أظنه تساؤلًا مشروعًا جدًّا وفقًا لطبيعة السرد التقليدية. من النادر أن تجد لمحات ذكية مثل

تحوّل زعتر إلى داعية إسلامي في السبعينيات، وتزيد المشكلة أيضًا لأن الأغنيات لم تجد معادلها السينمائي البصري، من النادر أن تجد في الفيلم مشهدًا تقول فيه الصورة الكثير مثل مشهد نسر ومنّة على الشاطئ وفوقهما سماء ملبّدة بالغيوم تتنبأ بفشل قادم، ومن النادر أن تجد تصرفًا في إلقاء الشعر كما في تقطيع قصيدة السجن التي يلعب فيها نسر دور المتهم والمحقّق معًا. التقليدية هي شعار الفيلم، بل إن هناك مشاهد يتكدس فيها الطلبة حول نسر وهمّام يمكن أن تراها في أي مسلسل مصري (أبي ثلاثين حلقة).

كُتب الفيلم إذن بمنطق الحوار لا بمنطق الصورة، مشهد حجاب ابنة الجارة اللعوب مثلًا يتحوّل إلى مايُشبه المناظرة ولكن لنتخيل أنه لو تمّ من خلال نظرات العيون فقط بين نسر والفتاة في أثناء مروره العابر في حارة «حوش آدم» أو «خوش قدم» وفقًا لاسمها الأصلي. هناك القليل من «الكلوزات» على الوجوه بينما تكثر اللقطات المتوسطة الأكثر حيادًا، هناك اجتهاد كبير في ديكورات محمد همام خاصة في حجرة الشيخ همام، ولكن الحارة نفسها تقليدية، وهي مثل حارات المسلسلات أرضيتها نظيفة ولا أثر للتراب عليها. الملابس أيضًا كانت جيدة خاصة لطلاب السبعينيات (ستايلست: منى الزرقاني). نجح المونتير معتز الكاتب في ضبط إيقاع الأغنيات وبعض المشاهد المميزة مثل مشهد مواجهة ماهيتاب ونسر بعد عودتها، ولكنه لم يستطع السيطرة على ترهّل السرد على مدار الفيلم كله. الموسيقى مناسبة لحكاية شاعر يعيش في منطقة شعبية ويأخذ مفرداته وإلهامه من الناس، ولكن استمرار الموسيقى على مدار الشريط بأكمله تقريبًا أمر مزعج للغاية، ولا شك أنه من آثار الأعمال التلفزيونية. صورة محمد شفيق بدت مقيّدة بأماكن مغلقة، لم تقل الإضاءة رأيًا حول الأماكن: السجن يبدو أحيانًا كقبرمظلم، وأحيانًا يظهر شعاع نور على استحياء، حجرة همّام إضاءتها عادية جدًا مع أنها المكان الذي خرجت منه كل الروائع. بالمناسبة لم أسترح لأن المغني أحمد سعد كان يقلّد الشيخ إمام على شريط الصوت، فإذا كان الهدف التقليد فلماذا لم يتم الاستعانة بصوت الملحن والمغني الأصلي؟

في رأيي أن أفضل عناصر الفيلم هي التمثيل، البداية من «الكاستنج» ثم في اجتهاد كل الممثلين: خالد الصاوي في دور نسر وصلاح عبد الله في دور همام أبعد ما

يكونان عن شكل نجم وإمام عيسى ولكنها اشتغلا على روح الشخصيتين وسماتهما العامة المعروفة، أقصد بذلك رؤيتهما ومعلوماتهما عن القطبين الكبيرين، الصاوي جسّد ببراعة شخصية تلقائية وشهوانية و«فاجومية» مندفعة، بينما بدا عبد الله حزينًا وحيدًا شاعرًا طوال الوقت بالعجز. اختيار الممثلات كان أيضًا جيدًا: جيهان فاضل في دور العشيقة اللعوب، وكندة علّوش في دور الناقدة والصحفية المثقفة، وفرح يوسف في دور المطربة المناضلة. نجد زكي فطين عبد الوهاب في دور حجازي بالتخصص بمعنى أنه تخصّص في دور المثقف أو الفنان صاحب العالم الخاص، كانت المشكلة الواضحة أن حجازي ظهر عجوزًا وأبيض اللحية في الستينيات، ولكنه أفضل حالًا من نسر الذي ارتدى باروكات مضحكة، كما كانت لحيته تظهر بيضاء ثم تصبح سوداء في المشهد التالي، ثم ظهر في ماكياج مزعج في آخر مشهد حيث يبدو نجم كما هو الآن. لا أعرف لماذا لم تتم الأستعانة بالشاعر الكبير في مشهد واحد ولو حتى في تترات النهاية مع العلم أنه اشترك ممثلًا في فيلم ضعيف المستوى بعنوان «شباب على الهوا» من إخراج عادل عوض. مرة أخرى لا مجازفات ولا ابتكارات من أي نوع، وإنما هو التقليدي والممكن في فيلم عن شاعر «ضد» التقليدي و«ضد» الممكن!

هل عرفت الآن لماذا لا نجد فيلما «عليه القيمة» عن شخصية مصرية مهمة أثّرت وتؤثّر في حياتنا؟ إذا لم تعرف فحاولْ إعادة قراءة المقال.

«لامؤاخذة»

الفكرة الذهبية والمعاني المضطربة

بمعيار الأهمية، تستطيع أن تتحدث عن فيلم مهم كتبه وأخرجه عمرو سلامة اسمه «لا مؤاخذة» يتناول بجرأة المسكوت عنه في علاقة المسلم بالمسيحي في مجتمع يدفن رأسه في رمال الشعارات والاحتفالات، ولكن بمعيار الجودة والامتياز الفني، فإن فيلم «لامؤاخذة» أبعد كثيرا عن تحقيق ذلك، على الرغم من الاجتهاد والنوايا الطيبة، وعلى الرغم من تلك الفكرة الذهبية اللامعة والمختلفة.

مشكلة فيلم «لا مؤاخذة» (موسم ٢٠١٤) بوضوح في المعالجة الدرامية للفكرة وليس في أي شيء آخر، الثغرات الواضحة في السيناريو سببها بالأساس أن الفكرة كانت أكثر طموحًا بكثير من الكتابة، مع أن عمرو أثبت في فيلميه السابقين اللذين كتبهما وأخرجهما، وهما «زي النهاردة» و«أسماء»، أنه يستطيع أن يمسك بموضوعه وأن يطوّره بذكاء فلا يفلت منه، ولكنه هنا بدأ بقوة ثم اضطربت منه الخيوط، وانمحت التواصل، فلم نعد نعرف بالضبط هل الفيلم عن إدانة التمييز عموما، والتمييز الديني بشكل خاص، أم أنه أصلًا عن انهيار التعليم في مصر، وهما موضعان بينهما علاقة بالطبع، ولكن المشكلة أن ما شاهدناه بالفعل، وليس بالنوايا، لا يكفي لكي يكون هذا المعنى متماسكا.

مبدئيًا التحليل سليم تماما بل رائع أيضًا، أساس الفكرة هو تتبع مولد الإحساس بالعزلة وعدم الانتماء في عقل طفل مسيحي، كيف يستشعر هذا التمييز عندما ينتقل من مصر التي يعرفها إلى مصر الأخرى التي لا يعرفها؟ لا بأس أيضًا في أن يكون عصب هذا التمييز هو تشوه علاقة المسلم مع الآخر المسيحي كلما زادت مساحة

الجهل والتعصب والفقر والمد الواضح للتدين الطقسي والشكلي، وهو أمر صحيح بالقطع، ولكن ما قدمه الفيلم أبعد ما يكون عن فكرة «التمييز» بمعناه السياسي أو الديني أو حتى القانوني، ما رأيناه هو مقالب عيال في مدرسة حكومية ليس لها علاقة بأي شيء، بل إن هذا المكان كما رأيناه ليس مدرسة أصلًا، وليس هناك موقف لأي أحد من أي شيء، وإنما هي مجرد صورة عبثية لانهيار التعليم، تمامًا مثلما شاهدنا في أفلام كوميدية سابقة، أشهرها مثلًا فيلم «الناظر» للمخرج شريف عرفة.

المعنى هنا أن الفكرة الكبيرة والخطيرة والعظيمة والجسورة وهي تأصيل التمييز في مجتمع انهار فيه التعليم، لم تجد معادلها الدرامي الموضوعي الذي يلزم عنها، ولذلك قلت في بداية المقال إن الفكرة أفلتت واختلطت بأفكار أخرى، أو بمعنى أدق، فإن جسد الدراما كان أضعف من تلك القضية الخطيرة، وكان من دلائل ذلك تشوش الأحداث والشخصيات وخصوصا في النصف الثاني من الفيلم، كما سأثبت لك حالا بالتفصيل.

أوضح ما في فيلمي الموهوب عمرو سلامة السابقين في مجال الكتابة والإخراج معا، هو أنه يسند البطولة إلى شخصيات مختلفة جذريًّا عن محيطها الذي تعيش فيه، وبسبب ذلك فإنهم يتعذبون ويعانون من شعور متضخم بالاغتراب، بل إن فكرة التمييز والاغتراب هي أيضًا محور فيلمه الأهم «أسماء»، الذي لم يكن فيلما عن الإيدز فقط كما يصرّ البعض؛ لأن فكرته الأهم هي المرضان الأكثر خطورة في المجتمع من الإيدز، وهما الخوف والجهل، ولذلك تقول أسماء في عبارة صريحة: «أنا لما أموت مش حموت من المرض اللي عندي.. أنا لما أموت حموت من الأمراض اللي عندكم إنتم».

أسماء كانت تشعر بالاغتراب والتمييز بسبب خوفها من أن يعرف الآخر الجاهل طبيعة مرضها، وبطل فيلمنا الصغير هاني عبد الله بيتر (الطفل الموهوب أحمد داش)، ظل يشعر بالاغتراب والتمييز خوفًا من إعلان اختلافه عن ديانة زملائه المسلمين أصحاب الأغلبية الكاسحة في المدرسة الحكومية التي انتقل إليها من مدرسته الخاصة عالية المصروفات؛ إثر وفاة والده مدير البنك (هاني عادل في ظهور قصير).

ولكن بينما يتأسس اغتراب أسماء وشعورها بالتمييز على مهل وبانتقال سلس ومتمكن من الخاص إلى العام، فإن ثغرات «لامؤاخذة» تبدأ مبكرا لتؤثر على البناء

يلاحظ ذلك أنه بعد هذا السرد الظريف باستخدام صوت الراوي (أحمد حلمي) عن أسرة مسيحية ثرية ونموذجية في كل شيء، حتى تكاد تظن أنك أمام فيلم دعائي قصير عن مصر الحلوة التي نريدها، أو عن الحلم المصري الذي يكاد يتوازى مع الحلم الأمريكي. بعد هذه الافتتاحية الآسرة، فجأة يموت الأب وهو يأكل بطريقة هزلية تليق بالمأساة التي سنراها لابنه، وفجأة ستكون وصية الأم كريستين (كندة علوش) لابنها الذاهب إلى مدرسته الحكومية ألا يتحدث أبدًا في الدين، وألا يعلن عن هويته، دون أن نفهم أبدًا سر هذه الوصية، فالأم تعمل عازفة تشيللو في الأوبرا، وليست هناك أي إشارة إلى أنها عانت في عملها من التمييز الديني مثلًا، بل إن هذه المشاهد الافتتاحية تكاد تعزل الأسرة عن مجتمعها المصري، ولو شاهدت الديكور والمنزل مثلًا يمكن أن تعتقد أن هذه الأسرة المصرية المسيحية تعيش في أمريكا، لولا لقطات سريعة قصيرة تذكرنا بالخصوصية المصرية مثل غرق الشوارع بسبب الأمطار.

الأسرة تقريبًا بدون جيران، وهناك شاب وحيد مسلم اسمه أمين فقير الحال يصادق هاني. عدم كفاية التفاصيل التي تبرز هاجس التمييز الذي سيولد داخل عقل هاني، وعدم تفسير وصية الأم لابنها باجتناب الحديث مع زملائه في الدين، أو حتى إعلان هويته، هما أولى الثغرات التي أضعفت البناء.

بعد قليل ستظهر الثغرة الثانية الكبرى، ذلك أن هاني يقرر (وقد اكتشف أنه في وكر للجانحين والأحداث وليس في مدرسة) أن يترك زملاءه ومدرسيه يعتقدون أنه مسلم مثل كل زملاء الفصل، فاسمه الثلاثي يتشابه مع أي اسم مسلم، ثم يأخذ عمرو سلامة خطوة أبعد، عندما يحاول هاني المغترب أن يثبت هويته الجديدة بإخفاء تمثال السيد المسيح في منزله عن أصدقائه، وبوضع صور لآيات قرآنية بدلا منه، بل إن هاني يشارك في مسابقة للإنشاد الديني ويفوز فيها.

هذا التحول لامع ومهم، ولكنه عمل في سياق اضطراب الدراما إلى الضد تماما لسببين: الأول هو أن إحساس هاني بالاغتراب كان بالأساس بسبب تباين مستوى التعليم بين مدرسته الخاصة النموذجية، وبين مدرسته الحكومية حيث لا تعليم ولا أخلاق، وليس بسبب التمييز الديني كما أراد الكاتب، ما رأيناه من تسلط وقهر تجاه هاني كان يمكن أن يحدثا حرفيًا مع أي طفل ثري يعتمد على أمه في هذا الوكر

للجانحين، بل إننا نشاهد بالفعل نماذج لهذا التسلط الذي لا علاقة له بالدين على الإطلاق مع تلاميذ مسلمين، صحيح أن هناك إشارات إلى تلك الصبغة المتأسلمة التي جعلت قصرا سابقا لأحد الباشوات في العصر الملكي يحمل اسم عمر بن الخطاب في عصر مبارك، والتي جعلت التلاميذ يصلون جماعة، والأساتذة يسألون عن الأسماء لتحديد الهوية، إلا أن اغتراب هاني في المقام الأول بسبب تباين مستوى المدرسة التعليمي، وليس نتيجة اختلافه عن الفصل في الدين.

لم تستطع هذه المدرسة أبدًا أن تتحول في الفيلم إلى صورة للمجتمع؛ لأننا شاهدنا مدرسة نموذجية في المجتمع نفسه في أول الفيلم، المشكلة إذن في المدرسة وليست في المجتمع عمومًا. فإذا أردت أن تتكلم عن تمييز ما طوال النصف الأول فهو نتيجة وصية أم لا نعرف أسبابها؛ ونتيجة فشل التعليم الحكومي؛ وبسبب أننا أمام «ابن ناس» ألقيَ به في فوضى شاملة، ناهيك بالطبع عن أنه شاطر وذكي ومهذب وكلها عناصر إضافية للاغتراب؛ مما يجعل التمييز الديني في خلفية الصورة، بينما أراده عمرو في مقدمتها.

أما السبب الثاني الأخطر للاضطراب الدرامي فهو أن اندماج هاني في مجتمعه الجديد، لم يكن بسبب ادعائه أنه مسلم كما أراد الفيلم أن يوحي بذلك، ولكن نتيجة لشطارته وتفوقه (صُنع طائرة بمشاركة زملائه، ونجاحه في الإنشاد بسبب صوته الجميل حيث كان يعزف وينشد أيضًا في الكنيسة)، وبالتالي فإنك إذا أردت أن تترجم فكرة التمييز الديني دراميًّا بطريقة صحيحة، فإن عليك أن تجعل هاني يعلن هويته المسيحية من أول يوم، ثم يتعثر على الرغم من تفوقه بسبب هذا الإعلان، لا أن تفعل ما رأيناه باستعارة هوية إسلامية بديلة ثم تجعله ينجح، كتحصيل حاصل لكفاءة موجودة لديه بالفعل.

معنى كل ذلك أن إحساس هاني الذي رأيناه بالتمييز قادم معه أكثر مما هو واقع فعلًا، وأن قضية فشل التعليم الحكومي هي المحور الدرامي، وليست قضية التمييز بكل أشكاله، وبسبب هذا المقدمات المشوشة سيزيد الاضطراب ليشمل بقية الفيلم، فالأم التي زرعت في ابنها فكرة الاغتراب دون سبب نعرفه، ستذهب إلى المدرسة بعد ضرب ابنها حتى بعد إعلان هوية بديلة مسلمة (هذا دليل جديد على أن مشكلة

هاني لم تكنْ حتى منتصف الفيلم في هويته الدينية)، هنا فقط سيعرف الجميع من خلال الصليب الذي تعلّقه الأم أن هاني مسيحي، والأعجب أن هذه المعرفة ستصنع ثغرة جديدة أوسع وأضخم، ذلك أن هذه المعرفة ستتيح معاملة أفضل لهاني في المدرسة؛ خوفًا فيما يبدو من هيئة الأم الثرية، ولكنها لن تحل مشكلة هاني في اغترابه ووحدته؛ مما يثبت ما ذكرته آنفا، أن الدراما تسير في اتجاه اغتراب بسبب فشل التعليم الحكومي، أكثر مما تخدم الفكرة المقصودة وهي التمييز عموما وفي مقدمته التمييز الديني.

كلما ابتعد عمرو سلامة عن فكرته، تورط أكثر في تحولات غريبة تماما؛ فالطفل الذي رأيناه مستعدًّا لاستبدال هويته الدينية من أجل الاندماج، يتحول فجأة بعد إعلان هويته المسيحية إلى شخصية شرسة تتطرف في الاتجاه المضاد، لدرجة استفزاز زملائه بالإفطار علنا في رمضان، والأم التي تشعر بمخاوف من إظهار هوية ابنها في أول الفيلم، تنفي وهي تتقدم بطلب للهجرة (!) أنها تشعر بالتمييز الديني في بلدها، وأظن أنه لو أن أيّ أم ضرب ابنها من زملائه تقدمت بطلب للهجرة، لهاجرت البلد بأكملها إلى الخارج من زمان؛ مسلمين ومسيحيين.

اختلطت الأوراق في يد السيناريست الموهوب؛ تصرفات بلا دوافع، وانقلابات لا تتسق مع طبائع الشخصيات، يصدق هذا أيضًا على شخصية أمين الذي نراه فجأة مدرسا للحاسب الآلي، ثم نراه ينكر علاقته القديمة مع صديقه، وحتى مدرّسة العلوم الجميلة التي تكتشف مواهب هاني وتدفعه للأمام، يدخلها الفيلم قسرا في فكرة التمييز الديني عندما يوهمنا أنها مسيحية، ثم نكتشف أنها مسلمة، ولعل المؤلف أراد أن يقول إن هاني نفسه يمارس الفرز على أساس الهوية؛ مما يؤكد أن فكرة الخوف قادمة معه أكثر مما هي نتيجة تمييز فعلي.

لا شك في قدرة الكاتب على العناية بالتفاصيل الصغيرة؛ هناك لمسات ساحرة فعلًا في إحساس هاني بالذنب لأنه أنكر المسيح كما فعل بطرس، وفي بكاء هاني وهو يدفن السلحفاة.. التي جمّدها والده الراحل وكأنه يدفنه هو شخصيًّا، وفي علاقة رقيقة ستنمو بين هاني وزميلته سارة في النادي، بل إن هناك سخرية عذبة من مظاهر التأسلم في المدرسة الحكومية، من الصلاة في وكر إجرامي إلى السجود عند إحراز الأهداف

على طريقة منتخب الساجدين، ولكن كل ذلك لم ينقذ الفيلم من مشاكله المزعجة والواضحة، أصبحنا أمام أزمة طفل مختلف وشديد الحساسية أكثر من كوننا أمام أزمة مجتمع أفسده التمييز، وهي الفكرة المقصودة التي خذلتها الدراما خذلانًا مبينًا.

أفضل ما في الفيلم أداء الطفل أحمد داش، موهبة واعدة جدًّا، لا يغيب تقريبًا في أي مشهد، ولكن زملاءه في الفصل كانوا أقل منه كثيرا، بعضهم لم يتم تدريبه بشكل جيد، وأحدهم (الذي لعب دور مؤمن) لديه مشكلة في آلة النطق، فلا يكاد يبين، أما كندة علوش وهاني عادل فقد كانا مجرد ضيفين على الفيلم تماما مثل هند صبري وآسر ياسين اللذين ظهرا في مشهد واحد، ربما كان الذين قاموا بدور مدرسي المدرسة أفضل حالًا، وأقوى حضورًا. صورة إسلام عبد السميع كانت أيضًا من العناصر المميزة، لقد خلق تباينًا حادًّا بين إضاءة عالية في مشاهد منزل هاني، وإضاءة أقل في مدرسته الحكومية الكئيبة. لا بد من الإشارة أيضًا إلى ديكور هند حيدر وملابس دنيا عبد المعبود في ترسيخ هذا التباين. موسيقى هاني عادل منحتنا الإحساس بأننا نشاهد فيلمًا أمريكيًّا، كان الفيلم في حاجة إلى نغمات شرقية مصرية بالذات في مشاهد المدرسة الحكومية. السرد كان متدفقا وسلسا (مونتاج باهر رشيد)، بل إن هناك قطعات ذكية للغاية مثل الانتقال من حلم هاني بأن طلاب مدرسته يرحبون به، إلى طلاب المدرسة وهم يتعاركون في الواقع. أيّ ترهل شعرنا به في الجزء الثاني مسئول عنه السيناريو لا المونتاج.

عودٌ على بدء: ليس كل فيلم مهم هو بالضرورة فيلم عظيم، بينما يمكن أن تعتبر كل فيلم عظيم هو بالقطع فيلم مهم، وفيلم «لا مؤاخذة» فيلم مهم لأنه اقتحم منطقة شائكة للغاية ومسكوت عنها، ولأن فكرته خطيرة وملهمة، ولكنه مع الأسف ليس فيلما جيدًا ولا عظيما، مع أنه كان يمكن أن يكون كذلك، لوكانت معالجته فقط في حجم فكرته، وهو ما لم يتحقق على الإطلاق، مع كل التقدير والاحترام لموهبة عمرو سلامة، ولاجتهاده الواضح في تقديم أفلام مختلفة يمكن الكتابة عنها، والجدل حولها.

«فيلا ٦٩»

ذاكرة الماضي التي غيّرت الحاضر

وختامها فيلم مختلف وجيد. فيلم «فيلا ٦٩» هو آخر الأفلام المصرية التي عرضت في موسم ٢٠١٣، والفيلم الروائي الطويل الأول الذي تخرجه أيتن أمين، بعد تجربة لافتة في مجال الفيلم الروائي القصير. على الرغم من بعض الملاحظات على السيناريو، فإننا أمام تجربة مميزة، أفضل ما فيها برأيي أن الفكرة كان يمكن أن تنتهي إلى عمل كئيب ومزعج، ولكن المعالجة الجيدة انتهت بنا إلى عمل به الكثير من الأمل، والمواقف الإنسانية، شيء أقرب إلى السهولة الممتنعة.

لا ينتمي «فيلا ٦٩» الذي كتبه محمد الحاج ومحمود عزت في عملهما الأول، إلى سينما الحدوتة التقليدية، ولكنه ينتمي إلى فيلم الشخصية والحالة والمشاعر والأحاسيس، لا توجد حبكة نمطية، وإنما سلسلة مواقف هدفها أولا رسم بورتريه إنساني لشخصية مختلفة، سواء في تركيبتها أو في قدرتها على مواجهة مصيرها. تستهدف المعالجة ثانيا تقديم ونسج مواقف تصنع نوعا من المناخ العاطفي الذي يمزج ذكريات الماضي بالحاضر. في «فيلا ٦٩» حنين حقيقي ليس فقط إلى الذاكرة، ولكن إلى تلك النوعية المختلفة من الأشخاص، في زمن تحول فيه البشر إلى أرقام، تتحدد قيمتهم بالتقليد وليس بالمغايرة أو التفرد.

على قدر لا تقليدية شخصية بطل الفيلم حسين (خالد أبو النجا)، جاءت المعالجة غير تقليدية، على الرغم من أن حكاية حسين يمكن روايتها أيضًا بشكل كلاسيكي تمامًا: رجل يعاني من مرض خطير تتغير حياته بدخول شقيقته وحفيدها الشاب إلى حياته، يمكن في هذه الحالة أن تقدم تقريرا للمتفرج عن نوعية المرض، وبداية

اكتشافه، وربما التاريخ المرضي السابق للبطل، ومخاوفه على ميراثه، مع فلاشات متنوعة عن علاقته المتوترة مع شقيقته، وأسباب التوتر، وحكايات حبه وعشقه، وأصدقاء الماضي، وزملاء الجامعة، ثم تفاقم المرض، ولحظات الرجل الأخيرة.

ولكن المعالجة جعلت المرض أقرب إلى خلفية الصورة، وكأنه اللون الأسود الذي يجعل خطوط وملامح الشخصية أوضح وأكبر، مجرد حيلة لرسم معالم رجل يجمع بين البساطة والتعقيد. تتحول حكاية المرض إلى وسيلة تكشف ذكريات قديمة، وعلاقة مضطربة مع الأقارب، ومنفتحة مع الخدم، ومرتبكة مع جيل آخر يمثله حفيد شقيقته. نعرف في المشاهد الأولى أن حسين، المهندس الكبير الذي يقطن بمفرده في فيلا ٦٩ الواقعة أمام النيل، يتعاطى بعض الأدوية، ولكن خطورة المرض لن تتضح إلا في وقت متأخر، ونتيجة هذه الخطورة لن تظهر أبدًا؛ لأن هدف الرحلة عدم إغلاق أي قوس من الأقواس.

تفتح الكاميرا على أمواج النيل، هناك بقعة ضوء تتحرك حولها المياه فتصنع دوائر بلا نهاية، صوت حسين المفعم بالشجن يتذكر ماضيه: أول قبلة، أعوامه الثلاثة في باريس، نسمع الأغنية الوهابية البديعة «كان أجمل يوم يوم ما شكى لي». سيصبح اللحن، والمقدمة الموسيقية للأغنية هما تيمة موسيقى سمير نبيل التصويرية، التي سنسمعها في مشاهد قليلة على مدار الفيلم.

حسين شخصية قوية وصارمة، يتعامل بغضب مع الشاب الذي يعمل معه في مكتبه الهندسي، يكرر حسين دوما كلمة تعبر عن القرف الشديد، ولكنه يتعامل بمودة واضحة مع خادمه عبد الحميد، ومع ممرضته هناء (المخرجة الشابة هبة يسري في دور مميز أدته ببراعة وحضور وتلقائية)، الخدم ينادونه باسمه مجردا بلا ألقاب، يسأل الممرضة عن أدق تفاصيل حياتها؛ أخيها الذي يضربها، خطيبها الذي لا يستطيع توفير ما يكفي من أموال لإتمام الزفاف.

ليس هناك ما يشغل حسين سوى إعادة الترتيب الصارم لمكتبته، كل كتاب في مكانه، أو تقديم الطعام لقططه الصغيرة، أو مراقبة جاره اللواء السابق الذي لا يتوقف عن الجري بدعم من الحقن التي تعطيها له هناء (المخرج خيري بشارة في دور عدّاء صامت)، مع غياب الخادم عبد الحميد في قريته بدعوى رعاية والده المريض، تظهر

الأخت نادرة (لبلبة)، وحفيدها الشاب سيف (عمر الغندور). حجة نادرة سفر ابنتها، وعدم عثورها على مفتاح شقتها، ولكنها تقتحم عالم حسين المغلق؛ المهندس الذي لم يخرج منذ شهر، ومعها حقائبها، وحفيدها، وسائقها وسيارتها، ومشاحناتها، وفوق كل ذلك، شخصيتها القوية.

بعد أن قدم الفيلم شخصيته المحورية، تسير العلاقة في اتجاه التوتر بين حسين وشقيقته وحفيدها معا. كان يمكن في رأيي أن يتوازن السرد بشكل أفضل بحيث لا تغيب الشقيقة طويلا عن الصورة حتى كدنا ننساها، ولكن في مقابل عدم التوازن الواضح، فإن البناء ينسج بمهارة تطور مشاعر حسين من رفض وجود الحفيد، إلى التواصل معه، ومع الفتاة آية التي يحبها (سالي عابد)، بل مع جيله كله؛ حيث يعزف حسين على العود، فيعزفون معه بآلاتهم الغربية. تتطور أيضًا علاقة حسين مع نادرة من الغموض إلى المكاشفة؛ حيث نعرف أنه يعاملها بجفاء لأنها هدمت فيلا الأسرة والذكريات في المعمورة لبناء عمارة كبيرة، كما أنها حاولت أن تفعل الشيء نفسه في فيلا ٦٩ لولا حضوره من باريس.

حسين يضع قدما في الحاضر، وقدما أخرى في الماضي، له عشيقة هي سناء (أروى جودة) هي ابنة صديقه، الفتاة مصورة تعلقت به لمدة سنة، تركها، ثم استعاد علاقته معها منذ شهر، هذا الشهر هو سر الفيلم، لايقول الفيلم أبدًا إنه توقيت اكتشاف المرض الخطير، من وقتها لم يذهب حسين إلى مكتبه الهندسي، استعاد فتاة أحبها. سنكتشف أخيرا أن الشقيقة لم تأتِ طامعة ولا شامتة، ولكنها عرفت من خادمه بالمرض، جاءت لترعاه، وذهب الخادم، ليس لرعاية والده؛ وإنما لأنه لا يستطيع أن يبقى لمشاهدة نهاية مخدومه الذي أحبه.

تغلِّف هذه المواقف الحاضرة ذكريات مندثرة اندمجت في البناء، يظهر رفاقه وزملاء السبعينيات وصديقته القديمة إحسان داخل حجرته، نراه طفلًا صغيرًا يجري ويلعب مع طفلة تمثل نادرة وهي صغيرة. لا تقدم هذه المشاهد باعتبارها فلاشات صريحة على الماضي، ولكنها تعرض كجزء من الحاضر، وكأن الماضي اقتحم فيلا الذكريات، لم تعد الفيلا مجرد مكان وجدران، ولكنها الماضي موصولا بالحاضر الذي يمكن أن يتغير. كلما جاءت الفرصة سمعنا على شريط الصوت أغنيات قديمة مثل «سهرت

منه الليالي» لعبد الوهاب، أو موسيقى «ذكرياتي» للقصبجي التي يعزفها حسين على العود. رأينا حسين ينحاز أيضًا إلى أغنية «غلبت أصالح في روحي» لأم كلثوم ضد «إنت عمري» التي يعتبرها «أزبل» (من الزبالة) أغنيات المطربة الشهيرة.

يتم اختزال المرض في لقطات قصيرة متكررة لحالات القيء التي يحاول حسين أن يخفيها. تمتد جسور بينه وبين حفيد أخته، يبدو أنه رأى فيه شبابه، تنهار سناء عندما تعرف حقيقة مرضه، ولكن حسين يتخلى تدريجيًّا عن سلبيته، يوفر للممرضة وخطيبها فرصة الزواج، يهديهما طقم الصيني العائلي، يفتح أمام الحفيد سيف آفاق معارف جديدة، كأنه ابنه الذي لم ينجبه، سنعرف أن حسين تزوج مرتين من قبل بلا نجاح ولا سعادة. لا ينتهي الفيلم بنهاية حسين، ولكن ببدايته الجديدة: يخرج بسيارته العتيقة، بذكرياته الكاملة، بصحبة سيف وصديقته آية، الماضي والحاضر معا، تخترق السيارة ميدان التحرير، وشوارع وسط البلد، تندفع لتذوب في عمق الصورة، بينما ترتفع الكاميرا إلى أعلى مع أصوات صخب المدينة.

ليس في «فيلا ٦٩» نهايات من أي نوع؛ لأنه ببساطة وصف لحالة؛ هناك تغير ولكن بطيء وناعم وغير محسوس، تستطيع أن تتحدث عن مصالحة بين ذكريات طاغية وحاضر مزعج ومستقبل غامض، ما زال النيل يجري، وما زال الأصدقاء يعيشون في حجرة نوم حسين، وما زال المهندس المريض قادرا على تغيير حياة غيره، ما زالت في العمر بقية يمكن أن تحوّل النهاية إلى بداية.

باستثناء الطريقة الباهتة وغير المتوازنة التي ظهرت بها شخصية نادرة التي أراها شخصية محورية وثرية لم تأخذ مساحتها الواجبة، فإن الفيلم متماسك بصفة عامة. شخصية حسين نفسها شديدة الطرافة، صريح إلى درجة الوقاحة، ولكنه طيب القلب، علاقته بالخدم والممرضة رسمت ملامح إنسانية لامعة، كما منحت الفيلم لمسات كوميدية جيدة. اجتهد خالد أبو النجا بمساعدة الماكياج في تقديم شخصية صعبة وأكبر من عمره، أفلتت منه بعض المشاهد فلم يكن مقنعا في مسألة فارق السن، أتحدث بالتحديد عن مشاهده مع سناء، المفترض أنه زميل والدها، وفي مثل سنه، في مشاهد أخرى كثيرة نجح أبو النجا في ضبط التعبير، ولكنه لم يتخلص أبدًا من فوضى

اضطراب الكلمات وسرعتها عند الغضب أو الانفعال، ربما كان من الأفضل أن يؤدي الدور ممثل أكبر سنًّا بالفعل بدلا من هذا الصعود والهبوط الملحوظ في الأداء.

ليلى أيضًا كانت تائهة، بدا أداؤها مصطنعا، ولم تجد مساحة لكي تعبر الشخصية عن جانبها الإنساني، نادرة قوية الشخصية وصدامية مثل شقيقها ولكنه تحبه فعلًا وتريد أن تقف معه في أيامه الأخيرة. هبة يسري كانت الأفضل بحيوية دورها وتلقائيته، كما كان الثنائي عمر الغندور في دور سيف وسالي عابد في دور آية جيدًا ومعبرا عن جيل جديد مختلف ومتمرد، الاثنان في أول أدوارهما.

نجاح أيتن أمين الأهم كان في خلق ونقل هذا الجو الإنساني الحميم مع القدرة على استغلال كل أجزاء الفيلا تقريبًا من السطح إلى البدروم، ومن النيل إلى الأشجار والشرفات والردهات وحجرات النوم، حاصرت بطلها في تكوينات مغلقة مناسبة، لعبت اللقطات المقربة الكثيرة دورًا مهمًّا في نقل تعبيرات الوجوه وانفعالاتها، بدا المكان باردا ومكتوما، حسام شاهين مدير التصوير استخدم بشكل جيد مصادر الضوء الطبيعي في النهار، وأنوار الأباجورات ليلا، هناك دوما حزمة من الضوء تحاول النفاذ إلى عالم أو وجه أو حجرة حسين، مشاهد الماضي المندمجة في الحاضر قدمت أيضًا بذكاء وسلاسة، وإن كانت ستحدث بعض الارتباك عند من اعتاد على السرد التقليدي.

«فيلا ٦٩» عمل طموح ومؤثر، نجح في أن ينقل عالم بطله الداخلي والخارجي، وصف أزمة ولكنه منح أملًا، وقدم التحية إلى الذين قاوموا هدم ذكرياتهم الجميلة، وحاولوا القتال حتى آخر نفس لتغيير حاضرهم، ظلت الفيلا وصاحبها شاهدين على التمسك بحياة مختلفة لإنسان مختلف.

«حاوي»

الحزن في مدينة الأحلام الضائعة

في المشهد الأخير من فيلم «حاوي» الذي كتبه وأخرجه «إبراهيم البطوط» (موسم ٢٠١١) تتجمّع سحائب الحزن والأسى في صور: فريق غنائي يحمل اسم «مسار إجباري» يغني أغنية بعنوان «حاوي» فوق عربة كارو يجرها حصان محكوم عليه بالموت لمرض خطير بالقلب، أمامهم صبية في العشرين اسمها «آية» تقوم بتصويرهم بكاميرا صغيرة، خلف العربة رجل أشيب الشعر وامرأة في منتصف العمر يتساندان، في الأفق، وأعلى المشهد سماء رمادية عليلة مُلبدة بالغيوم، وعلى شريط الصوت تبدأ مرثية المواطن مصري: «بقيت حاوي.. بقيت غاوي في عزّ الجرح أنا ما ابكيش.. بقيت عارف.. أطلّع من ضلوع الفقر لقمة عيش.. بقيت قادر أداري الدمعة جوايا ما ابينهاش..بقيت راضي أنام رجليّا مقلوبة كما الخفاش.. أنا اتعودت أحلامي.. أشوفها بتجري قدامي وما الحقهاش...».

البطوط يمثل السينما المستقلة بفيلميه السابقين «إيثاكا» و«عين شمس»، يقطع في «حاوي» الطريق إلى نهايته، ويصل إلى حالة كابوسية لا مفر بعدها من انتظار الخلاص. مؤلمٌ هو «حاوي» مثل «عين شمس»، ولكن الحزن هنا ممتزج بالخوف والقلق والمطاردة، أبطالٌ حائرون أسرى للماضي، الحاضر بائس، والمستقبل غامض، ولكن «عين شمس» يمتلك شجنًا يمتزج بالأمل، ويمتلك تماسكًا أفضل على مستوى السرد وضبط الإيقاع وإحكام تضفير الخطوط والحكايات، بل حتى على مستوى بناء الشخصيات الأكثر نضجًا واكتمالًا، الفيلمان ينتهيان أيضًا بأغنية هي الفيلم نفسه مُلخصًا ومكثفًا ومثيرًا للتأمل. «حاوي» فيلم مهم، ولكن هناك ملاحظات جوهرية جعلت الصورة أقل اكتمالا على الرغم من أن الحالة بأكملها وصلت. كأن البطوط

يضع نقطة أخيرة في حكاية إنسان ما قبل الثورة، أو بمعنى أدق «مواطن» الثلاثين عاما الأخيرة الذي أصبح حاويًا لكي يعيش، وخفاشًا لكي ينام.

قوة «حاوي» في هذا الجو الكابوسي الذي يبدأ من اللقطة الأولى؛ على العناوين نسمع صوت نباح الكلاب، ثم ننتقل إلى كادر أسود لا يلوح من تفاصيله سوى خيط من النور هو في الحقيقة حدود باب مغلق يُفتح ليضع شاب ملابسه على الأرض ثم يغلق الباب فيسود الظلام. المكان: الإسكندرية، أجمل المدن المصرية، عروس البحر، «نفثةُ السحابة البيضاء، ومهبط الشعاع المغسول بماء المطر، وموطن الذكريات المبللة بالشهد والدموع» على حد تعبير أحد أبطال رواية «ميرامار». الإسكندرية صرخة التمرد بحثًا عن مكان تحت الشمس في الفيلم البديع «ميكروفون» بكل دلالاته الاجتماعية والسياسية. ولكن الإسكندرية في «حاوي» مريضة شاحبة، شوارعها شبه خاوية، شواطئها تظللها السحب الرمادية، أنوار الطرقات تحاصرها الجوانب المظلمة، حتى الترام يتلوى مثل أفعى، مدينة بدون أحلام، وأشخاص مأزومون تتقاطع حكاياتهم. أما الزمان فهو «الآن»، ارتباط بأغنية تكاد تشير إلى الأشخاص الذين تتحدث عنهم، وتكاد تكشف عن مأساة جيل من خلال اسم الفرقة الدال «مسار إجباري». السرد: حكايات متوازية تتقاطع. الهدف: رسم بورتريهات لشخوص مختلفة تشترك في أنها مأزومة وحزينة. على شريط الصوت: أنغام الكمان الذي يترجم ويحكي ويعبّر.

هنا فيلم شخصيات بامتياز، والسرد يقوم بدور ضربات الفرشاة التي تنتهي باستكمال رسم ملامح كل شخصية، ولكن هذا النوع من السرد يتطلب صنعة عالية في إحكام الكتابة، وصنعة أعلى في التنفيذ وخصوصًا في أداء الممثلين، وفي تدفق الإيقاع من خلال المونتاج. سحرُ الشخصيات والقدرة على تقديم تنويعات على النغمة نفسها هما رأسمال هذه الطريقة الصعبة. من تلك الزاوية تبدأ ثغرات «حاوي» في الظهور سواء فيما يتعلق برسم الشخصيات أو في اختلال صنعة تضفير الحكايات معا، أو في عدم التدخل المونتاجي عند اللزوم، أو في تفاوت أداء الممثلين على الرغم من التسليم بوضوح الاجتهاد من الجميع، وعلى الرغم من التسليم بدور البطوط المخرج في التوجيه وفي محاولة الخروج بأفضل النتائج.

نستطيع أن نقدم خريطة الشخصيات على النحو التالي: ثلاث شخصيات محورية هم ـ في الحقيقة ـ ثلاثة من المناضلين الذين اعتقلوا لأسباب سياسية غامضة؛ «إبراهيم» العائد من فرنسا حاملًا جواز سفر أجنبيًّا، ومنكرًا أنه مصري. عاد إلى الإسكندرية لاستعادة ابنة أصبحت الآن في العشرين تهوى الرقص والعزف على الجيتار؛ و«يوسف» الخارج من السجن بعد خمس سنوات باحثًا أيضًا عن ابنة أصغر سنًّا اسمها «ياسمين» فاقدة للبصر، ولكنها أيضًا تعشق الغناء وتتعلم العزف على البيانو؛ و«فادي» الذي لا نعرف عنه سوى أنه الأب الروحي الذي يشجع فريق «مسار إجباري» على الإبداع، هو أيضًا بديل الأب بالنسبة إلى «آية»، وفي مرحلة تالية بديل الأب بالنسبة إلى «ياسمين». في حين تبدو خالة «ياسمين»/ معلمة البيانو، بديلة الأم بالنسبة إلى الفتاتيْن أيضًا. في الصورة كذلك عدة شخصيات أخرى حزينة وخائفة ومطاردة: «جعفر» صاحب العربة الكارو الذي يطارده الخوف على حصانه «ضرغام» المهدد بالموت، أخته الراقصة «حنان» المطاردة بمهنتها وبسمعتها، «البروفيسور» المطارد بنشاط غامض غير مشروع، وصاحب الورشة الذي يُدعى «إنسانية» رفيق «يوسف» في السجن، والبودي جارد أحيانًا لحماية الراقصة «حنان». في خلفية الصورة ملامح سريعة لتبدل الحال في الثغر الحزين: المدينة أصبحت مزدحمة، المحجبات في كل مكان، منزل «يوسف» بجدرانه الصفراء المقشرة، تراب وأحجار وقمامة، «إدوارد» صانع الأحذية وحديثه عن أخته «سونيا» التي لا تأتي من كندا إلا هروبا من برد الشتاء، لا تصفو السماء فوق الشاطئ إلا في مشهد نزهة «إبراهيم» مع «آية» التي لا تعرف في البداية أنه والدها.

لا بأس أبدًا من هذا الخليط من كل الشرائح، المشكلة الأساسية كانت في ذلك «التجريد» الذي رُسمت به حكاية المناضلين الثلاثة وهم أعمدة البناء بأكمله. السيناريو يتحدث عن ثلاثة سجنوا في قضية غامضة، يوسف مثلًا يخرج لسبب «ما»، ويحتفظ بوثائق «ما» يبيعها لرجل «ما» دون أن تفهم أصلًا القضية التي يدافع عنها؛ بسبب هذه الثغرة فقدنا التعاطف مع الثلاثة لأننا ببساطة لا نفهمهم، لم يكن معقولًا أن يتم اللجوء إلى التجريد والتعميم ونحن نتحدث عن الإنسان المصري (اليوم والآن). بدت اللمسة الإنسانية العامة في الشخصيات أقوى بكثير من طابعها المصري الخاص.

في «عين شمس» مثلًا هناك حديث عن السرطان المرض الذي لا يخلو منه وطن، ولكن أسبابه في «عين شمس» وملابساته مصرية تمامًا حيث تلوّث الماء والهواء والغذاء. ربما كانت شخصية «الراقصة حنان» هي النموذج الأفضل الذي يلامس الخصوصية المصرية في فيلم «حاوي». لاحظتُ أيضًا أن البطوط مشغول طوال الوقت بإيجاد علاقات بين شخصياته حتى ولو بطريقة مفتعلة مع أن هذا الشكل في السرد لا يستلزم ذلك، يكفي في بعض الأفلام أن تتقابل الشخصيات في إشارة مرور أو في سوبر ماركت أو حتى في الشارع، لم تكن هناك أيضًا حاجة إلى إغلاق الأقواس على أي نحو لا بمصرع يوسف في حادث سيارة مفتعل، ولا باكتشاف إبراهيم لحمل ابنته (ممّن؟لا أعلم)، ولا حتى بتعرّف آية على والدها بالإحساس والشعور. قيمة هذا النوع من السرد في نجاحه في نقل الحالة الموحشة التي تعيشها شخصياته في مدينة كانت عروسًا ولكنها غير قادرة على نقل البهجة والسعادة لأي إنسان. الحقيقة أن الحالة وصلت تماما، وباستثناء الخالة وفادي فإن كل الشخصيات خائفة ومطاردة ومستعدة للهرب، وهناك نوع من عدم الارتياح والقلق يسود الفيلم بأكمله.

من المفهوم أن يكون للفيلم هذا الإيقاع البطيء الذي ينقل إلينا معاناة أبطاله، ولكن تصغير الحكايات لم يكن جيدًا طوال الوقت، الخطوط مثلًا لاتتصاعد معًا، بل إنه أحيانًا يتصاعد خط فيقوم الخط التالي بالهبوط. يمكن أن تلاحظ ذلك مثلًا بالمقارنة بين تصاعد الخط البوليسي الذي تمثله رحلة يوسف والوثائق الغامضة، وشكاوى الراقصة والعربجي الرتيبة فيما يقترب من المونولوج. طالت بعض المشاهد، على الرغم من أنها جميلة في حد ذاتها ولكنها ليست كذلك إذا أصبحت حجرًا في البناء. تباين أيضًا أداء الممثلين صعودًا وهبوطًا على الرغم من اجتهادهم جميعًا، يمكن أن تقارن مثلًا بين براعة البطوط (ممثلًا هذه المرة) وتذبذب أداء الممثل الذي لعب دور يوسف ورصانة ورسوخ أداء حنان يوسف وبساطة وتلقائية الممثلة التي لعبت دور الراقصة، (أعتقد أنها أيضًا راقصة محترفة). ما زلت أعتقد أن المونتاج كان يمكن أن يضبط السرد بصورة أفضل بكثير مما شاهدنا.

لكن هذه الملاحظات لا يمكن أن تتجاهل أن اللوحة اكتملت في النهاية، والإحساس بالحالة قد وصلنا، شتان بين صورة الإسكندرية في «ميكروفون» وصورتها في «حاوي»

على الرغم من تميز الصورتين. في الفيلمين رجلان عائدان إلى الوطن أحدهما خائف يغلق على نفسه باب حجرته بالفندق، والآخر ينطلق ليكتشف نفسه من خلال اكتشاف الآخرين. البطوط الموهوب أيضًا هو مدير تصوير «حاوي»، وله الفضل بالتأكيد في هذا المظهر الرمادي للأماكن مع مساحات معتبرة للون الأسود في الأماكن المغلقة وهي كثيرة. في مشاهد رحلة جعفر مع حصانه في شوارع المدينة، كادت الكاميرا تلتصق بالاثنين وهي تحتضنهم. في مشهد يوسف مع البروفيسور خرج الاثنان من الكادر في تصرّف بديع ليفسحا المجال لكتل من التراب والحجارة والقمامة ثم دخلا الكادر بمنتهى السلاسة. لقطات السُّحب المتحركة بدت كما لوكانت حربًا أخرى على شاشة السماء استلهامًا لمعاناة تلك الشخوص التي تعيش اللحظة دون أن تعرف للمستقبل أي معنى.

انتهى تصوير فيلم «حاوي» وعُرض في مهرجان الدوحة ترايبيكا ليفوز بجائزة أفضل فيلم عربي. كان ذلك بالطبع قبل الثورة المصرية. لم يرفع الفيلم أيّ شعارات، لم يفعل شيئًا سوى توصيف الحالة: نلتقي.. نتصافح.. نسأل عن الأحوال.. يقول كل واحد للآخر أنا «كويس» مع أنه لا يوجد أحد «كويس». تقول أغنية «حاوي» إن المصري تعلم أن يخفي دمعته، ولكن إبراهيم وياسمين يبكيان قهرًا وعجزًا وحزنًا. تتحدث الأغنية عن خفافيش وأحلام معلّقة، فيقول الفيلم ببساطة: لقد وصلنا إلى آخر المطاف: عربة كارو/ حصان في أيامه الأخيرة/ فتاة كفيفة تغني/ عجوزان يوزعان الابتسامات/ آباء يبحثون عن أبناء/ مسار إجباري/ ملف للبيع/ طاولة خشبية عتيقة أمام جدار أصفر/ صيدلية اسمها الحرية/ صوت كمان يبكي/ ونور ضئيل يحاول الدخول.. من عُقب الباب.

«شارع الهرم»

الحلال والحرام على واحدة ونصّ

لا نكتب عن أفلام السبكية عادةً باعتبارها أعمالًا لها عناصر تستأهل التحليل والتقييم، ولكننا نكتب بالدرجة الأولى عن ظاهرة ليست مقطوعة الصلة بتراث السينما المصرية الطويل من زمن الأبيض والأسود إلى عصر الألفية الثالثة.

لا يمكن الحديث عن تلك الأفلام، والتي تدور في معظمها إما في الحارة والأفراح الشعبية وإما في الملاهي الليلية، إلا بوصفها تنويعة جديدة على أفلام قديمة، ولا نستطيع أن نقول إن السبكية اخترعوا أفلام الرقصة والغنوة والضحكة التي تنتمي إليها عشرات الأفلام المصرية منذ بداية السينما الناطقة.

لا يمكن أيضًا أن نتحدث عن ظهور مفاجئ لأفلام الكباريهات، وإلا كيف نُصنّف العديد من أفلام الراحل حسن الإمام، ولا يمكن كذلك أن نقول إنهم اخترعوا أفلامًا تنقل عالم الأفراح والمطربين الشعبيين، وإلا كيف نتناسى أفلام عبد العزيز محمود وشكوكو وبعض أعمال الراحل عباس كامل؟

ولكن ما يستحق التوقف عنده أن أفلام السبكية، ببعض الاستثناءات مثل فيلمي «كباريه» و«الفرح»، تعاني من فوضى درامية شاملة، وركاكة في كل عناصر الفيلم تقريبًا إلى درجة أنها لا تصمد للمقارنة مع أضعف أفلام حسن الإمام عن عالم الغواني والكباريهات والعوالم.

ظل هذا العالم موجودًا بشكل دائم على الشاشة المصرية لدرجة أن من يشاهد أفلام الأبيض والأسود يعتقد أن المصريين لا يتركون الملاهي الليلية. وقد صنعتْ هذه الأفلام صورًا نمطية لشخصيات متعددة كالراقصة التي تعمل بشرفها، وتنتقل

من البيت إلى الكباريه، ومن الكباريه إلى البيت، ومثل الفتوة الشرس الذي يهدّد الراقصات البائسات ثم يلقى عقابه في النهاية.

لا تتجاوز أفلام السبكية في عالم الكباريهات هذه التيمات والشخصيات كما في أفلام مثل «بون سواريه» و«كباريه»، بل إنها أفلام لاتخلو أيضًا من المواعظ على طريقة أفلام حسن الإمام ومحمد مصطفى سامي، تستطيع أحيانًا أن تقول إنها تتحدث عن قضية الحلال والحرام ولكن «على واحدة ونص».

كلّ ما في الأمر، هو أن العناصر الفنية في أعمال السبكية في حدودها الدُّنيا، كما أنهم يلجئون أكثر إلى الإضحاك وليس الميلودراما، الفن المفضل لحسن الإمام، بالإضافة إلى أنهم ينقلون أغنيات الأفراح والكباريهات كما هي، أو «بشوكْها» كما يقول التعبير المصري، من الشارع أو الكباريه رأسًا أو «رقصًا» إليك، وليس بعد إعادة صياغة من ملحنين كبار بدءوا في الصالات مثل محمد فوزي ومحمود الشريف وفريد الأطرش.

بسبب هذا الهُزال الفني والتقني، ونتيجة نقل المكان والمطربين كما هم إلى الشاشة تبدو أفلام السبكية أقرب إلى المولد الصاخب، كل شيء جائز وممكن وفجّ وغليظ، مع غياب ألف باء الكتابة والإخراج والمونتاج والتصوير، وبدلا من الشعار القديم: «المخرج عايز كده»، يظهر شعار آخر هو: «المنتج عايز كده»، بل يظهر المنتج نفسه في بعض المشاهد سواء كان محمد السبكي أو أحمد السبكي.

في أحدث الأفلام التي خرجت في عيد الفطر من مصنع السبكي للأفلام الجاهزة ستجد كل الملامح التي تحدثنا عنها، الفيلم اسمه «شارع الهرم»، وهو شارع الملاهي الليلية في مصر، كتبه سيد السبكي، وأنتجه أحمد السبكي، وأخرجه مخرج يقدم نفسه لأول مرة هو محمد شورى (موسم ٢٠١١).

من الصعب أن تتحدث عن فيلم له بناء وعناصر وشخصيات وفيه صراع ودراما هناك فقط إطار عام لحدوتة بذلتُ مجهودًا شاقًّا لتحديد معالمها إذ إن هناك فواصل صاخبة من الرقص والغناء والتهريج تقطع تسلسل الأحداث في أي وقت يريده المنتج، بدا لي أحيانًا أننا أمام فقرات في ملهى ليلي تتخلّلها بعض المشاهد التمثيلية وليس العكس.

ما يُدهشك فعلًا، أنك بعد أن تتبين ملامح ما نطلق عليه مجازًا الحدوتة، ستجد أنك أمام مجموعة قصاقيص من حكايات سينما الأبيض والأسود أُضيفت إليها «إفيهات» معاصرة، وأغنيات أفراح، بل إن الفيلم (مع التحفظ على استخدام الكلمة) يتسع أيضًا لمناقشة الحلال والحرام «على واحدة ونصّ».

سأحاول لملمة شتات الأحداث والمشاهد المتناثرة لكي أحكي لك قصة الفيلم، وهو إنجاز حقيقي يمكن الخروج به من هذا المولد. يُحكى أن راقصة فنون شعبية اسمها زيزي (دينا) أرادت أن تتزوج زميلها في فرقة رضا، ولكن والدها هندي (لطفي لبيب) الذي لا نعرف له مهنة، رفض الفكرة بسبب عدم توافر شقة مستقلّة للعريس، وعلى الرغم من أن هندي هذا لديه ابنتان عانستان هما حنان (مها أحمد) ودلال (بدرية طلبة)، فإنه يصمم على الرفض.

لكن زيزي التي ترقص الحجالة على مسرح البالون تتعرض للاغتصاب من رجل شرير عنيف اسمه ماهر القرش (أحمد سلامة) لا نعرف بالضبط لماذا يمارس العنف الجنسي، وفجأة يتحول مسار زيزي من الرقص الشعبي إلى الأفراح الشعبية وصولًا إلى شارع الهرم.

يظهر الطبّال حمّص (سعد الصغير) وزميله مؤلف الأغاني ملواني (حسن عبد الفتاح)، الطبال لديه مشكلة بسيطة هي رفض والده سائق السيارة لماله الحرام، ولكن حمّص يعشق «التيك والدوم» كما يقول؛ ولذلك لن يتردد في تدريب زيزي لينتقل بها من أفراح الشوارع إلى كباريه المرح لصاحبته عزيزة (مادلين طبر).

في الكباريه، مباراة مستمرة بين ماهر القرش، ومحامي قضايا الآداب عادل مندور (أحمد بدير) لاصطياد الراقصات بموافقة عزيزة التي لا تختلف عن صاحبات الملاهي في أفلام الأبيض والأسود، لقد أصابها القرف من مهنتها، ولكنها مضطرة للعمل من أجل الحصول على أموال لعلاج ابنتها التي نسمع عنها دون أن نراها.

وبينما تنمو قصة حب بين الراقصة والطبال، يبدأ الصراع بين ماهر وعادل للاستحواذ على جسد زيزي دون ممانعة من الأب الذي لا يختلف كثيرا عن والد أيّ راقصة في أفلام الأربعينيات، ولكن كيد النسا يكسب اللعبة في النهاية.

تنجح زيزي وراقصة أخرى اغتصبها القرش، تلعب دورها آيتن عامر، في الإيقاع بالرجلين الشريرين ماهر وعادل؛ الأول سنكتشف فجأة أن لديه ملفًا في الأموال العامة بسبب الحصول على قروض بدون ضمانات من البنوك؛ وبسبب غسيل الأموال، ولا نعرف بالضبط متى فعل ذلك إذا كان لا يترك الكباريه ٣٦٠ يومًا في السنة كما يقول. أما المحامي العربيد فقد وضعوا له كيس هيروين في دولاب منزله، وبينما تتوقع عودة الجميع لممارسة عملهم بشرف في ملهى المرح بعد الخلاص من الأشرار، فإن مشاهد الفيلم الأخيرة تعود بنا إلى الحلال والحرام والموعظة الحسنة.

يسقط الأب القوّاد بطلقة رصاص انتقامية من أحد رجال ماهر بعد دخوله السجن، ويموت الرجل وهو يعلن للجميع بأنه خائف من مقابلة ربنا بكل هذه الذنوب، ويوصي بتستير بنتيه العانستين وتزويجهما. لو وقع هذا المشهد في أيدي حسن الإمام لجعل منه ملحمة ميلودرامية، ولكنه يتحول في أفلام السبكية إلى مسخرة من الإفيهات المتبادلة والموت ثم اليقظة.

لكن التحول المفاجئ يكون بأن يتذكر الطبال حُمّص عبارات والده عن الحلال والحرام، يذهب إليه على الفور ليؤكد اعتزاله المهنة، ويعلن عن تبرعه بكل ما حصل عليه في الأفراح والكباريهات لصالح مستشفى سرطان الأطفال، وكان قد أخبر والده في مشهد سابق أنه ينتظر من الله التوبة، ويبدو أنها هبطت عليه أخيرًا بعد الخلاص من ماهر وعادل. مع ذلك، يطلب الطبال أن يشارك لآخر مرة في عرض خاص حيث يذهب إلى مسرح البالون ليرقص مع زيزي على أغنية «يا مراكبي» الصعيدية، وهكذا عادت زيزي إلى الرقص الشعبي بعد أن اكتشفت أن عالم الكباريهات لا يليق أبدًا بها.

لن تتخيّل الصعوبة التي واجهتني لكي أخرج من هذا الركام الدرامي والصخب السمعي والتشوش البصري بهذه الخطوط العامة لحدوتة لا تختلف كثيرًا عن أفلام الإمام أو حسن الصيفي، ولكن السرد في أفلام السبكية يتوقف ويتفرع ويسترسل ويُبطئ ويسرع أحيانًا لأن الهدف هو تكديس مجموعة من الأغنيات الشعبية المتتالية والرقصات بين دينا وسعد الصغير، بالإضافة إلى أسماء أخرى لمطربين ومطربات في الملاهي والأفراح مثل سلمى أحمد وأحمد الليثي الذي شبع صفعًا من لطفي لبيب.

هناك أيضًا إفيهات جنسية بلا عدد، ورقص مشترك رجالي ونسائي، وبروفات مستمرة، وناس في السجون، ونساء ترقص فوق الموائد، وإفيهات بمناسبة الثورة حيث تتحدث مها أحمد عن «مليونية» من العرسان، لكنها ترفض كل عريس بعد أن تكتشف أنه «فلّ من الفلول»، وهناك أغنية عن شارع الهرم يتحدث فيها سعد الصغير عن السبكي، وأحمد بدير يهتف بعد ضربه: «زنجة زنجة..دار دار.. علقة علقة»، وقزم مثلي يرقص ويغني بطريقة مقزّزة.

كل شيء ممكن وجائز الحدوث في هذه الأفلام، والعبث كل العبث أن تتحدث عن مخرج وممثل ومونتير ومدير تصوير؛ إذ تبدو كل العناصر أقل من مستوى التقييم أو الحديث. هي في النهاية توليفة موصولة بتوليفات السينما المصرية القديمة: رقصة وغنوة وضحكة ومشروع حدوتة تقليدية تستطيع بالكاد أن تتبين ملامحها، ولكنها مصنوعة بركاكة مفزعة، والهدف الحصول على العيدية وتقديم الموعظة في كلمتين وفقًا لتقاليد الفيلم المصري القديم.

«واحد صحيح»

العذاب فوق شفاه تبتسم

انشغلتُ عن نوازع الحقد على هاني سلامة وقد تكأكأت عليه ثلاث فتيات جميلات في فيلم «واحد صحيح» (موسم ٢٠١٢) بسؤال طاردني طوال فترة المشاهدة هو: إذا كان تامر حبيب، مؤلف الفيلم، قادرًا على صنع هذه الدراما التي تدور حول نفسها فلماذا لم يقدّمها في مسلسل مصري في ٣٠ حلقة؟

وتولّد من هذا السؤال سؤال آخر هو: تُرى ما الذي يدفع المشاهد إلى النزول من بيته لمشاهدة دراما اجتماعية رومانسية تقدمها المسلسلات الأمريكية والتركية والمكسيكية والمصرية والشامية يوميًّا في منزله، بالصورة اللامعة المصقولة نفسها وبفكرة «الجريء والجميلات» وعذاب الحب على الرغم من ابتسامات الشفاه؟

هنا تكمن مشكلة فيلم «واحد صحيح» الذي افتتح الموسم السينمائي في الصالات المصرية لعام ٢٠١٢، والذي أخرجه «هادي الباجوري» في أول أفلامه الروائية الطويلة، والفيلم أيضًا قام بتمثيل مصر في المسابقة الرسمية لمهرجان دبي السينمائي في دورته الأخيرة.

الدراما في «واحد صحيح» ليس مأزقها في هذا العالم المخملي حيث يتفرغ الناس للحب، ولا في هذه الناس «المرتاحة» في مجتمع متعب، ولا في تلك التلفونات البيضا وبحار النور التي تسبح فيها الشخصيات، المأزق في أن هذا العالم أصبح ميدانا لأوبرات الصابون التلفزيونية، ويحتاج إلى جهد استثنائي لكي تذهب إليه في الصالات.

في «واحد صحيح» كل كليشيهات هذا اللون، وكل سمات تلك الحواديت «المتريقة» التي تعيد وتزيد وتبدأ من حيث تنتهي: عدد كبير من الشخصيات، بناء دائري يتسع

ضخم من التوافيق والتباديل والعلاقات، شخصيات مُغلقة على نفسها ومُغلقة على مشاعرها، دوائر متحركة لا خطوط صاعدة، نهايات مفتوحة على بدايات جديدة، حوارات ومونولوجات، صورة لامعة مغسولة بالنور ومتناقضة مع شخصيات مأزومة، تفاصيل التفاصيل عن الأشياء والمشاعر.

تامر حبيب سيناريست موهوب جدًّا في هذا النوع من الدراما، وهو في الحقيقة لا يشتغل إلا على ثلاث أفكار: الأولى هي ثنائية الحب والصداقة بين الرجل والمرأة، والثانية هي فكرة الحب من طرف واحد، والثالثة هي ميل الرجل إلى التعددية في علاقته مع الجنس الآخر لأن «امرأة واحدة لا تكفي»، وهو بالمناسبة عنوان فيلم شهير من بطولة الراحل أحمد زكي.

قد تتم معالجة تلك الأفكار معًا بصورة ناضجة توسع الدائرة لتنتقد مؤسسة الزواج في المجتمع الشرقي، فنحصل على فيلم قوي ومتماسك مثل «سهر الليالي»، أو قد تتم بصورة مرحة ظريفة فنجد فيلما كوميديًّا رومانسيًّا جيدًا مثل «حب البنات»، ولكن قد ينفتح شلال الدموع وتزيد الجرعة فنتورط في فيلم ميلودرامي سخيف مثل «عن العشق والهوى».

ولكن الأفكار الثلاث تظل حاضرة في الشخصيات والعلاقات، نستطيع أن نقول إن تامر حبيب يعيد تقديم عالم إحسان عبد القدوس والشريحة الاجتماعية التي يتكلم عنها ولكن بعمق أقل وبرومانسية أكثر، إحسان لايحلل فقط المشاعر الأنثوية بدقة، ولكنه يضع شخصياته وسط سياق اجتماعي أكثر تعقيدًا بحيث لا تبدو معلّقة في الفراغ أو منعزلة وكأنها داخل معمل للتجارب. موهوب تامر حبيب بلا شك، ولكن هذه النوعية كما ذكرت تهدّدها مسلسلات الصابون بكل لغاتها، وما زلنا نتذكر «ريدج» ومغامراته مع «كريستين» وبقية الجميلات في المسلسل الشهير «الجريء والجميلات».

هاني سلامة هو الجريء في «واحد صحيح»؛ مهندس ديكور أنيق وثري ومشهور وسيم وعنده صحّة وذائقة نسائية و«بيحب نفسه» كما يقول في أول مشاهد الفيلم، ترجسي يعشق نفسه كما تعشقه النساء. عبد الله يونس أو بودي كما تناديه صديقاته

نموذج موجود فعلًا في الحياة المصرية، ولكن «واحد صحيح» يرتبك فعلًا في تحديد مشكلته، فهل المشكلة في أن «في كل قصة حب لحظات ألم» كما تقول العبارة المكتوبة بالإنجليزية على أفيش الفيلم الرديء، أم هل المشكلة في أن الرجل من طراز بودي: شخصية تعددية لا تستطيع أن تكتفي بامرأة واحدة كما يقول السيد بودي نفسه، أم أن مشكلة بودي في أنه فقد الحب الحقيقي الوحيد في حياته فأصبح يجد في هذه العلاقات السريعة نوعًا من العزاء والتسلية إلى أن يعود الحب فيعتزل ويستهدي بالله؟

ما رأيكم في أن في السيناريو ما يشير إلى المشكلات الثلاث معًا؟ الألم في الحب ينتظم كل القصص والعلاقات، فالإنسان لا يستطيع أن يحب اتنين «علشان مالوش قلبين» على رأي شادية، فإذا كان «ألف» يحب «باء»، وباء مشغولًا ب «جيم» فإن الأطراف الثلاثة تتألم بدرجات مختلفة.

المشكلة الثانية أيضًا قوية وواضحة؛ بودي يقول بصراحة إنه يريد امرأة تجمع كل ميزات النساء اللاتي عرفهن: أميرة (كندة علّوش) المرأة المسيحية التي رفضت أن تتزوجه لاختلاف الديانة والتي تمنحه الحب، ونادين (بسمة) المصوّرة الفوتوغرافية التي تزوجت وأنجبت من فادي صديق بودي، الذي لعب دوره عمرو يوسف، ومع ذلك ما زالت تحب صديقها الوسيم، وما زال يرى فيها المرأة التي تفهمه قبل أن يتكلم. لدينا أيضًا مريم (الوجه الجديد ياسمين رئيس) المذيعة الرقيقة التي تصلح أمًا نموذجية لأولاد مستر بودي، وأخيرًا الدكتورة فريدة (رانيا يوسف) التي يتحقق معها بودي على مستوى الجسد، وهو أمر بالطبع شديد الأهمية بدون حسد أو قرّ.

المشكلة الثالثة التي تفسّر أزمة بودي وتعدد علاقاته دون الإمساك بالسعادة على أنها من توابع قصة حب، موجودة أيضًا ومحورية، فعندما تتجاوب أميرة معه ينسى فورًا كل النساء، وفي جملة حوار مع فريدة التي اشتكت من الجفاء يقول لها بودي: «أنا لما باحب ما باخونش»، بل إن بناء الفيلم بأكمله ومدته الدرامية مركزها ظهور أميرة في حياة بودي بعد أن انقطعت أخبارها عنه لمدة عشر سنوات، وأحداث فيلمنا

زمنها عام واحد من ظهور أميرة حتى الاختفاء حيث ستختار حياة الرهبنة لكي تحسم الصراع في داخلها.

لذلك أقول إن السيناريو مرتبك تمامًا في تحديد أزمة بطله النرجسي المنغلق على نفسه وعلاقاته، والذي يدور وندور معه حول عذاب الحب، والبحث عن «واحدة صحيحة» فيها كل النساء، وليس عدة نساء «فكّة»، يأخذ من كل واحدة ما يريد، ثم يكمله من المرأة الأخرى، أو ندور معه بحثًا عن حب الماضي المفقود العائد.

تتكاثر الدوائر بدمج التيمات المفضلة التي يشتغل عليها تامر حبيب، المذيعة مريم مثلًا تحب بودي، ولكن زميلها المخرج كريم يحبها، هو يريد تحويل صداقتهما إلى حب، بينما تريد هي أن تفعل الشيء نفسه مع بودي. العلاقة نفسها سنجدها بين الثلاثي بودي ونادين وفادي، طليق نادين الذي انفصل عنها بسبب حبها الذي لم ينتهِ لبودي على الرغم من زواجها وإنجابها.

ربما نجد ثراءً أفضل وإبرازًا للخط الاجتماعي في شخصيتي فريدة الطبيبة التي وافقت على الزواج من رجل شاذ (زكي فطين عبد الوهاب) لتصبح أكثر ثراء وللتخلص من حياتها الفقيرة، وأميرة التي ترك والدها المسيحي دينه للزواج بامرأة مسلمة أنجب منها (نسمع صوته فقط بأداء محمود حميدة)؛ ولذلك يتزايد إحساس أميرة بالأزمة عندما تحب شابًا مسلمًا يريد أن يتزوجها. هنا نموذجان مختلفان حقًا، ولكن بالنظر إلى الارتباك في فهم أزمة الشخصية المحورية، وبالنظر إلى الحوارات الطويلة والمونولوجات التي نسمعها من الشخصيات النسائية لتصاحب لقطات أشبه بأغنيات الفيديو كليب، فإن الشخصيات تبدو كما لو كانت داخل صوبات زجاجية معقمة، يزيد هذا الشعور مع تلك الأماكن المغلقة التي نتحرك فيها (منازل/ مكاتب/ بارات).

تلعب الأم التي تقوم بدورها زيزي البدراوي دورًا في محاولة فك الدائرة التي يعيش فيها ابنها الوسيم، بمنطق الأم المصرية تنصح ابنها بأن يجد حضنًا يمنحه الدفء، هي من أنصار أن يختار المذيعة مريم زوجة. يوافق كريم بعد اختفاء أميرة من جديد، يتزايد ألم نادين التي ما زالت تحب بودي على الرغم من أنها تحمست من قبل لاختيار مريم، في اللحظة الأخيرة يهرب بودي من الفرح لتنفتح كل الدوائر من جديد.

قد تعود أميرة في حلقات قادمة إلى بودي فيتعلق بها مرة أخرى، وقد تتزوج مريم زميلها العاشق الصامت كريم، وقد تتزوج نادين أخيرًا بودي الذي يعتبر ابنتها مثل ابنته، وربما يتزوج فادي من مريم باعتبار أن الاثنين من ضحايا الحب. هذا هو البناء المسلسلاتي المفتوح الذي يليق حقًا بأوبرات الصابون التي تعيد وتزيد وتلف وتدور وتقلب العلاقات وتحافظ دائمًا على المعادلة الذهبية: أناقة وجمال، ابتسامة على الوجه، وعذاب في القلب.

على الرغم من كل ذلك، فإننا يجب ألا نغفل عدة أمور إيجابية جديرة بالتنويه، فالفيلم من إنتاج كريم السبكي ولكنه بعيد تمامًا عن الخلطة السبكية التي تعتمد على الحرفة في مستوياتها الرديئة جدًّا وفي كل العناصر. لدينا أيضًا مخرج شاب لديه قدرة على إدارة ممثليه الذين كانوا جميعًا في أدوارهم الملائمة: هاني سلامة المناسب تمامًا لشخصية «الدون جوان» على الرغم من أنها قريبة من دوره في «السلم والثعبان»، بسمة التي قدمت مشهدًا مميزًا جدًّا وهي تعترف بضعفها لزوجها السابق فادي. رانيا يوسف التي كانت مقنعة جدًّا سواء في صورتها القديمة بوصفها بنت بلد سليطة اللسان حتى مع أمها، أو طبيبة عملية، أو عاشقة، أو أنثى شهوانية، كندة علوش كانت أيضًا شديدة الحساسية في التعبير عن صراع داخلي لا يتوقف، حتى ياسمين رئيس كانت مفاجأة جميلة لأنها تؤدي بثقة وكأنها تقف أمام كاميرا السينما منذ سنوات طويلة. وأثبت عمرو يوسف أيضًا أنه ممثل صاعد يستحق المتابعة بعد تألقه اللافت في المسلسل التلفزيوني الرمضاني «المواطن إكس».

هناك في الحقيقة ما هو أعمق من أداء كل ممثل بمفرده، إنه التعبير بالنظرات والإيماءات من كل الممثلين على الرغم من الحوار الطويل،وكأنهم يؤدون مسرحية إيمائية، ثم تلتقط كاميرا هادي كل إيماءة في لقطة منفصلة.

لكن النور الذي تغرق فيه شخصيات الفيلم (مدير التصوير أحمد المرسي) جعل الصورة معبّرة عن الجو الخارجي الذي تعيش فيه الشخصيات حيث الديكورات الفخمة (فراس أسعيد)، والموسيقى الأقرب إلى الضجيج الصاخب (فهد)، في حين

لم ينتبه المخرج القادم من عالم الفيديو كليب إلى أن الأهم هو التعبير بشكل أوضح وأعمق، بالضوء والديكور والموسيقى، عن صراعات شخصياته الداخلية.

فيلم «واحد صحيح» افتقد بوصلته مثل شخصياته، وافتقد الوسيلة التي تستوعب أكثر لعبة راقص التنورة التي أغرقنا فيها، ذلك أن الحواديت الملتوتة المتكررة والمغلقة، تبحث أيضًا عن منزل مغلق فيه مشاهد متعب ينشد الاسترخاء والتسلية وهو يأكل ويشاهد في صندوق صغير، كيف يتعذب رجل وسيم جريء وسط كل هذا الحشد من الجميلات الفاتنات.

«قلب الأسد»

الواقع المصري والتاريخ الهندي

فيلم «قلب الأسد» الذي كتبه حسام موسى وأخرجه كريم السبكي، هو العمل الذي حقق إيرادات ضخمة في موسم عيد الفطر السينمائي المصري لموسم ٢٠١٣ على عُهدة بعض المواقع الصحفية. يقال إنه الفيلم الذي حقق أعلى إيرادات افتتاحية لأي فيلم عبر تاريخ هذه السينما العريق حتى ساعة عرضه. يتحدثون عن ٣ ملايين و٢٠٠ ألف جنيه في أول يوم عرض. الفيلم هو أيضًا ثالث بطولة للموهوب محمد رمضان، بعد فيلميه «الألماني» و«عبده موتة»، كما أنه من إنتاج أحمد السبكي، أحد أفراد العائلة السبكية، التي قدمت أنجح الأفلام التجارية في السنوات الأخيرة.

نحن إذن نتحدث منذ البداية عن فيلم يحاول استغلال النجاح السابق لنجم جديد. ولكن «قلب الأسد» تجربة تستحق الحديث عنها من زاوية أنها بالفعل أفضل أفلام محمد رمضان الثلاثة كبطل شاب، بل إن العمل كان يمكن أن يكون دراما شعبية مميزة، لولا هذا الخط الهندي الذي لازم خلفية الأحداث، ثم أثّر على نهايتها دون مبرر أو لزوم.

مشكلة «قلب الأسد» ليست في رسم شخصية بطله «فارس الجنّ»، بل إن هذه الشخصية بتفاصيلها وعباراتها وحركاتها هي أفضل ما في الفيلم، أزمة فارس في أنه نموذج حقيقي من الواقع المصري، ولكنه يمتلك تاريخًا هنديًّا غرائبيًّا، وكأنك أمام طبق فول معتبر بالزيت والليمون أضيفت إليه توابل هندية غيّرت طعمه دون حاجة إلى ذلك.

فارس، كما رسمه السيناريو، شخصية قوية وماكرة ومستقلة، لم يكن في حاجة إلى مفاجأة ميلودرامية مضحكة لتغيير اختياراته، ولكن ماذا نفعل إذا كان كتاب السيناريو يرفضون استكمال عملهم دون تلك اللمسات الهندية المليئة بالمبالغة والافتعال؟ يختلف فارس (محمد رمضان)، عن الألماني وعبده موتة، في أنه ليس بلطجيًا، شخص عادي تمامًا يمكن أن تقابله في أي حارة مصرية، بملابسه ومظهره الغريب، فارس أيضًا له عمل معروف هو ترويض الأسود في السيرك، يمتلك كذلك شبلًا صغيرًا، يحمله إلى الأهرامات، ليلتقط معه السائحون صورًا مقابل دولارين للصورة الواحدة.

بطلنا لديه في الوقت نفسه دائرة علاقات اجتماعية محدودة ولكنها متماسكة: خطيبته الجميلة رقيّة، وأمها صفية التي تمثل بالنسبة إليه أمه البديلة، ولديه صديق وفي هو سيد. لن يلجأ فارس لكسر سيارة، وسرقة ساعة وتلفون محمول، إلا للحصول على ٣ آلاف جنيه لعلاج أمه البديلة.

ولكن فارس سيئ الحظ مثل الألماني وعبده موتة، لذلك يتصادف أن يكون صاحب السيارة تاجر سلاح كبيرًا يدعى سليم الوزّان (حسن حسني)، «مافيوزي» أو رجل مافيا على الطريقة المصرية، لديه مخازن تقليدية شاهدنا مثلها في أفلام الخمسينيات، وفريق من الحراس الأشداء بقيادة الممثل محسن منصور، كما أنه يتعامل مع ضابط بوليس فاسد يدعى تهامي (صبري فواز).

ينجح تاجر السلاح في استعادة تلفونه المسجل عليه مكالماته المشبوهة، ويقوم بتعذيب فارس وسيد (ماهر عصام)، ولكن فارس يصمد أمام التعذيب، بل إنه يثير إعجاب سليم بشجاعته، وبقدرته على احتجاز زوجة سليم الشابة (حورية فرغلي) كرهينة، فيعرض على فارس أن يعمل لديه، وخصوصًا أنه مروِّض الأسود شجاع، وليس لديه أي سجل إجرامي أو جنائي.

منبهرًا بالحياة اللامعة السهلة، وهاربًا من حياة فقيرة، يوافق فارس على العمل، ولكنه يمارسه وفقًا لمفهومه التقليدي عن الجدعنة والرجولة الشجاعة: يرفض أن يخون سليم مع زوجته الشابة التي اشتراها بالمال، وينجح في استعادة أسلحة وأموال

من أحد العملاء الخونة، شخصية بهذه التركيبة تنتمي رأسًا إلى عالم أبطال الأفلام الشعبية الصغيرة، التي كان يقوم ببطولتها الممثل الراحل محمود إسماعيل، ويخرجها الراحل حسن الصيفي.

ولكن سقوط فارس المدينة الجدير بالألفية الثالثة لن يكون كاملًا، هو بالأساس ليس شريرًا؛ ولذلك يوافق بصعوبة، وبعد تردد طويل، على طلب سليم، بقتل ضابط بوليس شريف يطارده (عمر مصطفى متولي)، وفي ليلة التنفيذ، تحدث مفاجأة قادمة مباشرة من السينما الهندية، تغيّر مسار الأحداث، وتدفع فارس للتعاون مع الشرطة بدلًا من تاجر السلاح. ولأننا أمام بطل شعبي، فلا بد من مكافأته بشكل مضاعف: سيصبح شاهد ملك في إدانة سليم، وسيحصل على أموال العصابة، وسيستعيد خطيبته التي نالها من التعذيب جانب، وسيغلق حكاية تاريخه الهندي القديم.

فضّلتُ أن أسرد لك الأحداث بدون التاريخ الهندي لفارس حتى أثبت لك أنه لم يضف إلى السيناريو، بل إن هذه التوابل صنعت ثغرات ومبالغات لم يكن الفيلم في حاجة إليها، كان يكفي أن يكون فارس مجرد طفل بلا عائلة، قادته ظروفه للعمل في السيرك، وكان يكفي أن يتعاون مع البوليس لأنه ضد أن يمارس القتل، أو حتى تحت ضغط خطيبته، أو بوازع من المصحف الصغير الذي يحمله في جيبه.

ولكن شاء السيناريو أن يجعل من فارس طفلًا اختطف في طفولته من والده الكفيف، اختطفه رجل شرير يعمل في السيرك يدعى زينهم (سيد رجب)؛ لكي يبيعه إلى سيدة ثرية، ولكن سن الطفل الكبيرة لم تسمح بإتمام الصفقة، فدرّبه الرجل على ترويض الأسود، وظل فارس كارهًا للرجل الذي خطفه.

وشاء السيناريو أن نكتشف أن الضابط الشريف ليس إلا ابن عم فارس الذي كان يلعب معه في طفولته، وجاء الاكتشاف بطريقة مضحكة حقًّا، إذ حانت التفاتة من فارس وهو يصوِّب مسدسه إلى رأس الضابط في منزله، فرأى صورة ثلاثية (لوالده الكفيف ولنفسه ولابن عمه صغيرًا)، وهكذا أصبح المهمش ابن عم الشرطة، فتراجع فارس عن مقولته الخالدة: «إذا أردت النجاح.. فاشتغل تاجر سلاح».

صحيح أن التاريخ الهندي تم تقديمه في فلاشات سريعة دمجت بشكل سلس في السرد، وصحيح أنها تمت باستخدام الحد الأدنى من الابتزاز العاطفي الميلودرامي، ولكني أعتقد أنها فتحت ثغرات في البناء أقلّها أن تتساءل: ولماذا لن يبحث فارس عن والده طوال الفترة الماضية على الرغم من علمه أنه طفل مخطوف من أب كفيف؟!

ولكن الإنصاف يقتضي منا الإشارة إلى أن تنفيذ الفيلم كان جيدًا. كريم السبكي مخرج لديه إحساس بإيقاع المشاهد، هناك بالطبع بعض الاستخدام المراهق التقليدي مثل الكادر المائل في مشهد لقاء الضابط الشريف بزميله الضابط الفاسد، ولكن هناك مطاردات متقنة الصنع (مونتاج عمرو عاصم وتصوير محمد عزمي)، وبعض التكوينات الذكية مثل لقاء فارس بخطيبته، هو يردد نازلًا السلم: «أنا طموح»، بينما هي واقفة في شموخ أعلى السلم، لا بد من الإشارة أيضًا إلى الإدارة الجيدة عمومًا للممثلين.

محمد رمضان استعان بالطبع ببعض حركات الألماني وعبده موتة، ولكن نجاحه الأهم في الإقناع أنه بطل حركة على الرغم من أنه هزيل جسمانيًّا بالمعنى الحرفي للكلمة. نحن أمام بطل مختلف عن نجوم الأكشن التقليديين، يستخدم عقله ومكره مثلما يستخدم قدميه في الهروب وقت الخطر، شجاعته في خفة الحركة والسرعة مثل فرقع لوز أو عفريت العلبة، يتحمل الضربات مثلما ينتهز الفرصة لردها، يتقبل الإساءة انتظارًا لفرصة الانتقام عندما تحين اللحظة المناسبة. أعجبتني كذلك لمسات رمضان المرحة، حتى الأغنية كان توظيفها مقبولًا وليس مقحمًا كما في كثير من أفلام السبكية، الحقيقة أن نظرة فارس الطيبة جعلته أقرب إلى طفل فرضت عليه الظروف أن يتورط في لعبة عنيفة.

عاد حسن حسني إلى أفلام السبكية، دوره هنا تقليدي، ولكن الفيلم كان في حاجة إلى ثقل حسن حسني حتى يشعر المتفرج بخطورة الصراع، حورية فرغلي لعبت أيضًا دورًا مختلفًا كان يحتاج إلى حضورها الجسدي، ولكن في مسار آخر مختلف.

لن تستطيع السينما المصرية الاستغناء عن الفيلم التجاري، الواقع أن كثيرًا مما يطلق عليه كلاسيكيات السينما المصرية ليس في حقيقته سوى أفلام تجارية جيدة الصنع. نجاح «قلب الأسد»، ومن قبله «عبده موتة»، يؤكد أن الجمهور في حاجة إلى استعادة البطل الشعبي في الفيلم التجاري. رأيت كيف تجاوب الجمهور مع عبارات فارس مثل «اللي أوله شمال.. آخره شمال»، و«ناس عايشة.. وناس بايشة»، و«فارس الجنّ ما يتأجرش على راجل مُسنّ».

كل ما نطلبه هوعدم الاستسهال، وإتقان الصنعة، لماذا إذن يستوردون اللمسات الهندية وفي واقعنا ما هو أكثر صدقًا وتأثيرًا؟

«وردة»

ذلك الطموح الذي يخذله الوعي

لاينقص الطموح صنّاع فيلم «وردة» الذي استقبلته الصالات المصرية في عز عروض مهرجان القاهرة السينمائي (موسم ٢٠١٤)، ولكن ينقصهم الوعي بطبيعة النوع الذي اختاروه لكي يحكوا قصتهم من خلاله. تتصدر الأفيش الذي تظهر فيه ملامح امرأة مصبوغة باللون الأحمر عبارة مكتوبة تقول: «فيلم رعب مأخوذ عن أحداث حقيقية»، هم الذين وصفوا فيلمهم وصنفوه، وسنحاسبهم على ذلك فنقول إننا نشك أصلًا أن ما شهدناه يندرج تحت عبارة «فيلم رعب»، كيف نتفق معهم وقد بدا الفيلم محايدا وباردا تحولت مشاهده «المرعبة»، كما يظن صناعه، إلى مشاهد كوميدية صاخبة؟! هناك مشكلة حقيقةً في وعي أصحاب الفيلم بما صنعوه؛ لذلك جاء العمل كمجرد مغامرة وتجربة شكلية، لم تشبع لا جمهور الفن والتجربة، ولا الجمهور الذي تعوَّد على أفلام الرعب بكل أطيافها. هنا مأساة فيلم «وردة» الذي كتبه محمد حفظي وأخرجه هادي الباجوري، والمؤسف حقًّا أن الاثنيْن اجتهدا وبذلا الكثير لكي يقدما عملًا مختلفًا، ولكن الحصاد جاء هزيلًا كما سنوضح حالًا.

لا نستطيع أن نتحدث عن نماذج ناضجة لأفلام الرعب المصرية، لا أعرف السبب، مع أن التراث الشعبي المصري مليء بالأعاجيب المخيفة. لا يمكن حتى التوقف طويلًا أمام تجارب الرعب الجادة أو حتى الهزلية، من محاولات يوسف معلوف في الخمسينيات إلى تجارب ياسين إسماعيل ياسين وصولًا إلى تجارب الراحل محمد شبل وأفلام أطلقوا عليها أفلام رعب وهي ليست كذلك، مثل «أحلام حقيقية» الذي يبدو أقرب إلى أفلام التشويق وليس الرعب. هناك أصلًا اعتقاد خاطئ

بأن وجود مشهد مخيف ينقل الفيلم تلقائيًا إلى خانة أفلام الرعب، بل إن صناع فيلم «وردة» توهموا أن عبارة «مأخوذ عن قصة حقيقية» تكفي تماما لكي يرتعب الجمهور حتى قبل أن يدخل إلى قاعة العرض! لم يدركوا أن استلهام الواقع، أو عدم استلهامه، لا يعفيك من أن تصنع دراما لها قانونها وطعمها وبصمتها وخيالها وأدواتها في التأثير.

لعل أول ملاحظة على سيناريو محمد حفظي (من أفلامه «السلم والثعبان»، «ملاكي إسكندرية»، «تيتو») هو في هذا التناقض الغريب جدًّا بين إدخال المُشاهِد إلى التجربة بنفسه، وهو أمر إيجابي وجيد، وبين فشل السيناريو في التأثير عليه كما لمست من ضحكات الجمهور، ومن خروج نصف القاعة بعد مرور نصف زمن الفيلم، وعدم عودتهم إلى المشاهدة. بل إن الفيلم الذي يبدأ بداية تعد بعمل ذكي واستثنائي، ينتهي بالسكتة الفيلمية، بعد أن أخذ كل شيء من السطح، وكأنه يقدم لنا ريبورتاجًا مصوَّرًا بعيون متفرج وجد نفسه في مولد لايعرف له أول من آخر.

انبهرتُ في نصف الساعة الأولى من الفيلم، عندما اكتشفت أن السيناريو اختار شكلًا تسجيليًّا لسرده الروائي: الشاب المصري «وليد» مخرج يدرس في هولندا، جاء إلى قريته كفر البتانون بالمنوفية لكي يقوم بتصوير فيلم عن أشياء غريبة قالوا إنها تحدث في بيت العائلة حيث تعيش أمه، وشقيقته المضطربة نفسيًّا «وردة»، وشقيقه الصغير يوسف. البناء إذن يجعلنا نرى الأحداث من وجهة نظر كاميرا طوال الوقت: إما كاميرا يصور بها وليد، وإما تصور بها صديقته التونسية القادمة معه (اسمها آمنة)، أو يصوّر بها يوسف الصغير، أو كاميرات قام بتثبيتها وليد في المنزل لاكتشاف ما يحدث. هذا الشكل ليس جديدا بالطبع في السينما العالمية، ولكنه جديد في السينما المصرية، وقد تم تنفيذه تقنيًّا بصورة رائعة سواء بتنويع مناسبات التصوير، أو زوايا الكاميرا، أو الشخصيات التي تقوم بالتصوير، أو بتقطيعات المونتير أحمد حافظ والمخرج هادي الباجوري، أو بحساسية كاميرا الموهوب طارق حفني أفلام «ميكروفون» و«فرش وغطا» و«ديكور»، وهو بارع حقًّا في إتقان حركة الكاميرا الخفيفة المحمولة. وقد ساهمت تلك الرؤية في إبراز كل زوايا ديكورات علي حسام الجيدة، وحققت الفكرة

أهميتها من زاويتين هما (١) منح التجربة حميمية ونبض الواقع في صورته الطازجة. (٢) تحويل الكاميرا داخل الفيلم إلى مندوب للمشاهد، أي أنك يفترض وفقًا لهذا التكنيك أن تكون داخل العرض نفسه، وليس مجرد مشاهد له؛ وبالتالي يجب أن يكون تأثرك مما تراه مضاعفًا.

ولكن ما حدث غير ذلك تماما، يرجع ذلك في رأيي إلى أن الكاميرا/ المندوب لم تستهدف التأثير، ولم تتوخَّ العمق، ولكنها اكتفت بالتصوير من الخارج. حتى وليد، وهو ابن هذه العائلة، بدا كما لو كان مخرجا يعنيه فيلمه، أكثر مما تعينه أسرته، لقد أخذ يسجل تعليقه على حصاد خمسة أيام، يواجه الكاميرا في كل مرة لكي ينقل لنا تلخيصا لما شاهدناه من قبل، وكأنه يقدم لنا تعليقا على مباراة لكرة القدم، وربما لو كانت هناك أهداف، لعرضها علينا في الإعادة.

وعلى الرغم من أن الكاميرا لاتتوقف عن الحركة وتغيير زاويتها، فإنها كاميرا بليدة لأن الأحداث تدور حول نفسها؛ إنها حركة وهمية لا تتصاعد بالمشاهد في اتجاه بؤرة مفزعة كما هو الحال في أفلام الرعب، بل إنها تفتقد مصاحبة عنصرين من أبرز أدوات أفلام الرعب هما: المؤثرات الصوتية (نسمع في مشاهد قليلة صوت الريح على استحياء) والموسيقى التصويرية. لا شيء يحدث تقريبًا سوى تكرار أزمات وردة النفسية، ونومها الطويل، وأصوات طلقات رصاص، وفتح أبواب، وسقوط أشياء في الظلام، وكلها «كليشيهات» أثارت الضحك وليس الخوف. نحن أيضًا لا نعرف سوى معلومات قليلة عن وردة (متعلقة بوالدها، أصابها الاكتئاب بعد وفاته، لا تنام، تطاردها الكوابيس)، ولا نعرف الكثير عن شقيقة لها ماتت أيضًا قبلها. تصل البلادة إلى ذروتها عندما ينهمك وليد في تصوير وردة وحجرات المنزل بدلًا من أن ينقلها مباشرة للعلاج في مستشفى أو لدى طبيب مشهور. أما الزائرة التونسية آمنة فقد شاركته في «سياحة العفاريت» التي أحضرها لمشاهدتها، فلما أصابها الملل، عادت إلى هولندا، وتركته يلعب بكاميراته!

خمسة أيام متتالية يقدمها الفيلم لمراقبة المنزل دون أن ينجح ولو مرة في أن يؤثر من خلال الكاميرا/ المندوب في اتجاه إثارة الفزع أو حتى التوتر، نحن نسير

داخل البيت على أجنحة الكاميرا، ولكننا نتفرج مثلما يتفرج وليد، بل إننا لا نفهم كيف يؤمن وليد بأن لكل شيء تفسيرًا منطقيًا، ثم يُحضر شيخًا لكي يقرأ القرآن حتى يخرج الجان من جسد وردة. القصة كلها مأخوذة على مسافة ومن أعلى مثل تلك الكاميرات المعلقة: وردة تتجول في المنزل، يأخذ وليد صورها ليشاهدها على الكومبيوتر، ثم يقدم لنا تقريره اليومي، وكأنه يعرض موجز الأخبار، لم تنتقل إلينا معاناة وردة الداخلية (لعبت دورها ممثلة ضعيفة لها تعبيرات وجه جامدة). لم يدرك صناع الفيلم أن إحدى آليات إثارة الرعب أن تتماهى مع الشخصيات، وأن تضع نفسك وسطهم ليس من خلال الصورة، ولكن عن طريق الرسم الجيد للشخصية، وعن طريق المشاعر والأحاسيس، وكان كل الممثلين متواضعين تمامًا في قدراتهم على التعبير. كان واضحًا أيضًا أن صناع «وردة» لا يعون الفارق بين أن تصنع فيلمًا مرعبًا، وبين أن تصنع فيلما عن أشخاص مرعوبين، أو تحاصرهم ظاهرة لايجدون لها تفسيرا.

أخذ الفيلم يدور حول محوره، حتى لقطات اليوتيوب التي قدمها لحالات المس الشيطاني كانت أفضل وأكثر تأثيرا مما قدمته وردة أمامنا. بدا كما لو أننا ننظر من خلال لوح زجاجي إلى أشخاص يروحون ويجيئون وينظرون إلى الكاميرا ويثرثرون. هناك إحساس بالواقعية التسجيلية، ولكن بدون بؤرة أو هدف، وبدون ذلك الشغف الذي يدفعك للانتظار. انتهت مأساة وردة بأن قتلت أمها (ضحك في الصالة)، فلما عاد شقيقها وليد أطاحت عاصفة شيطانية به فأغلقت الكاميرا وارتحنا منهما معا، سنعرف من خلال العناوين، أن وردة قد نقلت إلى مستشفى الأمراض النفسية (ألم يكن الأفضل أن يفعل وليد ذلك بدلا من أن يموت؟)، في اللقطة الأخيرة تظهر طبيبة تقول إن وردة ليست مريضة، وإنها (أي الطبيبة) لاتجد تفسيرا لكل ما حدث.

السيناريو تائه مثل شخصياته، يريد إرضاء كل الأطراف؛ وليد يؤمن بالعلم، ولكن هناك شيخا يقرأ لإخراج الجان، هناك اثنان من الضحايا، ولكن وردة نفسها على قيد الحياة. في كل الأحوال، لا وجود للرعب، وإنما للتشوش والحيرة، و«سالمة

يا سلامة.. زرنا بيت العفاريت ورجعنا بالسلامة». تتعالى مشاجرات المشاهدين: «مش كنا شفنا فيلم أنابيلا في القاعة المجاورة أو حتى فيلم الجزيرة ٢؟». الأفلام ليست بالطموحات، والمهم ليس أن تحرك الكاميرا، ولكن أن تحرك المشاهد، وفيلم «وردة» لم ينجح إلا في أن يحرك الجمهور هربا من قاعة العرض. خسارة فعلًا أن يتمخض هذا الجهد الكبير الواضح عن هذه النتيجة الهزيلة، خسارة أن ينتهي فيلم رعب إلى فيلم كوميدي، وأن نصبح داخل الفيلم من خلال الكاميرا/ المندوب، ولكننا أبعد ما نكون عن التأثر به أو الاندماج في أحداثه... عجبي!

«الفيل الأزرق»

مزيج مدهش من البشر والغرائب

أفضل ما في فيلم العيد «الفيل الأزرق» الذي كتب له السيناريو والحوار أحمد مراد، مؤلف الرواية، وأخرجه مروان حامد موسم ٢٠١٤، هو هذه الجرأة في تقديم مزيج فريد لا أعتقد أن السينما المصرية عرضته من قبل بهذا الإتقان والتأثير؛ أعني تلك الخلطة من الدراما النفسية والغرائبية والبوليسية معا، الصعوبة في الجمع بين عالم منطقي يعتمد على التشخيص العلمي والنفسي، وعالم لا نعرف حدوده ولا منطقه هو عالم الجان الذي قدمته أفلام سابقة أشهرها «الإنس والجن» للمخرج محمد راضي ولكن بنبرة وعظية، وبدرجة إتقان أضعف. ولكن «الفيل الأزرق» امتلك امتزاجًا أقوى بين المنطق واللامنطق، كما جاء إلى عام ٢٠١٤ مسلّحا بتقنيات الجرافيك. ما شاهدته في الفيلم هو أفضل مستوى وصلت إليه هذه التقنية في الأفلام المصرية مع أنها تشغل وقتًا طويلًا. الفيلم أيضًا لا يكتفي بالإبهار البصري (ونصيبه منه كثير ووافر)، ولكنه يرسم ملامح شخصيات غريبة مأزومة على المستوى الداخلي، طبيبان هما بطلا الفيلم، وعلى الرغم من ذلك ستظل حائرا في الفيلم (كما في الرواية) هل هما طبيبان أم مريضان، ليس عالم الإنس بأقل غرابة وربما شذوذا عن عالم الجن، ويا لها من فكرة تستحق التحليل والتأمل.

تعتمد السينما المعاصرة على ما أطلقت عليه «تداخل الأنواع»، لم يعد من السهل تصنيف الأفلام الأمريكية بشكل بسيط حتى وفق مفهوم النوع الكلاسيكي، «تيتانيك» مثلًا هو مزيج مركب بين نوعين: الدراما الرومانسية، وأفلام الكوارث، والجسر الواصل بينهما هو السفينة، والفيلم يكاد ينشطر إلى نصفين كالسفينة سواء بسواء، وفيلم مهم مثل «صمت الحملان» للمخرج «جوناثان ديم» هو مزيج بين الدراما

النفسية، والدراما الغرائبية ممثلة في حكاية آكل لحوم البشر، إلخ. ما أعجبني في «الفيل الأزرق» هو هذا الطموح في التحليق بين عالمين مختلفين شكلًا ومضمونًا. يبدأ الفيلم بدراما نفسية: طبيب اسمه «يحيى راشد» (كريم عبد العزيز) يعود إلى عمله في مستشفى العباسية بعد انقطاع استمر لمدة ٥ سنوات. شكل الطبيب مضطرب وغير مهندم، سنعرف أنه مر بأزمة نفسية إثر مصرع زوجته وابنته، كان يقود السيارة بهم وهو مخمور. يشتبك الخط النفسي مع الخط البوليسي عندما يكلّف الطبيب بمتابعة مرضى قسم ٨ غرب الخطرين الذين ارتكبوا جرائم قتل، هناك سيجد «شريف» (خالد الصاوي) زميله القديم الذي أودع القسم تحت الملاحظة بعد أن اغتصب وقتل زوجته بطريقة بشعة. يكاد يحيى يقوم بدور رجل التحقيق بحثا عما فعله زميله، وذلك بمعاونة «لبنى» (نيللي كريم) شقيقة شريف التي كان يحبها يحيى، ولم يستطع الزواج بها بسبب رفض شقيقها له.

يعتمد الفيلم على الحوارات الكاشفة لشخصياته الثلاث، في الوقت نفسه الذي يعتمد على لعبة الشك بحثًا عن إجابة لأسئلة متشابكة: هل شريف قاتل ومضطرب عقليًا كما يبدو، أم أن يحيى نفسه هو المضطرب ولذلك يحاول أن يسقط هلاوسه ومأساته على زميله القديم، أم أن هناك طرفًا ثالثًا استخدم جسد شريف لارتكاب الجريمة؟ السؤال الثالث سينقل الفيلم إلى مستوى آخر غرائبي هو عالم الجان، لايتم ذلك دفعة واحدة ولكن بالتدريج. هناك علامات تدل يحيى في النهاية على أن طرفًا ثالثًا تقمص جسد زميله، وأن حواراته الطويلة المحيرة مع شريف في أثناء العلاج لم تكن مع شخص واحد، ولكن مع شخصين؛ أحدهما جان تلبس جسد الطبيب شريف. الجان كما نعلم له أساس ديني (مذكور في القرآن)، وله أساس حكواتي راسخ في حكايات «ألف ليلة وليلة»، ولكن الفيلم والرواية ينطلقان إلى آفاق خيالية عن هذه الفكرة، ويقدمان علامات تقود إلى هذا العالم الذي لا نعرف عنه إلا أقل القليل. هناك قرص من العقاقير التي تنشط العقل يطلق عليه «الفيل الأزرق»، هو الذي سينقل يحيى عندما يتعاطاه إلى هذا العالم، بل إنه سيقوده إلى تاريخ أقدم تتكرر فيه الأحداث التي تكاد تطابق ما فعله شريف مع زوجته، سيكون هناك وشم على جسد الزوجة وآخر على جسد شريف سيقود يحيى إلى سيدة الوشم الغامضة «ديجا»

(شيرين رضا)، ستكون هناك مفاتيح للتخلص من الطلسم، والتخلص من الجان نائل القابع في جسد شريف. لاينتصر الفيلم للخرافة، ولكنه ينحاز إلى الحبكة الغرائبية التي لا تتنافرمع بشر أكثر غرابة في عقدهم ومآسيهم؛ حرية الفنان أن ينحاز إلى ما شاء بشرط أن يجعلك تعيش الحالتين الواقعية والخيالية؛ وقد فعل الفيلم ذلك بامتياز.

أردت أن أوضح لك أننا أمام بناء معقد في فيلم «الفيل الأزرق»، الشخصيات أهم ما فيه، وسؤال الفيلم الأساسي بعيدًا عن أشكال السرد الملتبسة هو مدى قدرة الإنسان (لا الجان) على أن يبدأ من جديد بعد أن وصل إلى حافة النهاية. هذا هو حال الأبطال الثلاثة: يحيى الذي فقد أسرته، عاد وعاش مخاضا عنيفا استرد بعده زميله وحبيبته السابقة وعمله، وشريف الذي فقد زوجته في حادث بشع تخلص بعد معاناة من كائن آخر سلبه إرادته، وشقيقته التي فشلت حياتها الزوجية ستبدأ حياة جديدة مع يحيى. يقول يحيى إن البحر لديه القدرة على أن يغسل نفسه باستمرار، هكذا فعل أبطال الفيلم بعد أن تعمّدوا جميعًا بالألم. الفيلم بهذا المعنى يكاد يكون رحلة إلى الجحيم الداخلي والخارجي المحيط بالإنسان، ورحلة بين الخط الوهمي الفاصل بين الحقيقة والخيال، وبين الخط الوهمي بين العقل والجنون، وبين الخير والشر. أرجو أن يشاهد المتفرج الفيلم بهذا المنظار المركّب، والموجود فعلًا في الفيلم إذا قام بالتركيز قليلا وهو يلهث متابعا الأحداث المثيرة والغريبة، أتمنى أيضًا متابعة الحوار الذكي لأن فيه مفاتيح الفيلم ومستوياته المختلفة.

سيكون «الفيل الأزرق» نقطة تحول في حياة صانعيه؛ أحمد مراد كاتبًا للسيناريو نجح إلى حد كبيرفي الحفاظ على أفضل ما في الرواية. شكل البناء يجمع بين التشويق والتأمل والغوص داخل الشخصيات من خلال الحوار، لم ينسَ أبدًا أن روايته هي رواية شخصيات مأزومة وليست رواية جرائم وغرائب فقط. مروان حامد الموهوب وجد حلولا رائعة للتعبير عن التابوهات الجنسية ولمشاهد العنف، حتى الجريمة المحورية لا نراها إلا من خلال صور فوتوغرافية، ودون إعادة تجسيد بشاعتها (اغتصاب ثم قتل). الشخصية المحورية يحيى تعتمد على تحليل الآخرين عن طريق لغة الجسد. نجح مروان أيضًا في تقديم مشاهد إنسانية ورومانسية مؤثرة بين يحيى وحبيبته القديمة، الممثلون الأربعة: كريم عبد العزيز وخالد الصاوي ونيللي كريم

وشيرين رضا قدموا أداء مميزًا. كريم ابتعد عن الأداء من الخارج، مجرد ظهوره بهيئته المضطربة كان يوحي بمأساة كاملة، له مشهد رائع وهو يبكي متذكرا كارثة الحادثة التي تسبب فيها. خالد الصاوي لعب شخصيتين تقريبًا في معظم المشاهد، بدا أحيانًا كالشيطان نفسه. نيللي كريم كانت مناسبة للشخصية وعبرت عن أزمة داخلية عنيفة بدون مبالغة. وشيرين رضا قدمت دور سيدة الوشم بغموض وشراسة تليق بالشخصية وعالمها العجيب. من نجوم الفيلم المميزين أيضًا محمد ممدوح في دور سامح، الطبيب المعالج الذي يحقد على يحيى، ممدوح ممثل رائع يستحق أدوارا أكبر.

العناصر التقنية كانت أيضًا في مستواها الرفيع؛ ديكورات محمد عطية بالذات للمستشفى ولمنزل يحيى، وصورة أحمد المرسي التي نقلت عالم الخيال والهلاوس بالبراعة نفسها التي قدمت فيها تفاصيل الواقع المؤلم. في مشهد دخول منزل الزوجة القتيلة اعتمد المرسي على نور الموبايل المتاح، ونجح في تقديم مشهد مهم. وملابس ناهد نصر الله المناسبة لكل شخصية. أما موسيقى هشام نزيه فقد كانت أقرب إلى المؤثر الصوتي المفزع في مشاهد المساجلات داخل المستشفى، ثم بدت شديدة العذوبة في المشاهد الرومانسية بين يحيى وحبيبة زمان. وعلى الرغم من طول الفيلم فإن المونتير أحمد حافظ قد نجح في ضبط إيقاعه ما بين لحظات حوار طويلة، ومشاهد أحلام وهلاوس مذهلة وسريعة. إلى حد كبير كان الفيلم متماسكا، ونجح عمومًا في أن يبني منطقًا موازيًا مزج فيه عالمًا غرائبيًا بآخر معقول. إنها تجربة مدهشة ومغامرة حقيقية في سينما عاشت لسنوات على التقليد واللعب في المضمون، فأهلا بـ«الفيل الأزرق» لكسر الجمود والحدود بالمزج بين ألوان مختلفة من الدراما، وتقديم عالم البشر المراوغ والمزعج، وتطوير التقنية إلى مستويات رفيعة جديرة بصناعة عريقة.

«طالع نازل»

الصمت غُربة والبوح سحر

جاء وقت من الأوقات، كنا نتوقع فيه موضوعات الأفلام اللبنانية والجزائرية قبل مشاهدتها: إذا كان الفيلم لبنانيًّا ففي الغالب لا بد أن تحكي كل الأجيال والشخصيات فيه عن تجربة الحرب الأهلية المؤلمة، وإذا كان العمل جزائريًّا، فأنت أمام حكاية عن سنوات الجمر والتحرر من الاستعمار، أو عن سنوات الإرهاب الدامية. كان ذلك طبيعيًّا ومفهومًا، فتجارب الحرب الأهلية والإرهاب تترك بصماتها لسنوات على تجارب المبعدين، ولكنها تحصر الموضوعات في خانة محددة، فإذا أضفت إلى ذلك أن إنتاج السينما اللبنانية والجزائرية من الأفلام أصلًا محدود، فإن الأمر ينتهي بالضرورة إلى درجة صبغ الإنتاج بلون واحد من الصعب الإفلات منه، بينما روعة السينما في تقديمها ألوان قوس قزح بكل تنوعها واختلافها.

أفلتت السينما اللبنانية في السنوات الأخيرة إلى حد ما من هذا المأزق، تنوعت حتى المعالجات في تجارب نادين لبكي مثلًا على الرغم من ملاحظاتنا حولها. شاهدنا تناولًا استعراضيًّا راقصًا ينطلق من الأوتوبيس الذي كان سببًا في اندلاع الحرب الأهلية من خلال فيلم «بوسطة»، وهذا فيلم لبناني آخر هو «طالع نازل» من كتابة وإخراج محمود حجيج عرض في القاهرة عام ٢٠١٤، يكاد يعزل أبطاله عن بيروت، لا يقدمهم كالمعتاد بهوياتهم الطائفية. المدينة مجرد خلفية للحظات البوح من شخصيات مأزومة تبحث عن التواصل مع الآخر، تستطيع أن تتحدث عن دراما نفسية لها بالتأكيد بُعدها الاجتماعي، ولكن ليس شرطا أن يكون المأزق اللبناني بتعقيداته هو سبب أزمتهم، إنها في الواقع أزمة إنسانية عامة؛ فكرة عدم قدرة الإنسان على الاستغناء عن الآخر، عدم استطاعته أن يصنع شرنقة حول نفسه حتى لو تضرر

من الآخرين، وفكرة أن الآخر بمثابة مرآة لنا، وفكرة المسافة بين ما نريد وما نحصل عليه، وأهمية أن نكون أنفسنا عندما نتعامل مع الآخر؛ كلها أفكار عامة لاتقتصر فقط على المجتمع اللبناني.

لو أردت أن تزيّد قليلًا يمكن أن تقول إن الفيلم يدعو إلى الحوار مع الآخر، تقول إحدى شخصيات الفيلم «البوح سِحر»، شخصية أخرى نراها على وشك الانفجار لأنها اختارت الصمت، قررت ألا تتحدث عن شيء تعرفه هي فقط، تسير مغتربة في الشوارع وكأنها تائهة. الحقيقة أن الأمر ليس محاولة بالضبط للحوار بمعناه السياسي أو الاجتماعي، ولكنه أقرب إلى الفضفضة، أو على حد تعبير شخصية في الفيلم أن تخرج ما بداخلك إلى خارجك، أو تحوِّل ما هو «جوّاني» إلى «برّاني»، تنزع أقنعتك، تتكلم لكي تستريح ولو لدقائق أمام طبيب نفسي، تتطهر مثلما يغسل العامل زجاج إحدى نوافذ البناية في أول مشاهد الفيلم، تشاهد نفسك على حقيقتها في مرآة الآخر، مثلما يشاهد ركاب المصعد أنفسهم في مرآة الأسانسير، وإذ ينظر الممثلون تجاه الكاميرا التي تحل محل الطبيب، وإذ ينظرون إلى الكاميرا التي تحل محل مرآة المصعد، فإن المخرج يقوم بدور الآخر الذي يستمع إلى أبطاله، ثم ينقل تجاربهم إلى آخرين يمثلون الجمهور.

اسم الفيلم «طالع نازل» لا يعني فقط طلوع ونزول المصعد بركابه في تلك البناية التي توجد بها عيادة الطبيب النفسي، ولكنه يعني أيضًا الإنسان نفسه الذي تتغير نفسيته ومشاعره صعودا وهبوطا بين لحظة وأخرى محاولا أن يتكيف مع الآخر. يتوالى ظهور الشخصيات لتتحدث أمام الطبيب النفسي، لا نغادر البناية تقريبًا بين العيادة والمصعد، إلا في لقطات محدودة في نهاية الفيلم. المدينة شاحبة رمادية خلف نافذة يتم تنظيفها. الكاميرا ثابتة داخل العيادة حتى لو تغير التكوين بسبب حركة المريض أو المريض، ودوما يترك محمود حجيج مساحة واسعة فارغة داخل الكادر لتدل على فراغ حيوات أولئك الباحثين عن لحظة فضفضة، يدفعون نقودا لكي يلقوا مونولوجًا خاصًّا على مسامع الطبيب، لكل منهم قصة، المشكلة الأعم هي انقطاع التواصل مع الآخر أو الحيرة تجاهه، فيما بعد سنكتشف أن الطبيب أيضًا لديه قصة، زوجته تنتقده وترفض الذهاب معه إلى حفل نهاية العام. الأحداث في يوم واحد هو آخر أيام السنة،

حتى قبل الاحتفال بالعام الجديد ليلا، يتزاحم المأزومون على عيادة الطبيب، واحد طالع وواحد نازل، رجل وحيد وامرأة مغتربة.

اختار حجيج تقديم نماذج متنوعة على أريكة الاعتراف والفضفضة: يارا امرأة جميلة حائرة بين زوجها وعشيقها، تريد الاثنين معا، ليست مستقرة، ترى أن سبب عدم الاستقرار قد يكون حاجتها إلى رجل ثالث، طموحها يشمل كل شيء من المال إلى الجنس، تخفي حيويتها الزائدة قلقا وارتباكا. وجدي رجل في منتصف العمر تألم كثيرا من معاملة الناس، فقرر أن يتكلم فقط مع تماثيل المانيكانات التي يصنعها، يكره حديث الناس عن الناس، الطبيب ينصحه بعدم الهروب من الآخر مهما كانت معاناته، مجرد حضور الرجل إلى الطبيب دليل فشله في أن يقاطع البشر.

رجل سوري يجيء خصيصا إلى بيروت لكي يفضفض، يشكو أنه لا يمكن إخفاء أي سر في سوريا، تكشف اعترافاته عن صفعات كان يوجهها والده إليه في طفولته، يعترف بقصة حب في طفولته لفتاة لبنانية لم ينسها أبدًا، يعتبر البوح سحرا، حركة معاكسة للمألوف، الداخل يعبر عن نفسه، الجوّاني يتحول إلى برّاني بعكس حياتنا المحاصرة بالقيود والمحظورات.

زوار الطبيب يخلعون أقنعتهم: أم تشكو لأن ابنها يفضحها في كل مكان، ينقل ما تقوله وراء الأبواب المغلقة، يقول بصراحة عن ثمن الهدية الرخيصة التي قدمتها لأشخاص قاموا بزيارتهم، تشعر الأم بالحرج والخجل أمام الآخرين ولكنها لاتشعر بالخجل مما تقوله في منزلها أمام طفلها. زياد شاب آخر يزور الطبيب لأنه يكره النساء، يحمل في جعبته أدوية منشطة ومهدئة، اكتشف أن لديه مشكلة في قدرة حيواناته المنوية، الشخصية قدمت بطريقة كوميدية رائعة ومضحكة، يعترف الشاب بميوله تجاه السيدات المتزوجات.

في قائمة الزيارة تلك الشابة الصامتة آنّا التي تعتقد أن الصمت راحة، تبدو كما لو كانت تحمل سرًّا خطيرًا غير قادرة على البوح به، الدموع دائما تظهر في عينيها، لا يستطيع الطبيب أن ينتزع منها اعترافا، الصمت معاناة، وكلامها معاناة أكبر، تلجأ إلى الرسم على زجاج مرآة الأسانسير. ربيع وزوجته ريتا لديهما مشكلة أخرى مع

الصمت، لم يتكلم ربيع مع ريتا منذ عدة أيام، الزوجة تعشقه، تقول إن المتزوجين يتكلمون عادة عن الأولاد، ولكنها وزوجها بلا أولاد.

يظل الطبيب في دور المستمع، الكاميرا خلفه معظم الوقت، صوته يأتي من خارج الكادر، وكأنه صوت المخرج يستجوب أبطاله في فيلم وثائقي، عندما تظهر منال زوجة الطبيب، نكتشف أن علاقة الطبيب بزوجته ليست مثالية، تثور عليه عندما يلاحظ فستانها وماكياجها الصارخ، تتحدث عن تلك الأقنعة التي ترتديها لكي تستحسن ما يقوله زملاؤه الأطباء وزوجاتهم، تصر على عدم الذهاب معه إلى احتفال رأس السنة، لأول مرة تفعل ذلك منذ سبع سنوات من الزواج.

حاول محمود حجيج أن يكسر رتابة تلك المونولوجات بالانتقال إلى الأسانسير، تظهر بعض الشخصيات الأخرى التي تمارس لعبة الصعود والهبوط: حارس البناية أبو كريم شخصيةَ ظريفة يسأل ويستفسر، شاب ينتهز وجوده أمام المرآة لكي يغني، شاب وفتاة ينتهزان الخلوة لتبادل القبلات، رجل يسأل دوما أسئلة بلهاء، أشكال وألوان من الصاعدين والهابطين في بناية كبيرة. تبدو العلاقة مع الآخر مبتورة أو غير مفهومة أو غير متوازنة بين طرفين، نشاهد أمًّا تلقّن أطفالها ما سيفعلونه وما سيقولونه لتهنئة الجد والجدة في ليلة رأس السنة. خارج البناية يتكرر مشهد غريب: رجل يجر جملا خلفه من اليمين إلى اليسار وبالعكس، ليس مفهومًا بالضبط مغزى هذا المشهد الذي ربما كان مجرد لمسة ساخرة عن الآخر حتى لو كان جملا محملا بأغطية مزركشة، لا ننسى أن الفيلم يبدأ بعبارة ظريفة تقول إنه فيلم بلا تدخين، فيلم صديق للبيئة يرفض إيذاء الذات أو الآخر!

هناك عموما لمسات ساخرة جيدة، وشخصيات كتبت بطريقة كوميدية مثل زياد الشاب الذي يكره النساء. في النهاية لن تستطيع الشخصيات المأزومة الهرب من الآخر: الطبيب يظهر في الحفل الذي ذهبت إليه زوجته منال، ربيع الصامت يتكلم أخيرا عندما تسقط زوجته ريتا في الشارع، يحتضنها في سيارة الإسعاف، تفشل محاولة وجدي للحديث إلى تماثيل المانيكانات التي عزمها على تناول الطعام، لا بديل عن البشر ولذلك سيقوم بتحطيم التماثيل، تنطلق الألعاب النارية احتفالا بالعام الجديد،

تتابع الكاميرا آنا الصامتة، تصمت الموسيقى فتواجه الكاميرا، كأنها ستتكلم أخيرًا، ينتهي الفيلم، وتنزل العناوين على صورة سماء بيروتية ملبدة بالغيوم.

لا يقول «طالع نازل» كلاما كبيرا، ولا يستدعي الحرب أو الشأن الطائفي، ولكنه يستدعي الإنسان الذي يشعر بالوحدة، يستدعي الكلام في زمن الصمت والخرس العاطفي والوجداني، يقدم الإنسان مخلوقًا جديرًا بالرثاء، تمنحه ابتسامة قبلة الحياة، ويموت بالإهمال والتجاهل. لدينا مخرج يفهم موضوعه، لا يصرخ ولا يهتف، يستخدم الكاميرا كمرآة أو كحائط للمبكى، تطلع أو تنزل لا بد أن تتكلم، لا بد أن نكون بقدر الاستطاعة معًا بشرًا على الموجة نفسها. مع فريق جيد من الممثلين، ومع جمل موسيقية شجية ومؤثرة، نشعر بنعمة الكلمات والدموع، ونشعر بأهمية المرايا والتفاصيل الصغيرة، لن نمتلك بالضرورة حلًا لكل مشكلاتنا، ولكننا على الأقل سنحس بسحر البوح بعد طول كتمان.

«روك القصبة»

لا تجعلوا أي امرأة تبكي

لا الفكـرة جديدة، ولا الحكايـة فريـدة، ولكن سحر الفيلم الفرنسي المغربي «rock the casabaha» من كتابة وإخراج ليلى المراكشي، والذي عرض في القاهرة عام ٢٠١٤، في تلك المعالجة التي قدمت نماذج لا تُنْسى للمرأة المغربية والعربية، وفي تلك النظرة النسوية التي لا تغفل أفقًا إنسانيًّا متسامحًا ومتصالحًا مع الماضي، حتى لو كان مليئًا بالكوارث. اشتغلت ليلى على التفاصيل، فرسمت صورة جماعية لأسرة، وصورة أيضًا لوضع المرأة في لحظة ما. نسج السيناريو المتماسك، إلا من ملاحظات بسيطة، خريطة لعواطف تمس الإنسان في كل مكان، وانتهى إلى ضرورة ألا يجعل المجتمع النساء تبكين، الحقيقة أن نساء الفيلم كن أحيانًا على وشك الانهيار.

شاهدت من قبل فيلمين أو ثلاثة تتخذ من وفاة الأب وسيلة لتعرية النفوس والقلوب، وحيلة درامية لاكتشاف الذات والآخر، ظهور المتوفى كروح تقودنا إلى أسرته وجنازته أيضًا ليس جديدا، ولكن «روك القصبة» نجح على الرغم من ذلك في أن تكون له بصمته. بدأ ذلك مباشرة مع مشهد البداية: الأب المتوفى مولاي حسن (عمر الشريف)، يظهر مرتديا قميصا وبنطلونا باللون الأبيض، في خلفية المشهد قصر منيف، وهناك هرج ومرج من الخدم والحشم، ولكنه يتحدث إلى الكاميرا عن حبه للسينما، كان هناك صديق يحكي لهم الفيلم قبل أن يشاهده مع شقيقه أحمد، لا ينسى مولاي حسن أن يؤكد أن ما نراه في السينما، ليس إلا صورة لما هو في الواقع. هنا استهلال ذكي، يمهد المتفرج للحكاية، التي ستأخذ من السينما خيالها (روح الأب الهائمة)، ولكنها أيضًا عن نماذج حقيقية من الواقع العربي والمغربي، روح الأب المرحة بأداء عمر الشريف الرائع، وببريقه الساطع، ستأخذنا إلى رحلة اكتشاف من

خلال السينما عن شخوص من لحم ودم، ثلاثة أيام فقط تجتمع فيها بنات المتوفى، ندخل إلى تفاصيل الأسرار والفضائح المسكوت عنها، وتتلون صورة مولاي حسن الغائب الحاضر بألوان الفرح والمأساة؛ حتى يحدث التصالح في النهاية.

الفيلم النسوى في رأيي هو الذي ينجح في تقديم شخصياته النسائية بكل تضاريسها النفسية والاجتماعية بصورة قوية ومتعاطفة، ليس شرطا أن تكون مخرجته سيدة، بل إن مجموعة من أنضج الأفلام النسوية المصرية مثل «أريد حلًا» و«لا عزاء للسيدات» و«أفواه وأرانب» و«أسرار البنات» و«فتاة المصنع» من إخراج رجال. ليلى المراكشي لديها حساسية فائقة في رسم الشخصيات النسائية، ولكنها أيضًا لا تشيطن الرجال. أرجو ألا تنسى أن كل هاتيك النسوة لم تجتمعن إلا تأبينًا لرجل على اختلاف آرائهن حوله، بل إن مولاي حسن الروح هو أظرف وأرق شخصيات الفيلم قاطبة، نسمع عنه أنه كان لا يبالي بشراء سيارة مرسيدس، ولكنه كان يدقق في شراء كمية صغيرة من السكر. تعتقد بعض شخصيات الفيلم أنه تسبب في انتحار ابنته ليلى، ابن الخادمة يبدو لوقت طويل ناقما عليه، وكارها له، ولكن كل ذلك سيتبدد في النهاية. هذا إذن فيلم منحاز لنسائه، ولكنه لا يعادي الرجل، بل يريد أن تتأسس العلاقة بين الجنسين على قاعدة مختلفة من المصارحة والمكاشفة، مع هامش كبير من التسامح، ورفض أن يكون الماضي قيدًا على الحاضر أو المستقبل، ولا شك أن كل ذلك منح الفيلم طابعه الإنساني العام، على الرغم من مظهره النسوي الذي لايختلف عليه أحد.

إلى حد كبير كانت أحداث الأيام الثلاثة متوازنة، احتفظ السيناريو بأسراره حتى المشاهد الأخيرة، ومنح فرصًا متساوية لتعرية شخصياته، ولم يقتصر على جيل واحد فقط، ولم يجعل هناك ارتباطًا آليًا بين السن والسلوك، لدينا مثلًا شخصية طاعنة في السن (الجدة) أكثر شبابًا وحيوية من شخصية شابة تكبّل نفسها بالقيود (كينزة). كل ذلك أعطى الدراما تنوعًا وألوانًا مختلفة، وأتاح أيضًا أطيافا من التحليل الاجتماعي والنفسي، بدا أحيانًا كما لو أن القيود داخل النساء أكثر مما هي خارجهن، واكتست المعالجة بمزيج من الضحك والدموع دون تنميط أو تبسيط.

الموت حاضر بقوة في صورة جسد الأب المسجى الذي سيتم تغسيله، وفي جنازته، وفي مراسم دفنه، ولكن هذا الموت هو الذي سيجعل النساء تبدأن حياة جديدة بدون الأب السيد، تقول الأم عيشة (هيام عباس) في نهاية الفيلم لبناتها: «خذن حريتكن، ولا

تتنازلن أبدًا عنها». هي إذن رحلة تحرر من الماضي بكل عقده وسقطاته ومشكلاته، سترث النساء ثروة الأب الغني، وستتخلصن في الوقت نفسه من ميراثه السيئ، هنا أيضًا لفتة شديدة الذكاء، تم تمريرها بمنتهى النعومة الأنثوية العذبة.

أما النماذج النسائية المحورية فهن الأم عيشة التي تحتفظ بسر الأب حتى النهاية، والتي تعترف أنها غفرت له لأنها أحبته، والابنة الأولى كينزة (لبنى الزبال) التي تمثل نموذج المطيعة والممتثلة، تعمل مدرسة، لديها زوج يعمل طبيبًا للأسنان، وابنًا شابًا أكثر تمردًا، وهي محافظة حتى في حجابها. والابنة الثانية مريم (نادين لبكي) التي تفتقد الثقة بنفسها، تزوجت أيضًا بطريقة تقليدية شابًا من أسرة، أنجبت منه طفلين، ولكنها تخشى التقدم في العمر، وتتغلب على هواجسها بإجراء عمليات تجميل، امرأة لم تتحقق حتى على المستوى العاطفي، مما يجعلها تغازل طبيب التجميل في جنازة والدها. والابنة الثالثة صوفيا (مرجانة العلوي) التي هاجرت إلى أمريكا لتعمل ممثلة، تزوجت مخرجًا لأفلام الرعب يدعى جيسون على الرغم من رفض الأب، أنجبت طفلا لايتحدث إلا الإنجليزية، لكن أزمة صوفيا الكبرى في علاقتها مع الأب الميت تخص شقيقتها ليلى التي انتحرت، سنعرف فيما بعد أن الفتاة حملت من خادم الأسرة زكريا، وأن الأب حاول إجهاضها خشية الفضيحة، ولكنها قتلت نفسها، صوفيا كانت قريبة من ليلى، تشبهها حتى في الشكل، وعندما تعود صوفيا، تقرأ على جثمان الأب خطابا أرسلته لها شقيقتها ليلى قبل موتها.

هناك شخصية أخرى مهمة هي الخادمة ياقوت التي تطلب منها الأم مغادرة المنزل إثر وفاة الأب، ولكن بعد مرور أيام الحداد الثلاثة، سنكتشف فيما بعد أن ياقوت كانت عشيقة الزوج مولاي حسن، وأنها أنجبت منه زكريا، الخادمة أيضًا تحب مولاي حسن حتى بعد موته، الحقيقة أن هذا الخط هو أضعف خيوط السيناريو، وقد أدى بوضوح إلى تعقيد ميلودرامي لا لزوم له على الإطلاق، يتمثل التعقيد في أن زكريا قد أقام علاقة مع أخته غير الشقيقة ليلى دون أن يعرف، ونتج جنين عن هذه العلاقة، لم يكن الفيلم في حاجة إلى هذه العقدة المضاعفة التي أثقلت الحبكة، والتي كادت أن تأخذنا إلى فيلم آخر.

في مشاهد قليلة يظهر جيل آخر من النساء تمثله الجدة (والدة عيشة)، والتي تبدو أكثر شبابا وحرية من حفيداتها، تأكل وتشرب وتتذكر زوجها الراحل، وتنصح صوفيا

بألا تعيش في طنجة (المدينة التي تحتضن الحكاية). في مشاهد أخرى قليلة يظهر جيل الأطفال الذين يمرحون على هامش الجنازة، ابن صوفيا يقول عندما يرى القصر إنه مكان مليء بالأشباح في إشارة مجازية إلى ما سنراه من شخوص. في منتصف الفيلم يعلن الطفل كراهيته للمكان وللمغرب أيضًا، ولكنه في النهاية، يبدو سعيدا، ويتعرف من خلال فيلم قديم إلى أسماء أفراد عائلته.

أما الشخصيات الذكورية فلم تكن نمطية؛ هناك العم أحمد الذي يبدو جشعا يحاول السيطرة على الميراث، والذي يقاوم الشيخوخة بالزواج من شابة صغيرة، والذي نعرف في النهاية أنه كان يتحرش جنسيًّا ببنات أخيه وهن أطفال. وهناك الشاب ابن كينزة الذي يحلم بأن يكون مغنيًا في برودواي، وبالطبع شخصية زكريا الذي يشعر بالمرارة بسبب مأساته مع ليلى، ورفض الأب له، مع أنه قام بتربيته منذ كان في الثامنة من عمره، ترك زكريا دراسة الطب، وفتح محلا لسرقة الأفلام السينمائية من الشبكة الإلكترونية وطبعها وبيعها، أصبح زكريا سكيرًا ومدمنًا للمخدرات. فيما بعد سيكتشف زكريا أن مولاي حسن هو والده، وأنه اعترف به رسميًّا عام ١٩٩٤، وأنه شريك إخوته في الميراث. تبدو تصرفات زكريا طبيعية بالنظر إلى عقده الشخصية التي جعلته خادمًا يتعلق بتراب الأسياد، ولكن تظل الشخصية الذكورية التي تلعب النمطية بوضوح هي شخصية روح مولاي حسن بتأملاتها عن الموت والحياة وبروحها المرحة، وبعلاقتها بالحفيد الأمريكي، ثم بتلك العبارة التي يرددها عم الشريف في نهاية الفيلم، والتي تلخص تعاطف السيناريو مع بطلاته، يقول مولاي حسن: «قالت لي أمي: لا تجعل امرأة تبكي؛ لأن الله يعد دموعها».

على الرغم من تماسك البناء بشكل عام، فإنني لم أستوعب تعقيد الحكاية ميلودراميًّا كما شرحت من قبل، ولا أظن أن الفيلم كان بحاجة إلى نهاية سعيدة لعلاقة جيسون وصوفيا، إنها في كل الأحوال امرأة مستقلة، وقادرة على العيش بمفردها سواء في أمريكا أو المغرب، على الرغم من أنها لا تلعب في أفلام هوليود الأخيرة الإرهابية، ولكن يبدو أن الفيلم أراد أغلاق كل الأقواس، مستبقيا من عالم الحكاية الذي تحدث عنه مولاي حسن تقليد النهايات السعيدة. يبدأ الفيلم بالشجرة وضوء نور الشمس، وينتهي باللقطة نفسها. في كل الأحوال، نجحت نساء الفيلم في

الماضي، اكتشفن أنفسهن أفضل، تحررن إلى حد ما، آلت إليهن ثروة الأب، ذرفن بعض الدموع، وسعدن بضحكات صافية حتى في عز الحزن والألم.

نجحت المخرجة في توزيع الأدوار، وفي قيادة الممثلين، استغلت كاريزما وقدرات عمر الشريف الذي كان يسيطر على خيال المتفرج، حتى في تلك المشاهد التي لا نراه فيها، الممثلات كن رائعات، وكانت أفضلهن هيام عباس القديرة في دور الأم عيشة بكل تناقضاتها وقوتها وضعفها، ومرجانة العلوي في دور صوفيا بكل شبابها وحيويتها وحضورها وتعبيرها عن جيل أكثر استقلالا بين فتيات المغرب. منحت الكاميرا الأهمية للشخصيات، ولكنها لم تغفل المكان، طنجة التي نشاهد الجالسات على شواطئها، سافرات ومحجاب، بالمايوهات وبالجلاليب، القصر المعزول الأبيض الذي يخفي أحداثًا سوداء. مشاهد كثيرة قدمت بنعومة وسلاسة مثل مشهد نوم الأم وسط بناتها، ومشاهد المواجهة الهادئة بين عيشة وياقوت. شريط الصوت أيضًا كان جيدًا: أغنية ترافق جنازة الأب، وصوت عبد الوهاب يغني «يا دنيا يا غرامي» في المنزل، كان مولاي حسن عاشقًا لعبد الوهاب. الفيلم نفسه يحمل عنوان أغنية شهيرة لفريق إنجليزي قدمها في بداية الثمانينيات، أغنية تحمل أخلاطًا من اللغات مثلما يتحدث الأبطال بالفرنسية والعربية والإنجليزية، ولكنها أيضًا أغنية تحتفي بالحياة وبالغناء، وفيها معنى التمرد والحرية، وما الفيلم في حقيقته إلَّا محاولة نسوية للمراجعة من أجل التحرر، وبداية صفحة جديدة مع الحياة.

نساء «روك القصبة» لهن شبيهات في كل مكان في العالم العربي، لا تحلمن إلا بالعدل والمساواة، تبحثن أيضًا عن الحب؛ ولكنهن ترفضن القهر، لا تعادين الرجل، ولكنهن قادرات على الدفاع عن أنفسهن؛ مولاي حسن لم يكن طاغية، ولكنه لم يكن مثاليًّا. يتعاطف الفيلم مع النساء، ولكنه يتفهم أن الإنسان أبعد ما يكون عن الكمال، وأن الجميع يستحقون التسامح. في السينما، كان هناك من يكشف الحدوتة لمولاي حسن قبل أن يشاهد الفيلم، وفي «روك القصبة» عملت المخرجة وكاتبة السيناريو على فكرة سبق تقديمها، ومع ذلك فقد نجحت في أن تجذبنا لمشاهدة حكايتها حتى النهاية.

عاشت السينما الجميلة.

«حلاوة روح»

فيلم بالعافية وسينما بطلوع الروح

لم أستغرب المستوى الهزيل الذي خرج عليه «حلاوة روح» الذي كتبه علي الجندي وأخرجه سامح عبد العزيز (٢٠١٤). كانت مقدمة الفيلم الإعلانية التي أغرقت دور العرض تنبئ بمحاولة لتمصير فيلم إيطالي مهم شهير بعنوان «مالينا» من إخراج «جوسيبي تورناتوري»، وبمحاولة أوضح لاستنساخ «مونيكا بيللوتشي» في صورة هيفاء وهبي، وخصوصا أن بعض المتفرجين تعودوا على وجود اللحم الأبيض المتوسط على الشاشة. ولكن «حلاوة روح» كما شاهدته كان أسوأ فنيًّا بكثير مما توقعت؛ فالسيناريو ركيك، وكل ما استطاع صناع الفيلم استيعابه من فيلم «مالينا» لا يزيد على وجود امرأة وحيدة جميلة، رحل عنها زوجها، فأصبحت هدفا للجميع. وهكذا خرجنا بعمل ميلودرامي من الدرجة الرابعة، لا يحدث فيه شيء سوى تفرغ حارة بأكملها لمطاردة امرأة طمعا في جسدها. كل مبالغات ميلودراما الأربعينيات البائسة هنا مضافا إليها وسائل الإغراء الكلاسيكية، وفي النهاية أصبح لدينا فيلم بالعافية وسينما بطلوع الروح، تفتقد الحد الأدنى من الإبداع واللمسة الخاصة، وتكتظ بالردح والضجيج والإفيهات الجنسية.

سامح عبد العزيز، مخرج الفيلم، قدم مع مصنع السبكية للأفلام الجاهزة عملين معقولين هما «كباريه» و«الفرح»، أما هنا فقد وظف صورته وكل ما يعرفه في خدمة هيفاء وهبي وجسدها. الحكاية كلها محورها «روح»، الفتاة التي تركها زوجها توفيق ليعمل في الكويت بعد شهرين فقط من زواجهما، لم يعد إليها فعاشت في كنف أمه القاسية (أحلام الجريتلي) التي تحاول الحفاظ على شرف ابنها في غيبته، تحبس روح في البيت، ولا تجعلها تخرج إلا معها بعد تغطية جسدها. روح مقطوعة من شجرة

والفيلم يجعلها تعيش في حارة تفرغت تقريبًا للجنس وللتحرش، ثم يقوم الزوج بتطليقها بلا مبرر وهو في الخارج! إذا كان الفيلم الإيطالي الشهير يربط ما حدث لمالينا بالحرب العالمية الثانية، وفترة صعود الفاشية، ويجعل سفر الزوج للحرب عنوانا على مأساة مالينا، بل إن مالينا الجميلة تكاد تكون معادلا لإيطاليا الرائعة التي انتهكتها الفاشية والحرب العالمية معا، فإن النسخة المصرية لا تربط روح وحكايتها بأي شيء سوى بجسدها ولحمها، بل إن الحارة في الفيلم لاعلاقة لها بمجتمع أكبر، وكأنها حارة خارج الزمان والمكان، لا يوجد سوى رجال في حالة سعار جنسي متواصل، ونسوة تحترفن الدعارة. الكل يريد جسد روح، وهي نفسها تبدو محرومة من الرجال بعد أن تركها زوجها إثر الزواج بشهرين فقط.

أدى هذا التركيز على الجسد إلى دوران الأحداث حول نفسها، وسقوطها في حفرة الميلودراما الفجة والمزعجة، كما أدت المبالغات إلى آثار عكسية؛ حيث تكررت ضحكات الجمهور العالية كلما صرخت روح أو زاد ضجيج شخصيات الفيلم. الكل يريد روح ويحلم بها: سيد الصبي الذي يقف على أعتاب المراهقة، لا نعرف له عملا مع أنه لم يذهب إلى مدرسة ولا كتّاب، لا وظيفة له سوى التلصص على روح داخل بيتها. والظريف أن الفيلم المصري جعل بيت روح في الطابق الأرضي، ومفتوحا تقريبًا من كل الجهات، لدرجة أنك تضحك بشدة وأنت ترى البعض يطرق بابها على الرغم من أن البلكونة الصغيرة في مستوى الأرض، والشباك مليء بالفجوات، لم يعد ناقصا سوى أن تطبع روح تذاكر للفرجة عليها. هناك كسل حتى في الفرجة على جسد روح بعكس الحال في الفيلم الإيطالي، ناهيك بالطبع عن ملامح الولد سيد التي تجعله أقرب إلى المسجلين خطرًا والمتشردين، وتجعل من المضحك أن يصبح «صديقا مقربا» من روح التي تعيش في حارة الذئاب هذه، دون أن تبذل محاولة واحدة للهرب، وكأنها استمرأت اللعبة، وأعجبها الحال.

من أبرز الراغبين في جسد روح تاجر قطع غيار السيارات طلعت (محمد لطفي) الذي يحوِّل مصطلحات مهنته إلى إفيهات جنسية؛ روح بالنسبة إليه امرأة «تتشد لها فرامل اليد»، ومن حكمه الشهيرة عن المرأة: «ريّحها في الغيارات تريحك في المطبات». يعتمد طلعت في رالي (سباق) الوصول إلى جسد روح على شخص متخصص، قواد

محترف هو عرفة (باسم سمرة)، وهو أيضًا والد الصبي سيد. يصف عرفة نفسه بأنه: «مدير عموم الجثث الطرية»، ولا يخجل من مهنته، ويعتبر أن الإعداد للشغل أهم من الشغل نفسه، والنساء اللاتي شاهدناهن في الحارة يعملن معه، وكأننا مثلًا في شارع كلوت بك وفي درب طياب في أيامه الغابرة.

الفيلم نفسه ليس في الحقيقة سوى مكائد وحيل عرفة لتمكين طلعت من جسد روح؛ ولذلك تتكرر المحاولات، وتتكرر زيارات عرفة لروح في بيتها، وفي مشهد طويل عجيب، يقوم عرفة بتدبير مؤامرة ساذجة لتلويث سمعة روح، تزعم إحدى عاهراته أن روح استقبلت زوجها السمين في بيتها، تصبح فضيحة تؤدي إلى وفاة أم توفيق (كل ذلك في مشهد واحد يتردد حسن الإمام في تضمينه أحد أفلامه خجلا من فبركته)، ليس مهمًّا للفيلم على الإطلاق سوى أن تصبح روح وحيدة فتشتعل محاولات الاستهداف؛ مما جعل الفيلم أقرب إلى استعراض لطرق وأساليب التحرش، وصولا إلى مشهد اغتصابها الطويل والبشع في النهاية.

يضاف إلى جمعية مستهدفي جسد روح عازف الترومبيت الكفيف طلعت (صلاح عبد الله) الذي تنضح عليه مصطلحات الموسيقى، فيحولها مثل جميع الأبطال الرجال إلى إفيهات جنسية. بالنسبة إليه فإن «كل آهة ولها عفقة»، يقولها في بداية الفيلم لإحدى العاهرات المحترفات التي يتلصص عليها الصبي سيد في طريقه في هذه الحارة المتفرغة للجنس هواية واحترافًا.

يظهر طلعت في بداية الفيلم، نشاهده مع الصبي سيد وهما يستمعان لعبد الحليم، ثم ننسى طلعت تماما حتى يتذكره السيناريو في الثلث الأخير، نكتشف فجأة أنه عاشق صامت لروح، وبالمرة يزورها إثر وفاة حماتها للتعزية في بيتها، ثم يأخذها مع سيد لكي يعرّفها إلى الراقصة المعتزلة صباح ألاجة (نجوى فؤاد)، تتعاطف صباح مع روح، وعلى الرغم من أنها تمنحها مبلغا لكي تعود روح إلى المنصورة هربا من وكر الذئاب الذي تعيش فيه، فإن الراقصة المعتزلة فيما يبدو ترشحها لزبون يحمل كأس العصير المعتاد في أفلام الميلودراما، إنها «الحاجة الصفرا» التي شاهدتها روح ربما في الأفلام؛ لذلك تهرب من صباح ومن الرجل ومن المكان كله. المهم دوما أن

تعود إلى الحارة، وكأنها قدر لا فكاك منه، وكأنه مطلوب ألا تغادرها إلا بعد أن يتم اغتصابها؛ كنهاية طبيعية لمحاولات التحرش والقوادة التي يقدمها الفيلم.

لم تنجح شخصية طلعت في تخفيف غلظة وفجاجة المعالجة، بل إن الفيلم استغل عاهته لزيادة جرعة الميلودراما؛ حيث يفشل في حماية روح، ويتعرض للضرب من عرفة، ويصرخ وهو يسمع عن محاولة اغتصاب روح في بيتها وفي قلب الحارة، والعجيب أن طلعت نفسه يقول لروح إن الحارة فيها ناس طيبة، ولكنهم مختفون، مع أننا لم نشاهد شخصية طيبة واحدة، ولم يتحرك شخص لإنقاذ روح من الاغتصاب، على الرغم من أن صراخها تجاوز أبواب السينما، والأعجب أن نساء الفيلم العاهرات ستشيعن روح الهاربة بعد اغتصابها بالضرب والشتائم في مشهد ممسوخ من «مالينا»، ويتساءل الجمهور وسط الضحك الصاخب: «طيب لماذا لم ترحل قبل اغتصابها؟ يبدو أن العقد اشترط أن يكون الرحيل بعد الاغتصاب».

لا شيء مبررًا في «حلاوة روح»، الهدف فقط أن يشاهد الجمهور أكثر مساحة ممكنة من جسد هيفاء تسمح بها الرقابة، وهو بالمناسبة أمر لا جديد فيه؛ لأن مشاهدي حفلاتها وأغانيها يشاهدون المساحات نفسها تقريبًا في الفيديو كليبات وفي الحفلات. يصل الاستخفاف في الفيلم إلى ذروته عندما تحلم روح (على الرغم من المفترض أنها تدافع عن نفسها ضد الذئاب طوال الفيلم) بمشهد رقصها أمام الجميع في فرح شعبي، يترنح فيه الجميع من الخمر والحشيش؛ إنها فقرة لمزاج الجمهور على طريقة سينما الأربعينيات، دون الاهتمام بأن يؤدي ذلك إلى اضطراب شخصية روح، فلا تعرف هل هي سعيدة بالتحرش وبأنها مرغوبة، أم أنها متضايقة كما تزعم، ليس المطلوب رسم شخصية، ولكن الهدف تصوير الجسد والجسد فقط، وبأكثر الوسائل بساطة وعبطا وفجاجة.

حتى شخصية الصبي سيد تأرجحت بين الميلودراما كما في مشاهد مواجهته لأبيه القواد وشتائمهما المتبادلة، وبين الهزل الذي أثار الضحكات كما في مشهد تجميع صبية الحارة البائسة بزعامة الفتى سيد لحماية روح من الرجال باستخدام قنابل المولوتوف، معركة حقيقية تدخل في باب المساخر تنتهي بالقبض على الصبية

وضربهم بالعصا، ويقوم المخرج بالقطع المتبادل بين اغتصاب روح وضرب الصبية في دلالة رمزية لولبية تتسق مع الفوضى السبكية المعروفة.

تستطيع في النهاية أن تقول إن «حلاوة روح» عمل دميم على الرغم من أن بطلته كما يقولون هي جميلة الجميلات. إنها دمامة فقر الفن والفكر والرؤية والمعنى والأسلوب، إنه قبح الفهلوة والاستسهال والضحك على العقول. هناك ترهل في كل شيء: في الحوار وفي الأجساد التي أعادت إلى ذاكرتي مصطلح «سينما المؤخرات»، وهو التعبير الشهير للناقد الراحل سامي السلاموني عن بعض أفلام حسن الإمام عن العوالم. هناك ترهل أيضًا في الحوار الذي يعتمد على القافية الجنسية، مصطلحات الكرة والسيارات والموسيقى تصبح إفيهات جنسية، يفتقد الفيلم حتى المعنى الذي تلخصه أغنية لحكيم حشرت ضمن الحكاية يقول فيها إن «عشق الجسد فاني»، وإن الحكاية حلاوة روح، بينما الفيلم كله عن محاولة الوصول إلى الجسد مهما كان الثمن، وليس هناك روح في الفيلم سوى اسم البطلة.

الإخراج مسئول بالطبع عن هذا الاضطراب البصري من تبادل القطع بين اللقطة العامة والمتوسطة بشكل بدائي وغريب، بل إن هناك مشاهد تم بترها فجأة على الرغم من أن المونتير شريف عابدين متمكن من حرفته، ولكن الفيلم تم تقفيله فيما يبدو سريعا ليلحق العرض. من الصعب الحديث عن أداء جيد لممثلين يقدمون شخصيات أحادية الجانب تمارس في أغلبها الشر للشر، ربما كان باسم سمرة الأفضل نسبيًا وسط هذا المولد الكارثي، أما هيفاء فلم تعرف بالضبط هل تشارك بجسدها، أم بصوتها الذي يخذلها، أم بماكياجها وملابسها، أم بعينيها وشعرها. أشك كثيرا أنها فهمت ما الذي تريده روح، ولكنها فهمت فقط ما يريده الفيلم منها، الذي لم يشاهد «مالينا» لن تفرق معه النتيجة، أما الذي شاهد «مالينا» فسيقول وقد رأى هيفاء: «إحنا آسفين يا مونيكا بللوتشي».

أفلام أجنبية

«المواطن كين»

فيلم سينمائي، أم فيلم عن السينما؟

لا أحاول هنا أن أكرر ما يعرفه كلُّ المهتمين بالسينما من أن فيلم «المواطن كين» (١٩٤١) للمخرج «أورسون ويلز» تحفةٌ سينمائية، ومنجمٌ لا ينضب نكتشف من خلاله في كل مرة ما يقنعنا بروعة الفن السابع وأهميته، ولكن حديثي سينصرف إلى التركيز على جانب من جوانب التفرّد في هذا الفيلم.

سنطرح هنا سؤالًا مهمًّا هو: هل «المواطن كين» مجرد فيلم سينمائي متكامل العناصر، أم أنه فيلم عن السينما كوسيلة للاكتشاف والفضح وإثارة الالتباس وزعزعة اليقين؟ هل كان لأساليب أخرى، لو استخدمت، أن تحقق للفيلم هذا الطوفان من الإعجاب؟

مع التسليم بأن «المواطن كين» ساهم في تطوير أدوات السينما، وقدرتها على التعبير والتوصيل، فإن هذا المقال يقترح نظرة مختلفة وغير تقليدية لهذا الفيلم المختلف، نظرة تربط بين قوة الفيلم، وبين كونه فيلمًا عن السينما وليس عن أي شيء آخر، بما في ذلك شخصيته المحورية مستر كين.

ما معنى هذا التعبير الغامض: «فيلم عن السينما»؟ نحن مدينون في صكّ هذا التعبير للمخرج والناقد الفرنسي الراحل فرانسوا تروفو، وقد ذكره في معرض وصفه للحديث عن فيلم «النافذة الخلفية» للراحل ألفريد هيتشكوك (١٩٥٤).

«النافذة الخلفية» ـ كما نعرف ـ يدور حول مصور فوتوغرافي محترف يتلصص على جيرانه مستخدمًا كاميرا، بعد أن أقعده حادثٌ عن السير. من خلال التلصص يكتشف المصوّر، ونكتشف معه، جريمة قتل. يتمتع الفيلم، الذي قام ببطولته جيمس

ستيوارت وجريس كيلي، بسيناريو متماسك مع براعة في رسم الشخصيات، وتدفق في السرد يحقق الإثارة والتشويق.

فسّرتُ عبارة «فيلم عن السينما» في البداية بمعناها المباشر، أي فيلم يوظِّف إمكانات وأدوات السينما لترجمة سيناريو مشوّق، ولكن هذا التفسير المباشر كان يصطدم دومًا بحقيقة أن كل أفلام هيتشكوك تقريبًا يتحقق فيها هذا الإتقان الحرفي، دون أن تنفرد بهذا الوصف اللافت.

استرحتُ أخيرًا إلى تفسير تروفو الأعمق والأجمل لعبارته، فهذا الفيلم ليس عن اكتشاف رجل لجريمة قتل، ولكنه ـ في جوهره ـ فيلم عن اكتشاف هيتشكوك الأعمق للسينما بوصفها فنًا للتلصص بامتياز.

عدتُ إلى الفيلم، وتأكدتُ بالفعل أن التلصص في النافذة الخلفية يتحقق على ثلاثة مستويات: المصوّر القعيد يتلصص لحسابه الخاص من باب التسلية وقتل الوقت، ونحن المتفرجين نتلصص عليه وعلى كل ما يراه وعلى ما يفعله مع خطيبته الجميلة، وهناك في المستوى الثالث غير المنظور هيتشكوك نفسه وهو يراقبنا جميعًا، إنه صاحب لعبة التلصص كلها، يفتح لنا كل نوافذها، ثم يعاقبنا في النهاية من خلال لحظات رعب لا تنسى.

يكشف فيلم هيتشكوك ببساطة عن أن السينما هي فن التلصص المدفوع، نحن نشتري تذكرة لندخل حجرة مغلقة نتلصص فيها مع سبق الإصرار والتلصص على أشخاص لايبالون بوجودنا، أو يزعمون ذلك، وكلما تأكدنا بحسباننا جمهورًا من لامبالاة الممثلين، زادت نشوتنا من أجل المزيد من التلصص المسروق.

لو عدنا بالذاكرة إلى فجر السينما الأول، فسنكتشف أن أجهزة العرض السينمائية البدائية الأولى كانت أقرب إلى صندوق الدنيا؛ شخصٌ واحد فقط يتلصص من خلال عين زجاجية على مشاهد قصيرة متتابعة، كان المتفرج قديما يمارس تلصصًا يطابق بالضبط ما يفعله رجل وحيد ينظر من ثقب الباب.

أسلوب السرد السينمائي الذي قدمه هيتشكوك في فيلمه، يكاد ينقل آلية المشاهدة والتلصص اللذيْن يمارسهما جمهور السينما إلى الفيلم ذاته، بهذا المعنى تستطيع أن تعتبر أن فيلم «النافذة الخلفية» يجعل السينما داخل السينما.

يمكن تفكيك اللعبة كما يلي: المتفرج داخل قاعة العرض تحوّل في الفيلم إلى مصور داخل حجرة صغيرة مظلمة، والكاميرا السينمائية، وهي الوسيلة التي تتيح صنع الفيلم وتلصص متفرج السينما عليه بالمشاهدة، تتحول داخل الفيلم إلى كاميرا فوتوغرافية، وشاشة العرض التقليدية تتحول داخل الفيلم إلى واجهة بناية ضخمة وضعها بعض النوافذ الصغيرة التي تتشابه في شكلها على نحو غريب، مع إطارات الفيلم السينمائي (الكادرات).

من الغريب واللافت أيضًا أن الأحداث التي تجري داخل كل نافذة/ كادر، تكاد تعبّر عن بعض أنواع الفيلم الأمريكي (مواقف كوميدية، وثانية استعراضية راقصة، وثالثة رومانسية.. إلخ)، ثم يتوقف هيتشكوك عند الكادر الذي يناسبه (نافذة الجريمة والتشويق، وهكذا تأخذ حكاية الزوج القاتل مساحة أكبر في التلصص والمتابعة من المصور والمتفرج معًا)، وتصنع الحكاية عقدة الفيلم بأكمله.

جيمس ستيوارت *إذن هو مندوبنا ورجلنا ـ نحن المتفرجين ـ داخل الفيلم*، دوره أن يتلصص لنا، كما أنه يمنحنا لذة مضاعفة عندما لا نتردد نحن في التلصص عليه في مشاهده الموضوعية الحميمة خاصة تلك التي تجمعه مع خطيبته باذخة الحسن والجمال، ولا ينسى هيتشكوك أن يجعل جريس كيلي تشرع في تقبيل جيمس ستيوارت قبلتها الشهيرة بأن تقرّب شفتيها إلى الكاميرا، وكأنها لا تكافئه وحده فقط، ولكنها تكافئ الجمهور المتلصص أيضًا.

هيتشكوك، وقد أدرك طبيعة السينما بوصفها فنًّا للتلصص، قرر أن يقطع الشوط إلى آخره، أراد في النهاية أن يعاقب كل المتلصصين (الجمهور وستيوارت معًا). اختار الزوج السفاح أن يقتحم على بطلنا حجرته التي تعادل بالضبط قاعة العرض، عندما فتح الباب على جيمس ستيوارت أصابنا الفزع؛ لأنه كان كمن فتح على الجمهور صالة العرض بعد أن ضبطهم يتلصصون على جرائم الآخرين.

وعندما يستخدم جيمس ستيوارت فلاش الكاميرا الذي يحوّل السفاح إلى شبح أبيض بلا معالم، فإن هذا التصرف يعادل من زاوية الجمهور، الرغبة الجارفة في إضاءة أنوار الصالة، لتتحول كل الأطياف من جديد إلى شاشة بيضاء؛ حتى نتخلص من كابوس اللحظة المفزعة.

لكن هيتشكوك يعود بعد ذلك لكي يصالح كل المتلصصين بالقبض على السفاح، هنا يتحقق الخلاص المزدوج، وهنا أيضًا سيقرر الجمهور العودة لممارسة لعبة التلصص من جديد بمشاهدة أفلام أخرى، طالما أن العقاب لم يتجاوز لحظات من الفزع، جعلت طعم المغامرة حريفًا ولذيذًا.

روعة «النافذة الخلفية» بالتالي في اكتشاف هيتشكوك وتجريبه آلية للتأثير في الجمهور، محور هذه الآلية هي أن السينما بوصفها فنًّا للتلصص المشروع، ولأن التلصص نوع من السرقة، فإن اكتشافه يثير الفزع والرعب.

بعد سنوات طويلة من فيلم «النافذة الخلفية»، سيظهر فيلم إيطالي بديع هو «سينما باراديزو الجديدة» للمخرج جوسيبي تورناتوري، ليتكلم بمعالجة مختلفة عن لعبة التلصص في السينما. مندوب الجمهور في هذا الفيلم هو ذلك المخرج الذي يشعر بالحنين إلى دار العرض في قريته الصغيرة، طفلًا ثم شابًّا ثم رجلًا في منتصف العمر، بالإضافة إلى جمهور السينما العتيقة الذي نشاهد تجاوبه مع الأفلام المعروضة داخل الفيلم.

أراد تورناتوري أن يلغي الحواجز بين السينما وجمهورها، الجمهور يذهب بنفسه إلى قاعة العرض، فإذا لم يستطع الدخول، فإن السينما هي التي تخرج إلى الناس في الشارع، حتى لوكان الثمن أن تحترق آلة العرض (مشهد شهير لا ينسى).

جمهور قاعة العرض الذي يشاهد جمهور سينما باراديزو وهو يبكي تأثرًا بما يشاهده من أفلام الأبيض والأسود، سرعان ما سيشعر باختناق وسيحبس دموعه وهو يرى بطل الفيلم يفقد حبيبته في سن الشباب.

تنتقل كاميرا تورناتوري الذكية من مشاهد العبث الجنسي في الأفلام القديمة إلى مشاهد مماثلة تحدث في قاعة العرض، من يدري فقد تكون قد حدثت أيضًا مع جمهور يشاهد فيلم تورناتوري في قاعة عرض حديثة في عصرنا الحالي!

يستمر إلغاء الحواجز بين الأفلام وجمهورها، فإذا كان جمهور سينما باراديزو «القديم» قد حُرم من مشاهدة القبلات لأسباب رقابية ودينية، فإن تورناتوري يقوم

مكافأة جمهور «اليوم» فيدخر هذه المشاهد المحذوفة، ويعرضها مرة واحدة في نهاية الفيلم. هكذا يفشل متلصصو الأمس، وينجح متلصصو اليوم/ ورثتهم الشخصيون، وهكذا لا تستطيع أن تحدّد منْ يتفرج على منْ: الذين يتحركون على الشاشة، أم الذين يجلسون فوق المقاعد في دور العرض وفي المنازل؟

علينا الآن، وقد شرحنا باستفاضة معنى صناعة فيلم عن السينما يكشف آلياتها وجوهر تأثيرها، أن نسجّل فضل الريادة للمخرج الفذّ أورسون ويلز في فيلم «المواطن كين»، الذي عرض للمرة الأولى يوم ٩ إبريل من العام ١٩٤١ في مدينتي لوس أنجلوس ونيويورك.

إذا كان الاستخدام الناضج والخلّاق لأدوات السينما صوتًا وصورة يخطف أنظار كل من يشاهد هذا الفيلم حتى اليوم، فإن ذلك ينبغي ألّا يصرفنا عن فكرتنا المحورية للإجابة عن سؤالنا وهو: كيف نفهم المواطن كين بوصفه فيلمًا عن فن السينما؟

هناك عنصران أساسيان يركز عليهما السرد لتحويل الحكاية البسيطة (عدة صحفيين يبحثون عن معنى كلمة «روزبد» (Rosebud)؛ وهي آخر كلمات أسطورة الصحافة تشارلز فوستر كين قبل وفاته)، إلى بناء بصري مدهش يعيد اكتشاف السينما، وعلاقتها بالجمهور.

العنصر الأول الذي لعب عليه السرد هو السينما كوسيلة للاكتشاف والفضح والتشريح. المتفرج يذهب عمومًا إلى السينما لتوقعه أنه سيكتشف شيئًا ما، في أفلام كثيرة تكون التفاصيل معروفة (أفلام مأخوذة عن هاملت مثلا)، ومع ذلك نذهب لاكتشاف نوع المعالجة الجديدة، أو درجة إتقان الممثل لشخصية هاملت الصعبة.. إلخ.

يستخدم ويلز، وشريكه في كتابة السيناريو «هيرمان مانكوفيتش»، مندوبين عن الجمهور داخل الفيلم لتحقيق متعة الاكتشاف: المندوب الأول هو الكاميرا نفسها، والمندوب الثاني هو مجموعة الصحفيين الذين يبحثون في تاريخ كين وخصوصًا الصحفيّ «تومسون». يبدو لي الآن أن وجود مندوب أو أكثر للمتفرج داخل الفيلم، يحقق رغبة طفولية قديمة لنا عندما كنا نتمنى أن ندخل إلى الشاشة، أو أن نبحث

خلفها عن تلك الأطياف الملونة، وقد ظهرت أفلام أخرى تجعل المتفرج يدخل إلى الشاشة بالفعل، أو أن تخرج شخصيات الفيلم لتنزل إلى الجمهور، وتتفاعل معه.

اكتشف ويلز أن الكاميرا تستطيع أن تقوم وحدها بالاكتشاف بدون أي شخصية درامية كما في الفيلم التسجيلي، وكما في الجريدة السينمائية؛ ولذلك جعل لها الدور الأول في اللعبة. ربما يكون حلم ويلز الأصلي أن يكون المواطن كين بأكمله جريدة سينمائية، يكتفي فيها بالتعليق من خارج المشهد كما حدث بالفعل في بداية الفيلم، ولكنه اضطر أن يزج بهؤلاء الصحفيين الباحثين عن حقيقة ما.

ربما اختار ذلك لأن الفيلم نفسه عن عالم الصحافة وصناعة الأخبار والتأثير على الجمهور؛ وربما لأنه أراد إظهار سطحية العاملين في هذه الصحف الشعبية (وكين على رأسهم)؛ حيث يتم تجنيد فريق كامل للكشف عما تعنيه كلمة روزبد، بعد عقد اجتماعات غامضة، تُسهم الإضاءة في جعلها أقرب إلى المؤامرة، أو الإعداد في غرفة العمليات لمعركة حربية!

من الناحية البصرية، هناك تهميش متعمد لهؤلاء الباحثين عن روزبد، وعلى رأسهم الصحفي تومسون، فهم يظهرون غالبًا بعيدًا عن النور أو بنصف إضاءة وفي لقطات بعيدة، وفي مشاهد ثانية يظهر تومسون والكاميرا خلف ظهره، وفي مشهد ثالث يتم طرده من الملهى، والأهم من ذلك، أن كل هذا الحشد من الصحفيين لن يعرف أبدًا معنى كلمة روزبد، فيستسلمون في النهاية، ويغادرون «قلعة زانادو»؛ لكي يلحقوا بالقطار.

على العكس من ذلك، تتمتع الكاميرا بحرية كاملة ودور جوهري، من اللقطة الأولى تعترض الكاميرا/ المندوب لافتة «ممنوع المرور»، ولكنها تقفز فوقها لندخل معها إلى قلعة زانادو، ثم تقتحم حجرة كين لتسجّل كلمته الأخيرة روزبد.

في مشهد آخر مهم، تستعرض الكاميرا سطح الملهى الذي تمتلكه «سوزان» زوجة كين الثانية؛ تقترب بشدة حتى نتوهم أنها ستخترق السقف الزجاجي، ثم تمتزج اللقطة تدريجيًا بلقطة من داخل الملهى للكاميرا وهي تهبط أمام سيدة الملهى المخمورة، هنا فقط يدخل الصحفي المهمّش إلى الكادر بصحبة الخادم.

مثال آخر: عندما يغلق باب «تاتشر» في وجه الكاميرا، تقوم بإذابة الباب (بأسلوب المزج أيضًا)، لتدخل، وندخل معها، ثم تختلس النظر من وراء ظهر الصحفي تومسون على بعض المذكرات المكتوبة عن شخصية كين. هو يتلصص ونحن نتلصص عليه، وعلى الجميع.

في النهاية، فإن الكاميرا وحدها هي التي ستكتشف أن كلمة روزبد مكتوبة على زلّاجة خشبية مهملة كان يلعب بها كين في طفولته، والكاميرا أيضًا هي التي ستُرينا احتراق الكلمة/ اللغز إلى الأبد، ثم تصاحبنا الكاميرا للخروج من زانادو، وكأنها تودّع الجمهور إلى خارج قاعة العرض.

وعلى سور قلعة زانادو، يتعمد ويلز أن يكتب كلمة «the end» التقليدية، وكأنه ينبهنا إلى انتهاء اللعبة السينمائية، لعبة البحث والاكتشاف، وهذا المعنى تؤكده كلمات تومسون الأخيرة التي يقول فيها: «روزبد ليست سوى قطعة من اللعبة.. مجرد قطعة مفقودة».

ويستكمل ويلز اللعبة باستعراضه المبتكر لنجومها؛ أبطال الفيلم، مستعينًا في ذلك ببعض اللقطات المهمة في مشاهد ما بعد النهاية.

العنصر الثاني الذي يجعل من «المواطن كين» بالأساس فيلمًا عن السينما وليس عن أي شيء آخر، هو التركيز على فكرة اليقين المراوغ، وهذه الفكرة تدخل في صميم طبيعة السينما بوصفها فنًّا.

نحن نعرف أن السينما هي الفن الذي جعل تسجيل الحركة ممكنًا، ولكننا نعرف أيضًا أن الصور الثابتة لا تتحرك في ذاتها، ولكنها تسير متتابعة بسرعة معينة، فندركها متحركة، السينما خدعة بصرية تستمد اليقين من الجمهور نفسه، هناك إذن نوع من التعاقد غير المكتوب، والتواطؤ غير المعلن بين السينما وجمهورها.

ندخل إلى قاعة العرض بزمن خاص، ورغبات متناقضة، ولكننا سرعان ما نضبط هذا الزمن مع زمن الفيلم، ومع أحلام أبطاله، بل إننا نستعذب هذا اليقين المراوغ الذي يأخذنا من الممكن إلى الواقع، ومن الخيال إلى الحقيقة وبالعكس.

«المواطن كين» يجسّد هذه التناقضات، يجعل من جمهور الفيلم شاهدًا عليها، من خلال تومسون والكاميرا، ثم نكتشف في النهاية، أن هذا هو كل ما أمكن الحصول عليه من سيرة تشارلز فوستر كين، وعلى الرغم من أننا سنعرف الشيء الذي كُتبت عليه كلمة روزبد، فإننا لن نعلم بالضبط معنى الكلمة بالنسبة إلى بطلنا الراحل، ويترك لنا السيناريو هامشًا واسعًا يجعل حكمنا على كين قابلًا لكل التفسيرات.

يكفي أن كل الشخصيات التي تشهد على كين ليست أقل إثارة للريبة وللالتباس منه شخصيًا، على سبيل المثال: هناك زوجة سابقة مخمورة ومحطمة، وصديق قديم مريض ومقيم بالمستشفى، ويحلم بالحصول على سيجارة من الممرضة، وهناك خادم مرتزق مستعد لكشف معنى روزبد مقابل مائة دولار فقط.. إلخ.

شهادة الشهود في الفيلم تعادل شهادة كاتب السيناريو عن سلوك أبطاله في الأفلام العادية، ويبقى الحكم للجمهور. فيلم ويلز قال ما يعرفه عن بطله، ولكنه لا يستطيع أن يقول كل شيء عن الإنسان، وكما يقول تومسون مستسلمًا في النهاية: «إن كلمة واحدة لا تستطيع أن تفسر حياة رجل».

نستطيع أن نستكمل هذه العبارة من زاوية علاقة السينما بالجمهور فنقول: «..وفيلمًا واحدًا لا يستطيع أن يفسّر حياة الإنسان.. هذا هو الغموض الذي يجعل المتفرج يخرج من فيلم إلى فيلم؛ بحثًا عن المزيد من الاكتشاف والتلصص».

كل فيلم، وليس «المواطن كين»، لديه «روزبد» الخاصة به. فيلم أورسون ويلز لا يسخر من السينما باعتبارها وسيلة فاشلة للوصول إلى الحقيقة، ولكنه، على العكس من ذلك، يدعونا إلى السينما لاكتشاف المزيد من الروزبد، البحث عسير ليس بسبب قصور السينما، ولكن بسبب غموض الإنسان.

التلصص على حياة كين يشبع فضولنا، ولكنه يفتح الباب لأسئلة أكثر جعلت الكاتب «بورخيس» يقول عن «المواطن كين» إنه عبارة عن «متاهة بلا مركز».

أحسب أن الوصف نفسه ينطبق نفسه على السينما وعلى الحياة نفسها، ولذلك لا نجد صعوبة كبيرة في الدخول والخروج، من وإلى، شاشة السينما، وصالة الحياة والأحياء

«تيتانيك» بالبعد الثالث

الغرق بالموت والنجاة بالحب

تحمّستُ كثيرًا لمشاهدة النسخة الجديدة من ملحمة «تيتانيك» (٢٠١٢) لكاتبها ومخرجها القدير «جيمس كاميرون»؛ لسببين: الأول أن أستعيد مُتعة الفيلم الكبير بعد كل هذه السنوات، والآخر أن أختبر ما ستفعله تقنية البعد الثالث في فيلم يقدم مزيجًا مثاليًا ناضجًا من نوعين من الأفلام بينهما بُعد المشرق عن المغرب.

شاهدتُ «تيتانيك» في نسخته الأولى العادية كما أرادها كاميرون عند عرض الفيلم بالقاهرة في مارس من العام ١٩٩٨، مازلت أتذكر كيف خرجتُ ممتلئًا حبًّا وشجنًا وذهولًا مما شاهدتُ وأحسست وسمعتُ. أدهشني بشكل خاص بكاء بل نحيب الجمهور في نهاية الفيلم، كان معظمهم من الشباب والفتيات الصغيرات، وظل «تيتانيك» من وقتها أحد الأفلام القليلة التي شاهدتُ فيها جمهور السينما وهو يبكي وينتحب.

كانت لديَّ وقتها ملاحظة وحيدة هي أن «كيت وينسليت» بدت أكبر سنًّا وحجمًا من حبيبها «ليوناردو دي كابريو» الذي ظهر مراهقًا صغيرًا أكثر منه مغامرًا خبيرًا. في الأفلام ذات الطابع الرومانسي يجب أن يكون التلاؤم الشكلي أساسيًّا؛ لأن الثنائيات تعبّر هنا عن الحلم أكثر مما تعبّر عن الواقع، ومع ذلك لم تفسد تلك الملاحظة متعة المشاهدة بسبب الموهبة الباذخة عند كل من كيت وليوناردو.

أما موضع العبقرية في «تيتانيك»، والذي ما زلت أراه حتى اليوم، فهو في أنه فيلمان وليس فيلمًا واحدًا، ولكنهما فيلمان ممتزجان امتزاجًا محكمًا بدعم من الصنعة والموهبة معًا، وزاد من إعجابي بهذا المزج أنه يخلط بأستاذية بين نوعين من الأفلام: الفيلم الرومانسي، وأفلام الكوارث!

تصل حرفة المزج هنا إلى مستويات رفيعة حقًّا إلى درجة تحتار فيها: هل أنت أمام فيلم رومانتيكي بالأساس لا يتبلور مضمونه ومغزاه إلا بوقوع الكارثة، أم أنك أمام كارثة إنسانية لم يبقَ شاهدًا على إنسانيتها إلا قصة حب رائعة؟

ستقول لي: الفيلم واضح جدًّا واسمه «تيتانيك»، وهو يتحدث عن كارثة غرق أكبر سفينة، وأعظم جسم يتحرك صنعه الإنسان حتى لحظة الغرق في الساعة الثانية والثلث من صباح ذلك اليوم الأغبر: ١٥ إبريل من العام ١٩١٢.

سأقول لك: نعم، الفيلم يتحدث عن السفينة العملاقة، ولكن لا تتسرع في الحكم إلا بعد أن تشاهد الفيلم بأكمله (١٩٤ دقيقة من المتعة)، وكلّي ثقة أنك ستكتشف أن السيناريو الفذّ، الذي يجب تدريسه في معاهد السينما، قد صنع بمهارة ودهاء وخبث، ثلاث سفن وليس سفينة واحدة فقط.

سفينة مادية عملاقة من الحديد تحاكي طبق الأصل تيتانيك العملاقة التي اتسعت لحوالي ٢٢٠٠ راكب، غرق منهم ١٥٠٠ شخص من الرجال والنساء والأطفال، وكثيرون منهم تجمدوا وسط ماء المحيط.

أما السفينة الثانية فهي افتراضية، لا نراها ولكن نحس بها ونلمسها، سفينة الموت، مقبرة هائلة تفتح فمها لابتلاع ركابها، لا فارق في ذلك بين الدرجة الثالثة والدرجة الأولى.

والسفينة الثالثة مكانها القلب، هالة ضخمة من مشاعر وأحاسيس الحب، طوفان من اللحظات العذبة الرائقة التي فشل المحيط في القضاء عليها، فعادت من جديد إلى مقدمة الصورة بعد ٨٤ عامًا من الغياب.

لدينا إذن ثلاث سفن عملاقة وليس سفينة واحدة، والبناء الفذّ المعقد للسيناريو هو محصّلة تفاعل السفن الثلاث وتصارعها، أرجو أن تضع ثلاثة مشاهد متباعدة جنبًا إلى جنب لتكتشف هذا المعنى.

المشهد الأول يتعرف فيه بطل الفيلم «جاك داوسون» على مقدمة السفينة المادية العملاقة التي تكتسح المحيط، والتي تبدو الدرافيل بجانبها مثل سمكة صغيرة، والمشهد الثاني أيضًا عند المقدمة العملاقة نفسها، وقد ولد الحب بين جاك و[illegible]

في المشهد الشهير الذي تغلّفه موسيقى أغنية «سيلين ديون» البديعة، أما المشهد الثالث فقرب النهاية عند المقدمة نفسها التي وصلها الحبيبان معًا هربًا من الغرق، لتتحول قمة الحب إلى قمة الموت.

انظر كيف يتلاعب كاميرون بحكايته وبالنوعين الممتزجين في يده مثل قطعة من الصلصال، ليس فقط في مكان واحد هو مقدمة السفينة، ولكن على مدار البناء الضخم والعملاق أيضًا. لن يفلت منه خيط واحد، ولن يترك ضربة فرشاة إلا بعد أن يضعها في مكانها ليقول ببساطة ممتنعة إنه إذا كان الحديد قد غرق فإن القلب قد استيقظ، وإذا كان الغرق بالموت، فإن الحياة والبعث بالحب، وإذا كانت تيتانيك سفينة عملاقة، والموت أيضًا عملاق، فإن الحب هو عملاق العمالقة.

أسوأ قراءة لفيلم «تيتانيك» أن يوصف بأنه فيلم بسيط، هو ـ في رأيي ـ فيلم ظاهرُه البساطة، ولكنه من أكثر الأفلام تعقيدًا؛ لأنه ـ في الحقيقة ـ نتاج إتقان احترافي لفيلم رومانسي في أنضج حالاته، ونتاج احترافي لفيلم كوارث في أفضل نماذجه، ثم نتاج إتقان احترافي أصعب للمزج بين نوعين شديدي التباعد.

في خانة الرومانسية لدينا كل العناصر التقليدية: حبيبان بينهما من الاختلاف والفوارق ما يجعل من المستحيل الجمع بينهما لولا سهام الحب، أرستقراطية متمردة ورسام صعلوك، هي مخطوبة وهو على باب الله، هناك أيضًا العذول التقليدي، الخطيب رجل الأعمال الثري «كال» (الرائع «بيللي زان»)، لدينا أيضًا العقدة الكلاسيكية: الجميلة لا بد من أن تتزوج من الثري؛ لأن أسرتها الأرستقراطية فقدت أموالها، الصراع كذلك نموذجي: عاشق ومعشوق وبينهما عذول.

في خانة الكارثة لدينا أيضًا هذا البناء الكلاسيكي، خطر فتجاهل فانهيار مفاجئ فصراع ضد الموت فخسائر فادحة. قبطان السفينة لديه خبرة ٢٦ عامًا، مع ذلك لم يتوقع أن تغرق سفينة قال عنها كال بعنجهية: «إن الله نفسه لا يستطيع إغراقها». أخطاء كارثية، مهندس السفينة اكتفى بنصف المطلوب من مراكب الإنقاذ، استجاب القبطان لطلب مضاعفة السرعة لكي يفاجئ الصحفيين بالظهور في أمريكا، لم يحسب حساب جبل الجليد الأبيض، عملاقٌ أيضًا هذا الجبل وأبيض مثل الموت.

كل اللوازم الرومانسية: خفة ظل، كلمات رقيقة، لمسات، قبلات، وهديتان عابرتان للزمن: لوحة عارية رسمها جاك لروز، وقلب من الألماس ينتقل من العذول إلى الخطيبة إلى الحبيب ليعود من جديد إلى الحبيبة. القلب هو الحب نفسه وقد هزم الموت بعد كل هذه السنوات، القلب هو نقيض جبل الجليد، روز العجوز ستعيده إلى المحيط في نهاية الفيلم ليتحقق اسمه حرفيًا: «قلب المحيط».

كل اللوازم التي نجدها في أفلام الكوارث: صروح تنهار، أصوات تصرخ، إنقاذ في آخر لحظة، موت في قلب الحياة، وحياة تخرج من الموت، أسوأ ما في الإنسان من أنانية، وأفضل ما فيه من حب للآخر، وأداء للواجب، أطلال مدينة ضربها زلزال الموت، بصمة الإنسان، لمسته على لوحة أو بيانو محطم.

أما حلقات الوصل فهي مدهشة، مثل تيتانيك التي انشطرت، ينشطر الفيلم إلى نصفين يتصلان «بصنعة لطافة»، النصف الأول مقدمته تنتمي إلى أفلام الكوارث، الغوص للبحث عن أطلال السفينة، بدلًا من الماس يجدون الصورة، يكتشفون ما هو أغلى، الحب. يجدون صاحبة الصورة، العجوز روز، تنطلق في الحكي ليبدأ الجزء الرومانسي حتى ظهور جبل الجليد، يتغلب جزء سينما الكوارث حتى موت جاك متجمدًا ونجاة روز، ثم خاتمة رومانسية صريحة، لا تنتهي فقط ببعث الحب من قلب الموت، ولكن أيضًا ببعث السفينة وكل ركابها من جديد، وكأن السينما انتصرت أخيرًا لمعنى سفينة النجاة.

تتضافر خيوط الحب والخطر، يستخدم كاميرون ببراعة الأيدي للتعبير عن المعنيين سواء في أوقات التعارف أو النشوة أو مواجهة الموت، الأيدي هنا حلقة وصل بصرية تحتاج إلى دراسة خاصة، يتجادل الثابت والمتحرك ما بين الدرجة الثالثة والدرجة الأولى، جاك لن ينقذ روز من الموت فقط، ولكنه سينقذها من المنطق الصارم الذي يجعل الناس مجرد آلات، والنساء والآلات لا تمتزجان كما يعلّق أحد شخصيات الفيلم.

روز روح متمردة قادمة من أوروبا القديمة لن ينقذها إلا هذا الأمريكي المغامر، ابن العالم الجديد، هو أيضًا يشعر على الرغم من فقره بأنه «ملك العالم». في بداية الفيلم تقول روز تعليقًا على لوحة لفنان جديد اسمه بيكاسو: «إنها لوحة مليئة بالأحلام، ولكنها تخلو من المنطق».

فيما بعد لن تعتمد روز على المنطق لإدراك أن حبيبها لم يسرق، ولن تعتمد على المنطق في العودة إلى السفينة بعد أن ركبت فعلًا قارب النجاة، ستثق أكثر في مشاعرها وأحاسيسها، وستثق أقل في العقل والمنطق.

لم يصنع كاميرون فيلم «تيتانيك» باستخدام تقنية البعد الثالث كما فعل بعد ذلك في «أفاتار»؛ ولذلك أرى أنه من الخطأ تحويل فيلم معقّد كهذا إلى التقنية الجديدة. إذا كان من المقبول أن يساهم البعد الثالث في تضخيم أهوال الكارثة، فإن استخدامه في الأجزاء الرومانسية كان بشعًا لأنه أعطى التكوين مظهرًا كوميديًّا.

استخدام هذه التقنية يفصل مقدمة الصورة عن عمقها ثم يدفع هذه المقدمة إلى صالة العرض بل إلى عين المتفرج مباشرة، إنه يحطم تكوين الصورة تحطيمًا، قد يكون ذلك مفهوما إذا كان في مقدمة الصورة طوفان من المياه الغزيرة المُغرقة، ولكن التأثير يصبح كوميديًّا تمامًا إذا كان في مقدمة الصورة «قفا» ممثل أو ممثلة لأن الكاميرا أخذت اللقطة من الخلف!

في مشاهد كثيرة كان كاميرون يتعمد أن يمر الكومبارس أمام بطليه وهما يتحدثان على ظهر السفينة. باستخدام البعد الثالث، أصبح هناك جيش من المارة يعبرون داخل عيوننا، لا شك عندي أن دافع استخدام التقنية الحديثة كان تجاريًّا بحتًا ولا علاقة له بفهم الفيلم أو بنوعه أو مضمونه أو مغزاه، ولا شك أنني أفضّل لذلك النسخة القديمة العادية كما أرادها وأبدعها مؤلفها ومخرجها الكبير.

«تيتانيك» سفينة من المواهب الرائعة التي أثبتت جدارتها فيما بعد. أريد أن أتوقف عند أصعب أدوار الفيلم في رأيي، بيللي زان في دور كال، صعوبة الشخصية في أنها بركان من الداخل يحيط به وجه من الثلج، هو طوال الوقت يحاول السيطرة على انفعالاته، إنسان بدائي يرتدي بدلة السهرة، صراعه الأهم بين عشق حقيقي لروز ورغبة عارمة في الامتلاك، بين روح تحاول أن تحب، ومادة تحاول أن تغضب، الحب الدفين والشر المستطير، هذا الدور لا ينجح فيه إلا مشخصاتي قدير، كنت أتوقع استمرارا ونجاحا أكبر لهذا الممثل الكبير.

المونتاج الذي حافظ على تماسك البناء العملاق، قطعات ذكية جدًّا بين حيوية الدرجة الثالثة وثبات وجمود الدرجة الأولى، بين براكين الصراخ المكبوتة داخل روز، ولقطة مدخنة السفينة الهائلة، الصورة الثرية بين ألوان الحب الدافئة وألوان الموت الزرقاء والبيضاء، إن مشهد الجثث المتجمدة في المحيط بالأبيض والأزرق والأسود، وسفينة إنقاذ تبحث عن الناجين، يستدعي بقوة صورة العالم السفلي للموتى في الأساطير الإغريقية. في أول ظهور لروز أمام جاك تكون الكاميرا في زاوية منخفضة بحيث تبدو روز خلف قضبان السفينة، الموسيقى حالمة ومفزعة مع توظيف نموذجي في الحالتين.

الحوار الذي أصبح من أيقونات سينما القرن العشرين، معنى أن تصنع أنت لحظاتك المهمة، معنى أن تأخذ الحياة كما هي ثم تضيف إليها، أهمية أن تعيش كما تريد، أن تحلم، أن تحس لا أن تفكر فقط، ألا تخشى أي شيء لأنك لا تمتلك أي شيء.

«تيتانيك» في نجاحه المتواصل (تكلف حوالي ٢٠٠ مليون دولار، وحقق إيرادات عالمية تقترب من ثلاثة مليارات دولار) يعبّر عن تقدير مستحق لامتزاج الحرفة والموهبة معًا، أراه ترجمة لانتصار الإنسان للمشاعر النبيلة. صغيرٌ هو حقًّا ذلك الإنسان أمام الطبيعة وأمام الكوارث، ولكنه عملاقٌ حقًّا بالحب، ضعيفٌ جدًّا بميزان الجسد، وقوي جدًّا بمعيار القلب.

«تيتانيك» ليس فيلمًا عاديًّا، ولكنه ملحمة حديثة، عظيمة ومُلهمة، عن الحب والموت.

«إدجار»

الفرد قبل المؤسسة والأمن فوق القانون

لا أتفق أبدًا مع منهج التقليل من شأن الأفلام لأنها تقول أشياء لا نوافق عليها؛ ذلك أن الكاتب يصنع فيلمه بالأساس لكي يعبّر عن وجهة نظره هو لا عن وجهة نظرنا نحن، يصنع السينما التي يحبها ليضع من خلالها أفكاره هو لا أفكارنا نحن.

لذلك كنت وسأظلُّ أقيّم الأفلام بحسب مستواها الفني أولا، ثم أقوم بتفنيد وجهة نظر الفيلم إذا كنت مختلفًا معه، أي أنني أحاول أن أجمع (بقدر الاستطاعة) بين حق الفن وحق الفكر معًا.

هذا فيلم مهم للغاية أعتبره فرصة رائعة لتطبيق هذه القاعدة. إنه الفيلم الأمريكي (J. Edgar) الذي يطرح وجهة نظر مزعجة للغاية ولكن بطريقة ذكية ومؤثرة، ومن خلال بناء متماسك مع بعض الملاحظات.

بدأ مؤخرًا عرض هذا الفيلم الذي قام ببطولته «ليوناردو دي كابريو» وأخرجه «كلينت إيستوود» في عدد محدود من الصالات المصرية في العام ٢٠١١، وأدهشني بعد أن شاهدته أنه في مستوى بعض ما شاهدت من الأفلام التي رشحت للأوسكار إن لم يتفوق عليها.

هل استُبعد الفيلم من الجوائز والمنافسة بسبب فكرته التي أختلف أنا أيضًا معها، أم بسبب ملاحظات على مستواه الفني؟ تقديري أنها الأولى؛ إذ يبدو أن أعضاء الأكاديمية أزعجهم (كما أزعجني أيضًا) أن يعبّر الفيلم عن وجهة نظر تقترب كثيرًا من منطق (أو لامنطق) اليمين الأمريكي المحافظ الذي ورّط أمريكا في قوانين صارمة بعد هجمات ١١ سبتمبر، والذي جعل أمن أمريكا (والعالم الحر) يبدأ من أفغانستان والعراق.

لا يتم استدعاء الشخصيات المهمة التي لعبت دورًا في التاريخ عبثًا أو من باب التكريم فقط، ولكن الأفلام الناضجة تستدعي شخصية ما من الماضي لكي تقول أشياء محددة عن الحاضر.

ما فعله «داستين لانس بلانك» مؤلف فيلم «إدجار» هو استدعاء شخصية مؤسس مكتب التحقيقات الفدرالية الأمريكي الأسطوري «إدجار هوفر»؛ لكي ينحاز من خلالها إلى رؤية اليمين التي تضع هاجس الأمن في المقدمة، وتجعله صاحب الفضل الأول في حماية أمريكا من أعداء لا ينامون.

تذهب هذه الرؤية أيضًا إلى اعتبار أن الأمن ليس مجانيًا على الإطلاق، هو سلعة لها ثمنها الباهظ الذي لا يتمثل فقط في اختراع القانون المناسب وفقًا للظرف الاستثنائي، وإنما قد يمتد إلى خرق القانون نفسه إذا استدعت الضرورة ذلك.

منطق هوفر الذي رأيناه في الفيلم هو منطق كل رجل أمن في العالم يرى في نفسه حاملًا لرسالة سرمدية تحتّم عليه حماية من يريد ممن يعتقد أنهم ضد الوطن. الفكرة هنا ببساطة أن الفرد هو صانع المؤسسة وليس العكس، وهو أيضًا الذي يحدد للمؤسسة طريقها رافعا شعارات مثل الغاية تبرر الوسيلة والضرورات تبيح المحظورات.

إدجار هوفر الذي يلعب دي كابريو دوره ببراعة هو الرجل الذي اعتبر نفسه حاميًا لوطنه من الشيوعيين والفوضويين وعصابات الجريمة المنظمة. الفيلم يتجاوز كثيرًا سرد محطات مهمة من حياته المهنية التي تواصلت تحت حكم ثمانية رؤساء للجمهورية، ليصل إلى هدفه الحقيقي وهو أن يضع متفرجه (الأمريكي أساسًا) أمام ثنائيات محددة: الفرد في مقابل المؤسسة، والأمن في ظل القانون، أم الأمن بعيدًا عن القانون، وكلها قضايا مؤرّقة كانت موضوعًا أمريكيًا للجدل بعد مأساة مركز التجارة العالمي.

ومع أن السرد يطرح قصة هوفر من خلال هوفر نفسه الذي يحكي قصته وقصة مكتب التحقيقات الفدرالية بل يُمليها على أكثر من عميل شاب (الجيل الجديد)، ومع أننا نتحرك من الحاضر إلى الماضي وبالعكس على مساحة زمنية ضخمة تمتد من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٧٥، وعلى الرغم من أننا نسمع ونشاهد رؤساء لأمريكا

من الرئيس «هوفر» إلى الرئيس «نيكسون» مرورًا «بروزفلت» «وجون كنيدي»، فإن خيطًا واحدًا، ونغمة محددة لم تتغيّر أبدًا يمكن وصفها على النحو التالي: هناك خطر داهم وعابر للأزمان على أمريكا، وهناك رجل واحد على رأس مؤسسة صنعها على يديه يتحدى الخطر مهما تغيّر شكله أو مصدره.

في أول لقطة، نسمع هوفر وهو يصف الشيوعية بالخطر الداهم والمرض الخطير، نحن الآن في بداية الستينيات حيث يقرر مؤسس مكتب التحقيقات أن يُملي قصته وقصة مؤسسته، نعود إلى العام ١٩١٩ لكي نشاهد النائب العام بالمر وهو ينجو وأسرته من الموت بأعجوبة إثر انفجار دبره الشيوعيون ضمن سلسلة انفجارات استهدفت شخصيات عامة ورجال أعمال.

كان هوفر وقتها شابًا صغيرًا يعمل في مكتب النائب العام، ولم يكن مسموحًا لرجال الضبط بحمل الأسلحة، ولكن هوفر الذي يعتبر بالمر مثله الأعلى يشترك معه في الحرب على الجماعات الراديكالية بلا هوادة.

يبدأ هوفر من فكرة عمل ملفات بأسماء أعضاء هذه الجماعات، ويتحايل على قانون منع حمل السلاح باستخدام الأسلحة الشخصية، ويساهم في متابعة الأجانب المقيمين في أمريكا، ويوصي بطرد بعضهم ومنهم «إيما جولدمان» المتزوجة من أمريكي.

يؤدي انتهاك القانون إلى الإطاحة بالنائب بالمر، ولكن النائب العام التالي له يختار هوفر لكي يكون مديرا لمكتب التحقيقات الفدرالية مع صلاحيات واسعة تجعله يختار أفراد المكتب وفق معاييره الصارمة، وتسمح له فيما بعد بإنشاء أضخم بنك للبصمات، كما يؤسس معملًا متكاملًا للبحث عن الأدلة الجنائية، وكلها خطوات لم تكن تعرفها أجهزة الأمن في تلك السنوات المبكرة.

مع تغيّر الزمن، يتغيّر العميل الذي يُملي عليه هوفر القصة وكأنه يريد أن يوصّل فكرة الفيلم لكل الأجيال: أمريكا في خطر متصل، ونحن الموكلون بحمايتها، الفرد هو صانع المؤسسة والقوانين، والأمن يسبق كل شيء.

في مسيرته المهنية هناك محطات يتوقف عندها الفيلم: قضية اختطاف وموت ابن الطيار الشهير «لندنبرج» التي استغلها هوفر في تدعيم دور مكتب التحقيقات، وفي

إنشاء معمل حديث للأدلة الجنائية، وفي تشريع جديد يتيح للشرطة حمل الرشاشات لمقاومة عصابات الجريمة المنظمة.

استخدم هوفر سلاح الدعاية لنفسه أو من خلال أفلام روائية وحكايات مصوّرة تجعل رجال التحقيقات أبطالًا، ثم انتقل إلى استغلال رؤساء أمريكا أو بالأحرى ابتزازهم بملفات وتسجيلات يحتفظ بها المكتب حتى يطلقوا يده في التجسس على من يعتبرهم أعداء الوطن بمن فيهم داعية الحقوق المدنية الأشهر «مارتن لوثر كنج».

في مشهد مهم يقوم هوفر بتهديد «روبرت كنيدي» (النائب العام في الستينيات) بتسجيلات فضائحية لشقيقه الرئيس كنيدي حتى يغض النائب العام الطرف عن تجسسه على شخص يتهمه هوفر بالشيوعية. في مشهد سابق نراه يلمح بعلاقة شاذة لزوجة الرئيس روزفلت مع إحدى السيدات لكي يحتفظ هوفر بمنصبه. وفي مشهد لاحق نراه يدخل إلى نيكسون وينكر وجود الملفات السرية التي طلبها منه الرئيس، وفي كل مرة ينظر هوفر قبل دخوله المكتب البيضاوي إلى صورة معلقة لأول رؤساء أمريكا «جورج واشنطن» وكأنه يتعهد له بأن يحافظ على الوطن.

صحيح أن الفيلم يقدم هذه الأمور باعتبارها تجاوزات قانونية، ولكن ما يبقى في ذاكرتك أن هذا الرجل أنقذ أمريكا عشرات المرات، لقد بدا أحيانًا أن الرجل يسبق القوانين، ويشم الخطر على مسافة بعيدة مثل زرقاء اليمامة، وإذا كان هوفر يعتبر بالمر بطلًا، فإن الفيلم يطلب من كل أمريكي بخبث أن يعتبر هوفر بطل الأبطال.

حتى جوانب الضعف الإنسانية الشخصية عند هوفر تقدّم بصورة لا تجعله مقاتلًا ضد الشيوعية والجريمة المنظمة فحسب ولكنه مقاتل ضد نفسه ورغباتها، هناك دومًا علاقة لا تنتهي بأمه ذات الشخصية القوية التي لعبت دورها ببراعة «جودي دنش»، وهناك أيضًا مقاومة متصلة منه لشذوذه الجنسي حيث ينحاز الفيلم لفكرة لم تتأكد أبدًا هي أن هوفر كان شاذًّا جنسيًّا، وأن عشيقه هو مساعده الأول في مكتب التحقيقات وصديق عمره «كلايد تولسون» (أداء متميّز من «آرمي هامر»).

بورتريه السيد هوفر كما قدمه الفيلم واضح المعالم تمامًا: رجل يحترف الأمن، ويقدّس الصداقة (تولسون والسكرتيرة الدائمة هيلين جاندي)، يؤمن بنفسه

وبالمؤسسة التي أنشأها وبرجاله، قد يميل إلى الاستعراض وادعاء البطولات الوهمية كما يواجهه تولسون بذلك في مشهد أخير، ولكن هوفر لايموت إلا بعد أن نسمع على شريط الصوت كلماته عن أمريكا التي تؤمن بالفرد والجديرة بالحماية في كل الأوقات.

وعلى الرغم من أن هوفر امتلك ملفات استخدمها في الاستمرار في عمله وتوسيع سلطاته فإن ذلك كان من أجل «أمن الوطن»، كما أن السكرتيرة الوفية هيلين تقوم بإحراق تلك الملفات في نهاية الفيلم. وهكذا يتماسك البناء وتُستخدم كل العناصر في سبيل هدف مزدوج: رجل من الماضي حقق لأمريكا الحماية والأمن، ومنطق مستمر لكي يستفيد الحاضر من الماضي.

ربما يؤخذ على السيناريو عدم التوقف عند دور مكتب التحقيقات في عملية اغتيال جون كنيدي، ولكن العمل وعناصره على مستوى رفيع ولا يمكن قراءتهما وتحديد خطورتهما إلا على ضوء أمريكا الحاضر وليس أمريكا الماضي فقط.

دافع فيلم «إدجار» بخبث فني مشروع عن قضيته، ولكن ذلك لا يمنع أن نقوم بتفنيدها بسهولة، فالحقيقة أن الذي أنقذ أمريكا من الشيوعية والفوضوية والأزمة الاقتصادية والجريمة المنظمة في الثلاثينيات ليس هو الأمن كما يقول الفيلم، ولكنها قدرة النظام الديمقراطي على تعديل المسار وتصحيح الأخطاء، وعصب هذه القدرة هو الحفاظ على الحقوق المدنية الفردية واحترام القانون على الرغم من كل العثرات والكوارث.

ليس صحيحا أن الأمن (أيّ أمْن) هو الذي ينقذ الدولة من الانهيار ولكنه النظام المؤسسي الذي تتوازن فيه الحقوق والوجبات، الاتحاد السوفيتي كان يمتلك أجهزة أمنية أقوى بكثير من مكتب هوفر ومع ذلك انهارت الإمبراطورية السوفيتية بين عشيّة وضحاها.

رؤية هوفر واليمين الأمريكي فاسدة لأنها تحصر المشكلة في أعراضها وليس في جذورها؛ ولأنها تبسّط القضية في شكل معادلات بينما هي أكثر تعقيدًا وتركيبًا، فلا المكارثية ولا الهوفرية هما اللتان أنقذتا أمريكا من الشيوعية، ولكن النظام هو الذي نجح في تطوير آلياته في الصمود وامتصاص التحديات.

لذلك أقول إن فيلم «إدجار» ليس فقط فيلمًا جيدًا جدًّا على المستوى الفني ولكنه أيضًا جدير بالمناقشة والجدل حتى لو اختلفت معه، كانت مشكلة هوفر التي لم يستطع أبدًا حلّها هي أن الأمن ليس هدية ملموسة يمكن الحصول عليها بعد اكتشاف كل إرهابي أو مجرم، ولكنه الحصاد النهائي لعلاج خلل اجتماعي أو سياسي لا يمكن تجاهله، ولعلها أيضًا مشكلة أمريكا حتى اليوم.

يظل في ذاكرتك من الفيلم الكثير من المشاهد المميزة خاصة بين هوفر وأمه، وبين هوفر وصديقه وعشيقه كلايد، فريق رائع من الممثلين: دي كابريو الذي أدهشني وأقنعني سواء في مرحلة شباب هوفر أو كهولته وشيخوخته بمساعدة الإضاءة التي غيّرت ملامح الممثل البريئة إلى ملامح حادة وقاسية، كانت جودي دنش أيضًا في الدور المناسب أمٌّ تجمع بين الحزم والشفقة، وأجادت «ناعومي واطس» في دور السكرتيرة الوفية بمراحلها السنيّة المتعددة، وقدم آرمي هامر أداءً واثقًا ومؤثرًا للغاية خاصة في المراحل الأخيرة من شخصية تولسون.

أكد الفيلم من جديد أن كلينت إيستوود مخرج كبير حقًّا، هو ربما أكثر أهمية مخرجًا عنه ممثلًا، لا بد أيضًا من ملاحظة أن سلاح إيستوود المحوري هو إدارته البارعة لممثليه الذين يقدمون معه أفضل أدوارهم، ولا بد من ملاحظة أخرى مهمة هي أن شخصية هوفر التي تحمّس لها إيستوود لا تختلف كثيرًا في جوهرها عن شخصية الشريف في أفلام رعاة البقر التي صنعت شهرة إيستوود.

هوفر هو الشريف العصري الذي يعتبرنفسه مسئولًا عن الأمن، والذي يبدو كما لو كان مؤسسة في رجل واحد، والذي ينفذ القانون ولكنه لا يتردد في خرق القانون من أجل مطاردة الأشرار.

ولعل هذه الزاوية هي التي تدفعنا إلى القول: إن فيلم «إدجار» يحتمل تفسيرات كثيرة، وإنه فيلم يتجاوز تشريح رجل إلى تشريح فكرة بل تشريح الأفكار التي صنعت إمبراطورية اسمها أمريكا.

«الأحفاد»
المعذّبون في الجنّة الأرضية

لا يمكن أن نفهم السينما الأمريكية دون أن نكتشف القيم والأفكار التي صنعت المجتمع الأمريكي، وخصوصًا فكرة «الأسرة» باعتبارها جزءًا من الحلم المثالي الأكبر، حلم التحقق معنويًا وماديًا على حد سواء.

ولا يمكن أن نفهم الكثير من الأفلام إلا في إطار اتجاهين كبيرين: اتجاه ينتقد فكرة الأسرة النموذجية الأمريكية، ويراها ضربًا من الوهم ضمن انتقاده لفكرة الحلم الأمريكي عمومًا، واتجاه آخر يعترف بالعيوب ولكن لكي يعود من جديد لإصلاحها من خلال نهاية سعيدة للأسرة بعد تضميد الجراح.

من نماذج الاتجاه الأول بعض الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية لكتّاب كبار مثل «آرثر ميللر» (كما في «كلهم أولادي» مثلًا)، و«سكوت فيتزجيرالد» في رواية «جاتسبي العظيم»، ويمكن أن نضع في الخانة نفسها فيلمًا مثل «الطريق الثوري» المأخوذ أيضًا عن رواية شهيرة، وكذلك أفلامًا أخرى قامت بتعرية الأسرة والحلم معًا بصورة قاسية (أقواها وأفضلها على الإطلاق فيلم «الجمال الأمريكي»).

في تلك الأفلام، يصبح انهيار الأسرة، وكشف عوراتها، وتصبح النهاية الكارثية، معادلًا لوهم الحلم الأمريكي بجناحيه المادي والروحي، بل إن الثراء المادي الفاحش، والملابس الفاخرة، والصعود والتفوق ينتهي بالسقوط، ويكاد يجعلنا أمام «تراجيديات ساخرة» إذا جاز التعبير.

أما أفلام الاتجاه الثاني فهي كثيرة جدًا معظمها في عصر الأبيض والأسود، بل إنها تتسلل عبر أفلام كثيرة تبدو وكأنها صنعت فقط للتسلية فيما هي في الواقع تنويعة

على اللحن نفسه، هناك مثلًا فيلم «وحدي في المنزل» الذي يكرّس (إذا تغاضينا عن طوفان المقالب والمقالب المضادة) فكرة استحالة الانفصال عن الأسرة حتى من باب الشقاوة واللعب، بل إن هذا الانفصال يعادل الوحدة والخوف والضياع.

وجدتني مضطرًّا إلى هذه المقدمة الطويلة لكي أحدثكم عن الفيلم الأمريكي «The Descendants» أو «الأحفاد» (٢٠١١) الذي أخرجه واشترك في كتابة السيناريو له «أليكس باين» عن رواية للمؤلفة «كاوي هارت هيمنجز».

لن تتضح القيمة الحقيقية لهذا الفيلم إلا في ضوء الأفكار التي شغلت دومًا السينما الأمريكية والمجتمع الأمريكي معًا، ولا يمكن أن ننفذ إلى عُمق فيلم «الأحفاد» إلا بوضعه في إطار تلك الأفلام التي تقوم بتشريح الحلم الأمريكي ماديًّا ومعنويًّا انطلاقًا من تشريح الأسرة نفسها على النحو سابق الذكر.

«الأحفاد» في الحقيقة يأخذ من الاتجاهين معًا: يقوم بتعرية أسرة أمريكية مفككة ومعذّبة على الرغم من أنها ثرية وتعيش في الجنة الأرضية «هاواي»، ولكنه يعود في النهاية إلى الإيمان بأن الأسرة قادرة على استيعاب الخلل، ورأب الصدع من جديد.

يستخدم «الأحفاد» آليات أفلام الهجاء العنيف لوهم الأسرة ذات المظهر البرّاق والمخبر الفاضح نفسها، ولكنه لا يقطع الشوط إلى آخره إذ يرى أن الفرصة لم تضع، ويعتبر أن اكتشاف الثغرات أول خطوة لسدّها.

وفي حين يتفق «الأحفاد» وأفلام نقد الحلم الأمريكي في الإشارة إلى هشاشة العلاقات الأسرية التي تجعل فكرة النجاح المادي بلا معنى على الإطلاق، فإنه يميل إلى رفض هدم الحلم الأمريكي بل يجعله محتاجًا إلى عكّازين: أسرة متماسكة وثروة ممكنة، وإذا تصادم الاثنان فإن الأسرة وحدها هي الثروة وليس أي شيء آخر.

المدهش حقًّا أن فيلمنا المهم يذكّرنا في بنائه بالأفلام سالفة الذكر التي تبدأ من حدث بسيط جدًّا يتطور إلى سلسلة اكتشافات متتالية مع اللعب طوال الوقت على الصورة اللامعة في مقابل الأحزان المستترة، المظهر الأنيق في مقابل فوضى المشاعر، الجنة الخارجية في مقابل الجحيم الداخلي.

بطلنا «مات كينج» (جورج كلوني) عنده كل مفردات النجاح: محامٍ وثري ووريث لأسرة عريقة في هاواي، لديه منزل فاخر وابنتان جميلتان، تزوّج عن حب امرأة جميلة، يعيش في إحدى جزر الجنة الأرضية، ولكن قبل أن تستمتع بالشاطئ الذي تستعرضه الكاميرا تجد نفسك محشورًا مع «مات» في حجرة العناية المركزة.

نسمع صوته وهو ينفي لنا أنه سعيد، ذلك أن زوجته «إليزابيث» ترقد منذ أيام في المستشفى في غيبوبة كاملة إثر حادث زورق أصرّت على قيادته بنفسها.

اضطر مات إلى أن يتابع حالتها يومًا بعد يوم، انطلاقًا من هذه الحادثة تتساقط كل الأقنعة التي تختبئ وراءها أسرة فاحشة الثراء، ويبدأ مات كذلك في اكتشاف أسرته نفسها، وكأنه لم يكن يعرفهم، الزوجة والابنة الصغرى «سكوتي» والابنة المراهقة «ألكسندرا».

هذا هو من جديد الجمال الأمريكي وقد تهاوى ولكن بصورة أكثر نعومة وأقل حدّة من الفيلم المعروف. يعترف مات أولا أنه لم يكن على وفاق مع إليزابيث، كانت تتهمه بالبخل، رفض أن يشتري لها زورقًا. هما في الواقع من عالمين مختلفين، هي مثل أبيها مغامرة وقوية الشخصية، وهو محافظ وهادئ وتقليدي، هي تعشق الحياة، وهو لا يعشق إلا العمل لدرجة أنه لم يركن إلى ثروته، ولم يعتبرها مبررًا للبطالة.

يكتشف مات ثانيًا أن ابنته الصغرى سكوتي شديدة الشراسة مع زميلاتها، حياتها اضطربت بعد غيبوبة الأم، هي تبدو كمشروع امرأة ذكية وقوية الشخصية وعدوانية أيضًا.

ويكتشف ثالثا أن الابنة المراهقة ألكسندرا التي تدرس في مدرسة داخلية بإحدى جزر هاواي أكثر جموحًا، مدمنة للكحول، تتعامل بالسباب والشتائم، تكره الأم، وتكشف لأبيها عن سرّ هذه الكراهية إذ عرفت بالصدفة أن للأم عشيقًا.

في إحدى الجمل الحوارية يقول مات إن أفراد أسرته مثل الجزر المنعزلة على الرغم من أنها جزء من أرخبيل واحد، يتحقق هذا المعنى تمامًا سواء في حديث مات مع زوجة في غيبوبة، أو في الابنة المراهقة المنفصلة عن الأسرة، أو في الابنة الصغرى

التي يقابلها ولكنه لا يعرفها، أو حتى في أولاد عمومة مات الذين يلتقون بالصدفة في المدن والمطارات، ولا يجتمعون إلا لبحث قرار بيع ٢٥ ألف فدان ورثها الأحفاد عن الأجداد في هاواي.

كلما انطلق مات في رحلته لاكتشاف أسرته وعالمه الصغير، بدا كما لو أن فكرة الحلم نفسها أقرب إلى الوهم، ولكن ما يميّز «الأحفاد» أنه (وقد وخز بشدّة إحدى الأفكار الأمريكية المتواترة)، انطلق بسلاسة ونعومة إلى عالم المشاعر الإنسانية الرحيب، وغاص ببراعة في تناقضات الطبيعة البشرية المعقدة.

يسير مات في ثلاثة اتجاهات متداخلة: الاستعداد للحظة نزع الأجهزة الطبية من زوجته بعد اليأس من شفائها، والبحث عن العشيق الذي لم يكن يعرفه، واتخاذ قرار باعتباره وصيًّا بشأن بيع عشرات الأفدنة ليستفيد هو وأولاد العم بملايين الدولارات.

منحت هذه الاتجاهات فيلمنا ثراءً إنسانيًّا مدهشًا لأنها قدمت أطيافًا من المشاعر والأحاسيس، فمن الحزن لفقدان الزوجة، إلى الغضب بعد اكتشاف الخيانة، إلى التعاطف الشديد مع جثة ما زالت على قيد الحياة، ومن الفضول لاكتشاف العشيق واسمه ومسكنه بمساعدة الابنة ألكسندرا إلى الرغبة في الانتقام منه، ثم الرغبة في أن يودّع عشيقته في لحظاتها الأخيرة، بل التعاطف مع زوجة العشيق وأم أولاده.

مفاهيم كثيرة تتعرض هنا للاختبار: معنى النجاح، مفهوم صلة الدم، علاقة الأجيال ببعضها، هل الثروة من أجل الأسرة، أم أن الثروة هي الأسرة نفسها، ومعنى الصداقة والحب والزواج والأبوة. الرائع فعلًا أن هذه المعاني تصل إلينا بهدوء وسلاسة ومن خلال مواقف يمتزج فيها الضحك بالبكاء، وتسير دومًا بين قوسين: الموت الرابض في حجرة الزوجة، والحياة النابضة في مشاهد باذخة الجمال (سياحية تقريبًا) لشواطئ هاواي.

لن تستطيع أن تنسى بسهولة لحظة اكتشاف الزوج لخيانة زوجته، ولا مشهد حديثه الغاضب إليها وهي في الغيبوبة، ولا قُبلته الأخيرة لها مودعًا وشاعرًا بالامتنان، ولا مواجهته الهادئة لعشيق زوجته، أو مواجهة مات لابنته المراهقة

ولأصدقائه باحثًا عن سرّ لم يعرفه عن زوجته، ولن تنسى لحظات اللقاء مع والدي إليزابيث وأمها التي تعاني من الشيخوخة ووالدها الصارم الذي ينهار عندما يزور ابنته.

تفصيلات كثيرة يدعمها حوار ذكي لم نشعر أبدًا بأنه طويل لبراعة المخرج في بناء المشاهد بصريًا، وسلاسة تقطيع الجمل، وضبط المشاعر، بالإضافة إلى التوازن المحسوب بين مشاهد داخلية عاصفة وكئيبة، وأخرى خارجية مريحة وأقرب ما تكون إلى «كروت البوستال». التناقض هنا في صميم معنى الفكرة والفيلم وليس لإراحة المُشاهد فقط.

المعنى ببساطة أنه حتى في الجنة الأرضية يوجد معذّبون بمشاعرهم مثل البشر في كل مكان، حتى في بلاد الحلم يضيع الحلم، حتى في ظل الثراء المادي تعاني الأرواح، ولكن فيلمنا، الذي يلوم الأحفاد الذين صنعوا بيوتًا ولم يصنعوا حبًا، والذين كسبوا قضايا الآخرين وخسروا معركتهم الخاصة، لايقضي على الحلم تمامًا.

غيبوبة الأم ستُعيد التئام شمل أسرتها من جديد، سيتعلم مات أن الثروة المادية ليست كل شيء، سيتراجع عن قرار بيع الأرض، وهي الشيء الوحيد الذي يجعل أبناء العمومة يجتمعون معا.

جاءت سلالة عائلة «كينج» من زواج امرأة من هاواي ورجل أبيض بعد حكاية حب، من هذه الأسرة الصغيرة تحقّق الثراء المادي، يقول الفيلم هنا إن الثراء الحقيقي هو الأسرة وعلاقة الحب بين أفرادها، تلك هي نقطة الانطلاق إلى الحلم الأمريكي بكل تجلياته المادية.

اكتشف مات أسرته واستعادها، وبينما يبدأ الفيلم بالأم المغامرة وهي تمرح في زورقها، ينتهي بالأب وهو يستدفئ مع بنتيه ببطانية واحدة بينما يستمعون إلى أخبار المناطق الجليدية الباردة. الأسرة هي المشكلة والحل معًا. يتضح ذلك أيضًا وبشكل غير مباشر من خلال شخصية «سيد» صديق الابنة ألكسندرا، الذي يرافق مات وأسرته في كل مكان يذهبون إليه وكأنه يبحث عن أسرة عوضًا عن عائلته المنكوبة بعد مصرع الأب.

اشتغل ألكسندر باين بالأساس على ممثليه فقدموا مباراة في التشخيص، جورج كلوني الذي لم يفلت منه مشهد واحد على الرغم من أطياف المشاعر وتقلباتها من الحب إلى الكراهية إلى الغيرة إلى الخوف إلى الحب إلى التعاطف إلى الدهشة، بل إن كلوني اختار لبطل الفيلم مشية متعثرة ومترددة تعبيرًا عن شخصية محافظة، لفتت الأنظار أيضًا الموهوبة شايلين وودلي في دور الابنة المراهقة ألكسندرا، وباتريشيا هاستي في دور الزوجة إليزابيث، لم تنطق حرفًا واحدًا، والتي استغرقت كل دورها (باستثناء لقطة واحدة) تمثّل الغيبوبة فوق سرير العناية المركزة.

يقول فيلم «الأحفاد» إن الأجداد صنعوا الأسرة، والأسرة صنعت المال وزرعت الأرض، والمال صنع أمريكا، يذكّر الفيلم مشاهده الأمريكي بألّا ينسى مشاعره وإنسانيته، وألا ينسى أن شيطان التفاصيل يمكن أن يجعله يتعذب في قلب الجنة، ثم يفتح الفيلم أمامه باب التصحيح والمصالحة؛ ذلك أن الحب والمال معًا هما اللذان يصنعان الحلم.

«المرأة الحديدية»

تراجيديا الأفكار في مواجهة المشاعر

أسوأ ما يفعله أي سيناريست يصنع فيلمًا عن حياة شخصية مشهورة أن يكدّس عنها المعلومات وكأننا في حصة تاريخ، وأن يتعامل مع الدراما كما تتعامل معها كتب وملخّصات المناهج الدراسية الملائمة للامتحان وليس للمتعة الفنية.

أمّا التناول الناضج لهذه الأعمال فيبدأ أولا بالبحث عن مفتاح الشخصية، عن السبب الذي جعلها تستحق أن تكون موضوعًا للدراما بكل مكوناتها، ثم نأخذ من حياة هذه الشخصية ما يتسق مع هذا المفتاح وتلك الزاوية.

لم تكتشف السينما هذا المدخل ولكنها تعلّمته من مسرحيات الكبار، خصوصًا شيكسبير، الذين أعادوا قراءة شخصيات تاريخية وفقًا لرؤيتهم الخاصة، فجعلوها أكثر خلودًا وإنسانية مما هي في الواقع.

الأمثلة كثيرة في السينما العالمية على هذا المنهج الناضج في التناول، والنموذج الأحدث ستجده في الفيلم البريطاني الفرنسي المشترك «The Iron Lady» (٢٠١١) الذي استقبلته بعض الصالات المصرية في نسخ محدودة تترجم الاسم بمعناه المباشر: «المرأة الحديدية».

سبقت الفيلم إلى القاهرة نجاحات بطلته القديرة «ميريل ستريب» التي حصدت بعضًا من جوائز أفضل ممثلة في بعض من أهم المسابقات السينمائية، من الجولدن جلوب إلى الأوسكار إلى البافتا، عن أدائها المتفوّق لدور «مارجريت تاتشر»، أول امرأة تتقلد منصب رئيس الوزراء في بريطانيا لمدة تناهز أحد عشر عامًا ونصف العام تاركةً بعدها جيشًا من المؤيدين والأعداء على حد سواء.

ذكاء السيناريو الذي كتبته «آبي مورجان» ليس في أن تقول للمتفرج ما يجب أن يعرفه عن سيرة حياة امرأة قوية مثيرة للجدل، ولكن في أن تقدم ذلك وفقًا لفهمك أنت لهذه الشخصية.

موضع الإبداع هنا ليس فقط في أن تحكي عما حدث بالفعل، وإنما في أن تحكي عما يستحق أن يكون جزءًا من دراما متماسكة، في اللحظة التي ننتقل فيها من شخصية سياسية محددة إلى نموذج درامي إنساني يولد الفن ويولد الفيلم.

المفتاح الذي قدمه الفيلم لشخصية مارجريت تاتشر هو أنه اعتبرها أقرب ما تكون إلى مواصفات الشخصيات التراجيدية المعروفة، في الأصل لا تُعتبر هذه الشخصيات شريرة، بل تحكمها أحلام ودوافع نبيلة، هي أيضًا شخصيات جسورة وجريئة وقادرة تماما على الفعل. أين تكمن المشكلة إذن؟

تكمن ببساطة في ذلك الخطأ الذي ترتكبه تلك الشخصيات في أثناء انهماكها في الفعل، ولكنه خطأ قاتل قد يهدم كل شيء، ولأن هذه الشخصيات ليست شريرة بطبعها وإنما أخطأت وأساءت التقدير، فإن شعورنا نحوها لايكون الكراهية وإنما الرثاء.

تاتشر ابنة البقال في مدينة «جرانثام» الصغيرة، والتي استطاعت بجهدها وعملها أن تحصل على منحة من جامعة أكسفورد، والتي سارت وراء ما تؤمن به حتى وصولها إلى كرسي رئاسة الوزارة، كانت تدافع عما تظنه أنه الصواب.

فيلمنا المهم والمؤثر سيقدم معاركها وقوّتها وانتصاراتها بمنتهى القوة، بل سيجعلها تشرح أفكارها في عبارات تقترب من الأقوال المأثورة، ولكن الفيلم لن يتنازل أيضًا عن تعرية خطأ الشخصية التراجيدي.

كان خطأ هذه السيدة أنها نظرت إلى الأمور من زاوية واحدة فقط، اعتبرت الحياة مجموعة من الأفكار والمعادلات فيما تبدو حياتنا أكثر تعقيدًا من ذلك، كانت ترفع دائمًا شعار «إما كذا، وإما كذا»، فيما تحتمل الحياة الكثير من الثنائيات بأن تكون الأمور «كذا وكذا» في الوقت نفسه.

ستلاحظ إذا شاهدت الفيلم أن تاتشر وضعت الأفكار في مواجهة مصطنعة مع المشاعر، وانتصرت بلا تردد للأفكار تأثرًا بآراء والدها الحادة والقاطعة.

في مقابل هذه النظرة «الأحادية» سينبني السيناريو الماكر بأكمله على «ثنائية» ساخرة طوال الوقت: أفكار الماضي الجافة في مقابل مشاعر الحاضر الدافئة، حقائق الأمس الصارمة في مواجهة أشباح وهلاوس اليوم، قوة السلطة قي مقابل ضعف الشيخوخة، أضواء المنصب في مقابل ظلام النسيان، وقد منح هذا البناء الذكي لمسة خاصة للدراما جمعت على نحو معقد بين الأسى والسخرية.

لا يقلّل الفيلم من أهمية ولا جهد تاتشر، ولكنه يقدم رؤية نقدية لأفكارها الأحادية الصارمة تطبيقًا على حياتها هي وليس على حياة أي أحد آخر.

وهذه الرؤية تبدأ ـ كما ذكرنا ـ من بناء السيناريو الذي يتعامل مع الثنائيات، ثم يختار التركيز على محطات بعينها صنعت رحلة الصعود وانتهت إلى أيام الأفول.

بينما نسمع موسيقى عسكرية قوية وحماسية على شريط الصوت، تظهر تاتشر عجوزًا ذاهلة تشتري علبة من اللبن في سوبر ماركت لا يتعرف عليها بداخله أحد. تعود معها إلى المنزل، يستقبلها زوجها «دينيس»، تتكلم معه، تشرف على ملابسه، وتنصحه بارتداء كوفية اتقاء للبرد، يداعبها في الشارع، نسمع أصواتًا خارج الغرفة تتحدث عن خروج مارجريت بلا رفيق من المنزل إلى السوبر ماركت.

في هذا المشهد الافتتاحي ستتبلور لعبة السيناريو، فالموسيقى العسكرية ستبدو عنوانا على شخصية لا تتنازل مثل أي مقاتل، وسنجد تاتشر فيما بعد وهي تدير بنفسها حرب «فولكلاند»، وتصدر أوامرها للجنرالات.

ولكن هذه الصرامة القوية سرعان ما يظهر نقيضها في هيئة تلك العجوز الذاهلة، وفي مقابل حديث تاتشر عن ارتفاع أسعار اللبن بالرقم والسعر ستنهار هذه الثقة فيها بعد دقائق عندما نعرف أن زوجها الذي رأيناه من برهة وهو يداعبها ويسخر منها لا وجود له؛ لأنه مات منذ سنوات.

امرأة الأبيض والأسود يقدمها الفيلم في صورة ملتبسة هي مزيج بين الأبيض والأسود، صورة رمادية غامضة، ما زالت تتحدث بصرامة وثقة، ولكننا سنكتشف بعد قليل أنها مريضة بالشيخوخة ولا يجب أبدًا أن تخرج بدون مرافق حتى لشراء علبة من اللبن.

ستكون تلك الأيام الصعبة في حياة سيدة عجوز مات زوجها وسافر ابنها مارك مع أسرته إلى جنوب إفريقيا وبقيت ابنتها «كارول» تزورها بين وقت وآخر، ستكون تلك اللحظات وسيلة العودة إلى الماضي لاسترجاع حياة مارجريت تاتشر، وفي كل مرة نعود فيها من الرحلة ستعمل الثنائيات بلا هوادة عقابًا لسيدة الرؤية الواحدة.

في الماضي: فتاة من صنع والدها القوي البقال وعمدة المدينة، الرجل الذي يؤمن بالإرادة الفردية، وبالمبادرة الخاصة، والذي يوصي ابنته بألا تسير وراء الجموع بل أن تكون متفردة، الابنة تعمل في محل البقالة ولا تحفل بسخرية زميلاتها، يقودها طموحها إلى أن تحصل على منحة أكسفورد.

في الماضي أيضًا: لحظة تحول أخرى عندما تلتقي مارجريت إدواردز (هكذا كان اسمها القديم) مع رجل الأعمال الثري الشاب دينيس الذي يعجب بقوتها، يعرض عليها الزواج، تبكي من الفرحة، ولكنها تقول إنها لا تريد أن تبقى في المنزل، تريد أن تحقق نفسها، ترفض أن تنتهي حياتها وهي تغسل الأكواب والصحون في بيتها، يعدها بأن يساندها، يرقصان على أنغام أغنية «هل سنرقص؟».

تنطلق رحلة ماجي الصاروخية: تُنتخب عضوة في البرلمان، تصبح وزيرة صارمة للتعليم في حكومة «إدوارد هيث»، تصفه بأنه رجل ضعيف، تقرر بتشجيع من صديقها السياسي «أيري نيف» أن ترشح نفسها لرئاسة الحزب، بعد النجاح تكون الخطوة التالية أن تكون رئيسة وزراء بريطانيا وهو الحلم الذي لم تصدق هي أبدا أن يتحقق.

في منصبها الأرفع تؤكد شهرتها كامرأة حديدية ولا تتراجع أبدًا مهما كان الثمن: تقلل النفقات وتغلق مناجم الفحم بحجة عدم جدواها اقتصاديًا، يتصاعد عدد المتبطلين عن العمل، تندلع المظاهرات الدامية، يتم تفجير فندق جراند أوتيل الذي كانت تقيم فيه مع زوجها استعدادًا لمؤتمر حزب المحافظين، تخوض حربًا لاهوادة فيها ضد منظمة الجيش الجمهوري الأيرلندية، يفجّرون السيارة التي تقل صديقها أيري نيف، تعلن الحرب على الأرجنتين لغزوها جزر فولكلاند، نراها وهي تصدر أوامرها مباشرة للجنرالات بإغراق بارجة أرجنتينية مما يودي بحياة ٣٠٠ جندي، ترد الأرجنتين بإغراق البارجة البريطانية جنرال بلجرانو.

ترفض عروض السلام من «ألكسندر هيج» وزير الخارجية الأمريكي، تكسب الحرب وتجني ثمار بعض الرواج الاقتصادي، نراها وهي ترقص مع زعماء العالم، تسمع أغنية تهتف باسمها، تواصل سياستها التي جعلت الفقراء أكثر فقرًا، ينقلب عليها حزبها بعد أن أهانت بمنتهى القسوة الوزير «جيفري هاو»، يتحداها «مايكل هيزلتاين» على زعامة الحزب فيما يشبه الانقلاب، تخسر أولى جولات الاقتراع فتنسحب إلى الأبد.

تتخلل هذه المعارك لحظات صعبة في حياة امرأة عجوز تعاني من هلاوس تجسد لها شبح زوجها الساخر، نراه مرة يقلد «شارلي شابلن»، ويشاركها مشاهدة شريط قديم لتوأمهما كارول ومارك. تحضر ابنتها كارول التي لا تسلم من انتقادات أمها المريرة، يبدو التناقض صارخا بين دعوة تاتشر لتكريمها بإزاحة الستار عن لوحة تضعها جنبا إلى جنب «تشرشل» و«جورج لويد»، وبين أولئك العامة الذين لم يعرفوها وهي تشتري اللبن في السوبر ماركت.

تبدو اللوحة متناقضة الألوان ما بين أفكار جافة تسوقها تاتشر كالحكمة من طراز: «المشكلة الآن أن الناس تشعر أكثر مما تفكر..»، ومثل: «أنت ما تفكر فيه، الأفكار تتحول إلى كلمات، والكلمات تتحول إلى أفعال، والأفعال تتحول إلى عادات، والعادات تتحول إلى طبائع»، وصولا إلى مشاعر عنيفة حاولت المرأة الحديدية أن تسيطر عليها مثل لحظة بكاء طفليْها وهي تغادرهما بالسيارة إلى البرلمان، ولحظة مقتل نيف بعد التفجير الإرهابي، ولحظة كتابتها عبارات العزاء لأمهات القتلى في حرب فولكلاند، ولحظة صراخها لطرد شبح دينيس الذي اتهمها في الماضي بأنها فعلت ما فعلته من أجل طموحها الشخصي.

حصاد رحلة ماجي سنجده في مشهد أخير بديع: تجمع أحذية دينيس في كيس كبير ولكنه يغادرها حافيًا إلى الأبد، تبقى وحيدة، ترفض الذهاب إلى حفل التكريم، تقوم بغسل الصحون والأكواب في نهاية تطابق تلك النهاية التي كانت ترفضها، نراها وحيدة في عمق الكادر مثل أي عجوز تنتظر الموت.

انتهت حياة تاتشر السياسية مع نهاية الحرب الباردة بسقوط جدار برلين وكأن المناسبة كانت إعلانا بنهاية «أفكار» عصر بأكمله، لم يعد باقيا لسيدة «الأفكار» إلا بعض «المشاعر» مع ابنة مواسية، ومع صوت ابن بعيد عبر التلفون، ومع شبح زوج يسخر منها، تريده لأنها وحيدة، وتتمنى ألا يعود لأنه يشعرها بذنب البحث عن السلطة على حساب الأسرة؛ ولأن ظهور دينيس لم يعد يعني في سن الشيخوخة سوى أنها تعاني من خرف الشيخوخة.

الثنائية على مستوى السيناريو ترجمتها الصورة أيضًا، فمن ألوان رصاصية كابية وضبابية في حاضر العجوز المريضة إلى ألوان دافئة قوية مفعمة بقوة الشباب والسلطة في الماضي البعيد، ومن ضعف الحركة التي جسدتها ميريل ستريب في الشيخوخة إلى قوة الصوت والمشية التي جسدتها ستريب أيضًا في فترة السبعينيات والثمانينيات، ومن تكوينات تظهر فيها تاتشر وسط حشد من الأنصار والمساعدين الذين يهرولون على إيقاع خطواتها، إلى تكوينات خاوية لا يوجد فيها سوى دينيس الذي نعلم جميعا أنه لا يوجد إلا في مخيلة المرأة الحديدية.

ربما يؤخذ على المخرجة «فليدا ليويد» إسرافها في اللجوء إلى الحركة البطيئة وفي استخدام الكادر المائل، وفي استخدام المونولوج الداخلي المسموع، وكلها استخدامات مراهقة وبدائية أعادتنا إلى سينما الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، ولم يكن الفيلم في حاجة إليها على الإطلاق، ولكن البناء ظل متماسكًا حتى النهاية خاصة مع الأداء الاستثنائي الذي أصبح معتادًا من ميريل ستريب.

جهد هذه الممثلة المدهشة لم ينصرف فقط إلى إتقان اللكنة والصوت المعروف لتاتشر، ولكن في الانتقال بسلاسة بين مشاعر القوة والضعف، الثقة وغياب اليقين، في السيطرة على انفعالات وحركة سيدة قوية وامرأة مريضة، حصل الفيلم على أوسكار أفضل ماكياج ولكن ميريل ستريب هي التي جعلتنا نصدق أن تاتشر نفسها قد لا تنجح في التعبير عن تلك المواقف بالدرجة نفسها من القوة لو أتيح لها أن تؤدي شخصيتها الحقيقيّة على الشاشة!

في أحد المشاهد الساخرة، نشاهد مارجريت تاتشر وهي تعلّم ابنتها كارول قيادة السيارة، وتنصحها دائما بالسير «إلى اليمين دائمًا» في دلالة سياسية واضحة. هنا

مأساة تاتشر، وهنا الخطأ التراجيدي القاتل، إنك لا تستطيع أن تسير إلى اليمين طوال الوقت وأنت تقود سيارتك أو وطنك، لا بد أن تميل إلى هذا الاتجاه أو ذاك.

لا يمكن أن يكون اليمين مناقضًا لليسار إلا في علم الجغرافيا، أما في حياة البشر فالأمور تحتمل تلك الثنائية، وهل هناك من دليل على ذلك أوضح من أن تبدأ سيدة حياتها وهي لاتؤمن إلا بالأفكار، وأن تقترب حياتها من النهاية وهي لا تبحث إلا عن المشاعر؟

وبين الرحلتين فيلم مؤثر وذكي اسمه «المرأة الحديدية»، يتحدث عن الإنسان، بالقوة نفسها التي يتحدث بها عن السياسة، وأهل السياسة.

«ذئب وول ستريت»

العرض مستمر والجنون أيضًا

لا يختلف الفيلم الأمريكي «The Wolf of Wall Street»، أو «ذئب وول ستريت»، (٢٠١٣) كثيرا عن تلك الأفلام الأمريكية السابقة التي تحكي عن دهاليز شارع المال الشهير، وتدين الرأسمالية المالية، التي لا تنتج ولا تبني، وإنما تربح من النقود، وبطريقة غير مشروعة في كثير من الحالات، ولا يختلف الفيلم، الذي قام ببطولته «ليوناردو دي كابريو» وأخرجه «مارتن سكورسيزي»، عن غيره في التمسك بالحلم الأمريكي في الثراء ولكن عبر القانون، وليس من خلال التلاعب، كما أنه لا يختلف في التأكيد على قدرة النظام، وعيونه الساهرة (الشرطة والقضاء والصحافة أحيانًا)، على تصحيح الخطأ، وتعديل المسار، وعقاب المنحرفين.

ولكن «ذئب وول ستريت»، الذي يستمر عرضه ما يقارب الساعات الثلاث، يمتلك مع ذلك بريقه الخاص، وقدرته على جذب اهتمام مشاهده حتى النهاية. نجح الفيلم في أن يقدم بصمته الخاصة بتلك اللمسة الساخرة، وبهذا الشكل الذي يحوِّل السرد إلى ما يشبه الاستعراض المستمر والمجنون. بناء الفيلم نفسه أقرب إلى الإعلانات الترويجية التي توقع بالحمقى وأصحاب المكسب السريع. بطل الحكاية، وهو شخصية حقيقية اسمها «جوردان بلفورت»، يلعب دوره ليوناردو دي كابريو ببراعة، ويبدو طوال الوقت مثل مقدم برامج المنوعات، في تعليقاته الساخرة، بل إنه يتحدث إلى الكاميرا مباشرة، فيكسر الإيهام، ويجعل كل من في قاعات العرض جمهورا مستهدفا، ويحوّل السيناريو بأكمله إلى إجابة عن سؤال افتراضي يقول: «كيف نجح هذا الشاب في أن يبيع وهم الثراء لأشخاص مثلنا؟».

السيناريو إذن الذي كتبه «ترانس وينتر» أحد أسباب هذه اللمسة الخاصة الساحرة، كتب جوردان بلفورت الأصلي حكايته مع لعبة المال والجنون في كتاب بالاسم نفسه الذي حمله الفيلم. يبدأ فيلمنا الذكي بإعلان عن شركة «ستراتون أكمونت» التي أسسها جوردان للترويج لبيع أسهم بعض الشركات في البورصة، ثم النصب على المشترين، والحصول على عمولات ضخمة، وينتهي بجوردان (دي كابريو)، وقد قضى عقوبة قصيرة في السجن، وخرج ليعلم الجمهور كيف يبيعون له كل شيء، يحاول أن يقنعهم بخلق حاجة لشراء قلم صغير، وسط دهشة الجمهور.

ما بين الجمهور داخل الفيلم، والجمهور في الصالة، يقترب الفيلم بلقطاته القصيرة في معظم المشاهد، وبكثرة مشاهد الفوتو مونتاج، وبحديث بطله النصاب إلينا، وبالصراع الذي يحاكي اللعب، وبصورته اللامعة التي تشبه كروت البوستال، وبمرحه الصاخب والمسلّي، إلى ما يقترب من الـshow المفتوح. عبارة «العرض مستمر» هي مفتاح الحكاية كلها: طالما ظل هناك من يبحثون عن المكسب السهل سيظل العرض مستمرًّا، وطالما تحولت الرأسمالية الصناعية المنتجة إلى رأسمالية مالية تربح من الأوراق والهواء، سيظل العرض مستمرًّا، وطالما كان هناك من يستطيع البيع مثل جوردان، سيظل العرض مستمرًّا. والذي يبيع الأقلام سينجح حتما في النهاية في بيع الأسهم في البورصة.

نتابع جوردان من البداية، مجرد شاب في الثانية والعشرين يلتحق بالعمل سمسارا في إحدى الشركات التي تروج للأسهم في وول ستريت، يحصل على درسه الأول من «إدوارد هانا» (ماثيو ماكونهي)، السمسار المخضرم، الذي يخبره تقريبًا بزيف كل ما يجري، كل الحكاية هي استغلال شراهة العميل للربح، والشطارة ألا يتوقف هذا العميل أبدًا عن الشراء، أما الربح الحقيقي فيتمثل في عمولة السمسار، هانا يعيش في عالم وهمي من تعاطي المخدرات، وسيقلّده جوردان أيضًا في ذلك.

تسير دورة حياة جوردان، السمسار النصاب، في خط بياني مستمر لا يتوقف، يتوالى فيه الصعود والهبوط، فبعد البداية الجيدة في وول ستريت، يأتي يوم الاثنين الأسود (١٩ أكتوبر ١٩٨٧)، حيث انهارت سوق الأوراق المالية بعد طوفان من

عمليات البيع، وأغلقت الشركة التي يعمل بها جوردان. تقترح عليه زوجته «تيريزا» الالتحاق بشركة صغيرة، سمسار يروج أسهمًا رخيصة قيمتها بالسنتات، على أن يحصل السمسار على نصف عمولة ما يشتريه العميل.

يستخدم جوردان قدراته في الإلحاح وإقناع العملاء، ينبهر زملاؤه بقدراته، ينجح بعد فترة في تكوين شركته الخاصة، التي يضم إليها حفنة من معارفه، كلهم بلا مؤهلات دراسية رفيعة، وجميعهم يروج المخدرات. يقرر جوردان أن يصنع جامعته الخاصة، يعين والده موظفا عنده، يلقي دروس الفهلوة والإلحاح على موظفيه. تحقق شركته نجاحا مذهلا، ملايين الأرباح تحققها الشركة من العمولات، تتحول ساحة العمل حيث المكاتب إلى صالة للجنون المطلق، رقص وغناء وفاتنات عاريات، مشهد يذكرنا باحتفال «تشارلز فوستر كين» بنجاحه في فيلم «أورسون ويلز» الأشهر «المواطن كين»، تتحول منصة الخطابة إلى ما يقرب من المسرح، الذي لا يستوعب إلَّا بطلًا واحدًا هو جوردان بلفورت.

يساهم الإعلام في صناعة الأسطورة، مجلة فوربس الشهيرة تصف جوردان بأنه «ذئب وول ستريت» الذي يحاول محاكاة «روبين هود»، يؤدي الهجوم إلى نتيجة عكسية، الكل يريد شراء أسهم البورصة عبر شركة «ستراتون أوكمونت» التي سيصفها جوردان نفسه بأنها أمريكا، هكذا تسير الأمور أحيانًا، الصعود والثراء للنصابين.

يمثل جوردان ـ كما قدمه سكورسيزي ـ امتدادًا لأصحاب الحلم الأمريكي الزائف، كل شيء لامع ومصقول؛ الملابس والناس والأماكن واليخت العملاق والمجوهرات والأحذية والمكاتب، هناك منزل فاخر، وحفلات باذخة، ولكن جوردان سرعان ما يتخذ عشيقة هي «ناعومي» (مارجو روبي)، تكتشف زوجته تيريزا خيانته، يطلقها ويتزوج ناعومي. كل عناصر الحلم الأمريكي موجودة كما تتحدث عنها الأفلام الهوليودية.

ولكن العرض المستمر ينقلب من الصعود إلى الهبوط، البداية بإدمان جوردان وزملائه للحبوب المخدرة، الحلم الزائف تجسده تلك الحركة البطيئة للجميع وهم يتحركون تحت تأثير المخدر، يسبحون في الهواء. المكسب السريع يغري بألاعيب جديدة، طرح أسهم شركة لبيع الأحذية، يمتلك جوردان نفسه سرًّا معظم أسهمها

«باتريك دينهام» (كيل شاندلر) عميل مكتب التحقيقات الفدرالية، يبدأ في التحري حول نشاط جوردان غير القانوني، يحاول جوردان رشوته بلا جدوى، عيون النظام الساهرة ما زالت قوية وقادرة.

في أحد أفضل مشاهد الفيلم، يتفق والد جوردان معه على أن يتنحى عن إدارة شركته في مقابل أن يتوقف عملاء مكتب التحقيقات الفدرالية عن ملاحقته، يوافق جوردان، ولكنه يتراجع في أثناء خطبة الوداع الرائعة، يقرر الدفاع عن شركته/ قلعته حتى النهاية، يعلن بوضوح الحرب من أجل المال، يقول إنه لا يوجد أي شيء نبيل في الفقر، الحياة بالنسبة إليه هي أن تكون ثريًا، ولا ثراء سوى أن تطلب العملاء، وأن تقنعهم بشراء الأسهم، وبلا توقف. لا بد أن يستمر العرض بلا نهاية.

يتطور الحلم إلى تهريب ملايين الدولارات إلى إحدى بنوك سويسرا، عيون مكتب التحقيقات تتابعه، يكاد جوردان وصديقه «دوني أزوف» (جونا هيل في دور مميز ومتقن الأداء والتفاصيل) يفقدان حياتيْهما بسبب تعاطي الحبوب المخدرة، ونتيجة محاولة اليخت العملاق اللحاق بموعد البنك السويسري خوفا من ضياع الأموال؛ هناك مشهد جنوني إضافي، يقود فيه جوردان سيارته وهو مخدر؛ لمنع صديقه دوني المسطول من إفشاء أسرارهما في التلفون المراقب.

يزيد إحكام الحصار على جوردان وحلمه. هناك اتهامات بعرقلة سير العدالة، وغسيل الأموال، الزوجة تريد الانفصال مع طفلتها، يقبل جوردان تسوية بأن يسجن لفترة قصيرة، على أن يحمل ميكروفونا صغيرا للإيقاع بكل النصابين الذين يعرفهم، يحاول خداع الشرطة، ثم يرضخ ويتحول إلى شاهد ملك. ولكن بعد فترة سجن لمدة تقارب ثلاث سنوات فقط، نراه وهو يلعب التنس مع زملائه المساجين، يتحرر من المال مؤقتا، عندما يخرج يصبح ضيفا على برنامج التوك شو، يحدِّث جمهور البرنامج ويحدِّثنا عن طريقة بيع أحد الأقلام. اللقطة الأخيرة لجمهور البرنامج مندهشا، اللقطة الأخيرة في الحقيقة لنا نحن، وكأن سكورسيزي يلقي الكرة في ملعبنا متسائلا: «هل ستسمحون بهذا العرض المستمر للبيع؛ بيع أي شيء، وشراء كل شيء تحت وهم المكسب السريع؟».

بدا ليوناردو دي كابريو في أفضل حالاته كما هو معتاد تحت إدارة سكورسيزي، ملأ الفيلم حيوية، وأضفى على الشخصية لمسات كوميدية، وأدى مشهدا بدنيًا صعبًا بالصعود والمشي وقيادة السيارة تحت تأثير المخدر الذي يشل الأطراف تقريبًا، لم يناطحه سوى «ماثيو ماكونهي» في مشهدين فقط، و«جونا هيل» في دور دوني بكل تفاصيله الكوميدية والتراجيدية، بغبائه وبإخلاصه، وتميز أيضًا «كيل شاندلر» في دور عميل مكتب التحقيقات، وخصوصا في مشهد محاولة جوردان رشوته في اليخت، أما «مارجو روبي» فلم تكن سوى تمثالٍ جميلٍ من الشمع، وربما يكون ذلك هو هدف سكورسيزي من الاختيار، امرأة بلا روح، أقرب إلى التماثيل الجميلة.

يقبض عملاء مكتب التحقيقات على جوردان وهو يقوم بتصوير إعلان لشركته، تهتز الكاميرا، وتنقلب الصورة، يقتحمون الشركة، ويقبضون على عصابة النصب الكبرى، ولكن جوردان يكتب تجربته في كتاب. وكما في فيلمي «أوليفر ستون» عن وول ستريت، فإن المال لا ينام أبدًا، هناك أكثر من جوردان وزملائه في انتظارالفرصة للنصب، وبين النصابين والعيون الساهرة النظام، يظل العرض مستمرًّا، ويظل الخيط رفيعا للغاية بين أن تكون ثريًا، وبين أن تصبح مجنونا.

«جانجو طليقًا»

تحرير العبيد على طريقة تارانتينو

في كل فيلم جديد يخرجه «كونتين تارانتينو»، يمكنك أن تلاحظ ببساطة أمرين: استيعابًا وهضمًا للنوع أو الأنواع التي يقدم من خلالها حكايته، وقدرته على الإضافة سواء من حيث الأفكار المطروحة، أو الشكل الذي يحمل تلك الأفكار.

فيلم «Django Unchained» (٢٠١٢) ليس استثناء من هذه القاعدة. من حيث النوع نحن أمام إعادة إحياء مدهشة لأفلام الويسترن، ولكن بعد أن يأخذها تارانتينو إلى آفاق واسعة مختلفة. مأساة العبيد الأفارقة هي محور الفيلم، ليست المسافة واسعة جدًّا، مع ذلك، من حيث المضمون؛ لأن العلاقة بين القانون والعدالة هي أصلًا أحد الموضوعات الأساسية في عالم سينما الويسترن الذي طالما جعلنا نتعلق بمشاهدة الأفلام الأمريكية.

اللافت في المعالجة هنا أن موضوع تحرير العبيد يطرح هنا بشكل ثوري إن جاز التعبير، سؤال الفيلم هو: لماذا لم يقم العبيد الأفارقة بثورة على الرغم من القهر والذل وانتهاك الكرامة؟ لماذا انتظروا حربًا أهلية تحررهم؟ لماذا لم يركبوا الخيول ويقتلوا تجار الرقيق ولو حتى من باب المحاولة؟ يمكن أن تعتبر فيلم «جانجو طليقًا» هو التعبير السينمائي العنيف عن تحقيق ما لم يتحقق بالفعل، تارانتينو قرر تحرير العبيد بالقوة، وعلى عينك يا تاجر الرقيق.

من حيث الشكل، يستفيد الفيلم من كل كليشيهات وموتيفات أفلام الويسترن الأمريكية أو الإيطالية (الإسباجيتي)، يضعها في خلَّاط ثم يخرجها عملًا جديدًا

ومبتكرًا، يأخذ من السينما ليعيد إليها العطاء فيلمًا أصيلًا ومختلفًا، ولولا ملاحظات أساسية على ربع الساعة الأخيرة من الفيلم، لكنا أمام عمل استثنائي وخارق.

يعتمد تارانتينو على الرسم البارع لشخصياته، ثم إدارة لعبة درامية فيما بينها، مع استغلال كل إمكانات النوع السينمائي حتى النخاع. في «جانجو طليقًا» ثلاث شخصيات محورية، وشخصيتان مؤثرتان في الخلفية. الزمان عام ١٨٥٨، قبل عامين من الحرب الأهلية الأمريكية، والمكان ولايات تتاجر في العبيد من تكساس إلى ميسيسبي، والصراع محوره تطبيق القانون الضيق، والعدالة الواسعة.

الشخصيات الثلاث هم: طبيب الأسنان المعتزل الألماني «كينج شولتز» (كريستوفر والتز)، الذي تحوّل إلى مهنة أكثر ربحًا، صائد جوائز يتابع الخارجين عن القانون، يقتلهم ليحصل على مكافأة العدالة الأمريكية، رجل يبيع الجثث من أجل المال تمامًا مثل تجار الرقيق، ولكنه في النهاية محسوب على رجال القانون.

الطرف الثاني هو «جانجو» العبد الإفريقي (جيمي فوكس)، لا نعرف شيئًا عن تاريخه السابق، ولكنه الآن يمتلك فرصة لكي يكون حرًّا، الطبيب صائد الخارجين عن القانون سيلجأ إليه لأنه يعرف ثلاثة أشرار من المطلوبين موتى أو أحياء، وسيصبح مساعدًا لصائد الجوائز، في مقابل بعض الدولارات، مع الحصول في النهاية على حريته.

الشخصية الثالثة هي تاجر العبيد الثري «كالفن كاندي» (ليوناردو دي كابريو)، النموذج الفج لتجارة الأجساد، وانتهاك البشر. هو لا يخرق القانون الذي كان يسمح بتجارة العبيد، والذي يقنن إجراءات بيع البشر في صورة وثائق وعقود مكتوبة، ولكنه ينتهك فكرة العدالة بمعناها المطلق، العدالة التي تمنع الإنسان من انتهاك حقوق الإنسان، أو فلنقل إن هذا ما ينبغي أن يكون.

أما الشخصيتان المؤثرتان للغاية على الرغم من أنهما في الخلفية قليلًا فهما: «برومهيلدا» (كيري واشنجتون)، وهي زوجة جانجو التي تم بيعها في ميسيسبي، ومع ذلك لم ينسها أبدًا، وهي التي ستدفعه إلى مواصلة العمل مع الطبيب شولتز. يريد أن

يستردها؛ ولذلك يجمع النقود من مهنة صيد الجوائز، وينتظر مساعدة الطبيب الماكر في تنفيذ هذه المهمة.

ولدينا «ستيفن» (صامويل جاكسون)، خادم كاندي الأسود العجوز، الذي يبدو أكثر قسوة من البيض على الزنوج، النموذج الفجّ لما تفعله العبودية من تشويه للإنسان بحيث يتحوّل الضحية إلى جلاد أكثر شراسة من الجلّاد نفسه، انقلاب داخلي جدير بالدراسة والتأمل.

بعد أن يبني تارانتينو شخصياته مثل بنّاء محترف، يصبح من البساطة الممتنعة توصيل الجسور بينها على هذا النحو البديع: يستعين الطبيب صائد الجوائز بالعبد جانجو للتعرف إلى ثلاثة أشقاء خارجين عن القانون. يقوم الطبيب بشراء جانجو لهذه المهمة، بعد إنجازها يقوم بتحريره. ولأن العبد يريد أيضًا استعادة زوجته بروميلدا التي بيعت إثر محاولتهما الفاشلة للهرب من المزرعة التي يعملان بها، فإن جانجو يوافق على العمل طوال الشتاء مع شولتز في صيد الخارجين عن القانون. يكتشفان أن بروميلدا عند تاجر العبيد الشرس كالفن كاندي، يحاولان التحايل من أجل استردادها. يكتشف ستيفن العجوز الأسود اللعبة، يبدأ الانتقام ثم الانتقام المضاد، ثورة دموية فردية صغيرة يقودها جانجو بعد تحريره.

براعة السيناريو ليست فقط في تحديد ملامح الشخصيات، ولا في اللمسة الساخرة التي تكاد تشغل النصف الأول من الفيلم، ولكن في طريقة مدّ الجسور بين الشخصيات وبين الأفكار في الوقت نفسه، صائد الجثث والجوائز في مقابل تاجر الرقيق، الألماني الأوروبي في مقابل الأمريكي، العبد الثائر في مقابل العبد المتواطئ، القدرة على تطبيق القانون بصيد الخارجين عنه في حوادث السرقة والخطف والسطو، والفشل في تطبيق العدالة بانتشار تجارة الرقيق وتقنينها، حكاية الحب بين جانجو وبروميلدا في مقابل علاقة الكراهية بين ستيفن وكل زنوج العالم، ثم الثورة الشاملة التي يقترحها تارانتينو: «أيها العبيد، ثوروا واقتلوا البيض!». يحدث ذلك أولًا عندما يقوم جانجو باصطياد الأشرار البيض، باسم القانون، ولكونه مساعدًا للطبيب شولتز، ثم عندما يقوم بتصفية عائلة كاندي كلها باسم العدالة بمعناها العام.

لا تفلت الفكرتان أبدًا من تارانتينو: القانون والعدالة، وفي قلب الحكاية تفاصيل لا تنسى: جلد العبيد وتعذيبهم وترك الكلاب لتنهش أجسادهم أحياء، ربط حكاية حب جانجو بأسطورة «سيجفريد وبرومهيلدا» الألمانية، سيجفريد سيقتل التنين وسيتجاوز دائرة النار لإنقاذ حبيبته برومهيلدا، وهو ما سيحققه جانجو فعليًّا على الشاشة ولكن بصورة أخرى، ركوب العبد الحصان مما يثير دهشة وذهول البيض، الزنوج لايركبون الخيول، وعندما يركبونها تتغيّر حياتهم، هذا هو المعنى الواضح.

في مشهد مهم من الفيلم، يكتشف كاندي الذي يتلذذ بمشاهدة العبيد وهم يصارعون بعضهم بعضًا حتى الموت على طريقة الرومان، أن الثنائي شولتز وجانجو قررا خداعه، جاءا في هيئة تجار للعبيد، أوهماه بشراء عبد مقابل مبلغ ضخم يصل إلى ١٢ ألفًا من الدولارات، بينما هما يريدان شراء برومهيلدا.

يُخرج كاندي جمجمة صغيرة يقول إنها للعجوز «بن»، خادمه وخادم أجداده، الذي لم يفكر أبدًا في الثورة على الذل والخنوع، يفسّر كاندي ذلك بأن ثلاث نقاط محفورة في جمجمته تثبت أن الجنس الأسود أكثر قابلية للخنوع من البيض، النقاط الثلاث تتحول في جماجم البيض إلى مناطق للإبداع كما يقول. ستكون هذه الملاحظة أحد أسباب تتابعات العنف الدموي في ربع الساعة الأخير من الفيلم، بما يكاد يذكرنا على نحوٍ ما بالتتابعات الدموية في نهاية فيلم «سائق التاكسي»: كبت ثم انفجار.

لم تكن مشكلة هذه الدقائق الأخيرة في تغليب خيار العنف الدموي لإقرار العدالة بمعناها الواسع، من الواضح أن البناء بأكمله، ومشاهد العنف ضد العبيد، مصممان لكي تصل بالمتفرج إلى هذا الحل الذي يقترحه تارانتينو حتى على مستوى حكايته وشخصياتها المحدودة. كان واضحًا أيضًا أن صيد الخارجين عن القانون سيؤدي بالضرورة إلى صيد الخارجين عن العدالة حتى لو كانوا ملتزمين بالقانون الجائر، كان مفهومًا تمامًا أن الخاص سيتحول في النهاية إلى عام، وأن البراعة في استخدام المسدس ستقود حتمًا إلى الوصول إلى تفجير الديناميت.

المشكلة ـ في رأيي ـ أن هذه النقلة العنيفة، لم تجد لحظتها المناسبة. كان كاندي قد كتب عقود الصفقة لبيع برومهيلدا مقابل ١٢ ألفًا من الدولارات، على الرغم من أن

ثمنها هو ٥٠٠ دولار، كانت لعبة الذكاء قد انتهت فعليًّا لصالحه، أراد فقط مصافحة شولتز، ولكن الأخير قتله بالرصاص، فانفجرت المجزرة داخل القصر.

بدلًا من أن يتم قتل العبد جانجو مرتكب المجزرة، يتم إرساله للعمل في أحد المناجم (!)، فينجح من جديد في تحرير نفسه، ويقوم باستكمال المجزرة من جديد بمزيج من الرصاص والديناميت. قانون جانجو هو العنف بالعنف، والدم بالدم، والبادي أظلم.

لم يفلح تارانتينو في التمهيد الأخير لهذه المجزرة، زادت الجرعة والصنعة قليلًا. أرجو ألا تنسى أن الطبيب شولتز لا يستخدم مسدسه أبدًا قبل عقله، وهو واسع الحيلة بدرجة تجعل رد فعله العنيف على مصافحة كاندي غريبًا للغاية؛ بالتأكيد سيفكر في قتل شولتز، ولكن ليس بهذه الطريقة السريعة. لاحظ أيضًا أن الذين يتركون الكلاب لكي تنهش لحم عبد وهو حي لمجرد أنه فشل في المصارعة، لن يتركوا على الإطلاق أول عبد يرتكب مذبحة جماعية ضد البيض لكي يعاني من الأشغال الشاقة في شركة للمناجم، ولن يتركوا حبيبته على قيد الحياة، وهي سبب العداء بين كاندي من ناحية، وشولتز وجانجو من ناحية أخرى.

انفصل هذا الجزء ـ في تقديري ـ عن جسد الفيلم المتماسك، الذي يبدو بالفعل مثل سبيكة من المعادن المختلطة، ولكن الفكرة وصلت بمنتهى القوة: لن يحصل لك أحد على حقك، الخنوع قد يمنع موت الجسد. ولكنه لا يمنع موت الروح، لا معنى للقانون إن لم يكن يحقق العدالة، في الحقيقة، لم يتم تحرير العبيد إلا بالقوة، بالحرب الأهلية التي ستطحن أمريكا بعد عامين من أحداث الفيلم.

تندمج في الفيلم روافد شتى من التأثرات البصرية، يمكنك أن تعتبر «جانجو طليقًا» عمومًا تحية شاملة لعالم الويسترن الذي تتلاشى فيه المسافات بين القوة والقانون والعدالة، بين قانون الفرد وقانون المجتمع، وهي فكرة محورية أيضًا في عالم تارانتينو، وفي أفلامه البعيدة عن الويسترن، كل عناصر موتيفات أفلام الغرب موجودة: العمدة والمارشال والبار والمسدسات والخيول والعبيد والسادة والمال والنساء، ولكن بعد أن اندمجت في إطار سينما تحرير العبيد، على شريط الصوت

لا تتوقف الأغنيات التي تكاد تحوّل الحكاية إلى أسطورة، استخدام الزووم في لقطات متعددة ينقلنا إلى استخدامات مشابهة في أفلام الويسترن الإيطالي، المشاهد الطويلة التي يتم بناؤها على مهل ملمح آخر من ملامح التأثر بأفلام الويسترن الإسباجيتي، من أروع أمثلتها المشهد الافتتاحي، ومشهد قتل شولتز لعمدة مدينة، سنعرف فيما بعد أنه خارج عن القانون، تارانتينو يعتمد عمومًا في أفلامه على بناء المشاهد الطويلة المتقنة.

مشاهد العنف الأخيرة أقرب في تأثراتها بمشاهد أفلام العصابات والمافيا، وليس أفلام الويسترن. الحقيقة أن شخصية كاندي، وحياته، وأعماله، وقصره، لا تفترق كثيرًا عن أي شخصية رجل عصابات يتاجر في أي شيء. روح السخرية المعروفة عن تارانتينو منحت الفيلم حيوية فائقة، البيض الذين يتشاكسون لأن الأكياس التي تخفي وجوههم لا تمنحهم فرصة للرؤية، خزينة المال التي يمتلكها شولتز على شكل ضرس عملاق، الرجل الذي يخلع الضروس أصبح يخلع الأشرار.

يقدّم الممثلون عادة أدوارًا استثنائية تحت قيادة تارانتينو، الجميع كانوا مميّزين في «جانجو طليقًا». ربما لا يلاحظ البعض صعوبة دور جيمي فوكس الذي بدا صامتًا تقريبًا في الربع الأخير من الفيلم، كان يحافظ على تعبيرات معقدة على وجهه دون أن ينطق بكلمة. أدهشني صامويل جاكسون بدوره الغريب، ذلك الزنجي الذي يكره جنسه ويحتقرهم، الممثل الكبير قدّم الشخصية بلمسات بارعة تجمع بين القسوة والسخرية، ليوناردو دي كابريو كان مناسبًا ومميزًا في دور يجمع بين الرقة والأناقة الظاهرية، والقسوة المتوحشة في الداخل.

على أن كريستوفر والتز، المشخصاتي الفذ، اكتسح الجميع بأدائه الواثق والهادئ؛ الشخصية أيضًا شديدة التركيب، رجل له طبيعة عملية، ولكنه أيضًا يمتلك رؤية ووجهة نظر عن القانون والعدالة، شديد الذكاء والسخرية، أوروبا القديمة التي تحاول ترويض أمريكا الطائشة، لا يمكن ألا يتطرق إليك هذا المعنى حتى لو لم يقصده تارانتينو، السياق يقول ذلك، والمشخصاتي الفذ يقوله بذكائه وبراعته وبقدرته على العمل لتنظيم الفوضى، الحقيقة أن مقتل هذه الشخصية قبل النهاية، حرم الفيلم من نهاية أكثر عمقًا وذكاء.

في الأسطورة الألمانية، نجح سيجفريد في تحرير برومهيلدا على الرغم من النار والتنين، وفي أسطورة تارانتينو، نجح جانجو في تحرير برومهيلدا على الرغم من العبودية والذل، في الحالتين لم تتم مواجهة القوة إلا بالقوة المضادة، في الواقع لا يوجد التنين، وفي الواقع لم يقم عبد أسود بتصفية عشرات البيض مثل عصابات شيكاغو، ولكن سينما تارانتينو تعيد تركيب الحياة من جديد، وتصنع لها نهايات وشخصيات كالأساطير.

تارانتينو قادر دومًا على تحويل العادي إلى خارق، قادر على وضع النبيذ الجديد في أوانٍ عتيقة، وقادر أيضًا على الربط بين التنين والخيول التي ركبها الزنوج، فلم يتزلوا عنها حتى اليوم.

«Skyfall»

إمبراطورية لا تغرب عنها الجاسوسية

يضع فيلم «Skyfall» الذي أخرجه «سام ميندز» (عام ٢٠١٢) نقطة في نهاية فقرة كاملة من حياة «جيمس بوند» عمرها نصف قرن، بدايتها فيلم «دكتور نو» عام ١٩٦٢، في ذروة الحرب الباردة، ونهايتها فيلمنا الجديد، في بداية عصر جديد يبدأ في التكوين.

«بوند» (للمرة الثالثة بأداء دانييل كريج) ما زال استثنائيًا عندما يدعونه إلى «حومة الوغى»، عنترة من بريطانيا، وبوسائل عصره الخارقة، زمن حفظ الصورة والصوت وصناعة عالم بأكمله من الأفكار، ما زال العميل الأشهر في عالم الجاسوسية، يجسد مزيجًا معقدًا من الرجل البدائي (هو زوج كل امرأة، وقاتل محترف يحصل على التكريم، وسندباد مملكته الكرة الأرضية كلها بلا حدود ولا فواصل)، والرجل العصري (جنتلمان يرتدي أفخم الملابس، ويستخدم أحدث أدوات التكنولوجيا).

ما زال «بوند» يحب وطنه ومليكته ومهنته، ولكن فيلمنا يكاد يبشر ببطل جديد، غير مثقل بالماضي، على الرغم من اعترافه بأهميته، شخصية أقرب إلى واقعية البشر منها إلى أسطورية النموذج، بالطبع لا تنازل عن القدرات الخارقة، وإلا سقطت اللعبة بأكملها، ولكنك تقترب تدريجيًا من شخص أقل أسطورية، وأكثر بشرية إن جاز التعبير.

تمثل «م» التي لعبتها باقتدار «جودي دنش» الماضي بكل ما فيه؛ رئيسة جهاز المخابرات بكل نجاحاتها وإخفاقاتها، هي التي ستشارك «بوند» البطولة بصورة غير مسبوقة، بل إنها محور الحبكة كلها، الحرب في الفيلم تستهدفها شخصيًا، وكأنها نموذج لأخطاء الإمبراطورية الغاربة التي يجب أن تذهب، طبعًا مع الحفاوة الإنجليزية اللائقة، وستذهب فعلًا في النهاية، ستموت بين أيدي «بوند».

ظلت سلسلة «بوند» ـ في رأيي ـ دائمًا بمثابة التعويض الفني عن فقدان الإمبراطورية البريطانية؛ الإمبراطورية التي غربت عنها الشمس، أصبحت لا تغرب عنها شمس الجاسوسية، ولا التقدم العلمي الذي يتيح للعميل الوسيم غزو العالم كله، شرقًا وغربًا وشمالًا وجنوبًا، ولا يفوته أن يؤكد تفانيه في خدمة جلالتها. النسخة الجديدة تعيد تأكيد هذا المعنى، ولكن على أساس فكرتين: الميلاد الجديد، والبطل الأقرب إلى البشر العاديين.

يصحح «بوند» في الفيلم ثلاثة أخطاء قاتلة لرئيسته العجوز، التي تبدو بديلًا عن الأم؛ الخطأ الأول قديم، عندما قررت «م» تسليم العميل «سيلفا» (خافيير باردیم) إلى الصين مقابل استرداد ستة عملاء، نوع من العقاب الصارم لأن العميل اشتغل لحسابه، وليس لحساب صاحبة الجلالة؛ الخطأ الثاني عندما فقدت «م» أسطوانة كمبيوتر مسجل عليها القائمة الكاملة لأسماء عملاء المخابرات البريطانية داخل المنظمات الإرهابية في العالم؛ والخطأ الثالث عندما أعطت «م» الأمر بإطلاق النار؛ مما أصاب بوند إصابة كادت تودي بحياته، في نهاية المطاردة المهولة التي يبدأ بها الفيلم.

«سيلفا» يقرر أن ينتقم من «م» مذكرًا إياها بذنب قديم، يسرق الأسطوانة، وينشر أسماء العملاء، خمسة في كل أسبوع، يدمر أجزاء من مبنى المخابرات نفسه، يقوم «جاريث مالروي» رئيس لجنة الأمن والاستخبارات (رالف فينس)، باستدعاء «م»، يدفعها للتنحي المشرِّف، ولكنها تصر على استكمال عمليتها الأخيرة، باستعادة الأسطوانة، التي لا تعني في الحقيقة سوى استعادة «بوند» من الموت.

المشكلة إذن مع أخطاء الماضي، مع أشياء نريد أن ننساها، ولكنها تستعصي على النسيان؛ ولذلك ستتكرّر الحبكة مرتين: مرة مع «م» التي تطاردها أشباح العميل المتمرد «سيلفا»، ومرة مع بوند الذي تطارده أشباح ذكريات طفولية مؤلمة؛ عندما فقد والده في منزله الأسكتلندي المنعزل، حبس الطفل «بوند» نفسه في حجرة صغيرة ليومين، خرج بعدها إلى الحياة شخصًا آخر.

تلتقي الحبكتان في مشهد النهاية الطويل: «بوند» ينقل «م»، أمه التي في المخابرات، إلى منزل العائلة لحمايتها من مطاردة «سيلفا» نصف المجنون، يساعده حارس الطفولة

«كنكيد» (ألبرت فيني) القادم أيضًا من الماضي، وعندما يتحطم المنزل تمامًا، ويموت «سيلفا»، يولد «بوند» الجديد، وتجدد إمبراطورية المخابرات شبابها في الوقت ذاته.

هذه هي اللعبة الذكية في السيناريو الذي ترهل قليلًا عندما طالت بعض المشاهد والذي لم يستطع أن يقنعنا بأن «بوند» غير اللائق بدنيًا أو نفسيًا، والعائد من الموت يماثل في كفاءته «بوند» القديم، ولكن المعنى العام وصل بقوة، وخصوصًا مع تقل الجانب الشرير، بأداء متمكن من «خافيير باردیم»، ربما يكون أحد أقوى أشرار السلسلة لأنه تجسيد لأخطاء الماضي كلها. المخرج «سام ميندز» أدرك ذلك، فمنحه حضورًا بصريًا قويًا، بل إن ظهوره الأول في لقطة طويلة، تنتهي به وقد وضحت معالمه ينافس بقوة ظهور «عمر الشريف» في مشهده الأول في فيلم «لورنس العرب».

احتفظ «بوند» بدور المنقذ أو المخلّص للإمبراطورية المهزومة التي كشف عميل سابق نصف مجنون كل عوراتها، وعلى الرغم من أن «بوند» يتحدى الموت والشيخوخة كالمعتاد، وعلى الرغم من أنه يخوض صراعات أسطورية هيكتورية (نسبة إلى هيكتور في الإلياذة)، فإنه هنا لا يربح إلا بعد معاناة قاسية، يخرج منها ملطخًا بالدماء، حتى فحولته الجنسية تظهر هنا في حدها الأدنى سواء في شكل قبلات سريعة مع فتاة لا نعرفها في تركيا، أو لمسات سريعة مع فتاة اسمها «سيفرين» في «ماكاو»، أو في لمسات ونظرات مع ملاكه الحارس «إيف مونيبني» (ناعومي هاريس)، بل إن هذه الفحولة تتعرض لطعنة نجلاء، عندما يتحسس «سيلفا» جسده بطريقة واضحة المغزى، ولو تأخرت طائرات الإنقاذ، فربما حدثت للرجل العالمي الأول أشياء شائنة تدمر صورته إلى الأبد.

حتى رحلات «بوند» تم اختزالها في رحلات سريعة إلى تركيا والصين بينما يحتفظ الفيلم لبريطانيا بكل المشاهد الأخيرة التي تمثل معركة الميلاد الجديد. كان يجب أن تموت «م» لتصنع أسطورتها الخاصة، في الغالب لم تكن لتقبل أن تترك عملها. يدخل «بوند» إلى مكتبها لكي يستقبله «مالروي»، الرئيس الجديد المكلف بحماية مجد الإمبراطورية الاستخباراتي، وفي وجود الملاك الحارس النسائي «إيف»، الكل في انتظار بداية مهمة جديدة، تدشن نصف القرن الجديد من المغامرات.

يضاف إلى الفريق «كيو» (بن وينتشو) الشاب العبقري الذي يقدم لـ«بوند» أحدث المخترعات والاكتشافات الجديدة، هذا هو الفريق العصري الذي سيقود المعركة القادمة، تخرج الإمبراطورية أقوى بالتجديد الخلّاق، بنسف أسوأ ما في الماضي، وتكريم أفضل ما فيه، برد الاعتبار للضعف الإنساني، وتقليل الفاتورة التي ندفعها بسببه، بالإيمان بالعقل جنبًا إلى جنب مع القوة القادرة، هذا ما يقوله «Skyfall» ببراعة ملخصًا حصاد نصف القرن الماضي من حكايات «بوند».

ثم إن مفهوم كلمة «بلد» لا يعني بالنسبة إلى «بوند» سوى «بريطانيا» كما يقول هو عند سؤاله، وعندما تقوم «م» برثاء «بوند» (اعتقدت أنه مات)، لا تجد أبلغ من أن تقول عنه إنه يمثل «الثبات البريطاني».

وأحسب أنه سيقول عنها العبارة نفسها عندما تتاح له الظروف؛ لكي يكتب عنها رثاء قصيرًا بعد حياتها المخابراتية الحافلة.

«البؤساء»

الخلاص بالحب والخلاص بالحلم

يقدم الفيلم البريطاني «Les Misérables» (٢٠١٢) المأخوذ عن رواية «فيكتور هوجو» الشهيرة نموذجًا مدهشًا للطريقة التي يتم بها تقديم دراما موسيقية تتفاعل مع روح العمل الأدبي، تنقل مضمونه وفكرته من خلال الغناء والموسيقى، وتستخدم فريقًا فنيًا احترافيًا يجعلنا نكتشف من جديد قصة إنسانية نكاد نحفظها بكل تفاصيلها.

الفيلم ليس مقتبسًا مباشرة عن الرواية، ولكنه يمثّل إعدادًا سينمائيًا لمسرحية موسيقية بالعنوان نفسه. نحن بالأساس أمام تكثيف لأحداث رواية ضخمة، ومحاولة لحصر الأماكن المتعددة واختزالها، ولكن النجاح الأهم في اختيار تلك المواقف الإنسانية التي تصلح لكي يترجمها الغناء. نستطيع وقد شاهدنا الفيلم أن نتحدث عن نجاح مذهل في هذا الصدد، مع نجاح جيد في استخدام إمكانات السينما الأكثر تأثيرا، وخصوصًا في مشاهد الحركة والخدع والمؤثرات البصرية.

البؤساء كما ظهروا في أحدث طبعاتهم، لم يقللوا شيئًا في التعبيرعن معاناتهم، بل إن الجانب العاطفي في الفيلم قوي ويهز المشاهد من الأعماق. لم ينتقص السيناريو أيضًا من الخلفية السياسية للأحداث خصوصًا في نصفه الثاني، والأجمل أن طرفي الصراع المعروفين وهما «جان فالجان» و«جافيير»، قُدما بصورة تكشف عن وعي وعمق، عبّر الفيلم بالغناء والموسيقى عن منطقيهما ببراعة، كما أضاف إليهما تساؤلات تجعلهما تجسيدًا لتيارين يتعاملان مع الإنسان من زاويتين مختلفتين.

روح الرواية التي نقلها الفيلم هو التعاطف الكامل مع الطبيعة الإنسانية الخيّرة، والانحياز المطلق لفكرة الرحمة التي تسبق العدل، والرفض الواضح لأي قانون

جامد وأحمق يجعل من الإنسان رقمًا. تنسجم هذه النظرة تمامًا مع كلمات هوجو التي قدّم بها روايته حيث قال: «تخلق العادات والقوانين في فرنسا ظرفًا اجتماعيًّا هو نوعٌ من الجحيم البشري، فطالما توجد لامبالاة. ويوجد فقرعلى الأرض، فإن كُتبًا كهذا الكتاب ستكون ضرورية دائمًا».

تبدو شخوص الرواية الشهيرة وكأنها تدفع ثمن ما انتهت إليه الثورة الفرنسية، من التصفيات بالمقصلة، إلى صعود نابليون وانكساره، بدا كما لو أن شعارات مثل الحرية والإخاء والمساواة مجرد عناوين. الإطار السياسي لأحداث رواية البؤساء يمتد من سقوط نابليون إلى الثورة الفاشلة عام ١٨٣٢، سيتضح أكثر في الفيلم ما سيقود إليه الفشل السياسي والعسكري من زيادة الفقر والبؤس. سيتحول تمرد جان فالجان الفردي إلى محاولة تمرد جماعي، وسيقترح الفيلم طريقًا رومانتيكيًّا للخلاص بالحب وبالحلم. وبقدر إدانة المنطق الأحمق الذي يمثله جافيير، سيتعاطف الفيلم مع منطق فالجان والثوار معًا، سيُبعث الموتى والضحايا من جديد؛ لكي يقدموا أغنية للمستقبل.

وبينما يبدأ الفيلم بالمساجين الذين يمارسون الأشغال الشاقة وهم يرددون بصوت مهيب «اخفضوا عيونكم»، ويكادون يعيشون بلا أمل غير واثقين من وجود إله، ولا يؤمنون إلا بوجود الجحيم، فإن النهاية متفائلة تمامًا. الذين عانوا وضحّوا يعودون ليحتلوا الميدان، يرفعون أعلامهم، ويبشرون بيوم جديد، رءوسهم إلى أعلى، وخلفهم آلاف الثائرين.

تتابع الدراما الموسيقية جان فالجان في مراحله المختلفة، من لص يقضي عقوبته، ويحمل رقمًا هو ٢٤٦٠١، إلى عمدة يحمل اسم «مادلين» بعد ثماني سنوات من الإفراج المشروط عنه، وصولًا إلى رجل ثري يقوم برعاية الطفلة «كوزيت»، التي تركتها أمها البائسة الراحلة، وكانت تعمل في مصنع يمتلكه مادلين/ فالجان. وتتابع الدراما، على الطرف الآخر، الضابط جافيير، من السجن إلى المدينة، وصولًا إلى محاولته خداع الثائرين، وانكشاف أمره، ثم مواجهته لنفسه، وانتحاره، فشل في أن يتغيَّر، كان صلبًا فانكسر، ربما كان سيتعذب إذا استرجع ماضيه وسلوكه الذي لم يستطع الصمود أمام تسامح جان فالجان.

دخل جان فالجان السجن عندما سرق رغيفًا لأن ابنة شقيقته كانت جائعة. حُكم عليه بخمس سنوات فقط، ولكنه كان يحاول الهرب فيُحاكم من جديد. بعد عشرين عامًا يطلقون سراحه، ولكن بشرط أن يمتثل للعودة في أي وقت. يحمل معه وثيقة تؤكد أنه مجرم خطير، بالطبع لن يجد عملًا على الإطلاق.

وحده القس الطيب يفتح له أبواب الكنيسة، وحتى عندما يسرقه جان فالجان، يدّعي القس أنه هو الذي منح مضيفه «المحترم» الفضيّات المسروقة، بل يمنحه تحفتين إضافيتين. في مونولوج غنائي بديع، تستيقظ روح جان فالجان، يقرر أن يمنح روحه لله، يلقي بشهادة السجن في الهواء، ترتفع الكاميرا إلى الفضاء، لتصاحب ورقة شجر تتراقص في سعادة.

يمكن أن تعتبر «البؤساء»، الرواية والمسرحية والفيلم، مجرد حكاية عن حلم البداية الجديدة، جافيير هو الذي يحاول أن يدمر بدايات فالجان الجديدة، وهو أيضًا الذي يحاول إفشال ثورة البؤساء في باريس. وعلى الرغم من الظروف القاسية التي تجعل «فانتين» (آن هاثواي) تبيع شعرها لكي ترسل عشرة فرنكات لابنتها، وعلى الرغم من أنها تحترف الدعارة، فإن فالجان يلعب تجاهها الدور نفسه الذي لعبه القس في حياته، يعدها وهي على فراش الموت، بأن يحافظ على ابنتها كوزيت.

أما مشكلة جافيير ـ كما قدمها الفيلم ـ فهي تجاوز فكرة هوس أداء الواجب الوظيفي؛ إنه يؤمن بأن الإنسان شرير بالفطرة. يقف الضابط الصارم (يلعبه راسيل كرو) على حافة الهاوية ليغني تحت سماء مليئة بالنجوم، يقدم نفسه باعتباره سيف العدل الباتر للخطيئة. لم يتأمل جافيير تلك المسافة الواسعة بين القانون والعدل، ولم يفهم أن تحويل الإنسان إلى رقم لا يقضي على البؤس أو الشر، هذه النظرة المتعالية للمذنبين تكاد تجعل ممن يطبقون القانون أنصاف آلهة لا يخطئون أبدًا.

عندما يتحول جان فالجان إلى عمدة طيب، يطارده جافيير حتى يضطر إلى مغادرة المدينة، في إحدى أجمل لوحات الفيلم الغنائية تتداخل أصواتهما تعبيرًا عن وجهتين للنظر على طرفي نقيض، يتبارزان، يظل جان فالجان مصممًا على أن خلاص الإنسان روحي وليس قانونيًا، يتابع رحلته لإنقاذ كوزيت.

في باريس يكتشف الشباب أن الماساة الفردية التي تعبّر عن نفسها في صور المتسولين والعاهرات والجائعين، تحتاج إلى حل جماعي يتمثل في الثورة. يختارون جنازة الجنرال «لامارك» للتمرد، يسدّون الشوارع بالمتاريس، يعتقدون أن الشعب سيثور، يحلمون بأنه سيعيد من جديد ما فعله في ثورته الكبرى.

«ماريوس» الشاب الثري الثائر يحب كوزيت بينما تحبه الفقيرة «إيبونين». في لوحة غنائية أخرى يجادله زملاؤه حول الخلاص بالحب والخلاص بالثورة؛ اللون الأحمر لون الرغبة والعاطفة المشتعلة، وهو أيضًا لون دماء الضحايا، اللون الأسود هو لون الماضي البائس، وهو أيضًا لون الأيام في عين من فقد حبيبته.

وسط الثورة والحب ومطاردات جافيير لغريمه في باريس، تظهر إحدى أجمل شخصيات فيكتور هوجو، الطفل الصغير«جافروش»، المتسول الثائر الذكي الذي يكشف للثوار شخصية جافيير الحقيقية، يغني جافروش ساخرًا وراصدًا ثورة شعب طالب بالحرية والمساواة، وانتهى به الأمر وهو يطالب بالخبز والطعام.

تنتصر القوة الغاشمة على الثوار الحالمين، وينتصر جان فالجان على غريمه أخلاقيًا، يحرّره من الثوار ويطلق سراحه دون شروط، يواجه جافيير نفسه فينتحر، يخوض فالجان معركته الخاصة لإنقاذ ماريوس من الموت، يصارحه بقصته القديمة، في الكنيسة يستدعي فالجان صورة فانتين، يموت بين ماريوس وكوزيت، يظهر القس الطيب الذي أهداه الخلاص الروحي، يُبعث كل ضحايا الثورة ليغنوا أغنية النهاية، البؤساء ينتصرون، حتى لو كان ذلك على مستوى الحلم.

ينجح الفيلم على الرغم من طوله في اختيار أكثر مناطق الرواية تأثيرًا،لا يمكن أن أصف لك جمال الأغنيات وطاقتها التعبيرية والروحية دون أن تسمعها، ودون أن تراها بإدارة المخرج «توم هوبر» الواعية، إنه يترك الكاميرا في مرات كثيرة لـ «هيو جاكمان» لكي يعبر عن مشاعر متباينة ومعقدة لدى السجين التائب، ويتركها للرائعة «آن هاثواي» لكي تستقطر لحظات البؤس والانتهاك الجسدي لدى فانتين، وينطلق بالكاميرا إلى الفضاء أكثر من مرة وكأنه يحاول أن ينتزعها من الأرض وهمومها. ربما أسرف هوبرفي استخدام الكادر المائل كتعبير مكرر عن الحال المائل، ولكنه

أدار ببراعة كل أبطاله من النجوم، اكتسبت مشاهد الثورة حيوية فائقة بقطعات المونتاج، ونجح في نقل الجو العام الخانق والمؤلم، واستوعب إيقاع كل لوحة غنائية ومزاجها العام.

ولكن البطل الأول للفيلم - في رأيي - هو واضع الموسيقى «كلود ميتشيل شونبرج»، قال سيد درويش ذات يوم إنه يستطيع أن يقوم بتلحين الجريدة، أعتقد أن شونبرج يستطيع تلحين كل جرائد العالم. التداخلات الحوارية بين الشخصيات كما في لوحة اليوم السابق على الثورة، أو في لوحة علاقة الحب بين كوزيت وماريوس من ناحية، وبين إيبونين وماريوس من ناحية أخرى، تقدم درسًا مجانيًّا في الاستخدام الفذّ للموسيقى في التعبير الدرامي القوي والمؤثر.

ويبقى أفضل ما في نسخة «البؤساء» السينمائية الجديدة، أنها تمنح مشاهدها أملًا على الرغم من كل شيء، يموت فالجان وجافيير وفالنتين وجافروش والثوار، لكن أرواحًا أخرى تولد من قلب المأساة، يعود الموتى مبتسمين، لم يعد جان فالجان رقمًا، ولكنه أصبح نموذجًا للإنسان الذي أنقذ روحه؛ فأنقذ الآخرين.

«لينكولن»

أن تكون صوتًا في السياسة وسوطًا في الحرب

أتمنى أن تكون النظرة الأوسع لفيلم «Iincoln» الذي أخرجه «ستيفن سبيلبرج» (٢٠١٢)، باعتباره فيلمًا عن القيم الأمريكية التي دافعت عنها هوليود طوال تاريخها، وفي أفلام مختلفة الأنواع والموضوعات، دون أن يلغي ذلك بالطبع أن الفيلم عن إحدى الشخصيات الكبرى في التاريخ الأمريكي، ربما يكون المعنى الأدق أن «لينكولن» تم استدعاؤه لأنه أحد الذين يعبرّون عن تلك القيم، التي تدور حول الحرية والاتحاد، وتمزج بين الأفكار المثالية والوسائل البراجماتية، وتُعْلي قيمة الأسرة والدين، مع التركيز على أن الأحداث الكبرى في التاريخ ليست في حقيقتها ـ سوى جهد ـ وإلهام وتصميم حفنة من الأبطال، الذين نجحوا في تحقيق ما يؤمنون به.

لو قصرنا زاوية الرؤية على تفصيلات الشهور الأربعة الأخيرة في حياة الرئيس الأمريكي محرر العبيد، فنحن أمام فيلم متقن الصنع، يحتاج بالقطع إلى بعض التكثيف، ودمج بعض الأحداث. أما إذا انطلقنا من أنه فيلم عن القيم التي تبناها لينكولن فأصبحت جزءًا من الفكرة الأمريكية عن الوطن والحياة، فستنفتح أمامنا آفاق أكثر اتساعًا. لا شك عندي في أن نجاح الفيلم التجاري في الولايات المتحدة، يرجع بالأساس إلى أن سبيلبرج لعب على الوتر الثاني. هم يحفظون سيرة حياة لينكولن، يدرسون حياته في التعليم، ولكنهم اكتشفوا في الفيلم تلك المعاني الأعمق التي دأبت هوليود على تكرارها، تستطيع أن تتحدث في الواقع عن تمهيد الطريق لبذور الحلم الأمريكي، كان من المستحيل أن تقول إن أمريكا هي أرض الفرص المتساوية أمام الجميع، بينما ينقسم الشعب إلى عبيد وأحرار.

إحدى مناطق الذكاء في رسم شخصية لينكولن أنه يبدو كما لو كان رئيسًا ينتمي إلى القرن الحادي والعشرين، وليس رئيسًا من القرن التاسع عشر؛ طريقته في إدارة الصراع بوسائل السياسة والحرب معًا، واعتبار الحرب وسيلة أو أداة من أدوات السياسة وليست غاية في حد ذاتها، فكرة رجل الدولة صاحب الرؤية الإستراتيجية الذي يسبق زمنه، كل ذلك يكاد يقدم نموذجًا معاصرًا تمامًا، ويكاد يلمح إلى حلم مفقود يستحق الاستدعاء.

لا تقدّم الشخصيات التاريخية الكبرى في الأفلام الناضجة لأسباب تعليمية إخبارية تقريرية، ولا لكي تقول إن لينكولن هو الذي حرر السود، ولكن لكي تقول من خلال الماضي أشياء معاصرة. الفيلم كتب له السيناريو «توني كوشنر» عن كتاب أصدرته «دوريس كيرنز جودوين» بعنوان «فريق المتنافسين: العبقرية السياسية لدى إبراهام لينكولن». الحكاية إذن عن دور فن السياسة في خدمة الأفكار الكبرى، الفكرة المثالية وحدها لم تصنع أمريكا، ولكن الحصافة والرؤية والبراجماتية السياسية هي التي جعلت المستحيل ممكنًا، هذا هو المعنى العام للقصة كلها، ولايوجد أفضل من هذا القديس المحارب والسياسي لضرب كل هذه العصافير بفيلم واحد.

لينكولن في فترة رئاسته الثانية هو الشاهد والدليل، وتحديدًا في الشهور الأربعة الأولى من العام ١٨٦٥، من يناير إلى إبريل؛ حيث تنتهي معركة هذا الزعيم الاستثنائي بمقتله بالرصاص في أحد المسارح، أرجو أن تلاحظ أن لينكولن سيكون في هذه الفترة بالذات بمثابة المرآة الواضحة لكل الأفكار المطلوب معالجتها: أمريكي بسيط، صعد إلى السلطة، أمامه هدفان لايغيبان عن نظره: وحدة الشمال والجنوب ورفض انفصال ولايات الجنوب بقوة السلاح وذلك من خلال الحرب، وإقرار مجلس النواب للتعديل الثالث عشر الشهير بإلغاء الرق والعبودية من خلال السياسة. الفيلم ببساطة هو في التقاطع بين الفكرتين: الماكر لينكولن يعتبر أن تمرير التعديل سينهي الحرب، وخصومه يريدون إنهاء الحرب حتى لا يمر التعديل.

يترجم السيناريو هذه اللعبة الشاقة على مدى ١٥٠ دقيقة، يسير خط الحرب جنبًا إلى جنب مع خط السياسة، يمسك لينكولن بالطرفين، ويتلاعب بهما كيفما شاء، ربما

أثقلت التفصيلات والبصمة التوثيقية البناء في بعض الأوقات، كان أفضل بالقطع إذا تم التكثيف والاختزال، ولكن السيناريو لم يفلت أبدًا فكرته: هذا هو الرجل، وهذه هي القيم المقدسة التي دافع عنها، وتلك هي وسائله البشرية لتحقيقها، وهذا هو الثمن الذي دفعه مقابل ذلك.

يعمل النص في عدة اتجاهات متداخلة: ملامح إنسانية لشخصية معروفة، أفكار مثالية، وأدوات براجماتية، منذ المشهد الأول تكتب عبارات مباشرة عن تلك الصعوبات التي واجهت الديمقراطية الأمريكية، وفي مشهد تمهيدي يلتقي فيه لينكولن مع اثنين من الجنود السود، يتحدث الجندي «كلارك» عن المستقبل: اليوم تحرير العبيد، وغدًا إقرار حقهم في التصويت، وبعد نصف قرن دخولهم مجلس النواب، لم يبقَ إلا أن يقول، وفي وقت ما سيحكم أمريكا رئيس أسود.

يقول لنا هذا المشهد الافتتاحي المهم إن فيلمنا عن الأمس الذي لولاه ما كان اليوم، يتعمد سبيلبرج أن يحتل الجنود السود الصورة، بينما نسمع صوت لينكولن فقط، وحتى عندما تنتقل الكاميرا إليه، يظهر لأول مرة في لقطة متوسطة محايدة، ويستبقي سبيلبرج اللقطة القريبة المكبَّرة المنتظرة لوجه لينكولن لإنهاء المشهد، وكأن الحلم لن يحققه سوى هذا الوجه.

نعرف أن إصرار لينكولن على طرح التعديل الدستوري الخطير على مجلس النواب لم يكن الأول، فقد فشل من قبل في تمريره، هو ينتمي إلى الحزب الجمهوري، تمرير التعديل تنقصه موافقة عشرين نائبًا إضافيًا على الذين يضمن تصويتهم إلى جانبه، منذ تلك اللحظة يتبلور الصراع واضحًا، هناك جناح شديد المحافظة في الحزب الجمهوري، يعتقد أنه يمكن إنهاء الحرب بدون هذا القرار، وهناك بعض أعضاء الحزب الديمقراطي الذين يرفضون أصلًا فكرة المساواة بين الأبيض والأسود، ويرفضون إلغاء العبودية من الأساس.

تنطلق خطة لينكولن في عدة اتجاهات: استمالة المترددين من خلال فريق قام بتكوينه وزير خارجيته «وليام سيوارد»، يقابل الفريق هؤلاء واحدًا واحدًا، مع وعدهم بوظائف لمكافأتهم حال إقرار التعديل، ثم يتدخل لينكولن بنفسه في محاولات

الإقناع. من ناحية أخرى، يستمر الضغط العسكري الشرس على الجنوبيين، أنصار الرق والانفصال، ويتم ذلك بقصف دموي للميناء الأخير الذي كان يساعدهم على الاستمرار في الحرب. من ناحية ثالثة يخوض لينكولن معركة عائلية مع أسرته: زوجته «مولي» ترفض التعديل الخطير، تذكر زوجها بمحاولة اغتيال فاشلة، ترفض أيضًا أن يذهب ابنها «روبرت» إلى الحرب، ما زالت تعيش مأساة وفاة أحد أبنائها بالتيفود.

ثلاث معارك متداخلة أماكنها البيت الأبيض والبرلمان وساحة الحرب، ووجهان للرئيس المحرّر: صاحب رسالة لتحقيق العدل والمساواة القادمين مباشرة من السماء (مشهد الحلم الافتتاحي يجسّده مثل نبي وحيد على ظهر سفينة تبحث عن شاطئ وتسير بسرعة هائلة)، ورجل سياسة يعلم أن الأفكار الكبرى تحتاج إلى حيل كبرى لتمريرها، المعنى هنا أنه رجل رأسه في السماء، وقدماه الطويلتان على الأرض، المعنى أيضًا أن هذه الثنائية هي التي صنعت أمريكا.

في أحد أذكي حوارات الفيلم، يقول «تاديوس ستيفنز»، وهو أحد أكثر أنصار فكرة تحرير العبيد، ويلعب دوره المشخصاتي الكبير «تومي لي جونز»: «إن أعظم خطوات القرن التاسع عشر تم تمريرها بالفساد من خلال أنقى شخصية في الولايات المتحدة»، هذا المزيج هو بالضبط التوليفة الأمريكية التي تنزل الأفكار المجردة الكبرى إلى ملعب التطبيق البراجماتي بكل نقائصه الإنسانية.

تظهر القيمة الهوليودية الثانية في الدفاع عن الحرية والمساواة كغاية، بدونها لا يمكن أن يتحقق الحلم الأمريكي، نظرة عيون لينكولن (بأداء الفذ «دانييل داي لويس») تقول ببساطة إنه لا ينظر إلى قدميه، ولكن إلى أمريكا القادمة غير المرئية للآخرين، وكأنه يقوم بتعبيد الطريق للغد، هناك قيمة ثالثة هي فكرة الرسالة الأمريكية للبشرية كلها، يقول لينكولن في المشهد الأخير، إن علينا أن ندافع عن السلام الدائم والحرية والمساواة، يتحدث بوضوح عن خروج القيم الأمريكية إلى العالم كله.

يمثّل مشهد التصويت على التعديل، بعد محاولات مضنية من الديمقراطيين، ذروة الدراما، يستخدم سبيلبرج كل أسلحته لكي يسجل هذه اللحظة التاريخية الفارقة، بفارق صوتين فقط يتم تمرير التعديل الذي سيغيِّر وجه أمريكا إلى الأبد،

سيتحايل لينكولن على محاولة تأجيل التصويت، سيكتب عبارة «على حد علمي» لكي ينكر وجود وفد من الجنوبيين للتفاوض في واشنطن.

لا ينسى لينكولن أنه محامٍ سابق، نراه يحكي عن تلك المرأة التي تعاطف معها الجميع، فسمحوا بتهريبها على الرغم من أنها قتلت زوجها، يحكي عن ذكاء السياسي الأمريكي الذي تعامل مع وجود صورة «واشنطن» في المرحاض في أثناء وجوده في لندن، يبدو الحق كما لو كان في حاجة إلى شيطان يدافع عنه، تظل الأمور دائمًا مرهونة «بنتائجها الواقعية»، وهذا هو جوهر الفلسفة البراجماتية الأمريكية.

لا ينتهي الفيلم على الرغم من تمرير التعديل، ما زال الجنوبيون يرفضون إلغاء الرق الذي سيحرر ٤ ملايين من السود، ثم قد يفتح الباب أمام تحرير الملونين، وقد يسمح بزواج البيض والسود، وإعطاء المرأة حق التصويت كما قال «جورج وود» أحد أكبر خصوم التعديل في مجلس النواب، ولكن مشكلة الجنوبيين في أن تحرير السود سيؤدي إلى تدمير اقتصاد الجنوب الذي يعتمد على هذه الأيدي العاملة الرخيصة.

يتحدث إليهم لينكولن بالمنطق البراجماتي نفسه عن مجتمع حر ومفتوح، بل إنه يدافع عن الحرب باعتبارها وسيلة لتحقيق غايته «النبيلة»، نراه في مشهد تالٍ وهو يتفقد القتلى على حصانه دون أن يهتز له جفن، يستسلم ثوار الجنوب، يعود وجه القديس، يرفض الانتقام، يتم اغتيال لينكولن، لا نشاهد الحادث، ولكننا نشاهد رد فعل طفله الصغير، يستمع إلى الخبر، وهو يشاهد مسرحية في مسرح آخر.

اكتملت الشهور الأربعة الأخيرة، السهم الأخير يغلق القوس، الزوجة التعيسة مولي يبدو أنها قد تصالحت مع زوجها، تقول إنها مجنونة به قبل فترة قصيرة من اغتياله، يحدثها مثل ناسك عن رغبته في الحج إلى القدس، الابن روبرت يظهر بوصفه جنديًا بعد أن أصر على أن يحقق حريته واختياره الخاص، على الرغم من مخاوف والده ومعارضته، قيمة أخيرة طالما دافعت عنها الأفلام الأمريكية: قد لا تكون الأسرة مثالية، ولكن لا بد من أن تظل أسرة متماسكة، أما التاريخ فقد صنعه فرد عرف كيف يستخدم الصوت في السياسة، بالقدر نفسه الذي عرف كيف يستخدم السوط في الحرب.

أصبح من التكرار أن نتحدث عن الإتقان في عناصر الفيلم الأمريكي، الأدق أن نتحدث عن التجويد والإضافة إلى الإتقان المفروغ منه، يثبت سبيلبرج من جديد قدرته على تقديم بناء كلاسيكي متماسك بصريًا، وباستثناء الملاحظة الأساسية بضرورة التكثيف لاختزال التفاصيل مثلما تم تكثيف موسيقى «جون ويليامز» في مشاهد محددة، فإن هناك مشاهد أخرى بأكملها تقدم بطريقة مشبعة وقوية مثل المواجهة بين لينكولن وزوجته، وبين لينكولن وابنه روبرت، ومشاهد مجلس النواب جميعها، مدير التصوير المفضل لدى سبيلبرج هو بالطبع «يانوس كامينسكي» الذي استخدم ببراعة الضوء الطبيعي القادم من النوافذ المفتوحة؛ مما منح لينكولن هالة شبه مقدسة، وفي مشاهد أخرى بدا كما لو أن إضاءته الحادة تنحت وجه لينكولن تعبيرًا عن صلابته الداخلية.

دانييل داي لويس نجح بامتياز في الاختبار، كان مرعوبًا من الشخصية التي ظهرت في أفلام سابقة، ولكن المشخصاتي القدير حافظ ببراعة على كل الخيوط، المشكلة ليست فقط في الملامح الشكلية البدنية (كان لينكولن مفرط الطول تتأرجح يداه إلى جانبيه ويسير محاولًا السيطرة على توازن سيقانه الطويلة وهو ما جسّده لويس حرفيًا)، ولكن الصعوبة الأخطر في هذه الوجوه المتعددة للشخصية: محارب وسياسي وقديس صاحب رسالة، أب حنون وقائد صارم، تلونت التعبيرات على وجه لويس القدير كيفما شاء، ولكن شيئًا واحدًا كان مثل الخيط الذي يربط كل شيء، إنها نظرة العين الثابتة، وكأن الرجل ينظر إلى أشياء غير مرئية، هذا هو مفتاح الأداء كله: لينكولن رجل يرى هدفه واضحًا وثابتًا، وكل ما يفعله من أجل تحقيق ما يراه.

تعود الرائعة «سالي فيلد» إلى أدوارها الكبرى بدور الزوجة مولي، هذا الوجه المجهد، وتلك الانفعالات المفاجئة، تكشف عن بركان تحت الابتسامة المفتعلة للحفلات، مجرد امرأة تريد الدفاع عن أسرتها وما تبقى من أولادها، براجماتية محدودة للغاية، نقطة ضعفها أنها تحب زوجها، ولا تستطيع أن تتركه. أما تاديوس ستيفنز (تومي لي جونز) فهو تنويعة أخرى على نغمة لينكولن، يؤمن بالحرية والمساواة، يقاتل لمدة ٣٠ عامًا من أجل إلغاء الرق، ويقتنع في النهاية بأن عليه أن يتحايل من أجل تمرير التعديل التاريخي، نكتشف في النهاية أن حبيبته سوداء يضمهما سرير واحد، تقرأ له التعديل، وكأنها ترنم في أذنه بأجمل عبارات الحب.

فيلم «لينكولن» يقول بخبث فني إن هذا الرئيس كان عظيمًا بقدر عظمة القيم الأمريكية التي تستحق الدفاع عنها، لم يكن الرجل يستهدف تحرير أربعة ملايين أسود فقط في عصره، ولكنه كان يستهدف تحرير كل السود الذين سيولدون بعد ذلك (منهم رئيس أسود سيدخل البيت الأبيض)، يحتاج الحق والخير إلى أنياب تدافع عنهما، وإلا ظلّا مجرد حلميْن مثل حلم سفينة لينكولن الضبابي.

عاد محرر العبيد إلى الشاشة لكي يصنع امتزاجًا كاملًا بين الدين والفلسفة البراجماتية والديمقراطية والسلاح، فهل لا يزال البعض مصرّا على قراءة «لينكولن» على أنه فيلم تاريخي وكفى؟!

«حياة باي»

البحث عن الإيمان في قلب المحيط

يجمع فيلم «life of pi» الذي أخرجه «إنج لي» (٢٠١٢) بين عناصر تبدو متناقضة للوهلة الأولى، في بناء الفيلم وفي مغزاه صعوبات كثيرة يمكن أن تفسد العمل أو تصرف مشاهده عن المتابعة، ولكن الفيلم الذي رُشِّحَ لإحدى عشرة جائزة أوسكار في عام ٢٠١٣ وفاز منها بأربع، يخرج من التجربة بصورة مُرضية إلى حد كبير.

أولى الصعوبات في بساطة الحكاية التي يمكن تلخيصها في سطر واحد هو نجاة صبي من الموت غرقًا في المحيط الهادي، ولكن في مقابل هذه البساطة الحكواتية فإن الفيلم يناقش مسألة مهمة هي قضية الإيمان بالله وبالأديان، فكرته الكبرى في أن الرحلة روحية بالأساس، وإن بدت في صورة أقرب إلى مغامرات الأطفال.

كثيرون يمكن أن يفهموا، استنادًا إلى الأفيش مثلًا، أن الفيلم موجّه للأطفال، أو قد يظنون أنه من إنتاج مصنع ديزني، بينما هو في الحقيقة فيلم للكبار، وربما كان أيضًا لفئات مختلفة من هؤلاء الكبار، أطياف واسعة من البشر تبدأ من الإيمان الكامل إلى الشك المطلق، لا شك أن هذه الثنائية التي تبسط الشكل على الرغم من عمق المضمون وخطورته، يمكن أن تخلق تفاوتًا واضحًا في استقبال الفيلم، والتفاعل معه.

من الصعوبات أيضًا أن الجزء الأكبر من الفيلم أقرب ما يكون إلى المونولوج، صبي صغير يكاد يتحدث مع نفسه لأنه وحيد مع نمر بنغالي، ولكن السيناريو الذي كتبه «داڤيد ماجي» عن رواية «يان مارتيل»، استطاع التخفيف من ذلك بوضع سرد

موازٍ بين بطل الفيلم الذي يحكي قصته، وكاتب يريد أن يسجّلها؛ أتاح ذلك التدخل بالتعليق على مشاهد الصبي في مواجهة النمر، كما أتاح صنع حبكة إضافية تفسّر الحبكة الأصلية، القصة ليست رحلة إنقاذ للصبي فقط، ولكنها أيضًا رحلة إنقاذ للكاتب الذي يبحث عن الله.

تبدو الصعوبة الثالثة في أن الحكاية نفسها تتأرجح بين الواقع والرمز، ضبط هذه المعادلة ليس سهلًا وخصوصًا أن بطل الفيلم من الهند التي توجد بها عشرات الديانات والعقائد، داخل الفيلم سنشاهد رقصات شبه صوفية للفتيات، كل حركة باليد أو بالقدميْن لها معنى وترجمة، يضاف إلى ذلك الأبطال من عالم الحيوان؛ نمر وضبع وقرد وحمار وحشي، كل كائن يعبر عن صفات وطبائع، هناك في الحقيقة مزيج غريب على الرغم من أن الرحلة نفسها، وفكرة اللجوء إلى جزيرة ليستا جديدتيْن، شاهدناهما في أعمال كثيرة ربما أشهرها مغامرة «روبنسون كروزو».

منذ مشاهد العناوين، نجد أنفسنا داخل حديقة حيوان رائعة، نسمع بطل الفيلم «بيسين باتل» أو «باي» وهو يحكي للكاتب حكايته، والد باي كان رجل أعمال يعيش في «بوندتشيري»، الجزء الفرنسي من الهند، عندما أعيد هذا الجزء عام ١٩٥٤، قرر الأب إنشاء حديقة للحيوان، ولد باي نفسه وسط الحيوانات، وأشرف على ولادته طبيب بيطري، الأب كان مختلفًا، أعجبه اسم حمّام للسباحة في فرنسا، فأطلق على ابنه اسم «بيسين»، الطفل نفسه أصبح سباحًا رائعًا بفضل أستاذه «ماماجي»، لم يكن يضايق باي إلا اسمه الغريب، وتعليقات زملائه وأساتذته عليه.

الكاتب لم يطلب من باي أن يحكي حكايته إلا بناء على نصيحة المدرب «ماماجي»، قال الرجل للكاتب إن حكاية باي ستقنعك أن تؤمن بالله، تتحدد منذ البداية الفكرة في أن المغامرة التي سنراها ليست رحلة غرائبية فحسب، ولكنها رحلة تأملية ورمزية وروحية، يتأكد ذلك عندما تبدواهتمامات باي الصبي بالأديان الكثيرة في الهند، ولد هندوسيًّا، افتتن بالآلهة الكثيرة، ولكنه أحب الله من خلال الكنيسة، وذهب أيضًا إلى الصلاة في المسجد.

عندما يستغرب الكاتب لأن الطفل باي جمع بين ثلاثة أديان، يرد عليه الرجل باي بأن الإيمان أشبه بالمسكن الواحد متعدد الحجرات، يسأله: وماذا عن الشك؟ يرد باي: الشك موجود في كل الحجرات، ولكنه ضروري لتقوية الإيمان.

والد باي كان أكثر حسمًا، إنه يعتبر أن الديانات ظلمات، لايؤمن إلا بالتفكير العقلي المنطقي، يعتبر نفسه جزءًا من الهند الجديدة، عندما يتهوّر باي بتقديم قطعة لحوم إلى النمر البنغالي الذي يحمل اسم «ريتشارد باركر»، يقوم الأب بتقديم ماعز للنمر؛ لكي يدرك ابنه بطريقة عمليّة مدى وحشية النمر، والدة باي أيضًا تعتبر نفسها جزءًا من الهند الجديدة، ولكنها ترى أن الدين هو الشيء الوحيد الذي يربطها بوطنها، أما «رافي»، شقيق باي الأكبر، فهو يستنكر أن يجمع شقيقه بين عدة ديانات/ حجرات في وقت واحد.

تسوء الظروف الاقتصادية في بوندتشيري، فيقرر الأب الهجرة إلى كندا على سفينة يابانية، حاملًا معه حيواناته لكي يبيعها في الولايات المتحدة، كان باي قد اقترب من فتاة اسمها «آناندي»، افترقا بلا عودة، بدأت الأسرة رحلتها إلى المجهول، عاصفة هائلة ستحطم السفينة، يسقط قارب الإنقاذ الذي يحمل باي، تقفز معه عدة حيوانات، يجد نفسه في بداية رحلة تستغرق منه ٢٢٧ يومًا هي قلب الفيلم بأكمله.

لا يمتلك الصبي باي سوى كتابٍ يتحدث عن وسائل الإنقاذ، وطرق البقاء على قيد الحياة، بالإضافة إلى وسائل التغلب على دوار البحر، لديه أيضًا مئونة من الماء والغذاء، ولديه عوّامة صغيرة يهرب إليها، بعد أن اكتشف أن في القارب النمر ريتشارد باركر، وأحد الضباع المفترسة التي سرعان ما تفتك بالقرد، ثم يقوم باركر بالفتك بالضبع وبالحمار الوحشي، ويبقى باركر في مواجهة باي.

يطلب باي معونة السماء، لا تهمه النتيجة، يريد فقط أن يفهم ويعرف، ما زال في مخيلته افتراس النمر باركر للماعز التي قدمها له الأب، القلب مليء بالحزن لأن الصبي لا يعرف مصير عائلته، النمر لا بد أن يأكل اللحوم يوميًّا، يضطر باي لصيد الأسماك، تتغير العلاقة من العداء إلى محاولة التدريب والترويض، لا ينسى باي أنه قال لوالده أنه يرى روحًا وراء عيون النمر الشرسة، ولا ينسى أن الأب قال له إن ما تراه هي الأفكار التي تتردد في ذهنك أنت.

بالتدريج يكتسب النمر مدلولًا واضحًا، هذه اليد التي تبدو متوحشة ستكون سببًا كما يقول باي في إنقاذه، لولا خوفه منه، لما ظل يقظًا وجاهزًا، لولاه ما ابتكر وسائل وأدوات للبقاء، عندما تثور عاصفة جديدة، يستسلم باي للموت، ولكنه يجد نفسه فجأة مع باركر في قلب جزيرة غريبة مليئة بالسناجب، هناك بحيرة للمياه، وهناك أعشاب صالحة للأكل، ولكن هروب السناجب وباركر، واكتشاف إحدى أسنان البشر الموتى، وتحول المياه إلى مياه مسمومة ليلًا، كل ذلك يدفع باي إلى الهرب من الموت، إنها جزيرة تأكل البشر كما يقول.

ذات صباح، يجد باي نفسه على شاطئ المكسيك، منهكًا ومريضًا، يتركه باركر بدون أن يلتفت إليه، يغيب في قلب الأشجار، يبكي باي لأنه لم يودّع باركر، يتذكر كل من فقدهم؛ أمه وأبيه وآناندي، يسأل الكاتب باي الرجل عن نهاية القصة، يقول باي إنه تعرّض للاستجواب من اثنين من موظفي الشركة اليابانية صاحبة السفينة الغارقة، سألوه عن أسباب غرقها، حكى لهم قصته الغريبة فلم يصدقوه، فقرر أن يحكي لهم قصة أخرى.

قال لهم إنه نزل إلى القارب مع أمه وطباخ السفينة الشرس وأحد البحارة، ولكن الطباخ قتل البحار والأم لكي يوفّر الطعام، الغريب أنهما وجدا القصة الجديدة يمكن تصديقها، يسأل باي الكاتب: أيهما تفضّل، قصة النمر، أم القصة الجديدة؟ يقول الكاتب: قصة النمر بالطبع، يقول باي: هذه إذن القصة التي يوجد فيها الله. ينتهي الفيلم بمشهد اختفاء باركر وسط الأشجار.

يمكن أن نفهم هذه النهاية بمدلولات مختلفة، لعل أهمها أن باي لا ينكر دور المنطق، ولا دور العقل الذي ساعده على الصمود، بل إنه يرى أنه يمكن أن توجد قصص بدون آلهة، ولكنها ستكون بلا روح على الإطلاق، بدون إله سيكون الإنسان مثل الوحوش التي ركبت معه القارب، والتي افترست بعضها بعضًا، لايغلق الفيلم الباب أمام من لا يعتقد في أن النمر والجزيرة هديتان سماويتان من الله، ولكنه يقول إن هناك من يؤمن بهذه القصة الروحية الرائعة.

باي متسامح تماما مع الكاتب الشكاك، ولكن الكاتب سيجد في رموز الحكاية ما يستحق النظر، من المفارقة أن يغرق الأب الذي يؤمن بالمنطق، وأن يعيش الابن

الذي يؤمن بالروح خلف العيون، من المفارقة أن يكتشف باي على الجزيرة ما يشبه مظهر زهرة اللوتس حيث توجد الأسنان البشرية، الزهرة التي عبّرت عنها آناندي في إحدى رقصاتها، لايطلب الفيلم من مشاهده سوى أن يتعامل مع الإيمان باعتباره رحلة رمزية حتى لو تنكرت في شكل مغامرة عجيبة.

المعنى الواضح تمامًا هو أن الإنسان لا يمكن أن ينجو بمفرده، هناك تلك اليد الغامضة التي تنقذه في اللحظات الأخيرة، يقول باي: «إن الله ينقذنا عندما نظن أنه يتجاهلنا، ويمنحنا المساعدة عندما نظن أنه قد نسينا». الخبرة هنا روحية وليست عقلية، إنها تقترب من فكرة التجربة بالمفهوم الديني.

ربما تتقاطع فكرة الفيلم مع الحكاية المعروفة عن أحد المتصوفين المسلمين، سأله أحد البحّارة قائلًا: لقد سافرت في كل البحار، ولكني لم أجد الله، فقال له المتصوف: ألا يحدث أحيانًا أن تهب العواصف؟ قال الرجل: دائمًا ما يحدث ذلك، قال المتصوف: ألا تشعر بأن الماء يحيط بك وأنك على وشك الغرق؟ قال الرجل: كثيرًا ما أتعرض للموت، قال المتصوف: ألا تشعر أن يدًا تحيط بك وتمنحك الأمل في النجاة؟ قال الرجل: أشعر بذلك بالتأكيد، قال المتصوف: فهذا هو الله.

إلى حد كبير يعبّر باي عن المعنى نفسه، وإلى حد كبير تنغلق الدائرة بأسرة جديدة يكوّنها باي بعيدًا عن الهند، ولكن الكاتب الذي أعجبته الحكاية، ووصل إليه مغزاها الروحي، وفهم معنى تسخير الوحش لإنقاذ الإنسان، لم يعلن موقفه بوضوح، على الأرجح ستكون لديه أسئلة أخرى، ولكن الباب أصبح مفتوحًا، باي نفسه لا يرفض الشك الذي يكمن دومًا في كل الحجرات.

على المستوى البصري، ينجح آنج لي في تحويل الفيلم إلى لوحات ملونة، الصورة ثرية للغاية وتأثيرها قوي وجذاب باستخدام تقنية البعد الثالث، استخدم لي في مشاهد المحيط الليلية اللونين الأزرق والأسود، واستخدم في مشاهد الصباح اللونين البرتقالي والأبيض، ساهمت الإمكانات الضخمة في تجسيم مشاهد العاصفة والجزيرة، تميز الفيلم بموسيقى ساحرة عبّرت عن البعد الروحي للرحلة، هناك أيضًا فريق مذهل للمؤثرات البصرية وخدع الجرافيك، نجح في دمج مشاهد

الحيوانات الكثيرة مع العناصر البشرية بمنتهى السلاسة والإتقان، أداء الممثلين كان جيدًا خصوصًا كل من لعبوا دور باي في مراحله المختلفة، الملاحظة الغريبة في أن «جيرار ديباردیو» ظهر في مشهد واحد في دور طباخ السفينة المتعجرف، لم يكن الدور يستحق هذا الظهور لا شكلًا ولا مضمونًا!

حياة باي كانت تنقصها التجربة الشاقة، الرحلة الصعبة التي تغيّر الإنسان إلى الأبد، تحكي له الأم عن الإله الهندي «فيشنو» الذي اتهموه بابتلاع التراب، فلما فتحوا فمه، وجدوا داخله العالم بأكمله.

اكتشف باي في النهاية عالمًا بأكمله، رأى الله في قلب المحيط، ورأى الروح داخل الوحش، وعرف أن الفقد قد يكون أحيانًا هو الطريق الوحيد لكي تجد؛ لكي تعرف نفسك.

«كابتن فيليبس»

العالم الأول يهزم العالم الرابع بالضربة القاضية

يمكن أن تقول إن فيلم «كابتن فيليبس» (Captain Philips) (٢٠١٣) الذي يعيد التألق للنجم «توم هانكس»، يتجاوز كثيرا فكرة الإعداد الدرامي لواقعة حقيقية، لكي يقول بوضوح إن العالم الأول بتقدمه وتحضره ما زال قادرا على قيادة البشرية، وما زال قادرا أيضًا على أن يهزم العالم الثالث أو الرابع (في حالة الصومال) بالضربة القاضية. الصراع في الفيلم ليس كما يبدو بين قبطان سفينة الشحن الأمريكية «مارسك ألاباما» التي اختُطفت بالقرب من السواحل الصومالية في مارس من عام ٢٠٠٩، ولكنه بين التخطيط والعشوائية، بين من يستخدم الآلة الحديثة في البناء، وبين من يستخدمها في الشر.

الحقيقة أن الواقعة الأصلية في رأيي هزيلة جدًّا: أربعة من القراصنة الصوماليين الخائبين من أصحاب الجسد الهزيل، لدرجة أن مجرد ظهورهم يثير العطف ومصمصة الشفاه، يحاولون اختطاف سفينة شحن عملاقة تحمل أغذية لشعوب إفريقية تعاني من المجاعة، وعندما يفشلون في السيطرة عليها، وعندما يتأكد لهم عدم وجود أموال عليها سوى ٣٠ ألف دولار، يأخذون قبطان السفينة «ريتشارد فيليبس» (توم هانكس) رهينة للمطالبة بمبلغ ١٠ ملايين دولار.

ولكنك لو تأملت قليلا لاكتشفت أن الفيلم ينفخ في الحكاية لتحويل فيليبس إلى نموذج للرجل المتحضر، الذي يقول لزوجته «أندريا» في بداية الفيلم: إن الإنسان يجب أن يكون قويًّا لمواجهة مصاعب الحياة. وهو أيضًا الذي ينجح في سحب أحد الزورقين اللذين يطاردان السفينة العملاقة بحيلة بسيطة للغاية: يزعم أنه على

اتصال بسفينة حربية، ويدعي بتغيير صوته أن السفينة قادمة لإنقاذ مارسك ألاباما خلال خمس دقائق، لقد اكتشف أن القراصنة الصوماليين يستخدمون اللاسلكي، ويستمعون من خلاله إلى الرسائل المتبادلة بين السفن، فاستغل هذا العيب لصالحه، رجل العالم الأول أفضل في توظيف الحيلة من القراصنة العشوائيين الذين يبدون أكثر رعبا من المخطوفين؛ إنه رعب الجاهل.

تستطيع أن تقارن بسهولة بين قيادة الشاب قائد القراصنة الصوماليين واسمه «عبد الولي ميوز» (قام بدوره ممثل من أصل صومالي رائع يعيش في أمريكا اسمه «بركاد عبدي»)، وبين قيادة فيليبس لطاقم سفينة عددهم يناهز ٢٠ فردًا. القيادة الأولى عشوائية تماما، بل إن ميوز انتزعها من قائد آخر، ولا يتوقف طوال الوقت عن الشجار مع قرصان تحت قيادته، أما فيليبس فنحن نتعرف على وظيفته لأول مرة من خلال لقطة قصيرة جدًا لكارنيه القبطان المهيب وعليه صورته، وعلاقته بمساعديه طوال الوقت ودية ورائعة، وعندما يتذمر بعض البحارة لأنهم لم يخرجوا لمواجهة قراصنة، ولكن من أجل العمل، يسيطر فيليبس بسرعة على الموقف، وإن لم يبرر الفيلم عدم السماح للسفن بالتسلح، ويدير القبطان ببراعة المواجهة بخراطيم المياه، ثم يقترح اختفاء الطاقم في حجرة المحركات، ويواجه القراصنة مع اثنين فقط من مساعديه، وعندما يتهدد الموت أحدهم، يعلن فيليبس أنه مستعد للتضحية بنفسه بدلا منه، إنه القائد، وعليه أن يكون دوما في المواجهة، التقدم إذن ليس مجرد أجهزة، ولكنه حزمة من القيم مثل النظام والتخصص والتضحية والقدرة على القيادة.

من الواضح أيضًا أن الفيلم يضع أمريكا الدولة القوية المتماسكة في مواجهة حالة الدولة المتحللة (الصومال)، القائد الأمريكي يأخذ معه أسرته في شكل صورة لزوجته وابنه، أما الصوماليون فهم مجموعة من الصيادين البؤساء الذين يحاولون الحصول على أموال ضخمة من الرهائن، وبينما يحلم قائدهم ميوز بأمريكا، فإنه لا يرى فيها سوى المال لا العمل، بينما نشاهد فيليبس يقول لزوجته إن على ابنهما أن يبذل جهدًا إضافيًا لأن المنافسة في العمل شديدة، والوظيفة الواحدة يتقدم لها أكثر من ٥٠ شخصًا. ميوز ابن مجتمع ما قبل الدولة، ولذلك سيذهب إلى أمريكا مقبوضا

عليه بتهمة القرصنة، ويحكم عليه بالسجن لمدة ٣٣ عاما، بينما سيتعافى فيليبس من تجربته المؤلمة، وسيعود إلى عمله قبطانًا من جديد في العام ٢٠١٠.

وعندما يقول قائد السفينة الحربية التي حاصرت قارب الإنقاذ الذي احتجزوا فيه فيليبس إن الصراع محسوم، ولا فائدة سوى الاستسلام، فإن المعنى أشمل من الكلمات المباشرة، المعنى هو أن عشوائية العالم الرابع لن تهزم تخطيط العالم الأول الدقيق الذي يؤدي بمشاركة القوات الخاصة إلى مصرع ثلاثة من القراصنة، معناه أن أهمية المواطن الفرد/ فيليبس الذي يهتم به البيت الأبيض نفسه، يجب أن تكسب في مواجهة الاستهانة بالروح الإنسانية عند القراصنة، بما في ذلك عدم اهتمامهم بجراح زميلهم الذي عانى من دخول قطع الزجاج في قدمه، معناه أيضًا أن القوة التي يساندها العلم، يجب أن تكسب القوة الجاهلة (القراصنة لا يستطيعون معرفة ما إذا كانت السفينة متوقفة أم لا، وفيليبس يقول لبحارته: أنتم الذين تعرفون سفينتكم وليسوا هم)، الدولة يجب أن تكسب اللادولة.

وعلى الرغم من أن فيليبس يتفهم أن القراصنة صيادون كسدت مهنتهم بسبب الأساطيل الكبرى، فإن ذلك لا يمكن أن يكون مبررا في رأيه لكي ينتصر عليه أصحاب الأجساد الهزيلة التي تعاني من أنيميا واضحة، وعلى الرغم من أنه يكاد يرى في أحد القراصنة شابًّا صغيرًا يذكِّره بابنه دانيال، فإن مهمته أصلًا إنسانية، وهي إغاثة الجوعى من أمثال القراصنة، في رحلة من ميناء صلالة العماني إلى ميناء مومباسا الكيني، وبينما تهرب سفينة القراصنة الكبرى، وتترك القراصنة الأربعة، فإن السفينة الحربية الأمريكية والطائرات والقوات الخاصة، لا تتخلى عن الكابتن بوصفه نموذجا لقيم التقدم الغربية.

«مياه للأفيال»

كثير من الواقعية.. قليل من الرومانسية

قبل سنوات، اكتسح الصالات الفيلم الأمريكي «تيتانيك» فيما يشبه الظاهرة الفنية والتجارية، ربما لم توجد دولة في العالم لم يتصدر فيها هذا الفيلم قائمة الإيرادات، اكتسح «تيتانيك» أيضًا جوائز الأوسكار، في حين أصبحت أغنية الفيلم التي قدمتها «سيلين ديون» من أيقونات الأغنيات السينمائية على مرّ العصور. كان التصنيف الأشهر للفيلم أنه دراما رومانسية وهو أمر لا يمكن الجدل بشأنه طويلا، ولكني لاحظت بوضوح أن «تيتانيك» في بنائه أكثر تركيبا من هذا التصنيف البسيط، لقد كان في الحقيقة مزيجا صعبا وناضجا بين نوعين من الأفلام: الفيلم الرومانسي وفيلم الكوارث، والصعوبة هنا أن الرومانسية تتطلب حسًّا شاعريًّا في حين تتطلب أفلام الكوارث إيهاما لا حدود له بالواقعية خصوصا أن الحكاية كلها قائمة على حادث حقيقي معروف التفاصيل هو غرق السفينة الأضخم والأعظم حتى ساعة تاريخه، لكن «تيتانيك» حقق المعادلة الشاقة بالتوازن بين الخط الرومانسي والواقعي، ثم بالتقاء الخطين في «مورال» الفيلم النهائي الذي يمكن صياغته على النحو التالي: «الموت يهزم تيتانيك، والحب يهزم الموت». بدا كما لو أن هناك خلطة سحرية تجعل الوجبة شديدة الدسامة ليصبح لدينا إيهام قويّ بواقعية المشاهد التي تطلبت تصميم سفينة كاملة بمواصفات السفينة الأصلية نفسها، وليصبح لدينا على المستوى نفسه إيهام قويّ بأننا أمام حدوتة رومانسية جديرة بكتب الحواديت لا بأفلام الغرقى الذين يتنفسون تحت الماء.

أعتقد أن صنّاع الفيلم الأمريكي «Water for Elephants» (٢٠١١)، أو كما عُرض في الصالات المصرية بالترجمة الحرفية نفسها «مياه للأفيال»، كان لديهم هذا الطموح

للمزج بين الواقعي والرومانسي مع شروع في كارثة منتظرة في نهاية الأحداث، ليس هذا فقط بل إن هناك عناصر مشتركة في بناء الأحداث (ذلك الشاب القادم من المجهول ليخطف قلب امرأة رجل ثري وقاسٍ)، الفيلمان ينطلقان أيضًا من حقبة ذكريات شخص يتحدث عن رحلة وقصة حب، في «تيتانيك» تروي الأحداث امرأة عجوز، وفي «مياه للأفيال» يروي الحكاية رجل عجوز، ولكن فيما عدا هذا الإطار الذي يتحرك فيه الفيلمان فإن «مياه للأفيال» يفشل (على الرغم من الاجتهاد) في ضبط خطوطه بين واقعية كواليس عالم السيرك الخشنة وبين رومانسية قصة حب تنمو وسط هذا العالم الموحش، وفي حين ينجح الفيلم المأخوذ عن رواية من تأليف «سارة جروين» في تجسيد حياة العاملين في سيرك متجول في فترة الأزمة الاقتصادية الخانقة عام ١٩٣٩، وينجح ببراعة في نقل رائحة المكان وهمومه ومشكلاته واضطراباته، فإنه يقدم حكاية حب باهتة أو عادية في أفضل الأحوال لا تستطيع أن تحقق التوازن ولا يمكنها أن ترسخ في الذاكرة، وإذا كان «تيتانيك» ينتهي بصورة قوية فإن أضعف ما في «مياه للأفيال» نهايته، وإذا كان هناك توازن بين عشاق فيلم «تيتانيك» وبين الفتى الشرير الذي يهدد حبهم، فإنه لا وجود لهذا التوازن في «مياه للأفيال» حيث يبدو الرجل الثري الشرير بأداء ممثل فذ مثل النمساوي «كريستوفر والتز» هو الفيلم كله، وحيث يبدو العاشقان الأصغر سنًّا «ريز ويذرسبون» و«روبرت باتنسون» أقرب إلى خيالات متحركة لأسباب لها علاقة بطريقة رسم الشخصيات، ولأسباب تتعلق بحدود الحضور والموهبة مما لا يصمد أمام الممثل النمساوي العتيد الذي حصل على الأوسكار عن دورالضابط النازي الذكي في فيلم «تارانتينو» المعروف «أوغاد مغمورون».

ثلاثي «تيتانيك»: الثري وخطيبته والشاب المغامر يقابله ثلاثي «مياه للأفيال»: صاحب السيرك وزوجته مدربة الخيول (ثم الأفيال) والشاب المغامر الذي دخل عالم السيرك بالصدفة بعد مأساة عائلته. وكما ستحكي بطلة «تيتانيك» وهي عجوز تفصيلات الرحلة، فإن بطل فيلمنا «جاكوب جانكوسكي» سيظهر في المشاهد الأولى رجلًا عجوزًا مفتونًا بالسيرك، وسيحكي لشاب في السيرك حكاية الصدفة التي غيّرت حياته إلى الأبد: لقد كان شابًّا يافعًا في مطلع الثلاثينيات على وشك

خوض الامتحان النهائي في كلية الطب البيطري بجامعة «كورنيل» العريقة، ولكن وفاة الأم والأب في حادث سيارة، وبيع منزل الأسرة استيفاءً لقروض الأب، يمنعان «جاكوب» من استكمال الامتحان الأخير لينطلق يائسا وباحثا عن عمل، وبالصدفة أيضًا يركب قطارا يحمل سيرك «بنزيني» المتجول لتبدأ حكاية «جاكوب» مع صاحب السيرك الحالي «أوجست» (كريستوفر والتز) وزوجته الشابة «مارلينا». هكذا تتحدد الخطوط بصرامة منذ البداية، بل إن «جاكوب» العجوز يتحدث عن حريق هائل سيلتهم السيرك في النهاية مثلما كنا نعرف أن حكاية المرأة العجوز في «تيتانيك» ستنتهي بمأساة الغرق.

منذ المشاهد الأولى، بدا واضحا أن الثقل كله وراء رسم ملامح عالم السيرك من الداخل، كيف يخرج هذا الجمال من بين البؤس والفقر وروث الماشية بل القتل بإلقاء أي شخص زائد عن الحاجة من القطار توفيرا للنفقات؟ من تلك الزاوية قدم الفيلم صورة نابضة بالحياة، وتم استغلال كل مفردات المكان: عربات القطار، أماكن الحيوانات، ساحة العرض، وقدمت تفصيلات واقعية تماما لعملية علاج حصان جريح وقتله برصاصة الرحمة، وعملية تدريب الفيلة «روزي» وتعذيبها بالضرب بما يشبه المهماز، حتى الشخصيات المساعدة التي تعطيك أجواء السيرك مثل «القزم والتر» ومثل العجوز البولندي السكير «كاميل» ساهمت بدورها في وضعنا داخل الأحداث، ولكن الدعم الأهم لنقل هذا العالم إلى الشاشة هو الرسم البارع لشخصية «أوجست» الذي يبدو مزيجا من رجل الأعمال ورجل العصابات والمدرب الشرس، بل هو أيضًا فيلسوف السيرك، الرجل الذي يعرف أنه لا بد أن يبيع الوهم لكي يعيش، والذي لا بد أن يبحث عن «نمرة» جديدة حتى يمكنه أن يستمر، والرجل الذي يدير ما يشبه الدولة الصغيرة، يصفها أحيانًا بالعائلة ثم لا يتردد في التخلص من أي فرد لا عمل له بإلقائه من القطار، هو قمة الهرم تليه الحيوانات ثم المدربون وأخيرا العمال، والمدهش فعلًا أنه في مقابل قوة الجانب الواقعي عن السيرك وعالمه فإن تطور العلاقة بين «جاكوب» و«مارلينا» إلى حب لايتم إلا في النصف الثاني من الفيلم، وفي حين تتطور علاقة «جاكوب» و«أوجست» من التربص إلى الإعجاب بمهارته إلى

اعتباره من الأصدقاء، فإن علاقة «مارلينا» مع «أوجست» تظل في حدود رسمية حتى منتصف الفيلم، على الأقل من ناحية «مارلينا»، والمدهش حقًّا أنها ظلت تشعر بالولاء لـ«أوجست» الذي علمها ترويض الخيول ثم جعلها نجمة السيرك الذي تحبه، وعلى الرغم من خشونة «أوجست» مع الحيوانات وخصوصا الفيلة «روزي»، فإن ذلك ليس مبررا كافيا لكي تكرهه «مارلينا»، وكل هذه القسوة كانت في الحقيقة من أجل عيون زوجته الجميلة التي كادت تفقد حياتها بسبب الفيلة العجوز.

أصبحنا أخيرا أمام لوحة بها ألوان قوية مثل تلك التي يستخدمها «ماتيس» في لوحاته الوحشية، وفي اللوحة نفسها ظلال باهتة بالقلم الرصاص تخص حكاية حب يفترض أن تكون قوية، بدا لي أيضًا أن السيناريو في حيرة: هل يجعل «مارلينا» تهرب مع «جاكوب» من أجل الحب، أم بحثا عن حياة جديدة داخل السيرك؟ حتى طريقة اكتشاف «أوجست» لمشروع العلاقة بين «مارلينا» و«جاكوب» كان مفتعلا، كما أن انتقامه لم يكن بالشراسة المتوقعة لمجرد أنه لا يريد أن يراه عمال السيرك الذين نسي الفيلم أنهم يعرفون جرائمه في إلقاء العمال من القطار. في الجزء الأخير، كان واضحا تماما أن الافتعال قد انتهى إلى افتعال مضاعف، وأن هناك رغبة عارمة في تقديم نهاية سعيدة لمقدمات ليست سعيدة، لم تكن هناك كارثة ولا حريق هائل بل ما يشبه ثورة عمال السيرك، ونهاية كاملة لسيرك «بنزيني» بعد مقتل «أوجست» ثم هروب «مارلينا»و «جاكوب» وزواجهما وعملهما في سيرك آخر، وإنجابهما البنات والبنين وصولا إلى وفاة «مارلينا» تاركة «جاكوب» العجوز يحكي ويحلم كلما شاهد سيركا جديدا.

يعاني فيلم «مياه للأفيال» من مشكلات واضحة في السيناريو، ولولا براعة المخرج «فرانسيس لورانس»، وعينه التي تلتقط قوة المكان وتستطيع أن تنقل حضوره وعلاقة البشر به وبالحيوان أيضًا، لولا ذلك لتسرب الملل إلى المتفرج. هناك مشاهد بأكملها جيدة جدًّا مثل لقاء «جاكوب» و«أوجست» فوق سطح القطار، ومثل بعض عروض السيرك القليلة، وهناك موسيقى جيدة ومونتير متميز، وهناك مشاهد رومانسية تحاول أن تخفف من وطأة الواقع القاسي. ربما كان الفيلم يحتمل أغنية رقيقة مثل أغنية

«سيلين ديون» في «تيتانيك»، ولكن ظلت المشكلة أن الأطراف ليست بالقوة الدرامية أو الأدائية نفسها، «أوجست» مثلًا أقوى بكثير من «جاكوب» و«مارلينا» معا، وعلاقة «أوجست» بـ«مارينا» أكثر ثراء من علاقتها مع «جاكوب»، والأعجب أن علاقة «جاكوب» مع «روزي» الفيلة العجوز أكثر طرافة من علاقة «جاكوب» مع «مارلينا»! حاول الفيلم أن يقول إن الحياة هي أكبر عرض مدهش، وإنها تفوق بالتأكيد عروض السيرك، ولكن الحياة التي يمكن أن تقنعنا هي مزيج معقّد بين الواقع والخيال، بين ما وراء الكواليس وما فوق خشبة العرض، بين واقعية مقبولة ورومانسية مؤثرة بحثنا عنها فلم نجدها.

«شرلوك هولمز ٢»

لعبة الأمس بقواعد اليوم

تابعتُ بإعجاب الجزء الثاني من سلسلة إعادة الإحياء السينمائي لشخصية المخبر الأشهر «شرلوك هولمز» التي حملت عنوانًا طويلًا هو (Sherlock Holmes: A Game of Shadows) (٢٠١٢)، وكنت قد شاهدت الجزء الأول بالدرجة نفسها من الإعجاب والتوقف للبحث والتحليل.

مصدر الإعجاب هو النجاح في بعث شخصية قديمة لتُقدَّم في ثوب معاصر تمامًا حتى تكون قريبة من جمهور القرن الحادي والعشرين، وحتى تستفيد من إمكانات السينما، وكان الممتع حقًا اكتشاف آليات هذه التوليفة الجديدة أكثر من تفاصيل الحكاية في الفيلمين على الرغم من أنهما من الأعمال الممتعة.

أولى سمات هذا الاستدعاء لشخصية هولمز هو الجمع بين الحركة الذهنية والحركة العضلية. شخصية هولمز التي ابتدعها «سير آرثر كونان دويل» تبدو أقرب إلى لاعب الشطرنج الذي يخوض بالأساس صراعًا ذهنيًا بينما تحتاج السينما، وبالذات أفلام تلك الشخصيات المستعادة، أداءً حركيًا موازيًا، وقد تحقق ذلك بامتياز في الجزءين الأول والثاني.

السمة الثانية هي تقديم مفردات أكثر حميمية عن الشخصية تجعلها أكثر شبابًا وحيوية، وقد نجح الجزء الثاني بالذات؛ «لعبة الظلال»، في إثراء العلاقة بين هولمز ورفيق مغامراته الدكتور «واطسن»، ولعب التوافق بين شخصيتي بطلي الفيلم «روبرت داوني» (هولمز) و«جود لو» (واطسن) دورًا كبيرًا في تحقيق هذا الهدف.

أمّا السمة الثالثة فتعتمد على استغلال القفزة الهائلة سواء في إمكانات خدع الجرافيك أو في المؤثرات الصوتية أوفي الإمكانات الإنتاجية التي تتيح تنفيذ كل

ذلك بأفضل الفرق الاحترافية، ولا شَكَّ أن الخيال الخصب الخلَّاق للمخرج «جاي ريتشي» مسئول بشكل كبير عن هذه الصورة الجديدة المختلفة لأشهر مخبر سري.

السمة الرابعة والأخيرة هي التصرّف الكبير في الخروج من مفردات محيط الشخصية الأصلي إلى مفردات معاصرة تمامًا. ليس هذا التطور وقفًا على هولمز بل شاهدناه أكثر من مرة في تناول رواية «الفرسان الثلاثة» سواء في نسخة من التسعينيات كان الفرسان بملابسهم يلعبون الكونج فو على طريقة نجوم السينما الآسيوية، أو في نسخة جديدة من الفرسان الثلاثة شاهدناها هذا الموسم أيضًا، ورأينا فيها منطادًا عملاقًا يُطلق الرصاص مثل الطائرة مأخوذًا ببعض مخترعات «ليوناردو دافنشي» النظرية.

في الجزء الثاني بالتحديد من هولمز سنجد أشياء لا يمكن أبدًا أن تنتمي إلى زمن الأحداث في العام ١٨٩١ مثل المدافع الرشاشة والقذائف الصاروخية وعمليات التجميل الدقيقة لاستنساخ الوجوه بالملامح نفسها!

بل إن الحبكة العامة لفيلم «لعبة الظلال» تنتمي أكثر إلى القرن العشرين؛ قرن الحروب العالمية. تدور الحكاية حول قيام رجل الفيلم الشرير «موريارتي» (جاريد هاريس)، وهو عالم رياضيات حاد الذكاء، بالتخطيط لإشعال حرب عالمية أوروبية، وذلك بتوفير كل مستلزمات تلك الحرب من الضمادات القطنية إلى الأسلحة والقذائف الصاروخية المتقدمة جدًّا.

تبدو هذه الحبكة أيضًا أقرب إلى حبكة فيلم جديد في سلسلة أفلام «جيمس بوند» مثلًا، ولكنها تُقدم هنا بمزيج من لعبة الذكاء ولعبة الحركة، تتحول اللعبة هنا إلى مزيج من إيقاع القرن التاسع عشر الهادئ، وإيقاع الألفية الثالثة الصاخب والفوضوي تقريبًا.

لا يقنع مُشاهد هذه السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين بأن يجلس شرلوك هولمز أمام غريمه موريارتي في مباراة للشطرنج طوال الوقت، بل لا بد من الحركة العنيفة البدنية التي قام داوني وجاريد هاريس بأدائها بنفسيهما إمعانًا في الإقناع.

عندما يعود هولمز إلى الشاشة لا بد أن يضيف إلى لياقته الذهنية لياقة بدنية عالية، لا بد ألَّا يقنع بوطنه بريطانيا، وعليه أن يطوف مع لُغزه المحيّر من بريطانيا إلى فرنسا إلى ألمانيا إلى سويسرا.

عليه أن يكون في رشاقة بوند وفي خفة ظل «جان بول بولموندو» وفي ذكاء المفتش «كولمبو»، الشخصيات القديمة لا تعود أبدًا دون الاستفادة من شخصيات عصرها الجديد، وهذا ما حققه سيناريو «ميشيل مولروني» و«كيران مولروني».

أرجو ألا يُفهم من كلامي أن شخصية هولمز كما رسمها آرثر كونان دويل تستعصي على المعالجة السينمائية، فهذا غير صحيح، إنما أردت القول إن تلك الشخصيات ديناميكية بالأساس، وثرية جدًّا، ومأخوذة من روايات متقنة الحبكة، كما أنها تعتمد على التفاصيل التي لا غنى عنها في أي سيناريو جيد ومشوّق.

كل ذلك يشكّل القاعدة التي ينطلق منها خيال الذين يستعيدون الشخصية إلى عصرنا لتكون شخصية آنية وحيّة حتى لوكانت أزياؤها ليست كذلك، لولا أن هذه الشخصيات قابلة للتطوير ما كانت ناجحة ولا مقنعة، ومن يدري فربما أصبح هولمز ساحرًا للنساء في أجزاء قادمة ليكون أكثر قُربًا من المتفرج!

رأينا في «لعبة الظلال» بقايا علاقة قديمة لهولمز مع فتاة جميلة تخلّص منها موريارتي، ما يستحق أن يظل من الشخصية الأصلية يجب أن يبقى، وما يجب إضافته فليلعب دوره بلا تردد ولا خوف.

من عالم القرون الغابرة هناك المباني والديكورات والأزياء والجماعات الفوضوية التي كانت تقوم بتنفيذ الاغتيالات والانفجارات في أوروبا فيما يشبه العمليات الإرهابية المعاصرة، وهناك بدايات بدائية افتراضية ربما لبعض المخترعات مثل جهاز الأكسجين الصغير الذي سينقذ حياة هولمز في نهاية الفيلم.

ومن عالم هولمز القديم لا استغناء أبدًا عن قدرته على الربط بين تفاصيل يستحيل الربط بينها إلا لصاحب خيال واسع، وتجسّد ذلك خريطة ضخمة بالأماكن العابرة للقارات، والأحداث العابرة للخيال، والتفسيرات العابرة للتوقعات.

هولمز في الحقيقة هو الأصل الذي خرجت من عباءته شخصية أشهر مخبر تلفزيوني هو كولمبو التي لعبها «بيتر فولك»، ولكن الممثل الفذّ الذي رحل مؤخرًا عن عالمنا لم يستطع أبدًا أن ينقلها بنجاح إلى السينما؛ ربما لأن صناع السينما في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات لم يفطنوا إلى أن كولمبو يحتاج في السينما إلى العقل والجسد معًا.

يكتشف هولمز في «لعبة الظلال» أن هناك ما يربط بين اغتيالات في أوروبا والصين، وخريطته التي يعرضها على الدكتور واطسن مُقتحمًا عيد زواجه تذكّرنا على نحو ما بالتعليمات التي كان ينقلها قائد المهمة المستحيلة في المسلسل الشهير إلى فريقه المعاون.

أما اللمسات الإضافية التي تُعطي الشخصية لونًا وطعمًا مختلفًا فهي علاقته الخاصة مع الدكتور واطسن، تأخذ العلاقة هنا ما يقترب من فكرة الصديق اللدود، وبينما يسافر واطسن مع زوجته ماري في طريقهما لقضاء شهر العسل، يقرر موريارتي أن يرسل فريقًا للاغتيالات لقتل أقرب أصدقاء هولمز.

من اللمسات أيضًا ظهور شقيق لهولمز أكبر سنًّا يعمل دبلوماسيًّا، سيساهم في إنقاذ ماري عروس واطسن عندما يلقيها هولمز في الماء من نافذة القطار، وسيلعب شقيق هولمز أيضًا دورًا محوريًّا في إفشال محاولة إشعال الفتنة بين الدول الأوروبية في سويسرا.

ربما طالت قليلًا المشاهد الافتتاحية، ولكن منذ ظهور دكتور واطسن والأحداث تسير إلى الأمام مدعومة بمشاهد حركة مدهشة الإتقان تثبت براعة جاي ريتشي مخرجًا، من هذه المشاهد مثلًا محاولة الاغتيال بالأسلحة الحديثة النارية في القطار المنطلق والتي تنتهي بفصل بعض العربات واشتعال النار فيها.

ومنها محاولة اغتيال المرأة الغجرية «سميزا» على يدي أحد القتلة المحترفين، وفي الحالتين أنت أمام معركة معاصرة تمامًا يمكن أن تجد تتابعاتها في أي فيلم أكشن معاصر.

لا ننسى أيضًا المطاردة الهائلة بين جنود موريارتي المسلحين وبين الثلاثي هولمز وواطسن وسميزا في غابة ضخمة، تُستخدم في هذه المطاردة أسلحة معاصرة يستحيل أن تصدق وجودها في نهاية القرن التاسع عشر.

حتى مشهد النهاية حيث يسقط موريارتي وهولمز معًا من النافذة ينتمي إلى عالم أفلام الكوميكس الخارقة، على الرغم من أن المشهد يبدأ بمباراة للشطرنج تذكّرك على نحو ما بعالم أفلام الجريمة الذكية على طريقة أجاثا كريستي.

طبعًا لن نصدّق أن هولمز الذي أنقذ أوروبا من حرب محتملة قد مات بعد سقوطه، ولكن تظل مسألة اكتشاف واطسن لعودته ظريفة للغاية، إذ بينما يُنهي واطسن تسجيل ما حدث على الآلة الكاتبة، تدخل إليه هدية في علبة تحمل جهاز التنفس الصغير الذي نفهم منه أنه كان وسيلة هولمز للبقاء على قيد الحياة بعد سقوطه وسط الثلوج.

يخرج واطسن باحثًا عن هولمز، فيدخل الأخير متنكرًا، يجلس إلى الآلة الكاتبة ليسجل على الورق بنفسه كلمة النهاية.

لا غنى عن اللعبتين معًا: لعبة العقل ولعبة الجسد، التفاصيل والمشاغبات تقوم بالمهمة الأولى، والمعارك والمطاردات تقوم بالمهمة الثانية بدعم من موسيقى لا تُنسى ومؤثرات بصرية وسمعية متقنة ومونتير محترف ومخرج يقوم بتحليل الحركة إلى لقطات ثابتة في مشاهد الفلاش فورورد حيث يتخيّل هولمز عادةً تفاصيل المعركة التي لم تحدث بعد، ثم نراها بعد ذلك في صورة مختلفة؛ فيتضاعف التأثير الحركي ليعادل التأثير الذهني.

يلتقي هولمز النموذج الأدبي مع فن السينما في منطقة مهمة جدًّا وهي قدرة الخيال على إعادة صياغة الواقع وعمل منطق متماسك موازٍ يكون هو حلّ اللغز نفسه، وهو أيضًا الفن كله.

فطن كاتبا سيناريو «لعبة الظلال» إلى ذلك، وفطنا إلى أنه من المستحيل أن تعود شخصية قديمة إلى السينما (مهما بلغت درجة تعلّق الناس بها) دون إضفاء لمسات معاصرة جدًّا عليها؛ لذلك كانت التوليفة سابقة الشرح والتفصيل، ولذلك أيضًا عبر هولمز بسهولة إلى جيل القرن الحادي والعشرين.

هذا هو الدرس الذي يجب أن يستفيد منه صنّاع أفلام الاستعادات لشخصيات شهيرة خيالية أو أدبية، الإبهار وحده لا يكفي؛ إذ لا بد أن تعرف أيضًا كيف تلعب لعبة الأمس ولكن بقواعد اليوم.

«أختي» الذي سرق الدب الفضي

جاء الفيلم الفرنسي السويسري المشترك «l'enfant d'en haut» إلى بانوراما الفيلم الأوروبي للعام ٢٠١٢ تسبقه جوائزه المهمة، وأبرزها جائزة الدب الفضي في مهرجان برلين الأخير، وجائزة البجعة الذهبية لأفضل ممثلة في مهرجان كابور للفيلم الرومانسي، بعد أن شاهدت الفيلم، الذي عرض في البانوراما تحت عنوان «أختي»، أستطيع القول إننا أمام عمل جيد ومتماسك مع وجود الكثير من الملاحظات، ولكن تظل في رأيي حكاية فوزه بجائزة كبرى في مهرجان كبير مثل برلين موضوعًا للتساؤل أو ربما للدهشة أيضًا؛ إذ ترتبط جوائز تلك المهرجانات عادة بأعمال تتضمن تجارب استثنائية، وليس مجرد أعمال عادية جيدة أو مقبولة.

يدهشني أيضًا أن يكون هذا الفيلم قد تم تصنيفه على أنه دراما رومانسية في مهرجان كابور، صحيح أننا أمام طفل مرتبط بأخته ويحبها ويدافع عنها ويحميها، إلا أن محور الحكاية أقرب إلى الدراما الاجتماعية التقليدية، ظروف الحياة الصعبة هي التي تدفع طفلنا إلى السرقة في منطقة التزلج الجليدية باذخة الجمال، هذه بالأساس مشكلة الطفل «سيمون»، وهي أيضًا سر معاناته ومعاناتنا معه.

«سيمون» (كاسي موتت كلاين) يظهر في المشاهد الأولى وهو يتسلل ليسرق الزلاجات الغالية في المنتجع الفاخر، يسرق حتى الساندويتشات التي يأخذها معهم الأطفال وهم يلعبون، ينطلق بحرية في المكان باعتباره يعمل على هامشه، عندما يعود إلى أخته الشابة «لويز» (ليا سييدو) تأكل معه ما أحضره، تداعبه ويضحكان، يخرجان للحصول على شجرة عيد الميلاد من أحد الحقول القريبة، ولكنها تغادره بسرعة عندما يحضر صديق لها، يقترح عليها الصديق رحلة لا نعرف عنها شيئًا، تبدو

علاقة «سيمون» و«لويز» وثيقة وطفولية أيضًا، عمره لا يزيد على ١٢ عامًا، وهي أقرب ما تكون إلى المراهقات.

تتكرّر جولات «سيمون» للسرقة، ويتكرّر التعبير عن شعوره الكبير بالوحدة لدرجة أنه يقذف شجرة عيد الميلاد إلى البلكونة، ينام وحيدًا في الشقة الصغيرة، نراه يعتمد على نفسه في غسل ملابسه، أقرب أصدقائه طفل صغير يشتري منه ما يسرقه من قفازات أو زلاجات، من الواضح أن «سيمون» له تاريخ في لعبة السرقة هذه حيث يتحدث بالتفصيل عن طريقة تغيير معالم الزلاجات لكي تبدو قديمة، ونتابعه وهو يقوم بتخزين مسروقاته في مكان بعيد أقرب إلى المخزن البدائي، بل إننا سنتابعه فيما بعد وهو يقوم بتجنيد طفل أصغر منه في عالم السرقة في منتجع الأثرياء.

تظهر «لويز» وتختفي في كل مرة، تشكو من خلافات مع أصحاب العمل، تعمل حينًا ثم تتوقف أحيانًا، لا نعرف بالضبط ماذا تعمل، سنسمع فيما بعد من أحد الأطفال، أصدقاء سيمون، أنه من المحتمل أن تكون عاهرة. العلاقة بين «لويز» وشقيقها، والتي بدت حميمة، تتعرض للتقلب وللصعود والهبوط طوال الفيلم، ربما كان «سيمون» منزعجًا من علاقاتها بالرجال، نراه يضع أعقاب السجائر في أذنه حتى لايسمعها مع صديقها في الحجرة المجاورة.

موقف «لويز» من سرقات أخيها الشتوية يظل أيضًا متذبذبًا، ترحب بنقوده التي تعرف مصدرها، ويشرح لها ببساطة عملية إخفاء معالم المسروقات حتى يمكن بيعها، ولكنها تتعارك معه عندما يكون سببًا في انفصالها عن أحد أصدقائها، بل تطلب منه نقودًا لمجرد أن تسمح له بأن ينام بجوارها على السرير؛ طلبًا للأمان والدفء، وذلك في أفضل مشاهد الفيلم وأعظمها تأثيرًا.

أضفت هذه التقلبات نوعًا من الغموض الذي لم يجعلنا نفهم هل تتفهم «لويز» دوافع أخيها للسرقة، أم لا؟ هل تحبه، أم تكرهه؟ هل تستغله، أم تستفيد منه إلى حين؟ تكررت أيضًا مواقف السرقة بصورة رتيبة: مرة يسرق «سيمون» طباخًا ثم يحصل منه على ثمن ما سرقه بمنتهى البساطة، وينضم الطباخ إلى قائمة المتعاونين معه، ومرة يكتشفه أحد السياح فيضربه وبعنف، ويستعيد منه نظارته المسروقة، ومرة ثالثة يساوم

المتزلجين، ويصفه أحدهم بأنه لص، ومرة رابعة يكتشفه رئيس الطباخين فيطرده مع طفل آخر صغير بعد بعض الصفعات والركلات، ضاعت المسافة بين اضطرار «سيمون» للسرقة من أجل أن يأكل هو وأخته، وبين صورة صبي محترف للسرقة إلى درجة الإدمان، ولديه قدرة على تغيير معالم المسروقات، وإخفائها، وتسويقها، وفي الفيلم مشاهد تدعم المعنيين معًا!

أحسست أحيانًا أن الحكاية تدور حول نفسها، والمواقف تكرر معناها، ولم يخفف من هذا الشعور إلا قدرة المخرجة «أورسولا ماير» على استغلال المكان الجليدي الشاسع، وعلاقته بالبرج الفقير الذي يسكنه «سيمون» مع أخته، وصل المعنى تمامًا بأننا أمام شخصية معلقة بين السماء والأرض مثل التلفريك الذي يركبه من منطقة إلى أخرى، وكان من أفضل خطوط الفيلم، علاقة «سيمون» بسائحة أمريكية مع طفليها، يساعدها زاعمًا أن اسمه «جوليان»، وأن أسرته ثرية ومشغولة بإدارة فندق، يصرّ في مناسبة أخرى على أن يدفع ثمن وجبته الغذائية مع طفلي السيدة، ولكنها تصر على أن تدفع هي.

بالصدفة البحتة، ستكون هذه السيدة هي صاحبة المنزل الذي ستخدم فيه «لويز» شقيقة «سيمون»، وطبعًا ستراه السيدة الأمريكية، وستكشف كذبته، فلا يجد أمامه سوى أن يحتضنها ويعتذر، ثم نراه في المشهد التالي وقد اكتشفت أخته أنه سرق ساعة السيدة التي تطردهما معًا، فيتعاركان على الجليد، ثم يجتمعان في البيت من جديد، وقد وضعا ملابسهما المتسخة في الغسالة.

ينتهي موسم الجليد، يسافر السائحون، يطلب من بعضهم أن يذهب معهم، يرفضون، نرى «سيمون» وحيدًا يبكي. عندما يتحول الجليد إلى بحيرات مائية، ينطلق صارخًا وكأنه يتحدى خوفه ودائرته المفرغة التي يدور فيها. في المشهد الأخير، ينطلق داخل التلفريك الزجاجي، يلمح «لويز» في تلفريك آخر، من الواضح أنهما سيعودان من جديد إلى علاقتهما المضطربة التي تتأرجح بين المد والجذب، وبين الصعود والهبوط تماما كما يفعل المتزلجون، أو كما يفعل السائحون المعلقون بين السماء الزرقاء الملبدة بالغيوم، والأرض الجليدية ناصعة البياض.

فيلم بسيط فيه عناصر مميزة أهمها أداء بطله الصغير «كاسي موتت كلاين» في دور «سيمون»، تعبيرات وجهه المذهلة، وقدرته على الانتقال بين انفعالات كثيرة معقدة أكسبت الشخصية حيوية وحضورًا فائقًا، في أحد المشاهد تصارحه «لويز» بأنها لا تريد أن تكون مدينة له بأي مبلغ من المال، يكشف وجهه عن مزيج معقد من الدهشة والغضب والحزن بطريقة عفوية ومؤثرة.

اعتمدت المخرجة «أورسولا ماير» أسلوبًا متزنًا ومنضبطًا على الرغم من وجود مشاهد عاطفية عاصفة ومتكررة، ظل الجدل متواصلًا على المستوى البصري بين المكان الجليدي المفتوح، والشقة الضيقة المغلقة والباردة أيضًا عاطفيًّا على الأقل، تكررت مع ذلك بعض المشاهد وكأن المتفرج لم يصل إليه المعنى، وظلت شخصية «لويز» بالذات في حاجة إلى المزيد من التوضيح لدرجة أننا كنا ننساها عندما تختفي.

فيلمنا ينسج علاقة إنسانية بين أخ وأخته، ويحكي عن حياة المهمشين في مناطق الأثرياء الأوروبية، لدينا بعض المشاهد الجيدة، ولدينا بعض المط والتطويل، هو في النهاية عمل جيد ولكنه ليس فيلمًا استثنائيًّا لا ينسى مثل روائع المهرجانات الدولية، «سيمون» طفل يسرق أدوات التزلج والنظارات والقفازات وساندويتشات الأولاد، وكل من يضبطه يعنفه بشدة، وقد يضربه، ثم يطلق سراحه ببساطة فيواصل السرقة من جديد، وقد أدى ذلك في النهاية إلى أن يسرق «سيمون»، بجرأة منقطعة النظير، جائزة الدب الفضي من مهرجان برلين، ودون أي شعور بالذنب.

ولا شك عندي الآن أن هذه السرقة، وبدون مبالغة أو تحامل، هي أكبر سرقاته غير المستحقة على الإطلاق.

من «قيصر» إلى «أطفال سراييفو».. فيلمان كبيران

ربما يكون من أهم ما تقدمه بانوراما الفيلم الأوروبي بالقاهرة للعام ٢٠١٢، أنها تنتقي بعضًا من أفضل أفلام العام على مستوى العالم، يتأكد ذلك ليس فقط بالمشاركة في المهرجانات الكبرى، ولا بالمنافسة حتى القائمة القصيرة لأوسكار أفضل فيلم أجنبي، ولكن بالأساس بمستوى هذه الأعمال، وبتأثيرها العابر للقارات والثقافات.

على رأس أفلام المستوى الأول التي عُرضت في بانوراما هذا العام، تأتي التُّحفة السينمائية الفائزة بالدب الذهبي في مهرجان برلين ٢٠١٢، فيلم الكبيرين «باولو وڤيتوريو تافياني» الذي يحمل اسم «cesare deve morire»، أو «قيصر يجب أن يموت»، الشقيقان اللذان أمتعا عشّاق الأفلام بأعمال لا تنسى مثل «الأب السيّد» و«ليلة القديس لورنزو»، يقدمان هنا حكاية ظاهرها البساطة ولكنها شديدة العمق والتركيب، وتتعامل مع عدة مستويات وأفكار، تجربة إيطالية واقعية لتدريب مجموعة من المساجين الخطرين على تقديم مسرحية «شكسبير» العظيمة «يوليوس قيصر»، من الممكن أن تصنع هذه الحكاية فيلمًا عاديًّا مملًّا مع مخرج عادي وتقليدي، ولكن عندما يتعامل معها مخرجان بخبرة وثقافة الأخوين «تافياني»، فإنها تتحول بعصا الفن الساحرة إلى نوافذ متعددة للتأمل وإعادة الاكتشاف سواء لعالم السجن والمساجين، أو لعالم سيد الدراما «ويليام شكسبير»، أو لعلاقة فن المسرح بفن السينما، أو لعلاقة الناس بالفن وتأثيره على حياتهم.

المدهش في الفيلم أن هذه المستويات المختلفة تتداخل بسلاسة وبدون أي افتعال، شيء أقرب ما يكون إلى السهل الممتنع على الرغم من صعوبة الوصول إلى هذا المستوى الرفيع من أداء الممثلين بمجموعة من الهواة، وهم أصلًا مجموعة

من المساجين المحكوم عليهم في قضايا قتل وسرقة وتهريب وتعاون مع المافيا، تأتي الصعوبة الثانية في أن تجذب المتفرج حتى النهاية لمشاهدة مقاطع كاملة من مسرحية «يوليوس قيصر» المعروفة وشبه المحفوظة، التي قدمتها السينما من قبل في فيلم شهير قام ببطولته في الخمسينيات نجوم محترفون مثل «مارلون براندو» في دور «مارك أنطونيو»، و«جيمس ميسون» في دور «بروتس».

تبدو الصعوبة الثالثة مزدوجة إذ كيف تربط هذه المسرحية بظروف أبطالها من المساجين، وكيف تقوم بتنفيذ مشاهد المسرحية داخل سجن محدود الإمكانات بصورة خلّاقة وممتعة، أما الصعوبة الرابعة فتتمثل في الفهم الواعي لمسرحية «يوليوس قيصر» ليس باعتبارها مسرحية عن الخيانة وعدم الوفاء، كما يراها الكثيرون، ولكن باعتبارها، في المستوى الأعمق، مسرحية عن مفهوم الشرف من وجهات نظر مختلفة، بل إنها في الحقيقة عن الإنسان؛ ذلك الكائن الوحيد الذي يمكن أن يموت من أجل فكرة يؤمن بها، وهذا هو السبب في الطريقة شبه المحايدة التي كتب بها «شكسبير» مسرحيته؛ مما جعلها تمثّل مشكلة للنقاد، إنه يتبنى وجهة نظر كل طرف ويعبّر عنها بمهارة، بل إنه يقوم بتمجيد «يوليوس قيصر» و«بروتس» معًا، ويراهما شخصيات تراجيدية نبيلة بالأساس، كما أن «مارك أنطونيو» و«أوكتافيوس» كانا يعبران أيضًا عن مفهوم الشرف والدفاع عن الوطن من وجهة نظر ثالثة، وإذا كان «بروتس» يقر بعظمة وشرف وفضل «قيصر»، فإن «أنطونيو» سيقر بشرف ونبل «بروتس» بعد موته؛ باعتباره ارتكب الجريمة من أجل روما لا من أجل مغنم شخصي.

تعدد وجهات النظر للحادثة نفسها، منح هذه المسرحية مسحة حداثية واضحة، كما أنه جعلها مناسبة تمامًا لكي تعرضها فرقة من المساجين الإيطاليين الذين يسمعون عن أسماء أبطال وطنهم، ولكنهم لا يعرفونهم، كما أنه من المحتمل ألا يكونوا قد سمعوا عن «شكسبير» نفسه، يضاف إلى ذلك أن زوايا الرؤية المزدوجة في المسرحية (من قيصر إلى بروتس إلى مارك أنطونيو) تشبه إلى حد كبير زوايا الرؤية المتعددة التي سنشاهد بها أبطال الفيلم (من مجرمين إلى مساجين إلى ممثلين).

أما بناء الفيلم فهو منضبط تمامًا: مشهدان افتتاحيان بالألوان من المسرحية عند عرضها هما مشهد الختام بقتل بروتس بعد الهزيمة في معركة «فيليبي»، ثم ننتقل

إلى مشاهد بالأبيض والأسود لعودة المساجين/ الممثلين إلى السجن، وكذلك مشاهد الفلاش باك لقصة التجربة من بدايتها، هنا أيضًا نحن أمام مراحل محسوبة من زيارة المخرج «فابيو كافالي» إلى السجن لعرض فكرة المسرحية على المساجين، مرورًا بعمل «الكاستنج» لاختيار نجوم العمل مع تحويرات ضرورية كأن يختار رجلًا لدور العراف بدلًا من المرأة العرافة في المسرحية، ثم تقديم مقاطع كاملة أو مختزلة ومكثفة من «يوليوس قيصر» بأداء المساجين وبملابس السجن وبلهجة كل سجين وبالاستغلال الخلَّاق والمذهل لكل مفردات المكان المتقشف، من ردهات وزنازين وساحة ونوافذ وأبواب وبعض الإكسسوارات القليلة، وصولًا في النهاية إلى تقديم مشاهد ملونة أخيرة على المسرح بعد تجهيزه، ثم نعود إلى مشهدي «بروتس» بإضافات قليلة، وينتهي الفيلم بمشهد يلخّص مغزى التجربة كلها: السجين/ الممثل الذي لعب دور «كاسياس» يدخل زنزانته، تُغلق عليه من الخارج، ينظر إلى الكاميرا، يقول لنا إنّ مَنْ عَرَفَ الفن، أصبحت الزنزانة سجنًا بالنسبة إليه، وكأن الفن والمسرحية أعادا تشكيل المساجين ونظرتهما إلى الحياة، ودفع اثنين منهما إلى تأليف كتابين كما تقول الكتابة على الشاشة، بينما تم العفو عن الثالث مما جعله ممثلًا محترفًا في الأفلام الروائية، وهكذا مات «قيصر» ليولد هؤلاء، مات «قيصر» ليعيش الفن مرآةً نتأمل بها أنفسنا والآخرين والعالم بأكمله.

لا يأتي القفز إلى هذا المعنى الرائع فجأة، ولكن عبر تفصيلات البروفات التي تجعل ممثل دور «بروتس» يستدعي مثلًا كلمات قالتها الشخصية التاريخية تعبر عن حياة الممثل نفسه، ويتذكر أن أحد أصدقائه في التهريب قال له المعنى نفسه الذي قاله «بروتس» بأنه كان يتمنى أن يستلّ روح قيصر من جسده دون أن يشق صدره، تذوب في البروفات الحدود الفاصلة بين السجين والممثل، يتفاعل الممثلون مع شخصيات المسرحية، تصبح روما بلدًا مُنفّرًا في المسرحية، ونابولي أيضًا في رأي أحد السجناء، بل إن حراس السجن يتغاضون عن موعد دخول المساجين/ الممثلين إلى الزنازين لمشاهدة خطاب «مارك أنطونيو» الشهير؛ لتأليب شعب روما على قتله «يوليوس قيصر».

ذابت الفوارق أيضًا بين السينما والمسرح، فعلى الرغم من وحدة المكان في اللقطة العامة فإن اللقطات السينمائية القريبة كانت تدخلنا إلى حميمية الفن السابع، واكتسب العرض طزاجة وطرافة بتعليقات الممثلين وخروجهم من الموقف، أو نتيجة حوارهم مع المخرج وعلاقتهم الجديدة بالمكان بوصفهم ممثلين وليسوا مساجين، أو بمناقشتهم للشخصيات داخل العنابر والزنازين، ومن أمثلة المشاهد البديعة ذلك الحوار المتبادل بين «بروتس» و«كاسيوس» مونتاجيًّا عبر الجدران بالقطع بين الطرفين، مع أن كلًّا منهما في زنزانة مستقلة مُغلقة الأبواب.

لا يدين الفيلم أيًّا من أبطال «شكسبير»، ولا يدين أيًّا من مساجين/ ممثلي الفيلم، هو فقط يكتب أسماءهم والجرائم التي حُكم عليهم بسببها، هو ينحاز أولًا وأخيرًا إلى مواهبهم، بل يجعلك تفكر في نهاية العرض: هل الجريمة هي ما ارتكبه هؤلاء، أم أن الجريمة هي ما ارتكبه مجتمعهم بعدم تثقيفهم أو اكتشاف موهبتهم؟

ما يجعل فيلم «قيصر يجب أن يموت» عظيمًا واستثنائيًّا أنه قدم معالجة ناضجة دراميًّا وبصريًّا، تنتصر للفن وللفنان داخل الإنسان، وترفض النظر إليه من زاوية واحدة فقط، تمامًا كما فعل «شكسبير» في مسرحيته، ولعل أخطر ما قاله الفيلم، ضمن أشياء كثيرة تكمن خلف مظهره البسيط، أنه بدون الفن يعود المجرم سجينًا، ويعود بروتس خائنًا، ويظل التاريخ مجرد حواديت ووقائع عن الإنسان، دون أن تجعلنا نعرف بالفعل ما هو الإنسان.

أما الفيلم البوسني الألماني الفرنسي التركي المشترك (djeca) (٢٠١٢)، أو كما تمت ترجمة عنوانه إلى «أطفال سراييفو»، فهو بالقطع ليس تحفة فنية، ولكنه عمل لافت ومؤثر، تمتلك مخرجته «عايدة بياتش» موهبة كبيرة، وتجيد استخدام أدواتها، كما أنها تعرف موضوعها وشخصيات فيلمها جيدًا؛ لذلك جاء التعبير عن التجربة البوسنية متماسكًا إلى حد كبير، وخصوصًا بسبب الأداء الجيد الذي قامت به ممثلة الفيلم «ماريا بيكيتش» التي تظهر في كل المشاهد تقريبًا، وقد حصل الفيلم على تنويه خاص من لجنة التحكيم في قسم «نظرة ما» بمهرجان كان، كما حصلت بطلته على جائزة أفضل ممثلة في مهرجان سراييفو السينمائي.

موضوع الفيلم هو حال ومصير الأطفال الأيتام الذين تركتهم الحرب الدموية، كيف يعيشون الآن؟ وكيف يرعاهم المجتمع أو ينظر إليهم؟ هل تخلصوا حقًّا من مأساة الماضي، أم أنهم يعيشون معاناة جديدة بسبب الظروف الاقتصادية والتجاهل وربما أيضًا نتيجة ميراث أهوال الحرب والإقامة لسنوات طويلة في الملاجئ؟ كيف يبدو المجتمع نفسه بعد خروجه من المأساة؟ وما رصيد الرابحين والخاسرين؟

لا يصرخ الفيلم، ولا يتحدث بصوت عالٍ، ولكنه يعرض كل هذه التساؤلات من خلال بطلته «رحيمة» (ماريا بيكيتش) التي كان يمكن أن يحمل الفيلم اسمها،هي طباخة شابة في أحد المطاعم، تعيش مع أخيها الصغير الصبي المشاغب «نديم»، الاثنان من أيتام الحرب، غادرت «رحيمة» ملجأ الأيتام أولًا، ثم نجحت في إخراج شقيقها على أن يظل تحت متابعة ورقابة مؤسسة الرعاية الاجتماعية، الصبي مشاغب يتعارك ويمارس العنف مع زملائه، هو أيضًا مريض بالسكري، ويمكن أن تتعرض حياته للخطر في أي لحظة، موظفة مؤسسة الرعاية تزور «رحيمة» في شقتها الصغيرة، تطلب منها تقريرًا عن أخيها، تكاد تحقّق معها، تلفت نظرها إلى أنها تستطيع أن تعيد الصبي للملجأ، تتهمها بالإهمال في رعايته.

آخر ما يمكن أن تتهم به «رحيمة» هو إهمال شقيقها، إنها تقريبًا تقوم بدور الأم الغائبة التي قتلت في الحرب بدم بارد في أحد الأتوبيسات (نرى جثة الأم في فلاش باك سريع مؤثر ومنفذ بصريًّا بطابع اللقطات الإخبارية المصورة القديمة)، تذهب «رحيمة» إلى المدرسة لأن «نديم» ضرب زميلًا له اسمه «حمزة» تصادف أنه ابن لأحد الوزراء، تشترط المُدرّسة لحل المشكلة أن تشتري «رحيمة» لابن الوزير تلفونًا محمولًا بديلًا، وأن تذهب إلى الوزير نفسه للاعتذار، عندما تسأل «رحيمة» شقيقها عن سبب المشاجرة، يقول لها: «لقد سبّ أمي».

على الرغم من عملها الشاق بالمطعم، تتحرك «رحيمة» في عدة اتجاهات كلها تتركز حول رعاية «نديم» الذي يلومها لأنها أخرجته من الملجأ، تعود للمنزل لتعد الطعام له، تحوم أكثر من مرة حول بيت الوزير الذي نعرف أنه من أثرياء ما بعد الحرب، وأنه المسئول عن ملف الخصخصة التي تدخّل في تحديدها صندوق النقد الدولي، ومع ذلك فالظروف الاقتصادية بائسة، والبطالة والجوع في كل مكان،

تكتشف «رحيمة» أن التلفون سيكلفها ثلاثة أضعاف مرتبها، تقابل الوزير، تطلب تأجيل شراء الجهاز، يراودها عن نفسها فتسبه وتهدده بالقتل، يرسل إليها الشرطة التي تطلب تحريات عنها، وتهددها بالسجن هي وشقيقها.

على مستوى الهموم الشخصية، تعاني «رحيمة» من مشكلات مع صاحب المطعم العدواني، يرفض أن يمنحها أي زيادة لشراء التلفون، يطلب منها أن تضع المساحيق، يقول لها: «أنت محجبة ولكنك لست ميتة»، على الرغم من أن شابًّا يمتلك ما يقترب من السوبرماركت يعجب بها، ويطلب أن يتزوجها، فإنها تشترط عليه أن تتزوج بصفقة تقتضي أن يأخذها مع أخيها، لا يمكن أن تتخلى عنه على الإطلاق.

يبدو عالمها محدودًا وضيقًا، من المطعم إلى المنزل مشيًا على الأقدام وبالعكس، ولكن أخطر ما تتعرض له، اكتشافها أن أخاها «نديم» يسرق النقود، ويضعها في مكان مهجور أسفل أحد الجسور، تراقبه بلا كلل، عندما تصل إلى المكان، تكتشف أن «نديم» يمتلك مسدسًا، تلقيه في الماء، وتعود بكيس النقود الكبير. ليلة الاحتفال برأس السنة، تساهم «رحيمة» في تزيين شجرة عيد الميلاد الضخمة بالمطعم الكبير، عندما تعود للمنزل تواجه «نديم» بالنقود، يصرخ في وجهها، تصفعه بقوة. ينتهي الفيلم مع ذلك بمشهد متفائل: «رحيمة» مع «نديم» يضحكان في الشارع، في السماء ألعاب نارية احتفالًا بالعام الجديد، مجرد هدنة قصيرة استعدادًا لعام جديد شاق لأيتام سراييفو الذين يعيشون على الهامش، ما زالوا، كما قدّمهم الفيلم، أسرى لماضٍ مؤلم، وفي انتظار مستقبل غامض ومرتبك، بينما نمت طبقة جديدة لم تعانِ من الحرب، وتستعد لحصد ثمار السلام على طريقة أباطرة الانفتاح الاقتصادي في مصر في السبعينيات من القرن العشرين.

ليست «رحيمة» فقط هي اليتيمة في الفيلم، الوطن نفسه يبدو كذلك عندما تتجول الكاميرا في الشوارع وفي المناطق المهجورة، لدينا أيضًا شخصية الجارة العجوز «كيرا» التي تكافح من أجل الرزق حتى تموت فجأة، في حين تنفعل «رحيمة» على رئيسة المطبخ لأنها هربت ولم تعانِ مثلها من الحرب. ربما كان أضعف خطوط الفيلم حكاية حجاب «رحيمة»، صاحب المطعم يلمّح إلى رفضه، وزملاء «نديم» يسخرون من حجاب أخته فيضربها، وصديقتها تسألها: لماذا الحجاب؟ أحسست

بإقحام هذا الخط، وكأنه أحد محاور الفيلم، مع أن التزام وجدية «رحيمة» لا علاقة له بما ترتديه، وإنما ترتبط أساسًا بظروف طفولتها وحياتها الصعبة التي لا تحتمل الهزار أو أخذ الأمور بخفة وسطحية.

تأثير الفيلم الكبير على متفرجه ينبع بشكل كبير من أنه يقول أشياء مهمة ولكن ببساطة ومن خلال تفصيلات صغيرة. مشاهد العودة للماضي التي تأخذ طابع شرائط الفيديو كانت أيضًا جيدة ومؤثرة. مشاهد الأطفال اليتامى وهم يغنون في الملجأ كانت استهلالًا بارعًا للفيلم. المشهد الذي تحلم فيه «رحيمة» بنفسها، وهي تطارد سيدة ترتدي ملابس زرقاء بلا وجه، كان أيضًا جيدًا ومعبّرًا ربما عن حلول الابنة محل الأم الغائبة. اختيار المخرجة لتصوير معظم المشاهد تقريبًا بكاميرا ملتصقة بجسد المصور لمتابعة «رحيمة»، بل الالتصاق بها والدوران حولها في كل مكان تذهب إليه، كان ترجمة لرغبة الفيلم في ربط المشاهد بتجربة البطلة، كما كان تقديم اللقطات الطويلة الممتدة سواء في منزل «رحيمة» أو مع زملائها داخل المطبخ، محاولة لنقل نبض المكان والزمن الفعلي للأحداث، وكأننا نعيش فعلًا وسط هؤلاء الباحثين عن العيش وسط أنقاض الحرب والبشر.

«العطر: قصة قاتل».. امرأة في زجاجة

أنا اللي بالأمر المحال اغتوى
شفت القمر نطيت لفوق في الهوا
طلته ما طلتوش إيه أنا يهمني
وليه.. ما دام بالنشوة قلبي ارتوى
عجبني!

«صلاح جاهين»

تذكرت هذه الرباعية البديعة للراحل الكبير «صلاح جاهين» مرتين: الأولى عندما قرأت الرواية الاستثنائية «العطر: قصة قاتل» للروائي المتميز «باتريك زوسكيند»، والتي جعلته أديبًا عالميًّا بعد طباعتها بأكثر من عشرين لغة، والمرة الأخرى عندما شاهدتها في فيلم جديد عُرض مؤخرًا بذات العنوان «العطر: قصة قاتل» Perfume, The Story of a Murderer للمخرج الألماني «توم تيكفر» (٢٠٠٦)، وقد حقق الفيلم نجاحًا مستحقًّا، وحصد أرباحا لشركة «كونستانتين» البافارية للإنتاج السينمائي تقدر بحوالي خمسين مليون يورو.

الرواية والفيلم حدثان مهمان مهما اختلفت حولهما الآراء والتعليقات، وبطلهما شاب خرج من الواقع القاسي ليحلم بالأمر المحال ـ على حد وصف جاهين ـ وليحققه أيضًا، ثم ليدفع في النهاية الثمن من روحه وجسده بعد أن ارتوى قلبه بالنشوة الأبدية، وهكذا أصبح «جان باتيست جرنوي» ـ وهذا هو اسمه ـ رمزا للإنسان الذي يبحث عن المطلق، ويسعى وراء فكرة، ويهب نفسه لتحقيقها مهما كانت العواقب. وكان حلم «جرنوي» أن يصبح أعظم صانع للعطور في العالم بعد أن وهبه الله أنفًا استثنائيًّا

يشم أدق الروائح فيعيد تحليلها وتركيبها وكأنه مصنع للعطور. وبعد أن تيقن أن العطر هو روح الأشياء استحوذت عليه فكرة أن يختزل الإنسان في قارورة عطر، وبدأ في سبيل تحقيق هذا الأمر المحال سلسلة من جرائم قتلت فيها ٢٥ فتاة ليحصل على رائحة أجسادهن، وليحاول أن يحتفظ بهذه الرائحة إلى الأبد.

فكرة الرواية ـ والفيلم تقريبًا يحافظ على معظم أحداثها ـ مذهلة في بساطتها وتعقيدها في آن واحد، فالإنسان قد يكون كلمة أو موقفًا كما يقول الوجوديون، أو قد يكون بصمة كما يراه خبراء الجريمة، وكان الموسيقار «محمد عبد الوهاب» يقول عن نفسه: «أنا مجرد أذن كبيرة»، ولكن أن يصبح الإنسان رائحة فهوَ أمر مثير يفتح آفاقا واسعة للتأويل والتفسير، والقول بأن العطر هو روح الأشياء يكاد يدفعنا دفعا للربط بين الروح أو «ما به حياة الأجساد» ـ كما يعرفها المعجم الوجيز، وبين الرائحة «وتعني النسيم طيبا أو نتنا» وفقا لذات المعجم، وما أشبه العطرتحديدا «وهو الرائحة الجميلة» بالروح: كلاهما يبعث الحياة، وكلاهما يتبخر سريعا فيفسح المجال للموت.

النجاح المدوي للرواية التي طبعت لأول مرة عام ١٩٨٥، واعتبرها الكثيرون من علامات الرواية في القرن العشرين، يرجع في رأيي إلى أنها تتعامل مع حلم الإنسان بالمحال، وتترجم أفكارا فلسفية عميقة من خلال حدوتة شائقة لا يمكن أن تتركها دون أن تعرف نهايتها. ومثل كل الأعمال العظيمة هناك مستويات مختلفة لهذا العمل الإبداعي: المستوى الواقعي الذي ينقلنا إلى القرن الثامن عشر بكل تفاصيله وحروبه ومشاكله (المؤلف درس التاريخ في جامعة ميونيخ لمدة ست سنوات)، ثم الدراسة الدقيقة لعالم صناعة العطور ووسائل استخراجها، وهناك أيضًا المستوى النفسي حيث ترسم الرواية ـ والفيلم كما سنرى ـ حالة من الهوس لدى إنسان مهمش ومنبوذ من المجتمع يدفع حياته ثمنا للبحث عن الاعتراف والحب، وهناك ثالثا المستوى الأسطوري حيث تبدو الرواية بأكملها وكأنها صياغة حديثة لأسطورة «بروميثيوس» الإغريقية: ذلك الفتى الجسور الذي سرق النار (رمز النور والمعرفة) من أجل البشر، فغضبت عليه الآلهة، وانتقمت منه بتسليط جوارح الطير عليه لتنهش كبده، ثم تعيد الآلهة خلقها من جديد، ويستمر النهش والخلق في سلسلة جهنمية لا تنتهي من

العقاب. وسنرى في الرواية أن «جرنوي» يسرق الجمال ويضعه في زجاجة عطر، ثم يأكله البشر حرفيًّا في نهاية الأحداث. ويقول «زوسكيند» في روايته (ترجمة نبيل الحفار ـ دار المدى): «لقد أنجز ـ يقصد «جرنوي» ـ الفعل البرومثيوسي، الشرارة الإلهية، هذه الشرارة التي لم يحققها لنفسه إلا بعناده ومكره الدائمين وبمهارته، هذه الشرارة التي يحصل عليها الآخرون مجانا منذ ولادتهم، والتي حجبت عنه من دونهم جميعا، لقد حقق أكثر من هذا! إنه هو الذي زرع هذه الشرارة في نفسه بنفسه، فهو إذن أعظم من «برومثيوس!»».

برومثيوس سارق، وجرنوي قاتل، فالرواية والفيلم يتعاملان معه تماما مثل الشخص الذي قطف زهرة فقتلها طلبا لروحها ولرائحتها، أو كأنه كيميائي عصري يستخدم أعقد العمليات لكي يعيد الإنسان إلى جوهره الإلهي النبيل؛ لكي يحول قطعة الطين إلى أثير أو «أسنس»، وهو تعبير مزدوج لجوهر الأشياء ولأصل العطر المركَّز. بكل هذه المعاني نحن أمام رواية صعبة، لها مظهر حواديتي بسيط وشائق، ومَخْبَر فلسفي عميق، والعنصران يمتزجان بصورة معقدة على صفحات الرواية المكتوبة، وأيّ خلل في المقادير (على اعتبار أننا نتحدث عن صناعة العطور) كفيل بتحويل رواية من الوزن الثقيل إلى فيلم تشويقي ساذج عن شاب يقتل الجميلات.

من أجل ذلك قال مخرجون كبار مثل «مارتن سكورسيزي» إن العطر رواية رائعة ولكن من المستحيل تحويلها إلى فيلم سينمائي، وكان منطقهم مقبولا بالنظر إلى صعوبة نقل المعاني الفلسفية بالإضافة إلى أن محور الرواية هو حاسة الشم التي يستحيل للصورة أن تنقلها للمشاهد، كما أن هناك فقرات شاعرية في الرواية تجسد العالم الداخلي لبطلها، وكأنها تعبر عن حياته الروحية مثل هذه الفقرة الوصفية: «كان قلبه قصرًا أرجوانيًّا في صحراء صخرية، متداريا وراء كثبان ومحاطا بواحة مستنقعية، خلف سبعة جدارات حجرية، وما كان ممكنا الوصول إليه إلا جوًّا. كان يشتمل على ألف حجرة وألف قبو وألف صالون فاخر بالإضافة إلى كنبة أرجوانية يضطجع عليها «جرنوي» الذي لم يعد الآن ذاك جرنوي العظيم». هنا ـ كما في فقرات أخرى كثيرة ـ رحلة داخل الروح من الصعب أن تجد السينما لها معادلًا بصريًّا بتأثير الكلمات نفسها، ولا شك أن الكلمة المكتوبة تطلق الخيال في حين أن الصورة تقيده.

ولكن المخرج «توم تيكفر» ـ الذي أبهرنا من قبل بفيلم «اجر لولا.. اجر» تصدى للمهمة المستحيلة وكأنه اغتوى ـ على حد تعبير «صلاح جاهين» برواية «العطر»، وقد ترجم إعجابه بالرواية في صورة المحافظة تقريبًا على معظم أحداثها إلا ما احتاجه التكثيف والإيجاز الدرامي. كما أنه أراد أن ينقل التعبير عن الجوانب النفسية للأشخاص (وخاصة جرنوي بالطبع)، فاستخدم صوت الراوي بأداء الممثل الكبير «جون هارت»، وحاول باستخدام قطعات المونتاج أن يترجم بصريًا بالصورة واللون انتقال الرائحة من أنف إلى آخر، وابتعد قدر الإمكان عن أصعب فصول الكتاب، وهو الجزء الثاني (من ص١٣٣ إلى ص ١٨٥) على الرغم من أهميته البالغة في ترجمة الرحلة الروحية لـ«جرنوي» وصولا إلى قراره بأن يهيمن على الروائح ليسيطر على قلوب البشر (ص ١٧٨)، ثم نجاحه في ذلك بعد إقامته مع الماركيز «دولا تيلاد ـ إسبيناز»، وهي شخصية لا أثر لها في الفيلم، ويبدو أن المخرج حاول المحافظة على إيقاع فيلمه ومظهره التشويقي حيث تنتهي الأحداث نهاية مفاجئة بالفعل لمن لم يقرأ الرواية. والواقع أن من لم يقرأ الرواية قبل مشاهدة الفيلم سيشعر بمتعة أكبر مقارنة بمن قرأها ثم شاهد الفيلم، ولكن «توم تيكفر» نجح في رأيي في أن يثبت إمكانية تحويل «العطر» إلى فيلم جيد، بل إن من لم تتح له المقارنة بين الفيلم والرواية المأخوذ عنها قد يرى في الفيلم عملا رائعا وأصيلا. بعض النقاد قد يرون في التزام السيناريو السينمائي بأحداث الأصل الروائي عيبا خطيرا، والرأي عندي أن الالتزام بالأصل إلى درجة النقل، أو عدم الالتزام كليًا ليس خيرا ولا شرّا في ذاته، إنما ينبغي القياس إلى مدى نجاح السيناريو في ترجمة الأصل الأدبي إلى لغة سينمائية مما يجعل المشهد المكتوب في الرواية كأنه كتب للسينما، وبهذا المعيار فإن فيلم «العطر» قد نجح بامتياز في جعلنا نشعر بذلك (قارن بين مشهد تنفيذ الحكم في جرنوي بين الفيلم والرواية)، ويغيب عن النقاد عادة أنه ليس كل مشاهد للفيلم سيذهب لشراء الرواية وقراءتها للبحث والفحص، فإذا أتقنت السينما تجسيد العالم الروائي أو المسرحي على الشاشة تكون قد أسدت معروفا عظيما للذين لا يقرءون، وهذا ما حدث بالفعل في الأعمال السينمائية التي نقلت بأمانة أعمال تولستوي أو شكسبير. صحيح أن

الابتكار والرؤية الخاصة لهذه الأعمال أمران رائعان ولكن النقل الأمين لها ليس شيئًا هينا، والمشاهد ـ فيما أظن ـ في حاجة للنوعين معا.

سيناريو فيلم «العطر» جيد وناجح في التعبير عن عالم الرواية التي أخذ عنها وإن لم يستطع بالطبع أن يترجم كل أبعادها الفلسفية، وفي المقابل نجح الفيلم في تشويق المتفرج، والسيطرة على اهتمامه حتى المشهد الأخير، وبدا صوت الراوي أحيانًا وكأنه صياغة حديثة للكورس في الدراما الإغريقية الذي كان يتولى مهمة الشرح والتفسير والاختزال والتعليق على الأحداث.

بداية الفيلم ذاتها جديرة بعمل تشويقي متميز حيث نبدأ من حيث انتهت الرواية: المتهم الشاب «جرنوي» في الظلام داخل زنزانته. يضاء وجهه تدريجيًّا فيبرز أنفه في مقدمة الكادر. يقتادونه أمام الجماهير الغاضبة. يقرأ أحدهم منطوق الحكم عليه: «يوضع على الصليب ورأسه إلى السماء. يضرب ١٢ ضربة تهشم مفاصل يديه وقدميه».

الكاميرا تقترب من أنفه ليملأ الشاشة ثم تدخل دهاليزها المظلمة، وهنا ينزل عنوان الفيلم: «العطر». في المشاهد التالية سيدخل صوت الراوي لينقل عبارات بأكملها من الرواية، سيحدثنا عن «جرنوي» منذ مولده حيث سيظهر شخصًا استثنائيًّا يذكرنا على نحو ما بشخصية «أوسكار» في رائعة الألماني «جونتر جراس» «الطبلة الصفيح». ولد جرنوي في أقذر مكان في باريس، أمه بائعة السمك القذرة وضعته في قلب السوق، كان مشهورا عنها التخلص من أطفالها أو تركهم للموت، ولكن جرنوي صرخ ففضح محاولة أمه للتخلص منه، وهكذا كان أيضًا سببًا في محاكمتها وشنقها. في انتقالات سريعة يذهب الوليد إلى ملجأ لليتامى. الأطفال يحاولون قتله ولكنهم يفشلون. في سن الخامسة يبدو عاجزا عن الكلام، ولكنه يكتشف فجأة قدرات أنفه الخارقة، هنا تبرع الكاميرا وقطعات المونتير في نقلنا إلى كل الروائح التي يشمها: التفاح العطن، الماء البارد، الحجر الصلد، الفأر الميت!

يباع جرنوي إلى صاحب مدبغة للجلود بشع الوجه يدعى «جريمال». بعد سنوات من العمل معه يتاح لجرنوي أن يصطحب سيدة إلى المدينة، وهنا يبدأ فاصل جديد من السياحة البصرية بالكاميرا الذكية التي تترجم انبهار جرنوي، أو بمعنى أدق انبهار

أنفه بما يشمه من روائح. يقوده أنفه إلى صانع عطر شهير يدعى «بليسييه» ابتكر عطرا أطلق عليه اسم «الحب والروح». أنف جرنوي يحتفظ برائحة العطر ويطارد فتاة رائعة الجمال؛ يحاول أن يتشممها، تصاب بالفزع، يحاول أن يكتم صوتها، يكتشف أنها ماتت دون قصد، يبدو حزينًا ونادمًا، يمزق ملابسها محاولا الاحتفاظ برائحتها. عندما يعود إلى سيده يعاقبه بالضرب، ولكنه في الليلة نفسها يكتشف أنه جاء إلى الحياة من أجل شيء واحد فقط هو أن يحتفظ بالرائحة إلى الأبد.

يبدأ فصل جديد من الأحداث بظهور شخصية «بالديني» بأداء النجم الأمريكي «داستين هوفمان». إنه صانع عطور كسدت بضاعته بعد أن اكتسح عطر «الحب والروح» السوق بأكمله، وفي مشهد بديع يحاول أن يستخدم منديله في التعرف على مكونات هذا العطر «هل هو مصنوع من زهر الليمون والقرنفل والقرفة؟». فوتومونتاج وأداء متمكن وتعبير لا ينسى على وجه هوفمان يساهم في تكثيف اللحظة. نعرف أيضًا أنه يحاول أن يصنع عطرا لأحد النبلاء يتجاوز عطر «بليسييه».

جرنوي يطرق باب بالديني حاملًا جلودًا مدبوغة أرسلها إليه جريمال، يتشمم معمل العطور بكل قواريره الزجاجية، يندهش بالديني عندما ينجح جرنوي في التعرف على رائحة «الحب والروح» داخل ملابسه، ثم يذهله بعرض تقديم مكونات هذا العطر واحدة تلو الأخرى، بل يقترح على بالديني أن يصنع له عطرا أفضل.

هذا المشهد المتصل يكثف صفحات عديدة من الرواية، كما ينجح المخرج في تجسيد التأثير الساحر للعطر الذي ابتكره جرنوي يدويًا على بالديني حيث ينتقل صانع العطور إلى عالم آخر رائع بالألوان، ويتلقى قبلة يترجم القدير هوفمان نشوتها بإغماض عينيه. يشتري بالديني جرنوي لكي يعمل لديه، ويحاول أن يعطيه خبرته ويأخذ منه قدرته على تمييز الروائح وتحليلها. جرنوي يقول له إنه يمتلك أفضل أنف في فرنسا. نتابع جهودهما لاستخراج قدر ضئيل من العطر من ١٠ آلاف زهرة حمراء. ينبهر جرنوي بفكرة الاحتفاظ بالرائحة كما حدث في العطور التي انبعثت من مقابر قدماء المصريين. في مرحلة تالية يعمل جرنوي بقوة ولكنه لا يحصل على

شيء. يشعر باليأس فيصيبه المرض، يعالجه بالديني وينصحه بالسفر إلى «جراس» حيث يستخدم أسلوب نقع الزهور بدلًا من تقطيرها.

يمر الفيلم سريعا على رحلة جرنوي إلى جراس التي ستستغرق في الرواية سبع سنوات، وإن كنا سنتوقف عند تجربته الروحية داخل الكهف، والتي سيكتشف جرنوي من خلالها أنه قادر على شم كل الروائح إلا رائحة جسده، وكأنه يفقد نفسه تدريجيًا في سبيل تقطير الإنسان والجمال واختزاله في زجاجة عطر. المخرج ومدير التصوير يقدمان هنا مشاهد باذخة الجمال للحقول والزهور في الطريق إلى جراس حيث سيعمل جرنوي في أحد معامل العطور، وهناك سيتعرف على طريقة استخدام الدهن الحيواني لامتصاص العطر من الزهور فتموت كأنها تنام. هكذا يقولون له، وهكذا سيحاول أن ينقل الفكرة نفسها من الزهور إلى النساء.

لن يتوقف جرنوي عن الشم. تبهره رائحة حسناء تدعى «لورا» تعيش مع والدها النبيل «أنطوان ريتشي». تبدأ تجاربه بقتل إحدى الفلاحات ووضعها في إناء زجاجي ضخم يستخدم لاستخلاص الرائحة من الزهور، تتوالى الضحايا لتصل إلى ٢٤ امرأة يضربهن على الرأس بعصا غليظة، يحلق شعورهن، ويغطي أجسادهن بدهون الحيوانات لاستخلاص الرائحة، لا يغتصبهن ولا يشوه أجسادهن.

النبيل ريتشي يهرب بابنته إلى قلعة بعيدة. جرنوي يستخدم أنفه في متابعتهم على الرغم من تنكر لورا في زي فارس. يقتحم حجرتها ويقتلها بالطريقة ذاتها. تكشف الشرطة بقايا شعور وملابس ضحاياه في المكان الذي يعمل فيه. يقبض عليه ويعذب. يسأله أنطوان: «لماذا قتلت ابنتي؟»، يرد «جرنوي»: «لأني كنت أحتاج إليها».

نعود إلى مشهد البداية: جرنوي في السجن يمسك في يده زجاجة عطر. الحراس يضربونه ويقتادونه إلى ساحة تنفيذ الحكم. الآلاف يجتمعون في الساحة: فلاحون وفلاحات ورجال دين ونبلاء، وصليب ضخم يتوسط الساحة أمامه جلاد عملاق يمسك بعصا غليظة. ينزل جرنوي مرتديا حلة زرقاء أنيقة، يبدو أنه وضع العطر في ملابسه، يفسحون له الطريق بانبهار. يتقدم إلى الصليب فيجثو الجلاد بين يديه. يصرخ في نشوة: «إنه بريء.. بريء». جرنوي يحمل منديله المضمخ بالعطر ويحركه أمام

الجموع التي تتمايل بنشوة لا يمكن السيطرة عليها. تحريك رائع للمجاميع وكأننا نشاهد مسرحية طقسية. فجأة يبدأ الجميع في ممارسة جماعية للحب دون أي تفكير. مشهد يذكرنا بمشهد مماثل في فيلم «أنطونيوني» المعروف «نقطة زابريسكي». الراوي يحدثنا عن براءة جرنوي وإلصاق التهمة برئيسه في معمل العطور، ويحدثنا عن احتفاظ جرنوي ـ سارق الجمال ـ بزجاجة تجعله محبوبًا في كل مكان يذهب إليه، ولكنه يختار الذهاب إلى سوق السمك حيث ولد. هناك سيهاجمه المشردون القذرون، وسيلتفون حوله ليمزقوه في شهوانية وشبق. في الصباح لن يتبقى منه سوى ملابسه يتخاطفها الأطفال. تهبط الكاميرا إلى الأرض لتملأ الكادر زجاجة عطر فارغة.

إلى درجة كبيرة ينجح فيلم «العطر» في تجسيد عالم الرواية حيث مأساة شاب خرج من قلب القبح والرائحة النتنة ليصنع أعظم العطور. أليس هذا هو الإنسان حرفيًا الذي خرج من ماء مهين؛ لكي يصنع الجمال ويتذوقه؟ كل العناصر الفنية في الفيلم على مستوى رفيع: الإضاءة مثلًا على وجه جرنوي تقسمه إلى قسمين مضيء ومظلم ترجمة لتنازع الخير والشر لروحه، والمونتاج الخلاق يحافظ على إيقاع متدفق وشائق، كما أن مشاهد الفوتومونتاج تكثف الأحداث ببراعة وتنقلنا بسلاسة بين أزمنة وأمكنة متعددة، استخدام المخرج البارع اللقطات المقربة (الكلوز أب) كان متميزا ومؤثرا خاصة في تركيزه على العيون والأجساد والأنوف، كما جاء توظيفه لإمكانات الكمبيوتر جيدًا للإيحاء بسرعة حركة الكاميرا (مشهد هروب لورا ووالدها إلى القلعة)، بالإضافة إلى براعة استخدام الألوان ودرجات الإضاءة بين الأقبية المظلمة والحقول المفتوحة.

أما أداء الممثلين فقد كان رائعا بشكل عام خاصة الممثل الإنجليزي «بن ويتشاون» في دور جرنوي الصعب الذي يعتمد على الأحاسيس الداخلية المتناقضة والتي يجب أن يترجمها الوجه، وقد وصلت براعة هذا الممثل الذي ظهر بجسد هزيل إلى درجة التمثيل بأنفه، بمعنى أنه نجح في أن ينقل إلينا نشوته المطلقة بالروائح التي يتشممها في كل مكان. بالطبع لاجديد في الحديث عن أداء داستين هوفمان الذي منح شخصية بالديني حيوية فائقة، في حين لم تمثل الأدوار النسائية سوى جمالٍ باذخٍ ولافتٍ يثير النشوة الروحية، وهذا بالضبط ما حققته جميلات الفيلم!

«الذهب الأسود»

كيف تعلّمتُ أن أحب النفط وأن أكره الأجنبي؟

هناك ثلاث مشكلات تقتل الفن: السطحية، والمباشرة، والتشوش، والمشكلات الثلاث موجودات بوفرة النفط في الفيلم القطري الفرنسي الإيطالي المشترك (Black Gold) (٢٠١١) أو «الذهب الأسود»، الذي كان فيلم الافتتاح لمهرجان الدوحة.

لن تتوقع أبدًا أن تجتمع أسماء مثل المنتج التونسي طارق بن عمّار والمخرج الفرنسي «جان جاك آرنو» والممثل الإسباني «أنطونيو باندیراس» والممثلة الهندية «فريدا بنتو» على صناعة أحد أكثر الأفلام سذاجة وإثارة للضحك، ولن تصدّق أن تنجح ميزانية الفيلم التي يقال إنها وصلت إلى ٤٠ مليون دولار في التعبير عن نفسها فنًّا وإبهارًا، ولا أظن أن تبقى في ذاكرة السينما من هذه الميزانية سوى بعض معارك الكر والفر في الصحراوات العربية.

الشاهد هنا أن فيلما بهذه الضخامة عن اكتشاف النفط في الجزيرة العربية في الثلاثينيات من القرن العشرين، ومأخوذًا عن رواية كتبها «هانز روش»، يُدار بالعقلية نفسها التي أُديرت بها ثروة العرب النفطية، فيصبح الإبهار بديلا عن العمق، والصورة بديلًا عن المعنى، والفوضى بديلًا عن النظام، والشكل تعويضًا عن غياب المضمون أو تشوّشه في أفضل الظروف.

صنّاع الفيلم اختلطت في أيديهم كل الخيوط، فأصبح من الصعب عليك أن تفهم أو أن تجيب عن أسئلة مهمة قد تطرأ على ذهنك مثل: هل المشكلة في الثروة الطارئة (البترول)، أم في العقلية البدوية الفقيرة سواء جاء النفط أو لم يجئ؟ بعبارة أوضح: هل المشكلة في النفط، أم في العرب؟

هل مشكلة الفيلم في الأجنبي/ الأمريكي الذي جاء بالثروة طالبًا أرباحه، أم أنها في العربي الحائر بين الماضي والمستقبل؟

في فيلم يعرف موضوعه وهدفه، ويمتلك فكره وفنه، لا بد أن تجد إجابة عن هذه الأسئلة المهمة، ولكن الذهب الأسود يحاول أن يقول بطريقة بدائية ركيكة وساذجة كل شيء عن أي شيء وفي كل الاتجاهات، فينتهي الأمر به إلى ألّا يقول شيئًا على الإطلاق.

الفيلم يأخذ الحكاية من الخارج، لا يحلّل ولا يتعمق أي شيء، العرب بالنسبة إليه مجرد عباءات وخيول وسيوف وجمال ونساء خلف الأبواب ووراء المشربيات، هذا صحيح من حيث الشكل، ولكن أن تقوم بتصوير العرب في لوحة ثابتة شيء، وأن تقدم عنهم دراما سينمائية شيء آخر مختلفٌ تماما.

في الحالة الثانية ستجد نفسك مضطرًا لتشييد بناء محوره شخصيات حية من لحم ودم، لها سمات نفسية واجتماعية، ولها تاريخ نستطيع أن نتفهم لمَ تتصرف على هذا النحو، لماذا تكره وتحب وتتحوّل، ولماذا تنتقل من النقيض إلى النقيض.

ليس لدينا في «الذهب الأسود» سوى صور تتحرك وتروح وتجيء وتطلق الحُكم والحكمة، لقد أتى علينا وقت في الفيلم نسينا فعلًا لماذا يتحارب هؤلاء، وما المعنى والهدف، بل مَنْ أصلًا يحارب مَنْ وكأن هؤلاء البشر يجعلون من المعارك هواية، لو لم يجدوها لقاموا بتنظيمها في أوليمبياد.

أنا لا أتحدث هنا عن الإساءة للشخصية العربية التي طالما فعلت ما يستحق أن يوصف بالجريمة والإساءة، ولكني أتحدث عن الشروط التي تجعل من الفن فنًّا، أتكلم عن شروط صنعة الدراما التي تجعل المشاهد ينفعل ويحب ويكره ويفكر وينحاز، اصنعْ فنًّا ثم قلْ بعد ذلك ما تشاء لنناقشه.

حتى لايكون كلامي نظريًّا، دعني أشرح لك بالتفصيل لماذا أصف الذهب الأسود بالسذاجة والتشوش والمباشرة والسطحية. يبدأ الفيلم بعبارة تتحدث عن تلك المنطقة الصحراوية التي تسكنها قبائل متناحرة، دون تحديد للجغرافيا، حكايتنا عن صحراء

الخليج والجزيرة العربية، قبيلتان: سالمة بزعامة السلطان عمار (مارك سترونج)، وحُبيقة بزعامة السلطان نسيب (أنطونيو بانديراس).

تنطلق الأحداث من نقطة نهاية حرب دامية بين الطرفين انتهت بهزيمة عمّار، ثم توقيع معاهدة لكي تكون هناك منطقة عازلة بين المتحاربين لا يملكها أحد هي المنطقة الصفراء، على أن يقوم عمّار بتسليم ولديه الصغيرين صالح وعودة إلى السلطان نسيب؛ لكي يكونا رهينة تمنع أي استئناف للحروب في المستقبل.

لا تتوقفْ كثيرًا حول غرابة معاهدة بهذا الشكل، ولا تسألْ نفسك لماذا يخاف نسيب من عمّار المهزوم، ولا لماذا لا يطلب منه استسلامًا غير مشروط، لاتحاولْ أن تسأل لأنك ببساطة لن تجد إجابة عن أي شيء. كاتب الرواية يُريد أن يقوم نسيب بتربية صالح وعودة وَلَدَيْ عدوّه مع ولديه طارق وليلى، ويريد أن ينقل لنا حالة مجتمع تتعارك قبائله على مساحات رملية قاحلة فما الذي سيحدث عندما يظهر البترول؟

الصراع إذن بين عمّار ونسيب يسبق البترول، ويمكن أن نخمّن ببساطة أنه صراع قبلي بدائي على توسيع مناطق السيطرة والنفوذ. ولكن فيلم الذهب الأسود يريد لهذا الصراع أن يتحول بعد ظهور النفط إلى صراع بين فريقين. فريق سلفي يتعلق بالماضي ويرفض المستقبل، وفريق أكثر استنارة يرى في النفط فرصة لكي يلحق العربي بركب الحضارة. فريق يرى في الغرب استعادة لصورة الكفار، وفريق يرى فيهم شركاء وأصدقاء ورفاق صناعة وتجارة جديدة هي بيزنس الذهب الأسود.

هنا فكرة لامعة ولكنك لن تستطيع أن تقتنع بها على الإطلاق لأنه لا توجد دراما قوية تحملها، سيتوقف الأمر عند حدود الكلمات والحوارات الإنشائية. تبدأ المشكلة بأنك لا تفهم أصلًا كيف أفرزت البيئة نفسها أميرين مختلفين مثل نسيب وعمار، ما الذي جعل الأول منغلقًا وجعل الآخر منفتحا على الرغم من أن ثقافة الاثنين تعتمد على المصدر نفسه: القرآن الكريم؟

تستمر المشكلة معنا في أن عمّار يرفض تنقيب الشركة الأمريكية عن النفط في المنطقة الصفراء ليس فقط من منطلق فقهي سلفي يرفض كل ما يأتي به الكفار، ولكن من منطلق التزامه ببنود المعاهدة القديمة مع نسيب، بالإضافة إلى ثأر شخصي إثر مقتل

ابنه صالح وهروبه من قبيلة حبيقة. يعني ذلك أن الصراع على مستوى الدراما يستحيل أن يصبح بين فريقي التخلف والحداثة؛ لأنه مزيج معقد ومشوّش جدًّا بين ما هو ديني وقبلي، يضاف إلى ذلك أن نسيب وعمار لا يتوقفان معًا عن استغلال الآيات القرآنية ولا عن استخدام منطق الغاية تبرر الوسيلة. يتضح ذلك عند نسيب في تزويجه ابنته ليلى بعودة حتى يستخدم ذلك ليكون وسيلته في التخلص من معاهدة المنطقة الصفراء، وتتضح انتهازية عمار في استخدامه المساجين ليكونوا جيشه في مغامرة انتحارية لاجتياز منطقة أقرب إلى الرَّبع الخالي حيث الداخل مفقود والخارج موجود.

يستحيل أن تتحدث هنا عن طرفين وإنما عن تنويعتين للعقلية القبلية نفسها التي تتصارع على الرمل مثلما تتصارع على النفط سواء بسواء، حتى التغيير الذي يحدث في حُبيقة بعد النفط لا يزيد على التغير السطحي الذي يعمِّق التناقض ولا يؤدي إلى حلّه: السيارة بجوار الناقة، والبدلة أسفل العباءة، والبندقية بجوار السيف، والمكتبة بجوار المشربية.

على أن الضربة القاضية للفيلم لم تكن من عدم الإقناع بفكرة الصراع بين نسيب وعمار بوصفه صراعًا حول الحداثة، ولكنها جاءت من هذا التشوّش الذي طال رسم الشخصية الثالثة المحورية وهي عمود الفيلم كله؛ إنه عودة الشاب الذي اعتبره الفيلم مثقفًا يرتدي نظارة طبية، ويصبح أمينًا للمكتبة التي أنشأها نسيب في حبيقة بعد دخول عصر النفط. يريد الفيلم لهذا الشاب ـ الذي لعب دوره طاهر رحيم ـ أن يكون وسيلة للتوفيق أو التلفيق بين حبيقة (سلطنة ترفع علمًا بلون العلم القطري) وسالمة (ترفع علمًا بلون العلم السعودي)، يريده وسيلة للسلام وتعبيرًا عن جيل جديد يحقق الأصالة والمعاصرة معًا.

ولكن عودة الشخصية الدرامية هو النموذج المثالي للتشوش الدرامي الذي انعكس على المسكين طاهر رحيم فلم يعرف بالضبط هل هو عاشق، أم مثقف، أم مقاتل. هل هومع حبيقة، أم مع سالمة. هل هو ابن بار لوالده الطبيعي عمار، أم ابن روحي لوالده بالتربية نسيب. وانتهى به الأمر إلى أن يكون «زي ما همه عايزين». خرجت شخصية عودة مسخًا كاملًا لا تعبر عن حيرة الشخصية وإنما عن حيرة صنّاع الفيلم الذين جعلوه «فجأةً» مقاتلا يقود جيشًا من مساجين والده لاقتحام الصحراء، بل جعلوه يهزم

بالخيول جيشًا يستخدم السيارات المدرعة في أحد أكثر المشاهد كوميدية وافتعالًا، بل إن جنوده اعتبروه المهدي المنتظر لأنه عاد للحياة بعد أن شاهدوه ميتًا في مشهد آخر مضحك وساذج.

عودة المثقف الذي لم نره إلا مُمسكا بكتاب وكأنه يستعد للثانوية العامة سيقبل أن يكون جزءا من خطة والده لغزو حبيقة موطن زوجته الحبيبة ليلى على الرغم من مناظرته القوية لفقهاء سلفيين عن المدنية والجمود وعن علاقة المسلم بالآخر وبالأجانب، سيقبل أيضًا بسهولة أن يكون المهدي المنتظر، هذا الموقف العجيب نفسه سنجده عند «علي»، وهو الأخ غير الشقيق لعودة، إنه طبيب متفتّح يجادل والده عمار ويختلف معه، ولكن هذا الشاب سيكون أيضًا جزءًا من الجيش الذي سيغزو حبيقة حيث قام الأجنبي بتأسيس مستشفى حديث.

اختلط الحابل بالنابل، وعادت فكرة الحرب إلى معناها العبثي؛ إذ كيف يقود عودة المثقف المعركة ضد حبيقة رمز الاستنارة؟ كيف ينهزم نسيب رمز الاستنارة المفترض، والذي يريد أن يغير صورة العربي بوصفه نادلًا على موائد العالم كما يقول؟

يعود عودة إلى حبيقة وهو مزيج من المهدي/ المثقف ليجد زوجته في انتظار طفلهما الأول، لن يعاقب نسيب بل سيرسله إلى أمريكا ليعمل في شركات النفط الأمريكية باعتباره جديرًا بالتعامل مع الشياطين، ولكن عودة (استمرارا لفوضى الفيلم) سيواصل التعاون من أجل النفط، ومن يدري فربما أطلق على مولوده الجديد اسمًا مركبًا هو المهدي الأميركاني!

نحن ـ في الحقيقة ـ أمام فيلم يمزج بين رائحة النفط ورائحة السطحية في كل شيء، بذخ الشكل يواكبه فقر الفكر والإبداع، العبارات الضخمة التي ترددها الشخصيات مثل عبارة الحب والدم كثمن لكل معركة يقابلها فقر الشخصيات وتشوّشها، المناظرات التوضيحية حول معاني الآيات القرآنية عن الحرب والسلام وبر الوالدين تترك تأثيرًا إعلاميًّا لا دراميًّا، وكأننا في درس خصوصي لتصحيح مفاهيم الأوروبيين عن الإسلام.

المعارك الضخمة والمجاميع الكبيرة تعطي تأثيرًا مضحكًا في كثير من المشاهد، كأن يقفز أصحاب الجلاليب على أجنحة طائرة حربية. حتى مشاهد الصحراء التي

يفترض أن تفتح مجالًا لمعادلة اختناق الأماكن المغلقة، تصبح هنا مصدرًا لإرهاق بصري مزعج ينتقل من الأصفر إلى الأصفر إلى الأصفر.

يحاول باندیراس وسترونج وطاهر رحيم وفريدا بنتو تقديم لمسات إضافية لشخصيات لم تُرسم بشكل جيد: نظرة ثابتة من سترونج ونظرة مخادعة من باندیراس ونظرة حائرة من طاهر ونظرة عاشقة من فريدا، ولكن كل ذلك لا يفلح أبدًا في الإقناع بشخصيات لم تكن مقنعة أصلًا على الورق.

ماذا لدينا أخيرًا بعد كل هذا الصراع المستمر على مدار ١٣٠ دقيقة؟ لدينا أمير عربي جديد يراه قومه مهديًا منتظرًا، ويراه الأجنبي شابًا مثقفًا، وتراه زوجته فارسًا عاشقًا، لدينا سلطنة جديدة تجمع بين فقهاء يتحدثون عن الكفار وأطباء يعملون في المستشفى، لدينا نخلة بجانب بريمة بترول وقبائل تشتريها ساعة سويسرية،تحترم المعاهدات أكثر مما تحترم النساء،وتحب الحرب أكثر مما تحب النفط، هذه هي نظرية الأصالة والمعاصرة الملفّقة على الطريقة العربية.

هل كان هدف الفيلم أن يجعل العربي يحب النفط لأنه قاطرة التقدم والحضارة، على أن يحذر في الوقت نفسه ويرفض استغلال الأجنبي له؟ ربما يكون هذا هو الهدف، ولكن حتى تلك الفكرة أعمق مما تحتمله الدراما الفقيرة، إننا لم نشاهد من الأجانب سوى فريق بائس للعمل يبحث عن الرزق ويبني مظاهر الحضارة الحديثة، كما أن الفيلم يفهم أصلًا الحداثة باعتبارها تغييرًا في العقل، وإنما مجرد تغيير شكلي من الحصان إلى السيارة، والثقافة عند مؤلفي الفيلم السذج هي أن تقرأ الكتب لا أن تتغير لأنك قرأتها.

لعل الشيء المنطقي الوحيد في فيلمنا أنه يترجم بلا وعي فكرة أن النفط لم يصنع تناقضات غير موجودة أصلًا ولكنه زاد من استفحالها، يكفي أن الذين صنعوا الفيلم بأموال النفط عكسوا دون أن يشعروا تفكيرًا متناقضًا واضحًا يريد أن يصنع سينما عن العرب لكي يراها العالم قبل أن يصنع سينما عن العرب لكي يراها العرب.

أزمة «الذهب الأسود» أعمق بكثير من أزمة سيناريو رديء لفيلم ضخم، إنها أزمة العقلية العربية التي لا ترى التناقضات بل تتعايش معها تمامًا كما تعايش عودة مع فكرة أن يكون مثقفًا أمام نفسه، وأن يكون مهديًا أمام الناس.

«الدكتاتور»

الواقع أكثر إضحاكًا ومرارة

ليس من الصعب أن تكتشف مشكلات فيلم «الدكتاتور» أو The Dictator الذي قام ببطولته «ساشا بارون كوهين» وأخرجه «لاري تشارلز» (٢٠١٢)، وعرضته صالات محدودة بالقاهرة تحت لافتة «للكبار فقط».

تستطيع أن تتحدث بسهولة عن حبكة متهافتة، وشخصيات باهتة باستثناء الشخصية المحورية، وصراع مضطرب يقوى ويضعف، وممثل لم يستطع أن يخرج من عباءة الكوميديا على الواقف (stand up comedy)؛ لكي يقدم دراما كوميدية متماسكة، في الحالة الأولى يكون الموقف والإفيه هما الهدف، وفي الحالة الأخرى تحتاج إلى بناء أكثر تعقيدًا وتركيبًا.

حتى حكاية بديل الدكتاتور أو الحاكم، وحكاية تآمر الحاشية، استهلكتهما أفلام ومسرحيات كثيرة من فيلم «الدكتاتور العظيم» لـ«شابلن»، وحتى مسرحية «الزعيم» لـ«عادل إمام»، كل ذلك واضح تمامًا، ويمكن أن تضيف أن الكوميديان البريطاني «ساشا بارون كوهين» بدا أيضًا أقل حرية في الارتجال، وفي اللقطات العفوية التي تصورها كاميرا مختبئة، كما شاهدنا مثلًا في فيلمه «بورات».

ولكن كل هذه المشكلات لا تعدّ شيئًا بجانب مشكلة أخرى من خارج الفيلم، ولكنها مؤثرة تمامًا عليه، ذلك أن مهازل الحكام والطغاة العرب تجاوزت تمامًا سخرية «ساشا كوهين» سواء كانت مقبولة أو مقززة أو مبتذلة، كل الخيال في حكاية بطلنا الدكتاتور الأميرال «علاء الدين» حاكم «واديه»، الدولة الافتراضية، لايقترب مما فعله «القذافي» في ليبيا، أو «صدام» في العراق، أو ما يفعله «بشّار» الآن في سوريا.

واقع الدكتاتور العربي وحاشيته وأعوانه وقراراته وحريمه وغبائه المستحكم، تجاوز بمراحل فيلمًا من بطولة أحد أكثر ممثلي الكوميديا جموحًا، إلى درجة أن موكب الجمال في شوارع نيويورك بصحبة الحراسة النسائية، أصبح هزيلًا وأقل إضحاكًا من مشهد خيمة القذافي وحريمه وحاشيته.

حتى ملابس الأميرال «علاء الدين»، وهيئته المستطيلة، ولحيته الطويلة، لاتساوي شيئًا أمام ملابس «القذافي» الملونة، وقفا «بشار» الطويل، وكرش «صدام حسين» بالزي العسكري، وحكاية السلاح النووي الذي يمتلكه «علاء الدين» تضاءل أمام تفاصيل قصة البرنامج النووي لمجنون ليبيا، سواء في تنفيذ البرنامج أو تفكيكه، وكأن شيئًا لم يكن.

عندما يشير الأميرال «علاء الدين» إلى رقبته بوصفها علامة على ذبح من لا يحبه، من الصعب أن تضحك لأنك ستتذكر أن الطغاة العرب بنوْا جبالا من جثث ضحاياهم، تتفوق بالتأكيد على الأهرامات التي بناها نزار قباني من الحلمات.

يبدو «علاء الدين» مشروع دكتاتور أو «تقاوي» طاغية مقارنةً بأتفه دكتاتور عربي، حتى ضحايا الأميرال، اكتشفنا أنهم لم يموتوا، ولكن تم تهريبهم إلى أمريكا التي يغازلها فيلمنا بصورة فجة وساذجة، ولعل ذلك هو الشيء المشترك الوحيد بين «ساشا كوهين»، والطغاة العرب الذين جلدهم بكرباج الضحك: الغزل الفاضح لماما أمريكا.

هنا مشكلة فيلم «الدكتاتور» الكبرى: محاولة السخرية من واقع هو السخرية نفسها، محاولة صناعة «مسخرة» من «أم المساخر»، محاولة صناعة شخصيات كارتونية بينما أصلها المعروف هو الكارتون نفسه وقد تجسد لحمًا ودمًا ومرارة.

لا يخلو الفيلم بالطبع من مشاهد مضحكة وظريفة، ولكن البناء العام بدا متواضعًا، على الرغم من أن «كوهين» لا يتردد في استخدام الضحك الغليظ كما فعل من قبل، ولايتورع عن استخدام الألفاظ الصريحة، إنه يعيد الكوميديا، في مشاهد كثيرة، إلى جذورها الأولى، عندما كانت تقدم في الاحتفالات بإله المجون والعربدة.

هو موهوب جدًّا، ولكنه ما زال يتحسس فكرة صناعة فيلم كوميدي، ما زال يعتقد أنه أمام جمهور يؤدي فقرة ضاحكة، يستطيع أن يبني موقفًا، ويتقمص شخصية تتلاعب بمخارج الحروف والألفاظ، ولكنه لا يستطيع أن يضعها ضمن بناء قوي.

لم يستطع «ساشا كوهين» أن يبتعد أيضًا عن الخط المحوري في فيلم «بورات»: يهبط إنسان أقل تحضرًا (من وجهة نظره) إلى أمريكا الحرة في كل شيء، فيتوه ثم يحاول أن يكتشفها، ويكتشف نفسه معها، ويحاول أن يتغيّر، ولكن الطبع يغلب في النهاية التطبّع.

هذا الخط الموجود في «بورات»، ستجده العمود الفقري لفيلم «الدكتاتور»، ولكن بحرية وفجاجة أقل، تستطيع أن تسمي الفيلم «دكتاتور في نيويورك» دون أي خطأ أو تجاوز، أما مشاهد دولة «واديه» فليست إلا تمهيدًا لهذه الرحلة.

ملامح الدكتاتور عند «ساشا كوهين»، المشارك في كتابة السيناريو أيضًا، لا تختلف كثيرًا عن صورة الدكتاتور سواء في الأفلام العربية أو الأجنبية، وأوضحها احتكار كل المهن والمزايا، وممارسة العنف مع معارضيه، وحب النساء، والغباء المذهل، وعلى الرغم من اجتهاد صنّاع الدكتاتور في تقديم بعض الإسكتشات الفكاهية التي تؤكد هذه المعاني، فإنها أيضًا لم تستطع التفوق على الواقع بالذات في حالة «القذافي» الذي قام بتفكيك الدولة، ثم وضعها في جيبه، ثم ألقاها من جيبه، وجعلها كالكرة، يلعب بها مثل دكتاتور «شابلن».

المدهش أيضًا أن اجتهاد «كوهين» وفريقه، لم يستطع أن يتجاوز خيال فنان الكاريكاتير المصري الراحل الكبير «بهجت عثمان»، الذي اخترع دولة دكتاتورية أكثر إضحاكًا وظرفًا، أطلق عليها اسم «بهجاتيا العظمى»، وأطلق على زعيمها الأوحد اسم «الزعيم بهجاتوس»، والذي احتكر أيضًا كل المناصب والنياشين.

الأميرال «علاء الدين» ولد ملتحيًا، قتلت أمه بعد مولده، أصبح حاكمًا في سن السابعة، نظَّم دورة أوليمبية خاصة به ليفوز فيها بمعظم الميداليات الذهبية، ربما أضافت اللحية إسقاطًا واضحًا على دكتاتوريات إسلامية تريد امتلاك أسلحة كيماوية،

برنامج إيران النووي يجد هنا معادله في برنامج يدعمه «علاء الدين»، بمعاونة عالم يذكرك بالعلماء الباكستانيين أو الهنود اسمه «نادال».

الفيلم، وإن أهداه «ساشا كوهين» إلى ذكرى دكتاتور كوريا الشمالية الراحل الذي ورّث ابنه الحكم، إلا أنه في الواقع مُخصّص للحديث عن خطر الدكتاتوريات العربية والإسلامية إذا أتيح لها امتلاك السلاح النووي. استخدم «ساشا»، وهو بارع تمامًا في ذلك، خليطًا من اللهجات العربية، وأبرز بوضوح لهجة دول المغرب العربي، كما أن شريط الصوت حافل بأغنيات عربية، بل إنه يبدأ بعبارة «يا ليل يا عين» التي صارت عنوانًا على الغناء العربي كله، ونستمع طوال الفيلم إلى خليط عجيب من الأغنيات العربية من «حبيبي ولا على باله» لـ «عمرو دياب» إلى إيقاعات الراي وأغنياتها.

الغباء والنساء هما آفة كل دكتاتور حتى في فيلمنا المصري «الدكتاتور» الذي قام ببطولته «خالد سرحان» وأخرجه «إيهاب لمعي» قبل الثورة المصرية مباشرة. ستجد هذه الصفات عند الأميرال «علاء الدين» الذي يعترض على إنتاج صاروخ نووي لمجرد أنه مدبب الشكل، ونراه في مخدعه وهو يضاجع «ميجان فوكس»، ثم يلتقط معها صورة، يضمها إلى صور أخرى مع المشاهير.

يشعر كل دكتاتور أيضًا بالوحدة، كما أن هناك من يتآمر عليه من الحاشية، والمتآمر في فيلمنا اسمه «تامر» (بن كينجسلي)، هو عمّ «علاء الدين»، الذي كان وليًّا للعهد، ولكن مجيء الأميرال بدّد أحلامه؛ لذلك يحاول «تامر» اغتيال الأميرال، تفشل المحاولة في واديه، ثم يكررها في نيويورك من خلال قاتل محترف، يهاجم «علاء الدين»، الذي جاء يدافع عن برنامجه النووي في الأمم المتحدة!

بسبب الرسم الباهت للشخصيات، تبدو شخصية تامر مثل ضيف للشرف مع أنها الطرف الثاني للصراع؛ سبب ذلك أن السيناريو سينصرف إلى رحلة «علاء الدين» في أمريكا بعد أن فقد لحيته في محاولة الاغتيال، وبعد أن نجح «تامر» في أن يستبدله بشبيه له أقرب إلى المعتوهين.

تحتل هذه الرحلة قلب الفيلم، بل هي الفيلم كله، وتذكرك بشدّة برحلة الغريب العبثية في فيلم «بورات»، ولكن هذه المرة مع لقطات شحيحة مرتجلة ومختلسة، ثم

مساحة واسعة لحكاية حب بين «علاء الدين» الذي أطلق على نفسه اسم «أليسون»، والفتاة اليهودية «زوي» (أنّا فارس)،المناصرة للحرية وللبيئة وللطعام الخالي من الكيماويات. يكتشف «علاء الدين» بالصدفة أن مهندس برنامجه النووي، الذي أمر الدكتاتور بقتله في لحظة غباء، يعيش في أمريكا، بل إن كل ضحايا «علاء الدين» ما زالوا أحياء بعد أن تم تهريبهم إلى أمريكا. الولايات المتحدة في الفيلم لا تحمي اللاجئين فقط، ولكنها تقوم رمزيًّا أيضًا ببعث الموتى!

تسير الأحداث في طريقين: قصة حب بين دكتاتور مسلم يكتشف مشاعره في أمريكا، ويهودية مناضلة عابرة للجنسيات، تقوم بإيواء اللاجئين في محل تبيع فيه الأغذية غير الملوثة، والطريق الآخر، هو تحالف «علاء الدين» و«نادال» لكشف البديل، واستعادة السلطة، واستكمال المشروع النووي.

في نيويورك تختلط كل أنواع الكوميديا، من كوميديا الموقف الظريفة مثل مشهد دخول البديل الأبله إلى قاعة الأمم المتحدة، ومحاولة المحللين تفسير حركاته العبثية بطريقة عقلانية ومفهومة، إلى كوميديا لفظية كما في استخدام «علاء الدين» لكلمات يقرؤها عشوائيًّا هروبًا من استجواب قاسٍ في مطعم لمعارضي حكمه، وانتهاء بما أسميته (تعليقًا على فيلم بورات) بكوميديا المراحيض العمومية التي تستخدم التبول والتبرز وسيلتيْن فجتيْن للإضحاك، وربما أضيف إليها في «الدكتاتور» كوميديا «التوليد» ـ إذا جاز التعبير ـ في مشهد طويل شديد الغرابة والفجاجة.

ربما كانت أفضل إشارة التأكيد على شعور الدكتاتور بالحاجة إلى الحب، وهي فكرة تتردد بقوة في الأعمال العربية التي تتعرض لشخصية دكتاتور شهير آخر هو «شهريار»، بل إن «علاء الدين» يحاول الانتحار عندما ترفضه «زوي» بعد أن اكتشفت أنه دكتاتور «واديه» الذي كانت تتظاهر ضده أمام الأمم المتحدة.

الحب هو الذي سيجعل «علاء الدين» يرجع عن فكرة الدكتاتورية، لقد نجح في اقتحام مؤتمر صحفي خصصه «تامر» لكي يعلن بديل «علاء الدين» دستورًا ديمقراطيًّا إرضاءً للعالم؛ وتمهيدًا لكي يبيع «تامر» حقوق امتياز البترول لرجال البيزنس، يعلن «علاء الدين» عودة الدكتاتورية، ولكنه يتراجع عند رؤية «زوي» فيوافق على فكرة دستور ديمقراطي.

بعد عام نكتشف أن الطبع غلب التطبع: الانتخابات تزوّر لصالح «علاء الدين» مثلما يفعل الطغاة العرب، يعرف الدكتاتور أن «زوي» يهودية فيأمر بقتلها، يستمر في برنامجه النووي. لا فائدة، يقول الفيلم، من هؤلاء الطغاة، من المستحيل أن يؤمنوا بالإصلاح أو الديمقراطية، أما الشعوب فهي تكتفي بالهتاف والحلم، واللي مش عاجبه. يذهب إلى أمريكا لكي يجد مطعمًا للاجئين، أو منظمة دولية تشجب وتستنكر، أو يهودية متعاطفة توفر عملًا وحضنًا وطعامًا من فئة «الأورجانيك».

في أحد مشاهد الفيلم، يقول «علاء الدين» إنه ليس عربيًّا، ولكنه يتلاعب بالطبع لأن كل ما نراه إسقاط واضح على الدكتاتوريات العربية، قد تجد لمسات إيرانية أو أفغانية، ولكن الهدف واضح ومحدد، بالتأكيد هو متعاطف مع اليهود، كما أنه يسخر من الصينيين، ويتهمهم بالغرابة والشذوذ من خلال رجل أعمال غريب الأطوار، وفي مشهد مهم يختار «علاء الدين» أن يتسلّى في قصره بلعبة تجسد اقتحام القرية الأوليمبية، وقتل اللاعبين الإسرائيليين في ميونيخ عام ١٩٧٢.

كل ذلك واضح وصريح، ولايحتاج إلى أي جدل، ولكن المزعج أن ما فعله ويفعله الطغاة العرب يتجاوز بكثير أي إدانة أو سخرية، والحالة البدائية لفكرة الدولة الحديثة في العالم العربي، تعطي فرصة ذهبية لأي شخص لصناعة سيرك كبير، وليس مجرد فيلم كوميدي ساخر.

«لاري تشارلز» مخرج الفيلم لديه إحساس قوي بالكوميديا، ولديه قدرة على توظيف المونتاج لكي يحقق «الإفيه» مفعوله، معه ممثل موهوب و«فارسير» مدهش هو «ساشا كوهين»، أما «بن كينجسلي» فقد مرّ مرور العابرين، فلا هو أضحك، ولا هو قدم دورًا متكاملًا، كانت «أنّا فارس» في دور «زوي» أفضل منه كثيرًا، ولكن ظلّت المشكلة قائمة: واقعنا أكثر ضحكا ومرارة، وطغاتنا أكثر مسخرة، وهم يحبون أمريكا، وهي تحبهم، ولا تبيعهم إلا إذا قرروا أن يلعبوا بالنووي، هنا تعاقبهم بصرامة بالغة.

ومن يدري، فربما تصنع دكتاتورًا عربيًّا جديدًا، ملتحيًا هذه المرة مثل الأميرال «علاء الدين».

«الظلال المظلمة»

خيال مبهر وسيناريو مرتبك

يبدو الفيلم الأمريكي «Dark Shadows»، أو «الظلال المظلمة»، (٢٠١٢) نموذجًا جديدًا على أن السيناريو هو أهم عناصر الفيلم، مع كل الاحترام والاعتراف بأهمية جميع العناصر الأخرى، من التصوير إلى المونتاج، ومن الموسيقى إلى الأفيش.

لدينا مخرج كبير (تيم بيرتون)، وحشد من النجوم (جوني ديب وميشيل فايفر وهيلين بونهام كارتر وإيفا جرين)، وهناك إنتاج ضخم (التكلفة ١٥٠ مليون دولار)، ولدينا مادة خيالية مدهشة وجذابة مأخوذة من مسلسل معروف يجمع بين عالم مصاصي الدماء، ومفارقات فوضى الأزمنة والأمكنة والمشاعر والأحاسيس.

مع كل ذلك، بدا الفيلم كما لو كان مجرد افتتاحية جميلة، وخاتمة أجمل، وبينهما حلقات مرتبكة لا تعمّق خطًّا واحدًا، مجرد حبكات متتالية مثل حلقات منفصلة في مسلسل، ولكن الحبكة الأساسية ضائعة وتائهة. مشكلة فيلمنا الواضحة في السيناريو الذي لم يفلح إبهار الصورة والخيال في إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

ظلت محاسن الفيلم واضحة أيضًا: هذا الطموح الجميل في إلغاء المسافة بين الحقيقة والخيال، تلك اللمسات الكوميدية الظريفة بتوقيع «جوني ديب»، الجرأة في اكتشاف الطبيعة الإنسانية بين الروح والجسد، الحلم الكبير، والقدرة المحدودة، ثم هذا التقدير الكبير للعالم الخيالي الموازي؛ عالم الأساطير المدهشة.

ولكن هذه المحاسن تختلط بشدة في السيناريو المرتبك بمناطق الضعف الواضحة، ربما لو اختُزلت الشخصيات، لكان ذلك أفضل بكثير لصالح الحبكة الأصلية، التي

لا تزيد في رأيي على ساحرة جميلة عشقت شابًا، وقررت أن تؤذي أي فتاة تحاول الاستحواذ عليه في الماضي وفي المستقبل أيضًا.

بسبب مشكلات البناء، كنا ننسى إحدى الشخصيات ثم نتذكرها عندما تظهر، وبسبب هذه الفوضى تعدّدت الأفكار واختلطت، من أهمية العائلة باعتبارها الثروة الحقيقية للإنسان، إلى صراع الإنسان بين الروح والجسد، ومن حلم المرء بالخلود إلى الحب كشفاء ودواء؛ باعتباره السحر الذي يهزم السحر. وهناك أيضًا فكرة تقدير العالم الموازي للواقع، ورفض اعتبار المؤمنين به من المرضى، بل إن لدينا فكرة أهمية المزج بين أوروبا المتحضرة، وأمريكا النشيطة، هذا الامتزاج هو الذي صنع المدينة التي تدور فيها الأحداث.

وعلى الرغم من وجود عناصر واضحة تستطيع أن تخلق صراعا واضحا على مدار الفيلم، فإن الصراع بدا ساكنًا وراكدًا في مناطق كثيرة حتى استعاد قوته قرب النهاية، وترجع هذه المشكلة إلى أن تلك الحكايات الجانبية لم تصبّ في مجرى الحكاية الأصلية، والتي يفترض أن يدور حولها البناء كله.

من أوروبا، وتحديدا من ليفربول، جاءت أسرة بطلنا «بارناباس كولينز» (جوني ديب) إلى العالم الجديد، وأدخلوا صناعة تعليب الأسماك. الدرس الأول الذي تلقاه بارناباس من والده هو أن الثروة الحقيقية هي العائلة، وأنها أيضًا إحدى القيم الأساسية في السينما الهوليودية.

مشكلة بارناباس في أن عشيقته الخادمة «أنجيليك» قررت أن تستخدم ضده السحر الأسود؛ لأنه رفض الزواج بها، فقتلت والديه، وتخلصت من حبيبته الجميلة «كوزيت» التي انتحرت في مشهد سينمائي بديع، ثم حوّلته هو إلى مصاص للدماء، وحرّضت سكان بلدة «كولينز بورت» من أجل القبض عليه، وحبسه في تابوت لمدة ٢٠٠ عام.

حدّدت هذه البداية الجيدة أطراف الصراع المحوري؛ بارناباس وأنجيليك وكوزيت، هذا المثلث يفترض أن يحمل الفيلم كله عندما يُعاد بعثه في العام ١٩٧٢،

يحفر العمال فيخرج مصاص الدماء بارناباس من التابوت، يقتل الجميع ويمتص دماءهم. نكتشف أن أنجيليك الساحرة تحولت إلى سيدة أعمال عصرية تسيطر على الصناعة التي بدأتها أسرة بارناباس، وسنجد كوزيت وقد تناسخت في شكل مربية جميلة ووديعة تقول إن اسمها «فيكتوريا»، جاءت إلى قصر آل كولينز الشهير لكي ترعى أصغر أبناء العائلة، الطفل «داڤيد».

هذا هو المثلث الذي يجب أن تسانده بقية الحكايات والحبكات الفرعية، ولكن السيناريو وضع داخل القصر سبع شخصيات سيدخلون في حوارات ومواقف مع بارناباس، وبينما تظهر سيدة الأعمال آنجي وتختفي على فترات، فإن العلاقة بين بارناباس وفيكتوريا تبدو باهتة إلى درجة أنك لاتصدق أن تغار منها آنجي، وتسعى بالتالي للانتقام منها، ومن الجميع.

انشغل السيناريو بحكاية بارناباس مع الخادم السكير «ويلي» الذي وافق بسهولة أن يكون خادما لمصاص دماء، وانشغل بثرثرة بارناباس مع «إليزابيث» (ميشيل فايفر) عن أهمية العائلة، وضرورة استعادة الأمجاد، وانشغل بحكاية بطلنا مع الطبيبة النفسية «جوليا» (هيلين بونهام كارتر) التي تحاول أن تحصل منه على الخلود بامتصاص دمه، حتى المراهقة المتمردة «كارولين»، التي بدت خارجة لتوها من أحد أفلام المراهقين، أخذت تمارس الثرثرة مع بارناباس، ثم اكتشفنا في المشاهد الأخيرة أنها مذءوبة ولم نكن نعلم! وسط هذه الشخصيات، هناك «روجر»، شقيق إليزابيث الذي غرقت زوجته؛ مما جعل ابنه داڤيد في حالة غير طبيعية، جعلته يكلم أمه ويسمع صوتها.

كلها حكايات فرعية لم تستفد منها الحبكة الأصلية، بل إنها أثرت على قوة الصراع، ولم يخفف من هذه المشاكل سوى لحظات الكوميديا الناشئة من دخول مصاص للدماء إلى عالم بداية السبعينيات الصاخب، هو مثلًا لا يستوعب أن تكون هناك امرأة طبيبة، ولا يفهم ما تقوله مجموعة من الهيبز فيمتص دماءهم، ولا يعرف أن «أليس كوبر» (الذي يظهر شخصيًّا في الفيلم) اسم لمغنٍ وليس كما يعتقد اسمًا لامرأة.

في الربع الأخير من الفيلم، تعود آنجي بقوة إلى الصورة، فتقوم بإغواء بارناباس باستخدام الجسد، وتعرض عليه شراكة اقتصادية وعائلية. تظهر فيكتوريا التي كنا قد نسيناها، لتحكي ذكريات فرعية عن قدرتها على اكتشاف عالم الأشباح الموازي، تتحدث عن قيام أسرتها بإيداعها مصحة عقلية بسبب ذلك، ولكنها تهرب من المصحة، وتغيّر اسمها الأصلي؛ لتعمل مربية للطفل داڤيد.

اختل التوازن حتى بين أطراف مثلث الحبكة الأصلية، فانتهينا إلى أن الفيلم يكاد يكون هو حكاية آنجي وحدها، هي التي تحرك الأحداث، وهي التي تشعل الصراع كلما ظهرت، وهي الشخصية الأكثر ثراء بترددها بين الحب والامتلاك، والشغف والكراهية، وذكاء اللعب، وغباء الانتقام.

ينتهي الفيلم بمشهد آخر جميل؛ إذ تكرر فيكتوريا قفزة كوزيت إلى الماء، ولكن بارناباس يتبعها، من الواضح أنها التقطت منه الخلود، ومن الواضح أنه شُفي من اللعنة بالحب كما يقول هو في تعبير مباشر، ثم تظهر الطبيبة جوليا تحت الماء، وكان بارناباس قد تخلص منها، مجرد لقطة تجارية تمهد ربما لإنتاج أجزاء قادمة.

لا جدال في براعة تيم بيرتون في هذه النوعية من الأفلام، إنه لا يحب فقط تلك الحكايات التي يضيع فيها الخيط الفاصل بين الحقيقة والخيال، ولكنه يصدقها أيضًا. هناك إتقان معهود في عناصر الفيلم التقنية وتحديدًا التصوير والمونتاج والموسيقى، مشهد انتحار كوزيت ثم فيكتوريا سيظل طويلا في الذاكرة.

من المشاهد المبتكرة أيضًا مشهد اللقاء الحميم بين آنجي وبارناباس الذي يعبر عن ثنائية الحب والكراهية، أو العدوان باعتباره الوجه الآخر للرغبة الجنسية وفقًا لرأي فرويد، غريزة الموت كوجه العُملة الآخر لغريزة الحياة.

يمتلك بيرتون أيضًا القدرة على تقديم مشاهد كوميدية جيدة، ربما كان مشهد النهاية في حاجة إلى ألوان دافئة وزاهية لأنه يمثل عودة الحب، ونجاحه في قهر الموت، ولكن الصور عموما كانت شديدة الثراء، خصوصا داخل القصر الضخم، هناك مزيج مدهش بين الطراز الإنجليزي الكلاسيكي، وفوضى الألوان والملابس

استلهاما من المدرسة الوحشية، في أمريكا السبعينيات، ولا شك عندي في أن هذا المزيج هو إحدى أفكار الفيلم الضائعة بسبب البناء المرتبك.

«الظلال المظلمة» فيلم يمتلك طموحا كبيرا، وخيالا محلّقا، وإمكانات كبيرة، وروحًا مرحة ظريفة، ولكنه كُتب على طريقة المسلسلات التي تعتمد على الاستطراد والثرثرة، والتي امتصت أجمل ما فيه، بالطريقة نفسها التي كان يمتص بها بطل الفيلم دماء ضحاياه.

كنا على تخوم تحفة فنية ضمن هذا النوع، فأصبحنا أمام فيلم جديد آخر يحمل تقدير «مقبول».

«المواطن»

تنويعة عربية على نغمة الحلم الأمريكي

ربما تكون المفاجأة الأهم لمشاهد فيلم «The Citizen» أو «المواطن» (٢٠١٢) الذي عرض أخيرا في الصالات المصرية، أنه لا يدافع عن العرب والأجانب في الولايات المتحدة بعد أحداث ١١ سبتمبر بقدر ما يدافع عن الحلم الأمريكي، يقدمه هذه المرة بتنويعة عربية، ويؤكد أنه (أي الحلم) قادر تماما على تصحيح الخطأ، والعودة السريعة للقيم الأمريكية. يرى الفيلم بوضوح أن الحلم يستحق كل ما عاناه بطلنا القادم من لبنان من مشكلات وصلت إلى حد «البهدلة».

المفاجأة الثانية هي أن الفيلم، الذي شارك في عدة مهرجانات، بدا أضعف كثيرا من الناحية الفنية من توقعاتنا، باستثناء أداء خالد النبوي المميز، واثنين من الممثلين الأمريكيين، فإن أداء الممثلين أقرب إلى روح الهواية والاجتهاد. هناك، وهذا هو الأهم، مشكلة واضحة في بناء السيناريو، جعلتنا نبدأ من ذروة القبض على بطل الفيلم بعد أحداث ١١ سبتمبر، وننتهي إلى ذروة محاولة ترحيله قسرا من أمريكا عن طريق حكم قضائي، وبين الذروتين هوة عميقة، صحراء مسطحة فاترة تذكرك بالأفلام التلفزيونية، يخفت الصراع إلى حد واضح، ولا نستيقظ من جديد إلا مع وصول الإخطار بالترحيل من أمريكا.

الفيلم الذي أخرجه واشترك في كتابته «سام قاضي» يبدأ بداية قوية، قبل العناوين. مناقشة في المحكمة بين محامي الحكومة الأمريكية، والشاب اللبناني إبراهيم الجرّاح (خالد النبوي)، المحامي يسأل عن تفاصيل انتقالات إبراهيم في المدن الأمريكية، الشاب يطلب إعادة السؤال، الافتتاحية تثير التساؤل والفضول: هل الشاب متهم

بالإرهاب، أم بجريمة أخرى؟ سنعرف في النهاية أنها محكمة الهجرة، حكومة أمريكا تحاول طرد إبراهيم لخطورته على الأمن القومي!

نعود إلى الماضي، إبراهيم أمام مسئول أمني أمريكي، يسأله عند وصوله إلى المطار في نيويورك، نعرف أن إبراهيم هو أحد المحظوظين الذين حصلوا على الجرين كارد من خلال القرعة التي تجرى سنويًا، ظل ١٢ عاما يقدم في هذه القرعة. لبناني هو، فقد والديه في الحرب الأهلية، هاجر إلى حلب للعمل ميكانيكيًا لإصلاح السيارات، اضطرته الحالة الاقتصادية الصعبة إلى السفر إلى الكويت، لسوء حظه، قام صدام بغزو الكويت بعد وصول إبراهيم بأربعة أشهر، جاءه الجرين كارد كفرصة أخيرة، سيقول إبراهيم إنه يحلم بالهجرة إلى أمريكا منذ كان عمره ١٢ عاما!

ستكون مشكلة إبراهيم في حديثه عن قريبه رشاد، كان ينتظر أن يكون في استقباله بالمطار، ولكنه ليس موجودا، ولكن المشكلة الكبرى هي وصول إبراهيم إلى أمريكا عشية أحداث ١١ سبتمبر. لابأس من البداية، ومن تقديم المعلومات المهمة عن الشخصية، المدعومة بأداء خالد النبوي الواثق والهادئ والمعبّر، في الفندق، يقدم الفيلم بطله العربي بصورة الرجل الشهم الذي يأوي الأمريكية الجميلة «دايان» (آجنس بروكنر) من شراسة صديقها المدمن، عندما تسأله لماذا ساعدها، يقول لأنها كانت تحتاج المساعدة، يقول إن والده الراحل نصحه بأن يزرع الخير، ويتحفها ببعض حلوى الملبّس اللبناني.

ترافقه في جولة سياحية في نيويورك، تصحبه إلى الاستماع إلى امرأة تهتف بسقوط بوش الابن، يهتف إبراهيم بحرارة مع الهاتفين (ستكون تلك إحدى القرائن لإثبات عدائه لأمريكا، بينما أراد هو منبهرا أن يشارك في طقس لا وجود له في بلاد الشرق الأوسط!)، تعطيه رقم تلفونها. صباح اليوم التالي يقع الهجوم الشهيربالطائرات على برجي مركز التجارة العالمي، في اليوم نفسه، يتعرف إبراهيم إلى «مو»، الشاب ذي الملامح الباكستانية الذي يرى أن ما حدث سيؤثر حتما على الأجانب، يؤكد الفيلم ذلك بسذاجة من خلال تكسير شاب لواجهة متجر مو الزجاجي، نرى إبراهيم محتضنا دايان في المنطقة القريبة من البرجين.

لعلك قد لاحظت أن السيناريو قرر تكديس عدة أحداث في يوم واحد ليتخلص منها وصولا إلى الحدث الأهم، وهو اعتقال إبراهيم واستجوابه بتهمة الاشتباه في ضلوعه في أحداث ١١ سبتمبر، أما القرائن فهي قريبه الذي لم يظهر، وتشابه اسمه مع أحد إرهابيي الطائرتين، ووصوله بالصدفة عشية الهجمات، ثم يقفز الفيلم إلى لحظة الإفراج عن إبراهيم بعد ٦ أشهر من الاحتجاز غير القانوني!

لا تسألني لماذا لم يرفع إبراهيم الذي يحلم بأن يكون مواطنا قضية تعويض على الحكومة بسبب الاحتجاز، الفيلم لا يشغل نفسه إلا بما يريده هو، فيما بعد ستفاجأ بأن دايان تعرف مو، وأنها قابلته أيضًا يوم ١١ سبتمبر دون أن نرى شيئًا من ذلك، المهم أن قلة حرفة كتاب السيناريو ستكون وراء الكثير من السذاجات التي ستتوالى، كما أنها وراء صناعة ذروة وهمية وقتلها في مهدها.

أدى ذلك إلى نتيجة خطيرة هي أن الأحداث ستسير خطيًا بعد أن كانت قد بدأت في التصاعد، كأنك بالضبط تبدأ فيلمك من جديد: دايان تستضيف إبراهيم في شقتها، يبحث عن عمل دون جدوى، لقاء بين مو ودايان بالصدفة، نكتشف أن مو يمتلك محطة بنزين، إبراهيم يعمل معه، يتعرف إلى الشاب الأسود المتشرد «ميكي»، يستضيفه في شقة دايان، تستاء من عزومته لصديق متشرد (معها حق)، الفيلم يعتقد أنه يقدم بذلك صورة إيجابية للشاب العربي، يحاول إبراهيم تعلم العربية، تعجبه فتاة لبنانية محجبة تدعى بهاء، نعرف أن أمها مصابة بالسرطان في بيروت، ميكي المتشرد يسرق شقة دايان التي تطرد إبراهيم.

نصبح أمام فيلم عن مشاكل المهاجرين عموما، وإن كانت هناك محاولة لتذكيرنا بأن ذلك بسبب ١١ سبتمبر، طبعًا لن تصدق أن طرد إبراهيم كان بسبب قصف البرجين، ولكن بسبب أنه اعتبر أن الشقة شقته، فاستضاف فيها لص متشرد (!)، لا علاقة لأحداث ١١ سبتمبر باستغراق مو في العمل، وإهماله لعلاقته مع شقيقه وأولاده، لن يستفيق إلا بعد إصابته في حادث سطو على محطة الوقود، وهو بالمناسبة حادث عادي يقع للبيض والملونين قبل وبعد سبتمبر ٢٠٠١.

يهبط إيقاع الفيلم تماما، يفبرك السيناريو معركة يخوضها إبراهيم ضد مجموعة من العنصريين ضد شاب يدعى «جوش»، يبدو أنه يهودي، يتحول إبراهيم إلى بطل

تكتب عنه الصحف، ثم يقوم «داڤيد»، والد جوش، بتوفير عمل لإبراهيم هو أن يبيع السيارات لحساب شركة داڤيد، في غمرة هذه الأحداث، يرفض إبراهيم أن يعود مع بهاء التي عرض عليها الزواج إلى لبنان، ما زال متمسكا بالحلم الأمريكي، بينما اختارت بهاء أن تعود لرعاية أمها المريضة بالسرطان، مع أنها كانت مريضة أيضًا قبل هجرتها!

قبل أن يغلبك النوم، وقبل أن تظن أنك أمام فيلم جديد من أفلام الصعود العربية في أوروبا وأمريكا من «النمر الأسود» إلى «همام في أمستردام»، وقبل أن تتساءل عن طبيعة العلاقة الضبابية بين إبراهيم ودايان التي تقف في منتصف المسافة بين الصداقة والإعجاب، تحدث ذروة جديدة، بوصول خطاب من محكمة الهجرة، الحكومة الأمريكية تطالب بطرد إبراهيم الذي كان على وشك الحصول على الجنسية، وسرعان ما نبدأ حكاية جديدة هي الأفضل فنيًا، والأهم في كل حواديت إبراهيم مع الحلم الأمريكي.

بدعم من الرأي العام الذي يرى إبراهيم بطلًا أنقذ شابًا من العنصريين، وبمساندة من داڤيد الذي سيوفر لإبراهيم محاميا كبيرا، وعن طريق مذاكرة إبراهيم لتاريخ وطنه الجديد، ودستوره، وقوانينه، يدخل إبراهيم المحكمة التي تعتبر أفضل مشاهد الفيلم، يدافع إبراهيم بثقة عن نفسه، وعن القيم الأمريكية، والحلم الأمريكي، يدعم هذا المشهد الممثلان الأمريكيان الجيدان الوحيدان في الفيلم، وهما اللذان قاما بدور محامي الحكومة، ومحامي إبراهيم.

في هذه المحاكمة ننتقل من خطورة إبراهيم على الأمن القومي بسبب توافر أدلة سرية عن ارتباط قريبه رشاد بأحد منفذي ١١ سبتمبر، إلى معنى الفيلم الأهم وهو رد الاعتبار إلى الحلم الأمريكي بمساندة الشعب نفسه، بدا إبراهيم وكأنه نموذج المهاجر الحالم الذي صنع أمريكا: رجل مغامر يتحدى المجهول ويعرف معنى الخطر، فقد أسرته، ويريد أن يصنع أسرة جديدة، شاب براجماتي لا يضيِّع وقته كما تصفه بهاء، يحرق في أحد المشاهد أوراق قبوله مهاجرا يأسا وغضبا، ولكن سرعان ما يعود لكي يحارب من أجل الحلم، ثم يرى أن الأمر يستحق هذه الحرب.

تراجعت أحداث سبتمبر إلى الخلفية، وأصبحنا بوضوح أمام قصيدة غزل للحلم الأمريكي، على الرغم من أن كل المقدمات التي شاهدناها، تشير إلى أنه تحوّل إلى كابوس، ينحاز القاضي إلى منطق إبراهيم، الذي ظهر أكثر فهما للقيم الأمريكية من الأمريكيين أنفسهم، يحصل إبراهيم على الجنسية، نراه في المشهد الأخيرة عائدا إلى منزله، تستقبله زوجته دايان وطفلته الجميلة!

تنتهي رحلة «المواطن» المضطربة نهاية سعيدة، أحداث ١١ سبتمبر بالنسبة إلى الفيلم جملة اعتراضية تجاوزها الحلم وصاحبه، العنصريون موجودون ولكن الرأي العام يقظ، والعدالة قوية، والأرض لمن يزرعها، والفرصة لمن يتمسك بها، النجاح اختيار، والفشل أيضًا، والعربي معدنه أصيل، يحمل الخير لأمريكا، ويحمل الحلوى للجميع، ولاشك أن البهدلة في بلاد تنتهي معاناتها بالنجاح والمنزل والعروسة والعمل، أفضل من البهدلة التي تنتهي فجأة بغزو صدام للكويت.

يبدأ الفيلم بأزمة قانونية سببها التعسف في معاملة أجنبي، شيء أقرب إلى الفوبيا، وينتهي «المواطن» بمصالحة تاريخية: «الشعب راضي وأنا راضي، ومالك إنت ومالنا يا «قاضي»؟!».. أقصد مخرج الفيلم، وقاضي المحكمة معًا.

«غناء رباعي»

قصيدة حب للفن وللحياة

يمثل الفيلم البريطاني «Quartet»، أو «غناء رباعي»، الذي عرض في بانوراما الفيلم الأوروبي، للعام ٢٠١٣ مفاجأة سارة للغاية لمشاهده على كل المستويات: الممثل الأمريكي «داستين هوڤمان» يقدم نفسه هنا مخرجًا متمكنًا من خلال عمل ناضج ومتماسك يلمس المشاعر والأحاسيس، بل يثبت أيضًا قدرته على تقديم عمل كوميدي مميز، الفيلم يتيح ثانيا فرصة رائعة للاستفادة من نجوم مخضرمين كبار، سواء في مجال التشخيص أو الموسيقى أو الغناء الأوبرالي، ثم يقدم الفيلم ثالثا تحية شديدة العذوبة والبراعة للفن وللفنان وللحياة، كل ذلك بدون خطب أو شعارات، وعن طريق تفاصيل بسيطة، ومواقف إنسانية مؤثرة، ومكتوبة بحساسية وذكاء.

اعتمد هوفمان البساطة، واشتغل على اللحظات الحميمة في حياة شخوصه الذين يعيشون في مأوى للمغنين والموسيقيين والعواجيز، ليس هناك استعراض من أي نوع، ولا يوجد شعور مزعج يذكرك طوال الوقت بأن هناك مخرجًا مراهقًا يريدك أن تأخذ بالك من براعته، الشخوص والممثلون والموسيقيون ينطلقون بحرية لكي يعبروا ويبدعوا، والكاميرا تخدم نشاطهم وتباركه. في الواقع فإن الممثل داستين هوڤمان وضع كل إمكاناته مخرجًا في خدمة ممثلي فيلمه الكبار، ولكن بعد أن اطمأن أولا على السيناريو المتقن. الفيلم مأخوذ عن مسرحية كتبها «دونالد هاروود»، وهو أيضًا الذي كتب النص السينمائي.

يمكن أن تعتبر الفيلم كذلك، في أحد مستوياته، احتفاء واضحا ببهجة الشيخوخة إن جاز هذا التعبير، يكاد العمل يرى أن لهذه المرحلة شجاعتها الكبرى، أعني بذلك القدرة على التمسك بالحياة، والقدرة على مواجهة واقع التهميش وتجاوزه، تقول

إحدى شخصيات الفيلم من العجائز: «إن الشيخوخة لا تحب الجبناء»، وما حكاية «غناء رباعي» إلا الترجمة الدرامية لشجاعة الذين تحدوا خلافاتهم وشيخوختهم، ونجحوا في استدعاء أمجادهم بطريقة أو بأخرى.

المكان الذي استوعب كل هؤلاء العجائز والمبدعين ينتسب اسمه إلى مايسترو راحل شهير يدعى «بيتشام»، يبدو أنه أراد أن يحمي الفنانين من بهدلة آخر العمر، نتوقع أن ندخل إلى شيء أقرب ما يكون إلى دار المسنين، ولكن مع أولى اللقطات، نكتشف أننا أمام معهد كبير للموسيقى، عواجيز يغنون ويعزفون، بروفات ومقاطع أوبرالية، حركة دائمة، وفكاهات لا تتوقف، حالة دائمة من الجدل والبهجة، وكأن هؤلاء المخضرمين لا يستطيعون التوقف عن الموسيقى والغناء.

ينجح الفيلم في رسم ملامح أبطاله الأربعة، يقدم لنا معلومات عنهم في ثنايا مشاهد ظريفة ونابضة بالحيوية: «ويلفريد بوند» (بيلي كونيللي) أظرف شخصيات الفيلم على الإطلاق، مغنٍ أوبرالي سابق لا يتوقف عن مغازلة المشرفة «دلوسي كوجان»، ألفاظه صريحة فجة، ولكن أحدا لا يغضب منه، سنعرف فيما بعد أنه أصيب بسكتة دماغية، قد تكون إحدى نتائجها هذا الانفلات اللفظي، ما زال يعاني أيضًا من كثرة مرات التبول، عجوز ومراهق في شخصية واحدة.

أما «ريجي باجيت» (توم كورتني) فهو شخصية كلاسيكية وقورة، مغنٍ أوبرالي قديم يلقي بعض المحاضرات عن تذوق الأوبرا على جمهور شبابي يعشق الراب، وأغنيات ليدي جاجا، جاء ريجي أساسا إلى منزل رعاية الموسيقيين العواجيز للعناية بصديق عمره ويلفريد، ولكن باجيت أعجبه المكان والصحبة، فانضم إلى المنزل؛ لينعم بنهاية محترمة وهادئة.

الشخصية الثالثة هي «سيسي روبسون» (باولين كولينز)، مغنية أوبرالية سابقة، بسيطة ومرحة ومتواضعة، عندما يطلب منها المايسترو المتبرم «سيديريك» أن ترفع يدها كالتلميذة قبل أن يسمح لها بالكلام، تنفذ أمره بكل تواضع، سنكتشف فيما بعد أن سيسي قد تغيب أحيانًا عن واقعها، تذهب إلى عالمها الخاص، وتنسى زملاءها، ولكنها شخصية اجتماعية للغاية في أحوالها العادية.

من خارج المنزل، تأتي «جين هورتون» (الرائعة ماجي سميث)، مغنية الأوبرا الشهيرة التي يستقبلها كل من في المنزل بالتصفيق الحاد، أصبحت منذ سنوات بعيدة عن الأضواء، تعيش وحيدة ومنعزلة، لا تأتلف مع الآخرين بسهولة، تقول إنها لا تسمع أعمالها الأوبرالية القديمة، بينما نراها تختلس الفرصة عندما تكون بمفردها لكي تسمع أسطوانة من زمن أمجادها، المشكلة الأهم أنها زوجة سابقة لريجي باجيت الذي يقاطعها عند وصولها إلى الدار، سنعرف أنها حكت له قديما عن علاقتها مع مغنٍ إيطالي، غضب ريجي وتركها، بل هرب من أي لقاء فني معها، تزوجت بعده مرتين، ولكنه لم يتزوج أبدًا، هناك بقايا حب تحت رماد السنين.

يعيش منزل الموسيقيين العجائز على التبرعات، يحتاجون في كل فترة إلى عمل حفل يذكّر الجمهور بالمواهب العظيمة التي تسكنه، نعرف أن المكان مهدد بالإغلاق بعد ستة أشهر، هناك خطة لعمل حفل في مناسبة ذكرى ميلاد الموسيقار العظيم «جوسيبي فيردي»، يمرض فجأة مغني الأوبرا العجوز «فرانك»، أحد قاطني الدار، لن يشارك في الحفل، أصبحت هناك مشكلة في جذب الجمهور، يقترح سيدريك أن يستعاض عن غياب فرانك بغناء رباعي من أوبرا ريجوليتو، يشترك فيه معًا كلٌّ من جين هورتون وسيسي روبسون وويلفريد بوند وريجي باجيت، تشتبك الشخصيات في علاقة اضطرارية في حب فيردي، ومن أجل بيت المبدعين العجائز.

يتم الربط بين الخطوط بمنتهى السلاسة، تذوب أولا الثلوج بين ريجي وجين التي تتخلى نسبيًّا عن عنجهيتها، تعتذر لريجي عن آلام الماضي، تطارده من الحديقة إلى الكنيسة، يعاملها بجفاء، ثم سرعان ما يكتشف إنسانة تريد أن تتغير، تظل المشكلة الأكبر في أن جين ترفض تماما فكرة الغناء مرة أخرى، تريد أن تحتفظ بصورتها القديمة في أذهان جمهورها.

يلعب الثنائي ويلفريد وسيسي دورًا أساسيًّا في مواجهة عناد جين، ويلفريد يسخر من حكاية جمهورها القديم، يقول لها بوضوح إن جمهورها أصبح في القبور، يتحدث عن مشاكل الصوت التي يعاني منها الجميع، إنها الشيخوخة، أمر طبيعي لا يمنع أحدا من أن يستمتع بالغناء إذا أراد. سيسي الودودة تتقبل إهانات جين وتعاليها المتغطرس، ثم ينضم فرانك المغني المريض إلى جهود الإقناع، الطريف أن جين لن تقتنع نهائيًّا

إلا تحت ضغط غيرتها من مغنية أخرى تنافسها مقيمة في الدار تدعى «آن»، في النهاية ينطلق الرباعي إلى الحفلة.

مشهد الحفلة يمثل ذروة الفيلم وحصاده المؤثر، يتم تبادل القطع بين ما يحدث في الكواليس، وما يقدمه المبدعون المخضرمون من فقرات غنائية وموسيقية، تظهر حساسية داستين هوفمان في عنايته بالتفاصيل الصغيرة: لمسات الماكياج، سيسي تطلب مساعدة جين في إغلاق سوستة فستانها، جين تنجح في إعادة سيسي إلى العرض بعد أن غابت فجأة عن الواقع، سيسي تحكي سبب غضب ريجي القديم منها، يبدو متعلقا بها، تتغزل في أناقته، يتغزل في جمالها، يطلب منها الزواج.

يظهر المغنون الأربعة أمام الجمهور بالبدل والفساتين الفاخرة، تلمس يد ريجي يد جين بنعومة في لقطة مكبرة، يقطع داستين هوفمان إلى لقطة عامة خارج القصر الكبير، نسمع صوت الغناء الرباعي، وكأنه عبر إلى الخارج، وملأ الدنيا والأسماع، ينتهي الفيلم البديع، بجوار العناوين، يقدم الفيلم نجومه من الموسيقيين والمغنيين الحقيقيين القدامى الذين رأيناهم داخل الدار/ القصر، كل نجم في صورته العجوز الحالية، وفي صورة قديمة في أثناء لحظات مجده في سن الشباب (بالأبيض والأسود).

انتصر فيردي وانتصرت موسيقاه، ذكرتنا بمؤلفها العبقري، وأعادت قصة حب قديمة بين عجوزين، أعطت لعواجيز الفن فرصة جديدة للإبداع، ومنحت الصداقة فرصة الحياة، وأعادت الاحترام إلى الفن والفنانين، وهزمت الشيخوخة والمرض حتى إشعار آخر، ونقلت إلينا حالة ملهمة من البهجة والنشوة الخالصة.

اكتمل البناء بهذا التوزيع المتقن للأدوار، وبهذا التجانس بين موسيقيين وأوبراليين عواجيز حقيقيين، وبين ممثلين كبار يلعبون أدوار مغنين، ماجي سميث القديرة استخدمت ملامحها الحادة والجادة في تجسيد شخصية قوية وفظة، ثم لانت تلك الملامح بالتدريج، كان توم كورتني أيضًا على الخط نفسه من الأداء الذي يواجه التعالي بالتعالي، ثم يذوب عشقا في النهاية، بينما اشتعل أداء بيلي كونيللي وباولين كولينز بالحيوية والمرح، اتزنتِ اللعبة: جدية ورومانسية، ممتزجة ببهجة وتلقائية.

هوفمان الممثل وضع كل خبرته للوصول بأداء ممثليه إلى هذا المستوى الرفيع، حتى في المشاهد الخارجية، كانت الأشجار والملاعب وجداول المياه، مجرد

إطارات أو براويز لصورة في قلبها شخصياته الكبيرة، لا نشعر بسبب الانتقالات المكانية السريعة والسلسة بأن العمل مأخوذ عن أصل مسرحي، الفيلم بأكمله أقرب إلى الروح الأوروبية المثقفة، بل الروح الإنجليزية الرصينة والمتأملة والكلاسيكية، وبعيد تماما عن اللمسة الأمريكية العملية والسريعة والسطحية.

فيلم «غناء رباعي» من أكثر الأفلام عذوبة وصفاء في تعبيره عن الإنسان الفنان، يمكن أن تعتبره كوميديا رومانسية على الرغم من أن أبطاله تجاوزوا سن السبعين وربما الثمانين، ماجي سميث لا تترك عكازها، إحدى الشخصيات تنقل إلى المستشفى، ولكن الفن يجعل لهؤلاء المبدعين حياة إضافية، يمنحهم الشجاعة التي يواجهون بها شيخوختهم، بل يعيد إليهم الحب والصداقة.

وإذ يوجّه داستين هوفمان تحيته اللامعة إلى الفن، فإنه يوجّه في الحقيقة تحيته إلى الحياة التي تستحق أن تُعاش حتى اللحظات الأخيرة.

American Hustle

الاحتيال فلسفة حياة

يقطع فيلم «American Hustle» للمخرج داڤيد راسيل (٢٠١٣) أشواطًا واسعة للغاية في مضمار سباق تلك الأفلام المنتقدة والساخرة من فكرة الحلم الأمريكي، بمدلولها المثالي الهوليودي، الفيلم الذي ينافس بقوة مستحقة على جوائز الأوسكار، والذي يحتمل أن يكون له نصيب كبير منها، ليس مجرد حيل وألاعيب مجانية في النصب والاحتيال، ولا هو يسخر فقط من حلم الصعود السريع غير القانوني كما فيلم الأوسكار المنافس له «ذئب وول ستريت»، ولا من رحلة «النجاة» الفردية في مجتمع لاهث لاينتظر أحدًا، ولكنه يمد الخط إلى آخره، فيجعل من الاحتيال أسلوب حياة شاملًا، يمارسه المحتال المحترف، مثلما يمارسه عميل مكتب التحقيقات الفدرالية، بل تمارسه كل شخصية مع نفسها، كوسيلة ضرورية لكي تكون الحياة محتملة.

نحن إذن أمام سيناريو مدهش كتبه «إريك سينجر» و«داڤيد راسيل» ليس لكي يلعبا فقط مع المتفرج؛ ولكن لكي يلعبا مع الحلم الأمريكي نفسه، ومثل دائرة صغيرة تصنع دوائر أوسع، يبدأ الفيلم من حيل وألاعيب محتال محترف وصديقته، لينتقل إلى حيل وألاعيب عميل في مكتب التحقيقات الفدرالية للإيقاع بالصديقة، ثم صفقة مع المحتال للتحايل والإيقاع بأربعة من كبار المفسدين، في مقابل إسقاط التهم عن المحتال وصديقته، ثم تظهر دائرة أكبر، عندما نكتشف أن دائرة الفساد قد طالت ستة من رجال الكونجرس الأمريكي، ونعود في النهاية إلى احتيال مضاد يمارسه المحتال المحترف ضد عميل مكتب التحقيقات.

بناء بمثل تلك الدوائر المتداخلة، يخرج بسلاسة وخبث من الخاص إلى العام، وينطلق من الحلم الكاذب على مستوى الفرد إلى الحلم الأمريكي ككل، وأساس

اللعبة فقط أن تفهم قوانين الحلم وتستغلها: امنح اليائس قرضًا وهميًّا، ارمِ الصنّارة فيتقاتل الجميع على ابتلاع الطُّعم، الناس لن تعتقد إلا فيما يريدون هم أن يصدقوه، اللعبة ليست كفاءة ولا جهدًا ولا كفاحًا وتعبًا، ولكنها شيء أقرب إلى القراءة النفسية للضحايا، واللعب على الأطماع والغرائز وأوهام المكسب السريع، تبدو هذه الفكرة واضحة جدًّا بداية من اختيار العنوان، فالحديث بوضوح ينسب الاحتيال إلى المجتمع الأمريكي، بل إنه يتلاعب في مكر باختيار كلمة hustle التي تعني بالإنجليزية «احتيالًا» أو «يرتشي»، ولكنها تعني أيضًا «يكافح»، وهكذا يبدو الاحتيال كفاحا على الطريقة الأمريكية، وعلى أي وجه اخترت ترجمة الكلمة فالمعنى شديد السخرية، بما يذكرنا بعنوان أحد أبرز الأفلام الانتقادية للحلم الأمريكي، والتي اكتسحت جوائز الأوسكار، أعني بذلك فيلم «The American Beauty» أو «الجمال الأمريكي»، الذي لم يكن في الواقع سوى دفتر أحوال «القبح الأمريكي»، من خلال أسرة مفككة.

لا يترك «American Hustle» أيضًا فكرة العائلة التي تمثل جزءا من فكرة الحلم الأمريكي؛ ولذلك أصبحت عصب فيلمنا الخطير، بطل الحكاية الأولى «إيرفينج روزينفيلد» (كريستيان بايل) والده صاحب مصنع زجاج، قبضوا عليه، فقرر ابنه الطفل أن يحطم زجاج المدينة. إيرفينج المحتال ولد من أسرة تحطمت، واحتياله يبدو كما لو كان تحطيمًا مجازيًّا لزجاج الآخرين. اكتشافه لصديقته «سيدني» (آمي آدمز) لتنضم معه في رحلة الاحتيال، يتم تقديمه وكأنه اكتشاف لنجمة سينمائية تلعب دورا في فيلم جديد، هي نفسها لديها استعداد مسبق لكي تصبح شخصية أخرى غير نفسها، تذهب معه إلى مصبغة الملابس التي يمتلكها إيرفينج، ترتدي الملابس التي تركها أصحابها، يصنعان معًا ثنائيًّا أقرب ما يكون إلى الأسرة الصغيرة. ثم نكتشف أن إيرفينج لديه زوجة وابن صغير يحبه، الزوجة «روزالين» (جنيفر لورانس) تتمسك به على الرغم من أنه غير سعيد معها، تقول له إن «عائلتها» التي جاءت منها لا تعرف معنى الطلاق، تسيطر عليه تماما، لا يجد مفرًّا من استخدامها فيما بعد في لعبة الاحتيال.

اختيار السبعينيات زمنًا للعبة الاحتيال ليس مجانيًّا، الحلم ينكشف على المستوى القومي في صورة توابع هزيمة فيتنام، وسياسات اقتصادية ترفع سعر الفائدة في عهد

نيكسون ثم كارتر؛ فتتيح لبطلنا وصديقته، أن يحتالا على العشرات بدعوى التوسط لدى مصارف وهمية مقابل إقراضهم، في مقابل الحصول على خمسة آلاف دولار من كل فرد، يحقق إيرفينج حلمه الأمريكي بامتلاك منزل وسيارتين، وعلى الرغم من أنه ما زال ينشط بوصفه رجل أعمال وصاحب مصنع للزجاج ومصبغة، فإن صعوده وثراءه من ممارسة الاحتيال.

عندما يدخل إلى اللعبة «ريتشي ديماسو» عميل مكتب التحقيقات (برادلي كوبر)، لا ينسى السيناريو أن يعرفنا أيضًا على عائلته؛ أمه ذات الأصل الإيطالي تريد أن تزوجه من الجالية نفسها؛ حتى تفرح بأولاده، ولكنه يحطم هذه العائلة الافتراضية، بالوقوع في حب سيدني بعد أن قبض عليها فعلًا في قضية احتيال، ويصبح الحل هو أن يفرج عنها، في مقابل أن تساعده هي وإيرفينج على الإيقاع بأربعة من كبار المحتالين والمفسدين، وهكذا تظل العائلة في فيلمنا شبحا ووهما، وسيستمر ذلك معنا حتى مشهد النهاية.

هكذا أيضًا يضرب الفيلم، وهو يلعب مع شخصياته ومتفرجه، فكرتين من أبرز الأفكار الهوليودية القادمة مباشرة من الحلم الأمريكي؛ أعني بذلك فكرة العائلة المثالية، وفكرة الثراء عن طريق الكفاح بشكل قانوني. تتواصل هذه الضربات بلا هوادة تحت ستار من التسلية والمواقف الكوميدية أحيانًا، وهل هناك سخرية أكثر من أن تسقط التهم عن سيدني بسبب خبرتها في الاحتيال التي ستعلمها لريتشي؟ وهل هناك مسخرة أكثر من أن يحتال ريتشي نفسه على المحتالين لكي يقبض عليهم؟ بل إن الفيلم يخلق مستوى آخر للاحتيال هو المستوى العاطفي: سيدني تشعر أن إيرفينج يحتال عليها لأنه ما زال يتمسك بزوجته روزالين، وإيرفينج يخفي عن روزالين فعليًّا حقيقة نشاطه غير القانوني، على الرغم من أنه يستخدمها دون أن تدري لتسهيل أعماله، وريتشي يشعر بالاحتيال لأن سيدني أخفت عنه، حتى بعد أن تعلّق بها، أنها أمريكية، وليست إنجليزية كما كانت تزعم، ورزوالين تشعر أن إيرفينج يخدعها، وأنه زوج وأب سافل.

يضرب الفيلم ضربة أخرى عندما يقدم أحد المفسدين، وهو العمدة «كارمين بوليتو» (جيرمي رينر)، ربَّ أسرة نموذجيًّا له خمسة أبناء كبار، وزوجة تقليدية هي

«دوللي»، وتعيش العائلة في منزل خاص جميل، حتى أعضاء الكونجرس الذين يتقبّلون الرشوة؛ من أجل إعطاء الجنسية لمستثمر عربي وهمي، يبرر بعضهم ذلك، بأنهم يريدون أن يخدموا دائرتهم بمشروعات توفر فرص عمالة ضخمة، ويقول أحد أعضاء الكونجرس إن دائرته مثل عائلته.

محتال آخر له عائلة ولكن من المجرمين، رجل المافيا القاتل «فيكتور تاليجيوا» (روبرت دي نيرو في دور قصير ومميز)، إنه هو الذي سيدير اللعبة في النهاية بعد أن كانت تحت سيطرة ريتشي. سيعتقد عميل مكتب التحقيقات أنه أوقع بالمحتالين، وقام بتسجيل اعترافاتهم بالرشوة، تدريجيًّا سيلجأ ريتشي إلى تهديد رئيسه لكي يتيح له استكمال خطته، رئيس ريتشي لا يمل من أن يحكي عن «عائلته» حكاية عبثية عن صيد السمك في الجليد. تنقلب اللعبة على ريتشي عندما يحتال عليه إيرفينج وسيدني، لن يتم القبض على الكبار على الرغم من تورط رجال الكونجرس وفضحهم، سيضغط إيرفينج لتخفيض مدة سجن صديقه العمدة كارمين، سيعود إيرفينج إلى سيدني ليصنعا عائلة مضافا إليها ابن روزالين، هذا هو حصاد اللعبة الأخير: عائلة تقول إنها ستعتزل الاحتيال، على الرغم من أن كل ما فعله إيرفينج وسيدني سواء مع ريتشي أو غيره، ليس إلا من قبيل الاحتيال.

أغلق الفيلم أقواسه ولكن بعد أن رسم خريطة كارثية على كل المستويات: رجالًا محتالين، ونساء تبحثن عن الحب والنجاة والاطمئنان العاطفي بلا جدوى، وانهيار فكرة العائلة (روزالين تترك إيرفينج إلى عشيق شاب، وهو يعود إلى سيدني المحتالة التي اكتشفها، وريتشي تحطم مستقبله المهني وفقد سيدني، والعمدة كارمين انهارت أسرته تحت صدمة القبض عليه)، العدالة لم تستطع أن تحقق العدالة، ولعبة الأقنعة لا تتوقف لدرجة أننا نعتقد في البداية أن ريتشي نصاب محترف، ثم نكتشف أنه عميل لمكتب التحقيقات، الاحتيال في الفيلم يكاد يتحول إلى فن رفيع مثل تزييف اللوحات، يقارن إيرفينج وهو يقف أمام لوحة مزيفة لرمبرانت بين عبقرية الرسام الشهير وبين عبقرية من قام بتزوير لوحته، هو في الواقع يمتدح الاحتيال، ويمتدح عبقريته هو سواء في بيع اللوحات المزيفة، أو في إقناع الآخرين بالمكسب السريع؛ مما يحول الحلم إلى كابوس.

رسمت كل الشخصيات بلمسات أدبية عميقة، بل إن الفيلم يعتمد على كثير من المشاهد الطويلة، بينما يلعب الحوار دورًا أساسيًّا في تقديم التفاصيل النفسية والإنسانية للشخصيات، أتاح ذلك للممثلين فرصا ذهبية للإجادة بل التفوق، وخصوصا أننا أمام «كاستنج» أو اختيار ممثلين مذهل: كريستيان بايل الذي امتلك ناصية شخصية ذكية وقوية ولكنها عاطفية أيضًا، يتضح ذلك سواء في علاقته مع سيدني أو مع صديقه العمدة، زاد كريستيان من وزنه لكي تكتمل ملامح شخصية كسولة مترهلة تريد الربح السهل والسريع. آمي آدمز كانت أيضًا مناسبة تماما لدور امرأة لا تفقد حلم السعي إلى الحب، ولا تتنازل عن حلم الثراء السهل، كما أنها حاضرة الذكاء والقدرات في المواقف الصعبة. أجاد كذلك برادلي كوبر في دور عميل مكتب التحقيقات ريتشي، صعوبة الدور في ازدواجية شخصيته، رجل قانون يلعب دور محتال، كما أنه عاشق عند اللزوم. ولكن الرائعة جنيفر لورانس تفوقت على الجميع في أداء أصعب أدوار الفيلم، روزالين زوجة تجمع بين المحافظة والانطلاق، تحب زوجها وتحتقره، تتمسك بوهم العائلة، ثم تقبل في النهاية بتحطيمها، تغار من سيدني وتعلن عليها الحرب، تجمع بين السذاجة والمكر. روزالين أكثر من امرأة في جسد واحد، إنها الترجمة الحية لفشل الحلم بكل مستوياته. عبرت جنيفر عن كل ذلك ببراعة أخّاذة، ارتدت أكثر من قناع ووجه، وظلت رائحة طلاء أظافرها التي تجمع بين العبير والعفن، مجازا واضحا لهذا المجتمع اللامع من الخارج، والمتعفن في الداخل.

أدار داڤيد راسيل ممثليه البارعين باقتدار، قال كل شيء وهو يلعب على طريقة رجال عصابة «أوشن» الشهيرة (Ocean's Eleven)، ودمج بين فوضى العواطف وفوضى المصالح، وأسقط انهيار السبعينيات على فشل السنوات العشر الأولى من الألفية الثالثة. وإذ أصبح الاحتيال الأمريكي يسخر من الكفاح والحلم الأمريكي، وإذ تتراجع العائلة إلى مجرد صور فوتوغرافية على الجدارن، وإذ يبدو كل شيء مصبوغا ومزيفا من الملابس إلى اللوحات والوجوه والأظافر وحتى المستثمر العربي، وإذ يعتبر فيلمنا الكبير الماكر أن رجل المافيا الصريح هو الشخصية الحقيقية الوحيدة في اللعبة، فإن «American Hustle» يتجاوز السخرية من الحلم، إلى رثائه ودفنه، على الرغم من نهاية تريد إحياء بقايا أمل لم يعد له وجود.

من «الجوستو» إلى «نصيب الملائكة».. فن تحقيق الأحلام

انتهت فعاليات بانوراما الفيلم الأوروبي في دورتها الخامسة للعام ٢٠١٣، بعرض فيلميْن مهميْن ومميزيْن للغاية؛ أولهما وثائقي شديد العذوبة هو «el gusto» للمخرجة «صافيناز بوسبيا»؛ والآخر روائي شديد الذكاء هو «The Angels' Share» للمخرج الكبير «كين لوتش»، وكان عرضه في اليوم الأخير إعادة لعرضه الأول؛ إذ اختير فيلم الافتتاح للبانوراما بأكملها.

سعدت بشكل خاص باستمرار حضور طلبة وطالبات المدارس الفرنسية بالقاهرة لبعض العروض المنتقاة مثل فيلم كوميدي قديم لـ«جاك تاتي» من إنتاج عام ١٩٥٣ بعنوان «إجازة السيد أولو»، صحيح أنهم يجلبون معهم بعض الضوضاء، إلا أن هذه الفكرة رائعة وتستحق مزيدًا من الدعم والتطوير، وإن تطلب الأمر أن ينتقل الفيلم (إذا كان ذلك ممكنًا) إلى جمهوره، أسعدني كذلك الاهتمام بأفلام التحريك والأفلام الوثائقية، وكانت هناك محاضرتان عن فن التحريك حضرها الجمهور العادي إلى جانب طلبة معهد السينما في قسم التحريك.

كل ذلك يضيف إلى رصيد البانوراما التي تقتنص عادة أهم وأفضل أفلام كان وبرلين، وإن افتقدنا مثلًا وجود فيلم مهم مثل «حب» للمخرج «مايكل هانيكي»، ولكن المستوى العام للاختيارات كان جيدًا مع بعض الاستثناءات الصارخة مثل الفيلم الهولندي «Taped» الذي اعتبرته أقرب إلى الأفلام الهندية، والذي أثار تعليقات ضاحكة بسبب سذاجة السيناريو: زوجان هولنديان يذهبان إلى الأرجنتين لاستعادة ذكريات اللقاء الأول، نكتشف أنهما يسجلان لحظات باسمة لابنتهما في هولندا، بينما يواجهان أزمة طلاق بسبب خيانة الطرفين المتبادلة، إلى هنا والحكاية معقولة، ولكن ما

إن تقوم الزوجة بتصوير لقطات بالصدفة لقيام ضابط أرجنتيني بقتل رجل بالرصاص، حتى نجد أنفسنا أمام فيلم أكشن هندي من الدرجة الثالثة، كان عجيبًا أيضًا أن يلتئم شمل الزوجين بالذهاب إلى آخر الدنيا، عمومًا نال الفيلم ما يستحق من سخرية.

أعود إلى فيلمي «الجوستو» و«نصيب الملائكة»؛ الفيلم الأول إنتاج إيرلندي ولكنه عن الجزائر؛ ثقافتها وأغانيها وناسها وثورتها وفنانيها القدامى الرائعين الذين نجحت المخرجة الشابة صافيناز بوسبيا (التي حضرت البانوراما وتحدثت في ندوة خاصة بعد الفيلم) في إعادتهم من جديد إلى الأضواء، وإلى العزف والغناء بعد أن دخلوا مرحلة خريف العمر، يمكن أن نصف الفيلم بأنه حصاد تجربة شاقة وطويلة بدأت بزيارة عابرة إلى الجزائر، عندما دخلت المخرجة أحد المتاجر الصغيرة القديمة في حي القصبة لشراء مرآة صغيرة، فوجئت بأن صاحب المتجر العجوز «محمد فيركيوي» (٨٣ سنة) موسيقار قديم يمتلك صورًا بالأبيض والأسود لنجوم الغناء الشعبي الكبار، وعلى رأسهم أستاذ هذا الفن الراحل «محمد العنقا» (١٩٠٧ـ ١٩٧٨). وجدت الشابة الباحثة عن مرآة صغيرة كنزًا هائلًا ينفتح أمامها في شكل صور نادرة: عازفين يجرون بروفات في دار الأوبرا الجزائرية وفي الكونسرفتوار قديمًا، حفلات لها إعلانات وجمهور كبير، وجوهًا كثيرة من الجزائريين المسلمين واليهود يعزفون معًا في سعادة غامرة. قررت المخرجة «صافيناز» أن تحوّل المرآة الصغيرة التي لن ترى فيها سوى وجهها إلى مرآة ضخمة يرى فيها العالم عودة الزمان ورجاله بعد أن تناءت بهم الأماكن من الجزائر العاصمة إلى مارسيليا وباريس في فرنسا، هكذا ولدت فكرة الفيلم البديع بالبحث عمن بقي على قيد الحياة من تلامذة «محمد العنقا»، ولمّ شمل الفنانين الجزائريين اليهود والمسلمين معا؛ لتكوين فرقة جديدة تحمل اسم «الجوستو» (أي المزاج)، قدمت بالفعل حفلات ناجحة في الجزائر وفرنسا، كما أصدرت الفرقة ألبومًا غنائيًّا لقيَ نجاحًا كبيرًا.

يبدأ الفيلم بعبارات قصيرة لبعض نجوم موسيقى الغناء الشعبي الذي ابتكره «العنقا» من المزج بين الأغاني البربرية والموسيقى العربية الأندلسية. تستعرض الكاميرا من الجو العاصمة الجزائر ثم تنطلق بين حواري وأزقة حي القصبة حيث

عاش «الحاج محمد العنقا»، وحيث خرج كل عازفي الغناء الشعبي الجزائري، لا تنسَ أن هذا الحي الشهير الذي خرجت منه ثورة الجزائر العظيمة في الخمسينيات، هو نفسه الذي خرج منه الإرهاب الدامي في التسعينيات، ياله من مكان يصنع تاريخ وطن بأكمله.

بعد لقاء «فيركيوي» مع المخرجة، ينطلق السرد في اتجاه تسجيل شهادة من تبقى من كبار العازفين في الجزائر تقطعها بروفات لهم بعد تجميعهم، وهم يعزفون ويغنون تحت قيادة «الهادي العنقا» ابن الراحل الكبير، كما انتقل لتسجيل شهادات مماثلة عن تاريخ هذا الغناء على لسان جزائريين يهود اضطروا إلى مغادرة بلدهم بعد الاستقلال عن فرنسا عام ١٩٦٢، وفي الجزء الأخير يسافر عازفو الجزائر المسلمون لمقابلة عازفي الجزائر اليهود في مارسيليا، وبعد أن افترقوا منذ أكثر من أربعين عامًا، يمرحون ويغنون ويستعيدون الذكريات، ويقدمون حفلًا ناجحًا يقودهم إلى حفل أكبر في باريس وسط استقبال مذهل ومفعم ببهجة تحقيق الأحلام.

يمتلئ الفيلم باللحظات الإنسانية خاصة عندما يتحدث العازفون المسلمون المقيمون في الجزائر عن اضطرارهم إلى امتهان وظائف مختلفة لكي ينفقوا على أسرهم بعد أن انحسرت الأضواء عنهم، أحدهم يقول والدموع في عينيه إنه يريد تكريمه وهو على قيد الحياة، وليس بعد أن يموت. أما العازفون العواجيز اليهود فهم يتذكرون بمنتهى الأسى كيف هربوا بعد الاستقلال بعد أن شعروا أنهم غير مرغوب في وجودهم، بل تم تهديدهم بالقتل فرحلوا إلى فرنسا، ولكن العازفين المسلمين واليهود يؤكدون على أن المجتمع القديم لم يعرف أبدًا التفرقة على أساس الدين، ونشاهد لقطات للمعبد اليهودي في الجزائر الذي يطلقون عليه اسمًا معبّرًا للغاية هو «مسجد اليهود»، ويتفق الطرفان أيضًا في حبهم اللامحدود للموسيقى وللغناء الشعبي ولرائده الكبير الراحل «محمد العنقا».

ربما طالت قليلًا شهادة العازف الظريف «طاحمي» الذي انطلق في استطرادات كثيرة، ولكن البناء كان متماسكًا بصفة عامة، كما أن الكاميرا أشعرتنا بحضور المكان ورائحته خاصة في حي القصبة، وجاءت الأغنيات الجميلة ذات الإيقاعات النشطة

السريعة لتحقق تجاوبًا مدهشًا مع الجمهور، خاصة أن بعض هذه الأغنيات الشعبية الشهيرة قدمها فيما بعد نجوم الراي في فرنسا مثل رشيد طه. واختُتم الفيلم باللقاء الإنساني والفني المؤثر بين عازفي الجزائر وفرنسا من يهود وفرنسيين كنهاية لا تنسى لفيلم وثائقي طويل (٨٨ دقيقة)، بل إنه نموذج ناضج لهذا النوع، لا يكتفي بالتسجيل والتوثيق، ولكنه يكتشف ويصنع ويطور أفكاره لينتهي إلى أن الفن والموسيقى عابران للحدود وللديانات وللجغرافيا وللتاريخ، وأن الأحلام يمكن أن تتحقق حتى في خريف العمر، وأنه يمكن جدًّا أن نرجع «زي زمان»، ولكن دون أن نقول للزمان: «ارجع يا زمان».

أما الفيلم البريطاني «نصيب الملائكة» الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان للعام ٢٠١٢ (شارك في المسابقة الرسمية)، فهو يمتلك معالجة شديدة الذكاء لفكرة تحقيق الفقراء والمشردين لأحلامهم الصغيرة، قد لا تكون الوسيلة شرعية من الناحية القانونية، ولكن هذه الوسيلة ذاتها هي التي تعطي للفكرة مغزاها وهو سرقة الفقراء للأحلام في إطار رؤية «كين لوتش» لآفات وعيوب توحش الرأسمالية، الفيلم يمتلك أيضًا سيناريو مذهل البناء والإحكام لدرجة تجعلك تندهش من أنه لم يفز بجائزة السيناريو الذي أعتبره أحق عناصر الفيلم بالفوز بدلًا من أي جائزة أخرى.

فيلمنا ينفي عن الفيلم الكوميدي الاتهام التلقائي بالسطحية والخفة، هنا حكاية بسيطة تشبه الحواديت، وشخصيات مضحكة ومواقف تثير السخرية، ولكن لدينا مع ذلك فكرة ماكرة وذكية، لها مغزاها السياسي والإنساني، «الناس اللي تحت» يتحايلون لكي يأخذوا «لقمة» من «الناس اللي فوق»، بالنسبة إلى الأغنياء هي لن تؤثر على الرغيف بأكمله، ولكنها بالنسبة إلى الفقراء والمشردين هي فرصة عمرهم الوحيدة للبقاء والاستمرار، وتحقيق الأحلام الإنسانية البسيطة في الحصول على العمل والمال والزوجة والمنزل.

كل النماذج عادية تمامًا: مجموعة من المحكوم عليهم بأداء ساعات الخدمة العامة عوضًا عن سجنهم في قضايا عنف أو مخدرات أو مخالفات سلوكية مثل الترنح من السكر في الشوارع ومحطات المترو، ومشرف طيب ومتعاون على أدائهم الخدمة

العامة اسمه «هاري»، يفتح أمامهم عالم صناعة وتذوق وتجارة الويسكي في مدينة جلاسجو الأسكتلندية؛ لتكون تلك فرصتهم لسرقة القليل جدًّا من الويسكي المعتق غالي الثمن والذي يباع بأرقام فلكية (البرميل الواحد يتجاوز ثمنه في المزاد مليون جنيه إسترليني). لن يسرقوا البرميل كله، ولكن ما يكفي عدة زجاجات صغيرة، تكفي لتمنحهم آلاف الدولارات.

قائد المجموعة «روبي» أمضى حياته في الإصلاحية، خرج عنيفًا وشرسًا على الرغم من بنيته الهزيلة، يتهم بضرب شاب في الشارع مما جعل الشاب يفقد الإبصار في إحدى عينيه، الشيء الوحيد الذي جعل القاضي يتعاطف مع «روبي» انتظاره لأول أطفاله من صديقته «ليوني»، لذلك يقلل عقوبته من السجن إلى ٣٠٠ يوم من الخدمة العامة.

يبدو «روبي» بعد وصول طفله عازمًا على التوبة، ولكنه مطارد في كل مكان من رجل شرس اسمه «كلانسي» تسديدًا لدين معركة قديمة، ولصراع عائلي متوارث، كما أن والد زوجته يرفض وجوده، ويعرض عليه أن يسافر إلى لندن مقابل ٥ آلاف جنيه إسترليني، وحتى عندما يعثر «روبي» وصديقته على منزل بعيد، يراقبه رجال «كلانسي»، فلا يجد بطلنا، الذي وصفه القاضي بأنه ذكي ولديه طاقة، بأن يتفق مع ثلاثة من أصدقاء «الخدمة العامة» لتحويلها إلى «خدمة خاصة» في مفارقة ذكية، ويتم ذلك من خلال سرقة (أو بمعنى أدق عن طريق شفط) الويسكي الفاخر من برميل ضخم على هامش مزاد ضخم لبيعه في مزاد كبير.

«هاري» الطيب هو الذي فتح أمامهم عالم الويسكي حيث يهوى المشروبات الفاخرة، اصطحبهم معه لمصنع لتقطير الويسكي، وفي عطلة أسبوعية أخرى أخذهم معه إلى احتفال لتذوق الويسكي في أدنبرة. بدأ «روبي» في القراءة عن صناعة وتذوق وتجارة الويسكي، اكتشف أن لديه أنفًا ذهبيًّا تنجح في التفرقة بين الجيد والرديء، عرف أن تعبير «نصيب الملائكة» يطلق على نسبة ٢٪ تتبخر من الويسكي في الهواء ولا يُستفاد بها، حبكة الفيلم كلها تدور حول هذه النسبة تقريبًا إذ سيحصل الأربعة في مغامرتهم على قدر ضئيل جدًّا من البرميل، وكأن لوتش

الماكر يقول لنا: أليس الفقراء والمشردون أولى بنصيب الملائكة (غير المؤثر) من الهواء؟ ربما يحلم أيضًا أن يصل نصيب الملائكة طوعًا إلى الفقراء والمشردين بدلا من سرقته، تقريبًا نحن أمام تطبيق أسكتلندي للفكرة التي طرحها «هاني رمزي» على زميله اللص «طلعت زكريا» في فيلم «غبي منه فيه» عندما سأله: «لو أنا أخذت ملعقتين من طبق كشري، فهل يشعر صاحبه بأي خلل؟»، الفكرة نفسها ذات المغزى السياسي: جزء صغير من فائض القيمة يذهب إلى فائض المجتمع من المهمشين حتى يحققوا بعض أحلامهم الصغيرة.

الحدوتة البسيطة هنا تحولت إلى ما يقترب من الهجاء الساخر للرأسمالية التي تشرب لتنبسط وتتذوق في طبقتها العليا، وتشرب لكي تنسى وترتكب الجرائم في طبقتها السفلى، السؤال الخبيث الساخر الذي يطرحه الفيلم هو: لماذا لا يستفيد الاثنان بالويسكي؛ الغني والفقير معًا؟ الأرض لمن يزرعها، والويسكي لمن يتذوقه أو يستطيع أن يشفط منه زجاجات صغيرة تصل إحداها في النهاية إلى «هاري» الطيب، وعليها اسم الفيلم الرمزي نفسه: «نصيب الملائكة».

معالجة كوميدية من طراز رفيع، ومواقف تطلق الضحكات، ونماذج واقعية ساحرة وساخرة، لن تنسى بسهولة الرفيق الغبي «ألبرت» الذي لا يعرف شيئًا عن أي شيء، بما في ذلك لوحة الموناليزا أو ألبرت أينشتاين أو قلعة أدنبرة الشهيرة الموجودة على علب البسكويت، ولن تنسى الموقف الذكي بعدم قدرة رجال الشرطة على معرفة ما يقوم «روبي» ورفاقه بتهريبه على الرغم من رؤيتهم لزجاجات الويسكي، ولكنهم لم يتخيلوا أنهم قاموا «بشفط» أغلى ويسكي في العالم. الموقف نفسه هو المعادل الحديث للقصة التاريخية التي يحكيها «روبي» عن تاجر مشبوه كان يدخل بحماره إلى المدينة، يفتشونه فلا يجدون معه أي شيء، فلما سألوه بعد طول عذاب عن الشيء الذي يقوم بتهريبه قال لهم ببساطة: «إنني أقوم بتهريب الحمير»!

قدم «كين لوتش» كوميديا إنسانية عذبة، ونجح في اختيار ممثلين رائعين، كرر كثيرًا فكرة الكادر الفارغ الذي يملؤه «روبي» فجأة تعبيرًا عن قدرته على ملء فراغ حياته البائسة، هناك أيضًا مشاهد جادة ومؤثرة سواء بين «روبي» وحماه الشرس،

أو بين «روبي» وصديقته التي تطلب منه أن يتغير من أجل طفله، وفي مشهد جيد آخر، يعد «روبي» طفله الرضيع بألا يضرب إنسانًا مرة أخرى، ويفي فعلًا بهذا الوعد، تعاطُف «لوتش» مع الفقراء والمشردين واضح وصريح وبسيط أيضًا، إنه يقول لنا: إذا لم نمنحهم فرصة سيأخذونها هم ولو من خلال ثقب برميل ويسكي، أبطال «نصيب الملائكة» يشبهون بشكل ما بطلي الفيلم الأمريكي «مرح مع ديك وجين»، الطرفان لفظتهما الرأسمالية الشرسة، فتحايلوا عليها بقوانينها نفسها، وهكذا أصبح الشفط متبادلًا؛ سواء بسرقة النقود، أو بسرقة الويسكي.

الأفلام العربيـة

	اسم الفيلم	السنة	المخرج	الممثلون
١	المسافر	أنتج عام ٢٠١٠، وعرض في موسم ٢٠١٢	أحمد ماهر	عمر الشريف/ خالد النبوي/ سيرين عبد النور
٢	أسماء	موسم ٢٠١١	عمرو سلامة	هند صبري/ ماجد الكدواني/ هاني عادل
٣	الشتا اللي فات	مهرجان ڤينسيا ٢٠١٢ (قسم آفاق)	إبراهيم البطوط	عمرو واكد/ فرح يوسف/ صلاح الحنفي
٤	بعد الموقعة	مهرجان كان ٢٠١٢ (المسابقة الرسمية)	يسري نصرالله	باسم سمرة/ منّة شلبي/ ناهد السباعي
٥	فرش وغطا	موسم ٢٠١٣	أحمد عبد الله السيد	آسر ياسين/ عمرو عابد
٦	ساعة ونص	موسم ٢٠١٢	وائل إحسان	ماجد الكدواني/ فتحي عبد الوهاب/ إياد نصار
٧	فتاة المصنع	موسم ٢٠١٤	محمد خان	ياسمين رئيس/ هاني عادل/ سلوى خطاب
٨	عشم	موسم ٢٠١٣	ماجي مرجان	نجلاء يونس/ أمينة خليل/ محمد خان/ سهام عبد السلام
٩	الجزيرة ٢	موسم ٢٠١٤	شريف عرفة	أحمد السقا/ هند صبري/ خالد صالح/ خالد الصاوي
١٠	هلّا لوين؟ (لبناني)	مهرجان كان ٢٠١١ (قسم نظرة ما)	نادين لبكي	نادين لبكي/ عادل كرم/ ليلى فؤاد
١١	هرج ومرج	موسم ٢٠١٣	نادين خان	محمد فرّاج/ آيتن عامر/ أسامة أبو العطا

١٢	فبراير الأسود	موسم ٢٠١٣	محمد أمين	خالد صالح/ طارق عبد العزيز/ أحمد زاهر
١٣	كف القمر	موسم ٢٠١١	خالد يوسف	خالد صالح/ غادة عبد الرازق/ وفاء عامر
١٤	الفاجومي	موسم ٢٠١١	عصام الشمّاع	خالد الصاوي/ صلاح عبد الله/ چيهان فاضل
١٥	لامؤاخذة	موسم ٢٠١٤	عمرو سلامة	أحمد داش/ كندة علوش/ هاني عادل
١٦	فيلا ٦٩	موسم ٢٠١٣	آيتن أمين	خالد أبو النجا/ لبلبة/ أروى جودة
١٧	حاوي	أنتج عام ٢٠١٠، وعرض في موسم ٢٠١١	إبراهيم البطوط	حنان يوسف/ إبراهيم البطوط
١٨	شارع الهرم	موسم ٢٠١١	محمد شورى	سعد الصغير/ أحمد بدير/ دينا/ أحمد سلامة
١٩	واحد صحيح	أنتج ٢٠١١، وعرض ٢٠١٢	هادي الباجوري	هاني سلامة/ رانيا يوسف/ كندة علوش
٢٠	قلب الأسد	موسم ٢٠١٣	كريم السبكي	محمد رمضان/ حسن حسني/ حورية فرغلي
٢١	وردة	موسم ٢٠١٤	هادي الباجوري	محمود يوسف/ سميرة المقرون/ أحمد سليم
٢٢	الفيل الأزرق	موسم ٢٠١٤	مروان حامد	كريم عبد العزيز/ خالد الصاوي/ نيللي كريم
٢٣	طالع نازل (لبناني)	موسم ٢٠١٤	محمود حجيج	منال خضر/ ندى أبو فرحات/ عايدة صبرا/ فادي أبي سمرا
٢٤	روك القصبة (مغربي/ فرنسي)	موسم ٢٠١٤	ليلى المراكشي	لبنى الزبال/ ناديين لبكي/ مرجانة العلوي/ عمر الشريف
٢٥	حلاوة روح	موسم ٢٠١٤	سامح عبد العزيز	هيفاء وهبي/ باسم سمرة/ محمد لطفي/ كرم الأبنودي

الأفلام الأجنبية

	اسم الفيلم	السنة	المخرج	الممثلون
١	Citizen kane	١٩٤١	أورسون ويلز	أورسون ويلز/ جوزيف كوتون
٢	Titanic 3D	٢٠١٢	جيمس كاميرون	ليوناردو دي كابريو/ كيت وينسليت/ بيلي زاين
٣	J. Edgar	٢٠١١	كلينت إيستوود	ليوناردو دي كابريو/ ناعومي واتس/ جودي دينش
٤	The Descendants	٢٠١١	أليكسندر باين	جورج كلوني/ شايلين وودلي/ أمارا ميللر
٥	The Iron Lady	٢٠١١	فليدا ليويد	ميريل ستريب/ چيم برودبنت
٦	The Wolf of Wall Street	٢٠١٣	مارتن سكورسيزي	ليوناردو دي كابريو/ ماثيو ماكونهي
٧	Django Unchained	٢٠١٢	كونتين تارانتينو	جيمي فوكس/ كريستوفر والتز
٨	Skyfall	٢٠١٢	سام ميندز	دانييل كريج/ خافيير باردیم
٩	Les Misérables	٢٠١٢	توم هوبر	هيو چاكمان/ راسيل كرو/ آن هاثواي
١٠	Lincoln	٢٠١٢	ستيڤن سبيلبرج	دانييل داي لويس/ سالي فيلد
١١	Life of Pi	٢٠١٢	آنج لي	سراج شارما/ عرفان خان
١٢	Captain Philips	٢٠١٣	بول جرينجراس	توم هانكس/ بركاد عيدي
١٣	Water for Elephants	٢٠١١	فرانسيس لورانس	كريستوفر والتز/ ريز ويذرسبون/ روبرت باتنسون
١٤	Sherlock Holmes A Game of: Shadows	٢٠١٢	جاي ريتشي	روبرت داوني/ جود لو/ جاريد هاريس
١٥	l'enfant d'en haut	٢٠١٢	أورسولا ماير	كيسي موتيت كلين/ ليّا سيدو

١٦	Cesare deve morire	٢٠١٢	باولو تافياني وڤيتوريو تافياني	كوزيمو ريجا/ سالفاتوري ستريانو
١٧	Djeca	٢٠١٢	عايدة بياتش	ماريا بيكيتش
١٨	Perfume the story of a murderer	٢٠٠٦	توم تيكفر	بن ويتشاون/ داستين هوڤمان
١٩	Black gold	٢٠١١	جان جاك آرنو	أنطونيو باندیراس/ فريدا بنتو/ طاهر رحيم
٢٠	The dictator	٢٠١٢	لاري تشارلز	ساشا بارون كوهين/ آنا فاريس
٢١	Dark shadows	٢٠١٢	تيم بيرتون	جوني ديب/ ميشيل فايفر/ هيلين بونهام كارتر
٢٢	The citizen	٢٠١٢	سام قاضي	خالد النبوي/ آجنيس بروكنر/ ريزوان مانجي
٢٣	Quartet	٢٠١٢	داستين هوڤمان	بيللي كونيللي/ توم كورتني/ ماجي سميث/ باولين كولينز
٢٤	American hustle	٢٠١٣	داڤيد أو. راسيل	كريستيان بيل/ إيمي آدامز/ برادلي كوبر/ جنيڤر لورانس
٢٥	El gusto	٢٠١٢	صافيناز بوسبيا	وثائقي عن مجموعة من الموسيقيين الجزائريين اليهود
٢٦	The angels'share	٢٠١٢	كين لوتش	بول برانجان/ جون هيتشو/ وليام روان

سينمانيا

يخاطب هذا الكتاب هواة السينما وهواة النقد الفني أيضا. ويقدم لمن يرغب في أن يخطو إلى عالم النقد الفني السينمائي نصائح تعده لبداية الطريق والعناصر التي يجب على الناقد معرفتها ودراستها من صورة وحركة كاميرا وإضاءة وسيناريو وفن التمثيل والمونتاج وغيرهم . قدم الكاتب للقارىء أيضا بشكل مبسط أسس النقد الفني للأفلام السينمائية من خلال ما اسماه «قواعد النقد العشرون»، ثم بدأ رحلته الشيقة بعرض مجموعة من الأفلام العربية والاجنبية القديمة والجديدة والدخول إلى تفاصيلها وشخصياتها والجمل المميزة على لسان أبطالها من وجهة نظر الناقد والمشاهد أيضا محمود عبد الشكور.

إذا كنت من محبي الأفلام والسينما فستجد متعة كبيرة في قراءة هذا الكتاب، وذلك لأن مشاهدة فيلم بعين واعية لجماليات العمل السينمائي تزيد من متعة المشاهدة، وكلما إزداد جمال العمل الفني يحتاج الناقد إلى مجهود أكبر في تذوقه ونقل تفصيلات هذا الجمال للقارىء. ويقول المؤلف «نحن نخرج من الأفلام لنعود فنرى العالم بصورة أفضل»

محمود عبد الشكور؛ ناقد سينمائي وأدبي، ونائب رئيس تحرير مجلة «أكتوبر». تخرج في كلية الإعلام قسم الصحافة عام ١٩٨٧. عضو جمعية نقاد السينما المصريين. نُشرت مقالاته في عدد كبير من الجرائد والمجلات العربية والمصرية والمواقع الإلكترونية مثل «القبس» الكويتية، «اليوم السابع» الباريسية، جريدة «روز اليوسف» اليومية، جريدة «التحرير»، مجلة «السينما الجديدة»، مجلة «الهلال»، موقع «عين على السينما»، وموقع «الكتابة». اشترك في لجان المشاهدة لمهرجان القاهرة السينمائي ومهرجان الإسماعيلية للأفلام الوثائقية. له كتاب منشور بعنوان «يوسف شريف رزق الله .. عاشق الأطياف» صادر عن مهرجان القاهرة السينمائي عام ٢٠١٤.

9 789770 933534

دار الشروق
www.shorouk.com