رنيسانس أسيوط
مقالات

ثابت، شريف.
رنيسانس أسيوط : مقالات / شريف ثابت.
القاهرة : كيان للنشر والتوزيع، 2020.
240 صفحة، 20 سم.
تدمك : 978-977-820-070-6
ا– المقالات
أ– العنوان : 814
رقم الإيداع : 2019/25723
الطبعة الأولي : يناير 2020
جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة ©

كيان للنشر والتوزيع

إشراف عام:
محمد جميل صبري
نيفين التهامي

٢٢ ش الشهيد الحي بجوار مترو ضواحي الجيزة – الهرم
هاتف أرضي: **0235688678 – 0235611772**
هاتف محمول: **01001872290 – 01000405450**
بريد إلكتروني: kayanpub@gmail.com
info@kayanpublishing.com
الموقع الرسمي: www.kayanpublishing.com

• إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأى **الناشرين**.

©جميعُ الحقوقِ محفوظةٌ، وأيُ اقتباسٍ أو إعادةِ طبعٍ أو نشر في أي صورةٍ كانتْ ورقيةً أو الكترونيةً أو بأيةِ وسيلةٍ سمعية أو بصرية دون إذنٍ كتابي من الناشر، يعرض صاحبه للمساءلة القانونية.

رنيسانس أسيوط

كلام في الأفلام

شريف ثابت

مقالات

إلى ندى ورنا

لعشرات السنين، اقتصر عدد السنيمات بمدينتي الأصلية أسيوط على ثلاثة فقط:

- سنيما صيفية معروفة باسم «سنيما خشبة» نسبةً لملَّاكِها من عائلة خشبة الشهيرة بأسيوط، (والتي ينتمي لها هادي خشبة لاعب الكرة المعروف)

- سنيما كبيرة عريقة يعود تاريخ بنائها لسنوات الأربعينات، عُرِفَت باسم «السنيما الشتوي» تمييزًا لها عن السنيما الصيفي المذكورة بعاليه.

- سنيما الثقافة، وهي كما يتضح من اسمها، قاعة عرض مُلحقة بقصر الثقافة الكائن بميدان البنوك.

كانت السنيمات الثلاثة تقع في محيط متقارب في منطقة وسط المدينة، لا تفصل أيًا منهما عن الأخرى سوى مسافة بسيطة تُقطَع سيرًا على الأقدام في أقل من خمس دقائق.

سنيما الثقافة كانت لعروض محدودة خاضعة لاختيارات المسئولين بقصر الثقافة بعيدًا عن حركة السوق.

السنيما الصيفية كانت تقع في نفس شارعنا، وكانت بلكونات منزلنا تطل عليها بما سمح لي بمتابعة كل عروضها، والتي كانت تشمل ثلاثة أفلام في بروجرام يومي واحد (مصري ثم أجنبي ثم مصري). كلها أفلام قديمة يعود تاريخ إنتاجها لسنوات وعقود مضت؛ أفلام شمس البارودي وناهد شريف وحمام الملاطيلي وأبي فوق الشجرة وأفلام چاكي شان وبروس لي إلخ، وأحيانًا أفلام تركية أفلتت منها لقطة أو اثنتين من مقص الرقيب، وأذكر أن أخي الأصغر ظل يترصد لإحداها لعدة ليال بصبر قناص محترف حتى تمكن من اقتناصها وتحديد موعد ظهورها.

أما سنيما أسيوط والمعروفة شعبيًا بـ «السنيما الشتوي»، فكانت

رغـم قِدمهـا وتهالـك ماكيناتهـا وكراسـيها الأقـرب لترينـد السـوق، كانـت تعـرض أفـلام عـادل إمـام ونادية الجنـدي في العيـد، وأحيانًـا أفـلام يوسـف منصـور.

مـع نجـاح فيلـم «إسـماعيلية رايـح جـاي» صيـف ١٩٩٧ وقيـام الحكومـة بخفـض ضريبـة الملاهـي، أقبـل رجـال الأعـمال عـلى الاسـتثمار في بنـاء دور عـرض حديثـة، وفي مقدمتهـم نجيـب سـاويرس الـذي أسـس شركـة رنيسـانس، وقـام مـن خلالهـا ببنـاء عـدد مـن المجمعـات السـنيمائية في القاهـرة والإسكندريةوالإسـكندرية والمحافظـات، ومـن بينهـا موطنـه الأصـلي: أسـيوط.

وهكـذا بـدأت عمليـة تحويـل السـنيما الشـتوي الكلاسـيكية الضخمـة إلى مُجمَّـع مُكـوَّن مـن ٤ شاشـات، وكنـت أعـرِّج عـلى موقـع السـنيما في طريـق عـودتي مـن الكليـة لأتفـرج عـلى أعـمال البنـاء والتركيـب، حتـى جـاءت اللحظـة المُنتظـرة وتـم افتتـاح السـنيما في ينايـر ٢٠٠٠ بحضـور نجيـب سـاويرس وعـددٍ مـن نجـوم ونجـمات السـنيما المصريـة.

تلك كانت لحظة فارقة بحق.

بعـد طـول عطـش، أصبحَـت لدينـا ٤ قاعـات عـرض فاخـرة (سـعة ٨٠٠ مقعـد) تعمـل بأحـدث تقنيـات الدولبـي سيسـتم والمالتـي بالِكـس، وهـي فرحـة لـن يفهمهـا سـكان القاهـرة والإسـكندرية ممـن لم يُضطـروا للسـفر إلى القاهـرة مـن أجـل مشـاهدة الأفـلام الجديـدة، أو انتظـار شـهور تقـترب مـن سـنة كاملـة حتـى يتـم طرحهـا عـلى أشرطـة ڤيديـو، فضـلًا عـن أبنـاء الجيـل الحـالي بطبيعـة الحـال والذيـن أصبحـت الأفـلام مُتاحـة لهـم عـلى الإنترنـت في أي وقـت.

في البـدء تـم تشـغيل شاشـتين باثنـين مـن أفـلام عيـد الفطـر هُـما «هاللـو أمريـكا» لعـادل إمـام و«بونـو بونـو» ناديـة الجنـدي، ثـم لم يلبثَـا أن لحقَـا بهـما فليـمَا «النمـس» لمحمـود عبـد العزيـز و«جنـة الشـياطين» لمحمـود

حميدة على الشاشتين الأخريين، أما الأفلام الأمريكية فتأخرت عروضها قليلًا، وبدأت بفيلم «المحارب الثالث عشر» لأنطونيو بانديراس، والذي كان عرضه القاهري قد بدأ وانتهى قبل بضعة أشهر، ثم أقبلت الأفلام الجديدة الخاصة بسنة ٢٠٠٠، وفي مُقدمتها «الحاسة السادسة» لبروس ويليس و«نهاية الأيام» لأرنولد شوارزنيجر.

خلال السنوات الست التالية، والتي سبقت انتقالي إلى القاهرة، كانت رنيسانس أسيوط هي بيتي الثاني وربما الأول، شاهدت بها حواديت رائعة وأحداث ملحمية أصبحت تاريخًا تحفظه الأجيال التالية؛ حروب البشر والجان والأقزام في الأرض الوسطى ضد جيوش ساورون، مغامرات إيثان هانت، إعدام چون كوفي بطل «الميل الأخضر»، وانتصار إيرين بروكوفيتش على الشركة التي لوثت مياه الشرب لقرية بأكملها، والظهور الأول لـX-Men، ومصرع الساموراي الأخير، وصراع عصابات نيويورك، ومبارزة أخيل وهكتور أمام أسوار طروادة، وچون شافت، وحديقة الديناصورات، وكوكب القردة، وعصبة أوشن الأحد عشر، ومطاردات دوم توريتو وعصبته أو عائلته في «السرعة والغضب»، وعراك السيد والسيدة سميث، وغيره وغيره الكثير، بالإضافة بالطبع لأغلب الأفلام التي أطلقتها ثورة المضحكين الجدد.

هذه الفترة شَهِدَت توسعًا كبيرًا لما يُعرَف بالمَد الإسلامي وانتشار تشكيلة من الأفكار المتشددة في المُجتمَع المصري، وبخاصةً الطبقة الوسطى التي اخترقها الدعاة الجدد، وفي مقدمتهم رأس الحربة والحصان الرابح عمرو خالد، ولم أكن بحكم السن بعيدًا عن هذا المَد. شيئًا فشيئًا تسللت الأفكار السلفية إليَّ، وإن ظلت السينما مع الأدب يلعبان دور حائط الصد الذي منع هذا العفريت من الاستحواذ عليَّ كما فعل مع الكثيرين من أبناء جيلي.

أذكـر أنَّ أحـد الإخـوة ظـل «يوسـوس» لي بعـد أن «توسَّـم في خـيرًا» وأوصلنـي لمرحلـة أن قمـت بتمزيـق عـدد مـن مجلـة «الفـن السـابع» -وكان هـذا المشـهد الحزيـن هـو ذروة المأسـاة- وعندئـذٍ تبسَّـمَ بوداعـة دعويـة وربـت عـلى كتفـي قائـلًا إن بداخـلي خـيرًا كثـيرًا!.

في هذه السنوات، راودني هاجس مُعيَّن:

ماذا سيحدث لو مِتُّ داخل السنيما؟

الحديـث النبـوي الشريـف يخبرنـا بـأن المـرءَ يُبعَـث عـلى مـا مـات عليـه، فـماذ؟ أأُبعَـث عـلى السـنيما؟!

وروحـي يـا أيـام وتعـالي يـا أيـام، وسـنة ورا سـنة، تسـاقطت الأفـكار الظلاميـة مـن تلقـاء نفسـها تـارة؛ إذ كشـف الواقـع خواءهـا، ومـن جـراء القـراءة ومشـاهدة الأفـلام التـي تطـرح أسـئلة تدفـع للتفكـير تـارةً أخـرى، حتـى جـاءت سـنة الألفـين وحـداشر لتهيـل الـتراب عـلى مـا بقـى مـن هـذه الأفـكار ومـا سـواها مـن أسـاطير.

أأُبعَث على السنيما؟!

مكمَـن الخطـأ في هـذا السـؤال العجيـب هـو لُـب الفكـر المُتشـدِّد والـذي يخنـق معارفـه ودنيـاه داخـل حيـز ضيِّـق مُحـاط بأسـوار عاليـة، وجـدران سـميكة مدعومـة بخرسـانة مـن التفاسـير المُتشـددة لنصـوص حمالـة أوجـه بطبيعتهـا، وإصرار شـديد عـلى النظـر للعـالم الواسـع والكـون الفسـيح مـن «خـرم إبـرة»!

أمـا الأفـلام فهـي، مـن خـلال تجربتـي الشـخصية، النقيـض تمامًـا.. تفاعُـلٌ مُمتَـد عابـر للزمـان والمـكان بـين أنـاس لا أعرفهـم ولـن أعرفهـم أو أقابلهـم.

الآخر الذي يتكلم بلغة مختلفة، بثقافة مختلفة، باعتقاد مختلف.

الآخر الذي هو في حقيقته: أنا.

مهما اختلفت الثقافات والأزمنة والأماكن والأديان، فالمشاعر واحدة.

المخاوف واحدة.

الأفكار واحدة.

الفرجة على الأفلام هي في حقيقتها تجربة اسكتشاف للعالم الموجود خارج حدود زمانك ومكانك.

سياحة من مقعدك داخل دار العرض بين الأفكار والثقافات والمشاعر والخبرات.

خبرة عقلية وشعورية، واتصال مع آخر أطلق النداء في الأثير مطبوعًا على شريط الفيلم بغية الوصول إليك.

صلاة روحية في ظلام قاعة العرض، تمارس فيها شعيرة ركيزة من شعائر الدين: التعارف.

في هذا الكتاب، والذي هو الجزء الثاني من كتاب «أفلام فترة النقاهة» اخترت أن نرتحل عبر الزمن للوراء قليلًا؛ لأفلام التسعينات وبداية الألفية التي عاصر الكثير منها أزمنة عروضها الأولى؛ لنخوض معًا تجربة إعادة مشاهدة أفلام مصرية وأجنبية شهيرة أحببناها واستمتعنا بالفرجة عليها.

سنحاول قراءتها بعين نقدية جديدة مختلفة عن قراءات أساتذتنا من النقاد إبان عروضها الأولى، وذلك في ضوء ما تراكم من خبرات السنوات الفائتة، واستجلاء ما وراء الأفلام من مضامين مرتبطة بقناعات وأساليب صنَّاعِها، أو مضامين مرتبطة بالفترات التاريخية التي صنعت خلالها، ولعبت دورًا في تشكيلها؛ لتكون هذه الأفلام بنوعياتها وبموضوعاتها وبأزماتها وبمعالجاتها بمثابة وثائق تاريخية حقيقية تساعدنا على قراءة الماضي من أجل استيعاب الحاضر بما قد يؤهلنا للحاق بركب المستقبل.

دعونا إذن نجلس إلى مقاعدنا في رنيسانس أسيوط، ونبدأ الرحلة التي أرجو أن تكون مفيدة وممتعة.

مــن فضلكــم، التليفونــات ســايلنت، وممنــوع الــكلام، وممنــوع اصطحـاب الأطفـال، وممنـوع منعًـا باتًّـا اسـتخدام نسـخ ورقيـة مـزورة أو إلكترونية مسروقــة.

أنُبعث على السنيما؟!

الإجابة بعد كل هذه السنوات: يا ريت.

فسنيما رنيسانس أسيوط هي الجنة.

شريف

الأفلام المصرية

سوبر ماركت (١٩٨٩) - فارس المدينة (١٩٩٠)

مـن بـين السـتة أفـلام التـي قامـت سـنيما زاويـة مشـكورة بعرضهـا في إطـار الاحتفـاء بذكـرى خـان، لم تسـعفني الظـروف إلا بحضـور فيلمـين فقـط هُـما «سـوبر ماركـت» و«فـارس المدينـة».

مُشـاهدة نسـخة ٣٥ ملـلي في قاعـة السـنيما لفيلـم قديـم مـن أفـلام محمـد خـان هـو أمـر لـه مـن السـحر الـشيء الكثـير، فقناعتـي الشـخصية هـي أن صالـة العـرض السـنيمائي هـي المعبـد، البيئـة المثاليـة لمشـاهدة المُنتَج الـذي تضافـرت أفـكار ورؤى السيناريسـت والمخـرج، ومواهـب وقـدرات الممثلـين والفنيـين لإبداعـه. ضيـاع فرصـة تلقـي الحدوتـة الفيلميَّـة داخـل هـذا المَحضـن تخصـم مـن فُـرَص الاسـتقبال الأمثـل لهـا، فـما بـال لـو هـذه الأفـلام هـي قِطَـع مـن جداريَّـة محمـد خـان؟

التجربـة بالنسـبة لي كانـت أكـثر زخـمًا مـن مُجرَّد الاسـتمتاع بفيلم لـخان في ظـروف المُشـاهدة المثاليَّـة، بـدا لي الأمـر كـما لـو كانـت آلـة زمـن قـد عـادَت بي سـتة وعشريـن عامًـا للـوراء، لأرى وجوهًـا وأماكـن بـل وقِطَـع أثـاث محفـورة بالذاكـرة مـن زمـن الطفولـة البعيـد، هـذه الشـوارع عـلى ازدحامهـا والبيـوت القديمـة والڤيـلات الفاخـرة والفنـادق الكُبرى وموديـلات السـيارات العتيقـة الآن، الشـوارب والملابـس والبِـدَل، الأمـر يشـبه مـا أصـاب بـروس ويليـس في فيلـم «١٢ قـرد» عنـد عودتـه للـماضي مـن مُسـتقبل شـديد القُبـح والقتامـة، فطـار صوابـه ونـسي كل شيء إلا رغبتـه في البقـاء وسـط كل هـذا الـذي ضـاع في المسـتقبل.

غمرتنـي هـذه الحالـة مـن الجيشـان أثنـاء مشـاهدة «سـوبر ماركـت»

تحديـدًا، رغـم أنـه و«فـارس المدينـة» ينتميـان لحقبة زمنيـة واحـدة، والفارق الزمنـي بـين عرضيهـما لم يتجـاوز عامًـا واحـدًا، وكلاهـما يتنـاول انكسـار أبطـال مـشروع خـان السـنيمائي الكبـير عـلى اختلافهـم أمـام فسـاد وانحـراف مجتمـع الانفتـاح، والـذي اصطدمـوا بـه أواخـر السـبعينات وبدايـة وأواسـط الثمانينـات في أفـلام «الحريـف» و«خـرج ولم يعـد» و«عـودة مواطـن» و«مشـوار عمـر» إلـخ، قبـل أن يعلـن خـان هزيمتهـم الكاملـة جميعًـا -كلٌّ بطريقتـه- في هذيـن الفيلمـين وانتصـار الفسـاد والانحـراف اللذيـن اسـتشريا في كل ركـن وتشـابكًا عضويًّـا مـع كل مصـدر للقـوة في المجتمـع.

الهزيمـة والانكسـار كانَـا أشـد وقعًـا وإيلامًـا في «سـوبر ماركـت» الـذي يتنـاوَل شـخصيات تشـبهنا وهمومًـا تثقـل كاهلنـا.

التمـرد الـذي أعلنـه رمـزي عـازف البيانـو الشـاب عـلى قِيَـم السـوق والمتاجـرة بـكل شيء حتـى فنـه وموهبتـه، وبـدأه بحلاقـة شـاربه والعـودة لبيـت والدتـه، دليـلًا ورمـزًا عـلى تمـرده حتـى عـلى مرحلتـه العمريَّـة الجديـدة (الثلاثـين)، والمرتبطـة بالرضـوخ للمسـئوليات والانتظـام في العجلـة الـدوَّارة، هـذا التمـرد دفعـه لرحلـة في رِحـاب الدكتـور عزمـي، المليونـير (عـادل أدهـم) اسـتعرضَت الطبقـات العليـا مـن المجتمـع، والتـي تتعامـل مـع البلـد بمـا عليهـا باعتبارهـا سـوبر ماركـت، كل مـا فيـه مُتـاح للـشراء والمتاجـرة، بمـن فيـه أميرة (نجـلاء فتحـي) جـارة رمـزي ورفيقـة طفولتـه، والتـي ينسـج عزمـي شـباكه حولهـا ويتخـذ مـن عـازف البيانـو الشـاب معـبرًا إليهـا، الأمـر الـذي تثـور لـه ثائـرة رمـزي ويدفعـه لمزيـدٍ مـن التمـرد، غـير أنَّ الواقـع أقـسى مـن طاقتـه، فلـم يلبـث أن خضـع وقـدَّمَ مـا أسـماه عزمـي: بـ«التنـازل الأخلاقـي» بقبولـه عمـل زوجتـه الباليرينـا في فرقـة فنـون شـعبية وعودتـه هـو نفسـه للعـزف في إحـدى البـارات، لنصـل معـه هنـا لمشـهد النهايـة الصـادم والمُصمَّـم والمُنفَّـذ والمُمَهَّـد لـه بعنايـة فائقـة جعلتـه أشـبه

بلطمة على وجوهنا (نحن أقرانه من أبناء نفس الطبقة)؛ إذ يُفاجأ رمزي (ولا ينسى خان هنا أن يرد له شاربه إيماءً لانتهاء حقبة التمرد والجموح)، بأن جليسة عزمي في البار هي أميرة، وقد زينت الألوان والماكياج وجهها فزادته سحرًا، ويراقبها رمزي مصدومًا وهي تدلف للأسانسير لتصعد مع المليونير المُظفر إلى حجرته بالفندق.

«فارس المدينة» أيضًا تلقى الهزيمة ولكن على نحو مختلف، فهو شخصية وشريحة مختلفة عن رمزي وأميرة، لا يربطه بهما إلا نُبل الطَّويَّة، هذا النُّبل لم يقف عائقًا أمام صعوده من قاع المجتمع مُنذ قال لابنه في فينالة فيلم «الحرِّيف» -والذي يُعَد «فارس المدينة» بمثابة جزءًا ثانيًا له- (زمن اللعب خلاص يا بكر)، ذلك المجتمع الذي «أنتعشت»شريحة واسعة من طبقته الوسطى بوسائل غير مشروعة «منها» تجارة العملة على سبيل المثال.

فارس -بطل خان الأثير- استطاع أن يتواءم مع الانفتاح وما جَرَّه من قِيَم وأخلاقيات وآليات، وترقي ماديًّا واجتماعيًّا حتى وصل الانحطاط لدرجة من التوغل والانتشار والتوحش لم يعد بمقدور الفارس النبيل بأعماق فارس أن يتواءم معها، فقرر بعد رحلة شاقة التخلى عن كل ما جمعه، والقفز من المركب الملعون والعودة لحياة الصعلكة.

رغم الهزيمة التي وحدت بين أبطال الحدوتتين فإن وعي خان بالمسافة بين العالمين، عالم رمزي وعالم فارس المدينة، يبدو واضحًا بدءًا من اختياره للسيناريست المُرهَف عاصم توفيق لكتابة «سوبر ماركت» والديناميكي فايز غالي لـ «فارس المدينة»، ثم الفروق بين الصورة الحميميَّة، وموسيقى كمال بكير الحزينة المُشفقة على مآسي أبطال «سوبر ماركت»، والصورة الحيويَّة المتواثبة بما يتفق وشخصية فارس وطبيعة رحلته، وموسيقى ياسر عبد الرحمن المخيفة والمثيرة للتوجس

بما يعكس طبيعة العالم القاسي المليء بالشر والخطر الذي يتحرك فيه فارس.

نجلاء فتحي وممدوح عبد العليم وعادل أدهم ونبيل الحلفاوي ومحمود حميدة.. المُلفت أكثر من أدائهم هو كل هذا القدر من الكاريزما الطبيعيَّة الطاغية في عِز عنفوانهم الفني، وقد اجتمعَت لهم الموهبة وخبرة السنين والأفلام دون أن يبتعدوا عن حيويَّة الشباب باستثناء عادل أدهم طبعًا الذي احتفظ بحيويته رغم شيخوخته.

هذان الفيلمان، إعلانَا الهزيمة، جاءَا بالنظر لتاريخيّ عرضهما بمثابة نهاية مرحلة، وبدا واضحًا تشاؤم خان بشأن المستقبل في بنائه لشخصية مريم، الطفلة، ابنة أميرة في «سوبر ماركت» والتي كشف السيناريو ببطء قدر دهائها وبراجماتيتها الشديدة غير المتوقعة من طفلة في سنها، فاختارت أن تتخلى عن أمها بعد أن خدعتها وخدعتنا طويلًا، وانتقلت بهدوء وثقة للأمان ورغد العيش في كنف أبيها وزوجته العائدين بالملايين من الخليج، تاركةً أمها وراء ظهرها، وحيدة، جريحة، فريسة جاهزة لوحش جائع اسمه الدكتور عزمي.

هذا التشاؤم في النظرة للمستقبل الذي شوهه المجتمع وهو ما زال عودًا أخضر، نجد له نظيرًا في «فارس المدينة» في بكر، المراهق ابن فارس الذي عاصرناه غلامًا في «الحريف»؛ ليسقط هنا في براثن الإدمان.

العجيب أنَّ هذين الفيلمين هما -ومعهما «يوم حار جدًّا»- الأقل ذكرًا في مقالات خان الصحفية، والتي قام بتجميعها في كتابه «مخرج على الطريق»، وكأن مضمونهما بل وظروف إنتاجهما الصعبة (الأول تولت إنتاجه بطلته نجلاء فتحي، والثاني أنتجه خان نفسه بقرض من أحد البنوك) يؤلمانه.

فيما بعد، بدأ خان مرحلة جديدة رصد فيها المزيد والمزيد من

تحـولات البلـد في مطلـع الألفيـة الجديـدة مـن خـلال منظـور مختلـف أقـل قتامـة، ظهـر فيهـا نفـس الأبطـال بوجـوه وأسـماء مختلفـة، فشـاهدنا طبعـة جديـدة مـن فـارس في شـخصية الشـاب الكليفتـي في فيلـم «كليفتـي» وياسـمين في «بنـات وسـط البلـد»، ونسـخة أنثويـة مـن رمـزى في شـخصية نجـوى بطلـة «شـقة مـصر الجديـدة». غـير أن النُّسَـخ الجديـدة تبـدو أكـثر تفـاؤلًا مـن سـابقاتها في مواجهـة تحديـات أكـثر توحشًـا، بمـا يعكـس الـروح المقاتلـة الرائعـة التـي امتلكهـا الراحـل العظيـم، وجعلتـه فعـلًا لا قـولًا حيًّـا بيننـا رغـم غيابـه، نهـرع لمشـاهدة أفلامـه في السـنيمات متـى أتيـحَ لذلـك سـبيلٌ.

الإرهاب والكباب (١٩٩٢)

في أحد أشهر مشاهد الفيلم وأكثرها طرافة، ينتهي سمير بسيوني (علاء وليُّ الدين) من كتابة خطاب الوداع الذي يوجهه إلى أمه؛ ليشرح لها الأسباب التي دفعته للانتحار قفزًا من أعلى «مجمع التحرير»، والتي تتمحور حول زوجته النكدة الزنَّانة التي يعاشرها بطريقة التصادم كما شرح ليسرا لاحقًا.

يتوجه حاملًا الخطاب إلى سور المبنى ليقفز فيُفاجأ بتشكيلات الأمن المركزي ومكافحة الإرهاب المنتشرة بالأسفل من أجل الحادث الإرهابي المزعوم الذي لا يعلم هو عنه شيئًا بعد، فتثور ثائرته؛ إذ يذهب به عقله إلى أنهم قد قَدِموا للحيلولة بينه وبين الانتحار، يقذفهم بالمنشورات التي كتبها بنفسه لتبرير انتحاره صارخًا:

«كل دول عشاني؟! مين اللي فتن عليا؟! مفيش أي قوة على الأرض هتمنعني من الانتحار .. هَنتحر يعني هنتحر»

ويحاول أن يعتلي سور المجمع فلا تسعفه بدانته، فيصرف النظر ويهرع لمغادرة المبنى بخطوات مضحكة.

حسنًا، من غير زعل ذكرني هذا المشهد لما مر علىَ أثناء مشاهدتي الأخيرة للفيلم على روتانا كلاسيك بالكثير من البوستات والكومنتات العبيطة التي يعتبر أصحابها -تحت ضغط أزمات جنسية غالبًا- أن كل حدث سياسي محلي أو دولي لا يأت على هواهم أو غير موافق لنظرتهم الشخصية الضيقة، يحسبونه موجهًا للنيل منهم بشكل شخصي، بل ويُخاطب بعضهم شخصيات عامة من على بروفايله الشخصي متهددًا ومتوعدًا بنفس منطق علاء وليِّ الدين الذي توهَّم أن «الليلة الكبيرة»

أسـفل المجمـع معمولـة خصيصًـا مـن أجلـه.

هـذا التضخـم الهـزلي في الإحسـاس بالـذات موجـود لدينـا جميعًـا بمقادير متفاوتـة وينتظـر فقـط المخـرج المناسـب ليطفـح، والمخـرج في عصرنـا الراهـن هـو مواقـع التواصـل الاجتماعـي، والفتيـل الـذي أشـعل الجنـون هـو أحـداث الألفـين وحـداشر، فتصـور الكثـيرون ومنهـم كاتـب هـذه السـطور في مرحلـة مـا أن كل منهـم يملـك سـيطرةً مـا عـلى أحـداث ضخمـة، تنخـرط فيهـا أجهـزة وميليشـيات ودُوَل لهـا حسـاباتها ومصالحهـا بنفـس منطـق «كل دول جايـين عشـاني؟! مـين الـلي فـتن عليـا؟!»

التطابـق المدهـش بـين مـا يجـري الآن في الزمـن المُعـاصر ومـا جـاء في الفيلـم قبـل ربـع قـرن لا يقتـصر عـلى اسـتشراف ثـورة شـعبية بميـدان التحريـر، ولكنـه امتـد ليشـمل وعيًـا فائقًـا بمشـكلات ومعضـلات وشـخصيات المجتمـع عـلى اختـلاف شرائحهـا، وتحليـلًا سياسـيًّا دقيقًـا لأسـباب غليـان ثـم فـوران الألفـين وحـداشر، بـل ووصلـت بـه الدقـة لاسـتشراف نهايتـه الطبيعية «الآمنـة» لـولا وجـود جماعـة الإخـوان المسـلمين.

فالثنـائي وحيـد حامـد وشريـف عرفـة -واللذيـن اتُهِـما مـن قِبَـل البعـض في أعقـاب الألفـين وحـداشر بأنهـما «أمنجيـة» و«فلـول»(!)- اختـارا الدخـول في مواجهـة سياسـية صريحـة مـع الدولـة بأقـصى مـا يسـمح بـه سـقف الحريـة آنـذاك، وبمـا يتيحـه وجـود نجـم بثقـل عـادل إمـام مسـموح لـه بمـا لا يُسـمَح لغـيره.

والمُلفِـت هنـا أن وجـود سـقف للحريـة مـن الأسـاس بـدا وكأنـه ضمانـة للموضوعيـة ووسـيلة للسـيطرة عـلى شـطحات الجانـب المُعـارض مـن خيـال المُبـدع، والتـي غالبًـا مـا تدفـع بـه بعيـدًا عـن الفهـم الحقيقـي والموضوعـي لقضيـة فيلمـه وبخاصـةً في السـنوات الأخـيرة مـع تحقـق نجوميـة المُبـدع، واتصالـه المبـاشر بالجمهـور عـلى مواقـع التواصـل الاجتماعـي.

(قارن مثلًا بين مسلسلي بلال فضل «أهل كايرو» عام ٢٠١٠ و«الهروب» عام ٢٠١٢)

فوحيد وشريف هنا رغم إدانتهما الواضحة والصريحة للدولة، إلا أنهما لم يُشيطناها -عشان كدا بقوا «أمنجية» و«فلول»!- وبدلًا من ذلك أكدًا على أن جزءًا من مسئولية انفجار الوضع يقع على عاتق المجتمع نفسه، وذلك من خلال رسم موضوعي لشخصيات الفيلم من موظفي «مجمع التحرير»، فسادهم وانحرافاتهم وتعنتهم وبالطبع الموظف الملتحي المتطرف الذي لعب دوره بخفة ظل هائلة الراحل الجميل أحمد عقل.

لم يتوان الكاتب والمخرج عن تجسيد آلام ومعاناة وهموم الناس، وفي هذا الصدد ميَّزا بين نوعين من الهموم:

اليومية العامة منها، والتي جسدها عادل إمام، فهو نموذج إنسان الطبقة الوسطى التسعيناتي، الموظف ورب الأسرة الصابر والحامد لله رغم كل شيء «أنا بس مش عايز اتهان، لا فـ بيتي ولا فـ شغلي ولا فـ الشارع» (الانفجار حصل بسبب زيادة وطأة الإهانة في حجرات وممرات مجمع التحرير).

والحالات الفردية كما في حالات أحمد راتب ويسرا وأشرف عبد الباقي، وفيها يوجه وحيد وشريف أصابع الاتهام بوضوح لأجهزة الدولة، القضاء والداخلية:

«تبقى المشكلة في العدالة» و«تبقى المشكلة هي القهر».

والتي تواطأت بالإهمال والفساد في الضغط والدفع بمواطنين مسالمين للانخراط في فعل راديكالي مسلح ضد الدولة، وكأنهم كانوا بانتظاره ليفرجوا عما في صدورهم من كبت بسبب الظلم والقهر.

إثر اشتعال الفتيل تحتشد هاتان النوعيتان من الهموم لتصنع

ذلك الحدث الخطير الذي تعرفه أدبيات السياسة بـ «الإرهاب».. وتبدو وبوضوح رغبة صُنَّاع الفيلم في الابتعاد عن مفهوم الإرهاب الأيديولوچي المنظم، والتركيز على تحميل المسئولية للجميع، حكومةً وشعبًا، فالإرهاب الأخطر هو انعدام قدرة أطراف المجتمع على التعامل بشكل طبيعي فيما بينها، وكمثال توضيحي: فكر فيما سيناله عِرض أمك أو أبيك أو كليهما لو كنت أحد أضلاع مثلث (الدولجية- الثورجية- الإسلامجية)، وقلت رأيك على صفحة أو جروب لأيٍّ من الضلعين الآخرين.

تفتت المجتمعات، هو الإرهاب الحقيقي الذي يتشارك فيه الجميع، والجنون الذي هو كما قال چوكر نولان كالجاذبية، لا يحتاج إلا لدفعة بسيطة .

اختار صُنَّاع الفيلم لمعضلة حبكتهم(والتي رأينا لها شبهًا فيما بعد في أفلام هوليوودية مثل «ماد سيتي» (١٩٩٨) لچون تراڤولتا وداستن هوفمان، و«چون كيو» (٢٠٠٢) من بطولة دينزل واشنطن)، نهاية سعيدة متفائلة تتحقق فيها المصالحة بين أطراف المجتمع، ويخرجون جميعًا يدًا واحدة من مواجهتهم مع السلطة لا غالب ولا مغلوب، يتبادلون فيما بينهم النظرات والابتسامات بعد أن وحدتهم المحنة، وهي النهاية التي لم نحظ بمثلها بعد ربع قرن؛ لأن ثمة جدع اسمه حسن البنا أقنع مجموعة من الناس أنهم جماعة ربانية، وآخر اسمه سيد قطب أكدَّ لهم أن كلَّ من سواهم يعيش عيشة الجاهلية، ولأن النُّخبة والمثقفين المنوط بهم تنوير المجتمع تركوا أنفسهم لعقدهم النفسية والجنسية تحركهم وتعزلهم عن محيطهم ودورهم في توعية الأجيال بالواقع بدلًا من الأساطير.

الفيلم هو الثاني من الخماسية الذهبية التي جمعت الثلاثي عادل إمام ووحيد حامد وشريف عرفة خلال عقد التسعينيات، وشَهِدَ تحولًا

في نمط الشخصية التي اعتاد الزعيم تقديمها، من البطل الفهلوي، خفيف الظل، القوي الجريء الشهم معشوق النساء، النسخة المصرية الشعبية من الكاوبوي، إلى شخصية الرجل العادي متوسط العمر والمستوى الاجتماعي، رب الأسرة الذي لا يملك قدرات استثنائية، وكان هذا تغييرًا كبيرًا حتى على مستوى الشكل لدرجة أني لما شوفته بالنضارة العريضة على أفيشات الفيلم التي خلت إلا من أسماء وحيد حامد مؤلفًا وشريف عرفة مخرجًا وعصام إمام منتجًا ظننت أن الأخير (وهو أخو عادل إمام) هو بطل الفيلم اللي على الأفيش. كنت في تانية إعدادي آنذاك بالمناسبة!.

اشترك الحوار الممتاز مع الأداء التمثيلي الخلاب للكاست كله، والذي كان في كامل لياقته وتوهجه بدءًا من عادل إمام وكمال الشناوي ويسرا ومرورًا بدولاب شريف عرفة المُفضل من الممثلين الجانبيين محمد يوسف وأحمد عقل وسامي سرحان وحجاج عبد العظيم وإنعام سالوسة، والنجوم الشباب الذين تسيدوا ساحة السنيما بعدها بسنوات، علاء وليِّ الدين وأشرف عبد الباقي، وظهور ممتاز للراحلين العظيمين أحمد راتب وعبد العظيم عبد الحق، بالإضافة لشريك آخر وركن أساسي في خلق هذه الحالة من الكوميديا المبهجة هو الموسيقار العبقري مودي الإمام الذي أَلَّفَ موسيقى ما تزال باقية حتى الآن مقرونة بهتاف المتظاهرين بقلب مجمع التحرير «الكباب الكباب، يا نخلي عيشتكو هباب».

أبناء جيلنا سيستعيدون أجواء التسعينيات الأكثر بساطة وروقانًا من السيرك المنصوب حاليًا

(شوفتوا أزايز «التيم» جنب أطباق الكباب والكفتة يا شباب؟)

ولكن الأهم من جرعة النوستالچيا هي نبوءات الفيلم التي تحققت، وأخطرها نبوءتان:

الأولى هـي أنَّ المحتجزيـن بعـد أن أكلـوا الكبـاب والكفتـة والطحينـة ووشربـوا «التيـم»، سـئلوا عـن طلباتهـم وأحلامهـم المسـتعصية عليهـم، فلـم يحـر أي منهـم جوابًـا.

والثانيـة هـي إجابـة عـادل إمـام عـلى سـؤال أحـد الصحفيـين لـه في مشـهد الفينالـة عـن أوصـاف «الإرهـابي المعتـوه» الـذي زعمـت الحكومـة أنـه المسـئول عـن احتجـاز الرهائـن بمجمـع التحريـر:

- هـو لا طويـل أوي ولا قصـير أوي.. ولا تخـين أوي ولا رفيـع أوي.. ولا اسـود أوي ولا ابيـض أوي.. يعنـي.. شـبهنا كـدا.

المصير (١٩٩٧)

مع أول ظهور لتترات البداية على شاشة «زاوية» مصحوبة بموسيقى كمال الطويل، حصلت حاجة بالداخل، ناحية القلب، بدا الأمر كما لو أن فجوة قد انفتحت بغتة في جدار الزمن على فيض من الصور والأصوات والذكريات والجغرافيا والتاريخ..

ليه الجغرافيا والتاريخ؟

لأن التترات حملت إلى جانب الشكر الموجه للجيش اللبناني والسيد وليد جنبلاط، شكرًا موجهًا إلى المؤسسة العامة للسينما السورية، ولمحافظ حماة ومحافظ حلب (فيما أذكر) على ما قدمته هذه الجهات من دعم وتسهيلات لإنتاج وتنفيذ الفيلم.. العام ١٩٩٧، كانت هناك حماة وحلب ومؤسسة سورية عظيمة وعريقة اسمها المؤسسة العامة للسينما، كانت هناك سورية قبل أن يتحقق الكابوس الذي حذر منه «المصير» بأشنع صورة ممكنة وغير ممكنة.

نور الشريف مرة أخرى على الشاشة في ذروة اكتماله ولياقته الفنية، وليلى علوي في عز الحيوية والجمال أيام أن كانت الصحافة الفنية مسمياها «قطة السينما المصرية» المُصطنعة، والمفارقة أنها هنا في دور مانويلا الغجرية أقرب ما تكون شكلًا وموضوعًا لقطة شرسة بديعة الحسن، أما محمد منير فكانت تلك بحق هي مرحلته الذهبية بعد شهور قليلة من صدور شريط «من أول لمسة»، قبلما يبقى اسمه «الكينج» ويبقى له ألتر اس وألتراس مُضاد والسياسة تطرطش عليه.

في صيف ١٩٩٧ كانت ثمة حالة احتفاء عارمة ذات روافد متعددة بفيلم «المصير»، احتفاء بالفيلم الجديد لچو، واحتفاء باختياره لينال

جائـزة بمهرجـان كان في يوبيلـه الذهبـي، احتفـاء بالمغامـرة الفنيـة باسـتدعاء سـيرة ابـن رشـد ومـا يصحبها مـن مغامـرة إنتاجيـة مُكلِفـة، واحتفـاء بمضمون الفيلـم الـذي يناقـش خطـر تغلغـل الجماعـات المتطرفـة أو الطوائـف وفقًـا للفيلـم وسـط القاعـدة الشـعبية.

احتـوى الفيلـم عـلى مشـهد غـرس سـكين في عنـق مـروان، الشـاعر والمُغنـي، بيـد شـاب مراهـق بإيعـاز مـن كبـار الجماعـة المتشـددة التـي تسـيطر بالديـن عـلى عقـول وقلـوب الشـباب الجاهـل حديـث السـن، وأثنـاء اسـتجواب الجـاني قـال أنـه لا يعـرف مـروان ولم يسـمع شـيئًا مـن أغنياتـه، ولكنـه أقـدم عـلى قتلـه لأنـه كافـر، وذلـك في محـاكاة صريحـة مـن جانـب شـاهين لمحاولـة اغتيـال نجيـب محفـوظ التـي جـرت عـام ١٩٩٣ عـلى يـد شـاب غريـر اعـترف بأنـه لم يقـرأ حرفًـا كتبـه محفـوظ ولكـن قيـل لـه إنـه كافـر.

اختيـار شـاهين لسـيرة ابـن رشـد، العـالم والقـاضي والفيلسـوف الأندلـسي صاحـب الفكـر التنويـري الـذي تعـرض لمحنـة التكفـير وعوقِـبَ بالنفـي وحُرِقَـت كتبـه.. هـذا الاختيـار عكـسَ قـراءة ذكيـة للتاريـخ مـن جهـة شـاهين ووعيًـا بخطـورة الأزمـة وضرورة التصـدي لهـا مـن هـذه البوابـة: بوابـة التاريـخ. غـير أن هـذا الوعـي لم يقابلـه وعـيٌ مماثـل بالجـذور الفكريـة للأزمـة ولا بطريقـة مواجهتهـا.

إزاي؟

التكنيـك الـذي عرضـه الفيلـم باعتبـاره أسـلوب الطائفـة المتشـددة لاصطيـاد ضحاياهـا مـن الشـباب الغريـر، واسـتمالتهم إليهـا روحيًـا وعقليًـا يحمـل بالفعـل بعـض سـمات أسـاليب الجماعـات الشـبيهة في الواقـع مـن حيـث مداعبـة غـرور الهـدف أو الضحيـة، كتمهيـد لاكتسـاب القبـول وتهيئـة التربـة لاسـتقبال البـذور وصـولًا لإحـكام السـيطرة النفسـية والعقليـة الكاملة.

المُنتسبون للإخوان المسلمين مثلًا سيجدون تشابهًا بين مشاهد المسير الجمعي تحت شمس الصحراء لفتراتٍ طويلة، وبين تلك المسيرات التي كانوا يمارسونها في المعسكرات الصحراوية التي يشدون الرحال إليها طلبًا لما يسمونه «الخلوة»، كذلك اجتذاب الشباب الجديد بالاشتراك معهم في أنشطة رياضية -ليست فنية ولا ثقافية «والعياذ بالله!» بطبيعة الحال- ينخرطوا فيها مع شباب الجماعة فتتوحد أرواحهم، ويسهل بذلك اجتذابهم إلى خطوة تالية تقترب بهم لأحضان الجماعة.

كل ذلك موجودٌ بالفيلم سواء مرويًّا على لسان شقيق الفتى الذي حاول اغتيال مروان، أو مرئيًا في مشاهد تجنيد عبد الله (هاني سلامة) الابن الأصغر للخليفة المنصور، ولكن الأهم والذي افتقده الفيلم كان الاشتباك الفعلي مع الفكر المتشدد. أدري أن ذلك أمرٌ منوطٌ به المفكرين والعلماء المتخصصين، ومِضماره الرئيسي الكتب والندوات والبرامج (وهي للأمانة مهمة ليست بالهينة على الإطلاق وتتطلب إلى جانب العلم، خبرات قد لا تتوفر إلا لدى الناجين من حفرة المتشددين)، ولكن شاهين ما دام قد قرر بمحض إرادته دخول هذا المُعترك، فكان عليه ألا يكتفي بالمشهد من الخارج لكتلة صماء مُنغلقة على نفسها قوامها ملايين المتشددين الأقرب للآلات أو المجاذيب منهم للبشر؛ لأن هذا الطرح فيه قولبة وتسطيح للقضية يخدم المتشددين بالدرجة الأولى؛ إذ يهدر فرصة استغلال شعبية الفن السينمائي لكشف مواطن الخلل والفساد والجنون الفعلية في أيديولوچيتهم. ومن ناحيةٍ أخرى فهو بإغفاله أو تجاهله وجود منطق عقلي محكم رغم فساده يُحكِم السيطرة على هذه الكتلة العملاقة، يقوي من شوكة هذا المنطق ويدعم سيطرته، بالإضافة لأنه يجعل من السهل على المبتدئين من تلامذتهم تفنيد المنطق المُضاد الذي يستند إليه شاهين وغير شاهين من المعسكر التنويري؛ إذ إنه

مبنـي عـلى جهـل بنقـاط التبـاس حقيقيـة في تأويـلات النصـوص القرآنيـة والنبويـة خرجـت بالديـن كلـه عـن أطـره ومقاصـده لصالـح نسـخة مشـوهة مُدمِـرة للديـن وللدنيـا.

هــذه بحــق كانــت ومــا زالــت خطيئــة مثقفينــا الكــبرى، فالذاتيــة والتقوقـع حـول الـذات -وهـو اختيـار شـخصي محـض- تـركا العقـول نهبًـا لموجـات التجريـح والتغييـب، وشـاهين بـدوره معـروف بسـنيماه الذاتيـة الخالصـة، وحـين قـرر أن يـدل بدلـوه في المضـمار التاريخـي، وهـذه هـي تجربتـه السادسـة في هـذا الصـدد، اسـتمر عـلى نهجـه مـن التمحـور حـول الـذات في وضـع تصـوره الخـاص لشـخصية ابـن رشـد، وهـو وإن كان قـد تحـرر كليـةً مـما تحملـه كتـب التاريـخ بشـأنه، وهـذا اختيـار فني مفهـوم، إلا أنـه يمكـن القـول أنـه خلـع عـلى ابـن رشـد شـخصيته هـو نفسـه -شـخصية شـاهين- أو بمعنـى آخـر ارتـد بالزمـن للـوراء، وعـاش في القـرن الثـاني عـشر الميـلادي في قرطبـة الأندلسـية مُلتحفًـا بجسـد الفيلسـوف الأندلـسي.

وهكـذا شـاهدنا ابـن رشـد «يوسفشـاهيني» خالـص يعشـق الرقـص والغنـاء والحيـاة، ليـبرالي علـماني يعيـش في قرطبـة الكوزموبوليتانيـة عـلى غرار إسـكندرية الأربعينيـات في أفـلام شـاهين الذاتيـة، زوجتـه تنويعـة أخـرى عـلى بهيـة البطلـة المُفضلـة والمُكـررة بأفـلام شـاهين، أم جدعـة حنـون طيبـة القلـب ما تـزال تحتفـظ بنصيـبٍ مـن الأنوثـة والدلـع حتـى بعـد مفارقتهـا زمـن الشـباب، سـواء أكانـت صفيـة العمـري أو محسـنة توفيـق أو رجـاء حسـين أو لبلبـة أو هالـة فاخـر فيـما بعـد. تـرك الحبـل عـلى الغـارب لابنتـه الشـابة لتخـوض العلاقـات العاطفيـة، تـارةً مـع يوسـف الفرنسـاوي وتـارة مـع النـاصر الابـن البكـر للخليفـة المنصـور.

هـذا التصـور الشـاهيني لابـن رشـد نمـوذج للأثـر السـلبي البالـغ لذاتيـة شـاهين المفرطـة عـلى القضيـة التـي تصـدى لهـا، ففـي خضـم تمحـوره حـول

ذاتـه لم ينتبـه للطبيعـة المُحافظـة لدرجـة التشـدد للجمهـور الـذي يتوجـه إليـه بالرسـالة التحذيريـة، هـذا الجمهـور الـذي غزتـه الوهابيـة لـو خُـيِّر بـين ابـن رشـد عـلى هـذه الشـاكلة وبـين خصومـه مـن المتشـددين، فلـن ينحـاز أبـدًا لمـن سـيصنفونه كـ«ديـوث» يـترك ابنتـه عـلى حـل شـعرها، ترتـدي الثيـاب المفتوحـة وتـترك الشـبان يبوسـونها مـن بوءهـا!.

الذاتيـة المُفرطـة لم يقتـصر أثرهـا عـلى السـيناريو والمُعالجـة فقـط بطبيعـة الحـال، والتـي لم تخـل مـن مشـكلات أخـرى أبرزهـا التحـول الدراماتيـكي في موقـف الخليفـة مـن الأسـود للأبيـض مـع نهايـة الفيلـم، ولكنهـا امتـدت لتـترك بصمتهـا عـلى الأداء الإخراجـي ليوسـف شـاهين إيجابًـا وسـلبًا. التكويـن البديـع للـكادرات والتوظيـف الأكـثر مـن رائـع للموسـيقى والاسـتعراضات وتحديـدًا أغنيـة «عـلِّي صوتـك بالغنـا» التـي طبقـت شـهرتها الآفـاق، مقابـل مشـكلات واضحـة عـلى الشاشـة في توجيـه المجاميـع بمشـاهد الحركـة والثبـات عـلى حـدٍّ سـواء، أمـا الشـكوى المعتـادة مـن أداء الممثلـين في أفـلام شـاهين وتقمصهـم لـه في أداء أدوارهـم، فكانـت هنـا أخـف وطـأةً؛ لأن الأدوار الرئيسـية ذهبـت لنجـوم كبـار وممثلـين محترفـين مثـل نـور الشريـف وليـلى علـوي ومحمـود حميـدة وصفيـة العمـري وحتـى محمـد منـير، كلهـم قـادرون عـلى إدارة أنفسـهم مـن دون الانسـحاق أمـام شـخصية شـاهين الكاسـحة.

«أنا بكتب ليه ولمين؟»

كـذا تسـاءل يوسـف شـاهين بمـرارة عـلى لسـان ابـن رشـد، والإجابـة هنـا بصراحـة هـي «انـت اخـترت تكتـب لنفسـك يـا چـو، وليـس للنـاس». فالنوايـا الطيبـة لا تكفـي في هـذه النوعيـة مـن الاشـتباكات التـي اعتاد المتشـددون أن يربحوهـا بفضـل تشـوش خصومهـم الناجـم عـن ذاتيتهـم المُفرطـة، وبالفعـل خـسر شـاهين ومعسـكره هـذه الجولـة فيـما خـرج منهـا المتشـددون رابحـين،

فمـن ناحيـة أصبحـت لديهـم مـادة أخـرى يسـتدلون بهـا عـلى ضعـف حجـة خصومهـم ويتنـدرون عـلى ابـن رشـد الشـاهيني المنفلـت الديـوث، ومـن ناحيـةٍ أخـرى لم يصمـد الفيلـم نفسـه طويـلًا أمـام إعصـار فيلـم «إسـماعيلية رايـح جـاي» الـذي اكتسـح شـبابيك التذاكـر في صيـف ٩٧ الملتهـب.

غـير أن المفارقـة أن مغـزى نجـاة أفـكار ابـن رشـد رغـم حـرق كتبـه، وذلـك بفضـل جهـود تلامذتـه ومحبيـه في نسـخ هـذه الكتـب ومغامـرة النـاصر الجسـورة لتهريـب النسـخ إلى مـصر.. مغـزى نجـاة وبعـث هـذه الأفـكار والكتـب مـن بـين رمـاد الحريـق بـدا أقـرب مـا يكـون لمغـزى بعـث فيلـم «المصـير» بعـد واحـدٍ وعشريـن سـنة مـن عرضـه الأول، ومـا تمخـض عنـه مـن هزيمـة فكريـة ورقميـة. يـأتي البعـث الجديـد في لحظـة انكسـار وهزيمـة حقيقيـة للمتشـددين في أعقـاب الربيـع العـربي، ووسـط إقبـال ضخـم عـلى مشـاهدة النسـخة المُرممـة مـن الفيلـم في قاعـة «زاويـة» مـن جيـل جديـد شـاب، ربمـا لم يُعـاصر أغلبـه الجولـة الأولى والهزيمـة القديمـة، ولكنـه انتـصر لـه هـذه المـرة بـروحٍ جديـدة أكـثر تحـررًا وأعـلى صوتًـا في الغنـا.

الآخر (١٩٩٩)

في كل مـرة كان هـاني سـلامة يـبرق بعينيـه الواسـعتين في وجـه حنـان تـرك بالمشـاهد التـي يُفـترض أن تكـون رومانسـية كانـت قاعـة «زاويـة» تضـج بالضحـك، وذلـك لأن تعبـيرات وجهـه كانـت أبعـد مـا تكـون عـن الرومانسـية، ونظـرات عينيـه أقـرب مـا تكـون لنظـرات سـفاح أو قاتـل متسلسـل لضحيتـه، أمـا الليلـة الكبـيرة فكانـت عنـد ظهـور حمديـن صباحـي عـلى الشاشـة واقـترن فيهـا الضحـك الجمعـي بتعليـق بـذئ شـائعة كواحـد مـن أدبيـات -أو لاأدبيـات- السياسـة أطلقـه أحدهـم في ظـلام القاعـة.

في مشـوار يوسـف شـاهين الطويـل ينتمـي «الآخـر» لمرحلـة متأخـرة ذات خصائـص، ربمـا حملـت إشـارات لتغـيرات بينيـة في الأفـكار والمفاهيـم عـن أفـلام المراحـل الأقـدم حـول الفـن والنـاس والسياسـة والأيديولوچيـا والآخـر..

في هـذه المرحلـة ابتعـد شـاهين عـن أسـفار سـيرته الذاتيـة التـي انخـرط فيهـا عـلى مـدار ثلاثـة أفـلام هـى «إسـكندرية ليـه؟» ١٩٧٨ و»حدونـة مصريـة» ١٩٨٢ و«إسـكندرية كـمان وكـمان» ١٩٩٠، لاحقًـا أتمهـم أربعـة بفيلـم «إسـكندرية نيويـورك» عـام ٢٠٠٤، وخلفـت هـوة واسـعة بينـه وبـين الجمهـور العـادي غـير النخبـوي، والـذي تراوحـت اسـتجابته لهـا مـا بـين عـدم الفهـم أو النفـور أو عـدم الاكـتراث لهـا مـن الأسـاس، وبـدءًا مـن «المهاجـر» (١٩٩٣) بـدا أن ثمـة رغبـة لـدى شـاهين في تجـاوز هـذه الهـوة وصنـع أفـلام أكـثر بسـاطة وأقـل ذاتيـةً وغموضًـا، وتزامـن ذلـك مـع العـودة مُجـددًا إلى الاشـتباك مـع قضايـا الهويـة والآخـر، والتـي كان قـد انقطـع عنهـا منـذ «الـوداع يـا بونابـرت» (١٩٨٥).

العـودة في المرحلـة الجديـدة اقترنـت بـرؤًى وأولويـات مختلفـة بطبيعـة

الحال بعد نقلات مفصلية واسعة على رقعة الشطرنج الدولية أبرزها سقوط المعسكر الشيوعي، والتحول لعالم أحادي القطبية تحكمه أمريكا، وما استتبع ذلك من التبشير بنهاية التاريخ والعولمة.

الموقف من العولمة تحديدًا بدا وكأنه أولوية يوسف شاهين الرئيسية ودافعه الأول لصنع هذا الفيلم، بدءًا من الحوار الافتتاحي بين آدم وصديقه الجزائري ود. إدوارد سعيد المُفكر الفلسطيني الأصل أمريكي الجنسية حول مفهوم العولمة والعلاقة بالآخر.

«بحلم بيوم ميبقاش فيه أنا وهو.. يبقى فيه إحنا»

«يا ترى أمريكا شايفة كدا؟»

«أتمنى ييجي اليوم اللي العرب وأمريكا يشوفوا كدا»

فالحوار هنا ينطلق من رؤية تكاملية قائمة على المساواة والندية الإنسانية، ليس فقط على المستوى الفردي، ولكن أيضًا على المستوى الأممي الذي تتداخل فيه أو بمعنى أصح تنبثق عنه الأنظمة والحكومات والسياسات، وهي رؤية للعلاقة مع الآخر سبق أن طرحها شاهين قديمًا بفيلمه «الناصر صلاح الدين» من أرضية قومية عروبية، ثم عاد ليطرحها مُجددًا من منظور قومي مصري خالص في «الوداع يا بونابرت» وأكد عليها في «المُهاجر»، ولكنه هنا في فيلم «الآخر» يعيد تقييمها في ضوء المتغيرات التي أشرنا إليها بعاليه، ويركز على الخط الفاصل بين اعتناق الإنسانية كمبدأ متجاوز للحدود والأوطان ومبني على المساواة والندية، وبين مفهوم العولمة، والتي هي أطروحة لا تعدو كونها غلافًا ثقافيًا أنيقًا للهيمنة الأمريكية بكافة صورها الثقافية والسياسية والعسكرية.

وبتتبع إجابات الأسئلة التي تفجرها قصة حب آدم وحنان أو آدم وحواء المُستقبل المنشود، يرصد السيناريو بالتحليل مواطن الخلل في العلاقة مع الآخر، وهو هنا أمريكا بالطبع والتي اختار شاهين أن

تتمثلها مارجريت (نبيلة عبيد) السيدة الأمريكية القوية صاحبة الثراء الفاحش، والتي تحتقر المصريين (الآخر) وفي مقدمتهم زوجها خليل (لعب دوره محمود حميدة)، ولا ترى في مصر سوى فرصة للاستثمار ومضاعفة أرباحها من خلال مشروع زائف مُغلف بأطروحة العولمة.

احتقار مارجريت للآخر يدفعها للاستماتة في فرض هيمنتها على الإرث المشترك بينها وبينه، وهو هنا ابنها آدم (هاني سلامة) الذي جعل شاهين مشاعرها نحوه تتجاوز مشاعر الأمومة الطبيعية إلى منطقة الاشتهاء الجنسي في إشارة منه لشذوذ رغبتها (أو رغبة أمريكا) في الاستحواذ على الإرث المُشترك بينها وبين زوجها المصري (أو الآخر).

«إنت أمريكاني»

«أنا اخترت اكون مصري، وهعيش واندفن في مصر»

وإزاء استمساك الشاب باستقلاليته وبنصيبه من الهوية المصرية أو بهويته المغايرة بشكلٍ عام، يجن جنون مارجريت وتلجأ لأدوات أكثر راديكالية من أجل استرداده، فتتلاعب بشقيق حنان الإرهابي لتدفعه لإزاحة أخته عن طريق آدم في إشارة رمزية للدور الذي تلعبه التيارات المتشددة في خدمة المساعي الأمريكية، كأدوات لضرب وإجهاض المشروعات الاستقلالية بأنواعها، وتتطور الأحداث لتفضي إلى مذبحة يسقط فيها آدم وحواء (حنان) المُستقبل مضرجين في دمائهما، ويخسر الجميع وفي مقدمتهم مارجريت أو أمريكا.

بهذه النهاية الدموية التي فاقت نظيرتها بفيلم «عودة الابن الضال» والتي كانت قد احتوت على بارقة أمل جديد ببقاء إبراهيم وتفيدة.. أعلن چو يأسه المُطلق من تحقق حلم العلاقة التكاملية مع الآخر، وغضبه وخيبة أمله في معشوقته القديمة (أمريكا)، التي تعلم منها حب السنيما وطوى عليها قلبه لعشرات السنين آملًا أن يأتي اليوم الذي

يسود فيه مكون الحق والعدل والفن بداخلها بقية المكونات، لكن أتت الرياح بما لا تشتهي السفن، واكتمل تحول أمريكا إلى مارجريت.

طُرِحَ الفيلم بعد عامين من عرض «المصير» وسط سوق كانت تفور بالمُتغيرات، وجيل جديد من المُشاهدين أغلبه شباب مراهق لم يُعاصر أفلام شاهين القديمة التي تفاعل معها جيل الحركة الطلابية بالسبعينيات.

شاهين في تلكم المرحلة كان قد بدأت تظهر عليه علامات مرونة أكبر في التلاءم مع اشتراطات السوق، فمن جهة تشارك في إنتاج الفيلم مع التليفزيون المصري بما ضمن له دعمًا إعلانيًا هائلًا في ذلك الزمن الذي سبق ذيوع الإنترنت واليوتيوب ومحطات الأفلام باستثناء ART، وحتى هذه كان انتشارها محدودًا، ومن جهة أخرى احتوى الفيلم على أغنية تسويقية شهيرة غنتها ماجدة الرومي حققت انتشارًا واسعًا هي أغنية «آدم وحنان»..

ومن جهة ثالثة وأهم، تضاءلت ذاتية يوسف شاهين المميزة والتي ارتآها البعض سببًا من أسباب غموض واستعصاء بعض أفلامه القديمة، فيما رآها البعض الآخر لُب الجاذبية والصدق الفني والعمق الحقيقي بهذه الأفلام. توجد بهية أينعم، وتوجد بعض المُشتركات مثل الترميز باستخدام العلاقات الجنسية، واستكمال الأطروحات التي وُضِعَت بأفلام سابقة مثل «الوداع يا بونابرت» و«المهاجر» كما أسلفنا، ولكن لا يوجد نظير ليحيى أو علي أو عوكًا أو أيًا من ذوات چو المُجسدة دومًا في أبطال أفلامه، فقط ربما يمكن تلمس بعض التقارب مع شخصية العم، الأستاذ الجامعي الذي يحلم بالأفضل لوطنه ولمهندسيه في مشروع مارجريت، فإذا به يكتشف أنها كانت تتلاعب به وأن المشروع وهمي.

وبالمقابل وبالرغم من جدية السيناريو وتفوقه مثلًا على سابقه

«المصير» في الطرح والتحليل، إلا أنه مال إلى المباشرة والوضوح في بناء الشخصيات ووضع الرموز وطرح الرؤية لدرجة اقتربت كثيرًا من التسطيح وبلغت ذروتها في قولبة شخصيات الإرهابيين، وبخاصةً مع الأداء الكاريكاتوري لبعض الممثلين أو أغلبهم للأمانة، وهو ما تكرر من قبلُ بدرجة أقل في «المصير»، الأمر الذي يجعلنا نتفكر في الظل المُستجَد المُفتعل والزائف الذي انطبع على شاهين منذ منتصف التسعينات.. المرض الخبيث الذي تسلل إليه وظهرت آثاره على أفلامه فيلمًا بعد فيلم، وجعلها أقرب لمنشورات سياسية وهتافات ثورية بلغت ذروة الصخب في «هي فوضى».. الباشمهندس الذي اتخذه چو مساعدًا ثم شريكًا ورحل وسابه في أرابيزنا!

حصد «الآخر» خمسة ملايين من الجنيهات بنهاية صيف ٩٩ وهو رقم غير مألوف لأفلام يوسف شاهين الذي لم يكن يكترث لهذه الحسابات في أغلب الأحيان، واحتل المركز الثالث بعد «همام» و«عبود» في قوائم البوكس أوفيس المصرية فيما عُدَّ مؤشرًا على نجاح الخلطة الجديدة جماهيريًّا وقدرتها على منافسة أفلام المضحكين الجدد، وأذكر أنني أثناء سفري على متن القطار آنذاك سمعت فتاتين كانتا تتصفحان مجلة «أخبار النجوم» وتحدثتا عن الفيلم فوصفته إحداهُن بقولها «تووحفة!».

الفيلم مُسلٍّ إجمالًا واحتوى رغم مآخذه على محاولة جادة للاقتراب من الجمهور بمضمون مغاير للسائد، وبالفعل فتح نجاحه التجاري شهية چو للمزيد منه، وهو ما لم يتحقق للأسف مع فيلمه التالي «سكوت هنصور».

جنة الشياطين (٢٠٠٠)

مشاهدة «جنة الشياطين» على شاشة السينما مُجددًا بعد ما يقرب من عشرين عامًا من عرضه الأول تترك في النفس أثرًا غائرًا، لا يقتصر على إيقاظ حالة جياشة من النوستالچيا، ولكنه يفتح أبوابًا للتأمل في البدايات والمآلات للآمال الكبرى والطوحات النبيلة، فضلًا عن التأمل في الفيلم نفسه كمضمون وكتجربة صناعة مختلفة.

بالرجوع إلى أوراقي القديمة، ومن بينها مقالات ومراجعات نقدية للفيلم نُشرت بالمجلات المصرية قبل وبعد عرض الفيلم، بالإضافة لملف كامل عنه بالعدد الحادي والعشرين من مجلة «الفن السابع» -المملوكة لمحمود حميدة، منتج الفيلم وبطله- بالتزامن مع عرض الفيلم في يناير ٢٠٠٠، وجدت أن كل القراءات النقدية نظرت للفيلم من زاوية كونه يتناول فكرة الموت من خلال منظور عبثي ساخر، وأكد هذا حديث صناع الفيلم أنفسهم بملف الفن السابع المُشار إليه، فهل يمكن بعد كل هذا قراءة الفيلم من زاوية أخرى مختلفة؟

الفيلم الذي استلهم كاتبه مصطفى ذكري فكرته من رواية: «الرجل الذي مات مرتين» لچورچ أمادو يبدأ أحداثه بإحدى الخمارات، حيث يموت بطله «طبل» (حميدة) إثر جرعة زائدة من الخمر، وسرعان ما يتكشف أن هذا البلطجي الذي قضى العشر سنوات الأخيرة من عمره في العالم السفلي بين المجرمين والعاهرات هو في الأصل الأستاذ منير رسمي، الموظف الكبير ورب الأسرة، والذي ضاق ذرعًا بالحياة وسط طبقته البورجوازية، فقرر مغادرتها إلى غير رجعة وهبط إلى العالم السفلي أو «نزل يلعب في الشارع» على حد تعبير شوقية (صفوة) ليتحول إلى

«طبـل» المقامـر والبلطجـي، يقـضي حياتـه متنقـلًا بـين الخـمارات ومرافقًـا العاهـرات والبلطجيـة.

وإذا كان تركيـز الفيلـم عـلى المـوت كمحـك لقـراءة ماهيـة الوجـود الإنسـاني مـن خـلال ردود أفعـال النـاس تجـاه الشـخص الميـت والمُنبثقـة - تلـك الـردود- عـن أفعالـه هـو نفسـه إبـان حياتـه، واعتنائـه -الفيلـم- بالمقابلـة بـين ردود أفعـال أفـراد العالمـين، عالَـم منـير رسـمي البورجـوازي ذي التقاليـد المُحافظـة، وعالَـم طبـل السـفلي المُتحـرر مـن أيـة تقاليـد أو قيـود.

فبإمكاننـا أيضًـا أن نرصـد فكـرة أخـرى ربمـا تشـكلت بشـكل عفـوي غـير مقصـود؛ إذ لم يـرِد لهـا ذكـر عـلى ألسـنة صنـاع الفيلـم، ولم تنتبـه لهـا المراجعـات النقديـة التـي تحصلـت عليهـا، ولكنهـا بالفعـل مُتجـذرة في نسـيج الفيلـم، بـل وسـنجد لهـا جـذورًا وامتـدادات في كل أفـلام أسـامة فـوزي الأخـرى.

هـذه الفكـرة بإيجـاز تتمحـور حـول فعـل التمـرد أو «العصيـان» المتبـوع بالمغـادرة، عـلى ذات النسـق الـذي جـرى عليـه عصيـان عزازيـل لـرب العالمين وخروجـه مـن الجنـة، وقـد تحـول مـن الملاك عزازيـل إلى إبليـس، الشـيطان الأكبر.

اختيـار «منـير رسـمي» الانسـلاخ عـن طبقتـه البورجوازيـة بـكل مـا يسـتتبعه هـذا مـن تخـلي عـن مزاياهـا الماديـة والاجتماعيـة، وهبوطـه بمحض إرادتـه إلى الشـوارع حيـث يمـرح «الشـياطين» مـن مجرمـين ومومسـات في عـوالم سـفلية، كل شيء بهـا مُبـاح والقـوة هـي قانونهـا الوحيـد، مُتحـولًا ليـس فقـط إلى شـيطان مثلهـم، ولكـن كبـيرًا لهـم أيضًـا.. هـذا الاختيـار هـو المعـادل لاختيـار إبليـس العصيـان، والـذي اسـتجلب خروجـه مـن الجنـة.

الفيلـم في رؤيتـه انحـاز للعصيـان والتمـرد كفكـرة مجـردة، وخلـط عمـدًا بـين المسـتوى الطبقـي والوجـودي في التأويـل، ليـس عـلى سـبيل الخشـية

مـن ردود الأفعـال المُحافظـة والمتزمتـة، ولكـن لأن فعـل التمـرد في حـد ذاتـه بـكل مـا يرتبـط بـه مـن جمـوح قـد يصـل في كثيرٍ مـن الأحايـين إلى الجنـوح عـن جـادة الصـواب، ومـا قـد يسـتتبع ذلـك مـن أزمـات بـل وكـوارث.. ظـل فعـل التمـرد دومًـا مفتاحًـا لارتقـاء الإنسـانية نحـو الأفضـل عـن طريـق كـسر الجمـود والرتابـة في مختلـف المضامـير الإنسـانية كالعلـم والاقتصـاد والسياسـة والفلسـفة، وهـو مـا يُعَـدُّ عـلى المسـتوى الميتافيزيقـي خطـوة نحـو الاقـتراب مـن الحقيقـة أو الاقـتراب أكـثر مـن الإلـه والعـودة إلى مكاننـا الأصلي الـذي خرجنـا منـه بفعـل المعصيـة الأولى التـي هـي في حقيقتهـا المُجـردة صـورة مـن صـور التمـرد. أي إن الطريـق لعـلاج المعصيـة الأولى هـو ارتـكاب المزيـد المعـاصي!

في «جنـة الشـياطين» ثمـة انحيـاز كامـل لفكـرة التمـرد واختيـار مغـادرة الجنـة إلى العـالم السـفلي المُتحلـل مـن كل قيمـة باسـتثناء اللـذة، وكان صناعه واضحـين في ترسـيخ الانحطـاط الكامـل لهـذا العـالم وأفـراده مـن الرجـال «ننـة» (عمـرو واكـد) و«صـلاح» (سري النجـار) و«بـوسي» (صـلاح فهمـي) والنسـاء «حُبـة» (لبلبـة) و«شـوقية» (صفـوة) مـن خـلال تتبـع علاقاتهـم ببعضهـم البعـض وبطبـل الميـت بـل ومـع قدسـية المـوت نفسـه، فهـم وفقًـا للمنظـور الأخلاقـي، شـياطين بمعنـى الكلمـة، ورغـم ذلـك فهـم باقترابهـم مـن الحيـاة مُقارنـةً بأقرانهـم مـن أفـراد الجنـة البورجوازيـة البـاردة (أسرة منـير رسـمي) كانـوا أكـثر تصالحًـا مـع المـوت، أو للدقـة قامـوا بإزالـة الخـط الفاصـل بينـه وبـين الحيـاة، وذلـك بالسـخرية منـه، تلـك التـي شـاركهم فيهـا «طبـل» الميـت نفسـه مـن خـلال الابتسـامة العابثـة التـي تيبسـت عـلى شـفتيه طيلـة زمـن الفيلـم، وفي لقطـات أخـرى كحركـة إصبـع قدمـه أو خـروج لسـانه المُبالـغ فيـه (تـم تنفيـذه عـن طريـق الجرافيـك وفقًـا لمـا أشـار إليـه عـلاء كركـوتي في مراجعتـه للفيلـم بمجلـة أخبـار النجـوم، بتاريـخ

٢ أكتوبر ١٩٩٩). بل إن اختيار اسم «طبل» نفسه هو تكريس لمنهج العبث؛ لأن حروف الاسم هي بعثرة لحروف كلمة «بطل»، فطبل ليس anti hero أو نقيض البطل، ولكنه «عبيث البطل» لو جاز التعبير أو النسخة العبثية منه والهازئة به وبقيم البطولة التقليدية؛ لأن البطولة الحقة من منظور الفيلم هي التمرد المُطلق؛ لذا فليس بعجيب أن أسامة فوزي رفض وصف فيلمه بالكوميديا السوداء، واختار أن يصفه بـ «كوميديا مُرَّة».

هذا التصالح مع عالم الشياطين السفلي واعتباره بمثابة «جنة» كما يفصح عنوان الفيلم، سنجد له إرهاصات بفيلم أسامة فوزي الأول «عفاريت الأسفلت» منها ما هو عفوي مثل وجود لفظة «العفاريت» (المصطلح الذي يشير لسائقي الميكروباصات عند اقترانه بالأسفلت)، وعالمهم مقابل «الشياطين» وجنتهم، فنحن بالفيلمين بإزاء طبقة اجتماعية منسحقة لها خصوصيتها التي جعلت أفرادها في سياقات معينة بمثابة عفاريت وشياطين.. ومنها ما هو غير عفوي ومرتبط بالرؤية العامة لإسامة فوزي والمتصالحة مع الحالة الأخلاقية أو اللاأخلاقية في عالم عفاريت الأسفلت والمُتشحة بقدر هائل من الإباحية والانحلال بين جميع أفراده بلا استثناء لم تطغ على الحميمية الموجودة بوفرة.

أما التمرد الذي اعتبره صناع الفيلم وسيلة للتصالح مع الموت أو بمعنى آخر خطوة باتجاه الحقيقة الميتافيزيقية (حتى ولو كانت تلك الخطوة بصورة مقلوبة رأسًا على عقب كما بمشهد الفينالة)، فهو موجود أيضًا بفيلمي أسامة فوزي التاليين الأخيرين «بحب السيما» (٢٠٠٤) و«بالألوان الطبيعية» (٢٠٠٩).. الأمر الذي يؤشر للهمِّ الوجودي الذي حمله أسامة رحمه الله في قلبه وعقله وضميره، فهو طيلة الوقت كان مشغولًا بالله، بالبحث في كينونته وإرادته وطرق الوصول إليه مهما

بـدت مغايـرة لمـا تحفـل بـه الأطروحـات الدينيـة التقليديـة.

عُـرِضَ الفيلـم تجاريًـا في الخامـس مـن يناير ٢٠٠٠ بتسـع نسـخ ضمـن باقـة موسـم عيـد الفطـر مـع أفـلام «هالـو أمريـكا» لعـادل إمـام و«بونـو بونـو» لناديـة الجنـدي و«النمـس» لمحمـود عبـد العزيـز، وكـما هـو مُتوقـع مـن جـراء هـذا الخطـأ التوزيعـي الفـادح، احتـل الفيلـم المركـز الثالـث والعشريـن ضمـن الترتيـب الرقمـي لأفـلام سـنة ٢٠٠٠ بإيـراد هزيـل بلـغ ٢١٣.٨٢٤ ألـف جنيـه. ونظـرًا لأن مجلـة «الفـن السـابع» كانـت مملوكـة لمحمـود حميـدة، فقـد وفـرت تغطيـة صحفيـة مكثفـة للفيلـم عـلى مـدار أكـثر مـن عـام قبـل عرضـه بالإضافـة إلى ملـف كامـل عنـه بالعـدد الحـادي عـشر، إبـان عرضـه كـما أسـلفنا اسـتعرض شـهادات صناعـه حـول ظـروف التجربـة وآليـات صناعتهـا، وهـي بدورهـا تـروي حكايـة تثـير في النفـس الكثـير مـن الشـجن.

فالفيلـم كصنعـة يُعـد قطعـة سـينمائية رفيعـة المسـتوى، سـنيما خالصـة نموذجيـة مصنوعـة بحـب وإخـلاص شـديدين للفكـرة وللصنعـة، ولُحمـة هارمونيـة كاملـة بـين جميـع المُشـاركين في العمليـة، الذيـن قدمـوا هنـا أرقـى مسـتوياتهم الفنيـة، غـير أن الفضـل الحقيقـي هاهنـا يُنسَـب إلى محمـود حميـدة، ليـس فقـط لأنـه قـدم دورًا غـير مسـبوق لبطـل رئيـسي ميـت يقـدم بوجهـه الثابـت انفعـالات مختلفـة(!) وبلـغ إخلاصـه للتجربـة أن أقـدم عـلى خلـع سـنتيه الأماميتـين، ولكـن لأنـه غامـر بأموالـه مـن أجـل توفـير كافـة الظـروف الصحيـة كي تخـرج هـذه التجربـة المختلفـة عـلى الوجـه الأمثـل. لاحـظ أننـا بصـدد مـا يمكـن أن نطلـق عليـه فيلـمًا مصريًـا «مسـتقلًا» مصنوعًـا بالخـام والكامـيرات التقليديـة قبـل شـيوع اسـتخدام الديجيتـال الـذي أزال الكثـير مـن التحديـات الفنيـة والتكنيكيـة والماديـة، وقبـل اتسـاع نطـاق الثقافـة السـينمائية التـي أتاحـت مؤخـرًا نجـاح أفـلام مسـتقلة مثـل

«يـوم الديـن» و«ليـل/ خارجـي».

كل هـذا يمكـن ابتلاعـه لـو أن الفيلـم أتيـح للأجيـال الجديـدة التـي يزداد إقبالهـا عـلى تعاطـي السـنيما المسـتقلة والمختلفـة، ولكـن الـذي حصـل أن الفيلـم لا يُعـرض عـلى محطـات السـنيما الشرعيـة وغـير الشرعيـة، ولعـامٍ مـضى لم يكـن مُتاحًـا عـلى الإنترنـت (عـلى حـد علمـي)، وحتـى نسـخته التـي عُرِضَـت في «زاويـة» ضمـن فعاليـات ليـالي القاهـرة السـنيمائية كانـت متهالكـة ومليئـة بالخـدوش بفعـل الزمـن، وهـي معاملـة لا تسـتحقها هـذه القطعـة الفنيـة البديعـة، ولا يسـتحقها أسـامة فـوزي ولا محمـود حميـدة ومصطفـى ذكـري وطـارق التلمسـاني ونهـاد بهجـت وخالـد مرعـي وجـمال سـلامة، وكل مـن شـارك في إبداعهـا، ولا يسـتحقها كل هـذا الحـب والإخـلاص الذيـن صُنِعَـت بهـما هـذه التجربـة الفريـدة المبهـرة.

الحب الأول (٢٠٠٠)

إوعى وِشك بقى!

الأربعاء هو اليوم المُختار لتغيير ورفع الأفلام القديمة ونزول الجديدة كما هو معلوم للكافة.. قديمًا، في زمن بعيد وفي مجرة بعيدة كانت الأفلام بتتغير كل يوم اتنين، لكن هذا أمر بعيد خارج نطاق عملنا هنا في سافاري.

«الحب الأول» هو أحد الأفلام التي لم يطق موزعوها ولا أصحاب السنيمات صبرًا، وقاموا بطرحه في السنيمات مساء الثلاثاء، حفلتيّ التاسعة والنصف والمِدنايت. فاكر كويس لأن شاءت الظروف أن أدخل الفيلم مع أحد الأصدقاء في رنيسانس أسيوط في أولى حفلات عرضه.

نحن الآن في موسم صيف ٢٠٠٠.. أصداء ملايين هنيدي وعلاء ولي الدين خلال السنوات الثلاث السابقة بعد مفاجأة «إسماعيلية رايح جاي» صيف ٩٧ ما زالت تتردد.. رجال الأعمال انتبهوا إلى أن ثمة فلوس كثيرة تنتظر في جيوب جمهور بكر غفير من الشباب والمراهقين يتحرق شوقًا لفسحة السنيما ومشاهدة أفلام جديدة لوشوش جديدة ومواضيع جديدة، غير تلك التي ظل يقوم ببطولتها عادل إمام ونادية الجندي ونبيلة عبيد وغيرهم على مدار عقدين من الزمان. سبوبة جديدة تنتظر الهابرين، وسوق جائع ينادي التجار الشاطرين والذين -الشهادة لله- لم يتأخروا.

من هو صاحب مشروع «الحب الأول»؟

أحمد البيه كاتبًا؟ حامد سعيد مخرجًا؟ تؤ. الإجابة هي الرأس الكبير، تايكون التوزيع الراحل محمد حسن رمزي، والذي أراد فيما يبدو إعادة تقديم خلطة «إسماعيلية رايح جاي» اللي بتاكل مع

جمهـور الشـباب -إحنـا آنـذاك- وبتجيـب فلـوس دي:

عايزيـن مطـرب، بـلاش فـؤاد عشـان شـايف نفسـه مـن بعـد نجـاح إسـماعيلية، واحنـا عايزيـن نلـم إيدنـا فـ الفلـوس، وبعديـن فـؤاد تخـين.. ممكـن مصطفـى قمـر، أهـو سـمارت وأمـور وعينيـه ملونـة وأغانيـه بتبيـع، ومسـهوك وينفـع فـ جـو عبـد الحليـم..

عايزيـن بنـت، لأ.. اتنـين، عشـان يبقـى فيـه صراع وكـدا. هـات منـى زكى وحنـان تـرك.. منـى روشـة وبتتكلـم إنجلـش وبتـاع، تنفـع في دور البنـت الغنيـة الاسـتايل، وحنـان تاخـد دور بنـت عمهـا ولا بنـت خالهـا الصعيديـة الطيبـة.

عايزين واد سمج فـ دور الڤيلان.. هات أي حد.

السـنيد، الكوميديـان.. دا تسـيبلهولي انـا بقـى.. دا هـو الـلي هيشـيل الليلـة كلهـا.. خـلاص مـش هينفـع محمـد هنيـدي دلوقتـي عشـان اتنجِـم ومـش هيقبـل يرجـع سـنيد تـاني، ولا عـلاء ولا آدم ولا أشرف.. هـاني رمـزي كويـس أوي. طيـب وابـن حـلال ولسـه عايزلـه زقـة فمـش هيبالـغ في أجـره، دا غـير انـه دمـه خفيـف وطويـل وينفـع فـ دور الـواد الهلاهوطـة صاحـب البطـل.. اتصـلي بيـه.

لم شـوية الحبشـتكانات دي يـا ابـو حميـد، وفصّـلي منهـا سـيناريو توليفـة رومانسـية وكوميديـا وأغـاني وشـباب فـ الجامعـة، حاجـة تفرقـع كـدا زى سـيناريو إسـماعيلية..

فالأسـتاذ أحمـد البيـه (سيناريسـت إسـماعيلية) كتـب سـيناريو مبتكـر وغرائبـي جـدًا (لا وجديـد!): ٣ صحـاب، طلبـة في الجامعـة البطـل شـاب، مطـرب مكافـح مـن أسرة متوسـطة الحـال، الاتنـين التانيـين ولاد نـاس منهـم السـنيد الهلاهوطـة والتـاني هـو الشريـر الأنـاني.. بيقابلـوا بنتـين، دا بيحـب دي، ودي بتحـب دوكـه، ودوكهـو بيعُـط، والتانيـة بتحـب الأولاني والتالـت بيحـب التانيـة وانـا بحـب إكلـير وإكلـير بيحبنـي إلـخ إلـخ، وسلسـلة مـن

الاسكتشات بلا أي رابط ولا منطق، ومفيش علاقة بين عنوان الفيلم والأحداث، والحوار عجيب جدًا ومليان جمل عميقة جدًا خالص من نوعية «تعرف إن الحب غريزة مرتبطة بالعذاب؟» وكدا.

المخرج اسمه حامد سعيد

(ودا غير سعيد حامد مخرج «صعيدي» و«همام» و«شورت وفانلة وكاب»)

استلقطه حسن رمزي وهاني جرجس مُنتج الفيلم من عوالم الڤيديو كليب لما له فيما يبدو من مؤهلات تناسب حساباته الإنتاجية، اللي هو مش مطلوب غير واحد بيعرف يقول «أكشن» و«ستوب» ويحرك المجاميع ورا مصطفى قمر، وينيل أي حاجة بس ما يخرجش بره حدود الميزانية بمليم.. وبالفعل، الجدع عَك اللي عليه وزيادة، والسيناريو من الأصل اهبل، فجه دا وعكها أكتر بكادراته اللي أغلبها كلوزات لما حسسنى ان الممثلين هيخرجوا برؤوسهم برا الشاشة يبطحوني ويرجعوا!.

مصطفى قمر ظهر كمطرب في أواخر التمانينات، وارتبطت تجربته الغنائية في بداياتها من شريطه الأول «وصاف» بمشروع حميد الشاعري كأغلب أبناء جيله، قبل أن يشق طريقه بألبومات ناجحة، ودخل السنيما لأول مرة بدور مساعد في فيلم «البطل» عام ١٩٩٨، قبل أن يقرر محمد حسن رمزي المراهنة عليه كبطل رئيسي في «الحب الأول»، والنتيجة على المستوى التمثيلي كارثية بمعنى الكلمة، سهوكة وثقل ظل بلا حدود، مفيش ذرة موهبة، والأسوأ هو محاولات الاستظراف والتي زادت وتيرتها ووطأتها في أفلامه التالية، والتي خرج فيها من كاراكتر عبد الحليم لكاراكتر الچان الصعلوك «خفيف الظل»(!).

منى زكي بقى كانت قصة تانية. شكلها وستايلها وحضورها وتلقائيتها في أدوارها التليفزيونية المبكرة جعلوها قريبة من المشاهدين، وبالذات جيل الشباب من الطبقة الوسطى، ومع مشاهدة الفيلم كان عندنا فضول

نعرف (نحن مُشاهدي الطبقة المحافظة الوسطية الجميلة) إلى أي مدى ستذهب هذه الشابة اللطيفة القريبة منا في تقديم المشاهد العاطفية.. يعني من الآخر هتتباس ولا لأ؟! وباستثناء بوسة على خدها معملتش مشكلة، تجاوزت منى الامتحان الأخلاقي الجمعي، بل وحافظت على هذه الحدود في أفلامها خلال السنوات التالية حتى في أكثرها جرأة «إحكي يا شهرزاد» عام ٢٠٠٩.

اللطيف بقى إننا ضحكنا. آه والله كركعنا م الضحك جوا الفيلم وخرجنا مبسوطين. هاني رمزي فعلًا شال الشيلة لوحده، وبعدها بكام شهر دشن نجوميته بفيلم «فرقة بنات وبس» في موسم العيد الصغير، ثم «صعيدي رايح جاي» موسم العيد الكبير، وبلغت حصيلة «الحب الأول» من عروضه السينمائية ما يقرب من الثلاثة ملايين جنيه، واحتل المركز الرابع في هذا السيزون بعد «الناظر» و«بلية» و«شورت وفانلة وكاب»، وقبل فيلم أحمد آدم «شجيع السيما».. مصطفى قمر وهاني رمزي حققا نجاحات تجارية جيدة قبل أن ينطفئا تمامًا، طارق لطفي انتظر طويلًا قبل أن يحقق نجوميته في التليفزيون، حنان ترك أحرزت نجاحات متفاوتة قبل أن يُبتر مشوارها الفني بارتدائها الحجاب، فيما حافظت منى زكي على الدقة في اختيار أغلب أدوارها بالسينما والتليفزيون..

السيناريست أحمد البيه كمل شوية مع فؤش في كام فيلم فاشلين، اتنسى بعدهم تمامًا. المخرج حامد سعيد صنع فيلمين آخرين أزبل من بعض هما «كيمو وأنتيمو» و«الفرقة ١٦ إجرام» وانقطع ذكره بعدهما عني على الأقل.

أما المنتج والموزع محمد حسن رمزي، فالله يرحمه ويتجاوز له عن «الحب الأول».

الناظر صلاح الدين (٢٠٠٠)

موسم صيف ٢٠٠٠.

العجلة بدأت تدور، والملايين غير المسبوقة التي تدفقت مع عودة الناس أفواجًا إلى دور العرض أنعشت الصناعة التي أخذت في التعافي واسترداد الأنفاس بعد طول تيبس. الدولة خفضت من ضريبة الملاهي فتشجع رجال الأعمال ونزلوا مضمار السنيما، ودارت حركة محمومة على قدمٍ وساق بالقاهرة والإسكندرية والمُحافظات لبناء العشرات من دور العرض بشاشات المالتي بالكس والدولبي سيستم، وتحديث السنيمات الكلاسيكيّة القديمة، وتقسيمها لعددٍ من الشاشات بما يسمح بعرض عددٍ أكبر من الأفلام، وفي تلك الأجواء أقدم محمود حميدة على إصدار مجلة «الفن السابع»، إحدى أفضل تجارب المطبوعات السنيمائية على الإطلاق، بالتوازي مع حركة نقدية رصينة لجيل الكبار في مجلات صباح الخير وروز اليوسف وأخبار النجوم، وبزوغ لنقاد شبان متميزين مثل عصام زكريا وعلاء كركوتي وإيهاب الزلاقي ونهاد إبراهيم، وإصدارات عالية القيمة بسلسلة «آفاق السنيما» التي رأسَ إدارتها الأستاذ يعقوب وهبي.

كانت سنوات تكاتُف وتكامُل وبناء مضيئة بحق، وبدا وكأن جميع الأطراف، صناع السنيما ووكلاء الشركات الهوليوودية ورجال الأعمال والدولة وفي المقدمة الجمهور نفسه، كل مكونات المجتمع كانت تترقب لحظة أو إشارةٍ ما أو حجرًا يُلقى فيُحرك المياه الراكدة لسنوات بالسنيما المصرية، وكانت الإشارة والحجر والفتيل هو النجاح المُفاجئ لفيلم «إسماعيلية رايح جاي»، فتحركت كل هذه الأطراف على الفور في

وقتٍ واحد وبتناسق مُدهِش في تيار واحد نحو استغلال هذه اللحظة العظيمة والنهوض بالصناعة من كبوتها والانطلاق بها نحو آفاق غير مسبوقة، على النقيض تمامًا مما يحدث الآن في حقبة التواصل الاجتماعي التي يتسابق فيها الجميع للهدم والتجريح.

وكانت شهور الإجازة الصيفية الطويلة المُمتدة من دون رمضان يقطعها بمثابة مرتع طبيعي وموسم مثالي، وشيئًا فشيئًا بدأ موسم الصيف يتخِذ شكلًا بدائيًا قريبًا من نظيره الهوليوودي مع فارق الاسكيل الهائل بالطبع من حيث الدفع بنوعية الأفلام ذات الموضوعات الخفيفة والإنتاج «الباذخ»، والنجوم المحبوبين لجمهور قوامه من الشباب المُتعطِش لسنيما مُسلية تُعبِر عنه، وكان من مظاهر هذا الحراك أن ظهرت في صيف ٢٠٠٠ لأول مرة جداول البوكس أوفيس المصري التي كان يعدها الصحفي علاء كركوتي أسبوعيًا على صفحات مجلة «شاشتي» مشفوعة بدراسات سوقية (من «السوق») مدققة.

كانت الجولة الأولى من ثورة المُضحكين الجُدد بموسم صيف ١٩٩٩ قد أسفرت عن احتفاظ محمد هنيدي بمكانته في مُقدمة المشهد بإيرادات وصلت لرقم ثلاثة وعشرين مليون جنيه حققها فيلمه «همام في أمستردام» بتراجع أربعة ملايين جنيه عن رقم «صعيدي في الجامعة الأمريكيَّة»، وحلول صديقه علاء وليُّ الدين في المركز الثاني بعشرة ملايين حصدها «عبود على الحدود» أول بطولاته المُطلقة، وجمع «الآخر» فيلم يوسف شاهين خمسة ملايين أخرى. أما أحمد آدم وأشرف عبد الباقي، الضلعان الآخران في مربع الكوميديانات الذين صعدوا من موقع السنيد للبطل المُطلق بعد نجاح الرهان على هنيدي في «صعيدي»، فلم يُحقِّق أيٌّ منهما نجاحًا يُذكر. رغم أن آدم تعاوَن في فيلمه «ولا كان في النية أبقى فلبينية» مع نفس سيناريست ومخرج «إسماعيلية»، وأشرف عُرِضَت له

ثلاثة أفلام دفعة واحدة أحدها للأمانة وهو «حسن وعزيزة، قضية أمن دولة» بمشاركة يسرا كان مُبشرًا بأرقامٍ أفضل لولا بلطجة الموزعين الذين انحازوا لفيلم يوسف شاهين ذي الصبغة التجارية الواضحة على حساب أفلامٍ أخرى من بينها الفيلم المذكور.

مجموعة «عبود» التي خرجت منتصرة من هذه الجولة، وكانت فعليًا هي أكبر الرابحين، واجهت بعدها تحديًا صعبًا. شريف عرفة تحديدًا أحدقت به أعين المراقبين لمعرفة إن كان نجاحه في استغلال إمكانات علاء ولي الدين في «عبود» هو نجاح المرة الواحدة أو وليد المصادفة، أم أن بالإمكان تحقيق المزيد، وبخاصةً أن تكوين علاء الجسماني يحدد من المساحة الدرامية التي بوسعه أن يتحرك بها.

للأمانة كاتب هذه السطور كان يتابع التجربة بقلق وبخاصةً مع ما نُشِر بالصحافة عن الفيلم أثناء التصوير، فإذا بأغلب فريق «عبود» مُشاركًا بالفيلم الجديد، الأمر الذي أوحى بأنه قد يكون مجرد تكرار لنفس القالب، وإن كان نجاح «عبود» قد أورث شيئًا من الطمأنينة وجعل الفضول والشغف يسبقان القلق، وطبعًا هناك تلك الواقعة المضحكة لأن شر البلية ما يضحك، والمتمثلة في أن الرقابة المستنيرة برئاسة الناقد المثقف أ. علي أبو شادي رحمه الله قد انتفضت ضد عنوان الفيلم «الناظر صلاح الدين» واعتبرته إهانة لشخص وقيمة الناصر صلاح الدين الأيوبي، ورفضت التصريح بعرض الفيلم إلا بعد استبدال العنوان على الأفيشات ب «الناظر»، وهو ما حدث بالفعل، وإن احتفظت التترات بالعنوان الأصلي!

افتُتِحَ السيزون الصيفي رسميًا بفيلم «شجيع السيما» من بطولة أحمد آدم وياسر جلال وإخراج علي رجب، والذي لم يصمد في شبابيك التذاكر أمام الفيلم الأمريكي «جلادياتور» رغم أن الأخير كان يُعرض

بخمسة نسخ فقط وفقًا للقانون الذي كان يستهدف دعم الفيلم المصري بمحاصرة الأجنبي، فتهاوت أرقام الشجيع سريعًا أمام المصارع الذي كسر حاجز المليونين بنهاية الموسم.

بعد أسبوعين اجتاح الزغلول الكبير محمد هنيدي السوق بعشرات النسخ من فيلمه الجديد «بلية ودماغه العالية»، والذي كان التعاون الثالث على التوالي بينه وبين السيناريست مدحت العدل رغم انتقاله - هنيدي- من العدل جروب لشركة يونيكورن المملوكة لمجدي الهواري، وهو مُنتِج «الناظر» أيضًا ومن قبله «عبود». شهد الفيلم أيضًا استبدال هنيدي لشريك نجاحه المخرج سعيد حامد بالمخرج نادر جلال الذي كان أحد نجوم الصف الأول والمخرج المفضل لعادل إمام ونادية الجندي بالسنوات الأخيرة، وانعكس هذا على الصورة النهائية للفيلم الذي افتقر للروح الشبابية الطازجة بسابقيه «صعيدي» و«همام»، واختنق بكوميديا لفظية ثقيلة الظل وكليشيهات مهروسة من تراث السينما المصرية.

بعده بأسبوعين آخرين بدأت عروض «الحب الأول»، كوميديا رومانسية شبابية من بطولة مصطفى قمر ومنى زكي وهاني رمزي حاول صناعها تكرار خلطة «إسماعيلية رايح جاي» من دون كبير نجاح.

ولكل ما سبق، كانت الآمال والتوقعات المُعلقة بالناظر كبيرة، ولكن ما لم يكن يتوقعه أعلى المتفائلين سقفًا أن يكون هذا الفيلم الكوميدي نقطة فارقة حقيقية والتواءة بارزة تركت أثرًا غائرًا بالمزاج الشعبي، وأعادت تشكيل ذائقته وأنتجت تتابعات ستبقى نتائجها لسنوات طويلة.

وفي يوم الأربعاء ٢٦ يوليو ٢٠٠٠، بعد أربع أسابيع من بدء عرض «بلية»، اكتسح «الناظر» شبابيك التذاكر بما يزيد عن الثلاثة ملايين ونصف المليون جنيه حصدها في أسبوع الافتتاح، وقوبِلَ بعاصفة احتفاء

مـن أغلـب الأقـلام النقديَّـة.

كانـت مفاجـآت الفيلـم سـخية بحـق وعـلى أصعـدة كثـيرة وكلهـا بطبيعة الحـال تحمـل بصمـة شريـف عرفة:

هنـاك الشـكل الـذي ظهـر عليـه عـلاء ولي الديـن، والقـرار الجـريء بتجسـيده لسـتة شـخصيات دفعـة واحـدة، اثنتـان منهـم رئيسـيتان وتظهـران بأغلـب مشـاهد الفيلـم. لم يكـن هـذا سـبقًا لأن إيـدي مـيرفي كان قـد فعلهـا قبـل سـنوات قليلـة بفيلمـه الشـهير «البروفيسـور الشـقي» (١٩٩٦)، وقـام بتجسـيد شـخصيات أسرة بأكملهـا بـأداء صاخـب مبنـي عـلى كوميديـا الفـارص بالدرجـة الأولى. أمـا هنـا في «الناظـر» فالتركيـز الأكـبر انصـب عـلى بنـاء شـخصيات حقيقيـة مقنعـة ومنفصلـة عـن سـابق المعرفـة بهويـة الممثـل، تحديـدًا شـخصية السـت جواهـر، والتـي بلغـت قـدرًا مـن اللمعـان وصـل لدرجـة اسـتقلالها عـن عـلاء ولي الديـن، والتعامـل معهـا كشـخصية حقيقيـة لهـا حضورهـا الخـاص. هـذا النجـاح الاسـتثنائي في مضـمار تجسـيد الرجـال لأدوار النسـاء يعـود فيـه الفضـل إلى اهتـمام شريـف عرفـة بـأدق التفاصيـل في بنـاء شـخصية الأم سـواء في السـيناريو أو التفاصيـل الخارجيـة مـن إكسسـوارات وماكيـاج رفيـع المسـتوى للماكيـير جـمال إمـام، وتقنيـة المونتـاج عـن طريـق تركيـب الطبقـات عـلى الكمبيوتـر في المشـاهد التـي جمعـت الابـن والأم والأب والتـي جـاءت نتيجتهـا إنجـازًا تقنيًـا حقيقيًـا يحسـب للمونتـير معتـز الكاتـب ولمخـرج الفيلـم، والأهـم والأخطـر بالطبـع الطاقـة التمثيليـة الهائلـة التـي امتلكهـا الراحـل عـلاء ولي الديـن، ولمسـها شريـف عرفـة مسـبقًا بـأدواره الصغـيرة في «يـا مهلبيـة يـا» و«الإرهـاب والكبـاب» و«المنسي» و«النـوم في العسـل» ثـم بـدور البطولة في «عبـود» قبل أن يتمكـن هنـا مـن تحريرهـا وإطلاقهـا وإدارتهـا بوعـي وموهبـة وخـبرة، في مشـاهد كوميديـة بديعـة التصميـم والتنفيـذ مثـل مشـهد البـكاء والشـحتفة

في جنـازة عاشـور، ومشـهد الرقـص في الديسـكو تيـك عـلى أغنيـة مامبـو نمـبر فايـق، وحتـى في لقطـات خاطفـة مثـل قيادتهـا للسـيارة الربـع نقـل، فناهـزت شـخصية السـت جواهـر الشـخصيات النسـائية الشـبيهة التـي لعبهـا ممثلـون رجـال بأفـلام «سـكر هانـم» و«الآنسـة حنفـي» إن لم تتفـوق عليهـا، وتحقـق لهـا الخلـود في الوجـدان الجمعـي للجيـل الـذي عاصرهـا لأول مـرة بالسـنيمات، أو الأجيـال التاليـة التـي شـاهدتها عـلى شاشـات التليفزيـون، وجديـر بالذكـر أنـه بنفـس الموسـم عـرض الفيلـم الكوميـدي الأمريـكي «منزل الأم الكبـيرة» والـذي لعـب فيـه مارتـن لورانـس دور مخـبر شرطـة ينتحـل شـخصية سـيدة عجـوز بدينـة، ولكـن النتيجـة الإجماليَّـة رغـم الفـارق الهائـل في الميزانيـة كانـت أقـل بمراحـل مـن تألـق عـلاء ولي الديـن في دور جواهـر.

السـيناريو والحـوار لأحمـد عبـد اللـه في ثـاني تجاربـه الروائيـة الطويلـة بعـد «عبـود عـلى الحـدود»، ويخـبر شريـف عرفـة بنفسـه - وهـو صاحـب القصـة بالمناسـبة- في الأحاديـث الصحفيـة أن لـه إضافـات كثـيرة ومهمـة عـلى السـيناريو، منهـا عـلى سـبيل المثـال روسـنة العاهـرة (جعلهـا روسـية) في مشـهد زيـارة صـلاح وعاطـف واللمبـي لأحـد بيـوت الدعـارة، ووجـود مترجـم مرافـق لهـا بغرفـة النـوم، الأمـر الـذي أكسـب المشـهد قـدرًا كبـيرًا مـن التميـز والاختـلاف عـن كثـيرٍ مـن المشـاهد الشـبيهة في الكثـير مـن الأفـلام المصريـة. أمـا الـدور الأهـم فـكان شـخصية اللمبـي، الشـخصية والمظهـر وطريقـة الأداء، واختيـار محمـد سـعد.

عرفـة كـما أشرنـا مـرارًا في مواضـع عديـدة هنـا عـلى الصفحـة، متميـز للغايـة في اختيـارات الأدوار المسـاندة، سـواء مـن بـين ممثليـه المفضلـين مثـل يوسـف عيـد ومحمـد يوسـف وحجـاج عبـد العظيـم و-طبعًـا طبعًـا- سـامي سرحـان الـذي سـطر هنـا بمشـاهد قليلـة دورًا كوميديًّـا خالـدًا لشـخصية نظمـي بيـه، أو مـن الوجـوه الشـابة الجديـدة مثـل غـادة عـادل في «عبـود»

وبسمة هنا في «الناظر» والراحلة حنان الطويل، بل وحتى أحمد حلمي نفسه بكلا الفيلمين.. أو من بين ممثلين نصف مغمورين نصف مشهورين ولكنهم خارج دائرة الكاستينج التقليدية مثل محمد سعد، الممثل المسرحي الذي عرفه الجمهور على نطاق ضيق من خلال ظهوره بأعمال تسعيناتية ناجحة كالفيلم التليفزيوني «الطريق إلى إيلات» ومسلسل «من الذي لا يحب فاطمة؟».

أذكر بوضوح في تلك الآونة أن كل من شاهد الفيلم من الأصدقاء والمعارف خرج من السنيما ليتحدث أول ما يتحدث عن اللمبي وطريقة اللمبي وإفيهات اللمبي. الكاراكتر الطازج بهيئته ولغته وخلفيته الاجتماعية والثقافية الجديدة على الشاشة، والذي استحوذَ على الانتباه منذُ لقطة ظهوره الأولى بمشهد الفرح الشعبي (والذي أراه بشكل شخصي أقوى مشاهد الكوميديا التي قدمتها السنيما المصرية على الإطلاق). هذا الظهور الذي لم يتجاوز العشرين دقيقة موزعة بهندسة ممتازة على زمن الفيلم كان بداية لـ cult أو طائفة سنيمائيَّة جديدة ابتدأت كوميديا صِرفة بأفلام «اللمبي» و«اللي بالي بالك» وبقية الأفلام التي لَعِبَ بطولتها محمد سعد الذي صعد به الكاراكتر لقمة النجومية بسرعة الصاروخ في غضون سنتين لا أكثر، قبل أن تتحور وتظهر لها تنويعات أكثر ميلودراميَّة على كاراكتر البطل الشعبي أو للدقة: نقيض البطل القادم، من العشوائيات التي انتشرت حول وداخل العاصمة، بلطجي يُمارس أعمالًا غير مشروعة وغالبًا ما يُقاتل ضد أعدائه وضد الحكومة وضد قدره الذي لا حيلة له فيه. ومع القبول الجماهيري العام لهذا الكاراكتر الجديد، تقاطر المنتجون وعلى رأسهم السُبكيَّة ليغترفوا من تلك البئر وامتلأت السنيمات في كل المواسم بأفلام السرسجيَّة والعشوائيات لتحصد الملايين، العديد منها كتبه أحمد عبد الله، وكتب

واشـترك في كتابـة البقيـة أسـماءُ أخـرى مثـل بـلال فضـل وخالـد يوسـف ونـاصر عبـد الرحمـن، وامتزجـت أفـلام هـذه الأسـماء الثلاثـة الأخـيرة بجرعـة ميلودراميَّـة نضاليَّـة زاعقـة وشـديدة الافتعـال في أغلـب الأحيـان بالتزامـن مـع تصاعـد الحـراك السـياسي ضـد نظـام مبـارك منـذ العـام ٢٠٠٤. وامتـد تأثـير الـ cult إلى المزيـكا، فانتـشرت موسـيقى وأغنيـات المهرجانـات كالنـار في الهشـيم واسـتقرت في عمـق ذائقـة الطبقـة الوسـطى، والبدايـة كانـت عشريـن دقيقـة مـن فيلـم «الناظـر».

مـع انتهـاء عروضـه الصيفيَّـة حصـد الفيلـم سـتة عـشر مليونًـا مـن الجنيهـات مُقابـل ميزانيَّـة بلغـت خمسـة ملايـين جنيـه كانـت رقـمًا فادحًـا في ذاك الحـين، بمعنـى أنَّ السـوق الداخليـة غطـت تكاليـف الفيلـم وحققـت لـه الربـح، الأمـر غـير المتصـور حدوثـه طبعًـا في الظـروف الحاليـة، ليحتـل المركـز الأول في قائمـة الأعـلى إيـرادًا مـن بـين أفـلام ٢٠٠٠، وليعـش طويـلًا في ذاكـرة مُشـاهديه حتـى لحظـة كتابـة هـذه السـطور، ويتفاعـل الجيـل الجديـد مـع إفيهاتـه وكادراتـه بكثافـة في بورصـة الكوميـك والميمـز عـلى السوشـيال ميديـا، وهـو نجـاح جمعـي يُمثِّـل خلاصـة إرادة النجـاح لـدى الجميـع مُنـذُ بـدأ الحـراك السـنيمائي الـذي ذكرنـا في مُفتتَـح المقـال؛ السـنيمائيين والنقـاد ورجـال الأعـمال وأصحـاب دور العـرض والدولـة والمُشـاهِد نفسـه الـذي أحـب الفيلـم وتفاعـل معـه بالطريقـة الطبيعيـة الخاليـة مـن الأدلجـة وشـهوة التحقـق الرخيـص، في زمـن مـا قبـل وسـائط الزفـت الاجتماعـي التـي فتحـت آبـار القبـح وأثـارت شـهوة الهـدم لـدى عمـوم وآحـاد النـاس والنقـاد.

سوق المتعة (٢٠٠١)

في العام ٢٠٠٣ قررت الرقابة حرماننا من مُشاهدة فيلم طال انتظاره هو الجزء الثاني من «الماتريكس» والمُعنوَن بـ «إعادة التحميل»، والسبب في ذلك هو المشهد الحِواري الطويل الذي دار بين نيو والرجل الوقور أبيض الثياب واللحية، والذي حمَل اسم «المعماري»، وقدَّم نفسه باعتباره خالق الماتريكس. الشخصية وطبيعة الحوار الذي دار حول القدر والسببية والجبرية والرياضيات العليا جعل الرقابة المستنيرة -التي كان على رأسها آنذاك مخرج مثقف هو د. مدكور ثابت- تتحسب وتعتبر أن الفيلم به مساسًا بالأديان والذات الإلهية وتقرر عدم التصريح بعرضه، وكذلك جزءه الثالث الذي صدر بعده ببضعة أشهر، والمُفارقة أن الفيلم عُرِضَ بعد ذلك مرارًا على قنوات الإمبيسيهات «السعودية» من دون حذف المشهد المذكور الذي أثار فزع رقابتنا العزيزة!.

قبلها بثلاث سنوات، تحديدًا في الأسبوع الأخير من سنة ٢٠٠٠ عُرِض فيلم «سوق المتعة» للمُخرج سمير سيف ضمن باقة أفلام موسم عيد الفطر، واستمر عرضه لشهور. الدعاية التلفزيونية المكثفة -الفيلم من إنتاج قطاع الإنتاج بالتليفزيون المصري- وشعبية محمود عبد العزيز واللعب على ثيمة مضمونة النجاح مثل الصعود الطبقي المفاجئ وما يترتب عليه من تداعيات ومفارقات، وحوار وحيد حامد الذي هو تميمة نجاح تكاد لا تعرف الفشل، بالإضافة للقطة في التنويه الإعلاني لإلهام شاهين بقميص نوم مفتوح أسالت لعاب جمهور العيد.. كلها عوامل دفعت بإيراد الفيلم لكسر حاجز الثلاثة ملايين جنيه والمنافسة على صدارة المركز الأول بهذا السيزون أمام فيلم شبابي صِرف هو «ليه

خليتني أحبك» من بطولة كريم عبد العزيز ومنى زكي، وهي نتيجة طيبة -رغم تواضع المُحصلة الإجمالية- بالمقارنة بأرقام ومستويات عشرات الأفلام التي تمخضت عنها سبوبة المنتج المنفذ في ذلك الحين.

الفيلم يحكي قصة أحمد حبيب أبو المحاسن (محمود عبد العزيز) الذي وقع ضحية مكيدة قبل عشرين سنة حين تم الإيقاع به في المطار بكيس بودرة دُسَّ عليه دسًّا للتغطية على تهريب شحنة مخدرات ضخمة من المطار، وما استتبع ذلك من احتراق زهرة شبابه في السجن الذي خرج منه كهلًا مُحطمًا، ليجد بانتظاره سبعة ملايين جنيه هي قيمة التعويض الذي ادخرته له العصابة التي أوقعت به عن سنين عمره التي ضاعت.

يكتشف أن ما فقده بين جدران الزنازين أكبر من ذلك؛ إذ تشوَّهَت فطرته وصار عاجزًا عن الاستمتاع بحياته بشكل طبيعي. مسخ السجنُ روحَه وحوله لمخلوق شاذٍّ لا يجد متعته إلا في تدخين أعقاب السجائر والنوم على الأرض وممارسة الاستمناء وتنظيف دورات المياه، وما هو أسخَم من مُتَع شاذة تدرَّج سيناريو الفيلم في إماطة اللثام عنها.

هذا السيناريو ربما هو الأكثر مُراوغة من بين سيناريوهات الأستاذ وحيد حامد، فالحدوتة يُمكِن النظر إليها كدراسة للتشوهات الاجتماعيَّة والسايكولوچيَّة التي تنجم عن طول المكوث بين جدران السجون، أو توسيع أفق الرؤية لتشمل انحطاط الإنسان القابع في قبضة السُّلطة الاستبداديَّة بأشكالها المُختلفة سواء أكانت سُلطة سياسيَّة أو سُلطة رأس المال التي تستنزف حيوات وأعمار العالقين في شباكها، كما في الخليج والشركات الكبرى حول العالم، فتحولهم على مدار السنين لروبوتات عاجزة عن الاستمتاع بالحياة الحقيقيَّة، وصولًا للرؤية الأكثر تطرفًا وهي الرؤية الوجوديَّة التي يُفصِح عنها مشهد النهاية.

في هـذا المشـهد، وبعـد أن اسـتوعبَ طبيعـة وحجـم مـا اقـتُرِفَ بحقـه من مَسـخ وتشـويه للفِطـرة الإنسـانيَّة التـي جُبِـلَ عليهـا، يُقتـاد أحمـد حبيـب أبـو المحاسـن بُنـاءً عـلى طلبـه لمقابلـة «الـراس الكبـيرة»، زعيـم العصابـة التـي أوقعـت بـه قبـل عشريـن سـنة ودفعَـت بـه إلى الحُفـرة. يُرتقـى بـه إلى أعـلى بنايـة شـاهقة، حيـث يلتقـي أخيـرًا بالكبـير في قاعـة فخيمـة، رجـل عجـوز مَهيـب أبيـض الـرأس واللحيـة -عـلى غـرار مظهـر المعـماري في «إعـادة تحميـل الماتريكـس»- يتحـدث بوقـار ورزانـة مـن وراء مكتبـه وترتفـع خلفـه نافـذة زجاجيَّـة عملاقـة تطـل عـلى المدينـة والخلـق مـن عـلٍ.

يـدور بينهـما حديـث قصـير، يُبـدي الرجـل الكبـير (لَعِـبَ دوره حمـدي أحمـد) دهشـته مـن موقـف أبي المحاسـن الـذي لم يعبـأ بالنعيـم الـذي فتحـوا لـه أبوابـه، ورفـع رأسـه إلى أعـلى مُحـاولًا الوصـول إلى الـرأس الكبـير. يسـأله أبـو المحاسـن بـدوره عـمَّ حـدا بهـم ليدفعـوا بـه إلى هـذه التجربـة المريـرة التـي أفنَـت عمـره ونزعـت عنـه إنسـانيته، فيُجيبـه الرجـل بصـوت رخيـم بـأن دوره في هـذه القصـة هـو دور الحطـب الـذي تؤجَـج بـه النـار لينتفـع بهـا آخـرون.

«مـن حقـك تفهـم يـا بـو المحاسـن، بـس إمتـى؟ قبـل مـا تمـوت بشـوية صغيريـن؛ لأنـك لـو فهمـت وفضلـت عايـش هتبقـى بلـوة كبـيرة».

هـذا المشـهد الـذي ربمـا لا يبعـد كثـيرًا في أطرافـه ورمـوزه وطبيعـة مواجهتـه وحتـى بعـض تفاصيـل الميزانسـين الخـاص بـه عـن المشـهد سـالف الذكـر بثـاني أجـزاء سلسـلة «الماتريكـس»، ربمـا يدفـع بقـوة باتجـاه التأويـل الوجـودي لحدوتـة الفيلـم مـن بـين كل التأويـلات التـي يحتملهـا هـذا السـيناريو المُـراوغ، وهـو التأويـل الـذي يُمكِـن تصـوره بشـطحة خيـال لحـال إنسـان مـات ودخـل الجنـة بعـد طـول مكـوث في الدنيـا؛ ليجـد أنـه عاجـز عـن الاسـتمتاع بمـا لا عـينٌ رأت ولا أذنٌ سَـمِعَت ولا خطـرَ عـلى قلـبِ بـشر؛

إذ إنَّ طول العهد بالشقاء في دار الاختبار قد أفسدَ فطرته وطبَّعها على مُتَع الدُّنيا الحقيرة مُقارنةً بالمُتَع في دار البقاء. وحين ييأس من إصلاح ما فسد، يطلب من الملائكة أن يرى الله عز وجَل؛ ليستفسر منه عن عِلة إرساله إلى الدنيا مُحطِمًا بذلك السيناريوهات الإلهية، الأمر الذي يُحتِّم إفناءه «لأنك لو فهمت وفضلت عايش هتبقى بلوة كبيرة».

أقورة في التأويل؟ وارد، وبخاصةً مع الجُملة الحوارية التي أفلتت من أحمد حبيب أبو المحاسن حين وقعت عيناه على الرأس الكبير «ياه! دا انتَ من لحم ودم زينا!»، والتي تدفع باتجاه التأويل المادي، غير أنَّ ظنِّي أنَّ هذه الجُملة تحديدًا قد تكون مدسوسة عمدًا على حِوار الفيلم من قِبَل وحيد حامد لخداع الرقابة ذات الحساسيَّة المُفرطة تجاه الجرأة الوجوديَّة، وللتأسيس لحالة من الضبابية التأويليَّة يحار فيها المُتفرِج -المُحافِظ والمُتزمِت ربما بأكثر من الرقابة!- بين الميتافيزيقي والسياسي والاجتماعي، وكلهم في النهاية يخرج من نفس المِشكاة، فما الاستبداد الإنساني بشتى صوره في النهاية إلا مُحاولة لتمثُّل أو مُحاكاة لسُلطة الإله.

أسئلة لا إراديَة وليدة الانفعال تطفو في السِّر أو العلَن حين تنوء الكواهل بأحمالِها وتسوَدُّ الدنيا في العيون، عمادها استفسارات مُرتعِشة عمَّا عملناه في دنيانا لنستحِق كل هذه المُعاناة، ولماذا أتينا لهذه الدنيا أصلًا، وهل كان هذا اختيارنا، وما الذي دار بذِهن الإنسان الظَّلوم الجهول حين قرر من دون خلق الله قَبول حَمل الأمانة؟!

جرأة كبيرة بحق كانت من وحيد حامد للتوغُّل في حدوتة محفوفة بهذه الأبعاد الشائكة، وفي أجواء كانت تنزع آنذاك نحو تزمُّت مُتصاعد مع اتساع رقعة التأثير الوهابي في المُجتمع المصري، غير أنَّ الأستاذ قرطسَ الجميع بسيناريو هو الأكثر مُراوغة كما أسلفنا، فأقنع قطاع الإنتاج

بالتليفزيـون المـصري بتمويـل إنتـاج مـا كان سـيراه مسـئولوه في ظـروف أخـرى محـض هرطقـة، ومـر بالفيلـم مرتـين مـن تحـت سـكين الرقابـة التـي أجـازت السـيناريو مـرة، ثـم أجـازت الفيلـم نفسـه للعـرض السـنيمائي في حـين ذبحَـت فيلـمًا مثـل «إعـادة تحميـل الماتريكـس» بسـبب مشـهد لـه نظـير بفيلمنـا هـذا، وأخـيرًا جعـل جمهـور المتفرجـين يسـتمتعون بفيلـمٍ شـائق مـليء بالمُشـهيات رغـم أن مضمونـه بالنسـبة للكثيريـن منهـم «أسـتغفر اللـهَ العظيـم»!.

حرامية في كي چي تو (٢٠٠٢)

شـتاء ٢٠٠٢.. إجـازة نصـف السـنة اسـتطالت لتلضـم مـع إجـازة عيـد الأضحـى التـي كان يفصلهـا عنهـا أسـبوعَين فقـط، والمُحصِلـة بلغَـت خمسـة أسـابيع مُتصِلـة مـن الصياعـة الشـتويَّة، وقُـرب انتهائهـا شـاهدتُ الفيلـم بصحبـة أخـي بإحـدى حفـلات المِدنايـت في سـنيما أوديـون.

قبـل أشـهر معـدودة لم تكُـن أفـلام عيـد الفِطـر ومـن بينهـا «رحلـة حب» و«جـواز بقـرار جمهـوري» و«مواطـن ومُخبـر وحرامـي» قـد حققـت أرقامًـا قياسـيَّة، وبـدا أنَّ أمـام أفـلام موسـم عيـد الأضحـى فرصـة طيِّبـة لأسـابيع تمتَـد طيلـة التـيرم الثـاني مـن العـام الـدراسي حتـى شـهر مايـو، ومـع انطـلاق الماراثـون، امتـلأت السـنيمات بالقاهـرة والإسـكندرية والأقاليـم بعـشرات النُّسَـخ مـن سـتة أفـلام هـي:

«حراميـة في كي چـي تـو» مـن بطولـة كريـم عبـد العزيـز، وإخـراج سـاندرا نشـأت.

«السـاحر» مـن بطولـة محمـود عبـد العزيـز وسـلوى خطـاب والوجـه الجديـد منَّـة شـلبي، وإخـراج رضـوان الكاشـف.

«الرغبـة» مـن بطولـة ناديـة الجنـدي وإلهـام شـاهين، وإخـراج عـلي بدرخـان.

«الرجـل الأبيـض المتوسـط» مـن بطولـة أحمـد آدم وسُـميَّة الخشـاب، وإخـراج شريـف منـدور.

«النعامـة والطـاووس» مـن بطولـة مصطفـى شـعبان وبسـمة، وإخـراج محمـد أبـو سـيف.

«بدر: ادخلوها آمنين» من بطولة وإخراج يوسف منصور.

وسرعـان مـا انقشـع غبـار الأسـبوع الأول عـن تربـع «حراميَّـة» عـلى قمـة أرقـام شـبابيك التذاكـر بإيـراد افتتـاح تجـاوز المليونَـين ونصـف المليـون، وبفـارق ضخـم يزيـد عـن المليـون جنيـه يفصـل بينـه وبـين فيلـم «الرجـل الأبيـض المتوسـط» الـذي احتـل المركـز الثـاني في إيـرادات أسـبوع العيـد الأول، ومـع مـرور الأسـابيع صَمَـدَ الحراميـة في دور العـرض حتـى بلـغ إجـمالي الإيـراد بنهايـة عروضـه في مُقتبَـل الصيـف مـا يزيـد عـن الملايـين العـشرة، وكان رقـمًا قياسـيًا في ذلـك الحـين لأفـلام العيـد.

كان النجـاح مُفاجئًـا ومُلفِتًـا بحـق، واسـترعى انتبـاه الكثيريـن مـن المُهتَّمـين بالشـأن السـينمائي. المُنتجـون والموزعـون والنُّقـاد وصُنَّـاع الأفـلام بطبيعـة الحـال انشـغلوا بتحليـل عنـاصر الخلطـة السـينمائيَّة التـي حققـت هـذا القـدر مـن التواصـل مـع الجمهـور عـلى مـدار شـهور التـيرم الثـاني بأكملـه.

لم تَكُـن تلـك هـي تجربـة البطولـة المُطلقـة الأولى لكريـم عبـد العزيـز الـذي قدمـه شريـف عرفـة لأول مـرة في فيلمَـي «إضحـك الصـورة تطلـع حلـوة» (١٩٩٨) و«عبـود عـلى الحـدود» (١٩٩٩)، ثـم سـعيد مـرزوق في «جنـون الحيـاة» (٢٠٠٠) بالإضافـة لـدور الشـاب «الـرِّوِش» في مُسلسـل «امـرأة مـن زمـن الحـب» (١٩٩٨)، قبـل أن يُقـرر المُنتِـج والمـوزِّع وائـل عبـد اللـه، صاحـب شركـة أوسـكار، أنَّ الوقـت قـد حـان لتقديمـه كبطـل مُطلَـق، وكان الخـط البيـاني الصاعـد لأرقـام السـوق بعـد سـنوات قليلـة مـن ثـورة المُضحكـين الجُـدد يُبـشِر بالحاجـة للرهـان عـلى أسـماء شـابة جديـدة.

وبالفعـل تصـدر كريـم أفيشـات فيلـم «ليـه خليتنـي أحبـك؟» مـع انطـلاق ماراثـون عيـد الفطـر أواخـر عـام ٢٠٠٠، مـن إخـراج سـاندرا نشـأت، وشـاركته في البطولـة مُنـى زكي وحـلا شـيحة وأحمـد حلمـي. لم تتجـاوز إيـرادات الفيلـم حاجـز الأربعـة ملايـين وسـط مُنافسـة مُنخفضـة السـقف

مـع فيلـم «سـوق المتعـة» لمحمـود عبـد العزيـز في سـيزون مـضروب مـن الأصـل، مـن دون أن يعنـي هـذا أنَّ الفيلـم كان يسـتحق نجاحًـا أفضـل، فهـو في المُجمَـل لم يَكُـن أكـثر مـن تمصـير شـديد الـرداءة لفيلـم چوليـا روبرتـس الشـهير «زواج أقـرب أصدقـائي»، بسـيناريو مُهلهَـل لوليـد سـيف يتْمَسَّـح في الكوميديـا الرومانسـيَّة، وقـدر هائـل مـن الاسـتظراف مـن جميـع أبطـال الفيلـم مـن دون اسـتثناء.

كانـت الآمـال المَبنيَّـة عـلى الاحتفـاء النقـدي الكبـير بسـاندرا نشـأت كمُخرجـة واعـدة في باكـورة أفلامهـا «مـبروك وبُلبُـل» قـد أُحبطَـت بشـدة في تجربتهـا الثانيـة «ليـه خليتنـي احبـك؟»، ولكـن هـذا لم يُغـيِّر مـن اقتنـاع وائـل عبـد اللـه بقدراتهـا، فأسـندَ لهـا إخـراج ثـاني البطـولات المُطلقـة لكريـم عبـد العزيـز، وقـام باسـتبدال السيناريسـت وليـد سـيف بالصحفـي الشـاب بـلال فضـل الـذي يخـوض تجربـة الكتابـة السـنيمائيَّة للمـرة الأولى.

الخلطـة التـي تضمنهـا سـيناريو بـلال فضـل كانـت عبـارة عـن حدوتـة خفيفـة تُحـاكي حبكـة تكـررت ببعـض الأفـلام الكوميديَّـة الهوليوودیَّـة بـل والمصريـة، فثمَّـة رِفقـة هنـا تجمـع بـين طفلـة صغـيرة شـديدة اللماضـة وبـين تنويعـة شـبابيَّة طازجـة عـلى كاراكـتر اللـص الطيـب ابـن البلـد خفيـف الظِّـل الـذي اعتـاد عـادل إمـام تجسـيده، والـذي يجِـد نفسـه مسـئولًا عـن ابنـة صديقـه الهجـام المسـجون (طلعـت زكريـا) عـلى غـرار حبكـة فيلـم «مُسـجل خطـر» الـذي لَعِـبَ الزعيـم بطولتـه في أوائـل التسـعينيات. هنـاك أيضًـا بطلـة حسـناء (حنـان تـرك)، كوميديـان سـنيد (ماجـد الكـدواني)، ڤيلـين رِخِـم ثقيـل الظِّـل (محمـد رجـب)، وكوميديـا بسـيطة خفيفـة الظِّـل مكتوبـة بحرفيَّـة ومخدومـة جيـدًا بحـوار ذكي، تتخللهـا قصـة رومانسـيَّة لطيفـة ذات عُقـدة لا بـأس بهـا، وأخـيرًا النهايـة السـعيدة.

هـذه الخلطـة ذات المُكوِنـات المُتوازنـة كانـت هـي مـا افتقدتـه سـاندرا

نشأت مُسبقًا في سيناريو «ليه خليتني أحبك؟» وفازت به هنا لتطويع قدراتها التِّقنيَّة والجماليَّة لصنع كوميديا رومانسيَّة مُمتِعة. استفادَت من الملكات الكوميديَّة لمُمثليها أصحاب الحظوظ الكبيرة من القَبول وخِفة الدم وبالأخص ماجد الكدواني وطلعت زكريا ونشوى مُصطفى، في إطار صورة معتنًى بجماليَّاتها وبخاصةً مع انتقال الأحداث للأقصر و«أوسان» على حد تعبير نسمة، الطفلة الصغيرة وأحد أهم مفاتيح نجاح الخلطة.

كان هذا الفيلم هو بداية تعاون فنِّي طويل استمر لسنوات بين بلال فضل وكريم عبد العزيز أثمرَ عن عدد ستة أفلام ومُسلسل تليفزيوني، وبقدر ما ساهمت نجاحات هذه الأعمال في ترسيخ نجوميَّة كريم بقدر ما كانت نِقمة حقيقيَّة عليه؛ لأنها سجنته في إطار كاراكتر واحد هو ابن البلد الشَّهم خفيف الظِّل، لم ينجح في الانفلات من أسره في كل أعماله الأخرى باستثناء «الفيل الأزرق»، وبلغَت الأزمة ذروة وضوحها في أعماله المُخابراتيَّة، فيلم «ولاد العم» ومُسلسل «الزئبق» والتي لا تتحمَل هذا الكاراكتر، على العَكس من ذلك مثلًا يأتي نموذج زميله ماجد الكدواني، المشخصاتي المُحترف صاحب الموهبة الحقيقيَّة والذي لا يتوقف عن التنويع في اختيارات أدواره من فيلمٍ لآخر.

بالإضافة لذلك فقد كان «حراميَّة» أيضًا فاتحة خير على بلال فضل الذي ازداد طلب المُنتجين على سيناريوهاته بالتزامن مع سطوع نجمه ككاتب ساخر بجورنال الدستور، فأصبح اسمه أشهر من نار على علم كسيناريست وصحفي مُعارض في تلك السنوات الخدَّاعات التي سبقَت وتلَت الألفين وحداشر، حتى خَسِرَ كلَّ شيء مع نهاية مشروع يناير الذي ربط به نفسه وكيانه وشُهرته بل وأكل عيشه.

يُمكننا أن نرصُد في «حراميَّة» الإرهاصات المُبكرة للمشروع المُعارض

الـذي ارتبَـط ببـلال وحصـد لـه شـهرته الواسـعة، فالبطـل في الفيلـم خـارج عـلى القانـون، ولكنَّـه رغـم ذلـك طيِّـب ووسـيم وحبـوب وغلبـان «طِلـع لقـى نفسـه كـدا» مـما يُسـهِّل عـلى المُشـاهِد التعاطـف معـه والانحيـاز لصفـه في مواجهـة ضابـط الشرطـة الـرِّزِل ثقيـل الـدم، وكـرر هـذه الثنائيَّـة (المُجـرم الطيـب المدفـوع للإجـرام- الضابـط الـرزِل/ الفاسـد/ الاسـتغلالي) عـلى نحـو أكـثر فجاجـة بفيلـم «أبـو عـلي» (٢٠٠٥) وبتنويعـات أخـرى في أفـلام «خالتـي فرنسـا» (٢٠٠٤) و«واحـد مـن النـاس» (٢٠٠٦) و«خـارج عـلى القانـون» (٢٠٠٧)، وإن كان نمـوذج الضابـط في هـذا الأخـير أكـثر اتزانًـا وموضوعيَّـة مـمَّا سـبقه في الأفـلام الأخـرى، وهـو مـا ظهـر بوضـوح أكـبر في مُسلسـله «أهـل كايـرو» (٢٠١٠) والـذي كان بطلـه الأسـاسي نموذجًـا إيجابيًـا لرجـل شرطـة لأول مـرة مُنـذُ فيلمـه «الباشـا تلميـذ» (٢٠٠٤)، بمـا يـؤشِر لأنـه -بـلال- ربمـا كان بصـدد مرحلـة جديـدة أكـثر هـدوءًا وتعقـلًا بالتزامـن مـع تقدمـه في العمـر، قبـل أن تشـتعل الشـوارع في ينايـر ٢٠١١ ويجـد بـلال نفسـه محمـولًا عـلى الأعنـاق في ميـدان التحريـر وبـؤَر الإعـلام، الأمـر الكفيـل بـإدارة رؤوس أعتـى الرجـال وأكثرهـم رزانـة، فعـادت نبرتـه تـزداد حِـدة في نقـد سـلطة المجلـس العسـكري ثـم الإخـوان ثـم السـيسي، ولم ينتبـه في خِضَـم الأورجـازم الثـوري إلى أن القواعـد تتغـير وأنَّ خطـاب مـا قبـل الألفـين وحـداشر لم يعـد لـه نفـس التأثـير فيـما بعـد يوليـو ٢٠١٣ لـدى القـراء قبـل السُّـلطة، والدليـل هـو أن كُتُبـه -حتـى بعـد انتقالـه إلى الولايـات المُتحـدة الأمريكيَّـة- مـا زالـت تُطبَـع وتُنـشَر لـدى كـبرى دور النـشر المصريـة، ولكـن مـن دون اكـتراث مـن القـراء الذيـن اعتـادوا التهـام كتبـه قديمًـا.

اختـار بـلال فضـل التمـرُس في مُعسـكره ودفـع ثمنًـا باهظًـا لقـاء ذلـك، وهـو مـا قـد يـراه البعـض موقفًـا شريفًـا، ويـراه البعـضُ الآخـر حماقـة عـلى أقـل تقديـر؛ لأنـه ينطـوي عـلى غَـض الطـرف عـن حقائـق تخـرق

عـين الشـمس، كحالـة الحـرب التـي تخوضهـا مـصر ضـد إرهـاب مُنظَـم ومدعـوم ماليًـا ولوچسـتيًّا وإعلاميًّـا مـن دول خارچيـة منهـا مَـن تُمـوِل القنـاة التليفزيونيَّـة التـي يَعمـل بـلال لحسـابها حاليًـا، وغيرهـا مـن الأمثلـة التـي يُـصِر المُنتسـبون لينايـر عـلى تجاهلهـا والتسـفيه منهـا.

«حراميَّـة في كي چـي تـو» كان ذكـرى طيِّبـة لأيـام طيِّبـة، تُثـير الشـجن حـين النظـر فيـما آلـت إليـه النهايـات، فسـاندرا نشـأت انخرطَـت في صُنـع أفـلام أكشـن احتـوَت عـلى صنعـة بصريـة چيـدة مـن دون قيمـة حقيقيَّـة، وبـلال فضـل تشـبَث بلحظـة شـهرة ذهبَـت فاختـار أن يغـرق وراءهـا، حنـان تُـرك لبسـت الحجـاب عـام ٢٠٠٧ إبـان سـنوات هوجـة الحجـاب وعافـرت لبعـض الوقـت مـن أجـل الموازنـة بـين الفـن والحجـاب مـن دون جـدوى قبل أن تتـوارى عـن الأضـواء. كريـم عبـد العزيـز مـا يـزال بعـد كل هـذه السـنين حبيـس ثيـاب ابـن البلـد الشـهم أبـو دم خفيـف، فيـما نجـا ماجـد الكـدواني الـذي أخلـصَ لموهبتـه ولمُشـاهديه فتحققـت نجوميَّتـه مـن سِـكة أخـرى غـير سِـكة كريـم ومُحصلـة فنيَّـة وجماهيريَّـة تفـوق مُحصلتـه. أمـا مهـا عـمار، الطفلـة الجميلـة التـي شـاهدناها قبـلًا في فيلـم «السـلم والثعبـان» (٢٠٠١) قبـل أن تلعـب هنـا دور نسـمة العيلـة اللمضـة، فظهـرت بعدهـا في فيلـم رديء بعنـوان «سـيب وأنـا سـيب» (٢٠٠٤) ثـم غابـت تمامًـا إلا مـن صـور تظهـر لهـا مـن حـينٍ لآخـر عـلى الإنترنـت، وقـد صـارت مُـزة فاتنـة كـما هـو مُتوقَـع، يُذكرنـا مرآهـا بأننـا -معـشر هـذا الجيـل- كبرنـا وبنكـبر.

معالي الوزير (٢٠٠٢)

لـو سـألتني مـن هـو مُخرجـك السـنيمائي المـصري المُفضَـل، فسـأجيبك بـلا تـردد بأنـه شريـف عرفـة، أمـا لـو سـألتني عـن الفيلـم المـصري الـذي لا أمَـلُّ مـن مُشـاهدته متـى تيـسرت، فسـأجيب بـلا تـردد أيضًـا أنـه فيلـم «معـالي الوزيـر» للمُخـرج سـمير سـيف.

السـؤال الثالـث (أسـئلتك كـترت!) عـن جملـة واحـدة أصِـف بهـا فيلـم «معـالي الوزيـر»، والإجابـة هـي أنـه فيلـم العُصـارة.

هـذا الفيلـم الـذي يُعَـد التعـاون السـنيمائي التاسـع بـين السيناريسـت وحيـد حامـد والمُخـرج سـمير سـيف بعـد «الغـول» و«الهلفـوت» و«غريـب في بيتـي» و«آخـر الرجـال المُحترمـين» و«الراقصـة والسـياسي» و«مُسـجل خطـر» و«سـوق المتعـة» و«ديـل السـمكة»، امتـلأ بعصـارة تجربـة الكاتـب والمُخـرج، التجربـة الحياتيـة والفنيـة، وعصـارة التجـارب المُشـتركة فيـما بينهـا.

يتضـح الأمـر لـو نظرنـا إلى تطـور الخـط السـياسي في أفلامهـما المشـتركة وغـير المشـتركة.. مـن الرسـالة التحذيريـة مـن انفجـار العنـف الفـردي ضـد نظـام السُّـلطة المتحالفـة مـع رأس المـال، والـذي رسـخ لـه السـادات، لدرجـة مُحـاكاة مشـهد اغتيالـه في نهايـة فيلـم «الغـول».. إلى تحويـل دفـة الهجـوم إلى مُكـوِن آخـر مـن مكونـات السـلطة التـي كانـت قـد تمكنـت مـن اجتيـاز المرحلـة الصعبـة عقـب اغتيـال السـادات، ومَـدَّت جذورهـا في البلـد بمـا أضعـف مـن فـرص تهديدهـا بعنـف فـردي أو حتـى جماعـي بعـد اجتيازهـا لأزمـة الأمـن المركـزي، فجـاء «الراقصـة والسـياسي» ممتلئًـا بسـجال حمَـل مـا حمـل مـن الهجـوم والدفـاع والكـر والفـر بـين طـرف مـن السـلطة وطـرف مـن الطبقـة البورجوازيـة، وانتهـى بتحالـف بينهـما يوطـد مركزيهـما في

الدولة التي اتضحت ملامحها وسياستها المُعتمَدة -الرقص- مع هامش من الرعاية لبقية مكونات المُجتمع، لا من خلال آليات مدنية طبيعية تضمن الحقوق المُستحقة للمواطنين، ولكن من خلال منظومة أعمال البر والإحسان على غرار المشروع الذي قررت الراقصة سونيا سليم إنشاءه لرعاية الأيتام، وحظي برعاية السياسي عبد الحميد رأفت.

سنوات طويلة فصلت بين «الراقصة والسياسي» و«معالي الوزير» جرت خلالها مياهٌ كثيرة تحت الجسر. سمير سيف انهمك في صنع أفلام الأكشن الخالصة التي يدخر ولاءه الأساسي لها، فيما صعد وحيد حامد لمرحلة مختلفة من السنيما السياسية تمخضت عن الأفلام الخمسة التي أخرجها له شريف عرفة ولعب بطولتها عادل إمام، وامتلأت بمستويات متعددة من الاشتباك مع أطراف السلطة والمجتمع والمتشددين ورجال الأعمال بنبرة نقدية حادة ونافذة على قدر كبير من الموضوعية والوعي والاتزان، في مرحلة كانت كل الأسلحة الثقافية والفنية مُشهرة ضد عدو واحد تخوض الدولة والمحتمع حربًا حقيقية ضده هو الإرهاب الديني، فجاءت هذه الأفلام الخمسة لتغرد خارج السِّرب وتقدم رؤية بانورامية للمرحلة تنحاز في النهاية لصالح الدولة والمجتمع في مواجهة خطر الإرهاب، وذلك بالتشديد على تشخيص وعلاج المشكلات الحقيقية في هذا المعسكر (الدولة والمجتمع) كالفساد والإهمال وتغول رأس المال، والتي تصب في صالح الإرهاب.

في العام ٢٠٠٢، زمن عرض «معالي الوزير» كانت السلطة قد ازدادت رسوخًا، انتصرت في حربها على إرهاب التسعينيات، واجتازت الاختناق الاقتصادي إلى انفراجة لها أسباب عدة فتحت المجال واسعًا لتدفقات مالية أجنبية صَبَّت في النهاية في صالح مزيد من الاستقرار للسلطة الحاكمة. والمُفارقة أن الجهة المُنتجة لـ «معالي الوزير» هي جهاز السنيما

التابع لمدينة الإنتاج الإعلامي إبان رئاسة ممدوح الليثي رحمه الله له، بما يشير لعدم اكترات السلطة المستقرة لفيلم يتضمن هجومًا سياسيًّا حادًّا ومباشرًا لرأسها، حتى وإن جاء متواريًا وراء هدف أقل هو معالي الوزير.. فالهدف في الحقيقة وكما أكَّد التنويه في نهاية الفيلم هو كل صاحب معالي وليس فقط الوزير.

مصادفة عابرة أدت لاستقدام رأفت رستم للسلطة بعد وعكة صحية ألمَّت بالمرشح الأصلي لمنصب الوزارة، في إيماءة لاستقدام حسني مبارك لمنصب رئاسة الدولة عقب اغتيال السادات، وذلك قفزًا فوق أسماء ربما كانت أقرب لهذا المنصب بحكم موقعها وطول عهدها بالعمل السياسي. مبارك اختاره السادات نائبًا له، وبرر ذلك بأنه أحد أبناء جيل أكتوبر، وأكمل مُداعبًا بأنه «منوفي مثله وبيلعب رياضة وبياكل كويس»، ولعل المزية الحقيقية التي دفعت السادات لاختياره أن مبارك كان مرءوسًا منضبطًا ومتفانيًا في خدمة السلطة -والبلد بطبيعة الحال- في زمن الحرب والسلم. ومقابل ذلك بالفيلم، يقول مُساعد رئيس الوزراء عن رأفت رستم «دا راجل طول عمره بتاعنا، وله نشاط هايل في الحزب».

هذا الاطمئنان من جانب السُّلطة على استقرارها بعد انتصارها في جولات ما يزيد عن العشرين سنة، قابلته رؤية وحيد حامد لبطله رأفت رستم الذي خرج من أزماته منتصرًا ومستقرًّا في مقعده وأزال كل ما يمكن أن يشكل تهديدًا لهذا المقعد حتى ولو كان مساعده المخلص وذراعه الأيمن عطية عصفور، والذي تخلص منه لمجرد هاجس ناوشه في واحدة من الكوابيس التي تضج مضجعه.

أعلن وحيد حامد هنا انسداد كافة السبل لإصلاح هذه السلطة أو التخلص منها، ولم يَعُد مُتاحًا إلا مراقبتها، وهي تعاني وتتعذب من

الكوابيس جراء ما اقترفت، الأمر الذي يبلوره مشهد الفينالة لوجه رأفت رستم المُسوَد والمُنهَك من عجزه عن النوم بسبب الكوابيس، حصاد فساده.

هذه الرؤية المتشائمة لا تبدو متناقضة مع ما جرى بمصر بعد أقل من عشر سنوات في الألفين وحداشر من احتجاجات شعبية تم «تنظيمها» واستجابت لها قطاعات شعبية واسعة استجابة عفوية شبيهة باستجابة أبطال فيلم وحيد حامد القديم «الإرهاب والكباب» لثورة بطله الذي لعب دوره عادل إمام.. استجابة جرت وانسحبت بسرعة كما بالفيلم لولا تنظيم الإخوان المسلمين راعي اعتصام التمنتاشر يوم، والذي اقتلع مبارك/ رأفت رستم من رأس السلطة، ومن هنا يبدو وعي وحيد حامد بما جرى والذي ترجمه موقفه المُعلن من تداعيات الألفين وحداشر

(بل وحتى السنوات القليلة السابقة عليها والتي انتبه فيها لعودة الهجمة الإرهابية مجددًا وسط حراك كفاية وأخواتها، فقدم أعمالًا مثل «دم الغزال» عام ٢٠٠٥ ومسلسل «الجماعة» عام ٢٠١٠ صب فيها نيران مدافعه على تيارات الإسلام السياسي، وفي مقدمتها جماعة الإخوان).

والذي استجلب غضب الشباب وألتراس يناير عليه لما قد يبدُ من هذا الموقف من انقلاب على المواقف القديمة وانحيازًا للنظام إلخ، ووصل الالتباس لاتهام صاحب «الإرهاب والكباب» و«طيور الظلام» و«معالي الوزير» بأنه أمنجي وفلول، إلى آخر قاموس الاتهامات والمزايدات التي راجت سلعتها مع سيولة الألفين وحداشر وفتوح التواصل الاجتماعي.

على الصعيد الفني، اختار وحيد حامد لسيناريو «معالي الوزير» بناءً تجريبيًّا ثوريًّا بكل معنى الكلمة، فابتعد عن الشكل التقليدي

للقصة التي تتحرك من الوراء للأمام أو العكس أو حتى ألعاب الفلاشباك والفلاش فورورد، واعتمد بشكل أساسي على وحدة «الكابوس» التي انطلق منها، ليلقِ الضوء على الجوانب المختلفة لشخصية رأفت رستم وتحولاتها خلال رحلة صعوده بالسلطة، كل كابوس تصحبه ترجمة على أرض الواقع، والاثنان معًا يُشكلان قطعة من البازل للَّوحة الكلية لرأفت رستم، وأتاح له هذا تقديم كوميديا مختلفة مبنية على خيال مدهش، وتجلت هنا عصارة خبرة ومقدرة أستاذ الحوار المشهودة على كتابة حوار ربما هو الأروع على مدار أفلامه كلها، تحولت الكثير من جمله لكوتس يومية على ألسنتنا مثل «تبقى الزيارة وجبت يا عطية» و«السؤال هنا، عمرك شفت سفالة أكتر من كدا؟» بفهم عميق لدقائق كل شخصية ولطبيعة الوضع الاجتماعي، بالإضافة لخفة ظل فائقة غلفت الفيلم كله من مشاهده الأولى، وأكسبت هذه الكوميديا السياسية اللاذعة مذاقًا مختلفًا.

هذا المذاق استغله سمير سيف بدوره بعصارة خبرات السنين، وحافظ على النبرة الساخرة من خلال اهتمام شديد بتفاصيل الصورة، وبعنصرين في غاية الأهمية لعبا دورًا خطيرًا في النتيجة النهائية البديعة:

الأول هو الموسيقى المدهشة لخالد حماد؛ الموسيقي الشاب الذي ارتبط اسمه مبكرًا بموجة الأفلام الشبابية منذ «صعيدي في الجامعة الأمريكية» (١٩٩٨) وتميزت موسيقاه بقدر هائل من الطزاجة والحميمية، وكان بالفعل مكونًا فعالًا في خلطة نجاح الكثير منها. في «معالي الوزير» وضع حماد ثيمة ذكية، واستعمل تنويعات مختلفة عليها حسب طبيعة المشهد الذي تصاحبه المزيكا، وانظر على سبيل المثال لتصاعدها في مشهد الفينالة الذي يرصد عذابات رأفت رستم الذي لن يعرف طعمًا للراحة بعد كل ما اقترفه من جرائم.

أمـا العنـصر الثـاني، فهـو الأداء التمثيـلي المبهـر بحـق مـن الجميـع للشـخصيات المكتوبـة بعنايـة ووعـي، بـدءًا مـن الأدوار الصغـيرة لـرءوف مصطفـى وعمـر الحريـري ولبلبـة وأحمـد عقـل وحجـاج عبـد العظيـم وحتـى تامـر عبـد المنعـم، وصـولًا للنجمـين الرئيسـيين؛ هشـام عبـد الحميـد في شـخصية عطيـة عصفـور لعـب دور عمـره وكشـف عـن طاقـات تمثيليـة مُهـدرة للأسـف جعلتـه يقـارع الغـول أحمـد زكي في أحـد أهـم أدواره عـلى الإطـلاق، ويمكـن القـول إن دور رأفـت رسـتم هـو آخـر الأدوار المكتملـة التـي لعبهـا النجـم العظيـم؛ لأن ظـروف مرضـه ونوعيـة فيلمـه الأخـير «حليـم» لم تسـمح لـه بـأداء يناهـز أدواره الكـبرى.

عُـرِض فيلـم «معـالي الوزيـر» في موسـم عيـد الفطـر عـام ٢٠٠٢، وبـكل مـا حظـي بـه مـن عنـاصر فنيـة مكتملـة تجـاوزت إيراداتـه بصعوبـة حاجـز الثلاثـة ملايـين جنيـه، فيـما ذهبـت عيديـات الجمهـور إلى فيلـم أكشـن كوميـدي غنـائي شـديد الـرداءة هـو فيلـم «قلـب جـريء» مـن بطولـة مصطفـى قمـر وياسـمين عبـد العزيـز وإخـراج محمـد النجـار، وهنـا يثـور نفـس السـؤال الـذي طرحـه رأفـت رسـتم عـلى مسـاعده عطيـة عصفـور بالفيلـم: عمـرك شـفت سـفالة أكـتر مـن كـدا؟!

المَنسي (١٩٩٣) - ديل السمكة (٢٠٠٢)

إحـدى أهـم وأخطـر مزايـا السـنيما الحقيقيَّـة أيًّـا كانـت نوعيتهـا أو درجـة بسـاطتها أنهـا بمـرور الزمـن تُصبـح بمثابـة وثيقـة تاريخيَّـة للمرحلـة الزمنيـة التـي ترصدهـا أحـداث الأفـلام. وثيقـة أكـثر صِدقًـا مـن أغلـب -إن لم يَكـن- مـن كل المراجـع التـي تتصـدى لهـذه المرحلـة بالـتأريخ والرصـد والتحليـل، تلـك التـي أثبتـت الخـبرات أن أغلبهـا إن لم يكـن جلهـا يخضـع لعوامـل أخـرى بعيـدة عـن الموضوعيَّـة، مثـل السـبوبة والمُـمالأة السياسـيَّة وحتـى الانحيـاز للهـوى الأيديولوچـي.

السـنيما بدورهـا ليسـت بعيـدة عـن السـبوبة والنفـاق السـياسي والهـوى الأيديولوچـي؛ ولذلـك ذكـرت السـنيما في مُفتتَح المقـال مقرونـة بـ «الحقيقيَّـة»؛ لأن السـنيما الحقـة المُخلِصـة للحدوتـة ولِفَـن الحَـكي تدفـع صُنَّاعهـا لاحـترام شروط الحدوتـة الحلـوة وأهمهـا إلى جانـب الإمتـاع: الإحـكام واحـترام الحدوتـة نفسـها بتنزيههـا عـن الترخـص السـياسي والابتـذال الأيديولوچـي.

تسـعة سـنوات مـن التغـيرات البنيويَّـة في السياسـة والاقتصـاد وتداعياتهـا المُجتمعيَّـة الطبقيَّـة والقيميَّـة يُمكـن رصدهـا بتتبـع الوشـائج الوثيقـة بـين فيلمـي «المَنسـي» (١٩٩٣) لشريـف عرفـة و«ديـل السـمكة» (٢٠٠٢) لسـمير سـيف. ليـس الرابـط بينهـما مُقتصرًا عـلى كـون كليهـما وليـد قريحـة مؤلـف واحـد هـو طبعًـا السيناريسـت الكبـير وحيـد حامـد، أو أن البطـل في كليهـما ينتمـي للطبقـة المُنسَـحِقة تحـت وطـأة الفقـر والمُنحدرة عـلى السُّـلَم الطبقي بفعـل سياسـات الانفتـاح، بـدءًا مـن الـدلالات المُبـاشرة لاختيـارات الأسـماء: يوسـف «المنسي» و«ديـل السـمكة» (الـلي بيترمـي في الزبالـة لكـن السـمكة

مـن غـيره متعرفـش تعـوم) مـرورًا بطبيعـة وحجـم وأطـراف المواجهـات الطبقيَّـة التـي يخوضهـا البطـلان، وصـولًا لمفهـوم الانتصـار في المواجهتـين ودرجـة اقترابـه مـن الواقـع.

لمحاولـة تحليـل أدق، يُمكننـا أن نرصـد مُثلثًـا يتكـرر في الفيلمَـين، رؤوسـه الثلاثـة هـي:

١- البطل الشريف المُحبَط المُنتمي لطبقة مُنسحقة اقتصاديًا.

٢- الخَصـم أو البطـل المُضـاد وهـو مُنتمـي لطبقـة اكتنـزت المـال مـن مصـادر غـير مشروعـة.

٣- طـرف ثالـث فاحـش الـثراء قـادم مـن خـارج الحيـز الـذي يجمـع الطرفـين السـابقين.

وفي مركـز المُثلَّـث، عنـد نقطـة التقـاء أقطـاره، تقـف البطلـة، الأنثـى التـي يتصـارع الثلاثـة مـن حولها.

البطـل الشَّريـف في الفيلـم الأول هـو يوسـف المنسي، مِحوَلجـي في العقـد الرابـع مـن عمـره (عـادل إمـام كان في ذلـك الحـين أكـبر مـن سِـن الشـخصية بحـوالي عشريـن سـنة!) يعيـش عـلى هامـش الحيـاة قانعًـا بالفُرجـة عليهـا مـن الخـارج ومُكتفيًـا بممارسـتها في أحلامـه. ثمـرة سـنوات مـن السياسـة الغلـط، لا مـال، لا امـرأة، لا أطفـال، لا عمـل حقيقـي، لا مُسـتقبل. يتقاطـع مسـاره ذات ليلـة مـع مسـار مـدام غـادة (يُسرا) السـكرتيرة الحسـناء التـي تلجـأ إليـه في رحلـة هروبهـا مـن إلحـاح رب عملهـا، الملياردير أسـعد بـك (كـرم مطـاوع) -الخَصـم أو البطـل المُضـاد- عـلى تقديمهـا كهديـة فـراش لعميلـه الجديـد المسـتر حسَّـان (الطـرف الثالـث فاحـش الـثراء)، وفي تلـك الليلـة بكشـك التحويلـة، تنمـو قصـة حـب عفويَّـة لا غـدَ لهـا بـين المِحوَلجـي المُنسـحِق والحسـناء ابنـة الطبقـة المتوسـطة التـي تُجيـد اللغـات وتقبـض راتبهـا بالـدولار، مـن دون أن يمنحهـا هـذا حصانـةً مـا ضـد اسـتغلال رب

عملها لها حين تقتضي مصلحته هذا. في هذا الظرف الاستثنائي تشتعل شرارة العاطفة ويتساوى المُنسحِق مع المتوسطة أمام سطوة وجشع الملياردير الذي لا يُمانع في ممارسة القوادة من أجل إتمام صفقة رابحة مع من هو أفحَش منه ثراءً وخُلقًا، لتنشَب مواجهة طبقية عنيفة على غرار المواجهات الكبرى التي زخرت بها أفلام الثلاثي (وحيد حامد - شريف عرفة - عادل إمام) خلال التسعينيات، وسلطوا فيها جام مدفعيتهم الثقيلة على الدولة المُحتقنة بأورام الفساد والتطرف بجرأة محسوبة وسقف حرية استثنائي مخصوص للزعيم.

بعد ما يقرب من عقد من السنوات، كانت الدولة قد أصبحت أكثر استقرارًا وأشد جذرًا بعد أن اجتازَت هوَّات اقتصادية خطيرة وخرجت منها سالمة، كان عقد وحيد وشريف وعادل قد انفرط، وانخرطَ عادل إمام وشريف عرفة في السنيما كلٌّ في طريقه الخاص إبان مرحلة ما بعد إسماعيليَّة رايح جاي، أما وحيد حامد فعاد إلى شريكه القديم سمير سيف؛ ليصنعا معًا عددًا من الأفلام والمُسلسلات من إنتاج التليفزيون وجهاز السنيما، لَم تَخلُ من الصِّراعات بين شرائح مُختلفة من المُجتمع والسُّلطة على عادة سيناريوهات حامد، ولكنَّها في تلك المرحلة جاءت أقل زخمًا وحِدة من نظيراتها قبل عشر سنوات مع شريف عرفة أو حتى عشرين سنة مع سمير سيف حين أخرج لوحيد سيناريوهات «الغول» و«الراقصة والسياسي» المُنطَوِية على نقد حادٍّ للسُّلطة السياسيَّة.

في هذه الأجواء يُمكننا رصد المُثلث الجديد بفيلم «ديل السمكة». البطل الشَّريف هذه المرة هو أحمد (عمرو واكد) كشَّاف النور، وهو شخصية حقيقية كما تُشير تترات البداية. شاب عشريناتي، أقل عمرًا من يوسف المنسي، ينتمي لنفس الطبقة التي هَوَت لتنسحق تحت عجلات الانفتاح، ولكنه -ربما لصغر سنه!- أكثر منه إيجابيَّة. شاعر ومُثقف

ولِمِض ولا يكُف عن البحث عن فرصة للوصول بموهبته وأشعاره لِمَن يُقدرونها من أهل الفن.

غريمه هو سيد البَطش (سري النجار) ملك الشحاتين بالمنطقة، وهو الكاراكتر الذي تكرر في العديد من سيناريوهات وحيد حامد مثل «آخر الرجال المُحترمين» و«الأولة في الغرام» ومُسلسل «بدون ذكر أسماء»، وهو هنا إذ يحتل موضع أسعد بك -الغريم بالفيلم القديم- من المثلث، ليجسِّد حلقة جديدة من حلقات الانفتاح وصعود الأسافل إلى القمة على غرار ما قدمه في مُسلسله المذكور بعاليه، ورغم حرص السيناريو على التأكيد على ضعة أصله، فإنه حرص كذلك على النأي به عن درجة انحطاط وقوادة أسعد بك، فهو رغم كل شيء يحب نور حبًّا حقيقيًّا يدفعه لأن يدخل البيت من بابه ويطلب الزواج منها، ولدى رحيلها ترتسم على وجهه علامات ألم صادق.

البطلة هي نور الصباح (حنان ترك)، وهي وإن كانت تشترك مع غادة بطلة «المنسي» في الانتماء لطبقة متوسطة زائلة، إلا أنها لم تحظَ مثلها بفرصة تعليم جيد يفتح لها أبواب الترقي بسوق العمل، ربما لأن الطبقة الوسطى في أيامها عانت ضغوطًا وانحدارًا لم تواجهه إبان جيل غادة قبل عشر سنوات، ورغم ذلك أو لأجل ذلك فإنها -نور- تشتبِك مع مُعطيات زمانها بقدر أكبر من الإيجابيَّة والشجاعة والباراجماتية، فهي تنزل الشغل ولا تجد غضاضة في العمل بكازينو القمار بأحد الفنادق الفاخرة كي تعيل إخوتها الصِّغار. تدوس على قلبها الذي يُبادل أحمد، جارها وابن حتتها، عاطفة دافئة صامتة؛ لأن الحب ترف لا تحتمله ظروفها القاسية، ويصل بها الأمر لأن تقبل عرضًا شبيهًا بالعرض الذي رفضته غادة قديمًا، ولكنه مُغلَّف هذه المرَّة بالغلاف الشرعي. زواج على سنة الله ورسوله من ثري خليجي (الرأس الثالث بالمُثلَّث).

أحد زبائنها بصالة القمار، أُعجِبَ بحسنها وقرر أن يقتنيها لنفسه نظير الشقة والعربية والنادي وتعليم أفضل للصِّغار المُعلقين برقبتها، صفقة بيع وشراء صريحة رغم عقد الزواج، لا تنكرها نور الصباح بل وتُصارح أحمد بأنَّ استمرارها مرهون بقدرتها على «إمتاع زوجها»، وثمة مُصادفة مُدهِشة هاهُنا في كَون المُمثِل الراحل بيير السيوفي هو من لَعِبَ دورَي الرأس الثالث بالمُثلَّث في الفيلمَين: المستر حسان في «المنسي» والثري الخليجي في «ديل السمكة»(!) الأمر الذي لا أستبعِد كونه مقصودًا ومُدبرًا من قِبَل الكاتب والمُخرج في إشارة مُتعمَدة أو عفويَّة للتحولات والمآلات، فالصفقة القبيحة التي رفضتها غادة وتصدَّى لها المنسي قديمًا تَمَت إعادة مواءمتها وتعريفها بمفردات وقِيَم جديدة دشنتها الحاجة والعَوَز والتفاسير الدينيَّة، جعلت قبولها أمرًا مُستساغًا بل ومرغوبًا ليس كصفقة لمُضاعفة أرباح الثري الفاسد، ولكن كطوق نجاة للبطلة نفسها هذه المرة وكوم اللحم المُعلق بعنقها.

«رجعوا المُسدسات!» قالها أسعد بك لرجاله في نهاية فيلم «المنسي» بملامح مُمتعضة بعد أن ذاق مرارة الهزيمة مرتين على يد المنسي، مرة حين أنقذ غادة من براثنه وأفسد عليه صفقته، والمرة الثانية حين عجز عن قتله على مرأى ومسمع من عشرات الفلاحين المُتوجهين إلى غيطانهم مع طَلعة النهار. أما «ديل السمكة» فينتهي بأحمد كشاف النور وقد ذاب وسط الناس في شارع جامعة الدول العربية، وقد امتزجَت في حلقه مرارة فقدان نور الصباح بحلاوة الأمل الذي انفتحَت أبوابه أمامه بنجاحه كشاعر غنائي.

هل يُمكن وصف نجاح المنسي في إنقاذ غادة والإفلات من العقاب بالانتصار في هذه المواجهة الطبقيَّة؟ هل تُعَدُّ خسارة أحمد الشاعر، كشَّاف النور سابقًا، لمحبوبته نور التي باعت نفسها للثري الخليجي

بمثابة هزيمة طبقية؟

ما مفاهيم الربح والخسارة والنصر والهزيمة في هذه النوعية من الصدامات؟

الإجابات يمكن استنباطها لو أعدنا النظر والتقييم في ضوء سؤال من كلمتين «وماذا بعد؟»

ما مصير المنسي وغادة بعد سويعات قليلة من «انتصارهما»؟ هل كان أسعد بك والمستر حسان، وهما صاحبي الثروة والنفوذ، ليعودا خائبي الرجاء، مُكتَفين بلعق الجراح بعد أن هُزِما وأُذِلَّا على مرأى ومسمع من أفراد طائفتهما، ومن هذا المَهين الذي لا يكاد يبين؟!

إنَّ الاكتفاء بهذه اللقطة المؤقتة -فوز المنسي وخسارة أسعد- وتثبيتها كنصر طبقي لهو إجراء لا يمكن فصله عن الحالة الثوريَّة العامة المُميِزة لخُماسيَّة وحيد حامد وشريكيه شريف عرفة وعادل إمام بالتسعينيات، والتي كانت المُحرِّك الأساسي في اختيارات الحواديت والقضايا وطبيعة وشكل المواجهات بهذه الأفلام الخمسة ذات الطابع الصِّدامي العنيف. على النقيض من ذلك تأتي طبيعة المواجهات في أفلام وحيد وسمير سيف بأوائل الألفيَّة، والتي خَلَت من مفهوم الصِّدام والمواجهة نفسه وجاءت أقرب لرصد روائي لشرائح على سُلَّم المُجتمع في «ديل السمكة» أو تعقب لرحلة صعود الوزير الفاسد رأفت رستم بفيلم «معالي الوزير» ونجاحه في الإفلات بجرائمه من العقاب وخروجه من كل أزماته مُكلَّلًا بالنصر حتى ولو على حساب تفسخ علاقته بأسرته وعجزه عن النوم الطبيعي؛ بسبب الكوابيس التي تطارده فيما يُمكن اعتباره بمثابة اعتراف من جانب وحيد حامد بأنَّ الدولة قد صارت أقوى من محاولات تقويمها، وأنَّه لم يَعُد أمام معارضيها إلا المُراقبة والشماتة في الأزمات الشخصية لأفرادها!.

وفي هـذه الأجـواء التـي تنكـسر فيهـا إرادة الصِّـدام داخـل الفيلـم وخارجـه، يـأتي نجـاح أحمـد كشَّـاف النـور في اخـتراق الأسـوار والوصـول بأشـعاره إلى عفيفـة (سوسـن بـدر) مُغنيـة الدرجـة الثالثـة أو الثانيـة، والتـي تغنـت بكلماتـه وفتحَـت لـه أبـواب طريـق نجـاح وشـهرة حقيقيـيَن.. يـأتي هـذا النجـاح بمثابـة انتصـار طبقـي حقيقـي ومُسـتحَق لهـذا الفتـى الطيـب المُكافِـح، وليـس نـصرًا مؤقتًـا كنـصر المنـسي القديـم؛ إذ إنـه يكفـل لـه امتـلاك أسـباب الصعـود عـلى السـلم الطبقـي بمـا يمتلكـه مـن أسـباب الموهبـة والاجتهـاد وحيويـة الشـباب، رغـم مـرارة الخسـارة في لعبـة الحـب، والتـي اقتنـع في النهايـة بقبولهـا جنبًـا إلى جنـب مـع حـلاوة الفـوز باعتبـار الاثنتـين -المـرارة والحـلاوة- صِنـوان لا يفترقـان في سُـنَّة الحيـاة، وينتهـي بـه الفيلـم مُـرددًا أبيـات مـن شـعر صـلاح چاهـين:

في يوم صحيت شاعر براحة وصفا
الهم زال والحزن راح واختفى
خدني العجب وسألت روحي سؤال
أنا مت ولا وصلت للفلسفة؟
عجبي!!!

هـذا التصالـح يمكننـا أن نحـدس أنـه خلاصـة رحلـة وحيـد حامـد نفسـه بعـد سـنوات مـن الشَّـد والجَـذب الصِّـدام والتطاحـن مـع الدنيـا والشـوارع والنـاس والحكومـة والصـح والغلـط؛ إذ تمخضَـت تفاعـلات هـذا المُبـدِع الكبير عـن رحلـة طويلـة مـن المثاليـة والرومانسـيَّة الثوريـة تصاعـدت وتيرتهـا في أفلامـه مـع شريـف عرفـة وعاطـف الطيـب وسـمير سـيف -المُبكـرة- وصـولًا لمرحلـة التصالـح مـع الدنيـا كـما هـي ربمـا باسـتثناء سرطـان التطـرف الدينـي الـذي مـا يـزال وحيـد حامـد يـراه شرًّا مسـتطيرًا لا بديـل عـن التصـدي لـه واسـتئصاله، وهـو مـا تعكسـه بوصلـة أعمالـه خـلال الخمسـة عـشر عامًـا

الأخـيرة.

رحلـة وحيـد حامـد سـتبقى كلهـا بأفلامهـا ومسلسـلاتها سـجِلًّا لذاكـرة البلـد والنـاس الذيـن رحلـوا وسـيرحلون، فيـما سـتعيش وتَخلُـد شـخصيات يوسـف المنـسي وأحمـد كشَّـاف النـور وإبراهيـم الطايـر والأسـتاذ فرجـاني وأحمـد سـبع الليـل وسـونيا سـليم وأبـو المعاطـي شـمروخ وحسـن بهنـسي بهلـول وفتحـي نوفـل وعـلي الزنـاتي وسـيد الغريـب ورأفـت رسـتم وريشـة الطبـال وهبـة يونـس -بطلـة «إحـكي يـا شـهرزاد»- في الوجـدان الجمعـي؛ لتحـكِ لأجيـال جديـدة قصـص بطـولات وخيانـات وانتصـارات وهزائـم وأفراح وأحـزان الأجيـال الخاليـة.

الباشا تلميذ (٢٠٠٤)

العام ٢٠٠٤

سبعة أعوام مرَّت على اندلاع شرارة ثورة المضحكين الجدد صيف ١٩٩٧، ومياه كثيرة جرت تحت الجسر. أسماء شهيرة هبطت وصعدت مكانها أسماء جديدة منها من كان مجهولًا قبل بضع سنين. ميزانيات أكبر وتقنيات أحدث ودور عرض تتفتح وإقبال من المنتجين على ضخ أموالهم في السنيما؛ بفضل سياسات دعم أقدمت عليها الحكومة، وتوازَى كل هذا مع عودة الجمهور وبالذات الأجيال الشابة -نحن آنذاك-- إلى السنيمات.

أمواج التغيير كانت متسارعة الوتيرة، وسرعان ما طالت فرسان الكوميديا الأربعة، طليعة ثورة المضحكين الجدد أنفسهم؛ الرحيل المفاجئ لعلاء وليِّ الدين في ربيع ٢٠٠٣. أشرف لم يحقق نجاحًا رقميًّا يُذكر وكان أسرع المغادرين لبورصة الصف الأول. آدم كان أطول منه نفسًا واستمر يعافر لسنوات رغم أنه أيضًا لم يحقق نجاحًا حقيقيًّا. رأس الحربة محمد هنيدي احتفظ بالقمة الرقمية لأربع سنوات متتالية ما بين (١٩٩٨ - ٢٠٠١)- تخللتها مرة وحيدة هبط فيها من المركز الأول للثاني أمام صديقه اللدود علاء وليِّ الدين عام ٢٠٠٠- قبل أن ينزلق عام ٢٠٠٢ للمركز الرابع بعد محمد سعد والسقا وكريم عبد العزيز، ومن ساعتها لم يرجع لمجده القديم.

وبحلول العام ٢٠٠٤ كان المشهد بالسوق المصرية قد اختلف اختلافًا بينًا .

اللون الكوميدي استمر مُسيطرًا على النسبة الأكبر من إجمالي

الإنتاج السنيمائي، ولكن نجاحات أفلام «مافيا» (٢..٢) و«سهر الليالي» (٢٠٠٣) فتحت الباب لتنويع أكبر.

الجيل الثاني الذي أفرزته ثورة المضحكين الجدد تقدَّم ليحتل المراكز الأمامية، سعد وكريم وحلمي بالإضافة للزعيم عادل إمام الذي استوعب شروط المرحلة الجديدة وأعاد تقديم نفسه في ثوب جديد حقق له النجاح منذ «التجربة الدنماركية» (٢٠٠٣) حجز له مركزًا متقدمًا حافظ عليه لعدة سنوات.

في بداية العام ٢٠٠٤ كان الفارق الزمني بين موسم إجازة منتصف العام وموسم عيد الأضحى لا يتجاوز الأسبوعين، وبذا تنافست أفلام الموسمين (ومجموعهم أربعة أفلام فقط) على كعكة الإيرادات، وحملت كلها خصائص التحولات البينية التي طرأت على السوق السنيمائية المصرية، فالأفلام الأربعة كلها كوميدية، ولكن «حب البنات» مثلًا والذي كتبه تامر حبيب مؤلف «سهر الليالي» جاء أقرب للكوميديا الرومانسية، وأنتجه جهاز السنيما التابع لمدينة الإنتاج الإعلامي، وكان آنذاك برئاسة ممدوح الليثي الذي مالت اختياراته كمنتج نحو استيفاء الشروط الفنية، وقدم هذا الفيلم أشرف عبد الباقي في أفضل أدواره السنيمائية وسط بطولة جماعية متناغمة.

ثاني هذه الأفلام هو «سنة أولى نصب»، أول التجارب الروائية الطويلة لكاملة أبو ذكري، وراهنت فيه على ممثلين شباب يتحملون البطولة للمرة الأولى هم أحمد عز وخالد سليم ونور وداليا البحيري.

الفيلمان الآخران هما «صايع بحر» من بطولة أحمد حلمي وإخراج علي رجب، و«الباشا تلميذ» من بطولة كريم عبد العزيز وإخراج وائل إحسان، كلاهما من تأليف بلال فضل الذي كان نجمه قد بدأ يلمع مع النجاح الملفت لأول أفلامه «حرامية في كي چي تو» قبل عامين، والذي

دفع بكريم عبد العزيز نحو نجومية الشباك، وقدم ماجد الكدواني كبطل مُساند يملك طاقة كوميدية هائلة.

كان هذا السيزون هو الجولة الثانية التي يلتقي فيها حلمي وكريم (الدفعة الثانية من المضحكين الجدد) كبطلين مطلقين لفيلمين متنافسين بعد جولة عيد الأضحى عام ٢٠٠٣، والتي بشرت بأرقام قوية لفيلميهما «ميدو مشاكل» و«حرامية في تايلاند» قبل أن تنفجر أزمة الاجتياح الأمريكي للعراق وينضرب السيزون في مقتل.

لم أحب «الباشا تلميذ» حين شاهدته أول مرة، واعتبرته سطحيًّا وخطوة للوراء بالمقارنة بحرامية في كي چي تو، وما زلت عند رأيي، غير أن الزمن انتصر لهذا الفيلم الخفيف الذي لم «يفرقع» رقميًّا في شباك التذاكر (تجاوز حاجز السبعة ملايين بقليل)، ولكنه مع تكرار عرضه في الفضائيات اكتسب شعبية متزايدة بين أجيال متعاقبة من الجمهور.

هذه الشعبية في تقديري منقطعة الصلة بالمستوى الفني للفيلم الذي لا يعدو كونه سلسلة من الاسكتشات الهزلية مرتبة كيفما اتفق، والكوميديا به بسيطة مُعتمدة بشكل رئيسي على حضور أبطاله وقدرتهم على أداء الإفيهات التي امتلأ بها حوار الفيلم، (وأغلبها تقليدي بالمناسبة بل وبعضها منحوت من أعمالٍ أخرى مثل «مدرسة المشاغبين» و«جاءنا البيان التالي»).

ضم كاست الفيلم بالأدوار الرئيسية والمُساندة تشكيلة ممن كانوا في طريقهم ليصبحوا نجوم المرحلة، وكان هذا بحق هو مفتاح لقلوب مُشاهديه، حيث دعم التجربة وجود حسن حسني ورامز جلال ومحمد لطفي وخالد الصاوي ولطفي لبيب ومها أحمد ومنى هلا ومحمد رجب في دور الشرير الرزل، وبعضهم اقتصر ظهوره هنا على مشهد أو مشهدين مثل سليمان عيد ولطفي لبيب وسعيد طرابيك وسامي

مغـاوري، وغطـى حضورهـم عـلى فقـر -وليـس بسـاطة- الكوميديـا.

حبكـة الفيلـم مُقتبسـة عـن الفيلـم الأمريـكي «لم تُقبَـل من قبـل» (١٩٩٩) الـذي لعبـت بطلتـه درو باريمـور دور صحفيـة شـابة تنتحـل شـخصية طالبـة ثانويـة، وتلتحـق بإحـدى المـدارس مـن أجـل تحقيـق صحفـي، ومـع تمصـير الحبكـة تحولـت الصحفيـة الشـابة إلى بسـيوني بسـيوني (كريـم عبـد العزيـز)، الضابـط المُكلـف بالالتحـاق بإحـدى الجامعـات الخاصـة للإيقـاع بالشـبكة التـي تـروج المخـدرات وسـط طلبـة هـذه الجامعـة، وبـدلًا مـن أن يلعـب السـيناريو عـلى المفارقـات المنبثقـة عـن فـروق الأجيـال بـين الضابـط الناضـج وطلبـة الجامعـة لتوليـد الكوميديـا، فـإن السيناريسـت بـلال فضـل اختـار مداعبـة الأحـلام الطبقيـة للطبقـة المتوسـطة (أو أحلامـه هـو الشـخصية) مـن خـلال بطلـه الـذي يخـترق الطبقـة البورجوازيـة مـن المجتمـع التـي يرتـع بهـا أولاد الأغنيـاء ويفـرض شـخصيته وزعامتـه عليهـم ويفـوز بقلـب أجمـل فتياتهـم، إنچـي پرنسـيس الجامعـة (غـادة عـادل)، فينتـصر بذلـك لـه ولنـا نحـن أبنـاء الطبقـة الوسـطى، وهـو في هـذا يتقاطـع مـع حبكـة «صعيـدي في الجامعـة الأمريكيـة» بـل ويشـترك معـه في نفـس التركيبـة الشـبابية التـي حققـت لـه شـعبيته الهائلـة.

كل هـذا جعـل «الباشـا تلميـذ» -ومـن قبلـه «صعيـدي..»- عـلى أكـثر من مسـتوى بمثابـة وثيقـة تحمـل روح جيلنـا، مواليـد نهايـة السـبعينيات وعقـد الثمانينـات، والذيـن دعمـوا وتفاعلـوا وشـاركوا في ثـورة المضحكـين الجـدد -باعتبارهـا حدثًـا مجتمعيًـا تفاعليًـا وليـس سـينمائيًا فحسـب- وغالبيتهـم السـاحقة مـن شـباب الطبقـة الوسـطى. إفيهاتهـم، لغتهـم، ثقافتهـم، هيبرتهم وصياعتهـم السـاذجة، أحلامهـم الطبقيـة ونظرتهـم للطبقـة الأعـلى باعتبارهـا «شـباب متروشـن وأوروپـي، شـباب انجليـزي.. ع الأڤـورة ورة مـتربي، شـباب انجليـزي».

ومـن أجـل ذلـك التوحـد عـاش هـذا الفيلـم طيلـة هـذه السـنوات، وتحولـت إفيهاتـه مثـل «أسرة مـع بعضينـا» و«مـش دا مـش دا» وغيرهـا لجـزء مـن الثقافـة الشـعبية لجيـل الإنترنـت، تظهـر في الكوميـك والميمـز وحتـى الحـوار الشـفهي العـادي.

كـذا كنـا بصـورة أو بأخـرى في مقتبـل أيامنـا بمطلـع الألفيـة الجديـدة، والمُفارقـة أن اللقـاء الثـاني بـين كريـم عبـد العزيـز وغـادة عـادل في «نـادي الرجـال السري» يمكـن اعتبـاره أيضًـا بمثابـة وثيقـة شـاهدة عـلى مـا آل إليـه حـال نفـس الجيـل مـن أبنـاء الطبقـة الوسـطى بعـد مـرور خمسـة عـشر عامًـا عـلى اللقـاء الأول في «الباشـا تلميـذ».

العام ٢٠١٩

في موسـم عيـد الفطـر ٢٠١٨ عُـرِضَ فيلـم «الأبلـة طمطـم» مـن بطولـة ياسـمين عبـد العزيـز وإنتـاج شركـة أوسـكار، وكان فشـله التجـاري مـؤشرًا واضحًـا عـلى أن القالـب الفنـي الـذي حقـق نجاحـات ياسـمين السـابقة بأفلام «الـدادة دودي» (٢٠٠٨) و«الآنسـة مامـي» (٢٠١٢) قـد فقـد جاذبيتـه.

وفي موسـم عيـد الأضحـى بنفـس العـام كـسر فيلـم «البدلـة» حاجـز السـتين مليـون جنيـه بفضـل خلطـة كوميديـة جعلـت منـه جـزءًا مـن الخروجـة الأسريـة للطبقـة المتوسـطة.

في ضـوء هـذه الأرقـام اسـتطاعت شركـة أوسـكار فيـما يبـدو الوقـوف عـلى قـراءة سـديدة لمـزاج جمهـور المرحلـة الحاليـة، وبُنـاءً عليهـا حـددت جمهورهـا المُسـتهدف بفيلمهـا الجديـد «نـادي الرجـال السري»، بـدءًا مـن اختيـار الموضـوع والحبكـة وحتـى توقيـت العـرض، وأثمـر هـذا سـتين مليونًـا أخـرى مـن الجنيهـات حصدهـا «النـادي..»، وثمـة ملحوظـة مهمـة رصدهـا الناقـد والمُحلـل السـنيمائي محمـد حسـين مفادهـا أن هـذا النجـاح الرقمـي

تحقق على مدار شهور، امتدت منذ بدء عرضه في إجازة منتصف العام وحتى بدء شهر رمضان، حافظ الفيلم طيلة هذه الشهور على أقل نسبة انخفاض في إيراده الأسبوعي.

هذا الاستقرار في حد ذاته حمل في طياته إشارة لطبيعة جمهور الفيلم، فهو ليس جمهور عيد، ولا من فانز كريم عبد العزيز مثلًا، وإنما جمهور عادي انجذب لموضوع الفيلم من خلال دعاية ال word of mouth لدرجة اعتباره ظاهرة مثيرة للفضول وجزءًا من الخروجة الأسرية بالمولات أو مثل زيارة كيدزانيا أو دريم بارك أو كوبري روض الفرج!

موضوع الفيلم في هذه الحالة جزء لا يتجزأ من تفسيرها، فهو يتناول أزمة الفتور الذي يتسلل إلى العلاقة بين الأزواج بعد مرور سنوات على زيجتهما، ويدفع أحد الطرفين أو كليهما للبحث عن الحب والشغف في علاقة أخرى مع طرفٍ ثالث، وهو أمر معلوم للكافة أنه أضحى يمس الآن شريحة واسعة من الرجال والنساء تحديدًا في سن الثلاثينات والأربعينات، وبالذات مع شيوع تكنولوچيا التواصل الاجتماعي التي يسرت إقامة هذا النوع من العلاقات بمعزل عن الأعين.

أي أننا بصدد فيلم يرصد تحولات الجيل الذي تفاعل قديمًا في عشرينياته مع التجربة الشبابية بفيلم «الباشا تلميذ» وقد كبر أفراده وصاروا أرباب أسر وربات منازل، وبقليل من إعمال الخيال بوسعنا أن نتخيل أن الزوجين أدهم (كريم) وهاجر (غادة) هنا هما نفسيهما بسيوني وإنچي بعد مرور خمسة عشر عامًا على نهاية «الباشا تلميذ»، وقد تزوجا وأنجبا وارتقيا ماديًّا واجتماعيًّا قبل أن يتسلل الفتور بينهما، ويجد الزوج (أدهم/ بسيوني) نفسه بحاجة لإشباع رجولته في علاقة خارجية.

هـذه الأعـوام الخمسـة عـشر الفاصلـة بـين الفيلمـين امتـد أثرهـا ليطـول كل شيء داخـل الشاشـة وخارجهـا في تنـاص عفـوي مدهـش بـين الفيلـم والواقـع:

- على مستوى المضمون:

لعـب العيـال بـين الشـباب في الجامعـة وانحرافاتهـم العبيطـة التـي تدفـع إليهـا رغبتهـم في استكشـاف العـالم والجنـس الآخـر، انتقلـت هنـا لانحرافـات منتصـف العمـر وهـوس إثبـات الفحولـة والتمسـك بالشـباب الغـارب، مـما يدفـع الرجـال -والنسـاء- للعَـط وارتـكاب الحماقـات بحثًـا عـما يدغـدغ رجولتهـم وأنوثتهـن وينعـش إحساسـهم بذواتهـم، التـي هرسـتها عجلـة الحيـاة اليوميـة أو عـلى حـد قـول أدهـم حـين سـألته زوجتـه عـما إذا كان قـد أحـب المـرأة الأخـرى:

«حبيت نفسي وانا معاها».

- الحبكـة التـي أعدهـا السيناريسـت أيمـن وتـار ذات نكهـة أجنبيـة فواحـة، وهـذا في حـد ذاتـه لا يشـكل أزمـة بقـدر مـا تكمـن أزمـة الفيلـم الحقيقيـة في الفقـر الشـديد الـذي اتسـمت بـه مُعالجـة هـذه الحبكـة، والتـي لم ترتـق للفكـرة الواعـدة والمُبـشرة بكوميديـا صاخبـة.

الكوميديـا بأنواعهـا غابـت كليًّـا وسـط الكليشـيهات والاسكتشـات المفككـة، أو للدقـة حـضرت الكوميديـا وغـاب الضحـك؛ إذ اتسـمت كل الإفيهـات ومحـاولات الإضحـاك بالرتابـة والتقليديـة وثقـل الظـل، وهـي الملحوظـة المتكـررة عـلى سـبيل المثـال بشـأن المسلسـلات الكوميديـة في رمضـان هـذا العـام والأعـوام الفائتـة، ومقابـل طزاجـة الكوميديـا في «الباشـا تلميـذ» و«صعيـدي..» و«عبـود» و«الناظـر» و«حراميـة في كي چـي تـو» زمـان، بـدا كل شيء هنـا في «النـادي..» نسـخة باهتـة مكـررة مـن نسـخة مـن نسـخة مـن نسـخة مـما كانـت عليـه الكوميديـا التـي أشـعلت ثـورة

المضحكين الجدد قديمًا.

- الأكثر من ذلك هو التجاء وتار والمخرج خالد الحلفاوي لقولبة جميع الشخصيات: أدهم (كريم عبد العزيز) هو الچان الوسيم خفيف الظل الذي رأيناه في كل أفلامه السابقة، ماجد الكدواني في دور السنيد المليان ارتد ستة عشر عامًا إلى الوراء، لمرحلة كان قد ودعها منذ أفلامه القديمة مع كريم «حرامية في كي چي تو» و«حرامية في تايلاند» من دون خفة الظل التي تميز بها في ذلك الحين.

حتى غادة عادل التي كانت قد تحررت من جمودها من بعد «الباشا تلميذ» وأثبتت نفسها مرارًا كفيديت وممثلة موهوبة، تعرضت هنا لانتكاسة قوية، وأدت الدور (المكتوب بسطحية من الأساس) كروبوت أو مانيكان مصقولة البشرة منتفخة الشفتين تردد جمل الحوار بميكانيكية.

- غابت الوجوه المُساندة المحبوبة التي أنقذت «الباشا تلميذ» قديمًا، واقتصر الدعم هنا على بيومي فؤاد الذي لا يفتأ يكرر ويعيد ويزيد في لوازمه وردود أفعاله التي استُهلِكَت عن بكرة أبيها في الأفلام والمسلسلات والإعلانات التلفزيونية، بالإضافة طبعًا لحصة مسرح مصر من الكاست ويجسدها هنا حمدي الميرغني، والفقرة الشرفية المُقررة لأكرم حسني وأحمد أمين.

- الهوس بعمليات التجميل بمستوياتها خلق حالة متفاقمة من الجنون جعلت من الممثلات والنجمات نسخًا مكررة شديدة الافتعال لدرجة القبح، ملامح مصقولة منتفخة بالبوتكس وشفاه مكتنزة وأسنان بيضاء نضيدة متساوية، لا فارق بين غادة عادل ونسرين طافش وياسمين صبري ومي عز الدين وسمية الخشاب وغادة عبد الرازق ورانيا يوسف إلخ، في مظهر جديد من مظاهر الافتعال الذي انطبع

عـلى الحالـة السـنيمائية بوجـه عـام، وهـو مـا يمكـن تصـور قـدر فداحتـه بملحوظـة التحـول الكبـير في ملامـح الممثـلات عـما كـن عليـه قبـل عقـد مـن الزمـان، فقـدن مـا كان يميـز جـمال كلٍّ منهـن عـلى حـدةٍ وأصبحـن أقـرب لدُمَـى متشـابهة.

كل مـا سـبق أنتـج حالـة مـن الإفـلاس والافتعـال في الشـكل والمضمـون أفقـدت الكوميديـا أيـة قـدرة عـلى إثـارة الضحـك، وهـذا رأي شـخصي بطبيعـة الحـال؛ لأنهـا وجـدت طريقهـا إلى قلـوب وجيـوب الجيـل الجديـد والجيـل الأقـدم الـذي دعـم وآزر ثـورة المضحكـين الجـدد زمـان، وانتقـل الآن لدعـم «نـادي الرجـال الـسري»، والـذي هـو بصـورة أو بأخـرى انعـكاس لمـا آل إليـه حـال جيلنـا عـلى مـدار العقـد ونصـف العقـد الماضيـين.

بحب السيما (٢٠٠٤)

واقعتـان مـن دفـتر الذكريـات تحمـلان دلالات مقاربـة حدثتـا وقـت طـرح فيلـم «بحـب السـيما» في دور العـرض المصريـة:

الأولى مرتبطـة بمقـال قرأتـه بإحـدى الصحـف كتبـه أحد الأسـماء المعروفة إعلاميًّـا آنـذاك مـن رجـال الديـن المسـيحيين، وإن كنـت لا أذكر الاسـم نفسـه، ولا إن كان مُنتميًـا للكنيسـة الأرثوذكسـية أم الكاثوليكيـة. مـا أذكـره هـو اسـتياءه الشـديد مـن العديـد مـن المواقـف التـي حفـل بهـا الفيلـم الـذي تـدور أحداثـه حـول أسرة مصريـة قبطيـة، اعتبرهـا مُسـيئة للديانـة المسـيحية، وكان مـن ضمـن تحفظاتـه نشـوء علاقـة حميميـة غـير شرعيـة بـين الزوجـة المسـيحية ورجـل ملتـح، باعتبـار أن لحيـة الممثـل زكي فطـين عبـد الوهـاب تشـير لكونـه مسـلمًا(!) وهـو مـا يبـدو عجيبًـا، وكأن غضبـة أبونـا سـببها أن الزوجـة المسـيحية زنـت مـع رجـل مسـلم تحديـدًا وليـس لأنهـا زنـت مـن الأسـاس(!)، والمفارقـة أن الفيلـم لم يـشر بكلمـة واحـدة لإسـلام هـذا البطـل أو مسـيحيته، بـل واختـير لـه اسـم محايـد «يوسـف ممـدوح»؛ لأن القضيـة ليسـت متعلقـة بالديـن بقـدر مـا هـي متعلقـة بالإيمـان.

الواقعـة الثانيـة أكـثر شـخصانية، وتتلخـص في أن صديقًـا لي قصـد إلى السـنيما لمشـاهدة الفيلـم، وانزعـج بشـدة مـن مشـاهد صـلاة بطـل الفيلـم وابتهالـه أمـام الصليـب المُعلـق عـلى حائـط داره، وأخـبرني أنـه غـادر القاعـة في منتصـف الفيلـم شـاعرًا بإثـمٍ عظيـم لمشـاهدته هـذا «الكفـر البـواح»، ومتوسـلًا إلى اللـه أن يسـامحه(!) في تقمـص عفـوي مدهـش لشـخصية عـدلي، بطـل الفيلـم المُتشـدد التـي لعبهـا محمـود حميـدة!

إلى هـذه الدرجـة كانـت مـصر في بدايـات الألفيـة الجديـدة مُحتقنـة

بصديد التشدد وكراهية الآخر، في تلك السنوات التي شهدت ذروة تمدد ما عُرِفَ بالصحوة الإسلامية بين طبقات المجتمع، كانت البيوت والعقول والقلوب مفتوحة لشرائط ودروس تشكيلة من المشايخ المتشددين وجدي غنيم ومحمد حسين يعقوب ومحمد حسان ومحمود المصري، وكانت الطبقة المتوسطة تتعرض لاختراق ناجح من الدعاة الجدد وفي مقدمتهم الحصان الأسود عمرو خالد، كان المجتمع يتعرض للأسلمة بوتيرة متسارعة عجزت الدولة الكهلة عن صدها، وكان من جراء ذلك نمو حالة الشحن الطائفي بين المسلمين والمسيحيين الذين أفزعهم ما يتعرضون له من إزاحة وتغريب في بلدهم، وتعددت المظاهر المخيفة لهذه الحالة وأبرزها أزمة وفاء قسطنطين وكاميليا شحاتة.

المفارقة هنا أن «بحب السيما» الذي أثار من ردود الفعل ما هو أكثر بكثير من الواقعتين المذكورتين بعاليه، وكاد أن يتعرض للمنع بالفعل لولا صدور حكم قضائي تاريخي بالموافقة على عرضه.. المفارقة أن موضوع هذا الفيلم تحديدًا اختص بالتأمل والتحليل لهذه الحالة من التطرف الديني والمجتمعي بالكثير من الموضوعية والتجرد، وذلك في إطار قصة تتماس مع أحد الهواجس التي حملها أسامة فوزي طيلة الوقت وأودعها في كل أفلامه، وهو رحلة الوصول إلى الله، تلك الرحلة التي أزعم أن كثيرين منا قد مروا بها على نفس المنوال الذي سارت عليه رحلة عدلي بطل الفيلم.

إلى جانب هذه الرحلة، فثمة قواسم أخرى في «بحب السيما» مشتركة ومكررة في أفلام أسامة فوزي الثلاثة الأخرى، سواء تلك التي كتبها مصطفى ذكري أو هاني فوزي، الأمر الذي يشي بأن دور أسامة رحمه الله لم يكن يقتصر فقط على الإخراج، أو يبدأ بعد انتهاء السيناريست من عمله، بل العكس هو الصحيح، فالأفلام كلها مُنتمية

إلى بوتقة عقلية ووجدانية واحدة يسهل التقاط خصائصها وتفاعلاتها بل وتطورها من فيلم إلى فيلم:

● ما بين عوالم سائقي المايكروباصات في «عفاريت الأسفلت»، والبلطجية والمومسات في «جنة الشياطين»، والطائفة المسيحية في «بحب السيما»، وكلية الفنون الجميلة في «بالألوان الطبيعية».. سنجد أن كل أفلام أسامة فوزي تدور داخل عوالم مُنغلقة على ذاتها أو طوائف مُحتفظة بخصوصيتها. من خلال هذا التحوصل يعيد أسامة بناء العالم بحيث يعكس صورة العالم الحقيقي من زاوية تتيح أفضل استعراض للهم الإنساني الذي يستهدف تأمله وتحليله.

اختيار الطائفة المسيحية في «بحب السيما» على سبيل المثال أتاح استعراض التناقضات والأزمات التي ينتجها التشدد الديني على المستوى الإنساني الشخصي البحت، من دون الانجراف إلى الديباجات والقوالب الدرامية المرتبطة بالتشدد لدى المسلمين، والتي اعتادت الدراما من واقع تجربة الإرهاب المسلح الخروج بها إلى نطاق أيديولوچي وتنظيمي أكثر اتساعًا، وبدلًا من ذلك اختار الفيلم الاقتراب من نموذج الإنسان العادي المُتشدد بطبيعته من دون الحاجة لأيديولوچيا أو الانضمام لتنظيم مسلح، وتتبَّع بقدر كبير من الموضوعية والتفهم المآلات الطبيعية لهذا التشدد، والذي أودى بالأسرة للتفسخ والتعاسة ودفع بالزوجة المضغوطة والمحرومة إلى الخطيئة بغير عمد.

● الاشتباك مع المجتمع وفضح زيفه وأكاذيبه واستعراضها في قالب هزلي لا تتعارض كاريكاتوريته مع موضوعيته، سنجد عالَم منير رسمي البورجوازي في «جنة الشياطين» كئيبًا باردًا مقبضًا ومفتقرًا للحميمية والحياة اللذين يزخر بهما العالم السفلي الذي اختار «طبل» الانتساب إليه، كذلك ثمة استعراض مكثف لزيف وتفسخ المجتمع داخل إطار

عالَم كلية الفنون الجميلة في فيلم «بالألوان الطبيعية»، بل وصرخ بها علي (رمزي لينر) بشكل مباشر في خضم ثورته: «كلنا كدابين».

أما هنا في «بحب السيما» الحافل باستعراض مظاهر الزيف والكذب، فبإمكاننا رصد ثلاثة مناسبات اجتماعية حاشدة ذات طابع ديني تدور كلها (المحفل الديني الغنائي - حفل زفاف نوسة ولمعي - جنازة عدلي) وتتحول بفضل سوء طوية أفرادها وامتلائهم بالزيف والكراهية لتراشق بالألفاظ النابية، ينتهي بعراك هزلي وتبادل للكمات، وعبَّر أسامة عن موقفه إزاء هذا القدر من الزيف والكذب بأن جعل بطله نعيم (الطفل - آنذاك- يوسف عثمان) يتبول عليهم من علٍ مرددًا «نجاملكم في الأفراح».

● اقترن الاشتباك مع المجتمع بالدخول في مواجهة موازية مع السلطة، وهي مواجهة ربما كانت أكثر مباشرة في الفيلمين الأخيرين «بحب» و«بالألوان» عن سابقيهما «العفاريت» و«الشياطين».. في «بحب السيما» اشتباك مع صور ومستويات وأطياف مختلفة «ومتداخلة» من السلطة بدءًا من الأب والأم والطبيب ورجال الدين وصولًا لرأس السلطة، جمال عبد الناصر في زمن الستينيات الذي تدور به الأحداث.

● في الأفلام الأربعة ثمة تركيز على الجنس ليس لأغراض تجارية بطبيعة الحال -مش أسامة- ولكن كجزء لا يتجزأ من من حالة الصدق والتصالح مع الطبيعة الإنسانية التي تحكم الرغبة جزءًا كبيرًا من دوافعها سواء أكانت رغبة مجردة أو مقترنة بالعاطفة. أسامة في «بحب السيما» استخدم الجنس بشكل مكثف وبجرأة عالية؛ لتجسيد الصراع الذي ينجم عن قمع التفسيرات المتشددة اللاعقلانية للدين للرغبة والعاطفة والآثار الكارثية المترتبة على هذا القمع، والتي تدفع في اتجاه عكسي لما يُفترض أن يستهدفه الدين، بل ويمكن القول إنه في إصراره على تنفيذ

رؤيته الجريئة استهدف الصدام مع الجمهور المحافظ المتشدد على غرار بطله عدلي كجزء من الحالة الشعورية والإبداعية المسيطرة عليه.

● «الموت» ضيف دائم بأفلام أسامة فوزي بمقادير متفاوتة من التركيز، بلغت ذروتها بطبيعة الحال في «جنة الشياطين» الذي كان بطله الرئيسي ميتًا، وفي تقديري أن الموت هو جزء من المجهول الميتافيزيقي الذي يرغب أسامة في فك طلاسمه في بحثه عن الله.

في فينالة «بحب السيما» يموت الجد (رءوف مصطفى) فجأة أثناء جلسة عائلية أمام التليفزيون، فتولول النسوة ويتحلقن حوله، أما الطفل نعيم فيدير ظهره ويجلس أمام التليفزيون وتتعالى قهقهته أمام استعراض لثلاثي أضواء المسرح، بينما الصرخات لا تنقطع وراءه. هذه الفينالة تكاد تكون المعادلة لفينالة «جنة الشياطين»، فإذا كان هؤلاء الشياطين، الفتية الثلاثة ومعهم المومستين حبة وشوقية قد تصالحوا مع موت (المجهول الميتافيزيقي) كبيرهم «طبل»، وانخرطوا في علاقات شهوانية إلى جوار جثته، فإن الطفل نعيم قاد بدوره تصالحًا مع المجهول الميتافيزيقي مُمثلًا في موت الجد وانخرط في الضحك أمام التليفزيون. تصالح الشياطين - المتمردين بطبيعتهم على الكود المجتمعي- بممارسة الحياة بنفس منطق طبل «الحي أبقى من الميت»، وتصالح نعيم - المتمرد على استبداد السلطة الأبوية» بحبه الجنوني للفن.

● في «بحب السيما» كما بالأفلام الثلاثة الأخرى جهد إخراجي هائل، وتفاعل عضوي بين أسامة فوزي ورفاقه في صناعة الفيلم، وفي مقدمتهم هنا السيناريست هاني فوزي، وطارق التلمساني، مدير التصوير الذي تلاعب بالإضاءة وبالألوان لخلق حالات وجدانية متناغمة على تنافرها بقدر كبير من التوفيق، واشترك مع صلاح مرعي، مهندس الديكور العبقري في الانتقال بالصورة إلى شبرا الستينيات، الأمر الذي ساهم مع

الحـوار وموسـيقى خالـد شـكري والأداء التمثيـلي الجيـد جـدًّا للممثلـين في الجمـع بـين خصوصيـة الحالـة المسـيحية وتناغمهـا العضـوي الحميمـي داخـل النسـيج المـصري.

للأسـف، اقتـصر ميراثنـا مـن أعـمال أسـامة فـوزي رحمـه اللـه عـلى هـذه الأفـلام الأربعـة، وغـاب عنـا بعـد أن خذلـه المنتجـون حـين وأدوا أحلامـه ومشروعاتـه، وخذلـه الجمهـور الـذي تجاهـل أفلامـه وأقبـل عـلى مـا هـو أقـل منهـا، ولم يبـق سـوى أن ينصفـه الزمـن وتعيـش أفلامـه؛ ليراهـا أكـبر عـدد مـن النـاس فيتأثـرون بهـا في رحلتهـم الخاصـة للبحـث عـن اللـه، بعيـدًا عـن التشـنج والتشـدد الـذي مارسـه أسـلافهم داخـل الفيلـم وخارجـه.

أنا مش معاهم (٢٠٠٧)

فيلمٌ آخر من نوعية من الأفلام التي تكتسب مع الوقت أهمية لها علاقة بموضوعها، ودرجة ارتباطها بطبيعة المرحلة الزمنية التي أفرزتها بأكثر من قيمتها الفنية.

بعد عشر سنوات من نجاح «إسماعيلية رايح جاي» وثورة المضحكين الجدد، كانت السينما قد قطعت شوطًا من التعافي ونمت أسواقها الداخلية والخليجية وازدادت سعتها كمًّا وكيفًا، وتشجَّع المنتجون على خوض مغامرات متفاوتة العواقب والأحجام ما بين الإقدام على إنتاج أفلام ذات ميزانيات باهظة، واختيار موضوعات وثيمات غير تقليدية، والمراهنة على وجوه جديدة.

أحد أشهر وأنجح الأفلام التي جمعت بين النوعيتين الأخريين من المغامرات الإنتاجية كان «فيلم ثقافي» الذي أنتجه سامي العدل منفردًا عن شركة العدل جروب، لسيناريست ومخرج جديد هو محمد أمين، واختار لبطولته وجوهًا شابة لم تقف يومًا أمام الكاميرات إلا للعب أدوار صغيرة لا تعدو بضعة مشاهد وأحيانًا مشهد أو اثنين على الأكثر بالفيلم الواحد.

لم يحقق الفيلم عند عرضه بخريف عام ٢٠٠٠ نجاحًا رقميًّا معتبرًا يكافئ قيمة فكرته بالغة الجرأة، ولكن نجاح الفيلم تحقق تراكميًّا على مدار السنوات التالية ليصبح بحق شهادة توثيق فنية بالغة الصدق لمصر أواخر التسعينيات ومطلع الألفية الجديدة.

إحدى النتائج المبكرة لنجاح الفيلم كانت انطلاق نجومية أبطاله الثلاثة فتحي عبد الوهاب وأحمد رزق وأحمد عيد. الأخير تحديدًا امتاز

بنغمة كوميدية مختلفة افتقر إليها زميلاه أحمد رزق الذي لم يحجز مكانًا وسط كوميديانات الصف الأول، وفتحي عبد الوهاب الذي لم يجد نفسه في الكوميديا، واتسعت دائرة اهتماماته لأنماط مختلفة من الأدوار.

يمكننا الآن بعد كل هذه السنين أن نحكم بأن أحمد عيد قد امتلك طموحًا ارتبط عضويًّا بالكوميديا، ومشروعًا سنيمائيًّا اتسم بغض النظر عن قيمته أو وزنه الفني، بقدرٍ كبير من الموضوعية في تقييم الذات ودرجة مشهودة من المرونة في إدارة ما تمخض عنه هذا التقييم من رصيد فني وتجاري محدود، الأمر الذي أتاح له الطفو على الساحة السنيمائية من حينٍ لآخر بفيلم كوميدي يتصدر اسمه أفيشاته وتتراته، يحصد ملايين قليلة من شباك التذاكر تسمح ببيعه للمحطات الفضائية بسعر مناسب يغطي تكلفته ويحقق هامش ربح للمُنتج والموزع، وهكذا دواليك في دورة رأس المال التي صارت نهجًا أساسيًّا للعملية الإنتاجية في الوقت الراهن مع ارتفاع ميزانيات الإنتاج بشكل لا يغطيه حجم السوق.

بعد سنوات قليلة من ضربة البداية في «فيلم ثقافي» اشتغل عيد أثناءها كبطل مُساند في عددٍ من الأفلام لعب بطولتها چانات المرحلة أحمد السقا وهاني سلامة، أقدم على خوض أولى بطولاته المُطلقة بشتاء ٢٠٠٥ بفيلم «ليلة سقوط بغداد» من تأليف وإخراج مُكتشفه محمد أمين في ثاني تجاربه الإخراجية، وكان بمثابة إرهاصة لطبيعة الكوميديا التي يحلم هذا الكوميديان الشاب بتقديمها في أفلامه الخاصة، والتي لا تقتصر على التسلية فقط على غرار الأفلام التي شارك فيها بأدوار مساندة، وإنما تحمل أفكارًا نقدية لقضايا مجتمعية ذات طابع سياسي واضح بقدر ما يسمح به السقف الرقابي.

تأكد هذا الاتجاه بوضوح أكثر مع طرح فيلمه الثاني «أنا مش

معاهـم» في صيـف ٢٠٠٧ وسـط موسـم سـاخن عـجَّ بأفـلام أكـبر لعـب بطولتها نجـومٌ أشـهر مثـل «مرجـان أحمـد مرجـان» و«كـده رضـا» و«تيمـور وشـفيقة» و«عندليـب الدقـي» و«خليـج نعمـة»، وتـم دعمـه بأغنيـة جميلـة حملـت نفـس عنوانـه بصـوت بهـاء سـلطان غـزت الفضائيـات بفوتومونتـاج مـن لقطـات الفيلـم، ورغـم ذلـك بالـكاد تجـاوز إيـراده آنـذاك مليـوني جنيـه مـن العـروض المحليـة، وهـو رقـم لا تجعلنـا ضآلتـه ننسى أنـه ينتمـي لاقتصاد يسـبق التعويـم بمـا يقـرب مـن العـشر سـنوات.

وإذا كان «ليلـة سـقوط بغـداد» قـد تنـاول شـأنًا سياسـيًّا خارجيًّـا تحـت تأثـير هواجـس فجرهـا الغـزو الأمريـكي للعـراق، وذلـك في إطـار كوميـدي فانتـازي.. فـإن «أنـا مـش معاهـم» والـذي كان التجربـة الأولى لمؤلفـه السيناريسـت فيصـل عبـد الصمـد اختـار الاقـتراب أكـثر مـن شـأن اجتماعـي داخـلي شـائك وهـو «الجيتـو الإسـلامي»، والـذي كان يمـر بطـور مـن الانفتـاح والتغلغـل العلنـي وسـط شريحـة جديـدة مـن المجتمـع المـصري بفضـل ذيـوع وانتشـار الجيـل الجديـد مـن الإسـلاميين الشـيك ذوي اللباقـة واللغـات فيمـن عُرفـوا بالدعـاة الجـدد أمثـال عمـرو خالـد ومصطفـى حسـني ومعـز مسـعود.

ظهـور هـؤلاء الدعـاة الشـباب بخطـاب دعـوي مختلـف عـن خطابـات الأجيـال السـابقة الأكـثر تشـددًا واقترانًـا بالاشـتباك مـع الدولـة، أرق حاشـية وأقـل اقترابًـا مـن النقـاط السـاخنة في الأيديولوچيـات الإسـلامية وأكـثر اتسـاقًا مـع مفـردات العـصر وميـلًا لتقديـم طبعـة لايـت مـن الإسـلام التنظيمـي، تسـتلهم منطلقاتـه وآلياتـه ولكـن في غـير الشـأن السـياسي.. ظهـور هـؤلاء الدعـاة أسـهم بقـوة في اختراقهـم لمسـاحات مجتمعيـة كانـت بعيـدة عـن أسـلافهم في أزمنـة الصـدام المسـلح مـع الدولـة، وذلـك بالتزامـن مـع ظـرف سـياسي دولي اتجـه لتخفيـف الضغـط عـلى التنظيـمات الإسـلامية الأكـثر

مرونة وأقل راديكالية، وفي مقدمتهم جماعة الإخوان المسلمين الذين حصلوا على ضوء أخضر من شرطي العالم لخوض الانتخابات البرلمانية المصرية عام ٢٠٠٥، وخرجوا منها بثماني وثمانين مقعدًا في أضخم حصاد سياسي للجماعة منذ نشأتها.

هذا الانتشار الواسع وهذه الأرض الجديدة أنتجا أو للدقة أعادا إنتاج إشكالية مزدوجة على أكثر من مستوى. الأولى هي علاقة هذه الشرائح الوافدة حديثًا لأرض الإسلاميين بكل ما تزخر به من ثقافة وسلوكيات منفصلة عن محيطها، بمكونات المجتمع الأخرى سواء بدوائر الأهل والأصدقاء والزملاء والمسيحيين إلخ. أما الإشكالية الثانية فهي العلاقة بالدولة التي لم تفقد حذرها تجاه هذه الجماعات المنخرطة ضدها في صراعات متعددة المستويات منذ الأربعينيات، وظلت معها في حالة من الشد والجذب حتى في أوقات الهدنة التي دومًا ما كان الإسلاميون ينقضونها بألعاب من تحت الترابيزة كما كشفت قضية سلسبيل في أوائل التسعينيات وجولة الألفين وحداشر بعدها بعشرين سنة.

حاول صناع الفيلم الخوض في هذه المنطقة المرصعة بالألغام بحذر شديد من خلال قصة بسيطة لعمرو المنياوي (أحمد عيد) طالب الطب ابن الأثرياء الذي يعيش حياة الطيش والنزق مع رفقة سوء قبل أن يصادف فرح (بشرى) زميلته بالكلية، والتي وإن كانت تشاركه في طبقته الاجتماعية إلا أنها على العكس منه متدينة لدرجة متقدمة من التزمُّت، ونشأت الأزمة حين انجذب كلٌّ منهما للآخر، ووجد عمرو نفسه مسوقًا لمجاراة اللايف ستايل الخاص بها.

وانطلق السيناريو من هذه النقطة في محاولة لاستعراض العلاقات التي تحدثنا بشأنها بعاليه من خلال سلسلة من المفارقات ذات طابع

كوميـدي خفيـف الظـل، مثـل مشـهد حفـل الخطوبـة الإسـلامي، تصاعـدت مـع اقـتراب فـرح مـن منطقـة خطـيرة ووقوعهـا ضحيـة للجماعـات الإرهابيـة التـي تحـاول اسـتخدامها في تفجـير قنبلـة بمحطـة رمسـيس، لتسـقط الفتـاة بعـد نجاتهـا فريسـة لتيـه مـن الحـيرة يعرفهـا جيـدًا كل مـن خـرج مـن جيتـو الإسـلاميين لـبراح العـالم الطبيعـي البعيـد تمامًـا عـن أسـاطيرهم الشـائهة عـن الديـن والدنيـا، فخلعـت الحجـاب فيـما يشـبه النبـوءة لمـا سـيحدث بعدهـا بسـنوات للكثـير مـن البنـات والسـيدات إثـر انهيـار وتفـكك الصحـوة المزعومـة، ووقـع عمـرو في شـتات مماثـل قبـل أن تنفـك عقدتـه بقـدرة قـادر مـن أجـل نهايـة سـعيدة للفيلـم، فيتـزوج فـرح ويُنشِـئًا أسرة متدينـة وسـطية كـما يمكـن أن تراهـا بكتيبـات سـفير للأطفـال.

حـاول صنـاع الفيلـم تحقيـق قـدرٍ مـن التـوازن في طرحهـم لرؤيتهـم الخاصـة بتلـك المنطقـة الشـائكة التـي نـدر أن تعرضـت لهـا السـنيما بموضوعيـة مناسـبة، فأصابـوا حينًـا وأخفقـوا حينًـا. ربطـوا ربطًـا مُوفقًـا بـين الجماعـات الإرهابيـة ومؤسسـات الأعـمال الخيريـة التـي تتخـذ سـتارًا لغسـل وتهريـب الأمـوال وتنفيـذ التفجـيرات، ولكنهـم في المقابـل قدمـوا صـورًا كليشـيهية سـطحية للإرهابيـين، وبلغـت السـطحية حـد السـذاجة في مشـهد شرح خطـة اسـتغلال فـرح لنقـل القنبلـة إلى محطـة رمسـيس.

هـذا التذبـذب امتـد إلى بنـاء الشـخصيات وطبيعـة تحولاتهـا وبالأخـص شـخصية عمـرو، البطـل الرئيـس والـذي قدمـه الفيلـم طالبًـا بكليـة الطـب، ولكنـه في نفـس الوقـت صايـع ومقضيهـا شرب ومخـدرات.. وحـين يقـع في حـب فـرح وتسـحبه لمنطقتهـا يخضـع لسلسـلة مـن التحـولات غـير المُـبررة بـين الضفتـين، فبعـد اكتشـاف القنبلـة، يقـرر بـدون مـبرر أن يتشـدد ويلبـس زي الباكسـتانيين، ثـم لا يلبـث بـدون مـبرر أيضًـا أن يعتـدل ويحلـق لحيتـه ويعـود لرفقتـه القديمـة توطئـةً للقائـه بفـرح مجـددًا في الاسـتاد.

هـذه وغيرهـا مشـاكل احتـوى عليهـا سـيناريو فيصـل عبـد الصمـد (وهـو طبيـب أصـلًا ويكتـب للسـنيما للمـرة الأولى بدعـم مـن صديقـه أحمـد عيـد) ولم يعالجهـا المخـرج أحمـد البـدري، ورغـم ذلـك لم تكـن المحصلـة مزعجـة، بـل بالعكـس احتـوت عـلى مناطـق كوميديـة لا بـأس بهـا، وتركـت المحاولـة أثـرًا ملموسًـا عـلى مشـاهد زي حـالاتي كان لا يـزال آنـذاك واقعًـا تحـت تأثـير الدعـاة الجـدد ويصـدق مظلوميـات الإخـوان التـي يدعمهـا الإعـلام الخـاص وبقناعـة أن هـذا الفصيـل «المظلـوم» (!) يسـتحق أن يتقبلـه النـاس بلحيتـه بنقابـه بأفـكاره التـي لم نكـن نفهمهـا حـق الفهـم حتـى شـاهدناها لايـف فيـما بعـد حـين شـب حريـق الألفـين وحـداشر.

كان هـذا هـو حـال الكثيريـن في ذلـك الزمـان، وفي مقدمتهـم أحمـد عيـد الـذي بـشر باحتـواء «الفصيـل الوطنـي» مرتـين بعدهـا في فيلميـه «رامـي الاعتصامـي» و«حـظ سـعيد»، وكان مـن أوائـل الفنانـين الذيـن انحـازوا لينايـر؛ لـذا فلـم يكـن مسـتغربًا دعمـه لترشـيح عبـد المنعـم أبـو الفتـوح لرئاسـة الجمهوريـة في انتخابـات ٢٠١٢، قبـل أن تـأتي الريـاح بمـا لم تشـته سـفنهم فتفـرق جماعتهـم وتشـتت شـملهم وتجعلهـم حبظلـمًا بظاظـا، ويعـودون إلى مربـع مـا تحـت الصفـر، ويتبقـى الفيلـم شـاهدًا عـلى تلـك المرحلـة التـي سـبقت الحريـق، وهـو مـا يكسـبه الآن أهميتـه الحقيقيـة بغـض النظـر عـن حصيلتـه الفنيـة والرقميـة.

مرجان أحمد مرجان (٢٠٠٧)

ليه مرجان تحديدًا من بين أفلام الزعيم؟

الإجابة تتلخص في أن هذا الفيلم فيما نرى يقف على نقطة دقيقة في المسيرة الحافلة لعادل إمام تُتيح لنا التأمل فيما سبقها والتدبر فيما تلاها.

بالعودة عشر سنوات للوراء، لصيف ١٩٩٧، وملايين «إسماعيلية رايح جاي» التي بلغت حاجز الاثنا عشر مليونًا، لم يتجاوز سقف إيرادات «بخيت وعديلة٢: الجردل والكنكة» فيلم عادل إمام الأخير، والذي عُرِضَ في مَطلع هذا العام رقم الستة ملايين جنيه. الهَزة كانت عنيفة بحق وأربكت حسابات السوق التقليدية تمامًا وبخاصةً بعد أن تحرك آل العدل أسرع من سواهم والتقطوا محمد هنيدي؛ ليصنعوا حوله فيلم «صعيدي في الجامعة الأمريكية» بخلطة شبابية خالصة موضوعًا وأدوات، وقفز إيراده لرقم غير مسبوق هو الثلاثين مليون جنيه.

شَهِدَ عاما ١٩٩٩ و٢٠٠٠ آخر رهانات من عادل إمام على خلطته الأثيرة منذ نهاية الحقبة الذهبية التي تعاون فيها مع وحيد حامد وشريف عرفة، حيث اشتمل فيلما «الواد محروس بتاع الوزير» و«بخيت وعديلة٣» على كوكتيل من الكوميديا والسياسة. الإخراج كان لنادر جلال، أحد مُخرجي الزعيم الأثيرين، وبدا الفيلمان كطبقين بائتين حاول صناعهما أكسابهما مذاقًا حريفًا بإضافة جرعة زائدة من التوابل الجنسية، وبدا الزعيم نفسه في أسوأ حالاته مع تكراره للوازمه التي حفظها الجمهور، وإصراره على أداء دور الشاب صاحب الفحولة الجنسية رغم التجاعيد التي ملأت وجهه.

تزامن هذا مع ما عُرِف إعلاميًا بـ «ثورة المُضحكين الجدد» والإيرادات القياسية التي حققتها أفلام محمد هنيدي وعلاء وليُّ الدين وتأهب مزيدٍ من الأسماء للصعود مثل أحمد السقا والشاب الجديد كريم عبد العزيز، وبدا أن الزعيم خلاص دقت ساعة نجوميته التي دامت لعشرات السنين، وتأكد هذا الشعور مع عودته في صيف ٢٠٠٢ بعد غياب سنتين بفيلم جديد تعاون فيه مع وجوه جديدة شابة أمام ووراء الكاميرا أبرزهم ابنه رامي إمام مخرجًا للفيلم الذي حمل عنوان «أمير الظلام» وجاء مرتبكًا وفقيرًا على صعيد الكتابة والتنفيذ، وحطت إيراداته المصرية في المركز الخامس بعد إيرادات محمد سعد والسقا وكريم وهنيدي على الترتيب.

كان هذا الفيلم بمثابة محاولة من عادل إمام لاستيعاب شروط المرحلة الجديدة بطريقته الخاصة، ورسَّخَ نجاحها المتواضع من الانطباع بأنَّ جعبة الزعيم قد شطَّبَت خلاص، قبل أن يأتي صيف ٢٠٠٣ حاملًا مفاجأة.

فمع طرح فيلم «التجربة الدنماركيّة» في دور العرض المصرية، انهالت سهام النقاد عليه، والكثير منها كان مُصيبًا، من دون أن يمنعه هذا من استجلاب إيرادات بلغت ثلاثة عشر مليونًا من الجنيهات فيما عُدَّ بعثًا جديدًا للزعيم الذي حَطَّ في هذه المرة في المركز الثاني بعد «اللي بالي بالك» لمحمد سعد، ومتفوقًا على هنيدي وكريم وأحمد حلمي..

الفيلم كان مؤشرًا لأنَّ عادل إمام استطاع بالفعل بلورة خلطة سنيمائية جديدة مناسبة لجمهور مرحلة ما بعد «إسماعيلية»، والأهم كذلك أنها مناسبة لعادل إمام نفسه، وهو ما أكدته الأفلام التالية التي لعب بطولتها خلال السنوات التالية.

أول خصائص المرحلة الفنية الجديدة كانت السيطرة. فيه طبعًا

سيناريست بيكتب ومُخرج بيحرَّك ومُنتِج بيصرف، لكن القرارات الكبيرة والرئيسية بالعمل كانت من اختصاص الزعيم الذي كان يملك بالفعل بعد كل هذه الرحلة الطويلة من النجومية والنفوذ ما يُتيح له امتلاك هذه السيطرة، وفرض شروطه ورؤيته على المُنتجين وكل من بداخل الحقل السنيمائي.

تتأكد هذه النقطة لو استعرضنا أسماء مُخرجي وكُتَّاب أفلامه منذ بدء مرحلته الجديدة:

المُخرجون، علي إدريس (٣ أفلام)- عمرو عرفة (فيلمان)- مروان حامد (فيلم)- وائل إحسان (فيلم)- رامي إمام (فيلم).

وكلهم من مُخرجي مرحلة مابعد «إسماعيلية رايح جاي» وتجمعهم الحرفية التقنية والقدرة على خلق صورة لطيفة وإيقاع مُبهِج لا بأس به للفيلم الكوميدي والتأثر بالسنيما الهوليوودية، مقابل عدم وجود رؤية فنية حقيقية تُدير هذه القدرة التِّقنيَّة وتخدم رسالة الفيلم (مهما كانت بسيطة). يُستثنى من هذا التقييم مروان حامد الذي أخرج للزعيم «عمارة يعقوبيان» (٢٠٠٦) وهو الفيلم الوحيد الذي يمكن أيضًا استثناؤه من «السيطرة الكاملة» له بالنظر لطبيعته الخاصة وموضوعه المُختلف.

(طبعًا لا يمكن تخيل اختيار محمد إمام مثلًا لدور طه الشاذلي بعيدًا عن نفوذ والده، لكن المُجمَل هو انتماء الفيلم لسنيما كاتبه وحيد حامد ومن قبله علاء الأسواني صاحب الرواية الأشهر، وهي عوالم تختلف بطبيعة الحال عن طبيعة أفلام عادل إمام الأخيرة، كما ظهرت تباشير الشخصية الفنية لمروان حامد في أولى أفلامه الروائية الطويلة، والتي أكدت نفسها في أفلامه التالية).

ومع افتقار هؤلاء المُخرجين الجدد للرؤية والشخصية الفنية التي

امتلكها أسلافهم على خريطة عادل إمام مثل شريف عرفة وسمير سيف، كان من السهل على الزعيم فرض هيمنته وشخصيته الكاسحة على قرارت الأفلام وتوجيه الكتابة واختيارات الممثلين. للأمانة، اختياراته وتوجيهاته عكست خبرة طويلة وأثمرت عن نتائج طيبة لسنيما خفيفة، ولكنها لا تُقارن بالسنيما الثقيلة التي صنعت المجد «الفني» للزعيم.

السيناريست يوسف معاطي هو اختيار عادل إمام الأثير للمرحلة الجديدة (ستة أفلام من أصل ثمانية)، وهو اختيار يمكن فهمه بتأمل مُجمَل أعماله -معاطي- السنيمائية والتلفزيونية التي لعب بطولتها الزعيم وغير الزعيم من نجوم الشاشتين مثل يحيى الفخراني وهنيدي وياسمين عبد العزيز.

معاطي الذي بدأ مشواره بالكتابة الصحفية الساخرة، قبل أن يدخل الحقل السنيمائي في أواسط التسعينيات بفيلم كوميدي هو «يا تحب يا تقب» من بطولة فاروق الفيشاوي وأحمد آدم والمنتصر بالله، حقق نجاحًا ملحوظًا أتاح إنتاج جزءًا ثانيًا منه مع نفس الأبطال، قبل أن تنفتح طاقة القدر لمعاطي ويختاره الزعيم ليكتب له فيلمه «الواد محروس بتاع الوزير» عام ١٩٩٩، ثم يبدأ معه حقبة ما بعد إسماعيلية.

امتاز معاطي بثلاثة خصائص مهمة لَبَّت شروط عادل إمام للمرحلة الجديدة:

- قدرته على تحقيق أفكار طريفة سواء أكانت أصيلة أو مقتبسة من أفلام أجنبية (مثل فيلمنا «مرجان أحمد مرجان») بقدر كبير من خفة الظل الطبيعية، وبلورة شخصيات ذكية تلتصق بذاكرة المُشاهدين مثل مرجان وحمادة عزو وماما نونة ورمضان مبروك أبو العلمين حمودة. وإن كانت قدرته أقل أو نفسه أقصر في مد خيوط الحدوتة للنهاية في إطار بناء حقيقي متماسك.

- قدرته على تقديم لمسات إنسانية صادقة ومؤثرة ظهرت كأفضل ما يكون في العلاقة التي لا تُنسى بين حمادة عزو وماما نونة في المسلسل الرمضاني ذائع الصيت «يتربى في عزو» عام ٢٠٠٧.

(معاطي يحمل شغفًا شخصيًا كبيرًا بالأم ظهر جليًا في شخصية ماما نونة، ولا ننسى برنامجه التلفزيوني الشهير «الست دي أمي»).

وناسبَ هذا قرار الزعيم بالتوقف -متأخرًا جدًا!- عن أداء دور الشاب وتجسيد دور الأب لأبناء في سن الشباب، بما ينطوي عليه ذلك من إمكانات للكوميديا مبعثها مفارقات العلاقة بين جيل الآباء والأبناء، وما ينطوي عليه كذلك من لحظات إنسانية مؤثرة ظهرت في «التجربة الدنماركية» و«عريس من جهة أمنية» و-بدرجة أقل- «مرجان».

- سياسيًا بقى.. لو قارنَّا بين مشهد عادل إمام تحت قبة البرلمان هنا في «مرجان» (٢٠٠٧) ونظيره في فيلم «النوم في العسل» (١٩٩٥) لاتضح لنا التحول الكبير في الخطاب السياسي لسنيما الزعيم تجاه الدولة، من النقد اللاذع والهجوم الحاد المباشر لأعلى سقف مُتاح في منتصف التسعينيات، للسخرية الخفيفة التي لا تكاد تمس الدولة إلا برذاذ من النقد، فيما تصب جام مدفعيتها على مكونات المجتمع الأخرى من مثقفين وأكاديميين ويساريين وسياسيين وطبعًا الإسلاميين، خصوم الزعيم التقليديين.

في هذا الزمن -قبل ما يزيد عن عشر سنوات- كانت دولة مبارك. التي كانت قد تجاوزت هوَّات شديدة الخطورة وخرجت منها سالمة، تواجه ضغوطًا غربية من إدارة بوش الابن ثم خليفته أوباما، وشرقية بواسطة قناة الجزيرة، يقابلها حراكٌ داخليٌّ معارض ومُتصاعد، اصطفت به طوائف الإسلاميين والليبراليين واليساريين وأساتذة الجامعة والنقابات والمنظمات الحقوقية والصحفيين، وكنا في تلك السنوات الخدَّاعات نتلقى

الأخبار من تغطيات الجزيرة ونسهر أمام «العاشرة مساءً» كل ليلة وننهل من آراء علاء الأسواني ومقالات فهمي هويدي وننفعل بجرأة عبد الحليم قنديل وننتظر من الأربعاء للأربعاء لقراءة صفحة «قلمين» لبلال فضل وعمرو سليم في جورنال الدستور، ونترنم بأشعار الفاجومي ونعجب بنضال وتجربة إردوجان(!) كان الكل يتحفز، وحرارة الشارع ترتفع توطئةً لحريق الألفين وحداشر.

ووسط كل هذا، اختار الزعيم الانحياز للدولة، وكان بالفعل سلاحها الناعم بالداخل المصري والعالم العربي كله في مواجهة هذه التحديات بالسخرية اللاذعة من زيف وادعاء كل من رفعوا رايات النضال ضدها، وكأنه كان يحذر من الانجراف وراء هؤلاء الأراجوزات (واتضح صدق كل كلمة قِيلَت بهذا الصدد بعدها بكام سنة)

لاقى هذا هوىً في نفس السيناريست خفيف الظل الذي تصعلك وعانى كثيرًا فيما يبدو بين أوساط المثقفين والفنانين واطلع على انحرافاتهم وتشوهاتهم فقرر أن يرد لهم الصاع صاعين، وبالفعل مسح البلاط بكل المزيفين والمتشنجين والمزايدين والمُتشدقين بالقضية الفلسطينية في فيلم «السفارة في العمارة»، وفي «مرجان أحمد مرجان» كرر نفس الهجوم على نفس المواقف والطوائف، ولكن حول دولة رجال الأعمال هذه المرة. وخارج دائرة عادل إمام كرر معاطي نفس التوليفة في فيلمه الكوميدي «الثلاثة يشتغلونها» (بُص دلالة الاسم أصلًا!) الذي لَعِبَت بطولته ياسمين عبد العزيز وأخرجه علي إدريس عام ٢٠١٠.

الرهان كان على السنيما الخفيفة الضاحكة الخالية من التشنج، والقابلة للبقاء والمُشاهدة في أي وقت، وبالفعل مَرَّت السنوات وأصبحت القضايا والمواقف المزيفة مدفوعة الأجر مثار الضحك والألش، فيما بَقِيَت الأفلام حاضرة دومًا بالحضور الهائل لعادل إمام وبالإيفيهات

التـي صـارت جـزءًا لا يتجـزأ مـن حوارنـا اليومـي العـادي زي «شِرِب شـاي بالياسـمين» و«لقـد وقعنـا في الفـخ» و«حبيبـي مـن أيـام الجيـزة» إلـخ.

برضه، اشمعنى «مرجان» تحديدًا؟.

الإجابـة، لأن هـذا الفيلـم هـو الأخـير الـذي ظهـر فيـه عـادل إمـام عـلى الشاشـة بكامـل لياقتـه، في أفلامـه التاليـة «حسـن ومُرقـص» (٢٠٠٨) و«بوبـوس» (٢٠٠٩) بَهِـتَ حضـور الزعيـم شـيئًا فشـيئًا، مـع تكـرار نـبرة الوحـدة الوطنيـة في الأول، والابتـذال الجنـسي لدرجـة مُقـززة في الثـاني، والذي شَـهِدَ انكسـار الخـط البيـاني لإيراداتـه لأول مـرة مُنـذُ «التجربـة الدنماركيّـة» عـام ٢٠٠٣.

شَـهِدَ عـام ٢٠١٠ آخـر أفلامـه السـنيمائيّة حتـى الآن وهـو «زهايمـر» مـن تأليـف نـادر صـلاح الديـن وإخـراج عمـرو عرفـة، وابتعـد فيـه عـن أيَّـة موضوعـات سياسـيَّة واقـترب مـن أزمـة إنسـانية تبـدو أقـرب ما يكـون لمعركة الزعيـم الأخـيرة مـع الخَصـم الـذي لا يُهـزَم، الزمـن، الـذي انتـزع السـنيما مـن قبضتـه؛ إذ لم يَعُـد يَملـك اللياقـة الفنيـة التـي تُتيـح لـه تقديـم وجبـة تُغـري جمهـور السـنيما بالنـزول لمُشـاهدتها، واكتفـى بجمهـور التلفزيـون الـذي يُشـاهد مُسلسـله الرمضـاني الجديـد كل سـنة. ولكـن خـلاص، الجِداريَّـة شُـيِدَت عـلى مـدار عقـود، وسـيبقى الزعيـم في كلامنـا وضحكنـا وألشـنا عـلى المُتاجريـن بالمواقـف وبالديـن وبالقِيَـم جيـلًا بعـد جيـل.

الراقصة والسياسي (١٩٩٠) - كشف المستور (١٩٩٤)
إحكي يا شهرزاد (٢٠٠٩)

كنا قد خلصنا في مقالٍ سابق إلى اعتبار مجموع أعمال السيناريست الكبير وحيد حامد بمثابة وثيقة تاريخية تروي التقلبات السياسية والمتغيرات الاجتماعية التي طرأت على مصر والمصريين منذ يوليو ١٩٥٢ وحتى يومنا هذا، وضربنا لذلك مثالًا بالمقارنة بين ظروف ودوافع وأزمات ومآلات أبطال فيلميِّ «المنسي» (١٩٩٣) و«ديل السمكة» (٢٠٠٢).

المرأة موجودة وبقوة في أفلام وحيد حامد، ولكنها دومًا ما تأتي ضمن الرحلة أو الصراع الذي يخوضه الرجل، جزءًا أساسيًّا منها أو طرفًا فيها أو سببًا لها أو حتى جائزة (!) وإن كانت ثمة استثناءات محدودة حلت فيها محل الرجل وخاضت الرحلة أو الصراع بنفسها، وكالعادة يمكن عن طريق مقارنة هذه الحالات الاستثنائية والتفتيش عن الخيوط الممتدة فيما بينها استخلاص قصة أكبر تروي النقلات والمتغيرات التي عصفت بالمرأة المصرية، والتي هي مرآة لما زحف على مصر نفسها خلال العقود الأخيرة.

من بين هذه الأفلام الاستثنائية يمكننا اختيار ثلاثة أمثلة صالحة للتطبيق في هذا المبحث:

«الراقصة والسياسي» (١٩٩٠) - إخراج سمير سيف.

«كشف المستور» (١٩٩٤) - إخراج عاطف الطيب.

«إحكي يا شهرزاد» (٢٠٠٩) - إخراج يسري نصر الله.

يقول الكاتب الكبير صنع الله إبراهيم في مقدمة كتابه «التجربة الأنثوية»:

«فالمـرأة تقـع في نقطـة توتـر بـين طبيعـة بيولوچيـة لم تتغـير عـلى الإطـلاق، ورؤيـة حديثـة بعـض الـشيء عـن حريـة جديـدة، مـما يجعلهـا مشـغولة بالمحيـط الـذي تعمـل فيـه بيولوچيتهـا. الجنـس هـو مركـز هـذا المحيـط، ولهـذا فـإن أسـبابه ونتائجـه وتأثيراتـه الاجتماعيـة والوجدانيـة تشـكل نـواة وجودهـا».

وفقًـا لهـذا الاقتبـاس الـذي قـد لا أختلـف كثـيرًا مـع مضمونـه، فالمـرأة شـاءت أم أبـت، ولأسـباب بيولوچيـة وإنسـانية خارجـة عـن نطـاق إرادتهـا، سـتظل كينونتهـا ووجودهـا ودورهـا وتفاعـل محيطهـا معهـا تـدور في فلـك الجنـس في مـدارات تقـترب أو تبتعـد وفقًـا لاعتبـارات ثقافيـة وتاريخيـة مختلفـة، حتـى في أكـثر الأمـم انفتاحًـا وتحـررًا، تظـل المـرأة أسـيرة لقـوى الشـد والجـذب تجـاه هـذه النـواة سـواء في تفاعلاتهـا الخارجيـة مـع محيطهـا أو في تفاعلاتهـا الداخليـة.

لـو قارنَّـا بـين بطـلات الأفـلام الثلاثـة المُشـار إليهـم بعاليـه: سـونيا سـليم، سـلوى شـاهين، هبـة يونـس.. طبيعـة الشـخصيات وبناؤهـا ومحيطهـا وأزماتهـا وردود أفعالهـا وتفاعلاتهـا مـع محيطهـا، وحتـى اختيـارات الممثـلات اللـواتي لعـبن أدوارهـا، فبإمكاننـا رسـم خـط بيـاني لوضـع المـرأة المصريـة خـلال حيـز زمنـي يمتـد مـا بـين ثمانينيـات القـرن المـاضي والعقـد الأول مـن الألفيـة الجديـدة، في ضـوء متغـيرات سياسـية واقتصاديـة ومجتمعيـة وثقافيـة تحكـم تفاعـلات الشـخصية مـع نفسـها ومجتمعهـا، بـل ومـع السـلطة.

المـرأة في «الراقصـة والسـياسي» المُقتبـس عـن قصـة لإحسـان عبـد القـدوس نُـشرت ضمـن مجموعتـه التـي صـدرت بنفـس الاسـم عـام ١٩٨٧ هـي سـونيا سـليم، الراقصـة الشـهيرة ونجمـة المجتمـع، كينونـة مبهـرة تجمـع بـين الجـمال والقـوة، تدخـل في مواجهـة مفتوحـة مـع السـلطة مُمثلـة في عبـد الحميـد رأفـت، ضابـط المخابـرات السـابق والوزيـر لاحقًـا، بمعنـى أنـه

تجسد لتحولات دولة يوليو خلال عهديِّ السادات ومبارك. يبدو الصراع هنا متوازنًا ومتكافئًا إلى حدٍّ كبير بفضل قوة شخصية سونيا سليم التي صقلتها الخبرات والتجارب وجعلت منها ندًّا يقارع السلطة ويتحمل لدغاتها، ويبادلها الضربات ضربة بضربة حتى تجبرها على عقد اتفاق مهادنة win-win situation يتحقق بموجبه عقد اجتماعي وسياسي جديد هو في حقيقته العقد الذي سار عليه نظام حسني مبارك. فالسلطة مشغولة بتثبيت وضعها واستقرارها بعد هزة اغتيال السادات؛ لذا فلا مانع لديها من التخفف مما يثقل كاهلها من مسئوليات مادية وأدبية تجاه الشعب، فتقبل الدخول في تحالفات مع خصومها الراغبين في تحقيق مصالح شخصية تعود في جزءٍ منها بالنفع على الشعب الذي ترغب السلطة في التخفف من أعبائه.

حدث هذا على أرض الواقع بالفعل مع استبدال سونيا سليم برجال الأعمال تارةً أخرى وبالجماعات المُتاجرة تارةً. غير أن الراقصة بالفيلم كانت في جوهر الأمر أشرف من الأثنين؛ إذ إنها لم تتاجر بالقيم الدينية أو تمتص دم الناس وغرضها من وراء هذا الحلف مع السلطة هو تحقيق غاية معنوية شخصية أقرب لفعل التطهر عن طريق وضع أساسات لمستقبلٍ أفضل.

وبتطبيق مضمون الاقتباس من مقدمة صنع الله إبراهيم، فسنجد أن شهرة وبزوغ نجومية سونيا سليم اقترنا بامتهانها الرقص الشرقي وهو المضمار الذي تحكمه درجة التناغم بين أنوثة الراقصة وجاذبيتها الجنسية وإتقانها لهذا الفن، أي إن قوة سونيا سليم الفعلية ارتبطت بشكل رئيسي باستغلال طبيعتها البايولوچية كامرأة تعيش تحررها الخاص وسط محيط ذي ردود أفعال متباينة إزاء تحرر المرأة لا تعبأ هي -سونيا- بها على الإطلاق بل وتعمد إلى الهزء بها والسخرية منها. فهي

تمارس الجنس مع عبد الحميد رأفت (السلطة) وتسخر من ضعفه الجنسي لدرجة لا يتحملها فيعاتبها قائلًا: «ميبقاش وشِّك مكشوف أوي كدا» لترد عليه بجرأة: «واغطي وشي ليه وأنا كاشفة رجليا؟»، وبعد اندلاع الحرب بينهما لا تتوانى عن الرد على معايرته لها بمهنتها كراقصة بمكاشفته بأنه هو أيضًا كسياسي «رقَّاص» يرقص لسانه بالأكاذيب.

أما المجتمع، فلا تتردد في الدخول معه في مواجهات فرعية متوالية تنتصر فيها جميعًا بفضل شخصية كاسحة لا تخجل من طبيعتها البيولوچية بل وتنبني -قوة شخصيتها- بشكل أساسي على تفاعل تلك الطبيعة مع محيطها.

عُرِضَ «الراقصة والسياسي» عام ١٩٩٠، بينما أغلب أحداثه تدور في عقد الثمانينات. أما «كشف المستور» المعروض عام ١٩٩٤ فتدور أحداثه في التسعينيات أي بعد مرور عقد كامل على قصة سونيا سليم. هذا الفارق الزمني يفتح الباب لتتبع الخيوط بين شخصية سلوى شاهين وسابقتها سونيا سليم في ضوء القواسم المشتركة بين الشخصيتين. فكلتاهما تمتاز بالجمال وقوة الشخصية المبنية على تجارب خاصة جدًا في مقتبل حياتها قائمة على تفاعل الطبيعة البيولوچية للمرأة مع محيطها: احتراف الرقص في حالة سونيا، والدعارة في حالة سلوى لحساب المخابرات.

كلتا المرأتين لا تخجل من هذا التفاعل، سونيا تجأر به ولا ترى فيه عيبًا، وسلوى وإن كانت قد اعتزلت هذا العمل وطوت صفحته فإنها ظلت على قناعة تامة بأنها كانت تُسخِر جسدها في الفراش لخدمة الوطن كما يفعل الجنود في المعارك، الأمر الذي تكشف لها زيفه خلال رحلة صدامها مع السلطة التي رغبت في الاستعانة بخدماتها مجددًا بعد سنوات من الاستقرار في حياة طبيعية وكنف زوج محترم.

وهنا يمكننا ببعضٍ من سعة الخيال أن نتخيل أن سلوى شاهين هي نفسها سونيا سليم بعد عشر سنوات من هدنتها مع السلطة، ويدعم هذا التخيل اختيار نجمة الجماهير نبيلة عبيد لتلعب الشخصيتين بالفيلمين، بل ولعل هذا ما قد دار بذهن عاطف الطيب ووحيد حامد على غرار ما أشرنا إليه بمقالنا عن «المنسي» و«ديل السمكة» من اختيار الممثل الراحل بيير السيوفي ليلعب دور المستر حسان بالفيلم الأول والثري الخليجي بالفيلم الثاني.

وإذا كان اعتزال سلوى شاهين لهذا العمل «الوطني» المشين مع وعد السلطة بإحراق الصور والأفلام التي التُقِطَت لها مع الأعداء في الفراش لتكون بمثابة أدوات للسيطرة عليهم .. إذا كان هذا بمثابة المُعادل للمصالحة التي انتهت إليها جولة الصراع بين الراقصة والسياسي قديمًا، فإن الاستدعاء القسري من قِبَل السلطة والمقترن بتهديد صريح بكشف الماضي المستور يصبح بمثابة إيذان ببدء جولة جديدة من الصراع ألقت الضوء على ما اعترى الطرفين من تحولات بعد عشر سنوات من إلقاء السلاح.

المرأة التي توقفت عن استغلال طبيعتها البيولوچية في محيطها العملي وتحولت لزوجة محترمة وسيدة مجتمع من الطراز الأول. مرور السنين أفقدها شراستها وجرأتها القديمة إذ أصبحت لديها حياتها الجديدة التي تخشى عليها وترغب في صيانتها. وعلى العكس منها، أكسبت السنين السلطة توحشًا وغلظة بعد أن استقرت أوضاعها وأنتجت جيلًا جديدًا من الكوادر المخابراتية أكثر قسوة ونعومة من جيل كل من عبد الحميد رأفت في «الراقصة والسياسي» وطلعت الحلواني (يوسف شعبان) القواد المخابرتي المُلقب بچنرال السراير في «كشف المستور»، وأصبح الصراع هنا صفريًا لا يتحمل ألعاب ومكايدات

الراقصة والسياسي.

لا يمكن فصل «كشف المستور» عن بقية سيناريوهات وحيد حامد في حقبة التسعينيات الساخنة والتي شهدت تصاعد وتيرة نقده للسلطة وللمجتمع على حدٍ سواء حتى بلغت الذروة في نبوءة الانتفاضة الشعبية ضد السلطة بفينالة فيلمه «النوم في العسل» (١٩٩٥).

السلطة استقرت واشتد ساعدها، والمجتمع نفسه تغيرت تركيبته وثقافته بعد ما يقرب من عقدين من الانفتاح الاقتصادي وتجريف الحياة الثقافية مقابل ترك الساحة خالية للتيارات المتأسلمة؛ لذا فعند عودة سلوى شاهين (سونيا سليم سابقًا) لحلبة الصراع مجددًا بعد سنوات الأمان والدعة وجدت نفسها في مواجهة عالم جديد مختلف أكثر قسوة وخطورة، ما بين سلطة متوحشة ومجتمع متشدد تربطهما شبكة مخيفة من المصالح والبيزنس، وبالتالي لم تكن النهاية في صالحها رغم ما أبدته من رصيد الشجاعة والجرأة وسعة الحيلة، إذ لم تتردد السلطة في اتخاذ قرار تصفيتها حين حاصرتها سلوى في أحد الأركان.

وبمقتل سلوى شاهين/ سونيا سليم.. غاب نموذج المرأة الفاتنة ذات الشخصية الكاسحة التي لا تخجل من طبيعتها البيولوچية في مواجهة السلطة والمجتمع، ليظهر فيما بعد نموذج جديد مختلف من نسوة وحيد حامد تفصله عن جيل سونيا وسلوى خمسة عشر عام من المتغيرات السياسية والثقافية والمجتمعية.

كنا قد أشرنا في مراجعة فيلم «معالي الوزير» (٢٠٠٢) إلى دلالة مصير الوزير الفاسد رأفت رستم، الذي انتصر في جميع معاركه وتمكن من تأمين مقعده، ولكنه بالمقابل كُتِبَ عليه ألا يذوق طعمًا للنوم بسبب الكوابيس التي لا تنفك تطارده وتقض مضجعه. في تقديري الشخصي أن هذا يعد مؤشرًا لأن وحيد حامد بعد صولاته وجولاته الساخنة ضد

السلطة بالثمانينيات والتسعينيات وصل إلى حائط سد في مطلع الألفية الجديدة، وانتابه اليأس من إمكانية تقويم وإصلاح السلطة فضلًا عن الثورة عليها بعد أن توطدت جذورها واجتازت هوات اقتصادية وأمنية خطيرة، واستشرى فسادها حتى النخاع، بحيث لم يعد أمام المعارضين والشرفاء من حل إزاء انسداد الأبواب إلا انتظار عقاب السماء!.

وفي هذه الأجواء الغائمة المقبضة، ولدت قصة هبة يونس بطلة وحيد حامد الجديدة في فيلم «إحكي يا شهرزاد» (٢٠٠٩) والتي لعبت دورها منى زكي، وحملت من الخصائص في البناء ما يجعل منها مؤشرًا واضحًا على عمق التغيير الذي ضرب مصر والمصريين خلال الخمسة عشر عامًا التي فصلت بين مصرع سلوى شاهين في «كشف المستور» وبين خروج هذه البطلة الجديدة إلى النور لتبدأ جولتها الخاصة ضد السلطة والمجتمع على حدٍ سواء.

في مقدمة هذه الخصائص يأتي عمل البطلة كمذيعة تلفزيونية لأحد برامج التوك شو اليومية على أحد المحطات الفضائية. اختيار هذا العمل تحديدًا يحمل أكثر من دلالة:

من جهة فهو يعدُّ بمثابة تأريخ حي لملمح رئيس من ملامح تلك الحقبة التي رجحت فيها كفة الإعلام الخاص مقابل هبوط أسهم الإعلام الحكومي التقليدي الممتدة جذوره للحقبة الناصرية. اكتسب الإعلام الخاص مصداقية لدى الجمهور المصري وتحول مذيعوه إلى نجوم يدخلون البيوت كل مساء وصباح ويشكلون وعي المُشاهدين بخطاب نقدي بمقادير محسوبة خاضعة لسقف مُحدد سلفًا من قبل السلطة التي كانت تواجه آنذاك ضغوطًا من قبل ساكن البيت الأبيض لتوسيع أفق المجال السياسي والحقوقي.

ومن جهةٍ أخرى، فاختيار هذا العمل لم يقتصر دوره فقط على فتح

خطـوط مواجهـة مـع السـلطة والمجتمـع، ولكنـه أيضًـا أتـاح رسـم حـدود تفاعـل الطبيعـة البيولوچيـة للبطلـة الجديـدة مـع محيـط عملهـا، وهـي بطبيعـة الحـال مختلفـة تمامًـا عـن مثيلاتهـا لـدى الجيـل الأقـدم مـن نسـوة وحيـد حامـد: سـونيا سـليم الراقصـة، وسـلوى شـاهين المومـس المخابراتيـة المعتزلـة. فجيـل النسـوة اللـواتي تسـلحن بالجـمال والقـوة المنبثقـة عـن طبيعتهـن البيولوچيـة في مواجهـة السـلطة والمجتمـع انكسـر بمـصرع سـلوى شـاهين، ليحـل محلـه جيـل هبـة يونـس الـذي تـم تدجينـه وهندسـته معمليًـا مـن قِبَـل السـلطة والمجتمـع عـلى حـدٍ سـواء لنصبـح في مطلـع الألفيـة الجديـدة بـإزاء بطلـة جميلـة ولكنهـا هشـة مضغوطـة مجتمعيًـا وإنسـانيًا وجنسـيًّا وسياسـيًّا مصداقًـا لقـول خلـف الدهشـوري خلـف «هـو الضغـط كلـه عليـكي؟!».

في «إحـكي يـا شـهرزاد»، كـرر وحيـد حامـد اسـتعمال البنـاء الـذي سـبق لـه اسـتخدامه في «ديـل السـمكة» و«معـالي الوزيـر» (الاثنـان عُرضـا عـام ٢٠٠٢) والقائـم عـلى تفتيـت الحدوتـة إلى عـددٍ مـن الوحـدات أقـرب إلى مجموعـة مـن القصـص القصـيرة منفصلـة متصلـة معًـا كحبـات في عقـد الحدوتـة الأصليـة. وإذا كانـت الوحـدة في «ديـل السـمكة» هـي قصـص العمـلاء الذيـن يزورهـم أحمـد كشـاف النـور، وفي «معـالي الوزيـر» كوابيـس رأفـت رسـتم، فإنهـا في «إحـكي يـا شـهرزاد» هـي حلقـات برنامـج التـوك شـو الـذي تقدمـه هبـة يونـس، وأتـاح هـذا البنـاء التفتيتـي اسـتعراض صـور مـن تفاعـلات الطبيعـة البيولوچيـة للمـرأة المصريـة مـع الواقـع المعـاصر المحيـط بهـا، والتـي أنتجـت ضغوطًـا مزيـدة كـمًّا وكيفًـا مـن تلـك التـي أحاطـت بجيـل سـونيا وسـلوى.

بعـد اسـتقرارها الطويـل، تراجعـت ضغـوط السـلطة هنـا إلى خلفيـة الصـورة -مـن دون أن تغيـب تمامًـا- مقابـل اسـتفحال وتعاظـم ضغـوط

اجتماعيـة ذات صـور ومصـادر متعـددة اسـتهدفت جميعهـا النيـل مـن بيولوچيـة المـرأة بالطمـع تـارة وبالابتـزاز تـارة بالإضافـة لاشـتراكها كلهـا في ممارسـة أعتـى درجـات القهـر، وكل ذلـك قوبِـلَ مـن جانـب المـرأة بهشاشـة أو بمقاومـة يائسـة عـلى أفضـل تقديـر بعـد عقـود مـن التدجـين والترويـض و«الإخصـاء» (!) إن جـاز التعبـير (!!)، وهـي عمليـة اشـتركت فيهـا السـلطة مـع المجتمـع الـذي توهْبَنَـت غالبيتـه السـاحقة (نسـبة إلى الوهابيـة) عـلى مـدار ثلاثـة عقـود فقـدت المـرأة خلالهـا الكثـير مـن قوتهـا ومكتسـباتها، مـن دون اسـتثناء لطبقـة دون غيرهـا. طـال القمـع والانتهـاك الجميـع مـن الطبقـات الدنيـا إلى الطبقـة البورجوازيـة.

لرصـد حجـم الهـوة الفاصلـة بـين صلابـة النسـوة مـن جيـل سـونيا وسـلوى شـاهين وهشاشـة جيـل هبـة يونـس، يمكـن المقارنـة بـين رد فعـليٍّ المرأتـين إزاء موقـف واحـد تقريبًـا. ففـي «كشـف المسـتور» وقفـت سـلوى شـاهين ثابتـة إزاء تحديـق حفنـة مـن النسـوة المنقبـات في ثيابهـا وشـعرها المكشـوف بأحـد المصاعـد، بعكـس هبـة يونـس التـي لم تتحمـل ضغـط نظـرات المُحدقـات بهـا في عربـة «السـيدات» بمـترو الأنفـاق فاختطفـت الطرحـة التـي قدمتهـا لهـا رفيقتهـا وغطـت شـعرها بحركـة متشـنجة كشـفت حجـم انهيارهـا تحـت وطـأة الضغـط المُسـلط عليهـا لا مـن الذكـور، ولكـن مـن إنـاث مثلهـا!

اختيـار منـى زكي في حـد ذاتـه مـن بعـد نبيلـة عبيـد يجسـد بوضـوح حجـم تراجـع التفاعـل بـين الطبيعـة البيولوچيـة للمـرأة بمحيطهـا وذلـك بالمقارنـة بـين الشـخصية الفنيـة للاثنتـين واختيـارات أدوارهـما مـا بـين جـرأة نبيلـة وخضـوع منـى لمفهـوم «السـنيما النظيفـة» وهـو مصطلـح غـير نظيـف للإشـارة إلى الأفـلام الخاليـة مـن المشـاهد الحسـية. أيضًـا يمكـن اعتبـار عناوين الأفـلام الثلاثـة بمثابـة خـط بيـاني كاشـف لقـدر وتسلسـل انـزلاق وضـع المـرأة

في المجتمع إزاء المكونات الأخري. فمن «الراقصة والسياسي» الذي يحمل -العنوان- معنى الندية بين الطبيعة البيولوچية للمرأة والسلطة، مرورًا بـ «كشف المستور» الذي أضحت فيه الطبيعة البيولوچية بحاجة للستر مقابل توحش للسلطة، وصولًا إلى «إحكي يا شهرزاد» الذي اكتمل فيه تدجين المرأة وعادت إلى مقعد شهرزاد التي دورها الأساسي والوحيد هو التسرية عن شهريار (الذكر) بالحواديت وبغيرها، وبالتزامن مع توحش دور المجتمع في قهر المرأة يمكن تصور أن وحيد حامد لم يكتف باليأس من إصلاح السلطة ولكنه في ظرف استثنائي خطير بحجم الربيع العربي، اختار الانحياز إليها والتوحد معها في حرب طويلة الأمد ضد الإرهاب، الخصم المشترك الذي كشف أنيابه للجميع.

تتح (٢٠١٣)

ربما لم يكن من قبيل المصادفة أن أخرج من سنيما الهرم بعد مشاهدة الفيلم في ليلة من صيف ٢٠١٣ لأوقع على استمارة تمرد! ليه ليس من قبيل المصادفة؟

لأن «تتح» وبعفوية غير مُدبرة يكاد يكون أحد أصدق الأفلام تجسيدًا لمصر المحشورة في ذلك البرزخ الزمني بين يناير ٢٠١١ ويونيو ٢٠١٣ على أكثر من مستوى.

لا أتصور أنه قد دار بخلد المخرج سامح عبد العزيز ولا كاتبيِّ السيناريو محمد النبوي وسامح سر الختم، أثناء صنع الفيلم تعمد التورط في أي رصد أو تأريخ لمظاهر تلك الفترة العصيبة، حين كانت بطن البلد مفتوحة فعليًا، فضلًا عن القيام بأي جهد تحليلي من وجهة النظر هذه أو تلك على غرار محاولات بعض الأفلام الأخرى الأكثر جدية أو تلك التي تزعم هذا، إما لطرح رؤية معينة أو لمجرد الاسترزاق من وراء الروايات الشعبية السائدة عن يوتوبيا التمنتاشر يوم، ما قبلها وما بعدها كما حدث بمجرد تنحي حسني مبارك حين انهمرت على دور العرض أفلامٌ أعدت على عجل لاستثمار الحدث وهو لسه سخن، كذلك لم يرفعوا بطبيعة الحال رايات النضال التي رفعها البعض الآخر ضد حكم الإخوان بأعمال درامية رديئة أبرزها مسلسل «الداعية» الذي عرض في شهر رمضان بعدها بأسابيع قليلة.

الموضوع أبسط من ذلك بكثير، ولم يعد كونه محاولة جديدة من الحاج أحمد السبكي ومحمد سعد لاسترداد ناصية شباك التذاكر والأرقام الكبيرة التي اعتادوا تحقيقها قديمًا، وذلك بتقديم تنويعة جديدة على

كاراكتر اللمبي داخل إطار حبكة بوليسية هزلية لا تهم منطقيتها أو تقليديتها أو مقدار إحكامها بأي حال بقدر ما تقوم بدورها في إفساح المجال لمحمد سعد ليعمل الشويتين بتوعه ويعلي على نفسه بجرعة زائدة من كوميديا الفارص التي يبرع فيها، وبالمزيد من الأفورة اللفظية في الحوار. عادي يعني.

وفي صدد توليد الإفيهات، لجأ صناع الفيلم بطبيعة الحال إلى الاغتراف من مفردات المرحلة والتي كانت بحق منجمًا غنيًا بكل ثيمات الكوميديا؛ إذ فتح اهتزاز نظام مبارك أبواب الفوضى والعبث والجنون على مصراعيها وأنتج غياب القبضة الأمنية سيولة فائقة في الأفكار والأطروحات التي كانت مكبوتة واتسم الكثير منها بالشذوذ ومفارقة الواقع على أغلب الأصعدة، وفي مقدمتها بالطبع أطروحات معسكر الإسلاميين بكل أطيافهم، وكذلك الوجوه الشابة التي تصدرت الساحة الإعلامية باسم الثورة وبأفكار لا تعدو كونها في أحسن الأحوال مبادئ نظرية لا تصمد مع أول اختبار على أرض الواقع، وأصابت الجميع لوثة بسبب الشهرة الإعلامية سواء ببرامج التوك شو أو على فيسبوك وتويتر، فاكتسب أي وكل عيل اجتمع له فولورز لسببٍ أو لآخر صفة الألوهية، وتحول الكل إلى أراجوزات في سيرك عبثي كبير توارى عنه تمامًا صوت العقل مع انفلات سلوكي وأخلاقي عام في المعاملات وسيادة مُطلقة لقيم وثقافة البلطجة في الشوارع التي انسحبت منها السلطة وتركتها نهبًا لبلطجية السياسة وغير السياسة تحت مظلة الحق في الاحتجاج والشارع لنا وكل هذا الهراء!

سيناريو «تتح» لم يكترث لكل هذه المخمضة إلا فيما يخدم استخراج الإفيهات، وبالفعل سنجد الكثير منها موظفًا في الحوار بعفوية وخفة ظل فائقتين في نصف الفيلم الأول تحديدًا قبل أن يندمج الفيلم في

الحبكة البوليسية، ووصل للذروة في مشاهد تسلل تتح إلى جامعة القاهرة ليبيع الجرائد في أحد مدرجاتها أثناء المحاضرة بعد أن أقنعه أحد الشباب ممن يربطون الكوفية الفلسطينية (كرمز نضالي وكدا) أن من حقه كمواطن مصري الوجود في أي مكان يرغب بالوجود فيه، ودار بينهما حوار هزليٌّ اتخذ فيه الشاب سمت المُحاضر بينما تتح لا يفهم شيئًا مما يُقال له، واختتم الشاب الذي لعب دوره محمد جمعة الحوار بابتسامة وجملة آلية من أدبيات المرحلة «أشوفك في الميدان» فيرد عليه تتح تلقائيًا «في جحيم الله».

وعلى مستوى آخر، أنتجت حالة السيولة التي خلقتها ضعف قبضة الدولة ارتخاءً في معايير الرقابة التقليدية بالتزامن مع ذيوع ثقافة ولغة السرسجية في الشارع وأيضًا في الموسيقى وأفلام السنيما التي ازدادت إيحاءاتها الجنسية مباشرةً وتصاعدت نبرة البذاءة والشتائم في حوارها، وهنا في «تتح» مثلًا قال محمد سعد لسيد رجب «إيه يا عم انت هتشخ في بوءي؟» وفي موضعٍ آخر غنى لبوسي المطربة الشعبية التي كانت تتلوى بغنج (كديدنها في أفلام السبكي بتلك السنوات) إلى جواره على خشبة أحد الأفراح الريفية «آه يا فول مدمس، وأنا نفسي اغمِّس» ثم وفي نهاية الغنوة وجه كلامه للمعازيم «انتو ولاد وسخة!» وهي شتمة ترددت للمرة الأولى بالأفلام المصرية على حد علمي.

كل هذه التفسخ الذي كان الفيلم انعكاسًا صادقًا له دفع الملايين من غير المُسيسين للإقبال على توقيع استمارة تمرد التي خرجت من السنيما لأضم توقيعي إليها، بحثًا عن مخرج للنجاة من حفرة الفوضى التي ابتلعت حاضرهم وتهددت مستقبلهم حين مشوا وراء الشباب اللي بيشوفوهم مع منى الشاذلي ويسري فودة كل ليلة في برامج التوك شو.

تراوحت أرقام الفيلم في هذا الموسم بين العشرة ملايين والأربعة

عـشر مليونًـا، وهـي أرقـام لا ترقـى بالطبـع لأمجـاد محمـد سـعد القديمـة بشـبابيك التذاكـر رغـم أن الفيلـم بالفعـل كان مسـليًا وإفيهاتـه في تقديـري هـي الأظـرف مـن بـين مجمـوع أفلامـه. للأمانـة لم أحـب الفيلـم عندمـا شـاهدته للمـرة الأولى، وإن أغرقـت في الضحـك كلـما شـاهدته فيـما بعـد بالعـروض التلفزيونيّـة، ويمكـن الآن أن نزعـم أن أغنيتـه الافتتاحيـة كانـت بمثابـة مصادفـة أقـرب إلى نبـوءة غـير مقصـودة بالطبـع، إذ ردد فيهـا أن «تتـح جـاي» وهـو مـا تحقـق بالفعـل بعـد أسـابيع قليلـة مـن عـرض الفيلـم في صيـف ٢٠١٣ بمجـئ تتـح آخـر مـن نـوع آخـر (!) الأمر الـذي يمكـن اعتباره مسـتوى آخـر لمـدى مصداقيـة تجسـيد «تتـح» وبعفويـة غـير مُدبـرة لمـصر المحشـورة في ذلـك الـبرزخ الزمنـي بـين ينايـر ٢٠١١ ويونيـو ٢٠١٣.

الأفلام الأجنبية

Primal Fear (1996)

إذ أكتب هذا المقال في ليلة من خريف ٢٠١٩، تفصلني ثلاثٌ وعشرون سنة عن زمن العرض الأول لهذا الفيلم، والذي لازلت أحتفظ بالمقالات النقدية التي تناولته بالمراجعة في مجلة «أخبار النجوم» وقت عرضه بأقلام أساتذتي الأوائل: أحمد رأفت بهجت ورفيق الصبان ومصطفى درويش.

فيلم «خوف أساسي» مُقتبَس عن رواية بنفس العنوان للكاتب الأمريكي ويليام ديهل، وهو التجربة السنيمائية الأولى للمخرج جريجوري هوليبيت والذي كان قادمًا لتوه من عمله بالتلفزيون، ودمج في باكورة أفلامه بين عدد من الأنماط الفيلمية مثل فيلم المُحاكمات - فيلم الجريمة - الفيلم نوار، بالإضافة لاحتواءه على مضمون نقدي مهم يضعه عن جدارة ضمن أفلام النقد الاجتماعي التي حفلت بها حقبة التسعينيات.

أفلام المحاكمات في المُعتاد يتم توظيفها لرسم صورة للنظام القضائي والسياسي والاجتماعي والثقافي، محكومة برؤى صناعها، وذلك بحكم كون هذه الأفلام مُتمحورة حول هدف أوحد هو تحقيق العدالة.

فالعدالة كقيمة ثمينة هي محك لقياس درجة رقي المجتمع والنظام، إذ لا يتوقف تحققها على ما يحظى به النظام من الخبرات القانونية والفنية والطبية فحسب، بل الأهم من ذلك هو حجم الإيمان الجمعي بالمُثُل العليا التي تجعل من العدالة هدفٍ أسمى له أولوية مُطلقة ويسعى أطراف النظام وأفراد المجتمع للوصول إليه مهما كانت كلفته من مشاق وتضحيات ومواجهات.

العدالة إذن هي الجائزة، وطبيعة الصراع من حولها وأطرافه وأدواته

تضع المجتمع على درجته المُستحقة من سلم الرقي.

في «خوف أساسي»، وبعد افتتاحية متوسطة الطول قام الفيلم خلالها بتقدمة شخصياته الرئيسية (المحامي - صديقته السابقة ووكيلة النائب العام + النائب العام نفسه) واستعرض علاقاتهم ببعضهم بعضًا وبأطراف أخرى بالمدينة في مقدمتهم كبير الأساقفة ورأس الكنيسة والذي يحتل مكانة مجتمعية راقية.. بعدها انتقل السيناريو مباشرةً ليرصد جريمة قتل وحشية راح ضحيتها هذا الأسقف الكبير والذي لم يكتفِ قاتله بإزهاق روحه فحسب، بل عمد إلى تقطيع أصابعه واقتلاع عينيه من محجرهما وانهال على جسده بعشرات الطعنات، ولم تلبث الشرطة أن طاردت أحد المُشتبه بهم وألقت القبض عليه فإذا به فتًى غرير من خدم الكنيسة، ذاهل ومُشوَش ومُلطخ بدماء القتيل، ليقرر مارتي فيل بطل الفيلم، الترافع أمام المحكمة دفاعًا عنه ضد اتهامه بالقتل.

منذ المشاهد الافتتاحية المبكرة حرص الفيلم على رسم صورة للمدينة أقرب لنمط الفيلم نوار أو الفيلم الأسود

(وهو مُصطلح يُطلق على طائفة من أفلام الجريمة والعصابات ظهرت في هوليوود في حقبة الأربعينات والخمسينات، وتميزت على مستوى الشكل بنزعة أسلوبية متأثرة بالتعبيرية الألمانية، وعلى مستوى المضمون بنزعة مزاجية سوداوية متأثرة في الكثير من قراراتها بأجواء ونتائج الحرب العالمية الثانية).

وهو ما يظهر بوضوح في بناء شخصية مارتي فيل، بطل الفيلم، المحامي اللامع الذي حصد قسطًا من النجومية والشهرة جعله موضوعًا لأغلفة المجلات، رغم أن نجاحاته المهنية بعيدة كل البعد عن تحقيق العدالة فهو:

- يصرح مرارًا بأنه لا يكترث لحقائق القضايا التي يترافع بها، ويرى

أن «الحقيقة الوحيدة» هي الرواية التي يجمعها ويقدمها للمُحلفين في قاعة المحاكمة.

- موكلوه من المشبوهين ورجال العصابات.

- نجاحاته مبنية بالأساس على قدرته على عقد الصفقات مع المدعي العام خارج المظلة القضائية، يخرج الأطراف الثلاثة (المحامي- موكله- المدعي العام) بموجبها رابحين، من دون اكتراث بتحقيق العدالة فعليًا.

لاحقًا، قدم الفيلم على لسان مارتي وجهًا آخر لشخصيته يفسر انتهاجه لهذه الأساليب غير النظيفة، فهو -كما شرح أثناء جلسة شراب- عمل في مكتب المدعي العام لسنوات ارتكب خلالها أخطاء أخلاقية، ودفعه شعوره بالندم للاستقالة والعمل بالمحاماة.

لماذا إذن يدافع عن المجرمين؟

يقول:

«لأنني اخترت النظر للجانب الطيب»!!

«أؤمن أن الناس في حقيقتهم أبرياء طيبون تضطرهم الظروف لارتكاب الشرور»!!!

(وهنا يكمن أساس المضمون الذي ينقده الفيلم كما سنر لاحقًا)

ولهذا فهو يقبل الدفاع عن آرون ستامبلر، خادم الكنيسة الشاب والمتهم بقتل كبير أساقفتها (لعب دور الفتى إدوارد نورتون في أول بطولاته السينمائية) ليكتشف بمعاونة الطبيبة النفسية التي انتدبها لتقييمه نفسيًا (فرانسيس ماكدورماند) أن هذا الشاب المُرهف ذا الثأثأة يعاني اضطرابًا انشقاقيًا بالغًا جعله ينشطر من داخله مُختلقًا شخصية أخرى هي شخصية روي، الأقوى منه شكيمةً وهو الذي قتل الأسقف ومثل بجثته انتقامًا منه على الانتهاكات الجنسية التي كان يمارسها على فتية وفتيات الكنيسة.

مـارتي فيـل إذن عـلى غـرار أبطـال الفيلـم نـوار، هـو فـارس مـن نـوع خـاص يليـق بهـذه المدينـة التـي تعـوم عـلى بحـر مـن الفسـاد الـذي ضرب كل مؤسسـاتها والانحرافـات الجنسـية والماليـة والقضائيـة ممتـدة خيوطهـا بـين المؤسسـات التنفيذيـة والدينيـة والماليـة.

وعـلى العكـس منـه صديقتـه السـابقة أنچيـلا ڤينيـت (لعبـت دورهـا لـورا ليني) وكيلـة النائـب العـام، والتـي تمـارس مهـام عملهـا بجديـة ونزاهـة وشرف حتـى أنهـا تخاطـر باحتـمال فقـدان وظيفتهـا لتتحـدى أوامـر رئيسـها المدعـي العـام الراغـب في غلـق قضيـة مقتـل صديقـه وشريكـه في البيزنـس، كبـير الأسـاقفة بـأي ثمـن وعـدم الـزج باسـمه أو باسـم الكنيسـة الكاثوليكيـة في الفضائـح الماليـة والجنسـية التـي بـدأت تطفـو عـلى السـطح.

ونلاحـظ هنـا أن أطـراف الـصراع تـم اختيارهـم بعنايـة لخدمـة رؤيـة مُحـددة للمجتمـع:

- مـارتي فيـل، البطـل الرئيـسي، محامـي أبيـض وسـيم جـريء في منتصـف العمـر، اختـير ليلعـب دوره ريتشـارد جـير وكان آنـذاك في أوج لياقتـه وجاذبيتـه الذكوريـة العتيـدة.

- البطلـة، أنچيـلا ڤينيـت، اختـيرت لتجسـيدها ممثلـة شـقراء حسـناء هـي لـورا ليني. إمـرأة بيضـاء تعمـل وكيلـة النائـب العـام، وتقـف نـدًا لنـد أمـام مـارتي فيـل، صديقهـا السـابق ومنافسـها الحـالي في قاعـات المحاكـم طبقًـا لمركزيهـما بالنظـام القضـائي. بمعنـى أن الفيلـم يقدمهـا نموذجًـا ناصعًـا وإيجابيًـا لامـرأة مُسـتقلة شريفـة طمـوح في عملهـا وفي رغبتهـا الصادقـة للتحـرر مـن ذكوريـة البطـل.

- ضـم الفيلـم كوتـة لا بـأس بهـا للشـخصيات السـوداء موزعـة طبقيًـا مـن أسـفل السـلم (أفـراد مـن الشرطـة) مـرورًا بالمحقـق الخـاص الـذي يعمل ضمـن فريـق مـارتي فيـل، وصـولًا لـرأس السـلطة القضائيـة مُمثلـة في القاضية

التـي تديـر محاكمـة آرون سـتامبلر (لعبـت دورهـا ألفـر ودارد).

بمعنـى أن ثمـة تصـور يقدمـه الفيلـم للمجتمـع، ذا طابـع يمينـي كلاسـيكي يحـاول مراعـاة التوزيـع العرقـي لـلأدوار وإن كان انحيـازه النهـائي ليـس للعـرق الأبيـض فحسـب مُجسـدًا في البطلـين الرئيسـيين، وإنمـا ينتـصر كذلـك للذكـورة مقابـل النسـوية.

فـمارتي لم ينتـصر فحسـب عـلى أنچيـلا في قاعـة المحكمـة، ولكنـه أيضًـا تلاعـب بهـا واسـتخدمها مرتـين خـلال المحاكمـة عـن غـير وعـي منهـا لتوجيـه مسـار القضيـة حتـى تحقـق لـه النـصر الـذي خطـط لـه. والأكـثر مـن ذلـك أنهـا في خاتمـة المطـاف ورغـم إدراكهـا لتلاعبـه بهـا إلا أنهـا خضعـت لـه عاطفيًـا/ جنسـيًا كـما كشـفت ابتسـامتها ونظرتهـا لـه في المشـهد الأخـير الـذي جمعهـما معًـا.

بطـل ذكـوري أبيـض، يملـك أخلاقيـات الفرسـان وسـط مدينـة مُلطخـة بالفسـاد، يحقـق بطولتـه الذكوريـة عـلى النظام وعلى المـرأة في الوقت نفسـه. مضمـون يمينـي ذكـوري تقليـدي متكـرر بالكثـير مـن أفـلام المحاكـمات وغـير المحاكـمات. فـما المشـكلة إذن؟ مـا الجديـد الـذي قدمـه الفيلـم فأكسـبه أهميـة وسـط الأفـلام النقديـة التسـعيناتية؟ فـين النقـد دا أصـلًا؟

المضمـون المختلـف للفيلـم تكشـف مـع الأنتيكليماكـس الصادمـة في دقائقـه الأخـيرة؛ إذ اكتشـف مـارتي أن موكلـه الشـاب الـذي بـرأه بنفسـه اسـتنادًا لإصابتـه باضطـراب الشـخصية الانشـقاقي والـذي دفـع القاضيـة إلى إلغـاء المحاكمـة وعـرض الفتـى لمـدة شـهر عـلى مصـح نفـسي لتقييمـه يفـوز بعدهـا بحريتـه.. اكتشـف مـارتي إثـر زلـة لسـان مـن الفتـى أنـه ليـس مريضًـا وإنمـا يمثـل دورًا بارعًـا منـذ اللحظـة الأولى. يكاشـفه الشـاب سـاخرًا بابتسـامة مخيفـة وقـد زالـت عنـه مظاهـر اللعثمـة والارتبـاك والـشرود، أنـه قتـل الأسـقف بكامـل وعيـه وخدعـه وخـدع هيئـة المحكمـة ليفلـت مـن

العقوبـة.

هنـا يتضـح المضمـون الفعـلي للفيلـم والـذي يوجـه سـهام النقـد للنظـام الـذي يسـمح لقتلـة ومجرمـين أمثـال آرون سـتامبلر باسـتغلال الثغـرات الحقوقيـة في القانـون للإفـلات بجرائمهـم الشـنيعة مـن العقوبـات والخـروج إلى المجتمـع لارتـكاب المزيـد مـن الجرائـم، وإدانـة للمدرسـة الليبراليـة التـي تـرى المجـرم ضحيـة لظررفـه ولضغـوط مجتمعـه وأنـه بحاجـة للعـلاج بـدلًا مـن العقـاب.

في نهايـة الفيلـم حـذرت أنچيـلا القاضيـة مـن عاقبـة إلغـاء محاكمـة آرون وإرسـاله للتقييـم النفـسي:

«سيخرج بعد شهر»

فأجابتها القاضية بإجابة تحمل لب المشكلة من وجهة نظر الفيلم:

«ناقشي الأمر مع الهيئة التشريعية»

ومـع اكتشـاف مـارتي فيـل لخديعتـه، والضربـة التـي لم يتلقاهـا بمفـرده وإنمـا أصابـت المجتمـع كلـه والـذي كان هـو نفسـه قـد تربـع عـلى عرشـه بانتصـاره في قاعـة المحكمـة.. تـدور الكامـيرا مئـة وثمانـين درجـة في مشـهد مغادرتـه للمحكمـة لـنر الـكادر مقلوبًـا بالكامـل في إشـارة بصريـة لانقـلاب الوضـع الطبيعـي، تكتمـل مـع اللقطـة التاليـة حـين يجـد مظاهـرة ترفـع اللافتـات بمواجهـة البـاب الأمامـي للمبنـى (وهنـا ربـط سـببي) فيغـادر مـن البـاب الخلفـي ونـراه في أثنـاء سـيره يتضـاءل ويتضـاءل مـن منظـور علـوي لعـين طائـر.

حمـل الفيلـم روحًـا تسـعيناتية خالصـة في موسـيقى چايمـس نيوتـن هـاورد (والتـي جـرى الاسـتعانة بهـا مـرارًا في مـواد مُتلفـزة مصريـة) وكادارات مايـكل شـاپمان مديـر التصويـر المُخـضرم، وصـورة الفيلـم الخـام مـا قبـل حقبـة الديچيتـال.

أفلام المُحاكمات نفسها والتي تكاد تكون الآن لونًا فيلميًا مُنقرضًا مع المحدودية المتفاقمة للكم والكيف في الإنتاج الهوليوودي، فكانت أحد الأنواع الرائجة فنيًا وتجاريًا في التسعينيات، وفي نفس العام ١٩٩٦ عرض فيلم «وقت للقتل» وهو أحد أفلام المحاكمات الناجحة والمُقتبس عن رواية لجون جريشام صاحب الأعمال التي تدور أحداثها في قاعات المحاكم.

أما التمثيل، فنظرة على كاست الفيلم كفيلة بأن تكسر قلوبنا الآن في ٢٠١٩. ريتشارد جير ولورا ليني وفرانسيس ماكدورماند (حصلت على الأوسكار عن دورها الشهير في «فارجو» الذي عرض بنفس السنة) وألفر ودوارد، بالإضافة للوجه الجديد إدوارد نورتن والذي سرق الكاميرا تمامًا في مشاهد ظهوره، بدور مزدوج صعب، والطريف أنه فيما بعد جرى توظيفه أكثر من مرة في أدوار سايكودرامية لشخصيات تعاني من اضطراب الشخصية الانشقاقي مثل دوره في «نادي القتال» (١٩٩٩) و«العملاق الخارق» (٢٠٠٨).

في صيف ٢٠٠٥ عرض عندنا في مصر فيلم «ملاكي إسكندرية» وحقق نجاحًا تجاريًا جيدًا، وفيه استطاع السيناريست محمد حفظي تمصير الخطوط العامة لفيلم «خوف أساسي» وقامت ساندرا نشأت بإخراجه، وإن افتقرت النسخة المصرية للمضامين التي احتوى عليها الأصل الأمريكي واكتفى صناعها بإنجاز فيلم محاكمات بوليسي تجاري مسلي.

أما «خوف أساسي» فيمكن النظر إليه باعتباره وجهة النظر الضد لمضامين الأفلام المُنتمية للمدرسة الليبرالية مثل «نادي القتال» و«چوكر» مؤخرًا، ومحاولة تسعيناتية لمقاومة تيار الصوابية السياسية والذي اكتسح هوليوود بأكملها بعد ثلاثة وعشرين عام من طرح حقيقة الخوف الأساسي على الجمهور.

Titanic (1997)

صيف ١٩٩٧..

وسط معجنة أفلام الموسم الهوليوودي الكبير الذي تتصارع فيه الاستوديوهات الكبيرة على الفوز بنصيب أوفر من كعكة الإيرادات، كانت الأخبار القليلة التي تصلنا من الجرايد والمجلات والبرامج القليلة على التليفزيون المصري في حقبة ما قبل الإنترنت، عن الفيلم الجديد الذي يصنعه چيمس كاميرون مقلقة.

كاميرون بالنسبة لنا في مصر كان يحتل مكانة متذبذبة بين الحب والكراهية. الحب لأنه المخرج الذي اشتهر بفيلميّ «ترميناتور» اللذين حازا شعبية هائلة حول العالم وبالذات الجزء الثاني «يوم الحساب» الذي كان بحق نقلة في تطويع المؤثرات البصرية (رغم بدائيتها مقارنةً بالحال الآن) وتحول إلى فيلم طائفة cult في العالم كله. أما الكراهية فلأنه أقدم على إخراج فيلم «أكاذيب حقيقية» الذي أظهر العرب أشرارًا وإرهابيين وكدا.

كانت الأنباء تتوالى حول الارتفاع الهائل في ميزانية الفيلم حتى وصلت لرقم غير مسبوق في تلك الآونة هو ٢٥٠ مليون دولار، الأمر الذي يُهدد الفيلم أيًا كان مستواه بالخسارة وبخاصةً أن أصداء الخسائر الكبرى التي منيت بها أفلام كوارثية ضخمة الإنتاج مثل «عالم المياه» (١٩٩٥) لكيڤين كوستنر و«ضوء النهار» (١٩٩٦) لستالون (نجا بمعجزة بفضل التوزيع الخارجي) ثم «سبيد ٢» لساندرا بولوك في صيف ٩٧ ما زالت حاضرة بقوة في الذاكرة، وبات احتمالاً تزداد قوته يومًا بعد يوم أن التايتانيك ينتظرها مصيرًا شبيهًا أشد وطأة.

ومع عرض الفيلم في ديسمبر ٩٧ انفجر نجاحه مدويًا في العالم كله مكتسحًا جميع التوقعات المتشائمة والمتفائلة على حدٍ سواء. وصلنا في مصر يناير ١٩٩٨ مع بدء موسم إجازة نص السنة، وكان حديث الساعة بجميع أوساط وأندية الشباب. يدخله ال couples ليعيشوا التجربة الرومانسية معًا، ويشاهده السناجل والتعبانين فرادى وجماعات على نسخ الڤيديو المُهربة التي لم يُحذف منها مشهد الرسم الشهير. كان الفيلم بحق وبعيدًا عن مستواه الفني مستوفيًا كل شروط الرواج التجاري، أو على حد تعبير د. أحمد خالد توفيق «صُمِمَ ببراعة كيلا يفشل» من القصة الرومانسية ودقة اختيارات الأبطال وفي مقدمتهم بطبيعة الحال كايت وليو، وضخامة الإنتاج وإبداع المؤثرات وطبعًا موسيقى چايمس هورنر وأغنية سيلين ديون التي غزت العالم كله، فأصبح ملء السمع والبصر على مدار ما لا يقل عن عام كامل. عندنا مثلًا استمر صامدًا في دور العرض لشهور طويلة مُحققًا أرقام قياسية كسرت حاجز الاثني عشر مليونًا من الجنيهات بخمسة نسخ لا غير، وهو رقم لم يصل إليه فيلمٌ مصري من قبل باستثناء «إسماعيلية رايح جاي» في صيف نفس السنة ١٩٩٧ ولهذا دلالة كاشفة ربما على أشواق التغيير المتراكمة بنفسية المشاهد المصري والتي انفجرت في توقيت متزامن تقريبًا للفيلم المصري والأجنبي.

أما عن الاستقبال النقدي فحدث ولا حرج عن الحفاوة الهائلة بأغلب جرائد ومجلات مصر التي كان يؤمها حينئذٍ نقاد حقيقيون من المدرسة القديمة، ولم يتوقف الأمر على هذه الحفاوة بل تجاوزها لجدالات مجتمعية أذكر منها مقال نُشِرَ في جورنال الأهرام، انتقد كاتبه الرواج الهائل للفيلم وبخاصةً بين الشباب من دون أن يتوقف أحد أمام ممارسة بطليه للزنا في مشهد السيارة الشهير، الأمر الذي ارتآه كاتب

المقال مؤشرًا خطيرًا على تفشي الانحلال والتغريب في مجتمعاتنا المتدينة والمحافظة بطبعها.

لم أضع علامة تعجب أو استنكار بنهاية الجملة السابقة لاقتناعي بضرورة استمرار وجود هذه الأصوات. فنظريًا، الراجل دا بيقول كلام سليم، المجتمع المحافظ محتفي ومتعاطف مع علاقة زنا صريحة تحرمها الأديان التي تنتمي لها الأغلبية الشعبية من المسلمين والمسيحيين المصريين، ووجود صوت حتى ولو كان نشازًا يُذكِّر - فقط يُذكر- بالنظرية التي لا يجب ألا تغيب في خضم التحديث والقبول بمقتضيات الواقع، هو أمر صحي ومطلوب لأكثر من هدف، فهو من جهة يستثير الآليات الدفاعية الثقافية لدى المجتمع للتصدي لبوادر كثيرًا ما تنحرف لتكون بوابات للتشدد الديني، ومن جهةٍ أخرى يعمل كجرس إنذار وفرملة ضد الانزلاق باتجاه تشدد مضاد، فلا الحل في تبني الأطروحات المتشددة ولا النموذج الغربي على حدٍ سواء، وسلام وصحة وحيوية المجتمع من وجهة نظر شخصية رهينة التدافع المستمر بين هذين المعسكرين.

عودة للفيلم، يتبين لنا هنا القدر الهائل من الشعبية التي حققها الفيلم للدرجة التي استفزت كاتب المقال المذكور بعاليه رغم أن الأفلام المصرية قبل الأجنبية لم تخل من صور مختلفة من العلاقات الحميمية بعضها أشد سخونة مما شوهِد بالتايتانيك، ولكنها الشعبية والـ cult والظريف بقى إن نهاية الفيلم ربما حملت ترضية أخلاقية ما لهذا الكاتب الغيور، ولا يصعب علينا استنتاج أنه نام قرير العين يومها بعد أن اطمأن لغرق چاك وتحطم قصة الحب الجميلة وغرق السفينة بما عليها بعدما تلوثت بالنجاسة.

هل كان التايتانيك حقًا مجرد فيلم كوارث «صُمِمَ ببراعة كيلا

يفشــل»؟

الواقــع أن جــزءاً مــن الــذكاء الفنــي والتجــاري لچيمــس كامــيرون في قدرتــه عــلى تمريــر رؤيــة تاريخيــة مكتملــة للحضــارة الغربيــة داخــل تفاصيــل اللوحــة العملاقــة التــي رســمها. الحضــارة التــي بلغــت أوجًــا مــن الارتقــاء التكنولوچــي تزامــن مــع انحطــاط إنســاني، وأنتــج تفاعــل الاثنــين معًــا غــرورًا هائــلًا غالبًــا مــا يكــون محطــة النهايــة كــما تخبرنــا قصــص الأنبيــاء العبرانيــين وغــير العبرانيــين في الكتــب الســماوية والتــي روت دمــار أقــوام نــوح ولــوط وعــاد وصالــح وفرعــون وجنــده بعــد أن بلغــوا شــأنًا مــن القــوة ســوغ لهــم مقارعــة القــوة الميتافيزيقيــة العليــا، فوقــع عليهــم العقــاب بالفنــاء، وســنجد تأثــيرًا غائــرًا لهــذه القصــص في الميثولوچيــات الإنســانية والأعــمال الأدبيــة المعــبرة عنهــا، ومنهــا عــلى ســبيل المثــال قصــة إغــراق نومينــور في كتــاب تولكــن «الســيلماريلون» بعــد محاولــة أهلهــا الإبحــار نحــو أرض الڤــالار المحرمــة عليهــم.

وهــو نفــس مــا أقــدم عليــه صنــاع التايتانيــك (التجســيد لــذروة ارتقــاء الحضــارة الأوروبيــة) المبهــورون بمــا أنجــزوه، فقــال مالكهــا متباهيًــا «حتــى الإلــه لا يســتطيع إغــراق هــذه الســفينة» ودفعهــم زهوهــم لإطــلاق سرعتهــا القصــوى كترجمــة عمليــة لهــذا الغــرور بمحاولــة كــسر حاجــز الزمــن ببلــوغ ميناء الوصــول قبــل الموعــد المتوقــع، فجــاء العقــاب فوريًــا ونتاجًــا طبيعيًــا وعــادلًا بالغــرق بســبب كــسر ناموس الطبيعــة وبلــوغ الجبــل الجليــدي قبــل الموعــد المتوقــع مــع السرعــة الزائــدة للســفينة.

الأهــم مــن النتيجــة التقنيــة المبهــرة في تنفيــذ تتابعــات غــرق التايتانيــك والتــي اســتغرق زمــن عرضهــا عــلى الشاشــة مــا يقــرب مــن ســاعة كاملــة، والإدارة الهائلــة للمجاميــع، حــرص الســيناريو الــذي كتبــه كامــيرون عــلى التنقــل بــين طبقــات الســفينة والتــي جســدت توزيعًــا طبقيًــا مطابقًــا لنظائــره

بالمجتمعات الغربية وغيرها، بغرض رصد ردود الأفعال المتصاعدة مع تدرج استيعابهم لحقيقة كارثة غرق السفينة والتي هي بمثابة نهاية العالم بالنسبة إليهم.

هذا التدرج بان كأوضح ما يكون في القدر الهائل من «الألاطة» التي تعامل بها أفراد الطبقة الأرستقراطية مع النهاية الوشيكة؛ إذ توزعت ردات أفعالهم بين التململ والرغبة في سرعة التخلص من هذه المشكلة «العابرة» إما بالمغادرة في قوارب النجاة، أو الجلوس بشياكة الچنتلمِن بانتظار أن ينتهي الأمر بأي طريقة، في حالة من غياب الإدراك بطبيعة ما يجري، فبينما هم جلوس في القاعة الفاخرة، مرت لقطة مرعبة تحركت فيها الكاميرا «بان» للوراء بأحد ممرات الغرف بالدرجة الثالثة لتصور اكتساح الماء للسفينة، وكأن الموت نفسه يتقدم محطمًا كل مَن وما يقف في وجهه، ولذلك عاد كاميرون في مرحلة لاحقة إلى القاعة الفاخرة مع استفحال الخطر وتكشف الحقيقة ليرصد غياب الألاطة من على وجوه هؤلاء السادة وحلت محلها علامات الهلع إزاء الموت الذي يقترب حثيثًا بلا حواجز تعيقه.

هذه اللقطات تحديدًا ربما هي أكثر ما يعبر عن مواقف الطبقة الوسطى عندنا في مصر خلال السنوات الأخيرة، فبعد شبورة كثيفة من الشعارات الثورية إبان الألفين وحداشر، تعاملت مع الواقع بقدر كبير من التغييب وعدم الفهم أنتج ترفعًا وألاطة ومزايدات لا حصر لها، قبل أن يعلو الطوفان وتتكشف ملامح الأبوكاليبت الاقتصادي، فينسى الجميع ما تشدقوا به طويلًا من شعارات وينكفئوا على لقمة العيش.

طوفان نوح الجديد إذن هزم السفينة نفسها هذه المرة بعد أن تملك الغرور من أهلها، ولكنه لم يقض على قصة الحب بين چاك وروز، بل ويمكن الجزم بثقة أنه حافظ عليها من الغرق، وهو ما بوسعنا أن

نحدسه عند مشاهدة فيلم «طريق الثورة» (٢٠٠٨) المأخوذ عن رواية لريتشارد ياتس، والذي جمع مخرجه سام منديس زوجته - آنذاك- كايت وينسلت بشريكها القديم ليوناردو دي كابريو في دوريّ زوجين هذه المرة يعانيان من مشكلات الفتور، الأمر الذي يدفع نحو اعتبار هذا الفيلم بمثابة الجزء الثاني الحقيقي للتايتانيك والذي يروي من خلال قصة بطليه فرانك وإبريل مآلات قصة چاك وروز في حال نجاة الأول من الغرق ووصولهما معًا إلى أمريكا، الكوزموبوليتان والحلم والعالم الجديد. فرانك/ چاك فقد روحه الحالمة وهوايته الأثيرة (التأليف أو الرسم بالنسبة لچاك) وتحول لمجرد موظف عالق بين تروس الشركات، الأمر الذي أحبط زوجته إبريل/ روز التي شاهدت تبدل وغياب الرجل الذي أحبت، وفشلت كل محاولاتها لاستعادته، فمات الحب الذي جمعهما ولم تلبث أن لحقت هي به أثناء محاولتها إجهاض نفسها.

طوفان نوح الجديد هو إذن ما خلد قصة چاك وروز وحولها لأسطورة باقية ومتغلغلة وسط ذكرياتنا عن تلك الأيام الرائقة الممتلئة بترينداتنا العفوية الطبيعية الجميلة مثل صدور حلقة الرعب الثالثة «بعد منتصف الليل» مع العدد التالي لها في سلسلة ما وراء الطبيعة، حفل الزفاف الأسطوري للزيجة الثانية لحميد الشاعري العائد بقوة بشريط «عيني»، أفلام العيد الصغير «رسالة إلى الوالي» و«٤٨ ساعة في إسرائيل» و«هيستريا» و«مجرم مع مرتبة الشرف»، والتي فضل السيد أنطوان زند وكيل وارنر وفوكس بمصر تأجيل عرض «تايتانيك» حتى تهدأ ضجتها من بعد ضجة مسلسلات رمضان ثم يطرح فيلمه ليلتهم السوق طيلة الأشهر التالية، بالإضافة طبعًا للتايتانيك نفسه، أحد أضخم وأجمل ترينات هذا الزمن السعيد.

City of Angels (1998)

في صيف ٢٠٠٠ أجازت الرقابة المصريّة عرض ثلاثة أفلام أمريكيّة كانت قد مُنِعَت في توقيت نزولها الأصلي، وهي «مدينة الملائكة» و«قابل چو بلاك» وكلاهُما إنتاج عام ١٩٩٨ و«الماتريكس» (١٩٩٩).

وكان مِمَّا ساقه المُثقف المُستنير الأستاذ علي ابو شادي رئيس الرقابة من تبرير لهذا المنع هو تجسيد الملائكة بالفيلمَين الأولَين، والإيحاءات الصهيونيّة بالفيلم الثالث، وثَمّة مُفارقة ظهرت هاهُنا، إذ أنّ الرقيب الجديد د. مدكور ثابت الذي أجاز عرض «الماتريكس» عام ٢٠٠٠ أشَّرَ بمنع جُزئيه التاليين بعدها بثلاثة أعوام فقط عشان أم الإيحاءات الصهيونيّة دي!

بمُجرَد طرح «مدينة الملائكة» بنسختين واحدة بالقاهرة والأخرى بالإسكندريّة، هرعت لمشاهدته في سنيما جنينة، عروس مدينة نصر آنذاك، وكان الثُنائي نيكولاس كيچ وميج رايان في ذاكَ الحين بمثابة عامل جذب تُجاري لا يُقاوَم، فالأول كان في عز مجده كسوبر ستار بعد حصوله على الأوسكار ثُمَّ لمعانه في أفلام الأكشن بأواخر التسعينيات، والثانية كانت أمريكا سويتهارت وبونبونايه هوليوود بملامحها الطفولية وأدوارها الرومانسيّة.

قصة الفيلم كما يعرفها كُلُ من شاهده تدور حَولَ سيث، الملاك المُوكَل إليه قبض أرواح المُحتضرين، والذي ينجذب إلى ماجي، الطبيبة الحسناء المُلحدةغير المؤمِنة بالغيبيّات، ويدفعه فوران مشاعره غير المألوفة ليتراءى لها، وتُبادله هي الانجذاب حتى تجد نفسها حين تتعرف على حقيقته الميتافيزيقيّة إزاء صدمة مُزلزِلة تهدِم قناعتها الماديّة المبنيّة

على إنكار الغيبيّات. ومع تصاعد وتيرة عاطفة هذا الملاك، يُقرر بُناءً على تجربة ملاك سابق التحوُل إلى بشري ليهنأ بقرب حبيبته، ولكن القدر لا يُمهله سوى ليلة واحدة بين ذراعيها، قبل أن تلقى مصرعها في النهار التالي مُباشرةً إثر حادث سيارة، ويُقرِر سيث الغارق في أحزانه أن يستكمِل حياته كإنسان ويبدأ تدريجيًّا في مُمارسة المُتَع الصغيرة الكبيرة التي حُرِمَ منها الملائكة في عالمهم الميتافيزيقي.

الفيلم هو الإعداد الهوليوودي للفيلم الألماني «أجنحة الرغبة» الذي أخرجه ڤيم ڤيندر عام ١٩٨٧ وقامت السيناريست دانا ستيڤنز بكتابة نُسخته الأمريكيّة، وانصبت رؤيتها ورؤية مُخرج الفيلم براد سيلبرلينج على تبسيط المضمون ليناسب القاعدة الجماهيرية الهوليوودية الواسعة حول العالم.

فالملائكة بالفيلم شديدو الوداعة، يرتدون السواد، غير مرئيين للبشر إلا في حالات خاصة، ينسابونَ بسلاسة في كل مكان من دون أن تمنعهم أيّة حواجز، ويجتمعون كل يوم على شاطئ البحر وقت الشروق للاستماع إلى موسيقى إلهيّة لا يسمعها سواهم.

الملائكة عاجزون عن الإحساس بملمَس الأشياء أو اشتمام الروائح أو تذوُق مذاقها، وبالطبع الشعور بعاطفة الحب، وهي أمور يكتشفها سيث لأول مرة حين يشعر بميل لا يستطيع فَهمه إلى ماجي، ثم تتضح له الأمور أكثر حين يلتقي بناتانييل (دنيس فرانز) المريض الذي تُعالجه ماجي، والذي يستشعِر حضور سيث غير المرئي بالجِوار في غرفته بالمُستشفى، وحين يتراءى لعينيه، يكشف له ناتانييل عن حقيقته كملاك سابق قرر أن يكتسب الإنسانيّة من أجل البقاء مع المرأة التي أحب والّتي صارت زوجته لاحقًا.

«هؤلاء الحمقى (يقصد البشر) لا يَعونَ أنهم يملكون أعظم نعمة:

الإرادة الحـرة».

قالهـا ناتانييـل بفـم مملـوء بالطعـام الـذي يلتهمـه بنهـم واسـتمتاع يعجـز عنـه سـيث الجالـس قِبالتـه بإحـدى الكاڤيتريـات. وفي المشـهد التـالي، وبُنـاءً عـلى طلبـه، يصطحبـه سـيث إلى الشـاطئ حيـث تحتشـد الملائكـة سـاعة الـشروق للإنصـات إلى الموسـيقى الإلهيّـة التـي لا يسـمعها سـواهم. وبينـما ترتسِـم علامـات أورجـازم صـوفي عـلى قسـمات وجـه سـيث، تنتزعـه مـن تهويماتـه صيحـات ناتانييـل في خضـم اسـتمتاعه بركـوب الأمـواج عـن كثـب وعـلى مـرأى ومسـمَع منهـم، الأمـر الـذي يُكـرره سـيث نفسـه في مشـهد الفينالـة بعدمـا صـار بشريًّـا، لتهبـط الكاميرا عـلى وجهـه المُكتـسِي بأقـصى درجـات الاسـتمتاع والأمـواج الزرقـاء تتقاذفـه، فيـما يرمقـه الملائكـة المُتشـحين بالسـواد مـن عـلى رِمـال الشـاطئ.

لا يخفـي كاتـب هـذه السـطور أنّـه خضـع ككثيريـن مـن أبنـاء جيلنـا لفـترة مـن الزمـن لسـيطرة التفاسـير المُتشـدِدة للديـن والتـي صادفَت انتشـارًا واسـعًا بلـغ ذروتـه في بدايـات الألفيّـة مـع ظهـور الموديـلات الشـيك مـن الدُعـاة والّذيـن كانـوا بابتسـاماتهم الوادعـة ورِقـة حديثهـم بمثابـة بوابـات غالبًـا مـا تُفـضي للطوابـق العليـا الأكـثر تشـدُدًا. ظـل الحـال كذلـك لبضـع سـنوات قبـل أن يَبهُـت التأثـير تدريجيًّـا توطئـةً لأن يتـلاشى ويَحِـل محلـه ازدراء لا يفنـى ولا يُسـتحدَث مـن العَـدَم.

تجربـة الانعتـاق مـن أَسر هـذه التفاسـير المُتشـدِدة بـكل مـا تزخـر بـه مـن مُحرّمـات وتعقيـدات شـديدة التشـابُك هـي أقـرب لتجربـة الخـروج مـن ماتريكـس عملاقـة تَبِـث بـلا انقطـاع صـورًا مُشـوَهة للعـالم والصـح والغلـط وحقيقـة الديـن بطبيعـة الحـال، وصدمـة إعـادة اكتشـاف وتـذوُق مُفـردات ومُكونـات العـالم الحقيقـي كـما خلقـه اللـه وأرادهُ لعِبـاده، أبسـط وأجمـل بكثـير مـمّا يبـدو عليـه مـن وراء قضبـان التفاسـير المُتشـددة.

لعل أقرب مثال استيضاحي لِما نتكلم فيه هو حالة أحمد الفيشاوي الذي ظل لبضعة أعوام يدور في فلك عمرو خالد (مجينة الملائكة)، قبل أن يهوي خارجه ويدخُل في تيه من الشَطط مُعادِل لتشدده المُسبَق في المقدار ومُضاد له في الاتجاه، لدرجة جعلَت منه حبيس مدينة ملائكة أخرى أو ماتريكس عكسية، مِثلَ ماجي بطلة الفيلم التي ظَلَّت مُكبَلة في أغلال ماديّتها الصارمة التي تجعلها تنظُر للحياة من منظور قاصر بدورها، حتى حررتها علاقتها بسيث الكائن الميتافيزيقي القادم من عالم تُنكِره هي بطبيعة الحال، ولذلك حَرِصَ سيلبرلينج مُخرج الفيلم على تصويرها مفرودة الذراعين تستقبل الهواء والعالم بوجه تَحمِل قسماته الارتياح والاستمتاع كما فعل بلقطة الفينالة مع سيث وهو يسبح وسط الأمواج.

سؤال: هل الكلام يخص الأيديولوچيا الدينية فقط؟

الإجابة: لأ

فبتوسيع زاوية الرؤية نجد أنَّ ما ينطبق على الأيديولوچيّة الدينيّة ينطبق على سواها من الأيديولوچيّات بأنواعها، والتي تفصل بطبيعتها بين مُنتسبيها وبين الأغيار، وتُسبِغ عليهم درجة من الفوقيّة والنقاء عن سِواهم باعتبار انَهم يملكون الحقيقة، ورؤيتهم للعالم هي الأصوَب. فأصحاب الأيديولوچيا غالباً ما ينظرون لأنفسهم باعتبارهم طائفة نقيّة تَفوق البشر العاديين الّذين لم يقتربوا من السِر، تتساوى في ذلك الأيديولوچيا الدينيّة مع اليساريّة مع القوميّة مع الثوريّة إلخ !!

فِرَق وطوائف من الملائكة، كل طائِفة مُتقوقِعة حول نفسها داخل مدينتها تُحدِق في الفراغ وتُنصِت إلى موسيقى فوقيّة لا يسمعها أحدُ خارجهم، عاجزين عن استيعاب مُفردات الحياة التي تتحرك من

حولهـم، وفاقديـن لأي قُـدرة عـلى تـذوق مباهِـج بسـيطة يسـتمتع بهـا «الأغيـار» تلـك المباهـج التـي استشـعرها سـيث بعـد تحولـه مـن مـلاك لبـشر، واستشـعرتها كذلـك ماجـي نفسـها بعـد أن ظَلَّـت طويـلاً مُكبَلـة في أغـلال ماديّتهـا الصارمـة التـي تجعلهـا تنظُـر للحيـاة مـن منظـور قـاصر بدورهـا، حتـى حررتهـا علاقتهـا بسـيث الكائـن الميتافيزيقـي القـادم مـن عـالم تُنكِـره هـى بطبيعـة الحـال، ولذلـك حَـرِصَ سـيلبرلينج مُخـرج الفيلـم عـلى تصويرهـا مفـرودة الذراعـين تسـتقبل الهـواء والعـالم بوجـه تَحمِـل قسـماته الارتيـاح والاسـتمتاع كـما فعـل بلقطـة الفينالـة مـع سـيث وهـو يسـبح وسـط الأمـواج..

كان الأجـدى بالسـيد عـلي أبـو شـادي إذن الانحيـاز إلى ضميره كمُثقَـف وواجبـات مركـزه كرقيـب ألا يخـشى مُزايـدات الرجعيـين والتـي كانـت آنـذاك قـادرة عـلى التسـبب في ضجيـج إعلامـي وشـعبوي مُزعِـج لصُنّـاع القـرار، وألا يمنـع عـرض «مدينـة الملائكـة» الـذي يحمـل بـين ثنايـا قصتـه الرومانسـيّة إشـارة صريحـة لأعظـم نعمـة منحهـا اللـه للإنسـان وهـي عـلى حَـد تعبـير ناتانييـل، الإرادة الحـرة، إرادة الخطـأ والصـواب والتجريـب والشـطط والعـودة وغيرهـا مِـمّا تسـلبه مِنّـا الأيديولوچيـا مَتـى قررنـا بإرادتنـا الانسـلاخ عـن بشريتنـا والتحـوُل إلى ملائكـة مـن ضمـن الملايـين في مدينـة مـن الملائكـة.

Practical Magic (1999)

جرب أن تتخيل ما ستكون عليه النتيجة لو أن ستوديوهات وارنر قررت إعادة إنتاج نسخة جديدة من فيلم «سحر تطبيقي» بعد عشرين سنة من عرض نسخته الأصلية..

غالبًا سيُنظر للفيلم الأصلي باعتباره "أبيض جداً" so white إذ خلا تمامًا من أية ممثلة سوداء، بدءًا من نجمتيه الرئيستين ساندرا بولوك ونيكول كيدمان نزولًا لممثلي وممثلات الأدوار المُساندة الثانية والثالثة وحتى الكومبارس، الأمر الذي لم يكن مثار اهتمام أصلًا في تلك الحقبة الهوليوودية السعيدة، بل إن تسويق الفيلم ارتكز بالأساس على جمعه بين اثنتين من مُرز الصف الأول البيضاوات بهوليوود.

أما الآن في زمن الصوابية السياسية، فكل ما سبق يُنظر له باعتباره خطيئة لا تُغتفر كفيلة بذبح الفيلم نقديًا وجماهيرياً، فلا مناص إذن من أن تكون البطلة الرئيسية بالنسخة الجديدة سوداء، ونظرًا لأنهما بطلتين أختين شقيقتين تعيشان في إحدى البلدات، فالأخت الثانية لابد أن تكون أيضًا سوداء بطبيعة الحال، وعمتيهما وطفلتيهما من السود والمُجتمع من حولهما أسود بالكامل إذ من غير المُتصوَر أن تعيش أسرة من الساحرات السود وسط مجتمع أبيض أو حتى مُختلط لأن اختصاص السود بالسحر من دون غيرهم قد يُنظَر إليه باعتباره تمييزًا عنصريًا غير مقبول.

ولأنه ما حك جلدك مثل ظفرك، وجلدك دا أسود اللون، فمُخرج النسخة الجديدة لا بد أن يكون زنجيًا بدوره وليكن چوردان بيل مثلًا باعتبار أن الفيلم يحتوي ضمن عناصر خلطته على جرعة من الرعب

الماورائي.

العنصر الوحيد الذي يمكن اختياره في النسخة الجديدة المُتخيلة ليكون أبيض البشرة هو چيمي أنجيلوف، الچان الوسيم الشرير الذي وقعت في حبائله چيليان أوينز، الأخت الشقراء الطائشة، أو وقع هو في غرامها بمعنى أصح، واعتدى عليها بالضرب المُبرح في إحدى نوبات سكره فلما خفت شقيقتها العاقلة المسئولة سالي لنجدتها وقتلتاه -أنجيلوف- عن غير عمد، استخدمتا فنون السحر لإعادته إلى الحياة، فعاد ولكن كروح شيطانية مخيفة راغبة في الاستحواذ على چيليان من جديد، وبذلك فهو مناسب لاستكمال سواد الفيلم الجديد بشيطنة البيض.

أيضًا لا مانع من الإشارة الصريحة أو غير الصريحة (حسب التصنيف الرقابي المُستهدف) إلى وجود علاقة مثلية بين الأختين اللتين طالما تشاركتا فراشًا واحدًا، الأمر الذي قد يستلزم إجراء بعض التعديلات في أبنية الشخصيات من أجل استحداث مضمون فيميني جديد غير موجود بالفيلم الأصلي رغم أنه -الأصلي- يدور في عالم نسائي بالكامل إلا أنه لم يُشيطن الرجل بل وقدم بطلتيه على اختلاف تركيبتيهما على قدرٍ من الاحتياج يدفعهما للبحث عن الحب لدى شريك من الجنس الآخر.

النقطة الأخيرة تحديدًا هي التي ألهمت لاتخاذ هذا الافتراض التخيلي (إعادة إنتاج نسخة جديدة من «سحر تطبيقي» وفق اشتراطات الصوابية السياسية) مدخلًا لقياس المسافة الواسعة بين العامين ١٩٩٩ و٢٠١٩ والتي لا تقتصر على الزمن فحسب وإنما تمتد إلى كم وكيف التوجيه السياسي للمُنتَج الهوليوودي والذي بلغ في السنوات الأخيرة قدرًا غير مسبوق من الفجاجة في ظل هيمنة الأچندات النيوليبرالية الساعية إلى المتاجرة بسنوات العنصرية العرقية والجنسية والجندرية لحشد رأي عام موجه يخدم سياسات بعينها.

التوجيه بأنواعه كان متوفرًا في المضامين التي تحملها السنيما الهوليوودية بأزمنة التسعينيات والثمانينيات والسبعينيات ومنذ نشأة هوليوود، وسيظل حتى نهايتها.. غير أنه كان قبل عقدين من الزمان أخف وطأة وإلحاحًا وأكثر محدودية وارتباطًا بنوعيات مُعينة من الأفلام وفقًا للرسائل والمضامين المُراد تمريرها إلى وعي الجمهور، على العكس مما يجري في الحقبة الحالية من الضغط المباشر بكافة الوسائل والأدوات من أجل ابتزاز شعوري يدفع نحو تبني الأجندات النيوليبرالية حتى ولو جاء ذلك على حساب العمل الفني نفسه والذي يتعرض للتشويه من أجل توظيفه لتحقيق هذا الغرض.

لعل القارئ المُتابع لمراجعات الأفلام على صفحتي قد سأم الاشتباك المستمر والمتصاعد مع أجندات الصوابية السياسية في مراجعات الأفلام التي نتعرض لها، وهو ما يمكن اعتباره نتيجة لاتساع رقعة توظيف الأفلام كمًا وكيفًا لخدمة هذه الأجندات بالسنوات الأخيرة، وهو ما بوسعنا التثبت منه بمثال الافتراض التخيلي الذي افتتحنا به مقالنا.

«سحر تطبيقي» المُقتبس عن رواية صدرت عام ١٩٩٥ بنفس الاسم للروائية أليس هوفمان، احتوى على خلطة من الكوميديا الرومانسية ممتزجة بمقادير دقيقة من الرعب الميتافيزيقي المُضفَر بعناية في نسيج القصة التي تحكي عن الشقيقتين سالي وچيليان أوينز اللتين تملكان مهارات سحرية موروثة بحكم انتماءهما لسلالة من الساحرات تمتد لأجيال وأجيال في التاريخ.

حبكة الفيلم ومن قبله الرواية مبنية على ثيمة مشهورة تكررت في أفلام عديدة منها «في حذائها» الذي تقاسمت بطولته كاميرون دياز وتوني كوليت وأخرجه كيرتس هانسن عام ٢٠٠٥، وهي ثيمة المقابلة بين الأختين: سالي (لعبت دورها ساندرا بولوك) العاقلة الرشيدة ذات

الإحساس الدائم بالمسئولية إزاء من حولها وفي مقدمتهم شقيقتها الأقرب إلى قلبها، وچيليان (نيكول كيدمان) الأخت الطائشة المستهترة trouble maker.. مقابلة لا تقتصر فقط على خصائص الشخصيتين والمنبثقة من تفاعلهما مع تاريخ الأسرة المشهورة نساءها بممارسة السحر، ولكن أيضًا تمتد -المقابلة- لتشمل موقفهما من الحب. فإذا كانت چيل الفاتنة المثيرة تفتش عن الحب منذ حداثتها، وتخوض المغامرة تلو الأخرى لإشباع نهمها تجاه العاطفة، فإن سالي اتخذت موقفًا معاكسًا بناءً على خبرة قديمة غائرة في تاريخ العائلة جعلتها تخشى من الحب وتهرب منه، والمرة التي أحبت فيها وتزوجت من حبيبها وأنجبت طفلتيها لم تلبث أن انتهت بنهاية مأساوية بفقده في حادث سيارة، لتستكمل حياتها أرملة موصدة القلب.

نسج الفيلم خيوطًا وثيقة بين السحر والوقوع في الحب، واعتبر الأخير نتاجًا للأول الذي هو على أحد مستويات التأويل سحر المرأة الأنثوي، جمالها، جاذبيتها، قدرتها الربانية الخارقة والتي توارثتها الأجيال المُتتالية من نسوة عائلة أوينز من جيل ماريا، الساحرة الكبرى صاحبة المعجزات، مرورًا بجيل العمتين فرانسيس وچيت ووصولًا لجيل الأختين چيليان وسالي وطفلتيها كيلي وأنطونيا.

الوجود الذكوري في هذا العالم النسائي الخالص محدود بطبيعة الحال لكنه أساسي، لأن الفيلم لا يتخذ إزاءه موقفًا عدائيًا من الرجل على غرار أفلام الفيمنست الحالية، ولا يخجل من اعتباره نواة تنجذب إليه المرأة وتدور حولها في سعيها نحو الاكتمال بإشباع عاطفتها، والعكس صحيح.

لو قارنا من هذه الزاوية بين «سحر تطبيقي» وبين فيلم آخر لعبت بطولته ساندرا بولوك مؤخرًا هو «نسوة أوشن الثمانية» (٢٠١٨) لتبدى لنا بوضوح الفارق الجوهري بين الفيلم «النسائي» الذي تصدرت

بطولتـه النسـاء في التسـعينيات والفيلـم «النسـوي» المؤدلـج في زمـن الصوابية السياسـية. ففـي النوعـين لا ينفصـل وجـود المـرأة عـن الرجـل، ولكـن الفـارق يكمـن في أن الفيلـم النسـائي القديـم مثـل «سـحر تطبيقـي» لم يخجـل مـن الاعـتراف باحتيـاج المـرأة للرجـل لاسـتكمال مـا ينقصهـا، فيـما وصلـت نسـونة أوشـن لنفـس النتيجـة مـن دون الاعـتراف بهـا (!) فديبـي أوشـن (بولـوك) اسـتهدفت تنفيـذ عمليـة سرقـة كـبرى مـن أجـل الثـأر مـن حبيبهـا الـذي غـدر بهـا قديمًـا، وفي نفـس الوقـت كي تكتسـب احـترام شـقيقها داني أوشـن. أي أنهـا في كلا الغرضـين تمحـورت حـول الرجـل مـن دون أن تعـترف لنفسـها بذلـك.

هـذه البسـاطة والتلقائيـة في النظـر للمـرأة وعلاقتهـا بالرجـل حـررت الفيلـم مـن قيـد الأيديولوچيـات النسـوية، وأكسـبت «سـحر تطبيقـي» سـحرًا حقيقيًـا كأقرانـه مـن أفـلام الكوميديـا الرومانسـية في تلـك الحقبـة الرائقـة، وجديـر بالذكـر أن العـام ١٩٩٩ وحـده شـهد عـرض عـددٍ مـن أجمـل كلاسـيكيات هـذه النوعيـة مثـل «لديـك بريـد» مـن بطولـة تـوم هانكـس وميـج رايـان، وفيلمـيّ «نوتينـج هيـل» و«العـروس الهاربـة» اللذيـن لعبـت بطولتهـما چوليـا روبرتـس بمشـاركة هيـو جرانـت وريتشـارد جـير.

إلى جانـب بسـاطة وتلقائيـة التنـاول وحرفيـة البنـاء وتضفـير الكوميديـا والرومانسـية والرعـب، ومزيـج البهجـة وخفـة الظـل اسـتفاد الفيلـم بحـق مـن جـمال وحضـور الفاتنتـين سـاندرا ونيكـول اللتـين شـكلتا ثنائيًـا متناغـمًا غـير متوقـع، وثمـة مفارقـة لهـا دلالتهـا أن وجـود ثمـاني نجـمات في فيلـم «نسـوة أوشـن الثمانيـة» المؤدلـج منهـن آن هاثـاواي وكايـت بلانشـيت بالإضافـة لسـاندرا بولـوك نفسـها لم يمنـح الفيلـم ثُمُـن مقـدار البهجـة التـي حظـي بهـا السـحر التطبيقـي، وجـاءت نسـونة عصبـة أوشـن مقبضـة أقـرب للحـزن - رغـم أنـه فيلـم كوميـدي بالأسـاس- بمـا يليـق بأزمنـة الافتعـال

وخنـق المشـاعر مـن أجـل الأجنـدات السياسـية.

Eyes Wide Shut (1999)

بعـد عشريـن عـام بالتـمام والكـمال مـن عـرض فيلـم «عيـون مغلقـة باتسـاع» أتيحَـت لقـراء العربيـة أخـيرًا قـراءة ترجمـة روايـة «قصة حلـم» - أو «نشـوة» وفقًـا للعنـوان الأصـلي للروايـة باللغـة الأم- للأديـب النمسـاوي آرثـر شـنيتزلر المأخـوذ عنهـا هـذا الفيلـم الـذي اكتسـب شـهرة واسـعة جعلـت منـه حدثًـا سـنيمائيًا بـارزًا إبـان عرضـه بالعـام ١٩٩٩. هـذه الشـهرة تعـود إلى عـدة عوامـل:

- الفيلـم لا يحمـل فقـط توقيـع سـتانلي كيوبريـك، ولكنـه كذلـك كان فيلمـه الأخـير الـذي اسـتغرق صنعـه حـوالي ثمانيـة أعـوام.

- طبيعـة الفيلـم نفسـه -والأصـل الأدبي بطبيعـة الحـال- والتـي تخـوض بجـرأة في منطقـة حساسـة مـن العلاقـة الحسـية بـين الرجـل والمـرأة يتداخـل فيهـا السـايكولوچي مـع الفسـيولوچي، والواقـع مـع الحلـم، وإصرار كيوبريـك عـلى اسـتعراض أزمـة بطليـه مـن دون التوقـف عنـد محاذيـر رقابيـة مـما اسـتدعى حصولـه عـلى تصنيـف رقـابي مرتفـع R الـذي حـرم مراحـل عمريـة عديـدة مـن مشـاهدته بـدور العـرض، ورفضـه رقابيًـا بالعديـد مـن الـدول منهـا مصرنـا العزيـزة لاحتـواءه عـلى جرعـة مكثفـة مـن المشـاهد صريحـة العـري. لاحـظ أننـا نتكلـم عـن عصـور مـا قبـل ذيـوع التورنـت واليوتيويـب، وكان السـبيل الوحيـد لمشـاهدة الفيلـم هـو نسـخ الڤيديـو المُهربـة.

(فيـما أذكـر عُـرِضَ الفيلـم عـلى قنـاة Fox Movies قبـل تشـفيرها وكانت النسـخة مُهلهلـة بعـد تعرضهـا لجراحـة رقابية)

وجديـر بالذكـر أن سـتوديوهات وارنـر قـد انتهـزت فرصـة وفـاة كيوبربك وتدخلـت رقميًـا لتضيـف أجسـاداً في مقدمـة الـكادر بمشـهد الاحتفـال

الجنسي كيلا يحصل الفيلم على تصنيف رقابي NC-17 الذي يحرمه من الدعاية بالعديد من الصحف (تاني: نحن في العام ١٩٩٩)

- سبق عرض الفيلم كم هائل من الشائعات انصب أغلبه بطبيعة الحال حول الطبيعة الأيروتيكية للفيلم والمُستمدة من أصله الأدبي، وبخاصةً مع التكتم الشديد من جانب كيوبريك والشركة المنتجة على كل ما يتعلق بتفاصيل العمل. هذه الشائعات بدورها كانت بمثابة ترويج مُضاف للفيلم.

- انفصال النجمين كروز وكيدمان بعد سنوات من الزواج أطلق موجة عالمية من الفضول وبخاصةً أن انفصام هذه الزيجة الشهيرة حدث بعد زمن وجيز من عرض الفيلم، مما استدعى الكثير من التساؤلات والقيل والقال حول ما إذا كان لموضوع الفيلم دور في هذا الانفصال.

والحق أنني بعد مشاهدة الفيلم زمان وقراءة الرواية مؤخرًا أصبحت أميل لأن الانفصال بالفعل قد يكون نتاج استغراق النجمين في موضوع الفيلم والذي يركز على منطقة غائرة في النفس البشرية تحتشد فيها الرغبات المخفية غير المسموح بخروجها أو البوح بها حتى - وبالذات- لأقرب الناس وهو شريك الحياة.

ما الذي تظن أنك تعرفه عن شريك/ شريكة حياتك؟ ليس المقصود بالسؤال الأفعال والتاريخ المشترك وحتى غير المشترك. بل المقصود هو الأفكار والأحلام والهواجس والرغبات، الأثيمة منها على وجه الخصوص. هل تملأ يدك بالفعل من إخلاص وولاء شريك/ شريكة حياتك للرابط المشترك الذي يجمعكما سواء أكان حبًا أو زواج؟

هذا هو السؤال الذي فجرته أحداث الرواية -والفيلم بالطبع- إثر جلسة مصارحة بين الزوجين فريدولين وألبرتينا، وصُدِمَ الأول حين حكت

لـه الأخـيرة عـن المـرة التـي اشـتهت فيهـا رجـلًا يرتـدي زي البحـارة لدرجـة اسـتعدادها للتخـلي عـن زوجهـا وطفلتهـا والرحيـل معـه لـو طلبهـا ولـو لليلـة واحـدة!.

هـذا الاعـتراف الـذي هـو بمثابـة طعنـة نافـذة في قلـب وكرامـة ورجولـة فريدولـين، الطبيـب الشـاب الناجـح الوسـيم، دفـع بـه إلى سلسـلة مـن المغامـرات الحسـية المتصاعـدة وغـير المكتملـة في الوقـت ذاتـه، انتهـت بـه إلى حفـل جنـسي جماعـي في أجـواء شـهوانية غرائبيـة كادت تـودي بـه إلى حتفـه، وبـدت أقـرب إلى عـالم الأحـلام منهـا لعـالم الواقـع وذلـك بالتزامـن مـع الحلـم الجنـسي الـذي حلمـت بـه ألبرتينـا وقصتـه عليـه لـدى عودتـه إليهـا.

ارتـكاز الروايـة عـلى التداخـل بـين الجنـس والأحـلام والأقنعـة وهـي مفـردات فرويديـة أساسـية، وفي هـذا الصـدد يحـكي فريدريـك رافاييـل سيناريسـت الفيلـم، أن كيوبريـك خـلال جلسـة العمـل والتعـارف الأولى التـي جمعتهـما معًـا قـد أشـار إلى أن شـنيتزلر -مؤلـف الروايـة- وفرويـد كانـا عـلى صلـة ببعضهـما.

هـل تأثـر شـنيتزلر بأفـكار فرويـد؟ الإجابـة ربمـا تكمـن في النبـذة التـي أضافهـا سـامح سـمير مترجـم الروايـة عـلى الغـلاف الخلفـي للترجمـة العربيـة والتـي اختـار لهـا مقتطفًـا مـن رسـائل فرويـد إلى شـنيتزلر:

«ظنـي أننـي تجنبـت لقـاءك لأننـي كرهـت أن أقابـل نظـيري. ليـس معنـى هـذا أننـي أميـل بسـهولة إلى تعريـف نفـسي بآخـر، أو تجاهـلًا منـي للاختلافـات في الموهبـة بينـي وبينـك، لكننـي كلـما تعمقـت في إبداعاتـك الخلاقـة يبـدو أننـي أجـد دائمًـا، تحـت سـطحها الشـاعري، الافتراضـات والاهتمامـات والخُلاصـات نفسـها التـي أعـرف أنهـا لي أنـا. يقينـك وشـكك الـذي يدعـوه البعـض تشـاؤمًا، انشـغالك بحقائـق الوعـى الباطـن ودوافـع المـرء الغريزيـة، تشريحـك للأعـراف الثقافيـة لمجتمعنـا، اسـتقرار أفـكارك عـلى

قطبـي الحـب والمـوت، كل هـذا يثـير لـديّ شـعورًا مدهشًـا بالألفـة»

إذن فهـو ليـس تأثـرًا وإنمـا تقاربًـا في المنهـج والأفـكار والـرؤى أثـار دهشـة بـل وألفـة فرويـد نفسـه!

في الفيلـم، رغـب كيوبريـك في الانتقـال بالأحـداث مـن ڤيينـا أواخـر القرن التاسـع عـشر إلى نيويـورك المعـاصرة بتسـعينات القـرن العشريـن، وإذا كان هـذا قـد اسـتدعى الاعتنـاء بتقـصي المتغـيرات التـي تمخضـت عنهـا المسـافة الزمانيـة الواسـعة بـين زمـن الروايـة وزمـن الفيلـم والتـي تربـو عـلى قـرنٍ مـن الزمـان كإصابـة العاهـرة التـي يتقاطـع معهـا البطـل بالإيـدز بـدلًا مـن الزهـري عـلى سـبيل المثـال، فـإن يـد التعديـل لم تمـس جوهـر القصـة والمُتمثِـل في العلاقـة بـين المـرأة والرجـل.

يحـكي رافاييـل في روايتـه عـن جلسـات عملـه مـع كيوبريـك والتـي نشرتهـا مجلـة «الفـن السـابع» المصريـة في عددهـا السـابع والعشريـن بتاريـخ فبرايـر ٢٠٠٠ ضمـن الملـف الخـاص عـن الفيلـم:

- عرفـت أن كيوبريـك يرغـب في نقـل الحـدث مـن ڤيينـا ومـن نهايـة القـرن المـاضي إلى نيويـورك اليـوم، ولمـا سـألني عـما إذا كنـت أعتقـد أن ذلـك ممكـن، أجبتـه بالإيجـاب إلا أن هنـاك أشـياء تغـيرت منـذ العـام ١٩٠٠ إولهـا علاقـات الرجـل والمـرأة، فـرد قائـلًا «هـل تعتقـد هـذا؟ أنـا لا أعتقـد» ففكـرت قليـلًا ثـم قلـت «وأنـا كذلـك لا أعتقـد أنهـا تغـيرت».

ولذلـك فبوسـعنا ملاحظـة أن تركيـز كيوبريـك ورافاييـل انصـب بالأسـاس عـلى اسـتكمال مـلء الفجـوات التـي أهملهـا النـص الأدبي الكلاسـيكي أو لنقـل أنهـما انتبهـا لجزئيـات بوسـعها -حـال الاعتنـاء بهـا- تجسـيد الرؤيـة التـي قدمهـا النـص الأدبي لعلاقـة الرجـل والمـرأة بشـكل أوفى، وذلـك مـن خـلال إضافـات في غايـة الأهميـة اسـتهدفت تجذيـر أزمـة الزوجـين د. بيـل هارفـورد وزوجتـه أليـس (فريدولـين وألبرتينـا في الروايـة) وإكسـابها قـدرًا أكـبر مـن

العمـق والمصداقيـة بحيـث تدفـع المُشـاهِد أيًـا كانـت جنسـيته أو ثقافتـه للتوقـف والتسـاؤل والتأمـل في حياتـه الخاصـة وتحديـدًا علاقتـه بشريـك/ شريكـة حياتـه.

ظهـر هـذا بوضـوح منـذ اللقطـات الأولى للزوجـين في منزلهـما والتـي امتـلأت بقـدر كبـير مـن التفاصيـل العفويـة والحميميـة أثنـاء اسـتعدادهما للخـروج. التركيـز عـلى تفاصيـل مشـهد الحفـل (والـذي تعاملـت معـه الرواية بقـدر كبـير مـن الاختـزال) باعتبـاره الأرضيـة التـي انطلقـت منهـا نـذر التوتـر التـي أدت تداعياتهـا إلى المصارحـة بـين الزوجـين. ثـم مشـهد المصارحـة نفسـه والـذي تـم بنـاءه بعنايـة شـديدة وفهـم عميـق لأزمـة الزوجـين والدقـة في تـدرج تصاعـد المواجهـة بينهـما:

ممارسـة الحـب بعـد العـودة مـن الحفـل تحـت تأثـير نشـوة الـشراب ومغازلـة الأغـراب للزوجـة والـزوج - تدخـين الماريجوانـا مـن أجـل جنـس أفضـل وأقـل إمـلالًا - الزوجـة النشـوانة تحـكي عـن الضيـف الـذي حـاول مغازلتهـا وإغواءهـا بالحفـل كي تسـتثير غـيرة زوجهـا - الـزوج يصارحهـا بأنـه لا يغـار عليهـا وغـير قلـق بشـأن إخلاصهـا مـما يجـرح أنوثتهـا ويثـير غضبهـا فتبـدأ لعبـة البـوح.

هـذه المناقشـة المتصاعـدة التـي انتهـت إلى البـوح اسـتغرقت بضعـة أسـطر فقـط في الروايـة، فيـما اعتنـى كيوبريـك بتأطيرهـا في مشـهد طويـل ارتكـز عـلى الحـوار الـذكي والأداء التمثيـلي الممتـاز والـذي يـكاد يكـون الأفضـل في مسـيرة كيدمـان وكـروز، وجعلـت -هـذه المناقشـة- مـن البـوح ومـا تمخـض عنـه مـن صدمـة هائلـة للـزوج أفصحـت عنهـا تعبـيرات وجـه تـوم كـروز المنقبضـة نتيجـة طبيعيـة ومنطقيـة.

اهتـم كيوبريـك بصريًـا بترسـيخ الطابـع العـام للحلـم الفرويـدي والـذي بلـغ ذروتـه في تتابـع الحفـل الجنـسي حيـث انفلتـت الهواجـس مـن عقالهـا

وتجسدت الخيالات الجنسية بأكثر الصور جموحًا ومباشرة، أجساد عارية ووجوه مُقنعة وديكورات قوطية وموسيقى شهوانية ورجال ونساء يرقصن ويتضاجعن، ليتوحد كلٌ من المُشاهِد والبطل معًا أمام وقائع أقرب لحلم لو رآه فرويد نفسه لخر صعقًا من شدة الفرحة، وكان بمثابة تجسيد واقعي موازي للخيالات الجنسية الفاحشة التي حلمت به أليس في منامها وقصته باكية على زوجها عقب عودته من الحفل الماجن:

«ضاجعت رجالًا.. رجالًا كثيرين»

تهمنا هنا الرؤية التي يطرحها الفيلم ومن قبله الرواية للمُقابلة بين درجة وشكل تفاعلات المرأة والرجل مع الخيالات الجنسية المدفونة في العقل الباطن، وفيها تبدو المرأة أكثر جرأة وإيجابية وصراحة في نطاق الحلم فحسب.

فألبرتينا/ أليس ألحت عليها الهواجس الحسية والرغبات الأثيمة بالفعل وبلغت من فرط قوتها أن راودتها فكرة التخلي عن كل شيء من أجل ليلة تقضيها بين ذراعيّ عشيقها المُتخيَل.

«كنت على استعداد لو طلبني لليلة واحدة، أن أتخلى عن كل شيء. عنك، عن الطفل، عن مستقبلي اللعين كله».

ولكنها وبحس من المسئولية والولاء لأسرتها وحياتها دفنت كل هذه الهواجس والرغبات فلم تجد لها متنفسًا إلا في حلمٍ ماجن تحررت فيه من كل القيود، وضاجعت «رجالًا كثيرين» لدرجة أثارت رعبها من نفسها حين استيقظت.

أما الرجل، فهو يبدو هنا أكثر غفلة وأقل إدراكًا بمكنون شريكته وما تنطوي عليه من جموح واستعداد للانفلات، أو على حد تعبير أليس وألبرتينا «آه لو تعلمون ما يدور برءوسنا يا معشر الرجال!»

الأمـر الـذي سـبب صدمـة هائلـة لفريدولـين أو بيـل حطمـت جـدار أمانـه النفـسي وثقتـه بنفسـه وإدراكـه لعالمـه، ودفعتـه تلقائيًـا لمحاولـة الانخـراط في مغامـرات جنسـية بـاءت كلهـا بالفشـل الواحـدة تلـو الأخـرى، وذلـك لأنهـا في حقيقتهـا خاليـة مـن أيـة رغبـة أو جمـوح حقيقيـين يملكهـما هـذا الطبيـب الناجـح الطمـوح (عـلى عكـس زوجتـه المُفعمـة بالحيـاة والرغبـة) بـل جـاءت مدفوعـة مـن اسـتجابة انفعاليـة ورد فعـل تلقـائي إزاء خيانـة الزوجـة الحسـناء (حتـى ولـو كانـت خيانـة مُتخيلـة فحسـب)

فهـو مضمـون يحمـل تحليـلًا ذكيًـا ومسـتوفيًا لسـايكولوچية المـرأة والرجـل ويخلـص إلى تقدمـة المـرأة كإدراك ووعـي وإحسـاس بالأنوثـة عـلى الرجـل الـذي أفقدتـه الحداثـة ومـا انبثـق عنهـا مـن طموحـات ذكورتـه التاريخيـة وإحساسـه بأنثـاه. طغـى غـروره الذكـوري التاريخـي عـلى تقديـره للأمـور وإحساسـه بأقـرب النـاس إليـه، مـما أدى لقـدرٍ مـن الانفصـال حتـى في أكـثر اللحظـات حميميـة، الأمـر الـذي يُفـترض أن يدفـع مُشـاهديه للنظـر في حيواتهـم وإعـادة تقييمهـا، وهـو مـا نتصـور بدرجـة ليسـت بالقليلـة أنـه السـبب في انفصـال نجمـي الفيلـم تـوم كـروز ونيكـول كيدمـان بعـد تجربـة الفيلـم بفـترة وجيـزة.

Fight Club (1999)

أثناء خروجي من إحدى قاعات سنيما جنينة في مارس ٢٠٠٠ بعد مُشاهدة الفيلم، سمعت رأيين متناقضين:

«أحلى فيلم شوفته في حياتي»

«فيلم ابن (....) مفهمتش حاجة».

في العام ١٩٩٩، آخر الأعوام التي تحمل أرقام القرن الفائت، دفعت هوليوود بعددٍ من الأفلام المتباينة في الموضوعات والأنواع وحجم الإنتاج ولكن حمِلَ كلٌ منها شحنة ثورية على مستوى الشكل أو المضمون أو التقنية أو البناء الدرامي، بما عكسَ تململًا على أكثر من صعيد إزاء أزمات إنسانية ووجودية وفنية تراكمت وتعقدت، الأمر الذي جعل من هذه الأفلام في مجموعها بمثابة خلاصة متعددة الوجوه لقرن فائت من السنيما، وخارطة طريق لأفلام القرن القادم والتي ستستلهم ما جاء بهذه الأفلام من إشراقات تقنية ودرامية، وتشتبك مع تداعياتها.

تنوعت هذه الأفلام من حيث الميزانيات ما بين أفلام بلوكباستر ضخمة مثل «حرب النجم: تهديد الشبح» و«الماتريكس» وأفلام مستقلة مصنوعة بملاليم مثل «مشروع ساحرة بلير» وبينهما أفلام متوسطة مثل «عيون مغلقة على اتساعها» و«الحاسة السادسة» و«الجمال الأمريكي» و«نادي القتال».

أفلام «الماتريكس» و«تهديد الشبح» قام صناعها باستحداث تقنيات جديدة لتنفيذ مشاهد شاطحة الخيال مثل تصوير زمن الطلقة في «الماتريكس» والتوسع في توظيف ال CGI أو الصور المُصطنعة حاسوبيًا لخلق عوالم فانتازية متكاملة ومُفارقة للواقع في «تهديد الشبح». أما

فيلم الرعب «مشروع ساحرة بلير» والمُنتمي للسينما المُستقلة فأدخل كاتباه ومخرجاه الشابان تقنية الفاوندفوتاج لأول مرة كاختيار تقني وفني يقوم عليه بناء الفيلم الدرامي، وتحولت هذه التقنية لاحقًا لموضة ظلت هوليوود تتداولها في أفلام الرعب (وغير الرعب) لسنوات وسنوات.

بمعنى أن هذه النماذج الثلاثة بصورة أو بأخرى كانت بمثابة ثورة تقنية خلقها قصور الحلول التقليدية عن مجاراة أزمات نهاية الألفية التي تناولتها هذه الأفلام.

أما الأفلام متوسطة الميزانية فرغم احتواءها على حلول فنية وإبداعية متميزة، إلا أن ثوريتها الحقيقية في مضمونها الذي ينبش في مناطق شائكة ملأى بأزمات إنسانية ومجتمعية معقدة، ويحاول تفكيك وتحليل هذه الأزمات وفق مدارس تحليلية مختلفة.

«عيون مغلقة على اتساعها» لكيوبريك مثلًا يشترك مع «الحاسة السادسة» لإم نايت شيامالان في أزمة عريضة واحدة هي العلاقة مع الآخر. ولكن «عيون..» المُقتبَس عن رواية «قصة حلم» لإريك شنايتزر استخدم المنهج الفرويدي في تحليل أزمة استغلاق العلاقة مع الآخر القريب، شريك الحياة والفراش، بينما «الحاسة السادسة» لجأ إلى توظيف الماورائيات وأجواء الرعب والتويستات لخلق صدمة تدفع للنظر في تقوقعنا -نحن أبناء نهاية الألفية- داخل عوالمنا الخاصة وعجزنا عن رؤية الحقيقة خارجها كما هي أو على حد قول بطل الفيلم الطفل كول:

«موتي، لا يرون إلا ما يريدون رؤيته».

أما «الجمال الأمريكي» و«نادي القتال» فرغم المسافة الأسلوبية الواسعة التي تفصل بينهما، إلا أن الخيوط التي تربطهما أكثر متانة،

ليس فقط لأن كل منهما يُعد بمثابة تطبيق من تطبيقات الثقافة المُضادة التي تدعو للتمرد على القواعد والقوالب المُجتمعية السائدة، بل الأكثر من ذلك أن كليهما مُكمِل للآخر، وانفجار ثورة تايلر ديردن الفوضوية في «نادي القتال» هو نتيجة منطقية لقمع النظام لثورة ليستر برنهام بطل «الجمال الأمريكي» الشخصية والفردية على الحياة داخل القوالب التي رسمت حدودها الميديا الأمريكية الاستهلاكية.

وثمة ملمح آخر مُشترك فائق الأهمية بين الثورتين - ثورة بيرنهام وديردن- هو أن كلتيهما ثورة للذكورة التي سحقتها الحياة الاستهلاكية.

مراجعة الأفلام مُقتبسة عن أصول أدبية تستدعي دوماً سؤال الربوبية: من هو رب العمل الحقيقي؟

أو بمعنى آخر، إلى أيٍ من عوالم صناعه يميل انتماء الفيلم؟ عوالم مخرجه أم عوالم كاتب السيناريو أم عوالم صاحب النص الأصلي؟

رواية «نادي القتال» لتشاك پالانيك صدرت عام ١٩٩٦ (وهي روايته الأولى بالمناسبة) وأثارت جدلًا كبيرًا لاحتواءها على جرعة صادمة من العنف عكست مخزونًا هائلًا من الغضب والمرارة إزاء النظام الاستهلاكي الذي يضغط طيلة الوقت على أفراد وطبقات المجتمع ويتلاعب بهم. الغضب والمرارة إزاء النظام بمكوناته المختلفة قاسمين مُشتركَين في كل روايات وقصص پالانيك -أول للدقة ما قرأت منها- والتي تضمنَت كلها تحريضًا صريحًا على الثورة المفتوحة عليه بدءًا من دس شفرات حلاقة داخل مهبل الدمية التي يتناوب رجال الشرطة على مُضاجعتها في قصة «خروج»، وصولًا للثورة الفوضوية الشاملة التي أطلقها تايلر ديردن بجميع أرجاء البلاد هنا في «نادي القتال».

لا يوجد الكثير في فيلموجرافيا السيناريست چيم أولس يسمح بتكوين صورة واضحة لأفكاره وأسلوبيته، ولكن المقارنة بين الأصل الأدبي

وبين الفيلم تكشف عن قدر كبير من الامتزاج والتداخل بين پالانيك وأولس الذي لم يكتفِ بتحويل النص الروائي الصعب والمُنتمي للإسلوب التفكيكي المعروف بالمانيماليزم إلى مشاهد سنيمائية، ولكنه أيضًا -على حد قول پالانيك نفسه- انتبه لعلاقات لم ينتبه هو نفسه إليها.

التكنيك السردي لدى پالانيك قريب إلى حدٍ كبير من تيار الوعي الذي يعتمد على التداعي الحر للأحداث كما تتداعى الأفكار في العقل، ولكنها في الوقت نفسه محكومة داخل مسارات يقوم هو بتوجيهها وفقًا لرؤيته مع ديناميكية شديدة في التنقل أو التقافز بين الأزمنة عن طريق الفلاشباك والفلاش فورورد.

استيعاب هذا القدر من الجنون السردي -والفكري- البعيد بطبيعته عن المشهدية السنيمائية وتنظيمه في مشاهد مرئية، تطلب جنونًا مماثلًا من السيناريست چيم أولس. بل أن المقارنة بين نهاية الرواية ونهاية الفيلم تكشف عن أن أولس في اعتناقه للحلول الفوضوية ذهب في الفيلم أبعد مما ذهب پالانيك في الرواية، فبينما مال پالانيك إلى ترك الباب مفتوحًا لبصيص من الأمل عن طريق تدخل مجموعات المساندة العلاجية التي اعتاد بطل الرواية حضورها لمنعه من استكمال مشروع الفوضى، وانتهى به الحال نزيلًا في مصحٍ نفسيّ.. اختار سيناريو أولس أن يشفي البطل من حالة الفصام التي أصابته من دون أن يمنع هذا نجاح مشروع الفوضى والذي تجسد في مشهد الفينالة الشهير بالفيلم.

هذا الامتزاج بين الأديب والسيناريست اكتمل بوقوع المشروع بين يديّ الضلع الثالث وهو مخرج الفيلم.

ديڤيد فينشر كان قد اكتسب بالفعل شهرة واسعة بفضل النجاح الكبير الذي حققه ثاني أفلامه «سبعة» عام ١٩٩٥، وبدا كما لو كان قد وجد ضالته في شخصية تايلر ديردن برواية «نادي القتال» ليكون

امتـداداً لشـخصية چـون دو، بطـل «سـبعة» مـن حيـث اليـأس مـن المجتمـع والنظـام الذيـن جـاوزا في انحرافهـما خـط الرجعـة، والإيمـان بـأن الإصـلاح يسـتوجب اسـتخدام العنـف سـواء مـن مُنطلـق دينـي كـما بحالـة دو، أو أنـاركي كـما بحالـة ديـردن.

هـذا المضمـون تكـرر لاحقًـا بالعديـد مـن أفـلام فينـشر والتـي بـشرت بانسـداد قنـوات الإصـلاح الطبيعيـة والشرعيـة، وتحلـل مؤسسـات النظـام وعجزهـا عـن أداء دورهـا في خدمـة وحمايـة أفـراد المجتمـع مـما فتـح ويفتـح البـاب عـلى مصراعيـه لـكل احتـمالات الفـوضى والقتـل والإرهـاب بزعـم إعـادة المجتمـع والنظـام إلى جـادة الصـواب.

بطـل الروايـة والفيلـم هـو شـاب ثلاثينـي يعمـل بواحـدة مـن الـشركات الكـبرى، أي أنـه بمثابـة تـرس صغـير لا يكـف عـن الـدوران داخـل ماكينـات النظـام الرأسـمالي الاسـتهلاكي التـي جعلتـه وفقًـا لتعبـير تايلـر ديـردن بالروايـة «يعمـل كالعبـد في وظيفـة لا يحبهـا لـشراء أشـياء لا يحتاجهـا». هـذه العبوديـة سـحقت مـن ضمـن مـا سـحقت ذكوريـة الرجـل واسـتبدلتها بهاجـس الاسـتهلاك والاسـتجابة لتوجيهـات إعلانـات السـلع الاسـتهلاكية، الأمـر الـذي تعـبر عنـه بدقـة جملـة البطـل:

«كنت مدمنًا للأفلام الإباحية، وأصبحت الآن مدمنًا لكتيبات أيكيا».

لذلـك فإنـه يجـد راحتـه في مجموعـة المسـاندة العلاجيـة لمـرضى سرطـان الخصيـة تحديـدًا، بـين ثديـيّ پـوپ العملاقـين. پـوپ بطـل كـمال الأجسـام السـابق والـذي خـسر ذكورتـه بعـد إصابتـه بالسرطـان بسـبب تعاطـي الهرمونـات أي -بمعنـى آخـر- أخصـاه النظـام الاسـتهلاكي الإعـلاني الـذي دفعـه لتعاطـي الهرمونات.

مـن هنـا بإمكاننـا النظـر لثـورة البطـل أو ثـورة الشـخصية الفصاميـة التـي أنتجهـا باعتبارهـا ثـورة ذكوريـة مُكتمِلـة عـلى حالـة الإخصـاء الجمعـي

التـي قـاد النظـام الاسـتهلاكي النـاس إليهـا. ويتأكـد هـذا التأويـل حـين نلاحـظ أن ظهـور الشـخصية الفصاميـة المعروفـة بتايلـر ديـردن اقترنـت بدخـول مـارلا سـينجر في حيـاة بطـل الروايـة والفيلـم.

مارلا..

المـرأة غريبـة الأطـوار والمظهـر، والتـي جسـد ظهورهـا للبطـل زيـف معاناتـه في حلقـات المسـاندة العلاجيـة وأعادتـه إلى الأرق المزمـن، كانـت بمثابـة الفتيـل الـذي أشـعل ثورتـه الذكوريـة. إذ دفعـه التمـزق بـين ميلـه إليهـا وبـين نفـوره مـن مظهرهـا إلى الانشـطار وخلـق شـخصية تايلـر ديـردن، التجسـد الأمثـل للذكـورة الإيجابيـة القـادرة عـلى ممارسـة الفعـل الذكـوري بعـد طـول كبـت، بـدءًا مـن مضاجعـة مـارلا ومبادلتهـا العاطفـة بغـير اكتراث لمشـاعر نفـور سـببها مخالفـة مـارلا لنمـوذج الجـمال الـذي يفرضـه النظـام.. مـرورًا بالتمـرد عـلى وضعـه كـترس في ماكينـة الشركـة الكـبرى التـي يعمـل بهـا، ووصـولًا لإطـلاق الثـورة الفوضويـة الكـبرى في جميـع أرجـاء البـلاد.

العاطفـة والرغبـة إذن هـما الـشرارة التـي فجـرت ثـورة تايلـر ديـردن الذكوريـة، وهـما بالمناسـبة الـشرارة التـي أججـت ذكـورة ليسـتر بيرنهـام بفيلـم «الجـمال الأمريـكي» مُجسـدة في العاطفـة الحسـية التـي اشـتعلت في قلبـه وجسـده نحـو صديقـة ابنتـه المراهقـة.

غـير أن دور تايلـر ديـردن لم يقتـصر عـلى ممارسـة الذكـورة التـي افتقـر إليهـا بطـل الفيلـم والروايـة، ولكنـه كان بمثابـة تطويـر لمـا يمكـن تخيلـه كعلاقـة مثليـة بديلـة عـن العلاقـة بمـارلا.

(في اللقـاءات المُتلفَـزة التـي صاحبـت عـرض الفيلـم، بـدا كلٌ مـن بـراد بيـت وإدوارد نورتـون في جلسـتهما متلاصقـين أقـرب لـزوجٍ مـن المثليـين)

بمعنى أن تايلر ديردن انشطر عن البطل ليلعب دورًا مزدوجًا:

- ممارسة الذكورة.

- تعويض العقل الواعي للبطل بعلاقة مثلية بديلة لحين وصوله لمرحلة التصالح مع ذاته الذكورية المُنشطرة -ديردن- وتقبله الدخول في علاقة حقيقية صحية ومُكتمِلة مع مارلا سينجر، وهو ما تحقق في نهاية الفيلم، وبدرجة أقل نوعًا في نهاية الرواية.

هذه العلاقة البديلة متكررة في أدب پالانيك وتعكس ربما ميولًا مثلية. سنجد على سبيل المثال علاقة شبيهة في روايتة «أغنية المهد» بين البطل والبطلة التي حلت إثر تعويذة سحرية في جسد رجل، وينتقلان معًا -البطل وحبيبته التي حلت بجسد رجل- لإنقاذ العالم كرجلين -مثل تايلر ديردن وبطل «نادي القتال»- بينهما علاقة حب، يفسرها بطل «أغنية المهد»:

- أنا واقع إذن في حب هيلين هوڤر بويل، امرأة في جسد رجل. لم نعد نمارس الجنس، لكن هل يختلف هذا عن أية علاقة عاطفية بعد مرور فترة كافية؟

لا مكان للنسوة في نادي القتال. فقط رجال مُحبطين، غاضبين، يسترجعون ذكورتهم المُنسحقة عن طريق ممارسة العنف. لا يهم من يربح أو يخسر في نادي القتال، المهم هو تدفق الأدرينالين وثورة التوستيرون لتحرير الذكورة التي كبتها المجتمع لسنوات وسنوات. العودة لأزمنة قديمة بدائية ما قبل توحش الرأسمالية والشركات العملاقة والبنوك والأقساط والسلع الاستهلاكية التي لا نحتاجها ولكننا نعمل كالعبيد من أجل اقتناءها كما ألحت علينا الميديا. العودة لأزمنة كان الرجال فيها يتناقشون بعضلاتهم، ما قبل التحضر الزائف وهواجس النسوية والنباتية والحفاظ على البيئة وكل اشتراطات الصوابية السياسية التي خصت الرجال ونزعت عنهم ذكورتهم.

ثورة ذكورية خالصة تستلهم الأفكار الفوضوية لتقويض النظام الذي

استلب الذكورة وحول الذكور لكائنات مخصية مخنثة أقرب للروبوتات.

ردة الفعل هذه التجأ الثلاثي (پالانيك - أولس - فينشر) لتحقيقها من خلال أفلمة «نادي القتال» التي يمكن النظر إليها كمعالجة حداثية ترتدي ثوب مابعد الحداثة لرواية روبرت لويس ستيڤنسن «دكتور چيكل ومستر هايد»، وبالفعل أشير لهذا صراحةً في إحدى الجمل الحوارية على لسان بطل الفيلم:

«أنا الحالة الغريبة لچاك ومستر هايد».

لاحقًا، واظب پالانيك في قصصه ورواياته على التحريض على العنف والفوضى بل والإرهاب من أجل تقويض النظام المتوحش وتحرير العبيد من ربقته، واستمر فينشر يصنع أفلامًا تكمل بعضها البعض لتبدو كما لو كانت فيلمًا كابوسيًا طويلًا عن نظام يتوحش ومجتمع يتشوه وأفراد يُعانون وعلاقات تتفسخ وثوار راديكاليون يتحركون (چون دو - تايلر ديردن - زودياك - إيمي دون - ...).

ورغم هذه الروايات والأفلام، وكلها مكتوبة ومصنوعة بقدر كبير من الحرفية، إلا أن بإمكاننا الزعم أن «نادي القتال» يُعد بمثابة قمة peak، ونقطة التقاء لم تتكرر خلال السنوات التالية جمعت بين جنون وغضب هؤلاء الشبان الثلاثة المعجونين بالموهبة والثورة، ودعم هذا وجود جيل من المواهب التمثيلية الجبارة إبان تلك الحقبة الهوليوودية السعيدة بنهاية الألفية استعان بها فينشر لتجسيد رؤيته:

هيلينا بونام كارتر في دور مارلا سينجر، وإدوارد نورتون في دور البطل الذي تعمد الفيلم ومن قبله الرواية تركه من دون اسم، وبراد بيت في دور تايلر ديردن.

بيت طيلة النصف الثاني من التسعينيات كان الجواد الرابح في بورصة النجومية. چان شاب وسيم فارع القوام يفيض بالفحولة

والجاذبيـة الذكوريـة وبموهبـة تمثيليـة خاصـة جـدًا، اسـتطاع مخرجـون موهوبـون أذكيـاء أمثـال إدوارد زويـك وديڤيـد فينـشر و-لاحقًـا- كوينتـين تارانتينـو استكشـافها وتوظيفهـا التوظيـف الأمثـل.

يصعـب تصـور تايلـر ديـردن آخـر عـلى غـير الصـورة التـي ظهـر عليهـا بـراد بيـت، وكأن الـدور كُتِـبَ خصيصًـا عـلى مقاسـه، بـأداء تمثيـلي خـاص جدًا اسـتوعب جنـون الشـخصية وتناغـم بدرجـة خارقـة مـع نصفهـا الثـاني الـذي جسـده مجنـون تمثيـل آخـر هـو إدوارد نورتـون، وكان بمثابـة تجسـيد مثـالي لزعيـم الثـورة الذكوريـة، تتلصـص الكاميـرا عـلى جذعـه العـاري المشـوق وعضلاتـه المفتولـة المُلتمعـة بالعـرق (عـلى النحـو الـذي تتلصـص بـه عـلى مفاتـن النسـاء في أفلامٍ أخـرى) في غـزل صريـح واحتفـاء بـصري بالذكـورة.

بعـد عشريـن سـنة مـن وقـوف البطـل ومـارلا سـينجر متجاوريـن يشـاهدا مـن عِـل انفجـار وسـقوط ناطحـات السـحاب في فينالـة «نـادي القتـال».. وقـف آرثـر فلـين بوجهـه المُغطـى بالأصبـاغ وسـط حشـد مـن الثـوار الفوضويـين يُهللـون لـه بينـما جوثـام سـيتي تحـترق في خلفيـة هـذا المشـهد مـن نهايـة فيلـم «چوكـر».

في كلا الفيلمـين انفجـرت المدينـة والحضـارة مـن الداخـل بفعـل الرأسـمالية المتوحشـة التـي حـاصرت أفـراد المجتمـع بمختلـف مكوناتـه، بمـن فيـه مكونـات مـن داخـل السـلطة نفسـها.. فالبطـل في «نـادي القتـال» أثنـاء تجوالـه بأرجـاء الولايـات بحثًـا عـن تايلـر ديـردن الغائـب يجـد أفـراد أنديـة القتـال بوجوههـم المنتفخـة والمُرصعـة بالكدمـات في كل مـكان يذهـب إليـه، بـل وبـين أفـراد الشرطـة أنفسـهم والذيـن يُعانـون نفـس درجـة الانسـحاق الطبقـي والذكـوري التـي يتعـرض لهـا أفـراد الشـعب بمـا دفعهـم للتخـلي عـن واجباتهـم والانخـراط في مـشروع الفـوضى الـذي سـيرد إليهـم ذكورتهـم المُنسـحقة حتـى لـو تطلـب ذلـك إخصـاء البطـل -بُنـاءً عـلى تعليـمات

ديـردن- حـين حـاول تعطيـل المـشروع فـصرخ فيهـم:

«هل جننتم؟ أنتم ضباط شرطة!».

تايلـر ديـردن إذن هـو الأب الشرعـي لآرثـر فلـين أو نسـخة الچوكـر التـي قدمهـا تـود فيليبـس، ولكنـه أكـثر إيجابيـة وراديكاليـة و-طبعًـا- ذكوريـة منـه. ومـع النجـاح الكبـير الـذي حققـه فيلـم «چوكـر» بإمكاننـا اسـتعادة نجـاح «نـادي القتـال» والـذي أحـدث صدمـة هائلـة وجـدلًا واسـعًا وقـت عرضـه التجـاري (مـن دون سوشـيال ميديـا) ثـم لم يلبـث أن تحـول إلى أيقونـة حقيقيـة لـدى الشـباب مـن جيلنـا وعـاش محتفظًـا بقوتـه ومكانتـه وتأثـيره عليهـم وعـلى الجيـل التـالي.

Romeo Must Die (2000)

الموقف كان كالتالي:

مفيش ترتيب لخروجات، ومفيش حاجة تشجع على المكوث في البيت في تلك الليلة من صيف ٢٠٠٠. وقت من التسكع كراعي بقر وحيد وحيد في شوارع مدينة نصر الصاخبة حتى قادتني قدماي لشارع البطراوي حيث يتربع جنينة مول ككعبة تحج إليها أفواج الطبقة الوُسطى المصرية فُرادى وجماعات، الراغبين في الشوبينج والاسكيتنج والترفيه وطبعًا السنيما.

الأفلام المعروضة آنذاك لم تكن مُشجعة. كان أسبوع استراحة بين عروض الأفلام الكبيرة المصرية والأجنبية وكنت قد شاهدت أغلبها كـ «جلادياتور» و«الناظر» و«قابل چو بلاك» وأنتظر على أحر من الجمر عرض الجزء الثاني من «المهمة المستحيلة». في هذا الأسبوع استغلت شركة يو إم بي، الوكيل المصري لشركتيّ فوكس ووارنر بروس، حالة الفراغ الفيلمي ودفعت إلى دور العرض بفيلم جديد صغير هو «روميو يجب أن يموت» وكثفت من دعايتها طمعًا في اصطياد الزبائن اللي زي حالاتي مش لاقين فيلم جديد.

ساعتها طبعًا خرجت من الفيلم ندمان على العشرين جنيه اللي دفعتها والتي كانت في هذا الزمن تعريفة مرتفعة لتذكرة السنيما.. فـ چيت لي بطل الكاراتيه الصيني الذي استقدمته هوليوود والذي كان قد أبلى بلاءً حسنًا قبل عامين في دور الشرير أمام ميل جيبسون وتحت إدارة المخرج المخضرم ريتشارد دونر في الجزء الرابع من «السلاح القاتل» (١٩٩٨) ولكنه هنا عند المُراهنة عليه في أولى تجاربه كبطل

رئيسي، افتقر للكاريزما المطلوبة لملء الفيلم وجاء اعتماده بالكامل على قدراته الرياضية كعنصر إبهار أوحد، بالإضافة لثقل ظل بالغ لم تخفف منه مهاراته الرياضية المُدهشة، بعكس زميله چاكي شان الذي دارىَ التصميم المرح للمعارك التي يؤديها بنفسه قدرًا كبيرًا من ثقل ظله والذي تجلى واضحًا عند مقارنته بكريس تاكر، شريكه الأمريكي الأسود في ثلاثية «ساعة الذروة»..

فيلم أكشن كوميدي متوسط المستوى في تقييمه النهائي. صحيح، إنما الآن، نستطيع أن نتوقف أمام ملاحظتين تجعلان منه محطة يُلتفَت إليها:

الأولى هي أنه يُعَد المعالجة الأكثر تأمركًا ومُعاصرة لمسرحية شكسپير «روميو وچولييت». صحيح أن پاز لورمان كان قد صنع نسخة حداثية شهيرة عام ١٩٩٦ من بطولة ليوناردو دي كابريو وكلير دانس، تحرر فيها من زمان ومكان الأصل الشكسپيري، وانتقل بالأحداث الكلاسيكية المعروفة للزمن المُعاصر مع محافظته على حوار المسرحية الأصلي.. إلا أن «روميو يجب أن يموت» ذهب لما هو أبعد من خطوة لورمان الثورية، فتحرر من كل شيء إلا من الثيمة الأساسية لقصة الحب بين طرفين ينتميان لفئتين متحاربتين، وقام بوضع الحدوتة الرومانسية الأشهر في إطارٍ من الأكشن الخالص.

استبدل عائلتىّ مونتجايو وكاپيوليت بعصابتين من الآسيويين والزنوج تتصارعان حول البيزنس ومناطق النفوذ، وتحرر من الخط العام للحدوتة الأصلية لصالح المسار الجديد الذي تقوده طبيعة التجربة المُخلصة لسنيما الأكشن التجارية والبي موڤيز والتي تشترط انتصار البطل على خصومه، مش تقولي انتحار بالسم وشغل العيال الفرافير دا!. بل واستغنى حتى عن اسميّ البطلين روميو وچولييت واكتفى بإيماءة

العنـوان «روميـو يجـب أن يمـوت» للإشـارة للارتبـاط بالأصـل الشكسـبيري.

لماذا هي النسخة الأكثر تأمركًا؟

ليـس فقـط لأن الأحـداث تـدور في أمريـكا المُعـاصرة، ولكـن لأن ثمـة دلالات مُدبـرة تؤكـد عـلى هـذه الملاحظـة، منهـا اختيـار أن تكـون قصـة الحـب بـين روميـو آسـيوي وچولييـت سـوداء، عـلى خلفيـة مـن حـرب عصابـات بـين طوائـف الصُفـر والسـود، المُسـتفيد منهـا هـو البيزنـس مـان الثعبـان الأمريـكي الأبيـض الـذي يتلاعـب بكليهـما ويؤجـج نـار الحـرب لخدمـة أعمالـه.. الموزاييـك الـذي تتكـون منـه هـذه البـلاد العجيبـة التـي عُـثر عليهـا مُصادفـةً في غـمار مغامـرات الكشـوف الجغرافيـة، واسـتطاع البيـض الاسـتيلاء عليهـا وتصديرهـا كحلـم لجنـة موعـودة تفتـح ذراعيهـا لكل الأجنـاس والألـوان. وهـو بالمناسـبة موزاييـك مُعـادل لموزاييـك آخـر مُشـكَل مـن صُنّـاع الفيلـم هـذه المـرة: چـول سـيلڤر، المنتـج الأمريـكي الأبيـض، وأندريـه پارتكوڤيـاك، المخـرج البولنـدي الأصـل، چيـت لي الآسـيوي، وعاليـا المُغنيـة الأمريكيـة السـوداء.

أمـا الملاحظـة الثانيـة فهـي متعلقـة بموقـع الفيلـم عـلى التايـم لايـن الخـاص بتطـور صناعـة الأكشـن، وهـو مـا يمكـن اسـتيضاحه لـو نظرنـا إلى ثلاثـة مـن أفـلام الأكشـن حَمِلَـت توقيـع المُنتـج چـول سـيلڤر وعُرِضَـت في ثلاثـة أعـوام متتاليـة. الفيلـم الأول هـو «السـلاح القاتـل٤» (١٩٩٨) للمخـرج ريتشـارد دونـر، وهـو يُمثِـل عصـارة خـبرة مدرسـة التسـعينيات التقليديـة في صناعـة أفـلام الأكشـن، وبالـذات في تصميـم وتنفيـذ المعـارك وشَـهِدَ الفيلـم معركـة طويلـة قـرب نهايتـه بـين بطليـه ميـل جيبسـون وداني جلوڤـر ضـد الشريـر چيـت لي، ظهـر فيهـا بوضـوح وعـي صناعـه بالفـروق بـين شـخصيات الفيلـم والتـي تجلـت في إسـلوب عِـراك مارتـن ريجـز -جيبسـون- الأقـرب لخناقـات الشـوارع وعِـراك زعيـم المافيـا الصينيـة الشـاب المُـدرَب القـادم

مـن ثقافـة الفنـون القتاليـة الآسـيوية. بالإضافـة طبعًـا لمزيـة هامـة جـدًا هـي خلـو معـارك الفيلـم مـن المؤثـرات البصريـة والاعتـماد عـلى الأداء البـدني للممثلـين.

الفيلـم الثـاني هـو «الماتريكـس» (١٩٩٩) مـن تأليـف وإخـراج الأخويـن واتشوسـكي، وجـاء بمثابـة محطـة تغيـير كـبرى عـلى أصعـدة مختلفـة منهـا تصميـم وتنفيـذ المعـارك، ودمـج مؤثـرات بصريـة مبتكـرة أنتجـت أكشـن غـير مسـبوق مُعـادل لفكـرة وأجـواء الفيلـم شـاطحة الخيـال، وتـرك هـذا بصمـة هائلـة عـلى جيـل كامـل جـاء بعـده مـن أفـلام الأكشـن عـلى مـدار السـنوات التاليـة

(عندنـا في مـصر بـدأ التقليـد في الكليبـات الغنائيـة فشـاهدنا كليـب «خبينـي» لمصطفـى قمـر ثـم كليـب «فينـه» لهشـام عبـاس)

أمـا الفيلـم الثالـث فهـو فيلمنـا «روميـو يجـب أن يمـوت» بطبيعـة الحـال، وأذكـر أن چـول سـيلڤر كان يفاخـر في الحـوارات الصحفيـة إبـان عـرض الفيلـم أن الأكشـن مصنـوع بنفـس تقنيـات الماتريكـس، الأمـر الـذي لم يصـب فنيًـا وتقنيًـا في مصلحـة الفيلـم لأن افتعـال المؤثـرات كان شـديد الوضـوح في مشـاهد المعـارك بمـا هبـط كثـيرًا بالنتيجـة، وبالـذات لـو قارنَّاهـا بالمعـارك التـي صورهـا چيـت لي بنفسـه مـن دون تدخـل الكمپيوتـر في «السـلاح القاتـل٤».

أغلـب الأحـداث في «الماتريكـس» كانـت تـدور داخـل العـالم الافـتراضي بمـا بـرر الأڤـورة في كـسر قواعـد الفيزيـاء بمشـاهد الأكشـن؛ لأن القواعـد ذاتهـا مختلفـة داخـل المصفوفـة؛ لـذا جـاءت مشـاهد زمـن الطلقـة والـدوران حـول الحركـة البطيئـة للأبطـال، واسـتخدام الأسـلاك المُعلقـة لتنفيـذ الوثبـات العملاقـة منطقيـة وفي خدمـة الدرامـا.

(ويظهـر مثـلًا وعـي واتشوسـكيز بذلـك في تنفيـذ العِـراك الـذي دار بـين

نيـو وبايـن في العـالم الواقعـي خـارج الماتريكـس بالجـزء الثالـث المُعنـوَن بــ «ثـورات الماتريكـس» حيـث جـاء واقعيًـا خاليًـا مـن الشـطحات والمؤثـرات الخاصـة).

بعكـس مـا حـدث بعـد ذلـك في أفـلام الأكشـن التـي هـرع صناعهـا لاسـتخدام هـذه التقنيـات والتـي تحولـت لموضـة مـن دون احتيـاج فعـلي لهـا، فجـاءت النتيجـة بالسـلب عـلى دماغهـم ودماغنـا.

«روميـو يجـب أن يمـوت» انطلـق مـن فكـرة طريفـة، وكان يمكـن أن ينتهـي لنتيجـة أفضـل لـولا هَـوَس منتجـه بتقنيـات الماتريكـس الجديـدة والتـي فيـما يبـدو كانـت شرطًـا ليـس بوسـع أندريـه پارتكوڤيـاك، مديـر التصويـر البولنـدي في تجربتـه الإخراجيـة الأولى سـوى الامتثـال لـه. سـيظل نقطـة عـلى التايـم لايـن، ليـس لجودتـه الفنيـة ولكـن للأسـباب الـلي بقالنـا سـاعة بنهـري فيهـا.

Mission Impossible II (2000)

زمان..

في حقبة ما قبل ذيوع الإنترنت وقاعدة بيانات IMDb حدث أن بلغني نبأ اختيار چون وو لإخراج الجزء الثاني من فيلم «المهمة المستحيلة» من تقرير صغير بعدد نوڤمبر ١٩٩٩ من مجلة «الفن السابع» مصحوبًا بصورة للقطة من مطاردة السيارات.

نوڤمبر ٩٩، أي قبل شهور قليلة من طرح الفيلم في دور العرض في مايو ٢٠٠٠.. بمعنى أن پارامونت رشحت وتفاوضت واختارت، ومر الفيلم بمراحل الإعداد وبدأوا تصويره بالفعل، من دون أن يصلني خبر بأهمية إسناد إخراج هذا الجزء الجديد المُنتظَر من عشاق الأكشن حول العالم إلى مخرج بوزن چون وو إلا بعد أن بدأ التصوير فعليًا وبقيت شهور قليلة على عرضه (!) الأمر الذي ربما يصعب استيعابه على أبناء الجيل الحالي الذين تتسرب إليهم أدق وأتفه التفاصيل أولًا بأول بدايةً من الاعتزام والتخطيط لإنتاج الأفلام ربما قبل سنين من تنفيذها فعليًا، ومراحل الإعداد والتطوير والإنتاج وما بعد الإنتاج سواء من خلال التغطية الدعائية أو من على الحسابات الشخصية لصناع الأفلام على تويتر أو التقارير القادمة من المحافل الفنية العالمية مثل مهرجانات كان وبرلين وڤينيسيا أو منصات كوميك كون وغيرها، بالإضافة لتسجيل ملايين المشاهدات بمجرد طرح التنويهات الإعلانية والتيزرز والبروموهات على يوتيوب قبل عرض الأفلام نفسها بمدد زمنية طويلة.

(للأمانة، بمراجعة الأعداد الأقدم من نفس المجلة وجدت إشارة لهذا الخبر المهم لا تتجاوز سطرًا واحدًا)

الفيلم الأول من «المهمة المستحيلة» كان أحد مفاجآت صيف ١٩٩٦ بإيرادات قياسية اقتربت من حاجز الأربعمائة وستين مليون دولار، وبعث سينمائي حقيقي لتلك السلسلة التلفزيونية الناجحة بإنتاج ضخم وطور جديد من الأكشن استوعب طفرة هائلة طرأت في ذلك الحين على تكنولوچيا المؤثرات جعلت منه ومن «يوم الاستقلال» و«الإعصار» - شركاءه في صدارة الأعلى إيرادًا بالسيزون- بمثابة نقلة حقيقية على طريق اصطناع الصور شاطحة الخيال بأقصى قدر من الواقعية. بالإضافة لذلك كان الفيلم فاتحة خير على نجمه توم كروز الذي كان يبدأ بهذه التجربة كاريره الجديد كمنتج، فانفتحت له خزائن السنيما على مصراعيها.

أما چون وو، المخرج الصيني الأصل، فكان قد تحول في تلك الآونة إلى نجم شباك حقيقي بعد نجاحات متصاعدة لأفلام الأكشن التي أخرجها منذ انتقاله إلى هوليوود، تُوِجَت بنجاح «فيس أوف» صيف ١٩٩٧، والذي لم يجعله فقط أحد أعضاء نادي الكبار مع سبيلبرج وچيمس كاميرون وريدلي سكوت، ولكنه أكسبه شعبية عالمية جارفة مع أسماء أخرى أصبحت لهم طوائف مهووسة بهم من أبناء جيلنا على غرار ديڤيد فينشر وشيامالان والأخوان واتشوسكي.

أذكر أنني حين قرأت النبأ المنشور في «الفن السابع»، ورغم فيض الفرحة لأن المشروع الجديد لصاحب «فيس أوف» قد تحدد أخيرًا بعد طول انتظار، فإن قدرًا من القلق ساورني بسبب المسافة الواسعة التي تفصل ثيمات وأجواء المهمة المستحيلة عن ثيمات وهواجس بل والموتيڤات البصرية التي يعشقها چون وو وأجاد بلورتها وتطويرها فيلمًا بعد فيلم حتى بلغ الذروة في «السهم المكسور» ثم «نزع الوجه»، وقد بدا أن الاحتمال كبير أن يسفر اللقاء بين ذينك العالَمين عن تأثر

أحدهـما أو كلاهـما بالسـلب. طبعًـا هـذه الأفـكار لم تكـن بهـذا الوضـوح آنـذاك، ولكـن التوجـس حصـل بالفعـل بهـذا المنطـق.

تطايـرت أوراق نتيجـة الحائـط عـلى غـرار الكليشـيه البـصري القديـم، ووصلنـا بحمـد اللـه إلى الثلاثـين مـن أغسـطس عـام ٢٠٠٠، يـوم طُـرِحَ الفيلـم المُنتظـر بخمسـة نسـخ في السـنيمات المصريـة، بعـد ثلاثـة أشـهر وأسـبوع مـن بـدء عروضـه العالميـة، حيـث ارتـأت شركتـه الموزعـة «عثـمان جـروب» فيـما يبـدو أن «تُحـزِم» الموسـم الصيفـي بفيلميهـا الأضخـم: «جلادياتـور» الـذي افتتحـت بـه السـيزون، و«المهمـة المسـتحيلة ٢» المؤجَـل حتـى نهايتـه وعـدم الـزج بهـذه اللقمـة السـمينة وسـط أتـون المنافسـة المشـتعلة في هـذا الموسـم السـاخن بـين أفـلام الصيـف المصريـة والأفـلام الهوليوودية عـلى حـدٍ سـواء مثـل «الوطنـي» لميـل جبسـون و«شـافت» لصامويـل چاكسـون والجـزء الثالـث مـن «الصرخـة» و«يـو - ٥٧١» و«كومـودو» بالإضافـة إلى «مدينـة الملائكـة» و«قابـل چـو بـلاك» المُفـرج عنهـما رقابيًـا و«جلادياتـور» نفسـه وكان لايـزال حينهـا صامـدًا في السـنيمات بأسـبوعه الثالـث عـشر، وبإيـراد هـو الأعـلى لهـذا العـام بـين الأفـلام المسـتوردة.

وصلـت المهمـة المسـتحيلة الثانيـة إذن بعـد طـول انتظـار أججتـه الأنبـاء الـواردة عـن أرقـام تجـاوزت نصـف المليـار مـن الـدولارات حققتهـا عـروض الفيلـم حـول العـالم، وذلـك قبـل سـنوات مـن فقـدان حاجـز المليـار لهيبتـه، وابتـدأت الشركـة الموزعـة بطـرح النسـخ الخمسـة المقـررة قانونًـا عـلى دور العـرض ذات السـعة الأكـبر مثـل سـنيما التحريـر وطيبـة فحقـق افتتاحًـا هـو الأكـبر خـلال السـنة بنصـف مليـون جنيـه بأسـبوعه الأول، ومـع نهايـة العـام كان قـد تجـاوز المليـون وسـتمائة ألـف.

الآن وبعـد كل هـذه السـنوات، مـا هـو التقييـم الفعـلي لتجربـة چـون وو في سلسـلة المهمـة المسـتحيلة؟ هـل هـو حقًـا أضعـف أجـزاء السلسـلة كـما

يزعـم بعـض عشـاقها؟ ولمـاذا هـذا الزعـم مـن الأسـاس؟

حسـن. مـن أجـل اسـتقصاء الإجابـات يمكننـا البـدء بالبحـث عـما أغـرى چـون وو، وهـو مـن المخرجـين أصحـاب الفكـر والهاجـس بشـهادة مخـرج عظيـم مثـل مارتـن سكورسـيزي والـذي وصفـه ذات مـرة بأحـد الحـوارات الصحفيـة بأنـه «دائمًـا شـخصي للغايـة». لا فكـرة لـديّ عـن مقـدار مسـاهمته في السـيناريو الـذي كتبـه روبـرت تـاون، ولكنـه ضـم عـددًا مـن الأفـكار قريبـة للغايـة مـن هواجـس وو الشـخصية التـي تكـررت في أفلامـه السـابقة. مثـل مـاذا؟

مثـل حـصر المواجهـة بـين طرفـين متسـاوين في القـوة والتصميـم، لتصبـح مواجهـة مبـاشرة صريحـة بـين الخـير والـشر، الضابـط والمجـرم، والتـي تترجمها لقطتـه المُفضلـة والمُكـررة للاثنـين وقـد تواجهـا وأشـهر كلٌ منهـما سـلاحه بوجـه الآخـر (هـذه اللقطـة تحديـدًا لم يكررهـا هنـا بالمناسـبة)، والحشـد مـن أجـل تأطـير هـذه المواجهـة بمطـاردة ثـم عـراك يـدوي طويـل عـلى الرمـال بجـوار البحـر في نهايـة الفيلـم.

هنـاك أيضًـا فكـرة كـون الشريـر عميـلًا مُنشـقًا عـن الـسي آي إيـه (الخير) وهـي الفكـرة التـي تكـررت حتـى الآن في خمسـة مـن أجزاء السلسـلة السـتة ليسـت ببعيـدة عـن عـوالم چـون وو، وسـنجد لهـا مثيـلًا بفيلـم «السـهم المكسـور» الـذي أخرجـه عـام ١٩٩٥ ولعـب فيـه چـون تراڤولتـا دور طيـار عسـكري ينقلـب عـلى قياداتـه ويهـرب وبحوزتـه رأسـين نوويين لاسـتخدامهما في التهديـدات الإرهابيـة، هـذه الفكـرة الشـائعة ربمـا لـو تتبعناهـا لوجدنـا أنهـا تنويعـة عـلى عصيـان إبليـس للـه وتحولـه مـن المـلاك عزازيـل للشـيطان الـذي نعرفـه.

أمـا التقاطـع الأهـم فهـو مرتبـط بفكـرة الأقنعـة ذاتهـا والتـي تُعَـد أحـد الملامـح المُميـزة للمسلسـل التليفزيـوني الأصـلي، واعتمـد عليهـا سـيناريو

الجـزء الأول بشـكل رئيـسي، والأجـزاء التاليـة فيـما بعـد بدرجـات متفاوتـة. لا نـسرح بأفكارنـا بعيـدًا لـو حدسـنا أن لعبـة ارتـداء الأقنعـة والوجـوه الحقيقيـة والزائفـة لمسـت لـدى وو الهاجـس الـذي أججتـه فكـرة تبـادل الوجـوه بفيلمـه الأهـم «فيـس أوف».

هـل كانـت المهمـة الثانيـة مسـتحيلة فعـلًا بالمقارنـة بالمهـام الخمسـة الأخـرى؟

مـا هـو وجـه اسـتحالتها إذن؟ الإجابـة هنـا قـد تجعلنـا أقـرب إلى مـا نبحـث عنـه، فصعوبـة المهمـة ليسـت متعلقـة بتعقيدهـا أو بخطـورة الشريـر المُنشـق شـون أمـبروز (دوجـراي سـكوت)، وهـو للأمانـة أضعـف أشرار السلسـلة بنـاءً وتمثيـلًا، ولكنهـا مرتبطـة بشـكل أسـاسي بقـدرة إيثـان هانـت المعنويـة عـلى دفـع نايـا (ثانـدي نيوتـن) اللصـة الحسـناء والتـي قـام بتجنيدهـا ثـم وقـع في غرامهـا، إلى فـراش عشـيقها القديـم وخصمـه هـو الحـالي لتتجسـس عليـه لصالحـه.

إذا كانـت مشـاهد الجـزء الأول قـد أكـدت عـلى مـا اشـتهر بـه مخرجـه برايـان دي بالمـا في هوليـوود مـن تأثـره الشـديد بهيتشـكوك، فـإن عقـدة الجـزء الثـاني بأكملهـا مُقتبسـة بحذافيرهـا مـن حبكـة فيلـم هيتشـكوك «سـيئة السـمعة» (١٩٤٧) والتـي تـدور حـول عميـل اسـتخباراتي وقـع في حـب المـرأة التـي جندهـا خصيصًـا لتقيـم علاقـة غراميـة مـع عضـو بخليـة نازيـة، بـل أن التتابعـات المُشـوقة للمشـهد الطويـل الـذي تـسرق فيـه نايـا قرصًـا مُدمجًـا مـن أمـبروز أثنـاء تواجدهـما بالزحـام في مضـمار سـباق الخيول سـنجد لـه نظـيرًا في فيلـم هيتشـكوك تحـاول فيـه بطلتـه مغافلـة سباسـتيان، النـازي الـذي تطارحـه الغـرام لتتجسـس عليـه وسرقـة أحـد المفاتيـح مـن غرفتـه أثنـاء اغتسـاله.

وبغـض النظـر عـن ظـروف ومشروعيـة هـذه الخطـوة مـن جانـب صُنـاع

السلسلة، فإنها كشفت عن رغبة وو في ترسيخ مفهوم لاستحالة المهمة يعتمد بالأساس على «جوانيات» الشخصيتين الرئيستين هانت ونايا بأكثر مما تعتمد على الصعوبات الميدانية والتكنولوچية والسباقات الزمنية التي امتلأت بها أجزاء السلسلة السابقة واللاحقة. الصراع هُنا داخلي شديد الصعوبة بحق إذ تطلب من هانت تضحية تستلزم ما هو أكبر من قدراته الجسمانية والعقلية، واستدعى هذا التركيز الشديد من وو على بناء علاقة حُب مُقنعة وقوية دعمها الجانب الحِسي في مشاهِد الفِراش، ونجح في هذا بدرجة كبيرة وأثمر قصة الحب الأجمل والأكثر صدقًا من بين غراميات المستر هانت، لكن المشكلة أن هذا الصراع الداخلي ينتهي بنهاية النصف الأول من الفيلم، وفيما تلى ذلك التجأ السيناريو للحلول السهلة في استكمال ومعالجة تداعيات القصة، وتراخي في بناء شخصية الشرير التي جاءت شديدة السطحية، وانعكس هذا على درجة صعوبة التحديات التي كان يُفترَض أن يخلقها دهاءه وشروره، فجاءت المهمة سهلة فيما لا يتعلق بالتحدي المعنوي الهائل الذي واجهه هانت ونايا، وحتى خدع الأقنعة كانت سهلة ومكشوفة للغاية، ورغم أن مشاهد الأكشن والمطاردات مصنوعة بلغة سنيمائية شاعرية ذات جماليات بصرية وشعورية أخاذة، إلا أنها إجمالًا خرجت تقليدية لا تليق لا بالسلسلة ولا بصاحب «فيس أوف».

تقنيًا، ابتعد الفيلم عن لغة السلسلة المُشتركة إلى حدٍ ما في بعض الموتيڤات المرئية والمسموعة مُقابل مزيد من الاقتراب من خصوصية چون وو ولغته السنيمائية الشاعرية. هُناك استخدام مُميَز للاسلوموشن ولقطات الحمامة البيضاء وألسنة اللهب التي يميل دومًا لاستخدامها، بالإضافة لموسيقى هانز زيمر التي تعمَدت الابتعاد عن التوزيع التقليدي للثيمة المعروفة للمُسلسل والاعتماد على الوتريات. أما الأداء التمثيلي،

فـتراوح بـين التقليـدي لتـوم كـروز والسـئ جـدًا لدوجـراي سـكوت، وظهـور شرفي بديـع لأنتـوني هوبكنـز، بالإضافـة إلى الاختيـار الغريـب والناجـح جـدًا لثانـدي نيوتـن في دور نايـا، اللصـة الحسـناء التـي سرقـت قلـب هانـت، وكان هـذا الاختيـار كاشـفًا عـن عـين وو الفاحصـة وقدرتـه الفائقـة عـلى التقـاط مواطـن الجـمال والموهبـة بهـذه المُمثلـة السـمراء غـير المشـهورة وتقديمهـا في أبهـى صـورة فتحققـت لهـا نجوميتهـا مُنـذُ ذلـك الحـين.

كل هـذا يدفعنـا للاعتقـاد بـأن مـا يعيبـه بعـض الفانـز عـلى الجـزء الثـاني مـن سلسـلة المهمـة المسـتحيلة هـو نتـاج اختيـار چـون وو -الشـخصي للغايـة عـلى حـد وصـف سكورسـيزي- الابتعـاد عـن عـالم السلسـلة لصالـح الاقـتراب أكـثر مـن عوالمـه الشـخصية وموتيڤاتـه المسـموعة والمرئيـة. قبـول هـذا أو رفضـه هـو قـرار مُطلـق الحريـة لصاحبـه لكـن الموضوعيـة قـد تسـتدعي وضـع هـذا الطـرح في الاعتبـار.

15 Minutes (2001)

في تعقيبه على مراجعتي فيلم «كونج سكال آيلاند» (٢٠١٧)، اختلف معى أحد الأصدقاء بشأن التأويل الذي اعتبر الفيلم بمثابة رؤية فانتازية يمينية بامتياز للربيع العربي، ولطمة موجهة ليس فقط إلى السياسات الديمقراطية التي خططت ونفذت تفتيت المنطقة، ولكن على وجه باراك أوباما شخصيًا وذلك باختيار أن يكون القائد العسكري الراغب في قتل الغوريلا العملاقة المُسيطرة على جزيرة نائية ملأى بجيش من المسوخ (وهو المعادل الفيلمي لإسقاط الأنظمة الحاكمة في لعبة الربيع العربي) أسود البشرة بخلاف الشائع في مثل هذه النوعية من الشخصيات التي يُختار لها في المُعتاد أن تكون لعسكري أبيض عنصري متطرف.

مما ساقه صديقي من أدلة أن صامويل چاكسون الذي لعب دور القائد العسكري معروف بمواقفه الليبرالية وسبق له وأن هاجم سياسات دونالد ترامب، وهو ما بدا لي أمرًا مغرقًا في المثالية وحسن الظن، ليس فقط لأن نظام العمل بالاستوديوهات لا يكترث للقناعات الشخصية إلا فيما يخدم توجه الاستوديو، ولكن لأن چاكسون الليبرالي نفسه سبق وأن لعب بطولة أحد أعتى الأفلام اليمينية وأشدها لهجة وهو فيلم Unthinkable أو «غير المُتوقع» (٢٠١٠)، والذي حمل تحريضًا صريحًا على ممارسة أقصى درجات التعذيب بحق الإرهابيين، بل وأطفالهم، من أجل استخراج المعلومات لحماية البلاد من مخططاتهم.

روبرت دي نيرو بدوره هو أحد مشاهير المعارضين لسياسات ترامب، وله في هذا الصدد تغريدات شهيرة على تويتر، من دون أن يتعارض هذا

الموقف مع اشتراكه في أفلام تحمل مضامين يمينية أقرب للسياسات التي يجأر بمعارضتها.

من بين هذه الأفلام فيلم «١٥ دقيقة» الذي لعب بطولته عام ٢٠٠١ وكان دي نيرو آنذاك قد اختطفته هوليوود من أفلامه المهمة التي صنعت مجده، ودفعت به في سلسلة من الأفلام التجارية التي تستهدف شباك التذاكر فقط من دون قيمة حقيقية تصمد في اختبار الزمن.

«١٥ دقيقة» (شاهدته في رنيسانس أسيوط) هو أحد أفضل أفلام دي نيرو في تلك المرحلة الغائمة، واستهدف كاتبه ومخرجه چون هيرتسفيلد توجيه سهام النقد للسياسات والقيم الحاكمة للمجتمع الأمريكي وذلك من خلال توظيف أكثر من نوعية فيلمية كالبوليسي والأكشن وفيلم السفاح.

أفلام السفاحين بطبيعتها تُعد مرآة سوداء مثالية لاستعراض وتحليل أطوار وأزمات المجتمعات الإنسانية بروافدها المختلفة، إذ أن السفاح في العموم ليس إلا صورة منحرفة اكستريم لانحرافات مجتمعه، لذا فليس من قبيل المصادفة أن يرتبط انتشار هذه النوعية من الأفلام بازدهار أفلام النقد الاجتماعي ككل، وهو ما ينطبق على حقبة التسعينيات وأوائل الألفية الجديدة والتي شهدت رواج أفلام النقد الاجتماعي الذاتي، فشاهدنا أفلامًا على غرار «كاليفورنيا» (١٩٩٣) و«قتلة بالفطرة» (١٩٩٤) وفيلما ديڤيد فينشر «سبعة» (١٩٩٥) و«زوديك» (٢٠٠٧) و«خوف أساسي» (١٩٩٦) و«المُحاكي» (١٩٩٧) و«قبِّل الفتيات» (١٩٩٨) و«جامع العظام» (١٩٩٩) و«سايكو أمريكي» (٢٠٠٠) و«من الجحيم» (٢٠٠١) و«جريمة بالأرقام» (٢٠٠٢) و«وحش» (٢٠٠٣) و«كولاترال» (٢٠٠٤) وغيرها كثير، بالإضافة طبعًا للأفلام التي كان بطلها أحد أشهر سفاحي السنيما

وهـو هانيبـال ليكـتر: «صمـت الحمـلان» (١٩٩١) وأجـزاءه التاليـة «هانيبـال» (٢٠٠١) و«التنـين الأحمـر» (٢٠٠٢) و«صعـود هانيبـال» (٢٠٠٧).

حملـت هـذه الأفـلام وجهـات نظـر مختلفـة حـول الموضـوع الرئيـسي: السـفاح، يمكـن حصرهـا كالمُعتـاد بـين المدرسـة الليبراليـة التـي تزعـم أن انحـراف السـفاح لـه جـذور نفسـية ومجتمعيـة تجعـل منـه مريضًـا يسـتحق العـلاج بـدلًا مـن العقـاب، والمدرسـة المُحافظـة التـي تشـدد عـلى أن انحـراف السـفاح مسـئوليته الشـخصية، ومواجهتـه لا تكـون بمكافأتـه بالمستشـفيات والمصحـات العلاجيـة، بـل بتغليـظ العقوبـات وإحـكام التدابـير الأمنيـة.

«١٥ دقيقـة» كفيلـم مـن أفـلام السـفاحين، محسـوب عـلى المدرسـة المُحافظـة، وصـب جـام هجومـه عـلى المدرسـة الليبراليـة التـي لم تعـد فقـط طوقًـا لنجـاة السـفاح مهـما كانـت جرائمـه، ولكنهـا كذلـك أصبحـت وسـيلته لجنـي الشـهرة والمـال، عـن طريـق الإعـلام.

في تلـك السـنوات كان نقـد المنظومـة الإعلاميـة تحديـدًا هـو أحـد الموضوعـات الأثـيرة لـدى الاسـتوديوهات الهوليوودیّـة، وكانـت تلقَـى قبـولًا مـن الجمهـور مثـل أفـلام «ترومـان شـو» و«تليفزيـون إد» و«مدينـة مجنونـة» بمعالجـات مختلفـة اتفقـت كلهـا عـلى الانحـراف الخطـير الـذي أصـاب مفهـوم الإعـلام بتأثـير الرأسـمالية المتوحشـة وتحولـه مـن أداة لنقـل الحقيقـة إلى وسـيلة للشـهرة والـثراء.

«كلٌ منا سيعيش الخمسة عشر دقيقة الخاصة به من الشهرة».

عنـوان الفيلـم مُسـتمد إذن مـن تلـك المقولة الشـهيرة المنسـوبة لإمبراطور الإعـلام الأمريـكي آنـدي وارهـول وبُنِيَـت عليهـا فكرتـه الرئيسـية مـن خـلال تتبـع قصـة اثنـين مـن المُهاجريـن قدمـا إلى أمريـكا سـعيًا وراء الحلـم الأمريـكي الـبراق. أحدهـما روسي مهـووس بالسـنيما اسـتطاع سرقـة كامـيرا رقميـة ويحلـم بتصويـر فيلمـه الأول، والآخـر تشـيكي يحمـل ميـولًا إجراميـة

ودمويـة قويـة ومعهـا طموحًـا جارفًـا لتحقيـق الشـهرة والـثراء مـن خـلال اسـتيعاب خـاص لمـا وصلـت إليـه الحالـة الأمريكيـة مـن شـطط بلـغ مبلـغ الشـذوذ في الإصرار عـلى تصديـر الصـورة البراقـة للحريـة وحقـوق الإنسـان مهـما كانـت لامنطقيتهـا، بالإضافـة إلى السـعار الإعلامـي وراء كل مـا هـو شـاذ ومتطـرف مـن أجـل رفـع نسـب المُشـاهدة و-بالتـالي- الأربـاح.

وهكـذا يقـرر سـلوڤاك اسـتغلال أركان هـذه الحالـة القيميـة والإعلاميـة لتحقيـق النجوميـة عـن طريـق ارتـكاب جريمـة قتـل تُسـلِط عليـه أضـواء الإعـلام ثـم ادعـاء المـرض النفـسي واسـتغلال الثغـرات القانونيـة والحقوقيـة للإفـلات مـن العقـاب والاسـتمتاع بقطـاف الشـهرة. ولإحـكام خطتـه، وقـع اختيـاره عـلى إدي فليمنـج (دي نـيرو) مُحقـق الشرطـة المُحنـك الـذي يطـارده، والـذي جعلتـه نجاحاتـه المهنيـة مشـهورًا لـدى رجـل الشـارع العـادي، أو بطـل شـعبي بمعنـى أصـح، وبالفعـل نجـح في اصطيـاده وقتلـه في مشـهد شـديد القسـوة تـم تصميمـه وتنفيـذه بعنايـة فائقـة لإحـداث صدمـة حقيقيـة للمُشـاهِد الـذي يُفاجـأ ببطـل الفيلـم والـذي يحمـل كل صفـات البطولـة مـن شـجاعة وحنكـة وجاذبيـة يلقـى مصرعـه في منتصـف الفيلـم بعـد مقاومـة بطوليـة سـجلتها الكامـيرا الرقميـة التـي يحملهـا رازجـول، المهاجـر الـروسي، شريـك سـلوڤاك والمهـووس بالسـنيما. وتكـون هـذه اللقطـات بمثابـة الخمسـة عـشر الدقيقـة التـي طاردهـا المجرمـان وفـازا بهـا حـين تلقفهـا الإعـلام ليشـاهد الملايـين الدقائـق الأخـيرة المريعـة في حيـاة بطلهـم القومـي قبـل أن يغـوص نصـل سـلوڤاك في أحشـاءه، ثـم يـأتي بعـد ذلـك دور المُحامـين والإعلاميـين والأطبـاء النفسـيين الذيـن سـيقومون بإلقـاء الجـرم بعيـدًا عـن السـفاح بزعـم أنـه مريـض نفـسي لا تجـوز محاسـبته فتتحقـق بذلـك رؤيـة سـلوڤاك:

«أكثر ما أحبه في هذا البلد أنك لست مسئولًا عن أفعالك».

هـذه الرؤيـة النقديّـة المحافظـة للسياسـات المفرطـة في الليبراليـة تـم اسـتعراضها في أعـمالٍ عديـدة مثـل فيلـم و«خـوف أسـاسي» (١٩٩٦) (الـذي عرضنـا لـه هنـا بالكتـاب) و«غـير المتوقـع» (٢٠١٠) وفيلـم الأنيميشـن «عودة فـارس الظـلام» (٢٠١٣) و«هالويـن» (٢٠١٨) وغيرهـم.

لكـم يبـدو هـذا التوحـش الإعلامـي وديعًـا رقيقًـا بعـد كل هـذه السـنين بالمقارنـة بمـا عليـه الحـال الآن مـع انكـماش مسـاحة وتأثـير الإعـلام المؤسـسي التقليـدي سـواء المـرئي أو المسـموع فضـلًا عـن المقـروء، مقابـل التمـدد المتسـارع لإعـلام الفـرد، والـذي يصـير فيـه الحسـاب الشـخصي أو الصفحـة الرسـمية عـلى مواقـع التواصـل الاجتماعـي بمثابـة منصـة إعلاميـة يتحـدد تأثيرهـا بعـدد الفولـورز، ولديهـا قـدرة عـلى نـشر الأخبـار ربمـا تفتقـر إليهـا المواقـع الألكترونيـة التابعـة للكيانـات الإعلاميـة، وكان هـذا بمثابـة طلقـة الرحمـة والقشـة التـي قصمـت ظهـر البعـير.

فإعـلام الفـرد في حقيقتـه مبنـي عـلى رغبـة هـذا الفـرد في الاسـتحواذ عـلى الاهتـمام والتقديـر، الشـهرة والانتشـار، وذلـك بتقديـم كل مـا هـو جديـد وطريـف ومثـير لاهتـمام العـدد الأكـبر مـن الفولـورز الذيـن يعـبرون عـن هـذا الاهتـمام باللايـك والشـير. هـذه الرغبـة هـي نـوع مـن مطـاردة الخمسـة عـشر دقيقـة مـن الشـهرة ومـن ثـم التشـبث بهـا لأطـول فـترة ممكنـة بإطـلاق أغـرب التعليقـات وأسـفه الآراء والمسـارعة بنـشر الأخبـار مـن دون التثبـت منهـا، وغالبًـا مـا يتكشـف كونهـا شـائعات، وهـو مـا فـسره نجيـب محفـوظ يومًـا في إحـدى رواياتـه بـأن المـرء إذا مـا أراد أن ينتبـه لـه النـاس فعليـه إمـا أن يقـدم فكـرة جديـدة أو يركـض عاريًـا في ميـدان العتبـة. ونظـرًا لأن تقديـم الأفـكار الجديـدة هـو قـدرة غـير متاحـة لعـوام النـاس بطبيعـة الحـال، فالحـل الثـاني هـو الاختيـار الوحيـد أمـام الملايـين لاسـتجلاب التقديـر مـن دون بـذل جهـد.

إعلام الفرد إذن هو نوع من التعري والركض في ميدان العتبة من أجل توسل الدقائق الخمسة عشر من الشهرة على الواقع الافتراضي، وسرعان ما انتقل الجنون إلى الواقع الحقيقي، إذ لعل البعض لايزال يذكر أن رد فعل الشباب أثناء كارثة قطار رمسيس هو المسارعة باستخراج الهواتف النقالة وتصوير المُحترقين أحياءً بدلًا من مد يد العون لهم (!) وذلك لرفع هذه المشاهد البشعة إلى الفايسبوك وتويتر من أجل حصد اللايكات والشير. بل ولربما كانت لقطة السيلفي التي يتخذها الفتى المراهق أمام القاطرة المتفحمة هي الحفيدة الشرعية للقطة الفينالة بفيلمنا «١٥ دقيقة» والتي اختار هيرتسفيلد أن تكون لقطة سيلفي يلتقطها رازجول لنفسه بكاميرته الرقمية المسروقة بينما يلفظ أنفاسه الأخيرة، وحرص رغم ذلك على أن يضم الكادر من وراءه تمثال الحرية في إشارة بصرية مزدوجة بين الميلودراما الركيكة التي يصنعها رازجول في فيلمه التافه، وبين المضمون التحذيري المهم الذي حمله «١٥ دقيقة» بربط كل هذا الجنون بما آلت إليه الحالة الأمريكية ككل في ظل الغلو الليبرالي، والذي ينخرط فيه دي نيرو الآن بقوة وسط حالة السعار الإعلامي الديمقراطي في مواجهة دونالد ترامب في سعيه لبناء جدار حدودي مع المكسيك لمنع تسلل مهاجرين أمثال سلوڤاك ورازجول الذين قتلا إدي فليمنج (دي نيرو) قبل ثمانية عشر عام استنادا إلى وجود ليبراليين غلاة أمثال دي نيرو نفسه سيرفعون عنهما الجرم ويمنحوهما الشهرة والثراء بدلًا من العقاب.

The Last Castle (2001)

خواطر عِدّة تُثيرها إعادة مُشاهدة هذا الفيلم الممتاز بعد خمسة عشر عام من مشاهدته الأولى.

أولى هذه الخواطر من دفتر الذكريات: طرحت شركة عثمان جروب الفيلم في السنيمات في أوائل مايو ٢٠٠٢ متأخرًا ما يزيد عن الثمانية أشهر عن تاريخ عرضه الأمريكي (أكتوبر ٢٠٠١)، وبنسختَين فقط ومن دون دعاية تقريبًا بالمُخالفة لديدنها المُعتاد في هذا العهد الذي كانت فيه إحدى أكبر رؤوس توزيع الأفلام الأمريكية في مصر، ورغم ذلك حققت النسختان ٥٥ ألف جنيه إيرادًا في أسبوع العرض الأول، ونفس الرقم تقريبًا في الأسبوع الثاني بما يؤشر لأن دعاية الـ word of mouth عوّضَت ضعف دعاية الشركة المُوزِعة، على الأقل خلال أسبوعَي الافتتاح؛ لأن الإيراد النهائي لم يتجاوز المئة وستة وتسعين ألفًا إلا بشوية فكة.

شاهدت الفيلم ذات أمسية من أمسيات بدايات صيف ٢٠٠٢ -تلك الأيام الرائقة- في إحدى قاعات رنيسانس أسيوط، وكانت القاعة شبه خالية إلا من عدد محدود من الحضور التقيت من بينهم بزميل دراسة من أيام الابتدائي!

المخرج هو رود ليوري، وتصادف أن عُرِضَ له عندنا في مصر في نفس العام -مُتأخِرًا أيضًا- فيلمُ ثان هو الفيلم السياسي The Contender الذي لَعِبَت بطولته جوان آلين بمشاركة چيف بريدچيز، ولم تَتسَن لي مُشاهدته حتى الآن رغم عرضه أكثر من مرة على المحطات الفضائية، وإن كان ما قرأته عنه إيجابي لحدٍ كبير بما يؤشر لامتلاك ليوري لرؤية ومقدرة فنية على الكتابة والتنفيذ. هذه المقدرة التي أثبتها نجاحه في

«القلعة الأخيرة» في تقديم حدوتة مُشوقة ذات معانٍ مُضمنة وشخصيات مُصمَمة ومبنيّة بإحكام شديد، أبرزته اختيارات المُمثلين الأكثر من ممتازة. نجم الفيلم روبرت ردفورد أشهر من نار على علم بالطبع، فيما كانت أسماء زملائه على الأفيش، چيمس جاندولفيني ومارك روفالو وديلوري لينـدو، معروفة بالكاد، رغم اشتراكهم في العديد من الأفلام خلال التسعينيات التي كانت مَفرخة النجوم ما زالت تؤدي مهمتها خلالها بكفاءة لدرجة قيام ممثلين بِثِقَل موهبة وكاريزما جاندولفيني ولينـدو بأدوار ثانية وثالثة بما ينعكس على المستوى العام للفيلم.

في العام ٢٠٠٧ عرفت من مروري على صفحته على IMDb أن رود ليوري إسرائيلي (!) يعني انا كدا مِطبع وِش، وفقًا لأدبيات مرحلة التشنجات الغابرة التي ذهبت لغير رجعة بعد أن أسفرت السنين عن حقيقتين: الأولى أنَّ العدو الحقيقي تقبع بالداخل حيث تحالف الجهل مع التخلف مع التطرف ليُنتِج عفنًا هو خط الدفاع الأول لإسرائيل.. والثانية أنَّ القضية الفلسطينية رغم عدالتها لم تكن أكثر من بيزنس يلعب عليه الجميع وأولهم أصحابها.

من ضِمنَ ما وُجِهَ للفيلم من نقد أنّه دعائي بشكلٍ ما، ودعايته مُوَجهة لدغدغة المشاعر القومية الأمريكية، يدعم هذا مشهد الراية الأمريكية الخفاقة التي رفض بطل الفيلم يوچين أروين رفعها مقلوبة بما يعنيه هذا من إشارة سقوط واستغاثة. حسنًا، هذا المفهوم بحاجة لبعض التمحيص، لا لنفيه أو تأكيده، فهو موجود ومؤكَد بالفعل، ولكن للتفكير في دافعه الحقيقي. فإلى جانب الشِق الاقتصادي في عمل الماكينة الهوليوودية الجبارة، فثمة دور خطير في تشكيل الوعي العام وإعادة كتابة التاريخ وترسيخ المطلوب ترسيخه من قِيَم ومبادئ في وجدان الأجيال باستخدام المُتعة الجمعية البشرية الكبرى: الحواديت. ودومًا

تصدرت قيمة الوطن، الانتماء له والمحافظة عليه مهما كانت سلبياته، قمة أولويات الماكينة الهوليوودية على مدار تاريخها وتنوع أفلامها.

لماذا الوطن تحديدًا؟ ببساطة وبدون أغاني وكلام كبير، لأنه الصيغة الأكثر فاعلية وقدرة على حماية مصالح جماعة بشرية تعيش في حيز مكاني مُحدَد، تشترك في مكونات معينة مثل اللغة والتاريخ والثقافة، وتختلف في مكونات أخرى مثل الدين. الوطن بما يشمله هذا المُصطلح من معانٍ كثيرة يتداخل فيها الاجتماعي مع العاطفي، لا يمكن فصله عن وجود «دولة» ذات أركان ومؤسسات تنظم وتدير وتحمي مكونات هذا الوطن، وما أسفرت عنه نتائج لعبة الربيع العربي من سقوط دَوَل وأنظمة سورية وليبيا واليمن ومن قبلهم العراق، اقترن بانفراط هذه الأوطان وتشرد شعوبها في أرجاء الأرض، بالإضافة لتوحش سرطان الإرهاب الديني.

كَذِبَ إذن من ادعى بالفصل بين الدولة والوطن، وكانت هوليوود خط الدفاع الأول للأمريكان لترسيخ ارتباط وجود النظام مهما كانت عيوبه وفساده بوجود الوطن والذي هو بدوره مرهونُ بقاءه ببقاء النظام، حتى في أعتى أفلام النقد السياسي المُوجه لمؤسسات البيت الأبيض والكونجرس والجيش الأمريكي، كان النقد مُوجه للنظام ليَصلِح من نفسه بنفسه، من دون الدعوة لـ «إسقاط النظام» باستثناءات قليلة كل حالة منها لها أسبابها. قصص وأفلام الكوميكس كذلك لم تنج من هذا التوظيف، ووُجَهت بكامل طاقتها للتأكيد على ولاء الأبطال الخارقين للنظام وأولوية حمايته مهما بلغ فساده، وبان هذا كأوضح ما يكون في ثلاثية «فارس الظلام».

هذا المعنى الذي وعاه الچنرال يوچين أروين حينما رفض أن تصل ثورته لحد رفع الراية مقلوبة بما يُمثله هذا من سقوط للحصن/ السجن

العسكري الذي هو ليس فقط مؤسسة من مؤسسات الدولة، ولكنه -انظر لاختيار العنوان- حصنها الأخير رغم وجود رجل دموي مستبد على قمته. اختار أروين أن تظل الراية سليمة، وأن تكون دماءه ثمنًا لتطهير النظام من الكولونيل وينتر الدموي المُستبد ومن خلال سُلطة أعلى هي بنفسها من جلبت وينتر وأبقت عليه رغم علمها بتجاوزاته (حوكِمَ ثلاث مرات وخرج بريئًا لعدم كفاية الأدلة) بما يعني هذا اشتراكها في مسئولية انحرافاته، ولكن هذا شيء وإزاحة «النظام» خيار آخر غير مطروح من الأساس.

طب انت يا عم مش شايف ان دي أنظمة مُستندة لقاعدة ديمقراطية متينة تسمح لها بتصحيح مسارها ومحاسبة مؤسساتها لدرجة إجبار ساكن البيت الأبيض نفسه على الاستقالة؟! نت ماشوفتش فيلم «كل رجال الرئيس» بتاع روبرت ريدفورد؟! والا انت مابتتكلمش غير على الأفلام اللي بتؤكد وجهة نظرك يا عم الأمور؟!!

والإجابة هي: إطلاقًا. الأفلام الحقيقية تتحرك كلها في اتجاه واحد مهما تنوعت معالجاتها ووجهات نظرها، وإزاحة نيكسون بعد فضيحة مُدوِّية تمَّت من خلال مؤسسات تعاملت بمنتهى العنف مع انتفاضة الشباب في الستينات في المدن الأمريكية لما استفحل خطرها لدرجة تهديد النظام، وتكرر هذا من قبل في الحقبة المكارثية، وإذا كان على روبرت ريدفورد بطل «كل رجال الرئيس» فهو نفسه بطل الفيلم الذي يرسخ للحفاظ على الحصن الأخير مهما كان ما به.. ولا هو خيار وفقوس؟!.

الديمقراطية والمؤسسات اللي بتحاسب نفسها هي نتاج مجتمعات فككت معضلات وإشكاليات هوياتية كبرى على مدار مئات السنين، فأنتجت عقد اجتماعي صارم يصلح لممارسة تداول السلطة وبناء المؤسسات والمُسائلة من دون تهديد جوهر النظام. هل دا مُتحقق

عندنـا؟! هـل تجاوزنـا المُعضـلات الهوياتيـة وإشـكالية الديـن والسياسـة ووضـع المـرأة وتعـارض الواقـع المعـاصر مـع فقـه توقـف اجتهـاده منـذ قـرون؟! هـل مـن الممكـن القفـز فـوق كل هـذا إلى النتيجـة مبـاشرةً؟!

كل هـذا يبـدو غائبًـا عـن شرائـح مـن المجتمـع المـصري أطلقـت لهـا فتـوح التواصـل الاجتماعـي يدهـا في الهـري، فانخـرط كثـيرون في محاولـة رفـع الرايـة مقلوبـة بدافـع مـن الفـراغ والرغبـة في تحقـق سـهل غـير مُكلِـف أو الرغبـة في الحكحكـة، وأحيانًـا كعمـل مدفـوع الأجـر.. وفي هـذا الصـدد بلـغ البعـض مبلغًـا بعيـدًا في تفاهتـه ورخصـه كأن يلتقـط أحدهـم صـورة بهاتفـه النقـال لـرف فـارغ في كارفـور وينشرهـا عـلى الفيسـبوك مُعلقًـا بـأنَّ: «خـلاص، بـوادر المجاعـة بـدأت، وبكـرة تشـوفوا مـاااسر» أو آخـر طويـل عريـض في منتصـف العمـر (!) يتعمـد اقتبـاس فقـرة مـن تقريـر إسرائيـلي تفيـد بـأن ولايـة سـيناء قتلـت ألـف جنـدي وشرطـي مـصري عـلى مـدار أربعـة سـنوات، ويغفـل مـا جـاء بنفـس التقريـر مـن أنَّ الجيـش المـصري صفَّـى تسـعة آلاف عنـصرًا مـن أصـل عـشرة آلاف مـن عنـاصر هـذه الجماعـات، وغـيره وغـيره مـن العويـل اليومـي ونـشر الأخبـار الكاذبـة باسـتمرار وصـولًا لرسـائل النشـطاء للسـفارات وصفحـات الفيسـبوك للتحريـض عـلى الامتنـاع عـن إرسـال السـائحين لمـصر، إلـخ.

هـذه النـماذج وغيرهـا كثـير جـدًا مـن محـاولات قلـب الرايـة طعنـات حقيقيـة في الظهـر، بينـما الوطـن يخـوض حـرب وجـود فعليـة سـواء ضـد الإرهـاب، أو ضـد ألغـام العهـد السـابق الاقتصاديـة والفكريـة، أو ضـد عفـن وفشـل مؤسسـاته نفسـها، ووسـط مُحيـط دولي يغـلي، ولله الأمـر مـن قبـل ومـن بعـد.

How to Lose a guy in 10 Days (2003)
The Other Woman (2014)

أكثر من واقعة زامنت عرض فيلم «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» على قناة mbc2..

فبعد سويعات قليلة من عرض فيلمنا هذا، عُرِضَ الفيلم الأمريكي الكوميدي «المرأة الأخرى» (٢٠١٤) من إخراج نيك كازافيتش (وهو الممثل الذي يذكره الناس في دور المجرم صهر كاستور تروي بفيلم «فيس أوف») وتقاسمت بطولته كاميرون دياز مع ليزلي مان وكايت أبتون.

في هذا الفيلم، إنحاز سيناريو ميلسا ستاك إلى ثلاثة من النسوة (زوجة وعشيقتين) تحالفنَ معًا ضد رجل واحد هو زوج إحداهما وعشيق الاثنتين الأخريتَين، ونسِجنَ سلسلة من المقالب حطمته تحطيمًا في إطار كوميدي على طريقة الفيلم المصري التسعيناتي «صراع الزوجات» (!) فيما يمكن اعتباره ثأرًا نسويًا وانحيازًا مُطلقًا للمرأة في مُقابل شيطنة مُبالغ فيها بشدة للرجل الذي لم يكتف السيناريو بتقديمه كخائن وزير نساء، ولكنه كذلك لم يترك نقيصة إلا وألصقها به.

هذه النغمة التي يمكن رصد تكرارها مؤخرًا بالعديد من الأفلام بالتزامن مع اشتداد ساعد النزعة النسوية داخل إطار موضة البولوتيكال كوريكتنس، لم يقتصر أثرها على اهتمام الاستوديوهات بتقديم أفلام تدعم حقوق المرأة وتلح على استقلالها أو انفصالها عن الرجل مثل أفلام «كارول» (٢٠١٦) و«هائمة» (٢٠١٨) أو تدعو لتبادل الأدوار بين الجنسين كما بفيلم «المتدرب» (٢٠١٥) ولا إنتاج نسخ جديدة من الأفلام الناجحة تحل فيها النسوة محل الرجال بأدوار البطولة كما

حـدث مؤخـرًا بأفـلام «طـاردو الأشـباح» و«نسـوة أوشـن الثمانيـة»، ولكنهـا بشـكلٍ مـا سـاهمت في ترسـيخ حالـة عامـة ذهنيـة مـن الخصومـة والتشـاحن بـين الذكـور والإنـاث وكأنهـم في حـرب لا تنتهـي. هـذه الحالـة أوجدهـا أو لنقـل سـاعد عـلى تهيئتهـا انتشـار وتوغـل وسـائط التواصـل الاجتماعـي في حيواتنـا الشـخصية بمـا سـاهم في نقـل وتبـادل الخـبرات والتجـارب وتكويـن المجموعـات والجروبـات عـلى غـرار «جـت في السوسـتة» مثـلًا ويمكـن بسـهولة تمييـز آثارهـا في المنشـورات والكوميكسـات والمِميـز المُتراشـقة بـين الجنسـين، واسـتلهمها عندنـا في مـصر صنـاع المُسلسـل التلفزيـوني «خلصانـة بشـياكة» الـذي يحـكي عـن حـرب عالميـة ثالثـة بـين الرجـال والنسـاء.

وفي نفـس هـذا اليـوم السـبت ٣/١١/٢٠١٨، تداولـت المواقـع الإلكترونيـة خـبر تراجـع چـودي مونـرو - لايتـون عـن اتهامهـا للقـاضي بريـت كافانـو باغتصابهـا. هـذا الاتهـام الـذي اسـتخدِمَ كسـلاح سـياسي تشـهيري ضـد الرئيـس الأمريـكي دونالـد ترامـب باعتبـار كافانـو هـو رجلـه المُعـيَن عـلى رأس المحكمـة الدسـتورية العليـا، كان قـد جـاء في سـياق حملـة «مـي تـو» أو «أنـا أيضًـا» المعنيـة بتدوينـات عـلى الشـبكة العنكبوتيـة تـروي صاحباتهـا خبراتهـن بحـوادث التحـرش والاغتصـاب، وأثـارت جـدلًا واسـعًا بشـأن حيثياتهـا والمرتبطـة في أغلـب الأحيـان باتهامـات بـلا دليـل فعـلي، ولكنهـا اكتسـبت قوتهـا بفضـل تأثـير السوشـيال ميديـا وسـطوة الترينـد لتصبـح بمثابـة مكارثيـة جديـدة فيمينيـة يجـري اسـتغلالها لأغـراض سياسـية.

كل هـذه المخمضـة وأجـواء الحـرب الجنسـية المُشـتعلة تبـدو بعيـدة جـدًا عـن الأجـواء التـي أفـرزت فيلـم «كيفيـة تطفيـش رجـل في ١٠ أيـام» والـذي يبـدو الآن بـدوره مُنتميًـا لزمـنٍ آخـر تفصلـه هـوة شاسـعة عـن أيامنـا هـذه. زمـن الثمانينـات والتسـعينات، أيـام أن كانـت اسـتوديوهات هوليـوود لازالـت تملـك خطًـا لإنتـاج أفـلام الكوميديـا الرومانسـية الخالصـة.

قصـصٌ عاطفيـة بسـيطة ذات حبـكات مُتشـابهة ومُغلفـة بكوميديـا خفيفـة الظـل، تحـت إدارة مخرجـين مخضرمـين أمثـال جـاري مارشـال ومايـكل هوفـمان ونـورا إيفـرون ونانـسي مايـرز، ليسـوا بالـضرورة أصحـاب مشروعـات سـينمائية مختلفـة، ولكنهـم امتلكـوا إلى جانـب الموهبـة والخـبرة حظوظًـا وفـيرة مـن خفـة الـدم والـروح وتخصصـوا في تقديـم هـذه النوعيـة مـن الأفـلام وأخلصـوا لهـا بمعـزل عـن الأدلجـة.

دونالـد پـتري مخـرج «كيفيـة تطفيـش رجـل في ١٠ أيـام» هـو أحـد أبنـاء هـذا الجيـل الجميـل. لا تحتـوي الفيلموجرافيـا الخاصـة بـه عـلى عناويـن مهمـة، ولكنهـا تضـم أفلامًـا كوميديـة ناجحـة عاشـت لأكـثر مـن جيـل مثـل «ريتـشي ريتـش» (١٩٩٤) و«ملكـة الجـمال» (٢٠٠٠) الـذي لعبـت بطولتـه سـاندرا بولـوك مـع مايـكل كـين وحقـق نجاحًـا كبـيرًا حـين وصـل إلينـا في مـصر عـام ٢٠٠١.

الحبكـة لا تخـرج عـن الخـط العـام بأغلـب أفـلام الكوميديـا الرومانسـية والمُتمحـور دومًـا حـول رجـلٍ وامـرأة غربـاء عـن بعضهـما البعـض تجمعهـما أزمـةٌ مـا عـلى أرضيـة مـن الخصومـة، ويسـتعرض السـيناريو تصاعـد الـصراع بينهـما عـبر سلسـلة مـن المفارقـات الكوميدية يحـاول الاثنـان معًا مـن خلالها التعامـل مـع هـذه الأزمـة، وأثنـاء ذلـك تسـتحيل الخصومـة إلى عاطفـة حـب وصـولًا لانفـراج الأزمـة بالتزامـن مـع وصولنـا لقبلـة النهايـة السـعيدة.

العقـدة في فيلـم «كيفيـة تطفيـش رجـل في ١٠ أيـام» (وهـو مأخـوذ عـن كتـاب يحمـل نفـس العنـوان) مرتبطـة بطقـوس المواعـدة الأمريكيـة التقليديـة، ومزدوجـة بـين رغبـة بـن في كسـب رهانـه مـع رئيسـه في العمـل بالاسـتحواذ عـلى قلـب آنـدي الصحفيـة الشـابة خـلال عـشرة أيـام، وهـي نفـس المهلـة التـي تسـعى هـي خلالهـا «لتطفيشـه» مـن أجـل أن تسـجل التجربـة في عمودهـا الصحفـي بالمجلـة التـي تكتـب بهـا. وينجـم عـن هـذا

الازدواج سلسلة من المفارقات خفيفة الظل تنتهي بوقوع كلٍ منهما في غرام الآخر فعليًا.

يمكننا أن نرصد عدة ملاحظات:

- الفيلم كأشباهه من أفلام الكوميديا الرومانسية في ذلك العهد يدور حول صراع بين المرأة والرجل ولكنه ينتهي بمصالحة بينهما هي في حد ذاتها جزءًا من صفقة البهجة التي يَعِد بها الفيلم جمهور هذه النوعية. لا توجد رسائل فيمينية أو حتى غير فيمينية يُراد تسريبها لوعي المُشاهِد تستدعي ليّ عنق الأحداث أو اختلاق قطيعة بين الجنسين تفسد الحالة الرومانسية.

- البهجة التي ميزت أفلام الكوميديا الرومانسية اقترنت دومًا بحالة من الدفء مبعثها صدق وبساطة الشخصيات الرئيسة والذكاء في بناء وتوزيع الشخصيات الفرعية وتوفر عدد كبير من ممثلي الصف الثاني والثالث أمثال كاثرين هان وآدم جولدبرج وبيبي نيورث هنا في الفيلم ممن يملكون الموهبة والكاريزما وخفة الظل لملء هذه الأدوار المُساندة والتي هي بحق رمانة ميزان بهذه النوعية من الأفلام.

- بالإضافة لذلك فثمة ملمح ثابت ومُتكرر بالرومانسيات الكوميدية الأمريكية وهو امتلاء الكادرات بحميمية وغرام تلقائي غير مُفتعل بالمدينة يُجسده الحضور المكاني المُعتنى به للشوارع والمتاجر والمقاهي والبيوت والمكاتب والسنيمات وملاعب كرة السلة.

- الأجيال الأصغر ربما تنظر إلى مهنة البطلة ككاتبة عمود بمجلة موضة نسائية مطبوعة تصدر دوريًا كتاريخ قديم انقضى بانقراض الصحافة الورقية وسيادة الصحافة الألكترونية بأنواعها، أما نحن الذين عاصرنا هذه الأجواء في الأمس القريب، فلنا الله والله!

- حفِلَت هذه الأفلام بثنائيات رائعة من ألمع النجوم والنجمات،

تـوم هانكـس مـع ميـج رايـان، آل پاتشـينو وميشـيل فايفـر، ريتشـارد جـير وچوليـا روبرتـس، چـورچ كلـوني وميشـيل فايفـر، تـوم كـروز ونيكـول كيدمان، كيڤـين كوسـتنر ورينيـه روسـو إلـخ. كانـت تلـك مُعادلـة إنتاجيـة ناجحـة وواعـدة بأرقـام طيبـة تغـري الاسـتوديوهات بضـخ الملايـين لتمويـل المزيـد والمزيـد مـن هـذه النوعيـة مـن الأفـلام المُتلئـة بالبهجـة. الثنـائي هنـا في فيلـم «كيفيـة تطفيـش رجـل في ١٠ أيـام» يتألـف مـن ماثيـو ماكونهـي (وكان آنـذاك شـابًا في أوج شـبابه وجاذبيتـه كچـان أقـرب لتـوم كـروز جديـد) في دور بـن، وكايـت هدسـن (الشـابة الفاتنـة الصاعـدة بقـوة آنـذاك لخلافـة أمهـا النجمـة جولـدي هـون) في دور آنـدي أندرسـون.

في السـنوات التاليـة تسـبب ارتفـاع أجـور النجـوم واتسـاع مسـاحة دور مؤثـرات الكمبيوتـر إلى تباطـؤ ماكينـات تفريـخ النجـوم وانكـماش مسـاحة أفـلام الكوميديـا الرومانسـية وأصبحـت الاسـتوديوهات أميـل إلى إسـناد بطولتهـا إلى ممثلـين مـن المُراهقـين غالبًـا، الأمـر الـذي قـد يفـسر جـزءًا مـن حفاوتنـا في السـنوات الأخـيرة بأفـلام مثـل «لا لا لانـد» (٢٠١٦) و«مولـد نجمـة» (٢٠١٨) خاليـة مـن الأدلجـة وتقاسـم بطولتهـا نجـومٌ ونجـمات محبوبـين.

- هل كانت النزعة النسوية بعيدة عن السنيما في تلك الآونة؟

عـلى العكـس تمامًـا. العـام ٢٠٠٣ وحـده الـذي عُـرِضَ بـه «كيفيـة تطفيش رجـل في ١٠ أيـام» شَـهِدَ عـرض الأجـزاء الثانيـة مـن «ملائكـة تشـارلي» و«لارا كروفـت» وهـي أفـلام يجـوز تصنيفهـا كمحـاولات لنسـونة أفـلام الأكشـن التـي ارتبطـت دومًـا بأبطـال مـن الذكـور، بالأضافـة لأهـم وأنجـح هـذه المحـاولات وأكثرهـا اكتـمالًا حتـى يومنـا هـذا وهـي فيلـم كوينتـين تارانتينـو «اقتُـل بيـل» بجزئيـه والـذي قـد يكـون مـن الإجحـاف تصنيفـه كفيلـم نسـوي تقليـدي؛ إذ إنـه قـدم تأصيـلًا وتبشـيرًا بحقبـة غـروب الذكـورة

وصعـود النسـوية، الأمـر الـذي سنسـتعرضه بـشيء مـن الاسـتفاضة في المقـال القـادم، بالإضافـة لأنـه ولا شـك أرضى الفيمنيسـت بمشـاهد قتـل وذبـح وبـتر أطـراف وفـقء أعـين جميـع أفـراد عصابـة الثمانيـة وثمانـين بسـيف وقبضـة وأصابـع أومـا ثورمـان التـي لعبـت دور بـلاك مامبـا العائـدة لتنتقـم.

الفـارق بـين العهديـن المـاضي والحـاضر هـو أن النسـونة كانـت تُقـدَم في سـياق وحجـم طبيعيـين مـن دون أفـورة أو إلحـاح ومـن قبـل أن تتحـول لأداة ابتـزاز لاأخلاقيـة في المعـترك السـياسي.

- ثمـة مفارقـة أخـيرة في عنـوان «كيفيـة تطفيـش رجـل في ١٠ أيـام»، فرغم ابتعـاد مضمـون الفيلـم عـن العـداء بصورتـه الحاليـة المُتفاقمـة بـين النسـاء والرجـال في الزمـن الراهـن إلا أن عنوانـه أقـرب مـا يكـون لتلـك الأجـواء الهيسـتيرية التـي تمخضـت عـن أفـلام مـن نوعيـة «المـرأة الأخـرى» و«نسـوة أوشـن الثمانيـة».

Kill Bill (2003 - 2004)

الآن، وبينما تمطرنا هوليوود أفلامًا نسوية تحتل فيها النسوة محل الأبطال من الذكور، فبوسعنا استعادة فيلم «اقتل بيل» كسردية تارانتينوية عريضة لغروب زمن الذكورة وصعود النسوية لتحتل المكانة التي احتلها الذكورة طويلًا.

لربما كان هذا الفيلم الكبير الذي عُرِضَ على جزأين هو أكثر أفلام تارانتينو تركيزًا على وجود قصة رئيسية مكتملة وأقلها - بالتبعية- انصرافًا إلى القصص الهامشية والفرعية على النحو المابعد حداثي الذي ميز أغلب أفلامه

القصة تلعب على ثيمة الانتقام، وهي إحدى الثيمات الرائجة بأفلام الفئة (ب) التي يعشقها تارانتينو واختارها لتكون أساسًا لبناء قصته عن طريق الدمج بين اثنتين من النوعيات السنيمائية وهما أفلام الويسترن وأفلام الأكشن الآسيوية الرخيصة.

لماذا هاتين النوعيتين تحديدًا؟

ليس فقط لما عُرِفَ عن تارانتينو من غرامه بهما بفضل نشأته على مشاهدتهما منذ سنوات مراهقته الأولى، ولكن أيضًا لأنهما تقومان على العنصر الذكوري كأساس للبطولة الفردية، وبالتالي فالسردية التي تروي غروب الذكورة وصعود النسوية لابد وأن تُبنى على اختبار تفاعلات النسوية داخل المضمار الذكوري البحت.

ثمة محاولات مستمرة منذ سبعينات القرن الماضي لوضع النسوة على المحك الذكوري عن طريق إسناد بطولات أفلام ومسلسلات الأكشن لشخصيات نسائية أبرزها حلقات وأفلام «ملائكة تشارلي»، وأفلام

الكاراتيه التي لعبتها سنيستينا روز روك بالثمانينات، وأفلام الأكشن التي تناوبت على بطولتها أنچيلينا چولي وتشارليز ثيرون، بل ولعبت شارون ستون بطولة أحد أفلام الويسترن الذكورية بطبيعتها وهو «السريع والميت» عام ١٩٩٥، وتصاعدت في السنوات الأخيرة وتيرة نسونة الأفلام المشهورة التي لعب بطولتها نجوم من الذكور.. غير أن أيًا من هذه الأفلام لم يهتم صناعها بتجذير إحلال البطلة الأنثى محل البطل المُذكر على النحو الذي قام به تارانتينو في «اقتل بيل»، واكتفوا فقط باستبدال البطلة الأنثى بالبطل المُذكر في السياق المغامراتي من دون بذل أي مجهود في وضع أساس لهذا الاستبدال، ومن دون تغيير يُذكَر في مسار القصة والأحداث.

أما هنا في «اقتل بيل» فثمة بناء متين ودقيق ومُكتمِل الدلالات لعملية تحول بياتريكس كيدو بعد خروجها من غيبوبة استغرقت أربع أعوام من أنثى لذكر!

بياتريكس كيدو (أوما ثورمان) القاتلة المحترفة الشهيرة بـ«بلاك مامبا» إشارةً لخطورتها، تكتشف وجود جنين ينمو في بطنها، ويدفعها هذا الاكتشاف الذي يفجر مشاعر أمومتها إلى قرار الاعتزال والاختفاء بعيدًا عن أفراد عصابتها وفي مقدمتهم الزعيم بيل (ديڤيد كارادين) والذي هو في نفس الوقت رجلها - بياتريكس- ووالد الجنين في أحشائها.

بيل تحطم قلبه لشهور ظنًا منه أن حبيبته قد لقيت مصرعها، ثم لم يلبث أن استشاط غضبًا حين اكتشف أنها حيةً تُرزق وموشكة على بدء حياة جديدة مع رجلٍ آخر في مكان ناء من البلاد فلحق بها مع بقية العصبة ونفذوا مذبحة جماعية خلال حفل زفافها بالكنيسة، اختتمها بوضع رصاصة في رأسها، غير أن القاتلة المعتزلة نجت من الموت بمعجزة ودخلت في غيبوبة استغرقت أربع سنوات خرجت منها لتأخذ

بثأرها ممن قتلوها وجنينها.

هذا المُلخص هو مقدمة لأحداث جزءين استغرق عرضهما معًا على الشاشة ما يزيد عن الأربع ساعات، ليس فقط لرحلة انتقام بياتريكس من قاتليها، ولكن لرسم ملامح العهد الجديد الذي تتراجع فيه سطوة الرجل وتنتقل السلطة إلى المرأة.

العالم الذي عادت إليه بياتريكس من غياهب الغيبوبة هو عالم سفلي تحكمه رفيقاتها القدامى من النساء أمثال أورين إيشي (لوسي ليو) زعيمة الجريمة المنظمة في اليابان وإيلي درايفر (داريل هانا) القاتلة المحترفة في الغرب، فيما انزوى الرجال الأشداء الذين حكموا هذه العوالم قديمًا بالغرب والشرق في كهوفهم:

- بيل اعتزل لرعاية طفلته (ابنة بياتريكس التي نجت من المذبحة) بمعنى هنا أنه استبدل ذكورته القديمة بأنوثة افتراضية يجسدها لعبه دور الأم بدلًا من بياتريكس الغائبة (والتي اكتسبت الذكورة كما سيتضح بعد قليل).

- شقيقه پاد (لعب دوره مايكل مادسون) عاش حياة وضيعة في مقطورة على أطراف الصحراء يأوي إليها بعد ساعات من العمل المهين كخادم في أحد البارات الحقيرة.

- هاتوري هانزو، صانع السيوف الياباني الأشهر، وإثر تجربة روحية صوفية، اعتزل صنع الأسلحة باعتبارها أدوات قتل وسفك دماء واكتفى بالاحتفاظ بعيناتٍ منها كقطع فنية لا أكثر.

كيف اكتسبت بياتريكس الذكورة؟ أو بمعنى آخر، ما هي مراحل تحولها إلى الذكورة؟

الإجابة كالتالي:

- الخطوة الأولى فرضتها بيولوچية بياتريكس نفسها منذ لحظة

علمها بحملها. هذه المعرفة فجرت خوفها الأمومي الفطري الكامن وراء قوتها ووحشيتها، ودفعتها للهروب بنفسها وبجنينها عن عوالم القتلة والعصابات لتبدأ حياة جديدة في مكانٍ جديد برفقة زوج تقليدي على شيء من الخرق كأغلب الأزواج، كي تتمكن من وضع وتنشئة طفلتها بعيدًا عن ماضيها الأسود وعوالم القتلة والمجرمين.

- الخطوة الثانية فرضتها ذكورة بيل، القاتل، الكاوبوي، التي جرحها هروب امرأته منه واعتزامها الزواج من «ذكر» آخر غيره، فلم يتوان عن سفك دمائها ودمائه ودماء آخرين رغم توسلات بياتريكس له بابنتهما التي تنمو في أحشائها.

- الخطوة الثالثة جاءت بعد أربع سنوات، حيث انطلقت بعد دقائق قليلة من استعادة بياتريكس لوعيها، لتجد أحدهم يوشك على مضاجعة جسدها المستكين في أثناء غيبوبتها، فانتزعت لسانه (المُعادل لذكورته) بأسنانها، ثم لم تلبث أن حطمت جمجمة «باك» الممرض الذي اعتاد مضاجعتها وتأجير جسدها طيلة سنوات غيبوبتها الأربعة.

- الخطوة الرابعة كانت في سيارة باك المتوقفة في الجراج. السيارة التي يطلق عليها صاحبها pussy وهي اللفظة البذيئة التي تستخدم للإشارة إلى العضو التناسلي الأنثوي.

داخل الـ pussy التي تسللت إليها بياتريكس خلسة بعد أن قتلت صاحبها، ركزت الكاميرا على أصابعها المُتقلصة ووجهها الأحمر المُحتقن وهي ترفع جسدها المشلول (بعد سنوات الرقاد) كما لو كانت تعاني آلام المخاض.

وبعد استقرارها على الأريكة الخلفية، بدأت تحاول تحريك إصبع قدمها الأكبر مُرددة «فلنوقظ الإصبع الأكبر»، وقد عقدت يديها في حجرها (وضع استمناء) ومع تركيز الكاميرا بلقطة كلوز طويلة على

الإصبع الأكبر المنتصب، بدا أقرب ما يكون للعضو الذكري، والذي ما أن تحرك حركة بسيطة حتى ابتسمت بياتريكس ابتسامة المنتصرين قائلة «لقد انتهى الجزء الصعب»، إذ تحولت برمزية حركة إصبعها الأكبر إلى ذكر ، وإثر ذلك تغادر الـ pussy بخطوات متعثرة أقرب لخطوات طفل يتعلم المشي لتأكيد ميلادها الجديد.

- الخطوة الخامسة كانت بحصولها على السيف الذي صنعه لها هاتوري هانزو خصيصًا للقضاء على بيل (تلميذه القديم). السيف هنا بدوره هو مُعادل للعضو الذكري فيما عملية الطعن هي المُعادل لعملية المُضاجعة.

(في أحد المشاهد يحاول أحد الشباب مغازلة جوجو، الحارسة الشخصية لأورين إيشي طمعًا في مضاجعتها، فتطعنه بسيفها وهي تضحك قائلة «ربما أنا التي ضاجعتك»)

هذا الترميز تحديدًا الذي يربط الطعن بالمضاجعة ارتكز الفيلم عليه بقوة، سواء في مشاهد بياتريكس داخل الطائرة التي تنقلها إلى طوكيو أو بالمطار، حيث اصطحبت السيف معها كغرض من أغراضها أو للدقة عضو من أعضاء جسدها.. أو في مشاهد المعارك الغزيرة والتي أعملت بها سيفها في أجساد وأعناق وأطراف خصومها، بالإضافة إلى تعبير الأورجازم الذي ارتسم على ملامح أورين إيشي الطفلة حين طعنت قاتل والديها بسيفها في مشاهد الفلاشباك المُصورة بطريقة أفلام المانجا اليابانية. وأكد هذا ترافق نهايات المعارك الدموية بالسيوف بمقطوعات موسيقية عالمية ناعمة مثل مقطوعة «الراعي الوحيد» مُلائمة للمشاهد الرومانسية.

حصلت بياتريكس على السيف (العضو الذكرى) من صانعه، مُعلم السلاح هاتوري هانزو وسط مراسم خاصة بدت أقرب ما تكون لمراسم

تسليم راية الذكورة من جيل الذكور القديم إلى النسوية الجديدة الصاعدة، مع نصائح من المُعلِم لبياتريكس أن تظل دومًا مع الله، وألا تضل طريقها وسط غابة العالم المظلمة.

- تحول بياتريكس للذكورة لم يكن الوحيد أو الأول من نوعه في العالم الجديد الذي تحكمه النسوة، إذ ركز الفيلم على استعراض مشهد انتزاع أورين إيشي لزعامتها للجريمة المنظمة بالشرق بحد (سيفها) الذي أطارت به رأس مُعارضها وسط اجتماع تتويجها.

أيضًا التجاء إيلي درايفر لقتل پاد عن طريق كوبرا صحراوية يحمل دلالة بصرية واضحة نظرًا للتكوين الشكلى للكوبرا .

- الخطوة السادسة هي المعركة الطويلة في الملهى الليلي الياباني بين بياتريكس وبين أورين إيشي وحارستها الشابة جوجو وعصبة الـ ٨٨ المجانين.

في هذا التتابع الطويل جدًا، اعتنى تارانتينو برسم مشهد السلطة فيه للنساء كليةً، فيما احتل الذكور مراكز النادلات وفتيات الليل. وخلال صراعها مع خصومها من عصبة الثمانية وثمانين، ركز الفيلم على هزلية هؤلاء الخصوم كطريقة للسخرية من الذكورة بأفلام الأكشن الآسيوية الرخيصة والتي تحولت هنا لصرخات هزلية وحركات متشنجة تليق بالمخنثين، ولا تجدي فتيلًا أمام قوة وسرعة وشجاعة بياتريكس والتي بدت بثيابها وسيفها وقد حلت محل بروس لي (على سبيل المحاكاة المعروفة كإسلوبية لتارانتينو) في أفلامه الذكورية بطبعها.

آخر من تبقى من عصبة الثمانية والثمانين وقف يرتعش شاهرًا (سيفه) في وجه بياتريكس التي راحت تقصف هذا السيف قطعة قطعة (بسيفها) ثم انهالت به ضربًا على عجيزة الفتى المذعور على كما لو كانت تعاقب طفلًا:

«هذا جزاء من ينضم للياكوزا».

«اذهب إلى أمك»

في ختام هذه المعركة الطويلة على غرار معارك أفلام الكاراتيه التي لعب بروس لي بطولتها، وقفت بياتريكس حاملة سيفها ترمق ضحاياها بالعشرات من عل، وصاحت بهم:

«أنتم محظوظون إذ نجوتم من الموت. اهربوا بحيواتكم، لكن اتركوا أطرافكم التي فقدتموها فإنها ملكي».

والأطراف المبتورة بطبيعة الحال هي المُعادل للأعضاء الذكورية التي أطاحت بها بياتريكس بسيفها .

- قتل بيل في خاتمة المطاف تم بطريقة عكست احترام وتقدير تارانتينو لهذا الجيل الكلاسيكي من الذكور والذي يُجسِده نموذج الكاوبوي، فلم تقتله بيتاريكس بإغماد سيفها في جسده كما فعلت مع الأجيال الجديدة من الذكور المُخنَثين في عصبة الـ ٨٨ المجانين، وإنما عمِدَت إلى تفجير قلبه (الذي أحبها ودفعه لقتلها) بأصابعها بواسِطة أحد التكنيكات القتالية التي علمها إياها مُعلِّم فنون القتال الياباني (والذي هو بدوره نموذج ذكوري قُح يحتقر المرأة بشكلٍ عام ولكنه احترم بياتريكس مثله في ذلك مثل هاتوري هانزو، ومنحها فنونه وخبرته -ذكورته- قبل أن يموت) لتكون ميتته ميتة شريفة وأسطورية ولائقة بوداع آخر الذكور الحقيقيين.

قتل بيل إذن كان الخطوة الأخيرة نحو الانتصار المُحقق الذي اكتمل بانتقال راية السلطة من الذكورة للنسوية، وهو حركة تاريخية يمكننا أن نلتقط تفهم تارانتينو لها وربما تعاطفه معها على لسان «پاد» حين قال:

«هذه المرأة استحقت أن تحظى بانتقامها، ونحن استحققنا الموت»

الأمـر الـذي يمكـن اعتبـاره بمثابـة نبـوءة ونحـن نشـاهد اشـتداد وتـيرة النسـونة عامًـا بعـد عـام وانحسـار رمـوز الذكـورة القدامـى. رامبـو انتهـى، ترمينـاتـور فى الفيلـم الجديـد جـرى اسـتبداله بتيرميناتورايـة، چـين فوسـتر سـتحمل محـل ثـور ، عصبـة أوشـن تحولـت لنسـوة أوشـن الثمانيـة. وحتـى أجيـال سـكايووكر في «حـرب النجـوم» انتهـوا مؤخـرًا إلى بطلـة أنثـى تحمـل القـوة وتسـيطر عليهـا لمواجهـة أطـماع الإمبراطوريـة، وكلمـة الـسر لهـذه الموجـة مـن النسـونة منـذ أعـوام كانـت: اقتـل بيـل.

Death Proof (2007)

ميـزة المشروعـات الفنيـة الحقيقيـة أنهـا تـكاد تكـون عمـلًا واحـدً عضويًّـا كبـيرًا لا يكـف عـن التفاعـل مـع بعضـه بعضًـا ومـع الزمـن لينتـج طيلـة الوقـت مسـتويات مختلفـة مـن التلقـي.

«ديـث پـروف» هـو خامـس الأفـلام الروائيـة الطويلـة التـي قـام كوينتـين تارانتينـو بكتابتهـا وبإخراجهـا مُنفـردًا، وهـو يـأتي في الترتيـب بعـد «اقتـل بيـل» مبـاشرةً (باعتبـار جزئيـه فيلـمًا واحـدًا) الأمـر الـذي يُلقـي ضـوءًا عـلى أحـد نظريـات تأويلاتـه.

قام تارانتينو بتقسيم هذا الفيلم إلى نصفين:

- النصـف الأول تـدور أحداثـه خـلال ليلـة صاخبـة داخـل إحـدى الحانـات حيـث اجتمعـت ثلاثـة مـن الحسـناوات لقضـاء سـهرتهن، وهنـاك قابلـن محـاولات مايـك المُجـازف الهوليـوودي العجـوز (كـيرت راسـل) للتـودد لإحداهـن بـالازدراء والاسـتهزاء. الثلاثـة، ورابعتهـن ساشـا نفـرن منـه لكـبر سـنه وضعـة عملـه.

ركـز هـذا الجـزء مـن الفيلـم عـلى حالـة التقمـص التـي يمارسـها جميـع مـن بالحانـة للمظاهـر والقواعـد التـي روجـت وتـروج لهـا الثقافـة الشـعبية الأمريكيـة، فالفتيـات لابـد وأن يكُـن «هـوت» تشـف ثيابهُـن عـن مفاتـن سـاخنة تحـت الشـورتات القصـيرة والتيشـيرتات الضيقـة، يتصنعـن اللامبـالاة بينـما بداخلهـن تفـور الرغبـة في الاسـتحواذ عـلى الاهتـمام ولفـت أنظـار الذكـور الجائعـين، ويُصـبن بالإحبـاط حـين لا يجنـين الاهتـمام المُنتظَـر إلا مـن مايـك، المُجـازف الهوليـوودي العجـوز، بينـما الفتيـة موزعـون مـا بـين لامبالـين (كالفتـى الـذي أرسـل رسـالة

لواحـدة منهـن يبلغهـا باعتـذاره عـن الحضـور) أو مؤججـين بالرغبـة في ممارسـة الجنـس في التـو واللحظـة كشـخصية دوف (لعبهـا إيـلي روث). مايـك، المُجـازف الهوليـوودي العجـوز نفسـه، بثيابـه، بسـيارته، بملامحـه، بتسريحـة شـعره، حـرص الفيلـم عـلى تقديمـه عـلى نفـس هيئـة أبطـال أفـلام الأكشـن بالسـبعينات، وكل ذلـك في سـياق تركيـز الفيلـم ككل عـلى محـاكاة أفـلام ومسلسـلات الدرجـة «ب» السـبعيناتية ضمـن مـشروع الجراندهـاوس (وهـو المـشروع الـذي يتألـف مـن هـذا الفيلـم وفيلـم آخـر هـو «كوكـب الرعـب» لروبـرت رود ريجـز)..

سـنجد هنـا في «ديـث پـروف» مزجًـا بـين ملامـح مـن أفـلام السـفاحين وأفـلام ال Muscle Car (وهـي نوعيـة مـن الأفـلام والحلقـات التلفزيونيـة راجـت خـلال فـترة السـبعينات وشـاركت السـيارات السريعـة في بطولتهـا، وامتـلأت بالمطـاردات كعنـصر أسـاسي)، وذلـك وفقًـا لبنـاء نفـسي وثقـافي محكـم وحبكـة مبنيـة عـلى وحـدة المشـهد الحـواري الطويـل الـذي يعشـقه تارانتينـو وصـولًا للحظـة التنويـر (ليسـت لحظـة بالمعنـى المفهـوم ولكنهـا مشـهد طويـل) التـي تتكشـف فيهـا حقيقـة مايـك المرعبـة كسـفاح يختـار ضحايـاه مـن النسـوة ويقتلهـن بأبشـع الطـرق وأكثرهـا دمويـة باسـتخدام سـيارته المُحصنـة ضـد الصدمـات، تحركـه دوافـع ذكوريـة تتداخـل فيهـا الغريـزة الجنسـية مـع غريـزة الانتقـام، ففـي البـدء اشـتهاهُن ثـم لم يجـد منهـن سـوى السـخرية والازدراء فقتلهـن بسـيارته المنيعـة، وركـزت الكامـيرا بلقطـة قريبـة عـلى مقدمـة السـيارة المُنطلقـة كالسـهم لترتطـم بسـيارتهن المُقبلـة عـلى الطريـق السريـع، فبـدت أقـرب لقضيـب ذكـوري منتصـب، وتحـول ارتطـام السـيارتين لفعـل اغتصـاب سـيريالي دمـوي تطايـرت أطـراف وأشـلاء الحسـناوات الثلاثـة مـن فـرط قوتـه.

- في النصـف الثـاني مـن الفيلـم قـام تارانتيـو بعمليـة هـدم للمحـاكاة

السـنيمائية التـي ابتناهـا بنصفـه الأول، وكأنـه انتقـل ببطلـه مـن فيلـم سـنيمائي سـبعيناتي مـن أفـلام السـفاحين إلى الواقـع، حيـث يفقـد مايـك، المُجـازف الهوليـوودي العجـوز والسـفاح المهـووس بقتـل واغتصاب النسـاء كل مميزاتـه وقدراتـه (عـلى نحـو قـد يذكرنـا بمـا جـرى للشـخصية الخياليـة التـي لعبهـا أرنولـد شـوارزنيجر في فيلـم «آخـر أبطـال الحركـة» لچـون ماكتيرنـان عنـد انتقالهـا مـن شريـط السـنيما لعـالم الواقـع)، وحـين حـاول تكـرار قتـل بضعـة فتيـات أخريـات في سـيارتهن، اهتـم الفيلـم بالتركيـز عـلى المسـافة الأسـلوبية الواسـعة التـي تفصـل هـذا الجـزء عـن الجـزء الأول. فالفتيـات هنـا عاديـات، أقـل بهرجـة وجـمالًا واسـتعراضًا لمفاتنهـن مـن حسـناوات الجـزء الأول، ولكنهـن أكـثر منهـن جـرأةً وإيجابيـة. والأحـداث نهاريـة خاليـة مـن أجـواء الرعـب الليليـة التـي ميـزت الجـزء الأول. وبذلـك اكتسـبت المطـاردة طابعًـا واقعيًـا أميـل إلى العبـث، ثـم لم تلبـث أن انقلبـت الآيـة وتحـول الصيـاد إلى فريسـة والعكـس صحيـح.

هذه النقلة بين جزءي أو نصفي الفيلم تحمل مقارنة بين عهدين:

عهـد سـيادة النزعـة الذكوريـة التاريخيـة التـي بلـغ أوج احتفـاء هوليوود بهـا في الأفـلام والحلقـات التلفزيونيـة بالسـتينات والسـبعينات والثمانينـات والتـي حـرص تارانتينـو عـلى محاكاتهـا محـاكاة دقيقـة بالنصـف الأول مـن الفيلـم.

أمـا العهـد الثـاني فهـو التـالي زمنيًـا والـذي شَـهِدَ ثمـار اسـتقلال المـرأة مـن صعـود للنسـوية كبديـل لفقـدان الذكـورة لهيمنتهـا التاريخيـة، الأمـر الـذي عَـبَرَ عنـه تارانتينـو في النصـف الثـاني مـن الفيلـم بتحـول مايـك، المُجـازف السـفاح المخيـف، لفـأر مذعـور يفـر مـن بضـع فتيـات تلاحقنـه ثـم تقتلنـه بأكـثر الطـرق هزليـة.

وهـو مـا يمكننـا الآن أن ننظـر إليـه باعتبـاره تنويعـة جديـدة عـلى الفكرة التـي شَـغلت تارانتينـو وقدمهـا بالعديـد مـن أفلامـه وبالـذات جـزئيّ «اقتُـل بيـل» الـذي يـروى رحلـة غـروب الذكـورة وصعـود النسـوية عـن طريـق محـاكاة أفـلام الكاراتيـه والويسـترن، وربمـا إرهاصـة لمـا سـيقدمه لاحقًـا في «ذات مـرة في هوليـوود» مـن تحيـة حـب لهوليـوود السـتينات والسـبعينات التـي نشـأ عـلى أفلامهـا ومُسلسـلاتها التلفزيونيـة والتـي دأبـت عـلى تحويـل الفسـيخ إلى شربـات، والواقـع العـادي لحواديـت ممتعـة.

The Reader (2008)

رغـم سلاسـتها وانسـيابيتها الظاهريـة، فـإن روايـة «القـارئ» للكاتـب الألمـاني برنهـارد شـلينك، والتـي صـدرت ترجمتهـا العربيـة عـن دار روافـد بترجمـة الشـاعر والمترجـم المـصري تامـر فتحـي، تكشـف عنـد محاولـة تفكيكهـا وقـراءة مـا وراء أحداثهـا، عـن قـدر كبـير مـن التراكـب والتداخـل بـين طبقـات مـن الوعـي بعلاقـات إنسـانية وأحـداث تاريخيـة ملتهبـة.

الـراوي في الروايـة وفي الفيلـم المأخـوذ عنهـا والـذي أخرجـه سـتيفن ديلـدري، هـو مايـكل بـيرج (لعـب دوره رالـف فينيـس) الباحـث القانـوني الـذي يـروي ذكريـات تجربـة خاصـة جـدًا عايشـها خـلال سـنوات مراهقتـه، إذ انخـرط -في الخامسـة عـشر مـن عمـره- في علاقـة جنسـية مكتملـة مـع هانـا شـميتز، المـرأة الثلاثينيـة التـي تعمـل محصلـة تذاكـر عـلى أحـد خطـوط الـترام (لعبـت دورهـا كايـت وينسـلت). وبطبيعـة الحـال فـإن خـبرة بهـذه الخصوصيـة وفي مثـل هـذه المرحلـة العمريـة، تركـت أثـرًا غائـرًا عـلى الشـخصية الوليـدة للشـاب المراهـق والتـي كانـت آنـذاك كالعجـين في طـور التشـكل. أثـر لازمـه طيلـة حياتـه حتـى بعـد الانقطـاع المفاجـئ للعلاقـة (أو بفضـل هـذا الانقطـاع المفاجـئ للعلاقـة)، وانعكـس عـلى مسـتويات مختلفـة مـن تفاعلـه مـع محيطـه الشـخصي والعـام.

الخط الزمني للأحداث يتحرك بين ثلاثة محطات:

الأولى تـدور في برلـين، خمسـينات القـرن المـاضي، حيـث اشـتعلت العلاقـة الحميميـة غـير التقليديـة بـين هانـا ومايـكل، والتـي تداخلـت فيهـا العاطفـة مـع الجنـس مـع رغبـة هانـا العجيبـة بـأن يقـرأ مايـكل عليهـا نصوصًـا روائية ومسرحيـة، وانتهـت بالاختفـاء المفاجـئ غـير المفهـوم لهانـا، ويـأس مايـكل

مـن العثـور عليهـا بعـد محـاولات محمومـة بـاءت كلهـا بالفشـل.

المحطـة الثانيـة عـلى مبعـدة بضـع سـنوات، حـين عـثر مايـكل، المحامـي المتـدرب الشـاب عـلى هانـا بـين أروقـة محاكـمات نورمـبرج، وتكشّـفَ لـه ماضيهـا الغامـض كحارسـة بأحـد معسـكرات الاعتقـال خـلال سـنوات الحـرب العالميـة الثانيـة، وتواجـه الآن تهمـة التواطـؤ بالإهـمال العمـدي في قتـل عـددٍ مـن نسـوة اليهـود المعتقـلات حرقًـا في كنيسـة مُغلقـة.

ومـن خـلال متابعتـه خلسـة لجلسـات المحاكمـة والتـي انتهـت بإدانـة هانـا لتقاعسـها عـن إنقـاذ هـاتي النسـوة (وهـي التهمـة التـي عجـزت هانـا عـن دفعهـا عـن نفسـها، إذ أنهـا فعليًـا تتحمـل جـزءًا مـن المسـئولية عـن هـذه الكارثـة ولكـن ليسـت مسـئولية مُطلقـة كـما سـنأتي عليـه بعـد قليـل) اسـتنتج مايـكل أن الـسر الـذي أخفتـه هانـا عنـه وعـن كل مـن حولهـا هـو أنهـا ببسـاطة: أميـة، لا تقـرأ ولا تكتـب، وشـعورها بالعـار إزاء أميتهـا كان بالفعـل المُحـرك الرئيـس لـكل دوافعهـا طيلـة حياتهـا.

المحطـة الثالثـة امتـدت خـلال سـنوات سـجن هانـا والتـي بلغـت ثمـاني عـشرة سـنة، إذ وجـد مايـكل نفسـه مدفوعًـا لإعـادة اسـتئناف القـراءة لحبيبتـه القديمـة، فاسـتمر لسـنوات في تسـجيل قراءتـه الصوتيـة للروايـات والمسرحيـات والأشـعار عـلى شرائـط كاسـيت وإرسـالها إليهـا دوريًـا في محبسـها، وأثمـرت تلـك العمليـة الطويلـة نتائـج مدهشـة لكليهـما، إذ فجـرت القـراءة النهمـة لديـه هـو عـن استكشـاف موهبـة الكتابـة الأدبيـة وبالفعـل أنتـج روايتـه الأولى. أمـا هـي، فكانـت المفاجـأة حـين تلقـى مايـكل منهـا ذات يـوم رسـالة مكتوبـة بخـط يدهـا! تعلمـت هانـا أخـيرًا القـراءة والكتابـة بفضـل النصـوص الصوتيـة التـي كان يرسـلها إليهـا مُتغلبـة بذلـك عـلى العقدة التـي أفسـدت عليهـا حياتهـا ودفعتهـا لاتخـاذ أغـرب وأسـوأ القـرارات هربًـا مـن شـعورها بالعـار إزاءهـا.

اتخـذ الفيلـم مـن هـذه القصـة أرضيـة لمـا يمكـن أن نعتـبره إعـادة استكشـاف للـذات بالتزامـن مـع قـراءة التاريـخ ومحاسـبة الأجيـال الأقـدم، إذ قـام بتوظيـف جلسـات المحاكمـة التـي امتلأت المرحلـة الثانيـة مـن الروايـة بتفاصيلهـا، لعـرض وتحليـل الحالـة الشـعورية والذهنيـة الجمعيـة للجيـل الجديـد اليافـع مـن الألمـان الذيـن شـبوا عـن الطـوق في أعقـاب الحـرب العالميـة الثانيـة وبـدأوا ينظـرون إلى التاريـخ القديـم القريـب بنظـرة ناقـدة (أو ناقمـة بمعنـى أصـح) غلـب عليهـا نـزق الشـباب كـما هـو متوقـع بعـد انقضـاء مرحلـة ملتهبـة مثـل النازيـة جلبـت الوبـال والخـراب عـلى ألمانيـا والعـالم كلـه.

نقمـة الجيـل الشـاب الجديـد لم تتوقـف عنـد الرايـخ الثالـث، أركانـه وقياداتـه وأدواتـه العسـكرية والتنظيميـة، وإنمـا طالـت أمواجهـا عمـوم الشـعب الـذي ارتـضى العيـش في ظـل الحكـم النـازي وجرائمـه.

ومـن خـلال تتابـع الجلسـات، واسـتعراض الوقائـع المرتبطـة بحادثـة احـتراق النسـوة اليهوديـات داخـل الكنيسـة الموصـدة أبوابهـا، وادعـاءات النيابـة وشـهادات الشـهود ودفـاع هانـا عـن نفسـها، جـرت عمليـة إعـادة قـراءة للتاريـخ مـن زاويـة جديـدة أكـثر موضوعيـة لا تسـتهدف الإدانـة أو التبرئـة بقـدر مـا اهتمـت باسـتيعاب حقيقـة مـا جـرى، والوصـول لقناعـة ثابتـة هـي أن التاريـخ أكـثر تعقيـدًا مـن الأحـكام القطعيـة والمُطلقـة بالخطـأ والصـواب والذنـب والـبراءة. فهانـا بالفعـل مُذنبـة، وظـل ضميرهـا ينـوء بالذنـب ويدفعهـا لمعاقبـة نفسـها، ولكـن هـذا الذنـب ليـس عـلى النحـو الـذي رسـمه الـرأي العـام المُشـارك في المحاكمـة مـن حضـور وشـهود ودفـاع وادعـاء ومُدعـى عليهـم وبالطبـع القضـاة. ثمـة عوامـل أخـرى إنسـانية بالدرجـة الأولى تـم ويتـم إغفالهـا دومًـا عنـد قـراءة التاريـخ، ذات تأثـيرٍ هائل في رسـم المسـارات رغـم صغرهـا، الأمـر الـذي ينجـم عنـه غالبًـا تزويـرٌ مدبـر

أو غير مدبر في قراءة التاريخ، وتزييف لوعي وذاكرة الأجيال اللاحقة.

«الليل، البرد، الثلج، الحريق، صراخ النساء في الكنيسة، والرحيل المفاجئ للمسئولين عن الحارسات. كيف كان بوسع الموقف أن يكون أسهل من ذلك؟

بوسع المرء أن يتخيل ما الذي كانت تصفه هانا، لكن لا أحد كان يريد أن ينظر للأمر على هذا النحو»

عندنا في مصر شهدنا حالة مُشابهة في أعقاب ما تمخضت عنه أحداث يناير ٢٠١١ من خلع لرأس السلطة السياسية والذي تم الترويج له باعتباره انتصارًا لثورة شعبية، حيث سادت وسط جيل اليافعين الذين انخرطوا في الحراك الاحتجاجي بالفعل أو بالتأييد، حالة من الصلف والاستعلاء في النظر إلى الأجيال الأكبر التي عاشت أعمارها تحت حكم الأنظمة التي تمخض عنها حراك يوليو ١٩٥٢ وتحديدًا الأعوام الثلاثين الأخيرة التي تألف منها عهد حسني مبارك.

سكرة النصر المزيف أدارت رءوسنا الخالية من أي منطق أو معرفة حقيقية، فرحنا نحاسب الآباء والأمهات والأعمام والأخوال بمنتهى الغرور والصلف، كيف قبلوا على أنفسهم أن يعيشوا كل هذه السنوات من دون اعتراض على الفساد والاستبداد والدكتاتورية؟! والمساكين وسط الهيصة والمولد المنصوب ينظرون إلينا في حيرة عاجزين عن العثور على رد يصد أمام تيار الحنجوري وبالذات مع المفاجأة غير المتوقعة لنزول مبارك الفرعون الأزلي من على عرشه.

كلٌ منا كان مأخوذًا بشعور عارم من الفخر بما اعتبره إنجازًا شخصيًا لذاته مهما كان قدر ضآلة مساهمته في المظاهرات والاعتصامات والتي تبين فيما بعد أنها لم تكن أكثر من مجرد أدوات يحركها اللاعبون الإقليميون والدوليون في لعبة الشطرنج الكبرى المسماة بالربيع العربي،

وانخرطنا جميعًا في التنطيط ومعايرة بعضنا البعض ومحاكمة الأجيال الأقدم لمجرد استمناء الفخر لذواتنا المتضخمة، فيما أن سؤال هانا شميتز لقاضيها والذي أفحمه كان كفيلًا بإسكات أي نطع نصب من نفسه قاضيًا على غيره:

«ماذا كنت تفعل لو كنت مكاني؟»

إذن فهانا حملت عقدتين كبيرتين حكمتا دوافعها ووجهتا اختياراتها الصعبة طيلة حياتها:

العقدة الأولى هي شعورها بالخزي من أميتها والذي ظل يدفعها للتنقل من عملٍ لآخر كلما طُلِبَ منها الترقي لمنصب أكبر يتطلب منها أبسط مهارات القراءة والكتابة. وفي أثناء رحلة هروبها من أميتها، رفضت الاستمرار في مصانع سيمنس وقبلت وظيفة حارسة في معسكرات الاعتقال التابعة لوحدة فافن إس إس العسكرية فانزلقت بذلك قدمها في دائرة الأحداث الكبرى التي أودت بها للقضية المُشار إليها بعاليه، وانتهت إلى إدانتها بعد أن فضلت الاعتراف كذبًا على نفسها كيلا تعترف بأميتها أمام هيئة المحكمة والحاضرين. وضمن محطات هروبها، تقاطعت رحلتها مع الصبي المراهق مايكل بيرج أثناء عملها بشركة المترو ونشبت بينهما العلاقة الحميمية الملتهبة ذات الإطار الأوديبي والجذور الفرويدية.

العقدة الثانية هي شعورها بالذنب إزاء مسئوليتها عن احتراق السجينات، والتي خلقت لديها دافعًا لمعاقبة نفسها بإسلوب أقرب إلى «الترهبن». فخلال جلسات المحاكمة وعلى العكس من زميلاتها المتهمات، لم تقم هانا بالدفاع عن نفسها بشكل فعال، مما أدى بها للإدانة والعقاب بالسجن المؤبد. كانت تصبو هي نفسها إلى هذا العقاب علّه يخفف من آلام ضميرها السرية. وبداخل السجن، وبعد سنوات من

التكيـف، ازدادت انغماسًـا في الرهبنـة والعزلـة بـأن توقفـت عـن الاعتنـاء بنفسـها. صـارت تـأكل كثـيرًا وتسـتحم قليـلًا وازدادت عزلتهـا عمـن حولهـا إمعانًـا في العقـاب، ووصـل الأمـر لانتحارهـا عشـية الإفـراج عنهـا.

مايكل بدوره عانى من شعور مركب بالذنب له أكثر من مستوى:

ذنـب يشـعر بـه إزاء هانـا نفسـها، بسـبب مـا اعتـبره خيانـةً منـه لهـا أثنـاء علاقتهـما السريـة القديمـة؛ إذ أخفـى نبـأ هـذه العلاقـة عـن أقـرب أصدقائـه بالمدرسـة والذيـن دأبـوا عـلى مكاشـفة بعضهـم بعضًـا بـأدق وأخـص أسرارهـم، ليـس حرصًـا منـه عـلى سريـة العلاقـة ولكـن إنـكارًا لهـا، تحديـدًا بسـبب شـعوره بالخجـل منهـا.

وتفاقـم هـذا الشـعور بالذنـب مـع اختفـاء هانـا المفاجـئ بعـد إنـكاره لهـا حـين أتـت لرؤيتـه في حـوض السـباحة بـين زمـلاءه، إذ ظـل لسـنوات يعتـبر أن سـبب رحيلهـا هـو إنـكاره لهـا في حـين أنهـا كانـت بالفعـل قـد قـررت الرحيـل لتحافـظ عـلى سريـة أميتهـا، وزيارتهـا لـه بحـوض السـباحة كانـت لتلقـي عليـه نظـرة الـوداع فحسـب.

وشـعور آخـر بالذنـب إزاء حبـه لهانـا، هـذا الحـب الـذي اصطبـغ بصبغـة حسـية تدفـع نحـو التفسـير الفرويـدي للجنـس، والـذي يعتـبره امتـداد لعلاقـة الطفـل بأمـه.

مـن هـذا المنظـور الفرويـدي تصبـح هانـا (في ميـزان صراع الأجيـال الـذي تفجـر في أعقـاب الحـرب العالميـة الثانيـة) ليسـت فقـط جـزءًا مـن الجيـل الـذي ارتـضى العيـش تحـت حكـم الرايـخ الثالـث، ولكنهـا كانـت أداة مـن أدواتـه وجـزءًا مـن نظامـه، ويدخـل مايـكل إثـر ذلـك في نقـاط تقاطـع بـين الشـخصي والعـام تعذبـه. حبـه لهانـا واسـتياءه مـن اسـتغلالها لـه. شـعوره بالذنـب إزاء تنكـره / خيانتـه لهـا، وبـين غضـب مـن عـدم مصارحتهـا لـه بتاريخهـا. انتـماءه لهـا، وانتماءهـا لجيـل يحتقـره وينقـم عليـه.

«حبـي لهانـا كان بطريقـةٍ مـا قـدر جيـلي، قـدر ألمـاني، وأنـه كان بالنسـبة لي أكـثر صعوبـة مـن أن أتحاشـاه».

غـير أن مـرور الزمـن تكفـل بإنهـاء حيرتـه وتفكيـك تلكـم التقاطعـات، لا عـن طريـق إيجـاد الأجوبـة واسـتنباط التفسـيرات، ولكـن بالتصالـح مـع حقيقـة وجـود وبقـاء الحـيرة والتقاطعـات مـن دون أجوبـة أو تفكيـك.

«أحيانًـا كنـت أسـأل نفـسي إذا مـا كنـت مسـئولًا عـن موتهـا، وأحيانًـا كنـت في قمـة غضبـي منهـا ومـما فعلتـه بي، إلى أن خبـا غضبـي في النهايـة ومـا عـادت الأسـئلة تهمنـي. وأيًـا كان مـا فعلتُـه أم لم أفعلـه، وأيًـا كان مـا فعلتـه أم لم تفعلـه بي، لقـد كان ذلـك طريـق حيـاتي الـذي مشـيت فيـه».

The Next Three Days (2010)

يفتح هذا الفيلم الذي كتبه وأخرجه بول هاجس أفقًا للبحث فيما وصلت إليه السنيما الأمريكيّة في تعاطيها مع ملف في غاية الحساسيّة هو الخروج على النظام. الخروج بمعنى إعلان أنَّ النظام الذي يحكم ويُنظِم ويحمي مصالح الناس قد جاوز في فساده وانحرافه حد الإصلاح وأصبحت مُحاولة تقويمه ضربًا من العبث.

كُنّا قد أشرنا في مَعرض حديثنا عن فيلم «الحصن الأخير» (٢٠٠١) إلى رفض يوچين أروين بطل رفع العلم الأمريكي مقلوبًا -بما يحمله هذا الإجراء من إعلان عن سقوط الحصن/ النظام/ الوطن- إلى طبيعة وحجم الدور الذي اضطلعت وتضطلع به هوليوود في ترسيخ الوعي بالضرورة الوجوديَّة للحفاظ على النظام وقابليته للإصلاح مهما كانت سوءاته بل وكوارثه أحيانًا، حتى في أعتى أفلام النقد السياسي والاجتماعي لمؤسسات الجيش والقضاء والسلطة التنفيذيّة وعلى رأسها البيت الأبيض وساكنه.

هذا الدور الهوليوودي التوعوي تصاعدت وتيرته بعد خروج النظام مُثخنًا من موجة ثورات الستينات والسبعينات التي هزَت ثوابته بقوة وتسببت في تغيرات هوياتيّة ثقافيَة واسعة عصفَت بالطابع العام المُحافظ للمُجتمع الأمريكي والذي استمر حتى الخمسينيات، وكان له الفَصل في قضايا مُجتمعيَّة رئيسيَّة.

ومع كل هذا الإلحاح والتثبيت على هاجس بقاء النظام كضمانة لبقاء الدولة والمُجتمع، وقابليَّته للإصلاح والتقويم، تظَل هُناك أفلام بل ومشروعات سنيمائيّة كاملة قائمة على رفض مُبدعيها لهذا الهاجس واستبداله بقناعة مُعاكسة تمامًا وهي أنّ النظام فقد أهليته للتحكم

في مصائـر الملايـين، رغـم الصـورة البراقـة التـي يصدرهـا وكل مظاهـر الوفـرة والرفاهيـة. فتحـت السـطح تراكمـت طبقـات العفـن والاهـتراء والظلـم والفشـل، ولم يَعُـد أمـام الضحايـا إلا الالتجـاء لحلـول أخـرى غـير تقليديَّـة بعـد انسـداد كل القنـوات لنيـل حقوقهـم.

ديڤيـد فينـشر عـلى سـبيل المثـال يسـتعرض في كل أفلامـه وجوهًـا مُختلفـة لتوحـش النظـام وارتباطـه العضـوي بالتدمـير المنهجـي لأرواح النـاس بتحويلهـم لماكينـات تعمـل طيلـة الوقـت في خدمتـه لِقـاء اقتنـاء أغـراض وسِـلَع يلـح إعلامـه طيلـة الوقـت عـلى حاجتهـم الماسـة إليهـا لتعـود إليـه مُجـددًا ثمـرة كدهـم وكدحهـم في دائـرة جهنميّـة لا نهايـة لهـا، وذلـك مُقابـل فشـل وعجـز حقيقيـين عـن ضبـط العلاقـات المُتفسـخة بـين أفـراد ومكونـات المُجتمـع والتـي تشـوهَت بفضـل سياسـاته، فنُزِعَـت الإنسـانيَّات مـن بـين أفـراد المُجتمـع كـما انسـحب العـدل والأمـن مـن قِبَـل النظـام.

ونتيجـةً لـكل هـذا، أصبـح الحـل في مواجهـة هـذه المنظومـة الشـيطانيّة بشِـقيها: النظـام والمُجتمـع المُشـوَه الـذي أنتجتـه، هـو الخـروج عليهـا. والخـروج في مـشروع فينـشر راديـكالي تمامًـا ومرتبـط جذريًـا بالعنـف، تُجسـده جرائـم زوديـاك چـون دو القاتلـين التسلسُـليَن في «زوديـاك» و«سـبعة» وإيمـي دون في «فتـاة راحلـة» وصـولًا لثمـرة الثـورة الفوضويَّـة لتايلـر ديـردن في مشـهد الفينالـة الشـهير بـ «نـادي القتـال».

وإذا كان فينـشر هـو أحـد أعـلى الأصـوات الراديكاليّـة وأكثرهـا جـرأة في الإعـلان عـن انهيـار النظـام ووجـوب اسـتئصاله بمـشروع سـنيمائي كامـل، فثمـة أصـوات أخـرى تبنَـت تنويعـات أخـرى عـلى نفـس القناعـة في «بعـض» وليـس «كل» أفلامهـا.

أوليڤـر سـتون رغـم سـمعته الشـهيرة كمخـرج مُشـاغِب ارتبـط اسـمه دومًـا بالأفـلام الناقـدة للنظـام عـلى أصعـدة مُختلفـة، سياسـيَّة واقتصاديَّـة

وعسكريَّة، إلا أنَّ التمعن في مُجمَل نهايات هذه الأفلام يُشير لإيمانه بأنَّ ثمة أمل بالداخل يستحق أن يُناضل أبطاله من أجله لتحقيق العدل وتقويم المسار. حتى في أشرس أفلامه مثل «چيه إف كيه» و«وُلِدَ في الرابع من يوليو» تدور الصراعات على أرضية النظام سواء بالالتجاء إليها (المؤسسة القضائيَّة) لكشف المستور في واقعة اغتيال چون فيتزجرالد كينيدي، أو المُعارضة المدنيّة لتقويم السُلطة التنفيذيَّة التي أخطأت بالتورط في فيتنام.

غير أنَّه -ستون- في فيلمه «سنودن» (٢٠١٦) انقلب على هذا الإيمان. الفيلم الذي يروي أحداثًا حقيقيّة مُستمدة من سيرة إدوارد سنودِن (الموظف الاستخباراتي الذي فضح تجسس السي آي إيه على ملايين المواطنين داخل أمريكا وخارجها حول العالم قبل أن يفر إلى روسيا التي فتحت له باب اللجوء السياسي عام ٢٠١٣) عَكَسَ انحيازًا كاملًا من جانب ستون لإدوارد سنودِن وتصنيفه له كبطل «ثائر» على نظام يعتدي على الحق المدني للملايين بدعوي الأمن القومي. هذا الانحياز الذي يمكن النظر إليه على أنه إعلان من أوليڤر ستون عن يأسه من إصلاح هذا النظام وفقدانه لمقومات الثقة والأهليّة، بما يجعل من إجراء كإجراء سنودِن يندرج في القانون تحت بند «الخيانة العظمى» حلًا ثوريًّا راديكاليًّا في مواجهة توحش النظام.. هذا الانحياز من هذه الزاوية هو أيضًا بمثابة رفع العلم الأمريكي مقلوبًا.

ريدلي سكوت بدوره، وهو المُخرج غزير الإنتاج، مُتنوع الاهتمامات، لم ينشغل كثيرًا بالصِدام مع النظام إلا في سياقات محدودة مُقابل انشغاله بالهموم الوجوديّة والمُعضلات التاريخيّة التي نشأت بفعل تقاطعات الدين والدنيا. وحتى في صداماته مع مكونات النظام مثل المؤسسة العسكريّة في فيلم «چي آي چين» الذي أخرجه عام ١٩٩٦

ولعبت بطولته ديمي مور، كان يستهدف تقويم وإصلاح هذه المؤسسة بالانحياز لحق المرأة في الانضمام إليها والترقي فيها وفقًا لمعايير الكفاءة فقط بغض النظر عن الجنس. والمُفارقة هنا أنَّ قهر المرأة كانت موضوع فيلم آخر شهير لريدلي سكوت هو «ثيلما ولويز» (١٩٩٠) من بطولة سوزان ساراندون وچينا ديفيز، ولكن من وجهة نظر أخرى تتبنى رفع الراية مقلوبة.

في هذا الفيلم تتبع سكوت رحلة المرأتين ثيلما ولويز من الخضوع للقهر الذكوري والمُجتمعي إلى الثورة الراديكاليَّة والتي بدأت بجريمة قتل ارتكبتها لويز كرد فعل عفوي على محاولة اغتصاب أحد الرجال لصديقتها ثيلما في جراج أحد البارات وتطورت لأعمال عنف مارستاها ضد أنماط ذكوريّة حاولت مُمارسة القهر عليهما، فتحولتا بذلك لخارجتين عن القانون على غرار بوني وكلايد بطلىّ الفيلم الستيناتي الشهير، تطاردهما الشرطة من بلد لبلد حتى نصل لقفزة السيارة الشهيرة من على الجبل في مشهد الفينالة والّتي تعكس قرارهما بالتحرر الكامل من قيود النظام بشقيّه السُلطة والمُجتمع، والذي عجز عن حمايتهما من القهر الذكوري، بل ويدفع نحو هذا القهر بسياقات ثقافية ومُجتمعية مختلفة.

صُوَر مُختلفة من رفع الرايات مقلوبة سبق وأشرنا إليها في المُراجعات على صفحة «أفلام فترة النقاهة» لأفلام لستيڤن سودبرج وشريكه السابق ستيڤن جيهين، بل وحتى سلسلة أفلام بورن يُمكن تصنيفها كحالة من الصدام مع النظام الميئوس من إصلاحه، سببها الأساسي هو إصرار هذا النظام على مُطاردة چيسون بورن الذي تعكس رغبته في الاعتزال والانزواء قناعة صُنّاع الفيلم بألا جدوى من تقويم انحرافات النظام، وأنَّ الفِرار الفردي منه هو الحل.

وإذا كانت أغلب صُوَر رفع الراية المقلوبة هي حلول فرديَّة ينجو أبطالها بأنفسهم ويحققون انتصاراتهم الصغيرة على النظام الذي يظل جاثمًا على صدور الملايين، فهناك طبعًا الاستثناءات الكبيرة مثل فوضويَّة تايلر ديردن وفضيحة إدوارد سنودن، وهي حلول استهدفَت هدم المعبد على رؤوس الجميع، ونرصد هنا أحد أشهر هذه النماذج بهذا الصدد وهو فيلم «ڤي من أجل الثأر» (٢٠٠٦) الذي كتبه الأخوان واتشوسكي وأخرجه چايمس ماكتينج. في هذا الفيلم استلهم واتشوسكيز الرواية المُصوَرة الشهيرة لآلان مور والّتي حَمِلَت نفس الاسم لصُنع فيلم تحريضي بامتياز يُشرِع لممارسة القتل والإرهاب لإسقاط النظام الاستبدادي الذي قدمه صُناع الفيلم موغلًا في غيِّه وانحرافه ودمويَّته بشكل شديد المُبالغة. واعتبرت الرؤية الفيلميّة هذه الأفعال الراديكاليّة أداةً لتحريك جموع الشعب للثورة على النظام، وبالفعل صورَت تتابعات النهاية نزول المجاميع للشوارع حاملين أقنعة «ڤي» (والتي هي وجه چايمس فوكس الفوضوي الانجليزي الشهير) بمظاهرات «سلميَّة» ضخمة عجزت قوات النظام عن إيقافها أو حتى التعرض لها. وفيما بعد استُلهِمَت هذه الأفكار والاقتباسات وحتى قناع «ڤي» في إنتاج حريق الألفين وحداشر في المنطقة كلها، الأمر الذي ربما يفتح الباب أمام أسئلة لها علاقة بنظرية المؤامرة، وبخاصةً أنّ صُنَاع الفيلم لَووا عنق النهاية ليًّا لتُحقِق ثمرة التحريض بما خالف رؤية آلان مور صاحب الرواية الأصلية، والذي ثارت ثائرته لهذا العبث، بل وبما يتناقض كليًّا مع أفكار الأخوين واتشوسكي أنفسهم، والتي تجسدت في صفقة نيو مع الآلات بخاتمة ثلاثيّة «الماتريكس» من الاعتراف باستحالة هدم النظام، وأنَ الحل الإصلاحي هو الخيار الوحيد الممكن والمطروح.

ثمة مفارقة تنطوي عليها السيرة الذاتية لبول هاجس السيناريست والمُخرج، إذ بينما تقع أغلب الأفلام التي اقتصر دوره على كتابتها أو المُشاركة في كتابتها في مُعسكر السنيما التي تصب بصورة أو بأخرى في صالح دعم النظام، مثل أفلامه التي أخرجها كلينت إيستوود (وهو اليَميني الأمريكاني المعروف)، والفيلمَين الّذَين كتبهما من ضمن سلسلة چايمس بوند، العميل السري «الحكومي» الخارق، نجد أنّ أفلامه التي أخرجها بنفسه تنتمي إلى نوعيّة السنيما الأخرى التي ترفع العلم مقلوبًا، بل إنَّ فيلمه «في وادي إيلاه» ينتهي بالفعل بمشهد بطله يرفع العلم الأمريكي مقلوبًا.

على مدار الأعوام ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، و٢٠١٠ أخرج هاجس ثلاثة أفلام مُتتالية هي «كراش» و«في وادي إيلاه» و«الثلاثة أيام التالية»، وشكلَت هذه الثلاثيّة رؤية بانوراميّة للمُجتمع والنظام، تدرجَ فيها هاجس من رصد العلاقات المُهترئة بين موزاييك المُجتمع والذي انسدَت قنوات الاتصال فيما بين مكوناته المُختلطة في «كراش» إلى انحطاط النظام والذي بلغ سقفًا شاهقًا في اندفاعه نحو غزو وتدمير العراق، الأمر الذي انتهى كما أسلفنا بالمُحارب السابق هانك ديرفيلد (تومي لي چونز) إلى رفع العلم الأمريكي مقلوبًا بنهاية فيلم «في وادي إيلاه» كإشارة استغاثة لسقوط الوطن، وصولًا للمرحلة الأخيرة بفيلم «الثلاثة أيام التالية».

في سَعيه لاستكمال رؤيته للمُجتمع والنظام والوطن الذي أعلن سقوطه في نهاية «وادي إيلاه» عَثُر بول هاجس على ضالته في فيلم فرنسي بعنوان «أيُّ شيء لأجلها» عُرِضَ عام ٢٠٠٨، فقام باقتباسه ونقله للسنيما الأمريكيّة.

تتعرض أسرة چون برينان (راسل كرو)، الأستاذ الجامعي، لأحداث مُفاجئة تعصف بكيانها، إذ تُلقي الشرطة القبض على الزوجة لارا

(إليزابيث بانكس) بتهمة القتل، ويخوض الزوج رحلة شاقة على مدار ثلاث سنوات كاملة من التحقيقات وجلسات المُحاكمة «في أروقة مؤسسات النظام» سعيًا وراء إثبات براءة زوجته، لتبوء كل مساعيه بالفشل في نهاية الأمر. والفشل هُنا بالأساس مسئوليّة هذه المؤسسات، التنفيذيَّة التي عجزت عن الإمساك بالقاتل الحقيقي، والقضائيّة التي عجزت عن تحقيق العدالة وتبرئة الزوجة المظلومة.

ومع تضاءل فرص البراءة حتى تكاد تتلاشى تمامًا، يبدأ البروفيسور في طرح أسئلة على نفسه أثناء إلقاءها على الطلبة في فصله الدراسي:

«إننا نقضي حياتنا في محاولة لتنظيمها والسيطرة عليها».

«فأي جزء سيطرنا عليه؟»

«ماذا لو اخترنا أن نعيش في واقع من اختيارنا؟»

«هل نكون مجانين؟»

«أليس الجنون أفضل من اليأس؟»

«هل تدركون هنا القوة التي تنشأ عن اللامنطق؟»

ليبدأ التحول البطيء لأستاذ الفلسفة من مواطن مُسالِم إلى خارج على القانون يُخطِّط لتحدي النظام وإنقاذ زوجه والهروب بعائلته كلها خارج أسواره، في تدشين لمرحلة ما بعد سقوط النظام/ الوطن، وبمعنى آخر: ما بعد رفع الراية مقلوبة.

يكتسب المهارات المطلوبة عن طريق الإنترنِت واللجوء لخبرات هارب سابق من السجون (لَعِبَ دوره ليام نيسون في ظهور شرفي جيد) والاستطلاع الميداني. ينزل إلى الشارع ليخوض رحلة وعرة في العالم السُفلي بين المُجرمين ومُروجي المُخدرات ومع كل خطوة يخطوها وكل هزيمة يتلقاها يكتسب المزيد من الخبرات المُظلمة حتى يصل به الأمر إلى إطلاق النار وقتل أحد المُجرمين.

وفي مشهد مُمتاز مُكوَّن من لقطة واحدة طويلة تقترب من الدقيقة، تثبت عليه الكاميرا في وضع ثلاثة أرباع خلفي وهو يقود سيارته في شوارع المدينة مُبتعدًا عن معمل المُخدرات الذي سطا عليه وقاتل وقتل من فيه من المُجرمين، بينما نسمع أصوات احتضار أحد خصومه قادمًا من خارج الكادر وقد أرقده جون على الأريكة الخلفية لينقله إلى المستشفى بعد أن أصابته إحدى الطلقات.

اللقطة الليليَّة مع ثبات چون، البروفيسور والمواطن المُسالم، إزاء حشرجة الموت التي تخفت ببطء، ثم تخلصه من الجثة، دشنَت اكتمال تحوله واستعداده للعمليّة الجريئة التي خطط لها ببراعة ونفذها بعد سويعات قليلة في النهار التالي، إذ نجح في تهريب زوجته من سجنها، ومراوغة وتضليل كل أجهزة وسلطات النظام ذات الإمكانات البشرية والتكنولوچيّة الجبارة حتى كُلِلَت جهوده بنجاحه في الفرار بزوجته وطفله من أمريكا كلها إلى فنزويلا حيث سيقضون حياتهم هُناك بعيدًا عن قبضة النظام.

والحق أنَّ السيناريو كان موضوعيًّا في تحليل بنيويّة فشل النظام، بمعنى أنَّ هذا الفشل رغم كل عوامل التكلس التي أنتجها الارتكان إلى التكنولوچيا، لم يكن مبنيًّا على كسل أو إهمال أو تواطؤ، ولكن كل المسارات تحالفت للوصول إلى هذه النتيجة. ففي أحد تتابعات النهاية، وبعد نجاح چون برينان في الهروب بأسرته، يتشكك ضابط البوليس الذي باشر التحقيق في قضية الزوجة لارا قبل ثلاث سنوات في أنها ربما كانت بريئة بالفعل، ويتوجه مع زميلته للبحث عن الدليل الذي أشارت إليه في التحقيقات والذي لم يكن سوى قطعة من مجوهراتها سقطت منها بأحد المجارير عند ارتطامها بالقاتلة الحقيقيّة التي عوقِبَت هي بدلًا منها. يرفع الغطاء الثقيل للمجرور وينظر بداخله فلا يجد شيئًا،

وينـصرف خائـب الرجـاء وقـد تأكـدَت قناعتـه (التـي هـي قناعـة النظـام) بـأنَّ الزوجـة هـي القاتلـة الحقيقيـة، الأمـر الـذي نتأكـد نحـن مـن عـدم صحتـه حـين تتحـرك الكامـيرا داخـل المجـرور لترصـد قطعـة المجوهـرات عالقـة مُنـذُ سـنواتٍ ثـلاث بركـن مظلـم، أي إنَّ الزوجـة صادقـة ومظلومـة بالفعـل، وأنَّ النظـام حتـى بعـد أن عمـل الـلي عليـه وزيـادة كان فشـله مُحققًـا؛ لأنـه رغـم كل شيء غـير قـادر عـلى أداء واجباتـه عـلى الأقـل في حالـة أسرة برينـان.

مـا بـين الحلـو٠دًا، وأنَّ الأنظمـة عـلى سـوءاتها مـا زالـت قابلـة للتقويـم وتسـتحق النضـال لتحقيـق هـذا الهـدف.

الفهرس

الأفلام المصرية 13

سوبر ماركت (١٩٨٩) - فارس المدينة (١٩٩٠) 15

الإرهاب والكباب (١٩٩٢)..... 21

المصير (١٩٩٧)..... 27

الآخر (١٩٩٩)..... 33

جنة الشياطين (٢٠٠٠)..... 39

الحب الأول (٢٠٠٠)..... 45

الناظر صلاح الدين (٢٠٠٠)..... 49

سوق المتعة (٢٠٠٠) 57

حرامية في كي جي تو (٢٠٠٢)..... 63

معالي الوزير (٢٠٠٢)..... 69

ديل السمكة (٢٠٠٢)..... 75

الباشا تلميذ (٢٠٠٤) 83

بحب السيما (٢٠٠٤)..... 93

أنا مش معاهم (٢٠٠٧)..... 99

مرجان أحمد مرجان (٢٠٠٧)..... 105

إحكي يا شهرزاد (٢٠٠٩)..... 113

تتح (٢٠١٣)..... 123

الأفلام الأجنبية 127
129 ..... Primal Fear (1996)
137 ..... Titanic (1997)
143 ..... City of Angels (1998)
149 ..... Practical Magic (1999)
155 ..... Eyes Wide Shut (1999)
163 ..... Fight Club (1999)
173 ..... Romeio Must Die (2000)
179 ..... Mission: Impossible II (2000)
187 ..... 15 Minutes (2001)
193 ..... The Last Castle (2001)
199 ..... How to Lose a Guy in 10 days (2003)
205 ..... Kill Bill (2003 - 2004)
213 ..... Death Proof (2007)
217 ..... The Reader (2008)
225 ..... The Next Three Days (2010)

شكر وإهداء إلى:

• صحبة الفُرجة المُبكرة والدهشة البِكر: دينا وأحمد.
• الناقد والمُترجِم د. أحمد يوسف، رحمه الله.
• قراء ومُتابعي صفحة «أفلام فترة النقاهة» على فايسبوك.

شركاء الحلم والرحلة التي بدأت منذ أكثر من خمس سنوات، وأخص منهم المُداومين على المُتابعة والتفاعل بكل صوره.

هؤلاء الأعزاء الّذين أدين لهم بجزيل الشكر والعرفان على ما قدموه لي من الدعم والتفاعل والّذين أعانني على الاستمرار والتطوير بقدر ما استطعت. ولولا دفء دعمهم ما كان للتجربة أن تستمر:

(مع حفظ الألقاب والمقامات)

عمرو عبد المنعم - عمر الحسيني - آية أشرف المرسي - مازن قليلات - مروة أنور زايد - زينب عبد الحافظ – أحمد مجدي شنيشن - محمد عبد الرحمن - محمود عبد العزيز - محمود عبد الرحمن - أدهم علي - شهاب نجم - أحمد محيي الدين - أسامة علاء- مراد اسماعيل- كريم محمد – إيمان إسماعيل - إسلام سيد – عمرو عز الدين - ريم الأزهري - وليد علام - أحمد سامي - عبد الله عبد الرحمن – إيهاب محيي - عبد الحليم حمودة - محمد فكري – محمد عبد العظيم - عبد الحميد سليمان طاحون - هاجر سيد – حازم أسعد - شريف سيد الأهل - زكريا الأشعل - علي قطب - محمود مجدي - المهدي حنيف - عمر وفيق - حمدان حيدر - إيمان فاروق - أحمد مجدي - عبده محمد - نيڤين عيد - نسرين سعيد عبده - ياسر يوسف - إسلام سمير عبد الرحمن - مهند محمود

- ياسين أحمد سعيد - ديڤيد سليم - محمد عرفة - إسماعيل النجار - هيثم صباغ - عمرو حافظ - إبراهيم حسن - سارة محمد - محمد أسامة - محمد خالد - إسلام يوسف – أدهم خالد – عمرو المهدي – أحمد منتصر.

شكر ومحبة بلا حدود....

أعمال أخرى للكاتب

- الطيار (رواية) – ٢٠٠٨
- أنين (رواية) – ٢٠١٠
- مزاج صباحي (قصص) – ٢٠١٠
- تحت الأرض (رواية) – ٢٠١١
- حزب الكنبة (قصص) – ٢٠١٢
- نور العباسي: صفحات من السيرة العباسية (رواية) – ٢٠١٣
- عالم أفضل: الميلاد (رواية) – ٢٠١٥
- عالم أفضل: القيامة (رواية) – ٢٠١٦
- عالم أفضل : البعث (رواية) – ٢٠١٧
- أفلام فترة النقاهة (مقالات في السنيما) – ٢٠١٧

كيان للنشر والتوزيع

للتواصل معنا :

kayanpub@gmail.com

info@kayanpublishing.com

أو زور موقعنا:

www.kayanpublishing.com

وللاتصال الهاتفي:

هاتف أرضي: **0235688678 – 0235611772**

هاتف محمول: **01001872290/ 01000405450**

وللاطلاع على كُتُبنا، ومتابعة إصداراتنا الجديدة، وأنشطتنا وأنشطة كُتَّابنا الثقافية

يمكنكم متابعتنا على الروابط التالية:

Kayan.publishing

kayan_publishing

Kayanpublishing

kayanpublishing

+KayanPublishing

KayanPublishing