شريف ثابت

رينسانس أسيوط

t.me/qurssan

t.me/qurssan

إلى ندى ورنا

t.me/qurssan

رنيسانس أسيوط

كلام في الأفلام

شريف ثابت

مقالات

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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

- سنيما صيفية معروفة باسم «سنيما خشبة» نسبةً لملّاكها 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

t.me/qurssan

رغم قِدمها وتهالك ماكيناتها وكراسيها الأقرب لترند السوق، كانت تعرض أفلام عادل إمام ونادية الجندي في العيد، وأحيانًا أفلام يوسف منصور.

مع نجاح فيلم «إسماعيلية رايح جاي» صيف ١٩٩٧ وقيام الحكومة بخفض ضريبة الملاهي، أقبل رجال الأعمال على الاستثمار في بناء دور عرض حديثة، وفي مقدمتهم نجيب ساويرس الذي أسس شركة رنيسانس، وقام من خلالها ببناء عدد من المجمعات السينمائية في القاهرة والإسكندريةوالإسكندرية والمحافظات، ومن بينها موطنه الأصلي: أسيوط.

وهكذا بدأت عملية تحويل السينما الشتوي الكلاسيكية الضخمة إلى مُجمَّع مُكوَّن من ٤ شاشات، وكنت أعرّج على موقع السينما في طريق عودتي من الكلية لأتفرج على أعمال البناء والتركيب، حتى جاءت اللحظة المُنتظرة وتم افتتاح السينما في يناير ٢٠٠٠ بحضور نجيب ساويرس وعددٍ من نجوم ونجمات السينما المصرية.

تلك كانت لحظة فارقة بحق.

بعد طول عطش، أصبحَت لدينا ٤ قاعات عرض فاخرة (سعة ٨٠٠ مقعد) تعمل بأحدث تقنيات الدولبي سيستم والمالتي بالِكس، وهي فرحة لن يفهمها سكان القاهرة والإسكندرية ممن لم يُضطروا للسفر إلى القاهرة من أجل مشاهدة الأفلام الجديدة، أو انتظار شهور تقترب من سنة كاملة حتى يتم طرحها على أشرطة ڤيديو، فضلًا عن أبناء الجيل الحالي بطبيعة الحال والذين أصبحت الأفلام مُتاحة لهم على الإنترنت في أي وقت.

في البدء تم تشغيل شاشتين باثنين من أفلام عيد الفطر هُما «هاللو أمريكا» لعادل إمام و«بونو بونو» نادية الجندي، ثم لم يلبثا أن لحقا بهما فليمَا «النمس» لمحمود عبد العزيز و«جنة الشياطين» لمحمود

t.me/qurssan

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 إيشان 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 إليّ، وإن ظلت السينما مع الأدب يلعبان دور حائط الصد الذي منع هذا العفريت من الاستحواذ عليّ كما فعل مع الكثيرين من أبناء جيلي.

t.me/qurssan

أذكـر أنّ أحـد الإخـوة ظـل «يوسـوس» لي بعـد أن «توسّـم في خـيرًا» وأوصلني لمرحلة أن قمت بتمزيق عدد من مجلة «الفن السابع» -وكان هـذا المشـهد الحزيـن هـو ذروة المأساة- وعندئـذٍ تبسّـمَ بوداعـة دعويـة وربـت عـلى كتفـي قائـلًا إن بداخـلي خـيرًا كثـيرًا!.

في هذه السنوات، راودني هاجس مُعيّن:

ماذا سيحدث لو مِتُّ داخل السنيما؟

الحديث النبوي الشريف يخبرنا بأن المرءَ يُبعَث على ما مات عليه، فماذا؟ أأبعَث على السنيما؟!

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.

أأبعَث على السنيما؟!

مكمَـن الخطـأ في هـذا السـؤال العجيـب هـو لُـب الفكـر المُتشـدّد والـذي يخنـق معارفـه ودنيـاه داخـل حيـز ضيّـق 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.

t.me/qurssan

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 صنّاعِها، 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.

t.me/qurssan

مـن فضلكـم، التليفونـات سـايلنت، وممنـوع الـكلام، وممنـوع اصطحـاب الأطفـال، وممنـوع منعًـا باتًّـا اسـتخدام نسـخ ورقيـة مـزورة أو إلكترونية مسروقـة.

أنُبعث على السنيما؟!

الإجابة بعد كل هذه السنوات: يا ريت.

فسنيما رنيسانس أسيوط هي الجنة.

شريف

t.me/qurssan

الأفلام المصرية

t.me/qurssan

t.me/qurssan

سوبر ماركت (١٩٨٩) - فارس المدينة (١٩٩٠)

من بين الستة أفلام التي قامت سنيما زاوية مشكورة بعرضها في إطار الاحتفاء بذكرى خان، لم تسعفني الظروف إلا بحضور فيلمين فقط هُما «سوبر ماركت» و«فارس المدينة».

مُشاهدة نسخة ٣٥ ملي في قاعة السنيما لفيلم قديم من أفلام محمد خان هو أمر له من السحر الشيء الكثير. فقناعتي الشخصية هي أن صالة العرض السنيمائي هي المعبد، البيئة المثالية لمشاهدة المُنتَج الذي تضافرت أفكار ورؤى السيناريست والمخرج، ومواهب وقدرات الممثلين والفنيين لإبداعه. ضياع فرصة تلقي الحدوتة الفيلميُة داخل هذا المَحضن تخصم من فُرَص الاستقبال الأمثل لها. فما بال لو هذه الأفلام هي قِطَع من جداريُة محمد خان؟

التجربة بالنسبة لي كانت أكثر زخمًا من مُجرَّد الاستمتاع بفيلم لخان في ظروف المُشاهدة المثاليُة، بدا لي الأمر كما لو كانت آلة زمن قد عادَت بي ستة وعشرين عامًا للوراء، لأرى وجوهًا وأماكن بل وقِطَع أثاث محفورة بالذاكرة من زمن الطفولة البعيد، هذه الشوارع على ازدحامها والبيوت القديمة والڤيلات الفاخرة والفنادق الكُبرى وموديلات السيارات العتيقة الآن، الشوارب والملابس والبِدَل، الأمر يشبه ما أصاب بروس ويليس في فيلم «١٢ قرد» عند عودته للماضي من مُستقبل شديد القُبح والقتامة، فطار صوابه ونسي كل شيء إلا رغبته في البقاء وسط كل هذا الذي ضاع في المستقبل.

غمرتني هذه الحالة من الجيشان أثناء مشاهدة «سوبر ماركت»

t.me/qurssan

تحديدًا، رغم أنه و«فارس المدينة» ينتميان لحقبة زمنية واحدة، والفارق الزمني بين عرضيهما لم يتجاوز عامًا واحدًا، وكلاهما يتناول انكسار أبطال مشروع خان السينمائي الكبير على اختلافهم أمام فساد وانحراف مجتمع الانفتاح، والذي اصطدموا به أواخر السبعينات وبداية وأواسط الثمانينات في أفلام «الحريف» و«خرج ولم يعد» و«عودة مواطن» و«مشوار عمر» إلخ، قبل أن يعلن خان هزيمتهم الكاملة جميعًا -كلٌّ بطريقته- في هذين الفيلمين وانتصار الفساد والانحراف اللذين استشريا في كل ركن وتشابكًا عضويًا مع كل مصدر للقوة في المجتمع.

الهزيمة والانكسار كانا أشد وقعًا وإيلامًا في «سوبر ماركت» الذي يتناوَل شخصيات تشبهنا وهمومًا تثقل كاهلنا.

التمرد الذي أعلنه رمزي عازف البيانو الشاب على قِيَم السوق والمتاجرة بكل شيء حتى فنه وموهبته، وبداه بحلاقة شاربه والعودة لبيت والدته، دليلًا ورمزًا على تمرده حتى على مرحلته العمريَّة الجديدة (الثلاثين)، والمرتبطة بالرضوخ للمسئوليات والانتظام في العجلة الدوَّارة، هذا التمرد دفعه لرحلة في رِحاب الدكتور عزمي، المليونير (عادل أدهم) استعرضَت الطبقات العليا من المجتمع، والتي تتعامل مع البلد بما عليها باعتبارها سوبر ماركت، كل ما فيه مُتاح للشراء والمتاجرة، بمن فيه أميرة (نجلاء فتحي) جارة رمزي ورفيقة طفولته، والتي ينسج عزمي شباكه حولها ويتخذ من عازف البيانو الشاب معبرًا إليها، الأمر الذي تثور له ثائرة رمزي ويدفعه لمزيدٍ من التمرد، غير أنَّ الواقع أقسى من طاقته، فلم يلبث أن خضع وقدَّمَ ما أسماه عزمي: بـ«التنازل الأخلاقي» بقبوله عمل زوجته الباليرينا في فرقة فنون شعبية وعودته هو نفسه للعزف في إحدى البارات، لنصل معه هنا لمشهد النهاية الصادم والمُصمَّم والمُنفَّذ والمُمَهَّد له بعناية فائقة جعلته أشبه

t.me/qurssan

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 الطُويّة، هذا النُبل 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 جَرّه من قِيَم وأخلاقيات وآليات، وترقي ماديًا واجتماعيًا 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 الحميميّة، وموسيقى كمال بكير الحزينة المُشفقة على مآسي أبطال «سوبر ماركت»، والصورة الحيويّة المتواثبة بما يتفق وشخصية فارس وطبيعة رحلته، وموسيقى ياسر عبد الرحمن المخيفة والمثيرة للتوجس

t.me/qurssan

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 الطبيعيّة الطاغية في عِز عنفوانهم الفني، وقد اجتمعَت لهم الموهبة وخبرة السنين والأفلام دون أن يبتعدوا عن حيويّة الشباب باستثناء عادل أدهم طبعًا الذي احتفظ بحيويته رغم شيخوخته.

هذان الفيلمان، إعلانًا الهزيمة، جاءا 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

t.me/qurssan

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.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 الزنّانة 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 علىّ 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 وليّ الدين الذي توهُّم أن «الليلة الكبيرة»

t.me/qurssan

أسفل المجمع معمولة خصيصًا من أجله.

هذا التضخم الهزلي في الإحساس بالذات موجود لدينا جميعًا بمقادير متفاوتة وينتظر فقط المخرج المناسب ليطفح، والمخرج في عصرنا الراهن هو مواقع التواصل الاجتماعي، والفتيل الذي أشعل الجنون هو أحداث الألفين وحداشر، فتصور الكثيرون ومنهم كاتب هذه السطور في مرحلة ما أن كل منهم يملك سيطرةً ما على أحداث ضخمة، تنخرط فيها أجهزة وميليشيات ودُوَل لها حساباتها ومصالحها بنفس منطق «كل دول جايين عشاني؟! مين اللي فتن عليا؟!»

التطابق المدهش بين ما يجري الآن في الزمن المُعاصر وما جاء في الفيلم قبل ربع قرن لا يقتصر على استشراف ثورة شعبية بميدان التحرير، ولكنه امتد ليشمل وعيًا فائقًا بمشكلات ومعضلات وشخصيات المجتمع على اختلاف شرائحها، وتحليلًا سياسيًا دقيقًا لأسباب غليان ثم فوران الألفين وحداشر، بل ووصلت به الدقة لاستشراف نهايته الطبيعية «الآمنة» لولا وجود جماعة الإخوان المسلمين.

فالثنائي وحيد حامد وشريف عرفة -واللذين اتُهما من قِبَل البعض في أعقاب الألفين وحداشر بأنهما «أمنجية» و«فلول»(!)- اختارا الدخول في مواجهة سياسية صريحة مع الدولة بأقصى ما يسمح به سقف الحرية آنذاك، وبما يتيحه وجود نجم بثقل عادل إمام مسموح له بما لا يُسمَح لغيره.

والمُلفِت هنا أن وجود سقف للحرية من الأساس بدا وكأنه ضمانة للموضوعية ووسيلة للسيطرة على شطحات الجانب المُعارض من خيال المُبدع، والتي غالبًا ما تدفع به بعيدًا عن الفهم الحقيقي والموضوعي لقضية فيلمه وبخاصةً في السنوات الأخيرة مع تحقق نجومية المُبدع، واتصاله المباشر بالجمهور على مواقع التواصل الاجتماعي.

t.me/qurssan

(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 ميّزا 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

t.me/qurssan

ذلك الحدث الخطير الذي تعرفه أدبيات السياسة بـ «الإرهاب».. وتبدو وبوضوح رغبة صُنّاع 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 صُنّاع 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 أكدّ لهم أن كلّ 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

t.me/qurssan

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 السينما بعدها بسنوات، علاء وليّ 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 ألّفَ 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 النوستالجيا هي نبوءات الفيلم التي تحققت، وأخطرها نبوءتان:

t.me/qurssan

الأولى هي أنّ المحتجزين بعد أن أكلوا الكباب والكفتة والطحينة ووشربوا «التيم»، سئلوا عن طلباتهم وأحلامهم المستعصية عليهم، فلم يحر أي منهم جوابًا.

والثانية هي إجابة عادل إمام على سؤال أحد الصحفيين له في مشهد الفينالة عن أوصاف «الإرهابي المعتوه» الذي زعمت الحكومة أنه المسئول عن احتجاز الرهائن بمجمع التحرير:

- هو لا طويل أوي ولا قصير أوي.. ولا تخين أوي ولا رفيع أوي.. ولا اسود أوي ولا ابيض أوي.. يعني.. شبهنا كدا.

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

جائزة بمهرجان كان في يوبيله الذهبي، احتفاء بالمغامرة الفنية باستدعاء سيرة ابن رشد وما يصحبها من مغامرة إنتاجية مُكلِفة، واحتفاء بمضمون الفيلم الذي يناقش خطر تغلغل الجماعات المتطرفة أو الطوائف وفقًا للفيلم وسط القاعدة الشعبية.

احتوى الفيلم على مشهد غرس سكين في عنق مروان، الشاعر والمُغني، بيد شاب مراهق بإيعاز من كبار الجماعة المتشددة التي تسيطر بالدين على عقول وقلوب الشباب الجاهل حديث السن، وأثناء استجواب الجاني قال أنه لا يعرف مروان ولم يسمع شيئًا من أغنياته، ولكنه أقدم على قتله لأنه كافر، وذلك في محاكاة صريحة من جانب شاهين لمحاولة اغتيال نجيب محفوظ التي جرت عام ١٩٩٣ على يد شاب غرير اعترف بأنه لم يقرأ حرفًا كتبه محفوظ ولكن قيل له إنه كافر.

اختيار شاهين لسيرة ابن رشد، العالم والقاضي والفيلسوف الأندلسي صاحب الفكر التنويري الذي تعرض لمحنة التكفير وعوقِبَ بالنفي وحُرِقَت كتبه.. هذا الاختيار عكسَ قراءة ذكية للتاريخ من جهة شاهين ووعيًا بخطورة الأزمة وضرورة التصدي لها من هذه البوابة: بوابة التاريخ. غير أن هذا الوعي لم يقابله وعيٌ مماثل بالجذور الفكرية للأزمة ولا بطريقة مواجهتها.

إزاي؟

التكنيك الذي عرضه الفيلم باعتباره أسلوب الطائفة المتشددة لاصطياد ضحاياها من الشباب الغرير، واستمالتهم إليها روحيًا وعقليًا يحمل بالفعل بعض سمات أساليب الجماعات الشبيهة في الواقع من حيث مداعبة غرور الهدف أو الضحية، كتمهيد لاكتساب القبول وتهيئة التربة لاستقبال البذور وصولًا لإحكام السيطرة النفسية والعقلية الكاملة.

t.me/qurssan

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- بنخرطوا فيها مع شباب الجماعة فتتوحد أرواحهم، ويسهل بذلك اجتذابهم إلى خطوة تالية تقترب بهم لأحضان الجماعة.

كل ذلك موجودٌ بالفيلم سواء مرويًا 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

t.me/qurssan

مبني على جهل بنقاط التباس حقيقية في تأويلات النصوص القرآنية والنبوية خرجت بالدين كله عن أطره ومقاصده لصالح نسخة مشوهة مُدمِرة للدين وللدنيا.

هذه بحق كانت وما زالت خطيئة مثقفينا الكبرى، فالذاتية والتقوقع حول الذات -وهو اختيار شخصي محض- تركا العقول نهبًا لموجات التجريح والتغييب، وشاهين بدوره معروف بسنيماه الذاتية الخالصة، وحين قرر أن يدل بدلوه في المضمار التاريخي، وهذه هي تجربته السادسة في هذا الصدد، استمر على نهجه من التمحور حول الذات في وضع تصوره الخاص لشخصية ابن رشد، وهو وإن كان قد تحرر كليةً مما تحمله كتب التاريخ بشأنه، وهذا اختيار فني مفهوم، إلا أنه يمكن القول أنه خلع على ابن رشد شخصيته هو نفسه -شخصية شاهين- أو بمعنى آخر ارتد بالزمن للوراء، وعاش في القرن الثاني عشر الميلادي في قرطبة الأندلسية مُلتحفًا بجسد الفيلسوف الأندلسي.

وهكذا شاهدنا ابن رشد «يوسفشاهيني» خالص يعشق الرقص والغناء والحياة، ليبرالي علماني يعيش في قرطبة الكوزموبوليتانية على غرار إسكندرية الأربعينيات في أفلام شاهين الذاتية، زوجته تنويعة أخرى على بهية البطلة المُفضلة والمُكررة بأفلام شاهين، أم جدعة حنون طيبة القلب ما تزال تحتفظ بنصيبٍ من الأنوثة والدلع حتى بعد مفارقتها زمن الشباب، سواء أكانت صفية العمري أو محسنة توفيق أو رجاء حسين أو لبلبة أو هالة فاخر فيما بعد. ترك الحبل على الغارب لابنته الشابة لتخوض العلاقات العاطفية، تارةً مع يوسف الفرنساوي وتارة مع الناصر الابن البكر للخليفة المنصور.

هذا التصور الشاهيني لابن رشد نموذج للأثر السلبي البالغ لذاتية شاهين المفرطة على القضية التي تصدى لها، ففي خضم تمحوره حول

t.me/qurssan

ذاته لم ينتبه للطبيعة المُحافظة لدرجة التشدد للجمهور الذي يتوجه إليه بالرسالة التحذيرية، هذا الجمهور الذي غزته الوهابية لو خُيِّر بين ابن رشد على هذه الشاكلة وبين خصومه من المتشددين، فلن ينحاز أبدًا لمن سيصنفونه كـ«ديوث» يترك ابنته على حل شعرها، ترتدي الثياب المفتوحة وتترك الشبان يبوسونها من بوءها!.

الذاتية المُفرطة لم يقتصر أثرها على السيناريو والمُعالجة فقط بطبيعة الحال، والتي لم تخل من مشكلات أخرى أبرزها التحول الدراماتيكي في موقف الخليفة من الأسود للأبيض مع نهاية الفيلم، ولكنها امتدت لتترك بصمتها على الأداء الإخراجي ليوسف شاهين إيجابًا وسلبًا. التكوين البديع للكادرات والتوظيف الأكثر من رائع للموسيقى والاستعراضات وتحديدًا أغنية «علّي صوتك بالغنا» التي طبقت شهرتها الآفاق، مقابل مشكلات واضحة على الشاشة في توجيه المجاميع بمشاهد الحركة والثبات على حدٍّ سواء، أما الشكوى المعتادة من أداء الممثلين في أفلام شاهين وتقمصهم له في أداء أدوارهم، فكانت هنا أخف وطأةً؛ لأن الأدوار الرئيسية ذهبت لنجوم كبار وممثلين محترفين مثل نور الشريف وليلى علوي ومحمود حميدة وصفية العمري وحتى محمد منير، كلهم قادرون على إدارة أنفسهم من دون الانسحاق أمام شخصية شاهين الكاسحة.

«أنا بكتب ليه ولمين؟»

كذا تساءل يوسف شاهين بمرارة على لسان ابن رشد، والإجابة هنا بصراحة هي «انت اخترت تكتب لنفسك يا چو، وليس للناس». فالنوايا الطيبة لا تكفي في هذه النوعية من الاشتباكات التي اعتاد المتشددون أن يربحوها بفضل تشوش خصومهم الناجم عن ذاتيتهم المُفرطة، وبالفعل خسر شاهين ومعسكره هذه الجولة فيما خرج منها المتشددون رابحين،

t.me/qurssan

فمن ناحية أصبحت لديهم مادة أخرى يستدلون بها على ضعف حجة خصومهم ويتندرون على ابن رشد الشاهيني المنفلت الديوث، ومن ناحيةٍ أخرى لم يصمد الفيلم نفسه طويلًا أمام إعصار فيلم «إسماعيلية رايح جاي» الذي اكتسح شبابيك التذاكر في صيف ٩٧ الملتهب.

غير أن المفارقة أن مغزى نجاة أفكار ابن رشد رغم حرق كتبه، وذلك بفضل جهود تلامذته ومحبيه في نسخ هذه الكتب ومغامرة الناصر الجسورة لتهريب النسخ إلى مصر.. مغزى نجاة وبعث هذه الأفكار والكتب من بين رماد الحريق بدا أقرب ما يكون لمغزى بعث فيلم «المصير» بعد واحدٍ وعشرين سنة من عرضه الأول، وما تمخض عنه من هزيمة فكرية ورقمية. يأتي البعث الجديد في لحظة انكسار وهزيمة حقيقية للمتشددين في أعقاب الربيع العربي، ووسط إقبال ضخم على مشاهدة النسخة المُرممة من الفيلم في قاعة «زاوية» من جيل جديد شاب، ربما لم يُعاصر أغلبه الجولة الأولى والهزيمة القديمة، ولكنه انتصر له هذه المرة بروحٍ جديدة أكثر تحررًا وأعلى صوتًا في الغنا.

t.me/qurssan

الآخر (١٩٩٩)

في كل مرة كان هاني سلامة يبرق بعينيه الواسعتين في وجه حنان ترك بالمشاهد التي يُفترض أن تكون رومانسية كانت قاعة «زاوية» تضج بالضحك، وذلك لأن تعبيرات وجهه كانت أبعد ما تكون عن الرومانسية، ونظرات عينيه أقرب ما تكون لنظرات سفاح أو قاتل متسلسل لضحيته، أما الليلة الكبيرة فكانت عند ظهور حمدين صباحي على الشاشة واقترن فيها الضحك الجمعي بتعليق بذئ شائعة كواحد من أدبيات -أو لاأدبيات- السياسة أطلقه أحدهم في ظلام القاعة.

في مشوار يوسف شاهين الطويل ينتمي «الآخر» لمرحلة متأخرة ذات خصائص، ربما حملت إشارات لتغيرات بينية في الأفكار والمفاهيم عن أفلام المراحل الأقدم حول الفن والناس والسياسة والأيديولوجيا والآخر..

في هذه المرحلة ابتعد شاهين عن أسفار سيرته الذاتية التي انخرط فيها على مدار ثلاثة أفلام هي «إسكندرية ليه؟» ١٩٧٨ و«حدوتة مصرية» ١٩٨٢ و«إسكندرية كمان وكمان» ١٩٩٠، لاحقًا أتمهم أربعة بفيلم «إسكندرية نيويورك» عام ٢٠٠٤، وخلفت هوة واسعة بينه وبين الجمهور العادي غير النخبوي، والذي تراوحت استجابته لها ما بين عدم الفهم أو النفور أو عدم الاكتراث لها من الأساس، وبدءًا من «المهاجر» (١٩٩٣) بدا أن ثمة رغبة لدى شاهين في تجاوز هذه الهوة وصنع أفلام أكثر بساطة وأقل ذاتيةً وغموضًا، وتزامن ذلك مع العودة مُجددًا إلى الاشتباك مع قضايا الهوية والآخر، والتي كان قد انقطع عنها منذ «الوداع يا بونابرت» (١٩٨٥).

العودة في المرحلة الجديدة اقترنت برؤًى وأولويات مختلفة بطبيعة

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

تمثلها 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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

«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 جماهيريًا 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».

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 النوستالجيا، 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 الفيلم 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» لجورج 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

t.me/qurssan

«طبل» المقامر والبلطجي، يقضي حياته متنقلًا بين الخمارات ومرافقًا العاهرات والبلطجية.

وإذا كان تركيز الفيلم على الموت كمحك لقراءة ماهية الوجود الإنساني من خلال ردود أفعال الناس تجاه الشخص الميت والمُنبثقة - تلك الردود- عن أفعاله هو نفسه إبان حياته، واعتنائه -الفيلم- بالمقابلة بين ردود أفعال أفراد العالمين، عالَم منير رسمي البورجوازي ذي التقاليد المُحافظة، وعالَم طبل السفلي المُتحرر من أية تقاليد أو قيود.

فبإمكاننا أيضًا أن نرصد فكرة أخرى ربما تشكلت بشكل عفوي غير مقصود؛ إذ لم يرِد لها ذكر على ألسنة صناع الفيلم، ولم تنتبه لها المراجعات النقدية التي تحصلت عليها، ولكنها بالفعل مُتجذرة في نسيج الفيلم، بل وسنجد لها جذورًا وامتدادات في كل أفلام أسامة فوزي الأخرى.

هذه الفكرة بإيجاز تتمحور حول فعل التمرد أو «العصيان» المتبوع بالمغادرة، على ذات النسق الذي جرى عليه عصيان عزازيل لرب العالمين وخروجه من الجنة، وقد تحول من الملاك عزازيل إلى إبليس، الشيطان الأكبر.

اختيار «منير رسمي» الانسلاخ عن طبقته البورجوازية بكل ما يستتبعه هذا من تخلي عن مزاياها المادية والاجتماعية، وهبوطه بمحض إرادته إلى الشوارع حيث يمرح «الشياطين» من مجرمين ومومسات في عوالم سفلية، كل شيء بها مُباح والقوة هي قانونها الوحيد، مُتحولًا ليس فقط إلى شيطان مثلهم، ولكن كبيرًا لهم أيضًا.. هذا الاختيار هو المعادل لاختيار إبليس العصيان، والذي استجلب خروجه من الجنة.

الفيلم في رؤيته انحاز للعصيان والتمرد كفكرة مجردة، وخلط عمدًا بين المستوى الطبقي والوجودي في التأويل، ليس على سبيل الخشية

t.me/qurssan

من ردود الأفعال المُحافظة والمتزمتة، ولكن لأن فعل التمرد في حد ذاته بكل ما يرتبط به من جموح قد يصل في كثيرٍ من الأحايين إلى الجنوح عن جادة الصواب، وما قد يستتبع ذلك من أزمات بل وكوارث.. ظل فعل التمرد دومًا مفتاحًا لارتقاء الإنسانية نحو الأفضل عن طريق كسر الجمود والرتابة في مختلف المضامير الإنسانية كالعلم والاقتصاد والسياسة والفلسفة، وهو ما يُعَدُّ على المستوى الميتافيزيقي خطوة نحو الاقتراب من الحقيقة أو الاقتراب أكثر من الإله والعودة إلى مكاننا الأصلي الذي خرجنا منه بفعل المعصية الأولى التي هي في حقيقتها المُجردة صورة من صور التمرد. أي إن الطريق لعلاج المعصية الأولى هو ارتكاب المزيد المعاصي!

في «جنة الشياطين» ثمة انحياز كامل لفكرة التمرد واختيار مغادرة الجنة إلى العالم السفلي المُتحلل من كل قيمة باستثناء اللذة، وكان صناعه واضحين في ترسيخ الانحطاط الكامل لهذا العالم وأفراده من الرجال «ننة» (عمرو واكد) و«صلاح» (سري النجار) و«بوسي» (صلاح فهمي) والنساء «حُبة» (لبلبة) و«شوقية» (صفوة) من خلال تتبع علاقاتهم ببعضهم البعض وبطبل الميت بل ومع قدسية الموت نفسه، فهم وفقًا للمنظور الأخلاقي، شياطين بمعنى الكلمة، ورغم ذلك فهم باقترابهم من الحياة مُقارنةً بأقرانهم من أفراد الجنة البورجوازية الباردة (أسرة منير رسمي) كانوا أكثر تصالحًا مع الموت، أو للدقة قاموا بإزالة الخط الفاصل بينه وبين الحياة، وذلك بالسخرية منه، تلك التي شاركهم فيها «طبل» الميت نفسه من خلال الابتسامة العابثة التي تيبست على شفتيه طيلة زمن الفيلم، وفي لقطات أخرى كحركة إصبع قدمه أو خروج لسانه المُبالغ فيه (تم تنفيذه عن طريق الجرافيك وفقًا لما أشار إليه علاء كركوتي في مراجعته للفيلم بمجلة أخبار النجوم، بتاريخ

t.me/qurssan

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 مُرّة».

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 للهمّ الوجودي الذي حمله أسامة رحمه الله في قلبه وعقله وضميره، فهو طيلة الوقت كان مشغولًا بالله، بالبحث في كينونته وإرادته وطرق الوصول إليه مهما

t.me/qurssan

بدت مغايرة لما تحفل به الأطروحات الدينية التقليدية.

عُرِضَ الفيلم تجاريًا في الخامس من يناير ٢٠٠٠ بتسع نسخ ضمن باقة موسم عيد الفطر مع أفلام «هالو أمريكا» لعادل إمام و«بونو بونو» لنادية الجندي و«النمس» لمحمود عبد العزيز، وكما هو مُتوقع من جراء هذا الخطأ التوزيعي الفادح، احتل الفيلم المركز الثالث والعشرين ضمن الترتيب الرقمي لأفلام سنة ٢٠٠٠ بإيراد هزيل بلغ ٢١٣.٨٢١ ألف جنيه. ونظرًا لأن مجلة «الفن السابع» كانت مملوكة لمحمود حميدة، فقد وفرت تغطية صحفية مكثفة للفيلم على مدار أكثر من عام قبل عرضه بالإضافة إلى ملف كامل عنه بالعدد الحادي عشر، إبان عرضه كما أسلفنا استعرض شهادات صناعه حول ظروف التجربة وآليات صناعتها، وهي بدورها تروي حكاية تثير في النفس الكثير من الشجن.

فالفيلم كصنعة يُعد قطعة سينمائية رفيعة المستوى، سنيما خالصة لموذجية مصنوعة بحب وإخلاص شديدين للفكرة وللصنعة، ولُحمة هارمونية كاملة بين جميع المُشاركين في العملية، الذين قدموا هنا أرقى مستوياتهم الفنية، غير أن الفضل الحقيقي هاهنا يُنسَب إلى محمود حميدة، ليس فقط لأنه قدم دورًا غير مسبوق لبطل رئيسي ميت يقدم بوجهه الثابت انفعالات مختلفة(!) وبلغ إخلاصه للتجربة أن أقدم على خلع سنتيه الأماميتين، ولكن لأنه غامر بأمواله من أجل توفير كافة الظروف الصحية كي تخرج هذه التجربة المختلفة على الوجه الأمثل. لاحظ أننا بصدد ما يمكن أن نطلق عليه فيلمًا مصريًا «مستقلًا» مصنوعًا بالخام والكاميرات التقليدية قبل شيوع استخدام الديجيتال الذي أزال الكثير من التحديات الفنية والتكنيكية والمادية، وقبل اتساع نطاق الثقافة السينمائية التي أتاحت مؤخرًا نجاح أفلام مستقلة مثل

t.me/qurssan

«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، ولعـام 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.

t.me/qurssan

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 ولبيلة عبيد وغيرهم على مدار عقدين من الزمان. سبوبة جديدة لتنتظر 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

t.me/qurssan

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.. اتنين، 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

t.me/qurssan

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«هامم» 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 حسنى 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 السينما 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

t.me/qurssan

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 مني 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».

t.me/qurssan

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 فنشجع 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 تكاثُف 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

t.me/qurssan

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 الأمريكيّة»، وحلول صديقه علاء وليّ 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

t.me/qurssan

ثلاثة أفلام دفعة واحدة أحدها للأمانة وهو «حسن وعزيزة، قضية أمن دولة» بمشاركة يسرا كان مُبشرًا بأرقام أفضل لولا بلطجة الموزعين الذين انحازوا لفيلم يوسف شاهين ذي الصبغة التجارية الواضحة على حساب أفلام 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

t.me/qurssan

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، وقوبِل بعاصفة احتفاء

t.me/qurssan

من أغلب الأقلام النقديّة.

كانت مفاجآت الفيلم سخية بحق وعلى أصعدة كثيرة وكلها بطبيعة الحال تحمل بصمة شريف عرفة:

هناك الشكل الذي ظهر عليه علاء ولي الدين، والقرار الجري، تجسيده لستة شخصيات دفعة واحدة، اثنتان منهم رئيسيتان وتظهران بأغلب مشاهد الفيلم. لم يكن هذا سبقًا لأن إيدي ميرفي كان قد فعلها قبل سنوات قليلة بفيلمه الشهير «البروفيسور الشقي» (١٩٩٦)، وقام بتجسيد شخصيات أسرة بأكملها بأداء صاخب مبني على كوميديا الفارص بالدرجة الأولى. أما هنا في «الناظر» فالتركيز الأكبر انصب على ٨ شخصيات حقيقية مقنعة ومنفصلة عن سابق المعرفة بهوية الممثل، تحديدًا شخصية الست جواهر، والتي بلغت قدرًا من اللمعان والتميز لدرجة استقلالها عن علاء ولي الدين، والتعامل معها كشخصية حقيقية لها حضورها الخاص. هذا النجاح الاستثنائي في مضمار تجسيد الرجال لأدوار النساء يعود فيه الفضل إلى اهتمام شريف عرفة بأدق التفاصيل في بناء شخصية الأم سواء في السيناريو أو التفاصيل الخارجية من إكسسوارات وماكياج رفيع المستوى للماكيير جمال إمام، وتقنية المونتاج عن طريق تركيب الطبقات على الكمبيوتر في المشاهد التي جمعت الابن والأم والأب والتي جاءت نتيجتها إنجازًا تقنيًا حقيقيًا بحسب للمونتير معتز الكاتب ولمخرج الفيلم، والأهم والأخطر بالطبع الطاقة التمثيلية الهائلة التي امتلكها الراحل علاء ولي الدين، ولمسها شريف عرفة مسبقًا بأدواره الصغيرة في «يا مهلبية يا» و«الإرهاب والكباب» و«المنسي» و«النوم في العسل» ثم بدور البطولة في «عبود» قبل أن يتمكن هنا من تحريرها وإطلاقها وإدارتها بوعي وموهبة وخبرة، في مشاهد كوميدية بديعة التصميم والتنفيذ مثل مشهد البكاء والشحتفة

t.me/qurssan

في جنازة عاشور، ومشهد الرقص في الديسكو تيك على أغنية مامبو نمبر فايق، وحتى في لقطات خاطفة مثل قيادتها للسيارة الربع نقل، فناهزت شخصية الست جواهر الشخصيات النسائية الشبيهة التي لعبها ممثلون رجال بأفلام «سكر هانم» و«الآنسة حنفي» إن لم تتفوق عليها، وتحقق لها الخلود في الوجدان الجمعي للجيل الذي عاصرها لأول مرة بالسنيمات، أو الأجيال التالية التي شاهدتها على شاشات التليفزيون، وجدير بالذكر أنه بنفس الموسم عرض الفيلم الكوميدي الأمريكي «منزل الأم الكبيرة» والذي لعب فيه مارتن لورانس دور مخبر شرطة ينتحل شخصية سيدة عجوز بدينة، ولكن النتيجة الإجماليّة رغم الفارق الهائل في الميزانية كانت أقل بمراحل من تألق علاء ولي الدين في دور جواهر.

السيناريو والحوار لأحمد عبد الله في ثاني تجاربه الروائية الطويلة بعد «عبود على الحدود»، ويخبر شريف عرفة بنفسه - وهو صاحب القصة بالمناسبة- في الأحاديث الصحفية أن له إضافات كثيرة ومهمة على السيناريو، منها على سبيل المثال روسنة العاهرة (جعلها روسية) في مشهد زيارة صلاح وعاطف واللمبي لأحد بيوت الدعارة، ووجود مترجم مرافق لها بغرفة النوم، الأمر الذي أكسب المشهد قدرًا كبيرًا من التميز والاختلاف عن كثيرٍ من المشاهد الشبيهة في الكثير من الأفلام المصرية. أما الدور الأهم فكان شخصية اللمبي، الشخصية والمظهر وطريقة الأداء، واختيار محمد سعد.

عرفة كما أشرنا مرارًا في مواضع عديدة هنا على الصفحة، متميز للغاية في اختيارات الأدوار المساندة، سواء من بين ممثليه المفضلين مثل يوسف عيد ومحمد يوسف وحجاج عبد العظيم و-طبعًا طبعًا- سامي سرحان الذي سطر هنا بمشاهد قليلة دورًا كوميديًا خالدًا لشخصية نظمي بيه، أو من الوجوه الشابة الجديدة مثل غادة عادل في «عبود»

t.me/qurssan

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 استحوذ على الانتباه منذ 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 سنيمائيّة جديدة ابتدأت كوميديا صِرفة بأفلام «اللمبي» و«الي 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 ميلودراميّة 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 السُبكيّة لهترفوا من تلك البئر وامتلأت السنيمات في كل المواسم بأفلام السرسجيّة والعشوائيات لتحصد الملايين، العديد منها كتبه أحمد عبد الله، وكتب

t.me/qurssan

واشترك في كتابة البقية أسماءُ أخرى مثل بلال فضل وخالد يوسف وناصر عبد الرحمن، وامتزجت أفلام هذه الأسماء الثلاثة الأخيرة بجرعة ميلودراميّة نضاليّة زاعقة وشديدة الافتعال في أغلب الأحيان بالتزامن مع تصاعد الحراك السياسي ضد نظام مبارك منذ العام ٢٠٠٤. وامتد تأثير الـ cult إلى المزيكا، فانتشرت موسيقى وأغنيات المهرجانات كالنار في الهشيم واستقرت في عمق ذائقة الطبقة الوسطى، والبداية كانت عشرين دقيقة من فيلم «الناظر».

مع انتهاء عروضه الصيفيّة حصد الفيلم ستة عشر مليونًا من الجنيهات مُقابل ميزانيّة بلغت خمسة ملايين جنيه كانت رقمًا فادحًا في ذاك الحين، بمعنى أنّ السوق الداخلية غطت تكاليف الفيلم وحققت له الربح، الأمر غير المتصور حدوثه طبعًا في الظروف الحالية، ليحتل المركز الأول في قائمة الأعلى إيرادًا من بين أفلام ٢٠٠٠، وليعش طويلًا في ذاكرة مُشاهديه حتى لحظة كتابة هذه السطور، ويتفاعل الجيل الجديد مع إفيهاته وكادراته بكثافة في بورصة الكوميك والميمز على السوشيال ميديا، وهو نجاح جمعي يُمثّل خلاصة إرادة النجاح لدى الجميع مُنذُ بدأ الحراك السينمائي الذي ذكرنا في مُفتتَح المقال: السينمائيين والنقاد ورجال الأعمال وأصحاب دور العرض والدولة والمُشاهِد نفسه الذي أحب الفيلم وتفاعل معه بالطريقة الطبيعية الخالية من الأدلجة وشهوة التحقق الرخيص، في زمن ما قبل وسائط الزفت الاجتماعي التي فتحت آبار القبح وأثارت شهوة الهدم لدى عموم وآحاد الناس والنقاد.

t.me/qurssan

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 حمّل 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 واعتبر 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 مهمة 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

t.me/qurssan

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 دُسّ 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 تشوّهت 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 تدرُّج سيناريو الفيلم في إماطة اللثام عنها.

هذا السيناريو ربما هو الأكثر مُراوغة من بين سيناريوهات الأستاذ وحيد حامد، فالحدوتة يُمكِن النظر إليها كدراسة للتشوهات الاجتماعيّة والسايكولوچيّة التي تنجم عن طول المكوث بين جدران السجون، أو توسيع أفق الرؤية لتشمل انحطاط الإنسان القابع في قبضة السُّلطة الاستبداديّة بأشكالها المُختلفة سواء أكانت سُلطة سياسيّة 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 الحقيقيّة، وصولًا للرؤية الأكثر تطرفًا وهي الرؤية الوجوديّة التي يُفصِح عنها مشهد النهاية.

t.me/qurssan

في هذا المشهد، وبعد أن استوعبَ طبيعة وحجم ما اقتُرِفَ بحقه من مسخ وتشويه للفِطرة الإنسانيّة التي جُبِلَ عليها، يُقتاد أحمد حبيب أبو المحاسن بُناءً على طلبه لمقابلة «الراس الكبيرة»، زعيم العصابة التي أوقعت به قبل عشرين سنة ودفعَت به إلى الحُفرة. يُرتقى به إلى أعلى بناية شاهقة، حيث يلتقي أخيرًا بالكبير في قاعة فخيمة، رجل عجوز مَهيب أبيض الرأس واللحية -على غرار مظهر المعماري في «إعادة تصميل الماتريكس»- يتحدث بوقار ورزانة من وراء مكتبه وترتفع خلفه نافذة زجاجيّة عملاقة تطل على المدينة والخلق من علٍ.

يدور بينهما حديث قصير، يُبدي الرجل الكبير (لَعِبَ دوره حمدي أحمد) دهشته من موقف أبي المحاسن الذي لم يعبأ بالنعيم الذي فتحوا له أبوابه، ورفع رأسه إلى أعلى مُحاولًا الوصول إلى الرأس الكبير. يسأله أبو المحاسن بدوره عمّ حدا بهم ليدفعوا به إلى هذه التجربة المريرة التي أفنَت عمره ونزعت عنه إنسانيته، فيُجيبه الرجل بصوت رخيم بأن دوره في هذه القصة هو دور الحطب الذي تؤجَج به النار لينتفع بها آخرون.

«من حقك تفهم يا بو المحاسن، بس إمتى؟ قبل ما تموت بشوية صغيرين؛ لأنك لو فهمت وفضلت عايش هتبقى بلوة كبيرة».

هذا المشهد الذي ربما لا يبعد كثيرًا في أطرافه ورموزه وطبيعة مواجهته وحتى بعض تفاصيل الميزانسين الخاص به عن المشهد سالف الذكر بثاني أجزاء سلسلة «الماتريكس»، ربما يدفع بقوة باتجاه التأويل الوجودي لحدوتة الفيلم من بين كل التأويلات التي يحتملها هذا السيناريو المُراوغ، وهو التأويل الذي يُمكِن تصوره بشطحة خيال لحال إنسان مات ودخل الجنة بعد طول مكوث في الدنيا؛ ليجد أنه عاجز عن الاستمتاع بما لا عينٌ رأت ولا أذنٌ سَمِعَت ولا خطرَ على قلبِ بشر؛

t.me/qurssan

إذ إنَّ طول العهد بالشقاء في دار الاختبار قد أفسدَ فطرته وطبْعها 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».

أفورة 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 إراديَّة 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

t.me/qurssan

بالتليفزيون المصري بتمويل إنتاج ما كان سيراه مسئولوه في ظروف أخرى محض هرطقة، ومر بالفيلم مرتين من تحت سكين الرقابة التي أجازت السيناريو مرة، ثم أجازت الفيلم نفسه للعرض السينمائي في حين ذبحت فيلمًا مثل «إعادة تحميل الماتريكس» بسبب مشهد له نظير بفيلمنا هذا، وأخيرًا جعل جمهور المتفرجين يستمتعون بفيلم شائق مليء بالمُشهيات رغم أن مضمونه بالنسبة للكثيرين منهم «أستغفر اللهَ العظيم»!.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

حرامية في كي چي تو (٢٠٠٢)

شتاء ٢٠٠٢.. إجازة نصف السنة استطالت لتلضم مع إجازة عيد الأضحى التي كان يفصلها عنها أسبوعَين فقط، والمُحصِلة بلغَت خمسة أسابيع مُتصِلة من الصياعة الشتويّة، وقُرب انتهائها شاهدتُ الفيلم بصحبة أخي بإحدى حفلات المِدنايت في سنيما أوديون.

قبل أشهر معدودة لم تكُن أفلام عيد الفِطر ومن بينها «رحلة حب» و«جواز بقرار جمهوري» و«مواطن ومُخبر وحرامي» قد حققت أرقامًا [illegible]يّة، وبدا أنّ أمام أفلام موسم عيد الأضحى فرصة طيّبة لأسابيع [illegible]د طيلة التيرم الثاني من العام الدراسي حتى شهر مايو، ومع انطلاق [illegible]اثون، امتلأت السنيمات بالقاهرة والإسكندرية والأقاليم بعشرات النُسخ من ستة أفلام هي:

«حرامية في كي چي تو» من بطولة كريم عبد العزيز، وإخراج [illegible]الدرا نشأت.

«الساحر» من بطولة محمود عبد العزيز وسلوى خطاب والوجه الجديد منّة شلبي، وإخراج رضوان الكاشف.

«الرغبة» من بطولة نادية الجندي وإلهام شاهين، وإخراج علي بدرخان.

«الرجل الأبيض المتوسط» من بطولة أحمد آدم وسُميّة الخشاب، وإخراج شريف منذور.

«النعامة والطاووس» من بطولة مصطفى شعبان وبسمة، وإخراج محمد أبو سيف.

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

t.me/qurssan

وسرعان ما انقشع غبار الأسبوع الأول عن تربع «حراميّة» على قمة أرقام شبابيك التذاكر بإيراد افتتاح تجاوز المليونَين ونصف المليون، وبفارق ضخم يزيد عن المليون جنيه يفصل بينه وبين فيلم «الرجل الأبيض المتوسط» الذي احتل المركز الثاني في إيرادات أسبوع العيد الأول. ومع مرور الأسابيع صَمَدَ الحرامية في دور العرض حتى بلغ إجمالي الإيراد بنهاية عروضه في مُقتبَل الصيف ما يزيد عن الملايين العشرة، وكان رقمًا قياسيًا في ذلك الحين لأفلام العيد.

كان النجاح مُفاجئًا ومُلفِتًا بحق، واسترعى انتباه الكثيرين من المُهتَمين بالشأن السينمائي. المُنتجون والموزعون والنُّقاد وصُنّاع الأفلام بطبيعة الحال انشغلوا بتحليل عناصر الخلطة السينمائيّة التي حققت هذا القدر من التواصل مع الجمهور على مدار شهور التيرم الثاني بأكمله.

لم تكُن تلك هي تجربة البطولة المُطلقة الأولى لكريم عبد العزيز الذي قدمه شريف عرفة لأول مرة في فيلمَي «إضحك الصورة تطلع حلوة» (١٩٩٨) و«عبود على الحدود» (١٩٩٩)، ثم سعيد مرزوق في «جنون الحياة» (٢٠٠٠) بالإضافة لدور الشاب «الرّوِش» في مُسلسل «امرأة من زمن الحب» (١٩٩٨)، قبل أن يُقرر المُنتِج والموزِّع وائل عبد الله، صاحب شركة أوسكار، أنّ الوقت قد حان لتقديمه كبطل مُطلَق، وكان الخط البياني الصاعد لأرقام السوق بعد سنوات قليلة من ثورة المُضحكين الجُدد يُبشِر بالحاجة للرهان على أسماء شابة جديدة.

وبالفعل تصدر كريم أفيشات فيلم «ليه خليتني أحبك؟» مع انطلاق ماراثون عيد الفطر أواخر عام ٢٠٠٠، من إخراج ساندرا نشأت، وشاركته في البطولة مُنى زكي وحلا شيحة وأحمد حلمي. لم تتجاوز إيرادات الفيلم حاجز الأربعة ملايين وسط مُنافسة مُنخفضة السقف

t.me/qurssan

مع فيلم «سوق المتعة» لمحمود عبد العزيز في سيزون مضروب من الأصل، من دون أن يعني هذا أنّ الفيلم كان يستحق نجاحًا أفضل، فهو في المُجمَل لم يَكُن أكثر من تمصير شديد الرداءة لفيلم چوليا روبرتس الشهير «زواج أقرب أصدقائي»، بسيناريو مُهلهَل لوليد سيف يتمَسَّح في الكوميديا الرومانسيّة، وقدر هائل من الاستظراف من جميع أبطال الفيلم من دون استثناء.

كانت الآمال المَبنيّة على الاحتفاء النقدي الكبير بساندرا نشأت المُخرجة واعدة في باكورة أفلامها «مبروك وبُلبُل» قد أُحبطَت بشدة في تجربتها الثانية «ليه خليتني احبك؟»، ولكن هذا لم يُغيِّر من اقتناع بلال عبد الله بقدراتها، فأسندَ لها إخراج ثاني البطولات المُطلقة لكريم عبد العزيز، وقام باستبدال السيناريست وليد سيف بالصحفي الشاب بلال فضل الذي يخوض تجربة الكتابة السينمائيّة للمرة الأولى.

الخلطة التي تضمنها سيناريو بلال فضل كانت عبارة عن حدوتة خفيفة تُحاكي حبكة تكررت ببعض الأفلام الكوميديّة الهوليووديّة بل والمصرية، فثمّة رِفقة هنا تجمع بين طفلة صغيرة شديدة اللماضة وبين تنويعة شبابيّة طازجة على كاراكتر اللص الطيب ابن البلد خفيف الظل الذي اعتاد عادل إمام تجسيده، والذي يجِد نفسه مسئولًا عن إنقاذ صديقه الهجام المسجون (طلعت زكريا) على غرار حبكة فيلم «مُسجل خطر» الذي لَعِبَ الزعيم بطولته في أوائل التسعينيات. هناك أيضًا بطلة حسناء (حنان ترك)، كوميديان سنيد (ماجد الكدواني)، فيلين رهم ثقيل الظِّل (محمد رجب)، وكوميديا بسيطة خفيفة الظِّل مكتوبة بحرفيّة ومخدومة جيدًا بحوار ذكي، تتخللها قصة رومانسيّة لطيفة ذات لهدة لا بأس بها، وأخيرًا النهاية السعيدة.

هذه الخلطة ذات المُكوِنات المُتوازنة كانت هي ما افتقدته ساندرا

t.me/qurssan

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 بجمالياتها 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 «الزلبق» والتي لا تتحمَّل 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 فيلم 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 كلّ شيء مع نهاية مشروع يناير الذي ربط به نفسه وكيانه وشُهرته بل وأكل عيشه.

يُمكننا أن نرصُد في «حراميَّة» الإرهاصات المُبكرة للمشروع المُعارض

t.me/qurssan

الذي ارتبط ببلال وحصد له شهرته الواسعة. فالبطل في الفيلم خارج على القانون، ولكنّه رغم ذلك طيّب ووسيم وحبوب وغلبان «طِلع لقى نفسه كدا» مما يُسهّل على المُشاهِد التعاطف معه والانحياز لصفه في مواجهة ضابط الشرطة الرِّزِل ثقيل الدم، وكرر هذه الثنائيّة (المُجرم الطيب المدفوع للإجرام- الضابط الرزِل/ الفاسد/ الاستغلالي) على نحو أكثر فجاجة بفيلم «أبو علي» (٢٠٠٥) وبتنويعات أخرى في أفلام «خالتي فرنسا» (٢٠٠٤) و«واحد من الناس» (٢٠٠٦) و«خارج على القانون» (٢٠٠٧)، وإن كان نموذج الضابط في هذا الأخير أكثر اتزانًا وموضوعيّة ممّا سبقه في الأفلام الأخرى، وهو ما ظهر بوضوح أكبر في مُسلسله «أهل كايرو» (٢٠١٠) والذي كان بطله الأساسي نموذجًا إيجابيًا لرجل شرطة لأول مرة مُنذُ فيلمه «الباشا تلميذ» (٢٠٠٤)، بما يؤشِر لأنه -بلال- ربما كان بصدد مرحلة جديدة أكثر هدوءًا وتعقلًا بالتزامن مع تقدمه في العمر، قبل أن تشتعل الشوارع في يناير ٢٠١١ ويجد بلال نفسه محمولًا على الأعناق في ميدان التحرير وبؤَر الإعلام، الأمر الكفيل بإدارة رؤوس أهنى الرجال وأكثرهم رزانة، فعادت نبرته تزداد حِدة في نقد سلطة المجلس العسكري ثم الإخوان ثم السيسي، ولم ينتبه في خِضَم الأورجازم الثوري إلى أن القواعد تتغير وأنّ خطاب ما قبل الألفين وحداشر لم يعد له نفس التأثير فيما بعد يوليو ٢٠١٣ لدى القراء قبل السُلطة، والدليل هو أن كُتُبه -حتى بعد انتقاله إلى الولايات المُتحدة الأمريكيّة- ما زالت تُطبع وتُنشَر لدى كبرى دور النشر المصرية، ولكن من دون اكتراث من القراء الذين اعتادوا التهام كتبه قديمًا.

اختار بلال فضل التمرُس في مُعسكره ودفع ثمنًا باهظًا لقاء ذلك، وهو ما قد يراه البعض موقفًا شريفًا، ويراه البعضُ الآخر حماقة على أقل تقدير؛ لأنه ينطوي على غَض الطرف عن حقائق تخرق

t.me/qurssan

عين الشمس، كحالة الحرب التي تخوضها مصر ضد إرهاب مُنظّم ومدعوم ماليًا ولوچستيًا وإعلاميًا من دول خارچية منها مَن مُوِل القناة التليفزيونيّة التي يَعمل بلال لحسابها حاليًا، وغيرها من الأمثلة التي يُصِر المُنتسبون لينايِر على تجاهلها والتسفيه منها.

«حراميّة في كي چي تو» كان ذكرى طيّبة لأيام طيّبة، تُثير الشجن حين النظر فيما آلت إليه النهايات، فساندرا نشأت انخرطت في صُنع أفلام أكشن احتوَت على صنعة بصرية چيدة من دون قيمة حقيقيّة، وبلال فضل تشبّث بلحظة شهرة ذهبَت فاختار أن يغرق وراءها، حنان تُرك لبست الحجاب عام ٢٠٠٧ إبان سنوات هوجة الحجاب وعافرت لبعض الوقت من أجل الموازنة بين الفن والحجاب من دون جدوى قبل أن تتوارى عن الأضواء. كريم عبد العزيز ما يزال بعد كل هذه السنين حبيس ثياب ابن البلد الشهم أبو دم خفيف، فيما نجا ماجد الكدواني الذي أخلصَ لموهبته ولمُشاهديه فتحققت نجوميّته من سِكة أخرى غير سِكة كريم وبمُحصلة فنيّة وجماهيريّة تفوق مُحصلته. أما مها عمار، الطفلة الجميلة التي شاهدناها قبلًا في فيلم «السلم والثعبان» (٢٠٠١) قبل أن تلعب هنا دور نسمة العيلة اللمضة، فظهرت بعدها في فيلم رديء بعنوان «سيب وأنا سيب» (٢٠٠٤) ثم غابت تمامًا إلا من صور تظهر لها من حينٍ لآخر على الإنترنت، وقد صارت مُزة فاتنة كما هو مُتوقّع، يُذكرنا مرآها بأننا -معشر هذا الجيل- كبرنا وبنكبر.

t.me/qurssan

معالي الوزير (٢٠٠٢)

لو سألتني من هو مُخرجك السينمائي المصري المُفضّل، فسأجيبك بلا تردد بأنه شريف عرفة، أما لو سألتني عن الفيلم المصري الذي لا أمَلُّ من مُشاهدته متى تيسرت، فسأجيب بلا تردد أيضًا أنه فيلم «معالي الوزير» للمُخرج سمير سيف.

السؤال الثالث (أسئلتك كترت!) عن جملة واحدة أصِف بها فيلم «معالي الوزير»، والإجابة هي أنه فيلم العُصارة.

هذا الفيلم الذي يُعَد التعاون السينمائي التاسع بين السيناريست وحيد حامد والمُخرج سمير سيف بعد «الغول» و«الهلفوت» و«غريب في بيتي» و«آخر الرجال المُحترمين» و«الراقصة والسياسي» و«مُسجل خطر» و«سوق المتعة» و«ديل السمكة»، امتلأ بعصارة تجربة الكاتب والمُخرج، التجربة الحياتية والفنية، وعصارة التجارب المُشتركة فيما بينهما.

يتضح الأمر لو نظرنا إلى تطور الخط السياسي في أفلامهما المشتركة وغير المشتركة.. من الرسالة التحذيرية من انفجار العنف الفردي ضد نظام السُلطة المتحالفة مع رأس المال، والذي رسخ له السادات، لدرجة مُحاكاة مشهد اغتياله في نهاية فيلم «الغول».. إلى تحويل دفة الهجوم إلى مُكوِن آخر من مكونات السلطة التي كانت قد تمكنت من اجتياز المرحلة الصعبة عقب اغتيال السادات، ومَدّت جذورها في البلد بما أصعف من فرص تهديدها بعنف فردي أو حتى جماعي بعد اجتيازها لأزمة الأمن المركزي، فجاء «الراقصة والسياسي» ممتلئًا بسجال حمّل ما حمل من الهجوم والدفاع والكر والفر بين طرف من السلطة وطرف من الطبقة البورجوازية، وانتهى بتحالف بينهما يوطد مركزيهما في

t.me/qurssan

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 رافت.

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

t.me/qurssan

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

مصادفة عابرة أدت لاستقدام رأفت رستم للسلطة بعد وعكة صحية ألمّت 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 ومستقرًا 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

t.me/qurssan

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 تجريبيًا ثوريًا بكل معنى الكلمة، فابتعد عن الشكل التقليدي

t.me/qurssan

القصة التي تتحرك من الوراء للأمام أو العكس أو حتى ألعاب الفلاشباك والفلاش فورورد، واعتمد بشكل أساسي على وحدة «الكابوس» التي انطلق منها، ليلقي 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 للوحة 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 «لبة» 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.

t.me/qurssan

أما العنصر الثاني، فهو الأداء التمثيلي المبهر بحق من الجميع للشخصيات المكتوبة بعناية ووعي، بدءًا من الأدوار الصغيرة لرءوف مصطفى وعمر الحريري ولبلبة وأحمد عقل وحجاج عبد العظيم وحتى تامر عبد المنعم، وصولًا للنجمين الرئيسيين؛ هشام عبد الحميد في شخصية عطية عصفور لعب دور عمره وكشف عن طاقات تمثيلية مُهدرة للأسف جعلته يقارع الغول أحمد زكي في أحد أهم أدواره على الإطلاق، ويمكن القول إن دور رأفت رستم هو آخر الأدوار المكتملة التي لعبها النجم العظيم؛ لأن ظروف مرضه ونوعية فيلمه الأخير «حليم» لم تسمح له بأداء يناهز أدواره الكبرى.

عُرِض فيلم «معالي الوزير» في موسم عيد الفطر عام ٢٠٠٢، وبكل ما حظي به من عناصر فنية مكتملة تجاوزت إيراداته بصعوبة حاجز الثلاثة ملايين جنيه، فيما ذهبت عيديات الجمهور إلى فيلم أكشن كوميدي غنائي شديد الرداءة هو فيلم «قلب جري» من بطولة مصطفى قمر وياسمين عبد العزيز وإخراج محمد النجار، وهنا يثور نفس السؤال الذي طرحه رأفت رستم على مساعده عطية عصفور بالفيلم: عمرك شفت سفالة أكتر من كدا؟!

t.me/qurssan

المَنسي (١٩٩٣) - ديل السمكة (٢٠٠٢)

إحدى أهم وأخطر مزايا السينما الحقيقيّة أيًا كانت نوعيتها أو درجة بساطتها أنها بمرور الزمن تُصبح بمثابة وثيقة تاريخيّة للمرحلة الزمنية التي ترصدها أحداث الأفلام. وثيقة أكثر صِدقًا من أغلب -إن لم يَكن- من كل المراجع التي تتصدى لهذه المرحلة بالتأريخ والرصد والتحليل، تلك التي أثبتت الخبرات أن أغلبها إن لم يكن جلها يخضع لعوامل أخرى بعيدة عن الموضوعيّة، مثل السبوبة والمُمالأة السياسيّة وحتى الانحياز للهوى الأيديولوچي.

السينما بدورها ليست بعيدة عن السبوبة والنفاق السياسي والهوى الأيديولوچي؛ ولذلك ذكرت السينما في مُفتتَح المقال مقرونة بـ «الحقيقيّة»؛ لأن السينما الحقة المُخلِصة للحدوتة ولِفَن الحَكي تدفع صُنّاعها لاحترام شروط الحدوتة الحلوة وأهمها إلى جانب الإمتاع: الإحكام واحترام الحدوتة نفسها بتنزيهها عن الترخص السياسي والابتذال الأيديولوچي.

تسعة سنوات من التغيرات البنيويّة في السياسة والاقتصاد وتداعياتها المُجتمعيّة الطبقيّة والقيميّة يُمكن رصدها بتتبع الوشائج الوثيقة بين فيلمي «المَنسي» (١٩٩٣) لشريف عرفة و«ديل السمكة» (٢٠٠٢) لسمير سيف. ليس الرابط بينهما مُقتصرًا على كون كليهما وليد قريحة مؤلف واحد هو طبعًا السيناريست الكبير وحيد حامد، أو أن البطل في كليهما ينتمي للطبقة المُنسَحِقة تحت وطأة الفقر والمُنحدرة على السُلّم الطبقي بفعل سياسات الانفتاح، بدءًا من الدلالات المُباشرة لاختيارات الأسماء: يوسف «المنسي» و«ديل السمكة» (اللي بيترمي في الزبالة لكن السمكة

t.me/qurssan

مـن غـيره متعرفـش تعـوم) مـرورًا بطبيعـة وحجـم وأطـراف المواجهـات الطبقيّـة 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 المُثلـث، عنـد نقطـة التقـاء أقطـاره، تقـف البطلـة، الأنثـى التـي يتصـارع الثلاثـة مـن حولها.

البطـل الشّريـف في الفيلـم الأول هـو يوسـف المنسي، مِحوَلجـي في العقـد الرابـع مـن عمـره (عـادل إمـام كان في ذلـك الحـين أكبر مـن سِـن الشخصية بحـوالي عشريـن سـنة!) يعيـش عـلى هامـش الحيـاة قانعًـا بالفُرجـة عليهـا مِـن الخـارج ومُكتفيًـا بممارسـتها في أحلامـه. لمـرة سـنوات مـن السياسـة الغلـط، لا مـال، لا امـرأة، لا أطفـال، لا عمـل حقيقـي، لا مُسـتقبل. يتقاطـع مسـاره ذات ليلـة مـع مسـار مـدام غـادة (يُسـرا) السـكرتيرة الحسـناء التـي تلجـأ إليـه في رحلـة هروبهـا مـن إلحـاح رب عملهـا، المليارديـر أسـعد بـك (كـرم مطـاوع) -الخَصـم أو البطـل المُضـاد- عـلى تقديمهـا كهديـة فـراش لعميلـه الجديـد المسـتر حسّـان (الطـرف الثالـث فاحـش الـثراء)، وفي تلـك الليلـة بكشـك التحويلـة، تنمـو قصـة حـب عفويّـة 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

t.me/qurssan

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 هوُات 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 إسماعيليّة 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، ولكنّها 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» المُنطوِية على نقد حادٍّ للسُّلطة السياسيّة.

في هذه الأجواء يُمكننا رصد المُثلث الجديد بفيلم «ديل السمكة». البطل الشّريف هذه المرة هو أحمد (عمرو واكد) كشّاف 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 إيجابيّة. شاعر ومُثقف

t.me/qurssan

ولمِض 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 حبًا حقيقيًا 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- تشتبك 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).

t.me/qurssan

أحد زبائنها بصالة القمار، أعجِبَ بحسنها وقرر أن يقتنيها لنفسه نظير الشقة والعربية والنادي وتعليم أفضل للصّغار المُعلقين برقبتها، صفقة بيع وشراء صريحة رغم عقد الزواج، لا تنكرها نور الصباح بل وتُصارح أحمد بأنّ استمرارها مرهون بقدرتها على «إمتاع زوجها»، وثمة مُصادفة مُدهِشة هاهُنا في كَون المُمثِل الراحل بيير السيوفي هو من لَعِبَ دورَي الرأس الثالث بالمُثلّث 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 عفويّة للتحولات والمآلات، فالصفقة القبيحة التي رفضتها غادة وتصدّى لها المنسي قديمًا تَمّت إعادة مواءمتها وتعريفها بمفردات وقِيَم جديدة دشنتها الحاجة والعَوَز والتفاسير الدينيّة، 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 طلعة 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 الطبقيّة؟ هل تُعَدُّ خسارة أحمد الشاعر، كشّاف النور سابقًا، لمحبوبته نور التي باعت نفسها للثري الخليجي

t.me/qurssan

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 وأُذِلّا على مرأى ومسمع من أفراد طائفتهما، ومن هذا المَهين الذي لا يكاد يبين؟!

إنّ الاكتفاء بهذه اللقطة المؤقتة -فوز المنسي وخسارة أسعد- وتثبيتها كنصر طبقي لهو إجراء لا يمكن فصله عن الحالة الثوريّة العامة المُميزة لخُماسيّة وحيد حامد وشريكيه شريف عرفة وعادل إمام بالتسعينيات، والتي كانت المُحرّك 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 الألفيّة، والتي خَلَت من مفهوم الصِّدام والمواجهة نفسه وجاءت أقرب لرصد روائي لشرائح على سُلّم 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 مُكلّلًا 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 بأنّ الدولة قد صارت أقوى من محاولات تقويمها، وأنّه لم يَعُد أمام معارضيها إلا المُراقبة والشماتة في الأزمات الشخصية لأفرادها!.

t.me/qurssan

وفي هذه الأجواء التي تنكسر فيها إرادة الصِّدام داخل الفيلم وخارجه، يأتي نجاح أحمد كشّاف النور في اختراق الأسوار والوصول بأشعاره إلى عفيفة (سوسن بدر) مُغنية الدرجة الثالثة أو الثانية، والتي تغنت بكلماته وفتحت له أبواب طريق نجاح وشهرة حقيقيّين.. يأتي هذا النجاح بمثابة انتصار طبقي حقيقي ومُستحَق لهذا الفتى الطيب المُكافِح، وليس نصرًا مؤقتًا كنصر المنسي القديم؛ إذ إنه يكفل له امتلاك أسباب الصعود على السلم الطبقي بما يمتلكه من أسباب الموهبة والاجتهاد وحيوية الشباب، رغم مرارة الخسارة في لعبة الحب، والتي اقتنع في النهاية بقبولها جنبًا إلى جنب مع حلاوة الفوز باعتبار الاثنتين المرارة والحلاوة- صِنوان لا يفترقان في سُنّة الحياة، وينتهي به الفيلم مُرددًا أبيات من شعر صلاح جاهين:

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

هذا التصالح يمكننا أن نحدس أنه خلاصة رحلة وحيد حامد نفسه بعد سنوات من الشّد والجَذب الصِّدام والتطاحن مع الدنيا والشوارع والناس والحكومة والصح والغلط؛ إذ تمخضت تفاعلات هذا المُبدِع الكبير عن رحلة طويلة من المثالية والرومانسيّة الثورية تصاعدت وتيرتها في أفلامه مع شريف عرفة وعاطف الطيب وسمير سيف -المُبكرة- وصولًا لمرحلة التصالح مع الدنيا كما هي ربما باستثناء سرطان التطرف الديني الذي ما يزال وحيد حامد يراه شرًا مستطيرًا لا بديل عن التصدي له واستئصاله، وهو ما تعكسه بوصلة أعماله خلال الخمسة عشر عامًا

t.me/qurssan

الأخيرة.

رحلة وحيد حامد ستبقى كلها بأفلامها ومسلسلاتها سجِلًا لذاكرة البلد والناس الذين رحلوا وسيرحلون، فيما ستعيش وتَخلُد شخصيات يوسف المنسي وأحمد كشّاف النور وإبراهيم الطاير والأستاذ فرجاني وأحمد سبع الليل وسونيا سليم وأبو المعاطي شمروخ وحسن بهنسي بهلول وفتحي نوفل وعلي الزناتي وسيد الغريب ورأفت رستم وريشة الطبال وهبة يونس -بطلة «إحكي يا شهرزاد»- في الوجدان الجمعي؛ لتحكِ لأجيال جديدة قصص بطولات وخيانات وانتصارات وهزائم وأفراح وأحزان الأجيال الخالية.

t.me/qurssan

الباشا تلميذ (٢٠٠٤)

العام ٢٠٠٤

سبعة أعوام مرّت 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 السينما؛ بفضل سياسات دعم أقدمت عليها الحكومة، وتوازى كل هذا مع عودة الجمهور وبالذات الأجيال الشابة -نحن آنذاك- إلى السينمات.

أمواج التغيير كانت متسارعة الوتيرة، وسرعان ما طالت فرسان الكوميديا الأربعة، طليعة ثورة المضحكين الجدد أنفسهم؛ الرحيل المفاجئ لعلاء وليّ الدين في ربيع ٢٠٠٣. أشرف لم يحقق نجاحًا رقميًا يُذكر وكان أسرع المغادرين لبورصة الصف الأول. آدم كان أطول منه نفسًا واستمر يعافر لسنوات رغم أنه أيضًا لم يحقق نجاحًا حقيقيًا. 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 وليّ 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

t.me/qurssan

الإنتاج السينمائي، ولكن نجاحات أفلام «مافيا» (٢٠٠٢) و«سهر الليالي» (٢٠٠٣) فتحت الباب لتنويع أكبر.

الجيل الثاني الذي أفرزته ثورة المضحكين الجدد تقدّم 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 السينمائية المصرية، فالأفلام الأربعة كلها كوميدية، ولكن «حب البنات» مثلًا والذي كتبه تامر حبيب مؤلف «سهر الليالي» جاء أقرب للكوميديا الرومانسية، وأنتجه جهاز السينما 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 السينمائية 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 ودواليا 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 جي تو» قبل عامين، والذي

t.me/qurssan

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 سطحيًا وخطوة للوراء بالمقارنة بحرامية في كي جي تو، وما زلت عند رأيي، غير أن الزمن انتصر لهذا الفيلم الخفيف الذي لم «يفرقع» رقميًا 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

t.me/qurssan

مغاوري، وغطى حضورهم على فقر -وليس بساطة- الكوميديا.

حبكة الفيلم مُقتبسة عن الفيلم الأمريكي «لم تُقبّل من قبل» (١٩٩٩) الذي لعبت بطلته درو باريمور دور صحفية شابة تنتحل شخصية طالبة ثانوية، وتلتحق بإحدى المدارس من أجل تحقيق صحفي، ومع تمصير الحبكة تحولت الصحفية الشابة إلى بسيوني بسيوني (كريم عبد العزيز)، الضابط المُكلف بالالتحاق بإحدى الجامعات الخاصة للإيقاع بالشبكة التي تروج المخدرات وسط طلبة هذه الجامعة، وبدلًا من أن يلعب السيناريو على المفارقات المنبثقة عن فروق الأجيال بين الضابط الناضج وطلبة الجامعة لتوليد الكوميديا، فإن السيناريست بلال فضل اختار مداعبة الأحلام الطبقية للطبقة المتوسطة (أو أحلامه هو الشخصية) من خلال بطله الذي يخترق الطبقة البورجوازية من المجتمع التي يرتع بها أولاد الأغنياء ويفرض شخصيته وزعامته عليهم ويفوز بقلب أجمل فتياتهم، إنجي پرنسيس الجامعة (غادة عادل). فينتصر بذلك له ولنا نحن أبناء الطبقة الوسطى، وهو في هذا يتقاطع مع حبكة «صعيدي في الجامعة الأمريكية» بل ويشترك معه في نفس التركيبة الشبابية التي حققت له شعبيته الهائلة.

كل هذا جعل «الباشا تلميذ» -ومن قبله «صعيدي..»- على أكثر من مستوى بمثابة وثيقة تحمل روح جيلنا، مواليد نهاية السبعينيات وعقد الثمانينات، والذين دعموا وتفاعلوا وشاركوا في ثورة المضحكين الجدد -باعتبارها حدثًا مجتمعيًا تفاعليًا وليس سينمائيًا فحسب- وغالبيتهم الساحقة من شباب الطبقة الوسطى. إفيهاتهم، لغتهم، ثقافتهم، هيبرتهم وصياعتهم الساذجة، أحلامهم الطبقية ونظرتهم للطبقة الأعلى باعتبارها «شباب متروشن وأوروپي، شباب انجليزي.. ع الأڤورة ورة متربي، شباب انجليزي».

t.me/qurssan

ومن أجل ذلك التوحد عاش هذا الفيلم طيلة هذه السنوات، وتحولت إفيهاته مثل «أسرة مع بعضينا» و«مش دا مش دا» وغيرها لجزء من الثقافة الشعبية لجيل الإنترنت، تظهر في الكوميك والميمز وحتى الحوار الشفهي العادي.

كذا كنا بصورة أو بأخرى في مقتبل أيامنا بمطلع الألفية الجديدة، والمُفارقة أن اللقاء الثاني بين كريم عبد العزيز وغادة عادل في «نادي الرجال السري» يمكن اعتباره أيضًا بمثابة وثيقة شاهدة على ما آل إليه حال نفس الجيل من أبناء الطبقة الوسطى بعد مرور خمسة عشر عامًا على اللقاء الأول في «الباشا تلميذ».

العام ٢٠١٩

في موسم عيد الفطر ٢٠١٨ عُرِضَ فيلم «الأبلة طمطم» من بطولة ياسمين عبد العزيز وإنتاج شركة أوسكار، وكان فشله التجاري مؤشرًا واضحًا على أن القالب الفني الذي حقق نجاحات ياسمين السابقة بأفلام «الدادة دودي» (٢٠٠٨) و«الآنسة مامي» (٢٠١٢) قد فقد جاذبيته.

وفي موسم عيد الأضحى بنفس العام كسر فيلم «البدلة» حاجز الستين مليون جنيه بفضل خلطة كوميدية جعلت منه جزءًا من الخروجة الأسرية للطبقة المتوسطة.

في ضوء هذه الأرقام استطاعت شركة أوسكار فيما يبدو الوقوف على قراءة سديدة لمزاج جمهور المرحلة الحالية، وبُناءً عليها حددت جمهورها المُستهدف بفيلمها الجديد «نادي الرجال السري»، بدءًا من اختيار الموضوع والحبكة وحتى توقيت العرض، وأثمر هذا ستين مليونًا أخرى من الجنيهات حصدها «النادي..»، ولمحوظة مهمة رصدها الناقد والمُحلل السينمائي محمد حسين مفادها أن هذا النجاح الرقمي

t.me/qurssan

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، وبدفع 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 وإنجي بعد مرور خمسة عشر عامًا على نهاية «الباشا تلميذ»، وقد تزوجا وأنجبا وارتقيا ماديًا واجتماعيًا قبل أن يتسلل الفتور بينهما، ويجد الزوج (أدهم/ بسيوني) نفسه بحاجة لإشباع رجولته في علاقة خارجية.

t.me/qurssan

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 كليًـا 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 جـي تـو» زمـان، بـدا كل شيء هنـا في «النـادي..» نسـخة باهتـة مكـررة مـن نسـخة مـن نسـخة مـن نسـخة مـما كانـت عليـه الكوميديـا التـي أشـعلت ثـورة

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

على الحالة السينمائية بوجه عام، وهو ما يمكن تصور قدر فداحته بملحوظة التحول الكبير في ملامح الممثلات عما كن عليه قبل عقد من الزمان، فقدن ما كان يميز جمال كلٍّ منهن على حدةٍ وأصبحن أقرب لدُمَى متشابهة.

كل ما سبق أنتج حالة من الإفلاس والافتعال في الشكل والمضمون أفقدت الكوميديا أية قدرة على إثارة الضحك، وهذا رأي شخصي بطبيعة الحال؛ لأنها وجدت طريقها إلى قلوب وجيوب الجيل الجديد والجيل الأقدم الذي دعم وآزر ثورة المضحكين الجدد زمان، وانتقل الآن لدعم «نادي الرجال السري»، والذي هو بصورة أو بأخرى انعكاس لما آل إليه حال جيلنا على مدار العقد ونصف العقد الماضيين.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

بحب السيما (٢٠٠٤)

واقعتان من دفتر الذكريات تحملان دلالات مقاربة حدثتا وقت طرح فيلم «بحب السيما» في دور العرض المصرية:

الأولى مرتبطة بمقال قرأته بإحدى الصحف كتبه أحد الأسماء المعروفة إعلاميًا آنذاك من رجال الدين المسيحيين، وإن كنت لا أذكر الاسم نفسه، ولا إن كان مُنتميًا للكنيسة الأرثوذكسية أم الكاثوليكية. ما أذكره هو استياءه الشديد من العديد من المواقف التي حفل بها الفيلم الذي ندور أحداثه حول أسرة مصرية قبطية، اعتبرها مُسيئة للديانة المسيحية، وكان من ضمن تحفظاته نشوء علاقة حميمية غير شرعية بين الزوجة المسيحية ورجل ملتح، باعتبار أن لحية الممثل زكي فطين عبد الوهاب تشير لكونه مسلمًا(!) وهو ما يبدو عجيبًا، وكأن غضبة أبونا سببها أن الزوجة المسيحية زنت مع رجل مسلم تحديدًا وليس لأنها زنت من الأساس(!)، والمفارقة أن الفيلم لم يشر بكلمة واحدة لإسلام هذا البطل أو مسيحيته، بل واختير له اسم محايد «يوسف ممدوح»؛ لأن القضية ليست متعلقة بالدين بقدر ما هي متعلقة بالإيمان.

الواقعة الثانية أكثر شخصانية، وتتلخص في أن صديقًا لي قصد إلى السنيما لمشاهدة الفيلم، وانزعج بشدة من مشاهد صلاة بطل الفيلم وابتهاله أمام الصليب المُعلق على حائط داره، وأخبرني أنه غادر القاعة في منتصف الفيلم شاعرًا بإثم عظيم لمشاهدته هذا «الكفر البواح»، ومتوسلًا إلى الله أن يسامحه(!) في تقمص عفوي مدهش لشخصية عدلي، بطل الفيلم المُتشدد التي لعبها محمود حميدة!

إلى هذه الدرجة كانت مصر في بدايات الألفية الجديدة مُحتقنة

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

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، وتتبُّع 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 قمة استعراض مكثف لزيف وتفسخ المجتمع داخل إطار

t.me/qurssan

عالَم كلية الفنون الجميلة في فيلم «بالألوان الطبيعية»، بل وصرخ بها علي (رمزي ليزر) 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 وملعي - جنازة عدلي) وتتحول بفضل سوء طوية أفرادها وامتلائهم بالزيف والكراهية لتراشق بالألفاظ النابية، ينتهي بعراك هزلي وتبادل للكمات، وعبّر أسامة عن موقفه إزاء هذا القدر من الزيف والكذب بأن جعل بطله نعيم (الطفل - آنذاك- يوسف عثمان) يتبول عليهم من علٍ مردداً «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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

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

للأسـف، اقتـصر ميراثنـا مـن أعـمال أسـامة فـوزي رحمـه الله 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.

t.me/qurssan

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 كمًا وكيفًا، وتشجُع المنتجون على - وض 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 رقميًا معتبرًا بكافئ قيمة فكرته بالغة الجرأة، ولكن نجاح الفيلم تحقق تراكميًا 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

t.me/qurssan

بنغمة كوميدية مختلفة افتقر إليها زميلاه أحمد رزق الذي لم يحجز مكانًا وسط كوميدينات 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 عضويًا بالكوميديا، ومشروعًا سينمائيًا 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 السينمائية 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 أساسيًا 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 جانات 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

t.me/qurssan

معاهم» في صيف ٢٠٠٧ وسط موسم ساخن عجّ بأفلام أكبر لعب بطولتها نجومٌ أشهر مثل «مرجان أحمد مرجان» و«كده رضا» و«تيمور وشفيقة» و«عندليب الدقي» و«خليج نعمة»، وتم دعمه بأغنية جميلة حملت نفس عنوانه بصوت بهاء سلطان غزت الفضائيات بفوتومونتاج من لقطات الفيلم، ورغم ذلك بالكاد تجاوز إيراده آنذاك مليوني جنيه من العروض المحلية، وهو رقم لا تجعلنا ضآلته ننسى أنه ينتمي لاقتصاد يسبق التعويم بما يقرب من العشر سنوات.

وإذا كان «ليلة سقوط بغداد» قد تناول شأنًا سياسيًا خارجيًا تحت تأثير هواجس فجرها الغزو الأمريكي للعراق، وذلك في إطار كوميدي فانتازي.. فإن «أنا مش معاهم» والذي كان التجربة الأولى لمؤلفه السيناريست فيصل عبد الصمد اختار الاقتراب أكثر من شأن اجتماعي داخلي شائك وهو «الجيتو الإسلامي»، والذي كان يمر بطور من الانفتاح والتغلغل العلني وسط شريحة جديدة من المجتمع المصري بفضل ذيوع وانتشار الجيل الجديد من الإسلاميين الشيك ذوي اللباقة واللغات فيمن عُرفوا بالدعاة الجدد أمثال عمرو خالد ومصطفى حسني ومعز مسعود.

ظهور هؤلاء الدعاة الشباب بخطاب دعوي مختلف عن خطابات الأجيال السابقة الأكثر تشددًا واقترانًا بالاشتباك مع الدولة، أرق حاشية وأقل اقترابًا من النقاط الساخنة في الأيديولوچيات الإسلامية وأكثر اتساقًا مع مفردات العصر وميلًا لتقديم طبعة لايت من الإسلام التنظيمي، نستلهم منطلقاته وآلياته ولكن في غير الشأن السياسي.. ظهور هؤلاء الدعاة أسهم بقوة في اختراقهم لمساحات مجتمعية كانت بعيدة عن أسلافهم في أزمنة الصدام المسلح مع الدولة، وذلك بالتزامن مع ظرف سياسي دولي اتجه لتخفيف الضغط على التنظيمات الإسلامية الأكثر

t.me/qurssan

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 كلٌ 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

t.me/qurssan

كوميدي خفيف الظل، مثل مشهد حفل الخطوبة الإسلامي، تصاعدت مع اقتراب فرح من منطقة خطيرة ووقوعها ضحية للجماعات الإرهابية التي تحاول استخدامها في تفجير قنبلة بمحطة رمسيس، لتسقط الفتاة بعد نجاتها فريسة لتيه من الحيرة يعرفها جيدًا كل من خرج من جيتو الإسلاميين لبراح العالم الطبيعي البعيد تمامًا عن أساطيرهم الشائهة عن الدين والدنيا، فخلعت الحجاب فيما يشبه النبوءة لما سيحدث بعدها بسنوات للكثير من البنات والسيدات إثر انهيار وتفكك الصحوة المزعومة، ووقع عمرو في شتات مماثل قبل أن تنفك عقدته بقدرة قادر من أجل نهاية سعيدة للفيلم، فيتزوج فرح ويُنشِئا أسرة متدينة وسطية كما يمكن أن تراها بكتيبات سفير للأطفال.

حاول صناع الفيلم تحقيق قدرٍ من التوازن في طرحهم لرؤيتهم الخاصة بتلك المنطقة الشائكة التي ندر أن تعرضت لها السينما بموضوعية مناسبة، فأصابوا حينًا وأخفقوا حينًا. ربطوا ربطًا مُوفقًا بين الجماعات الإرهابية ومؤسسات الأعمال الخيرية التي تتخذ ستارًا لغسل وتهريب الأموال وتنفيذ التفجيرات، ولكنهم في المقابل قدموا صورًا كليشيهية سطحية للإرهابيين، وبلغت السطحية حد السذاجة في مشهد شرح خطة استغلال فرح لنقل القنبلة إلى محطة رمسيس.

هذا التذبذب امتد إلى بناء الشخصيات وطبيعة تحولاتها وبالأخص شخصية عمرو، البطل الرئيس والذي قدمه الفيلم طالبًا بكلية الطب، ولكنه في نفس الوقت صايع ومقضيها شرب ومخدرات.. وحين يقع في حب فرح وتسحبه لمنطقتها يخضع لسلسلة من التحولات غير المُبررة بين الضفتين، فبعد اكتشاف القنبلة، يقرر بدون مبرر أن يتشدد ويلبس زي الباكستانيين، ثم لا يلبث بدون مبرر أيضًا أن يعتدل ويحلق لحيته ويعود لرفقته القديمة توطئةً للقائه بفرح مجددًا في الاستاد.

t.me/qurssan

هذه وغيرها مشاكل احتوى عليها سيناريو فيصل عبد الصمد (وهو طبيب أصلًا ويكتب للسينما للمرة الأولى بدعم من صديقه أحمد عيد) ولم يعالجها المخرج أحمد البدري، ورغم ذلك لم تكن المحصلة مزعجة، بل بالعكس احتوت على مناطق كوميدية لا بأس بها، وتركت المحاولة أثرًا ملموسًا على مشاهد زي حالاتي كان لا يزال آنذاك واقعًا تحت تأثير الدعاة الجدد ويصدق مظلوميات الإخوان التي يدعمها الإعلام الخاص وبقناعة أن هذا الفصيل «المظلوم» (!) يستحق أن يتقبله الناس بلحيته بنقابه بأفكاره التي لم نكن نفهمها حق الفهم حتى شاهدناها لايف فيما بعد حين شب حريق الألفين وحداشر.

كان هذا هو حال الكثيرين في ذلك الزمان، وفي مقدمتهم أحمد عيد الذي بشر باحتواء «الفصيل الوطني» مرتين بعدها في فيلميه «رامي الاعتصامي» و«حظ سعيد»، وكان من أوائل الفنانين الذين انحازوا لينابر: لذا فلم يكن مستغربًا دعمه لترشيح عبد المنعم أبو الفتوح لرئاسة الجمهورية في انتخابات ٢٠١٢، قبل أن تأتي الرياح بما لم تشته سفنهم فتفرق جماعتهم وتشتت شملهم وتجعلهم حبظلمًا بظاظا، ويعودون إلى مربع ما تحت الصفر، ويتبقى الفيلم شاهدًا على تلك المرحلة التي سبقت الحريق، وهو ما يكسبه الآن أهميته الحقيقية بغض النظر عن حصيلته الفنية والرقمية.

t.me/qurssan

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 وعديلة٢» على كوكتيل من الكوميديا والسياسة. الإخراج كان لنادر جلال، أحد مُخرجي الزعيم الأثيرين، وبدا الفيلمان كطبقين بالتين 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.

t.me/qurssan

تزامن هذا مع ما عُرِف إعلاميًا بـ «ثورة المُضحكين الجدد» والإيرادات القياسية التي حققتها أفلام محمد هنيدي وعلاء ولي 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 شطبَت 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

t.me/qurssan

سيناريست بيكتب ومُخرج بيحرّك 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 السينمائي.

تتأكد هذه النقطة لو استعرضنا أسماء مُخرجي وكُتّاب 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 بالسينما الهوليوودية، مقابل عدم وجود رؤية فنية حقيقية تُدير هذه القدرة التّقنيّة 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 لسينما 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

t.me/qurssan

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 لَبّت 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.

t.me/qurssan

- 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 بقي.. لو قارنّا 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 هوّات شديدة الخطورة وخرجت منها سالمة، تواجه ضغوطًا غربية من إدارة بوش الابن ثم خليفته أوباما، وشرقية بواسطة قناة الجزيرة، يقابلها حراكٌ داخليٌ معارض ومُتصاعد، اصطفت به طوائف الإسلاميين والليبراليين واليساريين وأساتذة الجامعة والنقابات والمنظمات الحقوقية والصحفيين، وكنا في تلك السنوات الخدّاعات نتلقى

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

التي صارت جزءًا لا يتجزأ من حوارنا اليومي العادي زي «شِرِب شاي بالياسمين» و«لقد وقعنا في الفخ» و«حبيبي من أيام الجيزة» إلخ.

برضه، اشمعنى «مرجان» تحديدًا؟.

الإجابة، لأن هذا الفيلم هو الأخير الذي ظهر فيه عادل إمام على الشاشة بكامل لياقته، في أفلامه التالية «حسن ومُرقص» (٢٠٠٨) و«بوبوس» (٢٠٠٩) بَهِتَ حضور الزعيم شيئًا فشيئًا، مع تكرار نبرة الوحدة الوطنية في الأول، والابتذال الجنسي لدرجة مُقززة في الثاني، والذي شَهِدَ انكسار الخط البياني لإيراداته لأول مرة مُنذُ «التجربة الدنماركيّة» عام ٢٠٠٣.

شَهِدَ عام ٢٠١٠ آخر أفلامه السينمائيّة حتى الآن وهو «زهايمر» من تأليف نادر صلاح الدين وإخراج عمرو عرفة، وابتعد فيه عن أيّة موضوعات سياسيّة واقترب من أزمة إنسانية تبدو أقرب ما يكون لمعركة الزعيم الأخيرة مع الخَصم الذي لا يُهزَم، الزمن، الذي انتزع السينما من قبضته؛ إذ لم يَعُد يَملك اللياقة الفنية التي تُتيح له تقديم وجبة تُغري جمهور السينما بالنزول لمُشاهدتها، واكتفى بجمهور التلفزيون الذي يُشاهد مُسلسله الرمضاني الجديد كل سنة. ولكن خلاص، الجِداريّة شُيِّدَت على مدار عقود، وسيبقى الزعيم في كلامنا وضحكنا وألشنا على المُتاجرين بالمواقف وبالدين وبالقِيَم جيلًا بعد جيل.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 فيلميّ «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 أساسيًا 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»:

t.me/qurssan

«فالمرأة تقع في نقطة توتر بين طبيعة بيولوچية لم تتغير على الإطلاق، ورؤية حديثة بعض الشيء عن حرية جديدة، مما يجعلها مشغولة بالمحيط الذي تعمل فيه بيولوچيتها. الجنس هو مركز هذا المحيط، ولهذا فإن أسبابه ونتائجه وتأثيراته الاجتماعية والوجدانية تشكل نواة وجودها».

وفقًا لهذا الاقتباس الذي قد لا أختلف كثيرًا مع مضمونه، فالمرأة شاءت أم أبت، ولأسباب بيولوچية وإنسانية خارجة عن نطاق إرادتها، ستظل كينونتها ووجودها ودورها وتفاعل محيطها معها تدور في فلك الجنس في مدارات تقترب أو تبتعد وفقًا لاعتبارات ثقافية وتاريخية مختلفة، حتى في أكثر الأمم انفتاحًا وتحررًا، تظل المرأة أسيرة لقوى الشد والجذب تجاه هذه النواة سواء في تفاعلاتها الخارجية مع محيطها أو في تفاعلاتها الداخلية.

لو قارنّا بين بطلات الأفلام الثلاثة المُشار إليهم بعاليه: سونيا سليم، سلوى شاهين، هبة يونس.. طبيعة الشخصيات وبناؤها ومحيطها وأزماتها وردود أفعالها وتفاعلاتها مع محيطها، وحتى اختيارات الممثلات اللواتي لعبن أدوارها، فبإمكاننا رسم خط بياني لوضع المرأة المصرية خلال حيز زمني يمتد ما بين ثمانينيات القرن الماضي والعقد الأول من الألفية الجديدة، في ضوء متغيرات سياسية واقتصادية ومجتمعية وثقافية تحكم تفاعلات الشخصية مع نفسها ومجتمعها، بل ومع السلطة.

المرأة في «الراقصة والسياسي» المُقتبس عن قصة لإحسان عبد القدوس نُشرت ضمن مجموعته التي صدرت بنفس الاسم عام ١٩٨٧ هي سونيا سليم، الراقصة الشهيرة ونجمة المجتمع، كينونة مبهرة تجمع بين الجمال والقوة، تدخل في مواجهة مفتوحة مع السلطة مُمثلة في عبد الحميد رأفت، ضابط المخابرات السابق والوزير لاحقًا، بمعنى أنه

t.me/qurssan

لتجسد لتحولات دولة يوليو خلال عهديّ 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 جزء 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 البايولوجية 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

t.me/qurssan

تمارس الجنس مع عبد الحميد رأفت (السلطة) وتسخر من ضعفه الجنسي لدرجة لا يتحملها فيعاتبها قائلًا: «ميبقاش وشُك 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 «رقّاص» يرقص لسانه بالأكاذيب.

أما المجتمع، فلا تتردد في الدخول معه في مواجهات فرعية متوالية تنتصر فيها جميعًا بفضل شخصية كاسحة لا تخجل من طبيعتها البيولوجية بل وتتبنى -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 البيولوجية 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.

t.me/qurssan

وهنا يمكننا ببعض 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 البيولوجية 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 بجنرال السراير في «كشف المستور»، وأصبح الصراع هنا صفريًا لا يتحمل ألعاب ومكايدات

t.me/qurssan

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 البيولوجية 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

t.me/qurssan

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 مطيرة، 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

t.me/qurssan

خطوط مواجهة مع السلطة والمجتمع، ولكنه أيضًا أتاح رسم حدود تفاعل الطبيعة البيولوچية للبطلة الجديدة مع محيط عملها، وهي بطبيعة الحال مختلفة تمامًا عن مثيلاتها لدى الجيل الأقدم من نسوة وحيد حامد: سونيا سليم الراقصة، وسلوى شاهين المومس المخابراتية المعتزلة. فجيل النسوة اللواتي تسلحن بالجمال والقوة المنبثقة عن طبيعتهن البيولوچية في مواجهة السلطة والمجتمع انكسر بمصرع سلوى شاهين، ليحل محله جيل هبة يونس الذي تم تدجينه وهندسته معمليًا من قِبَل السلطة والمجتمع على حدٍ سواء لنصبح في مطلع الألفية الجديدة بإزاء بطلة جميلة ولكنها هشة مضغوطة مجتمعيًا وإنسانيًا وجنسيًا وسياسيًا مصداقًا لقول خلف الدهشوري خلف «هو الضغط كله عليكي؟!».

في «إحكي يا شهرزاد»، كرر وحيد حامد استعمال البناء الذي سبق له استخدامه في «ديل السمكة» و«معالي الوزير» (الاثنان عُرضا عام ٢٠٠٢) والقائم على تفتيت الحدوتة إلى عددٍ من الوحدات أقرب إلى مجموعة من القصص القصيرة منفصلة متصلة معًا كحبات في عقد الحدوتة الأصلية. وإذا كانت الوحدة في «ديل السمكة» هي قصص العملاء الذين يزورهم أحمد كشاف النور، وفي «معالي الوزير» كوابيس رأفت رستم، فإنها في «إحكي يا شهرزاد» هي حلقات برنامج التوك شو الذي تقدمه هبة يونس، وأتاح هذا البناء التفتيتي استعراض صور من تفاعلات الطبيعة البيولوچية للمرأة المصرية مع الواقع المعاصر المحيط بها، والتي أنتجت ضغوطًا مزيدة كمًا وكيفًا من تلك التي أحاطت بجيل سونيا وسلوى.

بعد استقرارها الطويل، تراجعت ضغوط السلطة هنا إلى خلفية الصورة -من دون أن تغيب تمامًا- مقابل استفحال وتعاظم ضغوط

t.me/qurssan

اجتماعية ذات صور ومصادر متعددة استهدفت جميعها النيل من بيولوجية المرأة بالطمع تارة وبالابتزاز تارة بالإضافة لاشتراكها كلها في ممارسة أعتى درجات القهر، وكل ذلك قوبِلَ من جانب المرأة بهشاشة أو بمقاومة يائسة على أفضل تقدير بعد عقود من التدجين والترويض و«الإخصاء» (!) إن جاز التعبير (!!)، وهي عملية اشتركت فيها السلطة مع المجتمع الذي توهْبَنَت غالبيته الساحقة (نسبة إلى الوهابية) على مدار ثلاثة عقود فقدت المرأة خلالها الكثير من قوتها ومكتسباتها، من دون استثناء لطبقة دون غيرها. طال القمع والانتهاك الجميع من الطبقات الدنيا إلى الطبقة البورجوازية.

لرصد حجم الهوة الفاصلة بين صلابة النسوة من جيل سونيا وسلوى شاهين وهشاشة جيل هبة يونس، يمكن المقارنة بين رد فعليْ المرأتين إزاء موقف واحد تقريبًا. ففي «كشف المستور» وقفت سلوى شاهين ثابتة إزاء تحديق حفنة من النسوة المنقبات في ثيابها وشعرها المكشوف بأحد المصاعد، بعكس هبة يونس التي لم تتحمل ضغط نظرات المُحدقات بها في عربة «السيدات» بمترو الأنفاق فاختطفت الطرحة التي قدمتها لها رفيقتها وغطت شعرها بحركة متشنجة كشفت حجم انهيارها تحت وطأة الضغط المُسلط عليها لا من الذكور، ولكن من إناث مثلها!

اختيار منى زكي في حد ذاته من بعد نبيلة عبيد يجسد بوضوح حجم تراجع التفاعل بين الطبيعة البيولوجية للمرأة بمحيطها وذلك بالمقارنة بين الشخصية الفنية للاثنتين واختيارات أدوارهما ما بين جرأة نبيلة وخضوع منى لمفهوم «السينما النظيفة» وهو مصطلح غير نظيف للإشارة إلى الأفلام الخالية من المشاهد الحسية. أيضًا يمكن اعتبار عناوين الأفلام الثلاثة بمثابة خط بياني كاشف لقدر وتسلسل انزلاق وضع المرأة

t.me/qurssan

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.

t.me/qurssan

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 كاتبيْ 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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

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 هزليٌ اتخذ فيه الشابِ 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 السينما 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 السينما 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

t.me/qurssan

عشر مليونًا، وهي أرقام لا ترقى بالطبع لأمجاد محمد سعد القديمة بشبابيك التذاكر رغم أن الفيلم بالفعل كان مسليًا وإفيهاته في تقديري هي الأظرف من بين مجموع أفلامه. للأمانة لم أحب الفيلم عندما شاهدته للمرة الأولى، وإن أغرقت في الضحك كلما شاهدته فيما بعد بالعروض التلفزيونيّة، ويمكن الآن أن نزعم أن أغنيته الافتتاحية كانت بمثابة مصادفة أقرب إلى نبوءة غير مقصودة بالطبع، إذ ردد فيها أن «تتح جاي» وهو ما تحقق بالفعل بعد أسابيع قليلة من عرض الفيلم في صيف ٢٠١٣ بمجئ تتح آخر من نوع آخر (!) الأمر الذي يمكن اعتباره مستوى آخر لمدى مصداقية تجسيد «تتح» وبعفوية غير مُدبرة لمصر المحشورة في ذلك البرزخ الزمني بين يناير ٢٠١١ ويونيو ٢٠١٣.

t.me/qurssan

الأفلام الأجنبية

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 السينمائية 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 هدفي 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

t.me/qurssan

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 يكتف 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 فتى 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

t.me/qurssan

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 الثلاثة 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.

t.me/qurssan

مارتي فيل إذن على غرار أبطال الفيلم نوار، هو فارس من نوع خاص يليق بهذه المدينة التي تعوم على بحر من الفساد الذي ضرب كل مؤسساتها والانحرافات الجنسية والمالية والقضائية ممتدة خيوطها بين المؤسسات التنفيذية والدينية والمالية.

وعلى العكس منه صديقته السابقة أنجيلا فينيت (لعبت دورها لورا ليني) وكيلة النائب العام، والتي تمارس مهام عملها بجدية ونزاهة وشرف حتى أنها تخاطر باحتمال فقدان وظيفتها لتتحدى أوامر رئيسها المدعي العام الراغب في غلق قضية مقتل صديقه وشريكه في البيزنس. كبير الأساقفة بأي ثمن وعدم الزج باسمه أو باسم الكنيسة الكاثوليكية في الفضائح المالية والجنسية التي بدأت تطفو على السطح.

ونلاحظ هنا أن أطراف الصراع تم اختيارهم بعناية لخدمة رؤية مُحددة للمجتمع:

- مارتي فيل، البطل الرئيسي، محامي أبيض وسيم جريء في منتصف العمر، اختير ليلعب دوره ريتشارد جير وكان آنذاك في أوج لياقته وجاذبيته الذكورية العتيدة.

- البطلة، أنجيلا فينيت، اختيرت لتجسيدها ممثلة شقراء حسناء هي لورا ليني. إمرأة بيضاء تعمل وكيلة النائب العام، وتقف ندًا لند أمام مارتي فيل، صديقها السابق ومنافسها الحالي في قاعات المحاكم طبقًا لمركزيهما بالنظام القضائي. بمعنى أن الفيلم يقدمها نموذجًا ناصعًا وإيجابيًا لامرأة مُستقلة شريفة طموح في عملها وفي رغبتها الصادقة للتحرر من ذكورية البطل.

- ضم الفيلم كوتة لا بأس بها للشخصيات السوداء موزعة طبقيًا من أسفل السلم (أفراد من الشرطة) مرورًا بالمحقق الخاص الذي يعمل ضمن فريق مارتي فيل، وصولًا لرأس السلطة القضائية مُمثلة في القاضية

t.me/qurssan

التي تدير محاكمة آرون ستامبلر (لعبت دورها ألفر ودارد).

بمعنى أن ثمة تصور يقدمه الفيلم للمجتمع، ذا طابع يميني كلاسيكي يحاول مراعاة التوزيع العرقي للأدوار وإن كان انحيازه النهائي ليس للعرق الأبيض فحسب مُجسدًا في البطلين الرئيسيين، وإنما ينتصر كذلك للذكورة مقابل النسوية.

فمارتي لم ينتصر فحسب على أنجيلا في قاعة المحكمة، ولكنه أيضًا للاعب بها واستخدمها مرتين خلال المحاكمة عن غير وعي منها لتوجيه مسار القضية حتى تحقق له النصر الذي خطط له. والأكثر من ذلك أنها في خاتمة المطاف ورغم إدراكها لتلاعبه بها إلا أنها خضعت له عاطفيًا/ جنسيًا كما كشفت ابتسامتها ونظرتها له في المشهد الأخير الذي جمعهما معًا.

بطل ذكوري أبيض، يملك أخلاقيات الفرسان وسط مدينة مُلطخة بالفساد، يحقق بطولته الذكورية على النظام وعلى المرأة في الوقت نفسه. مضمون يميني ذكوري تقليدي متكرر بالكثير من أفلام المحاكمات وغير المحاكمات. فما المشكلة إذن؟ ما الجديد الذي قدمه الفيلم فأكسبه أهمية وسط الأفلام النقدية التسعيناتية؟ فين النقد دا أصلًا؟

المضمون المختلف للفيلم تكشف مع الأنتيكليماكس الصادمة في دقائقه الأخيرة؛ إذ اكتشف مارتي أن موكله الشاب الذي برأه بنفسه استنادًا لإصابته باضطراب الشخصية الانشقاقي والذي دفع القاضية إلى إلغاء المحاكمة وعرض الفتى لمدة شهر على مصح نفسي لتقييمه يفوز بعدها بحريته.. اكتشف مارتي إثر زلة لسان من الفتى أنه ليس مريضًا وإنما يمثل دورًا بارعًا منذ اللحظة الأولى. يكاشفه الشاب ساخرًا بابتسامة مخيفة وقد زالت عنه مظاهر اللعثمة والارتباك والشرود، أنه قتل الأسقف بكامل وعيه وخدعه وخدع هيئة المحكمة ليفلت من

t.me/qurssan

العقوبة.

هنا يتضح المضمون الفعلي للفيلم والذي يوجه سهام النقد للنظام الذي يسمح لقتلة ومجرمين أمثال آرون ستامبلر باستغلال الثغرات الحقوقية في القانون للإفلات بجرائمهم الشنيعة من العقوبات والخروج إلى المجتمع لارتكاب المزيد من الجرائم، وإدانة للمدرسة الليبرالية التي ترى المجرم ضحية لظررفه ولضغوط مجتمعه وأنه بحاجة للعلاج بدلًا من العقاب.

في نهاية الفيلم حذرت أنچيلا القاضية من عاقبة إلغاء محاكمة آرون وإرساله للتقييم النفسي:

«سيخرج بعد شهر»

فأجابتها القاضية بإجابة تحمل لب المشكلة من وجهة نظر الفيلم:

«ناقشي الأمر مع الهيئة التشريعية»

ومع اكتشاف مارتي فيل لخديعته، والضربة التي لم يتلقاها بمفرده وإنما أصابت المجتمع كله والذي كان هو نفسه قد تربع على عرشه بانتصاره في قاعة المحكمة.. تدور الكاميرا مئة وثمانين درجة في مشهد مغادرته للمحكمة لنر الكادر مقلوبًا بالكامل في إشارة بصرية لانقلاب الوضع الطبيعي، تكتمل مع اللقطة التالية حين يجد مظاهرة ترفع اللافتات بمواجهة الباب الأمامي للمبنى (وهنا ربط سببي) فيغادر من الباب الخلفي ونراه في أثناء سيره يتضاءل ويتضاءل من منظور علوي لعين طائر.

حمل الفيلم روحًا تسعيناتية خالصة في موسيقى چايمس نيوتن هاورد (والتي جرى الاستعانة بها مرارًا في مواد مُتلفزة مصرية) وكادارات مايكل شاپمان مدير التصوير المُخضرم، وصورة الفيلم الخام ما قبل حقبة الديچيتال.

t.me/qurssan

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«جوكر» مؤخرًا، ومحاولة تسعيناتية لمقاومة تيار الصوابية السياسية والذي اكتسح هوليوود بأكملها بعد ثلاثة وعشرين عام من طرح حقيقة الخوف الأساسي على الجمهور.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 جيمس 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) لكيفين 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.

t.me/qurssan

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 وبخاصةٍ بين الشباب من دون أن يتوقف أحد أمام ممارسة بطليه للزنا في مشهد السيارة الشهير، الأمر الذي ارتآه كاتب

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

يفشل»؟

الواقع أن جزءاً من الذكاء الفني والتجاري لجيمس كاميرون في قدرته على تمرير رؤية تاريخية مكتملة للحضارة الغربية داخل تفاصيل اللوحة العملاقة التي رسمها. الحضارة التي بلغت أوجًا من الارتقاء التكنولوجي تزامن مع انحطاط إنساني، وأنتج تفاعل الاثنين معًا غروراً هائلًا غالبًا ما يكون محطة النهاية كما تخبرنا قصص الأنبياء العبرانيين وغير العبرانيين في الكتب السماوية والتي روت دمار أقوام نوح ولوط وعاد وصالح وفرعون وجنده بعد أن بلغوا شأنًا من القوة سوغ لهم مقارعة القوة الميتافيزيقية العليا، فوقع عليهم العقاب بالفناء، وسنجد تأثيراً غائراً لهذه القصص في الميثولوجيات الإنسانية والأعمال الأدبية المعبرة عنها، ومنها على سبيل المثال قصة إغراق نومينور في كتاب تولكن «السيلماريلون» بعد محاولة أهلها الإبحار نحو أرض الڤالار المحرمة عليهم.

وهو نفس ما أقدم عليه صناع التايتانيك (التجسيد لذروة ارتقاء الحضارة الأوروبية) المبهورون بما أنجزوه، فقال مالكها متباهيًا «حتى الإله لا يستطيع إغراق هذه السفينة» ودفعهم زهوهم لإطلاق سرعتها القصوى كترجمة عملية لهذا الغرور بمحاولة كسر حاجز الزمن ببلوغ ميناء الوصول قبل الموعد المتوقع، فجاء العقاب فوريًا ونتاجًا طبيعيًا وعادلًا بالغرق بسبب كسر ناموس الطبيعة وبلوغ الجبل الجليدي قبل الموعد المتوقع مع السرعة الزائدة للسفينة.

الأهم من النتيجة التقنية المبهرة في تنفيذ تتابعات غرق التايتانيك والتي استغرق زمن عرضها على الشاشة ما يقرب من ساعة كاملة، والإدارة الهائلة للمجاميع، حرص السيناريو الذي كتبه كاميرون على التنقل بين طبقات السفينة والتي جسدت توزيعًا طبقيًا مطابقًا لنظائره

t.me/qurssan

بالمجتمعات الغربية وغيرها، بغرض رصد ردوم 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 الچنتلمن 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

t.me/qurssan

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 ترينداتِ هذا الزمن السعيد.

t.me/qurssan

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

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

قصة الفيلم كما يعرفها كُلّ من شاهده تدور حَولَ سيث، الملاك المُوكّل 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

t.me/qurssan

على إنكار الغيبيّات. ومع تصاعد وتيرة عاطفة هذا الملاك، يُقرر بُناءً على تجربة ملاك سابق التحوُّل 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 فيم 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 تذوُّق 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 والتي صارت زوجته لاحقًا.

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

t.me/qurssan

الإرادة الحرة».

قالها ناتانييل بفم مملوء بالطعام الذي يلتهمه بنهم واستمتاع يعجز عنه سيث الجالس قِبالته بإحدى الكافيتريات. وفي المشهد التالي، وبُناءً على طلبه، يصطحبه سيث إلى الشاطئ حيث تحتشد الملائكة ساعة الشروق للإنصات إلى الموسيقى الإلهيّة التي لا يسمعها سواهم. وبينما ترتسِم علامات أورجازم صوفي على قسمات وجه سيث، تنتزعه من تهويماته صيحات ناتانييل في خضم استمتاعه بركوب الأمواج عن كثب وعلى مرأى ومسمَع منهم، الأمر الذي يُكرره سيث نفسه في مشهد الفينالة بعدما صار بشريًّا، لتهبط الكاميرا على وجهه المُكتسِي بأقصى درجات الاستمتاع والأمواج الزرقاء تتقاذفه، فيما يرمقه الملائكة المُتشحين بالسواد من على رِمال الشاطئ.

لا يخفي كاتب هذه السطور أنّه خضع ككثيرين من أبناء جيلنا لفترة من الزمن لسيطرة التفاسير المُتشدِدة للدين والتي صادفَت انتشارًا واسعًا بلغ ذروته في بدايات الألفيّة مع ظهور الموديلات الشيك من الدُعاة والّذين كانوا بابتساماتهم الوادعة ورِقة حديثهم بمثابة بوابات غالبًا ما تُفضي للطوابق العليا الأكثر تشدُدًا. ظل الحال كذلك لبضع سنوات قبل أن يَبهُت التأثير تدريجيًّا توطئةً لأن يتلاشى ويَحِل محله ازدراء لا يفنى ولا يُستحدَث من العَدَم.

تجربة الانعتاق من أسر هذه التفاسير المُتشدِدة بكل ما تزخر به من مُحرّمات وتعقيدات شديدة التشابُك هي أقرب لتجربة الخروج من ماتريكس عملاقة تَبِث بلا انقطاع صورًا مُشوّهة للعالم والصح والغلط وحقيقة الدين بطبيعة الحال، وصدمة إعادة اكتشاف وتذوُق مُفردات ومُكوِنات العالم الحقيقي كما خلقه الله وأرادهُ لعِباده، أبسط وأجمل بكثير ممّا يبدو عليه من وراء قضبان التفاسير المُتشددة.

t.me/qurssan

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 ظَلّت مُكبّلة 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 أنّ 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 انّهم 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

t.me/qurssan

حولهم، وفاقدين لأي قُدرة على تذوق مباهِج بسيطة يستمتع بها «الأغيار» تلك المباهج التي استشعرها سيث بعد تحوله من ملاك لبشر، واستشعرتها كذلك ماجي نفسها بعد أن ظلّت طويلاً مُكبّلة 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..

كان الأجدى بالسيد علي أبو شادي إذن الانحياز إلى ضميره كمُثقّف وواجبات مركزه كرقيب ألا يخشى مُزايدات الرجعيين والتي كانت آنذاك قادرة على التسبب في ضجيج إعلامي وشعبوي مُزعِج لصُنّاع القرار، وألا يمنع عرض «مدينة الملائكة» الذي يحمل بين ثنايا قصته الرومانسيّة إشارة صريحة لأعظم نعمة منحها الله للإنسان وهي على حَد تعبير ناتانييل، الإرادة الحرة، إرادة الخطأ والصواب والتجريب والشطط والعودة وغيرها مِمّا تسلبه مِنّا الأيديولوچيا مَتى قررنا بإرادتنا الانسلاخ عن بشريتنا والتحوّل إلى ملائكة من ضمن الملايين في مدينة من الملائكة.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 جوردان بيل مثلًا باعتبار أن الفيلم يحتوي ضمن عناصر خلطته على جرعة من الرعب

t.me/qurssan

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 الأجندات النيوليبرالية الساعية إلى المتاجرة بسنوات العنصرية العرقية والجنسية والجندرية لحشد رأي عام موجه يخدم سياسات بعينها.

t.me/qurssan

التوجيه بأنواعه كان متوفرًا في المضامين التي تحملها السينما 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 المُضفّر 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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

بطولته النساء في التسعينيات والفيلم «النسوي» المؤدلج في زمن الصوابية السياسية. ففي النوعين لا ينفصل وجود المرأة عن الرجل، ولكن الفارق يكمن في أن الفيلم النسائي القديم مثل «سحر تطبيقي» لم يخجل من الاعتراف باحتياج المرأة للرجل لاستكمال ما ينقصها، فيما وصلت نسونة أوشن لنفس النتيجة من دون الاعتراف بها (!) فديبي أوشن (بولوك) استهدفت تنفيذ عملية سرقة كبرى من أجل الثأر من حبيبها الذي غدر بها قديمًا، وفي نفس الوقت كي تكتسب احترام شقيقها داني أوشن. أي أنها في كلا الغرضين تمحورت حول الرجل من دون أن تعترف لنفسها بذلك.

هذه البساطة والتلقائية في النظر للمرأة وعلاقتها بالرجل حررت الفيلم من قيد الأيديولوجيات النسوية، وأكسبت «سحر تطبيقي» سحرًا حقيقيًا كأقرانه من أفلام الكوميديا الرومانسية في تلك الحقبة الرائقة، وجدير بالذكر أن العام ١٩٩٩ وحده شهد عرض عددٍ من أجمل كلاسيكيات هذه النوعية مثل «لديك بريد» من بطولة توم هانكس وميج رايان، وفيلميّ «نوتينج هيل» و«العروس الهاربة» اللذين لعبت بطولتهما چوليا روبرتس بمشاركة هيو جرانت وريتشارد جير.

إلى جانب بساطة وتلقائية التناول وحرفية البناء وتضفير الكوميديا والرومانسية والرعب، ومزيج البهجة وخفة الظل استفاد الفيلم بحق من جمال وحضور الفاتنتين ساندرا ونيكول اللتين شكلتا ثنائيًا متناغمًا غير متوقع، وثمة مفارقة لها دلالتها أن وجود ثماني نجمات في فيلم «نسوة أوشن الثمانية» المؤدلج منهن آن هاثاواي وكايت بلانشيت بالإضافة لساندرا بولوك نفسها لم يمنح الفيلم ثُمن مقدار البهجة التي حظي بها السحر التطبيقي، وجاءت نسونة عصبة أوشن مقبضة أقرب للحزن - رغم أنه فيلم كوميدي بالأساس- بما يليق بأزمنة الافتعال

t.me/qurssan

وخنق المشاعر من أجل الأجندات السياسية.

t.me/qurssan

Eyes Wide Shut (1999)

بعد عشرين عام بالتمام والكمال من عرض فيلم «عيون مغلقة باتساع» أتيحت لقراء العربية أخيراً قراءة ترجمة رواية «قصة حلم» - أو «نشوة» وفقًا للعنوان الأصلي للرواية باللغة الأم- للأديب النمساوي آرثر شنيتزلر المأخوذ عنها هذا الفيلم الذي اكتسب شهرة واسعة جعلت منه حدثًا سينمائيًا بارزًا إبان عرضه بالعام ١٩٩٩. هذه الشهرة تعود إلى عدة عوامل:

- الفيلم لا يحمل فقط توقيع ستانلي كيوبريك، ولكنه كذلك كان فيلمه الأخير الذي استغرق صنعه حوالي ثمانية أعوام.

- طبيعة الفيلم نفسه -والأصل الأدبي بطبيعة الحال- والتي تخوض بجرأة في منطقة حساسة من العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة يتداخل فيها السايكولوچي مع الفسيولوچي، والواقع مع الحلم، وإصرار كيوبريك على استعراض أزمة بطليه من دون التوقف عند محاذير رقابية مما استدعى حصوله على تصنيف رقابي مرتفع R الذي حرم مراحل عمرية عديدة من مشاهدته بدور العرض، ورفضه رقابيًا بالعديد من الدول منها مصرنا العزيزة لاحتواءه على جرعة مكثفة من المشاهد صريحة العري. لاحظ أننا نتكلم عن عصور ما قبل ذيوع التورنت واليوتيوب، وكان السبيل الوحيد لمشاهدة الفيلم هو نسخ الڤيديو المُهربة.

(فيما أذكر عُرِضَ الفيلم على قناة Fox Movies قبل تشفيرها وكانت النسخة مُهلهلة بعد تعرضها لجراحة رقابية)

وجدير بالذكر أن ستوديوهات وارنر قد انتهزت فرصة وفاة كيوبربك وتدخلت رقميًا لتضيف أجساداً في مقدمة الكادر بمشهد الاحتفال

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

له الأخيرة عن المرة التي اشتهت فيها رجلًا يرتدي زي البحارة لدرجة استعدادها للتخلي عن زوجها وطفلتها والرحيل معه لو طلبها ولو لليلة واحدة!.

هذا الاعتراف الذي هو بمثابة طعنة نافذة في قلب وكرامة ورجولة فريدولين، الطبيب الشاب الناجح الوسيم، دفع به إلى سلسلة من المغامرات الحسية المتصاعدة وغير المكتملة في الوقت ذاته، انتهت به إلى حفل جنسي جماعي في أجواء شهوانية غرائبية كادت تودي به إلى حتفه، وبدت أقرب إلى عالم الأحلام منها لعالم الواقع وذلك بالتزامن مع الحلم الجنسي الذي حلمت به ألبرتينا وقصته عليه لدى عودته إليها.

ارتكاز الرواية على التداخل بين الجنس والأحلام والأقنعة وهي مفردات فرويدية أساسية، وفي هذا الصدد يحكي فريدريك رافاييل سيناريست الفيلم، أن كيوبريك خلال جلسة العمل والتعارف الأولى التي جمعتهما معًا قد أشار إلى أن شنيتزلر -مؤلف الرواية- وفرويد كانا على صلة ببعضهما.

هل تأثر شنيتزلر بأفكار فرويد؟ الإجابة ربما تكمن في النبذة التي أضافها سامح سمير مترجم الرواية على الغلاف الخلفي للترجمة العربية والتي اختار لها مقتطفًا من رسائل فرويد إلى شنيتزلر:

«ظني أنني تجنبت لقاءك لأنني كرهت أن أقابل نظيري. ليس معنى هذا أنني أميل بسهولة إلى تعريف نفسي بآخر، أو تجاهلًا مني للاختلافات في الموهبة بيني وبينك، لكنني كلما تعمقت في إبداعاتك الخلاقة يبدو أنني أجد دائمًا، تحت سطحها الشاعري، الافتراضات والاهتمامات والخُلاصات نفسها التي أعرف أنها لي أنا. يقينك وشكك الذي يدعوه البعض تشاؤمًا، انشغالك بحقائق الوعي الباطن ودوافع المرء الغريزية، تشريحك للأعراف الثقافية لمجتمعنا، استقرار أفكارك على

t.me/qurssan

قطبي الحب والموت، كل هذا يثير لديّ شعورًا مدهشًا بالألفة»

إذن فهو ليس تأثرًا وإنما تقاربًا في المنهج والأفكار والرؤى أثار دهشة بل وألفة فرويد نفسه!

في الفيلم، رغب كيوبريك في الانتقال بالأحداث من ڤيينا أواخر القرن التاسع عشر إلى نيويورك المعاصرة بتسعينات القرن العشرين، وإذا كان هذا قد استدعى الاعتناء بتقصي المتغيرات التي تمخضت عنها المسافة الزمانية الواسعة بين زمن الرواية وزمن الفيلم والتي تربو على قرن من الزمان كإصابة العاهرة التي يتقاطع معها البطل بالإيدز بدلًا من الزهري على سبيل المثال، فإن يد التعديل لم تمس جوهر القصة والمُتمثِل في العلاقة بين المرأة والرجل.

يحكي رافاييل في روايته عن جلسات عمله مع كيوبريك والتي نشرتها مجلة «الفن السابع» المصرية في عددها السابع والعشرين بتاريخ فبراير ٢٠٠٠ ضمن الملف الخاص عن الفيلم:

- عرفت أن كيوبريك يرغب في نقل الحدث من ڤيينا ومن نهاية القرن الماضي إلى نيويورك اليوم، ولما سألني عما إذا كنت أعتقد أن ذلك ممكن، أجبته بالإيجاب إلا أن هناك أشياء تغيرت منذ العام ١٩٠٠ أولها علاقات الرجل والمرأة، فرد قائلًا «هل تعتقد هذا؟ أنا لا أعتقد» ففكرت قليلًا ثم قلت «وأنا كذلك لا أعتقد أنها تغيرت».

ولذلك فبوسعنا ملاحظة أن تركيز كيوبريك ورافاييل انصب بالأساس على استكمال ملء الفجوات التي أهملها النص الأدبي الكلاسيكي أو لنقل أنهما انتبها لجزئيات بوسعها -حال الاعتناء بها- تجسيد الرؤية التي قدمها النص الأدبي لعلاقة الرجل والمرأة بشكل أولي، وذلك من خلال إضافات في غاية الأهمية استهدفت تجذير أزمة الزوجين د. بيل هارفورد وزوجته أليس (فريدولين وألبرتينا في الرواية) وإكسابها قدرًا أكبر من

t.me/qurssan

العمق والمصداقية بحيث تدفع المُشاهِد أيًا كانت جنسيته أو ثقافته للتوقف والتساؤل والتأمل في حياته الخاصة وتحديدًا علاقته بشريك/ شريكة حياته.

ظهر هذا بوضوح منذ اللقطات الأولى للزوجين في منزلهما والتي امتلأت بقدر كبير من التفاصيل العفوية والحميمية أثناء استعدادهما للخروج. التركيز على تفاصيل مشهد الحفل (والذي تعاملت معه الرواية بقدر كبير من الاختزال) باعتباره الأرضية التي انطلقت منها نذر التوتر التي أدت تداعياتها إلى المصارحة بين الزوجين. ثم مشهد المصارحة نفسه والذي تم بناءه بعناية شديدة وفهم عميق لأزمة الزوجين والدقة في ندرج تصاعد المواجهة بينهما:

ممارسة الحب بعد العودة من الحفل تحت تأثير نشوة الشراب ومغازلة الأغراب للزوجة والزوج - تدخين الماريجوانا من أجل جنس أفضل وأقل إملالًا - الزوجة النشوانة تحكي عن الضيف الذي حاول مغازلتها وإغواءها بالحفل كي تستثير غيرة زوجها - الزوج يصارحها بأنه لا يغار عليها وغير قلق بشأن إخلاصها مما يجرح أنوثتها ويثير غضبها فتبدأ لعبة البوح.

هذه المناقشة المتصاعدة التي انتهت إلى البوح استغرقت بضعة أسطر فقط في الرواية، فيما اعتنى كيوبريك بتأطيرها في مشهد طويل ارتكز على الحوار الذكي والأداء التمثيلي الممتاز والذي يكاد يكون الأفضل في مسيرة كيدمان وكروز، وجعلت -هذه المناقشة- من البوح وما تمخض عنه من صدمة هائلة للزوج أفصحت عنها تعبيرات وجه توم كروز المنقبضة نتيجة طبيعية ومنطقية.

اهتم كيوبريك بصريًا بترسيخ الطابع العام للحلم الفرويدي والذي بلغ ذروته في تتابع الحفل الجنسي حيث انفلتت الهواجس من عقالها

t.me/qurssan

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 حلم 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!»

t.me/qurssan

الأمر الذي سبب صدمة هائلة لفريدولين أو بيل حطمت جدار أمانه النفسي وثقته بنفسه وإدراكه لعالمه، ودفعته تلقائيًا لمحاولة الانخراط في مغامرات جنسية باءت كلها بالفشل الواحدة تلو الأخرى، وذلك لأنها في حقيقتها خالية من أية رغبة أو جموح حقيقيين يملكهما هذا الطبيب الناجح الطموح (على عكس زوجته المُفعمة بالحياة والرغبة) بل جاءت مدفوعة من استجابة انفعالية ورد فعل تلقائي إزاء خيانة الزوجة الحسناء (حتى ولو كانت خيانة مُتخيلة فحسب)

فهو مضمون يحمل تحليلًا ذكيًا ومستوفيًا لسايكولوچية المرأة والرجل ويخلص إلى تقدمة المرأة كإدراك ووعي وإحساس بالأنوثة على الرجل الذي أفقدته الحداثة وما انبثق عنها من طموحات ذكورته التاريخية وإحساسه بأنثاه. طغى غروره الذكوري التاريخي على تقديره للأمور وإحساسه بأقرب الناس إليه، مما أدى لقدرٍ من الانفصال حتى في أكثر اللحظات حميمية، الأمر الذي يُفترض أن يدفع مُشاهديه للنظر في حيواتهم وإعادة تقييمها، وهو ما نتصور بدرجة ليست بالقليلة أنه السبب في انفصال نجمي الفيلم توم كروز ونيكول كيدمان بعد تجربة الفيلم بفترة وجيزة.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

فيلم الرعب «مشروع ساحرة بلير» والمُنتمي للسينما المُستقلة فادخل 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:

«موتى، 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،

t.me/qurssan

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 أي 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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

امتداداً لشخصية چون دو، بطل «سبعة» من حيث اليأس من المجتمع والنظام الذين جاوزا في انحرافهما خط الرجعة، والإيمان بأن الإصلاح يستوجب استخدام العنف سواء من مُنطلق ديني كما بحالة دو، أو أناركي كما بحالة ديردن.

هذا المضمون تكرر لاحقًا بالعديد من أفلام فينشر والتي بشرت بانسداد قنوات الإصلاح الطبيعية والشرعية، وتحلل مؤسسات النظام وعجزها عن أداء دورها في خدمة وحماية أفراد المجتمع مما فتح ويفتح الباب على مصراعيه لكل احتمالات الفوضى والقتل والإرهاب بزعم إعادة المجتمع والنظام إلى جادة الصواب.

بطل الرواية والفيلم هو شاب ثلاثيني يعمل بواحدة من الشركات الكبرى، أي أنه بمثابة ترس صغير لا يكف عن الدوران داخل ماكينات النظام الرأسمالي الاستهلاكي التي جعلته وفقًا لتعبير تايلر ديردن بالرواية «يعمل كالعبد في وظيفة لا يحبها لشراء أشياء لا يحتاجها». هذه العبودية سحقت من ضمن ما سحقت ذكورية الرجل واستبدلتها بهاجس الاستهلاك والاستجابة لتوجيهات إعلانات السلع الاستهلاكية، الأمر الذي تعبر عنه بدقة جملة البطل:

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

لذلك فإنه يجد راحته في مجموعة المساندة العلاجية لمرضى سرطان الخصية تحديدًا، بين ثديَيْ پوپ العملاقين. پوپ بطل كمال الأجسام السابق والذي خسر ذكورته بعد إصابته بالسرطان بسبب تعاطي الهرمونات أي -بمعنى آخر- أخصاه النظام الاستهلاكي الإعلاني الذي دفعه لتعاطي الهرمونات.

من هنا بإمكاننا النظر لثورة البطل أو ثورة الشخصية الفصامية التي أنتجها باعتبارها ثورة ذكورية مُكتمِلة على حالة الإخصاء الجمعي

t.me/qurssan

التي قاد النظام الاستهلاكي الناس إليها. ويتأكد هذا التأويل حين نلاحظ أن ظهور الشخصية الفصامية المعروفة بتايلر ديردن اقترنت بدخول مارلا سينجر في حياة بطل الرواية والفيلم.

مارلا..

المرأة غريبة الأطوار والمظهر، والتي جسد ظهورها للبطل زيف معاناته في حلقات المساندة العلاجية وأعادته إلى الأرق المزمن، كانت بمثابة الفتيل الذي أشعل ثورته الذكورية. إذ دفعه التمزق بين ميله إليها وبين نفوره من مظهرها إلى الانشطار وخلق شخصية تايلر ديردن، التجسد الأمثل للذكورة الإيجابية القادرة على ممارسة الفعل الذكوري بعد طول كبت، بدءًا من مضاجعة مارلا ومبادلتها العاطفة بغير اكتراث لمشاعر نفور سببها مخالفة مارلا لنموذج الجمال الذي يفرضه النظام.. مرورًا بالتمرد على وضعه كترس في ماكينة الشركة الكبرى التي يعمل بها، ووصولًا لإطلاق الثورة الفوضوية الكبرى في جميع أرجاء البلاد.

العاطفة والرغبة إذن هما الشرارة التي فجرت ثورة تايلر ديردن الذكورية، وهما بالمناسبة الشرارة التي أججت ذكورة ليستر بيرنهام بفيلم «الجمال الأمريكي» مُجسدة في العاطفة الحسية التي اشتعلت في قلبه وجسده نحو صديقة ابنته المراهقة.

غير أن دور تايلر ديردن لم يقتصر على ممارسة الذكورة التي افتقر إليها بطل الفيلم والرواية، ولكنه كان بمثابة تطوير لما يمكن تخيله كعلاقة مثلية بديلة عن العلاقة بمارلا.

(في اللقاءات المُتلفزة التي صاحبت عرض الفيلم، بدا كلٌ من براد بيت وإدوارد نورتون في جلستهما متلاصقين أقرب لزوج من المثليين)

بمعنى أن تايلر ديردن انشطر عن البطل ليلعب دورًا مزدوجًا:

- ممارسة الذكورة.

t.me/qurssan

- 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

t.me/qurssan

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 ستيفنسن «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

t.me/qurssan

والجاذبية الذكورية وبموهبة تمثيلية خاصة جدًا، استطاع مخرجون موهوبون أذكياء أمثال إدوارد زويك وديفيد فينشر و-لاحقًا- كوينتين تارانتينو استكشافها وتوظيفها التوظيف الأمثل.

يصعب تصور تايلر ديردن آخر على غير الصورة التي ظهر عليها براد بيت، وكأن الدور كُتِبَ خصيصًا على مقاسه، بأداء تمثيلي خاص جدًا استوعب جنون الشخصية وتناغم بدرجة خارقة مع نصفها الثاني الذي جسده مجنون تمثيل آخر هو إدوارد نورتون، وكان بمثابة تجسيد مثالي لزعيم الثورة الذكورية، تتلصص الكاميرا على جذعه العاري الممشوق وعضلاته المفتولة المُلتمعة بالعرق (على النحو الذي تتلصص به على مفاتن النساء في أفلامٍ أخرى) في غزل صريح واحتفاء بصري بالذكورة.

بعد عشرين سنة من وقوف البطل ومارلا سينجر متجاورين يشاهدا من عِل انفجار وسقوط ناطحات السحاب في فينالة «نادي القتال».. وقف آرثر فلين بوجهه المُغطى بالأصباغ وسط حشد من الثوار الفوضويين يُهللون له بينما جوثام سيتي تحترق في خلفية هذا المشهد من نهاية فيلم «جوكر».

في كلا الفيلمين انفجرت المدينة والحضارة من الداخل بفعل الرأسمالية المتوحشة التي حاصرت أفراد المجتمع بمختلف مكوناته، بمن فيه مكونات من داخل السلطة نفسها.. فالبطل في «نادي القتال» أثناء تجواله بأرجاء الولايات بحثًا عن تايلر ديردن الغائب يجد أفراد أندية القتال بوجوههم المنتفخة والمُرصعة بالكدمات في كل مكان يذهب إليه، بل وبين أفراد الشرطة أنفسهم والذين يُعانون نفس درجة الانسحاق الطبقي والذكوري التي يتعرض لها أفراد الشعب بما دفعهم للتخلي عن واجباتهم والانخراط في مشروع الفوضى الذي سيرد إليهم ذكورتهم المُنسحقة حتى لو تطلب ذلك إخصاء البطل -بُناءً على تعليمات

t.me/qurssan

ديـردن- حـين حـاول تعطيـل المـشروع فـصرخ فيهـم:

«هل جننتم؟ أنتم ضباط شرطة!».

تايلـر ديـردن إذن هـو الأب الشرعـي لآرثـر فلـين أو نسـخة الجوكـر التـي قدمهـا تـود فيليبـس، ولكنـه أكـثر إيجابيـة وراديكاليـة و-طبعًـا- ذكوريـة منـه. ومـع النجـاح الكبـير الـذي حققـه فيلـم «جوكـر» 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.

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

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 دارَ 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 شكسبير «روميو وچولييت». صحيح أن باز لورمان كان قد صنع نسخة حداثية شهيرة عام ١٩٩٦ من بطولة ليوناردو دي كابريو وكلير دانس، تحرر فيها من زمان ومكان الأصل الشكسبيري، 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 عائلتيّ 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

t.me/qurssan

العنوان «روميو يجب أن يموت» للإشارة للارتباط بالأصل الشكسيري.

لماذا هي النسخة الأكثر تأمركًا؟

ليس فقط لأن الأحداث تدور في أمريكا المُعاصرة، ولكن لأن ثمة دلالات مُدبرة تؤكد على هذه الملاحظة، منها اختيار أن تكون قصة الحب بين روميو آسيوي وچولييت سوداء، على خلفية من حرب عصابات بين طوائف الصُفر والسود، المُستفيد منها هو البيزنس مان الثعبان الأمريكي الأبيض الذي يتلاعب بكليهما ويؤجج نار الحرب لخدمة أعماله.. الموزاييك الذي تتكون منه هذه البلاد العجيبة التي عُثر عليها مُصادفةً في غمار مغامرات الكشوف الجغرافية، واستطاع البيض الاستيلاء عليها وتصديرها كحلم لجنة موعودة تفتح ذراعيها لكل الأجناس والألوان. وهو بالمناسبة موزاييك مُعادل لموزاييك آخر مُشكّل من صُنّاع الفيلم هذه المرة: چول سيلڤر، المنتج الأمريكي الأبيض، وأندريه پارتكوڤياك، المخرج البولندي الأصل، چيت لي الآسيوي، وعاليا المُغنية الأمريكية السوداء.

أما الملاحظة الثانية فهي متعلقة بموقع الفيلم على التايم لاين الخاص بتطور صناعة الأكشن، وهو ما يمكن استيضاحه لو نظرنا إلى ثلاثة من أفلام الأكشن حَمِلَت توقيع المُنتج چول سيلڤر وعُرِضَت في ثلاثة أعوام متتالية. الفيلم الأول هو «السلاح القاتل٤» (١٩٩٨) للمخرج ريتشارد دونر، وهو يُمثِل عصارة خبرة مدرسة التسعينيات التقليدية في صناعة أفلام الأكشن، وبالذات في تصميم وتنفيذ المعارك وشَهِدَ الفيلم معركة طويلة قرب نهايته بين بطليه ميل جيبسون وداني جلوڤر ضد الشرير چيت لي، ظهر فيها بوضوح وعي صناعه بالفروق بين شخصيات الفيلم والتي تجلت في إسلوب عِراك مارتن ريجز -جيبسون- الأقرب لخناقات الشوارع وعِراك زعيم المافيا الصينية الشاب المُدرّب القادم

t.me/qurssan

من ثقافة الفنون القتالية الآسيوية. بالإضافة طبعًا لمزية هامة جدًا هي خلو معارك الفيلم من المؤثرات البصرية والاعتماد على الأداء البدني للممثلين.

الفيلم الثاني هو «الماتريكس» (١٩٩٩) من تأليف وإخراج الأخوين واتشوسكي، وجاء بمثابة محطة تغيير كبرى على أصعدة مختلفة منها تصميم وتنفيذ المعارك، ودمج مؤثرات بصرية مبتكرة أنتجت أكشن غير مسبوق مُعادل لفكرة وأجواء الفيلم شاطحة الخيال، وترك هذا بصمة هائلة على جيل كامل جاء بعده من أفلام الأكشن على مدار السنوات التالية

(عندنا في مصر بدأ التقليد في الكليبات الغنائية فشاهدنا كليب «خبيني» لمصطفى قمر ثم كليب «فينه» لهشام عباس)

أما الفيلم الثالث فهو فيلمنا «روميو يجب أن يموت» بطبيعة الحال، وأذكر أن جول سيلفر كان يفاخر في الحوارات الصحفية إبان عرض الفيلم أن الأكشن مصنوع بنفس تقنيات الماتريكس، الأمر الذي لم يصب فنيًا وتقنيًا في مصلحة الفيلم لأن افتعال المؤثرات كان شديد الوضوح في مشاهد المعارك بما هبط كثيرًا بالنتيجة، وبالذات لو قارنّاها بالمعارك التي صورها جيت لي بنفسه من دون تدخل الكمبيوتر في «السلاح القاتل٤».

أغلب الأحداث في «الماتريكس» كانت تدور داخل العالم الافتراضي بما برر الأفورة في كسر قواعد الفيزياء بمشاهد الأكشن؛ لأن القواعد ذاتها مختلفة داخل المصفوفة؛ لذا جاءت مشاهد زمن الطلقة والدوران حول الحركة البطيئة للأبطال، واستخدام الأسلاك المُعلقة لتنفيذ الوثبات العملاقة منطقية وفي خدمة الدراما.

(ويظهر مثلًا وعي واتشوسكيز بذلك في تنفيذ العراك الذي دار بين

t.me/qurssan

نيو وباين في العالم الواقعي خارج الماتريكس بالجزء الثالث المُعنوَن بـ «ثورات الماتريكس» حيث جاء واقعيًا خاليًا من الشطحات والمؤثرات الخاصة).

بعكس ما حدث بعد ذلك في أفلام الأكشن التي هرع صناعها لاستخدام هذه التقنيات والتي تحولت لموضة من دون احتياج فعلي لها، فجاءت النتيجة بالسلب على دماغهم ودماغنا.

«روميو يجب أن يموت» انطلق من فكرة طريفة، وكان يمكن أن ينتهي لنتيجة أفضل لولا هَوَس منتجه بتقنيات الماتريكس الجديدة والتي فيما يبدو كانت شرطًا ليس بوسع أندريه پارتكوڤياك، مدير التصوير البولندي في تجربته الإخراجية الأولى سوى الامتثال له. سيظل نقطة على التايم لاين، ليس لجودته الفنية ولكن للأسباب اللي بقالنا ساعة بنهري فيها.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 نوفمبر ١٩٩٩ من مجلة «الفن السابع» مصحوبًا بصورة للقطة من مطاردة السيارات.

نوفمبر 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)

t.me/qurssan

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 تكنولوجيا 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 السينما 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 وچايمس كاميرون وريدلي سكوت، ولكنه أكسبه شعبية عالمية جارفة مع أسماء أخرى أصبحت لهم طوائف مهووسة بهم من أبناء جيلنا على غرار ديفيد 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 والموتيفات 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

t.me/qurssan

أحدهما أو كلاهما بالسلب. طبعًا هذه الأفكار لم تكن بهذا الوضوح آنذاك، ولكن التوجس حصل بالفعل بهذا المنطق.

تطايرت أوراق نتيجة الحائط على غرار الكليشيه البصري القديم، ووصلنا بحمد الله إلى الثلاثين من أغسطس عام ٢٠٠٠، يوم طُرِحَ الفيلم المُنتظر بخمسة نسخ في السنيمات المصرية، بعد ثلاثة أشهر وأسبوع من بدء عروضه العالمية، حيث ارتأت شركته الموزعة «عثمان جروب» فيما يبدو أن «تُحزِم» الموسم الصيفي بفيلميها الأضخم: «جلادياتور» الذي افتتحت به السيزون، و«المهمة المستحيلة ٢» المؤجّل حتى نهايته وعدم الزج بهذه اللقمة السمينة وسط أتون المنافسة المشتعلة في هذا الموسم الساخن بين أفلام الصيف المصرية والأفلام الهوليوودية على حدٍ سواء مثل «الوطني» لميل جبسون و«شافت» لصامويل جاكسون والجزء الثالث من «الصرخة» و«يو - ٥٧١» و«كومودو» بالإضافة إلى «مدينة الملائكة» و«قابل جو بلاك» المُفرج عنهما رقابيًا و«جلادياتور» نفسه وكان لايزال حينها صامدًا في السنيمات بأسبوعه الثالث عشر، وبإيراد هو الأعلى لهذا العام بين الأفلام المستوردة.

وصلت المهمة المستحيلة الثانية إذن بعد طول انتظار أججته الأنباء الواردة عن أرقام تجاوزت نصف المليار من الدولارات حققتها عروض الفيلم حول العالم، وذلك قبل سنوات من فقدان حاجز المليار لهيبته، وابتدأت الشركة الموزعة بطرح النسخ الخمسة المقررة قانونًا على دور العرض ذات السعة الأكبر مثل سنيما التحرير وطيبة فحقق افتتاحًا هو الأكبر خلال السنة بنصف مليون جنيه بأسبوعه الأول، ومع نهاية العام كان قد تجاوز المليون وستمائة ألف.

الآن وبعد كل هذه السنوات، ما هو التقييم الفعلي لتجربة جون وو في سلسلة المهمة المستحيلة؟ هل هو حقًا أضعف أجزاء السلسلة كما

t.me/qurssan

يزعم بعض عشاقها؟ ولماذا هذا الزعم من الأساس؟

حسن. من أجل استقصاء الإجابات يمكننا البدء بالبحث عما أغرى چون وو، وهو من المخرجين أصحاب الفكر والهاجس بشهادة مخرج عظيم مثل مارتن سكورسيزي والذي وصفه ذات مرة بأحد الحوارات الصحفية بأنه «دائمًا شخصي للغاية». لا فكرة لديّ عن مقدار مساهمته في السيناريو الذي كتبه روبرت تاون، ولكنه ضم عددًا من الأفكار قريبة للغاية من هواجس وو الشخصية التي تكررت في أفلامه السابقة. مثل ماذا؟

مثل حصر المواجهة بين طرفين متساوين في القوة والتصميم، لتصبح مواجهة مباشرة صريحة بين الخير والشر، الضابط والمجرم، والتي تترجمها لقطته المُفضلة والمُكررة للاثنين وقد تواجها وأشهر كلٌ منهما سلاحه بوجه الآخر (هذه اللقطة تحديدًا لم يكررها هنا بالمناسبة)، والحشد من أجل تأطير هذه المواجهة بمطاردة ثم عراك يدوي طويل على الرمال بجوار البحر في نهاية الفيلم.

هناك أيضًا فكرة كون الشرير عميلًا مُنشقًا عن السي آي إيه (الخير) وهي الفكرة التي تكررت حتى الآن في خمسة من أجزاء السلسلة الستة ليست ببعيدة عن عوالم چون وو، وسنجد لها مثيلًا بفيلم «السهم المكسور» الذي أخرجه عام ١٩٩٥ ولعب فيه چون تراڤولتا دور طيار عسكري ينقلب على قياداته ويهرب وبحوزته رأسين نوويين لاستخدامهما في التهديدات الإرهابية، هذه الفكرة الشائعة ربما لو تتبعناها لوجدنا أنها تنويعة على عصيان إبليس لله وتحوله من الملاك عزازيل للشيطان الذي نعرفه.

أما التقاطع الأهم فهو مرتبط بفكرة الأقنعة ذاتها والتي تُعَد أحد الملامح المُميزة للمسلسل التليفزيوني الأصلي، واعتمد عليها سيناريو

t.me/qurssan

الجزء الأول بشكل رئيسي، والأجزاء التالية فيما بعد بدرجات متفاوتة. لا نسرح بأفكارنا بعيدًا لو حدسنا أن لعبة ارتداء الأقنعة والوجوه الحقيقية والزائفة لمست لدى وو الهاجس الذي أججته فكرة تبادل الوجوه بفيلمه الأهم «فيس أوف».

هل كانت المهمة الثانية مستحيلة فعلًا بالمقارنة بالمهام الخمسة الأخرى؟

ما هو وجه استحالتها إذن؟ الإجابة هنا قد تجعلنا أقرب إلى ما نبحث عنه، فصعوبة المهمة ليست متعلقة بتعقيدها أو بخطورة الشرير المُنشق شون أمبروز (دوجراي سكوت)، وهو للأمانة أضعف أشرار السلسلة بناءً وتمثيلًا، ولكنها مرتبطة بشكل أساسي بقدرة إيثان هانت المعنوية على دفع نايا (ثاندي نيوتن) اللصة الحسناء والتي قام بتجنيدها ثم وقع في غرامها، إلى فراش عشيقها القديم وخصمه هو الحالي لتتجسس عليه لصالحه.

إذا كانت مشاهد الجزء الأول قد أكدت على ما اشتهر به مخرجه برايان دي بالما في هوليوود من تأثره الشديد بهيتشكوك، فإن عقدة الجزء الثاني بأكملها مُقتبسة بحذافيرها من حبكة فيلم هيتشكوك «سيئة السمعة» (١٩٤٧) والتي تدور حول عميل استخباراتي وقع في حب المرأة التي جندها خصيصًا لتقيم علاقة غرامية مع عضو بخلية نازية، بل أن التتابعات المُشوقة للمشهد الطويل الذي تسرق فيه نايا قرصًا مُدمجًا من أمبروز أثناء تواجدهما بالزحام في مضمار سباق الخيول سنجد له نظيرًا في فيلم هيتشكوك تحاول فيه بطلته مغافلة سباستيان، النازي الذي تطارحه الغرام لتتجسس عليه وسرقة أحد المفاتيح من غرفته أثناء اغتساله.

وبغض النظر عن ظروف ومشروعية هذه الخطوة من جانب صُناع

t.me/qurssan

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 والتكنولوجية 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 مشاهد 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 الموتيفات المرئية والمسموعة مُقابل مزيد من الاقتراب من خصوصية چون وو ولغته السنيمائية الشاعرية. هُناك استخدام مُميّز للاسلوموشن ولقطات الحمامة البيضاء وألسنة اللهب التي يميل دومًا لاستخدامها، بالإضافة لموسيقى هانز زيمر التي تعمّدت الابتعاد عن التوزيع التقليدي للثيمة المعروفة للمُسلسل والاعتماد على الوتريات. أما الأداء التمثيلي،

t.me/qurssan

فتراوح بين التقليدي لتوم كروز والسن جدًا لدوجراي سكوت، وظهور شرفي بديع لأنتوني هوبكنز، بالإضافة إلى الاختيار الغريب والناجح جدًا لثاندي نيوتن في دور نايا، اللصة الحسناء التي سرقت قلب هانت، وكان هذا الاختيار كاشفًا عن عين وو الفاحصة وقدرته الفائقة على التقاط مواطن الجمال والموهبة بهذه المُمثلة السمراء غير المشهورة وتقديمها في أبهى صورة فتحققت لها نجوميتها مُنذُ ذلك الحين.

كل هذا يدفعنا للاعتقاد بأن ما يعيبه بعض الفانز على الجزء الثاني من سلسلة المهمة المستحيلة هو نتاج اختيار جون وو -الشخصي للغاية على حد وصف سكورسيزي- الابتعاد عن عالم السلسلة لصالح الاقتراب أكثر من عوالمه الشخصية وموتيفاته المسموعة والمرئية. قبول هذا أو رفضه هو قرار مُطلق الحرية لصاحبه لكن الموضوعية قد تستدعي وضع هذا الطرح في الاعتبار.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

15 Minutes (2001)

في تعقيبه على مراجعتي فيلم «كونج سكال آيلاند» (٢٠١٧)، اختلف معي 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 جاكسون 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 جاكسون 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

t.me/qurssan

الموقف مع اشتراكه في أفلام تحمل مضامين يمينية أقرب للسياسات التي يجار 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«قبُل 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

t.me/qurssan

وهو هانيبال ليكتر: «صمت الحملان» (١٩٩١) وأجزاءه التالية «هانيبال» (٢٠٠١) و«التنين الأحمر» (٢٠٠٢) و«صعود هانيبال» (٢٠٠٧).

حملت هذه الأفلام وجهات نظر مختلفة حول الموضوع الرئيسي: السفاح، يمكن حصرها كالمُعتاد بين المدرسة الليبرالية التي تزعم أن انحراف السفاح له جذور نفسية ومجتمعية تجعل منه مريضًا يستحق العلاج بدلًا من العقاب، والمدرسة المُحافظة التي تشدد على أن انحراف السفاح مسئوليته الشخصية، ومواجهته لا تكون بمكافأته بالمستشفيات والمصحات العلاجية، بل بتغليظ العقوبات وإحكام التدابير الأمنية.

«١٥ دقيقة» كفيلم من أفلام السفاحين، محسوب على المدرسة المُحافظة، وصب جام هجومه على المدرسة الليبرالية التي لم تعد فقط طوقًا لنجاة السفاح مهما كانت جرائمه، ولكنها كذلك أصبحت وسيلته لجني الشهرة والمال، عن طريق الإعلام.

في تلك السنوات كان نقد المنظومة الإعلامية تحديدًا هو أحد الموضوعات الأثيرة لدى الاستوديوهات الهوليوودية، وكانت تلقَى قبولًا من الجمهور مثل أفلام «ترومان شو» و«تليفزيون إد» و«مدينة مجنونة» بمعالجات مختلفة اتفقت كلها على الانحراف الخطير الذي أصاب مفهوم الإعلام بتأثير الرأسمالية المتوحشة وتحوله من أداة لنقل الحقيقة إلى وسيلة للشهرة والثراء.

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

عنوان الفيلم مُستمد إذن من تلك المقولة الشهيرة المنسوبة لإمبراطور الإعلام الأمريكي آندي وارهول وبُنِيَت عليها فكرته الرئيسية من خلال تتبع قصة اثنين من المُهاجرين قدما إلى أمريكا سعيًا وراء الحلم الأمريكي البراق. أحدهما روسي مهووس بالسينما استطاع سرقة كاميرا رقمية ويحلم بتصوير فيلمه الأول، والآخر تشيكي يحمل ميولًا إجرامية

t.me/qurssan

ودموية قوية ومعها طموحًا جارفًا لتحقيق الشهرة والثراء من خلال استيعاب خاص لما وصلت إليه الحالة الأمريكية من شطط بلغ مبلغ الشذوذ في الإصرار على تصدير الصورة البراقة للحرية وحقوق الإنسان مهما كانت لامنطقيتها، بالإضافة إلى السعار الإعلامي وراء كل ما هو شاذ ومتطرف من أجل رفع نسب المُشاهدة و-بالتالي- الأرباح.

وهكذا يقرر سلوفاك استغلال أركان هذه الحالة القيمية والإعلامية لتحقيق النجومية عن طريق ارتكاب جريمة قتل تُسلِط عليه أضواء الإعلام ثم ادعاء المرض النفسي واستغلال الثغرات القانونية والحقوقية للإفلات من العقاب والاستمتاع بقطاف الشهرة. ولإحكام خطته، وقع اختياره على إدي فليمنج (دي نيرو) مُحقق الشرطة المُحنك الذي يطارده، والذي جعلته نجاحاته المهنية مشهورًا لدى رجل الشارع العادي، أو بطل شعبي بمعنى أصح، وبالفعل نجح في اصطياده وقتله في مشهد شديد القسوة تم تصميمه وتنفيذه بعناية فائقة لإحداث صدمة حقيقية للمُشاهِد الذي يُفاجأ ببطل الفيلم والذي يحمل كل صفات البطولة من شجاعة وحنكة وجاذبية يلقى مصرعه في منتصف الفيلم بعد مقاومة بطولية سجلتها الكاميرا الرقمية التي يحملها رازجول، المهاجر الروسي، شريك سلوفاك والمهووس بالسينما. وتكون هذه اللقطات بمثابة الخمسة عشر الدقيقة التي طاردها المجرمان وفازا بها حين تلقفها الإعلام ليشاهد الملايين الدقائق الأخيرة المريعة في حياة بطلهم القومي قبل أن يغوص نصل سلوفاك في أحشاءه، ثم يأتي بعد ذلك دور المُحامين والإعلاميين والأطباء النفسيين الذين سيقومون بإلقاء الجرم بعيدًا عن السفاح بزعم أنه مريض نفسي لا تجوز محاسبته فتتحقق بذلك رؤية سلوفاك:

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

t.me/qurssan

هـذه الرؤيـة النقديّـة المحافظـة للسياسـات المفرطـة في الليبراليـة تـم استعراضها 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 وتأثير 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 الأكبر 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 فسره 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.

t.me/qurssan

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 سلوفاك 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.

t.me/qurssan

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 دعايه الـ word of mouth عوّضت 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 تَتَسَن 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

t.me/qurssan

«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 بثِقَل 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 نقبع بالداخل حيث يحالف 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 أنه 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 ومؤكّد 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

t.me/qurssan

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 مرهونٌ 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، ووُجّهت 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 الجنرال يوچين أروين حينما رفض أن تصل ثورته لحد رفع الراية مقلوبة بما يُمثله هذا من سقوط للحصن/ السجن

t.me/qurssan

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 تمّت 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 والمُساءلة من دون تهديد جوهر النظام. هل دا مُتحقق

t.me/qurssan

عندنا؟! هل تجاوزنا المُعضلات الهوياتية وإشكالية الدين والسياسة ووضع المرأة وتعارض الواقع المعاصر مع فقه توقف اجتهاده منذ قرون؟! هل من الممكن القفز فوق كل هذا إلى النتيجة مباشرةً؟!

كل هذا يبدو غائبًا عن شرائح من المجتمع المصري أطلقت لها فتوح التواصل الاجتماعي يدها في الهري، فانخرط كثيرون في محاولة رفع الراية مقلوبة بدافع من الفراغ والرغبة في تحقق سهل غير مُكلِف أو الرغبة في الحكحكة، وأحيانًا كعمل مدفوع الأجر.. وفي هذا الصدد بلغ البعض مبلغًا بعيدًا في تفاهته ورخصه كأن يلتقط أحدهم صورة بهاتفه النقال لرف فارغ في كارفور وينشرها على الفيسبوك مُعلقًا بأنّ: «خلاص، بوادر المجاعة بدأت، وبكرة تشوفوا ماااسر» أو آخر طويل عريض في منتصف العمر (!) يتعمد اقتباس فقرة من تقرير إسرائيلي تفيد بأن ولاية سيناء قتلت ألف جندي وشرطي مصري على مدار أربعة سنوات، ويغفل ما جاء بنفس التقرير من أنّ الجيش المصري صفّى تسعة آلاف عنصرًا من أصل عشرة آلاف من عناصر هذه الجماعات، وغيره وغيره من العويل اليومي ونشر الأخبار الكاذبة باستمرار وصولًا لرسائل النشطاء للسفارات وصفحات الفيسبوك للتحريض على الامتناع عن إرسال السائحين لمصر، إلخ.

هذه النماذج وغيرها كثير جدًا من محاولات قلب الراية طعنات حقيقية في الظهر، بينما الوطن يخوض حرب وجود فعلية سواء ضد الإرهاب، أو ضد ألغام العهد السابق الاقتصادية والفكرية، أو ضد عفن وفشل مؤسساته نفسها، ووسط مُحيط دولي يغلي، ولله الأمر من قبل ومن بعد.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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 الأخريتين، ونسجنَ 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

t.me/qurssan

حدث مؤخرًا بأفلام «طاردو الأشباح» و«نسوة أوشن الثمانية». ولكنها بشكلٍ ما ساهمت في ترسيخ حالة عامة ذهنية من الخصومة والتشاحن بين الذكور والإناث وكأنهم في حرب لا تنتهي. هذه الحالة أوجدها أو لنقل ساعد على تهيئتها انتشار وتوغل وسائط التواصل الاجتماعي في حيواتنا الشخصية بما ساهم في نقل وتبادل الخبرات والتجارب وتكوين المجموعات والجروبات على غرار «جت في السوستة» مثلًا ويمكن بسهولة تمييز آثارها في المنشورات والكوميكسات والميمز المُتراشقة بين الجنسين، واستلهمها عندنا في مصر صناع المُسلسل التلفزيوني «خلصانة بشياكة» الذي يحكي عن حرب عالمية ثالثة بين الرجال والنساء.

وفي نفس هذا اليوم السبت ٣/١١/٢٠١٨، تداولت المواقع الإلكترونية خبر تراجع چودي مونرو - لايتون عن اتهامها للقاضي بريت كافانو باغتصابها. هذا الاتهام الذي استخدمَ كسلاح سياسي تشهيري ضد الرئيس الأمريكي دونالد ترامب باعتبار كافانو هو رجله المُعيّن على رأس المحكمة الدستورية العليا، كان قد جاء في سياق حملة «مي تو» أو «أنا أيضًا» المعنية بتدوينات على الشبكة العنكبوتية تروي صاحباتها خبراتهن بحوادث التحرش والاغتصاب، وأثارت جدلًا واسعًا بشأن حيثياتها والمرتبطة في أغلب الأحيان باتهامات بلا دليل فعلي، ولكنها اكتسبت قوتها بفضل تأثير السوشيال ميديا وسطوة الترند لتصبح بمثابة مكارثية جديدة فيمينية يجري استغلالها لأغراض سياسية.

كل هذه المخمضة وأجواء الحرب الجنسية المُشتعلة تبدو بعيدة جدًا عن الأجواء التي أفرزت فيلم «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» والذي يبدو الآن بدوره مُنتميًا لزمنٍ آخر تفصله هوة شاسعة عن أيامنا هذه. زمن الثمانينات والتسعينات، أيام أن كانت استوديوهات هوليوود لازالت تملك خطًا لإنتاج أفلام الكوميديا الرومانسية الخالصة.

t.me/qurssan

قصصٌ عاطفية بسيطة ذات حبكات مُتشابهة ومُغلفة بكوميديا خفيفة الظل، تحت إدارة مخرجين مخضرمين أمثال جاري مارشال ومايكل هوفمان ونورا إيفرون ونانسي مايرز، ليسوا بالضرورة أصحاب مشروعات سينمائية مختلفة، ولكنهم امتلكوا إلى جانب الموهبة والخبرة حظوظًا وفيرة من خفة الدم والروح وتخصصوا في تقديم هذه النوعية من الأفلام وأخلصوا لها بمعزل عن الأدلجة.

دونالد پتري مخرج «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» هو أحد أبناء هذا الجيل الجميل. لا تحتوي الفيلموجرافيا الخاصة به على عناوين مهمة، ولكنها تضم أفلامًا كوميدية ناجحة عاشت لأكثر من جيل مثل «ريتشي ريتش» (١٩٩٤) و«ملكة الجمال» (٢٠٠٠) الذي لعبت بطولته ساندرا بولوك مع مايكل كين وحقق نجاحًا كبيرًا حين وصل إلينا في مصر عام ٢٠٠١.

الحبكة لا تخرج عن الخط العام بأغلب أفلام الكوميديا الرومانسية والمُتمحور دومًا حول رجلٍ وامرأة غرباء عن بعضهما البعض تجمعهما أزمةٌ ما على أرضية من الخصومة، ويستعرض السيناريو تصاعد الصراع بينهما عبر سلسلة من المفارقات الكوميدية يحاول الاثنان معًا من خلالها التعامل مع هذه الأزمة، وأثناء ذلك تستحيل الخصومة إلى عاطفة حب وصولًا لانفراج الأزمة بالتزامن مع وصولنا لقبلة النهاية السعيدة.

العقدة في فيلم «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» (وهو مأخوذ عن كتاب يحمل نفس العنوان) مرتبطة بطقوس المواعدة الأمريكية التقليدية، ومزدوجة بين رغبة بن في كسب رهانه مع رئيسه في العمل بالاستحواذ على قلب آندي الصحفية الشابة خلال عشرة أيام، وهي نفس المهلة التي تسعى هي خلالها «لتطفيشه» من أجل أن تسجل التجربة في عمودها الصحفي بالمجلة التي تكتب بها. وبنجم عن هذا

t.me/qurssan

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،

t.me/qurssan

توم هانكس مع ميج رايان، آل پاتشينو وميشيل فايفر، ريتشارد جير وچوليا روبرتس، چورچ كلوني وميشيل فايفر، توم كروز ونيكول كيدمان، كيڤين كوستنر وريني روسو إلخ. كانت تلك مُعادلة إنتاجية ناجحة وواعدة بأرقام طيبة تغري الاستوديوهات بضخ الملايين لتمويل المزيد والمزيد من هذه النوعية من الأفلام المُمتلئة بالبهجة. الثنائي هنا في فيلم «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» يتألف من ماثيو ماكونهي (وكان آنذاك شابًا في أوج شبابه وجاذبيته كچان أقرب لتوم كروز جديد) في دور بن، وكايت هدسن (الشابة الفاتنة الصاعدة بقوة آنذاك لخلافة أمها النجمة جولدي هون) في دور آندي أندرسون.

في السنوات التالية تسبب ارتفاع أجور النجوم واتساع مساحة دور مؤثرات الكمبيوتر إلى تباطؤ ماكينات تفريخ النجوم وانكماش مساحة أفلام الكوميديا الرومانسية وأصبحت الاستوديوهات أميل إلى إسناد بطولتها إلى ممثلين من المُراهقين غالبًا، الأمر الذي قد يفسر جزءًا من حفاوتنا في السنوات الأخيرة بأفلام مثل «لا لا لاند» (٢٠١٦) و«مولد نجمة» (٢٠١٨) خالية من الأدلجة وتقاسم بطولتها نجومٌ ونجمات محبوبين.

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

على العكس تمامًا. العام ٢٠٠٣ وحده الذي عُرِضَ به «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» شَهِدَ عرض الأجزاء الثانية من «ملائكة تشارلي» و«لارا كروفت» وهي أفلام يجوز تصنيفها كمحاولات لنسونة أفلام الأكشن التي ارتبطت دومًا بأبطال من الذكور، بالأضافة لأهم وأنجح هذه المحاولات وأكثرها اكتمالًا حتى يومنا هذا وهي فيلم كوينتين تارانتينو «اقتُل بيل» بجزئيه والذي قد يكون من الإجحاف تصنيفه كفيلم نسوي تقليدي؛ إذ إنه قدم تأصيلًا وتبشيرًا بحقبة غروب الذكورة

t.me/qurssan

وصعود النسوية، الأمر الذي سنستعرضه بشيء من الاستفاضة في المقال القادم، بالإضافة لأنه ولا شك أرضى الفيمنيست بمشاهد قتل وذبح وبتر أطراف وفقء أعين جميع أفراد عصابة الثمانية وثمانين بسيف وقبضة وأصابع أوما ثورمان التي لعبت دور بلاك مامبا العائدة لتنتقم.

الفارق بين العهدين الماضي والحاضر هو أن النسونة كانت تُقدَّم في سياق وحجم طبيعيين من دون أفورة أو إلحاح ومن قبل أن تتحول لأداة ابتزاز لاأخلاقية في المعترك السياسي.

- ثمة مفارقة أخيرة في عنوان «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام»، فرغم ابتعاد مضمون الفيلم عن العداء بصورته الحالية المُتفاقمة بين النساء والرجال في الزمن الراهن إلا أن عنوانه أقرب ما يكون لتلك الأجواء الهيستيرية التي تمخضت عن أفلام من نوعية «المرأة الأخرى» و«نسوة أوشن الثمانية».

t.me/qurssan

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 السينمائية 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

t.me/qurssan

الكاراتيه التي لعبتها سنيستينا روز روك بالثمانينات، وأفلام الأكشن التي تناوبت على بطولتها أنجيلينا جولي 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 يُذكر 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 (ديفيد 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

t.me/qurssan

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 باد (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 بيولوجية بياتريكس نفسها منذ لحظة

t.me/qurssan

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» المرض 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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

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:

t.me/qurssan

«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 المُخنّثين 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»

t.me/qurssan

الأمر الذي يمكن اعتباره بمثابة نبوءة ونحن نشاهد اشتداد وتيرة النسونة عامًا بعد عام وانحسار رموز الذكورة القدامى. رامبو انتهى، ترميناتور في الفيلم الجديد جرى استبداله بتيرميناتورايـة، چين فوستر ستحمل محل ثور ، عصبة أوشن تحولت لنسوة أوشن الثمانية. وحتى أجيال سكايووكر في «حرب النجوم» انتهوا مؤخرًا إلى بطلة أنثى تحمل القوة وتسيطر عليها لمواجهة أطماع الإمبراطورية، وكلمة السر لهذه الموجة من النسونة منذ أعوام كانت: اقتل بيل.

t.me/qurssan

Death Proof (2007)

ميزة المشروعات الفنية الحقيقية أنها تكاد تكون عملًا واحدً عضويًا كبيرًا لا يكف عن التفاعل مع بعضه بعضًا ومع الزمن لينتج طيلة الوقت مستويات مختلفة من التلقي.

«ديث بروف» هو خامس الأفلام الروائية الطويلة التي قام كوينتين تارانتينو بكتابتها وبإخراجها مُنفردًا، وهو يأتي في الترتيب بعد «اقتل بيل» مباشرةً (باعتبار جزئيه فيلمًا واحدًا) الأمر الذي يُلقي ضوءًا على أحد نظريات تأويلاته.

قام تارانتينو بتقسيم هذا الفيلم إلى نصفين:

- النصف الأول تدور أحداثه خلال ليلة صاخبة داخل إحدى الحانات حيث اجتمعت ثلاثة من الحسناوات لقضاء سهرتهن، وهناك قابلن محاولات مايك المُجازف الهوليوودي العجوز (كيرت راسل) للتودد لإحداهن بالازدراء والاستهزاء. الثلاثة، ورابعتهن ساشا نفرن منه لكبر سنه وضعة عمله.

ركز هذا الجزء من الفيلم على حالة التقمص التي يمارسها جميع من بالحانة للمظاهر والقواعد التي روجت وتروج لها الثقافة الشعبية الأمريكية، فالفتيات لابد وأن يكُن «هوت» تشف ثيابهُن عن مفاتن ساخنة تحت الشورتات القصيرة والتيشيرتات الضيقة، يتصنعن اللامبالاة بينما بداخلهن تفور الرغبة في الاستحواذ على الاهتمام ولفت أنظار الذكور الجائعين، ويُصبن بالإحباط حين لا يجنين الاهتمام المُنتظَر إلا من مايك، المُجازف الهوليوودي العجوز، بينما الفتية موزعون ما بين لامبالين (كالفتى الذي أرسل رسالة

t.me/qurssan

لواحدة منهن يبلغها باعتذاره عن الحضور) أو مؤججين بالرغبة في ممارسة الجنس في التو واللحظة كشخصية دوف (لعبها إيلي روث). مايك، المُجازف الهوليوودي العجوز نفسه، بثيابه، بسيارته، بملامحه، بتسريحة شعره، حرص الفيلم على تقديمه على نفس هيئة أبطال أفلام الأكشن بالسبعينات، وكل ذلك في سياق تركيز الفيلم ككل على محاكاة أفلام ومسلسلات الدرجة «ب» السبعيناتية ضمن مشروع الجراندهاوس (وهو المشروع الذي يتألف من هذا الفيلم وفيلم آخر هو «كوكب الرعب» لروبرت رود ريجز)..

سنجد هنا في «ديث پروف» مزجًا بين ملامح من أفلام السفاحين وأفلام ال Muscle Car (وهي نوعية من الأفلام والحلقات التلفزيونية راجت خلال فترة السبعينات وشاركت السيارات السريعة في بطولتها، وامتلأت بالمطاردات كعنصر أساسي)، وذلك وفقًا لبناء نفسي وثقافي محكم وحبكة مبنية على وحدة المشهد الحواري الطويل الذي يعشقه تارانتينو وصولًا للحظة التنوير (ليست لحظة بالمعنى المفهوم ولكنها مشهد طويل) التي تتكشف فيها حقيقة مايك المرعبة كسفاح يختار ضحاياه من النسوة ويقتلهن بأبشع الطرق وأكثرها دموية باستخدام سيارته المُحصنة ضد الصدمات، تحركه دوافع ذكورية تتداخل فيها الغريزة الجنسية مع غريزة الانتقام، ففي البدء اشتهاهُن ثم لم يجد منهن سوى السخرية والازدراء فقتلهن بسيارته المنيعة، وركزت الكاميرا بلقطة قريبة على مقدمة السيارة المُنطلقة كالسهم لترتطم بسيارتهن المُقبلة على الطريق السريع، فبدت أقرب لقضيب ذكوري منتصب، وتحول ارتطام السيارتين لفعل اغتصاب سيريالي دموي تطايرت أطراف وأشلاء الحسناوات الثلاثة من فرط قوته.

- في النصف الثاني من الفيلم قام تارانتينو بعملية هدم للمحاكاة

t.me/qurssan

السينمائية التي ابتناها بنصفه الأول، وكأنه انتقل ببطله من فيلم سينمائي سبعيناتي من أفلام السفاحين إلى الواقع، حيث يفقد مايك، المُجازف الهوليوودي العجوز والسفاح المهووس بقتل واغتصاب النساء كل مميزاته وقدراته (على نحو قد يذكرنا بما جرى للشخصية الخيالية التي لعبها أرنولد شوارزنيجر في فيلم «آخر أبطال الحركة» لجون ماكتيرنان عند انتقالها من شريط السينما لعالم الواقع)، وحين حاول تكرار قتل بضعة فتيات أخريات في سيارتهن، اهتم الفيلم بالتركيز على المسافة الأسلوبية الواسعة التي تفصل هذا الجزء عن الجزء الأول. فالفتيات هنا عاديات، أقل بهرجة وجمالًا واستعراضًا لمفاتنهن من حسناوات الجزء الأول، ولكنهن أكثر منهن جرأةً وإيجابية. والأحداث نهارية خالية من أجواء الرعب الليلية التي ميزت الجزء الأول. وبذلك اكتسبت المطاردة طابعًا واقعيًا أميل إلى العبث. ثم لم تلبث أن انقلبت الآية وتحول الصياد إلى فريسة والعكس صحيح.

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

عهد سيادة النزعة الذكورية التاريخية التي بلغ أوج احتفاء هوليوود بها في الأفلام والحلقات التلفزيونية بالستينات والسبعينات والثمانينات والتي حرص تارانتينو على محاكاتها محاكاة دقيقة بالنصف الأول من الفيلم.

أما العهد الثاني فهو التالي زمنيًا والذي شَهِدَ ثمار استقلال المرأة من صعود للنسوية كبديل لفقدان الذكورة لهيمنتها التاريخية، الأمر الذي عَبّرَ عنه تارانتينو في النصف الثاني من الفيلم بتحول مايك، المُجازف السفاح المخيف، لفأر مذعور يفر من بضع فتيات تلاحقنه ثم تقتلنه بأكثر الطرق هزلية.

t.me/qurssan

وهو ما يمكننا الآن أن ننظر إليه باعتباره تنويعة جديدة على الفكرة التي شَغلت تارانتينو وقدمها بالعديد من أفلامه وبالذات جزئيّ «اقتُل بيل» الذي يروى رحلة غروب الذكورة وصعود النسوية عن طريق محاكاة أفلام الكاراتيه والويسترن، وربما إرهاصة لما سيقدمه لاحقًا في «ذات مرة في هوليوود» من تحية حب لهوليوود الستينات والسبعينات التي نشأ على أفلامها ومُسلسلاتها التلفزيونية والتي دأبت على تحويل الفسيخ إلى شربات، والواقع العادي لحواديت ممتعة.

t.me/qurssan

The Reader (2008)

رغم سلاستها وانسيابيتها الظاهرية، فإن رواية «القارئ» للكاتب الألماني برنهارد شلينك، والتي صدرت ترجمتها العربية عن دار روافد بترجمة الشاعر والمترجم المصري تامر فتحي، تكشف عند محاولة تفكيكها وقراءة ما وراء أحداثها، عن قدر كبير من التراكب والتداخل بين طبقات من الوعي بعلاقات إنسانية وأحداث تاريخية ملتهبة.

الراوي في الرواية وفي الفيلم المأخوذ عنها والذي أخرجه ستيفن ديلدري، هو مايكل بيرج (لعب دوره رالف فينيس) الباحث القانوني الذي يروي ذكريات تجربة خاصة جدًا عايشها خلال سنوات مراهقته، إذ انخرط -في الخامسة عشر من عمره- في علاقة جنسية مكتملة مع هانا شميتز، المرأة الثلاثينية التي تعمل محصلة تذاكر على أحد خطوط الترام (لعبت دورها كايت وينسلت). وبطبيعة الحال فإن خبرة بهذه الخصوصية وفي مثل هذه المرحلة العمرية، تركت أثرًا غائرًا على الشخصية الوليدة للشاب المراهق والتي كانت آنذاك كالعجين في طور التشكل. أثر لازمه طيلة حياته حتى بعد الانقطاع المفاجئ للعلاقة (أو بفضل هذا الانقطاع المفاجئ للعلاقة)، وانعكس على مستويات مختلفة من تفاعله مع محيطه الشخصي والعام.

الخط الزمني للأحداث يتحرك بين ثلاثة محطات:

الأولى تدور في برلين، خمسينات القرن الماضي، حيث اشتعلت العلاقة الحميمية غير التقليدية بين هانا ومايكل، والتي تداخلت فيها العاطفة مع الجنس مع رغبة هانا العجيبة بأن يقرأ مايكل عليها نصوصًا روائية ومسرحية، وانتهت بالاختفاء المفاجئ غير المفهوم لهانا، ويأس مايكل

t.me/qurssan

من العثور عليها بعد محاولات محمومة باءت كلها بالفشل.

المحطة الثانية على مبعدة بضع سنوات، حين عثر مايكل، المحامي المتدرب الشاب على هانا بين أروقة محاكمات نورمبرج، وتكشّفَ له ماضيها الغامض كحارسة بأحد معسكرات الاعتقال خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وتواجه الآن تهمة التواطؤ بالإهمال العمدي في قتل عددٍ من نسوة اليهود المعتقلات حرقًا في كنيسة مُغلقة.

ومن خلال متابعته خلسة لجلسات المحاكمة والتي انتهت بإدانة هانا لتقاعسها عن إنقاذ هاتي النسوة (وهي التهمة التي عجزت هانا عن دفعها عن نفسها، إذ أنها فعليًا تتحمل جزءًا من المسئولية عن هذه الكارثة ولكن ليست مسئولية مُطلقة كما سنأتي عليه بعد قليل) استنتج مايكل أن السر الذي أخفته هانا عنه وعن كل من حولها هو أنها ببساطة: أمية، لا تقرأ ولا تكتب، وشعورها بالعار إزاء أميتها كان بالفعل المُحرك الرئيس لكل دوافعها طيلة حياتها.

المحطة الثالثة امتدت خلال سنوات سجن هانا والتي بلغت ثماني عشرة سنة، إذ وجد مايكل نفسه مدفوعًا لإعادة استئناف القراءة لحبيبته القديمة، فاستمر لسنوات في تسجيل قراءته الصوتية للروايات والمسرحيات والأشعار على شرائط كاسيت وإرسالها إليها دوريًا في محبسها، وأثمرت تلك العملية الطويلة نتائج مدهشة لكليهما، إذ فجرت القراءة النهمة لديه هو عن استكشاف موهبة الكتابة الأدبية وبالفعل أنتج روايته الأولى. أما هي، فكانت المفاجأة حين تلقى مايكل منها ذات يوم رسالة مكتوبة بخط يدها! تعلمت هانا أخيرًا القراءة والكتابة بفضل النصوص الصوتية التي كان يرسلها إليها مُتغلبة بذلك على العقدة التي أفسدت عليها حياتها ودفعتها لاتخاذ أغرب وأسوأ القرارات هربًا من شعورها بالعار إزاءها.

t.me/qurssan

اتخذ الفيلم من هذه القصة أرضية لما يمكن أن نعتبره إعادة استكشاف للذات بالتزامن مع قراءة التاريخ ومحاسبة الأجيال الأقدم، إذ قام بتوظيف جلسات المحاكمة التي امتلأت المرحلة الثانية من الرواية بتفاصيلها، لعرض وتحليل الحالة الشعورية والذهنية الجمعية للجيل الجديد اليافع من الألمان الذين شبوا عن الطوق في أعقاب الحرب العالمية الثانية وبدأوا ينظرون إلى التاريخ القديم القريب بنظرة ناقدة (أو ناقمة بمعنى أصح) غلب عليها نزق الشباب كما هو متوقع بعد انقضاء مرحلة ملتهبة مثل النازية جلبت الوبال والخراب على ألمانيا والعالم كله.

نقمة الجيل الشاب الجديد لم تتوقف عند الرايخ الثالث، أركانه وقياداته وأدواته العسكرية والتنظيمية، وإنما طالت أمواجها عموم الشعب الذي ارتضى العيش في ظل الحكم النازي وجرائمه.

ومن خلال تتابع الجلسات، واستعراض الوقائع المرتبطة بحادثة احتراق النسوة اليهوديات داخل الكنيسة الموصدة أبوابها، وادعاءات النيابة وشهادات الشهود ودفاع هانا عن نفسها، جرت عملية إعادة قراءة للتاريخ من زاوية جديدة أكثر موضوعية لا تستهدف الإدانة أو التبرئة بقدر ما اهتمت باستيعاب حقيقة ما جرى. والوصول لقناعة ثابتة هي أن التاريخ أكثر تعقيدًا من الأحكام القطعية والمُطلقة بالخطأ والصواب والذنب والبراءة. فهانا بالفعل مُذنبة، وظل ضميرها ينوء بالذنب ويدفعها لمعاقبة نفسها، ولكن هذا الذنب ليس على النحو الذي رسمه الرأي العام المُشارك في المحاكمة من حضور وشهود ودفاع وادعاء ومُدعى عليهم وبالطبع القضاة. ثمة عوامل أخرى إنسانية بالدرجة الأولى تم ويتم إغفالها دومًا عند قراءة التاريخ، ذات تأثيرٍ هائل في رسم المسارات رغم صغرها، الأمر الذي ينجم عنه غالبًا تزويرٌ مدبر

t.me/qurssan

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،

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

التكيف، ازدادت انغماسًا في الرهبنة والعزلة بأن توقفت عن الاعتناء بنفسها. صارت تأكل كثيرًا وتستحم قليلًا وازدادت عزلتها عمن حولها إمعانًا في العقاب، ووصل الأمر لانتحارها عشية الإفراج عنها.

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

ذنب يشعر به إزاء هانا نفسها، بسبب ما اعتبره خيانةً منه لها أثناء علاقتهما السرية القديمة؛ إذ أخفى نبأ هذه العلاقة عن أقرب أصدقائه بالمدرسة والذين دأبوا على مكاشفة بعضهم بعضًا بأدق وأخص أسرارهم، ليس حرصًا منه على سرية العلاقة ولكن إنكارًا لها، تحديدًا بسبب شعوره بالخجل منها.

وتفاقم هذا الشعور بالذنب مع اختفاء هانا المفاجئ بعد إنكاره لها حين أتت لرؤيته في حوض السباحة بين زملاءه، إذ ظل لسنوات يعتبر أن سبب رحيلها هو إنكاره لها في حين أنها كانت بالفعل قد قررت الرحيل لتحافظ على سرية أميتها، وزيارتها له بحوض السباحة كانت لتلقي عليه نظرة الوداع فحسب.

وشعور آخر بالذنب إزاء حبه لهانا، هذا الحب الذي اصطبغ بصبغة حسية تدفع نحو التفسير الفرويدي للجنس، والذي يعتبره امتداد لعلاقة الطفل بأمه.

من هذا المنظور الفرويدي تصبح هانا (في ميزان صراع الأجيال الذي تفجر في أعقاب الحرب العالمية الثانية) ليست فقط جزءًا من الجيل الذي ارتضى العيش تحت حكم الرايخ الثالث، ولكنها كانت أداة من أدواته وجزءًا من نظامه، ويدخل مايكل إثر ذلك في نقاط تقاطع بين الشخصي والعام تعذبه. حبه لهانا واستياءه من استغلالها له. شعوره بالذنب إزاء تنكره / خيانته لها، وبين غضب من عدم مصارحتها له بتاريخها. انتماءه لها، وانتماءها لجيل يحتقره وينقم عليه.

t.me/qurssan

«حبي لهانا كان بطريقةٍ ما قدر جيلي، قدر ألماني، وأنه كان بالنسبة لي أكثر صعوبة من أن أتحاشاه».

غير أن مرور الزمن تكفل بإنهاء حيرته وتفكيك تلكم التقاطعات، لا عن طريق إيجاد الأجوبة واستنباط التفسيرات، ولكن بالتصالح مع حقيقة وجود وبقاء الحيرة والتقاطعات من دون أجوبة أو تفكيك.

«أحيانًا كنت أسأل نفسي إذا ما كنت مسئولًا عن موتها، وأحيانًا كنت في قمة غضبي منها ومما فعلته بي، إلى أن خبا غضبي في النهاية وما عادت الأسئلة تهمني. وأيًا كان ما فعلتُه أم لم أفعله، وأيًا كان ما فعلته أم لم تفعله بي، لقد كان ذلك طريق حياتي الذي مشيت فيه».

t.me/qurssan

t.me/qurssan

The Next Three Days (2010)

يفتح هذا الفيلم الذي كتبه وأخرجه بول هاجس أفقًا للبحث فيما وصلت إليه السينما الأمريكيّة في تعاطيها مع ملف في غاية الحساسيّة هو الخروج على النظام. الخروج بمعنى إعلان أنّ 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 الوجوديّة 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 هزّت ثوابته بقوة وتسببت في تغيرات هوياتيّة ثقافيّة واسعة عصفَت بالطابع العام المُحافظ للمُجتمع الأمريكي والذي استمر حتى الخمسينيات، وكان له الفَصل في قضايا مُجتمعيّة رئيسيّة.

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

t.me/qurssan

في مصائر الملايين، رغم الصورة البراقة التي يصدرها وكل مظاهر الوفرة والرفاهية. فتحت السطح تراكمت طبقات العفن والاهتراء والظلم والفشل، ولم يَعُد أمام الضحايا إلا الالتجاء لحلول أخرى غير تقليديّة بعد انسداد كل القنوات لنيل حقوقهم.

ديڤيد فينشر على سبيل المثال يستعرض في كل أفلامه وجوهًا مُختلفة لتوحش النظام وارتباطه العضوي بالتدمير المنهجي لأرواح الناس بتحويلهم لماكينات تعمل طيلة الوقت في خدمته لِقاء اقتناء أغراض وسِلَع يلح إعلامه طيلة الوقت على حاجتهم الماسة إليها لتعود إليه مُجددًا ثمرة كدهم وكدحهم في دائرة جهنميّة لا نهاية لها، وذلك مُقابل فشل وعجز حقيقيين عن ضبط العلاقات المُتفسخة بين أفراد ومكونات المُجتمع والتي تشوهَت بفضل سياساته، فنُزِعَت الإنسانيّات من بين أفراد المُجتمع كما انسحب العدل والأمن من قِبَل النظام.

ونتيجةً لكل هذا، أصبح الحل في مواجهة هذه المنظومة الشيطانيّة بشِقيها: النظام والمُجتمع المُشوّه الذي أنتجته، هو الخروج عليها. والخروج في مشروع فينشر راديكالي تمامًا ومرتبط جذريًا بالعنف، تُجسده جرائم زودياك چون دو القاتلين التسلسليّن في «زودياك» و«سبعة» وإيمي دون في «فتاة راحلة» وصولًا لثمرة الثورة الفوضويّة لتايلر ديردن في مشهد الفينالة الشهير بـ «نادي القتال».

وإذا كان فينشر هو أحد أعلى الأصوات الراديكاليّة وأكثرها جرأة في الإعلان عن انهيار النظام ووجوب استئصاله بمشروع سنيمائي كامل، فثمة أصوات أخرى تبنّت تنويعات أخرى على نفس القناعة في «بعض» وليس «كل» أفلامها.

أوليڤر ستون رغم سمعته الشهيرة كمخرج مُشاغِب ارتبط اسمه دومًا بالأفلام الناقدة للنظام على أصعدة مُختلفة، سياسيّة واقتصاديّة

t.me/qurssan

وعسكريّة، إلا أنّ التمعن في مُجمَل نهايات هذه الأفلام يُشير لإيمانه بأنّ 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 القضائيّة) لكشف المستور في واقعة اغتيال چون فيتزجرالد كينيدي، أو المُعارضة المدنيّة لتقويم السُلطة التنفيذيّة التي أخطأت بالتورط في فيتنام.

غير أنّه -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 ثوريًا راديكاليًا 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

t.me/qurssan

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 سارندون وجينا 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 الراديكاليّة 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 لستيفن سودبرج وشريكه السابق ستيفن جيهين، بل وحتى سلسلة أفلام بورن يُمكن تصنيفها كحالة من الصدام مع النظام الميئوس من إصلاحه، سببها الأساسي هو إصرار هذا النظام على مُطاردة جيسون بورن الذي تعكس رغبته في الاعتزال والانزواء قناعة صُنّاع الفيلم بألا جدوى من تقويم انحرافات النظام، وأنَّ الفِرار الفردي منه هو الحل.

t.me/qurssan

وإذا كانت أغلب صُوَر رفع الراية المقلوبة هي حلول فرديّة ينجو أبطالها بأنفسهم ويحققون انتصاراتهم الصغيرة على النظام الذي يظل جاثمًا على صدور الملايين، فهناك طبعًا الاستثناءات الكبيرة مثل فوضويّة تايلر ديردن وفضيحة إدوارد سنودن، وهي حلول استهدفت هدم المعبد على رؤوس الجميع، ونرصد هنا أحد أشهر هذه النماذج بهذا الصدد وهو فيلم «في من أجل الثأر» (٢٠٠٦) الذي كتبه الأخوان واتشوسكي وأخرجه جايمس 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 غيّه وانحرافه ودمويّته 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 «في» (والتي هي وجه جايمس فوكس الفوضوي الانجليزي الشهير) بمظاهرات «سلميّة» ضخمة عجزت قوات النظام عن إيقافها أو حتى التعرض لها. وفيما بعد استُلهِمَت هذه الأفكار والاقتباسات وحتى قناع «في» في إنتاج حريق الألفين وحداشر في المنطقة كلها، الأمر الذي ربما يفتح الباب أمام أسئلة لها علاقة بنظرية المؤامرة، وبخاصةً أنّ صُنّاع الفيلم لَووا عنق النهاية ليًا لتُحقِق ثمرة التحريض بما خالف رؤية آلان مور صاحب الرواية الأصلية، والذي ثارت ثائرته لهذا العبث، بل وبما يتناقض كليًا مع أفكار الأخوين واتشوسكي أنفسهم، والتي تجسدت في صفقة نيو مع الآلات بخاتمة ثلاثيّة «الماتريكس» من الاعتراف باستحالة هدم النظام، وأنّ الحل الإصلاحي هو الخيار الوحيد الممكن والمطروح.

t.me/qurssan

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 السينما 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 جايمس بوند، العميل السري «الحكومي» الخارق، نجد أنّ أفلامه التي أخرجها بنفسه تنتمي إلى نوعيّة السينما الأخرى التي ترفع العلم مقلوبًا، بل إنّ 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 جونز) 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 للسينما الأمريكيّة.

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

t.me/qurssan

(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، التنفيذيّة 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 الإنترنت 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.

t.me/qurssan

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،

t.me/qurssan

وينصرف خائب الرجاء وقد تأكدت قناعته (التي هي قناعة النظام) بأنَّ الزوجة هي القاتلة الحقيقية، الأمر الذي نتأكد نحن من عدم صحته حين تتحرك الكاميرا داخل المجرور لترصد قطعة المجوهرات عالقة مُنذُ سنواتٍ ثلاث بركن مظلم، أي إنَّ الزوجة صادقة ومظلومة بالفعل، وأنَّ النظام حتى بعد أن عمل اللي عليه وزيادة كان فشله مُحققًا؛ لأنه رغم كل شيء غير قادر على أداء واجباته على الأقل في حالة أسرة برينان.

ما بين الحلو٠دًا، وأنَّ الأنظمة على سوءاتها ما زالت قابلة للتقويم وتستحق النضال لتحقيق هذا الهدف.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

- 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....

t.me/qurssan

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

t.me/qurssan

رينسانس أسيوط

وهكذا بدأت عملية تحويل السينما الشتوي الكلاسيكية الضخمة إلى مُجمع مُكون من 4 شاشات، وكنت أمر على موقع السينما في طريق عودتي من الكلية لأتفرج على أعمال البناء والتركيب، حتى جاءت اللحظة المُنتظرة وتم افتتاح السينما في يناير 2000 بحضور نجيب ساويرس وعدد من نجوم ونجمات السينما المصرية".

لو انتي/ انتي من مواليد السبعينات والتمانينات فهتعيشوا هنا حالة من النوستالجيا وتسترجعوا معاها أجمل ذكرياتكم من جديد، أيام القمصان المشجرة والكاروهات وشرايط الكاسيت ونوادي الفيديو وأفلام عادل إمام ونجمة الجماهير وثورة المضحكين الجدد، وتايتانيك والمهمة المستحيلة وغيرهم..

أما لو انت/ انتي من جيل التسعينات والألفينات، فهتبقى فرصة تركبوا آلة الزمن، وتعيشوا تاريخ حقيقي حصل فعلاً، وتعرفوا تفاصيل مهمة وممتعة عن قصص إنتاج وعرض الأفلام المصرية والأمريكية اللي شوفتوها بعدين على التليفزيونات واللابات.

يالا بينا؟

t.me/qurssan