السينما المصرية
أفلام وقضايا ...

دراسات نقدية

د. ماهر عبد المحسن

السينما المصرية أفلام وقضايا

دراسة د. ماهر عبد المحسن

دار رؤى

د. ماهر عبد المحسن

"لم تنشأ لدينا قضايا نظرية، كما هو الحال في الغرب، تخص الفن السينمائي بقدر ما كانت قضايانا الاجتماعية والأخلاقية والسياسية هي شغلنا الشاغل في هذا السياق. وكان الجدل يدور دائما حول ظواهر حياتية ترتبط بالواقع، ولكنها تتماس مع الفن، باعتبارها موضوعا لهذا الأخير، أو عنصرا داخلا فيه على المستوى الإبداعي من قبيل العري والرقص واعتزال الفنانات، وهي الموضوعات التي تناولتها بعض مقالات هذا الكتاب. كما تناولت مقالات أخرى ظواهر مجتمعية مثل العنوسة في السينما، وصورة رجل الشرطة على الشاشة، والدوافع المختلفة التي تقف وراء قرار دخول السينما من قبل المشاهدين المحبين لهذا الفن."

رؤى
إبداع يبلغ عنان السماء
ندعـه الإبداع من الله إلى الراء

السينما المصرية
أفلام وقضايا...

(دراسات نقدية)

د. ماهر عبد المحسن

مؤسسة رؤى للإبداع

رئيس مجلس الإدارة **صالح شرف الدين** المدير العام. **مصطفى عماد** مدير الإنتاج **أكثم صالح**	**-الطبعة:**الأولى **- الكتاب:** السينما المصرية أفلام وقضايا **- المؤلف:** د.ماهر عبد المحسن **- التصنيف: دراسة** **- المقاس:20-24** **-رقم الإيداع: 2022-26509م** **-الترقيم الدولي :** **978-977-6945-30-2**

(أفكار الكتاب وحقوق الملكية الفكرية يتحمل مسئوليتها المؤلف وحده)

رؤى للإبداع: طباعة، نشر، توزيع
298 فيصل الرئيسي - الجيزة - مصر
ت / 01006588995 - 01283622972
Email:syash4@hotmail.com
www// :https facebook.com/saleh.sharfeldeen
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

إهداء

إلى جيراننا بحي إمبابة في السبعينيات من القرن الماضي، الذين أحببت السينما من خلال تليفزيوناتهم التي كانت تذيع الأفلام القديمة، حيث كانت الفرجة طقساً اجتماعياً مبهجاً يمارسه الناس بكل الشغف والحب ...

المقدمة

بالرغم من التاريخ الطويل لفن السينما إلا أنها تعد فنا حديثا نسبيا مقارنة بالفنون الأخرى الضاربة في الزمان مثل الشعر والمسرح والعمارة، وليس أدل على ذلك من تسميتها بالفن السابع، التي تعبّر عن حداثتها لكونها جاءت متأخرة في الزمان عن هذه الفنون الستة السابقة عليها.

وبسبب هذه الحداثة تعرّض فن السينما للعديد من الإشكاليات والصعوبات التي واجهته في بداياته الأولى، وعلى مدار تاريخه الذي تجاوز المائة عام، حتى أن هذه الإشكاليات نالت المصطلح نفسه، بحيث صار الاعتراف بالسينما كفن مستقل بذاته مسألة محل شك وجدل استمر طويلا.

ودون الدخول في التفاصيل، يمكننا القول إن الإشكاليات، في الغالب كانت تخص الشكل، لأن النقاد والعاملين في الحقل السينمائي كانوا معنيين أكثر بالشروط التقنية والجمالية المطلوبة لتحقيق المشروعية لهذا الفن الوليد، وكلها أمور كانت مرتبطة بالكتابة والتمثيل وإضافة الصوت والألوان إلى الصورة السينمائية، في محاولة دؤوبة لتخليص الفيلم السينمائي من الشكل المسرحي الذي كان يغلب عليه في بداياته.

غير أن الأمر اختلف عندما انتقل الفن السينمائي إلى مصر في بدايات القرن الماضي، خاصة بعد أن نال الاعتراف بمشروعيته كفن له خصوصيته وملامحه الذاتية التي تميزه عن باقي الفنون الأخرى بالرغم من اعتماده على هذه الفنون في اكتسابه لتلك الملامح. فقد باتت الإشكاليات المثارة إزاء هذا الوسيط الفني الجديد، القادم من بيئة غربية لها تقاليدها وخصوصيتها إلى بلد عربي إسلامي مثل مصر، له تقاليده وخصوصيته أيضا، مسألة تتعلق بالمضمون أكثر من الشكل، أو بعبارة

أوضح صارت القضية متعلقة بالأخلاق أكثر من الفن. ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف الجدل حول علاقة الفن بالأخلاق، والفن بالواقع في السينما المصرية.

وبهذا المعنى لم تنشأ لدينا قضايا نظرية، كما هو الحال في الغرب، تخص الفن السينمائي بقدر ما كانت قضايانا الاجتماعية والأخلاقية والسياسية هي شغلنا الشاغل في هذا السياق. وكان الجدل يدور دائما حول ظواهر حياتية ترتبط بالواقع، ولكنها تتماس مع الفن، باعتبارها موضوعا لهذا الأخير، أو عنصرا داخلا فيه على المستوى الإبداعي من قبيل العري والرقص واعتزال الفنانات، وهي الموضوعات التي تناولتها بعض مقالات هذا الكتاب. كما تناولت مقالات أخرى ظواهر مجتمعية مثل العنوسة في السينما، وصورة رجل الشرطة على الشاشة، والدوافع المختلفة التي تقف وراء قرار دخول السينما من قبل المشاهدين المحبين لهذا الفن. ولما كانت بعض المقالات كُتبت في فترة انتشار وباء كورونا فقد تناولنا سينما الأوبئة في واحدة من هذه المقالات للوقوف على الكيفية الجمالية التي عالج بها السينمائيون هذه الظاهرة على المستويين، العالمي والمصري.

ولأن النقد هو الوجه الآخر للعملة في ميدان السينما، الذي يقابل الوجه الإبداعي، ولأننا نعاني، في ثقافتنا السينمائية العربية، من أزمة في النقد السينمائي نتيجة لغلبة الكتابات الصحفية، ولشيوع الكثير من المفاهيم المغلوطة في هذا المجال، فقد ختمنا كتابنا بمقال ضمناها تجربتنا الذاتية في النقد السينمائي، والذي سبق نشره في موقع "عين على السينما" بمناسبة مرور عشر سنوات على إطلاقه، لعلنا نسهم في إلقاء شيئا من الضوء على آليات العملية النقدية والشروط الواجب توافرها فيمن يتصدى للعمل بالنقد في الحقل السينمائي.

د. ماهر عبد المحسن

(١)
أخلاقيات الدراما في السينما والتليفزيون

في ظل التراجع الأخلاقي الذى تشهده المجتمعات العربية تزداد الحاجة إلى إعادة النظر في الكثير من المفاهيم والسلوكيات التي طغت على الحياة الاجتماعية للناس، بحيث اختلطت الأمور، ولم يعد من السهل التمييز بين ما هو صواب وما هو خطأ، بل بين ما هو خير وما هو شر. فكل ما نعانيه الآن وما نعيشه حولنا من أزمات إنما يمكن رده -في التحليل الأخير- إلى أزمة الأخلاق.

والحقيقة أن المسألة على هذا النحو لا تنفى الأهمية الكبيرة التي تحظى بها الأخلاق في هذه المجتمعات. ففي سنوات دراستنا الأولى كانوا يقولون لنا أن وزارة التربية والتعليم سُميت بهذا الاسم إيماناً بأولوية التربية على التعليم. وفي المأثور الشعبي يقال "الأدب فضلوه على العلم"، وفي النص الديني يقول المولى عز وجل في رسوله الكريم "وإنك لعلى خلق عظيم"، ويقول (ص) في الحديث الشريف "... إذا جاءكم من ترضون دينه وخلقه فزوجوه".

ولا يغفل العقل المجرد التنظير للأخلاق، فنجد مبحثاً كاملاً في الفلسفة بعنوان "علم الأخلاق" Ethics وهناك كتابات عديدة في هذا المجال، وفلاسفة كثيرون معنيون بهذا الشأن. ويعد الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط واحداً من أهم الفلاسفة الذين كتبوا في فلسفة

الأخلاق، خاصة في كتابيه "نقد العقل العملي" و"ميتافيزيقا الأخلاق"، ومن أقواله "اعمل على النحو الذي يجعل من سلوكك قاعدة عامة تصلح لكل البشر"، وهو الذي أوصى بأن تُكتب فوق قبره هذه العبارة " شيئان يستثيران إعجابي: السماء المرصعة بالنجوم من فوقي، والقانون الأخلاقي في قلبي".

وهكذا تظل للأخلاق الأولوية، سواء تعارضت مع العلم، أو القانون، أو السياسة. ولا تنشأ المشكلة إلا عندما يتعارض الفن مع الأخلاق، ويرجع ذلك إلى أن الأخلاق، أياً ما كان مصدرها (العرف أو القانون أو الدين)، إنما توضع لتنظيم حياة الناس الواقعية، خلافاً للفن الذي يقوم على الخيال. وفي هذا السياق يختلف مفهوم الشر، مثلاً، في الفن عنه في الواقع، فالشرير في الفن لا يُعاقب بل على العكس يحصل على الجوائز نتيجة لإجادة لعب أدوار الشر. وهى مسألة بديهية، لأن القاتل أو السارق أو النصّاب في الفن لا يقوم في الحقيقة بهذه الجرائم، وإنما يحاكيها أو يمثلها، لأن الفن في شق كبير منه يعتمد على الإيهام.

وبناء على ذلك ينشأ في الغالب خلاف بين المحافظين أو المتدينين أو المنتمين للتيارات الإسلامية، الذين ينظرون إلى الفنون من زاوية أخلاقية، وهؤلاء الذين ينظرون إليها من زاوية جمالية من الفنانين أو المثقفين العقلانيين أو المنتمين للتيارات العلمانية.

فكيف يمكن تقريب المسافة بين هؤلاء وهؤلاء، بين الواقع والخيال، بين الأخلاق والفن؟

للإجابة على هذه التساؤلات، ينبغي أن نحل ثلاث إشكاليات في البداية: على مستوى العمل (علاقة الفن بالواقع)، على مستوى التلقي (علاقة الأخلاقي بالجمالي)، على مستوى المبدع (مدى مصداقية مصطلح "الضرورة الفنية").

بالنسبة لعلاقة الفن بالواقع، أذكر أن الفنانة فاتن حمامة لم تكن تشرب القهوة، وكان هناك مشهد يتطلب منها أن تشرب القهوة، وهنا قدم لها العاملون بالفيلم فنجاناً به شاي بدلاً من القهوة، إلا أنها رفضت وأصرّت على أن تظهر في المشهد وهى تشرب قهوة على الحقيقة حتى لا تخدع جمهورها.

والحقيقة أن الفن أكثر تعقيداً مما ذهبت إليه سيدة الشاشة العربية، فأي عمل فني، سينمائي أو تليفزيوني، به عناصر واقعية وأخرى خيالية. والملاحظ أن أدوار الشر التي يؤديها الرجال، هي في الغالب التي تحتوى على عناصر خيالية مثل الإيهام بأفعال القتل والسرقة والنصب، كما ذكرنا، حتى تعاطى المخدرات وشرب المواد المسكرة يمكن أيضاً أن يتم بالإيهام، لكن يختلف الأمر في حالة أدوار الشر التي تؤديها النساء، خاصة ما تعلق منها بجسد المرأة وأنوثتها، فمشاهد العري، مثلاً، لا يمكن الإيهام بها، لأن فعل التعري لا يمكن أن يتم إلا بالتعري على الحقيقة، والفنانة التي تظهر على البلاج مرتدية المايوه في عمل فنى هي بالفعل تقف مرتدية المايوه أمام الكاميرا والعاملين بالفيلم، وقس على ذلك كل الأدوار التي على هذه الشاكلة.

والسؤال الآن: هل يمكن تطبيق المعيار الجمالي على الجزء الخيالي من العمل فقط، وتطبيق المعيار الأخلاقي على الجزء الواقعي؟
في الحقيقة، من غير المستساغ، أخلاقياً أو جمالياً، تجزئة المعايير أو تجزئة العمل، فإما يكون التقييم أخلاقياً أو جمالياً. وهذا ينقلنا إلى الإشكالية الثانية، علاقة الأخلاقي بالجمالي، والسؤال المطروح هنا هل يمكن تقييم العمل كله من زاوية أخلاقية خالصة أو من زاوية جمالية خالصة؟
لا يمكن بالطبع تقييم العمل من وجهة نظر أخلاقية فحسب، لأن الرؤية الأخلاقية، التى ستتجاهل العناصر الجمالية، لاشك ستقضى على جوهر العملية الإبداعية، وستفرغ الفن من مضمونه لنجد أنفسنا إزاء كيان باهت، لا ينتمي إلى الواقع ولا إلى الفن. ويتضح هذا الخلط عندما تعترض طائفة مهنية أو مجتمعية معينة (الأطباء أو المحامون مثلاً)على الصورة السيئة التي يقدمهم بها العمل، بل ويصل الأمر في بعض الأحيان إلى الخصومة القضائية.
وتظل الدعوى الأخرى التي يرفع لواءها الفنانون والمعنيون بالشأن الفني من نقاد ومنتجين ومثقفين ومتذوقين لفنون السينما والتليفزيون، وهى الإعلاء من شأن العناصر الفنية والجمالية على حساب الاعتبارات الأخلاقية. وفى هذه الحالة يكفى أن نسوق مثالاً فنياً حتى نقف على حقيقة الإشكال، ففي فيلم "زوجتي والكلب" الذى أخرجه سعيد مرزوق عام 1971 هناك مشهد خيانة يحدث بين رجل وامرأة في الفراش وهما عاريان تماماً، ولأن مدير التصوير في ذلك الوقت كان عبد العزيز فهمى، الذي يملك رؤية تشكيلية

يرسمها بالضوء، فقد استطاع أن يظلم الشاشة إلا من ضوء ساقط فوق الجسدين المتعانقين فوق الفراش بحيث يبدو شعاع الضوء فوق حواف الجسدين وكأنه يشكل جسداً واحداً، وهى في الحقيقة بلاغة بصرية عميقة تنجح في إبراز معنى الالتحام والاندماج بين الشخصيتين القائمتين بفعل الخيانة الفاضح.

وهنا ينبغي أن نتساءل: إلى أي مدى يستطيع المشاهد العادي أو حتى المثقف أن يتجاوز المعنى المباشر للمشهد، الذى ينطوي على فعل لا أخلاقي، ويصل إلى المعاني الجمالية والتشكيلية للمشهد؟. لا شك أن المسألة صعبة، إن لم تكن مستحيلة، لأننا كعرب وكمسلمين، ننتمى لمجتمعات محافظة، ونحمل بداخلنا موروثات دينية وأخلاقية عديدة، ولا يمكننا، بأي حال، أن نستبعد المعيار الأخلاقي من المشاهدة، خاصة إذا كانت المشاهد تنطوي على تجاوزات أخلاقية صارخة وأن الرؤية الجمالية تحتاج إلى قدر كبير من المران لاستيعاب الأعمال بنحو جمالي خالص، وهو ما لا يتحقق إلا لفئة قليلة جداً ومتخصصة، خاصة أننا مجتمعات تشكل وعيها في ظل ميراث ضخم من الثقافة اللغوية اللفظية، وغابت عنها الثقافة البصرية لسنوات طويلة.

بالنسبة للإشكال الأخير، المتعلق بمصطلح "الضرورة الفنية"، فينبغي أن نفهم معنى الضرورة في المنطق وفي العلم حتى نقرر ما إذا كانت هناك "ضرورة" في الفن أم لا. وفى هذا السياق، نجد أن "الضرورة المنطقية" تعنى وجود ارتباط بين الأسباب والنتائج لا يمكن فصمه، بحيث تأتى النتائج دائما لازمة عن مقدماتها، فيما

يعرف باللزوم المنطقي، والصورة الشائعة لهذا المنطق القاعدة التي تقول "إن ما ينطبق على الكل، ينطبق على الجزء"، فعندما أقول "كل الثدييات تلد"، و "القطط من الثدييات"، فينبغي أن تكون النتيجة بالضرورة هي "القطط تلد". والضرورة في الطبيعة، ميدان القوانين العلمية، تأتى من تعاقب ظاهرتين ترتبطان ببعضهما بعلاقة سببية، مثل الارتباط بين النار والحرارة. فلا يمكن أن توجد النار دون الحرارة، والحالة الوحيدة التي تحقق فيها هذا الافتراض كانت بأمر من المولى عز وجل "يا نار كونى برداً وسلاماً على إبراهيم". وهذا دليل على الارتباط الشديد الذى يستحيل أن ينفك إلا بمعجزة.

والسؤال: هل توجد مثل هذه العلاقة الضرورية بين اللقطات والمشاهد الفنية، بحيث تحتم على الفنان أن يؤدى فعلاً معينا دون غيره، أو أن تأتى لقطة معينة أو مشهد على سبيل التتابع الملزم بالضرورة؟

لا أعتقد ذلك، فالسينما اختراع وليست اكتشاف، والتليفزيون اختراع، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن السيناريو والمونتاج والأداء وباقي عناصر العمل الفني. بمعنى أن الضرورة يفرضها صناع العمل، خاصة المخرج، من خارج العمل، ولا تنبع من الداخل على نحو ما يحدث في المنطق أو الظواهر الطبيعية، فالضرورة الفنية، في رأينا، لا تعدو أن تكون أكذوبة، ولا أجد أنسب من مقولة "المخرج عايز كده" تعبيراً عن هذه الضرورة المزعومة. فلكل مخرج مزاج خاص يصطبغ به العمل، وكثيراً ما نجد مخرجين يميلون إلى الإكثار من المشاهد الساخنة على الشاشة، مثل خالد يوسف، أو المبالغة فى تصوير عوالم الراقصات مثل

حسن الإمام، أو اجتياح دنيا الإجرام بكل ما فيها من عنف ودماء مثل كمال الشيخ... وهكذا.

وفى النهاية، إذا أردنا أن نقدم حلاً لكل هذا الإشكاليات، فينبغي أن نفهم الفن باعتباره "إيماءة"، تلميح لا تصريح. فهذا هو المعنى الحقيقي للفن، أن تقول القليل وتومئ بالكثير، وليس أدل على ذلك من السينما الإيرانية التي استطاعت أن تحصل على الكثير من الجوائز العالمية بالرغم من أن ممثلاتها يرتدين الحجاب أو تصنع أفلامهم دون نساء على الإطلاق!

(٢)
الرقص الشرقي في السينما المصرية:
التعبير الجسدي بين المعنى واللا معنى

الرقص الشرقي أو ما يُسمى أحياناً بالرقص العربي، هو نوع من الرقص يعتمد على تحريك واستخدام منطقة الجذع في الجسم، وينحصر غالباً في النساء. هذا الرقص غير محدد الأصل بطريقة علمية، ولكن من الواضح من ملابس الراقصات المتخصصات والحلي والإكسسوارات التي يرتدينها، أن أصل هذا الرقص من مصر لأنه كان يُقام في الحضارة الفرعونية، ولكن جرى تغيير حركاته لتتناسب مع الإيقاع الشائع في موسيقى الشرق الأوسط (ويكيبيديا).

فقد عرف قدماء المصريين الرقص ومارسوه لأسباب مختلفة منها الدينية والاجتماعية، ومع ازدهار الحضارة المصرية، ارتقت الموسيقي إلى مستوى رفيع، وازدهر معها الرقص وأصبح فناً راسخاً له قواعد وأشكال مختلفة. لجأ المصريون القدماء إلى الرقص للترفيه عن النفس وكذلك في الشعائر الجنائزية واعتبروه فناً مقدساً تزاوله الآلهة، ويمارسه الملك والعامة في الاحتفالات والأعياد المختلفة. وكان الرقص في مصر القديمة لديه أشكال

متعددة، ونُقشت صور الراقصين والراقصات على جدران المعابد، وأوراق البردي، وعلى إيقاعات الدفوف والنايات والأبواق وغيرها من الآلات الموسيقية. انتشر الرقص المصري القديم الذي أصبح فناً معروفا اليوم باسم الرقص الشرقي، يجوب أنحاء العالم، ويعد علامة مميزة للهوية وللفلكلور المصري، لدرجة أنه سُمي بالرقص البلدي. ومع بداية السينما و رواج حركتها في القرن العشرين، انتقل فن الرقص الشرقي من مجرد عروض تؤدى في الحفلات وعلى المسارح وفى السهرات إلى شاشات السينما. و تاريخ الرقص الشرقي المصري حافل بالكثير من رائداته. (رضوى حسنى، من مصر القديمة إلى عصر السينما الذهبي، موقع Woman of Egypt Mag - 2019/2/22).

١-راقصات قمن بالتمثيل:

وإذا اردنا أن نؤرخ لتاريخ الرقص الشرقي في مصر الحديثة، فينبغي أن يتم ذلك من خلال تحليل العلاقة التي بين الرقص وحركة الجسم، والرقص والمجتمع، والرقص والسياسة. وبهذا الاعتبار، يمكن أن نؤرخ لبداية الرقص الشرقي في مصر بقدوم الراقصة السورية بديعة مصابني إلى مصر عام 1919، حيث افتتحت مدرسة للرقص وتخرج على يديها الكثير من راقصات مصر اللاتي كن معروفات في ذلك الزمان. واشتهرت بديعة برقصة الشمعدان، واعتمدت في رقصها على حركة الجسم كله، ولم يكن يهدف إلى الإغراء وإثارة الغرائز كما يحدث في

أيامنا هذه، لأن التركيز في هذا اللون من الرقص كان دائماً على حفظ توازن الشمعدان مع حركة الجسم. وفيما يبدو أن مسألة حفظ التوازن كانت هي المحك للحكم على مدى براعة الراقصة، فقد سبق وأن رقصت شفيقة القبطية وهى تضع على بطنها مائدة صغيرة تحمل أكواباً مملوءة بالشربات، ورقصت بمبة كشر وهى تحمل صينية عليها أكواب ذهبية فوق رأسها. وبالرغم من أن الرقص، بهذا المعنى، كان يقترب من ألعاب الأكروبات إلا أن أهم ما كان يميزه هو بعده عن الإغراء وإثارة الغرائز كما ذكرنا في حالة بديعة مصابني. ومن المعروف أن بديعة شاركت في العديد من الأفلام، إلا أن الرقص في ذلك الوقت كان مجانياً وغير موظف لخدمة العمل السينمائي.

في مرحلة لاحقة ظهرت تحية كاريوكا وسامية جمال، وتحول الرقص عندهما من حركة الجسم كله إلى التركيز على الأطراف، فبرعتا في تحريك اليدين والقدمين، وربما كان مزجهما الرقص الشرقي بالرقص الغربي هو السبب في هذا التحول، فقد اشتهرت تحية كاريوكا برقصة الكاريوكا، ورقصت سامية جمال في أفلام أجنبية. ورغم ابتعاد الرقص عن الإغراء إلا أنه ظل مجرد حلية في الأفلام التي شاركتا فيها. وخلافاً لبديعة برعت كل من كاريوكا وجمال في التمثيل بجوار الرقص، إلا أن كاريوكا اشتهرت بأدوار الإغراء كما فى فيلمى "سمارة" و"شباب امرأة" كما اشتهرت جمال بالأدوار التراجيدية كما في "الرجل الثاني" والشيطان والخريف".

ولا يمكن أن ننسى زينات علوى التي قدمت أسلوباً حركياً مميزاً مزجت فيه بين حركتي الوسط والأطراف وساعدها في ذلك قصر قامتها وامتلاء جسمها بتناسب مدهش. وزينات علوى لمن لا يتذكرها، هي التي ظهرت فى فيلم " الزوجة رقم 13" في مشهد شهير مع رشدي أباظة وشادية وشويكار عندما ادعت أنها ابنة خالته على غير الحقيقة، ورقصت معه على موسيقى أغنية "زينة"، وهى أيضاً صاحبة "رقصة الموت" الشهيرة في فيلم "ريا وسكينة". وهى رقصة ذات طبيعة خاصة، عبّرت عن لحظة وجودية فارقة تجمع بين صخب الحياة والصمت الأبدي للموت المتربص بأرواح ضحاياه.

وفي مرحلة تالية اعتمد الرقص على حركة الوسط التي أدتها نعيمة عاكف ببراعة، وقد شاركت عاكف في العديد من الأفلام وتحول الرقص في هذه الأفلام من مجرد حلية إلى عنصر هام في التعبير عن الحدث الدرامي للفيلم. ويمكن أن نلحظ ذلك بوضوح في فيلم "تمر حنة"، حيث قدمت عاكف رقصتين معبّرتين تلخصان إشكالية الفيلم كله: الرقصة الأولى كانت في المولد بمصاحبة أغنية فايزة أحمد الشهيرة "يامه القمر ع الباب" وهي رقصة تعكس صراعاً طبقياً بين أحمد رمزي ابن الباشا، صاحب الأرض التي يقيم عليها الغجر، وبين رشدي أباظة، المنتمي إلى جماعة الغجر الرحل التي لا أرض لها. والرقصة الثانية جاءت في نهاية الفيلم وأدتها نعيمة عاكف بالزي الأرستقراطي في فيلا الباشا بعد أن خلعت رداءها الغجري وتمردت على أهلها وعشيرتها، وذلك

بمصاحبة رشدي أباظة الذى كان يرقص بالعصا، مرتدياً الجلباب البلدي، في إشارة قوية وواضحة تعكس صراعاً بين التقاليد، ينتهى بانتصار التقاليد الأصيلة على الوافدة.

وفى مرحلة أحدث استمر الرقص معتمداً على حركة الوسط عند سهير زكي التي اشتهرت بالرقص على أنغام موسيقا أغاني أم كلثوم، ثم تحول إلى منطقتي الكتف والركبتين عند نجوى فؤاد التي اشتهرت بالرقص في الأماكن السياحية، خاصة الهرم وأبى الهول. في الثمانينيات من القرن الماضي لعبت ملاهي وكباريهات شارع الهرم دوراً كبيراً في ظهور العديد من الراقصات اللاتي اعتمدن على الإغراء بشكل كبير بالإضافة إلى تدني مستوى الأعمال الفنية (غنائية أو سينمائية) التي شاركن فيها، ومن أبرزهن في ذلك الوقت كانت سحر حمدي التي سجلت ألبوماً غنائياً فاضحاً، بمعايير ذلك الزمان بمصاحبة مطرب كباريهات شارع الهرم حمدي بتشان، وهو الألبوم الذى كان معروفاً ب "تعبت قلبي يا غزال". وشاع وقتها أن سحر حمدي تشاجرت مع ضابط شرطة واعتدت عليه بالضرب، وقيل إنها حجت بيت الله الحرام واعتزلت الرقص، وكلها روايات تؤكد وجود سلطة للجسد توازي سلطات السياسة والمجتمع والدين.

ومن شارع الهرم خرجت فيفي عبده لتقدم نموذجاً جديداً من الراقصات وهو الراقصة "الجدعة" وهى تحظى بجماهيرية عريضة وحب كبير من زملائها في الوسط الفني، واشتهرت بكثرة الحج وبأعمال البر وبأنها صاحبة أشهر مائدة رحمن في مصر، كما حصلت على جائزة الأم المثالية. وفى السنوات الأخيرة تصدرت

المشهد الراقصة دينا التي اعتمد الرقص عندها، ولأول مرة، على تحريك المؤخرة في إشارة جنسية واضحة وشاركت في العديد من أفلام السبكي ذات المستوى المتدني فنياً وأخلاقياً. وقد تعرضت لواقعة تحرش في وسط البلد أثناء ذهابها لحضور حفل افتتاح أحد أفلامها مع المطرب الشعبي سعد الصغير. وأشاعت عن نفسها أنها مثقفة وتحمل ماجستير في الفلسفة، ويتم استضافتها كثيراً على الفضائيات لمعرفة رأيها في أمور المجتمع والسياسة، كما قدمت نموذج الراقصة "الحنينة".

وبالرغم من أن سما المصري لا تنتمى إلى دائرة الرقص الشرقي وتصف نفسها بالفنانة الاستعراضية، إلا أنها ظاهرة تستحق التوقف، لأنها تعكس شكلاً جديداً من أشكال العلاقة التي بين الرقص والسياسة، فقد تم استخدامها لتصوير كليبات بذيئة للتنكيل بالخصوم والمعارضين السياسيين، وهى كليبات فقيرة إنتاجياً وفنياً نظراً لأنها، فيما يبدو، تتدخل فى الإنتاج وتكتب كلمات كليبتها بنفسها وتذيعها على قناة يُقال أنها تملكها تُسمى "فلول"، وقد استغلها بعض الإعلاميين الذين تستهويهم الفرقعة والإثارة في استدراجها إباحياً لتخرج ما عندها من مخزون وقح وبذئ بشجاعة زائفة وسذاجة لا تُحسد عليها. هذا، وقد سبق وأن رشحت نفسها لانتخابات مجلس النواب عن دائرة الجمالية والدرب الأحمر.

ومؤخراً ظهرت صافيناز التي أحدثت زلزالاً مدوياً بظهورها فى إحدى الرقصات في فيلم "القشاش" وأبهرت الجميع بقدرتها الفائقة على نقل حركة الرقص من منطقة الوسط إلى منطقة

الصدر. وقيل إنها أجنبية، وقيل إنها صنيعة مخابراتية، إلا أن ظهورها في برنامج رامز جلال "رامز واكل الجو"، وردود أفعالها يجعلك تشك في أنها ربما تكون مصرية شديدة المحلية، قادمة من بيئة شعبية.

٢-ممثلات قمن بالرقص:

وإذا كانت الراقصات قد لعبن أدواراً هامة في تاريخ السينما المصرية، فإن بعض الممثلات، ممن لم يحترفن الرقص، قد قدمن رقصات ذات دلالة في بعض الأفلام التي اعتمدت على سيناريوهات تتناول حياة الراقصات، أو تتضمن مواقف درامية معقدة يمكن أن تُحل بالرقص. وفى هذا السياق قدمت سعاد حسنى رقصتين مهمتين في فيلمي "خلى بالك من زوزو" و"شفيقة ومتولي"، في الأولى رقصت في حفلة أقيمت في منزل أحد الأثرياء بديلاً عن أمها العالمة العجوز، التي ولى زمانها واعتزلت الرقص، لكنها عادت من أجل لقمة العيش، لتجد نفسها ضحية خدعة رخيصة قُصد بها إهانة ابنتها "زوزو" طالبة الجامعة المثقفة. وفى هذه الرقصة نجحت سعاد حسنى في تقديم أداء حركي معبّر عن روح التحدي والكبرياء في مواجهة طبقة أرستقراطية تربت على حب التملك والعبث بمشاعر الآخرين من أبناء الطبقة الأدنى.

وفي الرقصة الأخرى كان التعبير الجسدي أداة لنزع الأقنعة عن الوجوه الغارقة في الزيف وتعرية النفوس المريضة، وهو المعنى الذى عبّر عنه صلاح جاهين بالكلمات المصاحبة للرقصة،

وغنتها سعاد حسنى ومطلعها "بانوا بانوا على أصلكوا بانوا..." في إشارة إلى طبقة من الباشوات لا هم لها سوى استخدام بنات الطبقات المهمشة من أجل إشباع غرائزهم الحيوانية ورغباتهم الشاذة.

ويُلاحظ أن الجسد هو دائماً أداة الحسم في الصراع الطبقي الدائر بين الفئات المتناحرة، فهو أداة القهر وموضوع القهر في ذات الوقت. كما يُلاحظ أن الرقص هو وسيلة المقهورين لدفع القهر، وهو صرختهم الصامتة ضد الظلم الواقع عليهم، وهو أخيراً اللغة ذات البلاغة غير المحدودة للتعبير عن وجودهم المتهافت وحياتهم المهمشة.

والجسد هو الحل للمرأة المأزومة التي فقدت عائلها ومضت في الحياة تواجه مصيراً مظلماً، فإما الدعارة وإما الرقص، حدث ذلك في فيلم "دائرة الانتقام" مع حياة قنديل التي لعبت دور "شوشو" شقيقة "جابر عبد الواحد" (نور الشريف) المجرم الذى غدر به أصدقاء الشر، و أبلغوا عنه بعد اشتراكهم في جريمتي قتل وسرقة. ولأن الجسد كان الوسيلة التي جلبت العار، فإن التخلص منه كان ينبغي أن يكون هو الثمن لغسل هذا العار، وبناء على هذا الاعتقاد الموروث تجرعت شقيقة جابر السم في مشهد تراجيدي أشعل فتيل الانتقام.

وحدث أيضا في فيلم "المشبوه" مع سعاد حسني، التي لعبت دور "بطة" زوجة "ماهر" (عادل إمام) اللص التائب عندما اتجهت للرقص في ملهى ليلي بعد أن سُجن زوجها، وضاقت عليها سبل العيش هي وطفلها الصغير. والفيلمان من إخراج سمير سيف، الذى

اشتهر بإخراج أفلام الحركة، ورسالته في الدكتوراة تدور حول نفس الموضوع، غير أن لسيف وجهة نظر خاصة في مفهوم الحركة. فالحركة عنده لا تقتصر على الحركة الخارجية فحسب، وإنما تمتد لتشمل الحركة الداخلية للشخصيات، ولعل هذا هو السبب فى قلة مشاهد الرقص الشرقي في أفلامه، بالرغم من إخراجه لفيلم "الراقصة والسياسي".

وكما كان الجسد أداة الحسم في صراع شخصيات العمل الفني، فقد كان أداة الحسم أيضاً في صراع الفنانات المتنافسات على عرش النجومية. حدث ذلك في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي بين نادية الجندي ونبيلة عبيد، فقد تبارتا في أداء أدوار الإغراء لكسب أكبر قدر من الجماهيرية. وبالرغم من كثرة مشاهد الرقص المجانية في أفلامهما، إلا أن اعتماد نبيلة عبيد على أعمال أدبية، خاصة روايات إحسان عبد القدوس، جعلها تقدم رقصات ذات معنى. ويكفى أنها قامت ببطولة فيلمين لعبد القدوس يدوران حول الراقصات ومفهوم الرقص، وهما "الراقصة والطبال" و"الراقصة والسياسي". وبالرغم من أن لعبد القدوس رأياً في الرقص الشرقي يميز به بينه وبين الرقص الغربي وهو غياب المعنى، إلا أنه - فيما يبدو - كان حريصاً على إضفاء معنى على الرقص في أعماله.

ففي فيلم "الراقصة والطبال" يطرح سؤالاً فلسفياً طريفاً لم يسبقه إليه أحد من قبل، وهو: أيهما الأهم.. الراقصة أم الطبال؟!. ويأتي السؤال على لسان الطبال، الذي لعب دوره أحمد ذكي، ليدلل به على أهميته، ويثبت أحقيته في تصدر المشهد، والجلوس في

مقدمة المسرح وليس في الخلفية، وراء الراقصة التي تحظى بكامل الإعجاب والتقدير، حيث يعتمد وجود الراقصة على وجود الطبال، في حين يمكن للطبال أن يكتفى بنفسه، ويؤدى منفردا بدون راقصة. غير أن الطبال أخطأ فى حساباته عندما تجاهل سلطة الجسد، وحضوره الطاغي والمؤثر، ولم يفق من غيبوبته، إلا عندما لفظه الجمهور هو وطبلته، وطالب بالراقصة حتى ولو دون طبال، وعندما لفظته الراقصة نفسها بعد أن صعدت على أكتافه، ووصلت إلى القمة، لكن بسلطة الجسد.

ويؤكد عبد القدوس على سلطة الجسد في العمل الآخر عندما تقف الراقصة (نبيلة عبيد) أمام السياسي (صلاح قابيل) في تحد سافر، في معركة من نوع خاص، يتبادل فيها الطرفان الأدوار، ليتحول الرقص إلى نوع من السياسة وتتحول السياسة إلى نوع من الرقص.

وفى النهاية، يمكننا القول إن الرقص الشرقي ترجع أصوله إلى مصر القديمة، حيث كان أحد مظاهر الحضارة الفرعونية، لأنه كان مرتبطاً بالطقوس الدينية والاجتماعية، وهو ما جعله ينطوي دائماً على معنى أو دلالة ما. غير أن التطورات اللاحقة التي طرأت عليه، خاصة فى مصر الحديثة، وبعد أن صارت هناك قنوات فنية جديدة، مثل السينما والمسرح والتليفزيون، لم يعد المعنى ودلالة الحركة أمراً لازماً في الرقص الشرقي. فارتباط الرقص الشرقي بالأفلام التجارية والملاهي الليلية في السنوات الأخيرة، جعل للجسد سلطة في حد ذاته بعيداً عن أي معنى عدا الإغراء. وبناء على ذلك،

صار للراقصة وضعية متميزة وغير مبررة -في ظل غياب المعنى- في المجتمع. إن الفن الحقيقي، الذى يخاطب العقل والوجدان، يرتبط بدلالة الحركة التي يؤديها الجسم، في حين يرتبط الفن الزائف، الذى يخاطب الغرائز، بالجسم المتحرك في حد ذاته. وإذا كان العقل يمكنه أن يتجاوز الجسد ويستخلص المعنى الكامن وراءه، فإن الغريزة لا يمكنها أن تستخلص من الجسد سوى كونه موضوعاً للاستخدام الحسى المجرد، وهنا تكمن أزمة الرقص الشرقي في مصر المعاصرة.

(٣)
العنوسة في السينما المصرية...
من زاوية فلسفية

العنوسة ظاهرة معقدة ذات أبعاد نفسية واجتماعية واقتصادية. وقد كانت مادة خصبة للعديد من الأعمال الأدبية والفنية، كما كانت شخصية العانس، في معظم الأحيان، بمثابة "الكاركتر" الجذاب الذي يغري الفنانات بالإقدام عليه، خاصة إذا كن يرغبن في إثبات الحضور ولفت الأنظار.

وفي هذا السياق اشتهرت زينات صدقي ونبيلة السيد وسناء جميل وسناء يونس وغيرهن، في لعب أدوار الفتاة العانس التي فاتها قطار الزواج وتبحث عن عريس.

وقد شهدت السينما المصرية أنماطاً مختلفة لشخصية العانس، ومرت بطرق عديدة في سياق التعبير عن هذه الشخصية المركبة المتعددة الأبعاد. غير أنها، في صدد تجسيد هذه الشخصية والتعبير عن أزمتها المستعصية، لم تخرج، في تحليلها للظاهرة عن محاولة إلقاء الضوء على الأبعاد النفسية والاجتماعية والاقتصادية، كما أنها تراوحت، في المعالجة الفنية، ما بين الكوميديا والتراجيديا، والمفارقة أن ظاهرة العنوسة تحتمل اللونين بالدرجة نفسها.

والملاحظ أن المسألة بهذا المعنى، لم تُحل، لا على المستوى الواقعي ولا على المستوى الفني، فمازلنا ندور في الدائرة نفسها دون تقديم جديد. ومن هذا المنطلق فإن البحث عن زوايا أخرى للنظر ربما يسهم في تقديم حلول مبتكرة، أو على الأقل يلقي بأضواء جديدة على الظاهرة تساعد في فهمها وتفسيرها.

وفي هذا الصدد، نقترح في هذا المقال مناقشة الموضوع من زاوية فلسفية. والطرح الفلسفي هنا لا يهدف إلى التعقيد أو إرباك المتلقي، بقدر ما يهدف إلى الدخول في عقل العانس، من أجل الكشف عن البنية الذهنية لها، ومحاولة الإجابة عن بعض التساؤلات الهامة والملحّة من قبيل: "كيف تفكر العانس؟ وهل لديها رؤية كلية للعالم؟ هل العنوسة أزمة وجودية أم مجرد أزمة نفسية نتاج ظروف اجتماعية واقتصادية؟.

لاشك أن الأعمال السينمائية، قديمها وحديثها، لم تكن معنيّة بالإجابة عن هذا النوع من التساؤلات قدر عنايتها باستغلال الظاهرة في إحداث أثر ما في نفس المتلقي، البهجة أو الحزن، أو الانخراط في واقع الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بالشخصية لنقد الواقع وتفسيره على أكثر تقدير، على نحو ما رأينا، حديثاً، في فيلم "بنتين من مصر" للمخرج محمد أمين.

وبهذا الاعتبار، ستكون قراءتنا للأعمال السينمائية التي تناولت ظاهرة العنوسة من قبيل التأويل، في محاولة للوصول إلى فهم مغاير لأبعاد الظاهرة.

١-العانس الضاحكة:

وإذا بدأنا بزينات صدقي، أشهر من قامت بدور العانس، فسنجد أنها تنتمي لنوع خاص من العانسات خفيفات الظل، فهي لا تعكس أزمة العانس النفسية والاجتماعية بقدر ما تتخذ من العنوسة مادة للتندر وإثارة الضحك لدى المشاهدين، والشخصيات الفنية المصاحبة لها، وربما لدى فريق العمل كله وراء الكواليس. وهذا أمر طبيعي لأن الأعمال التي شاركت فيها زينات صدقي كانت أعمالاً كوميدية بالدرجة الأولى، وكان الخط الدرامي لهذه الأعمال لا يتماس مع مشكلة العنوسة بأي نحو من الأنحاء. وعلى ذلك جاءت مشاهد صدقي كمجرد حلية لتضفي على الأحداث شيئاً من البهجة، كما جاء أداؤها نمطياً ومسطحاً لأنها تجسد شخصيات ذات بعد واحد، ومن ثم لا تستطيع أن تصل إلى أعماقها النفسية، فضلاً عن أن يكون لها موقف فلسفي أو فكري من الحياة.

ففي فيلم "ابن حميدو" نلحظ أن "حميدة"، ابنة الريس حنفي، لا تعانى أي مشكلة اجتماعية، فهي تعيش في كنف أسرة مستقرة وميسورة الحال، لها أخت جميلة (هند رستم) ومرغوبة، رغم شراسة الطبع وسلاطة اللسان. وكلتا الفتاتان تتحركان بحرية في الميناء تحت مظلة اسم الأب المعروف للجميع. وفى هذا السياق، لا تعي "حميدة" أزمتها، كعانس، إلا من خلال وعيها الغريزي بضرورة وجود رجل، أي رجل، في حياتها. ومن هذا المنطلق، خرجت "إفيهات الفيلم" باتجاه الرجل، العريس المنتظر، والذي وصفته في أحد المشاهد ب "عريس البحر" وفي مشهد آخر ب

"إنسان الغاب طويل الناب". ولعل في مشهد المطبخ الشهير، ما يؤكد هذا المعنى الاجتماعي الغريزي لفكرة الزواج المسيطرة على "حميدة".

وفي السياق نفسه، تلعب زينات صدقي دور العانس الحالمة بالعيش في كنف رجل في فيلم "شارع الحب"، لكن بوعي مختلف. فشخصية "سنية ترتر" التي تلعبها صدقي في الفيلم تتجاوز في تفكيرها وموقفها من الحياة مسألة الغريزة والعرف الاجتماعي، لتتحول إلى وعي فردى بأزمة شخصية تعاني الوحدة بالرغم من كونها تعيش وسط الناس في حي شعبي. وعلى ذلك تأتى "الإفيهات" معبّرة عن هذه الذاتية المنخرطة في المجتمع نهاراً والمنكفأة على نفسها ليلاً، خاصة المستمدة من أعمال أدبية لإحسان عبد القدوس من قبيل "الوسادة الخالية" و "إنني لا أنام". والطريف أن صدقي، بعد أن تحقق لها حلم التزوج بالرجل الذي أحبته، سعت إلى التوفيق بين حبيبين حالت الظروف دون تحقيق حلمهما بالارتباط (عبد الحليم حافظ وصباح).

وبهذا المعنى، نجحت صدقي، كرائدة في لعب هذا الدور، في شق طريق مضت على هديه الفنانات الكوميديات اللاتي لعبن هذا الدور فيما بعد، وخلال سنوات طويلة لاحقة. فقد تأرجح موقف العانس في السينما المصرية ما بين الوعى الذاتي بأزمتها وبين وعيها بأزمة الأخريات من بنات جنسها، اللاتي لم يعانين مشكلة العنوسة لكنهن ينتظرن الزوج المناسب. والمفارقة، أن العانس في هذه الحالات تنسى، أو تتناسى، أزمتها وتعمل جاهدة على دفع

الأخريات، اللاتي لا تفكرن في الزواج، إلى الزواج. ظهر ذلك في دور نبيلة السيد (زميلة سعاد حسنى في العمل) في فيلم "غريب في بيتي"، ودور ليلى فهمى (سكرتيرة ميرفت أمين) في فيلم "واحدة بواحدة". ولعل السبب في هذا المسلك أن وعي العانس هنا بتواضع مستواها الجمالي وضعف فرص زواجها هو ما يجعلها تسقط أزمتها على الأخريات، من الجميلات، وتسعى إلى رؤية حلمها البعيد يتحقق فيهن، وهو موقف يتعارض مع موقف آخر كلاسيكي، أكثر مصداقية، اتخذته نجمات أخريات اشتهرن بأدوار الشر مثل نجمة إبراهيم.

والحقيقة أنه موقف يعكس ثقافة لا ترى في المرأة سوى أنثى جميلة خُلقت لتلبية احتياجات الرجل، دون مراعاة لشخصيتها ومركزها الاجتماعي. فشخصية العانس التي قدمتها زينات صدقي كانت ميسورة الحال وتساعد الآخرين، والشخصية التي قدمتها كل من نبيلة السيد وليلى فهمى كانت تعمل وتتعيش من عملها، ومع ذلك لم يشفع لهما، لا المال ولا العمل، لأن تشعرا بأنهما نساء مرغوبات يمكن أن يجتذبن الرجال. فوعي العانس، بالرغم من خبرتها العملية واستقرارها المادي، مازال متمركزاً حول الرجل، حتى أنها لا تحرص على التباهي بمؤهلاتها المتعددة عدا كونها خبيرة بالأحوال العاطفية للرجال والنساء. ففي واحد من مشاهد فيلم "غريب في بيتي" تعلق نبيلة السيد على اهتمام سعاد حسنى المفاجئ بنفسها بأن المسألة فيها راجل. وفى مشهد آخر في فيلم "واحدة بواحدة" تلمح ليلى فهمى إلى أن العلاقة العاطفية والحسية التي بين

الرجل والمرأة هي التي على أساسها يمكن أن تنجح أي علاقة أخرى بما فيها علاقة العمل التي كانت ميرفت أمين ذاهبة للدخول فيها مع واحد من رجال الأعمال.

٢-العانس الباكية:

وفي إطار نوع من الكوميديا السوداء قدمت عبلة كاملة دوراً هاماً لشخصية العانس "وداد" في فيلم "هستيريا" أمام أحمد زكى. ولأن أزمة العنوسة في الفيلم جاءت كواحدة من القضايا الهيستيرية التي طرحها الفيلم، فقد ظهر وعي "وداد" شاحباً ومضطرباً، متأرجحاً بين الواقع والخيال، بين العقل والجنون.

وخلافاً لعنوسة زينات صدقي، لم تقف عبلة كامل عند حدود الدافع الغريزي في الارتباط بأي رجل طلباً للحماية ورغبةً في تلبية نداء الطبيعة وتكوين بيت وأسرة. وإنما سعت "وداد" للارتباط بشخصية بعينها، "زين" (أحمد زكى) مطرب مترو الأنفاق، رغبةً في الحصول على العاطفة والحنان اللذين تفتقد إليهما في حياتها.

وخلافاً لنموذج زينات صدقي، العانس التي حققت حلمها أخيراً بالزواج، قررت عبلة كامل "وداد" الابتعاد عن الرجل الذي أحبته، في مشهد تراجيدي مؤثر يصور "زين" وهو يجري خلف عربات المترو للحاق بها، بينما تجلس هي خلف إحدى نوافذ المترو ترسم شيئاً ما بإصبعها على زجاج النافذة، وترسل للعالم الصاخب فوق الرصيف ابتسامة غير مبالية، بعد أن أدركت، بعد تعرضها

لواقعة اغتصاب من شقيق "زين"، أن الجنون هو القانون الذي يهيمن على معظم تصرفات البشر.

وظهرت العانس الحزينة المنكسرة في شخصية "عائشة" (عايدة كامل) في فيلم "الطريق المسدود" مع فاتن حمامة، وهى شخصية تبدو معظم الوقت صامتة، تتحدث بنبرة حزينة، وترتسم على محياها نظرة ساهمة تشى بسر دفين يقهرها من الداخل.

ولأن السيناريو كان معنياً أكثر بالخط الدرامي لسيدة الشاشة العربية التي لعبت دور "فايزة"، فقد أهمل الخط الموازي، الذى كانت تمثله "عائشة" ولم يحدثنا عن تاريخ الشخصية، فجاءت كطيف غامض أو شبحي، بحيث لم نفهم منه سوى أن "عائشة" تعرضت لنفس الإغراءات التي تعرضت لها "فايزة" في أثناء عملها، كمدرسة، في القرية، وأنها استسلمت لهذه الإغراءات فوقعت في المحظور مع صيدلي القرية.

غير أن الكلمات القليلة، والإيماءات الصامتة لشخصية "عائشة" نجحت في الكشف عن وعي من نوع خاص، وعي كارثي أو شقي، بحقيقة الزيف والخداع الذي يكتنف شخصيات القرية، حصّلته من تجربتها الشخصية التي حاولت فيها أن تساير الأمور فدفعت الثمن غالياً. لم يصرّح الفيلم بعنوسة "عائشة"، لكن الفاجعة التي ألمّت بها دون غيرها من زميلاتها في المسكن، توحى بأنها كانت الأكثر حرصاً على الارتباط ومن ثم الدخول في علاقة مع الرجل، وهو ما جعلها صيداً سهلاً لرجل عابث يهوى اللعب بالنساء دون رغبة جادة في الزواج.

غير أن وعى "عائشة" يظل جزئياً، ومرهوناً بتجربتها المحدودة رغم مرارتها. فالمساحة القصيرة التي خصصها السيناريو لشخصية "عائشة" لم يكشف عن تحول في رؤيتها للعالم حولها ومن ثم تحول في مواقفها تجاه الآخرين، كما حدث مع شخصية "فايزة" التي حملت وحدها عبء توصيل رسالة الفيلم، وهو تحطيم الطريق المسدود والبدء من جديد.

بعد عامين من إنتاج فيلم "الطريق المسدود" (١٩٥٨)، المأخوذ عن قصة لإحسان عبد القدوس، يجيب صلاح أبو سيف عن الأسئلة التي تركها مفتوحة في حياة "عائشة" البائسة من خلال فيلم "بداية ونهاية" (١٩٦٠)، المأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ، فى سياق تقديمه لشخصية "نفيسة"، البطل الحقيقي للفيلم التي أدتها سناء جميل باقتدار.

ومن خلال قراءة، نزعم أنها مختلفة، يمكننا أن نقول إن سقوط "نفيسة" في شرك الرزيلة لم يكن بسبب الفقر، على نحو ما يبدو للوهلة الأولى، ولكن بدافع البحث عن الحب وإثبات الوجود الأنثوي. إنها لا تختلف كثيراً عن نموذج العانس الذي قدمته "زينات صدقي" ومن سار على خطاها، غير أنها تمثل الوجه المأساوي للعانس الضاحكة، التي يتركز وعيها على الرجل الذى يمكنه أن يشبع عواطفها ويشعرها بأنوثتها.

ويمكننا أن نفهم ذلك من خلال بعض التفاصيل الصغيرة التي أجاد السيناريو في رسمها. منها تلك الابتسامة الخفية التي نلمحها على وجه "نفيسة" عندما تتعرض للمعاكسة من ميكانيكي

الحارة التي تعيش فيها، كما يمكننا أن نلحظ اللحظة المفصلية التي سلّمت فيها نفسها إلى "سليمان" ابن البقال (صلاح منصور) عندما وصفها بالجميلة بعد طول مقاومة، وهو نفس الوصف الذى استخدمه الميكانيكي، في مرحلة لاحقة، وكان بمثابة البوابة أو المدخل لعالم ليلي قاس، لا يرحم ضحاياه. ويؤكد هذا المعنى المشهد القصير، المعبّر أيضاً عن لحظة مفصلية أخرى في طريق "نفيسة" نحو السقوط، عندما وقفت أمام باب سيارة الميكانيكي، وهى تتأمله بشيء من الإعجاب، أو الامتنان على تقديره لها لقاء لحظات المسرّة، الرومانسية بالنسبة لها والشهوانية بالنسبة له، فإذا به يلقى في وجهها بقطعة نقدية رخيصة، في قيمتها وفي معناها. إنها اللحظة القاتلة التي أدركت فيها، بكل وضوح ودون أدنى مواربة، أنها صارت عاهرة، وعليها أن تلتقط العملة النقدية من فوق الأرض وتحتفظ بها لنفسها، أو بمعنى أصح لأسرتها الفقيرة وأخيها "حسنين" (عمر الشريف) الراغب في الصعود بقوة ولو على أكتاف الآخرين.

ربما تكون "نفيسة" قد ساعدت الأسرة الفقيرة من مالها الحرام الذى حصّلته من المتاجرة بجسدها في سوق العهر والدعارة، إلا إن المسألة تظل نتيجة وليست سبباً. لقد اختلفت "نفيسة" عن نموذج العانس الضاحكة في أنها كانت تملك وعياً مرآوياً، ذاتياً واجتماعياً، مركباً. تبدى هذا الوعي في مشهد المرآة المتواضعة كملامحها، التي اعتادت أن تنظر إليها بعد كل موقف هروبي أو كارثي، ربما لترصد التغيرات التي تطرأ عليها، وربما

للتأكد من أنها مازالت حاضرة ببراءتها في قلب هذا العالم بالرغم من وضاعته التي تغتال كل براءة وتقضى على أي جمال.

وبناءً على هذا الوعي، تغيرت رؤيتها وموقفها تجاه الناس والمجتمع، لتصل إلى الذروة في لحظة وجودية حدية تقرر فيها التخلص من حياتها، بعد حياة مليئة بالتضحيات دون مقابل، ولتصبح نموذجاً مثالياً تتحقق فيه مقولة هيدجر "الوجود من أجل الموت".

إن تحطيم "نفيسة" لمرآتها في لحظة تمرد عنيفة، إنما هو تحطيم لوعي مشروخ، وتقويض لازدواجية مقيته عاشتها "نفيسة"، بملء القلب والروح، بين نفسها وما يمليه عليها المجتمع. لقد قررت أن تعيش لنفسها مرة واحدة، فماتت من أجل الآخرين إلى الأبد!

٣-العانس الشريرة:

كما أسست زينات صدقي لنموذج العانس الضاحكة، وأسست عايدة كامل لنموذج العانس الباكية، أسست نجمة إبراهيم لنموذج العانس الشريرة عندما قامت بدور مديرة إصلاحية قاسية القلب في فيلم "أربع بنات وضابط" الذي أخرجه وقام ببطولته أنور وجدى أمام نعيمة عاكف عام ١٩٥٤. فقد تكرر هذا النموذج كثيراً في السينما المصرية فيما بعد، عندما لعبته زوزو حمدي الحكيم في "بيت الطالبات" عام ١٩٦٧، ومحسنة توفيق في "بيت القاصرات" عام ١٩٨٤.

والملاحظ في شخصية العانس التي تجسد هذا النموذج، أنها تجاوزت سن الشباب واقتربت من الشيخوخة، فمات لديها الحلم بالزواج، أو انطفأت لديها جذوة الرغبة في الارتباط برجل، فتحول الوعي من الذات إلى الموضوع، من الفرد إلى المؤسسة، من الحرية إلى المسئولية.

والحقيقة أنه، خلافاً لما يبدو في الظاهر، وعي زائف وغير مسئول، ومن هنا نصفها بالشريرة بالرغم من أن القسوة هي السمة الأدق في توصيف حالتها. غير أن الإفراط في هذه القسوة إلى الدرجة التي تجعلها تقضى على مستقبل وحياة الأخريات هو ما يجعل وصفها بالشر أمراً طبيعياً ومتسقاً مع أفعالها وردود أفعالها.

وتبدو ملامح القسوة منذ المشاهد الأولى من فيلم "أربع بنات وضابط" في ملامح نجمة إبراهيم الجامدة ونظراتها الحادة ونبرة صوتها الصارمة، ومشيتها العسكرية الثابتة باعتبارها رمزاً وتجسيداً للنظام في الإصلاحية. كما تبدو في التفاصيل الصغيرة المعبّرة، مثل المشهد الذى تعثر فيه على قطة صغيرة داخل عنبر الفتيات، فتقبض عليها بيدها بعنف وتلقى بها من النافذة دون رحمة.

إن وعى العانس الشريرة، مديرة دار الفتيات غالباً، إنما هو وعى انتقامي حاقد، يتخفى تحت قناع حماية النظام وتطبيق القانون، ويعمل طوال الوقت على إفساد أي علاقة عاطفية يمكن أن تنشأ بين فتيات الدار وأي رجل، سواء من داخل الدار (الضابط في فيلم "أربع بنات وضابط") أو من خارج الدار (الصحفي في فيلم "بيت الطالبات" وسائق التاكسي في "بيت القاصرات"). كما تبذل قصارى

جهدها لتحول دون إتمام أي زواج يمكن أن يتحقق لهؤلاء الفتيات البائسات اللاتي هن في الغالب ضحيات للقانون وللنظام وللمجتمع.

والمفارقة، التي تكشف عن زيف وعى العانس الشريرة، هي أنها بالرغم من تظاهرها طوال الوقت أنها حامية وراعية للنظام والقانون، تقف في وجه النظام والقانون إذا جاء في صالح الفتيات ومستقبلهن العاطفي، الذى هو بالنسبة لهن الملاذ الوحيد للخروج من سجن الدار الخانقة إلى ساحة الحياة الرحبة. وفي هذا السياق، اصطدمت نجمة إبراهيم (مديرة الإصلاحية) مع أنور وجدى (الضابط) الذي كان يمثل نوعاً من السلطة ولديه رؤية إصلاحية مغايرة لفتيات الدار، كما اصطدمت زوزو حمدي الحكيم مع كمال الشناوي (الصحفي) الذي عمل على فضح ممارساتها اللا إنسانية داخل بيت الطالبات. وكذلك اصطدمت محسنة توفيق مع أحمد راتب (الأخصائي الاجتماعي) ببيت القاصرات، الذى كان متعاطفاً مع قضية الفتاة "نعيمة" التي دخلت الدار ظلماً.

تمارس العانس الشريرة سطوتها، بعد مظلة حماية النظام وتطبيق القانون، تحت مظلة حماية مصلحة الفتيات النزيلات بالدار، فمحسنة توفيق ترفض زواج نعيمة من سائق التاكسي بحجة أنها زيجة لا تليق بها وأنها ستزوجها بمعرفتها زيجة أفضل. وترفض نجمة إبراهيم استمرار علاقة الضابط العاطفية بالفتاة "نعيمة" بحجة أنها فتاة سيئة الأخلاق ولا تليق بالضابط، كما أنها قد تفسد أخلاق الفتيات الأخريات. وفى كل الأحوال نجد أنفسنا إزاء وعى تسلطي لا يريد إلا أن يفرض رؤيته الخاصة للأمور، بالرغم من كونها

رؤية شائهه ينتجها وعى مريض، وهو المعنى الذى عبّرت عنه فتيات "بيت الطالبات" تجاه تصرفات زوزو حمدي الحكيم المتعسفة.

إن توحّد العانس الشريرة، في السينما المصرية، مع النظام لا يقتصر على الدار وإنما يمتد، في مفارقة صارخة، إلى نظام الدولة نفسة على نحو ما رأينا فى مشهد معبّر من فيلم "بيت القاصرات" عندما عادت نعيمة صاغرة، بقوة القانون، إلى الدار، وهى ممزقة الثياب منهكة القوى، بينما علم الدولة يرتفع في طابور الصباح والفتيات، المغلوبات على أمرهن، يرددن النشيد الوطني.

ويُلاحظ أخيراً أن العانس الشريرة تمضى في اتجاه معاكس للعانس الضاحكة على طول الخط. ولأن الأفلام التي تناولت نموذج العانس الشريرة لم تكن معنيّة بقضية العنوسة، وبالتالي لم تحدثنا عن ماضي الشخصية حتى نتعرف على مدى التغيرات التي طرأت على وعيها والتحولات النفسية والاجتماعية التي مرت بها، فإننا سنفترض أن العانس الشريرة لم تكن شريرة بالفطرة، وأنها ربما تكون قد مرت بالمرحلتين السابقتين لوعي العانس، وإن كانت هذه ليست القاعدة دائماً، فبدأت كعانس ضاحكة ثم باكية قبل أن تصير شريرة.

وبهذا المعنى، يمكننا أن نقول إن العانس الشريرة هي عانس فقدت الشعور ببهجة الحياة وتوقفت عن الضحك، كما تحول وعيها بعيداً عن الرجل، فلم يعُد محوراً لاهتمامها، واخترعت لنفسها اهتماماً بديلاً يشغل حياتها من ناحية، ويمنحها القوة من ناحية

أخرى، فمضت فى سلم الترقي الوظيفي حتى صارت مديرة مسئولة في المكان الذى تعمل به. ولما كان مكان عملها هو، فى الغالب، دور للفتيات الشابات، فقد وجدن الفرصة للتنفيس عن عقدهن وإسقاط إحباطاتهن وفشلهن الاجتماعي والعاطفي على هؤلاء الفتيات، فلم يسعين إلى مباركة علاقاتهن العاطفية ومساعدتهن على الزواج كما كان الحال في حالة العانس الضاحكة.

إن العانس الشريرة، التي فقدت ضحكتها، لم تفقد شعورها بالحزن، فمازالت هناك نظرة ساهمة، رغم جفافها، لا تفسير لها سوى أننا مازلنا أمام عانس باكية، تخفى ملامحها الحقيقية وراء قناع من الصرامة والجدية، والشر المقنن.

٤-العانس المناضلة:

يعتبر فيلم "بنتين من مصر" الذي كتب قصته محمد أمين وقام بإخراجه عام ٢٠١٠ هو الأبرز في سياق الأفلام المصرية التي تناولت قضية العنوسة، فيكفي أنه جعل من العنوسة الخط الأساسي للعمل، بينما تحولت القضايا الأخرى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية إلى خطوط ثانوية متفرعة عنه ومتشابكة معه.

وأهم ما يميز الفيلم هو أنه يقدم، ربما لأول مرة، نموذج للعانس الواعية بذاتها وبأزمتها. فبالرغم من أنها تتبع ميلها الغريزي نحو الزواج والأمومة مثل العانس الضاحكة، إلا إنها لا تقف مكتوفة اليدين، ولا تفقد إيمانها بقدراتها ومؤهلاتها العلمية

والعملية. العانس هنا لا تبحث عن ظل رجل، ولا تنظر إليه باعتباره البطل المخلّص، لكنها، في المقابل، تعي معنى العنوسة باعتبارها علامة على انسراب العمر وانفلات الزمن. ولعل في المشاهد التي أدتها زينة (حنان) ما يؤكد هذا المعنى، خاصة المشاهد التي كانت تقوم فيها بشراء قميص نوم جديد وتكتب عليه تاريخ الشراء، ثم تضعه في الدولاب بجوار قمصان أخرى تنتمى إلى تواريخ أقدم.

العانس الواعية بأزمتها، تحيا وكأنها في سباق مع الزمن، تحاول طوال الوقت الإمساك باللحظة الحاضرة بحيث لا تفلت منها لأى سبب. وهذا الوعى الحاد، القلق، هو ما يجعل العانس أكثر جرأة وإيجابية في تعاملها مع أزمتها. فهي لا تنتظر الرجل، كما في نموذج العانس الضاحكة، ولا تلقى بنفسها في طريقة، كما في نموذج العانس الباكية، وإنما تسعى هي إليه بكل قوة. فقد لجأت "حنان" إلى مكاتب الزواج، ودخلت في علاقة تعارف مع زميلها فى العمل، وقبلت توقيع كشف العذرية عليها تلبيةً لطلب خطيبها المريض نفسياً، كما دخلت ابنة عمها "داليا" (صبا مبارك) في نشاط طلابي سياسي لتكون بجانب زميلها في الدراسة، الذي اكتشفت فيما بعد أنه يعمل لصالح الأجهزة الأمنية، ودخلت في علاقة صداقة مع شاب ساخط على المجتمع، ولا يرغب في الزواج خشية أن ينجب أطفالاً بائسين، عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي، وقبلت الارتباط بشاب يعمل في ظروف قاسية، في مشروع لاستصلاح

الأراضي، لولا أنه غادر البلاد هرباً من الديون التي صدرت بها أحكام ضده.

والمفارقة الصارخة، التي تكشف عن مدى التطور الكبير الذي لحق بنموذج العانس، أنها في هذا الفيلم لم تكن تسعى لمساعدة الأخريات في إتمام عملية الزواج، كما كانت تفعل العانس الضاحكة، لكنها كانت تسهّل لزميلتها العانس، في العمل، ممارسة الحب مع الرجل الذى تحبه ولا تسمح ظروفهما المادية بالزواج. نشهد ذلك في مشهد معبّر، عندما تترك "داليا" غرفتها لزميلتها، في المستشفى الذي تعملان به، لتلتقي بحبيبها حيث يشعران بدفء العلاقة المسترقة تحت جنح الليل، بينما تقف هي بالخارج تعاني شعوراً قاسياً بالبرودة.

إننا أمام حالة من النضال الكبير في سبيل انتزاع حق أصيل للإنسان فشل النظام في توفيره، غير أن المأساة لا تكمن في محض وجود الأزمة، رغم مراراتها، وإنما تكمن في كون هذا النضال المرير لا يؤدى في النهاية إلى الحل المنشود، لكن يؤدي، بكل الأسف، إلى الحالة السلبية نفسها التي عُرفت بها العانس التقليدية على مدار تاريخها، الواقعي والفني، وهي حالة "الانتظار".

فقد انتهى الفيلم على مشهد ذي دلالة كبيرة، حيث جلست الفتاتان متجاورتين في صالة الانتظار بالمطار، تنتظران الحل من قبل عريس قادم كي يختار عروس من بين أربع يجلسن في الصالة، وهو في طريقه للسفر خارج البلاد.

إن النظرة الساهمة، التي نراها في عيون العانستين، المحصورتين في كادر النهاية، إنما تحمل الكثير من المعاني والدلالات: التساؤل، واليأس، والحزن، والحيرة، وانتظار الحل من السماء.

٥-العانس الساخرة:

بالرغم من الجروح النازفة التي استطاع محمد أمين أن يضع يده عليها في قضية العنوسة، والتي من خلالها استطاع أن يدين النظام والمجتمع ككل، حتى أن الناقد السينمائي طارق الشناوي وصف الفيلم بأنه يعبّر عن "عنوسة مجتمع"، نقول إنه بالرغم من ذلك، فإن أمين لم يتطرق إلى نوع جديد من العنوسة ظهر في الألفية الثالثة، وعبّر عنه محمد خان فى فيلم "بنات وسط البلد" الذى أخرجه عام ٢٠٠٥.

فالعانس في هذا النموذج تتجاوز الوعى الذاتي والآخري والمؤسسي لتصل إلى الوعى بالحياة برمتها. إنها تتجاوز أزمة العنوسة ذاتها، لأنها لا تشعر بوجود أزمة من الأساس. العانس في هذا النموذج، لا تسابق الزمن، لأنها تملك وعياً استشرافياً سابقاً على مرحلة العنوسة، تستخلصه من تجارب الحياة العملية والظروف الاجتماعية المحيطة. ف "ياسمين" (منة شلبي) تبلغ من العمر ٢٤ عاماً وتعمل في محل كوافير، وصديقتها "جُمانة" (هند صبري) في نفس سنها تقريباً وتعمل في محل للملابس، ولا يبدو أنهما تعانيان من مشاكل اقتصادية طاحنة عدا كونهما تنتميان لأسر متوسطة وتعملان في محلات وسط البلد.

إنهما تستشعران أزمة العنوسة القادمة في المستقبل، وترغبان في الزواج، كمطلب طبيعي، غير أنهما لا تنتظران في سلبية مطلقة مثل العانس الضاحكة، ولا تكافحان بقوة من أجل الحصول على زوج كما في نموذج العانس الواعية بأزمة عنوستها، لكنهما بدلاً من هذا وذاك، تختاران التمتع بتفاصيل الحياة البسيطة دون الانشغال بهدف بعيد، فتخرجان وتأكلان وتشربان وتلبسان ما تشاءان. فيمكن أن تأكلا الأيس كريم أو تدخنا السجائر أو ترتديا الملابس المثيرة الضيقة، أو تجلسا في الكافيهات ترقبان المارة وتضحكان على العاشقين الذين يبالغون في التعبير عن مشاعرهم، كما تمكنهما غلق المحل والرقص لأنفسهما بجنون أو أن تبيتا خارج المنزل، في المحل أو عند بعضهن البعض. وليس أدل على ذلك من المشهد المعبّر الذى يصورهما وهما خارجتان في الصباح متجهتين إلى مقار عمليهما فإذا بهما تكتشفان أنهما في يوم عطلة رسمية. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما يمتد إلى علاقتهما بالرجال، فقد تعرفتا على شابين غريبين في محطة المترو أحدهما يعمل في محل لبيع المحمول (محمد نجاتي) والآخر يعمل طباخاً (خالد أبو النجا)، وتبادلوا أرقام التليفونات دون سابق معرفة، ودون أن تعرفا ما ستسفر عنه هاتان العلاقتان.

والمفارقة أن إحداهما انتهت علاقتها بالزواج والإنجاب (ياسمين) والأخرى انتهت علاقتها دون زواج (جُمانة)، بالرغم من أن الاثنتين طرقتا الباب نفسة ومضتا في الطريق نفسها، ومع ذلك لم تصلا إلى الهدف ذاته.

إلا إن أهم ما يميز شخصية هذا النوع من العنوسة، هو جرأتها، ووعيها الناضج بحقيقة الأمور، خلافاً للعانس الضاحكة الساذجة أو الباكية المخدوعة. فقد ذهبت "جُمانة" مع صديقها إلى شقته الخاصة، وجلست معه وقتاً طويلاً يسمعان أغاني فيروز، ويتبادلان الحديث، وعندما اقترب منها محاولاً تقبيلها وهو يردد بنبرة خافتة وناعمة "انت حلوة قوى"، لم تتأثر بكلماته ولم تسلم له نفسها كما فعلت "نفيسة" عندما سمعت الكلمات ذاتها منذ حوالي نصف قرن من الزمان، وإنما نظرت في عينية بتحد سافر، ثم انفجرت في الضحك في إشارة إلى التهكم من الموقف برمته. ليس هذا فحسب، بل إنها لم تغادر المكان إلا بعدما ألقت على مسامعه بسؤال ذي مغزى، بدا شاذاً وغريباً، عندما قالت له: "انت فقدت عذريتك امتى؟!"

إننا، بهذا المعنى، صرنا إزاء نموذج جديد وفريد من العنوسة، هو العانس الضاحكة، الساخرة، ذات الشخصية القوية، الواعية بحيّل وألاعيب الحياة. إنها عانس لا تحلم بالزواج، وإنما تعزف عن الزواج، لأنها عرفت، ولأول مرة منذ سنوات، كيف تعيش وتستمتع بحياتها دون رجل.

فلم تعُد العنوسة أزمة، كما كانت في السابق، وإنما صارت أسلوباً للحياة، وهى المسألة التي ستحتاج لعشرات الأفلام كي تعبّر عنها في المستقبل!

(٤)

جماليات الرغبة الجنسية في السينما المصرية

ستظل العلاقة بين السينما والجنس شائكة ومعقدة، خاصة في مجتمعاتنا العربية المحافظة، وسيظل الجدل مستمراً بغير نهاية، نظراً لاختلاف وجهات النظر، بين مؤيد ومعارض، من داخل الوسط الفني أو من خارجه. وذلك لأسباب عديدة، لعل أهمها أن الفن، بطبيعته، علاقة جدلية بين الخيال والواقع، بين الإبداع والأخلاق. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن السينما، باعتبارها فناً بصرياً، تعتمد على الصورة بنحو كبير، ولا يخفي الاختلاف الكبير الذي بين الصورة والكلمة. فالصورة، خلافاً للكلمة، لا تحيل إلا إلى نفسها، بمعنى أن المشهد الجنسي الذي يراه مشاهد السينما هو مشهد جنسي حقيقي، على مستوى الرؤية. فالعري هو العري، و الإغراء هو الإغراء، والقبلة هي القبلة، بمعنى أن الحدود الفاصلة التي بين التمثيل والحقيقة تذوب تماماً في هذا النوع من المشاهد.

وفي هذا السياق، سنحاول تناول موضوع الجنس في السينما المصرية من زاوية الكيفية التي تم بها تقديم مشاهد الجنس، وهى مسألة تختلف باختلاف زمن إنتاج هذه الأفلام من ناحية، و

باختلاف الرؤية الإخراجية من ناحية أخرى. ولأن الموضوع شائك ومتشعب، ويمكن الدخول إليه من أكثر من مدخل، فإننا سنطرح رؤيتنا من خلال بعض النقاط الأساسية، التي تعد مظاهر أو تجليات للمشاهد الجنسية في الأفلام، من قبيل : الكلام عن الجنس، العري، الإغراء، القبلة السينمائية، العلاقات الجنسية.

والحقيقة أن المتأمل لهذه المظاهر، سيلحظ أنها تأتي، غالباً، على أحد وجهين: الإيماءة أو التصريح. فإلى أي مدى نجحت السينما المصرية في التعبير عن قضاياها الجنسية عن طريق التلميح؟.. وإلى أي مدى طغت الرؤية المباشرة الصريحة في التعبير عن هذه القضايا؟.. هذا ما سوف نبيّنه في السطور التالية:

١-الكلام في الجنس:

يرتبط الكلام في الجنس، كما يرتبط الكلام عموماً، بالحوار المكتوب أكثر مما يرتبط بالصورة، ومن ثم يرتبط بالكاتب أكثر مما يرتبط بالمخرج ورؤيته الإخراجية. وفي هذا الصدد، لم تعرف السينما المصرية في بداياتها العبارات الجنسية الصريحة، بل إن الإيماءات الجنسية غير المباشرة، لم تعرفها السينما إلا في استثناءات قليلة ارتبطت، في معظمها، بالأحاديث الدائرة حول ليلة الزفاف. كان يحدث هذا حتى في الأفلام التي كانت تتناول موضوعات أخرى غير الجنس، ومن هذه الأفلام يأتي فيلم "حكاية زواج" الذي أخرجه حسن الصيفي عام ١٩٦٤، وتدور قصته في سياق اجتماعي عاطفي حول محمد (شكري سرحان) الذي يتلقى

خطاباً في يوم زواجه بترقيته ونقله للعمل في جبل عتاقة، لكن حماته (ماري منيب) ترفض أن تسافر ابنتها عديلة (سعاد حسني) معه، الأمر الذي يترتب عليه إفساد ليلة الزفاف. والمفارقة تأتى من مشهد الصباحية المزيف، حيث تأتي صديقات عديلة، وكلهن آنسات في مرحلة الحب والخطوبة، ولم يخضن بعد تجربة الزفاف، وكما هو معتاد في المجتمعات الشرقية المحافظة، تجتمع الفتيات حول العروس في شيء من الفضول والشغف الذي لا يخلو من الإثارة، لسماع تفاصيل التجربة الجنسية التي سبقتهن إليها صديقتهن العروس.

ولأن المشهد في فيلم "حكاية جواز" يعبّر عن واقعة لم تحدث أصلاً، فإن عديلة تحاول أن تتهرب من أسئلة صديقاتها الفضولية بتحويل الحديث تجاه المعاني العاطفية، في الوقت الذي تصرّ فيه الفتيات على معرفة ما حدث تحديداً في هذه الليلة كتجربة جنسية أولى تخوضها الفتاة مع رجل غريب أغلق عليهما الباب لأول مرة. والمشهد برمته لا يحتوى على أي لفظة صريحة، وإنما فقط تلميحات وتنهدات غير بريئة وحالمة. وفي هذا السياق، لا يمكننا أن ننسى تلك الإيماءة الجنسية القوية التي ألقت بها الحماة (ماري منيب) المرأة الخبيرة بحكم السن وتجربة الحياة، عندما قالت لواحدة من صديقات ابنتها، المخطوبة التي لا تمانع في السفر مع خطيبها إلى أسوان بعد الزواج: "يا بت.. ومتلهلبة على إيه؟!"

والملاحظ أن محمد عثمان (كاتب القصة والسيناريو والحوار) كان حريصاً على تمرير المعاني الجنسية بنعومة، بحيث

لا تخدش حياء المشاهد، فلم يكن يتوقف كثيراً عند الإيماءة، ولم يكن يعمد إلى تصعيدها، وإنما، على العكس، كان حريصاً على تبرير الإيماءة وتخليصها من المعنى الجنسي الذي أوحت به في الوهلة الأولى، فتبرر الفتاة المخطوبة لماري منيب أن خطيبها هو المكروب على الزواج، وليست هي، لأنه مسافر إلى أسوان، وتحاول عديلة أن تصرف أذهان صديقاتها عن المعاني الجنسية التي في الموقف، بالتأكيد علي أن السعادة الحقيقية في الحب والأمان، من خلال كلمات رومانسية، تعبّر عن اللعب البريء والذكريات الحلوة التي استعادتها مع زوجها من فترة الخطوبة. ليس هذا فحسب، بل إن السيناريو يقفز سريعاً فوق هذه التفاصيل ليواصل طرح فكرته الأساسية من خلال إبراز الصراع وتصعيده بين الزوج والحماة.

ويعتبر هذا المشهد من المشاهد الكلاسيكية في السينما المصرية، هو والمشهد الذكوري المقابل له، والذي يجسد الحوار الدائر بين العريس الشاب المقدم على الزفاف وبين أصدقائه الآخرين من أصحاب الخبرة، الذين سبقوه في تجربة الزواج. والملاحظ هنا أن هذين المشهدين يعبّران عن ظاهرة اجتماعية راسخة في المجتمعات المحافظة، وهي غياب المعرفة الجنسية لدى الشباب حتى اللحظات الأخيرة قبل الزفاف. ويرجع السبب إلى أن هذه المعرفة تظل محظورة طوال فترة عمر الفتي/ الفتاة، ولا يُرفع الحظر إلا تحت مظلة الزواج، الذي يضفى المشروعية على كافة التجاوزات اللفظية التي لم يكن مسموحاً بها من قبل. ولأن الرجل

هو المنوط به إدارة دفة العلاقة الحميمية في الزواج، فإنه يتلقى النصائح الجنسية، التي هي أشبه بالكهنوت السرى قبل ليلة الزفاف، وعلى العكس تتلقاها الفتاة من زميلاتها بعد أن يخضن التجربة. والمشهد هنا يعني، سينمائياً، أننا في الحالة الذكورية نكون إزاء فرد جاهل (العريس) فى وسط مجتمع عالم (مجتمع المتزوجين)، وفى الحالة الأنثوية، نكون إزاء فرد عالم (العروس) في وسط عالم جاهل (الفتيات غير المتزوجات). وفي كل الأحوال، يُلاحظ أن التجربة الجنسية، الوجودية بالأساس، لكونها تجسد علاقة الأنا بالآخر في أكثر مستوياتها ذوباناً واندماجاً، تكتسب بعداً معرفياً فى مجتمعاتنا، بحيث ترتبط الرغبة بالغموض، والإثارة بالخيال، ويأتي الجنس بمثابة الكشف، في لحظة استنارة قد تتأخر كثيراً.

ومن المشاهد التي تجسد الحالة الذكورية، مشهد المعلم "أبو زيد" (زكى رستم) في ليلة زفاف هريدي (فريد شوقي) في فيلم "الفتوة" الذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧. والحقيقة أن هذا المشهد يكشف عن بعد آخر من الأبعاد التي تميز التجربة الذكورية خلافاً للبعد المعرفي، وهو البعد التشجيعي الذي يعكس نظرة الرجال لليلة الزفاف باعتبارها محكّاً قوياً لإثبات الرجولة والفحولة، وعلى ذلك ترتبط هذه المشاهد، في الواقع وفي السينما، بشرب العريس للمخدرات أو المشروبات الكحولية أو تعاطي المنشطات الجنسية، وكلها أشياء يقدمها الأصدقاء والمقربون من العريس على سبيل الهدية لتدعيم موقفه الصعب. وفي هذا السياق لا تدور الأحاديث حول كيفية الأداء، ولكن حول قوة الأداء، فيقول أبو زيد

لهريدي: "أنا هعملك جو يخدمك" ويقول في مشهد آخر: "انا هخليك ترجع للعروسة آخر صهللة".

ولأن مشاهد زفاف هريدي كلها لم تكن تهدف إلى إبراز الجانب الجنسي في الموضوع، وإنما جاءت لتخدم رغبة "أبو زيد" في تحقيق انتقامه من هريدي بعد أن اكتشف خيانته له في تجارة الخضار، فقد جاءت العبارات، ذات الإسقاط الجنسي، التي كتبها السيد بدير، قليلة ومقتضبة، وتحمل من الإسقاطات ما يتجاوز المعنى الجنسي. ليس هذا فحسب، بل إن الجنس يلعب دوراً محورياً فى إنقاذ هريدي في اللحظات الأخيرة من الموت بعد أن حبسه أبو زيد في ثلاجة الخضار ورفع درجة البرودة إلى حدها الأقصى. ففي هذه الأثناء دخل أحد رجال "ابو زيد" (نظيم شعراوي) إلى مخزن الخضار مصطحباً إحدى العاهرات لممارسة الجنس معها مستغلاً انشغال الجميع بفرح هريدي، وهنا يسمع صوت دقات هريدي على باب الثلاجة، فيهرع إلى فتح الثلاّجة ونجدته.

وقد عرفت السينما المصرية الكلام عن الجنس كثيراً، وتجلى ذلك في سياقات مختلفة وعديدة، بعضها كان تراجيدياً وبعضها الآخر كان كوميدياً، غير أن النقلة النوعية جاءت تحت مظلة الطب النفسي، عندما تناولت السينما قضايا الخيانة والعجز الجنسي، وصار الجنس، فى حد ذاته، موضوعاً للأفلام. ومن أبرز الأمثلة على ذلك، فيلم "السراب" الذى أخرجه أنور الشناوي عام ١٩٧٠، وكتب له السيناريو والحوار على الزرقاني عن رواية لنجيب محفوظ ، وفيه يلجأ كامل رؤبة لاظ (نور الشريف) الشاب

الخجول، العاجز جنسياً أمام زوجته الجميلة رباب (ماجدة الصباحي) إلى الطبيب النفسي أمين (رشدي أباظة) يلتمس منه سبل العلاج. وفي عيادة الطبيب نسمع كلاماً صريحاً عن الجنس بين الطبيب وكامل في بعض المشاهد، وبين الطبيب و رباب في مشاهد أخرى. غير أن الزرقاني رغم وضوح الموضوع ومباشرة الطرح، يظل حريصاً على نفس التقاليد السينمائية المحافظة، في الكلام عن الجنس، حتى تاريخ إنتاج الفيلم، فنعرف من حوار الطبيب مع كامل أن أسباب عجزه هي العقدة التي نجمت عن اكتشاف أمه لعلاقته غير المشروعة بالخادمة في مرحلة مبكرة من حياته، وكذلك للشبه الذي بين زوجته وبين والدته ما يجعله يشعر تجاهها بشيء من القداسة يمنعه من إقامة علاقة حميمية معها، وينصحه بأن يقبل على الحياة ويكون أكثر انفتاحاً على الآخرين، وأن يبحث عما هو مثير في زوجته حتى يمكنه أن يمارس علاقة طبيعية.

وفي مشاهد الطبيب مع الزوجة، ينصحها بأن تتخلى عن الخجل وأن تبحث عما يرضيه وتفعله دون حياء، لأنها زوجته، خاصة أنها جميلة ومثيرة، ولديها من الإمكانيات ما يجذب الرجل. وهنا نجد أنفسنا إزاء إيماءة مركبة، واحدة تشير إلى علاقة كامل برباب، والأخرى تشير إلى علاقة رباب بالطبيب نفسه، الذي يستغل أزمتها مع زوجها ليلقى بشباكه حولها، وينجح فى اصطيادها في النهاية، مع تصاعد الأحداث حتى تصل إلى نهايتها المأساوية.

وتتكرر التيمة نفسها في فيلم "أرجوك أعطني هذا الدواء" الذي أخرجه حسين كمال عام ١٩٨٢ عن قصة لإحسان عبد القدوس، كتب لها السيناريو والحوار مصطفى محرم. وفيه نعثر على الثالوث الدرامي نفسه: الزوج الفاشل جنسياً، رفعت (محمود عبد العزيز)، والزوجة الضحية التي تعاني حرماناً جنسياً، ماجدة (نبيلة عبيد)، والطبيب النفسي غير الشريف، الذى يعمل على استغلال الموقف، مصطفى (فاروق الفيشاوي). وفي كلا الفيلمين تنتهى الأحداث بمأساة موت الزوجة بعد أن سلمت نفسها للطبيب المعالج، والفرق الوحيد أن طبيب رباب استغل الفرصة، بينما طبيب ماجدة تراجع في اللحظات الأخيرة.

وعلى مستوى الحوار، تجاوز "أرجوك أعطني هذا الدواء" فيلم "السراب" في جرأة التفاصيل، حيث كان الطبيب يسأل ماجدة عن عدد مرات الممارسة الجنسية في اليوم وفي الأسبوع وفي الشهر، وعن مدى رغبتها في العملية، ومدى الإحباط الذي كان يصيبها، خاصة أنها كانت تعرف أن زوجها يخونها مع أخريات، ثم يأتي إليها آخر الليل مجهداً.

وفى خطوة أخرى أكثر جرأة يقدم المخرج محمد صلاح أبو سيف القصة التي كتبها والده، مخرج الواقعية الكبير، "النعامة والطاووس" عام ٢٠٠٢، ويكتب لها الحوار لينين الرملي. تدور الأحداث حول الزوجين الشابين حمدي (مصطفى شعبان) وسميرة (بسمة) اللذين يشكوان من فتور العلاقة الحميمية بينهما فيلجآن إلى الدكتورة فاطمة (لبلبة) الطبيبة النفسية، التي تنجح في الكشف عن

أسباب فتور العلاقة، والذي يرجع، في النهاية، إلى العادات والتقاليد الاجتماعية الخاطئة.

غير أن أهمية الفيلم، في هذا السياق، إنما ترجع إلى كونه يطرح قضية الجنس من منظور إشكالية الكلام عن الجنس نفسها. ولعل في العنوان ما يؤكد هذا المعنى، فالنعامة تشير إلى دفن الرؤوس في الرمال، والهروب من المشكلة، بينما يشير الطاووس إلى الصراحة والوضوح. والفيلم ينحاز إلى أسلوب المواجهة والمصارحة، وقد حمى السيناريو رؤيته برأيي الدين والعلم. فكلاهما يعترف بهذه العلاقة، ويشجع الكلام فيها، وتعلم أصولها، كأي علم أو معرفة مشروعة.

والحقيقة أن الكلام في الجنس في "النعامة والطاووس" لا يكتفى بالحوار، كباقي الأفلام التي عرضنا لها، وإنما يمزج بين الكلمة والصورة في التعبير عن الأفكار الجنسية من خلال تقنية الفلاش باك، التي تم توظيفها، في مشاهد العيادة التي كان يتردد عليها كلا الزوجين. كما أن الرؤية الإخراجية المعبّرة التي قدمها محمد أبو سيف، نجحت في طرح قضية الفيلم من خلال الإيماءة الذكية التي جمعت بين رغبتين متعارضتين: رغبة الزوجة في إطفاء الأنوار أثناء العلاقة، ورغبة الزوج في الكشف عن مفاتن الزوجة في تلك الأثناء. غير أن المفارقة التي لا يمكن إغفالها، هي إنهاء أبي سيف للفيلم بمشهد كلاسيكي يذكرنا بمدرسة صلاح أبي سيف (الأب) الواقعية التي تعتمد على التلميح، بالرغم من العناصر الصريحة، الداخلة في الكادر، فنشاهد حمدي وسميرة في لحظة

انسجام عاطفي في المطبخ أثناء إعدادهما لطعام الإفطار، وبينما يحتضنان بعضهما، ويغيبان أسفل الكادر، تنتقل الكاميرا على وعاء اللبن الذى يفور فوق البوتاجاز!

٢-العري في السينما:

بالرغم من أن تصميم الملابس في السينما يعتبر تعبيراً مرئياً عن الشخصية، وظروفها النفسية والاجتماعية، إلا أن النظر إلى تاريخ الملابس في السينما المصرية والعربية، خاصة من زاوية الاحتشام والعري، يكشف لنا عن أن المسألة ترتبط بالسياقات الاجتماعية والسياسية أكثر مما ترتبط بالضرورة الفنية والجمالية.

يؤكد ذلك، أزياء أفلام الأبيض والأسود القديمة التي كانت تميل إلى الاحتشام، بحيث يصعب أن تعثر على فنانة مثل ليلى مراد، مثلاً، ترتدى ملابس البحر (المايوه)، أو ترتدى فساتين فوق الركبة. ولعل في أغنيتها الشهيرة " يا ساكني مطروح" التي غنتها في مصيف شاطئ الغرام بمرسي مطروح ما يؤكد ذلك. فزاوية التصوير ووضعية ليلى مراد فوق الصخرة وملابسها السوداء، إنما توحى مجتمعة بصلابة الشخصية وجديتها بالرغم من نعومة المشهد، والمحتوى العاطفي للقطات.

والحقيقة أن ليلى مراد، وبنات جيلها من الفنانات، كن يعكسن عادات وتقاليد الفترة الزمنية التي كانوا يعيشنها، وهى فترة اتسمت بالفكر المحافظ. فالأفلام، في المرحلة الملكية، لم تكن تخرج عن حيز القصور، أو الأرياف، أو المناطق الشعبية، وكلها بيئات

محافظة، من حيث الملبس، بالرغم من الفوارق الطبقية الواضحة. ونظرة على ملابس أفلام مثل "غزل البنات" أو "زينب" أو "العزيمة" تكشف لنا عن هذا الاتجاه المحافظ، وليس أدل على ذلك من انتشار الجلباب الفلاحي، وغطاء الرأس، واليشمك، والملاءة اللف.

وبهذا المعني، فإن بطلات هذه الفترة، مثل ليلى مراد، راقية إبراهيم، فاطمة رشدي كن يعكسن جمالهن عن طريق تعبيرات الوجه، وجماليات الأزياء، لا عن طريق العرى والتعبيرات الجسدية المثيرة التي عرفتها السينما بكثافة في مرحلة لاحقة.

أضف إلى ذلك أن قضايا المرأة لم تكن محلاً للمعالجة السينمائية الجريئة قبل ثلاثية نجيب محفوظ، وروايات إحسان عبد القدوس، وقصص يوسف إدريس. وقد انحصرت قضايا المرأة على الشاشة الفضية في تلك الفترة في مناقشة حقها في الحب (غزل البنات) واختيار الزوج (زينب)، والخروج من البيت (بين القصرين)، وهى الأفكار التي طرحها قاسم امين في كتابيه "تحرير المرأة" و "المرأة الجديدة"، وكانت مثاراً لجدل طويل بين المؤيدين والمعارضين.

غير أننا في سياق الحديث عن العري، لا ينبغي أن نغفل أن السينما المصرية عرفت العري في هذه الفترة المحافظة، من خلال الراقصات الشرقيات، اللاتي كن يؤدين رقصاتهن وهن يرتدين بدلة الرقص المعروفة، وهى زي صُمم خصيصاً للرقص، ما جعله يحتوى على الفتحات التي تبرز مفاتن الراقصة، خاصة عند مناطق

الصدر والبطن والأرداف، للمساعدة على سهولة الحركة. وضح ذلك في رقص المجاميع التي كانت تقف خلف المطربين مثل فريد الأطرش ومحمد فوزي، كما وضح فيما بعد في الراقصات اللاتي كن يرقصن بجوار المطربين الشعبيين مثل محمد رشدي ومحرم فؤاد، ووضح بنحو أكثر عندما شاركت بعض نجمات الرقص في التمثيل مثل تحية كاريوكا وسامية جمال. ولأن المجتمع كان لم يزل محافظاً، فلم يكن الرقص الشرقي مثيراً للغرائز، لأن الراقصات لم يكن يعمدن إلى الإغراء، ولكن إلى تقديم فقرات الرقص بوصفها جزءًا من العمل الفني، أو بوصفها فناً مستقلاً بذاته.

وبالرغم من أن كاميرا التصوير كانت قد اقتحمت البارات والملاهي ودور الرقص في الأفلام القديمة، إلا إن القفزة الكبيرة، في سياق الحديث عن العرى، أتت عندما اقتحمت الكاميرا غرف النوم، والبلاجات. فمشهد زهرة العلا، الفتاة المشلولة، في فيلم "آثار على الرمال"، التي تجلس منفردة أمام البحر لتقرأ روايات رومانسية حالمة، أو مشهد مريم فخر الدين، الفتاة الأرستقراطية في فيلم "حكاية حب"، التي تجلس أمام كابينتها على الشاطئ، بكامل ثيابها الرسمية، وتكتفي بالفرجة علي المصطافين، لم يعد مقنعاً لرواد الواقعية، خاصة بعد ظهور شادية وميرفت امين وسهير رمزي، وناهد شريف، وشمس البارودي، أشهر من ارتدين المايوه في السينما المصرية.

وفى هذا السياق، يمكنك أن تعثر على استهلال بارع للمخرج فطين عبد الوهاب، في فيلم "الزوجة رقم 13" عندما

تتحرك الكاميرا، من منظور البطل (رشدي أباظة) على شاطئ أحد البلاجات، مستعرضة أجسام المصطافات العارية، الممددة فوق الرمال، حتى يعثر على إحداهن نائمة بينما تغطي وجهها، وعندما يكشف عنه يظهر لنا وجه شادية (بطلة الفيلم). كما يمكنك أن تتعاطف مع مفاتن ميرفت أمين العارية، وهى خارجة في حالة إعياء من حمام السباحة في فيلم "الحفيد"، لأنها خالفت اتفاقها مع زوجها (نور الشريف)، وتوقفت عن تناول حبوب منع الحمل، فحملت منه دون أن يعلم.

ويعد فيلم "حمام الملاطيلي" الذى أخرجه صلاح أبو سيف، وقامت ببطولته شمس البارودي، هو الأشهر في هذا السياق، لأن أحداثه كلها تدور داخل حمام بلدي، والمجال مفتوح أمام الكاميرا لتجسيد حالة العري المعروضة على الشاشة.

والحقيقة أن انتقال الكاميرا إلى غرف النوم كان مألوفاً في السينما المصرية، لكنه كان يأتي في سياق اجتماعي صرف للتأكيد على قوة وعمق العلاقة التي بين الزوجين، فلا تهتم الكاميرا كثيراً بتصوير العلاقة الحميمية قدر اهتمامها بالمشكلات الأسرية والاجتماعية المثارة، والتي يناقشها الزوجان في غرفة النوم، باعتبارها مستودع أسرار الأسرة، ففيها تُناقش المشكلات، وفيها تصدر القرارات. ويعتبر وجود زوجين في مراحل عمرية كبيرة أحد اسباب التحفظ في طرح قضايا الجنس، وتصوير العري داخل الغرف المغلقة، وربما كان عاطف سالم من أكثر المخرجين توفيقاً في تحقيق هذه المعادلة الصعبة، أن تضع الكاميرا في غرفة النوم

ولا تصور إلا ما هو حميمي، حسياً أو معنوياً، ويعتبر فيلم "أم العروسة" خير نموذج على ذلك، لأنه يجسد علاقة الزوجة الأم (تحية كاريوكا) بالزوج الأب (عماد حمدي) بسلاسة ونعومة كبيرة، بحيث يصلك المعنى دون أن يُخدش حياؤك. والسبب في هذا التوفيق من جانب عاطف سالم هو قدرته على أن يلتقط تفاصيل دقيقة من الحياة المشتركة للمصريين، ويضعها أمام عينيك، بحيث تشعر أنه يصور حياتك ويتحدث عنك انت لا عن شخصيات سينمائية خيالية. ومن المشاهد البارعة في هذا السياق، مشهد الابن الأصغر (آخر العنقود) الذى يصرّ على أن ينام بين أمه وأبيه ليلاً، وكذلك مشهد ارتداء عماد حمدي لمريلة المطبخ إرضاءً للزوجة التي لوحت له بليلة حميمية.

غير أن غرفة النوم لم تكن بريئة طوال الوقت، فمشاهد العرى المجاني والجنس الفاضح صار أمراً مبالغاً فيه فى النصف الثاني من القرن العشرين، خاصة أن السينما تجاوزت العلاقات الحميمية المشروعة، واتجهت إلى تصوير الدعارة والخيانات الزوجية. والعري في هذه الحالة أمر طبيعي، واللقطات التي تصور العري الجنسي كثيرة ومعبرة، غير أن بعض المخرجين يميل إلى تصوير المشاهد الجنسية بشكل مباشر، بينما يميل البعض الآخر إلى التلميح، وعلى أساس توجه المخرج تتحدد كمية العري في المشهد. وفي هذا الصدد، يعتبر صلاح أبو سيف من المخرجين الذين يلجؤون إلى الإيماءة والتلميح، بينما يعتبر خالد يوسف من هؤلاء الذين يلجؤون إلى التصريح والمباشرة، وبين هذا وذاك يقع

سعيد مرزوق وسمير سيف اللذان يلجآن لمشاهد العري لكن من خلال لغة بصرية تخدم الحبكة.

ولأن "صلاح أبو سيف" يعبّر في أفلامه عن طبقات كادحة، وبطلاته دائما يقعن في الرزيلة نتيجة للظروف الاجتماعية البائسة، فإن الملابس في أفلامه تميل للاحتشام بنحو أكثر من العري، حتى إن بطلاته يقمن بالأداء الجنسي بملابسهن العادية، التي تعكس انتماءهن الطبقي الفقير أو المتوسط، كما شاهدنا في أفلام "بداية ونهاية" و "الزوجة الثانية" و "شباب امرأة" وحتى "حمام الملاطيلي" الأكثر جرأة. يتضح في بعض المشاهد ذات الدلالة، كما في مشهد شفعات (تحية كاريوكا) في "شباب امرأة" وهى تقوم بإغراء إمام (شكري سرحان)، الشاب القروي القادم من الأقاليم للدراسة بالقاهرة، عن طريق كشف ساقيها وادعائها المرض، وهو مشهد قُدم فيه العرى بدرجة محسوبة، ولا تخلو من روح الفكاهة من قبل شفعات، المرأة الخبيرة ذات الثقة والسطوة الكبيرين.

وفي المقابل يأتي خالد يوسف، صاحب الاتجاه الأكثر مباشرة، بحيث لا يخلو فيلم من أفلامه من مشهد، أو أكثر، جنسي مثير، منذ فيلمه الأول "العاصفة" الذى قدم نفسه به إلى الجمهور. وفي هذا الفيلم نرى مشهداً طويلاً نسبياً، تخلع فيه يسرا ملابسها وتتحسس جسدها أمام الكاميرا، وباللقطات المقربة، في لحظة شبقية عارمة. والمفارقة أن هذا المشهد يعتبر الأخف وطأة فى مسيرة خالد يوسف الفنية، قياساً بأفلام أخرى كثيرة، مثل "حين ميسرة" و "الريس عمر حرب" و "كف القمر". وبالرغم من أن بعض هذه

المشاهد تأتى اتساقاً مع حبكة الفيلم والأبعاد النفسية للشخصية، إلا إن مشاهد العرى المجانية، التي لا ترتبط بأي ضرورة فنية، كثيرة، ولا مبرر لها سوى مغازلة جمهور شباك التذاكر. ولعل من أبرز هذه المشاهد، مشهد وردة (هيفاء وهبي) في فيلم "دكان شحاتة"، وهى تركب المراجيح في المولد بصحبة خطيبها شحاتة (عمرو سعد)، فيتطاير فستانها مع حركة الأرجوحة، لتكشف عن ساقيها بطريقة أثارت فضول جماعة المتصوفة التي كانت تؤدى طقوسها الدينية في المولد، فتوقفوا عن الذكر، وهو مشهد لا علاقة له بما قبله أو بعده، فهو أشبه بالإفيه الذى تضحك عليه في ذاته دون أن يكون له أي مبرر سوى لفت الانتباه، خاصة أن وردة ذكرت لخطيبها، الذى تحفّظ على الموقف، أنها نست ملابسها الداخلية في البيت!

لا يقل سعيد مرزوق جرأة عن خالد يوسف، لكنه يختلف كثيراً في اهتمامه باللغة السينمائية من ناحية وطبيعة الموضوع من ناحية أخرى، ما يجعل مشاهده، في الغالب، مبررة بالرغم من جرأتها. ومثال للحالة الأولى فيلم "زوجتي والكلب" وتصويره لمشهد الخيانة الزوجية من خلال التعبير بالضوء والظلام عن حالة الاندماج والذوبان الجنسي غير المشروعة بين الشخصيات التي داخل الكادر. ومثال الحالة الأخيرة فيلم "المذنبون" الذى استوجبت حبكته أن تظل الشخصية الرئيسية (سهير رمزي) عارية في السرير طوال أحداث الفيلم، لأن القصة كانت تدور حول جريمة مقتل شخصية نسائية عُرفت بعلاقاتها الجنسية المتعددة، ما جعل

السيناريو يستخدم الفلاش باك، لمعرفة القاتل من خلال التعرض لتصوير هذه العلاقات كضرورة فنية يستوجبها التحقيق.

وبالرغم من أن سمير سيف ينتمى، من هذه الناحية، لمدرسة سعيد مرزوق، إلا إنه لا يهتم كثيراً باللغة البصرية، القائمة على عنصر التكوين في الصورة السينمائية، لأنه، كمخرج أكشن، يهتم بالحركة، الداخلية والخارجية، بنحو أكثر. وعلى ذلك لا يمر سيف على المشاهد الجنسية سريعاً، وإنما يعمد إلى إعطاء المشاهد جرعة كبيرة تحقق له الإشباع الكافي، وتحقق للفيلم شيئاً من المصداقية. تحقق ذلك في عدة أفلام، لعل أبرزها فيلمه الأول "دائرة الانتقام" وفيلم "غريب في بيتي"، غير أن المشهد الذى يهمنا في هذا السياق، هو مشهد الاستهلال، وهو مشهد معبّر نجح فيه سيف في تهيئة المشاهد للأحداث الساخنة التالية. وفيه نرى جابر عبد الواحد (نور الشريف) الخارج من السجن، يطرق باب إحدى شقق الدعارة، ويطلب من القوادة شخصية بعينها تدعى شوشو (حياة قنديل)، وعندما يدخل إلى غرفة نومها، تأتي إليه من الخلف، دون أن ترى وجهه، كاشفة عن جزء كبير من مساحة صدرها، وتطلب منه أن يغلق النافذة لأن الجو برد، وهنا يستدير جابر في مواجهتها، لتكتشف شوشو، ويكتشف معها المشاهد، أنها أمام أخيها الذى قضى في السجن سنوات طويلة بسبب غدر الأصحاب، ويقوم بتغطيتها بشال ابيض على فستانها الأسود، في إشارة إلى نوع من التطهير، ويخرج بها من مستنقع الرزيلة بعد معركة شرسة مع رجال المرأة القوادة، التي حاولت منعه، لتنتحر الأخت بالسم في الطريق،

ويواصل جابر طريق الانتقام الدامية التي اختارها لنفسه. وهنا يتضح من السياق كيف كان مشهد العري موظفاً ومحركاً للأحداث.

وفيما يبدو أن الكاميرا الواقعية لم تعد تقنع بمجرد توظيف مشاهد العري عن طريق الإيماءة، فتم ابتداع حيلة فنية لعرض جسد الممثلة عارياً تماماً، لكن مع درجة أقل من الوضوح، واعتمدت الحيلة هنا على تصوير الفنانة العارية من خلف ستار شفاف. حدث ذلك مع ميرفت أمين في فيلم "أعظم طفل في العالم"، ومع علا غانم في فيلم "سهر الليالي"، غير أن القفزة الكبرى أتت على يديّ المخرج اللبناني سمير خوري في فيلميه الشهيرين: "سيدة الأقمار السوداء" التي ظهرت فيه ناهد يسري شبه عارية، وفيلم "ذئاب لا تأكل اللحم" الذى ظهرت فيه ناهد شريف عارية تماماً. وبهذين الفيلمين ارتفع خوري بسقف الجرأة والعري بدرجة لم يستطع أي مخرج أن يصل إليها، كما وضعت ناهد شريف حاجزاً هائلاً أمام نجمات الإغراء القادمات بحيث لم ولن تستطيع أي فنانة أن تتجاوزه. فقد بلغ من جرأته أن نُسجت الأقاويل، بل والأساطير الكثيرة حوله، لتبرير أسباب قبول ناهد شريف التصوير عارية في هذا الفيلم.

وتنقلنا هذه النقطة إلى فن الإغراء في السينما المصرية.

٣-الإغراء في السينما:

الإغراء لغوياً يعني الغواية أو التحريض، وهو لا يرتبط بالجنس فقط، ولا بمجال السينما فحسب، إنما يمكن أن نعثر عليه

في سياقات أخرى كثيرة من الحياة الإنسانية. ولما كانت الفكرة الجنسية، هي أساس الإغراء الجنسي، فإن فعل الإغراء قد يتعدد ويختلف، لكنه يشترك، في النهاية، في الهدف، وهو إيصال الفكرة الجنسية للطرف الآخر. وعلى المستوى الفني، السينمائي بخاصة، يمكننا أن نعثر على أنواع كثيرة من الإغراء، أبرزها: الكلام، النظرة، التعبير الجسدي. والحقيقة أن الإغراء يمكن أن يكون مصدره المرأة أو الرجل، وطبيعي أن يكون إغراء الرجل عن طريق الكلام بنحو أكثر، ويكون إغراء المرأة عن طريق التعبير الجسدي هو الغالب، وتظل صورة الإغراء عن طريق النظرة وسطاً بين الإثنين.

ويظل إغراء الرجل القواد هو الأكثر حضوراً في السينما المصرية. فكثيراً ما تقع المرأة فريسة لإغواء الرجل، خاصة إذا كانت تعاني من ضيق العيش أو كان لديها تطلعات تتجاوز الوسط الاجتماعي الذى نشأت فيه، على نحو ما شاهدنا في شخصية "حميدة" (شادية) في فيلم "زقاق المدق". فقد نشأت "حميدة" في بيئة فقيرة، وسط أناس بسطاء، لا يملكون إلا قوت يومهم، حتى الشخص الذي أحبها (عباس الحلو) كان يعمل في صالون حلاقة. ولأن حميدة كانت متمردة على واقعها، وكانت ترقب الحارة، عالمها الضيق في شكلة ومعناها، من نافذة بيتها من أعلى، فقد وقعت بسهولة في شرك فرج (يوسف شعبان)، القواد الذي أغراها بحياة أخرى ملأى بالنعيم، فاستسلمت لإغراءاته حتى أفاقت على الحقيقة المرة بعد فوات الأوان. ومن المشاهد المعبّرة رفض القواد ممارسة الجنس

معها، حتى يقدمها لزبائن المحل من الانجليز بسعر أعلى، لأن العاهرة التي لم تفقد عذريتها بعد يرتفع ثمنها عن تلك التي مارست الجنس مرات من قبل. وفي كل الأحوال فإن القواد لا يهتم بالعاطفة أو الرغبة قدر اهتمامه بالمكسب المادي الذى يمكن أن يحصل عليه من جراء تجارة البغاء.

ومثل هذا النموذج تكرر كثيراً في السينما المصرية، قديماً وحديثاً، والاختلاف كان في المعالجة فقط. ولقد شاهدنا هذه التيمة في فيلم "امرأة سيئة السمعة" لشمس البارودي، وفى "امرأة متمردة" لمعالي زايد. وهى تيمة تعتمد على كون المرأة لا تلجأ إلى طريق الغواية إلا إذا وقعت تحت ضغط نفسي أو اجتماعي أو سياسي. ومثال الحالة الأولى الأفلام التي تناولت حالة الحرمان الجنسي لدى المرأة ما جعلها فريسة سهلة الوقوع في فخ الغواية، كما في أفلام " السراب" و "أرجوك أعطني هذا الدواء" و "بحب السيما". وفى هذا الأخير تتجلى فكرة الغواية عن طريق الكلام والنظرات في مشهد مهم يجمع بين ليلى علوي وزكي فطين عبد الوهاب عندما تعرض عليه لوحاتها، التي رسمتها بنفسها في مراحل عمرية سابقة، فيتخير منها اللوحات الأكثر عرياً، ليثني عليها، بينما يتحفظ على لوحاتها المحتشمة، لأنها، من وجهة نظره، تعبّر عن حجم القيد الذي سجنت نفسها فيه. ولا يكتفى بهذه الإيماءة، وإنما يتطرق في مشهد آخر إلى ملابسها، ليمارس نفس اسلوب الإغواء، فيعنفها لأنها تحبس جمالها داخل سجن من الملابس السوداء المغلقة على جسدها وأنوثتها الضائعة خلف مظاهر التحفظ والاحتشام. ويكاد ينجح في مسعاه،

ويصل إلى غرضه، عندما تستسلم له في لحظة شبقية مثيرة لولا أن ضميرها يفيق فجأة وتدفعه بعيداً عنها قبل أن تقع في المحظور. وهى اللحظة نفسها التي دفعت فيها جيهان فاضل أحمد هارون قبل أن تغيب عن الوعي في لذة لا تعرف مداها في فيلم "سهر الليالي".

وقد يجتمع الحرمان العاطفي والجنسي مع القهر الاجتماعي، فتكون الغواية سهلة كما تحقق في حالة "نفيسة" (سناء جميل) في فيلم "بداية ونهاية" وكما تحقق في حالة "فاطمة" (فاتن حمامة) في فيلم "الحرام". فقد دفعت الشخصيتان ثمن وصمة العار التي تسببتا فيها بإرادتهما، بالرغم من وعيهما بفداحة الجرم اللتان كانتا ترتكبانه. فقد استسلمت "نفيسة" للإغواء العاطفي الذى مارسه عليها "سليمان البقال" (صلاح منصور) عندما وعدها بالزواج، واستسلمت "فاطمة" للحظة فريدة في حياة امرأة فلاحة تعانى الفقر والحرمان نتيجة مرض الزوج، عندما قادتها الصدفة العمياء إلى السقوط تحت رجل نجح في استغلال الموقف.

و المدقق في المشهدين سيلحظ كيف قاومت كلتا المرأتين فعل الإغواء في البداية ثم استسلمتا سريعاً بعد ذلك. فكلتا المقاومتين لم تكونا حقيقيتين، وإنما كانت الرغبة أقوى، وهو موقف يختلف عن موقف جيهان فاضل وليلى علوي، الذى كان للوعى فيه الهيمنة ما ساعد على إحباط طرق الغواية، وربما كان للمستوى الاجتماعي والتعليمي دور في ذلك.

هذا عن الإغراء القادم من قبل الرجل، أما في حالة المرأة فالمسألة أكثر تعقيداً، لأن المرأة تستخدم وسائل مرئية لتحقيق الأثر

المطلوب في نفس الرجل الواقع في شرك الغواية، ما يعنى أن المشاهد الرجل كذلك يجد نفسه واقعاً في الشرك نفسه، لأن وسيلته في الإدراك هو فعل المشاهدة، أى الرؤية البصرية، والمرأة اللعوب، خلافا للرجل مصدر الإغراء، تميل أكثر إلى إستراتيجية التعبير الجسدي. وهنا تبرز الإشكاليات الكثيرة التي يواجها المنتجون مع أجهزة الرقابة الفنية. وفى هذا السياق نعود إلى تقسيمنا السابق حول الأسلوب الإخراجي، الواقع ما بين الإيماءة والتصريح. ففعل الإغراء نفسه، وفقا لما شاهدناه في أفلام السينما المصرية، ينقسم إلى نوعين أو أسلوبين: الإغراء بالعين، و الإغراء بالجسد.

ووفقا لهذا التقسيم، برعت هدى سلطان ونبيلة عبيد في الإغراء بنظرة العين ويمكن أن نضيف إليهما ميسرة في الدراما التليفزيونية، بينما اعتمدت معظم نجمات الإغراء الأخريات على الإغراء بالجسد، مثل تحية كاريوكا وهند رستم قديماً، ومثل هياتم و إلهام شاهين حديثا. وفي كل الأحوال ينبغي أن نميز بين الإغراء الجسدي ومحض العري، فهناك فنانات كن يظهرن طوال الوقت عاريات في الأفلام دون ضرورة فنية مثل ناهد شريف وسهير رمزي، كما ينبغي أن نميز بين الإغراء المحسوس والاغراء المعنوي، فالأول يهدف، غالباً، إلى إقامة علاقة جنسية وقتية، وهو لذلك لا يستغرق على الشاشة وقتا طويلاً، ويندرج تحت هذا النوع معظم مشاهد الإغراء، بينما يرتبط الأخير برغبة المرأة في إقامة علاقة دائمة مع رجل بعينه، وغالباً تهدف المرأة هنا إلى الخيانة كما في شخصية زوزو شكيب في فيلم "الأسطى حسن" التي أقامت

علاقات طويلة ومتعددة مع أكثر من رجل (فريد شوقي ورشدي أباظة) تحت سمع وبصر زوج مشلول لا حول له ولا قوة (حسين رياض).

ومثل هذا النوع من النساء يتميز بالحرمان العاطفي من ناحية وبالشبق الجنسي من ناحية أخرى، كما يمتلك، بجانب الجمال، المال والنفوذ اللذان يكسبانها مزيداً من الجرأة، بحيث تمارس إغراءها فى حضور آخرين، الذين هم في الغالب ضحايا آخرين عفا عليهم الزمن ولم يعودوا قادرين على تلبية احتياجات المرأة العاطفية واشباع نهمها الجنسي الذى لا ينتهي، كما في شخصية حسين رياض في "الأسطى حسن" وشخصية "عبد الوارث عسر" في "شباب امرأة". والملاحظ أن كلتا الشخصيتين كان يرى في الشاب موضوع الإغراء (فريد شوقي في الحالة الأولى، وشكري سرحان في الأخيرة) شبابه، ويخشي عليه من تكرار المأساة، فيعمل طوال الوقت على نصحه بالابتعاد، وعندما يعجز الشاب، الضحية، عن التخلص من الشباك التي وقع فيها، يقوم الرجل الكهل، الضحية السابقة، بالرغم من قلة حيلته، بقتل المرأة اللعوب، حتى ينفذ انتقامه فيها لنفسه، وحتى ينقذ العالم من شرها، وهو المعنى الذى حرص كل من رياض وعسر على ترديده بنبرة تجمع بين الفرحة بالانتقام والحزن على الحب الذي قتله بيديه. ويبدو أن الفكرة كانت ملحة لدى "صلاح أبو سيف"، لأنه مخرج الفيلمين، وبصماته واضحة على معظم المشاهد المشتركة، من قبيل استعراض الكاميرا لجسم "حسن" الأسطي القوى البنية، القادم من

بيئة شعبية للعمل في إحدى شقق الزمالك، كذلك استعراضها لجسم "إمام"، الشاب المفتول العضلات القادم من الريف للدراسة في المدينة. وكذلك تصويرها للشخصية المزدوجة لهذا النوع من النساء، التي تكون كثيرة الحنان والعطاء مع الرجل الذى ترغب في إغرائه، بينما تتحول إلى شخصية متجبرة في مواجهة الآخرين من النساء اللاتي يسعين، على استحياء، لاسترداد رجلهن الذي أوشك على الضياع منهن، بنحو ما طردت زوزو شكيب هدى سلطان (زوجة الأسطى حسن)، وطردت شفعات فردوس محمد (والدة إمام).

وإذا رجعنا إلى الإغراء الوقتي، فينبغي أن نميز أيضاً بين نوعين منه: حقيقي، ووهمي. ويتبدى النوع الأول في المشاهد التي قامت فيها الشخصية بأفعال كانت تهدف من وراءها جذب الرجل لإقامة علاقة جنسية، على نحو ما فعلت هياتم في فيلم "غريب في بيتي" عندما اصطحبت "شحاته" (لاعب الكرة القادم من الأقاليم للعب في القاهرة) إلى بيتها بحجة إعادة مشاهدة مباراته التي لعبها في الاستاد وأجاد فيها عن طريق "الفيديو"، الذي كان اختراعاً جديداً وقتها بالنسبة له، ونجحت في إغرائه والوصول إلى تحقيق رغبتها الجنسية التي كانت تسعى إليها منذ البداية. ويتبدى النوع الثاني من الإغراء (الوهمي) في الأفعال التي قامت بها الشخصية، ولم تكن تهدف إلى إقامة علاقة جنسية مع الرجل، وإنما كانت توهمه بذلك لأسباب درامية أخرى، وهى غالبا الإيقاع به لتحقيق هدف ما غير مشروع أو مشروع. ومثال الحالة الأولى إغراء

"صباح" لعبد الحليم حافظ في فيلم "شارع الحب" بغرض التسلية كي تفوز بالرهان الذي كان بينها وبين زميلاتها في الدراسة، والذي كان مضمونه الإيقاع بمدرس الموسيقى الجديد (عبد الحليم). ومثال الحالة الأخيرة، إغراء هدى سلطان لرشدي أباظة في فيلم "جعلوني مجرماً" حتى تحصل منه على اعتراف بالقتل تبرئ به حبيبها "سلطان" (فريد شوقي). وكذلك مشهد اغراء سامية جمال لمحمود فرج في فيلم "موعد مع المجهول" التي هدفت منه الي تهريب زوجة عمر الشريف وابنتها أثناء انشغال فرج، أحد رجال العصابة، بمحاولة الاعتداء الجنسي عليها. وكما تعرض عادل امام في فيلم "عمارة يعقوبيان" للإغراء من قبل إحدى العاهرات في أحد أماكن اللهو بوسط البلد، وبعد أن اصطحبها لشقته بعمارة يعقوبيان لقضاء ليلة حمراء مدفوعة الأجر، يكتشف في اليوم التالي أنها خدرته واستولت على خاتم ألماس كان يحتفظ به في شقته.

٤-العلاقة الجنسية:

لم تعتد السينما المصرية في بداياتها على تصوير العلاقات الحميمية بنحو مباشر وصريح، فلم يكن هناك قصدية نحو إبراز التلامس الجسدي، المعبّر عن الرغبة، ولكن كان هناك استخدام شائع ومألوف للقبلة السينمائية. وهو استخدام، للحقيقة، لم يكن بغرض الإثارة أو التعبير عن الرغبة، وإنما كان يأتي فقط في النهايات السعيدة للأفلام العاطفية والاجتماعية للدلالة على أن كل شيء سيمضي في سلام، فالفقير يصبح غنياً، والمحب يتزوج

بمحبوبته، رغم كل العقبات والصعاب التي كانت تواجه شخصيات الفيلم. وهى، فنياً، قبلة مجانية، لأن الفيلم يمكن أن ينتهي دونها بغير أن يتأثر الخط الدرامي، أو المعنى المراد إيصاله، فقط كانت تلعب القبلة السينمائية دوراً نفسياً لدى المشاهد، الذى كان يخرج من العمل وداخله قدر كبير من الهدوء والسلام النفسي. وبهذا المعنى كانت معظم الفنانات، حتى المتحفظات منهن، كأم كلثوم وزينات صدقي، لا تمانعن في أداء هذه القبلة.

غير أن الأمر اختلف في السنوات اللاحقة عندما صارت القبلة السينمائية، حتى العاطفية منها، لها خصوصيتها، بمعنى أن صار لها شكل مميز يرتبط بالسينما أكثر من الواقع، بل إن هذا الأخير كان هو الذى يحاكي السينما، بحيث صار الناس يصفون القبلة العاطفية الطويلة بأنها قبلة سينمائية. أضف إلى ذلك أن القبلة السينمائية صارت مقدمة مهمة في تجسيد مشاهد الجنس، بل وفى التعبير عن المواقف الجنسية، التي يجد المخرج صعوبة في تصويرها من خلال الأداء الجسدي. فالقبلة، بحكم طبيعتها، تقف على الحدود التي بين العاطفة والجنس، ما يجعل الممثلة تدخل إلى مشاهد الجنس من باب العاطفة.

وفى هذا السياق، نشأت ظاهرة الفنانات اللاتي يرفضن القبل السينمائية، وقد انتشرت هذه الظاهرة في الثمانينيات والتسعينيات، خاصة في ظل انتشار المد الديني السلفي من ناحية وبزوغ ظاهرة اعتزال الفنانات من ناحية أخرى. وكانت هناك أسماء بعينها عُرفت برفض القبلة السينمائية، حتى من قبل هذه الفترة، مثل عفاف شعيب

وفردوس عبد الحميد وآثار الحكيم وسماح أنور. والحقيقة أن التمسك بهذا المبدأ كان صعباً، لأن الانتشار السينمائي يرتبط، غالباً، بقبول أدوار الإغراء ومشاهد الجنس، بنحو ربما يفوق الموهبة التمثيلية الحقيقية في حد ذاتها، كما شاهدنا فى الكثير من نجمات هذه الأيام.

والمفارقة، أن هؤلاء النجمات المتحفظات تخلين عن تحفظهن عندما مثلن أمام عادل امام، كما شاهدنا فردوس عبد الحميد في فيلم "الحريف" وآثار الحكيم في فيلم "النمر والأنثى". وقد ظلت هذه الظاهرة مثاراً للجدل لسنوات طويلة، ما بين مؤيد ومعارض، وكان المؤيدون، في الغالب، هم أصحاب النزعة الأخلاقية والدينية، بينما كان المعارضون من أصحاب النزعة الفنية، غير أن سماح أنور كان لها رأى مختلف وشجاع، عندما وصفت القبلة السينمائية، في أحد البرامج التليفزيونية، بأنها أمر سخيف. وأمام صعوبة هذا الموقف والإشكاليات التي كان يثيرها اتجهت هؤلاء النجمات للعمل بالتليفزيون، الذى كانت لديه معايير أخلاقية مختلفة عن تلك التي تحكم العمل السينمائي، بحيث تناسب الأسرة المصرية والعربية، الجالسة أمام شاشة التليفزيون.

والغريب أن التليفزيون المصري نفسه بدأ، منذ سنوات، التخلي عن هذه الأخلاقيات، بحيث صار يحاكي السينما في درجة انفتاحها، وتحررها الأخلاقي، خاصة في العري والكلام عن الجنس، وقد وصل الأمر لذروته عندما صرّح نجم الدراما الرمضانية يوسف الشريف بأنه يشترط في عقوده عدم الملامسة.

فقد شن الفنانون هجوماً إعلامياً شرساً ضد الشريف، لأنهم اعتبروا موقفه مسيئاً للفن وللفنانين. والحقيقة أن موقف يوسف الشريف يعتبر الأول من نوعه فيما يتعلق بحرصه على التوثيق القانوني لموقفه الرافض للمشاهد الإباحية، لكن الملفت في الأمر أن هذا الحرص جاء من نجم تليفزيوني لا سينمائي، كما أنه جاء في زمن ازدادت فيه الجرأة الفنية من قبل الممثلات في مقابل الميل نحو الالتزام والتحفظ من قبل الممثلين، حتى من دون عقود موثقة لهذا التحفظ. ويمكننا أن نلحظ ذلك بسهولة، اذا ما ألقينا نظرة على أفلام هذه الأيام التي يقوم ببطولتها أحمد السقا أو أحمد حلمي أو كريم عبد العزيز أو أحمد عز، بالرغم من كونهم نجوم شباك، وتحقق افلامهم إيرادات ضخمة.

وبالرغم من ذلك لم تعد القبلة السينمائية هي مصدر الإشكال، لأن السينما المعاصرة توقفت عن تقديم النهايات السعيدة، ولم يعد للقبلة السينمائية نفس الحضور، خاصة في صورتها التقليدية التي لا تخلو من براءة، وصارت الإشكالية تأتى من الموضوعات ومن التجسيد الصارخ للعلاقات الحميمية.

وإذا انتقلنا إلى قضية تجسيد الجنس على الشاشة، كعلاقة كاملة، فلن تخرج المسألة عن التمييز الذى ذكرناه بين أسلوب يعتمد على الإيماءة وآخر على التصريح والمباشرة. وفى هذا الصدد، يمكننا أن نقول إن الإيماءة، التي كان رائدها "صلاح أبو سيف"، قد اختفت تقريباً من أفلام الألفية الثالثة، وحلت محلها جرأة غير مسبوقة في التعبير عن الجنس، حتى إن المخرجة إيناس الدغيدي

كانت قد سخرت، في أحد اللقاءات التليفزيونية، من أسلوب "أبو سيف" الذى يُرمز له بمشهد فوران اللبن فوق النار أو موج البحر الذي يضرب الصخور للدلالة على الأداء الجنسي. وبالرغم من ذلك فإن الدغيدي لم تكن تملك جرأة مخرجين آخرين ينتمون إلى نفس المدرسة مثل خالد يوسف، الذى تفنن في تصوير الأوضاع الجنسية، خاصة في فيلمي "حين ميسرة" و "الريس عمر حرب".

وفى هذا السياق، وقبل أن نختم مقالنا، فإننا نود أن نعرب عن ميلنا باتجاه ما يُعرف بالسينما النظيفة، التي ترمي إلى تقديم أفلام لا تحتوى على مشاهد عري أو جنس. وبالرغم من نجاح هذه الأفلام وانتشارها في فترة التسعينيات التي سادت فيها الأفلام الكوميدية والرومانسية والغنائية، خاصة مع بزوغ نجم محمد هنيدي وأحمد السقا ومصطفى قمر ومحمد فؤاد، إلا إن مشكلة هذا الاتجاه هي ارتباطه في الوعى الجمعي بالالتزام الديني، وهى مسألة تثير حفيظة دعاة الفن للفن، خاصة أن الذين يروجون لهذه السينما يضعون فرضياتهم في مواجهة، لا مع السينما النقيضة فحسب، وإنما مع الحياة الشخصية للفنانين، وما يُعرف بالوسط الفني، الذي اشتهر بالممارسات اللا أخلاقية. ويأتي هذا الخلط من غياب الإطار النظري الذي يبرر هذه السينما ويقدم لها مشروعية فنية لا تكتفى بالدوافع الأخلاقية، وتمتد إلى أساليب السرد السينمائي.

وهنا نقترح الرجوع إلى سينما الرواد الأوائل الذين أجادوا التعبير عن قضايا الجنس عن طريق الإيماءة، وعلى رأسهم "صلاح أبو سيف"، الذى اشتهر باستخدام الاستعارة البصرية.

ولكي نقرب فكرتنا، نظرياً، ينبغي أن نضع في اعتبارنا أن إشكالية أفلام الجنس تنبع من الطبيعة المرئية للوسيط، فالصورة لا تترك مسافة لخيال المتلقي مثل النص المكتوب أو المسموع. وهنا ليس أمام صناع الأفلام سوى واحد من طرق ثلاثة في تصوير المشهد الجنسي: الأول هو التصوير التسجيلي الذى ينقل الوقائع التي أمام الكاميرا كما هي، والثاني هو نقل جزء من هذا الواقع على أن يُترك الجزء الآخر لخيال المشاهد، والأخير هو حجب الواقع تماماً والتعبير عنه بمشهد آخر يؤدي المعنى.

والحقيقة أننا نرفض الحالة الأولى تماماً، لأنها تقترب من البورنو، وتفتقر إلى اللغة السينمائية المبدعة. أما الحالة الثانية، وهى الأخف وطأة، فقد سادت سينما السبعينيات والثمانينيات، وكان لسمير سيف النصيب الأكبر في استخدام هذا الأسلوب، الذى يعتمد على الإخفاء من جانب والإظهار من جانب آخر. ولسيف مجموعة من المشاهد الجنسية الشهيرة في هذا الصدد، وكانت سبباً في انتشار أفلامه، منها مشهد شويكار وصلاح قابيل في فيلم "دائرة الانتقام"، وفيه تتحرك الكاميرا فوق الممثلين العاريين تماماً، بحيث لا يظهر منهما إلا الأقدام الملتحمة ببعضها، ومنطقة الرأس والاكتاف التي تنقل القبلات والاحضان وانفعالات الوجه، بينما تغطي منطقة الوسط بملاءة سرير. وبالرغم من أن الممثلين لا يكشفان سوى ما ظهر أمام الكاميرا على الحقيقة، إلا إن المشهد كاملاً يوحى لعين المشاهد بحدوث عملية جنسية مكتملة.

وقد استخدم سيف نفس الاسلوب فى فيلم "غريب في بيتي" في مشهد يجمع بين نور الشريف وهياتم، غير أنه كان أخف وطأة لأنه مزج، عن طريق المونتاج، بين الأداء الجنسي ومباراة للكرة كانت مذاعة عبر الفيديو في غرفة النوم أثناء العلاقة الحميمية. وفي فيلم "الهلفوت" نجح سيف في تطوير أسلوبه بحيث جعل المشهد الجنسي داخل عربة قطار مهجورة، وفيه كانت وردة (إلهام شاهين)، الفتاة اللعوب، تمارس الجنس مع شاب داخل العربة بحيث لا تظهر سوى الأقدام البارزة إلى خارج القطار، وهى في حالة التحام شبقي، بمصاحبة أصوات جنسية تأتي من بعيد بينما تقترب الكاميرا تدريجياً، ولا نشهد الممثلين إلا بعد القطع على هذه اللقطة لنرى وردة وهى ترتدى البنطلون وتلمح للشاب بأدائه الذى كان قوياً وشهوانياً. وقد استخدم سيف إيماءة أخرى في نفس الفيلم، فى دخلة الهلفوت (عادل إمام) على وردة، وهي اهتزاز السرير دون ظهور الممثلين في الكادر، وهي الإيماءة التي استخدمها خالد يوسف، فيما بعد، في فيلمي "حين ميسرة" و "الريس عمر حرب" غير أنها كانت في الاخير داخل سيارة ملاكي. وفي كل الأحوال نحن أمام استعارة بصرية، لكنها مستهلكة ومبتذلة، لأن الاهتزاز معنى جنسي مباشر، خاصة إذا كان متعلقاً بالسرير. والحقيقة أن الاستعارة تكون أكثر تعبيرية وجمالية كلما بعدت عن المباشرة وقدمت المعنى من خلال علاقات بصرية جديدة ومبتكرة على نحو ما كانت الحال في الأفلام القديمة.

وفي هذا السياق، يحضرني مشهد اغتصاب مرسي (عادل أدهم) لهنية (نجلاء فتحي) في فيلم "أقوى من الأيام" الذى أخرجه نادر جلال عام 1979. وفيه صور المخرج العلاقة المعقدة بين مرسي الذى يشرع في اغتصاب هنية التي لا تحبه حتى يجبرها على الزواج منه، والحالة النفسية التي بدا عليها الطرفان بعد الاغتصاب، وبين اللقطتين يقطع المخرج على عمود الإشارة في محطة القطار، الذي يتحرك مشيراً إلى مجيئ القطار ثم يعود إلى وضعه الأول بعد مرور القطار، وبين الحركتين تكمن الإيماءة الجنسية التي تلمح إلى فعل الاغتصاب. والإيماءة هنا هي الأكثر تعبيراً من المباشرة، لأن معنى الاغتصاب في الفيلم يتجاوز الواقعة الجنسية ليرمز إلى اغتصاب حقوق الحياة والحب والاختيار، من قبل أناس متجبرين يملكون المال والنفوذ بحيث لا يثنيهم عن الشر سوى الموت، وهو الحل الذى لجأ إليه إسماعيل (محمود عبد العزيز) حبيب هنية، عندما أقدم على قتل مرسي.

ويمكننا أن نعثر على تقنية أخرى قدمها "صلاح أبو سيف" في مشهد استدراج سليمان البقال (صلاح منصور) لنفيسة (سناء جميل) إلى منزله وممارسة الجنس معها بعد أن وعدها بالزواج، مستغلاً فقرها وجهلها وحبها له. ففي هذا المشهد يستخدم "ابو سيف" الإضاءة وحركة الكاميرا المائلة التي ترمز إلى اختلال الأوضاع، وكيف أن ما يدور تحت الإضاءة الخافتة، إنما هو أمر مخالف للشرع والأخلاق، وأن الأمر برمته لا يعدو أن يكون نوعاً

من السرقة التي يمارسها البقال المخادع تجاه فتاة فقيرة، ومتواضعة الجمال تبحث عن الحب والاستقرار.

كما لا يمكننا أن ننسى المشهد الجنسي الشهير بين مدحت (كمال حسين) وإحسان (مديحة يسري) في فيلم الخطايا. فبالرغم من أن المشهد كان ينطوي على مجمل عقدة الفيلم والحل في الوقت نفسه، إلا إن حسن الإمام لم يفرد له مساحة كبيرة، ولم يسلط عليه كاميراته التي لا تخلو من فضول، ولكن اكتفي بتصوير الجو العام للموقف المتأزم الذى دار بين إحسان ومدحت، الذى أحبها بينما تزوجت بآخر (عماد حمدي)، ونتيجة لسلوكه المستهتر لجأت لمدحت في بيته ليلاً. وفي ظل أجواء شتوية ممطرة يتذكر الرجل حبه القديم الذي ضاع منه، وتتصاعد الرغبة داخله عندما يجد حبيبته بين يديه مسلوبة الارادة، تعانى الوحدة والضياع وتطلب مساعدته، فما كان منه إلا أن أجبرها على الدخول في لحظة شبقية اختلط فيها الحب بالجنس. وهي لحظة، بالرغم من سخونتها، لم يبرز المخرج منها سوى محاولات محمومة من خلف ستار شفاف ثم قطع حاد على أجواء رعدية ممطرة أعقبها شعور قاس بالندم من الطرفين.

وبالرغم من تقليدية هذه المشاهد، إلا إن المبدأ الأخلاقي، والتقنية الفنية هما الأهم. فيمكن للمخرجين المعاصرين أن يبتكروا مجازات واستعارات بصرية جديدة تناسب العصر. والحقيقة إنهم بذلك لن يكونوا أقل واقعية أو مصداقية، لأن الواقع نفسه لا يقدم العلاقات الجنسية في صورتها العلانية المباشرة، بحيث يقع تحت

سمع وبصر الناس. فكلنا نفهم الجنس ونتحدث عنه ونمارسه، لكن تحت ستار، بحيث لا تظهر من حياتنا سوى الإيماءة لهذا الفعل. إننا نقوم بعملية القطع، ونمارس فنون المونتاج دون أن ندري. ولعل في وقائع الزواج ما يؤكد هذه الوجهة من النظر، فالناس درجوا على حضور حفلات الزفاف، ثم زيارة ما يعرف ب "الصباحية" وبين الواقعتين لا يرى أحد شيئاً، لكن تظل الإيماءة هي الأسلوب الأكثر بلاغة.

إن الواقع مجازي أكثر مما نظن، واستعاري أعمق مما نتصور، وأخلاقي فوق ما نزعم، حتى يمكننا أن نقول في عبارة واحدة: الواقع أكثر فنية من الفن!

(٥)
رمزية الزي العسكري والسلاح "الميري" في السينما المصرية

يعد رجل الشرطة في المجتمع المصري من الشخصيات المثيرة والمركبة ، التي لها حضور طاغ في الحياة وفي الفن ، فالضابط هو حلم الصبية الصغار، وهو فتى الأحلام بالنسبة للفتيات المراهقات. وعلى المستوى الفني لا يكاد يخلو عمل سينمائي أو درامي من دور لرجل الشرطة، بل أصبحت هي الشخصية المحورية للكثير من الأعمال الفنية الحديثة، خاصة في السنوات الأخيرة، وبصفة أخص بعد ثورة 25 يناير 2011، وبعد أن اصطدمت الشرطة بالشعب في أكثر من محك، وصار هناك أكثر من صورة لرد الفعل، ما جعل المشهد العام معقداً ومربكاً.

لهذه الأسباب كثرت الكتابات النقدية التي اتخذت من رجل الشرطة موضوعاً لها، فقدم البعض تحليلاً تاريخياً سياسياً يربط بين صورة رجل الشرطة في السينما وبين حقب سياسية معينة، وبناءً عليه تم التعرض لصورة رجل الشرطة فيما كان يُعرف بالقلم السياسي في الحقبة الملكية، ومراكز القوى في الحقبة الناصرية، ورجل الشرطة في حقبة الانفتاح الساداتية، ثم حقبة مبارك، وأخيراً

ما بعد ثورة يناير. كما قدم البعض الآخر صورة رجل الشرطة وفقاً لأداء النجوم الذين قاموا بدور رجل شرطة مثل فريد شوقي ونور الشريف وأحمد زكي وأحمد السقا. وفي محاولة نقدية ثالثة حاول البعض التركيز على التطورات النفسية والاجتماعية التي لحقت بصورة رجل الشرطة على الشاشة الفضية في مصر .

وفي كل الأحوال يُلاحظ أن إبراز القصة والمضمون البوليسي كان هو الغالب في هذه الكتابات. لذلك ، فإننا نحاول هنا أن نقدم طرحاً مغايراً يعتمد على زاوية نزعم أنها مختلفة وجديدة في نفس الوقت في حقل الكتابات النقدية الفنية، وهي الزاوية السيميوطيقية أو الدلالية ، والتي بمقتضاها سوف نختار بعض الرموز ذات الدلالة في حياة رجل الشرطة لتكون مدخلاً لتحليل وفهم بعض المشاهد ذات الدلالة في الأعمال التي تناولت حياة رجل الشرطة وأدواره المتنوعة التي لعبها في هذه الأعمال. وإذا بحثنا عن هذه الرموز ، فلن نجد أنسب من رمزية الزي الشرطي ورمزية السلاح "الميري"، لما لهما من مكانة خاصة في نفوس العامة، ولقدرتهما على تجسيد السلطة التي يمثلها الشرطي في أي مكان يحل فيه.

ولأننا لن نستطيع أن نحصر كافة الأعمال السينمائية التي قدمت صورة لرجل الشرطة ، فإننا سنركز على بعض الأعمال ذات الدلالة فيما يخص موضوع مقالنا، خاصة التراجيدية منها، لأن الأفلام الكوميدية (مثل أفلام إسماعيل ياسين، وفيلم تامر حسنى "البدلة") تحتاج إلى دراسة مستقلة. وهنا يمكننا أن نعود إلى تاريخ

أبعد في السينما المصرية لنرصد صورة رجل الشرطة في بعض أفلام أنور وجدي .

١-أفلام أنور وجدى:

قدم وجدي العديد من الأفلام التي قام بإخراجها والتمثيل فيها مجسداً رجل الشرطة الرومانسي الحالم على نحو ما تبدى في أفلام "أربع بنات وضابط" الذي أنتج عام 1954 عن قصة لأنور وجدي وسيناريو وحوار أبي السعود الأبياري. وفيه يظهر وجدي بالزي الشرطي دون حضور ظاهر للسلاح "الميري"، لأنه كان يعمل بإصلاحية بنات ويميل لمعاملتهن بالحسنى في مواجهة المديرة (نجمة إبراهيم) التي تفضل استعمال القسوة مع النزيلات.

وهنا يظهر وجدي كفتى أحلام جذاب ووسيم بالنسبة للنزيلة الشابة الجميلة، التي لعبت دورها "نعيمة عاكف"، قبل أن تهرب هي وثلاث من زميلاتها إثر نشوب حريق بالإصلاحية، مما يضع الضابط تحت طائلة المسائلة القانونية .

في فيلم "قلبي دليلي" الذي أنتج عام 1947 وأخرجه أنور وجدي وكتب القصة له أبو السعود الأبياري يتخلى الضابط وحيد عن الزي الشرطي تماماً طوال أحداث الفيلم، بالرغم من طابعه الرومانسي الغنائي، نظراً لأنه يلعب دور ضابط متنكر حتى يستطيع القبض على عصابة موجودة بحفل تنكري وتتاجر بالمخدرات. ولا يظهر السلاح "الميري" إلا في لقطات قصيرة، لأن

وجدي أو الضابط وحيد كان يواجه أفراد العصابة عن طريق القتال بالأيدي حتى لا تنكشف شخصيته قبل الإيقاع بكامل أفراد العصابة.

وفي فيلم "ريا وسكينة" الذي أنتج عام 1953 وأخرجه صلاح أبو سيف عن قصة لنجيب محفوظ يستمر وجدي في أداء دور الضابط المتخفي، الذي لا يظهر بالزي الشرطي ولا يحمل السلاح "الميري" في الظاهر حتى يستطيع التسلل إلى داخل وكر ريا وسكينة وعصابتهما التي تخطف النساء، وتقوم بقتلهن بعد أن تسرق ذهبهن وأساورهن. ولا يظهر السلاح "الميري" إلا في اللحظات الحاسمة ، كأداة للدفاع عن الأرواح من ناحية وكعلامة على حضور السلطة من ناحية أخرى.

وفي فيلم "غزل البنات" الذي أنتج عام 1949 وأخرجه أنور وجدي وكتبه بديع خيري يظهر الضابط في دور صغير، من خلال طيار شاب يرتدي الزي الرسمي والكاب المميز، ويستعين به المدرس حمام (نجيب الريحاني) من أجل إنقاذ ابنة الباشا (ليلى مراد) من براثن رجل محتال استطاع أن يوقعها في غرامه، وهنا يستعين الضابط الطيار بالزي الرسمي في مواجهة محمود المليجي الرجل المحتال، وهناك داخل واحد من الملاهي الليلية التي تضم صفوة المجتمع، يخترق عالمهم الخفي الغارق في السكر والعربدة، ليوجه له لطمة قوية بيده الخالية سوى من الثقة التي منحه إياه "حمام" مدرس اللغة العربية باعتباره رجل سلطة، والدفعة النفسية والعاطفية التي اكتسبها من وجه ليلى مراد (ابنة الباشا) البريء الجميل. وبالرغم من أن وجدى كان طياراً مدنياً، إلا أن الزي

المميز للطيارين الشبيه بالزي الشرطي يحظى بوجاهة اجتماعية لها اعتبار لدى طبقات المجتمع المختلفة، ومن ثم يلعب الدور الأكبر في اقتحام الملهى وفض الاشتباك.

وهنا يُلاحظ وجود جدلية بصرية بين الزي الرسمي لرجل الشرطة وبين السلاح "الميري"، فعندما يظهر الزي يختفي السلاح على اعتبار أن السلطة تجد تحققها في واحدة من العلامتين المرئيتين، والزي يلعب أدواراً نفسية واجتماعية، فهو يمنح الثقة والهيبة للضابط ويلقى الروع في نفوس المحيطين. ويمكن للسلاح "الميري" أن يقوم بالدور نفسه، خاصة في غياب الزي، غير أن الدور الحقيقي للسلاح يتضح في علاقة الضابط بالمجرمين .

ومن المفارقات التي تستحق التوقف أن فقدان السلاح يؤدي قانوناً إلى فقدان الزي في إشارة إلى فقدان الوظيفة برمتها والتخلي عن السلطة على نحو ما شاهدنا في أكثر من عمل.

٢-فيلم رصيف نمرة خمسة:

ويعتبر فيلم "رصيف نمرة خمسة" واحداً من أبرز الأعمال الفنية التي نجحت في تجسيد هذه العلاقة من خلال سيناريو صيغ بمهارة من قبل مخرج الفيلم نيازي مصطفى والسيد بدير، وقام ببطولته فريد شوقي عام 1956. وفيه جسّد شوقي دور "الشاويش خميس" الذي يفقد زوجته في صراعه مع عصابة المخدرات، التي يتزعمها "المعلم بيومي"، الذي لعب دوره زكي رستم بكاريزما خاصة جعلته أيقونة لأدوار الشر في السينما المصرية. وفي هذا

الفيلم نشهد -ربما لأول مرة- البعد الاجتماعي للضابط ، فخميس شاويش بسيط يعمل في خفر السواحل، يعيش في مسكن متواضع في حي شعبي بالإسكندرية، ولديه زوجة وطفلان يسعى على تربيتهما. وبالرغم من أن شوقي، باعتباره نجماً لأفلام الحركة في ذلك الوقت، قد استخدم كل الطرق في مواجهة عصابة المخدرات، إلا أن أهم ما يميز الفيلم في سياق بحثنا في جدلية العلاقة بين السلاح "الميري" والزي الشرطي، وجود عدة مشاهد معبّرة ساهمت في إدارة دفة الأحداث بحيث توقف الزي عن أن يكون مظهراً للوجاهة الاجتماعية، وتوقف السلاح عن أن يكون أداة لترويع المجرمين، وإنما صارا عنصرين ماديين حقيقيين ، لهما من الحيوية ما جعلهما يشتركان فعلياً في الأحداث ويسهمان في تصعيد الخط الدرامي إلى الذروة.

المشهد الأول يدور في خمارة بحري،عندما يدخل الشاويش خميس (فريد شوقي) إلى الخمارة بحثاً عن أحد المجرمين الفارين ويشرع في الجلوس على أحد الكراسي، فيقترب منه فاخر فاخر (أحد أفراد العصابة) بروح متحدية، وهو يردد العبارة الشهيرة "لا مؤاخذة يا افندي.. الكرسي ده بتاعي".

وعندما يحاول أن يجلس على كرسي آخر ، يقوم محمود المليجي "المعلم عرفان" بتكرار الموقف نفسه مردداً عبارة ذات دلالة "البدلة دي لها احترامها.. عايز تشرب كاس سيبها في بيتكم وإلبس لك بنش". وبالرغم من النبرة التهكمية التي ألقى بها المليجي عبارته، إلا أنها تلخص نظرة المجتمع تجاه الزي العسكري

باعتباره ذا هيبة لا ينبغي أن تُدنس في أماكن اللهو. كما أنها تعني في الوقت ذاته أن الزي العسكري يمثل قيداً على الضابط الذي يرتديه، بحيث لا يستطيع أن يمارس حياته بكامل حريته مثل المواطنين العاديين الذين لا ينتمون إلى السلطة.

في المشهد الثاني يتلقى "خميس" مكالمة تليفونية من مجهول يخبره فيها بوفاة طفلته الصغيرة، وهنا تتحرك غريزة الأب في نفس الشاويش فينهار نفسياً ، ويجرى مندفعاً إلى مسكنه لرؤية ابنته، تاركاً سلاحه "الميري" على الأرض، ليلتقطه أحد رجال المعلم عرفان، وعندما يصل "خميس" إلى بيته ويكتشف أن ابنته مازالت على قيد الحياة يتذكر فجأة سلاحه "الميري" الذي فقده، وهنا تتراجع مشاعر الأبوة ويطغى شعور الضابط الذى أوشك على فقدان سلطته.

في المشهد الثالث يقود المعلم عرفان وصديقه فاخر فاخر مركباً في الملاحات، ويقفان في وسط المياه، وهما يحملان سلاح الشاويش خميس اللذان استطاعا الاستيلاء عليه. وهنا يردد فاخر الحكم المتوقع صدوره في مواجهة خميس، ثم يمسك بالبندقية "الميري" وينظر إليها بإعجاب، ثم يقبّلها قبل أن يلقى بها في قاع المياه، وهو يقول : "والله حلوه". وهنا تتضح العلاقة الحميمية التي بين فاخر وبين السلاح الناري، وهو المجرم الذي اعتاد استخدام السلاح الأبيض. وموقف عرفان غير العابئ بالسلاح في حد ذاته ولكن بالمصير المظلم الذي ينتظر الشاويش خميس، وهو موقف يتسق وموقف نجح فيه عرفان في قطع خط سير الحمام الزاجل،

الحامل لعبوات الكوكايين، بسلاحه الناري الخاص حتى يفسد على البوليس خطته في الإيقاع بالعصابة.

المشهد الرابع هو وقوف الشاويش خميس منكسراً أمام اللجنة العسكرية التي انعقدت لمحاكمته وقيامها بخلع الشارات العسكرية من فوق الزي العسكري، ثم تجريده من الزي كاملاً في إشارة إلى نزع السلطة منه. وهو مشهد يدلل على زوال السلطة من جانب وعلى استرداد خميس لحريته الشخصية من جانب آخر، وهو ما سيتضح في المشهد الخامس من المشاهد ذات الدلالة التي اخترناها، عندما يجلس بين أسرته وهو يردد "أديني قلعت لهم البدلة اللي كانت حايشاني عنهم.. أديني فضيت لهم" . وهي صرخة مظلوم كانت بمثابة نقطة الانطلاق التي استطاع خميس من خلالها مطاردة أفراد العصابة والإيقاع بهم واحداً واحداً دون سلاح ودون زى عسكري!

٣-فيلم بداية ونهاية:

وفي فيلم "بداية ونهاية" الذي أخرجه صلاح أبو سيف عام 1960 عن قصة لنجيب محفوظ يعبّر الزي العسكري عن لحظة تحول حسنين (عمر الشريف) من الطبقة الكادحة إلى الطبقة العليا في مشهد بليغ نجح أبو سيف في توظيفه ببراعة من أجل إيصال الفكرة. فحسنين يدخل الحارة التي تربى فيها وشهد أيام الضنك وشظف العيش، مرتدياً الحلة العسكرية للمرة الأولى، وهو يمشي بين الناس واثقاً متعالياً. وفي هذه اللحظة، وبينما يمر من أمام

سليمان البقال (صلاح منصور)، يميل هذا الأخير على آخر يجلس بجواره قائلاً : "ابن أم حسن بقى ظابط"، وهي عبارة تحمل الكثير من التهكم ، خاصة أن سليمان "ابن الحتة"، ويعرف التاريخ الاجتماعي المتدني لأسرة حسنين، بل إنه كان على علاقة غير مشروعة بأخته "نفيسة" (سناء جميل).

وفي هذا الفيلم يقدم نجيب محفوظ صورة شديدة الواقعية والجرأة لضابط الحربية. فهو ابن لإحدى الأسر الفقيرة التي فقدت الأب، عائلها الوحيد، فاضطرت لبيع أثاث المنزل حتى تستطيع أن تدفع إيجار المسكن. وفي ظل هذه الظروف القاسية ضحى الجميع، بالطرق المشروعة وغير المشروعة ، من أجل "حسنين" الابن المدلل الذي صعد على أكتاف الجميع ليصير ضابطاً بالحربية، ثم بدأ في محاكمتهم واحداً واحداً باعتبار أن وجودهم في حياته عار عليه .

وفي مشهد آخر معبّر يقف أمام أخيه الأكبر حسن "فريد شوقي" مطالباً إياه بترك حياة البلطجة والمخدرات، فيقول له حسن : "لو عايزني أسيب اللي أنا فيه.. إقلع البدلة اللي أنت لابسها دي وتعالى نبدأ من جديد"، وهي عبارة شديدة الذكاء تذكّر حسنين بالطرق غير المشروعة التي أوصلته إلى "البدلة" العسكرية. فكلاهما أقام حياته على باطل، غير أن تاجر المخدرات كان واضحاً وصريحاً لأنه ليس كالضابط ، يملك زياً رسمياً براقاً يتخفى وراءه.

وفي مشهد تراجيدي أخير، يكتشف حسنين أن أخته "نفيسة" تعمل بالدعارة، وبعد أن يدفعها للانتحار حتى لا تدنس زيه

العسكري، يتذكر أنها ضحت من أجله ، وأنها بقروشها القليلة التي حصّلتها من المتاجرة بجسدها إنما كانت تساهم في ارتدائه لهذا الزي. وهنا يصعد فوق السور نفسه الذي انتحرت نفيسة من فوقه ، ليلقى بنفسه في النهر، لا من أجل أن يغسل نفسه المليئة بالذنوب، لكن ليطّهر الزي العسكري من الدنس.

وإذا كان الزي العسكري قد لعب دوراً محورياً في فيلمي "رصيف نمرة خمسة" و "بداية ونهاية"، فإن السلاح "الميري" لعب الدور نفسه في فيلم "المشبوه" الذي أخرجه سمير سيف عام 1981، عن قصة لإبراهيم الموجي، وقام ببطولته عادل إمام وسعاد حسني وفاروق الفيشاوي، الذي قدم أفضل أدواره، وكان بمثابة جواز المرور بالنسبة له للدخول إلى عالم النجومية .

٤-فيلم المشبوه:

في هذا الفيلم يقدم الفيشاوي صورة معاصرة لضابط الشرطة في الثمانينيات، من حيث الشكل والخلفية الاجتماعية، فخلافاً لحسنين في "بداية ونهاية" والشاويش خميس في "رصيف نمرة خمسة" يحمل الضابط "طارق" وجهاً سينمائياً، وينتمي إلى عائلة أرستقراطية، أبوه لواء متقاعد وأمه سيدة مجتمع، والصراع بين الضابط طارق واللص ماهر (عادل إمام) هو في حقيقته صراع طبقي، جعل طارق يشعر بالإهانة من مجرد فكرة أن لصاً استطاع أن يستولي على سلاحه "الميري" ويؤخر ترقيته، من جراء معركة شوارع تمت بالأيدي وانتصر فيها اللص.

نجح الفيشاوي في هذا الدور حتى صارت ملامحه الأرستقراطية أيقونة لرجال الشرطة الذين يجوبون شوارع القاهرة في الثمانينيات والتسعينيات، مثلما صارت ملامح أمير كرارة أيقونة لضابط الشرطة في الألفية الثالثة ، خاصة بعد ثورة 25 يناير.

ومن خلال مجموعة من المشاهد ذات الدلالة استطاع سمير سيف أن يرسم صورة إنسانية جديدة ومبتكرة لرجل الشرطة الذي يتخلى عن رغبته في الانتقام الشخصي والثأر لكرامته، في سبيل الحفاظ على أسرة اللص (ماهر)، والعمل على إنقاذ حياة طفله الصغير من بين أيادي العصابة التي اختطفته، بهدف مساومته للحصول على المال والانتقام منه من جراء خيانته لها. وهنا ينجح سيف في تقديم رؤية بصرية جذابة لمعركة الحسم النهائية، التي تدور في الصباح الباكر، في ميناء هادئ، ووسط أجواء شتائية باردة إلا من سخونة البارود وأصوات طلقات الرصاص القاتلة.

وعندما تنفد ذخيرة الضابط "طارق" في لحظة مصيرية يكاد يفقد فيها حياته وحياة الطفل يظهر اللص "ماهر" في الكادر في لقطة معبّرة وهو يخرج من جيبه السلاح "الميري"، الذي سبق وأن استولى عليه من الضابط في بداية الفيلم، وهو يقول : "ده شغال يا بيه". وهنا يكتشف طارق أنه أمام اللص الذي أهانه وظل يبحث عنه لسنوات طويلة دون جدوى، إلا أنه يحسم موقفه ويغلّب الواجب الإنساني على المصلحة الشخصية في الانتقام، وفي ثوان معدودة يلتقط المسدس ويقتل رجل العصابة وينقذ الطفل، ويعفو عن اللص

"الأب" ويعده بأن يكون شاهد ملك. وينتهي الفيلم نهاية كلاسيكية سعيدة باجتماع شمل أسرة اللص التائب (الأب والأم والطفل).

وبالرغم من أن سمير سيف كان حريصاً، حتى اللحظات الأخيرة، على الحفاظ على صورة الضابط الإنسانية من ناحية، والملتزمة بمبادئ القانون من ناحية أخرى، إلا أن الإشارة الموحية التي صدرت عن الضابط طارق، وهو يشير بيده التي تحمل السلاح لقوات الشرطة، التي وصلت متأخرة كعادتها في الأفلام العربية، بأن هناك واحداً فوق وواحداً تحت من الجناة، دون الإشارة إلى "ماهر" اللص الشريك في جرائم العصابة، إنما يشي ببداية عهد شرطي جديد سيكون فيه الضابط هو الحكم في تحديد من يكون الجاني ومن يكون الضحية، بفضل ما يتمتع به من سلطة ومن قوة، وهو ما أثبتته الأيام بعد سنوات من عرض الفيلم.

(٦)
فيروس كورونا والعودة إلى سينما الأوبئة

منذ ظهر فيروس كورونا في يناير ٢٠١٩م، واجتاح العالم كله دون تمييز، وفى سياق حالة القلق والرعب التي هيمنت على المشهد العام، اتّجه الإنسان بوعيه في اتجاهات شتى للبحث عن تفسير للظاهرة وإيجاد الحل. فاتّجه الوعى العلمي للبحث عن مصل للقضاء على الفيروس، واتّجه الوعى الثقافي للبحث عن تفسير للظاهرة في الأدب وفى الفن.

وفي هذا السياق، نجحت الذاكرة الثقافية في استدعاء العديد من الأعمال التي اتخذت من الأوبئة موضوعاً لها، فبرزت روايات "الطاعون" لألبير كامو، و "الحب في زمن الكوليرا" لجارثيا ماركيز و "العمى" لخوسيه ساراموجو و "عيون الظلام" لدين كونتز. وفى السينما برز فيلم "العدوى" Contagion الذي تنبأ بفيروس كورونا والأحداث المصاحبة له بشكل مدهش. والحقيقة أن البحث على الإنترنت كشف عن وجود عدد كبير من الأفلام تناولت موضوع الأوبئة والفيروسات، ومعظمها ينتمى إلى الخيال العلمي أو الخيال الخرافي (الرعب) أو إليهما معاً. فكيف تناولت السينما

موضوع الأوبئة؟ وهل كان الطرح العلمي هو الغالب أم تم تجاوزه إلى أبعاد أخرى سياسية واجتماعية واقتصادية وفلسفية؟

في محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة اخترنا خمسة أفلام مختلفة، عالمية ومحلية، قديمة وحديثة، موضوعاً للتحليل في هذا المقال، وهى: الفيلم الأمريكي "آخر رجل على الأرض" The last man on the earth)١٩٦٤ (من إخراج أوبالدو راجونا وسيدني سالكو، وبطولة فينسنت برايس، الفيلم البريطاني "معبر كاسندرا"1976(Cassandra crossing(من إخراج جورج كوزماتوس وبطولة ريتشارد هاريس وصوفيا لورين، والفيلم الأمريكي "العدوى" 2011)Contagion) لستيفن سودربرج، من بطولة مات ديمون وكيت وينسلت، الفيلم الكوري "قطار إلى بوسان" 2016) Train to busan) للمخرج يون سانج هو، ومن بطولة جونج يو، و سو هي، والفيلم المصري "أسماء" (2011) للمخرج عمرو سلامة، ومن بطولة هند صبري وماجد الكدواني.

١-فيلم "آخر رجل على الأرض":

يبدأ الفيلم بداية غريبة ومشوقة، من خلال مدينة كبيرة خالية تماماً من السكان، ترصد الكاميرا حالة الفراغ المرعب من أعلى، وعلى امتداد الشوارع والأرصفة التي خلت إلا من بعض الجثث المتناثرة هنا وهناك، وبعض السيارات المتوقفة بنحو يشي بأن ثمة

حياة كانت تضج في المدينة ثم توقفت فجأة، ولم يتبق سوى حركة الريح التي تطوق البيوت المغلقة على نفسها.

في لقطة تالية مقرّبة نشاهد رجلاً نائماً في سريره وصوت المنبه يرن، يغلق المنبه ويصحو من نومه ليبدأ في ممارسة طقوس صباحية غريبة ومرعبة. طقوس يمارسها بمفرده بانتظام منذ ثلاث سنوات، وعن طريق الفلاش باك نعرف قصة دكتور مورجان العالم الذى كان يعيش في هذه المدينة مع زوجته وابنته الصغيرة، ثم انتشر فيروس في أوربا، وانتقل إلى المدينة عن طريق الهواء لتنتقل العدوى إلى معظم السكان، يحاول مورجان وصديقه دكتور "بين" الوصول إلى سبب الوباء دون جدوى، حتى تصاب ابنته وزوجته، وتلقيان حتفهما بسبب الفيروس الغامض.

في هذا السياق، يطرح الفيلم قضية الصراع بين العلم والخرافة من خلال الخلاف الذى دار بين "مورجان " و "بين". فمورجان لا يؤمن بغير العلم والتجارب المعملية في حين أن "بين" لا يرى غضاضة في الاستعانة بالخيال من أجل تفسير الظواهر المستعصية على الفهم، غير أن الأمر قد جنح به إلى درجة التصديق في تحول المصابين إلى مصاصي دماء. وبالرغم من أن مورجان رفض ذلك بشدة، إلا إن عودة زوجته، التي، دفنها بنفسه، إلى الحياة كان بمثابة نقطة التحول الكبيرة في مسار حياته وفى مسار أحداث الفيلم.

كما تتبدى حيرة مورجان بين العلم والميتافيزيقا، عندما حاول أن يبرر ل "روث" المرأة التي عثر عليها في الشارع و

آواها في منزله لماذا هو الوحيد العائش في المدينة دون أن يصاب بالعدوى بأنه ربما العناية الإلهية اختارته، وربما كان الخفاش الذى انتقلت دماؤه إليه في بنما قد نقلت إليه العدوى بشكل مخفف، فصار محصناً ضد الفيروس.

لا يطرح الفيلم قضيته في سياق تداعيتها السياسية والاجتماعية، لكن يحتفظ لها فقط بالبعد الإنساني والفلسفي، نلمح ذلك في أكثر من مشهد، خاصة مشهد حرق جثة الابنة، ومشهد دفنه لجثة الزوجة في الليل بعيداً عن أعين السلطة، التي تحرق جثث المتوفين خوفاً من انتشار العدوى. ومحاولته إنقاذ المرأة الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة حتى لا تتحول إلى مصاص دماء.

ويتبدى البعد الفلسفي في طرح قضية الحياة والموت من خلال توظيف السيناريو لتيمة مصاصي الدماء بشكل يبعد عن المجانية، بحيث لم يبالغ في زيادة جرعة المشاهد الدموية المرعبة، بنحو ما نرى في أفلام هوليوود الحديثة، بل على العكس، كان السيناريو ذكياً وموضوعياً بحيث نجح في الاستفادة من طبيعة مصاصي الدماء المتهافتة. فهي كائنات ضعيفة وغبية، حتى إنها تعجز عن كسر باب بيت مورجان واقتحامه بالرغم من شنها الهجوم عليه كل ليلة لمدة ثلاثة أعوام متواصلة. بالإضافة إلى أنها تحيا ليلاً وتموت نهاراً، فهي مخلوقات ذات طبيعة بينية، فلا هي من الأحياء ولا هي من الأموات.

وهى بهذا المعنى إنما تشبه الفيروس الذى أنتجها، بل لا نبالغ إذا ما قلنا إنها تشبه فيروس كورونا الضعيف، الذى لا تكمن

قوته في الإيذاء بقدر ما تكمن فى القدرة على الانتشار السريع واصطياد ضحاياه يومياً بالألاف.

والحقيقة أن الفيلم خلط بين مصاصي الدماء والزومبي، فالصفات التي يتمتع بها المصابون بالفيروس صفات زومبي أكثر من كونها صفات مصاصي دماء عدا كونها تمص الدماء.

وفي كل الأحوال ينتصر الفيلم للإنسان ذي الطبيعة الإنسانية المتكاملة، ويرفض المخلوقات الطفيلية الشائهة، حتى لو كانت مرضى تستحق العلاج، وهى نزعة نيتشوية عنصرية، ترى أن موت المرضى أفضل من حياتهم بنحو ما كانت نظرة مورجان لصديقه "بين" الذى تحوّل إلى مصاص دماء. وهو ما تبدى بوضوح في صرخة مورجان الأخيرة على مذبح الكنيسة قبل أن يلقى حتفه على أيدى المصابين الذين اقتربوا من الشفاء، عندما أخذ يردد: أنتم مسوخ.. أنتم مسوخ.. أنا آخر رجل على الأرض.

٢-فيلم "معبر كاسندرا":

خلافاً لفيلم "آخر رجل على الأرض" الذي بدأ كادراته من مدينة غير واضحة المعالم، يبدأ "معبر كاسندرا" من لقطة عامة لمبنى "منظمة الصحة العالمية" في جينيف، يليه مشهد مثير لعملية إرهابية تقع داخل مبنى المنظمة. ومن خلال أحداث متلاحقة يُصاب أحد الإرهابيين بوباء معدي، ويختبأ في قطار أوربي عابر للقارات، متجهاً من جينيف إلى باريس. من خلال اللمس تنتقل العدوى إلى ركاب القطار، ويصبح الأمر حرجاً وخطراً إذا ما استمر القطار في

مساره إلى باريس. ينحرف القطار عن مساره ويقف في نورنبيرج، وفيها يصعد طاقم طبى من الجيش الأمريكي، ويتم إغلاق القطار تماماً، من جهة الأبواب والشبابيك، مع ضخ غاز الأوكسجين في القطار، بحيث يبقى جميع الركاب في الداخل، في حالة أشبه بالحجر الصحي، حتى لا ينتشر الفيروس.

في معبر كاسندرا يختفى البعد الفلسفي ويظهر البعد السياسي بجانب الإنساني. يتبدى البعد الإنساني في علاقات الركاب ببعضهم قبل الأزمة وبعدها. فلأن أحداث الفيلم تدور داخل قطار ضخم يحمل أكثر من ألف راكب ينتمون إلى عواصم أوربية مختلفة، فقد حرص السيناريو على رسم شخصياته بعناية بحيث شاهدنا علاقات إنسانية اجتماعية وحميمية داخل عربات النوم، ومن أبرزها علاقة الدكتور تشامبرلين (ريتشارد هاريس) بزوجته السابقة جينيفر (صوفيا لورين)، وعلاقة نيكول دسلر(أفا جاردنر) زوجة تاجر السلاح بالمهرب الشاب روبي نافارو(مارتن شين)، وتبدى البعد الإنساني بنحو أكثر بعد أن علم الركاب بانتشار الوباء في القطار، وبدأ الطبيب تشامبرلين في محاولة علاج المصابين بمساعدة مطلقته جينيفر وباقي الركاب، وقد تجاوزت النزعة الإنسانية لدى الركاب مرحلة التعاطف لتصل إلى مرحلة التضحية بالنفس من أجل الآخرين. وهى المرحلة التي يظهر فيها البعد السياسي للأحداث عندما يقرر الكولونيل الأمريكي، من داخل غرفة العمليات التي تدير الأزمة، أن ينحرف القطار عن مساره ويعبر جسر كاسندرا المتهالك ، المهجور منذ الحكم النازي، معرّضاً حياة

الركاب لخطر الموت. يقرر ذلك ويصرّ عليه، رغم تماثل الركاب المصابين للشفاء، من أجل التغطية على عملية أمريكية غير قانونية لتطوير الجراثيم على أرض محايدة.

وهنا يكف الصراع عن أن يكون علمياً، بين العلم والخرافة كما في "آخر رجل على الأرض" وبين العلم والوباء كما تمثل في شخصية الدكتورة إلينا إسترادنر(إنجريد ثولين) التي كانت تجرى أبحاثها حول الفيروس، وطالبت ماكينزى بإيقاف القطار، ليتحول إلى صراع بين السياسة (متمثلة في الكولونيل الأمريكي) والإنسانية (المتمثلة في الركاب الأوربيين). وإزاء هذا الصراع غير المتكافئ أخلاقياً، نشهد مفارقات صارخة بين سلوكيات ماكينزى الباردة وسلوكيات الركاب شديدة السخونة، لعل من أبرزها مشهد ماكينزى وهو يحلق ذقنه بأريحية شديدة بينما تدور معركة دموية بين الركاب والجنود الأمريكان المسيطرين على القطار من أجل إيقافه قبل الوصول إلى معبر كاسندرا .

رأى بعض النقاد أن الفيلم يعد بمثابة إدانة أوربية للسياسات الأمريكية اللاإنسانية، بينما نفى الأمريكان هذه التهمة. والحقيقة أن وقائع كورونا المعاصرة قد أعادت طرح التساؤلات التي سبق وأن أثارها الفيلم، ولفت الأنظار إلى ضرورة مراجعة منظومة القيم الدولية. فمازالت أمريكا، بسياستها الاستعمارية، هي الشيطان الأكبر الذى يتم استدعاؤه كلما حلت بالكوكب كارثة، كما أن الموقف المتخاذل للاتحاد الأوربي من انتشار الوباء في إيطاليا ينذر بأن الأخلاق الإنسانية في تراجع، وأن الضمير العالمي في أزمة!

٣-فيلم "العدوى":

يقطع فيلم "العدوى" خطوة أبعد في مزج أزمة الوباء بقضايا سياسية واجتماعية واقتصادية. فالفيلم يطرح قضية الوباء الذي يصيب العالم كله في شهور قليلة، يحسبها الفيلم بالأيام، منذ اللحظات الأولى، التي استهلها بامرأة تسعل في وجه الشاشة. نشهد ذلك من خلال الموظفة بيت إيمهوف (جوينيث بالترو) القادمة من رحلة عمل في هونج كونج إلى عائلتها في مينيا بوليس، وتموت هي وابنها البالغ من العمر ست سنوات لسبب غير معروف. ويبدأ مركز السيطرة على الأمراض في تتبع حالات انتقال العدوى من خلال كاميرات المراقبة التي ترصد حركة كل الذين تعاملوا مع إيمهوف ويُحتمل أن تكون العدوى قد انتقلت إليهم.

في هذا السياق، نجح سودربرج في رصد حالات انتقال العدوى عن طريق اللمس من خلال لقطات ذكية ومتتابعة، تحمل ربطاً مقنعاً لإمكانية انتقال العدوى، بمعدلات سريعة جداً، على مستوى العالم. وبالرغم من أن المعنى الفلسفي لانتقال العدوى عن طريق اللمس لم يكن، فيما يبدو، وارداً في ذهن صنّاع الفيلم، إلا إن الصورة المدهشة التي قدمها الفيلم لهذه الفكرة يجعلنا نتوقف لنتأمل المعنى العميق لعلاقة الإنسان بالعالم.

إن لقطات الكاميرا المقربة جداً لأسطح الأشياء وحركات الأيدي الملامسة لهذه الأسطح فى المكاتب والمطاعم وعربات المترو والحافلات، تكشف لنا أن وجود الإنسان مرتبط بملامسة

العالم. فعلاقاتنا، في الأخير، ليست روحية أو نفسية بقدر ما هي مادية، وحواسنا مهما بدت، في أهميتها، سمعية أو بصرية أو شميّة، ستظل، فى المقام الأول، لمسية بامتياز.

سياسياً، في أتلانتا، يجتمع ممثلو وزارة الأمن الداخلي مع الدكتور إليس شيفر(لورنس فيشبورن) من مركز السيطرة على الأمراض ويتخوفون من أن يكون هذا المرض هو هجوم إرهابي بالأسلحة البيولوجية خلال عطلة نهاية الأسبوع وعيد الشكر.

اقتصادياً، يطرح الفيلم فكرة المؤامرة، من خلال الصحفي المدون آلان كروموايد(جود لو) الذى يحقق أرباحاً طائلة من خلال الترويج الكاذب لإمكانية العلاج عن طريق نوع من الأعشاب، الأمر الذى يدفع الناس إلى الهجوم على الصيدليات لشراء العلاج. اجتماعياً، يصور الفيلم اندفاع المواطنين على السوبر ماركات للحصول على أكبر قدر من السلع لمواجهة تداعيات الأزمة. مشاهد الشوارع الخربة، وتلال القمامة المتكدسة حول البيوت، والمقابر الجماعية التي تبتلع الموتى يومياً بلا قلب، كلها علامات قوية ومؤثرة على توقف الحياة وتداعى مظاهر التحضر والمدنية الزائفة.

الطريقة التي تعامل بها المسؤولون مع المرضى بعد اكتشاف المصل تنطوي على عنصرية مقيتة، فإذا كان المرض يجمع البشر، فإن العلاج يفرقهم، أو أن الفيروس عادل والمصل عنصري.

ترجع أهمية فيلم "العدوى"، الذي عُرض عام 2011، إلى قدرته التنبؤية الكبيرة، حيث قدم صورة تفصيلية دقيقة لما يحدث

الآن في حالة فيروس كورونا، ويكفى أن نرى مشهد النهاية حتى نتأكد من ذلك، وهو المشهد الذى يصور، عن طريق الفلاش باك، طريقة انتقال العدوى من خفاش في الغابات إلى خنزير في الحظيرة إلى الطاهي في كازينو ماكاي، الذى يصافح السيدة إيمهوف دون أن يغسل يديه!

٤-فيلم "قطار إلى بوسان":

يعود المخرج الكورى يو سانج هو إلى تيمة الزومبي، ليقدم رؤية معاصرة للصراع الكلاسيكي بين الإنسان والزومبي. غير أن السيناريو لا يكتفى بمحض هذا الصراع الذى حفظة المشاهدون، من عشاق أفلام الرعب، وسعى إلى تقديم رؤية أعمق مما يبدو على السطح. رؤية تمثل تشريحاً للمجتمع الكوري بكافة طبقاته من رجال أعمال، وعمال، وموظفين، وشيوخ وشباب وأطفال.

تدور الأحداث حول قطار متّجه إلى مدينة بوسان، تقفز إليه، في اللحظات الأخيرة، فتاة مصابة بفيروس جعلها من الزومبي، وقامت بدورها بعض مضيفة القطار، فانتشرت العدوى بين الركاب، وأصبح القطار عبارة عن ركاب من الزومبي المصابين بالعدوى وركاب من البشر غير المصابين. والحقيقة، وبالرغم من الإثارة الكبيرة التي ينجح الفيلم في تحقيقها، إلا أن المشاهد لن يمكنه أن يدرك أهمية الفيلم، إلا إذا فهمه على أنه نوع من الصراع بين نوعين مختلفين من الزومبي، أحدهما حقيقي والآخر مجازي. فالركاب الذين ينتمون إلى الطبقة الغنية لا يختلفون عن الزومبي في

كونهم يندفعون، بنحو أعمى، نحو مصالحهم الخاصة، وفى كونهم أحياء أموات في الوقت نفسه. فهم أحياء بالمقاييس المادية، لكنهم أموات بالمقاييس الأخلاقية والروحية، لأنهم لا يعرفون سوى المتعة المادية، ولا يسلكون إلا بنحو أناني.

يتبدى ذلك في شخصية يون سوك الذى ضحى بالكثيرين من الركاب، أثناء فراره من الزومبي، من أجل إنقاذ نفسه فقط، خاصة في المشهد الذى يرفض فيه أن يفتح عربة القطار الآمنة التي يجلس فيها حتى لا يحتمى بها مجموعة من الركاب الفارين من الزومبي، خوفاً من العدوى. كما يتبدى في شخصية سيوك وو، المدير المالي الأناني، الذي انفصلت عنه زوجته بسبب أنانيته، وتركت له طفلة صغيرة في عمر العاشرة أهمل في تربيتها بسبب أنانيته أيضاً، غير أنه رضخ أخيراً لرغبتها وقرر توصيلها إلى والدتها في بوسان. ليس هذا فحسب، بل إن الحوار في الفيلم يكشف عن مسؤوليته غير المباشرة عن استمرار تفشى الوباء نتيجة قيامه ببيع أسهم في الشركة التي كان لديها تسرب كيميائي رغبةً في مزيد من الأرباح.

غير أن سيوك ليس شخصية سيئة بإطلاق، لكنه مازال يحمل في داخله شيئاً من الإنسانية وقدراً من الضمير الذى يشعره بالذنب. إن أزمة قطار بوسان كانت مناسبة جيدة لمراجعة حساباته، الإنسانية للمرة الأولى، وهو الذى قضى العمر في مراجعة حساباته المادية، الرابحة الخاسرة في الآن نفسه. لقد أدرك أن طفلته الصغيرة، في هذه اللحظات الفارقة، هي أهم شيء في حياته، وأن

هناك من البشر من يستحقون الاهتمام دون مصلحة أو سبب سوى كونهم أشقاء في الإنسانية مثل شباب البيسبول الذين أصيبوا بالعدوى وهم يكافحون ضد الزومبي من أجل البقاء، كذلك سانج هو وزوجته الحامل، اللذان ينتميان للطبقة العاملة، ويدركان مسؤولياتهما الأخلاقية تجاه المجتمع. فقد ضحى هو بحياته من أجل إنقاذ الآخرين داخل القطار، كما نجحت زوجته الحامل في أن تنجو بطفلة سيوك وتصل بها إلى بوسان المدينة الوحيدة الآمنة من العدوى.

أهم ما يميز الفيلم هو ارتفاع النبرة الإنسانية في كل مشاهده، خاصة أن الأحداث تدور في مساحة مكانية محدودة، هي قطار بوسان، والصراع فيها ضد الزومبي مسألة حياة أو موت، ما جعل معدلات التضحية بالنفس كبيرة جداً، خاصة في مشهد الأختين المسنّتين، التي تنتحر إحداهما مضحية بحياتها، لأن أختها الأخرى أصيبت ولا تستطيع أن تعيش بدونها. ومشهد النهاية المثير الذى يمثل ذروة الصراع وقمة الإنسانية، عندما يموت الجميع، وينجح سيوك، هو وطفلته والمرأة الحامل، باللحاق بآخر عربة قطار متجّهه إلى بوسان، قبل أن يصل إليه حشود الزومبي الراغبين فى الفتك بهم، إلا أن المفاجأة المثيرة تحدث عندما يكتشف سيوك أنه أصيب بالعدوى، وسيتحول إلى زومبي خلال دقائق، ولأن القطار كان يمضى دون سائق في هذه اللحظة، فإن سيوك يوصى المرأة الحامل بالكيفية التي توقف بها القطار، ويوصى طفلته بالذهاب إلى والدتها في بوسان ، بينما يلقى بنفسه من القطار وهو يشاهد تفاصيل

حياته، الماضية، مع طفلته، أثناء تحوله إلى زومبي، في مشهد بالحركة البطيئة ستتذكره السينما كثيراً. فقطار بوسان هو الفيروس الإنساني الذى أصاب سيوك، فحوله من أيقونة للأنانية إلى أيقونة للتضحية.

٥-فيلم "أسماء":

لم تهتم السينما العربية كثيراً بأفلام الأوبئة، وإن كانت السينما المصرية قد قدمت بعض الأفلام التي يمكن تسميتها بأفلام العدوى، لأنها لم تتعرض لانتشار الفيروسات الذي يصل لدرجة الوباء بحيث يصيب مدناً كاملة أو مجموعة كبيرة من الأشخاص على نحو ما رأينا فى الأفلام الأجنبية. وفي هذا السياق، يمكننا أن نستثنى فيلم "اليوم السادس" 1986ليوسف شاهين، الذي تناول انتشار وباء الكوليرا في مصر، في حين تناولت معظم الأفلام الأخرى مرض الإيدز كما فى أفلام "الحب والرعب"1991 لكريم ضياء الدين، و "الحب في طابا" 1992 لأحمد فؤاد، و"أسماء" موضوع مقالنا.

يطرح عمرو سلامة، مخرج الفيلم وكاتب القصة المستندة إلى واقعة حقيقية، مجموعة من القضايا الاجتماعية والإنسانية من خلال شخصية أسماء (هند صبري) مريضة الإيدز التي تفقد وظيفتها بسبب المرض، ويرفض الأطباء علاجها من المرارة خوفاً من العدوى.

يكشف الفيلم عن النظرة الدونية التي يلقاها مريض الإيدز من المجتمع، وفى مشهد معبّر يرفض زملاؤها استمرارها في العمل خوفاً من العدوى، رغم تعاطفهم الإنساني معها، فيجمعون لها المال لمساعدتها، لكن تضعه زميلة على الأرض حتى لا تلمس يدها، ورغم الشعور القاسي بالمهانة، تنحني أسماء لتلتقط المبلغ نظراً لحاجتها الشديدة إليه.

الصورة الذهنية التي كونها الناس عن نقل العدوى عن طريق العلاقات الجنسية غير المشروعة، تجعلهم ينظرون إلى أسماء نظرة إدانة بوصفها تحمل وصمة عار. يتضح ذلك من رغبة المحيطين، المحمومة، في معرفة سبب العدوى، حتى من قبل أولئك الذين تعاطفوا مع أسماء، وتطوعوا لمساعدتها، على نحو ما رأينا من تساؤل الطبيب، صاحب المستشفى الخاص، ومن الإعلامي (ماجد الكدواني) الذي تبنى قضيتها وقرر فضح المسئولين، في برنامجه، أمام الرأي العام.

إن محاصرة المجتمع لمرضى الإيدز، ووضعهم في دائرة الاتهام، جعل المصابين بالمرض يعزلون أنفسهم معنوياً، ويخلقون لأنفسهم مجتمعاً صغيراً يفهمون فيه بعضهم البعض، من خلال "جمعية الإيدز" التي أنشأها دكتور هادي، أحد المهتمين بقضايا مرضى الإيدز النفسية. وتنطلق فكرة الجمعية من أن أحداً لا يمكن أن يشعر بآلامك سوى الذين يعانون آلاماً مشابهة، وهو المعنى الذى رددته أسماء، صراحةً، في أحد المشاهد.

كما أن أعضاء الجمعية هم الوحيدون، الذين لا تشغلهم معرفة أسباب الإصابة بالمرض، فهم يتعاملون مع بعضهم كبشر لهم مشاعر وأحاسيس، ولهم خصوصيات ينبغى احترامها. يتضح ذلك من خلال علاقة أحد المرضى الموسرين بأسماء، عندما عرض عليها الزواج، ورفض أن يعرف سبب إصابتها بالعدوى، بالرغم من حرصه على الإفصاح عن سبب إصابته هو بالعدوى. إحساس أسماء بنظرة المجتمع تجاهها وخوفه من انتقال العدوى، جعلها تمارس حياتها وهى مرتدية قفازاً، وكأنها هي التي ترفض مصافحة مجتمع مريض.

يطرح الفيلم أيضاً قضية التضليل الإعلامي من خلال استعراض ما يدور وراء الكواليس، والحوارات التي تحدث بين مقدم برنامج "صفيح ساخن" ومعدّة البرنامج، وإلى أي مدى يبحث الإعلامي عن عنصر الإثارة في الموضوعات التي يقدمها، بغض النظر عن المصداقية، حتى ولو جاء ذلك على حساب آلام الناس.

في شيء من صحوة الضمير، يتبرع الإعلامي لأسماء بآخر قسط من ثمن فيلته الجديدة، ويمد يده مصافحاً إياها، بالرغم من أنها خلعت القفاز، في لحظة تعاطف إنساني عميق، غير أن الشجاعة الحقيقية تأتى من أسماء نفسها، عندما تقرر أن تظهر على شاشة التليفزيون بوجهها، دون خشية من أن يتعرف عليها الناس، وعندما تخرج إلى الشارع، دون قفاز، متجاهلة نظرات الآخرين. فإذا كان الجحيم هم الآخرون، بنحو ما أعلن سارتر، فإن لكل إنسان نعيمه الخاص الذى لا يحق لأحد أن يفسده عليه.

وأخيراً، يُلاحظ طغيان البعد الإنساني والاجتماعي، على الفيلم، في ظل غياب تام للبعد العلمي. وهى ظاهرة تنطبق على الأفلام المصرية، التي تتناول هذا اللون من الموضوعات، بعامة، بعكس الأفلام الأمريكية والأوربية، التي تضع قضية العلم جنباً إلى جنب مع قضايا السياسة والاجتماع والفلسفة.

ولأن الفن، في شق كبير منه، يعتبر مرآة للواقع، فإن فيروس كورونا لا يمثل استثناءً في هذا السياق. فهو، الآن، في الغرب إشكالية علمية، في المقام الأول، تستوجب البحث والتجريب من أجل الوصول إلى الحل، وهو لدى العرب ظاهرة إنسانية، في المقام الأول، لها تداعياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والإيديولوجية.

(٧)
لماذا يدخل الناس السينما..؟
رؤية ذاتية لظاهرة شعبية

للسينما لها سحر خاص، وهى فن جماهيري بالدرجة الأولى، لهذا فأسباب ارتياد الناس للسينما متعددة، ولعل أبرزها الرغبة في التسلية وقضاء وقت ممتع. فالبحث عن رسالة مضمرة أو رؤية جمالية جديدة لا تهم، في الغالب، سوى المثقفين من المشتغلين بالسينما أو المعنيين بالثقافة والفنون بعامة.

وبهذا المعنى لا يُستغرب أن تفشل أفلام ذات مستو فنى عال، وحاصلة على جوائز، عندما تُعرض على الجماهير العامة في دور العرض. ليس هذا فحسب، بل إن الجماهير نفسها قامت بتصنيف الأفلام المعروضة إلى أفلام حلوة أو ناجحة، وأفلام مهرجانات، في إشارة إلى مفارقة صارخة تربط الأفلام الجيدة، بل والعظيمة في بعض الأحيان، بالرداءة والفشل، كما حدث في الماضي مع أفلام مثل "بين السماء والأرض" لصلاح أبي سيف، و"الناصر صلاح الدين" و"باب الحديد" ليوسف شاهين بالرغم من أن هذه الأفلام حققت النجاح الجماهيري، وصارت من كلاسيكيات السينما

المصرية بعد مرور سنوات عديدة، وإعادة عرضها عبر شاشة التليفزيون، وهي مسألة تستحق دراسة مستقلة.

وفي المقابل، نجد افلاماً أقل جودة، على المستوى الفني والمضموني، تحقق إيرادات ضخمة ونجاحات جماهيرية كبيرة. وقد أثبتت التجربة أن أفلام الحركة والأفلام الكوميدية والرومانسية الغنائية هي الأكثر جذباً للجماهير، لأنها تخاطب فئة الشباب، الأكثر ارتياداً لدور العرض.

والمسألة برمتها تحتاج إلى دراسة علمية دقيقة تتجاوز في طموحها أغراض هذا المقال. وهدفي في الحقيقة هو تقديم المسألة من وجهة نظري الشخصية المستمدة من تجربتي الخاصة في مشاهدة الأفلام في سنوات المراهقة والشباب، والتي تقع في فترة الثمانينيات والتسعينيات، في محاولة لاستعادة الخبرة النفسية والذهنية لهذه المرحلة، والتي بموجبها بنيتُ أسبابي وقناعاتي لدخول السينما.

والحقيقة أنني من الجيل الذى تربى سينمائياً على الأفلام القديمة، خاصة أفلام الأبيض والأسود، التي كانت تُعرض في التليفزيون في سياق احتفاليات عائلية تتكرر في أيام معينة من كل أسبوع، كأيام الآحاد في اليوم المفتوح، أو سهرات ليالي الخميس والجمعة، أو في المناسبات القومية والاجتماعية التي ترتبط في الوعي الجمعي بأفلام معينة تُذاع كلما حلّت هذه المناسبة مثل ذكرى نصر أكتوبر التي ارتبطت بفيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي"، وعيد النصر الذى ارتبط بفيلم "عنترة بن شداد"، وثورة يوليو التي ارتبطت بفيلم "رد

قلبي" وعيد الأم الذى ارتبط بفيلم "بائعة الخبز". ومن المفارقات العجيبة محاولة التليفزيون المصري، في فترة حكم مبارك، أن يربط بين عيد ميلاد الرئيس وفيلم "الناصر صلاح الدين "!

وفي كل الأحوال، تشكّل وعى جيلنا بلون من الأفلام الشعبية لم يخرج عن أفلام الحركة التي كان أيقونتها فريد شوقي، وأفلام الكوميديا التي كان أيقونتها إسماعيل ياسين، والأفلام الرومانسية الغنائية التي كان أيقونتها عبد الحليم حافظ، ولم يعرف هذا الجيل أفلام الجنس، إلا من خلال السينمات الشعبية (سينما الدرجة الثالثة)، ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي، فى عهد سعد الدين وهبة، عندما كانت تُعرض الأفلام عرضاً عاماً في معظم سينمات وسط البلد دون أن ينالها مقص الرقيب، ومن خلالها ظهر التصنيف الشعبي الطريف، لجمهور هذه المرحلة، ما بين أفلام قصة وأفلام مناظر، وعلى أساس هذا التصنيف كان يتجه الشباب إلي أفلام المناظر، لأنها تعنى "المناظر الإباحية" بغض النظر عن القصة. وهى الظاهرة التي عبّر عنها عادل إمام في مشهد طريف من فيلم "المنسي".

بهذا المعنى، وانطلاقاً من هذه الخلفيات الاجتماعية، والفنية والسياسية بدأت تتحدد معايير اختيارنا لدخول السينما، خاصة في الأعياد، والمناسبات الرسمية الموسمية، مثل إجازات الصيف، و منتصف العام الدراسي.

وفى هذا السياق، سوف نستعرض بعض الأفلام ، من خلال التقسيم النوعي الذى أشرنا إليه سابقاً، للوقوف على أسباب دخول

أفلام هذا الجيل للسينما، وهى في الغالب أسباب لا تختلف كثيراً عما يدفع أبناء الجيل الحالي لدخول السينما كذلك.

1-أفلام الحركة:

لم تتكرر أسطورة وحش الشاشة مرة أخرى، بالرغم من أن فريد شوقي لم يكن يتمتع بالقدرات الجسمانية والرياضية التي تتطلبها أدوار الأكشن في السينما، بنحو ما تحقق في نجوم الأجيال اللاحقة، مثل أحمد السقا وأحمد عز ومحمد رمضان، الذين اهتموا بتنمية هذا الجانب كجزء هام من برنامج إعداد الممثل. فقد كان شوقي نسيج وحده، لأنه كان يتمتع بروح وخفة ظل ابن البلد، بالإضافة إلى حرصه على اختيار موضوعات أفلامه، وأحياناً كتابة قصتها بنفسه، وهى موضوعات اجتماعية، في الغالب، تمس الطبقات المتوسطة والكادحة، ما جعل لشوقي مكانة خاصة في قلوب الجماهير، وساهم في تربعه على عرش النجومية طوال مراحل حياته الفنية، فكان اسم فريد شوقي، نجمنا القديم الجديد في آن، أحد أهم الأسباب لاتخاذ قرار دخول السينما، خاصة أنه احتضن الكثير من المواهب الجديدة مثل نور الشريف ومحمود عبد العزيز وأحمد زكى.

وفي هذا السياق، أذكر فترة طرح فيلم "الباطنية" في دور العرض، والذي أخرجه حسام الدين مصطفى عام 1980 وكنت وقتها في المرحلة الإعدادية، وكان الفيلم محققاً لنجاح جماهيري كبير، وكانت الطوابير أمام سينما رمسيس، التي شاهدت فيها الفيلم،

طويلة جداً ومرهقة من فرط الزحام. أما لماذا نجح الفيلم؟ فليس هذا هو موضوع المقال، وإنما لماذا احتشدت الجماهير لمشاهدة هذا الفيلم؟. إذا رجعنا إلى تجربتنا الذاتية، فيمكنني أن أقول إن فيلماً يجمع بين وحش الشاشة ونجمة الجماهير (نادية الجندي) في ذلك الوقت كان كافياً لإقدام الجماهير على الفيلم، غير أن الفيلم، في الحقيقة، كان يضم كوكبة كبيرة من نجوم هذا الزمن، وعلى رأسهم محمود ياسين وفاروق الفيشاوي وأحمد زكى وعماد حمدي. غير أن الأسباب الأكثر قوة وجذباً لمشاهدة الفيلم كانت بعض المشاهد التي تناقلها الجمهور الذى شاهد الفيلم وأذاعها للذين لم يشاهدوه. منها أن مكان أحداث الفيلم كان منطقة الباطنية، التي تقع خلف حي الأزهر، وتشتهر بتجارة المخدرات تحت سمع وبصر السلطة، وهى مسألة مثيرة جعلت من الحي والفيلم أسطورة في الوقت نفسة، ما جعل الناس تهرع إلى السينما لمعرفة أسرار الحياة المثيرة لتجار الموت في هذا الحي.

ومن المشاهد التي حركت خيالي وسمعتها من جمهور الفيلم، الذين سبقوني بامتياز مشاهدته، مشهد ذلك الرجل المدمن الذى دفع بابنته الصغيرة لتجار المخدرات ثمناً مقابل الحصول على قطعة حشيش، ومشهد الرجل الذي تم دفنه حياً لأنه كان خائناً للعقاد (فريد شوقي)، ومشهد مقتل ابني برعي (محمود ياسين) في غرفة نومهما لتسيل الدماء على أقلامهما وكراساتهما وأدواتهما الدراسية. ومشهد سفروت (أحمد زكى) العبيط، الذي تحول فجأة إلى بطل خارق يجيد فنون القتال ليفتك برجالة العقاد وينقذ وردة (نادية الجندي) من

الموت. ومشهد النهاية الميلودرامي، الذي استأجرت فيه وردة من يقتل ابنها دون أن تعرف أنه ابنها، ولا تستطيع اللحاق به فيسقط بين احضانها غارقاً في دمه.

ومجموعة هذه المشاهد، التي لا تعبّر عن أحداث الفيلم أو قيمته الفنية، كانت السبب في إقبال الناس على الفيلم، لأن المسألة تحولت إلى نوع من ألعاب البازل المثيرة، بحيث يجمع كل شخص المشاهد التي تلقاها، مشتتة، في وعيه ليعيد بناء اسطورته الخاصة، كما حدث معي، أضف إلى ذلك الأفيشات التي كانت تملأ الشوارع والميادين بصورة لكبار النجوم في زي تجار المخدرات.

والحقيقة، أن ما يقوم به جمهور أي فيلم جماهيري، إنما هو أشبه بالإعلانات الدعائية للأفلام، حيث تعيد تقديم المضمون من خلال لقطات سريعة منتقاه، لتجعل المشاهد يرسم صورة مثيرة وجذابة لأحداث الفيلم، التي تأتى في الغالب على خلاف هذه الصورة.

وفى سياق الحديث عن الدور الذى يمكن أن تلعبه الإعلانات الدعائية في دفع الجمهور للذهاب إلى السينما، أذكر فترة عرض فيلم "العجوز والبلطجي" الذي أخرجه ابراهيم عفيفي عام 1989، وكنت وقتها في المرحلة الجامعية، بينما كنت أذاكر مع صديق لي وزميل في الدفعة، وفى أثناء الاستراحة من المذاكرة، خرج علينا التليفزيون المصري بإعلان بالغ القوة والجاذبية، عندما شاهدنا، لأول مرة، بطلاً مصرياً يستعرض مهاراته القتالية، مستخدماً أداة القتال الشهيرة في ألعاب الدفاع عن النفس والمعروفة ب "الفلا مانش". وكان أهم ما ميّز هذا الإعلان هو الصوت المميز للإعلامي

الشهير أحمد سمير، الذى كان مصاحباً للمشهد، وهو يردد "لأول مرة في مصر.. يوسف منصور.. بطل الكونغ فو العالمي".

والحقيقة أن يوسف منصور لم يكن معروفاً لنا، كشباب، لا على مستوى الرياضة ولا على مستوى الفن، غير أن الأداء الحركي المميز، مع بعض مشاهد الأكشن التي استخدم فيها منصور مهاراته في لعبة الكونغ فو، كانت كافية للفت الأنظار، والتفكير جدياً وسريعاً في دخول السينما لمشاهدة هذه الأسطورة السينمائية الجديدة. وإذا أردنا تحليلاً أبعد للدافع الملح، الذى نما داخلنا فجأة، فيمكننا الرجوع إلى علاقة هذا الجيل بأفلام الكاراتيه والكونغ فو التي قدمتها السينما الصينية في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وشاهدها الشباب في سينمات الدرجة الثالثة، التي كانت تقدم ثلاثة أفلام في بروجرام واحد، ما يكفي لتشكيل وعى هذا الشباب على النحو الذي جعله عاشقاً لهذا اللون من الرياضة العنيفة، بحيث كان يحفظ شكل ملابسها، وأدواتها، والكثير من حركاتها، وفوق هذا وذاك كان يحفظ أسماء أبطالها، خاصة بروس لي، أيقونة أفلام الحركة لسنوات طويلة عالمياً، الذي كانت صوره تملأ الشوارع والتيشرتات وأغلفة المجلات. ولا ترجع شهرة بروس لي، الذى لم يقدم للسينما سوى خمسة أفلام فقط، لأعماله السينمائية التي استحوذت على عقول الشباب في ذلك الوقت، ولكن لحياته الشخصية المثيرة التي انتهت بوفاته في ظروف غامضة في سن صغيرة (32 سنة).

وإذا اعتبرنا بروس لي صاحب الموجة الأولى الرائدة، في عالم أفلام الكاراتيه والكونغ فو، فإن جاكي شان وجيت لي يُعدان من أبرز أبطال الجيل الثاني في هذا اللون من الأفلام، خلال الثمانينيات والتسعينيات. والحقيقة أن كلاهما استطاع أن يشق لنفسه طريقاً مختلفة عن بعضهما البعض، وعن بروس لي المعلم الأول. فإذا كان هذا الأخير قد اهتم بالبعد الخارجي للحركة، وكان هذا في وقته يُعد أمراً جديداً، فإن تلميذيه حاولا أن يجعلا من الحركة مظهراً لمضمون نفسي أو عقلي، فأحدهما (جاكي شان) كان يقدم الحركة تعبيراً عن مواقف كوميدية ساخرة، والآخر (جيت لي) كان يقدمها تعبيراً عن مواقف نفسية معقدة. وفى كل الأحوال نجح النجمان في الاستحواذ على وعي الشباب خلال العشرين عاماً المشار إليها، خاصة في ظل انتشار نوادي الفيديو التي أتاحت للجمهور مشاهدة كم كبير من الأفلام عموماً، ولهذه النوعية على وجه الخصوص.

في هذا السياق تحول فريد شوقي إلى مظهر من مظاهر الحنين إلى الماضي، بينما لم يعد مقنعاً للأجيال الجديدة، خاصة أن فريد شوقي نفسه، كان حريصاً على الخروج من عباءة أدوار الحركة التي لم تعد تناسبه، وبدأ في التحول للأدوار الإنسانية. وفى هذا السياق لا أنسى أداءه، الذى أصرّ على أن يكون كوميدياً في أول فيلم كاراتيه مصري "الأبطال" الذى أخرجه حسام الدين مصطفى عام 1974 وقام ببطولته احمد رمزي وفريد شوقي. وفى هذا الفيلم تشعر وكأن فريد شوقي يقدم مباراة اعتزال لأدوار الحركة، ويسلم

الراية لأحمد رمزي، بالرغم من أن رمزي نفسه كانت قد بدأت تظهر على ملامحه علامات الكبر.

ليس هذا فحسب، بل إن بروس لي تحول إلى تاريخ، وصار الشباب يشعر بالحميمية والألفة بنحو أكثر مع جاكي شان وجيت لي أبطال الفيديو وأفلام العيد الجدد.

في هذا المناخ خلت الساحة العربية من البطل الشعبي المصري، الذى كان من الممكن أن يحل محل فريد شوقي وأحمد رمزي، بل إن الشباب فتح ذراعيه لنجوم هوليوود، بجانب نجوم الصين، التي كان يتربع على عرشها فى ذلك الوقت نجمان للحركة من العيار الثقيل: سلفستر ستالوني، وأرنولد شوارزنجر، كما يمكنك أن تضيف إليهم أميتاب بتشان، الأسطورة الشرقية القادمة من الهند.

في ظل كل هذا، كان أمراً طبيعياً أن يتعطش الشباب لنموذج عربي لبطل الحركة يشبه هذه النماذج الأجنبية ولو من بعيد. لذلك كان يوسف منصور حديث الشباب في أول ظهور له على شاشة التليفزيون، في الإعلان الدعائي للفيلم. أي أن شهرة منصور كبطل حركة شعبي وصلت إلى الشباب حتى قبل أن يدخلوا السينما ويشاهدوا الفيلم.

وأذكر في ذلك التاريخ أن قرار مشاهدة الفيلم لم يأخذ وقتاً طويلاً، فقد توجهت أنا وبعض أصدقاء الدراسة لمشاهدة الفيلم، وكان معروضاً بسينما أوبرا، في ميدان الأوبرا بوسط البلد، في نهاية الأسبوع.

وكما هو متوقع، كان الزحام شديداً، وكانت الأفيشات "مكسَّرة الدنيا"، ومن مظاهر الدعاية كانت هناك لوحة خشبية بارزة بالحجم الطبيعي ليوسف منصور في وضعية قتال شهيرة، مستعارة من أفيشات بروس لي الكلاسيكية. والحقيقة أن الزحام لم يكن كبيراً فحسب، وإنما كان كبيراً جداً بحيث لم نستطع الوصول إلى شباك التذاكر، ولم يكن أمامنا سوى الانصراف، واختيار حفلة أخرى تكون أقل زحاماً، فدخلنا حفلة العاشرة صباحاً، الحفلة الوحيدة التي لم يكن بها زحام كبير. وعندها استطعنا أن نقترب من الصور الدعائية للفيلم، التي كانت تملأ جدران السينما من الداخل، وكانت كلها تتعلق بالمشاهد المثيرة التي يظهر فيها يوسف منصور.

والحقيقة أن منصور لم يخيب أملنا فيه عندما شاهدناه بأعيننا على الشاشة، بطلاً مصرياً خالصاً، بالرغم من أنه كان يشبه، إلى حد ما، أبطال العالمين الشرقي والغربي الذين أحببناهم وتعلقنا بهم، غير أن المفاجأة، التي وقعت على رؤوسنا كالصاعقة، إنما كانت مقتل حسن (يوسف منصور) بعد الربع ساعة الأولى من الفيلم، وليقرر إبراهيم عفيفي، بجرأة غريبة، أن يستكمل الفيلم بهشام عبد الحميد كبطل أول للفيلم، وأحد أطراف الصراع الرئيسية مع العصابة، التي قتلت حسن من ناحية، و ربيع الجبلي (كمال الشناوي) المجرم المخضرم من ناحية أخرى.

لقد آفاق الجمهور على حقيقة مريرة، إنه كان ضحية خدعة، لا أقول رخيصة، ولكن مشروعة. فالفيلم يستحق المشاهدة، ويوسف منصور لم يكن ليحمل بطولة فيلم على أكتافه في أول ظهور له، فقد

آثر إبراهيم عفيفي أن يستفيد من كاريزمته الرياضية كبطل كونغ فو في جذب الجماهير إلى فيلم "العجوز والبلطجي"، الذى لم يكن اسم هشام عبد الحميد، بالرغم من وجود كمال الشناوي، ليضمن له النجاح الجماهيري، على أن يدّخر يوسف منصور، البطل الشعبي المنتظر، لفيلم تال يقوم ببطولته المطلقة، وهو "قبضة الهلالي". وتتوالي أفلام وبطولات يوسف منصور في أفلام عديدة لاحقة، يحقق بعضها النجاح ويفشل البعض الآخر، لتنتهي أسطورة يوسف منصور سريعاً، لأسباب تحتاج إلى دراسة مستقلة، لعل أهمها غياب الموهبة التمثيلية، و كاريزما البطل الشعبي من ناحية، وضعف الورق (السيناريوهات) والإمكانيات من ناحية أخرى.

ولا يفوتني أن أذكر أن فيلم "العجوز والبلطجي" لم يحظ بالاهتمام النقدي الكافي، بالرغم من أنه كان يعتمد على قصة سينمائية مثيرة، كتبتها ماجدة خير الله، تصلح مادة جيدة لفيلم ناجح. كما كان الفيلم بمثابة شهادة ميلاد جديدة لنجومية هشام عبد الحميد، التي بدأها بفيلم" غرام الأفاعي"، أضف إلى ذلك الدور المميز الذى لعبه كمال الشناوي ببراعة ذكّرتنا بشخصية "عباس أبو الدهب" التي لعبها فى التحفة الكلاسيكية المعروفة "المرأة المجهولة".

2-أفلام الكوميديا:

لم يكن البحث عن بديل لإسماعيل ياسين في صعوبة البحث عن بديل لفريد شوقي، لأن ظهور عادل إمام، بشخصيته الكاريزمية

المميزة، حسم الإشكال، وأصبح هناك نجم كوميدي شعبي تنتظر الجماهير أفلامه في الأعياد والمناسبات على أحرّ من الجمر.

والحقيقة أن إمام، كفريد شوقي، مرّ بتطورات عديدة، وتربّع على عرش النجومية لسنوات طوال. غير أن إمام لم يكن موفقاً دائماً، لأن بداياته، في النجومية، ارتبطت بأفلام تجارية، ضعيفة على المستوى الفني، لعل أبرزها سلسلة: "رجب فوق صفيح ساخن" و "شعبان تحت الصفر"، و "رمضان فوق البركان". وهى الأفلام التي اشتهرت بأنها أفلام أعياد، يدخلها الجمهور للتسلية فقط. وإمام في هذه المرحلة يذكّرنا ببدايات محمد سعد، الذى قدم افلاماً ناجحة جماهيرياً، لكنها متواضعة وسطحية على المستوى الفني، غير أن الفارق كبير جداً بين نجومية عادل امام ونجومية محمد سعد. فبينما نجح إمام بجدارة في أن يستفيد من أخطائه، وأن يطور نفسه، ليظل نجم الكوميديا الأول، حتى بعد أن تجاوز الثمانين، نجد أن محمد سعد لم يفق من غيبوبة اللمبي حتى الآن. والمسألة تتعلق بالذكاء الفني والاجتماعي والثقافي، وهى أمور يتمتع بها إمام ويفتقر إليها، بشدة، سعد.

في هذا السياق، كان يكفي اسم عادل إمام حتى يتخذ الجمهور قرار الدخول إلى السينما، غير أن "الإفيهات" الممهورة بخفة دم إمام، وروحة المرحة كانت تلعب دوراً موازياً مع اسم عادل إمام، بحيث تدعم شعبيته ونجاحاته، وتدفع الجمهور للاحتشاد أمام شباك التذاكر. ودون الدخول في تفاصيل كثيرة حول أفلام إمام، يكفي أن أورد بعض "الإفيهات" التي كانت سبباً في شعبية بعض هذه

الأفلام. فمثلا كانت عبارة من قبيل ًالساعة بخمسة جنيه والحسّابة بتحسب" سبباً في ذيوع وشهرة، وانتشار الأحاديث حول فيلم "عنتر شايل سيفه"، فتكرار العبارة في الفيلم جعلتها تعلق بذاكرة الجمهور الذي شاهد الفيلم، كما أن إعادة ترديدها من قبل هذا الجمهور، كان سبباً في تحريك مخيلة الجمهور الذى لم يشاهد الفيلم، ومن ثم تحريك الجمهور نفسه لمشاهدة الفيلم.

كما يمكننا أن نضيف أن الشخصيات التي كان يقدمها عادل امام، وأسماء أفلامه، كانت تتمتع بقدر كبير من القدرة على جذب الجمهور إلى صالات العرض، خاصة إذا كان الأفيش يحمل صورة كاريكاتورية للشخصية المحورية التي يلعبها إمام، على نحو ما شاهدنا في افلام: "المتسول" و "الهلفوت" و "الأفوكاتو"، وكلها شخصيات شائهه نفسياً واجتماعياً. ومما لا شك فيه أن جمهور عادل إمام لديه، دائماً، الفضول لرؤية نجمه في هذه الأدوار، لما يتوقعه من مفارقات لا تنتهى، ما من شأنها أن تفجّر الكوميديا والضحك، كهدف أول وأخير يسعى إليه جمهور النجم الكوميدي الكبير.

والحقيقة أن محاولة الاتكاء على الشخصيات الكاريكاتورية، التي لها سمات عقلية ونفسية غريبة ومميزة، تعد واحدة من الاستراتيجيات السهلة، المضمونة النجاح، التي يلجأ إليها السيناريست الذى يكتب نصاً كوميدياً لفنان كوميدي معروف كعادل إمام. لكن المسألة، ليست، دائماً، بهذه البساطة، لأن الأمر لا يخلو من مخاطرة، خاصة إذا كان النجم يستمد جماهيريته من وسيط

مختلف عن السينما مثل التليفزيون أو المسرح، كما حدث مع محمد صبحي في فيلم "علي بيه مظهر"، ومع سمير غانم فى فيلم "الأهطل"، فكلاهما فشل فشلاً ذريعاً بالرغم من نجومية صبحي الكبيرة في التليفزيون، و نجومية غانم في "المسرح".

غير أن عادل امام يظل هو النجم، بألف ولام التعريف، لأنه دائم التجريب، ولأنه يأبى إلا أن يتجاوز مرحلته ويتفوق على نفسه. وبهذا المعنى، قدم إمام، في مرحلة النضج الفني والوعي السياسي، شخصية "المنسي"، التي تتجاوز فكرة الكاركتر وتتحول إلى معنى إنساني ووجودي، بحيث لا يقف المشاهد عند حدود الشخص، وإنما يصل إلى المعنى، وإلى التجربة العامة، التي تخاطب كل مشاهد على حدة، وكأنه صاحب التجربة نفسه.

وفى هذا السياق، نذكر أن كثيراً من السيناريوهات التي كُتبت لإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس، قد لجأت إلى هذه الاستراتيجية لجذب الجمهور وانتزاع الضحك من أفواههم، عندما تقمّص المهندس شخصيات خيالية من قبيل "فرافيرو" و "مستر إكس"، و"فيفا زلاطا"، وعندما لعب ياسين البطولة فى سلسلة أفلام تحمل اسمه. وبالرغم من أنه كان يؤدى شخصيات متعددة، غير أنه كان يؤدى أداءً نمطياً متكرراً، لأنه، في الحقيقة، لم يكن يؤدى سوى شخصيته هو على الحقيقة، أو على الأقل، الشخصية التقليدية التي عرفه بها الجمهور، خاصة في أفلامه التي قام ببطولتها في سياق حبكة دعائية تستعرض أسلحة الجيش المختلفة، كالأسطول والطيران والبوليس الحربي.

غير أن عادل إمام تفوق على أساتذته في الكوميديا نتيجة لتغير ظروف الزمان وأذواق المشاهدين، بالإضافة إلى التحولات الاجتماعية والأخلاقية، التي جعلت من التوابل الجنسية مطلباً جماهيرياً لضمان نجاح الأفلام. فكان إمام يحرص على أن يضمّن "إفيهاته" إيحاءات جنسية واضحة، وصلت في بعض الأحيان إلى حد الابتذال، كما شاهدنا في فيلم "شمس الزناتي" وحواراته مع سوسن بدر، وفيلم "بوبوس" الذى كان محتشداً بالإيماءات الجنسية غير المبررة، خاصة في مشهد العزاء الشهير، من البداية حتى النهاية. كما لم تبخل السيناريوهات التي جسدها إمام على الشاشة بالمشاهد الجنسية المجانية في بعض الأحيان، والمبالغ فيها في معظم الأحيان، وهى المشاهد التي كانت سبباً مباشراً في جذب جماهير الثمانينيات والتسعينيات إلى دور العرض.

ومن هذه المشاهد، مشهد إمام وشيرين سيف النصر الحميمية في فيلم "السفارة في العمارة"، الذى انفجرت فيه غرفة النوم، وألمح فيه إلى الإشارة الجنسية التي يحملها معنى "الصاروخ". ومشهد أمام والهام شاهين في "الهلفوت"، الذى اهتز له السرير بقوة، في إيحاء مبتذل للتعبير عن احتدام الرغبة في ليلة زفاف لعروس فقيرة كانت تمارس الدعارة، وعريس معدم ذي شخصية بلهاء مازالت في طور التعرف على الحياة الجنسية. كما لا يمكن أن ننسى مشهد إمام وعايدة رياض في فيلم "اللعب مع الكبار"، عندما مارسا الحب فوق مكتب أحد لواءات الشرطة بينما يراقبه بعض الضباط بكاميرات المراقبة وهم في حالة توتر وإثارة من فرط سخونة الموقف، وهو

ما لا يتناسب مع جدية المهمة التي كانوا يقومون بها. والغريب أن النقاد تحدثوا عن هذا المشهد كثيراً باعتباره رمزاً للاستهانة بالسلطة الغاشمة، وطريقة مبتكرة من طرق مقاومتها.

وأذكر أن ما كتبه النقاد عن هذا المشهد، وما كتبوه عن مشهد آخر إنساني يصور مفارقة عادل إمام وهو ينقذ حياة طلفين قادمين من المدرسة أثناء قيام عملية إرهابية، وحرص الضابط (حسين فهمى)، في المشهد نفسه، على القبض على الإرهابي، كانا سببين قويين، بالإضافة إلى حبنا لعادل أمام، لدخول الفيلم.

ولعادل إمام، في الواقع، سلسلة من الأفلام الضعيفة، فنياً وفكرياً، كانت تدور حول أمور الحب والجنس بنحو مباشر، وكانت تحقق النجاح الجماهيري المطلوب، مثل "أزواج طائشون" و "زوج تحت الطلب" و "الكل عاوز يحب" ، وهى الأفلام التي ظلت تُعرض في السينمات الشعبية في نفس البروجرام الذى كان يضم أفلام الكاراتيه الصينية.

وهذا يقودنا للحديث عن الأفلام ذات الموضوعات الجنسية، التي كان الجنس فيها سبباً لدخول السينما من قبل الشباب والمراهقين.

3-أفلام الجنس:

في الحقيقة أن الجنس لم يكن من الأسباب التي تدفعني، على المستوى الشخصي، أنا وأصدقائي في فترة الشباب، إلى دخول السينما. والأمر لا علاقة له بالتربية أو الأخلاق أو الالتزام، وإنما له علاقة بالثقافة الفنية والسينمائية التي حصلناها من التليفزيون،

وهى ثقافة متحفّظة، كانت تحرص على تقديم مادة تناسب الأسرة المصرية، خاصة أن مشاهدة التليفزيون ذي القناتين الاثنتين، في ذلك الوقت، كانت تمثل طقساً اجتماعياً سائداً، يتحقق من خلال لمة العيلة حول التليفزيون في مواعيد ثابتة ومنظمة، على مدار اليوم لمشاهدة المسلسلات، وعلى مدار الأسبوع لمشاهدة الأفلام.

بالإضافة إلى أننا، لحسن الحظ، كنا جيلاً يقرأ، والكتاب بالنسبة لنا، خلافاً لما يحدث الآن، كان منافساً قوياً للراديو والتليفزيون والسينما. وبالرغم من أننا كنا نقرأ في كل شيء إلا أن خيالنا تربى على الروايات البوليسية، خاصة روايات الجيب المصرية والعالمية، كما أن مسلسلات الغموض والإثارة التي كان يقدمها التليفزيون المصري في السبعينيات مثل "القط الاسود" و "الدوامة" و "العنكبوت"، بالإضافة إلى أفلام الحركة والكاوبوي من ناحية، وأفلام الجريمة والتشويق التي أخرجها هيتشكوك وكمال الشيخ من ناحية أخرى، كلها جعلت الوعي يتّجه دائماً نحو الإثارة الناجمة عن التشويق والحركة أكثر من تلك الناجمة عن العاطفة الجنسية.

وفى هذا السياق، أذكر أني شاهدت، في دار العرض، فيلمين من هذه النوعية، وكانت لكل واحد منهما أسبابة المختلفة. الأول كان "حمام الملاطيلي" وشاهدته ضمن بروجرام إحدى السينمات الشعبية التي تقدم أفلام الكاراتيه، السابق الإشارة إليها. فالدافع لم يكن مشاهدة هذا الفيلم تحديداً، وإنما مشاهدة افلام الأكشن المعروضة في البروجرام نفسه، غير أني لا أنكر أن سمعة الفيلم أثارت في نفسي الفضول لمشاهدته، والغريب أن الفيلم لم يعلق بذاكرتي طويلاً، ولا

اتذكر منه الآن سوى مشهد واحد حميمي بين محمد العربي وشمس البارودي، دار في بيتها وليس في الحمام الشعبي الذى تدور فيه معظم أحداث الفيلم، ومشهد الشذوذ الجنسي الذى أداه يوسف شعبان، بالإضافة إلى مشهد النهاية الذى يصور إبراهيم عبد الرازق وهو يقف منفعلاً أمام الكاميرا، ويصيح فى وجه الجمهور بعبارة فجة ومباشرة قائلا: "إصحى يا مصر"، وهى محاولة سطحية لإضفاء معنى على فيلم تجاري، يغازل جمهور الشباك، ولا يتناسب مع تاريخ "صلاح أبو سيف" وعبقريّته في استخدام الإيماءة والاستعارة البصرية في التعبير عن مشاهد العرى والجنس. وفي كل الأحوال يحتاج الفيلم، من قبلنا، إلى مشاهدة أخرى متأنية حتى يكون حكمنا منصفاً.

وأما الفيلم الآخر، فكان "حمّام السباحة" للنجم الفرنسي آلان ديلون. وكان ديلون يحظى بشعبية كبيرة لدى شباب هذا الجيل، لأنه كان يتمتع بكاريزما فنية فريدة لم تتكرر حتى الآن، من حيث الوسامة، و الشياكة، والأداء الرزين الواثق. ولم يكن ينافسه فى هذه الشعبية سوى مواطنه جان بول بولموندو، الذى كان يتمتع بكاريزما لا تقل عن ديلون، بالرغم من أنه ربما كان أقل وسامة، لكنه كان أكثر حيوية، وكانت لديه روح مرح ترجح كفته، لدى البعض، على كفة ديلون. وأذكر أننا انقسمنا حول شعبية النجمين، فبعضنا كان منحازاً لديلون وبعضنا الآخر كان منحازاً لبولموندو. وقد احتدم هذا الخلاف حين أعلنت درية شرف الدين، مقدمة البرنامج التليفزيوني الشهير "نادي السينما"، عن اعتزام البرنامج عرض فيلم "أصدقاء

الشر"، الذى كان يجمع بين النجمين، ويعتبر بمثابة "لقاء السحاب" بالاصطلاح المصري ذائع الصيت.

والحقيقة أني كنت أعرف آلان ديلون، وشاهدت له أكثر من فيلم، بالإضافة إلى ظهوره في اعلانات الموضة والازياء، لكن المفاجأة كانت في اكتشافي لبولموندو الذى كنت اشاهده لأول مرة، والتي صار بعدها نجمي المفضل، خاصة بعد أن شاهدت له "رجل من ريو" و "اللصوص" مع عمر الشريف.

ولأن السينما الأمريكية كانت مهيمنة علي دور العرض المصرية فلم تكن للسينما الأوربية، ومنها الفرنسية، حضوراً قوياً في دور العرض، عدا أيام مهرجان القاهرة السينمائي الدولي. لهذا السبب لم نعرف هذه السينما، ومثل هؤلاء النجوم، إلا من خلال التليفزيون. والحقيقة أن وجود اسم آلان ديلون على "أفيش" فيلم "حمام السباحة"، الذى عُرض في سينما رومانس بميدان رمسيس، لم يكن كافياً لدخول الفيلم لولا "الأفيش"، الذى كان يعرض صورة لفتاة ترتدى المايوه وتحتها عبارة "للكبار فقط".

وعبارة "للكبار فقط"، التي اختفت الآن، كان لها سحر خاص لدى الشباب، لأنها كانت توضع على أفيشات الأفلام الجنسية وأفلام الرعب، وهما النوعيتان اللتان تجتذبان الشباب، وأذكر أنى عانيت كثيراً قبل أن أصل الى سن استخراج البطاقة الشخصية، لأن معظم الأفيشات التي كانت تحمل هذه العبارة، كانت تحمل في الوقت نفسه، صوراً وعناوين جذابة. غير أن التجربة أتت سلبية تماماً، وكل الأفلام التي دخلتها في سن صغيرة، محتمياً، ببطاقتي

الشخصية، لم تكن على الصورة التي توقعتها، فهي غالبا أقل في المستوى وفى الإثارة، عدا فيلم الرعب الأمريكي "روح شريرة" Poltergeist" الذى أنتجه وكتب له القصة ستيفن سبيلبرج، وأخرجه توبي هوبر عام 1982، وعُرض فى القاهرة باسم "الفزع الرهيب"، وأذكر أنى شاهدته في سينما مترو بوسط البلد.

وبهذا المعنى، جاء فيلم حمام السباحة مخيباً للآمال، لأنه، فيما يبدو، عُرض بعد تدخل مقص الرقيب، ونظراً لأنه لم يكن فيلم أكشن، أو كوميديا، فقد خلا من أي جاذبية، وباتت مشاهدته عبئاً، خاصة أن صالة العرض كانت شبه خالية، وهى مسألة مهمة في التفاعل مع الأفلام. زد على ذلك أن صديقي، الذى كان يرافقني في مشاهدة الفيلم، كان قد اقترح عليّ دخول فيلم مغمور كان يُعرض في التوقيت ذاته، وكان الأفيش يشير إلى فيلم حركة حربي، وهو ما رفضته وآثرت دخول "حمام السباحة"، لأكتشف، فيما بعد، أن الفيلم المغمور نجح نجاحاً ساحقاً عندما عُرض بنوادي الفيديو، وصار الأكثر طلباً ومشاهدة، وهو الجزء الأول من سلسلة أفلام "رامبو" لسيلفستر ستالوني، الذى لم يكن قد تربع على عرش قلوب المصريين بعد.

والحقيقة أن عبارة "للكبار فقط، يمكن أن تفسر لنا أسباب النجاح الجماهيري لأفلام أخرى عديدة في تاريخ السينما، ومن أبرزها أذكر الضجة الكبيرة التي أُثيرت وقت عرض فيلم "درب الهوى" الذى أنتجه وأخرجه حسام الدين مصطفى عام 1983 عن قصة لإسماعيل ولي الدين. وبالرغم من أنى لم أشاهد الفيلم سينمائياً، إلا

أنى كنت قد مررت أمام إحدى السينمات التي كانت تعرض الفيلم، وشاهدت الإقبال الجماهيري الكبير عليه، ومن ملاحظاتي أن معظم الجمهور كان من الشباب، ومن الشباب المخطوبين، أي الشباب الباحث عن الرومانسية. والحقيقة أن الفيلم كان يضم نخبة كبيرة من النجوم، على غرار فيلم "الباطنية"، وكان على رأسهم محمود عبد العزيز وأحمد زكي وحسن عابدين ومديحة كامل وشويكار ويسرا. غير أن مصدر جاذبية الفيلم لم يكن الحي الذي يدور فيه فقط (درب طياب بحي الأزبكية)، لكن التاريخ كذلك، فالأحداث كانت تدور في فترة الأربعينيات وقت انتشار مهنة الدعارة تحت مظلة القانون. وهى فترة تعد ميداناً خصباً لأحداث جنسية مثيرة، خاصة أن الفيلم كان يضم عدداً كبيراً من نجمات الإغراء في ذلك الوقت.

وإذا رجعنا لرؤيتنا حول لعبة البازل، فسنجد أن "درب الهوى" كان من أكثر الأفلام، التي مورست فيه هذه اللعبة، كدافع للنجاح الجماهيري، حيث انتشرت بين الجمهور مشاهد معينة تم ترويجها من خلال المصادر الثلاثة التي تحدثنا عنها بالتفصيل: الإعلانات الدعائية، الجمهور الذى شاهد الفيلم، مقالات النقاد.

وفى هذا الصدد برزت مجموعة المشاهد التي من شأن ضمها إلى بعضها البعض أن تلهب الخيال، وتدفع الجمهور إلى دخول السينما لمشاهدة الفيلم. ومنها مشهد حسن عابدين، الذى كان يرقص بالصاجات في أحد بيوت الدعارة، ويطلب من العوالم أن "يهزأوه"، وهو رجل السلطة الذى يمثل العزة والوقار. وهى المفارقة التي سبق وأن قدمها على بدرخان في مشهد من فيلم "شفيقة ومتولي"

وقام بأدائه جميل راتب، وهى رؤية سينمائية متطرفة تستمد مشروعيتها من التاريخ المصري الحديث، الذى شهد هذه الازدواجية، حيث يجمع الرجل الواحد بين السلطة والوقار من ناحية وبين الميوعة والهلس من ناحية أخرى، وهى مسألة تجذب الجمهور المقموع، العاجز عن الفعل، وتشفي غليله عندما يرى أمامه السلطة الباطشة والقامعة هي العاجزة عن الفعل.

مشهد أخر يعبّر عن الجمع بين المتناقضات يجسده فاروق فلوكس من خلال شخصية "سكسكة"، الرجل الذي من فرط تعامله مع النساء، العوالم وبائعات الهوي بخاصة، يكتسب شيئاً من ميوعة النساء، بحيث يصير أشبه بالمخنث، الذى يجمع في تكوينه بين جينات الرجولة وجينات الانوثة. وهى شخصية نمطية تكررت كثيراً في السينما المصرية، فى الأفلام التي كانت تدور في عالم الراقصات، وجلسات الأنس والفرفشة، وقد قدمها شفيق جلال في أكثر من فيلم اشهرها "خللي بالك من زوزو" وقدمها عادل امام، فى بداياته، في فيلم "بين القصرين". وينجذب الجمهور العربي لهذه الشخصية، ويسعد بمشاهدتها، لأنها، من وجهة نظر ذكورية شرقية، تُشعر المشاهد الرجل برجولته عندما يرى أمامه النموذج النقيض، خاصة أنه يُقدم في صورة هزلية تثير الضحك.

وتظل مشاهد الجنس هي الأكثر جذباً للجمهور، ومن أبرز المشاهد التي تحدث عنها الجمهور كثيراً، وكان سبباً في إلهاب مخيلة الجماهير التي سمعت عن الفيلم ولم تتخذ قرار مشاهدته بعد، مشهد يسرا، وهى في حالة شبقية مثيرة، وتبحث عمّن يطفئ نيران

الرغبة المتقدة بداخلها، حتى تصل إلى مرادها في لقطة حميمية طويلة مع محمود عبد العزيز.

من الأمور اللافتة أن الفيلم مُنع عرضه بقرار وزاري لمدة ثمان سنوات، بعد ستة أسابيع فقط من تاريخ عرضه بالسينما، ثم أُعيد طرحه مرة أخرى بدور العرض بعد حذف المشاهد الإباحية التي كانت سبباً في منعه، غير أنه لم يحظ بالإقبال الجماهيري الذى حققه من قبل، واختفي في صمت لا يتناسب مع الضجة الجماهيرية والنقدية التي صاحبت ظهوره حين طُرح أول مرة في دور العرض المصرية. والسبب، في نظرنا، ربما يرجع إلى أن الفيلم فقد الكثير من أسباب جاذبيته بعد حذف المشاهد الجنسية التي كانت دافعاً مهماً لاحتشاد الجماهير على شباك التذاكر، وربما لأن طول أمد منع عرضه، ثمان سنوات، أدى إلى تغير أذواق المشاهدين، أو أنه تحول إلى فيلم قديم لا يستحق المشاهدة فى دور العرض، لأن الجمهور، فى الغالب، لا يذهب إلى السينما إلا إذا كان المعروض فيلماً جديداً، يحرك المشاهد لخوض تجربة مشاهدة جديدة.

وفى سياق الحديث عن عبارة "للكبار فقط" ودورها في دفع الجمهور لدخول السينما، أذكر فيلم "أرجوك أعطني هذا الدواء". والحقيقة أني لم أشاهد هذا الفيلم أيضاً في السينما وقت عرضه، لكني لا أنسي الضجة التي أُثيرت حوله، جماهيرياً ونقدياً. كان الفيلم يحتوي على عدد من نجوم الشباك مثل نبيلة عبيد ومحمود عبد العزيز وفاروق الفيشاوي، لكن الغريب أنه لم يكن يحتوي على مشاهد جنسية أو إباحية صارخة، أو مباشرة، لأن المباشرة جاءت

من الحوار الذي كتبه مصطفى محرم عن قصة لإحسان عبد القدوس. وعنصر الجاذبية كان في الموضوع الذي كان يدور حول زوجة تعاني من خيانات زوجها المتكررة، وإهماله لها، الأمر الذي يجعلها تلجأ لطبيب نفسي، تتردد على عيادته بشكل منتظم، وفي كل مرة يدور بينهما حوار جرئ حول تفاصيل علاقتها الحميمية مع زوجها، يتطرقان فيه إلى مدى قوة الرغبة الجنسية لدى الزوجة، وطريقة أداء الزوج، وعدد مرات الممارسة. وكلها تفاصيل كانت جديدة وجريئة في السينما المصرية، بمقاييس تلك الفترة.

وأذكر أني لم أسمع كثيراً عن تفاصيل الفيلم من الأصدقاء الذين شاهدوا الفيلم، كما كانت العادة، ولكن كنت قد استقيت معلوماتي عن طريق المقالات النقدية التي كنت اتابعها في الصحف والمجلات. ومن المفارقات أن عنوان الفيلم "أرجوك أعطني هذا الدواء" لم يكن معروفاً في البداية، وكان من الممكن أن يمر الفيلم مرور الكرام، لولا أن النقاد من ناحية، والذين شاهدو الفيلم من ناحية أخرى قد عرفوا المعنى ونقلوه إلى الآخرين، وكان لذلك أثراً كبيراً، لأن الإيماءة الرمزية لكلمة "دواء" التي تشير إلى الجنس كعلاج لامرأة تعانى الحرمان، كان كافياً لإثارة المخيلة واتخاذ قرار مشاهدة الفيلم، خاصة أن العنوان ينطوي، لغوياً، على معنى الرجاء، ما يدل على سطوة الرغبة لدي المرأة المحرومة ، كما أن العبارة أتت مستخدمة ضمير المخاطب، ما يشعر المتلقي، ولو للحظات كاذبة، أن العبارة موجهة إليه هو نفسه!

٤-الأفلام الغنائية:

عرفت السينما المصرية الأفلام الغنائية في مرحلة مبكرة جداً من تاريخها، حتى أن البعض يؤرخ لبداية هذا التاريخ بالفيلم الغنائي "أنشودة الفؤاد" للمطربة نادرة، الذي أخرجه ماريو فولبي عام 1932، وتلاه فيلم "الوردة البيضاء" الذى قام ببطولته محمد عبد الوهاب، وأخرجه محمد كريم عام 1933.

وفي كل الأحوال، فإن الأفلام الغنائية كان لها حضور كبير في بدايات القرن الماضي، وقد استمر هذا الحضور لسنوات طويلة لاحقة، نظراً لأنه ارتبط بمطربين كان لهم وزن وثقل في الحياة الفنية فى مصر، مثل عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وليلى مراد ومحمد فوزي وعبد الحليم حافظ وشادية وصباح ونجاة ومحرم فؤاد... والقائمة تطول.

وفى هذا السياق، يمكن القول إن عنصر الغناء كان هو الدافع لمشاهدة هذه النوعية من الأفلام، بدليل أن المطربين الذين قدّموا أفلاماً غنائية لم يكونوا، جميعهم، يجيدون فن التمثيل. كما أن الموضوعات التي قاموا بالتمثيل فيها لم تكن دائما جديدة أو عميقة، لذلك انحصرت في الكوميديا والرومانسية، ولم تتطرق إلى القضايا الاجتماعية إلا قليلاً، بينما انعدمت القضايا السياسية تماماً.

وتعد شادية حالة استثنائية، لأنها الوحيدة، بين المطربين والمطربات، التي خاضت التحدي، ونجحت في تقديم أفلام متنوعة، اعتمدت فيها على التمثيل الخالص مع قليل من الغناء.

وتعتبر الأفلام الغنائية حالة فريدة في موضوعنا، لأن المطرب، خلافاً للممثل، مهما بلغت نجوميته، يظل له النصيب الأكبر من حب الجماهير. وعلى ذلك، يدخل المطرب تجربة التمثيل معتمداً على جماهيرية مسبقة، بمعنى أنه، كما يقال، ضامن لشباك التذاكر، خاصة إذا كان بحجم الأسماء التي أشرنا إليها.

وهنا ينبغي أن نميز بين مرحلتين في تاريخ السينما الغنائية: مرحلة ما قبل رحيل عبد الحليم حافظ، ومرحلة ما بعد رحيلة. فالعندليب الأسمر كان أيقونة الأفلام الغنائية دون منازع، حتى في ظل وجود عمالقة كبار مثل عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش، لأن عبد الحليم كان الأقرب سناً و روحاً من الشباب، ولأن معاناة عبد الحليم وكاريزمته الشخصية كانت سبباً في تعاطف الجمهور معه. أضف إلى ذلك ذكاء حليم، الذى جعله يشعر بنبض الجماهير، ويحرص دائماً على تقديم الجديد الذي يجذب محبيه إلى أعماله. كما أن أغانيه الوطنية التي عبّرت عن لحظات الهزيمة والانتصار، جعلت صوته وأغانيه أكثر قرباً من وجدان الناس.

ولأنى لم أكن من جيل عبد الحليم، فلم أعرفه ولم أتأثر به إلا عن طريق أفلامه التي كان يعرضها التليفزيون دائماً، خاصة في ذكرى وفاته التي كنت انتظرها من السنة إلي السنة، حتى أشاهد "أيامنا الحلوة" و "الخطايا" و "شارع الحب" و "معبودة الجماهير" أحب الأفلام إلى قلبي.

وظل حلم مشاهدة فيلم "ابي فوق الشجرة" يراودني لسنوات، لعدة أسباب أهمها أن الفيلم لم يكن يُذاع على شاشة التليفزيون، ولأن

أغانيه كانت تُذاع دائماً في التليفزيون وفى الإذاعة، وكان لدي الفضول لمعرفة السياقات العاطفية والاجتماعية التي صاحبت هذه الأغاني، والسبب الأخير، والطريف، أني كنت قد شاهدته في السينما في مرحلة سنيّة صغيرة جداً مع والدي، ولم أكن أتذكر منه سوى بعض المشاهد الضبابية، غير الواضحة، التي صُورت على البلاج بالإسكندرية.

والحقيقة أن الحلم تحقق، أخيراً، في واحدة من المرات التي أُعيد فيها عرض الفيلم في إحدى سينمات وسط البلد بعماد الدين (ليدو أو بيجال على ما أذكر)، وكان يُعاد عرضة دائماً في السينمات الشعبية. والحقيقة أن دوافعي لدخول الفيلم كانت واضحة بالنسبة لي، لكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لدوافع الآخرين. فأن يذهب الجمهور إلى السينما، حتى لو كان من عشاق العندليب، لمشاهدة فيلم تم إنتاجه منذ سنوات بعيدة (عام 1969)، فهذه مسألة تستحق التأمل. والحقيقة أن تأملي لم يدم طويلاً حتى عرفت السبب. فمن المؤكد أن الفيلم كان وما يزال يستحق المشاهدة في دور العرض، لأن الفيلم، الذي أخرجه حسين كمال، يُعتبر تحفة بصرية جذابة وممتعة، خاصة أن أحداث الفيلم تدور بين الإسكندرية ولبنان، وقد كان كمال، بشهادة الكثيرين، يُعد بهذا الفيلم رائداً مهماً من رواد أغاني الفيديو كليب التي ازدهرت في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي. فقد نجح، بدرجة كبيرة، في الاستفادة من المناظر الطبيعية في الإسكندرية ولبنان، لدرجة أن صارت هذه المناظر أيقونات سياحية للمدينتين. أضف إلى ذلك أن

"أبي فوق الشجرة" اعتمد على نفس أبطال فيلم "الخطايا"، أكثر أفلام حليم جماهيرية، بالإضافة إلى ميرفت أمين صاحبة الوجه الملائكي المعبّر، كما أن الفيلم لعب على التيمة التي أثبتت نجاحها في فيلم "الخطايا"، وهى تيمة الابن العاق، الذى يتحدى والده ويخرج عن الطوق، فتحدث بينهما مواجهة صادمة ومؤثرة، يتلقى فيها حليم صفعة على وجهه في "الخطايا" وعدة صفعات في "أبي فوق الشجرة"، وهى المسألة التي كان لها أبلغ الأثر فى خلق حالة كبيرة من التعاطف بين الجمهور ونجمه المحبوب.

فهل ذهب الجمهور إلى السينما لهذه الأسباب؟

ربما، خاصة أن الجمهور، كما هي العادة دائماً، كان من الشباب، ومن المخطوبين، والذين مازالوا في طور العاطفة ولم تتوج عاطفتهم بإجراء رسمي بعد. لكن المفاجأة التي اكتشفتها بنفسي، في ذلك الوقت، أن كثيراً من الشباب دخل الفيلم بسبب كم القبلات التي كانت فيه، بين حليم وميرفت امين، وبينه وبين نادية لطفى، لدرجة أن البعض كان يقوم بحساب عدد القبلات، وكان البعض الآخر يقارن بين النجمتين، ليعرف أيتهما أكثر إثارة وجاذبية، والطريف أن كفة نادية لطفى كانت هي الأرجح، والسبب كان واضحاً. فميرفت أمين كانت تمثل العفة والبراءة، بينما لعبت نادية لطفى دور الراقصة المجرّبة، التي منحت حليم ما كان يفتقد إليه مع ميرفت أمين.

والمسألة، بهذا المعنى تحتاج إلى إعادة قراءة لأحداث الفيلم، فالقضية الأساسية لم تكن في العلاقة الميلودرامية التي وقعت بين

ابن انزلق إلى مستنقع الرزيلة، وأب أراد أن ينقذه فوقع هو أيضاً فيها، وإنما القضية كانت صراعاً قلبياً وإنسانياً بين امرأتين يُحار بينهما رجل، بحيث يتخبط كثيراً قبل أن يدرك الخيار الصحيح. وبهذا المعنى، نرى أن الاسم الأنسب للفيلم هو "رجل بين شجرتين" وليس "أبي فوق الشجرة"، شجرة ناعسة تظلل على نفسها وعلى حبيبها (ميرفت أمين) وشجرة متفتحة الأوراق ومفرودة الفروع والأغصان تسع الحبيب والغريب كذلك (نادية لطفى).

وإذا انتقلنا إلى المرحلة التالية بعد وفاة العندليب، فسنجد أن الأفلام الغنائية تراجعت، وفقدت الكثير من شعبيتها، خاصة أن مستوى الأغنية نفسه تدني، كما أن المحاولات الجادة في الأغنية، في بداية هذه الفترة، كانت تعانى من عقدة عبد الحليم، كما عانى الجيل نفسه من عقدة نجيب محفوظ، خاصة بعد نوبل. وللحق فقد حاول أبناء هذا الجيل أن يشق طريقه بشكل مغاير، بعد أن فشل في محاكاة العندليب. إلا أن تجاوز هذا الحاجز احتاج الى سنوات قبل أن يتحقق، ويتقبل الجمهور نجماً آخر، خلافاً لحليم، يقوم ببطولة الأفلام الغنائية.

وفي هذا السياق، برز إيمان البحر درويش، الذي اعتمد على أغاني سيد درويش التي سبق وأن غناها (إيمان) على المسرح، وحققت نجاحاً كبيراً، ونجحت أيضاً هذه الأغاني سينمائياً بعد وضعها داخل إطار بصري درامي أضفى عليها مزيداً من الجاذبية، لكن ظلت بالرغم من ذلك محدودة النجاح والانتشار. والطريف أن أكثر الأغاني السينمائية نجاحاً كان مكتوباً له خصيصاً، بعيداً عن

تراث الجد، الذى كان سبباً مباشراً في تعرف الجمهور علي إيمان وتعلقه به، باعتباره النسخة المعاصرة من الجد، بعد أن طرأت عليها التعديلات، مثل أغنية "طير في السما" التي غناها في فيلم يحمل الاسم نفسه. وهو في هذه الأفلام لم يخرج من عباءة عبد الحليم، ولذلك لم تستمر تجربة إيمان السينمائية الغنائية طويلاً، فلم تتعد الأفلام الخمسة "تزوير في أوراق رسمية"، "حكاية في كلمتين"، "طير في السما"، "زمن الممنوع"، "لقاء في شهر العسل".

وفي المقابل، تعتبر تجربة مصطفى قمر، هي الأكثر نضجاً، في نظرنا، ليس على المستوى الغنائي، ولكن على مستوى الموضوع، حيث قدّم قمر عدداً من الموضوعات المتنوعة، بالرغم من تقليديتها، مثل "حريم كريم" و"عصابة الدكتور عمر" و"حبك نار" و" أصحاب ولا بزنس" تراوحت ما بين الرومانسية والكوميدية والأكشن، وقد حققت نجاحاً جماهيرياً لدى فئة الشباب نفسها، التي دأبت على دخول السينما، بمناسبة، أو دون مناسبة. ويكفى أن رصيد قمر من هذه الأفلام أحد عشر فيلماً، وهو رقم يؤكد رغبته في أن يكون ضمن قائمة الشرف لنجوم الأفلام الغنائية، التي تضم عمالقة الطرب في الوطن العربي كما أشرنا سابقاً.

ويمكن أن نقول الشيء نفسه بالنسبة لتجربة محمد فؤاد، التي كانت سبباً مباشراً في تحول أذواق المشاهدين، ونجحت في إعادة الجماهير إلى دور العرض لمشاهدة الأفلام الغنائية، خاصة في فيلم "إسماعيلية رايح جاي" الذي يعتبره الكثيرون نقطة تحول كبيرة في

مسار السينما المصرية خلال هذه الفترة، خاصة أنه ضمّ ممثلين صغاراً صاروا نجوماً كباراً فيما بعد، مثل محمد هنيدي، وخالد النبوي، وحنان ترك. وقد نجح هذا الفيلم نجاحاً جماهيرياً كبيراً، واستمر عرضه في السينما لأسابيع طويلة. وتعتبر الخلطة الميلودرامية، التي صاغها السيناريو ببراعة، بحيث مزجت الغنائي بالنفسي بالاجتماعي، على غرار الأفلام الهندية، سبباً مهماً في شعبية الفيلم، كما أن أغاني فؤاد الناجحة التي ضمّها هذا الفيلم، كان لها أكبر الأثر في تدعيم هذه الشعبية، وهذا النجاح الجماهيري اللافت. لكن الطريف أن الأغنية الأكثر نجاحاً في الفيلم، والتي يرجع إليها الفضل في إقبال الجماهير على دور العرض، كانت "كامننا" التي شارك في أدائها، مع فؤاد، محمد هنيدي بخفة ظل محببة لدى الجماهير، كما كتب كلماتها عنتر هلال، الذى اشتهر بأغاني مثيرة للجدل، مثل "بابا أوبح"!

لكن ظل فؤاد، أيضاً ، متأثراً بالعندليب الأسمر، في موضوعاته الرومانسية والاجتماعية، خاصة تلك التيّمة المتكررة التي اشتغل عليها حليم كثيراً، وهى قصة الشاب الفقير الذى يطمح في النجاح والشهرة عن طريق الفن، وتقف الظروف أمامه، غير أنه ينجح في النهاية في الوصول لمبتغاه، وتحقيق حلمه. وقد بلغ من تأثر فؤاد بحليم أنه كان يرتدى معطفاً أسود في أغانيه الحزينة، التي يؤديها في ليالي شتوية باردة. كما أنه كان حريصاً، مثل العندليب، على أن يسانده ممثل كوميدي خفيف الظل، مثل هنيدي أو أحمد حلمي أو

أحمد آدم، وهى واحدة من الطرق التقليدية، المعروفة فى السينما المصرية لجذب الجماهير.

وربما كان الاختلاف الوحيد، أن فؤاد، في سياق محاولة الخروج من عباءة عبد الحليم، قدم أدوار الأكشن كما فى فيلم "غاوي حب"، وهو اللون الذى لم يلعبه حليم أو أي من مطربينا القدامى لتعارضه مع شخصية المطرب العاطفية ذات الإحساس الرقيق. ويُعد محرم فؤاد استثناءً في هذا السياق، حيث لعب أدوار الحركة في فيلمي "حسن ونعيمة" و "عشاق الحياة".

غير أن الخطوة الكبيرة في هذا السياق جاءت مع تامر حسني، الذى كان يؤدى في أفلامه كأي شاب مصري، مطرب أو غير مطرب. وهنا نذكر له أنه قدّم كل الألوان تقريباً، الرومانسي فى سلسلة "عمرو وسلمي" الناجحة جداً جماهيرياً، والاجتماعي مع عبلة كامل في "سيد العاطفي"، والكوميدي كما في "البدلة" مع أكرم حسني، حتى السياسي، كما في مسلسل "آدم" الذى لعب بطولته مع ماجد المصري، وهو اللون الذى لم يجرؤ مطرب مصري على الاقتراب منه.

ويعتبر تامر حسني، هو نجم الشباب، ونجم الأفلام الغنائية حالياً، خاصة في ظل توقف مصطفى قمر، ومحمد فؤاد، وعزوف عمرو دياب عن التمثيل بعد تجارب أربع لم يُكتب لهما النجاح المنتظر، وهي " السجينتان"، "العفاريت"، "آيس كريم في جليم"، "يا دنيا يا غرامي". ويمكننا أن نقول إن حسني أقرب لدياب لا إلى عبد الحليم، لأنه لم يكتف بأن يكون رومانسياً حالماً، وإنما حاول أن

يستفيد من الشكل المعاصر للبطل الرومانسي، وهو البطل الذى يحرص على الاستعانة بعمليات التجميل، والانتظام في صالات الجيم من أجل تحقيق نوع من التوازن بين الوسامة من ناحية، والقوة من ناحية أخرى. وقد شاهدنا هذا النموذج، بعد دياب، في خالد سليم، الذى لم يستمر طويلاً.

والحقيقة أن فيلم تامر حسني "الفلوس" يؤكد ما ذهبنا إليه. فحسني لم يقدّم فيلماً غنائياً أو كوميدياً أو رومانسياً خالصاً، كما اعتدنا في الأفلام الغنائية التقليدية، وإنما قدّم فيلماً مثيراً يحتوى على الحركة والإبهار البصرى بنحو أكثر من العناصر الغنائية أو الاستعراضية. والحقيقة أن هذا هو سبب مشاهدتي للفيلم في دار العرض، لأنى عرفت أن الفيلم يقدّم الجديد الذى يستحق المشاهدة من خلال الوسيط السينمائي، على مستوى الفكرة، وعلى مستوى الصورة. والمتابع لهذا الفيلم سيتوقع لتامر حسنى تحولاً كبيراً في السنوات القادمة في المضمار السينمائي، ربما يذكرنا بجون ترافولتا، الذى تألق في بداياته كمطرب عاطفي، ثم تحول إلى ممثل مقنع وناجح في أدوار الشر والحركة، خاصة فى "نزع الوجه" face off ، الفيلم الأشهر لدى الجمهور المصري، الذى تقاسم فيه البطولة مع نيكولاس كيدج.

ولا شك أن الطفرة التي تشهدها السينما المصرية هذه الأيام، علي مستوي التقنية والعناصر البصرية، ستساعد كثيراً في هذا التحول، ليس بالنسبة لتامر حسنى فقط، وإنما بالنسبة لصورة المطرب السينمائي عموماً. فلا شك أن الغناء أسفل الشرفات،

والانتقام عن طريق الحرمان العاطفي، وإشعار المحبوب بالندم، لم تعد تيمات كافية أو معبّرة عن روح هذا العصر المنفتحة والمعقدة في الآن نفسه، كما أن صورة المطرب المثالية الحالمة، لم تعد مناسبة للتطورات التي لحقت بمعنى الشباب، ومعنى الرجولة، ومعنى المسؤولية. فليس هناك أدنى تناقض بين أن يكون المطرب وسيماً وخشناً في الوقت نفسه. كما أنه ليس هناك ضرورة في أن يعمل المطرب، دائماً، في الفن، لأنه، في التحليل الأخير، إنسان، ويمكن أن يمارس أي مهنة.

وأخيراً، يمكننا القول إن أسباب دخول الناس السينما، في كل الأحوال، هو المتعة، وأن هذه المتعة، قد يجدها المشاهد في الإثارة، أو الحزن أو المرح أو الضحك، لكن يظل الموضوع والإبهار البصرى هما العنصران الجاذبان لجماهير الجيل الحالي، و الأجيال القادمة، خاصة أن انتشار القنوات الفضائية، ومواقع المشاهدة، بات عنصراً مثبطاً لإرادة الجماهير، ومنعهم من مشاهدة الأفلام فى السينما.

(٨)
ظاهرة اعتزال الفنانات وإشكالية الديني والفني

أثارت عودة الفنانة حلا شيحا إلى الفن واعتزامها الوقوف أمام الكاميرا مجدداً بعد فترة انقطاع دامت إثنا عشر عاماً جدلاً واسعاً على مواقع التواصل الاجتماعي وفي الوسط الفني. واختلف المراقبون بين مرحب ومعارض حتى أن الناقدة ماجدة خير الله رأت أن اعتزال شيحة الفن أمر شخصي يخصها وحدها أما خلعها للحجاب وعودتها للفن فهو أمر يخص المتلقي (الجمهور) وأنها بوصفها من الجمهور لا ترحب بعودتها للفن، بل إن الاحتفاء -من وجهة نظرها- بعودة شيحة وخلعها للحجاب يُعد إهانة للفن. كما يُقال إن حنان ترك -زميلتها في الفن والاعتزال- قد أبدت رد فعل ينم عن عدم الترحيب بعودة حلا للفن ويشير إلى أن حنان لن تحذو حذو حلا وتقدم على خطوة العودة للفن مرة أخرى.

والحقيقة أن المسألة لا تخص حلا شيحة وحدها ، ولا الآراء والمواقف الشخصية التي أحاطت بخبر عودتها للفن. المسألة برمتها ترتبط بظاهرة مجتمعية لها أبعاد ثقافية ودينية واقتصادية، ظهرت في بداية التسعينيات من القرن الماضي وعُرفت بـ "اعتزال الفنانات". وهي ظاهرة لها حضور في المجتمع المصري بحيث

تحتاج إلى وقفة، وإلى مزيد من التأمل، بل إن رصد هذه الظاهرة وتحليلها من شأنه أن يلقي الضوء على تعاطي المجتمع المصري مع مفاهيم مازالت غير مستقرة بعد من قبيل الفن والإبداع والتدين ، وصورتي الفنان والمتدين في نظر المجتمع.

فالظاهرة في أساسها ، هي صراع جدلي بين الدين والفن ، بين صورة الفنان الذي نحبه ولنا مآخذ أخلاقية على سلوكياته ، وصورة المتدين الذي يحظى بالاحترام في نظر العامة، لكنه -في الوقت نفسه- يمثل الوجه المتجهم ، الذي يبالغ في جديته حتى أنه قد يفسد عليهم فرحتهم وسعادتهم التي يحصلون عليها عن طريق التعاطي مع الفن والفنانين. ولكي نفهم حقيقة الظاهرة ودلالاتها ، ينبغي أن نعود للوراء إلى ما قبل التسعينيات، بداية نشوء الظاهرة.

وفي هذا السياق تعتبر شمس البارودي حالة خاصة ينبغي التوقف عندها. فقد اعتزلت الفن في ثمانينيات القرن الماضي، وفي سياق ثقافي واجتماعي مختلف، أي قبل المواجهات الحادة التي حدثت في التسعينيات بين الفنانين وأصحاب الفكر من ناحية، والجماعات المتطرفة التي حملت لواء التكفير في ذلك الوقت واعتمدت العنف أسلوباً لفرض رؤيتها حول الفن والأدب ومظاهر الإبداع، من ناحية أخرى.

اعتزلت البارودي لأسباب شخصية تخص تجربتها الفنية الخاصة، حيث اشتهرت بأدوار الإغراء في الستينيات والسبعينيات، وجاء قرار الاعتزال بمثابة التوبة من الآثام التي اقترفتها من جراء مشاركتها في هذه النوعية من الأفلام حتى أنها تبرأت منها بعد

الاعتزال. ويؤكد الفنان حسن يوسف (زوجها) أن البارودي كانت غير راضية عن نفسها وإنما كانت تشعر بالقلق والرعب من عدم ارتدائها الحجاب. وعن تجربتها الروحية يقول يوسف: "وصلت إلى المسجد الحرام .. أدت تحية المسجد وبدأت تطوف بالبيت العتيق ، وبدأ جسدها يرتعد ، والعرق يتصبب من جسدها ، وشعرت "شمس" ساعتها وكأن هناك إنساناً بداخلها يريد أن يخنقها وخرج الشيطان من داخلها، وذهب الضيق الذي كان يجثم فوق صدرها، وذهب القلق" (فيصل الميموني . حسن يوسف يكشف ملابسات توبة شمس البارودي، موقع (لها أون لاين)".

فاعتزال شمس البارودي لم يكن موقفاً من الفن ، لكن من نوعية خاصة من الأدوار، إلا إن تجربتها الشخصية جعلت من الاعتزال والتوبة مترادفين، لأنها لعبت من الأدوار ما جعل من الفن والخطيئة وجهين لعملة واحدة. لهذه الأسباب اعتزلت البارودي إلى غير رجعة رغم الحملة المغرضة التي تعرضت لها -على حد قول يوسف- وبطبيعة الحال رحب جمهور شمس ومحبيها بالاعتزال، لأن الاعتزال على هذه الصورة كان بمثابة التوبة وهو ما يمس الشعور الديني لدى العامة. أما بالنسبة للمثقفين وأرباب الفن فقد جاء رد فعلهم متحفظاً من قبل البعض ورافضاً من قبل البعض الآخر، لأنه يُعد بمثابة الإهانة والتحقير من شأن الفن. بهذا المعنى تُعد تجربة شمس البارودي في الاعتزال نسيج وحده .

أما في بداية التسعينيات فقد تحول الاعتزال الفني إلى طوفان أغرق الوسط بحيث كنا نسمع كل عدة شهور عن اعتزال واحدة من

الفنانات الشهيرات اللاتي لم نكن نتوقع أن يتخذن هذه الخطوة خاصة وهن في قمة مجدهن الفني. وقد تزامنت هذه الظاهرة مع المد الديني وما عُرف بالصحوة الإسلامية وظهور الدعاة الجدد من ناحية، وانتشار حوادث إرهابية طالت بعض المثقفين مثل فرج فودة ونجيب محفوظ، من ناحية أخرى.

والملاحظ أن الاعتزال في هذه الفترة لم يكن مرتبطاً -دائماً- بفنانات لعبن أدوار الإغراء مثل البارودي وسهير رمزي فيما بعد، وإنما وقع من قبل فنانات عُرفن بالالتزام في المسلك والملبس داخل الوسط وخارجه، وكأن الاعتزال كان نتيجة منطقية لحياتهن السابقة الملتزمة. ومن هؤلاء كانت نسرين وزوجها محسن محيي الدين، وهناء ثروت وزوجها محمد العربي، وهي النماذج التي اختفت بعد اعتزالها من الساحة الفنية تماماً وانقطعت أخبارهن ربما حتى هذه اللحظة. وهذه النوعية من المعتزلات غادرت الساحة في هدوء دون ضجيج بحيث لم نقف على آرائهن في الفن أو الدين، وبدا اعتزالهن مسألة شخصية تماماً بعيداً عن القيل والقال.

وعن أسباب اعتزالها تقول هناء ثروت : "لقد كافحت من أجل أن أصبح فنانة. وقفت ضد أهلي وأصدقائي من أجل هذا الهدف، لإيماني أن الفن رسالة سامية ، وكنت أريد أن أصل من خلاله إلى الناس بما أؤمن به من قيم ومبادئ ولكن سرعان ما تحطمت. وجدت أن الأدوار التي تصل بي إلى النجومية بعيدة كل البعد عن الأخلاقيات التي تربيت عليها، فكان عليّ إما أن أقدم أدوار الإغراء أو أرفض". (موقع جولولي ، 2014/12/30).

بينما عبّرت نسرين عن سبب اعتزالها بعبارة مقتضبة مفادها أنها لم تنسجم مع الوسط الفني. وفي كلتا الحالتين صرّحت النجمتان أنهما وجدتا الراحة والاستقرار في الحياة الأسرية أكثر مما وجدتاها في الفن.

غير أن فريقاً من المعتزلات لم يقنع بالحياة الأسرية مثل سهير البابلي وشهيرة وياسمين الخيام، وحاول أن يستبدل برسالة الفن رسالة أخرى دينية تنفع الناس وتكون وسيلة لمرضاة الله، فاتجهن إلى أعمال البر وخوض غمار الدعوة. ساعد في ذلك أن هذه الفئة ارتبط اعتزالها ببعض الرموز الدينية مثل عمر عبد الكافي والشيخ الشعراوي، أو ارتبط بتجربة روحية خاصة.

فقد صرّحت الفنانة سهير البابلي أنها سألت عدداً من الشيوخ ، أبرزهم الشيخ محمد متولي الشعراوي، واقتنعت أنها مقصرة بحق دينها، فلجأت لارتداء الحجاب، لأنها خافت من عقاب الله. وتحكي الفنانة شادية أنها عادت من زيارة لبيت الله الحرام، وهي تحمل بداخلها رغبة كبيرة في اعتزال الفن، والتقت بالشيخ الشعراوي في ذلك الوقت لتسأله عن بعض الأمور الدينية ثم أعلنت بعد ذلك اعتزالها الفن. وجاء اعتزال الفنانة نورا في منزل الفنانة عفاف شعيب -وفقاً لتصريحات عفاف شعيب- عندما كانت في زيارة لختم القرآن، واستمعت إلى سورة "مريم" من خلال "الراديو"، فاهتزت بشدة وظلت تبكي بصوت مسموع، ثم قالت للجميع إنها سوف تعتزل الفن نهائياً. كما صرّحت الفنانة سهير رمزي في حوار تليفزيوني أنها لم تكن تفكر في ارتداء الحجاب حتى قابلت الشيخ

عمر عبد الكافي الذي قال لها "ربنا مخاصمك، لأنك بعدم ارتدائك للحجاب تبارزين الله بجمالك الذي وهبه لك"، بعدها قررت عدم استكمال حياتها دون حجاب.

ومن الفنانات اللاتي اعتزلن نتيجة تجربة نفسية وروحية الفنانة عفاف شعيب التي صرّحت في أحد اللقاءات التليفزيونية أنه بعد وفاة أخيها جاءتها رؤيا، ظهر فيها أخوها وهو يقول : "الدنيا فانية، وكل متع الدنيا زائلة"، وقصت الرؤيا على صديقتها الفنانة ياسمين الخيام، التي نصحتها بارتداء الحجاب، بعدها اعتزلت عفاف شعيب التمثيل لفترة ثم عادت مرة أخرى لتقديم أعمال وهي مرتدية الحجاب. وكذلك الفنانة الراحلة مديحة كامل التي اعتزلت بعد أن رأت رؤيا روتها ابنتها. وفيها شاهدت شخصاً يتقدم نحوها، ويعطيها رداءً أبيض فضفاض قائلاً : "لقد آن الآوان يا مديحة" وبالفعل استيقظت وقد عزمت على ارتداء الحجاب للأبد .

ومن الملاحظ أن الفنانات اللاتي اعتزلن الفن لأسباب أخلاقية أو دينية هن اللاتي أثار اعتزالهن الجدل، في حين كان اعتزال الفنانات لأسباب شخصية واجتماعية أمراً عادياً لم يتوقف عنده الناس طويلاً، بل إنه في كثير من الأحيان يسقط من الذاكرة الجمعية ويغيب في طي النسيان، ومن هؤلاء ليلى حمادة وجيهان نصر ونسرين إمام، وكلهن فضلن الاعتزال لتغليب الحياة الأسرية على الحياة الفنية، والحقيقة أن هذه الطريقة في الاعتزال هي الطريقة الطبيعية التي تماثل اعتزال لاعبي الكرة عندما يتقدم بهم السن ويفقدون اللياقة البدنية والنفسية المطلوبة للاستمرار في

الملاعب. وقد كانت هذه هي الطريقة السائدة لدى فنانات الزمن الجميل على نحو ما رأينا في حالات اعتزال الفنانات: ليلى مراد وسامية جمال وهند رستم وغيرهن

ولأن اعتزال الفنانات في السنوات الأخيرة كان مرتبطاً بموقف ديني أو أخلاقي من الفن، وهو موقف غير نهائي يخضع لاعتبارات كثيرة قد تتجاوز الموقف الديني والأخلاقي وقد تتماس معه ، لكن من زاوية خاصة، فقد شاهدنا ظاهرة عودة بعض الفنانات المعتزلات للفن. وهو الموقف الأكثر إثارة للجدل، خاصة أن هؤلاء الفنانات العائدات كن قد اعتزلن الفن لأنه -من وجهة نظرهن- متعارضاً مع الدين. ومن هنا كان يثور السؤال دائماً: هل اعتزلن -في الحقيقة- لأسباب أخرى غير دينية، ومن ثم عدن مرة أخرى إلى الفن بعد زوال أسباب الاعتزال؟ أم أنهن اعتزلن لأنهن اكتشفن بعد رحلة بحث ألا تعارض بين الفن والدين؟ أم أن المسألة -في التحليل الأخير- تخضع لأسباب اقتصادية تحرك الفنانات، سواء باتجاه الفن أو باتجاه الدين على نحو ما يروج البعض ؟

في الواقع لا يمكننا أن نجزم بحقيقة السبب الذي يقف وراء عودة الفنانات المعتزلات، كما لم نستطع أن نجزم بحقيقة السبب الكامن وراء اعتزالهن، لأننا -في كل الأحوال- نعتمد على تصريحاتهن التي يرددنها في وسائل الإعلام، وهي تصريحات قد تبدو متناقضة في بعض الأحيان وقد تبدو غير مقنعة في أحيان أخرى. لذلك، لا سبيل أمامنا سوى الاعتماد على رؤية المشهد من

الخارج، مع أخذ تصريحات الفنانات العائدات وتصرفاتهن على محمل الصدق .

وفي محاولة تفسير ظاهرة عودة الفنانات المعتزلات يرى البعض أن الظروف المادية هي السبب، بينما يرى البعض الآخر أنه الحنين للنجومية والشهرة، ويمثل للحالة الأولى بالفنانتين عبير صبري وصابرين، وبالحالة الأخيرة بالفنانتين غادة عادل وإيمان العاصي. كما يحاول فريق ثالث تقديم تفسير علمي نفسي للظاهرة يعول فيها على الاضطراب الوجداني، والحالة المزاجية المتقلبة التي تصيب أغلب نجوم الفن .

والحقيقة أن المسألة -من وجهة نظرنا- تظل مرتبطة بالعلاقة الإشكالية التي بين الفن والدين في المجتمع المصري، وهي علاقة تعارضيه انفصاليه تحكمها الصيغة المنطقية "إما – أو" . إما أن تكون فناناً أو تكون متديناً دون وجود حل وسط مرضي. وإزاء هذا التعارض ظهرت محاولات للتوفيق بين هذين النقيضين الظاهريين، فحاولت بعض الفنانات مثل عفاف شعيب ومنى عبد الغني أن يمثلن بالحجاب، وهو ما حصرهن في دائرة ضيقة من الأدوار التي تتطلب شخصيات ترتدي الحجاب. كما وجدت صابرين حلاً مبتكراً يسمح لها بأداء شخصيات أكثر تنوعاً دون أن تكشف عن شعر رأسها، وذلك عن طريق ارتداء "الباروكة".

وفي ذات السياق حاولت فنانات أخريات أن تتجاوزن التدين الشكلي على الشاشة فعملن على تقديم أدوار هادفة تحقق المتعة للمشاهد وتقدم له رسالة سامية في ذات الوقت على نحو ما فعلت

حنان ترك في بعض المسلسلات، وإن كانت توقفت لصعوبة تحقيق هذه المعادلة الصعبة (كما ورد في بعض تصريحاتها). وفي المقابل عادت بعض الفنانات مثل عبير صبري إلى نقطة البدء حتى أنها قدمت أدواراً تحتوي على مشاهد ساخنة كما في فيلم "عصافير النيل"، وعلقت على ذلك بأن الله وحده هو الذي يملك الحساب وليس الإنسان.

وبهذا المعنى ، تعتبر ظاهرة اعتزال الفنانات مؤشراً جيداً لفهم حالة التوتر القائمة بين الدين والفن في المجتمع، وهي الحالة التي انعكست على الأحداث السياسية بعد ثورة 25 يناير، وجعلت معظم الفنانين يقفون في جبهة واحدة للدفاع عن مصالحهم، خاصة بعد أن اعتلى التيار الديني الحكم في البلاد.

والمسألة برمتها تحتاج -في نظرنا- إلى إعادة صياغة للعلاقة بين الديني والفني بحيث لا يشعر الفنان بالحرج إذا أراد أن يجمع بين المجالين دون أن يشعر بالتعارض بينهما، ومن ثم لا يكون عرضة لاستهجان المجتمع إذا لعب أدواراً مخالفة لتقاليده أو لرفض الفنانين إذا ما قرر الخروج من زمرتهم والتخلي عن المجد الفني والتفرغ للعبادة وأعمال البر.

فالمسألة -في التحليل الأخير- مسألة حرية اختيار، وينبغي احترامها من قبل الجميع. غير أن المناخ العام يحتاج إلى تحريك بحيث يسمح بهذا التعايش بين المجالين دون حرج أو إشكال. ولن يتحقق ذلك إلا إذا سُمح لكافة التيارات بالتعبير الفني عن أفكارها وقناعاتها دون رفض أو تسفيه لها من قبل التيار الفني السائد،

المتأثر بعادات وتقاليد فنية تنتمي لمجتمعات أخرى لها ظروفها المختلفة.

فالقُبلة السينمائية -على سبيل المثال- كان أول ظهور لها عام 1896 في الأفلام الأمريكية الصامتة. وبالرغم من أنها قوبلت بالرفض من قبل المدافعين عن الأخلاق العامة خاصة في نيويورك، لدرجة أن أحد الناقدين أعلن أن مثل هذه الأشياء تستدعي تدخل الشرطة، إلا أنها وصلت إلى الذروة خلال العصر الذهبي الهوليوودي في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين مع ازدهار التعبير الجسدي على الشاشة واعتبارها مكملة للمشاهد الرومانسية مع العيون وسائر أجزاء الجسم، وقد انتقلت إلى جميع أنحاء العالم باعتبارها واحدة من العلامات المميزة للفن السينمائي.

وبالرغم من أن القُبلة السينمائية لا تنتمي إلى جوهر العملية الإبداعية في الفن السينمائي، إلا إنه -وبمرور الوقت- تعامل مبدعونا العرب على أنها مسألة تخص الضرورة الفنية. بمعنى أنها تكتسب مشروعيتها من خلال السياق الدرامي، بحيث لا يمكن استبعادها -بأي حال من الأحوال- إذا اقتضت الضرورة الفنية ذلك. ولما كانت الضرورة الفنية مسألة فضفاضة، وغير منضبطة مثل الضرورة المنطقية والعلمية، فقد صارت باباً لتمرير الكثير من المشاهد المجانية التي لا تهدف إلا إلى الإثارة وتحقيق أكبر إيرادات من شباك التذاكر.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما امتد إلى سائر المشاهد العاطفية -خاصة الساخنة منها- التي تتجاوز مجرد التقبيل. وقد

وصل التمسك بالضرورة الفنية على هذه الصورة لدرجة أنها شكلت أخلاقاً فنية خاصة تفوق الأخلاق الاجتماعية، ودِيناً أرضياً يعلو على أديان السماء.

وإزاء هذا الموقف، كان طبيعياً أن ترفض بعض الفنانات المشاهد الساخنة المحتوية على قُبل سينمائية أو تلك التي تُصور في البارات وداخل غرف النوم. وفي المقابل كان طبيعياً أيضاً -في ظل هذا الفهم للضرورة الفنية- أن يرفض المخرجون الانصياع لهذا التحفظ تحت مقولة "إما فن أو لا فن".

على الجانب الآخر، قامت محاولات لتأسيس مصطلح فني جديد يستوعب وجهة النظر المحافظة في الفن أُطلق عليه "السينما النظيفة"، إلا أنه، وبالرغم من كون المصطلح مصرياً خالصاً ، معبراً عن إشكالية واقعية تخص المجتمع العربي وتتناسب مع أخلاقياته وعاداته وتقاليده، تم مهاجمة المصطلح والتهكم عليه باعتباره ينطوي -ضمنياً- على حكم أخلاقي معياري بعدم نظافة السينما السائدة، وتم وأد المصطلح في مهده.

والحقيقة أن الرؤية الواحدة المستوردة التي تهيمن على السينما المصرية، هي المسئولة عن هذه الإشكالية التي تضع الفنانين في الحرج، ونعود لنكرر أن الحل يكمن في السماح لاتجاهات سينمائية مغايرة للتعبير عن نفسها، سواء بإحياء مصطلح السينما النظيفة، الذى يعتمد على الإيماء بدلاً من التعبير المباشر، أو بابتكار مصطلحات أخرى.

وتاريخنا الثقافي يشهد بأننا كنا -في الماضي- من المرونة بحيث قبلنا مصطلحات -تبدو شاذة- من قبيل "مسرح العبث" و"أدب اللا معقول" إلا أننا رفضنا -في العصر الحالي- مصطلحات أخرى، بالرغم من أنها تحمل صيغاً أخلاقية، من قبيل "الأدب الإسلامي" و"السينما النظيفة". وواضح أن الإشكال راجع إلى الصبغة الدينية التي تغلف هذه المصطلحات، صراحة أو ضمناً.

ويمكننا القول إن محاولة تخليص ما هو فني مما هو ديني، هي محاولة غير عادلة بكل المقاييس، فالفن، في الوقت الذي يرفض فيه تدخل الدين في شئونه لا يتورع عن اتخاذ هذا الأخير موضوعاً نقدياً لإبداعه، ليس هذا فحسب، بل إن الفن لا يتورع عن اختراق المناسبات الدينية (شهر رمضان والعيدين) المخصصة للعبادة، وتحويلها إلى سوق للترويج والتربح من منتجاته التي صنعها وفقاً لقناعاته ومبادئه التي قد تخالف تعاليم الدين.

المسألة، إذن، في حاجة إلى فض الاشتباك بين ما هو ديني وما هو فني بحيث يتماهى الاثنان في بنية أو مركب أعلى، فلا يقف أحدهما موقف الضد أو الخصم من الآخر، وإنما باعتبارهما وجهين للنشاط الإنساني الخصب الذي يستوعب هذا وذاك، لأن ما هو فني ناجح حتى الآن في تهميش وإقصاء ما هو ديني من دائرة الإبداع، فنحن في حاجة إلى كوادر جديدة تؤمن بقناعات مغايرة ويُسمح لها بخوض غمار الإبداع الفني عموماً، والسينمائي بخاصة، على كافة المستويات: إنتاجاً وإخراجاً وتمثيلاً، وعندها لن تكون هناك حاجة لاعتزال الفن أو العودة من الاعتزال للفن، لكن ستكون هناك

مساحة رحبة يتحرك فيها الفنان وفقاً لقناعاته واختياراته دون أن يضحي بفنه أو يبتعد عن دينه على نحو ما يصور لنا المشهد الحالي.

(٩)
فيلم العنكبوت...
الفصل الأخير من أسطورة أحمد السقا

منذ بداياته الأولى دخل السقا عالم النجومية من باب أفلام الحركة، ونجح في تثبيت أقدامه في هذا اللون من الفن السينمائي بدرجة جعلته النجم الأبرز، بل والأوحد في هذا المضمار. ساعده في ذلك خلو الساحة من نجوم الأكشن القدامى بحكم السن، واتجاه الأجيال الجديدة إلى الكوميديا والرومانسية. أضف إلى ذلك التكوين الجسماني الرياضي للسقا الذي تميز به عن أبناء جيله، مع جرأة ومهارة خاصة في تنفيذ مشاهد الحركة الخطرة.

والمفارقة أن السقا بدأ بالأدوار الثانية في الأفلام الكوميدية والرومانسية مع أبناء جيله خاصة محمد هنيدي، ما جعل البعض يعتبره امتداداً لنجم الزمن الجميل أحمد رمزي، وفيما يبدو أن السقا قد أحب هذا التشبيه فقام بتقديم برنامج تلفزيوني يحمل اسم "الاستاذ والتلميذ" يحاور فيه أحمد رمزي، ويدلي رمزي بشهادته حول مرحلة مهمة في تاريخ السينما المصرية.

غير أن مقارنة السقا برمزي تجافي الكثير من الحقائق، لعل أبرزها عدم اعتماد رمزي على بنيانه الرياضي وإجادته لأفلام

الحركة فقط، ولكن على خفة ظله وقدراته التمثيلية، التي تفوق قدرات السقا. ربما كان أداء رمزي واحداً في معظم أدواره، لكنه كان حريصاً على التنوع في اختيار موضوعات أفلامه. وبهذا المعني كان يمكن لرمزي أن يستمر ويقدم أدواراً تناسب سنه، مثل فريد شوقي ورشدي أباظة، لولا أنه آثر الاعتزال مبكراً.

وهنا تكمن مشكلة السقا عندما اعتمد على مهاراته الرياضية فقط، ولم يعمل حساباً للزمن. لقد كان السقا يملك ذكاءً فنياً واجتماعياً، بحيث كان يعمد إلى العمل مع مخرجين لديهم رؤية إخراجية مثل شريف عرفة وعمرو عرفة وساندرا نشأت ومروان حامد، كما كان حريصاً على أن يشاركه البطولة ممثلون بارعون في أدائهم التمثيلي، مثل خالد صالح وخالد الصاوي وعمرو واكد وخالد النبوي، دون أن يخشى المقارنة التي كانت تصب، دائماً، في صالح الآخرين!

لقد عمل السقا، طوال مسيرته الفنية، على صنع أسطورته الخاصة، وهي أسطورة يختلط فيها الفني بالواقعي، الحقيقي بالخيالي. فقد هداه ذكاؤه الاجتماعي إلى القيام بدور "الجدعنة" في الوسط الفني، بحيث كان حريصاً على مشاركة زملائه نجاحاتهم بالظهور كضيف شرف في معظم الأعمال التي يقومون ببطولتها، ما جعلهم يطلقون عليه "صاحب صاحبه".

والسقا يعاني، فيما يبدو، من فرط النشاط والحركة، فتراه في لقاءاته يتحدث بسرعة ويتحرك بسرعة، ما يعني أن ثمة طاقة زائدة تحتاج إلى توجيه. والحقيقة أن الأمر، على هذا النحو، قد جعل السقا

يبدو أحياناً كطفل عندما ظهر في برنامج الألعاب "أجمد واحد" أمام أحمد رزق وارتسمت علي ملامحه علامات الإحباط والخجل بنحو لا يتناسب مع بساطة الموقف كونه مجرد لعبة!، أو كبطل مغوار عندما ظهر في برنامج تلفزيوني آخر أثناء ثورة يناير وطالب شباب الثوار على الهواء بأن يختاروا زعيماً من بينهم، وهو قادر علي أن ينزل إلي الميدان وأن يأخذه تحت حمايته الشخصية إلي الاستوديو للتعبير عن مطالبهم، هذا بالرغم من أن السقا نفسه لم يكن من الثوار، ولم يكن له نشاطاً سياسياً سابقاً، ولم يَعرف عنه موقف سياسي واضح من قبل!

وفي السياق نفسه، استطاع رامز جلال، زميل دراسته، أن يستفز فيه أوهام القوة والنزوع نحو ما هو بطولي أو خارق للعادة عندما وضعه وجها لوجه أمام أسد حقيقي في برنامج المقالب رامز "قلب الأسد"، وعندما وضعه في عرض البحر في مواجهة سمكة قرش غير حقيقية في برنامج "رامز قرش البحر"، الأمر الذي جعله يفقد السيطرة على انفعالاته ويعتدي بالضرب على رامز وعلى أحد مصوري البرنامج. إن خلط السقا بين البطولة الفنية والبطولة العضلية، وبين الانتصارات التي علي الشاشة وتلك التي تجود بها مواقف الحياة الحقيقية جعله يضع نفسه في الكثير من الحرج ويتحمل عبئاً نفسياً كبيراً عندما يتورط في مواقف حياتية تكشف للناس، الجمهور بخاصة، أنه شخص طبيعي يمكن أن يخاف من الوحوش الكاسرة ويخسر في ألعاب الكومبيوتر كأي إنسان لا يمتلك قدرات خارقة!

لقد وصفه طارق لطفي بالجنون، في تنفيذه لمشاهد فيلم "تيتو" الخطرة، واعترف بأنه لا يجيد أداء الحركة مثله، وقال عنه شريف منير، بصدد الحديث عن فيلم "إبراهيم الأبيض"، إنه يصعب اللحاق بالسقا لأنه في كل مرة يرفع سقف التحديات. والملاحظ أن كلا النجمين لطفي ومنير لا يجدان حرجاً في الاعتراف بضعف إمكانياتهما البدنية والحركية قياساً بقدرات السقا، لأنهما يعتمدان علي قدراتهما التمثيلية الحقيقية وهو ما يضمن لهما الاستمرار على مر الزمن.

لا يمكننا أن ننكر اجتهاد السقا وإخلاصه في المنطقة الفنية التي يجيدها، أعني منطقة الأكشن، وهي بلا شك تحتاج إلى مجهود بدني ونفسي كبير، ويكفي أنه في فترة ليست بالقصيرة كان يسد فراغاً كبيراً في نوعية أفلام الحركة قبل ظهور أحمد عز ومحمد رمضان وأمير كرارة، وكان لاختياراته الموفقة دوراً مهماً في صنع تاريخ السقا وشعبيته الكبيرة لدى الشباب. ربما لم يكن السقا بالذكاء الفني الكافي بحيث يتحول من أدوار الحركة إلي الأدوار الإنسانية بنحو ما فعل فريد شوقي، لكنه كان يملك من الوعي ما جعله يخوض تجارب سينمائية أخري مثل الكوميديا التي قدمها في فيلم "بابا" أو الرومانسية التي قدمها في فيلم " عن العشق والهوى" أو الجمع بينهما وبين الأكشن كما في " تيمور وشفيقة" و"ابن القنصل".

والحقيقة أن السنوات الأخيرة حملت تحولات خارجية في تكوين السقا، ترهلات في الجسم وخشونة في الصوت، من شأنها أن

تؤثر بالسلب على أدائه الحركي ومن ثم نجوميته التي صنعها من خلال أدوار الأكشن. وضح ذلك في مسلسلي " نسل الأغراب" و"الاختيار ٣"، فقد بذل في "نسل الأغراب" مجهوداً كبيراً في محاولة تجسيد دور مركب يجمع بين الخير والشر غير أن الحركة الداخلية لم تسعفه لأن اللياقة النفسية، غير المدربة بما يكفي، لم تكن علي نفس مستوي اللياقة البدنية التي كثيراً ما كانت تقف وراء تألقه ونجاحاته السابقة. كما أن نظرة متأملة للكادرات التي كانت تجمع بين السقا وكريم عبد العزيز وأحمد عز في "الاختيار٣" من شأنها أن تكشف لنا عن الفروق الجسمية التي تصب في صالح عبد العزيز وعز، بالإضافة إلى أن النجمين يجيدان خلق التوازن بين الحركتين الخارجية والداخلية، أي بين ما هو بدني وما هو نفسي، خلافاً للسقا الذي اعتمد علي ناحية واحدة من القدرات فأصيبت الأخرى بالكسل.

إن الشواهد كلها كانت تقول بأن السقا يعاني مشكلة في الأدوار التي لعبها مؤخراً، وأن المستقبل يبدو غامضاً. فهل يمضي في الطريق نفسه ويؤدى كبطل خارق أم يتخلى عن أحلام القوة ويؤدي كإنسان عادي يعاني مشكلات الحياة اليومية البسيطة؟

كان من الممكن أن نعثر على الإجابة في فيلم "العنكبوت"، الذي عُرض في السينما مؤخراً، لولا المدي الزمني الطويل (ثلاث سنوات) الذي كان بين تاريخ إنتاج الفيلم وتاريخ عرضه، فالذي شاهدناه على الشاشة كان ماضي السقا الذي لا يزال يحمل شيئاً من اللياقة والقوة التي تعودناها منه كنجم متألق في أفلام الحركة

والتشويق، بل يمكننا أن نقول إن "العنكبوت" هو ذروة التجسيد للبطل الخارق الذي كان يحلم به السقا، والذي كان بمثابة الوقود المحرك لمعظم أدواره.

فلا يخفى علي المشاهد دلالة اسم العنكبوت عندما يقترن بالإنسان ليصبح سبايدرمان spider man ، فالمعني هنا يتجاوز التفسير الذي ورد على لسان إحدى شخصيات الفيلم بأنه ينصب شباكه حتى يوقع الفريسة في حبائله. المعني الذي يتسق وأسطورة السقا هو المعني الأمريكي الذي يرادف فكرة البطل المخلّص، التي عمل السقا على تجسيدها طوال الوقت في السينما وفي الواقع. ونعتقد أن عدم إدراك محمد ناير كاتب السيناريو لهذه الحقيقة قد أضاع على السقا وعلى السينما المصرية فرصة تجسيد بطل خارق يحمل مواصفات أمريكية لكن بنكهة مصرية، خاصة أن حجم الإنتاج كان معقولاً، ومخرج الفيلم أحمد نادر جلال أجاد في تنفيذ مشاهد الحركة بشكل مبهر علي مستوي الصورة. وقد كان من قبيل الاستسهال الاعتماد علي تيمة "الأب الروحي" المستهلكة، ونهاية تحمل التواءة تغير من مفهوم المشاهد عن الأحداث، فالثغرة الكبيرة التي أفسدت أحلام السقا اللاواعية، واحبطت آخر محاولة لتحقيق أسطورته الكبرى هو المبرر الثأري الشخصي الذي كان وراء حربه الضروس التي شنها على عصابات المافيا التي تتاجر بحياة الأبرياء.

إن عرض فيلم "العنكبوت" بعد مسلسل "نسل الأغراب" وبالتزامن، تقريباً، مع مسلسل "الاختيار٣" يحتم على السقا أن يعيد

التفكير في أعماله القادمة. فالذين يحبونه سوف يقبلون منه أي اختيار، والذين يحترمونه لن يقبلوا منه أن يسقط في خيوط العنكبوت التي نسجها حول نفسه!

(١٠)
أن تكون ناقداً سينمائياً...
عين على الناقد وعين على السينما

بالرغم من أن رسالتي في الدكتوراه كانت حول جماليات الصورة في الفنون المرئية، وتضمنت فصلاً كاملاً حول فن السينما، وبالرغم من اهتماماتي الشخصية الباكرة بمشاهدة الأفلام والقراءة المنتظمة عن الأفلام والنجوم ومهرجانات السينما في الكتب والصحف والمجلات، بالإضافة إلى اللقاءات التليفزيونية التي كنت أحرص على متابعتها، والتي كانت تدور حول النقد وتحليل الأفلام، بالرغم من ذلك فإن ممارستي النقدية جاءت متأخرة جداً عندما نشرت أول مقال لي حول فيلم "حرب كرموز" في مجلة "عين على السينما" الالكترونية عام 2018. فكيف تحقق ذلك؟

لكي أجيب عن هذا التساؤل ينبغي أن أتحدث عن تجربتي النقدية التي، بالرغم من قصرها، تكشف عن علاقتي الثرية بمجلة "عين على السينما"، ومكانها المهم من هذه التجربة، خاصة أنها ترتبط بالشق الإبداعي الذي جاء تتويجاً لشق التكوين.

أولاً: عين على الناقد (مرحلة التكوين):

تشكّل وعيّ النقدي من خلال الثقافة السينمائية التي حصّلتها من روافد خمسة: التليفزيون، السينما، الكتب والدوريات، الدراسة الأكاديمية.

1-التليفزيون:

بالنسبة للتليفزيون، فقد كان الوسيلة المناسبة في سني الصغيرة خلال سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، حيث لم يكن متاحاً لي الذهاب إلى السينما كثيراً، كما كان للتليفزيون أهمية ترفيهية وتثقيفية كبيرة، خاصة أنه كان المصدر المهيمن للثقافة المرئية بالرغم من قلة القنوات والمواد المعروضة فيها، حتى أن برنامجي "أوسكار" الذي كانت تقدمه سناء منصور و"نادي السينما" الذي كانت تقدمه درية شرف الدين كانا يتنافسان على إذاعة الأفلام ذات الأهمية الخاصة التي كان ينجح التليفزيون في شراء حق عرضها، كما حدث في الفيلمين الشهرين "ذهب مع الريح" و"الأب الروحي".

وكانت أهمية برنامج "أوسكار" بالنسبة لي تكمن في تعريف المشاهد بالأفلام التي حصلت على جوائز، وأذكر أني قد سمعت لأول مرة عن تعبير "المؤثرات الخاصة" حين عرض أفلام ستيفن سبيلبرج "لقاءات قريبة من النوع الثالث" و"الفك المفترس" و .E T وكذا أفلام الخيال العلمي "آلة الزمن" عن رواية ويلز و"حول

العالم في مائتي يوم" و"عشرون ألف فرسخ تحت الماء" عن روايتين لجول فيرن. كما ترك فيلم "إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟" لسيدني بولاك أثراً إنسانياً عميقاً في نفسي، بالرغم من حداثة سني، وكنت أربط دائماً بينه وبين مسلسل "الرجل والحصان" الذي قام ببطولته محمود مرسي عام ١٩٨٢، بالرغم من الاختلاف الجذري بين القصتين وبُعد المسافة الزمنية بين العملين.

وكانت أهمية "نادي السينما" تأتي من ذلك اللقاء الحواري الذي كان يعقب الفيلم مع أحد الضيوف من العاملين بالحقل السينمائي، كتّاباً ونقاداً ومخرجين. وأذكر ذلك اللقاء الهام بالمخرج الكبير "صلاح أبو سيف" بصدد عرض البرنامج لفيلم "الحبل" الذي أخرجه ألفريد هيتشكوك، وفيه تعرفت على معنى اللقطة الطويلة، وكيف أن هيتشكوك في هذا الفيلم أقدم على تجربة سينمائية تمثل تحدياً فريداً عندما قرر تصوير الفيلم بالكامل بلقطة واحدة طويلة، أي بدون تدخل المونتاج، وأن الصعوبة التي واجهته تمثلت في أن بكرة الفيلم، في ذلك الوقت، كانت لا تتجاوز مدتها العشر دقائق، وبالرغم من ذلك نجح هيتشكوك في التغلب على هذه الصعوبة عن طريق تمرير الكاميرا من خلف الممثلين أو الجدران أو حتى أشياء الشقة التي كانت تدور فيها أحداث الفيلم مثل غطاء البيانو، بحيث ينتهز فرصة إظلام الشاشة ثم يقوم بتبديل بكرة الفيلم دون أن يشعر المشاهد بذلك.

وأذكر أيضاً لقاء الكاتب الكبير يوسف إدريس، بمناسبة عرض فيلم "٤٥١ فهرنهايت" للمخرج فرانسوا تروفو، الذي حذر

فيه من خطورة القضاء على الأدب بحجة أننا في عصر العلم، لأن في ذلك قتل للخيال أهم ما يميز الإنسان، ولم أفهم المعني العميق لتحذير يوسف إدريس إلا بعد سنوات عديدة تالية!

وبفضل هذين البرنامجين تعرفت على نجوم السينما العالمية من أصحاب الشهرة الكبيرة، خاصة هؤلاء الذين جمعتهم البطولة في الفيلمين الشهيرين "العظماء السبعة" و"الهروب الكبير" مثل يول براينر، ستيف ماكوين، تشارلز برونسون، و"مدافع نافارون" الذي جمع بين أنتوني كوين وجريجوري بيك وديفيد نيفين وإيرين باباس. كما تعرفت على أبرز نجوم السينما الفرنسية آلان ديلون وجان بول بلموندو. ولأول فهمت معنى "الأداء التمثيلي" عندما شاهدت مارلون براندو في "على الواجهة البحرية" و"الأب الروحي" وشاهدت داستين هوفمان في"كرامر ضد كرامر" وتوم هانكس في "فورست جامب" وأنتوني هوبكنز في "صمت الحملان"، وأذكر أني كنت أخلط بين أنتوني هوبكنز وأنتوني بيركنز بطل فيلم هيتشكوك الشهير "نفوس معقدة"، حيث كنت أظنهما نفس الممثل لكن في مراحل عمرية مختلفة!

وقد لعب التليفزيون عموماً، خارج هذين البرنامجين، دوراً مؤثراً في تعرفي على الاتجاهات السينمائية المصرية فبدأت اهتم بمعرفة أسماء المخرجين بنفس اهتمامي بمعرفة أسماء الممثلين وربما أكثر، ومن خلال ذلك استطعت في مرحلة مبكرة أن أميز بين لون سينمائي وآخر، وأن أتعرف على السمات الأسلوبية المميزة لكل مخرج على حدة، وكانت وسيلتي لذلك أن أربط اسم كل

مخرج بلون سينمائي معين، فمثلاً صلاح أبو سيف هو مخرج الواقعية، وكمال الشيخ مخرج الأفلام البوليسية والسياسية، وفطين عبد الوهاب مخرج الأفلام الكوميدية، ونيازي مصطفى مخرج أفلام الحركة. غير أن هذا التصنيف المبسط لم يكن شاملاً لكل المخرجين، فهناك قائمة طويلة كانت عصية على التصنيف، لأنها برعت في تقديم أكثر من لون سينمائي مثل عاطف سالم الذي قدم الكوميديا في "أم العروسة" و "الحفيد"، وقدم الأكشن في فيلم "جعلوني مجرماً" وقدم اللون الغنائي في فيلم "يوم من عمري". والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن يوسف شاهين الذي أخرج "أنت حبيبي" و"باب الحديد" و"الناصر صلاح الدين"، وهنري بركات الذي ارتبط اسمه بروائع الأدب العربي فأخرج "في بيتنا رجل" لإحسان عبد القدوس و"الحرام" ليوسف إدريس" و"دعاء الكروان" لطه حسين.

وفي السياق نفسه، لفت نظري بعض المخرجين الذين لم يقدموا أعمالاً كثيرة، لكن اشتهرت أفلامهم ولم يتذكر الجمهور أسماءهم مثل طلبة رضوان مخرج فيلم" السفيرة عزيزة" وأنور الشناوي مخرج فيلم "السراب"، غير أن المخرج الذي توقفت عنده كثيراً وكنت مولعاً بمشاهدة أفلامه كان عز الدين ذو الفقار، الذي أُلقّب ب "شاعر السينما المصرية" للطابع الرومانسي الذي كان يغلف أعماله على تنوعها مثل "شارع الحب" و "نهر الحب" و "رد قلبي" و" امرأة في الطريق" و" الشموع السوداء". وإذا كانت هذه الأفلام تعكس اهتمام مخرجها بالصورة، فإن فيلمه البوليسي المميز

"الرجل الثاني" كان يجسد حضوراً خاصاً للموسيقى التصويرية التي أبدعها أندريه رايدر بحيث صارت البطل الحقيقي للفيلم. ومن خلال موسيقى رايدر بدأت اهتم بموسيقى الأفلام وأحفظ أسماء مؤلفيها مثل على إسماعيل وفؤاد الظاهري وراجح داود من الأجيال القديمة، وياسر عبد الرحمن وهشام نزيه و خالد الكمار من الجيل الحالي.

ومن خلال فيلم "زوجتي والكلب" الذي أخرجه سعيد مرزوق، عرفت معنى الإضاءة في السينما وسمعت لأول مرة تعبير "الرسم بالنور" الذي أطلقه بعض النقاد لوصف أعمال مدير التصوير عبد العزيز فهمي، وبدأت أحرص على معرفة أسماء مديري التصوير مثل وحيد فريد وعبد الحليم نصر ورمسيس مرزوق وطارق التلمساني وسعيد شيمي.

وكان أمراً منطقياً أن أسعى للتعرف على كتّاب السيناريو والحوار في الأفلام، لأن السيناريو، كما فهمت وقتها، هو الذي يصمم اللغة البصرية للقصة، سواء أكانت عملاً أدبياً أو قصة مكتوبة خصيصاً للسينما، فتعرفت على بعض الأسماء ذات التاريخ مثل السيد بدير وعبد الحي أديب ويوسف جوهر، ثم علي وحيد حامد ومصطفى محرم وناصر عبد الرحمن وأحمد عبد الله فيما بعد. وعرفت أن الممثل يمكن أن يكتب القصة مثل فريد شوقي، وأن المخرج يمكن أن يكتب السيناريو مثل صلاح أبي سيف، وأن هناك ما يُعرف بسينما المؤلف التي تمثلت، عربياً، في يوسف شاهين، ثم في داوود عبد السيد ومحمد أمين بعد ذلك.

وكنت قد سمعت عن المونتاج كثيراً، قبل أن أقرأ عن مخترعه إيزنشتاين، وحاولت أن أفهم ماذا تعني مرحلة المونتاج، خاصة أن السينمائيين يعتبرونها المرحلة الأكثر أهمية في صناعة الفيلم، وتخيلت أن عملية القطع والتوليف أشبه بلعبة البازل، ولاحظت أن أكثر أسماء المونتيرين التي كنت أراها على تترات الأفلام هما سعيد الشيخ ورشيدة عبد السلام، دون تفسير واضح لذيوع هذين الاسمين حتي قرأت عنهما، وعلمت بريادة الأول والأصابع الحريرية للأخيرة!

وكان أمراً شيقاً بالنسبة لي أن أتعرف على أسرار العمل في أماكن التصوير أو وراء الكواليس، بالتعبير الشائع، كأن أعرف، مثلاً، أن مشهد الصفعة التي تلقاها عبد الحليم حافظ من عماد حمدي في فيلم "الخطايا" تم إعادته ما يقرب من العشر مرات حتى يصل المخرج (حسن الإمام) وعبد الحليم إلى قناعة تامة بالأداء، أو أن أحد المشاهد في فيلم "الرغبة" الذي كان بين نادية الجندي وإلهام شاهين احتوي على لقطتين تفصل بينهما ستة شهور. لكن كانت الأسرار الفنية الأكثر إثارة بالنسبة لي هي تلك المتعلقة بفكرة الاستعانة بدوبلير (بديل) يقوم بدور البطل في المشاهد الخطرة، وفى هذا السياق، وحتى الآن، يفاخر بعض الفنانين الذين احتوت أفلامهم على مشاهد خطرة بأنهم أدوها بأنفسهم، ودون الاستعانة بدوبلير، حتى ظهر جيل كامل من الفنانين يخلط بين الأداء التمثيلي والأداء الحركي الخالص، بحيث يهتم أكثر بلياقته البدنية وممارسته لبعض الرياضات العنيفة على اعتبار أن البطولة الفنية هي نوع من

البطولة الحقيقية كما نرى في نجوم هذه الأيام، المتربعين على عرش النجومية، من أمثال أحمد السقا وأحمد عز وأمير كرارة ومحمد رمضان، حتى أن الأمر طال بعض المطربين الذين اعتدنا منهم الأدوار الكوميدية والرومانسية مثل تامر حسني!

ولم تعد أسرار الكواليس وقفاً على النجوم الذين يفشونها في لقاءاتهم الإعلامية، وإنما ظهر في السنوات الأخيرة ما يُعرف ب "الميكنج" Making الذي يقوم به مخرج آخر لتصوير عملية التصوير ذاتها، وهي مسألة مهمة من الناحية التوثيقية، لكنها، فى كثير من الأحيان، تفقد العمل سحره الخاص الذي يستمده من إخفاء أسرار اللعبة بنحو ما يفعل الساحر على المسرح.

٢-السينما:

علاقتي بالسينما بدأت متأخرة عن التليفزيون، لكنها جاءت متزامنة معه من خلال ولعي بأفيشات الأفلام، ففي تلك السن الصغيرة لم أكن أعرف شيئاً عن فن الدعاية، والدور التشويقي والتسويقي الذي تلعبه أفيشات الأفلام، لذا كانت علاقتي بها بريئة جداً، تخلو من النقد، وتعتمد كثيراً على الإيهام الذي تحدثه هذه الأفيشات في نفسي. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن المقاطع الدعائية التي كان يذيعها التليفزيون، ضمن الإعلانات، بين فقراته الأساسية من برامج ومسلسلات ونشرات إخبارية. وقد لعب الخيال الطفولي دوراً مؤثراً في التعاطي مع هذه الوسائل الدعائية للأفلام

خاصة أنها كانت تعمد إلى عرض المشاهد ذات الإثارة من خلال توليفة متقنة تهدف إلى جذب الجمهور لمشاهدة الفيلم.

ونظراً لحداثة سني وصعوبة الذهاب إلى السينما، فكنت أتعامل مع الأفيشات والمقاطع الدعائية وكأنها أعمال مستقلة بذاتها، أي أني كنت أجد متعة خاصة في التوقف أمام الأفيشات في الشوارع والتطلع إلى تفاصيلها مطلقاً العنان لخيالي في محاولة ساذجة لخلق قصة وأحداث من تأليفي الخاص. وأذكر أن الأفيشات التي كنت أحرص على مشاهدتها بانتظام هي تلك التي كانت تُعرض في ميدان التحرير، وكنت أراها عن قرب من فوق الكوبري الدائري أثناء عبوري مع والدي لزيارة جدي في دار السلام، وتلك التي كانت توجد على جدران سينما ريو الصيفية بباب اللوق أمام محطة مترو حلوان، وكذا تلك التي كانت تُعرض في نهاية جدران نفق المنيرة كنوع من الدعاية للأفلام التي كانت تُعرض في سينما الكيت كات بإمبابة أثناء مروري لتحصيل دروس اللغة الإنجليزية في الصف الأول الإعدادي. وكانت الأفيشات ترتبط، في الغالب، بأفلام الكاراتيه الصينية التي كانت ذائعة في ذلك الوقت، وبأفلام عادل إمام الكوميدية، وكذا أفلام ناهد شريف وسهير رمزي الساخنة، وأذكر منها " الأكتع ملك السيف" و" عيب يا لولو.. يا لولو عيب". وبالرغم من أن هذه الأفلام لم تكن تحمل فكراً أو مضموناً قيمياً معيناً، إلا أن أفيشاتها الدعائية لم تكن تخلو من ذلك السحر الخاص الذي ينعش المخيلة ويحرك المشاعر الطفولية البريئة. وأعتقد أن هذا السحر هو الذي جعل عبارة من

قبيل "طفل عمره عشر سنوات يكسر ويدمر" تتردد في ذاكرتي لسنوات طوال منذ قرأتها على أفيش فيلم "الطفل الخارق"!

وفي سياق الإعلانات الدعائية أذكر أني كنت انتظر وقت الإعلانات لمشاهدة مقاطع معينة لبعض الأفلام التي كان يقوم ببطولتها عادل إمام ونور الشريف وفريد شوقي مثل" الجحيم" و"الباطنية" و" الشيطان يعظ"، حتى المقاطع الدعائية هذه كانت تتمايز فيما بينها لدرجة أني كنت أشعر بالتشويق والترقب كلما قرأت عبارة "أفلام جرجس فوزي تقدم" أو "أفلام جمال التابعي تقدم". غير أن المتعة الحقيقية كنت استشعرها عندما أشاهد الإعلانات الخاصة بالأفلام الهندية، لأنها كانت تحتوي على أغان واستعراضات ومشاهد أكشن، ولم يكن التليفزيون المصري قد بدأ في إذاعة هذه الأفلام بانتظام في الأعياد، كما حدث فيما بعد، والطريف أني تعرفت على نجوم السينما الهندية مثل أميتاب بتشان و دارمندرا وميتون شكربورتي من خلال إعلانات أفلامهم قبل أن أشاهد الأفلام نفسها، كما كنت انتظر برنامج "تاكسي السهرة" لمشاهدة النصف ساعة التي كان يذيعها من هذه الأفلام، ولشد ما كانت سعادتي حين شاهدت فيلم راج كابور "ميرانام جوكر" الذي عرضه نادي السينما على جزئين، وعرفت ريادته للسينما الهندية، كما تعرفت على راجندر كومار، وكلاسيكيات السينما الهندية التي سبق وأن عُرضت في مصر مثل "سوراج" و "سنجام" و "من أجل أبنائي"، ولم أكن قد تعرفت علي أفلام المخرج الكبير ساتياجيت راي ، و رؤاه الإخراجية ذات البعد الإنساني العميق. وأذكر أن

انتشار السينما الهندية في مصر في التسعينيات من القرن الماضي كان قد أثار حفيظة النقاد خاصة بعد زيارة أميتاب بتشان لمصر كضيف في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الذي كان يرأسه في ذلك الوقت سعد الدين وهبة والضجة التي صاحبت زيارته، حتي أن الناقد أحمد صالح كتب مقالاً في جريدة الأخبار بعنوان "التليفزيون في وادي ووزارة الثقافة في وادي وأميتاب بتشان يكسب"!

وقد ظلت هذه الإشكالية مطروحة إلي يومنا هذا وإن بدرجة أخف، عن قيمة الأفلام الهندية فنياً ونقدياً خاصة أنها تحظي بجماهيرية عريضة في الوطن العربي وتحمل من عناصر النجاح التجاري ما يجعلها مصدراً فنياً جاذباً للجماهير. ولأني كنت عاشقاً لهذه الأفلام، فكنت أحاول أن أجد المبرر للدفاع عنها بإضفاء شيء من القيمة على أحداثها واضحة السذاجة والسطحية كأن أقول أنها تحمل قيماً إنسانية عظيمة من قبيل الحب والصداقة والإخلاص والتضحية وأن الخير دائما ينتصر في النهاية. غير أني سمعت أحد النقاد، في برنامج تاكسي السهرة، يميز بين مدرستين للسينما: مدرسة بومباي وهي الأكثر شعبية، والتي نتعلق بأفلامها ونحفظ أسماء نجومها، ومدرسة مدراس، التي تقدم سينما راقية فنياً وفكرياً. وأذكر أني اشتركت في مركز "أبو الكلام آزاد" (المركز الثقافي الهندي) في التسعينيات لمشاهدة الأفلام الهندية بمدارسها المتنوعة، لكني لاحظت أن الجمهور كان يطالب دائماً بعرض الأفلام الشعبية التي يغلب عليها طابع التسلية.

وكان دخولي للسينما مرتبطاً أيضاً بالسينمات الشعبية التي كانت تعرض ثلاثة أفلام في بروجرام واحد، وكان أول فيلم شاهدته "أبي فوق الشجرة" في سينما "على بابا" ببولاق أبي العلا، وهي سينما اشتهرت بعرض الأفلام العربية والتركية التي كانت تعتمد على نجمات الإغراء مثل ناهد شريف وسهير رمزي وشمس البارودي، وهي نوعية لم ترق لي، لأني كنت أفضل أفلام الحركة، فاعتدت على دخول سينما "فؤاد" في الجهة المقابلة من نفس الشارع، خاصة في الأعياد، و شاهدت عدداً كبيراً من أفلام الكاراتيه، وسلاسل أفلام "جيمس بوند" التي قام ببطولتها روجر مور، و"سوبرمان" من بطولة كريستوفر ريف.

وفي سينما "حديقة النصر" الصيفية واصلت مشاهدة سلسلة "جيمس بوند" وأضفت إليها أفلام شاك نوريس، والثنائي بد سبنسر وتيرانس هيل، ولم يكن لدي الرغبة، في هذه المرحلة، أن أشاهد أفلاماً ذات قيمة فنية أو فكرية كتلك التي كنت أشاهدها في التليفزيون، لأني دخلت السينما من باب التشويق والإثارة، وكان عناء ارتيادها يستوجب متعة مقابلة، وهي في عرف الشباب متعة حسية أكثر منها عقلية، وبهذا المعنى انتقلت إلى سينمات شارعي عماد الدين وطلعت حرب للتحول إلى مشاهدة الأفلام العربية في عروضها الأولى بغية البحث عن التشويق والإثارة أيضاً وأذكر من هذه الأفلام "الجحيم" لعادل إمام و"الذئاب لنور الشريف" و" ووحوش الميناء" لفريد شوقي. ثم نشأت لدي هواية جديدة هي اكتشاف السينمات، بمعنى أني كنت أحرص على ارتياد كل دار

عرض لم يسبق لي ارتيادها من قبل، خاصة في غير شارعي عماد الدين وطلعت حرب، مثل ريفولي في شارع ٢٦ يوليو، وأوبرا في ميدان الأوبرا، ورومانس ورمسيس في ميدان رمسيس، وسفنكس في ميدان سفنكس، وشبرا بالاس في شبرا، وأذكر أن هذه الأخيرة كانت متخصصة في عرض الأفلام الهندية، وكنت أذهب إليها من محطة مصر عبر شارع شبرا وداخلي شعور لذيذ وكأني، مثل غاندي، ذاهب إلى الهند سيراً على الأقدام!

ولأن السينما بالنسبة لي كانت تمثل متعة خاصة، وبالرغم من كونها فناً جماهيرياً، إلا أنها كانت، حتى سن كبيرة، بمثابة العادة السرية التي كنت أمارسها بمفردي، فكنت، في بعض الأحيان، أذهب إليها بسعادة الأطفال دون رفيق، وكنت أعود بالسعادة ذاتها لأسترجع الأحداث التي شاهدتها على الشاشة في الطريق، فأري وجوه الناس والمحال التجارية وقد اكتست بمسحة جديدة غير التي كانت عليها قبل دخولي الفيلم، وهي مسألة لها معادل علمي في نظريات السينما والفن عموماً. والحقيقة أن هناك أسباباً أخرى كانت تدفعني لهذا المسلك، وهي أن قرار دخول السينما لديّ كان يخضع لأسباب تخصني على المستوى الشخصي، ولا تحظي بنفس الاهتمام من قبل الآخرين من المحيطين بي، كأن أذهب لمشاهدة فيلم "الاستقلال" لوول سميث، لأني قرأت عن المشهد الاستهلالي للفيلم الذي يصور نهاية العالم على يدي كائنات فضائية، أو لأن الذي أنقذ العالم شاب يهودي!، أو أشاهد الجزء الثاني من سلسلة أنديانا جونز "المعبد الملعون" لأن الجزء الأول "

غزاة الكنز المفقود" كان قد مُنع من العرض في مصر، أو أشاهد فيلم "إبراهيم الأبيض" لأنى سمعت أن أحمد السقا أدي مشهد الاحتراق الكامل بالنيران دون الاستعانة بدوبلير. وهي دوافع، كما يبدو، غير فنية أو جمالية، ولا تخلو من سذاجة، غير أنها سذاجة من نوع خاص، لأنها تجمع بين سذاجة المشاهد العادي المحب لفن السينما، وفضول المشاهد المثقف الذي يملك الرؤية النقدية لكنه يحتفظ، في الوقت ذاته، بدهشة الطفولة وسحرها الخيالي الذي لا يقاوم، بحيث لا يتعالى على أي عمل ويعتبره أقل من أن يكون موضوعاً للمشاهدة أو للتناول النقدي.

وقد كانت هذه هي فلسفتي النقدية التي حرصت على الالتزام بها في مرحلة الإنتاج أو الكتابة النقدية، خاصة بعد أن قرأت في ميدان النقد الثقافي، وأدركت أن الفنون والآداب عموماً، هي في التحليل الأخير منتجات ثقافية تخضع لظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معينة تتجاوز الأبعاد الفنية والجمالية للأعمال المنتمية لهذه الفنون.

٣-الكتب والدوريات:

لأن دراستي الجامعية لم تكن متعلقة بالسينما أو الفنون، وكانت في القانون ثم الفلسفة، فقد جاء اهتمامي بالثقافة السينمائية عن طريق الكتب التي كنت أقرأها من باب الهواية لا التخصص. وفي هذا السياق، اقتنيت معظم الكتب السينمائية التي أصدرتها هيئة الكتاب والهيئة العامة لقصور الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة

وأكاديمية الفنون وسلسلة الفن السابع التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة السورية، بالإضافة إلي كتب مهرجان القراءة للجميع.

وقد لعبت هذه الكتب دوراً مهماً في تثقيفي سينمائياً وتعويض النقص الذي شعرت به نتيجة لعدم التخصص، فكانت هذه المصادر بمثابة الدراسة الحرة لفن السينما، وكثيراً ما كنت أشعر بالسعادة العارمة كلما وقع في يدي كتاب يتحدث في أمور السينما من قريب أو بعيد. غير أن هناك بعض الكتب التي كانت تمثل إضافة حقيقية بالنسبة لي، أو كشفاً جديداً في ناحية من نواحي العمل السينمائي، فقرأت كتب النقد الأمريكي، والفرنسي، والروسي، وعرفت الفرق بين نظرية سيرجي ايزنشتاين في المونتاج ونظرية أندريه بازان في اللقطة الطويلة. وبالرغم من انبهاري بفكرة المونتاج إلا أني، علي مستوي التذوق، أجد متعة أكبر في الأفلام التي تعتمد علي اللقطات الطويلة بنحو أكثر كما حدث معي في فيلم " خرج ولم يعد" لمحمد خان و" الشتا اللي فات " لإبراهيم البطوط، لأن التقطيع ينطوي علي قدر من الصنعة ، في حين أن اللقطات الطويلة تمنح العدسة حرية أكبر في التحديق طويلاً في تفاصيل الحياة الصغيرة، التي من شأنها أن ترسم صورة جديدة وكاشفة لخبايا الوجود.

وأذكر أني تعلمت كثيراً من كتاب "دينامية الفيلم" لجوزيف وهاري فيلدمان، وعرفت كثيراً عن أسرار صناعة الفيلم من كتاب "لغة السينما" لمؤلفه علي أبو شادي، وهما كتابان يعدان بمثابة المدخل الجيد لفهم المصطلحات الفنية والمراحل التي يمر بها الفيلم منذ أن يكون فكرة مجردة حتي يستوي عملاً فنياً متكاملاً ومستقلاً.

ومن خلال كتاب "لغة الصورة" لروي آدمز تعرفت علي الوجه السينمائي لأديب الرواية الجديدة آلان روب جرييه، خاصة في فيلمه المميز " العام الماضي في مارينباد" كما تعرفت لأول مرة علي سينما المخرج الفرنسي جان لوك جودار، وكيف أنه، مثل جرييه ونتالي ساروت في الأدب، قدم ما يمكن تسميته ب "الفيلم المضاد" علي غرار "الرواية المضادة" التي أطلقها سارتر علي أعمال ساروت، حيث لا قصة ولا حبكة ولا ملامح محددة لشخصيات العمل!

ولعل الفائدة الأخرى الهامة التي حصلتها من قراءة الكتب هي تعرفي علي عدد من كلاسيكيات السينما العالمية التي كانت بمثابة النماذج الخصبة التي تعكس التجسيد الحي للأفكار السينمائية النظرية مثل " المدرعة بوتمكين" و"المواطن كين" و"سارق الدراجة" و"سائق التاكسي"، وكانت سبباً في مشاهدتي لهذه الأفلام، فيما بعد، على الإنترنت.

وفي محاولة واعية لمعرفة تاريخ السينما العالمية ومدارسها المختلفة قرأت عن الواقعية الجديدة في إيطاليا والتعبيرية في ألمانيا والموجه الجديدة في فرنسا وأفلام النوار في أمريكا. ومثل الكثيرين من عشاق السينما أعجبتني الواقعية الإيطالية، خاصة عند فيتوريو دي سيكا و روبرت روسيلليني كما صوراها في فيلمي "سارق الدراجة" و"روما مدينة مفتوحة".

وبالرغم من أني قرأت كتباً عديدة مترجمة في السيناريو إلا أني لم أفهم معني السيناريو إلا من خلال كتاب "السيناريو" لسد

فيلد، الذي درسته في واحدة من الورش التدريبية التي كانت تقيمها هيئة قصور الثقافة، وكتيب "كيف تكتب السيناريو" ل"صلاح أبو سيف"، الذي اشتريته من فوق سور مستشفى الجلاء بوسط البلد. وفوق هذا وذاك كانت السيناريوهات التي نشرتها هيئة قصور الثقافة، ربما لأول مرة، كأعمال أدبية مستقلة، مثل "البوسطجي" و" زوجة رجل مهم" و"عرق البلح".

وبالمعني بنفسه تعرفت علي المدارس الإخراجية من خلال السلسلة التي نشرتها أكاديمية الفنون حول المخرجين العالميين مثل سكورسيزي وفرانز كوبولا وجيمس كاميرون وستيفن سبيلبرج، غير أن كتاب مدكور ثابت "كسر الإيهام النسبي" وكتاب "إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف" لمجموعة من النقاد حول واحد من أعمال ثابت التجريبية كان لهما أثراً مهماً في فهمي لمسألة الإبداع في العملية الإخراجية للأفلام، فقد قرأت الكتابين وشاهدت الاسطوانة المدمجة لفيلم "حكاية الأصل والصورة" التي كانت تُباع مرفقة بالكتاب، وأدركت كيف استطاع ثابت أن ينقل فكرة بريخت عن المسرح الملحمي من مجال المسرح إلى مجال السينما، بحيث كانت تقوم أسلوبيته على تضمين المشاهد من عناصر الواقع ما يذكّر المتفرج بأنه إزاء عمل فني، أي ما يمنعه من الاستغراق التام في العمل، وأن يظل واعياً بكونه هدفاً لرسالة ثورية تدفع إلي التغيير، بدلاً من كونه طرفاً سلبياً في عملية سحرية أشبه بالتنويم المغناطيسي الذى يصيب الوعي بالخدر.

وفي سياق النقد السينمائي، قرأت الكثير من الكتب والمقالات، وقد لاحظت أن معظم الكتب العربية، التي وقعت في يدي، في مجال النقد كانت عبارة عن تجميع لمقالات سابقة كتبها أصحابها في الصحف والمجلات حول الأفلام التي شاهدوها في تاريخ عرضها، ومما أذكره "كلاسيكيات السينما المصرية" لمؤلفه "علي أبو شادي"، و"أضواء علي الماضي" لرفيق الصبان، و"سينما المشاعر الجميلة" لرؤوف توفيق، والأعمال الكاملة لسامي السلاموني، التي اعتبرتها كنزاً ثميناً لأنها تضم تجربة السلاموني النقدية كلها، وهي تجربة خصبة وثرية، بالإضافة إلى كونها تضم حشداً كبيراً من الأفلام القديمة والحديثة التي تناولها بالنقد، ومما استوقفني في السلاموني مقولته أنه لا يجيد حرفة سوي مشاهدة الأفلام والكتابة عنها، ما يعني الانعتاق التام للعمل النقدي. والحقيقة أني كنت أحسده، وأحسد كل الذين حرفتهم "مشاهدة الأفلام والكتابة عنها"، فمشاهدة الأفلام متعة والكتابة عنها متعة أكبر.

وتلك الحقيقة كانت دافعي الأول للقراءة في كتب السينما بعامة والنقد السينمائي بنحو خاص. فالسؤال الذي كنت أبحث له عن إجابة هو: كيف أشاهد الأفلام وكيف أكتب عنها؟ ولكي أصل إلي هدفي كنت أحرص على مشاهدة الأفلام بنفسي ثم القراءة عنها من قبل آخرين (النقاد)، وأحياناً كنت أقرأ عن الفيلم أولاً ثم أشاهده بعد ذلك، ففي الحالة الأولي كنت أحاول أن أفهم ما شاهدته، وفي الحالة الأخيرة كنت أحاول أن أفهم ما قرأته.

ونظراً لعدم وجود دوريات سينمائية متخصصة، فكنت أقرأ الصفحات السينمائية التي كانت موجودة في بعض المجلات الأدبية والثقافية مثل إبداع القاهرية، والدوحة القطرية، ودبي الإماراتية، وهي إصدارات شهرية كانت تحرص على تقديم الجديد، لكني ارتبطت أكثر بصحيفة القاهرة الأسبوعية التي تصدر عن وزارة الثقافة المصرية، وكانت تفرد أكثر من صفحة للنقد السينمائي، وأذكر أني كنت أتابع بانتظام مقالات أ.ماجدة خير الله، وأ. رفيق الصبان، وأ. محمود قاسم، ود.وليد سيف، وكانت خير الله تجيد الكتابة عن الأداء التمثيلي للفنانين، فمثلاً كانت تري أن أحمد السقا مثل القمر، جسم معتم لكنه يعكس الإضاءة على الممثلين الذين يعملون معه فيتألقون أكثر منه كما حدث مع مصطفي شعبان في فيلم "مافيا"، ومع عمرو واكد في فيلم "إبراهيم الأبيض"، ومع خالد النبوي في فيلم "الديلر"، ومصداقية هذه الملاحظة تنبع من أن كل هؤلاء قدموا أفضل أدوارهم مع السقا بالرغم من علامات الاستفهام الكثيرة التي تحيط دائماً بأداء هذا الأخير.

وتميز الصبان بأنه كان يكتب للسينما والمسرح، كما كان قاسم يكتب في السينما وفي الأدب، وهي مسألة لم تكن محل نقد من جانبي بقدر ما كانت محل إعجاب، لأن التخصص الدقيق في مجال الفنون، خاصة الجماهيرية منها، لا يأتي، غالباً، في صالح هذه الفنون، فالناقد الذي يمارس أكثر من لون من الكتابة يكون أكثر قدرة علي التعبير عن أفكاره ومن ثم على توصيل رسالته إلى

الجماهير، خاصة إذا نجح في الاستفادة من مخزونه المعرفي الذي حصله من هذه المجالات على اختلافها وتنوعها.

وكان سيف، في رأيّ، يتمتع بميزتين، أولاهما أنه كان يحاول أن يتجاوز الرؤية الأدبية التي كانت تهيمن علي النقد السينمائي في مصر بأن يبتعد في نقده عن قصة الفيلم ويقترب أكثر من اللغة البصرية التي تعبّر عن هذه القصة، وهو مطلب كان يردده معظم النقاد، لكنهم كانوا بعيدين عن تحقيقه في ممارساتهم النقدية الفعلية. والشيء الثاني كان تصديه للكتابة عن أفلام وصفت بكونها رديئة لتدني مستواها الفني بالرغم من نجاحها الجماهيري الكبير مثل فيلم "عبده موتة"، الذي كتب عنه رغبةً في الوقوف على أسباب هذا النجاح.

وكنت أري دائماً أن الكتابة النقدية في شكلها الصحفي، بالرغم من انتشارها الواسع، لا تفي بحق الفيلم، لأنها، بحكم طبيعتها، تأتي قصيرة ومجتزأة ولا تستطيع الإحاطة بالعمل ككل، لأن السينما عمل جماعي ذو عناصر متعددة، يحتاج كل منها إلى كتابة، بل دراسة مستقلة ومتخصصة، ومن هذا المنطلق كنت ضد فكرة "الناقد العليم" الذي ينبغي أن يتناول الفيلم من كل جوانبه، السيناريو والحوار والإخراج والتمثيل والموسيقي والديكور والمونتاج والتصوير والإضاءة، بالإضافة إلي الرؤية والمضمون من حيث كونه سياسياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو تاريخياً أو فلسفياً. وهذه النظرة الشمولية، غير الواقعية، هي التي جعلت معظم النقاد يقعون في الحرج خشية أن يُتهموا بنقص المعرفة، فيضطرون إلى

استخدام عبارات فضفاضة لا تميز العمل موضوع النقد فقط، ولكن يمكن أن تنسحب على أعمال أخري شبيهة ولو من بعيد، من قبيل "الموسيقى كانت مناسبة للجو النفسي للشخصيات" أو " تميز الفيلم بضخامة الإنتاج" أو "السيناريو كان يعاني من الترهل" أو "الأداء التمثيلي كان موفقا" أو "الديكور كان مبهرا" أو "الإضاءة جاءت في خدمة الأحداث"...إلخ. وهي عبارات معيارية تنطوي على حكم قيمي يفتقر إلى أساس التقييم. وأعترف أن كتاباتي النقدية، في مرحلة الكتابة، لم تسلم من هذا العيب، لكني كنت أحاول بقدر ما استطيع التقليل من هذه العبارات مع إيجاد المسوغ الفني والجمالي للأحكام التي تتضمنها. كما أني أعفيت نفسي من التمسك بلقب "الناقد السينمائي" لأني أكتب عن السينما من منظور تخصصي في الفلسفة وعلم الجمال، وهو مجال نظري يسع كل ما هو فن وإبداع، والسينما، بالرغم من مكانتها الخاصة في نفسي، تأتي ضمن اهتماماتي الأخرى الكثيرة حول الفلسفة والأدب والمسرح والفنون التشكيلية. وبهذا المعني أكتب عن السينما من منظور يُعني بالمضمون الفكري للأفلام أكثر من أي شيء أخر يخص الفيلم. ومثل هذه الكتابة تستمد مشروعيتها من الطبيعة الخصبة لفن السينما الذي يمكنه أن يستوعب مجالات عديدة لا تنتمي للسينما بالمعني الدقيق مثل علوم النفس والاجتماع والفلسفة والتاريخ والأدب والنقد الثقافي، وهي مجالات من شأنها أن تلقي بأضواء جديدة على الأفلام بجانب النقد السينمائي الخالص. وهي مسألة تنقلنا إلى المرحلة الأكاديمية وعلاقتها بالسينما في حياتي.

٤-الدراسة الأكاديمية:

عندما أنهيت رسالتي في الماجستير، بعد خمس سنوات من البحث، وكان عنوانها "مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية عند جادامر" كتبت في الخاتمة أنني أسعي إلى تحويل الفلسفة التي تعتمد علي "المفهوم" إلى فلسفة تعتمد على "الصورة" ولم أكن أقصد وقتها الصورة السينمائية، لكني كنت أقصد الصورة الذهنية، أي أن أجعل من النص الفلسفي نصاً أدبياً يحتوي علي الحكي (السرد) ويستعين بالاستعارة والمجاز للتعبير عن مضمونة، وكان دافعي لهذا التفكير هو صعوبة النص الفلسفي وبعده عن القارئ العادي، وهي الفكرة التي طورتها فيما بعد، في كتابات عديدة، فيما يُعرف ب " فلسفة الحياة اليومية".

وبالرغم من ذلك، فإن عشقي للسينما جعلني أفكر في أن يكون موضوع رسالتي في الدكتوراه حول السينما، ولأن تخصصي الدقيق كان علم الجمال، فقد فكرت أن يكون الموضوع متعلقاً بجماليات السينما، وظلت مشكلتي أن العنوان فضفاض، والدكتوراه تحتاج إلي تحديد أكثر. وفي ظل غياب الدوريات المتخصصة، ومع انتشار الكتابات الصحفية بسلبياتها التي أشرنا إليها، اتجه اهتمامي إلي الكتب المترجمة للبحث عن كتابات منهجية تتناول السينما كعلم. ومن هذا المنطلق كونت مكتبة سينمائية زاخرة بنظريات السينما ومناهجها، باللغتين العربية والإنجليزية، وعكفت علي القراءة طويلاً من أجل إعداد خطة الرسالة، ومن أهم ما قرأت "علم جمال

ونفس السينما"(بجزئيه) لجان ميتري، و"علم جمال السينما" لهنري آجيل، و"الصورة – الحركة" لجيل دولوز، ومؤلفات كريستيان ميتز الثلاثة حول سيميوطيقا السينما "لغة الفيلم" و "الدلالة الخيالية" و "اللغة والسينما"، غير أن الكتاب الذي فتح لي آفاقاً واسعة لموضوع الرسالة كان "نظريات الفيلم الكبرى" لدادلي أندرو، لأنه تناول أهم نظريات الفيلم، ثم اختتم الكتاب بتساؤل حول مدي إمكانية الجمع بين السيميوطيقا (علم العلامات) والفينومينولوجيا (علم وصف ظواهر الشعور) في مقاربة السينما كمنهجين متكاملين بالرغم من كونهما يبدوان متعارضين؟. وقد التقطت هذا التساؤل، وكأنى عثرت علي كنز، وجعلت منه إشكالية للرسالة، وصغت خطة الدراسة علي هذا الأساس بحيث كان العنوان "جماليات السينما بين السيميوطيقا والفينومينولوجيا" إلا أن المشرف طلب مني تعديلاً في العنوان، بدا بسيطاً بالنسبة له لكنه لم يكن كذلك بالنسبة لي، هو أن استبدل بكلمة "السينما" كلمة "الصورة" ليصير العنوان "جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا"، وكان مبرره أن قسم الفلسفة سبق وأن رفض خطة من قبل عن السينما، لأنها لا تنتمي إلى الفلسفة أو الأدب وأن الموافقة سوف تكون مرهونة بالاستعانة بمشرف مشارك من معهد السينما بأكاديمية الفنون، وأنه من الأفضل أن يكون الإشراف من داخل القسم. وبالرغم من أن الموضوع كان صادماً لي في البداية إلا أني، بعد تفكير، اعتبرته ميزة، لأنه يُعد فرصة ذهبية لدراسة الفنون البصرية كلها، لا فن السينما فحسب، بنحو منهجي متعمق ما من شأنه أن

يؤهلني للكتابة النقدية في أكثر من مجال فني، وهو ما تحقق فيما بعد.

فقد قسمت الرسالة إلي قسمين، أحدهما للصورة الساكنة وتناولت فيه فنون التصوير والرسم الزيتي والعمارة، والثاني تعلق بالصورة المتحركة وتناولت فيه فنون التلفزيون والمسرح والسينما، وكان تحدياً كبيراً أن أتناول في كل مرة فن من الفنون من وجهتي نظر مختلفتين، واحدة سيميوطيقية والأخري فينومينولوجية، ما جعل لجنة المناقشة تصف الرسالة بأنها بمثابة ثلاث رسائل مجتمعة. وكان منهجي أن أبحث عما هو فينومينولوجي في السيميوطيقا، وعما هو سيميوطيقي في الفينومينولوجيا، وقد توصلت من خلال البحث إلي طريق ثالث يمكن تسميته الفينومينولوجيا السيميوطيقية أو السيميوطيقا الفينومينولوجية، واكتشفت أن النهج الأول قد اتبعه منظّر إنجليزي في مجال التليفزيون اسمه لانيجان، وأن النهج الأخير اتبعته منظّرة أمريكية معاصرة في مجال السينما اسمها سوبشاك. وطالبتُ في الرسالة بتعميم المنهج بحيث يتناول كل الفنون، كما لاحظت أن الفكرة العامة لهذا اللون من التحليل تشبه كثيراً ما أسماه د. زكي نجيب محمود "القراءة الثانية"، وهى طريقة في مقاربة النصوص الأدبية يقوم الناقد بمقتضاها بقراءة العمل مرتين، الأولي (تشبه القراءة الفينومينولوجيا) وفيها يتعاطى الناقد مع العمل بشكل كلي ويترك نفسه للتفاعل الذاتي الوجداني معه، والقراءة الثانية (تشبه القراءة السيميوطيقية)، وفيها يتوقف الناقد عند تفاصيل العمل ويحاول فك

رموزها عقلياً للكشف عن الدلالة، وظللت محتفظاً بهذا المنهج المتكامل في معظم كتاباتي فيما بعد، ليس هذا فحسب بل إني استلهمت من روح هذه الفكرة منهجاً تحليلياً أسميته " القراءة المزدوجة" وفيه أطرح أي موضوع أو عمل إبداعي من زاويتين، بحيث أضع نفسي، كناقد، مرة في زاوية أو اتجاه ما ومرة في زاوية أخرى أو اتجاه معاكس، بحيث أري العمل في ضوءين مختلفين، ومما كتبت في هذا السياق مقالي "قراءتان لفيلم حرب كرموز.. من عين المتفرج ومن عين الناقد" ومقالي "فكرة الاستعمار بين الاتجاه الإسلامي والاتجاه العلماني" ومقالي "أدب التطهير العرقي.. من زاوية الضحية ومن زاوية الجلاد".

ثانياً: عين علي السينما (مرحلة الإنتاج):

بعد حصولي على الدكتوراه عام ٢٠١٤ طبعت الرسالة في كتاب صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠١٥ يحمل العنوان نفسه "جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا" وكنت قد طبعت رسالة الماجستير في كتاب صدر عن دار التنوير اللبنانية عام ٢٠٠٩، ومنذ مناقشتي الماجستير عام ٢٠٠٥ وأنا متأثر بفيلسوف التأويل، الألماني المعاصر، هانز جيورج جادامر، فكتبت عدداً كبيراً من المقالات والدراسات الفلسفية التي كانت تدور معظمها حول قضايا القراءة والتأويل، وقد جمعت بعضها في كتاب نشرته علي نفقتي الخاصة عام ٢٠١٩، تحت عنوان "أطياف

جادامرية.. تأملات في التأويل الغربي المعاصر"، وباقي الدراسات قيد الطبع.

غير أن السمة المميزة لهذه الفترة أني نشرت مقالات عديدة في فنون مختلفة مثل الشعر والقصة والمسرح والتلفزيون والفن التشكيلي عدا السينما، التي ظلت حلماً يراودني طيلة هذه السنوات. وبالرغم من أني نشرت مقالاتي في صحف ومجلات عدة، ورقية وإلكترونية، مثل الخيال ومسرحنا وميريت المصرية، والجديد والعرب اللندنيتين، وأنحاء السعودية، والمثقف الاسترالية والمجلة الثقافية الجزائرية، غير أني لم أقدم علي الكتابة للسينما إلا في مرحلة متأخرة عندما أرسلت مقالي "جماليات الدراما البوليسية.. تجربة يوسف الشريف في أربعة أعمال" إلي مجلة الجديد الشهرية فإذا بي أجدها منشورة بعد أسبوعين في صحيفة العرب الأسبوعية في صفحة كاملة، وتكرر الشيء نفسه عندما أرسلت مقالي "ظاهرة اعتزال الفنانات بين الفن والدين" إلي "الجديد" فوجدته منشورا في "الجديد" ثم في "العرب" ما أسعدني بشدة وشجعني علي الكتابة في السينما، فكتبت عن فيلم "حرب كرموز" وفيلم "جريمة في الإيموبيليا" وقت عرضهما، وأرسلت الأول للجديد والأخير للعرب، إلا أن كلاهما لم يُنشر. وعندما رجعت إلي الصفحات السينمائية في الإصدارين، لاحظت أن الأستاذ أمير العمري يكتب فيهما بانتظام، فاتصلت بأحد أصدقائي من الكتاب الصحفيين الذين لهم صلة بالإصدارين وقلت له إن مقالاتي السينمائية لم تُنشر بينما هناك ناقد محتكر للنشر فيهما اسمه أمير العمري، فضحك صديقي وقال لي

أن الأستاذ أمير هو المسؤول عن هذه الصفحات السينمائية، وهو الذي يحدد ما يُنشر وما لا ينُشر، فطلبت منه تليفونه، لكنه نصحني بأن يكلمه هو، عني، أولاً عندما تسنح الفرصة لأن الأستاذ أمير مشغول هذه الأيام.

وبالرغم من أني، بشهادة المحيطين، إنسان صبور ولا أحب الإلحاح وأدع الأمور حتي يحين وقتها، إلا أن الفضول جعلني أبحث علي الإنترنت عن الأستاذ أمير العمري، لأكتشف أني أمام قامة سينمائية كبيرة في مجال النقد والصحافة الفنية، وأنه تقلد أكثر من منصب. فقد شغل منصب رئيس جمعية نقاد السينما المصريين في الفترة ما بين عامي 2003 و2011، ورئيس تحرير مجلة السينما الجديدة عامي 2002 و2003، وكان مديراً لمهرجان الاسماعيلية السينمائي للأفلام الوثائقية والقصيرة في دورته لعام 2001، كما أنه عضو بلجان التحكيم في عدد من المهرجانات السينمائية المحلية والدولية. وفوق هذا وذاك له إنتاج نقدي يقارب الثلاثين كتاباً، وقبل أن أتساءل عن سبب جهلي بهذه الشخصية الهامة في مجال السينما الذي أغرمت به، اكتشفت أيضاً أني احتفظ له في مكتبتي بأكثر من كتاب، غير أنه لم يتح لي قراءتهم كما كان يحدث معي كثيراً عندما كنت أشتري كتباً ذات أهمية خاصة وأؤجل قراءتها لحين توفر الوقت المناسب، غير أني، غالباً، أنساها فتضيع في زحمة الكتب التي احتفظ بها بغير ترتيب أو تنظيم.

لكن ما أسعدني حقيقة هو اكتشافي لمجلة "عين علي السينما" الإلكترونية، وإن جاء متأخراً، ومعرفتي أن الأستاذ أمير هو رئيس

تحريرها، وقتها فكرت أن أكتب له مباشرة على إيميل المجلة دون انتظار رد صديقي الذي وعدني أن يصلني به، فأرسلت مقالي "قراءتان لفيلم حرب كرموز"، وتوقعت أن أنتظر كثيراً حتي أعرف مصير المقال، لكني فوجئت، بعد أيام قليلة برسالة رقيقة من الأستاذ أمير علي إيميلي الخاص، يشكرني علي المقال، الذي وصفه بكونه مقالاً عظيماً، ويبلغني بأنه تم نشره بالفعل، وأنه يأمل في أن يستمر التعاون بيننا. وهو رأي اعتبره، دون مبالغة، شهادة ميلاد جديدة لي كناقد سينمائي، خاصة عندما رجعت إلي المجلة ورأيت اسمي تحت صورة أميره كرارة بطل الفيلم، وهي لحظة فارقة حلمت بها كثيراً، أن أجد اسمي بجوار صور النجوم وأفيشات الأفلام ، لأن، كما ذكرت، عالم السينما ساحر والكتابة عنه فرصة ذهبية للمشاركة في معجزات هذا السحر.

ومنذ ذلك التاريخ، توالت مقالاتي النقدية التي كنت أرسلها بمعدلات شبه منتظمة علي مدار السنوات الأربع الماضية، ما أكسبني ثقة أكبر في مضمار الكتابة النقدية السينمائية، وصار لدي رصيد معقول أعمل علي جمعه في كتاب سيصدر قريبا إن شاء الله.

وفي هذا السياق، لا يمكنني أن أنسى تلك الروح الجميلة التي كان يتعامل بها أستاذ أمير، والمواقف الطريفة التي لا تخلو من الجدية، ما يضفي علي العلاقة طابعاً إنسانياً من نوع خاص. فأنا لم ألتق بالأستاذ أمير علي الحقيقة، لكني تواصلت معه علي صفحات التواصل الاجتماعي، أحياناً علي الخاص وأحياناً علي العام، بالإضافة إلى أني صرت من قرائه المتابعين لكتاباته بانتظام،

واستفدت كثيراً، ولم أزل، من مقالاته النقدية وآرائه الجريئة حول قضايا الفن والثقافة. وكان أهم ما يميز أستاذ أمير أنه يحرص على التواصل مع الكاتب والتحدث إليه بكل صراحة ووضوح، فيشرح أسباب عدم النشر، ويطلب التعديل، إذا ارتأى ذلك، في حالة قبول النشر، كما أنه يحرص على تذكير الكاتب بشروط النشر التي ينبغي مراعاتها.

فأذكر أنه نشر لي كل مقالاتي التي أرسلتها إلي "عين علي السينما" عدا مقالتي حول فيلم "الفيل الازرق٢"، وكتب لي علي الخاص، خلافاً لمعظم رؤساء التحرير الذين يرفضون النشر دون إبداء الأسباب، وقال إن من شروط النشر في المجلة عدم نشر أكثر من مقال حول نفس العمل وأن هذا الفيلم تحديدا نُشر عنه مقالان، وطالبني بالرجوع إلي أرشيف المجلة قبل إرسال المقالات، فرددت بأني رجعت بالفعل لكني لم أكن أعرف هذا الشرط. وقمت بنشر المقال في صحيفة أنحاء السعودية ونقلته إلي صفحتي علي الفيس بوك، لكن الطريف أن الأستاذ أمير اختلط عليه الأمر، فعلق علي المقال قائلاً، فيما أذكر، "هو احنا مش نشرنا لك المقال بتنشره تاني ليه" وقبل أن أذكّره بأن المقال لم يُنشر في "عين علي السينما" تدارك هو الأمر ومسح التعليق.

وفي واقعة أخرى نشرت مقال حول فيلم "صندوق الدنيا" في صحيفة "القاهرة"، وكانت قد نشرت لي من قبل مقالي حول فيلم "جريمة في الإيموبيليا" الذي سبق وأن أرسلته للعرب ولم تنشره، وعندما قرأه الأستاذ أمير على صفحتي علق بروح دعابة لطيفة

قائلاً "هو انت اتخليت عننا ولا إيه؟.. طيييب". وكتبت له أني لم أكن لأتخلى عن "عين علي السينما" لكن تربطني علاقة طيبة بصحيفة القاهرة ورئيس تحريرها، كما هو الحال بالنسبة لعين علي السينما ورئيس تحريرها.

وبمناسبة الحديث عن صحيفة "القاهرة"، أذكر أن كان للأستاذ أمير رأي سلبي فيها، كتبه علي صفحته بالفيس بوك، بكل صراحة ووضوح، وكان فحواه، علي ما أذكر، أن الصحيفة تستغل شباب الكتاب عن طريق إغرائهم بالمال ولا تقدم ثقافة حقيقية، وأعتقد أنه كان يتحدث عن فترة ماضية من عمر الصحيفة، والحقيقة أني كنت قارئ جيد للصحيفة لسنوات عديدة وقد استفدت من كتّابها كثيراً في السينما وغير السينما كما سبق وأن ذكرت في هذا المقال، لأني كنت أتعاطى معها بمعزل عن سياقها التاريخي الذي أجهله، وهنا ثار في ذهني تساؤل عن مدي مصداقية المصادر الثقافية والفنية التي تسهم في تشكيل وعي المتلقي بالرغم من الظروف السياسية والاجتماعية المتحيزة التي تحيط بهذه المصادر، بل تطرق تساؤلي إلى أمور أخري فردية ، لكنها شائعة ولا تقل إشكالية في السياق الأخلاقي للعملية الإبداعية، كأن يقدم المبدع رسالة أخلاقية في العمل بينما يضرب هو عرض الحائط بكل القيم الأخلاقية علي مستوي الممارسة الذاتية!

وكان رأيّ أن الثقافة عموماً والفنون بنحو خاص، لأنها تشبه الكائن الحي، فهي تملك القدرة على مخاطبة الناس في كل زمان ومكان بفضل لغتها وأدواتها التعبيرية الخاصة. ولهذا السبب، يبدأ

العمل متحيزاً أي خادماً لأغراض سياسية أو اجتماعية أو ذاتية لدى المبدع في ظل ظروف النشأة، لكنه يتحول بعد ذلك، بفضل لغته، إلي كيان موضوعي يمكنه أن يخاطب الأجيال الجديدة التي لم تعاصر الأعمال في بداياتها المؤدلجة، وأن يكتسب مصداقيته من اتساقه الذاتي وجمالياته الخاصة. فالأغاني التي تمجد النظام والأفلام ذات الدعاية السياسية، شئنا أم أبينا، تلعب دوراً مؤثراً في تشكيل الوعي والوجدان لدي الأجيال الجديدة، وربما كان هذا هو السبب في ظهور مجالات معرفية معاصرة تُعني بالنقد الثقافي، ومهمتها تحليل الخطاب، أياً كان، للكشف عن الرسائل المضمرة داخل الأعمال الأدبية والفنية.

وكنت أود أن أنقل للأستاذ أمير هذا الرأي علي صفحته رداً علي منشوره حول صحيفة القاهرة، لكني آثرت أن أكتبه في مقال مستقل نشرته في صحيفة المثقف الإلكترونية تحت عنوان "الثقافة بوصفها كائنا حيا"، ثم أعدت نشره في مدونتي الخاصة "فيلسوف الحياة اليومية" بعد أن عدلت العنوان ليكون "الثقافة بين مثلية ميشيل فوكو ورومانسية عبد الحليم حافظ".

أما بالنسبة للأموال التي ذكر الأستاذ أمير أن الصحيفة تغري بها شباب الكتّاب، فقد نشرت فيها خمس مقالات ولم أتقاض عنها أي مقابل، لأن الصحيفة تدفع مقابلاً ضئيلاً، ولأني كنت أبحث عن المجد الأدبي لا الثراء المادي، وفي كل الأحوال، تظل سعادتي بأني أصنع شيئاً أحبه هي المقابل الأغلى، الذي يستحق عناء الكتابة.

وفي سياق آخر، عندما أرسلت مقالي حول فيلم "قائمة شندلر" كتب لي الأستاذ أمير على الخاص ما الذي يمكن أن يضيفه مقال جديد عن فيلم كتب عنه وقرأ العالم كله منذ زمن بعيد؟ واعترف بأنه لم يقرأ المقال بعد، لكنه يطرح تساؤلاته من واقع أن معظم النقاد في الفترة الأخيرة بات يكتب عن الأفلام القديمة حتي صارت "عين علي السينما" وكأنها أرشيف للأفلام!

وكتبت له وقتها أن الكتابة عن الأفلام القديمة أمر مشروع، إذا ما كان الكاتب لديه رؤية جديدة للعمل تتناسب والتغيرات التي حدثت في المجتمع وفي ذائقة المتلقي، وأن المسافة بين زمن عرض الفيلم وزمن مشاهدته والكتابة عنه، كلما كانت طويلة كانت قادرة علي منح الناقد الفرصة لقراءة العمل بنحو مختلف. وبهذا المعني لن تكون "عين علي السينما" مجرد أرشيف، بأي حال من الأحوال، بقدر ما ستكون مجالاً خصباً لإعادة التأويل والفهم المعاصر للأعمال التي مضت عليها أزمنة طويلة.

وأذكر أن المقال مضي علي إرساله مدة طويلة علي غير المعتاد ولم يُنشر، فظننت أنه لم يعجب رئيس التحرير فكتبت له أن يخبرني صراحة إذا لم يكن ينوي نشر المقال حتى أنشره في مكان آخر، ولم يجب على رسالتي في حينها، لكني وجدت المقال منشوراً في اليوم التالي وبجانبه مقال آخر للأستاذ أمير حول الفيلم نفسه، وكان مقالاً مهماً ومتعمقاً أراد أن يبرز فيه البعد الدعائي الصهيوني للفيلم، ومن خلال تحليل الدعاية التي صاحبت إنتاج الفيلم وتشريح الخطاب المضلل الذي عمل علي تضخيم أسطورة المحرقة من أجل

كسب تعاطف العالم مع قضية الوجود اليهودي غير المشروع، بينما دار مقالي حول الأبعاد الجمالية والفكرية للفيلم في سياق سينما ستيفن سبيلبرج التي تعكس اهتماماً واضحاً ببحث الإنسان عن الأمان في ظل عالم ملئ بالوحوش الكاسرة، علي الحقيقة أو المجاز، التي لا ترحم.

وحسناً فعل رئيس التحرير، عندما نشر مقالين متجاورين حول فيلم واحد، لأن في ذلك إثراء للعمل من ناحية، ومنح المتلقي الفرصة كي يفهم العمل من أكثر من زاوية من ناحية أخرى. وهي مسألة من شأنها أن تجعل رئيس التحرير يعيد النظر في الشرط المتعلق بعدم نشر أكثر من مقال نقدي عن عمل واحد، فليس هناك ما يمنع من نشر العديد من المقالات، مهما كان عددها كبيراً، حول العمل نفسه، بل ليس هناك ما يمنع من نشر أكثر من مقال حول عمل واحد للناقد نفسه، إذا كانت هناك إضافة جديدة أو مراجعة لأفكار قديمة، خاصة أن المجلة إلكترونية ويمكنها أن تستوعب عدداً كبيراً من المقالات مهما كانت غزارتها أو تنوعها.

وأعترف بأن رئيس التحرير كان مرناً جداً، وسريع الاستجابة، فقد قرأت العديد من المقالات المهمة التي تناولت أفلاماً قديمة في الفترة الأخيرة علي موقع "عين علي السينما"، وكلها أفلام كانت تستحق فعلاً إعادة القراءة، كما أن المبدأ نفسه مكنني من نشر العديد من المقالات التي كتبتها أثناء فترة العزل المنزلي حين إصابتي بالكورونا، وكانت تدور كلها حول أفلام مضي عليها زمن، لكنها كانت تحمل من القيمة ما يجعلها متجاوزة للزمن، أو مؤهلة

لإعادة القراءة، مثل "شاوشانك" ، "جزيرة شاتر" ، "حياة باي"، "كشف المستور".

وكما كان رئيس التحرير مرناً في السماح بنشر مقالات حول الأعمال القديمة، فقد كان مرناً أيضاً عندما سمح لي بنشر مقالي حول فيلم "خان تيولا" بالرغم من وجود مقال آخر، للأستاذ عبد المنعم أديب، كان منشوراً حول الفيلم نفسه قبل إرسال مقالي، وأذكر أني كنت قد كتبت لأستاذ أمير أني أعرف أن هناك مقال سبق نشره علي الموقع حول نفس الفيلم، وأني أرغب في نشر مقالي لأني أتناول الفيلم من زاوية مختلفة، وقد استجاب مشكوراً لطلبي وتم نشر المقال سريعاً.

والحقيقة أن قضية ماذا يكتب الناقد وكيف ينشر؟ لا تخص "عين على السينما" وحدها، لكنها تخص الحالة النقدية في مصر والعالم العربي عموماً.

فالكاتب الحر، الذي لا يرتبط بتعاقد مع صحيفة أو مجلة، مثلي يكون، وللمفارقة، أقل حرية في الاختيار والنشر. والسبب في ذلك أن الصحيفة لن تنشر لكاتب من خارجها إلا ما هو جديد مهما بلغت عبقرية كتاباته، والجديد هنا لا يتعلق بالرؤية بقدر ما يتعلق بالموضوع، فأن تكتب عن فيلم جديد برؤية قديمة خير من أن تكتب عن فيلم قديم برؤية جديدة!

والمسألة في الحقيقة تحدث حتي مع الكتّاب المحترفين الذين يكتبون بانتظام، بمقابل، ولهم مساحة مخصصة في الصحيفة أو المجلة، فالعمل السينمائي، بصفة خاصة، يمثل حدثاً في ذاته،

خاصة إذا كان لكبار النجوم أو المخرجين، الذين هم في الغالب معدودون علي أصابع اليد الواحدة. وهو حدث يوازي في أهميته الأحداث السياسية والرياضية التي ينتظرها الناس طويلاً. وبهذا المعنى غلبت علي الكتابات الروح الصحفية، بحيث تهتم في معظم الأحيان بأمور خارج نطاق العمل في ذاته لتنصب علي ظروف الإنتاج والتمثيل وما دار وراء الكواليس، وتعليقات النجوم وملابس النجمات، كما تتحول الكتابات التي تتناول العمل إلي مقالات انطباعية تمجد العمل أو تهاجمه. يحدث ذلك لأن الكتابة النقدية تتحول إلي سوق، أو موسم، لعرض البضائع النقدية، وفي ظل هذا المناخ يتسابق النقاد للفوز بسبق النشر عن الفيلم المنتظر، وهذا السبق لا يتحقق إلا للكتاب الذين يتخذون من النقد مهنة، لأن لديهم ميزة مشاهدة الأفلام قبل عرضها العام من خلال العروض الخاصة أوالمهرجانات.

والحقيقة أن الحركة النقدية إذا اعتمدت فقط، على هذا اللون من الكتابة فإنها ستفقد منجزاً نقدياً مهماً جداً يكتبه الهواة، بالمعني المهني، الذين لا يدخلون السباق الموسمي، ولا يمتهنون العمل الصحفي الذي يتأسس على الخبر ونموذجه "الرجل الذي عض الكلب!" وإنما يميلون أكثر للكتابة الحرة التي تقوم على التأمل الهادئ العميق، ودافعهم هو حب السينما ولذة الكتابة، كما أن اختياراتهم تقوم على المزاج الشخصي والتفضيل الذاتي للأفلام، ما يجعل من النقد إبداعاً ثانياً أو موازياً للعمل السينمائي.

إن ارتباط الحركة النقدية بسوق عكاظ السينمائي، موسم النجوم، جعل النقاد يعزفون عن تناول الكثير من أفلام الشباب ونجوم الصف الثاني، الذين لا يجدون لهم مكاناً في السوق الموسمية الكبيرة، ما من شأنه أن يسقط أفلاماً كثيرة جيدة من ذاكرة السينما.

والحقيقة أن عدم ارتباط "عين على السينما" بمواسم سينمائية محددة أو بلون معين من الكتابة جعلها تفتح الباب واسعاً أمام الهواة والمحترفين، الشباب والكبار، الصحفيين والأكاديميين، بحيث صارت متنفساً كبيراً لكل محبي السينما الذين لديهم الرؤية والقدرة على التعبير عن رؤاهم. وبهذا المعني استطعتُ أن أكتب عن أفلام مغمورة مثل فيلم "١٢٢" و"حملة فرعون" وعن نجوم الصف الثاني مثل نضال الشافعي الذي كتبت عنه ثلاث مقالات حول أفلامه "ضغط عالي" ، "خان تيولا" ، "زنزانة ٧".

وفي السياق نفسه، أتاحت "عين علي السينما" الفرصة للكتابة عن المسلسلات بجانب الكتابة للسينما وعياً من القائمين عليها بأهمية الدراما التليفزيونية، عربياً وعالمياً، خاصة في ظل انتشار منصات العرض التليفزيوني، التي يمكن مشاهدتها على الموبايل، في أي وقت وأي مكان، ومن المنطلق نفسه نشرت مقالي حول مسلسل "كوفيد ٢٥". كما رحبت بالكتابة الذاتية كما تبدت في بعض مقالات أ.محمود عبد الشكور، والكتابة الفلسفية كما في مقالات أ.محمد الغريب، والكتابة الأكاديمية كما نجدها عند د.نور

الدين أفاية، بالإضافة إلى ترجمات أ.رشا كمال ذات الأهمية النظرية وكتابات أ.محمد كمال الشابة الواعدة.

وقد عبّرت المجلة عن توجهها المنفتح على كل ألوان الكتابة من خلال تصميم الموقع نفسه الذي يحتوي على صفحات لنقد الأفلام، العربية والأجنبية، وللآراء الحرة، والدراسات، والشهادات والذكريات، والكتب السينمائية، وإن كنت اقترح تخصيص صفحة مستقلة للترجمات، بحيث لا تكون تابعة لصفحة الدراسات، التي تتضمن مقالات عربية ومترجمة في الوقت نفسه.

وأخيراً، يمكنني أن أقول إني لم أكتب هذا المقال رغبة في الحديث عن نفسي، ولا مجاملة للأستاذ أمير العمري رئيس تحرير "عين علي السينما" ، وإنما كتبته بكل صدق كشهادة تاريخية أوضّح من خلالها كيف يمكن لمجلة سينمائية أن تصنع ناقداً؟ فقد نشرت أولى مقالاتي النقدية فيها بعد أن بلغت الخمسين!

الكاتب في سطور

ماهر عبد المحسن حسن

كاتب، وأكاديمي مصري، محاضر في علم الجمال والفلسفة المعاصرة، ولد بمحافظة الجيزة عام 1968م، تخرج في كلية الحقوق بجامعة القاهرة عام 1991م، وفى كلية الآداب بجامعة القاهرة عام 1998م، حصل على الماجستير عام 2005م، حصل على الدكتوراة عام 2014م.

له في مجال الفلسفة ثلاثة كتب:

1.مفهوم الوعى الجمالي في هرمنيوطيقا جادامر، صادر عن دار التنوير اللبنانية عام 2009م

2. جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، صادر عن هيئة قصور الثقافة المصرية عام 2015م.

3.أطياف جادامرية: تأملات في التأويل الغربي المعاصر، دار مجاز للترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٩م.

وله في مجال الأدب ثلاثة كتب:

1.الجانب البعيد من المنضدة (مجموعة قصصية)، دار رؤى، القاهرة، ٢٠٢٠ م.

2.فوبيا المشي على حبل الغسيل (ديوان) ، دار رؤى، القاهرة، ٢٠٢٠م.

3.ميتافيزيقا البانيو (ديوان)، دار رؤى، القاهرة، ٢٠٢٠ م.

بالإضافة إلى العديد من الأبحاث والمقالات، في مجالات الفلسفة والفن والأدب، المنشورة في الدوريات العربية المختلفة مثل القاهرة والثقافة الجديدة وميريت الثقافية المصرية، والجديد والعرب اللندنيتين، و الاستغراب ومؤمنون بلا حدود المغربية.

شارك فى العديد من اللقاءات التليفزيونية والإذاعية، وتناول موضوعات شتى تخص الفلسفة الغربية والفكر العربي المعاصر.

شارك في العديد من الندوات والمؤتمرات ذات الصلة بالعلوم الإنسانية وقضايا الثقافة والتراث والإبداع.

لديه مشروع تجديدي يعمل على ربط الفلسفة بالواقع، والدين بالحياة والفن بالأخلاق.

محتويات الكتاب

الإهداء 3
المقدمة 5
أخلاقيات الدراما في السينما والتليفزيون.....7
الرقص الشرقي في السينما المصرية.....15
العنوسة في السينما المصرية.....27
جماليات الرغبة الجنسية في السينما المصرية.....47
رمزية الزي العسكري والسلاح "الميري"
في السينما المصرية.....81
فيروس كورونا والعودة إلى سينما الأوبئة.....93
لماذا يدخل الناس السينما..؟.....109
ظاهرة اعتزال الفنانات وإشكالية الديني والفني.....143
فيلم العنكبوت.....157
أن تكون ناقداً سينمائياً.....165
الكاتب في سطور.....203

رؤى
إبداع يبقى
عالم السماء
تدعم الإبداع من الألف إلى الياء