جزر المرجان

في يوم ما، حار ككل أيام فصل الصيف، كان الطفل الوحيد "«داود عبد السيد داود"»، ذو الأثني عشر عاما تقريبا، في إجازة آخر العام، وقد دفعه الشعور بملل أوقات الفراغ للإنتباه إلي شئ ما، وقد كان كتابا ضخما علي منضدة في منزل الأسرة، لم يكن علي غلافه صورة، بل مجرد غلاف من الورق المقوي ذي اللون الواحد، مكتوب عليه "«جزر المرجان"»، يلتقط الكتاب، ويبدأ في قراءته، ليجد نفسه تدريجيا في عوالم أخري لم يكن يعرفها من قبل، وقد كانت الحدوتة لثلاثة فتية من البحارة المغامرين(الف - بيترنج - جان) تغرق بهم السفينة في المحيط الهادي، ليجدوا أنفسهم بعد فترة علي أرض غريبة لجزيرة بعيدة، تشكلت أرضها سابقا من المرجان، كانت مزروعة، وأشبة بالجنة، يدخلون هناك في العديد من المغامرات، وتنفتح أمامهم العديد من الأبواب المغلقة "(إنبهرت جدا بهذا العالم لدرجة الإنهيار .. فلأول مرة أكتشف أن هناك شئ أسمه الخيال .. وهو شيء يختلف تماماًعن الحياة المحدودة .. قرأتها مرة وأثنين وثلاثة .. بعد ذلك بدأت في قراءة أشياء أخري .. ثم بدأت محاولات الكتابة وكانت كلها أشياء ساذجة .. لازلت حتي الآن محتفظا بذلك الكتاب دون الغلاف وأول صفحتين").

مصر الجديدة

ينتقل "داود" مع أسرته إلي هذا الحي وهو في العاشرة تقريبا، تاركا مسقط رأسه الأساسي بحي "شبرا"، الذي ولد فيه بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٤٦، ومصر الجديدة بالنسبة لداود هو حي الطبقة المتوسطة ، حي هادئ، جميل، مخطط جيدا، وذو طبيعة خاصة، إلا أنه ينحاز إلي روحه الأولي، عندما أمتلأ بدور العرض السينمائي مثل (غرناطة - ميريلاند - بالاس - وازاس - الحرية - كشمير - نورماندي - كريستال - .....)، وعندما كان الترام هو وسيلة المواصلات الرئيسية به، وعندما تفتحت علاقاته الإجتماعية آنذاك من خلال اشتراكه بنادي "هيليوبلس".

الثورة الفرنسي

في يوم آخر، وكان هذه المرة أحد أيام الدراسة، التي لا يتذكر "«داود"» بأي مرحلة كانت، بينما يتذكر جيدا ذلك المعلم ، وقد كام معلماً لمادة التاريخ، يرفض دائما الشرح من الكتاب المدرسي، ويفضل رواية التاريخ وكأنه مجموعة من القصص والحواديت، وفي إطار شرحه للثورة الفرنسية ردد جملة أضاءت عند داود شيئا

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ما، وأثرت عليه بشكل بالغ فيما بعد «لا تقوملثورة بفعل الشعور بالظلم .. وإنما بفعل وعي الناس بذلك الظلم"»

أحمد ضياء الدين

«لم يكن ضمن طموحاتي في الطفولة أن أصبح مخرجا .. ربما أردت أن أكون صحفيا إلا أن ما غير حياتي هو أبن خالتي .. كان يعشق مشاهدة الرسوم المتحركة وتطور معه الأمر لشراء كاميرا وعمل بعض المحاولات في المنزل .. وتدريجيا تعددت علاقاته بالعاملين في مجال السينما .. وأذكر أننا كنا آنذاك في السادسة عشر، أن أخذني إلي ستديو جلال وهو القريب من سكننا بمصر الجديدة كانوا يصورون فيلما من بطولة نادية لطفي وإخراج أحمد ضياء الدين الذي كنت أعرفه بحكم زمالتي وأبنه بالمدرسة . ما حدث يومها أني أنبهرت بالسينما بصورة مذهلة .. وهذا الأمر أفشل تماما في تفسيره حتي الآن، المؤكد أنه ليس النجوم وليس الإخراج وليس التكنولوجيا بل شئ آخر غامض حقا . قرر أبن خالتي دخول معهد السينما وقررت أن أفعل مثله، لكن لسوء حظه وحظ السينما أو ربما لحسن حظه وسوء حظ السينما لم يدخل وإلتحق بالجامعة ويعمل حاليا أستاذا بجامعة بالولايات المتحدة وإن كان لازال يمارس هناك هواية الرسوم المتحركة» .

(الفنون سبتمبر ١٩٨٧)

أرفيو الأسود

كانت سينما "نورماندي" تعرض مجموعة من الأفلام بنظام العرض المستمر، وكان «"داود"»حينها لازال تلميذا ، يري العديد من الأفلام الأمريكية، وغالبا ما كان يشاهدها مرة واحدة فقط، إلي أن شاهد ذات يوم فيلم "«أرفيو الأسود"» وهو الفيلم الذي أضاء له فجأة شيئا ما "«السينما فن قد تستمتع به من خلال تكرار المشاهدة أكثر من مرة، وبشكل أعمق وأكثر إشباعا في المرات التالية عن المشاهدة الأولي، مثل الموسيقي والفن التشكيلي، من هنا دخل عندي مفهوم جديد لمشاهدة الفيلم، يتخطي مفهوم الحدوتة حيث تنتهي المشاهدة بمجرد معرفتها"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الجنس

« "أري أن تضخيم تابوه الجنس هو ما أدي إلي الحجاب والنقاب، بعد أن فرض ظله علي كل تصرف وسلوك بالمجتمع، ولذلك فإن التحرر من سيطرة الكبت الجنسي هام جدا للإنسان حتي يطلق طاقته في مجالات أخري، بعد أن أصبح النظر إلي مختلف الأمور من زاوية الجنس، وهو في مجتمعنا يفرز صنفين من المواطنين إما مواطن أمين يشعر بالذنب طوال الوقت لإرتكابه أي خطأ صغير، وهو بذلك داخل نفق مظلم يبحث عن نهاية له، إلا أن النفق يمتد إلي ما لا نهاية، أو مواطن منافق مهووس دينيا علي المستوي الشكلي، دون أي أخلا ق حقيقية، وفكرة تضخيم الجنس أشبه بعملية خصاء لخيال البشر، وتكبيل لحريتهم، بنزع النشاط والحيوية منهم، من أجل شئ تافة وطبيعي وبسيط"» .

كريمة

"أيه أخبار الجواز عندك؟ " هكذا أطلقها "داود" دون مقدمات، خلال أحدي المرات التي كانا يلتقيا بها في فندق بيروت بمصر ا لجديدة، بعد أن بدأت صداقة ما تتكون بسبب كتاب عن الأمراض النفسية كانت قد كتبته هي، وهي الصحفية "كريمة كمال" من مجلة "صباح الخير"وعن ذلك الموقف تقول : "«سؤال مفاجئ .. لم أستطع آنذاك تحديد أبعاده أو مغزاه .. وبعد فترة أدركت أنه أغرب عرض زواج سمعته في حياتي .. وكلما أتذكره أبتسم كثيرا، ف "داود" مخرج وسيناريست، ومن الطبيعي أن يكون رومانسيا متخصصا في مثل تلك اللحظات، ولكنه أختار الطريق المستقيم، وقالها مرة واحدة دون تد "»، وعلي الرغم من أن الموضوع الأساسي لمختلف اللقاءات الأولي كان البحث عن صيغة ما لعمل مشترك، فإن مشروع العمل يتحول إلي مشروع زواج، ويتم ذلك بالتحديد يوم (١٤ نوفمبر ١٩٨٤)، أي قبل عرض أول أفلام "داود" بشهور قليلة، وهو ما يسفر لاحقا عن مولود وحيد هو "«يوسف داود عبد السيد"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الجزء الأول

(١)
بدايات تسجيلية

كان " "«داود"»مع ثلاثة آخرين هعلي بدرخان ـ خيري بشارة ـ حسام علي) الأربعة الأوائل في قسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما عام ١٩٦٧، وهم من تم تعيينهم في هيئة السينما خلال فبراير ١٩٦٨.

منذ عام ١٩٦٨ حتي ١٩٧١ يشترك " "«داود"» كمساعد مخرج في ثلاثة أعمال روائية طويلة هي علي التوالي: (الرابي الذي فقد ظله لكمال الشيخ ـ الأرض ليوسف شاهين ـ أوهام الحب لممدوح شكري) وعن تلك التجربة يقول: "«كرهت العمل كمساعد مخرج .. ربما لأنه عمل يتطلب تيقظ شديد في حين أميل للحظات السرحان والتأمل .. وربما لأني أريد أن أصنع ما يلح عليَ لا أن ألتزم بمجرد عمل إحترافي "» وكان " "«داود"» خلال تلك الفترة يقوم ببعض المحاولات الشخصية (ستجد تفاصيل أكثر في الجزء المتعلق بفيلم الصعاليك).

بأوائل السبعينات بدأ "«سعد نديم"» مع "«صلاح التهامي"» بالدعوة إلي تأسيس المركز القومي للأفلام التسجيلية، وقد كان " "«داود"» من المخرجين الشبان الذين ألتحقوا بالعمل في المركز كمخرجين، وقاموا بعمل أول أفلامهم هناك، علما بأن الميزانية السنوية كانت لا تتجاوز حتي عام ١٩٧٩ العشرة آلاف جنية، وهو ما دفع الجميع لإنجاز الأفلام بميزانية محدودة، وقد وجدت الإدراة آنذاك حلا مبدئيا لذلك، وهي أن تنشأ مجلة سينمائية، تخصص خلالها دقائق محدودة لأكثر من مخرج واحد.

يقدم " "«داود"» أول أفلامه خلال تلك المجلة عام ١٩٧٢، وهو فيلم تسجيلي بعنوان "«رقصة من البحيرة"» من ٤ دقائق، عن فرقة البحيرة للفنون الشعبية، وإنما من خلال عرض لحظات مختلفة من الحياة اليومية لفلاحة، تشترك بالفرقة كراقصة، وبعد عامين من ذلك يقدم الفيلم الثاني بعنوان "«تعمير مدن القنال"»، وهو فيلم إعلاني، من عشر دقائق تقريبا، ممول من قبل وزارة التعمير، التي كانت تهتم آنذاك بتلك المدن بعد حرب ١٩٧٣، ويدور الفيلم حول موضوع إعادة بناء بعض الأحياء مثل حي الشيخ زايد بالسويس.

بعد ذلك بعامين يقدم " "«داود"» أول أفلام التسجيلية التي تحمل تجربة ورؤية ما، وكان الفيلم بعنوان وطنية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم "»، وهو فيلم من ٢١ دقيقة، يرصد خلاله "«داود"» أحد الظواهر التي تنطوي علي صراع درامي داخل إحدي القري بمحافظة كفر الشيخ، وهو صراع أيدلوجي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وسياسي، أو طبقي بمعني أدق، حيث يبدأ الفلاحين بإرسال أبنائهم إلي المدرسة، وما يثيره ذلك من غضب لدي طبقة الأعيان، ويقوم "«داود»" بإهداء الفيلم الي الدكتور "طه حسين" وتلامذته، إيمانا منه ـ خلال تلك الفترة التي كان يغلب عليه فيها التفكير الأيدلوجي ـ بدور التعليم في تفعيل قضية الشعب من خلال تنويرهم وتوعيتهم، وهو ما يعبر عنه بطل الفيلم، ذلك المدرس الذي يتحدث إلي الكاميرا عن وجة نظره في ذلك، إلا أن الأمر لا يتوقف عند ذلك الحد.

هنا يخطر علي ذهن " "«داود»" فكرة تقوم بتفعيل من عنصر الصراع بالفيلم، وذلك بأن يعرض وجهة النظر الأخري، حيث الأعيان الرافضين لفكرة تعليم الفلاحين، من خلال راوي يقدم وجهة نظره بما يتنافي مع فكرة التعليم التي يؤمن بها " "«داود»" من الأساس، وعن تلك الطريقة يقول "داود": "«كنت أطلق علي المعلق في الأفلام التسجيلية آنذاك بأنه (صوت ربنا)، وهو إنعكاس طبيعي لسيادة الصوت الواحد داخل الدولة الشمولية، الصوت الذي لا يأتيه الباطل من خلفة ولا أمامه، حيث يردد المعلومات بثقة مفرطة، وطريقة منظمة وكأنها الكاشف المطلع علي كل شئ، وقد كانت تلك ملاحظة عامة عند جيل الشباب بأكمله، وبالأخص مدرسة شادي عبد السلام، وقد كان رد الفعل السائد عندما بدأنا في صناعة أفلامنا هو إلغاء التعليق، إلا أنه كان تصرفا شكليا إلي حد كبير، تصرف آخر كان يلجأ أليه البعض وهو إستنطاق البشر الحقيقين، بأن يكون الإنسان البسيط هو المعلق، إلا أنه لم يكن تصرفا عمليا علي المستوي التقني، وعندما قمت بإخراج ذلك الفيلم خطرت لي فكرة وهي الإبقاء علي الراوي كما هو، وإنما علي نحو يقوم بتفعيل الصراع الأساسي الذي يتأسس عليه الفيلم، حيث أنه يتخذ بنبرته الفاشية تلك موقفا صارما ضد التعليم، وهو موقف أستوحيته من نبرة الخطاب الإعلامي الفاشي السا ئد خلال تلك المرحلة، والذي كان يعبر من خلاله أنور السادات عن موقفه من المرحلة السابقة "»، وقد قام بتسجيل صوت الراوي "«جميل راتب»" بناءا علي نص التعليق الذي كتبه " "«داود»" قبل البدء في تصوير الفيلم.

لقي الفيلم عند عرضه ترجيب نقدي كبير، ويذكر "«داود»" بالتحديد العرض الذي أقامه "نادي السينما" بالجامعة الأمريكية، حيث إمتلأت القاعة بالمشاهدين، وكانوا عند عرض الفيلم صامتين "«كنت في أسعد لحظات حياتي .. لأنني للمرة الأولي أجذب إنتباه الناس بهذا القدر .. وهو ما كان يرضي غروري ونرجسيتي آنذاك .. علما بأنني فيما بعد كرهت ذلك الفيلم بسبب كرهي للصوت بنفسي .. كنت فخور بالفيلم ولكنني غير محبا له"»، علي المستوي النقدي قوبل الفيلم من جهة بهجوم شديد حيث كتب «"إبراهيم الورداني"» مثلا مجموعة من المقالات بجريدة الجمهورية التي تنقد الفيلم وتهاجم صانعه، ومن جهة أخري قوبل بترحيب حيث تصدي ل "الورداني" كل من "(سامي السلاموني" و"خيرية البشلاوي") بجريدة المساء، أي أن الفيلم أثار معركة.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

خلال نفس العام يقدم " "«داود"» فيلم «الأمن الصناعي"»، وهو فيلم مدفوع الأجر، لحساب شركة النصر لصناعة السيارات، يتحدث عن وسائل الأمن الواجب إتخاذها داخل المصانع لحماية الإنتاج والعمال بذلك النوع من الصناعة بالتحديد، ويري "«داود"»أنه مثل «"تعمير مدن القنال"» مجرد إعلان لا يحمل أي تجربة فنية.

في العام التالي يضطر المركز بسبب بعض الضغوط الأمنية أن يقوم بتحجيم الموضوعات النقدية التي تتناول بعض القضايا الإجتماعية بوجهة نظر سياسية، وتطلب الإدارة من المخرجين أن يقوموا بأعمال تسجيلية عن فنانين، في تلك الفترة يقترح "«داود"» مجموعة من الأسماء "«يوسف أدريس"» كأديب، «"يوسف شاهين"» كمخرج، إلا أنه يستقر في النهاية علي الفنان التشكيلي "«حسن سليمان"»، والذي كان قد رأي له منذ فترة لوحة (العمل في الحقل) مطبوعة في إحدي الكاتولوجات "«كنت مبهورا باللوحة حيث الشعور بالعمل الدؤوب، والدوران في نفس الدائرة من أجل إنتاج الغذاء، إلا أنني لم أكن أدرك ماذا أفعل كي أبدأ الفيلم، فقمت في البداية بعمل بحث عنه، وقررت فيما بعد أن يتأسس الفيلم علي ذلك البحث، فأصبح المعلق يعبر عما يدور في ضميري، وبداخلي أنا، من أسئلة خلال البحث " » وفي العديد من الحوارات يؤكد " "«داود"» بأن 'العمل في الحقل " هو أهم فيلم تسجيلي قام بإنجازه، ربما لما فيه من جوانب ذاتيه حيث تختلط تجربة الفنان الذي يرصده بتجربته الشخصية ووجهة نظره هو عن عالم الفنان أثناء بحثه عنه.

عام ١٩٨٠ يقدم " "«داود"» آخر أفلامه التسجيلية، وهو فيلم بعنوان "«عن الناس والأنبياء والفنانين"»، وهو فيلم عن الفنان التشكيلي "«راتب صديق"» وزوجته "«عايدة شحاتة"»، وقد تم العمل علي ذلك الموضوع بناءا علي تكليف وليس إختيارا من " "«داود"»، إلا أنه لم يكتف كالعادة برصد حياة الفنان وأهم أعماله، بل يقوم بالبحث عن موضوع ما يحمل وجهة نظر من أجل التعرض إلي ذلك الفنان، وقد عثر بسهولة علي ذلك الموضوع بالنظر إلي عالم "«راتب"» نفسه، ف"«راتب"» كان فناناً مثقفاً، من أصل تركي، أنهي تعليمه ببريطانيا، ويقوم برسم الأنبياء، وكان لديه مجموعة من اللوحات الجدارية عن يوم الحشر، وكان يعرضها في منزل ريفي بالمنيب، إلا أن الناس في مجتمعات العالم الثالث لا تلتفت إلي تلك الأمور، «فكيف تكون أنت محمل بثقافة الغرب، والناس "ملهومش دعوة بأي حاجة"؟»

خلال تلك الفترة تتغير الإدارة بالمركز، ويتم تجاهل بعض المخرجين ومنهم " "«داود"» وفقا لخطة العمل الجديدة التي قامت بإعدادها، وكان ذلك غالبا بسبب بعض التقارير الأمنية، ليركز " "«داود"» فيما بعد مجال إهتمامه للكتابة الروائية، وعن فترة عمله خلال الأفلام التسجيلية، ليس فقط التي يقوم بإخراجها، وإنما التي يشترك فيها عمدا مع أصدقائه بشكل غير رسمي يقول : "«أتاحت لي تلك التجربة إختراق العديد من العوالم التي لم يكن من المسموح التوغل فيها بعيدا عن ذلك المجال، أن أخترق مصنعًا وأتعرف علي أدق التفاصيل

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بداخله، أن أذهب إلي الريف وأتعايش مع ذلك المجتمع وأنا لست من الريف، أن أقترب من فنان ربما ليس من السهل أن أجلس معه علي المقهي وأتعرف أليه عن قرب بعيدا عن ذلك الإطار، فهي وسيلة تشحن بطاريتك، وتقلل نقص خبرتك، وتشبع فضولك خلال فترة التكوين المبكر تلك "»إنها مرحلة النضج للولوج إلي عالم الأفلام.

(٢)
الأفلام

لم يكن "الصعاليك" الفيلم الأول الذي يكتبه "«داود عبد السيد"»، وإنما أول ما يتم تنفيذه بالفعل من ضمن ما كتب، ومن أجل الوصول إلي الصيغة التي ظهر عليها الفيلم كان هناك رحلة طويلة من الكتابة والبحث والمحاولات إستمرت عشر سنوات تقريبا، وعلي الرغم من إختلاف تلك الكتابات عن بعضها البعض، وإبتعادها عن أجواء «الصعاليك» وشخوصه، إلا أن نظرة متأملة علي إنتاج تلك الفترة، وإيقاع العمل خلالها، تجعلك أكثر تفهما وإقترابا من الكيفية التي ظهر عليها "«الصعاليك"» بهذا الشكل.

فور تخرجه من معهد السينما، أخذ هاجس شديد الإلحاح يراوده، فقد كان يسأل نفسه دائما "لقد درست في معهد السينما، وتخرجت منه بالفعل، ولكن هل أصلح لأن أكون مخرجا؟"، فبصرف النظر عن الشهادة، لم

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

يكن يمتلك أمام نفسه حتي هذه اللحظة قناعة محددة تؤكد صلاحيته للقيام بتلك المهمة، مع العلم بأن مشروع تخرجه لم يكتمل ، كحال العديد من المشاريع الأخري، ومع ذلك يري أنه حتي لو إكمل ذلك المشروع، فلن

يكون ذلك دليلا يرضيه، وقد كان مفهوم الصلاحية ـ كما يذكر ـ يرتبط لديه بأن يقدم شيئا جديدا بمعني أدق إضافة ، لا أن يخترق السوق ويقدم أفلاما فحسب، وإ لا لبدأ سريعا في البحث عن أي مهنة أخري، أو مجال آخر، ومن وجهة نظره تتجسد الإضافة في تخطي ونقد للسينما السائدة من جهة، وفي أن يتميز ما يقدمه بالخصوصية من جهة أخري، هنا يبدأ إختبار نفسه من حيث القدرة علي الخيال، حيث يقوم إنطلاقا من هذه

النقطة بتجسيد خياله مكتوبا "«هل لديك خيال سينمائي؟ هل أنت قادر علي الكتابة؟"» هذه هي صيغة السؤال الذي يردده، ليرتبط لديه من الآن فصاعدا إبداع الإخراج بإبداع الكتابة، بفكرة الخلق أو الإبتكار بشكل عام.
يبدأ ذلك الإختبارمنذ شهر سبتمبر ١٩٦٧،ليستمر مدة عشر سنوات لاحقة، يذكر أنه كـ تب خلال تلك الفترة العديد من السيناريوهات، أو بتعبير أدق أفكار مصاغة في صيغة سيناريوهات، ينجزها بإخلاص، وبمعاناة الكتابة، وهو علي ثقة تامة بأنها غير صالحة للتنفيذ، أولا لأنها خارجة بشكل ملحوظ عن الإطار العام للسوق، وثانيا لأنها لا تندرج تحت نوع أو مسمي محد د فلا هي طويلة مثلا، أو قصيرة، بل كانت مجرد تعبير عما تفرضه الضرورة الفنية النابعة من داخله هو فقط، كان من بين تلك الأعمال مثلاً قصة جثة، ملقاه بشارع سليمان باشا أمام سينما ميامي والدبن البرازيلي، لا أحد يكترث لوجودها، أو يعطيها وزنا، حيث يعبر السائرون من فوقها أو يدورون من حولها، وكأنها غير موجودة من الأساس، ومع مرور الزمن تتعفن الجثة، وتتصاعد رائحة العفونة، فيبتعد عنها المارة، ويسيرون عبر الرصيف الآخر، ويصل الأمر إلي أن بعض المحال التجارية تبدأ ببيع كمامات للأنف.
يتذكر أن أول سيناريوطويل يقوم بكتابته، لم يعد يتذكر عنوانه، ربما (في يوم حار ـ حدث في يوم ما ...)، كان عن حادث بسيط جدا، حيث يغازل شاب إحدي الفتيات بالشارع، يتطور ذلك الحدث البسيط بتبعاته من فعل إلي آخر، ومن نتيجة إلي أخري، فتتصاعد الأمور، المنفصلة ظاهرا، المرتبطة بسبب وحدة المكان علي المستوي المباشر والملحوظ، حتي ينتهي الفيلم بخراب هائل حيث الحرائق والإصابات تمتد إلي مجموعة من

الشوارع المجاورة، ليكون الحادث الأول بمثابة الحدث العبثي، أو الكبسولة الصغيرة التي فجرت الموقف، وكشفت عن الهدوء الزائف، الذي يعتمل تحت طبقته بركان خامد، وبعد أن ينتهي من كتابته، يقوم """«داود"» بعرضه علي صديق يثق برأيه، ليفاجأ بذلك الصديق يشير له أن الفيلم مأخوذ عن القصة

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الفلانية، للكاتب الفلاني، المنشورة في "«روز اليوسف"»، إلا أن " "«داود"» لم يكن قد قرأ القصة، فأخذ يبحث عن العدد الذي يحتوي عليها، ليكتشف بالفعل تشابها كبـ يرا، علي الرغم من أنه بدأ معالجة الفكرة، وكتابة السيناريو، قبل تاريخ نشر القصة بالمجلة، من هنا أخذ يؤمن بأن الظرف الواحد قادر علي إنتاج إبداعات متشابهة، أو أفكار متشابهة، وقد كان ذلك الظرف آنذاك هو تأثير هزيمة ٦٧ علي ذلك الجيل بأكمله، علما بأن ذلك الموقف سيتكرر كثيرا حيث سيشير البعض فيما بعد إلي مصادر ما يقتبس منها "«داود"» أعماله، ولن يسلم "الصعاليك" من ذلك، حيث سيشير البعض إلي أنه مقتبس من فيلم "«بورسالينو"» الذي قام ببطولته "(جان بول بلموندو" و"آلان ديلون").

مجموعة كبيرة من الأعمال التي لا يتذكرها حاليا، والتي كان يكتبها لتأخذ طريقها عن رضاء كامل منه إلي درج مكتبه، حتي تنتهي العشر سنوات بأول سيناريو قابل للتنفيذ بالفعل، وكان بعنوان "«كفاح رجال الأعمال"» عن رواية «الثلاث بنسات"» لـ "«بريخت"»، والتي يحاول خلالها الكاتب أن يشرح التحولات الإقتصادية في إنجلترا بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث صعود الموجة الأولي للبرجوازية المتوسطة، وقد كان الفيلم ساخرا، كما يتضح من العنوان، يدور حول بدايات الرأسمالية بالسبعينات، والخلايا التي تقوم بالنصب، حيث يقوم سمسار بلم شمل مجموعة كبيرة من أصحاب الدكاكين لتأسيس شركـ ة ضخمة، ليرصد " "«داود"» من خلال تلك الشراكة تكالب مجموعة كبيرة علي المال، وفي الوقت نفسه علي إحدي الفتايات، ويتم الإتفاق علي تنفيذ الفيلم مع المنتج "«ممدوح مصطفي "»، علي أن يقوم "«عادل امام "» ببطولته، إلا أن المنتج لم يتعاقد مع "«عادل"» ربما لضعف الظروف ا لانتاجية، وهو ما أدي إلي توقف المشروع.

من المشاريع الأخري السابقة للصعاليك يأتي "«الوباء"»، وهو فيلم نوار بوليسي، تدور أحداثه حول ضابط يترك بإرادته البوليس السياسي، ويتحول إلي البوليس المدني ليتفرغ من أجل إكتشاف سر إحدي جرائم القتل، ويكتشف في رحله بحثه عجز القانون ونصوصه علي التوصل الي الحقيقة، وبينما تقع الأحداث في مصر ١٩٤٧ عام وباء الكوليرا، تكشف الأحداث عن وباء من نوع آخر وهو الفساد الذي يستشري في المجتمع المصري علي كافة مستوياته، ويشهد ذلك السيناريو بداية التعاون بين " "«داود"» والمنتج "حسين القلا"، الذي يتحمس للفيلم، ويرشح لبطولته "«نور الشريف"»، إلا أنه ينشغل في الوقت نفسه بإنشاء

شركته الخاصة، ليتوقف المشروع لأجل غير مسمي.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

سيناريو آخر يحمل عنوان "«الكلاب"»، يشك في أنه قام بكتابته قبل فيلم "«كفاح رجال الأعمال "»، إلا أنه نادرا ما يتحدث عنه، حيث يسقط من ذاكرته دون سبب واضح، وكان قد تقدم به إلي جماعة السينما الجديدة، عندما حاولت بأوائل السبعينات أن تقوم بإنتاج بعض الأفلام بالإشتراك مع القطاع العام ومؤسسة السينما

آنذاك، وهي تجربة أسفرت عن إنتاج فيلمين فقط هماأغنية علي الممر ـ الظلال في الجانب الآخر)، ويدور الفيلم حول قصة حب بين رجل وإمرأة، تقع في مدينة القاهرة، التي أصبحت شوارعها خالية تقريبا، نظرا لأن كلاب الشوارع أصبحت تأكل البشر، وفي هذا الإطار كان هناك رجوعا بالتاريخ من خلال "«أبن أياس "»، الذي كان يتحدث عن الشدة الكبري، أيام المستنصر بالله الفاطمي، حيث المجاعة بسبب عدم مجئ فيضان النيل، وهو ما دفع الكلاب إلي أكل البشر، وشجع البشر علي أكل جثث البشر، إلا أنه يعترف بأنه غير معجب به علي الرغم من أن البعض لازال يتحدث عنه حتي الآن ، من السناريوهات الأخري التي يقوم بكتابتها ولم

تنفذ كان سيناريو بعنوان «بيت الست حياة» وهو عبارة عن محاكاة ساخرة لفيلم «شباب إمرأة» لصلاح أبو سيف ، لايتذكر "«داود"» تاريخ كتابة الفيلم بالتحديد ولكنه يذكر أن الرقابة رفضت إجازته بشكل نهائي .
وسط إخفاقات التنفيذ تلك، لم يستسلم " "«داود"بعد أن نجح في الإختبار، وتأكد أمام نفسه قدرته علي الخيال والكتابة، خلال تلك الفترة يقرأ حادثة في جريدة الأهرام، وهي حادثة ضرب نار بالميناء، كان أبطالها رجل الأعمال "«رشاد عثمان"» وشقيقه، وهي التي أوحت له بكتابة الصعاليك، حيث البحث في الكيفية التي صعد بها الرأسماليون الجدد بشكل عام، بعيدا عن موضوع "«رشاد عثمان "»، إلا أن الموضوع الرئيسي لديه كان ما هي التغيرات النفسية والإجتماعية التي من الممكن أن تحدث لإنسان ما مع هذا التغيير؟.
وعن ذلك المشروع وتوقيته يقول "داود": "«في الصعاليك محاولة لفهم تاريخ المجتمع المصري خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٦٠ وحتي عام ١٩٨٠، وهي فترة الوعي الخاص بي، فنحن جيل، مع الأسف، تربي علي مجموعة من شعارات سرعان ما إنهارت، وتبدلت كل المفاهيم التي إقتنعنا بجدواها وأهميتها في حياتنا. هذا الإنقلاب أحدث زلزالا في عقولنا وطريقتنا في التعامل مع الأشياء، وجاء فيلمي الأول ليجيب عن السؤال الصعب:ماذا حدث؟ ولماذا حدث »؟"وبحوار آخر يؤكد : "«الإنفتاح هو تحويل الإقتصاد المصري إلي إقتصاد حر، أنا لا أري مرحلة الإنفتاح إنتهت حتي الآن (كان الحوار بمنتصف التسعينات) إن الجانب التحليلي الإجتماعي والسياسي للفيلم يرصد الصعود المفاجئ للفرد، كان لدي فضول أن أعرف كيف صعد هؤلاء؟ ومن أين أتوا؟ تحليل عن طريق الفن، محاولة فهم الإنقلاب الإجتماعي، وأيضا محاولة للتأمل في هذا الجانب"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وبسبب وضوح الموضوع في ذهن " "«داود"» إلي هذه الدرجة، كان «"الصعاليك"» أسرع سيناريو يكتبه طوال حياته، حيث لم تستغرق مرحلة الكتابة سوي ١٥ يوم، بناءا علي معالجة كان قد كتبها فور قراءة

الموضوع بالأهرام "«وجدته يخرج مني مكتملا بهذا الشكل، فعندما بدأت بكتابة المعالجة في عدة نقاط، وجدتها معالجة مكتملة، تحولت بسهولة وبسرعة إلي سيناريو، ووجدتني راضيا عنه"»، وقد أنتهي "

"«داود"» من كتابة السيناريو في أكتوبر ١٩٨١، وبسبب بعض المشاكل مع الرقابة والنجوم تأجل حتي مارس ١٩٨٣، وبعد مجموعة من التحايلات والإبدالات قام بتصوير الفيلم، وعمل المونتاج والطبع حتي صار جاهزا للعرض بنهاية عام ٣٨٩١.

رفضت الرقابة نهاية الفيلم، علي إعتبار أن المجرم لابد أن يعاقب، وبسبب ضعف خبرته آنذاك ـ كما يذكر ـ يستجيب لإعتراضهم، وإنما علي المستوي الشكلي إلي حد كبير، حيث يقوم بالتحايل، لتظهر سيارة شرطة تسير بتوازي الشاطئ، تقف علي مسافة بعيدة، بينما يتأمل "«مرسي"» ما حدث ، وذلك بالمشهد قبل الأخير من الفيلم، بعد أن يقوم بقتله «صلاح» ، إلا أنه يصرح حاليا بأنه لو قام بعمل الفيلم مرة أخري فإنه لن يقدم

أي تنازل، نقطة أخري تثير بعض التحفظ عند البعض، حيث مشهد الخيانة، عندما تقوم «"صفية" بعلاقة» جنسية مع "«صلاح"» ، بينما زوجها "مرسي" في السجن، من هؤلاء كان السيناريست "«عبد الحي أديب"» وكان رأيه في ذلك أن المشاهد سيفقد تعاطفه مع الأبطال بشكل نهائي، وعن ذلك يقول "«داود"»: "«كان رأي أستاذ عبد الحي صائبا، وعلميا جدا، وكنت مقتنعا تماما بما يقول، إلا أنني بعد فترة قمت بتفنيد المنطق في حد ذاته، وسألت نفسي هل أريد أن أثبت قناعات الناس، أم أريد أن أغيرها؟ الإجابة هي أنني أريد أن أغيرها، لذا أبقيت عليه كما هو، وأذكر أن المشهد لم يحدث عن عرضه جماهيريا ضجة كبيرة، أو ردود أفعال غاضبة"» .

في البداية يتم ترشيح "«عادل امام"» لدور "«مرسي"» و "«أحمد زكي "» لدور "«صلاح"» ، ينسحب "«عادل"»بسبب إرتفاع أجره ، إلي جانب بعض المشاكل التي حدثت بينه وبين المنتج، الذي إنسحب بدوره لأنه لم يرض بالفيلم إلا لأنه من بطولة "«عادل"»، بعدها يتم تثبيت "«نور الشريف"» في الدور، وبالنسبة لـ "«زكي"» فقد رغب بأنتاج الفيلم بواسطة شركة خاله "«أحمد معروف "»، إلا أن " "«داود"»لم يمل إلي ذلك، لينسحب هو الآخر من المشروع، خلال تلك الفترة كان(أحمد زكي ومحمود عبد العزيز) يصوران سويا فيلما واحداً بستديو الأهرام، وهو "«درب الهوي"» وقد تم إنفصال "«زكي"» عن المشروع خلال

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

حوار مع " "«داود"» وقع بحجرته، وفور خروج " "«داود"» من الحجرة وجد قدميه تقودانه دون وعي تقريبا إلي حجرة "«محمود عبد العزيز "» ليطلب منه أن يقوم بالدور، يوافق "«محمود"»، ليشترك في النسخة النهائية مع "«نور"» إلي جانب الممثلين الآخرين الذين كانوا الترشيح الأول لـ داود" غالبا.

يتم تصوير الفيلم خلال ٦ أسابيع ما بين القاهرة (المشاهد الداخلية للسطح والبار بستديو الأهرام) والإسكندرية حيث المشاهد الخارجية كالميناء والشوارع، وذلك بتكلفة إنتاج ١٥٠ ألف جنية، وكان المنتج هو

"«ممدوح مصطفي"» الذي كان قد أنتج من قبل فيلم "«العوامة٧٠»" أول أفلام "«خيري بشارة "»، وقد ساهم في الإنتاج بشكل ما كل من "«داود"» نفسه إلي جانب صديقيه "(أنسي أبو سيف" و"محمد عماد")،

ويري "«داود"» أنها كانت ميزانية معتدلة جدا آنذاك، حيث قام الإنتاج بتوفير كل ما كان يحتاج أليه، لدرجة أنه قام ببناء ديكور كامل لبار، وقام بتكسيره أثناء التصوير نظرا لأن الحدث الرئيسي خلال ذلك المشهد كان لخناقة كبيرة يقوم بها (صلاح ومرسي) مع فتوات المكان، إلا أنه بعد التصوير، وجد أنها بصريا تتشابه مع خناقات الأربعينات، وموضوعيا لا تتماشي مع مسار الفيلم علي نحو كبير، ليقوم بحذف المشهد بالمونتاج، فتأتي النتيجة أن (صلاح ومرسي) يثيران حفيظة البارمان، الذي يطلب الفتوات، وما أن تبدأ الشرارة الأولي

للخناقة، إلا ويتم القطع علي المشهد اللاحق حيث نري (صلاح ومرسي) يجلسان علي الشاطيء وقد أصابتهما أضرار بالغة بسبب هذا الشجار.

بالنسبة لفريق الفنيين، فقد كان "الصعاليك" الفيلم الروائي الطويل الأول لـ «راجح داود"» بعد أن قدم الموسيقي التصويرية لفيلم واحد قصير سابقا، كما أنه الفيلم الأول بالنسبة لمهندس الديكور "«أنسي أبو سيف"» الذي يعمل خلاله "art direction" وليس مجرد مهندس ديكور، وعن "«داود"» في هذا الفيلم يقول "أنسي": «"الغريب أن "«داود"» يقوم بكتابة أشياء لم يراها من قبل وإنما ربما جاءته في أحلامه فقط، وفي الصعاليك كتب عن جبل أسود، وأراده متحققا بصريا بالفيلم دون أن يراه سابقا، إستغربت جدا، فهل توجد مثل تلك الجبال في الواقع، إلا أنني رأيتها موجودة بالفعل في الميناء "»، إلي جانب مونتاج "نادية شكري" التي يتغير أسلوبها في العمل والرؤية بناءا علي رؤية " "«داود"» الخاصة، كأن يتكون مشهد كامل من لقطة واحدة، أما التصوير فكان ل "محمود عبد السميع" الذي تابع " "«داود"» أعماله التسجيلية بدقة، والذي يري أنه مصور موهوب جدا .

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

علي المستوي النقدي قوبل الفيلم بترحيب كبير، فها هو مخرج جديد، صاحب رؤية، ينضم إلي أبناء جيله من المخرجين (محمد خان وخيري بشارة وعاطف الطيب)، الذين سبقوه في إنتاج أفلامهم، وهو ما أتخذه العديد من النقاد مدخلا للحديث عن الفيلم، سواء بالإشارة أليه، أو الإشارة إلي الرغبة في البدء بتجاوزه للتركيز علي الفيلم نفسه، وهو عين ما فعلته "«خيرية البشلاوي"» في مقالتها بالجمهورية عدد ٦إبريل ١٩٨٥حيث كتبت في المقدمة بأنها تريد النظر إلي الفيلم كما هو واقع أمامها علي الشاشة، وليس بناء علي ما تعرفه وتدركه من خلفيات عن فنان الفيلم أو القضية التي يتناولها، وخلال المقال تسلط الضوء علي عنصري الزمان

والمكان، وإنما علي سبيل الإشارة إلي وجود دلالات ما دون تحليلها أو البحث عنها : «"يختار مؤلف الصعاليك مدينة الإسكندرية مسرحا لأحداثه، وهذه ليست مصادفة، وإنما إختيار واع وله دلالاته، ويختار من هذه المدينة منطقة الميناء أكثر أجزائها إنفتاحا علي العالم الآخر حيث وسائل النقل والتهريب، وتنتقل الكاميرا بين الميناء والحواري الضيقة، والبيوت سيئة السمعة، وبين القصور وأصحابها، ممن كانوا يترددون علي هذه البيوت نفسها برشاقة وخفة وسهولة كأنها عين المتفرج أو عيونه " » وتشير خلال المقال إلي توجسها من أن تسقط بعض الدلالات من مجال وعيها، بما يوحي بجدة الفيلم وأسلوبه عن مزاج المشاهدة السائد، الذي هو إنعكاس للسينما السائدة فتقول: "لم يشر داود عبد السيد إلي الزمن بأرقام أو بأحداث ضخمة، وإنما

بإشارة معنوية أو بغمزة خشيت وأنا أراقب الفيلم أن تكون خبيثة، لأنه هنا يريد أن يقول أن الفساد له جذور قديمة، وقد بدأ سيرته في نفس الوقت الذي كنا نغني فيه للنصر، ونبكي علي الهزيمة"».

من جهة أخري تأتي الإشارة إلي المخرج مقارنة بأبناء جيله علي مستوي أكثر مباشرة ووضوحا خلال مقال يكتبه "«علي أبو شادي"» بعد مرور عدة سنوات علي عرض الفيلم في مجلة فن ٢٤فبراير ١٩٩٢ "الصعاليك: «نموذج رائع لسينما تحليل الواقع"» حين يبدأ مشيرا: "«يعد فيلم الصعاليك أول أعمال المخرج داود عبد السيد واحدا من الأعمال المهمة في تيار السينما المصرية الجديدة، بل في القلب منها، شأنه شأن (سواق الأتوبيس والبرئ) لعاطف الطيب، (العوامة ٧٠والطوق والأسورة) لخيري بشارة، (عيون لا تنام والأفوكاتو) لرأفت الميهي، وأفلام محمد خان (أحلام هند وكاميليا والحريف وسوبر ماركت)، وغيرها من تلك العلامات المضيئة في تاريخ السينما المصرية المعاصرة التي سادت فترة ا لثمانينات، وإستمر عطاؤها حتي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الآن، وهي في مجموعها تتحدث لغة سينمائية جديدة، وتتناول الواقع الآني مباشرة، وتحاول تحليل علاقاته، والبحث عن أسباب أزمته علي كل المستويات، سياسية وإقتصادية وإجتماعية، وهي أعمال تميزت بوعي

صانعها الفني، والفكري، وقدرتهم علي النفاذ إلي جوهر الواقع، والإمساك بجدليته، وطرح ذلك في بناء فني يستهدف الوصول إلي عقل ووجدان المتلقي"»، ويقوم الكاتب طوال مقاله بسرد الفيلم، وإنما من خلال تفاصيله، ليؤكد أن التفاصيل الصغيرة بالخلفية هي ما تتأسس عليها سينما "داود عبد السيد" في أول أفلامه، لدرجة أنه لا يستطيع أن يتخلص من سحر حوار المشهد التالي لخيانة "«صفية"» فيسرده كاملا إلي حد كبير وسط المقال علي الرغم من أنه يشير إلي ضعف آداء "«يسرا»" له.

بنفس المنهج، حيث سرد تفاصيل الفيلم، بما يؤدي في النهاية إلي رؤية كلية للموضوع يكتب "«كمال رمزي"» في العدد ٢٦ بمجلة الحياة السينمائية السورية (نوفمبر ١٩٨٥)بعنوان "«الصعاليك: تفنيد

الأكذوبة"» مشيرا في البداية إلي المشهد الذي يسرد خلاله "«نور الشريف "» قصة أسطورية ساذجة عن صعوده مع صديقه من حياة الصعلكة إلي حياة الثراء، لتعبر الإفتتاحية عن مضمون العنوان حيث تفند أكذوبة الصعود الإجتماعي بوسائل شريفة خلال تلك الفترة، وعن البناء يشير إلي أن أحداث الفيلم تسير وفق منطق صارم، وأن الفيلم يشرح نفسه بنفسه علي الرغم من صرامة تحليلاته، مع وجود بعض التحفظات كأن يأتي حوار بعض شخصياته أعلي من مستواهم، أو أن تتسم بعض الأفعال بالتناقض مع الأخري مثل موقف الفتاة المتعلمة التي ترفض الزواج من المليونير 'محمود عبد العزيز " ومع هذا تقضي معه ليلة كاملة، ثم يعود مرة أخري في النهاية ليتحدث عن فكرة الأكذوبة قائلا : "«ولأن الصعاليك لا يقدم أمثولة أخلاقية عن صديق يقتل صديقه بعد أن أصبحا ثريين وتناقضت مصالحهما، فأنه يتعمد بأن ينتهي بذات البداية، فالصعلوكان، نفس الصعلوكين، يطالعانا وهما يتسكعان في شوارع الإسكندرية، يتهيآن، فيما يبدو، لإعادة ذات التراجيديا أو المهزلة إن أردت .. والشكل الدائري هنا إنما يعني أن هذه الظاهرة ستتكرر طالما أن معطيات الواقع وقوانين المجتمع لم تتغير، والفيلم، بهذا المشهد الأخير، إنما ينبهنا، ويحذرنا، بعد أن فند وفضح الأكذوبة، ونزع، بلا تردد، هالة القداسة المزيفة عن العصاميين والمكافحيين والذين بدأوا من الصفر، والذين هبطت عليهم الثروة فجأة، والذين أصبحوا بذكائهم وعرقهم الشريف أثرياء في بلد فقير "» ليصبح الكاتب بهذا الأسلوب متأثرا بالشكل الدائري للفيلم لدرجة أنه يكتب مقاله علي نفس النحو حيث البدء بنقطة ثم العودة أليها بشكل آخر في النهاية، مع وجود بناء ما داخل المقالة، يفند من خلاله موضوع الفيلم .

أما "«سمير فريد"» في مقاله بجريدة الجمهورية - ٩١فبراير ٥٨٩١ «مولد فنان ..ونهاية سينما "» فإنه يذهب - ربما بالنظر إلي العنوان - إلي ما هو أبعد من النظر إلي سينما "«داود عبد السيد "» في إطار تأكيده

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

علي ما يطلق عليه الواقعية الجديدة بالسينما المصرية، أو في إطار النظر إلي الأفلام النظيرة التي تنتمي إلي نفس المدرسة، حيث يشير الكاتب إلي أن "داود" قد أغلق بفيلمه أي محاولات لإنتاج أي فيلم آخر يتناول

نفس الموضوع، فيقول: "«وبقدر ما يمثل هذا الفيلم مولد فنان بقدر ما يمثل نهاية سينما، وأعني بها سينما الإنفتاح، التي بدأت بفيلم علي بدرخان (أهل القمة) ووصلت إلي الذروة في فيلم عاطف الطيب (سواق الأتوبيس) فالفيلم الأول أثار القضية، والثاني عبر عن نتائجها، ثم جاء الصعاليك ليتغلغل في أعماقها، ويجعل الطريق مسدودا أمام المزيد من تناول هذا الموضوع، أو علي الأقل صعبا، وشديد الصعوبة"» وقد أعتمد الكاتب في مقاله علي المنهج المقارن، الذي يحاول إبراز ما في العمل من جوانب من خلال النظر إلي أعمال أخري موازية، أو مقارنة صورة ما بأخري مثل صورة المرأة عند "«داود"» مقارنة بصورتها عند «"شاهين"» وفي هذا الإطار تجده يقول أيضا : "«أدرك داود عبد السيد أن مساهمة الفنان في التغيير هي أن يساهم في نشر الوعي الصحيح بالواقع، وأن نشر هذا الوعي لا يكون إلا بالكشف عن النظام الداخلي، الذي يصنع الواقع تماما، كما فعل أستاذه، وأستاذ الواقعية في السينما المصرية صلاح أبو سيف في فيلم "الفتوة" الذي يكشف المجتمع الرأسمالي قبل الثورة، ويعري بطن السوق الرأسمالي أمام الجمهور" ويربط بين الأثنين أيضا من خلال الدائرة المغلقة التي يخلقها البناء الدرامي لكلا الفيلمين »، حيث يري أن الفتوة يكشف عن المجتمع الرأسمالي، بينما يكشف الصعاليك عن المجتمع الإنفتاحي، لدرجة أنه يقول "ولكن الفرق بين الفتوة والصعاليك هو الفرق بين المجتمع الرأسمالي قبل الثورة والمجتمع الإنفتاحي بعد حركة تصحيح الثورة".

وعن ذلك الرأي يردد " "«داود"» في أحد الحوارات بعد أن يسأله الصحفي عن قيام بعض النقاد بربط فيلمه الأول بفيلم «الفتوة» قائلا: "«الفتوة يدرس آليات سوق معين "سوق الخضار" أما الصعاليك أوسع كنظرة، فهو يدرس آليات الصعود، ليس بمعني أن يثري أحد الأشخاص، ولكن حينما يثري هذا الشخص كيف سيكون شكل حياته وأفكاره .. الفتوة زمنيا أقل من حيث الفترة .. في الصعاليك الزمن بطل حقيقي وليس ديكورا .. الصعاليك يحاول فهم آليات نفسية لشخصيات معينة .. كيف أن الوضع الإجتماعي للشخصيات يحدد إطارها وطموحاتها"».

وفي إطار تناوله لمجموعة من أفلام "«داود"» بالتحليل في مجلة الفن السابع (أبريل ١٩٩٨) "داود عبد السيد: جوهر الشعر وبناؤه يتخلص "«احمد يوسف"»من سيطرة الجانب السياسي الإجتماعي بالفيلم، مسلطا الضوء علي الجانب الإنساني الذي يعتمد عليه " "«داود"» من الأصل، ليقدم من خلاله إطاراً سياسياً ما، حاضرا ومؤثرا بالخلفية، وليس العكس فيقول : "«إن البطلين الفقيرين يمثلان من الناحية الدرامية

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وجهين متناقضين علي نحو ما للتعامل مع الحياة، بين العقل البارد والعاطفة الجامحة، تجمعهما الصداقة التي تجعلهما في بداية الفيلم يتصارعان صراعا دمويا في زنزانة ضيقة لكي يضحي كل منهما بنفسه ويتحمل تهمة قتل خطأ، بينما تراهما في النهاية وبعد أن بلغا ذروة الثراء يخوضان معركة حقيقية علي شاطئ البحر، لكنها هذه المرة ليست معركة التضحية من أجل الآخر، وإنما التضحية بالآخر"».

الفيلم الثانى

البحث عن سيد مرزوق

إخراج: داود عبد السيد

تأليف: داود عبد السيد

تصوير: طارق التلمساني

موسيقي تصويرية: راجح داود

مونتاج: رحمة منتصر

صوت: جميل عزيز

إنتاج: فيديو ٢٠٠٠ "سميرة أحمد"

تاريخ العرض الأول: ١٦ديسمبر ١٩٩١

تمثيل: نور الشريف ـ آثار الحكيم ـ لوسي ـ علي حسنين ـ شوقي شامخ

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

يقوم " "«داود"» بتشبيه فترة عمله علي هذا الفيلم كتابة وتنفيذا وكأنه حاجز عسير في أحدي المسابقات الأوليمبية، يجتهد اللاعب بكل ما أوتي من قوة، وتركيز، من أجل عبوره بنجاح، وهي عملية لا تتم بـ سهولة، إذ تمتص اللاعب، الذي ما أن يتخطي بدوره ذلك الحاجز إلا ويشعر بنشوة الفوز، ومتعة اللعبة منذ بدايتها، وهو ما يتبين لدي بتتبع خطوات إنجازه لذلك العمل.

ينتهي " "«داود"»من كتابة فيلم «"الكيت كات"» قبل التفكير حتي في "سيد مرزوق" (ستجد تفاصيل أكثر في الجزء اللاحق) يبحث عن منتج فلا يجد، خلال تلك الفترة لم يكن بذهنه أي أفكار ملحة إلي أن قرأ في يوم ما عمودا بجريدة الأهرام لـ «"أحمد بهاء الدين"»، يتحدث خلاله عن الفنان التشكيلي «جمال كامل"» بمناسبة وفاته، وقد أورد خلاله موقفاً كان قد تعرض له "«جمال"»إذ وجد نفسه مطلوباً للقبض عليه مع الشيوعيين، رغم إنتفاء علاقته بهم، وعدم إنتمائه إلي أي إتجاه سياسي، وعندما عرض مشكلته علي مجموعة من الأصدقاء، ومنهم محامون، أجمعوا علي وجود خطأ ما، وإلي أن يتم إكتشاف ذلك الخطأ ينبغي عليه أن يسلم نفسه حتي لا يتهم بالهرب، أخذ يبحث عن شخص يسلم له نفسه حتي يثبت حسن نيته، وقد كان ذلك خلال شهر رمضان، فلم يجد أحدا يتسلمه. "«أعجبتني هذه المفارقة فبدأت بالعمل عليها"».

«أعجبتني تلك المفارقة فبدأت بالعمل عليها "»جملة بسيطة، وتوحي بسهولة المهمة، إلا أنها كانت بداية لطريق شاق أخذ من " "«داود"» عاما كاملا من التفكير والمعاناة، خاصة وأن النتيجة النهائية تختلف تماما عن تلك الرواية، ولا ترتبط معها إلا في روح العبث ربما، كان يسهر يوميا، ولا يتوقف إلا بسبب الإرهاق أو

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

التعب أو لأي ظروف خارجة عن إرادته (كان العام الذي أنجب خلاله أبنه الوحيد يوسف)، في حين كان المشروع يأكله من الداخل، ويشغل تفكيره طوال الوقت، ولأن موقف "«جمال كامل "» كان نقطة الإنطلاق، ولم يكن الهدف، فقد خرج " "«داود"»منه، ولم يعد قادرا علي الرجوع أليه، ليجد نفسه في منطقة وسط، خاوية، لا يستطيع أن يفعل فيها شيئا، وكانت المشكلة لديه ـ كما يذكر ـ خلال تلك الفترة أن هناك شحنة داخلية ملحة تريد أن تتجسد في شكل ما، إلا أنها عاجزة عن الخروج، فقد كان يريد أن يكتشف شيئا لا يدرك ماهيته، ولا يعرفه، إلا أنه لو وجده أمامه متجسدا سوف يتعرف عليه، ويدركه بسهولة «كنت "أبحث عن إنسان ما، لو رأيته سأتعرف عليه بسهولة، إلا أنني لا أمتلك وصفا له حاليا"».

ومن فرط الإرهاق يترك " "«داود"» السيناريو، ويبدأ بكتابة فيلم آخر، حيث أن تفاصيله كانت حاضرة في ذهنه نسبيا، وكان بعنوان "«ماله القمر"»، وهو فيلم رومانسي، به حس كوميدي، تدور أحداثه خلال الأيام السابقه علي أغتيال "«أنور السادات"»، وتنتهي في ذلك اليوم بالتحديد، إلا أن الفيلم يبتعد تماما عن رصد الشارع السياسي لهذه الفترة، والذي أتسم بالقتامة والميلوداما الاجتماعية بسبب نشاط حركة الاعتقالات،

وزيادة درجة الإحتقان لدي الجماهير، المدهش أنه يكتب في نفس العام سيناريو آخر، ولا زال "البحث عن «سيد مرزوق"» متوقفا، وكان بعنوان "«أحلام مؤجلة" » وهو عن قصة حب بين رجل وامرأه، تقع خلال

عشرين عاما، مع العلم بأنهما لم يريا بعضهما في تلك الفترة سوي خمس مرات، ومثلما تتطور هذه العلاقة بداخل البطل، تتطور شخصيته، لتصبح أكثر نضجا، وقدرة علي ا لتفاعل مع تأثيرات الواقع ومعطياته، لم يتم تنفيذ "«ماله القمر"» ـ كما يذكر داود ـ إلا بسبب هروب النجوم المرشحين له من حالته المختلفة، وكان منهم يسرا ـ أحمد زكي ـ محمود عبد العزيز)، ولسبب غامض، لا يعرف " "«داود"» كنهه، شعر أثناء كتابه «"أحلام مؤجلة"» بأنه لن ير النور، وبالفعل تتحقق نبوءته، علي الرغم من أن المنتج "«يسري العشماوي"» دفع عربونه، الأكثر غرابة وإدهاشا أنه بعد أن ينتهي من كتابة هذين الفيلمين يجد نفسه متجها إلي البحث عن سيد مرزوق " بتلقائية شديدة، لينهيه بسهولة وحيوية لا يدرك مصدرها، علي الرغم من عدم وجود أي علاقة أو رابط ما بين ذلك المشروع وبين السيناريوهات المذكورة.

وعن موضوع الفيلم يقول " "«داود"»: "«أنه محاولة جديدة في السينما المصرية، فهي تلخيص لمتناقضات المجتمع المصري في يوم واحد من حياة مواطن بسيط يعيش فاقد الوعي لمدة عشرين عاما، يكرر

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

أفعاله اليومية بنفس النمط، وفي اليوم الذي يكتشف فيه نفسه يصطدم بمتناقضات الواقع، وتستيقظ رغبته في المقاومة فيبحث عن سبيل للخلاص"» وعلي الرغم من بساطة الفكرة، ووضوحها في ذهن " "«داود"» إلا

أن الفيلم لا يظهر علي تلك البساطة والوضوح، بل ينطوي علي لغة خاصة، مركبة نسبيا، جديدة خلال تلك الفترة.

وعن عنوان الفيلم وهو ملتبس نسبياً حيث لم يوجد بالأحداث من يبحث عن سيد مرزوق أو لم يستغرق «يوسف» مساحة كبيرة من الفيلم بحثاً عنه يقول "«داود"» : «كان العنوان إختياري الأول ولكني أردت بعد ذلك تغييره كنت أريد أن أعنونه بـ مغامرات ليلة إلا أن الرقابة رفضت وأبقت علي العنوان الأول».

بإنتهاء مشاكل الكتابة تبدأ مشاكل التنفيذ "«بعد أن إنتهيت من كتابة الفيلم كنت متأكدا بأنه لن ينتج، وهو ما أكده عليَ بعض الأصدقاء، بسبب طبيعة الفيلم الخاصة جدا، وكان ما يؤكد ظني خلال تلك الفترة أن فيلم "الكيت كات"، وهو الفيلم الجماهيري متوقف لعدم وجود منتج، فكيف سيعثر "«سيد مرزوق"» وهو الفيلم ذو الخصوصية الشديدة والجمهور المحدود علي منتج، خلال تلك الفترة أتصل بي "«شريف شعبان"»، وكان قد تزوج من "جليلة" أبنة "سميرة أحمد"، ليطلب مني فيلما يقوم بإنتاجه، فذهبت ب" «البحث عن سيد

مرزوق"»، لا أدري لماذا لم آخذ معي "«الكيت كات"»، الغريب أنه وافق علي إنتاجه، بعد أن أتفقنا معا أن يقوم "نور الشريف" ببطولته، مع وجود شرط، هو ألا يستغرق التصوير أكثر من أربعة أسابيع، وهو ما تم بالفعل" ».

كان الترشيح الأول أن يلعب "«يحيي الفخراني"» دور "«يوسف"» وهو ما لم تمل أليه شركة الإنتاج، ثم «"عادل إمام"» الذي رفض أن يلعب الدور من البداية، حتي جاء "«نور الشريف"»، وبالنسبة لدور "«سيد مرزوق"» فقد كان " "«داود"» يبحث عن نجم آخر يشارك «"نور"» البطولة إلا أنه لم يجد من يناسب

الدور حينها حتي شاهد «"علي حسنين"» خلال أحد العروض المسرحية، فوجد نفسه بتلقائية شديدة يقول "«هذا هو من سيلعب الدور "»، أما عن« "آثار الحكيم"» التي لعبت دور "«مني"» فيقول " "«داود"»: «خلال تلك الفترة كنت شديد الإعجاب بها، وكان رأيي آنذاك بأنها الممثلة الوحيدة التي تشعر معها بأنها بنت عادية، لاهي شديدة الجمال، أو جذابة علي المستوي الجنسي، أو سمينة، أو بيضاء، قد تكون زميلتك في العمل أو الجامعة" » بإختصار كانت لدي " "«داود"» نموذجا لـ "بنت الناس"، أو فتاة الطبقة المتوسطة.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

كان هناك قدرا من التحايل حتي يخرج الفيلم متكلا بشكل نسبي بناء علي معطيات الإنتاج، وقد تم ذلك بناءعلي إتفاق مع شركة الإنتاج قبل البدء في التصوير "«أري أن التصوير في ظل تلك الظروف أفضل مما لو لم يصور الفيلم من الأساس، وعلي الرغم من إنخفاض السقف الذي وضعه الإنتاج، والذي تحركت أسفله بقدر مناسب ومقبول من الحرية لم يبخل الإنتاج بأي شئ طلبته، فقد طلبت مثلا فيلا فاخرة لتصوير المشاهد الأخيرة الواقعة بفيلا "سيد مرزوق" وقد رغبت آنذاك في الفيلا التي قمنا فيها بتصوير "الصعاليك"، وبالفعل

تم توفيرها، أما بعض الطلبات التي كنت أرغب فيها ولم أطلبها لعدم جدوي الطلب في ظل ذلك الإتفاق فقد كانت مثلا مشهد النهاية حيث أري أنه كان من الأفضل مثلا وجود خمسة سيارات للأمن المركزي، إلا أن المشهد تم تصويره بشكل مرضي إلي حد ما، كذلك مشهد غرق يوسف في النيل كنت أريد أن يكون حمام السباحة أكثر عمقا ولم يتح لي سوي إستخدام حمام لا يتجاوز عمقه المتر والنصف"».

يتم التصوير خلال أربعة أسابيع بالفعل، وكان يصل عدد ساعات العمل في بعض الأيام إلي ١٣ ساعة، لدرجة أنه مع توقف التصوير لفترة قصيرة كان يشعر ""«داود"» بالتعب، كأدوار الأنفلونزا والزكام، إلي آخر تلك الحالات، بسبب الجهد الذي كان يبذل بشكل عام، علا ما بعدم وجود مهندس ديكور، ليصبح ذلك الفيلم هو الوحيد الذي لم يكتب أسم "«أنسي أبو سيف"» علي تيتراته، علي الرغم من أنه كان مشاركا بالمتابعة

والرأي ـ كالعادة ـ منذ بداية المشروع، وكان السبب في ذلك كما يذكر "«أنسي"» هو إنشغاله الشديد بفيلم «"إسكندرية كمان وكمان"» خلال نفس الفترة.

ومع إنتهاء التصوير، وخلال فترة المونتاج، بل وأثناء عرض الفيلم أيضا كان " ""«داود"» يشعر بسعادة بالغة، سعادة اللاعب الذي تجاوز الحاجز بنجاح، والذي يراه " ""«داود"» حاجزا فنيا من الأساس، حيث تتبلور هنا اللغة أو الصيغة التي كان يحلم بها، والتي تعبر عن عالمه الداخلي، وهو ما سيؤثر علي طبيعة أعماله اللاحقة، وهو يشبه ذلك بأن "البحث عن سيد مرزوق" كان بمثابة باب منزله، الذي كان عليه عبوره كي يجد نفسه بالداخل، داخل عالمه الذي يستطيع فيه أن يتوحد مع ذاته، ولكن ....

لا تخلو أي سعادة من المنغصات، ف قد تم حبس الفيلم داخل الأدراج بعد الإنتهاء منه مدة ثلاثة سنوات، بسبب بعض المشكلات التي نشبت في شركة الإنتاج، ما بين "(سميرة أحمد" و"شريف شعبان")، لدرجة أن وصل الأمر إلي القضاء وصفحات الجرائد، حيث أتهمت "«سميرة"» الثاني بسرقة حقوقها والتهرب من دفع بعض

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

المبالغ، حيث أدعي أنه هو منتج الفيلم، إلي جانب فيلمين آخرين كانا من إنتاج الشركة، حتي إنتهت المشكلات وتم عرض الفيلم بنهاية عام ١٩٩١، لتظهر آثار تلك الأزمة علي شريط الفيلم، حيث تنقطع موسيقي التيتر خلال ثلاث ثواني تقريبا لتوضع لوحة مكتوب عليها "(المنتج المنفذ :شريف شعبان)"، المفارقة أن الفيلم يعرض بعد "«الكيت كات»" بعدة أشهر، ليتوافق الترتيب الزمني لعرض الأفلام مع الترتيب الزمني لإنجاز "«داود»" لها كتابة، وليس تنفيذا، وليصبح عام ١٩٩١ عاما فارقا في عمل " "«داود»" حيث يعرض له فيلمين دفعة واحدة، ويحصد العديد من الجوائز، بعد مرور خمس سنوات علي فيلمه الأول.

لم يتجاوب الجمهور مع الفيلم، ولم يستمر عرضه علي شاشة السينما سوي أسبوعين، وهو ما كان يظنه " "«داود»"منذ البداية، وعن ذلك يعترف مؤخراً : «"أري أنني إرتكبت خطأ ما بذلك الفيلم، فكان من

المفترض ألا أوحي للمشاهد بوجد ود معني ما، بشكل قد يؤثر علي تواصله مع ما يشاهده علي المستوي الأول والمباشر، فالأفضل أن تحكي له حكاية بسيطة، دون الإشارة بشكل مباشر إلي عمق ما، قد يشتت المشاهد عن مسار الحكاية علي السطح، حتي لو وجدت أبعاد ومستويات أخري للرؤية، ويرجع ذلك إلي ضعف خبرتي آنذاك في التعامل مع الجمهور ومع نفسي ومع السيناريو، وهو ما حاولت أن أعالجه في الأعمال اللاحقة، وأري أنني نجحت فيه نسبيا خلال مواطن ومخبر وحرامي "»، أما عن ظروف عرضه يقول "«داود»"حتي حوار تم معه آنذاك : «البحث عن سيد مرزوق لم يختبر جماهيريا، فالدعاية لم تكن كافية ، ففي القاهرة لم يظهر للفيلم سوي ثلاثة أفيشات، إذ تم عرضه بأسوأ فترة من الممكن أن يعرض فيها فيلم، عقب مهرجان

القاهرة مباشرة، في تلك الفترة كان الجمهور قد شبع من أفلام المهرجان، وليس في حاجة إلي المزيد "»، ولكنه يصرح خلال الندوات المقامة بنفس الفترة : «أنا مهموم بأن يكون فيلمي جماهيريا، ولكن إذا لم يتحقق ذلك فإنه لا يثنيني علي مزيد من التجارب والتطوير، وعلي أي حال أنا لا أرضي أن أؤذي منتجا من أجل تجاربي الفنية، وإن كنت أتمني لو يحقق الفيلم أرباحا لتتوفر الفرص لمزيد من الأفلام الجيدة التي يصنعها أنا وغيري"»، وعن نفس النقطة يشير "«نور الشريف "»عندما عرض الفيلم : "«ربما يكون الفيلم نوعية خاصة، ولكن من حقي كفنان أن أحلم وأن أقدم سينما أحبها، فكثيرا ما قدمت سينما ترضي الجمهور وتسعده، وفي هذا الفيلم أقدم سينما تسعدني، إذا لم تعجبكم لا تشاهدوها ولكن لا تلعنوني، نحن لم نقدم فيلما تجاريا، وإنما قدمنا فيلما أحببناه"»، مع ملاحظة أن "«نور"» يصرح في أحد الحوارات بأنه يعتبر ذلك الفيلم من أهم ما قدمه علي الإطلاق.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وعلي الرغم من أن الفيلم يمثل أرضا خصبة، ومساحة شديدة الثراء للنقاد، تأتي أغلب المقالات لتشير إلي إنطباعات الناقد عن خصوصية عالم الفيلم، فعلي الرغم من وجود رؤية نقدية واعية للموضوع، إلا أنها لم تجد قناة لفظية مناسبة تعبر عنها، فيما عدا بعد الكتابات القليلة.

يطالعنا "«كمال رمزي"» خلال كتاب "دراسات في السينما المصرية" بالدليل القوي الذي يؤكد تلك الرؤية

"«تحويل البحث عن سيد مرزوق إلي كلام مكتوب علي الورق أمر صعب، ذلك أن سرد أحداثه وإستعراض شخصياته وتتبع العلاقات بين أبطاله ورصد أماكن تصويره، كلها أمور ستفقر الفيلم وتقلل من ثرائه . نعم، في الفيلم بطل، هو يوسف تمثيل نور الشريف، يستيقظ من نومه متأخرا ليهرع إلي عمله فيكتشف أن اليوم يوم إجازة، ويلتقي المليونير سيد مرزوق تمثيل علي حسنين، ويقترب من حياته، يصاحبه ويحبه في البداية، ويكرهه في النهاية، وفي الفيلم أيضا عشرات الأحداث والمواقف، ومن ناحية الزمن، يستغرق الفيلم دورة شمسية واحدة. ومن ناحية المكان، ثمة الشوارع وصفحة النيل، وقسم الشرطة والمقهي والحديقة، لكن، لكن

يظل في الفيلم عنصر من الإبهام البديع الخلاق، يقترب به من منطقة الواقعية السحرية، فهو لا يخضع لمنطق الحياة العادية، وإن كان يعبر عنه برؤية بالغة الخصوصية، تمتزج فيها الشاعرية بالوحشية، والأوهام بالحقائق، والمألوف بغير المألوف والشك باليقين، إنه من أكثر الأفلام التي تحلق - بتمكن - فوق الواقع، لترصد جوهره، وتخاطب شفافية المشاهد وليس عقله وقلبه فقط "»، ويري خلال تحليله للفيلم أن أهم مشهدين يعبران بكثافة عن جوهر رؤيته، هو ذلك المشهد الذي يتخلص فيه "يوسف" من قيد الكرسي بأبسط

الوسائل الممكنة، والمشهد الأخير حيث يتقدم العكسر بأحذيتهم، التي تسير فوق الكاميرا وفوقنا، مع إرتفاع صوت عواء الكلاب، حتي بعد إختفاء الصورة.

أما "«ماجدة خير الله "» فإنها تناقش الفيلم بمنطق صحفي بحت، حيث تبحث عن أسباب فشله التجاري بأقل قدر من الرؤية الموضوعية في مقال يحمل عنوان "البحث عن سر فشل سيد مرزوق "» الوفد ٣٢ يناير ٢٩٩١ وبعد مقدمة طويلة تتحدث الناقدة خلالها عن حال السينما بوجه عام، تتطرق إلي الفيلم، بدءا من المشهد الذي يصف خلاله "يوسف" كيف أصبح حبيس منزله بعد أن إشترك في المظاهرات سابقا، لتسرد بعدها الأحداث، متوقفة قليلا عند مشهد الكرسي، إلا أنها تصل في النهاية إلي نتيجة ما، تعبر - من وجهة نظرها - عما آل أليه بحثها عن أسباب الفشل فتقول: "«كانت هذه الصورة المحبطة الكئيبة، وتلك النهاية التي تعكس تحرك خطوات ضخمة للقبض علي يوسف بدون أي ذنب إقترفه من عوامل فشل الفيلم تجاريا ..

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

فالمشاهد لا يميل إلي الفرجة علي النماذج البشرية المنهارة أو المحبطة، لأنه أي المشاهد، وهو موطن مصري تحاصره الهموم والإحباطات علي المستويين الشخصي والعام، ولا يمكن أن يتعاطف مع هذا النموذج السينمائي المسحوق المنهزم، لأن هذا المواطن ببساطة لا يدخل السينما ليتفرج علي نفسه في مرآه، ولكنه يحتاج إلي بعض الأمل، وبعض النماذج المنتصرة، حتي يعود له توازنه النفسي، ولكن أهل السينما لا يعبؤون، ولا يدرسون حالة المواطن المصري قبل أن يصنعوا أفلامهم، وتكون النتيجة إنصراف الجمهور عن تلك الأفلام وبحثه عن أي سينما تقدم له بصيصا من الأمل والتفاؤل حتي لو كانت السينما الهندية !!"».

بنفس المنطق تقريبا، تتناول "«خيرية البشلاوي"» الفيلم خلال مقال يمتد عنوانه بحيث تستطيع أن تستنتج ما به دون قراءة النص كالتالي: "«هذه أسباب فشل سيد مرزوق: أحداثه غامضة .. وبعيدة عن الواقع، الحدوتة مفككة .الآداء الدرامي غير منطقي "» وتشير في مقدمتها أنها لم تستطع مشاهدة الفيلم إلا في قصر ثقافة الشاطبي بالإسكندرية لأنها لم تكن رأته خلال العرض العام بالقاهرة بعد أن أختفي سريعا، وتري عكس ما رآه البعض - كما تذكر - بأنالفيلم غموض وأحداث تجافي المنطق، وتبعده عن الواقع، وتتلخص وجهة نظرها في ذلك بأن المخرج يعبر عن الواقع بعد أن يصوغه عبر زجاج معتم في رؤيا ذاتية خاصة، ومثل "«ماجدة خير الله"» تبدأ الحديث عن الفيلم بالإشارة إلي المشهد الذي يحكي خلاله "«يوسف"» موقف المظاهرات، إلا أنها تنطلق طوال المقال في تشبيهات تعبر من خلالها عما يثيره الفيلم فيها من رؤيا خاصة قائلة : "«سيد مرزوق نفسه يمثل أحد حيوانات الغابة، إنه نسخة عصرية من وحوش ما قبل التاريخ، بل هو أخطر منهم في الحقيقة لأنه يفترس بقفاز من حرير، ويشيع حوله سحرا خاصا، ووجودا مبهما طاغيا، هو مهراجا، وهو صاحب خيام الكيف وقصور الملذات وسفن الهمبكة يمتلك القصور والحدائق والمقابر التي تمتلئ بتوابيت صناع التاريخ ....." » بعدها تصف بعض المشاهد أيضا مع أقل قدرة علي الربط، وهي ما تعترف به أيضا في نهاية المقال، حيث أن التجربة - كما تذكر - تحتاج ما هو أكثر من تلك الخواطر السريعة، مع العلم بأنها تعترف مرة أخري بجدة وإختلاف أفلام "«داود"» الثلاث عن بعضها البعض، محاولة الإمساك برابط ما، وهي عملية صعبة تعد في ختام المقال بأنها ستبحث لها عن إجابة لاحقا.

تستمر محاولات البحث عن أسباب الفشل، في تحليلات صحفية، تبتعد عن منطق نقد وتحليل جزئيات الفيلم، ففي جريدة «آخر ساعة» تشير "«ايريس نظمي"» إلي ظاهرة غريبة خلال ذلك العام بالنظر إلي فيلم "«يا مهلبيا يا"» الذي يعرض جنبا إلي جنب مع "«سيد مرزوق"»: "«أعتقد أن كل من داود عبد السيد وشريف عرفة ويعتبران أحسن مخرجين لعام ١٩٩١ قد قدما أفلاما حققت نجاحا علي المستوي الفني كما حققت

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

النجاح الجماهيري، أي أنهما حققا المعادلة الصعبة بتقديم فيلم الكيت كات للأول، واللعب مع الكبار للثاني، وحصل الفيلمان علي أعلي الإيرادات في عام ١٩٩١ وهما أيضا اللذان قدما مع نهاية العام فيلم البحث عن سيد مرزوق الذي لم يحقق أي نجاح جماهيري، ويا مهلبيا يا الذي شاهدته مع زميلتي الناقدة الكبيرة حسن شاه في دار السينما الخالية "»، وعند تناولها للفيلم بدءا من الثلث الثاني من مقالها، تصفه بأنه يندرج تحت سينما الفانتازيا، ليختلف عن عوالم فيلمي "«داود"» السابقيين، والمثير أنها أيضا تبدأ بالمشهد الذي يصف خلاله "يوسف" أزمته في ذلك المونولج الطويل، مما يعني أن الفيلم واضح وقادر علي الوصول إلي الجميع، بدليل وصول نفس المعني للعديد من النقاد، علي الرغم من شعورهم بغرابة المناخ العام، وبنهاية المقال تتنبأ الكاتبة قائلة: "«الفيلم يتمتع بلغة سينمائية عالية، وحوار فلسفي ممتع، وأعتقد أنه سيعجب الجمهور عندما يعرض في التليفزيون بعد سنوات، نعم بعد سنوات قد يعجبهم، بعد أن يكونوا قد تعودوا علي مشاهدة هذه السيناريوهات والأفلام التي تتداخل فيها الأزمنة، والماضي مع الحاضر، والواقع مع الخيال"».

وبحيلة لفظية طريفة، يحاول "طارق الشناوي" أن يحاكي بها حيل الفيلم يكتب في روز اليوسف ٣٢ ديسمبر ١٩٩١مقالا بعنوان "داود عبد السيد تأليف وإخراج سيد مرزوق "!!بل ويبدأ مقاله بذلك التعليق : «"ليس هناك خطأ في العنوان حيث أن داود عبد السيد لم يكتب ولم يخرج فيلم البحث عن سيد مرزوق ولكن العكس هو الصحيح "»، وكان رأيه في ذلك يعبر بشكل كبير عن الحالة التي كتب خلالها "داود" الفيلم، والتي سبق

عرضها سابقا، إلا أنها تظل رؤية خارجة عن عالم الفيلم: « "تظل هناك مساحة ما بين الفنان وإبداعه، وكلما تقلصت هذه المساحة تأكد صدق الفنان، وفيلم البحث عن سيد مرزوق لداود عبد السيد تذوب فيه تماما المسافة بين الفيلم وداود عبد السيد، إن داود لم يكتب أو يخرج هذا الفيلم، ولكن الفيلم هو الذي كتب وأخرج

داود عبد السيد، فالبعض يطارد الفكرة التي يكتب عنها، والبعض تطارده ا لفكرة وتلح عليه حتي يقدمها للناس»، وهذا هو ما حدث مع "«داود"»، إن شحنة الصدق والتلقائية في هذا الفيلم لا يمكن أن يصنعها فنان مهما بلغت حرفيته، ولكن الشحنة كانت أكبر من أن يكتبها داود، ولهذا خرجت - ربما رغم عنه - للناس"، إلا أنه طوال المقال يكتفي بمديح "داود" من خلال عرضه لأحداث متفرقة، وعلي نحو منظم متراكم، إنتظام وتراكم أحداث الفيلم نفسها .

وبعيدا عن مجال النقد السينمائي المتخصص، وفي محاولة لإستكشاف تأثير الفيلم علي غير السينمائيين، أصحاب التوجهات السياسية المعروفة تكتب "«فريدة النقاش "»عن الفيلم بجريدة ا لأهالي٩١يوليو١٩٩١ قائلة: «"العلاقة بين الشعب والسادة هي محور أول للفيلم منسوج بدرجة من التكثيف والتجريدالذي يحرره

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

من تفصيلات كثيرة ليبرز الجوهري في هذه العلاقة، وهو الإستغلال والإستغفال وفي غيبة الشعب الذي أغلق علي نفسه بابه خلال عشرين عاما إستفحل نفوذ السادة وإمتد نطاقه داخل البلاد وخارجها إعتمادا علي الحذاء الثقيل للدولة البوليسية، وقبضتها الحديدية وقدرتها المنظمة علي الإيذاء وعلي إدارة المعارك الكبري ضد المواطنين وكأنها علي شفا حرب أهلية وحمايتها المبسوطة دائما وأبدا للإستغلال"».

يري بعض النقاد أن " "«داود"» قد إقتبس الفيلم من After hours ل" «مارتن سكورسيزي "»، لدرجة أن «"محمود قاسم"» قد أشار إلي ذلك صراحة خلال تحليل الأفلام في القرن العشرين بمصر والعالم العربي »، خلال ذكره لبطاقة الفيلم، وبسؤاله عن ذلك يقول "«داود"»: "«هناك فرق كبير بين أن يكون عمل أشبه بعمل، وأن يكون عمل مأخوذ عن عمل آخر، وحتي لو قمت بالتأثر بفيلم سكورسيزي فبالتأكيد قد تم هذا بشكل غير واعي، مع العلم بأني لا أتذكر هل شاهدت الفيلم قبل أم بعد سيد مرزوق، وبالنسبة لي فأنا أحب فيلم سكورسيزي أكثر من فيلمي"».

ويبدو أن أهم ما كتب عن الفيلم آنذاك، بصرف النظر عن سرد الأحداث، أو الإشارة إلي الدلالات دون تحليلها، أو التحليلات الصحفية، أو البوليسية التي تبحث عن أصل ما للفيلم كان لـ "«احمد يوسف"» الذي قام بسرد مقالين مطولين في عددين متتاليين من مجلة اليسار (مارس وأبريل ١٩٩٢)، حيث يقوم في الأول (البحث عن سيد مرزوق لداود عبد السيد: رحلة الواقع والكابوس) بسرد تفاصيل الفيلم، بنظرة متأملة، دقيقة، تتسم بالهدوء مع قدر ما من الرأي والتحليل، تفتح للقارئ العديد من الأبواب والمنافذ لإعادة مشاهدة الفيلم،

وإستيعابه من جديد، كأن يربط مثلا بين الأماكن نهارا وليلا، أو التنويعات المختلفة علي شخصية "يوسف" الموجودة داخل الفيلم، أو طريقة البناء ذاته، أو أدق التعبيرات علي وجوه الممثلين، وطريقة الإنتقال ذات

الدلالة بين المشاهد، بل وبعض اللقطات، إلا أنه يعمل علي ذلك وبذهنه أن توجهه الأول هنا هو سرد، وبنهاية المقال فقط، يحاول ربط الفيلم من خلال منهج مقارن صريح ببعض الأعمال الأخري وإنما بشكل لا يقصيك عن عالم "«سيد مرزوق"» فيقول: "«في تلك القراءة للمعني الصريح والمباشر لرحلة البحث عن سيد مرزوق تجد نفسك ـ كبطل الفيلم تماما ـ تدخل إلي مغامرة غامضة، تبدو أقرب إلي أحداث رواية أدبية، با لمعني الرفيع للأدب الروائي، الذي يتمثل ديستوفيسكي وجويس وفوكنر وكافكا معا . ويستعير بعضا من إستطرادات حكايات الشطار والصعاليك وروايات البيكاديسك . لكن الفيلم يضع قدما راسخا في عالم السينما، فيكاد يمس أحيانا شخصية البطل في بعض أفلام هيشكوك، حين يجد المرء نفسه متورطا في جريمة لم يرتكبها، ويدخل إلي عالم لا يعرفه، كما يقترب الفيلم في أحيان أخري من البطل في بعض أفلام فلليني وأنطونيوني، في رحلته

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الوجودية داخل مدينة تبدو كأنها تعيش لحظة رهيبة بين الإحتضار والمخاض . وهنا يبدو الفيلم وكأنه مرثية طويلة للحاضر، أما عن المستقبل فهو بشير ونذير"».

يكمل "يوسف تحليله في العدد التالي، بمقال طويل يحمل عنوان : "(البحث عن سيد مرزوق لداود عبد السيد ٢: أوهام ليبيرالية .وسلطة عسكرية، وجهان لعملة واحدة ") هنا ينطلق من السرد السابق إلي قراءة لما بين السطور، ويبدو أن أهم ما يتوصل أليه في هذه القراءة النظر إلي البعد السريالي للفيلم بعد تجاوز البعد الواقعي: "«سوف يتلاشي الحاجز بين الواقع والحلم، عندما تتكرر عبر فقرات الفيلم لحظة سقوط البطل يوسف كمال في النوم العميق، حتي أنه يبدو أحيانا كما لو أنه موت حقيقي، ليستيقظ من جديد، فلا تعرف إن كان ذلك يقظة أم غوصا فيما يراه النائم، ومرة بعد مرة، تنتقل الأحداث بمنطق التداعي الحر، كما في الأحلام، حيث البطل - بالمعني الحرفي والمجازي معا - يجد نفسه متورطا في مغامرة جديدة، تبدو منقطعة الصلة بسابقتها، وكالأحلام أيضا، تظهر بعض الإشارات المتكررة، في ملفق متكررة، كأنها الموتيفات العائدة، تتكرر لتبعث في لاوعي صاحب الرؤيا والمشاهد معا ذكري وطيفا ومعني غامضا "،» بل ولا تقتصر محاولاته طوال الوقت علي قراءة الفيلم فقط، بل إلي الوصول من خلال قراءته لعالم "داود" الخاص، ولذلك ينهي مقاله بإشارة شديدة الذكاء في إطار حديثه عن نهاية الفيلم التي يري أنها نهاية متفائلة وليست محبطة حيث وصل "يوسف" إلي درجة من الوعي لم تكن لتتحقق إذا لم يخرج من عالمه ببداية الفيلم، حتي مع تلاحق خسائره طوال الأحداث فيقول : "«ولم تكن محض مصادفة أن ينتهي فيلم البحث عن سيد مرزوق بأقدام رجال الشرطة، في زحفهم نحو يوسف كمال، ليبدأ الكيت كات بزحفة الأقدام ذاتها، لكنها لم تكن قادرة هذه المرة علي أن تفرض القمع، إذا ما الشعب يوما أراد الحياة، أو حتي مجرد الإستمرار في الحياة"».

الفيلم الثالث

الكيت كات

إخراج: داود عبد السيد

سيناريو وحوار: داود عبد السيد عن رواية "مالك الحزين" ل"إبراهيم أصلان"

تصوير: محسن أحمد

موسيقي تصويرية: راجح داود

مونتاج: عادل منير

صوت: جميل عزيز

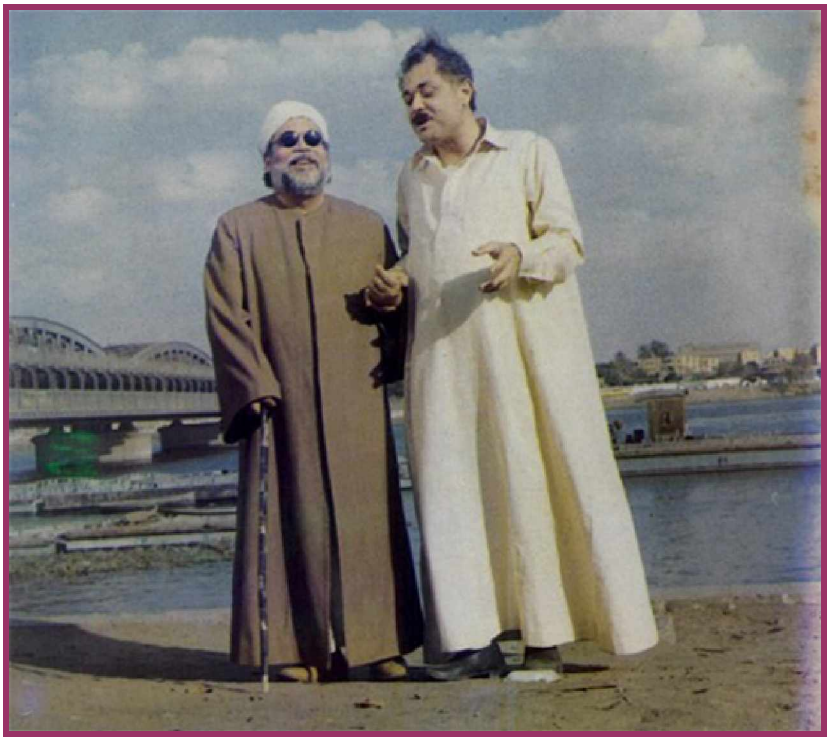
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الإشراف الفني والديكور: أنسي أبو سيف

إنتاج وتوزيع: الشركة العالمية للتليفزيون والسينما "حسين القلا"

تاريخ العرض الأول: ٩ سبتمبر ١٩٩١

تمثيل: محمود عبد العزيز - أمينة رزق - نجاح الموجي - عايدة رياض - شريف منير - أحمد كمال - علي حسنين



لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

قرأت رواية «مالك الحزين»، وأتذكر جيدا أنه فور إنتهائي من آخر صفحة، وجدت نفسي بشكل تلقائي أعود إلي أول صفحة من أجل قراءة جديدة، أحببت الرواية جدا، و عند قراءتها مرة أخري أخذت معالجة سينمائية، مكتملة إلي حد ما تتشكل في ذهني، فقمت بتدوينها علي الورق كنقاط من أجل التذكرة".

تدور أحداث الرواية خلال يوم واحد، وتحتوي علي كم كبير جدا من الشخصيات، التي تتساوي تقريبا في مساحة التركيز عليها، وهم سكان حي الكيتاكات ، الذين تتشابك حواديتهم وخطوطهم ومصائرهم بل وتاريخهم المشترك خلال فترة زمنية قصيرة، ويوجد راوي لأحداث الرواية وهو (يوسف النجار) ذلك المثقف الذي لا يستطيع التوائم مع الواقع الذي يعيش به، والذي يختلف نسبيا عن شخصية "يوسف" في الفيلم، الذي أصبح أبنا للشيخ "حسني"، ذلك الأخير الذي لم يعد بدوره مجرد واحدا من ضمن الشخصيات، بل الشخصية الرئيسية، تنتهي أحداث الرواية بأحداث ١٨ و١٩ يناير، بينما لم يحدد الفيلم زمنا محددا، إلي آخر تلك الإختلافات التي يقول عنها "داود": "«مالك الحزين رواية تدور أحداثها في ٢٤ ساعة، يصل عدد شخصياتها إلي ١٠٠ شخصية، فكيف أقوم بتحويل هذه المعطيات إلي فيلم؟ هذا هو السؤال، من وجهة نظري كان لابد من إختصار عدد الشخصيات، وإذا تناولها شخص آخر ربما يجد حلا آخر، وأري أن الرواية تحتمل العديد من المعالجات الأخري .. وبالفعل إختصرت الشخصيات ، وشكلت علاقات مختلفة"».

وعن الإختلافات الموضوعية بين الرواية والفيلم يقول : "«مع إختصار عدد الشخصيات، ونزع الفيلم من إطاره الزمني التاريخي، يتغير الطرح، فالرواية تقدم موزاييك لحي كامل، بكل هذه الشخصيات والأحداث، أما

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الفيلم فيركز علي قصص وحوادث لمجموعة بسيطة من الشخصيات، وليس ذلك الموزاييك، وأري أن تلك الإشكالية تنعكس بشكل واضح علي عنوان الفيلم، فأنا أعتقد أن عنوان الفيلم كما هو غير مناسب لموضوعه،

وقد كنت أرغب في البدايه أن أعنونه ب "عرايا في الزحام" وليس "الكيت كات"، علي الرغم من أن "الكيت كات" عنوان جذاب، وبه جرس موسيقي جميل، إلا أن الفيلم بإختصار لا يقدم حي الكيت كات، فربما يليق ذلك العنوان علي الرواية أكثر، إلا أن الرقابة إعترضت علي الأسم الذي أخترته لكونه عنوانا أدبيا"».

وعن موضوع الفيلم يقول "داود" أخذا عن أحد الحوارات التي أجريت معه: "«في الكيت كات أحاول أن أنقد مرجعي النفسي والحياتي، الفيلم يتحدث عن المواجهة بين كل واحد وبين عجزه، ولأنك تريد أن تتجاوز عجزك، فعليك أولا أن تتعرف عليه ثم تتجاوزه، وهي أحد الأفكار الرئيسية عندي أنا، أن أحاول أن اعرف نفسي جيدا، وأعرفك نفسك لو أقدر، وأن تقوم بنفس الفعل، وهو ما أعنيه بـ التبادل الإنساني الذي يحدث في جلسة دافئة أو بين أثنين أو مجموعة من البشر، وهو ما نفتقده "»وبشكل أكثر تحديدا وإستفاضة يقول : "«الكيت كات فيلم شخصيات، وقد وضعت تيمة محددة تربط هذه الشخصيات جميعا، وهي أنها تعاني جميعا من عجز ما، فكل واحدا منهم عاجز بشكل مختلف عن الآخر، والعجز ـ كما أتصور ـ هو أن تكون أمام قوي أكبر منك، الشيخ حسني أعمي عاجز عن البصر، وعاجز عن مواجهة أبنه ووالدته في مسألة بيع المنزل بعد أن باعه بالفعل، وعاجز عن توفير المال اللازم لأبنه .. يوسف عاجز عن معاشرة فاطمة نتيجة عجز نفسي وليس عضوي .. الهرم عاجز أمام السلطة وضابط البوليس ويتحايل حتي يتاجر في الحشيش .. فاطمة عاجزة عن الخروج من ثوبها ومن الحي، وعندما تخرج منه تعود مرة أخري عاجزة عن إتخاذ قرار ما في حياتها .. الصائغ عاجز عن التواصل مع زوجته بشكل إنساني وبالتالي تتركه، وفي النهاية من ينجح وسط ذلك المناخ هو الفرارجي الرأسمالي الذي يقوم بشراء المكان وطرد الناس لتحويله إلي عمارة، فأنت أمام مجموعة من البشر وراء حوائط، وجميعهم مكشوفين، وكل المجتمع مكشوف أمام نفسه، إلا أنه يعتبر نفسه مستورا خوفا من الفضيحة، أنت تعرف مشكلتي، ولكنك لا تصارحني بأنك تعرف، وأنا أدعي بإعتقادي بأنك لا تعرف"».

وعن تعامله للمرة الأولي مع الأدب يقول : "«أنا أفضل التعامل بحرية مع العمل الأدبي، أي لا أضع ضوابط أخلاقية، كيف أحافظ علي العمل الأدبي وأنا أحوله إلي عمل آخر؟ الجانب الأخلاقي الذي أطالب به هو أن أصنعه جيدا، لا يعنيني حجم التغيرات، لا أضع أي قيود، أعطي لنفسي الحرية، وأري أن هذا هو الصحيح"»، وفي حوار آخر يقول: "«السينما المصرية في علاقتها بالأدب تبحث عادة في مخازن الحواديت، وفي رأيي أن تحويل العمل الأدبي إلي فيلم يعني خيانة الأصل الأدبي، وبما أني أخون، فليس من المفروض أن أخاف من التغيير، فقط أن أحافظ علي الجوهر، ليس جوهر العمل الأدبي، ولكن الجوهر الذي أراه، وكأنني أعيد جسم

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

العمل الأدبي إلي عناصره الأولي لأعيد بناءه من جديد"».

استغرق كتابة السيناريو من "«داود"» شهرين تقريبا، مع العلم بأن مادة الفيلم كانت موجودة بالرواية، فهو لا يدعي - علي حد تعبيره - بأنه قام بتأليف شئ ما، حيث أن كل التفاصيل موجودة بالفعل في الرواية، وقد أنجز "«داود"» السيناريو دون أن يحصل من الأديب «"إبراهيم أصلان"» علي تصريح بالقيام بذلك، بل لم يفاتحه من الأصل حتي هذه اللحظة "كان لدي آنذاك قدرا كبيرا من ا لغرور يجعلني واثقا من أن أحدا لن يقوم بتحويل الرواية إلي فيلم "»، وبعد أن ينتهي من الكتابة يقدمه إلي «إبراهيم أصلان»، «"فوجئ إبراهيم في البداية بكم التغيرات التي حدثت بالرواية، إلا أنه كان عاقلا لدرجة أنه أخذ بمبدأ الأستاذ «نجيب محفوظ» بأن الكتاب كتاب، والفيلم المأخوذ عن الكتاب عمل فني آخر"»، وعن هذا يقول "«أصلان"» بأحد الحوارات التي أجريت معه : "«عندما قرأت السيناريو إنزعجت من تغيير العلاقات الأساسية في الرواية، وإختيار الشيخ حسني كشخصية رئيسية بدلا من يوسف النجار، ولكنني في نفس الوقت لم أغفل عن الإختلافات بين طبيعة الوسيط الفني في حالة الفيلم عنها في حالة الرواية .. وطبعا لم أكن أتوقع ولا أحب أن تقدم الرواية كما هي، لأنني في الأساس أري العلاقة بينهما في إطار إستفادة (لغة)تعبير من إمكانيات لغة أخري "» علما بأن شخصية الشيخ حسني - كما يذكر أصلان - شخصية موجودة بالفعل في الواقع، وكان قد رافقها لفترة طويلة في إمبابة.

لم تكن إضافات "«داود"» علي النسخة الأولي من السيناريو كبيرة، يذكر منها مثلا نهاية الفيلم، فقد كانت النهاي ة الأول ي أن يق وم الفرارج ي بض رب "«يوس ف"» ب المطواة، إلا أن ه رأي أنه ا نهاي ة س خيفة، وميلودرامية، ولا تحمل أي معني يفيد موضوع الفيلم، فقام بتغييرها سريعا، كما أن الأغاني لم تكن في البداية كما ظهرت، فقد أستعان في البداية بشخص يكتب له أغاني الفيلم، إلا أن النتيجة لم تكن مرضية بالنسبة له، فقرر الإستعانة بأغاني موجودة بالفعل، وكانت معدة سابقا لمسرحية أطفال ، وقد إحتوي الفيلم علي ثلاثة أغنيات: أغنية التيتر "ورق الفل" ل"سيد مكاوي"، ومقطع من أغنية "الصهبجية" تأليف "صلاح جاهين" وألحان "سيد مكاوي"، وأغنية "يالا بينا" تأليف "سيد حجاب" وتلحين "إبراهيم رجب".

أنجز "«داود"»السيناريو في الفترة الفاصلة بين ظهور فيلمه الأول "«الصعاليك"»، وبين تنفيذ فيلمه الثاني "«البحث عن سيد مرزوق "» الذي لم يكتبه من الأصل إلا بعد أن أنتهي من كتابة "«الكيت كات"» منذ فترة طويلة، إذ تستغرق فترة البحث عن منتج للفيلم مدة أربع سنوات "أعتقد أن ذلك الفيلم هو أكثر أفلامي التي عرضت علي منتجين، والتي قوبلت بالرفض أيضا، حيث كان من المطلوب بناء حارة كاملة، ومنهم من طلب التصوير خلال حارات قائمة بالفعل في ستديو الأهرام أو ستديو النحاس، وكنت أري أن جميعها لا تصلح نظرا إلي طرازها المعماري أو الروح الكامنة بداخلها، الطريف أن أحد المنتجين طلب التصوير في حارة ستديو

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الأهرام مثلا التي قام بتصميمها صلاح مرعي لفيلم علي بدرخان "الجوع"، إلي جانب وجود أسباب أخري حيث رأي أكثر من منتج أن الفيلم كئيب ولا يصلح للجمهور العادي"».

كان "«حسين القلا"» واحدا من المنتجين الذين عرض عليهم الفيلم، وخلال فترة تصوير "«البحث عن سيد مرزوق"» طلب من "«داود"» البدء في تصوير الفيلم، وتبدأ مراحل التنفيذ بإنشاء الحارة، وهي عملية أنطوت علي مجموعة من المراحل.

في البداية ذهب " "«داود"» مع «"أنسي أبو سيف "» لدراسة الحي الأصلي عن قرب، وكل منهما كان ينظر إلي الحي بناء علي ما يخصه، "داود" الرؤية العامة وعلاقة المكان بالشخصيات، وبالموضوع العام للفيلم، و"أنسي" الطراز المعماري، والخامات والألوان، وعن مراحل التنفيذ يقول "أنسي": "«كان هناك حارة بستديو النحاس، حرقت بأكملها، وبقي جزء منها، وعندما ذهبت للإتفاق إشترطت أن يتم بناء الحارة بالكامل مع إزالة ذلك الجزء المتبقي، إلا أنهم تراجعوا عند التنفيذ، وطلبوا ألا يهدم ذلك الجزء علي أن أبني حوله الحي كما هو بالتصميم، رأيت أن ذلك نوعا من العبث، وكاد المشروع أن يتوقف مرة أخري، في تلك الأثناء كنت قد أنتهيت للتو من فيلم "إسكندرية كمان وكمان" مع يوسف شاهين، وطلبت من "حسين القلا " الإتفاق مع "يوسف شاهين"، حيث كان ستديو جلال آنذاك تحت سيطرة يوسف شاهين، وقد طلبت من "شاهين" أن أستخدم خامات الحارة التي أسستها سابقا لفيلم "ودعا بونابرت "، وبالفعل تم ذلك بأستديو جلال، إلا أن الحارة التي كنت أريد أن أصممها في ستديو النحاس كانت أطول بكثير من حارة ستديو جلال، مما دفعني إلي التحايل قليلا بإعادة الرسم مرة أخري، تحت إشراف "داود"، وقد قمت في هذه المرحلة ببعض الإختراعات التي توحي بطول الشارع، وإتساع المكان"».

ويذكر "«أنسي"» أن "«داود"» كان له دورا كبيرا في التصميم الذي قام برسمه، فعلي سبيل المثال كانت «الوسعاية» وهو الجزء الرئيسي بالحارة، تضم بشكل متراص وهندسي الفرارجي إلي جانب القهوة، إلا أن "داود" لم يمل إلي ذلك، حيث أراد ألا تبدو العلاقات مباشرة، وإنما بشكل يوحي مع حركة الكاميرا وميزانسين الشخصيات بوجود طرق وعرة وغير متقيمة بين الجميع، علما بأنه قد تم تضفير المشاهد الواقعة بالديكور مع مشاهد أخذت في حواري إمبابة بالفعل، علي سبيل المثال في مشهد موت "عم مجاهد "، يقع مكان الفول حيث يجلس مجاهد في الزاوية إلي جانب القدرة داخل الديكور، وإنما بعد أن يضع "حسني" جثته في الكارو، ويسير بها في الحارة الطويلة، لتلتقطهم الكاميرا من أعلي، كل ذلك يقع في حارة حقيقية،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وعن الديكور يقول "داود": «عندما شاهدته مكتملا ذهلت، فقد كان شيئا مدهشا وشديد الإتقان "»، بينما يقول «"إبراهيم أصلان"» الذي تشبع بروح الحي سابقا من أجل الكتلة : "«عندما زرت أستديو جلال تصورت أنه حقيقة، وشعرت فيه أنني أتجول فعلا في شوارع عرفتها وعشت طويلا في روحها "»، ولهذا يهدي "«داود"الفيلم كما تظهر في اللوحة السابقة علي نزول العناوين علي الشاشة : "إلي فنان السينما المصرية: أنسي أبو سيف"، وقد تكلف ديكور الحارة ٥٠ ألف جنية، وتم بناؤه خلال خمسة أسابيع.

كان "«محمود عبد العزيز"» هو الترشيح الأول للدور، ويصرح " "«داود"» أن "محمود" كان بذهنه أثناء الكتابة، وعنه يقول في أحد الحوارات: "«الشيخ حسني هو من تعاملت معه أثناء التصوير، فشخصية محمود عبد العزيز تلاشت مع الدور وأصبح كل واحد منهما يعبر عن الآخر، لقد تعامل محمود عبد العزيز مع أكثر من شخصية ضريرة وأتقن آداء دوره حتي أنني كنت أمسك يده في بعض الأوقات أعتقادا مني أنه ضرير "»، وكذلك دور "الهرم" الذي أداه "«نجاح الموجي "» حيث كان بذهن "داود" أثناء الكتابة، أما عن الأدوار الأخري فلم تكن كذلك بالضبط مع بداية التصوير، فقد تم تسكين "«ممدوح عبد العليم"» أولا في دور «"يوسف"»، ولكنه طلب أن يتساوي أسمه مع "«محمود عبد العزيز"» علي الأفيش، الأمر الذي لم يشجعه المنتج، مما دفع "«ممدوح"» للابتعاد عن المشروع بأسره ليحل مكانه "«شريف منير "»، وبالنسبة لدور "«فاطمة"» فقد كان الترشيح الأول "«عبلة كامل "» التي رفضت لطبيعة الدور، فقرر "داود" الإستعانة بممثلة جديدة، أو غير واسعة الإنتشار، وبالفعل قام بعمل test) كاميرا) لوفاء عامر، إلا أنها لم تبذل المجهود الكافي خلال تلك الفترة بإعتبارها مبتدئة، حتي رشح "«حسين القلا"» «عايدة رياض»، التي رأي "داود" أنها مناسبة للدور، أما سائر الترشيحات الأخري فجائت غالبا كما ظهرت بالفيلم.

يتم تصوير الفيلم خلال خمسة أسابيع، بتكلفة ٥٠٠ ألف جنية تقريبا، و١٠٠ علبة خام، وقد وفر الإنتاج كل ما يحتاج "داود"بصفة عامة، وعلي الرغم من ذلك لا يخلو الأمر كالعادة من مشكلات طفيفة : «"من أكثر الأشياء التي أزعجتني هو تنفيذ مشهد النهاية، لأنه لم ينفذ كما كنت أريد، ولا أقصد هنا مشهد النيل، وإنما مشهد الموتوسيكل، فقد طلبت أن يأتي موتوسيكل بسيارة أمامية وموتور بسرعات مختلفة، وبالفعل تم الإتفاق علي ذلك، وأخذنا نظر أن يأتي الطلب، إلا أنه لم يأت، فصورته بما أتيح لنا من إمكانات، وهذا ليس عيبا في الإنتاج ، وإنما في تنفيذ الإنتاج "» مشاكل أخري تظهر أثناء المونتاج ومنها يتذكر "داود": "«خلال المونتاج كنت واقعا تحت ضغط كبير، فقد كان يري البعض أن موضوعي الأساسي هو الشيخ حسني، فلماذا أتفرع في خطوط أخري؟ كما رأي البعض أن هناك نوعا من التطويل الذي يفقد المشاهد تركيزه، إلا أنني نفذت الفيلم كما كنت أريد بالضبط، وكما ظهر علي الشاشة"».

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وتأتي ليلة العرض الخاص، وهي ليلة فارقة ومؤثرة يتذكرها " "«داود"» بالتفاصيل : "«في العرض الخاص حدث شئ غريب نوعا ما، فقد كان العرض بسينما "كريم"، وضم عددا كبيرا من الفنانين والسينمائيين والأدباء أصدقاء إبراهيم أصلان، كنت في حالة سيئة جدا ذلك اليوم، حيث كانت هناك العديد من اللحظات التي كنت أنتظر منها ردود أفعال محددة، مثل ضحكة، أو تعليقا، إلا أنني لم أجد أي رد فعل، ووجدت أن الأستقبال شديد الفتور، ووصلت إلي حالة من الشك في الفيلم، وقابليته في أن يتواصل معه الجمهور علي الرغم من إعتقادي بأنه فيلم جماهيري، وقد ترامي إلي سمعي، وقد تكون أقاويل خاطئة أو مغلوطة بأن

'محمود عبد العزيز " في حالة سيئة لأنه طلب مني أن أحذف إلا أنني لم أستجب، لتأتي النتيجة علي هذا النحو، وبعد أسبوع واحد من العرض الخاص كان العرض الجماهيري، كنت آنذاك بالأسكندرية، فأتصل بي حسين القلا، وأخبرني بأن جميع الحفلات كاملة العدد، وأن البوليس تدخل في بعض الحفلات نتيجة للإزدحام الهائل أمام دار العرض، وقد تعلمت منذ تلك اللحظة أن العروض الخاصة هي عروض المتربصين، ليس بالمعني الشرير للكلمة، فجمهور العرض الخاص جمهور غير برئ، يأتي من أجل الفحص، والتدقيق في التفاصيل، بخلاف الجمهور العادي الذي يدفع ثمن التذكرة كي يستمتع بالمشاهدة»".

يحقق "«الكيت كات"» نجاحا جماهيريا كبيرا، وعلي الرغم من سعادة " "«داود"» بذلك إلا أنه يتجاوز تلك الحالة سريعا ليدخل في حالة أخري من المعاناة : "«سبب لي ذلك النجاح مشكلة كبيرة فيما بعد، حاولت أن أكتب العديد من الموضوعات، إلا أن نجاح الكيت كات كان شبحا ماثلا أمامي، لذا أخذت أرد د مع نفسي كل يوم أن الكيت كات فيلم وحش .. أنا بأكره فيلم الكيت كات، حتي كرهته بالفعل، وتخلصت من سيطرته عليَ"».

وبالتوازي يتم إستقبال الفيلم نقديا بحفاوة بالغة، ويمكننا القول بأنه الفيلم الوحيد ربما، الذي لم يثير العديد من الإختلافات بين النقادعلي نقاط محد دة، كمشهد أو تفصيلة درامية أو أغنية، أو حالة عامة لا يستطيع معها الكاتب أن يتواصل مع الفيلم، وتتفق علي هذا جميع المقالات سواء التي تتسم بوجهة النظر الصحفية، أو المقالات النقدية التي تحاول الغوص في التفاصيل، ونظرة عابرة علي عناوين بعض المقالات تلخص القاسم المشترك بين الجميع، حيث التركيز علي حالة الفيلم، وما يثيره في نفس الكاتب.

طارق الشناوي ـ روز اليوسف ٣٢سبتمبر ١٩٩١ "درجن درجن درجن":

يبدأ مقاله بالإشارة إلي ما تثيره تلك الكلمة في نفسه حيث يمتزج مرح الطفولة بالشقاوة بالذكريات الجميلة، وخلال المقال يحاول التركيز بنفس الأسلوب علي ما تثيره التفاصيل المتناثرة هنا وهناك في نفسه من مشاعر وأحاسيس، كمشهد البداية وكيف إستطاع من خلاله "داود" أن يدفعه من مقعد السينما إلي عالم الفيلم، أو جملة يقولها "يوسف" لوالده تلخص فكرة العجز العامة التي يتقاسمها الجميع، أما عن البناء السينمائي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وطريقة السرد فيقول بصيغة تعبر عن ترحيب طاغي يأتي علي حساب القدرة علي النظر إلي التفاصيل بشكل تحليلي: "«إذا أردت أن تطبق قواعد الدراما التقليدية علي هذا الفيلم سوف تجد أن هناك تصاعدا دراميا من المشهد الأول إلي الأخير، وتغييرا يطرأ علي الشخ صيات وإنقلابا في العديد من المواقف، ورغم ذلك فهذه نظرة سطحية جدا لهذا الفيلم، لأنه في القراءة الثانية لأحداثه تجده يتمرد علي كل القواعد التقليدية وبرغم واقعية الأحداث والمكان والشخصيات إلا أنه يضيف أليهم هامشا شاعريا وبعدا فلسفيا"».

رءوف توفيق ـ صباح الخير ٥سبتمبر ١٩٩١ "الأعمي الذي يري .. ويضحك كثيرا":

ليس هناك ما هو أكثر من نصيحة يرددها الكاتب إلي القارئ علي هذا النحو لتتضح وجهة نظره دون النظر حتي إلي التفاصيل : "«إذا كنت تشكو من خشونة الواقع، وغلظة المشاعر، وإكتئاب العاجز عن تحقيق أحلامه .. فأنا أنصحك أن تشاهد فيلم الكيت كات"»، يصف بعد ذلك مجموعة من المشاهد التي تعبر عن عدم إستسلام "حسني" لواقعه الفقير، وعجزه المفروض عليه مشبها أياه بشخصية "زوربا" ل"كازانتزاكس"، ويبدو أن إعجابه الفيلم، ورغبته في إظهار هذا الإعجاب من خلال التفاصيل هو ما جعله يفتح قوسين ليضع بهما بعض المشاهد التي أثارته أثناء المشاهده، بلا تحليل أو ربط: (مشهد موت بائع الفول ـ مشهد إعتراف الصائغ الشاب بفشل تعامله مع زوجته ـ المشاهد التي جمعت الأعمي الذي يقود الأعمي في أزقة الحارة ثم في دار السينما ثم في مركب بالنيل ـ مشهد الأعمي الذي يقود المو توسيكل في قلب الحارة المزدحمة ـ مشهد العزاء ومكبر الصوت الذي نقل للجميع أسرار الحارة) وبنفس المنطق يتحدث عن الفنيين، كل واحد بمفرده، مع كلمة شكر وترحيب لكل منهم، بل ويمتد الأمر أيضا إلي شكر مصمم الأفيش "إيهاب شاكر " الذي ـ علي حد ذكره ـ نقل بتصميمه ورسمه للأ فيش مستوي الأفيش السينمائي من مجرد عمل بدائي إلي لوحة فنية علي المستوي العالمي، ويأتي تحفظه الوحيد علي الفيلم في طول بعض المونولوجات التي يلقيها شريف ومنير وعايدة رياض للحكي عن تفاصيل حياتهما، إلي جانب أغنية ما قبل النهاية التي جاءت أطول من اللازم وبدون إستخدام المعادل السينمائي لها.

خيرية البشلاوي ـ المساء٢٢سبتمبر ١٩٩١ "الكيت كات: أنشودة كفيف يعزف لحن الحياة":

«"إستطاع الرجل الكفيف في فيلم الكيت كات أن يمتطي حصان خياله ويتجاوز عمي النظر إلي آفاق نور ورؤي وأحلام لا تحدها حدود .. إستطاع كفيف حي الكيت كات وأسمه الشيخ حسني أن يتحدي عجزه ويكسر حدود واقعه الضيق المحصور ويطير ويجذبنا إلي الطيران معه ونحن نضحك تملؤنا مشاعر الدهشة والخوف من أن يسقط قبل أن يكتمل الحلم ويتحقق هذا الوهم الجميل" »بهذه الكلمات تبدأ الكاتبة مقالها، وعلي هذا

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

النحو تسير طوال المقال، واصفة مشاعرها تجاه كل مشهد والآخر، علما بأنها تبتعد في سردها ذلك عن ترتيب الأحداث كما ظهر بالفيلم، بل تتحدث عن مشهد من نهاية الفيلم ثم تعود إلي بدايته، والعكس، ولهذا تردد في نهاية المقال : "«يخرج الفيلم عن الأساليب السردية المعتادة، لا يقتفي أثر حدوتة ذات خيوط مستقيمة، ولا يعتمد علي حكاية تقليدية، وإنما يرسم عالما يحتاج إلي تكثيف شديد، حتي يصل بنا إلي جوهرها"».

العديد من الآراء الأخري المتشابهة في ترحيبها وإعجابها، إلا أنها تكتفي بوصف الإنطباع الشخصي، أو تصف الحالة العامة فقط، كأن تقول "«نبيهة لطفي"» مثلا في الأهالي ٦نوفمبر١٩٩١: "«أجمل ما في فيلم الكيت كات هو لحظات الإنطلاق، لحظات الخروج من منطق القيود المحكمة .. قيود المعقول وقيود التقاليد

والعيب والحرام في هذه اللحظات يتم بناء منطق آخرتستطيع فيه أن تمسك الهواء .. وتتلمس الماء وتقبض بيدك علي نور الفضاء "» أو ما تذكره "«أيريس نظمي"» في آخر ساعة ٨١سبتمبر١٩٩١: "«لقد شدني الفيلم منذ أول لقطة إلي آخر لقطة، وهو لا يحمل الحدوتة التقليدية، لكنه كالسيمفونية أو القصيدة الشعرية التي تمس الوجدان، لقد أحببت المكان، الحارة التي تقطن في الكيت كات بأجوائها المختلفة، بخلفياتها الجميلة، بشخصياتها المحببة، والشيخ حسني البطل، الأعمي الضرير ذو الصوت الجهوري الأجش الذي تخترق أغنياته وضحكاته سكون الحارة ليلا، أغاني وضحكات تحمل أحزان وأحلامه ليضفي علي الحارة جوا ساحرا"».

وربما كانت المقالة الأكثر إقترابا علي نحو موضوعي من عالم الفيلم، حيث تحليل التفاصيل، وليس مجرد الإنبهار بها، كانت مقالة "«أحمد يوسف"» باليسار ـ أكتوبر ١٩٩١، فعلي سبيل المثال تجده عند إشارته إلي مشهد الموتوسيكل الذي يقوده "حسني" يقول : "«ربما كان المشهد ـ رغم البهجة التي يبعثها في نفوس المشاهدين ـ هو المرة الوحيدة التي أ نزلق فيها الفيلم إلي إغراء إثارة الضحكات عند الجمهور، علي حين كانت الكوميديا تتفجر في الفيلم كله من قلب الواقع الحي . ففي المشهد الصاخب لإرتطام الشيخ، من فوق الدراجة المسرعة، بكل الأشياء من حوله، تظهر بعض اللقطات وكأنها من وجهة (نظر) الشيخ الأعمي، وهو ما يستحيل أن يتطابق واقعيا مع الإدراكات البصرية لرجل ضرير، علاوة علي أنها اللقطات الوحيدة التي تخلي فيها الفيلم عن (أسلوبه)، الذي يتبني في لقطات الكاميرا الموضوعية، وإن لم تكن في حقيقة الأمر كاميرا باردة محايدة، لكنها كانت تنحاز دائما، ومن خلال زوايا التصوير، و حركة الكاميرا وحجم اللقطات، إلي الشخصيات وأعماقها الإنسانية"»، وينتقل بنفس المنطق التحليلي إلي الشخصيات التي لا يسعي "داود" أبدا إلي إصدار أحكاما أخلاقية عليها، بل أن ظروف الحياة الإجتماعية القاسية هي التي تدفعها إلي إقتراف ما

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

تحكم عليه النظرة الأخلاقية الصارمة بالإدانة، مما يجعلك تتعاطف مع الشخصيات جميعا، خلال ذلك الإطار يقول مثلا مقارنا الفيلم بالرواية: "«ففاطمة (عايدة رياض) المرأة التي هجرها زوجها ليسافر إلي بلاد مجهولة، تبحث عن العشق في يوسف، وتلجأ إلي أضرحة الأولياء تتشفع لديهم أن يجعلوا الفتي يقع في هواها، وتعود إلي منزلها الفقير، تحبس نفسها في دورة الياة، وتبكي . (من الإختلافات ذات الدلالة، بين الفيلم والرواية، أن مالك الحزين نظر إلي فاطمة علي أنها إمرأة تتسم بالكثير من السوقية، حتي أنها تكاد أن تحترف البغاء) ..... وهكذا تبدو الشخصيات جميعا وهي تضرب بجذورها في سياقها الإجتماعي، بكل أبعاده الإنسانية الرحبة"».

وبخلاف جميع الآراء تقول "«ماجدة خير الله"» الوفد ٢٩ أغسطس ١٩٩١ "كيت كات أو مالك الحزين الذي يحلم كثيرا .. ولا يفعل شيئا": "«إعتمد المخرج علي اللقطات الطويلة جدا لدرجة الملل، وعلي الحوار

المكثف جدا لدرجة الضجر، وقد يكون مقبولا أن يقوم "محمود عبد العزيز" بالغناء في بعض مشاهد الفيلم، ولكن ليس مقبولا أن تكون أغنية ما قبل مشهد النهاية بهذا الطول، وهذه السخافة بدرجة تفسد إيقاع الفيلم الذي يعاني أصلا من بطء الإيقاع .. ومع ذلك فإن كيت كات هو فيلم متميز فنيا، ولكن لجمهور خاص جدا"» ، ومن نقاط عدم إتفاقها مع الفيلم أيضا هو إعتماده ـ كما تذكر في أول فقرة بالمقال ـ علي شخصية محورية تصطدم بالواقع وتتأثر به أو تؤثر فيه، وعلي الرغم من أن ذلك الرأي موضوعي ومحايد لا يحمل رفضا أو قبولا، إلا أن الجانب الهجومي فيه يظهر وسط المقال تقريبا، بعد أن تكون الكاتبة قد رصدت بشكل سريع بعض خطوط الفيلم، بأن تقول : "«ورغم تعدد شخصيات الفيلم إلا أن كلها أو معظمها تبدو بلا ملامح، ووجودها هامشي، لأن الفيلم يركز علي شخصية واحدة، هي شخصية الشيخ حسني، وهذا يدفعنا لمناقشة أسلوب إختيار النجم لأدوارهم، فيبدو أنهم يبحثون علي شخصية قبل البحث عن الفيلم أو الأحداث !! وهذا ما يؤديه محمود عبد العزيز في أفلامه الأخيرة"».

وبناءا علي منطق الرفض أو الترحيب، يوجد تحفظ ما متكرر حتي في بعض المقالات المرحبة، مثل مقال "«حليم زكي مليكة "»من نشرة نادي السينما ٢١ ديسمبر ١٩٩١، وهي ملحوظة طول بعض المونولوجات : "«ولم ينقذ الفيلم من ملل الحوار الغزير الذي إعتمد عليه السيناريو في تقديم المعلومات بدلا من الصورة خصوصا في مونولوجات عايدة رياض وشريف منير في سرد تفاصيل حياتهما"».

وعن تلك النقطة بالتحديد، يقول " "«داود"» فيحوار معه بنفس النشرة : "«قد يرجع هذا إلي أن الناس غير متعودة علي التأمل في الأفلام، إذا أخذنا مثلا الأغاني : هناك ثلاث أغنيات، واحدة قبل التيترات وتنتهي مع نهايتها، والثانية مقطع من أغنية، والثالثة في نهاية الفيلم، وقد تكون طويلة لأن فيها جرعة معينة حول

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

اللقاء أو التلاقي الذي يتم بين الأب وأبنه والتفاهم الذي يحدث بينهما، وهذا له ضرورة درامية، ودائما في السينما المصرية إعتدنا علي مستوي من المشاهد الخبرية غير المشبعة، وهو تعود علي سينما متخلفة، وهي تبعد التفرج عن المعايشة داخل العمل الفني، وأعتقد أن تحقيق الـ معايشة أحد أسباب نجاح فيلم الكيت كات، ومشاهد السرد التي تتحدث عنها : شخصية درامية تعبر عن ذاتها من خلال المونولوج، كيف تعبر عن ذاتها وهذا هو أفضل طرق التعبير عن ذلك، وهذا أيضا داخل الإطار العام للدراما"».

الفيلم الرابع

أرض الأحلام

إخراج: داود عبد السيد

قصة وسيناريو وحوار: هاني فوزي

تصوير: سمير بهزان

موسيقي تصويرية: راجح داود

مونتاج: أحمد متولي

صوت: جميل عزيز

ديكور: أنسي أبو سيف

إنتاج وتوزيع: العالمية للتليفزيون والسينما (حسين القلا)

تاريخ العرض الأول: ٢٧سبتمبر ١٩٩٣

تمثيل: فاتن حمامة ـ يحيي الفخراني ـ أمينة رزق ـ هشام سليم ـ علا رامي ـ محمد توفيق ـ لطفي لبيب ـ يوسف داود

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

إنه الفيلم الأول، والأخير حتي الآن، الذي يتولي فيه "داود عبد السيد" مسئولية الإخراج فقط، دون الكتابة، وإن كان من الأفضل أن نستعير وصفه هو حيث إنها المرة الأولي التي يتبني فيها سيناريو و ليهذبه ويربيه ليصبح أبنه بالتبني، لا أن يكون جزءا منه بالفعل كما يحدث في جميع أفلامه الأخري حتي الآن، فهو هنا لا ينفصل عن عالمه بأي حال، وإن بدي مختلفا بعض الشئ، وعن ذلك يقول : "«عندما أكتب سيناريو أصبح جزءا منه، ولكن عندما أتبني سيناريو آخر يجب أن تتوافر عناصر الإتفاق معه لدرجة التوحد، وإن كان ذلك لا يمنع من حدوث بعض التنازلات التي تهدف للتأقلم مع هذا السيناريو، فقد تقبل أشياء وأفكار ربما لا تتفق مع ما يدور في أعماقك، وفي الوقت نفسه قد يتغير شيئا ما في أسلوب الإخراج بحيث يتماشي مع هذا السيناريو الذي صاغه شخص آخر له فكر مختلف، ورؤية خاصة، ووجهة نظر شخصية"» .

ولهذا الفيلم تاريخ قصير، تتفاعل فيه مجموعة من الأشياء مع بعضها ليظهر بهذه التركيبة المعقدة التي تجمع بين ثلاثة أجيال مختلفة في النهاية، وهم علي التوالي فاتن حمامة بطلة، داود عبد السيد مخرجا، هاني فوزي كاتبا للقصة والسيناريو والحوار، ففي غرفة المونتاج، حيث كان يتم العمل في فيلم "الكيت كات " تعرف "داود" علي "هاني" لأول مرة، وكان المشهد الذي يتم مونتاجه بالتحديد هو ذلك المشهد الذي يتابع خلاله "حسني" مع الشيخ "عبيفيلما ما داخل قاعة السينما ـ مصادفة غريبة ـ كان "هاني" في هذه الفترة لازال في بداية مشواره كسيناريست، بعد أن تنازل عن حلم الإخراج، وفر هاربا من النظام الرتيب غير المشجع علي الإبداع ـ علي حد قوله ـ لمعهد السينما، خلال تلك الفترة لم يكتب "هاني" سوي سيناريو واحد بعنوان "«نسمة في مهب الريح"»، كان من المفترض أن يقوم بإخراجه "«محمد خان"» إلا أن المشروع

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

توقف بسبب بعض الضغوط الإنتاجية، ومع لقائه ب "داود" يكتشفا نوعا من التوافق في الآراء والأفكار، فتتوالي اللقاءات والمناقشات في العديد من الأمور بعيدا عن الإتفاق علي مشروع محدد.

تمر الأيام سريعا، ويعرض فيلم "الكيت كات"، يتلوه عرض "البحث عن سيد مرزوق" وبعد فترة قصيرة من تاريخ عرضه، يتلقي "داود" إتصالا هاتفيا من سيدة الشاشة العربية "فاتن حمامة" لتعبر له عن رغبتها في أن يشتركا سويا بفيلم ما، وهو ما لاقي قبولا كبيرا لديه، لدرجة أنه للمرة الوحيدة يبحث عن فكرة محددة تلائم نجم ما، علما بأن "فاتن" في تلك الفترة كانت قد قامت ببطولة فيلم "يوم «مر ويوم حلو "» لـ "خيري بشارة"، الذي ينتمي لنفس الجيل "داود" المتمرد علي ثوابت الجيل الأسبق، وعن "داود" تقول «"فاتن"» في حوار معها بنشرة نادي السينما بعد أن تم عرض الفيلم "«كل تجاربه كانت حلوة أوي، وأنا أعتبر أن البحث عن سيد مرزوق أحسن أفلامه، ونجح له فيلم "الكيت كات " شعبيا، لكن سيد مرزوق فيه إحساسات كثيرة راقية"».

بعد الإتصال يقوم "«داود"» بالبحث عن مجموعة أفكار، ويقوم بطرحها علي «فاتن حمامة "» لا تستهويها أي فكرة لأسباب مختلفة، كان من بين تلك الأفكار معالجة قصة "دستور «يا سيدة "» لـ "يوسف أدريس " المنشورة بمجموعة "«النداهة"»، وعلي الرغم من إعجاب «فاتن حمامة » بالقصة، التي تدور حول أرملة يقوم أولادها بدفعها نحو المشايخ والأعتاب بشكل أقرب إلي التكهين، لإنشغال كل واحد منهم بحياته الخاصة حتي تلتقي بصبي صغير، يساعدها يوم ما، بعد أن أصيبت بالخارج، لتتطور العلاقة بينهما حتي تصل إلي درجة التواصل الجنسي، فقد رأت أنها لا تناسبها، وخلال فترة البحث تلك يلتقي "داود" ب"هاني" ويحدثه عن تلك المشكلة، فتخطر فكرة ما علي ذهن "هاني" ويتم العمل عليها.

خلال تلك الفترة كان ل " «هاني"» صديق يرفض الهجرة إلي أستراليا، وهو ما سيفسد الهجرة علي إخوته جميعا، وفقا لقوانين الهجرة الجماعية، فكتب قصة أم، لديها ثلاثة أبناء، هاجر أحدهم الي أمريكا، ونجح في الحصول علي الجنسية، وبدأ يرسل لكل أفراد العائلة من أجل الحصول علي هجرة جماعية، الا أن الأم ترفض بحزم منذ البداية أن تترك مصر، مما يثير غضب ولديها، فيقطعا عنها المصروف كوسيلة ضغط، ولكنها تصر علي موقفها، وفي سبيل حصولها علي المال اللازم للعيش دون الحاجة إلي الأبناء، تقوم بتأجير إحدي غرف شقتها الواسعة لشخص يعمل ساحرا، ويسكر طوا ل الوقت، وبلحظة دخول ذلك الساحر إلي البيت يدور الصراع الرئيسي للفيلم، حيث سلسلة طويلة من المواقف، تبرز الفرق بين الجد والعبث.

تستحوذ الفكرة علي إعجاب "«فاتن"»حيث موضوع الهجرة، والرغبة في البقاء بالوطن، والصراع مع الإبناء، ويتم الإتفاق علي العمل علي تلك القصة بشكل ما، وهو ما يستغرق من "«هاني"» ـ حتي يظهر الفيلم كما بالنسخة النهائية تقريبا ـ مدة لا تقل عن العام ونصف تقريبا، وإنما تحت إشراف " "«داود"»،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وكان يسير العمل بينهما بأن يكتب "«هاني"»، ثم يقوم بعرض ما كتبه علي "«داود"» علما بأن "«داود"»في أغلب الأحيان كان يرفض العديد من النقاط والحلول طالبا منه أن يعيد الكتابة مرة ثانية وثالثة ورابعة، وهي وضعية يفرضها الفارق بين الأثنين حيث كان "«داود"» بمعني ما هو المسيطر، ويؤكد "وها هو يؤكد حاليا بأن مشاعر عدوانية بالتأكيد قد إنتابت "هاني"آنذاك، إلا أن ذلك بالطبع قد أفاده كثيرا فيما بعد، وفي حين يري "«داود"» بأن «هاني» كاتبا موهوبا وصبورا، يرغب "«هاني"» فيما بعد علي الرغم من كل العذاب الذي عايشة أثناء كتابة "«أرض الأحلام"» بأن يقوم " "«داود"» بإخراج جميع مشاريعه التالية، ومع كل سيناريو يكتبه تظهر بالفعل مؤشرات لتعاون جديد، وأزمة تحول دون إكمال ذلك التعاون، وكانت تلك المشاريع علي التوالي: (كرسي في الكلوب - فيلم هندي - بحب السيما).

وعن الفيلم يذكر "«داود"»في حوار صحفي معه : "«أري أن الهم الأساسي الذي يطرحه الفيلم هو مسئولية الفرد تجاه نفسه، وما هي حدود التضحيات التي يقدمها الإنسان لغيره، بإختصار كيف نعيش حياتنا؟ هل نصنعها نحن أم نترك الآخرين يصنعونها بالنيابة عنا، "نرجس" في أرض الأحلام أم كويسة، أولادها بيستخدموها، يعني ضيعت حياتها، وعليها أن تضيع بقية حياتها من أجلهم، لعلك تسمع كثيرا عن الأخ الذي أفني زهرة شبابه ليربي أشقائه! ماشي .. الظروف حكمت بكدة، غير أن هذا الأخ لن يعيش حياة أخري إلا في الجنة، أنا في الحقيقة لا أفهم مثل هذه التضحيات، وإذا تفهمتها فأنني لا أشجع عليها، لأنها في النهاية نوع من الفاشية»."

ينتهي "«هاني"» من كتابة السيناريو، ويحوذ علي إعجاب "«فاتن حمامة"» بشكل كبير، إلا أن "«داود"» يقوم بعمل بعض الإضافات، ويعرضه علي "«فاتن حمامة»" مرة أخري، فترفض ما فعله " "«داود"» بالسيناريو، هنا يبدأ صراع من نوع آخر، بعد صراع مرحلة الكتابة، وهو صراع نابع من إختلاف وجهة نظر الأثنين حول مفهوم السينما، حيث يمثل كل منهما جيل مختلف عن الآخر، ف «فاتن» نجمة من عصر النجوم والنجمات حيث كان أبطال الفيلم لا يقومون بآداء شخصيات، بقدر ما يقومون بتقديم صورتهم كنجوم، وإنما بتنويعات مختلفة، حتي ولو لعبت النجمة دور فلاحة أو فتاة إسكندرانية، أي حتي لو إبتعدت نسبيا عن الأجواء المسيطرة علي أغلب الأفلام آنذاك حيث القصور والفيلات وملابس السهرة، أما "«داود"» فهو مخرج يحاول الإقتراب من المفردات المعاشة، ويري أن الجيل الأول الذي تعامل معه مثل (نور الشريف وأحمد زكي ويسرا) أول جيل في تاريخ السينما المصرية، الذي من الممكن أن نطلق عليه جيل الممثل، حيث أن صورة النجم لديه تختفي لحساب الشخصية التي يؤديها، وإنطلاقا من هذه النقطة كانت "«فاتن حمامة"» تريد مخرجا يعمل لحساب صورتها، بينما كان " "«داود"» مخرجا يريد ممثلة تعمل لحساب رؤيته وما يتطلبه الفيلم.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

علي سبيل المثال يري " "«داود"» أن أهم مشاهد الفيلم وأكثرها إمتاعا في الوقت ذاته هو المشهد الكارتوني الساخر الذي تحاول خلاله «نرجس» العودة إلي المستشفي، فلا تجد وسيلة تقلها إلي هناك، فتبدأ رحلة عبثية في الشارع حيث ينكسر كعب الحذاء، وتسقط الأمطار، وتبحث عن شلن لتتحدث إلي أبنها، إلي آخر مظاهر البهدلة، في حين حدد "داود" بذهنه أن يستغرق ذلك التتابع العشر دقائق علي الشاشة، إعتقدت "فاتن" في البداية أن المشهد لن يستغرق دقيقة واحدة، مثال آخر كانت من بعض إضافات "داود" بالسيناريو مشهد مركب يذهب فيه الساحر "«رؤوف"» خلال تلك الليلة إلي أصدقاؤه بالسيرك، وبالطبع ترافقه "«نرجس"» بمنطق أنها تلاحقه خلال تلك الليلة لإستعادة جواز السفر في أي مكان يذهب أليه، فيلتقي هناك بأصدقائه، وأثناء العشاء الذي يمتد وسط حلبة السيرك بعد أن ينهي الجميع عمله، يتسائل عن صديق له طالما أراد أن يطمئن عليه، وطالما طمأنوه عليه، إلا أنهم يتهربون هنا دائما من الإجابة بأكثر من طريقة، حتي يكتشف في النهاية بأنه توفي، فيصدم بشكل بالغ خلال هذه اللحظة، لتصبح نقطة فارقة في مسار شخصيته، وعلي الرغم من أن المشهد بهذه الطريقة قد يخدم الموضوع العام للفيلم، إلا أن رفض "فاتن" يأتي ربما من عدم رغبتها في الخروج عن الخط الدرامي الأساسي الذي يدور حوله الفيلم، وهو مشكلة البسبور الذي تحاول أن تعثر عليه ، ويذكر "«داود"» بأنه علي الرغم من أن ذلك الصراع كان مرهقا، لدرجة أنه فكر في مرحلة ما الإعتذار عن العمل بأسره، إلا أنه كان سعيدا بالعمل مع "«فاتن حمامة "» التي يري أنها ممثلة هائلة، وجزءا هام من تاريخ السينما المصرية.

وبناءا علي ما سبق يري " "«داود"» بأن مسئولية الفيلم بهذا الشكل لا تقع علي عاتقه كاملة كما يحدث في أي فيلم آخر، بل مناصفة بينه وبين "«فاتن"»، علما بوجود العديد من نقاط الإتفاق أيضا حول كيفية إقصاء صورة النجمة تلك، والتركيز علي ملامح شخصية "«نرجس"» التي تلعبها، وهي نقاط تكون أحيانا من إقتراح "«فاتن حمامة"» مثل لدغة الراء التي رأت أنها تخدم الشخصية، والتي توصلت أليها أثناء تصوير أحد المشاهد الأولي عندما كانت تصرخ لأحد الضباط في الشارع حتي يتوقف الونش الذي يسحب سيارة "«رؤوف"» قائلة "«يا حضرة الضابط .. يا حضرة الضابط"»، وهو ما أعجب " "«داود"» به، وشعر أنه مفيد وفعال لشخصية من المفترض أنها أبنة الطبقة المتوسطة، التي تعلمت في مدرسة فرنسية، المترددة، الحذرة، المنعزلة بشكل ما في إطار محدود جدا، وأحيانا تكون الإضافة من " "«داود"» يقصد بها دلالة غير معلنة مثل اللقطة الأولي بالفيلم، حيث تقوم "«فاتن حمامة"» أمام المرآة بضبط شعرها، ثم تضع الباروكة، وتغادر الكادر لتبدأ الأحداث، وعن ذلك يقول "«داود"»: "«أردت بهذه الحيلة أن أشير للمشاهد بأن فاتن حمامة التي تعرفها قد إختفت حالياً فأنت الآن أمام إمراة أخري، شخصية درامية تحمل أسم نرجس "»، وبالفعل تختفي شخصية «"فاتن حمامة"» لحساب "«نرجس"» التي لم نري الأحداث من وجهة نظرها كما

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

إعتدنا من "فاتن" أو "«ابلة حكمت"» بمعني أدق في هذا الإطار، بل العكس هو الصحيح تماما، لقد ساهمت الأحداث في تغيير وجهة نظر شخصية "«نرجس"» مع النهاية.

وبسؤال "«فاتن حمامة "» بعد عرض الفيلم عن الشخصية إرتكز حديثها عن الملامح الشكلية للشخصية قائلة : "«عندما قررت القيام بدور نرجس بحثت كثيرا عن الجزئيات البسيطة التي تستكمل ملامح شخصية هذه المرأة، وتبين أن الست مدهولة في نفسها، حتي عندما فكرت ترتدي فستانا "حلوا" في آخر الفيلم أرتدته بطريقة غير سليمة، وهي عموما إمرأة سلبية جدا، وبعض السيدات قد يشعرن بالكسل، ولا يذهبن إلي الكوافير، ويضعن الباروكة فوق رؤسهن، ويعتقدن أن شكلهن كويس كدة، وسألت نفسي ماذا يمكن أن ترتدي هذه السيدة ا لتي لا تنتمي إلي الطبقات الأرستقراطية، وهي مثل الملايين من السيدات المصريات خرجن من الطبقة المتوسطة، ومن عائلة طيبة، وتعيش علي معاشها"».

أما بالنسبة للموضوع فتقول : "«الفيلم لا يتكلم عن الهجرة إلي أمريكا، بقدر ما يتكلم عن معني العطاء، وحدوده بالنسبة للأهل، وإلي متي يظل الإنسان يعطي للآخرين، فهذه الأم قامت بتربية أولادها بعد وفاة زوجها، ونسيت نفسها، وكبروا، ورغم ذلك يريدون إستخدامها لتحقيق مصالحهم، وهي في مثل هذا العمر تريد أن تعيش أحاسيسها "» أما عن العمل في الفيلم بالنظر إلي تعاملها مع "داود" فتذكر: « "داود ممتاز في كتابة الشخصية، ودائما يقول أن شخصياته شاعرية، ولكن داود قاسي رغم هدوئه .. وهذا هو داود، فالمشهد الذي قام بتصويره في دار المسنين وترديد أغنية 'ليالي العمر معدودة " شاعر وقاسي في الوقت ذاته"».

تم الإتفاق علي إختيار الممثلين كما تري "«فاتن"» بالإتفاق مع "داود" ففي البداية إقترح "حسين القلا " منتج الفيلم أن يقوم "«محمود عبد العزيز"» بدور "«رؤوف"» إلا أن «فاتن» رأت أن الدور يلائم "«يحيي الفخراني"» بدرجة أكبر، كما أنها نجحت في إقناع "«هشام سليم "» بأن يلعب دور "«مجدي"» إبنها، علي الرغم من أن " "«داود"» يري أن إمكانات "«هشام"» أكبر مما يتيحه له هذا الدور.

علي مستوي العناصر الفنية لم توجد مشكلات كبيرة، حيث تم التصوير داخل الأماكن الفعلية مثل المنازل والفنادق وأقسام البوليس والشوارع بأقل قدر من التصرف قياسا علي الأفلام الأخري، ويبدو أن المشهد الوحيد الذي يختلف في طبيعته البصرية عن المشاهد الأخري كان مشهد إجتماع السحرة، وهو المشهد الوحيد الذي يقف علي منطقة حياد، فلا تستطيع أن تلمس هل هو مبني، أم موجود بالفعل، وإذا كان موجودا بالفعل فما هي ماهيته أو وضعه علي الخريطة، وقد تم تصويره فوق أسطح أحد عمارات الخديوي بشارع عماد الدين، تلك التي تمتلئ بالقباب والمداخن، التي توحي من فرط حيادها وغموضها بأنك في منطقة قبور، أو في ساحة معبد غريب، كما أن موسيقي "راجح داود" جاءت مختلفة هذه المرة عنها في الأفلام السابقة بل

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

واللاحقة أيضا، فهي هنا أسرع، أكثر مراوغة لأنها أكثر مرلد مما يضفي درجة مضاعفة من السخرية، وبالأخص مع ظهور صوت الساكس الناقد لموقف "أحلام" بأكثر من موقف.

يستغرق تصوير الفيلم ستة أسابيع تقريبا، وعند المونتاج يتم حذف جزء كبير جدا من المشاهد، وبالأخص في الجزء الأول من الفيلم، حيث كان هناك العديد من المشاهد التي تعرض الجوانب المختلفة لحياة الأبناء، وجد "داود" أنه مجرد تمهيد لا يفيد المسار الدرامي، ويطيل من زمن العرض لدرجة الملل، مرجحا الدخول في المشكلة الرئيسية التي تحرك دراما الفيلم بأسرع الطرق الممكنة، وتظهر آثار ذلك الإختصار بشكل سلبي في النسخة النهائية علي أحد الـ مشاهد ببداية الفيلم، حين تعتقد "نرجس" بأنها ربما تركت جواز السفر في حجرة والدتها بدار المسنين علي الرغم من أنها لم تدخل الدار خلال ذلك اليوم، وإنما ودعتها من الخارج، علما بأننا تتبعنا مسار زيارتها بالكامل خلال ذلك الصباح، وذلك بناءا علي تسلسل الأحداث المنطقي كما ظهر بالفيلم!!

لم يتجاوب الجمهور مع الفيلم، ويذكر "داود" بأنه ذات مرة كان بشارع عماد الدين، وكان الفيلم آنذاك معروضا بسينما "ديانا" فوجد بعض الشباب ينظرون علي الأفيشات فيجدون فاتن حمامة ويحيي الفخراني، ينظرون أليه فترة، ثم يغادرون بلا تعليق، مع شعور محايد تجاه العمل، وقد عبر "داود" عن سبب ذلك في أحد الحوارات الصحفية عام ٢٠٠١ قائلا: «"أفيش الفيلم مرسوم عليه صورة لشخص بدين، وسيدة عجوز، طبعا فاتن حمامة لها جمهورها الكبير، ولكن هذا الجمهور لم يعد يذهب إلي السينما، بل يكتفي بمشاهدة التليفزيون، وينتظر مشاهد ة نجمته المفضلة عندما تذاع أفلامها في التليفزيون، وهو جالس في بيته، وإذا دققت النظر تجد أن الفيلم حقق نجاحا في منطقة مثل مصر الجديدة، وهي منطقة البرجوازية المتوسطة قديما، والسينما هناك تذهب أليها العائلات، وليس الشباب، كما في وسط المدينة أو مدينة نصر"».

وفي أحد الإستطلاعات البسيطة التي أعدتها جريدة "المساء" ١٦ ـ ١ ـ ١٩٩٣ حول الفيلم، تجد مجموعة من تعليقات الجمهور منها : "(بالرغم من أن الفيلم جيد إلا أن صالة العرض كانت خالية إلا من مجموعة من أصحاب العقد لخامس") تعليق آخر: "(لقد شاهدت غالبية أعمال داود عبد السيد وهذا الفيلم ليس أفضلها بكل تأكيد فقد أطال في مشاهد المشعوذين والفنادق وغيرها من مطاردات مفروضة علي الفيلم كان يمكن الإستغناء عنها")، تعليق ثالث ("فاتن حمامة فنانة عظيمة ولكن كان يجب التخفيف من مدة ظهورها في العديد من المشاهد").

أما بالنسبة لما كتب عن الفيلم بعد عرضه، فقد تباينت الآراء علي نحو ملحوظ، وبشكل غير مسبوق في تطرفه بالنسبة لأفلام " "«داود"» السابقة، إلا أن أغلبها يتأسس علي قاسم مشترك، وهو مناقشة الفيلم بأخذ الصورة الجديدة التي ظهرت عليها "«فاتن حمامة"» مدخلا لأغلب المقالات، مع إختلاف طريقة تناول تلك النقطة من ناقد إلي آخر.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ويقدم التحقيق الصحفي ل " «عصام زكريا»" في مجلة "روز اليوسف" بعنوان "«إقتل نجوميتي ولك تحياتي"» ١نوفمبر١٩٩٣ تناولا مكثفا لظاهرة إستعانة النجوم والنجمات الكبار ببعض المخرجين الجدد، أصحاب الرؤي الخاصة ليوجز بهذا العديد من الرؤي النقدية التي مزج فيها النقاد ما بين الرأي الشخصي لموضوع صحفي مثل هذا، وبين التحليل النقدي لموضوع الفيلم، ويبدأ الكاتب موضوعه علي النحو التالي «"في لحظة ما .. تشعر نجمة كبيرة بالملل، وبالخوف من فشل التكرار، وبالوهن يتسلل إلي جسدها الجميل، وروحها المرهقة فتأ مل في التغيير، في نفس اللحظة يشعر مخرج جديد قادم فوق جواد جموحه وجنونه الفني بالحاجة إلي حائط صد منيع، يضمن لمغامرته حدا أدني من النجاح، ويوفر له حدا أدني من الأمان، فيبحث عن نجمة كبيرة ترضي أن تشاركه مغامرته"» ويبدأ موضوعه بوصف مشهد البداية بالفيلم، حيث فاتن حمامة أمام المرآة، تقوم بفك بكلات شعرها وتضع علي رأسها باروكة، وخلال الموضوع يقارن بين دوري فاتن حمامة في كل من "أرض الأحلام " مع 'داود عبد السيد " وبين دورها في يوم مر ويوم حلو " مع "خيري بشارة" قائلا:قدمت فاتن وبالأخص في فيلم داود دورا عالميا بكل الـ مقاييس لا تقل فيه عن أي ممثلة كبيرة كشيرلي ماكلين أو سالي فيلد أو أنجريد برجمان " مع إعترافه بأن "فاتن" طوال حياتها لم تقدم سوي "فاتن حمامة" حتي ولو كانت بائعة الهوي في "الخيط الرفيع" أو الخادمة في "أفواة وأرانب"».

يصل الترحيب بالفيلم علي المستوي النقدي إلي أعلي درجاته لدي "«سمير فريد"» بمقاله المعنون بـ ساعتان من الفن الجميل الممتع" بجريدة الجمهورية ٢٧ سبتمبر١٩٩٣ حيث يري أن "داود" بهذا الفيلم قد وصل إلي درجة أكبر من العمق والشمول حتي تاريخ إنتاجه "«إنه حاصل جمع البحث عن سيد مرزوق والكيت كات معا، فالشكل الفني هو شكل الفيلم الأول، والمعني الفكري هو معني الفيلم الثاني"»، مع ملاحظة أن المدخل إلي المقال كان الإشارة إلي إنبهاره بإقدام "فاتن حمامة" علي عمل فيلم آخر لمخرج شاب، ومع المنتج "حسين القلا'لعل أقوي النقاط التي يشير أليها خلال تحليله للفيلم أن عقل نرجس ا للاواعي هو الذي أسقط جواز السفر منذ بداية الفيلم، لتبدأ رحلتها في البحث عن الذات، وهو مستوي من الرؤية لم يلتفت أليه الكثير، أو بمعني أدق لم يحاول البعض تعميقه.

وفي عدد "روز اليوسف" ٢٧- ٩ - ١٩٩٣ يبدأ الناقد "«طارق الشناوي "» مقالته "فيلم للأطفال فوق الستين" إنطلاقاً من "فاتن حمامة" أيضا والتي يري أنها تتحرر هنا من صورة النجمة المعتادة بفضل الشخصية التي يقوم المخرج برسم ملامحها، وأيضا من صراعها مع الزمن حيث تقترب منها الكاميرا لنري بصمات الزمن علي وجهها، و ينهي مقاله بأسلوب بليغ : "«كانت فاتن حمامة (نرجس علي ر يحان) فهي لم تقدم لنا فقط صوت وملامح الشخصية ولكنها جعلتنا نلمسها ونشمها ونتذوقها، ولكي تستمتع بنرجس عليك أن تتعامل بحواسك الخمس، وإذا كان لديك السادسة فسوف تستمتع أكثر"» ولعله الناقد الوحيد ربما الذي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

أشار إلي أسلوب البناء في الفيلم بالنظر إلي منطقه الخا ص، حيث أنه يتحدث عن التفاصيل الصغيرة السابقة علي ضياع البسبور، وما يجعل الثلث الأول من الفيلم جزءا هاما في سياق البناء الدرامي الذي يعتمد علي أبسط قاعدة في الضحك وهي قلب الموقف.

يذهب البعض، وهم كثر، في النظر إلي الفيلم مقارنة بأفلام "داود" السابقة، وبالأخص "«البحث عن سيد مرزوق"» حيث تدور الأحداث خلال ليلة واحدة، ويقوم البطل برحلة بحث عن شئ ليكتشف ذاته مع النهاية، وقد وصلت المقارنة إلي درجة من التطرف التي دفعت البعض إلي عقد مقارنات شكلية بين شخصيات أرض الأحلام وشخصيات "سيد مرزوق"؛ وفي هذا الإطار ستجد مثلا مقـ ال "«ماجدة خير الله "» بجريدة "الوفد" ٧ ـ ١٠ ـ ١٩٩٣ بعنوان "فاتن حمامة والبحث عن الأحلام الضائعة" تقول بعد مقدمة طويلة تتحدث خلالها عن "فاتن حمامة"، وتصف الفيلم بأنه واحد من الأفلام التي تصارع الأفلام الرخيصة في إطار تحسرها علي أفلام الزمن الجميل : "«تتشابه الخطوط العريضة لأرض الأحلام مع فيلم آخر للمخرج وهو "البحث عن سيد مرزوق" فكل منهما تقع أحداثة في يوم بليلة، حيث يخرج الشخص باحثا عن شخص أو شئ، ومع بداية يوم جديد، يعود إكتشافه لنفسه أو للحياة من حولـه " وتصل إلي أن أرض الأحلام التي كانت تبحث عنها نرجس ليست فقط أمريكا وإنما هي تلك المنطقة الداخلية داخل منا التي يبحث عنها كل واحد».

ومن جهة أخري لم يرحب البعض بالفيلم، علي الرغم من إعجابه بسينما "داود عبد السيد" بشكل عام، سواء الأفلام السابقة أو اللاحقة، ومن أبرز هؤلاء "«كمال رمزي"» الذي يتلخص رأيه بشكل موجز ومكثف بالنظر فقط إلي العنوان قبل الدخول حتي إلي نص المقال ثم نرجنا ونحن نحلم بفيلم آخر : أرض الأحلام هل يليق بأبطاله؟" مجلة فن ٢٦ ـ ٩ ـ ١٩٩٣، وكعادته في أغلب كتاباته يقوم بوصف مشهد كمقدمة لمقاله، ومدخلا لعالم الفيلم، والمشهد هنا هو الأخير عندما تجلس "نرجس" علي الرصيف بنهاية الفيلم مقررة عدم السفر، وعلي الرغم من قدرته علي إكتشاف موضوع الفيلم من خلال طريقة وصفه للعديد من المشاهد إلا أنه يري أن طريقة البناء والسرد الدرامي الخاص به قد أضاعت الكثير من بريقه وحضور الأسماء العاملة به "«هكذا يستمر الحال أو قل يتوقف الحال، فالمشاهد تتراكم فوق بعضها البعض، ولأن الرحلة الطويلة التي تقوم بها نرجس لا تضيف جديدا، ولا تعمق إحساسا، فإنها تبدو بلا معني وبلا فائدة، وبالتالي تبعث الملل علي نحو لا يمكن توقعه من فيلم يخرجه 'داود عبد السيد و'من بطولة فاتن حمامة، ومعها يحيي الفخراني "» ومن مآخذه الأخري أن الفيلم أهمل شخصيات معظم أبطاله لحساب فاتن حمامة "«بخل أرض الأحلام بخلا شديدا علي الأبنة، المذيعة "علا رامي"؛ فلم نعلم عنها شيئا كما لو أنها عابرة سبيل في شارع : أين تسكن؟ ولماذا تريد الهجرة؟ وكيف تفكر؟ كذلك الحال بالنسبة ل"هشام سليم" بدوره الأصغر من طاقته بكثير، الذي نسمعه ليس متحمسا للهجرة، وهو يتحدث مع زوجته التي لا نكاد نعرف عنها شيئا"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

نفس الإعتراض تجده في مقال "«خيرية البشلاوي "» بجريدة المساء ١٠ ـ ١٠ ـ ١٩٩٣ "«ليلة فجرت أرض الأحلام"» حيث تري أن المشاهد مطولة وممطوطة وهيستريا طالت بلا طائل، كما تري أن الفيلم لم يضف شيئا إلي فاتن حمامة، سوي الإحتفاظ بليونتها الفنية المتوقعة، إلا أن ما ينفرد به هذا المقال، والذي لم يتكرر في أي تحليل آخر هو أمر يتعلق بنقطة أساسية تقوم عليها دراما الفيلم : "«إن الدافع الأساسي الذي يفرض علي الأم الرحيل حتي يس تطيع الأبناء الذهاب بعدها، والذي يرجعه مؤلف الفيلم إلي قوانين الهجرة الأمريكية ليس دقيقا حسب هذه القوانين نفسها، وكان من الممكن إفتعال سبب أكثر قوة أو دقة حتي تحدث كل هذه الأحداث الدراماتيكية في حياة إمرأة في الخريف تكتشف قبل فوات الأوان معاني أخري للحياة، وأحلاما أخري لم تكن تدركها"».

إلا أن أقصي درجات الرفض تجدها وإنما في مقال أحمد صالح (الأخبار ٢٥ ـ ١٠ ـ ١٩٩٣) الذي يذكر دون إبداء الأسباب أو تقديم تحليل للفيلم، فقط سرد القصة : "«أغلب الظن أن ما دفع فاتن حمامة لبطولة أرض الأحلام هو حماسها فقط للشخصية التي تلعبها، وليس لبقية أحداث الفيلم، فالتيمة ممطوطة، والإطالة مبالغ فيها، والإيقاع مترهل "» الغريب أن الهجوم ينطلق من الفيلم ليمتد إلي فيلم آخر، حيث يردد وسط المقال أنها ليست الأولي من نوعها التي ينجذب فيها نجم ما إلي فيلم من أجل الدور فحسب، حيث يذكر أن بطل فيلم "«الكيت كات"» قد إنجذب هو أيضا إلي شخصية "الشيخ حسني" بصرف النظر عن سائر العمل.

وعلي نحو موضوعي، يبتعد عن منطق الترحيب أو الرفض يكتب "«نادر عدلي"» عن الفيلم في مجلة نص الدنيا ٢٤ ـ ١٠ ـ ١٩٩٣ "(في سينما داود عبد السيد: فاتن حمامة في أرض الأحلام") إلا أنه يحاول الإلتزام بوجهة نظر سياسية تخضع تفاصيل الفيلم لها حيث يقول : «إن نرجس بحكم سنها عاشت بين حلمين كبيرين: حلم كبير ثوري يعيشه المجتمع كله والطبقة المتوسطة بالتحديد، ببناء مجتمع تخلص لتوه من الإستعمار وأعلن التحدي مفجرا المشاعر الوطنية (فترة الخمسينات والستينات حيث شباب نرجس) وحلم آخر شخصي بأن تربي الأولاد ليكونوا في طليعة الطبقة المتوسطة، وكأم شرقية إختارت في طواعية أن تري في أبنائها حلم الغد وسر عطائها .. من هنا فقد إنشغلت تماما بحلم أسرتها بكل ما يحيطها من تقليدية، ولم يعد حلمها سوي كسر هذه التقليدية ولو لمرة واحدة. هنا تكمن أزمة نرجس الحقيقية، فهي من جيل كانت أحلامه مستقرة بهذه الأرض، ومرتبطة بها ليس فقط في هذه الفترة وإنما علي إمتداد خمسة قرون كاملة .. ففكرة الحلم خارج الحدود لم تتولد كظاهرة إجتماعية أو حلم جيل إلا بعد عام ١٩٧٥"» وعلي العكس من أغلب الكتابات التي تناولت الفيلم يبتعد عن البدء بفاتن حمامة، مشيرا أليها في نهاية المقال مثلها مثل باقي العناصر الأخري، بل ويربط ذلك بنظرته السياسية تلك قائلا : "«أليست فاتن سيدة الشاشة هي حلم جيلها في شباب توهجها!! إن فاتن حمامة كممثلة كانت جزءا من أحلام جيل نرجس وكان تقمصها مبهرا ودرسا في المدرسة

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الكلاسيكية للآداء"» ، وذلك علي الرغم من أن العنوان نفسه يوحي بأن المقال عن فاتن حمامة مثل أغلب مقالات تلك الفترة .

وبشكل محايد أيضا يحاول "«محمود علي"» في مقاله بمجلة الإذاعة والتليفزيون "أرض الأحلام بين الكيت كات ومصر الجديدة" ١٦ ـ ١٠ ـ ١٩٩٣ أن يتحدث عن سيناريو "هاني فوزي " الذي قام بإخراجه "داود عبد السيد" قائلا: "«وإذا كانت هذه هي التجربة الأولي للسيناريست هاني فوزي فهي بداية قوية تحسب له، أن الفصل بين السيناريو المكتوب بين المؤلف وعمل المخرج علي الشاشة صعب تحقيقه لكن أسلوب وعمل المخرج هو الذي قد ينير لنا الطريق أو بعضه، من هنا أقول أن شخصية الساحر هنا أقرب إلي شخصية بطل الكيت كات الضرير وإن كان هذا أقرب للإحباط منه إلي التفاؤل، بطل الكيت كات يطير فوق عالمه بكل إحباطاته ويخلق لنفسه عالما خاصا به يواجهبواقعه، في حين أ ن الساحر في أرض الأحلام، يطير في الواقع إلي كل مكان دون أن يجد عزاءا لحياته"».

ومن وجهة نظر أدبية يكتب "«يوسف القعيد"» في مجلة الكواكب ١٩٩٣/٩/٢٨ عن الفيلم مشيرا إلي أنه ليس من قبيل المصادفة أن يقوم كل من خيري بشارة وداود عبد السيد في العام نفسه بإخراج فيلم ين عن حلم الهجرة إلي الخارج(فيلم خيري هو أمريكا شيكا بيكا) راصدا الفرق بين المعالجتين، إلي جانب فيلم 'زيارة السيد الرئيس " ل'منير راضي "، إلا أنه يتحدث بشكل عام دون الغوص في تفاصيل الفيلم ليصبح الموضوع الأساسي له هو فكرة الهجرة وليس تتبع المسار الدرامي أو إستكشاف دلالاته: "«نرجس المصرية التي جسدتها بإقتدار سيدة التمثيل العربي فاتن حمامة من المفروض أن تسافر إلي أمريكا حتي تنهي قضية هجرة أبنائها، وفي ليلة رأس السنة وهي الوقت الذي يستغرقه الفيلم، يتوه منها جواز السفر، وتبحث عنه، ويتحول البحث عن رحلة خرافية في أعماق مصر الجديدة والقاهرة وأحوال المصريين، كل هذا يقدم من خلال كوميديا راقية وممتعة، وبذلك فإن المخرج يقدم لنا سر النجاح للأعمال الجيدة، إنه يأتي من الإرتفاع سنة واحدة فوق الواقع، ليس الغرق في تفاصيله، ولكن الإرتفاع فوقه دون إلغاء عناصره"».

أما بالنسبة لما كتب عن الفيلم خلال الدراسات اللاحقة التي تتناول أعمال "داود" بصفة عامة ستجد أن لما يذكره "أحمد يوسف " في مقاله "داود عبد السيد :جوهر الشعر وبناؤه " أهمية كبيرة تكتسب قيمتها من إختلاف الفيلم ذاته عن سائر أفلام "داود": "«لم يستطع أرض الأحلام أن يدفعنا للتوحد مع بطلته (ولتلاحظ أنه الفيلم الوحيد الذي لم يكتبه داود عبد السيد) وإذا كان الفيلم يدور مثل البحث عن سيد مرزوق خلال ليلة واحدة، يغير فيها الإنسان مصيره، فإن البطلة تدخل هنا أيضا رحلة إكتشاف العالم، وهي تبحث عن جواز سفرها الضائع بينما لا تدري أنها لم تفقده لحظة واحدة، فكأن الفيلم يريد أن يرمز للبحث عن خصوصية الذات وتفردها، التي لا يملك الإنسان نفسه تحديدهما، لكن الشخصية هنا ـ وهي الأم التي إستطاعت وحدها أن تقاوم

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

مرارة الحياة وهي تربي أبنائها ـ تبدو في تناقض درامي متسمة بالبراءة والسذاجة والسلبية، لأنها ولدت هكذا في ذهن كاتب السيناريو لتلائم ما يريده منها، كما أن رحلة إكتشاف العالم تبدو أقرب إلي "النمر" التي تفتقد البناء الدرامي المتماسك (كان بناء البحث عن سيد مرزوق أقرب بدوره إلي القفزات المتتابعة، لكن الوحدة العضوية تحققت فيه من خلال موتيفات عديدة مثل ذ وم البطل، أو ظهور الغرقي في النيل، ومن خلال أسلوب تراكمي يقود البطل إلي الإمتثال إلي التمرد) لكنك لن تفهم لماذا غيرت البطلة رأيها في أرض الأحلام، لترفض دفع أبنائها للهجرة إلي أمريكا رغما عنها"».

الفيلم الخامس

سارق الفرح

إخراج: داود عبد السيد

سيناريو وحوار: داود عبد السيد عن قصة ل "خيري شلبي"

تصوير: طارق التلمساني

موسيقي تصويرية: راجح داود

مونتاج: أحمد متولي

صوت: جميل عزيز

ديكور وإشراف فني: أنسي أبو سيف

إنتاج: سلطان الكاشف

تاريخ العرض الأول: ٣ يونيو ١٩٩٥

تمثيلوسي ـ عبلة كامل ـ ماجد المصري ـ حسن حسني ـ حـ نان ترك ـ محمد هنيدي ـ لطفي لبيب ـ فتحي عبد الوهاب ـ محمد شرف

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

مرة أخري، يستعين " "«داود"» بنص أدبي، إلا أن الأمر يختلف هنا كثيرا عنه في «"الكيت كات"»، فالنص الذي يعتمد عليه هذه المرة قصة قصيرة للكاتب «"خيري شلبي "» من مجموعته القصصية التي تحمل نفس العنوان، والتي قرأها "داود" قبل أن تنشر من الأساس، حيث أطلع آنذاك علي مخطوطة القصة، المسطورة بخط يد "«خيري"» من خلال صديق مشترك بينهما، هو الممثل "«لطفي لبيب "»، وقد أعجب "داود"جدا بها، وعنها يقول : "أ«عجبتني القصة، وشعرت أنها باب يفتح علي عالم جذاب، إلا أنه غير موجود، مما دفعني للبحث عنه "، وعن تجربته، حيث الإختلاف ما بين المعالجة السينمائية للرواية والقصة القصيرة يقول : "«ما يحدث في القصة القصيرة عملية عكسية لما يحدث في الرواية، القصة القصيرة نفسها قصير، فينبغي أن تضيف أليها أحداثا، قرأت قصة سار ق الفرح، شعرت أنها عالم مفتوح، شعرت أن لدي إمكانية لتطوير هذا العالم، رؤية ما بعد هذا الباب الذي يفتحه"».

وبالفعل يكتب "داود" المعالجة، علما بأنها لم تستغرق منه وقتا طويلا، حيث يقوم بإضافة شخصيات جديدة مثل كشخصيات "(نوال" و"ركبة" و"رمانة") ويقوم بتعديل بـ عض المسارات كأن تتحول قضية الحذاء التي تتأسس عليها الدراما في القصة القصيرة إلي حدث فرعي بالفيلم، أو يستبعد أن يكون "«عنتر"» صديق «"عوض"» راويا للأحداث، علي الرغم من أنه يحافظ علي أجواء القصة بأن يضع خطوطا حمراء ربما علي بعض المفردات البسيطة، والتفاصيل الف رعية، لتتعمق في معالجته وتتخذ شكل خطوطا درامية كاملة، أو مفردات بصرية تتحكم في مسارات الأحداث ورسم الحالة العامة للفيلم.

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

علي سبيل المثال، يرد في القصة القصيرة النص التالي : "«كان القمر يتساقط بين أوراق الكافور، ويسقط معها علي الأرض، وأضواء السيارات تبرق في القاع البعيد متلاحقة خاطفة في سيل متدفق علي طريق صلاح

سالم، الذي يحزم الهضبة ويطوقه من ثلاث جهات، رائحة جائية لا توقف أو نهاية. والفضاء يئز بزلزال خفي، تتلقاه فروع الأشجار كهوائيات التليفزيون، وتبثه فوقنا رعدا مخيفا يمزق القلوب . وكانت العشش كلها تبدو أمامنا فوق الهضبة كورم خبيث ملئ بالجحور والسراديب، ينام فيها عشرات الفتيات المحتجزات بشبكة أو عقد قران أو قراءة فاتحة، ينتظرون فك عقدة السروال في الحلال المباح لكل دابة، وعشرات الشباب مثلهن في قلب الليل يحلمون براقصات الأفلام ومذيعات التليفزيون، ويضاجعون إناث الدواب وراحات الأيدي. وعشرات غيرهم من الأزواج يتحينون فرصة للمضاجعة بعد خمود الذين يشاركونهم نفس الفراش والرغبات المحمومة تتلوي كالثعابين زاحفة بعضها فوق بعض في نعومة وزفلطة "» وهو ما يتحول عند "داود" إلي تصور كامل للمكان، ولأزمة الكبت التي تعاني منها شخصياته بالفيلم، إلي جانب الوسائل التي يحاولون بها التغلب عليها، مثل الحبل وكلمات الأغاني المقتبسة إلي حد ما من المفردات الساذجة للدراما المعروضة في التليفزيون، إلي آخر تلك المفردات التي لا تنحصر في تلك الفقرة، وإنما علي مدار القصة بأكملها، وعن موضوع الفيلم يقول "داود" :« "سارق الفرح ـ كما أتصوره ـ يدور حول الكبت الجنسي، الذي يحول الطاقة الداخلية للإنسان إلي طاقة عنف، فأنت عندما تحرم الناس من إشباع حاجاتهم الأولية سواء في الأكل أو الجنس أو السكن، فما هو رد الفعل المحتمل الذي من الممكن أن يحدث بالمجتمع؟ هذا هو الميكانيزم الذي أحاول رصده بالفيلم"» .

بعد أن أنتهي "«داود»"من كتابة المعالجة قام بقراءتها إلي "«نور الشريف»" فحازت علي إعجابه، وطلب منه أن يقوم بإنتاجه، علي أن يقوم ببطولته مع زوجته آنذاك "«بوسي»"، التي سلتعب بالطبع دور "«أحلام»"، وبالفعل يتم التعاقد علي الفيلم، علي الرغم من عدم ميل "داود" بأن تلعب "«بوسي»" ذلك الدور، لأنها ببساطة زوجته، مما قد يؤثر علي مصداقية العلاقة بين (عوض وأحلام)، إلا أنه لم يعلق علي ذلك حينها، وتم التعاقد، لتكون المرة الأولي والأخيرة ـ كما يردد ـ في تاريخ عمله التي يقوم خلالها بالتعاقد قبل أن يبدأ في كتابة السيناريو.

تستغرق مرحلة كتابة هذا السيناريو من "«داود»" مدة ثلاثة أشهر، يذهب بعدها للرقابة من أجل الحصول علي تصريح، فيرفض المسئولين إجازته، وقد كان السبب المعلن آنذاك هو أن الفيلم يدور في أجواء شديدة الفقر، وأن أغلب أحداثه تدور داخل عشش بائسة، يتوقف المشروع فترة كبيرة لهذا السبب، وهو ما يثير ضيق "«نور الشريف»" ، بالنظر إلي تصريحاته الصحفية آنذاك.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

خلال تلك الفترة يطلب "«سلطان الكاشف»" من " "«داود»" أن يقوم بكتابة فيلم يصلح لأن تلعب بطولته زوجته " «لوسي»" حيث كان يرغب في الدخول إلي مجال الإنتاج السينمائي، علما بوجود معرفة سابقة قد جمعت بين "(داود" و"لوسي") من خلال العمل بفيلم "«البحث عن سيد مرزوق»"، يرحب " "«داود»" بالفكرة، ويعرض عليهما سيناريو "«سارق الفرح»" ، فيوافقان عليه، علي الرغم من علمهما بما يدور حوله من مشاكل، بل ويقوم "«سلطان»" دون أن يوقع حتي عقدا مع " "«داود»" برد العربون الذي دفعه "«نور الشريف»" لـ "«داود»" بعد أن تنازل "نور" عن المشروع بسبب تلك المشاكل، التي لم تقف بدورها كعقبة أمام "سلطان"، حيث كان قادرا من خلال علاقاته أن يتفاوض مع الرقابة، وبالفعل يتم إجازة السيناريو بعد أن يقوم " "«داود»" بإعادة كتابة السيناريو، مع ملاحظة أن التغير الوحيد الذي طرأ علي النسخة الجديدة هو إبدال كلمة "(عشة") كلما تكررت بكلمة "(بيت")!!!

وفي حين يتم تثبيت "«لوسي»" في دور "«أحلام»" يتوالي علي دور "«عوض»" العديد من الممثلين، ففي البداية كان من المقرر أن يقوم به "«أحمد زكي»" الذي أحب الفيلم بدرجة كبيرة، وأصر علي القيام بالدور، إلا أنه لم يتفق مع "«سلطان»" في العديد من النقاط، في حين توجس "«سلطان»" من العمل مع "«زكي»" الذي علا نجمه خلال تلك الفترة بشكل مرعب، وأصبح له طريقة خاصة في التعامل، ولهذا حاول "«زكي»" إقناع " "«داود»" بأن يسحب الفيلم من "«سلطان»" علي أن يقوم هو بإنتاجه، إلا أن " "«داود»" لم يستطع التخلي عن وعده مع "سلطان" علي الرغم من أنه لم يكن قد حرر عقدا معه حتي هذه اللحظة، وهو ما أدي إلي إنسحاب "«زكي»" نهائيا، بعدها تم ترشيح "«نجاح الموجي»" لفترة إلا أن " "«داود»" لم يمل إلي ذلك لأسباب نفسية، حيث وجده أكبر سنا من شخصية «عوض»، كما أن ملامحه وما تفرضه صورته من إنطباعات تختلف عما يتخيله، ثم عرض السيناريو علي "«محمد فؤاد»" الذي طلب مبلغا كبيرا فأضطر المنتج لإستبعاده، إلي أن تم الإ ستعانة بوجه جديد، وقد كان "«ماجد المصري»"، الذي يري " "«داود»" بأنه لعب الدور علي نحو مقبول، وبأقصي ما يمكن أن يعطيه للشخصية، أما بالنسبة للشخصيات الأخري فإن الترشيح الأول كان للممثلين الذين ظهروا بالفيلم، حتي "«عبلة كامل»" التي تقدم للمرة الأولي هنا دور فتاة ليل، ويذكر "«داود»" بأن صراعا ما بينهما كان مثلا علي شكل الملابس التي ترتديها، إلا أنه يري بأن "«عبلة»" أضافت للدور بشكل يتجاوز ذلك النوع من الصراعات.

وعن الفيلم تقول "«لوسي"في أحد الحوارات الصحفية بعد أن تم عرض الفيلم : "«بعد قراءتي للسيناريو تمنيت أن أقدم جميع الشخصيات النسائية، دور نوال المرأة اللعوب، أو دور البنت التي تلعب بقلب جارها، وحتي أدوار الرجال حلمت بها، ولكن شخصية أحلام سيطرت علي تفكيري، خاصة وأن المخرج رشحني إلي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الشخصية فسعدت بها لأني لم أقدم الرومانسية الشعبية، أو التي تخرج من الحارة من قبل، ولم تظهر علي الشاشة منذ زمن طويل "» وعن تعامله مع " "«داود"» في أول أدواره السينمائية بعد تجربة عابرة كان قد قدمها في فيلم "«حكمت فهمي "» يقول "«ماجد المصري "» : " "«داود"» ليس ديكتاتور، فعلي الرغم من وجود سيناريو إلا أنه يتحاور مع الممثل، في مشهد النهاية مثلا عندما أقوم بضرب لوسي بعد أن إعترفت

بأنها رقصت لتوفر المال اللازم للزواج إقترحت علي داود أن أضرب وأقول "ليه" بينما كان السيناريو أن أضرب فقط، ثم جاء رد فعل لوسي علشان بحبك، بعد تفكير وافق داود"».

كانت النسخة الأولي من السيناريو تخلو تماما من الأغاني، وعن سبب إضافة تلك الأغاني التي زخرت بها النسخة النهائية يقول "داود": "«كان لدي مشكلة مع السيناريو، شعرت أنه طبيعي جدا، فما يتحكم في شخصياته جميعها هو غرائزها الأساسية، كما أن كافة الأمور يتم النظر أليها علي المستوي البيولوجي فحسب، وأنا بصفة عامة لا أميل إلي الإتجاه الطبيعي، لأنه من ـ وجهة نظري ـ يحط من مستوي البشر إلي مستوي الحيوان، فعلي الرغم من أن البشر حيوانات في طبيعتهم، إلا أنهم يمتلكون ما هو أعلي من منزلة الحيوان، مثل القدرة علي التفكير، والخيال، والإبتكار، والإنتماء إلي جماعة وتاريخ ولغة، و عبادتهم لإله ما، وهو ما كان يمثل حاجزا بيني وبين السيناريو، وعندما أصبحت "لوسي" بطلة الفيلم، وهي من غنت في فيلم البحث عن سيد مرزوق "، وأري أنها تمتلك صوتا جميلا، خطرت لي فكرة، وهي أن أبرز ذلك الجانب الإنساني، حيث الأحلام والمعاناة والطموحات من خلال الأغنية ، وعندما وجدت أن أحدا سواي غير قدر علي التشبع بحالة الفيلم، فقمت بكتابة بعض الكلمات، التي أري أنها ليست أغاني ذات وزن وإيقاع، بل هي مجرد معاني تخرج عن تصوري الشخصي لذلك العالم، وقد تشككت بالبداية في قابلية تحويل تلك الكلمات إلي أغاني، حتي جاء راجح داود وقام بهذه المهمة ببساطة وأقل تكلفة ممكنة "» تحتوي النسخة النهائية من الفيلم علي أربعة أغاني، بعد أن تم حذف أغنية "«عارفة يا بت "» حيث يحلم "«عوض"» أمام الضريح «بأحلام» تقوم بتعرية قدميها أمامه للمرة الأولي، والتي عرضت مرة وحيدة خلال النسخة التي شاهدها النقاد والصحفيين بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩٤ علما بأن " "«داود"» كان يرغب في صياغة أغنية أخري لشخصية" «ركبة"»، إلا أنه لم يقدم علي ذلك فعليا نظرا لطول المدة الزمنية للنسخة، والتي كادت أن تصل علي هذا النحو إلي ثلاثة ساعات تقريبا.

ويذكر "«أنسي أبو سيف "» أن للمكان بعد أن تم بناؤه عاملا كبيرا في الإيحاء بفكرة الأغاني والكلمات لـ "«داود"» ، وقد قام "أنسي" ببناء حي كامل من الطوب الأحمر والخامات الحقيقية فوق هضبة المقطم

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

المطلة علي القلعة، وهو ما تكلف من حيث خامات البناء دون إيجار الإكسسوار والأماكن ٤٠ ألف جنية، وعن

طريقة تصميمه، وذكرياته مع "داود" خلال هذا الفيلم يقول: "بقراءتي للصفحات الأولي من السيناريو وصلني إحساس بالبهجة، فهؤلاء الناس سعداء ويشعرون ببهجة الحياة علي الرغم مما يعانوه من فقر وتهميش، وهو ما دفعني بالإتفاق مع "داود" أن تكون المنازل مبهجة، وكأنها فيلات وليست عشش، علي الرغم من كونها منطقة عشوائية، ستجد لكل عشة مدخل، به مجموعة من الشجيرات الصغيرة، والحي مبني في منطقة مرتفعة من الهضبة إشارة إلي أن هؤلاء الناس هم من يحتلون القمة بينما الآخرون في وضعية

أسفل، فالمدينة هي المهمشة وليس هؤلاء، من الخلف توجد الأضواء والإعلانات والمباني وطريق صلاح سالم، وقد عمدت إلي وضع مجموعة من المفردات التي تضفي المزيد من الألوان علي المنطقة مثل البراميل الملونة أو مصبغة الأقمشة وسط المنازل التي ظهرت خلال الأغنية الأخيرة بالفيلم، وهو حال الملابس أيضا، ف"أحلام" مثلا ترتدي ملابس كثيرة، ومن الممكن القول بأنه من غير المعقول أن تمتلك فتاة في مثل تلك الظروف أكثر من طاقم واحد، ولكننا بحثنا في منطقة الدويقة قبل التصوير فوجدنا أن الفتاة تمتلك في حدود ١٥ طاقما، وأن للملبس أهمية كبيرة لدي هذه الفئة، وأري أن ذلك علي المستوي الفنيي عم الجوانب الحسية لدي البطلة والتي يرتكز عليها الفيلم، فهي ترتدي الملابس علي هذا النحو الإستعراضي لتعوض بذلك الحرمان الحسي الذي تشعر به، وحتي أمام الضريح فكرت في أن أقوم بزرع بعض الخضرة، وبالفعل كان أمامنا شهرا علي بداية التصوير وقمت برش بذور الحلبة والتي تنمو سريعا لتكون جاهزة عند التصوير، ليظهر الضريح وكأنه قطعة من الجنة، توجد وسط هذه المنطقة، الطريف أنني سافرت إلي ألمانيا خلال تلك الفترة وكنت بين الحين والآخر أتصل بالعاملين لأتأكد من مسار العمل وأسألهم بالأخص عن الزرع أمام الضريح، وهل يقومون بريه والإعتناء به أم لا"».

ستجد أغلب المنازل واقعة علي الحافة، وهو ما يظهر بوضوح في اللقطة الأخيرة من الفيلم بعد لقطة بانورامية طويلة ترصد المكان فجرا، وعن ذلك يعلق "أنسي" : "«عملت بمنطق محدد منذ البداية، وهو أن المناطق العشوائية تنهض في الأساس علي فكرة أن يأتي شخصا ما يقوم بوضع يده علي الأرض، ويقوم بتسويرها ليقول أنها أصبحت ملكه، ودائما ما كان يبدأ واضع اليد ذلك من الحافة حتي يتوسع فيما بعد إلي الداخل، ويسحب نفسه إلي الداخل، والشعور بأن هناك منزل علي الحافة علي المستوي الفني هو تأكيد مقصود علي الحس العشوائي"» الطريف أن المحافظة قد تدخلت بعد بناء الحي إعتقادا منها بأن حياً عشوائياً بالفعل قد تم بناؤه، وهو ما أدي إلي تدخل «سلطان الكاشف»، الذي تعهد بأن يزيل الحي بعد إنتهاء الفيلم،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وأن يضع يافطة كبيرة تشير بأنهم يقومون هنا بتصوير فيلم، علما بأن التصوير قد إستغرق ستة أسابيع، وكان ذلك خلال شهر الصيف وهو ما كان يسبب صعوبة كبيرة لكل العاملين به، المدهش أن عملية الهدم كانت

تتم أثناء التصوير وبالأخص خلال الأيام الأخيرة، فبعد أن ينتهي التصوير في منطقة ما بالحي تقوم المحافظة بالهدم الفوري في اللحظة التي يتم التصوير فيها بمنطقة أخري، لدرجة أن التصوير في اليوم الأخير كان يتم بينما كانت عمليات الهدم بالخلفية مباشرة.

ومن فرط إعجابه بعالم الفيلم، وتفاصيل " "«داود"» البصرية، يقوم مهندس الديكور "«صلاح مرعي "» بتصميم أفيش الفيلم، وقد كان لقطة ثابتة من الفيلم حيث تقوم "«أحلام"» بسحب «عوض» خلفها بعد أن تربطه بالحبل، خلال أغنية "«هأتجوزك يا عوض"» وهي تفصيلة من ضمن تفاصيل أخري طرأت علي ذهن "داود"أثناء التصويرفقط بعد أن تشبع بروح المكان.

صاحب عرض الفيلم العديد من المشاكل، فقد تم رفعه في أسبوعه الثالث من بعض دور العرض، حيث طالبت شركة التوزيع "«شركة مصر للتوزيع ودور العرض "» برفع الفيلم من سينما روكسي ورادوبيس بدعوي أنه لا يحقق الإيرادات المناسبة، علي الرغم من أن الفيلم حقق إيرادات تفوق الهولد الأوفر "الحد الأدني " لكل سينما علي حدة، مما دفع الشركة المنتجة إلي رفع دعوي قضائية ضد الشركة و بنشر بعض الإعلانات التحريرية علي صفحات الجرائد التي تعلن خلالها عن الفيلم في إطار مهاجمتها لشركة التوزيع، وشكرها لدور عرض أخري قامت بعرض الفيلم رغم إرتباطها بعقود أخري "، فما كان من شركة التوزيع إلا تصعيد الموضوع والتهديد برفعه من دور عرض أخري.

وعن تفاعل الجمهور مع الفيلم يذكر "داود": "«ألتقيت أثناء عرض الفيلم بسيدة أمام سينما روكسي مع أبناء أختها، ويبدو أنها سيدة متواضعة الحال، ليست بالثرية أو الفقيرة، فأشارت لي بأنها لا تريد أن تري أفلاما عن الوساخة والفقر، بل تريد أن تري حاجة حلوة. ففي تلك الفترة بدأت تظهر الشرارة الأولي لجمهور المولات، فلم يعد جمهور الطبقة الوسطي بدءا من هذه الفترة مهتما بالقضايا الإجتماعية في الثمانينات والتسعينات، بل أصبح جمهورا آخر تخطف عيونه الأضواء والألوان والمظاهر، وعلي الرغم من أن الفيلم لم يحصد مبالغ كبيرة، إلا أن نجاحه كان معقولا، وأعتقد أنه غطي تكاليف إنتاجه"».

وقد أجرت مجلة فن ـ ٢٦ديسمبر١٩٩٥ إستطلاعا بسيطا لرأي الجمهور عن الفيلم، فجاءت أغلب الآراء ـ سواء كانت مؤيدة أو رافضة ـ راصدة لأدق التفاصيل مثل بعض الجمل الحوارية، إلي جانب التطرق لإيقاع الفيلم بدقة، علي الرغم من أن أغلبهم يري أنه وقع في فخ الملل والتطويل، وقد عقد البعض عدة مقارنات بين تفاصيل صغيرة جدا، مثل "«أحلام"» التي تصف في مشهد النهاية السهرة في ذلك المكان الأسطوري المسفلت الخالي من التراب، وبين "«رمانة"» التي تتمني بالأحداث الأولي أن تتزوج ممن يبني لها بيتا من

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

المسلح، وهما مشهدان منفصلان جدا بالأحداث، بما يوحي بتأثير جمل الحوار والحالة العامة للفيلم علي المشاهد.

يتبين من قراءة مجموعة كبيرة من المقالات أن القاسم المشترك بين أغلب ما كتب عن الفيلم هو إرتفاع لغة الكتابة ذاتها عند الناقد عنها في أي مقال آخر، حتي ولو كان يتناول أفلام "داود" نفسها، حيث يغلب في هذا الإطار الأسلوب الوصفي، فيبدأ الكاتب بوصف تفاصيل المكان، وعلاقته بالشخصيات، والكيفية التي يسير بها إيقاع الفيلم، علما بأن أغلب المقالات لم تركز علي فكرة واحدة أو موضوع واحد كمدخل لعالم الفيلم، وإنما ينتقل الكاتب من فكرة إلي أخري دون رابط محدد، وهو إنعكاس صادق لعالم الفيلم أيضا، إلا أن

أحدا لم يحاول تحليل تلك الظاهرة حيث أن الغرق في تفاصيل الفيلم وجزئياته كان أقوي من النظر أليه نظرة كلية .

في مقاله "سيمفونية داود ونشاز لوسي" بمجلة روز اليوسف ٢٤يونيو ١٩٩٥ يكتب "طارق الشناوي" عن الإيقاع، إلا أنه يستغرق في المقارنة بين النسخة التي شاهدها خلال مهرجان القاهرة ونسخة العرض الجماهيري : "شاهدت الفيلم في مهرجان القاهرة السينمائي، وكان زمنه يتجاوز ثلاث ساعات، وأثار طول هذا الفيلم إنتقادات عديدة، تم حذف أكثر من نصف ساعة قبل عرضه الجماهيري، القليل من هذه الإختصارات لصالح الفيلم، والكثير منها كانت الرغبة في الحذف من أجل إرضاء إيقاع الناس، ورقص إيقاع الفيلم علي السلم!!" وعلي الرغم من إمساكه بالعديد من النقاط إلا أن الإغراق في المقارنة أبعده عن التطرق إلي الفيلم بشكل كاف، مما جعله يصدر آرائه في النهاية علي نحو صارم كأن يتحدث عن مونولوجات الفيلم كنقاط ضعف حيث أنها كشفت العالم الداخلي للشخصيات دون الإعتماد بشكل أساسي علي ملامح الوجه، وكما يتضح من العنوان يبدو أنه متحيز بشدة ضد "لوسي" وعلي آدائها الصوتي بالفيلم في أكثر من مشهد لدرجة أنه يعدد الأسماء التي عملت بالفيلم عند نهاية المقال واصفا أياهم بأنهم عازفون متفوقون، فقط لكي يفصل عنهم "لوسي" ويصفها بصوليست يقدم قدرا كبيرا من النشاز، مع العلم بأن موقفه كان مختلفا تماما عندما كتب عن دورها في "البحث عن سيد مرزوق" قائلا: "كانت لوسي إختيارا موفقا، لكي تغني بهذا الصوت الذي يملك الأحساس بالشجن النبيل، مما أضفي لمسة دافئة ممتعة علي الفيلم".

وإستكمالا لمحاولات البعض في خلق نظرية محددة، تحتمل النظر من خلالها، بعيدا عن منطق التأييد أو الرفض، يري "سمير فريد" في الجمهورية ٢٨أغسطس١٩٩٥ «أن من سمات واقعية "داود عبد السيد"، ومن سمات الواقعية الحديثة أن الفيلم لا يعبر عنه القصة، وإنما كل مشهد، وكل لقطة داخل كل مشهد، إنها الواقعية التي لا تستمد قيمتها من كونها واقعية، أي تجعلك تصدق أن ما تراه يحدث في الواقع،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

فهذه ليست قيمة في حد ذاتها، وإنما الواقعية التي تجعل المتفرج يفكر ويتأمل حياته والواقع الذي يعيش فيه، ويستمتع بالأسلوب الفني الذي يتم التعبير به عن هذا الواقع أساسا، وهذا ما يفرق بين العمل الفني، وبين المحاضرة

في السياسة أو الإقتصاد"»، لتصبح رؤيته عن الفيلم أيضا مجرد تنظير من الخارج دون الدخول في تفاصيل الفيلم، ولذا فإنه يضيف محاولا الإيجاز، أو فتح أبواب أخري أمام كتاب آخرون «إن المفتاح الدرامي لفيلم سارق الفرح سينمائي خالص، وهو شوارع القاهرة كما تبدو من بعيد من فوق حي العشش في المقطم، إنها دائما بعيدة من دون منظر واحد كبير، ولكنها تحاصر الشخصيات، وتلتف حولها مثل الثعابيين الحية"».
محاولات أخري تحاول الربط بين سينما "داود"، وبالأخص في ذلك الفيلم، وبين أنواع أخري من السينما، وإنما علي نحو أكثر شمولية وتطرفا تجد مقالة "«يوسف فرنسيس"» بجريدة الأهرام ١٧يونيو ١٩٩٥

«من سارق الدراجة إلي سارق الفرح"» ، حيث يتحدث عن بعض الأعمال الإيطالية التي تنتمي للواقعية الجديدة التي تسللت إلي حياة الفقراء مثل فيلم «سارق الدراجة» وبعض أفلام «فلليني»، ثم ينتقل إلي الأفلام المصرية التي تطرقت إلي نفس المناطق (لصلاح أبو سيف وتوفيق صالح) ويصل أخيرا إلي «سارق الفرح» ليسرد بعض اللحظات البسيطة محاولا مزج قصة الفيلم بالعناصر الفنية به، وهو ما يذهب أليه أيضا "«إبراهيم العريس"» وإنما علي نحو أكثر عمقا، وتطرقا إلي التفاصيل وطريقة البناء، عندما شبه الفيلم - كما يذكر الناقد قصي صالح درويش في مقاله «سارق الفرح: تصوير شاعري لسينما صافية رغم الأغاني» - ببيئة الفيلم الإيطالي "بشعون قذرون شريرون" للمخرج "«إيتوري سكولا"» في مقاربة بين العناصر الجمالية لبيئة الفيلمين، وهي عناصر يلونها البؤس المدقع، علي الرغم من أن الفيلم الإيطالي ينزع نحو سوداوية عدمية لا مكان فيها للحب والأمل - كما يذكر قصي - وهو ما يختلف عن عالم "«سارق الفرح "» حتي ولو كان الأمل مجهضا أو معلقا، ومجهول المستقبل كما جاء بنهاية الفيلم.
أما الناقد "«كمال رمزي"» والذي يعتمد في كتاباته بشكل عام علي وصف تفاصيل الفيلم من أجل رؤية عامة، فإن هذا الفيلم يمنحه فرصة أكبر للر صد الدقيق، والوصف الأدبي، في محاولة منه لربط التفاصيل بعضها البعض، مشيرا إلي بعض التفاصيل التي تأتي بين سطور الفيلم كأن يأتي الفرح في نهاية الفيلم بعد الجنازة، أو يتجاوز العرج معناه الظاهر لما هو أبعد رابطا ذلك بعنصر الزمن، إلا أنه يقع تحت تأثير الفيلم لدرجة أن كل فقرة تحتوي علي وصفا دقيقا لمشهد أو شخصية ما، بشكل ينفصل ظاهريا عن الإطار العام الذي يربط المشاهد مع بعضها البعض، ولهذا يبدأ مقاله بقوله : "«سارق الفرح يكاد يخلو من الأحداث الكبيرة، ولا يتضمن بطلا واحدا أو أثنين أو ثلاثة أبطال، ولا يحكي قصة ذات بداية ووسط ونهاية، ولكن، إعتمادا علي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

قصة قصيرة بذات العنوان لخيري شلبي، يقدم بانوراما أو لوحة جدارية عريضة، يرتبط فيها إناس من المنسيين، بمكان يقبع بجوار القاهرة، وعلي الهامش منها، بزمان .. هو الحاضر»، والآن" ومن خلال تلك

المقدمة، وتحديده لعناصر الفيلم علي نحو كلاسيكي حيث الإشارة إلي عناصر الزمان والمكان والناس، يمهد لنفسه الطريق من أجل رؤية حرة، تنتقل ما بين المشاهد بإيقاع لا يختلف عن إيقاع الفيلم نفسه.

وعلي الرغم من إمساك "«ماجدة خير الله"» في مقالتها بجريدة الوفد ٦يونيو ٥٩٩١ «"الفقر الذي يسرق الفرح من الغلابة"» بجانب هام قد يجسد ـ في قراءة ما ـ موضوع الفيلم خلال فقرتها الأولي، إلا أنها تبتعد عن موضوع الفيلم تماما فيما بعد لتتحدث عن رأيها في الممثلين، مع سرد بعض الخطوط بلا رابط محدد، مع ملاحظة أن لديها أحكاما أخلاقية عن فيلم من المفترض أنه يتجاوز تلك الأحكام وبالأخص عندما تتحدث بإستفاضة تخرج القارئ عن موضوع الفيلم من الأساس عن دور "عبلة كامل" فتقول "«ربما من المرات النادرة التي تقوم فيها ممثلة بدور العاهرة دون أن تضطر لإظهار مساحات من جسدها .. وبدون مشهد إبتذال واحد .. سبقتها ليلي مراد في "ليلي" المأخوذ عن غادة الكاميليا، وفاتن حمامة في الخيط الرفيع"».

أما مقالة «حسن شاه» بمجلة "أخبار النجوم" ١٥يونيو١٩٩٥، تجد أن عنوانه "«سيمفونية عشق "» كافيا لمعرفة كل ما سيرد بالمقال، تقوم الناقدة بالحديث عن الفيلم بسرد دلالات بعض مفرداته، والتطرق بالتبعية إلي القصة التي ترويها تدريجيا، مع التطرق إلي بعض العناصر الفنية والآداء التمثيلي، إلا أنها تصل في نهاية المقال إلي نقطة الضعف الوحيدة التي تراها بالفيلم "«كل شئ في الفيلم منطقي، وله منطق درامي، إلا حكاية ذهاب أحلام إلي أحد بيوت الخواجات لتقضي السهرة وتقبض مائة جنية تدفعها لعوض من أجل إتمام الزفاف .. ثم عودتها شريفة عفيفة صاغ سليم، هذه النهاية التي لا أدري من المسئول عنها، صاحب القصة الأصلي أم كاتب ومخرج الفيلم هي نوع من التخلص من المأزق الذي وضعت فيه ظروف الفقر كلا من عوض وأحلام، إنه حل سهل سقط عليهما من السماء، ولو تمكنت كل فتاة من أن تحل مشاكلها في النهاية بهذه البساطة لما وجدت معظم المآسي التي تمتلئ بها الحياة، وأفلام السينما أيضا"» .

وتبقي أبرز النقاط إثارة للجدل في جميع المقالات تقريبا هي الأغاني التي إحتلت مساحة كبيرة من شريط الفيلم، ولمعرفة وجهات النظر المتباينة والمختلفة، أليك مجموعة من هذه الآراء:

ـ إيريس نظمي ـ آخر ساعة ـ ٢١يونيو ٥٩٩١ "إنهم يسرقون الفرح": "إستطاع المخرج داود عبد السيد أن يغلف حياة هؤلاء الهامشيين بغلاف من السوليفان لنري من خلال الفقر والمعاناة الجانب المشرق في حياة هؤلاء، وكيف يحبون الحياة رغم كل الحرمان، حيث أضفت الموسيقي والغناء لراجح داود جوا من المرح والبهجة بداية من أغنية (فيه بنت هاتتجوز وولد هيتلم) والتي تستعرض مراحل القصة الخالدة لزواج البنت

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

إبتداءا من البلانة والماشطة ثم الحضن الدافئ الذي يجمعهما ليلا بعد عناء النهار ليصبح الفيلم في النهاية من توليفة الأفلام الغنائية".

- خيرية البشلاوي - المساء - ١٧يونيو١٩٩٥ - "الحب فوق هضبة المقطم .. بين العمل الأدبي ورؤية المخرج": "إختار المخرج شكلا فنيا مركبا جدا لكي يقدم موضوعا غاية في البساطة، وإطارا متحذلقا لإناس غلابة يعيشون علي هامش الحياة، إستخدم أغنيات في الخلفية لمحمد عبد الوهاب في غير مكانها، بمعني أنها لا تتسق مع مادة الفيلم ولا خامته الموضوعية، وأغنيات ألفها بنفسه خصيصا للتعبير عن مواقف بعينها فعبرت عن نفسها فقط، وأحيانا عن حالة نقيضة للموقف الذي نراه (أغنية فيه بنت هتتجوز وواحد هيتلم) وأحيانا تبدو الأغنية بلحنها وكلماتها لا تتفق وروح الشخصية الشعبية التي تغنيها (أغنية أنا خايفة) التي غنتها لوسي" - أسامة عبد الفتاح - الأهرام المسائي - ١٦يونيو١٩٩٥ - "قاع المدينة فوق الهضبة .. أجزاء سارق الفرح": "جميلة موسيقي راجح داود ولكن بلاش حكاية تلحين الأغاني علي الأقل في الوقت الحالي حتي يتمكن منها، وجميلة أفلام داود عبد السيد ولكن بلاش حكاية تأليف الأغاني، لا في الوقت الحالي، ولا في أي وقت آخر" .

- أحمد رأفت بهجت - أخبار النجوم - ١٥يونيو١٩٩٥ "الهامشيون وحيرة ما بعد التعديل": "تستخدم الأغاني لتضع خطا تحت بعض الظواهر السلوكية السلبية في مجتمع العاشقين "أحلام وعوض " ولكن النتيجة التي نصل أليها هي أن الأغاني وعددها خمسة باستثناء أغنية البداية (فيه بنت هاتتجوز فيه واد هيتلم) أصبحت مجرد آداة للتعبير عن حالات من الشجن والخوف والغضب، ولم تقدم سوي فرص ضئيلة تمكننا من تفسير هذه الشخصية أو تلك أو من نراها وهي تتطور وتتقدم، وحتي المعاناة التي تشير إلي ظواهر سلبية (معاناة المرأة بعد الزواج، زيادة الإنجاب، تشرد الأطفال في ظل تعدد الزوجات في حالة زيادة دخل الرجل) أمكننا إستخلاصها من مشاهد وحوارات غير غنائية (خاصة حوار ركبة القرداتي) ولغة الأغاني رغم سوقيتها المقصودة تحولت في بعض المقاطع إلي لغة مثقفة تعبر عن كاتبها وليس مرددها (ينفك عن حلمنا الحصار ويخرج من الشفايف حمام أبيض) أو نجد عوض يغني وهو يطارد أحلام مرتديا ملابس جلاد أوربي من العصور الوسطي (أنا هأتجوزها مش حبا فيها لكن علشان أذلها) لذلك فإن حذف بعض الأغاني من النسخة الأصلية - وتكراره في النسخة المعروضة ربما يؤدي إلي فيلم أكثر تماسكا" .

- "أحمد صالح" الأخبار - ٢٨أغسطس١٩٩٥ "لحظات الفرح المسروقة ": "ينبعث الغناء من الحوار مع موسيقي معبرة مرحة في نفس الوقت، لتقلل من الإحساس المأسوي لمعاناة الشخصيات في مواجهة الفقر " وعلي الرغم من ذلك الرأي فانه يعود بنهاية المقال (ليقول : "للأسف لم تنجح الأغاني في أن تكون جزءا

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

حقيقيا من نسيج الفيلم، رغم أن ذلك هو ما تعمده المخرج، كما لم ينجح في أن يقدم من خلالها دراما غنائية كاملة، تعتمد علي المشاهد الموسيقية، ويلعب الغناء دور الحوار، كما في الأفلام الأمريكية (صوت الموسيقي

وقصة الحي الغربي وأوليفر تويست) ومن هنا فلم تؤد الأغاني دورها في الفيلم لا في التطريب، ولا في التعبير، وإنما رقصت علي السلم" .

ـ قصي صالح درويش ـ الشرق الأوسط دن لذ ٢٠ديسمبر ١٩٩٤ "تصوير شاعري لسينما صافية رغم الأغاني": "يملك سارق الفرح من المقومات والمواصفات الفنية ما يسمح له بأن يكون تحفة فنية سينمائية حقيقية، لكن إقحام الأغاني فيه أساء له كثيرا، فقد أرخت الأغنيات وعددها سبع، إيقاع الفيلم وجعلته يعاني من أصالة غير مبررة بل أن الأغاني لم تؤثر علي إيقاع الزمن الروائي فقط بل قللت من التكثيف الدرامي أيضا، ومع أن كلمات الأغاني كتبت في إطار النسيج الحدثي ومواقف الفيلم إلا أنها لم تنجح في أن تكون خيطا حقيقيا في هذا النسيج بإستثناء أغنية "هأتجوزك يا عوض" والتي أدتها لوسي ببراعة تمثيلية أغنت الموقف، وشدت الإيقاع، وحتي علي مستوي مضمون الفيلم فإن الأغاني زادت من النزعة الأخلاقية بما يحد من حيوية الفيلم وبما يضعف مضمونه".

ـ أحمد يوسف ـ اليسار ـ أغسطس ١٩٩٥ "سارق الفرح إلوردة التي تنبت وسط الصخور ": "لو تأملت الأغاني، بكلماتها العا مية القريبة من بلاغة الفصحي رغم خلوها من الأورزان الشعرية، لأكتشفت أنها ليست إلا أدوات للتغريب (مثل منظار ركبة تماما) تجعلك بعد أن تكون قد إستغرقت في الأحداث قادرا علي أن تنظر لها من خارجها، لتدرك عمق الأزمة الإجتماعية (والوجودية أيضا)التي يكون علي الشخصيات أن تعيشها وتتجاوزها، بل أن أغنية (فيه بنت هاتتجوز ..فيه واد هيتلم) القريبة في معانيها من مونولوج ركبة عن الجمال والحلاوة اللي بيخلصوا، تبدو أشبه بتعليق الكورس في المسرحيات الأغريقية، فأنت تري علي الشاشة هذا الكورس وهو يمضي وسط عالم الفقراء في سلسلة من اللقطات التي توضح مسيرة الحياة بين رغبة البنات والأولاد في الزواج، ثم الحمل والرضاعة وتربية الأطفال، ثم الذبول، ثم الفرح من جديد عندما تبدأ الدورة مرة أخري بأبن أو أبنة باحثين عن الفرح، أما الأغاني الأخري فهي أقرب إلي المونولوجات التي تناجي به الشخصيات نفسها في لحظات القلق، فأحلام عندما يخطبها عوض، علي وعد غامض منه بتدبير الشبكة، تتأمل مستقبلها، الذي يبدو مشوشا لم يتشكل بعد مثل الأشكال التي تراها وقد تركها الجير المتساقط فوق الحوائط القديمة ..... "

ـ كمال رمزي ـ مجلة فن "سارق الفرح إدفاع حار عن المنسيين ": "وفيما يبدو أن داود عبد السيد، مثل أبطاله، حاول أن يتحرر، وأن يتجاوز، وألا يستسلم إلي الواقعية التي تفرضها روح الفيلم، فوضع عدة أغان،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

تعمد، مع موسيقي راجح داود، أن يبعدها عن "التطريب"وأن يجعلها قريبة الشبه بالحوار . لكن الأغاني أصرت علي أن تكون مجرد أغان، دخيلة علي الجو الخاص ل"سارق الفرح" خصوصا أنها لا تتجاوز الثلاث، أو الأربع أغان .. بعبارة أخري: لو أن داود عبد السيد أراد أن يقدم فيلما غنائيا حديثا، علي طريقة "قصة الحي الغربي" أو "أوليفر تويست" لكان عليه أن يكون أكثر جرأة، وأن يجعل من الأغاني عنصرا أساسيا للتعبير، ينتظم ويسري في الفيلم كله".

الفيلم السادس

أرض الخوف

إخراج: داود عبد السيد

سيناريو وحوار: داود عبد السيد

تصوير: سمير بهزان

موسيقي تصويرية: راجح داود

مونتاج: عادل منير

صوت: أحمد جابر

المشرف الفني: أنسي أبو سيف

إنتاج: الشركة العربية للإنتاج الإعلامي والثقافي "شعاع"

تاريخ العرض الأول: ١٥ مارس ٢٠٠٠

تمثيل: أحمد زكي ـ فرح ـ عبد الرحمن ابو زهرة ـ عزت أبو عوف ـ حمدي غيث ـ سامي العدل ـ صفوة

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

شخص ما، يتم تكليفه بمهمة ما، تمتد المهمة لفترة طويلة، فترة غير محددة الأمد، وغالبا ما تمتد طوال حياته، وهو لن يكون علي صلة مباشرة برؤسائه، الذين كلفوه بالمهمة، وإنما سيكون علي إتصل غير مباشر بهم من خلال الخطابات التي يرسلها أليهم كل فترة، ومع مرور الوقت، يتغير الرؤساء، ويتغير الظرف العام بالتبعية، فيفقد ذلك الشخص الإيمان بمهمته، ليقف معلقا بمنطقة وسط.

تلك القصة هي التجسيد الذي يكتبه " "«داود"» عن وعي وقصد ليعبر به عن جيله، جيل هزيمة ٦٧، وعن ذلك يذكر خلال الملف الضخم الذي أعدته مجلة «الفن السابع» للفيلم مارس ٢٠٠٠: "«كانوا يتحدثون عن التحرر الوطني، وعن العداء للإستعمار، وعن الإشتراكية وعن العدالة الإجتماعية .. هذا علي المستوي المحلي، أما علي المستوي العالمي فقد كانت أصداء حركة التحرر الوطني تتردد في كافة بقاع الأرض، وكان هناك تفاؤل بمستقبل الإنسانية، كانت هناك إنجازات، والإتحاد السوفيتي يطلق مركبة فضائية حول الأرض ويرسل أول إنسان في التاريخ إلي سطح القمر، والعالم يشتعل بحركات التحرر، وهناك مظاهرات طلبة في فرنسا .. في هذا المناخ جري تحضير جيلنا، ثم حدثت هزيمة ٦٧ وإنهارت الأرض التي كنا نقف عليها، مجتمع منتصر ـ بالنسبة لنا تحديدا ـ وجيش قوي قادر، وقيادة سياسية إيدها طايلة، وتتمتع بزعامة طاغية علي مستوي العالم الثالث كله ، فجأة .. إنهار كل ذلك مثل بناء هش، ثم تعاقبت الأحداث وصولا إلي الإنفتاح، وحدث التحول السياسي والإجتماعي، وإكتشفنا أن كل الشعارات التي تربينا عليها لم تعد موجودة، وما بقي أخذته أحداث إنهيار الكتلة الإشتراكية، بما لهذا الإنهيار من دلالات ونتائج"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بناء علي هذا فإن فكرة الفيلم لم تكن وليدة لحظتها، أو قبل تنفيذ الفيلم بعدة شهور مثلا، بل أن "«داود»" كتب القصة منذ عشر سنوات من تاريخ كتابته كسيناريو، وكانت القصة في عشر صفحات تقريبا، وكان قد قرأها سابقا إلي "«أحمد زكي»" فأثارت إعجابه بشدة، وطلب من " "«داود»" العمل عليها سريعا، إلا أن حاجزا ما كان يحول دون إكماله للمشروع، حتي جاء "أحمد زكي" قبل إنتاج الفيلم بعامين، ليطلب منه مرة أخري أن يقوم بكتابة الفيلم، وإنما بشكل ملح هذه المرة، خلال تلك الفترة لم يكن هناك مشاريع أخري، فقد إنسحب "داود" مؤخرا من مشروع "«توابع كرسي في الكلوب»"، وكان لايزال سيناريو "«فيلم هندي»" غارقا في مشاكله، فقرر أن ينسحب منه أيضا لأسباب مختلفة كان من أشهرها عدم وجود منتجين متحمسين له، كما كان لديه مشروع قد بدأ في كتابته بعد "«سارق الفرح»" إلا أنه لم يكتمل حتي الآن، وهو بعنوان "«ليلة ملكية»" وتدور أحداثه حول ليلة واحدة في حياة الملك " "فاروق"».

يذكر "«داود»" أنه تفرغ لكتابة ذلك السيناريو، وكان ذلك خلال فترة الصيف تقريبا، حيث أستغرقت الكتابة ثلاثة أشهر تقريباً كنت أكتب حينها في شرفة المنزل، ليلا، علي ضوء الأباجورة، وأذكر أنه لم تقف أمامي مشاكل عويصة في الكتابة، بل كان الموضوع سلسا وبسيطا مقارنة بموضوعات أخري "، بعد كتابة السيناريو يقوم "أحمد زكي" بمسئولية تسويقه، وقد تم الإتفاق مع "«حسين القلا»"، الذي أتفق بدوره مع شركة «شعاع»، حيث يقوم بإنتاج الفيلم لحسابهم.

وعن ظهور البعد الميتافيزيقي أثناء الكتابة يؤكد "داود" أنه إفراز طبيعي للموضوع، لم يقصده منذ البداية، وإنما هو من فرض نفسه : "«ما حدث أننا فقدنا اليقين، طيب .. تعالوا نبحث عن هذا اليقين، ممكن اليقين ده يكون ربنا، لكن الفيلم مسألة أخري، لأنه لم يتوقف عند ذلك بالضبط .بل طوره بشكل آخر، بمعني أن ا لبطل لم يكتشف ذلك إلا في النهاية . السيناريو يختلف عن الفكرة، ووفقا للسيناريو فإن من لم تأتيه إشارات أثناء المهمة تؤكد وجودها، لابد أن يشك في نفسه. بدأ البطل يشك ويتسائل: هل أنا اللي أبتكر هذه المهمة؟ هل هي حلم؟ هل هي حقيقة؟ وإذا كانت حقيقة .. فهل ما أفعله خطأ أم صواب؟ هنا أخذت المسألة بعدا ميتافيزيقيا"»، وبسؤاله عن المباشرة في إختيار أسماء الشخصيات، والتي تؤكد علي البعد الديني والميتافيزيقي للفيلم مثل آدم وموسي ويونس ويحيي) يقول: "«أسماء الشخصيات في الفيلم هي أحد مفاتيحه، أي أن لها دلالات، والفيلم مبني علي هذا الأساس، لم يكن ممكنا أن أختار أسماء أخري، لأنني بذلك أكون كمن يخبئ مفاتيح الدخول إلي عالم الفيلم، وأعتقد أن أتهامي بالمباشرة سيكون أرحم بكثير من أية تأويلات أخري قد تنتهي بمنع الفيلم"»، علما بأنها ليست المرة الأولي التي توحي خلالها أسماء شخصياته بشئ ما في موضوعه، حيث يحدث ذلك منذ أول أفلامه.

يتم تصوير الفيلم خلال عشرة أسابيع، وكان ذلك مقررا في الميزانية منذ البداية، وقد تكلف الفيلم ما يتجاوز المليون برقم بسيط، وعن فترة التصوير يقول "«أنسي أبو سيف»": «كنا جميعا غارقين في أجواء الفيلم،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وأعتقد أن هذا الفيلم هو أكثر أفلامي مع داود التي كنت أشعر فيها بحالة من المتعة الذهنية، بل والإستمتاع بالصعوبات الفنية التي قد تواجهنا أثناء التصوير، ولست أنا فقط بل كل العاملين بالفيلم "»، إلا أن الإستغراق عند "«أحمد زكي"» قد أخذ بعدا آخر، فهو كالعادة يحاول تقمص الشخصية، إلا أنه يصرح هذه المرة أنه ترك الشخصية تعربد بداخله، حيث أنه كان في كل لقطة يصاحبه تعبيران مختلفان لنفس الشخصية، نظرا لكونها تعاني إنقساما طوال الوقت، كما يردد هو بنفسه في أحد الحوارات، وعن تعامله مع «"أحمد زكي "» وقد كان ذلك الفيلم هو الأول والأخير بينهما علي الرغم من تعدد المحاولات سابقا، وعلما بما كان يتردد خلال تصوير الفيلم من بعض المشاكل التي كانت دائرة بينهما يقول " "«داود"» : "«كان أحمد زكي في حالة شديدة السوء مع بداية التصوير، بسبب فيلم آخر كان قد إنتهي منه مؤخرا، وهو فيلم "البطل"، فقد شعر ربما أنه أستغل، وأن صناعه قد إستخدموه في كليب للفيلم كان يبدو خلاله وكأنه ممثل ثاني، في تلك الفترة كان ضغطه عالي جدا، ويدخل كل يوم خناقة، وكان المضطهدين الأساسين مدير الإنتاج ومسجل الصوت، إلا أن أحمد زكي بشكل عام تركيبة نفسية معقدة غير بسيطة"».

وعن دوره بالفيلم يقول "«زكي"» "«لا يقدم ذلك الدور أي دعم أو مساعده للممثل لكي يؤدي الشخصية، بل يتحتم عليه أن يعايش الشخصية، أو يترك لها الفرصة والحرية لكي تخرج علي طبيعتها، ومن ثم كان سيتأثر آدائي ويهتز كثيرا لو أنني إندمجت في شخصية تاجر المخدرات، ونسيت أنني ضابط، وكان عليَ أن أعايش الشخصيتين بنفس القدر من الأحاسيس، حتي لا يبدو الآداء مصنوعا، لدرجة أن الأمر إختلط عليَ في لحظات كثيرة، فلم أعد أعرف إن كنت أتقمص شخصية الضابط، أم شخصية تاجر المخدرات الخارج علي القانون، فقد تهت ووجدتني منقسما علي نفسي، وهو شعور لم يصادفني من قبل، ففي كل الأحوال أنت قادر كممثل علي الخروج من الشخصية والعودة إلي نفسك، لكن في حالة كهذه كنت أخرج من الشخصية لأجد الأخري، حتي لم أعد أدري أين أحمد زكي من هذا كله "» إنه أمر شبيه بأزمة "يحيي" بطل الفيلم، وكأن إستغراقه في الدور قد جعله في "أرض الخوف" فعلا التي يشتاق أليها "يحيي" في نهاية الفيلم بعد أن يتركها، علي الرغم من كونها مرهقة وملتبسة ومراوغة، إلا أنها ممتعة وإنسانية.

يتمتع "«أرض الخوف"» بصورة مختلفة عن سائر أفلام " "«داود"» الأخري، وهو ما أراد به أن يحقق نوعا من الكثافة علي المستوي البصري الشكلي، حتي في إ ختيار الطبقات اللونية السائدة طوال الفيلم، كي تحاكي بشكل ما الكثافة المتحققة علي المستوي الموضوعي : "«أري أن أرض الخوف فيلما كثيفا (تخين) وليس شفافا"، ولذا مثلا يتم إستخدام مرشحات للضوء أثناء التصوير لإلغاء بعض الألوان والتخفيف من الألوان الأخري من أجل تحقيق سيادة البنيَات، وعلي الرغم من وجود عدة مشاكل خلال هذا الإطار، حيث لم يتوفر بالأماكن المتاحة للتصوير تلك الشروط، فقد تم التحايل بأكثر من طريقة حتي ظهر العمل علي ما هو عليه،نك أرغب في الوصول إلي أسلوب تصوير خاص، إلا أنني كنت أري أنه طلب غير منطقي، نظرا لأ ن

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

القدرة علي التحكم في النتيجة النهائية بقدر كبير غير متوفرة عندنا، كما أنني أعرف حدود ما يوفره الإنتاج"».

بعد الإنتهاء من التصوير، ومرحلة المونتاج، تصل مدة الفيلم إلي ١٧٠ دقيقة، أي ثلاثة ساعات إلا عشر دقائق، وهو ما يدفع " "«داود"» مع المونتير "«عادل منير"» إلي حذف العديد من المشاهد، لتصل المدة المحذوفة إلي نصف ساعة تقريبا، لم تحذف مرة واحدة طبعا، وإنما تم الحذف بشكل لا يخل بأي خط من الخطوط، وقد إرتكز ذلك بالأخص خلال المشاهد الأخيرة بعد أن توفي "موسي"، وأنهي "يحيي" مهمته، وعن ذلك يقول "عادل منير": "«المفارقة الدرامية العالية في الفيلم، كانت في مشهد إكتشاف أحمد زكي أن خطاباته لم تكن تصل، عبد الرحمن أبو زهرة في أدائه العملاق في هذا المشهد، وآداء أحمد زكي العالي جدا، وقوة المفارقة جعلت هناك ضرورة للإسراع في المشاهد التالية، وفعلا كانت هذه أكثر المناطق التي حذ فنا منها، ولم يمكننا الإسراع أكثر مما ظهر لأن هناك أحداثا هامة ستكشف الخط البياني للشخصية في نزولها، حيث تسقط الشخصية بعد موت موسي، ويستمر البطل في النزول حتي نراه بالذقن مختفيا ومعه حراسة خاصة حتي لا يقتله أحد، ثم تظهر زوجته وتعود أليه"».

يهدي " "«داود"» ذلك الفيلم إلي "«راجح داود"» الذي وضع الموسيقي التصويرية لجميع أفلامه، وهو يفعل ذلك هنا بالتحديد، لأنه لولا شريط الصوت، علي ما به من تداخلات صوتية ما بين الموسيقي والمونولوج وفترات الصمت، ما كانت قد تحققت رؤية المخرج كما يريدها، وكما يذكر هو أيضا، وربما بدرجة أعلي من أي فيلم مضي، وعن ذلك يقول "«راجح"» بأن للفيلم طبيعة خاصة جدا، علي الرغم من أنه يدور في أجواء عالم تجار المخدرات، إلا أنه بعد مناقشات له مع "«داود"»حول الفيلم إستشف أهمية بعده الميتافيزيقي، وقام بالتركيز في إتجاه عمل موسيقي صوفية، حيث يقوم بإخ تبار إختيارات متعددة، ونغمات محددة تناسب كل حالة من الفيلم، علي إختلاف حالاته : "«كان التحدي هنا، أن أصل بتلك التوليفة التي جمعتها من صوت بنات الكورال، وصوت غناء بدوي وصوت Pan Flute وأصوات الزنات، وأصوات مجموعة التشيلوهات، أن أصل بها إلي أن تصبح موسيقي مسم وعة، لها شكل وجسد وقالب من ناحية، ومن ناحية أخري لها مصداقية في علاقتها بالفيلم، ويكون منتهي النجاح إذا إستطعت أن أوجد لهذه الموسيقي أهمية بعيدا عن الفيلم، بحيث يؤدي سماعها إلي إستدعاء حالة الفيلم أو جوه النفسي، وقد وضعت لأرض الخوف توليفة لها خصوصية متميزة، أعتقد أنني لن أحاول تكرارها في أي فيلم آخر"».

تم عرض الفيلم للمرة الأولي خلال مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، وقد حصل آنذاك علي ثلاثة جوائز : جائزة أفضل فيلم عربي، وجائزة أفضل سيناريو، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة، ويري "«داود"» أن أفضل جائزة قد حصل عليها آنذاك هو آراء أعضاء لجنة التحكيم في الفيلم التي واجهوه بها بشكل مباشر، وليس من خلال الجائزة، بعد فترة قصيرة يعرض الفيلم جماهيريا، وكان ذلك خلال "عيد الأضحي " (يعرض إلي جانبه

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

مجموعة أخري من الأفلام كان من بينها فيلم هاني فوزي "كرسي في الكلوب") ويحقق الفيلم أعلي الإيرادات خلال ذلك الموسم، وعن ذلك يقول "داود": "«هناك شائعة تقول أن الفيلم لم ينجح جماهيريا، علي الرغم من أن الفيلم عرض بعيد الأضحي، وكان بجانبه مجموعة أخري من الأفلام، وقد حقق الفيلم أعلي إيراد وسط هذه الأفلام، وقد ذهبت بنفسي إلي سينما مترو، لأكتشف ردود الأفعال، كانت السينما لا تحتوي علي مقعد فارغ تقريبا، وعلي الرغم من ذلك كان الصمت مخيم علي المكان بشكل مرعب، وكنت سعيدا جدا بهذا"».

تثار بعد فترة علي صفحات مجلة "أخبار النجوم" المشكلة التي تعرض لها الفيلم، وحالت دون إشتراكه في مسابقة الأوسكار، بعد أن تـ م ترشيحه من قبل المركز الكاثوليكي إلي أوسكار أحسن فيلم أجنبي، وعدم تعاون الشركة المنتجة علي توفير النسخة المناسبة للعرض بأمريكا، في حين أشارت الشركة في النهاية أن الفيلم غير صالح للمشاركة لأنه من إنتاج العام السابق، وعن تلك المشكلة يؤكد " "«داود"» أن معلوماته لا تتعدي حدود ما كان ينشر بالصحف، مثل أي قارئ عادي، حيث لم يحاول السعي وراء ذلك، لأن الشركة المنتجة لم تتحدث أليه، بل تحدثت إلي الصحفيين.

ولأن أغلب المقولات السابقة مأخوذة عن الملف الخاص بالفيلم من مجلة الفن السابع في ذات العدد العدد المشار أليه ببداية الموضوع، فمن الممكن أن نبدأ بعرض الآراء النقدية من خلال المقال الذي كتبه «"عصام زكريا"» كإفتتاحية لذلك الملف، وقد كان بعنوان "«أرض الخوف: مأساة آدم"»، يبدأ الناقد مقاله بمدخل يصف خلاله موضوع الفيلم من خلال الإنطباعات التي كان يشعر بها عندما شاهد مسلسل "رقّت الهجان " حتي يصل إلي عالم "أرض الخوف" الذي يشترك مع رأفت الهجان في الفكرة الأولية فحسب : "«الوضع الأكثر مأسوية الذي تصوره المخرج داود عبد السيد في فيلمه الأخير أرض الخوف هو مصير هذا الإنسان، إذا إنقطعت جذوره تماما عن الأصل الذي أتي منه، وإذا إكتشف أن رسـ ـائله إلي الوطن لا تجد من يتلقاها، وأن أحدا لم يعد يعرفه، حتي الذين كلفوه بالمهمة لم يعد لهم وجود، وأنه بات مثل قشة تائهة بين السماء والأرض"»، يحاول الناقد بعد ذلك أن يبحث عن الأبنية الدرامية التي إعتمد عليها "أرض الخوف" وعن الوسائل المختلفة التي حاول "داود" أن يصيغ من خلالها أفكاره، وذلك ما بين التراجيديا اليونانية التي تتناول مصير البطل المثالي الذي حكمت عليه الأقدار باللعنة والعذاب، وبين أنواع سينمائية أخري مثل الفيلم النوار، وأفلام العصابات، مشيرا بصراحة ملفتة إلي بعض المصادر التي يري أن "داود" قد إقتبس منها أفلامه السابقة حتي يصل إلي تلك الصيغة في "أرض الخوف"، إلا أنه يرفض منطق الإقتباس فيما بعد عندما يبـ دأ بتحليـ ل الفـ يلم، الـ ذي يحـ اول خلالـ ه تفـ يط المسـ تويات المتعـ ددة للفـ يلم بأبعـ اده السياسـ ية والدينيـ ة والميتافيزيقية، كل واحد علي حدة، ولتأكيده علي إعتماد الفيلمعلي التراجيديا اليونانية القديمة يقول : "«إن عناصر البناء التراجيدي تشكل المعمار الأساسي للسرد في أرض الخوف: الإيقاع الهادئ الذي تسير به الأحداث، والطريقة التي تلتقي بها خطوط الأحداث، وطبائع الشخصيات، وصولا إلي ذروة المأساة وصدمتها

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وألمها الموجع والمطهر، تحتوي التراجيديا الأغريقية عموما علي فصليين تمهيديين بطيئين نسبيا، ثم فصل ختامي حاسم وسريع، بالإضافة إلي الكورس الغنائي الذي يروي ويكمل ويعلق علي الأحداث التي نراها، ويتمثل هنا في صوت يحيي المنقباوي الذي يروي - باللغة الفصحي - القصة ويتقاطع معها بين الحين والآخر، ويبدأ الفيلم وينهيه كما يفعل الكورس"».

من نفس المدخل، وإنما بقدر أقل من التحليل ، وقدر أكبر من إصدار الأحكام، تكتب "«حسن شاه "» بأخبار النجوم ١١ ديسمبر ٩٩٩١ حيث تقوم بتشبيه الفيلم بقصة "رأفت الهجان " علما بأن الناقدة تشير في هذا الإطار إلي أن "«داود عبد السيد"» يكتب لأول مرة قصة فيلم: "«فكرة أرض الخوف هي الوجه المقابل في الشرطة لقصة رأفت الهجان في المخابرات، إلا أن الأحداث لا تتوقف في أرض الخوف عند تدفق الأحداث الخارجية التي يعيشها البطل مزروعا في أرض ليست أرضه مثلما حدث في رأفت الهجان، وإنما يحاول

مخرج المؤلف أن يغوص في أعماق البطل ذاته عند مروره بتجربة تقمصه شخصية مضادة لحقيقته "»، وعلي الرغم من ذلك تنظر إلي الموضوع بشكل مباشر، لدرجة أنها تتشكك في مصداقية الأساس الذي يقوم عليه الفيلم، حيث أنها لا تستطيع التعامل معه كإفتراض درامي : "«إن الصك الذي إختر عه المؤلف المخرج ليمنح بطله الإحساس بالحرية المطلقة في فعل الشر دون عقاب - وهي القضية التي أراد أن يعالجها - في فيلمه، كان هو نقطة الضعف التي هزت مصداقية الفيلم، فلا أحد في الدولة - أي دولة - يستطيع أن يمنح فردا أيا كان موقعه الحق في القتل "» إلا أن ما يقصيها أكثر عن الإقتناع بتلك النقطة كإفتراض أنها تشير في منطقة أخري بالمقال بأن أسلوب الفيلم كان شديد الواقعية، وليس بأسلوب الفانتازيا، كما تردد.

وعن تلك النقطة، وإن كان ذلك في إطار النظر لها كفرضية درامية، في تجاوز مقصود لمدي مصداقيتها واقعيا من أجل النظر إلي منطقة أعمق تثيرها دلالاتها تقول "«نهاد إبراهيم"» بمجلة الكواكب "تجربة سينمائية مختلفة لداود عبد السيد وراجح داود " ١٨ابريل٢٠٠٠: "«بدأ الفيلم بهجوم درامي هادئ علي المتلقي من منطلق فرضية درامية تقول أن أجهزة الأمن كلفت الضابط يحيي (أحمد زكي) عام ١٩٦٨ بالقيام ببطولة رواية طويلة سيكون هو مؤلفها وبطلها الوحيد، فقد وافق يحيي من أجل حماية الوطن أن يعلن علي الملأ أنه ضابط مرتشي، وعليه بعد دخول عالم المخدرات كواحد منهم أن يعرف أسرارهم ويرشد عنهم لأجهزة الدولة، ولا مانع من إرتكابه بعض الجرائم لإتقان التمثيلية وكأنه أصبح جاسوسا محليا مزدوجا في مهمة ستمتد طوال العمر، وفي المقابل سيراسل يحيي عنوانا ما بكافة التفصيلات تحت مسئولية عدد قليل جدا من أهم رجال الدولة لحماية يحيي من أي عقوبة، ولكن المقامرة الحقيقية ستكمن داخل يحيي ذاته بين منطق وعيه ولاوعيه، مما يعني أنه في الـ ظاهر سيفعل كل ما لا يتخيله من خطايا بقدر من الإيمان الداخلي أنه مجرم بالفعل، ولكن في أبعد نقطة مضيئة بداخله سيظل يتذكر أنه مازال يحيي الضابط الشريف"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ولعل التعبير المتكرر لفظيا، والملفت للنظر كعنوان فرعي في أغلب المقالات المكتوبة عن الفيلم هو تعبير "(تعدد المستويات")، إلا أن كل كاتب ينظر أليه بشكل مختلف عن الآخر نسبيا، ففي مقال «سمير فريد » - الجمهورية - ٢٠٠٠/٤/٢٦ "«عذاب الإنسان بين الشك واليقين"»يشير إلي ذلك بقوله : "«يسود الإعتقاد بأن الراحل حسام الدين مصطفي ونادر جلال وغيرهم من المخرجين المصريين هم الذين تأثروا بالسينما الأمريكية الهوليودية أكثر من غيرهم، ولكن داود عبد السيد هو أكثر مخرجي مصر تأثرا بهذه السينما بالمعني الأعمق، وهو أن يكون للفيلم أكثر من مستوي للتلقي، فمن الممكن إزاء أرض الخوف تلقي الفيلم باعتباره عن الصراع بين الشرطة وتجار المخدرات، ومن ا لممكن تلقيه باعتباره عن عذاب الإنسان بين الشك والإيمان، وفي الحالتين يكون التلقي صحيحا لأنه من داخل الفيلم وليس من خارجه "»، ويبدأ الناقد بالحديث عن البعد الميتافيزيقي للفيلم، الذي يؤكد أنه علي الرغم من صخب عالم المخدرات الذي يقدمه الفيلم إلا أن "

"«داود"» يصيغ مشاهده بشكل فني يدفع المشاهد إلي ذلك المستوي الثاني، إلا أنه علي الرغم من ذلك يمتلك حكما علي ما يقدمه الفيلم، بل ويبدأ به مقدمة مقاله أيضا : "«إنه أولاد حارتنا رواية كاتبنا الأعظم نجيب محفوظ، ولكن في السينما، والسؤال الذي تطرحه الرواية، وكذلك الفيلم ماذا يحدث للإنسان إذا شك في وجود خالقه، والإجابة في الرواية والفيلم ضياع كامل، وحياة فقيرة وشقية حتي لو إمتلك الملايين وتوفرت له كل متع الدنيا لو لم يكن الله موجودا لأصبح العالم حارة يتصارع فيها الفتوات دون ضوابط أخلاقية كما في أولاد حارتنا، ولو لم يفقد يحيي إيمانه لما إنتهي هذه النهاية البائسة حيث يعيش بلا روح كما في أرض الخوف، ولو لم يكن الإنسان قد فطر علي الشك والإيمان لم بعث الله سبحانه وتعالي الأنبياء لتهديه إلي الإيمان ولما أنزل رسالاته السماوية والمحك الأكبر أن يحسب الإنسان أنه خلق عبثا أو لا يحسب "»، وهذا ما تذهب أليه "«خيرية البشلاوي"» أيضا وإنما علي نحو آخر عندما تقول : "«لا يختلف أحد علي أن أرض الخوف هو أكثر أفلام داود عبد السيد إقترابا من مزاج الجمهور العادي، وفهما لميكانيزم التأثير فيه، وقد دقق في معالجته لعناصر الترفيه وتحويلها إلي جزء لا يتجزأ من الحبكة القصصية، وإستطاع كما أشرت أن يجعل من هذه الحبكة مستويات عديدة، يستطيع الناقد دون عناء أن ينتبه أليها المستوي القصصي، والمستوي الإجتماعي الفيزيقي"».

أما "«محمد بركات "» في مجلة "كلام الناس " ٢١أبريل٢٠٠٠ فإنه يكتب عن موضوع تعدد المستويات أيضا، وإنما من منطلق أنه لا يراها متحققة بالفيلم من الأساس ، كما يشير الجميع، ويحاول البحث عنها دون فيجدها ملتبسة وغامضة، هذا وقد أصدر حكمه علي الفيلم منذ أول فقرة يكتبها : "«ليس صحيحا أن أرض الخوف فيلم عظيم، ولكن الصحيح أنه فيلم غامض تستغلق رموزه علي المشاهد العادي، إن لم تستعص علي المتفرج المثقف .. ثم أنه فيلم قاتم يفتقد روح البهجة والجمال التي يضفيها الإبداع علي الفن بعامة، وعلي فن

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

السينما بخاصة"»، ولعل مدخله إلي رفض المستويات التي يدعيها الفيلم هو رفضه أيضا للإفتراض الذي يقوم عليه الفيلم : «"المؤكد أن أضعف ما في هذا الفيلم هو السيناريو الذي يقوم علي مجموعة إفتراضات خاطئة، تفتقد المصداقية، بحيث لا يمكن أن تدخل عقل أو قلب المشاهد بأي حال "»، ومرة أخري يقوم بتشبيه الفيلم بمسلسل "رأفت الهجان"إلا أنه يري أن المسلسل أكثر تركيزا وليس متخبطا مثل الفيلم . لاحقا يقوم "«داود"» بالإستشهاد بهذا المقال تحديدا بأكثر من حوار ليؤكد علي عدم وجود معيار واضح للنقد، خاصة وأن الناقد يعرض بنهاية مقاله لإنطباعات أبنته التي رافقته لدور العرض، الأمر المثير للدهشة، والذي يذكره "«داود"» أيضا في إطار حديثه عن ذلك الموضوع أن نفس الكاتب سيستطيع بعدها الإمساك بدقة ووعي موضوع فيلم "«مواطن ومخبر وحرامي "»، خلال مقال سيتم العرض له بجزء تال، وما يضاعف دهشة "«داود"» أنه يري «مواطن"» أكثر تعقيدا من «"أرض الخوف"» .

هنا نستطيع القول بأن القدرة علي قبول إفتراض "«داود"»المبدئي لهو شرط يحيلك بتلقائية إلي عالمه، فتستطيع ببساطة إكتشاف مستويات الفيلم، هذا ما يعرضه "«كمال رمزي"» بالأهالي ٢٩مارس٢٠٠٠، في مقاله ("أرض الخوف: رجل في متاهة")، وإنما دون قصد لفظي، بل من خلال مدخله المتصالح في صيغته مع شرعية الإفتراض من الأساس: "«تقول القصة إن ضابط المباحث يحيي المنقباوي وافق علي القيام بمهمة سرية، فريدة في نوعها، الإنغماس مدي الحياة في تجارة المخدرات، وكتابة تقارير تتضمن معلومات عن أباطرة هذا العالم السفلي ...."»وبعد أن يقوم بسرد مختصر لذلك الإفتراض يقول : "«هذا هو المسار العام لحكاية أرض الخوف، لكن الفيلم برؤيته وقضاياه ، ولغته السينمائية أكبر وأعمق من قصته، فيلم شديد التركيب، متعدد المستويات، يوحي أكثر مما يصرح، ويخفي أكثر مما يظهر "»، ولأول مرة في تعامله مع سينما " "«داود"»لا يحاول الكاتب أن يتوغل في العمل واصفا أدق تفاصيله، بل في الإنطلاق من تفاصيله لشرح دلالاتها من حيث وصف الشخصيات، ودلالات المكان، وما يوحي به الراوي، وربما بسبب ضخامة الفيلم، وما ينطوي عليه من دلالات، وفي إطار النظر إلي صغر مساحة المقال فإنه ينتقي من هنا وهناك، بذكر أكثر التفاصيل ظهورا وتعبيرا عن روحه.

وعن نهاية الفيلم، التي لم يتطرق أليها الكثيرلاكن تابعاتهم، حيث أنشغلوا في الأساس بالنظر إلي المستويات، ومحاولة توصيفها وإكتشاف ماوراءها يقول "«أحمد رشوان"» بالحياة الدولية ١٩٩٩/١٢/٢٤ أرض الخوف سينما البقاء في زمن تحلل الأشرطة والذاكرة)": "«هذه النهاية، وإن أصرت علي إبراز حالة الإزدواجية التي يعيشها البطل حتي وصولنا لنقطة النهاية، كان من الممكن للفيلم أن يصل أليها قبل هذا الحد من الأحداث، ربما لو إنتهي الفيلم برفض الضابط والمسئولين تصديق المستند وإنقطعت الصلة بحقيقته الأولي ومع كونه مطاردا من تجار المخدرات لترك الفيلم أثرا دراميا عظيما في نفوس مشاهديه"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وإكما لا لرؤية النقاد لمدي تقبل الجمهور للفيلم، وكيفية تعامل صانعه مع الجمهور يكتب "«طارق الشناوي"» مقالا بعنوان "هل كان داود عبد السيد " غير واثق في جمهوره)" قائلا: "«مأزق هذا الفيلم هو أن عمقه الفكري ينحو إلي الإيحاء إلي أن يترك مساحات من التأمل لدي مشاهديه، ولكن كان داود علي مستوي السيناريو والإخراج يبدو في مشاهد عديدة غير واثق في جمهوره تماما، ويريد أن يزيد في الشرح والإسهاب بالتعليق الزائد، وأحيانا بالصورة التي تصل إلي مرحلة التشبع، وهو تناقض حاد لأن الفيلم الذي به هامش الإيحاء لا ينبغي لمبدعه أن يخنق هذا الإيحاء بتقديم مبررات ولسان حاله يقول لجمهوره (نقول كمان) ورغم ذلك فيبدو أن داود كان يستيقظ بين الحين والآخر عقله الواعي لأنه يخشي أن جمهور السينما الذي تعود علي الحكاية المباشرة يستوقفه معني أو لقطة لا يستوعبها في هذه الحالة يتوقف عن الإسترسال والإستماع مع الحالة السينمائية التي فرضها داود"».

وعن تلك النقطة، وبالأخص فكرة الراوي والذي نسمعه كمعلق طوال الفيلم يقول "داود": "«وجود الراوي أو وظيفته تختلف من سيناريو إلي آخر، أهمية الراوي في أرض الخوف أنه يشرح حالة بطل لديه حياة داخلية، وأفكار سجينة نفسه، ولا يستطيع أن يناقشها مع أحد .. ولا حتي مع أقرب الناس، وأعتقد أنه لو كانت هناك إمكانية، لو الموضوع يسمح مثلا بوجود صديقا للبطل، لما كانت هناك ضرورة للراوي، البطل هنا وحيد، وفي مأزق، من ثم فالتعليق كان ضرورة، وأعتقد أنه كان مهما، فمن السهل لإظهار البطل في موقف نفسي حرج، لكن الصعب أن تشرح للناس أسباب هذا الموقف، والمشاكل التي يعانيها"».

وعلي الرغم من ذلك «يقدم "طارق الشناوي"» تحليلا آخر، أكثر إيجازا للفيلم يحدد خلاله وظيفة للراوي، غالبا لم يلتفت أليه أحد بهذا الشكل، فيقول : "إن ما يريد داود أن يصل أليه هو أن الإتفاق الضمني بين أجهزة الدولة وهذا الضابط يضعه مباشرة أمام مرآة شفافة متحررا من كل النواحي إنها مرآة لا نري فيها ملامحنا ولكن مشاعرنا ورغباتنا المكبوتة، إن ما يصغي أليه فقط هو الأنا الأعلي ولهذا يحرص داود علي أن نستمع إلي صوت أحمد زكي وهو يسرد لنا الوقائع التي مر بها، ويشرح أيضا مواقفه وكأنه في حوار عالي الصوت مع نفسه ـ اللوامة ـ ولكنه يمتلك من الحجج والأسانيد ما يطمئن به نفسه إلا أن السؤال الذي يعلو صوته هل يمارس أحمد زكي كل هذا الشر من قتل ونهب وخديعة لمجرد أنه يتقمص شخصية مجرمعات في الإجرام أم لأن بداخله بالفعل كل هذا الشر الكامن ولهذا عندما يطلق العنان للشيطان المكبوت يمارس كل الممنوعات بإستمتاع وتلذذ"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الفيلم السابع:

مواطن ومخبر وحرامي

إخراج: داود عبد السيد

سيناريو وحوار: داود عبد السيد

تصوير: سمير بهزان

موسيقي تصويرية: راجح داود

مونتاج: مني ربيع

صوت: أحمد جابر

الإشراف الفني والديكور: أنسي أبو سيف

إنتاج: الشركة العربية للإنتاج والتوزيع (من إنتاج ديوجين للإنتج الفني)

تاريخ العرض الأول: ١٦ ديسمبر ٢٠٠١

تمثيل: خالد أبو النجا ـ صلاح عبد الله ـ شعبان عبد الرحيم ـ هند صبري ـ أحمد كمال ـ رولا محمود

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

يذكر "«داود"» في أحد الحوارات الصحفية معه، والتالية بالتحديد لعرض «"أرض الخوف"»: «في رأيي أن أرض الخوف هو أهم فيلم عملته، لا أقول أحسن فيلم، أقول أهم، أرض الخوف بداية مراحلة، والآن أكتب سيناريو معجب به أكثر من أرض الخوف"».

يبدأ " "«داود"» كتابة "«مواطن ومخبر وحرامي"» قبل ظهور الفيلم علي الشاشة بخمس سنوات تقريبا، طوال تلك الفترة يحذف ويضيف، إلي أن يكثف تركيزه في مرحلة ما من أجل إنجاز نسخة كاملة، وقد تجسدت الفكرة الأولية لديه ـ كما يذكر ـ علي هيئة حركة، حركة إستهوته، فدفعته لخلق عالما كاملا، وهي حركة لولبية دائرية متقاطعة، تتلاقي فيها مصائر مجموعة من الشخصيات، فتتغير تدريجيا، بحيث لا تبقي كما هي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بالبداية، ويقوم بتشبيه ذلك بحركة دود الصيد إذا وجدت مجموعة كبيرة منه في علبة واحدة، فيتداخل بفعل الحركة علي نفسه، يلتف، ويلتوي، ويتعقد، لدرجة أنك لا تدرك بالنظر أليه، هل هذه دودة كاملة؟ أم جزء من دودة أخري بحيث أن الجزء الآخر يوجد بمنطقة أخري من العلبة؟ لتجد نفسك في النهاية أمام شكل فراغي، إلا أنه ممتلئ بالعديد من المفردات المتشابكة «أزاي المواطن يقابل الحرامي، فيجيبلوا الخ دامة، فالخدامة تسرقوا، فتجيبلوا الحرامي، فالحرامي يسرقوا، فيروح للمخبر، فالمخبر يجيب الخدامة علشان يوصل للحرامي، فالحرامي يروح للمخبر، فيوصله للمواطن علشان يخدمه .... إلهي ما لانهاية من تلك الحركات "، وعلي هذا لم تكن نقطة الإنطلاق هنا محددة، أو مرئية نسبيا، كما في الأفلام الأخري، بل كانت مجرد رغبة في التعبير عن مجموعة علاقات متشابكة، تكشف في مستوي ما عن الفساد المتأصل بمجتمعنا علي كافة المستويات، فليس الحرامي وحده هو الفاسد، وانما يشترك معه في ذلك الجرم كل من المواطن والسلطة علي

قدم المساواة، وهم جميعا نتاج ظرف تاريخي يساهم في تفعيل تلك التركيبة، علما بأن الشخصيات في البداية كانت أكثر جنونا، حتي وصلت إلي الشكل الذي ظهرت به.

يذكر "«داود"» أن ذلك الفيلم كان من أسهل وأبسط الأفلام التي أنجزها، وبالأخص علي مستوي التنفيذ، حيث قام هو نفسه بإنتاجه لحساب الشركة العر بية، مما جعله مشرفا علي كافة التفاصيل، ومسئولا عنها بشكل مباشر، إلا أن مشكلة ما كانت عثرة أمامه، ولم يستطع التخلص منها بسهولة، علما بأنها المشكلة التي تلازمه حاليا في أي عمل جديد يفكر به، وهي مشكلة إختيار الممثلين المناسبين، خاصة وأن تركيبة الفيلم تفرض شروطا خاصة، وكان المنطق الذي يعمل به، ويريده متحققا، أنه بمجرد أن ينظر المشاهد إلي الأفيش يدرك منذ الوهلة الأولي من يكون المواطن والمخبر والحرامي، بحيث لا يستطيع أن يقوم أي واحدا منهم بدور الآخر، وفي الوقت نفسه لابد أن يتوفر بينهم قدر مناسب من التوافق والإنجذ ام بالنظر مثلا إلي المقاييس الشكلية والعمرية "كان إختيار الكاست في ذلك الفيلم مرهقا للغاية، فإذا تم الإتفاق علي دور ما مع ممثل ما، وتم تغيير ممثل آخر كان سيلعب دور آخر، كان عليَ أن أقوم بتغيير الممثل الأول لتحقيق التناسب المقبول بين الثلاثة، فكرت في البداية الإستعانة بنجوم، فقمت بترشيح "هشام سليم" في دور المواطن، و"محمود حميدة" في دور الحرامي، و"إلهام شاهين" في دور "حياة"، وعندما وجدت الشركة المنتجة أن تكلفة الأجور بهؤلاء النجوم ستصبح مرتفعة تم أستبعاد تلك الترشيحات، وهو ما لاقي ترحيبا مني لأني كنت أنحاز لممثلين أصغر سنا، حيث أن عمر المواطن مثلا ببداية الفيلم لا يتجاوز الثلاثين، ولهذا أبتعدت أيضا عن فكرة تسكين "المنتصر بالله" في دور المخبر علي الرغم من أنه ممثل رائع، وأراه مناسبا جدا للدور"».

ومنذ تلك اللحظة تتوالي الترشيحات بسرعة فيأتي (أحمد حلمي وأحمد رزق) في دور المواطن، إلا أن كليهما لا يستطيع التفرغ بسبب إنشغاله بأعمال أخري، ثم "«ابراهيم نصر "» في دور المخبر إلا أنه يطلب أجرا

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

مرتفعا، ثم "«محمد سعد»" في دور الحرامي، ولكنه يرفض الدور منذ البداية، حتي يتم الإستقرار في النهاية علي من ظهروا بالفعل في الفيلم، وعن ذلك يقول "داود": "«كانت وجهة نظري في إختيار أبطال الفيلم أن يكونوا أسماء معروفة، وليسوا نجوما "» وكأنه جزء من مشروعه الطامح في ألا يتوحد المشاهد مع الشخصيات، بل ينظر أليهم من الخارج بعقله فقط «لم يكن عندي بدائل، فصلاح عبد الله نجم كوميدي وله جمهور كبير، وخالد أبو النجا كان مذيعا تليفزيونيا ناجحا جدا وله جمهوره ومعجبيه، وشعبان عبد الرحيم مطرب شعبي ناجح مهما إختلفت عليه الآراء، معهم هند صبري وهي ممثلة تونسية لها أعمال كثيرة ومعروفة علي المستوي العالمي"».

وعن إختيار "«شعبان عبد الرحيم"» وهي النقطة التي أثارت الجميع حينها، ومثلت مادة ثرية للهجوم والدهشة من قبل العديد ممن يعرفون "داود"، إعتقادا منهم بأن "داود" يريد أن ينخرط في قانون السوق، ويجذب الجمهور أليه من أجل نجاح تجاري، ضاربا بمبادئه عرض الحائط، فقد كان "«شعبان"» هو آخر من تم ترشيحه ضمن الثلاثة، ويذكر" "«داود"» أنه لم يكن يعرفه، إلي أن رأي صورته في إحدي المرات التي كان يجلس خلالها في مكان ما بالخارج مع "«صلاح عبد الله"»، فأراد أن يتعرف عليه، وبمجرد أن رآه وجد فيه شخصية الحرامي، علما بأن التعاقد بينهما تم بأواخر ديسمبر ٢٠٠٠ قبل أن يقدم «"شعبان"» أغنية «'أنا بأكره إسرائيل "» التي رفعت من نجمه عاليا، بعد أن كان مجرد مطرب صاحب أغنية مشهورة هي "«هأبطل السجاير"» التي يعلن "داود" عن حبه لها، وعن الهجوم البالغ علي ذلك الإختيار يذكر "داود": وجدت شعبان صالح للدور، وموظف بشكل جيد، إضافة إلي أنه ممثل معقول جدا، وهو يعبر عن ثقافة الشارع، وهو موصل جيد لما يراه المخرج ولا أعتقد أنني أريد أكثر من ذلك، وأري أن رد الفعل الذي حدث تجاه إختيار شعبان عبد الرحيم سببها حملة صحفية شنتها عليَ إحدي الصحف، وهاجمتني بإعتباري أحد أسباب شهرته، ومع الأسف جميع من هاجموني علي إختيار شعبان هم الذين ركضوا خلفه في رمضان الماضي من خيمة لأخري، وهم الذين يدعوه للغناء في أعراسهم، هذا نفاق زائف "»، أما بالنسبة لإستغلال شعبية شعبان من أجل تحقيق مكاسب تجارية، فهو ما لم ينكره "داود" أيضا، حيث أن الرغبة في تحقيق نجاحا تجاريا أمر مشروع لأي فنان، بل وقد صرح في أحد الحوارات بأنه يستحق أن يكون نجم شباك، ولكن في إطار النظر إلي العمل نفسه، فالسؤال هو كيف تم توظيف "شعبان"، وردا علي صيغة الهجوم التي تلقاها "داود" في أكثر من حوار صحفي، والتي تتهم "شعبان" بأنه فنان هابط لا يليق ب "داود" التعاون معه يقول: "«تصفوشعبان بأنه مطرب هابط، مطرب هابط بالنسبة لمن؟ ! بالنسبة لمحمد فؤاد أم عبد الحليم حافظ أم عبد الوهاب أم المؤلف العالمي باخ؟ لو أننا نسير علي تلك القاعدة فأنني أستطيع أن أقول أن الموسيقار عبد الوهاب فنه هابط بالنسبة لباخ"».

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وما زاد من درجة الهجوم أن الحرامي كما رسمه "«داود»" كشخصية في السيناريو لم يكن مطربا، وأن "داود" قد جعله مطربا فيما بعد، فقط لكي يستفيد من شعبية "«شعبان عبد الرحيم»" وصورته المعروفة كمطرب شعبي لدي الناس، وعن ذلك يقول "داود": "«أنه شئ شبيه جدا بما حدث في فيلم سارق الفرح، فبعد أن أنتهيت من السيناريو شعرت بأن حاجزا ما بيني وبينه، كان ينقصه عنصر الفرجة، فأغلب المشاهد حوارية، تقع في أماكن مغلقة، ويوجد راوي يتحدث ألينا طوال الوقت، وعندما جاء شعبان عبد الرحيم، خطرت لي فكرة، لماذا لا يقوم الحرامي بالغناء، وأعتقد أن هذا بث في الفيلم روحا كرنفالية، تدعم الموضوع والحالة العامة، وعندما أنجزت الفيلم بالنهاية علي هذا النحو إكتشفت أنه ينطوي علي جانب بريختي، يفقدك التوحد مع الأبطال، في سبيل النظر أليهم من الخارج، وهو ما لم أفعله منذ البداية عن قصد"».

تصل عدد الأغاني بالفيلم إلي ستة، أغنية السجن بالبداية، أغنية الفرح الشعبي الذي يحيه بعد خروجه من السجن، أغنية فرح آخر يتوعد فيها الحرامي للمواطن بعد أن طرده من منزله، أغنية المستشفي، أغنية الأستديو، ثم الأغنية الأخيرة التي تلخص موضوع الفيلم بشكل مباشر ومدرسي، وكأنها مراجعة للدرس بعد أن أنتهي "داود" من شرحه بطريقة مراوغة طوال الأحداث، قام بكتابة الأغاني جميعا "«إسلام خليل»"، وهو الذي يكتب أغاني "«شعبان»" بشكل عام، وقد تمت صياغة الكلمات تحت إشراف "«داود»" وبالأخص أغنية «"مواطن ومخبر وحرامي"»، وقد كانت وجهة نظر "داود" في وظيفة الأغاني بالفيلم أنه يضع ثقافة في مقابل ثقافة أخري، فالمواطن ببداية الفيلم يستمع إلي الموسيقي الكلاسيكية، بينما الحرامي يعتبر بأغانيه الشعبية النقيض الصارخ للثقافة الأولي، وعن تعدد الأغاني، وإمتداد الزمن الذي تحتله يقول "داود": "لو أعدت مونتاج الفيلم مرة أخري قد أختصر بعض الفقرات، لن أحذف أغنية بالكامل بل أختصر زمن الأغنية الواحدة، وأري أن الأغنية التي كانت تطلب إختصارا ما هي أغنية الأستديو، علي الرغم من أنني عاجزا عن التفكير في الكيفية وهي الأغنية التي تحتوي علي أكثر من مشهد يعرض للتطورات التي تطرق علي الشخصيات؟!"»، وعن نفس النقطة خلال حوار صحفي، وبسؤاله تحديدا عن أغنية المستشفي التي رأي فيها البعض أنها طويلة، وغير ذات فائدة، يقول: "«أعتبر أن أغنية يا عيني التي يغنيها شعبان بالمستشفي هي الجسر الواصل بين جزئي الفيلم، ومع الأسف لم ينتبه أحد إلي دلالات هذا التحول خاصة عندما دخلت الممرضة وغيرت وضع أنبوبة الجلوكوز وإستبدلته بأمبول آخر هو نتاج تفريغ البول، وهذه النقلة هي جسر الربط بين الأسلوب في الجزء الأول والثاني"».

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

يساهم مع الأغاني في تدعيم ذلك الأسلوب البريختي صوت الراوي، الذي يعد بطلا من أبطال الفيلم، وقد قام بأداءه "«طارق أبو السعود "» المذيع بإذاعة صوت العرب، والذي قدم بصوته من قبل بعض الأفلام التسجيلية لحساب قنوات النيل المتخصصة، وقد تعرف علي "«داود"» بعد أن رشحه له مهندس الصوت "أحمد جابر " وعن دور الراوي يقول "داود": "«طبقات صوت الراوي كانت تعبيرا عن تحولات زمانية ومكانية تبرر حراك الشخصيات داخل الفيلم، فهناك أشياء يقولها الراوي كمعلومات أو تنبؤات بغرض التكثيف، وقصدت أن يكون صوت الراوي أليفا لدرجة أنه يمكن للمشاهد نسيانه من الأصل، والتفاعل معه كجزء من تركيبة الفيلم الراسخة "» وفي حوار آخر : "«الإستعانة بالراوي ضرورة فنية يفرضها موضوع الفيلم، ولا يعني ذلك أنني وضعتها للتبسيط، بل جاء الراوي ليعطي وجهة نظر خارجية ومغايرة للموجود علي الشاشة، فكان أحيانا يكثف المعلومات التي لو أستخدمت فيها طرقا أخري لكانت أخذت وقتا أطول، وفي أحيان أخري كان يشرح المشاعر الداخلية التي كان يمكن إهمالها بدون راوي، كما أنه في بعض المشاهد يحذر

المتفرج أو يمثل مسافة بينه وبين موضوع الفيلم، وهذا مقصود لأني لا أريد للمتفرج أن يندمج في أحداث الفيلم، بل أسعي إلي شغله بالفكرة المطروحة"».

يتم تصوير الفيلم خلال ستة أسابيع، بتكلفة إنتاج ٣مليون جنية تقريبا، وقد إرتكزت أماكن ا لتصوير ما بين فيلا المواطن، وهي فيلا مهجورة بميدان التحرير، تقع أمام السفارة الأمريكية، ومساكن العمال بمصر الجديدة التي صور بها مشهدي عشة المخبر، وزريبة ماعز بحلوان تم تجهيزها لتكون عشة الحرامي، إلي جانب العديد من الأماكن الأخري كالفيلا التي ظهرت بنهاية لفيلم، وقسم البوليس، والشوارع، وسوق الإمام الشافعي.

وبعرض الفيلم علي الرقابة تظهر العديد من الإعتراضات علي بعض المشاهد، منها المشاهد الحميمية بين المواطن «وحياة »مثل المشهد الذي يلعبان خلاله الكوتشينة، أو المواطن مع مديحة، وبالأخص عند لقائهما الأول أثناء ا لتعريف بالمواطن، وكذلك المشهد الذي يشرح خلاله الحرامي وجهة نظره عن الفن بالتطرق إلي الدين، قبل أن يصدر حكمه عليه ويقوم بإحراق الرواية "«لم أوافق علي إعتراضاتهم، وبعد مناقشة مع الدكتور مدكور ثابت الذي لم يكن قد رأي الفيلم أخبرته خلالها بأني مختلف مع الرقباء، فكون مجموعة محايدة شاهدت الفيلم وأوصت بعرضه بدون حذف وإقتنع الرقباء مشكورين برأي اللجنة"».

يعرض الفيلم بعيد الفطر، ويحقق جدلا واسعا آنذاك، وعن ذلك يذكر "داود": "«أنه الفيلم الأكثر إثارة للجدل من بين ما أنجزته، وقد شاهدت علي موقع أليكتروني العديد من الآراء، البعض يقول أنه فيلم عظيم، الآخر يقول أنه فيلم سافل، وقد كنت سعيدا جدا بهذا التناقض، لأن ذلك يشعرني بأنني كنت قادرا علي إثارة الرأي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بالضغط علي مناطق حساسة، بشكل لا تستطيع معه أن تكون محايدا، بل حديَ في إبراز رأيك والتعبير عنه"».

يلقي الفيلم إقبالا جماهيريا واسعا خلال السينمات الشعبية بمنطقة وسط البلد عنه في سينمات المولات، التي كان يتسلل المشاهدين خلالها من منتصف الفيلم تقريبا، وقد قامت بعض دور العرض بحذف العديد من المشاهد، أولا بسبب طول الفيلم الذي يتجاوز الساعتين رغبة منها في تكثيف الحفلة الواحدة لإستيعاب أكبر قدر ممكن من الحفلات، ثانيا بسبب إعتراض بعض المشاهدين علي مشاهد بعينها، مما دفع مدير دار العرض إلي القطع تلبية لرغبة الجماهير، وقد كتبت إحدي الصحف آنذاك أن مجموعة ذهبت لمشاهدة الفيلم ففوجئوا بمدير الصالة يطلب منهم عدم مشاهدة هذا الفيلم لأن ذلك حرام ، كما وصفه البعض بأنه فيلم جنسي صريح، ولازال الفيلم يعرض للحذف والقطع بعرضه علي مختلف القنوات الفضائية، كل قناة حسبما تري، وعن أهم العروض التي تفاعل فيها الجمهور مع الفيلم من وجهة نظر "داود" يقول: "«رأيت الفيلم في مصر وباريس وبيروت، العرض الذي شعرت خلاله بـ سعادة كبيرة كان عرض بيروت، فقد كنت أشعر أن الجمهور متفاعل جدا مع الفيلم بالتركيز والصمت والتعليقات الخفيفة والضحكات البسيطة، إلي آخر تلك المؤشرات التي أستطيع بها أن أشعر بدرجة التجاوب"».

علي المستوي النقدي، يعتبر "«مواطن ...." »من أكثر أفلام "داود" تناولا، والغريب أنه علي الرغم من إختلاف وجهات النظر، وتطرفها في التباين، ما بين المؤيد والرافض، المرحب والغاضب ـ كما في ذلك الموقع الإليكتروني تماما ـ يستطيع الجميع تقريبا، بلا إستثناء، الإمساك بموضوع الفيلم، وفك شفرته بالوصول إلي دلالات تفاصيله بشكل دقيق علي ا لرغم من بناؤه المركب، وبشكل لم يستطيع معه نفس الناقد أن يفعله خلال أفلام "داود" السابقة.

في ذلك الإطار نعرض لمقالتين، تعدان النموذج الأمثل لذلك، المقالة الأولي، والأكثر تطرفا في الرفض هي مقالة "دمدحت أبو بكر " بالميدان ٢٢ / يناير / ٢٠٠٢ "(سينما تخلع ملابسها وتمارس الفعل الفاضح")، يبدأ الكاتب مقاله بإفتتاحية، يعرض خلالها بعض التفصيلات الدقيقة التي يري الجانب السلبي منها مع العلم بأنها تتطابق غالبا مع ما أراده "داود" عن وعي "«منذ اللحظة الأولي التي تنطلق فيها إضاءة شاشة العرض وشعور مقبض بالغربة يهاجمني ويرفرف بأجنحة ترابية رملية ضبابية علي مكان العرض .. يبدأ المؤلف المخرج داود عبد السيد هلاوسه السينمائية بكادر يضم السجن وعلي شريط الصوت ناي وكلب وشعبان عبد الرحيم، الناي يبكي والكلب يغني وشعبان يطلق موال حزين مؤكدا أنه دخل السجن لأنه حرامي محترم وخارج السجن يعيش الكثير من اللصوص"»، وعلي الرغم من إمساكه بالعديد من التفاصيل التي لم يلتفت أليها العديد من النقاد المتخصصين، إلا أن إغفاله أو إقصاؤه المقصود لأسلوب الفيلم المحايد يجعله ينسب كل ما يرصده "داود" عن قصد، وكأنه دعوة من "داود" نفسه للتحقق علي أرض الواقع، و ربما

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

يرجع السبب في ذلك إلي أنه يري الفيلم في إطار من الفصل بين الشكل والمضمون "«علي مستوي الصورة السينمائية، كلما شاهدت زاوية تصوير جذابة أشعر بالحسرة، وكلما لمحت لقطة إخراجية إبداعية أشعر بالضيق، وكلما تعاون المخرج مع المصور في خلق مناخ جذاب للحدث يحقق متعة المشاهدة شعرت بالأسف لتواجد هذه اللمحات الإبداعية في فيلم هابط أسمه مواطن ومخبر وحرامي "»، وتأتي الفقرة الأخيرة لمقالة تتويجا بليغا لوجة النظر هذه، حيث إلغاء أسلوب الفيلم، أو إقصاؤه جانبا علي الرغم من وصول رسائله بوضوح إلي الكاتب : "«مواطن ومخبر وحرامي ليس أكثر من مساحة زمنية تنطلق خلالها الأمراض السلوكية، وإذا كانت السينما متعة فكرية أو وجدانية أو بصرية أو سمعية أو كل هذه المتع، فإن هذا الفيلم إستفزاز بصري ووجداني وفكري وسلوكي وحواري يضرب القيم النبيلة، وينتصر للقيم السلبية ويدعو إلي الزنا وتبادل الزوجات ويقدم الهدايا لشخصياته المريضة فالمخبر الفاسد والمواطن المزيف والحرامي المتخلف يفتتحون دارا للنشر ويسكنون القصور ويحصل المواطن علي جائزة الدولة التقديرية"».

أما المقال الثاني فهو ل"محمد بركات " من مجلة "كلام الناس " ٤ ـ يناير ـ ٢٠٠٢ الذي هاجم بعنف فيلم "أرض الخوف" والذي يبدأ مقاله هذا بأن يقول: "«ذهبت إلي الفيلم وأنا أنوي أن أهاجمه، لأنني كنت مشحونا تماما ضده، وضد مخرجه "» ويبدو أن قوة البعد السياسي ووضوحه خلال هذا الفيلم هي ما ساعدت الكاتب هذه المرة، وأبعدته في مقال "أرض الخوف" عن إستكشاف الأسلوب قبل قراءة تفاصيل الفيلم قراءة

متأنية، وإن كانت عامة وغير متخصصة، فهو هنا يقول : "«أعجبني دور الراوي بلغته العربية الجزلة الرائعة، فهو هنا يلعب شخصية الراوية في التراجيديا اليونانية، وهذا هو ضمير الفنان الذي يعرف كل شئ عن أبطاله، ولكنه لا يتحكم في الأحداث، بل يتحكم فيها القدر"».

هذان المقالان يعدان الدليل الأقوي علي أن ذلك الفيلم هو فيلم أسلوب بالدرجة الأولي، فمن يستطيع إكتشاف ماهية ذلك الأسلوب يستطيع بسهولة أن يجد المفاتيح لأغلب مواقفه وجزئياته، فإذا كانت الفرضية الدرامية الأولي التي ينبني عليها "أرض الخوف" هي المدخل إلي عالم الفيلم، فإن الإستشعار بالأسلوب الذي يتحدد ملامحه خلال المشاهد الأولي من "مواطن" هو المدخل هذه المرة، مثال آخر يؤكد علي ذلك أن الكاتب قد يكون مستوعبا للأسلوب، قادرا علي تحليل الفيلم، إلا أنه رافضا للمنطق الذي يقدم من خلاله الفيلم، لأنه يحاول النظر إلي الأمور في إطار الثنائيات، التشاؤم والتفاؤل، السمو والتدني، هذا ما تجده متحققا بدرجة كبيرة في مقالة "د/كرمة سامي" الأهرام العربي ٢١ يناير ٢٠٠٢ والتي تقوم بتحليل تفاصيل الفيلم علي نحو واعي ودقيق جدا، وتقوم بربط جزئيات صغيرة ببعضها البعض كأن تتحدث عن علاقة شريط الصوت

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بالصورة، ودلالات الديكور بما يفعله الشخصيات، إلا أن تناولها للفيلم في إطار تلك الثنائيات، فتري الفيلم مفككاً، غارقا في حالة من الفوضي المقصودة أو غير المقصودة - كما تردد - وهو مما يجهد المشاهد ويضلله.

وعلي النقيض من ذلك نري أن تلك النقاط بالتحديد هي ما تدفع كتاباً آخرين نحو الإستطراد في المزيد من الصور المركبة، والحيل اللفظية، النابعة في الأساس من التحاور مع منطق الفيلم، لا إطلاق الأحكام عليه، وهي كتابات تحاول بصياغتها المركبة، والتي تحاول أن تجمع بين مترادفات متباينة في المعني أن تتماشي مع روح الفيلم نفسه، ففي مقاله (إنتحار القانون وقهر السلطة وإستسلام الشعب") بمجلة روز اليوسف ٢١ ديسمبر ٢٠٠١ يبدأ "طارق الشناوي" ملخصا رؤيته للفيلم قائلا: "«ذابت الفروق بين اللصوص والشرفاء، وإنهارت قوة القانون أمام قانون القوة، الصراع الذي كان حتميا في الماضي بين الحق والظلم، بين الجمال والقبح، بين النغم والنشاز، تحول مع مرور الزمن إلي تعايش سلمي، يأخذ الحق الظلم بالأحضان، ويتغزل الجمال في مفاتن القبح، ويقول النغم للنشاز الله الله "»ويستمر في سرد تفاصيل الـ فيلم بشكل عام طوال المقال في إطار من الكشف عن دلالات تلك التفاصيل وليس مجرد الإشارة أليها، وبالأخص من خلال تعريف كل واحد من الثلاثة مجسدا للطبقة التي يمثلها، بعد أن أكد في بداية المقال بأن "داود" إستطاع أن يحيل الشعب المصري بأكمله إلي ثلاث قوي تبدو متعارضة ، إلا أنه مع منتصف المقال ينتقل إلي تحليل عناصر الفيلم، فيتحدث مدافعا عن إختيار "شعبان عبد الرحيم" لدور الحرامي، ولكن بشكل لا ينفصل أيضا عن إطار عرضه للموضوع الذي مهد له سابقا، وذلك علي النحو التالي: "من المؤكد أن هناك سؤال يطرح نفسه:

أيهما أسبق: ظهور شعبان عبد الرحيم أم فكرة الفيلم، إن حالة شعبان عبد الرحيم بإعتباره ذوقا فنيا فرض نفسه وصعد به الجمهور للقمة تمثل بشكل أو بآخر حالة شعبان في الفيلم، إنه المطرب والرقيب والحرامي وممثل سلطة المجتمع"»، وقياسا علي ذلك يشير إلي مختلف الممثلين والعناصر الأخري، وإنما إشارة سريعة.

وبأسلوبه الوصفي يقدم "«كمال رمزي"» بمجلة سينما بعنوان "هجائية للحاضر ..تحذير من المستقبل " وصفا دقيقا، بليغ اللغة لأغلب تفاصيل الفيلم، من خلال تناوله لمختلف عناصره الفنية علي نحو قد يبدو غير منظم، ينطلق من عنصر إلي آخر دون مراعاة لترتيب ما قيل سابقا علي أحداث الفيلم، حيث أن الرغبة في الوصول إلي روح العمل لديه تفوق القدرة علي الحكي المرتب، إلا أنه يلمس دلالات جاذبية الموسيقي بالدرجة الأولي وكأنها مدخل يدلف من خلاله إلي عالم الفيلم، ومن إشارته الكثيرة تجد مثلا: « "تأتي تعليقات راجح داود الموسيقية كقيمة سمعية تكثف الإحساس بالمكان، والمواقف، فالأنغام ذات الطابع الكلاسيكي، تنساب داخل الفيلا، حين تمر كاميرا سمير بهزان علي الصور واللوحات والمقتنيات، وكأن الموسيقي مرثية عذبة لمكان يتعرض لأفول منتظم، وعندما تتوحد مصالح المواطن والمخبر والحرامي، يتراقص علي أنغام

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

تجمع بين المرح والسخرية "»، أما عن الأغاني فيقول: "«يمكن القول بأن الأغاني تنتمي إلي فن المونولوج الجميل، فإلي جانب الأنغام السهلة، قليلة الألحان والتنويعات المعتمدة علي آلات موسيقية محدودة، طبلة وأكورديون وترومبيت، ثمة الكلمات التي لا تتقيد بوزن، والصور الساخرة التي تحتوي نقدا طريفا، سواء للذات أو الآخرين"».

مرة أخري تشير "«خيرية البشلاوي"» بوضوح إلي مراوغة وغموض سينما "«داود عبد السيد "» ويظهر ذلك واضحا من خلال العنوان الطويل الذي تختاره لمقالها : "(مواطن ومخبر وحرامي .. ظاهره التسلية وباطنه يعلمه المخر ج، الفيلم يحتاج إلي إعادة نظر للتخلص من سحر شعبان عبد الرحيم")، وتشير في بداية المقال إلي ظاهر «الفيلم المسلي الترفيهي الخادع، وبين باطنه الذي لا يعلمه إلا الراوي الذي إستعان به "داود" لكي يروي لنا الموضوع "الفيلم يحتاج إلي إعادة نظر حتي نخلص من سحر شعبان عبد الرحيم وهيمنته علي الصالة بأغانيه، وحتي هذه الأغاني التي ينفعل بها جمهور الثمانينات إلي حد الزغرطة أثناء أدائه لها تحتاج إلي سماعها من جديد لأنها في صلب موضوع الفيلم وليست للإستهلاك السريع"»، وكما يأتي بالفيلم تقوم بوصف المشاهد الأولي حيث التعريف بالثلا ثة فئات، قبل أن تنتقل إلي الحديث عن الشخصيات الأخري، ومن أهمها ضابط المباحث، تلك الشخصية التي أستوقفت العديد من النقاد كنقطة فارقة يتجسد خلالها موضوع الفيلم بشكل مباشر.

ومن وجهة نظر أدبية، يكتب "«إبراهيم عبد المجيد"» في "العربي" ١٠ فبراير ٢٠٠٢ بعنوان "(داود عبد السيد أمسكنا ونحن عراة ووضعنا علي الشاشة ") يتحدث في بداية مقاله عن البناء، إلا أنه يتخذ من الوزن الذي يقيمه " "«داود"» للشخصيات في فيلمه وعنوانه مدخلا له من أجل الولوج إلي عالم الفيلم، مؤكدا بأن الإحالات السياسية والإجتماعية غير كافية، وينبغي أن ننظر للفيلم من منطق الفن أيضا : "«الفيلم يبدأ بالحرامي في السجن، مجرد البداية بالحرامي تنذر بأنه الأكثر أهمية، الفيلم يبدأ بالحرامي في أسفل مكان يمكن أن يوجد فيه إنسان، وينتهي بالحرامي أعلي السلم في القصر المنيف والجميع يرقصون ويغنون معه أغنيته. في البداية يغني معه المساجين موال أحمر حزين، وفي النهاية يغني معه الجميع أغنية البهجة والسعادة بما صاروا أليه، الفيلم لم يبدأ بالمخبر الأقوي، كم هو متوقع، أو بالمواطن، كما تقتضي الحكمة السائدة، إن الحرامي هو الأهم، رغم أنه في العنوان يحتل المكان الأخير "» يسير الكاتب ع لي هذا النهج طوال المقال، ساردا للأحداث في محاولة لإكتشاف الروابط التي يتيحها البناء الدرامي، وما ينتج عن ذلك من معاني ودلالات، مركزا في الأساس علي تحليل النماذج التي ينبني عليها الفيلم مثل صورة المثقف، وصورة السلطة.

إشارة أخري إلي البناء، وطريقة السرد تجد ها في مقالة "حسن شاه " بمجلة المرأة اليوم ٨ يناير٢٠٠٢ ("المواطن والمخبر والحرامي .يقلبون الهرم الإجتماعي في مصر ") وعلي الرغم من أنها تتحدث بوضوح

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

عن موضوع الفيلم، إلا أنها تشير بنهاية المقال إلي نقطة الخلاف الأكثر إثارة في تناول الفيلم علي المستوي الفني، فتقول: "«أهم عيب في الفيلم هو الإطالة الشديدة في جزئه الأول الذي إلتقت فيه أقدار الأبطال الثلاثة المواطن والمخبر والحرامي والإختصار الشديد للجزء الأخير الذي تحول فيه هؤلاء الثلاثة إلي قمة المجتمع والنجومية، فقد جاء الإختصار مخلا بهذه المرحلة التي هي أهم ما في مضمون الفيلم بحيث أن معني الفيلم لم يصل إلي الكثيرين"»، وفي هذا الإطار تذكر "إيريس نظمي" أيضا بمجلة "آخر ساعة" ٢٦ ديسمبر ٢٠٠١: "«يعاب علي الفيلم التطويل والإسترسال في الثلث الأخير لأنه يضفي شيئا من الملل ويمكن إختصار ١٥ دقيقة علي الأقل"».

نفس الملاحظة يشير أليها "«عصام زكريا"» وإنما بشكل أوسع، وحتي مقالين طويلين، وعلي نحو يؤسس عليه من الأصل مقاله الأول، حيث التركيز علي بناء الفيلم، وذلك مجلة "صباح الخير" ٢٥ديسمبر ٢٠٠٢ حيث يقول:فكرة الفيلم مذهلة، والسيناريو رائع، ويحتوي علي نظرة مرعبة إلي الواقع المصري خلال العشرين سنة الأخيرة، ولكن المحزن هو تنفيذ الجزء الأخير من الفيلم، بداية من أغنية شعبان في المستشفي - التي لم يكن يجب أن تزيد علي دقيقة بأية حال - بعدها تفرع الفيلم في خطوط أخري ثانوية بدلا من لم خيوط النصف الأول، هناك مثلا تحول الحرامي إلي مطرب شعبي، بجانب كونه ناشرا أدبيا، وإحدي المهنتين تغني لتوصيل المعني، ولكن الهدف كان إتاحة الفرصة لشعبان لكي يغني أغنية كاملة أخري في ستديو التسجيلات الصوتية، وأغنية أخري في فرح شعبي في نهاية الفيلم، وهناك مثلا الرغبة المفاجئة في تفسير الفيلم برموز مباشرة من الواقع، مثل حصول المواطن علي جائزة الدولة التقديرية برواياته الأخلاقية الساذجة، أو ثراء عشيقته المفاجئ بعد تأسيسها لجمعية أهلية للدفاع عن حقوق المرأة، بالرغم من أن الفيلم في نصفه الأول لم يتبع هذا الأسلوب المباشر "»ويستمر الأمر هكذا حتي أنه يقارن نهاية الفيلم ا لمتصالحة المبهجة مع نهاية مائة عام من العزلة " التي تتشابه ما آلت أليه نهاية "مواطن" بزواج المحارم الذي يؤدي في النهاية إلي طفل له ذيل، وينهي مقاله قائلا : "«من المؤكد أن داود عبد السيد لا يقصد أنه موافق وراض بهذه النتيجة التي وصلنا لها، ولكن نهاية فيلمه به ذه الصورة لا يعني سوي أمرين: إما أنه أخطأ في كتابة وتنفيذ الجزء الأخير من الفيلم لأن هناك فارقا بين صنع فيلم عن العبث والعدم وبين العبث بالفيلم نفسه، وإما أنه عن عمد وتعمد قرر أن يتصالح مع كل الأشياء التي يحاربها "»، يعود "عصام" في مقاله التالي "(المواطن الذي إستسلم للراعي والذئب ")٢٩ يناير٢٠٠٢ بلهجة أكثر عنفا (لاحظ دلالة العنوان) فيصحح في البداية بعض الأخطاء التي كان قد أوردها بالمقال الأول بفعل هنات المشاهدة الأولي كمدة زمنية، يقوم بحسابها هذه المرة بالدقيقة، أو طبيعة مشهد كان قد أخطأ فيه سابقا كأن ينتهي الـ فيلم علي حفلة تنكرية وليس فرح شعبي، بل ويحاول أن يطبق خلال مقاله هذه المرة مقياسا للتقسيم الزمني المعمول به في مجلة "«توتال فيلم"» البريطانية يرصد خلاله لحظات الصعود والهبوط الدرامي في (مواطن .....)، إلا أنه يؤكد بكل ذلك ما كان قد

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ذكره خلال المقال الأول، و في النصف الثاني من المقال يبدأ بتحليل الفيلم تحليلا نفسيا، دقيقاً يحيله إلي العديد من الأعمال الأدبية الأخري، لدرجة أنه يتهم "«داود»" بأنه قام بنقل مونولوج كامل من رواية "«خفة الكائن التي لا تحتمل "» لـ «"ميلان كونديرا"» والتي تتشابه مع الفيلم في كون البطل إنسان مثقفاً نرجسياً مثالياً حائراً بين إمرأتين واحدة مثقفة والأخري بسيطة وجاهلة، وعندما يقع في حب الثانية يؤدي ذلك به إلي الإنهيار في النهاية "«يتأثر مواطن ومخبر وحرامي بالواقعية السحرية والأعمال الأدبية بشكل واضح، حتي أن بعض الأفكار الدرامية والجمل تكا د تكون نقلا عن هذه الأعمال، ونضيف أليها هنا العبارة التي ترد علي لسان الراوي عن ظهور أول بوادر الإنسانية علي المواطن، عندما يبدأ في حب الخادمة وهي التعاطف والإهتمام والمشاركة الوجدانية، وهي عبارات ترد بالنص في رواية خفة الكينونة التي لا تحتمل لميلان كونديرا"».

ويبدو أن قوة التفاصيل كانت حاضرة مرة أخري، بشكل أحال الكاتب دون الربط بين تلك التفاصيل مع بعضها مكتفيا بالسرد، حيث أن السرد ذاته يدفع الكاتب إلي عرض الدلالات التي يراها بفعل حضورها القوي، تجد ذلك متحققا بشكل كبير خلال مقال "أحمد رشوان" في الحياة الدولية ١٨يناير ٢٠٠٢ "«المواطن والمخبر والحرامي» في الزمن الردئ" حيث يبدأ حديثه بالإشارة إلي أسلوب الفيلم بوجه عام قبل الدخول إلي التفاصيل : "«وعلي الرغم كونه الفيلم السابع لداود عبد السيد، إلا أنه إنتهج منهجا جديدا براقا، يجمع بين سخرية الفانتازيات وقسوة الوا قع، لكن هذا الأسلوب رغم جدته يمكن إستشعار العديد من جوانبه في أفلام داود السابقة"، وينهي مقاله بالدفاع عن "داود" الذي إتهمه البعض بالرغبة في التجارة عند إستغلاله ل"شعبان عبد الرحيم"، ويصفه بأنه إقتحم السوق بفيلم فني مغاير، وبمنطق وضع الدواء في طبق الحساء».

عودة إلي "«شعبان"» كمدخل للعديد من التحليلات الصحفية تجده مثلا في تحقيق "«وائل عبد الفتاح "» بصوت الأمة ٦٢ ديسمبر ٢٠٠١ "«أغلب الجمهور الذي تزاحم علي فيلم «مواطن ومخبر وحرامي» كان هدفه الوحيد رؤية «شعبان عبد الرحيم» علي الشاشة، هذا الجمهور خرج من السينما مصدوما لأنه لم يعثر علي شعبان، بل علي «داود عبد السيد "»، وعلي الرغم من إشارته إلي الأسلوب الذي إنتهجه " "«داود"» بالفيلم، مع ذكره للدور الوظيفي الذي يلعبه الراوي، إلا أنه يري أن سينما "داود" سينما مراوغة، تتطلب فهم مفردات لغتها في البداية من أجل فهمها، ولذا فإنه لا يورط نفسه بالتحليل والتفسير، ربما لأنه لا مجال لذلك في هذا الإطار.

وعن الإزدواجية التي يرصدها "داود" في الشخصية المصرية، والتي أدت إلي رفض قبول «شعبان» بالفيلم كحكم عليه قبل المشاهدة، والتي أدت إلي تزاوج المتناقضات بنهاية أحداث الفيلم نفسه تكتب "د/سلمي مبارك" بمجلة "شاشتي" ٢٠٠٢/٢/٧ مقالة بعنوان "(أخلاقيات سليم وزوات شريف اللص) تؤكد إزدواجية الشخصية المصرية " ونجد أن ما يحكم رؤيتها هنا هو الموضوع بعد إن إكتمل لديها مع المشهد

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الأخير، إنها تنتقل من تفصيلة إلي أخري وإنما بالنظر إلي نهاية الفيلم، وبالأخص أغنية النهاية التي تلخص الفيلم علي نحو مباشر، فتقول علي سبيل المثال : "«الأغنية النهائية بالفيلم تكتسب أهمية بالغة، فشريف يغني للحب بين الفأر والقط الذي أسفر عن(حال من صنف تاني علي بعض ملخبطة)، هذا الإنصهار في الآخر (يبقي واحد ونغير الأسامي) يفرغ في النهاية قيمة التسامح من معناها، فتنقلب عبثا أن ما يبدو وكأنه قيمة إيجابية طالبنا الفيلم منذ البداية بقبولها تفصح هنا عن معناها الحقيقي، فالتسامح الذي هو إفساح للنفس البشرية لقبول الآخر بما له وما عليه يتحول إلي تفتيت لوحدة تلك النفس وتدمير لكينونتها، إذ أن هذا القبول المتسامح للآخر يصل بنا في نهاية الأمر إلي تفكيك الأنا"».

الجزء الثاني
سينما "«داود عبد السيد"»

عالم من الإشارات والتفاصيل الصغيرة، من يتجاوز عتبته ، ويدخله، يجد نفسه في فخ التأويل، والإستطراد المطول، دون الوصول إلي قناعة محددة، أو الوصول مع إلـ حاح جانب مستتر من الشك وعدم الثقة، خلال الصفحات التالية محاولة لإكتشاف الميكانيزم الذي تعمل به هذه اللغة الخاصة، قد تجدها محاولة منطقية، وقد تجدها متجاوزة للمنطق، ولن يخرج السبب في ذلك عن أن البذرة ذاتها (الأفلام) لا تنتج سوي عصارتها (قراءة تلك الأفلام). الزمن فرشاة والعالم تابلوه

ظهور تدريجي

يبدأ "«الصعاليك"» بلوحة علي شاشة سوداء، تحدد زمان ومكان بداية الأحداث "الإسكندرية ١٩٦٢"، بعدها لقطة عامة، تمسح بشكل بانورامي الشاطئ، بدءا من البحر والمراكب، مرورا بالشارع الموازي، وصولا إلي الأبنية المطلة علي البحر، مع وجود ضوضاء مرتفعة علي شريط الصوت، تنبثق منها أغنية وطنية، ذات حس حماسي ل "عبد الحليم حافظ"، تمهيدا للدخول إلي الخط الرئيسي حيث (صلاح ومرسي) في المطعم، يتحايلان بشكل ما للهرب من دفع قيمة الطعام، مع مفارقة شديدة الوضوح بين كلمات أغنية الخلفية، والوضعية التي نري خلالها الأثنين في هذا الموقف.

يبدأ "«البحث عن سيد مرزوق"» بظهور تدريجي، بطيئ جدا، بعد التيتر الهادئ الحالم، تتسلل خلاله اللقطة الأولي، وهي لمنبه تتحرك عقاربه علي نحو دائري معتاد، علما بأن صوت العقارب يترامي إلي مسامعنا قبل أن يظهر المنبه نفسه، بعد أن تخفت بهدوء موسيقي التيتر، يصحو «يوسف» ثملا، ينظر نحو ضوء النهار

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بصعوبة، ثم إلي المنبة، ويشير لفظيا بأنه "كالعادة" لم يوقظه في الموعد المناسب، بعدها لقطة أخري، ينفض من خلالها غطاء السرير بقوة، ليخرج من الكادر بأكمله.

يبدأ «الكيت كات»بحالة من الغفلة والسكون، حيث تنفتح الصورة علي لقطة عامة لشارع خال، في حي شعبي، يتعاظم في تلك الأجواء صوت صراصير الليل الشهير، إلي جانب نباح كلب بعيد، ولازالت أغنية التيتر التي يغنيها "«الشيخ حسني"» مستمرة، وإن بدت بعيدة نسبيا في الخلفية عن ذي قبل، في حين نري أثنين من العساكر يسيران وسط الشارع بخطوات بطيئة غير مكترثة، ينظران إلي الأمام بلا موضوع محدد، يمران من جانب أحد الدكاكين التي لم يغلق حاجزها الحديدي عن آخره، وكلما إقتربا إرتفع الصوت مرة أخري، بحيث نكون مؤهلين خلال تلك اللحظة للدخول إلي الدكان.

يبدأ "«أرض الأحلام"» ـ للمرة الوحيدة في أفلام "داود" ـ ببعض المشاهد قبل التيتر، وفي الوقت الذي ندرك خلاله ملامح شخصية "«نرجس"» من خلال بعض التفاصيل الصغيرة، كطريقة خروجها من المنزل،

وصراعها في الإنطلاق بسيارتها، وتعاملها مع الموظفة في السفارة، وإيقاعها مع أبنائها، تتحدد أيضا أزمتها الأساسية، والتي تتلخص في ضرورة أن تسافر خلال أيام معدودة إلي أمريكا وإلا ضاعت الهجرة علي ولديها بشكل نهائي، وهي ضرورة تتنافي مع رغبتها في تأجيل موعد السفر.

يبدأ "«سارق الفرح"» بظهور تدريجي علي لقطة بانورامية واسعة، ترصد القاهرة من زاوية تصوير بعيدة جدا، وعلي نحو دائري، دون أن تحدد موقعها بالتحديد، تبدأ بالمنازل الشعبية البعيدة، مرورا بالطريق والسيارات، ثم المساكن الأقرب، حتي تصل إلي خزان مياة مرتفع، يأخذ شكلا إسطوانيا، ويجعلك مؤهلا بعد أن تظل الكاميرا ثابته عليه عدة لحظات أن تري "ركبة"، يخرج من عشته الكائنة علي الهضبة التي تقع عليها الأحداث، يحدث القردة الخاصة به.

يبدأ «أرض الخوف» بأن تنفتح الصورة قبل نهاية العناوين علي لقطة واحدة تمسح بزاوية تصوير قريبة ملامح مكان ما (مجموعة من العصي المتراصة، صورة معلقة علي الحائط لرجل يلعب بلياردو، مجموعة من الكرات لم تستخدم بعد، صورة أخري لرجل إندمج باللعب فأستلقي بجسده كاملا علي منضدة اللعب أثناء ضربه للكرة بالعصا) خلال ذلك يحدثنا البطل علي شريط الصوت، فيقول : "«كنت قد وجدت للضرورة عملا .. ربما يكون مريحا .. ولكنه مهين .. كنت أعمل في صالة بلياردو"»، إختفاء تدريجي علي هذه اللقطة التي توحي بالإستغراق الحسي التام بسبب سخونة "(فعل") اللعب، ليظهر علي شاشة سوداء عنوان يحدد الزمان والمكان أيضا "القاهرة عام ١٩٦٨"، مع ظهور صوت ضربات كرة البلياردو بالخلفية، والإختفاء التدريجي لموسيقي التيتر الصوفية التي تنطوي علي شعورا ما بالرهبة، ثم ظهور تدريجي علي المشهد اللاحق.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

يبدأ "«مواطن مخبر وحرامي "» بعنوان يحدد مرة أخري الزمان والمكان "القاهرة ١٩٨١"، بينما يظهر مع إنتهاء موسيقي التيتر عزفا خافتا لآلة الناي، بعدها ظهور تدريجي علي أسوار أحد السجون، ليلا، حيث نري المنظر بالكاد، ولازالت موسيقي الناي مستمرة، وتزداد علوا وتنظيما، في الخلفية نسمع نباح كلب، يزيد من الشعور بالسكون والغرقة في الظلام، ثم لقطة بانورامية طويلة علي جدار السجن من الخارج، يترافق معها صوت "«شريف المرجوشي"المطرب السجين، الذي يبدأ بغناء موال، يرثي به حال المساجين، وذلك قبل أن يبدأ الراوي في التعريف به، وبنظيريه (المخبر والمواطن) علي التوالي فيما بعد.

هل من الممكن أن توحي تلك البدايات بوجود قاسم مشترك فيما بينها؟ ربما يكون الزمن، حيث تتوالي إشاراته منذ اللحظة الأولي بشكل محدد ومقصود، كأن يحدد عاما بعينه، أو يشير إلي أداه زمنية كالساعة، أو يقوم بتحديد مدة زمنية تمثل عدا تنازليا لحتمية تنفيذ أمر ما، أو يشير عن عمد ومن خلال التفاصيل الدقيقة إلي ملامح الفترة التي تبدأ خلالها الأحداث كالليل، الفجر، الصباح، مع الإكثار من إستخدام اللقطة البانورامية، أو الظهور والإختفاء التدريجي، أو تسلل بعض المفردات علي نحو هادئ، أو تتبع فعل منذ بدايته إلي نهايته،

وكلها حلول بصرية تعمق من الشعور بالزمن، وتشير إلي حضوره كوحدة بناء فاعلة منذ البداية .. ولكن لا يقتصر الأمر علي ذلك فقط، حيث تمتد الإشارة إلي الزمن خلال تلك البدايات في إطار التأكيد علي دوره في تحديد ملامح المكان، الذي يؤثر بالتبعية علي تشكيل الحالة المزاجية للشخصيات الواقعة بداخله، وبمعني أدق يمكننا القول بأن عنصر الزمن لدي "«داود"» يقوم منذ اللحظة الأولي - في جميع الأفلام - برسم ملامح "الصورة"العامة للمكان والشخصيات قبل أن تنطلق الأحداث من الأساس، كل فيلم بشكل مختلف عن الآخر .. كيف؟

بإعادة النظر إلي تلك البدايات مرة أخري قد تلاحظ جانبا آخر تشترك خلاله جميع الصور المقدمة، فالظهور الأول لجميع شخصيات "داود"، يوحي بالثبات النسبي، حيث يلخص - إلي حد ما - حياة تلك الشخصية بأكملها في هذه اللحظة تحديدا، وكأنها منفصلة عن الزمن، مأخوذة منه، ومرسومة علي نحو ثابت، وهو ما يتأكد لنا بالنظر إلي عالم تلك الشخصية فيما بعد، حيث سيظل إيقاع حضورها الأول مؤثرا وراسخا في كافة أفعالها اللاحقة، وهو وإن كان أمرا طبيعيا ومعتادا في جميع الأعمال الدرامية إلا أنه فعال وواضح بنسبة أعلي في أفلام "داود"، حيث ستجد نفسك أمام لوحة تشكيلية، أو صورة ثابتة ، ثلاثية الأبعاد، من الصعب أن تنظر أليها كرمز جامع مانع لطبقة أو وضعية أو نموذج يسلب من الشخصية الشروط الأساسية بإعتبارها شخصية إنسانية، أو يزيد عليها ببعض التصرفات أو الزوائد الدخيلة علي عالمها للتأكيد علي ما ترمز أليه، بقدر ما توحي تلك الصورة بإنطباعات الفنان ووجهة نظره عن ذلك النموذج، وعن الظروف التي ساهمت في تشكيله،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وعن مدي تأثره كإنسان في المقام الأول بمسار تلك الظروف، كل ذلك متجسداً في شخص ما، أو وضعية بصرية محددة.

أليك مثلا: طبيعة الحيلة التي يتهرب بها الصعلوكان من دفع قيمة الطعام، حيث يسهل إحداهما العملية إلي الآخر، لينجو الأثنان في النهاية، يتبع ذلك مجموعة من المشاهد الأخري التي تنطوي علي تنويعات أخري لنفس الموقف وبنفس الطريقة حيث التعاون علي التحايل والهرب، الأمر الذ ي يترسخ لديك كصورة ثابتة ليستمر حتي نهاية الأحداث بأشكال مختلفة ـ موظف يصحو يوميا للذهاب إلي عمله ولا يستطيع التوقف لحظة علي السلم لتحية جارته من فرط تعجله علي الرغم من عبثية موقفه من الأساس حيث أن اليوم هو الجمعة وكأن غرقه في تفاصيل الحياة اليومية التي فقدت بفعل العادة مذاقها أنسته الشعور بالزمن ـ ضرير يجلس مع أصدقاؤه حتي الصباح حول أدوات الحشيش، وهي عادة تتكرر بصفة دائمة، مع ملاحظة أن أول حوار بالفيلم يؤدي إلي مونولوج طويل يسرد خلاله السبب الذي جعله ضريرا في الماضي ويرسم بالتالي ملامح صورته الشخصية ـ سيدة أمام المرآة تضبط خلال لقطة واحدة طويلة نسبيا رتوش صورتها العامة قبل أن تنصرف، وعلي الرغم من دقتها في التأكد من مختلف التفاصيل تنهض بثقة وقد غفلت عن وجود "بنسة" في رأسها ـ

رجل عجوز فقير، يطمح إلي حريته، يفضفض إلي قردته عما يعانيه يوميا من رتابة وقلة حيلة ، وبعد قليل يجد متعة بالغة في أن يقف بمنطقة مرتفعة ناظرا إلي الهضبة من خلال عدسة مكبرة، متجاوزا بذلك إطار عالمه المحدود الرتيب ـ رجل يتحدث ألينا عبر شريط الصوت بلهجة تقريرية، مرتبة، بها مس من الشجن، مع وجود لحظات صمت فارقة تنظم إيقاع السرد، وتنطوي علي قدر ما من الصياغة الأدبية البليغة، بحيث توحي بشخصيته قبل أن يظهر أمامنا، وعندما يظهر يتوازي موضوع ما يرويه مع الجانب المادي الذي نراه ـ راوي آخر، يقع خارج المجال البصري للفيلم، ويقوم بسرد الملامح العامة لثلاث صور، هي نماذج أبطال الفيلم، فيتطرق إلي ماضيهم وحاضرهم مع وجود إشارات بصرية ندرك من خلالها أن لكل منهم عالمه الخاص، ومفرداته المختلفة، وتاريخه الشخصي، قبل أن تنطلق الأحداث، التي لابد وأن تتأسس علي تلك المعطيات المقدمة.

إذن .. أنت أمام صورة، يتم ترسيخ ملامحها عن قصد منذ ظهورها الأول، صورة تتسم بالثبات النسبي ، وتوحي بضعف إحتمال التغيير، ربما لأنها غارقة ملتصقة بالإطار المرسومة فيه، أو بفعل النظر أليها من الخارج دون التوحد معها وفقا للأسلوب الفني الذي يمهد به " "«داود"» لحظة ظهورها الأول، أو لأن "«داود"»يقوم منذ البداية بالتأكيد علي ملامحها تلك بإلحاح، وبأك ثر من طريقة، وعلي الرغم من ذلك لن تظل تلك الصور ثابتة، غارقة في عالمها طوال الأحداث، لأنك أمام فيلم تتحرك أحداثه ف الزمن، وليس لوحة تشكيلية ثابتة، وفي الوقت نفسه لن تقوم تلك الشخصيات بالمبادرة من أجل التغيير، بل ستأتيها دوافع التغيير

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

من الخارج، لتؤثر عليها دون أن تستوعب هي الميكانيزم الذي يتم به ذلك، هنا يتعاظم دور الزمن، كقوة دفع فوقية، لا تساهم فقط في تشكيل الصورة الأولي، بل في الدفع بالتفاصيل التي ستؤثر لاحقا علي نفس الصورة، لتصبح المعادلة الدرامية لدي "داود" - إن صح القول - هي صورة ما، محددة الملامح، ثابتة، لا تظل هكذا دائما، لأنها ستتصارع لسبب ما مع صور ثابتة أخري، ومع مفردات عالم يحتويها، يجذبها أليه أحيانا، ويدفعها عنه أحيانا أخري، ويأتي ذلك الصراع بدوره كنتيجة حتمية بفعل عنصر الزمن، الذي يساهم بدوره في تغيير تلك الصور بتشابكها أو تنافرها أو حتي تواز يها وإلتقائها، حتي وإن بدت كما هي علي صورتها الأولي، أو حاولت بإستماته أن تظل كما هي، أو توارت قليلا خلف بعض التغيرات المادية، بإختصار في أفلام "«داود عبد السيد "» أنت أمام صراع من نوع خاص جدا، صراع الصور الأبدية (تلك الراسخة الثابتة التي تلخص حياة كاملة فيلحظة أشبه بلوحة تشكيلة ذات وضعية محددة) في الزمن (ذلك الدائري المتحرك الذي لا يعترف بالثبات ويدفع بتلك الصور الأبدية إلي أفعال تفقد خلالها ثباتها ذلك).

الصعاليك:

في أحد الشوارع العشوائية، الضيقة، ذات المنحدرات والمرتفعات الحادة والمتعددة، والتي تفضي إلي الشارع الرئيسي المطل علي البحر، يسير كل من (صلاح ومرسي) إلي جانب بعضهما، يتقدمان من عمق الكادر، ليصطدمان عفويا برجل يرتدي بدلة بيضاء، بعد أن يخرج فجأة من يمين الكادر، ويسير في الشارع فخورا بنفسه، يعتذران له، فينظر أليهما باحتقار واصفا أياهما بالصعاليك ثم ينصرف، يتشكك كلاهما في سلامة نيته لجهلهما بمعني الكلمة، يستفسرون من أحد المارة، وهو شاب نحيف، يحمل كتابا ربما، ويبدو فخورا بنفسه هو الآخر، وإنما علي نحو آخر، ليتضح لهما أن الرجل قد سبهما، هنا يندفعان فجأة، ودون ترتيب مسبق إلي الرجل، بعد أن يحملا بأيديهما بعضا من طين الأرض، يسألانه عن الساعة، وفي الوقت نفسه يلطخان بدلته البيضاء بالطين الأسود، فينفعل، ويبتعد عنهما مشوحا بيده (صعاليك .. أوباش .. سفلة)، وفي آخر لقطة بالمشهد يظهران بحجم صغير داخل الكادر، نظرا لإبتعاد الكاميرا عنهما، في حين يكملان طريقهما نحو الشارع الرئيسي، متراقصين، فرحين بنصرهما، ويد كل منهما تعيد إحياء الإنتقام السابق علي نحو ساخر، تلك هي الصورة الأبدية، أو اللوحة التشكيلية متعددة التفاصيل التي يرسمها "داود" ببداية الأحداث لبطليه، فبعد مجموعة من المشاهد السابقة التي تؤكد علي وضعيتهما، وكيفية حصولهما علي قوت يومهما، وعلي الحد الأدني للمعيشة بالتحايل والنصب، يأتي ذلك المشهد تتويجا لصورتهما الأبدية التي تلخص تفاصيل وضعيتهما.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بالنظر إلي المشهد ـ مفصولا عن سياقه حتي ـ تتعد إشارات الزمن، فالزمن الفعلي للمشهد هو الزمن الفعلي للحدث، المثقف يسير من مقدمة الكادر إلي العمق، بينما هما علي العكس من العمق إلي المقدمة،وحديث بلا مقدمات ولا ندرك ما هيته يدور بينهما لأن المشهد يبدأ في نهاية حديثها يظهر الرجل ذو البدلة البيضاء من الجانب فجأة يصطدم بها، وخلال فترة تساؤلهما عن معني الكلمة يكون المثقف عن "قطع المسافة" ووصل أليهما، تسيوقانه، يشرح لهما بتعجل، فيذهبان للرجل الذي قد "قطع مسافة " أخري بعيدا عنهما، مجموعة من الأفعال المتلاحقة وفق ترتيب زمني محدد، ماعدا اللقطة الأخيرة التي يتوجهان خلالها إلي البحر، والتي تعد تتويجا لتلك الصورة، أما بالنظر إلي الفيلم بوجه عام يعبر ذلك المشهد عن دور الزمن بشكل فارق عندما يعيد "داود" صياغة نفس الصورة مرة أخري بالنهاية، بعد أن تنتهي الأحداث، وإنما بزاوية تصوير مختلفة، حيث لحظة الذروة فقط، التي أبي خلالها كليهما الإهانة، وقاما بالإنتقام من الرجل، ذلك الإختيار الفني حيث البدء والختام بنفس الصورة يوحي بحضور الصورة الأبدية طوال الوقت، ويؤكد أن الأساس الدرامي للفيلم يحاول أن يدرك عن قرب تأثير الزمن علي تلك الصورة، لدرجة أنهما بعد أن يتقاتلا في المشهد قبل الأخير، ويقوم أحداهما بقتل الآخر، يكون من الضروري أن يقوم " "«داود"» بتذكير المشاهد بتلك الصورة، بأن

يزيح خلال لحظة واحدة كافة التفاصيل التي تراكمت عليها بفعل الزمن، خلال صعودهما نحو قمة المجتمع، وسقوطهما الإنساني الذي أدي إلي تلك النتيجة المؤسفة، المناقضة تماما لصورتهما الأولي.

في المشهد التالي لذلك المشهد الفارق ببداية الفيلم، ذري الأثنين، ولازالا صعاليك بالطبع، يجلسان علي شاطئ البحر، أمام الفنار، ولازالت ذكري الصورة مؤثرة علي ذهن "«مرسي"» الذي يأبي منذ تلك اللحظة أن يظل صعلوكا، مطالبا بحقوقه الطبيعية التي لا تتوفر له، وطوال الأحداث تظل هذه الصورة قابعة في ذهن الأثنين، وفي ذهن المـ شاهد أيضا، إنها الصورة التي تدفعهما إلي الصعود في ظل ظرف تاريخي ما، والصورة التي يستحضرها "«مرسي"» لتخويف "صلاح" من السقوط مرة أخري بسبب صراعات القمة، والصورة التي يتذكرها «صلاح»مقارناً وضعه الجبان الخائف حالياً بوصعه الشجاع البطولي سابقاً وهي أيضا الصورة التي يستعيدها «مرسي» مرة ثالثة بعد أن يصل التغير إلي أقصاه بنهاية الفيلم، ولعل ما يعمق من حضور تلك الصورة هو طريقة البناء الدرامي ذاتها، حيث القفزات الزمنية من مشهد إلي آخر، والتي توحي من خلال إشارات الصورة بمدي تغير الأثنين، وإنتقالهما من وضعية أو صورة إ لي أخري، الأمر الذي يحيلك أحيانا إلي المقارنة بين الصورة المرئية والصورة الأبدية الأولي مهما كان التغير طاغيا وملحوظا، ويأتي ذلك وفق إيقاع شديد المراوغة، حيث يتسلل "داود" طوال الفيلم بهدوء ليرصد أدق التفاصيل التي تلخص خطا دراميا كاملا متعدد الجوانب والأحدا ث، وإن إبتعد عنها في الوقت ذاته راصدا أياها من الخارج، دون أن يتفاعل معها، وبهذا تلخص عدة ثواني معدودة تفاصيل تتم في زمن أطول بكثير، أي أنك أمام مجموعة أخري من اللوحات

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

التشكيلية التي تلخص بثباتها وتفاصيلها الدقيقة المكثفة عالما بأكمله، مثال علي ذلك تجد التتابع الذي يتعرف خلال "مرسي" ب"صفية"حتي يتزوجا ببداية الفيلميظهر مرسي كمنادي في موقف سيارات، يعجب ب "صفية»" التي يراها للمرة الأولي، وهي أبنة عم "سيد" صاحب نصبة الشاي التي تعمل بدلا منه تلك الأيام لكونه مريضا، المشهد التالي يوم جديد في نفس الموقف، يأتي "«مرسي"» وقد تغيرت هيئته الي الأفضل، يبحث عن "«صفية"»، يجدها في شجار مع سائق يغازلها، فيسرع أليها كي يحميها، تنصرف في خطوات خجولة، تنظر أليه بعين الاعجاب، وبابتسامة صافية تلغي كافة الحواجز، بينما يذهب أليها بعد أن نجح في إقصاء الرجل من مقدمة الكادرفي خطوات واثقةوإستعراضية واضعا السيجارة في فمه، ويديه في جيب البطلون، وقبل أن يجلس علي أحد الكراسي تقوم «صفية» بتنظيف قاعدة الكرسي بذيل فستانها، وتخمس بيدها فوق رأسه "«الله أكبر الله أكبر"»، ثم تميل عليه بعد أن يقوم بإشعال سيجارة، وتجلس إلي جواره، المشهد التالي (صفية ومرسي) يسيران علي شاطئ البحر، يتحدثان ويقتربان من بعضهما علي إستحياء، بينما تبتعد عنهما الكاميرا للنظر أليهم من بعيد كأي عاشقين يسيران معا، المشهد التالي في منزل الدعارة، حيث لا يستطيع "«مرسي"» أن يعاشر عاهرته، ويطلب من "«صلاح"» الخروج من المكان، وبالخارج

يتسائل "صلاح" عن سبب ما فعله «مرسي» فيجيب بأنه عجز عن أي فعل مع العاهرة، لأنه كان يفكر في "«صفية"» طوال الوقت، ويصرح بحبه لها، بعد ذلك فترة صمت غير قصيرة ينظر فيها الأثنان الي بعضهما بإبتسامة دون كلام، قطع علي صباح أحد الأيام يدخل "«صلاح"»حجرة (صفية ومرسي) بعد أن تزوجا بالفعل، بل وها هي "«صفية"» قد أصبحت في الشهور الأخيرة من الحمل.

بتلك الطريقة المختصرة تستطيع أن تضع يدك علي أدق التفاصيل، في الوقت الذي يضع خلاله "«داود"»مسافة فارقة بينك وبين ما تراه، وبنفس الإيقاع يأتي بناء الفيلم بأكمله، وكأنك أمام حدوتة تختزل الزمن، ذلك الذي يلعب دورا رئيسيا في تشكيل تفاصيل الحدوتة نفسها، ودفعها إلي الأمام، بحيث لا يكون محور الإهتمام هو متابعة الحدوتة، بقدر ما يكون الهم الأول هو إكتشاف ما وراءها، وهو ما سيتعاظم أكثر خلال مشاهد صعود الأثنين، مع ملاحظة أن بدايةالفصول إلي السوق كان بفعل الفلسفة التي يدركها "«مرسي"» خلال فترة عقوبته بالسجن، وهي فلسفة تتأسس بشكل كبير علي أخذ عنصر الزمن في الحسبان "مش مهم تبتدي أزاي .. المهم تعرف تقف أمتي"، ومع كل مرحلة يتم التركيز بشكل أساسي علي ما آلت أليه الظروف بين الأثنين، بعد أن مر زمن طويل علي المشهد السابق، كيف تبدل المنطق، كيف أبتعدت المسافات، كيف بدأ الصراع، ولعل العلاقة الجنسية التي يقيمها "«صلاح"» مع "«صفية" زوجة "مرسي"» تلعب دورا هاما خلال ذلك الإطار أيضا، حيث أنها صورة من الماضي، تقع قبيل الصعود إلي القمة، وتظل حاضرة في الخلفية طوال الوقت، ولكن دون الإشارة أليها إطلاقا، لتؤكد علي حضور التفاصيل

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الأبدية مهما تراكمت عليها الصور والأحداث بفعل الزمن، لتصبح في وظيفتها كالصورة الأولي التي تتكرر أمامنا في النهاية مرة أخري.

البحث عن سيد مرزوق:

«"يوسف كمال"» شخص مسالم، يعمل موظفا، يعيش بمفرده، لم يخرج من منزله منذ عشرين عاما إلا من أجل الذهاب إلي عمله فقط، ذات صباح يخرج من منزله مسرعا لكي يذهب إلي العمل، فيكتشف أن اليوم هو الجمعة، فيقرر بسعادة ألا يعود إلي المنزل ليكون أول يوم منذ عشرين عاما يقضيه بالخارج، أنت الآن أمام صورة واضحة المعالم، لوحة تشكيلية أخري، يقوم عنصر الزمن بتحديد ملامحها، وهو ما يلقي به "«داود"» ببساطة شديدة إلي المشاهد خلال اللقطات الأولي، ليأتي الإفتراض الدرامي الذي تقوم عليه الأحداث فيما بعد بتلك الصيغة : ماذا لو خرج شخصا مثل هذا إلي العالم الخارجي؟ الإجابة، وبتجاوز زمن الأحداث أن الفيلم ينتهي صباح اليوم التالي، حيث يقف "«يوسف"» بفيلا رجل الأعمال "«سيد مرزوق "»، شاهرا مسدسا فارغا في وجهه، عاجزا حتي عن إستعماله، بينما جيش كامل من رجال الأمن والكلاب يطوف

الشوارع باحثا عنه للقبض عليه، إذن ماذا حدث لتتغير الصورة بهذا الـ شكل من النقيض إلي النقيض؟ وهل ليلة واحدة، وهي فترة قصيرة نسبيا، كافية لإحداث ذلك التطور؟

يعد ذلك الفيلم نموذجا صارخا لفكرة صراع الصور الأبدية في الزمن بسينما «داود عبد السيد» ، حيث يتجاوز في رسمه للشخصيات، وسرده للأحداث منطق أنها مجرد شخصيات درامية ذات تاريخ وأزمة، أو أحداث متصاعدة ذات بداية ووسط ونهاية، بل تأتي جميع الشخصيات كصور تجسد نموذجاً ما (طبقة متوسطة ـ سلطة ـ رأس مال ـ طبقة فقيرة) تفرز بفعل وضعيتها نتائج ما، بشكل يؤثر علي صورة "«يوسف"» خلال لحظات متباعدة، وهي لحظات متراكمة، تأتي علي هيئة صور تقترب في تكوينها، وفي دلالات وضعية كل نموذج بداخلها إلي اللوحات التشكيلية (يوسف مع الرأسمالي داخل خيمة وسط المقابر يتناولان تحتها الحشيش، يوسف مقيد بالكرسي والضابط يفك قيده بسهولة ـ يوسف يلتقي بطيف إمرأة في العديد من المواقف الغريبة دون القدرة علي التواصل معها ـ يوسف علي السرير والضابط يعد له كوبا من اللبن ـ يوسف ينزل درجات المترو بينما الرأسمالي يتجول بسيارته بالأعلي مع الفرقة) بحيث تأتي كل لحظة من ذلك النوع كصدمة تساهم في تغيير صورة "يوسف" وإيقاعه، وإنتقاله من مرحلة العزلة والغفلة إلي مرحلة الوعي، علما بأن الفيلم يزخر بالعديد من الصور الثانوية التي تتأثر بالزمن هي الأخري بالتوازي مع «"يوسف"» ولعل إختيار صورة "شارلي شابلن " يكون فاعلا خلال ذلك الإطار، فبمجرد النظر إلي تشكيلها، والشعور

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بوجودها وهي صورة أبدية خالدة لشخصية شهيرة، ودون النظر حتي إلي ما تثيره من دلالات، فإن ذلك يوحي بحالة عامة من الأبدية تقوم بإفراز ذلك النوع من الشخصيات.

في هذا الإطار يترجم المشهد الذي يصطدم خلاله المعلم "شابلن" بسيارة "يوسف" فكرة صراع الصور الأبدية مع الزمن علي نحو بصري ومباشر، ولنسترجع المشهد علي النحو التالي : أبطال المشهد هم "سيد مرزوق" ذلك الرأسمالي، الذي يتحكم بسحره، وقدرته علي جذب الآخرين في تحديد مصائرهم، وهو يفعل ذلك - إلي حد كبير - بتحكمه في الصورة الذهنية المتخيلة للأشياء، أي الصور الأبدية الثابتة لديهم، فهو من يجذب "«يوسف"» إلي عالمه في بداية الأحداث من خلال إيهامه بصور ذهنية مراوغة لإمرأة كانت قد لفتت إنتباه "«يوسف"»،كما أنه يلجأ إلي نفس الطريقة حتي يدفع ب "يوسف" للسهر خارج المنزل إحتفالا بعيد ميلاده بعد أن يقوم بتصنيف البشر إلي أربعة فئات، أو صور ثابتة (السادة والمطاريد والغلابة والمشاغبين) مما يستفز "«يوسف"» ويدفعه للخروج، بل وهو أيضا من يقوم بتشكيل صورة "يوسف" خلال تلك السهرة بإختياره للملابس التي سيرتديها، وفوق كل ذلك هو من يهدي "«يوسف"» سيارة بمناسبة عيد ميلاده، أما "يوسف" فهو الموظف البسيط، ممثل الطبقة المتوسطة، الغارق في غفلته، والذي يأخذ طريقه بشكل حثيث نحو الوعي خلال هذه الليلة، والواقع خلال ذلك الموقف تحت تأثير ما ردده "«سيد"» منذ قليل، بعد أن قام

الأخير بتصنيف البشر، فشعر أنه من الصنف الضعيف المستسلم لقدره، الآن أليك أبعاد اللوحة التشكيلية المقصودة: يعجز "يوسف" عن القيادة، بسبب وعيه بالعجز العام الذي بدأ أن يتسلل إ لي إدراكه منذ بداية الليلة، فيتولي "سيد مرزوق" مسئولية القيادة، وهو صاحب السيارة من الأساس، وما يعمق من الشعور بتشكيلية الصورة هو وجود المطربة "فيفي سوهاج" بالمقعد الخلفي للسيارة، وتعد "فيفي" بدورها تجسيدا لفئة جاهلة، متطفلة، تعيش برضاء منها علي الفتات، مع وعي ضمني تحاول أن تكبته كي تساير الظروف، وهي خلال تلك اللوحة تقوم بالغناء، وإنما علي نحو يعمق من الشعور بثبات الصورة لا بالزمن حتي هذه اللحظة، حيث يأتي الغناء كدندنه علي نغمات عود بالخلفية وليست أغنية تشعرك بالزمن يتسائل "سيد" عن سبب صمت "يوسف" فيجيب "بأفكر"، ومع إستطراده في وصف عالمه الداخلي، عالم الطبقة المتوسطة الراضية غير الواعية، تتوقف "فيفي" عن الغناء، وتتحول الصيغة من مجرد أسئلة إلي تساؤلات عامة، يستغرق الجميع في تساؤلات "يوسف" وعمق تأثيرها حتي 'سيد مرزوق " الذي يعاني من نفس الأزمة وإنما بأسلوب ومنطق آخر، والذي يستفيق ساخرا عندما تعود الصورة المراوغة للمرأة التي شاهدها "يوسف" صباحا مرة أخري وتصبح موضوعا للحوار، يضحك "سيد" بشدة، إلا أنه لازال يقود، في تلك اللحظة يتعاظم الشعور بالزمن من خلال إندفاع السيارة إلي الأمام، مع تتابع مجموعة من اللقطات علي نحو سريع، وبإيقاع يؤكد علي طبيعة كل نموذج خلال وضعيته الأبدية، وبشكل يوحي بتثبيت الوضع كما هو

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

للحظات مع الإيحاء بوقوع حادث ما، حيث يظهر من الخارج، وأمام السيارة، المعلم "شابلن"، يقف من بعيد مشيرا لها كي تقف، حتي يأخذ من أصحابها الحسنة، وهو فعل يقوم به كثيرا لل حصول علي قوت يومه من الأغنياء خلال فترات الفقر المدقع (لاحظ أن ذلك هو ما أرتسم في أذهاننا كصورة أبدية ثابتة في بداية الفيلم بعد أن قام مساعده بوصفها إلي يوسف لفظيا، علما بأن ظهوره هنا هو الظهور المادي الأول والأخير له علي شريط الفيلم)، إذن كل شئ جاهز الآن لإستقبال الحادث، وها هو "سيد" يصدم الرجل بالفعل، فيسقط صريعا، وذلك بسبب صراع تلك الصور الأبدية خلال موقف واحد بفعل دفع الزمن، حيث يتم التطور المنطقي لكل صورة بما يتناسب مع منطق وضعيتها، وإنما في إلتقائها مع تطور وضعية الصورة الأخري، وعند نقطة الإلتقاء تقع الكارثة، وها هو "يوسف" بالمشهد التالي يجد نفسه متهما بقتل الرجل بعد أن ألبسه "«سيد"» التهمة، حتي يتمكن من مغادرة البلاد كما كان ينوي منذ البداية، وهو ما لن نعرفه إلا بنهاية الفيلم، ليبدأ «"يوسف»رحلة جديدة في رحلته خلال هذه الليلة ، وعلي هذا النحو تسير أغ لب مواقف الفيلم، وبالأخص تلك الفارقة في مسار رحلته.

الكيت كات:

«"يالا بينا تعالوا .. نسيب اليوم بحاله .. وكل واحد مننا يركب حصان خياله"» تلك هي الكلمات، التي يتوج بها "«داود"» فيلمه، وهي بشكل مجرد، ودون النظر إلي وظيفتها أو موقعها بالفيلم دعوة « "يالا بينا" »لتجاوز الزمن «"نسيب اليوم"»، وبالتالي الإنتقال إلي عالم الخيال، ومن ثم الإنفصال عن الواقع، خاصة وأن ذلك الواقع كما رأيناه طوال الفيلم، واقعا خانقا، يحصر البشر في أطر محددة، يتمسكون بها عاجزين عن الإنعتاق منها، أو تتمسك بهم لتعوق أي محاولة للإنعتاق، مع العلم بأن الفيلم ينتهي وكل شئ معلق، لتبدو الدعوة في ظاهرها للإنفصال عنه، والعيش في حالة من الغياب كما تقول الأغنية، إلا أنها في جوهرها دعوة لإعادة النظر، ومحاولة ربط الأشياء مع بعضها، بدلا من تركها غارقة في عفونتها، وصورها الأبدية العقيمة، ولهذا يواجه "«يوسف"» والده في نهاية الفيلم بعجزه ويقول له صراحة أنه أعمي، بعد أن عاش زمنا طويلا يحاول مواجهة الزمن عبثا بأن يرسم لنفسه صورة أبدية متخيلة مناقضة للواقع، مع الإشارة بأن الفيلم يبدأ في الأساس من عجز «الشيخ "حسني"»كنقطة إنطلاق، تخرج من عقال العين المغلقة ا لضيقة لتنطبع علي كافة الشخصيات، وعلي روح المكان أيضا.

في المونولوج الأول الذي يلقيه الشيخ "حسني" داخل الدكان، تتوالي إشارات الزمن التي تساهم في تشكيل صورته الذهنية لدينا، ولدي أصدقائه كما يريد، فبعد أن يسأله أحدهم "«أنت عميت أزاي؟"» ينتظر

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

للحظات، تتسلل خلا لها الموسيقي الهادئة بالخلفية، وكأنه يستعيد ذكري الصورة في ذهنه، وعندما يبدأ في الحكي يردد تاريخ ذلك الحادث في جمل بسيطة، ومكثفة، وكأنها حدوتة مثيرة تجذب إنتباه مستمعيه بشكل كبير، إلا أن ما يميزها أنها تزخر بالعديد من دلالات الزمن علي المستوي اللفظي "(كان ييجي عندي عشر سنين ـ فاكره اليوم ده كويس ـ صحيت قبل الفجرية ـ كنا في بئونة ") أثناء الحكي يقوم ببعض الإشارات بيده، ويضع العود إلي جانبه، ولأنه ضريرا فكل حركاته تبدو بطيئة نسبيا لتعمق بذلك من الشعور بالزمن، ولكن هل من الممكن الإقتناع تماما بحدوتة «الشيخ "حسني"» علي أنها بالفعل السبب الذي أدي به إلي فقدان البصر، حيث أنه فقط قام بالنظر إلي إمرأة تنزل البحر؟ إنها مجرد صورة متخيلة، صورة أبدية، مثل أغلب الصور التي يرويها أبطال الفيلم عن أنفسهم، وعن أزماتهم (عفريت العود لدي يوسف ـ الرجل الذي هذب زوجته علي طريقته لدي الصائغ ـ الزوج الذي لم تستطع فاطمة معاشرته خارج الحارة) وكأنها الخبرات الفعلية التي مروا بها بالفعل، والتي توحي بإنطباع مراوغ من الممكن أن تقتنع به بنفس الدرجة التي تجعلك متشككا فيه، وهي صور تحاول بشكل أو بآخر أن تبقي الأوضاع علي ما هي عليه، فتستكين الـ شخصيات نسبيا بالنظر إلي الصراع الذي يعتمل بداخلها، لتخفي في الأساس ما تشعر به من عجز، دون الأتيان بأي فعل يساهم في تغيير حياتهم أو صورهم الأبدية عن أنفسهم، علي الرغم من أن الزمن يتحرك، ويدور، ويعمل في غفلة منهم، وها هو الحي نفسه يتغير بفعل طموحات "الفرارجي" الذي يريد أن يهدم المنزل ويقيم علي أنقاضه عمارة .

علي هذا الأساس يمكننا القول بأنك في هذا الفيلم أمام اللحظة السابقة علي تحقق الأثر الفعلي للزمن علي تلك الصورة الأبدية، وكأنه ينتهي قبل أن يتحقق ذلك الأثر عينيا ، ولهذا يأتي بناؤه هادئا، مستغرقا في صوره لدرجة مخيفة، لأنها توحي بقلق السقوط من الحافة علي الرغم من شاعريتها وتدفقها بهدوء، ولعل هذا ما يعبر عنه المشهد الفارق لموت بائع الفول، عم "مجاهد"، ذلك الرجل الذي أسس البيت سابقا مع والد الشيخ "حسني"وها هو الآن يجلس في أحد الزوايا، وحيدا، صامتا، يبيع الفول ، بينما العالم يتغير من حوله بفعل الزمن، والبيت علي وشك الهدم، وفي لحظة ما يداهمه الزمن بقوة، فيموت وهو لازال علي نفس الصورة أو الوضعية التي لن يظهر إلا بها طوال الأحداث، ولهذا يبدو ظهوره الأول خلال الفيلم حيث يتقدم منه "حسني" للمرة الأولي وكأنه لوحة تشكيلية مرسومة تفجر العديد من الدلالات بفعل موقعها وتكوينها البصري، فهي للوهلة الأولي تبدو لقطة إعتراضية ودخيلة حيث أنها تقع عن قصد وسط المسافة التي يقطعها "«حسني»" متقدما من عمق الحارةإلي الأمام، حيث نراه ينظر إلي "«حسني»" في هدوء وصمت، حتي يقترب منه "حسني" فيلتقي هنا فقط الخطين معا، وتبدأ المواجهة التي تنتمي علي نحو معلق.

أرض الأحلام:

منذ بداية الأحداث تتحدد أزمة "«نرجس»" علي النحو التالي: هي لا تحبذ فكرة الهجرة، وتتعجب من الكيفية التي ستنزع بها من الأرض التي ولدت بها ونشأت عليها إلي أرض غريبة بعيدة، بينما لا يمكن تأجيل موعد

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

السفر كما تريد بعد أن قامت بذلك سابقا، مما أثار غضب أبنيها الراغبين في الهجرة الجماعية إلي أمريكا، فالزمن يداهمها بقسوة ليدفعها بعيدا عن الأرض التي تتمناها، وهي حالة تترجم موقفها في الحياة بصفة عامة، بل وتتجاوزها أيضا لتعبر عن موقف تلك الط بقة بشكل أعم، وإلا فلم يأت التركيز علي وجوه المسنين خلال أغنية "ليالي العمر معدودة" علي هذا النحو شديد الدلالة؟ لاحظ أيضا أن الموسيقي التصويرية للفيلم، وبالأخص تيمة (الساكس) التي تنقد "«نرجس"» طوال الأحداث، وتسخر منها في العديد من المواقف بحنو شديد، لم تنط لق منذ بداية الفيلم حتي اللحظة التي تتعجب خلالها إحدي صديقاتها خلال المشاهد الأولي من أنها لم ترو أبدا أيا من أحلامها، هنا تقترب الكاميرا من وجه "نرجس"، حيث تشرد متفكرة "«أنا ماكنش عندي أحلام "»، وتذكر أنها كانت تريد فقط السهر إلي الصباح، إلا أنلهم تفعل بـ سبب إنشغالها بالزواج وتربية الأولاد، وهو مونولوج يلعب فيه الزمن دور البطولة "بصيت لقيت الوقت فات كدة .. وما سهرتش للصبح .ومابقاش فيه وقت لحاجة بقي "» بهذه الطريقة يضع " "«داود"» بشكل مباشر خطا واضحا تحت أزمة "نرجس"، أو صورتها الأبدية.

خلال تلك اللقطة بالـ ذات تتحدد إلي حد ما صورة "نرجس" التشكيلية كسيدة محافظة، ترتدي باروكة رأس، تجلس مع صديقاتها في جلسة وداع، تشعر بضياع ماضيها، وفقدانها لحاضرها، وجهلها لمستقبلها، وتقف معلقة بين كل ذلك دون قرار، إلا أن تلك الصورة لن تظل هكذا دائما، فبعد مشاهد قليلة ستجد نفسها مدفوعة بفعل عنصر الزمن إلي العديد من المواقف، التي تساهم مع نهاية الأحداث في تغيير صورتها لتصبح قادرة علي إتخاذ قرار ما، وها هو المشهد الفارق الذي يحدد ملامح تلك اللعبة : بعد أن ينصرف أبناؤها طالبين منها الراحة إستعدادا للسفر صباح الغد، تغفو "نرجس" قليلا مستلقية علي الكنبة، بينما نسمع علي شريط الصوت مجموعة متداخلة من الأصوات المزعجة كنداء للمضيفة علي "«نرجس"» أو صوت إقلاع الطائرة، وهو ما يظهر فور أن نري راديو موجود إلي جانب الكنبة، مع وجود لقطة لبندول ساعة ضخمة يتداخل صوت تكاتها مع تلك الأصوات، وبعلو الصوت تنزعج "«نرجس"»، وفور أن تفتح عينيها تختفي الأصوات، بينما يظل صوت بندول الساعة مستمرا، بل ويصبح أكثر وضوحا عن ذي قبل، تتخلص "نرجس" من ذلك الكابوس، تسحب حقيبتها لكي تأخذ قرص مهدأ، وخلال تناولها للماء تتوقف فجأة، تسحب الشنطة مرة أخري، بشئ من القلق والتوتر الـ شديد، تبحث فيها عن شئ مردده "البسبور .. البسبور"، وعندما لا تعثر عليه، تقوم بإطاحة كل ما علي المنضدة الموجود أمام الكنبة بعنف، لتفرغ فوقها محتويات الشنطة بالكامل، ومع كل ذلك لازال صوت البندول واضحا، في إشارة لترافق الفعل مع الزمن، الذي يحدد بدوره إيقاعها في البحث، وعندما لا تجده، تتوقف للحظة تشك خلالها بأنها ربما لم تتخلص من ذلك الكابوس، الواقع بدوره خارج الزمن، لاحقا لن يختلف إيقاع بحثها خلال ذلك المشهد عن إيقاعها طوال الليلة، حتي وإن تعددت أماكن البحث والعوالم التي تخترقها لأول مرة، وبشكل مخالف لطبيعتها أ و صورتها السابق ترسيخها خلال المشاهد الأولي، بل أن الإيقاع

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

سيزداد سرعة، نظرا لأن العد التنازلي لساعة الصباح المتفق عليها مع الأبناء يزداد قصرا وإقترابا، وها هي عندما تجد جواز السفر في النهاية وسط حقائبها، بعد أن تعود الي المنزل يائسة، وعلي مظهرها كافة ملامح «البهدلة» والإرهاق، حيث تمد يدها في احدي شنط السفر لتخرج منها حذاء بدلا من حذائها المكسور، فتجد بمصاحبة الحذاء الجديد جواز سفرها المفقود، قف...هنا سيتجمد الزمن، وفي أقل من خمس ثواني، ستستعيد بذهنك كل تفاصيل الرحلة التي ساهمت في تغيير الصورة بدءا من بحثها العشوائي علي البسبور وسط هذا الكم الهائل من أغراض السفر المبعثرة في صباح اليوم السابق، مرورا بترددها علي المستشفيات والبارات والملاهي الليلية وجلسات السحرة واقسام البوليس وشوارع مصر الجديدة الممطرة وحتي هذه اللحظة التاريخية الهامة أي عندما تمسك بالبسبور، والتي تتجمد فيها الموسيقي بعد أن بدأت منذ مشهدين سابقين، ومعها تتجمد نرجس أيضا ويقع الحذاء من يدها ليكمل بصوت ارتطامه علي الأرض إيقاع الموسيقي التي توقفت تماما، وبعد لحظة صمت قصيرة يظهر عزفا جديدا أشد تأثيرا وأقوي ايلاما متجسدا في ضحكات

"نرجس" الهستيرية المختلطة ببكاءها، لتكون اللقطة النموذجية بعد ذلك لقطة قريبة لبندول الساعة المعلقة مرة أخري وقد وصلت إلي السادسة .

في أحد المشاهد المحوريةعلي المستوي الموضوعي بالفيلم، تذهب "«نرجس"» مع الساحر "«رؤوف"» إلي إجتماع غريب لمجموعة من السحرة، يحتفل بليلة رأس الـ سنة، هناك بالتحديد تأتي الساعة الثانية عشر، وننتقل من عام إلي آخر، في هذا المشهد يتجاوز الفيلم مجال الزمن من الأساس، عندما يقف بمنطقة وسط بين الوقع والحلم، بحيث يوحي بقدرة أصحابه علي النظر إلي الحياة بالكامل من الأعلي، وبالتالي علي تحديد مواطن التأثير علي الصورة الثابتة، لأنهم ببساطة يرونها بكل أبعادها الزمنية، الماضي والحاضر والمستقبل، بعد أن تشكلت لديه كاملة بفعل تجاوز الزمن، وليس الإستغراق فيه، وذلك بإستيعاب منطق التزامن وربط التفاصيل المعيشة الصغيرة بمفردات الكون والفلك والقمر الذي يظهر كثيرا بالخلفية طوال الأحداث ويجسد الزمن كقوة حاضرة وفاعلة خلال العديد من اللقطات المقصودة، ولهذا يحمل المشهد جانبا ساخرا علي الرغم من رهبته حيث يختلف منطق "نرجس" في الرؤية إلي الأشياء، وهي لازالت تفكر في حدود الزمن، عن منطق السحرة المختلف الأرحب من العالم المادي المحدود - كما يذكر رئيس الإجتماع - ولهذا يستطيع بعض السحرة التنبؤ بتفاصيل ستمر خلالها "نرجس" بالفعل خلال تلك الليلة، وستساهم في تغيير صورتها الثابتة مع مرور الأحداث، سواء بالنظر إلي ما بدأت به مقارنة بما آلت أليه، أو بالنظر إلي تفاصيل تعاملها مع الموقف الواحد أكثر من مرة واحدةخلال نفس الليلة، وما ينطوي علي ذلك من إشارات للتغيَر وإمتصاص الزمن، كأن تنفعل بشدة محاولة في سيارة الشرطة أن تشرح وجهة نظرها وتبرأ نفسها في

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

حين لا يستمع أليها أي أحد، لتراها عندما تمر بموقف مشابه لاحقا وفي سيارة شرطة أخري تظل صامتة منتظرة حتي يـ تحول غضبها المكتوم في مشهد تـال إلـي فعل عنيف لا تقوي علي فعله عندما تحاول أن تقتل "رؤوف" بالسكين، وهو ما يزيد من شحنة السخرية منها بقدر التعاطف معها، فما بالك إذا إكتشفت في النهاية أنها أضاعت وقتا طويلا في البحث عن البسبور في المكان الخطأ، علما بأن البسبور كان في حوزتها طوال الوقت، وسط حقائبها، دون أن تلتفت أليه بفعل تعجلها وإندفاعها الناتج عن ثقافة الطبقة التي تنتمي أليها، كما أضاعت عمرها بالبحث عن سعادة أبنائها متناسية أن تفكر ولو للحظة في رغباتها هي، علي الرغم من أنها ملحة وحاضرة علي مستوي اللاوعي، ذلك الذي دفعها في الأساس إلي مثل تلك الرحلة الزمنية الفارقة.

سارق الفرح:

أول ما نتلقاه خلال ذلك الفيلم هو أغنية التيتر، وهي أغنية شعبية، ذات إيقاع راقص، تختلف عن بدايات أغلب أفلام " "«داود"هيث الموسيقي الكلاسيكية، أو الهادئة، ومنذ البداية، وقبل ظهور أي صو رة من الفيلم ترسم الأغنية في أذهاننا تلك الصورة الأبدية، التي تتكرر في أي زمن، وفي كل مكان، حيث فكرة الزواج، والإنجاب، وما يستتبع ذلك من معاناة وتفاصيل حياتية لاحقة، تتولد من تلقاء نفسها بفعل الزمن، تدور أحداث الفيلم خلال ذلك الإطار، حيث يريد "«عوض"» الزواج من "أحلام" ولا يستطيع لضيق ذات اليد، ويجاهد بمختلف الطرق لتوفير المال المطلوب، إلا أن ذلك مجرد خط بسيط، لا يقوم عليه الصراع الأساسي، فالصراع هنا ـ في قراءة ما ـ صراع مع الزمن بالدرجة الأولي، أو بمعني أدق صراع لتجاوز الزمن، الذي يجذب الجميع إلي مجاله، ويدفعهم إلي حالة من التبلد والرتابة التي يرفضها البعض، ويستسلم لها البعض ليظهر المعني بهذا التضاد ، إلا أن ذلك الميكانيزم لا يعمل علي السطح، وإنما ينظم جميع العلاقات وهو قابع بمنطقة عميقة وغير مرئية بالنظر إلي السير الطبيعي للأحداث، فبوجه عام يبث المكان ذاته شعورا بالزمن، وذلك بالنظر إلي الخلفية الدائرية الرمادية التي تحيط بالهضبة، أو بالمفارقة ما بين إتساع الأفق وبين ضيق عالم الشخصيات، تلك التي تراها طوال الأحداث في حالة من التوقف والإنتظار، مع ملاحظة أن المواقف المختلفة نسبيا، والتي لا تتكرر يوميا في المنطقة، والتي تستدعي جانبا من الحركة يبدأها " "«داود"» بإنتظار رد الفعل مثل المشهدين الذي يطلب في كل منهما "«عوض"» و"شطة" الزواج من «أحلام»، حيث يتمهل الأب في إبداء رأيه، أو المشهد الذي يطلب خلاله "«عوض"» من شقيقه مبلغا ما، أو اللحظات الطويلة التي يقضيها

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

"«عوض"» أمام الضريح في إنتظار العلامة، وإذ تأتي رغبة "«عوض"» في الزواج من "«أحلام"» كرغبة في إشباع جانب بيولوجي طبيعي مكبوت، يتم التصريح به خلال لقائهما الأول علي شريط الفيلم، فإن الإرتباط بعقد زواج يأتي من أجل الحفاظ علي صورة ثابتة وأبدية يقوم "عوض" برسم ملامحها خلال حديثه الأول مع "سيدي أبو العلامات" حيث قرر منذ الطفولة الإرتباط بتلك الفتاة بالتحديد بعد أن أشارت أمه له في إحدي المرات وهما لما يزالا طفلين، وعلي سبيل المداعبة أو الترهيب من ألا يقوم بضربها مرة أخري فربما تكون زوجته، ذلك التمسك بتلك الصورة، والسعي وراءها بإستماته يؤكد علي طبيعتها الأبدية، إلا أن الزمن لا يتركها كما هي، بل يقوم ببث الجوانب الغريزية بجسديهما، ويدفع "شطة" أحد سكان الحارة إلي طلب يدها بعد أن يراها خلال لحظة عابرة أو سقطة يتزامن خلالها وجود "أحلام" أمام عشته مع إستيقاظه من سباته الدائم، ليقرر خلال تلك اللحظة فقط بأنه يريد الزواج منها، «و"شطة"» هذا قادرا علي تكاليف الزواج لأنه عائدا من الخليج بمبلغ ما، وهو ما يدفع "عوض" لخطبة "«أحلام"» بعد فترة طويلة من الإنتظار، ليتحول صراعه مع الزمن لاحقا إلي كيفية الحصول علي المال اللازم لإحضار الشبكة خلال أسبوع واحد.

صراع آخر مع الزمن، يعد أعمق من ذلك الصراع الأول، أو مكملا له بمعني أدق، يتجسد في خط "ركبة" ذلك الرجل العجوز الأعرج الذي يعشق "«رمانة"» شقيقة "«أحلام"» تلك الفتاة الصغيرة الجميلة، والتي تمثل له الجمال متجسدا بشكل مادي، بصرف النظر عما بينهما من فارق زمني، وها هو في أحد المشاهد الواقعة بمنتصف الفيلم تقريبا ينطلق في مونولوج طويل نسبيا، يشرح خلاله بإستفاضه كيف يؤثر الزمن والفقر علي الجمال، راصدا أدق مظاهر التغيَر عند الفتاة بشكل عام قبل وبعد الزواج بعشرة سنوات، كما أثرا عليه سابقا وجعلاه بالهيئة التي هو عليها الآن، عجوز ، وأعرج ، وبلا عمل ، وزوج لسيدة قبيحة يحاول الهرب منها ولا يستطيع، وإذ يختار "«داود"» لـ "«ركبة"» المونولوج كي يعبر به عن نفسه بعد أن يضيق ب"عوض" الذي بدأ يضحكبعد أن باح له «ركبة» بحبه ل"رمانة"، وكأن المونولوج هو الحل الوحيد في يده للتعبير عن نفسه، وهي حيلة دفاعية تتشابه مع إكثاره من الشراب في التعبير عن رغبته بالهرب من الواقع ومجال الزمن، فإن ذلك هو عين ما تفعله أغلب الأغاني في الفيلم أيضا، حيث تختنق الشخصيات في لحظة ما بسبب فعل يقع بالزمن، لتجدها بدلا من أن تواجهه بفعل آخر تقوم بالغناء، والأغنية في حد ذاتها منطقة حلم متجاوزة لمجال الزمن، تحقق ضمنيا الصورة الأبدية المتخيلة في أذهانهم، لنراها نحن علي مستوي الصورة، ويبدو أنها منطقة يقوم خلالها "داود" باللعب أيضا، حيث يدفع بالعديد من المفردات الدخيلة علي المنطقة والتي تمثل في حد ذاتها صورة متخيلة لواقع مشوش في أذهان أبطاله، أو مفردة تنتمي إلي المكان بعد أن تم اللاوعي بتعديلها مثل السيدة التي لا تظهر طوال الفيلم إلا لكي تغني أغنية "فيه بنت هاتتجوز فيه واد هيتلم" وهي تغني بطريقة مسرحية بها مس من التغريب وإنما بكلمات بسيطة من نبت نفس البيئة في حين ترتدي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الجلباب والمنديل، وتنتقل بنا بسبب حرية تحركاتها بالمنطقة من صورة تشكيلية إلي أخري نراها لحظة النطق بها خلال الأغنية، وهي صور تعمق في تتابعها من تأثير الزمن (هتكبر وتدبل ويروح من وشها برقع الحياة وحمرة الخجل وتبقي مرارة عمر) أو مجموعة الفتيات اللاتي يظهرن كمجموعة تردد مقطع معين خلال أغنية "عوض" الذي يبرز خلالها رغبته في الزواج من "«أحلام"» للإنتقام منها بعد أن أشبعته ضرباً لتظهر تلك الفتيات في وضعيات كاريكاتورية صارخة توحي بالهوة الواسعة بين مجال الزمن والأبدية.

في أحد التتابعات المحورية بالنظر إلي موضوع الفيلم وحالته العامة، يقوم "«عوض"» بسرقة زبائن "نوال" تلك العاهرة التي تعرّف عليها، وذلك بأن تستدرجهم إلي مكان ما، حيث يتسني له أن يهددهم بالمطواة، ويستولي علي أموالهم، وفي الوقت ذاته نتابع مشهد آخر من خلال المونتاج المتوازي، حيث تقيم إحدي بنات المنطقة حفلا صغيرا خلال الليلة السابقة علي ليلة زواجها، يذهب "ركبة" إلي هناك علي الرغم من أنه إحتفال نسائي، ويقوم بالضرب علي الطبلة في حين ترقص "رمانة" علي نقراته بعد مقاومة خفيفة في البداية، ينجح "«عوض"في الإستيلاء علي أموال أول زبون، بينما ينجح "«ركبة"» في جذب إنتباه "«رمانة"» بنقراته ويجعلها تذوب معها في رقصة هي أشبه بلقاء جنسي ينتشي بعده وكأنه إنتصر بالفعل علي صراعه مع الزمن ولو للحظات، عودة إلي "«عوض"» الذي ينجح في الإستيلاء علي أموال الزبون الثاني بعد أن أبدي بعض المقاومةقارنة بالأول وأنصرف متوعدا له، مرة أخري نري "«ركبة"» يشرب من خمره الرخيص، ويجلس بمفرده علي صخرة منعزلة، وفي لقطة أخري، عامة وواسعة، وزاوية تصوير عالية، تتقدم "رمانة" بخطوات بطيئة مستسلمة، بينما الموسيقي طوال المشهد ناعمة، هادئة، وتمتزج مع صوت الهواء القوي، حتي هذه اللحظة أنت أمام خطين متوازيين يوحدهما مراحل تجاوز كل من بطليه لعنصر الزمن، فبينما ينجح "ركبة" في تجاوز الزمن من خلاله إرتباطه الحسي السابق وصفه بتلك الفتاة الصغيرة، رمز الجمال لديه، يتجاوز "«عوض"» أزمته مع الزمن حيث يستطيع بتلك الطريقة أن يوفر المال المطلوب في فترة زمنية محددة، قبل الموعد الذي حدده سابقا مع والد "«أحلام"»، ويأتي التأكيد علي ذلك الرابط بالنظر إلي نهاية كلا الخطين، فبينما يأتي الزبون الثالث، وهو شاب رياضي عنيف، يستطيع التعامل مع "تهويش" «عوض»، فيضربه ويطرح به أرضا ويسرق منه المال الذي كاد أن يقترب به من المبلغ المطلوب، يسقط "«ركبة"» من فوق الهضبة بعد أن جاءته "رمانة" وأخذ يتراقص ويتمايل ويدور حول نفسه إلي مالا نهاية غير عابئ بنهاية حدوده، فيسقط صريعا، لينتهي بذلك صراع الأثنين مع الزمن خلال نفس اللحظة، مع إختلاف طبيعة النتيجة لكليهما، حيث يجسد الموت ذاته حالة من الخلود أو الأبدية، التي لا تختلف كثيرا عن ظروف الناس علي الهضبة كما تتوالي أمامنا طوال الأحداث.

أرض الخوف:

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

في هذا الفيلم الأمر أكثر تركيبا، حيث تتصارع صورتين مختلفتين متناقضتين لشخص واحد مع الزمن، وإنما بشكل أكثر قصدية ووعيا من قبل صانع الفيلم ، ليصبح الصراع داخليا قبل أن تظهر ملامحه بوضوح علي العالم الخارجي، ولهذا يبدأ الفيلم علي نحو شديد الدلالة خلال ذلك الإطار، ففي البداية نري «"يحيي"» وقد تم فصله كضابط شرطة بسبب قضية رشوة، وأصبح عاملا بسيطا في صالة بلياردو، وموضوعا للهجوم والتعالي من قبل زميله السابق بالكلية، خلال تلك المشاهد الأولي تتحدد صورته وفقا لما نسمعه علي شريط الصوت أيضا، حيث أنه إنسان غير راض عن حياته، تعيس، وحيد، بمعني أدق معلقا بلا أرض، وبسبب خبر يقرأه في الجريدة عن وفاة مساعد وزير الداخلية، وخلال حضوره للجنازة نسمعه علي شريط الصوت يقول: هل أخطأت أم أصبت في الإختيار " لننتقل من خلال فلاش باك إلي مشهد أسبق زمنيا علي مشهد الإفتتاحية حيث "يحيي" في فيلا وكيل وزارة الداخلية الذي يشرح له المهمة السرية التي من المفترض أن يقوم بها، والتي ستتغير صورته علي إثرها تماما من ضابط شرطة ملتزم وشيف وصارم إلي تاجر مخدرات قاتل ومجرم، حتي يتسني له الدخول إلي ذلك العالم، ويرسل من حين إلي آخر تقاريره عن ذلك العالم إلي الشرطة، أي أنه من المفترض أن ينزع نفسه من صورة راسخة ليرسخ صورة أخري، علما بأن الصورة الأولي ستظل حاضرة، وهو ما يردده المسئول علي النحو التالي: "لكن في أعمق مكان بعقلك لازم تعرف في النهاية أنك ضابط شرطة" وبسبب ذلك التصريح يظهر علي شريط الصوت صوت خفيف لإمرأة، بينما يسحب «"يحيي"» تفاحة من السلة المجاورة ويتناولها بطريقة توحي بموافقته المبدئية علي قبول العملية، أو الصورة الأخري، في هذا المشهد بالتحديد يقوم " «"داود"» عن عمد، وبصورة مباشرة برسم الصورتين معا، بالتركيز علي إستغراق "يحيي" في السمع، وتفاعله مع الرجل بأكثر من وسيلة كطريقته في سحب لثمرة البرتقال، ونظراته المتفرسة للأمور، الشاردة في تخيلات المهمة، ولهذا يتم اللجوء إلي بعض الحيل البصرية والمؤثرات الصوتية التي تفيد بأنك خارج مجال الزمن نسبيا، ربما لأنها لحظة فارقة في حياة البطل، ما بين صورتين، ستتصارعان طوال عشرين عاما لاحقة، هي الفترة الزمنية التي تقع خلالها الأحداث.

ولأن المهمة ممتدة طوال حياة «"يحيي"»، فإن سر العملية يورث عبر الأجيال، علما بأن فكرة التوريث في حد ذاتها تعتمد علي صراع الشئ المورث مع الزمن، حيث يتغير ويتبدل ويفقد الصورة التي يظهر عليها منذ البداية، فكيف يكون الأمر بالنسبة لشخص تتأثر حياته وقراراته بشكل مباشر بفكرة التوريث تلك، في حين لا يعلم ماهية الورثة، ولا يدرك مع من يتحدث، ومن هو المسئول عنه، ليظل وحيدا، غريبا ما بين صورتين، تفقد كلتيهما المعني مع مرور الزمن، ولعل أقوي المشاهد التي تعبر عن دور الزمن في تفعيل ذلك الصراع هي مشاهد لقاء "يحيي" ب" «موسي"» في «جامع السلطان حسن »، ففي اللقاء الأول مثلا يعبر "يحيي" للمرة الأولي وبشكل مستفيض عن أبعاد أزمته، بخلاف الراوي الذي يعبر عن مخاوف معلقة، لم تصل في تحديدها ووضوحها إلي مستوي لغة الفضفضة خلال ذلك المشهد، حيث يردد "يحيي": "«أنا لما أبتديت

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

المهمة كنت قادر أشوف كل حاجة بوضوح .. كنت متأكد من اللي أنا بأعمله .. بعد كدة أبتديت أحس أني بأشوف الصورة من ورا لوح أزاز .. وبالتدريج أبتدت تتكون كدة طبقة زي التراب .. والمشكلة أن التراب أبتدا يزيد لدرجة أن أنا ما بقتش شايف أي حاجة .. صورة ضبابية .. ذكريات أختلطت مع الأحلام مع الأوهام مع الحقايق ذلك هو التصوير اللفظي البليغ الذي يقدمه "«داود»" ليفيد بدور الزمن، ومرور الزمن، وما يفرضه تدريجيا من مفردات تتغير علي إثرها الصورة الأبدية، في هذا المشهد لا يدرك "موسي" أبعاد أزمة "«يحيي»" ربما لإختلاف اللغة التي يتحدث بها عن معطيات إدراكه هو، علي الرغم من شعوره بوجود أزمة ما، لذا فإنه يستطرد خلال لقائهما الثاني في مونولوج طويل جدا، يشرح خلاله الجانب الآخر من الصورة، والتي تكشف عن السبب الفعلي لما آلت أليه صورة "«يحيي»"، وما قام بسرده طويلا خلال المشهد السابق دون أن يستطيعا الوصول إلي لغة مشتركة للفهم، ففي تلك المرة تبدو نية "موسي" واضحة في المكاشفة عن الدور البسيط الذي قام بلعبه، ولأن تلك المكاشفة تأتي في زمن متأخر، مع ملاحظة أن عالم "«يحيي»" في تلك الفترة بدأ أن ينهار، عندما أصبحت كل الأشياء تعمل ضده، فإن " "«داود»" يختار طريقة مختلفة تماما لتشكيل المشهد، الذي ينكسر خلاله الإيقاع الذي بدأ به الفيلم من الأساس، بأن يعيد

تشكيل الحالة التي تشبع بها المشاهد طوال ساعة وخمس وخمسون دقيقة، هي مدة الفيلم حتي الوصول إلي تلك اللحظة، ففي حين يشوب كل ما سبق حالة ما من الضبابية التي يخلقها مثلا الأسلوب اللغوي والإيقاع الذي تنطق به جميع الشخصيات، لتقترب بذلك من منطقها الواقعي وإطارها الطبيعي بقدر ما تبتعد عنه، لأنها بإختصار تجسد في لحظة ما حياة إنسانية كاملة، أو بمعني أصح تجسدات وصور لحياة "يحيي" علي الأرض، وكأنك تنظر بذلك إلي كافة الأمور من وراء ستار أبيض شفاف تتساوي كل أبعاده وألوانه علي سطح ذات بعد واحد، فإن الأمر يختلف تماما خلال ذلك المشهد الفارق، والذي تأتي أغلب لقطاته ثابتة ومتنوعة الاحجام ما بين القريبة والمتوسطة والبعيدة ربما لزيادة جرعة القلق والترقب عند المشاهد، هنا نري شخصية "موسي" واضحة تماما، لأنه يتحدث ـ علي نحو مقصود ـ بلغة الموظف العادي، فلا تحمل لغته سوي معناها المباشر، خاصة عندما يقوم بتعريف نفسه، أو يصرح بطموحات أبنه المهنية، أو يرسم علاقته برؤساءه في العمل، أو عندما يحكي ليحيي عن مصير تقاريره الغامضة، بصيغة ذات فواصل صمت، ولحظات تأمل، وكأنه يتحدث الي صديق حميم، مع جمل بسيطة وتقليدية، تشير بتلقائية شديدة إلي عنصر الزمن، ندرك تماما أنها بتلقائيتها تلك تزيد من درجة غليان "يحيي" الصامت وهي من عينة "قعد النظام ده أربع سنين ـ قعد النظام ده بقي كام سنة؟! .سنتين ـ أستني يومين وأبعتها ـ قعدنا علي كدة ييجي سنة "، ومع إستطراده في الحكي، ومرور الزمن، و كلما أقترب من لحظة الكشف عن مضمون الخطابات "لقيت حاجة غريبة..أسم المرسل أليه موسي.يا سبحان الله أنا كمان أسمي موسي "هنا يستعيد "«داود»" ايقاع فيلمه وطبيعة اللغته التي بدأ

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

بها، فتبدأ الكاميرا في حركة أفقية هادئة، وترتقي لغة «موسي» عن اللغة التقليدية للموظف البسيط، وينسدل الستار الشفاف مرة أخري، وتجد الموسيقي منفذا مناسبا للخروج بعد لحظات الصمت الطويلة والجفاف الموسيقي التي فرضها " "«داود"» منذ بداية المشهد،الا أنها تتوقف بعد لحظات قليلة عندما يفكر يحيي فيما سيفعله مع ذلك الرجل، بعد أن إكتملت لديه حقيقة الصورة التي وصل أليها بفعل عفونة ورتابة الأحداث الواقعة خلال ذلك الزمن، والتي جعلته بالفعل تاجر مخدرات وليس ضابط في مهمة .

مواطن ومخبر وحرامي:

يبدأ الفيلم ـ كما أشرنا سابقا ـ بأن يحدد الراوي صور الثلاثة، وهو يفعل ذلك بلهجة خبرية باردة توحي بالتصالح مع كل وضعية بالنظر إلي ما هي عليه دون إطلاق أي أحكام عليها، تماما كما في اللوحات التشكيلية، ولكن كيف تبدأ الأحداث بالضبط؟ بعد الفقرات الثلاث يفاجأ المواطن بسرقة سيارته عندما لايجدها أمام فيلته، فيتجه إلي قسم الشرطة، وعند المدخل يجد المخبر، الذي يصافحه بحميمية صادقة، وكأنه يلتقي بصديق قديم لم يره منذ "فترة"، ويمد له يد المساعدة، يندهش المواطن إلا أن إنشغاله بمشكلته حيث ضياع السيارة يطغي حتي هذه اللحظة علي إهتمامه بإدراك تلك المعرفة التي جمعتهما سابقا، كما يدعي المخبر، علي الرغم من إندهاشه البالغ من إيقاع الـ مخبر الذي يسأل ويجيب ولا يمهل للمواطن أي فرصة، وعندما يعثر لاحقا علي السيارة، ويقوم المخبر بإصلاحها، يسأله هنا فقط عن سابق المعرفة، فيستطرد المخبر في مونولوج طويل، يزرع خلاله "داود" تدريجيا ذلك المخبر داخل فيلا المواطن، وخلال ذلك الفوتومونتاج يقوم بشرح أدق التفاصيل التاريخية، حيث أنه كان مكلفا بمراقبة المواطن أثناء دراسته في الكلية، وقد قام حينها برصد أدق تحركاته بسبب تقرير قدم ضده، منطقيا لن يقدم أي مخبر تصريحا مفصلا كهذا، وبتلك الطريقة الصادقة المبالغ فيها لمن كان يراقبه، لمجرد أنه ألتقي به بعد فترة من الغياب، وحتي لو حدث ذلك فما سر تلك الحميمية؟، أما دراميا فيأتي ذلك تجسيدا للطريقة التي تتشابك بها الخطوط لتخلق الصراع طوال الأحداث، فكل من النماذج الثلاث (المواطن والمخبر والحرامي) يعبر بشكل مباشر عن وضعيته التي هو عليها، عن صورته الأبدية التي تم عرض تفاصيلها بإفتتاحية الفيلم، وما يزيد الأمر إحكاما أن كل صورة تتمسك بوضعيتها علي نحو متطرف وصارخ كما يفعل المخبر في ذلك الفوتومونتاج، وكأنه خلق فقط لكي يكون لسان حال نموذجه، وخلال لحظة ما، ثانية ما، موقف ما، أي بفعل عنصر الزمن، يلتقي خطين معا، ليقع حادثا بسيطا، يؤدي مع تطوره في الزمن إلي وقوع بعض الأحداث الأخري، ففي بداية الفيلم مثلا يطلب المخبر من المواطن أن يساعده بعلاقاته في إيجاد وظيفة لأبنه، بالطبع لم يفعل المواطن أي شئ، بل أنه يحاول بشتي الطرق إبعاد المخبر عن طريقة، ولكن بسبب مصادفة زمنية، تقوم القوي العاملة بتعيين الأبن، فيظن المخبر أن السبب في ذلك هو المواطن، ويحاول أن يرد له الجميل بأن يهديه "حياة" الخادمة، التي ستكون بدورها سببا في إحداث العديد من التطورات، فعلي الرغم من براءتها وهدوءها، وإقامتها لعلاقة جنسية مع المواطن

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

(لاحظ أن اللقاء الجنسي الأول بينهما يأتي بعد تمهيد زمني طويل من خلال المزج التدريجي أثناء اللعب بالكوتشينة)، فأنها تقوم لاحقا بسرقته خلال مشهد يعكس بصدق إخلاصها لوضعيتها، بصرف النظر عن حسابها للعواقب، وهي عواقب معروفة لديها علي الأقل خلال تلك اللحظة، حيث أنها تدرك العلاقة بين المخبر والمواطن، وأن المخبر يمكنه بسهولة الوصول أليها، وعلي الرغم من ذلك فإنها تسرق بإيقاع هادئ وواثق وهي تدندن أغنية ما، تتردد في سحب الرواية وبعد فاصل زمني قصير تعود مرة أخري لتسحبها، وقبل أن تنصرف ينطلق صوت المخبر علي شريط الصوت متوعدا لها، تلك الطريقة هي ما تساهم في التأثير علي جميع الصور فيما بعد، وكلها ناتجة في الأساس من أن كل صورة تعبر بصدق عن طبيعتها، وتسير في الزمن بتلقائية شديدة وفقا لذلك، لتلتقي في نقطة ما علي موقف صادم، يؤثر بالتالي علي مساراتها فيما بعد (هل تذكر مشهد السيارة ومقتل المعلم شابلن في البحث عن سيد مرزوق؟).

في واحد من أكثر مشاهد الفيلم دلالة يقوم المخبر بتعذيب "«حياة"» بالضرب والحرق والتهديد بالكهرباء كي يحصل منها علي إعتراف بأنها من قامت بمساعدة صديقها الحرامي لسرقة المواطن، طوال المشهد يظل المواطن صامتا عاجزا عن الدفاع عنها، بينما المخبر غارقا في سكره الذي يزيد من درجة ساديته، وكلا الموقفين يعبرا عن تطور وضعية الأثنين في الزمن، وعندما يحاول المواطن الدفاع عنها يردعه المخبر بشدة إعتقادا منه بأنه يخرج عن إطار صورته المرسومة له من قبل النظام من الأساس، ينهي المخبر عمله بنجاح ويحصل علي إعتراف الخادمة، ويظل المواطن صامتا عاجزا عن الحركة، وبعد لقطة طويلة تعمق الشعور بالزمن يخرج خلالها المخبر ثملا مترنحا بفعل إكثاره من الشراب تسقط منه الورقة، وكأن النتيجة التي كان يريد الوصول أليها غير ذات أهمية مقارنة بأهمية أن يعبر عن صورته الأبدية كما ظهرت طوال المشهد، بعد ذلك تسحب "حياة" منديلها من الأرض، وتستأذن بنبرة خافتة، مستسلمة لقدرها، وكأن شيئا لم يكن "فوتك بعافية يا بيه "، بل وعندما يبدأ المواطن في البكاء تذهب أليه متعجبة 'مالك يا بية؟ "، إنها الصورة الأبدية حيث لم تر فيما حدث سببا للثورة أو التغيير، وإنما حتمية مفروضة عليها بسبب طبيعة الدور الذي تلعبه في الحياة، وما عليها سوي الإستسلام لها، وها هي طوال الأحداث تستسلم لإرادة الحرامي والمخبر والمواطن دون القدرة علي الإتيان بأي شئ، لأنها من الأصل لم تفكر في ذلك، بسبب جاذبية صورتها الأبدية التي يخصص لها "«داود"» جزأ كبيرا يرصد من خلاله تفاصيلها كما فعل ذلك مع الثلاث ببداية الفيلم ، والتي بخروجها عنها لو للحظات فإنها تصاب بالدوار وتسقط كما حدث أن سقطت من السلم بعد أول ليلة تنام فيها بفيلا المواطن أي بعد أن صعدت خطوة للأعلي ولهذا فإنها توجه دائما أي قدر من الثورة أو العنف الذي من الممكن أن يعتمل بداخلها في لحظة ما إلي نفسها، وهو ما يتترجم أمامنا خلال كوابيسها، أو شرودها الدائم، أو رغبتها في الإنتحار بالنهاية، علما بأن "حياة" كانت طوال الأحداث بمثابة المغناطيس الذي يجذب الصور الأبدية المتناقضة أليها، لتتراكم في مرحلة ما فوق بعضها، وتفقد بسبب سطحها الشفاف ملامحها عندما

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

تمتزج مع ملامح الصورة الأخري، ولكن من دون أن تدري، ستجد علي تلك الشاكلة ما يردده الراوي من أن علاقة ما خافية كانت تجمع بين المواطن والحرامي في مجال آخر خارج عن الزمن، لا يستطيع المواطن الإمساك به علي الرغهن تشككه للحظات بسبب إقتناع المخبر و "حياة" بوجودها، وستجد أيضا الراوي وهو يقيَم موقف الحرامي بعد أن قام بحرق رواية المواطن، ففقأ عينه فيقول : "لو خير الحرامي مرة ثانية بين أن يصنع ما صنعه تنفيذا لمشيئة الله وأمره أو فقدان عينيه لإختار ما فعل "ولعل نبرة الر اوي الساخرة هنا تؤكد علي ما تفرضه الصورة الأبدية من أفعال تفوق القدرات الإنسانية، وعلي الرغم من ذلك لا يستطيع الجميع إلا الخضوع لإرادتها، وبهذا الإيقاع يستطاع الجميع مع مرور الزمن التآلف والإندماج في صورة واحدة، تترجمها علي نحو بصري بليغ تتابعات الحفل التذ كري بنهاية الفيلم، علما بأن كل منهم يحاول إسترجاع رتوش صورته الأبدية بالتنكر خلالها بعد أن ضاعت بالفعل، فيرتدي كل من المواطن والمخبر والحرامي الملابس التي كانت تعبر عن شخصيتهم سابقا، في مناخ عام تتداخل خلاله الصور والمفردات، وحالة خانقة من توقف الزمن علي الرغم من مظاهر الإحتفال الصاخبة، وهو ما تعبر عنه نسبيا كلمات الأغنية حيث تأتي من عينة "ليه بقي مانكنش واحد مافيش ما بينا فرق .. شمال زي الجنوب والغرب هو

شرق"، أو تتابع النغمات بنفس الإيقاع الرتيب المتوقف عند نيمة واحدة، والذي تعبر عنه بشكل عام ألحان أغاني "«شعبان عبد الرحيم"».

أختفاء تدريجي

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

أطراف تمتد عبر مختلف الأبواب

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ظهور تدريجي

إذا كان الزمن قوة فوقية، تتجاوز حدود المفردات المـ عيشة للشخصيات، لتؤثر عليها من الخارج، بأن تترجم تأثيراتها تلك إلي أشكال مادية في عالم الشخصية، وليس علي نحو تجريدي بحت، فمن الضروري إذن أن نقترب من عوالم تلك الشخصيات، للبحث في مفرداتها الخاصة عما يؤدي إلي تطور الأحداث بفعل المد الزمني الذي سبق وأشرنا أليه ، خاصة وأن سينما "داود عبد السيد" تتأسس علي منطق شديد الخصوصية، حيث الوعي بالموضوع، ثم إزاحته إلي عدة علاقات إستعارية، يترجمها كل ما يقع في إطار الصورة من مفردات مادية، أو ما يأتي علي شريط الصوت من تفاصيل . بالنظر إلي جميع الأفلام، قد تجد مفردة مادية بعينها فاعلة بشكل مؤثر خلال ذلك الإطار، وإنما علي نحو مستتر غير مباشر، ألا وهي مفردة "الباب"، فالباب بصفة عامة مفردة مادية، تمثل جزءا فاعلا في مسار أي شخصية تقع بأي عمل درامي، إلا أنها عند «داود» تتكرر بإلحاح ، وبشكل يوحي بالعديد من الدلالات، بل وأحيانا علي نحو فارق دراميا، والمدهش أن ذلك ما يظهر أيضا خلال الافلام التسجيلية.

أبواب الواقع أولا:

يبدأ "«وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم " ١٩٧٦»، ثالث أفلام "داود" التسجيلية، بلقطة بانورامية عامة، تمسح سطح القرية من الخارج، قبل أن ترصد التفاصيل المشكلة لهذه الصو رة الوديعة في لقطات منفصلة، وعلي شريط الصوت يبدأ الراوي - «جميل راتب» - حديثه عن هدوء القرية، وراحة بال الفلاح، وهو يردد ذلك بنبرة مدرسية، خطابية، تقف علي حد دقيق ما بين الصدق والتهكم، وكلما تغيرت نبرة

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الراوي إلي طبقة أكثر عنفا و تحديدا لموقفه المناهض لتعليم الفلاح، كلما توغلت الكاميرا إلي عمق القرية حيث المنازل الطينية والطرقات الضيقة وعلامات الحاجة والفقر، في هذا الإطار تظل أكثر اللقطات تعبيرا حيث وضوح إتجاه الراوي بصفته نائبا عن طبقة الأعيان، مع إكتمال ملامح العلاقة الجدلية وشديدة الخصوصية بين شريطي الصو ت والصورة تلك اللقطات التي يذهب فيها الأطفال الي مبني المدرسة، وتبدأ علي الترتيب التالي: أم تغسل أبنها في إناء من الألمونيوم ـ طفلان بالزي المدرسي، يسيران في طريق ضيق ـ طفل يخرج من باب منزله ممسكا بكيس بلاستيك يحتوي علي أدوات المدرسة، بينما يأتي علي شريط ا لصوت ذلك النص، ممزوجا بموسيقي متصاعدة، توحي بخطر زاحف، يتسلل حاليا، كما يتسلل الأطفال من عمق الصورة الي المقدمة: "«فنحن كثيرا ما ننساق وراء مثل أعلي أو هدف نبيل، ولا ندري خطورة أعراضه الجانبية إلا متأخرين .إذن فقد أثار فعل الخروج من المنزل حفيظة الراوي مما جعله يفسر ويحلل ويسترسل علي طريقته، وبما يتناسق مع وضعيته، سواء كان ذلك الخروج بمعناه المادي المتحقق علي الشاشة (الخروج من المنزل بعبور الباب ثم الزحف الي المدرسة)، أم بمعناه الدلالي (إتساع أفق الفلاح بالتعليم والقراءة والإختلاط)، وإذا كان الفيلم التسجيلي في أحد تعريفاته هو إقتطاع سينمائي متعمد لعدة لحظات واقعية، ثم

معالجتها علي نحو مكثف يتناسب مع وجهة نظر صانع الفيلم،فإننا هنا سنكتشف هنا ثراء الباب كمفردة مادية تدفع " "«داود"» الي إقتطاعها من واقع موضوعه علي نحو خاص، وبشكل قد يدفعك للحظة إلي أن تتسائل 'لماذا كل هذه الأبواب؟ "علي سبيل المثال : يتحدث أغلب الفلاحين عن موقفهم الإيجابي من تعليم أبنائهم وهم يقفون أمام أبواب بيوتهم، أو يجلسون علي عتباتها ـ فارق كبير بين المدرس الذي يري أن الهدف من التعليم هو تكريس عدة كليشيهات محفوظة، وبين مدرس آخر يري أن ا لهدف هو خلق الوعي لدي المواطن لكي يساهم في تغيير المجتمع، وبينما يقف الأول في شرفته أمام باب احدي الحجرات يدخن السجائر ويحتسي الشاي إيحاءاً بالفراغ والرتابة وضيق الأفق، يظهر الثاني في نهاية لقطة بانورامية تظهر خلالها البيوت بأبوابها ونوافذها ـ لا يطيق الراوي تطلعات ذلك المدرس فيأمر الناس أو يأمرنا بمعني أصح "أعزلوه .. أنفوه .. ضعوا حاجزا بينه وبين الناس .. فهو مفسد شرير" في نفس اللحظة تظهر خطوط أفقية مصطنعة، سوداء اللون، تجسد ذلك الحاجز الذي يفرضه الراوي علي المدرس رغبة منه في خصاء أحلامه ـ يتجسد الظهور المادي الوحيد للأعيان بالفيلم من خلال لقطة واحدة لعمدة القرية يترنح في سيره، من عمق الصورة الي المقدمة متجاوزا أثناء ذلك باب منزله، ناظرا الي الكاميرا نظرة متعالية، نظرا لوضع الكاميرا السفلي!!

في أفلامه التسجيلية التالية، تلعب الأبواب دورا محوريا للكشف عن طبيعة الفنان في علاقته بالعالم من جهة، وفي التوغل الي أعماق تجربته الفنية من جهة ثانية، حتي ولو لم تظهر الأبواب بكثافة علي شريط الصورة،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

في "«العمل في الحقل "» ١٩٧٩ يتناول "داود" عدة لحظات من حياة الفنان التشكيلي "«حسن سليمان "» يحاول بها أن يرسم لوحة كاملة عن تـ جربته مع الفن (نعود مرة أخري إلي فكرة الصور الأبدية والزمن) حيث تختلط تجربة "«حسن"» التشكيلية مع تجربة " "«داود"» السينمائية بالمزج بين وجهة نظر "داود" الذاتية عن "حسن"، مع عدة مقولات ل "«حسن"» عن تجربته وتاريخه المؤثر في طبيعة أعماله ذاتها، ليختفي الحاجز أو الباب الفاصل بينهما ليصبح الأمر في النهاية تعبيرا عن عالم الفنان بصفة عامة، وطبيعة عمله الفني، وهو ما يأتينا عبر التعليق علي شريط الصوت، ويجسد "داود" البداية النموذجية لهذه الصيغة المركبة في النص التالي الذي نسمعه ولازالت الخلفية سوداء قبل أن تظهر أي صـ ورة "«أمس قال لي حسن أنه سيحدثني عن نفسه .. وسيشرح لي ما كان غامضا عليَ .وتركني في الحجرة وحدي "»، يحيلنا ذلك التعليق في حد ذاته بالتبعية الي رسم جغرافي للحجرة قبل أن نراها، وبالتالي الباب الذي خرج منه "حسن" وترك المعلق أو تركنا نحن، لذلك فإن المعلق يردد سريعا، وبشكل مراوغ كلمة "«وفجأة"» هنا تظهر أول صورة علي الشاشة، وهي لمدخل حجرة مفتوحة الباب، حيث نري من خلال تلك الفتحة لوحة العشاء الأخير، تتقدم الكاميرا ببطء متجاوزة الباب، مخترقة الحجرة، مقتربة من اللوحة، بينما يستمر الراوي في حديثه حيث يلاحظ أن كل التلاميذ بالصورة مقنعين عدا المسيح، وهو ما يفسره "داود" ـ كما يأتي بنص التعليق ـ في أن

الفنانين والأنبياء وحدهم هم الذين بلا أقنعة، وعلي الرغم من ذلك تعد تجربة الكشف عما بداخلهم والغوص في عوالمهم عملية عسيرة وليست سهلة، وهو ما يترجمه بصريا من خلال الباب المفتوح، الذي علي الرغم من وضعيته تلك يخفي العديد التفاصيل والمفردات فيما بعد، نكتشف تجربة "«حسن سليمان "» كما يراها "داود"، تتحرك الكاميرا داخل المرسم علي نحو دائري يتناسق مع الشعور الذي ينتقل الينا عبر لوحة 'العمل في الحقل "، لتستعرض أثناء ذلك الأدوات واللوحات، والأجواء التي يعمل بها "حسن"، منطلقة في ذلك بهدوء ومن خلال لقطة واحدة من باب إلي آخر، متوقفة للحظات علي بعض اللوحات التي تمثل بدورها، ومن خلال التركيز علي إطارها داخل الكادر وكأنها أبواب ومنافذ من الممكن أن ندلف منها إلي أعماق "حسن"؛ علما بظهور خيال كامير ا التصوير أحيانا أثناء مسحها لهذه التفاصيل، وكأنه تذكير بفنان الفيلم الذي يتوحد مع "«حسن"»، الذي يظهر بشخصه للمرة الأولي وهو يتأرجح علي كرسي أمام الباب الزجاجي لشرفته، علما بأن جزءا كبيرا من الفيلم يحاول الكشف عن علاقة الفنان بما وراء تلك الشرفة، عندما تنط لق معه الكاميرا إلي الشوارع والطرقات خارج مرسمه، وما بين العالمين أبوابا مادية ونفسية تساهم الي حد كبير في تشكيل الفنان، وهو ما يتضح عندما يبدأ " «حسن"» الحديث عن نفسه، وعن تأثره ببعض الأماكن الشعبية بالقاهرة، والتي تنطلق أليها الكاميرا في النصف الثاني من الفيلم راصدة أدق ما بها من تفاصيل، ومنها بالطبع الأبواب، مع العلم بأن " "«داود"» يركز بصفة أساسية علي العزلة والإنطواء كطبيعة ملازمة

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

للفنان حتي وإن أنطلق أحيانا إلي تلك الأماكن، وهو ما يتكرر علي نحو موضوعي آخر، خلال فيلمه التسجيلي الأخير "عن الناس والأنبياء والفنانين" ١٩٨٠، هنا يرصد "داود" أزمة الفنان في الدول المتخلفة من خلال رصد لوحات الفنان "«راتب صديق"» الذي يرسم لوحاته عن الأنبياء بمعرضه الخاص، وأعمال النحت التي تقوم بها زوجته "«عايدة شحاته"»، علما بأن مقر عملهما يقع وسط منطقة ريفية، يغرق قاطنوها من الفلاحين في معطيات حياتهم اليومية، بعيدا بالطبع عن عالم الفنان وأجواءه، مما يجسد بشكل بليغ تلك الهوة الواسعة والعميقة بين الفنان والناس خلال مجتمعات العالم الثالث، وعلي الرغم من غياب الأبواب علي المستوي المادي هنا، إلا أن أول لقطة بالفيلم بعد التيتر الذي يعرض أجزاء من لوحات الحشر ل "«راتب"» هي ل "«راتب"» نفسه يأتي من داخل منزله الريفي ليقف لحظة عند الباب، يرتدي نظارته الطبية، ثم يخرج من المنزل الغارق وسط الخضرة والحشاش، بينما يردد "«راتب"» علي شريط الصوت قبل أن يظهر متحدثا إلي الكاميرا فيما بعد : "بدأت تجربتي في فن الرسم في السنة الأولي من المدرسة الثانوية الخديوية "، بعد ذلك لن تجد أبواباً، بل إنتقالات حادة ومتعمدة من عالم الفنان المثقف إلي عالم الفلاحين بالحقول والترعة، ومن الأثنين إلي لوحات "راتب" التي يعرضها " "«داود"» مشيرا إلي عنوانها طوال الفيلم، وكأنك أمام

أبواب تنفتح بقوة وعنف من عالم إلي آخر مختلف للإشارة بطريقة صادمة علي تلك الهوة، علي الرغم من وجود روابط مكانية وزمانية وتاريخية تجمع الكل علي أرضية نفسية واحدة.

توحي تلك البدايات بما تشغله مسألة التصنيف، وصراع الثنائيات من أهمية في عالم "داود"، الأمر الذي يدفعه لتحديد ـ وليس حصر ـ كل فئة داخل إطار محدد، ذي سمات خاصة، تساهم علي نحو عام في تشكيل قيم تلك الفئة من حيث عاداتها، وسماتها الشكلية، وعلاقتها مع العالم، ويظل الباب في ذلك كله من أبرز العناصر المادية المشكلة لهذا الإطار، وهو ما يتبلور علي نحو أكثر وضوحا وقصدية خلال الأفلام الروائية.

آليات التجاوز بإختراق الأبواب:

في أول أفلامه الروائية "«الصعاليك"» يعود "«داود عبد السيد "» بالزمن الي بداية عقد الستينات، حيث إرهاصات عصر الإنفتاح ـ لاحظ دلالة المصطلح ليرصد رحلة صعود أثنين من الحمالين بميناء الأ سكندرية، منذ أن كانا تحت خط الفقر، الي أن أصبحا من كبار رجال الأعمال في مدة زمنية ٢٠ سنة تقريبا، ولهذا يقفز بالزمن بين كل مشهد والآخر، ليعبر المشهد الواحد أو عدة مشاهد متتالية عن مرحلة زمنية بعينها، وعلي الرغم من سرعة القفزات، لا تخلو أي مرحلة من باب، كمفر دة مادية تساهم في تشكيل الملامح العامة لتلك المرحلة، مع ما يقوم به الباب من دور فعال في إبراز أخلاقيات المراوغة والإختراق التي يتبناها البطلين طوال الأحداث، لديك علي سبيل المثال في بداية الفيلم باب الميناء الذي يتحايلا أمامه بحيلة ماكرة من أجل

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

تهريب خراطيش السجائر ضاربين بتهديد الصول عرض الحائط، علي الرغم من صلابة الباب بلونه الأسود، وما يشغله من مساحة كبيرة داخل إطار الشاشة، مهما أختلفت زاوية التصوير، مع العلم بأنهما في المشهد الأول من الفيلم ينجحا في الهرب من أحد المطاعم بعد أن يتناولا طعامهما دون أن يدفعا الحساب، وفي إستعدادهما للذهاب الي أحد البارات للقيام بعملية نصب تفوق قدرتهما المحدودة، يرصد " "«داود"» خطواتهما بأن يخرجا من باب الحجرة، ثم باب السطوح، ثم باب العمارة وأخيرا يدخلان ذلك البار، بخطوات واثقة لا تتلائم مع وضعهما الفعلي، وبعد تبدل الأحوال يصبح لكل منهما شقة خاصة، ولا تمر تلك المرحلة أيضا دون حوار يجمع الأثنين أمام باب شقة "«صلاح"»، وفي مرحلة لاحقة تصبح الشقة فيلا ذات باب زجاجي ضخم، ويتحول المحل الصغير الي مكتب كبير، به باب يفتح ويغلق وليس بابا مفتوحا دائما، يظهر من وراءه المارة في الشارع، وبخاصة الجنس اللطيف الذي يعشقه "«صلاح"» بنهم شديد.

وفي بداية الأحداث يقف الباب شاهدا علي طبيعة العلاقة بين الأثنين حيث تداخل الخصوصيات، بل وتجاوز كل منهما لحدود عالم الآخر كمعادل موضوعي لإختراقهما للقانون فيما بعد، ففي أحد المنازل المدارة للدعارة يفتح "«مرسي"» الباب بعنف لينزع "«صلاح"» من أحضان عاهرته الملتصق بها في وضع شبقي، وبعد أن يتزوج "«مرسي"» يدخل "«صلاح"»حجرة الزوجية المجاورة لحجرته بأن يطرق الباب طرقة بسيطة،

غير مسموعة الصوت، محييا الزوجة "(صباح الخير يا صفية"(قبل أن ترد الأخيرة التحية يكون قد توجه الي مائدة الإفطار حيث يجلس "مرسي" وكأنه في منزله تماما، وهو ما سيدفع لاحقا كل من (صلاح وصفية) الي فعل جنسي أثناء غياب "«مرسي"» وراء أبواب السجن، دون أن يشعرا بوقع فعلتهما إلا بعد الإنتهاء منها، مع التركيز علي قصر المسافة بين باب العشتين، وهو ما يظهر عندما تخرج "«صفية"» من عشتها لتهدئة "«صلاح"» بعد أن ينتهيا من لقائهما.

وبذات المنطق حيث إختراق الأبواب وتجاوز الحدود، يحاول "«صلاح"» لاحقا أن يتعرف إلي "«مني"» تلك الفتاة المثقفة، ممثلة الطبقة المتوسطة، فينتظر لحظة خروجها بسيارتها من الباب الخارجي للفيلا، ليتقدم بسيارته قليلا، فيصدمها، ليبدأ العراك كبداية تعارف بينهما، وللتأكيد علي أهمية الباب لدي تلك الطبقة، يدفع " "«داود"» ب" «مني"» في نفس اللحظة الي داخل الفيلا، لتستنجد بوالدها، الذي يخرج لتوه من باب الفيلا الي الباب الخارجي مسرح الحادث، ويبدو أن بداية التعارف مع أي فرد من الطبقة المتوسطة عند " "«داود"» لابد وأن تبدأ من خلال الباب، سواء كان المخترق من الطبقة الدنيا كما في "«الصعاليك"»، أو من الطبقة الأعلي كما في "«البحث عن سيد مرزوق"» ١٩٨٩، فلكي يقوم "سيد" بشد إنتباه "«يوسف"» يخترع قصة يلعب فيها الباب دورا رئيسيا إنها قصة عبلة، وهي أميرة من الأسرة المالكة، كانت قد لقنت "سيد" درسا مفيدا في كيفية الدخول الي القاهرة من خلال باب التاريخ، ومع سرد الحكاية علي لسان

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

"«سيد" » ينفتح باب أحد المدافن، بعد ذلك تتعدد الأبواب والعوالم التي ستشكل مع مرور الأحداث شخصية "«يوسف"،» مع الإشارة الي قدرة الطبقة العليا علي إختراق جميع الأبواب، والتواجد بمختلف العوالم دون إستئذان أصحابها، وهو ما يؤكد عليه مونولوج طويل للضابط "«عمر"»، أو ما يظهر داخل الأحداث بالفعل، فهي طبقة تمتلك جميع المفاتيح بذكاءها الإجتماعي وسعة حيلتها ومساندة السلطة المطلقة لمصالحها.

الباب والتقسيم الطبقي:

ويؤكد "البحث عن سيد مرزوق "» علي بعد آخر للباب فيما يتعلق بعلاقة الطبقة المتوسطة بالنظام، هنا يتعلق "يوسف" ب"مني"وتبادله هي شعورا بشعور، و "«مني"» فتاة من الطبقة المتوسطة، يلتقي بها "يوسف"عن طريق الصدفة أ كثر من مرة خلال ذلك اليوم، ولكنه يعجز عن التصريح بمشاعره تجاهها، فثمة حاجز نفسي وغير مرئي يفرضه النظام علي هذه الطبقة، بحيث لا يستطيع أفراداها التواصل فيما بينهم، ويعبر الباب في أكثر من موضع عن هذا التشوش أو الحاجز، والغريب أنها دائما حواجز زجاجية شفافة يظ هر من ورائها الطرف الآخر بوضوح، فعندما تستنجد به لكي يقوم بتوصيلها الي المطار تطرق "مني" زجاج باب السيارة، فيعتذر لأنه ينتظر "«سيد" » صاحب تلك السيارة، وفي مشهد آخر تجده "«مني"» في أحد الكافيتريات جالسا مع عاهرة تقوم بإغوائه، فتقوم بطرق الجدار الزجاجي للكافيتريا أكثر من مرة مرددة أسمه

دون أن نسمعه، بسبب ذلك الحاجز المادي، أو الحاجز النفسي الذي تفرضه تلك العاهرة آنذاك، وعند وصول "«مني"» الي داخل الكافيتريا يكون "«يوسف"» قد أنصرف مع العاهرة، وفي آخر لقاء يجمع بينهما بالساحة الواقعة أمام منزلها، يتعجب "«يوسف"» من تلك المياه التي إمتلأت بها أرضية الشرفة، فتشرح "مني" أن السبب هو حمام السباحة الخاص بالفيلا المجاورة، فيلا «سيد مرزوق»، فينصرف كالمسحور الي الفيلا رغبة منه في الإنتقام، أو إستكمال الرحلة تاركا "«مني"» بمنزلها، عابرا المسافة القصيرة الفاصلة بينها وبين عالم "«سيد"» حتي يدلف "«يوسف"» من باب الفيلا الزجاجي الذي تركه "«سيد"» مفتوحا.

ولعل قيمة الباب لدي الطبقة المتوسطة تظهر علي نحو مباشر في "«أرض الأحلام"» ١٩٩٣، فها هي "نرجس" أمام المرآة تضع الباروكة علي رأسها، وتعدل من مظهرها الخارجي إيذانا بخروجها من المنزل، في أول لقطة علي شريط الفيلم، قبل تيترات المقدمة، وهو ما يؤكد علي تعاظم قيمة الستر والحفاظ علي المظهر العام لدي هذه الشريحة، وبخطوات لاهثة متعجلة تخرج "«نرجس"» من بوابة المنزل لتركب السيارة، وتصدم كالعادة السيارات المجاورة حتي تستطيع الإنطلاق بسيارتها، وعندما تكتشف ضياع "البسبور" تشك في إحتمالية وجوده بالسيارة، فتخرج من البيت، وفور وصولها الي باب العمارة تشعر بالخجل لأنها بملابس المنزل، فترفع قامتها، وتعدل من طريقة سيرها، وتقوم بإحكام البالطو علي جسدها، لتبدو سيدة وقورة، وما أن تعبر بوابة العمارة الرئيسية الا وتنطلق الموسيقي في الخلفية تأكيدا علي أهمية

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الباب لديها، وطوال الاحداث لا تستطيع "«نرجس"» أن تواجه أبنها بحقيقة ضياع البسبور، بل وتنسحب في أحد المشاهد من مواجهته بأن تدخل الي حجرتها وتغلق الباب وراءها "«تصبح علي خير يا مجدي "»، وفي مشهد آخر تقتحم حجرة "«رؤوف"»، وتقوم بتفتيش الصناديق التي يستخدمها في عمله كساحر، وبالطبع تقوم بإغلاق باب الحجرة جيدا قبل بداية البحث، وتعد شخصية "«رؤوف"» النقيض المثالي ل "«نرجس"» فعلي الرغم من إنتمائه لنفس الطبقة الا أنه متمردا علي قيمها، لا ينتمي الي أسرة، بل يعيش لنفسه، لا يعبأ كثيرا بمظهره أمام الناس، فيجلس علي بلاط البار، يهرب من المستشفي وهو مريض، ثم يجلس علي رصيف الشارع محتسيا شرابه، يلجأ الي الخمور ليرفع الرقابة ـ أو الأبواب ـ عن وعيه، فينطلق الي عوالم لا يتيحها ذلك العالم المحدود، وهو ما يعبر عنه لفظيا "«وأنا فايق بأحس أن الدنيا ضيقة .. مقفولة عليا .. زي زنزانة السجن"» وهو ما يحيلنا بفعل ذلك التباين إلي زنزانة "«نرجس"»، ذات الأبواب المتعددة التي أحكمت إغلاقها بنفسها طوال السنين الماضية دون أن تمنح لأحلامها فرصة الإنطلاق، ويؤكد "«داود"» علي هذا المعني خلال مشهد سابق عندما تعود "«نرجس"» الي منزلها صباحا، وذلك من خلال لقطة عامة للشارع تنتهي بدخول «"نرجس"» الي العمارة عبر البوابة الرئيسية حتي تختفي خلفها، ثم قطع علي لقطة قريبة تتحرك فيها "«نرجس"» في نفس إتجاهها باللقطة السابقة، وهي تفتح باب المنزل، مع وضوح صوت كعب

حذائها أثناء السير في اللقطة الأولي علي الرغم من ضوضاء الشارع، وصوت المفاتيح أثناء فتحها للباب في اللقطة الثانية.

علي العكس من الطبقة المتوسطة ينحسر دور الباب لدي الطبقات الدنيا في ضوء المقارنة بين قيم الطبقتين، وعلي الرغم من ذلك فأنه يشغل حيزا واسعا من فراغ ا لكادر، ويلعب دورا محوريا في تشكيل المزاج العام للشخصيات، خاصة عندما تحاول أحد الشخصيات في لحظة ما، وعلي غير العادة أن تحتفظ بسر ما، أو تتمرد علي الطبيعة العشوائية السائدة، في أحد المشاهد الأولي بفيلم "«الكيت كات"» ١٩٩١ ترغب "فاطمة" في الإنفراد بنفسها داخل منزل عائلتها، كي تبكي حالها بسبب تجاهل "«وسف"» لوجودها، في بداية المشهد تغلق باب البيت بعنف بينما الصورة لوجة والدتها متعجبة من حالة أبنتها في صمت، تتوجه "«فاطمة"» بعد ذلك إلي باب إحدي الحجرات، وما أن تفتحه الا وتجد مجموعة من الفتايات أمام المرآة فتغلقه بضيق، علي ذات الممر تتقدم عدة خطوات في محاولة لدخول الحجرة المقابلة، فتجد أثنين يجلسان علي السرير، تنظر الي المطبخ فتجد إمرأة تقف أمام البوتاجاز تعد الطعام، تقرر دخول الحمام، وبعد ثواني من إنطلاق دموعها تدخل عليها فتاة، وقبل أن تتجاوز الباب تصرخ "فاطمة"، بعد ذلك تخرج من الكادر بينما تظل الكاميرا ثابته علي الباب عدة ثوان وهو في حالة من المواربة، ليأخذ وضع الإنغلاق مرة أخري، إنه الحصار الذي تفرضه

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الطبيعة العشوائية لهذة الفئة، في حين تختفي قيمة الخصوصية من الأساس، وما يزيد الأمر تعقيدا أنه علي الرغم من كل ذلك تتمسك جميع الشخصيات بالأبواب والحواجز.

في لحظة حميمية دافئة تعترف "«فاطمة»" ل" «يوسف»" بأنها مطلقة، ولكنها لا تريد إخبار أحد بهذا السر، ثم تستفيض في شرح وجهة نظرها "أنا عارفة أن كل الناس بتتكلم عليا .. بس هي الناس كدة .. مابتسبش حد في حاله ...." أثناء ذلك تظهر مجموعة من اللقطات في فوتومونتاج قصير يفصل بين لقطاته مزجا هادئا، مرتبة علي النحو التالي " (نافذة تغلق ـ باب مغلق ـ شارع خالي ـ بائع خضار محصور بين جدارين يظهران في المقدمة) و في أكثر من اللقطة نري السيدات أمام عتبات البيوت يغلسن الملابس، أو يعدن الطعام، أو يهربن من إنطلاق «الشيخ "حسني"» بالفسبة، اما بالإختباء وراء الأبواب، أو الإلتصاق بالجدران، وهو ما يؤكد علي المعني العام بالتباين، نفس العشوائية تراها بشكل آخر في "«سارق الفرح "»حيث النساء والرجال علي الشبابيك، أو أمام أبواب المنازل يشاركون في التفاصيل اليومية للجيران، وكأنها جزء لا يتجزأ من إيقاع حياتهم الخاصة، وهو ما تلمسه مثلا خلال مشاجرة "(عوض" و"شطة")، حيث يقف أغلب سكان الهضبة شاهدا عليها، وفي اللحظات الأولي من الصراع تظهر عدة لقطات تساهم في خلق ذلك الحس العشوائي الجماعي، مجموعة من الفتيات تفتحن النو افذ، أو تقفن علي الأبواب، رجال علي باب أحد المقاهي، وثمة رجل يأمر أبنته أو زوجتة "يالا يا بت ادخلي جوة" مع العلم بأن الباب يلعب دورا حيويا

في المشاجرة ذاتها، بأن يقف باب عشة "شطة" للحظات حائلا بينه وبين عوض، وبعد أن يبدأ الشجار بينهما يقف الباب في مركز الصورة، سواء كان وضع الكاميرا داخل العشة أو خارجها.

وبالنظر الي المشاهد الواقعة داخل العشش في "«سارق الفرح"»، أو البيوت الفقيرة في "«الكيت كات "» سنري في الخلفية العديد من الأبواب المتلاصقة، وهو ما تفرضه الطبيعة المكانية لبيئة وقوع الأحداث أولا، ويزيد من فاعليته الطول الزمني للقطة "داود" السينمائية ثانيا، مما يشعرك بمدي الحصار المفروض علي الشخصيات من قبل النوافذ والأبواب، مقابل عدم إستسلامها له، فها هي تتحرك داخل حدودها دخولا وخروجا بما يبرز ويتناسق مع رتابة إيقاع حياتها بوجه عام، وعلي سبيل المثال في الظهور ا لأول للشيخ "حسني" بديكور منزله، نراه في لقطة واحدة يدخل من باب الشقة، ومنه الي باب المطبخ حيث يضع طبق الفول، بعدها ينزوي قليلا الي الممر المؤدي الي حجرته، فنجد والدته مستلقيه علي الكنبة في الخلفية، يتقدم قليلا الي الأمام فيظهر أبنه واقفا عند باب حجرته، وفي مشهد آخر تحاول "«فتحية"» أن تخفي "«الهرم"» في المنزل دون علم زوجها المريض، الراقد في حجرته، إيذانا بلقاء جنسي يجمعها بذلك الدخيل، فتقوم مرايا مجاورة لباب حجرة الزوج، بنقل صورة (فتحية والهرم) وهما عند باب الشقة، وفي "«سارق الفرح"» تخرج "رمانه"من باب حجرتها، تجلس الي جانب "أحلام" علي الأرض فيظهر بالخلفية باب الحجرة التي

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

خرجت منها، الي جانب باب الحجرة المجاورة، بعد قليل تبدأ مشاجرة تخرج الأثنتين بسببها من باب العشة ووراءهما الكاميرا، التي لن تترك مكانها عند باب العشة لتتلصص من وراء شجيرات المدخل علي المشاجرة، وكل ذلك في لقطة واحدة أيضا، مع مالفكرة الوقوف عند العتبة أو إطار الباب من دلالة توحي بأن "«داود»" يري التفاصيل بوضوح وإنما من الخارج فقط دون الاشتراك فيها بل يرسم صورة أبدية ثابتة تلخص وجودها بأكمله في لحظة واحدة ، كل ذلك من أجل التأمل لا المشاركة .

حضور أعمق:

تتعاظم قيمة الباب في "«مواطن ومخبر وحرامي "» ٢٠٠١ متخذه أبعادا جديدا، أكثر كثافة، علي مستوي التقسيم الطبقي، فهنا يرصد " "«داود»" د" خطوات التداخل بين طبقات المجتمع المصري منذ بداية عقد الثمانينات، وكأننا أمام عملية إختمار، تتماهي فيها المتناقضات، حتي نصل الي نظام جديد، خامل، لا يحمل ملامح محددة، ولا يدفع أفراده نحو الإبداع، وفي هذا الإطار تلعب الأبواب دورا خطيرا في تحديد طبيعة كل فئة بما يميزها عن الأخري أولا، وفي رصد آليات ذلك التداخل ثانيا، فالمواطن المثقف، ممثل الطبقة المتوسطة يجلس في منزله الضخم المتآكل الذي ورثه عن أبيه، وكأنه جنته، التي يمتلك هو فقط مفاتيح أبوابها، داخل تلك الجنة يقرأ، يستمع الي الموسيقي، يكتب، يمارس فن تذوق الطعام، يختلط مع العالم الخارجي بحدود، نشاهده بأكثر من لقطة يدخل من بوابة الفيلا أو يخرج منها بإيقاع نشط سعيد، في لقاءه الأول بصديقته

"«مديحة"» يطرق باب شقتها فيدخل، وبعد أن ينغلق وراءهما، تنطلق الرغبة في لقاء حميمي ساخن، أما الحرامي الخارج لتوه من جدران السجن، هو علي وجه التحديد هجام، يخترق الأبواب دون علم أصحابها، يتوعد المواطن في أحد الأغاني "«هخلي بيتكم يتشمع "»، وعندما يختلي ب"حياة"، تظهر مؤخرته بحيث تتوسط قدميها المفتوحتين لجسده، ذلك الجسد الذي يغلق بضخامته وترهله باب عشته أثناء لحظة الجماع هذه، بما في ذلك من دلالة موحية.

أما المخبر فهو ممثل السلطة، يخترق جميع الأبواب بثقة، فها هو يخترق فيلا المواطن روحا وجسدا دون أن يدري المواطن من أين حصل ذلك الدخيل علي هذه المعلومات، أو تلك المفاتيح، وفي إشارة صريحة لدور الباب لدي المواطن تنصحه صديقته "مديحة" بتغيير كوالين الباب لكي يمنع المخبر من إقتحام منزله مرة أخري، لتجد في نهاية اللقطة مزج يحيلك الي لقطة أخري، حيث يد المخبر علي جرس باب المواطن تنغرس فيه بإلحاح مقصود، ليظهر أصبعه علي الجرس بفعل المزج وكأنه يخترق أذن المواطن الذي يفكر في إقتراح صديقته في اللقطة السابقة، وعلي باب المواطن الزجاجي، الشفاف، والذي يحتل مساحة كبيرة من إطار الصورة يقوم المخبر بإزاحة المواطن عن طريقه أكثر من مرة بلفظة الأمر "«أوعي"» كي يقوم بإدخال الخادمة "«حياة"» لأول مرة الي منزله، يلي ذلك مناقشة تعد تحصيل حاصل وكأن القرار قد أصبح في يد

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

المخبر الذي دخل المنزل بدوره وأخذ مقعدا بل ودعي المواطن إلي الجلوس أيضا، مع العلم بأن الباب الوحيد ذو الحماية المشددة هو باب ضابط المباحث أو السلطة بمعني أصح، فما أن يخترقه المواطن في مشهد لاحق إلا ويصاب بالركلات والصدمات التي تطرحه أرضا، وعلي الرغم من قدرة المخبر علي الإختراق بهذا الشكل فأنه يعجز عن معاشرة زوجته، وعن قيادة السيارات، لتنفجر طاقاته الجنسية والسادية في صورة أ خري تتجسد في أسلوب طرقه بالعصا الصلبة الطويلة علي مختلف الأبواب، وبإختراقه للحقوق الآدمية بالقهر والتعذيب، مع ما للفعل الجنسي من دلالة إختراق ذكورية يربطها "داود" بمفردة الباب علي لسان "حياة" عندما تتحدث مع المواطن عن الحرامي قائلة "«أول واحد كسر الباب ودخل السرداب"»، وبالتوازي تبدو علي ملامح ضابط الشرطة سمات العجز، مع الإشارة الي تأثره بفلسفة الأبواب والحدود عند حديثه مع المواطن عن قدرات أجهزة الأمن، وحلم السلطة المطلقة، وهي طريقة يحاول بها التنصل من المسئولية، والعيش بسلام وهدوء خلف بابه المغلق بمكتبة دون إزعاج، وهو ما يذكرنا بشخصية الضابط "«عمر"» في "البحث عن سيد مرزوق "» الذي يشكو ل "«يوسف"» في أحد المشاهد عن المتاعب التي تصادف رجل الأمن، وعن رغبته في الراحة والنوم، بينما نجده في أحد العمليات يأمر مساعديه بتفجير أحد الأبواب، وبعد أن ينجح "عمر" في تنويم "يوسف"، ينطلق الأخير في مونولوج طويل يؤكد علي نجاح السلطة في آداء مهمتها تجاه المواطن بأن يظل حبيس منزله، هنا يكتم "«عمر"» ضحكته علي هذا المونولوج كي يظل "«يوسف"» نائما، وفور خروجه من باب الشقة يظهر خياله علي شراعة الباب، ثم تنطلق ضحكته عالية بنبرة توحي بالنصر الممزوج بالسخرية، علي الرغم من صدق مشاعر "«وسف"» أثناء الحكي، وعلي الرغم من إحتواء حديثه علي رغبة نبيلة في الإنطلاق من هذه القيود، وتحطيم تلك الأبواب، ومع الإفتراض بأن "يوسف" نجح في الخروج، والإنطلاق من تلك القيود، فإن موقفه لن يختلف في هذه الحالة عن موقف المواطن، حيث سيجد في مرحلة لاحقة منطق الضابط "«عمر"» يتطابق مع منطق ضابط المباحث في "مواطن" بفعل التطور الزمني، حيث لن يقوم بتنويمه وإستنناثه هذه المرة بل سيمنطق له فكرة تقبل الأمر الواقع، وعقد مصالحة مع الظروف السائدة، ليجد نفسه في النهاية حبيسا ول كن في زنزانة أخري، زنزانة كبيرة جدا تتسع الوطن بأكمله، ويفقد خلالها الباب قيمته حيث تختلط فيها العوالم مع بعضها البعض بفعل سيادة الفساد وقانون العشوائية.

وإذا أعطي النظام للمخبر الحق في إختراق جميع الأبواب، تظل لأفراد الطبقات الدنيا أساليبهم الخاصة علي ذلك الإختراق، تماشيا مع وضعيتهم الإجتماعية، التي يتداعي معها دور الباب في وضعية أخري يؤكد عليها الإطار البصري، وعلي سبيل المثال يذهب المخبر مع المواطن الي عشة "«حياة"» بعد أن قامت بسرقة المواطن، يطرق المخبر باب العشة بعصاه كالعادة، ينفتح الباب، فيجد طفلة صغير ة يسألها المخبر : "فين

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

خالتك يا بت؟" فتجيب: "«عند أخت جوز أمي"»، تلك العلاقات الأسرية المعقدة تفرض بدورها المزيد من العشش، وبالتالي الأبواب، ولهذا تأتي البداية النموذجية للقطة التالية عند باب العشة التي وصفتها الفتاة للمخبر، بينما يظهر المخبر مع المواطن من الخارج، نظرا لوجود كاميرا التصوير داخل العشة، ولأن أحد ضلفتي الباب مفتوحة، وفور ظهور "«حياة"» علي باب العشة آتية من الداخل، يسحبها المخبر إلي الخارج ليوقع عليها العقاب ضربا وإهانة، وهو ما يرفع من قيمة الأبواب لدي "«حياة"» بصفة عامة، وبالأخص عند تماهيها الحميم في عالم المواطن، وإلا فلماذا تظهر "حياة" ببداية عملها عند المواطن بكثافة شديدة أمام الأبواب، تنظفها، أو تعبر من خلالها، أو تنتظر المواطن حتي يأتي إلي الفيلا، كل ذلك في لقطات قصيرة منفصلة تتوالي بإنسيابية هادئة، سواء كان ذلك الباب هو الباب الرئيسي للفيلا ، أم الأبواب الداخلية مثل باب المطبخ، الشرفة، والمكتب، وفي أحد المشاهد تزور "«مديحة"» المواطن، مع العلم بأنه في المشهد السابق كانت قد إنطلقت للمرة الأولي مظاهر التعاطف والحنين المواطن و "«حياة"»، يبدأ المشهد بأن يفتح المواطن باب الفيلا ل "«مديحة"» بطريقة إستعراضية "اتفضلي"، فتذهب إلي الداخل، منتظرة أياه عند باب المكتب، ولا تستطيع "«مديحة"» معاشرة المواطن أثناء وجود "«حياة"» بالمنزل، فينجح في إبعاد "«حياة"» خارج المنزل زمن ذلك اللقاء، بعد ذلك، نعرف أن "«حياة"» لم تذهب بعيدا، بل أنتظرت علي باب البيت حتي يفرغا من لقاءهما بالداخل، مع إختلاف شعورها بالمناخ في ذلك اليوم عن شعور "«مديحة"»،

لاحظ أن كلتا المرأتين عبرت عن ذلك الشعور فور دخولها إلي منزل المواطن، بعد تلك اللحظة بالتحديد، تروي "حياة" للمواطن كابوسا طويلا، تدعي أنه تجربة ملموسة مرت بها ليلة أمس "أمبارح سمعت خبط علي باب المطبخ ...؛'وهو كابوس يلعب فيه الباب دور البطولة، ونراه كالتالي : "حياة" تسمع طرقات علي باب المطبخ، تنزل علي درجات السلم الخلفي، تذهب إلي ذلك الباب، تسمع صوت لشبح إمرأة غريبة تحاول إختراق الفيلا، تتوتر "حياة"، ويزداد موقفها تأزما، تنهار أمام الباب، حتي يذهب ذلك الخطر بعيدا، ونعتقد أن ذلك الكابوس في مجمله تنفيسا عن موقف "حياة" في المشهد السابق، ودليلا علي رغبتها المكبوتة في معاشرة المواطن، وإقصاء "مديحة" تلك المرأة الشبح، من أجل إستدماجه، وهو ما يتماشي علي نحو عام مع الخطر الذي ظل متربصا بالمجتمع إلي أن وصل الي حالة المسخ الأخيرة (مع الإشارة الي أن بداية خط الإنحدار، حيث التصريح بصداقة المواطن والحرامي تمت أمام باب عشة حياة المغلق).

وعلي الرغم من سرعة الإيقاع، وقصر اللقطات في الجزء الأخير من الفيلم، حيث تتداعي مصائر الشخصيات بمنطق شريط ا لأخبار، تظل الأبواب محتفظة بدورها المؤثر، أليك باب مكتب الحرامي بعد أن أصبح مالكا لدار النشر، في هذه اللقطة يتقدم المخبر /رجل الأعمال إلي المكتب ليجد المواطن والحرامي بالداخل، بينما تظل الكاميرا عند حاجز الباب، لترصد الشكل الخارجي لهذا التحالف، إتساقا مع ما نراه في الواقع من الخارج فقط،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وهناك أيضا ذلك الباب الذي يظهر في مقدمة الكادر بينما المواطن يجذب زوجة الحرامي من أجل لقاء جنسي في الخفاء، أو باب مكتب المواطن ـ الذي أتخذ في كتاباته منحي أخلاقيا ـ يغلقه علي ذاته دليلا علي الإنغلاق العام لمثقفي أو مدعيي هذه المرحلة، مع ما للباب من دور في التأكيد علي إنعزاله، وفقر حيلته في التعبير عن رفضه بأن ترتبط أبنته بأبن الحرامي، وبصرف النظر عن أهمية الوجود المادي للباب في "مواطن ..." يعبر "«داود»لفظيا من خلال الراوي عن بعض الدلالات الهامة مستخدما لفظة الباب، أو ما يدع م من قيمته إتساقا مع المنطق العام للفيلم، وعلي سبيل المثال بعد أن يتأكد المواطن من أن "حياة" لا تحمل في أحشائها طفلا منه كما أدعت أمام المخبر ينطلق الراوي في مونولوج طويل نصه كالتالي "كان ما حدث تجربة خرج منها المواطن بدرس بسيط .. أن لا يمد أطرافه .. خاصة طرف معين خارج طبقته .. فالطبقة غلاف يحمي ....." وهو ما يؤكد علي دلالة الباب في إرتباطه بقيم الطبقة والجنس والتجربة الحياتية بصفة عامة لدي " "«داود»» .

الخروج من الرحم:

يشير المونولوج السابق الي ما تمر به أغلب شخصيات " "«داود»» من خبرة رحمية، وهو ما يدعم من قيمة الباب لديها كمنفذ للخروج من ذلك الرحم إلي عالم آخر، يحمل بدوره منطقاً مغايراً لعالم الرحم، فبعد عشرين عاما في رحم العزلة، يخرج " «يوسف»» في "«البحث عن سيد مرزوق»» من منزله سهوا الي

عمله يوم الجمعة، وبعد سنوات طويلة من التردد والحيرة والتقوقع داخل الجدران تندفع "«نرجس»» في "«أرض الأحلام»» خارج نطاق الأسرة بحثا عن جواز السفر، والغريب أن دينامية الإندفاع إلي الخارج لدي الأثنين واحدة تقريبا علي المستوي البصري، إذ يظهر "«يوسف»» تحت غطاء سريره، ثم يدفعه بقوة، كي لا يتأخر عن موعد عمله، لتكون اللقطة التالية لقطة عامة لسلم العمارة، حيث نري "«يوسف»» مسرعا بالنزول علي درجاته حتي يختفي بالخروج من إطار اللقطة، أما في «"أرض الأحلام"» تقوم "«نرجس»» بإخراج أحشاء حقائب السفر علي السرير والأرض بحثا عن "البسبور"، وبعد لقطة عامة نري من خلالها "«نرجس»»وسط الحقائب متعجبة ومتسائلة عن مكان "البسبور"، وهي لقطة تؤكد علي طبيعة الحجرة كرحم تختفي خلاله ملامح "«نرجس»» وسط تلك الألوان والعشوائية، تأتي بعدها مباشرة لقطة عامة أخري لسلم المنزل، من زاوية تصوير علوية جدا، حيث تهبط "«نرجس»» درجات السلم حتي تختفي عن الكادر تماما، نفس الشعور الرحمي حيث الدفء الداخلي، والإنفصال أوالعزلة عن الظروف الخارجية، نجده في فيلا وكيل وزارة الداخلية بالمشاهد الأولي من "أرض الخوف"، تلك الفيلا التي يدخلها "«يحيي»» بيسر من خلال بابها الموارب دون أدني عناء حتي يختفي تماما خلف الباب، علي الرغم من أن الإجت ماع سري للغاية كما يذكر ذلك المسئول، في هذا الفيلم بالتحديد يدفعك بعده الميتافيزيقي للشعور المادي بالرحم، والذي يتعمق

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

علي نحو ملحوظ في عدة لقطات يفصلها قطع حاد بعد مشهد الفيلا السابق حيث "«يحيي"» علي السرير في منزله يتردد في وضعيته ما بين اليمين واليسار في ظلام الكادر، الذي تظهر خلفياته بالكاد، في إنتظار الباب أو المدخل الذي سيبدأ من خلاله عمليته السرية في "ارض الخوف"، وجود مادي آخر للرحم تجده في "البحث عن سيد مرزوق "» حيث الكيميائي "«سليمان"» الذي يعجز عن التعامل مع الواقع الخارجي، ولا يستطيع أن يدفع بأبنته "أمل" حديثة الولادة الي أحد الحضانات الخاصة، نظرا لإرتفاع التكاليف، فيقوم بصنع حضانه بمنزله، من خلال توفير الشروط العلمية للحضانة في أحد الحجرات، وهو ما يضاعف من أهمية الباب بطريقة أخري لدي الطبقة المتوسطة، علي أنها تنطوي هذه المرة علي قدر من الوعي والدراية من قبل أفرادها، فهي هنا تتخذ من المنزل أو البيت ـ كما يردد «سليمان» لفظيا ـ مركزا للأمن والحماية لمن هم علي وضعهم الإجتماعي، حتي يصبح الواقع الخارجي صالحا للتعامل معه، مع العلم بأنه في اللحظة التي يستفيض خلالها "«سليمان"في شرح منطقه الخاص علي شريط الصوت، تستعرض الكاميرا أبواب المنزل، وينتهي المونولوج بأن يقتحم البوليس منزله بحثا عن "يوسف"، الذي يقتحم بدوره حضانة الأبنه متجاوزا الباب، للهروب من الشرطة، فالنظام يخترقك ويكسر أبوابك مهما كانت صلابة جدرانك، أو دفئ رحمك، أو صدق موقفك الخاص في الحياة.

البعد الأسطوري للباب:

تدفعنا تلك المقابلة بين منطق الرحم، وضرورة الخروج منه، الي نقطة أخري في تجربة " "«داود"» ، وهي حتمية شد الرحال للقيام برحلة ما، فكما في أغلب الأساطير، يجد البطل نفسه مدفوعا بسبب ظرف خاص الي رحلة ما، هي المعادل الموضوعي لرحلة الإنسان علي الأرض، وطقوس عبوره الطبيعية من مرحلة عمرية (نفسية وإجتماعية) الي مرحلة لاحقة، نجد أغلب شخصيات " "«داود"» مدفوعة بفعل ظروف خاصة الي رحلة ما، تساهم في إنتقالها من مرحلة إلي أخري في النهاية، مع حضور آثار الظرف العام الذي يؤثر علي إيقاعها، ويساهم في تشكيلها طوال الأحداث، وهو ما يأتي علي نحو مباشر في "«ارض الخوف"»، والذي يعتمد " "«داود"» خلاله علي مفردة الباب للتعبير عن إنتقال بطله عبر مختلف المراحل، سواء علي المستوي اللفظي، أو الدرامي، لفظيا يعبر البطل /الراوي كثيرا عن منطق العبور في مرحلة ميلاده الأولي بأرض الخوف، قائلا: "الدخول الي العالم السفلي يجب أن ينبني علي سمعة .. ولم تكن سمعتي حتي هذه اللحظة تؤهلني الي الدخول من الباب الذي أريد أن أدخله منذ "، بعد عدة مشاهد يعثر "«داود"» أو "«يحيي"» علي ذلك الباب بأن يقتل تاجر المخدرات "«بسيوني"»، مع العلم بأن الصراع بين (يحيي وبسيوني) بدأ بفعل باب، يحمل بدوره بعدا أسطوريا شديدة الأهمية، ففي أحد المشاهد السابقة وقف «يحيي»

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

حائلا بين دخول المعلم «بسيوني» الي حجرة الراقصة "«رباب"» وذلك بطبيعة الحال من خلال الباب، عندما كان "«يحيي"» الحارس الخاص لها، وبالنظر الي فارق السن بينهما، والي نفوذ "«بسيوني"» مقارنة ب "«يحيي"» آنذاك، تتحقق الشروط التي تؤدي لصراع أوديبي مستتر، مع الإشارة الي دور الأبواب بصفة عامة في تفعيل ذلك الصراع واقعيا، وهو في الفيلم صراع محوره المرأة التي سيتزوجها "«يحيي"» فيما بعد، وفي مشهد سابق يوجه "«بسيوني"» طلقة رصاص من مسدسه الي قدم "يحيي" بعد أن تحولت الهيئة الشكلية للمسدس ـ رمزيا ـ وكأنها عضو، يؤكد علي طبيعة ذلك الصراع، مع العلم بأن الرغبة في قتل الأب، أو قتله الفعلي كانت الإنطلاقة الرئيسية للبطل في الأساطير البدائية، وربما لهذا السبب يختار " "«داود"» إحدي الغابات كثيفة الأشجار كساحة لقتل "بسيوني" وأعوانه، بعد ذلك المشهد نري إختفاءا ثم ظهورا تدريجيا تتشكل علي إثره قبل أن تنطلق لأول مرة تلك التيمة الموسيقية التي ستظهر بكثافة في الأحداث اللاحقة، أي بعد أن عبر "يحيي"من الباب الذي أراد الدخول منه سابقا، وكأنه مثل تلك التيمة التي ولدت أو خرجت من رحم الظهور التدريجي في هذه اللحظة بالتحديد.

وطوال الرحلة لا يلتقي "«يحيي"» بأي شخص، أو بمعني أدق لا تتعمق علاقته به إلا عن طريق أحد الأبواب، مع ملاحظة أن شخصيات الأساطير بصفة عامة هي مجموعة الصور التي ترصد ما يعانيه البطل من صراع الثنائيات، منهم من يساهم في تعميق أزمته، ومنهم من يساعده علي إكتشاف ذاته، والتوحيد بين

ثنائياته، وهو ما تكشف عنه أبواب الفيلم بشكل فعال، علي سبيل المثال : هناك باب كباريه "حياة الليل" الذي يعبر خلاله "«يحيي"» ليلتقي بزوجته الأولي "«رباب"» كما أنه المنفذ الأول لعالمه داخل أرض الخوف، وهو عبارة عن باب "بار" ذو ضلفتين تهتزان يمينا ويسارا فور عبور الشخص من خلاله، مع ملاحظة أن أسم الكبارية الخاص الذي سيتولي "«يحيي"» إدارته بعد أن يتزوج من "«رباب"» هو الطاحونة الحمراء، ولكي تصل الي حضرة المعلم "«هدهد"»عليك أن تنفذ عبر ٦ أبواب بداية من الباب المطل علي الشارع، حتي باب قاعة الإستقبال، مرورا بذلك الممر الطويل، والسلم ذو الدرجات الضيقة، ويعمد " "«داود"» أثناء عبور "يحيي" مع رجاله في ذلك المشهد علي ألا توجد في الخلفية أي موسيقي مصاحبة، لكي يزيد من تأثير وقع الأقدام والخطوات أثناء ذلك العبور علي أذن المشاهد، وكأنه تأكيد فني علي أن "«هدهد"» بئر عميق كما سنري لاحقا، فهو معادل للحكيم ـ ان صح القول ـ في الأسطورة، والذي يعمق من هوة الثنائيات لدي "«يحيي"» من خلال منطقه الغريب، الذي لا تمتلك إزاءه سوي تأييده والإقتناع به علي الرغم من رفضك المبدئي والقاطع له، وها هي "«فريدة"» المرأة التي أحبها، وأراد بصدق التوحد معها، يلتقي بها للمرة الأولي عند باب الأسانسير، أثناء صعوده الي شركته التي تعلو مكتب "«فريدة"» الهندسي، مع ما لفعل الصعود المجرد من دلالة الشعور بالصعود النفسي، والسمو علي الشعور بالثنائية، الذي أسقاض

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

"«يحيي"» في شرحه بالمونولوج الأسبق علي ذلك المشهد، وفي أول لقاء خاص يجمعهما سويا يقف "«يحيي"» للحظات أمام باب مكتبها، المفتوح دائما، ثم يعبره بسهوله، كما تتسلل تلك الموسيقي الصوفية، من مكتب "«فريدة"»الي الساحة أمام الشقة، ومن الداخل الي أعماق "«يحيي"» لتلغي بنعومتها، وما تحمله من إحساس روحاني دافئ كافة الحواجز والأبواب، ونظرا لأن "فريدة" هي العامل الذي يوحد بين ثنائياته، ويلغي تلك الهوة السحيقة التي يشعر بها خلال مهمته، فإن ينام "«يحيي"» بهدوء داخل مكتبها، علي أريكة ضخمة، تشبة في إحتواءها له، منطقة الرحم التي تركها سابقا الي عالم الثنائيات، باب مفتوح آخر، يساهم في توحيد ثنائيات "يحيي" نجده عند "موسي"الذي يلتقي به "يحيي" أولا بجامع السلطان حسن، وثانيا في منزله بعد أن يموت الأخير، في ذلك المشهد يعبر "يحيي"باب الشقة الـ مفتوح، بعد عدة طرقات يختفي بسببها جسده وراء الباب، بعدها يسير في الممر بهدوء، ليجد "موسي" وقد أصبح مجرد جثة، مستلقية علي السرير، في الحجرة المقابلة مفتوحة الباب أيضا، هنا يصرح "«يحيي"» لأول مرة علي شريط الصوت بأنه قد شعر في تلك اللحظة بحبه لذلك الرجل، مع مـ لاحظة إختفاء بوابات المسجد في مشهدي الجامع، اللهم الا ظهور الممرات في اللقاء الثاني، والذي سيعرف "يحيي" من خلاله أن تقاريره عن تجار المخدرات كانت تأخذ طريقها الي منزل ذلك الموظف البسيط، ليصبح باب "«موسي"» هو الباب الممنوع علي البطل تجاوزه في الأسطورة، لأنه سيكون خلال هذه اللحظة علي وعي بأزمته مما يؤدي إلي إنتهاء

الرحلة بأسرها، وفي الفيلم ما أن يتخذ "«يحيي"» خطواته الفعلية الي داخل عالم "«موسي"» الا وتدنو لحظة إحتضار مهمته علي أرض الخوف، ليجد نفسه في النهاية سجين منزله، بعد أن دفعه النظام الي رحم أكثر ضيقا، وعالم طارد خانق يثير شكوك "«يحيي"» ويهدد بقائه خلال كل لحظة، وها هو ينظر في المشاهد الأخيرة من العين السحرية لباب شقته قبل أن يفتحه لأي زائر.

هذا ويعمد " "«داود"» أن يفرض أمام أبطاله العديد من الأبواب، في عدة لقطات إعتراضية، تتحدد وظيفتها الأساسية في تعميق الشعور بمتاهة البطل علي نحو عام، بحيث تدفعه الرحلة الي حتمية تجاوز المزيد والمزيد من الأبواب، هنا يرصده " "«داود"» أثناء دخوله من باب، ليجد آخر، ثم ثالثا، وهكذا، وهو ما يؤكد علي أهمية الباب كمفرده في مسار حكيه،لقإلإ بمعالجة بصرية أخري وأستغني عن العديد من اللقطات التي لا يظهر فيها أي جديد سوي شخصية تعبر بابا، علما بأن الكثير من المشاهد تبدأ بدخول الشخصية الي مكان ما، وتنتهي بخروجها من نفس الباب، وهو ما يساهم ضمنيا في تعميق اللحظة لديه، وعلي سبيل المثال : يقف "«يحيي"»أمام الباب الخارجي لأحد البنوك ، ينفتح الباب ليدخل، اللقطة التالية لموظف يفتح باب حجرة الخزائن الشخصية، ثم قطع علي لقطة أبعد لنفس الموظف يفتح الحاجز الحديدي لنفس الحجرة، بعدها يتقدم "«يحيي"» ليفتح باب خزانته الخاصة، لكي يطلع علي الوثيقة الرسمية التي تؤكد

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

شرعية مهمته، وقبل صدور قرار إعتقاله بنهاية الأحداث تقوم الشرطة بمطاردته، وتفتيشه، فيخرج من باب سيارته، يدخل عبر مدخل مديرية الأمن محاصرا، يمر علي أحد المكاتب فيجد من خلال بابه المفتوح المقدم "«عمر الأسيوطي"»، عدوه اللدود منذ أيام الدراسة، وقد أصبح آنذاك رئيس هيئة مكافحة المخدرات، وفي الحجرة التي يجري خلالها تفتيش "يحيي" يدخل المقدم من الباب، ولا ينتهي المشهد الا بخروجه تاركا "يحيي" بالداخل، مغلقا الباب وراءه، بعد أن قام أحد المفتشين بصفعه بأمر منه، ثم قطع علي لقطة ينفذ خلالها "يحيي" وهو منهكا من باب "فريدة"المفتوح إيذانا ببداية مشهد جديد ، وفي "أرض الأحلام" تطارد "نرجس" الساحر "رؤوف"، تستخدم في أحد المشاهد مترو الأنفاق للذهاب الي الأوتيل، ينفتح باب المترو أوتوماتيكيا كالعادة، فتخرج منه مع سائر المجاميع، ثم تصعد من الباب السفلي للمترو متجهة الي أعلي، ناظرة الي القمر، وهو الشئ المتعالي الذي يطل علي كافة هذه الأحداث، ثم تدخل الأوتيل حيث يوجد "رؤوف"، وعندما لا تجده، تخرج من باب آخر، لتلتقي بأحد رجال الأمن الذي يوصلها الي باب التاكسي الذي ينفتح بابه لكي تدخل "نرجس" وتكمل رحلتها، وكأنها متاهة من الأبواب يفرضها "داود" عن عمد علي شخصياته أثناء رحلتهم نحو إكتشاف ذواتهم.

الباب قيد يحطمه البعض:

في "«الكيت كات"» يحدث العكس، فالأساس الدرامي هنا هو عجز الشخصيات عن القيام بهذه الرحلة، علي الرغم من تداخل الخصوصيات، وسيادة العشوائة، ولهذا السبب تدور العديد من المشاهد والحوارات علي الأبواب، وهي في حالة من المواربة، مع ملاحظة أن أغلب الأبواب ضيقة، تتكون من ضلفتين صغيرتين، مما يحتم علي العابر أن يدخل بكتفه، وببطء شديد، مع وجود عائقا ما يمنعه من الدخول اليسير، كسنارة الصيد في يد "«يوسف"» أو كون «الشيخ "حسني"» ضريرا، أو عدم ترحيب "الهرم" «بالشيخ "حسني"» في منزله، أو ضيق "روايح" بحديث «الشيخ حسني»، إلي آخر تلك النماذج، مع ملاحظة أن الفيلم يبدأ بحالة من المواربة تتجسد في الحاجز الحديدي نصف المغلق ونصف المفتوح لتلك العين التي يسهر فيها «الشيخ حسني» مع أصدقائه منطلقين في عوالم وخيالات متسعة الأفق علي الرغم من ضيق فراغ العين، وإذا كانت رغبة «الشيخ "حسني"»في الإنطلاق ب "الفسبة" تجسد رغبته في التحرر من المكان، والحدود، فأن نفاذ صوته عبر الميكرفون يخترق جميع البيوت، ويتجاوز مختلف الأبواب، ويكشف عن أزمة كل شخصية بعد أن حاولت سابقا الحفاظ علي أسرارها خلف الأبواب، وكأن الباب قيد يمنع إنطلاق الحقيقة، وبالتالي يزيد من الأحمال والأسرار علي كاهل الجميع، وهو ما يحيلنا الي صورة الكرسي في «البحث عن سيد مرزوق "»

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

حيث أن التشبث بالوضع الراهن، أو المكان والحدود قيدا يمنع من ظهور أصالة الشخصية علي الرغم من سهولة التخلص من ذلك القيد، من خلال الحيلة، أو بذل بعض المجهود الذهني أولا والذي يبدأ بالوعي بذلك العجز نفسه، وبالمثل يقف الباب في "«سارق الفرح" »حاجزا عن إكتمال العلاقة الحسية بين (أحلام وعوض) بأن تربط يداه في باب حظيرة للخراف من أجل متعة حسية يحكمها نظام محدد، كي لا تقودهما رغبتهما الصادقة الي خطيئة متحققة، في مشهد آخر تقف "«أحلام"» خلف باب العشة، تستمع الي رد فعل والدها عندما يأتيه "«عوض"» طالبا يدها، وعندما يرفض تقوم بالبكاء المسموع، تعبيرا عن موقفها، وكأنها معهم في الجلسة، فما قيمة الحاجز أذن؟؟ في مشهد آخر لا ينفتح باب المدفن لكي يـ دخل سكان الهضبة حاملين جثة "ركبة" الا بعد أن يدفع "عوض" المبلغ اللازم، مع إنتصاف الباب في مركز الكادر، وهو في حالة من المواربة تؤكد علي ذلك المعني، حيث أن التضحية بالوضع الراهن وهي المال في هذا المشهد ضروري جدا لتجاوز تلك الأبواب المغلقة، علما بأن "«ركبة"» عاش سجينا طوال الوقت خلف أبواب عالمه المحدود، إلا أن عالمه الأبدي يظهر وكأنه أكثر قيمة وضخامة وثراءا بالنظر إلي ديكور المدفن.

وعلي المستوي البصري يفرض ديكور الحارة في "«الكيت كات"» أو التصميم الخارجي لعشش الهضبة في "سارق الفرح" العديد من الأبواب في الخلفية، نظرا لضيق الممرات، أو لتتبع الكاميرا لأحدي الشخصيات في

تقدمها من عمق الكادر الي المقدمة، أو في التقدم معها من نقطة الي أخري، مع مرورها علي عدة أبواب تظهر بوضوح علي الشاشة، علما بأنه في أكثر من مرة تتوقف الشخصية عند باب ما قد يدخل في السياق العام للحدث، أو لا نعرف من الأصل ماهية العالم المفضي أليه، وفي "«سارق الفرح"» بالتحديد تخلق زوايا التصوير العديد من الأبواب المتخيلة، والتي تنتج بالاساس من تلاحم جدران المنازل عندما تتحرك احدي الشخصيات من نقطة الي أخري، وهو ما يدفعك ضمنا الي المقارنة بين هذا الحصار المكاني، وبين الفضاء المتسع في الخلفية، والذي يظهر أحيانا في عمق الصورة من خلف الأبواب، أو بين الجدران، وهو ما يتجسد علي نحو مباشر في اللقطة التي يخرج خلالها "ركبة" (حسن حسني) من حجرته بعد أن يفتح الباب في صباح يوم ما، ناظرا للسماء، منتظرا شروق الشمس، ففي هذه اللقطة ينطلق الضوء الي الكادر بعد أن كان مظلما تماما بسبب الباب الذي فتحه "«ركبة"» حاليا، ومثلما يرفض "«ركبة"» الأبواب علي المستوي المتخيل أو اللفظي "بيتنا لأ .. بيتنا لأ"، ترفضه فتيات الطبقة المتوسطة علي المستوي الفعلي مهما كانت العواقب، هذا ما ندركه رمزيا من خلال "مني" في «البحث عن سيد مرزوق "»، والتي تستعد للهجرة الدائمة خارج أسوار الوطن المحكمة الإغلاق، والتي تمنعها عن ذلك أيضا خلال تلك الليلة بفعل أخطاء روتينية سخيفة، وما نراه علي المستوي البصري، وبنفس الطريقة عند كل من "مني" في «الصعاليك»،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

و"«فريدة"» في «"أرض الخوف"» عندما قررت الأولي التخلص من إلحاح "«صلاح"» في الإرتباط منها وإمتلاكها، وعندما حاولت الثانية تحطيم الحصار الذي فرضه عليها "«يحيي"» بعد علمها بأنه تاجر مخدرات، وما كان من الأثنتين الا الرجوع بالسيارة للخلف عدة أمتار، ثم التقدم بسوعة كبيرة لتحطم أو تتجاوز الأبواب المفروضة عليها.

أختفاء تدريجي

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

روابط محكمة وجاذبية أرضية

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ظهور تدريجي

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

علي تكل الشاكلة يبدو "«داود"» وكأنه يحاول أن يفتح أبواب الوعي المغلقة لدي المشاهد، إنما من دون أن يشعره بآليات ذلك الفعل أثناء الأحداث، وهي عملية فنية أشبه إلي حد كبير مع الإيحاءات التي يفجرها الباب كمفردة، بصفته الماد ية المجردة، علي إعتباره حاجزا يفصل بين محسوس العالم المرئي، ومعقول عالم خفي، لا ندركه بالحواس حتي وإن إرتسمت صورته في أذهاننا إلا بعد أن تنفتح تلك الأبواب، فأنت إذا ما حاولت أن تفتح الباب علي نحو هادئ، فلن تر الصورة كاملة، وإنما مجرد أجزاء وملامح غير واضحة المعالم، تقوم أنت بإكمالها علي نحو متخيل في ذهنك، ولكنها لا تكتمل فعليا أمام عينيك إلا مع إنفتاح الباب علي مصراعيه، لكن ما الذي يحكم العلاقة بين هذين العالمين، العالم المرئي، والعالم الخفي أثناء تلك العملية؟ إنها مجموعة كبيرة من الروابط التي تجمع أولا الش خصيات الموجودة خلف أبوابها الخاصة مع شخصيات أخري وعوالم ذات أبواب أخري، وثانيا تربط الأثنين داخل العالم الأكبر الذي يضم تلك العوالم جميا علي أرضية واحدة.

بالعودة إلي الظروف التي ساهمت في تشكيل " "«داود"» منذ البداية (أنظر إلي عرض فيلم أرض الخوف) تجده يردد في أحد الحوارات "«حدثت هزيمة ٦٧ وأنهارت الأرض التي كنا نقف عليها "»، ولأن تلك الصدمة، وما تلاها من توابع، بدءا من الهزيمة، وصولا الي إنهيار الإتحاد السوفيتي قد جاءت مفاجئة،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

سريعة، متلاحقة، دون مقدمات، أو أسباب واضحة، يشوبها قدراً كبيراً من الغموض والإلتباس ، وكأن عاملا ما، أو يدا خافية قد فرضت إرادتها علي مسار الأمور، فقد تولدت أمام ذلك الجيل العديد من الأسئلة، ولكنها ظلت دائما بلا إجابات، لتظهر علي تلك الشاكلة في أغلب إنتاجهم الأدبي والفني، وإذا كان البعض قد إجتهد في رسم العلاقات، وحاول الوصول إلي نتائج محد دة، فقد إختار " "«داود"» طريقا مغايرا، ربما بسبب نشأته كطفل وحيد، متأمل، أكثر من كونه مشارك، وربما بسبب عشقه للغة الأدب، ورغبته المبكرة في أن يصبح أديبا قبل أن يكون مخرجا، فقد تركز الهم عنده ـ الي حد ما ـ في البحث عما وراء العلاقات، وعن طبيعة ذلك القانون الخفي الذي يتحكم ويشكل صورة واقع ما، سواء في لحظة راهنة، أو لحظة إنهيار الأرض ـ علي حد تعبيره ـ وهو ما يفرض علي أسلوبه السينمائي جانبا من القدرية، ومزيدا من الأحداث التي تعتمد علي الصدفة، وإنما بطريقة خادعة، بحيث نراها نحن صدفة، ولكنها أبعد ما تكون عن ذلك الوصف، نظرا لحضور قوة فاعلة بالخلفية، هي قوة الروابط، التي تعد إفرازا لمنطق خاص تستطيع أن تلمسه بالنظر إلي الفيلم ذاته.

في فيلم "«أرض الخوف"» يعتمد " "«داود"» علي الراوي للتعمق في العالم الداخلي للبطل، وعلي مستوي الصياغة اللغوية قد تلاحظ أن أفعال الراوي تق ع في زمن الماضي، مع نبرة شديدة الوضح تركز علي مناطق بعينها، وتضغط عن قصد علي بعض النقاط دون غيرها، وتنطوي بشكل عام علي شعور بليغ بالألم، ذلك لأنه شخص يتحدث ألينا عن تجربته بعد أن أنتهت، وبعد أن أدرك مصائر كل خطوطها، ولهذا فإن أي مصادفة تقع

خلال الرحلة هي مصادفة في زمن الحكي والمشاهدة، ولكنها ليست كذلك بالنظر إلي الرحلة بأكملها من أعلي، وبناءا علي ذلك فإن جميع تفاصيل حياتك، بل وجودك خلال إطار ما هو في الأساس نتاج مجموعة من المصادفات، وهي قناعة مسبقة تساعد "«داود"» دائما علي إيجاد العديد من الحلول الدرامية ، التي تخدم رؤيته العامة في النهاية، علما بأن جميع أفلامه تقوم علي فكرة التزامن تلك، حيث يقع حدثين خلال لحظة معينة مما يؤدي إلي العديد من النتائج اللاحقة، وذلك هو الرابط الأهم لديه : "يوسف" يلتقي ب" «مني"» في أكثر من مشهد كما هو الحال مع أغلب شخصيات "«البحث عن سيد مرزوق "» بفعل الصدفة، «الشيخ "حسني"» يتعرف علي أسرار الجميع بسبب مجموعة من المصادفات كأن يستمع أثناء فحصه لفسبة الصايغ إلي أبنه الذي يلتقي للمرة الأولي مع "«فاطمة"» بالدكانة المغلقة بجانب دكان الصايغ في "الكيت كات "، "نرجس" تصدم "«رؤوف"» نهارا بسبب شرودها أثناء القيادة فتنهار أمام سيارته فيقوم بإفاقتها داخل سيارته لتبني علي تلك الصدفة الجزء الأكبر من الأحداث اللاحقة ل "«أرض الأحلام"»، يظن "عوض" خلال أحداث "«سارق الفرح"» أن ضريح «أبو العلامات» هو من يرسل أليه علامات تعبر له عن رضائه بأن يقوم ببعض الأفعال غير الشريفة من وجهة نظره وكلها مجرد مصادفات، وفي الفيلمين الأخيرين مجموعة معقدة من المصادفات التي تغير المسارت عن البداية إلا أنها ليست مجرد صدفة، بل علاقات محددة

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

سلفا، تراها أنت كمصادفة فقط لأنها في فعل المضارع، مع تراجع الروابط الزمنية في الخلفية، بسبب سيادة مناخ عام، قد تلمسه في نبرات الرواة، علما بأن أغاني وموسيقي الخلفية تلعب "دورا" هاما الإشارة إلي تلك الروابط حتي ولو لم تظهر علي السطح، ففي أحد مشاهد "«مواطن ومخبر وحرامي "» تقوم حياة بآداء مهامها بالمنزل، بينما نسمع علي شريط الصوت مقطع من أوبرا "«كارمن"» التي تقوم بدورهاخلال ذلك المقطع بإغواء "«دون خوزية"» وإنما بفعل طبيعتها دون إفتعال أي تفاصيل خارجة عن طبيعتها الصارخة المثيرة في حد ذاتها، وهو ما ينطبق علي "حياة" أيضا خلال ذلك التتابع، علي الرغم من هدوءها وبراءة السطح، في المقابل مثلا تجد أن أول أغنية يؤديها للحرامي بعد خروجه من السجن، وقبل لقاؤه الأول بالمواطن مباشرة أغنية تقول كلماتها "كله ينزل تحت .. ويوسع للفنان .. أرجوك لو سمحت .. خللي الفرقة تبان" وهي نبوءة تتحقق كاملة وبأدق تفاصيلها بالمشهد الأخير من الفيلم، حيث يقف الحرامي بأعلي السلم، مسيطرا بجسده علي فراغ الشاشة، بينما بالأسفل يوجد الجميع، إلي جانب الفرقة الموسيقية التي تعزف له، وما بين الجميع روابط كان قد نوي الحرامي علي تحقيقها منذ البداية بنية صادقة، وصافية، ومن أجل تحقيق راحة الناس وسعادتهم كما يري، وهو ما يحيلك إلي تكرار فكرة الدعوة أيضا،التي تتأسس عليها العديد من المواقف الفارقة في جميع أفلام "«داود"» حيث يلتقي شخص ما بآخر فيدعوهلأول مرة للدخول إلي عالمه وسواء قوبل العرض بالرفض أو القبول فإن ما يسبق الدعوة مختلفا تماما عما يليه، ذلك المناخ، حيث تجاذب

الأطراف، وقوة الروابط، يعد أر ضا خصبة لدي "داود"، تساهم دائما في تفعيل ذلك النوع من المصادفات وتزامنها.

بعد أن تقوم "صفية" بإقامة علاقة جنسية مع صديق زوجها "صلاح" خلال فيلم "«الصعاليك"» تردد الوصف التالي:"اللي حصل ده زي العجين لما يخمر من غير خميرة ولا حاجة " وإذا كانت فكرة الإختمار نفسها تقوم علي مجموعة من الروابط الداخلية غير المرئية، والتي لا ندرك إلي نتائجها علي السطح فقط، فهذا هو عين ما يحدث خلال أفلام " "«داود"» علما بوجود الأسباب والمراحل ولكن في الخلفية ولعل البحث عن تلك الأسباب يتشابه مع البحث عن كيفية إضمار الأشياء بلا خميرة كـ ما تردد «صفية» وخلال ذلك التتابع مثلا نري أن النتيجة حيث اللقاء الجنسي بين الأثنين تأتي بفعل مجموعة من الروابط، التي تشير في النهاية إلي نظام ساهم في إفرازها وتفعيلها، لديك صديقين، تزوج إحداهما من إمرأة، وأصبح الآخر واحدا من أهل المنزل مع العلم بأن "صفية" ذاتها تنزعج من ذلك التواصل الزائد عن الحد، يدخل الزوج السجن، ويبقي الصديق، يصبح البديل عن الزوج في كل شئ سوي العلاقة الجنسية، وهو ما نراه في عدة لقطات متتابعة، وفي أحد الأيام يقسو أحد الضباط عليه، يعود إلي المنزل جريحا، لتجد العلاقة الفرصة المناسبة للإنطلا ق، وهو ما يتم من خلال إختمار مجموعة من التفاصيل البصرية بفعل عدة روابط أيضا، وبفعل المد المنطقي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

لمعطيات الأحداث ففي البداية يصل "صلاح" إلي السطح " غارقا في دمه، تنزعج "صفية" بشدة، ويتوتر إيقاعها، تقوم بإسناده، يتوجها الي حجرته، تجلسه علي الأريكة، تحاول إخرا جه من هذه الحالة المتدهورة بأي طريقة، فتسقيه الماء، وتعبر له عن قلقها منذ مطلع النهار بسبب شئ غامض، "أنا طول النهار النهاردة عيني بترف .. مش عارفة مالي .. أقول مرسي جراله حاجة .. أتاريه مش مرسي ده أنت" تقترب منه، تلمس شعره، وتقبله من رأسه، يتوجع "آه"، وقد وجد فيها حنو مفتقد، تعلو الموسيقي، تربت علي صدره، ورأسه، يقبلها من يدها، ينام علي صدرها، ترفع أحد قدميها علي الأريكة لتتمكن من إحتضانه، يبدآن في البكاء الممزوج بالألم، ترتفع الموسيقي بهدوء، وبما يتناسب مع تلك الوضعية، يحاول للحظة أن يبتعد عنها، ولازالت هي علي وضعها الأمومي الأول، محتضنة أياه، ينزل يديها من صدره، وبعد لحظة طويلة من النظر أليها يقبلها بعذف، ثم يحتضنها بقوة توحدهما وكأنهما جسد واحد، تظهر ملامحه بالكاد بسبب الإضاءة الخافتة للمشهد، حيث الكلوب العلوي ضعيف الإضاءة وهو مصدر الضوء في المشهد بأسره، كل ذلك في لقطات طويلة نسبيا توحي بمرور الزمن، وتشعرك بفكرة إختمار الروابط، وبنفس الطريقة تأتي كل أحداث الفيلم، حيث تتشابك الأحداث بفعل روابط خلفية، تحدد النتيجة سلفا، وهي نتيجة قاسية مفاجئة، علي الرغم من أن روابطها منطقية وتؤدي إلي بعضها البعض في كل متشابك إذا ما نظرت أليه من أعلي، وقياسا علي الظروف التي دفعت بهما إلي أول خيط منذ البداية (يعلو الأثنين ـ يندمجان في شركة الدواخلي ـ الشركة

صاحبة مصالح تتعارض مع مصالحهما ـ ينفصلان عن الشركةينتقم منهما الدواخلي بالتعرض لمصالحهما يفكر أحدهما بتهديد الشركة ببعضالمستندات ـ يحدث الإنفصال والصدام ـ يقتل أحدهما الآخر) هذا إلي جانب مجموعة من الحوارات المباشرة التي ترسم شبكة الروابط تلك منذ البداية "لو ماقبلناش الشركة هنفضل ننضرب علي طول لحد ما نصغر تاني "، وعلي هذا المنطق تأتي جميع الأفلام الأخري حيث أن كل الأحداث تسير بشكل طبيعي بما يتناسب مع تدفقها المنطقي والطبيعي لتوجدالروابط فيما بعد من تلقاء نفسها.

قوة أخري تساهم في تفعيل تك الروابط، ألا وهي الحضور الطاغي للاشعور " "«داود"» بالأحداث، فكل شخصية لدي " "«داود"» هي " "«داود"» بعينه، تتحدث وتتحرك كما يتحدث هو (لاحظ مثلا الإرتفاع النسبي أحيانا للغة التي تتحدث بها إحدي الشخصيات) أو كما يري أن طرفاً ما يتحدث (ليس بناء علي مفرداته الطبيعية بالواقع وإنما مفرداته كما يراها داود)، وهو إذا كان أمرا منطقيا بالنسبة لأي مخرج يقوم بكتابة أفلامه، فأنه يكتسب قيمة مضاعفة إذا كانت تلك الأفلام قليلة، كثيفة، وتعتمد علي المونولوجات الطويلة، والحوارات الذاتية التي تشكل ملامح الشخصية كعمود فقري للدراما، وبكثرة الأحاديث، وتضافرها مع الأحداث تظهر تلك الروابط المستترة علي نحو أكثر وضوحا وإقناعا، ففي جلسات التحليل النفسي مثلا يقوم المريض بالتد اعي الحر للأفكار والخبرات والأحلام دون رابط محدد، ليكشف النقاب تدريجيا، والي حد

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ما، ودون شكل قاطع أيضا، عن الروابط المفتقدة لديه، وهو لا يصل الي تلك النتيجة الا بعد مروره برحلة طويلة يكون قد أستطاع خلالها أن يرفع الرقابة عن نفسه من أجل تداعي فعال وغير دعيّ ، ففي لحظة دافئة، حميمية، تصل أليها بعد أن تتدفق أمامك العديد من الحالات المتباينة المتشابكة تنظر الشخصية الي اللاشئ ملقية بمونولوج طويل، قد يكشف عن حادث معين مرت به الشخصية، أو عن تصورات تؤثر علي حياتها، أو حلم عايشته، أو غيرها من التفاصيل المشابهه، وهي أ ثناء السرد تتوهم بأنها تلقيه إلي الشخصية المستمعة، ولكنها في الغالب تريد أن تستمع الي صوت ذاتها، كوسيلة لتحقيق التوافق والإنسجام بين ثنائياتها التي تعتمل بداخلها في اللحظة الآنيه، أنه مشهد كثير الظهور في أفلام "داود"، وغالبا ما يكون مشهدا فارقا في مسار تلك الشخصية، وبالتالي في تحديد الإطار العام لصورة الأحداث الماضية واللاحقة، وبالتالي ما يجمع بينهما من روابط.

وتجدر الإشارة إلي أننا عندما نتناول كل فيلم علي حدة سنكتشف نسقا من الروابط الخاصة التي تميز طبيعة علاقاته ، وتربط بين أشيائه بعضها اللعض علي نحو خاص يختلف في مجموعة عن نسق أي فيلم آخر ، وفغي هذا الإطار يكون من الأفضل أن تفند روابط أحد الأفلام بشكل مفصل .

فيلم "سارق الفرح" نموذج إيضاح:

يعد "سارق الفرح" أبسط أفلام " "«داود"» ، حيث وضوح أزمة كل شخصية، ووضوح العلاقة التي تجمع بين كل شخصيتين أو أكثر، قد يحتمل الفيلم قراءات أعمق من المستوي الأول، ولكنك بالوصول الي ذلك المستوي قد تشعر بحالة من التشبع علي خلاف سائر الأفلام الأخري التي تدفعك عن عمد للغوص والتعمق من أجل إكتشاف العلاقات الخافية، وإلا راودك شعورا غير مريح أثناء المشاهدة، وعلي الرغم من بساطته تلك يبدو لنا بإعادة قراءته واحدا من أكثر أفلام "داود" تركيبا حيث يختفي الإيحاء بذلك التركيب من الأساس، ويعد 'سارق الفرح " أيضا فيلما محوريا في سينما 'داود عبد السيد " حيث ما يسبقه من أفلام يختلف عما يليه، ففي الأفلام التالية تتعقد العلاقات، ويتسع الزمن، وتتعد د مستويات التناول، ودلالات الشئ الواحد عن ذي قبل، بالإضافة الي تمتع "سارق الفرح" بخصوصية لم تتكرر في أي من أفلام "داود" علي هذا النحو، فإذا كان الهم الأساسي عنده هو إعادة النظر الي قيم الطبقة المتوسطة بمختلف شرائحها، ومدي تأثر تلك الطبقة بالتطورات الزمنية، كل فيلم تحت ظرف تاريخي أو إجتماعي خاص، فإنه هنا وللمرة الوحيدة تقريبا يقترب بشكل أساسي من الطبقات الدنيا، بمعزل عن مختلف الطبقات الأخري، وهي طبقة ستنظر إلي أحوال أفرادها وأزماتهم بعين العطف وأنت في موقعك، إلا أنك قد تعتبرها في لحظة ما صورة لأزماتك

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

وظروفك أنت، تلك التي لا تختلف كثيرا عن تلك المشاكل إذا ما قمت بالنظر أليها علي نحو مجرد من إطارها المادي الموجود بها، وهو ما يحدث غالبا بسبب وجود روابط وثيقة تربطها بالعالم الخارجي، يبقي سبب آخر يميز ذلك الفيلم، حيث أنه مترامي الأطراف، متباعد الخطوط، بشكل لا يوحي بوجود أي روابط درامية واضحة بين شخصياته، أو موضوع واحد يتحكم في سير التدفق الدرامي والإنتقال من خط إلي آخر، كسائر الأفلام الأخري، بل روابط شكلية مستترة، وتفاصيل ميتافيزيقية غير مباشرة، ربما أكثر من فيلم "«أرض الخوف"» الذي يعتمد علي بطل واحد ويشير صراحة إ لي وجود مستويات أخري، أو "«الكيت كات"» حيث يوجد العديد من الخطوط مترامية الأطراف أيضا إلا أن جميعها تعد تنويعا علي فكرة واحدة وهي حالة العجز، خلال ذلك الإطار يتعاظم التحدي بالبحث عن الروابط التي تجمع تفاصيله، دون غيره من الأفلام.

علاقة جدلية بين الواقع والحلم:

في أحد المشاهد يذهب «عوض» الي ضريح "«سيدي أبو العلامات"» ينتظر منه علامة تسمح له ببيع ملابس شقيقه من أجل إكمال قيمة الشبكة اللازمة لإتمام زفافه علي «"أحلام"» قبل الموعد الذي حدده مع والدها، ينتظر العلامة فلا تأتيه، يشرب من "القلة" الكائنة بأحدي شرفات الضريح، ثم يعيدها الي وضعها، ولكن علي نحو أقل ثباتا، وأكثر قابلية للسقوط، فيردد المشاهد وكأنه أمسك بغلطة تكنيكية ساذجة "أكيد دي هتبقي العلامة" وما يزيد من صدق توقع المشاهد ، أن "«عوض"» يقرر أن يغفل قليلا تحت نفس الشرفة،

بينما "القلة" تهتز، إلا أن "داود" بهذه الطريقة يلفت ذهن المشاهد بشكل مباشر وصريح الي أهمية وسيادة قانون الإشارات والعلامات، ويضع خطا أحمر تحت فكرة الروابط، التي ترفع من قيمة الأشياء المادية في إطار منطق تعامل الشخصيات مع عالمهم الشخصي، وطريقة تحديدهم لمصائرهملأن عوض بهذه الطريقة يقوم بنفسه بإعداد العلامة علي نحوغير واعي ، مع العلم بأن "القلة" لم تسقط بفعل الهواء فقط، وإنما ثمة حلم ناعم يجمع بين (عوض وأحلام) ينتهي بأن تقوم "أحلام" بإفاقة "عوض" من خلال إسقاط "القلة" علي رأسه، لتصبح العلاقة الجدلية بين الواقع والحلم هي العامل الرئيسي في إفاقة "عوض" من غفلته، وعلي تلك الشاكلة تتعدد الروابط والإشارات غير المرئية لتحكم علاقات ومسارات الفيلم جميعها، حيث أن الكل يتفاعل ويتعامل في إطار مكاني وزماني شديد الخصوصية والإنعزال، علي الرغم من كونه شاهدا ومطلا علي أفق ممتد يشمل أجزاء كبيرة من القاهرة.

قانون المكان:

في هذا المستوي الطبقي، البيوت مفتوحة علي بعضها البعض، الأحداث الخاصة تتحول بفعل التقارب والتلاحم الي أحداث قومية مثل الأفراح، أو المآتم، أو المشاجرات، وبالتالي تتعاظم فرصة إدماج التفاصيل لتبدو في النهاية وكأنها قدرية، علي الرغم من أن القانون العام الذي ينظمها هو قانون المكان، وهو ما يختاره

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

"«داود"»كإفتتاحية للفيلم حيث النظارة المكبرة ل " «ركبة"» التي يري من خلالها، وهو علي صهريج مياة مرتفع، تفاصيل الهضبة من زاوية رؤية عالية وكلية، بحيث ينتقل من تفصيلة الي أخري بفعل تلاحم التفاصيل الي جانب بعضها البعض، وإذا كانت الصدفة علي سبيل المثال هي التي فرضت الإنتقال السلس من "شطة" الذي يتوقع "«ركبة"» له أن ينفق أمواله التي قام بجمعها في السعودية ليتحول الي بائع سريح، فيظهر علي الفور بائع كيروسين سريح، ينقلك بعربته الي "رمانة"، بغية "«ركبة"» التي يبحث عنها منذ بداية المشهد، فأنها صدفة محكومة بسبب واحد حيث الفراغ والتوقف الذي يدفع الجميع إلي هذه الحالة من التخبط والتنزه العشوائي، مما يسمح ل «"ركبة"» أو " "«داود"» بمعني أصح القبض علي تلك الشخصيات، في لقطة واحدة، وهي علي تلك الحالة المترددة بين التلاحم شكلا، والإتصال جوهرا، في المشهد التالي يعود "«داود"» إلي الأرض تاركا "ركبة" بالأعلي ليتابع كل من (أحلام ورمانة) في رحلة بحثهما عن "بط ذكر" يقوم بتلقيح الأنثي التي تحملها "أحلام" هنا تتوالي العديد من الإشارات التي توحي بحالة عامة من الشبق الجنسي، الذي يربط الجميع علي موضوع واحد علي الرغم من تباعد الخطوط، وإنفراد كل واحد بعالمه، فثمة صبي يغازل "«أحلام"» أثناء سؤالها، ومع مغادرة الأثنين تتجهان إلي صديقة تقوم بنشر الغسيل الخاص بها وتتحدث معهما بشكل صريح عن ليلة أمس مع زوجها، وما بين الموقفين رجل يجلس علي سور منزله فاتحا رجليه عليه يهتز بما يتشابه مع دفعات الفعل الجنسي، وما أن يتركا الصديقة بخطوات قليلة إلا ويظهر للمرة

الأولي "«زينهم"» ذلك الكوافير القواد، الذي سيحاول طوال الأحداث غواية "«أحلام"»، وبينما تتركاه في طريقهما إلي عمق الصورة، نراه ينظر أليهما بتفرس، ويبدو أنه لا يزال يشغل حديثهما حتي تلك اللحظة، وهو ما يخلق رابطا بين الجميع بهدوء وتدفق.

في الأغاني أيضا تظهر أحد شخصيات، تبدو كأنها رئيسية أو مؤثرة دراميا، الا أنها مجرد شخصية إعتراضية، في مكان عشوائي يخلط شخصياته مع بعضهم البعض، وبالمثل يرد ذكر مجموعة من الأسماء غير المعروفة من الأساس مثل ("بارومة - شكرية - هناء ..."،) وفي أغنية أخري تربط "أحلام" بين أزمتها الشخصية في كلمات بسيطة ثم تنتقل فجأة من سرد مشاعرها الخاصة إلي سرد تفاصيل المكان بصورة قد تبدوعشوائية وغير مريحة، ولكنها داعمة لفكرة التخبط والتوقف والتعويض الذي تلجأ أليه الشخصيات، وكأن رابطا غير واضح، ربما الجاذبية كقدر يشد الجميع إلي نفس الدائرة، فتأتي الكلمات من عينة : "مش عارفة ليه أنا خايفة .. ده بيت خالتي أم سكر .. وده بيت المدعوقة درية .. دي الحارة التي أتبنت لما أتولدت نبوية ....."علما بأن اللقطة في ا لمقطع الأخير تبدأ من قدم أحلام علي الأرض قبل أن تظهر تلك الحارة في إشارة إلي ذلك النوع من الجاذبية، فعلي الرغم من أن الأغاني تأتي لتعبر عن العالم الداخلي للشخصيات، وتدفع بهم إلي أحلامهم المتجاوزة للزمان والمكان يوجد ما يجذبها إلي عالمها مرة أخري ويربطها با لأطر

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الموجودة خلاله، ولهذا تتوالي خلال الأغنية علي المستوي البصري أدق التفاصيل المادية داخل تلك المنطقة مثل الحيطان غير مستوية السطح وعتبات المنازل ونوافذها بالتوازي مع أدق تفاصيل الخلفية المتسعة، التي تترامي بعيدا إلي ما لا نهاية، وعلي نحو أوسع تجد التلاح م بين سكان الهضبة وبين الخلفية ممتدة الأفق وكأنها ترجمة للوضع السائد فوق هذه الهضبة حيث الإقتراب وتداخل الخصوصيات، مقابل العزلة، والشك والصراع، بل والعنف أحيانا، في نفس الأغنية ما أن تنطق "«أحلام»" بكلمة "الحصار" إلا وتجد مبني الإذاعة والتليفزيون في الخلفية كسلويت رمادي لا يحمل أي معني، فهل هذه مجرد صدفة؟ أغلب الظن لا.

تنويعات علي فكرة الحصار تجدها متحققة داخل ذلك العالم، حتي وإن تم إسقاط صورة العالم الخارجي هذا، وهو ما يتضح علي سبيل المثال بالنظر إلي أساليب "«زينهم»" لإغواء "«أحلام»" من خلال حصارها، والإلحاح عليها بطرق غير مباشر، ومن وقت لآخر، مع وجود فوارق زمنية بين كل مرة يتحدث فيها أليها، مستغلا رغبتها في الحصول علي المال اللازم لإتمام زواجها، وهو يستخدم في ذلك ورقة من فئة العشرة جنيهات بطريقتين مختلفتين، يستخدم في المرة الأولي رابطا ماديا حيث يربط الورقة بخيط رفيع غير مرئي، وفي لحظة إلتقاط "أحلام" للورقة، يقوم هو بتحريكها من خلال هذا الخيط، أما في المرة الثانية فنجده يلجأ الي رابط نفسي عندما ينكر أمامها صلته بالورقة من الأصل علي الرغم من أنها واقعة في محيط منزله، وعلي الرغم من ظهوره المفاجئ والصامت بعد أن تلتقط هي العشرة جنيهات، هنا تهم "أحلام" بالفرار الي

منزلها من فرط سعادتها بالمبلغ، لينتهز "«زينهم»" فرصته، ويعرض عليها عشرة ورقات مماثلة شرط أن تعمل معه، فتجري سريعا الي المنزل تعبيرا عن رفضها وحيرتها، مع ملاحظة أنها لم ترفض بشكل قاطع وهو ما يدفعها للبكاء بحرارة، ويدفع "«زينهم»" في نهاية المشهد السابق إلي الشعور بدنو لحظة إنتصاره، بالنظر إلي ضحكته المبالغ فيها، الحكيمة في ذات الوقت، وهو يحتل بجسده المترهل مقدمة الكادر بينما تهرب "«أحلام»" في الخلفية، ولكن لماذا تقوم "«أحلام»"في لحظات فراغها الممتدة با لسير في المحيط الذي يتواجد به "«زينهم»" من الأساس؟ ذلك الأمر يدفعك إلي الإستشعار بوجود رابطا ما، ربما تكون هي غير واعية به، أو واعية ولكنها تنكره وترفضه، لتبدو مترددة دائما ما بين إحتمالات سقوطها، وبين رغبتها في السمو بالزواج والإستقرار، وبالنظر إلي اللحظة الأخيرة السابقة علي ذهاب " «أحلام»" مع العاهرة "سمية" إلي منزل الخواجات، نجد تعبيرا بصريا معقدا يشير إلي ذلك التردد مرة أخري وإنما علي نحو هادئ، حيث يقوم "داود" بعرضه علي نحو تشكيلي يعمق من فكرة الروابط تلك، تجلس «أحلام» بالمقدمة ويظهر وجهها من جانب واحد فقط، بينما "سمية" بالخلفية وقد إختفي نصف وجهها تقريبا خلف نصف وجه أحلام الآخر، وكأن الأثنتين أصبحتا إمرأة واحدة، نصف مشجعة، ونصف مترددة، بما يتوافق مع موقف "أحلام" في هذا الموقف، وعلي هذا الوضع تقوم "سمية" عارية الكتف بتعريت كتف "«أحلام»" مشجعة

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

أياها علي ا لتكيف مع المناخ عندما تذهب إلي السهرة، وكأن هناك تنازلات أخري غير التي وصفها الكوافير، بينما "أحلام" تقوم بتغطية الكتف مرة أخري، وهي ناظرة إلي الأمام نظرة خائفة مستسلمة، متوجسة مما قد تحمله تلك الليلة، وينتهي المشهد بإختفاء تدريجي يضع غمامة سوداء علي ما وو خلال تلك الليلة لأن المشهد التالي علي موقف آخر بالنهار، لتجد نفسك مشدودا بفعل رابط ما إلي حدث سابق لم تراه مكتملا، علي الرغم من حتمية متابعة ما تراه الآن وكأنه يدفعك إلي إكتشاف تلك الروابط بنفسك.

قانون الجاذبية:

تقوم فكرة المناطق العشوائية من الأساس علي فكرة وضع اليد، تبني المنازل بالطوب الأحمر، بلا أساس، علي أرض خالية، غير مصرح بالبناء عليها، وهي بذلك مباني بسيطة وفقيرة تشعرك وكأنها معلقة، قد تهدم خلال لحظة بفعل صدور قرار ما، وعلي الرغم من ذلك فإنها علي المستوي العيني كما هي خلال تلك اللحظة، ثابتة علي الأرض، مستقرة علي سطحها، علي الرغم من المنحدرات وطبيعة الأرض غير المستوية علي الهضبة كما نراها بالفيلم، إذا هي خفيفة في الهواء، ولكنها ذات وزن تنجذب إلي الأرض، هنا يتعاظم الشعور بالجاذبية الأرضية، وبالأخص مع النظر إلي طبيعة الخلفية التي توحي بأن تلك المنازل عالية، تنفصل للحظات عن مجال الجاذبية، تلك الطبيعة المكانية تتماشي إلي حد كبير مع ما وراء الفيلم، حيث حضور قانون الجاذبية في مختلف تفاصيله وخطوطه، ففي مشهد إعتراضي قد يبدو للوهلة الأولي مفتعلا أو مزعجا يقف "«ركبة"»

في صباح أحد الأيام، ويأمر الشمس بأن تصعد ، محركا الرق، رابطا بين طلوع الشمس وبين تحقق جميع أحلامه، العامة منها والخاصة، بنظرة بسيطة علي المشهد السابق يظهر نوع جديد من الروابط، حيث ينتهي ذلك المشهد بنوم شقيق "عوض" في فجر ذلك اليوم، بعد عودته من عمله كطبال، وبعد أن أحبط أمل أخيه في أن يمنحه المال اللازم لزواجه من "«أحلام"»، وبمجرد أن يغلق "عوض" إضاءة الحجرة لكي ينام شقيقه، الذي دفن نفسه ـ إن صح القول ـ تحت غطاء السرير، يتسلل إختفاء تدريجي بطئ، وفجأة يخرج "ركبة" من حجرته حيث ضوء النهار، وطلوع الشمس، في المشهد السابق دلالة موت، تستمد ملامحها من عبث التحدث عن أشياء مادية كالحذاء، والملابس، والشبكة، أما في المشهد التالي دلالات حياة حيث الموسيقي والشمس والنهار، دون فجاجة في العرض أو مراهقة في التعبير تصاحب عادة هذا النوع من المشاهد، تبقي دلالة شديدة التأثير بهذا المشهد إذا ما وضعنا بالإعتبار رغبة "ركبة" الملحة في الطيران، والتحرر، والتخلص من قيود مهنته الزائلة، وزوجته العنيفة القبيحة، وهي رغبة تأتي في أكثر من موضع بالأحداث علي المستوي اللفظي، بالإضافة الي عدة تفاصيل شكلية تدعم من عمق رغبته تلك، كأن يضرب الأرض بعصاه كلما مشي بطريقة عفوية، وعلي سبيل التعود، أو أن يموت قرب نهاية الأحداث بسبب سقوطه من أعلي الهضبة، عندما يمنعه قانون الجاذبية الأرضية عن الإستغراق في حلمه بعد أن تحقق لديه كواقع

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ملموس عندما جاءته "رمانة" طواعية، وصرحت دون كلام بحبها له، ليستقر في النهاية، ودون سابق إنذار، تحت الأرض، في مدفن متسع، يـ دفع مريديه الي الذهول والنظر الي أعلي والتخبط فيما بينهم، فالموت، وحتمية البقاء علي الأرض، والإنشغال بالصراعات الصغيرة، والأمور الحياتية البسيطة عن سؤال الوجود، والقوانين الحتمية، هي أشياء بعيدة عن مجال إهتمامهم، مفروضة عليهم كما تفرض الجاذبية الأرضية إرادتها علي مساراتهم، تلك الجاذبية التي رفضها "ركبة" دائما، فرفضت هي الأخري أن تمنحه حلمه علي نحو كامل، وهو ما يفسر مشهد الشمس علي أنه رغبة في الإنفلات من قانون الجاذبية الأرضية بأسره، وهو ما يربط فلسفة وإشارات "ركبة" ـ لاحظ دلالة الأسم مع فكرة العرج ـ بنظام واحد ومحدد، كما هي عند أغلب الشخصيات، فإذا كانت الجاذبية قيد بالنسبة لركبة فأن الأحبال قيد يمنع تدفق العلاقة بين (أحلام وعوض)، والملابس قيد يساهم في تدهور العلاقه بين "عوض" وشقيقه، والزواج قيد إجتماعي لابد من توافره، والكبت الجنسي قيد يسحب الجميع إلي منطقة واحدة وصغيرة بصرف النظر عن العالم المتسع من حولهم، وتاريخ "عوض" قيد يمنع "نوال" من الإستمرار في علاقتها معه، ومهنة "نوال" قيد يمنعها من البقاء مع "عوض" حيث تتزين له ومع وصول أول زبون يستدعيها ب "كلاكس" سيارته تذهب أليه وتطلب من "عوض" أن ينتظرها حتي تعود، وكـ ما نعلم فالشمس نجم علوي، ينير الهضبة مثلما يضئ تلك المناطق البعيدة، الغامضة علي مستوي الرؤية، الراسخة في الخلفية طوال الأحداث، حتي وإن حاولت إحدي البنايات

العالية ـ كما يظهر بالصورة خلال مشهد ركبة والرق ـ أن تحجب الشمس للحظات بسيطة عن الظهور الكامل، لأن كل هذه التفاصيل تعمل معا علي أرضية واحدة، وتحت نجم واحد، حتي وإن حاولت الإنفلات أو الحجب.

الصعود الي أعلي:

وعلي الرغم من قوة الجاذبية التي تجذب الأبطال إلي الأسفل، فأنهم في لحظات ما، يجاهدون ويقاومون للصعود إلي أعلي، هذا ما تفعله جميع الشخصيات كل علي طريقته، "«ركبة"» يبذل مجهودا كبيرا ليصعد صهريج المياة في بداية الفيلم لكي يستطيع أن يستخدم عدسته المكبرة للمرة الأولي، "عوض" يتشبث في الصخر لكي يذهب الي "أبو العلامات" للمرة الأولي كي يمنحه الأذن بالزواج من «أحلام»، ومرة أخري عندما يمني نفسه بعلامة تساعده علي ا لتوافق مع إختياراته الأخلاقية التي لا يرضي هو عنها، "«أحلام"» تنفصل للحظات عن قناعاتها، ومبادئها ، وتذهب مع عاهرة صديقة الي مكان راق كي تحصل علي المال اللازم وبعد أن تقضي ليلة غامضة لا تظهر تفاصيلها المادية علي الشاشة تصعد إلي "«عوض"» صباح اليوم التالي حيث "ضريح «أبو العلامات"» في لقاء يبدو وكأنه صدفه، الا أنه في الحقيقة موعد غير محدد من قبل كليهما، بعد أن ترافقت زمنيا سقطهما خلال نفس الليلة، وحصلا من دون موعد سابق علي أغلب المال اللازم لإتمام زواجهما، وبالمثل يصعد شقيق "«عوض"» الهضبة لكي ينام في العشة بعد أن ضاقت به

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

سبل النوم المكلف وغير المريح بالخارج منذ أن قام "«عوض"» ببيع ملابسه بأبخس الأثمان، "«نوال"» تصعد نفس الهضبة حيث يوجد "«عوض"» مرتين: الأولي نهارا عندما يتم القبض عليه بسبب تصرفه في ملابس أخيه، وهي هنا في طريقها لإغواءه بناءا علي رغبة صادقةفإلا رتباط به، والثانية ليلا عندما يعترف في لحظة عفوية ولأول مرة بعد أن توهمت بالفعل بأن علاقة ما قد جمعت بينهما بأنه علي علاقة بأخري، فتسلم بالأمر الواقع وتكتفي بليلة حسية يتوحدا فيها بفعل قسوة الظروف الواقعة علي كل منهما، ولكن كل واحد علي طريقته، ودون أن يشعر بعمق أزمة الطرف الآخر، وبعد أن تنصرف صباحا، دون أن تزعجه، في لقائها الأخير معه، حيث تترك له المال اللازم لزواجه، تعود إلي طبيعتها الساخرة التي تخفي بها الألم الذي يعتمل بداخلها وتردد "يخرب بيت الدحديرة" في إشارة لوعيها بتلك الجاذبية، ولا يمر فعل الصعود بشكل عفوي، وقد يكون السبب في حتمية الصعود هو طبيعة المكان حيث أن الهضبة مرتفعة، وفي الوقت نفسه هي مركز وجود كاميرا التصوير التي ترصد من أعلي غالبا الشخص الذي يصعد أليها، وبالتالي تظهر العديد من الأماكن بعيدة صغيرة منخفضة في القاع مثل الشوارع، وحركة السيارات، والإعلانات المعلقة، الا أن التركيز علي فعل الصعود، وعلي المجهود المبذول لتحقيقه بهذا القدر من الإصرار والتكرار يأتي كنوع من الترجمة البصرية لما يعتمل بداخل الشخصيات حيث رفض الظروف المتحققة علي أرض الواقع، والرغبة في الإنعتاق من القيود المفروضة في سبيل عدة خطوات الي الأعلي.

لا ينطبق ذلك علي الشخصيات فقط، بل علي طريقة بناء بعض التتابعات شديدة الدلالة خلال ذلك الإطار، وعلي سبيل المثال في مشهد المشاجرة التي تقع بين "(عوض" و"شطة") بالأحداث الأولي من الفيلم، والتي يجتمع بسببها الجميع لكي يراقب من بعيد ما يحدث في إنزعاج بالغ، ومنهم "«أحلام"»، تحاول الأم أن تنهي الخلاف، وتؤنب الأثنين مرددة "أيه .. ما فيش نتاية في الدنيا غيرها"، هنا ينفصل الفيلم عن المشاجرة موضوع المشهد يحلق بعيداً عن جاذبيتها وسيطرة حضورها، ويتوحد مع حالة "«أحلام"» التي تشعر بسعادة بالغة لأنها السبب في هذه المشاجرة، ولأنها تدرك بهذا مدي حب "عوض" لها، فتعلو الموسيقي معبرة عن حالتها، وتختفي أثناء ذلك أصوات المشاجرة، تبتعد "«أحلام"» إلي عمق الكادر، منتشية، يلعب الهواء بردائها، وتعكس اللمبة خيالها علي الجدار، وعلي الرغم من كل ذلك، ووسط تلك الحالة الهادئة الشاعرية يدفع «"داود"» بإمرأة من عمق الكادر إلي المقدمة، تتقدم بخطوات سريعة متعجلة لكي تتابع المشاجرة التي لم تشاهدها منذ البداية، والتي لا نري نحن أي من تفاصيلها الآن، إنها الجاذبية التي تشدك عن قصد إلي الموضوع الأول في ظل إستغراقك في الحالة الثانية، مهما بلغت تلك الحالة من سمو، يكتمل التتابع، ولازالت الموسيقي بالخلفية لم يتغير إيقاعها، جملة اعتراضية بالقطع علي لقطة تنهض خلالها "«أحلام"» من السريربإيقاع حذرحتي لا توقظ شقيقاتها لأنها ربما لا تستطيع النوم بسبب ما تعانيه من

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

حزن، حيث أن "شطة"قام بالتقدم لخ طبتها وهي لا تريد سوي "عوض" أي أنها هنا علي العكس من الحالة السابقة التي إنتقل أليها الفيلم بشكل مباشر دون فواصل، تسحبها الجاذبية مرة أخري إلي مجال همها الأول، المدهش أنها في اللقطة التالية، والذي يتم الإنتقال أليه من خلال المزج نراها تقوم بمسح الأرض، مصدر الجاذبية علي المستوي المجازي، بينما الموسيقي تزداد سرعة، لتعبر عن تأزم موقفها مرة أخري، مثال آخر تجد ركبة في الأغنية الأولي يسير عكس إتجاه الموكب الذي يتابع مراسم خطبة "«أحلام"» ، يبدو سعيدا، ومرحا حتي يشك في أن العروس المقصود من الممكن أن تكون "رمانة"، وهو ما يعبر عنه لفظيا وهو ينظر إلي الكاميرا بعد أن أصبح بمقدمة الكادر، فيعود مرة أخري، حيث تدفعه الجاذبية للسير مع القطيع في الموكب بخطواته العرجاء التي تزداد تعثرا بفعل توتره وسرعة إيقاعه.

فلسفة البناء:

يقوم البناء الدرامي للفيلم علي أحداث بسيطة إن لم تكن واردة الحدوث بشكل يومي، فهي أحداث موسمية ترتبط بمناسبات شعبية عادية، فلا توجد لحظات حاسمة، أو مفاجأت، فقط عندما تظهر شخصيات جديدة ـ أو بمعني أصح ـ دخيلة علي بيئة وقوع الأحداث، مثل شخصية "زينهم" الكوافير، أو "«نوال"» العاهرة، لاحظ أن الظهور الأول يأ تي بشكل عفوي، دون صخب، وبناءا علي الصدفة المكانية البحته، ولكي يخرج الصراع من طيات تلك الأحداث العادية، يتم غالبا تصعيد موقفين مختلفين في نفس الفترة الزمنية، إما بشكل متوازي بحيث يقابل أي تطور في أحد الخطوط تطورا موازيا للخط الآخر، مثل التوازي بين المشهد ا لذي ترقص فيه "«رمانة"» علي رق "«ركبة"» بحيث تظهر الشخصيتين في لقطات متوسطة وكأنهما في فعل جنسي حميم بعد أن أختفي الرق، وتشابه ميكانيزم الرقص لديها مع دفعات الفعل الجنسي، وبين المشاهد التي يقوم فيها "عوض" بسرقة زبائن "نوال"(أنظر إلي الرابط بينهما بموضوع الـ زمن والصور الأبدية)، وقد يتم تصعيد المواقف بطريقة أخري، وبشكل أكثر هدوءا من الحالة السابقة، وينطوي ذلك علي طريقة خاصة في بناء الفيلم ذاته، وليس أحد التتابعات فحسب، علي سبيل المثال يشعر "عوض" للحظة واحدة إن إقترابه من "«نوال"» قد جعل منه قوادا دون أن يدري، في الوقت نفسه تشعر "«أحلام"» بأن ذهابها الي "«زينهم"»

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ورغبتها في التزين قد تدفعها لخطيئة لم تسمح لنفسها بأن تفعلها مع من تحب، وإذا كان "عوض" قد تحول الي سارق وقواد دون إرادته الي أن تراجع في اللحظة المناسبة، فهي أيضا كادت أن تسقط حتي أيقظتها قوة خفية في آخر لحظة، وإذا كانت تلك الإشارات والمصادفات تتفاعل في إطار من القدرية فإنها في الوقت ذاته نتاجا لظروف مجتمع حيث الشعور بالتوقف الذي يشوب حياة الشخصيات، ويؤثر بالتالي علي المسار الدرامي لأحداث الفيلم من حيث البناء والتطور، في أحد المشاهد يقف (عوض وأحلام) تحت مبني أصفر متهالك لمحطة قطار توقفت عن العمل، يكتب علي المبني من أعلي لأسفل عدة أرقام ٤ ـ ٣ ـ ٢ ـ ١ ـ ٠ تحت الرقم الأخير يقف الأثنين في تعبير بصري عن وضعهما، ولا يؤكد المخرج ذلك الشعور بإلحاح مستفز كأن يحرك الكاميرا في حركة Tilt down لكي ترصد ذلك الوضع، ولكنه يقبض عليهما خلال ذلك الموقف، وهو ما يعمق من الشعور بالروابط دون الإشارة أليها، ثم يتبعهما بعد ذلك في سيرهما علي قضبان القطار غير المكتملة تأكيدا علي إيقاعهما الحثيث.

الإعتراف الضمني، والإكتشاف الهادئ:

تأتي أغاني الفيلم لتعبر في مجملها عن أحلام الشخصيات ا لحبيسة علي أرض الواقع، كنوع من التعويض الصريح عن العجز الذي يشعرون به، وأغلب الظن أن تلك الإغاني الي جانب مجموعة المونولوجات الطويلة، ومحاولات التفلسف والإستطراد اللفظي التي يتبناها الأبطال في أكثر من موضع، ما هي الا إفراز طبيعي

لإيقاع حياتهم اليومي، وهو ما يؤكد علي أهمية التداعي داخل الأحداث، فعندما تتحدث "أحلام" عن نظرات "الرجالة" فهي تتحدث في الأساس عن موقفها أمام إغواء "«زينهم"» ولكنها عاجزة عن الإشارة ألي الموضوع بشكل مباشر، فيعطيها "«داود"» الفرصة المناسبة لكي تتحدث، وتسترسل كيفما شاءت، من خلال لقطة طويلة، تجمعها بشقيقتها «"رمانة"»، وتستغرق دقيقة وخمسين ثانية علي الشاشة، تتردد فيها "«أحلام"» ذهابا وأيابا، جلوسا ووقوفا، لتصل في النهاية الي ما تريد أن تعبر عنه بشكل مباشر، فتنكشف الروابط الخافية بين رغبتها وإنكارها، وعندما يذهب "عوض" لأول مرة الي الضريح يلقي بجمل طويلة عن بداية علاقته ب " «أحلام"» متوهما بوجود أحد يستمع أليه بالفعل، ثم يطلب منه الأذن بالذهاب الي خطبتها، وعندما تتأخر العلامة، يتوعد "«عوض"» للضريح بطريقة لاشعورية، وكأن العلامة مجرد تحصيل حاصل، وذلك من خلال جملة "علي العموم تشكر برضه " مما يؤكد علي عدم إيمانه بما يفعله، لذلك لا ينتظر "عوض" أي علامات في زيارته الأخيرة للضريح بالجزء الأخير من الفيلم ، فيكتفي بالشكوي المعتادة، ثم ينسحب بطريقة تعبر عن إستسلامه، وإعترافه أمامنا بعدم إيمانه بهذه الخرافات والعلامات، ولا يخرج "«داود"»بالكاميرا ليرصد ر حلة "«أحلام"» ليلة المائة جنية، حيث أن أي حدث جديد قد يطرأ علي حياة الشخصيات يظل حبيسا لإطار المنطقة بفعل جاذبية المكان، وها هو في المشهد قبل الأخير يعرض تفاصيل تلك

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الرحلة محققا مستويين من الرؤية، الأول صورة "أحلام" أثناء الحكي، وهي تفعل ذلك بشعور موحش بالغربة والحرمان والإنفصال عن الزمن، مع التركيز علي إنفعالات "«عوض"» المستمع الشارد المستسلم لإيقاع الحكي حتي النهاية، والثاني تلك الصورة المتخيلة عن الرحلة، والتي يفرض المخرج أسلوب تصميمها في ذهن المشاهد قياسا علي لغة "«أحلام"» الأدبية أثناء الحكي "البت سمية خدتني في حتة .. عمري ما رحتها أو شفتها قبل كدة .. الشجر ماليها .. والشارع ما فيهوش تراب...."، وبذلك نجده يحافظ من جهة علي خصوصية المكان الذي لم يخرج عن حدوده نسبيا طوال الأحداث، مع ما يقوم به ذلك البناء من الإحتفاظ بحالة الترقب من قبل المشاهد، الذي يظل متسائلاً لفترة طويلة عن سر السهرة منذ وقوعها، ومنتظرا لرد فعل "عوض"، ومن جهة أخري ينسج إعتراف "«أحلام"» علي هذا النحو النهاية المثالية لعالم تسوده مجموعة من الأخطاء الصغيرة، التي ينظر أليها أصحابها بفعل الفقر والعلامات بإعتبارها خطايا لا تغتفر، وهي في النهاية مجموعة من الأفعال فرضتها وضعيات طبيعية، ومجموعة من الروابط غير محددة الهوية، في إشارة بعيدة وضمنية للمناخ العام الذي ساهم في تشكيلها من الأساس، ولهذا ينتهي الفيلم بلقطة بانورامية تتشابه الي حد كبير مع اللقطة الأولي حيث عرض أفقي للهضبة صباحا مرورا بصهريج المياة، وبسلويت عدة منازل، في ذلك الفضاء الشفاف الرمادي، وكأن الهواء، أوالمناخ العام يتشبع بتلك العلاقات القدرية، وكأن الفيلم في مجمله محاولة ما لسبر أغوار تلك العلاقات الخافية، والتي ستساهم لاحقا في تشكيل مئات التنويعات

علي حدوتة (عوض وأحلام) من جهة (لاحظ أن «داود» يفعل ذلك عن قصد بالإشارة إلي الصراع المنتظر بين «عنتر وشطة» علي «رمانة» في مشهدين إعتراضيين خلال ليلة دخلة أحلام وعوض)، وتشكيل مسار حياتهما اللاحقة من جهة أخري، نظرا لأن النهاية السعيدة حيث العش الصغير، والزواج، والزغرودة المجلجلة، ما هي الا بداية لحواديت أكثر تعقيدا وتركيبا من جميع التفاصيل السابقة، وهو ما يوحي بوجود جاذبية تشد الخطوط إلي بعضها البعض، وتلقي بها علي أرضية واحدة، لتجد نفسك داخل شبكة محكمة، ومناخ عام يصعب الإنفلات منه.

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

أختفاء تدريجي

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

داود عبد السيد: مجرد رسول

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ظهور تدريجي

نتجاوز عالم "سارق الفرح" بكل تفاصيله وروابطه، لنري من زاوية أعلي عالم "«داود عبد السيد"» بصفة عامة، في محاولة للتلخيص، وإستخراج الروح لا التفاصيل، تلك الروح التي تجدها واحدة في جميع أفلامه، حتي التسجيلية منها، ف " «داود"» من القلائل في تاريخ السينما المصرية، ممن نستطيع أن نطلق عليهم "صاحب مشروع"، فلا يمكن أن نصف "«داود عبد السيد"» كمخرج، أو كاتب، أو صانع أفلام، أو حتي مفكر، لأنه بشكل أعم صاحب مشروع مكتمل الملامح، تستطيع أن تلمسه في كل أعماله مهما إختلفت الأطر الفنية أو الأنواع، وكذلك في تصريحاته الصحفية مهما تنوعت الأسئلة أو الموضوعات، وبالمثل تجد إيقاعه في التعامل الشخصي وإدارة العلاقات، ويمكننا القول بأن أهم وأبرز ملمح من هذا المشروع هو الطموح دائما الي ما هو أعلي، وكأنه في بحث مستمر عن أعلي نقطة يمكن النظر منها، حيث تتيح لك هذه النظرة نسبيا القدرة علي إكتشاف الروابط، ومن ثم الجذور أو البنية الأساسية لكافة التفاصيل التي ينتظم بها السطح، في تجاوز مقصود لتلك التفاصيل العينية السطحية، التي نتوقف عندها كثيرا بالمنظور الإجتماعي أو السياسي أو اليومي علي أنها مشاكل وأسباب وجذور، بإختصار أنه يبحث عن ذلك المتعالي.

يري ""«داود"» أن الهدف من السينما ـ نقلا عن أحد الحوارات ـ هو الدخول الي وجدان الناس، لمنحهم خبرات انسانية وجمالية، حتي يتغير الأنسان بداخلهم علي المدي البعيد بفعل التراكم، لا الصدمة أو الإيضاح

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

والشرح «لو أنت عملت بني آدم حقيقي، مش عبد جاهل متخلف جشع، فمن المؤكد أن كل شئ سيتغير، ستختار النظام الصح اشتراكيا كان أو رأسماليا، وسترفض الديكتاتورية، والظلم الاجتماعي، وإرهاب الآخر ...ألخ"» ، ولكن بأي وسيلة يتسلل " "«داود"» الي وجدان الناس ليحقق مفهومه ذلك، بما أنه يتحدث عن الوجدان، فان المدخل النفسي سيصبح أنسب المداخل للبحث عن إجابة، وبما أنه يحبذ البدء من الإنسان، كنقطة إنطلاق ويتحدث عن فلسفة الإنتقال من الداخل الي الخارج فان هذا ما يستدعي حضور منطق الأساطير والماوراء، حيث الظواهر الخارجية بالأسطورة ما هي الا إستعارات لما يعتمل بالداخل، وإذا أردت أنت أن تتعامل وتتعايش مع ظواهر الخارج، فعليك أن تتعامل أولا مع الداخل.

إنطلاقا من تلك النقطة سنفترض ـ كما يفعل "داود" كثيرا ـ صورة، ربما تكون فاعلة في ذلك الإطار: لدي كل إنسان هناك منطقتان، منطقة الوعي حيث الخبرات والتجارب والأفكار التي يدركها الإنسان فتشكل الإطار العام لحياته الإجتماعية واليومية، ومنطقة اللاوعي وهو الجانب المظلم، المكبوت، الزراخبالع ديد من التفاصيل التي تم إزاحتها بفعل تاريخ المجتمع والتربية والأخلاق، والتي يمكن النظر أليها بإعتبارها الصورة الأولية أو الطبيعة التي تجسد ذلك "الداخل"، حيث يبدأ رحلته في الحياة إنطلاقا منها، لذا فهو الجانب الأصدق إذا أردت أن تتعرف علي ذاتك الفعلية، لا التي تم إلباسها لك، وغالبا ما يحدث التغيير المنشود عندما ينتقل ذلك الجانب المظلم بفعل التجربة الي منطقة الوعي . وقد أختار "داود" أن يقوم من خلال أفلامه بدور ساعي البريد الذي ينقل بطريقته الخاصة الرسائل والإشارات من منطقة اللاوعي الي منطقة الوعي، معتمدا في ذلك علي الأرضية التي سبق رصد طبيعتها الجغرافية والأنثروبولوجية بدءا من طريقته الخاصة في رسم الشخصيات، وكيفية الدفع بهم إلي الأمام، وبالنظر إلي الأطر التي تتحرك فيها، وشبكة الروابط التي تجمع الكل في حزمة واحدة.

وتعد مشاهدة أي من أفلام " "«داود"»تجربة في حد ذا تها ، حيث يخلق عن قصد، وبشتي الطرق، الظروف الملائمة للتواصل مع البطل، سواء كان ذلك بالتوحد معه، أو بالنظر أليه من الخارج، وتباعا، ومع مرور الأحداث يتغير هذا البطل بفعل تراكم العديد من الرسائل المادية والضمنية، وهو ما لا تشعر أنت بوقعه فعليا الا مع نهاية الأ حداث، والإكتمال النسبي للتجربة، تجربة البطل وتجربتك في نفس الوقت،علما بعدم الوصول في النهاية الي حلول أو قناعة محددة، تعمل علي التنفيس لدي المشاهد بدلا من المشاركة وحثه علي إدراك الصورة، فغالبا ما ينتهي الفيلم وكأن هناك بابا مواربا تنطلق من خلاله بعض التساؤلات المعلقة التي قد يساهم تفنيدها ومحاولة التفكير فيها في الإقتراب النسبي من الذات، وهو عين ما يحدث في الأساطير التي تحاول أن تنقل ما هو روحي وغير مرئي إلي مستوي الوعي بأن تدفع البطل إلي رحلة ما الي الخارج، وعين ما يحدث في أحلام النوم عندما ترتفع رقابة الأنا الأعلي الذي يمتثل لإرادة القيود التي يفرضها الواقع

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

المعيش، لتتحرك الرسائل بحرية مموهة وحذرة، فتظهر علي هيئة صور وإستعارات، تساهم عند قراءتها علي الإقتراب من الذات.

ولكن لماذا تظهر تلك الرسائل علي هيئة إستعارات وصور بها مس من الغموض والإلتباس، بدلا من أن تظهر بشكل مباشر وواضح؟، حسنا .. لا ينتهي في الحلم دور الأنا نهائيا، وإلا إنتفي الصراع، بل يتخذ لنفسه دورا آخر، قد نصفه بالرقيب علي تلك الرسائل، حيث يقوم بتشويه بعضها، لا منعها نهائيا كما يحدث أثناء اليقظة، وكأنك بالحلم في حالة مستمرة من الشد والجذب، وهو ما يطلق عليه العالم النفسي «'سيجموند فرويد "» بأليات عمل الحلم Dream work والتي تنظم الصراع بين الرغبة والرقيب، وبالنسبة ل" "«داود"» نجد أن الإلماح والإستعارة والمواربة وتعدد مستويات التلقي سمات غالبه علي تعبيره السينمائي، مما يحيلنا للنظر الي لغته السيد مائية في أطار عمل تلك الآليات، التي تشكل في النهاية شكل ومضمون الرسائل، علما بأن الأحلام التي يقدمها "«داود"» هي أحلام ذات بعد أسطوري عام، ولكنها تستمد طبيعتها ومفرداتها من لغة الأحلام الشخصية التي يمكن قراءتها بتداعي المعاني:

التكثيف:

في الحلم قد تري شخصا غريب الملامح، غريب السلوك، ولكنك بالتدقيق تكتشف أنه خليط مكثف من إناس مختلفين تعرف كل واحد منهم علي حدة، ويصرح " "«داود"» في أحد الحوارات أنه منذ البداية يسعي لتحقيق نوع من الكثافة في أفلامه، ويري أنه حقق ذلك علي مستوي الشكل أكثر من المضمون منذ أفلامه الأولي، وصولا الي "«أرض الخوف"» الذي تحققت فيه الكثافة علي المستويين معا، وبما أن التكثيف من أهم آليات عمل الحلم، فنحن إذن علي أولي أعتاب عالم " "«داود"»، وفي التكثييف يتم حذف أو اضافة بعض العناصر أو الصفات من أو الي موضوع الرسالة، مما يجعلها مراوغة بالـ نهاية، وهو شئ كثيرا ما يتحقق في أفلام مخرجنا، فهو إذ يؤكد بأغلب أعماله من خلال شخصية أو موقف أو صورة علي شئ معين، نجده في نفس الوقت يخفي أبعادا هامة من نفس الشئ ليبدو تأكيده عليه مجرد تلميح له أو تساؤل عنه، وها نحن علي مستوي الحذف نجده مثلا في فيلم (الصعاليك) يتحدث في الظاهر عن مجتمع الانفتاح، ودوره في تشكيل خريطة مصر الاجتماعية، ويؤكد علي ذلك ببعض الاشارات التي أستخدمها أبناء جيله عندما تناولوا هذه القضية مثل (كيفية الصعود ـ طبيعة العمل داخل النظام ـ تعرية أهدافه غير المعلنة ـ صور الصراع الناشئ بين الطبقةالصاعدة والطبقة المتوسطة)، الا أن إهتمامه الأول، والذي لن تلحظه بشكل مباشر، يدور حول

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

سؤال واحد: ما هي التشوهات النفسية التي قد تصاحب أثنين من الصعاليك عندما يصلا الي مستوي اجتماعي مرتفع؟ وهو ما تتيحه القفزات الزمنية الفارقة من مشهد الي آخر، علي نحو يدفعك لإ كتشاف العلاقة الضمنية بين المحيط الجديد وبين إيقاع الأثنين كلما تطور الأمر، أو ظهرت رسائل بصرية وموضوعية جديدة تفيد بذلك التطور دون الإشارة أليها بشكل مباشر، وهي أشبة برسائل سوق الإقتصاد التي نسمع بعضها مبتورة علي لسان "مرسي"مثلا، لا لشئ إلا لإكمال ملامح الصورة التي نراها، مع العلم بأنها العامل الأساسي في تشكيل تلك الصورة واقعيا، نفس الشئ تجده في (مواطن ومخبر وحرامي)، ذلك الفيلم الذي يحذف منه " "«داود"» عنصرا أساسيا من عناصر بنائه الفكري لا الدرامي، وهو الإشارة المباشرة والواضحة لأن كل ما تراه مجرد سخرية من الوضع الراهن، وليس دعوة للتصالح معه، مثلما يبدو للوهلة الأولي، مسندا تلك المهمة لرسائل الرواي الذي يحلل ويشرح الموقف الذي نراه علي نحو مراوغ وساخر، وعلي العكس من ذلك قد يتم التكثيف من خلال إضافة العديد من العناصر للموضوع الواحد، بحيث يصعب فهمه أو تحديد أبعاده ما لم يتم تحليله، وإرجاعة الي صورته الأولية، وهو ما يظهر بشكل نموذجي في (أرض الخوف)، فمن جهة يعاني بطله من ازدواجية هويته ما بين كونه ضابط شرطة أو تاجر مخدرات، ومن جهة أخري يرسم "داود" أغلب شخصياته وفي ذهنه كثافة حالة الفيلم بأكمله، لتأتي جميعها وكأنها تحمل رسائل غامضة، علي البطل أن يقرأها بتمهل خلال رحلته، وعلي سبيل المثال: "المعلم هدهد" تاجر حشيش، حاكم، حكيم، متزن أحيانا، ومتهور أحيانا أخري، ويعيش بمنطق أسطوري بحت، حيث يؤكد في أحد المشاهد بأنه مجرد شخص يلعب دورا محددا سلفا، ويدفع البطل للزواج خلا ل لحظة تخطر علي باله فيها تلك الفكرة، في إطار من الإشارة الي ذلك المتعالي الذي يتجاوز المستوي الأول من الرؤية، يذكر "داود" قبل عمله في ذلك الفيلم أنه سأل نفسه ماذا يعرف عن تجار المخدرات، وعندما أدرك أن كل معلوماته من فيلم (سمارة)، أقتنع بأنه لا يعرف عنهم شيئا، هنا أطلق لخياله العنان، وسمح لنفسه أن يقوم بتهجين مجموعة من المعلومات والملاحظات لديه، إلي أن وصل لتلك النتيجة : "لا أري فرقا كبيرا من حيث تطور الشخصية بين تاجر المخدرات، وبين أي معلم آخر، يركب مرسيدس، ويتاجر في أي شئ آخر، الفرق الوحيد هو قانوني بحت، فالأول يعمل بتجارة محرمة، والثاني بتجارة مشروعة"، ومما يشير الي أن أرض الخوف يمثل حلما كاملا ذات بعد أسطوري هو أن موضوعه الرئيسي يقوم ـ في أحدي القراءات ـ علي تساؤل إنساني بسيط : هل من الممكن أن يخرج المكبوت لدي الأنسان بشكل مطلق، اذا ما أتيحت له شرعية خروجه، أم أنه سيتعثر من خلال بعض القوي النفسية الداخلية أو الاجتماعية والقانونية الخارجية لحظة الخروج؟ هنا تأتي ملاءمة حالة التكثيف لصياغة تلك الفكرة، حيث أن خروج المكبوت في الحلم، يرتبط برقابة الأنا الأعلي كما أسلفنا، لتصبح كافة الصور الثنائية التي يزخر بها الفيلم مجرد إنعكاسات مخلصة لما يعانية البطل "يحيي" خلال رحلته في "أرض الخوف".

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الإزاحة:

الإزاحة في الحلم هي أن يتم نقل بعض الشحنات النفسية أو المفردات المتعلقة بموضوع الرسالة من عنصر لآخر ليبدو ذلك العنصر في النهاية أكبر أو أصغر من حجمه الطبيعي، وفي أفلام "«داود"» تلمس غالبا الرغبة في التجريد عند تقديم أحد الشخصيات أو الموضوعات، والذي يمكن تحديده في نقاط واضحة من أجل تتبع يسير للنتائج التي ستترتب عليه، وها هو "«داود"» مثلا يجعل من المثقف في فيلمه الأخير ممثلا للمواطن، وللطبقة المتوسطة بشكلها علي الرغم من أن الغالبية العظمي من تلك الطبقة ليست كذلك، وربما أن المثقف علي أرض الواقع أو في فترة الثمانينات تحديدا لم يكن بهذا الشكل الذي ظهر بالفيلم، مع ملاحظة أن قصة الرواية، موضوع الصراع بالفيلم ما هي إلا قصة فيلم "الصعاليك" حيث تدور خلال عشرين عاما، وتحتوي علي شخصية بأسم "«صفية"»، تلك التي تقوم بخيانة زوجها "«مرسي"» كما يردد الحرامي في عتابه للمواطن بأحد المشاهد، لاحظ أن " "«داود"» قد واجه عند إنتاج «الصعاليك» نوعا من رفض (أنظر إلي الجزء المتعلق بالصعاليك) وكان الرأي أن ذاك أن يأخذ "مرسي" عقابه بسبب قيامه بقتل "«صلاح"» وهو ما يحيلنا إلي نص الحرامي في مواجهة المواطن بالفيلم : "والغريب بقي أنها لا إتشلت .. ولا عميت .. ولا ولعت في نفسها .. يرضيك كدة يا حضرة الصول"، العكس تماما يحدث مع الحرامي، الذي يكسبه " "«داود"» صفة الحكمة، ولم نره يسرق في أي من مشاهد الفيلم، ويكفي أنه صاحب مبدأ إجتماعي

عام، ويدفع ثمنا غاليا من أجل الدفاع عنه، وهو في النهاية إفرازا لطبقته التي لم يدنها المخرج الا من خلال وجهة نظر المواطن، المدان بدوره بمنطق إدانته هو للحرامي، وهو ما يجعلنا عند المتابعة مستعدين لتلقي التجاوزات التي ستحدث تحت إشراف السلطة فيما بعد، أي بعد أن تم تجريد الثلاثة أطراف بالإزاحة حيث الحذف والإضافة علي كل نموذج حتي الوصول إلي الصورة الأخيرة، وها هو أيضا في (سارق الفرح) يقدم عبر المكان مفارقة هامة في اطار النقل والازاحة، ذلك أن المكان بطابعه المرتفع، الشاهد، المنسي، يهمش بفعل وضعيته كل الأماكن الأخري التي تظهر في الخلفية، ليبدو أي إتصالا خارجيا به من خلال شخصيات وافدة من الخارج أو قيم متجاوزة لقيم الداخل شديدة الخصوصية بمثابة رسائل يزيحها النظام العام والطبيعة الجغرافية بشكل خاص الي الداخل، الا أنها، أي تلك الرسائل، تبدو في لحظة ما وكأنها مجرد تجليات لما يعتمل بداخل الشخصيات، وهو ما تؤكده مشاهد الضريح أو الأحلام بالأغاني، وها هو في إطار الحديث عن العلاقة بين الواقع والصورة التي يقدمها بالإزاحة يقول : "في فيلم (سارق الفرح) البيوت فقيرة ولكنها جميلة، وألوانها رقيقة، فالفيلم لا يتعامل مع شخصياته بشكل واقعي مائة في المائة، وإلا كان علينا تصوير الخنازير، وجثث الحيوانات النافقة، والبرك، ومياة المجاري، وهذا أرخص من الناحية الإنتاجية لأننا كذا سنصور في الأماكن الطبيعية "، أي أن عملية أزاحة واقع إفتراضي أسلوبا قصده "داود"في تشكيل أبعاد

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

المكان. وفي (أرض الأحلام) تقع "نرجس" في صراع عنيف بين رغبتها في البقاء بمصر، وبين رغبة أبناءها في تهجيرها الي أمريكا، كي يتمكنوا هم الآخرين من الهجرة، فيكون نتيجة هذا الصراع تيه البطلة في شوارع القاهرة وخاصة "مصر الجديدة"وهي تبحث عن جواز سفرها الذي فقدته ليلة اقلاع طائرتها، تلك الشوارع التي فقدت ملامحها نسبيا، وهو ما أكدت عليه والدتها في أحدي جمل الحوار الغريبة ببداية الفيلم "ياه دي الشوارع أتغيرت أوي"! وبالفعل ستصبح تلك الشوارع بعد قليل بالنسبة ل "نرجس" أكثر وحشية، وخلوا، وغربة، وستمتلئ ببعض الأشارات الدا لة علي هذا التغريب، وبالأخص خلال المشهد الصارخ الذي تبحث فيه "نرجس" عن وسيلة تقوم بإيصالها إلي المستشفي بآخر الليل فلا تجد، لتصطدم في سلسلة من المواقف الجديدة والغريبة عليها بالعديد من المفردات الجديدة، الوافدة أليها بفعل قدر مرسوم سلفا، وكأن كل موقف رسالة يجعلها قادرة علي رؤية إيقاعها، وطريقة تعايشها في الحياة، فيما بعد أو إشارات من اللاوعي عما ترغبه بالفعل علي نحو صادق من داخلها، حيث البقاء بمصر مهما ستؤول أليه الظروف بعد التجربة.

الصياغة الثانوية:

قد تتداعي لديك أثناء الحلم مجموعة من الصور غير المترابطة، فقد تري خبرة مررت بها أثناء الطفولة "عضة كلب مثلا "، تليها خبرة قام وعيك بتخزينها قبل دقائق من خلودك للنوم أنت اذن بأزاء أحداث سابقة (صياغة ثانوية) قامت بأستدعاء مكونات أخري ومن ذلك "رؤيتك لشخص عزيز عليك بعد فترة طويلة من غيابه"، هذا ما يمكن أن نطلق عليه الصياغة الثانوية في الحلم، حيث ينتظم وفود الرسائل تباعا علي نحو لا يمكن فهمه إلا بمنطق الوفود نفسه، وبالنسبة ل"داود" فمن الصعب أن تضع يدك بثقة علي أبعاد فيلم (البحث عن سيد مرزوق)مثلا بعد مشاهدة واحدة، وربما تتيح لك المشاهدة الثانية أو العاشرة المزيد من الأ فكار والاستنتاجات التي لم تلحظها من قبل، لأن العمل في مجمله قد يعتبر حلما طويلا لبطله "يوسف كمال" تتوافد خلاله الرسائل تبعا لمنطق خاص جدا، وعلي سبيل المثال فهو حلم يبدأ منذ اللقطة الأولي بالفيلم، والتي تعرض لمنبه عاطل لا يعمل، أو «أحلام» تالية ل "يوسف" تبدأ مع إنتهاء الثلث الأول من الأحداث، خاصة و أننا نراه يخلد الي النوم مرتين بعد ذلك، ثم يتكرر أمامه ظهور بعض الشخصيات العابرة التي ألتقي بها في بداية يومه، وأهمها "«سيد مرزوق"»، خاصة وأن الظهور الثاني لتلك الشخصيات يأتي في مواقف غريبة، ودون مبرر واضح عندما تظهر فجأة في موقف ما (لاحظ مثلا الطريقة التي يبتعد فيها شابلن إلي عمق الصورة ببداية الفيلم وكأنه أنهي رسالته خلال تلك اللحظة، ثم ظهوره المفاجئ مرة ثانية بالمشاهد الأخيرة من الفيلم بطريقة إستعراضية هادئة في المقهي الذي يلجأ أليه «سيد مرزوق» هاربا)، أو أن تقدم تلك الشخصيات معلومات شخصية تتعلق ب"يوسف" دون أن نعلم مصدرها في ذلك، كأن يذكَر "سيد" علي سبيل المثال "«يوسف"» بليلة عيد ميلاده، حتي إذا كان المبرر هنا هو أن "سيد" علي علم كبير بأدق التفاصيل بفعل إتصالاته، أو أن تقوم بعض الشخصيات ببعض الأفعال المتناقضة المتتابعة مثل موقف العاهرة

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

التي تستقبل "يوسف" بمنزلها والتي تبلغ عنه، وفي الوقت ذاته تنصحه بالهرب لأنها قد أبلغت عنه ثم تبلغ عنه مرة أخري، هنا أنت أمام احتمالين الأول هو أن تكون هذه الاجزاء من الفيلم مجرد حلم ل "يوسف" يستحضر خلاله تلك الشخصيات بعد أن قام بـ تخزينها في الجزء الأول من الفيلم، فيسقط عليها عالمه الداخلي بحيث تكون علي علم بتلك التفاصيل، أو تأتي أفعالها مشوشة بفعل التشويش الداخلي ذاته ل "يوسف" وهو الناتج بسبب إنعزله عن العالم فترة طويلة تغيرت فيها الخريطة إلي حد كبير، والثاني هو أن تلك الشخصيات تظهر بالفعل داخل الأحداث ليكون القدر وحده هو المتحكم في دفع سير الأحداث الي الأمام، وفي تراكم مواقف الفيلم بشكل لا يستند الي منطق واقعي سوي منطق المخرج وحده، الذي يتتبع بدوره رحلة البطل نحو الوعي بإدراك ما يحيط به من إشارات، ولعل المشهد الفارق الذي يهرب فيه "يوسف" من الشرطة بعد أن وجد نفسه متهما بقتل "المعلم شابلن" خير دليل علي وعيه ذلك، حيث يدرك خلاله شبكات الحصار المفروضة عليه بكل منطقة قد يفكر الهرب أليها، وكأن القاهرة أصبحت مدينة للشرطة تتشابك نقاطها المترامية بشبكة متينة من الروابط تحصر مواطنيها، إلا أننا في كلتا الحالتين أمام مجموعة من الشخصيات والمواقف المتتابعة التي تتشابه في أسلوب تتابعها مع دراما المسرح العبثي (المسرحة)، و التي يصعب فهمها اذا تم أخذها كما هي دون تحليلها ورصد طبيعة وحداتها كل وحدة علي حدة .

تحويل الأفكار الي صور ذهنية:

يحاول " "«داود"» دائما أن يخلق حالة من تعميق اللحظة، أو الإستغراق في أحد التفاصيل التي يتفتح بداخلها العديد من الأفكار الأخري المتعلقة بالموضوع، ولهذا نجده يلجأ دائما الي المونولوج الطويل الذي تلقيه أحد الشخصيات للتعليق أو التفسير أو التذكر في إطار ما، وهو ما يخلق في ذهنك العديد من الصور حتي وإن كانت الكاميرا ثابته وطويلة ولا تخدم المونولوج بالتفاصيل البصرية، وكأنه يريدك أن تشارك الأبطال أحلامهم باالولوج الي الداخل، لا أن تشاهدها من الخارج فقط، وهو ما يظهر بوضوح مثلا في (الكيت كات) عندما تتماهي حوارات شخصياته، وحكاياته ا، مع رغبتها الصادقة في التخلص من الواقع الفقير التي تعيشه و تعجز عن تغييره، وكلها رسائل تساهم في رسم الصورة العامة عن الموضوع لديك، كما أن "«الشيخ حسني"» يخلق لذاته واقعا خاصا يعيش به طوال الفيلم، فأنت تراه جسدا متحركا داخل اطار ما، ولكنه يعيش بذهنه في تلك اللحظة داخل عالم آخر من الحرية والانطلاق، ذلك العالم الذي لن تراه أبدا بالفيلم، وأنما ستشعر به فقط، في ظل انصهار الحوار مع الموسيقي وانسيابية المونتاج و تدفق حركة الكاميرا داخل الفيلم بأكمله، وكأنه بالفعل يعيش تلك المنطقة المظلمة التي يرسل " "«داود"» منها رسائلة الي منطقة الوعي،

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ولا تندهش إذا وجدت «الشيخ حسني» مع نهاية الفيلم يكشف الجميع من خلال الميكرفون المفتوح سهوا من خلال تلك الرسائل العفوية بعد أن إرتفعت الرقابة وتجاوز الصوت جميع الحواجز.

الرمز:

«يجب في البداية استقبال الفيلم بدلالته الواقعية كحكاية ، قبل البحث في دلالته الرمزية، فقد يكون المقصود، وما يعكف المخرج علي توصيله في الأساس هو الدلالة الواقعية، دون تجريد أو ترميز متعمد " »هذا هو ما يردده في أحد الحوارات، ثم يضيف أن (حتمية عمق النص) هي ما تتيح للعمل تعدد زوايا النفاذ اليه، ولذلك فأن الرمز عند " "«داود"» شئ غير مقصود، أو بعني أدق قد يستشعر وجوده بعد أن يكون قد أكتمل بالفعل في السيناريو، أو وهو في طريقه الي الأكتمال، ليس معني ذلك أنه لا يقصد الرمز علي الأطلاق، بل لا يضعه علي رأس قائمة أولوياته كفكرة ملحة، كما تختلف دلالات الرمز لديه باختلاف مستوي قراءة الفيلم، وهو شئ أشبه باختلاف مناهج تفسير الحلم ما بين "«أبن سيرين "» مثلا الذي كان يبحث عن معني محدد للمفردة المادية التي تظهر بالحلم كأن يقول (البحر معناه أن الحالم عنده سلطان قوي ومهيب - والماء يدل علي الإسلام والعلم)، وبين منهج "فرويد" الذي يربط بين المحتوي الظاهر للحلم وما يحمله من رموز وبين سياق خبرات الحالم نفسه، ومن هنا تتعدد تفسيرات الرمز الواحد داخل الحلم بصفة عامة، وداخل أفلام مخرجنا علي وجه الخصوص بأعتبارها أحلاماً، أو أفلاماً ذات مستويات متعددة، فأنت اذا ما شاهدت أحدها من منظور أجتماعي ستجد دلالات للرمز مختلفة عن دلالاته الأخري اذا ما نظرت الي الفيلم بمنظور سياسي، أو وجودي مثلا، مع العلم بأن نفس الرمز في قراءة أخري قد لا يكون له أي دلالة، وسيتحول الي مفردة مادية بسيطة، تكمل عناصر الصورة المرئية، وقد لا تحتمل قراءتها في ذلك الاطار أكثر من ذلك.

علي جانب آخر فأنك من الممكن أن تلاحظ تحققا ماديا لبعض الرسائل داخل الأفلام، بحيث تصبح أحيانا المحرك الأساسي لرحلة الأبطال داخل عوالمهم، وغالبا ما تكون رسالة عينية ينطلق البطل بحثا عنها ليجد

نفسه بفعل رسائل اللاوعي الأخري في حال آخر تماما، فتفقد جميع ا لرسائل العينية وزنها وقيمتها، فتجد مثلا البسبور المفقود في "أرض الأحلام" هو الرسالة المفتقدة التي تبحث عنها البطلة، والخاتم داخل بطن السمكة الهدف الذي يسعي أليه "مرسي" في "الصعاليك"، والوثيقة الحكومية التي يطلع عليها "يحيي" من الحين للآخر هي الرسالة التي تهدأ نسبيا من صراع ثنائياته وتؤكد علي هوية ضاعت ملامحها خلال "أرض الخوف"، وورقات المال هي الدافع الأساسي الذي يسعي وراؤه كل من "(عوض" و"أحلام") لإتمام زواجهما في "سارق الفرح"، والرواية المكتوبة علي ورق مسطّر وغير مرتب هي الخيط الذي يجمع المواطن والمخبر والحرامي في إطار فاسد تختفي بفعل عفونته وترهلّه تلك الرواية من الأساس سواء ماديا بعد أن إحترقت، أو نفسيا بعد أن أصبح المناخ العام غير مشجع علي الإبداع، مع ملاحظة أن الرسالة التي

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

تحملها تلك الرواية تقدم علي نحو شديد المراوغة، فعلي العكس من الأفلام الأخري، تعقـ يمة إسترجاع الرسالة العينية المفقودة هنا، وليس فقدانها، هي الرسالة في حد ذاتها التي توجه وعي المشاهد إلي مفردات الواقع الذي ساهم في ضياعها، وربما لهذا السبب يأتي الجزء الأخير من الفيلم، بعد أن يحرق الحرامي الرواية فيقوم المواطن بفقأ عينه بإيقاع سريع، يختفـ عن إيقاع الفيلم حتي هذه اللحظة، وبإسترجاع المشهد، الذي يحتضنا القول بأن ربما جميع احداث الفيلم السابقة كانت حاضرة من أجل الوصول أليه والتمهيد له تري المواطن يستسلم لما حدث بعد أن يعجز علي إنقاذ الرواية من نار الكانون، يتجه خارجا، وبعد لحظة يقف خلالها عند "باب" العشة، يعود مرة أخري، لينتقم من الحرامي، بعدها إختفاء تدريجي طويل يترهل علي إثره إيقاع الفيلم اللاحق كما ترهل واقع الجميع من الأساس بعد ذلك الموقف، وكأن الأهم خلال هذا الإطار هو التركيز علي الكيفية التي تم بها التحالف، وليس التفاصيل التي ساهمت في تشكـ يله بصورته النهائية فيما بعد، مع ملاحظة أن المواطن قد أسقط الرواية تماما من حساباته بالمشاهد الأخيرة بعد أن حصل علي جائزة الدولة التقديرية خلال مشهد يظهر خلاله وهو يهبط مع شركائه علي سلم الفيلا تعبيرا عن الإنهيار التام لمبدأه خلال تلك اللحظة وها نحن نسمع ا لراوي بأن تلك الجائزة قد أنسته تماما روايته المحترقة، ولهذا تأتي نهاية الفيلم بخلاف نهايات "«داود»" الأخري، نهاية مباشرة تصاغ بلغة الرسائل، وتقع علي نفس السلم، الذي يعتليه الحرامي، ويلخص بكلمات أغنيته رسالة الفيلم بأكملها، بل وينصح المشاهد بالتركيز "إسمع وأفهم كلامي"، ليبدو المشهد بأكمله وكأنه يقع في منطقة ما بعد الأحداث، وها هم أبطال الفيلم يشيرون علي بعضهم البعض، وعلي أبنائهم "الفرافير المقطقطة " بعد أن بدوا وكأنهم نجوم الفيلم، وليسوا الشخصيات التي ظهرت طوال الأحداث، وبالأخص "هند صبري"حيث تبتعد هنا عن رو ح " «حياة"» كما رأيناها طوال الوقت، كل ذلك من أجل إيصال الرسالة واضحة، بالبعد عن ذلك المناخ المراوغ الذي ضاعت به الرسالة أو الرواية بالأحداث. هذا وقد تظهر العديد من الرسائل المادية الأخري علي نحو

آخر، أكثر مباشرة ربما، في أفلام "داود" اللاحقة، خاصة وأن عناوينها تحمل نفس اللفظة ، وهما علي التوالي "رسائل بحر"، و "«رسائل حب"».

إظـــــــــــــلام

فيلموجرافيا:

رقصة من البحيرة ١٩٧٢

تعمير مدن القنال ١٩٧٤

وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم ١٩٧٦

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

الأمن الصناعي ١٩٧٦

العمل في الحقل ١٩٧٩

عن الناس والأنبياء والفنانين ١٩٨٠

الصعاليك ١٩٨٥

الكيت كات ١٩٩١

البحث عن سيد مرزوق ١٩٩١

أرض الأحلام ١٩٩٣

سارق الفرح ١٩٩٥

أرض الخوف ١٩٩٩

مواطن ومخبر وحرامي ٢٠٠١

الجوائز:

تشترك أفلامه في العديد من المهرجانات وتحصل علي العديد من الجوائز، منها:

- وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم:

جائزة لجنة التحكيم الخاصة من مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة لعام ١٩٧٧

جائزة جمعية الفيلم وجائزة إتحاد النقاد المصريين لعام ١٩٧٧

شهادتين تقدير من مهرجان "أوبرهاوزن"

- العمل في الحقل:

شهادة تقدير من مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة لعام ١٩٨٠

- الصعاليك:

جائزة الفيلم الروائي للأسبوع الأكاديمي الثالث لأفلام خريجي المعهد العالي للسينما بأسوان

جوائز جمعية الفيلم ١٩٨٦ (جائزة العمل الأول في الإخراج - أحسن تصوير - جائزة خاصة في التمثيل لمحمود عبد العزيز)

- البحث عن سيد مرزوق:

جائزة الهرم الفضي من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩١

جوائز جمعية الفيلم لعام ١٩٩٢ (أحسن ممثل دور ثاني لعلي حسنين - أحسن تصوير - أحسن صوت)

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

ـ الكيت كات:

جائزة أحسن سيناريو من مهرجان السينما العربية بباريس

الجائزة الذهبية مناصفة مع الفيلم الكوبي من مهرجان دمشق الدولي بسوريا

جوائز جمعية الفيلم ١٩٩٢ (أحسن فيلم ـ أحسن إخراج ـ أحسن سيناريو ـ أحسن ممثل دور أول لمحمود عبد العزيز ـ أحسن مونتاج ـ أحسن موسيقي ـ أحسن ديكور ـ أحسن تصميم أفيش)

ـ أرض الأحلام:

جائزة الإنتاج الثانية من المهرجان القومي للسينما ١٩٩٣

جائزة أحسن فيلم من جمعية نقاد السينما المصريين ١٩٩٣

جوائز المركز الكاثوليكي (جائزة أحسن ممثل ليحيي الفخراني ـ جائزة أحسن ممثلة لفاتن حمامة ـ جائزة خاصة لأمينة رزق ومحمد توفيق ـ شهادة تقدير لداود عبد السيد)

ـ سارق الفرح:

جائزة الإنتاج الفضية من المهرجان القومي للسينما

جوائز مهرجان دمشق السينمائي بسوريا (الجائزة البرونزية ـ أحسن ممثلة للوسي ـ أحسن ممثل لحسن حسني)

جوائز جمعية الفيلم ١٩٩٦ (جائزة خاصة في التمثيل لحسن حسني ـ جائزة أحسن ممثلة دور ثاني لعبلة كامل ـ أحسن ديكور ـ أحسن تصميم أفيش)

جائزة الجمهور من مهرجان سورينتو بإيطاليا

جوائز المركز الكاثوليكي (أحسن سيناريو ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة لحسن حسني ـ شهادة تقدير مع بعض الأفلام الأخري)

ـ أرض الخوف:

جوائز مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩٨ (جائزة لجنة التحكيم الخاصة الهرم الفضي وشهادة تقدير ـ جائزة السيناريو)

جوائز مهرجان البحرين للسينما العربية (أحسن سيناريو ـ أحسن موسيقي ـ أحسن ممثل لأحمد زكي)

جائزة أحسن ممثل لأحمد زكي من مهرجان الرباط السينمائي الدولي السادس

جوائز جمعية الفيلم ١٩٩٩ (أحسن إخراج ـ أحسن فيلم)

جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية

- **مواطن ومخبر وحرامي:**

جوائز المهرجان القومي للسينما ٢٠٠٢ (أحسن فيلم - أحسن الإخراج - أفضل ممثل لصلاح عبد الله - أفضل ممثلة لهند صبري)

جوائز جمعية الفيلم ٢٠٠٢ (أفضل تصوير - أحسن ممثل دور أول لصلاح عبد الله - أفضل سيناريو وإخراج - أفضل موسيقي تصويرية)

جائزة الدولة للتفوق في الفنون من المجلس الأعلي للثقافة عام ٢٠٠٤

لأي مساعدة أو أسئلة الرجاء المراسلة علي cdf@cdf-eg.org
جميع حقوق النشرمحفوظة لصندوق التنمية الثقافية