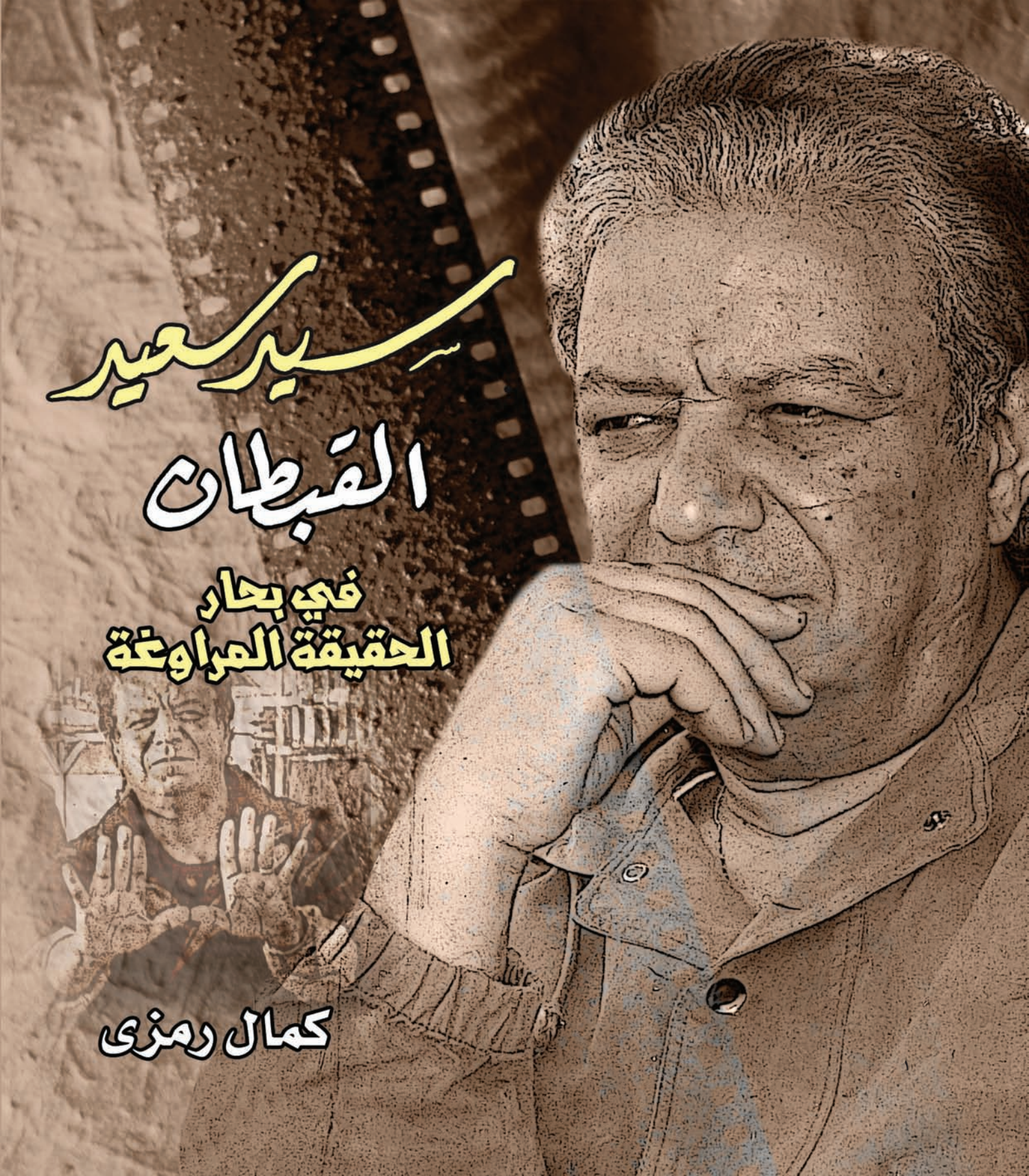
سيد سعيد القبطان

في بحار الحقيقة المراوغة



كمال رمزى

المهرجان القومى الثاني والعشرون للسينما المصرية ٢٠١٨

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية

أ.د / فتحى عبد الوهاب

رئيس المهرجان

د. سمير سيف

إشراف تنفيذي

مى عبد القادر

تصميم جرافيكى وغلاف

أحمد بلال

إهداء

إلي روح أمي وأبي

وهذا الدور المنسكب

الذي أضاء طريقى

ولا يزال يضاعف إنتشاره

ولا زلت أبحث عنكما

كلما إحتجت جناحين

أحلق بهما فوق حقول الضوء

فأتهجي أسميكما حرفاً حرفاً

أ ل س ي د

ف ت ح ي ة

من صفحة دكتور محمد كامل القليوبي
٣١ مارس ٢٠١٥

الحاضر على الفيس بوك يعلم الغائب .. بعد اربعة أيام، وفى يوم السبت الموافق ٤ أبريل سنحتفل بعيد ميلاد المخرج والكاتب والباحث والشاعر والمبدع الكبير سيد سعيد الذى أثرى حياتنا على كافة المستويات اما بالنسبة لي شخصيا فلم يكن صديق عمر فحسب ولكنه كان رفيق الايام الصعبة والاحلام المجنونة وكان السند والحصن الذى احتميت به ولذت اليه انا وغيري في اوقات الشدة.. كل سنة و انت بألف خير وصحة وسعادة وابداع ايها الصديق الغالي .. احتفلوا به في يوم مولده وقدموا له بعضا مما يستحقه وهو كثير جدا...

الرسالة الأولى
يوم الثلاثاء، ٢٣ يوليو ٢٠١٨، ساعة غروب، ودرجة الحرارة ٤٢
رفقة الرفاقة
ورأيت وجهك المبتهج
ونحن نتقاسم رغيف الخبز

أخي كمال...

أنا من تعوّد أن يكتب عن الآخرين ، أجد نفسي – وللمرة الأولى- مكتوبًا.

أنت.. من سيكتبني ، إنها كلمتك التي تنطقني بما كنت لا أنطق . ومن خلال معرفتك البالغة الاتساع بالجيل الذي ضمنا تحت جناحيه الثقافي والسياسي، وتشاركنا معا وقائع، وأحداث، ومعارك ، ونجاحات واخفاقات.

خضنا معارك عن السينما

كيف نغير صورتها

وعن الوطن

كيف تستوطنه أحلامنا

وعن الناس

كيف نُغير أحوالهم

بالطبع هناك أشياء ذهبت بعيدًا، وأشياء لم يعد منها شيء، وأشخاص لم نعد نعرفهم، وأشخاص لم يعد يعرفوننا.

والآن وقد أصبحنا غرباء، لم نعد نلتق إلا في مراسم العزاء.

الآن، وقد شربت ثلاثة فناجين من القهوة، وطششت وجهي بالماء، لأنفض عن رموشي ارتعاشات الحرارة الملتهبة، وأنا أحاول أن اكتب إليك، عندما دخلت حفيدتي مريم، واقتربت خفيفة كظل فراشة، راقبتني قليلا، ثم سألتني:

- ماذا تكتب يا جدي؟!
- اكتب رسالة
- لمن؟
- لصديق قديم
- ما اسمه؟
- كمال رمزي
- هل كان معك في الحضانة؟
- لم يكن على أيامنا حضانة يا مريم
- طيب؟ من هو؟!
- شردت قليلا قبل أن أجيب...

هو

من سوف أتعرّف على نفسي من خلاله.. سأراني من خلال مرآته.. كناقد مختلف.. يتابع كل ما يتم تثبيته بواسطة السينما.. فهو دائما هناك في قاعات العرض.. أينما كانت..

هو

ذلك الناقد السينمائي التنويري، والذي عرفته موضوعيًا بديناميكية في تعامله مع النصوص الفيلمية، وهو واحد من النقاد القلائل الذين لا يضعون أنفسهم على منصة القاضي ليحاكم الأفلام. بل هو يضع نفسه في مقعد المحاور، يُسائل النص، ويشتبك معه، وفق آليات أتقنها.

أنا

الذي حكى لمريم..

"هناك لحظات نعيشها، لا يمكن ان تقاس بحساب عقارب الساعة، ان لا أنسى يا مريم تلك الأيام التي جمعتنا خلال رحلة باريس، كان معهد العالم العربي بباريس قد دعانا ضمن من دعاهم للمشاركة في حلقة بحثية عن السينما المصرية بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على هذه السينما، وكان يديرها ويترأسها الناقد المغربي نور الدين الصايل.

كانت الدعوة على نفقة معهد العالم العربي بالطبع وقد تم حجز غرفتي بفندق قريب من مبنى المعهد لبضعة أيام لا اذكر بالضبط، وبالطبع لم تكن هذه الفترة القصيرة تكفي للتجوال في مدينة مثل باريس، والتي تعتبر إحدى أهم عواصم العالم الثقافية والحضارية.

ورغم انني زرت باريس عدة مرات، بل اقمت فيها لفترة ليست قصيرة، إلا انني كنت سعيدا بهذه الدعوة بدافع الحنين للعودة إلى هذه المدينة المثيرة. وكل من ذهب إلى باريس يشاركني نفس الإحساس فهي مدينة لا تقاوم، وف كل زيارة تعطيك وجها جديدا، ولا يصلح معها زيارة قصيرة مغلقة، فهي مدينة للتسكع الحر، حيث تتدفق منها طاقة لا تحد للبهجة والحيوية.

لم تكن معنا من المال ما يكفي لقضاء فترة أطول – على حسابنا الخاص- خاصة مع ارتفاع أسعار الفنادق – حتى المتواضعة-، وخطرت لي فكرة عرضتها عليّ صديقي كمال، فابتسم، وقال عبارته الشهيرة عندما تعجبه فكرة "اللّه عليك".

كان الاقتراح أن نطلب من إدارة الفندق ان نقيم أنا وصديقي في غرفة واحدة، بسريرين بدلا من غرفتين على ان تضاعف فترة اقاتنا بالفندق، و وافقوا. وقال كمال "على أي حال لم تكت تأت إلى باريس لكي ننام"، ورغم حساسيتي تجاه الخصوصية، ألا انني – والغريب- لم اشعر بافتقادي لهذه الخصوصية في رفقة كمال رمزي. بقيت مشكلة النفقات والمرتبطة بالحياة اليومية والمعيشية من مأكل ومشرب وخلافه.

باختصار، كنا نتقاسم رغيف الخبز الفرنسي الطويل، والمعروف، ومع قطع الجبن، واحيانا أكياس البطاطس المقلية والتي يسمونها هناك "فريتس".

هكذا أتيح لنا ان نقضي فترة أطول في باريس منحتنا فرصة التسكع في احياء باريس، وخاصة في الحي اللاتيني، والمونمارتر، والشانزلزيه، وسان ميشيل، وديبون وغيرها.. وزيارة المتاحف والسينماتيك الفرنسي الذي كان يعرض بشكل متواصل كلاسيكيات السينما وبأسعار زهيدة، وكانت احدى متعاتنا التسكع في أسواق باريس، خاصة سوق الخضار والفواكه وللحوم – دون ان نشتري شيئا بالطبع – .

هل تذكر يا كمال، عندما كنا نقف ذات يوم أمام سوبر ماركت لنشتري وجبة غداء، وفوجئنا بصديق مصري مثقف يعيش في باريس "وهاتك يا أحضان، وبوس، وترحيب، ثم دعانا إلى بيته، وابتسمنا وقلنا "أخيرًا سنأكل وجبة طعام مصرية"، وبالفعل ذهبنا إلى بيته، وأخذ يطالعنا على كتاباته ومشروعاته، بينما كانت عصافير بطننا، تصوصو، وأخيرًا جاء بكوبين من الشاي، ثم اعتذر للخروج لاحضار ابنته من المدرسة. وهكذا عدنا إلى السوبر ماركت مخذولين.

المهم يا مريم

لقد اتاحت لنا هذه الفترة فرصة، أن نتلازم، وان نتقارب.

لقد وجدنا انفسنا فجأى – دون ترتيب مسبق – بين قوسين، في وجود مغاير ومختلف عن لقاءاتنا السريعة المتقطعة في القاهرة، كنا كطفلين وجدا نفسيهما فجأة وحيدين في مدينة غريبة، ولم يكن امامهما إلا ان يستأنس كل منهما بالآخر.

كان كل منا يحاول إعادة اكتشاف الآخر ببراءة، وبلا فضول او تلصص أو الحاح.

كان كل منا يرمي بحصاه في بركة الآخر فتحدث دوامات تتسع لتكشف أن تحت سطح البحيرة يكمن بحر يموج بالأفكار، والأحلام والمخاوف، وحكيت له ما لا يعرفه عني، وحكى لي ما لم أعرفه عنه.

كانت احاديثنا تقفز من موضوع إلى آخر، وكانت الموضوعات تتناسل من بعضها في تدفق لا ينقطع – حتى أنه لم يكن لدينا فرصة لالتقاط الأنفاس- وكانت السينما موجودة طوال الوقت، ورأيت أفكاره التي كنت قد قرأت بعضها، وهي تتحرك أمامي في تجسيد حي.

في هذه الرحلة "الواحة" أدركنا تمام معنى تجسد العطاء المتبادل وكيف تتوالد الأحاسيس الإنسانية المشتركة.

اذكر الآن ما كان، كنت أحيانا عندما نتناول عشائنا المشترك في غرفتنا المشتركة بالفندق، كيف كان كمال يدعي الشبع ليترك لي جزءا من طعامه، ليترك لي الفرصة لمزيد من الطعام، وكنت أنا بدوري أفعل ذلك أيضا، وتكون النتيجة ان يبقى نصف الطعام دون أن يمسه أحدًا منا.

كان ذلك يبدو عفويًا في البداية، ولكننا فيما بعد أدرك كل منا اللعبة ومع ذلك واصلناها.

كل ذلك يتشكل الآن يا مريم في ذاكرتي مثل نسمة رطبة تأتي من بعيد، ترطب روحي في فضاء ذلك الزمن الملتهب.

نعم يا مريم

- كنا معًا في الحضانة
- هل أعجبتك الحكاية يا مريم؟

هزت مريم رأسها الصغير

- إذن ارسلي قُبلة في الهواء لعمك كمال.

مدت مريم شفتيها الصغيرتين للأمام، وأرسلت قبلة ذات صفير.

- هل وصلتك قبلة مريم يا كمال؟.

والآن

إذا كانت الصدفة قد لعبت دورا في ان نتشارك في غرفة بفندق في باريس فإنني الآن.. أدعوك أن تشاركني رحلة الإبحار إلى سيرتي وسيرتي ستأخذك إلى بيئتي

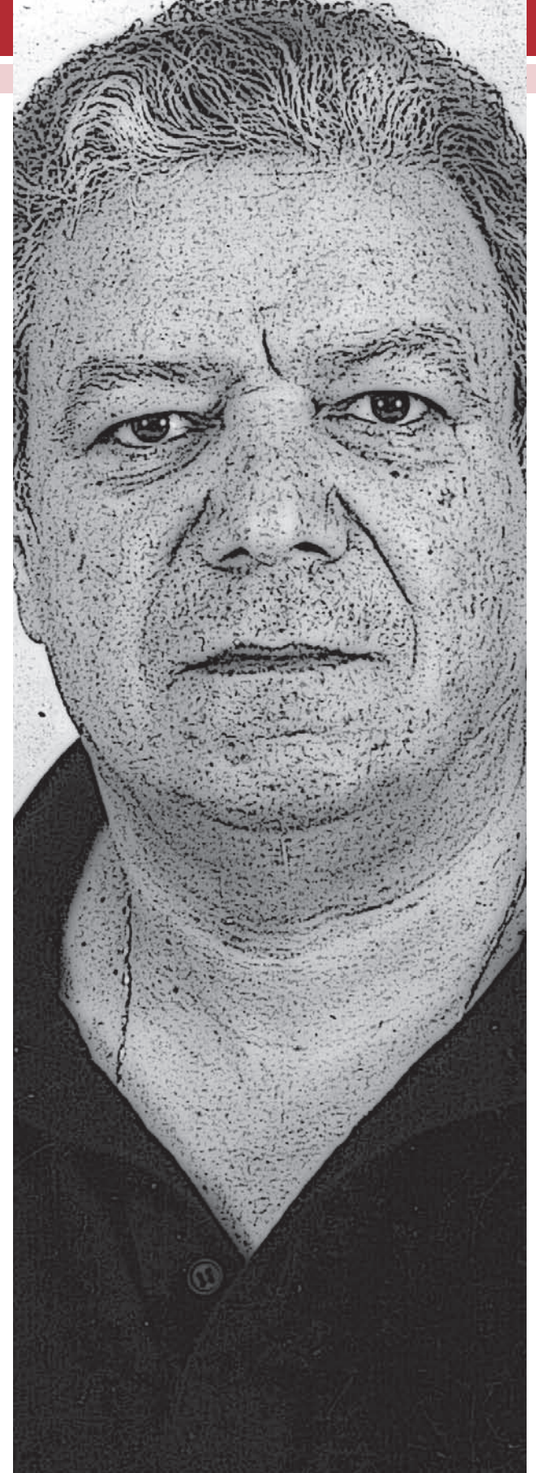
سأعطيك مفتاح غرفتي السرية

سأدعك تتصفح أوراقي التي خبأتها

في ركن قصي من ذاكرتي

كي تنفض عنها برفق
ما تراكم فوقها من غبار الزمن
وأن تسلط عليها
ومضاتك الضوئية
وان تحررها من أشباحها
يمكنك أن تلملم ما هو مبعثر
فإذا ما استعصى عليك شيء
فما عليك
إلا أن تصغي لذلك الصوت
الذي ينطلق من داخلك
وينتشر في دوائر متسعة
هو صوت قلبي الذي وقع مني
وسقط في صدرك
فكن شفيعًا لي
وامنحني صوتك
فأنا الذي منح صوته
لمن لا صوت له
أنا الولد الذي جاء من أقصى البحيرة
وتمرد على صمت الطحالب
واعتلى صهوة البحر
واستقطرت من عيني
نقاط الضي
كي اكشف عن لحمنا الحي
كن شفيعًا لي
وانقش مسيرتي في كتابك
فأقول لنفسي
كتاب واحدًا لا كفي
ليكون أجمل هدية
حصلت عليها في عمري كله

مع محبتي
سيد سعيد



في الرد على الرسالة الأولى

ياه.. فكرتني بتلك الأيام الخلابة، العامرة بالحيوية والعنفوان، صحيح باريس جميلة آسرة، لكن الآن، بعد ثلاثة أو أربعة عقود، أدرك سببين جوهريين من أسباب السعادة لم انتبه لهما في حينها، أولهما، تلك الصحة التي تمتعنا بها ، بدنيًا ونفسيًا، أقدام راسخة تجعلنا نسير في شوارع لا نعرفها، في مدينة مغرية بالتوهان، أذرع قوية لا ترهق من حمل زجاجات المياه والطعان، الهدايا المتواضعة التي سنعود بها للأهل والأحباب، نشتريها من أحد فروع محلات "تاتي" الشهيرة بتنوع بضاعتها، وانخفاض أسعارها.

إلى جانب الأذرع والأرجل، كنا نحظى بقلوب سليمة، منتظمة الدقات، أيا كان طول المشوار أو عدد السلالم صعودًا او هبوطًا، ثم نظر سليم، لا يحتاج لعوينات، كي تقرأ أسماء الشوارع والأفلام واللافتات.

الأهم من هذا كله هو "الصحبة"، لو كانت سيئة، تصبح الأيام ثقيلة، لزجة، وإذا كانت جيدة، ستغدو كل الأشياء جميلة.

باريس، المتأنقة، يزداد رونقها ألقا بصبحة سيد سعيد، بعقله اليقظ، وثقافته الشاملة، العميقة، والأهم، روحه الإنسانية المتسامحة.

استكمالا لقصة صديقنا المصري، المهياص، المقيم في باريس، الذي دعانا إلى بيته، موحيا اننا سنتناول الغداء سويا، ولم يقدم سوى كوب صغير من الشاي لكل منا.. خرجنا من عنده بعد ضياع نصف النهار، وبدلا من أن نحنق عليه، اسعدني أن أرى سيد سعيد وقد انتابته نوبة من ضحك صاف، نابع من قلب متسامح.

في الأيام الباريسية، حين يستيقظ سيد سعيد من النوم، يدخل الحمام، يحلق ذقنه، يستحم.. يحرص ألا يحدث صوتا، يمشي على طرف أصابعه.. وكما حكي، كل منا يترك أجزاء من الطعام للآخر، فتكون النتيجة بالضرورة، هي الاستغناء عن الطعام الذي فسد.. حكيت هذه اللمحة للأستاذ الكبير، الدكتور صلاح فضل، الذي عاش فترة طويلة في مدريد، فعلّق تعليقا جميلا ومفيدًا، قال "في أسبانيا يسمون بقايا الأكل الفاسد الذي تركه الواحد للآخر "لقمة الملائكة".

بعد سنوات من أيام باريس بالتحديد في العام ٢٠٠٤، دعانا مهرجان "دبي" في دورته الأولى، لاختيار الأفلام التي ستشارك في المسابقة الرسمية.

على النقيض من حجز اللوكاندة الباريسية، جاءت استضافتنا في فيلات فندق "الجميرا".. لكل منا "فيلا" مكونة من طابقين، العلوي شقة واسعة الأرجاء، بالغة الفخامة، حجرة النوم يتوسطها سرير عريض، طويل، يصلح لتمديدة فيل ضخم، الدور السفلي به عدة حمامات: جاكوزي على الواقف، ثاني على النائم، ثالث مجرد دش، فضلا عن أريكة، لزوم "الماساج" إن اردت، بالإضافة لعدة أحواض.!

المفارقة، أننا، سيد وأنا، لم نرتاح لفخامة المكان.. بدا كل شيء زائد عن الحاجة، بما في ذلك المأكل والمشرب والتكييف الذي يحول الغرفة إلى فريزر.. عدم الارتياح تحول عند "أبو السيد" إلى نوع من انزعاج صامت، يليق بمثقف يساري، وضع نفسه، بطبيعته واختياره، في صفوف الكادحين، بناة الحياة.

الفارق واسع بين سيد سعيد "الباريسي"، اليقظ المفعم بالنشاط والحيوية، بعيونه اللامعة التي تلتهم لوحات وأفيشات الشوارع وفك طلاسهم خرائط مترو الأنفاق، وسيد سعيد، مرفها، في الخليج، حيث تنتظره على باب الفندق، سيارة، تحمله إلى حيث يشاء.. أو إلى "المول" إن شئت الدقة.. في "المول"، يتسلل الملل، ثم الضجر، إلى "أبو السيد"، وها هو يمشي، متثاقلا، لا

تثيره ماركات وأنواع البضائع، ولا يلفت نظره اناقة المعروضات المستوردة، كلها من الخارج.. سريعا، يقرر العودة إلى مصيدة الفندق.

وسط هذه الأجواء، ذات مساء، حدثنا، تليفونيا، زوج ابنة سيد سعيد، المقيم في الخليج، دعانا لحضور حفل في أحد أندية المصريين.. ذهبنا، قضينا وقتا ممتعا مع أحفاد "أبو السيد".. ذلك أن والدتهم، المخرجة، وضعت لهم مكياجا مطابقا لعدد من شخصيات نجيب محفوظ، بعد أن جعلتهم يرتدون ملابس أحمد عبد الجواد، بالجلباب البلدي والكوفية، أمينة، بالطرحة فوق منديل الرأس.. حميدة، بالملاءة اللف.. فتوى، بشارب مبروم، العصا في يده..

كانت الأمسية ممتعة، عامرة بأنفاس مصرية، محفوظية، في معية أحفاد سيد سعيد، الذي عادت نضارته، فالواضح أنه، مثل كل الجدود، يخفق قلبه مع قلوب أحفاده، ومنهم، مريم، المبهجة، التي وصلتني قبلتها الغالية.

الرسالة الثانية

يوم عادي
فنجان القهوة الصباحي العادي
وقراءة صحفا مستعملة كالعادة..
وكالعادة
المتجولون على صفحات الفيسبوك
يتبادلون الشتائم
ليتسلوا

عزيز كمال

... وكنت قد قررت ان اتجنب الكتابة عن سيرتي الذاتية.. فهي أشبه بان تنكش جرحًا قديما قد اوشك ان يندمل، ولكنني في النهاية وصلت إلى قناعة بان بعض جوانب هذه السيرة قد تكشف لك عن دلالة ما يبدو معتما في بعض انتاجي ابداعي.. وربما عليك أن تختار من بينها ما يتناسب مع هدف هذا الكتاب، وأني لمشفق عليك إذ اضطررت إلى لملمة ما هو مبعثر. وجمع شظاياها الطائرة، ولكني على يقين إنك ستجعل القارئ يجد هنا شيئا قد يستحق القراءة. وما عليّ الآن إلا أن اسرد عليك بعض وقائع سيرتي الذاتية، أعني ما تستطيع الذاكرة ان تلتقطه من لوحة غائمة.

العصب العاري

ولدت وعشا فترة نشأتي الأولى في بورسعيد قبل ان ارحل عنها وأنا في الثامنة عشر من العمر، لكنها مازالت عالقة بروحي، ومازالت كمياء تلك الفترة من النشأة لها قوة التأثير في التفاعل مع كل ما افعله أو أقوله، انها شبه بالغريزة التي تشد الكائن الحي إلى جسده، وتضغط بحضورها الثقيل والدائم على كيانه.

أنا مديون ليس فقط بهويتي كفنان لهذه المدينة، بل أدين لها بوجودي كله، وهي ترفقني أينما كنت، واينما ذهبت.

لقد سافرت إلى الكثير من بلاد العالم، وشاهدت مدنا لم احلم بمشاهدتها، ابتعدت كثيرا، وتضاعفت فترات الغياب، الا انها دائما تتسلل إلى لساني في كل ما أقوله، ولازالت هي لهجتي، وتمنحني القيمة فيما أفعله أو أقوله أو اتخيله.

الحق أقول لك، أن بورسعيد هي التي شكلت تجربتي الإنسانية والابداعية المبكرة، لذلك يصعب عليّ أن اكتب سيرتي دون ان ابدأ من هناك... من بورسعيد.

يا عم يا مغني

يا عم يا مغني
غنيلنا غنوتها
سمعنا صدي صوتها
وأرسملنا صورتها
يا عم يا مغني
أحكيلنا حكايتها
نيابة عني

مدينة
بور سعيد لسه حافظة تاريخ ميلادها
حطاها حلق في ودان ولادها
رسماه هلب فوق مراكب صيدها
وبتنقشه علي كعك أعيادها
وفي سهريتها
تهز سيرتها في أوتار سمسميتها

بورسعيد، مدينة ساحلية، هي أقرب إلى شبه جزيرة، اذ يؤطرها من الشمال شاطيء البحر الأبيض المتوسط، ومن الجنوب، و الغرب بحيرة المنزلة، ومن الشرق قناة السويس، يربطها بطريق دمياط كوبري الجميل، وبطريق القاهرة كوبري الرسوة، كان يكفي الأعداء تدمير هذا الكوبري، وذاك لتصبح بورسعيد معزولة تماما عن مصر... ليس هذا درسًا في الجغرافيا، ولكنه مدخل ضروري لفهم طبيعة الشخصية البورسعيدية.

ربما لو قلنا أن بورسعيد التي لم يتجاوز عمرها ١٥٠ عاما، انها نتاج الجغرافيا، والتاريخ، فلن تكون قد ابتعدنا كثيرا عن الحقيقة. من البحر وعبر لقناة، أتى الخواجا الافرنجي، ومن البحيرة أتى اهل الريف. والمدن المتاخمة لبورسعيد، مثل دمياط والدقهلية، والشرقية... أما الصعايدة الذين شاركوا في حفر القناة، فقد بقوا فيها ليعملوا في الميناء، وبما توفره لهم من أسباب الرزق.

هذه الخلطة البشرية العجيبة التي شكلت الملامح الديموجرافية لبورسعيد.. والتي عبرت عن نفسها عبر ثلاثة أحياء سكانية محدودة الملامح، وهذه هي بورسعيد التي أريد أن احكي عنها.

أحكي عن بور سعيد؟
أحكي عن ناسها ولا نوارسها؟
أحكي عن بحرها ولا بحيرتها؟
أحكي عن لهجتها ولا بهجتها؟

أحكي عن بور سعيد
الأفرنج والبيوت الحجر والمينا
ولا عن العرب والبيوت الخشب
والتراسينا
بور سعيد لسه في الصورة
حدوتة أسطورة

حي الإفرنج

هؤلاء الأفرنج.. الخواجات.. من يقيمون هنا، في هذا الحي الذي يمتد من واجهة الميناء شرقا.. حتى شارع محمد علي الذي يفصله عن حي العرب... هم فرنسيون، وايطاليون، ويونانيين، ونمساويين من بنوا بيوتهم من الحجر والخرسانة، بيوت مصمتة لا صدى لها، ولا تفصح عن أسرارها لكن تبدو متعالية مزهوة بوجودها تحت ضوء الشمس، وتصلح دائمًا لتكون صورا كارتبوستالية.

شرفاتهم ذات أفاريز مزركشة، ترتكز على أعمدة البواكي، شوارعهم تظللها أشجار، ترصعها زهورا حمراء وصفراء وبيضاء، تمتد إلى مفارش المناضد، وملابس النساء.

بالليل يتسلل الضوء عبر النوافذ الزجاجية فيلمع على أسلاك الكهرباء، وأوراق الشجر. يحمل تلاميذ مدارس الارساليات حقائبهم المدرسية خلف ظهورهم ومرايلهم البيضاء والسوداء، وهم يركبون دراجاتهم المعدنية التي تبرق في ضوء الشمس.

فنادق، ومطاعم، ومقاه افرنجية، ووكالات بحرية تدق فيها أصوات آلالات الكاتبة. ملاه ليلية.. ومحطات بنزين، ومكتب

بريد عام.

طوال الوقت يمرق موتوسيكل احمر يقوده شرطي انجليزي ليؤكد وجود ذلك كله، ويضمن استمراره.

حي العرب "خشب"

المصريون هم من اطلقوا اسم حي العرب على منطقة سكانهم، ليكون في مواجهة حي الافرنج، وبما يرمز اليه.. كثير من مواليد هذا الحي – ومنهم العبد لله – كان يسمى بالسيد العربي – في محاولة لتسيد العربي على الأجنبي – أو لتذكيره بانه صاحب هذه البلد وسيدها، كما سمي النادي المصري في مواجهة النوادي الرياضية الأجنبي، يبدأ حي العرب بشارع محمد علي، الشارع الذي يقسم المدينة إلى نصفين، ويفصل بين الحي الافرنجي والحي العربي.

شارع محمد علي نفسه، والشوارع المتاخمة له يمثل واجهة حي العرب الأكثر ليونه ورفاهة، بيوت من الطراز الفرنسي- وان كانت مهجنة بملامح من الطراز العربي الإسلامي، لها شرفات من الخشب تسمى "تراسينا" منحوتة بزخارف مفرغة لوحدات زخرفية إسلامية. في هذه المنطقة من الحي العربي كان يقطن كبار تجار البحر، وأصحاب التوكيلات البحرية، وأطباء، ومحامين، وضباط شرطة، وكبار موظفي الحكومة من أصحاب الوظائف الإدارية العليا، وبشكل عام الشرائح العليا من المجتمع البورسعيدي. والذين يحلمون بعبور شارع محمد علي والانتقال للحي الافرنجي، وهو ما حدث بعد ثورة يوليو ٥٢.

أحكي عن بور سعيد
ساعة الفجرية
ترمي شباكها في الميه
وبامبوطية
يلقطوا رزقهم من مركب معديه
وساعة المغربية
تبدء السهرية
مشاكل العيال
وتتهز أوتار السمسية
بغنوة عن الرزق الحلال
والحب والحرية

حسنا... لقد جئنا من هذا البطن الذي لازلت أزفرع عبر مسامي.. والذي تشكلت في اطاره أول خطوات مسيرتي، وسيرتي.. وقبل أن استعرض هذه المرحلة من حياتي، ولكي تكتمل صورة المدينة لمستها، يتحتم عليّ أن اتحدث عن حي المناخ.

حي المناخ

كان حي العرب، ينتهي عند شارع الأمين، بعدها يبدأ حي المناخ، لم يكن حيًا بالمعنى المعروف، ولا بأي معنى، ولكنه منطقة عشوائية. تعتبر مؤخرة المدينة بالمعنى الحرفي والمجازي.. وهي كأي مؤخرة، يجب اخفائها عن العيون.

يعود اسم المناخ، إلى ذلك العصر، الذي كانت الجمال المحملة بالبضائع تنهي رحلتها من دمياط وحيث "تنخ" هنا، أي ترقد وبكل مخلفاتها، بعيدًا عن المدينة.

بيوت من الصفيح، عفنة، نخرة، تتنفس في أفواه بعضها البعض، منطوية على ذاتها المرتعشة بالنهج العصي، وبالفتيل المشتعل، التي تطفو فوق الزيت، والهوس الجنسي، الذي يعبر عن نفسه في ضوء النفط، والصرخات المهتاجة التي لا يكترث لها أحد.

في هذا الحي العشوائي كان يعيش اللصوص والشحاذون، والحواة والقرداتية، والعاهرات، والبطالين، والنازحين الهاربين من قراهم المعدمة، والباحثين عن لقمة عيش..

القابوطي

قرية صيادين تقع على شاطيء بحيرة المنزلة، جنوب بورسعيد، وهي تحيط بضريح داخل مسجد صغير. وقد سميت القرية باسم صاحب الضريح، لا احد يعرف على وجه التحديد من هو القابوطي.

عندما تسأل العجائز.. تنتابهم حالة من الرهبة والقداسة ويحدثونك "القابوطي هو سيدي وسيدك، وسيد كل الناس، القابوطي الأمرد، ذو القامة الطلقة، والطلعة السمحة"، يقال أنه كان يشبه رجال زمان الذين انقرضوا، وهو يستطيع ان يتوغل في البحر كما يشاء، دون ان ترتفع قدماه عن قاعه ولا يغوص فيه!!.

لا أحد يعرف إذا ما كان من أهل الشمال، او من أهل الجنوب. يقال انه هرب من سجن الوالي بعد حفر الحجر بأظافره، واقتلع الحديد من منابته، وركض في الصحراء فما لحقت به جياد ولا طالته حراب!.

ويقال إنه ليس إلا رجلا صالحا أنفرع ما رأى من حال البلاد والعباد فطلب العزلة والزهد.

يقال أيضًا إنه دعى على "أهل البلط port" كما كانوا يسموننا نحن سكان بورسعيد بالحرق، أو بالغرق، دون أن يفصحوا عن سبب دعواه، او عن الذنب الذي ارتكبه أهل بورسعيد، ربما كانوا يريدون اخافتنا، ودائما كان يوجد من يصدق ذلك.

وقد عاصرت بنفسي إذ هاج البحر في إحدى السنوات وامتد الموج حتى غرقت بعض شوارع المدينة. وعندما بدأ البحر ينحسر تدريجيا تنفيس الناس الصعداء، وكأنهم دفعوا ثمن جريمة ما.

وتكرر المر عندما احترقت مدينة بورسعيد في عدوان ٥٦، وكأن المدينة قد تطهرت من ذنوبها.

كنت في طفولتي ارقب مئذنته، حيث يمكنني ان المح شبحه بوضوح بعباءته السوداء، وهو يرفع يده الى السماء ، ويدعوا علينا ولازلت.. وبعد كل هذه السنوات، وقد تعلمت الكثير من الأمور وخضت في بحور العلم، أعرف ان ذلك كله كان حقيقيا ولاشك..

وهكذا ابتدعت حكايته، واسطورته.. في روايتي باسم القابوطي، والذي كانت أساس سيناريو الفيلم الذي كتبته.. ليكون أول تجربة سينمائية لي، وكانت سينتجه المرحوم، عبد العزيز فهمي، أستاذ التصوير الأشهر.. ولكن لذلك قصة أخرى.

في الرد على الرسالة الثانية
الأحد ٢ أغسطس ٢٠١٨

عزيزي سيد

استمتعت بقراءة رسالتك، حيث امتزج فيها الذاتي بالموضوعي، الأني بالتاريخ، فالواضح ان المدينة التي عشت فيها، تسربت لتسكن في عقلك و وجداتك.. تاريخ بورسعيد، بحقائقه وأوهامه، أصبح بالنسبة لي، بعد قراءة ما كتبته، كائن ينبض بالحياة، يفسر بوضوح، حتمية أن تحقق "القبطان".

خطابك، أغراني بأن أتذكر علاقتي بمدينتك التيع تعشقها، والتي لم أزرها إلا في أواخر السبعينيات، لكن حضورها، في خيالي، وزملاء جيلي، بدأ منذ العام ١٩٥٦، حين ارتبط اسمها بأوصاف نبيلة، مثل "المدينة البطلة"، "... المناضلة"، "... الحرة"، "... الصامدة". إلا أنها، في العدوان الثلاثي، ظلت تقاوم الأعداء، بلا هوادة، حتى بعد احتلالها.

أيامها، كنا في المرحلة الإعدادية، أعصابنا الغضة ملتهبة بحكايات بورسعيد، شجاعة منازلة الغزاة، قصص المواجهات التي لا تنتهي... أصدرت هيئة البريد طابعا مكتوب عليه "بورسعيد – نوفمبر ١٩٥٦"، يغلب عليه اللون البني، مرسوم فيه، على اليسار، جندي مصري، خلفه شاب مدني، وخلفهما فتاة ذات وجه يفيض بالحماسة والعزم، تشير بأصابع يدها اليسرى نحو مظلات هابطة، بعضها مهترءًا، وبعضها مبعثر على الأرض بجثث الغزاة، وثمة احدى سفن الأعداء قد اشتعلت فيها النيران.. أصبح هذا الطابع ايقونة عند معظم التلاميذ، صورته لا تبهت في الذاكرة.

قبل أقل من عام على خروج الغزاة من المدينة ، عرض فيلم "بورسعيد.. الباسلة" لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧، التهبت اكفنا من شدة التصفيق لفريد شوقي، ومن معه، عقب كل انتصار على الأعداء.

أثناء احتلال المدينة، تسللت وحدة تصوير، على رأسها القدير حسن التلمساني، لتسجيل ما يدور في الشوارع حيث يحمل الأطفال أوعية مياه الشرب، يسيرون بها بين بيوت هدمتها طائرات العدو.. الفيلم عنوانه "فليشهد العالم" من اخراج الرائد سعد نديم.

حين شاهد وزير الارشاد القومي أيامها، فتحي رضوان، الفيلم، مع بعض أعضاء مجلس قيادة الثورة، تقر طبع مئات النسخ، مع ترجمة لثمان لغات، وجاء عرضها في معظم دول العالم، مما أزاد النقمة على دول العدوان، وإبراز مدينة بورسعيد كنموذج للتصدي والإصرار على الحياة.

المقاومة الشعبية التي ظهرت في فيلم "بورسعيد"، تعاود الظهور في أعمال أخرى "الباب المفتوح" لبركات ١٩٦٣، حين تقرر ليلى "فاتن حمامة"، الانضمام إلى حبيبها، الثوري، المسافر من القاهر لبورسعيد، كي ينضم للمقاومة.

وقائع الفيلم الكوميدي الناجح "إشاعة حب"، تدور في مدينة بورسعيد، من دون ان تخرج الكاميرا إلى الشوارع، او تقدم شخصية من أولاد البلد.

أصبح العيد القومي لمصر، في ٢٣ ديسمبر من كل عام، تاريخ خروج آخر جندي من مدينة بورسعيد، حيث جرت العادة أن

يحتفل به في المدينة الباسلة.

في ١ يناير ١٩٧٦، أصدر الرئيس أنور السادات قرار يقضي ان تكون "بورسعيد" "منقطة حرة" تلغى فيها الجمارك على المنتجات الواردة من الخارج، مع إقامة نوافذ لتحصيل الجمارك حين خروجها إلى بقية أجزاء القطر المصري.

أي كان هدف السادات، فإن هذا الاجراء جذب المهربين وشذاذ الأفاق إلى المدينة، ذات التاريخ النضالي..

زعتر النوري "نور الشريف"، في "اهل القمة" لعليّ بدرخان، يقوم بعمليات تهريب من بورسعيد، لحساب رجل الأعمال، النصاب الكبير، "زغلول" "عمر الحريري"، قبل أن يستقل عنه، ويعمل لحسابه الخاص.

ماهر، "المشبوه" لسمير سيف ١٩٨١، بأداء عادل أمام، وهو لص قاهري، يقرر التوبة، يسافر إلى المدينة الحرة، ليعمل في التجارة، هنا، بدت بورسعيد مجرد سوق كبير مزدحم، وبحر، دون أي توغل في احراشها.

مع توغل الفساد في المدينة الباسلة، تدور أحداث "ليلة القبض على فاطمة" لهنري بركات ١٩٨٤، منبهًا، خلال حياة بطلته، المناضلة ضد الغزاة في العدوان الثلاثي، كيف أن شقيقها الانتهازي، المنحط، أصبح نجما سياسيا، و أحد أباطرة السلطة.. وها هو يحاول بكل خسة أن يزج بالشقيقة الكبرى، في مستشفى الأمراض العقلية.

في "حسن اللول" لنادر جلال ١٩٩٧، نرصد اقترابا واعيًا لبعض مظاهر المدينة، حسن، بأداء خلال من أحمد زكي، يتآلف تماما مع الملابس التي يرتديها كسائق تاكسي، مهرب، يعرف كيف يخفي البضائع في عربته.. وفي مشهد صادم، كاشف، يطالعنا، عند إحدى العشش، صبية يخلعون قطع القماش من حول أجسابهم.. هنا، ينبه "اللول" إلى كارثة جيل يمتهن التهريب، تذكرت ذلك الشريط الذي تداولته وسائل الاتصال وأحدث صدمة بعد عشرين عاما، لمذيعة من المحافظة تؤنب صبية على نشاطهم التهريبي – لكن المشكلة الأكبر – والأخطر، تتمثل في الرجل السياسي، الواسع الثراء، المرشح لمجلس الشعب، الذي هو فاسد تماما، ومن أخطر المهربين.

لا يفوت الفيلم الإشارة إلى ما قام به والد "حسن"، من بطولة، أيام حرب ١٩٥٦، فكيف يصبح ابنه مجرد مهرب!؟

أخي سيد

في القاهرة، كانت كلمة "بضائع بورسعيد"، تنتشر كالوباء.. النساء يتحدثن عن بواريك الشعر التي غدت موضة، الشباب يشترون القمصان المستعملة، قادمة في "بالات" من الخارج، بأثمان زهيدة، فساتين وبذلات أعيد غسلها وكيها كي تبدو نصف جديدة.

حين زرت بورسعيد، عدة مرات، ينقبض قلبي عند منفذ الجمرك، ذلك أني أتوقع سماع صرخات ألم واستغاثات، من صبية المهربين.

أقول لك، حقيقة، إزداد حبي لمدينتك بعد قراءتي لصفحاتك عنها، المفعمة بالصدق والمحبة.. كذلك إزداد تقديري لـ "القبطان"، الذي لا يمكن أن يحققه شخص إلا إذا كانت المدينة جزءًا من كيانه.

أخوك. كمال رمزي

صفحات من حياتى

ها أنا

رجل يحرس تاريخه

بينما تنفسه هنا

تتشكل دورته هناك

فى الضوء الملامس للبحر

يتهجى أمواجه

بحروف مبحوحة

ويوقظ تاريخ الأهل

ليلحق بإحتفال الروح

كلما غفيت عينيه

الرسالة الثالثة
الإثنين السادس من أغسطس ٢٠١٨

١- المكون الديموجرافى
أخى كمال

لا أعرف ، ما إذا كان ما كتبته ، عن المدينة ، وطبيعها الجغرافى والديموجرافى ، ما يكفى لقراءة بعض ملامح الشخصية البورسعيدية ، وطبيعها المحلى ، ما يساعدك على قراءة ما أنعكس منها على ما يمكن إعتباره عملاً إبداعياً.

سوف أحاول هنا أن أقدم إجتهاداً قد يفسر بعض ملامح هذه الشخصية.

بورسعيد – كما سبق أن أوضحنا – بدأت كمدينة كولونيالية ، لها طابع كوزموبولوتانية – مثلها مثل بعض المدن ذات الطابع الكولونيالى. وخاصة المدن الواقعة جنوب البحر المتوسط .. وهذا يعنى وجود جنسيات مختلفة وبالتالى ثقافات متنوعة. لابد أن تلقى بظلالها بدرجة أو أخرى على السكان الوطنيين.

معظم الأجانب الذين توافدوا من أوربا على المدينة الجديدة ، أى من المناطق الأكثر تحضراً. ولهذا فهم يتسمون – فى الأغلب بنظرة إستعلائيه على السكان المحليين.خاصة أنهم حملوا معهم تلك الصورة النمطية التى أشاعها المستشرقين الأوربيين عن بلاد الشرق عامة والتى لا تخلو من نظرة عنصرية وإستعلائية.

هكذا كانت نظرت الأجانب إلينا نحن أولاد العرب – كما كانوا يسموننا- نظرة إستعلائية مشوبة بالخوف فنحن فى نظرهم عدوانيين ، ونتسم بالعنف ، واللصيوصية والمكر.

أما نحن فكنا ننظر إليهم بمزيج من الانبهار والكراهية بإعتبارهم جزء من الإستعمار.

لم يكن العداء للأجانب بنفس درجة الحدة دائما .. مع كل الجنسيات .. فقد كان عنيفاً بالنسبة للأنجليز..كمستعمر مسلح ومباشر.. ومع الفرنسيين أقل عنفاً بإعتبارهم إستعماراً غير عسكرى وعلى نحن محدود مع الإيطاليين ، ويكاد يكون خافتاً جداً مع اليونانيين ، والمالطيين خاصة الفقراء منهم واللذين ألتحموا مع السكان الوطنيين ، وإمتهنوا مهناً وحرفاً بسيطة مثل البقالة والصيدلانية ، والعمل فى الميناء وغيره من المهن التى تطلبت إحتكاكاً مباشراً ..بالمصريين ومشاركتهم كدحهم.

كانت بإحدى آليات التكيف والمقاومة مع القاهر "الأجنبى" هى التماهى معه ، وهى إحدى الحيل اللاواعية لإلغاء بعض مظاهر تميزه.

لقد خلع أفراد الجماعة الشعبية ملابسهم الريفية ، فإستبدلوا الجلباب بالجينز والقميص ، والسويتر. وخلعوا الطواقى وأستبدلوا بالبرينطة.

الصراع مع قوات الإحتلال .. لم يكن فى البداية صراعاً مسلحاً لعدم التكافؤ .. لكنه كان ذا طابع معنوى . وقد شاهدت بنفسى وأنا طفل أفراد من الجماعة الشعبية أمسكوا بجندى من قوات الإحتلال . كان يتسلل إلى بيوت الدعارة ، فأحضروا أحد محترفى دق الوشم .. وصنعوا على ظهره وشماً .. يمثل هلالاً ونجوماً والذى كانت تمثل العلم المصرى.. ثم تركوه ليعود إلى معسكرة جندى من جنود الإحتلال ليقترب من المناطق الشعبية فى حى العرب .. مما أفزع قيادات قوات الإحتلال ، وحذرت جنودها من الإقتراب من الأحياء الشعبية كما غيرت الجماعة الشعبية عن موقفها من الأجنبى وجنسياته المختلفة.

بالتحقير من شأنه ، والسخرية منه بالنكات التى تحط من قدره ، وقيمته على الطريقة المصرية ، ولازلت أذكر تلك النكتة .. التى سمعتها فى طفولتى ، ولازالت تتخذ أشكالاً متنوعة حتى الان.

ومن هذه الآليات أيضا ، أنهم كانوا يسمون مواليد هذه الفترة بإسم السيد ، وينعوته بالعربى ، أى السيد العربى. وهنا يقومون بتسييد العربى كصاحب الحق فى أرضه.

عندما أنشئ النادى المصرى . سمى بهذا الأسم ليواجهوا به الأندية الرياضية ذات الأسماء الأجنبية .

وإذا كان الأجنبى يقيم حفلاته الراقصة والغنائية بإستخدام البيانو أو الجيتار . أقام أهل بورسعيد حفلاتهم الغنائية بإستخدام آلة السمسمية.. غير أن أقوى أنواع النكاية والتنكيل التى كانت تصدر عن الجماعة الشعبية فى مواجهة الأجنبى ، وبخاصة المستعمر الانجليزى هو ذلك الكرنفال السنوى الذى يقام بمناسبة إحتفالات شم النسيم ، وهو ما كان يسمى بكرنفال "الألبى".

والألبى أو اللمبى ، هو أسم قائد القوات البريطانية فى حملتها على فلسطين الشام عام ١٩١٧ وكانت قاعدته مصر . ثم تم تعيينه معتمداً بريطانياً بمصر والسودان ، وكان مكلفاً بإجهاض ثورة ١٩١٩ ، مما أستقطب سخط الشعب المصرى.

صنعت له الجماعة الشعبية فى بورسعيد دمية قماشية محوشة بالقش والخرز، وتنافست الحوارى فى صنع هذه الدمية بشكل كاريكاتوري ، فى عصر اليوم السابق ليوم شم النسيم .. كانت الحوارى تتنافس فى عمل زفة "تجرية" لتلك الدمية بوضعها على عربة كارو ويجرها حمار ويحيط بها الشباب ، وأحياناً يوضع إلى جوارها دمية أنثى تمثل زوجته ويرد الجمع أغانى بذيئة تتضمن نوعاً من التحقير والمهانة

وفى المساء.. تجتمع الصحبة فى ضمه ينشدون أغانى الضمه والسمسميه.

وهى بعض أغانى تراثية . ولكن تندرج تحت ما يسمى أغانى التهريج.

عندما ينتصف الليل .. يتم وضع الألبى على مقعد من الأقفاض المليئة بالقش .. ثم يقومون بإشعال النار فيها.يحومون حولها .. يؤججون النار وهم يتصايحون ويدقون الطبول ، ويستمر طقس إحراق الألبى .. حتى الفجر ويبدو أن فكرة حرق الألبى - وهو عدو- مستوحاه من الطقوس السحرية الريفيه حيث يقومون بعمل عروسة من ورق .. وشكشكتها بإبره ثم حرقها مع تلاوة بعض التعاويذ ، إعتقاداً بأن حرق العروسة التى تمثل الشخصية المراد إيذائها يؤدى إلى حرق الأصل والإضرار به.

هذا يقودنا إلى الجانب الآخر من المكون الديموجرافى ، وهو الجانب الأكثر أهمية فى إركيولوجيا الشخصية البورسعيدية وهى الجماعة الشعبية ، والتى تشكل الكثافة السكانية فى المدينة التى تتمركز فى حى العرب. مثل حى المناخ ، منطقة القابوطى ، هذه الكتله التى تشكلت من مجموعات غير متجانسة من الوافدين من ربوع الأقاليم المصرية. من أقصى الجنوب أى من أسوان والنوبة مروراً بأقاليم الصعيد وحتى أقصى الشمال . مروراً بالدقهلية والشرقية.وغيرها من ريف ومدن الدلتا."فقراء هذه المدن" بعض هذه المجموعات والتى كانت مشاركه بالسخره فى حفر قناة السويس بعد إنتهاء الحفر ونشأت مدينة بورسعيد وميناؤها .. بقيت ، وأستقريت فى المدينة .. والبعض الآخر وفد إلى المدينة طلباً للرزق والعمل. هذه المجموعات المتنوعة الأصول والغير متجانسه فى العادات والتقاليد. وأنماط السلوك ، والتى تمثل أنساق فرعية من النسق الرئيسى للمجتمع المصرى والتى وجدت نفسها فى وضع جديد مختلف عليها أن تتكيف معه تحت ضغط ضرورة العيش المشترك لتكون حالة من التفاعل والتعايش وتبادل التأثير والتأثر.وقد أصبحوا سجناء جغرافيا جديدة ، ومحددة .. تفرض عليهم أنماطاً جديدة من السلوك والأفعال وردود الأفعال ، أنهم جمع من الغرباء كان عليهم مواجهة تحديات يفرضها واقع مختلف ، وعليهم مواجهتها بالشراكة ويتحكم فى سلوكهم وعلاقتهم ببعضهم البعض ....

هذا التشابك والتداخل ، والتشارك المتفاعل .. أدى فى النهاية إلى حالة من حالات الإنصهار التدريجى مع مرور الوقت .. وقد ساهم فى هذا الإنصهار ، عمليات التزاوج والتصاهر بين عائلات مختلفة الأصول .. ودى إلى قرابة جديدة ولدت فى رحم هذه المدينة.

ولم يكن الأمر سهلاً بالطبع. ولكنه أحتاج ربما إلى جيلين أو ثلاثة . لتذوب هذه المجموعات داخل بعضها البعض لتؤلف كياناً جديداً ، مؤتلفاً ومتميزاً ، وقائماً بذاته ، مكونا دائماً مشتركاً ذات حساسية خاصة فى النظر إلى نفسها ، وإلى الغير.

هذه الحساسية التى ساهمت بدرجة أو بأخرى فيما يمكن أن تسميه الشخصية البورسعيدية.

ربما لو أردنا أن نوضح ما حدث فى تكوين هذه الشخصية ، أن تقاربها بما حدث فى تكوين الشخصية الأمريكية –مع الفارق بالطبع – فقد جاء سكان الولايات المتحدة الأمريكية من البيورتان المشردين من مختلف بلدان أوربا مع إختلاف ثقافاتهم ، وهم من صنعوا أمريكا ، هذا الشعور الذى جدد نظرة الأمريكيين بالنسبة لأنفسهم وبالنسبة للغير ، ولايزال يعيش معهم ، فإهتمام الأمريكى بكونه أمريكياً إلى حد التعصب ، فهو مزهو ومتباهياً بإنتمائه لأمريكا إلى حد الهوس ، وهو يميل دوماً إلى إظهار نفسه كأمريكى فى مواجهة الأغيار.

هذا التعصب والهوس بالإنتماء هو ذاته الذى يشكل أحد الملامح الجوهرية للشخصية البورسعيدة.فسكانها لم يرثوها بل هم من خلقوها من عدم. وهم من صنعوا تاريخها ، وهم يتباهون بإنتهائهم إلى حد الهوس.

لو فرض على سبيل المثال إن كنت غريباً عن المدينة وقابلت بورسعيدياً . وسألته إذا ما كان بورسعيدياً ليدلك على مكان ما . مطعم مثلاً .. فسوف يسارع لك بالقول بأنه من دين أبوها.فإنتمائه لها أقرب إلى الإنتماء الدينى ، وهو أقوى مظاهر الإنتماء.

البورسعيدى قد يتساهل مع منْ يسئ إليه شخصياً ، ولكنه لا يتساهل أبداً مع منْ يسئ إلى مدينته. وهذا قد يفسر لجوء البورسعيدية للعنف أحياناً. كما يحدث فى مباريات كرة القدم.

البورسعيدى لا يقبل بالهزيمة بسهولة ، وهو عنيد إلى حد ما .. وغالباً ما يتمسك برأيه ويصمم عليه .. فهو يمتلك ثقة بنفسه زائدة عن الحد. وغالباً من الصعب عليه أن يتراجع عن موقفه وتعود هذه الثقة – المبالغ فيها ، إلى نظرة البورسعيدى إلى نفسه .. بإعتباره متميزاً .. وقد لعبت بعض الأحداث التاريخية دوراً فى تأكيد هذا التمايز .. مثل المقاومة البطولية التى لعبها أبناء بورسعيد أثناء عدوان ٥٦ على المدينة.وما أدى إليه إندحار ذلك العدوان ، وقد لعب الإعلام المصرى دوراً هاماً فى تمجيد بورسعيد وأبناء بورسعيد وبما تم بثه من برامج وأناشيد وأغانى فى هذا الشأن.

أحكي عن بور سعيد
أحكي عن نضالها ولا أبطالها
أحكي عن أبو دنيا ولا أبو قوره
بور سعيد لسه في الصوره
حدوته أسطورة

وتمتد هذه الثقة فى الشخصية البورسعيدية إلى إيمانه بأنه يعرف كل شئ ، ولا يعترف بوجود شئ يجهله ، ويتجلى ذلك فى العبارات والمصطلحات والتعبيرات التى يستخدمها فى التعبير عن هذا الإيمان والمواقف ، والممارسات التى تحكم سلوكه فى حياته اليومية «شخصية أبو العربى»

الرسالة الرابعة
العاشر من أغسطس ٢٠١٨

١- المكون الديموجرافى
أخى كمال

حسناً ، لقد خرجت أنا من هذه البطن

لقد أنزلقت رأسى فى إحدى شقق بيت خشبى فى شارع ١٠٠. لا أعرف إذا ما كان هذا الشارع يحمل ذات الرقم. هذا الشارع كان يقع كآخر شوارع جنوب بورسعيد.. فى نطاق حارة تسمى حارة أبو دنيا.بعده تمتد منطقة خلاء موحش مخيف يمتد حتى شاطئ بحيرة المنزلة..أما أسم ابودنيا الذى كان يطلق على الحارة ، ويتفاخر به سكان الحى .. فهو حكاية أسطورية لا تعى ذاكرتى الان أول مره سمعت فيه أسم أبو دومه.والذى ينطقه الأهالى بشئ من الرهبة والإعجاب. يدور أسمه فى المقاهى ، وعلى نواحى الشارع ، وفى البيوت ، يقال عنه أنه يظهر فجأة ، ويختفى فجأة ، وكل من يدعى أنه رآه أو قابله..يصفه بما يسمح به خياله. لأ أحد يعرف من أين يجئ أو أين يختبئ هو الحاضر الغائب يقال أنه طريق الحكومة ..أو أدهم الشرقاوى البورسعيدى ..يقال أنه طبع لنفسه جناحين من الريش حتى ل يلحق به أحد ..كنت أشعر ، وأنا طفل فى العاشرة أنه يحوم حولنا دون أن نراه.أحيانا كنت أشعر أن بيتنا كله يهتز تحت صوت خطواته ...ربما جاء يطلب ماء أو طعام،ربما كان جريحاً يحتاج إلى ضمادة وكان مجرد أن أقوم وأفتح له الباب يصيبنى بالرعب ، ربما صدقت أنه قاتل أو لص أو مثير للشغب ، ومع ذلك خطت معه أكثر التجارب جسارة فى حياتى.

كنا ثلاثة أولاد: أكبرنا هو "النمس" أما الثانى .. كان أسمه "سماره" يقارب عمرى. (أكبر منى بقليل – وأنا ...

ملحوظة : ستتعرف عليهم فيما بعد بأسم الملوانى ، المحمدى. فى فيلم "القبطان" سوف أتحدث عنهما هنا بأسمائهم الحقيقية.

المهم : شجعنا النمس . لكى نقابل أبو دنيا لنعرض عليه مساعدتنا. كنا مهتاجين من الخوف والفضول.وسرنا فى الخلاء الواسع نحو البحيرة...كانت الأرض رمادية ومليئة بالمستنقعات والأشواك ، والشمس تكاد تحرق فروة رؤوسنا ، وكانت خطواتنا مرتبكة فقد كان وجه الخلاء مخيفاً ، وعابساً ، وغامضاً ، ويزداد غموضاً كلما توغلت فيه ، ونحن نمد بصرنا إلى بعيد.

سألنى النمس ، وقد لاحظ إرتجافاتى

- تحب نرجع كنا قبل أن نخوض هذه المغامرة .. قد أخبرنا أولاد الحارة ..أننا سنذهب إلى لقاء أبو دنيا..وأنه قد أرسل إلينا رسالة بطلب مقابلتنا نحن الثلاثة..بالطبع لم يصدقونا ، وتحدانا بعضهما أن نفعل ذلك.

قلت للنمس ، وأنا أتظاهر بالشجاعة.

- لا...لن ترجع.

وهكذا واصلنا مسيرتنا..ورائحة عفونة تفوح من الأرض التى بدأت تأخذ شكل صلصال أسود ، وشعرت بدوار خفيف ، ولكنى متوازناً من الداخل ، وغلبت خوفى ، وكان النمس يسألنى

- هل أنت خائف. تحب ترجع ؟

كنت أنظر إلى سماره. وأجده يتقدمنا بخطوتين أو ثلاثة .. فأمد فى خطواتى..كدليل على عدم خوفى ، محاولاً أن أرسم على وجهى هدوء الواثق.

كنا نسير بحذر ، وآذاننا مرهفه لأى صوت ، وكانت تأتينا أصوات تشبه الهيس.من بين الأعشاب الجافة.

وأخيراً .. أصبحت البحيرة فى مرآى العين ، وهى تستحم فى أشاعة الشمس الملتهبه.ومتوجه بأشرعة بيضاء ، ورأيته

ورأيته وهو يخرج من البحيرة ، يرتدى بنطالا أسود. ويحيط خصره بحبل.كان عارى الصدر ويحيط رقبته بعقد من الأصداف ، التى كانت تلمع فى ضوء الشمس ..ويرتدى حذاءاً مطاطياً أسود ..كان له بشره محروقة بالشمس ، ووجهه ملئ بالنمش.وشعره أسود مجعد ، مشى بضع خطوات على الشاطئ المقفر ، ثم توقف ، ورفع بصره تجاهى وأشار إلي ، وهو يطلق صفيراً خافتاً ..ثم وضع أصبعه أما شفتيه وكأنه يحذرنى . ألا أنطق بحرف.

لم أكن قادراً على النطق ، وقد تجمد الدم فى عروقى وسمعت صوت النمس يسألنى.

- لماذا توقفت ؟ ما بك . هل أنت خائف.

أشرت تجاه بودنيا ..وأنا لازلت عاجزاً عن النطق.

نظر النمس إلى حيث أشرت. وقال

- هو فى أيه ياد ... أنت أتخرست ولا أيه؟

قلت بصوت مبحوح ، وأنا لازلت أشير إلى حيث يقف أبودنيا.

- أبودنيا

- أعاد النمس النظر ثم سأل سماره.

- أنت شايف حاجه يا سيمو.

- نظر سماره ..محدقاً..ثم هز رأسه نافياً .. وقال

- يمكن بيتهيأله.

كان العرق يبلل رموشى ، وأنا أنظر تجاه أبو دنيا لأتأكد من أنه حقيقى وليس تهيؤات ، فوجدته لا يزال فى مكانه ، ووضع أصبعه على شفتيه محذراً لى بالكلام..ثم بدء يحرك ذراعيه ، اللذين نما بها ، ثم بدأ يرتفع عن الأرض محلقاً فى الفضاء وهو يهتز كضوء شمعه فى الشمس .. ثم أنطلق كشهاب . وأختفى كما لو كان قد أنصهر فى الصهد.

نظرت إلى صديقى ، وقلت

- آه .. هى تهيؤات

ثم ضحك ..

وقال النمس

- يلا بينا نرجع

بدأنا رحلة الرجوع.. قبل أن ندخل الحاره أوقفنا النمس .. وقال

- هنقول أيه للعيال بتوع الحارة . شكلنا كده هيبقى بايخ .. هنقول لما شفنا هو مشى ؟!

سألنى سماره

- أنت مش شفته يا عربى

- قلت تهيؤات

قال – لا شفته ...

- قال النمس : طيب أفرض سألونا شكله أيه وقلنا له أيه ؟!

قال سماره لو حد سألنا هنقول له ده سر.. وأتفقنا على ذلك أن نقول أن هذا سر

ومع ذلك أنتشرت فى الحارة ثلاث قصص مختلفة.

سماره

وكانوا يطلقون عليه أحيانا إسم سامبو ، ولكنه لم يكن يحب أن يناديه أحد بهذا الأسم. كان أسمر البشره ، وغالباً هو من أصل نوبى أو سودانى – لا أتذكر الأن – كان فى الرابعة عشر عندما صرنا أصدقاء. "أولاد حارة" وكنت أصغر منه بعامين ، ورغم لون جلده الداكن السمره ..وربما بسبب لونه ، فقد كان يبدو جذاباً ، خاصة أن عيونه كانت تلمع ببريق عجيب . وكنت أحبه بسبب براعته فى العزف على السمسمية . وهو الذى علمنى اللعب على هذه الأله التى كان يجيد صنعها بنفسه أيضا.

عندما كان فى العاشرة وكان لايزال يذهب إلى المدرسة الإبتدائية وكان والده لا يزال على قيد الحياة ، وقتذاك .. ووقت ذاك كان من الشائع أن يشترى أفراد الشعب لأولادهم الصبيان فى العيد بدله ضابط. لا أعرف بالضبط لماذا ..ولكن هكذا كانت تجرى الأمور وقتذاك. والذى حدث أن والده الذى كان يعمل شرطياً فى قسم العرب .أن أشترى لأبنه بدلة ضابط على كتفها نجوماً نحاسيه..ولسبب ما أخذ الوالد أبنه ، وهو يرتدى بدلة الضابط معه إلى قسم أثناء ورديته داخل القسم.. ولسوء حظهما أن المأمور كان موجوداً داخل القسم ..وما أن شاهد سماره ، وهو يرتدى بدلة الضابط مع والده العسكرى حتى جن جنونه..وأخذ يعنف الشرطى بشراسة على جرآته أن يحلم أن يصبح أبنه ضابطاً..وأخذ يكيل له الأهانات ، وقد فقد السيطرة على نفسه ، وإمعاناً فى إذلال الطفل أمر الضابط والده..أن يقوم بتلميع حذاؤه وأنحنى الرجل أمام حذاء الضابط ليقوم بتنفيذ الأمر .. وأندفع الطفل هارباً خارج القسم..والله أعلم بحالته..وربما للثأر من الضابط..تسلل سماره إلى مكان القسم..حيث كانت سيارة الضابط الملاكى تقف أمام القسم ، وقام بتفريغ إحدى عجلاتها من الهواء .. دون أن ينتبه أحد.

ويبدو أن هذه اللعبة أفشت غليله ، أو ربما لكى يتأكد من تأثير فعلته.تسلل فى اليوم التالى فوجد العجله سليمة ..فقام بتكرار فعلته وأفرغ عجلتين من الهواء.ثم هرب.

فى المرة الثالثة ، ولسوء حظه ، لأنهم عملوا كمين له ، تم القبض عليه متلبساً ، وكان أبشع عقاب للأبن والأب معاً ، إذا يأمر الضابط والده ، أن يعبط أبنه ، بينما يقوم الضابط بضرب الولد على مؤخرته دون توقف حتى خارت يدى الأب ، وسقط الولد على الأرض ، وتحامل على نفسه ، وهرول هارباً إلى الخارج..

فى البيت حاول الأب. يطيب خاطر أبنه ويعتذر له ، لكان الولد لم يكن يصغى إلى أبيه..وقام وخرج إلى الشارع ، ولم يعد ..يقال أن الأب ظل جالساً على كرسى ، قرب النافذة لأ يأكل ولا يشرب وهو يبكى بصوت مختنق ، وأخيراً وجدوه ميتاً بعد أن أطلق النار على نفسه.

أما الولد ، فقد ترك المدرسة . وأشتغل فى عدة مهن ، مثل صبى حلاق.أو فى مقهى ليعول أمه ، وأخوته..قبل أن ينضم إلى عصابة كنت أنا. كاتب هذه السطور واحداً منها.

النمس

وهو الذى كان يترأس عصابتنا الصغيرة .. ولأ أعرف لماذا كان يسميه أولاد الحارة النمس. فأسمه الحقيقى كان سامى الكلدانى .. ربما لأنه كان ضئيل الجسم ولكنه سريع الحركة ، وكان يمتلئ بالجرآة التى لا تتناسب مع ضآله جسمه ، كان وحيداً

لأمه لأن والده مات ، وهو لم يتخطى العامين ، وتزوجت أمه ..بصاحب كشك ..وكان أولاد الحى يحبونه لأنه كان بارعاً فى الرقص فى حفلات الضمه الشعبية ..

لم أكن قريباً منه .. بل كنت أراه من بعيد..لكن بدأت علاقتى بيه عندما كنت تلميذاً بمدرسة الأقباط الإعدادية الملحقة بكنيسة العذراء فى شارع محمد على. وكان هو يعمل عند زوج أمه فى الكشك المجاور للكنيسة ..يبيع السجائر والحلوى ..كنت أمر على الكشك أحياناً بعد أ أنتهى من يومى المدرسى ..وأتصفح عناوين الجرائد وكنت أراه يجلس خارج الكشك يتصفح المجلات.فى أحد المرات أعطانى احدى المجلات وكانت تسمى الاثنين والكواكب..وأشار إلى صفحه ، وقالى .

- أقرأ لي ما هو مكتوب هنا

كانت تتصدر الصفحة صورة كمال الشناوى وليلى فوزى من فيلم "ست الحسن"

أحضر لى صندوقاً مما كان يعبئ به زجاجات الكازوزة . فجلست أقرأ له حكاية الفيلم ، وكان يصغى بإهتمام

مرة سألنى

- أنت بتعرف تقرأ انجليزى ؟

هززت له رأسى مؤكداً ..فأعطانى مجلة أمريكية ذات غلاف لامع. عليها صورة مارلون براندو أخذت أقرأ ما بداخل المجلة.. وكان العنوان "عربة أسمها الرغبة" ، بالطبع لم تكن حصيلتى من اللغة الانجليزية لا تؤهلنى لقراءة ما كتب عن الفيلم ..ولكن لم أشأ أبداً أن أظهر ضعفى فى اللغة الانجليزيه فأخترعت من خيالى حكاية ..أو أستكمل ما قد فهمته من الحكاية.. بحكاية من عندى..تعويضاً عن عجزى فى فهم معنى الكلمات وكان هذا يتكرر كثيراً ..وقد سمح لى كنوع من المكأفاة..أن يعيرنى بعض الكتب والمجلات المعروضة . وأذكر أننى أستعرت كتاباً من سلسلة كتابى التى كان يصدرها حلمى مراد .. فقد قرأت فيه.. ملحمة هوميروس "الأليادة" التى أسكرتنى قرأتها..وفى إحدى المرات أضعت واحداً من هذه الكتب ، وكان ثمنها على ما أذكر إثنى عشر قرشاً ..فتوقفت عن المرور عليه خشية أن يسألنى عن الكتاب ، وقررت عندما يتجمع لدي المبلغ أذهب إليه ، وأعطيه ثمن الكتاب الضائع..وحتى يتوفر لي ذلك بدأت أعود إلى البيت من طريق آخر حتى لا يلمحنى ، ولكنى فوجئت به يقف أمام باب المدرسة منظراً ، وقال

- أنت فين ياد..معدناش نشوفك .. طيب فين الكتاب.

أرتبكت وبلل العرق جبينى ثم قلت.

- بصراحة ضاع منى ، وأنا مكسوف ..وأنا هتصرف وأعطيك ثمنه

- ضاع ؟؟..ضاع يعنى ايه..ده الراجل ابن الكلب جوز أمى فاكر أننى بسرقه ، وطردنى من الكشك

كدت أبكى ، وأنا أحاول الإعتذار ..ولكنه وضع ذراعه فوق كتفى بمودة..وقال :

- ولايهمك يا جدع...يحط دماغه مطرح ما يحط رجليه ، ده راجل نتن ثم خبط على كتفى..وقال ..ماتعقدهاشى.. أشوفك الليلة فى الضمه. وقفت مرتبكاً ، وأنا أتابعه بعينى حتى أختفى..شعرت بحسرة ، فلن يكون فى مقدورى بعد الان أن أستعير كتباً أو مجلات . وقد أصبحت مدمناً للقراءة

أقتربت أيام الأمتحان . أمى هى التى نبهتنى لذلك ، وقد أخذت تستحثنى لمضاعفة المذاكرة ..كانت تجلس بالقرب منى ، وهى تشتغل بالابره ، وبين الحين والآخر كنت ألمحها تراقبنى.وبين الحين والآخر ، كانت تمدنى بأكواب الشاى. أو لقمه خفيفه ، أحيانا كانت تتوقف عن التطريز ، وتغلق عينها. كنت أتخيلها تحلم أننى صرت طبيباً.

تمنيت أن أحقق حلمها ، من أجل أن أساعدها . فبذلت كل ما فى طاقتى لكى أنجح.

بعد الأمتحانات أشتدت بى الرغبة فى الصرمحة .. بحثت عن النمس أو سماره ، ولكنهما كانا قد أختفيا ، ولم يعوداً يظهران فى الشارع ، ولا فى الضمه ، ذهبت إلى بيت النمس ، فرد عليه زوج أمه.

- روح دور عليه شوفه فى أى خراره.

لا أدرى فقد أشفقت عليه ، وقد شعرت بأن أمره لا يهم أحدً ، وتساءلت أين يكون قد ذهب

ذهبت إلى بيت سماره – وصفرت له ، فنزل من بيته ووجدته قلقاً ، وسألته

- مشفتش النمس

- لا مشفتوش

- متعرفش فين ألاقيه

- لا معرفش ، وروح بقى ذاكر

قلت

- لقد أنتهيت من الأمتحان

- برضو روح أقعد فى بيتكوا

ثم تركنى وعاد إلى بيته كأنه يخفى سراً

شعرت بأن شيئا ما غامضاً يجرى ، ولا أفهمه وانتابنى الفضول لكى أعرف وقد عرفت

ذات ليلة ، وكنت على وشك تناول العشاء .. عندما وصل إلى سمعى صوت السمسمية كانت هذه طريقة سماره فى العزف .. فهرولت للخارج مسرعاً وذهبت إلى نصية الشارع . حيث كانت الضمة معقودة قريبه من قهوة الألفى ، وكان سماره يلعب على السلك. كما كانوا يسمعون السمسمية والصحبه تغنى آه يا لالالى .. وثمة حلقة يتوسطها سماره ، وهو يرقص بينما يمسك بيديه بمنديلين . وما أن لمحنى حتى أخذنى من يدى .. وأخذ يدور بى . وقال أرقص .. طلع عفاريتك.

كانت هذه أول مره أول أرقص فيها ، ولكنى رقصت ..ولأول مره ربما أشعر بأن حريتى تبدأ من حرية جسدى ، وأن الرقص يجعلنى خفيفاً ، وكان النمس يهمس لى ونحن الرقص ..أفتح ذراعيك . ففتحت ذراعاى وقال لى . أخبط الأرض بقدمك حتى توقظ النائمين.

كانت هذه تجربة مهمه بالنسبة لى.

المهم ، بعد أن أنفضت الضمه ، أخذنى النمس إلى المقهى ، وطلب لى زجاجة سينالكو .. وقد لاحظت أن النمس يرتدى ملابس جديدة ..قميصا من الكاروهات ، وجينز ، وكنا نسميه "دانجريه" وحذاء جلدياً جديداً.

قلت : هل وجدت عملاً جديداً.

قال : وهو يتكرع .. أه

سألته : فين ؟!

قال تعرف الجدع اللى اسمه فوزى القدس

شعرت بالفزع عندما سمعت أسم فوزى القدس ، فقد كان شاباً عنيفاً وهمجياً ، ويحمل دائماً فى جيبه طبنجه "مسدس" يقال أنه خطفه من جندى إنجليزى ، قلت مذعوراً

- فوزى القدس ؟

قال : أه الحرامى

قلت : تشتغل معاه حرامى

قال : أه ..أنا والسامبو ..أه ..علينا أن نعيش

أفزعنى ذلك ، بقدر ما أدهشنى

قلت : بيشتغلوا حراميه ..

قال : آه بس نوينا .. نسيبه .. وتشتغل لحسابنا ..وايه رايك

قلت : رأيى فى ايه

قال ببساطة : تنضم للعصابه اللى هنعملها ؟

قبل أن أجيبه ..تركنى منصرفاً وقال أسيبك تفكر ، ورايا مشوار دلوقتى .. ورفع أصبعه فى وجهى .. أوعى تجيب سيره لحد.

قضيت ليله سهره ؛ ولكننى فى النهاية نمت ، بعد أن قررت أن أنضم إلى العصابة الصغيرة التى يرأسها النمس كانت أول سرقة لنا هى سرقة كشك زوج أم النمس .. وكان نصيبى كمية من الكتب و المجلات .

ثم تحولنا إلى السرقة من البضائع المقدسة على أرصفة ميناء الشحن والتفريغ.

كنت فى البداية مرتبكاً ومذعوراً ، ولكن الجرآة والثقة ورباطة الجأش عند النمس كانت تنتقل إلينا.

كان الحال داخل ميناء الشحن والتفريغ يسهل مهمتنا .. فالضجيج والزحام ، وأصوات حركة الأوناش . و قحققات عربات نقل البضائع ، وجلبت عمال الأرصفة .. كل شئ كان يبدو هياج جنونى ، فيما بعد أكتشفنا أن السرقة هنا أمر عادى . فعمال الشحن والتفريغ.كانت أجورهم الهزيلة لا تكفى معيشتهم . فكانوا يختسلون ما يستطيعون من الصناديق المعبأه بالبضائع ، ما خف حمله.يسربونها عبر أسلاك سور الميناء أو يقومون برشوة عساكر الجمرك ، بمقاسمتهم سرقاتهم.

كانت مهمتى التى كلفنى بها النمس هو مراقبة المكان والمشرفين ومفتش الجمارك . وتحذيرهم عند اللزوم . أعتقد الان ان النمس كان يتعمد إبتعادى عن مشاركتهم عملية السرقة. حتى اذا تم ضبطهم أكون بعيداً عن الشبهه حرصاً على مستقبلى كتلميذ.

كانوا يسرقون الصابون ، وعلب الشاى والسجائر ، والأطعمه المحفوظة ورجاجات الخمر.وغيرها من الأشياء الخفيفة ، والتى يمكن إخفاؤها بسهوله ، ويمكن تمريرها عبر أسلاك سور الميناء.

لم نكن نلجأ إلى السرقة إلا عندما نحتاج إلى نقوداً ، أو ينفذ ما معنا من نقود .. وكنا نبيعها عادة إلى شخص ما يشترى ما نسرقه ، بثمن بخس .

وبالطبع ، كنا نصرف هذه الأرباح فى المقاهى وفى دور العرض السينمائى ، وبينما كان النمس ينفق معظم نقوده فى الأكل فى المطاعم ، وشراء السجائر. كان سماره يعطى أمه ما يساعدها على أعاشة أولادها .. بينما كنت لا أجرؤ على تقديم أى مساعدة لأمى حتى لأ أغضبها . فقد كنت أصرف بعضاً مما أكسبه على شراء الكتب والمجلات ، والباقى أدخره فى مكان لا تصل إليه يد أمى.

حدث ذات مره ، بينما كنت كامن فى مكانى للمراقبة .. وأنا أرى صديقاى يتسللان بين زحام عمال الرصيف ينتظران الفرصة المتاحة ، لمحن رجلاً طاعناً فى السن يرتدى قميصاً أزرق من قماش رخيص ، وبنطالاً مشابهاً .. وكاسكيت رمادى قذر وهو يتحرك تجاهى بسرعة رغم عرجه الخفيف ، وعندما أقترب منى أبطأ من خطواته حتى أصبح فى مواجهتى. وغمغم بكلمات هامسة .. نبه أصحابك ..أن المفتش سيمر بعد قليل.

فى البداية لم أفهم مقصده . ولاحظت أن جفونه منتفخة وعينيه غائرتين ، وفمه خالياً من الأسنان تقريباً ..وشكله يبدو كمتشرد أو شحاذ..ولم أخذ كلامه محمل الجد ، وتابعته وهو ينصرف.حتى أقترب من أحد المخازن . وجلس على أحد الصناديق الفارغة فى الظل وأشار إلى محذراً أن أسرع.

أسرعت وأبلغت صديقاى بما قاله الرجل . وأبتعدنا عن المكان وكان الرجل صادقاً ، وبعد قليل لمحنا المفتش ، وبصحبته جنديان من حرس الجمارك.

وهكذا أصبح لدينا شريكاً رابعاً فى العصابة

والحقيقة أنه قدم لنا خدمات كثيرة .. فقد كان خبيراً بالمكان وأنواع البضائع التى تفرغها السفن على الرصيف .. وعرفنا منه أن يعمل غفيراً لدى أحد المستوردين ، وأنه كان يمارس السرقة ، وأنهم ضبطوه عند البوابة ، ولكنهم أفرجوا عنه نظراً لشيخوخته مع التدقيق فى تفتيشه ، كما أنه لا يستطيع تسريب سرقاته عبر السور ، لذلك فهو يحتاج إلى شباب مثلنا . لا يعرفهم أحد من حراس البوابات .

أتفقنا معه أن يمر علينا فى المقهى الذى أعتدنا الجلوس فيه ليأخذ نصيبه وينصرف ..لقد لأحظنا من تلك الرائحة التى تفوح من فمه أنه سكير ، وعندما كنا نسرق زجاجات الخمر كان لا يأخذ نصيبه من النقود ، ويفضل أن نعطيه نصيبه من الزجاجات.

ورغم مظهره الزرى . فقد كان مرحاً خفيف الظل . وكان يحكى لنا أحيانا حكايات بذيئة ، قد عرفنا أنه يعيش وحيداً منذ أن ماتت زوجته وبعد أن هرب أبنه على ظهر باخره يونانية ، لم يعد يسمع عنه شيئا . لقد شعرت بالتعاطف مع الرجل ، وبدأت أمنحه جزءاً من نصيبى ، وان كان ضئيلاً. فقد كنت أعرف أنه سوف ينفقه على الخمر.

وأخيراً

لا يمكن أن أغلق هذه الصفحة من حياتى دون أن أحكى عن تلك الحادثة. المؤثره بالنسبة لى ، وبطلها أيضا صديقى النمس . الذى أراه الان كأنبل شخصية قابلتها فى حياتى.

فأثناء دراسة الثانوية .. قررت إدارة المدرسة تكوين فرقة موسيقية من طلال المدرسة ، ولما كان واحداً من أحلامى أن أتعلم العزف على أحد الالات الموسيقيه ، فقد سجلت أسمى للأشتراك فى الفرقه ، وأجتمع بنا الأستاذ فى غرفة الموسيقة ، كنا تسع طلاب ، ولسوء حظى كان ترتيبى الخامس فى القائمة.

كان فى حوذة المدرسة ٧ الات منها البيانو الذى أحتجزه الأستاذ لنفسه ، ثم مندولين واكسليفون . وعود وفلوت ، ورق ، وطبله ، ونادى الأستاذ على الطالب الأول وسأله عن الأله التى يفضلها ، فأختار المندولين ، والثانى أختار الأكسيلفون ، والثالث العود ، والرابع الناى ، ولما كنت الخامس فى الترتيب فقد عرض عليا الأستاذ أن أختار أما الرق أو الطبله ، فأعتذرت فلم يكن من طموحاتى أن ألعب لا على الرق ولا على الطبله. فأعطى الأستاذ الرق للطالب السادس ، والطبله للطالب السابع ، وبقينا أنا والطالب الثامن بلا آله.

وقال الأستاذ : اللى يقدر فيكوا يشترى آله .. أهلا وسهلا فحزنت أنا والطالب الثامن ، وسألت الأستاذ

- هل ينفع سمسميه يا استاذ

قال الأستاذ بغضب ، وكأنه قد أهين

- السمسميه دى تتعلمها فى الحاره يا شاطر

وأبتلعت الإهانه وأنصرفت ، وقد أنتابنى حالة مزيج من الحزن والغضب والإكتئاب ، ولقد لاحظ النمس حالتى تلك ،

وسألنى

- مالك ؟!

حكيت له الحكاية ...

سألنى

- والاله دى زى ايه و بتتباع فين ؟

أخذت أشرح له أنواع الالات الموسيقيه .. وقلت أنها تباع عند خواجه أسمه بابا زيان ، وذهبنا إلى محل بابا زيان فى حى الأفرنج ..وشاهدنا الالات المعروضة فى الفاترينه ، وفى داخل المحل .

سألنى

- أى واحدة فيهم عاوزها

- أشارت إلى آلة كمان نصف

صرخ فى وجهى

- يانهار أبوك أسود دى بـ ٢٠٠ جينه يالا..ده لو باعوك متجيبش ربعهم .. ياالله بينا

وأنصرفنا ..وقد أزداد حالتى الأكتئابيه . وقد حاول النمس أن يصرف نظرى عن الموضوعى ، وأن يعاكس البنات اللائى كنا يمررن بنا .. المهم أننى عدت إلى البيت مكسور الخاطر.

مرت عدة أيام . عندما سمعت صفارة النمس

هبطت من البيت . فوجدت النمس يحمل فوطه ، فتحها أمامى فوجدت بداخلها آله كمان .. وهى تبرق فى عينى ..التى أتسعت دهشة ، وأخذت إبحلق فى وجه النمس مستفسراً

قال : أيوا سرقناها ، لو عايز نسرق لك المحل كله عليا النعمة أجيبهولك خد غيى الأستاذ بتاع الموسيقى.

ترددت لحظة . أن أمد يدى.فوضعها فى حضنى وأنصرف.

- سلام بقى ..

أستطعت أن أقنع أمى أن الالة تخص المدرسة ، وأن مدرس الموسيقى سلمها لى بعد أن أنضميت لفريق الموسيقى لأتدرب عليها ، فدعت لى أمى بالتوفيق بعد أن حذرتنى ألأتشغلنى الموسيقى عن دروسى فوعدتها.

كانت حصة الموسيقى يوم الخميس من كل أسبوع ، وكنا يوم الأثنين ، وقد كنت متلهفاً أن تمر الأيام بسرعة .. حتى أخذ الألة معى ، وكنت قد فكرت لو سألنى مدرس الموسيقى من أين أتيت بها فسوف أخبره ، أنها تخص أبن خالى ، وأن خالى قبطان.. خلال الأيام التالية حاولت أن ألتقى بالنمس لأسأله عن التفاصيل ، ولكنه أختفى . ثم عرفت أنه قد تم القبض عليه بسبب سرقته كمانجا من محل بابازيان ، بعد أن توصلت أجهزة المباحث إليه.

وأخبرنى سماره .. أنهم أوسعوه ضرباً ..حتى يعترف أين ذهبت الكمانجا أو لمن باعها ، وكان له زوج خاله يعمل مخبراً .. حاول أن يقنعه أنه لو دلهم على مصير الكمانجا ، فأنه سوف يتدخل عند رؤسائه ، وعند الخواجة لتسوية الموضوع والتنازل عن المحضر . ولكنه لزم الصمت ..شعرت بالخوف ،وذهبت إلى زوج خالة النمس ، وأبلغته أن الاله عندى .. فقال

- كويس ..هاتها نسلمها للخواجه قبل ما أن يحيلوا النمس للنيابة ، فأسرعت وأعطيته الأله

طبعا .. أستطاع زوج خالته المخبر أن يسوى الأمر مع رؤسائه ، ومع الخواجه الذى تنازل عن المحضر . بعد أن أعيدت الكمنجه إليه بحالها. تم الإفراج عن النمس ، وأول شئ فعله بعد الإفراج عنه أن وقف أمام المدرسة منتظراً خروجى ، ووجدته

أمامى فجأة. كان شكله مرعباً وشعره منكوش ، وقد تقلصت عضلات وجهه من الغضب وهو ينظر لأعلى ، قبل أن أنطق بحرف أمسكنى من ياقة قميصى ، ثم بدأ ينهال على وجهى لكماً متواصلاً ، وبعنف حتى كدت أموت بين يديه ، وقد عجزت عن الحركة ، وهو يصرخ فى وجهى كالمجنون.

- أزاى يا ابن الكلب بعد كل اللى عملته عشانك تسلمهم الكمنجه

قلت وأنا أحاول أتحاشى ضرباته

- خفت ليسجنوك بسببى

- قال : وأنت مال أهلك!؟ حتى لو أتسجنت كلها شهر أو شهرين وأخرج

ثم دفعنى بعنف فوقعت على الأرض ، وبدأ ينصرف وفجأه توقف وعاد ثانية ، وضربنى بالشلوت . ثم بصق فوقى وأنصرف وهكذا حدثت قطيعة بينى وبينه ..وكانت العصابة قد أنفرطت بعد أن دخل سماره الجيش..وتفرغت أنا للمذاكرة.فقد كنت فى الثانوية العامة ، ونجحت بمجموع يؤهلنى للإلتحاق بكلية أداب عين شمس.

قبل أن أسافر إلى القاهرة ..فكرت أن أذهب إلى النمس وأصالحه وأودعه.

وجدته يجلس على قهوة الألفى ..وأقتربت منه فأشاح بوجهه بعيداً عنى ..

قلت : أنا جاى أودعك ، أنا مسافر مصر أدخل الجامعة.

قال دون أن ينظر إلى : فى ستين داهية.

تألمت.ولكنى أدرت له ظهرى ، وشرعت فى الإنصراف ، وفجأة سمعته يناديني.

- أنت يالا

فألتفت فوجدته قد قام وأقترب منى.ثم لكمنى فى كتفى ثم أحتضنى

قال : بكره تستوظف ومش هاتعبرنى .. ياالله مع السلامة

وعاد إلى مكانه دون أن يسمح لى بكلمة

وعدت أجرجر قدماى بصعوبة

ولكن الحكاية لم تنته بعد

وعلي أن أقفز إلى فترة الثمانينات .. وكنت فعلاً قد نسيت النمس وكل ما حدث. فقد أخذتنى الحياة بعيداً ..بعد أن أصبحت مخرجاً كان على أن أصور مسلسلاً تليفزيونياً بأسم "تمساح البحيرة" وكان ثمة مشهد .. تدور أحداثه فى بورسعيد وذهبت مع طاقم المسلسل ، وكان معى من الممثلين ، المرحوم سيد عبد الكريم ، والفنانة سوسن بدر ، وأخذت أبحث عن منطقة شعبية لتصوير المشهد بحسب السيناريو.وبعد جولة فى شوارع حى العرب ..عثرت على بغيتى ، فى منطقة تتناسب مع ما تخيلته للمشهد ، ووضعنا الكاميرا ، وأخذنا نعد المشهد للتصوير .. حيث سيقوم سيد عبد الكريم بدور عازف سمسميه ، وحوله مجموعه من الكومبارس يقومون بدور الصحبجيه. بالطبع تجمع الجمهور حولنا ، وأخذت الشرطة تحاول منع الجمهور من الإقتراب منا ، وطلب مساعد المخرج من الجمهور الإلتزام بالهدوء أثناء التصوير ، وكنت متأهبا للأمر ببداية التصوير ، وفجأة سمعنا صوت رجل يزعق بعلو صوته

- عربى !!

- طلب مساعد المخرج من الرجل الذى ينادى أن يصمت .. وما أن صحت "أكشن" ..حتى عاد الرجل يزعق.

- هو يعنى علشان ما بقيت مخرج مش عاوز تعبرنى.

أنتبهت أن الرجل كان ينادينى أنا ، فذهبت إليه كان الرجل أربعينياً يرتدى ما يشبه ملابس البمبوطيه ..أقتربت منه وسألته

- أنت تقصدى أنا

قال : أيوا مش أنت العربى بردو ؟!

تذكرت أنهم كانوا ينادونى فى طفولتى بهذا الأسم ، والذى كنت قد نسيته تماماً

قلت للرجل ، وأنا أحاول أن أتفرس فى ملامحه

- أنت تعرفنى ؟!

قال : عز المعرفة بس أنت اللى ناسينى

- سألته : مين أنت ؟!

قال : أنا اللى كنت هدخل السجن بسببك ..نسيت الكمنجه

- صرخت : النمس ؟!

- قال : أيوا يا جدع أنا النمس

لم أعرف ماذا أقول ..وماذا قلت . أظننى كنت أتمتم بكلمات لا معنى لها ، وأنا أحدق فى وجهه ، لاتحب الملامح التى أعرفها

كان يبدو أكبر من سنه ، شاربه ولحيته مشعثتان ،وثمة أثار جرح فى جبينه

تدخل أمين الشرطة محاولا إبعاد الرجل عنى ، فصرخت فيه

- أتركه .. أياك أن تلمسه

نظرت فى عينيه الداكنتين . أردت أن أرى صورتى فى تلك العينين وأمسكت به ، بأى ذراعينى . بأى قوة ..أرتميت فى حضنه ..وسط دهشة طاقم التصوير ، رفعته إلى أعلى ، كان يبدو خفيفاً بين يدي كطفل . وأخذت أدور به حول نفسى ، وقد توقف الزمن ..وتلاشى العالم الخارجى ..وأنا أصرخ إلى الداخل البعيد جداً الذى يتدفق الان أمام عينى . فى مشاهد مفككه مرتبكه .. لم أعد أعرف كيف أنفصل عنه ، وسمعته يهمس ليه

- الممثل ده ماسك السمسميه غلط

فنظرت إلى سيد عبد الكريم الذى كان يحرك يده فوق أوتار السمسميه ، ضحكت ..قلت للنمس

- يالله روح علمه !؟

- قال : ليه ما أنت عارف كل حاجه ولا نسيت

قلت نسيت ، وتذكرت سماره الذى كان يعلمنى السمسميه. فسألته عنه ، فقال

- تعيش أنت

- مات

- أستشهد فى حرب ٦٧

وشعرت بحزن ثقيل كالرصاص ..وكان مهندس الصوت يجرب شريط البلاى باك بأغنية آه يا لا لا لى

ووجدت النمس يمسك بيدى ويدخلنى وسط الحلقة ..وأخذ يرقص ، ورقصت معه ، كما فعلناها أول مرة .. فى ذلك الزمن البعيد.

مات أبى منذ زمن بعيد

ثم

لحقت به أمى

ومع ذلك

لاتزال غرفة نومها

مضيئه

الرسالة الخامسة
الأحد ١٩ أغسطس ٢٠١٨

عزيزى كمال

أظنك تسأل نفسك – لماذا كل هذه الصفحات عن مدينة بورسعيد ، لماذا لاَ أدخل مباشرة للحديث عن سيرتى الذاتية ، وعن النشأة وسط عائلتى.

والواقع أن سؤالك مشروع ، ولاشك أنك تسأله نيابة عن القارئ والأجابة البسيطة لسؤال قارئك ، أن هذه المدينة وبكل ما ذكرت عنها هى الأكثر تأثيراً فى مسيرتى ، وهى مستودع القوة الغامضة التى أتنفسها .. وهى الحاضنة الأولى لتجربتى الحياتية والأبداعية. وهى القوة الضاغطة لمنصتى الدفاعية لكل أفعالى وأحوالى.

هذه من ناحية ، ومن ناحية أخرى فأن البيت الذى أنزلقت فيه رأسى وعشت وكبرت فيه . ما هو إلا جزء من هذه المدينة ، ولكنه الجزء الأكثر خشونة ، والذى يمثل الأطراف العصبية الملتهبه ، والذى تحتاج إلى معالجته برفق حتى لا يؤلمنى .. قد يحتاج الأمر إلى طاقة مضاعفة من الثقة بالنفس .. وقد أحتاج مساندتك ، فالكتابة هنا قد تمثل جرح قديم قد تؤدى ملامسته دون حرص ، إلى ...

والأن دعنى أدعوك لدخول بيتك القديم

ستجد أمامك ٧ أطفال ، ٤ من الذكور ، ٣ من البنات ، وكنت أكبرهم .. عرفت فيما بعد أن أمى أنجبت قبلى طفلا ، مات قبل أن أولد بفترة وجيزة ، وهكذا رُسم لى أن ألعب دور الأخ الأكبر بكل ما يتطلبه هذا الدور من تبعات ومسئوليات .. كما سأوضحه لك فى حينه

كان الأب . بحاراً يعمل فى الميناء أحياناً ، وأحياناً أخرى يسافر ملتحقاً بأحدى البواخر ، وأحيان كثيرة يتعطل عن عمله .. وهو ينتمى إلى أسرة كانت تعمل بالصيد ..بينما كانت الأم تنتمى إلى أسرة ميسورة الحال . يعمل أفرادها فى التوكيلات البحرية.

هل تسمح لى أن أقدم لك أسرتى

أريد أن أعرفك أولاً على أمى

قال : أمك ثم أمك ثم أمك ثم أبيك

وأنا أصدقه فقد عرفت ذلك بنفسى فأنا الأن.

لا أحن إلى خبز أمى

ولا إلى قهوتها

فقط أحن إلى حنانها

ولانها

بقليل من الضوء

كانت تصنع لنا أقماراً صغيرة

ندخرها

لتضئ لنا

أيامنا المعتمة

أنا أدين بحياتى كلها لهذه الأم التى لم تكن مجرد أم.

بل كانت أيقونة للأمومه.

فيما بعد عرفت من إحدى خالاتى التى حضرت لحظة ميلادى . أننى كنت على وشك الموت بعد ميلادى بلحظات ، إذ كنت أعانى من ضيق فى النفس ، وكادت أنفاسى تنقطع ، ولكان أمى بإرادة معجزه أخذت تنفخ فى فمى ، وهى تلهث حتى صرخت ، ولما صرخت نجوت ، وأستطردت خالتى . أن أمى أخذت تبرطم بكلمات غير مفهومه ، وبصوت مبحوح ، وهى ترتجف بعنف ، وفشلنا فى إنتزاعك منها.

لك أن تتخيل يا صديقى إمراة فقدت طفلها الأول ، هى على وشك أن تفقد طفلها الثانى.

ما علينا ...

دعنا نتجنب المواقف الميلودرامية

المهم

كانت أمى شابه جميله ، دقيقة الملامح .. هل تريد أن تشاهد صورتها يمكنك أن تقرأ فى وجهها الصبوح ملامح ـــ الصبح بدرى ـــ وكانت عيناها صافيتان ، وإن لم تخل من حزن غامض ، ولكن كانت فى طلتها شئ جذاب يذهب إلى القلب مباشرة .

رغم مظاهر الفقر .. كانت تثير غيرة إخوتها المتزوجات من رجال أكثر يسراً.

كان شعرها أسود غزير ، وكانت تصنع منه ضفيره طويلة تصل إلى منتصف ظهرها ، وأحيانا كانت تجمعه وتفعصه ككعكة كبيرة تتوج رأسها.

كنت أحيانا أضبطها ، وهى تراقبنى أنا وإخوتى ، ثم تمد يدها كمن يدفع شيئا خطراً بعيداً عنا ، ثم فجأة تزرع نفسها وسطنا.

وتحوطنا بذراعيها ؛ وهى تتمتم برقايا.

كانت امراة قوية وعنيدة – وقد أورثتنى عنادها . كانت تمتلك عبقرية فى إبتكار أسباب الحياة ، ومهما كانت الظروف لتجعلها أقل بؤساً أو على الأقل تصبح محتملة ، وكانت قادرة على أن تبعث فى قلوبنا نوعاً من الطمأنينه ، فقد كانت دائما تفتح ثغرة من الضوء .. يتسرب إلى أيامنا المعتمه .

ها أنا

فى بيتنا القديم

أتمشى بين الغرف

فلربما

ألتقيت بأمى

صدفة

وهى تبحث عن أبرتها الضائعه

كى تستطيع

أن تواصل تطريز أيامنا

تجعلها أجمل

لم أفهم أبداً .. لماذا كان شغلها الشاغل ، وهمها المقيم هو ذلك الإصرار العنيد على تعليمنا وإلحاقنا بالمدارس ، مهما كلفها ذلك من مشقه.

أعترف أننى لم أكن أحب التعليم ، وأكره المدرسة ، وأفضل الشوارع لأسباب ، ربما سيأتى ذكرها فيما بعد ، لكنى واصلت تعليمى فقط من أجلها ، لكى أرضها وأحقق لها حلمها ، الذى لم أكن واثقاً من تحققه ، بقدر وثوقها هى رغم كل الظروف التى كانت تؤكد أستحالته.

كانت تطيل الحديث عن مستقبلى وحلمها أن ترانى طبيباً ، لم أفهم لماذا أرادت أن أصبح طبيباً –ولم أسألها- ولكنى فيما بعد عرفت . كنت أريد أن أصبح قبطاناً مثل خالى ، وأسافر فى البحر وأزور تلك البلاد الأجنبيه التى تقع على الضفه الأخرى من البحر.

مرة قلت لها ذلك . فأنتفضت غاضبه . وقالت :

- إخرس ستكمل تعليمك ..

كانت تمتلك عناداً مُذهلاً .. أو على الأصح تبدو كما لو كانت تحركها قوة خفيه ..عندما يكون أبى عاطلاً عن العمل لسبب أو لأخر ، كانت تخرج نولها القديم الذى كانت تمتلكه قبل أن تتزوج ، تذهب إلى المجزر وتشترى فروة الخرفان . وتنزع عنها الصوف ثم تغسله و تغزله وتحوله إلى خيوط من الصوف ، ثم تدأ فى نسجه على النول وفق التصميم الذى صممته بنفسها على ورق مربعات وتلونه بالألوان تظهر به على السجاده.

لأ أعرف متى ولا أين ولا كيف تعلمت الرسم بهذه الدقه ، والمهارة ، كنت أحب أن أراقب أصابعها السحريه ، وهى تدق بالمكوك على الخيوط بسرعة وتناغم ، أحياناً كانت تغنى وكان صوتها جميلاً ، ولكنها كانت تتوقف فجأة وتغيم على عينها سحابه من حزن غامض دون أن تتوقف أيديها عن العمل.

ليلاً ، ونهاراً ..

وكانت تشاكس النجوم بالأغانى

ترعى الأساطير الى تسكن ذاكرة البحيرة

تشتبك مع الفضاء حتى يعيق تمددها

وتفسر أحلامها للشرفات المغلقة

حائرة بالضوء الذى بين يديها ..

أحياناً

كانت تشتغل مفارش ، وستائر ، ومناديل الرأس بالكورشيه .. وتبيع كل ذلك للجيران والأقارب .

كانت مفرطه فى النشاط ، مفعمة بالحيوية والطاقة ، أكثر مما يتحمله جسدها. لم أرها فى أى لحظة ، إلا وكانت تفعل شيئاً ربما كانت عصبية إلى حد ما ، فما هو مُلقى على عاتقها كانت أكثر مما كانت قادرة على تحمله.

كانت أمى قد خرجت من المدرسة الأولية لأسباب لم أعرفها ، ولكنها كانت تجيد القراءة والكتابة ومبادئ الحساب. لهذا ... فقد كانت تعلمنى ما تعرفه حتى قبل أن ألتحق بالمدرسة ، وعندما حصلت على الشهادة الإبتدائية أمسكت بالورقة ...وأخذت تقرأها عدة مرات بصوت عال .. ثم تقبلها والدموع تملأ عينيها ، بالطبع عرضتها على الجيران بزهو ..ولم يفتها أن تذهب بها إلى إخوتها البنات وتعرضها عليهم.

كانت لى خاله ثرية تسكن فى فيلا ببورفؤاد .. لها حديقة تنمو على أشجارها ثمار البرتقال والموز والمانجو .. كنت أحب أن تصطحبنى أمى لى هناك فقد كانت لهم أبنه من عمرى رائعه الجمال ...

كانت أمى قد لاحظت إهتمامى بإبنة خالتى ..وبعد أن عرضت عليهم الشهادة قالت لخالتى .. وهى تشير إلى إبنة خالتى.

- إن شاء الله لما الأولاد يكبروا .. هناخد فلانة لفلان الذى هو أنا

تغيرت سحنه خالتى فجأه . وإعتدلت فى جلستها ، وقالت بحسم

- شوفى يا فتحيه .. إحنا صحيح إخوات .. لكن إنسى الموضوع ده...و ...

قالت ذلك بصوت عالى ، ربما لكى أسمعه.

أنتفضت أمى . منتصبه ، وأمسكت بيدى وهى تسحبنى إلى الخارج ، وقالت قبل أن أنصرف.

- كده ... طيب .. بكره تشوفى اللى مش عاجبك ده هايبقى أيه ؟! ، وابقى أفتكرى الكلام اللى قولتيه ده

طبعا يا صديقى لك أن تتخيل تأثير ما سمعته على ولد . يدخل فى مرحلة مراهقه مبكره

أحياناً

أتخيل أمي وقد عادت طفلة صغيرة

أحملها علي كتفي وأذهب بها لتري البحر

أطبخ لها ما تحب

وأطعمها بنفسي

وأغسل لها ملابسها

وأحممها

أشتري لها دمي

وأحكي لها حكايات مدهشة

وأهدهدها

حتي تنام

أتخيل أبي أيضاً

طفلاً يكبرها

ببضعة سنين

ويحب أن يلعب معها

عريساً وعروسة

ولكني ساغيظه

وأتشاجر معه

حتى تحتفظ بملابسها نظيفة

صديقى كمال

أرجو المعذرة .. سأتوقف هنا ..فلما أعد قادراً على مواصلة الكتابه . وأشعر بصداع قاتل ... أعرف أن الوقت ضيق ، ولكنى أعدك أن أواصل الكتابة فى أقرب فرصة

متعك الله بكل الصحة مع وافر تحياتى

سيد سعيد

الرسالة السادسة
الثلاثاء ٢١ أغسطس ٢٠١٨

عزيزى كمال

أعرف أن الإنطباع الذى يمكن أن يكون قد وصلك ، وحتماً سيكون قد خمنه القارئ ، بعد تلك الصفحات الحماسيه والمتعاطفه والتى كتبتها عن أمى ، وسيكون ذلك الإنطباع عن الأب سلبيا ، إذ سيشعر القارئ وسط كل ما كتبته من أحداث ، بأن الأب كان رجلاً لا مبالياً إزاء الكدح اليومى لأمى.

أنا نفسى عندما أعدت قراءة رسالتى إليك عن أمى ، تساءلت ما اذا كان مشاعرى سلبية إزاء الأب.

والحقيقه ان ما دفعنى لهذا السؤال ، هو شعورى بصعوبة الكتابة عن أبى ، وكنت قد غيرت قلمى مرتين ، ومزقت ما سبق أن كتبته لأعيد كتابته مرة أخرى. على عكس ما كان يحدث عندما كتبت عن أمى ، فقد كان القلم يجرى مع يدى ، وكأنه يسابق أفكارى.

والحقيقه أن مشاعرى تجاه والدى ، كانت متناقضه ومرتبكة وغامضة.

لقد كان إحتكاكى بأمى إحتكاكاً متواصلاً ، فقد كانت مغروسة فى حياتى وحياة إخوتى ، على عكس ما كان يحدث مع والدى ، فقد كان تواصلى معه محدوداً ، متقطعاً ...بسبب سفره وغيابه بطبيعة عمله كبحار أو عمله فى الميناء .. من ناحية ، ومن ناحية أخرى بسبب شخصيته التى كانت تبدو لى غامضة ، فهو رجل قليل الكلام . يميل إلى العزلة ، وإذا تكلم -فكلمة ورد غطاها- كما يقولون .. حتى عندما يكون فى البيت . فهو يغلق على نفسه باب غرفته ، ونادراً ما يصدر عنه صوت . وغالباً .. كان يكبح أى محاولة للحوار معه ألا ما تستلزمه من الضرورات ، ورغم صمته المتجهم عادة إنها لم تطمس ملاحته .. فقد كان فى الحقيقة رجلاً وسيماً وذو بنيه متينة . وأميل إلى التأنق رغم بساطة معيشته.

أحاول الان أن أغلق عينى وأركز تفكيرى ، وأنا أحدق فى عتمه شبه شفافه لأستعيد صورته ، بإستظهارها من خلال بعض التفاصيل ، وأقترب من الباب المغلق ، وأدخل برفق ، دون أن أطرق الباب ، وأنا أسير على أطراف أصباعى .. حتى لا أخدش عزلته.

وها أنا أراه يجلس قبالة النافذة التى تطل على الفضاء الواسع ، الخشن الذى ينتهى إلى شاطئ بحيرة المنزلة ، فأقترب منه بهدوء ، وأناديه بصوتى الطفل.

- بابا

يلتفت إلى بوداعة ، يضع يده على رأسى ، ويقولى لى بحنو

- أنت لا تفهم .. ربما ، عندما تكبر وتصير مثلى ، ستدرك ما تعجز عن إدراكه الان

- أفتح عينى ، وأمسك القلم ، وأكتب "هل أدركت الأن ما لم أدركه وأنا طفل".

سمعته مرة يقول : أنا أكره هذه البحيرة . أنا أعشق البحر "لماذا كان يعشق البحر ويكره البحيرة".

حكت لى جدتى لأبى أن جدى كان يمتلك مركباً للصيد فى البحيرة ، وكان قوات الإحتلال قد حددت منطقة معينة من البحيرة تمنع الصيد فيها ، وكانوا يطلقون عليها الحدود.

كانوا يفتحون الحدود مرة واحدة فى العام لمدة يومين ، وكان هذا بمثابة موسم الفرج ، بالنسبة للصيادين لأن هذه المنطقة

كانت وفيرة بالأسماك.

ولسبب ما قرر جدى أن يقتحم بمركبه منطقة الحدود فى غير الأيام المسموح فيها ، ويقال أن ذلك كان رهاناً بينه وبين رفاقه ، ويقال أن بعضهم حاول أن يثنيه عن هذه المغامرة ، وشرحوا له خطورة ما هو مقدم عليه ، ولكنه ركب رأسه. وتسلل وحده ليلاً بمركبه وأخترق الحدود .. ويقال أنه ظل يصطاد إلى قرب الفجر عندما كشفته أضواء الكشافات الانجليزية ، وأطلقوا عليه وابلاً من رصاص الرشاشات حتى أمتلأ جسده بالثقوب ...ولكنه تحامل على نفسه حتى وصل بمركبه إلى شاطئ بورسعيد ، وهناك وجدوه ميتاً فى الصباح.

حكت لى جدتى وبنوع من الزهو..أن بورسعيد أكلت فى ذلك اليوم من أنوع السمك ما لم يعرفه أحد فى حياته.

ولكنها وجدت نفسها وحيدة مع ثلاثة من الصبية وفتاة ، وكان أكبرهم أبى ، وكان فى العاشرة من عمره.

- هل هذا يفك شفرة ذلك الرجل ؟..لأ أدرى.

أننى أحاول بكل جهدى الان وبعد مرور هذا العمر . أن أربط بين شخصيتى وشخصيته .. البعض يقول أننى كنت أشبه أمى عندما كنت شاباً .. أما الان فهم يقولون أننى أصبحت أشبه أبى ، وأنا أوافقهم على ذلك ، لماذا سمانى هذا الرجل على أسمه ؟ .. لماذا أراد أن يكرر أسمه ..

لماذا أصبحت أميل للعزله.

لماذا لم أعد أعرف الابتسام ؟

أسئلة قد تبدو ساذجة .. لكننى أشعر بأننى اتحول إلى صورة هذا الرجل.

ذات مرة ، وبعد أن كبرت وتغيرت الأحوال .. قلت لأمى بإمتنان

- سمعت بأنك قد أنقذت حياتى . لحظة ميلادى

شردت قليلاً .. تحاول أن تتذكر .. ولكنها قالت فى النهاية .. أبوك هو من أنقذ حياتك.

أدهشنى ذلك وسألتها كيف

قالت : كنت فى الخامسة من عمرك ، وأصبت بحمه شديدة ، وكنت تنتفض بشدة وتهذى ، وكان والدك يحدق فيك. الشعور بالعجز يمتلكنا .. كنا متأكدين إنك تحتضر ، وفجأة حملك أبوك على كتفه .. وخرج من البيت وهو يجرى وخرجت خلفته ، وأنا أركض.. وأصرخ ..ولا أعرف إلى أين يذهب بك .. كنت أعتقد أنه سيذهب بك للمستشفى ..لكنه واصل طريقه حتى وصل إلى البحر .. وهناك ألقى بك فى الماء ..وأنا أصرخ ، وعندما حاولت أن ألحق بك ..أمسكنى من يدى بقوة.

الغريب .. أن الأمواج بدأت تزحف عليك وكدت أن تغرق ..ولكنى وجدتك فجأة تنتفض واقفاً ، وتخرج من الماء ..وعندما لمستك وجدتك بارداً ، وقد زالت الحمى عنك ، وأستعدت عافيتك تماماً ..

أخى كمال

- هل لاحظت أننى صورت ذلك المشهد فى فيلم القبطان ؟

أن ما أقوم به الان هو محاولة. بقدر ما أستطيع ، وما أملك من طاقة أن أفتح ثغرة من ضوء أرى فيها أبى شخصاً ملموساً ، وأكثر وضوحاً وقرباً ، لقد أكتشفت الان وانا أكتب عنه ، أن مشاعرى تجاهه لم تكن سلبية تماماً ، رغم أننى مازلت أشعر بالإرتباك ، بل وقد ألوم نفسى بأننى لم أعطه حقه من التقدير ، خصوصاً بعد أن كبرت ، عرفت عنه ما لم أكن أعرفه فى مراحل عمرى المبكرة ، إذا كنت أعترف أننى كنت محظوظاً أن هيأ الله لى أما مكافحه عانت ، وعبرت كل الظروف الصعبة لتجعل أولادها متعلمين ، فأننى الان أعتبر نفسى محظوظاً أيضا ، أنه كان لى أب أورثنى كبرياؤه وتعففه . وإبتعاده عن كل ما

هو رخيص ومبتذل ، وصلابة مواقفه بما يؤمن به.

كنت أسمع وألاحظ. كيف يتعامل الناس معه بإحترام . فقد كنت أشعر بذلك الاحترام من خلال تعامل الناس معى فى الحارة والحى ، بإعتبارى أبى فلان.

عندما مات أبى –وكنت أعيش فى القاهرة- لم يكن قد زارنى أبداً .. فقد كان لا يحب أن يترك بورسعيد ، وفوجئت به فى أحد الأيام يطرق بابى ، ويأخذنى فى أحضانه ، وهو لم يفعلها معى أبداً ، يومها . بات عندى .. وفى الصباح قمت وأعددت له فطوره ، وذهبت لكى أوقظه ؛ فوجدته قد مات ..

وأثناء جنازته فى بورسعيد ..لاحظت رجلاً خمسينياً ، يصر على حمل النعش بنفسه .. ولا يسمح لأى أحد حتى من أقاربنا أن يحل محله .. وأثناء دفنه يصر على أن يدفنه بنفسه .. وكان يبكى بحرقه . أذهلت كل الناس ، وأثناء العزاء . وجدته يقف بجوارى ، ويتلقى العزاء معى ، حتى ظننه واحد من أقاربنا .. ولما سألت واحد من أبناء عمومتى ..قال أنه لا يعرفه .. وطوال الوقت كنت أقاوم رغبتى أن أسأله .. من هو ، أو ما علاقته بالمرحوم أبى ..وفى كل مرة يتوقف فيها المقرئ .. أحاول أن أطرح السؤال ، وكنت أشعر بالخجل والإحراج ، حتى أصبح فضولى أقوى من خجلى ، أستجمعت شجاعتى وقلت له ..

- حضرتك من قرايب المرحوم والدى.

أجاب

- أكتر من القرايب .. إحنا أصدقاء عمر منذ أن كنا عيال ، وكان والدى صديق لوالده .. يعنى زى ما تقول كده بالوراثه .. وحنى لما كبرنا أشتغلنا مع بعض نفس الشغلانة ، وبنفس الشركة .. حتى كنا بنبقى مع بعض فى نفس الورديات ..لكن أنا خذلته .. كلنا خذلناه ..ألف رحمه ونور يا أبو العربى ..

- خذلته ؟!..إزاى يعنى ؟!

لكن المقرئ بدأ فى تلاوة الربع الأخير .. فلما يسمح لنا بإستكمال الحوار ، وأثناء تلاوة المقرئ .. الذى لم أكن أنصت له ، بل كان يأكلنى الفضول والإثارة لمعرفة الحكاية.

وأخيراً أنتهى المقرئ من قراءة الربع الأخير ، وإبتدأ المعزين فى الإنصراف ، ووقفت أتلقى العزاء من طابور طويل ، وفجأة وجدت الرجل يمد يده يصافحنى :

- البقية فى حياتك يا أستاذ .. لو عوزت أيتها حاجة ، أنا تحت أمرك .. أنا كل يوم فى قهوة على سعيد بشارع السواحل ..وأنصرف وأنا أموت من الفضول . ربما كنت سأعرف ما لم أكن أعرفه عن غموض والدى.

بالطبع لم أنتظر طويلاً ، ففى اليوم الثانى مباشرة ، ذهبت إلى المقهى الذى أشار لي عليه ، وقابلته ، وعرفت منه القصة ، وتفاصيلها كثيرة ، ولكنى سأوجزها هنا.

كان والدى قد أتفق مع زملائه بتنظيم إضراب لمقاطعة البواخر الإنجليزية ، وأستمر الإضراب بضعة أيام .. وقامت الشركة بإنذار المصريين بفض الإضراب وعودتهم إلى عملهم ، ومن يرفض سيتم فصله ، و خاف الجميع وعادوا إلى أعمالهم إلا والدى ، فقد تم فصله .. وهكذا دفع الثمن وحده...

قال الرجل وهو يودعنى ..

- أرجوك إقبل إعتذارى لوالدك رحمة الله عليه

- قلت : ولماذ تعتذر لى ؟!

- قال : أنت أبنه الكبير

قلت لنفسى .. أنا لا أستحق أن أكون إبناً لهذا الرجل.

ما سمعته من هذا الرجل . كان إكتشافاً بالنسبة لى.

ربما أعتبرته أحد حروف شفرة لغز أبى الغامض والحزين.

لقد أخجلنى هذا الإكتشاف ، بقدر ما سعدنى .

أخجلنى ، لأننى عرفت سر غياب أبى معظم الوقت عن البيت.

ذلك الخجل الممزوج بالكبرياء .. حتى لا تلتقى عيونه بعيوننا " زوجته وأطفاله" ونقرأ فيها شعوره بالعجز.

وأسعدنى فيما بعد. عندما بدأت أقرأ تلك الكتب المحرمه التى كانت تتحدث عن واقعنا التعس ، وتدعونا إلى التمرد ، ورفض هذه الحياه.

وعرفت أنها لم تكن معاناتنا وحدنا ، بل كان هنا ملايين من البشر الذين يشاركوننا ذات المعاناه ، والتعاسه لأن سمة أقلية تتمتع بالإمتياز والقوه. وتمتلك كل شئ ، وهى التى تتحكم فى أقدار ومصائر أغلبية مقهوره ومغلوبه على أمرها. كلما إزدادت هذه الأقلية إمتيازاً ، إزدادت ثراءاً وفحشاً ، وإزداد الفقراء فقراً وتعاسه ، إنه نظام ، وليس أشخاص.

ربما كان هذا الأكتشاف ما جعلنى أنتمى إلى أحد فصائل اليسار ، لم يكن والدى يسارياً قط ، ولكنه كان يحدد موقفه بسبب كبريائه وعناده ، ذلك العناد والكبرياء ، الذى دفع والده الصياد ، أن يقتحم بمركبه الحدود الممنوعه ليحصل على حقه .. المحتجز والمسلوب ..هو ذات العناد الذى جعل أمى تُصر بإستماتة على تعليمنا.

عرفت من خلال إنتمائى لليسار .. أن هذا كله لأبد أن ينتهى. وللاسف . فحتى هذه اللحظة التى أكتب فيها الان . لازلنا نسير فى نفس النفق المعتم ، وليس ثمة ضوء. يقودنا للخروج منه ، ومازالت الطاحونه تطحن عظامنا وأرواحنا.

قبل أن تموت أمى بعام ، وكان والدى قد سبقها ، وكنت أحدثها عن تلك الأيام الصعبة ، وأردت أن أمزح معها ، قلت

- مش كنتى يا شيخة تتجوزى واحد غنى شوية ، كنا عشنا زى الناس وأستريحتى من شيل الهم ؟

أنتفضت أمى وأعتدلت فى جلستها ، وقالت بجدية

- أنت بتقول أيه يا واد .. والله ما كان يملى عينى راجل زى أبوك ولا أى راجل فى الدنيا .. كان يساوى ضفر أبوك.

"لماذا لم أكن أرى أبى بعيون أمى المحبه ، ورأيته بعيونى المتربصه "

صمتت أمى قليلاً ثم قالت :

- تعرف عشان عيون أبوك ..أنا رفضت أتجوز واحد دكتور كان قريبنا من بعيد ، وكان طالب فى كلية الطب.

أبتسمت وقلت

- واحد دكتور مرة واحدة يا أمى ؟

قالت :

- أه .. مش مصدقنى يعنى

بالطبع لم أكن أصدقها ، وأعتقدت أنها فشره لتبرر زواجها لأبى إلى أن تأكدت من ذلك صدفة.

فى أحد دورات مهرجان قرطاج السينمائى الدولى . لا أتذكر بالضبط التاريخ وفى نهاية المهرجان .. كنت قد حجزت تذكرة لباريس . وذهبت إلى المطار ، وهناك أنظرت موعد قيام الطائرة ..وكنت بعد منتصف الليل .. كان عدد المسافرين قليل . وجاءت جلستى على مقعد شاركنى رجل كبير فى السن .. وكان طبيعياً أن نتبادل الحديث .. وسألنى

- أنت تونسى

- قلت : لا مصرى

- أنفرجت أساريره وقدم لى نفسه . أنا الدكتور ابراهيم مكاوى من مصر

وعاد يسألنى

- منين من مصر ؟

- من القاهرة

- بس شكلك مش مصرى

- ازاى بقى ؟

- يعنى لهجتك شويه خليجى

قلت : لا أنا مصرى بس يمكن لأن أصلى من بورسعيد ، واللهجة البورسعيديه لازقه فيا

- أتسعت عينا الرجل الوقور ، وأخذ يضحك وقال

- بجد .. أنت من بورسعيد ؟

- أه بجد

- طيب .. من عيلة مين ؟

- بتسأل ليه ؟

- أصل أنا كمان من بورسعيد ومن عيلة المكاوية .. أنت بقى من عيلة مين ؟

- أردت أن أؤكد له أننى بورسعيدى عن أب و أم ، فقلت له

- أبويا من عيلة السعايدة ، وأمى من عيلة عبد الرازق

- قال : أوعى تكون ابن فتحية ؟!

أندهشت

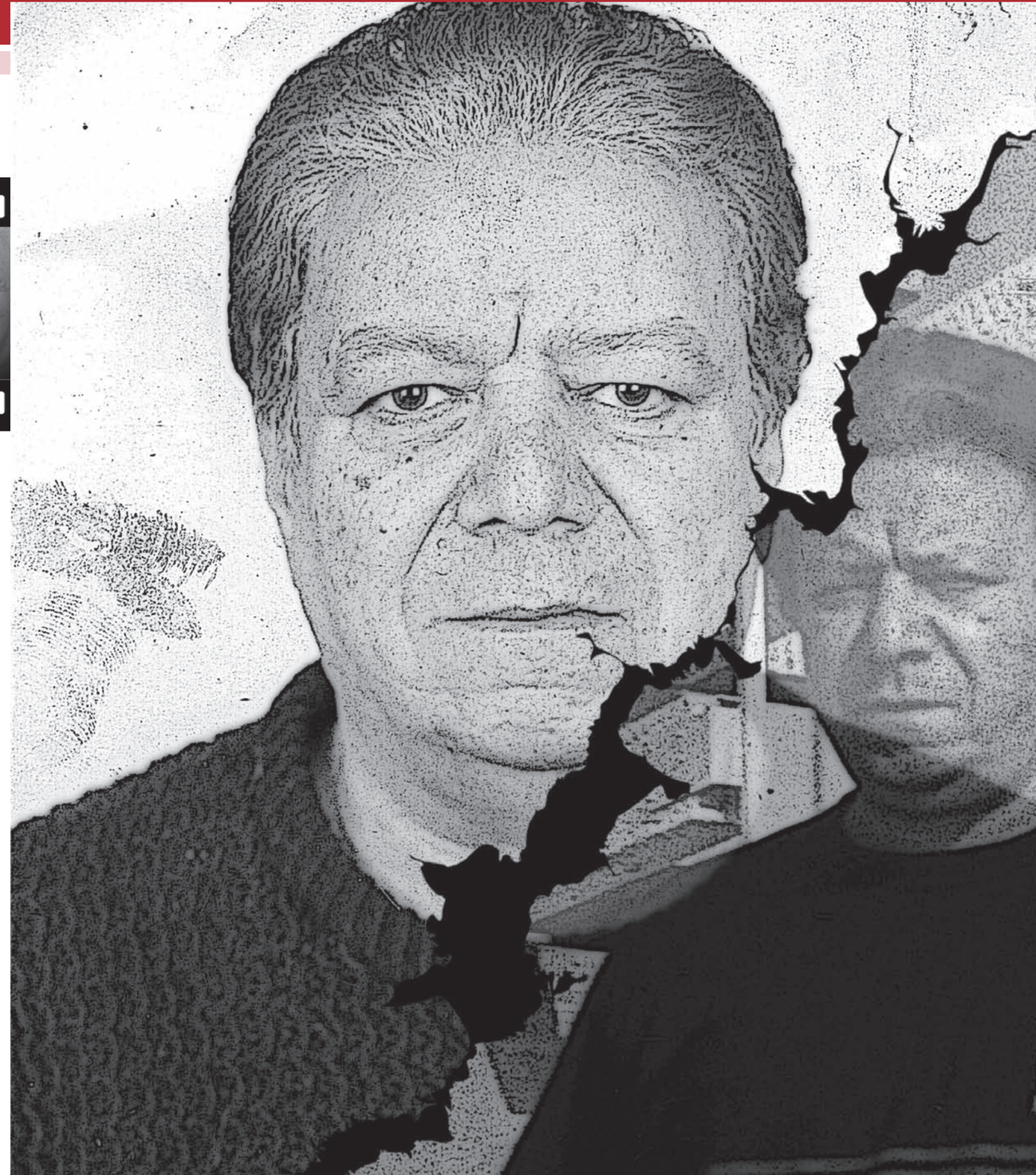
- قلت : أنت تعرف أمى ؟ !

ضحك وقال : كنت عاوز أتجوز أمك أصلها كانت زى القمر .. بس هى اللى رفضتنى ..تصور؟!

قلت فى سرى ، وأنا أتأمل ملامحه ، وأقارنها بملامح أبى ، "والله عندها حق" ..

قلت : الله يرحمها..

نافذتى تتنافذ مع ذاكرتى
تذكرنى بأيام طويلة من الركض
وراء شئ مجهول غامض
فماذا يفعل شخص مثلى
اذا ما أكتشف فجأة
أن نافذته مغلقه
فلم يستطع
أن يستقطر من السماء
قطره



الرسالة السابعة
الجمعة ٢٤ أغسطس ٢٠١٨

الإنتقال إلى الضفة الأخري

عزيزى كمال

إنه لفضل منك ، أن تتحمل طريقتى فى الحكى ، وأن تصغى بصبر إلى ثرثرتى المطوله ، وأشعر بالذنب . وقد أطلت فى هذا الجزء من سيرتى الذاتية ، ولكن أرجوك أن تعذرنى لأنه الجزء الأكثر تأثيراً فى مسيرتى . لقد شعرت بالإرتياح أننى قد أنتهيت منها ، وكأننى خرجت من كهف ، وسوف أحاول أن أوجز ، عندما أنتقل إلى الضفه الأخرى.

أعنى هذا الجزء برحلتى إلى القاهرة والعيش فيها ، وما ترتب عليها من تقرير مصيرى ، وتوجهاتى.

عندما غادرت بيتى متجهاً إلى محطة القطار. كان الوقت مبكراً إذ كان علي أن ألحق بقطار السادسة صباحاً ، وكان ضوءاً خافتاً يلف المدينة بغموض ، وكنت أشعر بالقلق ، فهذه أول مرة أغادر فيها بورسعيد ، وأن أبتعد عن أهلى.

جاءت جلستى فى القطار بجوار شاب أفندى ، واضح أنه يكبرنى ببضعة أعوام .. كان يقرأ القرآن من مصحف بين يديه .. لم يعرنى إلتفاتاً .. وبدأ القطار يتحرك وأخذت أطل من النافذة ...

صدق الله العظيم..

وأغلق المصحف وفتح لفافة بها بضعة سندويتشات ، وعرض علي واحداً فشكرته ، ولكنه وضع الساندوتش فى يدى فى إلحاح ودود ، وأصبح طبيعيا أن نتبادل الحديث ، وعرف منى أن هذه أول مرة سأذهب إلى القاهرة كى ألتحق بالجامعة.

سألنى : هل لك إقامة فى القاهرة .. أعنى أين ستقيم

قلت إن أمى أعطتنى عنوان إحدى قريباتها تسكن بالعباسية ..وهى متزوجه من موظف كبير فى وزارة العدل ..

- قال : أنصحك ألا تقيم مع أقارب ، فالأقارب عقارب ..أسالنى أنا خصوصاً إنك كما تقول لا تعرفهم ولا يعرفونك.

- قلت : ولكن ليس لى مكان ، ولا فرصة غير تلك

- قال : يمكنك أن تقيم معى . أنا أسمى مصطفى أيوب وأعمل فى هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية ، وأقيم فى عابدين فى شقة من غرفتين ، يمكنك أن تقيم فى الغرفة الأخرى ، وستدفع نصف أجرة الشقة.

الحقيقة كانت القشه التى تعلقت بها ، خصوصاً أنه بدا لى كشخص متدين ، محترم وطيب ، وقلت لنفسى هذا بفضل دعاء أمى التى لا تكف أبداً عن الدعاء لى ، حتى بعد أن عرفت أننى لن أدخل كلية الطب ، ولن أصير طبيباً.

فجأة سألنى :

- أمورك مع ربنا أيه

أبديت له عدم الفهم

- قال : يعنى بتصلى الفرض بفرضه

كذبت عليه وقلت : طبعاً

وهكذا ذهبت معه وأقمت معه فى تلك الشقه على سطوح إحدى العمارات بحى عابدين .. وحرصت أن أصلى كل الفروض .. عندما يكون موجوداً بالبيت . ألتحقت بكلية حقوق بجامعة عين الشمس ..ولكننى كرهتها منذ الأسبوع الأول .. ومرت

الأيام بطيئة ومملة ، وبدأت النقود التى أعطتها لى أمى بعد أن باعت إسورتها الذهبية الوحيدة ..بدأت تتقلص رغم حرصى الشديد .. حتى كادت توشك على النفاذ .. وقررت العودة إلى بورسعيد وأن أصرف نظر عن الجامعة ، خاصة أننى لم أحب الدراسة فى تلك الكلية.

تحدثت إلى شريكى فى السكن ، وشرحت له ظروفى ، وأننى قد أنتويت العودة إلى بورسعيد ، فقال لى أصبر قليلاً ..وسيوفقنى الله أن أجد لك وظيفة. بالثانوية العامة فى هيئة المواصلات.

وهذا ما حدث فعلا . وصرت موظفاً بتلك الهيئة ، وتحسنت أوضاعى المالية ، ولكن حدث ما هو أهم ..

لقد أكتشفت أن زميلى فى القسم ..يكتب القصة القصيرة .. عرفت أن أسمه إبراهيم أصلان .. وأن رئيسنا فى القسم شخص أسمه .. محى الدين محمد ، أكتشفت أنه واحد من المثقفين اليسارين الكبار .. مثقف موسوعى وناقد أدبى كبير، ربما لم ينل من الشهرة ما يستحقه . وكان يكتب فى مجلة الطريق ، وحوار اللبنانين ، وكان قد سمعنى صدفة ، وأنا أقرأ إحدى باكورات قصص ، وكانت بإسم "لعبة الأقواس" ، فقام من مكتبه وطلب منى القصة ليقرأها .. ثم سألنى ، كيف تعلمت أن تكتب هكذا ، أخذت أحكى عن تأثرى "بناتالى ساروت" ..

المهم قام بنشر القصة فى جريدة الجمهورية ، وكانت هذه أول قصة تنشر لى

محى الدين محمد ، كان مصدراً سخياً للكتب والمجلات الثقافية العربية لى ، ولإبراهيم أصلان . هو الذى أمدنى بمعظم الأدبيات الماركسية ، وأذكر أن أول كتاب أهداه لى "النظرية المادية للمعرفة" لروجيه جارودى .. وهو الذى قاد خطواتى الأولى للأنتماء إلى اليسار..فقد عرفنى بشخص كان يعمل فى ذات المصلحة ، هو أحمد طه هو واحد من قيادات الحركة العمالية اليسارية . وكان عضواً فى "حدتو" . وقد عرفت أنه شقيق الملازم الشهيد "عبد القادر طه" ، وقد أهدانى كتابه ..أحدهم بعنوان "الطبقة العاملة والكفاح المصرى السودانى" ، والثانى بعنوان "المرأة وكفاحها وعملها" .. وقد تطورت علاقتى بأحمد طه ، هو الذى قام بتربيتى سياسياً ، وعموماً لن أستطرد فى هذا ، فليس هذا هو مجال هذا الكتاب ، ومن الصدف الغريبة . أننى أكتشفت فى ذات الوقت أن شريكى فى السكن كان عضواً فى جماعة الأخوان المسلمين ..وقد سبب لى ذلك قلقاً شديداً ، وفكرت فى البحث عن سكن آخر.

ولحسن الحظ أننى قابلت أثناء جولة فى أحد المعارض التشكيلية فى الاتيليه الفنان "محمود بقشيش" ، والذى كان زميلى فى مدرسة الأقباط الثانوية ببورسعيد ، والتحق بكلية الفنون الجميلة ، وتبادلنا الحديث حول ظروف معيشتنا بالقاهرة ، بإختصار عرض على محمود بقشيش أن أشاركه السكن فى غرفة متواضعة فى امبابة . وكان محمود بجانب إهتمامه بالفن التشكيلى . يحاول كتابة القصة القصيرة . وقد شهدت هذه الغرفة ، حوارات ونقاشات ثرية بيننا .. ثم أتيحت لنا أنا وبقشيش أن ننتقل إلى شقة أكثر إتساعاً وبها العديد من الغرف فى الكيت كات أيضا . وكانت هذه الشقة أشبه بكميونه ، وتضم عدداً من الفنانين ذوى الميول الماركسية ، وكان بينهم الفنان "محمد حجى" ، والفنان "جودة خليفة".

كانت هذه الشقة أشبه بمنتدى عام للمثقفين ، والمبدعين والسياسين ، يدخلون متى يشاؤوا ، ويخرجون متى يشاؤون ، يتشاجرون ويتصالحون نتيجة المناقشات ، ولكنهم يعودون يجدون أنفسهم فى مواجهة بعضهم البعض ، أذكر منهم على سبيل المثال ، الفنان "محى الدين اللبان" ، والفنان "نبيل تاج" ، والفنان "محمد عثمان" ، والروائى "عبد الحكيم قاسم".

كانت هذه الفترة من أخصب فترات حياتى ، والتى أنعسكت فيها أجواء الستينيات بكل زخمها الثقافى ، وما أرتبط بها من فعاليات مسرحية وتشكيلية وأدبية ، وموسيقية تملأ السمع والبصر ، والوجدان.

كانت هناك حركة ترجمة واسعة عن الأدب الروسى والفرنسى والأمريكى والألمانى والتشيكى . كنت أتجول بين المعارض

والندوات وقاعات عرض الأفلام والمسارح، حضرت حفلات موسيقية وسمعت فاجنر، و"رمسكى كوراسكوف"، و"تشابكوفسكى"، و"بيتهوفن"، و"موتسارت" وغيرهم. كان هناك القصاصين والشعراء وكتاب الستينات يملأون الحياة الثقافية صخباً وعراكاً واستفزازاً لكل ما هو تقليدى وسائد ونمطى، كان هناك شعراء العامية، صلاح جاهين و فؤاد حداد وسيد حجاب و الأبنودى و أحمد فراد نجم وغيرهم. وكانت المسارح تعرض مسرحيات للوركا، وبريخت، وكامو، وتشيكوف، وأونسكو، وهارولد بنتر، ويوجينى أونيل، وغيرهم.

كما ظهرت مسرحيات لألفريد فرج، ونعمان عاشور، ومحمود دياب، وميخائيل رومان. كانت مقاهى نصف البلد تشهد معارك، وحوارات ثقافية وسياسية لا يمكن الإفلات من تأثيرها. كانت حركة هيجان ثقافى تفتح الشهية للمعرفة والتقارب بين الأدباء، والسينمائين والتشكيلين والموسيقين. عرفت خلالها الكثير من المثقفين.

كان زمن الستينات هو زمن الأحلام والطموحات الكبيرة. وكان الجمع يتحدثون عن الحداثة والتحديث، والتجريبية والتجريب، ولقد أستجاب المراكز الثقافية الأجنبية لهذه الروح الوثابه، وتنافست فى إجتذاب المثقفين بما تعرضه من أفلام ومعارض وحفلات موسيقية، وكانت الدوريات الثقافية المحلية واللبنانية والعراقية تغمرنا بفيض من رؤى متعارضة بين تيارات متنوعة تمتد من الواقعية الأشتراكية إلى اللامعقول والتجريد والسريالية، وكل ذلك يتجه يساراً بالمعنى الراديكالى للكلمة. والعقل مفتوح وحساس للإستقبال. كتاب يسارين سياسياً، وحداثيين إبداعياً، وكان يبدو أن لا أحد ولا حتى الدولة وأجهزتها الإعلامية والرقابية قادرة على كبح جموح هذا الفوران الجياش. بل إن اليساريين .. أحتلوا مواقع داخل العديد من الأجهزة الإعلامية والثقافية ومنها الثقافة الجماهيرية، التى لعبت دوراً مهماً فى الأقاليم ..وتكونت جمعيات ثقافية وجبهات سياسية. كانت ثقافة الستينيات ثقافة معربده، وجامحه، بعضها كان يبشر بالتحرر و الانفتاح تستدل عالمها من قلب شعرات مقدسة، وبعضها يتصل بنهر متصل بالحداثه والتجريب محصله لتخيل حداثى سياسى و مستقبلى، ثقافة فسيفسائيه تضم أطيافاً متنوعة، ورؤى مختلفه ما بين أسطورة البطل الإيجابى، واللابطل، السيزيفى المصادر للبطولة والاهتمام بالهامشى والعابر.

كانت المغايرة، والتجريب والدخول إلى الدروب غير المطروقة، والوعرة، والمجهوله.

فى هذه الفترة تكونت لدى صداقات خاصة وشخصية حميميه مع الكثير من أبناء جالى وخاصة مما كانوا مرتبطين باليسار، سواء عضوياً أو أيدلوجياً. فهم على سبيل المثال

جمال الغيطانى – ابراهيم أصلان – عبد الحكيم قاسم – الدسوقى فهمى – محمد جاد – عز الدين نجيب – أحمد هاشم الشريف – ضياء الشرقاوى ومحمد حافظ رجب وسيد حجاب – عبد الرحمن الأبنودى – عبد الرحمن ابو عوف – جودة خليفة – محى الدين اللباد – محمد حجى وغيرهم.....

كما أتاح لى الحظ بالإحتكاك المباشر، بالرواد ممن سبقونا مثل يحى حقى، يوسف إدريس، نجيب سرور وعلاء الديب وعبد القادر القط، ومحمود أمين أمين العالم وغيرهم.....

فى هذه الفترة أيضا أصدرنا أنا وصديقى محمود بقشيش مجموعتنا القصيصية المشتركة والتى وجدت صدى نقدى إيجابى، كتب عنها محمود أمين العالم صفحتين كاملتين فى مجلة المصور.

فى هذه الفترة أيضا وبالتولى المفكر اليسارى "سعد كامل" هيئة قصور الثقافه أحتل عدد من المثقفين والمبدعين اليساريين مواقع هامه فى هذه الفتره، وقد لعبوا دوراً مؤثراً فى نشر الثقافة فى معظم الأقاليم المصرية، وخاضوا معارك شرسة مع القوى الرجعية، والمعادية للثقافة، كما سوف نرى فى شهادة الفنان عز الدين نجيب.

وبمناسبة ذكر عز الدين نجيب، فلن يفوتنى الحديث عن تلك الفترة التى تولى فيها مسئولية إدارة المسافر خانه، والتى تحولت إلى مراسم للفنانين التشكيلين ..فى المسافر خانه تعرفت على عدد من التشكيلين المصريين من أمثال حامد ندى، صبرى منصور، جمال محمود، وأحمد نبيل سليمان.

لقد منحتنى زياراتى المتكررة لعز الدين نجيب .. أن أقترب من هؤلاء التشكيلين و التحاور معهم حول أساليبهم وقضايا الفن التشكيلى ومعايشة تجربة كل منهم، ومحاولة إكتشاف خصوصيتهم الجمالية، أن أضاءت لى الكثير، من الموضوعات التى كانت معتمه بالنسبة لى، ولازالت لدى ذكريات حميمه عن هذه الفترة. وقد كنت محظوظاً أن أشهد بنفسى كيف أكتشف عز الدين نجيب الفنان والنحات التلقائى والشعبى "محمود اللبان"، الذى أذهلنا بإبداعه، وقد منحه عز الدين نجيب مرسماً خاصاً .. كان مرسماً ومسكناً حيث لم يكن لهذا الفنان مسكناً خاصاً، وقد أصبحت غرفته فى المسافر خانه مزاراً للمثقفين المصريين والأجانب. وقد حظى بإهتمام الدولة، فمنحته منحة تفرغ.

فى مفصل الستينات / السبعينات، ومع إنتهاء العهد الناصرى ورحيل عبد الناصر ووصايته البونابرتيه، لتبدء مرحلة حيتان الإنفتاح الإستهلاكى، وظهور رأسمالية طفيلية، ودخلت مصر معاهدة كامب ديفيد، وتم قمع القوى المعارضة، وبدأ جيل جديد والذى كان قد بدأ حياته الثقافية والإبداعية بعد نكسة ٦٧، جيل يتحرك بدافع الغضب والشعور بالمهانه، وقد سيطر عليه حالة من التشاؤم والشك، والسخط على كل شئ وتجسد هذا السخط فى الرغبة بالتمرد على هذا الواقع، ورفض التسليم بالمسلمات، والرغبة فى مراجعة كل شئ ومساءلة الواقع، والفن والتقاليد الجمالية السائدة، والثقافة السائدة. وبدأ يندفع نحو التجديد والتجريب وليكون له صوته الخاص، وطرح مفهوم خاص للفن، بدأ بمراجعة العلاقة بين الواقع والفن، والعلاقة بين الإبداع والتلقى.

وبطبيعتى الشخصية التى لا تعرف الاستقرار أو الهدوء، لم أكن بعيداً عما يحدث، بل وجدت نفسى منخرطاً ومنغمساً فى حوار دائم مع هؤلاء، ومن ثم نشأت بينى وبينهم علاقات صداقه شخصية حميمه، وكانوا الأشد قربا إلى ..وكان بيتى فى الهرم مفتوحاً لهم فى أى وقت. ومن هؤلاء من القصاصين.

محمد ابراهيم مبروك – عبده جبير – يحيى الطاهر عبد الله – محمود الوردانى.

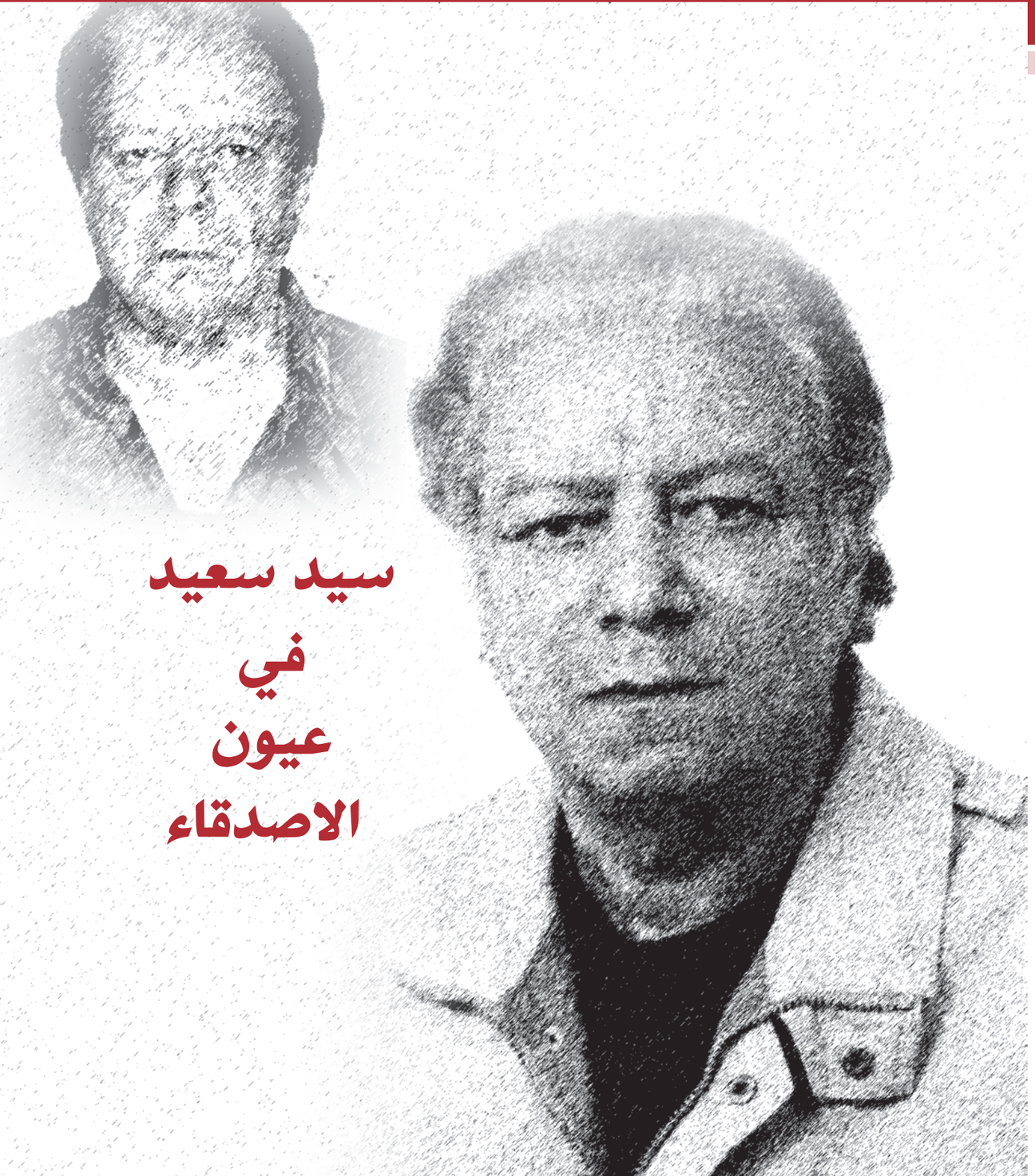
ومن الشعراء

حلمى سالم – أمجد ريان – زين العابدين فؤاد – محمد صالح – محمد سيف - عزت عامر – أسامة الغزولى – نجيب شهاب الدين – ماجد يوسف.

لقد ساهمت كل هذه الخبرات والتجارب، المعيشية – والإنسانية والثقافية والسياسية المتراكيه والمتراكمه للتوطئه فى ظهور رغبه ملحاحة فى الولوج إلى عالم السينما، والتى بدأت بالإلتحاق بشعبة الإخراج بالمعهد العالى للسينما، ولكى تشكل سفر التكوين لكى أصبح مخرجاً، خصوصاً بعد أن ألتهمت بشراهه العديد من الكتب المتخصصه فى هذا المجال، وشاهدت المئات من الأفلام السينمائية العالمية، والتى سحرنى بعضها إلى حد الهوس بهذا الوسيط.

وأثناء دراستى بالمعهد أصبحت صديقاً لعدد من أساتذتى بعد أن لفت نظرهم لمستوايا الفكرى والثقافى والمعرفى، ومنهم على سبيل المثال أستاذ المونتاج "سعيد الشيخ"، ومدير التصوير "عبد العزيز فهمى"، والمخرج "شادى عبد السلام"، والتى أصبحت زيارتى له فى مكتبه الخاص متواصلة ومستديمه ..وقد أستمرت علاقتى بهد بعد تخرجى ..

بعد تخرجى من معهد السينما، تم تعينى كمخرج بالتليفزيون، ورغم إننى لا أميل كثيراً لهذا الوسيط، ولا يمثل طموحاتى إلا أنه قد حقق لى إستقراراً معاشياً ..كما أننى قمت بالاستفادة منه بعمل تجارب تقنيه وحرفيه خاصة فى مجال الخدع



سيد سعيد في عيون الاصدقاء

والمؤثرات الخاصه ، وقد حققت فى هذا المجال مسلسلين . أخرها بإسم "تمساح البحيره" ، والاخر بإسم "رحله إلى الشمس" كما حققت تجربة إخراج برامج للإطفال أعتز بها ، وبرامج أخرى للمنوعات ، ثم أنصرفت بعيداً عن التليفزيون بعد أن تم إنتدابى كأستاذ غير متفرغ بالمعهد العالى للسينما. ولهذا قصة أخرى.

والان يا صديقى

بعد أن قدمت إليك بعضاً من سيرتى ومسيرتى ما أعتقدت أنه قد يعنيك على إستظهار ما إنعكس منها على تجربتى الإبداعية ، سواء فى السينما أو غيرها ، فأننى على إستعداد لتلقى أسئلتك التى قد تراها ضروريه للكشف عن بعض الجوانب التى يمكن أن تكون ملتبسه أو مغفله ، أو ما قد تكون الإجابه عنها ضروريه لإستكمال الصوره لديك ولدى قارئك.

وأخيراً لك منى كل المحبه والإحترام

سيد سعيد

سيِّد سعيد .. الغنىّ الزاهد في صومعته
الفنان التشكيلي عز الدين نجيب

على امتداد أكثر من نصف قرن قرَّبتنا الحياة وفرقتنا، لكنها لم تفرق قلوبنا وطموحاتنا، كانت الأيام تذهب بنا وتجئ، تأخذنا إلى شطآن ومرافئ، وإلى خيارات وتخصصات لكل منا، وتحملنا الأحلام إلى صنع اليوتوبيا التي نتمناها على الأرض، ثم تذيب شمس الواقع أجنحتنا فنسقط وننكسر قليلاً كى ننهض ونقوم بتجبير كسورنا، ونُواصل الحلم والطيران من جديد.

هكذا استمرت صداقة تاريخية بينى وبين سيّد سعيد؛ منذ الشباب المبكر جمعنا الهم الإنساني والموقف السياسي والعمل الثقافي والإخلاص المطلق في حب الوطن، بالثورة على واقعه والحلم بتغييره والسعي لتحقيق الحلم، وظل الإبداع – فنا وأدبا وفكرا – قاربنا وشاطئنا ومعبدنا وقدس أقداسنا؛ هو مناط الحلم وملاذ الثورة وموطن الذاكرة عندما يستعصى الواقع على التغيير وينشب فينا أظافره.

في فجر الشباب كانت حجرات السطوح في أحياء القاهرة الفقيرة ومقاهي بور سعيد وقصر الثقافة بها تجمعنا وتشهد بدايات إبداعنا القصصي والفني، وقد لا يعرف الكثيرون أن سيد سعيد يمتلك موهبة فطرية في الرسم، وكان يمكن أن يصبح تشكيليا ذا شأن لو تعهَّدها بالدراسة والإصرار، ونفس الأمر بالنسبة لموهبته الأدبية، ومن يقرأ قصصه القصيرة في المجموعة المشتركة بينه وبين الفنان والناقد الراحل محمود بقشيش في الستينيات بعنوان "الموجة" يعرف قدر هذه الموهبة، ويدرك أى مستقبل كان يمكن أن يبلغه في كتابه القصة لو أعطاها من وقته وطاقته كما أعطى للنقد أو للسينما أو للشعر أو للتنظير الفكري.. فهو حزمة مركبة من المواهب، لا تنفك شفرتها بالتصنيف التخصصي، يمكن القول أنها الموهبة العابرة للنوعية، حيث ينحت الصور السينمائية بالرسم قبل أن ينفذها بالكاميرا، وحيث يجعل من القصة تصويراً شعرياً للحظة النفسية، كما يتحول النثر السردي بقلمه إلى مقاطع شعرية مكثفة، وتبقى اللغة الفنية – بخصوصية بالغة – هي مبتغاه الأهم ولو اكتنفها قدر من الغموض.

• وحين أسترجع شريط الذكريات أجد سيّد سعيد إلى جوارى في كثير من المحطات المصيرية؛ فعندما عملت في قصر الثقافة ببور سعيد أواخر ١٩٦٤ كان هو على رأس مجموعة الشباب في الفرقة المسرحية التى اسسناها بالقصر، وكان المنْظر الأول لتوجهاتهم الفكرية والفنية، ووسط هذا الزخم نشأت حركة ثقافية شابة حركت سكون المدينة وفتحت الطريق لجيل من المبدعين أدباً وفناً وفكراً، كان منهم الكاتب والمفكر المرحوم محمد السيد سعيد الشقيق الأصغر لسيّد.

• وعندما بدأتُ في تأسيس قصر الثقافة بفكر الشيخ أواخر ١٩٦٦ كان أيضاً إلى جوارى، وشارك – زائراً بين وقت وآخر – في ندواته ومواقفه، وكان هو الصديق الوحيد الذى حضر الموقعة الأخيرة الفاصلة في مصير القصر (يوليو ١٩٦٨) ضمن أعضاء قافلة الثقافة حين توجهتْ من مقر القصر إلى قرية مطوبس، حيث اتفقت السلطات على منع إقامة المؤتمر الجماهيري الذى ذهبنا من أجله، وكان الصدام حتمياً بين أجهزة الاتحاد الاشتراكي – مدعومة بسلطة محافظ الإقليم وأجهزة الأمن – وبين قصر الثقافة، إلى أن بلغ ذروته بتحول آلاف الأهالي إلى طرف في الصراع بجانب القصر، بعد أن كانوا مجرد متفرجين أو مُتَلقِّين، فأعلنوا تمسكهم بإقامة المؤتمر وهتفوا من أجل بقاء القافلة، مُعرِّضين أنفسهم للعصىّ الغليظة المنتظرة على أهبة الاستعداد بأيدى جنود الأمن المركزى، وكنا قد أدركنا منذ البداية أن السلطات لن تدع المؤتمر يمر، فقررنا أن نقيمه بطريقة مبتكرة، بتشكيل حلقات نقاشية متفرقة مع الجماهير في الساحة الممتدة، حول القضايا المصيرية بعد هزيمة

١٩٦٧، وأهمية مشاركتهم في الاستفتاء على التغيير نحو الديمقراطية، على أن يقود أحد رفاق القافلة كل حلقة، لنوصِّل من خلالها الرسالة السياسية والثقافية التي انتظرها الأهالى منا، وقام سيد سعيد بقيادة إحدى تلك الحلقات، قبل أن تنهال قوات الأمن على المتظاهرين بالعصَى.

• وعندما عملت مديراً لقصر المسافرخانة ومراسم الفنانين به (١٩٦٩ – ١٩٧٦) بدعم شخصى من د. ثروت عكاشة ليكون مركزا للإبداع والتنوير الثقافي بحىّ الجمالية الشعبي والتاريخى، كان سيد سعيد أول الداعمين للتجربة والمشاركين في حوارات الفنانين والمثقفين ممن يترددون على القصر، ومنهم الأديب المرحوم جمال الغيطانى والمخرج المرحوم محمد كامل القليوبى، وكان لسيّد دور في إثراء تلك الحوارات برؤى نقدية تتجاوز ما عهدناه آنذاك، ولعله كان يشبع من خلالها الاحتياج الذاتي للفنان التشكيلي بداخله، وبقى وفياً للتجربة وللقصر ودوره، إلى أن عاصر آخر الحلقات المأساوية للتجربة (في أغسطس ١٩٧٦) عندما تم تكليف البلطجية المأجورين من خدم الأمن بالإغارة التخريبية على مرسمي وتحطيم لوحاتي إرهاباً وإبعاداً لى عن القصر، وإطفاءً لأنواره التي تسبب الصداع للسلطة، واستمر سيد مناصراً وداعماً للمعركة التى استمرت بعد ذلك لرد الاعتبار لى وللفنانين.

• وأتذكر المحطة الثالثة التى جمعتنا عام ١٩٧٤؛ حيث كنا معاً بين مجموعة الأدباء والفنانين والمثقفين الذين أسسوا جمعية كُتَّاب الغد، معبرة عن جيل من المثقفين الثوريين، يريدون القيام بدور ثقافي وتنويرى بعد أن اكتشفوا أن قطار الأنفتاح الاقتصادى يندفع ليدهسهم ويبدد دماء حرب اكتوبر ٧٣ لصالح طبقة طفيلية جديدة ورثت ثمار تضحيات جيلنا ومن دفعوا حياتهم من أجل الوطن، الذى خضع من جديد لقبضة الاستبداد، وقد تعرض المثقفون لكافة أشكال التضييق والتهميش والاحتواء، أو حتى للسخرية والتحقير والإبعاد عن القيام بأي دور.. وفي الحقيقة لم يَدُرْ بخاطرنا أن نقوم بأى دور حزبي أو تحريضي للجماهير، بل كان ما يعنينا هو طرح القضايا المحورية في الفن والأدب والثقافة من منظور وطني، والسعي لتطوير أدواتنا الإبداعية برؤية عصرية تتجه للتغيير، لكن النظام لم يحتمل حتى هذا الدور، ولا حتى مجرد وجودنا، فقام باعتقال أغلب اعضاء الجمعية (أكثر من ٣٠ كتاباً وفناناً وشاعراً ومثقفاً) في يناير ١٩٧٥ لما يقرب من ستة أشهر، وعلمنا من قرار اتهام النيابة لنا أن التهمة هي الانضمام إلى تنظيم سرى يهدف لقلب نظام الحكم تحت مسمى جمعية كتَّاب الغد، وقد نجا سيّد سعيد من الاعتقال بأعجوبة!.. لكن دوره خارج السجن مع غيره من المثقفين دفاعاً عنا جميعاً وعن قضيتنا لم يقل أهمية عن دورنا بداخله، وكان المخرج الصديق المرحوم محمد كامل القليوبي ممثلاً لكل السينمائيين بليمان طره.

تلك مجرد أمثلة سريعة اخترتها من بين مواقف لا تحصى في رحلة العمر، التى كان سيّد سعيد حاضراً وفاعلاً ومنتجاً للفكر والابداع فيها، ولم أتحدث هنا عن إبداعه المتشعب، فالكلمة فيه لرفاقه من النقاد والسينمائيين، وهم يقدمون له اليوم باقة زهور مستحقة لتكريمه.

ثمة كلمة أخيرة.. أن هذا التكريم يسعى اليوم إليه ولم يسع هو طوال مشواره الطويل لأى تكريم مستحق، أو حتى لمجرد الدفاع عن حقه - كمبدع كبير - في الوجود والانتشار؛ كان مستغنياً بزهده، مقتنعاً بأنه عكف داخل صومعته على صنع ما يرضيه بصدقه مع ذاته دون انتظار لمقابل، فكان أغنى الأغنياء !

بيانو سيد سعيد
الفنان التشكيلي أحمد عز العرب

سيد سعيد عشرة عمر، صادفته في الستينيات فرأيت فيه واحدا من شعراء الملاحم والأساطير الذين يطوفون بالمدن يروُون سير آلهة اليونان وينشرون الحكمة بين الناس. وكانت له أسطورة وحيدة عن الانسان في بورسعيد ينسجها بخليط من خيوط الخيال والواقع والسحر ..خلطة لا يعرف سرها غيره أحد.

في البدء كانت بورسعيد، ثم كان كوكب الأرض، وهو كما الرواة العظام يجيد التعبير والأداء الصوتي والحركي عند السرد وعينه لا تهدأ يعرف متى يسرع إيقاع السرد ومتى يقطعه :

"آه فتك في الكلام ما قلتلكش ...حكاية القابوطى ..تعرفها؟ طب بعدين احكيها لك.. خلينا في حكايات الصيادين في بحيرة المنزلة اللي يغطسوا يدوروا على قصور وكنوز تانيس المدينة النائمة تحت سطح البحر ...".

ومع الحكايات يغنى سيد أغاني السمسمية المشبعة بالحنين للقا الأحبة ويشرح الفرق بين رقص البمبوطية وحلقات الضمة وباختصار فسيد هو الحافظ للتراث الشعبي بكل صيغه وهو ايضا الواعي بجذوره وكأنه شهد هبوط آدم الصعيدي وحواء الفلاحة المنزلاوية على ارض بورسعيد لتبدأ الحياة بهما وتتناسل الأجيال بعدهما.

كانت قاهرة الستينيات عامرة بدوائر الفن والثقافة وفيها كنت أسعى أتعلم وأستمتع بالهامش المتاح من حرية التعبير والنقاش وفيها كان سيد سعيد علما بحر فياض بالمعرفة والافكار في الآداب والفنون والثقافة وإن تحدث في السياسة فهو على شمال السما ..وربما كان هذا سبب تأخير تعيينه كمخرج في التليفزيون .

خارج نادى السينما وجمعية الفيلم توثقت علاقتنا بفضل أصدقاء مشتركين لنا من الدقهلية: محمد واحمد حجى وجودة خليفة ومحمد رضا وأصبحت أتردد على منزل سيد سعيد في الهرم استمتع بنقاشنا معا واطالع ما لديه من كتب وكتالوجات فن التصوير ويشرح لى ما لم أدركه من الموسيقى الكلاسيك التي تشغل اسطواناتها مكانا مميزا في غرفته .ودعاني ذات يوم لمشاهدة بيانو كبير اشتراه فشغل اغلب مساحة الغرفة كان البيانو وقتها سلعة باهظة الثمن حتى وإن كان سعره كما قال لى لقطة وصدفة لن تتكرر ، والحقيقة فقد عرفته مندفعا خلف عواطفه وكان سيشتري البيانو حتى لو دفع كل ما يملك أو يستدين بأكثر من طاقته فقد كان شغوفا به وهو لا يتردد في السعي لما يرغب مهما كلفه الأمر .

- الخوف بقى من محمد

محمد اخويا الصغير ما تعرفهوش هو اخد الثانوية وح يدخل كلية الاقتصاد والعلوم السياسية هو صحيح اخويا لكنه ابنى انا اللي ربيته وانا المسئول عنه من اول يوم بكرة تعرفه شعلة ذكاء وقلب ابيض خالص انسان نقى تعرف يوم ما جالي هنا ولقى الثلاجة الأيديال ٨ قدم زعل منى وقال لي بإستنكار انت بقيت بورجوازي يا سيد ...

يا ترى لما يشوف البيانو حيقول ايه؟

هكذا كنا وهكذا كانت حياتنا وهكذا ستظل
شهاده القاص والروائي الكبير عبده جبير

عام ١٩٧٠..كانت العوادى قد ألقت بى فى مسكن متواضع بشارع الهرم. وبالصدفه البحته زاراتي الصديق محمد إبراهيم مبروك يصحبه الشاعر عزت عامر. قضينا وقتا حتى خرج مبروك إلى الشرفه ليكتشف أننا بالقرب من بيت سيد سعيد

لم تكن اللقاءات تجرى بيننا بمواعيد مسبقه فنزلنا وطرقنا الباب فإذا بسيد يتهلل فرحا بالاصدقاء كعادته

كأن صوت كونشيرتو الوتريات الشهير لبيتهوفن يتسلل إلينا من تلك الشرفه المعده كغرفه استماع ودخلنا وجلسنا فى صمت نتبع هذه الفطعه الرائعه من الفن الرفيع بعدها راح سيد سعيد يشرح تفاصيل الكونشيرتو بطريقه تشبه حديث المعلم الكبير حسين فوزى

هذه الجلسات التى اصبحت ولسنوات عاده محبيه كلما احسسنا بشوق للسياحه فى عالم الروح وكلما احسسنا بالحاجه لدفء اخوى كان يمنحه سيد سعيد وبكل كرم لكل الأصدقاء اللذين كانوا يترددون على بيته المفتوح دائما لكل الأصدقاء

سيد سعيد هو من أخذ بيدى لفهم قضايا السينما والتعرف إلى رموزها الطليعية من أمثال فللينى وانطونيونى وبازوليني وفيسكونتى وودى الن وجودار وغيرهم وكان يشرح لنا ماذا تعنى لغه السينما التى كانت واحده من همومه وانشغالاته

كان محمد سعيد فى هذه الأيام مشغولا بتحصيله العلمى فى كليه الاقتصاد والعلوم الإنسانية وكان لاياتى لينضم إلينا إلا ولديه تعليق على قصه قرأها لى أو لمحمود الوردانى أو قصيده لعزت عامر أو يلوح بكتاب قرأه ويشغله مافيه باعتباره قضيه شخصيه ولكنه لم يكن يستعرض أمامنا نشاطه السياسى الدؤوب فى الجامعه حتى فوجئنا بقوه وعمق هذا النشاط وهو ماتجلى بعد ذلك فى مساهمته المتميزه فى قياده الحركه الطلابيه اليساريه فى جامعه القاهره وكان

اسمه هتافا لنا عام ٧٢ ونحن نصرخ طوال ثلاثه ايام اعتصمنا خلالها حول الكعكه الحجريه مطالبين بفك اعتقاله مع رفاقه الشجعان

أذكر أننى رأيت سيد سعيد وسط ميدان التحرير الذى احتله المثقفين والطلبة فقلت شوف الأقدار سيد سعيد هنا فى المظاهرة والاعتصامات وشقيقه محمد فى السجن

محمد السيد سعيد والذى أصبح فيما بعد واحدا من أبرز المفكرين المصريين

مادام في العُمر بقية
المخرج الكبير هاشم النحاس

كلما مرّت صورة المخرج سيد سعيد في ذهني، تذكرت على الفور المخرج شادي عبد السلام، لأن كل منهما اخرج فيلمًا واحدا أصبح له شهرة عالية، شادي اخرج فيلم "المومياء"، وسعيد أخرج "القبطان"، وما يربطهما في ذهني أيضًا ان كل منهما كان يسعى ان يمسك بالكمال في عمله السينمائي، ولكن ما حققه شادي من شهرة يصل إلى عشرة أضعاف ما حققه سيد سعيد بفيلمه. وان كان فيلم سعيد يماثل فيلم شادي من عدة وجوه، قد تبدو بعيدة، لكنها موجودة.

كل منهما يتطرّق إلى موضوع يختلف عن مواضيع الأفلام المصرية السائدة. وكل منهما يحاول بطريقته الخاصة ان يكشف عن عمق الهوية المصرية. الأول بالرجوع إلى حضارتنا المصرية القديمة، اما الثاني فيحاول الغوص في أعماق الشخصية المصرية الشعبية المعاصرة، من خلال ما تعانيه من احباطات وما تحلم به من آمال.

يحاول المخرج سيد سعيد أن يمزج في فيلمه بين الواقع والخيال، فما يراه المشاهد على الشاشة من أحداث، لا يدري ان كانت تمثل وقائع حقيقية حدثت بالفعل داخل الفيلم أم مجرد خيالات تدور في عقل الشخصية، ولكنها في كلتا الحالتين يقدمها سيد سعيد ليمثل بها روح الانسان المصري وما تتوق نفسه إليه، والقصة لا يقدمها المونتاج في التسلسل المنطقي الكلاسيكي المعتاد، انما تبدو المشاهد صادمة أحيانا عن عمدًا، حتى يستيقظ المتفرج ويشارك في إكمال خلق الفيلم، وكان المخرج سيد سعيد في كل ذلك يقدم لنا عملا ابداعيًا خالصًا.

وان كان فيلم "القبطان" قد حقق شهرة أقل مما حققه فيلم "المومياء"، إلا أن ما ناله فيلم القبطان من تقدير ليس قليلا. والحق ان الفيلم يستحق الاهتمام والتقدير وإعادة النظر فيه من النقاد. وهو في رأيي ذروة أعمال مخرجه الثقافية المتنوعة.

كانت أول معرفتي بسيد سعيد من خلال حلقة بحث كنت نظمتها في قاعة جامعة الدول العربية، من خلال عضويتي في لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٥، وكانت بعنوان "الانسان المصري على الشاشة" وفي هذه الحلقة البحثية فاجئني سعيد بمداخلاته التي تكشف عن ثقافة واسعة، ومنذ هذا اللقاء كان سيد سعيد صاحب كلمة في كل ورقة بحث تطرح للمناقشة في كل حلقات البحث التي نظمتها، وهو صاحب موهبة متميزة في هذه الناحية.

وتوطدت العلاقة بيني وبينه مع مرور الزمن، وعندنا اختارني أعضاء مجلس إدارة جمعية نقاد السينما رئيسًا للجمعية، اخترتُ سيد سعيد نائبًا للرئيس، وقد تولى رئاسة الجمعية من بعدي لمدة عشر سنوات تقريبًا.

سيد سعيد يحب السينما ويحب الآخرين، ولا يتوانى عن خدمتهم، كان يدير ورشة لتعليم الشباب فن السينما وصناعتها بدون مقابل.

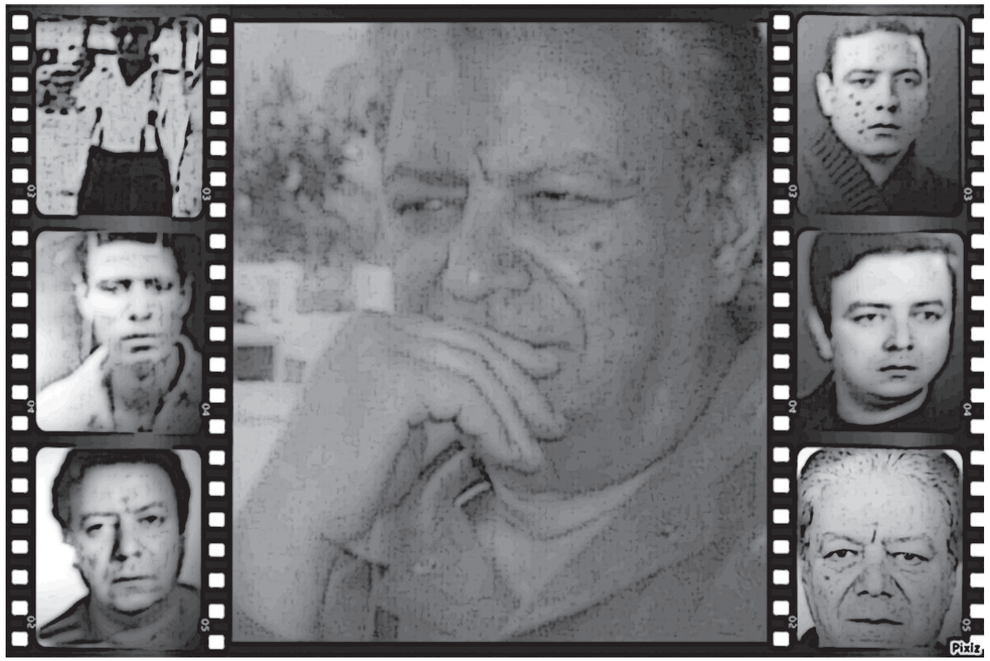
ومما يُذكر له أيضًا القيام برعاية أخيه الراحل محمد سعيد، الذي كان يعد واحدًا من أهم كتّابنا السياسيين ومناضلًا اصابته لعنة السادة أصحاب السلطة، فنال بسببها بعضًا من بطشهم، وفي أواخر عَهده كان يرأس تحرير جريدة البديل.

واسند إلى أخيه سيد سعيد مسئولية قسم السينما بالجريدة، فوضع سعيد خطة لإنتاج الأفلام التسجيلية، إلى جانب دور الجريدة في نشر الموضوعات السينمائية، وقد عرض عليا وقتها ان أخرج فيلمًا من انتاج الجريدة، لكن ظروفي لم تسمح. وكان أملي أن ينجح هذا المشروع، ولكن للأسف توقف، وهو نموذج للإحباطات المتكررة التي تلحق بنا، وليس لنا دخل بأسبابها.

وسيد سعيد يكتب الشعر أيضًا، وبالمناسبة له قصيدة جميلة عن شادي عبد السلام بعنوان "كان اسمه شادي..."، كما يكتب الأبحاث السينمائية التي تتسم بالعمق والدقة الأكاديمية، وله قدرة خاصة في استنباط المصطلح المُعبر عن مجمل الموضوع المطروح. وهو يكتب بأسلوب فلسفي حتى ظننته في بداية معرفتي به إنه خريج قسم الفلسفة. لكني عرفتُ فيما بعد إنه خريج المعهد العالي للسينما.

ولما كنت اطمح في شبابي، وانا خريج قسم الفلسفة، أن أوفّي السينما المصرية حقها من الدراسات النظرية الفلسفية، فأن سيد سعيد يسير في طريق كنت أُحلم بالسير فيه، ولكني انشغلت عنه بإخراجي للأفلام التسجيلية.

وأنا على يقين ان سيد سعيد لديه مشاريع سينمائية أخرى، سواء على مستوى الأفلام أو على مستوى الكتابة، لكن من الواضح ان الظروف الثقافية والسياسية في مصر لا تسمح بوجود مثل هذه المشاريع... وأملي أن يحتفظ سيد سعيد بكل حماسه وأحلامه حتى وإن كان تحقيقها قد يبدو مستحيلًا.. مادام في العُمر بقية.



عتمة الزجاج الشاعرية
الشاعر محمد حربي

السعي أهم من الوصول
والدأب قيمة جمالية

×××××

عندما التقيت سيد سعيد بعد ذلك كنت أفتش عن تلك الشفرة السرية التي كشفها لي شقيقه الأصغر فاكتشفت أن الدأب قيمة جمالية وأن الرؤية هي قصيدة القصائد، فليس مهما أن تقدم فيلما أو تطرح كتابا، المهم أن يكون وراء ذلك رؤية ما.. موقف من العالم والفن معا.. أو ما يسميه النقاد أن يكون لك شعريتك الخاصة. وأشهد أن لسيد سعيد في أعماله -التي كانت قليلة لكنها متميزة - تلك البصيرة المدهشة التي تبحث عن الإنسان في الإنسان وعن الابتهاج بالحياة أو الفرح بالكون في الرقص والغناء والبحر. وأشهد أنه سرب إلي فرحا ما رغم صرامته، ورغم أنني ابن بكائيات الطين في الريف.

ربما يكون سره هو ذلك الزجاج المعتم الشفاف الذي يحتاج إلى أن نفرح بالحياة وبالحداثة لنمر منه وربما كانت جديته جدية من يعرف قسوة البحر.

وربما هي طينة خاصة به...

القبطان والبحر والمدينة

عندما عدت إلى القاهرة بحثت عن صديقي القديم سيد سعيد، وأعدت قراءته ومشاهدة سفره الجميل "القبطان"، فرأيته في كل تفصيله كصانع الأرابيسك.. لم تكن الشخصية لبطل محمود عبد العزيز فقط كذلك، بل كان الضوء الشارد في الميناء و الغناء والرقص، حين كان القبطان شهادة فرح بالسينما والحياة معا. وكانت الوثيقة الجمالية على عالمنا في لحظة تاريخيه من تاريخ شعبنا ضد الاحتلال والمرض وهي الوثيقة التي يمكن قراءتها باكثر من وجه ولكل زمان، فهي قصيدة عن الروح الشعبية الساخره العاشقة للحياة والمقاومه لكل قهر . لكنني لم أكن ابحث عن قصة الفيلم- علي اهميتها- ولا عن شخصية الباطل الغامض الساحر علي حيوتيها في نقل افكار الفيلم، وتمرير خطاب سيد سعيد السينمائي بل كنت أابحث عن الشعر وراء المشهدية وقبلها وكيف نجح المخرج في تقديم خطابه من دون أن .يسقط في الثرثرة الكلامية أو البصرية وكيف قدم البحر فاعلا ورسولا، و وكيف جعلني أحب المدينة، وأنا ابن الطين الذي يرفض مغادرة جلبابي الريفي أينما حللت.. فهل صالحني "قبطان" سيد سعيد على الحياة المدنية؟ ام وضعني في التجربه وحرضني تلك هي المسأله ..

زوربا. رقصة الحياه ..

لم أتعجب عندما قال لي الصديق الشاعر والأكاديمي البارز وليد الخشاب إن المخرج والمنظّر السينمائي سيد سعيد الذي ذهب إلى المغرب للحصول علي تكريم، لم ينله في مصر وكان معتل الصحة يمشي بصعوبة، ما إن سمع اسمه على المسرح وصعد ترافقه نغمات السمسمية لتسلم وسام التكريم حتى رقص..

فقلت لوليد: إنه راقص، داءئما يذكرنا بزوربا الذي قال "إن الرقص هو الحياة".

وعند زوربا دائما الخبر اليقين فعنده يبدأ المشهد وفي البحر الختام وبين رقصة والموح نسب ومصاهرة وقصد يمتد بين الرمل والخضرة الفاتنه كل شيء عن سيد سعيد هو ابن البحر والحلم .رقصة طيبة وبحر جسور

ابداع ضائع

في مشهد صعب التقيت سيد سعيد في ندوة لتأبين شقيقه الأصغر الراحل محمد سيد سعيد.. كان صامتا كأم ثكلى تتلقي العزاء في وليدها، ولم يقاوم دمعة وخجلا خفيفا كالذي رأيته عليه أول مرة وهو يستمع بفخر إلى ما يقال من مناقب شقيقه الراحل، وكأنه بدمعة او دمعتين لخص الحكاية: "أنا من ربَّى هذا المبدع الجميل"... وبكينا معه علي ابداعات محمد سيد سعيد الضائعة من مذكرات ودووين شعرية يناضل سيد في الحصول عليها لطبعها ولا يزال سيد سعيد يحلم لانه لا يؤمن بالاحلام الناقصة

وزعم ان السعي اهم من الوصول فانه فيما يتعلق بابنه وشقيقة محمد لا يؤمن بغير الاكتمال

عندما توطدت صداقتنا عبر الشعر وجدت في سيد سعيد قارئا حصيفا وناقدا قاسيا أنتظر تعليقاته .. والنص الذي أكتبه ولا يعلق عليه أعيد النظر فيه فورا، فقد هداني - ضمن آباء أو أمهات روحيات - إلى أن الجدية في الشعر أكبر منها في الحياة، وأن المغامرة هي روح الفن، وأن الدأب قيمة جمالية.

أهداني مقالاته على الفيسبوك، وكنت أجمعها لأعيد قراءتها على مهل. وأتخيل كم هي الخسارة التي لحقت بأجيال لم تقرأ سفر "الرجل المعلق بين الأمل والرجاء"، وهو كتابه المخطوط عن شعرية السينما.

قادتني مقالاته عن ناصر الخمير وشعريته السينمائية وعن الشعريه السينمائيه بشكل عام إلى النظر لقصيدتي نظرة أخرى.. وبدأت السينما تدخل شيئا فشيئا إلى معمار قصيدتي بفضل سيد سعيد، ذلك الحداثي الذي يمتلك -رغم أنه من المدينة التي لا تعرف الطين - طميه الخاص الذي يشكله بدأب وصبر ومن دون انتظار شيئ من أحد.

حكايات عن محمد سعيد

شهادة د. عبد العليم محمد «خبير بمركز الدراسات الاستراتيجية بمؤسسة الأهرام»

غدا ٢٨ يوليو، هو تاريخ ميلاد اخي وابني الراحل محمد سعيد، لدي رغبه أن أتحدث عنه إليكم، لا أريد أن أتحدث محمد سعيد المفكر والمناضل. ..الخ هذا ما يعرفه الجميع، بل أريد أن أتحدث عن أخي وعن علاقتي الشخصية به، وهو ما لا يعرفه أحد إلا القليل، أو ما كان يتحدث به محمد سعيد نفسه.

أريد أن أبدأ هذه الحكايات التي بدأت من لحظه مولده، ايقظتني امي في الفجر وطلبت مني أن أسرع لاستدعاء المولدة أو "الداية" التي كانت تسكن في الجوار، وبمجرد أن حضرت "الداية" اسرعت للعودة إلي النوم واستغرقت فيه حتي ايقظني صوت صراخ المولود الجديد!، فأسرعت إلي غرفه نوم امي فوجدتها تحتضنه.. ابتسمت امي بوهن وقالت " تعال شوف اخوك يا سيد". اقتربت بحذر من قطعة اللحم ولم اجرؤ أن احمله، كل ما فعلته هو انني مددت له اصبعي البنصر فوجدته يقبض عليه بقوه غريبه حتي انني بذلت كل طاقتي لانتزع اصبعي من قبضة كفه...

ليست هذه نهاية القصة، فقد تذكرت هذا الحادث قبل وفاته بيوم، إذ

كنت في زيارته بالمستشفى وكانت تنتابه بين الحين والآخر إغماءه خفيفة في هذا اليوم، كنت اجلس بالقرب منه ومددت كف يدي واحتضنت بها كف يده، وظلت هكذا، حتي لاحظت انه راح في اغماءه ولكنه ترك كفي كلها وامسك بذات أصبع البنصر وضغط عليه بقوة.. حاولت أن أخلص اصبعي من قبضته، حتي أقوم باستدعاء الممرضة ولكن كانت يده مشدودة بعضلاتها القوية علي الإصبع

وأيضا بذلت مجهودا كبيرا وحذرا لأخلص اصبعي منه..

هل تجدون، مغزى ما، لهذا الحادث المتكرر بين لحظة الميلاد ولحظة الموت!؟

شهادة المفكر السينمائى الكبير حمادي جيروم

صديقي السينمائي السيد سعيد

غالبا ما اقسم المشتغلين بحقل السينما الى ثلاثة اصناف : المخرجون، المتوراون سين metteur en scéne، والسينمائيون. السينمائي، في نظري، هو من يملك فلسفة سينمائية ، تدعم رؤيته للعالم، وتحدد علاقته مع الواقع والتاريخ والمستقبل . بناء عليه نجد ان هناك مخرجين سيئين غزيري الانتاج ، لا يملكون اي فكرة . وهناك مخرجون جيدون ، لهم افكار كثيرة . وهناك سينمائيون كبار، لهم فكرة واحدة ، عبروا عنها في انتاج واحد ،او في بعض انتاجات (رامبو، تاركوفسكي، احمد البوعناني ، شادي عبد السلام) . نجد من بين هؤلاءالسينمائيين ، من لم ينتجوا افلاما ، بل اطرو عالم السينما بافكارهم ونظرياتهم القيمة (اندري بازان، سميرفريد واخرين) .

قدر اللقاء بالسينمائي السيد سعيد

كان من المقرر ان نلتقي في بدايات التسعينيات عندما نظمت - وانا رئيس نادي العمل السينمائي بالدارالبيضاء – الملتقى الدولي للسينما والرواية ، الذي حظره وفد مصري مهم ، من بين اعضائه صلاح ابو سيف ، علي بدرخان ، داود عبد السيد ، ابراهيم اصلان ، صبري موسى ، فردوس عبد الحميد ، كمال رمزي ومحافظ الذاكرة السينمائية المصرية انذاك احمد سعيد . وكان علي ان انتظر مهرجان القاهرة ، لاراك واقفا كالرمح ، امام قاعة الهناجر. طلبت من صديقتي ناهد عز العرب ، التي كنت قد تعرفت عليها بمهرجان تطوان ، ان تقدمني لك ، كان استقبالك لي جافا . شعرت بغلافك النحاسي، يبعد المسافة بيننا . لعنت دينك في قرارة نفسي ، وتحاشيت بعد ذالك عجرفتك المكتفية بنفسها . التقينا بعد ذالك بمهرجان تطوان ، قبل ان ادعوك الى مهرجان الرباط ، لاكتشف ان الشبيه لا يحب الشبيه من اول لقاء .

القبطان

وكان القابوطي يقف فوق سطح السفينة كانه قبطان

من اي طمي مقدس عجنت كل هذا .

كيف خلقت هذا الانزياح ، وانقدت الصورة السينمائية من عاميتها ، ومن جهلها الوثني ، الذي نصب الاصنام .

لعلك بفعلتك هذه ، تتذكر ذالك الفتى ، الذي لقيه اندري روبلوف في رحلة التيه، وقد كلفه الحاكم التتري ، بصنع جرس الكنيسة . فادعى الفتى ، خوفا من القتل ، ان اباه ترك له سر الصنعة ، بعد ان فشل كل الصناع.

كيف جمعت بين الواقع والخيال والفانتازيا ، لتقبض على التاريخي الداخن والسياسي الحارق.

كيف حاصرت البلاد بين منصور الدهشوري ،الراقص السكران ، والحاكمدار، المدعم بالنياشين والبنادق الانجليزية .

كيف جعلت من الشمس طهارة ، ومن البحر شفاء ، ومن الارجل مراة للشهوة ، ومن النوارس موسيقى للشهادة والاستشهاد .

كيف دفعت بالصورة الى اقصى حدودها لتصبح شعرا .

من اين جاءتك هذه البدعة ، لتكسر كل تاريخ " المحاكاة "

ا "كلما نسخت المحاكاة النوذج الطبيعي بامانة اعظم . كلما انقلب ذالك الى سام وتذمر . فثمة رسوم لاشخاص يقال عنها بشيء من الدعابة انها تشبه الاصل الى حد الغثيان ...ان الانسان سيشعر ولا بد بفرح اكبر بانتاجه شيئا يكون نابعا منه فعلا . شيئا يكون خاصا به ، يستطيع ان يقول عنه انه منه "

هكذا تكلم هيجل ايها القبطان : انه شيء منك .

اشتركنا الخبز والملح.... والاستطيقا

التقيت ، في مهرجان قرطاج ، بمحمد القليوبي ، وكان برفقته رجل كتوم، اسمه فاضل الاسود . استل من زوادته ، كتابا قدمه لي بعد توقيعه. فاجاءتني هذه الكتابة الباذخة ، المدججة بالنظريات الحديثة ، وانا الذي تعودت على قراءة النقد المصري ، المكتفي بوصف الحكاية المصورة ، وتحليل الرسالة التي يحملها الموضوع الدرامي،

وعندما قراتك على صفحات مجلة "اليوم السابع" ، عرفت لماذا جاء فيلمك ، اكثر من القصة ومن الموضوع و من الشريط المصور.

انك من عشيرة السينمائين المنظرين ، فلاسفة التفكير البصري ، الذين يكسرون الحدود بين المعارف . ليجعلوا الشعر والتشكيل والمعمار والموسيقى والرقص ، يخترق السينما ، للدفع بها نحو السينما توغرافيا ، التي هي برزخ بين الفن والفلسفة . ان السينما توغرافيا هي طريقة جديدة للكتابة . بمعنى طريقة جديدة للاحساس . انها التفكير الاستثيقي ، الذي يعمل على ان يجعل من الصورة بلورا ، يمتلئ بها البصر ويطفح بها الوجدان ، ليتحقق التامل والانصات ، لنداء الوجود ، والاستجابة لصوته ، والاندهاش بانكشافه . ان الاستطيقا هي المكان الذي يلتقي فيه وجداننا مع العالم .

ان الرؤية الجمالية التي تعمل بها ، تحفر تحت سطح الصور والكلمات، لتفجير الانساغ والمعاني .

بهذا الوجود الفيلمي ، جعلت محمود عبد العزيز ، ينسلخ عن جلده في الكيت كات ورافة الهجان ، ليسكن شخصية القبطان ، فيتعرف عليه الناس ويحبونه .

فليس هناك اسعد من السيد سعيد ، ذالك الذي ابتكر للمصريين قبطانهم .

" انما احدثك فترى

فاذا رايت فلا حديث "

حبيبك النفري

شهادة المخرجه والمونتيره السوريه أنطوانيت عازريه

جمعتنا أيام الدراسة في المعهد العالي للسينما حيث تشاركنا عشقنا للسينما وللفن بشكل عام،كذلك جمعنا حماسنا الانساني والوجداني الذي كان منحازاً وبقوة لعالم أكثر جمالاً وعدلاً . لم تعيقنا الصدمات والخيبات التي كانت تحصل لبلادنا بل كان الحلم والأمل والعمل الدؤوب. حينها بدأت معرفتي بالانسان سيد سعيد الفنان الجبول بالقلق هذا القلق الوجودي النابع من اصراره الدائم ومحاولاته المستمرة وحتى يومنا هذا في لبحث عن اجابات على الأسئلة الكبرى المتعلقة بالحياة (الحيات والموت - الخير والشر-الجمال والقبح-المعرفة والجهل- العدل والظلم) مدفوعاًبشعور عال من الاحساس بالمسؤولية الانسانية والوجدانية ،هذا هو أنت ياصديقي وبسبب عنادك واصرارك الكبير لم توفر وسيلة معرفية أو تقنية فنية للوصول الى ماتريد فما لم تستطع السينما الاجابة عنه كنت تأتيه من باب الكتابة في علم الجمال والنقد والتحليل السينمائي ،أو الشعر والقصة والرواية ولم تكن بعيداً عن الفن التشكيلي والموسيقى ،فكل ماسبق من معرف وفنون كان ملك يمينك وسفينتك في رحلة البحث عن غاياتك الروحية والمعرفية ففي كل ماكنت تبدعه كنت تحاول اظهار عناصر الخير والجمال والتأكيدعليها من خلال اشاعة الجمال في كل ماحولك ،،،بعد رحلتك الغنية في بحار الأسئلة الدائمة التي لم ولن تنتهي مادامت الحياة أتمنى أن يجد الباحثون عم الخير والجمال والمعرفة ضالتهم في ما أنجزته خلال رحلتك الغنية أيها القبطان الجميل ،،،دمت ودام عطاؤك ياصديق العمر الصدوق

شهادة الشاعر الكبير محمود قرني سيد سعيد وارثه الصعب

والمخرج سيد سعيد ليس مخرجا فحسب بل هو كاتب ومثقف كبير وصاحب مساهمات نقدية فريدة في كافة الفنون تقريبا ، فضلا عن وعيه السياسي ذي الجذور اليسارية ، من هنا تبدو علاقته بالواقع علاقة مركبة . فهي بقدر وعيها بفكرة الحتمية فهي في نفس الوقت ترفض خضوع التاريخ لمقولات النقاء الخالص ، من هنا فإنه يمنح نفسه قدرة فريدة علي المغامرة ، في الوقت نفسه يستعيد تأويلات السؤال الوجودي ويبجل الجهد البشري المبذول في فك طلاسمه، لأنه ببساطة يرفض تثبيت السائد أو التكريس له . وربما سنتفهم ذلك بشكل أكبر عندما نصادف آراء سعيد في قضايا الفن ، وكذلك عندما نتابع تطبيقات ذلك في أعماله الفنية والنقدية على السواء . فرغم أن النقد العربي في مجمله لم يأبه بفكرة التخييل بسبب استغراقه في الخضوع شبه المطلق لنظرية اللغة ، إلا أن سيد سعيد يكرس لتلك القضية جانبا كبيرا من اهتمامه وله فيها آراء شديدة الأهمية ، وهو في ذلك لم يتأثر فحسب بموقف كوليردج أو وليم بليك ، بل تأثر ايضا بموقف الفلاسفة المسلمين الذي تأثروا كثيرا بالموقف الأرسطي من نظرية المحاكاة لكنهم استطاعوا أن يتعاملوا لأول مرة مع الفن عموما والشعر على نحو خاص باعتباره جزءا من نظرية المعرفة . يقول سيد سعيد في كتابه شعرية السينما : " الخيال هو أحد مصادر الشعرية وأشدد على كلمة "أحد" . فالخيال هو القدرة على الجمع بين التناقضات وعلى إحضار الغائب وتغييب الحاضر وبركنة الأداة، ، اللغة ، أي تفجير براكينها ، وحيث الشعرى الذى يأتي من هناك ، من المكان الذى أطلق عليه فرويد اسم " لمشهد الآخر " ، حيث تكون أحد مهام الشاعر هي التعامل مع المواد المحدودة للانطلاق إلى اللامحدود وحيث يظل المعنى الشعرى نقيا من كل المرجعيات والحقائق المسبقة . الخيال هو مفجر اللغة ، لهذا يقال عن الشعر انه لغة داخل اللغة أو ما وراء اللغة أو لغة في اللغة . وكان بليك يرى أن الطبيعة كلها مرادفة للخيال نفسه ويرى أن الهدف الأعلى له هو أن يرى العالم في حبة رمل " .

شهادة الدكتور حميد عيدونى

رئيس المهرجان السينمائى الدولى لافلام مدارس السينما، بتطوان

رجل نذر حياته للسينما وللشباب

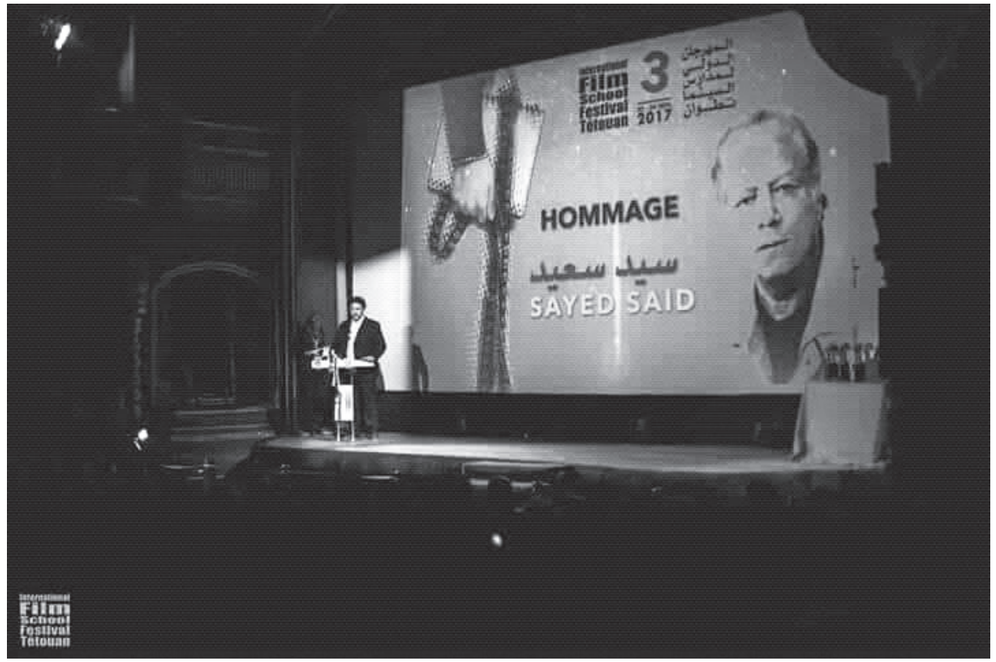
جيل من المبدعين والنقاد فى العالم العربى يعتبرونه

معلما وشيخا بالمفهوم الصوفى لهم

تطوان تحتفى بك ،شباب تطوان والمغرب الحالم فى لحظه عرفان لاتنسى

نحبك ونقدرك ولن ننساك أيها القبطان

إنما احدثك لترى فإذا رأيت فلا حديث



يدور هذا الفيلم الغريب، الجميل المدهش معا ، في منطقة غائمة، يمتزج فيها الحلم بالواقع، والخيال بالحقيقة، والماضي بالحاضر والأسطورة بالتاريخ.. و "القبطان" في هذا ينطلق بجرأة في بحار "الواقعية السحرية" التي شهدت "أنياب" محمد شبل و "سمك لبن تمر هندي" رأفت الميهي و "البداية" لصلاح أبو سيف و "البحث عن سيد مرزوق" الداود عبد السيد، حيث تكتسب الأحداث والشخصيات، حضورا شعريا، يوحى أكثر مما يصرح، وينبئ أكثر مما يرصد، ويكتسب العديد من المعاني والدلالات.

مفتاح الفيلم يتمثل في القبطان نفسه الرجل الذي تضاربت الأقوال في أصله الغامض، المفعم بالأسرار.. وأيا كان الاختلاف حول مولده، ونشأته، فانه – الآن – هو تلك الروح الحرة، المبتهجة بالحياة، المقاتلة المتمسكة بالبقاء، التي تستوعب وتحتضن العالم كله، والتي تقف ضد الطغاة، وتمد يد . وترى المساعدة للآخرين شعاع النور، في نهاية النفق المظلم.

هذه الروح اليقظة، المثيرة للإعجاب، يجسدها محمود عبد العزيز، بطوله الفارع ونظراته التي تجمع بين الثقة والمرح وعمق العاطفة. يغير ملابسه البسيطة طوال الفيلم. يسكن ما يشبه الكوخ، يكاد يخلو من الاثاث، اللهم سوى بعض المقاعد ومذياع قديم لا يصدر صوتا بقدر ما يبعث طنينا، يشرحه القبطان لضيوفه، ولنا، قائلا أن القوى المطالبة بالحرية، في فيتنام والهند، تكبد القوات الاستعمارية، خسائر فادحة. . أنه يرى، بوعيه، ابعد وأعمق مما يراه الآخرون.. وعلى الرغم من أنه لا يملك جاها أو نفوذا، فانه يبدو ثريا من الناحية الروحية وله مكانة مرموقة في قلوب المحيطين.

بناء راسخ

كاتب السيناريو، المخرج سيد سعيد ، يخوض تجربته السينمائية الأولى، مسلحا بخبرته كناقد، وكراو، فضلا عن احساسه الشامل بمسار التاريخ من ناحية، وما يدور في عالمنا من ناحية ثانية ، لذلك جاء فيلمه راسخا، أصيلا، يتمتع برونق لا ينتمى إلا لسيد سعيد نفسه "القبطان" لا يقدم حدوتة تعتمد على علاقات محدودة وخط واحد.. ولكن، بفضل بنائه المركب، الشاهق، يتضمن رؤية رحبة، تتسع لتشمل ما يدور داخل وخارج الوطن. ان "القبطان" ينهض

على ثلاثة محاور، تتلامس تارة، وتتداخل تارة ثانية، ثم يجدل منها سيد سعيد جديلة واحدة، تتوالى حلقاتها بقدر غير قليل من الأحكام.

يبدأ "القبطان" لقطة عامة مفتوحة، لمياه البحر الأبيض الممتدة بلا حدود، ومع عنوان "بورسعيد ١٩٤٨" تتصاعد أصوات بشرية قلقة، حزينة، تنادي بعضها بعضا، وعندما تهبط كاميرا سعيد بهزان المرهفة، ترى عشرات القوارب والسفن الصغيرة، تدخل الميناء، محملة بآلاف اللاجئين الفلسطينيين، أطفال ونساء وعجائز ومرضى يرقدون على نقالات.. مشهد كبير، منفذ بدقة، يضعنا في قلب التاريخ والهزيمة والسياسة. وهو اول مشهد – أكاد أقول يقينا- يقدم استقبال تلك المدينة، لمن اجبروا على الرحيل من بلادهم، على شاشة السينما المصرية، التي تعرضت العشرات من أفلامها لحرب ١٩٤٨.

محور الحرب في "القبطان" لا يأتى كمجرد وقائع تاريخية، ولكن كجزء من حروب عدة، تدور رحاها في العالم. سيحدثنا عنها القبطان لاحقا، ولأننا نعلم أن "بورسعيد" التي فتحت ذراعيها للفلسطينيين، ستخوض حربا شرسة بعد ثمانية أعوام من حرب ١٩٤٨ ضد القوى المعادية، ندرك أن يبدأ من يبدأ بفلسطين. سيثني بمصر.. ويمد الفيلم هذا المحور حتي نهايته، مؤكدا وحدة المصير بين مصر وفلسطين، من خلال التآخي الحميم الذي ينشأ بين الطفل المصري والطفل الفلسطيني الذي فقد أهله واصرار الأول على أن يعيش الثاني كفرد من أفراد الأسرة.

في المشهد الثاني، أو بداية المحور الثاني، يصل الى المدينة المأمور، أو الحكمدار الجديد، الذي يؤدى دوره باقتدار الموهوب، أحمد توفيق، فيجسد بشموخه المزيف وقصر قامته البدينة، كبرياء التفاهة.. بعد نزوله من القطار، تستقبله فرقة موسيقية

نحاسية بائسة تعزف له مقطوعة من أوبرا "عايدة". من دون حماس، يسير خطوات نحو سيارته وخلفه العلم البريطاني المرسوم على أعلى مبنى المحطة.. لكن نشوة الزهو تذهب عنه عندما يقع بصره على شيء ما يجعله ينقبض وتهيمن الكآبة على ملامح وجهه، يلتفت بجسمه كله نحو هذا "الشيء ما"، وتلفت معه الكاميرا، فنكتشف أنه رأى القبطان، جالسا برسوخ على احدى دكك المحطة، يلتمع في عينيه بريق الشغب والشقاوة، يدخن "البايب" باستمتاع وينفث دخانه باستهانة، في اتجاه الحكمدار الذي يتوقع شرا ويحاول أن يتذكر: أين ومتى قابل هذا الشخص المزعج؟.

وطوال الفيلم، لن يكون الصراع المتوثب بينهما صراعا "شخصيا" بين خصمين، ولكن سيعبر عن صراعات أوسع وأعمق، تشمل القوي الشعبية، المرتبطة بالحياة، والتي ترنو الى الحرية

وقوى القمع الرسمية، المتغطرسة، الأنانية.

أما المحور الثالث فيتمثل في "وجيدة" – تؤدى دورها ممثلة جديدة، واعدة، اسمها وفاء صادق – تبيع ما تيسر للعابرين بالميناء، جميلة وعنيفة، تزوجت والدتها بعد طلاقها من والدها السكير الذي تحبه وتشفق عليه وتعيش معه.. يدور في فلكها ثلاثة شبان يتنافسون على قلبها : كمال، ابن احدى العائلات الثرية بالمدينة.. و"الملاوانى"، ابن أحد المتعاونين مع قوات الاحتلال البريطانى.. و "محمدى"، ابن أحد جنود الجيش المصرى، ممن استشهدوا في حرب فلسطين الأولى.. جدير بالذكر أن سيد سعيد اختار لأداء دور "محمدي" ممثلا جديدا، يتمتع بحضور محبب، أسود البشرة، متسق التقاطيع، متمكن من أدائه التمثيلي. اسمه عيد أبوا السعود، سيملأ فراغا على شاشة السينما العربية، التي تتحاشى ظهور ابطال من هذا اللون الذي يعيش أصحابه بيننا.

على هذه المحاور الثلاثة، تتوالى وقائع "القبطان"، متمهلة تارة، متسارعة تارة أخرى، كوميدية أحيانا وتراجيدية أحيانا.. وسواء كانت ذات مذاق حقيقى أو وهمى، فانها في النهاية، كما سنرى، تثير الخيال وتبعث على التأمل.

آفاق .. بعيدة

"الاحتمالات"، هي التي يسير على هديها سيد سعيد، والتي تمنح الفيلم طابعه الفريد. . فثمة، على سبيل المثال، المغنية اليونانية الهاربة من بطش حكومتها "هيلينا" – تقوم بدورها جولى اليوبول - التي يزعم صاحب الحانة انها ابنة شقيقه، بينما تؤكد زوجة صاحب الحانة أن زوجها لا شقيق له أصلا!.. وعندما يأتى ضابط الأمن السرى، اليوناني ، لإعادة المغنية الى دولته، ويرى القبطان، يؤكد

للقنصل اليونانى أنه وقع على صيد ثمين، فما القبطان إلا ثوري يسارى هارب منذ سنوات ومطلوب القبض عليه، وها هي صوره. . ويخرج من حقيبته صورا تتطابق مع شكل القبطان.. فهل ما يعتقده

ضابط الأمن اليوناني هو الحقيقة أم مجرد أوهام؟.

الاجابة ليست مهمة، فالفيلم يربط أبطاله بالعالم كله.. فعلى مستوي آخر، داخل معسكر الجيش البريطانى، يرى "الملاوانى" الابن - بقلب مهصور – المهانة التي يلقاها والده على يد قائد المعسكر، فيقرر أن يثأر لكرامة والده التي تمرغت في التراب.. يخبئ مسدسا في حقيبته ويتوجه لمكتب قائد المعسكر الذي يحرسه جندى افريقى يعامل بقسوة من قبل الانجليز، يوقف "الملاوانى" عند الباب، يفتش حقيبته. يجد المسدس.. وبنظرة واحدة، متبادلة بينهما، يتفهم كل منهما الآخر، ويسمح له بالدخول.

وما هي إلا لحظات حتى تنطلق رصاصتان يخر على أثرها قائد المعسكر صريعا.. وبينما يهرب "الملاوانى" مطاردا، يحاول الجندى الأفريقي أن يحمى ظهره معرضا نفسه لوابل من الرصاص، فيتهاوى مضرجا بالدماء.. إن هذا الشهيد الأفريقي،

الذي لا نعرف اسمه، هو الوجه الثانى لـ "الملاوانى" الذي سيعدم رميا بالرصاص، في نهاية الفيلم.. كلاهما ، امتداد، على نحو ما، لوالد "محمد" الذي قتله الأعداء، على أرض فلسطين.. وبالطبع، يقف، القبطان الي جانبهم، بل ونسمع ترجمته لأزيز مذياعه العجيب، حيث يحدثنا بنشوة، عن انتصارات القوى التي ترنو للحرية، في أماكن، عدة، في بلاد بعيدة.

في المقابل، وعلي النقيض، يقف المأمور، مخلب قوات الاحتلال، اللعين، الشره، الذي يتزوج "وجيدة" عنوة، ويفشل في الإمساك بالقبطان، الأكثر ذكاء والاطول بقاء. وفي مشهد كوميدي. يحاكى فيه سيد سعيد الأفلام الصامتة القديمة، وكارتونيات "توم وجيري". يطارد أحد المخبرين الأغبياء - بالزي التقليدي حيث الجلباب والمعطف والخيزرانة – يطارد القبطان الذي يتمهل تارة فيتمهل المخبر، ويسرع فيلحق به المخبر.. ثم يتوقف فجأة فيسبقه المخبر.. وأخيرا، يتحدث القبطان مع المخبر ويستميله له، ويتفق معه أن يبلغه بأخبار المأمور؛ وبالإضافة للمغزى الساخر الذي تتضمنه مثل هذه المواقف الانقلابية، تضفي طابعا مرحا على الفيلم وتنقذه من التجهم الذي كان من الممكن أن يهيمن على "القبطان".

وربما يعانى الفيلم من تعدد شخصياته وكثافة وقائعه، على نحو جعل القبطان أحيانا، يبدو كما لو أنه يرزح تحت ثقل حمولته. ولعل السبب في هذا يرجع الى أن سيد سعيد، في عمله الأول، أراد أن يقول الكثير والكثير جدا، ولا شك أنه - المخرج – مع مونتيره الكبير أحمد متولى، بذلا جهدا شاقا . في التخلص من الأجزاء المهمة، من أجل انقاذ الأجزاء الأكثر أهمية.. ومع هذا ، فثمة مشهد كان لابد من الاستغناء عنه ، قرب النهاية، بعد اعدام كل من "الملاوانى" و "وجيدة رميا بالرصاص، حيث يتراءيان علي الشاشة منطلقين نحو البحر، بالحركة البطيئة، فيظن المشاهدون أن الفيلم انتهي.. ولكنه يستمر!!.

"الحكمدار". نصف المهووس، يبحث عن القبطان وقد قرر القبض عليه.. يقتحم ، مع جنوده، جدار كوخ القبطان.. لكن المفاجأة ، له ولنا، أن الجدار هو مجرد جدار ولا شيء وراءه.. فقط منطقة رملية فسيحة، وبعض الصيادين يرتقون شباكهم.. يسألهم عن الشخص الذي غيّر معالم المكان. يؤكدون له أنه هكذا، منذ فترات طويلة. ويزداد جنونا وهو يسأل عن القبطان ، فيزعم له الجميع انهم، طوال حياتهم، لم يلتقوا أحدا بهذا الاسم.. فهو، في النهاية، موجود وغير موجود.. أنه رؤية وحلم ووعى، ربما تجسد في شخص، وربما هو موزع بين الجميع.. أنه شأنه شأن الفيلم كله، يقف بين الحقيقة والخيال.. وينتمى الى "الواقعية السحرية".

رحلة القبطان

جاء "القبطان" في أحد أعوام الجفاف السينمائي، كما وكيف. عدد الأفلام التي تم عرضها، طوال العام، هو "١٦" عملا، أي ثلث عدد الأفلام التي يتم إنتاجها، سنويا، في مواسم الازدهار.

شهد جمهور "١٩٩٧" أفلاماً من نوع "حلق حوش"، "حزمني يا.."، "عفريت النهار"، " حنحب ونقب".. أعمال ضعيفة، ذات طابع هزلي، لاقت، سريعاً، ما تستحقه من نسيان. تعرضت لهجوم النقاد ولاقت ما تستحقه نسيان. أفلام قليلة، في ذلك العام لأسباب مختلفة، فلتت من دائرة النسيان لتصبح، لأسباب مختلفة، نابضة بالحضور.

"المصير" لصاحب الاسم الكبير، الشعبي، يوسف شاهين، حقق رواجاً مضاعفاً، بفضل قوى التخلف التي اتهمته بمعاداة عروبة الأندلس – الاسبانية- والوقوف إلي جانب المفكر المستنير، ابن رشد. أقام الأراذل دعاوي قضائية ضد الفيلم ومخرجه، مما لفت نظر الجمهور الذي أقبل علي فيلم ينظر له في المحاكم.

لأسباب عدة، كان النجاح الكبير، والرواج، لـ إسماعيلية رايح جاي الذي حققه كريم صياد الدين، ببطولة المغني المحبوب، محمد فؤاد، خالد النبوي، حنان ترك – ومحمد هنيدي، لاعب كرة الشراب – في الفيلم طبقاً – المنطلق علي سجيته، الذي

يضع جاكتة بيجامته في بنطالها، والذي أصبح نجم شباك السنوات التالية.

وسط إعلانات مكثفة، صاخبة، عن "المرأة والساطور" لسعيد مرزوق، و "عيش الغراب" لسمير سيف، وغيرهما، جاء عرض "القبطان" في سينما "ديانا"، في صمت تام، من دون أي إعلانات، سواء في الجرائد أو المجلات أو الشوارع أو التلفاز.

بعد العرض المبتسر للفيلم في ٢٩ / ٩ / ١٩٩٧، أخذ "القبطان يلفت الأنظار في العروض الخاصة، فما أن يراه أحد إلا ويري فيه رونقا جديدا، يلمس فيه تلك الروح المتأججة، المفعمة بخصوصية فريدة، فيه ما في البحر من هدوء وصخب، رحيل وعودة، وضوح والغاز، خيال وواقع، أوهام وحقائق.. إنه لا يشبه إلا نفسه.

بعد أسابيع قلية من عرض الفيلم في القاهرة، أرسل "القبطان" إلي سوريا، كي يشارك في مسابقة مهرجان دمشق السينمائي في دورته العاشرة.. من هناك بدأ انطلاق ونجاح "القبطان".

فاز الفيلم بالجائزة الكبرى، مناصفة مع الفيلم البرازيلي "تيتيا الأوغستية ؛ إخراج كارلوس دييغيس، كما فاز بجائزة سعيد مراد الذهبية، فضلاً عن شهادة تقدير لبطل الفيلم، محمود عبد العزيز.

كانت ليلة عرف الفيلم في دار سينما الشام الأنيقة، من أجمل ليلي السينما المصرية.. الفيلم، بنفحة الحداثة التي يتمتع بها، لفت الأنظار بقوة، خاصة بالنسبة للمخرجين السوريين الذين يتلعون لسينما جديدة، تتجاوز السائد والمألوف. تغامر، بجرأة، في الشكل المضمون. تتسم بنفحة حداثة غير مسبوقة.

المخرج الكبير، محمد ملص، المعروف بذائقته الخاصة، المتحفظ عادة، يبدي حماساً هائلاً للفيلم، يناقش أدق تفاصيله، يقرر الدخول مع سيد سعيد في عمل فيلم جديد، وفعلاً، يأتي للقاهرة لاحقاً، وتبدأ الخطوات الأولي للعمل المشترك، لكن، لأسباب عدة، لا تكتمل التجربة.

هيثم حقي، المثقف ثقافة رفيعة، رأي في "القبطان" روحاً جديدة، قد تتحرك القوالب الجامدة للسينما العربية.

عبد اللطيف عبد الحميد، صاحب باقة الأفلام السورية الجميلة، عضو لجنة التحكيم التي منحت "القبطان" جائزة دمشق.

في الأيام التالية لعرض الفيلم، تحدثت السحف الثورية، بإسباب عن "القبطان"، وآجرت مجلة "الحياة السينمائية" حواراً مطولاً مع سيد سعيد، ونشرت مقالة تحليلية لسمير فريد.

لاحقاً، عرض "القبطان" في تونس، عدة مرات، في "الحمامات"، و "جربة"، حيث مهرجان "الفيلم الأسطوري والتاريخي"، بالإضافة للعاصمة تونس.

في المغرب، لاقي "القبطان" ترحيباً حاراً من المثقفين الذين أقاموا عدة ندوات مع المخرج الذي عقد صداقات دافئة مع المهتمين بالإبداع السينمائي.

عرض الفيلم في تشيكولوفاكيا، ونيويورك، و واشطن، والكثير من مدن العالم، وكتبت عنه الكثير من المقالات منها، علي الأقل، تستحق التسجيل :

في مجلة الفن السابع التونسية عن "جانفي" – يناير ١٩٩٨، جاء في مقالة محمد الغريبي: "أسلوب الفيلم كان دائريا او هو اعتمد أسلوب المتاهة.. حكايات متداخلة، الحكاية تقود إلى حكاية، وهذه الأخيرة تفضى إلى أخرى.. وتتتابع المشاهد في تداخل عجيب، ويبقى الفيلم مفتوحا وقابلا للقراءة والتأويل.

الحركة النقدية السينمائية، في المغرب، علي درجة عالية من النشاط، كتابه، ندوات، أبحاث، مهرجانات.. قبل هذا وبعدة، ثمة الحماسة للنقد والسينما، التابعة أصلاً من ذلك الحماس المتوقد الذي يميز الشخصية المغربية.

رحب المغربة بالفيلم، لأسباب فنية وفكرية، لكن ثمة بعض السطور تكاد تعلن صراحة أن أحد دعائم العمل تنهض اعتمادا علي كون المؤلف، كاتباً ومخرجاً، هو أصلاً ناقداً، بل يعلن أكثر من واحد، أن "القبطان" ينبئ علي نحو ما، بميلاد "سينما الناقد".. ربما دار في ذهن قائل هذا الكلام – خالد الخضري – ما حققه مبدعوا الموجة الجديدة في فرنسا، القادمون من مجلة "كراسات السينما".

تحت عنوان "القبطان" طيف سينمائي وكابوس يؤرق الحكومة، في جريدة العالم بتاريخ ١١ يونيو ١٩٩٨، ملاحظات عن توظيف الإكسسوارات وجعل معانيها أشد غزارة من دلالاتها المباشرة : المذياع الذي همشه رجال الحكومة ورموا بأشلاءه إلي البحر، ظل يذيع أنباء الحرب والثورات !! نفس الاستمرارية والتحدي سيكون من نصيب الفلسطيني الصغير وهو ينتعش من جديد علي الشاطئ المبلل رغم إعلان موته ليبقي الماء مصدر كل شئ حي.. ثم تتحول عصا المخبر البليد إلي أنبوب شيشة تفكها علية وعلي الحكومة التي تعتمد أمثاله.. وها هو أحدهم مكلف بالتجسس وتقضي القبطان يصبح هو ذاته متبوعاً ومتجسس عليه من طرف طريدته.. بل الحاكمدار نفسه / الحكومة، الذي استدعي القبطان لاستجوابه يتحول إلي مجيب عن أسئلة هذا الأخير، وتحت طائلة الوعيد والإكراه النفسي، او بذلك يتحول السائل مسئولا.. وغدا القبطان الضعيف المتهم الشبح إلى قوي وقاضي.. بل هو القبطان الذي يوجه دفة الأحداث ويتحكم في شراعها..

فاز "القبطان" بالجائزة الأولي في مهرجان القومي للسينما المصرية ١٩٩٧، بالتالي، زادت وتيرة المقالات المكتوبة عنه.. معظمها، يقف إلي جانب الفيلم، جاعلا شخصية "القبطان" هي مفتاح العمل، وبالتالي جاء التركيز علي النجم، محمود عبد العزيز، علي حساب بقية عناصر الفيلم.

تكتب هالة لطفي في جريدة الدستور – ٢٢ / ١٠ / ١٩٩٧ – عن شخصية القبطان : هي أجمل ما في الفيلم.. إنه طرح بحر، أتي مع الموج وذهب مع الموج.. هو الذي يبث الحياة في الشخصيات الراكدة والمستسلمة و الخائفة.

في مجلة نصف الدنيا – أكتوبر ٩٧ – يركز نادر عدلي علي طريقة أداء محمود عبد العزيز : استطاع بموهبته أن يجعل لها ملامح خاصة جدا هي مزيج من الواقع والأسطورة، سواء في أداته الحركي أو تركيبة "الذقني" واستخدام البايب. جاء أداؤه التمثيلي مدهشاً لأنه وعي البعد الأسطوري للشخصية ملامح النبل والمشاعر المتدفقة والجميلة.

يشيد فتحي العشري في جريدة الأهرام – ١٨ / ٨ / ١٩٩٧ بأداء بطل الفيلم : يقف محمود عبد العزيز نجما عملاقاً في الحركة والسكون وقي الانفعال بالوجه والصوت والجسد غير مكتف بدوره و تموجاته بل منصباً من هذا الدور وفنه حارساً علي الأدوار المحيطة به ومايسترو ويقود فنون الآخرين من حوله.

برحابة، يعطي محمد بركات – مجلة كلام الناس ٢٤ / ٨ / ١٩٩٧ – دلالة إنسانية لبطل الفيلم: إنه شخصية ساحرة، فيها من العذوبة بقدر ما فيها من روح الشعر. إنه الشعب المصري، إن لم يكن مصر نفسها.. هو يجسد معاني الحق والعدل والخير والجمال.. فيه كل سحر وغموض وعمق وجمال البحر الذي يجلس أمامه بالساعات. إن القبطان في هذا الفيلم الفاتن هو المعادل الإنساني للبحر.

عدد من المقالات الأهم، لم تتوقف عند البطل فقط، لكن إهتمت أيضا بعريمة.. كتب محمد الروبي في جريدة العربي – ١٦ / ١٢ / ١٩٩٧ – واصفا القبطان، بأنه : شخصية مرسومة – من جانب منها – علي شاكلة أبطال الأساطير الشعبية، هؤلاء لا تستطيع أن تحدد بحسم أين الجانب الحقيقي، الواقعي، وأين الجانب الخرافي المتجيل الذي نسجه هوي وعشق الجماهير لهؤلاء الأبطال... في مقابل القبطان تأتي الشخصية الأخري – حكمدار الشرطة – تتسق وهذا الفهم في بناء شخصيات الفيلم الرئيسية، فهي و إن كانت أكثر قربا من الواقع، إلا أنها أيضا.. في بعض ملامحها، تقترب من الشخصيات الكرونية،

أجادية الجانب.

يصف رفيق الصبان العلاقة بين القبطان والحكمدار بأنها مثيرة للدهشة، ويواصل في مجلة عيون جديد، يوليو ١٩٩٧ : لعمل من أجمل مشاهد الفليم، وأكثرها رمزاً هو وصول الحمدار للقبض علي غريمة الأزلي ويفتح باب داره ليجد نفسه أمام البحر ويكتشف أن هذا القبطان لا وجود له بالنسبة للآخرين، وأنه هاجه وحده بل إن نمو العلاقة بين القبطان والحمدار منذ اللقاء الأول وحتي المشهد الأخير هو من أكثر الخطوط الدرامية إحكاماً في الفيلم.

وسط موجة المقالات النقدية المرحبة بالفيلم، ثمة البعض، من نقاد كبار، يعتد بأحكامهم، تحفظوا علي "القبطان"، وحاولوا، بصرف وجدية، وضع يدهم علي مناطق الخلل في ذلك العمل المهم.

مقالان في هذه المنطقة، يستحقان المراجعة.. الأول لخيرية البشلاوي، وجريدة المساء، بتاريخ ١٢ / ١٠ / ١٩٩٧. الثاني لإبراهيم العريس في كتابه "السينما والمجتمع في الوطن العربي" ٢٠١٥.

ثلاثة عناوين في مقالة البشلاوي، تلخص، علي نحو ما، موقفها : "القبطان.. حالة سينمائية.. خاصة جداً"، "شخصيات كرتونية.. وحديث مبتور غير مقنع"، "تزيد توضيحاً : مزايا كثيرة.. ونجم جماهيري.. ثم يسقط الفيلم أمام شباك التذاكر.. كيف".

بنزاهتها المعهودة، تقر ناقدتنا أن الفيلم "يعد عملاً سينمائياً يبتعد بالفعل عن الشكل التقليدي ويبلور باجتهاد وجدته ملامح تجربة جديدة ذات حساسية فنية مختلفة"، ولعل هذا الرأي السديد يحتاج، من الأستاذة، رصد وتحليل وتقييم تلك الحساسية الفنية المختلفة "ووضع يدها علي ملامح تلك التجربة الجديدة، وتكشف لنا ملامحها.. ولكنها، بدلاً من هذا، طبقت معايير السينما التقليدية السائدة، فإنتهت إلي أن شخصية البطل "حميمة، لا تكتفي بالفرحة علي مظاهر عشقها للحياة والحب والرقص والفن والحكمة والفلسفة والسخرية والبلطجة والهمكبة.. الخ.. الخ".

علي هذا النحو، تتوالي انتقادات زميلتنا العزيزة، إلي أن تصل لنصيحة بعيدة تماماً عن منطق الأمور حين تطلب من مخرجنا، المختلف مع السينما السائدة "أن يحلل الأسباب أو يتأمل علي سبيل الدرس لماذا يخفق – القبطان – وينجح فيلم مثل إسماعيلية رايح جاي".

كل مقالة للناقد اللبناني، إبراهيم العريس، لابد أن تجد فيها لفتة خاصة، مثيرة للاهتمام، سواء اتفقت أو اختلفت معه. يمكنه من صياغة آرائه المركبة ببساطة ولاسة.

نقطتان في تعليقه جديرتان بالاهتمام، الأول تتعلق بمؤلف الفيلم، سيد سعيد، والثانية تتعرض لأداء محمود عبد العزيز.

يري العريس أن الفيلم "من النوع الذي يحمله في رأسه أكثر مما يتمكن من أن يوصله إلي الشاشة".. ويستدرك "إن ما يشي به – القبطان – يتجاوز كثيراً ما كان عليه في الحقيقة. بمعني أن وراء هذا الفيلم الذي شوهد ونال إعجاباً، كان يمكن فيلم لو قيض له أن يتحقق لكان تحفة سينمائية نادرة في السينما المصرية"

أظن أن هذا التخمين في محله، لا ينطبق سيد سعيد وحده، لمن يمتد إلي معظم المخرجين، بما في ذلك الكبير، صلاح أبو صيف، الذي قال لي، في حوار معه، أنه مقتنع تماماً بإمكانية أن يكون كل فيلم من أفلامه أفضل كثيراً مما هو عليه فعلاً.

بعيداً عن هذه المسألة، يتعرض إبراهيم العريس لطريق أداء محمود عبد العزيز حيث يري أنه "لم يتمكن من أن يجعلنا ننسي في أي لحظة من لحظات الفيلم أنه محمود عبد العزيز. حيث أن الممثل الكبير الذي كان من عادته أن يتلبس شخصياته، خلط هنا بين الشخصية الأسطورية وأسطورية النجم".

أياً كان الأمر، سواء اقتنع المتابع بملاحظتي العريس أو اعتراض، يمكن القول أن "القبطان"، بالجدل الذي يثيره، وبتنوع

المقالات عنه، يؤكد أهميه، شأنه في هذا شأن الأعمال التي تخلو من زيادة، والتي تنوع وجهات النظر فيها.

مستوي النقد، علي نحو ما، يرتبط بمستوي الأبداع، فالأفلام المتميزة، تدفع الناقد إلي مزيد من الدراسة والتحليل، يفكر طويلاً، وعيقاً، في مناطق القوة والجمال التي يتضمنها العمل، شكلاً ومضموناً.

ربما كان المثل النموذجي لهذا الأمر، هو ذلك اللمعان النقدي الذي تسبب فيه "المومياء" لشادي عبد السلام ١٩٦٩.. أجمل المقالات وأكثرها وعياً وشمولاً، المهورة بأسماء نقدنا، خارج مصر وداخلها، مثل خميس خياطي، إبراهيم العريس، عسان عبد الخالق، محمد رضا، سامي السلامونى، سميرة فريد، خيرية البشلاوي، هاشم النحاس، مصطفي درويش – كانت عن "المومياء".

أمر قريب من هذا، حدث مع "القبطان" المتسبب في موجة نقدية، حملت معها آداء متباينة، وتحليلات تعتمد علي ثقافات مختلفة.

من بين عشرات الكتابات، اخترت ثلاثة مقالات تستحق القراءة كاملة.. المقالة الأولي بقلم ناقدنا المرهف، أحمد يوسف، المتمتع بثقافة سينمائية واسعة حصلها خلال ترجماته لآلاف صفحات أمهات الكتب السينمائية، فضلاً عن ذائقة مرهفة، استمدها عن عشقه للموسيقي ومشاهدته المتأنية، للأفلام الكلاسيكية والحداثية.

مقالة "السينما والجدل الجميل بين المادة والروح"، المنشودة في "الفن السابع"، أعتبرها، ليست تنويراً ساطعاً للفيلم وحسب، بل إضافة لمستوي النقد السينمائي، عندنا.

أما المقالة الثانية، فإنها، لسمير فريد، الأستاذ، المتابع الدؤوب لحركات التجديد في السينما المصرية، نشرها في "الحيان السينمائية" السورية – العدد ٤٧، صيف ١٩٩٨ – واختار لها عنواناً دالا "القبطان.. بيان جيل التسعينات في تجديد السينما".

أما المقالة الثالثة بقلم الناقدة السينمائية مي التلمساني

القبطان
بيان جيل التسعينيات في تجديد السينما

سمير فريد

خرج جيل الثمانينات فى السينما المصرية أو جيل الواقعية الجديدة من معطف يوسف شاهين وتوفيق صالح وهنري بركات وكمال الشيخ وصلام أبوسيف وخرج جيل التسعينات ، أو جيل الواقعية السحرية من معطف خيري بشارة وداود عبد السيد ورأفت الميهى وعاطف الطيب ومحمد خان ، ويعتبر فيلم القبطان، وعرض اخراج سيد سعيد الذي انتج عام ١٩٩٧ بيات جيل التسعينات في تجديد السينما المصرية ، فهو أقوى تعبير حتى تاريخه عن رغبة هذا الجيل في التجديد ، وقدرته على تحقيق رغبتها فى نفس الوقت بعد عشرين سنة تماما من تخرجه في ١٩٧٥، من معهد السينما بالجيزة عام ، تمكن سيد سعيد من اخراج فيلمه التمثيلي الطويل الأول بعد ان تجاوز الأربعين مثل داود عبد السيد والعديد من أصحاب المواهب الكبيرة في السينما المصرية هذه السينما المتعفنة التي تدور في حلقات كتيبة مفرغه، ويحكمها مجموعة من شذاذ الآفاق من البيروقراطيين الحكوميين وغير الحكوميين، والتي تحول دون الشباب الموهوبين وتحقيق أحلامهم، وتعمل على انهاكهم وهم ينتزعون فرص العمل بعد صراع طويل. استغرق العمل في فيلم "القبطان ، أكثر من عامين بسبب مشاكل إنتاجية أدت إلى توقف التصوير عدة مرات، وعندما عرض الأولمرة في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٦

اختارته ادارة المهرجان في مسابقة نجيب محفوظ للأفلام الأولى، وهي مسابقة استخدمت اسم محفوظ بعد فوزه بجائزة نوبل على نحو عشوائي، إذ لا أحد يعرف العلاقة بين الكاتب الكبير

والأعمال الأولى وكان من المنطق ان يطلق اسم محفوظ على جائزة السيناريو مثلا، وكما اخفقت ادارة المهرجان في تقدير الفيلم، اخفقت لجنة تحكيم تلك المسابقة أيضاً ولكن وبغض النظر عن المهرجانات والجوائز التي أصبحت مثل الكوابيس الفزعة، وخاصة في عالمنا العربي، استقبل الفيلم بحماس كبيرمن المثقفين والنقاد.

وفي المهرجان القومي للأفلام المصرية عام ١٩٩٧ والذي تنظمه وزارة الثقافة ، فاز الفيلم عن جدارة بالجائزة الأولى لأحسن فيلم، وجائزة أحسن سيناريو وجائزة أحسن ممثل في دور ثان (أحمد توفيق)، وليس من المفهوم بالطبع كيف يفوز الفيلم بجائزة أحسن فيلم وجائزة أحسن سيناريو ولا يفوز بجائزة أحسن اخراج. ولكن هذا التناقض لا يقتصر على ذلك المهرجان فقط وإنما يمتد إلى كل المسابقات القومية والدولية التي تفصل بين مناصر الفيلم، وبعضها يستحيل ان ينظر إليها على حدة، ويرجع ذلك الفصل التعسفي إلى مسابقة الأوسكار الأمريكية التي أسست لهذا المفهوم عام ١٩٦٧، وتبعها العالم بمنطق القطيع الذي لا يفكر بينما كانت أغراض الأوسكار ولا تزال ومن المؤسف ان القبطان عندما عرض عرضاً عاماً في مصر في خريف لم يعرض ، وإنما ٣٠ ١٩٩٧ كاملاً بعد حذف أكثر من دقيقة، والمؤسف أكثر ان هذا الحذف تم بواسطة المخرج تحت ضغط الذين قالوا له ان الفيلم الطويل، أكثر من اللازم، وربما كان من الممكن اختصار عشر دقائق من الفيلم الذي يستغرق عرضه ساعتين و ٤٠ دقيقة كان قرارا خاطئاً.

ولكن اختصار ٣٠ دقيقة والأغلب ان هذا ما أدى إلى أحجام الجمهور عن مشاهدته، فضلاً عن الحملة الاعلانية المحدودة للغاية، ولعل سيد سعيد يتمسك يعرض عمله كاملاً في المهرجانات وعند توزيعه على شرائط الفيديو وعرضه على شاشات

التليفزيون بل ويحاول عرضه مره أخرى كاملة كما . صنعه. كل من شاهدوا الفيلم قبل عرضه العام شاهدوه في المهرجان الدولي أو المهرجان القومي، وجمهور المهرجانات وخاصة الذين يريدون مشاهدة أكبر عدد منها وكأنهم في مسابقة.

يفوز منها من يشاهد اكثر وليس من يشاهد أفضل، هم الذين حصلوا على يد سعيد لاختصار ما يقرب .من ثلث الفيلم، وحالة المشاهدة المهرجانية هذه من بين أكبر الأسباب التي جعلت المهرجانات أقرب إلى الكوابيس الفزعه كما أقول، والكثير من مديري المهرجانات السينمائية الصغيرة يدركون التأثير السلبي لتلك العمالة على الأفلام، تدور احداث الفيلم في بورسعيد عام ١٩٤٨.

كما يكتب على الشاشة في أول لقطة . بورسعيد هي المدينة . التي ولد فيها الخرج وهو أيضاً كاتب كل السيناريو، وعاش على أرضها صباه وشبابه المبكر ، ولكن الفيلم ليس سيرة ذاتية مثل ثلاثية يوسف شاهين عن الاسكندرية، أو فيلم محمد ملم عن دمشق (أحلام المدينة)، أو فيلم نوري بوزيد عن صفاقس (ريح السد)، وإنما تعبير عن رؤية خاصة للحياة والعالم من خلال المدينة التي يعرفها المؤلف أكثر من غيره، وقد سبق تصوير مشاهد من أفلام مصرية في بورسعيد مثل ليلة القبض على فاطمة، اخراج هنري بركات، وا المشبوهة اخراج سمير سيف، ولكن أحداً لم يعبر عن روح المدينة كما عبر عنها سيد سعيد في فيلمه .

بورسعيد مثل أي مدينة بحرية تتميز بوجود البحر وتستمد شخصيتها من كل تأثيرات البحر على المكان والناس، ومن كل المعاني التي يوحي بها وأبرزها اتساع الأفق، والغموض، وجمال الطبيعة وعنفها في نفس الوقت. وقد نجح سيد سعيد في العثور اعلى المعادل الموضوعي حسب مصطلح اليوت الذي يعبر عن روح المدينة وعن روحه أيضاً في شخصية القبطان (محمود عبد العزيز) التي تحمل عنوان الفيلم وتربط بين احداثه. فالقبطان هو الاسم الذي يطلق على قائد السفينة، وقبطان سيد سعيد شخصية في جمال البحر وغموضه وعنفه واتساع أفقه في آن واحد. أنه يعيش خارج المجتمع على شاطئ البحر، يفعل كل شيء بينما هو في الحقيقة لا يفعل شيئاً، ويبدو أقرب إلى الأسطورة الخيالية منه إلى من سمات الصورة النمطية الشائعة للقبطان الأناقة واللحية وتدخين الغليون، ويأخذ سيد سعيد من هذه السمات اللحية والغليون، ولكن ملابس قبطانه رثة ولا تكاد لم تتغير طوال الفيلم، بل إنه يعطي الجاكت الوحيد لبائع أشياء قديمة يلتقى به عرضا في الطريق مقابل الحصول على جرامفون لإذاعة الأسطوانات. ونحن كمشاهدين لا نعرف اسم ان هذا القبطان ، ولا من أين جاء، وماذا يعمل، وكيف يعيش. إنه يعزف السمسمية، وهي آلة الموسيقي الشعبية البورسعيدية بهارة، ويعيد تركيب راديو قديم تحطم بنفس المهارة، ويتحدث بثقة ثورات الشعوب عن في العالم، وبنفس الثقة عن خفايا حياة بعض الشخصيات التي لا يعرفها أحد، وهو ينتصر في كل معركة دخلها سواء في لعب البلياردو، أو في انقاذ طفل مريض بتعريضه للشمس ومياه البحر.

ذات يوم يتريض وير العدل ويسير على الشاطىء، فيتعرف على القبطان ويقول إنه منصور الدهشوري القاضي الذي زامله لمدة ١٥ سنة، وهذه هي المرة الوحيدة في الفيلم التي يسعى فيها القبطان باسم ما، ولكن لا شيء يؤكد ما يقوله الوزير قبل هذا المشهد أو بعده، ويصل الطابع الأسطوري الخيالي للشخصية إلى ذروته عندما يموت القبطان، أو بالاحرى يتصورا الناس إنه مات، وبعد لحظات نرى الحياة وقد عادت إليه من جديد، وعندما نرى له ، ويربط المؤلف وبين

صورة فوتوغرافية بين أوراق قديمة بينه شخصية القابوطي، التي يقال عنها في الحكايات الشعبية البورسعيدية إنه مؤسس بورسعيد، وإنه الملاك الحارس للمدينة.

تحمل شخصية القبطان الكثير من ملامح شخصية زوربا في رواية الكاتب اليوناني كازانتزاكيس، وهي نتاج ثقافة بحرية بدورها، ومثل رواية زوربا حيث الصراع الأساس بين زورا والمثقف العقلاني، هناك صراع أساسي في فيلم سيد سعيد بين القبطان أخرى ، ولكنها في الفيلم المصري وشخصية محورية شخصية حكمدار بورسعيد أو قائد الشرطة (أحمد توفيق).

تصرفات القبطان غير العادية وأحاديثه غير العادية مع الناس تزعج قائد الشرطة، ولكنه لا يجد المبرر القانوني للقبض عليه، مما يزيد من انزعاجه، والفيلم يبدأ وينتهي على رصيف محطة قطار بورسعيد حيث يصل اسماعيل لاستلام عمله في البداية فيرى القبطان ينظر إليه بمزيج من التحدي والسخرية ويغادرها في النهاية، مطروداً الفشله في القبض على القبطان، ولكنه يراه في نفس المكان ينظر نفس النظرة من وراء زجاج بعد يتحرك القطار.

ينتصر القبطان على قائد الشرطة، كما ينتصر في كل معاركه. وشخصية اسماعيل لا تعبر عن في السلطة الفاشية صراعها مع المثقفين الطليعيين فحسب، وإنما تعبر كذلك عن القيود مقابل الحرية الانفتاح، والتمسك الدنيوي الشره ، والانغلاق مقابل بالحياة مقابل حب الحياة، كما ان هذه الشخصية التي يؤكد المؤلف على أصولها تعبر عن الاعتقاد الشائع بان السلطة الحاكمة التركية ١٩٥٢ في مصر قبل ثورة لم تكن والذي يبدو ان سيد مصرية، سعيد يؤمن به، بينما قضية المصري وغير المصري ليست ببساطة ذلك الاعتقاد الشائع . والتاكيد على هذه المسألة يتعارض مع الرؤية العامة للفيلم على أية حال.

اسماعيل وصراعه مع القبطان يؤكدان ان هده الشخصية هي المعادل الموضوعي للتعبير عن روح المدينة كما يراها المؤلف، وعن جوهر رؤيته للحياة والعالم، وكذلك البناء الدرامي للفيلم الذي لا يروي قصة، وإنما مجموعة من القصص التي تتداخل في براعة درامية، فهناك أربعة من الشباب يحيطون بالقبطان ويحيط بهم :

وجيدة (وفاء صادق) الفتاة القوية المتحررة التي تعيش مع والدها لاعب كرة القدم الذي أصيب في الملعب فأدمن الخمر وطلق زوجته التي تزوجت من أحد الأثرياء وتخلت عن ابنتها، وسامي (مصطفى شعبان) الذي يعاني من اشتغال والده في التجارة مع المسئولين عن مخازن معسكرات جيش الاحتلال البريطاني، ومحمدي (عيد أبو السعود) الذي استشهد والده الجندي في حرب فلسطين عام ١٩٤٨، وكمال (طارق عبد العزيز) الذي ينتمي إلى طبقة الأثرياء، ولكنه يرفض طبقته ويحتقرها .

وكما يجمع القبطان بين الشباب الأربعة، يجمع حب وجيدة بين الذكور الثلاثة فى ، منهم، ويتنافس القبطان معهم حبها ولكن بطريقته الخاصة أما وجيدة ذاتها فتبدو حائرة بينهم، وان كانت تشعر داخلها بالميل إلى سامي الوحيد الذي رآها تستحم عارية في البحر ذات يوم، ولا يحول بينها وبينه إلا عمل والده مع قوات الاحتلال، وفي أحد مشاهد الفيلم الكبرى التي تعكس رؤية المؤلف في تجاوزه للواقعية، يطلب القبطان ان يشترك مع الشباب الثلاثة في وضع أيديهم فوق النار، ومن يحتمل أكثر يكون الجدير بحب وجيدة ولا يصمد حتى النهاية في ذلك المشهد الفجري، العنيف غير سامي.

يقرر اسماعيل الزواج من وجيدة رغم فارق السن الكبير بينهما، وينجح في ذلك بالاتفاق مع والدتها، ويموت والد وجيده كمدا. ينغمس كمال في علاقة مع عاهرة متزوجة من صبي صغير حتى تصبح زوجة أمام القانون، وفي مشهد آخر من مشاهد الفيلم الكبرى يبلغ الصبي بلوغ الرجال، ويحاول معاشرة زوجته العامرة، ولكنها ترفض باصرار. ينبهر محمدي بشقيقه كمال، ويتطلع إليها رغم الفارق الطبقي وحتى باعجابها فدائية قوات يفوز يشترك في عملية ضد الاحتلال ويلقى مصرعه ، وكذلك يفعل سامي، فيقتل قائد المعسكر الذي يتعامل مع والده، ويختبىء في منزل وجيدة واسماعيل، وعندما سامي يعلن يقبض اسماعيل على القبطان ويعنيه . حتى يقر بمكان سامي كمال السر حتى ينقذ القبطان، ويقبض على سامي ووجيدة ويتم اعدامهما في ميدان عام رميا بالرصاص.

أما القبطان فما ان يخبره صديقه اليوناني صاحب البار قلق انه على ابنة أخيه ميلينا لأنها تعيش في اليونان في خضم الحرب ضد الفاشيين حتى يرى القبطان انتباه اليونانية في بورسعيد، ويعيش معها قصة عشق وولع كأنها حورية مسحورة من حوريات البحر التي تتردد في الأساطير، وفى مشهد آخر ثالث من مشاهد الفيلم الكبرى يخلع كمال ملابسه الفاخرة في أحد

الشوارع الفقيرة ويردف نفسه نهائيا إلى الصعاليك، ونراه في النهاية بعزف السمسمية مع فرقة أقرب إلى فرق الغجر.

وكما ينكر الناس أمام اسماعيل وجود شخصية القبطان، تنكر زوجة صاحب البار اليوناني وجود شخصية هيلينا أمام القبطان ويصبح الواقع هو ذاته الخيال.

هذه بورسعيد كما يراها المؤلف، وكما يستخدمها للتعبير عن رؤيته للحياة والعالم. وللوهلة الأولى قد يبدو هناك تناقض ما بين الحياة كخيال والعالم كسحر وبين تناول المقاومة ضد الاحتلال، ولكن رؤية سيد سعيد لاتفرق بين الحب والثورة كما لا تفرق بين الواقع والخيال. أما لماذا بورسعيد ١٩٤ فلأن هذا العام هو عام هزيمة العرب في حرب فلسطين وانشاء دولة اسرائيل اليهودية على أرضها، وهي القضية التي كانت محور حياة عدة أجيال من بينها جيل سيد سعيد. ويتم التعبير عن هذه القضية في الفيلم من خلال مشاهد اللاجئين إلى بورسعيد عبر البحر من الشعب الفلسطيني والذين نراهم منذ أول مشهد، ثم من خلال الطفل الفلسطيني مروان الذي فقد ذويه ويتبناه سعيد، وهو صبي يعول عائلته بعد وفاة والده.

ربما يكون هناك تناقض فني بين رؤية الفيلم الرحبة للحياة والعالم وبين تكرار مشهد البداية في النهاية. فهذا التكرار يعبر عن الرؤية الدائرية المغلقة وان كان يعني ان السلطات الحاكمة تروس وتجيء ويبقى الشعب. وربما يكون هناك تناقض فني أيضاً بين إضاءة سميريهزان الواقعية الكلاسيكية لكل المشاهد، وعدم التفرقة بين الواقعى والمالي، وان كان توحيد أسلوب الاضاءة يعني اختلاط الواقع بالخيال، ولكن ما يكسر هذه الفكرة المشهد الذي يعقب وجيدة وسامي المغلف بلون واحد مع الحركة اعدام البطيئة تعبيراً عن عالم ما بعد الواقع.

وازاء تعداد القصص وتداخلها في وحدة عضوية متكاملة تبدو استانية المونتير أحمد متولى، وبقدر ما يلمع محمد فوزي وعرفة .

غانم في ابتكار المناظر والملابس المناسبة لكل الشخصيات، يلع الموسيقار الفنان راجح داود في صياغة موسيقى مستمدة من طابع الموسيقى الشعبية البورسعيدية من دون ابتذال فولكلوري. ويتميز شريط الصوت في الفيلم بصفة عامة بالتناغم مع شريط الصورة كما في كل عمل فني سينمائي حقيقي، وخاصة استخدام أغنية بتغني لمين يا حمام بواسطة شخصيات الشاطىء جميعاً في مواجهة شخصيات الفيلات وحفلات الشاطىء الإنسانية العذبة في مواجهة حفلات المفقات والنفاق الاجتماعي في تلك الفيلات.

أحد مشاهد الفيلم الكبرى تقتحم جماعة الشاطىء احدى هذه الحفلات في فيلا عائلة كمال. وتعبر أغنيات هيلينا اليونانية في الفيلم من ناحية أخرى عن العلاقة الوثيقة التي تربط بين اليونان ومصر على مختلف الأصعدة، وتساهم في تأكيد الأبعاد الإنسانية للفيلم، وهذا ما يؤكده أيضاً اختيار أحد الممثلين المصريين السود ليقوم بدور محمدي، ومن دون ان يكون اللونه دور في الدراما، فالمصريين ليس لهم لون واحد، واقابيض وسود وما بين هذا وذاك. وهناك أيضاً الجمال الفرعوني ممثلا في الوجه الجديد وفاء صادق، والتي شكلت مع عبد أبو السعود وطارق عبدالعزيز ومصطفى شعبان جزء لا يتجزأ من جدة الفيلم، وقد نجحوا جميعاً نجاحاً باهراً أمام عملاقين من عمالقة التمثيل المصري وهما محمود عبد العزيز وأحمد توفيق .

يستوعب سيد سعيد بعمق الثقافة المصرية العربية، وكذلك ثقافات أجنبية عديدة، ويبدو ذلك في الفيلم ككل. وفي تفاصيل كثيرة داخله. فالأمر لا يقتصر على استيعاب زوربا اليوناني،

فهناك أيضاً شخصية الطفل الفلسطيني حنظلة الشخصية المحورية في رسوم ناجي العلي، وهي ذاتها الطفل الصامت في

الفيلم، وهناك لوحة جويا اعدام الثوار في مشهد اعدام وجيدة وسامي، والتنفيذ الكاريكاتوري لمشهد مطاردة الخير للقبطان في شوارع بورسعيد والذي يذكرنا بشخصيتي القط والفأر في أفلام التحريك الشهيرة والت ديزني، ومشهد العاهرة وزوجها الصبي البونويلي العالم، ومن الواقع المعاصر هناك مشهد هجوم الشباب بالحجارة على معسكرات قوات الاحتلال، والذي يحيل التفرج إلى انتفاضة الحجارة في فلسطين.

"القبطان" مولد فنان سينمائي ومولد مجموعة من الممثلين الجدد يساهمون في صنع سينما جديدة مختلفة في مصر.

قبطان سيد سعيد
السينما والجدل الجميل بين المادة والروح

أحمد يوسف

قبل أن تدخل إلى عالم فيلم سيد سعيد او القبطان ، عليك أن تتأمل طويلا تلك العبارة التي يستهل بها فيلمه، مستعيرا إياها من الصوفي الإسلامى القرى: «إنما أحدثك فترى، فإن رايت فلا حديثه، فعلى قدر الغموض هذه العبارة فإن فيها مفتاح العمل الفنى كله، الذى يعكس طموحا هائلا من الفيلم - مؤلفا ومخرجا – بالبحث عن لغة سينمائية شديدة الخصوصية والتفرد، تجعل فن السينما تجربة صوفية بالمعنى العميق للكلمة، فحين يتحدث الصوفيون بكلام يبدو للوهلة الأولى غامضا فإنهم يسعون للولوج إلى مناطق الادراك البشرى يعجز الحديث عنها، لأنها مناطق تتعامل مع الهلاوس والحقيقة كما يتصورونها، عن طريق الحس والوجدان، قد يبدو العقل فيها

عاجزا عن الافصاح بجوهر هذه الحقيقة، أو بالأحرى عاجزا عن صياغتها في كلمات وعبارات مجسدة، من خلال المنطق السائد والمألوف.

هذا هو ما قد سيد سعيد السينمائية كما يراها، خارجة بدورها عن السائد والمألوف، حين لا تعتمد على منطق الحواديت التقليدية التي اعتادت عليها السينما المصرية طويلا، فالركام الهائل من افلام هذه السينما يقدم قصصا تقوم على أن يقف المتفرج فيها دائما موقفا سلبيا في التلقي والتذوق والفهم، واللغة السينمائية فيها تكاد أن تقتصر على الحوار، الذى يقوم بالشرح والتفسير والتعليق على كل ما يراه المتفرج على الشاشة، فلا تبقى لديه تلك المساحة المطلوبة من تعدد الدلالة، التى تعطى له قدرا من الحرية في أن يتفاعل مع العمل الفنى، أو قل انها المساحة من الغموض المقصود التي تجعل المتفرج يحس ويشعر ويدرك من السينمائية، دونما حاجة إلى أن يترجم الى ذلك كله من خلال الكلمات والعبارات التي قد تختزل العمل الفني وتلخصه التحليل الأخير وكأنها الجوهر أو اما المضمون الذى يرمي إليه صانعوا والجوهر، إذن في فيلم القبطان، هو تلك التجربة الصوفية التي يتضمنها كل عمل فنى راق تامله فإذا بك تغرق في عالم له وجداني خاص، لكنه يفتح لك في الوقت ذاته.

وجديدة من المعرفة تستطيع اللغة آفاقا لا المتطرفة أو المكتوبة لن ترتادها، لكن المفارقة الأصيلة في ذلك كله هو أن تجربة مشاهدة الأفلام هي ايضا تجربة صوفية جماعية (بالمعنى الفضفاض للكلمة).

فحين يجلس المتفرج وحيدا في قاعة العرض المظلمة فإنه في الحقيقة يذوب في الوقت ذاته في كتلة هائلة من كل المتفرجين الذين يجلسون بجواره، والفيلم حين ويتحدث إليك - حتى من خلال لغة سينمائية خاصة ومتفردة - فإنما يتحدث أيضا إلى ذلك الوحش الغامض الهائل متعدد الرؤوس الذى نطلق عليه الجمهور كما أن اللغة السينمائية ذاتها قد تستطيع

أن تستغنى - أحياناً - عن مفردات يراها البعض من أصحاب النظريات السينمائية والحبكة التقليدية والدراما المصنوعة.

لكن اللغة السينمائية تستطيع أيضا أن البلاغة والابلاغ. وفي النهاية أنت لا تملك وأنت تتحدث عن الأعمال الفنية - أيا كانت تميل إلى التجريد الذى يجعلها اقرب إلى التجربة الصوفية فى تذوقها - إلا أن تتحدث عنها سواء كنت فنانا أو ناقدا أو متلقيا من خلال الكلمات والمنطق

المتماسك، لا فرق في ذلك بين رباعيات بيتهوفن الأخيرة أو افلام بونويل السيريالية (دون أن يعني ذلك أبدا أن نستغني عن تذوقها بالقراءة عنها)، وإن كان ما نطمح إليه هو الا يصبح الحديث عن مثل هذه الاعمال الفنية نوعا من تسطيح تجربتي الإبداع أو الإدراك، و بديلا عنهما الدوائر المتقاطعة أين يقف إذن فيلم «القبطان السيد سعيد من تلك المفارقة، فهو فيلم يحكي قصة القبطان، ولا يحكيها في الوقت ذاته، وهو يصور صراعا بين المتناقضات . لكنه لا ينتهي بها إلى حل، كما أنه يقدم شخصيات أي منهما على نحو واضح، وهذا هو ما عليه، وهو أيضا ينجح في ذلك حين يجعلك تشعر بذلك الجو الضبابي الذي يغلف فيلمه فتذوب في وحالة من الادراك تقع بين القوانه وصيا، لكنها ايضا (مثل اماركورد..فيلليني) ذاكرة اختلطت برؤى فنية جعلت من المدينة يوتوبيا من نوع خاص،فهي "المدينة الفاضلة المعذبة"، وأنت قد ترى في جانب منها صورة للمدينة الحلم كما ينبغي أن تكون، وان كانت من جانب آخر هى المدينة الكابوس الذى ينبغي له أن ينتهى. إنها كما تبدو وفى تتابع الفيلم هى الميناء ومحطة القطار والحانة اليونانية ونادى الارستقراطيين والاسواق والشوارع وبيوت الفقراء وقصور الاغنياء وحى البغاء ومعسكرات الإنجليز، لكنها ايضا هي المدينة «الكوزموبوليتانية» حيث تبدو كما لو أنها تجمع بين اطرافها العالم كله فى صراعاته وتناقضاته السياسية والحضارية والانسانية (وفى شخصية "القبطان" التجسيد الكامل لهذه الرؤية الواقعية والمثالية معا).

أما الزمان فهو العام ١٩٤٨، الذى يبدو وبدوره مزيجا متجانسا ومتناقضا فى آن واحد من التاريخ المصريين والعربى والعالمى، حيث تتشابك أحداث النزوح الفلسطينى في أعقاب كارثة تأسيس الكيان الصهيونى، ووقائع مقاومة الاحتلال الإنجليزى على أيدى الفدائيين المصريين، ووباء الكوليرا الذى اجتاح مصر، مع إشارات عديدة الثورات اندلعت فى العديد من بلاد العالم، مثل اليونان وأسبانيا والهند.

الحدوتة - إن جاز أن نسميها كذلك ليست إلا مجموعة من دوائر متقاطعة، تنفصل حينا وتتداخل احيانا ، فى مركز هذه الدوائر جميعها نرى القبطان الغامض "محمود عبد العزيز" وكأنه جمعها معا أو يشدها إليه بخطوط غير مرئية، وإن شئت تحديدا أكثر دقة فإنه «الروح، الذى تسرى

في هذه الدوائر واحدة بعد اخرى (وإن كانت له دائرته الخاصة كما سوف نرى

الاحقا)، وربما جاءت الصعوبة الحقيقية في تذوق الفيلم من أنك لن تستطيع – كما تعودنا في الأغلب الأعم من أفلام السينما العربية - أن تحدد أيا من هذه الدوائر أكثرها أهمية، فهناك دائرة وجيدة (وفاء صادق) الفتاة المنحدرة من أب فقير سكير لطفى لبيب) كان فى الأيام الخوالى "دون جوان"، خبيرا تلتف حوله النساء لنجوميته فى لعب الكرة، لكنه انتهى الى زاوية النسيان بعد اصابة أقعدته عن ممارسة اللعبة، أما أمه فهى أرستقراطية لعوب، لا تتورع عن أن تبيع ابنتها فى زيجة غير متكافئة بدافع التمسح بأذيال السلطة. إن وجيدة – الفقيرة الثرية، بما لذلك من ظلال رمزية تنسحب على شخصيات الفيلم كله، تقف فى مركز دائرة يلتف حولها الشاب إبن الطبقة المتوسطة سامى الملوانى (مصطفى شعبان) الذى يبدو وكأنه ورث بالرغم عنه وصمة تعامل أبيه (سعيد الصالح) مع الإنجليز، وإلى جانبه الفدائى المحمدى (عيد أبو السعود) الذى ينتظر اللحظة المناسبة للانتقام لأبيه الفدائى الشهير، وأخيرا يأتى المثقف كمال (طارق عبد العزيز) المنسلخ عن طبقته الأرستقراطية، والذى اكتشف معنى الحياة الحقيقية فى دفء دائرة وجيدة.

في دائرة ثابتة يقف القبطان فى حالة صراع دائم - يأخذ أحيانا أشكالا كاريكاتورية ساخرة - مع إسماعيل بك الحكمدار (أحمد توفيق)، حيث ترى التناقض الصارخ ذا الدلالة الرمزية بين الثورة والسلطة، فعلى حين يسعى الحكمدار دائما لمحاصرة القبطان، فإن هذا الاخير ينجح دائما في الإفلات من قبضة مطارديه، حتى أننا قد نشعر أحيانا أن السلطة ذاتها

أصبحت تعانى من حالة

- من الحصار الأقرب إلى الوسواس القهرى الذى يستولى عليها من أجل قمع الثورة أو الإمساك بها، وفي دائرة ثالثة يقف الصبى سعيد الذى يشهد فى حزن مأساوى موجات تدفق اللاجئين الفلسطينيين على أرصفة الميناء، فيحتضن من بينهم الطفل مروان، حتى أنه يضطر إلى أن يكون أحيانا فى موقع الأب . بالنسبة للطفل "سفر التكوين" المصرى نقول إن القبطان سوف يكون فى مركز هذه الدوائر وغيرها، لأن صانع الفيلم سيد سعيد لا يريد لهذه الشخصية إلا أن تكون القلب النابض والمحرك اللدراما كلها (وهى على أية حال دراما غير تقليدية لا تتبع القواعد المتعارف عليها من بداية ووسط ونهاية). ولأنها فى الحقيقة أيضا ليست شخصية المادية فى الجانب الأكبر منها. فأنت ترى على الشاشة كيف أن القبطان يدرك على نحو غامض - كأنه قراءة الحاضر والمستقبل معا - العشق الصادق الذى يكنه سامى الملوانى تجاه وجيدة،ويعرف ذلك من قدرة الفتى على أن يتعلم العزف على «السمسمية» دون جهد كبير، كما ترى كيف استطاع القبطان أن يبعث الطفل الفلسطينى مروان من الموت ويعيده إلى الصبى سعيد، لأنه يدرك على نحو فطرى أن مقومات الحياة هى "الطين والميه والشمس" فيضع الطفل بين الأمواج على شاطئ البحر حتى تدب فيه الروح من جديد. بل إن القبطان الذى يطوف بالاسواق ليصنع البهجة والحب بين الناس يجمع فى أمسياته رفاقه من البسطاء ليصل بينهم وبين أحداث العالم كله من خلال مذياع قديم. (إذا تأملت تلك التفاصيل وغيرها سوف تلمس طرفا من «رؤية» أو «رؤياسعيد الفكرية والسياسية، بدءا من » سيد الموقف من الطبقة المتوسطة فى مصر، ومروراً بفكرة الثورة العالمية، وانتهاء بفلسفة مادية لاتضع الروح فى صراع مع الجسد، وإنما تجعلهما وجهين العملة واحدة.

في تلك المشاهد، وعشرات غيرها، ظهر القبطان كشخصية حقيقية وخيالية في آن واحد، لكن المشهد الأخير من الفيلم يميل إلى جعلها أقرب إلى الخيال (وإن كان هو الخيال المادى إن جاز التعبير لكن أليست السينما ذاتها هى التجسيد الحقيقى لهذا الخيال المادى؟!). فبعد أن يموت القبطان أمامنا على الشاشة، ويطلب من الصبى سعيد – كما ايفعل أبطال شكسبير فى لحظات احتضارهم – أن يروى للناس قصته من بعده، نراه فى لقطة النهاية كما سبق أن رأيناه فى لقطة البداية، ينظر إلى الحكمدار نظرة تجمع بين اللامبالاة والتحدى والاحتقار فى أحد مشاهد الفيلم يختفى سامى الملوانى هاربا من السلطات، بعد ان ينتقم من الانجليز لمصرع صديقه المحمدى، وفى قبو مظلم مزدحم بالكتب القديمة يقرأ الفتى «وقائع بعض ما جرى للقبوطى» (والقبوطى شخصية دينية شبه أسطورية عند أهالى بورسعيد) فيدرك أنه القبطان، لكن ما يقرأه يزيد الأمر غموضا ووضوحا فى آن واحد، فالقبوطى هو جدنا الأكبر، سليل البحر، خرج من بين الأمواج ليكون أبا للبشر: «كان البحر قد حمل بيت القبوطى كأنه سفينة والقبوطى هو القبطان.. وهو الباقى ويرحل الحكام، فكأن سامى الملوانى كان يقرأ لنا ومعنا اسفر التكوين» الحقيقى الخاص بنا، الذى يحكى عن وجدان الشعب المصرى عبر التاريخ.

وبذلك فإن «القبطار – القبوطى» يبدو ابن التاريخ أو كأنه التاريخ نفسه، وهو ابن الجغرافيا أو هو الجغرافيا نفسها، وهو ابن الوجدان الجمعى للشعب المصرى أو هو الوجدان الجمعى نفسهلكن طموح صانع الفيلم سيد سعيد فى ان يضفى على تلك الشخصية سمات أكثر شمولية وعالمية يغللها ويغلفها بقدر غير قليل من الغموض والإبهام، فإذا كانت حكايات البسطاء عنه والتى تردد الاساطير الشعبية السانجة تجعله أقرب إلى تجسيد روح الشعب «الباقى ويرحل الحكام»، فإنك لن تفهم لماذا تلك الحكايات عنه على أنه قد يكون هيمنجواى، أو الثائر اليونانى ياناروس (كم من المتفرجين أو حتى المثقفين يتذكر اسم الأياناروس بطل رواية كازنتزاكس «الاخوة الاعداء»؟

بل إن فيلم «القبطان» لا يكتفى بأن يجعل من شخصية القبطان – التى يمكن تفسيرها على أنها محض خيال فى وجدان الناس – محورا اللفيلم، لكنه يزيد الامر تعقيدا حين ينبثق الخيال من الخيال، والحدوتة من الحدوتة (على طريقة "ألف

ليلة وليلة" ربما؟)، فالقبطان نفسه يعيش قصة يحلم فيها بالثائرة اليونانية هيلينا التى تخرج له من البحر كأنها «افروديت» فى الاساطير الاغريقية أو "أوربا"، فى أساطير اخرى – وهى نفسها تقول إنها ليست إلا «حكايات مختلفة»، فيسأل نفسه ويسألنا: «يعنى مفيش هيلينا؟». وإن كان يطوف معها - فى خياله ؟فى عوالم مختلفة مصنوعة من الأغنية والشعر والثورة.

بين الصوفية والنزعة الذهنية هو ذلك الموسم لا، السينمائى سيد سعيد أن يحققه، بين الصوفية والنزعة جوهر الجمال فى فيلم القبطان حدود، الذى يريد فيلمه عناصر عديدة: الواقع والخيال، المأساة والكوميديا، اللغة السينمائية المتفردة وتراث الف ليلة وليلة، الأزمة الوطنية والأزمة لقومية، الوجدان الجمعى الشعبى وفكرة الثورة العالمية، لكن ذلك الطموح الفنى ذاته كان يحتاج الى قدر هائل من الجهد للاقتراب والتواصل الحميم مع المتفرج.

وإذا كان سيد سعيد يطلب من متفرجه أن «يعيش . الفيلم بلا حاجة إلى ترجمة هذه المعايشة إلى كلمات تختزل التجربة اختزالا وتخل بها اخلالا، فإن الأمر كان يحتاج إلى قدر أكبر من الانصهار بين تلك العناصر الفنية المتناقضة وربما انعكس ذلك في شعور بعض المتفرجين والنقاد بأن هناك في «القبطان اقتباسا عن شخصية "زوربا اليونانى، لكن الحقيقة أن ثقافة سيد سعيد الفنية والأدبية والسياسية العميقة تركت بعض الظلال السلبية على تجربته السينمائية، حين بدا أن هذه الثقافة قد سيطرت عليه بدلا من أن يسيطر عليها، وحين بدا أن الفيلم الذي أراده سيد سعيد أن يقترب من التجربة الصوفية صار أقرب فى بعض أجزائه إلى العمل الذهنى ذى الصياغات الرياضية، وبدلا من أن يترك صانع الفيلم فرصة حقيقية للمتفرج أن يذوب فى العمل الفني، ويفهمه – أو بالأحرى يحسه ويشعر به كما يريد، فإن سيد سعيد اختار أسلوب «التغريب البريختى فى أحد المشاهد، حين يجعل الممثلين مباشر، يؤكد الواحد منهم شيئا وينكره الآخر، وهذا يعد الصوفية أو تعدد الدلالة، بقدر ما يعنى تدخل الفنان تدخلا سافرا لكي يدفع المتفرج للاقتناع بفكرة تعدد الدلالة.

لقد أراد سيد سعيد أن يقول كل شيئ عن كل شيء بينما يؤكد في الوقت نفسه على أنه لا يريد أن يقول شيئا قاطعا مانعا، وكان يكفى فيلم « القبطان تلك الغلالة الساحرة التي تلفه، حين تشعر أن الشخصيات جميعها ليست إلا أوجها متعددة البللورة واحدة فأنت تستطيع أن ترى صانع الفيلم.

وأن ترى نفسك أيضا - فى كل هذه الشخصيات. تماما كما أن ذلك القبطان الساحر يمكن أن يكون الواقع الحقيقي الذي نعيشه بقدر ما هو الواقع كما نتمنى أن يكون.

سينما القبطان

مي التلمساني

• على الرغم من بعض التطويل والغموض الذي شاب مقدمة فيلم القبطان فقد ظل الجمهور على مدى ساعتين منفعلاً بأحداث الفيلم مصفقاً أو ضاحكاً أو حابسا أنفاسه في لحظات التوتر، وهو دليل عملي على تشكل ذوق جديد يتأكد مع الأيام والأفلام وعلى استيعاب المتفرج المصري العادي والمهتم بالسينما للفن المتميز. فيلم القبطان الذي جاء بعد سنوات من الانتظار يكشف عن الكثير مما في عقل وقلب مخرجه سيد سعيد ويؤكد أن الانتظار ينتج قيمة وأن القيمة تبقى.

تتشكل أحداث الفيلم حول شخصية "القبطان" محمود عبد العزيز" وتدور الأحداث الفيلم حول حرب ١٩٤٨ ولجوء الفلسطينيين إلى مصر، في مدينة بورسعيد التي شهدت توافد جنسيات مختلفة عليها وتعايش أجناس متباينة على أرضها، وكأنها ملخص للعالم في نهاية الأربعينات. يقف القبطان موقف الند من الحكمدار الذي يمثل السلطة ويقلب علاقة الصراع بينهما لصالحه ويتغلب عليه في النهاية، كما يأتي الحكمدار في البداية – يرحل في النهاية – والقبطان يجلس على مقعده متفرجا هازئاً في محطة القطار. وتشكل هذه العلاقة الخيط الرئيسي في الفيلم الذي تخرج منه خيوط أخرى كثيرة ومتشابكة أكثرها قوة هي علاقة ابن الملواني ببنت بورسعيد "وجيدة" وعلاقة الأصدقاء الثلاثة النوبي وكمال الأرستقراطي وابن الملواني بالقبطان ثم علاقة الطفل الفلسطيني التائه مروان بطفل بورسعيدي اسمه سعيد "هل هو سيد سعيد نفسه؟"... تتشكل دوائر الحكي حول هذه الشخصيات في اسقاطات كثيرة على الحاضر وفي محاولة لقراءة ما يحدث الآن على ضوء أحداث الماضي. لكن بناء الفيلم لا يسمح بقراءة واحدة. فالفيلم مكون من وحدات كثيرة متجاورة تصنع بتراكمها شكلاً خاصا من أشكال السرد لا يقوم فقط على تطور الشخصيات وإنما على انتخاب لحظات هامة من تاريخهم الشخصي والتركيز عليها لإضافة موقعهم من الفيلم واكسابهم ابعادا إنسانية واجتماعية مختلفة. كل وحدة من هذه الوحدات المتجاورة من الممكن أن تصنع فيلما قصيرا منفصلا، مثل دخول كمال ابن الذوات حي العاهرات في نفس توقيت الموكب الصوفي، ومثل المشاجرة التي تحديث بين القبطان وأصدقائه الثلاثة حول من يتزوج وجيدة، مثل مشهد الحوار بين القبطان والمخبر المكلف بمراقبته... تقوم هذه الوحدات في كثير من الأحيان على مبدأ المقارنة في بنائها الداخلي: فهي تبدأ بموقف يبدو تقليديا وتتكون علاقات الشخصيات بصورة تبدو عادية ثم شيئا فشيئا ينقلب الموقف للضد ويتم عكس الأدوار فيصبح كمال ابن الذات الرقيق خبيرا بالحب ويصبح ابن الملواني الأحق بالزواج من وجيدة لأنه اجتاز اختبار الصمود أمام النار، ويصبح المخبر صديقا للقبطان بل ويعده أنه سيراقب تحركات الحكمدار ويخبره بها أولا بأول. كل هذه الدوائر وغيرها تشكل وحدات منفصلة متصلة متشابكة ومتداخلة أحياناً، مستقلة بذروتها أحيانا أخرى كما هو الحال مثلا في قصة اختفاء الطفل مروان والعثور عليه في المستشفى ضمن المصابين بالكوليرا ثم شفائه عند الشاطئ، ومثل مشهد استجواب الحكمدار للقبطان الذي يتحول إلى استجواب للحكمدار نفسه والذي يمثل نموذجا آخر من نماذج المفارقة. سيد سعيد يحكى في فيلمه الأول حكايات كثيرة، ويقدم شخصية أقرب إلى الأسطورة أو الخرافة الشعبية ولكنها معاصرة، ويدهشنا ويفاجئنا بمشاهد جميلة ومختلفة عن السائد وبكاميرا رقيقة ناعمة تهتم بالتفاصيل وبالجزئيات مثل اهتمامنا بالكليات، ويكشف لنا بشكل مباشر أحيانا وعلى استحياء أحياناً أخرى عن

مشكلاتنا السياسية والاجتماعية الحالية وعن ضرورة التغيير والتحليق بعيدا عن المألوف والمعروف... وهو يفعل ذلك بحذق وسلاسة ودون الاستعانة "بالأكروبات" السينمائي ليصنع من البساطة جمالاً وينسج من المخزون الشعري داخله قصيدة حب للحياة وللفن، ويقدم كل هذا من خلال بناء سينمائي متميز ومحكم رغم تفتت أجزائه وتعدد وحداته، كأننا أمام عالم من قطع البازل يشكله كل متفرج كما يشاء وكيفما يشاء.

القبطان

محمود قرني

ربما يمكننا فهم الأسباب التي تدفع بتجربة مثل تجربة المخرج " سيد سعيد " إلى أن تظل بعيدة عن مداراتها وتأثيراتها المنتظرة . فمن يتأمل تجربة هذا الفنان في فيلم " القبطان " سيتأكد أننا أمام عمل سينمائي استثنائي بما ينطوي عليه من فرادة في الرؤية ، فضلا عن بكارة الاكتشاف والرصف التركيبي للمشهد وكذلك ثرائه التخييلي ، واستمساك اللغة السنيمائية بسحرية خاصة هي خليط من الاعتيادي والتركيبي والأسطوري . ورغم أن سيد سعيد ممسوس باللغة الصوفية التي تستبطن أكثر مما تُجْلي وتفصح فإن وعيه بالوظيفة الجمالية لم يحول الزمن الفني إلى زمن ميتافيزيقي لأن وعيه بالواقع يبدو أكثر طغيانا وأكثر تأثيرا وحضورا . ففيلم القبطان منذ أول مشاهده حتى نهايتها يبدو مرتكزا على أحداث تمثل ترجيعا عاما ساهم في صياغة وعينا بهزيمة الهوية على أكثر من صعيد . ربما لهذا السبب لم أتعاطف كثيرا مع القراءات التي تحيل إلي فكرة اللا مكان في فيلمه ، لأنه حتى في أعلى حالات الوعي ، يدرك أن إنسانية العمل الفني تنبع من خصيصته المحلية ، وربما كان يرد في ذلك على الاعتقاد بأن خفض الرمز المحلي إلى أدنى حضور له يدفع العمل السينمائي إلى مراتب العالمية . وأظن أن سعيد في فيلمه يدرك جيدا تلك المفاضلات وغواياتها المضللة ، فكان انطلاق عمله من قصة حرب ٤٨ وقضية التهجير الفلسطيني ثم دور الاحتلال وأعوانه في الداخل متمثلا ذلك في الصراع الذي يدور طيلة الفيلم بين الحكمدار " أحمد توفيق " ممثل السلطة الفاشية والتابعة وبين البطل الزوربوي " القبطان " محمود عبد العزيز ، الذي يبدو كعنقاء تبعث من رمادها كلما احترقت ، ما جعل الفيلم يبدو موسوما بقلق الاكتشاف ، في مواجهة سينما شائعة وغارقة في ابتذالها ، ومع ذلك تتمسح بحداثة بعيدة المنال . هذا ، ورغم التأثيرات الواضحة للسينما العالمية على سيد سعيد كفنان ومثقف واسع الثقافة ؛ إلا أنه يعيد اكتشاف طاقاته الجمالية والمعرفية داخل شروط ثقافته بتجليها الاجتماعي والسياسي ، مع إدراك شديد الوعي للتقاطعات الحضارية التي تمثل القيم الجمالية أهم تجلٍ لها .

طلعت حرب يرحل مرتين.. ويظل باقيًا

إذا كان "القبطان"، المتفرد، المثير للتأمل، هو الفيلم الروائي الوحيد، لسيد سعيد، فإن "تعظيم سلام" المصحوب بضجة المنع والسماح، الذي قوبل في عروضه القليلة، المتسللة، بترحيب حار، هو أيضا، فيلم سيد سعيد التسجيلي الوحيد.

"تعظيم سلام"، رسميا، يلقي ضوءا على رجل الاقتصاد المصري الكبير، طلعت حرب، لكن الفيلم، برؤية مخرجه، جاء متجاوزا سيرة الرجل، ومرحلته التاريخية، إلى ما هو أبعد، وأعمق غورًا.

طلعت حرب، صاحب الاسم المضي، الملهم، قدم عنه برامج تليفزيونية واذاعية فضلا عن أفلام تسجيلية، الكثير منها يتسم بقدر كبير من الوعي بالتاريخ، والتفهم الرحب لعقلية طلعت حرب، المستوعبة لكيفية النهوض بالوطن.

أخيرًا... جاء "تعظيم سلام".

جاء مختلفا عن كل ما سبقه.. هذا الاختلاف لا يأتي من رغبة في الغاء الآخرين، أو لمجرد عشق التميز، لكنه حدث استجابة لرؤية سيد سعيد، المغموسة في الواقع، والحاضر، حتى لو بدا في "القبطان" كأنه يحلق فوق الحاضر، إنه يرى وينفذ إلى الجوهر.. وإلا لما اكتشف في "القبطان" أن السلطة، ممثلة في "الحكمدار"، بالضرورة، ستغادر، ترحل، ويبقى ابن المدينة، وسرها، وتاريخها.. فهو الأقوى حضورًا، والأطول بقاءً.

منذ اللحظة الأولى، يعلن سيد سعيد إنه يتعرض للحاضر، من قلب ميدان طلعت حرب، وفي ذات الوقت، يحتج عليه، فها هي قطاعات من المصريين، لا تعرف من هو صاحب التمثال.. لا يأتي احتجاج المخرج مقرونا بالاستهزاء أو الغضب، ذلك إنه بسماحة الروح، يشرف في التعريف بالرجل الذي أغدق حياته كلها، على وطنه.

كان لابد أن يرتفع مستوى النقد الذي واكب الفيلم في عروضه القليلة، ذلك أن المشاكل اندلعت بين الشركة المنتجة، والمؤسسة المنفذة من ناحية، وبينهما و المخرج من ناحية أخرى، خلافات تبدو، من الظاهر، مالية، لكنها، حسب تقديري، سياسية في جوهرها.. هذه الخلافات أدت إلى منع عرض الفيلم، رسميًا، لكن، نسخة لم تستكمل تماما تسربت إلى سيد سعيد، الدؤوب، حيث عرضها في تجمعات ثقافية محدودة، أحدثت تجاوبا حيويا مع المشاهدين، فضلا عن ترحيب نقدي يقظ.

قراءة المقالات المكتوبة عن "تعظيم سلام" تشعرك كما لو انك دخلت "بهو المرايا"، سترى انعكاسات متباينة للفيلم على المرايا.. كل منها يرى في جانبا متباينا، ان لم يكن مختلفا عن الآخر.

قبل النظر إلى المقالات، تجدر الإشارة إلى الفارق الواسع، العميق بين فيلم سيد سعيد، والأفلام التي سبقته، والتي تنتهي ، غالبا، بوداع طلعت حرب، بعد "مغادرة" بنك مصر، بعامين فقط.. لكن هنا، في "تعظيم سلام" يموت طلعت حرب مرتين: مرة أولى، وهي التي تحمل التاريخ الرسمي، ومرة ثانية، تعبر عن التاريخ الحقيقي، كما يراه سيد سعيد.

في السبعينيات، بدأت جريمة اغتيال طلعت حرب، تحت مسميات "الانفتاح"، "الخصخصة"، اصلاح القطاع العام، عن طريق بيعه!!.

مشاريع طلعت حرب، النابضة بالحياة، حتى بعد رحيله، اخذت تتهاوى، هنا، من وجهة نظري، يتألق الفيلم بتلك اللقطات المروعة لعنابر انتاج الغزل والنسيج الخاوية، الخربة، الخالية من العمال، مع مواسير وماكينات عملاقة علاها الصدأ.. إنه الموت.. ولا يفوت مخرجنا إضافة صوت نعيق غربان، تكثيفا للإحساس بالفجيعة.

لكن الحكاية، في الفيلم، والوقع، لا تنتهي بالموت الثاني لطلعت حرب، فالأهالي، العمال، الذي تم الاستغناء عنهم، عنوة، أو

بخداعهم عن طريق احالتهم إلى المعاشات المبكرة، ينتبهون، يكتشفون المأزق الذي وقعوا فيه.. يتجمعون.. وها هو الفيلم يورد اللقطات والمشاهد الوثائقية لمظاهراتهم الغاضبة، تبين بجلاء أن ثورة في الطريق.

بعد شهور قليلة من تنفيذ الفيلم، اندلعت ثورة يناير ٢٠١١، تحققت نبوءة سيد سعيد، المنغمس أصلا في السياسة.. أظن انه وجد نفسه في حيرة: الفيلم انتهى قبل الثورة، لكن ما حدث لا يمكن اغفاله.. أخيرًا، هداه تفكيره إلى وضع مشاهد وثائقية، بألوان زاهية، من ميدان التحرير، بعد سرد أسماء العاملين في الفيلم.

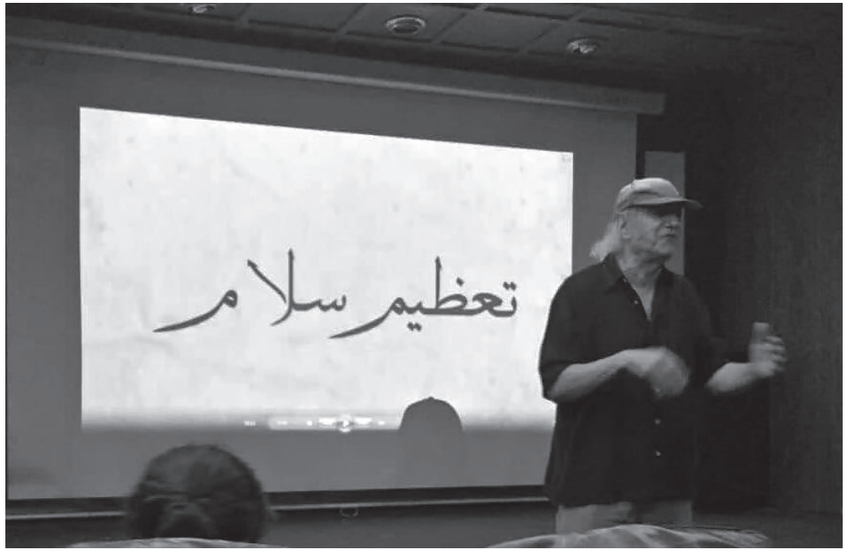
بعض النقاد تحفظوا على وضع هذه الإضافة، بينما البعض الآخر رحب بها.. لكن الكتابات عن الفيلم اتسمت بالتنوع ورقي المستوى.

الناقدان، محمد الروبي، ومحمد بدر الدين، المنغمسان في السياسة، باتجاهاتهما الناصرية، لا يفوتهما الاشارة إلى أن الرغبة في تقويض نظام عبد الناصر، استلزم القضاء على منجزات صناعية كبيرة، حافظ، وأضاف لها، الزعيم.

يؤكد الناقد ياقوت الديب، صحة إشارة سعد هجرس – أحد ضيوف الفيلم – إلى أن القوى الغربية، وقفت ضد المشاريع المصرية الكبرى، منذ تجربة محمد علي، ثم طلعت حرب، ثم جمال عبد الناصر.

تحت عنوان "تعظيم سلام لسيد سعيد"، كتب حمدي عبد العزيز مقالة رقيقة، يتلمس فيها خصوصية الأسلوب الفني للفيلم من ناحية الصورة ، وتجزئتها، واظلام جزء منها.. إلى تنوع استخدام شريط الصوت، بما في ذلك الصمت والموسيقى، ليخرج بنتيجة تقول "يمكن اعتبار الفيلم عابر للنوعية ومتجاوز لقيود السينما التسجيلية".

بينما رأت السينمائية، صفاء الليثي، أن الفيلم "يعبر عن فكر المعارضة للنظام الذي اسقطه الشعب المصري بثورته الشعبية في ٢٥ يناير ٢٠١١"، وكتب الناقد رامي عبد الرازك، مقالا مطولا، متفهما، موضحا، مقيما، الأساليب المتنوعة التي اعتمدها سيد سعيد في تنفيذه لعمل يعد إضافة لا يستهان بها، في مسيرة السينما المصرية التسجيلية.



تعظيم سلام..
جماليات السينما والصمت المعبر

ياقوت الديب

المعيار الحقيقي لقياس درجة الحرية السياسية والسيادة الوطنية والإرادة الشعبية في أي دولة يبدو نتيجة منطقية وانعكاسا حقيقيا لمدي حرية اقتصادها الوطني وقيادته لمسيرة التقدم والازدهار فيها، على مختلف الأصعدة والأنشطة، وطي جميع مستويات النشاط الإنساني في الصناعة والزراعة والتجارة، ليقود هذا الاقتصاد الحر، حركة خلق مجتمع علمي متطور، ينطلق من حيث انتهى الآخرون، لا من حيث بدءوا، والا ستظل الهوة ساحقة غير قابلة للعلاج، والفجوة كبيرة تستعصي معها كل الحلول.

هكذا تشكل الوعي والقناعة الفكري لدى طلعت حرب (١٨٦٧ – ١٩٤١) أبو الاقتصاد المصري في القرن العشرين، الذي ولد في قصر الشوق" في منطقة الجمالية في قلب القاهرة، ودرس الحقوق في الجامعة الخديوية، والذي أيقن بأن تحرير الوطن سياسيا، ينطلق من تحريرة اقتصاديا، والتخلص من سطوة رأس المال الأجنبي على كل مقدرات مصر، بمساندة مستعمر لا يجدها سوي فرصة لتحقيق كل مأربه سياسيا واقتصاديا، بامتلاكه الكل وسائل الإنتاج، وتحويل افراد الشعب إلي مجرد اجراء أو الأندية وموظفين في دواوين الحكومة، وفي أحسن الأحوال، منح البعض منهم الرتب والألقاب لشراء خرباء الذمة منهم. ومن هنا فطن "طلعت حرب" لهذا الهدف الاستعماري، الذي يبقي مصر تحت إمرته وسيطرته لأبد الابدين.

حول هذا المصري الوطني الاقتصادي الكبير طلعت حرب باشا، جاء الفيلم الوثائقي الطويل "تعظيم سلام" تحية من القبطان المخرج سيد سعيد" لهذا الرجل، في ذكري تأسيس بنك مصر". الذي صارع من أجل إنشاء طلعت حرب مع مجموعة من المصريين الشرفاء، على مختلف دياناتهم وثقافاتهم ومستوياتهم الاجتماعية بعد ثورة ١٩١٩ نذكر منهم: أحمد يكن باشا، يوسف اصلان باشا، اسكندر سبحة أفندي، عباس بسيوني أندي، والدكتور فؤاد سلطان. وغيرهم من المسلمين والمسيحيين واليهود والأندية والبكوات والمشاورات... هذا البنك الذي جاء خصيصا لتمويل النشاطين الصناعي والتجاري للمستثمرين المصريين.

صيام طويل

مخرج الفيلم السيد سعيد" جامنا به تعظيم سلام بعد فترة صمت أو صوم عن السينما استمرت الأكثر من ثلاثة عقود... هذا الصمت المقصود والمتعمد من جانبه طال، ليتمكن بعده من وضع رؤية جد متفردة في الفكر السينمائي، والنظر إلى ماهية السينما وجمالياتها، مرتبطة بهمه الوطني. لقد انسحب سعيد" طواعية لهذه الفترة التي شهدت أردد ما جاءت به السينما المصرية، على طول تاريخها العريض، باستثناء ما شهدته من بعض الطفرات على يد: خيري بشارة، داود عبد السيد، عاطف الطيب، محمد خان، علي بدرخان، خلال عقد الثمانينات في القرن الماضي، والتي تمثلت فيما أطلق عليه تيار الواقعية الجديدة في السينما المصرية.

وظهرت السينما المقاولات بكل ما تحمله من سلبيات وعوار على المستويين: الفكري والفني، ثم هوجة أفلام المطربين الجدد، ثم هجمة افلام العشوائيات والعربي والمجون والسطحية والغم الأنتلي، تاهينا عن الأفلام التي فصلت خصيصا للنجم الواحد

الأوحد، والنجمات المتعاليات على السينما اصلا... لهذا كله كان صمت "سيد سعيد" لينجو بنفسه عن هذه الخزعبلات التي اتسمى سينما، باستثناء سينما الشباب والديجيتال، التي جابت خلال السنوات القليلة الماضية، مبشرة للخروج من هذا النفق المظلم، على يد: احمد رشوان، إبراهيم البطوط، احمد عبد الله، ومحمد دياب، وغيرهم.

سيد سعيد، مخرج فيلم "القبطان" الروائي الطويل عام ١٩٩٥، الحاصل على ذهبية مهرجان دمشق السينمائي عام ١٩٩٧، المتلقي عنده شريكا في العمل الإبداعي، ليس مجرد متفرج يحكى له على غرار حكايات جدتي قبل النوم، للتسلية والاسترخاء قبل الخلود للنوم في سبات عميق أي ما يطلق عليه البنية المفتوحة التي تعتمد على التعدد الدلالي، أو إمكانية قراءة النص السينمائي قراءة واعية، تفاعلية، لاكتشاف ما بين سطوره.. هذه الرؤية السينمائية عاد السيد سعيد" وهي الرؤية التي يسعي لتكريس مفهومها لدي جمهور السينما، وصولا إلى التحرر من السلطة الأبوية، وانطلاق الفكر واعماله، بعيدا عن قوالب جامدة، جنحت عن متطلبات العصر ومعطياته، هذه سينما السيد سعيد التي يسعى لتحقيقها، وقد أكدها اللغة الفكرية لديه في فيلمه الروائي القبطان"، وبعد هذه السنين الطويلة يعود ليؤكدها في فيلمه الوثائقي الطويل تعظيم سلاما حول الاقتصادي المصري طلعت باشا حرب"، لكنه في الحالتين، المخرج صاحب الرؤية والفاعل في الموقف.

رؤية مستقبلية

ولقد كان "سيد سعيد" من المخرجين أصحاب الرؤية المستقبلية، وممن لديهم القدرة على قراءة المستقبل واستشراف أحداثه، فقد جاء في بـ "تعظيم سلام" قبل ثورة ٢٥ يناير العظيمة / كما لو كان حالة احتجاج صارخة على الممارسات المفضوحة التي ارتكبها نظام العهد البائد، طوال العقود السابقة، عندما دمر عن عمد صناعاتنا الوطنية، تحت مسمي الخصخصة، وباع مقوماتها وأصولها في سوق نخاسة الأنظمة العفنة لشرذمة أو لحفنة من الأشرار المنتفعين وأصحاب الحظوة عنده، وما أشبه اليوم بالبارحة، فقد أظهر لنا الفيلم التخريب والتدمير المتعمد لكل المكتسبات، في مجال الصناعة على وجه الخصوص، والتي ناضل من أجل تحقيقها "طلعت حرب باشا" ورفاقه من الوطنيين المصريين، حتي تحولت صروحها إلى خرابات ينعق فيها الغربان ويحوم حولها اليوم ويخيم عليها العنكبوت... عشرات الشركات التي مولها "بنك مصر" والتي حملت جميعها اسم مصر ورفعته عاليا في زمن صعب وحياة قاسية تحت احتلال بغيض، الشركات مساهمت في كل أنشطة الحياة، وفي مجالات متعددة: صناعة السينما، الغزل والنسيج الطباعة والنشر، تكرير البترول، الصناعات الطبية، حلج الأقطان، السياحة والطيران، النقل والشحن، المناجم والمحاجر، وغيرها من الشركات المصرية، التي طالتها أيادي التخريب والعين، كما هو الحال فى سنوات النظام السابق، لكن للأسف جاء التخريب بأيد مصرية، وربما مصيبة ما حدث من أفعالهم تجعلنا نشك في مصريتهم و وطنيتهم وانتمائهم أصلا، للحد الذي تلصق بهم تهمة الخيانة العظمى لبعضهم.

هدم القيم

هذا هو "طلعت باشا حرب" الذي يقف بتمثاله في قلب القاهرة شاهدا على مصر وأحوالها، والتي طالها الخراب ويد العبث فيها كل القيم... الأمر الذي يدفعنا أن نقول مع السيد سعيد وهدمت تعظيم سلام الوطني الاقتصادي المصري طلعت حرب، من خلال فيلمه الذي جاء على الجانبين الفكري والتقني، بما يتناسب مع قيمة طلعت حرب وقامته في التاريخ المصري الحديث. علي المستوي الفكري خرج الفيلم من بين يدي مخرج يعرف كيف يكون التناول، ويجيد إدارة الحديث، ولديه من الحس الوطني ما يشهد له بالتميز والثقافة العالية، التي يستطي تطويعها وتبسيطها لمتلقي أعماله، في شكل ثوب يمكن فهم خيوطه واستيعاب نسيجه، وعلى الجانب التقني، فقد حفل الفيلم بجماليات سينمائية خاصة... سيد سعيد - دون سواه من مخرجينا في السينما المصرية، ولهذا جاءت أعماله ممثلة في عملين لا ثالث لهما، حتى هذه اللحظة، لكن القيمة عنده تقاس بالكيف لا بالكم...

هذا الكيف الذي أبعده عن السينما منذ عام ١٩٩٧، ليعود إليها بعد ثلاثة عقود من الخصام والصمت. الرؤية الجمالية عند "سيد سعيد" لا يعوزها فهم الأدوات أو مفردات اللغة السينمائية، التي عكسها الفيلم، علي الرغم من طابعه الوثائقي، الذي يفرض المعطيات البصرية على هذه النوعية من الأفلام... لكن مع سينما "سيد سعيد" اختلف الأمر، وجاء العطاء غنيا بجماليات الرؤية السينمائية المتكاملة، من مفردات بسيطة، تتمثل في المادة التسجيلية المصورة سلفا، والتي استطاع "سعيد" أن يضيف إليها بصريا ما أضفي عليها الحيوية والقوة التأثيرية. شريط الصوت، بما يحمله من موسيقى تصويرية وتعليق بالصوت والصورة، من قبل نخبة من المثقفين المصريين، ومنهم: سعد هجرس وأحفاد طلعت حرب"، ومونتاج خلاق يدفع المشاهد الصدمة، والتوقف أمام ما يرى، ليكون شريكا في عملية الإبداع ذاتها، وسيناريو خرج على كل التقاليد والقوالب الجامدة، التي يسترخي معها المتلقي ويستسلم لما يعرضه عليه الفيلم السينمائي الوثائقي التقليدي. لقد أصر السيد سعيد على أن يشركنا في عملية الإبداع هذه وتتفاعل معها، الا أن نقف متفرجين على صور تتوالي على الشاشة، وحكايات تروي... تحية للقبطان سيد السعيد" وتعظيم سلام" لطلعت حرب باشا، الذي قال عندما فرضت عليه الاستقالة من بنك مصر الذي كافح من أجل إقامته: "ليبقي بنك مصر، وليذهب ألف طلعت حرب".. فهل يعي المتآمرون على مصر واقتصادها هذا الدرس البليغ؟!.

جريدة القاهرة

العدد ٥٦٦ / ٥ أبريل ٢٠١١

تعظيم سلام لسيد سعيد

حمدي عبد العزيز

من حسن حظي أن أتيح لي خلال شهر مارس ٢٠١٧ أن اشاهد فيلم (تعظيم سلام) تأليف وسيناريو وإخراج أستاذي وصديقي المخرج والمؤلف السينمائي الكبير سيد سعيد الذي أخرج وكتب من قبل واحد من أهم أفلام السينما المصرية علي مر تاريخها وهو فيلم "القبطان" بطولة الممثل الراحل محمود عبد العزيز وهو فيلم لم يتم طرحه للتداول العام حتي الآن وهذه قصة أخري سأعود إليها فيما بعد.

الفيلم لا يحكي فقط قصة رائد الاقتصاد المصري العظيم " طلعت حرب " ولا يطلعنا فقط على تفاصيل واقعية تاريخية صغيرة عن مكان نشأته ولمحات من حياته عبر التجول في أماكن نشأته وإقامته وشهادات أحفاده وإنما يأخذنا إلي أعماق ووقائع ما وراء المروي من أحداث ولقطات تاريخية .

الفيلم يغوص في تفاصيل إحدى أهم المحاولات الوطنية نحو إقامة اقتصاد وطني مصري حقيقي مستقل بسواعد المصريين من خلال رحلة كفاح الرأسمالي المصري الوطني الاستثنائي طلعت حرب في انشاء بنك مصر كأداة تمكن المصريين من بناء اقتصاد يعتمد علي القدرات الذاتية للمصريين وتواكب ذلك مع تأسيسه لصناعات وشركات مصرية أهمها علي الإطلاق صناعة الغزل والنسيج وصناعة السينما .

أين طلعت حرب ؟!

محمد الروبي

طلعت حرب الذي أقصده هو فيلم وثائقي للمخرج والناقد والباحث السينمائي الكبير سيد سعيد، حمل اسم "تعظيم سلام" وشاهدته للمرة الأولى في جمعية نقاد السينما المصريين منذ سنوات قاربت على الخمس ، ومن يومها لم يعرض في مكان آخر وظل السؤال يلح علىّ "أين طلعت حرب؟ .

الفيلم .. وثيقة سينمائية ليس فقط عن رائد الاقتصاد المصري، ولكن- والأهم من وجهة نظري- عما حدث طوال سنوات الردة التي بدأت منذ عام ١٩٧٠ واستمرت حتى يومنا هذا .

سيد سعيد .. لم يقتحم عالم "طلعت حرب" ليحكي لنا عن تاريخه – وإن كان الفيلم لم يغفل أي معلومة عن الرجل – لكنه وبحساسية كاميرا لاقطة لأدق التفاصيل، و بوعي رجل يعرف أن ما تم في مصر من تجريف كان متعمدًا، يبدأ مشاهده الأولى بلقاءات يجريها مع مواطنين عابرين أسفل تمثال الرجل، ويسأل: هل تعرف من صاحب هذا التمثال؟!.. وتأتي الإجابات لتثير في البداية ضحكك، ولكن رويدًا رويدًا تتحول الضحكات إلى نكزات في القلب لتسأل معها نفسك "هل ما أسمعه من إجابات حقيقة .. هل لم يعد أغلب المصريين يعرفون صاحب التمثال .. هل أمسى طلعت حرب مجرد اسم لشارع شهير بوسط العاصمة؟؟.

من هذه البداية الطعنة سيبدأ سيد سعيد في تتبع مسيرة الرجل، ليصفعنا ويصفع المسئولين عن جهل من شاهدناهم في المشاهد الأولى، ليس فقط بحقيقة ما فعله طلعت حرب في الاقتصاد المصري، ولكن- وهو الأخطر- ما فعله حكام الردة بتركة طلعت حرب ومن بعدها تركة ثورة يوليو طوال خمسينيات وستينيات القرن الماضي .

سيحدثك الفيلم عن مغامرة طلعت حرب المحسوبة وعن كيفية مناهضة الاستعمار باستقلال اقتصادي عاش لسنوات وكان يمكن أن يبقى لقرون، وسيحدثك عن كيف تم إنشاء البنك، وشركة التمثيل والسينما، وكيف أقام مصانع الغزل والنسيج. وهنا تحديدًا ستأتيك الطعنة الأكثر إيلامًا حين يصر سيد سعيد أن يزور هذه المصانع الآن حيث يتناقض التاريخ الزاهر مع صورة الواقع البائس، ماكينات متوقفة، مخازن فارغة، عمال يستجدون العمل ولا يجدون.

أجمل ما في فيلم سيد سعيد ليس فقط معلوماته ولا فقط ما تعكسه الصورة من جهد مضني بذله، وتمثل في قراءة متأنية للتاريخ والاهتمام بورقة منسية هنا أو هناك، وليس فقط في علاقة حميمة بين كاميرا ذكية المشاعر وبين الوجوه والآلات والحجر .. لكنه وإلى جانب كل ذلك يبقى أن الأجمل هو ذلك الإحساس الذي يصلك عبر الفيلم، والذي يقول وبوضوح .. نعم نحن نستطيع .. فذاك هو الشعب الذي كان، وهذا هو الشعب الذي صنع ثورة يناير .. وذلك هو الشعب الذي سيكون.

والآن.. هل مازال سؤالي حول "أين فيلم طلعت حرب"؟ دون إجابة .. أم أن بعضا من الإجابة يكشفها الفيلم نفسه؟ فمن تسببوا عن عمد في إخفاء وتجهيل اسم الرجل وتاريخه، ومن تسببوا في تعطيل مشروعاته، ومن تسببوا في تحويله إلى مجرد يافطة على أول الشارع وآخره .. هم أنفسهم من لا يريدون لفيلم سيد سعيد أن يرى النور ويراه الناس.

وأخيرًا .. هل سمع السيد وزير الثقافة عن "تعظيم سلام"؟ .. إن لم يكن فها نحن نقول له.. ولنرى.

جريدة الأخبار

١٤ / ٨ / ٢٠١٦

هل تحتاج قراءة التاريخ إلى تحطيم الزمن
قراءة في فيلم " تعظيم سلام"

رامي عبد الرازق

المخرج المصري "سيّد سعيد" و"طلعت حرب باشا"

يعتبر "سيد سعيد" أحد المخرجين المصريين المقلين في تقديم لتجارب سينمائية روائية أو تسجيلية حيث لم يقدم طوال تاريخه منذ تخرجه العام ١٩٧٥ سوى فيلما روائيًا واحدًا هو "القبطان" عام ١٩٩٦ من بطولة: "محمود عبد العزيز" ولكن لـ"سيد سعيد" العديد من المساهمات البحثية والنظرية في مجال السينما وعلم الجمال بالإضافة إلى رواية ومجموعة قصصية.

ومنذ اللقطات الأولى لتحقيقه السينمائي "تعظيم سلام" نشعر أننا أمام مخرج صاحب أفق ذهني مفتوح على التعامل مع مادته الوثائقية دون قيود شكلية أو إلتزامات مسبقة .

ثلاثة أصوات للسرد

في البداية يُطلّ علينا المخرج من خلال صوته المباشر الذاتي قبل التيترات حيث يستعرض لنا أحد الأعمدة الصحفية الأسبوعية للناقد "سمير فريد" يتحدث فيه عن أن أحد رموز اليسار المصري (يقصد المخرج) سوف يصنع فيلما عن أحد باشاوات الرأسمالية (قاصدا طلعت حرب) ويتعمد المخرج الردّ بشكل قاطع عما يعتبره اتهامات من الناقد او استفزازا له لكن هذا الصوت/ الذاتي يختفي تماما فيما بعد بل يبدو كلما توغلنا في تفاصيل التجربة مقحما وثقيلا وبدونه كانت البداية الحقيقية للتحقيق سوف تبدو أكثر رحابة وعمقا وهي البداية التي تتبلور من خلال لقاءات المخرج الحية والعفوية مع بعض الأشخاص العاديين الذين يمرون يوميا عبر الميدان الشهير بوسط القاهرة الذي يحمل اسم وتمثال "طلعت حرب".

إن نقطة الهجوم على التاريخ تبدأ من هذا السؤال البسيط (مين صاحب التمثال ده ؟) أما فضيحة الذاكرة التي تتكشف عن هذا السؤال فتمثلها إجابات الفئات والشرائح العمرية والاجتماعية والمدنية المختلفة والتي تتمثل في كلمة واحدة مذهلة وبغيضة (معرفش).

بعدها مباشرة يظهر الصوت الثاني في متتالية السرد وهو أحد صوتين أساسين يعتمد عليهما المخرج ليس فقط في نقل مادته إلى المتلقي ولكن توثيقها صوتيا، فالصوت الثاني هو صوت أحد الممثلين المصرين المعروفين بقوة ورخامة صوتهم "الفنان أحمد فؤاد سليم" حيث يؤدي أو يوثق صوتيا أو يستدعي صوت "طلعت حرب باشا" نفسه من خلال المكاتبات والخطب والقرارات العديدة التي تقرأ على طول زمن التجربة هنا لا يكتفي المخرج بالوثيقة التاريخية مصورة أمام الكاميرا ولكنها تتلى أو يتم تلاوة أهم فقراتها مسموعة عبر أداء تمثيلي يحاول أن يحاكي الحالة النفسية للشخصية محل التحقيق وذلك في "روائية" ناعمة وبلا أي مزايدة على روح الوثيقة أو أهميتها.

ثم يظهر الصوت الثالث للسرد وهو صوت المعلق الصوتي أو الرواي العليم الذي يعتبر الصوت الوثائقي التقليدي والذي يتقاطع صوته أو ما يرويه مع صوت الشخصية الرئيسية "طلعت حرب" بينما يختفي تماما الصوت الذاتي للمخرج حيث نتأكد أنه كان مجرد انفعال دخيل على التدفق الشعوري والنفسي للتجربة بأكلمها.

بنك مصر بـ"القاهرة"
الخيال/الوثيقة

يبدأ الفيلم من نقطة متقدمة جدا زمنيا بالمقارنة لأحداثه (التاريخية) حيث يملئنا الصوت المستدعى لـ"طلعت حرب" وهو يتلو خطاب الإستقالة الشهير عام ١٩٣٩ من رئاسة بنك مصر وبأداء تمثيلي يحاول أن يجسد حجم المرارة والأسى والألم التي كانت تشعر به الشخصية في تلك اللحظة، ويتعامل المخرج بصريا مع "تلك اللحظة" بشئ غير قليل من الخيال رغم "وثائقية" المغزى حيث قام بتصوير مجموعة من الطرابيش موضوعة على مائدة الاجتماعات الشهيرة في المقر الأصلي لبنك مصر بالقاهرة وذلك أمام لوحة التكريم التاريخية التي تضم صور وأسماء مديري البنك من بعد طلعت حرب والذين كان بعضهم عضوا في مجلس الإدارة إبان استقالة حرب نفسه.

وبينما نسمع صوت الشخصية على هذا المشهد الذي أعيد بناءه باستخدام عناصر حقيقية وخيالية في نفس الوقت (المكان والصور حقيقية ولكن الصياغة كلها روائية) لا يفوتنا حسّ السخرية الذي يبدو جزءا من الهدف الرئيسي وراء البدء من هذه النقطة في فيلم يتحدث بالأساس عن حياة رجل عظيم فالطرابيش في القاموس الشعبي المصري الساخر دلالة على عدم النفع أو الوجود الذي مثل عدمه "خيال مآتة" أي أن هذا الرجل الذي اضطر إلى الإستقالة اضطرارا نتيجة الضغوطات الداخلية والخارجية لم يكن ليستقيل لولا أن مجلس إدارته كان مجرد "طرابيش" ضعيفة الإرادة والقدرة.

تحطيم الزمن

يقول "جودار" أن السينما ليست مجرد صورة ولكنها صورة زائد صورة وعندما نتمعن في هذا الوصف نكتشف أنه من السهل جدا الحصول على الكثير من الفهم والإحساس بطبيعة العلاقات بين الصور المتتابعة عبر تفعيل ذاكرة المدى القصير أثناء المشاهدة وبالتطبيق على تعظيم سلام نلتقط بعد ضربة البداية الأولى ذلك المنطق السردي الذي يتعمده "سيد سعيد" في التعامل مع "قصة" طلعت حرب.

بمجرد انتهاء خطاب الإستقالة يعود بنا المخرج في قفزة زمنية إلى الوراء حيث البدايات العمرية الأولى لهذه الشخصية وكيف نشأت وتشكلت سياسيا واجتماعيا مستخدما ما توفر له من وثائق في شكل صور فوتغرافية أو بقايا أماكن ومبان من تلك الحقبة التاريخية وهذه العودة لا تمثل رجوعا لخط السرد الزمني التقليدي ولكنها الاشارة السرية للمتلقي لكي يدرك أنه ليس أمام بناء زمني متصاعد وممهد ولكن أمام كيان زمني متكسر ومفتت علينا أن ننظر في كل شظية منه لنرى انعكاس التاريخ أو الحقيقة وكأننا أمام مرآة كبيرة قام المخرج بتحطيمها وبعثرة أجزائها التي ظلت تحمل نتف من الصورة الكاملة التي انعكست عليها قبل التحطيم وبالتالي تتم إعادة تشكيل الرؤيا عبر إعادة تشكيل الأجزاء بترتيب ونسق مختلف.

وتمنح فكرة تحطيم الزمن القدرة لصانع التجربة على الحركة داخل السياق الزمني بشكل مريح وبلا تبريرات حيث يبدو الزمن في تعظيم سلام "روائيا" أكثر منه تسجيليا فعندما يتحدث عن فكرة إنشاء بنك مصر ثم الشركات التي انبثقت عنه وكلها تحمل إسم مصر يصبح من السهل نتيجة روائية الزمن أن يتحرك المخرج نحو الأمام بعد عشرات السنوات حيث لم يعد هناك ما يعرف بالصناعة الوطنية بعد الخصخصة وبيع القطاع العام وحيث تراجع اسم مصر أمام أسماء الماركات الأجنبية الشهيرة؛ ثم يعود مرة أخرى لاستكمال الحديث عن مشوار "طلعت حرب" في البدايات دون أن يشعر المشاهد أن ثمة قفزة زمنية أو اختلال حدث في المنطق الزمني للفيلم لأن المخرج أعده منذ البداية للتعرف على طبيعة الشخصية الزمنية للتجربة.

الصمت البصري

يقول شاعر السينما الفرنسية "روبير بريسون" في كتابه / ملاحظات على السينماتوغرافيا أنّ السينما الناطقة اخترعت الصمت وكان يقصد هنا الصمت الدرامي أي تلك المساحة من السكوت التي يتم التعبيرمن خلالها بالصورة أو بالتشكيل أو بالانفعال المرئي أو بردّ الفعل بلا أيّة أصوات حتى لو كانت طبيعية.

وفي تعظيم سلام يحاول سعيد أن يخلق ما يمكن أن يكون نوع من "الصمت البصري" الذي يأتي عقب ذروة درامية /وثائقية بما يتيح للمتفرج التشبع بها والانطلاق خلفها عبر الخيال أو الذاكرة أو الذهن في المقارنة أو الإستدعاء أو التحليل وذلك عن طريق وضع لقطة لشاشة سوداء تماما تستمر لفترة زمنية قصيرة داخل سياق المادة المصورة.

ورغم جرأة الفكرة وطزاجتها إلا أن المخرج تعامل معها بكثير من التخوف الذي جعله يفسد هذا الطرح التجريبي ولو جزئيا نتيجة أنه مع خشيته من عدم استيعاب المشاهد لهذه اللحظة من "الصمت البصري" قام بكتابه لوحة تشرح الغرض من وراء "توقف الصورة" أو الشاشة السوداء التي من المفترض أنها تمثل مساحة مفتوحة وخالية للتأمل والتفكير!

بل وقام بكتابة كلمة انتبه مع اقترانها بمؤثر صوتي تنبيهي لزيادة التأكيد على المتلقي أن السواد الذي يراه ليس عيبا تقنيا وإنما له غرض فني !وهذه الحيطة المبالغ فيها أفسدت كثيرا من الطزاجة الفكرية ونبل الابتكار من وراء هذه الفكرة السردية الجديدة.

سؤال في الشعر

في تجربته الذهنية "تشظيات أشكال ومضامين" يقول الكاتب/ عبد الله حبيب: أن الأسئلة تليق بالشعر ذلك أن الأقدار لا تشغف بالإجابات ولا يتعين عليها تبرير حكمتها القاسية.

وتتجلى تلك الرؤية في تعظيم سلام من خلال ذلك التساؤل الشعري الذي حاول المخرج أن يكثف من خلاله شعور المتلقي بأن الدلالات يمكن أن تستقى من التساؤلات وليس فقط الحقائق أوفي حالاتنا الوثائق وقد يتصور البعض أن التدخل الشعري في الفيلم يتجسد في تلك الحالة البصرية التي قدم فيها المخرج مشاهد ولقطات لحصان يركض بقوة وحماس وكأنه معادل بصري /درامي لشخصية "طلعت حرب" في فترة الانطلاق والنجاح ثم لقطات أخرى لنفس الحصان يكبو ويسقط صريعا بعد أن تم حبك خيوط المؤامرة الخارجية والداخلية لاجبار الباشا الوطني على الإستقالة وحرمان الإقتصاد القومي من أحد أهم أعمدته، نقول أن تصور البعض أن هذه المشاهد ربما كانت شعرية من وجهة نظر البعض رغم مبالغتها الميلودرامية خصوصا في نمطية الرمز لكن تتجلى قوة السؤال الشعري في تلك التساؤلات التي نسمعها بصوت الراوي العليم يتحدث فيها عن مشاعر وأفكار هذا الصرح البشري عقب تلقيه هزيمة قاتله من أعداءه وأعداء الوطن صحيح أن هذا السؤال يأتي قبل النهاية بقليل – نهاية التحقيق السينمائي- وعلى مسافة زمنية /سردية من البدايات التي جاءت بصوت "طلعت حرب" يتلو استقالته!

لكن هذا يؤيد ما طرحناه من قبل عن مبدأ قراءة التاريخ عبر منطق التشظي الزمني حيث أصبح لدينا- كمتلقين- ذاكرة مفتوحة تستطيع أن تربط ما بين لقطات تلاوة الاستقالة وتساؤلات ما بعد الاستقالة في ما قبل النهاية، وحيث يتساءل الراوي "العليم" عن حال الباشا بعد الاستقالة فهل أصيب بالإحباط أو أحس بالفشل.. هل جمع أحفاده وحدثهم عن الواقع الغامض والمستقبل المحفوف بالمخاطر نتيجة المؤامرات على هذا الوطن !

هذه التساؤلات يصيغها سيناريو "سيد سعيد" بنَفس درامي صريح وفي نفس الوقت تشكل ما أشرنا إليه بمقولة حبيب من أن الأسئلة تليق بالشعر فهذا هو تجلي الشعر ضمن سياق التحقيق الوثائقي وليس مشاهد الحصان والموسيقى المحملة

بموتفيات الأسى والحزن المفتعل.

ولم يكن هناك أسهل من البحث والتقصي التوثيقي حول ما حدث خلال العامين الأخيرين من حياة "طلعت حرب" أي منذ ١٩٣٩ حين استقال وحتى ١٩٤١ وهو عام وفاته ولكن المخرج ينحو دراميا أو روائيا تجاه الأسئلة الشعرية مطعما البناء التسجيلي بمساحات ذهنية أو شعورية للتأمل وليس للتعريف .

خاتمة

نود الإشارة في النهاية إلى أن النسخة التي عرضت من الفيلم للمرة الأولى بالقاهرة لم يكن بها أي ذكر لثورة مصر في الـ ٢٥ يناير حيث أن الفيلم قد تم الانتهاء منه قبل الثورة ولكن بناء على بعض الآراء من قبل أصدقاء المخرج قرّر أن يضمن الجزء الأخير وبالتحديد ما بعد تترات النهاية ما يفيد بأن هذا الفيلم ليس له علاقة مباشرة بالثورة وإنما هو ابن مرحلة الاحتقان أو الحَمل الثوري الذي أنجب الـ ٢٥ يناير ولكن هذه المشاهد واللوحات المكتوبة عن الثورة بدت حملا ثقيلا على مغزى الفيلم وسياقه وكأنها عضو زائد، فالفيلم كالكائن الحي أو الإنسان لو نقصت له يد صار مشوها ولو زادت له ساق صار مسخا ولم يكن "تعظيم سلام" في حاجة لأن يقترن بالثورة لا من قريب ولا من بعيد ليؤكد على كونه رؤية مرهصة بما حدث من خلال التقابلات التاريخية التي لا شك سوف تحدث في أذهان المتلقين!

إن قوة الإرهاص تأتي من انتفاء العلاقة المباشرة بين المادة المرهصة والاكتشاف أو الحدث الذي تم الارهاص به وبالتالي من الصعب تقبل الجزء الأخير على اعتبار أنه جزء عضوي من بناء الفيلم .

بل إن وجوده يصنع حاجزا نفسيا دون تأويل التجربة بشكل يربطها بالثورة لأن المتلقي يشعر أن ثمة قصدية أو إجبارا من قبل صانع الفيلم على هذا الربط وبالتالي ينتهك هذا الجزء فطرية أو عفوية الربط الجميلة التي تحدث عقب مشاهدة هذا النوع من التحقيقات الوثائقية المتقنة والهامة.

موقع الجزيرة الوثائقية

١٣ / ٦ / ٢٠١٢

شهادة على نبوى ناقد سينمائى

تعظيم سلام

فيلم لسيد سعيد

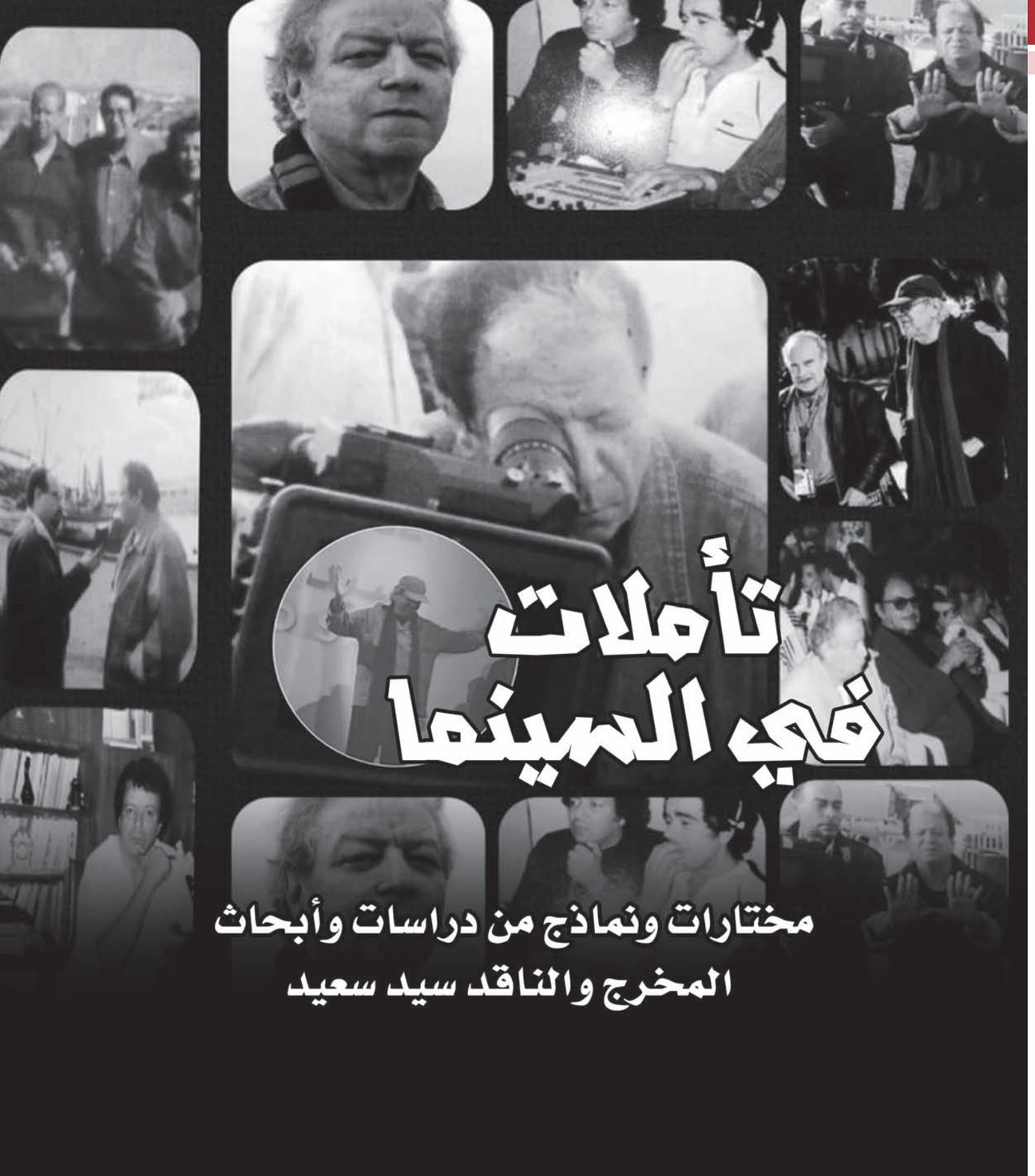
الفيلم الذى تنبأ بثورة ٢٥ يناير

بعد أن لفت الأنظار بفيلمه الروائى (القبطان) والذى حصل على عده جوائز محليه وعربية ودوليه ومنها الجائزه الذهبيه لمهرجان دمشق السينيمائى الدولى عام ٩٧

، الفيلم الذى كتب عنه المخرج العالمى كريستوف زانوسى انه فيلم يتمتع بخصوصية وتفرد وبلغة سينمائيه مبتكرة

...يعود سيد سعيد هذه المرة ليطل علينا من أفق سينيمائى مختلف من خلال فيلمه، ،تعظيم سلام

. ،، الذى يعرض فيه تجربة طلعت حرب النهضوي من خلال قصه صعوده و إنهيار تجربته



وهو الفيلم الذى يدخل فى نطاق مايمكن تسميته الفيلم العابر للنوعيه
.. من حيث أنه يجمع بين الوثائقى والسردى الدرامى
كما يتضمن مقاطع من السينما الخالصة ومقاطع شعريه
..كما يتضمن مجموعه من التراكيب النصيه
التى تتفاعل فيما بينها فى عمليه تأثير متبادله ومن ثم يصعب تصنيفه تصنيفا جامدا
فالواقع متعدد ومستهدف ليكشف عن كل طبقاته
ويمكن أن يتخذ أشكالا مختلفه إنه أشبه بمقطوعه بلوفونيه متعدده الأصوات
ورغم أن محور الفيلم الأساسى يدور حول شخصيه طلعت حرب
وتجربة النهضوي خاصه فى مجال الاقتصاد ويقدم انشوده حنونه
حول حياته صعوده وانهياره المأسوى. إلا أن الفيلم يتجاوز هذا الهدف بوضع تجربه طلعت حرب
خلال رحله تاريخيه تمتد من عصر محمد على حتى التجربه الناصرية انتهاء بعصر السادات ومبارك
وحيث يقوم الفيلم بتحليل عناصر قيام
وأسباب انهيار التجارب النهضوي فى مصر فى إطار التحولات البنيوية
التى جرت على أرض المجتمع المصرى وصولا إلى الانتفاضات الفئوية المتتالية
والاحتقان السياسى والغليان الشعبى الذى سبق ثوره ٢٥ يناير
الفيلم لا يتوقف عند حدود الرصد والتحليل لما جرى من وقائع وأحداث مر بها الشعب المصرى
بل نراه يبعث بشارات تحريضية للتمرد والثوره على هذه الأوضاع
ولم يكتف بإطلاق صرخات الألم والمرارة بقدر ما اتخذ شكلا تنبؤيا بما سوف يحدث وحدث
لم تكن الدعوه للثوره والتمرد على الأوضاع السياسية والاجتماعية المتدنية هى فقط ماسعى إليه الفيلم بل قدم شكلا
سينيمائيا متمردا على ما الفناه فجاء الفيلم مواكبا لهذا التمرد فى سياقه الجمالى والابداعى والنصى
وفى هذا الإطار يمكننا أن نتحدث عن فيلما تجريبيا مختلف سواء فى صيغته البنائية أو مقترح بجماليات تلقى مختلفه
ففى إطار البناء الشكلى للفيلم سنجد الفيلم لا ينطلق سرديا من نقطه مركزية للسرد بل يستند على عده مراكز كما يقوم
بنائيا على مايمكن تسميته بالتراصف الكولاجى الذى يقوم على سرديات متنوعه ومتداخله من التعليق المباشر والحوار
والصوت الذاتى والقصيدة الشعريه إلى الموسيقى البصرية.
وفى هذا التشكيل البنائى ينفتح النص على إمكانيات غير محدوده أمام المتلقى وحيث لا توجد سلطه مطلقة على النص
واذا كان من الشائع أن نرى فى بعض الافلام أن يقوم المخرج بحجز شريط الصوت ليدع الصوره تنطق فإن سيد سعيد يفعل
العكس ففى بعض مناطق النص يحذف الصوره مع استمرار شريط الصوت ويجد المشاهد نفسه أمام شاشة سوداء ويطلب
المخرج من المتلقى أن يضع بنفسه ما يراه ملائما من صور باعتباره عضوا مشاركا فى النص وأعاده إنتاج دلالات متنوعه
هذه الشاشه السوداء قادره على التقاط أى بث قادم من عالم المشاهد وخبرته الحياتية وعليه أن يملأ بنفسه فراغات النص
سيد سعيد يقول للمشاهد فى هذا الفيلم هذا هو ما رأيته ولكم الحق أن تضيفوا رأيكم وما ترونه

من نشرة قمت باصدارها عند شرف عرض الفيلم بنادى الفلم باتيليه اسكندرية بتاريخ ٩ يناير ٢٠١٦

لا يتوقف سيد سعيد عن تفكيك وتحليل البناء الفني في العمل السينمائي، لكنه، بعد رصد معالم الصورة التي يصوغها الأفلام السينمائية، ينتقل إلي ما هو أهم، محاولا الإجابة علي سؤال يفتح أفقا واسعا في النقد السينمائي، يتعلق بالمعني الأعمق، والأشمل، لتباين واختلاف التوجه الإبداعي بين دولة وأخرى.

يلاحظ باحثنا أن المناظر، أو المشاهد الأولي، في فرنسا اتجهت نحو الحياة اليومية، كوصول قطار إلي محطة، أو خروج عمال من مصنع، أو طفل يتناول إفطاره، أو رجل يبني جدار.. بينما جاءت البدايات المبكرة للسينما الأمريكية مختلفة تماما، فالأشرطة المبكرة تتضمن مباريات ملاكمة، صراع ديكة، " البروفورساندرو" يستعرض عضلاته. هذا البون الشاسع بين اهتمامات افتتاحيات السينما الفرنسية في ناحية، والأمريكية من ناحية أخري، يرصده سيد سعيد، بوعي ودقة، مبينا بجلاء، أن ذلك التباعد ليس مجرد صدفة، لكنه يعبر عما هو أبعد وأعمق : ثقافة تختفي بالحياة، بالتواؤم، بالعمل، بينما الأخرى مولعة بالتنافس، الصراع، القوة، الرغبة في الغلبة والانتصار والهمنه، عن طريق العنف.

هكذا، لا يرصد سيد سعيد، بدقة ورهافة، المشهد السينمائي فقط، لكن، بوعي وشمول، ينفذ إلي جوهر معانيه ودلالاته، مبينا، بوضوح، أثر الثقافة الموروثة، فضلا عن المزاج السائد، ونوعية الطموح في المجتمع والنظام.

واضح أن المنهج الجدلي الذي اتبعه سيد سعيد، علي نحو خلاق، أدى به إلي طريق الأبحاث. صحيح له إسهاماته في النقد التطبيقي، صحيح له إسهاماته في النقد التطبيقي، لكن إنجازه الأهم، الذي لا يطاوله فيه أحد من زملاء جيله، يتمثل في أوراقه، ذات البعد التنظيري.

ثمة بحث شائق في ندوة "أغاني الفيديو كليب العربية بين التقليد والتجديد والتأثير في المتلقي"، بعنوان " الأشكال المختلفة لإخراج الأغنية العربية ومدي تعبيرها علي الهوية"، كتبه سيد سعيد، معتمدا فيه علي خبرة عميقة بعناصر اللغة السينمائية، فضلا عن معرفة شاملة بتاريخ السينما، سواء الأجنبية أو العربية، المصرية، إن شئت الدقة .

في الصفحات الأولي يحدد الباحث أثر اختلاف طريقة البث والعرض بين قاعة السينما في ناحية، وأقام جهاز التلفاز في ناحية ثانية.. وأثر هذا الاختلاف في المتلقي.

في دار العرض، يتماهى المتلقي مع شاشة السينما بسبب العرض في قاعة مظلمة، وعلي شاشة كبيرة، بينما يضعف هذا التماهي مع الوسيط التليفزيوني، لغياب العنصرين السابقين، ولهذا يقال عن السينما "وسيط ساخن" بينما التليفزيون "وسيط بارد".

كاتب البحث يلاحظ أن الأغنية الفيلمية تطورت بتطور السينما تقنيا وجماليا، كما أن ظهور الفرق الاستعراضية، المصاحبة للأغاني، استلزم تطورات في فن التصوير والمناظر والإضاءات والخدع السينمائية بما منحها القدرة علي الابهار، كما أن التطورات في فنون الموسيقي والغناء خاصة فيما يتعلق بالإيقاعات الجديدة والتي استلزمت استحداث مؤثرات بصرية ومونتاجية، وساهمت إمكانيات الكمبيوتر في تنوع اللقطات وسرعة النقلات.. وهنا يستخدم سيد سعيد تعبيرا جديدا، دقيقا، هو "الإيقاع البصري"، الذي يعتمد علي التناغم المونتاجي مع زوايا التصوير وحجم للقطات.

في السرد التاريخي للأغاني، علي شاشة السينما، يعترف البحث بمحاكاة السينما المصرية، للأفلام الأجنبية، لكنه ينصف، بنزاهة، المبدعين من المخرجين الذين حققوا نوعا من "التوازن العضوي" بين الموسيقي والبصري".. ومنهم، علي سبيل المثال لا الحصر:

- أنور وجدي، بحيوية إخراجه لأغنية "معانا ريال"، في فيلم "ياسمين"، ١٩٥٠.
- يوسف شاهين، باستخدامه للمجاميع و الحركات الإيقاعية، في أغنية "الشارع لنا"، في "عودة الإبن الضال" ١٩٧٦.

وبعد آن يثمن البحث إنجازات مخرجين ساهموا بفاعلية في الأفلام الاستعراضية، الغنائية مثل حسين فوزي وعباس كامل، يحدد خمسة عوامل نجحت في إضفاء الطابع المحلي "المصري" علي هذه النوعية التي تحاكي الأعمال الأجنبية، خاصة الأمريكية.

- اختيار حكايات من أصول شعبية، أو من التاريخ العربي موضوعا لهذه الأفلام، مثل وداد، دنانير، سلامة، حسن ونعمة، شفيقة ومتولي.
- اختيار موضوعات تدور في بيئة شعبية أو ريفية والاهتمام بتقديم الحارة، بكل مفردتها وشخصياتها من أولاد البلد وبنات البلد، بما عرف عنهم من نخوة وخفة ظل.
- تقديم عالم الغوازي ودنيا العوالم.
- الاستعانة بنجوم الكوميديا الشعبية والمحبوبين، بكثافة، مثل علي الكسار، نجيب الريحاني، إسماعيل ياسين، شكوكو.. وغيرهم.
- الاستعانة بنجوم الغناء المعروفين، والمشهورين، مثل محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، أحمد الكحلاوي، عبد العزيز محمود.. كذلك استقدام نجوم ومواهب غنائية من العالم العربي، مثل صباح، أسمهان، نور الهدي، فايزة أحمد..

لا يفوت الباحث الإشارة إلى الدور الذي قامت به الأغنية، الوطنية في تطوير الأغنية المصورة، فقد غاب عن أكثرها صورة المغني، واحتلت مساحة الضوء مواد أرشيفية وتسجيلية.. مما أدي إلي الاهتمام بالمونتاج ودوره في الايقاع البصري لتلك الأغاني.

علي هذا النحو من قراءة الموضوع، في العمق، ومن جوانبه المختلفة، يواصل سيد سعيد بحثه، شأنه في هذا، شأن مجموعة الأبحاث المتميزة، التي قدمها، ولايزال.

لماذا يتواطأ الجمهور مع الإنتاج السينيمائي المتخلف فى مصر.؟ (١)

الواقع أنه لم يتم وحتى إلا - على حد علمى - دراسه علميه حول العلاقه بين المتفرج المصرى والفيلم التجارى ومن خلال تقنيات التعرف وقياس الرأى العام ،،ويصعب فى هذا الغياب لإطار علمى واضح استخلاص تفسير مقنع وشامل لتواطؤ الجمهور مع هذا الإنتاج السينمائى المتخلف والواقع أن المشكله لا تتمثل فى تواطؤ بسيط فالغريب أن الجمهور ليس عاجزا عن الحكم السليم على هذه السينما وافلامها ويدلل على ذلك العديد من التعليقات الساخرة فى دور العرض ذاتها وكثيرا مانسمع فى مقابل تعليق المنتجين ،،الجمهور عاوز كده ،، تعليق معاكس يوضح عدم الاقتناع هو ،،،المخرج عاوز كده، ، ومع ذلك فإن هذا الجمهور نفسه يقبل على هذا الإنتاج السينمائي المتخلف ويكاد يقاطع السينما البديلة والجاده وعلى الرغم من غياب التفسير العلمى لهذا التناقض فإننا نستطيع أن نخاطر بإبداء بعض الآراء الرامية إلى تفسيره فيمكن القول بأن هناك عوامل تتصل الحالة أو الموقف الاجتماعى والنفس للجمهور نفسه ،،تستغله وتكثفه تقاليد المشاهده التى رسختها السينما التجاريه ويمكن تشخيص حاله الجمهور بأنه يعكس العمليه الاجتماعيه العامه التى تمر بها المجتمعات العربيه بشكل عام والمصرية بشكل خاص والتى تتمثل فى تدهور المؤسسات الاجتماعيه الناظمة التقليدية وتأخر ظهور مؤسسات اجتماعيه ناظمه جديده فمع زياده معدلات التحول الراسمالى الطفيلى تم طرد الطبقات الفلاحيه إلى المدن كما أن البرجوازية الصغيره تعانى من تدهور ملموس فى مقابل ذلك لم تتبلور طبقه عمالية ذات مؤسسات نقابية ومهنية وسياسية ناظمه وقد ترتب على ذلك أن تحولت أقسام واسعه من الطبقات الاجتماعية التقليدية إلى جماهير مبعثرة لا تربطها أطر ايدلوجيه -ثقافيه أو اجتماعية سياسيه قويه وقد التقطت السينما التجاريه السائدة هذا الجمهور المبعثر وقامت بتكثيف حاله التبعثر هذه فقد رسخت تقاليد مشاهده تقوم على وجود دور عرض يدخل اليها الجمهور باعتباره أفرادا لا يجمع بينهم رابط موحد غير الشاشه ويمثل بالتالى مجال العرض السينيمائي مركزا لما يسميه علم النفس بتكون الجمهور المتدنى أى أن تقاليد المشاهده هذه -والماخوذه أساسا من التقاليد الغربيه -تقوم على تفتيت الطبقه وتحويلها إلى جمهور سوقى ويفتح هذا التكون التلقائي الباب واسعا أمام إطلاق الغرائز المكبوته والتى يتاح لها فرصه التعبير العلنى المنظم ومع أن هذا التقليد للمشاهده ذو طابع عالمى فإن الجمهور فى المجتمعات العربيه يتسم بخصائص مميزه فهو من ناحيه جمهور متأزم يعانى من مشكلات معقدة ومتداخله وهو من ناحيه أخرى جمهور محروم من مؤسسات التعبير المنظمه والتى توفر له اسسا قويه لمواجهة حقيقيه ويؤدى هذا إلى أسر الجمهور فى دور العرض وهو فى حاله يستعد فيها لافراغ طاقته والتطهر من انفعالاته الزائده بطرق شتى تتفق جميعها فى غياب أدنى معايير وأسس الضبط الاجتماعى ويزيد على ذلك أن هذه الأفلام لا تدعو المشاهد للتأمل والانخراط فى عمل جمالى فكرى وإنما هى تدعوه إلى موقف التسليم والاستهلاك المتحلل لمادة لا تجهد ذهنه وفى هذا السياق تتسم تقاليد المشاهده بالعوامل التاليه

١- الهروبيه

٢ - إلا نفعاليه والاندماج

٣ - الإنسلاخ أو الانفصام النفسى

٤- تأكيد العائد السيكلوجى للإنتاج المتخلف

أولا الهروبيه

فالسينما هنا ليست دعوه للتأمل ومواجهة المشاكل الاجتماعيه وإنما هى مجال للهروب من الواقع الذى لا يستطيع المشاهد مواجهته أو تجاوزه بصوره مباشرة والسينما نفسها تبدو للمتفرج كممارسه سحريه وتعمل السينما على اعاده التوازن للمتفرج لا عن طريق تمكينه أو تمليكه أدوات الوعى وإنما من خلال تمكينه من تفريغ عواطفه وانفعالاته وتعزيته عن واقعة بنقله إلى عوالم سحريه

ثانيا الانفعالية والاندماج

أن القهر وإنعدام الأمان وطغيان الإحساس بالدونيه وما يتولد عن ذلك من قلق مزمن يؤدى إلى تراكم مفرط للانفعالات وتمثل السينما التجاريه مجالا لتفريغ هذه الانفعالات اما من خلال الاندماج الكامل للمشاهد من خلال الأساليب الميلودراميه أو من خلال توفير امكانيه للصياح أو التعليقات الساخرة والتفاعل مع النكات أو الحركات الفجه للممثلين حتى أصبح يشكل أحد الظواهر السوسيولوجيه الاساسيه للمشاهدة

ثالثا الإنسلاخ أو الانفصام النفسى

ويترتب على ذلك أن المشاهد يسلم نفسه فى دار العرض وأمام الافلام التجاريه إلى جاله قد لاتتفق مع طبائعه قبل وبعد المشاهده وكثيرا ما ينتاب بعض المشاهدين حاله من الندم على مشاهده فيلم

ومع ذلك فهم يعاودون مشاهدته مرات ويزيد من ايلام هذا الانسلاخ أو الانفصام فى الشخصيه أن الجمهور لا يستطيع أن يضع يده على المشكله ولكنه يسلم نفسه لها وإلى جانب ذلك فإن الجمهور يعانى من حاله فقدان الثقة فى السينما البديلة لأنها لا تشكل من حيث حجم الإنتاج مايكفى لاعتباره منظومة بديلة تستطيع جذبه بقوه دفع مناسبه بعيدا عن السينما التجاريه السائدة

رابعا الأسلوب الفنى للسينما التجاريه

لا تكتفي محاوله السينما التجاريه عند مجرد إستغلال الأوضاع النفسيه والفكرية للإنسان المصرى من أجل تسريب ايدلوجيه الطبقات المسيطرة بل هى تحاول أيضا الحديث إليه باستخدام قوالب فنيه ي تجد بعض أسسها فى الموروث الشعبى ونستطيع أن نسرد بعض الملامح المهمه لهذه القوالب فى وقت لاحق

ازمه السينما البديلة
أو مأزق الكادر السنيمائي المتقدم

قبل أن نتحدث عن ازمه السينما البديلة علينا أن نحدد مفهومنا لمصطلح الازمه ذاته فهناك ثلاثه طرق لاستخدام مصطلح الازمه

١- المستوى الشائع لمصطلح الازمه ويقصد به موقف غير عادى يتسم بالخروج عن المألوف ويتصاحب مع درجه من التوتر فمثلاً يمكن القول بأن هناك ازمه في العلاقات الدوليه عندما يصل التوتر بين دولتين أو أكثر يصل إلي مستوى يخرج عما نعتبره نطاقا عاديا في العلاقات الدوليه

٢- مستوى التعبير المنطقى ويقوم علي استخدام مصطلح الازمه بمعنى اختلال في التوازن الذي يحكم السير العادى للأشياء. فمثلا نقول هناك ازمه اقتصاديه نتيجة اختلال في التوازنات الاقتصاديه

٣- الاستخدام التاريخى وهو يعنى بمصطلح الازمه حاله غياب حادة لحاجة اجتماعيه تنشأ عندما يتعارض الوضع القائم مع إشباع هذه الحاجات الماديه أو الروحيه في وقت تكون فيه القوى الضرورية لإشباع هذه الحاجات غائبة عن الساحه أو غير قادره علي بلورة الاعتراض علي الوضع القائم وتقديم بديل للوضع القائم وبهذا المعنى يمكن الحديث عن ازمه سياسيه أو ثقافيه

ويمكن القول بأن المستويين الأول والثاني يتضمنان مفهوما للأزمة ذا طبيعه طارئة أو دورية اما المستوى الثالث فهو يتضمن الاشاره إلي أوضاع هيكلية تجعل التكيف أو استعادة التوازن أمرا صعبا ومستعصيا ويتطلب حل الأزمة تغيير الهياكل القائمه وإعادة بناء هياكل جديده

وعندما نتحدث عن ازمه السينما البديلة يتطلب تحديد القطاعات التي تعانى من الازمه. اذ انه يصعب القول أن السينما السائدة تعانى ازمه سواء في تحقيق اهدافها التجاريه أو الايدلوجيه كما أن المتفرج الذي تعود علي تقاليد مشاهده رسختها السينما السائدة عبر تاريخها الطويل لن يشعر بأزمة ويبقى الشعور بالأزمة لدى قطاع من نخبه المثقفين السينمائي والذين يطمحون في تقديم سينما بديلة مختلفة فكريا وجماليا وهذه الازمه لها شقان

الشق الأول يرتبط بالتناقض الشامل بين الرؤيه الاجتماعية والجمالية لهذه النخب لدور الإنتاج السنيمائي وتوظيفه في تنمية الملكات الاجتماعية والجمالية لجماهير. وبين الهيمنه الكاملة للإنتاج السائد علي الصعيدين الجمالي والنفسي للسينما السائدة

أما الشق الثانى والذي يمثل الوجه الاصيل للأزمة فهو مرتبط بعجز هذه النخب عن اختراق حاجز الإنتاج السائد بإنتاج مقابل يعبر عن رؤيتها اى أن الازمه في جانبها المادى والايدلوجى يمثل أزمة النخب السينمائيه المثقفة وبالتالي فنحن نستخدم تعبير الأزمة بالمستوى الثالث أو الهيكلي

يمكن إذن تحليل ازمه السينما البديلة وكوادرها إلي جانبين نشير إليهما إشارة سريعه علي أن نقوم بتفصيلها بعد ذلك

الجانب الأول هو عجز السينما البديلة عن إيجاد أساس اقتصادى مؤسسى لذاتها يواجه هيمنة إنتاج الرجوازيه الرثه الهابط في مجال السينما كهيكل اساسى نوعى

أما الجانب الثانى فيرتبط بالعجز الأكثر خطورة عن التواصل مع الجماهير وهو جانب ينشأ عن انصراف الجماهير عن

تلقى إنتاج هذه الفئة المثقفة وفشل هذه الاخيره في التعرف علي مزاج الجماهير وابتكار القوالب المناسبه التي تحقق تواصلها مع الجماهير

ويمكن تشخيص حاله السينما السائدة بأن هناك حاله توازن مخرب متبادل بين السينما السائدة وجماهيرها فالجماهير تقبل بحماس علي مشاهده الإنتاج السينيمائى السائد وتقيمه علي أنه إنتاج هابط ومع ذلك تدفع من مالها لتوفير شروط استمراره إلي الدرجه التي جعلت المعيار المالي حائلا دون تجاوزه من قبل اى إنتاج سينيمائي راق ومن ناحية أخرى فإن ازدهار هذه السينما التجاريه تجاريا وايدلوجيا يؤدى إلي احكام احتكار الإنتاج السينمائي السائد علي عقل الجماهير بما يمكن المزيد من تخريبه، والمشكله في هذا التوازن التخريبى انه يدعم ذاته تلقائيا أى أنه كلما توسع نفوذ الإنتاج السينمائى السائد كلما تقلصت فرصه تحطيم احتكاره واذداد شعور النخب المثقفة في مجال السينما بالعجز عن مواجهه الحاجات الجماليه والثقافيه للجماهير

وعادة ما يشير المثقفون السينيمائيون في مجال تفسير الأوضاع الراهنة للسينما إلي الاحتكار المالي والسياسى والذي يعزل بأحكام الإنتاج السينمائى البديل علي أن رأينا في هذا التفسير مبسط ألي حد يجعل محاوله تجاوز الأزمة أمرا صعبا وكبديل لهذا التفسير هو مايتصل بفشل السينما البديلة في استنباط حلول لازمتها كما سوف نوضح الآن

اول إشكاليات السينما البديلة أو المختلفه هو فشلها في إضفاء نوع من الهويه يميزها عن السينيمات الأخرى فمعظم الكوادر السينمائيه تلهث وراء التجارب السينيمائيه الأوربية وخاصه لدى رموزها المعروفه تستوحى أو تستنسخ هذه التجارب من الزاويه الجماليه والتقنية ولا تأخذ في الاعتبار الطبيعة الخاصه للمشكلات الاجتماعية والثقافيه والايكولوجيه والانساق الثقافيه النوعية سواء في مصر أو العالم العربى إذ من الصعب علي السينيمائي المثقف أن يتجاهل الشبكة المعقدة وذات الخصائص النوعية للثقافه المصريه أو العربيه وطبيعة هذه الثقافه مأخوذة ككل وبدلا من ابتكار صيغ جمالية يمكنها تحقيق التواصل مع الجماهير تلهث هذه النخب وراء المهرجانات الدوليه من أجل تحقيق نوعا من الاعتراف بها وهكذا تفشل هذه النخب في تحقيق الحد المعقول من التواصل الجماهير. وبالتالي تعجز عن إختراق احتكار السينما التجاريه إذ تفرض مهمه التواصل مع الجماهير عددا من المهام الفرعيه وهى خلق منافذ بديلة للمشاهده وأشكال جديده لها وإطار لاستيعاب الواقع المعاش والجمال

وبديهى أن هذه المهمه ليست أمرا سهلا بينما ينظر بعض السينيمائين الي عمليه ترقية الوعى الجمالي للجماهير كما لو كانت عمليه ملأ لرؤوس فارغة بافكار حداثيه ويكتمل هذا الفهم الاعتقاد بأن العمل الجمالي هو عمليه بانعزاليه الانتاج عن التلقى

ويتوقع علي نجاح السينمائى المتقدم. في التواصل مع الجماهير حل جمله من المشكلات الاقتصادية والمؤسسية للسينما البديلة فلو تمكن السينيمائى من إطلاق جدل التلقى الشعبى للعمل الجمالي فسوف ينجح أيضا في النفاذ من حصار السينما السيدة وسوف يمكنه أيضا من النجاح التجارى الذي هو شرط جوهرى لمواصلة الإنتاج في بلد راسمالي ومن ناحية أخرى فإن تعلم السينيمائى المتقدم المتبادل مع الجماهير سوف يوفر درجه ملموسه من الحمايه لانتاجه الجمالي.

الأبعاد الجمالية، والتقنية لأغنية الفيديو كليب

الكليب هو موقف من الفن نجد تجلياته في الأغنية كما نجدها في وسائط أخرى مثل الشعر، والقصة، والمسرح، والموسيقى، والسينما، وغيرها من الفنون. هذه النظرة إلى الفن تأسست كرد فعل لما يحدث في العالم من أحداث أفقدته تماسكه ومعقوليته، فلم يعد هناك إيمان بنظام، أو منطق، أو قواعد فلا شيء مقدس، الانتهاك هو القانون الأساسي للكليب. لا تستطيع أن تسميه صبغة، أو أسلوب، أو مفهوم، فالكليب ينفي التحديد ويلغي نقاط الارتكاز. أنه نوع من اللعب، ولكنه لعب بلا قواعد. فهو أشبه بالمصارعة الحرة. ولا أعتقد شخصياً أن كلمة كليب تعني شيئاً محدداً.. وفي القاموس كلمة كليب CLIP مشبك. لو طبقنا هذا المعنى على ما نراه، فسنجد يعني التشابك، أو التعالق، للتناسج أو الترابط، الأشياء تلتقي وتتشابك هكذا، ربما لتعود وتنفصل مرة أخرى. هكذا بدون قانون. الرؤية الغالبة لهذه الأعمال. هو التشظي ذلك أن العالم لم يعد مفعولاً ولا متماسكاً ولا يوجد تفسير عقلي لما يحدث فيه فلا بديل للمغامرة في أقصى تمردها. وسنجد صدى لهذا الموقف في الطريقة التي يتم بها صياغة الصورة في أغاني الفيديو كليب، ونحاول إنجازها فيما يلي:

• يمثل الفيديو كليب أحد التحولات في تاريخ تطور النظر إلى الصورة والتي تنقسم بحسب ريجيس دوبري إلى ثلاثة مراحل:

• اللوجو سفير Logo-Sphere أي تماهي الصورة مع الشئ المصور.

• الجراف سفير Graph – Sphere أي تحول الصور إلى رمز

جـ- الفيديو سفير Video – Sphere وهي أن تحل الصورة محل الواقع. والشئ، وتصبح غاية في ذاتها، وهي بهذا تكون صورة اصطناعية، والفيديو كليب يمثل المرحلة الثالثة.

• فالصورة في الفيديو كليب لا تتجاوز مستواها الحسي الإدراكي، ولا تذهب إلى أي تصور ذهني، فلا شيء خارجها، إنها لا توحي بشئ لا نراه، فهي تعود على نفسها، وهي تلعب دوراً أساسياً، ربما أكثر أهمية من الكلمات والألحان وأداء المعنى.

لقد كان أساس إنتاج الصورة يعتمد أو على دلاله ومعنى أما الآن فالصورة يتم إنتاجها بلا تصور، الصورة كانت تقوم على تأسيس علاقة بالواقع، بينما هنا يقدم البصرى نفسه بوصفه بديلا للواقع، ويتحول دور الصورة بهذه الطريقة بوصفها ظاهرة تساعد على رؤية الواقع، إلى ظاهرة تفوق رؤية الواقع.

• هذا السبب فالفيديو كليب يعتمد على الاستخدام المكثف للمؤثرات والخدع، وقد ساعدت التكنولوجيات الحديثة، وخاصة التكنولوجيا الرقمية، والحواسب الآلية، التي تقوم بإعادة تركيب اللقطات المصورة من خلال الكمبيوتر ثم الإضافة إليها والحذف منها، والتلاعب بها كل طريقة ممكنه، وتلعب أجهزة صناعة ما يسمى بالواقع الافتراضي، أو المفبرك. وهي تقنية باللغة التعقيد تصنع فضاءات قد لا يكون لها علاقة بالواقع.

تعتمد أغاني الفيديو كليب على نظرية الألعاب في الفن، والتي تحتل مكاناً مهما في علوم الكمبيوتر، وتعتمد نظرية اللعب، وعلى مفهوم أن الفن نفسه لعبه وهذا ما كان يعتقده كثير من الفلاسفة مثل شيللر.

ولكن اللعب ... لعب بلا قواعد. انه نوع من اللعب الحر.. والذي يشبه المصارعه الحرة. واللعب بهذا المعنى لا يكون متخلصاً من كل غائيه أو قصديه فحسب، وإنما لا يقاس على عالم يسبقه، وبالتالي فاللعب والفن هو شيء مستقل ومغلق على ذاته، ولا يقبل مقارنة مع الواقع. إذ يجد غايته في ذاته. أي في حركة اللعب ذاتها.

• برفض الفيديو كليب فكرة التركيب والبناء لصالح التفكيك، فهو يتسم بعدم استقرار الشكل، والعناصر البصرية تبدو كما لو كانت تسبح في فضاء كل منها يتحرك في اتجاه، وهذه العناصر تشكل بنية مفككة، ومتحركة وقابلة للتعديل والاستبدال باستمرار، فالفيديو كليب يرفض فكرة ثبات الشكل، أو وحدته العضوية، بل يرفض الشكل أساساً.

• الصورة في الفيديو كليب في حالة تغيير مستمر، وهي دائماً غير متوقعة فهي انتقائية متداخلة، تنفي أي توقع بالمتابعة، فليس هناك ترتيب اصطفافي أو تتابعي للقطات، بل هناك التحلي الدائم عن الروابط وليس هناك حبكة، فاللقطات لا تؤدي إلى شيء محدد، بل تؤدي إلى شبكة لا نهائية من الصلات المحتملة، والصورة زئبقية، ومرواغة، ومنفلتة.

• الفيديو كليب أساسه المونتاج، والمونتاج يعتمد على لقطات غير مترابطة ويعاد تركيب ما تم تصويره في علاقات جديدة عدة مرات، وفي كل مرة يخلق صورة جديدة. العناصر البصرية مجزأة وتغير من طبيعتها من آن لآخر، هذا التجزئ والتشظي بمنحها بعدا إيقاعياً، وقد تختص اللقطة الواحدة ذرات متناثرة من هذا التشظي الذي يحطم التماسك باستمرار. وحيث تم مزج موضوعات لا صلة بينها، فمونتاج الصور هو فعل اختراقي، وانتهاك لأي نظام أو شكل، ويمكن القول أن فن الكليب يعتمد على التشابك والتعالق لا التناسج، أي يستبدل النسيج Canavas بالتفكك.

• يستخدم الفيديو كليب أساليب الخداع البصري، من أجل خلق تأثيرات بصرية خاطفة.

• تلغي أغنية الفيديو كليب خصائص المكان والزمان، فالصورة المجزأة لا تعطي امتداد للزمان ولا بعداً للمكان، وعندما تستخدم الديكورات فهي أما مجردة أو تكون مادة لتكوين أجواء غريبة وتكون قريبة الشبه بالحلم، كما تكفي بإثارة لحظات خاطفة مما يجعل النظرة معلقة، وتختل المشاهدة في لحظة تنفي فيها أي اتصال بالزمن.

مصادر الشعرية في فيلم مدكور ثابت التجريبي
حكاية الأصل والصورة

يمثل فيلم المخرج / الراحل مدكور ثابت، واحداً من الأفلام القليلة ذات الطابع التجريبي والتي تنقسم بصيغة شعرية وحيث تولدت من هندسة التعبير في هذا الفيلم طاقة شعرية مغارية لمفاهيم الشعرية الحديثة، وقد تضافرت مجموعة من تقنيات التعبير لتفجير تلك الروح الشعرية التي غلفت فضاء النص.

وقبل ان نوجز هنا بعض مصادر الشعرية في الفيلم. سوف نحاول ان نوجز موضوعه.

يبدأ الفيلم بصورة غائمة لوجه امرأة منشورة في إحدى الصحف اليومية ونحيط بها خبر. " العثور على جثة مليونيرة قتيلة تحت سفح الهرم، والتيمة الرئيسية في الفيلم، وفي قصة نجيب محفوظ، هي تيمة الفتاة الريفية، التي تتمرد على واقعها، وتحلم بحياة المدينة، ولكن المدينة تضجها، وتمزقها وينتهي الأمر بموتها.

تتشابه صورة الضحية المنشورة في الجريدة، مع صورة فكيهة الفلاحة التي هربت إلى المدينة وتلتحق بالعمل كخادمة في بيت موظف من الطبقة الوسطى باسم شلبية، والتي ترضخ تحت ضغط الحاجة إلى مجاراته... وينتهي الأمر بأن تطردها زوجته، وتلقي بها في الشارع، ثم تلتحق كعاملة في أحد المصانع باسم "سميرة" ويحبها صاحب المصنع ويتزوجها عرفياً، وعندما تحمل منه يقوم بإجهاضها ويضطر تحت ضغط زوجته الأولى وأولاده أن يلقي بها إلى الشارع، لتصبح عشيقة لأحد السماسرة باسم "فايق" والذي يستغلها في أعماله المشبوهة، وعندما يستهلكها يستبدل بها امرأة أخرى، أجنبية لتعود مرة أخرى إلى الشارع حيث لا تجد أمامها سوى العمل بالدعارة، ويتعرف عليها أحد الشبان، ويحبها ويطلبها للزواج ولكنها ترفض فلم تعد

تؤمن بالحب بل بقوة المال وسلطته، وهكذا ينتهي بها الأمر في نهاية المطاف ذات يوم أن توجد كجثة مجهولة في صحراء الهرم. وتنشر الصحف صورتها تحت عنوان مقتل مليونيرة تحت سطح الهرم. لنعد الآن للحديث عن مصادر الشعرية في الفيلم، وهذا العنوان هو أحد العناوين التي تضمها الدراسة المطولة عن الفيلم، والتي نشرت في إطار كتاب بعنوان " اعادة اكتشاف فيلم مصري، والدراسة بعنوان "الأصل والفصل" في حكاية الصورة والأصل.

ويمكننا هنا بعد هذا التوضيح أن نكشف عن مصادر الشعرية في الفيلم، وأن نوجزها في نقاط محددة وبدون التدخل في التفاصيل التي تضمنتها الدراسة المطلوة عن الفيلم في الكتاب المذكور.

• تدمير البعد السياقي السردي:

في الفيلم لا يعتمد على حبكة روائية تتفاعل فيها الأحداث. وهو الشكل الشائع في البناء التقليدي ؟؟؟ السردية، والتي تقوم على تسلسل كرنولوجي أفقي، بل يقوم السرد هنا على تراصف، وتجاور مقاطع سردية وحياتية مستقلة... وهذه المقاطع لا ترتبط وفق ترابط عضوي، أو تتابعي بل ترتبط بنائياً بشكل تراكمي وفق سياق مختلف وهذه المقاطع وإن كانت تبدو مستقلة إلا أنها ليست مغلقة وهي متصلة بغيرها اتصالا غير مباشراً. عن طريق نوع من الكولاج يمكن أن يقوم به المشاهد بنفسه.

• جدلية التشخيص والتجريد:

والتداخل بينتهي طبقاً لمورفولوجية محسوبة، فالنص قد تحرر من سلطة الواقعي الخالص. إلى مرحلة التجريد. في جني يصل المجرد أحياناً في واقعيته إلى مستوى التوثيق. فقد تم تجريد الواقع وتحويله إلى أفكار بينما تجسيد الأفكار وتحويلها إلى وقائع، برغم الإيحاء بواقع الشخصيات والأفعال إلا أن مدكور ثابت يقدمها كنماذج بشرية عامة تمثل أنماطاً. إذ تبدو الشخصيات كأن ليس لها تاريخ سابق على الفيلم الا من خلال علاقتها المقترحة بصاحبة الصورة.

ان تجربة الشخصية، والتقليل من مرجعيتها يمكننا السرد من خلخلة المصدر الواقعي للشخصية، هذه الخلخله تشكل أحد مصادر الشعرية في الفيلم.

• استخدام تقنية القناع:

وهذه التقنية تشكل أحد مصادر الشعرية المعاصرة.

فمن الملاحظ أن الشخصيات تمارس لعبة إظهار القناع وإخفائه بما فيها الشخصية الغائبة – وهي الضحية – فهي ؟؟؟ ترتدي عدداً من الأقنعة وتحت أسماء مختلفة، فلا أحد يمكن أن يعرف ما إذا كانت شخصيات متعددة. أم هي الشخصية نفسها تحت أسماء متعددة. وحتى الممثلين يقومون هنا بدور مزدوج، فهم يقومون بدورهم كممثلين يجري بينهم وبين المخرج، وبينهم وبين زملائهم حوارات حول الفيلم، من ناحية، ومن ناحية أخرى فهم يقومون بدورهم كممثلين لشخصيات الفيلم، و؟؟ عن لعبة المخرج، ويتصرفون كشخصيات فيلمية.

• استخدام عناصر اسطورية وتراثية والتي ترتبط باتساق رمزيه في الثقافة الانسانية. مثل الإشارات التناهيه حول شخصية المسيح، ورقصه سالومي، وثيرون الذي يعزف على قيتارته أثناء حريق روما، وصراع الوحوش الآدمية حتى الموت الذي نجده في تقاليد الاحتفالات الصاخبة عند الرومان.

• التأكيد على فكرة الاختلاقية fictionality ، فالفليم يلفت الانتباه إلى طريق تشكيله وبناءه والوعي بنصية النص، فمن الوهلة الأولى يلفت مدكور ثابت نظرنا الى آلية البناء والتي تنصب أمام المشاهد باعتبارها انساق متحركة وقابلة للالغاء أو الشطب أو التعديل، فالمخرج بنفسه يظهر على الشاشة، وتراه وهو يوجه الممثلين، فنحن أمام حالة من الابداع

اللحظي، فنحن نسمع صوت المخرج، وهو يوجه المصور في مشهد خارجي

– غوص بالكاميرا في الزحام، أوعى مخلوق يشوف الكاميرا، لو كشفونا راح تفشل الخطة.

كما نرى المخرج بعد أن قام بتصوير أحد المشاهد يحادث المتفرج ويقول له أن هذا المشهد لا ضرورة له وأنه سوف يحذفه في المونتاج، مع أنه قد عرض أمامنا بالفعل، وكأنه يريد ان يأخذ رأينا: هل يحذفه أم لا؟

أن آلية البناء وتكنيك الفيلم يقدمان للمشاهد باعتبارها انسانة متحركة قابلة للتعديل أو الاستبدال.

مؤلف الفيلم ومخرجه يحقق عالم الفيلم، ويتحدث عنه في نفس الوقت، وهو يقول لنا انه يبدع ويقول بتخليق الفيلم الآن، وأمام أعيننا. أي انه يخبرنا اننا امام فيلم وليس واقع. هذه الصيغة تحقق ديمقراطية التواصل.

٦- إزاحة الحدود بين الواقع المتخيل:

سوف نلاحظ في فيلم مدكور ثابت كيف يتماهى الواقع واللاواقع في الصورة، وما يفعله مدكور ثابت هنا هو درجة معينة من تجريد الواقع، يقصد التقليل من التشخيص الذي تبديه الصورة على ألا تفقد في أي لحظة صبغتها الانفعالية العائدة إلى واقعيتها المباشرة ففي الفيلم يتلاعب مدكور ثابت بالصورة بتحقيق ارتياح نسبي لها، وعن طريق اخترفها بمعنى تأويلي، وتبقى مع ذلك في طيرة الواقع، والصورة يكمل حسبتها تتحول إلى رمز في الوقت نفسه تتمتع فيه بامتياز جمالي، ولنعطي مثلاً على ذلك بهذا المشهد الذي تدخل فيه سكين لتمزق كادر الصورة والذي يحوي فتى وفتاة يتعانقان على أريكة، وكذلك يمكن الإشارة إلى المشهد الذي يرقص فيه مجموعة من الشباب، وعندما تتراجع الكاميرا في حركة زووم أوت نجد كف يد مصلوبة على صليب في حين يدقها أحدهم بمسمار، هنا يحاول مدكور ثابت إظهار اللامرئي، وجعله مرئيا، هذا المركب يعبر تكويني الصورة / الواقع ويحقق ارتياح الصورة عن مرجعيتها الواقعية، وعن طريق هذا الارتياح. تنفجر الطاقة الشعرية للصورة. هنا سوف نلمح كيف استفاد مدكور ثابت من تجارب السرياليين.

٧- دور المجاز في توسيع مجال المرئي:

يلعب المجاز هنا دوراً مهماً في استقطاب المرئي لدلالة رمزية. حيث ينتج تفاعلاً بين ظاهر وباطن خلال تحول المدرك البصري وتحويره إلى طاقة متجاوزة تكون أساساً لصبغة ذات طابع شعري، ولدينا في الفيلم العديد من اللقطات التي تجد هذه الصيغة، وسنكتفي هنا بالإشارة إلى:

• لقطة تضم رأس تمثال سعد زغلول، وما يمثله في التاريخ الوطني ودخول وجه الصحفي راشد الكادر مع صوت طائرة يفترض انها تمثل صوت العدو.

• اللقطة التي تجلس فيها الصحفية "ماجدة" وخلفها الجثة، ماجدة تقضم ساندويتش، ويقدم لها زميلها كوبا من الماء فتقوم بسكبه على الأرض في استمتاع، ولا يستطيع المرء إلا أن يربط بين هذا المشهد ومشهد فكيهة الفلاحة. وهي تتحدث عن حلمها بالذهاب إلى المدينة لتشرب من ماء الصنابير. في حين يوجد في مقدمة الكادر السقا الذي يريد أن يتزوج فكيهة، وهو يقوم بصب الماء في الزير، وثمة كلب يلهث من العطش بدخل الكادر.

• اللقطة المشهدية. التي تجتمع فيه الطفلة (ابنة رشاد أفندي وهي تتحدث عن الضجة – ومعها الصحفي راشد وزميلته ماجدة ورجل البوليس في جنى يلاحق صورة الطفلة تمثال الفلاحة لمختار بينما تبدو خلفية الكادر كأجزاء من معبد فرعوني. هذا المشهد الذي يعبر عن النموذج الذي تمثله الفلاحة الضحية بينما يؤكد الديكور بعد آخر أكثر عمقاً أي تتسع دلالة قضية المرأة المقهورة لتصبح قضية الوطن المقهور.

• فيلم حكاية الأصل والصورة هو فيلم يعطي الفرصة لحرية لا محدودة للإبداع الشكلي والشعري.

شعرية الفيلم التسجيلي والقصير
المفهوم والأبعاد

ما هو الفيلم الشعري؟ كيف يمكن الإشارة إليه وتحديده أو تعريفه؟ وما هي المعايير والمفاهيم التي يستند إليها هذا التحديد؟ وما الذي يميز الفيلم الشعري عن غيره من الأفلام؟ وماذا يرتبط بهذا التميز من فروق في الوظيفة والغاية؟ وما علاقة الفيلم الشعري بالقول الشعري المتمثل في القصائد؟ وما أوجه المقارنة بينهما؟

أسئلة قديمة لكنها مازالت مطروحة على علم الجمال السينمائي وبإلحاح في طلب الإجابة خاصة على ضوء التطور الهائل في المجالات المعرفية والعلمية والإبداعية، والتي طرحت إعادة النظر في المفاهيم والمصطلحات السائدة، بدافع الحاجة إلى الضبط المنهجي.

لقد شهدت بحوث الشعرية في العقود الأخيرة نمواً متزايداً، طرحت من خلالها مفاهيم جديدة عن الشعرية. وبهذا يبدو الحديث عن شعرية الفيلم حديثاً موصولاً، والتساؤل حول ماهية الفيلم الشعري يظل قائماً ومشروعا.

الأدبيات السينمائية العالمية التي رصدت وحللت تاريخ السينما في العالم، تحدثت عن أفلام روائية وتسجيلية نسبت إليها صفة الشعرية، كما تحدثت عن قصائد سينمائية، وقدمت قائمة من المبدعين السينمائيين باعتبارهم شعراء السينما، من أمثال تاركوفسكي، انه تزوج برادجانوف، برتولوتشي، بازوليني، بورشفيك، دافيد لينش، جان كوكتو، لوى بونويل، سترنبرج، أميل لوتيانو، فرانتيسك فلاسيل، أكسيل كورتي، كارلوس ساورا، كاميلو بيني، سيرجي أفديكيان وغيرهم.

بينما أطلق جورج سادول على مجموعة من المخرجين الفرنسيين، منهم رنيه كلير، مارسيل رينوار، كارنيه، جان جريمون، أرلتي، ابشنين، وغيرهم "مدرسة الواقعية الشعرية"، والتي ضمت ثلاثة أجيال في الفترة من عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٥٧.

كما تضمنت تلك الأدبيات السينمائية قائمة من شعراء السينما التسجيلية، من أمثال فلاهرتي، بازل رايت، بول روثا، دافجنكو، دزيجافرتوف، بوريس إيفان، والتر روتمان، جنى ببنليفيه، روكيبيه، همفري جيتنجر وغيرهم.

غير أن هذه الأدبيات ذاتها كانت مجالاً لسجال نظري، وأثارت جدلاً واسعاً بين المفكرين ومنظري السينما ونقادها. فبالإضافة إلى الالتباسات والاختلافات حول مفهوم الشعرية، ومنها الخلط بين الشعرية والشاعرية، فإن بعض الكتابات أبدت تحفظات نظرية حول مقارنة الشعر بالسينما، بسبب اختلاف خصائص المادة الوسيطة لكل منهما.

فقد رأى بعض المفكرين أنه إذا كانت اللغة الكلامية قد تكون الأنسب ليسكنها الشعري بسبب طبيعتها التجريدية، باعتبارها مجرد علامات وانساق اصطلاحية، فإن السينما بسبب طبيعتها الحسية والواقعية وقدرتها على نقل صورة مطابقة للواقع، تضع صعوبة أمام شعرنتها.

وقد رد المتحمسون لشعرية الفيلم على هذه التحفظات، بأن هذه الخاصية الذاتية للسينما هي بالتحديد التي تجعلها مُهيأة للشعرية، وذلك لأن السينما لا تنقل الواقع بطريقة موضوعية. فبسبب وجود إطار الصورة تقدم هذا الواقع مقسماً إلى مقاطع، تعزل مستويات منه وتعيد تركيب الصور عبر المونتاج، كما أن الصورة ليست مجرد علامة دالة فقط تشير إلى ما هو خارجها، بل تتكون من عناصر شكلية تفرض على الصور تنظيما شكليا يبتعد بها عن مرجعيتها الخارجية، بالإضافة إلى إمكانية التلاعب بالصورة ذاتها عبر التأثيرات الخاصة بالطبع والتحميض. وكذلك استخدام المؤثرات الخاصة بالعدسات المختلفة، وإمكانية التلاعب بالنور والظل، واستخدام الخدع السينمائية؛ وهي إحدى الخصائص الذاتية للسينما. كما أن التقنيات الحديثة وقدرتها على إنتاج واقع افتراضي ضمن وسائل متعددة، تجعل من السينما مادة خصبة بامتياز ليسكنها

الشعر. الأمر الذي جعل بعض الشعراء يشاركون في إخراج الأفلام السينمائية، من أمثال بازوليني وكوكتو.

الواقع أن الجدل حول العلاقة بين السينما والشعر هو إرث يمتد إلى جدل قديم حل العلاقة بين الشعر والصورة "الرسم"، والتي نالت الجانب الأوسع من قضية التأثيرات المتبادلة بين الفنون وتراسلها أو تناصها، والتي عززتها مئات الأعمال الشعرية، ومثلها من اللوحات والصور. ولعل أفضل نص عرفه تاريخ النقد الفني عن العلاقة بين الشعر والفنون التشكيلية، هي تلك المقاربة المنسوبة إلى اليلسوفق اليوناني سيموندس.

""الشعر هو صورة ناطقة. والرسم والتصوير هو شعر صامت"

كما أن هو رأس شبّه القصيدة بالصورة، وفي الثقافة العربية فطن الفكر الفلسفي والنقدي العربي إلى تلك العلاقة بين الرسم والشعر. فشبه الجاحظ صناعة الشعر بأنه جنس من التصور، وجعل حازم القرطاجني منزلة الشاعر بمنزلة المصور.

ولقد امتدت المقارنة بين الشعر والتصوير إلى الأزمنة الحديثة، فقد رأى هربرت ريد أن أوزان الشعر عند الأنجلو ساكسونين يمكن أن تقارن بزخارفهم.

والواقع إننا لسنا في حاجة إلى إحصاء لنعرف حجم الإلهامات، التي استوحى منها الشعر من الرسم وبالعكس، مما دعي كثيراً من النقاد إلى اللجوء إلى اللوحات والأعمال التشكيلية لكشف غوامض وأبعاد الكثيرمن الأعمال الشعرية، كما استعانوا بالأعمال الشعرية لكشف أبعاد الصور واللوحات المزامنة لها. وقد رأينا مؤخراً ما يَسمى "الشعر المجسم"، وإدخال الصورة الفوتوغرافية والجرافيكية فيما سُمى "النص الصورة" الذي يجمع بين العناصر الأدبية والبصرية.

ورغم هذه التأكيدات حول العلاقة بين الصورة والشعر، فإن بعض المعارضين رفضوا رفضاً حاسماً عقد أي مقارنة بين الرسم والشعر، ووصفها شافتسبري بأنها محاولة عقيمة. كما رفض ليسنج وايرفنج بابيت الخلط بين الفنون، وهذا التبسيط المخل بطبيعة الفن والواقع على السواء... وهكذا ظهرت على السطح إشكالية شرعية أجناس الفن وحدودها، والتساؤل حول الأسس التي يتم بها تجنيس الفنون وتصنيفها.

والواقع إن تجاوز هذه الأشكال بالنسبة لموضوع شعرية السينما، لا يتم إلا عبر تحديد مفهوم كلمة "شعري"، والتي يشير بع المفكرين أنها تتجاوز كلمة "شعر". فكلمة شعري لم تعد مُرتبطة فقط بهذا النوع الأدبي الذي نسميه قصيدة، بل تتحقق في أنواع أخرى من الفنون. الأمر الذي حدا بياكوبسون على القول بأن قصر وظيفة الشعرية على الشعر هو تبسيط مخادع، وحث على توجيه البحث عن هذا الشعرى في الأشكال الفنية المختلفة؛ ومنها الاشتغال الشعري على اللغة. وهذا يذكرنا بما سبق أن ذكره الخوارزمي عندما قال "قد توجد الشعرية في نصوص غير أدبية، فهي ليست حكراً على النص الأدبي".

والآن....

ما هو هذا الشعري؟ وما هي مصادره وآليات إنتاجه، وما هي علاقة الشعري بالشعر الذي استمد منه اسمه وكيف يُمكن التعرف عليه في السينما؟ وهل يُمكن التعرف عليه في السينما؟ وهل يُمكن الحديث عن السينما باعتبارها خطاباً شعرياً؟.. وما هي حدود التشاكل بين ما هو شعري وما هو غير شعري في الأفلام؟

فإذا عرفنا أن هناك تجارب متعددة وأساليب متنوعة تستهدف هذه الشعرية، وفي إطار مدارس جمالية مختلفة، فهل يمكن وضع مقياس عام لتحديد انتسابها بدرجة أو أخرى لمفهوم عام للشعرية؟

هذه الأسئلة وغيرها مطروحة للمناقشة، وربما تساعدنا المناقشات لتكوين رؤية كاشفة نستطيع من خلالها تلمس الجوهري، الذي تنتظم بداخله هذه الأفلام الشعرية، مع اختلاف المدارس والاتجاهات الجمالية، واختلاف الثقافات التي انتجت في ظلها، واختلاف وتطور مفهوم الشعرية ورفع الالتباسات عنه والتعرف على أبعاده.

وباعتبار أن التعامل مع مثل هذه الأسئلة يتطلب أن نفتح ملفاً إشكالياً وشائكاً، ويتطلب تداخلاً معرفياً جمالياً من منظور نقدي وإبداعي ومنهجي، ولتحقيق أقصى فاعلية للندوة، قمنا بدعوة مجموعة من المبدعين السينمائيين والشعراء والمفكرين والنقاد، للحوار حول المحاور التالية :

١- الشعري في الشعر .. ما هو؟ وما هي مصادره، وآليات إنتاجه؟

٢- تجليات الشعري في العناصر السينمائية "الصورة كأيقونة، شعرية الحكاية، البنية النصية، والسردية، الزمان، المكان، إلخ..."

٣- الشعري والفيلم التسجيلي والروائي القصير.

٤- تأثير السينما في الشعر المعاصر.

٥- تأثير التطورات التكنولوجية في بنيه الفيلم الشعري المعاصر.

٦- الغموض وإشكالية التلقي في الفيلم الشعري.

الفيلم الوثائقي
حدود الموضوعية والذاتية وبين الوثيقة والحقيقة

سيد سعيد

ربما يجب علينا في البداية أن نحاول ازاله بعض الالتباسات حول المصطلح ومفهومه والتي قد ينتج عنها بعض الارتباكات لقد قام بعض رواد السينما التسجيلية في مصر والعالم العربى بترجمة المصطلح الأجنبي documentary film إلى اللغة العربية بمصطلح الفيلم التسجيلي في حين أن كلمة "تسجيل" في اللغة العربية تعني تدوين الشيء وتأكيده وتأريخه وتقترن بمصطلح السجلات أو المحفوظات في دواوين الحكومة والتي تعنى بالوثائق الرسمية التي بحب حفظها لإثبات وقائع محدده مثل حجج الملكية وما شابه.

بينما لجأ البعض الأخر إلى ترجمه المصطلح الأجنبي بالمعنى القاموسي أي الفيلم الوثائقي ولازالت الادبيات النقدية في مجال السينما تتأرجح بين استخدام الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي كمصطلحين مترادفين دون تفرقة بينما ظل المصطلح الأمريكي non fiction film كإشارة إلى هذه النوعية من الأفلام أي انه الفيلم غير التمثيلي، وقد شاعت تنويعات أخرى للإشارة إلى تلك النوعية من الأفلام مثل افلام الحقيقة الذي تبناه "فيرتوف" أو السينما المباشرة الذي تبناه "ريتشارد ليكوك" أو السينما الحية أو السينما العفوية ..الخ

وأغلب الظن أن رواد السينما التسجيلية العرب الذين نحتوا مصطلح الفيلم التسجيلي عنوا به هذه النوعية من الأفلام التي تتوقف عند حدود تسجيل الوقائع كما هي دون تلاعب، أي عند حدود التسجيل السلبي لحدث أو وقائع ما حقيقيه تواجه الكاميرا وذلك بالمقارنة مع الفيلم التمثيلي والذي يعتمد على واقع مصنوع لا واقع حقيقي وستكون هذه نقطه الافتراق الأساسية التي يتم الرجوع إليها عند أى مقارنات بين التسجيلي والروائي.

إذن فحتى هذه النوعية السينمائية لا يعتمد فقط على طبيعة مصدر الصورة بل ايضا الإشارة الى نفي واستبعاد أي تلاعب بالصورة والوقوف عند حدود الاستنساخ الألى للواقع وهو خاصيه اساسية للكاميرا هذه الفكرة الخاطئة التي تقوم على الخلط. بين الأداة، الكاميرا، ، وبين الفيلم، السينما، الذي هو فن، وسوف نعود إلى مناقشة هذه الفكرة لاحقا.

السؤال المهم الأن هو، هل تتحدد ماهيه الفيلم التسجيلي بالتوقف عند حدود النسخ الألى للواقع؟!

لقد اشتعل النقاش منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر بعد ظهور الفوتوغرافيا بين فريقين .فريق يعتقد أن التصوير الفوتوغرافي ينتج نسخة مطابقة للواقع لا يجب افسادها بأي حيل.. ولا بد من اللجوء إلى الموضوعية.. وفريق يرى أن التصوير الفوتوغرافي يتيح للفنان فرصا عديده مثل تلك التي يمنحها الرسم شريطة الإبداع تحت تأثير خواص الكاميرا ويستخدم كل الحيل لاستخلاص الحقيقة والجمال من المادة الفوتوغرافية الخام ويرون أن تعميق قدرات الكاميرا هي مهمه المصور للحصول على أفضل تعبير عن الحقائق.

هنا علينا أن نتوقف لتحديد الفرق بين الواقع المسجل بالكاميرا وبين الفيلم الوثائقي كما نراه بالتأكيد على كلمه فيلم..

بداية يجب القول أن الوثيقة هي المادة الخام المصورة التي تشير إلى واقع أو حدث ما في زمن محدد ومكان محدد.. هذه الوثيقة مكتفيه بذاتها وتتسم بالحياد والموضوعية بشكل نسبى - كما سنعرف فيما بعد- ولا تدل على شيء إلا نفسها الواقع الذي استنسخته، إنها شيء أشبه ببصمه الأصابع والوثيقة تتفاعل بأقل قدر مع التصوير وفنياته فهي تتوقف عند هذه

الحدود في كونها وثيقة معتمده في مصداقيتها على نسخ الواقع رغم أنها تظل أدنى منه وتزداد قيمتها فقط عند غياب الواقع أو زواله وهي في وضعها هذا لن تستطيع أن تتغلب على وضعها، غير السينمائي، إلا عندما يتم افلمتها أي تحويلها إلى فيلم سينمائي وهو ما نسميه فيلما وثائقيا..

الفيلم الوثائقي هو الفيلم الذي يستخدم هذه الوثيقة أو مجموعه وثائق أخرى للتعبير عن موقف أو رساله تعتمد على رؤيا ذاتية لصاحب الفيلم وتحليلها وتفسيرها والكشف عن مغزى ما أو استخدامها كحامل دلالة خارج نطاق كونها وثيقة وحيث تفقد حياديتها وموضوعيتها فالفنان يتدخل برؤيته الذاتية بإعادة تنظيم المادة المصورة الخام وباسلوب فنى من أجل اضافه أبعاد جديده لها هنا تتحول الوثيقة إلى فيلم ويتحول المشاهد من التعرف على ما يعرفه إلى ما لا يعرفه وحيث يمده الفنان بوسائل تساعده على تعلم كيف ينظر إلى ما يجرى او ما جرى دون أن يفقد احترامه للواقع المصور الذي حاول الفنان مضاعفة تأثيره.

المشاهد يتوقف فجأة ليشاهد ما يعيشه أو ما يعيشه غيره بناء على دعوه من الفنان وقد تكون المسافة واسعه بين ما يعيشه المشاهد وبين ما أصبح يعرفه أو بين ما ينغمس فيه دون أن يدركه هنا يقوم الفيلم الوثائقي بتأسيس علاقه جديدة له مع الواقع وبمدركات جديده تدعوه إلى الانحياز أو الرفض وإشعال الرغبة لديه في خلق واقع جديد

الفيلم الوثائقي هنا أداه لمعرفه الواقع ووضعه موضع تساؤل في هذا الإطار يمكننا التحدث عن الفيلم الوثائقي باعتباره عملا ابداعيا حقيقيا لا يدعى الموضوعية بل على العكس يجد نفسه غالبا مستثمر ضمنيا إذ يقترح رؤيه خاصه للمادة الوثائقية تتأتى من وسائل ومعالجات سينمائية وجمالية.

الفنان الوثائقي يلتقط وثائق عن الواقع ولكنه يقدم من خلالها فيلما وثائقيا أي يقوم بتنظيم هذه الوثائق وفق فكره ما وهو يعتمد على هذه الوثائق لمنح مصداقية لفكرته كوسيلة مادية مقنعة قادره على الوصول استنتاجات محددة، وهذا يقودنا إلى التساؤل عن حدود الموضوعية والذاتية في الفيلم الوثائقي يتحدد البعد الموضوعي للفيلم الوثائقي من خلال مادته الوثائقية حيث يعتمد مصدر الصورة على الواقع الحى المباشر لقناة أي المادة الواقعية الموجودة موضوعيا وغير المختلقة والتي تنتقل فيزيائيا على طبقه الفيلم الحساس أو الكترونيا في نظام الديجيتال وحيث يمكن الاعتماد عليها كوثيقه قائمه بذاتها باعتبارها متوافقة مع الواقع الحى ومتزامنة لحظه تصويره وليس هناك تنظيم شكلي مسبق للصور إلا ما تراه العين من منظار الكاميرا وليس لهذه الكاميرا أن تسعى إلى زينه أو ابهار إلا ما يعرضه الواقع ذاته وليس هناك تكنيكات للتلاعب بالصورة تفرض وجودها على الواقع..

ومع ذلك هل يمكن القول إن الالتقاط المباشر للواقع بواسطه الكاميرا هو واقع موضوعى بصفه مطلقة؟؟ الاجابة في رأينا بالنفي ، ففي البداية يجب أن نعترف انه لا يوجد تصوير او استنساخ العالم المرئي بدون أداة هي الكاميرا، ولكن الكاميرا لا تلتقط الصور ذاتيا ولكن تتم عمليات التصوير بواسطة فعل انسان يديرها ويوجهها فعملية التصوير هي فعل انساني، ومن نافلة القول إلا يعد أحدا مسؤولا عن عمل ما حتى لو لم يكن راغبا فيه ويقصده وهذا يعني عارف بأن الفاعل يكون لديه وعيا - على الأقل نسبيا- بما يريد أن يصوره وبالطريقة التي يتم بها تصويره وتوقف الطريقة التي يتم بها تصوير الواقع على أساس نظرته إلى هذا الواقع فهل يمكن النظر إلى العالم / الواقع بحياد؟؟.

نعم العالم مستقل عنا، وله وجوده الذاتي المستقل ولكننا الذين ندرك العالم وبدون الإنسان فلن يكون هناك سوى عالم ما عالم لا يمكننا الحديث عنه نحن نعيش في عالم وندركه من خلال الحواس ثم تتحول الانطباعات الحسية إلى إدراك بعد تدخل الوعى بالمحسوس ولكن صلة الإنسان ليست صلة معرفه حسية وعقلية بل هي ايضا حاله وجدانية انفعاليه

وجمالية وبعد أن يتم إدراك الشيء بالإحساس أى بعد ان يدخل مجال الرؤية على سبيل المثال فإنه يتحول من دائرة الإدراك الحسى الى التصور والتصنيف عن طريق المقولات الذهنية وهكذا يتعامل الإنسان مع العالم من خلال مجموعة من التصورات والتصورات تلوث المادة الحسية للصورة اذا لدينا صوره عن العالم وتصور وحيث يصبح عالم الصورة مرتبط بالتصور ويصبح هذا التصور من مكونات الصورة ويقوم التصور بعمل حفظ ذاتي للصور على نحو ما.

ربما علينا أن نبدأ بتشخيص الظاهرة السنيمائية ذاتها فمن المؤكد أن هذه الظاهرة لا تخلو بحد ذاتها من إشكالية عميقة فالمدرسة الوضعية في علم الجمال وفي النقد العلمي والجمالى يحصر الظاهرة الجمالية إلى حد كبير في الأداة وسماتها وخصائصها الموضوعية المنفصلة عن الذات الإنسانية والتي تعطى لهذه الأداة طاقتها الجمالية والسينما من منظور هذه المدرسة. هي أيضا الأداة التي تميز فن السينما أي الكاميرا فالكاميرا خصائص معروفه وان كانت قابله للتطوير وهي تهدف إلى إنتاج صوره عن العالم الطبيعي والإنساني ولكن المسألة الإشكالية هنا ..هل تعد هذه الصورة نقلا أو تسجيلا موضوعيا منفصلا عن الذات أو مستقل عنها. ؟

صحيح أن الكاميرا وملحقاتها هم أدوات لهم خصائص موضوعية مستقله نسبيا عن الإنسان ولكنهم ابتكروا لغرض ما أنساني ومثلما يمكن استخدام الخصائص الموضوعية لذرات اليورانيوم لتحقيق أغراض متناقضة فإن الكاميرا وتوابعها يمكن استخدامها لأغراض شتى ،،وكل هذه الأغراض ليست مستقله عن الذات الإنسانية وبالتالي عن قيم وثقافة وايدلوجية المستعمل وانحيازاته المعرفية والجمالية والمعتقدية وحتى التسجيل بمعنى إنتاج صور هو غرض إنساني مركب ويستحيل فصله عن الذات الإنسانية.. أن الذات الإنسانية هي التي تسجل مستخدمه أدوات مختلفة منها الكاميرا وذلك لهدف ما إذا الأمر الذي يشخص لنا الظاهرة الإنسانية ليس الأداة وإنما البحث المتواصل عن إنتاج أبداعي يستخدم الصور بكل طاقتها المحتملة والإبداع ينفذ إلى تكوين الصورة المحمولة على شريط الفيلم ومن المستحيل الاعتماد على صفه التسجيل لتصديق المزاعم القائلة بموضوعيه الصور المسجلة على شريط الفيلم وهناك أسباب عديده تنفي هذه المزاعم:

أولا: الكاميرا لا تستطيع الإمساك بالواقع كله بسبب الإطار (الكادر) إنما تستطيع أن تلتقط جزءا من الواقع وستظل أجزاء كثيره من الواقع خارج الكادر وسيجد مخرج الفيلم نفسه مرغما أن يختار أي جزء من هذا الواقع هو الذي يجب أن يكون داخل الكادر وقد كان المفكر السنيمائي المعروف أندريه بازان يعتبر هذا التجزئة هو خيانة للواقع وتزييفا له وحتى مع وجود حركه كاميرا فإننا سنجد أجزاء من هذا الواقع قد خرجت من الكادر لتحل أخرى مكانها وفي كثير من الأحيان نجد ذلك الجزء من الواقع الذي يحتويه الكادر منتزعا من سياقاته وسنجد المخرج يلتقط ما هو جوهرى وموحى ومكثف أى يتدخل ذاتيا بالاختيار.

ثانيا: بسبب خاصيه أو خواص العدسات وخاصه فيما يتعلق بدرجة وضوح الصورة فستكون هناك مناطق في الصوره أكثر وضوحا من غيرها كما أن سرعه الحركة على محور العدسة تتغير. بحسب نوع العدسة.

ثالثا: هناك بعض الاعتبارات التي تتدخل خلال عمليه التصوير تمنح الصورة بعض الاختلافات عن الواقع مثل لو كان الفيلم بالأبيض والاسود أو بالألوان كما تتدخل حساسية الفيلم الخام ونوعيته في درجه واقعيه الصورة كما يجب أن نضع في الاعتبار المكان الذي توضع فيه الكاميرا والمسافة بين الكاميرا والموضوع المصور وزاوية التصوير..الخ

رابعا: وهو أمر شديد الأهمية فمن المعروف أن الواقع ذو ثلاثة أبعاد والشاشة مسطحة ذات بعدين ويتحقق الايهام بالعمق بوسائل اصطناعيه وسيظل الفارق بين الواقع وصورته على الشاشة جوهريا إلى آخر هذه الأمور المعروفه التي تفقد الموضوع المصور موضوعيته المطلقة وستظل المقولة سارية ابدا انها ليست الكاميرا ولكن من يقف خلفها وبالطريقة التي يستخدمها

والهدف الذي يرمى إليه.

الفيلم الوثائقي والحال هكذا يملك وضع الوثيقة في إطار يساعدنا على فهمها وفهم الواقع الذي تصوره كما تملك أيضا امكانيه تشويه هذا الواقع وتزييفه والفرق هو فرق من يستخدمها.

ومن المعروف أن الامريكيين والروس استخدموا وثائق الحرب العالمية الثانية - نفس الوثائق - لعرض وجهات نظر مختلفة عندما تحولت هذه الوثائق إلى افلام

من هنا يمكن أن نقول أنه لا قيمه للوثيقة أن لم تدلنا إلى حقيقه ما مع التسليم بأنها حقيقه ما، أي حقيقة من وجهه نظر فهي حقيقه نسبية وليست مطلقة. ولنذكر هنا ما قاله جودار عن ريتشارد ليكوك أحد ممثلي سينما الحقيقة "أن ليكوك يلاحق الحقيقة بالحاح دون أن يتساءل ما إذا كانت عدسته تقف على هذا الجانب من الحقيقة أم على الجانب الآخر.. فحول أى حقيقه يدور الأمر".

الوثيقة ليست حقيقه بالضرورة،يقول إدوارد كار في كتابه ما التاريخ "ان التقديس الأعمى للحقائق الذي ساد القرن التاسع عشر قد اكتمل ووجد مبررا له في التقديس الأعمى للوثائق فقد كانت الوثائق بمثابة تابوت العهد في معرفه الحقائق فإذا ما وجدت الحقائق في الوثائق فهي مطلقة ولكننا اذا ما فحصنا هذه الوثائق بدقه سنجد انه ما من وثيقة تخبرنا أكثر مما أراد محررها الشيء الذي يعتقد أنه حدث حقيقة"

أننا هنا نواجه مشكله المرجعية التي تقوم على قدم واحده وهي اعتبار الوثيقة هي المعيار الوحيد للحقيقة في واقعنا العربي لدينا مئات الصور لزعماء العرب وهم يقبلون بعضهم البعض ويظهرون أمام الكاميرا وهم يبتسمون بمودة أثر كل اجتماع من اجتماعات القمه ويعرف الذين حضورا وعاصروا تلك الاجتماعات انهم كانوا منذ لحظة يتراشقون بالسباب نحن نعرف أن الصور كاذبة ولكن ماذا بعد ٥٠ عاما على سبيل المثال هل تعتبر هذه الصور / الوثائق تمثل حقائق؟

نحن نعرف ان كثير من الأشخاص العاديين والذين يكونون موضوعا للأفلام الوثائقية لن يكونوا طبيعيين مائة في المائة، وقد يضطر صنعوا الافلام الوثائقية أن يستمعوا إلى شهود حادث ما لم تلحق الكاميرا بتصويره ومهما كانت أقوال هؤلاء الشهود صادقه إلا أنها غالبا ما تتلون بأفكار ومعتقدات وميولهم وانحيازات وعواطف وانفعالات وتصورات وأحوال هؤلاء الشهود النفسية والاجتماعية تحملنا على أن نضفي على مثل هذه الشهادات صفه الصدق أو الحقيقة المطلقة أو الحيادية كيف نعرف أن الشخصيات في الفيلم الوثائقي شخصيات واقعيه لتقوم بالتمثيل كيف نعرف انها تتحدث وتتحرك بعفويه وتلقائية لقد ثبت أنه حتى في افلام لوميير التسجيلية الأولى مثل خروج العمال من المصنع أو وصول قطار للمحطة أن الناس اللذين ظهروا في الفيلم رغم أنهم كانوا أناس عاديون بالفعل إلا أنهم تلقوا تعليمات من المخرج كيف يتحركون أمام الكاميرا. وفي فيلم روبرت فلاهارتى وهو أحد رواد الافلام الوثائقية في العالم كان يصور فيلمه الشهير "نانوك الشمال"، جعل المخرج شخصيات الفيلم وهم صيادون حقيقيون يتصنعون الحقيقة فقد منعهم من استخدام البنادق في الصيد وجعلهم يستخدمون الخطافات التي كانوا قد كفوا عن استخدامها..

عندما يتم إضفاء وجهه نظر على الوثيقة من خلال آليات المونتاج يعنى إدخال رؤيه ذاتيه على الواقع الموضوعي الذي نتلقاه وحيث يتم ترتيب الصور وفق مخطط معين وخطاب معين دون أن تفقد الصورة طابعها الحسي أن تجزئة المادة الواقعية الخام إلى لقطات يتيح لنا امكانيه ترتيبها على نحو ما وهو ترتيب مرن وديناميى يقبل التشكل وأعاده التشكل دوما أيضا فإن مجرد وجود تعليق صوتى على ماده بصرية من خارج الوثيقة هو تدخل ذاتى مما يؤدى إلى إحداث تأثير معين.

في فيلم ميخائيل روم ،،فاشية عاديه ،، قطع المخرج الصوت عن خطب ادولف هتلر التي صورت في حينها فظهر هتلر كبهلوان

يأتي بحركات مثيره للضحك بينما كان المشهد الواقعي يظهر هتلر وهو يمارس الرعب الخطابي على الشعب الألماني، هل كان ميخائيل روم يظهر الحقيقة أو كان يقوم بتزييفها عندما كان يتلاعب بالوثيقة؟،

هل نلوم فلاهارتى انه كان شاعرا وليس عالم اجتماع؟

الحقيقة ليست لصيقه بالواقع بالضرورة ولكنها مرتبطة بتوسيع رؤيتنا للواقع والكشف عن أبعاده الكامنة والمخرج الوثائقي يجب أن يسعى من أجل سبر غور المادة الخام والمعطاة وابراز ما هو غير مرئي وغائب عن الصورة وله الحق من أجل الحصول على حقيقه ما اللجوء إلى وسائل تقنية حتى لو كانت من خارج الصورة ويكون عمله هنا أشبه بتلك العمليات التي يقوم بها علماء الذرة من أجل الحصول على الطاقة الكامنة

في عالمنا المعاصر ساعدت التطورات التكنولوجية خاصه في مجال التصوير على أن تفتح ابعادا جديده للواقع لم تكن معروفة قبلا وغيرت منظورنا وتصوراتنا للعالم

لم يعد الكمبيوتر قادرا فقط على التعامل مع كافه أشكال الصور والاصوات والتلاعب بها بحيث يمكن معالجتها وأعاده انتاجها بمئات الطرق ولكنه أدخل أيضا في التجربة البشرية الواقع الافتراضي والذي يصعب التمييز بينه وبين الواقع الحقيقي ويمكنه ابتكار وصنع أى وثيقة. الأداة ومهما كانت قدرتها تظل في يد الإنسان الذي يقودها إلى هذا الجانب أو ذاك وهذا يعنى أنه لا توجد موضوعية مطلقة ولا ذاتيه مطلقة فسيظل العالم موضوعيا بصفه جزئية وذاتيا بصفه جزئية وسيظل هذين المفهومين للعالم متداخلان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر وأخيرا فنحن نتبنى مقولة جريرسون عن الفيلم الوثائقي انه معالجه إبداعية للواقع وهي مقولة مقبولة بشرط أن نفهم ونعرف ما هو الواقع وإلى أي جانب منه ننحاز .

المكان في الفيلم الشعرى

مادام الفعل الابداعى في الفيلم الشعرى تتلاشى فيه الحدود بين الواقع والخيال فإن الحدود بين الفضاء الواقعى والخيالي يتتلاشى أيضا ليصبح مكان بلا أبعاد فالمكان مفتوح وقابل للاتساع

واذا كان الزمان في الفيلم الشعرى يجمع بين طبقات من الازمنه أو تتراكب فيه ازمنه متعدده فإن المكان يكشف عن تنوع وتداخل بين فضاءات متنوعه بلا تمييز ليصبح مكانا لامتعين

لقد ابتكر المخرج الفرنسى بيرسون أمكنه غير محدده غير متجانسه وغير مترابطه الأجزاء وما تلحظه العين ليس هو المكان ولكن الطريقه التي يظهر فيها المكان فنحن نرى حياه مدينه كبيره تنعكس فوق الاسفلت المغسول بمياه المطر ونرى كيف يتحلل جسر روتردام الحديدى إلي صوره لاماديه مؤطره بطرق مختلفه وجعله مرئيا بأكثر من طريقه

أن مكانا مغمورا بالظلال يصبح مكانا لامتعينا وسوف نلاحظ مع انتونيونى انه يصل بالفضاء إلي حدود الفراغ والذي يتمثل في السطح الخاوى كما نراه في فيلم الكسوف كما يلجأ انتونيونى إلي اللون الذي يرفع المكان إلي قوه الفراغ وحيث المكان اللامحدد يتخذ طبيعه جديده فلم يعد مكان يتحدد من خلال أجزائه التي لاتكون الوصلات فيه محدده سلفا ولكن يمكن أن تحدث بطرق مختلفه

انها مجموعه من المواقع أو الأمكنة التي تتواجد معا بمعزل عن النظام الزمنى الذي يذهب من جزء إلي آخر

المكان هو محض ممكن وقد ازيلت تحديداته الاحداثيه كما سنلاحظ عند جودار في فيلم الاحتقار ولدى ستروب إلي سيبنى فيلم جلوريا سطوحا عديمه الشكل وفضاءات مراوغه فقدت احداثياتها بطريقه أو أخرى وهو ذات الفضاء الذي سعى

إليه دراير حيث يبدو الفضاء كما لو أنه بعدا من أبعاد الروح

وبنفس الشكل لم يعد الفضاء محددا في المدرسه التعبيرية حيث تلعب الظلال أو التباين بين النور والظل دورا في إعادة تشكيل المكان يجعله مكانا مختلفا إذ يصبح مكانا ملتبسا تغوص فيه الأشياء كما نراه في افلام مرناو وفيلا

من كتاب شعريه السينما / سيد سعيد

البنيه السردية في الافلام الشعرية

لاتوجد في السينما الشعريه بنيه محدده كما نعرفها من مفهوم البنيه إذ سيفقد النص تركيبه العضوى،وطالما كان الزمن متشظيا سيكون هناك تقلبات وانقطاعات في الأحداث حيث للأحداث القدره علي الانفصال والتحول الدائمين ويفقد الفيلم ترابطاته الواقعيه وستفقد الحبكة قوتها وستكون الافلام مختله حكائيا بقدر مايتخذ السرد من استبدالات وتحولات،،وهكذا يتم تدمير البعد السياقى السردى التقليدى حيث لايعتمد السرد علي حبكة تتفاعل فيها الأحداث وفق تسلسل كرنولوجى إذ تتداخل الأحداث وتختلط وتحطم سيولتها بتدمير البعد الأفق للسرد

هنا تقدم عمليات البناء نفسها للمشاهد وتنتصب أمام عينيه باعتبارها انساق لبنيات متحركة وقابله دائما للاستبدال ماديا ودلاليا وهناك فراغات متروكة للمشاهد فالعمل ليس منجزا نهائيا بل هو هدف دائم للمقاطعة مما يؤدي إلي غياب أفق توقعات المشاهد وهذا بدوره يؤدى إلي الكشف عن وجوه متعدده لواقع متعدد

هنا يمكننا الحديث عن حاله استقبال تداولية للمشاهده والذي يتجاوز فيها المشاهد حدود النص في محاوله لملا الفراغات بما أن النص يمتلك عددا لاحصر له من العلاقات الممكنة وهذا يؤدى إلي استحالة فهم مطلق للنصوص

،،مقطع من كتابى شعريه السينما،

البناء البصرى في أفلام ناصر خُمير وفلسفة الصورة

سيد سعيد

الواقع أن قوه التشكيل عند ناصر خُمير لا تصدر عن مجرد ولع بصرى مع مشروعية ذلك، أو للحصول على مزايا الابهار الشكلي بقدر ما هي تُماهي مع رؤيته الصوفية للعالم والتي تتمازج مع معطيات الثقافة البصرية الإسلامية وانفتاحه على تجلياتها الإبداعية. صورة ناصر خُميرفي سطحها الخارجي تعكس برهافة وشفافية طاقة المرئي فهي ليست مثقلة بتراكيب مصطنعة أو متكلفة بل نجد فيها اقتصادا ينتمى إلى نفاذية الرؤية فهو لا يستسلم لغواية المرئيات بل يفتح لنا ثغرة للنفاذ إلى ما خلف السطح فهو ليس مجرد ناسخ لما تراه العين، ولكنه يحاول أن يكشف لنا عن الجوهر الكامن وراء الصورة بما يمنحها لها من طاقه التشكيل، وهو يقوم بدور الوسيط الروحي لهذه الطاقة الذى يرد للسطح بعده الغائب والخفي ليتجلى عبر هذا السطح شكلا ولونا وايقاعا.

ويستلهم ناصر خُميرموقفه البصرى من جماليات التصحيف التي نجدها في أغلفة الكتب التراثية مثل كتاب "الأغاني"

للأصفهاني وكتاب "منطق الطير" لفريد الدين العطار و"المثنوي" لجلال الدين الرومي، وما يمكن أن نجده في المخطوطات الفارسية والأندلسية في العصر الوسيط من حيث التسطيح وعدم التركيز على الكتلة أو التجسيم وحيث نجد كائنات الصورة تبدو متسامية وذات طابع أسطوري، إذ لا يلجأ ناصر خُمير إلى عمق المجال بل يقوم بضغط أبعاد الصورة لتبدو ذات بعدين لا ثلاثة وحيث تُدغم مقدمة الكادر مع الخلفية في وحده بصرية متعاليه على التجسيم وفق الرؤية الإسلامية، لذلك يستخدم خُمير اللقطة البعيدة والبعيدة جدا وعندما يكون الكادر مضغوطا ومسطحا فإن محتويات الكادر تكاد تميل إلى الاندغام في الخلفية متمردة على الانقسام والتمايز وهو يؤكد انتساب الأجزاء إلى الكل.

والعين يجب أن تضم في حدقتها كلية مؤسسة على وحدة الأجزاء.ومن ناحية أخرى ليس هناك مركز بصري متمايز يجذب العين أكثر من غيره ويستخدم خُمير غالبا إضاءة منتشرة تلغي الفواصل أو تقلل من تمايزها وتجعل من كل موضوع ينغمس في المجال الذي يجاوره ويتداخل معه بصورة غيرقابلة للتمايز، ولكي يقلل خُميرمن وضعية المجسم فإنه يقوم بتحرير الكتلة من ثقلها ومركزيتها باستخدام آليات متنوعة كان يقوم بتذويبها أما بتسطيحها بوضعها داخل إضاءة ناعمة متخلصا من الظلال أو التباين الحاد يفصلها عن الخلفية ودمجها في إضاءة منتشرة ومتوازنة فيسلبها وجودها كبؤره تجذب العين.. أو يقوم بملأ الفراغ المحيط بالكتلة بعناصر شكلية ذات طبيعة بنائيه بحيث تبدو كامتداد جزئي لمتصل بصري.. أو يضع هذه الكتلة في منطقه تقارب لوني بما يخلق حالة من التوازن أو التداخل المساحي، مع احترام التمايز النسبي المتبادل بين العناصر.

شادى عبد السلام المبدع المتفرد

يبدو فيلم المومياء كأنه ينطلق من مخطوط أترى له وجود مادى ورمزى من حيث تأثيره لا فقط فى مجريات الأحداث بل فى انشغالاته فى النص فى حضوره

المخطوط هنا ليس تلك اللفائف الجلديه الداكنة والتى كشفت عن سرها وغموضها بفعل تراكم الزمن ولكنها عند شادى هى محطوط جدارى فرعونى انتقل من جدران المعابد إلى السينما فسكنته وسكنها لذلك فإن أبرز ملامح هذا المخطوط هو طاقته الايقونيه والتى تعتمد على قوه التشكيل

كثيرون تحدثوا عن جمال الصوره وكأنها لوحه كارتبوستاليه ولكنهم لم يتحدثوا عن جمالية الصوره وهناك فرق بين الجميل والجمالى أصبح معروفا الأن بلا لبس

بإستثناء من عمل مع شادى فى الفيلم فلا أحد يعرف مرجعية شادى عبد السلام البصرية سواء من ناحية الضوء أو درجه حراره اللون أو الكيفية التى تتفاعل فيها مكونات النطام المرئى

وفى رأينا اجتهادات أن شادى عبد السلام استطاع أن يمزج ببراعة بين خصائص التصوير الجدارى الفرعونى وتقافه الصوره عند اليونانيين

المتخصصون فى التصوير الجداررريات الفرعونيه يعرفون أن هناك وضعية خاصه لتصوير الإنسان فى التصوير المصرى القديم وهى الوضعية المواجهه للجسم والجانبيه للوجه فى نفس الوقت انها تمثل هيئة الجسم فى أقصى عرض لها من الكتف إلى الكتف وتصوير الوضع الجانبى للوجه لمحاربة يمثل أكمل ظهور له من الناحيه البصرية ويبرز الملامح بدرجة

كبيرة كما أن ذلك يمثل غموضا للشخصية أنظر مشهد المواجهة بين زوجه شيخ القبيله المتوفى و اخويه فى لقاء العزاء وأعتقد أن شادى فى الفيلم حاول ان يحقق نوعا من الهيبة لشخوصه من ناحيه ومن ناحية أخرى قام بتسطيح الصوره مما أعطى نوعا من القداسة على شخصياته فسكان الجبل بدوا أشبه بسكان جبل الاولمب من الآلهة البشر بكل قوتهم وضعفهم انهم جزء من هذا الجبل الذى يسهل عملية اختفاؤهم ويفنعونا انهم كانوا هنا منذ الأبد وسيظلون هنا إلى الأبد

الملاحظ هنا فى فيلم المومياء تلك الصرامة الشكلية التى حكمت تكوين الصوره

هذه الصرامة جاءت نتيجة مما اسميناه التزاوج بين قواعد التصوير الجدارى الفرعونى وبن قواعد التكوين الهندسى فى ثقافة المتوسط تحديدا عند اليونانيين أقصد ماسمى بالقطاع الذهبى فالتكوين فى الفيلم كان يخضع لنوع من الصرامة الهندسيه أو الرياضيه وقد لعب هذا التزاوج دوره فى تكوين الكادر مع الضوء واللون دورا معادلا للحضور البشرى سواء كان متحركا أو ساكنا ومن ثم فإن قوه التشكيل فى الصوره هو الذى كان يشحن المشهد بطاقه أنفعاليه أكثر مما يفعله الحدث أو أفعال الشخصيات وربما كان هذا نتيجه تقه شادى عبد السلام فى روح المكان فثقه الإنسان المصري فى استقرار المكان وعدم وجود انقلابات طبيعيه مفاجئه الأمر الذى التقطه جمال حمدان فى كتابه عبقرية المكان فالمكان هو صانع الأحداث انه جوهر ثابت فى مواجهه تغيرات التاريخ وهكذا يتحول المكان إلى عنصر فاعل وهو الذى يضفي على الشخصيات أبعادها

وفى اعتقادى ومن خلال معرفتى بشادى فإنه أراد أن يحقق نوعا من التماذج بين الرؤيا والرؤية أى الصوره / التصور و الصوره / الاحساس بالمعنى الفيسولوجى والحساسية أى بين مايتعلق بالجمال الحسى دون أن تفقد الصوره الأساس الجمالى

فيلم المومياء ليس فيلما مونتاجيا أى أنه لايعتمد فى حركته كليا على المونتاج لهذا شعر البعض ممن تعودوا على النمط الهوليودى من الأفلام أن فيلم المومياء يتميز بالبطيءالايقاعى لقد عودتنا السينما الهليوديه على العين الفضوليه ولكن العين المتامله هى ماكان شادى يهدف إليه شادى

المشهد عند شادى يشكل جمله بصرية مكتملة المعنى واللقطه لاتفقد ثقلها الذاتى بفعل المونتاج

اللقطة عند شادى هى الدائره الداخليه الصغرى فى الفيلم وكان شادى يريد أن يعطيها زمنا للتأم اضافه إلى أنه أراد أن يعطى اللقطة قوه سيطرة مؤسسه على واقع تلتقطه الكاميرا فى نفس الوقت الذى كان يشيرفيه إلى صوره كامنة كامنة اى انه كان يتعمد التلاعب بالصوره الواقعيه عن طريق العناصر البصرية التى تعيد تشكيل الصورة

الواقع أن قوه التشكيل عند شادى عبد السلام لاتصدر عن مجرد ولع بصرى يهدف إلى الأبهار الشكلى -مع مشروعية ذلك- بقدر ماهو تماهى مع رؤيته الجماليه

صوره شادى عبد السلام فى سطحها الخارجى تعكس برقة ورهافه وصفاء وتقشف هذه الرؤيه فهى ليست مثله بتراكيب مصطنعة أو متكلفه أو تقتحمها رموز من خارجها بل تفتح لنا ثغره للنفاذ إلى ماتحت السطح أى عن الجوهر الكامن تحت السطح

هنا يمكن الاشاره إلى ذلك التشابه بين صوره شادى عبد السلام وصوره ناصر خمير من حيث التركيز على فكره تسطيح الصوره والابتعاد عن التجسيد أو التجسيم وذلك بضغط أبعاد الصوره ؛ فالصورة متساميه ذات طابع أسطورى فشادى وخمير لايستخدمان عمق المجال إلا فيما ندر فخمير يستخدم هذه التقنيه من تراث التصوير الاسلامى بينما شادى

يستمدها من تشكيل الصوره الجدارية الفرعونيه حيث تندمج مقدمه الكادر مع الخلفيه فى وحده بصرية متعاليه على التجسيم لذلك يلجأ شادى وخمير إلى اللقطات البعيدة والبعيدة جدا للاحتفاظ بوحدة المكان مما يؤكد انتساب الأجزاء إلى الكل والعين يجب أن تضم بين حدقتيها كليه مؤسسه على وحده الأجزاء وهكذا لايستخدم أى من شادى أو خمير التقطيع المونتاجى إلا عند الضرورة السردية

أن اسراتيجيه التسطيح هذه لجأ اليها جودار ليتجاوز كل من نظريه ايزنشتاين المونتاجيه ونظرية بازان التى تقوم على عمق المجال ليحل قضيه التعارض بين النظريتين جودار يستخدم التسطيح اى الالتزام

ببعدين للصورة لأنه يرفض التقاط العالم قطعه قطعه كما يفعل ايزنشتين أو تفضيل جزء على جزء آخر لأن ذلك يتضمن خسوفا للكل، ومن ناحية أخرى فهو يرفض ترتيب العالم وفق تراتبيه أمامية وخلفية

نعود إلى شادى لنذكر انه لايفرط فى استخدام حركات الكاميرا وعندما يستخدمها. غالباً لمتابعة جسم متحرك وغالبا ماتكون بطيئة وغير محسوسه وتكاد تكون ساكنة لتتيح فرصه الكشف عن العلاقه بين مكونات الصوره وكذلك لايستخدم العدسة الزوم فى الاقتراب أو الابتعاد عن موضوعه ويفضل الإحتفاظ بمسافة واحده بين الكاميرا والموضوع حتى يستطيع المشاهد الكشف عن مكونات الصوره واستيعاب كثافتها الجماليه والدلاليه وليتمكن من تأمل التركيب الداخلى للكادر

هنا يسعى شادى عبد السلام إلى خلخله التوافق التمثيلى الذى يقوم عليه النظر فى تلقيه للمادة البصرية والانتقال إلى مايمكن الإحالة إليه فى باطن الصوره ويشكل امتدادا لها دلاليا عن طريق استظهار الصوره عبر تقنيات متداخلة

وعلى سبيل المثال عن طريق شريط الصوت كمستظهر لما هو لامرئي أو بما أسميه شخصيا بالصوره الأخرى باختراقها بما هو غير مرئى

شريط الصوت عند شادى وبما يمتلكه من من طاقه غنائية يقوم بتحرير المرئى من حسيته المباشره وتجعلنا نرى الغائب فى الصوره ومن ثم ينقلب البصر إلى بصيرة وتتلاشى المسافة بين الرؤيه والرؤيا

وهكذا تتحقق نوع من الخاصية الشعريه للفيلم بسبب الطبيعه الخاصه لشريط الصوت وبخاصة الطريقه التى يؤدى بها الممثلين حواراتهم والتى تكاد تكون خاليه من الانفعال وقد أضفت اللغه العربيه الفصحى على النص نوعا من القداسة تدفع المتلقى للبحث عن جوهر صاف متوهج

شريط الصوت فى فيلم المومياء يجعلنا نرى الغائب فى الصوره واستنطاقها بما هو المرئي

الحوار فى الفيلم بشكل عام لم يقم على ترابط الفعل ورد الفعل بل نراه هنا فعلا خلاقا مستقلا نسبيا عن الحوار المباشر كلام متجاور أو متبادل بهدف التواثل بل يقوم على علاقه جديده لامباشره وحره ويتمتع بخصوصيه (راجع الحوار فى الفيلم)

وستلاحظ الطاقه الشعريه التى تغلفه وفى بعض الأحيان قد يصبح الحوار ملتبسا أو غامضا وقد يحيل إلى معان متغايره وقد يتضمن المسكوت عنه

مصادر الشعرية في أفلام هاشم النحاس*
سيد سعيد
شاعرية المكان

المكان / البيئة في أفلام هاشم النحاس، وخاصة في أفلامه النيل أرزاق وناس البحيرة، وتوشكى والبئر، وشوا أبو أحمد هو مكان نابض ومتفاعل وليس مجرد وعاء لا أحداث أو أفعال فقط، وإذا كانت علاقة المكان بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه، فإن المكان لا يكتفي بأن يكون لحظة في تفاعل الإنسان به، بل هو امتداد مصيري معه، من حيث هو القيمة التي تعرض نمطها الحياتي.

وللمكان مظهره الفيزيقي، وهو يتشكل من عناصر مترابطة ومتداخلة من أحراش مائية، وأرض، كما في الناس والبحيرة، وشو أبو أحمد ومن هضاب وتلال، وأرض صحراء ممتدة بلا حدود كما في فيلم البئر، أى المكان بوصفه ظاهرة طبيعية وجغرافية، وهو أيضاً مرتبط بسيرورة زمنية تتمثل في الصول الأربعة التي تغير من شكله، وفي نفس الوقت فالمكان يسكن مشاعر الإنسان وانفعالاته بما يثيره في الإنسان من إنطباعات يفرضها طبيعته الخاصة، وتحولاته، في بنينه الشمولية فقد يثير في الإنسان مشاعر الرهبة أو الخوف أو الغموض، وتتلون المشاعر الإنسانية في علاقتها بالمكان في توفره الصحراء، أو البيئات المنعزلة، وإمكانية الاتصال والانفصال.. والقرب والبعد، وما توفره من إمكانيات الحياة كلها تلعب أدواراً في التأثير على حياة الإنسان الشعورية، ومن المعروف أن المكونات النفسية للإنسان بوصفها قوي فطرية تقرر الاتجاهات المعنية التي يوجهها الوعي بالعالم المحيط كما أنها تحدد المقاصد التي تعمل وفقا لها ، وقد حدد العلماء – ودون التوغل في تفاصيل علمية – هذه المكونات إلى ثلاث.

مكون معربي، ومكون وجداني، ومكون جمالي، وما يحدث في مجري الحياة المشخص هو على الدوام تآلف هذه المكونات في الحياة فهي تمثل النظرات المختلفة التي نري من خلالها العالم بالضرورة، وبمعنى آخر هى التي تحدد التصورات، فمهمة المكون المعرفي يجعل الاستجابة حساسة للبيئة الشاملة فهو يركز الانتباه غلى المتشابهات والارتباطات التي توفر للإنسان المعرفة الضرورية بالبيئة ومظاهرها المختلفة.

أما المكون الوجداني فهو يركز الانتباه على تأثير مكونات البيئة المباشر على الإنسان ويفسرها وفقاً لمضمونها الذي تظهره وراء المظهر الأول للشعور والطريقة التي تثيربها البئة إنفعالات الإنسان وعواطفه ومشاعره.

أما مهمة المكون الجمالي هو إبقاء الاستجابة حساسة للشيء الذي نواجهه من ناحية تميزه وفي تعرفنا التلقائي بالأشياء وبالعالم المحيط، توجد دائماً هذه اللحظة الجمالية، وفي بعض الأحيان تتركز التجربة حول هذه اللحظة وتصبح بالضرورة جمالية، وإذا كان إحساسنا بالمرئي بالتميز دقيقاً ويتمتع بحيوية كافية، فإن التجربة تصبح تذوقاً.

لقد سقنا الحديث عن هذه المكونات النفسية والفسيولوجية للتأكيد على أن الشعور بشعرية المكان تتمركز حول مزيج من المكون الوجداني والجمالي أساساً، رغم وجود المكون المعرفي بالطبع..

والسؤال الآن، كيف تعامل هاشم النحاس في أفلام مع شعرية المكان، سينمائياً، أو بمعنى آخر كيف استطاع أن يعيد تشكيل المرئي على الشاشة ليكتسب بعداً شعرياً.

بداية يمكن القول بأن أحد سمات الشعرية عند هاشم النحاس وهى أحد سماته الأسلوبية الواضحة في أعماله، أنه

لا ينظر إلى الواقع باعتباره مستودعاً لمواد توثيقية تصبح محاراً لفيلم وثائقي فقط، بل ينظر إليه باعتباره مستودعاً للانفعالات والتصورات التي تتوازن وتتكيف مع الفكرة أو مضمون الرسالة التي يريد أن يحملها لفيلمه فتحول الرسالة من المستوى الإبداعي المباشر غلى مستوى المشجي دون أن تفقد مضمونها كرسالة فالفكرة والشكل عنده ينبعان من المصدر، وهو البيئة والإنسان الذي يعيشي في هذه البيئة، ولهذا فنحن نؤكد باستمرار على خلو أفلام هاشم النحاس من أى رطانة أيدلوجية إلا ما قد يتسرب منها عفوياً وبلا تصميم سابق لتحل محلها ما أسميه المشجي أو الشجي، وبدلاً من الانطلاق إلى الفيلم من فكرة ثم تقرير الشكل الضروري للتعبر عنها، ينطلق من نقطة إنفعاله بالعالم وبالواقع الذي ينوي تصويره وتلك العناصر أو المادة الخام التي تثير إنفعاله سواء كانت وصوفاً بيئية، أو أفعالاً إنسانية، وهكذا تأتي الأفكار والتي توحي له بهذا البيئة مشحونة بشجن إنفعالي، ووجداني، وجمالي وهو ما يكسب هذه الأفلام سمة الشاعرية.

وبشكل عام فالمشاهد في أغلب هذه الأفلام يشعر بهذا الشـجن الجمالي منذ اللقطات الأولى.. " انظر اللقطات الأولى في فيلم النيل أرزاق، أو البئر على سبيل المثال " فليست هنا صدمات بصرية عنيفة، ولا تباينات ضوئية حادة، وهاشم النحاس الذي يستخدم الإضاءة الطبيعية، وهى ضوء الشمس وتنوعاته على مدى اليوم، يلجأ إلى اللحظات المناسبة لاختيار ضوء يتوازن فيه النور والظل، وأظنه يستخدم الإضاءة المنتشرة للتقليل من التباينات، كما تفعل المدرسة الواقعية الشعرية، وعلى عكس المدرسة التعبيرية، التي تعرض هذه التباينات الحادة، إن هذه الإضاءة المنتشرة تعكس الصورة بغنائية بصرية.

المونتاج كمصدر للشاعرية

المونتاج هو العملية التي تنتج الكل النصي للفيلم، وكان أيزفشيني لا يكفي عن التذكر بأن المونتاج هو الكل في الفيلم عبر التنسيق والتركيب للصور في اتجاه حركة نمو وتصاعد كيفي، وكان إيزنشيني الذي كاد يوفق بين العضوي والمشجي المثير للإنفعال Pothetique، فليس هناك وحدة عضوية فقط ولكن كان هناك انتقالات انفعالية.. هاشم النحاس الذي مارس المونتاج مع باكورة أعماله السينمائية ن يتشابه مع إيزنشيني في هذه النقطة، ولكنه يختلف بعد ذلك مع إيزنشيني في منهجه الدياليكتكي، وكذلك مع دفيجنكو، الذي يعتبر في أدبيات السينما السوفيتية والعالمية واحداً من شعراء السينما الوثائقية، ولكن هاشم أقرب إلى ديزيجافير توف، الذي كان يمزج الرؤية الذاتية، بالرؤية الموضوعية للواقع، ويعتمد مثله على تركيب لعناصر فيلمية وليدة الصدفة ولم يكن يستخدم سيناريو أو أي خطة مسبقة على التصور.

هاشم النحاس يؤسس مونتاج أفلامه وفق تركيب لحظات التأثير وليست في حدود منطق الوقائع، هو في الواقع تركيب حر للحظات الجذب البصري والانفعالي، وكما في الصور الشعرية لا يفترض أي قاعدة فيلمية بل تبدو أشبه بكلام حراً طليق ن وترتيب الصور لا ينطلق من موقف ذهني أو تصور فكري وإنما وفق الإنفعال بما تقع عليه العين في العالم من وقائع، فالحين تنفعل أيضا، وهذا ما يفسر روعة وشاعرية أفلام فلاهبرتي على سبيل المثال واحتفاله بالثنائية المثيرة للمشاعر بين الإنسان والطبيعة، هنا يتشابه هاشم النحاس مع غنائية فيلاهيرتي هذا الرائد العظيم على ما بينهم من اختلاف في الرؤى.

ولتاكيد هذه الغنائية في افلامه لا يلجأ هشام النحاس إلى التعليق التي تعطل أو تخفض حالة الانفعال عند المشاهد، كما أن استخدامه للموسيقى لا يؤسس على دعم الصور أو التعليق عليها، بل لتأكيد حالة الغنائية في الفيلم.

إن المشاهد يلتقط إيقاعاً ناعماً توفر له شعور بالراحة تخفف قليلاً من مشاهدته لقسوة الواقع، ويأتي هذا الإيقاع من داخل الصورة ومن تعاقب الصور المتناغمة والتي تشبه تعاقب الأكورات الموسيقية، وليست هناك صدمات أو قفزات موتناجمية، وإنما تدفق انفعالات التي تحقق نوع من الشجي أو الترنيمة بحيث تستقبل العين ما يوازي ما تستقبله الأذن، وفي ذات الوقت تحقق نوعاً من الإشباع الداخلي للحواس، وللعقل أيضاً في آن.

ولأن اختيار اللقطة عند هاشم النحاس، وتسلسل اللقطات لا يتقرر بصورة قبلية ومن خلال تصميم سابق فإن عدة عوامل – كما أظن هى التي تحدد تجاور اللقطات – منها التناغم البصري، ومضمون اللقطات داخل سياق تصور تفرضه اللقطات ذاتها – بالإضافة إلى مضمون اللقطة الإنفعالي للحصول على المشجي.

إذ يتحين إيقاظ الانتباه بالتحولات وطريقة نمو وتطور حركة الفيلم، ومن خلال أجواء شاعرية متدرجة من داخل اللقطات لتصنع جواً عاماً من المشجي الشاعري الذي يمثل غلاف رقيق يطفو فوق مجموع عناصره.

أفلام هاشم النحاس الوثائقية والتي تسجل الواقع بلا تزويق ساهمت بأكثر مما فعلت غيرها في تحقيق فهم أكثر قوة، للصورة السينمائية والتي تتغذي من روفدها شاعرية الفيلم، فيما عاد الأمر مجرد استحواذ بصري، فقط بل أن الشاعرية تمتص وتعتصر مكونات الصورة، وقد أصبح الفيلم مزيجاً من الوعي بما هو مرئي.. وما يكمن خلفه من أحاسيس ومشاعر تكشف جوهره.. أي أخراج الروحي من جسد ما هو مادي ومن عمق أعماقه الصامتة والحقيقة وبفضل هذه الشاعرية والتي تبدو كضوء كاشف يضئ ما لا تراه العين.

وأخيراً..

يمكن القول بأن شاعرية أفلام هاشم النحاس تتأرجح بين مقتضيات الواقع، الموضوعي، والرؤية الذاتية لهذا الواقع.. وبين الإمكان والصدفة والاحتمال، فإن احتمالية الاشياء هى جزء من صفاتها الموضوعية والأفعال تبدو أيضاً كاحتمال قائم وقد يكون لظلال الوقائع حضورها الكثيف وتمنحه دفقاً لا مرئي، حيث تكشف الشاعرية عن نفسها لتكشف لنا واقع كنا نعرفه ولكننا أصبحنا في حاجة إلى رؤية جديدة له عندما يكشف لنا الفيلم عما لا نعرفه.

×مقطع من دراسة مطولة بعنوان "هاشم النحاس... عمق الرؤيا وسحر الرؤية"

هناك في حياتنا الثقافية، شخصيات وجدت بهدوء، ورحلت عنا بهدوء ولكننا نكتشف بعد رحيلها انه كان لوجودها قيمه اكثر مما نظن، احد هؤلاء كان الراحل عبد الحميد سعيد، والذي كنا نعتبره " هنري لانجلوا " السينما المصرية، كان لعبد الحميد سعيد هيئة كارل ماركس، وكنا نعتبره راهب السينما المصرية فقد افنى عمره في معارك ضارية من اجل تأسيس ارشيف، وسينماتيك للسينما المصرية، والذي لازلنا عاجزين حتي الان من اتخاذ خطوه جاده في سبيل تأسيسه، بالرغم من التاريخ الطويل والعريق للسينما المصرية.

كان لعبد الحميد سعيد الفضل في اكتشاف فيلم "لاشين" لفريتز كرامب، والذي كان مفقودا ضمن عشرات الافلام المفقودة والتي لانعرف مصيرها والحكاية ان عبد الحميد سعيد كان في زياره لألمانيا، للاطلاع علي نظم الارشيف الالماني وبالصدفة - وربما علي سبيل التودد للألمان، ذكر عبد الحميد ان هناك فيلما مصريا اخرجه مخرجا المانيًا، فقالوا له هل تقصد فيلم "لاشين" فسأل عبد الحميد مندهشا وهل تعرفونه، وكانت الإجابة المذهلة، هل تريد ان تشاهده؟، ولم يصدق عبد الحميد نفسه وهو يشاهد لأول مره فيلم لاشين، وصاح في حماس أن مؤسسه السينما في مصر علي استعداد لدفع اي مبلغ ثمنا لنسخه من الفيلم، ولكن الالمان اعطوه نسخه كهدية وبدون مقابل، وهكذا عاد عبد الحميد سعيد بغنيمته، ثروه تاريخية لا تقدر بثمن، وهكذا شاهدنا لأول مره الفيلم الذي يعتبر اول فيلم سياسي ثوري يحض صراحه علي الثورة علي الحكام.

عبد الحميد سعيد كان عضوا مؤسسا في كل الجمعيات المهتمة بالشأن السنيمائي، ولم تكن تفوته اية ندوه عن السينما، وكان وجوده في اي ندوه ضمانا للانضباط وحرية الحوار.

و "هنري لانجلوا" لمن لا يعرفه، هو مؤسس ارشيف وسينيماتك السينما الفرنسية، ولعب دورا اساسيا في وجود تيار الموجة

الجديدة الفرنسية، ربما لو كان لدينا وزارة ثقافة جديرة بهذا الاسم لقامت بتكريم عبد الحميد سعيد الذي يعرفه اغلب السينمائيين ولم يطالب أحد بتكريمه، أو حتى وضع جائزة باسمه ولو كانت لدينا مهرجانات تهتم بالسينما فعلا، بدلا من الحفلات والاحتفالات، لقامت بتكريم عبد الحميد سعيد بما يستحقه من تكريم واحتفاء.

هل تتذكرون برنامج " ذاكره السينما " الذي كان يعده الناقد علي ابو شادي وتقدمه سلمى الشماع في أوائل التسعينات - علي ما أذكر - وقدم فيه مجموعه من اهم الافلام المصرية مثل لاشين، والارض، والسوق السوداء ودرب المهابيل والمومياء وغيرها.. ووفر لها ابرز المتخصصين من صناع السينما ونقادها لشرح وتحليل هذه الافلام وفي سياق الظروف التاريخية التي تم انتاجها فيها، هذا البرنامج الناجح لم يستمر طويلا بسبب الهجوم الشرس من القوي والاقلام الرجعية فقد كتب محمد الحيوان "ان هذا البرنامج لو استمر فسوف يعرض تجارب اليساريين الفاشلة مثل الارض والمومياء وغيرها"، كما هاجم المذيعة لان ظهورها يخدش الحياء، وطالب بان ترتدي المذيعات الحجاب، اما الاستاذ حسن امام عمر فقد كتب "نطالب بضرورة احكام الرقابة على الافلام التي تعرض في البرنامج حتي لا تكون الشاشة مجالا لمن يريدون فرض فكر معين - يقصد الشيوعية - على المشاهدين وخلق بطولات لا وجود لها الا في رؤوسهم".

ملحوظه هؤلاء الذين هاجموا البرنامج هم من مؤسسي الجمعية الثانية اياها والذين كانوا يعادون اعضاء جمعية "نقاد السينما المصريين" بدعوى انهم شيوعيين، هذا العداء الذي توارثته اجيال من اعضاء الجمعية إياها، ولا يزال مستمرا حتي الان والحكايات كثيرة... ولنا عودة.

عين الكاميرا وعين الإنسان

سيد سعيد

ولو ان هذا الموضوع تم حسمه منذ زمن. .أقصد موضوع أن الكاميرا تلتقط ما تراه العين أمامها ومنذ أن اشتعل النقاش منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر أى منذ ظهور الفوتوغرافية واستمر بعد ذلك والذى دار بين فريقين فريق يعتقد أن التصوير الفوتوغرافي ينتج نسخه مطابقة للواقع المرئي وفريق آخر يرى أن التصوير الفوتوغرافي. يتيح فرصا عديده مثل التى يمنحها الرسم أو الشعر على سبيل المثال تحت تأثير خواص الكاميرا واى امكانيه التعبير عن الذات بما يتجاوز حدود التسجيل أو النسخ الآلي للواقع وان الصورة الفنية هى الصور التي يتم خلقها واعية عن طريق التصورات الذهنية ويتم ذلك عن طريق التعبير عن إحساس أو معنى لا تتضمنه الصورة المدركة حسيا بالضرورة وهذا ما جعل السينما و الصورة الفوتوغرافية كفن ممكنا.

وبعيدا عن العلاقة بين الصورة والتصور فإن القول بالمطابقة بين الصورة المدركة بالعين الإنسانية وعين الكاميرا تدحضه الصورة المنتجة بالكاميرا وعبر خصائصها الذاتية والتي لم تعد مجالا للمناقشة ويمكننا أن نتذكر هنا أبسط التفاصيل لهذا الفرق ودون الدخول فى شروحات معقدة..

فأولا: الواقع المجسد المرئي ثلاثي الأبعاد بينما لا تمتلك الشاشة إلا بعدين فقط والإحساس بعمق المجال ينتج عن تدخل في الصورة لتوحى بهذا البعد الوهمي وحتى مع ظهور امكانيه الشعور بالأبعاد الثلاثة 3d فإنه ينتج عن شعور الايهام.

وثانيا: أن أساس الفن السينمائي هو وجود إطار للصورة وهذا الإطار هو الذى يقوم بتجزئة الواقع أو اقتطاع أجزاء منه

وفق وجهه نظر وهذا الجزء المعزول بواسطه الكاميرا يوجد داخل واقع أوسع ومتواصل وبذلك تصبح الأشياء المشمولة داخل إطار الصورة منقطعة عن غيرها وهذا لا يحدث في الإدراك الحسى المباشر بالعين..

ثالثا: الصورة السينمائية تنقل لنا حدود الأشياء وفق أبعاد لا علاقة لها بالإبعاد الواقعية فاللقطات المكبرة جدا والمتناهية الصغر لا تتناسب مع الخبرة البصرية فى الحياه العادية فبواسطه الكاميرا فد تجد نملة في حجم الفيل أو رأس دبوس فى حجم صخرة وعلى العكس قد ترى جبلا في حجم زلطه.

رابعا: الخبرة البصرية للعين البشرية تتعامل مع الضوء والظل الواقعي لكن الصورة الفنية تستطيع أن تتلاعب بالنور والظل فى سياقات غير واقعيه لا تتيحها العين الإنسانية

خامسا واذا كانت الكاميرا تسطيع أن تتطابق مع حركات الإنسان مثلما يحدث مع البان الأفق أو التحرك الرأسي، التلت آب أو التلت داون، ، فإن هذه الحركة في الحياة الواقعية تنتقل من النقطة التي بدأت منها وتنتهى إلى النقطة التي انتهت اليها وتسقط سيكولوجيا ما بين النقطتين غير أن الحركة المماثلة بالكاميرا تعرض علينا كل ما تعبره الكاميرا بين النقطتين إلا في حاله واحده هي البان السريع جدا .

كما أن الحركة الرافعة والتي تتم عبر الكرين من أسفل إلى أعلى أو العكس لا تتطابق مع الخبرة البصرية فى الحياه الواقعية واذا كانت الحركة الترافلينج للأمام تبدو مماثلة لحركه شخص يتقدم فإن الحركة التراجعية لا تبدو كذلك فالناس لا يسيرون بظهورهم وكذلك يمكن القول إن الحركة التي تتم عبر العدسات مثل "الزوم إن" أو "الزوم أوت" بعيده كل البعد عن الواقعية وبنفس الطريقة يمكن الحديث عن زوايا الكاميرا فلا توجد زاويه تتناسب مع الخبرة البصرية إلا الزاوية الطبيعية والتي تتم عبر مستوى نظر الإنسان العادي.

ويمكننا أيضا الحديث عن تأثير العدسات المختلفة وما تحدثه من تأثيرات خاصة مثلما تحدث مثلا بواسطه العدسة الواسعة وخصائصها فى التشويه والتلاعب بالنسب الطبيعية.. وهناك تأثيرات المعمل فى الطبع والتحميض واستخدام الحيل السنيمائي والتي تجعل من الممكن تحقيق صورا مفرطة فى الخيال.

وما رأيكم بالصور التى يتم إنتاجها بالواقع الافتراضي الذى لا يتم إنتاجه عبر كاميرا بل هو إنتاج كلى بالكمبيوتر وهو ما يسمى بالواقع المفبرك أو الواقع المصنوع

وكل ما تراه حتى الآن يؤكد الفرق بين الصورة المنتجة بالكاميرا والصورة المدركة بالعين البشرية وهذا الفرق هو فرق جوهري بين الواقع والفن رغم أننا لم نتحدث هنا عن الرؤية الجمالية المتنوعة التي يتيحها هذا الفرق للفنان.

الفيلم التسجيلي في عصر القنوات الفضائيه

بالرغم من أن السينما التسجيلية تستهدف أساسا الرأى العام بالمعنى الواسع للكلمة حيث تمده بوسائل تساعده علي تعلم كيف ينظر إلي مايجرى حوله في الواقع وإدراك مغزاه إلا أن هذه السينما وللأسف قد أصبحت وبخاصة في عالمنا العربى مهمشه ومعزوله وقد اقتصرت عروضها علي المهرجانات والجمعيات المهتمة بالشأن السينمائى خاصه بعد عزوف دور العرض العامة عن عرض تلك النوعية السينمائيه مما جعل الهوة تتسع بين تلك الافلام والجماهير التي تستهدفها

ولكن مع ظهور القنوات الفضائيه وانتشارها المتنامي ظهر أفق جديد أمام الفيلم التسجيلي ليمنحه بعض سبل الحياه واسترداد دوره فقد خصصت بعض هذه القنوات الفضائيه جزءا من مساحة البث للأفلام التسجيلية بل إن بعض المحطات قد أنشأت قناه خاصه للفيلم التسجيلي كما قام بعضها بإنتاج أو تمويل ودعم الافلام التسجيلية وقد أدى هذا إلي ظهور شركات صغيره تقوم بإنتاج هذه النوعية من الأفلام والتي أصبحت تدر عائدا معقولا يمكن أن يساعد في تدوير رؤوس الأموال وبالتالي الاستمرار في الإنتاج

أما الفنان فقد رأى أفلامه وهى تعبر الفضاء بلا حواجز أو جمارك ولتصل إلي جمهور أوسع مما يتخيل

والواقع أن هذا التغير الايجابى فإنه ومما لايخفي علي أحد أن هذا الأفق لا يزال شاحبا إذ لا تزال تلك القنوات خاصه في محيطنا العربى تعانى من ضغوط سياسيه ورقابيه واجتماعية وثقافية في واقع شديد التعقيد محكوم بثوابت وتركيبات تقف كعقبه أمام توسيع المساحه المطلوبه للفيلم التسجيلي..

لقد آن الأوان لبدء حوار عميق حول الفيلم التسجيلي بوصفه نوعا سينمائيا متميزا بما بتجاوز حديث العموميات والمسلمات التي سيطرت طويلا حول المصطلح والمفهوم والوظيفة، وأعاده النظر في كل صيغه وأشكاله والتي سبق أن تكونت فهذه النوعية الفيلميه رغم عراقتها لا تزال قوتها التكوينيه والتصنيفيه في حاله سيروره تجعلنا عاجزين عن التنبؤ بما يمكن أن تتيحه لنا إمكانياتها الهائلة والمرنه والتي تتكيف مع التطورات المعرفية والتقنيه والجمالية

نحن نظن أننا في حاجه إلي تأملات عميقة ودراسات مفصلة وقبل ذلك نحتاج إلي مايمكن تسميته اعاده تشكيل الرؤيه من حيث كونها المفهوم الأوسع والارحب والذي يجب أن يعاد استكشافه علي ضوء متغيرات العصر من تطورات خاصه في ظل المتغيرات العميقة والواسعه الناتجه عن الثوره الهائلة في تكنولوجيا الاتصال ووسائلها وادواتها من أقمار صناعية وقنوات فضائيه وانتشارها المتنامي والتي يكاد تأثيرها الطاغي يشمل مساحه الكره الارضيه وبصورة فعاله وغير مسبوقة في التاريخ الانسانى..بالاضافه الي امكانيه رائعه لتطور مذهل في تقنيات التصوير وبخاصة التصوير الرقمي وحيث وصلت إلي مستويات رفيعة عبر أجيال من كاميرات الفيديو فائقة الجودة H.d واقتراب جوده الصوره الرقمية من صوره الفيلم كلاسينيمائي والتي كانت سببا في ظهور مصطلحى what you see.What you get اى كل ماتراه هو ماسوف تحصل عليه

لذلك من الاهميه أيضا أن نشير إلي ظهور الكاميرات الخفيفه والصغيرة الحجم والتي تختزل مثير من المكونات التي أدت اليها الإلكترونيات الدقيقه مع تقليل التكلفة وبساطة وسهولة الاستخدام هذا بجانب ظهور التزاوج بين الكمبيوتر والفيديو ونظم المحاكاة الآلية وتقنيات الواقع الافتراضى virtual reality..فضلا عن التطور المذهل في نظم العرض الرقمية فائقة الجودة والتي أمكنها أن تصل ولأول مره إلي إسقاط بصرى يماثل حجم شاشة العرض السينيمائي ولا يفوتنا هنا الاشاره إلي اكتشاف الأقراص المغنطه واسطوانات d.v.d.v في ظهور صوره جديده لتوزيع الفيلم الرقم

بالرغم من أن السينما التسجيلية تستهدف أساسا الرأى العام بالمعنى الواسع للكلمة حيث تمده بوسائل تساعده علي تعلم

حـــــوار

كيف ينظر إلي مايجرى حوله في الواقع وإدراك مغزاه إلا أن هذه السينما وللأسف قد أصبحت وبخاصة في عالمنا العربى مهمشه ومعزوله وقد اقتصرت عروضها علي المهرجانات والجمعيات المهتمة بالشأن السينمائى خاصه بعد عزوف دور العرض العامة عن عرض تلك النوعية السينمائيه مما جعل الهوة تتسع بين تلك الافلام والجماهير التي تستهدفها ولكن مع ظهور القنوات الفضائيه وانتشارها المتنامي ظهر أفق جديد أمام الفيلم التسجيلي ليمنحه بعض سبل الحياه واسترداد دوره فقد خصصت بعض هذه القنوات الفضائيه جزءا من مساحة البث للأفلام التسجيلية بل إن بعض المحطات قد أنشأت قناه خاصه للفيلم التسجيلي كما قام بعضها بإنتاج أو تمويل ودعم الافلام التسجيلية وقد أدى هذا إلي ظهور شركات صغيره تقوم بإنتاج هذه النوعية من الأفلام والتي أصبحت تدر عائدا معقولا يمكن أن يساعد في تدوير رؤوس الأموال وبالتالي الاستمرار في الإنتاج

أما الفنان فقد رأى أفلامه وهى تعبر الفضاء بلا حواجز أو جمارك ولتصل إلي جمهور أوسع مما يتخيل والواقع أن هذا التغير الايجابى فإنه ومما لايخفي علي أحد أن هذا الأفق لا يزال شاحبا إذ لا تزال تلك القنوات خاصه في محيطنا العربى تعانى من ضغوط سياسيه ورقابيه واجتماعية وثقافية في واقع شديد التعقيد محكوم بثوابت وتركيبات تقف كعقبه أمام توسيع المساحه المطلوبه للفيلم التسجيلي .

س : لماذا تأخرت فى تحقيق فيلمك القبطان ؟؟

سوف أحكى لك حكاية حدثت معى ، قد تفسر لك بعض أسباب هذا التأخر .

بعد تخرجى من المعهد بفتره قصيره ، وكان لدى سيناريو يمثل ولايزال حلماً كبير لى ، وهو فيلم "القابوطى" ، وهو فيلم له طابع أسطورى تتلاشى فيه الحدود بين المتخيل والواقعى ، وكان مكتوباً كنص بصرى "Shooting Script" ، وبالصدفه عرضت السيناريو على أستاذنا "سعيد الشيخ" ، وكانت تربطنا علاقه وثيقه لأعرف رأيه .. ووجدته متحمساً للنص ، وقام بعرضه على أستاذنا مدير التصوير العبقرى "عبد العزيز فهمى" ، والذى تحمس بدوره لتصوير الفيلم ، وأرسله إلى أحد شركات الإنتاج الكبيره فى ذلك الوقت . والتى تمتلكها عائلة معروفة فى الوسط السينمائى ، وسرعان ما جاء الرد من المسئول عن هذه الشركه ، وكان أستاذاً للإنتاج أيضا فى معهد السينما ، ومن ثم أرسل لى بدعوتى إلى مكتبه فى الشركة لتوقيع العقد.

لم أتمالك بالطبع من الشعور بالفرح ، وأسكرنى هذا الإحساس المصاحب لكى أحقق أول أفلامى ، وذهبت إلى صاحب الشركه فى مكتبه ، وبحسب الموعد المتفق عليه .. وقابلت سكرتيرته التى أخبرتنى أن العقد جاهز .. وطلبت منى أن أنتظر ، لأن الأستاذ عنده ضيوف ، وأنتظرت .. كان الباب مغلقاً .. وأخذت أتسلى بقراءة إحدى المجلات التافهة ومرت نصف ساعه.. وبدأت أشعر بالملل ، وطلبت من السكرتيره أن تخبره بأننى موجود .. فرفعت السماعه ، وتحدثت مع الأستاذ الذى أخبرها أن أنتظر ..ومرت ساعة كامله ، وقلت للسكرتيره .. إذا كان الأستاذ مشغولاً يمكننى أن أحضر فى يوم آخر ، ولكنها طلبت منى الإسهاب ، وحاولت أن تشغلنى بأحاديث تافهه ..ومرت نصف ساعه أخرى ، والباب لا يزال مغلقاً .. ثم دق جرس التليفون وقالت السكرتيره

- حاضر

وأمرت الساعى أن يعد فنجانين من القهوه .. ومر الساعى أمامى ، وهو يحمل صينيه عليها فنجانين من القهوه ، ثم دق على باب غرفة الأستاذ ودخل ، ومع إنفراجة الباب ، وجدت فتاه تجلس أمام مكتب الأستاذ ، وعرفتها على الفور .. كانت هى نفس الفتاه التى تتردد على طلبة البكالوريس تعرض نفسها كممثلة فى مشاريع الطلبه ، وصعد الدم إلى عروقى . وشعرت بالإهانه الشديدة لهذا الإهمال المتعمد ..وبدون إستئذان قمت وخرجت من المكتب إلى بيتى مباشرة.

عندما علم الأستاذ سعيد الشيخ بما حدث أخذ يؤنبنى بشدة ، وقالى لى أنت فى بداية الطريق ، وتتصرف هكذا .. "أنت مش عارف فلان" يقصد صاحب الشركه ، والذى له نفوذ كبير فى الوسط ..فحكيت له عن موضوع البنت الكومبارس ، فزعق فى قائلاً

- وأنت مالك يا أخى .. أنت اللى محتاجه مش هو

ثم كلمنى الأستاذ عبد العزيز فهمى .. وطلب منى أن أعتذر لفلان .. وأنه مستعد يسامحك ، ولكنى رفضت الإعتذار .

ثم قابلت فلان نفسه ، بالمعهد ، وأنا أعمل الدراسات العليا .. ووجدته أمامى وما أن رآنى حتى سبنى ..وقال لى أنت فاكر نفسك مين يا واد أنت ..ثم أقسم أنه طول ما هو عايش لن أدخل بلاتوه.فرديت عليه بسباب لعنته ولعنت السينما ، ومن يشتغل بها .

وبالفعل لم يقبل أحد أن يتعاون معى .. لكنى لم أشعر بالندم ، مش قلت لك ..أنى ورثت العناد عن أمى ، والكبرياء عن والدى.

ماذا كنت تفعل طوال هذا الوقت ؟

ج سيد : أخرجت مسلسلين للتليفزيون .. أحدهما بعنوان تمساح البحيره بطولة سعيد عبد الغنى ، وأحمد عبد الوارث ،

ونظيم شعراوى وسوسن بدر ، وتيسيرفهمى ، والثانى بعنوان رحله إلى الشمس .. وكان بطولة سهير المرشدى ، والطفله رانيا عاطف ..بالإضافة إلى تقديم برامج للإطفال ، وبرامج للمنوعات ، وقد حاولت أن أستغل عملى بالتليفزيون لعمل بعض التجارب التقنية ، خاصة فى مجال الخدع والمؤثرات الخاصة ، ثن أنتدبت للعمل كأستاذ غير متفرغ بالمعهد العالى السينما ، وكانت هذه تجربه شديدة الثراء والأهمية بالنسبة لى ..فى نفس الوقت ..قمت بإنجاز عدد من السيناريوهات التى لا زلت أحتفظ بها فى أدراجى .. فى هذه الفتره أيضا بدأت نشاطى فى جمعية نقاد السينما المصرية ، والتى كنت عضواً فى مجلس إدراتها ، قبل أن أشرف برآستها حتى عام ٢٠١١ ، ولم يكن لدى وقت تقريباً ..بعيداً عن الشأن السينمائى وقضاياه المتشابكة ، وقد أنجزت فى هذه الفترة عدداً من الدراسات والأبحاث النظرية فى مجال علم جمال السينما.

حسناً لدى بضعة أسئلة إستيضاحية بخصوص ما ذكرت ..على أن أتعرف أولاً على تجربتك فى ميدان تدريس السينما؟

كما قلت كانت تجربه مثيرة بالنسبة لى .. علمت وتعلمت ، وكانت مجالاً لأختبار بعض ما كنت أفكر فيه فى السينما .. وكنت مؤمنا بمقوله "إيزنشتين" ، وكان يتحدث عن الإخراج عندما قال ..إن الإخراج يتعلم"بضم الياء وفتح التاء" ، أى أن التعلم هنا يقوم على الجهد الذاتى ، والخبرة الذاتية ، وهو هنا لا يتوقف عند حد أن مصطلح تعليم الإبداع يشير لأول وهله .. إلى تناقض إشكالى ، فالإبداع ينبع أساساً من عمق الرؤية والتجربة الإنسانية ، ومن ثم فإن مدخلاته ومخرجاته أمر متعلق بالذات المبدعه ، ومن الصعب ، وغير المنطقى تعليم المبدع كيف يبدع ، هذا شئ من ناحية ومن ناحية أخرى ، فالإبداع بمعناه حتى القاموسى ، هو الخلق على غير المثال ، وبالتالى فهو لا يخضع لقانون أو قاعدة تسبق وجوده . الإبداع شئ يمكن إكتشافه .. وبالتالى علينا أن نقوم بما يمكن أن نسميه تنمية الإبداع ، أى أن يكون لدينا مبدعاً فى الأساس ثم نقوم بتنمية ما لديه من إبداع من خلال توفير مناخ علمياً ، ونفسياً بدفع قدراته الإبداعية للتفتح والنمو ، وبإزاحة كل ما يُعيق تنمية قدراته ، وتفاعله الحى ..والهدف من وجود دراسة منظمه – مثل المعهد . هو التفاعل الحى بين خبراته الذاتية من ناحية ، وخبرات الأساتذة من ناحية ثانية ، وخبرات أقران من ناحية ثالثة ، مع توفير الإمكانيات والأدوات التكنولوجية.لتحقيق إبداعه ، وكذلك توفير المكتبة الفيلمية المناسبه ، لهذا كانت تجربتى تقوم على تحديد العلاقة بين الأستاذ والطلاب داخل ورش إبداعية . يقوم فيها الأستاذ بدور المحرك والمنظم لحلقة نقاشية ، يقوم فيها بعمليات عصف ذهنى ، وأدعو الطالب أن يعبر عن نفسه ولا يستسلم بالضرورة لأفكار الأستاذ ، كنت أعرض عليهم أفكاراً متناقضة ، ورؤى مختلفة ، ومعالجات متنوعة ، وعليهم إختيار ومناقشة تلك الأفكار أو الرؤى لتحديد مواقفهم من كل ما يعرض عليهم ، فكل شئ قابل للنقاش والحوار ، الشئ الوحيد الذى يمكن تعلمه هو إتقان الجانب الحرفى فى اللعبه السينمائية مع توضيح ان الإتقان الحرفى والمعرفه الحرفية ليست الميزه الوحيدة ، ولكن القدرة الإبداعية هى الأساس ، لم أكن أجلس أمام الطلبه ، وإنما كنا انا والطلبه نجلس معاً فى حلقة مستديرة ، لا تفرق بين الأستاذ والطالب .. كما كنت أسمح لهم بالتدخين أو شرب الشاى أثناء الجلسة ، وأحيانا نتبادل النكات..النقاشات لم تكن تدور حول السينما فقط ، بل كانت تضم كافة المعارف المتصلة بالفن عامة ، وبالسينما على وجه الخصوص ، فالسينما فن مركب يجمع بين الإبداع والحرفه والتكنولوجيا ، ويتنافذ مع عدد من الفنون الأخرى ، ويتصل بشكل ما بالعلوم الإنسانية كعلم الإجتماع ، وعلم النفس ، وغيرها من العلوم الإنسانية ، وكما سبق أن قلت أننى أفدت وأستفدت من هذه التجربة التى كان نتاجها تخرج ما يقرب من ١٥ دفعه معظمهم أصبحوا أصدقاء لى.

ما هى الماده الأساسية التى كنت مكلفاً بتدرسيها ؟؟

المفترض أننى كنت مكلفاً بتدريس ماده السيناريو ، لكننى فى الواقع كنت أدعو إلى سينما المؤلف الذى يقوم فيها الفنان بكتابة إخراج فيلمه بنفسه ، وعندما كانت تثار أسئلة حول طبيعة الإخراج أوحتى التصوير كنت أطرح عليهم ما تعلمته من خبرتى ، دون أن أطلب منهم الإلتزام بما أراه.

هذا ينقلنا إلى إستيضاح عن أسباب دخولك مجال النقد السينمائى ، والبحث النظرى ؟

ج سيد سعيد : شوف ، كمال أنت إن لم تستطع أن تقرأ فيلماً سيمائياً ، فلن تستطيع أن تكون مخرجاً ، إلا إذا كنت مجرد مخرج منفذ حرفى ، أنت تعرف أن نقاد كراسات السينما الفرنسية . تحولوا إلى مخرجين ، وهم من أسسوا الموجه الجديدة الفرنسية ..ليس بالضرورة أن يتحول الناقد إلى مخرج ، أو المخرج إلى ناقد ..لكن ما يجمعهم هو فكر سينمائى .. لقد مارس بعض المخرجين المصريين – كما تعرف النقد السينمائى وتحليل الأفلام مثل ، خيرى بشارة ومحمد خان ومحمد كامل القليوبى وهاشم النحاس وصبحى شفيق ، وسميرسيف ، وقبلهم أحمد كامل مرسى وأنا هنا لا أقصد النقد بمعناه الإحترافى والمتخصص ، فالنقد مهنه إحترافيه ، كما الإخراج مهنه إحترافيه ، ولكن ما أعنيه هنا هو القدرة على قراءة الأفلام على الأقل من الزاوية السينمائية البحتة ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى قدم بعض المخرجين فى السينما العالمية ، تنظيرات مؤثرة فى السينما . ونذكر على سبيل المثال سيرجى ايزنشتاين ، نحن نعرف ان صديقنا المخرج الراحل مدكور ثابت قدم تنظيراً سابقاً لتجربته السينمائية فى فيلم حكاية الأصل والصورة .. وفى رايى أن المبدع والناقد والمنظر السينمائى .. كل منهم عاشق للسينما ، ويعبر عن عشقه بطريقة مختلفة.

بالنسبة لى فقد كان مدخلى إلى النقد ، والبحث السينمائى هو إحتراف النقد أو البحث ، ولكن كنت مدفوعاً إلى ذلك من خلال محاولتى الإجابة على أسئلة الإبداع ، وهمومى كمبدع يريد أن يعرف كيف يختار طريقه وسط عشرات التيارات والمدارس الجمالية المختلفة. ومن ناحية أخرى كيف يرسخ لنفسه أسلوباً يميزه عن غيره من المخرجين ..وأستطيع أن أزعم هنا ، أننى ساهمت مع أبناء جيلى من أعضاء جمعية نقاد السينما المصريين ، أن ننقل الحركة النقدية فى مجال السينما ، من مجرد الإنطباعات الذاتية إلى مستوى العلم والموضوعية ، كما ساهمنا ومن خلال ممارساتنا النقدية أن نساهم فى أنتقال جزء كبير من السينما المصرية إلى أفاق أكثر تطوراً ، فلا يوجد سينما متطورة بدون نقد متطور ، والعكس صحيح أيضا ، كما أستطاعنا أن نخلص النقد السينمائى من تأثير النقد الأدبى والمسرحى ، وندفع به إلى مستوى التخصص ، وفقاً للخصائص الذاتية للسينما ، وأستطاع النقد أن يطرح أسئلته حول الإبداع وحول نفسه.

متى – فى رأيك – يجد النقد نفسه مدفوعاً لمساءله الإبداع ، ومتى يمكن أن يواجه نفس الأسئله ؟؟

ج سيد سعيد : فى رايى أنه لا يمكن النظر إلى قضايا ، وإشكاليات الإبداع بمعزل عن النظر فى إشكاليات النقد ، فى إطار العلاقة الجدلية بينهما ، أن فهمنا ومعرفتنا لأى منهما لا يمكن أن تكتمل إلا بفهمها ومعرفتنا بالآخر . وفى حالة تخلف الإبداع يجد النقد نفسه مدفوعاً للإشتباك معه ، وعليه أن يساهم فى تحريك الإبداع ، وأن يدفعه للإنتقال إلى فاعليات وحساسيات جديده أكثر تقدماً ، وعلى الناحية الأخرى تستطيع التجربه الإبداعية المساهمه فى تطوير النظرية النقدية ، وأدواتها الإجرائية عندما يطرح على النقد مجموعة من الأسئلة ، التى يجد النقد نفسه مطالباً بالإجابة عليها ، هنا يجب على النقد أن يعيد فحص أدواته ومراجعة مسلماته .. أى يقوم النقد بنقد ذاته ، أو ما يسمى بنقد النقد أو الميتا نقد بما يؤدى

إلى نوع من التنظير النقدى لأجل تجاوز معوقاته.

كيف ترى وظيفة النقد فى رأيك ؟؟

يختلف مفهوم وظيفة النقد تبعاً لإختلاف المناهج النقدية ما ترتبط به من نظريات جمالية عامة وإرتباطها بخطواتها الإجرائية ، وبشكل عام يمكن القول أن وظيفة النقد هى التفاعل مع النص الإبداعى ومساءلته من خلال فحص وتحليل مكوناته البنائية وآليه تشكله من خلال فحص العلاقات بين أجزائه الى تتنامى داخل وجدانه المكون له ، وعلاقتها بالرؤيه الجوهريه التى يتبناها النص ، والتى تشكل الحافز الإبداعى له ، ةمدى تأثيروفاعلية الخصائص الذاتيه للوسيط الإبداعى مع منظومه الرؤيه والبناء ، من خلال كل ذلك يمكن الكشف عن أبعاده الدلاليه..

هل تلزم بمنهج محدد عندما تريد أن تقدم تحليلاً لنص سينمائى؟؟

شوف ، يمكننى القول بأنى تابعت مناهج النقد المعاصرة التى ظهرت فى القرن العشرين ، وما تلاها .. من المنهج الشكلانى الروسى حتى الظهراتيه ، مروراً بالبنيويه ، وفصائلها المختلفه ، والتفكيكيه ، والسميولوجيه ، والهرمنوطيقيه ، ومدرسة التناص ، وحتى منهج ونظرية القراءة وجمالية التقبل ..مع النظر فى الجذور الذاتيه لبعض هذه المناهج فى التراث العربى القديم .

ولقد أستفدت كثيراً من هذه المناهج رغم وجود بعض التحفظات والمآخذ عليها ، وفى واقع الأمر فأن المناهج النقدية ترتبط بنظريات نقدية وجمالية وتخرج من عباءتها ، وإختلاف المناهج هو نتاج إختلاف النظريات النقدية والجمالية التى تستند إليها كقاعدة أساسية ، وبالتالى تختلف هذه المناهج فى طريقة النظر إلى النص.

والواقع أن معظم تلك المناهج هى تتبنى مقولتها ذات البعد الواحد ، تقدم فى باطنها مقترحاً لمفهوم محدد للفن والإبداع وهى تسعى لتقنين الإبداع ، بحسب رؤيتها المنهجيه ، وهو أمر متعسف ومتناقض مع مفهوم الإبداع نفسه الذى لا يستند إلى أى تقنين سابق على وجوده ، إلا فى الأعمال التى يمكن أن نقول عليها أنها أعمالا إتباعيه ، ومهما منح نجاح النقد والنقاد فى تقنين الإبداع يظل معرضاً للإنهيار كلما ظهر للوجود نص إبداعى جديد يخرج على كل القوانين ، ويفرض قانونه الخاص.

الإشكالية الأخرى التى تواجهنى مع المناهج النقدية هى وجود بعض النصوص السينمائيه تكون متراكبه وتحتوى بداخلها على أكثر من مؤثر جمالى ، والواقع أن أى منهج نقدى لا يستطيع أن يوفر إضاءة كاملة وشاملة لكل أبعاد النص الإبداعى.

إذن ماذا يفعل الناقد لكى يتعامل مع كل جوانب وابعاد النص ، شخصياً أتخذت موقفاً يقوم على الإنفتاح على كافة المناهج ، أى صنعه يمكن أن نوصف بأنها "Interdisciplinary Methods" ، أى منهج يقوم على تداخل المناهج ، وبالطبع هذا يتطلب أن يكون الناقد ملماً بكل هذه المناهج وخلفياتها النظرية والمعرفية ، وخطوت كل منها الإجرائية بما يسمح له بإمكانية التحرك بحرية بين كل هذه المناهج ، والواقع أننى عندما أريد أن أكتب عن نص فيلمى أقوم بعد محاولتى قراءته . أن أضع حدين فى مقابل حرية الإبداع ، وأقوم بصياغة نص نقدى ، يكون هو فى ذاته نصاً إبداعياً أى كتابة ثانية على كتابة أولى ، إذا كان المبدع يعتمد فى اختبار مادته الخام على وقائع الحياه بكل تفاصيلها الماديه ، أو المتخيلة فأننى كناقد أعتمد على النص الإبداعى الذى أبدعه الفنان وأتعامل معه كماده خام لصياغة نصى النقدى..فأنا من هؤلاء الذين يعتبرون أن النقد هو عملية إبداعية ، يقوم الناقد من خلالها بإبتكار نصاً موازياً للنص الأصلى.

لنكتفى بهذا القدر من الحديث عن النقد والذى قد يحتاج مناقشة أوسع ، ولنحاول أن نقترب من فيلمك القبطان ، كيف أمكنك التعامل مع الممثلين .. وخاصة محمود عبد العزيز وأحمد توفيق بهذه التوليفه من أشكال الأداء ؟؟

لم تكن المسأله سهله فلم يسبق لى التعامل مع محمود عبد العزيز ولا مع أحمد توفيق ، وكلاهما ممثل كبير، وذات خبره واسعه فى مجال التمثيل ..

بالنسبه لمحمود عبد العزيز ، كنت أعرف أن لديه إمكانيات للتوافق مع الشخصيه ، ولكنه كان يميل للفرسكه ، ويخاف على وضعه كنجم ، ولديه لزمات مثل معظم الممثلين المصريين فى الأداء سواء المنطوق أو الحركى.

كان على أن أبذل مجهوداً مضاعفاً لكى أخضعه لرؤيتى للشخصيه ، وكيف أعرف أن ثمة فرق بين الممثل الحى ، والممثل الدمية.

الممثل الدمية يحركها اللاعب . أما الممثل الحى فأنت لا تستطيع أن تتجاهل أو تنكر طبيعته الشخصيه ، ولا عالمه الداخلى ، أو ليس فقط مظهره الخارجى .. لذلك من الصعب أن تتعامل مع ممثل كدمية فى يدك . وعليك أن توظف هذه الطبيعه لما يتلاءم مع صدقك وان تبحث عن شفرة أدائه ، وأن تخلق مناخاً يتحرك فيه ..أن تكون مرناً فى التعامل معه ، حتى لا يتمرد عليك – حتى من خلال لا وعيه .. وأعتقد أننى نجحت فى توظيف إمكانيات محمود وقدراته فى خدمة الفيلم.

أما أحمد توفيق وهو ممثل كبير..لكان كنت أخشاه لانه أساساً مخرج، ومخاوفى كانت تتلخص فى أن يتدخل فى تصميماتى الإخراجيه أيضا بوعى أو لا وعى ..ولكنه لحسن الحظ ..كان ينفذ المطلوب منه بالحرف كما لو كان تلميذاً .. بل أنه بالفعل إمتدح طريقتى فى الإخراج وهذا ما ساعدنى.

هل يمكن أن أسالك إلى أى مدرسة سينمائيه تنتمى لها ؟؟

هذا سؤال صعب ..لاننى لم أفكر فيه من ناحيه ، ومن ناحيه أخرى لا أحب أن أنتمى إلى مدرسة معينه أحاسب وفق معتقداتها الجماليه والأسلوبيه ..ولكنى أستطيع أن أقول لك . إن ما كان يشغلنى حقاً ولا يزال هو البحث عن هوية سينمائيه مصرية -عربية- وأقصد بأن يكون الفيلم قابلاً بأن يوصف بإعتباره إستثماراً خاصاً كخطاب سينمائى مصرى عربى ، يتمتع بهويه تجعل إشتغاله وفق نسق مميز عن غيره سواء فى طبيعته كمنتج إبداعى أو فى آليات تلقيه ، وهو ما نجح فيه شادى عبد السلام "المصرى" ، وناصر خمير "التونسى" ورياض شيا "السورى" رغم إختلاف الأساليب.

هو ما حاولته أنا فى فيلم القبطان ، ولا أعرف إذا ما كنت قد نجحت أو فشلت ، ولكنى حاولت

كثيرون من اللذين كانوا يبحثون عن هويه للفيلم المصرى أو العربى كانوا يبحثون عن موضوع ذو طابع محلى .. أو واقع جغرافى محلى. أو حشو لفيلم بطقوس أو عادات أو تقاليد محلية ، ولكنهم كانوا يفعلون ذلك من خلال لغة سينمائيه تعلموها من الغرب ..وتنتمى إلى مفردات ثقافيه ،و دلالات غربيه ومحمولات معرفيه وجماليه غربيه ..

كنت قد خططت أن يقون الفيلم على بناء سردى مختلف عن النظم السردية التقليديه التى تعلمناها ، ووضعت إستراتيجيه بنائيه تقوم على إحداث خلل متعمد فى بنية الفيلم تهدف إلى تدميروحدته العضويه ، بإعتبارها أحد أساليب التحكم المسبق فى السيطره على الشاهد ، فد كنت أريد مشاهداً مشاركاً لا متلقياً سلبياً ، وستقرأ فى كتالوج الفيلم هذه العباره "هذا فيلمى بين يديك فإصنع به ما شئت".

وفى مقدمه الفيلم تقرأ عبارة النفرى "انما أحدثك لترى ، فإذا رأيت فلا حديث"

وقد وضعت مخططاً على أساس أن مقاطع ومشاهد الفيلم تخلق لنفسها تركيباً جديداً من خلال تنافذها ، لا من خلال تراكمها ، وذلك بإدخالها ضمن وضعيه سرديه تقوم على جدليه الإنفصال والإتصال ، والزج بها فى مسارات تقوم بإحداث إنزياحات دائمه للخطبه السرديه ، وإضعاف هذه الخطبه عن طريق التفريعات الثانويه.

ويمكن القول أننى قد أستعرت هذه البنيه من مصدرين ..المصدر الأول هو البنيه السرديه الشهرزايه فى ألف ليله وليله ، من حيث وجود إطار يمثل الحكايه الرئيسيه ، وهى فى ألف ليله حكايه الملك شهريار مع شهرزاد ، والتى تؤطر كل الخطابات وتكون حاضرة طوال الوقت. فى القبطان تمثل حكاية القبطان مع الحكمدار هذا الاطار الذى تتوالد او تتناسل بداخله كل الحكايات ، اما المصدر الثانى ، وهى الصيغة السردية لسور القرآن.

ثم انتقاله مفاجئة ليحكى حكاية من اساطير الاولين ، او وصف يتضمن وصف لعذاب النار...ثم انتقال لحكاية اخرى عن موسى وفرعون..وهكذا مجموعة من المقاطع السردية . كل مقطع يبدو وحده سردية مستقله ، وترتبط هذه المقاطع مع بعضها لا وفق ترابط عضوى، وانما تترابط بنائيا بشكل متراصف ، هذه المقاطع وان كانت تبدو مستقله إلا انها ليست مغلقة فهى متصله بغيرها من المقاطع بشكل غير مباشر، وهذا الاتصال متجسد من خلال الكل الذى يمثل الجوهر ، وعلى القارئ ان يبحث عن الدلالة من خلال علاقة الجزء بالكل..هذا ما فعلته فى فيلم القبطان على مستوى البناء السردى والمونتاجى ، فمونتاجيا قمنا بتحديد مناطق التماس ، والتداخل بين المقاطع فى نفس الوقت منحناها تأكيدات وتوحيد فى النبره ، ثم جعلنا الخطوط الفرعيه تأخذ أماكنها التبادليه بينها وبين بعضها مع تحديد طريقة تعالقها ، ليس فقط بإعتبارها أفعالاً وأحداثاً بل بإعتبارها أيضا أزمنه وحركات ومفاصل بنيويه ، كما تركت فجوات متعمده لكى يملأها المشاهد بنفسه ومن خلال خبرات الخاصة ، وهذا ما فعلته أيضا فى الفيلم التسجيلى الطويل "تعظيم سلام" عندما حجبت الصوره عن المشاهد وتركت شريط الصوت لكى يضع المشاهد ما يتخيله من صور .

وهناك سمة أخرى فى فيلم القبطان تتصل بتقنية الليالى ..وهى المزج بين الواقعى والمتخيل ،وذوبان الفواصل بينهما حتى انك لا تدرك أين الواقعى ، وأين الخيالى ، وهذه التقنيه أستخدمتها أيضا فى أعمال القصص الأدبي.

هنا يتم تدمير الشكل السردى التقليدى ، فالفيلم لا يعتمد على حبكه روائيه تتفاعل فيها الأحداث وفق تسلسل كرنولوجى بل يتم الإعتماد على سرد غير مترابط ومتحول ومراوغ وليس هناك مركزيه للحكى ، بل مراكز متعدده ، حتى يمكن الحصول على رؤى و وجوه متعدده للواقع.

أما بالنسبة للشخصيات فهى تبدو غير محددة المعالم ، ولا تنتمى إلى تاريخ شخص أو نموذج نمطى بل يؤكد على وجودها كشخصية سينمائيه أو متخيله.

الحدث ، أو الأحداث هنا . محتمله وملتبسه ، قد تكون قد حدثت أو لم تحدث ..وأحيانا نراها ثم نقوم بنفيها كما لو انها لم تحدث ، وحيث الباعث للحدث قد يكون غامضاً ، والحكاية هنا تبدو مراوغه ..والحكاية تكف هنا عن أن نكونها شئ تحكى ، لتصبح شئ يجرى بناؤه.

والمكان هنا فى غالبيته مكان مختلف ، هو نتاج النص وليس مطابقاً للواقع ، حتى لو أستمد مرجعيته من الواقع ، بل هو يحيل إلى ذاته أكثر مما يحيل إلى واقع.

فالواقع هنا موجود ، ولكنه يخضع لتحولات تنتج عن كشف طبقاته الخبيئه ، وتضاريسه المتراكبه ، وأبعاده المتعدده المرئية واللامرئية والتى قد تفوق الخيال غرابه وإدهاشاً.

ماذا عن فلسفة الصورة لديك ؟؟

الصورة بالنسبة لى ، تحيلنا مما نعرفه إلى ما لا نعرفه ، بالطبع لا تفقد الصورة عندى واقعيتها تماما.أو علاقتها بالمرئى .ولكنها تسعى لإستثارة اللاواقعى خلف مظهرها الواقعى ، وتكون قابله للتجاوز الدائم من خلال محاوله إستبطان الواقع

المرئى وصولاً للتعبير عن اللامرئى .وهى لا تقدم لنا كل شئ ، بل تخفى عن عمد شئ ما عليك أن تستكشفه.

قلت انك منفتح على كل المناهج أو على تداخل المناهج عند قراءتك للأفلام وسؤالى الآن هو إلا توجد معايير محدده للحكم على الأفلام. ؟

مسأله المعيار مسأله شائكة ومعقدة وترتبط بشكل ما بما يسمى أحكام القيمه ، وكلما أثيرت مسأله القيمه فستنتابك الرغبه فى التساؤل ،القيمه بالنسبه لمن. ؟ والسؤال ذاته سيقودك إلى مجموعه من الاسئله الأخرى أهمها كيف تتم الاستجابه للقيمة، وهل توجد قيمه ثابته وقيمه متغيرة ،

أننا نعرف أن الحكم على الأعمال الفنيه يتغير من عصر إلى آخر ومع ذلك فإن بعض الاستجابات الجماليه قد لاتتغير، فنحن إنزال نتذوق الفنون البدائيه التى تمت فى عصور سحيقه فى القدم

وحتى مصطلح جماليات تستخدم لتعبر عن عدد لامحدد من القيم كما أن علم الجمال لا يخضع إلا لقوانين ذات طابع نسبى ولا يمكن حصره فى مجموعه من القواعد والبراهين ،وربما اتجرأ وأقول أنه لايوجد مايسمى بالقاعدة الذهبيه فى الفن فالقاعده الذهبيه فى الفن هى تدمير كل القوانين القاعده تستهدف تقنين الإبداع على مسطرة ما، أى تقنين مالا يقبل التقنين، فالابداع حتى بمعناه القاموسى هو الخلق على غير مثال، والفعل الابداعى المدهش هو المستعصى على التصنيف

انت هكذا تلغى كل فاعلية للنقد؟

لا بالطبع لكن أريد أن أقول اننى لا اميل إلى هؤلاء النقاد الذين يجلسون على منصة القاضى ويحاكمون النص الابداعى بل انحاز إلى هؤلاء النقاد الذين يحاورون النصوص ويطرحون عليها اسئله ويتشاكلون معها ويصيغون نصا نقديا موازيا يكون هو نفسه نصا إبداعية نقديا

إذن كيف ترى ماتقوم به لجان التحكيم عندما تختار أفضل فيلم. ؟

هذه إشكالية لم يناقشها أحد على حد علمى

ولدى سؤال، ماذا لو دخل برجمان وانطونيونى وجودار وفللينى فى مسابقه واحده فكيف يمكن اختيار افضل فيلم وكل واحد من هؤلاء يمثل اتجاه ورؤية للسينما مختلفه عن الآخر

الحقيقه ان فكره أفضل فيلم خرافة

المتبع فى هذه الحالات أن يتم الاختيار بالتصويت

ماذا تفعل انت عندما تكون عضوا فى لجنه تحكيم؟

أقوم باختيار الفيلم الذى لا يشبه أى فيلم آخر لا فى الرؤيه الجماليه ولا فى الشكل السينمائى أى يدهشنى بطريقة أو أخرى بل يضعنى بعيدا عما أعرفه إلى مالا أعرفه، هذا مجرد رأى وقد أكون مخطئا، والأمر كما قلت إشكالية مفتوحه للمناقشة

قرأت مره انك تنتقد نقاد الحكايات؟

أقصد هؤلاء اللذين يقومون بتلخيص أحداث الفيلم بعيدا عن وضعيته السينمائية أو عناصر التحليل السينمائى ولايغفر لهم تحليل مضمون الفيلم استنادا على مناهج العلوم الإنسانية مثل علم الاجتماع والسياسه وعلم النفس وغيرها متجاهلين أننا أمام فيلم له خصائصه الذاتيه

وهل يمكنك انت على الجانب الآخر تجاهل الحكايه

لا بالطبع، ولكنى تفرق بين حكايه تحكى بالسينما أى أن السينما تنقل الحكايه إلى المشاهد ولا اهميه لها سوى هذا الدور

الاتصالى، وبين حكايه سينيمائيه وهى الحكايه التى لا تحكى ولا تقرأ إلا سينيمائيا ويصعب تلخيصها أو حكيها إلا من خلال السينما .. انا احكي حكايه ولكن لا امنحها الأولوية إنما هى أحد عناصر الفيلم

وماذا عن الكتابه، ماذا تمثل الكتابه بالنسبه لك. ؟

انا اكتب أحيانا لانى أريد أن اختبيء وأحيانا لأنى عاجز عن البكاء أو الصراخ فعندما أشعر بالألم أمسك بالقلم واكتب أحيانا لانى أريد أن أقرأ نفسى فالكتابه تكتبنى افهمها وتفهمنى

سؤال اخير يبدو شخصيا

لماذا تبدو منعزلا عن العالم مؤخرا. ؟

لست منعزلا ولكنى ابتعدت عن عالم المتعالمين المتربعين على عروشهم الورقيه وأصبحت عاريا بلا عنوان وأحاول أن انشد حياه أخرى ارشق الإشارات فى صحراء بلا نوافذ منتسبا إلى ظلى ظلى الذى ظل يلازمنى ولكنة ينكرنى الآن لانى لا أجيد طرقعه اصابعى ولا أتقن تقنيات الهتافات ولا استجدى الذباب لاثبت أن عسلى شهد

هل تتجنب الأضواء ؟

لا ولكنى انا لست ممن يربكهم الضوء ولا تزغلل عينى المرايا تلك التى تواجه الممرات ولا اهتم بالمراسيم بل ابحث عن الزوايا المعانده قيل لى مره من وراء الكواليس

-لست مسجلا فى قوائم المرفرفين فصورتك لم تستجب لسائل الاظهار لأنك خاسر فى صراع القبائل ولست مهيئا للافتتاحيات ومع انى كنت صاحب النص فقد خرجت من الباب الخلفى خجلا

مختارات من قصائد سيد سعيد
سيد سعيد بين الشعر والتشكيل

في الشعر

يكف الخط المستقم عن كونه أساسياً

فهو يتأرجح في الفضاء المبهم

متجهاً نحو منابع الدهشة

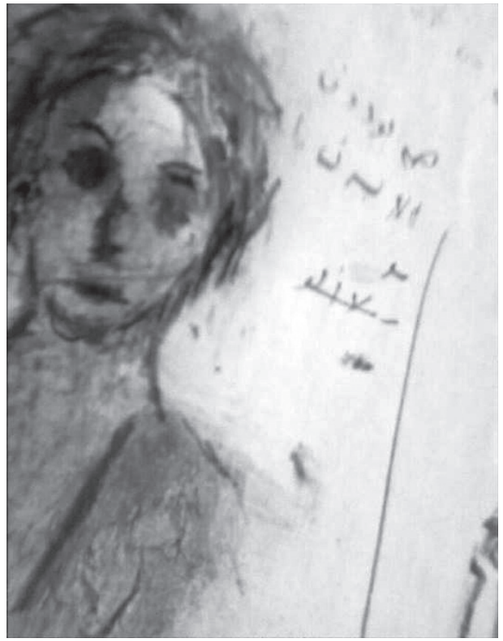
يتجاوز مملكة المادة الحيه

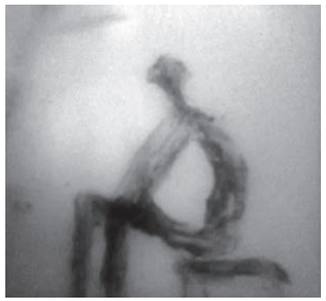
التي تنتهكها هجمات الفانتزيا

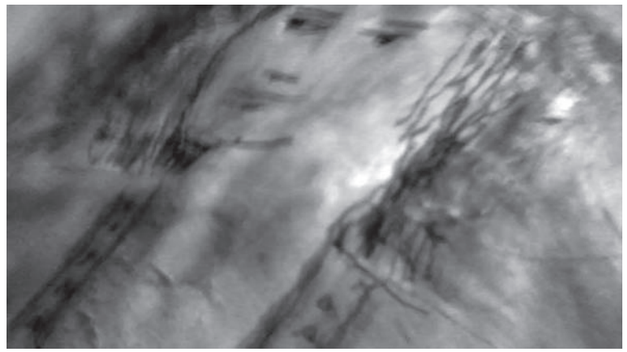
وحيث تتكاثر الخلايا بالانشطار

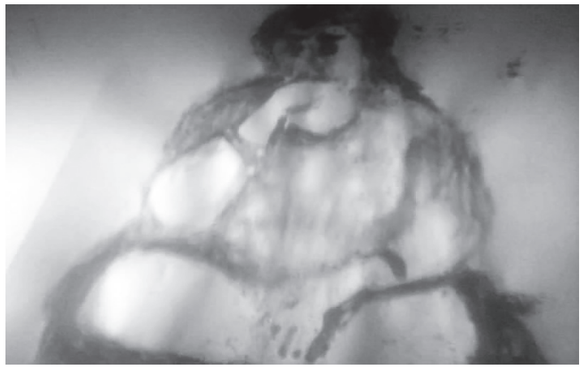
وتتنازع علي ساحل بلا بحر

هو ساحل أنحصرت عنه سلطة اليقين









١

الذي يدمدم في دمي

بح لي بما تحتويه صفحتك من أسرار أحجيتك كي أستطيع أن أتهجى من أمواجك ما يؤهلني أي أجوس في جسدك كي أسترد منك جسدي فأبتهج بإنتسابي لك، وأسلم وجهتي لوجهك.

أيها البحر الأعظم

بح لي بما يتاح لك من طفو ما ينفرط عنك، ربما يدلني عليك، ورد إلى ما أرتد مني إليك، حتى أستطيع أن أعانق عروقك الزرقاء، فأكون مضافاً إليك، لا ضيفاً على ضفتك، فيستأنس الماء بالماء، فلا تنأى بمائك عن مائي، حتى لا يعرف حتى لا يعرف من أسرار مساراتك سواي، فأكون أثراً لك وتكون إرثاً لي.

أيها البحر الأعظم

اخلع قميصك المقدس، وبح لي بما تحجبه عني من مواجد صفو الصحو، وبما يفتح ؟؟؟ ويشرق في أشواقي كي أفصح في صفحاتي بما لا يعرفه الفصحاء.

أيها البحر الأعظم

بح لي بمعجزاتك حتى أتسطيع أن أحرز أحرازك، وفك طلاسم ألغازك. فأرى جسدي الجواني المتجسد فيك حتى يتاح لي أن أجتاز مغازاتك وأفوز بما يتجلى لي من وهجك.

أيها البحر الأعظم

بح لي بحبك لي، فأنا أستمد من بوحك ما يعينني على الحماية مما نحو به أجرته الحواه، والسحره، والمثقفين

اللذين هم عن

ثقافتهم لا هوى

أيها البحر الأعظم

٢

أيها البحر الأعظم

البحر، هو البحر

لا يخطؤه أحد

مديد، وممتد، ولا يحتاج إلى مدد

هو سعه، واتساع

عميق بلا قاع

شقيق بلا جسد

هو مبحر، ومتبحر

وبحر البحر رحابه

وفي تبحره مهابه

فإحكي إليه ولا تسأل

فسؤال البحر، بلا إجابة

٣

هذا البحر الصوفي

الذي أسكنته حروفي

بحر أزلي

أنا له، وهو لي

خفى، بهى، متجل وحلي

هو بحر براح

سرح الجناح

يراوح بين المراوحه والمرح

فإذا راح لاح

وإذا صمت باح

غارق في أشواق الزهد

يتوحد سطحه مع قاعه

ويكمن بين طيات الجهد

ويفرد على المدى شراعه

بفرغ في الفجر أحماله

يحضر رقه بجماله

ويحتمي من اتصاله

وانفصاله.

٤

اللامتناهي الأزرق

مستفرق

في حلم أبي اليزيد البسطامي

في عروجه يرتقي مدارج لا تمن إلا للحالمين

قالي لي السالك

أنت لا ترى الواحد إلا بالواحد

حين يتحد الغائب بالشاهد فمن يرد

النعمة إلى مقامها

ويفوز بنشو الشارد

ويؤوب

بعد أن يرد الاعتبار

للغروب

٥

ما قالته لي النوارس

في محفل حرم البحر

قف وآفق

ولا تقارب الأفق

فلا الأفق قريباً

ولا القرب أفق

فدع عنك الحباله والخباله

ولا تخص في الشبهات عن جهاله

وتحرر من حجاب احتجازك

فأنت المشهود والشاهد

وخذ كتابك بينمينك

وأفطم جسدك عن أنسجتك

فالجسد يطير أيضاً

وإلا

ما كان للرقص مكان

في مساحات القصائد

٦

وجهتي بحرية

لأنها

مثل النافذة التي تستيقظ مبكراً
كي تتمثل بالشروق
ولأنها
خالية من الدخان المبهم
ولأنها هناك
حيث المرفأ المضياف للأغراب
ولأنها
تحرر الروح من هواجس الغياب
وجهتي لا تحيد عن ملاحقة الملاحين التائهين
الحق أقول لكم
أنه لا قيمة لي
الا عند ما تكون وجهتي بحرية
هذا البحر لن ينحسر
ولن يتراجع
ولن يتصدع
ولن يتوجع
ولن يتكفئ
ولن ينطفئ
فهو مرحل
فكيف تنطفئ المراحل

٧

كل شيئ أسرّ لي
الغسقي، والأزرق
تتحول الأنوار إلى أطياف حيني تتلامس
وتعربد النجوم في الظلمات المدارية
وراء غيمه من الأساطير
حيث أسراب الطيور تضاجع قطعان الضوء
المسفوك على شواطئ العشاق.

تعابثني الريح المعطرة بالقرنفل
أقول هذا موعد مع النبع يُطهرني
أهيئ الريح على شفتي نبيذاً
حين تحط الفراشات على فراشي
تضئ شموساً من النهر إلى البحر
بتاريخ لتسابيح طيور تغتسل بالصبح
وتعاند المصابيح
فمن يمنعني أن أطير، وأختصر سواحل الحلم
وأشعل القصيدة بالنشوة
قبل أن يرسم الآفق خطه العمودي
فينفتح الجرح، ويتلف الفؤاد
فإذا حضرت طقوس الحضره
فإقتدى بالقدره
وإسلك سلوك المنجرحين
وتوشح بالتواشيح
ورد الورد بالورد
حتى تبلغ صباته الوجد
فتخرج الآهه من القلب
وأنت تسبح في نشوة الأهات
والتي تغوص بك في غمر غياب
فإذا ما أشير إليك
فإنزل عن منصة النص
وإشهر صوتك الذي لا تصل التأويل
واعلن معصيته الخروج عن المألوف
ستكون تالفا
أو متلوف

الرساله الاخيره
الأحد ٩ سبتمبر ٢٠١٨

أخى كمال اعترف لك الان اننى لم أشعر يوما ما بعسر فى الكتابه مثلما شعرت به وانا اكتب عن سيرتى الذاتيه
وفى نفس الوقت اعترف أيضا اننى لم أشعر يوما بالسعادة وانا أضع هذه السيره بلا تحفظ بين يديك فقد كنت أشعر طوال الوقت انك تكتبنى وانا اكتبك
كنت أخط طريقى بحذر وقلق ولكنك قدمت لى الكثير من العون كى امتلك الشجاعة والثقة أن أكتب باستقلاليه تامه وبتلقائيه
اخى كمال ارجو ان تغفر لى اننى جعلتك مضطرا أن تلملم اجزائى المبعثرة وان تجمع شظايايا الطائره ولكنى كنت على ثقه بأنك قادر أن تعطى قاريء هذا الكتاب شيء يستحق القراءة
مره اخرى اشكرك من كل قلبى لقبولك تحمل مسؤلية إصدار هذا الكتاب -رغم مااعرفه عن مشاغلك ومتاعبك - هذا الكتاب الذى اعتبره أثمن هديه تلقيتها فى حياتى
واتمنى لك من كل قلبى وافر السعاده والفرح

المخرج سيد سعيد

بطاقه تعريف

الاسم بالكامل -السيد أحمد سعيد

اسم الشهرة - سيد سعيد

المهنة - مخرج وباحث سينمائي

أستاذ غير متفرغ بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة حتي عام ١٩٩٩

فاعليات

-ترأس اتحاد نقاد السينما المصريين، ،عضو الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية في الفترة من عام ٢٠٠٠ حتي عام ٢٠١٠

- عضو اللجنة العليا للمهرجانات بمصر حتي عام ٢٠١٠

- عضو لجنه السينما بالمجلس الأعلى للثقافة في مصر حتي عام ٢٠١٠

-عضو هيئه تحرير مجله رواق عربي التي يصدرها معهد القاهرة لحقوق الإنسان

-عضو اللجنة الاستشارية لمجله أحوال مصريه التي تصدر عن مؤسسه الأهرام بالقاهرة

-شارك في تأسيس مجله السينما والعالم عام ١٩٧٨

- شارك في تأسيس مجله السينما العربية ١٩٧٩

-أشرف علي صفحه السينما في جريدة البديل القاهرية حتي عام ٢٠٠٧

-ناشط في مجال حقوق الإنسان

المشاركة في لجان تحكيم مهرجانات سينمائية وعربيه ودوليه

عضو لجنه تحكيم بمهرجان سالونيكي السنيمائي الدولي باليونان الدورة ٣٥ عام ١٩٩٤

-عضو لجنه تحكيم مهرجان تطوان السنيمائي الدولي بالمغرب عام ١٩٩٩

-عضو لجنه تحكيم مهرجان قليبيه بتونس عام ١٩٧٩

- عضو لجنه تحكيم المهرجان القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٩٥

- عضو لجنه تحكيم المهرجان القومي للأفلام الروائية ٢٠٠٥

- عضو لجنه تحكيم مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل عام وانتم ٢٠٠٧

- عضو لجنه اختيار افلام المسابقة في مهرجان دبي السنيمائي الدولي ٢٠٠٦

-عضو لجنه تحكيم بمهرجان الاسماعلية السينمائي الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة ٢٠٠٨

المشاركة في مؤتمرات وورش عمل دوليه معنيه بقضايا السينما

شارك بأوراق بحثيه وحلقات نقاشية حول قضايا السينما في كل من اليونان وفرنسا وايطاليا وسوريا وتونس والمغرب والولايات المتحدة الأمريكية

-محاضره باللغة الإنجليزية في اليونان بعنوان

European cinema and national identity

-محاضره باللغة الإنجليزية في جامعه فلوريدا بالولايات المتحده الامريكيه بعنوان

The national cinema and the new international. order

أعمال سينمائية

الشاهد والقضية (فيلم روائي قصير) عام ١٩٧٥

- القبطان (فيلم روائي طويل) عام ١٩٩٧

-تعظيم سلام (فيلم تسجيلي طويل) عام ٢٠١١

أعمال تليفزيونية

مسلسل رحله إلي الشمس (مسلسل للأطفال) عام ١٩٨١

-مسلسل تمساح البحيرة (مسلسل درامي)عام ١٩٩٥

كتب سينمائية

واحد من البنائين (عن مسيره وأعمال فنان الديكور السينمائي أنسي أبو سيف ،إصدار صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٤

-المشاغب (عن مسيره وأعمال فنان وأستاذ المونتاج السينمائي أحمد متولي إصدار صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٥

-حياه بلا ضفاف (عن مسيره وأعمال المخرج السينمائي محمد كامل القلوب ،إصدار صندوق التنمية الثقافية ٢٠١٠

أبحاث ودراسات عن السينما

-السينما والسياسة (مجله عالم الفكر ،،محكمه، ، الجزء ٢٦ العدد الأول يوليو/ سبتمر ١٩٩٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دوله الكويت

-السينما والمدينة (منشورات كليه الآداب والعلوم الاجتماعية تطوان العدد الثاني ٢٠١٠

-اشكاليه التأريخ للسينما العربية (فصل في كتاب صدر عن اكاديمي الفنون المصرية العدد الأول ١٩٩٥

-ازمه السينما البديلة (مجله المستقبل العربي العدد ٦٦ أغسطس ١٩٨٤

- مركز دراسات الوحدة العربية بيروت -لبنان

-الأطر المفهومية للخطاب النقدي السينمائي في المغرب (دفاتر مهرجان تطوان السينمائي الدولي المغرب ١٩٩٩

- العلاقة بين الإبداع والنقد السينمائي (منشورات كليه الآداب والعلوم الاجتماعيه بتطوان ٢٠٠١

-دينامية السينما المغربية وحيز النمو (مجله سينما -تصدر عن جميه نقاد السينما المغربية -المغرب - صيف ٢٠٠٤

-السينما والعنف (جريدة الفنون - المجلس الوطني للفنون والآداب -دوله الكويت ٢٠٠٧

-العلاقة بين المتفرج والسينما (مجله الفن السابع العدد الرابع عشر القاهره ١٩٩٩

-عمق الرؤيا وسحر الرؤية - فصل في كتاب عن أعمال هاشم النحاس التسجيلية صادر عن جمعية كتاب ونقاد السينما المصريين - القاهرة ٢٠١٦

-أعمال ناصر خمير بين الهوية ومعراج الصوفية - الفصل الرئيسي في كتاب عن أعمال المخرج التونسي ناصر خمير مطبوعات مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولي الدورة ٢٥ عام ٢٠٠٩

-النقد السينمائي والسينما القومية -مجلة الفكر العربي، ،محكمة، ، العدد ٧٣ السنة الرابعة عشر يوليو / سبتمبر ١٩٩٣ - بيروت لبنان

-اللغة السينمائية علي ضوء المنهج الدلالي - فصل في كتاب أوراق فلسفية العدد ١٥ القاهرة ٢٠٠٦

-الهوية القومية للسينما - مجلة سطور القاهرية العدد ٣٩ فبراير ٢٠٠٠

-الوصل والفصل في حكاية الأصل والصورة -فصل في كتاب اعادة اكتشاف فيلم مصري -الهيئة المصرية العامة الكتاب ٢٠٠٦

- مفهوم السينما العربية - المعضلة الفكرية والعملية -جريدة الخليج العدد ٤٩٩٤ - يناير ١٩٩٣

المدخل الدلالي للبحث عن صيغة دلالية للفيلم العربي -جريدة الخليج العدد ٢٠١٥ - ١٥ فبراير ١٩٩٣

-عوائق تطور طابع قومي للسينما العربية - مجلة الخليج ١ العدد ٥٠٠١ -١٨ يناير ١٩٩٣

-الفيلم الوثائقي - حدود الذاتية والموضوعية - مجلة الجزيرة الوثائقية -العدد ٢ - أبريل ٢٠٠٠

الأشكال المختلفة لإخراج الاغنية العربية (سينما -تليفزيون - فيديو كليب) ورقة بحثية شاركت في مهرجان الاغنية العربية -اتحاد الإذاعات العربية - جامعة الدول العربية ١ طرابلس -ليبيا ٢٠٠٤

العناوين التالية هي عناوين أوراق بحثيه طرحت في حلقات نقاش دولية (علي هامش مهرجان الاسماعيلية السينمائي الدولي للأفلام القصيرة والتسجيلية في دوراته المتعاقبة)

-تجليات الحداثة وما بعد الحداثة في الفيلم التسجيلي والروائي القصير (الدورة السابعة - ٢٠٠٣

انظر أيضا موقع طلبة الفنون بجامعة بن باديس بالجزائر

-السينما التجريبية - أبعاد وقضايا (الدورة الثامنة ٢٠٠٤)

-السينما وسؤال الهوية (الدورة التاسعة ٢٠٠٥)

-شعرية الفيلم التسجيلي والقصير(الدورة العاشرة ٢٠٠٦)

-افلام الرسوم والدمي والمجسمات المتحركة - التقنيات ١ الجماليات - الطابع القومي (الدورة الحادية عشر - ٢٠٠٧

-الفيلم التسجيلي في عصر القنوات الفضائية (الدورة الثالثة عشر - ٢٠٠٩

-الفيلم التسجيلي وعبور النوعية (الدورة الرابعة عشر - ٢٠١٠

بجوار عشرات المقالات المنشورة في الصحف والدوريات المصرية والعربية لنقد وتحليل الافلام المصرية والعربية والعالمية

دراسات وأبحاث في السياسة والثقافة

- أسطورة النظام الدولي الجديد والعولمة (مجلة القاهرة العدد ٢٧ يوليو ١٩٩٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة

-الثقافة العربية بين الوحدة والتكامل (فصل في كتاب صادر مركز دراسات الوحدة العربية - العدد ١٠ بيروت لبنان ١٩٩٢

-اشكالية الديموقراطية في العالم العربي - مجلة المستقبل العربي - العدد ٦٠ بيروت -لبنان - فبراير ١٩٨٤

-الابداع الفني وخيار التكنولوجيا (فصل في كتاب بعنوان مبادرة للتقدم - صادر عن مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية - مؤسسة الأهرام - القاهرة ١٩٩٧

جوائز

- الجائزة الذهبية في مهرجان دمشق السينمائي الدولي عام ١٩٩٧ عن فيلم القبطان

-الجائزة الذهبية للمهرجان القومي للسينما المصرية عام ١٩٩٧ عن فيلم القبطان

NEW
EGYPTIAN
DIRECTORS

International Film School Festival Tetouan
2017

المهرجان الدولي لمدارس السينما تطوان
3
International Film School Festival Tetouan
MASTER CLASS

خاتمة

من وراء زجاج النافذة
منتحباً بلا دموع
والشمس علي البعد
عاجزة عن الصراخ
كقصيدة مكتوبة
علي صفحة من غبار
فكل شيء ذاب في الغسق
وغيوم صغيرة
هي كل ماتبقي من الذاكرة
قبل أن تغرب الشمس
قبل هبوط الليل
عند نهاية القصيدة

سيد سعيد

القاهرة في ٢٦ سبتمبر ٢٠١٨