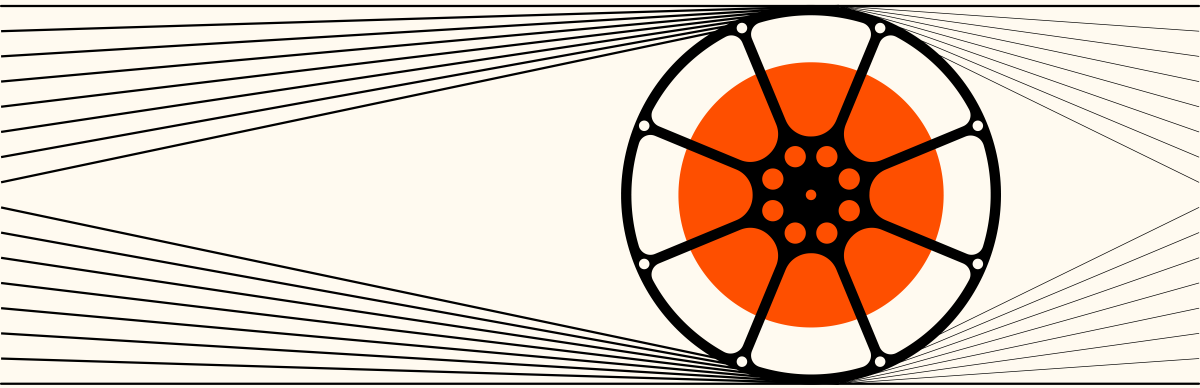
ماهر البطوطي



أفلام أهملتها الأقلام

أفلام أهملتها الأقلام

تأليف
ماهر البطوطي

هنـــداوي

أفلام أهملتها الأقلام

ماهر البطوطي

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٤ ٣٤٤٣ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٨.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ ماهر البطوطي.

المحتويات

مقدمة الطبعة الإلكترونية	٧
شهوة الحياة	٩
ثلاثية الفلامنكو	١٣
معبودي الخائن	١٧
الحسناء العارية	٢١
مونبارناس ١٩	٢٥
شاعر شهير وزواج تعيس!	٢٩
ليالي الفن في فيينا	٣٣
الجزائر ... بين فيلمين	٣٧
النحات العاشق	٤١
عشَّاق الموسيقى	٤٥
الحصان الشاحب	٤٩
وداعًا يا رفيقتي	٥٣
فاوست	٥٧
السراب	٦١
شكسبير ... باليابانية!	٦٥
ثلاثية من الهند	٦٩
السيدة والكلب	٧٣

دنانير ٧٧
المسئولية والضمير ٨١
الفرعون الثائر ٨٥

مقدمة الطبعة الإلكترونية

كان يومًا ما زلتُ أذكره من عام ١٩٦١م، حين قرَّرت على نحوٍ قاطع أن أتَّخذ الكتابةَ والترجمة مهنةً أساسية لي. كنتُ أدرس آخِر سنة في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، وقد تشبَّعتُ بالمقررات الدراسية، خاصةً في تلك السنة، وتأثَّرتُ برواية «جيمس جويس»، «صورة للفنان في شبابه»، التي قرَّر بطلُها نذْرَ نفسه للأدب والفن والجمال بكل أشكاله. كذلك درسنا «همنجواي» وحياته وأسلوبه الجديد في الكتابة. وكنتُ أُتابع ما يَصدُر من كتبٍ مهمة خارج مقررات الدراسة، فتأثَّرتُ بأدب «ألبير كامي» وفلسفته، وكتاب «اللامنتمي» الذي كتبه «كولِن ولسون» وأصبح حديثَ الأدباء.

وكنت قد بدأت القراءة وجمْعَ الكتب منذ كنت في العاشرة من عمري، فنشأت على كتب «توفيق الحكيم» و«طه حسين» و«نجيب محفوظ» و«يوسف السباعي» وشعر «أحمد شوقي». وبدأت أيضًا في جمع الكتب والسلاسل الجميلة التي كانت تَصدُر في مصر في الخمسينيات، ومنها: «الهلال» و«كتاب الهلال» و«روايات الهلال»، و«اقرأ»، و«كتب للجميع»، وكتب ومطبوعات «كتابي» و«الكتاب الذهبي»، وغير ذلك.

وبعد التخرُّج في الجامعة، عرفتُ أن مَن يريد أن يتَّخذ الكتابةَ مهنة، فعليه إجادةُ لغته العربية إجادةً تامة، وكذلك ألَّا يعتمد في معيشته على مكافآت الكتابة؛ فدرست القرآن الكريم وتَدبَّرت آياته ولغته، وقرأت كُتب النحو المتاحة، وما طالَته يدي من كتب التراث العتيقة. ولم أبدأ الكتابةَ إلا بعد أن شغلتُ وظيفةً مناسبة بوزارة التعليم العالي بالقاهرة، تترك لي وقتًا كافيًا بعدها للقراءة والكتابة. ولما كنتُ أريد الكتابة في النقد الأدبي، كانت أوائل مقالاتي نقدًا وعرضًا لما أحببتُه من الكُتَّاب والأدباء. ثم جاءت الترجمة وأفسحتُ لها بعضَ الوقت أولًا، ثم زحفَت على معظم الوقت بعد ذلك. وكان أول كُتبي المنشورة عن

«إرنست همنجواي»، ثم رواية «جيمس جويس» التي أحببتها. وبدأتُ في دراسة اللغتَين الإسبانية والفرنسية قبل أن تَنتدبني الوزارة للعمل مُلحقًا ثقافيًّا في مدريد، حيث قضيتُ أكثر من أربع سنوات.

وبعد عودتي من إسبانيا، قضيتُ أربعَ سنوات أخرى بالقاهرة أُزوِّد المجلات في القاهرة وبيروت بمقالاتي المُؤلَّفة والمترجَمة، قبل أن أَتوجَّه إلى نيويورك للعمل مترجمًا ثم محررًا بالأمانة العامة للأمم المتحدة. وقد عكفت على الكتابة والترجمة عن الأدب المكتوب بالإسبانية من شِعر ورواية ومسرحية، حتى أُساهم في تشييدِ جسرٍ ثقافي للقُراء العرب إلى تلك الثقافة الثرية. ولكن لم أَنسَ اللغات الأخرى، فترجمتُ لشاعر الشعب الأمريكي «والت ويتمان» وبعض آثار اللغة الفرنسية، وزاد إنتاجي بعد التقاعد من العمل حتى قارَبَت أعمالي ثلاثين كتابًا.

ولما كانت الكتب الورقية، رغم أهميتها، تَذْوي وتغيب حروفها بفعل الزمن، فقد رحَّبتُ بقيام مؤسسة «هنداوي» بوضع كُتبي — رقميةً — على النت لتكون متاحة لمن يريد قراءتها، والمؤسسةُ بذلك تضطلع بعملٍ مهم في نشر الثقافة وإتاحتها وحفظها على مرِّ السنين.

شهوة الحياة

ظهر هذا الفيلم الأمريكي عام ١٩٥٦م، مقدمًا قصة الحياة العاصفة للرسام الهولندي المولد الفرنسي المنحى «فنسنت فان جوخ» (١٨٥٣–١٨٩٠م). ويعرض الفيلم في عمومه وصفًا واقعيًّا دقيقًا لبعض مراحل حياة هذا الرسام الشهير، ويقدم للمشاهد في ثنايا ذلك صورًا لأبرز أعماله ولوحاته في ألوان خلَّابة. وكان اختيار المخرج الكبير «فنسنت مينللي» للممثل «كيرك دوجلاس» للقيام بدور فان جوخ اختيارًا بارعًا؛ إذ، بالإضافة إلى الشبه الجسماني الواضح بين الرجلين، نجح كيرك دوجلاس في نقل فورة الرسام وحماسه، وأجاد تصوير النوبات العصبية التي كانت تنتاب فان جوخ، والتي حار النقاد في تفسير أسبابها ودوافعها إلى الآن.

ويبدأ الفيلم حين كان فان جوخ في الرابعة والعشرين من عمره، يدرس للعمل واعظًا دينيًّا، مترسمًا في ذلك خُطى والده وأجداده من قبل. ومع أنه يفشل في اجتياز الاختبار النهائي، فإن حماسه المتقد يحمل القائمين على التدريب بتكليفه الذهاب إلى أصعب وأفقر نواحي بلجيكا — البوريناج — ليعمل قسيسًا هناك. وعاش فنسنت قرابة السنتين مجاهدًا مع سكان تلك المنطقة المعزولة — وكلهم من عمال المناجم وأسرهم — الذين كانوا يعيشون حياة بؤس وأخطارًا جسيمة في ذلك الوقت (١٨٧٨–١٨٨٠م). وكانت تلك تجربة هائلة حفرت آثارها في روح الفنان الشاب الذي عاين مدى انفصال المؤسسة الدينية عن حياة الناس وعن واقعهم وآلامهم حين يعترض ممثِّلو تلك المؤسسة على محاولة القس الشاب مشاركة هؤلاء الناس معاناتهم والعيش كما يعيشون. وعندها ينهي فان جوخ عمله في المجال الديني، ويعود إلى منزل العائلة التي تنتقل في مناطق مختلفة في هولندا: إتين ولاهاي ونوينين. ويحاول منذ ذلك الوقت استكشاف إمكانياته في الرسم، والذي قُدِّر له أن يعمل فيه طوال ما تبقى من عمره القصير. ويمرُّ بأزمة عاطفية إبان ذلك؛ إذ يقع في غرام ابنة

عم له تُدعَى «كي» كانت تقيم فترة معه في منزل العائلة، وقد صدَّته «كي» صدًّا كاملًا، ولكن ذلك لم يمنعه من مطاردتها برغبته في الزواج منها. وتوجَّه إلى منزلها في لاهاي، ولكنَّ أبويها ينكرانها عنه فيعمد — في قمة ثورته — إلى وضع يده في نيران الشموع المتقدة كيما يبرهن لوالد حبيبته على قوة احتماله.

وبعد ذلك، لا يجد فان جوخ العزاء إلا بصحبة واحدة من فتيات الطريق اسمها كريستين؛ فانتقل للعيش معها، وتكفل بها وبطفلها، مطبقًا أسلوبه الإنساني في العمل على إنقاذها من الجوع والذل. وقد أثمر هذا الاستقرار النسبي في تركيز الفنان على تطوير عمله كرسامٍ، وأبدع فيه أوائل لوحاته المعروفة. وقد اتخذ من كريستين موديلًا له، رسمها في لوحات عديدة. وساعده عم له يعمل بالفن على اكتشاف الرسم بالألوان، ففتح له مجالًا جديدًا بعد أن كان يقتصر في عمله على الرسم القلمي؛ حيث لم يكن يتوفر له من النقود ما يكفي لشراء الألوان المائية والزيتية. ويعود فان جوخ للإقامة مع أسرته بعد وفاة والده وقرار كريستين الابتعاد عنه. وفي تلك الفترة، في بلده نيونين بهولندا، يرسم الفنان أول روائعه المعروفة: آكلو البطاطس (مايو ١٨٨٥م)، التي استوحاها من بسطاء الفلاحين، والتي قال هو نفسه عنها في رسائله المشهورة إلى أخيه ثيو: «لقد حاولت أن أبيِّن أن هؤلاء الناس الذين يأكلون البطاطس على ضوء المصباح قد شقُّوا الأرض بأيديهم ذاتها التي يتناولون بها الطعام من الطبق، ولهذا فاللوحة تتحدث عن العمل اليدوي، وكيف أن هؤلاء القوم قد كسبوا طعامهم عن جدارة.»

وبعد أن أثارت عادات فان جوخ وطريقة ملبسه الاستهجان في البلدة، وسبَّبت الإحراج لبقية أفراد الأسرة؛ يقرر أن الوقت قد حان للحاق بأخيه ثيو في عاصمة النور. وكانت العاصمة الفرنسية أيامها تموج وتزخر بالحركات الفنية من كل شكل ونوع، وعلى رأسها في عالم الرسم الحركة الانطباعية أو التأثيرية، التي ضمَّت — مع تفاوت في الأسلوب والأفكار — مونيه وبيسارو وسيرا وسيزلي وغيرهم كثيرين. وذهل فان جوخ من رؤيته لوحات هؤلاء المصورين؛ ونراه في الفيلم يمضي مبهوتًا من لوحة إلى أخرى من اللوحات التي خلدت بعد ذلك من أعمال الانطباعيين؛ فقد وجد أخيرًا ما كان يبحث عنه: التجديد والأصالة وصدق التعبير الفني.

ويقدمه ثيو — الذي كان يعمل في جاليري للوحات — إلى كل هؤلاء الرسامين، فيتناقش معهم في أصول فنِّهم، ويعقد صداقة خاصة مع الرسام بول جوجان (١٨٤٨–١٩٠٣م) الذي قام بدوره في الفيلم أنطوني كوين. ويرسم فان جوخ الكثير من اللوحات

في باريس عن مبانيها وطرقها الواسعة وأهلها. وبعد عامين من الإقامة مع أخيه، تخلَّلهما كثير من المنازعات بينهما؛ نتيجة لحدة طبع فان جوخ وخروجه عن طوره في النقاش دفاعًا عن آرائه التي يؤمن بها، يسافر إلى مدينة «آرل» في جنوب فرنسا بحثًا عن الطبيعة الحية وتنويعات الضوء التي يعشق دراستها ونقلها إلى لوحاته، ويحلم بإقامة مستعمرة للفنانين هناك؛ حيث يبدعون على هواهم ما شاء لهم من أعمال. وينجح ثيو في إقناع جوجان باللحاق بفان جوخ، ويقيم معه في «البيت الأصفر» الشهير؛ حيث يبدع الرسامان أروع لوحاتهما في تلك المدينة. بَيْدَ أن حدة طباعهما تجعل من حياتهما المشتركة جدلًا دائمًا يصل أحيانًا إلى درجة العنف. وهذا ما يحدث في النهاية؛ إذ ما يكاد جوجان يعلن عزمه على الرحيل حتى يندفع فان جوخ في نوبة هستيرية مهدِّدًا إياه بموسى حلاقة؛ وتنتهي هذه النوبة المرضية التي تعصف برأسه وأعصابه إلى أن يقطع الجزء الأسفل من أذنه بالموسى كيما يتخلص من الطنين المزعج الذي يلاحقه عند إصابته بالنوبة. ويحتج سكان المدينة على وجود هذا «المجنون» بينهم، فيعمد أخوه إلى إرساله إلى مصحة خاصة في بلدة «سان ريمي» حيث يعيش حياة حرة تحت رعاية الأطباء، ويرسم هناك المزيد من لوحاته المشهورة، وأبرزها لوحتا «الزنابق» و«الليلة المرصعة بالنجوم». ويقرر الخروج من المصحة بعد عام رغم استمرار النوبات، مفضلًا مكانًا بالقرب من العاصمة حيث يوجد أخوه، فيقع اختيارهما على قرية «أوفير» حيث يقيم تحت الإشراف الطبي للدكتور جاشيه، صديق الفنانين. وتأتي النهاية بعد شهور قليلة، في حقل من حقول القمح كان فان جوخ يرسمه، ويزيد من عنديات سربًا من الغربان السوداء التي تحوم منذرة فوق سنابل القمح، وعندها تصيبه النوبة فيعمد إلى إطلاق مسدسه على صدره، ويتوفى بعدها بيومين، مدخنًا غليونه في غرفته وأخوه إلى جواره. وينتهي الفيلم بانتهاء حياة بطله، دون بيان لما جرى بعد ذلك من ذيوع شهرة فان جوخ كواحدٍ من أبرز الرسامين مع مطلع القرن العشرين، والذي انتهى الأمر بتسابق المتاحف وجامعي التحف بالحصول على لوحاته ورسومه لقاء ملايين الدولارات، وهو الذي لم يبِع إبَّان حياته سوى لوحة واحدة، ولم يكن له من مورد سوى مساعدة أخيه ثيو!

وقد ركز المخرج على تقديم شخصية الفنان بكل أبعادها، وبيان العنصر التراجيدي فيها، فقدَّمه لنا ينبض بالحياة ويحب الناس والطبيعة، ونجح في تصوير إخلاصه الشديد لفنِّه إلى درجة الجنون، وهذا هو ما يخرج به المُشاهِد في النهاية من رؤية هذا الفيلم الممتاز.

ثلاثية الفلامنكو

والثلاثية التي نعنيها هي الأفلام الثلاثة التي قدَّمها المخرج الإسباني كارلوس ساورا في الفترة من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٦م، والتي ترتبط فيما بينها برباط الاعتماد على الموروث الشعبي الأندلسي المتمثِّل في رقص الفلامنكو وأغانيه وموسيقاه وأشعاره. وهو في إخراجه لهذه الأفلام استعان بعناصر مشهورة عالميًّا، مثل مسرحية لوركا، وقصة كارمن، وموسيقى دي فايا.

وأول أفلام الثلاثية هو «عرس الدم» الباليه المأخوذ عن مسرحية الشاعر فديريكو جرسيه لوركا، أخرجه ساورا عام ١٩٨٠م، بطولة راقص الفلامنكو الشهير أنطونيو جاديس ولاورا دل سول وكريستينا أويوس.

وقد اختطَّ فيه ساورا تقنية إضافة بُعدٍ وثائقي للفيلم؛ إذ يسبق عرض الباليه نفسه عرض للفرقة التي ستقوم بأدائه وشخصياتها وحواراتهم، وما يقومون به من بروفات. وقد شمل هذا الجانب الوثائقي الحديث عن فرقة جاديس وعنه هو شخصيًّا، ومفهومه للفن وللرقص الشعبي الإسباني. ويقدم الجزء الثاني من الفيلم أداء الفرقة للباليه عن طريق رقص الفلامنكو، وتدور قصته حول حادثة حقيقية وقعت في الريف الإسباني في مطالع القرن الحالي وتناولتها الصحف آنذاك، عن فتاة هربت في يوم عُرسها مع حبيب لها، حيث يطاردهما الأهل في ثورة حول الكرامة والشرف الضائعين، وينتهي الأمر بمقتل الحبيب والعريس معًا.

ويمثِّل نص مسرحية لوركا محاولة الشاعر تحويل واقعة ريفية ميلودرامية إلى عمل درامي فولكلوري. أما باليه جاديس وفيلم ساورا فيمثِّلان محاولتيهما لتحويل العمل الدرامي إلى رقص الفلامنكو التعبيري، وعرضه عن طريق التكنيك السينمائي. والباليه نفسه يتكوَّن من ستة مناظر تتبع النص المكتوب بأمانة؛ فنرى أولًا أم العريس تعاونه على

ارتداء بدلة العرس، وتكتشف أنه يحمل خنجرًا كالعادة في الريف فتأخذه منه. ثم ينتقل الفيلم إلى زوجة العاشق، ليوناردو، وهي تهدهد طفلها ثم يحضر ليوناردو (جاديس) ويتشاجر معها بينما يجتاحه الغضب وهو يرى في خياله حبيبته وهي تُزَف إلى رجل آخر. وفي الفصل التالي يصل ليوناردو إلى منزل العرس إذ يبدأ الاحتفال، وهذا أطول الفصول، ويحتوي على مناظر راقصة من فرقة جاديس وفرق شعبية أندلسية أخرى، وترقص العروس مع زوجها الجديد، بينما حبيبها ليوناردو يطوف بالساحة، ويتحين الفرص للرقص معها ثم يصطحبها خارجًا. وفي الفصل الخامس يقود الزوج مجموعة من الرجال لمطاردة العاشقين الهاربين، وحين يلتقي الغريمان أخيرًا، يؤديان رقصة طقوسية بطيئة الحركة تعبِّر عن نذر الموت، تنتهي بأن يطعن الواحد منهما الآخر بينما العروس تمد ذراعيها كأنما تطوِّق الجسدين الصريعين اللذين يرمزان إلى قدرها الذي يصطرع فيه الضدان.

وقد حاز الفيلم نجاحًا كبيرًا في إسبانيا وخارجها، وفاز بجائزة خاصة في مهرجان «كان» عام ١٩٨١م.

فإذا انتقلنا إلى فيلم «كارمن» — الذي عُرِض عام ١٩٨٤م بنفس ممثِّلي الفيلم السابق — نجد أن ساورا قد تقدَّم خطوات في طريق الصراع الدرامي في عمله؛ فالفيلم يقوم على قصة كارمن الغجرية الإشبيلية التي تحيا حياة بوهيمية العواطف على سجيتها العاطفية، فتقع في غرام الضابط خوسيه، وتحرضه على الهرب معها، ويدخلان في مغامرات ومخاطرات تنتهي بهما إلى أسوأ ختام. وحين تناول ساورا هذه القصة، بدأ بداية تشبه البداية في فيلمه السابق؛ إذ قدم فرقة راقصة تستعد لتقديم باليه كارمن على المسرح، وبطل الفرقة يبحث عن الفتاة التي يمكن أن تقوم بدور كارمن على الوجه الذي يريده، حتى يقع على ضالته في شخصية لاورا دل سول. وبعد ذلك يبدأ التداخل الدقيق بين أحداث الواقع وأحداث الرواية التي تحوَّلت إلى باليه، حين تتصادم الممثلة الشابة لاورا مع الممثلة الأكبر سنًّا التي كان من المفروض أن تقوم بدور كارمن في الباليه (كريستينا أويوس) ثم أقصاها أنطونيو عن الدور لعدم صلاحية سنها له. وهذا التصادم يتوازى مع تصادم كارمن في الرواية مع إحدى زميلاتها في مصنع التبغ الذي تعملان فيه صدامًا ينتهي بأن تطعنها كارمن طعنة قاتلة. وبالطبع، تقوم كريستينا الآن بدور غريمة كارمن في الرواية، ويقع أنطونيو في حب لاورا دل سول، تمامًا كما يقع خوسيه في حب كارمن، ولكن الأمر لا ينتهي عند هذا، بل تتداخل الرواية في الواقع، ويختلط الخيال بالحقيقة؛ فإذا بمشاعر

أنطونيو تتلبس بها الغيرة من علاقات لاورا برجال آخرين، منهم أفراد ممثلون في فرقة الباليه نفسها وتقع مصادمات ومشاجرات بين العاشقين، تلقيها لاورا جانبًا بإعلانها أنها حرة تفعل ما تريد، تمامًا كشخصية كارمن. ثم يأتي المشهد الأخير معبِّرًا عن قمة الاختلاط والمزج، حين يؤدي أنطونيو رقصة مع لاورا في البروفات النهائية للباليه تنتهي بأن يخرج أنطونيو خنجرًا من صديريته يطعن به لاورا التي تقع على الأرض، وينتهي الفيلم دون أن يعرف المشاهِد إن كان القتل قد حدث حقيقة أو أنه جزء من البروفات، أو أنه حتى جانب من خيال أنطونيو ورغبته الدفينة في الانتقام من لاورا لتعدُّد عشَّاقها مع حبه العنيف لها.

وقد لقي هذا الفيلم أكبر نجاح تجاري لاقاه فيلم إسباني في الولايات المتحدة، كما أنه رُشِّح لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي لعام ١٩٨٤م.

ودفع نجاح الفيلمين السابقين ساورا إلى إخراج فيلم ثالث يكمل هذه الحلقة الأندلسية، ووقع اختياره على أشهر باليه أندلسي حديث: باليه الحب الساحر لمانويل دي فايا. واستخدم ساورا مرة ثالثة نفس الثلاثي من الممثلين: أنطونيو جاديس ولاورا دل سول وكريستينا أويوس. وإذا كان الفيلم الأول يمثِّل المرحلة الغنائية التلقائية في الثلاثية، والثاني المرحلة الدرامية الوسطى، فإن هذا الفيلم يمثِّل المرحلة الملحمية المتكاملة. وهو يقدم قصة الباليه كعنصر مستقل متكامل دونما تدخل خارجي أو تعليق أو عناصر تسجيلية بعيدة عنه. وقد تضمن الفيلم ذاته توليفة رائعة من أغاني الغجر الإسبان، وموسيقى فايا ذات الأصول الإيقاعية الشرقية الواضحة التي تبرهن على الجذور العربية وراء الثقافة الأندلسية.

ويحمل الفيلم منذ لقطته الأولى المشاهِد إلى قلب مدينة الغجر على مشارف مدريد، حيث يتواعد صديقان من الغجر على تتويج صداقتهما بوعدٍ بزواج طفلة الأول من طفل الثاني حالما يبلغان سن الزواج. ثم نرى الاثنين وقد كبرا بالفعل ونشهد حفل عرس غجريًّا رائعًا قدمته في الواقع فرقة غجرية أصيلة من كهوف ساكرامنتو بغرناطة. ومنذ هذا الوقت المبكر نتعرَّف على بذور الصراع القادم، حين نرى العريس لا يزال مصممًا على الإبقاء على علاقته بفتاة غجرية «لاورا دل سول»، حتى بعد زواجه من خطيبة طفولته «كريستينا أويوس»، كذلك نرى كارميلو — أنطونيو جاديس — صديق الجميع وهو يطوي سر حبِّه لكريستينا في قلبه بعد أن أصبحت لغيره. وتتطور القصة بعد ذلك بمقتل الزوج وسط حفل شراب جامح مع فرقة أخرى من الغجر، وتتهم الشرطة أنطونيو بالتسبُّب في قتله، ولا يدافع عن نفسه طبقًا لتقاليد الغجر الذين يريدون الانتقام بأنفسهم من القاتل. ويُسجَن أنطونيو سنوات أربع، يخرج بعدها محاولًا المضي قدمًا في حياته مع رفاقه الغجر. وحين

يحاول أنطونيو التقرُّب من كريستينا تمهيدًا للزواج منها، يفاجأ بأنها «مسحورة»! إذ إن شبح زوجها القتيل يظهر لها بين ليلة وأخرى في الخلاء، حيث يؤديان رقصات معًا، ثم يختفي عند الفجر، ولا يراه أحدٌ سواها.

ورغم أن كريستينا تعلم بخيانة زوجها القتيل مع فتيات، منهن لاورا دل سول، فإنها لا تستطيع الفكاك من هذا الحب الساحر لشخصيتها. ويلجا أنطونيو إلى كل وسيلة لمحاولة فك هذا السحر عن حبيبته، ومنها أداء طقوس رقصة النار التي تمثِّل ذروة الموسيقى في باليه فايا الأصلي. وبعد أن تفشل تلك المحاولة، ينظم أنطونيو وكريستينا خطة أخرى، بمساهمة لاورا دل سول هذه المرة؛ حيث تأتي لاورا إلى الساحة الخلوية عندما يظهر الزوج القتيل لكريستينا، وإذ كان لا ينكر حبه القديم للاورا فإنه يرقص معها، وتقوده لاورا إلى حيث يغيبان عن الأنظار، بينما الفجر يطلع على كريستينا وأنطونيو وهما يتطلعان إلى الغد المشرق مع انكسار السحر الذي كان يقف في طريق زواجهما.

وقد قابل النقاد هذا الفيلم بترحيبٍ متحفظ، إلا أنه نال نجاحًا جماهيريًّا فائقًا في إسبانيا وخارجها، خاصة فرنسا والولايات المتحدة. وحين عُرِض في مهرجان مونتريال السينمائي إلى جانب «عرس الدم» و«كارمن»، نال «ساورا» جائزة المحكمين الخاصة عن الثلاثية كلها، مما يبرر أيضًا تناولنا لها ككل في هذا المقال.

معبودي الخائن

عنوان هذا الفيلم الأمريكي هو Beloved Infidel، وهو من إنتاج عام ١٩٥٩م، ومن تمثيل جريجوري بك وديبورا كير ومن إخراج هنري كنج. والفيلم يحكي قصة السنوات الثلاث الأخيرة من حياة الكاتب الأمريكي الشهير سكوت فتزجيرالد (١٨٩٦–١٩٤٠م) الذي ارتبط اسمه أكثر ما ارتبط بإرنست همنجواي، وغالبًا ما يقارن النقاد بينهما. وفتزجيرالد يُعتَبر الآن أحد أعمدة القصة الأمريكية الحديثة، برغم ما تعرَّض له وضعه الأدبي من هزات إبان حياته والفترة التي تلت وفاته.

ويعرض الفيلم بدء تعاون سكوت فتزجيرالد مع هوليوود لكتابة سيناريوهات الأفلام. ومع أنه يبدأ في تلك الفترة المتأخرة من حياة الكاتب، إلا أنه يعرض — من خلال حوارات قصيرة وأحداث مركزة — خلفية عن حياة فتزجيرالد وتاريخه الأدبي؛ فنعرف أنه قد اضطر إلى العمل في القصص السينمائية بالتعاقد مع شركة متروجولدوين ماير من أجل توفير مورد مالي له يمكِّنه من الوفاء بالتزاماته المتزايدة في دفع مصاريف المصحة التي تنزل فيها زوجته «زيلدا» والمدرسة الداخلية الخاصة التي تتعلم فيها ابنته «سكوتي» في سويسرا. وقد تعوَّد الكاتب على حياة الإسراف الشديد، والتماس أفضل ما تقدمه الحياة العصرية من متع منذ النجاح المفاجئ والساحق الذي لاقته أولى رواياته «ذلك الجانب من الفردوس»؛ إذ حصل منها على أموال طائلة، مما ساعده على الإقامة فترة طويلة في عاصمة النور في فترة العشرينيات التي كانت باريس فيها مركزًا لتيارات الفن والأدب من كل نوعٍ وصنفٍ.

ومنذ صدور تلك الرواية الأولى، أصبح سكوت هو الممثِّل الشرعي لما أصبح يُسمَّى «عصر الجاز» الذي يمتد من عام ١٩١٩م حتى عام ١٩٢٩م. وكان سكوت فتزجيرالد كريمًا مع لِداته من شباب الأدباء الأمريكيين؛ فمن المعروف أنه هو الذي رشَّح كتب همنجواي

الأولى لدى دار النشر «سكريبنر» مما أتاح له فرصة النشر والشهرة والثراء على نحوٍ فاق ما كان يتمتع به سكوت نفسه. ويعرف المشاهِد أيضًا لمحة من أمجاد فتزجيرالد وكتبه الأدبية، وهي «الجميلة والملعون» و«جاتسبي العظيم» و«رقة الليل» ومدى ذيوع صيته وشهرته حتى آخر العشرينيات. ولكن النجاح العظيم الذي لاقاه الكاتب كان قد خبا الآن، في السنوات التي يعرِض لها الفيلم، الذي يصور علاقة سكوت بالصحفية المشهورة «شيلا جراهام». فحين يدخل سكوت وشيلا إلى إحدى المكتبات للبحث عن رواياته لا يجدان أيًّا منها، ويخبرهما صاحب المكتبة أن أحدًا لا يقبِل على هذه الكتب «العظيمة» الآن، ولم تَعُد مطلوبة. كما يصاب سكوت في صميم أعماقه حيث يذهب مع شيلا لحضور مسرحية أعدَّها فريقٌ من الطلبة عن إحدى قصصه، ويقدم لهم نفسه بوصفه المؤلف، فيسمع — عَرَضًا — تعليق فتاة بأنها كانت تعتقد أن سكوت فتزجيرالد قد مات منذ زمن. وذلك حقيقي، فبعد فترة النجاح التي امتدت حتى عام ١٩٣٠م، انقطع الإقبال على كتبه، ولم تلقَ رواية «رقة الليل» رواجًا لأنها كانت تدور حول حياة الأمريكيين في الريفييرا الفرنسية، بينما كان الشعب الأمريكي يرزح تحت عبء الكساد العظيم الذي ساد البلاد بعد الانهيار المالي عام ١٩٢٩م. ولهذا فإن السنوات الأخيرة التي يعرض لها الفيلم تمثِّل صورة مأساوية لبطلٍ تراجيدي تثير في المُشاهِد عواطف «التطهير الأرسطي». فنحن نرى المؤلف الكبير في حالة انحداره وتدهوره، ونتعاطف معه على هذا الأساس. وقد نجح المخرج والممثِّل في تصوير صراع سكوت مع بيئته ومع ظروفه التي تخذله رغم التنازلات الكثيرة التي يتحمَّلها كيما يستطيع المضي قدمًا في حياته المعيشية.

ويعرض الفيلم تعارفَ سكوت وشيلا جراهام التي كانت قد اشتهرت في تلك الحقبة بمقالاتها عن هوليوود وعن مشاهير الممثلين والفنانين، وعمودها الصحفي وبرنامجها الإذاعي اللذين جعلاها معروفة لدى جماهير عريضة من عشَّاق السينما ونجومها. وتنبهر شيلا بموهبة سكوت الأدبية، فيهديها بعض أشهر أعماله القصصية، ويحاول أن يصقل مقالاتها حتى يصل بها إلى أفضل مستوى ممكن. ولكن الأمور لا تسير على منوالٍ واحدٍ، ويدرك مديرو الاستوديوهات في هوليوود أن موهبة سكوت في كتابة الرواية الفنية ذات المستوى العالي ليست هي ما يمكِّنه من وضع سيناريوهات ناجحة تجاريًّا؛ فسرعان ما يفقد عمله، مما يدفعه إلى الإغراق في الشراب وإثارة المشاكل أمام شيلا التي لم تكن تعلم سبب النكسة التي تعرَّض لها الكاتب. وتعمل شيلا على رعايته وتشجيعه على العودة إلى الكتابة من جديد، فيستجيب لنصحها. ونراه في الفيلَّا التي استأجرتها شيلا على شاطئ

البحر وهو عاكف على مشروعاته. ويتكرر فشله في الاتفاق على النشر أكثر من مرة، وفي كل مرة يعود إلى الشراب، حتى لقد حاول أن يقتل شيلا في إحدى هذه النوبات الحادة. وبعد أن تبتعد عنه فترة، يعودان معًا بعد أن وعدها بعدم العودة إلى الشراب ثانية بعد ذلك مهما حدث وقد برَّ فعلًا بوعده. وتقترح عليه شيلا أن يعود إلى الكتابة الروائية التي شهدت أمجاده، فيأخذ بنصحها ونراه وهو يكتب آخر رواياته: «الزعيم الأخير». وفي فورة حماسه ونشاطه في كتابة هذه الرواية، يتدخل القدر ليضع النهاية المأساوية للكاتب الذي هوى من ذروة مجده، فيموت إثر نوبة قلبية مفاجئة، مخلفًا شيلا في ذهولٍ وحيرة.

ونحن نعلم أن الرواية قد صدرت بعد ذلك وهي غير كاملة، وأنها لاقت نجاحًا بعث من جديد الاهتمام بسكوت فتزجيرالد وبأعماله كلها، وأصبحت كتبه منذ الخمسينيات وحتى الآن يعاد طبعها مرارًا، وتدرُّ أرباحًا عالية ثابتة، ما كان يحلم بها كاتبها حين كان في خضم أزمته المالية وصراعه مع أرباب صناعة السينما في هوليوود. ومن عجب أن هوليوود قد استدارت منذ الخمسينيات أيضًا إلى أعمال سكوت القصصية وحوَّلتها إلى أفلام ناجحة، كان آخرها أيضًا هو آخر رواياته التي أشرنا إليها سابقًا.

وأعمال سكوت الرئيسية تنبع من أحداث حياته الشخصية، فروايته الأولى تصوير لحياته وحياة جيل أيام دراسته في جامعة برنستون، وروايتاه «جاتسبي العظيم» و«رقة الليل» مستلهمتان من حياته العاصفة مع زوجته زيلدا؛ كما أن روايته الأخيرة غير المكتملة فيها ملامح رئيسية مع علاقته بشيلا جراهام. ومن الغريب أن الموضوع الذي يرِد دومًا في روايات سكوت هو الانحدار التدريجي لشخصيات ناجحة إلى هوة الفشل والإحباط، وهو ما لاقاه الكاتب في حياته الواقعية.

وكانت صلة المخرج هنري كنج بسكوت ورفاقه من شخصيات «الجيل الضائع» صلة وثيقة، فبالإضافة إلى هذا الفيلم، أخرج كنج فيلمي «ثلوج كليمنجارو» و«الشمس تشرق ثانية» من تأليف همنجواي، كما أخرج فيلم «رقة الليل» لسكوت فتزجيرالد. ومن مميزات مشاهدة مثل هذه الأفلام أنها — بالإضافة إلى المتعة الذهنية التي توفرها كعملٍ سينمائي بارع — فإنها تدفع المشاهِد إلى إكمال معلوماته عما تقدمه من موضوعات. وما زال ماثلًا في ذاكرتي يوم رأيت هذا الفيلم في القاهرة في عام ١٩٦٠م بصحبة نفر من الأصدقاء رفاق الطلب في آداب القاهرة، أذكر منهم الدكتور نبيل راغب، وكيف دفعتنا مناقشة حياة سكوت فتزجيرالد — كما رأيناها على الشاشة — إلى البحث عن كتبه وعن الدراسات التي صدرت عنه، مما أثرى معرفتنا الأدبية؛ وهذا هو شأن كل عمل فني ناجح.

الحسناء العارية

عنوان هذا الفيلم هو عنوان إحدى أشهر اللوحات في تاريخ الرسم الإسباني ... رسمها الفنان الأشهر فرانسسكو جويا (١٧، ١٨٢٣م) مستلهمًا فيها — على أرجح الأقوال — واحدة من حِسان عصره، ماريا تيريزا — دوقة ألبا — ومن هنا جاء العنوان الذي عُرِف به هذا الفيلم بالعربية: «الدوقة العارية».

والفيلم إنتاج أمريكي من إخراج هنري كوستر (١٩٠٥–١٩٨٨م) الذي اشتُهِر بإخراج أول فيلم بالسينما سكوب وهو فيلم «الرداء» عام ١٩٥٣م. وقد أخرج فيلمنا هذا عام ١٩٥٩م، وقام بالدورين الرئيسيين فيه آفا جاردنر (دوقة ألبا) وأنطوني فرنشيوزا (جويا). ويحكي الفيلم العاطفة التي ربطت جويا ودوقة ألبا، النبيلة الإسبانية المنحدرة من الأسرة المالكة أيامها — أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر. وينسج الفيلم حول هذه القصة تصويرًا مجسدًا لتاريخ إسبانيا في هذه الفترة التي امتلأت بكبار الحوادث والثورات، إبان حكم الملك شارل الرابع الذي حفل بلاطه بالمؤامرات والدسائس التي حاكتها الملكة ماريا لويزا ورئيس الوزراء الذي اختارته على هواها: مانويل جودوي. ويسود الفيلم تصوير مدى انفصال الملك والنبلاء عن أمال الشعب وتطلعاته؛ ففي حين استسلم الملك ووزراؤه للغزو الفرنسي ولنابليون بونابرت، هبَّ الشعب عن بكرة أبيه وقاتلوا الغزاة يدًا بيدٍ مفضلين الموت على احتلال وطنهم.

ويبدأ الفيلم بالظروف التي تعرَّف فيها جويا بماريا، دوقة ألبا. وكانت الدوقة، رغم منبتها الملكي النبيل، تتمتع بأفكار ليبرالية حرة اكتسبتها عن طريقة مطالعة كتب التنوير الفرنسية التي مهدت للثورة الفرنسية، كتب فولتير وديديرو وروسو ومونتسكيو وغيرهم؛ وجعلها هذا تحس بآلام الشعب الذي كان يرزح تحت طغيان النبلاء والأثرياء ويعيش في أغلال الفقر والقهر. وكانت الدوقة — إلى جانب ذلك — تتمتع بحسٍّ فني دافق، جعلها

تتذوق وتتفهَّم أسلوب جويا في الرسم الذي كان يعتبر وقتها ثورة على طرق الفن التقليدية. ونراها تدافع عن جويا ورسومه أمام الملك شارل الرابع حين كان يزور جويا وهو يرسم إحدى لوحاته المشهورة في قبة كنيسة «لافلوريدا» بمدريد، فرسم فيها شخصيات من أبناء الشعب الإسباني، كما كانوا يبدون أيامها بدلًا من رسم صور الطبقات العليا من النبلاء أو المَشاهِد الدينية من الكتاب المقدس، كما كان العرف يجري عليها في ذلك العصر. ويعجب الملك بفن جويا فيثبته رسامًا للبلاط، ويعهد إليه برسم صورة جامعة للعائلة الملكية بأسرها. وهذه اللوحة — المشهورة حاليًّا — أعجبت الملك؛ حيث إنه لم ير فيها ما يراه المشاهدون الآن سخرية الفنان من تلك الشخصيات التي كان يرسمها، بما كان يحيط بهم من قسوة وغطرسة وغباء وفساد.

وتتصل العلاقة بين جويا والدوقة. وحين تشتعل المظاهرات الشعبية في مدريد نتيجة تسرُّب خبر المفاوضات السرية بين جودوي ونابليون. تشترك فيها دوقة ألبا في تعاطفٍ منها لقضايا بلادها وشعبها الذي كان يدرك طموح الإمبراطور الفرنسي إلى ابتلاع إسبانيا ضمن ما ابتلع من بلدان أوروبا. وحين يصل إلى عِلم رئيس الوزراء الإسباني خبر أنشطة دوقة ألبا، يأمر بنفيها لمدة عام خارج مدريد، في محاولة منه لإقصائها عن أماكن الثورة. وتقيم الدوقة في ضيعة لها بقرية سولينار حيث يزورها جويا، وحيث يرسم لها معظم اللوحات التي استلهمها فيها، مخفيًا هويتها، إلا في عددٍ من اللوحات الرسمية التي رسم واحدة منها وفي يد الدوقة خاتمان عليهما الحرفان الأولان من اسميهما. وكان من بين لوحات تلك الفترة اللوحتان الشهيرتان «الحسناء العارية» و«الحسناء الكاسية».

ويعرض جودوي على الدوقة في منفاها التحالف معه في التسليم أمام جيوش نابليون وقبول تنصيبه لأخيه جوزيف ملكًا على إسبانيا فترفض رفضًا قاطعًا، فيأمرها بألا تستقبل جويا بعد ذلك في ضيعتها؛ وإلا فسيدفع به إلى محاكم التفتيش التي تسعى إلى مساءلته بسبب العثور على أشياء غير مسموح بها وُجِدَت في مسكنه عند تفتيشه دون علمه. فتضطر الدوقة إلى إيهام جويا بأنها لم تعُد تحبه، وتمثِّل مشهدًا غراميًّا مع أحد الضباط من معارفها بحيث يراهما جويا، فيعود الرسام إلى العاصمة ناقمًا عليها وعلى الوضع السياسي وعلى الحياة كلها. ويدفعه هذا الشعور المرير إلى إخراج سلسلة من الرسوم القاتمة المتشائمة، أصبحت تُعرَف باسم «النزوات»، وكلها سخرية من الأوضاع القائمة، ومن رجال الدين ومفارقات الحياة. وحين يشتهر أمر هذه الرسومات، وتُعرَض نسخ منها للبيع في المحال الفنية في العاصمة تقوم محاكم التفتيش بمصادرتها وبالقبض على جويا. وفي وقائع سير

المحاكمة يتعرض القضاة لرسومات جويا تلك، وأيضًا للوحة «الحسناء العارية» باعتبارها خروجًا على القواعد الدينية والتقليدية. ويُطلِق جويا صيحة مدوية في وجه هذه الاتهامات: أنا فنان ... أنا أرسم ما أراه ... وما أشعر به. إن جمال المرأة، هو جزء من جمال الوجود، فإن كان فيها ثمة شر فهو في عين المُشاهِد لا في اللوحة ذاتها.

وتتدخل الدوقة لدى الملك، فتكتفي المحكمة بتوجيه اللوم والإنذار إلى جويا وتطلق سراحه، وفي نفس الوقت، ينتاب جودوي الغضب ليأسه من إقناع الدوقة بالتحالف معه. فيأمر أتباعه بتنفيذ خطة لقتلها بسمٍّ بطيء المفعول بحيث لا يترك أثرًا، وحين تشرف الدوقة على الاحتضار، يعرف جويا أنها لم تنقطع يومًا عن حبه. وإن ما حدث منها في ضيعتها لم يكن إلا تدبيرًا أرادت به أن تنقذه من سطوة رئيس الوزراء الباطشة. فيهرع إليها نادمًا معبِّرًا عن حبه لها، ولكنها تموت بين يديه وهما يتذكران مسارح حبهما، وكان آخر ما قالته له: «إني أتركك لأجمل ما أحببت في حياتي ... أنت، وإسبانيا.» وينتهي الفيلم والشعب الإسباني في ثورة طاغية بعد أن احتل نابليون البلاد ونصب أخاه جوزيف ملكًا على إسبانيا.

وقد قام كاتب السيناريو والمخرج بتغيير بعض الوقائع التاريخية كي يقدِّما قصة عاطفية محكمة الحبكة الدرامية، بما يصاحبها من أحداث واقعية، وهما قد استخدما في ذلك ما يُطلَق عليه اصطلاح «الرخصة الفنية» وهي ما يوازي الرخصة الشعرية، أي التجاوز عن الواقع التاريخي في سبيل الشكل والمضمون الفنيين الخالصين، وعذرهما في ذلك أنهما لا يقدمان فيلمًا تسجيليًّا عن جويا أو عن تاريخ إسبانيا في تلك الفترة، بل يقدمان عملًا دراميًّا قد يختلط فيه الواقع بالخيال. ومن ذلك ما هو معروف من أن دوقة ألبا، وإن كانت قد ماتت حقًّا في ريعان شبابها — ومسمومة على ما يقال — إلا أن ذلك كان عام ١٨٠٢م، قبل أن تدخل جيوش نابليون إسبانيا وتعزل الملك شارل الرابع وخليفته فرديناند السابع وتضع جوزيف بونابرت مكانهما. وثمة اختلافات أخرى هنا وهناك، بل إن نسبة اللوحتين «العارية والكاسية» لدوقة ألبا محل شك رغم ترجيح أنهما لها، إلا أن ما يقدمه لنا الفيلم من أجواء إسبانية أصيلة ولوحات فنية رائعة وتمثيل بالغ القوة والاتقان لما يعوض عن تلك المفارقة الزمنية الواضحة.

مونبارناس ١٩

يتضح موضوع هذا الفيلم الفرنسي من الاسم الآخر الذي أطلِق عليه حين لم يحرز النجاح الذي يستحقه عند عرضه عام ١٩٥٨م، وذلك الاسم هو «موديلياني»؛ إذ إنه يصور السنوات الأخيرة من حياة الرسام الإيطالي المولد الفرنسي النشأة أماديو موديلياني (ويُنطَق أحيانًا موديجلياني). وقد كانت حياة هذا الرسام، مثله في ذلك مثل معظم فناني عصره، حياة قلقة مضطربة، انتهت بإصابته بداء الرئة الذي قضى عليه ولم يتعد عمره السادس والثلاثين (١٨٨٤–١٩٢٠م). ومونبارناس هو حي الفنانين — والرسامين خاصة — في باريس في العقود الأولى من القرن العشرين، قبل أن تنتقل زعامة الفن إلى أماكن أخرى في عاصمة النور. أما رقم ١٩ فيرمز إلى العام الذي تقع فيه معظم أحداث الفيلم ١٩١٩م. والفيلم من بطولة أشهر ممثِّل فرنسي في عصره، جيرار فيليب (١٩٢٢–١٩٦٠م) وأنوك إيميه وليلي بالمر ولينو فنتورا.

وكان من المقرر أن يخرِج هذا الفيلم المخرج ماكس أوفيلز، غير أن مرضه حال دون ذلك بعد أن مضى في التحضير له شوطًا طويلًا. وانتقلت عملية الإخراج إلى جاك بيكر تلميذ جان رينوار؛ فبدأ فيه من جديد، وأجرى تعديلات جذرية في خطته السابقة، كان أغربها تحويله من فيلم ملون إلى فيلم بالأبيض والأسود، مما نال في النهاية من قيمته الفنية؛ إذ إنه يعالج حياة رسام عالمي، أي إن الأساس في فنِّه هو الألوان التي يختارها ويمزج بينها لتخرج في النهاية اللوحة التي يريدها، مما حرم مشاهدي الفيلم من التمتع بالنظر إلى لوحات الرسام في أصلها الملون.

ويبدأ الفيلم في مقهى من مقاهي مونبارناس، ويتعرَّف الجمهور على الموضوع الأساسي الذي يبين ما وراء الفيلم من أول مشهد فيه: موديلياني يقوم برسم كروكي

لأحد الرواد مقابل دفع مشروباته هو وصحبه. ولكن الرسم لا يعجب الرجل لأنه جاء بأسلوب الفنان وليس بأسلوب المصور الواقعي. فيعيده إلى الرسام، ويصر — رغم ذلك — على دفع الثمن، ولكن الفنان يرفض ذلك في إباء وحياء. وهكذا تستبين النغمة الغلَّابة التي ستتكرر طوال الفيلم: غرابة الفنان الأصيل وسط مجتمع لا يفهمه، وكبرياؤه التي تمنعه من الهبوط التجاري في فنِّه حتى يستطيع مجاراة الحياة في المجتمع الحديث.

ويمضي الفيلم مصورًا الحياة اليومية للفنان، ونواحيها الغريبة كاهتمامه بدفع صدقات للمساكين من الفنانين رغم فاقته، وإدمانه الدائم على الشراب، ويبيِّن علاقته بصحفية أمريكية ثرية (ليلي بالمر) أثَّرت في حياته الفنية، وكتبت عنه مقالًا نقديًّا. ثم تلفت نظر موديلياني رسامة شابة في أكاديمية جوليان التي كان يتردد عليها (وهي بالمناسبة الأكاديمية التي التحق بها جبران خليل جبران في أثناء إقامته بباريس في الفترة ١٩٠٨–١٩١٠م) وتلك الرسامة هي جين إبيترن التي قضت معه آخر سنوات حياته، والتي هجرت أسرتها المحافظة لتعيش مع «مودي». وبداية اللقاء بينهما يُظهِر أيضًا خصائص الفنان وحبه للسير تحت المطر المنهمر على الرغم من ضرر ذلك على صحته، وحياته البوهيمية التي لا تلتفت إلى المظهر، بل هو يمضي إلى حيث تقوده مشاعره وأحاسيسه الفنية وراء الجمال وتلمسًا للإلهام.

وينتقل «مودي» إلى نيس بجنوب فرنسا طلبًا للاستشفاء، حيث تلحق به جين بعد فرارها، ثم يعودان للعيش في حجرة الفنان المتواضعة المليئة بلوحاته، حيث يبدأ فترة إنتاج غزير يرسم فيها أشهر لوحاته المعروفة الآن عالميًّا، ويتجمَّع لديه ما يكفي لإقامة معرض للوحاته في إحدى قاعات العرض بقلب باريس. وبعد ليلة الافتتاح، ينفض الجمهور عن المعرض، ولم تُبَع من لوحات الرسام سوى حفنة قليلة اشتراها الأصدقاء، ثم تجيء الضربة القاصمة حين تعترض شرطة باريس، أيامها، على إحدى لوحات موديلياني العارية المعروضة في فترينة الجاليري، من عجب أن نفس هذه اللوحة تُعَد الآن من تحف الفن الحديث، ويتوافد الزوار لمشاهدتها من جميع أنحاء الدنيا.

وينحدر الفنان في طريق عذاباته الدنيوية بالانغماس مرة أخرى في الشراب.

وتجيء ذروة الفيلم حين ينجح جار مودي وراعيه الحميم في عقد موعد مع مليونير أمريكي، جامع للوحات المشاهير من الفنانين، وهو في زيارة لباريس لهذا الغرض. ويتبادل موديلياني حوارًا عن فن الرسم مع المليونير، يذكر فيه الفنان أنه لا يرسم مناظر طبيعية، وأن «فان جوخ» قد قال مرة إنه يفضِّل أن يرسم عيون الرجال والنساء عن أن يرسم الكتدرائيات:

مودي: ذلك لأنه يرى في عيون الإنسان ما لا يراه في الكتدرائيات.

ويعجب المليونير بلوحات موديلياني عند عرضها عليه، ويعلِّق على واحدة منها بأنه سوف يجعل منها رمزًا لعطرٍ جديد ينوي طرحه قريبًا في الأسواق، ويذهل موديلياني، ويقول: وستكون اللوحة في الإعلانات والملصقات في الأسواق العامة، وفي المترو وفي دورات المياه. ثم يهبُّ مذعورًا ويرتدي قبعته ويهرول خارجًا، وينتهي اللقاء طبعًا دون أن يشتري المليونير شيئًا. وفي المنزل، يحس مودي بمدى الغبن الذي جلبه على جين بسلوكه الذي حرمها من أبسط مستلزمات الحياة؛ فيتناول بعض رسومه ويمضي إلى آخر عذاباته، يطوف بمقاهي مونبارناس عارضًا نفسه بصوتٍ واهنٍ: «وأنا موديلياني، الرسم بخمسة فرنكات»، وتماثل هذه الجولة المعذبة طريق الآلام الذي يجب عليه عبوره. ويعامله الجميع كالمتسول، فيمضي إلى الطريق المغلَّف بالضباب، يتبعه أحد تجار اللوحات، حتى إذا سقط منهكًا، نقله إلى المستشفى العمومي حيث يلفظ أنفاسه الأخيرة. وتاجر اللوحات ذاك كان يدرك جيدًا القيمة الفنية العالية للوحات موديلياني، ولكنه كان في انتظار موت الفنان كيما تتضاعف قيمة لوحاته في سوق الفن التي لا تعرف رحمة؛ فيسرع إلى شقة الفنان حيث ينتهي الفيلم وهو يشتري من جين كل اللوحات دون أن تعلم أن مودي لم يعُد حيًّا ليستمتع بنجاحه التجاري الذي أحسَّ به تاجر اللوحات وخطط له.

ويبقى بعد هذا العرض الإشادة بجودة تمثيل جيرار فيليب وأنوك إيميه، اللذين كانا يعيشان دوريهما حقيقة دون أن يشعر المشاهِد بأي افتعال أو تمثيل.

شاعر شهير وزواج تعيس!

الفيلم الذي يعالج هذا الموضوع فيلم حديث ظهر عام ١٩٩٥م، ولكنه لم يلقَ رواجًا كبيرًا رغم موضوعه المهم، ربما بسبب عنوانه المبهم وهو «توم وفيف» الذي يشير إليه العنوان هو توماس ستيرنز إليوت، المعروف باسم ت. س. إليوت الشاعر الأشهر، وفيف هي فيفيان زوجته الأولى. والفيلم إنتاج بريطاني من إخراج بريان جيلبرت، وتمثيل وليم دافوا وميراندا ريتشاردسون. ويحمل الفيلم ملاحظة أولية تظهر على الشاشة بأنه مهدًى لذكرى فيفيان إليوت، وإلى أخيها موريس هيجود الذي بفضله أمكن سرد قصتها، ومن هنا يفهم المشاهِد ضمنًا أن القصة تقدَّم من وجهة نظر هذا الأخ، ويبدو أثر ذلك في الدور الكبير نسبيًّا الذي يحتله في الفيلم، وإن كان ذلك لم يؤثر في توجيه أصابع الاتهام إليه وإلى فيفيان نفسها للنهاية المأساوية التي انتهت بها علاقة الشاعر بزوجته الأولى.

ويركز الفيلم على علاقة إليوت بفيفيان، وتطور هذه العلاقة حتى نهايتها، ولا يشير إلى غير هذا الموضوع من حياة الشاعر إلا قليلًا، وهذا القليل يأتي في شكل إشارات عابرة وعبارات موجزة، ولهذا فإن الفيلم يلقى تفهُّمًا أكبر من الملمِّين بطرفٍ من حياة إليوت وشِعره ويزيد من استمتاعهم به. بَيْدَ أنه — بغض النظر عن ذلك — يقدم حبكة درامية عن الأثر الذي تمارسه زوجة محبَّة على حياة زوجها الفنان وعلى إبداعه نتيجة للاضطراب العصبي الذي تصاب به. ويبدأ الفيلم حين كان إليوت — الذي وُلِد في سان لويس بالولايات المتحدة وأتمَّ دراسته الجامعية في هارفارد الأمريكية — قد سافر إلى إنجلترا عام ١٩١٥م، واستقر به المقام في جامعة أكسفورد، ويتعرَّف — آنذاك — على فيفيان هيجود التي تلفت نظره بحيويتها الفائقة وذكائها ونشاطها الخارقين للعادة فيقع في حبها، ويتزوجان في فورة العاطفة، دون أن يلتفت الشاعر الشاب إلى تليمحات موريس شقيق عروسه عن حالة شقيقته الصحية. وتتبدى مشاكل الزوجة منذ الأيام الأولى للزواج، فذلك النشاط والحيوية

مظاهر عصبية شديدة وحساسية أشد تعاني منها فيفيان؛ مما يدفع بها أحيانًا إلى القيام بأفعالٍ عدوانية عنيفة مع من يحيطون بها. ونرى على مرِّ الفيلم نماذج لتلك الأفعال غير الطبيعية، التي يقابلها إليوت بهدوء ظاهري وبذلك «الابتعاد» الذي اشتُهِر به طوال حياته! رغم الأثر السيئ الذي كان يتركه ذلك على عمله وصحته ومستقبله.

ويعمل إليوت مدرسًا أول الأمر، ويقيمان لدى صديقه برتراند راسل الذي لا يخفي إعجابه بفيفيان، وينتقل الشاعر للعمل في بنك لويدز بلندن في وظيفة كتابية صغيرة، ولكنها تتيح له بعض الوقت لإبداعه الشعري والنقدي. ومن دواعي الأسف أن الفيلم لا يتعرَّض كما يجب للأعمال التي اشتُهِر بها إليوت، عدا بعض مقاطع من قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب» وعبارته المشهورة التي تأسَّس عليها مذهبه النقدي: «إن الشِّعر ليس التعبير عن انفعال بل هو الهروب من الانفعال.» أي أن الفن لا يكمن في التعبير المرسل عما يشعر به الفنان من أحاسيس، بل هو خلْق من جديد لهذه الأحاسيس في شكل عمل فني موضوعي قائم بذاته.

ومما لا شك فيه أن حياة إليوت المضطربة مع زوجته، وعدم وجوده في الوظيفة المناسبة قد أثَّرا على النهج الدرامي المأساوي لقصيدة «الأرض الخراب» التي أصبح بها على رأس الشعراء المحدثين، وترك بصماته — عن طريقها — على أجيال كاملة من الشعراء في العالم أجمع، بمن فيهم الشعراء العرب. ونحن نعرف أنه بعد نشر تلك القصيدة عمل إليوت في تحرير عدد من المجلات الأدبية تباعًا، إلى أن كلَّل سعيه الأدبي والوظيفي بالانضمام محررًا لدى دار النشر الكبرى «فابر» التي عمل في مجلس إدارتها حتى وفاته في ١٩٦٥م.

ثم يبدأ الفيلم في الكشف عن المأساة الرئيسية، حين يرى إليوت أن بقاءه مع زوجته على هذه الحال يزيد من مشاكلها ومشاكله في الوقت نفسه، ويعلن الأطباء أن فيفيان مصابة بنوعٍ من الاختلال العقلي نتيجة حدة الذهن الفائقة، ويوصُون بضرورة إيداعها إحدى المصحات العقلية. ويعرض الفيلم بعض الأحداث العنيفة التي أرغمت زوجها وأسرتها على القيام بذلك في آخر الأمر، منها أن فيفيان أشهرت مطواة في وجه الكاتبة المعروفة فرجينيا وولف حين صادفتها في الطريق ورغبت في تحيتها. وحين لم يعُد إليوت يتحمَّل أكثر من ذلك، انتهز فرصة ذهابه إلى أمريكا خلال عامٍ لإلقاء محاضرات في هارفارد كي يبدأ إجراءات الانفصال الرسمي عن زوجته، ومنذ سفره عام ١٩٣٢م، لم يعُد إليها أبدًا بعد ذلك؛ واختفى من حياتها إلى الأبد، وقد زاد هذا طبعًا من مرضها إلى الحد الذي اضطرَّت معه الأسرة إلى نقلها عام ١٩٣٦م إلى مصحة عقلية خاصة بقيت فيها إلى أن تُوُفيت عام

١٩٤٧م. وطوال هذه الفترة لم يقم إليوت بزيارتها مرة واحدة، كما لم يهتم أحد بأمر إخراجها من تلك المصحة.

ويزيد من الشعور المأساوي للقصة العلم بأن مرض فيفيان هو من النوع القابل للعلاج أو على الأقل للسيطرة عليه، عن طريق الأدوية الحديثة وطرق العلاج النفسي التي تقدَّمت تقدُّمًا هائلًا في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ولكنها كانت ضحية عصرها وظروفها. وهذه الحالة — حالة الفنان الذي تصاب زوجته بالاضطراب العصبي أو العقلي الحاد الذي يتدخل في موقفه الإبداعي — حالة شائعة ولا بد أن لها جذورًا في طبيعة العلاقة بين نفسية زوجة فائقة الحساسية ونجاح زوجها وتألُّقه على الصعيد الفني، وهو موضوع يمكن للعلماء النفسيين إلقاء أضواء أكبر عليه. ونحن نجد أمثلة مشابهة لحالة إليوت مع زوجته فيفيان في نماذج أخرى عديدة، منها: لورانس أوليفييه وفيفيان لي، حيث اضطر أوليفييه أيضًا إلى الانفصال عن زوجته الممثلة الشهيرة بعد انزلاقها إلى هاوية المرض النفسي، وسكوت فيتزجيرالد وزوجته زيلدا، والنحات الفرنسي رودان في علاقته مع كاميليا كلوديل، بل ويمكن أيضًا إدراج زواج أرثر ميللر ومارلين مونرو في هذه القائمة.

ولقد كان مخرج فيلم «توم وفيف» ناجحًا في اختيار الممثلَيْن الرئيسيين لفيلمه؛ فقد أدت ميراندا ريتشاردسون دورها ببراعة استحقت معها ترشيحها لجائزة أفضل ممثلة. كما كان وليم دافو مقنعًا تمامًا في دور إليوت، خاصة وهو يشبهه في فترة شبابه إلى حدٍّ كبير.

وقد تزامن اختياري لهذا الفيلم عن حياة ت. س. إليوت مع حدثَيْن أخرين مهمَّين يتعلقان بهذا الشاعر العظيم. أوله «مسرحة» قصيدته المهمة «الأرض الخراب» على صورة تمثيلية درامية يقوم بها شخص واحد، ويجرى تقديمها الآن بنجاحٍ على مسرح بنيويورك. وهذه فاتحة تجريبية جديدة بعد النجاح المستمر للعرض الغنائي «قطط» المأخوذ عن كتابه الشعري.

وثاني هذين الحدثَيْن هو صدور الترجمة العربية للقصائد الكاملة للشاعر الكبير مع شروح وهوامش إضافية للدكتور ماهر شفيق فريد المترجم الأمهر، وأحد الأدباء الذين وهبوا حياتهم لمتابعة الفكر والفن والمعرفة في دأبٍ وصمتٍ، ولقد طالعت نُدفًا من الترجمة التي قام بها سميي حين بدأ في إخراجها في أواخر الستينيات وراعني جمالها. وقد صدرت الآن بعد أن أعمل فيها المترجم الكثير من الصقل والتجويد، فجاءت مثالًا على العمل الفني

الذي نضج وأتى ثماره على خير وجه، ولَسوف تسهم هذه الترجمة الفريدة في متابعة دراسة الأثر الذي تركه إليوت في أجيال عديدة من الشعراء العرب المحدثين، على نحو ما أشرت إليه في سياق هذا المقال.

ليالي الفن في فيينا

برزت فيينا في فترة أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كعاصمة حية تزخر بالفنون والعلوم من كل نوع. وكانت وقتها عاصمة إمبراطورية النمسا والمجر التي كانت تضم أجزاء من ألمانيا وإيطاليا ودول شرق أوروبا الحالية، والتي استمرت حتى نهاية الحرب العالمية الأولى في ١٩١٨م، حين انهزمت الإمبراطورية وتم تقسيمها إلى ست دول منفصلة.

وقد شهدت فترة نهاية القرن المذكور نشاطًا ثقافيًّا وفكريًّا باهرًا يضارع ذلك النشاط الذي كانت تعج به باريس عاصمة النور في نفس الحقبة. وفيينا هي التي كانت متفوقة دائمًا في مجال الموسيقى؛ إذ شهدت أسماء أساطين مثل بيتهوفن وموزار وليست وفاجنر وبرامز وشتراوس، ثم موضوع فيلمنا: جوستاف مالر (١٨٦٠–١٩١١م). و«مالر»، فيلم أمريكي أخرجه عام ١٩٧٤م كين راسل الذي تخصص في الأفلام الفنية، وخاصة عن مشاهير الكلاسيكية، وهو ينحى دائمًا منحى رمزيًّا ونفسيًّا في تناول شخصيات أفلامه. وهذا الفيلم نموذج فريد في كيفية تأثر الفنون المختلفة ببعضها البعض فقد اتَّبع راسل — الذي كتب سيناريو الفيلم أيضًا — مناهج الرواية الحديثة في تقديم فيلمه، مستعينًا بمزيجٍ من تيار الوعي، والفانتازيا، وتداعي الخواطر، في عرض قصة ذلك الموسيقار العالمي. فمثلًا يبدأ الفيلم بمنظر الكوخ الذي بناه مالر في منطقة بحيرة «أتيرسي» في أجمل المناطق الطبيعية بالنمسا ليجعل منه محرابًا يكتب فيه مؤلفاته الموسيقية، ثم نرى حريقًا يشبُّ في الكوخ ويلتهمه التهامًا، ونعود لنجد مالر — ويمثِّله في الفيلم ويليام باول — نائمًا في مقصورة قطار، فنعرف أنه كان يحلم. وأحلام الموسيقار نابعة دائمًا من اللاشعور، ومن مخاوفه الدفينة، ومن ذكريات الطفولة المترسِّبة في أعماقه. وقد ساعد المخرج على تقديم

هذا الجانب النفسي الطاغي في فيلمه أن مالر نفسه قد توجه في طور من أطوار حياته إلى مواطنه سيجموند فرويد التماسًا للعلاج النفسي في عام ١٩١٠م.

والفيلم كله رحلة قطار يقوم بها مالر وزوجته «ألما» (١٨٧٩–١٩٦٤م) — التي تقوم بدورها جورجينا هيل — إلى فيينا بعد عودته النهائية من نيويورك مريضًا منهكًا عام ١٩١١م، حيث تُوُفي بعد ذلك بمدة قصيرة. وفي رحلة القطار، تنهال الذكريات والهواجس وأحلام اليقظة والأحلام الحقيقية على عقل البطل فيجسِّدها لنا المخرج كأحداث خارجية، إلى أن نعود في كل مرة لنرى مالر في مقصورته بالقطار في نفس الوضع الذي تركناه عليه. فمرة تطوح به ذاكرته إلى فترة الطفولة، فنراه صبيًّا وسط عائلته اليهودية حيث كان أبوه يعمل في صناعة صغيرة للتقطير، قاسيًا على زوجته وأولاده، بَيْدَ أنه حين يرى نبوغًا مبكرًا خاصًّا لدى جوستاف في العزف الموسيقي يوفر له أجر الدروس الخاصة التي يحتاجها لتطوير موهبته. وبالفعل، ينجح مالر في الالتحاق بكونسرفتوار فيينا عام ١٨٧٥م، وهو في الخامسة عشرة من عمره، ويتخرج فيه بامتياز بعد ثلاث سنوات من الدراسة المثمرة. ويعمل بعد تخرُّجه بتدريس الموسيقى، ثم كقائد أوركسترا في عدد من مدن الإمبراطورية، في ليبزج وميونيخ وبراج وبودابست، بَيْدَ أنه كان يعود من آن لآخر إلى فيينا لينهل من معينها الموسيقي والفني بصفة عامة. ثم يبدأ في تحقيق الهدف الذي وضعه نصب عينيه، ألا وهو التأليف الموسيقي، فأخرج سيمفونيته الأولى عام ١٨٨٨م، وتتابعت بعدها مؤلفاته الموسيقية، وأبرزها السيمفونيات التي تواترت حتى آخر حياته. وكان مالر يخصص فترة الصيف للتأليف الموسيقي، بينما ينشغل بقية العام بالقيادة الأوركسترالية التي كانت تأخذه إلى بلدان شتى، والتي كان يعتمد عليها أساسًا في توفير دخل ثابت له ولأسرته.

وفي غفوة أخرى في القطار، يمر مالر بكابوس رهيب يصور موته وجنازته؛ وينقله ذلك الحلم — في تداعٍ للأفكار — إلى اليوم الذي ماتت فيه ابنته الكبرى «ماريا» ولم تكمل عامها السادس، وقد اقترن ذلك الحدث الحزين بأولى النوبات القلبية التي تعرض لها الموسيقار، الذي قضت عليه في النهاية مضاعفات علة قلبية. وقد سيطرت فكرة الموت على مالر حتى قبل وفاة ابنته، فقد وضع كثيرًا من المقطوعات عن ذلك، كما أن سيمفونيته التاسعة مشبَّعة بهذه الفكرة المتسلطة. ورغم أنه يقول في الفيلم إنه لا يكترث بالمقولة التي تنادي بأن كبار الموسيقيين لا يتعدون أبدًا الرقم تسعة في سيمفونياتهم، فهو قد تُوفي فعلًا بعد وضع سيمفونيته التاسعة وخلال عمله في السيمفونية العاشرة التي لم يتمَّها.

ونعود إلى عام ١٨٩٧م الذي يشهد حصول مالر على أمنية حياته بتعيينه مديرًا لأوبرا فيينا؛ ويتواكب هذا الحدث مع تحوله الرسمي من الديانة اليهودية إلى الكاثوليكية.

ويصور الفيلم هذا التحول الديني في مشهدٍ رائعٍ من الصراع النفسي العنيف الذي يبلغ قمة التجريد الرمزي. وتبرز موهبة مالر الإداريةً والتنظيمية إلى جوار موهبته الفنية في الصرامة التي أخذ بها على عاتقه تنظيم أوبرا فيينا وقيادة الأوركسترا بها، وأصبح معروفًا بدقته البالغة في تناول تلك الأمور. وقد وصلت شهرة مالر إبان هذه الفترة إلى درجة رفيعة بين مواطنيه وفي الخارج على السواء، وأنجز خلالها سيمفونياته من الرابعة إلى الثامنة، بالإضافة إلى كثير من الأغاني والمقطوعات القصيرة. وقد استمر في منصبه في أوبرا فيينا حتى عام ١٩٠٧م حين استقال تحت ضغوط أجواء الوشايات والدسائس التي كانت تحاك ضده من منافسيه وحسَّاده. وقد ترك فيينا إلى نيويورك في نوفمبر من نفس العام بعد أن قبِل منصب مدير أوبرا المتروبوليتان، ثم أوركسترا الفلهارموني في نيويورك، وهما من أرفع المناصب الموسيقية هناك. ومكث في أمريكا أربع سنوات، مع زيارات دورية إلى أوروبا ولا سيما فيينا، وباريس التي مرَّ بها عام ١٩٠٩م، وجلس إلى النحات العالمي رودان كي يصنع له تمثالًا نصفيًّا. ولازمته في نيويورك نفس الدسائس والمنافسات والمؤامرات التي تحيط بكل فنان ناجح خاصة وأن الموسيقار الإيطالي المشهور توسكانيني كان يعمل معه أيضًا في أوبرا نيويورك، ولكن ما حمله على ترك عمله في نيويورك هو تردي حالته الصحية التي اضطرته إلى الاستقالة والتوجُّه إلى فرنسا طلبًا للعلاج في معهد باستير الشهير. وكان الكاتب النمساوي المعروف ستيفان زيفايج من ركاب نفس السفينة التي أقلت مالر إلى فرنسا، وكتب عن حالته قائلًا: «وأخيرًا رأيته. كان يرقد هناك، شاحبًا شحوب الموت، بلا حراك، وعيناه منغلقتان.» وفي فرنسا، أخذ مالر يضع خططًا للاستشفاء في مصر للاستفادة من جوها الساحر، ولكن القدر لم يمهله؛ إذ أمره طبيبه بالتوجُّه فورًا إلى مصحة في فيينا — وهي الرحلة التي يعرضها الفيلم — حيث تُوفي هناك في مايو ١٩١١م.

وأكثر ما يركز عليه الفيلم بطريقة غير مباشرة هو علاقة مالر بزوجته ألما التي تظهر معه طوال رحلة القطار. ونتبيَّن من ثنايا الحوار بينهما طبيعة العلاقة التي ربطت بين الاثنين. كانت ألما واحدة من أجمل فتيات فيينا، ابنة رسام معروف هو إميل شندلر، وكانت هي نفسها ذات موهبة موسيقية واعدة. وقد تحلَّق حولها، وهام بها، عدد من كبار فناني عصرها (فكأنما هي «مي زيادة» أخرى) وخاصة اثنين منهم: أولهما الرسام جوستاف كليمت، وهو من أبرز رسامي عصره ونال شهرة عالمية، والثاني هو الموسيقار إسكندر زملنسكي. غير أن ألما بهرت بعبقرية مالر وبشخصيته حين تعرفت عليه، ووقعت في غرامه، رغم فارق السن بينهما، وتزوجا عام ١٩٠٢م. وقد حمل مالر زوجته على التخلي عن أمالها

الموسيقية والتفرغ له ولعمله، غير أنه لم ينجح في إبعاد المعجبين بألما الذين كانوا يلتفون حولها في كل وقت؛ وهذا ما جعل الموسيقار في حالة دائمة من الغيرة الهادئة على زوجته، ووسم علاقتهما بالعصبية والتوتر اللذين استبانا بوضوحٍ في طريقة التعامل بينهما خلال رحلة القطار في الفيلم. ورغم أن ألما مالر قد تزوجت مرتين بعد وفاة الموسيقار، فإنها لم تُشتهَر إلا بوصفها زوجة جوستاف مالر، الذي كتبت عنه كتابًا ونشرت رسائله إليها. وقد أجمع كل من كتبوا عنها بأنها كانت تشعر دائمًا بأن علاقتها بمالر هي أعظم حدث في حياتها كلها.

وقد شهدت موسيقى مالر فترة من الركود والنسيان استمرت إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. ثم بدأت سيمفونياته تُبعَث من جديد، وساعد على ذلك فيلم آخر مشهور هو «الموت في البندقية» للمخرج الإيطالي فيسكونتي، الذي تناول شخصية مالر وهيامه بفكرة الجمال الخالص، عن قصة لتوماس مان عرضها الفيلم على خلفية من موسيقى مالر في سيمفونيتيه الثالثة والخامسة، واطردت شهرة مالر في كل الأنحاء، حتى تُوِّجت عام ١٩٩٥م باحتفالية ضخمة بالموسيقار النمساوي استمرت عدة أشهر في حاضرة الدنيا، وقد استمتعنا خلالها بكل ما يتصل بمالر من أعمال.

وإذا كنا في مصر أليفين بكثير من جوانب تلك الفورة الثقافية في فيينا في تلك الفترة، من موسيقى شتراوس ودانوبه الأزرق، ومؤلفات فرويد، وأدبيات وتاريخيات ستيفان زفايج، فإن اثنين لم يأخذا حظهما من الذيوع عندنا بما فيه الكفاية، وهما مالر وكليمت. وأنا أذكر أن الدكتور حسين فوزي قد قدم عددًا من مقطوعات مالر في برنامجه الموسيقي قديمًا، ولكنه لم ينتشر بين مثقفينا على النحو المرجو. أما كليمت فلعل مجلاتنا الفنية والثقافية تهتم به وبلوحاته وأسلوبه الفني، فقد أصبح له الآن مكانه الثابت في تاريخ التصوير الحديث، ولا يخلو أي كتاب أو مرجع فني من لوحاته، خاصة أشهرها بعنوان «قبلة».

الجزائر ... بين فيلمين

عرض مهرجان الفيلم العربي في نيويورك فيلمًا جزائريًّا للمخرج مرزاق علواش دعانا إلى رؤية المزيد من أفلام هذا المخرج الذي انطلق بأفلامه عالميًّا، خاصة وأن مهرجان القاهرة السينمائي الأخير عرض له فيلمه الأخير «مرحبًا يا ابن العم». وقد أهداني أحد الأصدقاء فيلمًا آخر لعلواش ظهر عام ١٩٩٤م هو «باب الواد» وهو اسم حي في الجزائر، تزامنت رؤيتي له مع إعادة مشاهدة فيلم «معركة الجزائر» الذي أُنتِج عام ١٩٦٦م، فقفز إلى ذهني عرض سريع للجزائر ما بين هذين الفيلمين.

ويتعرض فيلم علواش لقضية شديدة الحساسية، وهي بروز ظاهرة التطرف الديني في الآونة الأخيرة على نحوٍ يتعرض للعلاقات الاجتماعية والإنسانية بين الأفراد. ولا عجب في ذلك؛ فالجزائر من بين الأقطار التي ابتُليت بهذه الظاهرة بصورة عنيفة، تصاعدت منذ منتصف الثمانينيات حتى وصلت إلى ذروتها عند كتابة هذه السطور، ولا يعلم إلا الله متى وكيف تنتهي. والفيلم يعرض لهذه القضية في صورة فنية اجتماعية تبتعد عن مجال الوعظ المباشر، فيصور شريحة من الحياة اليومية في حي فقير من أحياء الجزائر، تركز على مجموعتين من الشباب يمثلان اتجاهين مختلفين تجاه الحياة. المجموعة الأولى — وهي الغالبية — تعيش حياة طبيعية، تعمل وتحب وتحلم وتتفاعل مع المجتمع، والمجموعة الأخرى زمرة تتبنى قضية التدين، وتحاول فرض آرائها ونمط حياتها على الآخرين ولو عن طريق القوة والترويع.

ويبدأ الفيلم بداية قصصية من خلال رسائل تكتبها البطلة يامينة إلى حبيبها بوعالم الذي رحل عن الجزائر منذ ثلاث سنوات بعد مشاكله مع المتطرفين باحثًا عن مستقبل أفضل، على وعدٍ بالعودة ليأخذها معه هناك. وتذكر يامينة في رسالتها ذلك اليوم المشئوم الذي كان بداية للوقائع التي دفعت بوعالم إلى الهجرة من بلده. وكان يومًا قائظًا في

الفترة التي تلت اضطرابات أكتوبر ١٩٨٨م، التي شهدت مصرع الكثيرين من أبناء الحي والقبض على البعض الآخر. كان بوعالم يحاول النوم عبثًا من صوت مكبر الصوت الممتد من مسجد الحي والمعلَّق على سطح البيت إلى جوار شقته. وينتهي به الأمر إلى النهوض بعصبية وانتزاع المكبر من مكانه حتى يتوافر له الهدوء الذي ينشده، وتراه يامينة من نافذة شقتها المجاورة وهو يفعل ذلك.

ويستعرض الفيلم خلفية بطليه، فنرى بوعالم يعيش في شقته على سطح البيت مع أخته الكبرى وأخيه الأصغر، وهو يعمل في مخبز الحي وتعمل أخته في حياكة الثياب، بينما يواصل الأخ الأصغر دراسته. ونرى بوعالم يعمل في المخبز، يعاونه صديقه «مبروك» الذي يحلم بالسفر إلى مرسيليا، ويكمل دخله من بيع البضائع الأجنبية المهرَّبة. وصاحب المخبز رجل أمين طيب القلب، يركز على عمله، ولا يفهم موجة التطرف الديني التي تصل إليه في نهاية الأمر خلال أحداث الفيلم الشائكة.

أما يامينة فتعيش في شقة مجاورة مع أمها وأخويها، أحدهما هو سعيد الملتحي الذي دخل السجن فترة ما وخرج منه بطلًا يقود جماعة من المتشددين الدينيين حارب بعضهم في أفغانستان، وعاد ليصبح عضوًا في هذه الزمرة التي يصورها الفيلم تجوب الطرقات على نحو ما تفعل عصابات الشباب في المدن الأوروبية والأمريكية، كي تعمل على فرض قوانينها الأخلاقية والدينية على الجميع بالقوة. وسعيد يفرض هذه القواعد على أفراد أسرته بالرغم منها، فتضطر أخته إلى إخفاء شعرها والبقاء في البيت، ويحرِّم عليهم مشاهدة الأفلام التي يعرضها التليفزيون عن طريق الإرسال الهوائي. ولذلك حين يكتشف سعيد اختفاء مكبر الصوت من على السطح، يجد في هذا استهزاء به وبجماعته؛ فيجعل من ذلك قضية كبيرة تهدف إلى معرفة الفاعل ومعاقبته على جرمه في حق الجماعة وفي حق الدين. ويجوس سعيد وزمرته بين شباب الحي يستحثُّهم على كشف سارق مكبر الصوت، ويحثُّهم على السير في طريق الدين، ويشجب الاستماع إلى الأغاني والموسيقى ويقدم — بدلًا منها — شرائط المدائح الدينية. وهو يشجب أيضًا الفتاة التي تقيم وحدها في الحي تعبُّ الخمر دون وازع من أحد. وبعدها ينتقل المشهد إلى بوعالم الذي يزور هذه الفتاة، ونعلم أنها كانت من بين الشباب الذي ناضل من أجل استقلال الجزائر، ممن آمن بقضية بناء جزائر حرة ديمقراطية، إلى أن واجهتها أحداث ما بعد الاستقلال، ثم الفتن التي تعرَّض لها الوطن، والتي أدت إلى شبه حرب أهلية، ففقدت إيمانها بكل شيء، ولم تجد مهربًا من الإحباط واليأس إلا في الوحدة والإغراق في الشراب كيما تستطيع البقاء على قيد الحياة وهي

ترى انهيار آمالها في الوطن الذي حلمت به. ونفهم أنها تعرض على بوعالم أن يذهبا معًا إلى مدينة أخرى، ولكن قلبه هو كان مع أخرى، مع يامينة، أخت سعيد قائد المتعصبين، الذي يعتبِر بوعالم عدوًّا حيث إنه لم ينضم إلى زمرته، رغم أن الجميع شباب في ميعة الصبا، ولكن تفرقت سُبلهم نتيجة التعصب الأعمى. وهم كلهم متدينون، يتجمعون أحيانًا في مسجد الحي، ويستمعون إلى شيخ الجامع وهو يخطب فيهم قائلًا إن الإسلام هو دين الرحمة والتسامح، ويطلب منهم الابتعاد عن الطريق الذي أدى إلى مذابح أكتوبر ١٩٨٨م. وحين يشكو إليه سعيد من سرقة مكبر الصوت، يهون عليه الشيخ الأمر بأن للمسجد خمسة عشر مكبرًا للصوت، فما أهمية ضياع واحد منها، ثم يحذره قائلًا إن العنف ينادي بالعنف. ولكن هذا الكلام لا يعجب سعيدًا فينطلق خارجًا في غضب. وعلى طول الفيلم، نرى سعيدًا على صلة بأشخاص مشبوهين يلاقونه دائمًا في إحدى السيارات الفاخرة، وفي مرة يقدمون له هدية عبارة عن مسدس آلي يفرح به سعيد أيما فرح.

ويرى أحد أفراد زمرة المتعصبين بوعالم يجلس مع يامينة وسط المقابر يتحادثان، وتطلب إليه أن يعيد مكبر الصوت حتى لا تتطور الأمور، ولكنه يخبرها بأنه قد ألقى به في البحر، وأنه حاول البحث عنه بعد ذلك مع صديقه مبروك فلم يعثر عليه. ويسرُّ زميل سعيد بخبر المقابلة إليه فيُصدَم، ويطلب منه سعيد أن يتكتم علاقة أخته ببوعالم عن أفراد الجماعة، ويخبرهم فقط بشخصية سارق مكبر الصوت. ويتلقى بوعالم طردًا بالبريد، وإذا به يحتوي على كفن أبيض من مجهول، فيحذِّره ساعي البريد بأن هذا تهديد له بالقتل وينصحه بالتزام الحذر. وتقوم الجماعة بتهديد صاحب المخبز حتى يطرد بوعالم من عمله، ويتقابل بوعالم مع سعيد لتصفية الحساب. وفي العراك الناشب بينهما، وحين يرى أفراد الجماعة أن بوعالم سيتغلب على سعيد يتدخلون في المعركة ويوسعون عدوهم ضربًا ويتركونه مثخنًا بالجراح. ويعلن شيخ الجامع استنكاره لما حدث، ويحذر من فتنة قادمة لا تبقي ولا تذر.

ولا يجد بوعالم أمام كل ما حدث سوى السفر إلى خارج الجزائر. وتحاول يامينة إثناءه عن عزمه، ولكن يعدها بالعودة ليتزوجا ويأخذها معه، وينتهي الفيلم بخطاب آخر تكتبه يامينة لبوعالم تقص عليه في عبارات موجزة كيف تغير الحي تمامًا خلال السنوات الثلاث التي مرَّت منذ رحيله، فقد خيَّم الخوف والموت على الجميع، ومات أخوها سعيد مقتولًا، وتحققت مقولة الشيخ بأن العنف ينادي العنف. وتكتمل المأساة حين نعلم أن يامينة لا ترسل الخطابات التي تكتبها لبوعالم؛ إذ إنها لا تعرف أين هو، بل تحتفظ بها بعد كتابتها حتى تراه فتعطيها له.

ولا يملك المشاهِد عند رؤية هذا الفيلم، مقترنًا بما تحمله له الأنباء من مجازر دامية في كل يوم، إلا أن يعود كما عدت إلى فيلم آخر مجيد عن الجزائر ظهر عام ١٩٦٦م، ونال نجاحًا كبيرًا وهو فيلم «معركة الجزائر». وهذا الفيلم إنتاج جرائري إيطالي مشترك، أخرجه «جيلو بونتكورفو» بمساعدة «موسى حداد»، ويجسد أمجاد الشعب الجزائري في كفاحه الرائع لتحرير بلاده من الاستعمار الفرنسي. وقد قدم أفراد الشعب من التضحيات ما يجل عن الوصف، رجالًا ونساء وأطفالًا، وحملت المرأة المسدسات والقنابل اليدوية — دون وجل — إلى جوار الرجل، من أجل تحرير الوطن، ودون أن يخرج لها متعصب ينادي ببقائها في البيت ويحرم عليها الخروج والعمل. هذا الفيلم يقدم الشعب الجزائري الأصيل، بأمجاده التاريخية التي نقشت في ذاكرة جيلنا في المليون من الشهداء وفي كفاح القادة وأمجاد جميلة بوحريد وزميلاتها. وإن من أكثر ما يؤثر في النفس من هذا الفيلم، مشهد اقتياد أحد المناضلين الجزائريين إلى ساحة الإعدام، وهو يردد طوال الطريق هتاف «تحيا الجزائر» بصوت ثاقب يردده السجناء جميعًا. وكان تصوير مَشاهِد الفيلم من الواقعية إلى حدٍّ جعل المخرج يقدم للفيلم بعبارة تقول: «إن الفيلم لا يحتوي على مشهد تسجيلي واحد» وهو على حقٍّ في ذلك، فإن المُشاهِد يشعر كأنه قد انتقل فعلًا إلى ساحة «القصبة» بالعاصمة، حيث توحد جميع الجزائريين في طلب الحرية والاستقلال.

فهل كان كفاح الشعب بكل أفراده من أجل أن يحمل الجزائري السلاح بعد ذلك ضد أخيه الجزائري بسبب فتنة فكرية عقائدية، ليس لها من الصحة والسلامة ما يبرر هذا التعصب الأعمى؟ إن قلوبنا جميعًا مع البلد الشقيق حتى يعود كما هو دائمًا في أذهاننا، بلد الحرية والكرامة الإنسانية والتسامح.

النحات العاشق

لا شك أن أشهر نحات في العصر الحديث هو أوجست رودان (١٨٤٠–١٩١٧م)، الذي يعرفه العالم أجمع بأشهر تماثيله «المفكر»، والذي لا يخلو أي متحف كبير من أعماله. ولرودان متحفان عالميان باسمه؛ الأول في باريس حيث كان يعمل، والآخر في فيلادلفيا بالولايات المتحدة. وقد ارتبط اسم رودان بمشاهير عصره الذين حرصوا على المثول بين يديه كيما يخلدهم في عمل من أعماله. ومن هؤلاء فيكتور هيجو وبلزاك وبرنارد شو ومالر وكلمنصو والبابا بندكت الخامس عشر، كما كانت له صلات بغيرهم كثيرين، منهم: الشاعر ريلكه والراقصة إيزادورا دنكان وفناننا العالمي جبران خليل جبران. وفيلم اليوم قد تناول جانبًا من حياة رودان، ولكن مضمونه الرئيسي لم يكن النحات الشهير، بل تلميذته ومساعدته وحبيبته كاميليا كلوديل (١٨٦٤–١٩٤٣م)، التي جاء الفيلم باسمها. وهي نحاتة موهوبة غمطها التاريخ حقها لأسباب عدة يعرضها الفيلم، ولكنها أصبحت الآن تحتل مكانة مهمة في تاريخ النحت الفرنسي الحديث.

ولا عجب أن تكون القصة قصة كاميليا كلوديل وليست قصة رودان، رغم شهرة الأخير التي تغطي تمامًا على شهرة تلميذته، لكن مفتاح ذلك قد يكون في مقولة جورج إليوت ومفادها أن الإنسان السعيد، كالبلد السعيد، لا تاريخ له. ذلك أن حياة الإنسان التي تخلو من الأحداث والمآسي والغراميات العاصفة لا تغري بالدراسة والتجسيد في عمل فني. ولذلك فنحن لا نجد قصصًا أو أفلامًا عن حياة الفنانين (ولنتكلم عن التشكيليين منهم على سبيل المثال) الذين عاشوا حياة سعيدة أو أشبه بالسعيدة، مثل كلود مونيه وإدجار ديجا ورينوار ورودان نفسه الذي كانت حياته في عامَّتها ناجحة ومتألقة، ولكننا نجد عشرات منها عن الحيوات العاصفة لفان جوخ وموديلياني وجوجان، ممن عاشوا حياة أترعت بالمعاناة والمغامرات.

وفيلم كاميليا كلوديل فرنسي، من إنتاج عام ١٩٨٨م، ويقوم ببطولته جيرار ديباردیو وإيزابيل أدجاني، وهما الآن أشهر ممثلين في فرنسا. وقد وُفِّق المخرج برونو نيتان في اختيار هذين البطلين اللذين أجادا تصوير شخصيتيهما إلى حد رُشِّحت معه أدجاني للأوسكار وإن لم تفز بها.

ويبدأ الفيلم بمشهدٍ يصور التفاني الذي وهبت به كاميليا نفسها لفن النحت، إلى الدرجة التي حملتها إلى الانطلاق في سواد الليل كي تحصل على الطين اللازم لعمل صلصال تماثيلها. ومن هذا المشهد، وما تلاه من مَشاهِد لها مع أسرتها، تتضح الصفات الرئيسية التي تميز شخصية كاميليا، وهي عنادها الشديد وعزمها وتصميمها على بلوغ الهدف الذي تريد. وهي شخصية ثائرة على تقاليد عصرها، وتبثُّ آراءها الحرة في أخيها الأصغر بول، وتشجع فيه ميوله الأدبية، وتطلعه على كتابات الشاعر آرثر رامبو وشخصيته الفريدة في الأدب الفرنسي. في الوقت الذي كانت مؤلفاته ما زالت محظورة في الطبقات المحافظة. وقد جلبت هذه الروح التحررية من جانب كاميليا كلوديل سخط أمها الشديد عليها. ونعتتها بأنها تسيء إلى سمعة الأسرة بخروجها على الأعراف المتبعة، وفي المقابل كانت تلقى كل عطف وحنان من أبيها الذي تمتعت بحمايته طوال حياته.

ويمضي الفيلم بأحداثه فنعرف أن كاميليا قد تركت أسرتها وأقامت في استوديو صغير مع زميلة لها، وتحاولان أن تتلقيا دروسًا في النحت على يدي المثَّال الكبير رودان. وحين يعتذر بضيق وقته، تطلب منه كاميليا أن تزور «ورشته» المسماة «مستودع المرمر» التي خصصتها له الحكومة الفرنسية ليعمل فيها (والتي تحولت بعد ذلك إلى متحف رودان) وتأخذ قالبًا من المرمر تنحت منه تمثال قدم بشرية. وما إن يرى رودان ما صنعته حتى يدرك أنه أمام موهبة أصيلة، ويقبلها على الفور تلميذة ومساعدة له في عمله. وتتيح لها هذه الفرصة رؤية «الأستاذ» عن قربٍ وهو يدير دفة العمل في ورشته، وكيف يضع التكوينات الفنية التي يصبُّها بعد ذلك في قوالب من المرمر أو الصلصال أو البرونز، أو يجري عليها أصابعه السحرية فتستحيل خلْقًا فنيًّا متميزًا. وتعمل معه كاميليا فتنهل من عبقريته، بيد أنها هي الأخرى تمدُّه وتلهمه بأفكاره الجديدة. وكان لا بد — عند التقاء روحين كروحي رودان وكاميليا — أن تشتعل جذوة الحب بينهما، وهو ما حدث بصورة تدريجية امتزج فيها الفن بالإبداع بالعاطفة الجامحة.

ويستبين الإلهام الذي أوحت به كاميليا لرودان في كثير من أعماله المعروفة التي استوحاها فيها، وكذلك في المساعدة التي قدمتها له في عمله، خاصة الإضافات العديدة

التي أشارت بها عليه في اللوحة التمثالية المعروفة «أعيان كاليه» التي بناها على حادثة مشهورة في التاريخ الفرنسي. أما أعمال كاميليا كلوديل نفسها فأشهرها مستلهم من علاقتها برودان، مثل التمثال النصفي الذي صنعته له، ولوحتها التمثالية المعنونة «سن النضج».

وخلال العلاقة التي ربطت بين النحات ومساعدته التي استمرت زهاء عشر سنوات، يظهر طابع الفنانة المتسلط في محاولتها الاستحواذ على أستاذها العاشق بلا منافس. بيد أن ذلك كان مستحيلًا نظرًا لارتباط رودان السابق بـ «روز» ورفضه التخلي عنها، مما خلق صراعًا عنيفًا بين العاشقين وأدى في النهاية إلى انفصالهما، وكان من بين مصادر الخلاف الأخرى فكرة رودان عن ضرورة ألا يكبِّل الفنان نفسه بالقيود العائلية وتربية الأطفال التي تحد من انطلاق الإبداع، ولهذا رفض رفضًا باتًّا الزواج من كاميليا أو الاحتفاظ بما يكونان قد أنجباه. ويذكر الواقع أن كاميليا أنجبت طفلين من رودان — وإن لم يقوما بتنشئتهما مثلهما في ذلك مثل جان جاك روسو وتيريز لي فاسير — ولكن الفيلم يبيِّن أن كاميليا قد أجهضت. وحين وجدت الفنانة أن لا أمل هناك في حمل رودان على تغيير موقفه، قطعت علاقتها به على نحوٍ عنيفٍ، وكان هذا بداية رحلتها إلى قاع الظلمة.

وقد صوَّرت إيزابيل أدجاني — ببراعة فائقة — الصراع الذي مرَّت به كاميليا وعذابها من قرارها بالانفصال عن رودان، فقد اعتملت في صدرها عاطفتا الحب والكراهية اللتان تتجمعان في الوقت نفسه تجاه الشخص الواحد، مما نعهده في العلاقات العاطفية العنيفة فأصبحت ترى في رودان الشخص الذي أحبط أحلامها وأمانيها، وباتت تتهمه بأنه قد امتصَّ موهبتها، وأضاع عشر سنوات من عمرها، بل وبلغ بها شعور الاضطهاد المرضي الحد الذي اتهمت معه رودان بأنه يسرق أفكارها الفنية وينسبها لنفسه، وأنه يحاربها في الأوساط الفنية ويحرمها من الاشتراك في المعارض الرئيسية حتى تبقى أعماله وحدها في بؤرة الضوء. ولكن الواقع ينكر ذلك؛ فرودان لم يدخر وسعًا في معاونتها، وهو الذي توسَّط لدى معارفه في وزارة الخارجية الفرنسية لتعيين أخيها بول في السلك الدبلوماسي الذي لمع فيه بعد ذلك، ووصل إلى درجة السفراء.

وفي محاولة أخيرة من أصدقاء كاميليا للنهوض بها من هذه العزلة والأوهام، يقيمون معرضًا عامًّا لأعمالها، يحضره أخوها بول كلوديل بعد أن كان اسمه قد بزغ كشاعرٍ متميزٍ إلى جوار عمله الدبلوماسي. ولكن المعرض يفشل نتيجة تصرفات كاميليا التي بدأت تخرج عن المألوف، ونتيجة محاولة بول الإعلاء من شأن أعمال أخته عن طريق انتقاد أعمال رودان الذي كان قد أصبح صرحًا فنيًّا شامخًا.

وزاد هذا الفشل من عمق عقدة الاضطهاد عند الفنانة، ويأسها من النهوض من كبوتها، فدخلت حلقة مفرغة من العمل المحموم في إنجاز تماثيل كي تقوم بعد ذلك بتحطيمها واحدًا بعد الآخر. وإزاء هذه التصرفات الشاذة، وبعد وقتٍ قصيرٍ من وفاة أبيها الذي كان يظلُّها بحمايته، تقوم الأم في عام ١٩١٣م — بموافقة الأخ — بإيداع كاميليا مصحة للأمراض العقلية، قضت فيها ثلاثين عامًا بعيدة عن كل شيء، أسرتها وحنينها إلى حياتها اليومية وإلى فنِّها الذي حُرِمت من ممارسته، ولم يكن أمامها سوى الرسائل تبعث بها إلى أخيها بول. وعلامة الاستفهام الكبيرة التي يخلفها الفيلم، هي موقف بول كلوديل من أخته التي لم تبخل عليه بالحب والتشجيع في سنوات تكوينه، كي يتخلى هو عنها في محنتها ويوافق على عزلها عن حياتها بتلك الطريقة المأساوية. وقد حاول هو أن يبرر ما حدث في كتابه «أختي كاميليا» الذي أصدره عام ١٩٥١م بإلقاء التبعة كلها على أوجست رودان. ولكنَّ دارسي الموضوع يوجِّهون إليه لومًا شديدًا على تقاعسه عن رعاية أخته: «فحين يكون للمرء أخت لها مثل تلك العبقرية، فإنه لا يتخلى عنها. ولكن بول كان دائمًا يرى أنه هو الوحيد في الأسرة الذي يمتلك ناصية العبقرية!»

ولئن كانت الحياة قد فرقت بين أوجست رودان وكاميليا، فإن الفن قد جمعهما، فثمة جناح كامل في متحف رودان بباريس مخصص لأعمال كاميليا كلوديل.

عشَّاق الموسيقى

هذا فيلم ممتع للعين والأذن والعقل جميعًا؛ إذ هو يجمع بين الألحان الرائعة لتشايكوفسكي والتمثيل القوي، والمناظر ذات الألوان الخلابة، فضلًا عن الموضوع الذي قدَّم به المخرج حياة الموسيقار العبقري من زاوية جديدة.

ولم ينل الفيلم التقدير اللائق به لأنه قدَّم تفسير المخرج الخاص لحياة تشايكوفسكي؛ فابتعد بها عما اعتاده الناس والنقاد من تصوير رومانسي للموسيقار الشهير؛ فقد صوَّره الفيلم في هيئة إنسان مأساوي في صراعٍ هائلٍ مستمر بين نمط الحياة المختلفة التي درج عليها في مطلع حياته، وعلاقاته بالأرستقراطية الروسية في زمنه، وبين رغبته في الحياة السوية التي تجمع بينه وبين زوجة محبَّة.

وعنوان الفيلم الأصلي هو Music Lovers، من أعمال المخرج البريطاني كين راسل، واشترك في تمثيله ريتشارد تشامبرلين في دور تشايكوفسكي. وجلندا جاكسون في دور زوجة الموسيقار. وقد لفت المخرج الأنظار إليه حين قام في السنوات من ١٩٥٩م إلى ١٩٦٢م بتقديم سلسلة من الأفلام في الـ بي. بي. سي عن حياة بعض مشاهير الفن والأدب، منهم ديبوسي وبارتوك وأيزادورا دنكان ودانتي روزيتي. وقد بدا من تلك الأفلام أن راسل كان ينحو منحى غير تقليدي في تناول سِيَر الحياة يجمع فيه بين الحقيقة التاريخية والتفسير الجمالي والرؤية الخاصة. وهذه التركيبة الفريدة هي نفس ما اتَّبعه عند إخراجه فيلم «عشاق الموسيقى». وقد طغت شهرة راسل عن طريق إخراجه فيلم «نساء عاشقات» عن رواية د. هـ. لورانس الشهيرة، والذي حقق نجاحًا تجاريًّا ونقديًّا كبيرًا، وفازت بطلته — وهي جلندا جاكسون أيضًا — بجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة لعام ١٩٦٩م، مما رسخ قدميها كنجمة قديرة خلال السبعينيات.

أما فيلمنا هذا، عشاق الموسيقى، فقد أحاط بالأحداث الرئيسية العامة في حياة تشايكوفسكي، على النحو الذي نعرفها به. فنحن نرى الموسيقار الكبير في بداية الفيلم منغمسًا في حياة اللهو مع أحد أصدقائه النبلاء الروس؛ في الفترة التي واكبت تأليفه وعزفه لرائعة من روائعه؛ كونشرتو البيانو رقم ١. ثم نراه وهو يقف في منعطف طريقين مهمَّين في تحديد مصيره ومستقبله: الأول هو محاولة الخروج من حياة الشذوذ التي كان يحياها — خاصة بعد أن رأى أنها تهدد فنَّه وسمعته — والثاني هو البحث عن مورد رزق يتيح له التفرغ لتأليف الموسيقى بدلًا من إهدار وقته وعبقريته في وظيفته التدريسية في كونسرفتوار موسكو.

وقد تمثلت محاولته لحل المشكلة الأولى في الزواج من إحدى المعجبات به، نينا، وجاء حل المشكلة الثانية عن طريق عرض إحدى النبيلات الثريات — السيدة فون مك — أن تخصص له راتبًا شهريًّا يكفل له التفرغ لوضع ألحانه كما يحلو له. وحتى هنا، يسير الفيلم مع الخطوط العريضة المعروفة عن حياة الموسيقار العظيم، بَيْدَ أنه يغرق بعد ذلك في عرض تفاصيل علاقته بزوجته في تفسير نفسي شخصي لتلك العلاقة، غالبًا ما تبتعد عن الواقع، وان كان المخرج يقدمها في إبداع فني لا مثيل له. ومن ذلك أيضًا تركيز المخرج على ظروف وفاة والدة الموسيقار، التي أصيبت بالكوليرا حين كان ابنها في الرابعة عشرة من عمره، فقاموا بوضعها في مياه تغلي أملًا في أن يشفيها ذلك من المرض، فكانت النتيجة موتًا أكيدًا فظيعًا بقي في ذاكرة تشايكوفسكي طوال عمره. وقد استغل راسل هذه الواقعة وأبرزها كعقدة نفسية طاغية سيطرت على تشايكوفسكي وتسبَّبت في فشل علاقاته العاطفية، وإلى اتجاهه إلى أنماط أخرى من هذه العلاقات.

وينتهي زواج الموسيقار بالفشل الذريع، نتيجة لعدم التوافق، وإلى حاجته إلى من توفر له جوًّا أفضل للإبداع الموسيقي. فينفصلان بناء على أوامر الطبيب الذي كان يعالج تشايكوفسكي من الانهيار النفسي المدمر الذي جرَّه إليه هذا الزواج المتسرع. وبعد فترة من الحياة المستقرة السعيدة التي هيأت له إبداع سيمفونيته الشهيرة رقم ٤، التي أهداها إلى راعيته السيدة فون مك، يفاجأ بأن تلك السيدة قد قررت فجأة قطع مساعداتها له والانقطاع عن تلقي أية رسالة منه، ونتيجة لذلك يقبل الموسيقار نصيحة مدير أعماله بالاتجاه إلى القيام بجولات فنية في كبريات المدن الأوروبية، مما أتاح له نجاحًا منقطع النظير ومالًا وفيرًا وشهرة جعلت اسمه على كل لسان. ويقدم لنا الفيلم عرْضًا لذلك النجاح على أنغام موسيقى مقطوعة ١٨١٢ الشهيرة التي وضعها تشايكوفسكي ليصوِّر

انتصار الشعب الروسي على قوات نابليون، ويصورها الفيلم — في فنتازيا رمزية مريرة — كمعادل لانتصار عبقرية الموسيقار على كل عقبة تقف في طريقه، وعلى كل شخص يهدد فنَّه وإبداعه، ومنهم زوجته نينا، وصديقه النبيل القديم الذي وشى به، وراعيته فون مك التي تخلَّت عنه. ويعرض الفيلم بعد ذلك لقطات سريعة نابضة تصور الحياة المترفة التي يحياها تشايكوفسكي نتيجة نجاحه المادي، تقابلها حياة زوجته المريرة البائسة في مستشفى الأمراض العقلية الذي أُودعت فيه بعد أن عجزت عن مواجهة واقع تخلي زوجها عنها.

وفي النهاية، يقوم الموسيقار — إذ يستمع المشاهد إلى اللحن الجنائزي من سيمفونية «الباتيتيك» — بشرب كوب من الماء الملوث بميكروب الكوليرا، بالرغم من تحذير صديقه له. ويجري لتشايكوفسكي ما جرى من قبل لأمه بمثل الصورة التي كانت تترى دائمًا على ذهنه. ونحن نعلم أن الآراء قد تضاربت في كيفية وفاة الموسيقار العظيم. فمن قائل إنه انتحر بأمرٍ من القيصر الروسي نتيجة علاقته بأحد أفراد البلاط الإمبراطوري، ومن يؤكد عكس ذلك، بأنه قد مات نتيجة إصابة غير متعمَّدة بالكوليرا، ونحن نرى أن المخرج لم يشأ أن يقدم تفسيره القاطع في هذه النقطة الهامة، بل تركها كما عرضها الفيلم قابلة لأيٍّ من الرأيين السابقين .

وأهم ما يثيره هذا الفيلم هو قضية تماثِل في أهميتها مدى حرية المخرج في تناول عمل روائي مكتوب لتقديمه للسينما برؤيته الخاصة به ... وهي هنا قضية مدى حرية المخرج السينمائي في تناول سيرة المشاهير من الناس، ومدى التزامه بتقديم الوقائع كما حدثت في حياتهم الحقيقية. وقد اعترض نقاد كثيرون على مخالفة فيلم «عشاق الموسيقى» لوقائع كثيرة مؤكَّدة عن حياة تشايكوفسكي. ولكن، كما يقول الناقد السينمائي «روجر أبرت»، فإن ذلك الاعتراض يثير حفيظة عدد كبير من الدارسين الفنيين، ويذكر أنه حين أبدى مثل هذه الاعتراضات على هذا الفيلم، تلقى العديد من الرسائل من دارسين يطلبون منه أن يركز على «الفيلم ذاته»، وأن يطرح جانبًا اعتبارات ما حدث في واقع الحياة؛ فماذا يهم — في رأيهم — إذا ما كان تشايكوفسكي قد عاش حقًّا على النحو الذي صوَّره به راسل أم لا، ما دام المخرج قد قدَّم لنا فيلمًا فنيًّا جيدًا؟ هذان رأيان متعارضان، فما هو يا ترى رأي نقادنا ودارسينا السينمائيين في هذه القضية؟

الحصان الشاحب

كثيرًا ما يشهد تاريخ السينما العالمية أفلامًا ذات قِيمة فنية كبيرة لا تحظى بما هي جديرة به من اهتمام الجمهور أو النقَّاد، وليست السينما فريدة في هذا؛ فهو يحدث أحيانًا مع روائعَ فنية أخرى كالكتب واللوحات والموسيقى، إلى أن يحين دورُها في الذيوع والشهرة، وأحيانًا لا يجيء هذا الدور، وتظل تلك الأعمال كاللؤلؤ المكنون؛ لا يكشِف أسرارَه إلَّا لمن يطَّلِع عليه

وسنقدم هنا جانبًا من الأفلام التي يمكن تصنيفها في تلك النوعية، آملين أن يكون إلقاء الضوء عليها حافزًا على الاهتمام بها من جانب النقاد السينمائيين وعرضها في نوادي السينما المختلفة حتى يستمتع بتذوقها المشاهدون الجادون.

ومن هذه الأفلام، فيلم «الحصان الشاحب» (Behold A Pale Horse) الذي أنتجته شركة كولومبيا عام ١٩٦٤م من إخراج «فرد زينمان»، وقد حشد المخرج لهذا الفيلم ثلاثة من أبرع الممثلين هم جريجوري بك وعمر الشريف وأنطوني كوين، الذين تباروا في التعبير عن أدوارهم في المأساة التي يحكيها الفيلم، كما توافر للفيلم تصوير مؤثر على يد «جان بادال» وموسيقى فعالة من «موريس جار».

وقد تألق نجمنا العالمي عمر الشريف في هذا الفيلم الذي لا يكاد يذكره أحد، والذي شارك فيه بدور مهم بعد سنتين فقط من أدائه أول أدواره السينمائية العالمية — وأيضًا مع أنطوني كوين — في فيلم «لورانس العرب».

ويدور الفيلم حول نتائج الحرب الأهلية الإسبانية التي عصفت بالبلاد في الفترة من ١٩٣٦م إلى ١٩٣٩م، وتقوم قصته على شخصية محارب في صفوف الجمهوريين، يضطر — في أعقاب انتصار فرانكو على الجمهورية الإسبانية — إلى العبور إلى الأراضي الفرنسية حيث يصبح لاجئًا في بلدة «بو» على الحدود مع إسبانيا، وكان هذا المحارب ينظم غارات

مسلحة ضد قوات فرانكو في البر الإسباني من الحدود، إلى أن يضطر إلى التقليل منها ثم التوقف عنها نهائيًّا مع توطد حكم الجنرال فرانكو في إسبانيا، وتحسُّن علاقاتهم مع الغرب في أوائل الخمسينيات.

ويبدأ الفيلم في أواخر الخمسينيات بعبور الطفل «باكو» من إسبانيا إلى فرنسا بعد مصرع والده الوطني الثائر على يد قائد الشرطة الإسباني في بلدة الحدود الكابتن «فنيولاس» (أنطوني كوين)، متجهًا إلى حيث يقيم المحارب القديم، «مانويل أرتيجيز» (جريجوري بك) محاولًا إقناعه بالعودة إلى البلدة الإسبانية وقتل قائد الشرطة انتقامًا لوالد الطفل، الذي كان من زملاء المحارب مانويل. وكان مانويل قد هجر غزواته الحربية منذ فترة طويلة وأسلم نفسه إلى اليأس من عودة الجمهوريين إلى إسبانيا، ولذلك لا يلقي بالًا للصبي ولما يستثيره فيه من حمية وغضب.

وفي تلك الأثناء، تشرف والدة مانويل — التي بقيت في البلدة الإسبانية التي يسيطر عليها فنيولاس — على الموت. ولما كان قائد الشرطة الإسباني يعلم تمام العلم أن مانويل — بطبعه الإسباني التقليدي القائم على الشهامة والوفاء والتضحية — لن يترك أمه تموت دون أن يودعها الوداع الأخير؛ فقد أرسل أحد عملائه ليسرِّب خبر الاحتضار إلى الابن في فرنسا، في الوقت نفسه الذي بث فيه قوات الشرطة المتأهبة لحراسة المستشفى الذي ترقد فيه الأم.

وتدرك الأم الفخ الذي ينصبه فنيولاس لابنها، فتطلب قسيسًا لتعترف له قبل موتها، وتنتهز فرصة الانفراد به كي تطلب منه أن يذهب إلى المدينة التي يقيم فيها ابنها ويحذِّره من الحضور إلى إسبانيا حيث ينتظره هلاك محقق. ويحاول القس (عمر الشريف) أن يثني الأم عن طلبها ذلك، متعلِّلًا بابتعاد رجال الدين عن الانغماس في الأمور السياسية، ولكنها تذكِّره بواجبه الديني من تنفيذ الوصية الأخيرة للمحتضرين، والرسالة الإنسانية التي تنطوي عليها المهمة التي كُلِّف بها. ويقع القس في صراع تراجيدي عميق بين واجبه الديني الإنساني وواجبه الوطني؛ حيث كانت الكنيسة كلها وراء فرانكو في صراعه مع الجمهوريين وتتبدَّى روعة التمثيل في تصوير عمر الشريف الأخاذ لذلك الصراع، وحيرته بين الأمرين. وأخيرًا يتغلب الحس الإنساني على بطلنا، ويذهب إلى حيث يقيم الابن، ويترك له رسالة ينقل له فيها رغبة الأم في عدم حضوره لرؤيتها، ويبلِّغه فيها بوفاة أمه بالفعل، ويعلم الابن أن من نقل إليه رغبة الأم في رؤيته إنما هو عميل لفنيولاس، ويصدق القس.

ورغم إيمان مانويل المحارب القديم بعدم جدوى الذهاب إلى البر الإسباني، فإننا نجده يجهز أسلحته القديمة، ويعبر الحدود ليلًا، ويتسلل إلى دار الشرطة حيث يجد فنيولاس

وعميله جنبًا إلى جنب، فيصوِّب بندقيته إلى العميل أولًا حيث يصيبه في مقتل، ثم إلى فنيولاس فيصيبه في ساقه. وما إن يتنبه الحرس إلى وجود المحارب حتى يمطروه بوابلٍ من الرصاص يرديه قتيلًا، ويسقط ممددًا في وسط الميدان الرئيسي للبلدة، ويهبط فنيولاس بعد أن ضمدوا جراحه، ويتجه إلى جثة غريمه اللدود، ويتطلع إليه في حيرة من عودته بعد أن عرف بالشرك المدبَّر له، ثم يمضي متفكرًا في ذلك وهو يتلقَّى التهاني من جنوده على «انتصاره» العظيم. ويخرج المشاهِد من هذا المنظر الأخير بالانطباع الذي أراد الفيلم أن يوحيه، وهو أن هذا القائد بكل جنوده وأسلحته وسلطته هو الذي خرج مهزومًا في هذه المعركة الإنسانية الأخيرة للمحارب الإسباني القديم مانويل، بشجاعته وصلابته وعناده.

وداعًا يا رفيقتي

دخلت صناعة السينما الصين في تاريخ متأخر نسبيًّا عن دخولها الدول الأخرى، كما أن تطورها اتخذ سمة أبطأ. وقد تركز الإنتاج السينمائي في العقد الثاني من القرن في مدينة شنغهاي، وكان معظمه على أيدي الأجانب، وقد تكونت أول شركة سينمائية صينية في عام ١٩٢٢م تحت اسم «منج هسنج». وكانت الأفلام المنتَجة، خاصة بعد دخول الصوت، بدائية. وقد تأثر تطور السينما الصينية بالأحداث السياسية التي مرت بها الصين منذ الثلاثينيات حتى إقامة جمهورية الصين الشعبية في ١ أكتوبر ١٩٤٩م، فبعد غزو اليابان للصين، توقفت الاستوديوهات عن العمل، واستخدمها اليابانيون لإنتاج أفلام دعائية لهم. وبعد استسلام اليابان في نهاية الحرب العالمية الثانية في أغسطس ١٩٤٥م ونشوب الحرب الأهلية في الصين، حاول كل طرف في تلك الحرب أن يسيطر على السينما لترويج أفكاره ومبادئه، وكان انتصار ماوتسي تونج في الحرب يوازي انتصاره في مجال السيطرة على الإنتاج السينمائي لصالح قضايا حزبه. وبعد قيام جمهورية الصين الشعبية، أُمِّمت صناعة السينما، وأشرفت الدولة على إنتاج الأفلام، وعمل ذلك على ابتعاد الأفلام الصينية عن أسواق العرض الغربية، نظرًا للمقاطعة الغربية للصين الشعبية التي استمرت حتى دخولها ظافرة الأمم المتحدة لتشغيل مقعد الصين فيها بدلًا من تايوان، ثم ما تلاها من بداية الصلات مع الولايات المتحدة في عام ١٩٧٢م.

ورغم العدد الهائل من الأفلام الصينية التي كانت تُنتَج سنويًّا، فإنها كانت تقتصر على الاستهلاك المحلي، وتتناول غالبًا موضوعات أيديولوجية ودعائية وبعض التيمات الفولكلورية، ومنها النوع الفني الذي ظهر في الصين منذ وقتٍ طويلٍ ويُعرَف باسم الأوبرا الصينية، وهو مسرحيات غنائية تشبه الأوبرات الغربية، ولكنها تقدم موضوعات صينية بحتة بما فيها الطريقة الصينية في الغناء، وتميزت باقتصار التمثيل على الرجال، حتى

في الأدوار النسائية، مما يذكِّرنا بما كان يجري في بعض المسرحيات الإنجليزية على أيام شكسبير. وقد تخلل ذلك فترة من الأصالة في التعبير السينمائي واكبت حملة ماوتسي تونج المعروفة تحت شعار «دع مائة زهرة تتفتح». بيد أن عهد الثورة الثقافية شهد تدهورًا شديدًا في عدد ونوعية الأفلام المقدَّمة، لم ينقشع إلا في أواخر السبعينيات.

ومع بداية عصر نسبي من الانفتاح، شهدت السينما الصينية أول موجة من الأفلام التي شقَّت طريقها إلى الأسواق العالمية في أوروبا وأمريكا، وقد عُرِفت أفلام ذلك العصر باسم «الجيل الخامس»، وأبرز أعضائه المخرج جانج إيمو (١٩٥٠م) الذي تخرج في أكاديمية بكين السينمائية، وعمل أولًا بالتصوير السينمائي، ثم بالتمثيل، وأخيرًا بالإخراج. وقد اقترنت بدايته كمخرج سينمائي بعلاقته الفنية والشخصية بالنجمة الصينية موضوع المقال وهي «جونج لي» التي قدمها في أول أفلامه وأفلامها «الذرة الحمراء». وقد ارتبط المخرج والنجمة جونج لي برباط عاطفي كان حديث المجتمع الصيني المحافظ الذي لم يألف مثل هذه العلاقات خارج الأطر التقليدية، وقد صمدت العلاقة بين المخرج ونجمته سنوات طويلة، وأنتج تعاونهما الفني أفلامًا رائعة، إلى أن تغلَّبت عاطفة الأمومة أخيرًا عند «جونج لي» فانفصلت عن المخرج الكبير بعد أن تبيَّنت أنه يضع فنَّه وعمله فوق الرغبة في تكوين أسرة وإنجاب أطفال. وقد ذكرت لي إحدى زميلاتنا الصينيات في نيويورك أن النجمة «جونج لي» هي معبودة الجماهير في بلادها الآن، وأنها قد نالت إعجاب الصينيين بوصفها نموذجًا للممثلة الصينية التي خرجت بأفلامها إلى خارج الحدود، حتى إنهم كادوا يغفرون لها علاقتها بالمخرج الشهير لأنهم نظروا إلى تلك العلاقة في إطارها الفني في المقام الأول، وهي بعد أن غزت سينما بلادها، تحاول الآن السينما الفرنسية والأمريكية استقطابها للاستفادة من موهبتها ومن شهرتها الواسعة.

وقد وُلِدت «جونج لي» في عام ١٩٦٥م، وتلقَّت تعليمها الفني في الأكاديمية المركزية للدراما في بكين، وشقَّت طريقها في الميدان الفني إلى أن أصبحت نجمة الصين الأولى منذ الثمانينيات حتى الآن، ولم يقتصر ظهورها في أفلام «جانج إيمو» فقط، بل ظهرت أيضًا في أفلام مخرجين مشهورين آخرين أبرزهم «شين كاجبي». والأفلام التي أخرجها لها إيمو هي: «الذرة الحمراء» (١٩٨٧م)، «جي دو» (١٩٨٩م): «تيراكوتا» (١٩٩٠م) الذي اضطلع إيمو بتمثيله أيضًا مع جونج لي، «ارفعوا القنديل الأحمر» (١٩٩١م) «قصة شي وجي» (١٩٩٢م) «ماري البكينية» (١٩٩٤م) «الحياة» (١٩٩٥م) «ثلاثي شنغهاي» (١٩٩٦م)، أما فيلماها الآخران فهما: «الإمبراطورة دواجير» (١٩٨٨م) من إخراج لي هانك سيانج و«وداعًا يا رفيقتي» (١٩٩٣م) من إخراج شين كانجي.

وتتناول أفلام «جونج لي» بصفة عامة مظاهر الحياة اليومية في الريف الصيني، في حقب تاريخية مختلفة، ويظهر فيها الأثر السياسي بلمسات تاريخية مختلفة قليلة وإنما عميقة الأثر في الخلفية العامة للفيلم. وتقدِّم أفلامها أيضًا تصويرًا للسلوك الإنساني في مواقف متباينة، في إطار من العادات والتقاليد الصينية التي تضرب في أغوار التاريخ. وقد جسدت «لي» — بمظهرها النحيل وقوة حضورها على الشاشة — جيلًا جديدًا من المرأة الصينية، نشأ وسط التقاليد العتيقة، بَيْدَ أنه يجاهد للوصول إلى الحقوق الإنسانية للمرأة الحديثة. وأبرز أفلامها مع «إيمو» هو فيلم «ارفعوا القنديل الأحمر» الذي تقع أحداثه في العشرينيات في أواخر العهد الإقطاعي الصيني، ويحكي قصة فتاة شابة (جونج لي) تضطر إلى التخلي عن طموحها في مواصلة تعليمها فتصبح زوجة — أو محظية — رابعة لأحد الإقطاعيين الأثرياء الذي يعيش مع زوجاته في ضيعة بها قصر منيف ودور منفصلة لكل واحدة، ورتل هائل من الخدم والحشم. ويدور الفيلم حول مكائد النساء في الفوز باهتمام وحب السيد الكبير، خاصة التنافس بين الزوجتين الثانية والثالثة للاستحواذ على الزوج، وعلى أن يرفعوا القنديل الأحمر أمام دارها لأكثر عددٍ من المرات؛ إذ إن ذلك معناه أن الزوج يختصُّها بالمبيت لديها في تلك الليلة!

وينتهي الفيلم نهاية مأساوية تصور أفضل تصوير مدى غلبة التقاليد والأعراف الإقطاعية في ذلك العهد، حين ترى الزوجة الجديدة المستنيرة كيف تلقى الزوجة الثانية مصرعها — بأيدي الخدم وبأمرٍ من السيد الكبير — بعد أن كشفت الزوجة الثالثة علاقة نشأت بين طبيب الأسرة وتلك الزوجة. وقد أخرج «إيمو» هذا الفيلم إخراجًا بارعًا، بتصوير السيد الإقطاعي في صورة خفية لا تكاد تبين ملامحها إلا عن طريق الظلال والأصداء وسيطرته الضمنية على القصر الذي يضم حريمه وخدمه. وهو يلعب أيضًا على موضوع الحقيقة والخيال، حين يصور الزوجة الجديدة وهي على مشارف الجنون حين ينكر الجميع واقعة مقتل الزوجة الثانية، رغم أنها رأت ذلك وسمعته.

وقد لقي هذا الفيلم رواجًا في الولايات المتحدة، حتى إنه رُشِّح لنيل الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي للعام ١٩٩١م، ولكن فاز بها ذلك العام الفيلم الإيطالي «البحر الأبيض».

ورائعة جونج لي الأخرى هي فيلم «وداعًا يا رفيقتي» من إخراج «شين كايجي» الذي يضارع «إيمو» شهرة. وهذا الفيلم ملحمة طويلة باهرة عن علاقات إنسانية تتبدى في جوٍّ ميلودرامي، على خلفية طولها ٥٢ سنة من تاريخ الصين الحديث. ويحكي الفيلم قصة صبيين صينيين «دوان» و«شنج» يتدربان في أكاديمية الأوبرا ببكين في أواسط العشرينيات. و«دوان» فتى قوي البنية واقعي النزعة بعكس «شنج» المرهف الإحساس الصبور الكتوم.

وتجمع بين الصبيين الصداقة والعذاب الشديد الذي يلاقيانه في التدريبات الشاقة والعقاب البدني الرهيب الذي يتعرض له التلاميذ هناك لأقل هفوة. بيد أنهما يجنيان ثمرة كدِّهما حين يصبحان في النهاية من أشهر مغنيي ذلك النوع الفني في الصين. وأهم أوبرا برعا في أدائها هي «وداعًا يا رفيقتي» التي تحكي جانبًا من التاريخ الصيني القديم، يدور حول حرب سجال بين ملكين تنتهي بانتصار أحدهما على الآخر؛ فيودِّع الملك المهزوم رفيقة حياته التي تنتحر أمامه قبل أن يقتل هو نفسه. ويقوم دوان بدور الملك المهزوم، بينما يؤدي شنج دور الرفيقة؛ كما كانت العادة في عدم ظهور النساء وقيام رجال بالأدوار النسائية. ويقع دوان في غرام إحدى فتيات الليل اسمها جوشيان (جونج لي) ويتزوجها فيتحطم عالم شنج الذي كان يقوم على صداقته لدوان التي لا يريد أن يشاركه فيها أحد، ثم يقع الغزو الياباني للصين في ١٩٣٧م، ويضطر شنج إلى التعاون مع اليابانيين بالغناء لهم حتى ينقذ زميله دوان الذي كانوا على وشك أن يقتلوه. وتنقطع العلاقة بين الصديقين فيدمن شنج الأفيون الذي يدمر حياته ويرد له دوان الجميل بأن ينقذه من الإدمان إلى أن يعود إلى كامل صحته فيعملان معًا مرة أخرى. وعندما تقوم الدولة الشيوعية في ١٩٤٩م تبقي على فرق الأوبرا وأعمالها بوصفها من التراث الصيني القديم.

ولكن الحدث الذي يمزق كل شيء في حياة دوان وجوشيان وشنج هو الثورة الثقافية التي اجتاحت كل شيء في الصين في أواخر الستينيات؛ فإذا بالجميع أمام ديوان التفتيش الحديث الذي ينقب عن أعمالهم وضمائرهم، وينتهي الأمر بتبادل الاتهامات بين الصديقين؛ إذ يعترف دوان تحت الضغوط الرهيبة بتعاون شنج سابقًا مع اليابانيين، بينما يعترف شنج بأن دوان قد تزوج عاهرة. وحين يلتزم دوان أمام المحققين بالانفصال عن زوجته جوشيان لا تحتمل هي ما يحدث أمامها فتنتحر. ثم يعود الفيلم إلى عام ١٩٧٧م في فترة ما بعد الثورة الثقافية وعصابة الأربعة في الصين بعد أن هدأ كل شيء وأعيد تأهيل دوان وشنج وهما يقومان بالتدريب مرة أخرى على تقديم أوبرا «وداعًا يا رفيقتي»، ولكن شنج يفاجئ الجميع عندما يقوم — إذ يمثل انتحار رفيقة الملك — بطعن نفسه بسيفٍ حقيقي منهيًا بذلك حياته وصراعاته. وقد نال هذا الفيلم الفذ جائزة مهرجان «كان» الفرنسية، ورُشِّح للأوسكار ذلك العام، ولكن الجائزة راحت إلى الفيلم الإسباني «الحقيبة الجميلة».

وآمل أن تلتفت نوادي السينما في مصر إلى الأفلام الصينية التي لا نكاد نعرف عنها شيئًا، والتي يمكن أن نتعرَّف عليها عن طريق أفلام «جونج لي» النجمة الصينية الساطعة.

فاوست

فاوست أسطورة بُنِيت — كما يقال — على قصة حقيقية وقعت في العصور الوسطى لأستاذ ألماني بلغ من العلم مكانة عالية، ثم مارس السحر وباع روحه للشيطان في مقابل سنوات ينال فيها ما يشتهي من المتع والملذات الحسية والمادية. وأول تسطير للأسطورة كان في كتاب نُشِر في فرانكفورت عام ١٥٨٧م مجهول المؤلف، عنوانه «تاريخ الدكتور يوهان فاوست، الساحر الذائع الصيت، ذي الأعمال الجهنمية» (عن د. محمد عوض محمد).

وقد كان موضوع هذه الأسطورة — أو الواقعة — مادة لكثير من الأعمال الفنية، أشهرها المسرحية التي كتبها شِعرًا الأديب الألماني الأشهر جوته عن مأساة فاوست، من جزأين، والتي أدخل فيها كثيرًا من التغييرات والإضافات على موضوع الأسطورة الأصلي. وقد غطت شهرة كتاب جوته على المسرحية الكلاسيكية الأولى في هذا الموضوع، التي كتبها كريستوفر مارلو (١٥٦٤–١٥٩٣م)، معاصر شكسبير، والذي يذكر اسمه أحيانًا كالشخص الأصلي الذي كتب مسرحيات شكسبير وقصائده.

وحين فكر الممثل الإنجليزي المشهور «ريتشارد بيرتون» (١٩٢٥–١٩٨٤م) في تقديم هذا العمل على الشاشة الفضية، كان من الطبيعي أن يقع اختياره على مسرحية مارلو لتكون مادة العمل الفني، وذلك لسببين رئيسيين: أولهما أن مارلو إنجليزي مثله، وثانيهما أن بيرتون سبق وأن قدم مسرحية مارلو على المسرح ونالت نجاحًا كبيرًا. وقد عمد بيرتون إلى إخراج الفيلم بنفسه، وكانت أول تجربة له في الإخراج السينمائي، وتوقع للفيلم نجاحًا تجاريًّا، بعد نجاح فيلم «ترويض النمرة» عن مسرحية شكسبير، التي أخرجها للسينما المخرج العالمي «فرانكو زيفاريللي» من تمثيل ريتشارد بيرتون وإليزابث تايلور. وقد ظهر هذان النجمان — اللذان تزوجا مرتين — في صورة ثنائي في كثير من الأفلام الناجحة بعد

فيلمهما «كليوباترا»، فقدَّما بعده أفلامًا مثل «من يخاف فرجينيا وولف»، «طائر زمار الرمل» المعروف في مصر تحت عنوان «الرغبة المدمرة «الكوميدون»»، وغيرها.

وكان طبيعيًّا أيضًا أن تشاطر إليزابث تايلور زوجها بطولة فيلم «دكتور فاوست» المأخوذ عن مسرحية مارلو، وإن ظهرت طوال الفيلم دون حوار على الإطلاق، اكتفاء باستعراض جمالها وفتنتها بوصفها مثالًا للإغراء الحسي في كل زمان ومكان.

ويبدأ الفيلم بالدكتور «فاوست» في مكتبة يتذكر اليوم الذي حصل فيه على إجازة الدكتوراة من جامعة وتنبرج الألمانية واحتفال طلابه به. ثم يتأمل بما يشعر به بعد مضي عمر طويل في البحث والدراسة من خيبة أمل ويأس أن تمنحه العلوم التي تبحَّر فيها التحقيق الذاتي الذي يحلم به. وهو يمر على علوم الفلسفة، والطبيعة، والقانون، واللاهوت، ثم يودعها جميعًا لأنها لا تفي بطموحاته في المعرفة المطلقة. فيلجأ إلى تعلم السحر، لأنه يطمح إلى التوصل إلى ما لا يمكن أن يصل إليه إنسان، من ناحية المعرفة والقوة والسلطان. ويستمع في أعماقه إلى ملاك الخير يحذِّره من سلوك هذا الطريق، وإلى وساوس الشر تدفعه دفعًا إليه وتحسِّنه في عينيه. ويطيع فاوست وسواس الشيطان، ويمضي في ممارسة السحر كي يرى ما يستطيع أن يقدمه له. ويقوم بطلاسمه فيستدعي الشيطان مفستوفوليس (الذي يرى البعض أنه مشتق من كلمة إبليس) مندوب لوسيفر كبير الشياطين. وحين يظهر له الشيطان يجادله ويتفاوض معه على ما يريد، ويتوصلان إلى اتفاق يقوم فاوست بموجبه ببيع روحه للشيطان مقابل أن يصبح الشيطان له عبدًا يؤدي كل ما يطلبه فاوست ويشتهيه لمدة أربعة وعشرين عامًا، وبعدها يصبح فاوست ملكًا للشيطان ويتبعه في أغوار الجحيم الأبدي. ويطلب الشيطان من فاوست أن يوقع على اتفاق مكتوب بدمه. وحين تهيب به ملائكة الخير ألا يوقع على الاتفاق، يأتي الشيطان بشيء لفاوست «كي ينعش روحه»، وما كان ذلك إلا خيال الشهوة الحسية ممثَّلة في طيف إليزابث تايلور، موحيًا إليه بما سيكون في متناول يده في حال اتباع الشيطان. ويوقِّع فاوست العقد بدمائه، وفي الحال يجد أن شبابه قد عاد إليه واختفت التجاعيد من وجهه، ويعود على الصورة التي رأيناه عليها عند الاحتفال بحصوله على الدكتوراه. ويمطر فاوست الشيطان بأسئلته عن السماء وعن الجحيم والشياطين، ويطلب زوجة تؤنسه فتبدو له إليزابث تايلور مرة أخرى، بَيْدَ أنها تنقلب بين أحضانه إلى عجوز شوهاء فيلقي بها جانبًا. ويشرع له الشيطان أن لا زواج هناك للشياطين وأتباعهم، ويعرض عليه مقابل ذلك كل ما يريد من ملذات أرضية تنتهي بوقتها المحدد.

ولا تخلو أوقات فاوست خلال فترة سلطته المطلقة هواجس تلحُّ عليه أن يعود إلى طريق الإيمان والحق ونبذ اتفاقه مع الشيطان، ولكن اللعنة تطارده وتشده إلى الأرض التي تعلَّق بها وباع روحه من أجلها؛ فيظهر له كبير الشياطين نفسه ويشجعه على المضي قدمًا في غوايته، ويكافئه على الاستمرار في احترامه للاتفاق بأن يعرض أمامه تجسيدًا حيًّا للخطايا المميتة السبع: الكبرياء، الشهوة، البخل، الطمع، الحسد، الغضب، الكسل. وتتابع أمام ناظري فاوست تلك المناظر في صورة غلالات ساحرة تتخللها بين حين وآخر صورة الجمال الحسي في صورة إليزابث تايلور، ويحضر فاوست مجلس بلاط الإمبراطور الذي يختبر قدرته على الإتيان بالأعمال الخارقة؛ حيث يطلبون إليه ابتعاث طيف الإسكندر الأكبر وزوجته أمامهم، وحين يقوم بذلك يغدقون عليه آيات الثناء والتكريم. كذلك ينفذ الشيطان لفاوست ما يريد من الحيل السحرية والألاعيب الشيطانية التي يرفِّه بها عن نفسه.

وحين تقترب مدة الغواية من نهايتها، نرى فاوست مع بعض تلاميذه، الذين يطلبون إليه أن يريهم أجمل امرأة في التاريخ، ويقع اختيارهم على هيلين ملكة طروادة، فيستحضرها لهم فاوست (وهي أيضًا إليزابث تايلور) حيث تخطر أمامهم في كامل فتنتها، ويتركون فاوست وحده بعد أن خلبت هيلين فؤاده فيطلب من شيطانه أن يجلبها له وحده وأن تكون طوع يديه. وحين تبدو هيلين لفاوست، ينطق بالأبيات الشهيرة: «أهذا هو الوجه الذي حشد آلاف السفن، وأحرق حصون طروادة المنيعة؟ أي هيلين الحبيبة، اجعليني خالدًا بقبلة من فمك ... هيا يا هيلين هيا، أعطيني روحي مرة أخرى، سوف يكون هنا مقامي، فالجنة بين هاتين الشفتين؛ وكل ما عدا هيلين فهو باطل وقبض الريح.»

وفي النهاية، تحين ساعة الحساب. ومرَّ اليوم الأخير ساعة بعد أخرى، ويتمنى فاوست لو تبتلعه الأرض أو تخفيه الجبال، ولكن ما من مجيب. وينتابه الندم ويعصف به، حتى يهتف بأنه يقبل أن يقضي آلاف السنين في الجحيم، لو كان ذلك يحمل له الخلاص في النهاية. ولكن، ما كل ذلك إلا أماني، فما من نجاة بعد التحالف العلني مع الشيطان. ويتمثَّل أمامه خيال إليزابث تايلور، رمز الشهوات الأرضية، وهي تضحك منه ساخرة لحاله، ويتراءى ماضيه كله أمام عينيه؛ إذ الشياطين تتخطَّفه لتهوي به إلى أغوار الجحيم.

وبهذه النهاية البشعة، يقدم الفيلم لمشاهديه مغزى أخلاقيًّا، مفاده غرور الرغبات الدنيوية وفسادها أمام السمو الروحي الذي يدوم إلى الأبد، وقد فشل الفيلم تجاريًّا فشلًا ذريعًا، رغم تميُّزه الفني الواضح الذي يجعله يقف إلى جوار أعمال بيرتون البارزة، ويغفر له العديد من الأفلام المتوسطة الجودة التي قبِل الظهور فيها تطلعًا إلى الكسب التجاري والمادي.

وتبقى كلمة أخيرة. إن موضوع قصة فاوست تترى دائمًا على الذهن حين يطالع المرء آية بذاتها في القرآن الكريم وهي ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ * وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ صدق الله العظيم.

السراب

هذا الفيلم مأخوذ عن رواية بنفس الاسم لنجيب محفوظ، وهي رواية لم تأخذ هي الأخرى نصيبها من الشهرة والنقد اقتصارًا على ما يقال عنها وحسب إنها تعالج عقدة أوديب الفرويدية. وهذا الإكليشيه يظلم الرواية والفيلم معًا؛ فالرواية حقًّا تعالج هذا الموضوع، ولكن في خلفية وبيئة ومحيط مصري خالص وشخصيات مرسومة بدقة بالغة: وهي أيضًا من أعمق وأصدق ما كتب عملاق الرواية العربية، وأشدها تجسيدًا لوعي ولاوعي الشخصية الرئيسية فيها: كامل رؤبة لاظ.

وفيلم «السراب» هو أول أعمال المخرج أنور الشناوي، ومن أوائل الأفلام التي يقوم ببطولتها نور الشريف، ومن إنتاج أفلام ماجدة التي قامت بدور البطولة النسائية، وقام بوضع السيناريو عن القصة الأصلية علي الزرقاني.

ونبين هنا أن الفيلم قد اختلف عن الرواية في عدة أشياء، أهمها على الإطلاق طريقة عرض الأحداث؛ إذ إنه قد استعاض عن طريقة السرد بضمير المتكلم التي استخدمها نجيب محفوظ في الرواية، بطريقة السرد المباشر التي تعطي كاتب السيناريو، ومن ثَمَّ المخرج، حرية أكبر في السيطرة على تناول وقائع القصة وتقديمها للمُشاهِد على نحو بانورامي. وهذه الطريقة قد تكون أصلح للسينما من الطريقة الذاتية التي تتطلَّب الكثير من الفلاش باك، الذي استخدم مرة واحدة فقط في الفيلم لعرض مشهد الشغالة وكامل في طفولته.

وتجدر الإشارة إلى أن طريقة السرد الذاتي قد لاءمت الرواية تمام الملاءمة؛ إذ عرض المؤلف الأحداث من خلال وعي الشخصية الرئيسية، مما أتاح له تقديم تحليل عميق لمشاعر الإنسانية كما تتجلى في عين البطل، وساعدته الحبكة الدرامية للرواية حيث يتابع القارئ الأحداث على النحو الذي تتكشف به للبطل، بكل ما يضفيه ذلك من تشويق. وكذلك دفعت هذه الطريقة — التي تختلف عن المعالجة الروائية — كاتب السيناريو والحوار علي

الزرقاني إلى حذف كثير من الأحداث الواردة في الرواية، والإشارة إلى بعضها مجملًا في حديث الشخصيات عن الماضي، وكان هذا ضروريًّا لتقديم قصة درامية عضوية تتألف من مقدمة وتشابك وذروة تنتهي بالحل، ويختفي منها كل ما لا يمت للموضوع الأصلي بصلة.

ويبدأ الفيلم ببيان العناصر الأساسية للقصة، التي ستتجمَّع كلها في خيوط دقيقة لتطور الحدث الرئيسي. فنرى الشاب كامل «نور الشريف» في مدرج بكلية الحقوق بالجامعة عاجزًا عن الاندماج في أوساط الطلبة والطالبات؛ وحين يطلب الأستاذ منه الإجابة عن سؤال، ويشعر بأنظار الجميع مسلطة عليه، ينهار ويندفع هاربًا من المدرج ومن الجامعة كلها. ذلك أنه يطلب إلى أمه وجَدِّه أن يبحثا له عن وظيفة بالبكالوريا لأنه لن يعود مرة أخرى للدراسة بالجامعة. كذلك نرى كيف تعامل الأم ولدها ذا العشرين عامًا كطفلٍ صغيرٍ، وشدة تعلقها به وحرصها عليه إلى درجة تبلغ حد المرض، ومحاولة الابن الأولى للانفصال عن هذا الحبل السري كيما يحاول أن يشق طريقخ في الحياة ككل الأشخاص الأسوياء.

ثم يكشف الفيلم عن الخيوط التي ستنسج المأساة في حياة البطل، فنرى استيقاظ الأحاسيس الجنسية لديه مقترنة بصورة الفتاة الشغالة لدى الجيران. ثم ينجح في محاولة نقل تلك الأحاسيس إلى حب فتاة يراها كل يوم في ذهابه وعودته من عمله ويشجعه جَدُّه على الخروج من القبو الذي حبسته فيه أمه، وهذا الجد يقدم في الفيلم الشخصية المضادة للأم؛ إذ هو يحث البطل على انتهاج الحياة الطبيعية لكل شاب يهفو إلى الحب والزواج والاستقلال؛ مما يدفع بالقصة إلى ذروة الصراع. ونشهد ذلك الصراع حين يتمزق كامل بين تلصصه على خادمة الجيران، وبين حبه الطاهر الشريف للطالبة رباب «ماجدة» التي مثَّلت له كل ما هو مناقض لشهوة الجنس الذي كان يرتبط لديه بالشعور بالذنب. ويعرض الفيلم في مَشاهِد مبالغ في بطئها وطولها محاولات كامل للتقرب من رباب والتحدث إليها، حتى ينجح أخيرًا في إبلاغها برغبته في التقدم للزواج بها. ويتم الزواج بعد أن ورث كامل ثروة طائلة عن أبيه — ونحن لا نراه مطلقًا في الفيلم بعكس الرواية — ورغم حب كامل لرباب ومبادلة رباب الحب لزوجها، يستبين عجز الزوج الجنسي نتيجة لكل التراكمات النفسية التي مرَّ بها تحت رعاية أمه. ثم يستبين لنا سبب نفسي آخر حين يذهب كامل لاستشارة أحد الأطباء «رشدي أباظة» في هذا الأمر، حين يؤكد له الطبيب سلامته الجسمانية ويساعده على تذكر واقعة جرت له في طفولته حين ضبطته أمه مع خادمة حاولت إغواءه، وتوعدته الأم بنار جهنم نتيجة لذلك رغم أنه لا ذنب له فيما حدث. وهذا ما رسَّب في نفسه الخوف من الجنس وربطه بالإثم والعقاب.

وتتشابك خيوط الصراع، فيتعرض كامل لضغوط سؤال حماته عن حمل زوجته، ثم غيرة الأم من الزوجة وحيرة الابن بينهما، ثم مقابلة الطبيب الذي استشاره في سهرة بالخارج بوصفه أحد أقرباء صديقة رباب — وفي الرواية هو من أقرباء رباب نفسها — وحين بدأ كامل يغار على زوجته ويتخوف منها نتيجة عجزه معها، لم تجد رباب من تلجأ إليه في هذه المحنة سوى ذلك الطبيب؛ حتى إذا بلغت علاقتها بزوجها منعطفًا جديدًا حين حاولت إرضاءه بارتداء ما يثيره فانهال عليها ضربًا ولطمًا، وقع المحظور وهرعت إلى الطبيب مرتمية في أحضانه بوصفه الملاذ الوحيد لها. وهكذا يتابع المشاهد تطور القصة متسلسلة على هذا النحو، بينما في الرواية لا يعرف القارئ بمثل هذه العلاقة إلا في أواخر الكتاب. كذلك ثمة اختلاف جوهري هنا بين الرواية والفيلم، ففي الفيلم نرى خيانة الزوجة كشيء عابر تضطر إليه اضطرارًا عن طريق الضغط النفسي المفاجئ الناشئ عن العنف وخيبة الأمل اللذين واجهتهما وهي تحاول استمالة الزوج إليها وعلاجه من مرضه، أما في الرواية فما يعرفه القارئ يوحي بتواصل العلاقة بين الزوجة والطبيب واستمرارها لفترة طويلة.

وفي خلال تلك الأحداث، يتعرف كامل على عنايات «تحية كاريوكا»، إحدى بنات البلد الثريات التي تميل إليه وتصطحبه في نزهات خلوية يكتشف فيها كامل أن عجزه السابق مع زوجته يختفي تمامًا مع هذه السيدة.

وفي مرحلة النهاية، تُفاجأ رباب بحدوث حمل غير متوقع، وتضطر إلى إجراء عملية إجهاض تجنبًا للفضيحة أمام زوجها، ولكن العملية تفشل وتموت البطلة طالبة من زوجها الصفح والغفران. وإذ ينتهي الفيلم بمشهد عربة الإسعاف تقف أمام المنزل بينما الزوج يخرج جاريًا هربًا من الواقع المرير — وهو يقابل هروبه من المدرج في أول الفيلم — لا يملك المشاهِد إلا أن يتعاطف مع أبطال الفيلم الذين وقعوا ضحية ظروفهم ونشأتهم ومحاولتهم التغلب على تلك الظروف، فكانت عناصر المأساة متوازنة بين تصرفات البطلين وقدرهما. وتجدر الإشارة إلى أن الرواية تنتهي على نحو مختلف تمامًا؛ إذ تشير إلى أمل في حياة جديدة أمام الزوج الذي فقد زوجته وأمه في وقت واحد، حين تقوم عنايات بزيارته للسؤال عنه، في رمز إلى استمرار الحياة وتجددها دائمًا.

وقد قام ممثِّلو الفيلم بأدوارهم في براعة وإتقان شديدين، وكان دورا كامل ورباب مناسبين تمامًا لنور الشريف وماجدة، وبرز عباس فارس في دور الجد، كما وفَّرت زينات صدقي — في أحد آخر أدوارها — عنصر التخفيف الكوميدي اللازم وسط هذه المأساة.

شكسبير ... باليابانية!

المخرج الذي قدَّم شكسبير باليابانية هو أكيرو كوروساوا، أحد أشهر السينمائيين اليابانيين المعاصرين، وأكثرهم شهرة خارج اليابان. وهو يُعَد الآن ألمع خلفاء الجيل السابق من المخرجين اليابانيين الكبار من أمثار أوزو وميزوجوشي وناروزي وكينوشيتا، كما أن المخرج شوهي إيمامورا — الذي أوردت الكواكب حوارًا معه في أبريل الماضي — هو ألمع مخرجي الجيل التالي لكوروساوا .

وقد وُلِد كوروساوا في عام ١٩١٠م، وشهد بداية خروج الفنون اليابانية إلى أوروبا وأمريكا في فترة ما بين الحربين العالميتين. وقد عمل فترة في مجال الرسم والتصوير، ثم التحق بالعمل مساعدًا للمخرج كامبيرو ياماموتو الذي تأثَّر به فقرر التفرغ للعمل السينمائي. وهو دائمًا يذكر الأثر الذي تركه فيه ذلك المخرج الياباني، جنبًا إلى جنب مع المخرجين غير اليابانيين الذين تأثر بأعمالهم، ومنهم كابرا وفورد، وفيما بعد أنطونيوني.

وقد أخرج كوروساوا عددًا من الأفلام قبل أن يلفت إليه الأنظار بفيلمه «الملاك السكران» (١٩٤٨م). أما ذيوع شهرته خارج اليابان فجاء مع فيلمه الشهير «راشومون» (١٩٥٠م)، الذي فاز بجائزة مهرجان فينيسيا عام ١٩٥١م. وقد لقي هذا الفيلم نجاحًا كبيرًا في الولايات المتحدة مما عمل على فتح دور السينما هناك أمام الفيلم الياباني لأول مرة، وعلى ذيوع اسم كوروساوا رمزًا للسينما اليابانية المعاصرة. وبلغت شهرة أفلامه أنه حين سردت جريدة «النيويورك تايمز» أفضل أفلام يابانية للفترة من ١٩٥٠م إلى ١٩٧٠م، جاء ثلاثة منها من إخراج كوروساوا.

وموضوعات أفلام كوروساوا تتسم بالإنسانية العميقة التي تخفِّف من لمسات القسوة التي تحيط بها أحيانًا، وباهتماماته بحالات الغموض الذي يكتنف الوجود الإنساني. وهو منذ بدء عمله في السينما، كان مهتمًّا بتحويل الأعمال الأدبية المعروفة إلى الشاشة الفضية،

بعد إضفاء طابع ياباني مميز عليها: فمن بين أفلامه «الأبله» عن دستويفسكي، و«الأعماق» لمكسيم جوركي. وكان طبيعيًّا والحال هكذا أن يتجه إلى شكسبير، وكانت حصيلة ذلك الآن فيلمين عن مكبث والملك لير.

وقد أخرج كوروساوا «فيلم مكبث» عام ١٩٧٥م بعنوان «قلعة نسيج العنكبوت»، الذي أصبح عنوانه عند عرضه خارج اليابان «عرش الدماء». كان كوروساوا قد اشتُهِر — وما زال يشتهر — بحبه للتجريب، وبغوصه في تراث بلاده التاريخي والأسطوري، يستخرج منه مادة يصبغ بها موضوعات أفلامه، وحين فكر في تناول فاجعة مكبث ليقدمها لجمهور السينما اليابانية، كان تاريخ بلاده في ذهنه: فقد قال: «إن قصة مكبث قد صادفت هوى في نفسي، وكان سهلًا عليَّ أن أتناولها، ففي تاريخ الحروب الأهلية في اليابان كان هناك الكثير من الوقائع تماثل الأحداث التي تقدمها مسرحية مكبث.» وهو إن كان قد استمد جوهر القصة من شكسبير، فإن الجو العام والأمكنة والشخوص والديكور جاءت كلها يابانية صرفة. فنحن نجد في الفيلم الياباني العمود الفقري للقصة، الذي يتمثَّل في نبوءة ثلاث ساحرات لقائديْن كبيريْن أثناء عودتهما من معركة انتصرا فيها على أعداء الملك، وتدفع تلك النبوءة القائد مكبث، بدافع من زوجته الطموح، إلى قتل الملك دنكان واعتلاء سدة العرش، وإلى قتل زميله القائد الآخر بانكو الذي تنبَّأت له الساحرات أن ابنه سيكون ملكًا، ويندفع مكبث إلى طريق لا نهاية له من سفك الدماء للاحتفاظ بالعرش، إلى أن ينجح ابن دنكان وبعض أشراف المملكة في قتل مكبث وإعادة الحقوق إلى أصحابها.

وفي فيلم كوروساوا، يتغيَّر المكان من اسكتلندا إلى اليابان في العهد الإقطاعي، عهد الحروب الأهلية وعهد الساموراي المحاربين، والمملكة هي القلاع الحصينة التي يعيش الدهاقنة فيها ويخلعون المنح على قادتهم المخلصين. والساحرات قد تحولن إلى عجوز حيزبون معروفة في التراث الشعبي الياباني. وكان ما يواجه المُشاهِد في هذا الفيلم هو عدم وجود الكثير من الحوار واللغة الشكسبيرية فيه، مما يوحي بأن اللغة قد أعيدت كتابتها من جديدٍ للفيلم، وهو ما نفتقده كثيرًا حتى في الترجمة الشريطية. بل وإن كثيرًا من المَشاهِد الحيوية في المسرحية قد غابت عن الفيلم، مثل مشهد الطرق على الباب بعد مقتل الملك. ولكننا نجد — لحسن الحظ — عددًا من تلك المواقف المشهودة وقد قدمها المخرج على نحو رائع، مثل مشهد شبح بانكو في المأدبة التي يقيمها مكبث وزوجته، ومشهد زوجة مكبث وهي تغسل يدها في محاولة جنونية لتخليصها من دم الملك، ثم الغابة وهي تزحف على قلعة مكبث بعد أن قطع المهاجمون الأشجار واختفوا بها في تقدمهم.

وتبدو روعة إخراج كوروساوا وأصالته في مشهد نهاية الطاغية؛ إذ يمطره الجنود بالسهام التي تنهال عليه كالمطر وتحيط به من مكان لآخر، إلى أن يخترق سهم منها عنقه.

وبالرغم من أن كل لقطة في الفيلم توحي بالطبع الياباني الأصيل، فإن بعض المَشاهِد لم تفلت من قبضة التصوير السينمائي السابق للمسرحية الخالدة، وأعني بهذا فيلم أورسون ويلز عنها. فنحن نتذكر الفيلم الأمريكي في غلالات الضباب التي تحيط بالأحداث واستخدام الضوء في اللونين الأبيض والأسود بما يخدم الإيحاء بالجو المطلوب، وغير ذلك مما يبين عدم قدرة المخرج الياباني على التخلص تمامًا من قبضة أورسون ويلز التي لها فضل الريادة!

والفيلم الآخر هو ذلك المأخوذ عن مسرحية الملك لير، وقد قدمه كوروساوا عام ١٩٨٥م تحت اسم «ران» الذي يعني باليابانية «فوضى» أو «تمرد». وقد حشد المخرج له إمكانيات ضخمة قفزت بتكلفته إلى ١٢ مليون دولار أمريكي، بحيث أصبح أكثر الأفلام اليابانية تكلفة حتى ذلك الوقت. وكانت النتيجة فيلمًا عظيمًا يزخر بالمَشاهِد التي لا تُنسى، والتي رفعته إلى مصاف الأفلام اليابانية الكلاسيكية.

والفيلم في جوهره فيلم إنساني يمثِّل دراسة في التهور في استخدام السلطة دون تفكير. وقد قال كوروساوا وهو يعمل فيه: «إن المشاكل التي أحب أن أعالجها هي مشاكل إنسانية، ولذلك فهي لا عصر لها ولا زمن.» وقصة الملك لير كما نعرف تحكي عن ملك كبير قسَّم مملكته بين بناته الثلاث على حسب قدرتهن على التعبير عن مدى حبهن له، فأقبلت اثنتان منهن على مدحه وتملُّقه بينما لم تعبِّر الثالثة — كورديليا — إلا عن عاطفة صادقة مقتضبة، فيغضب منها الأب ويطردها من عطفه. وتمر الأيام ويلقى الأب من جحود الابنتين الشيء الكبير، ولا يجد من يقف معه في محنته وشيخوخته إلا الابنة الصغرى المخلصة التي سبق أن أساء إليها، والتي تعود مع زوجها الفرنسي لتنتقم له من غدر أختيها به الذي قاده إلى حافة الجنون. ولكن المأساة تتم فصولًا حين تتشابك أحداث وشخوص أخرى في المسرحية تنتهي بموت الجميع موتًا فاجعًا بمن فيهم كورديليا والملك لير نفسه بعد أن يدرك متأخرًا مدى حب ابنته الصغرى له.

أما كوروساوا فقد نقل الأحداث مرة أخرى إلى اليابان في القرن السادس عشر، وخلع عليها مسحة يابانية. فهو مثلًا لم يكن يستطيع تصوير السيد الياباني الكبير وهو يقسِّم مملكته بين بناته؛ إن ذلك لم يكن ليتفق مع التقاليد اليابانية في ذلك العصر، فجعل له ثلاثة أولاد، ينزل لواحد منهم فحسب عن ملكه، على أن يكون الأخان الآخران مساعدين له،

وحين يعبِّر الابن الأصغر عن مخاوفه من جراء هذا القرار، يثير حفيظة الأب ويأمر بطرده. ويستمر الموضوع الشكسبيري بإساءة الابن الأكبر معاملة أبيه الذي يجد نفس الإساءة لدى الابن الثاني. وينشب صراع على السلطة بين الأخوين، وهو يوازي الصراع العاطفي بين الأختين في مسرحية شكسبير. كذلك فإننا نرى في الفيلم الياباني ما يوازي القصص الفرعية التي تحيط بالمأساة الرئيسية. ويكون الابن الأصغر الذي ظلمه الأب هو الوحيد الذي يساعده بعد ذلك وينتقم من أخويه وأشياعهما، إلا أنه يفقد حياته في سبيل ذلك، ويموت الأب حزنًا عليه.

وقد أجاد كوروساوا تصوير شخصية السيد الكبير وهو يتحول تدريجيًّا من طاغية مستبد إلى شيخ ضعيف يعاني من عقدة الذنب، وهو مضطر إلى مواجهة عواقب تهوُّره وتسرُّعه في أحكامه. ونال هذا الفيلم جائزة الأكاديمية البريطانية، ورُشِّح كوروساوا لجائزة الأوسكار للإخراج عن عام ١٩٨٥م، إلا أنها ذهبت إلى المخرج سيدني بولاك عن فيلم «الخروج من أفريقيا».

وهذان الفيلمان المأخوذان عن شكسبير جديران بالدراسة الجادة لتفهم أصول تحويل المسرحية الشكسبيرية إلى فيلم محلي. وقد أخرجت السينما المصرية عددًا من الأفلام المأخوذة عن مسرحيات الأديب العالمي، منها روميو وجوليت وترويض النمرة وظهر فيلما «الملاعين» و«حكمت المحكمة» عن الملك لير، وظهر فيلما «المعلمة» و«الغيرة القاتلة» عن عطيل. والفيلم الأخير هو الذي يرقى إلى المعالجة الفنية المتميزة. ويبقى أمام السينمائيين المصريين أعمال شكسبير العظيمة الأخرى: مكبث، هملت، الملك لير، ريتشارد الثالث، أنطونيو وكليوباترا، وغيرها، ولعل في وجود عدد من ألمع مخرجينا وكاتبي السيناريو من دارسي الأدب الإنجليزي دراسة متخصصة — منهم الأستاذان رأفت الميهي ومصطفى محرم — ما يتيح لنا أن نرى أحد هذه الأعمال في بيئة مصرية تاريخية تفعل بشكسبير عربيًّا ما فعله كوروساوا به يابانيًّا.

ثلاثية من الهند

الهند هي إحدى الدول الأكثر إنتاجًا للأفلام السينمائية في العالم؛ إذ يربو عدد الأفلام التي تنتجها على ٣٠٠ فيلم طويل و٥٠٠ فيلم قصير وتسجيلي سنويًّا. وتنقسم أفلامها إلى نوعين: أفلام عموم الهند، وهي ناطقة باللغة الهندية، والأفلام المحلية الناطقة باللغات الإقليمية المختلفة، وأشهرها الأفلام البنغالية.

وكان أول فيلم يلقى شهرة خارج الهند هو أول فيلم هندي ملون، من إنتاج عام ١٩٥٢م، بعنوان «آن الأميرة المتوحشة» وهو بالمناسبة أول الأفلام الهندية التي ذاعت في مصر أيضًا، وفتح الباب لتدفق الأفلام الهندية التي ما زالت تغمر السوق المصرية حتى الآن. وقد مثَّل هذا الفيلم نموذجًا لما كانت عليه عامة الأفلام الهندية من قبل ومن بعد: أحداث ميلودرامية تتخللها الأغاني والرقصات الهندية العاطفية. وما نزال نذكر الكثير من الأفلام الهندية التي ضربت رقمًا قياسيًّا في الجناح التجاري في مصر، وعلى رأسها — طبعًا — فيلم «سانجام».

بَيْدَ أن هناك عددًا من الأفلام ذات القيمة الفنية المتميزة تتخلل ذلك الإنتاج الضخم من الأفلام الهندية، وإن كان طريقها إلى العرض خارج الهند صعبًا لصعوبة الإقبال الجماهيري عليها.

ويستثنى من هذا أفلام «ساتيا جيت راي» (١٩٢١–١٩٩٢م) مخرج الثلاثية السينمائية التي فتحت أسواق الغرب للأفلام الهندية، وجعلت اسمه مرادفًا للفن السينمائي الهندي في أوروبا وأمريكا.

وقد نشأ راي في أسرة بنغالية عريقة في مجالات الفن والأدب. فقد كان أديب الهند الأشهر «طاغور» من المترددين على منزل أسرته، وعرفه راي وتأثَّر بأعماله تأثرًا عميقًا تبدَّى في النزعة الإنسانية التي تتخلل أفلامه. ودرس راي العلوم والاقتصاد وتاريخ الفن

في جامعة كلكتا، وتخرج فيها عام ١٩٤٠م، وعمل بعد تخرجه في فرع لوكالة بريطانية للإعلانات مما أتاح له الإقامة لفترات قصيرة في لندن. وفي أثناء ذلك بدأ يهتم بالسينما نتيجة مشاهدته لروائع كبار المخرجين آنذاك أمثال وايلر وفورد وكابرا وستيفنز وكلير ورينوار. وبعد عودته إلى كلكتا، أنشا جمعية للسينما، وتعرف على المخرج الفرنسي رينوار الذي كان في زيارة لكلكتا لتصوير فيلمه «النهر» ويذكر راي على الدوام أن الفضل في دفعه إلى إخراج أول أفلامه يعود إلى مقابلته مع رينوار، وإلى مشاهدته فيلم دي سيكا «سارق الدراجات»، وكان قد أعجب إعجابًا شديدًا برواية لأديبٍ بنغالي يُدعَى باناراجي، فبدأ في كتابة سيناريو عنها، وشرع يخرجها للسينما مستعينًا بأمواله الخاصة التي نفدت بعد وقتٍ قصيرٍ، وهددت الفيلم بالتوقف. وكان مدير متحف الفن الحديث بنيويورك يزور كلكتا للإعداد لمعرض عن الفن الهندي في نيويورك، ورأى بعض مناظر الفيلم فوعد بأن يعرض الفيلم فور الانتهاء منه ضمن أنشطة المعرض في المتحف الأمريكي؛ وأعطى ذلك دفعة قوية لإنتاج الفيلم انتهت بأن وافقت الحكومة المحلية في البنغال على تمويله. وهذا الفيلم هو «أغنية الطريق» — الحلقة الأولى من «ثلاثية آبو» — وتم إنتاجه عام ١٩٥٥م، وحقق نجاحًا فوريًّا داخل الهند وخارجها؛ إذ فاز بجائزة مهرجان كان السينمائي، مما حفز المخرج راي إلى إكمال الثلاثية بفيلمي «اللامنهزم» (١٩٥٦م) و«عالم آبو» (١٩٥٨م).

وفيلم «أغنية الطريق» يتناول الحياة في أعماق الريف الهندي في حوالي العشرينيات، حيث يسود الفقر المدقع والكفاح في سبيل العيش. وتركز القصة على أسرة ريفية تتكوَّن من الأب والأم والجدة وابن وابنة. وتصور بدايات الوعي لدى الطفل الصغير آبو الذي يتركز عالمه في أسرته الصغيرة وعالمه الريفي الذي لا تحدُّه حدود. ويتفتح شعوره حين تصحبه أخته الصغيرة لمشاهدة القطار لأول مرة في حياته، ويراقب أباه الذي يشقى ليوفر لقمة العيش لأسرته مضحيًا بأحلامه في أن يكون كاتبًا، وأمه التي ينحصر عالمها في التدبير والقلق المستمر على المستقبل، والجدة التي جاوزت الثمانين، والتي تتغلب على الفقر والمرض بالهروب إلى عالم خيالاتها وأحلامها. يتردد آبو على مدرسة القرية — وهي تماثل «الكُتَّاب» في الريف المصري — واضعًا قدمه في أول السلم الذي سيتيح له تغيير حياته في المستقبل. وينتهي الفيلم نهاية حزينة، فبعد أن تموت الجدة العجوز، تموت الابنة الصغيرة نتيجة عدم توافر العناية الطبية بعد برد شديد ألمَّ بها حين قضت ليلة تحت الأمطار مع أخيها؛ وإذ تدرك الأسرة أنه لا مقام لها في القرية، تهرب من أحزانها بالانتقال إلى مدينة بينارس لممارسة حياة جديدة.

وفي الفيلم الثاني من الثلاثية، بعنوان «اللامنهزم» نرى الأسرة وهي تعيش في مدينة بينارس، ولكن الفقر والحاجة لا يزالان يخيمان عليها. ويستسلم الأب للمرض ولا يلقى العناية اللازمة فيرحل تاركًا الأم والابن لقدرهما. وتضطر الأم إلى العمل في بيوت الأثرياء، وتجاهد حتى تلحق آبو بالمدرسة كي يكون بوسعه أن يشق طريقًا مختلفًا عن حياة الفاقة التي يعيشونها. ونرى الشاب في طور المراهقة يستعيض عن الانفتاح التلقائي لأحاسيسه ومداركه، بالشعور بالمسئولية تجاه نفسه وتجاه أمه.

وفي المدرسة، يلفت الصبي نظر مدرسيه بذكائه ونهمه إلى المعرفة، فيشجعه الناظر ويهدي له عددًا من الكتب لتساعده على توسيع أفقه، وتمكِّنه من إتقان اللغة الإنجليزية. ويذكِّرنا هذا بأننا في الهند إبان العقود الأولى من القرن العشرين، حين كانت بريطانيا إمبراطورية تبسط نفوذها في شبه القارة الهندية. فنرى من بين الكتب المهداة إليه كتابًا عن اكتشافات لفنجستون في أفريقيا. وينهي الشاب آبو دراسته بنجاحٍ يؤهِّله للحصول على منحة دراسية للدراسة في جامعة كلكتا. وكان الفراق عن أمه صعبًا بالنسبة للطرفين، ولكن إصرار آبو على إكمال تعليمه من أجل تحسين وضعه الاجتماعي والاقتصادي يتغلب على معارضة أمه. ويهديه ناظر المدرسة عند الرحيل كرة أرضية صغيرة يفرح بها آبو ويبيِّن لأمه موقع كلكتا عليها.

وفي كلكتا يعمل آبو إلى جانب دراسته في مطبعة يدوية حتى يؤمِّن لنفسه غرفة يعيش فيها في المدينة الكبيرة التي يضيع في زحامها. ويجد آبو صعوبة في متابعة المحاضرات في نفس الوقت الذي كان يتعيَّن عليه أن يسهر طويلًا في المطبعة. ويؤدي في النهاية ثمنًا هائلًا، حين يضطر إلى البقاء في المدينة لتأدية الامتحانات في الوقت الذي تمرض فيه أمه مرضًا خطيرًا، وحين يعود يجد أن أمه قد ماتت، وهكذا ينتهي هذا الفيلم أيضًا نهاية متشائمة حزينة.

وفي الفيلم الأخير من الثلاثية، المعنون «عالم آبو» نرى أن الفتى وقد نضج سنًّا، وهو يتهيَّأ لمفارقة الجامعة بعد أن يرى أنه لا يستطيع الاستمرار في الدراسة وكسب العيش معًا. ويعيش آبو حياة حرة يجرب فيها حظه ككاتبٍ للقصة القصيرة والرواية، ويفشل في الحصول على عملٍ ثابتٍ فيعمد إلى التكسب عن طريق إعطاء الدروس الخصوصية التي لا تكاد تقيم أوده ودفع إيجار غرفته. ويأتي صديق له يدعوه إلى حضور عرس ابنة عمه في الريف، وفي الطريق يشرح له آبو معالم الرواية التي يعتزم كتابتها، وتدور حول حياته حين كان طفلًا في القرية إلى اعتزامه أن يكون كاتبًا، ويبرز فيها أن أهم شيء في الشخصية

الرئيسية — ونحن نعرف أنه إنما يتحدث عن نفسه وقتها — أنه لا يزال يؤمن بالحياة وقيمتها في مواجهة الصعاب الكثيرة التي يصادفها والوحدة التي يعانيها بعد وفاة أبيه وأمه وأخته.

وفي حفل العرس في الريف، يكتشف الأهل أن العريس المنتظَر زواجه من ابنة العم مصاب في عقله، ولم يكن هناك من حلٍّ ينقذ العائلة من عدم إتمام زواج الفتاة إلا أن يحلَّ آبو محل العريس. ويتعرف الشاب على عروسه ويعجب بها، ويحملها معه إلى كلكتا ويقدمها إلى جيرانه. وينتهي الأمر بآبو إلى أن يشعر تجاهها بحبٍّ وودٍّ عميقين، وتسافر الزوجة إلى قريتها كي تضع مولودهما، إلا أنها تموت بعد قليلٍ من وضعها طفلًا، وتجتاح آبو صدمة عنيفة من جراء ذلك، تدفعه إلى الشعور بالكراهية تجاه ذلك الطفل الذي كان السبب في حرمانه من زوجته التي ركز فيها كل عالمه. ويتنقل آبو من مدينة إلى أخرى، ولا يعود إلى القرية لرؤية ابنه إلا بعد أن يدفعه صديقه إلى ذلك، وهناك في القرية تنمو عاطفة جديدة لتسيطر على آبو، عاطفة الأبوَّة حين يرى طفله وحيدًا بين عائلة أمه، في حاجة إلى العطف والرعاية. وينتهي الفيلم باحتضان الأب لأبنه مصطحبًا إياه نحو مستقبل جديد. وهكذا تنتهي الثلاثية بنغمة متفائلة في إمكانية بزوغ غدٍ أفضل أمام بطلها، قائم على دفء المشاعر الإنسانية.

إن ما يجعل هذه الأفلام متميزة في خضم العدد الهائل من الأفلام الهندية هو واقعيتها الشديدة التي تقترن في نفس الوقت بالنزعة الإنسانية التي يبرزها المخرج في كل مشهد من مشاهدها. وهي تذكِّرنا بالواقعية عند صلاح أبو سيف في بعض أعماله التي يمكن مقارنتها بهذه الثلاثية الهندية، وكذلك بالأفلام المصرية التي تعرض للريف وحياة الفلاح المصري في النصف الأول من القرن، والتي تشابه في وجوه كثيرة الحياة في الريف الهندي.

وأفضل قول نختتم به هذه المقالة هو تعليق الناقد السينمائي الأمريكي دافيد شيبمان بأن ثلاثية آبو بالنسبة للسينما — في تقديمها صورة شاملة للنفس الإنسانية — هي ما لرواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع» من وضعٍ بالنسبة للأدب العالمي.

السيدة والكلب

هذا الفيلم درة من درر السينما السوفييتية؛ إذ إنه عُرِض سنة ١٩٦٠م إبان وجود الاتحاد السوفييتي، وقبل أن يتقلص الآن ليصبح الاتحاد الروسي. وترجع أهمية هذا الفيلم بصورة أساسية إلى أنه مأخوذ عن قصة للكاتب الروسي العظيم أنطون تشيكوف، وإذا كان الكُتَّاب الروس في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين قد خرجوا من «معطف جوجول»، فإن كُتَّاب القصة القصيرة بصفة عامة — بما في ذلك في مصر — قد خرجوا من معطف تشيكوف، ولا يزال جيلي يذكر الأمثلة القصصية الرائعة لتشيكوف، والتي تتلمذنا عليها في دراسة ونقد فن بناء القصة وتطورها ونسيجها المحكم.

وعنوان الفيلم الصحيح هو: «السيدة صاحبة الكلب الصغير»، وإن كان العنوان الآخر المختصر قد شاع كترجمة لهذه القصة وهذا الفيلم، وقد أنتج الفيلم وأخرجه وكتب السيناريو له «جوزيف هايفيتز» وقام بدور البطلين فيه «إيا سافينا» و«إلكساي باتالوف». وأهم ما يتميز به الفيلم هو الحرفية الفنية البارعة التي نجح بها كاتب السيناريو والمخرج في نقل روح تشيكوف ونصه أيضًا إلى الشاشة الفضية ذات الوسيط الفني المختلف؛ فنحن إذ نتابع مَشاهِد الفيلم وأحداثه نخرج بنفس الانطباع الذي تتركه فينا مطالعة هذه القصة الشائقة، بل ونسمع معظم ما ورد فيها من حوار.

وتعكس القصة، التي كتبها تشيكوف عام ١٨٩٩م، الموضوع الذي شغل بال الكاتب وعمد إلى تصويره في أكثر أعماله الفنية من قصص وروايات قصيرة ومسرحيات، وهو حالة الاضمحلال والركود والضجر التي سادت المجتمع الروسي في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، وقد برع تشيكوف في تصوير ما اتصفت به الحياة والناس في ذلك الوقت من بلادة وخمول، وإن كان دائمًا ما يبشِّر بأمل البعث والميلاد الجديد، وخاصة في مسرحيتيه «بستان الكرز» و«الشقيقات الثلاث».

وفيلمنا مثال على ذلك، وهو يبدأ في الثغر الروسي «يالطا» منتجع يؤمُّه سراة القوم للاصطياف والاستشفاء. ونرى البطل ديمتري يقضي هناك فترة إجازة مملة، تماثل حياته في العاصمة موسكو؛ فهو موظف في بنك في منتصف العمر، ولا يشعر بالسعادة في زواجه التقليدي الذي أثمر ثلاثة أطفال. ويقطع هذا الملل متابعته سيدة تخطر على الشاطئ كل يوم مع كلبها الصغير، فيستغل ديمتري ملاطفته للكلب كي يتعرف على السيدة التي نعرف عنها أن اسمها «آنَّا» وأنها تصطاف وحدها أيضًا، وتنشأ بينهما علاقة حب ودود، وتقع هي في غرامه شيئًا فشيئًا رغم إحساسها بالذنب وخشيتها البريئة من احتقار ديمتري لها، ونعرف أنها هي الأخرى قد تزوجت زواجًا تقليديًّا، وتعيش في مدينة ساراتوف مع زوجها الذي لا تشعر بطعم الحياة ولا الحب معه، وهي لا تعلم بالضبط العمل الذي يمارسه زوجها، رغم تكرارها أنه مجرد متسلق متزلف للآخرين. ثم يقدم لنا الفيلم العاشقين وهما يقومان بسلسلة من النزهات الخلوية، يتضح منها مدى التوافق العاطفي والنفسي الذي يجمع بينهما، ويعزز المخرج تلك الفكرة بمشاهد رائعة لجمال الطبيعة وانسجامها، من جبال وسحب وأمواج هادرة، تصاحبها موسيقى تنقل للمُشاهِد نفس الإحساس.

وحين يعود ديمتري إلى موسكو، وينخرط مرة أخرى في سلك الحياة التقليدية الضجِرة الرتيبة، يكتشف أن تلك المغامرة العاطفية التي ظن أنها مجرد علاقة عابرة قد نمت وتمكَّنت من فؤاده، وعمَّقت إحساسه بتفاهة الحياة الزائفة التي يحياها، والتي تنحصر في المحادثات والمجاملات الروتينية المتكررة، والتطلعات البورجوازية القاتلة للأحاسيس الرقيقة والعمق العاطفي تجاه الحياة والجمال، ويقتله الإحساس بالعقم وبأنه يعيش في سجن وراء قضبان، وتتراءى له دائمًا صورة «آنَّا» وأيامه معها التي امتلأت بالشعور الحقيقي بالحياة، والتي أحسَّ معها بالحب لأول مرة في حياته. ويدفعه شوقه إلى زيارتها في مدينتها الصغيرة، حيث يلقاها في مسرح المدينة فيتحادثان خفية، وتعترف له بأنها هي الأخرى لا تستطيع أن تنساه، ويتواعدان على اللقاء في موسكو كلما سنحت لها الفرصة بزيارتها ملتمسة بذلك الأعذار لزوجها. ونراهما بعد ذلك في أحد لقاءاتهما في فندق بالعاصمة، حيث يجتاحهما شعور بأن هذا اللقاء سيكون الأخير بينهما؛ إذ إنها لا تستطيع الاستمرار في اختلاق أعذار جديدة للسفر، وتقول له أشهر جملة في القصة: «ما نحن إلا كطائرين عابرين، أرغموهما على البقاء في قفصين منفصلين، وسيبقيان هناك حتى يطويهما الموت»، أما هو فيقول إنه واثق أن هناك حلًّا ما لمشكلتهما، وأن هذا الحل يمكن أن يكون قريبًا في متناول اليد، ولكن الفيلم ينتهي بنغمة متشائمة رغم الأمل الماثل دائمًا؛

إذ نرى البطلين يطلَّان من النافذة فيرتسم وجهاهما وراء مربعات النافذة كأنما هما وراء قضبان القفص الذي أشارت إليه «آنَّا»، ثم تبقى وحدها تنظر إلى ديمتري يحييها مودعًا برفع قبعته وسائرًا نحو المجهول. وهذا الانتقار إلى الوصول إلى حل للحالات المعقدة التي تواجهها الشخصيات صفة أصيلة متكررة في قصص تشيكوف ومسرحياته؛ إذ إنه كان يؤمن بأن واجب الفنان لا يكمن في حل المشكلات، بل في «تصوير المشكلة تصويرًا صادقًا صحيحًا» كما أن تشيكوف لا يعمد إلى إصدار أحكام على شخوصه، مثل آنَّا وديمتري، فهو يقول: «يجب ألا يصدر الفنان أحكامًا على الشخصيات التي يكتب عنها، بل يكون مجرد شاهد عدل». وقد أبدع المخرج في نقل كل فلسفة الكاتب الفنية في هذا الفيلم، وقد ذكر مرة في مقابلة صحفية له: «لقد تعلَّمت من تشيكوف كيف يكون الفن إنسانيًّا» ولا عجب إذن أن ينال الفيلم جائزة خاصة في مهرجان «كان» عام ١٩٦٠م بسبب «إنسانيته الرفيعة وامتيازه الفني».

وفي النهاية، تجدر الإشارة إلى مكان هذا الفيلم في إطار السينما السوفييتية بوجه عام، فهو ينضوي تحت تلك المجموعة من الأفلام ذات القيمة الفنية المتميزة التي تم إنتاجها في الفترة التي تلت عام ١٩٥٦م، حين خرجت روسيا من ظل حكم ستالين الخانق، الذي تحوَّلت السينما فيه إلى أداة دعائية عقائدية محضة، واختفى منها الجانب الفني الخلَّاق، وقد ظهرت في المرحلة الجديدة معظم الأفلام الفنية المتميزة مثل «عطيل»، «روميو وجولييت»، «نهر الدون الهادئ»، «اللقائق تطير»، «دون كيشوت»، وفيلمنا هذا: «السيدة والكلب». كذلك شهدت تلك المرحلة الإفراج عن الجزء الثاني من فيلم «إيفان الرهيب» للسينمائي العظيم أيزنشتاين صاحب «المدرعة بوتمكين»، والذي كان قد تعرَّض للاضطهاد في الفترة الستالينية.

دنانير

قد لا يعلم القراء أن هذا العنوان هو عنوان فرعي لهذا الفيلم، وأن العنوان الأصلي له هو «هارون الرشيد»، ومن هنا يستبين سبب اعتباري هذا الفيلم من الأفلام الجديرة بالتقدير، بالرغم من أن ذلك الاختيار قد يثير دهشة الكثيرين. وفيلم دنانير يُعتَبر علامة مضيئة في سجل الأفلام التاريخية، خاصة وأنه قد أنتِج عام ١٩٤٠م خلال الحرب العالمية الثانية، حين كانت الإمكانات الفنية في مصر لا تزال في بدايتها، وإن ما عوض عن هذا هو الأشخاص الذين تولوا العمل في الفيلم، وعلى رأسهم أحمد بدرخان الذي كان استوديو مصر قد أوفده لدراسة الفن السينمائي في باريس ثم عاد ليصبح أحد أعمدة السينما المصرية التي أسهم فيها بالكثير من الأعمال المرموقة بدءًا من عام ١٩٣٦م حتى وفاته في عام ١٩٦٩م. ومن أهم عوامل النجاح الفني لفيلم دنانير — في رأيي — مؤلفه وكاتب السيناريو له، الشاعر الكبير أحمد رامي، فقد قام أحمد بوضع قصة درامية محكمة، مستلهمًا فيها حقبة معروفة في التاريخ العربي الإسلامي، هي الخلافة الإسلامية في ظل حكم هارون الرشيد، أشهر الخلفاء العباسيين ممن ازدهرت في عهدهم المدنية الإسلامية ازدهارًا عظيمًا. وقد اختار رامي لدرامته قصة البرامكة وتاريخهم مع الرشيد، ناسجًا في إطارها قصة حب جعفر البرمكي لجاريته المغنية دنانير.

فالفيلم تقع أحداثه في بغداد عاصمة الخلافة العباسية، ويحكي قصة راعية تعيش مع شيخ تبناها في بادية العراق، ويمرُّ بها يومًا جعفر البرمكي وزير الرشيد وهو عائد من رحلة صيد فيغرم بصوتها الجميل ويصحبها معه إلى بغداد حيث يعهد بها إلى إبراهيم الموصلي — أشهر ملحني عصره — حتى تبلغ قمة الغناء والموسيقى، وتصبح دنانير (أم كلثوم) الجارية الأثيرة لدى جعفر (سليمان نجيب) وتبادله حبًّا بحبٍّ بكل إخلاص وتفانٍ، وتغني دنانير بين يدي الخليفة هارون الرشيد (عباس فارس) فيعجب بغنائها،

ويرغب في ضمِّها إلى جواريه، ولكن جعفر يعتذر له في أدب لأنه لا يستطيع لها فراقًا، ولكنه يعد بأنها ستتردد على الخليفة كلما شاء أن يستمع لغنائها. ويحيك حسَّاد جعفر دسائسهم حوله ليوقعوا به، وعلى رأسهم زبيدة زوجة الرشيد والفضل بن الربيع حاجبه وأمين الدولة، ويصورونه للخليفة على أنه قد أبطرته النعمة، وأنه يجمع حوله الأعوان والموالي ذوي الأصل الفارسي حتى يتغلَّب بهم على العنصر العربي في الدولة، ويوغرون صدره أكثر فأكثر بإبلاغهم إياه أن جعفر قد تجرَّأ وأطلق سراح أحد أكبر أعداء العباسيين من سجنه دون إذن الخليفة. ويعمل جعفر، وقد أحس بتغير قلب الرشيد تجاهه على الإسراع بالتوجه إلى خراسان واليًا عليها من قِبَل الرشيد، ولكن في الليلة التي كان يستعد للسفر فيها مع جاريته دنانير، يأمر الرشيد سيَّافه مسرور بضرب عنق جعفر كبداية لمذبحة كبرى يقوم فيها جيش الرشيد بالقضاء على أعوان جعفر ومواليه فيما عُرِف بعد ذلك في التاريخ باسم نكبة البرامكة. ويحرم الخليفة ذكر اسم البرامكة بعد ذلك خاصة اسم جعفر، ولكن حبيبته دنانير التي أذهلتها الصدمة تظل على وفائها له، وتتغنى به وبأيامها معه في أطلال القصر الذي شهد حبهما.

وقد كتب أحمد رامي الخطوط العامة للقصة ثم أحالها إلى سيناريو سينمائي بصورة اكتملت لها عناصر درامية تجعلها تماثل مسرحية شكسبيرية أصيلة. فمن المعروف أن شكسبير كان ينتقي معظم موضوعاته من بين قصص تاريخية ثم يعمل فيها خياله وشعره فتستخيل خلقًا دراميًّا عظيمًا، وكذلك فعل أحمد رامي بإفراغ هذه النواة التاريخية في إطار درامي، تأسَّس على الصراع بين جعفر ومناوئيه، وهو يرسي منذ البداية الخطوط الأولى للصراع؛ إذ يبين في أنشودة بغداد في أوائل الفيلم كيف يتغنى الناس بجعفر إلى جوار الرشيد، إن لم يكن قبله، حين تنشد دنانير والجنود عن بغداد: «الفضل في جمالها لجعفر، عاش الوزير المؤمن، في عصر هارون الرشيد الزاهر، يحيا ويعتز الوطن.»

ويبني المؤلف على هذا الموضوع، فيقارن دائمًا بين الشخصيتين، مصورًا مدى النفوذ الذي وصل إليه جعفر في ذلك الوقت، إلى أن يبلغ الذروة الدرامية بقرار الرشيد تصفية البرامكة. ويستخدم رامي الوسائل الشكسبيرية ببراعة تامة، وإن يكن باختصار شديد، مثل التعليقات الجانبية من شخوص الرواية بما يشعرون أو يعتزمون فعله، والمناجاة الفردية مثل خطاب جعفر لنفسه قبل مصرعه. كذلك يصور الفيلم ثورة الطبيعة في ليلة نكبة البرامكة، وهي لمسة شكسبيرية معروفة عنه. والمشهد الذي تبثُّ فيه زبيدة الشك في

صدر الرشيد ضد جعفر وآله يذكِّرنا بياجو وهو يبثُّ الشك والغيرة في صدر عطيل ضد زوجته ديدمونة. ويستخدم رامي أيضًا عنصر التخفيف الكوميدي الذي نراه دائمًا في مآسي شكسبير، وجاءت في الفيلم العربي في شخصيتي مهرج الخليفة (عباس كامل) وأبي نواس (فؤاد شفيق) بظرفهما ومجونهما ودعابات الرشيد معهما، وقد جاء كل هذا في لغة عربية من الفصحى السهلة الجزلة التي لا يشعر سامعها بأي جهد في تقبُّلها واستيعابها، مع دقة في اللفظ العربي السليم وحركات الإعراب المضبوطة التي قلَّ وجودها الآن.

وإني لأذهب إلى القول بأنه لو كان أحمد رامي قد واصل هذا الخط من التأليف، وطوَّره إلى مجال المسرحيات الشعرية، لكان قد أصبح له باع طويل في هذا الفن الذي بدأه حديثًا أمير الشعراء أحمد شوقي، وتبعه العديد من الشعراء المحدثين كعزيز أباظة وصلاح عبد الصبور وفاروق جويدة، ولعلَّ سبب ترك رامي لذلك الخط هو عدم نجاح الأوبريت الشعري التمثيلي «عايدة» الذي ظهر في فيلم أم كلثوم الذي يحمل نفس الاسم.

وفيلم دنانير هو مثال بين أيدينا على الطريقة الناجحة لتقديم أفلام مستمدَّة من تاريخنا ومن تراثنا الأدبي، فعلى الرغم من ضعف الإمكانيات بمقارنتها بالتقدم الفني الحالي، جاء الفيلم متوافقًا تمام التوافق مع الواقع التاريخي لتلك الفترة، وما من شك في أن أحمد رامي وأحمد بدرخان قد بذلا كل جهد لتوثيق الوقائع والأحداث للفيلم حتى لا يحتوي على أية مخالفات تاريخية، وقد نجحا في ذلك إلى حدٍّ كبير، لدرجة أننا لا نرى فيه أي تعارض يُذكَر مع كل ما جاء — مثلًا — في الكتاب الجامع المانع الذي وضعه الأستاذ أحمد أمين عن هارون الرشيد، وأصدرته دار الهلال عام ١٩٥١م (والذي تجب إعادة طبعه الآن لعدم توافره في المكتبات)، اللهم إلا تغيير في أحدوثة يحيى بن عبد الله العلوي، عدو الرشيد، كذلك ليس هناك من مفارقات تاريخية، إلا إذا احتج علينا أحد المتكلفين قائلًا إن دنانير قد شدت أمام الخليفة بقصيدة «قولي لطيفك ينثني عن مضجعي» مع أنها من تأليف شاعر تراثي هو الشريف الرضي الذي عاش بعد عصر الرشيد بقرنين من الزمان! وهذا طبعًا على سبيل التفكُّه.

وقد قدم الفيلم شخصيات معروفة في بلاد الرشيد، مثل البرامكة، والشاعرين أبي نواس وأبي العتاهية، ومسرور السياف، وصوَّر بلاط الرشيد ومجالسه عند استقبال وفود شارلمان، ومجالسه في الغناء والطرب، ونوادره مع جلسائه، على أحسن ما يكون التصوير، حتى ليحس المُشاهِد أنه قد انتقل حقًّا إلى تلك الفترة من فترات التاريخ، بل إن الفيلم يحتوي على مَشاهِد ومقاطع وعبارات مثبَتة تاريخيًّا، وترِد في الفيلم في مكانها المضبوط

من الحدث الدرامي، ومنها أشعار معروفة لأبي نواس، ومثل أبيات — نسبها الفيلم لأبي العتاهية — وثابتة فيما نقله الحسَّاد للرشيد لإثارة حفيظته على البرامكة، وهي:

هذا ابن يحيى قد غدا مالكًا معك ما بينكما حد
أمرك مردود إلى أمره وأمره ليس له رد
ولا يباهي العبد أربابه إلا إذا ما بطر العبد

وكذلك رد دنانير على الرشيد حين دعاها لقصره بعد مصرع جعفر، حين أجابت: «عاهدت نفسي ألا أغني لأحدٍ من بعد جعفر.»

ويبقى بعد ذلك الحديث عن عظمة التمثيل ودقة التصوير والديكور والملابس. فنحن نرى عباس فارس يقدم صورة حقة مقنعة لهارون الرشيد في عظمته، قويًّا في موطن القوة، جليلًا في تعامله مع أفراد بلاطه، مداعبًا في موقف المداعبة، شغوفًا بالمعرفة والشعر والموسيقى، إنسانًا تتصارع في صدره عواطف ودِّه وامتنانه للبرامكة مع خوفه من انتشار نفوذهم، حاسمًا حين يقرر آخر الأمر أن يتخلص منهم. كذلك كانت أغاني أم كلثوم الشادية تتخلل الفيلم وتزيد من استمتاعنا به، وهي كلها من نظم أحمد رامي (عدا واحدة) ومن تلحين كبار ملحني المطربة الخالدة: القصبجي والسنباطي وزكريا أحمد.

وأخيرًا، فقد قرأت خبرًا عن الإعداد لفيلمٍ جديدٍ عن هارون الرشيد برؤية مختلفة، ونأمل مع التقدم الفني الهائل في صناعة السينما منذ العام الذي ظهر فيه الفيلم الأول حتى الآن، أن يقدِّم الفيلم الجديد طفرة في تناول هذا الموضوع بما يضارع «دنانير» إن لم يتفوق عليه .

المسئولية والضمير

بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، أثيرت قضية مهمة عن مدى مسئولية الأفراد عن تنفيذ الأوامر الصادرة إليهم من رؤسائهم إذا كانت تتنافى مع القيم والأعراف، بل وتمثِّل أحيانًا خروجًا على القوانين الإنسانية، وتبلغ حد الجرم وانتهاك الحقوق، فما إن استسلمت ألمانيا النازية رسميًّا في مايو ١٩٤٥م، وبدأ الحلفاء في القبض على من بقي من رموزها بعد انتحار هتلر وجوبلز وفرار البعض الآخر، حتى واجهت الدول المنتصِرة مشكلة كيف تتعامل مع هؤلاء الأسرى، وانتصر الرأي القائل بضرورة محاكمتهم محاكمة عادلة على الرأي الآخر الذي كان ينادي بإعدامهم الفوري.

وهكذا انعقدت — لأول مرة في التاريخ — هيئة قضائية دولية لمحاكمة متهمين بجرائم ضد الإنسانية، وبدأت عملها في أكتوبر ١٩٤٥م بمحاكمة «الرءوس الكبيرة» ومنهم جورنج وهيس وروبنتروب والجنرال كيتل. وقد اختار الحلفاء مدينة نورنبرج (التي تُكتَب أحيانًا نورمبرج خطأً) لعقد هذه المحاكمات، في قاعة قصر العدالة، الذي كان من بين المباني القليلة التي لم تتعرض للتدمير الشامل، وثمة أفلام تسجيلية كثيرة عن محاكمة كبار النازيين، ولكن الفيلم الذي تناول قضية المسئولية عن تنفيذ جرائم وأهوال الحرب هو فيلم «الحكم في نورنبرج» الذي أنتجه وأخرجه عام ١٩٦١م المخرج الأمريكي المشهور ستانلي كريمر، وحشد له مجموعة من النجوم اللامعة، منهم سبنسر تراسي وبرت لانكستر ومكسميليان شل وجودي جارلاند ومارلين ديتريش ومونتجمري كليفت وريتشارد ويدمارك.

ويتناول الفيلم محاكمة أربعة من القضاة النازيين المتهمين بتنفيذ السياسة العنصرية النازية بقيامهم بإصدار الأحكام التعسفية والزائفة التي قادت ضحاياهم إما إلى حتفهم وإما إلى معامل التجارب الطبية والعلمية، التي كانت تضع نظرية نقاء العنصر الآري

موضع التنفيذ. ويبدأ الفيلم بوصول رئيس المحكمة الأمريكي، ويقوم بدوره سبنسر تراسي إلى نورنبرج وهي لا تزال أنقاضًا بعد غزو الحلفاء لها. ثم تبدأ المحاكمة بقيام المدعي الجنائي — ريتشارد ويد مارك — بتوجيه الاتهام إلى القضاة النازيين بخيانتهم للعدالة وللضمير الإنساني في سبيل إرضاء هتلر وتنفيذ سياسته، بينما دفع محاميهم — مكسميليان شل — التهمة بأنهم كانوا مجرد منفذين للأوامر والقوانين، وأن محاكمتهم هي محاكمة لألمانيا كلها. وكانت مهمة رئيس المحكمة وعضويها الآخرين هي البحث عن الحقيقة، وعن مسئولية المتهمين الماثلين أمامهم، وعلى رأسهم وزير العدل في حكومة هتلر — ومثَّله برت لانكستر — الذي يتعالى على الجميع بمن فيهم زملاؤه، ويصر على الصمت والعزلة.

ويقدم الادعاء شهود الإثبات، ويبدأ بقاضٍ ألماني استقال عشية صدور القوانين العنصرية حتى لا يشارك في تنفيذها، مبينًا بذلك أن الفرصة كانت متاحة لكل صاحب ضمير ألا يشارك في المذابح التي تلت، ثم يأتي بعض ضحايا هؤلاء القضاة، وتتبدَّى معهم قصص ومشاهد رهيبة. يأتي مستر بيترسون — مونتجمري كليفت — ويقصُّ على المحكمة كيف كانت أسرته تعتنق أفكارًا مناهضة للفاشية، ولذلك حين وصل النازيون إلى السلطة في ألمانيا، وأراد أن يستخرج تصريحًا بالعمل أجبروه على المثول أمام محكمة يرأسها أحد المتهمين، أصدرت عليه حكمًا بإجراء عملية تجعله عقيمًا لا ينجب، وكانت حجتهم في ذلك أن أفراد أسرته تبدَّت فيهم علامات «عدم الأهلية العقلية»، وهو زعم ينفيه الضحية نفيًا باتًّا، ويصر على أن الحكم كيدي بسبب انتماءات الأسرة السياسية. وقد أدى كليفت هذا الدور بإعجاز، خاصة حين يطلع الحضور على صورة أمه ويشهدهم عليها: «هل هذا وجه يمكن أن تكون صاحبته بلا أهلية عقلية؟» ثم يعرض الادعاء ما عُرِف باسم قضية فلدنشتاين، فتأتي مسز هوفمان — جودي جارلاند — لتشهد كيف قبضوا عليها حين كانت في السادسة عشرة من عمرها لصداقتها لعجوز يهودي اتهموه بأنه على علاقة بها؛ وتنفي هي التهمة، وترفض ما عرضه عليها جلَّادوها بالبراءة إذا شهدت ضد صديقها الهرِم، ولكن المحكمة آنذاك — برئاسة برت لانكستر — تحكم على الرجل بالإعدام وعليها بالسجن سنتين. وحين يجيء دور المحامي لاستجوابها يشرح كيف أن نورنبرج أيام النازيين كانت قد أصدرت قانونًا يحظر أية علاقات اجتماعية بين الآريين والعناصر العرقية الأخرى، وأنهم قبضوا على مسز هوفمان وصديقها لخرقها ذلك القانون، وأن القاضي — حين أدانهما معًا — إنما كان يطبق القانون الساري آنذاك.

ويحاول المحامي أن يضيق الخناق على الشاهدة كي تعترف بأنها كانت ترتبط بعلاقة مع ذلك الرجل — رغم تأكيدها بأنها كانت تحبه كأبٍ ليس إلا — فيهب برت لانكستر ليصرخ في المحامي قائلًا: «كفى، هل سنعيد ما فعلناه مرة ثانية؟» وكانت لحظات حاسمة حين انطلق هذا المتهم الرئيسي يشرح كيف أدى الوضع في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى إلى ظهور النازية التي قدمت ما كانت البلاد تحتاجه لتعويض هزيمتها، وكان من المفهوم أن يؤدي ذلك إلى تجاوزات مؤقتة ضد الديمقراطية وضد الأقليات وضد أمن الأفراد؛ ولكن تلك التجاوزات المؤقتة ثبتت ورسخت حتى أصبحت نمطًا أساسيًّا ونظامًا قائمًا، وأقرَّ بأنه كان قد أصدر حكمه في قضية فلدشتاين قبل مثول المتهمين أمامه، واعترف — رغم احتجاجات دفاعية — بالجرائم التي ارتكبها والجرائم التي ارتكبها زملاؤه المتهمون.

وفي أثناء سير المحاكمة، يحدث تطور سياسي يؤثر فيها تأثيرًا جذريًّا. ففي ذلك الوقت، يتسع الخلاف بين الدول الغربية الثلاث وبين حليفتهم السابقة روسيا التي تعمد إلى فرض حصار على المنطقة الخاضعة للدول الغربية من برلين. وتضطر بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة إلى إمداد المدينة بكل احتياجاتها عن طريق النقل الجوي المتواصل. وتتبدى السخرية القائمة في محاولة القادة العسكريين الإيحاء لرئيس المحكمة في نورنبرج بأنهم الآن في حاجة إلى التفاهم مع الشعب الألماني وإلى دعمه في الحرب الباردة التي كانت تطل بوجهها آنذاك، وأن صدور أحكام قاسية على المتهمين سوف يقف في طريق التعاون المرتقَب مع أعداء الأمس. ويتأثر الجميع بهذا الموقف السياسي المستجَد، حتى ريتشارد ويدمارك ممثِّل الادعاء الذي يطلب في ختام مرافعته أن ينظر القضاة إلى التهم في «إطار المنظور المناسب لها». ويمر رئيس المحكمة بأصعب موقف في حياته حين يتداول القضاة الثلاثة في الحكم، ويجد أن أحد زملائه يرى أن المسئولين عن الجرائم ضد الإنسانية هم كبار معاوني هتلر، أما من هم في الصفوف الأدنى فهم في درجة أدنى من المسئولية. ولكنَّ رئيس المحكمة لا يسمع في النهاية إلا صوت ضميره اليقظ الذي لا يستطيع أن يحيد عنه في ضوء أي ظروف أخرى؛ فيعلن في حكمه أن المحكمة قد رأت «دون ظل من الشك» مسئولية المتهمين عن الجرائم التي ارتكبوها، ويحكم على كل واحد منهم بالسجن مدى الحياة، مؤكدًا أن أي شخص يكون له أي دخل في ارتكاب جريمة هو مجرم في حد ذاته، وأن حكمه ذاك قد جاء تأييدًا للعدالة والحق وقيمة النفس الإنسانية، وينتهي الفيلم بانتصار الضمير الإنساني على كل شيء، رغم تأكيد الدفاع لرئيس المحكمة — بعد ذلك — أن كل المتهمين سوف يُفرَج عنهم في خلال خمس سنين. وتستبين للمشاهدين حقيقة جهماء حين ينتهي الفيلم بعبارة تقول إن المتهمين المحكوم عليهم بالسجن قد أُفرِج عنهم بالفعل قبل انقضاء مدة حكمهم.

وقد تم عرض هذا الفيلم لأول مرة في نورنبرج في إطار دعاية عريضة وحضور معظم ممثِّليه، وقد رُشِّح الفيلم لجوائز أوسكار كثيرة، فاز فيها مكسميليان شل بجائزة أحسن ممثِّل لعام ١٩٦١م. وما يخرج به المتفرج الواعي من مشاهدة هذا الفيلم أن ما يهم في النهاية هو سطوة الضمير، ذلك الفرقان الذي يفرق بين الحق والباطل مهما طغت المبررات والأعذار التي تحيط بأي قضية من القضايا، وتلفُّها بظلالٍ من التمويه والغموض. وكما قال الدكتور كامل حسين: «إن الناس حين يفقدون الضمير لا يغنيهم عنه شيء؛ فالضمير الإنساني قبس من نور الله، لا يكون للناس هدى بغيره، وكل فضيلة تنقلب نقصًا، وكل خير يصبح شرًّا، وكل عقل يصير خبالًا، ما لم يكن للناس من ضميرهم هادٍ» (قرية ظالمة).

الفرعون الثائر

تمثِّل الحضارة المصرية القديمة وجوانبها المتعددة موضوعًا جذابًا بالنسبة للسينما العالمية، عاكسة بذلك الاهتمام العميق الذي تمارسه تلك الحضارة على كل أوجه الفنون والآداب، فضلًا عن الدراسات الدينية والعلمية والتاريخية. وكان من المُلاحَظ في الأفلام التي تناولت المصريين القدماء، الأسلوب النمطي الذي كانوا يبدون عليه، مما جعلهم أشبه بأناس هبطوا من السماء، يتحركون بصورة تمثيلية مفتعَلة تتمشى مع الأنماط التي تصف مصر القديمة في الكتب والتاريخ. ولقد شذَّ من بين هذه الأفلام فيلم «المصري» الذي أخرجه مايكل كورتيز عام ١٩٥٤م، الذي أكد في مقدمته على أن الناس غالبًا ما تنسى أن قدماء المصريين الذين شادوا حضارة شامخة منذ أقدم العصور، كانوا أيضًا بشرًا مثلنا من لحم ودم، يعيشون حياة طبيعية، ويشعرون مثلما نشعر ويتكلمون مثلما نتكلم. وقد جهد مخرج هذا الفيلم في إبراز ذلك، فنرى في الفيلم الكثير من مَشاهِد الحياة اليومية المتعددة الصور للمصريين في أواخر عهد الأسرة الثامنة عشرة التي امتد وجودها من عام ١٥٦٧ إلى ١٣٢٠ قبل الميلاد.

والفيلم مأخوذ من الرواية العالمية «سنوحي المصري» تأليف الكاتب الفنلندي «ميكا والتاري» الذي استوحاها أصلًا من قصة من قصص الأدب المصري القديم، وإن كانت تختلف عنها اختلافًا كبيرًا. فالفيلم، عن الرواية الفنلندية، يجعل من سنوحي طبيبًا يعيش في مصر القديمة إبان عصر الأسرة الثامنة عشرة، في أواخر حكم أمنمحتب الثالث وعصر أمنمحتب الرابع المعروف بإخناتون. وسنوحي رجل مثالي، يسخِّر مهنته النبيلة لعلاج الفقراء وغير القادرين، ونراه يفتتح «عيادته» في حي شعبي في «طيبة» العاصمة، ويعلق لافتة باسمه ومهنته بالهيروغليفية طبعًا! ثم يعرض الفيلم لأوجه الحياة اليومية في مصر آنذاك، بما فيها مناطق اللهو وحانات الشراب التي كانت تقوم مقام المقاهي

والكازينوهات حاليًّا؛ إذ يجتمع فيها الأصدقاء للسمر وتبادل الأخبار، وهناك يصادف سنوحي الساقية ميريت «جين سيمونز» التي تحنو عليه وتحبه دون أن يدري، كما يطور صداقة مع حور محب «فكتور ماتيور» رفيق دراسته الذي يطمح إلى الالتحاق بجيش فرعون، ويذهب الصديقان معًا إلى الصحراء لصيد الأسود، ويقتل حور محب أسدًا ضاريًا كان على وشك الانقضاض على رجلٍ يتعبَّد وحيدًا في وسط الصحراء، ونكتشف أن هذا الرجل هو إخناتون، الذي يعقد مجلسه الملكي بعد ذلك، ويخلع الهدايا على حور محب وسنوحي، ويأمر بتعيين الأول ضمن حرسه، والثاني طبيبًا للبلاط مع احتفاظه بحق ممارسة مهنته التي نذر نفسه لها من أجل علاج الفقراء. ونرى كيف يبدل الفرعون الشاب من أسلوب ركوع وسجود الناس أمامه، بأن يطلب إليهم الوقوف أسوياء؛ فقد كان يبشِّر بدين جديد، قوامه الحب والعدل والمساواة، وعمادة عقيدة أساسية ثابتة، أنه لا إله إلا واحد أحد.

ويتابع الفيلم قصة حياة سنوحي، موازية لقصة فرعون إخناتون، فنرى سنوحي يندفع وراء هيامه بإحدى الغانيات الوافدات من بابل، ويفقد من أجلها بيته وبيت أبويه، إلى أن يفيق على مكرها وخداعها، وعلى غضب الفرعون عليه لعدم وجوده لعلاج ابنته، فيهرب سنوحي إلى المنفى خارج مصر، ويطوف بالممالك التي كانت قائمة في عهده، خاصة بابل، وقد فقد إيمانه بالمثاليات من جراء تفاقم الشرور التي يراها أمامه، فيتوفر على علاج الأغنياء والملوك والقادة، لا سيما في التخصص الذي برع فيه والذي تعلَّمه من أبيه، وهو جراحة المخ، وهي من الجراحات التي برع فيها أطباء مصر القديمة بشهادة التاريخ. وتقوده مهنته مرة إلى علاج ملك الحيثيين أعداء مصر، فيطلب أجرًا له سيفًا مصنوعًا من الحديد الذي لا ينكسر، وكان ذلك اختراعًا حديثًا في ميدان الأسلحة ابتكره الحيثيون، وكان يضمن لهم النصر في ذلك العصر الذي كانت السيوف تُصنَع فيه من النحاس. ويعود سنوحي إلى بلده مصر كي يحذِّر أهله من هذا السلاح الجديد، فيجد البلاد في حالة من الفوضى التي تسبَّب فيها كهنة آمون، وكان إخناتون قد نادى بديانة الإله الواحد، وألغى تعدُّد الآلهة، ومن بينهم آمون، مما أثار سخط الكهنة الذين كانوا يستمدون سلطتهم ونفوذهم وثرواتهم من عبادة آمون وغيره من الآلهة، وقد استغلوا سياسة إخناتون التي تدعو للحب والسلام ونبذ العنف والحرب لإثارة عددٍ من أفراد الشعب ضد السياسة الجديدة.

ويسعى سنوحي إلى لقاء صديقه القديم حور محب، الذي أصبح الآن قائد الجيوش المصرية، ويطلعه على اختراع السيف الحديدي الذي يُزمِع الحيثيون على استخدامه في

حربهم مصر، ويصطحبه حور محب إلى بلاط إخناتون، الذي كان قد نقل عاصمة ملكه من طيبة «الأقصر» إلى عاصمة جديدة بناها للإله الواحد، وسمَّاها أخيت آتون، وتقع مكان تل العمارنة حاليًّا. ويُعتبَر المشهد الذي نراه في الفيلم لمعبد آتون، حيث إخناتون وزوجته نفرتيتي والحاشية يتعبدون لآتون — الله الواحد القهار — من أجمل مشاهد الفيلم وأشدها روعة، ويتغنى المنشدون بترنيمة إخناتون الخالدة التي تمجِّد الله وتسبِّح بحمده وتشيد بقوته وعظمته، ويعفو الفرعون في بساطة عن سنوحي، ولا يوافق قائد الجيوش على شن الحرب على الأعداء؛ فهو لا يسمح بسفك الدماء لأي سبب، ويطلب — بدلًا من ذلك — إرسال الوفود والرسائل إليهم لتفسير ما يقومون به من أعمال، ولا يجد قادة البلاد بُدًّا من التفكير في إبعاد إخناتون عن الحكم حتى يتمكَّنوا من الدفاع عن البلاد، فيقنعون طبيبه سنوحي بتقديم السم له، ويموت إخناتون بعد أن يشرح عقيدته الدينية التي نفهم منها دون لبْسٍ أنه يعتقد أن الشمس، التي يُصوَّر آتون عليها، ليست إلا رمزًا لقدرة الله الواحد الأحد الذي خلقها وخلق الكون والكائنات وكل شيء، والذي لا يمكن تصويره أو تجسيده في أي هيئة كانت. ويبلغ أثر الفيلم غايته حين تظهر على الشاشة في النهاية عبارة تذكر أن هذا الفرعون المصري قد عاش ونادى بأفكاره هذه قبل مولد السيد المسيح بثلاثة عشر قرنًا.

وشخصية هذا الفرعون العابد هي ما تجعل من هذا الفيلم علامة بارزة بين الأفلام ذات القيمة التاريخية، فإخناتون كان من أوائل الشخصيات التاريخية من غير الأنبياء والرسل التي بشَّرت بالتوحيد، بل إن هناك من الدارسين من يعتقدون أنه كان نبيًّا لم يرِد ذكره في الكتب السماوية، اعتمادًا على ما جاء في القرآن الكريم في سورة النساء ﴿وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾ كذلك اختلف الدارسون في معنى كلمة «إخن» التي غيَّر الفرعون اسمه إليه، فمنهم من قال إنها تعني الرضا أو القبول، وذكر الدكتور محمد بيومي مهران، في كتبه الموسوعية، أنَّ من بين معاني الكلمة «خادم» وهي ليست بعيدة عن معنى عبد، وهكذا يتكشف لنا سر ذلك الاسم؛ فإذا كان آتون يشير إلى الله سبحانه وتعالى، فإخناتون هو ... عبد الله، وترنيمة إخناتون ما هي إلا نشيد ملهم يمجِّد آلاء الله ومخلوقاته، ونجد فيه عبارات «أنت الإله الواحد الأحد الذي ليس معه سواه، وليس له نظير» (د. مهران)، ويقول النشيد أيضًا: «يا خالق الجرثومة في المرأة، ويا صانع النطفة في الرجل، ويا واهب الحياة للابن في جسم أمه، ويا من يهدئه فلا يبكي، يا من يغذيه وهو في الرحم، يا واهب الأنفاس، يا من ينعش كل ما يخلقه» (محمد بدران).

وقد بشَّر إخناتون بدين عالمي يقوم على التوحيد والتعبُّد لقدرة الخالق، والمساواة بين البشر، والرحمة بالمخلوقات، ويتبيَّن مدى إيمانه بالتوحيد من أمره بتعقُّب كل الكتابات والآثار في عهده، ومحو ما يشير فيها إلى فكرة تعدد الآلهة، وقيامه بحظر تصوير الإله في أي صورة أو تمثال، والرمز له فحسب بالأشعة التي تنطلق من قرص الشمس. وقد ترك إخناتون الفن بعد ذلك طليقًا، وأوعز إلى الفنانين في عاصمته الجديدة أن يمثِّلوا الأشياء كما يرونها مخالفين بذلك ما جرى عليه العرف أيام سطوة الكهنة «وصدع هؤلاء بأمره، وصوَّروه هو نفسه في صورة شاب ذي وجه رقيق ورأس مستطيل مسرف في الطول، وصوَّروا الكائنات الحية في تفصيل ينمُّ عن حبٍّ وعطف عظيمين، ودقة لا تسمو عليها دقة في أي مكان وزمان، وكان من أثر هذا أن ازدهر الفن أعظم ازدهار» (ول ديورانت).

وقد بقيت ثورة هذا الفرعون العابد نقطة مضيئة في تاريخ الحضارة المصرية منذ اكتشافها في القرن الماضي، وإن كان هناك الكثير من المعلومات عنها يكتنفها الغموض، وفي انتظار كشوف أثرية أخرى تلقي المزيد من الضوء على عهد إخناتون وشخصيته. ولقد كان هذا الفرعون العابد موضوعًا خصبًا لكثير من الكتابات الأدبية والفكرية، منها كتاب فرويد عن موسى والتوحيد، والمسرحية الفريدة التي كتبتها أجاثا كريستي خارج إطار رواياتها البوليسية، ثم الرواية الرائعة التي كتبها نجيب محفوظ بعنوان «العائش في الحقيقة» والتي مزج فيها بين الوقائع التاريخية الدقيقة والتكنيك الروائي القائم على وجهات النظر المختلفة التي تقيم بناء قصصيًّا متكاملًا في نهاية الأمر.

ومع هذه النفحات التوحيدية العاطرة، نأتي إلى مسك الختام لهذه المجموعة من المقالات عن الأفلام التي أهملتها أقلام النقاد، وقد حاولنا فيها تقديم عدد من الأفلام ذات المستوى الفني الرفيع، والتي تلقي الضوء على أوجه متنوعة من معالم الفن والفكر والتاريخ المختلفة.

هنـــداوي