منوعات

السجال الصحافي المرافق للإعلان الرسمي عن بدء التحضيرات لمشروع «الإمبراطور»، عن سيرة حياة أحمد زكي، دافعٌ إلى قراءة نقدية تتناول سينما السِيَر الحياتية، عربياً وعالمياً، عبر استعادة تاريخ غربيّ حافل بنتاجات تغلب عليها الجدّية، بينما تكاد تلك الأفلام تغيب عربياً. تطرح «العربي الجديد» ملفاً نقدياً يُناقش أفلام السِيَر الحياتية ومسلسلاتها.

السير الدرامية

شخصيات من سراب

التزم أحمد زكي بمسار شخصية السادات المطلوب إظهاره على الشاشة (Getty)

ندیم جرجوره

ما يحول دون توسّع انتشار كتابة السِيَر الذاتية والحياتية الخاصّة بسينمائيين عرب، هو نفسه ما يحول دون إنتاج أفلام وسِيَر حياتية لشخصيات عربيّة عامة، إنْ يكن النصّ المنوي إنتاجه مكتوباً خارج «المنزل العائلي». فالكتابة الذاتية محاصرة برقابة (ذاتية غالباً، لكنّها متأثّرة بالرقابة العامة، المنبثقة من سلوك وتربية يوميين) متأتية من ثقافة تربوية «تُفضّل» عدم ذكر الحميميّ علناً. وإنتاج أعمال تروي فصولاً من سِيَر حياتية يحتاج إلى «موافقة عائلية»، وإلاّ يبقى العمل (فكرة أو نصّاً أولياً أو مشروعاً مكتوباً بالكامل) مجرّد سراب.

ممنوع الخروج على العائلة

هذا غير شاملٍ بالتأكيد. لكن الخارج على «العائلة» نادر للغاية في المكتبة السينمائية، ومنعدم كلّياً في الإنتاجين السينمائي والتلفزيوني. الأمثلة، المصرية تحديداً وبعض السورية واللبنانية، دليلٌ. بهتان الأعمال منبثقٌ من التزام صارم بـ«الرواية الرسمية». يتوتّر أحمد زكي، في لقاء صحافي إعلامي لبناني عشية إطلاق «أيام السادات» (2001) لمحمد خان، إزاء تساؤل نقديّ عن مصدر/ مصادر الكتابة السينمائية، ومدى تحرّر الكتابة السينمائية من كلّ رقابة عائلية وغير عائلية، فيؤكّد أنّ ذلك مرتكز على كتب لأنور وجيهان السادات. الحيلة السينمائية لخان أداة إبداعية لتمرير بعض السينمائيّ في فيلمٍ يروي فصولاً من سيرة ثاني رئيس لمصر بعد «ثورة 25 يونيو» (1952). وزكي نفسه، بما يمتلكه من براعة أدائية، متمكّن من جعل الشخصية سينمائية إلى حدّ كبير، رغم التزام مسارها المطلوب إظهاره على الشاشة. هذا حاصلٌ معه أيضاً في فيلمي «ناصر 56» (1996) لمحمد فاضل و«حليم» (2006) لشريف عرفة، والمسلسل التلفزيوني «الأيام» (1979) ليحيى العلمي.

التوثيق العلميّ سببٌ آخر لغياب الإنتاج المتعلّق بالسِيَر، الخارج على الرواية الرسمية لصالح الفنّ. المكتبة السينمائية العربية فاقدة لهذا النوع العلمي من العمل. السِيَر الموجودة مرتبطة بمدى مهنيّة كاتبها، ورغبته في اعتماد أكبر قدرٍ من مصداقية المعلومة والتحليل. الفنّ يأتي لاحقاً على التوثيق، الذي (التوثيق) يُفترض به ألا يسيطر على عملٍ فني، فللفن حريته المطلقة في مقاربة الوقائع والحقائق، بينما الوثائقيّ (سينما أو سلسلة تلفزيونية) تلتزم تلك الحقائق لتبيان معالم وتفاصيل وحكايات غير واضحة أو مخفيّة، أو لقولِ تلك الحقائق أو لنقْل سجاليّ للشخصية وعالمها ومساراتها.

السينمائيّ الوثائقيّ العربيّ يُنقِّب عمّا يريد إنجازه. يبحث عن كلّ ما يرتبط بموضوعه. يغوص في الخفايا للحصول على وقائع ومعطيات وحقائق. يذهب إلى الأرشيف والذاكرة. يسأل ويلتقي أناساً يعرفون. نتاج هذا عمل يخرج من صرامة العلم إلى رحاب الفنّ. المأزق الوحيد الذي يواجهه، يكمن في تحريف حقائق وتفاصيل مُؤكّدة. أما كيفية مقاربتها الجمالية السينمائية، والهدف من تلك المقاربة، فحكرٌ على السينمائيّ الوثائقيّ العربيّ، المستعدّ لنقاش نقدي سوي.

الميزانية عائقٌ أيضاً. الشخصيات التاريخية محتاجة إلى ميزانيات، وإنْ يُمكن التحايل على مسائل بصرية كثيرة في زمن التقنيات الأحدث والأهمّ. الشخصيات المعاصرة والحديثة تتطلّب جهداً لن يبقى أسير الإنتاج. هذه مسائل فنية أساسية. التشابه الشكليّ ضروريٌ أم لا؟ النبرة والحركة والنظرة؟ لكنْ، أيُمكن معرفة سلوك المتنبيّ في يومياته مثلاً؟ نبرته وصوته وحركة وجهه وعينيه وجسده؟ هذا غير مجدٍ وغير مهمّ، لكنّ هذا يتطلّب جهداً أدائياً أكبر، لإيجاد مساحة مشتركة بين الواقعيّ، غير المعروف إلاّ عبر كتابات وأقوالٍ متداولة لن تكون كاملة في هذا المجال، والتمثيلي المفتوح على ابتكارات جمّة. فهل ينفع التماهي، إلى حدّ كبير، بشخصية جمال عبد الناصر مثلا، أم أنّ الأهمّ يكمن في كيفية الأداء التمثيلي، الذي يحتاج، ولو قليلاً، إلى تشابهٍ ما؟

> الكتابة الذاتية محاصرة برقابة تُفضّل عدم ذكر الحميميّ علناً
>
> التوثيق العلميّ سببٌ مهمّ لغياب الإنتاج المتعلّق بالسِيَر

أداءات متناقضة

الشخصيات العامة في لبنان كثيرة، لكن النتاجين السينمائيّ والتلفزيونيّ عنها نادران. يوسف فخري أقدر الممثلين على مقاربة شكلية لجبران خليل جبران، وعلى بلوغ حدّ كبير من ذات الأديب وسلوكه (حلقة تلفزيونيّة). المغنية كارول سماحة غير موفّقة أبداً في تأدية صباح في «الشحرورة» (2011) لأحمد شفيق. رفيق علي أحمد تائهٌ بين نجوميته التلفزيونية والمسرحية، وشخصية سقراط الموغلة في أعماق الحياة والفكر والالتباسات والتحدّيات، في «آخر أيام سقراط» (1998) لمروان الرحباني، رغم أنّها «مسرحية غنائية» غير معنيّة كثيرة بتأريخ ماضٍ واستعادة أفكاره في زمن الارتباك اللبنانيّ. «شربل» (2009) لنبيل ليون غير معنيّ إطلاقاً بالسينما والتمثيل والفنّ، لانهماكه الوحيد بسرد حكاية قدّيس من لبنان، بناءً على المتداول الرسمي عنه.

السوري بسام كوسا بارعٌ في تأدية أدوار سينمائية وتلفزيونية كثيرة. في «ترّاب الغرباء» (1997) لسمير ذكرى، يعكس شيئاً كثيراً من شخصية عبد الرحمن الكواكبي وعالمه وزمنه وأفكاره، رغم أنّ الفيلم غير سينمائيّ. مواطنه فراس إبراهيم أسوأ مُقدِّم لشخصية فؤاد الأطرش في «أسمهان» (2008) لشوقي الماجري، الذي تُشوِّه سلاف الفواخرجي فيه شخصية أسمهان، تمثيلاً وحضوراً ونطقاً على الأقلّ. إبراهيم نفسه يُمعن تشويهاً في محمود درويش، لسذاجة أداء وبهتان كتابة وسطحيتها والمغالاة في تقديسها (حسن م. يوسف) وتصنّع معرفة وادّعاء فهم ووعي فنيَّين؛ ومعه تستكمل فواخرجي تشويهها التمثيلي لشخصية ريتا، «المُقيمة» بين خيال وحلم وواقع ملتبس («في حضرة الغياب»، 2011، نجدة أنزور).

مأزقٌ إضافي: هناك شخصيات حقيقية في يوميات العيش العربيّ، مُثيرة لفعلٍ دراميّ سينمائيّ أو تلفزيوني، لكنّها غير معروفة بشكلٍ عام، كالحاصل في الغرب. عربياً، يستحيل الاهتمام بها، فالسينما والتلفزيون أعجز عن تحقيق عملٍ متحرّر من كلّ رقابة قامعة، يتناول سيرةَ شخصيّةٍ معروفة؛ فهل سيخوض تجربة البحث عن شخصيات عادية، لها في سلوكها وعيشها وتأمّلاتها، ما يستدعي الارتكاز الفني عليها لعملٍ أو أكثر؟ ظهور شخصية ممرّضة، في «آخر فالنتاين لي في بيروت» (2012) للّبناني سليم الترك، في علاقة غير شرعية أثناء ممارستها مهنة التمريض، يُثير غضب «نقابة الممرضين والممرضات في لبنان»، التي تتقدّم بشكوى قضائية أمنية لمنع الفيلم، بحجّة «تناول صورة الممرضة بشكلٍ مُسيء»، وهذا غير صحيح، فالممرضة في الفيلم لن تكون في موقع «تمثيل» الممرضات في لبنان، وسلوكها السينمائيّ واقعيّ للغاية، يرتبط بحالات لا بالجميع، كأي عامل في أي مهنة.

إنْ يتعرّض فيلمٌ لمنع بسبب سلوك ممرضة واحدة، فما هو مَصير فيلم يتناول شخصية رجل دين، وبعض رجال الدين يُسيئون إلى أنفسهم وطوائفهم وأديانهم بتصرّفات غير مقبولة، أخلاقياً وإنسانياً على الأقلّ؟ هذا يحصل أيضاً مع محامٍ أو قاضٍ أو صيدلاني أو إعلاميّ أو سياسيّ أو رجل أعمال أو مصرفيّ، إلخ.. خصوصاً أنّ لبنان يُعاني اليوم تحديداً أسوأ أزمة اقتصادية. اجتماعية، يتحمّل الجزء الأكبر من مسؤولية حصولها أناسٌ يعملون في تلك المهن.

هذا يؤكّد المؤكَّد العربيّ: تقديس الجميع سينمائياً وتلفزيونياً وواقعياً، لأنّ نقيض ذلك يُعتبر، في الثقافة التربوية الجماعية، مُسيء لصورة يُراد لها أن تبقى نقية وطاهرة، بينما الوقائع اليومية تقول عكس ذلك غالباً. هذا يُشير إلى المعروف أصلاً: كلُّ بوح ذاتي صادق ممنوع، وللشخصيات العامة صورة مقدّسة يُمنع المسّ بها. كلّ كتابة ذاتية تجنح إلى شيءٍ من البوح الذاتيّ الحقيقي، تتعرّض لغضب عائلة وقبيلة وجماعة، فعلى العفن أنْ يبقى داخلياً، وأنْ يُغلق عليه إلى الأبد.

السير الدرامية

الأمانة السينمائية
محاباة حواجز الواقع

محمد هاشم عبد السلام

رغم الكَمّ الإنتاجي الهائل، المُقدَّر بالآلاف، لأفلام السِّير الحياتية، بدأ إنتاج هذا النوع السينمائي بالتدفّق بعد منتصف ستينيات القرن الماضي، ونظراً إلى النجاحين الجماهيري والنقدي، اللذين حازت عليهما تلك الأفلام، انتشر هذا النوع بكثرة. الآن، لا يكاد يمرّ عامٌ واحد من دون أن تخلو دور عرض أغلب دول العالم منه، المنطلق أساساً من الذاتيّ أو الخاص إلى العام والجماهيري.

أسباب الانتشار

مع غزارة أفلام السِّير الحياتية المُنتجة عاماً تلو آخر، وتنوّعها، وفي مقدّمتها تلك التي تُنجزها هوليوود، لن يكون تحديد عددها بدقّة سهلاً. لكنّ العدد غير مهمّ، فالأهمّ كامنٌ في مُبرّرات صعود تلك الأفلام وانتشارها، ثم فرض نفسها على الإنتاجات السينمائية الأكثر جذباً للسينما. هل هناك أسباب لهذا الانتشار، ولتجاوز الأفلام حدود بلد وقارة الإنتاج، ومخاطبتها بلداناً وشعوباً وأمماً أخرى؟ هل الأمور معقودة فقط على ذائقة الجمهور أو النقّاد أو الترشيحات والجوائز، التي باتت تلك الأفلام تحظى وتُتوَّج بها مُؤخّراً؟

يصعب حصر الأسباب والمبرّرات في نقاط محدّدة. لكنّ، يمكن رصد الجلي منها، قبغض النظر عن التقييم النقدي والجوائز، هناك أولاً الإقبال الجماهيري الكبير على هذا النوع السينمائي، وتحقيق الأفلام إيرادات تجارية مضمونة. فهل الإقبال الجماهيري والربح التجاري دافعان رئيسيان إلى إنتاج مستمرّ لتلك الأفلام؟ للعامِلين دور كبير بالتأكيد، يُضاف إليهما الدور المهمّ الذي تُوظَّف من خلاله أفلام السِّير الحياتية.

عادة، تُستخدم تلك الأفلام كأداة تحريضية أو تحفيزية للمُشاهدين، ولتمرير رسائل صريحة أو خفية، سياسية أو اجتماعية ودينية، بالعرَض على مشاعر الجمهور ونفسيّته، الذي يتماهى عادة مع الشخصية المُقدَّمة سينمائياً. لذا، لا تكتفي تلك الأفلام بالتاريخ والرصد والسرد التسجيلي، متّخذة من الإطار العام، المُقدَّمة في سياقه الشخصية الفيلمية، ركيزةً لطرح ومناقشة قضايا عامة ورسائل ضمنية كثيرة، في إطار الرؤية الفنية للسيناريست أو للمخرج، وللغرض الرئيسي من الفيلم.

لكنْ، لماذا أفلام السِّير الحياتية تحديداً هذا التأثير الكبير، مُقارنةً بغيرها؟ مردّ ذلك عائدٌ قوّة هائلة، تكمن (النسمة) في أنّ الشخصيات الرئيسية غير مُتخيّلة، بل لها جذور ملموسة في الواقع، القريب أو البعيد. وهذا يختلف تماماً عن الأفلام ذات الطابع الخيالي، وإنْ استندت الدراما فيها إلى أحداث واقعية أو تاريخية.

المثير أكثر في هذا النوع السينمائيّ أنّ الجمهور يُصدّقها تماماً، من دون أدنى شكّ ثم فرض نفسها على الإنتاجات السينمائية الأكثر جذباً للسينما. هل هناك أسباب لهذا الانتشار، ولتجاوز الأفلام حدود بلد وقارة الإنتاج، ومخاطبتها بلداناً وشعوباً وأمماً أخرى؟ هل الأمور معقودة فقط على ذائقة الجمهور أو النقّاد أو الترشيحات والجوائز، التي باتت تلك الأفلام تحظى وتُتوَّج بها مُؤخّراً؟

يصعب حصر الأسباب والمبرّرات في نقاط محدّدة. لكنّ، يمكن رصد الجلي منها، قبغض النظر عن التقييم النقدي والجوائز، هناك أولاً الإقبال الجماهيري الكبير على هذا النوع السينمائي، وتحقيق الأفلام إيرادات تجارية مضمونة. فهل الإقبال الجماهيري والربح التجاري دافعان رئيسيان إلى إنتاج مستمرّ لتلك الأفلام؟ للعامِلين دور كبير بالتأكيد، يُضاف إليهما الدور المهمّ الذي تُوظَّف من خلاله أفلام السِّير الحياتية.

عادة، تُستخدم تلك الأفلام كأداة تحريضية أو تحفيزية للمُشاهدين، ولتمرير رسائل صريحة أو خفية، سياسية أو اجتماعية ودينية، بالعرَض على مشاعر الجمهور ونفسيّته، الذي يتماهى عادة مع الشخصية

> العبء الأكبر في هذا النوع من الأفلام يقع على عاتق المُمثل

أعباء وتنويعٌ في العقارات

يحاول مخرج الفيلم وكاتبه، قدر الإمكان، عدم الاصطدام كثيراً بحواجز الواقع، أو الالتزام به بأمانة شديدة، وبلوغ أقصى حدّ من الإبداع والخيال والحرية. يبرز هذا، مثلاً، في التوغّل أكثر في أعماق الشخصية وحياتها، والبحث في أدقّ التفاصيل والجوانب، ربما إلى درجة المبالغة، وأحياناً عدم التقيّد بتناول الحياة الكاملة للشخصية، أو الاهتمام بجزء من حياتها فقط، وربما يقتصر هذا الجزء على مرحلة معيّنة، تكون فارقة، أو عام واحد حاسم، أو تكثيف الأحداث، أو اختصار الأعوام أو دمجها. وأيضاً، عدم الاكتفاء بتناول الشخصية في إطار أو سياق عام، سياسي أو اجتماعي أو تاريخي. يتجلّى هذا في تناول شخصيةٍ سياسية معروفة كنيلسون مانديلا، الذي قُدّمت سيرته في أكثر من فيلم.

في «وداعاً بافانا» (2007) لبيلي أوغست، تظهر علاقة مانديلا بسجّانه العُنصري خلال 20 عاماً، ونتيجتها؛ بينما في «مُمسّدس مانديلا» (2016) لجون إيرفن، فتعود الأحداث إلى أوائل الستينيات الماضية لكشف بعض المسكوت عنه في تاريخ الرجل، باستعراض جهوده الأولى لإنشاء خلية سرية جديدة وتنظيمها، تناهض سياسة الفصل العنصري في بلده، في المنهج نفسه، المرتبط بمناهضة العنصرية، أرتكز الفيلم التلفزيوني «مانديلا دي كليرك» (1998) لجوزف سيرجنت (سيدني بواتيه ومايكل كين)، بينما استعان «مانديلا: خطوات طويلة نحو الحرية» (2013)، تمثيل إدريس (إلبا) لجاستن شادويك بالشكل التقليدي الكلاسيكي، مُتلزماً مذكرات مانديلا بالعنوان نفسه. ورغم الأمانة والالتزام، لم يقدر المخرج إلا على تكثيف الأحداث، وانتقاء أبرز المحطات. العبء الأكبر في هذا النوع من الأفلام يقع على عاتق المُمثل، إذ يضطرّ إلى التخلّي عن شخصيته وذاته إلى أقصى حدّ ممكن، والتحوّل كلياً إلى شخصية أخرى، ليتعدّى دوره حدود التقمّص التقليدي. هذا يفرض قيوداً وصعوبات هائلة عليه، إذْ يُقاس نجاحه دائماً بمعزل عن موهبته وإمكاناته وقدراته، فالفصل في أفلام السِّير الحياتية مرتبطٌ بقدرة الممثل على إشعار المُشاهد بأنه إزاء الشخصية نفسها، لا أمام نُسخة مُقلّدة منها. أحياناً كثيرة، يتجاوز الأمر حدود الموهبة والقدرات التمثيلية، فيكون الأساسيّ مدى تشابه الوجه والجسد ولون البشرة والصوت. عبء آخر لا يقلّ أهمية، يُناط به فنانو الماكياج، فهم مطالبون، أكثر من غيرهم، بتحويل الممثل إلى نسخة شبه مُطابقة للشخصية المطلوب تاديتها. هذا بالغ الصعوبة والتعقيد والإقناع. أحياناً يوفّق فنانو الماكياج في هذا. إليهم، يتجلّى دورٌ بارز جداً لصمّمي الملابس والديكور، لتنفيذ صورة سينمائية تُطابق الأزياء المُلائمة للعصر الذي جرت فيه الأحداث، ولمواقعها الحقيقية التي شهدتها. أحياناً، يكون هذا غير متوفّر.

ندرة الأعمال العربية

رغم الإنتاجات المتزايدة، وازدهار أفلام السِّير الحياتية عالمياً، فإنّ نقيض هذا يحصل في العالم العربي. ففي تاريخ السينما العربية، لا يكاد يتجاوز أعدادها دزينة. الأسباب مجهولة، لكنّ يمكن إرجاع الأمر، في جانب منه، إلى ندرة السِّير الذاتية العربية. ففنّ السيرة، المُستمدّ من أدبيات الاعتراف المسيحي وفضح الذات في العصور الوسطى، لم يجد له أرضاً خصبة في العالم العربي، لأسباب سياسية ودينية أساساً. ويصرف النظر عن السِّير المكتوبة ومصداقيتها، يزخر التاريخ العربي، بمئات الشخصيات الأدبية والاجتماعية والسياسية والفنية وغيرها، التي تُعدّ مادة خصبة لصناعة أفلام سِير كثيرة.

إدريس إلبا في دور نيلسون مانديلا (imdb)

شخصيات من سراب

من المغرب حتى السماء

محمد بنعزيز

بتفحّص الفيلموغرافيا المغربية منذ عام 1958، بحثاً عن أفلام تتناول سِيَر شخصيات عامة، يتّضح أنّ العدد قليلٌ للغاية. لكن، بتفحّص المكتبة المغربية منذ ألف عام، يتّضح أنّ سِيَر الأولياء الصالحين تحتلّ المرتبة الأولى في عدد المؤلّفات. سِيَر مناقبية، تحكي كرامات الصالحين فقط. سِيَر تمجيدية صالحة لا طالحة، لم يكتبها أصحابها، بل مؤلّفون لاحقون بمئات السنين، يرجون بها الحسنات. يبدو أنّ هذه النظرة غير النقدية تسرّبت إلى الأفلام المغربية.

من أفلام السِّير في المغرب، هناك «جارات أبي موسى» (2003) لعبد الرحمن التازي، و«القمر الأحمر» (2012) لحسن بنجلون، و«زهرة أغمات» (2013) لفريدة بورقية، و«نصف السماء» (2014) لعبد القادر لقطع، و«أدور» أي «الشرف» (2017) لأحمد بايدو، و«الباب السابع» (2017) لعلي الصافي. كيف تعاملت السينما المغربية مع السِّير الحياتية؟ وما حصّة الأمانة والتخييل فيها؟

في السياسة

بداية، يُلاحَظ تركيز المخرجين على شخصيات تاريخية أو معاصرة، في مجالي السياسة والفن. في التاريخ، يحكي «زهرة أغمات» سيرة زينب النفزاوية، زوجة يوسف بن تاشفين، مؤسّس مراكش وأول إمبراطورية مغربية. نصف الفيلم حديثٌ عن النبات والسحر والمحاولات الكوميدية لخادم زينب. من يُشاهده، يجد تركيزاً على الحياة الداخلية، حتّى في لحظة تصوير الحرب، يظهر القمر. هكذا تظهر السماء ولا يظهر سياق مغرب القرن الحادي عشر الميلادي بوضوح. تصوير ديكورات الماضي مُكلِفٌ.

أما «أدور»، فيعرض واقع مقاومة الاستعمار الفرنسي جنوب شرق المغرب، من دون تصوير مقاومة القبائل، بل سِيَر مقاومين أفراد، دوّخوا المستعمر بفضل معرفتهم بتضاريس المنطقة، واحتضان السكّان لهم. هؤلاء، بالنسبة إلى المقاوم، كالماء للسمكة، كي تنجح حرب العصابات. النتيجة؟ تأخير سيطرة فرنسا على المنطقة إلى عام 1935، ثم مغادرتها عام استقلال المغرب، 1956. الاستعمار لم يدم هناك إلا عشرين عاماً.

بالتركيز على الرصاص، لم يخصّص أحمد بادبو ما يكفي من الوقت لعرض أشكال النهب التي يمارسها المستعمِر تجاه الشعب. هناك غياب تام لـ«بروبتاج» (المؤثّرات الصوتية) جماعة تعطي للمقاومة بُعداً سياسياً مُتجذّراً في بيئته. بالنسبة إلى اللقطات التي تُنقّص صدقية الحدث: عندما يهجم المقاوم على حفلة، لا يُطلق الجنود الفرنسيون النار عليه. هو وحده من يسدّد بندقية، يبدو أنها تحتوي على مئة طلقة قبل اختراع الكلاشينكوف.

القمر الأحمر

في الأفلام التي تُصوّر سِيَر الفنانين، هناك «القمر الأحمر»، الذي يروي قصّة مستوحاة من حياة الموسيقار الظاهرة عبد السلام عامر، التي تثير إشكالية مواجهة أوضاع مزرية تطبعها الإعاقة والفقر والمرض. يعلن رفع التحدّي بالإبداع الفني الرفيع، يُلهمه حبّ جيّاش من طرفٍ واحد.

يُتابع «الشعيبية» (2015) ليوسف بريطل سيرة رسّامة عصامية، أعجب بها الغربيون الباحثون في أنتربولوجيا المجتمع المغربي. بينما لوحاتها تعرض في باريس ونيويورك، كان اليساريون المغاربة في سبعينيات القرن الماضي يصفونها (اللوحات) بأنّها فولكلورية فطرية (art naïf)، ترمز إلى التخلّف. في الفيلم قليلٌ من التشويق ومن السينما، لكنّ قيمته كامنةٌ في رصده البعد التاريخي للظواهر الثقافية، وموقف نخبة السبعينيات، الملتزمة الفنّ الثوري لا الفنّ الفطري. بعد سقوط جدار برلين، تغيّر موقف الرفاق من الفنّ الفطري والفولكلور.

نصف سماء

أما «نصف السماء»، فيروي سيرة الشاعر المناضل عبد اللطيف اللعبي سجيناً. يتتبع عبد القادر لقطع عشرة أعوام من تاريخ المغرب، عبر سيرة مثقّف عاش قمع «سنوات الرصاص»، وهو متعفّف يفكّر في الثورة أكثر من رفاهية جسده. كان اللعبي مثقّف عضوي، بالمفهوم الغرامشي، ولا يزال هكذا.

كتبت جوسلين اللعبي سيرة زوجها التي صوّرها لقطع. بينما صوّر يوسف بريطل سيرة «الشعيبية» بحضور ابنتها في الفيلم. أثّر حضور الأقارب على غياب النظرة النقدية لسيرة الرسّامة والشاعر، كما أثّر التصوير الداخلي على غياب السياق التاريخي. التصوير الداخلي الكثيف يُغيّب زخم المرحلة، ويُبقي الواقع المغربي خارج الكادر. في ردّه على هذه الملاحظة، قال لقطع إنّه لم يكن يبحث عن «المطابقة التاريخية»، مُضيفاً: «أنا أحكي عن الشخص. الشخص هو الأساس».

في عام 2004، صدر فيلم «الخبز الحافي» للمخرج رشيد بنحاج. يقتبس العمل الجزء الأول من سيرة الروائي المغربي الراحل، محمد شكري، والتي تحمل العنوان نفسه الذي أخذه الفيلم. عند مشاهدة العمل، نشعر كما لو أنه ينسخ النص نسخاً، من دون تقديم أي اقتراح سينمائي يشير إلى رؤية ومعالجة خاصة يمتلكها المخرج.

الباب السابع

آخر مثل لتصوير سيرة فنان، هو الفيلم الوثائقي «الباب السابع»، الذي يُقدّم سيرة المخرج أحمد البوعناني في شيخوخته. بحسب الملف الصحافي، عانى البوعناني (1938 . 2011) التهميش والتعتيم حتّى آخر حياته. مع ذلك، طبع تاريخ السينما المغربية بفيلم طويل واحد، هو «السراب» (1979)، الذي يبدأ بمونولوغ طويل يكشف خيبات المخرج، ولا علاقة له بوعي الفلاّح على الشاشة. أثارت شهادات البوعناني في الوثائقي جدلاً، لأنّه تحدّث عن مخرجين أحياء، ينسب نجاحهم إلى نفسه. هذه عينات أفلام تحكي سيرتي امرأتين، سياسية ورسّامة، وسِيَر مُغنٍ وشاعر ومخرج.

واضح إذاً أنّ أفلام السِّير نادرة في الفيلموغرافيا المغربية. ففي الثقافة العربية الإسلامية عامة، يُعتبر الحديث عن الذات تفاخراً، والحديث عن الأنا عيبٌ منهيّ. في سياق كهذا، لم تُنتَج إلا أفلامٌ يُستدعى فيها التاريخ من دون نقده وتفسيره لإضاءة الحاضر. معيبٌ الحديث عن ميت بذكر الحقائق، فعلى الميت ألا تجوز إلا الرحمة.

> لم تُنتَج إلا أفلامٌ يُستدعى فيها التاريخ من دون نقده

مسلسلات مصرية: دراما تشبه النميمة

أدّت سلاف فواخرجي دور أسمهان في عمل متواضع (فيسبوك)

محمد جابر

منذ بداية السينما المصرية في ثلاثينيات القرن الماضي، ثم التلفزيون في ستينياته، لم تكن السِّير التي تتناول حيوات أشخاص حقيقيين نوعاً مفضّلاً للسينمائيين والجمهور، بأي شكل من الأشكال، إلى درجة أنّ الاستثناءات يمكن تعدادها: «سيد درويش» (1966) لأحمد بدرخان مع كرم مطاوع، و«بديعة مصابني» (1975) لحسن الإمام مع نادية لطفي، والأفلام الذاتية ليوسف شاهين عن حياته، ثلاثية «إسكندرية ليه؟» (1978) و«حدوتة مصرية» (1982) و«إسكندرية كمان وكمان» (1990). تلفزيونياً، يُثار فقط بن مسلسل «الأيام» (1979) لليحيى العلمي مع أحمد زكي، عن حياة الأديب طه حسين. غير تلك الأعمال، لا يوجد شيء آخر تقريباً سوى احتكاك بشخصيات حقيقية في أفلام جواسيس ومخابرات، وفي سِيَر دينية وتاريخية ذات بُعد قومي، ذاعت في الستينيات الماضية. ظلّ الوضع هكذا حتى منتصف التسعينيات، الذي شهد تغييراً في العلاقة بهذا النوع السينمائي والتلفزيوني، إذْ بدأ الاهتمام بشخصيات حقيقية، وتقديمها فنياً.

الست والرئيس

يمكن رصد التغيير باسمين اثنين، الممثل أحمد زكي والمؤلّف محفوظ عبد الرحمن، اللذين تشاركا في الفيلم التلفزيوني «ناصر 56»، والمعروض عام 1996، محقّقاً نجاحاً كبيراً لأسباب عدّة، منها تركيزه على أشهر قليلة فقط من عام 1956، تسبق قرار الرئيس جمال عبد الناصر «تأميم قناة السويس»، والظروف السياسية المحيطة به («القرار»، بالإضافة إلى الإعجاب والانبهار بأداء المتقن لزكي لتلك الشخصية. هذا النجاح شجّع زكي على التعبير عن أحلام عدّة ترتبط بـ«تشخيص» (بحسب وصفه) الرؤساء المصريين الثلاثة في أعمال درامية، بالإضافة إلى المطرب عبد الحليم حافظ. من هذه الأحلام، أُنجز «أيام السادات» (2001) لمحمد خان، الذي حقّق 12 مليون جنيه مصري كإيرادات، وهذا رقم يُعتبر حينها «عاماً ضخماً جداً»، وغير متوقّع. انتظر زكي حتى أيامه الأخيرة لتأدية دور عبد الحليم في «حليم» (2006) لشريف عرفة، وعرض العمل، المتواضع جداً، بعد وفاته، وظهرت آثار التعب والإرهاق عليه. بينما رفض الرئيس حسني مبارك أن يؤدّي زكي شخصيته في فيلم بعنوان «الضربة الجوية». «حليم» كان أيضاً من كتابة محفوظ عبد الرحمن، لكنّ الأثر الذي تركه كسيناريست في أعمال السِّير وانتشارها حاضرٌ في مسلسل «أم كلثوم» (1999) لإنعام محمد علي مع صابرين، الذي حقّق نجاحاً استثنائياً، نظراً إلى المحاولة المخلصة في تناول سيرة الست، الممتلئة طوال 70 عاماً. هي سيرة فيها عشرات الشخصيات الحقيقية لكتّاب ومطربين وممثلين وسياسيين، ونجاحه عائدٌ إلى جدّية صنّاعه أيضاً. منذ ذلك الوقت، صار ممثلون مصريون كثيرون يريدون تأدية شخصيات حقيقية تتماس مع التاريخ.

باستثناء الفاجومي

خلال العقدين الأخيرين، لم تشهد السينما رواجاً لأفلام السِّير. فباستثناء «الفاجومي» (2011) لعصام الشمّاع مع خالد الصاوي، عن الشاعر أحمد فؤاد نجم، لا توجد أفلام سِيَر أخرى. لكن الرواج الشديد تلفزيوني، مع عشرات الأعمال التي تتناول حيوات حقيقية لفنانين، كـ«السندريلا» (2006) لسمير سيف، عن سعاد حسني (منى زكي)؛ و«العندليب حكاية شعب» (2006) لجمال عبد الحميد، عن عبد الحليم حافظ (شادي شامل)؛ و«أسمهان» (2008) لشوقي الماجري مع السورية سلاف فواخرجي؛ و«أبو ضحكة جنان» (2009) لمحمد عبد العزيز، عن إسماعيل ياسين (أشرف عبد الباقي)؛ و«أنا قلبي دليلي» (2009) لمحمد زهير رجب، عن ليلى مراد (صفاء سلطان)؛ و«كاريوكا» (2012) لعمر الشيخ، عن تحية كاريوكا (وفاء عامر)؛ و«أهل الهوى» (2013) لعمر عبد العزيز، عن الشاعر بيرم التونسي (فاروق الفيشاوي) والملحن سيد درويش (إيمان البحر درويش)، وغيرها. أيّ من تلك الأعمال لم ينجح إطلاقاً، لأسباب عدّة:

أوّلها وأهمها، أنّ هناك دائماً حالة من الملائكية في تناول الشخصية، خوفاً من حقيقية لفنانين، كـ«السندريلا» (2006) لسمير سيف، عن سعاد حسني (منى زكي)؛ و«العندليب حكاية شعب» (2006) لجمال عبد الحميد، عن عبد الحليم حافظ (شادي شامل)؛ و«أسمهان» (2008) لشوقي الماجري مع السورية سلاف فواخرجي؛ و«أبو ضحكة جنان» (2009) لمحمد عبد العزيز، عن إسماعيل ياسين (أشرف عبد الباقي)؛ و«أنا قلبي دليلي» (2009) لمحمد زهير رجب، عن ليلى مراد (صفاء سلطان)؛ و«كاريوكا» (2012) لعمر الشيخ، عن تحية كاريوكا (وفاء عامر)؛ و«أهل الهوى» (2013) لعمر عبد العزيز، عن الشاعر بيرم التونسي (فاروق الفيشاوي) والملحن سيد درويش (إيمان البحر درويش)، وغيرها. أيّ من تلك الأعمال لم ينجح إطلاقاً، لأسباب عدّة:

أوّلها وأهمها، أنّ هناك دائماً حالة من الملائكية في تناول الشخصية، خوفاً من حقيقية لفنانين، كـ«السندريلا» (2006) لسمير سيف، عن سعاد حسني (منى زكي)؛ و«العندليب حكاية شعب» (2006) لجمال عبد الحميد، عن عبد الحليم حافظ (شادي شامل)؛ و«أسمهان» (2008) لشوقي الماجري مع السورية سلاف فواخرجي؛ و«أبو ضحكة جنان» (2009) لمحمد عبد العزيز، عن إسماعيل ياسين (أشرف عبد الباقي)؛ و«أنا قلبي دليلي» (2009) لمحمد زهير رجب، عن ليلى مراد (صفاء سلطان)؛ و«كاريوكا» (2012) لعمر الشيخ، عن تحية كاريوكا (وفاء عامر)؛ و«أهل الهوى» (2013) لعمر عبد العزيز، عن الشاعر بيرم التونسي (فاروق الفيشاوي) والملحن سيد درويش (إيمان البحر درويش)، وغيرها. أيّ من تلك الأعمال لم ينجح إطلاقاً، لأسباب عدّة:

أوّلها وأهمها، أنّ هناك دائماً حالة من الملائكية في تناول الشخصية، خوفاً من حقيقية لفنانين، كـ«السندريلا» (2006) لسمير سيف، عن سعاد حسني (منى زكي)؛ و«العندليب حكاية شعب» (2006) لجمال عبد الحميد، عن عبد الحليم حافظ (شادي شامل)؛ و«أسمهان» (2008) لشوقي الماجري مع السورية سلاف فواخرجي؛ و«أبو ضحكة جنان» (2009) لمحمد عبد العزيز، عن إسماعيل ياسين (أشرف عبد الباقي)؛ و«أنا قلبي دليلي» (2009) لمحمد زهير رجب، عن ليلى مراد (صفاء سلطان)؛ و«كاريوكا» (2012) لعمر الشيخ، عن تحية كاريوكا (وفاء عامر)؛ و«أهل الهوى» (2013) لعمر عبد العزيز، عن الشاعر بيرم التونسي (فاروق الفيشاوي) والملحن سيد درويش (إيمان البحر درويش)، وغيرها. أيّ من تلك الأعمال لم ينجح إطلاقاً، لأسباب عدّة:

أوّلها وأهمها، أنّ هناك دائماً حالة من الملائكية في تناول الشخصية، خوفاً من حقيقية لفنانين، كـ«السندريلا» (2006) لسمير سيف، عن سعاد حسني (منى زكي)؛ و«العندليب حكاية شعب» (2006) لجمال عبد الحميد، عن عبد الحليم حافظ (شادي شامل)؛ و«أسمهان» (2008) لشوقي الماجري مع السورية سلاف فواخرجي؛ و«أبو ضحكة جنان» (2009) لمحمد عبد العزيز، عن إسماعيل ياسين (أشرف عبد الباقي)؛ و«أنا قلبي دليلي» (2009) لمحمد زهير رجب، عن ليلى مراد (صفاء سلطان)؛ و«كاريوكا» (2012) لعمر الشيخ، عن تحية كاريوكا (وفاء عامر)؛ و«أهل الهوى» (2013) لعمر عبد العزيز، عن الشاعر بيرم التونسي (فاروق الفيشاوي) والملحن سيد درويش (إيمان البحر درويش)، وغيرها. أيّ من تلك الأعمال لم ينجح إطلاقاً، لأسباب عدّة:

أوّلها وأهمها، أنّ هناك دائماً حالة من الملائكية في تناول الشخصية، خوفاً من حقيقية لفنانين، كـ«السندريلا» (2006) لسمير سيف، عن سعاد حسني (منى زكي)؛ و«العندليب حكاية شعب» (2006) لجمال عبد الحميد، عن عبد الحليم حافظ (شادي شامل)؛ و«أسمهان» (2008) لشوقي الماجري مع السورية سلاف فواخرجي؛ و«أبو ضحكة جنان» (2009) لمحمد عبد العزيز، عن إسماعيل ياسين (أشرف عبد الباقي)؛ و«أنا قلبي دليلي» (2009) لمحمد زهير رجب، عن ليلى مراد (صفاء سلطان)؛ و«كاريوكا» (2012) لعمر الشيخ، عن تحية كاريوكا (وفاء عامر)؛ و«أهل الهوى» (2013) لعمر عبد العزيز، عن الشاعر بيرم التونسي (فاروق

بين الممثلين المختارين والشخصيات. إذْ كيف يقتنع الجمهور أنّ خالد الصاوي، بطوله وضخامته، هو أحمد فؤاد نجم، ذو الجسد الضئيل؟ ما الذي يجمع بين أشرف عبد الباقي واسماعيل ياسين شكلاً؟ لماذا تؤدّي وفاء عامر دور تحية كاريوكا؟ في الأدوار المساندة، تزداد الكوارث، ما يصنع عدم اقتناع.

رابعاً: بعيداً حتّى عن «الشبه» بين الممثل والشخصية، الأداء مهتمّ دائماً بتقليد الشخصية الحقيقية، من دون الغوص أكثر في نفسيّتها، فكأنّ الأعمال كاريكاتورية. لذلك، فشلت تماماً الأعمال التلفزيونية عن الفنانين، بينما هناك مسلسلان يمكن اعتبارهما استثناءً، له أسبابه.

السياسة تنتصر

على عكس أعمال السِّير الفنية، التي تغلب عليها النميمة، هناك مسلسلان عن شخصيتين سياسيتين، ميزتهما الحقيقية على المستوى الفني، وهو جيّد فعلاً، تكمن في امتلاك صنّاعهما وجهة نظر، ما يتيح مساحة من النقاش.

الأول هو «الملك فاروق» (2007) للسوري حاتم علي، عن حياة آخر ملك حكم مصر قبل «ثورة يوليو 52». إلى الدقّة التاريخية والفنية في تفاصيل العمل، ولكونه دراما جيّدة، فإنّ بعض نجاحه ارتبط بالجدل السياسي والتاريخي عن فاروق (السوري تيّم حسين)، الذي كانت صورته منذ الخمسينيات الماضية أنّه ملك مُرفّه ومهتمّ بالنساء، وأنّه خاضع للإنكليز، بينما قدّم المسلسل رؤية ذات أبعاد متعدّدة لشخصه وحكمه والفترة التاريخية التي عاشها. رؤية تحتمل الاتفاق أو الاختلاف، لكنّها جادّة ومهمّة. الثاني هو «الجماعة» (2010) لمحمد ياسين، كتابةً وحيد حامد.

صنّ «ساك لوران» لـ برتران بونيّلو (imdb)

نابليون أولاً

في هذين الفيلمين، يتبدّى شعور بسحر مشوبة بالأسطورة، وبالانحياز أو بالأفكار المسبقة، وبقراءة تعكس. بإعادة بنائها لوحة عن عالم معاصر. بدا نابليون بـ«الظهور» منذ الأخوين لوميير، في أفلام قصيرة صامتة. ثم كانت ملحمة «نابليون» (1925)، أحد الأعمال الرئيسية في التراث السينمائي العالمي، وتحفة السينمائي الباريسي أبيل غانس، الذي مَهّد للسينما الناطقة بحثّ ممثليه في الفيلم على لفظ الكلمات الدقيقة للسيناريو. غانس، المأخوذ بالقائد الفرنسي، عاد إليه في فيلم ناطق، «أوسترليتز» (1960). حروب نابليون، ولوحة نابليون لبطل يُجسّد روح الثورة الفرنسية: «مُتهوّر واستبداديّ وقابل للخطأ، لكنّه أيضاً جذّاب واستراتيجي وداهية، قادر على اتّخاذ قرارات عسكرية سريعة».

> لنابليون بونابرت المُحارب والإمبراطور مكانة متفرّدة في الفن السابع

لكنّ نابليون ليس الفرنسي الوحيد المُلهم للسِّير الحياتية في السينما الفرنسية والعالمية. هناك «القدّيسة» الفرنسية التي أتاها الوحي لتحرّر مدينة «أورليانز» من الإنكليز، وتُعتبر مصدر وحي لا ينفد للسينمائيين. منذ عام 1900، أظهر جورج ميليس «جان دارك» في مشاهد شهيرة من حياتها، في فيلم قصير (8 دقائق)، لحقه الدنماركي كارل دريير، الذي شبّه، في فيلم صامت، «الآم جان دارك» (1928)، بآلام المسيح، في محاكمة قامت على سيناريو أخّاذ وإخراج عملاق لجان دارك مقيّدة أمام جمهور أدانها قبل الاستماع إليها. روبير بروسّون اهتمّ بـ«محاكمة جان دارك» (1962)، في نصوص أصلية من عملية الإدانة. إخراج معلّم، وتجسيد لا يقارن في سموّه وعفويته لفلورنس دولييه، في فيلم يُعتبر من أرفع الإنتاجات، ووثيقة تاريخية، وشهادة لا مثيل لها عن الشخصية والغموض الذي يلبسها. وجذبت سيرة «جان الخادمة» (1994)، جمال ريفيت على نحو تاريخي، فاعتمد على مؤرّخين وشهادات من ذلك العصر لفيلم يجزّئين. وتلاعب لوك بوسون بعض الشيء مع التاريخ، مُقدّماً، في إخراج حيوي مُبالغ به كعادته، رؤية مختلفة للشخصية، بإعطائها مواصفات الفتاة المعاصرة، في «جان دارك» (1999).

فرنسياً وعالمياً، اهتمّت السينما بالموروث الشعبي التقليدي لحكاية جان دارك، كما في آخر فيلم صامت عنها: «الحياة الرائعة لجان دارك» (1928)، للفرنسي ماركو دو غاستيون، و«جان دارك» (1948)، للأميركي فكتور فلمينغ، الذي اهتمّ بالجانب نفسه لتجسّده إنغريد برغمان، وجذبت سيرة جان دارك أيضاً الأميركي سيسيل. ب. دو ميل وآخرين. إلى اليوم، لا تزال تُنجَز أفلامٌ عنها، آخرها «جان الأسيرة» (2011)، لفليب رامون.

انتعاش متأخّر

أفلام السيرة نوعٌ قديم في السينما، تشترك بكونها تخطّ مصيراً استثنائياً لشخصية ما، ليست بالضرورة تاريخية، إذْ ربما تكون معاصرة. وليست مصحورة بالقادة السياسيين، بل تشمل علماء وأدباء وفنانين وشخصيات عامة. تفرض السيرة سرداً ملتزماً أو حرّاً، فهناك أفلام تتقيّد باتّباع حياة شخصية تماماً، أو تأخذ حرية التصرّف بحياتها، أو تختار مرحلة محدّدة لتناولها من دون التطرّق إلى السيرة كلّها. وجد هذا النوع مكاناً له في الفن السابع منذ عام 1899، مع «كليوباترا»، فيلم من دقيقتين للفرنسي جورج ميليس.

منذ ذلك الحين، لم يتوقّف إنتاجه في فرنسا وأوروبا وأميركا والهند والصين وغيرها. تُعتبر فرنسا الثانية عالمياً في إنتاج هذا النوع من الأفلام، بعد الولايات المتحدة الأميركية، تليها بريطانيا. كما أنّها أكثر بلد توجد فيه أفلام سِيَر ذاتية حقّقها أصحابها عن أنفسهم (بعضها إنتاج مشترك)، كـ«400 ضربة» (1959) لفرنسوا تروفو، و«اليارك الله فرنسا» (2014) لعبد المالك وتجربته في الإسلام، و«شواطئ أنياس» (2008)، لأنياس فاردا، و«المنبهرون» لسارة سوكو (2019)، الذي يروي تاريخ أسرتها في الخضوع لسطوة جماعة دينية.