الزعامة كانت أقوى من الأخوة

«أخوة الدم» صورة قاتمة من التاريخ الأميركي

محمد علي كلاي بين مالكوم إكس وإليجاه محمد وصراع الزعامات

تخفي نضالات السود ضد العنصرية في الولايات المتحدة الكثير من التفاصيل، وقد تناولتها السينما من أكثر من جانب كاشفة عن خفاياها وخاصة الصراع الذي خاضته الحركات المناهضة للعنصرية ضد السلطات الأميركية من جهة والتنافس الشديد بين زعاماتها من جهة أخرى، منافسة قد تصل إلى حد القتل والإلغاء.

طاهر علوان
كاتب عراقي

لا يمكن النظر إلى التاريخ الأميركي الحديث والأحدث دون المرور بحقبة الحقوق والحريات وانتفاضاتها المتواصلة طيلة حقبة الستينات بشكل خاص، حيث شهدت الذروة التي يسلط فيلم "أخوة الدم" للمخرج ماركوس كلارك الضوء عليها ببلاغة ومنهجية ومعالجة سينمائية رصينة.

صراع الزعامة

بعدما كثرت الأفلام السينمائية التي عالجت موضوع مرحلة انتفاضات الحقوق والحريات يأتي هذا الفيلم ليشكل إضافة جدية، لاسيما وأنه يختار زاوية ذكية بمقاربة تلك الحقبة من خلال شخصيتي مالكوم إكس ومحمد علي كلاي اللذين شكلا وما يزالان أيقونتين أميركيتين في تاريخ الأميركيين السود وفي تاريخ الحريات المدنية وما شهدته الولايات المتحدة الحديثة من صراعات عرقية وعنصرية ما تزال نيرانها كامنة تحت الرماد.

في تلك المقاربة كان نجم مالكوم إكس في تصاعد وهو يلهب حماس الجماهير بمطالب تتعلق بحريات السود ومهاجما مجتمع البيض البغيض وشديد العنصرية، ويقدم الفيلم وقائع مريرة لأشكال بغيضة من التمييز العنصري الذي ساد الحياة الأميركية في تلك المرحلة، إذ ترتفع لافتات من قبيل هذا المكان يمنع فيه دخول السود وباصات للنقل العام لا يوجد فيها مكان لهم، وحتى محلات بيع الملابس لا يسمح لهم فيها بقياس ما يشترونه.

على وقع هذه الخلفية كانت هنالك جرائم بشعة ترتكب ومنها الإعدام خارج القانون وكان من ضحاياه والد مالكوم إكس شخصيا، الذي تم قتله من قبل ثلة من البيض ورميه تحت عجلات القطار، ومن هنا وقع التحول في مالكوم إكس الذي عرف عنه قبل الانخراط في تيار الحقوق المدنية للسود أنه كان يعيش في نفس الهامش الذي كان يعيش فيه أغلبية السود من قبيل المتاجرة بالمخدرات وأعمال السرقة وغيرها، حتى أنه دخل السجن بتهم مرتبطة بتلك الجرائم ليخرج منه وليقع التحول في حياته.

يرصد الفيلم بروز ثلاث شخصيات في تلك الحقبة المشتعلة من الحياة الأميركية وهم كل من مالكوم إكس وكاسيوس كلاي الذي سيصبح في ما بعد محمد علي كلاي وإليجاه محمد زعيم جماعة أمة الإسلام الذي كان يلهب حماس السود بعنصرية مقابلة باتهام البيض أن ربهم الشيطان وليس يسوع.

يمكنك أن تتلمس من خلال فيض من الوثائقيات شديدة الأهمية والفاصلة التي تدفقت بغزارة في هذا الفيلم بذرة الصراع الذي ينشأ في وسط الحركات الثورية، ثم ما يلبث أن يتحول إلى شرارة تتسبب في حريق هائل، وما ذلك إلا الصراع على الزعامة وهي الإشكالية الأكثر أهمية التي عالجها هذا الفيلم.

وإذا توقفنا عند شخصية محمد علي كلاي فقد تتبّعها المخرج منذ البدايات، لاسيما وأنها شخصية إشكالية وقعت في وسط تقاطع النيران ما بين قائدين عريقين ما لبثا أن أصبحا متنافسين وهما إليجاه محمد ومالكوم إكس، فالملاحظ أن صعود نجم هذا الأخير شعبيا كان يتزامن مع قصة صعود كلاي رياضيا، ولاسيما بعد أن احتضنه ثلة من الأثرياء في ما يشبه اتخاذه حصان سباق في منازلات الملاكمة للوزن الثقيل.

وكانت حركة أمة الإسلام في أوج صعودها بينما كانت انتصارات كلاي تزيد من ثقة السود بأنفسهم، لاسيما مع الصعود المدوي لكلاي وهو يصرع عتاة الملاكمين سودا وبيضا وهو يمجد نفسه بأنه أهم شخص في عالم الرياضة والملاكمة، وبهذا كانت نشوة الثوار والمنتصرين والمنتفضين قد طغت على أولئك الرموز وأسكرتهم كأس الاحتضان الشعبي والتراجع الحكومي مما زاد من نرجسية الجميع.

تحولات درامية

التحول الدرامي في الفيلم تمثل في حادثة اغتيال جون كينيدي في العام 1963، حيث نعاه ورثاه إليجاه محمد بينما شمت فيه مالكوم إكس، وكانت تلك هي القطرة التي أفاضت الكأس، إذ رسم المسار السردي الوثائقي لشخصية إليجاه محمد أنه حول نفسه وبسبب الحماس الشعبي والالتفاف من حوله إلى شخص مقدّس وربما يقترب من المرسلين في وهم شعبي كاسح، ولهذا كان تصدي مالكوم إكس له بمثابة نوع من الخروج على طاعة المقدس، ولهذا اعتبر إكس منفيا من جنة إليجاه محمد وما تبع ذلك من تداعيات أدت إلى انسحاب إكس من جماعة أمة الإسلام ولهذا لم يجد ملاذا سوى كلاي يحتمي به.

> الفيلم يقدم وقائع مريرة لأشكال بغيضة من التمييز العنصري الذي ساد الحياة الأميركية في تلك المرحلة

تحضر خلال ذلك وبقوة تأثيرات وسائل الإعلام وأدوار المباحث الفيدرالية التي كانت ترى في تنامي الخلاف بين أولئك الرموز الكبار فرصة ذهبية للتخلص من المد الثوري للسود الذي كان قد عصف بالولايات المتحدة وجعل كينيدي قبيل رحيله يتساءل إلى أين تسير تلك الأمة المنقسمة عرقيا.

وإذا عدنا إلى شخصية كلاي فقد زادته الانتصارات التي صار يحققها شراسة في وجه المناوئين لحركة السود، وكان خلال ذلك يقترب تدريجيا من عالم إليجاه محمد حتى سقط في شراكه وصار بالتدريج تابعا أمينا له، ثم في آخر المطاف جعلوا من مالكوم إكس شخصا منبوذا ومحاصرا، لينتهي به الأمر مقتولا في اجتماع حاشد بعد إحراق منزله.

المشاهدة الممتعة تنقصها القصة الكاملة

لا شيء يبعد الإنسان عن سماع الحكايات ومشاهدتها، وهو الكائن الحكّاء، المنتج والصانع والمستهلك للحكايات في آن معا.

وهو الراوي والمروي له الذي أسس منظومة من المرويات التي تواترت عبر السنين حتى استقرت على الشاشات فصارت ميدانا مدهشا للمرويات والحكايات.

> عملية المشاهدة صارت أحوج ما تكون إلى المشاهد اليقظ الذي لا يكتفي بالمشاهدة بل بالمشاركة وحس التأويل

خلال ذلك بقي الفيلم وسيطا مطالبا أن يمتع مشاهديه بما هو مروي وبنسيج من الحكايات المدهشة، ومهما بلغ بالاتجاهات التجريبية والطليعية من إنجازات بقي هنالك ظل يلاحق المشاهد ويسأله أين هي الحكاية المكتملة المدهشة؟

تحولت خلال ذلك مسيرة السينمائيين المتفاعلين مع الحداثة وما بعدها إلى أنماط واتجاهات سردية وأساليب سينمائية صارت تشتغل على الأثر والتأثير في المشاهد وفي رمزية الصورة وفي الاستعارات والإيحاء والانطباع أكثر من الإفصاح والشرح والتوضيح، وبذلك غابت الحكاية والمروي في شكلها التقليدي الذي قوامه الأركان الثلاثة: البداية والوسط والنهاية.

الثالوث المركزي الذي حافظ عليه كتاب السيناريو هو بالنتيجة نوع من المحافظة على متن الحكاية والمروي وبنائهما التقليدي، وصار التمرد عليهما يقودنا إلى اجتهادات لا حصر لها تجسد إحساس المشاهد باللاجدوى وبخراب الأماكن وفسادها وبطغيان تيار اللاوعي والغوص في تجليات الذات الإنسانية.

من هنا صار مقبولا ذلك التمرد على الشكل من خلال أفلام الخيال العلمي والأفلام التجريبية، إذ يتم بناء السرد في أزمنة وأماكن غير أرضية في بعض الأحيان، وتخرج عن سياقات الإنسان وما اعتاد عليه في حياته اليومية.

وبالطبع بمكننا أن نأتي بالعديد من النماذج والأمثلة التي ينقلب فيها الزمن بشكل جذري وتتداخل الأماكن وتحتشد الذاكرة بتشويش غريب تتصدع فيه الحكاية والقصة الكاملة في موازة إدهاش بصري وجماليات في الأداء وفي الشكل وفي بناء المكان وفي أفعال الشخصيات، لكن المتن الحكائي التقليدي والقصة الكاملة والمتكاملة في عناصرها الأساسية تم التلاعب بها.

في فيلم القضاء والقدر وفيلم الحلقي وشيفرة المصدر كأمثلة يمكننا تلمس تلك الوطأة الغريزية للزمان والمكان الذي خرج من طوق البناء التقليدي للحكاية، وصار مجرد تشكيل حسي وشعوري ولاشعوري تعيش الشخصية في دوامته.

ولأن كل ذلك المروي ما هو إلا خزين في الذاكرة يجري تجميعه تباعا وصولا إلى اكتمال القصة، فإن التلاعب بالوعي وبالشعور واللاشعور سوف يقودنا بالنتيجة إلى شعور متناثر يصعب من خلاله تلمس ذلك التماسك المعهود والمعتاد في المروي والحكائي، وهو مدخل قائم على فكرة اكتشاف أزمنة وأماكن وشخصيات واختبار تجارب ومواقف شعورية وحلمية وافتراضية، وكلها تجتمع لكي تهشم القصة الكاملة الممتعة التقليدية إلى شكل سردي – سمعي – بصري ذي بناء جمالي وحسي متقن.

كان رولان بارت يتوقف عند وحدة وهامش الصورة لوحدها في النسق الفوتوغرافي في مقابل اللقطة السينمائية، وهو كان يستجلي أمرين، ما بعد مشاهدة الصورة وما بعد الخروج من قاعة العرض، وفي كلتا الحالتين كان هنالك سؤال يتعلق بما خلفته عملية المشاهدة من تكامل في التأثير من جهة وفي المروي والحكائي من جهة أخرى، وما بينهما هنالك مشاهد اعتاد على شكل سردي ونمط في المشاهدة لا يكتمل إلا بالقصة الكاملة المتوازنة ذات الهيكل التقليدي المتوازن الذي اعتاد عليه كتاب الدراما ثم كتاب السيناريو من بعدهم.

من هنا صارت عملية المشاهدة في زمننا هذا تحمل معها إشكاليات متعددة، فالجمهور المسترخي المهتم بالإثارة والحركة بقي في إطار تلك المنظومة السردية التقليدية، لكنه خلال ذلك كان يتلقى إشارات تتعلق بما هو ما بعد الصورة أو ما هو خلفها مما تتحمله من تأويل، وبذلك صارت عملية المشاهدة أحوج ما تكون إلى المشاهد اليقظ الذي لا يكتفي بالمشاهدة بل بالمشاركة وحس التأويل الذي يتنامى بالتدريج حتى يصبح مكملا لعملية المشاهدة في حد ذاتها.

* ط. ع

الجماليات المفقودة ما بين الرواية والفيلم

لعقود خلت كانت الرواية مصدرا أساسيا لكتّاب السيناريو، مستعينين بأكثر الروايات قربا من خواص السينما ومتطلباتها السمعية البصرية الحركية، ولهذا غابت طويلا عن الشاشات تلك الروايات المغرقة في الذاتية والتعبير الباطني البعيد عن الشكل السينمائي ومتطلبات السرد على الشاشات.

من هنا يمكننا أن ندرك نوع تلك الروايات التي عززت المنجز السينمائي ومنحته عناصر جمالية إضافية لجهة إتقان السرد وتنوع الأحداث وغزارة التحولات المرتبطة بالشخصيات، وهو ما كان وما يزال الشغل الشاغل للسينما وللمخرجين في بحثهم عن النصوص الجديرة بتلك المغامرة البصرية.

في سلسلة أفلام "العراب" عن رواية ماريو بوزو والتي تمت ترجمتها إلى العديد من لغات العالم، كانت لدى النقاد أسئلة تتعلق بالشكل والسرد الدرامي واختيار وبناء الشخصيات، وكانت تلك الأرضية التي أسستها الرواية قد أتاحت للمخرج الكبير فرانسيس فورد كوبولا أن يعزز تلك الحصيلة بحضور طاغ لثلة من ألمع الممثلين الذين جسدوا الأدوار الرئيسية من مارلون براندو إلى آل باتشينو إلى روبرت دوفال وديان كيتون وغيرهم.

ولنلاحظ في إطار هذه التجربة المهمة والمتميزة أن بوزو بوصفه كاتبا للرواية قد كتب السيناريو الخاص بروايته هو بنفسه بعيدا عن تأثيرات كوبولا، الذي هو الآخر كتب السيناريو لذات الرواية لوحده، وبذلك تم وضع قراءتين سينمائيتين اضطلع بهما مخرج سينمائي وروائي، ومن ثم كانت جلسات العمل بين الروائي والمخرج لتتوج بالشكل الذي ظهر فيه فيلم "العراب" ملهبا حماس الملايين ممن شاهدوه، ليؤسس شكلا سينمائيا مرتبطا بالمافيا وأفلام العنف والجريمة والنسق الاجتماعي للعائلات الإيطالية المهاجرة في الولايات المتحدة.

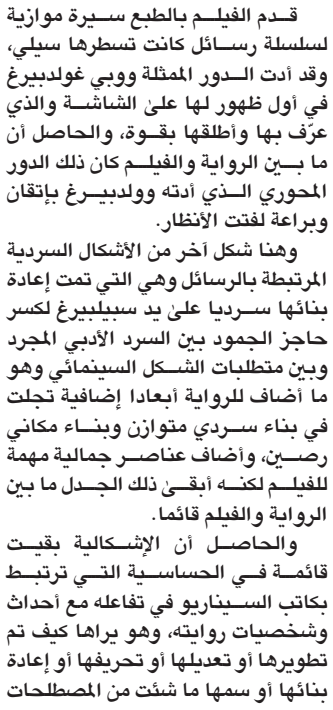
كانت الرواية قد توجت في آخر الستينات بوصفها الأكثر مبيعا مما دفع كوبولا إلى أن يتعاون مع الكاتب ماريو بوزو فيخوضان معا عملية كتابة السيناريو.

يعود بنا هذا الأمر إلى علاقة مماثلة ربطت ما بين الروائي نجيب محفوظ والمخرج الراحل صلاح أبوسيف، عندما نشر نجيب محفوظ روايته "القاهرة الجديدة" ونشرت في الأربعينات ونقلها أبوسيف إلى الشاشة تحت اسم "القاهرة 30، ويومها كانت المفارقة بعدم رضا محفوظ عما شاهده وأن الفيلم لا يتطابق مع الرواية.

هذه الإشكالية تختصر العلاقة بين الروائي والسينمائي وهو الأمر الذي يتكرر مرارا في ما نشاهده والفاصلة الملحوظة عما نقرأه وهو ما دفع الثنائي محفوظ وأبوسيف إلى التعاون بشكل مباشر في كتابة سيناريو العديد من الأفلام التالية، ومن ثم كانت أفلام مثل "بداية ونهاية" وسلسلة "الحرافيش" و"اللص والكلاب" و"ميرامار" و"السمان والخريف" وغيرها، وكلها شكلت روائع في تاريخ كلاسيكيات السينما المصرية وقدمت ثلة من السينمائيين المتميزين إخراجا وتصويرا ومونتاجا وإدارة فنية وسيناريو وتمثيلا.

ومعلوم أن محفوظ هو الروائي الأكثر غزارة في مجال كتابة الرواية وأيضا في كم الأفلام التي أخذت عن رواياته وعن قصصه القصيرة، أو حتى تلك الأفلام التي شارك هو في كتابتها ولم تكن تعود له وليست من مؤلفاته، وهي تجربة خصبة لطالما تحدث عنها محفوظ وكيف اكتسب مهارات كاتب السيناريو وأثر ذلك في ما بعد على شكل وأسلوب سرد العديد من رواياته التي سرعان ما نالت نصيبها من العرض على الشاشات.

وعلى صعيد التجارب الأخرى التي تكمل العلاقة بين المخرج وكاتب السيناريو، هنالك رواية "اللون الأرجواني" للكاتبة أليس ووكر والتي قدمها إلى الشاشات المخرج الكبير ستيفن سبيلبيرغ في تحول في مساره في مجال الإخراج لجهة الموضوعات الأكثر قربا منه والتي ظهرت في العديد من أفلامه ابتداء من أفلام الخيال العلمي أو تلك التي تنبش في التاريخ المعاصر.



> التشارك الفعال بين المخرج والكاتب يكسر حاجز الجمود بين السرد الأدبي المجرد وبين متطلبات الشكل السينمائي

أما هنا فنحن أمام رواية مفعمة بالحس واليوميات والرسائل التي كانت تكتبها المؤلفة من وجهة نظر الشخصية التي تعيش في وسط سلسلة من التداعيات الاجتماعية المرتبطة بالمجتمع الأميركي، في حقبة تداخلت فيها قضايا الحريات المدنية بالمواقف السياسية، وهو ما كرست الروائية ووكر أغلب أعمالها وخاصة المتأخرة منها له.

قدم الفيلم بالطبع سيرة موازية لسلسلة رسائل كانت تسطرها سيلي، وقد أدت الدور الممثلة ووبي غولدبيرغ في أول ظهور لها على الشاشة والذي عرّف بها وأطلقها بقوة، والحاصل أن ما بين الرواية والفيلم كان ذلك الدور المحوري الذي أدته وولدبيرغ بإتقان وبراعة لفتت الأنظار.

وهنا شكل آخر من الأشكال السردية المرتبطة بالرسائل وهي التي تمت إعادة بنائها سرديا على يد سبيلبيرغ لكسر حاجز الجمود بين السرد الأدبي المجرد وبين متطلبات الشكل السينمائي وهو ما أضاف للرواية أبعادا إضافية تجلت في بناء سردي متوازن وبناء مكاني رصين، وأضاف عناصر جمالية مهمة للفيلم لكنه أبقى ذلك الجدل ما بين الرواية والفيلم قائما.

والحاصل أن الإشكالية بقيت قائمة في الحساسية التي ترتبط بكاتب السيناريو في تفاعله مع أحداث وشخصيات روايته، وهو يراها كيف تم تطويرها أو تعديلها أو تحريفها أو إعادة بنائها أو سمها ما شئت من المصطلحات والتعريفات السائدة التي تتيح للمخرج وكاتب السيناريو تدخلات مباشرة في تقديم شكل سينمائي وإبداعي مختلف يتناسب مع الطبيعة الخاصة للوسائط السمعية البصرية..

* ط. ع

التكامل بين الكتابة والإخراج يحقق نجاح الفيلم