

الفضاء الرمزي في فلم عرق البلح.

The symbolic space in the movie "Irk El Balah".

د. جلاط محمد^{*1}جامعة الجيلالي اليابس. سيدي بلعباس، الجزائر. Djellatmed7@gmail.com

تاريخ النشر: 2024/01/25

تاريخ القبول: 2023/08/05

تاريخ الاستلام: 2023/04/11

ملخص:

نشأت الرّمزية كمذهب تائر على الواقعية الساذجة في طرحها، وحاولت أن تقدّم رؤيتها للبعد الجماليّ في العمل الفنّي مستفيدة من الفلسفة المثاليّة؛ وبالأخصّ فلسفة أفلاطون وكانط، كما استفادت من التنظيرات السيميائية التي أثّرت عن بيرس، وجاك فونتاني. سرعان ما تمدّدت الرّمزية - في عصر الصورة إلى الأعمال السينمائية، وأخذت تشقّ لنفسها منحىً جمالياً يناسب تقنيات التعبير التصويري الحديث، أو ما يصطلح عليه منظّرو السينما بالّلغة البصريّة. تحاول هذه الدراسة رصد ظاهرة الترميز في فلم (عرق البلح) للمخرج رضوان الكاشف، ومدى قوة الإحالة التي اكتتفت هذا الترميز.

الكلمات المفتاحيّة: الرمز؛ سينما؛ الشخصية؛ الحدث؛ اللّغة؛ الحكاية.

Abstract:

Symbolism arose as a doctrine revolting against the naive realism in its proposition, and it tried to present its vision of the aesthetic dimension in the artwork, benefiting from the idealist philosophy; In particular, the philosophy of Plato and Kant, and also benefited from the semiotic theories that influenced Peirce and Jacques Fontane. Soon, symbolism - in the era of the image - extended to cinematic works, and began to carve out an aesthetic approach that suits modern pictorial expression techniques, or what cinema theorists call the visual language.

This study attempts to monitor the phenomenon of coding in the movie (Araq al-Balah), directed by Radwan al-Kashef, and the extent of the referral that surrounded this coding.

. **Key words** : Symbol; Personal; Cinema; event; language; story

مقدمة:

يرى سوزان لانجر: «الرمزية هي المفتاح الجديد للفلسفة، والإنسان بما هو إنسان إنما يحد بقدرته على الرمز، فهو يستعمل الرموز اللغوية وغيرها ليدل على ذكرياته وآماله، ويصور فيها ما غاب عنه وما يعرض من أشياء حقيقية وخيالية. وإنما ينهض بناء المعرفة الإنسانية بإزائها، لا من حيث أنه جملة معلومات حسية، بل من حيث أنه تركيب من الحقائق التي هي بسبيل الرموز والقوانين التي هي بسبيل دلالاتها» (لانجر، 1978 صفحة 301)، كما أكد رودولف كارناب أهمية الرموز في المنطق الحديث فقال «عندما نقرأ مقالاً في المنطق الحديث، فإن أول ما يسترعي انتباهنا وجود سمة بارزة فيه، هي استعمال الصيغ الرمزية التي تبدو شبيهة بتلك الصيغ الخاصة بالرياضيات. ولقد وضعت هذه الرمزية أصلاً محاكاة للرياضيات، ثم تطورت تبعاً لتلك الصيغ التي تتناسب وتحقيق الأهداف الخاصة بالمنطق أكثر من غيرها. ومن الواضح جداً في الرياضيات أن فائدة المنهج الرمزي تفوق فائدة المنهج الذي يستعمل اللغة اللفظية» (كارناب، 1983 صفحة 112)، وميز بيرس في دراسته للعلامة بين الأيقونة والمؤشر والرمز، وعرف بالارميه الرمزية بأنها فن إثارة موضوع ما شيئاً فشيئاً حتى تكشف في النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هي فن اختيار موضوع ما، ثم نستخرج منه مقابلاً عاطفياً. الرمزية إذاً يظل تعريفها بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة .

في عصر الصورة أخذت الصورة تبحث عن معادلاتها الموضوعية خارج حرفة الحكاية، ليتراجع بعدها دور الحكاية فتغدو أشبه بالتابل الذي يختص بخاصية الإحالة، أما المعول عليه فهو ما هو خارج الإطار الساذج للنص، وعلى هذا الأساس الترميز يبني رضوان الكاشف فلمه الخالد (عرق البلح)، فيجعل قارئه ضمن دوامة من الخيارات التي لا تمت بصلة إلى جنينية العمل.

فما مدى نجاح فلم عرق البلح في تكريس رمزية مؤنثة جمالياً؟ وما مدى اتساع الفضاء الرمزي في هذا العمل؟

1. بين العلامة والصورة:

في سنة 1935 قدّم فالتر بنيامين دراسة شهيرة وسمها بـ: «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي»، وفي هذه الدراسة حاول أن يرصد التغير الذي سيطراً على العمل الفني في ظلّ سياق جديد فرضته ثقافة الصورة التي أسست لعصر الاستنساخ ؛ وإعادة الإنتاج الآلي للعمل الفني، وتساءل عن أصالة العمل الفني بعد دخول الآلة على الخطّ، يقول فالتر : « إنّ التغيرات التكنولوجية التي نمت في ظلّ الرأسمالية

كان لها أثر كبير في معنى الفنّ، فتصادف اختراع التصوير الفوتوغرافي مع تنامي الأفكار الجديدة حول أصالة الفنّ، بنحوٍ مبدئيّ، فإنّ العمل الأدبيّ كان دوماً قابلاً للاستنساخ» (محمد، 2013 الصفحات 71-72)، لعلّ تصوّراً كهذا هو ما جعل رضوان الكاشف يدرك أنّ بقاء عمله-(عرق البلح)- على الورق سيجعله أشبه بعليل يحتاج عناية دائمة، لأنّ حياة هذا العمل تحت رحمة ميزانيّة القارئ، وتعطّف دور النّشر والمعارض، من هنا اتّجه إلى الصّورة وما تمثّله من سطوة في عالم القرن 21، حتّى غدا التّصوّر العام أنّه لا يمكن تخيل عالم بدون صورة، ستكون الحياة موحشة، وستفقد الإنسانيّة جانباً مهماً من وجدانها، إنّ تحوّل العمل الأدبيّ إلى صورة هو عمليّة شبيهة بنفخ الرّوح في شخصيات هذا العمل، سيكون القارئ أقدر على تلمّس مختلف أبعاد العمل وشخصياته، ولن يكون رهيناً لما تجود به العلامات اللّغويّة التي لا تعطي كلّ شيء، بل تضرمر أكثر ممّا تظهر كتب رضوان الكاشف(عرق البلح) بفهم خاصّ للتوليفة بين النّص والصّورة، لهذا لم يسند إخراجه لأحد، حتى في عدم وجود منتج متحمّس يجازف بانتاجه، فقد قدم في فترة التسعينات أعمالاً، معظمها يتناول أحداث اجتماعية شائكة، بدءاً بفلم "الجنوبيّة"، "ليه يا بنفسج"، "نساء من الزّمن الصعب" وليس انتهاءً بـ"السّاحر" «يقع فيلم (عرق البلح) في جانبي صناعة المحتوى المرئي الكوميدي والعاطفي، لكنه يستخدم بشكل أكبر في هيئة محتوى يقوم على تضخيم المشاعر الإنسانية وتشبيعها؛ وربما ابتذالها أحياناً، تستخدم نفس مشاهد الأيقونية للمزاح أحياناً ولاجترار الأحزان أحياناً أخرى» (شهيرة، 1998 صفحة 125)، عاد رضوان الكاشف في هذا الفلم إلى نموذج الشّخصيّة البسيطة التي قدّمها في "ليه يا بنفسج"، ولكن مع التركيز على كلّ من هامشيّة المكان والشّخصيّة- الجنوب وساكنته- وكذا محاولة مركزتهما، فلماذا يبدو هذا الفيلم مقبولاً عن الأفلام الأخرى التي تقدم نفس الصراع؟.

2. بطاقة فنيّة للفلم:

عرق البلح فيلم من تراث السّينما المصريّة، فيلم يشكّل صورة من صور الدّراما المصريّة، ويعرض الطّابع الاجتماعي لبعض مدن الصعيد، تدور فكرة الفيلم داخل الواقعيّة السّحريّة عبر صورة عرضها علينا المخرج "رضوان الكاشف" في صورة أحداث رويت على لسان الجدة الكبيرة، عُرض الفيلم أوّل مرّة 23 يونيو عام 1999، خاض عدّة مهرجانات كالمهرجان القومي الخامس للسّينما المصريّة، وتمّ عرضه في سينما أوديون عام 2014، كما نافس في المسابقة الرّسميّة لمهرجان السّينما الفرانكفونيّة الدّولي في نامور ببلجيكا سنة 1999، وشارك في مهرجان أبو ظبي في دورته السّابعة سنة 2013، وفي مهرجان قرطاج فاز بجائزتين واحدة لبطل الفيلم (محمد نجاتي) والأخرى للمخرج رضوان الكاشف، وحصلت الممثلة شيريهان على جائزة أفضل ممثلة عن دورها فيه، واعتبر هذا الفلم من أعمق 18 فلما في عمر السّينما المصريّة. ووصف بعض النّقاد هذا الفلم

"الصدمة الفنية" (الشناوي، 2006 صفحة 12)، كما اعتبره البعض "أنشودة السينما المصرية الخالدة" (الغيطاني، 2005 صفحة 201) في شقّه التقني يتكوّن فريق العمل من المخرج رضوان الكاشف، خريج المعهد العالي للإخراج السينمائي، الذي أعاد إلى الأذهان في هذا الفلم ظاهرة المخرج الكاتب، حيث قام بكتابة القصة، وكانت الكاميرا من نصيب طارق التلمساني، رائد اللغة التصويرية في العالم العربي، وخريج أشهر المعاهد الروسية للسينما "غيراسيموف"، والذي عمل كمدير تصوير للعديد من الأفلام الهامة مثل أيام الرعب، والمواطن مصري، وأيام السادات، وبحب السينما، وقص ولزق .

في شقّ التمثيل يقوم بالبطولة الوجه الجديد "محمد نجاتي" في دور (أحمد)، حيث كان هذا الفلم تأشيرة عبوره إلى الكثير من الأعمال الدرامية الناجحة، بالإضافة إلى نخبة من ممثلي الصف الثاني أبرزهم: شريهان العائدة من غياب دام خمس سنوات، في دور (سلمي بنت محمد)، والتي ساعدها احترافها للفوايزر في أن تضع بصمتها على الفلم، في شقّه الاستعراضي.

يقوم بدور الجدّ الأخرس الفنّان حمدي أحمد، « الفنّان الذي ترك بصمات مميزة في كلّ من الدراما والسينما منذ أن اختاره صلاح أبوسيف - وهو الوجه الجديد - ليقوم ببطولة فلم (القاهرة 30) سنة 1966؛ إلى جانب نجوم الصفّ الأول آنذاك: أحمد مظهر وسعاد حسني .»

إضافة إلى مجموعة من الفنّانين: عبلة كامل في دور (سليمة)، عبد الرحمن سيف في دور (سالم)، والسودانية فائزة عسيب التي أدت باقتدار دور الجدّة (زين)، منال عفيفي في دور (شفا)، وجمال إسماعيل في دور أبو سلمى، ولبنى محمود في دور أم سلمى، وإطلالة متميزة لمحمود عبد الله كضيف شرف.

3. ملخص الفلم:

فلم (عرق البلح) هذا الفيلم الجميل المليء بكثير من الألغاز والاسقاطات والصور والمفاجآت صورة أحداث رويت على لسان الجدّة الكبيرة؛ يبدأ الفيلم مشهد لشاب يدخل القرية التي لم يبق فيها سوى الجدّة والشابة التي ضاعت كل أحلامها، ثم بهؤلاء الغرباء ذوي الأقنعة الكثيرة التي وضع رضوان الكاشف من خلالها المتفرج في أتون الكثير من الممكنات الدلالية: الحكومة - أمريكا - الملك - المخابرات، أو كل ما يحيل على القهر والسلطة بكل اشكالها فكانت أول الرموز التي ألقى بها في وجوهنا. ثم يفرد المشهد في رغبة هؤلاء (الغرباء) في أخذ كل رجال القرية جبرا- في صورة إغراء - للعمل وكانت هذه هي ثاني أجراس الخطر الذي دقها الفيلم، وبالفعل ينجح هؤلاء الغرباء في إفراغ القرية من الرجال إلّا من الجد العاجز، وحفيده أحمد (محمد نجاتي) ومجموعه كبيرة من النساء، وفي خضمّ ذلك الحرمان الذي تعيشه نساء القرية يصبح أحمد مستهدفا من طرفهن،

فتراوده سليمة أولاً، ويرفض لأنه متعلق بسلمى (شريهان) - صورة (1) - الذي اشتعلت بينه وبينها قصة حب، تطورت مع الوقت إلى علاقة جنسية، نتج عنها حمل (سلمى) طفلاً في أحشائها، وتحمل شفا (منال عفيفي) من أحد رجال قرية مجاورة، ويدفعها نساء قريتها إلى الانتحار .



صورة رقم (1)

وحيثما يرجع الرجال إلى البلد يجدون كيف دمروا كل المعاني الحلوة في حياتهم بارتمائهم في أحضان هؤلاء الغرباء فلم يعودوا كما كانوا في السابق، عادوا جميعاً مسكوري النفس ظمأى لكل شيء جميل، ولكنهم عادوا بعد فوات الأوان فلقد فتر كل شيء وأصبحت الأمور كلها هشة، فالزوجات لم يعدن إلى طبيعتهم دمرتهم الغربة والوحشة - صورة (2) - ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل يكتشفن خيانة الزوجات الظمأى إلى الدفء، وتصوّب سهام التّهمة إلى أحمد، فيعلقون كل الأخطاء عليه، وهو أملمهم الوحيد ، يجعلونه كبش فداء لأخطائهم فمنهم من ظن انه قد عاشر زوجته التي انتحرت والآخر ظن نفس الظن لرفض زوجته معاشرته والأب الذي حكم عليه بالاعدام لكونه قد زني بابنته، فيقررون قتله وبهذا يظنون أنهم قد عالجوا ضميرهم الذي يكاد يقتلهم، فيجعلونه في خضم تحدٍ بخصوص صعود النخلة الأشدّ شموخاً، ثمّ يقطعونها ليسقط قتيلاً ظالماً ومظلوماً . وببدي بني قبيلته لا بيد أعدائه .



صورة رقم (2)

4. دراما الاستعراض ولغة البصر:

كان الاستعراض من أسباب النجاح في سينما ما قبل الستينات، لأنّ المتلقّي في تلك الفترة لم يعد يكتفي بفكرة القصة؛ والرّسالة المتمخّضة عنها، بل امتدّ طموحه إلى الفرجة أسوة بما قدّمته السينما الأوروبيّة والأمريكيّة آنذاك، غير أنّ « جل الاستعراضات التي قدّمت في هذه المرحلة كانت تدور في فلك مواضيع مألوفة كما هو الحال في استعراض (قلبي دليلي) سنة 1947؛ الذي قدّمه أنور وجدي وليلى مراد، والذي كان أوّل استعراض أوبرالي في السينما العربيّة، حيث عرض إلى العلاقة بين الأنثى والرجل، في قالب مستوحى من الأوبرا الإسبانيّة (موت إيزولدا)، وقدّم فريد الأطرش استعراضه الشّهير (بساط الريح) عام 1950، حيث قدّم لأوّل مرّة الأفكار القوميّة المنبثقة التي أخذت تجتاح العالم العربيّ، كما قدّم اسماعيل يس استعراضه الشّهير في فلم (اسماعيل يس في مستشفى المجانين) سنة 1958، والذي احتفى فيه بالتراث العربي وأمجاده، وسخر من الحداثة ورجالاتها وثقافتها؛ كردّ على الأفكار الوجوديّة التي أخذت تتنامى في خمسينات القرن الماضي، وكان على الاستعراض أن يساير الاشتراكيّة الناصريّة وافكارها التي تحتفي بالطبقة العاملة وحقوقها، فقدّم المخرج حسن الإمام استعراضا في فلمه (إضراب الشّحاتين) سنة 1967 « (السيد، 1991 صفحة 455) .

في فلم (عرق البلح) نحن أمام استعراض مختلف كلياً عمّا تقدّم، سيضع المخرج رضوان الكاشف المتلقّي أمام خيارات عديدة قد تصل به حدّ النّيه، وهو الأمر الذي أثار موجة تذمّر تجاه فلم تتّهمه بالغموض، نقصد هنا اساساً الاستعراض الذي صاحب الأغنيّة الشعبيّة (بيبة) ، التي اقترحها الشّاعر الشعبي عبد الرّحمن الأبنودي في الفلم .

عن هذه الأغنية وورودها في الفلم يقول عبد الرّحمن الأبنودي : « جاءني المخرج رضوان الكاشف، وطلب مني أغنية استعراضيّة لا تقول شيئاً، وتقول كلّ شيء، وأعجزني هذا فرحت أبحث في التراث الصّعدي فلم أجد غير أغنية ورثتها أمّي فاطمة قنديل عن أجدادها بعنوان بيبة، هي في الاصل أغنية تردّدها عجائز كفر أبنود لتتويم الأطفال، هي أغنية لا معنى لها في ذاتها، بيد أنّها ذات قافية بإمكانها إحداث جرس موسيقيّ موقع توقيعاً يتماهي مع حالات الفرح والحزن معاً، وهو الأمر الذي أبدع فيه الموسيقار ياسر عبد الرّحمن حين أعاد تلحينه، وهذه الأغنية التي لا معنى لها؛ وجدت متكاً لها في قصّة الفلم، فلم تتخطّ الأغنية برقصاتها الخطّ الدرامي للفلم « (السيد، 2012 صفحة 12)، وهو الاشتراط الذي يشترطه الناقد السينمائي سامي السلاموني للاستعراض الناجح، فيشترط : « أن يكون البناء الدرامي قائماً على الاستعراض، وأن لا تتخطّى الأغنية أو الرّقصة الخط الدرامي للفلم، كنتقديم أغان أو رقصات أو مسحة من الكوميديا بدون سبب يخدم الفكرة والهدف

الكامن وراء هذه الأعمال، ويكون الاعتماد الرئيسي على الرقص الفردي أو الجماعي، والمواءمة بين الغناء والرقص، مع الاهتمام بالملابس وثرء الديكورات « (السلموني، 1986 صفحة 158). تقول كلمات الأغنية:

بييه عمي حماد *** بييه جابلي طبق..

بييه مليون نبق *** بييه جالي كُليه..

بييه جلتله ما أكلش *** بييه وديه لأمك..

بييه أمي بعيد *** بييه آخر الصعيد..

بييه و الصعيد *** مات.. بييه خلف بنات..

بييه خُلف بنية *** بييه جد القطية..

بييه خدها بدبايح *** بييه خدها عليا..

بييه و السمن سايح *** بييه سايح لفوق..

يا أحمد علي يا أحمد علي يا أبو كم مدراسي **** بيع البلح يا أحمد علي وهاتلي داهن راسي

يا أحمد علي يا أحمد علي بيع نخلنا العالي **** بيع النخيل يا أحمد علي و لبسني خلخالي

يا أحمد علي يا أحمد علي النخل راح ضله **** بيع النخيل يا أحمد علي بيع نخلنا كله

يا أحمد علي يا أحمد علي اسمك على لساني **** بيع النخيل يا أحمد علي و لبسني كرداني.

على مدى تسع دقائق - وبتظافر جهود كاميرا طارق التلمساني، وألحان ياسر عبد الرحمن- سيكون

المشاهد أمام لوحات تعتمد أساساً على اللغة البصرية، ابتداءً بالملابس الصّعيدية التي تبالغ في الاحتشام،

والديكور الرّيفي الذي هيأه المخرج لمناسبة (السّبوع) ، وليس انتهاءً بالرقصات التي حملت في كلّ حركة شعوراً

مختلفاً يصل إلى حدّ التناقض، فغناء سلمى(شريهان) كان بنبرة تمزج بين الأمل والخيبة، لأنها واقعة تحت قهر

القبيلة الصورة(3)، وتأمل أن تحقّق الأقدار حبّها الأوحد، وغناء صاحبة الصوت الحادّ وهي تحمل طفلها -

حديث الولادة- يشعّ فرحة، لأنها تأمل في مستقبل أجمل لطفلها، ويبلغ التعبير عن المأساة أوجّه حين تغني

عبلة كامل- صورة رقم (4)- جزءاً من الأغنية الذي يقول:

بييه خلف بنات .



صورة رقم (4)



صورة رقم (3)

فلم يعد في الكفر رجال، وكأنّه رجل رزق بالبنات، وهو أمر مشين في الثقافة الصّعيدية التي تمجّد الذّكورة، إنّها الزوجة الظمأى إلى (ظلّ الرّجل)، والتي تتعاطم خيبتها كلّ حين بسبب غياب زوجها، بعد هذا يصيح الكورال في نبرة واحدة :

يا أحمد علي يا أحمد علي يا أبو كم مدراسي ****بيع البلح يا أحمد علي و هاتلى داهن راسي
يا أحمد علي يا أحمد علي بيع نخلنا العالي ****بيع النخيل يا أحمد علي و لبسني خلخالي
يا أحمد علي يا أحمد علي النخل راح ضله ****بيع النخيل يا أحمد علي بيع نخلنا كله
يا أحمد علي يا أحمد علي اسمك على لساني ****بيع النخيل يا أحمد علي و لبسني كرداني.
يمثّل أحمد علي معادلاً موضوعياً للرّجل، فهذه النساء على استعداد لبيع النّخيل الذي يمثّل قوت ساكنة صحراء الصّعيد؛ من أجل الخلخال والكردان والدهان، وهي أشياء لا تستغني عنها المرأة الصّعيدية في زينتها، أي أنّ هذه النساء تريد ممارسة أنوثتها المكبوتة بفعل رحيل الظلّ (الرجال) . وسيلعب رضوان الكاشف لعبة أصوات اللّغة في هذا المقطع ا من لأغنية :

ببيه و الصعيد مات .

سيحيل هذا المقطع على دالتين غاية في الأهميّة :

الصعيد : الذي دفنته الحكومات المتعاقبة، ولم تعتبره إلّا وكراً للإجرام، وتركته عرضة للجهل والفقر .
الصاعد: وهو أحمد الذي مات غداً بعد أن صعد النّخلة، وقطعها من اتهمه بمعاشره زوجته .
وأياً كانت الدّلالة التي تنبجس عن صوتية المقطع، فهي مرارة تنفثها قلوب هاته النّسوة التي غاب عنهنّ الظلّ الذي يمثّله الرّجال، وتركهنّ لرعب الشّمس.

5. فضاء الترميز :

ينتمي المخرج رضوان الكاشف إلى المدرسة الرمزية التي أخذت سطوتها تتعاظم ابتداءً من سبعينان القرن المنصرم، والتي بذر بذرتها الأولى المخرج يوسف شاهين في فلم (باب الحديد) سنة 1950، والذي فشل فشلاً ذريعاً حينها؛ بسبب الفضاء الترميزي الذي لم يجد في مصر الخمسينات أرضية ثقافية خصبة للتلقّي المثالي، فانّهم الفلم بالغموض، على أنّه -كما سبقت الإشارة - يحسب لرضوان الكاشف ذلك العمق، والحرفيّة في الترميز اللذان كتب وفقهما نص الفلم، واللذان انعكسا بالإيجاب على مشهديّة الفلم؛ حين استندا على كاميرا طارق التلمساني، صحيح أنّ رضوان الكاشف خريج آداب القاهرة، ولكنّ ليس له تاريخ في الكتابة يؤهّله لمثل هذه الحرفيّة التي كتب بها نصّه، وبخاصّة ما تعلّق بالإسقاطات الدقيقة التي جعلت أحداث النصّ تتفتح على الكثير من الممكنات الدلالية،

ترتبط الرّمزيّة في كل الفنون بوجود السلطة، فمادام هناك سلطة، ستكون بعض المواضيع من الطابوهات التي يمنع التطرّق إليها بشكل صريح، ومن ثمّة فالرّمزيّة - بالإضافة إلى كونها منزعا جمالياً- فهي أيضا وسيلة للتخفّي والنّجاة من الرّقيب، ومن المفارقة أنّ نجد منظراً سينمائياً بحجم (أندريه تاركوفسكي) يمعن في إنكار الرّمزيّة حين يقول: « بإمكاننا التعبير عن مشاعرنا فيما يتعلق بالعالم من حولنا إمّا بالطرق الشاعرية أو بالمعاني الوصفية، أنا أفضّل أن أعبر عن نفسي بشكل مجازي، دعني أؤكد: بشكل مجازي، وليس رمزياً. » (تاركوفسكي، 2002 صفحة 147)، ثم يبرّر هذا بقوله : « الصورة لا يمكن أن تصبح رمزاً، حينما تتحول الصورة إلى رمز يُصبح الفكر فقيراً أو مكبلاً، محاطاً بالجدران، إن صح التعبير، تصبح الصورة في هذه الحالة قابلة لفك شفرتها بالكامل، والصورة ليست كذلك. هذا إلى جانب أن الرمز ليس صورة. بالرغم من أن الصورة لا يمكن شرحها، إلا أنها تُعبّر عن الحقيقة لأقصى درجة ممكنة، و تبقى معانيها مجهولة » (تاركوفسكي، 2002 صفحة 149)..

فلم (عرق البلح) من الأفلام الرّمزيّة بامتياز، والتي لا تهتم بالحكي، ولا تمثّل الأحداث فيه إلّا ما يشبه التّوابع، لأنّ المعوّل أولاً وأخيراً على الاسقاطات النّاجحة التي التي مارست مؤامرة المعنى، والتخفّي بامتياز، سيكون على المتلقّي إزاء عمل يقترب كثيرا من الأعمال التي توسم بالدائنيّة، ومن ثمّة فعليه أن يدرك منطق السرد في الفلم، وبخاصّة وأنّ المخرج يتعمّد في كلّ مرّة ما يوهم خرق المنطق السرديّ للفلم، من خلال تهميش عموده. يمثّل الفتى العائد إلى القرية (عبد الله محمود) الإنسان المصري الذي تتجاذبه الخيبات الكثيرة التي تصنعها السّلط كلّ حين، إنّ بفشلها السّياسي، أو الاقتصادي، إنّ صرخة (عبد الله محمود) - بعد أن وجد القرية قفراً- : «يا أهل هذه الدّيار»، هي صرخة كلّ مواطن مصريّ يئنّ تحت وطأة الرأسمالية المتوحّشة، الذي عاد

إلى الدّيار فلم يجد إلّا الفقر، وفتاة هي (سلمى)، والجدة (زين) التي ستحكي له سبب الخراب الأوّل، والذي عبّر عنه المخرج في الاستهلال: «حكاية قرية رحل عنها الظلّ، حين سقطت نخلاتها العاليات، و انكشف رعبُ الشمس» .

بالإمكان حصر دلالة مجيء الغرباء إلى القرية على المخابرات، أو أنّه تغلغل الدّولة الأمنيّة في تفاصيل حياة الشّعوب، بدليل أنّ الشّخص الذي كان يكلم أهل القرية- (لطفى لبيب)- كان متخفّياً، كما أنّه ذكر تفاصيل ما يعاينيه كلّ فرد من افراد القرية، فهناك من تحلم بسلسلة من الذهب، وهناك من يحلم بتجهيز ابنته العروس إلى غير ذلك من التفاصيل، إنّ استتار الرّجل الغريب، وذكره لتفاصيل ما يعيشه أهل القرية إحالة قويّة على الرّقابة المستمرة التي تمارسها الدّولة الشّموليّة على مواطنيها في سرّيّة تامة، في الوقت الذي أخفقت فيه هذه المؤسّسات في مجال عملها الذي وجدت له أساساً، وهو الحفاظ على سلامة الحدود و الرعايا .

تمثّل الجدة زين (فايزة عسيب) بسمارها الحقيقي أرض مصر، المنهكة بكثرة الحزن، والتي جاءت إلى القرية مع زوجها وسيدها (الجد الأخرس) طلباً للسلام، وكأنّ المخرج بهذا يحيل على بداية الخلق، وقصّة آدم وحواء عليهما السلام .

كذلك يمثّل الجدّ الأخرس ضمير الأمة، وتاريخها، وحكمتها، فمن خلال نظرات عينيه قدّم الفنان (حمدي أحمد) لغة بصريّة تشي بوعي ونباهة منقطعي النظر .

بينما يمثّل كلّ من البطلين؛ (أحمد) و (سلمى) شباب مصر، ومستقبلها المتمرد، والآمل في غدر جميل . من خلال هذه الشّخصيات الأربعة يشرع رضوان الكاشف في لعبة الثنائيات :

الجد / الجدة : اللذان يمثّلان أصل القرية، والقانون الذي يحكمها، وضميرها اليقظ، والمواطن كثير التحمّل لأرزاء العالم المعاصر ، وتصرّ الجدة (الأرض) على احترام الجدّ (التاريخ) حتى في أسوأ الظروف، من هنا تودّعه قائلة: « مع السّلامة يا سيدي، مع السّلامة يا حبيبي » .

الجد / أحمد : حيث يمثّل أحمد الوريث الشّرعي للجدّ - صورة رقم(5)، فيسعى لأن يرتقي أعلى النّخلة- كما ارتقاها الجدّ في شبابه- ليجلب الرّطب الذي سيشفّي جدّه من الخرس والإعاقة، وحين يرتقي النخلة العالية؛ التي تحيل على الطّموح العالي ومعالي الأمور؛ يكون بإمكان الجدّ أن يرحل إلى العالم الآخر، لأنّه اطمأنّ على نضج حفيده (المستقبل) . ومن الإحالات القويّة في هذا السّياق أن يقتل أحمد الكلب (الخطيئة)، أي أنّه استمرار للقيمة التي أرساها الجدّ حين قدم القرية .



الصورة (5)

- **الجدة / سلمى** : تمثل سلمى أيضا وريثة للجدّة زين في الكثير من الممارسات، فإذا كانت الجدّة هي من يقوم بختان الأولاد، وتهذئة المذعورين، فقد قامت سلمى أيضا بمواساة (شفا) التي حملت من أحد رجال القرية المجاورة، ولم تتركها للقتل، بل دفنت الكلب الأسود، وهي إحالة قويّة على دفن الخطيئة، وإيجاد العذر للمخطئ، ونشر ثقافة التسامح . صورة رقم (6) .



صورة (6)

- **أحمد / سلمى** : يمثّل كلّ من أحمد وسلمى مستقبل الأمّة، وشبابها المتمرّد على الأوضاع، يظهر هذا في رفض أحمد كلّ إغراءات الرّجل الغريب في أن يرحل إلى العمل، وبتشجيع من سلمى . سينجلي بعض الضباب عن المشهديّة العامّة للفلم حين يرحل الرّجال إلى العمل استجابة لدعوى الرّجل المتخفّي، لتبدأ معاناة النساء وظمؤهنّ، إي أنّ القصد هو إفراغ القرية من رجالها (الظلّ)، وهو ما يجري في الشّموليات: إفراغ الوطن من مثقّفيه، نفيّاً، تصفية، أو تدجيناً، لأنّ المثقّف يمثّل دائماً عنصر التهديد للسلطة . بعد رحيل الرّجل (المثقّف) عن القرية (الوطن)؛ يشرع رضوان الكاشف في رسم قاصيل معاناة النساء، ولهفتهنّ إلى الرّجل (الظلّ)، يظهر عذا في الكثير من العلامات البصريّة التي عمد مدير التّصوير طارق التلمساني إلى تسجيلها بحرفيّة، ومنها احتفاء النّساء بارتقاء أحمد النّحلة الذي يحيل على نضجه - صورة رقم

(8/7)، ونداء سلمى لأحمد وهو على صهوة الجواد نداء عاشقة ظمأى : « واه يا أحمد ... صرت راجل يا أحمد »، كذلك مراودة سليمة لأحمد، والتي ساءت حالتها في غياب زوجها، وصارت تدمن التدخين .

في ظلّ هذا الاحتياج للرجال تقع النساء الواحدة تلو الأخرى في الخطيئة، وهو ترميز قويّ لسقوط مقدّرات الوطن تيعاً، كما تمثّل (شفا) - التي حملت من أحد الأعراب- تمكّن الأعداء من زرع بذرتهم في الوطن، أي محاولة الأعداء إرساء خطاب موالٍ داخل الوطن، يوافق مخطّطاتهم، وهنا إحالة قويّة على استماتة إسرائيل في تشجيع خطاب التطبيع من خلال دعمها المالي لدوائر معيّنة تتبنّى خطاب التّطبيع .



صورة (8)



صورة (7)

تمثّل نهاية الفلم محنة المثقّف بين مطرقة السّلطة، وسندان العوام الذين لا يدركون معنى الحرّية، فلا ترى السّلطة في المثقّف إلا مهدّداً لبقائها، ولا يرى الذين لم يذوقوا طعم الحرّية في المثقّف إلا شخصاً متهوراً، يمكن أن يجزّ عليهم الوليات، ويعتبر النّقاد هذه الخاتمة من أشدّ المشاهد ترميزاً، بل إنّها السبب في خلود هذا الفلم، فحينما يرجع الرجال إلى البلد يجدون كيف دمروا كل المعاني الحلوة في حياتهم بارتمائهم في أحضان الغرباء، فلم يعودوا كما كانوا في السابق، عادوا جميعاً مسكوري النفس ظمأى لكل شيء جميل ولكنهم عادوا بعد فوات الأوان، فلقد فتر كل شيء وأصبحت الأمور كلها هشة، فالزوجات لم يعدن إلى طبيعتهم دمرتهم الغربة والوحشة، وهذا يجعلهم جميعاً يعلقون كل الأخطاء على الشاب أحمد، وهو أملهم الوحيد، جعلوه هو كبش فداء لأخطائهم، فمنهم من ظن أنه قد عاش زوجته التي انتحرت، ومنهم من ظن نفس الظن لتمتّع زوجته عن معاشرته، وحتى محمد اسماعيل -أبو سلمى- الذي كان قد قطع له وعداً بمصاهرته؛ حكم عليه بالاعدام لكونه قد زني بابنته، فيقرر هؤلاء قتله، وبهذا يظنون أنهم قد عالجوا ضميرهم الذي يكاد يقتلهم، فيقتلون شبابهم بأيديهم لا بأيدي آخرين .

وأنهم أيضاً بأيديهم قد أسقطوا النخلة التي كانت تحميهم من أشعة الشمس، فيظهر في جملة سينمائية بديعة الجملة المكتوبة في أصل الرواية الأصلية المأخوذ منها الفيلم : « عن القرية التي سقطت نخلاتهم العوالي

فكشفت لهم الشمس فأظهرت كل ما هو درن وسقيم «، وينتهي الفيلم بهذا المشهد الجميل وهو ذهاب الشاب أحمد مع جده (التاريخ) فقد أصبح هو أيضا تاريخاً، وتلتصق كل من سلمى والجدة زين بالأرض على صورة هرم في صورة بصرية بديعة على شكل هرم - صورة (9) - تحيل على أن التراث - ممثلاً في هرم مصر - باقٍ وخالدٌ بقاء وخلود الوطن .



صورة (9)

كثيرة هي الأسئلة التي يطرحها الفيلم، وكثيرة هي القضايا المعاصرة التي تناولها الفلم؛ والتي ستظل مجال حوار بين جمهور أهل الفكر ومنها :

لا يمكن تصوّر وطن بدون شباب وتاريخ .

لا يمكن للحادثة أن تكون بديلاً كلياً عن التراث، لأنّ الحادثة في المجتمعات الغربية أوجدتها سياقات غير السياقات التي يعيشها المجتمع العربي، ومن ثمّة فليست الحادثة سوى وهما خادعا مالم تكن تعني العبقرية. وإلا فالمصير هو رعب الشمس الذي سيجتاح الوطن؛ كما اجتاحت قرية عرق البلح التي غيّبت ظلّها.

خاتمة:

يمكن بعد هذا التطواف داخل النص الخروج بالنتائج التالية:

➤ أكّد المخرج رضوان الكاشف في فلمه (عرق البلح) أنّ عملية استتساخ العمل الفني من الورق نحو الصورة ليس بالضرورة أن يكون مسخاً للعمل، ولا يشكّل أيّة خطورة عليه، بل الضدّ من ذلك تماماً، حيث سيكتسب العمل مساحات جمالية إضافية، لأنّه أصبح من غير الممكن تصوّر عالم من غير الصورة.

- لقد استفادت السينما مما اجتاحت سماء الأدب من مذاهب، وتوقّفت كثيرا عند المذهب الرمزي، لقد كان المذهب الرمزي - إلى جانب كونه بعداً جمالياً في العمل الفني - وسيلة للتخفي والتمويه، وهرباً من أعين الرقيب الذي تمثله السلطة المختلفة في كل مرحلة.
- استطاع رضوان الكاشف - مخرجاً وكاتباً للسيناريو - أن يجعل من عمله الفني عملاً خالداً، وذلك من خلال وعي سينمائي عميق؛ يحسن التوليف بين الصورة والرمز، ويجعل من الحكاية هامشاً محيلاً بقوة.
- استطاع فلم (عرق البلح) أن يسبر غور الذات الجنوبية المهمشة، وأن يقدم صورة واقعية عنها، وهي دعوة إلى مركزتها على اعتبار أنها منشأ حضارة النيل.

قائمة المصادر والمراجع:

• المؤلفات:

- ✓ كارناب رودولف (1983) التركيب المنطقي للغة، ترجمة حسام الدين سيف، المطبعة الأميرية، دمشق.
- ✓ السلموني سامي (1986) جينولوجيا الاستعراض، الحاج كامل وشركاؤه، حلب، سوريا.
- ✓ السيد لبنى (1991) الميلودراما العربية، دار أخوان الصفا للطبع، القليوبية، مصر.

• المقالات:

- ✓ السيد اسماعيل (2012)، تجليات ، جريدة سينماتيك ، مصر ، 2 / 12 .
- ✓ الشناوي طارق (2006) رضوان الكاشف ساحر السينما وشاعرها، صحيفة الحوار المتمدّن، ع114 .
- ✓ الغيطاني محمود (2005) حول السينما النظيفة التي ماتت، مجلة أفق الثقافية، ع147، أغسطس.
- ✓ تاركوفسكي أندريه (2002) عن الرمزية في السينما، مجلة سينما، ع66، حزيران .
- ✓ لانجر سوزان (1978) الوعي والجمال، تر محمد حلي، مجلة ذيقار، ع157، العراق.