# داود عبد السيد.. رحلة في سينما العقل والعاطفة

## أحمد شوقي

تنفرد تجربة المخرج المصري داود عبد السيد بمكانة خاصة ضمن تاريخ السينما والعربية، مكانة لها أسباب تتعلق بسمات الجيل الذي ينتمي له عبد السيد، اجتماعيًا وسياسيًا وفنيًا، وبإنجازه المنفرد كصانع أفلام كانت له أيادٍ بيضاء في تغيير شكل السينما المصرية، أو على الأقل إحداث دويّ لا يزال أثره ممتدًا حتى يومنا هذا في الذاكرة الجمعية لمحبي الأفلام المصرية وصنّاعها الشباب. في هذه الورقة، وتزامنًا مع تكريم المخرج الكبير من قبل أيام قرطاج السينمائية، المهرجان الأعرق في العالم العربي وأفريقيا، نحاول أن نضع يدنا على سمات المميزة لسينما داود عبد السيد، والتي منحت أفلامه فرادتها ووضعت أغلبها ضمن الكلاسيكيات الخالدة للسينما العربية.

**النشأة والتكوين**

ينتمي داود عبد السيد المولود في القاهرة يوم 23 نوفمبر 1946 إلى الجيل الذي عُرف في طفولته بجيل ثورة يوليو، حركة الضباط متوسطي الرتب التي تمت بشكل مغامر ليلة 23 يوليو 1952 لتنجح بسرعة مدهشة في الإطاحة بالملكية وتأسيس أول نظام جمهوري في مصر. فترة من عدم الاستقرار والشكوك انتهت بشكل قاطع بتأميم شركة قناة السويس (أي تحويل ملكيتها وإدارتها للدولة المصرية) في 26 يوليو 1956، الحدث الذي نصّب جمال عبد الناصر زعيمًا شعبيًا في مصر، قبل أن تتوسع شعبيته فتكاد تشمل العالم العربي بأكمله. لم يكن داود ابن الأسرة المتوسطة التي تنتمي لحي مصر الجديدة قد أكمل عامه العاشر عندما أمم ناصر القناة، فعاش سنوات تعليمه المدرسي والجامعي في ذروة الأحلام التي بثّها الزعيم في نفوس البشر: الوحدة العربية التي تخلق قوى عظمى سياسيًا وعسكريًا وثقافيًا. الأحلام التي صرنا نعلم جميعًا أنها احتاجت فقط 11 عامًا لتسقط بشكل مروّع صباح الخامس من يونيو 1967.

مصر في طفولة داود عبد السيد كانت مزيجًا ساحرًا بين بقايا عصر الملكية الذي امتازت بعض المدن والأحياء فيه بالتنوع الثقافي والحضاري، وبين الطموح المتسارع لشعب أعدته قيادته السياسية لمهمة واضحة هي تغيير المستقبل وخلق حضارة عربية كبرى. يروي عبد السيد أن مصر الجديدة (أحد تلك الأحياء الكوزموبوليتانية) كانت مليئة بقاعات السينما: نورماندي وبالاس وأوازيس وسفير وكريستال وغرناطة وغيرها، وأن عادة الذهاب إلى السينما كانت أمرًا طبيعيًا بالنسبة له ولأصدقائه.

*"كانت معظم السينمات تعرض فيلمين أمريكيين في برنامج واحد، فيما عدا قاعتين تعرضان أفلام مصرية لم نكن نفكر أبدا في دخولهما، فقد اكتشفنا الأفلام المصرية من التلفزيون وليس من قاعات العرض. ولأننا كنا نذهب في مجموعات، فكنّا نتبع نظامًا لتوفير الجدل حول السينما التي سندخلها، فإذا كان أحد فيلمي برنامج عرض قد شاهده أحدنا، فنستبعد هذا البرنامج ونبحث عن آخر فيه فيلمين جديدين تماما"[1].*

من خلال تلك المشاهدات الأسبوعية تعرف داود الطفل على فن السينما، ومنها عرف لأول مرة أن هناك أفلام أفضل من غيرها..

*"في إحدى المرات ذهبت إلى سينما نورماندي التي كانت تعرض الفيلمين في عرض مستمر، شاهدت أول فيلم وكان يدعى أورفيوس الأسود إخراج مارسيل كامو" فانبهرت بما شاهدته، لدرجة جعلتني أقرر*

*وبعد مشاهدة الفيلم الثاني، أن أبقى في مكاني لأعيد مشاهدة أول فيلم مجددًا. والفكرة هي أننا كنا نستبعد الفيلم المكرر حتى لو لم يشاهده سوى واحد منّا فقط، لكني قررت وعلى غير العادة أن أعيد مشاهدة نفس الفيلم في نفس الجلسة، فأدركت وقتها أن هناك أفلام مختلفة، وأنني إذا ما صنعت أفلامًا، فأريدها أن تكون صالحة للمشاهدة أكثر من مرة، مثل قطعة الموسيقى التي إن أحببتها فمن الممكن أن تعيد سماعها عشرات المرات".*

**معهد السينما.. جيل الصدمة وقرار الكتابة**

لم يكن صيف 1967 فقط صيف الهزيمة العسكرية، وإنما كان أيضًا عام تخرج داود عبد السيد في معهد السينما، وكأنها مفارقة ميلودرامية كان على هذا الجيل أن يخوضها: أن يعيش طفولته وشبابه مزهوًا بالحاضر المزدهر، يؤهلونه من أجل مهمة كبرى عليه أن ينجزها في المستقبل، وعندما يصل لأعتاب هذا المستقبل ينهار كل شيء فجأة بصورة مأساوية، قبل أن تتغير الظروف فيجد الجيل نفسه مضطرًا لتبني مواقف مناقضة كليًا لما تعلّمه طيلة حياته. المأزق الذي احتاج عبد السيد أكثر من ثلاثة عقود قبل أن يقدمه على الشاشة بطريقته الخاصة في أحد أهم أفلامه "أرض الخوف".

يروي داود عبد السيد ذكرياته عن الفترة التالية للتخرج وبدء حياته المهنية فيقول:

*"كانت دفعتنا أول دفعة يُفترض أن تُقدّم مشروعات تخرّج، لكن هذه المشروعات لم تتم بسبب عدم توافر ميزانية وقيام حرب يونيو، فلم نصنع أفلامًا قصيرة، وتلخصت خبرتي خلال الدراسة في تدريبين أو ثلاثة قمنا بتصويرهم. كنت وقتها مثاليًا إلى حد كبير، فسألت نفسي: كيف تعرف أنك تصلح أن تكون مخرجًا من الأساس؟ هل أنا ملائم لهذا أم لا؟ وبالتالي أخذت قرارًا لنفسي بأنني لو كنت غير صالح للمهنة فسأعمل أي شيء. وأنا كما قلت كنت أضع لنفسي سقفًا عاليًا لمستوى السينما التي أريد أن أقدمها، وبالتالي انتابني الشك في قدرتي على تحقيق هذا المستوى، فكان قراري هو اختبار قدرتي على ذلك عبر الكتابة، لعلي أعرف نفسي وأدرك قدراتي على الورق".*

لعل هذا القرار الذي أتى بشكل فطري من نفس متأملة وشاب تملأه الشكوك كان واحدًا من أهم القرارات في تاريخ السينما المصرية، ليس فقط لأنه تماشى مع وضع الجيل الراغب في التعبير عن ذاته وخصوصيته، ولكنه سار أيضًا مع الاتجاه العام للسينما العالمية التي كانت قد شهدت منذ نهاية الخمسينات صعود التيار المعروف بالموجة الفرنسية الجديدة، الذي سعى رواده فرانسوا تروفو وجان لوك جودار وإريك رومير وكلود شابرول ومجايليهم إلى تحرير السينما من قبضة النظام الإنتاجي الكلاسيكي، ونشر مفهوم "سينما المؤلف" التي يكون فيها صانع الأفلام مسؤولًا عن أفلامه شكلًا ومضمونًا، يقدم من خلالها أفكاره على طريقته، لا يكون مجرد منفذ توّظفه الاستوديوهات لتنفيذ سيناريو كتبه شخص آخر كما هو الحال في السينما الأمريكية، وبشكل أو بآخر في السينما المصرية أيضًا.

**المرحلة الوسيطة والأفلام التسجيلية**

لكن قبل أن نقفز إلى دور داود عبد السيد وجيله في ترسيخ مفهوم سينما المؤلف في السينما المصرية، تجدر الإشارة إلى المرحلة الوسيطة بين تخرج عبد السيد عام 1967 وإنجازه فيلمه الروائي الطويل الأول "الصعاليك" عام 1985. تلك المرحلة التي عمل خلالها عبد السيد كمساعد مخرج وصانع أفلام تسجيلية، في تجربة كان لها آثار إيجابية واضحة، وإن لم يكن صاحبها يتعامل معها بكثير من التقدير. عبد السيد لم

يحب أبدًا تجربة العمل كمساعد مخرج رغم أهمية الأفلام التي عمل فيها "الرجل الذي فقد ظله" لكمال الشيخ، و"أوهام الحب" لممدوح شكري، و"الأرض" ليوسف شاهين، لكنه يرى أن مهنة المساعد كانت مملة وغير ممتعة، تجبره على التركيز في أمور لا تهمه وهو ما يعاني لتحقيقه، لذلك قرر أن تقتصر التجربة على الأفلام الثلاثة التي عُرضت كلها خلال العام 1970.

كُلف داود عبد السيد، الموظف الشاب في مؤسسة السينما آنذاك، بإخراج فيلمه التسجيلي الأول، ليختار نظام التعليم في مصر موضوعًا لفيلم "وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم" (1976)، وفيه أقدم على اختيار غير معتاد، وهو استخدام تعليق صوتي غير موضوعي، قام بأدائه الممثل جميل راتب، الذي يتحدث بشكل ساخر وهجومي عن المتغيرات التي تشهدها القرية المصرية نتيجة انتشار التعليم واختلاف سمات الحياة الريفية عمّا كانت عليها قبل سنوات. تعليق يبدأ هادئًا يتظاهر بالمنطقية قبل أن يتصاعد فيصير عصابيًا يُطالب بالقضاء على التعليم في القرية وعقاب من يسعون لانتشاره.

*"حاولت كسر تابو أعتقد أن لجيلي الفضل في تحطيمه. كانت الأفلام التسجيلية قبلنا لا تحتوي على مقابلات مع شخصيات، ولا يوجد بها سوى صوت الراوي العليم الذي كنت أسميه صوت الإله، فهو يعرف كل شيء ويقول كل الحقائق. أبناء جيلي مثل خيري بشارة وفؤاد التهامي وأحمد راشد وغيرهم قاموا بتغيير هذه الصورة، بإحضار شخصيات من لحم ودم لتتحدث أمام الكاميرا ويراها المشاهد، أما أنا فحاولت في هذا الفيلم أن أكسر تابو الراوي العليم، بأن يكون الراوي ساخطًا وساخرًا ويقول تعليقات يعلم الجميع أنها خاطئة".*

إلا أن اختلاف الفيلم وقيمة موضوعه لم يمنعا عبد السيد من الشعور بعدم الرضا عن الفيلم، وتحديدًا عن شعوره خلال صناعته.

*"مشكلتي الشخصية مع هذا الفيلم أنه صُنع بدافع الخوف، صنعته في بداية السبعينيات خلال الأعوام الأولى لحكم السادات، كانت مصر تعيش مرحلة فاشية شبيهة بالتي تعيشها حاليًا، هناك نظام يحاول إرساء قواعده عبر قمع أي رأي مغاير، وكانت هناك حالة عامة من الشحن ضد كل مخالف، وهذا ما حاولت التعبير عنه بصورة ما من خلال اختيار صوت المعلق في الفيلم، والذي تعمدت فيه أن أظهر هذه السلطة الفاشية العليمة بشكل قبيح، وبالتالي كان الفيلم عصبيًا، وناتجًا عن حالة خوف أريد إخراجها من داخلي، وهذا وضع غير صحي لا أحب أن أمر به خلال صناعة أي فيلم، لا أحب أن أخرج فيلم وأنا أشعر بالخوف، بل بالحب والرغبة في تقديم هذا العمل".*

الطريف أن الشعور الذي سيطر على المخرج الشاب خلال صنع فيلمه، لم يمنع السلطات من التعامل بحذر مع الفيلم وأشباهه من إنتاجات ذلك الجيل، ليطالبوهم بشكل واضح بالابتعاد عن إثارة أي شبهات، ليصنع داود عبد السيد فيلمه التسجيليين الثاني والثالث حول الفن التشكيلي وهما "العمل في الحقل" 1979 و "عن الناس والأنبياء والفنانين" 1980.

خلال تلك المرحلة كتب أكثر من سيناريو حتى وضع نص فيلمه الأول "الصعاليك"، الذي كان الخطوة الأولى في مسيرة فنية متفردة في تاريخ السينما المصرية.

**"الصعاليك".. التحليل النفسي للصعود الطبقي**

يعد فيلم داود عبد السيد الأول ابنًا مخلصًا لزمانه وجيل صنّاعه. جيل المخرجين الذين نشأوا في أحضان الناصرية لتنكسر أحلامهم سريعًا على صخرة النكسة، ثم ينخرطون بحكم العمر في حرب السنوات الست

(ومنهم من تم تجنيده بالفعل خلال الحرب)، ليعودوا للحياة بعد أكتوبر 1973 بأحلام الانتصار، ليقرر نظام السادات تغيير دفة المجتمع اقتصاديًا وسياسيًا، سواء بمعاهدة السلام مع إسرائيل أو بانتهاج سياسة الانفتاح الاقتصادي التي تعد بكل تأكيد المحرك الأهم في أفلام مخرجي الموجة الجديدة التي أطلق عليها الناقد سمير فريد لاحقًا موجة الواقعية الجديدة في السينما المصرية[iii].

مجموعة من الفنانين الشباب المتقاربين في العمر، الراغبين في صناعة أفلام تعبر عن هواجسهم الخاصة ومشكلات جيلهم بعيدًا عن الصياغات المعتادة للسينما السائدة التي صارت صناعة عتيقة لها تقاليدها التي يصعب الفكاك منها. المخرجون الشبان حاولوا العثور على حلول إنتاجية تمنحهم هامشًا من الحرية، لتخرج أفلامهم الأولى تباعًا حاملةً أصوات جديدة بشكل لافت: "ضربة شمس" لمحمد خان (1980)، "عيون لا تنام" لرأفت الميهي (1981)، "العوامة رقم 70" لخيري بشارة (1982)، قبل أن تنفجر قنبلة "سواق الأتوبيس" لعاطف الطيب (1983) معلنة عن ترسيخ حضور هذا الجيل كصناع أفلام قادرين على تقديم أعمال مختلفة بإمكانها تحقيق نجاح جماهيري واسع وإثارة جدل مجتمعي يليق بموضوعاتها[iv].

حسب توقيت صناعة "الصعاليك" كان داود عبد السيد آخر مخرجي الواقعية الجديدة إنجازًا لفيلمه الأول، لكنه كان أيضًا أكثرهم فرادة واختلافًا على أكثر من مستوى. فهو المخلص كليًا لتجربة سينما المؤلف، حيث قام بكتابة السيناريو الخاص بجميع أفلامه حتى يومنا هذا عدا فيلم وحيد هو "أرض الأحلام"، السمة التي لم يشاركه فيها سوى رأفت الميهي الذي كان بالأساس كاتب سيناريو تحوّل للإخراج، بينما اعتمد خان وبشارة والطيب عمومًا على كتاب سيناريو محترفين يقومون بترجمة أفكارهم إلى مشاهد مكتوبة. انحاز عبد السيد أيضًا منذ بدايته إلى التحليل العقلاني والابتعاد عن النزق حتى وإن مارسته شخصياته، فنصوصه مصممة ومكتوبة بعناية ولا مجال فيها للصدف أو الارتجال. أفلام دواد عبد السيد أيضًا أعمال تأملية، تنم بوضوح عن عقل متقد، يراقب ما حوله ويحاول منحه تفسيرات سياسية واجتماعية وفلسفية، يضعها كلها أمام المتفرج ليختار منها ما يناسب تكوينه الفكري وما يبحث عنه في الفيلم.

"الصعاليك" حكاية صعود بانورامية يقوم المخرج فيها بأخذ خطوة أبعد من محاسبة عصر الانفتاح التي انتهجها أبناء جيله، حيث يقدم تحليلًا سيكولوجيًا لمن استفادوا من هذا الانفتاح. الشرارة الأولى حسبما روى عبد السيد كانت قصة مليونير سكندري بدأ حمّالًا في الميناء وصعد حتى بلغت سلطته أن طلب منه السادات علنًا في لقاء مذاع أن "يخللي باله من الإسكندرية"، لينطلق الفنان الموهوب من تلك النقطة ليطرح سؤال الرحلة من أسفل السلم الاجتماعي إلى قمته: ما آلياتها؟ وماذا يُمكن أن تُحدثه في نفوس البشر؟

يلعب نور الشريف ومحمود عبد العزيز دوري البطولة، في اختيار ينتمي قلبًا وقالبًا لسينما الواقعية الجديدة التي ثارت على السينما السائدة من داخلها وباستخدام نجومها. يرسم عبد السيد الشخصيتين معبرًا بوضوح عن ثنائية العقل والعاطفة، فمرسي هو العقل المدبر الذي يعي جيدًا ضرورة التخطيط لكل خطوة بصورة كانت المحرك الرئيس لرحلة الصعود السريع، وهذا الوعي هو ما يدفعه للتفاخر بأصوله المتواضعة أمام الأثرياء والمتعلمين. وعلى طرف النقيض يقف صلاح الذي تحركه مشاعره باستمرار، سواء كانت حبه لصديقه واستعداده للتضحية من أجله أو اندفاع مشاعره نحو حبيبته الشابة. هذا الصراع الأبدي يصبح في عالم المفاهيم المختلطة معركة خاسرة تخوضها الفطرة والمشاعر النبيلة تكون نتيجتها الحتمية المأساوية هي مقتل الصديق على يد رفيق عمره.

كذلك يمكن اعتبار "الصعاليك" واحدًا من أعمال نادرة في تاريخ السينما المصرية تعرضت لفكرة الصداقة بين رجلين. فعلى مدار مئات الأعمال التي تواجد فيها بطلان أو بطل وصديق كان التعامل مع هذه العلاقة دائمًا يأتي باعتبارها أمرًا بديهيًا لا يحتاج أي تناول درامي، بينما في تجربته الأولى كان داود عبد السيد من قلائل حاولوا فهم هذه العلاقة المعقدة بين الرجال. فصفية (يسرا) التي تخون زوجها لمرة وحيدة في

حياتها مع صديق عمره تخبره بعدها عن نظرية زوجها حول علاقته بصديقه الوحيد، فهو أقرب إليه حتى من زوجته، ودماءهما "تتقابل في النور بره الجلد" بينما دماءه ودماء زوجته "تتقابل في الضلمة جوّه بطنها"، في أوجز وأعمق تعبير ممكن عن هذا الرابط الذي يملكه كل الرجال تقريبًا دون أن يهتموا بالتفكير فيه. المشهد المذكور حمل داخله قيمة ثابتة ستظل حاضرة في جميع أفلام المخرج اللاحقة، وهي التعامل مع الجنس باعتباره حدثًا يوميًا يُشكل أحد مكونات الحياة البشرية، قد يؤثر في العلاقات أو يغير من الأوضاع، لكنه لا يحمل أي مكانة مركزية ترتبط بالتحريم أو الأحكام الأخلاقية كالتي اعتادت الأفلام المصرية – حتى الأكثر تقدمية منها – أن ترسّخها.

**"البحث عن سيد مرزوق".. العثور على البطل**

قرابة الخمس سنوات احتاجها داود عبد السيد بين إنجاز فيلمه الأول والانتقال للعمل الثاني، "البحث عن سيد مرزوق" الذي أخذ وقتًا طويلًا في كتابته، ووقتًا موجزًا في الاتفاق عليه وإنتاجه في زمن تصوير قياسي لم يتجاوز الأربعة أسابيع، ثم بقى طويلًا يبحث عن فرصة عرض حتى جاء ترتيبه ثالثًا حسب تواريخ العرض الجماهيري لأفلام مخرجه، بعدما سبقه فيلمه الثالث "الكيت كات" بالوصول للقاعات بعدة أشهر، فعُرض في سبتمبر 1991 بينما طُرح "البحث عن سيد مرزوق" في ديسمبر من نفس العام.

على المستوى السردي، شكّل الفيلم قفزة نوعية في شكل العمل السينمائي المصري، خرج فيها المؤلف والمخرج من حيز الحكايات التقليدية، ليمزج بين عنصرين متنافرين: تماسك الزمن ومنطق الحلم. فمن جهة تدور أحداث "البحث عن سيد مرزوق" في زمن متماسك قدره 24 ساعة من صباح يوم جمعة إلى صباح السبت، يخوض فيه البطل يوسف (نور الشريف مجددًا في تعاون ثان وأخير مع عبد السيد) رحلة غير متوقعة، بعدما لا ينتبه لكونه يبدأ يوم العطلة الأسبوعية الذي اعتاد قضاءه في المنزل، ليخرج إلى الشارع فيتعرض لمواقف غير متوقعة بطلها رجل الأعمال الشهير غريب الأطوار سيد مرزوق (علي حسنين الذي اكتشفه عبد السيد وقدمه في دور عمره). من جهة أخرى تتوالى الأحداث في يوم يوسف بمنطق غائم أقرب لشعور الحلم/ الكابوس، ففي الأحلام يشعر الإنسان بالعجز عن التصرف بشكل سليم، يشاهد كل شيء ويشارك فيه ولكنه بقدرات محدودة، وينتقل من موقف إلى آخر دون رابط منطقي واضح يحكم هذا الانتقال. هذا بالضبط هو الشكل السردي الذي انتهجه عبد السيد في فيلمه، والذي جعله عملًا خاصًا احتاج وقتًا كي يهضمه الجمهور ويضعه في المكانة اللائقة داخل مسيرة مخرجه.

إلا أن "البحث عن سيد مرزوق" قد شهد أيضًا حدثًا مهمًا في مشوار عبد السيد الفني هو العثور على البطل، على الشخصية الرئيسية في أفلام المخرج والتي ستتكرر لاحقًا بتنويعات مختلفة في أغلب أعماله التالية. فإذا كان "الصعاليك" عمل عن صعود الشطّار من قاع المجتمع إلى قمته، فإن غياب مثقف الطبقة المتوسطة عن الحكاية كان ملحوظًا. الطبقة التي تحمل عادة قيم المجتمع وتقاليده، وتشكل حائلًا يتحكم في سرعة التغيرات الاجتماعية والثقافية بشكل يُفترض – في المجتمعات الصحية – أن يحمي المجتمع، طبقة تم تغييبها عمدًا عن المشهد في مصر، تمامًا مثل يوسف الذي خرج قبل سنوات في مظاهرة انتهت بتهديده من قبل أحد رجال الأمن، فعاد إلى بيته خائفًا ولم يخرج منه مجددًا إلا ليمارس عمله ويعود ليختبئ داخل مساحته الآمنة.

يحمل الفيلم نقدًا لاذعًا واضحًا للسلطة والمال ودورهما في الإخلال بحياة البشر في المجتمعات، فالمال يستخدمه الثري غريب الأطوار سيد مرزوق (لاحظ دلالة الاسم) في إخفاء ضعفه وخواء حياته، كي يظهر في صورة الفيلسوف الغامض القادر على كل شيء، بالرغم من إنه في الحقيقة أجبن من الاعتراف

بارتكابه للقتل الخطأ ليقوم بإلقاء التهمة على يوسف. وكم من تهم تلقى على عاتق يوسف وأمثاله بصورة يومية حتى يومنا هذا!

المال أيضا هو ما يمنح سيد مرزوق ومن على شاكلته صك الغفران من السلطة المنبهرة على الدوام، والواثقة ثقةً عمياء فيما يقوله من أكاذيب، والمكرّسة وقتها وعناءها في حمايته وتوفير سبل الراحة له. بينما على الجانب الآخر لا تكلف نفسها أقل جهد لإزالة المتاعب من حياة مواطن الطبقة الوسطى، تمامًا مثلما ترك الضابط عمر البطل يوسف يدخل معه مطاردة بوليسية لا ناقة له فيها ولا جمل وهو مكبل اليد في كرسي معدني يزيد من أعباءه، وهو كرسي قيدته فيه السلطة نفسها دون أي جرم ارتكبه. أما الطريف في الأمر – والعميق كذلك – فهو اكتشاف يوسف في نهاية المطاف أن التخلص من هذا القيد السلطوي لا يحتاج لمفتاح يملكه عمر، بل إن التخلص منه كان ممكنًا منذ اللحظة الأولى، فقط لو كان يوسف قد قرر أن يخلص نفسه بنفسه.

من فيلم ملحمي واقعي دارت أحداثه في سنوات عديدة في "الصعاليك"، إلى عمل مروي بمنطق الحلم في يوم وليلة مثل "سيد مرزوق"، أثبت داود عبد السيد قدرته على التنويع في الشكل مع الحفاظ على القيمة السينمائية والفكرية المرتفعة. كانت أعماله تعلن بوضوح موهبة كبيرة تنتظر الانفجار، وهو ما تحقق فيه فيلمه الثالث والأشهر "الكيت كات".

**"الكيت كات".. تأسيس الواقعية السحرية المصرية**

إذا كان "سواق الأتوبيس" لعاطف الطيب هو الفيلم الذي عمّد موجة الواقعية الجديدة وجيل مخرجي الثمانينات في مطلع العقد، فإن "الكيت كات" أتى في مطلع التسعينات ليدخل بالموجة – وبالسينما المصرية كلها – مساحات جديدة من التعبير غير المألوف. تعبير يمزج عناصرًا من تراث الأفلام المصرية: الأصل الأدبي وعوالم الحارة الشعبية ونجوم الصف الأول ودراما العلاقات الشخصية، ويصيغها بصورة مغايرة دشنت للواقعية السحرية بمعناها المعاصر في السينما المصرية. ويكاد يظل الفيلم حتى يومنا هذا، وبعد مرور أكثر من ثلاثة عقود على عرضه، هو النموذج الأكمل لهذا الاتجاه، الذي يُضرب به المثل وتذكره كافة القوائم كعمل كلاسيكي دخل التاريخ السينمائي من أوسع أبوابه.

مع بدء لوحات البداية يتصاعد صوت الشيخ حسني وهو يغني أغنية شعبية جذابة على العود، لتنتهي التترات ونشاهد جندي شرطة يسير مستمعًا للغناء، ثم ننتقل إلى داخل متجر خالٍ من كل شيء إلا الشيخ الأعمى الجالس وسط أصدقاءه حول أحجار الحشيش، ليروي لهم حكاية خيالية عن المرأة الجميلة التي كانت سببًا في فقدانه لبصره، يتخللها نكتة لاذعة مُقتحمة يسب فيها أحد الأصدقاء بأمه، نكتة يصعُب في كل مرة تشاهد فيها الفيلم أن تمنع نفسك من الضحك لسماعها. ثم تنتهي الجلسة لنشاهد يدي الشيخ حسني تتحس الجدران المتهالكة باحثة عن طريق العودة للمنزل.

التترات والتتابع السابق يستمران نحو سبع دقائق على الشاشة، وهي فترة تحمل على قصرها كل مفاتيح السرد في هذا العمل البديع، وكل قدرات الجذب التي جعلت الفيلم أكثر أفلام داود عبد السيد جماهيرية، سمات يمكن تلخيصها في: حكايات تدور في أماكن تقليدية تتسم غالبًا بالقبح لكنها تحمل داخلها سحرها الخاص، سحر يتعلق بحكايات وأغاني أشبه بالأساطير، يُروى بلغة قاسية لاذعة لكنها شديدة الجاذبية، ويسرد علاقات غير شرعية مسكوت عنها، تمامًا كمرور الشرطي مرور الكرام على مكان يعلم بوجود من يتعاطون المخدرات داخله.

لا تبتعد الملاحظة السابقة عن العنوان الأصلي الذي اختاره داود عبد السيد لفيلمه المأخوذ عن رواية إبراهيم أصلان "مالك الحزين"، ثم اضطر إلى تغييره بعدما رفضته الرقابة. "عرايا في الزحام" هو العنوان الذي ربما كان مباشرًا بعض الشيء في التعبير عن تلك الطبيعة المدهشة لحي الكيت كات الشعبي، ولأغلب الأحياء الشعبية في مصر، وربما في العالم بأكمله. عالم الكيت كات مزدحم يعيش الناس فيه متلاصقين في بيوت صغيرة تتسع بالكاد لأهلها، كل ما يحدث داخل تلك البيوت معروف للجميع بسبب التقارب الذي تكاد الخصوصية تنعدم فيه، لكن هناك مؤامرة صمت كبرى يلتزم بها الجميع ضمنًا: نعرف كل شيء، ندرك من تعاشر رجلًا غير زوجها ومن يتسلل ليلًا إلى منزل صديقه ومن يتقابلان سرًا في بيت مهجور، لكننا لا نتحدث عن هذه الأمور ونبقيها سرًا، كي تستمر الحياة ونتمكن جميعًا من اختلاس متعة تساعدنا على استكمال حياتنا العسيرة.

وسط هذا العالم تعيش شخصية أكبر من الحياة، الشيخ حسني الذي يمكن اعتباره بكل ثقة أحد أفضل الشخصيات التي قدمتها السينما المصرية طيلة تاريخها الممتد. الشيخ الكفيف المَرِح والضعيف أمام نزواته، الذي هجر قراءة القرآن وتدريسه واختار الغناء على العود وتعاطي المخدرات، النَزِق الذي باع بيت العائلة وقبض ثمنه حشيشًا، والذي يتنقل بين البيوت معتمدًا على عجزه الذي يمنحه سلطة ما على من حوله. "ليس على الأعمى حرج" كما يبرر لابنه، لكنه أعمى مؤمن تمام الإيمان أنه يرى أكثر من المبصرين.

الحارة التي صممها وبناها بالكامل فنان الديكور أنسي أبو سيف، شريك رحلة داود عبد السيد والاسم الحاضر في كافة أفلامه، جزء لا يتجزأ من رسم عالم الكيت كات الخالد، بأزقتها الضيقة الممتدة، ومساحاتها التي تُزكي شعور التلصص، وبيوتها التي تضعك فورًا داخل الجو العام الملائم تمامًا للحكاية. دور مماثل لموسيقى راجح داود، وهو شريك فني آخر لرحلة عبد السيد بخلاف قرابتهما العائلية. الموسيقى التي أسماها مؤلفها "بَسَكاليا Passacaglia"، وهو اسم شكل موسيقى إسبانية إيطالية معناه الحرفي هو "السائر في الشوارع". لا يمكن تخيل الفيلم دون الموسيقى التي لا تزال حتى يومنا هذا تؤدى منفردة في حفلات موسيقية عديدة. وبالطبع لا يكتمل الحديث عن أوجه الفيلم دون التطرق للأداء الاستثنائي من النجم محمود عبد العزيز، الذي بلغ في "الكيت كات" ذروة التوهج السينمائي الأكبر في مسيرته الطويلة.

**"أرض الأحلام".. تجربة توافقية ولكن**

يُمثل رابع أفلام داود عبد السيد "أرض الأحلام" تجربة منفردة في مسيرته السينمائية، فهو الفيلم الوحيد الذي لم يقم بتأليفه واعتمد على سيناريو كتبه هاني فوزي، وهو العمل الوحيد الذي لم ينبع من داخله، وإنما انطلق من إبداء سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة رغبتها في التعاون معه بعدما شاهدت "الكيت كات" وكانت قد تعاملت قبلها مع ابن جيله خيري بشارة في "يوم مر.. يوم حلو" فأعجبتها الروح الجديدة التي يأتي بها هؤلاء الشبان للسينما المصرية. الأسباب السابقة تجعل داود يعتبر الفيلم نموذجًا لمحاولة التصالح بين سينما المخرج وسينما النجم، بما فيها من شد وجذب ينتهي بالوقوف في مساحة توافقية بين رغبات الطرفين. لكن بالرغم من أن هذه هي قناعات صانع الفيلم نفسه، يصعُب أن نشاهد الفيلم دون أن نقطع بأن انتماءه لسينما داود عبد السيد أكبر بكثير من انتماءه لسينما فاتن حمامة.

من اللحظات الأولى للفيلم، ومع وضع نرجس الباروكة على شعرها وما تبديه من توتر وارتباك، يدفعنا المخرج أن نرى فاتن حمامة "تلبس" شخصية نرجس أمامنا، تتخلص علانية عن صورتها الكلاسيكية لتتحول إلى تلك الأم التي تستعد وهي على أعتاب الشيخوخة أن تنصاع لقرار أبناءها وتهاجر معهم إلى الولايات المتحدة، رغم أن كل الشواهد تؤكد أنها غير متحمسة لهذا القرار، وربما غير راغبة فيه. كل

شيء يتغير عندما تقابل نرجس الساحر رؤوف، السكير الصاخب المليء بالمفاجآت، والذي تضطر لقضاء ليلة رأس السنة معه؛ فتقرر في نهايتها أن تنحاز لسعادتها الشخصية وتتمرد على قرار الأبناء.

نقول إن "أرض الأحلام" ابن سينما داود عبد السيد لأسباب عديدة، منها كون نرجس صورة أخرى ليوسف بطل "البحث عن سيد مرزوق"، ابنة الطبقة الوسطى التي عاشت محتمية بجدران بيتها ومعرفتها المحدودة حتى بما يدور في الحيّ الذي تسكنه، بينما يمكن اعتبار رؤوف (يحيى الفخراني) صورة أخرى للشيخ حسني، الطفل الكبير الذي يفعل كل شيء خاطئ فلا يمكنك إلا أن تحبه وتلمح الحكمة مختبئة وراء نزقه. "أرض الأحلام" أيضًا عمل يقدس الحرية الشخصية ويدافع عن حق الإنسان في الانحياز لما يرغب فيه حتى عندما يؤمن كل من حوله أن دوره في الحياة قد انتهى، وقبل كل ذلك فأحداث الفيلم تدور في أجواء الواقعية السحرية التي امتلك المخرج ناصيتها، ليوثّق في فيلمه صورة نابضة مدهشة لحيّ مصر الجديدة الذي عاش فيه طيلة عمره، تجعلك تحلم بأن تعود إلى مطلع التسعينيات فقط لتقضي ليلة في ذلك الحي رفقة الساحر رؤوف.

وعن صورة القاهرة الخلّابة في الفيلم، وردًا على سؤال إذا ما كانت قاهرة 2014 (وقت طرح السؤال) لا تزال تمتلك أسبابًا للحب تماثل ما كانت عليه وقت "أرض الأحلام"، أجاب عبد السيد:

*"بالطبع لا تزال. صحيح أن الحياة أصبحت أصعب، وصرت قبل أن أخرج من بيتي أفكر في المكان الذي سأصف فيه سيارتي، لكنّي في المقابل لا زلت أحبها، في نفس الوقت أشتكي وأسب مظاهر التخلف والقبح. علاقة مُربكة تشبه ما قاله صلاح جاهين: أكرهها وألعن أبوها بعشق زي الداء. علاقتك بالوطن بشكل عام علاقة معقدة، جعلتني قديما أفكر في صناعة فيلم تسجيلي عن الهجرة العكسية، لا أعني عودة المهاجرين لوطنهم، ولكن عن الأجانب الذين يتخذون قرارًا بترك بلادهم ويأتون ليعيشوا بمصر. الأمور ليست دائمًا بسيطة أو منطقية، ما أحبه في مصر ليس المكان بقدر حبي لروح البشر، بالطبع الروح حاليًا في أدنى حالاتها، لكن المصريين بشكل عام ناسٌ جُمال، وكل ما أتمناه ألا تتسبب الأزمة الحالية في تغيير هذا الجمال".*

**"سارق الفرح".. الحب والموسيقى في قلب المأساة**

بعد أن تعامل منذ البداية مع كبار نجوم السينما المصرية، نور الشريف ومحمود عبد العزيز ويحيى الفخراني وصولًا إلى فاتن حمامة، يُقدم داود عبد السيد في فيلمه الخامس على تقديم بطلين جديدين، هما لوسي الراقصة التي بدأت احتراف التمثيل وماجد المصري الذي وقف أمام كاميرا السينما للمرة الأولى. الطريف أن "سارق الفرح" كان من المفترض أن يكون من بطولة نور الشريف وبوسي، لكن الرقابة رفضت السيناريو في نسخته الأولى بشكل مطلق بسبب الحجة المعتادة: تشويه سمعة البلاد وإظهار الفقر والعشوائيات، ليتسبب الرفض في تحويل دفة الفيلم وجعله تجربةً من أكثر تجارب صانعه جرأة ومغامرة.

الجرأة لا تقتصر على اختيار ممثلين جدد للبطولة، ولا على تقديم عالم الأحياء العشوائية الذي كان جديدًا تمامًا على السينما قبل أن يتم ابتذاله لاحقًا خلال السنوات الأخيرة لحكم حسني مبارك، ولا على قيام فنان الديكور أنسي أبو سيف ببناء الحي بالكامل فوق هضبة المقطم، بحيث يعيش أهل الحيّ علاقة مركبة مع القاهرة، فهم يشاهدونها من أعلى في خلفية حياتهم، لكنهم عاجزين عن ولوجها والاحتكاك الحقيقي بها، يعيشون على هامشها راضين – وأحيانًا حالمين – بالفتات. الجرأة تمتد لتشمل الشكل الفيلمي، الذي تضمن للمرة الأولى أداء الشخصيات لأغنيات قام داود عبد السيد بتأليف كلماتها ووضع راجح داود ألحانها، في تجربة سيطوّرها المخرج بصورة أكبر وأفضل لاحقًا في فيلمه السابع.

مرة أخرى تبرز الطرافة من كون الأغنيات قد أضيف في مرحلة متأخرة جدًا للفيلم، بعد انتهاء التحضير وقبل دخول التصوير مباشرة، عندما وجد عبد السيد أنه لا يحب فيلمه الذي يتابع حكاية عوض، الشاب الفقير الذي يحاول جمع مبلغ مالي للزواج من حبيبته أحلام، وسط عالم قاس متقشف مُشبع بالفقر والحرمان والكبت الجنسي. رأي المخرج أنه بصدد تصوير فيلم طبيعي بحت، تتحرك الشخصيات فيه وفق حاجاتها الجسدية للطعام والشراب والجنس، بما يحوّلهم حيوانات ويفرغ حياتهم من ثراءها الإنساني. لتأتي حيلة إضافة الأغنيات لتحل هذا المأزق في علاقة المبدع بعمله.

*"بعد تفكير وجدت أن حل هذه الأزمة هو إضافة الأغاني، التي لا تهدف لسرد دراما الفيلم – الواضحة دون أغنيات – بل تهدف إلى التعبير عن الشق غير المادي في حياة الشخصيات، عن حبها وأشواقها ومعاناتها ومخاوفها الإنسانية. فإذا كان من المستحيل التخلص من الدراما الطبيعية التي يقوم عليها الفيلم، فمن الممكن إضافة مستوى موازٍ لها يؤكد أن حياة الإنسان لا تقتصر فقط على إشباع غرائزه".*

المدهش هو أن داود عبد السيد قد خلق هذا العالم الثري بأكمله انطلاقًا من قصة قصيرة لخيري شلبي لا تتجاوز عدة صفحات، فيها حدث بسيط عن شاب فقير يسرق أحذية أخيه الذي يعمل طبّالا في الملاهي الليلة. هذا الحدث تم نسج شبكة كاملة من العلاقات والشخصيات والأحداث حوله، لتكون النتيجة هذا العالم السحري لسارق الفرح، الذي تعاني فيه الشخصيات من كل ما هو صعب وثقيل على القلب، لكنهم قادرين بشكل عجيب على إيجاد السعادة والتوازن داخل كل ذلك.

ولعل أعذب ما في الفيلم هي شخصية ركبة القرداتي التي جسدها حسن حسني في دور لفت الأنظار للقدرات الكبيرة التي يملكها والتي ظلت طويلًا حبيسة أدوار صغيرة غير مؤثرة. هذا العجوز الأعرج الذي يعيش على هامش الهامش، يشرب أرخص الخمور ويبحث عن المعنى، حالم بالجمال المستحيل متمثلًا في حبه شبه الصوفي إلى الفتاة متفجرة الأنوثة رمّانة، لدرجة تجعل مشهد رقصها على دقات أصابعه معادلًا سينمائيًا بليغًا عن هذا البحث السيزيفي عن إشباع لن يحدث، عن جمال مثالي يصعب وجوده، وإن وُجِد فمن المستحيل بلوغه وملامسته.

**"أرض الخوف".. الوجودية في عالم المخدرات**

مع دخول الألفية الجديدة عاد داود عبد السيد ليقدم واحدًا من أهم أفلامه وأكثرها اكتمالًا، "أرض الخوف" الذي استمر خلاله في تقديم ذلك المزيج المدهش بين قيمة الموضوع وحبكة الصياغة وأصالة العالم السينمائي، مع قدرة فريدة على احتمال النصّ تأويلات شتّى، تجعل تجربة الفيلم تختلف كليًا وفقًا لخلفية المشاهد وتجربته الحياتية، ورغبته في أن يتعمق أكثر في الأفلام محاولًا البحث عن تأويلات تتجاوز مستوى الحكاية المشوّقة.

والحكاية هنا هي رحلة يحيى المنقبادي (أحمد زكي)، رجل الشرطة الذي يقبل تكليفه بمهمة خاصة جدًا، يتنازل فيها عن وظيفته وتقديره الاجتماعي ومعيشته في إطار القانون، ليغدو مجرمًا يتسلل داخل عالم تجارة المخدرات ويأتي بخباياه إلى السلطة، مع تأكيد بسيط يتم التشديد عليه قبل أن يقضم آدم (الاسم الكودي له في العملية) التفاحة ويبدأ المهمة: لن يكون هذا تمثيلًا أو ادعاءً، بل سيكون عليه أن يتغير فعلًا، يعيش حياة المجرمين ويندمج معهم وينسى تمامًا حياته السابقة، وهي مهمة ممتدة طالما استمرت الحاجة لها، فلا تاريخ محدد لإتمامها، ولا مجال للتراجع أو لتعديل القرار.

يوافق يحيى ويدخل أرض الخوف فيصير يحيى أبو دبّورة، الضابط الذي فُصل من عمله لسوء السلوك، والذي يصعد سلم تجارة المخدرات من أسفله حتى يصبح من كبار التجارة المحرمة. وبالطبع وكما يعرف

كل من شاهد الفيلم، تتغير الإدارات ويفقد يحيى الاتصال المباشر مع متابعي مهمته، ليستمر في كتابة وإرسال التقارير دون أي ضمان على كونه لا يزال مرصودًا يؤدي مهمة شرعية، أو حتى أن هناك من يقرأ تلك التقارير التي ترصد متغيرات عالم المخدرات في مصر، والتي لو حذفها يحيى من حياته الجديدة، فلن يجد أمامه في المرآة إلا مجرمًا لا يفرق أي شيء عن رفاقه في "أرض الخوف".

قدم عبد السيد في الفيلم حكاية يمكن تلقيها وتأويلها بأكثر من صورة، فمن جهة هي حكاية بوليسية وإنسانية مشوّقة تتعلق بتك المهمة غير المعتادة وتبعاتها، ومن جهة أخرى هو أكثر أفلام المخرج ارتباطًا بمأزق جيله الذي تربي في كنف الناصرية وتم تأهيله لمهمة كبرى اكتشف فجأة أنها لم تعد موجودة من الأساس، وهو في قراءة ثالثة عمل وجودي عن خروج آدم من الجنة ونزوله إلى "أرض الخوف"، طارحًا تساؤلات عميقة حول معضلة الغاية والأفعال: هل الإنسان هو أهدافه التي قد تكون نبيلة؟ أم هو أفعاله التي يرتكبها حتى وإن بررها لنفسه بأنه يُقدم عليها تحقيقًا لغاية كبرى؟ يجيب عبد السيد موضحًا موقفه من هذا التساؤل:

*"الإنسان هو أعماله وليس أهدافه، فليس من المهم ماهية هدفك في بداية الرحلة، لكنك لن تكون في النهاية إلا أفعالك وما قمت بعمله في حياتك، من تَاجَر في المخدرات مجرم، ومن قَتَل قاتل، حتى لو كان يعتقد أنه يمتلك أسبابًا لفعلته. لنفترض أنه يحيى قام بالقتل وهو غير سعيد وضد العنف وضد الدم، هل هذا سيغير من حقيقة كونه أصبح قاتلًا؟ هو قاتل طالما ارتكب الفعل أيًا كانت أسبابه، وبالتالي لحظة دخوله أرض الخوف هي لحظة موافقته على الصفقة بأكملها، على أن يكون مجرمًا مرهوب الجانب يخشاه الآخرين ويرتكب الخطايا واحدةً تلو الآخر، لقد دخل إلى عالم المخدرات بإرادته الحرة وقراره".*

بالرغم من كون الحكاية تدور داخل العالم السفلي للتجارة المحرمة، وما تحتويه من عنف وقتل وأفعال خارجة عن القانون، يتقن داود عبد السيد الإمساك بالجو العام السحري الذي يجعلك تستمتع بكل لقطة بصورتها المجردة، تستمتع بموقعها داخل القصة التي تتحرك دائمًا للأمام بإيقاع مشدود، وتبلغ ذروة الاستمتاع بوضع كل ذلك داخل سياقٍ كليّ أكبر يجعل رحلة يحيى موازية لرحلة الإنسان في الأرض. يتضمن ذلك أيضًا النهاية المفتوحة على التأويلات، والتي يعترف يحيى فيها إنه ورغم كل ما حدث لا يزال يشعر بالحنين إلى أرض الخوف.

**مواطن ومخبر وحرامي.. مزيج الفساد المجتمعي**

منذ عمله الأول وضع داود عبد السيد نصب عينيه أهدافًا فنية وفكرية كبيرة، لعل أوضحها هو التأمل في حال المجتمع المصري، وتحليل الأوضاع التي عاشها ويعيشها، والتي بلغت وقت صناعة فيلمه السابع "مواطن ومخبر وحرامي" درجة متقدمة من تغلغل الفساد تجعل محاولة البحث عن جذوره هدفًا عسيرًا، في ظل تورط الجميع بشكل مباشر أو غير مباشر داخل ذلك المزيج الغريب الذي يجمع كافة الأطياف: المواطن والمخبر والحرامي.

من تلك النقطة ينطلق عبد السيد ليصيغ واحد من أغرب الأفلام المصرية وأكثرها فرادة، والذي يتابع نشوء وتطور علاقة تتغير من الحذر إلى العداء إلى التصالح والتعايش الكامل بين ثلاثة رجال كانوا عند البداية أبعد ما يمكن عن تخيل وجود علاقة كهذه بينهم. المواطن سليم (خالد أبو النجا) المكبل بضعفه أمام القانون والمجتمع على حد سواء، الراغب في الإبداع وإن كان غير قادر عليه، الحرامي شريف (شعبان عبد الرحيم، اختيار عبد السيد المغامر) الذي ينطلق رغم مهنته من أرضية أخلاقية تجعله معبرًا عن ذلك المزيج الشعبي المُلغِز بين ممارسة السرقة والتشدق بالفضيلة، وبينهما المخبر فتحي (صلاح عبد الله) ممثل السلطة التي تظهر مجددًا في أفلام عبد السيد عاجزة كليًا، بصورة لا تقتصر على عدم قدرتها على

إنفاذ القانون أو حتى الإيمان بقيمته، بل تمتد لانحياز دائم للطرف الخطأ طالما أثبت قوّته، وليس انحياز المخبر للحرامي ببعيد عن انحياز الضابط يوسف لسيد مرزوق في ثاني أفلام المخرج الكبير.

يصعب هنا أن تجد عملًا مرجعيًا في السينما المصرية يمكن تشبيه "مواطن ومخبر وحرامي" به، بل تستمر المهمة في الصعوبة حتى وإن امتد البحث للسينما العالمية. فهو فيلم فريد في شكله ومضمونه، في قدرة صانعه على خلق جو يجمع بين الأضداد: فهو غرائبي يحمل سمات الفانتازيا لكنه مألوف يمكن ربطه بسهولة بالواقع، وهو روائي تنغمس في تفاصيله وتتماهى مع شخوصه لكنه بريختي النزعة يقوم صوت الراوي المُعلق والشارح وأحيانًا الساخر بتذكريك في كل مرة أنك تتابع فيلمًا سينمائيًا صنعه عقل حاذق، وهو فيلم ذهني مليء بالتأملات ومحاولات التحليل، لكنه أيضًا عمل شعبي مبهج، ويكفي أن الأداة التي تربط فصوله ببعضها هي أغنيات شعبان عبد الرحيم التي كتبها شاعره المفضل إسلام خليل بعد مناقشات مستفيضة مع داود عبد السيد الذي أبدى إعجابه بثقافة وموهبة الشاعر الشعبي الذي كتب "هابطل السجاير" و"باكره إسرائيل".

وكلما مرت السنوات، تزيد قيمة "مواطن ومخبر وحرامي" كعمل رؤيوي تمكن من رصد مالم يكن قبل عقدين بنفس الوضوح من التدخلات الأخلاقية / الدينية / القيمية التي صارت تُمارس بشكل يومي في المجتمعات العربية، سواء من قبل أمثال شريف المرجوشي ممن يسرقون نهارًا ويحاضرون عن الأخلاق والصلاة ليلًا، أو من أمثال المخبر فتحي عبد الغفور الذي ينحاز لتلك المحاضرات العرجاء، في ظل استسلام المواطن سليم وأمثاله وتورطهم التدريجي في مزيج الفساد.

*"عندما يصل الصراع إلى نقطة فيها خسارة لكل الأطراف، لا بُد وأن تحدث حالة من التنازل والتصالح. تتمثل هنا في تخلي شريف عن قضية عينه حتى لا يُسجن سليم، في مقابل تقاضي مبلغ مالي. هذه هي الحلول الوسط التي يصل لها المواطن مع الفساد، تمامًا كما يدفع من يريد أن يجدد رخصة قيادته رشوة لإنهاء أوراقه. لحظة الوصول لهذا التنازل والتصالح هي لحظة بدء الخلطة الشيطانية، هنا يكون المواطن لأول مرة فاسدًا ومشاركًا في الفساد، والحرامي أيضا لم يعد كما كان، بل أصبح رجل أعمال صغير وصاحب مطبعة أسسها بأموال المواطن. الأمور تغيرت وأخذوا في التقارب حتى على المستوى الفكري؛ ففكريًا أنت انعكاس لوضعك الطبقي والمالي. هنا يبدأ الجزء الفانتازي في الفيلم، فمن بدئوا كأقطاب متنافرة تحركوا إلى نقطة وسط، ثم أصبحوا مختلطين ببعضهم البعض، فتعال لنشاهد معًا ما قد يوصلنا ذلك إليه".*

**"رسائل البحر".. صرخة الحالمين بالحرية**

بالتزامن مع إنجاز "مواطن ومخبر وحرامي"، دخلت السينما المصرية مرحلة جديدة من تاريخها، أبطالها نجوم جدد أتوا بأجندة اهتمامات مغايرة كليًا، لينتزعوا القمة من الجيل الذي ارتبطت به أفلام داود عبد السيد ورفاقه، رحل أحمد زكي ولم يعد نور الشريف ويحيى الفخراني ومحمود عبد العزيز هم نجوم الشباك، ناهيك عن تقدمهم في العمر وعدم اقتناع الأسماء الأحدث بأكثر مما أسموه وقتها "السينما النظيفة"، الخالية من القبلات والمشاهد الحميمية، ومن الأفكار العميقة والتساؤلات الإنسانية أيضًا في أغلب الحالات.

كان من الطبيعي أن تتباعد المسافات بين أفلام داود عبد السيد، فيحتاج تسع سنوات لإنجاز فيلمه الثامن "رسائل البحر"، الذي جاء مُعبرًا عن اللحظة، يحمل رغم رقته وشاعريته صرخة يطلقها كل حالم بالحرية في وجه عالم جديد صار خانقًا على كل المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ولا عجب أنه بعد أقل من عام واحد من عرض الفيلم، اندلعت ثورة شعبية كان وقودها الرئيسي هو ذلك الرفض العارم للوضع السائد.

مرة جديدة يكتشف بطل داود عبد السيد عالمًا انعزل عنه طويلًا، وتمامًا مثل يوسف الذي اختبأ خائفًا من السلطة ونرجس التي عاشت منشغلة بواجبات الأمومة، يخرج يحيى (آسر ياسين) للعالم الحقيقي بعد رحيل والدته التي عاش يرعاها، العالم الذي هرب منه قبل سنوات عندما تعرض للسخرية وفشل في أن يكون طبيبًا ناجحًا بسبب معاناته في النطق، تلك التأتأة التي خلقت حاجزًا بينه وبين العالم عاش محتميًا وراءه، حتى رحلت الأم وانهار الحاجز ولم يعد أمامه إلا أن يكتشف العالم ويمارس حرية توازي حملًا مضاعفًا، تارة لأنه لم يعتدها وتارة لأن العالم صار يرفضها ويرفض كل اختلاف عن السائد والمكرر.

يخوض يحيى رحلة وجودية بامتياز، تبدأ بقراره أن يهاجر إلى الإسكندرية، وأن يترك الطب ويصير صيّادًا، بما يدخله مواجهات عدّة: مع صاحب المبنى الذي يضم بيت طفولته الراغب في إخلاء المنزل وهدمه، مع القدر الذي يبخل عليه ولو بما يسد رمقه، ومع المحيط الذي يرى يحيى وأمثاله مجرد مهاويس، وأحيانًا منحلين فسدة الأخلاق، خاصة عندما يقعون في الحب ويقررون ممارسة حبهم هذا. العالم لا يفهم من يترك الطب ليطارد الأسماك، ولا من تترك زيجة شرعية لتحب شاب عاطل، ولا من يرفض عرضًا مغريًا لترك شقة قديمة يمكن لصاحبها طرده منها بقوة القانون، لكنه يفهم ويحترم ويحتضن من يفجر الديناميت في البحر معتبرًا ذلك نوعًا مشروعًا من صيد الأسماك!

في مواجهة هذا العنف والعنت يحنو "رسائل البحر" على أبطاله عبر السماح لهم بمقابلة بعضهم، بعثور يحيى على نورا، ووقوف بيسة جوار حبيبها قابيل، الغول طيب القلب، وبوصول رسالة غامضة آتية من البحر تقول ليحيى – ولكل إنسان حسبما قال عبد السيد – أن عليه أن يكون ما يريده ويحارب من أجل تحقيق ذلك.

*"يحيى في الحقيقة كان يتعرف على الحرية. لم يختر دراسة الطب بل درسه كواجب عائلي، وهو أصلًا غير صالح للمهنة بسبب تلعثمه، لكنه استخدم الطب عندما مرضت والدته فبات طبيبها الخاص. بعد وفاة الأم وجد يحيى نفسه معلقًا في الفراغ، بدون أي جذور، مأزق يشبه بشكل ما مأزق البطل في أرض الخوف، لكن المشكلة هنا هي نزول كارثة الحرية على يحيى، فالحرية ورطة ومصيبة على من لم يعتدها. لا أريد أن أقول كلامًا كبيرًا، لكن رأيي أن الفيلم ليبرالي، يدافع عن الحرية الفردية لأي إنسان. فقد ظللنا سنوات طويلة ندافع عن تقييد الحرية الفردية، باسم الوطنية أو القومية أو الاشتراكية أو أي شعار آخر. أنا أريد أن أكون حرًا، بعدها أقوم بالاختيار، لا أن يختار أحد لي أو أختار لأحد حياته".*

**"قدرات غير عادية".. تغريدة نحلم ألا تكون الأخيرة**

وكأنها نغمة كان لابد أن تخرج من رأس مبدعها، يصمم داود في فيلمه التاسع على استكمال ثلاثية فيلمية خاصة جدًا، يمكن مشاهدة كل جزء منها على حدة فتراه عملًا مكتملًا مُشبعًا، ويمكن أيضًا مشاهدتها كمتوالية سينمائية متناغمة فيزيد استمتاعك وشعورك بالإشباع الفكري والعاطفي. نقصد هنا ثلاثية "أرض الخوف" و"رسائل البحر" و"قدرات غير عادية"، والتي يجمعها شكلًا أن البطل يحمل نفس الاسم "يحيى المنقبادي"، ويجمعها مضمونًا أنها مقاربة داود عبد السيد لرحلة الإنسان في الأرض، ودعنا لا ننس أن الاسم الكودي الذي حمله يحيى في أول ظهور له كان "آدم".

يجدر هنا التأكيد على أن تشابه الاسم لا يعني كونها نفس الشخصية، أو حتى امتلاك الأبطال الثلاثة نفس البناء النفسي والاجتماعي كما نجد مثلًا في شخصية "فارس" المتكررة في ثلاثية للمخرج محمد خان. ما يمكنه استقاءه من وحدة اسم البطل في ثلاثية عبد هو كونه بشكل ما اسم صفري، دلالته تساوي في ذهن المبدع كلمة "البطل" أو "الإنسان". وهو ما أكده في حوار روى فيه أنه كان في بداية مسيرته يُطلق على

شخصيته الرئيسية اسم "يوسف"، حتى أنجب ابنه واسمّاه يوسفًا، فصار للاسم رباطًا شخصيًا جعله ينتقل إلى يحيى البطل الباحث.

نَصِف يحيى بالباحث لأن ما يجمع الثلاثية حقيقةً هو السعي المستمر للبطل أملًا في العثور على الاتزان في مواجهة عالم صاخب يبدو أضخم من أن ينزع فيه شخص حالم كيحيى السعادة والهدوء والشعور بالرضا. يحيى يزداد اتجاهًا نحو الذهنية الباطنية في "قدرات غير عادية"، بعد بحث عن الإنجاز والتحقق في "أرض الخوف"، وتفتيش عن التصالح والحرية في "رسائل البحر"، وصولًا إلى يحيى "قدرات غير عادية" الباحث عن الموهبة، عن الاختلاف عن السائد، عن لحظات النشوة التي تكسر رتابة الحياة. مشكلة يحيى التي يشرحها بوضوح إنه "عادي جدًا"، لذا قرر أن يكرس حياته بحثًا عن الخارقين للمألوف، ربما كما يقضي الناقد عمره مفتشًا عن الفنانين الموهوبين مفسرًا أعمالهم، التي يعلم في قرارة نفسه أنه غير قادر على محاكاتها وإن كان أكثر إلمامًا بالقواعد. هل أنا قادر على الخلق والإبداع؟ هل هناك فعلًا من يفعلون ذلك أم هي مجرد ضلالات؟ أم أن الجميع بإمكانهم الإبداع لكنهم لا يدركون؟

يظن يحيى أنه وجد ضالته في الفتاة الموهوبة فريدة، دون أن يعلم أن هناك عقبتين ضخمتين أمامه: السلطة واليقين. السلطة – كما في كل أفلام عبد السيد، وربما في الواقع – عدو أبدي لكل ما هو مختلف، تسعد بالاعتياديين وتأمن شرهم، وتضع كل من يُظهر بادرة موهبة تحت المجهر، فإما أن يصير ترسًا في آلتها، أو أن يصير مطارَدًا مطلوبًا، يعيش في تهديد مستمر ويخفي اختلافه الذي يميزه، عشرات الصراعات الرقابية التي واجهها مبدعون من أجل إظهار قدراتهم غير العادية تشهد بصحة تلك العقبة.

العقبة الثانية هي الأقسى، فالأمور فيها ليست بهذا الوضوح نظرًا لكون الخصم فيها هو القاضي والمُدعي معًا، هي باختصار صراع الموهوب مع ذاته، والغياب الدائم لليقين في امتلاكه ذلك الشيء الذي يسميه عبد السيد قدرات غير عادية ونسميه نحن الموهبة. يحيى يتيه في مفارقة ذهنية: من هو الموهوب صاحب القدرة؟ ومن كان مجرد انعكاس لفرادة الآخر؟

هي معادلة يصعب إيجاد إجابة شافية لها، فالإبداع لا يأت من العدم وإن احتاج موهبة، والآخر جزء من العمل الإبداعي حتى لو كان مجرد تحريك بعض الأشياء، وعندما طارت التفاحة وحدها لتسقط أرضًا كان هذا حدثًا يحتاج شخصين على الأقل: واحد يستخدم قدرته وآخر يعطيها شهادة الدهشة، وغياب أي منهما يعني ببساطة أن شيئًا لم يكن. لهذا يخرج الفيلم بإجابة تصالحية حول امتلاك الجميع لقدرات غير عادية، والقصد ليس في كون الجميع موهوبين أو مختلفين – وإن كانت هذه قراءة ممكنة – وإنما في ضرورة تواجد كل الأطراف كي يقع السحر.

لذلك كان "قدرات غير عادية" تتمة لابد منها لبحث داود عبد السيد الدؤوب عن المعنى، عن الحرية والسعادة والتوازن، وعما يستحقه الإنسان في حياة ووطن ونظام يقف دومًا في وجه بلوغ هذا الاستحقاق. تتمة أتت وسط ظروف معادية لحرية الإبداع بشكل عام، ولنوع الإبداع الذي يقدمه عبد السيد بشكل خاص، مما جعله يخرج قبل شهور معلنًا عن اعتزاله العمل، في قرار ثوري نتمنى ألا يكون نهائيًا، فكل من تابع تلك المسيرة الفنية المدهشة يوقن أن داخل هذا العقل الموهوب الزاخر بالأفكار، لا يزال هناك الكثير والكثير ليدهشنا من خلاله.

**خاتمة**

وفي نهاية هذا العرض الموجز قدر ما سمحت به المساحة لمسيرة سينمائية فريدة في سماتها وتنوعها وشجاعتها، تتبقى الإشارة إلى أن أبرز ما ميّز أفلام داود عبد السيد طيلة منذ بدايته، هي تلك القدرة على

الجمع بين التعبير الصادق عن صانعها والتواصل مع المشاهدين في كل مكان، فأفلام داود ليست أفلام نخبوية صُنعت للمثقفين ورواد المهرجانات، بل هي سينما تخاطب الجمهور العريض بالأساس، وهو النجاح الذي لم يرتبط أبدًا وفي أي مكان حول العالم إلا بالسينما العظيمة. ولا يوجد أفضل مما قاله داود عبد السيد عن علاقته بالجمهور لاختتام هذا العرض لمسيرة فنان من طراز فريد.

*"أهم علاقة للمخرج ليست مع الممثل أو المونتير أو المصور، أهم علاقة مع الجمهور. هذه العلاقة التي شغلتني طوال مسيرتي المهنية. أنتمي إلى جيل كان خريجي معهد السينما فيه يعانون من مراهقة تتلخص في الرغبة بعمل أفلام مختلفة عن الأفلام التجارية، وهو ما جعل فكرة الفيلم الجديد والمختلف والمثقف ترتبط بكونه فيلمًا غير ممتع أو جذاب للجمهور. أما أنا فكل ما حاولت فعله طوال هذه السنوات هو صناعة أفلام تصل للناس، وفي نفس الوقت تعبر عنّي. بمعنى أن بها جانب ذاتي، دون أن تكون مُنفّرة للناس، ولا أستطيع إطلاقًا تصور مشاعر مخرج أو مؤلف عندما يكون فيلمهم معروضًا للناس في صالة خالية، لا أعرف مشاعرهم، لكنها لو حدثت لي، فسأكون في منتهى الحزن والكآبة والغضب على نفسي.*

*أنا أسعى للجمهور، ولكن ليس بمعنى أن أقدم لهم ما تعودوا عليه، بل ما أريد تقديمه. وأعتقد أنني تعرضت خلال مشواري لنجاحات وإخفاقات، لكن بشكل عام كان الطريق ناجحاً ككل، حتى لو كان النجاح هو دفع عدد من الناس للاهتمام بهذه النوعية من الأفلام والذهاب لمشاهدتها والبحث عن جديدها".*

---

[i] مصدر جميع اقتباسات المخرج هو كتاب "داود عبد السيد.. محاورات أحمد شوقي" (مهرجان الإسكندرية السينمائي، 2014).

[ii] "Black Orpheus" by Marcel Camus (1959)

[iii] الواقعية الجديدة في السينما المصرية" - سمير فريد (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992).

[iv] جدير بالذكر أن "العوامة رقم 70" و"سواق الأتوبيس" هي الأفلام الثانية لمخرجيها، لكنها تُعد الأفلام المؤسسة لمسيرة كلا منهما، خاصة وأنها عُرضت بفارق زمني ضئيل عن أفلامهما الأولى "الأقدار الدامية" لخيري بشارة و"الغيرة القاتلة" لعاطف الطيب.