الثنائيات الضدّية وجدَلُ المُضمَر والمُعلَن في الفلم السوداني " ستموت في العشرين " لأمجد أبو العلا

The opposites, the implied and explicit meaning in the Sudanese film "You will die at twenty" directed by Amdjed Abou Ala

د. صورية غجاتي[1]*

[1] كلية الآداب واللّغات جامعة قسنطينة 1، الجزائر، Soraya.ghedjati@umc.edu.dz

تاريخ الاستلام: 2022/10/31	تاريخ القبول: 2023/01/11	تاريخ النشر: 2023/06/26

ملخص:

تعملُ السينما عبْر منظومتها البصرية المُعقّدة، على تعريف الآخرين في العالَم بالخصوصيات الثقافية والحضارية للمجتمعات، وتقديم تمثُّلات عن طرائق تفكيرها، وعيشِها، ومُعتقداتها. وتتّخذُ الدوّلُ المُتقدّمة في هذا العصر (عصر الصورة) من الصورة السينمائية سلاحاً؛ لقوّة جذْبها وتأثيرها واقتحامها للآخر، فتُقدّم صُوَراً " نمَطيةً " ثابتة عنه، في حين تُقدّم نفسَها في صورة الأنموذج "الخارق ".وفي هذا الصدد يقول (جون كلود كايير) سيناريست المخرج الإسباني (لويس بونييل): « إنّ الشعبَ الذي لم يعُد يصنَعُ صُوَراً عن ذاته محكومٌ عليه بالانقراض».

فأيُّ صورةٍ قدّمها فلم "ستموت في العشرين" عن المجتمع السوداني؟ وما هي الأساليب والتقنيات المُعتمدة في تقديمها؟ ووفق أية إيديولوجيا؟ هل سيعتمدُ صانعُ الصّورة (المُخرج) في هذا الفلم على "النمَطية " في تقديم مجتمعه السوداني؟ أم سيُركّزُ على "المُختلف"؟ وهل ستكون رؤيتهُ لهذا المُختلِف بعين الفخر والاعتزاز، أم بعين النَقيصةِ؟ بناءً على ما سبق تهدف هذه الورقة النقدية، وباعتماد المُقاربتيْن السيميائية والثقافية، إلى فكّ شفرة الفلم وتجلية خطابِه المُضمَر (الخفيّ) والمُعلَن(الظاهِر).

كلمات مفتاحية: الثنائيات الضدية، الصورة السينمائية، السرد السينمائي، المشهد، اللّقطة المكبّرة

* **المؤلف المرسل:د.صورية غجاتي** **الإيمايل:**Soraya.ghedjati@umc.edu.dz

Abstract:

Through its complex optical system, cinema works to familiarize people in the world with the cultural and civilizational particularities of societies and to provide representations of their ways of thinking, living and beliefs. In this era « **era of image** », the developed countries use the cinematic image as a weapon due to its effect and influence on others. It provides stable stereotypes on this era, while presenting itself as a "**supernatural**" sample.

For this purpose, the scenarist Jean-Claude Carriere of the Spanish director Luis Buñuel says that: “people who no longer make images of themselves are doomed to extinction”.

What image did the movie “**You will die at twenty**” present on the Sudanese society? What are the methods and techniques used in this movie to present it? According to what ideology is it presented? Will the filmmaker (director) in this film rely on “**stereotyping**” in presenting his Sudanese society? Or will he focus on «the strange"? Will he glorify the strange word, or will he belittle it?

On the basis of the above, this critical study aims to decipher the movie and to reveal the implied (**hidden**) and explicit (**express**) speech, basing on the semiotic and cultural approaches

Keywords: Opposites ; cinematic image ; cinematic narration ; scène; zoom shot

مقدمـة:

تعملُ السينما عبْر منظومتها البصرية المُعقّدة، على تعريف الآخرين في العالَم بالخصوصيات الثقافية والحضارية للمجتمعات، وتقديم تمثُّلات عن طرائق تفكيرها، وعيشِها، ومُعتقداتها. وتتّخذُ الدوّلُ المُتقدّمة في هذا العصر(عصر الصورة) من الصورة السينمائية سلاحاً؛ لقوّة جذْبها وتأثيرها واقتحامها للآخر، فتُقدّم صُوَراً " نمَطيةً " ثابتة عنه، في حين تُقدّم نفسَها في صورة الأنموذج "الخارق ".وفي هذا الصدد يقول (جون كلود كايير) سيناريست المخرج الإسباني (لويس بونييل): « إنّ الشعبَ الذي لم يعُد يصنَعُ صُوَراً عن ذاته محكومٌ عليه بالانقراض».

فأيُّ صورةٍ قدّمها فلم "ستموت في العشرين" عن المجتمع السوداني؟ وما هي الأساليب والتقنيات المُعتمدة في تقديمها؟ ووفق أية إيديولوجيا؟ هل سيعتمدُ صانعُ الصّورة (المُخرج) في هذا الفلم على "النمَطية " في تقديم مجتمعه السوداني؟ أم سيُركّزُ على "المُختلف" ؟ وهل ستكون رؤيتهُ لهذا المُختلِف بعين الفخر والاعتزاز، أم بعين النَقيصةِ؟

بناءً على ما سبق تهدف هذه الورقة النقدية، وباعتماد المُقاربتيْن السيميائية والثقافية، إلى فكّ شفرة الفلم وتجلية خطابِه المُضمَر(الخفيّ) والمُعلَن(الظاهِر).

1.1 القراءة السردية:

إذا كان تعريفُ الفلم في أبسط صيَغه هو السّردُ بالصُّوَر، فإنّ عملية قراءته انطلاقاً من جوهره وهو السّرد يُصبح من الضرورات التي تُسهم في الكشف عن بنيته الجمالية الداخلية، وفي هذا السياق يقول (أندري بزان– André Bazin):«يُمكن أن ينكشف الجانب الجمالي الضمني للفيلم، انطلاقاً من تقنية سرد خاصّة » (محمّد، الصورة السينمائية – التقنية والقراءة، 2005، صفحة 98)

" ستموتُ في العشرين " فلم مُقتبس عن قصّة قصيرة بعنوان (النوم عند قدَمي الجبل) للكاتب السوداني (حمّور زيادة)، اعتمد هذا الفلم آليات السّرد الفلمي الكلاسيكي، فكان أشبه بالمروية التامّة المُكتملة التي تحترم منطق السّرد التقليدي وقواعد الحكي البسيط، وتقوم على بداية ووسط ونهاية." ستموتُ في العشرين" عنوانٌ بصيغةٍ خطابية قطعية، تستشرفُ الآتي القريب، المُخاطِبُ فيها منظومة إكسيولوجية كاملة مثّلَها مجتمع قرية سودانية فقيرة ومُهمّشة.والمُخاطَبُ مُقدّرٌ محمومٌ عليه غيابياً.وعليه يحكي الفلم سيرة حياة بطعم الموت، بطَلُها " مُزمّل "، وتتوزّع هذه السيرة على أربع محطات أو متواليات سردية مُنتظمة انتظاماً كرونولوجياً خطيّاً كالآتي:1/ مُزمّل رضيعاً حديث الولادة، 2/ ثمّ طفلاً في السادسة من عمره، 3/ ثمّ شابّاً في العشرين من عمره، 4/ ثمّ مُجتازاً عتبة العشرين وقد أخلَفهُ موعد قدره مع الموت.

يظهرُ في المتوالية السردية الأولى رضيعاً رُزِق به أبواهُ بعد طول رجاء من الله عبر وسيط خلفائه وأوليائه الصّالحين، ومنهم من كان يزور والدته في المنام في فترة حملها به؛ لذا تُقرّر والته – وفق الأعراف والتقاليد –

أن تطلُب مُباركتهم لوليدها، فتنتقل إلى المقام في عُمق الصّحراء حيثُ يوجد ابن الخليفة ووريثه في الطريقة الذي يعملُ على تحنيكه بالتمر والرّيق وفق السنّة النبوية الشريفة، ويُبدي إعجابَه بتسميته على اسم النبيّ عليه الصلاة والسّلام، ثمّ يُطلِق دعاءَه لله بأن (يجعلَه قُرّة عين والديْه، وأن يجعل له من العُمر...) ولا يكادُ الخليفةُ يُكملُ جُملَته حتى تتدخّل الصُّدفة فتكتملُ على لسان أحد دراويشه الذي سقَط مغشياً عليه عند بلوغه التسبيحة العشرين.

صورة:1/ الخليفة يُبارك المزمّل رضيعاً

موقع الجزيرة الإخبارية، د.أحمد القاسمي، ستموت في العشرين نبوءةٌ في عالم بِكر الحكايات والمناظر

نذيرُ شؤمٍ يُرفعُ إلى مقامِ " الفَأل " الذي سيُصدّقه الكبير والصغير، ويتمّ الإجماعُ على أنّه أمرُ الله وهو نافذٌ؛ بأنّ " مُزمّل " على موعدٍ مضبوط مع الموت في العشرين من عُمره.ويزداد الوضعُ توتّراً عندما يُزمِعُ " النور" والد مُزمّل على الرّحيل من القرية فراراً من تكرار مأساة موت أخيه "عبّاس" غرقاً في النيل، وعجزه عن إنقاذه؛ فكانت عبارته السّحرية لتبرير هروبه (إنتي قويّة يا سكينة، أنا ما بقدر) تلفّظ بها كثقلٍ رابضٍ على قلبه وتخفّف منه وهو في وضعية جلوس مطأطأ الرأس، في الوقت الذي كانت سكينة واقفة تسند ظهرها بالجدار، رافعةً هامتها كسنديانةٍ عنيدة مُكابرة.

وفي المتوالية السّردية الثانية، تظهر "سكينة " بثياب الحِداد، ويُطالعُنا مُزمّل طفلاً في السادسة من عُمره، أسيراً في بيته، يُراقب الخارج من وراء أسوار باحة منزل العائلة « القوقعة الأصلية ورُكننا في العالَم أو كوننا الأوّل» (غاستون، 1984) كما أكّد " غاستون باشلار ".وتمضي هذه السيرة بإيقاعٍ جنائزي رهيب، يعيشها مُزمّل في صراعات نفسية تؤجّجها حاجتَه لوالده الذي لم يره، وتعرّضه للتنمُّر من صِبية القرية الذين ألصقوا به كُنية (ودّ الموت) ومحاولتهم قبره في صندوق حديدي، وصمت والدته أمام أسئلته الجوهرية من قبيل (كيف سأموت؟ وماذا قال الخليفة عن طريقة موتي؟ هل غريقاً؟ هل الوقت الذي كُنت فيه في بطنك محسوبٌ من عمري؟..) إلى أن يتدخّل شيخ الجامع وينجح في إقناع سكينة بإرسال مُزمّل لحفظ القرآن كأقرانه بعد أن كانت مقتنعة بلا جدوى العلم والعُمر قصير..وهناك في الجامع يتعرف مُزمّل على الطفلة "نعيمة" التي تفتح عينيْه على ما حُجِب عنه جراء عُزلته، فيعتاد مُجالستَها على طرف النهر مُحرّكةً رغبته المُعطّلة لمعرفة ما يحدُث في الضفّة المُقابلة من

النّهر، تلك الجهة التي ستُسهِم لاحقاً في تغيير مسار حياته جذرياً.وما بين أفضية؛ البيت، والجامع، وضفّة النهر تتقدّم أيّام مُزمّل في عدّها التنازلي نحو الموعد المعلوم.

صورة:2 / مُزمّل متقوقع في بيت والدته يُراقب الخارج من وراء سور البيت

موقع العين الإخبارية، " ستموت في العشرين " فيلم سوداني يُثير الجدل في بمهرجان فينيسا، خبر بدون كاتب

وفي المتوالية السردية الثالثة التي ستستأثر بالنصيب الأوفر من زمن الفلم، يتراءى لنا مُزمّل وقد صار شاباً في المنتصف من العشرين (بحساب تأشير سكينة بالفحم على الحائط).يؤثث هذه المتوالية سلسلة من المَشاهد التي ستتدخّل المُفارقة في توضيبها بشكلٍ متواز (Parallèle Montage)، وتتسّعُ رُقعة الفضاء الجغرافي الذي كان يتحرّك فيه (البيت، الخُلوة بالجامع، طرف النهر) ليشمل العمل بـ(دُكّان) "عيسى فقيري"؛ هذا الأخير الذي سيفتح له طريقاً نحو الجهة المقابلة من النّهر، فيتعرّف على "سليمان" الشخصية التي تُمثّل الفكر المُضادّ لفكر القرية؛ شخصية تقدّمية، ثورية، علمانية يئست من محاربة فكرٍ رجعي، سليب، ازدواجي.

يختمُ "مُزمّل" حفظ القُرآن، وينفتح في الوقت نفسه على عالَم سليمان الذي دخَلهُ مكتشفاً، مشدوهاً، وخرج منه وهو يصفه بـ (الكراكيب) مُثيراً سُخط وغضب سليمان الذي طرَده لكنه يعود إليه مُضطراً بعد سلسلة من الصراعات النفسية التي تصل إلى ذروتها بسبب خسارته لنعيمة بزواجها، ثمّ عودة والده في الوقت الضائع، ورؤيته لمشهد التجهيز لمراسيم موته (الكفن، دقّ الأبخرة، اختيار القبر).وتُفضي علاقته مع سليمان إلى الاقتناع بأن التكفير تسبقه خطيئة، وأنّ النقاء مقرون بالتلوّث، فيخرج في آخر يوم من عمره – بحساب الفأل– قاصداً بيت "هنّومة ستّ النسا" بعد موت سليمان وفقْد آخر مُتنفّس له في الحياة، فيرتكب الخطيئة ويدخُل في حالة إغماء وهو يذكُر اسم نعيمة.

وفي المتوالية السردية الأخيرة يستفيق مزمل صبيحة اليوم الموالي وقد أدرك أنه مازال على قيد الحياة وقد أخلفَه موعده مع الموت، فيخرج مُنطلقاً في الفضاء كطيرٍ أفلت من قفصه بعد طول أسْر، في نهايةٍ مشابهة لنهاية القصّة القصيرة الأصل المُقتبس عنه الفلم؛ حيث ارتبطت النهاية هناك بذهاب مُزمّل إلى سفح جبل الصحابة وحفر

قبره «تخطّى القبور بحذر حتى وقف في بُقعةٍ مُتاحة في وسط المكان، ثمّ نزل إلى الأرض بركبتيْه وأنشبَ في الأرض أظفاره، وأخذ يحفر بيديْه العاريتيْن قبرَه.وعلى مدى سنواتٍ كثيرةٍ آتية ستمرُّ السيارات قُرب جبل الصحابة ويُشير راكبوها إلى المقابر المُتناثرة ويقولون: هنا ينامُ مُزمّل الذي مات يوم أكمل عامَه العشرين !» (حمور، (دت))

وفي الأخير، وبما أنّ فهم الفلم لا يتوقّف عند قراءته السّردية، ولكن يتعداه إلى فكّ رموز أشيائه وتفاصيله الدقيقة، فستعمل القراءة التأويلية على تأدية هذا الغرض في المفصل الموالي من هذه الورقة النقدية.

1.2 الثنائيات الضّدية:

تقومُ الحياةُ على سلسلة من الثنائيات الضّدية، تتجاذبُ فيما بينها مركز القرار دون حَسم، فيُولّد هذا التجاذُب حركية جدلية تُعطي في النهاية معنى كُلياً عن الحياة.ويُعدّ الفلم إعادة استنساخ لهذه الحياة؛ فهو بمثابة الوثيقة الاجتماعية التي تُسجّل وترصُد السيرورة الاجتماعية، وإنّ«الحقائق والأحداث التي يُصوّرُها الفيلم السينمائي لها فائدتها في النهوض بالمجتمع وكشف عيوبه، فهي تُساعد على إرساء خطط التنمية الاجتماعية التي ترمي إلى تغيير بُنى المجتمع أو تقويضها، نظراً لعدم مسايرتها للعصر مثلاً» (محمّد، الصورة السينمائية – التقنية والقراءة، 2005، صفحة 152)

بناءً على ذلك طرح فلم (ستموت في العشرين) مفاهيم عديدة ومتشابكة تخرج كلّها من رحم ثنائية(الأنا/ الآخر) من قبيل:الاغتراب والانتماء، الهوية والاستلاب، التقدّم والتخلف، العقل والنقل، الخطيئة والتكفير، المواجهة والهروب، الموت والميلاد، الرجل والمرأة، المقدّس والمُدنّس، الطبيعي والغيبي، الجهل والعلم، الإقامة والترحال، التزمّل والعُري..وغيرها من الثنائيات التي اشتغل عليها الفلم لإظهار منظومة فكرية واجتماعية خاصة بمجتمع بعينه هو المجتمع السوداني.وقد مكّنت هذه الثنائيات من«خلْق مسافةٍ من التوتُّر يتولّد عنها حركية دينامية فاعلة، فللتضاد أهمية كبرى في إيجاد شبكة علاقات تتنامى فيها الأنساق المُتضادّة بهدف الوصول إلى مفهوم الوحدة والانسجامHarmony (..) وهي مصدرٌ مهمّ من مصادر الشعرية، فالذي يدعو إلى لفت الانتباه ، ويقظة الفكر، وشدّة الانتباه، وتوليد اللغة الشعرية، هو التضادّ لا المُشابهة» (سمر، 2017، صفحة 34، 35)

2. 1. 1 التزمُّل/ العُري:

اِسم البطل "مُزمّل" اسمٌ شائعٌ عموماً في السّودان، وهو في أصله صفةٌ ارتبطت في القرآن الكريم بالنبي المصطفى الحبيب، وتقاطعت مع صفة أخرى في السياق ذاته وهي "المُدّثر" وكلاهما يُحيل على دلالة التلفّف بثياب (منظور، (دت)، صفحة 1864)

لقد أُلقيَ على مُزمّل قولاً ثقيلاً، وتزمّل بنبوءةٍ ظالمة أرهقت روحَه طوال العشرين عاماً التي قضاها كميّتٍ في انتظار الموت الفعلي، وحمَل معها همّ الحرمان من والده طفلاً ثمّ يافعاً، وهمّ أُمٍّ سلّمت كلّ تفكيرها لفألٍ كاذبٍ ملأها سكينةً في الاعتقاد بصدق ما يقوله "الخليفة" من الجدّ إلى الأب إلى الحفيد؛ فالبركة هِبةٌ من الله قابلةٌ للتوريث !!ألأم تكُن "سكينة " ترى الخليفة الجدّ في منامها وهي حاملٌ بمُزمّل؟ ثمّ قصَدت ابنَه لطلب مُباركة وليدها رضيعاً؟ وبعد وقوع الفأل أقدمت على زيارة الحفيد لطلب الشفاعة حتى يحدُث العدول عن نفاذ القَدر؟

ولأنّ العمر قصي ظلّ مُزمّل يُكفّر عن خطيئةٍ لم يرتكبها، تنحصرُ حياته في فضاءٍ ضيّق كفضاء القبر؛ ففي الوقت الذي كان أقرانُه يلعبون، ويسبحون في النيل، ويلهون، كان هو يتلصّص على الخارج من خلف سور بيته، يُطالع " نعيمة " وهي تُباري صِبية الحيّ لعِب كُرة القدم، ثمّ يُودّعُها عاجزاً وهي تُزَفُّ عروساً إلى غيره.ينامُ بجوار أمّه شابّاً، تعويضاً عن والده، يحفظ القرآن، يخدُم في المقام، يعجز عن الحساب، ويطرح أسئلة فلسفيةُ تُقابَلُ بالصّمت (هل المدّة التي كُنت فيها في بطنك محسوبة من عُمري؟). إنّه حملُ ثقيلٌ لا بدّ له من التخفف منه، وليتنامى الصراع ويأخذ بُعداً جدلياً يظهرُ الضدّ من الثنائية (تزمُّل/ عُري) حيث يجُرّه القدر إلى سليمان الذي يُقيم في مكان قصيّ من الضفة الأخرى للنهر الذي يشقُّ القرية نصفين تماماً كشقّ السودان نصفيْن كلّ نصفٍ على طرف نقيض مع النصف الآخر؛ يُتّهم أحدُهما بالتحرّر والانحلال والفجور والخروج عن الدّين والعُرف، وتطالُ الثاني معيبة التخلُّف، والعيش في الخرافات والدجل والشطط في الدّين.

يُسهِم سليمان الذي ينتمي إلى الفئة الأولى في تغيير مسار حياة شخصية "مُزمّل"؛ فيدعوه إلى الخروج من القوقعة وخوض تجرِبة الحياة الحقّة بكلّ تناقُضاتها، أنْ يُفعّل عقله لا أن ينقل، وينجح في إقناعه بأنّ من يُكفّر عن خطيئة هو من اقترفَها.ولكي يتمّ تمامُ معنى " التزمُّل " لا بُدّ من فِعل " العُري "، هكذا يتعرّى مُزمّل وهو يُقدِم على اقتراف الخطيئة مع "هنّومة " ستّ النّسا صاحبةُ سليمان التي استخلصها لنفسه منذ صباها ومات مُخلّفاً إياها أرملة من غير حنّاء..هكذا تعود الأمور إلى طبيعتها وتكتمل الصّورة، فطالما اقترن التّقوى باللّباس واقترنت الخطيئة بالعُري. فقد جاء في القرآن الكريم:(يا بَني آدم قدْ أنْزَلْنا عَليكُم لِباساً يُواري سَوْءاتِكُم وريشاً ولباسُ التّقوى ذلك خيرٌ ذلكَ مِنْ آياتِ الله لعلّهُم يذكّرون. يا بَني آدمَ لا يَفتِنَنّكُمُ الشّيطانُ كما أخْرَجَ أبَوَيْكُم من الجَنَّةِ يَنْزِعُ عَنهُما لِباسَهُما لِيُرِيَهُما سَوْءاتِهِما إنّه يَراكُم وقَبيلُهُ من حيْثُ لا تَرَوْنَهُم إنّا جَعلْنا الشّياطينَ أولياءَ للّذينَ لا يُؤمنون)الأعراف/ 26، 27

وبالعودة إلى المشهد الذي مثّل الخطيئة ونقل لنا تجربة العُري؛ هذا المشهد كان من أكثر المشاهد إثارة للجدل عند الرأي العام السوداني؛ إذا عُدنا وتأملناه من الناحية التقنية والفنية فإننا نلحظ قيامه على جمالية المُفارقة كالآتي:

_ كان تجسيداً حيّاً للعُري بعد كان العُري مُجرّد صورةٍ أثارت غرابة مُزمّل تمّ الإحالة إليها عبر وسيطيْن: الأوّل؛ صورة فوتوغرافية ثابتة– Image Fixe لهند رُستم وسامية جمال، والثاني؛ خيالاً يظهر في الأحلام في هيئة ما أسماه سليمان (بنت إبليس) التي استنكرَ مُزمّل على سليمان سُؤاله له:(هل هي شبيهة بنموذج الصُور؟) فردّ منفعلاً:(لا.. سودانية).

–أنّ الطرف المُشارك في التجرِبة كان " هنّومة ستّ النسا " التي كان سليمان يقول عنها:(دي بْتَعتي)، ولم تكُن امرأة أخرى.

– أنّ المُقابل الذي دفَعه لها، جناهُ من خدمته في الجامع !!

إنّ فِقهَ شخصية مُزمّل بالتكفير كان لا بدّ له من أن يمُرّ عبر تجريب الخطيئة، وما كان تزمُّله ليتّضح بدون عُري. أمّا تقنياً فقد بدا المشهدُ قائماً على التكثيف والإيقاع السّريع؛ إذ تمّ اعتماد اللّقطة المُكبّرة– Gros Plan التي تجعل مُحتويات الصّورة تملأ إطار شاشة الكاميرا حدَّ الاقتراب من التعمية التي تكادُ تُغيّب تفاصيل الحدث، لعلّه نوعٌ من التحفظ، أو الانتهاك المشروط بشروط خصوصية المجتمع السوداني الذي يُمثّله الفلم وإن كان مُخرِجه سوداني أيضاً بالأصل لا بالمُواطنة. ورغم هذه الاشتراطات كان المشهدُ مُثيراً للاستفزاز واستنكره المُشاهد السوداني لعدم اعتماده الإيحاء. لكن ما خفي على هذا المُتلقّي أنّ للسينما إكراهات ترتبط بمبدأ التسويق وقطع تأشيرة مرور إلى سباق المهرجانات الفنية العالمية من أجل التتويج، ولتحقيق هذه الغاية لا مناص من قبول تلك الإكراهات التي ستتحوّل إلى قناعات مع مرور الوقت، فلا بدّ من سوقٍ لتصريف المنتوج السينمائي، أضف إلى ذلك إعجاب المخرج منذ الصّغر بمدرسة " يوسف شاهين " فقد اعترف في أكثر من لقاء تلفزيوني بهذه الحقيقة.

إذن، تقنياً كان المشهدُ يشتغل وِفق منطق الاستفزاز للمنظومة الاجتماعية والدينية والثقافية للمتلقّي السوداني بالذّات؛ حيث جمعَ بين التحفّظ والانتهاك، وبمعنى آخر لقد تمّ إسقاط شرط الإغراء تماماً؛ إذ كان الهدف الأول الذي سعى إليه المخرج هو الحدَث في حدّ ذاته، الذي كان لا بدّ له من التصريح لا التلميح لتتضّح ثنائية الخطيئة/ التكفير) بالانتقال من التزمّل إلى العُري.هذا العُري الذي حرص المُخرج على جعله مُقنِعاً لوقوعه في آخر الفلم بعد سلسلة من المَشاهد التي تدرّج عبْرها للوصول إلى تلك النتيجة كنوعٍ من محاولة الإقناع أوّلاً، ثمّ العلاج بالصّدمة كآخر حلّ إذا لم يقتنع المُتلقّي.

يموتُ "سليمان" وهو يُواجه المرآة بعد جدال حادّ مع "ستّ النسّا" عرّى على الحقيقة التي كان يرفضُ مواجهتها بأنه أخطأ الطريق في ثورته على مجتمعه، وتموت " الحجّة نفيسة " فقد انطلق حصانُها خارج أسوار حظيرته ولم ينتظر السُّقم فالموت إذ لا عائل له بعدها؛ نفيسة التي أهدت لمُزمّل (الصّندل) الذي خبّأته لميعاد رحيلها على مضض لولا محبّتُها لسكينة، يشاء القدر بأن تموت قبله.

إنّ الحصان رمز العروبة والأصالة والانطلاق، لكن هل هو انطلاقٌ خارج فِكر القرية؟ أم خارج القرية برمّتها؟ ولكن إلى أين؟ ألم يخرج سليمان إلى الخرطوم، والقاهرة، وبرلين، وباريس، وجنوب إفريقيا،..وغيرها من مُدن الشمال والجنوب، ثمّ عاد؟ ألم يُغادر " النّور" إلى أديس أبابا، ومالي، وليبيا، ثم عاد؟ لا بدّ من السودان وإن طال الزمان.

إنّ الكثير من القرائن في الفلم تُشير إلى أنّ "مُزمّل" سيبقى لتغيير فكر القرية والنهوض بها من الجهل والتخلّف، وحمايتها من استغلال الآخر لها ونهبه لخيراتها..سيولد من جديد ولن يذهب إلى سفح الجبل ليحفر قبره وينام فيه كما فعل "مُزمّل" في القصّة/ المصدر المُقتبس عنه.لن تطفوا جثّتَه على البحر بعد ثلاثة أيّام كما أكّد رجال القرية الذين استنفروا للبحث عنه وناحت عليه النائحات، ولن يكون منسيّاً حُكِم عليه بالمَحْو كما فعلت بذِكراه "سكينة" وهي تأتي بالماء على ما خطّتْهُ بالفَحم على الجدار لحساب عُمره؛ تغسيلاً في غياب جُثّته ومحواً لرسم ذكراه.وسيتحوّل أيقونةً لفكرٍ تحرُّريّ لجيلٍ جديد يرفع راية السّودان فوق« ويا شعب لهَبك ثوريتك» (يا شعب لهبك ثوريتك، 2019).وهل من انتصارٍ له أكبر من بقائه حيّاً بعد إتمامه العشرين " مُخرِجاً لسانَه " للمنظومة الفكرية والاجتماعية والعقائدية لأهل القرية؟ كافراً بميثاق سُلالة "الخليفة" كاسراً لقيد سُلطتها الجبرية؟ رافضاً لميراث " سُليمان" الموغِل في التطرّف هو الآخر؟ فلا بُدّ من فكرٍ وسَطي يؤمن بحريّة الإنسان وبحقّه في حياة كريمة، وهو ما عبّر عنه مشهد وقوف "مُزمّل" على الجسر الرابط بين الضّفتيْن، المُجتمعيْن، المنظومتيْن؛ منظومة القرية ومنظومة الكمبو.

2. 1. 2 الموت/ الانبعاث:

تُطالِعنا رائحة الموت منذ الجنريك– Générique (أندريه و بيساليل، 2014)؛ حيث تظهر لقطة لجيفةٍ في بيئة صحراوية، يعتليها غُرابٌ ينعقُ محتفلاً بسقوطها ومتأهباً لنهشها حتى العظم.تتحرّك الكاميرا في المحيط نفسه لتنقل لنا جمعاً من النّاس لا تتّضح هيئتُهم ولا تَبينُ الأصواتُ المنبعثة من حناجرهم إلاّ باقترابهم شيئاً فشيئاً من المقام حيثُ الخليفة ودراويشه غارقون في حلقة الذّكر.وفي هذا الرّبط بين صورة الموت ومشهد الإقبال على المَقام، تبدأ في ذهن المُتلقّي لُعبة التجاذُبات بين الإدراك المُسبق بأنّ هذا الموت (حقيقي) بالنظر إلى الجيفة والغُراب، وقبل ذلك عنوان الفلم، والبيئة الصحراوية التي تنفتح على دلالة الظمأ، والتيه، والسّراب وكلّ ما يؤدّي إلى الموت عموماً. والإدراك المؤجّل بأنّ الموت (رمزي) مُتمثّلاً في الغرق في مجاهيل عوالِم من الدجل والخرافة وشتى الممارسات المُعطّلة للعقل والعمل.ويبقى السؤال: إذا أخذنا بفرضية الموت الرّمزي فمن هو الغُراب؟ ومن هي الجيفة؟

تبدأ الحكايةُ – كما سبق وذكرنا– بصُدفة ترتقي إلى مرتبة القرينة المؤكّدة لنبوءة الموت في العشرين من عُمر البطل الذي كان رضيعاً في المشهد الافتتاحي، جيء به لطلب المُباركة كعادةٍ اجتماعية ترسّخت لتُصبح عبادة في مجتمع مُنغلق فكرياً، يؤمن بالأيدي المُبارَكة التي تمنح وتأخذ وتُشفي وتَشفَع. إذن، يبدأ الفلم بالموت لكنه ينتهي بالانبعاث، يبدأ بالسّكون وينتهي بالحركة؛ يبدأ بصورةٍ لكائن ميّت(الجيفة) وينتهي بكائن منطلّق(مُزمّل) تغيبُ صورتُه عن الشاشة ويبقى صوت نبضه وهو يلهث عَدواً بكلّ قوته خلف شاحنة النقل التي كانت تُغادر القرية بسرعةٍ لم تُمكّنهُ من اللّحاق بها، بالرغم من طرازها الإنجليزي القديم، وتعرّجات الطريق المُغبّر !!

تظهر هذه الشاحنة مرتين فقط في كلّ الفلم؛ حيث يُصادفها "مُزمّل" في المرة الأولى وهو رفقة "نعيمة" في طريقهما إلى ضفة النّهر، فتُثير انتباهَه، يتوقّف ثمّ يُواصل سيره مُلتفاً إلى الخلف ومتُعقّباً بنظره سيرَها الواثق في طريق غير مُعبّد، يقودها سوداني ويُرافقه رجلٌ أبيض البشرة بدا غير مُكترثٍ للطريق والمحيط برّمته، مُركّزاً في وجهته. ثمّ يأتي ظهورها في المرة الثانية في نهاية الفلم وقد كانت ملأى بالقُطن بعدما كانت فارغة في ظهورها الأوّل، فهل تنطوي نهاية الفلم على خطابٍ ما بعد كولونيالي؟ بعدما كانت ملامح الكولونيالية الجديدة تظهر بوضوح في بعض مواضع من الفلم؛ من خلال تركيزه على الجوانب السلبية في المجتمع العربي السوداني من جهل، ودجل، وفقر، وازدواجية في الفكر، واتّخاذ الدّين مطيّة...إلخ.

لقد بعثرت نهايةُ الفلم كلّ أوراقنا؛ فهناك موتان: موتٌ ظاهرٌ، وموتٌ خفيّ، موتٌ حقيقيّ، وآخر رمزي إنّ الموت الرمزي هو العيش في عالَم من الدّجل والخرافة والاعتقادات والممارسات المُغيّبة لقيَم العقل وحركية الحياة التي كان يغرق فيها مُجتمع القرية السودانية، والمجتمع العربي عموماً، فصار بذلك فريسةً سهلة تتهاوى عليها باقي الأمم؛ تستنزف خيراتَها وتُخلّفها في أوهامها حتى إذا أفاقت أدركت بأنّ الوقت فات، تماماً كاستفاقة "مُزمّل" وهو يقف على مشهد مُغادرة شاحنة النقل محمّلةً بخيرات السودان التي استُنزفت في غفلةٍ من أهله، وبأقلّ تكلفة (شاحنة قديمة الطراز، وطريق غير سالك) لكن إرادة الآخر تحققت لأنه فكّر وعمل، وإرادة الخليفة تعطّلت وتعطّل معها مُستقبل القرية.

لا يعني هذا أنّ رؤيتنا سلبية لنهاية الفلم، إذ الإيجابي فيها أنها ظلّت مفتوحة وقابلة لتعدد التأويلات، ومهما كانت التأويلات سواء كانت نيّة مُزمّل أن يلحق بالشاحنة لأنها الوسيلة الوحيدة للوصول إلى المدينة هرَباً من ضَلال القرية، أو كانت نيته إيقافها لاسترجاع خيرات بلده..مهما يكُن فإن كلّ ذلك يصُبّ في مجرى واحد وهو انبعاث مُزمّل كطائر العنقاء بعدما احترق بنار التجرِبة التي حرّرته من ضعفه وأطلقتهُ من قيود أسره، ولا يهمّ الوصول بقدر ما يهمّ الانطلاق.فهل هي رسالةٌ لشباب السّودان وتنبيه لهم من الغربان التي تنعق فوق رؤوسهم تنتظر سقوطهم الأخير؟.

2. 1. 3 القطيعة / الامتداد:

قبل سنّ العشرين كانت حياة "مُزمّل" امتداداً لفكر القرية، بالرغم من جود بعض الأسئلة الفلسفية التي كان يطرحها على والدته تنمّ عن فكرٍ مختلف، لكنه لم يعثُر على الإطار العملي الذي يدعمه ليثور على معتقدات القرية، إلى أن تعرّف على سليمان الذي كان يُمثّل الإيديولوجيا المُضادة لإيديولوجيا القرية؛ فقد اختار هذا الأخير أن يعيش في بيتٍ انجليزي مهجور يقع على الطرف الثاني من النّهر.سليمان ابن القرية المُتمرّد ، أعلن تمرّده منذ الصّغر فرفض حفظ القرآن الكريم مُسائلا والده(أنا أحفظ ليه كتاب كبير زيّ كده؟) ما جعل والده يضربه ضرباً مبرحا دون محاورته، وينجم عنه مغادرة سُليمان للقرية ليظلّ سائحاً في بلدان العالَم، ثمّ يقرر العودة متّخذاً مكانا قصيّاً منها، منبوذاً من طرف أهلها حتى موته.لا شكّ أنّ سُليمان قد أحبّ القرية وكان يطمح في رؤيتها أفضل حالاً، فقد صمَت عندما سأله "مُزمّل"(رجعت ليه؟) وهو بصدد الحديث عن الحياة الجميلة هناك في العالَم الآخر، فهل أخطأ الوسيلة؟

إنّ سُليمان الذي كان المُساهم الأوّل في تغيير شخصية مُزمّل، لم يشفع له أن يكون أباً روحياً له؛ فقد أخذ عنه المبدأ وأسقط فكره برمّته.خرجَ مُزمّل من بيت والدته في يومه الأخير وأغلق الباب خلفه قطيعةً مع كلّ ماضيه بكلّ تراكُماته، ومعتقداته، وحمولته الثقافية والاجتماعية، قاصداً بيت "هنية ستّ النسا" لتنفيذ وصية سُليمان، وبعد إفاقته من رعشة الخطيئة، وإدراكه بأنه ما يزالُ حيّاً ولم يمُت في تمام العشرين، تُخبره "هنيّة" بما أوصى له به سليمان قبل موته؛ إنها كاميرا تصوير سينمائي عتيقة كانت من ضمن ما رآه "مُزمّل" عندما دخل بيت سُليمان لأوّل مرّة ووصفها بـ(الكراكيب) مُثيراً غضبه. ينظر هذه المرة إليها، يبتسم ويتركها منطلقاً نحو الخارج وهو يلبس جُبّته؛ إنه يتزمّل من جديد لكنّه يشعُر أنه أكثر خفّةً فقد أعلن قطيعته مع فِكر القرية الذي أثبتَ إفلاسَه، كما أعلن قطيعته مع فِكر سليمان المُنفتح برفضه استلام إرثه الذي أوصى له به.

إنّ مُزمّل الذي عاش إحساس الاقتراب من الموت لحظةً بلحظة منذ سنّ الوعي حتى العشرين من عمره، أدرك في نهاية المطاف أنه كان يعيش وهماً لا حقيقة، أو أنّ حياته كانت أشبه بفلم هو بطله، لذا فقد كان بحاجة إلى أن يعيش الحياة لا أن يُصوّرها فما تصويرها سوى إعادة استنساخٍ لها، والتجربةُ علّمتهُ أن يعيش الحياة لا أن يُشاهدها من وراء عدسة كاميرا كما فعل سُليمان.فما كان سُليمان ليفعل لو أنه مازال حيّاً واكتشف أنه كان ميّتاً يُشاهد الحياة من وراء حجاب كاميرا؛ الوسيط الكاذب الصادق، المتورط البريء، الأعمى البصير ألا نفتحُ عيناً ونُغلق الثانية ونحنُ نُصوّر؟

تحرّر مُزمّل من جلباب الأنا المتقوقعة على عالَم الغيبيات والرؤى والدجل الذي كان يُمثّله مُجتمع القرية، كما رفض أن يلبس جلباب التبعية الاستلاب والتبعية للآخر وقد مثّله عالم سُليمان.

2. 1. 4 كولونيالية/ ما بعد كولونيالية:

ممّا لا شكّ فيه أنّ للسينما وظيفة تواصلية؛ فهي تُعرّف بالخصوصية الثقافية والحضارية للبلد صانع السينما، وتُشرع للآخر ما يُشبه النافذة السياحية ليُطلّ على مكوّناته الاجتماعية؛ عاداته وتقاليده، طرُق عيشه واحتفاله، لباسه، أكله، ولُغاته..كما تُعدّ السينما أداةً لرفع الوعي الفكري والجمالي وتصدير أنموذجٍ بعينه كأنموذج الإيديولوجيا الاستعمارية الذي اتّخذ من الصّورة السينمائية وقدرتها على الانتشار والتأثير، وسيطاً فعّالاً لتنميط صورة المُستعمَر الذي يراه دائما جاهلاً، وغريباً، وشاذّاً، ومتطرفاً، ومن ثمّ تبريرها لمنطق استعمارِه بهدف انتشاله من جهله وفقره وتخلُّفه، وتمكينه من حياة مدنية حديثة. وقد استمرّت سينما هذه الشعوب التي كانت تخضع للاستعمار وتشرّبتْ فِكرَه في تقديم هذه الصورة عبْر أفلامها، فكان من بين شروط تتويجها هو الإمعان في تقديم صورة نمطية– Stéréotype أي«الإغراق في البحث عمّا هو استثنائي وغريب وشاذ في المجتمع، واستثمار المفارقات أثناء عرض المواقف، وعقد المُقارنات التي لا تحترم الفوارق الثقافية والاجتماعية، والقفز على الجوانب الإيجابية»((اشويكة، 2015)) للذات تُفرِز مُستنسَخاً– Cliché لأناها دون مراعاة لعامل التنوّع الثقافي والخصوصية المُجتمعية.فأيّ خطابٍ إيديولوجي حمَله فلم(ستموت في العشرين)؟ وأيّ صورةٍ نقلَها كاتبه ومُخرجه (أمجد أبو العلا) عن مجتمع بلده السّودان؟

لعلّ الانطباع الأوّل الذي يخرُج به مُشاهد الفلم سواء كان بسيطاً أم متمرّساً، يُدينُه جُملةً وتفصيلا سيما إذا كان هذا المُشاهد سودانيّ، وذلك بالنظر إلى أنّ السودان لا يملك صناعة سينمائية، بالإضافة إلى أنّه بلدٌ محافظ لم نستغرب إطلاقاً استنكار شعبه لمشهد الخطيئة بين "مُزمّل" و" هنّومة" الذي كان من أكثر المَشاهد إثارةً للجدل. ناهيك عن تركيز الفلم على المناطق المُهمّشة، ورصده للسلبيات، والتقاطه للمفارقات التي تُدين هذا المُجتمع أكثر ممّا تُركّز على عوامل غناه الثقافي وتنوّعه البيئي والجغرافي، وخصوصيته الاجتماعية، وموروثه الأصيل. وقد تحدّثنا عن توظيف المُخرج لأسلوب الثنائيات الضدّية الذي أسهم في إحداث بلاغة جدلية بين التمثُّلات الظاهرة والخفيّة أذكَت جذوة الصراع فسارَ نحو نهايةٍ "مُوارِبة ".

لكن القراءة المُتمعّنة للفلم تكشف موقفاً مختلفاً، فقد كان من الواضح أنّ أمجد أبو العلا وكما صوّر الجوانب السلبية في مجتمع القرية السودانية من جهلٍ، وفقرٍ، وشِرك بالله عن حُسن نيةٍ بالاعتقاد بأولياء الله وخلفائه وُسطاء بين البشر وخالقهم، وطقوس الزّار التي تقوم على الرّقص المُغيّب عن عالَم الحسّ، وتقديم القربان..فإنه بالمُقابل كان حريصاً على التقاط التنوّع الثقافي الذي ظهر بإعطائه امتداداً زمنياً كبيراً لاحتفال الحنّاء والزواج(عُرس نعيمة)، وطقوس التحضير للموت(مشهد نسوة القرية في باحة بيت سكينة وهُنّ يعملن على دقّ البخور، وطلب الصندل في جوٍّ حزين أضفى عليه توالي ضربات الدقّ لحناً جنائزياً رهيباً أربك مُزمّل لحظة دخوله.. ولعلّ

إيديولوجيا المخرج كانت تظهر على استحياء وتختفي؛ فالظاهرُ أنّه يحملُ فكراً استعماري جديد، لكن الباطن يحمل في بنياته العميقة فكراً ما بعد استعماري وهو ما أكّدته بعض القرائن الرمزية الموزّعة على طول الفلم، كُنّا قد رصدناها في المفاصل السابقة من هذه الورقة النقدية، ولا بأس بالتذكير بها موجزة:

– ردّة فعل "مُزمّل" الانفعالية: عندما سأله " سليمان":(هل تأتيك بنت إبليس في المنام؟) وهل هي شبيهة بصُور الراقصات المصريات التي كانت تُزيّن غُرفته؟ وكان جوابُ مُزمّل حاسماً وقطعياً:(لا..سودانية). قد يجّرُنا سياق الفلم إلى الاعتقاد بأنّ مُزمّل كان شخصاً مُنغلقاً منطوياً فهو لا يعلمُ نّ السودان تقع في إفريقيا، ولم يزُر حتى الخرطوم، وهو ما يجعل صورة الأنثى في مخياله لا تخرج عن النموذج السوداني، لكن قرائن أخرى تؤكّد أنّ إجابته السابقة وردّة فعله الانفعالية تنمّ عن وعيٍ كامل بخصوصيته الثقافية وهويته العربية الأصيلة، ومنها مُبادرته بسؤال "سليمان":(لماذا عُدت؟) بعد استعراض هذا الأخير في زهوٍ لشريط مغامراته، وسرده لتفاصيل رحلاته في بلاد كثيرة، وهو السؤال الذي ألجم سليمان فصمتَ عن الردّ.

– شاحنة النّقل: الانجليزية الصُنع، القديمة الطراز، التي ترمز إلى الفكر الاستعماري المُستغِل الذي منحَ للمستعمَر استقلاله السياسي وواصل استعماره الاقتصادي مُستغلاً خيراته في غفلة منه، مادام يُصرّ على الغرق في عوالم من الخرافة والدجل؛ وهنا نعودُ إلى اللقطة الافتتاحية من الجنيريك التي استحضرت الغُراب الرابض فوق الجيفة مُعادِلاً لهذا المُستعمِر الذي لا يغفو ولا ينام.

خاتمة:

قدّم فلم (ستموت في العشرين) صورة عن مجتمع القرية في السّودان، وسلّط الضوء على المعتقدات والعادات والتقاليد، مُعتمداً نقداً بدأ بالذات للمرور إلى نقد الآخر. ولتحقيق هذا النّقد نهج أسلوب الثنائيات الضّدية ما مكّنه من خلق شعرية خاصّة بوجود أنساق متقابلة منها المُضمَر ومنها المُعلَن، تحكُمها علاقة الضدّ بضدّه بحثاً عن مفهومٍ كليّ للكون والحياة.

قائمة المصادر والمراجع

- :زيادة حمور. ((دت)). *النوم عند قدَمي الجبل*. (دم): مداد.
- ابن منظور. ((دت)). *لسان العرب*. القاهرة: دار المعارف.
- اشويكة محمّد. (2005). *الصورة السينمائية – التقنية والقراءة* (الإصدار ط1). الرباط– المغرب: سعد الورزازي للنشر.
- اشويكة محمّد. (2005). *الصّورة السينمائية– التقنية والقراءة*. الرباط– المغرب: سعد الورزازي للنشر.
- الديّوب سمر. (2017). *الثنائيات الضدّية – بحثٌ في المصطلح والدلالة*. العراق: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية .
- باشلار غاستون. (1984). *جماليات المكان* (الإصدار ط2). بيروت – لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- غندري أندريه، و جون بيساليل. (2014). *مفتاح نظرية السينما*. المغرب: منشورات الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب.
- مجهول ,2021) .جانفي .(27أهل مصر Consulté le .سبتمبر 12, 2022, surأهل مصر : ahlmasr.net/news
- محمّد ,ا ,2015) .سبتمبر .(4مفهوم النمطية السينمائية –فيلم "باريس..بأيّ ثمن "أنموذجاً .*المجلة المغربية للأبحاث السينمائية* .96 .p ,
- يا شعب لهبك ثوريتك .(2019) .السودان ,السودان.