السينما المصرية تتحدى نفسها:

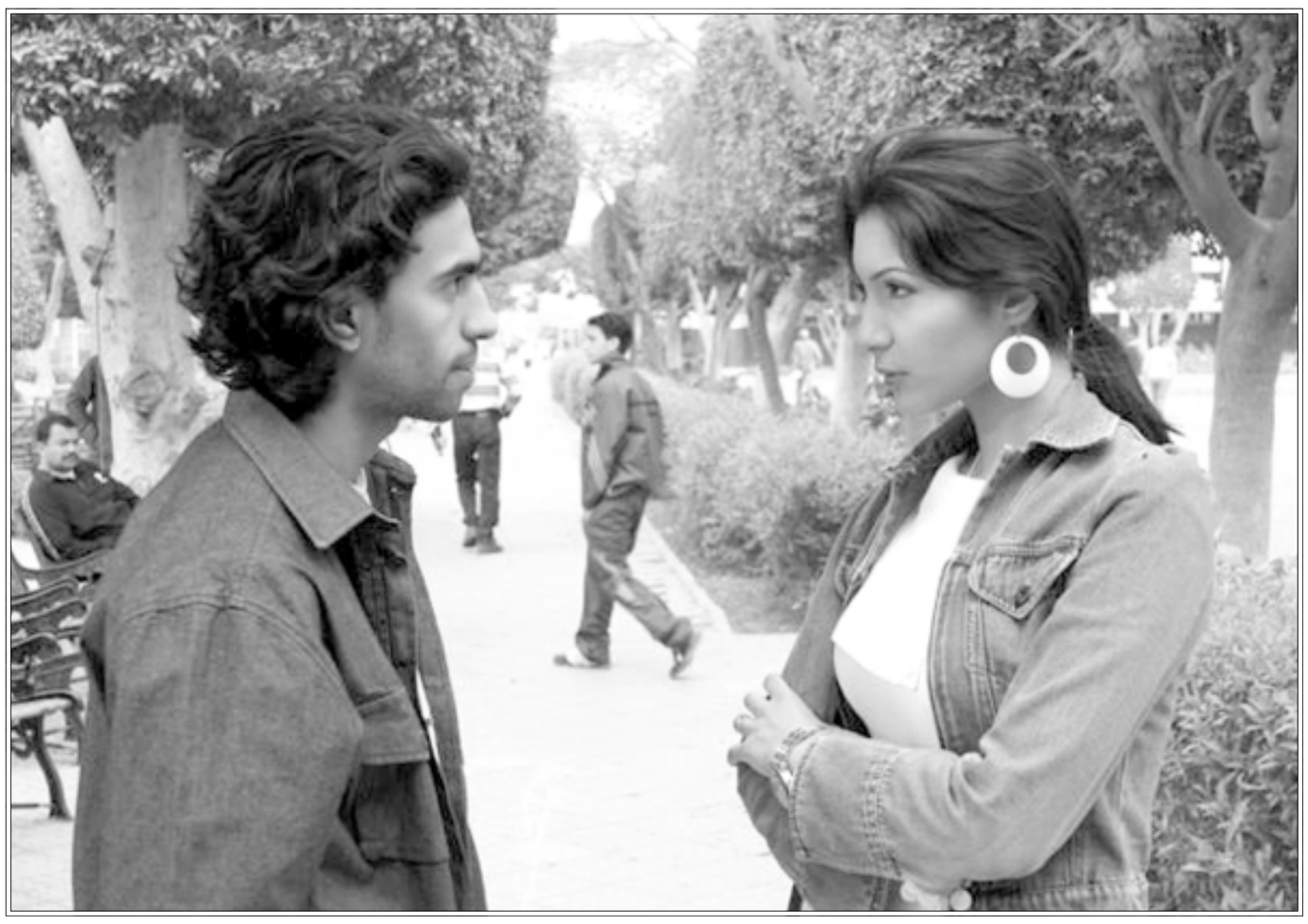
تجارة سرية لأفلام الاستنساخ والأعياد موسم نشاط القراصنة

القاهرة ـ «القدس العربي»

ـ من كمال القاضي:

تختلف المواجهة في الموسم السينمائي الحالي بين الأفلام المتنافسة عنها في المواسم السابقة، فبينما ينتظر المنتجون أيام عيد الفطر للفوز بالنصيب الأكبر من الايرادات حيث يزيد الاقبال على دور العرض تطفو على السطح مشكلة كبرى ويظهر قراصنة جدد يحولون دون وصول الجمهور الى دور السينما، إذ يعكف هؤلاء القراصنة على نسخ الافلام الحديثة وطبعا على اسطوانات ليزر «سي دي» وطرحها في الأسواق بأسعار تقل عن اسعار تذكرة السينما بنحو 60 % فضلا عن توفير ميزة اقتناء الافلام المنسوخة وهو الشرط المفتقد في السينما بطبيعة الحال، وتعود بنا هذه الظاهرة الى ظاهرتين سابقتين مثلتا خطرا جسيما على رواج الأفلام وحركة توزيعها بالخارج، الظاهرة الأولى نشأت مبكرا حين تم اختراع الفيديو كاسيت وانتشاره في مصر منذ ما يقرب من عشرين عاما، وقد مثل الفيديو للموزع الخارجي مشكلة حقيقية وهدد المنتجين بالافلاس حينئذ، حيث استغنى عدد كبير من محبي السينما عن الذهاب لدور العرض واعتمدوا على شرائط الفيديو كوسيط سهل ومريح يمكن من خلاله مشاهدة الفيلم اكثر من مرة دون عناء والاحتفاظ به مدى الحياة بل وصل الأمر الى لجوء بعض الجمهور الى تأسيس مكتبات لأفلام اضافة الى انتشار نوادي الفيديو الخاصة وقيامها بتأجير أهم الافلام بأسعار زهيدة، ولعل مَن كان اكثر المتضررين من ظاهرة الفيديو كاسيت على المستوى المحلي هم أصحاب دور عرض الدرجة الثانية الذين كانوا يقومون بعرض اكثر من فيلم في بروغرام واحد ويدر نشاطهم ربحا وفيرا لهم وللمنتجين.

امتد خطر الفيديو لفترة طويلة الى أن حدثت طفرة الاتصال التكنولوجي في مجال البث والارسال والأقمار الصناعية وظهر «الدش» كعدو جديد للمنتجين ودور العرض أشد ضراوة من الفيديو كاسيت، فالغزو الفضائي برغم محدوديته في بادىء الأمر قلص مساحة توزيع الافلام المصرية بمنطقة الخليج العربي أحد البؤر الرئيسية والأساسية لرواج صناعة السينما وكبد المنتجين خسائر فادحة بعد أن تعاقدت المحطات الفضائية مع شركات انتاجية منافسة من مختلف أنحاء العالم على شراء أفلامها وبثها لقطاع كبير من المشتركين في خدمة البث، وبالتالي اصبح للمنتج المصري أكثر من منافس وباتت الحاجة الى دور الموزع الخارجي في سوق السينما العربية غير ذات ضرورة، وبمرور الوقت وبتأثير الاعتياد فقد الدش بريقه وعاد نشاط الافلام المصرية مرة اخرى بعد تنظيم تجارة الفيديو وحظر بيع الأفلام قبل نهاية عرضها بدور عرض الدرجة الأولى والاتفاق على صيغ دبلوماسية وتجارية تحمي صناعة السينما المصرية من تهديد الفيديو والدش. ولكن سرعان ما لاحت في الأفق بوادر غزو تتاري آخر جاء مع اتساع دائرة الاتصال التكنولوجي واستحداث شبكات الانترنت وتقدم تقنيات النسخ والطبع ونقل الافلام من الشاشة مباشرة عن طريق كاميرات المحمول وطبعا على اسطوانات ليزر «سي دي» وطرحها بالأسواق في الأسبوع الأول للفيلم بدور العرض ليصبح الفيلم منافسا لنفسه أي أنه يعرض سينمائيا في نفس الوقت الذي يباع فيه على أرصفة شوارع العاصمة بسعر خمسة جنيهات للأسطوانة، وهذه القرصنة التي لم تلتفت اليها رقابة المصنفات الفنية حتى الآن تتسبب في خسارة بالملايين للمنتجين ودور العرض على السواء، حيث يعزف قطاع كبير من الجمهور عن ارتياد دور العرض ويكتفي بشراء «السي دي» واقتنائه ومشاهدته عشرات المرات وهو جالس أمام الكمبيوتر مطمئنا في منزله بعيدا عن زحام «السينمات» وطوابير الانتظار الطويلة امام شباك التذاكر وعمليات الابتزاز التي تمارس ضده من العاملين في كافيتريات دور العرض الذين يبيعون السلعة بثلاثة أضعاف ثمنها الاصلي. الغريب أن ظاهرة القرصنة أو استنساخ الأفلام بدأت في وقت مبكر ومع ذلك تتعامل معها الاجهزة الرقابية على انها مجرد حالات محدودة برغم ان اول



لقطة من فيلم «اوقات فراغ» (القدس العربي)

لقطة من فيلم «وش اجرام» (القدس العربي)

واقعة من هذا النوع حدثت في بداية الألفية الثانية، وكان من ضحايا هذا الابتكار التكنولوجي المتقدم في السرقة والسطو فيلم «أيام السادات» للمخرج محمد خان وبطولة أحمد زكي، فالفيلم تم نقله بكاميرا «الموبايل» في العرض الخاص وطبع على اسطوانات وزعت بالمئات على متعهدي هذه التجارة الرابحة في نفس اليوم الذي عرض فيه الفيلم بدور العرض التجارية الأمر الذي جعل أحمد زكي يشعر بأن ثمة مؤامرة دبرت ضده لاسقاط الفيلم ووضعه هو شخصيا في مأزق مالي بوصفه شريكا في الانتاج ومنذ ذلك التاريخ لا تزال جرائم الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية تتم يوميا وتنشط في المواسم والأعياد ولكن الجديد في هذا العام أنها تحولت من تجارة سرية الى عمل مشروع بات مسارا للحديث والتداول كما لو كان مجازا ومصرحاً به قانونيا، ومما يؤكد ذلك ان الغالبية العظمى من الأفلام المعروضة حاليا بالأسواق في دور عرض الدرجة الأولى متوافرة على الأرصفة بأسعار مخفضة بما فيها أفلام القمة «عمارة يعقوبيان، حليم، أوقات فراغ» بالاضافة الى فيلم «كتكوت» لمحمد سعد، و«وش إجرام» لمحمد هنيدي وأفلام أخرى مثل «عودة الندلة» لعبلة كامل ومحمد حلمي و«الغواص» لحسن حسني وعامر منيب وما يستجد من أفلام ينتظر أن تأخذ فرصتها في المنافسة طوال أيام العيد والذي يتوقع ان يكون من بينها أفلام لكبار النجوم نور الشريف ونبيلة عبيد وإن كانت حتى الآن لم تظهر أية بوادر تؤكد هذا الظن خاصة أن دخول نجوم كبار غمار الحرب وسط هذه الأجواء الملبدة بالغيوم غير مضمون العواقب!

تداعيات

نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً

منتجب صقر*

■ من البديهي أن الكاتب المصري نجيب محفوظ هو عملاق الأدب العربي في القرن العشرين على الإطلاق فإن أعماله الروائية العديدة جعلت منه رائد الحركة الروائية في مصر والوطن العربي حيث أنه طوعها في خدمة المجتمع المصري والعربي بشكل عام. ورغم أن نجيب قد انخرط في عدة أعمال إلا أن العمل الذي التهم حياته هو الكتابة. عرف نجيب محفوظ حارات مدينة القاهرة القديمة وكان شاهداً على أحداث كثيرة عبر تاريخها المعاصر وقد احتفت به مدينته عام 1988 عندما حاز على جائزة نوبل للآداب وقد رفع بذلك الأدب العربي إلى العالمية.

يعد نجيب محفوظ من أكثر الكتاب العرب شهرةً بعد أن ترجمت أعماله إلى معظم لغات العالم تقريباً وهنا نشير الى وفرة الدراسات والأطروحات الجامعية التي تناولت نقد وتحليل أعماله الروائية لكن حتى الآن لم يشر أحد إلى الكتابة المسرحية لنجيب محفوظ بل ان القليل من القراء يعلمون أن نجيب محفوظ كتب للمسرح يوماًما. بعد الاطلاع على أعمال كاتبنا نرى أنه قدم عمله «تحت المظلة» الذي كتبه عام 1969 على أنه مجموعة قصصية. ولدى قراءة هذا العمل نلاحظ أن هذه المجموعة تتوزع في قسمين الأول يضم قصتين قصيرتين هما «تحت المظلة» و«ثلاثة أيام في اليمن»، والثاني يحوي خمس مسرحيات قصيرة. وهذه المسرحية مختلفة تماما في أسلوب كتابتها عن القصة وهي مكتوبة لكي تعرض على الخشبة ولا علاقة لها بالبناء السردي للقصة القصيرة. نذكر أن هذه المسرحيات لم تعرض حتى الآن على الخشبة ولم يتم دراستها بشكل واف بل تتم الإشارة إليها ضمن المجموعات القصصية التي كتبها محفوظ في بداياته.

وهنا فإننا نتساءل لماذا كتب نجيب محفوظ هذه المسرحيات الخمس وأدخلها ضمن مجموعته القصصية «تحت المظلة»؟ ولماذا لم يسمها بمسرحيات قصيرة مثلاً؟ هل أراد أن يضيف مساهمة ما للتداخل الذي يتم بين الأجناس الأدبية كما يفعل بعض الكتاب؟ ربما هي رغبة شخصية منه للخوض في غمار الكتابة المسرحية على هامش القصة القصيرة وذلك بهدف تمرير مجموعة من الحوارات قد لا تسمح القصة القصيرة بإظهارها. من الصعب أن نعزو ذلك إلى اشتراط دار النشر بتسمية العمل بمجموعة قصصية فمن المعروف أن نجيب محفوظ كان يعتني كثيراً في شبابه بمخطوطاته حتى أنه كان يأخذها بيده إلى الناشر.

وهنا فإن نظرة عجلى على هذه المسرحيات القصيرة الخمسة: «يحيي ويميت»، «التركة»، «النجاة»، «مشروع للمناقشة»، «المهمة»، تجعلنا ندرك أنها كتبت بعناية فائقة خصوصاً بما يتعلق بتنسيق الحوار بين الشخصيات والذي يتناسب مع معايير كتابة المسرحية القصيرة التي لم تكن تثير اهتمام المسرحيين في ذلك الوقت. يعنى محفوظ في تلك المسرحيات بالتركيز واختصار الموقف الدرامي إلى عناصره الأولية وهنا فإننا نشير إلى أن المسرحيات القصيرة الخمس كتبت بفصل واحد ضمن ما سمي في مطلع القرن العشرين بالمسرحية ذات الفصل الواحد. من أحد التقنيات المسرحية التي استخدمها محفوظ والتي تعد أهم سمات الحداثة في الكتابة المسرحية هي مسألة إغفال اسم الشخصيات (كأسماء العلم مثل أحمد، فاطمة...) والاستعاضة عنها بصفات هذه الشخصيات أو بما يحدد شريحتها العمرية أو وظيفتها في المجتمع مثل: الفتى، الفتاة، الموظف، الناقد، المخرج، الشرطي، الطالب...

و هنا فإن كتابة المسرحية القصيرة من قبل روائي بارع كنجيب محفوظ يضيف لعمله الروائي بعداً جمالياً حتى وإن بدت هذه التجربة مقتصرة على تلك المجموعة فقط فهي تعبر عن قدرة الروائي على الانتقال من جنس أدبي إلى آخر ضمن العمل الأدبي الواحد، وكأن محفوظ كان يريد أن يدخل شخصياته إلى مسرح الحياة حتى يبرهن للقارئ أنها شخصيات مشابهة لمثيلاتها في الحياة اليومية أو أنه كان يريد أن يوصل أفكاره بشكل مختلف إلى قرائه عبر الحوار الذي يدور على لسان تلك الشخصيات.

وهكذا فإن أهمية المجموعة القصصية «تحت المظلة» تكمن في قدرتها على التموج بين القصة والمسرح وكأن محفوظ أراد أن يضع هذين الأخيرين تحت مظلة أدبية واحدة.

* مسرحي من سورية مقيم في باريس

بَناتُ الكشف يركبن ريحاً جديدة

رامز رمضان النويصري*

■ تؤكد الرواية أنها الفن الإبداعي القادر على تقديم صورة المجتمع العربي، بالقدر الذي تتحقق فيه سهولة الانتشار، وقدر من التلقي الواعي، المُدرك. ولقد استطاعت الرواية العربية الوقوف على الحراك الاجتماعي وكشفه، بنيّة الجهر بالحقيقة، الصراخ بها، الصراخ من قهر الواقع، وكذب المظهر، رفع الحجاب عن الخشبة المسرح/ الحياة. وأعود لما قلته سابقاً من أن الرواية العربية استطاعت أن تقدم تاريخياً موازياً، هو التاريخ الحقيقي للمجتمع (الواقع/ الحياة)، حتى ليكون هذا المتن متناً قابلاً لإعادة إنتاجه، متناً معرفياً مستقلاً بمرجعياته يمكنه التحول في أكثر صورة. وأقول ان كتاب الرواية العرب ـ خاصةً ما أنتج في السبعينات وما تبعها ـ أدركوا بشكل مبكر أهمية هذا المنتج الإبداعي في الكشف، والتحول، هذا الوعي نلمسه في الأشكال التي اتخذها هذا الإبداع، والتطور السريع لتقنيات كتابة الرواية، وما استطاعه السرد من اختراق. إن الكاتب العربي في روايته يكشف عن نية مبيتة للكشف، والقول، إنها نية ترتفع عن مجرد القص أو السرد، إن أكثر من التدخل من أجل المصلحة والانحيازا، إنها الغاية في الصوت المنحاز للواقع. ويكشف المنجز الروائي العربي، التقارب الكبير على مستوى المتن، والتشابه الكبير في حمى الكشف، حتى إنا على مستوى المُنتج الروائي ـ لا نخص الأسماء ـ نجد الكبير من علائق التشابه، ولقد استطاع هذا المنجز تأكيد وحدة القضايا الاجتماعية العربية.

وقد يصنع المجتمع العمل الروائي، من مبدأ التنافر، وهذه أولى نقاط دخولنا للرواية، فكون مجتمع الرواية، هو أحد المجتمعات العربية المعروفة بالالتزام والانضباط، والتعويل على عنصره المسكوت عنه، المرأة كمحور للعمل وحياة، معولة على ذائقتنا المعرفية، كمعرفة سابقة راسخة في ذهنية المتلقي العربي، عن مجتمع الرواية، وأيضاً الراوي كونه صوتاً أنثوياً (كاتبة)، والذي يعني إدراك الكاتب بمجتمعه، بالتالي يكون هذا الصوت الأصدق في تعبيره وكشفه وصدعه الواقع. وحتى وإن كان الكاتب لم يعول على هذه النقطة، فإن الواقعة الحادثة تُوجدها حقيقة للتعامل معها، وتقبلها، بل والأخذ بها، إذ لا يمكن رفضها/ ردّها.

يبدأ هذا العمل من نقطة لا مرئية، من نقطة تعلمها الكاتبة، لذا فهي تعمّل من وعي وإدراك، ولنقل إنها تدعم نيتها لكتابة هذا النص، وهذا ما نلمسه في طريقة كتابتها للنص، إذ أرادت الكاتبة لهذا النص الخروج في شكل مختلف عن نمطية الأداء الروائي المعتاد، فحوّلت السرد لخدمة النمط الذي اختارت، وهو وإن كان نمطا ظهر عند عدد من كتاب الرواية الشباب2، لأكثر من جنس إبداعي: شعر، قصة، نص مفتوح، وغيرها من أشكال الإبداع الحديث حد نصوص الـ SMS، إلا أنه في تفاصيله أتاح أكثر من شكل رداً لتهمة التشابه. هذا ويعكس هذا التوجه علاقة الجيل بمصادره الثقافية، وعلاقته بثوابته المعرفية، وكيف استطاع هذا المصدر الاستئثار بكل حواسه، وهنا نعني غلبة المشاهدة على القراءة وإن اتفقتا3، ملمحين إلى أثر الوسائل البصرية الحديثة (تلفزيون/ أفلام/ إنترنت/...).

والتي تصر الكاتبة على إثباتها بحرفية، مؤكدة ارتباطها بهذه المعارف، حتى إنها اكتفت بشاعرٍ واحد.

نعود للنص (المتن)، وللشكل، لقد عملت الكاتبة على هذا النص من خلال إنتاجه في شكل مجموعة من الرسائل الإلكترونية، كالتي ترسل بشكل آلي، واختارت الكاتبة الجمعة موعداً لها، لما لهذا اليوم من دلالة عن الفرد العربي، كعطلة يتفرغ لها/ فيها الفرد، لذا ينجح فرض هذه الرسالة كحيز مقترح للتلقي. وكون الكاتبة اختارت أن يكون المتن في مجموعة من الرسائل، يؤكد ما ذهبنا إليه من قصد الكاتبة، وغايتها في كتابة نص كشف تركب فيه الريح4، وهي غاية مشروعة في الإبداع.

هذه الرسائل المرسلة بشكل آلي ومتفرق، تؤكد فيها الكاتبة الراوي العليم، وهو ما تعمل عليه الكاتبة في كل رسالة، او ما يقدمه هذا الشكل للكاتبة:

1– يبدأ من نية الإرسال، من نية أن تكون الرسالة في أن يكون النّص.

2– ووظيفة المرسل الممسك بخيوط الحكاية، العالِم العارف ببواطنها.

3– وبالتالي إمكانية إدارته للعبة، وتحريك أطرافه، أو شخوصها.

وأسميها لعبة، بمراجعة بسيطة لأي رسالة، فالنص/ الرسالة (وأعني هنا الكاتبة كقصد) يبدأ بمناوشة المتلقي في محاولة تحفيزه ودفعه باتجاه الحكاية، وهي تستفيد من هذا التحفيز لتفعيل درجة تفاعل الرسائل في تقادمها، منتجة بالتالي مجموعة من ردود الفعل ـ المفترضة ـ، العاملة باتجاه النص (مع/ضد).

الكاتبة لا تكتفي بشخوص الحكاية، إنما تقود المتلقي (القارئ) بذات الكفاءة والقدرة، للمناطق التي تريد وبالكيفية التي تريد، بمعنى:

4– إن هذا الشكل/النمط يمنح الكاتبة السلطة على النص، وتحويلها من مجرد محررة لرسائل إلى بطلة أولى، بطلة بيدها تزييف الحكاية، مما يرفع عنها صفة الأمانة أو الصدق الكامل.

هذه الأمانة الناقصة، تظهر بوضوح والكاتبة تقود المتلقي إلى نقاطها التي تريد، النقاط الكاشفة لشكل العلاقة بين الرجل والمرأة، بانحياز تام لمسألة السلطة الذكورية التي تظهرها بشكل كبير، من دون أي إشارة لمسألة الأنثوية 5، وأثرها (الداخلي) في حراك المجتمع ونمط حياته.

وبنظرة قريبة لأحد مفاصل الرواية، نكتشف أن الرجل (ممثلاً في شخص: فيصل) يسقط في مواجهة أمه عند طلبه فتاته، فتتحول السلطة المفروضة/الممارسة من الأم (الأنثوية)، إلى تخلّ وتراجع وبالتالي إلى تقصير. هذا الانحياز ـ الطبيعي ـ لا يضر بسياق النص، بقدر ما يعكس ثقافة مجتمع ونمط تفكير، والكاتبة كفرد من هذا المجتمع لا تخرج عن دائرته، إنما تؤكدها وتعمل داخلها. وهذا الانحياز لا يسلم منه أي كاتب6، وهو النية المبيتة في القصد إلى الكتابة، ودونها لما ارتفع في الكاتب هذا الحس ـ المنحاز ـ للتعبير. كما وتظهر قمة الانحياز في إخفاء الكاتبة لقصتها أو استقلالها بها عن بقية الشخصيات، مراوغة المتلقي عنها.

5– وما يقدمه هذا الشكل/النمط، هو تمكين الكاتبة من استثمار الشخصيات.

وهذا ما أكدتها الكاتبة في قصدها للكتابة، وما قدمت به فِعلها ـ الكتابة ـ في أولى رسائلها، وأيضاً، فهي سمحت لنفسها بطرحهن وعرضهن، متخذة من الاسماء والحوادث أقنعة لإخفائها، فالكاتبة تطمح لممارسة مثلى لفعل الراوية، وهو:

6– ما تمنحه الرسالة كشكل، في التصرف في متن الحكاية، من تقديم، وتأخير للأحداث، وحرية التدخل الشخصي في سرد الأحداث، وما يقدم وما لا يقدم.

سؤال: هل كان من الضروري أن يكون هذا الشكل؟

على المستوى الفني، أو الأدائي ـ البحت ـ فقد تم استخدام هذا الشكل (تفريغ المتن في رسائل) وفي أكثر من سياق سردي.

ولأننا لا نملك تحديد الضرورة، فالقراءة كل ما نملك، والرغبة في التجديد هي المحرك الأول، ومن بعد ما يعنيه هذا الشكل من انفتاح وتحفيز للقارئ، ولقد استغلت الكاتبة هذا الشكل للتعبير عن عملها في عنوان يلخص النظرة العامة للنص، في قراءة للعنوان الإلكتروني (الفضيحة كقصد، كفاية محفزة لافتراض الضغط على وصلة فتح الرسالة)، وعنوان الرسالة في كل إرسالية. والنقاط التي ذكرناها تحاول مقاربة الضرورة لاختيار الكاتبة هذا النمط في الشكل الخارجي للرسالة الإلكترونية، ونقصد الهيكل العام للرسالة، مركزة هذا في مقدمة الرسالة، ونعني العنوان الإلكتروني وعنوان الرسالة.

«رجاء الصائغ» في محاولتها (بنات الرياض)، تركب وصاحباتها الهواء/الريح/ الأثير للخروج، وتخطي السور، صادحات بهمّهن، كاشفات عن الوجه الحقيقي (الصورة البَعيدة)، إنها تستثمر شخوصها لغاية العمل ونجاحه، دون استغلالهن أو تسخيرهن، حتى انها تمارس رقابة من داخلها، رقابة يفرضها المجتمع، كأحد أفراده العاملين فيه. «رجاء» في هذا العمل تنجح في تجاوز الستار، لغاية تجاوزه مرات ومرات، فتعمل بعقل الواعي بلحظته، المدرك لأبعاد حقيقته وما يريده، فهي ترفع الستار السميك، تاركة الستار الشفاف لمتابعة الحكاية.

*كاتب من ليبيا

هوامش:

1– أشير هنا لما كان يقوم به الحكواتي أو الراوي الشعبي، الذي كان ينحاز بالقصة إلى فريق عن فريق، وكثيراً ما كان يعيد إنشاء الحكاية حتى لا ينقلب المكان ساحة قتال.

2– على سبيل المثال، أشير هنا لرواية (سعار) للكاتبة الكويتية «بثينة العيسى». والرواية صدرت عن الدار العربية للدراسات والنشر 2005. في هذه الرواية عولت الكاتبة على الدردشة (Chat) تقنية تدعم السرد.

3– إشارة لكون القراءة عملية بصرية لنقل المعلومة إلى الدماغ لتحليلها. أما الوسائل البصرية فهي تعتمد الرموز والصور والأشكال.

4– المعنى يتجه لقول الشاعر «أبوالطيب المتنبي»: على قلق كأن الريح تحتي.

5– الأنثوية مصطلح يقابل الذكورية، بالتالي أزعم وجوده كمقابل لسلطة الذكر، الذي من طرف خفي يتحرك تحت تأثير هذه العقلية الأنثوية، التي تُوجد نفسها في المجتمع من خلال مجموعة من الأفكار والمعتقدات، كمسألة (النظر إلى المرأة المطلقة) في الرواية.

6– يقال أجمل الشعر أكذبه، في محاولة تجاوز الشاعر نمط حقيقته، والانحياز في الكتابة هنا، هي قراءة الكاتب للواقع، وهي قراءة شخصية منحازة لا يمكن رفعها.