السينما السودانية بين الأصالة والحداثة

دراسة تحليلية تقويمية لفيلم «ستموت في العشرين»

زرياب الصديق

مستخلص:

تتتبّع هذه الدراسة موضوعي الأصالة والحداثة في السينما السودانية الحديثة (1970 – 2019م)، بالنظر في أربعة أفلام من جملة ستة هي كل الرصيد السوداني من الأفلام الروائية الطويلة في مدة نطاق البحث. وتلك الأفلام الأربعة هي: «عرس الزين» (1976م)، «تاجوج» (1980م)، «بركة الشيخ» (1998م)، «ستموت في العشرين» (2019م). وتنظر الدراسة في الكيفية التي ظهر بها الفكر الحداثي والفكر الأصولي في تلك الأفلام، وترصد ما طرأ من تطورات فارقة بهذا الخصوص في أحدث إنتاجها؛ فيلم «ستموت في العشرين»، بالاستناد إلى منهج تحليلي تقويمي يقوم على المشاهدة المباشرة والتحليل الفني. وقد توصّلت الدراسة إلى أن السينما السودانية في المجمل تعاملت مع موضوعي الأصالة والحداثة بمسؤولية وحذر شديديْن، إذ لم تطرح الحداثة بديلًا عن الأصالة رغم اعترافها ببعض إيجابيات الأولى ونقدها لبعض الانحرافات في ممارسات الأخرى، بل إنها قدّمت البديل من نفس الجنس وهو الأصالة المعتدلة والمنفتحة بديلًا عن الأصالة المتشددة. ورصدت الدراسة انحرافًا عن هذا المسلك في أحدث إنتاج سينمائي سوداني وهو فيلم «ستموت في العشرين»، إذ طُرحت الحداثة بديلًا عن الأصالة. وتتوقع الدراسة أن يصبح هذا المسلك الجديد اتجاهًا مستقبليّا للسينما السودانية نظرًا إلى المستجدات السياسية والثقافية التي ظهرت بعد ثورة ديسمبر 2019م.

الكلمات الدالة: سينما، السودان، الحداثة، الأصالة، ستموت في العشرين.

مقدمة:

تعاظم دور السينما بتقادم السنين والتجربة، حتى أصبحت الآن أداة جماهيرية تقوم بأدوار متعددة لا تنحصر في الترفيه فقط بل تمتد إلى التوثيق والتعليم والتثقيف وتشكيل الرأي العام وغير ذلك من المجالات؛ ما أهّلها لتكون وسيلة تواصل حضاري ما بين الأجيال المتعددة في بلد واحد، وما بين بلد وآخر أو ثقافة وثقافة أخرى مختلفة. بل أصبحت السينما بمثابة تاريخ مصوّر موازي لتاريخ المجتمعات الشفاهي والمكتوب، سواءً اتفق معه أو اختلف.

ونظرًا إلى شعبية السينما وقدرتها الكبيرة على التأثير على وعي المشاهد، ولما اكتسبته من جرأة جرّاء تصنيف نفسها من منتجات الحداثة التي ترى في النظام الاجتماعي الطبيعي معوّقًا يجب التخفف منه؛ انشغل الباحثون والمهتمون والنقاد الأصوليون، بمراقبة الأيديولوجيا التي تحملها السينما، على المستويات المحلية والعالمية. ولعل دافعهم إلى ذلك استشعارهم أن السينما باتت مصدرًا للتشريع الاجتماعي والثقافي على حساب التراكمات والأيدولوجيات الإنسانية والمجتمعية الموروثة.

وتعتبر هذه الدراسة امتداد للانشغال النقدي الفني الهادف إلى تخفيف وطأة السينما وسلطتها الفكرية القهرية على المجتمعات، وقد أجرينا في بدايتها مسحًا موجزًا أجملنا فيه الكيفية التي تناولت بها الأفلام محل الدراسة موضوعي الأصالة والحداثة، وطبيعة الخطاب الأيديولوجي الذي حملته، ثم خصصنا المسح على فيلم ستموت في العشرين ابتداءً من القصة التي بُني عليها، وخلفية كاتبها والسمة العامة لنصها الأدبي، قبل أن نجري مقارنة بين بالكيفية التي ظهرت بها الشخصيتان الدينية والحداثية في الفيلم، وبين مستوى العناية الفنية الذي أعطي لكل واحدة منهما، ثم انتهينا بتحليل دلالات أسماء الشخصيات واختتمنا باستنتاجات وتوصيات.

مشكلة الدراسة:

تبحث هذه الدراسة طبيعة الطرح الأيديولوجي في السينما السودانية وموقفه من الأصالة والحداثة في الأفلام السودانية التالية: «عرس الزين» (1976م)، «تاجوج» (1980م)، «بركة الشيخ» (1998م)، «ستموت في العشرين» (2019م)، بالتركيز على الأخير. وتحلل مدى انسجام أيديولوجية تلك الأفلام مع طبيعة المجتمع السوداني وسمات شخصيته القومية.

وقد جرى التوسّع في دراسة فيلم «ستموت في العشرين» (2019) للمؤلف حمّور زيادة والمخرج أمجد أبوالعلا؛ باعتباره علامة فارقة في تاريخ السينما السودانية من ناحيتي التقنيات والشهرة اللتين توفرتا له.

المفاهيم:

أولًا: الحداثة:

لغة: مصدر حَدُثَ. وفي لسان العرب لابن منظور (630.711-هـ): الحديثُ نقيض القديم، والحُدوثُ نقيض القُدمةِ. يقال: حدَث الشيء يحدُث حُدوثًا وحداثةً. وحدَث الشيء أي وقع.

اصطلاحًا: نظريه فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية. (زياد، 2006).

ويعرف جيف فاونتين JeffFountain الحداثة بأنها «سلسة من التحولات في المجتمع المعاصر قائمة على أساس التمدن والتصنيع، والعلم والتكنولوجيا، والتي أصبحت أساسا لفكرة الشك الديني، وعدم الاعتقاد بصحة الكتب المقدسة. وعليه في المقابل من المستحيل أن نطلق كلمة حديث على مجتمع يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقا لوحي إلهي أو تنظيم قومي. وليست الحداثة مجرد تغيير أو تتابع أحداث: إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي، العلمية التكنولوجية الإدارية. والحداثة تستبعد أي غائية. حيث تحل الحداثة فكرة «العلم «محل «الله «في قلب المجتمع، وتقصر الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة. وترى أنه ينبغي حماية النشاط العقلي من الدعايات السياسية أو من الاعتقادات الدينية. (العمرو، 2015).

الحداثة والفن:

يصف ماكس فيبر (1920-1864Max Weber) الحداثة الثقافية بأنها فصل العقل الجوهري الذي يعبر عنه الدين وما وراء الطبيعة إلى ثلاث مجالات مستقلة، وهي العلم والأخلاق والفن». وتوقف بودلير (1867-1821Baudelaire) على خصائص أربع للحداثة الفنية، وهي: غير المنتهي أو غير الناجز، والمتبعثر أو المتقطع، والتفاهة أو فقدان المعنى، وأخيرا الاستقلالية الذاتية للعمل الفني. (العمرو، 2015).

ثانيًا: الأصالة:

لغة: من أصْل. يقال رأي أصيل أي له أصل، ورجل أصيل أي ثابت الرأي وعاقل، وأصُل أصالةً مثل ضخُمَ ضخامةً. (ابن منظور، لسان العرب).

اصطلاحًا: إرث إسلامي أبدي وشرعي (...) يشمل القرآن وما أُثر عن الرسول صلى الله عليه وسلم في سننه (...) يمكن تعريفه بالأحرى، وفقًا للخطابات المعاصرة، على أنه «أصولية.» (إبراهيم، 2004)

رابعًا: السينما السودانية الحديثة:

نقصد بها الأفلام الروائية السينمائية السودانية الطويلة المنتجة في المدة من (1970 – 2019م).

السينما السودانية والأصولية والحداثة:

رغم ندرة الإنتاج السينمائي في السودان واقتصار حصيلته على ستة أفلام روائية طويلة فقط حتى الآن، أنتجت في المدة من (1970 – 2019م) ولم ترَ النور منها سوى أربعة أفلام متاحة بين أيدينا (ويكيبيديا، 2020)، نجد الأصولية مادةً حاضرة بقوة في تلك الأفلام المتاحة. ابتداءً من «عرس الزين» (1976م) و «تاجوج» (1980م) ومرورًا بـ «بركة الشيخ» (1998م) وانتهاءً بـ «ستموت في العشرين» (2019م). فيما لا يمكن الحكم على فيلمين غير متوفرين كانا هما انطلاقة الأفلام الروائية الطويلة: «أحلام وآمال» (1970م)، «شروق» (1974م).

وفي اثنين من تلك الأفلام الأربعة (المتاحة) نجد استعراضًا لأصولية متطرفة أو مزعومة، وتقديمًا لبديل أو أصيل لها من نفس جنسها. أي إن المقارنة منعقدة بين نموذجين من نفس النوع لا بين أصولية وحداثة. ففي «عرس الزين» يقدّم الطيب صالح (1929-2009) والمخرج خالد الصديق شخصية شيخ «الحنين» المتصوف المتسامح بديلًا أصيلًا عن «سيف الدين» المتسلّف المتشدد. ولعلك تلاحظ دلالة الأسماء. وفي «بركة الشيخ» مقارنة موضوعية بين مشيخة سمحة يمثلها «عبدالرحمن» ومشيخة دجل يمثلها «إدريس أبوطاقية».

أما فيلم «تاجوج» فهو رواية سردية لم ترِد فيها الأصولية إلا في سياقها التاريخي لقصة الفيلم التي هي مأخوذة عن قصة حب حقيقية في شرق السودان في القرن الثامن عشر الميلادي بين «المحلَّق» وابنة خاله «تاجوج»، حيث تمثلت الأصولية في الأعراف القبَلية التي منعت زواجهما أوّل الأمر. ولم يتحدث الفيلم في هذا الأمر لا إيجابًا ولا سلبًا بل كان سرديّا بسيطًا خاليًا من الطرح الفكري.

أما الحداثة فلم تكن موضوعًا رئيسًا ولا طرحًا بديلًا عن الأصولية فيما أشرنا إليه من أفلام، وإن كان فيلم «بركة الشيخ» تناول عرّضًا الوجه الإيجابي للحداثة متمثلًا في تعليم المرأة وما له من فوائد في خدمة المجتمع التقليدي، وتركيبة النظام القضائي الحديث القادرة على التعامل مع قضايا معقدة باقتدار وإنصاف.

إلا أن أحدث الأفلام (ستموت في العشرين، 2019م) ذهب مذهبًا جديدًا هو الأول من نوعه في أيديولوجيا الأفلام الروائية السودانية، إذ جعل المقابلة والمقارنة الفكرية بين نقيضين من جنسين مختلفين هما الأصولية والحداثة، من خلال شخصية «سليمان» المتحررة التي تفكك أصولية «مزمل» التي هي امتداد لمجتمعه.

الأصالة والحداثة في فيلم «ستموت في العشرين.»

أُنتج هذا الفيلم بتقنيات عالية بتمويل من ثلاث شركات أجنبية متخصصة هي: أندولفي، (Andolfi - Transit Films Duofilm - Die Ge-sellschaft DGS). وقد فاز عالميّا بجائزة «أسد المستقبل» في الدورة السادسة والسبعين من مهرجان البندقية السينمائي عن فئة أفضل عمل أوّل (موقع مهرجان البندقية، 2019)، وجائزة هيئة التحكيم في الدورة الحادية

والعشرين من مهرجان مومباي السينمائي (بوشان، 2019). وعربيّا حصل على جائزة «نجمة الجونة الذهبية» عن فئة الأفلام الروائية في الدورة الثالثة من مهرجان الجونة السينمائي (موقع مهرجان الجونة، 2019)، كما حاز ثلاث جوائز في مهرجان أيام قرطاج السينمائية (دورة نجيب عياد 2019): جائزة أفضل سيناريو، وجائزة العمل الأول (الطاهر شريعة)، وجائزة الفيدرالية الدولية للصحافة السينماتوغرافية (موقع أيام قرطاج السينمائية، 2019). وبهذا الصيت أصبح الفيلم مرغوبًا في نوافذ العرض السينمائية التجارية وجرى عرضه في عدة دول عربية منها الإمارات وقطر، فيما لم يعرض بعد في السودان تجاريّا حتى كتابة هذه الورقة، لكنه سرّب إلى موقع يوتيوب كاملًا.

وسبب آخر للاهتمام بفيلم ستموت في العشرين هو أنه -في رأي الباحث- يمثّل نقطة تواصل سودانية جديدة مع المشاهد العربي والأفريقي، والعالمي بدرجة أقل، بعد انقطاع دام اثنين وعشرين عامًا منذ «بركة الشيخ» (1998). أي أنه الفيلم الذي يحمل صورة جديدة عن السودان إلى جيل جديد في الداخل والخارج؛ ما يزيد من أهمية تقصي تلك الصورة ومدى تمثيلها المجتمع السوداني فيما حملته من أيديولوجيا.

ولم يقفز فيلم «ستموت في العشرين» على الإرث السينمائي السوداني بإدخال الحداثة وطرحها بديلًا عن الأصالة فحسب، بل تعدّاه إلى تزيين الأولى ومحاولة تشويه الأخرى، على نحو ما سنشرح.

أولًا: أيديولوجيا قصة الفيلم:

الأيدولوجيا هي «تصوّر عن العالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية». (بلحسن، 1984م). أيًّا كان ذلك التصور. «وعبر مراحل تاريخية لعبت السينما دورا إيديولوجيا ساهم في نشر العديد من الأفكار كونها وسيلة اتصال جماهيري. وتبعا لهذا فإن كلا من الرواية والفيلم يحمل إيديولوجيا معينة.» (ناوي، 2012).

وأيديولوجيا قصة فيلم ستموت في العشرين المأخوذة عن رواية «النوم عند قدمي الجبل» (حمور زيادة، 2017) تنتمي إلى جنس الأدب المتوجس من القديم بكل ما فيه من موروثات اجتماعية وثقافية وسياسية، الداعي إلى استبداله بالحداثة حتى لا يبقى منه شيء. فقد جاءت ضمن خمس قصص يربط بينها ظرف مكاني واحد هو القرية، حيث يتخذ المؤلف في غالبها نمط الحياة القروي التقليدي مطيّة لصبّ تهمة الجهل والرجعية على المجتمع بأكمله، مع تزيين الحداثة بالمقابل تلميحًا أو تصريحًا باعتبارها وجهًا للتحضر.

يتضح ذلك من القصة الأولى (حكاية حسنة بنت محمود وما جرى بسببها) التي توحي بانغماس مشايخ الدين في الملذات إلى درجة نشوب عداوة عظيمة بين اثنين منهم بسبب امرأة، فيما تفترض قصة (عندما هاجرت الداية) غباءً في المجتمع إلى درجة التفريط في القابلة المحلية دون تجهيز بديلتها حتى وقعت الكارثة ومات جمع من النساء الحوامل يوم أن جاءهن المخاض.

أما في القصة التي حملت عنوان الرواية (النوم عند قدمي الجبل) فينحاز المؤلف إلى شخصية حداثية ماجنة تقطن قرية محافظة.

ومن العجب أن مؤلف الرواية ينقلب في ذات القصص من التوجس من القديم إلى التمسك به، عندما يتّصل الأمر بذاته الأصيلة! إذ في قصة (حلة ود أزرق) يناصر النوبة في شمال السودان ضد العرب الرحّل الذين تسببت هجراتهم في إحداث تغيير ديموغرافي، حسب وجهة نظره، وكذلك في قصة «حسنة بنت محمود» يورد فتوى على لسان الشيخ محمد ود دياب تبيح للحاكم التركي اغتصاب أرض جماعة من السودانيين بحجة أنهم اغتصبوها سالفًا من النوبة.

وقد كان بالإمكان إيجاد نص أدبي يعالج ذات الموضوعات التي يعالجها الفيلم لكن بموضوعية وتوازن، فالإنتاج السوداني الأدبي غير قليل، لكن يبدو أن تماثلًا في الرؤى والتوجس يربط بين المخرج والمؤلف.

ثانيًا: شيطنة الشخصية الدينية مطلقًا:

«تنتشر الطرق الصوفية في كل أرجاء السودان حتى وصل عددها حسب بعض الباحثين إلى حوالي أربعين طريقة أساسية وفرعية». ويرى بعض الدارسين أن التصوف الذي يمثل ركيزة التدين لدى مسلمي السودان ارتكز في أساسه على حالة استعداد نفسي لدي السودانيين تجاهه، بمعنى أنه مركوز في الذهنية السودانية وينسجم هذا النمط التديني مع سيكولوجيتهم. (الطالب، 2014). فالصوفية هي الركيزة الأساسية في نمط التدين السوداني، وشيوخها رمز للتدين والتسامح الاجتماعي في الماضي والحاضر.

لكن لفيلم ستموت في العشرين رأي آخر، فهو يقدمها في ثلاث شخصيات معيبة: الأولى شيخ يؤمن بالخرافة يزعم موت الرضيع مزمل حين يبلغ العشرين بناءً على حادثة ساذجة، والثانية خليفة الشيخ الأول الذي يتحسَّس جسد مزمل بطريقة موحية بأنه مغرم بالغلمان، والثالثة صاحب الدكان (عيسى فقيري) الذي يبيع «العرقي» وهو جالس في سجادته يسبح! مقابل نموذج واحد إيجابي لكن بحضور ضعيف لا أثر له في القصة، وهو إمام مسجد الحي الذي يشرف على تحفيظ مزمل القرآن. وبالمقابل يضفي الفيلم سمة الاستنارة والتعقل على شخصية (سليمان) المنحرف الذي رجع إلى القرية بعد عقود من التغرّب والافتتان بالحداثة، فاتخذ في طرفها منزلًا يعيش فيه مع امرأة بلا رباط شرعي، ويقضي وقته ما بين السُّكر والفنون، غير آبه بالمسلمات.

ورغم أن هناك انتقادات موضوعية كثيرة للصوفية من قبل أن تظهر السينما وحتى يومنا هذا، لكن أن يكون التركيز في الفيلم على المآخذ دون المحاسن، وأن تضخّم المآخذ إلى درجة مفارقة للواقع فهذا انحياز فني صارخ يُفقد مادة الفيلم التوازن الموضوعي. والحقيقة أن هذا التضخيم هو انسياق أعمى وراء عادة السينما العربية التي هي على خصومة مع مجتمعاتها، إذ إن «السينما إبداع غربي،

وعنصر من عناصر الحداثة، بينما الثقافة العربية تاريخية مبدئية وعمق تراثي واضح، والسينما العربية لا تستجيب لهذه الخلفية التاريخية. (قاسم، 2014).

وقد سُئل المخرج -أمجد أبوالعلا- في بث مباشر أجراه على صفحته بموقع فيسبوك (مايو 2019) إذا ما كان يكره الصوفية، فأجاب أنه يحبها لكنه استعرض في الفيلم ما يكرهه فيها. وهذا اعتراف واضح بتغييب جانب وإظهار آخر.

ثالثًا: تلميع الشخصية المتحررة وتبرير الخطيئة:

على الرغم من أن السينما استطاعت تجاوز مشكلة التحريم في أكثر الأقطار العربية، وتحولت إلى أداة جيدة للرواية والقص (قاسم، 2014) إلّا أن ذلك التجاوز لم يحدث بسبب تنازلات قدمتها السينما تماشيًا مع الثقافة العربية، وإنما حدث – في رأينا- بسبب القوة القهرية التي توفرت للسينما المتمثلة في الدعم المادي والأيديولوجي من مجموعات الضغط الداخلية والخارجية باعتبارها واحدة من أدوات الحداثة، وهي قوة جعلت السينما لا تعترف بالواقع بل تقمعه، أو كما يقول واتينبيرغ (2015): لا تقدم [السينما] سوى القصص الخيالية (...) كما لو كانت صورًا دقيقة للواقع. بهذه الطريقة، تم حجب الطابع الفعلي للهيمنة الاجتماعية (...) في المجتمع المعاصر لصالح صورة وردية عن واقع الوجود الاجتماعي الإنساني.

ومن هذا المنطلق نجد أن فيلم ستموت في العشرين يعرض صورة مرغّبة في حياة التحرر رغم أنها صورة مفارقة للواقع، إذ تحمل شخصية «سليمان» في الفيلم راية الاستنارة رغم أنه سكّير وزانٍ ومخادن وعلى خصومة نفسية مع القرآن والمسجد، وبالمقابل يضفي الفيلم صفة الجهل على مجتمع القرية وسلطته الروحية المتمثلة في المشايخ.

وفي حين أن هذا السِّكّير يحتفظ بمكتبة موسوعية من الأفلام والأغاني ويتمتّع بذاكرة فنيّة ذاخرة، فهو يعيب على مزمل أن يحفظ القرآن. يقول مزمل لسليمان: [أنا] أحفظ القرآن على قراءتي حفص والدوري. يعلّق سليمان: «زمان.. ودّوني الخلوة أحفظ قرآن.. غلبني! قلت لي أبوي: كتاب كبير كده.. أنا أحفظو ليه؟» ولا عجب أن يكون هذا التساؤل (لماذا نحفظ القرآن) عماد الخطاب التبريري لتخفيف الوجود القرآني في مناهج التعليم السودانية هذه الأيام تحت عنوان: لماذا نزحم ذاكرة الأطفال بالقرآن؟

ويمضي الفيلم في الاستهانة بالثوابت وتزيين الانحراف من خلال نصيحة يقدمها سليمان إلى مزمل الذي سيموت خلال أيام -حسب الأسطورة- أن يا مزمل: عليك أن تجرّب الخطيئة قبل أن تموت؛ كي تعرف الفرق بين البياض والسواد؛ وكي تطلب الرحمة والمغفرة وأنت مؤهل لها بالخطيئة! وكانت النصيحة داخل المسجد الذي حفظ فيه مزمل القرآن! وبالطبع مغالطة فلسفية كهذه ستهز عقلية شاب دون

العشرين وتبرر له الانسياق وراء غريزته؛ وهو ما حدث إذ واقع مزمل عشيقة سليمان ليلة أكمل عامه العشرين، وعاقر الخمر.

وفي مشهد آخر تبادر «نعيمة»، تربية مزمل ورفيقته منذ الطفولة، بوضع قبلة على شفاهه، وتتبعها بالتبرير التالي: «لو البت باست البتحبو، وبحبّها، ما عيب». وهذا مشهد خارج عن الأعراف السودانية من جهة، وعن المألوف الإنساني من جهة أن المبادرة فيه تأتي من الذكر لا الأنثى. وعلى كلٍّ فإن تبريره بدافع الحب فيه تحدٍّ للأعراف والأصول. فقد احتج العلماء على تحريم تقبيل المرأة الأجنبية بأدلة كثيرة منها أن الله سبحانه وتعالى [في الآيتين 30 و31 من سورة النور] قد حرم النظر إلى المرأة الأجنبية من غير سبب مشروع، فما بالك بتقبيلها (طريق الإسلام، 2008). وفي الحديث النبوي: «لكل ابن آدم حظه من الزنا، فزنا العين النظر، وزنا اللسان المنطق (...) والفم يزني، وزناه القبل.» (صحيح الجامع).

وغني عن الذكر أن «العلمَنة [ابنة الحداثة] عملت على تحويل العالم إلى مادة استعمالية وسوق رائج للتجارة بغرائز البشر، ويجد هذا المعنى دلالته في التنكر للقداسة، وتهميش (أو إلغاء) الوحي بوصفه مصدرًا من مصادر المعرفة. (بلعقروز، 2014).

رابعًا: العناية بجانب دون آخر:

يلاحظ المشاهد لفيلم «ستموت في العشرين» عناية فنية خاصة أولاها المخرج لعالَم «سليمان»، ابتداءً من ملابسه الأفرنجية وألفاظه المتناسقة مع شخصيته التحررية، مرورًا بطريقة تعاطيه الخمر وانتهاءً بنوعية مقتنياته وطعامه. بالمقابل، يمكن لذات المشاهد أن يلحظ سقطات فنية تنمّ عن جهل أو استخفاف بتفاصيل المَشاهد ذات الطابع الديني.

مثلًا: كل المشاهد التي ظهر فيها مزمل وهو يتلو القرآن الكريم احتوت أخطاءً في القراءة أو التجويد، بما فيها مشاهد إتمامه حفظ القرآن بعد مضي ما يقارب السنوات العشر من التحاقه بالخلوة [الكُتّاب]. استمع إليه وهو يضيف في الآية 32 من سورة مريم – «وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا»- ألِفًا إلى كلمة «برًّا» فيقرأها «بارًّا»، بل ويحرّك اللام الساكنة من كلمة «يجعلني». وهذا خطأ بيّن ووجه غير وارد في القراءات العشر. واستمع إليه وهو يكسر اللام من «تنزيل» في الآية الخامسة من سورة «يس» –«تنزيل العزيز الرحيم»- خلاف الوارد في القراءات وهو الضم أو الفتح. ومرجعنا في ذلك مصحف الصحابة في الروايات العشر المتواترة من طريقي الشاطبية والدرة (2004).

ولو أن هناك استشعارًا لأهمية وقدسية النص القرآني لكانت مهمة المخرج يسيرة إذ لن تعدم القرية التي جرى فيها التصوير حافظًا لكتاب الله يشرف على تصحيح قراءة مزمل في تلك المشاهد، مجانًا لوجه الله تعالى.

ومما يعظّم السقطة أن الشيخ أجاز الشيخ مزملًا وأعلنه حافظًا للقرآن رغم تلك الأغلاط البيّنة، وسط زغاريد النساء وتهاليل الرجال الحاضرين الختمة في المسجد. زغاريد نساء في المسجد؟ نعم هذه سقطة أخرى تنمّ عن جهل شديد بالأعراف السودانية.

خامسًا: الدلالة الرمزية لأسماء الشخصيات الرئيسة:

دلالات الأسماء في الرواية (...) لا تأتي جزافا لدى أغلب الروائيين. والمشتغلون فيما يسمى الآن استراتيجية التسمية لا يرون أن الأسماء محايدة، فهي ذات دلالات وإيحاءات قد تكون دينية أو اجتماعية طبقية (منصور، 2018). وكذلك الحال في السينما.

وقد تكون دلالة الأسماء مباشرة ومعبّرة عن واقع الشخصية في الرواية أو الفيلم، مثلما أشرنا له في فصل سابق من هذا البحث من دلالة اسم «سيف الدين» على التدين المتشدد ودلالة اسم «الحنين» على التديّن المعتدل، في رواية وفيلم «عرس الزين».

وقد تكون «لأسماء الشخوص (...) دلالات عكسية، منها على سبيل المثال المُومِس «نور» في «اللص والكلاب» والعالمة [الراقصة] جليلة في الثلاثيّة» في أعمال نجيب محفوظ (منصور، 2018). ومنها أيضًا «مصطفى سعيد» في «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، فقد كان مصطفى رمزًا لجيل وقع الاصطفاء عليه ليكون نقطة جديدة في التواصل والصراع الحضاري بين شمال الكرة الأرضية وجنوبها، بين الغرب والشرق، لكنه لم يكن سعيدًا بل كان متنازعًا بين القديم والجديد.

في فيلم ستموت في العشرين، الشخصيات المحورية التي لها أسماء، هي: سكينة والدة مزمل، النور والد مزمل، مزمل، سليمان، نعيمة حبيبة مزمل. وبالنظر في دلالات تلك الأسماء، نجد أن اسم سكينة يتوافق تمامًا مع الدور الذي اضطلعت به تجاه ابنها ونفسها، فقد كانت له سكنًا وكانت ذات إيمان عالٍ وهبها السكينة والرضا بالقدر. فيما يحمل اسم «النور» والد مزمل دلالة عكسية؛ إذ هو نقطة مظلمة في حياة زوجته وابنه، تركهما وتغرّب عشرين سنة متّصلة وحين عاد لم يكن له أثر، وربما تنطبق ذات الدلالة العكسية على اسم نعيمة التي شقيت بحب مزمل جرّاء محدودية أجله التي تمنع تحوّل حبّهما إلى زواج.

يتبقى إذن الاسمان الأكثر أهمية في الفيلم، وهما: مزمل وسليمان. اسم مزمل يحمل دلالتين: الأولى مباشرة ومرتبطة بحياته قبل أن يلقى سليمان، والثانية معاكسة بعد أن يلقى سليمان. في الأولى ينشأ مزمل في عبادة الله: يخدم المسجد ويحفظ كتاب الله، تمامًا كما أرادت له والدته يوم أن اختارت له هذا الاسم تيمّنًا بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم. وفي الثانية يتخلى مزمل عن كل الإرث الذي نشأ فيه وينغمس في الخطيئة بمواقعة النساء وشرب الخمر، ويخرج من القرية بحثًا عن حياة أخرى؛ ليصبح نسخة جديدة من سليمان. سليمان الذي سلِم من حفظ القرآن وجهالة القرية وقيود الأصالة واعتنق الحداثة والمدنية!

«وأذكر أن الصديق الروائي غالب هلسا قال ذات يوم، بأن بطل الرواية [أو الفيلم] يجب أن يحمل اسم المؤلف [أو المخرج]، (...) لأن أي اسم آخر هو مجرد تحايل فني أو محاولة لأن تنسب بعض الأفعال إلى مجهول.» (منصور، 2018). ويقول أمجد أبوالعلا -مخرج ستموت في العشرين في حوار أجرته معه إيمان كمال لمجلة مهرجان الجونة (2019) إن «الفيلم هو شخصية المخرج، وأنا بطبيعتي أحيانا يكون بداخلي صمت وحزن وأقعد على جنب، وأحيانا أخرى برقص وأتنطط، والفيلم كان شامل كل ذلك.»

فأي الشخصيتين تعبّران عن شخصيتي مؤلف ومخرج «ستموت في العشرين»: مزمل الأول أم مزمل الآخر الذي هو سليمان جديد؟

استنتاجات:

1. ظلت السينما السودانية الحديثة تتعامل بحذر وتوازن مع مسألتي الأصالة والحداثة، وكانت تطرح رؤى إصلاحية تقوم على تجديد القديم لا إلغائه.

2. لم يسبق للسينما السودانية طرح الحداثة بديلًا عن الأصالة، إلا في فيلم ستموت في العشرين.

3. انحاز فيلم ستموت في العشرين بوضوح إلى الحداثة وسعى إلى تسويقها بديلًا للمجتمع السوداني المحافظ بطبعه.

مناقشة الاستنتاجات:

يعزى هذا التحوّل الكبير في خطاب السينما السودانية إلى انقطاعها الذي منع التجربة التراكم من حيث بدأت، كما يعتبر نتاجًا لجيل جديد من المخرجين والمؤلفين غير مدركين لطبيعة الشعب السوداني بسبب السطوة الفنية والثقافية العالمية التي لا تعترف بالتنوع الثقافي التي ظلوا يتلقونها منذ فجر العولمة. كما أن لندرة الكتابات الأدبية السودانية الجيّدة والأصيلة في العقدين الأخيرين سبب في ازدياد فرصة الأعمال ذات النظرة الاجتماعية المتطرفة في الانتقال من الورق إلى الشاشة.

لكن ذلك لا يبرر التعدي على مسلمات المجتمع على كل حال، لأن الخوض في القضايا الاجتماعية الحساسة يتطلب دراية ومعرفة فكرية توازي المعرفة الفنية، كما هو معلوم لدى جمهور السينمائيين.

التوصيات والتوقعات:

تبعًا للنجاح الذي حققه فيلم ستموت في العشرين على المستويين الإقليمي والدولي في المهرجانات، ولما لقيه من إقبال في دور السينما العربية التي عرض بها، ونظرًا لما أحياه بعد انقطاع السينما السودانية عشرين عامًا وزيادة؛ سيصبح الفيلم قدوة للجيل الجديد من السينمائيين السودانيين. وعليه نرى ضرورة أن يخضع الفيلم إلى نقد فني مكثف يعالج جوانبه الفكرية حتى تراعى لدى السينمائيين الجدد.

المراجع العربية:

• إبراهيم، عبدالله علي، «الشريعة والحداثة: جدل الأصل والعصر»، مركز البحوث العربية والأفريقية، 2004، ص 107.

• ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، حرف الثاء، باب «حدث»، دار صادر، بيروت، 1968، ص131

• الصديق، زرياب، «القول الثمين في فيلم ستموت في العشرين، صحيفة حكايات، العدد 30 (2)، 4 مايو 2020، ص 5.

• الطالب، محمد عبدالعزيز، «الشخصية السودانية: دراسة أنثروبولوجية نفسية»، دار عزة للنشر، 2014، ص 152.

• العمرو، آمال بنت عبد العزيز، «الصلة بين الأصول الفكرية للتنوير والليبرالية والعلمانية والحداثة وما بعد الحداثة»، مجلة العلوم الشرعية، المجلد الثامن، العدد الثالث، 2015.

• أمجد أبوالعلا، بث مباشر (Live) على صفحته الشخصية بموقع فيسبوك، 2020، 18 مايو. https://www.facebook.com/am-jad.al.ala/videos/10157860707851329/UzpfSTY2MzA2MTMyODozMDYwN-jExMjk0OTk0MTQ6MTA6MDoxNT-kzNTg2Nzk5OjI2NTQ3MzU4OTE3MDY-/wNzQ0MjM

• كمال، إيمان، «أمجد أبوالعلاء في حوار لنجمة الجونة»، مجلة نجمة الجونة، العدد السابع، ص5-6.

• بلحسن، عمار، في الأدب والايديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 19.

• بلعقروز، عبد الرزاق. «من عقلانية الحداثة الغربية إلى عقلانية الإيمان التوحيدي: نحو حداثة إسلامية متصلة»، إسلامية المعرفة: مجلة الفكر الإسلامي المعاصر، 2014، العدد 76، 13.

• زياد، مسعد محمد، «الحداثة - مفهومها . نشأتها.روادها»، ديوان العرب، 2006، https:// www.diwanalarab.com/الحداثة-مفهومها-.

• زيادة، حمور، «النوم عند قدمي الجبل»، مداد للنشر والتوزيع، 2017.

• صالح، الطيب، «الأعمال الكاملة»، مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي، 2010.

• صحيح الجامع، http://hdith.com/?s=%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%8A%D9%86+%D8%AA%D8%B2%D9%86%D9%8A

• طريق الإسلام، «يحرم تقبيل المرأة الأجنبية»، 2008، https://ar.islamway.net/fatwa/27929/يحرم-تقبيل-المرأة-الأجنبية

• قاسم، رياض زكي، «السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي»، المستقبل العربي، 2014، العدد 428، 129-142.

• قرطاج، موقع أيام قرطاج السينمائية، دورة نجيب عياد، قسم الجوائز، 2019، https:// www.jcctunisie.org/jcc2019/ar/jccPrix.php

• مصحف الصحابة في الروايات العشر المتواترة من طريقي الشاطبية والدرة، دار الصحابة، 2004.

• معجم المعاني الجامع.

• منصور، خيري، الرواية وتأويل الأسماء، القدس العربي، 2 فبراير 2018م.

• مهرجان الجونة السينمائي، قسم الفائزين، الدورة الثالثة، الأفلام الروائية الطويلة، 2019، http://elgounafilmfestival.com/ar/winners

• ناوي، كريمة، «إيديولوجيا الرواية والفيلم: السينما الجزائرية نموذجا»، مجلة التراث، 2012، العدد 3، 42-135.

• واتينبيرغ، توماس، «فلسفة الفيلم»، موسوعة ستانفورد، 2015، ترجمة محمد الحربي. https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film

• ويكيبيديا، «مئوية السينما السودانية»، 2020، https://ar.wikipedia.org/wiki/مئوية_السينما_السودانية

المراجع الأجنبية:

• Bhushan, Nyay, «Mumbai: ‹Honeyland›, ‹Eeb Allay Ooo!,› ‹Bombay Rose› Among Festival Prize Winners», hollywoodreporter, 2019, https://www.hollywoodreporter.com/news/2019-mumbai-film-festival-winners-1249725

• Labiennale, « Official Awards of the 76th Venice Film Festival», 2019, https://www.labiennale.org/en/news/official-awards-76th-venice-film-festival