

محمد خان سينمائي تنبأ بأفول الطبقة الوسطى

سينما تحذر من النيولبرالية ومن الاستهلاك العاطفي



فيلم «عودة مواطن» نقد للنيلبرالية



فيلموجرافيا

ولد محمد خان في حي السكاكيني الشعبي بالقاهرة في 26 أكتوبر 1942، لآب باكستاني وأم مصرية. سافر إلى لندن عام 1956 لدراسة الهندسة المعمارية، لكنه استغرق في دراسة ومشاهدة السينما العالمية طيلة سبع سنوات، وخصوصاً أفلام الواقعية الجديدة والموجة الأوروبية الجديدة. عقب تخرجه من «مدرسة لندن للسينما»، عاد إلى القاهرة عام 1963، وعمل في قسم القراءة والسيناريو في «الشركة العامة للإنتاج السينمائي»، تحت إدارة المخرج صلاح أبو سيف. سافر إلى لبنان من أجل العمل مساعداً للإخراج لعدة سنوات. ثم عاد إلى إنجلترا لفترة قضاه في كتابة النقد السينمائي، قبل أن يرجع إلى مصر عام 1977 ليعمل على إخراج أول أفلامه الروائية الطويلة «ضربة شمس». كَوْن مع مجموعة من زملائه جماعة «أفلام الضحية» ومنهم: بشير الديك وعاطف الطيب وخيري بشارة وسعيد شيمي ونادية شعري وآخرون. وكان باكورة إنتاج الجماعة فيلم «الحريف». كتب خان القصص السينمائية لعدد كبير من أفلام زملائه، ومن أهمها كتابته لقصصة فيلم «سواق الأتوبيس» من إخراج عاطف الطيب (1983). حصل على الجنسية المصرية عام 2014 (بريطاني الجنسية). وتوفي في القاهرة في 26 يوليو 2016. قام خان بصنع 24 فيلماً روائياً طويلاً، من أهمها:

- ضربة شمس، 1978.
- طائر على الطريق، 1981.
- موعد على العشاء، 1982.
- الحريف، 1983.
- خرج ولم يعد، 1984.
- مشوار عمر، 1985.
- عودة مواطن، 1986.
- زوجة رجل مهم، 1987.
- أحلام هند وكاميليا، 1988.
- سوبرماركت، 1990.
- فارس المدينة، 1991.
- مستر كارتيه، 1993.
- كليفتي، 2003.
- بنات وسط البلد، 2005.
- في شقة مصر الجديدة، 2007.
- فتاة المصنع، 2014.

(عادل إمام) في فيلم «الحريف» - أنه كان يتاجر في العملة، وفي أنشطة أخرى كثيرة غير مشروعة، فإن خان لا يدين بطله في «فارس المدينة». كما لم يدين من قبل فارس في «الحريف» أو حتى القاتل في نفس الفيلم (عبدالله: نجاح الموجي)، أو فوزية أو صاحب الكباريه (مصطفى)، أو فوزية أو صاحب الكباريه (مصطفى)، أو حسين الشربيني) في «عودة مواطن»، أو عبد الحرفي (أحمد زكي) في «أحلام هند وكاميليا» (1988)، أو غيرهم من شخصوه التي يمكن أن تظهر أشراراً منحرفين عند غيره.

قد يرجع ذلك في جزء منه إلى صفة «الحنو» على الإنسان التي تميز كل فنان كبير. وطالما لمسنا حنواً من كبار الأدباء والفنانين تجاه شخصيات الأوغاد واللصوص والمحتالين. ولكننا نعتقد أن ذلك يرجع أيضاً إلى رؤية خان إلى أسباب الشر في المجتمع. فالشر عند خان ليس فردياً ذاتياً خاصاً، بمعنى أن الفرد ليس هو فقط المسؤول عن الشر، ولكن مصدره الأساسي هو السياق العام الاقتصادي والاجتماعي.

أفول الطبقة الوسطى عند خان وتوفيق هو أكثر فنية من معالجات سينمائية أخرى أكثر سخونة من الناحية الدرامية

إن الهدف المسيطر على فارس هو جمع المال، ولكن ليس بدافع الشجع أو زيادة الثروة الشخصية، بل بدافع مضاد لطبيعة رأس المال الذي لا يعبد إلا الربح. إن فارس وهو يسعى لجمع المال تسديداً لديونه ووفاء لكلمته -بعد الخراب الذي لحق بمصر في عملية النصب التي قامت بها شركات توظيف الأموال الإسلامية في منتصف الثمانينات من القرن الماضي- يبدو كما لو كان شخصية من المجتمعات البدائية التي تتحرك بدوافع الشرف والفخر والكرامة والوهب.

إنها أخلاق البطولة التي تجلب الاحترام، ويبنى عليها التماسك الاجتماعي. ولذلك يبدو فارس شخصية أسطورية، بالرغم من معرفتنا بمصدر ثرائه الذي تراكم بطرق غير مشروعة. ما يمنح بعداً ملحمياً لأفلام خان هو أن المسافة عنده في المكان كثيراً ما تحل محل المسافة في الزمان. يصبح انتقال نجوى (غادة عادل) من المنيا إلى القاهرة في فيلم «في شقة مصر الجديدة» انتقالاً بين زمنين شهدت في كل منهما الطبقة الوسطى وضعاً متبايناً. وتصبح عودة شاكر إلى بيت العائلة القديم في «عودة مواطن» محاولة لبعث عصر قديم بقيمه، في زمن أصبح مختلفاً.

ينشر كاملاً على الموقع بالاتفاق مع «الجديد» الثقافية الشهرية اللندنية

الطبقة الوسطى عند خان وتوفيق هو أكثر فنية من معالجات سينمائية أخرى أكثر سخونة من الناحية الدرامية؛ كسينما عاطف الطيب مثلاً. فالأقول؛ أي التحلل التدريجي البطيء، والذي هو أقل سخونة من المعالجات التي تقيس التغييرات المجتمعية بموازين أكثر دقة تسجيلياً، يتيح ملاحظة رائحة عفونة التحلل من ناحية، ويتجنب عنصر «الصدمة» الذي تتسم به المعالجات الدرامية الساخنة من ناحية أخرى. لذلك يتاح لأعمال خان التغلغل في أعماق نفس المشاهد، ذلك التغلغل الذي يتطلب حالة من الاسترخاء يقضي عليها أسلوب «الصدمة». ولذلك تصبح أفلام خان جزءاً من خبرة المشاهد؛ جزءاً من ذاكرته، أكثر من غيرها من أفلام الواقعية الاجتماعية.

إن أفلام خان ليست وناثق اجتماعية وصيفية، بقدر ما هي قطع فنية تعكس متغيرات اجتماعية حقيقية برؤية نافذة. ولذلك فهي خالية من النبرة الصارخة والخطابية المباشرة للوئائق الاجتماعية. وبالرغم من أن واقع التحولات في الطبقة الوسطى المصرية نفسه يتسم بالصدمة والفركتة (والفركتة هي التقطيع مثل الزر)، إلا أن تفضيل خان وتوفيق، في أفلامهما عن الطبقة الوسطى، لمنظور الأفول على الصدمات، هو تفضيل لرهافة الفني على غلظة يد التسجيلي، تفضيل للتصوير الزيتي على الفوتوغرافيا، للتؤنير على الأهمية المعلوماتية.

وثمة شيء مواز لذلك الأسلوب في التحلل البطيء والتدريجي لشخصيات الطبقة الوسطى في أعمال نجيب محفوظ؛ خصوصاً في شخصية أحمد عاكف في «خان الخليلي» (1946)، والسيد أحمد عبد الجواد في «الثلاثية» (1956 - 1957). تلك الأعمال التي ترصد واقع الطبقة الوسطى المصرية في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، والمشابهة كثيراً لواقعها بعد الانتفاخ. هناك «شاعرية» ما في أسلوب الأفول. ربما لتماشيه مع قانون الوهن الحتمي التدريجي في الطبيعة.

النشر الميكلي

منظور الأفول البطيء أيضاً يتيح الفرصة الفنية لعرض الجانب القدري للخراب الناتج عن التحولات في السياسات الاقتصادية والاجتماعية. إن المسؤولية عن الشر هنا تصبح مسؤولية ميكلية، وليست فردية أو شخصية فقط، كما تطرحها الأعمال الدرامية الأقل وعياً. يبدو الأمر في سينما خان وكأن الفرد ليس هو من يستخدم الشر، بل الشر هو من يستخدمه. إن العنصر القدري (أو الهيكلي) في الخراب (أو الشر) واضح في كل أعمال خان، وبخاصة في فيلم «فارس المدينة». رغم أننا نعلم من تاريخ فارس (محمود حميدة) في «فارس المدينة» -ويحق لنا اعتباره التطور الطبيعي لفارس

لا يتوقف تأثير السينما وأشغالها على حدود الفني والجمالي بل تذهب أبعد من ذلك بكثير فيما يتعلق بقوتها وقدرتها الكبيرة على التأثير ومعالجة شتى أنواع القضايا بسلاسة مشرط الجراح، لذا وجه السينمائيون أعمالهم إلى النقد الاجتماعي وتفكيك وتفسير الظواهر وأحياناً كانوا أسبق في كشف الظواهر ونقدها من علماء الاجتماع والمفكرين والباحثين، وهذا ما نشهده مثلاً عند السينمائي المصري محمد خان.

أجل البقاء، كحال باقي شخصيات أفلام محمد خان.

بينما يصبح يحيى (خالد أبو النجا) بطل فيلم «في شقة مصر الجديدة» (2007) سمساراً في البورصة؛ كصدي للتغير الحاد في مجتمع مصر الجديدة. لقد باتت هذه المهنة التي تسمح بالأمان المالي والترقي الطبقي. ولا يفوت خان هنا أن يظهر يحيى كسليل تافه لفوارسه في «طائر على الطريق» (1981)، و«الحريف» (1983)، و«فارس المدينة».

الاستهلاك المتفاحر

«عودة مواطن» هو من الأفلام الأولى في تاريخ السينما العالمية التي ترصد بوعي عميق التحولات في المجتمعات الاشتراكية التي انتقلت إلى اقتصاد السوق الحر، وأثر تلك التحولات على الطبقة الوسطى. وينتبه في وقت مبكر جداً إلى الآثار التي سترصدها بعد ذلك بعقد كامل السينما في أوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية (وهي الدول التي خضعت لشروط النيولبرالية وضد النقد الدولي، كحال مصر). وهو ما نرى صدها القوي مثلاً في الفيلم الروائي المخرج الروماني ناي كارانفل (Nae Caranfil) «المؤسسة الخيرية» 2002 (Filantropica)، والذي تبدأ أفقته بالولحة الاستهلاكية التالية: «في رومانيا الآن، هناك طبقة صغيرة من فاحشي الثراء، وطبقة صغيرة من المعدمين، وبينهما عدد كبير جداً من المتحاذين كان يطلق عليهم في ما مضى: الطبقة الوسطى». من اللافت أيضاً أن خان يصنع فيلماً سابقاً لهذا الفيلم بعشر سنوات؛ هو «فارس المدينة»، وفيه إشارات بيئية للخراب الذي لحق بالطبقة الوسطى. إن أستاذ التاريخ في الفيلم (عبد العظيم: حسن حسني) هو شحاذ ينصب على الأغنياء كحال بطل فيلم «المؤسسة الخيرية»، الذي هو نفسه أيضاً مدرس ثانوي ينصب ويحتال على الأغنياء ليوفر لقمة عيشه.

الوعي بسمات العصر النيولبرالي الجديد لدى محمد خان، وشريكه كاتب السيناريو عاصم توفيق في «عودة مواطن»، نجده في انقى صوره عندما يتحول مصنع مستحضرات التجميل إلى ملهى ليلي، مع إشارات إلى بقاء عمال وموظفي المصنع السابقين في العمل بالمهني. وفي المقابل، فإن المصنع الحقيقي في الفيلم؛ مصنع الحديد والصلب الذي يعمل به الخال (عبد المنعم إبراهيم)، يظهر على نحو تبدو فيه أحوال العمل في تدهور وانحدار، بل ونرى أحد العمال وقد أدمن تعاطي المخدرات.

إن متشاهد المصنع، على نحو خاص، مدعومة بوعي إخراجي عال من خان، قل أن يوجد بين المخرجين السينمائيين، فهو يفوت فرصة تصوير مصنع الحديد والصلب على نحو مبهر بصرياً، بكل إمكانيات الثراء البصري والتشكيلي لكادرات مصنع من هذا القبيل، لصالح دعم المعنى الأكثر عمقا، فيصوره كخرابة صلبة في كادرات ضيقة ومغلقة؛ أي متشقة بصرياً (وليست فقيرة). في مشهد دال في «عودة مواطن»، تطلب الأخت الكبرى فوزية (ميرفت أمين) من خالها عامل مصنع الحديد، مساعدتها في البحث عن عمل لحبز الكيك والغاتوهات الذي ستفتحه (اسم المخبز: ماري أنطوانيت). لقد لاحظت فوزية أن المستقبل الآن هو للاستهلاك التفاحري والترفيهي. إننا هنا نشهد أيضاً وعياً عالياً من خان وتوفيق بسمات أساسية

محمد الفقي
ناقد مصري

في فيلم «عودة مواطن» (1986) للمخرج الراحل محمد خان يعود الأخ الأكبر شاكر (يحيى الفخراني) إلى القاهرة، بعد رحلة عمل استغرقت ثماني سنوات في قطر. وبعد أيام قليلة يقرر زيارة المصنع الذي كان يعمل به سابقاً في القاهرة. كان شاكر يعمل محامياً في مصنع لمستحضرات التجميل، من تلك المصانع التي كانت تنتج المكياج وادوات التجميل للسوق المصرية؛ والتي لم تكن تعرف بعد حمى الاستيراد المجنون قبل سياسة الانفتاح. فماذا يجد شاكر في نفس العنوان القديم؟ في نفس الشارع، وبنفس رقم البناء: المصنع قد تحول إلى ملهى ليلي. إحدى السمات المميزة للاقتصادات التي تحولت فجأة إلى النيولبرالية هي التحول من الاقتصاد المادي الذي ينتج منتجات صناعية ومادية حقيقية، إلى ما يسميه سلافوي جيجيك في كتابه «سنة الأحلام الخطيرة» (2012)، «العمل الانفعالي - العاطفي»؛ أي القائم على خدمات الترفيه والتسليية والأنشطة الطفيلية ومضاربات البورصة والتسويق العقاري والإسكان الفاخر والاستثمار السياحي وخدمات الاتصالات والمعلومات... إلخ. هذا التحول الحاد والصدمة عنصر أساسي في سياسات النيولبرالية بدأ في العالم مع تولى مارغريت ثاتشر رئاسة وزراء بريطانيا (مايو 1979)، ورونالد ريغان رئاسة أميركا (يناير 1981).

«عودة مواطن» هو من الأفلام الأولى في تاريخ السينما العالمية التي ترصد بوعي عميق التحولات في المجتمعات الاشتراكية

فمنذ ذلك الحين تم إطلاق يد الرأسمالية العالمية؛ وبدأت عمليات توسيع التخصص، ومنح المزيد من الإعفاءات والامتيازات للشركات الكبرى العابرة للقارات، وانسحبت الحكومات من السوق، وتقلصت اعتمادات التأمين الصحي، وتم تحجيم نفوذ النقابات العمالية، وزادت الضرائب على الطبقة الوسطى، وتم تخفيضها عن الشركات الكبرى، وانتهجت سياسات مالية واقتصادية لا تعير اهتماماً لطحن الطبقات الوسطى والفقيرة.

وكانت النتيجة هي عملية مستمرة من التدهور الطبقي الذي أخذ في الاتساع يوماً بعد يوم، فانتسعت الفجوة الطبقة بين الأغنياء والفقراء، وبرزت سياسات اقتصادية وإدارية تسمح للأغنياء بأن يزدادوا غنى، وتدفع الطبقة الوسطى والفقراء نحو المزيد من الفقر.

مما أجبر النخب المهنية للطبقة الوسطى على الهجرة إلى الخارج بحثاً عن الخلاص الفردي؛ كحال شاكر في فيلم «عودة مواطن»، وخالد (نبيل الحفاوي) والطفلة ناهد الذي هاجر إلى الكويت في «سوبرماركت» (1990)، وابن المدرس عبد العظيم في «فارس المدينة» (1991)، في حين انغمس من تبقى منهم في الدوامة المعيشية لتوفير الاحتياجات الضرورية والصراع من

