



ذكرى

# عمر أميرلاي... أربع سنوات تبدو دهراً

## وثائقيات مطرزة بدمغة روائية

خليفة صويلح

على سفح جبل قاسيون، برقد جثمان عمر أميرلاي كأنه اختار مكاناً يتيح له تثبيت العدسة على منظر بانورامي لدمشق كي لا يفوته المشهد كاملاً. هل يدبر حواراً الآن، مع الشيخ محيي الدين بن عربي الذي برقد على بعد أمتار منه حول معنى التصوف، أم أنه يضع اللمسات الأخيرة على الجزء الثاني من «الطوفان»؟ لكن هل يتيح له ضجيج الموتى، وأصوات القذائف، أن يرتب أفكاره بهدوء، جرياً على عادته في طهي مشاريعه السجالية المؤجلة؟ كان محمد ملص قد زار قبره وسجل لقطة من فيلمه «سلم إلى دمشق» (2013) بما يشبه مراثية لصديقه الغائب، يعلمه بأننا «كسرنا الخوف يا عمر»، كما لو أنه يستكمل حواراً قديماً، أوقفه الموت المباغت في ليلة مطارة من شباط (فبراير) وكان «الربيع العربي» في أول تفتح، قبل أن يتحول رماداً. ما نعرفه تماماً الآن، أن أميرلاي لم يغادر دمشق، استجابة لقناعته بأن «الملاعب الحقيقي للسينما هو الشارع، أو الواقع اليومي». ربما، لو لم يباغته الغياب في لحظة مفصلية، لدارت عدسة كاميرته نحو خرائط أكثر طوفاناً، مستكملاً رهاناته الأولى على سينما خشنة وغير مهادنة، تحفر مجراها بعنف، في هتك الجانب المظلم والمهشم والمغيب، من الحياة السورية، منذ أن حمل كاميرته صوب «سد الفرات» مطلع السبعينيات، لتوثيق «مشروع اشتراكي» يتواءم مع تطلعاته حينذاك في ولادة مجتمع سوري جديد، هو العائد للتو من باريس، وأصداء انتفاضة الطلبة (1968) التي صور بعض تجلياتها في الشارع الغاضب. هذه الحماسة ستخبو تدريجاً، إثر توغله في عمق الريف الفراتي، وإذا به يحقق شريطاً متفرداً عن «الحياة اليومية في قرية سورية» (1974). كان الشريط بمثابة صفة مدوية للخطاب الرسمي المضاد بشعاراته التزيينية لريف مهمل تتحكم بمصيره قيم عشائرية، وعسف سلطوي جائر، وموت بطيء لبشر مخذولين ومثروكين في عراء الطين والعجاج والتلوث، كما سيذهب إلى «صدد» في بادية حمص، ويحقق «الدجاج» (1977) في إدانة صريحة لثنائية التدجين والمريديس، إلى أن أغلق القوس في «الطوفان» (2003) على مآلات الشعارات البراقة، في سرد بصري تهكمي بلغ ذروته القصوى في تشريح زيف الخطاب المعلن، وبنغائية التعليم، والحدانة الشكلائية.

ما يؤخذ على سينما أميرلاي ربما، نبرتها النارية في إطاحة الخصم، بعد تقييده بحبال متينة من الأفكار المسبقة. كان شخوص أفلامه يتحركون فوق خشبة مسرح للدمى. يختطف من أفواههم العبارة الذهبية التي يرغب في تصديرها بما يتوافق مع الفكرة المضمره، فيما يطيح مونتاجياً باوهام هؤلاء الشخوص، ونياتهم الحسنة في احتضان الضيف. «ذباب الماشي» في «طوفان في بلاد البعث» أحد هؤلاء الضحايا على نحو ما. كان العجوز يروي تاريخه النضالي من موقع الاعتزاز بالنبرة ذاتها التي يستضيفه فيها ميكروفون التلفزيون الرسمي وسطوة كاميرته. الكاميرا التي لطالما صورتها نائماً في مقعده الأبدى في «البرلمان» بوصفه زعيماً لعشيرته. الأمر ذاته في المباغنة والمراوغة، يتلقاه مدير

من «طوفان» في بلاد البعث،



الناحية في «الحياة اليومية في قرية سورية» حين يلقي خطاباً مضحكاً، في كيفية إذكاء النعرات العشائرية للسيطرة على هؤلاء البشر القسا، وكذلك معلم المدرسة في «طوفان...»، لحظة ترديد الشعر الصباحي، ما يعده مخرجنا انتصاراً لما يضره،

### صاحب أكبر سجل للأفلام الممنوعة في نسخة موازية لها أصاب تاركوفسكي

وخذلناً لضحايا الصورة في تظهيرها اللاحق. على الضفة الأخرى، سيمجد شخصيات مشهورة، من دون أن يتخلى عن توقه لقطف ثمار أفكار مضادة للقمع والاستبداد وهزائم الأنظمة، فيغدو خطاب شخصية ما، لحظة احتضارها، إدانة إضافية، لما



يرغب بتعزيزه، كما في أشربته عن سعد الله ونوس، وفاتح المدرس، ونزيه الشهبندر (بمشاركة محمد ملص، وأسامة محمد)، بينما يجد في موت صديقه ميشال سورا صورة كاملة للعنف في بيروت الحرب الأهلية. وسيفي شريطه «الرجل ذو النعل الذهبي» محيراً: هل تمكن حقاً من رسم صورة حقيقية عن الراحل رفيق الحريري، أم نجا الرجل من الفخ الذي نصّب له؟

بالطبع، لم تجد معظم أفلامه طريقها إلى الشاشة الوطنية، إذ مُنعت رقابياً، وربما أُلغ بعضها، لمخالفتها المواصفات، فهناك فرق بين أن تصنع أشرطة ريبورتاجية دعائية، كما يفهم هؤلاء الرقباء السينما الوثائقية، وأن تحقق سينما نقدية من العيار الثقيل. وإذا به يصبح مرغماً صاحب أكبر سجل للأفلام الممنوعة، في نسخة موازية لما أصاب مخرجاً مثل أندريه تاركوفسكي في



لو أنجزه حقاً، لكان الأكثر إشكالية وإثارة للجدل في مسيرته الفكرية وتوجهاته الإيديولوجية. المشروع بعنوان «جدي العثماني»، وهو محاولة في تفكيك هويته الشخصية المركبة، بحكم أصوله العثمانية، وعائلته الشركسية، ونشأته العربية. هذا الخليط الإثني الملتبس، أعاده إلى سيرة جده الجنرال العثماني الذي كان حاكماً عسكرياً في أكثر من ولاية عربية. في حوار «الأخبار» معه قبل رحيله، أوضح فكرته قائلاً «أن الأوان لكسر منطق الحارة، فالإنهيار العربي الذي نعيشه اليوم بكل تشردمه وإنحلاله، أتى محصلة لانهايار الإمبراطورية العثمانية التي أتخر بانتسابي إليها. أما دعوات التحرر من نير العثمانيين، فهي أكبر كذبة صنعها التيار القومي العربي في أروقة وزارة الخارجية البريطانية، فقد كانت الاحتجاجات العربية على الاستبداد العثماني في عهد عبد الحميد الثاني، وجمال باشا السفاح، لا على الانتماء إلى الإمبراطورية. كانت حركات احتجاجية لا نزعات انفضالية. فيلمي سبباً هذا الالتباس المقصود عن طريق سيرة عائلية وجنرال عثماني خدم الإمبراطورية إلى آخر يوم في حياته». أما مشروعه الثاني الذي أجهضه الموت، فيتعلق بسيرة ممثلة سورية محتجبة، هي نهاد علاء الدين. «إعراء» كانت من أكثر الممثلات السوريات جرأة، وكسراً للممنوعات، حين ظهرت عارية تماماً في فيلم «الفهد» (1972) للمخرج نبيل المالح. الفكرة محاولة لإعادة الاعتبار إلى ممثلة حزة دفعت ثمناً باهظاً من دون أن تنال تكريماً من أحد.

لو لم يعاجله الموت، على الأرجح، لطوى مشروعه الأخيرين، واشتبك مع مخاضات الطوفان السوري وارتداداته. وربما كان سيبحث عن «أبو علي» سوريا هذه المرة، بدلاً من «أبو علي» في فيلمه «مصائب قوم» (1981) الذي تناول الحرب الأهلية اللبنانية، راصداً حياة «متعهد جنارات»، المهنة الرابحة في كل الحروب.

الحقبة السوفياتية. هكذا ارتبط اسم أميرلاي بالسينما الوثائقية، من دون أن يتمكن من خوض غمار السينما الروائية، بعد محاولات مجهزة في هذا المجال. ذهب سيناريو «القرامطة» إلى الأدرج، وتلاه مشروع «أسمهان»، فعاد إلى ملعبه الأول، مطرزة وثائقياته بدمغة روائية لا تخفى على العين، سواء في البناء الحركي للشخصيات، أم في البيات السرد البصري، أو لجهة كثافة المعنى الدرامي. ذلك أن الصورة هنا، تخضع لأكثر من قراءة، مثلما تبطن أجوبة لا تبدو مرئية للوهلة الأولى، لفرط بساطة مقاصدها المعلنة، إلى أن يسحب البساط مكر من تحت أقدام الرواة، تاركاً إياهم يخوضون في أرض زلقة بلا ضفاف، وخالعا ألقعة البلاغة عن هشاشة اليقين، بين حذو التهكم والمرارة. في المقابل، لا نعلم ما هو مصير مشروعه الأخيرين، إن كان يستعد لإنجاز وثائقي، ربما

### كيف ينظر أبناء عمر أميرلاي من السينمائيين الشباب في سوريا إلى سينمائه؟

كيف ينظر أبناء عمر أميرلاي من السينمائيين الشباب في سوريا إلى سينمائه؟ وما تأثير هذه السينما على توجهاتهم في تحقيق أشرطة وثائقية مختلفة؟ سؤال طرحته «الأخبار» على مجموعة من هؤلاء الذين يتلمسون خطواتهم الأولى، في سينما لطالما راكمت تصورات جاهزة عن الفيلم الوثائقي بوصفه مادة دعائية وفولكلورية، وأرشيفاً لتمجيد الخطاب الرسمي. يختزل فراس محمد سينما المعلم بعبارة واحدة «التفكير خارج الصندوق، لكنها في الوقت نفسه، سينما التفكير في المكان المعتم من الواقع». أما ورد حيدر فيراها «سينما الوعي والمصادقية في قوالب جديدة تضع المشاهد في منطقة اللاتوقع، بتحايلها على محيطها الزماني والمكاني. وفي المقابل فإن هذه السينما لا تخلو من العواطف الذاتية المؤثرة، رغم أنها سينما موجهة». من جهته، يصف أحمد الحاج أفلام صاحب «طبق السردين» بأنها تبشيرية وصادمة، لا تخلو من نبوءة، نقلت الفيلم التسجيلي السوري إلى مصاف أخرى، ولطالما سحرتني طريقته في تحقيق أفلامه». ويضيف: «سنحتاج إلى سنوات طويلة لنشهد طوفاناً جديداً، في السينما الوثائقية السورية لنبلغ عتبة أفلامه». بالنسبة إلى عمرو علي، فإن سينما أميرلاي «كانت تضع يدها على الجرح في مقارنة الواقع، وكل ما هو مسكوت عنه بإمطاة اللثام عما يقض مضجع المجتمع، من دون أن يقع في مطب الخطابة والمباشرة، في لغة سينمائية مبهرة، وسرد يتحايل على المحظورات». أما الناقد ماهر عزّام، فلديه وجهة نظر مختلفة عما سبق، بقوله «إنها سينما مؤدجة... تُنجز بناءً على موقف مسبق، ولخدمة هدف جاهز بخلاف الوثيقة. هي سينما تلجأ إلى الوثائقي وعينها على مؤسسات التمويل الأوروبية على أساس أنها صورة واقعية عن ظلال المجتمعات الرازحة تحت الأنظمة الشمولية».