السِّينمائي

the cinematic

تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي في دولة قطر

قواعد النشر

1- تنشر «السينمائي» الإصدارات المتخصصة في الفنون السينمائية ونقدها ودراستها.

2- أن تكون المادة المرسلة للنشر مبتكرة وأصيلة ولم يسبق نشرها ولم ترسل لدورية أخرى للنشر.

3- لا يزيد حجم المتابعات الثقافية المرسلة عن (١٥٠٠) كلمة، بحرف حجمه (١٤)، معززة بصور عالية الجودة.

4- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات عليها أو إضافات إليها تعاد لأصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

5- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر وتكون في نهاية البحث.

6- ترسل المواد المقدمة للنشر إلى المجلة على البريد الإلكتروني الموضح، وتكون المادة مكتوبة إلكترونياً، ولا تقبل المواد المرسلة ورقيا، والمواد المرسلة لا ترد لأصحابها سواء أنشرت أم لم تنشر.

7- المادة المقبولة للنشر تأخذ دورها في النشر وفق صدور أعداد المجلة ويخضع ترتيبها في المجلة لاعتبارات فنية وتقنية.

توزع مجلات نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي مجاناً، دعماً للثقافة والفنون العربية

المواد المنشورة على صفحات هذه المجلة تعبر عن آراء كتّابها ولا تمثل بالضرورة وجهة نظر النادي أو هيئة التحرير.

رئيس مجلس إدارة

أ. إبراهيم خليل الجيدة

مدير التحرير

إبراهيم العامري

مستشار التحرير

د. مؤيد حمزة

سكرتير التحرير

عبد الكريم قادري

الهيئة الاستشارية

- أ. خالد العبيدان - قطر
- أ. د. سيد علي إسماعيل - مصر
- أ. عمر غباش - الإمارات
- أ. د. الحبيب بوخليف - الجزائر
- أ. مجدي الطيب - مصر
- أ. طالب محمد البلوشي - عُمان
- أ. أحمد الخطيب - الأردن

المراسلون

ادريس علوش - المغرب

drissallouch@gmail.com

محمد علي ابراهيم - مصر

ma5696115@yahoo.com

نسيم الداغستاني - لبنان

Queen_naseem@yahoo.com

محمد أبو عرب - الإمارات

Abu.arab89@yahoo.com

أسماء العطاونة - فرنسا

asmaaalatawna@gmail.com

المراسلات

على البريد الإلكتروني لمدير تحرير المجلة:

ameri_ibrahim@yahoo.com

أو على البريد الإلكتروني لنادي الجسرة الثقافي:

info@aljasraculture.com

www.aljasraculture.com

المحتويات

افتتاحية العدد

■ **أ. إبراهيم الجيدة** 5

أفيش

■ **جمال القيسي** 6

السينمائي تبدأ

■ **ابراهيم العامري** 7

قراءة في فيلم

■ **باب الحديد .. بوابة الحياة** 8
• مصطفى جوهر

■ **فيلم العائد** 10
• عبدالكريم واكريم

■ **قدرات غير عادية** 14
• مجدي الطيب

■ **تمبكتو** 18
• المحرر

■ **امراة الشاعر وحيد القرن** 22
• نسيم الداغستاني

■ **بعضهم يفضلها ساخنة** 27
• حيدر البستنجي

دراسات

■ **بدايات السينما في مصر** 28
• أ.د. سيد علي اسماعيل

■ **الحوار الدرامي في السينما** 32
ماحي محفوظ

■ **تأثير الواقعية الاجتماعية في التجربة السينمائية الجزائرية** 36
• أ.د. حبيب بو خليفة

■ **الفيلم والرواية.. مسارات مقارنة** 40
• د. رزان ابراهيم

■ **السينما والفنون التشكيلية** 44
• محمد العامري

شخصية العدد

■ **أحمد زكي** 48
• أحمد سراج

■ **ميريل ستريب** 52
• ناجح حسن

تجارب سينمائية

■ **الأفلام الكردية «وملتقى الطرق»** 56
• د. أمل الجمل

■ **فيلم زنزانة** 60
• كاظم مرشد السلوم

تغطية وحوارات

■ **مدينة الجسور المعلقة** 64
• المحرر

■ **حوار مع عبدالسلام الكلاعي** 66
• ادريس علوش

قضايا السينما العربية

■ **التحول القيمي والمجتمعي لصورة الفتوة عبر تاريخ السينما المصرية** 70
• صفاء البيلي

■ **السينما العربية الى اين** 76
• عمر غباش

■ **السينما المغربية وفيلم الخبز الحافي** 78
لبروزيين عبيد

■ **السينما العربية من الاخوين لومير الى شركات الإنتاج الهابط** 82
• حسام عبدالهادي

■ **السينما الاردنية سؤال التحقق في مهب الريح** 86
• مفلح العدوان

في الكادر

■ **كيف يسرد الضوء قصة** 89
• أحمد الخطيب

كتاب العدد

■ **محظورات على الشاشة**
«التابو في سينما جيل الثمانينات» 90
• بشار ابراهيم

خاتمة

■ **بين بداية السينما أو بداية الفيلم** 92
• مؤيد حمزة

السِّينمائيُ

افتتاحية العدد

أ. إبراهيـم خليـل الجيـدة

رئيس مجلس الإدارة

في ظل النمو المتصاعد في إنتاج أعمال الفنون السينمائية وفنون الإعلام الحديث، والانتشار الواسع للأفلام في الشاشات الكبيرة، والفضية وحتى في مواقع التواصل الاجتماعي، وكثرة المهرجانات المختصة في الفنون السينمائية وإنتاج الأفلام من سينمائية إلى وثائقية فأفلام الشباب وأفلام الميزانيات الصغيرة إلى أفلام الأجهزة النقالة؛ تتزايد الحاجة إلى مجلات مختصة بالفنون السينمائية تصدر باللغة العربية.. الأمر الذي تفتقده الساحة الفنية السينمائية في الوطن العربي. وكعادة نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي وانطلاقا من سعيه المتواصل لتقديم المنتج الثقافي المفيد والاستثنائي الذي يخدم المتلقي العربي ويعرفه من منظور المختص بصنوف الثقافة والفنون يطل عليكم نادي الجسرة الثقافي بمجلته الفصلية « السنيمائي» لتكون انطلاقة مميزة لهذا العام الذي حضرنا له ذخيرة لا بأس بها من الفعاليات والنشاطات الثقافية. المجلة تحمل طموحاً عالي الهمة بأن تكون أداة تنوير ثقافي لمحبي هذا الفن من المحترفين إلى الهواة وحتى عشاق مشاهدة الأفلام ومتابعة أخبارها ومعرفة أسرار المهنة، فالمجلة تقدم المجلة معلومات ودراسات قصيرة معمقة عن الفن السينمائي من بقاع العالم المختلفة، تقوم هذه الدراسات بتقديم بيانات مهمة وتحليل حالة السينما في أماكن مختلفة من العالم، وترصد أهم نقاط التحول في مسيرة هذا الفن، كما ولن تغفل المجلة عن تقديم كتابات أهم النقاد في هذا الحقل من كتابات نقدية لأفلام أو ظواهر فنية خاصة ترتبط بالفن السينمائي. تولي المجلة اهتماما خاصا بإبداعات الشباب في عالم السينما، وتقوم بتتبع أعمالهم ومشاركاتهم في شتى أنواع المهرجانات داخل العالم العربي وخارجه، وتشجع نقاد السينما على الكتابة عن أعمالهم لتضمن إثراء التجارب المستقبلية وتطوير المسار. وفي سبيل ذلك تقوم المجلة بإفراد باب خاص في كل عدد، يكون مختصا بتناول موضوع سينما الشباب وأفلام الميزانيات الصغيرة.

مجلة السينمائي تنطلق من نادي الجسرة الثقافي في قطر، تُعنى بتطوير الفن السابع وإثراء الوعي الثقافي بهذا الفن على المستوى العربي، وتمد جسراً ثقافياً بين سينما العالم العربي والعالمي من خلال الانفتاح على الثقافة السينمائية في شتى أنحاء العالم.

ذيب

يحلق عاليا في سماء الأوسكار

جمال القيسي

ما بين الفكرة الإخراجية الخلاقة، غير المسبوقة، المتمثلة في تأهيل أشخاص لم يقفوا من قبل كاميرا، ليكونوا أبطال فيلم روائي طويل، وبين التركيز على القيم الإنسانية الأخوة/ الشجاعة/ الكرم/ الصبر، في الفيلم الأردني «ذيب». ما بين هاتين المسافتين كان لمخرج الفيلم أن يراهن على أن اجتراحه مشروع «خلق ممثلين» من العدم، أهم بكثير من القيم العليا في النفس البشرية؛ لأن الأعمال السينمائية تزدحم بها، وبغيرها من صور المعاني الإنسانية. لكن رهان المخرج الأردني ناجي أبو نوار تحقق، على وجه الجزم والحسم، من كون هذه القيم وميلادها ونضوجها واعتراكاتها ومآلاتها، تنطلق من ممثلين اخترعهم هو من رحم حاجته لصدقية أداء لا يضاهيه تقمص ممثل لدور، أو تدريب نفسي لمرحلة التماهي، التي تستلزم من أهم الممثلين الانتماء للنص قبل الشروع في محاكاته، والتعبير عنه وإنطاقه.

وفي الوقت الذي كسر فيه الفيلم الأردني «ذيب» جليد عقود من غياب السينما العربية عن أضواء الأوسكار، فإن الإشارة ضرورية، أيضا، إلى أن التلفزيون الأردني انطلق بثه في العام 1968 فقط. وبعبارة أخرى فإن صناعة السينما العالمية والعربية قطعت قرابة 6 عقود والأردن بعد «دون سينما»، وإذا كان أول فيلم مصري كان مع انطلاق السينما العالمية 1896 فإن السؤال مهم، وجدير بالدراسة، عن غياب السينما المصرية عن الأوسكار منذ انطلاق الجائزة العام 1929 ما يعني 87 عاما من الغياب رغم سيول الدولارات التي أنفقت في هوليوود العرب!

لقد لفت «ذيب» الأنظار لأول مرة سينمائيا إلى هذه المنطقة من العالم على الصعيد السينمائي، وبدل أن تكون بلداننا مجرد أماكن تراثية وآثار قديمة تستفيد منها مخيلة وحاجة صناع السينما في هوليوود والعالم، أثبت شبان مبدعون قلائل من هذه البقعة الجغرافية الصغيرة أنهم قادرون على تقديم عمل سينمائي كبير حجز لنفسه بثقة مقعد الحضور المشرّف في الكرنفال السينمائي العالمي الأضخم، الأمر الذي يجعل الأمل بانتزاع فيلم «ذيب» أفضل جائزة فيلم أجنبي ليس مجرد وهم، وعلى الرغم من عدم حصوله على الجائزة إلا أن «ذيب» وما حصده من جوائز كثيرة كفيل بتوجيه الأنظار إلى مخرج جديد من طراز رفيع قفز بالسينما العربية إلى أضواء هوليوود.

السينمائي تبدأ

إبراهيم العامري

مدير التحرير

ها نحن اليوم أمام إصدار جديد لنادي الجسرة الثقافي، فبعد فكرة رئيس مجلس إدارة النادي الأستاذ إبراهيم الجيدة بأن يكون هناك مجلة ثقافية تعنى بالفن السابع، كان التحضير لهذا العدد الذي بين أيديكم على مدار سنة كاملة، استطعنا فيها أن نتواصل مع عدد كبير من منظري السينما ومختصيها والمهتمين بها في الوطن العربي، لنصدر مجلة فارقة ترقى لمستوى مشاريع النادي العريق الذي ينتهج خطا تنويريا حداثيا يزاوج بين أصالة الطرح وعصرية التقديم. المجلة مشروع جديد ضمن مشاريع ثقافية كبيرة تسعى للنهوض بالفعل الثقافي العربي والمحلي، وتفتح مناخات جديدة لفن ما زال متأخرا في وطننا العربي، على الرغم من قدم السينما العربية التي واكبت بدايات السينما في العالم، لهذا فقد خص الناقد المصري د. سيد علي المجلة بدراسة مهمة حول بدايات السينما في مصر الحالة السينمائية الأهم عربيا، وفي هذا العدد الذي ضم مجموعة من مبدعي الوطن العربي والمهتمين بالنقد السينمائي تقدم المجلة مجموعة متنوعة من القراءات والدراسات والمقالات من شتى بقاع وطننا العربي. كان للفيلم الذي حصل بطله على الأوسكار «العائد» قراءة معمقة من الناقد عبد الكريم واكريم من المغرب العربي، وأجرى الشاعر والكاتب إدريس علوش حوارا مع المخرج السينمائي المغربي عبد السلام الكلاعي، أما الكاتب الأردني مفلح العدوان فقد كتب حول السينما الأردنية سؤال التحقق في مهب الريح، وفي التحول القيمي والمجتمعي لصورة الفتوة أفردت الكاتبة صفاء البيلي دراسة تستقرئ الصراع القيمي في المجتمع الذي حملته السينما على صور أبطالها المعروفين في السينما المصرية، ومن جهته تساءل الناقد الإماراتي عمر غباش في مقاله (السينما العربية إلى أين؟) عن مناخات تطور الحرفة السينمائية عربيا، فيما كتب الناقد السينمائي ناجح حسن حول إبداعات النجمة ميريل ستريب بين بهجة الأداء ومرآة الحقيقة، أما السينما الكردية فقد تناولتها د. أمل الجمل تحت عنوان (الأفلام الكردية وملتقى الطرق في بانوراما الفيلم الأوروبي بالقاهرة)، وقد تناول بشار إبراهيم كتاب «محظورات على الشاشة» للكاتب والناقد السينمائي أحمد شوقي وقدم له قراءة معمقة، وحول تأثير الواقعية الاجتماعية في التجربة السينمائية الجزائرية كتب الأستاذ الدكتور حبيب أبو خليفة حول التجربة الجزائرية التي يقدم من خلالها رؤية مغايرة بعد الاستقلال، نتوقف عند السينما العربية وشركات الإنتاج الهابط إذ كتب حسام عبد الهادي (السينما العربية من الأخوين لومير إلى شركات الإنتاج الهابط)، وقدم المحرر متابعة لأيام الفيلم العربي المعروض في الجزائر، ونعرج على السينما المغربية التي كتب عنها الناقد لبروزيين عبيد وتناوله لفيلم «الخبز الحافي» عن قصة المبدع محمد شكري، بينما ذهب كاظم مرشد السلوم إلى الإنتاج العربي وتحديداً فيلم «الزنزانة» وهو من إنتاج إماراتي، من جهة أخرى كتبت د. رزان إبراهيم «الفيلم والرواية مسارات مقارنة»، فيما كتب التشكيلي والناقد محمد العامري مقالا تحت عنوان «السينما والفنون التشكيلية»، أما مجدي الطيب فقد قدم قراءة حول «فيلم قدرات غير عادية»، وقد تابع المحرر في هذا العدد فيلم «تمبكتو» أسئلة السياسي والفني، من جهتها قدمت نسيم داغستاني عرضا حول الفيلم الإيراني «امرأة الشاعر»، وفي ختام العدد الأول للسينمائي ترك د.مؤيد حمزة مستشار التحرير تلويحته التي أبقت المصارع مفتوحة على أهبتها لأعداد قادمة ولمشاركات تحرك الراكد في رسالة الفن السابع. وبذلك تكون باكورة مشاريع الجسرة لهذه السنة مجلة نوعية مختصة على الرغم مما يحيط بنا من ظلامية وحروب التي يعاني منها وطننا العربي وما تنفك تغرقه في صورة الدم على الشاشات، وما زلنا نحتفل بوصول فيلم عربي للترشيحات النهائية للأوسكار حتى لو لم يأخذ الجائزة فكان (ذيب) غلافنا لهذا العدد الذي نتمنى أن يغطي غياب مجلات السينما المختصة عن الساحة الثقافية العربية.

باب الحديد.. بوّابة حياة!

بقلم.. مصطفى جوهر

يمثل المخرج (يوسف شاهين) وبعض مجايليه العِماد الذي قام عليه تيار السينما الواقعية المَصرية والعربية، فإذا انتبهنا لمجموعة الأفلام التي أخرجها (توفيق صالح) و(صلاح أبو سيف) نستطيع رصد سينما مغايرة لسابقتها، التي اعتمدت على الممثل (الجان) أو المطرب ذائع الصيت، ليدخل بنا هذا الجمع النابه منطقة المهمَّشين بعُمق لافت، وبرؤية جديدة، وزوايا كاميرا تؤكد القيمة الفنية بالتوازي مع قيمة الطَّرح.

وقد استطاع المخرج (يوسف شاهين) أن يخلق لنفسه زاوية لا يزاحمه فيها أحد، ليقف في منطقة تجتذب الضوء، حيث جدل الاختلاف الدائم حول ما يقدِّمه، ولم يسلم من التصنيف الذي حجّم جمهوره، ليجعله مخرجًا نخبويًّا، يقدِّم أعمالاً تخاطب عقلية المُشاهَد المثقَّف، ذلك الذي يخفي ارتباكه أحيانًا، ويجافي الموضوعية أحيانًا أخرى، لكي لا يُتَّهم بالسطحية، فيُقبل على سينما (يوسف شاهين) من باب الوجاهة الثقافية، وكلاهما – المتناحرَين على سينما (يوسف شاهين) – لا ينتبه إلى أنه حاول أن يقدِّم الخلطة الفنية ولكن بمذاقه هو، بمذاق واعٍ، محب للجمال، يسعى إلى ترسيخه، حتى من خلال فضح القُبح.

وهو ما جعله وجعل أفلامه – دائمًا – عُرضة للمنع والحجب، رغم أنها تلقى الترحيب في العالم الحُرّ، ورغم تأخُّر تكريمه؛ إلا أن إصراره لم يخُنْه، ولم يفلّ عزيمتَه ائتمار الظلاميين الذين تربَّصوا بفنِّه وبه.

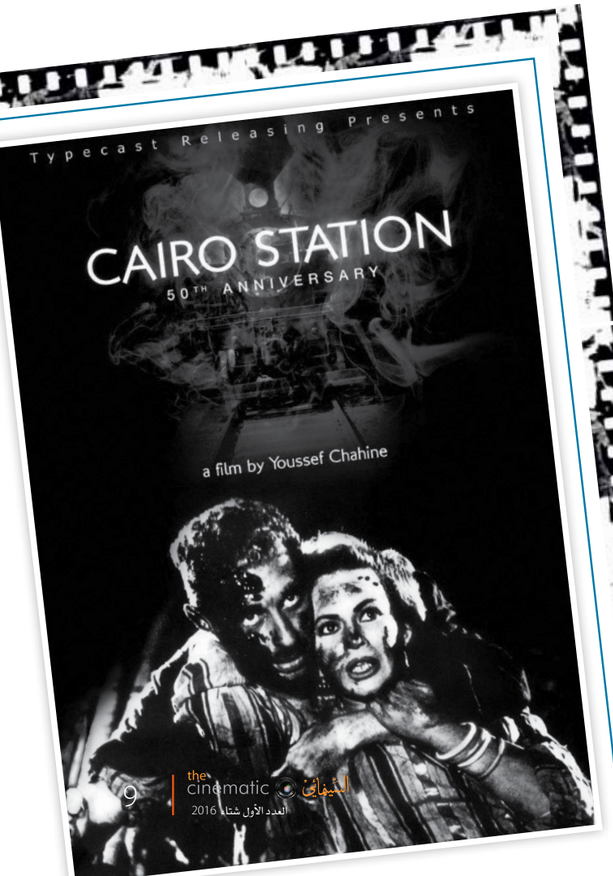
ورغم أن فيلم (باب الحديد) ليس الفيلم الأوَّل في مسيرة المخرج السينمائي المصري العالمي (يوسف شاهين)؛ إلاَّ أنه يمثِّل نقلة مهمَّة في مسيرة أعمال المخرج الراحل، وهو ما جعله ضمن كلاسيكيات السينما المصرية بل والعربية وبجدارة، ولعلَّ الارتباك الذي ما زال يتلبَّس المشاهد - إلى يومنا هذا - عند مشاهدة أفلام (يوسف شاهين)، وخاصةً فيلم باب الحديد، يرجع إلى كون الفيلم متجاوزًا لجميع التَّيَم السينمائية التي تزامنت ووقت عرضه، إنه فيلم الحالة، تلك البقعة التي لم تعتدها ثقافة المشاهد المصري والعربي، أن يُلقي فيلم بالضوء على أبعاد نفسية، متشابكة مع أبعاد اجتماعية ساهمت في تصعيد الحالة، هو ما جعل الفيلم أشبه بالشيفرة التي تحتاج إلى حَلٍّ.

ابتكر المخرج (يوسف شاهين) هذا الفيلم، وأقول ابتكر؛ فلم يكن مقتبسًا أو مأخوذًا عن عمل أدبي، كما كانت طبيعة المرحلة التي شهدت ظروف إنتاجه وعرضه، حيث خمسينيات القرن المنصرِم، بل إنه شارك في الأداء التمثيلي بدور البطولة، لعلمه أن الفيلم يغوص في منطقة نفسية قد يصعب توصيلها لممثل آخر، وبالتالي تفقد كثيرًا من بريقها الذي في مخيّلته؛ فهذا الشاب الصعيدي الذي نزح بصورة أو بأخرى إلى العاصمة، وتعلَّق ببوابتها دخولاً وخروجًا، حيث صارت محطة السكة الحديد (باب الحديد) هي محل سكنه وعمله معًا، وهو الفضاء المكاني الأنسب لرصد حالات إنسانية نغفلها في زحمة الحياة، وعجلة الحركة، وهو التوازي الذي استفاد منه (يوسف شاهين) في اعتبار محطة السكة الحديد مسرحًا للأحداث؛ كلنا عابرٌ في هذه الدنيا، بين قادمٍ ومرتحل، لا ننتبه لمَن يمُرُّون بجوارنا، وقلّما ننتبه إلى من يجاورنا في الرحلة، وهي بيئة رغم قِدمها في مصر لم تشغل - بهذا العُمق - عقول السينمائيين، هذا المكان الذي يعجُّ بالمسافرين، والشغَّالة، بل وهذا الوحش الحديدي الذي يحمل آلاف الحالات، ويجثم بثقله على صراط حديدي، كان الساحة المصغَّرة للحياة، وقد أدار (يوسف شاهين) الحركة فيها بعينَي صقر، تلتقط وتسجِّل، ترصد وتطلِق للمتابع الجيد العنان لتضفير الخيوط وتجميعها.

وقد وضع المخرِج على هامش الفيلم ظاهريًا - في مقابل شخصية (قناوي) المُعاق، قليل الكلام، الذي يُثأثئ إذا تكلَّم - الفتاةَ التي تنتظر حبيبها، والتي ظلَّت صامتةً طيلة الفيلم، وكانت نقلات الكاميرا ترصد صبرَها، إلى أن يأتي الحبيب المنتظَر، لكنها لم تستطع حتى أن تنظر في عينيه، فقد أخذته حياته منها، وهو بالضبط حال (قناوي) المُتيَّم بـ (هنّومة) لكنها ترتِّب حياتها دونما الالتفات إليه، فهو لا يمثِّل لها شيئًا، وليس له دور يُذكَر في حياتها القادمة. لم ينتبه للفتاة سوى (قناوي) وكأنه يؤكِّد على تقارب نفسيَّة الشخصيَّتَين؛ (هنّومة) الطموحة، التي تشغلها حياة المستقبل عن المُتيَّم بها (قناوي)، تتوازي - على الجانب الآخر - مع العاشق المنتظَر، الذي غاب في أهله، وكأنهم حين أحاطوا به، دوَّامة تأخذه من كل ما قد يسحبه بعيدًا عن نسقها، لتبتلعه في ترتيبها الخاص لمستقبله.

لم يكتفِ المخرج يوسف شاهين بالقصّة المحورية بين (قناوي) و(هنّومة)، بل تطرَّق إلى صراعات بشرية تمثِّل فئات أخرى لها نفس المطامع ونفس المكابدات، فالمعركة التي خاضها حمَّالو المحطة بقيادة (فريد شوقي)؛ معركة الحياة، بين القوي الذي يريد الاستيلاء على كل شيء، والقبض على أرزاق الآخرين، لا يقبل أن ينازعه في ذلك أحد، والجديد في هذا الطَّرح: أن المخرِج (يوسف شاهين) قدَّم الحلَّ الذي يناسب طبيعة المجتمع المدني الحُرّ، فكان الصراع على أشُدِّه لكن بصيغة تسمو على عراك الغوغاء، إن اللجوء إلى فكرة النقابة، والحصول من خلال المؤسسات على الحقوق المنهوبة، كان توجُّهًا عالميًا، لعل عالمنا الثالث يعاني حتى وقتنا هذا من عدم تفعيله، وهو ما يشير بوضوح إلى وعي الفنان في تناوله وطرحه، وهو البريق السابق لمرحلته، والمبشِّر بما هو آتٍ، وإن كان (يوسف شاهين) ليس وحده، ولا أوَّل المنحازين إلى المهمَّشين في تيار السينما الواقعية، إلا أنه بطرحه هذا استطاع أن يلقي الضوء على منهجية الحلول، وبخطوة استباقية، نحو فكرة المؤسسات ودورها في فك الاشتباك بين عناصرها.

لم يكن صانع القصائد السينمائية المغايرة يلهو، ولم تكن طلاسمه - كما يحلو للبعض تسمية أعماله - مجرد فوازير للتسلية، لقد خلق حالة سينمائية خالصة وخاصة، تنكأ جراحًا مصرية، وإنسانية، حتى وإن جمحت به النرجسية ليرى في ذاته محورًا، باعتباره الوحدة الصغرى التي تختزل أمّة، بالضبط كما كان (باب الحديد) فضاءًا يختزل حياة.



فيلم «العائد»..

السينما حينما تحقق معادلتها الصعبة

عبد الكريم واكريم

يمكن اعتبار المخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليس إينياريتو من أبرز مخرجي الجيل الجديد في هوليود، فقد أثبت أنه قادر على انتزاع الإعجاب ولفت الانتباه إليه، ليس فقط من ناحية فوزه بجوائز أهم المهرجانات العالمية وإحرازه تنويه النقاد بالجوانب الجمالية لأفلامه، وإنما أيضا بسبب الإيرادات المهمة التي تحصدها تلك الأفلام بقاعات العرض بأمريكا وخارجها، على الرغم أنها لم تكن دائما سهلة وفي متناول الجمهور الواسع، ولا ذات أسلوب كلاسيكي متداول ومضمون الربح مسبقا. فها هو يصل في فيلمه الأخير «العائد» لتلك المعادلة الصعبة التي تظل بعيدة المنال حتى بالنسبة للعديد من المخرجين الجيدين، حيث أنه وازى- بشكل مُتحكَّم فيه- بين الفرجة الجماهيرية المطلوبة بإلحاح في هوليود وبين الجانب الفني المبني على لغة سينمائية خالصة تنشد الجميل وتتعقبه.

بين إعادة الصنع والاقتباس

رغم أن المُعلن عنه في الجنريك أن فيلم «العائد» مقتبس من رواية لمايكل بونك بالإسم نفسه، إلا أن هناك فيلما آخر بعنوان «رجل في الصحراء» Man in the wilderness من إنتاج سنة ١٩٧٢، تتشابه خطوطه العريضة مع «العائد» وليس به سوى بعض الاختلافات الطفيفة عنه، بحيث يبدو فيلم إينياريتو وكأنه إعادة لهذا الفيلم.

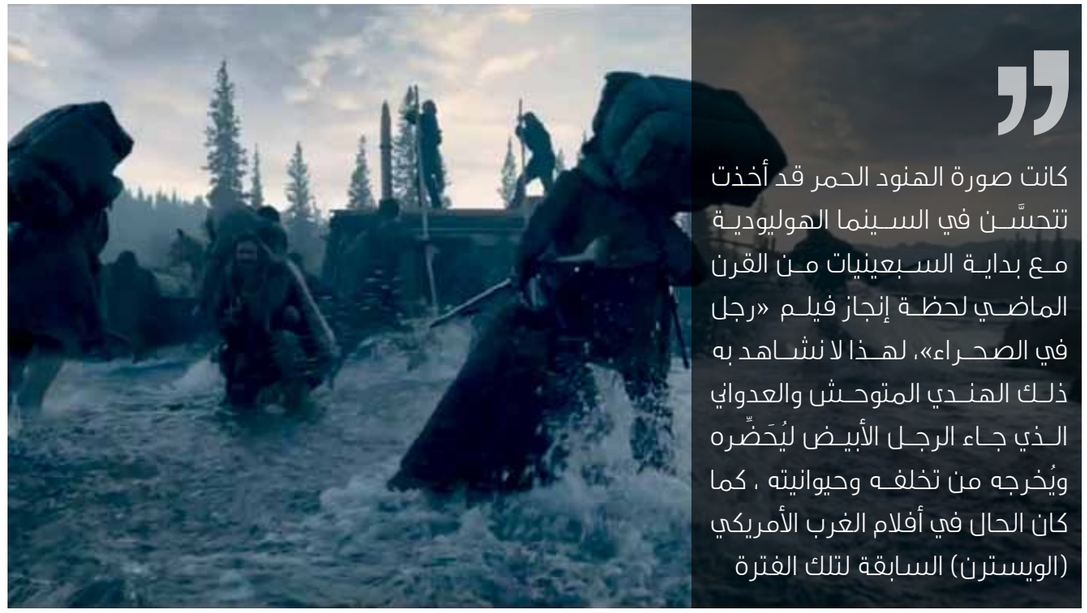
ما يمكن استخلاصه من رواية «العائد» لمايكل بونك أنها ليست من نصوص الأدب الكبير، وإنما مجرد رواية للمغامرات بخلفية تاريخية هي بداية القرن التاسع عشر في أمريكا المتوحشة والطامحة لدخول عصر الحضارة، حيث تنطلق مجموعة من المستكشفين وصيادي الحيوانات بقصد بيع جلودها، في مغامرة داخل مناطق مازال يسيطر عليها الهنود الحمر، ليتعرض البطل «هيوغ غلاس»، أحد أعضاء الحملة، لهجوم من طرف دب ويصاب بجروح خطيرة، يُشرف بسببها على الموت، ليتركه زملاؤه وسط الثلوج والخطر الهندي يتهدده، لكنه يتعافى ويرجع لينتقم. وتظل أهم شخصية في الرواية هي شخصية «غلاس»، أما الشخوص الأخرى فباهتة ولم تكتب على ما يبدو بنفس الجدية والاهتمام.

أما بخصوص الفيلمين، فإن«العائد» يُفتتح بمقدمة طويلة قبل أن يقع للبطل ما وقع له، فيما أننا في «رجل في الصحراء» ندخل مباشرة في الحدث، بحيث تتم مهاجمة البطل من طرف الدب لنرافقه بعد ذلك عبر استرجاعات متتالية وبتقنية «الفلاش باك» أثناء تذكُّره لمسار حياته منذ أن كان صغير السن، حتى وفاة زوجته وهي تلد ابنتهما، وذلك في رحلة من الشك إلى اليقين، تجعله أثناء محنته هذه يصل إلى راحة الإيمان. وفي المقابل فإن البطل في «العائد» لا تتخلّل أحلامه أثناء تربُّص الموت به، بعد هجوم أنثى الدب عليه وإصابته بجروح خطيرة، سوى صورة زوجته الهندية المتوفاة، والفترة الهانئة التي قضاها برفقتها.

إيجابية صورة الهندي الأحمر

كانت صورة الهنود الحمر قد أخذت تتحسَّن في السينما الهوليودية مع بداية السبعينيات من القرن الماضي لحظة إنجاز فيلم «رجل في الصحراء»، لهذا لا نشاهد به ذلك الهندي المتوحش والعدواني الذي جاء الرجل الأبيض ليُحَضِّره ويُخرجه من تخلفه وحيوانيته ، كما كان الحال في أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن) السابقة لتلك الفترة، بل نجد به هنديا مسالما يرافق الحملة الاستكشافية كدليل، ويتعاطف مع البطل بعد أن يتعرض لهجوم الدب ويقرر زملاؤه التخلي عنه، لكنه لا يستطيع أن يفعل من أجله شيئا سوى تلاوة تراتيل هندية عليه وتعليق طوطم في عنقه.

لكن صورة الهندي في «العائد» كانت أكثر عمقا وإنسانية، إذ حاول إينياريتو تبرير ما يضطر الهنود الحمر لارتكابه من أعمال عنف بكونها مجرد دفاع عن النفس ورد فعل طبيعيا على غزو غرباء لأراضيهم ونهبهم لممتلكاتهم وسيطرتهم عليها. وحتى البطل أيضا يمكن اعتباره نصف هندي كون زوجته المتوفاة كذلك، وابنه ذو ملامح هندية واضحة.



التطور الـذي شـهدته التقنيات في عـالم السـينما سـاعد في جعـل "العائـد" مـن بـين أهـم الأفلام التي تفوَّق صانعوها في اسـتعمال المؤثـرات البصريـة بشكل مناسب وجيد وغير مبالغ فيه، بحيث تخدم الحبكة وتضيف للسـرد الفيلمي وتعضِده، دون بهرجة ولا زيادة

وفي السياق نفسه يمكن اعتبار الشخصية التي أداها دي كابريو باقتدار، وتجاوز فيها نفسه وقدراته كممثل، استمرارا لشخصية أدّاها كيفن كوستنر في فيلم «الرقص مع الذئاب» سنة ١٩٩٠، الذي يكتشف فيه البطل مجتمع الهنود الحمر بالتدريج بعد أن يكون مسؤولا عن فيلق في الجيش الأمريكي، ليصبح بعد ذلك جزءا من هذا المجتمع المتسامح والحامل لقيم إنسانية ليست موجودة في المجتمع المقابل، الذي يدَّعي أنه جاء لينشرها في قارة متوحشة وعدائية. فنحن نشعر وكأن شخصية «غلاس» تنطلق في بداية «العائد» من النقطة التي تركنا فيها بطل فيلم «الرقص مع الذئاب»، الذي شَكَّل نقطة تحول مهمة وفاصلة في تعامل السينما الأمريكية مع صورة الهنود الحمر، الذي انحاز فيه مخرجه وبطله كيفن كوستنر لهؤلاء معتبرا إياهم ضحايا الغزو الأبيض في سبيل إنشاء أمريكا الحديثة.

على العموم فالفيلمان «رجل في الصحراء» و«العائد» إنسانيان في بنائهما وتوجههما العام، وقد مرَّ الفيلم الأول مرور الكرام ولم يتسنَّ له أن يأخذ مكانته في «ربيرطوار» السينما العالمية، ربما لأن مخرجه ريتشارد سرافيان لم يكرِّس اسمه كمخرج سينمائي مهم، ولأن أغلب إنجازاته تلفزيونية، أو لأن الفترة التي صُنع فيها الفلم كانت من أسوأ الفترات التي مرت بها السينما الأمريكية، حيث استطاعت سينمات أخرى حينها التفوق عليها ومنافستها حتى في الأنواع التي كانت متخصصة فيها ومن بينها «الويسترن» الذي نحن بصدده، الذي ينتمي إليه الفيلمان اللذان نتحدث عنهما، إذ كان «الويسترن سباغيتي» الإيطالي يعرف أزهى أيامه ويُعوِّض بذلك الريادة الهوليودية في هذا النوع، في الفترة نفسها التي أُنجز فيها فيلم «رجل في الصحراء».

على الرغم من ذلك يمكن اعتبار «رجل في الصحراء» فيلما كلاسيكيا بامتياز، فقصته لم تكن حينها متداولة في أفلام «الويسترن» ولا طريقة التناول كانت تقليدية. ورغم أن ميزانية الفيلم صغيرة جدا مقارنة بميزانية فيلم «العائد» الذي وصلت إلى ١٥٠ مليون دولار أمريكي، فهو الأغلى من بين كل أفلام إينياريتو الأخرى، إلا أنه لا يفقد أهميته لهذا السبب وإنما يجعله ذلك يزداد أهمية في أعين محبي السينما.

مرجعيات ..ولمسات فنية

إن المرجعيات السينمائية التي تجد لها جذورا في سينما «الويسترن» والسينما الشعرية، تجعل فيلم «العائد» غنيا من الناحية الفنية والجمالية، وتؤهله لكي يظل في الذاكرة السينمائية طويلا، بوصفه فيلما صُنع ليعيش، وليس من تلك الأفلام التي تفقد أهميتها بمجرد المشاهدة الأولى.

فمن خلال تناوب متحكم فيه بشكل جيد بين المشاهد الواقعية الصادمة المليئة بالعنف والكره، وتلك التي تدور في أحلام البطل وتجعله يتحمل مشاق الطبيعة القاسية حتى يُنجز رغبته في الانتقام، استطاع إينياريتو أن يصنع فيلما تحققت فيه تلك المعادلة الصعبة التي قليلا ما نستمتع بوجودها في السينما الأمريكية، حيث أنجز فيلما سيلقى فيه الجمهور الواسع ضالته وطلاب السينما الخالصة أيضا ما يبحثون عنه، خصوصا أنه يجد له مرجعيات سينمائية مهمة في أفلام المخرجين الكبيرين الروسي أندري تاركوفسكي والأمريكي الثائر والخارج عن المألوف ترانس مالك.

وحينما نعلم أن مدير تصوير فيلم «العائد» ليس سوى المكسيكي إيمانويل لوبيزكي، الذي صنع مع «مالك» روائعه السينمائية وشرع مؤخرا في الاشتغال مع إنياريتو، ينتفي العجب وندرك سر ذلك «الجمال العظيم» الذي يشعُّ من الفيلم وسر تلك الخلطة المبهرة التي سيدوم حتما مفعولها لسنوات.

يظل إينياريتو في «العائد» مخلصا لأسلوبه الجمالي والشكلاني، إذ نجد في الفيلم تلك اللقطات الطويلة دون قطع، التي حضرت في «الرجل الطائر»، وذلك حتى في مشاهد العنف والحركة التي كان مخرج آخر قادم من ردهات هوليود سيُقطِّعها للقطات قصيرة وسريعة متتالية، وفي ذهنه أن مثل ذلك الأسلوب هو الكفيل بجعل المتفرج يلتصق بمقعده ولا يبرحه حتى المشهد الأخير من الفيلم، لكن إينياريتو أثبت العكس، فإضافة لتلك المشاهد الشاعرية لأحلام «غلاس» التي كان مبررا فيها استعمال اللقطات المشهدية الطويلة، أو تلك الأخرى لمشاهد الطبيعة الخلابة والمهددة للإنسان في آن، فإن تحدي المخرج كان في اختياره للَّقطة الطويلة في ذلك المشهد - المفتاح الذي تهجم فيه أنثى دب على «غلاس»، الذي يدوم خمسة دقائق دون استعمال للمونتاج، تجعل الأنفاس تنقطع خلالها على الرغم من الأسلوب المختلف لإينياريتو وربما بسببه أيضا، إذ أن لجوء المخرج للَّقطة - المشهد أعطى الإحساس أكثر بالواقعية وقرَّب الموضوع المصور من الوثائقية والتسجيلية مبعدا إياه عن تصنع تخييلي مُفبرك ومفتعل.

مؤثرات مختلفة

بفيلم «العائد» مَشاهد كان من المستحيل خروجها بتلك الدِّقة المُوهِمَة بالواقعية لولا استعمال المؤثرات الخاصة بشكل متطور. لكن الجيد واللافت في لجوء إينياريتو إليها، أنها أتت خادمة للسياق الدرامي العام للفيلم، وتم توظيفها بشكل مُبطَّن جعلها غير لافت للنظر، على عكس ما هي عليه الحال في كثير من أفلام الحركة والكوارث التي بتنا نشاهدها في السنوات الأخيرة.

وربما أن التطور الذي شهدته التقنيات في هذا الجانب ساعد في جعل «العائد» من بين أهم الأفلام التي تفوَّق صانعوها في استعمال المؤثرات البصرية بشكل مناسب وجيد وغير مبالغ فيه، بحيث تخدم الحبكة وتضيف للسرد الفيلمي وتعضده دون بهرجة ولا زيادة. إن فيلم «العائد» الآن ليس سوى في بداية مساره، لا من ناحية نزوله للصالات السينمائية العالمية، ولا من حيث الدخول في سباق الجوائز الذي يبدأ ب»الغولدن غلوب»، ليمر بعدها لجوائز الأوسكار، التي سيترشح حتما للعديد منها وقد ينال حصة الأسد فيها، لتنفك ربما عقدة دي كابريو أخيرا مع هذا الفيلم ويفوز بأول أوسكار له بعد أن ترشح خمس مرات ولم يحالفه الحظ.

أخيرا، يجب التذكير أن أليخاندرو غونزاليس إينياريتو ينتمي لزمرة قليلة من أولئك المخرجين الذين تدع لهم هوليود اليد الطُّولى في تقرير مسار أفلامهم ما داموا يحققون لها تلك الأرباح التي تهمها، وتتركهم يمارسون دورهم كمخرجين مؤلفين مادام ذلك لا يتعارض مع شباك التذاكر الذي يظل هو الأساس وله الكلمة الفصل في بقاء اسم مخرج ما في قائمة من تتعامل معهم شركاتها.

«قدرات غير عادية»

سينما مُجهدة لا تعرف التلقين وتكره التقديس !

مجدي الطيب

هل ينام المخرج قرير العين وهو يُدرك أن رسائله لم تصل سوى إلى نفر قليل ممن يُطلق عليهم «النخبة» وفي قول آخر «الصفوة» ؟

أعترف بأن سينما المخرج داود عبد السيد سينما مُجهدة ومُجتهدة لا تعرف التلقين ولا التقديس، وقادرة دائماً على طرح الأسئلة دون أن تتحمل عبء البحث عن إجابات لها، بل تترك هذه المهمة للمتلقي وحده، وربما في هذه النقطة تحديداً تكمن صعوبة هذه السينما، وقدرتها على إثارة الدهشة في آن !

تبعاً لهذا المفهوم المتواضع من جانبي لسينما داود عبد السيد أحاول في هذا المقال الاقتراب من تجربته الجديدة في فيلم «قدرات غير عادية»، والتقاط المفاتيح التي تعينني،قبل غيري،على قراءة الفيلم الصعب، بما حمله من رسائل عديدة ربما أثقلت كاهله ! مفتاح مهم لا أستطيع التغافل عنه، وإنما أراه خير مدخل واستهلال للحديث عن فيلم «قدرات غير عادية»، يتمثل في المشهد الذي يغني فيه الشيخ «رجب» (جسد الدور محمود الجندي) طقطوقة «يا حلاوة الدنيا» كلمات بيرم التونسى وألحان زكريا أحمد، وتحديداً المقطع الذي يقول: «.. ومادام الدنيا ماهيش دايمه وقيامة على العالم قايمة .. حلوها وافرحوا بيها والطيب اعملوه فيها أحباب والأنس يجمعنا لا فراق ولا غدر ولا عداوة .. خلوها حلوة يا بنات خلوها حلوة يا جدعان إملوها زهور وابتسامات تلاقوها جنة رضوان»؛ فالمقطع يعكس قناعة، رسالة، نظرية، ورؤية المخرج داود عبد السيد الذي يرى حتمية وضرورة أن نعيش الحياة، ونستمتع بها مع الحرص على أن نعيشها في جو من الحب والود والتسامح ونبذ التعصب والكراهية والعداوة، وأن نغرس فيها مظاهر الجمال والفرحة، وحينها لن تختلف الدنيا عن الجنة التي يقف على بابها رضوان .

ليست مصادفة، بالطبع، أن يستعين «داود» بمقطع من الأغنية نفسها لتردده «لوسي» في فيلمه الشهير «البحث عن سيد مرزوق»، مثلما يُصبح الأمر عادياً عندما يوجه التحية - هنا أيضاً - إلى المطربة ليلى مراد، وأغنيتها «باحب اتنين سوا المية والهوا»؛ فالطقطوقة والأغنية يحملان دعوة صريحة إلى الحرية والحب وصفاء النفس .

تتواصل الرسائل في فيلم «قدرات غير عادية»؛ فالاهتمام الدائم من جانب داود عبد السيد بقضايا الحرية والقهر وحقوق الإنسان (راجع أفلامه:«البحث عن سيد مرزوق»،«الكيت كات»،«سارق الفرح»،«أرض الخوف»،«مواطن ومخبر وحرامي» و«رسائل البحر») اتخذ منحىً جديداً هذه المرة بالربط بين القهر وغياب العلم، وإهمال البحث العلمي، والتنديد بالخيال الكسيح، ومناهضة العقلية البليدة؛ فالبطل «يحيى المنقبادي» (الممثل خالد أبو النجا) يبحث في علم «باراسيكولوجي» parapsychology؛ أي علم ما وراء النفس أو علم النفس الموازي، الباحث في الخوارق، ويسعى للإجابة عن الأسئلة الدائمة حول المس الشيطاني، ودراسة القدرات غير المألوفة (من هنا جاء عنوان الفيلم) التي يملكها بعضهم، كالإدراك دون استعمال الحواس الخمس، التخاطر وتحريك الأشياء عن بعد، لكنه يواجه مشاكل جمة؛ على رأسها وقوع المجتمع في براثن الجهل والتخلف، وكل مظاهر الحيل والخداع والخيالات والأوهام، فضلاً عن صعوبة إقناع العقلية البيروقراطية في الدولة، التي لا تؤمن بالعلم، وربما المجتمع العلمي نفسه، الذي لا يعترف بوجود قدرات خارقة من هذا النوع، ويصنفها ضمن العلوم الزائفة، كونها لا تخضع للافتراضات العلمية !.

هنا يبدو اختيار الدكتور «يحيى المنقبادي» الإقامة في «البنسيون» الكائن على شاطئ أبي قير في الإسكندرية، وتملكه «حياة» (نجلاء بدر) المطلقة التي تعيش مع ابنتها «فريدة» (الطفلة مريم تامر)، بمثابة «هجرة داخلية» أو بالأحرى «رحلة بحث» عن الذات قبل البحث عن أصحاب القدرات غير العادية؛ فالغالبية

من سكان «البنسيون» يشتغلون بالفن أو من المحبين له؛ وعلى رأسهم «حياة» تلميذة وموديل دكتور «راجي» (أحمد كمال) أستاذ الفنون الجميلة، «رامز» (حسن كامي) مغني الأوبرا، الشيخ «رجب» المنشد والمطرب (محمود الجندي)، المخرج «سنيور انطونيو» (أكرم الشرقاوي) الذي يزعم إجراء دراسات عن عاهرات موانئ البحر المتوسط، بالإضافة إلى عم «حبيب الله» (إيهاب أيوب) الذي أدمن المراهنات في سباق الخيل، ولحظة أن يتوهم «يحيى» أنه عثر على الطفلة «فريدة» ذات القدرات غير العادية، بسبب نظراتها الثاقبة للتفاحة ثم سقوطها، وتحريكها الأشياء عن بعد، يتساءل عما إذا كانت قدراتها موروثة من أمها أم لا يُدرك أن السر ليس فيها ولا في أمها، وإنما في قدرة الفرد على أن يكون مختلفاً في مجتمع شمولي لا يقبل الاختلاف، ويطارد المختلف كي لا يهدد بقاءه !.

الربط بين قهر السلطة ونظرة الدولة للعلم يبدو جلياً في سخرية داود عبد السيد من الأجهزة الأمنية؛ كأجهزة التحري والأمن الوطني، والتنفيذية كالعمد ومشايخ البلد، التي تأتيها الأوامر للبحث عن أصحاب القدرات غير العادية، والإبلاغ عنهم، وكأنهم «أصحاب سوابق» أو «مسجلو خطر». وفي موضع آخر يندد المخرج باتجاه «عمر» (عباس أبو الحسن)، المسؤول الكبير صاحب النفوذ في النظام السياسي الحاكم إلى استغلال الطفلة «فريدة»، بعد الاشتباه في كونها تمتلك «قدرات غير عادية»، في حل قضاياه وحسم صراعاته؛ عبر انتزاع الاعترافات من المُشتبه فيهم أو المتحفظ عليهم بشكل غير إنساني وغير قانوني، ثم يرصد الفيلم أشكالاً أخرى من القهر والتضييق على الحريات وامتهان آدمية المواطن وقتل البهجة في النفوس؛ من خلال المشاهد التي يعترض فيها أصحاب اللحى على الموسيقى والرسم، واعتداء متطرفي الإسكندرية على العاملين في السيرك المتجول، ومطاردة فنانيه وحيواناته ومحاولة رجمهم بالحجارة عقب إغلاق أبواب الرحمة (نوافذ البيوت) في وجوههم. واختيار الإسكندرية هنا جاء متعمداً للإيحاء بالتغيير الجذري الذي طرأ على هذه المدينة التي كانت «كوزموبوليتانية» تعيش على التنوع والتعددية والتعايش السلمي واندماج الثقافات والجنسيات والأديان، لتصبح بعد ذلك مرتعاً للتطرف؛ فأصبح المرء يتخفى عن العيون لأن بحوزته زجاجة خمر، وتؤثر «حياة» الهرب لتدافع عن حريتها، بل تشعر بالخوف وهي حرة أكثر من خوفها في حال تعرضت للسجن !.

مع اكتمال الخطر الذي يعكس سيطرة مناخ عدائي للفن والحريات يبدو المخرج / المؤلف مُحرضاً على الثورة طمعاً في الوصول إلى المعرفة الكاملة، كما يتبنى الدعوة إلى التحلي بالعقل الصافي، ويصل إلى الخلاصة الجامعة المانعة بتأكيده أننا جميعاً نمتلك «قدرات غير عادية» لكنها لن تغادر أعماقنا ما لم نوظفها في المكان الصحيح،

وما لم نتمرد على حياة القطيع، وهي الرسائل التي يبذل «داود» قصارى جهده للتعبير عنها بالصوت والصورة؛ فالكهرباء تنقطع لهدف جمالي، ونجلاء بدر ترتدي المايوه للإيحاء بأن الأمواج تتقاذفها، ولا تكف عن لطمها، ويبدو «بنسيون» شاطئ أبي قير في الفيلم وكأنه امتداد لبنسيون نجيب محفوظ في «ميرامار»، وحلقة الذكر أو الإنشاد الديني هي أقرب إلى رحلة البطل من الشك إلى الإيمان، كما هي الواحة التي تنقي المشاعر وتسبر أغوار المتشككين والظمأى، ومرة أخرى يعود «داود» للاستعانة بالحوار الداخلي أو الراوي ليتمكن من توصيل أفكاره (فعلها من قبل في: «أرض الخوف» و«مواطن ومخبر وحرامي») لكنه، وإن نجح في التجائه إلى التكثيف، وهو ما ظهر جلياً في التعريف بسكان البنسيون، فإنه قدم – في المقابل - وجبة دسمة من خلال عمل مُتخم بالأفكار التي تبناها المؤلف «داود»، وأثقل بها كاهل المخرج «عبد السيد»؛ فهو الذي قال في ندوة الفيلم التي أقيمت عقب العرض العالمي الأول في الدورة الحادية عشرة لمهرجان دبي السينمائي الدولي: «لو أن هناك شيئاً غير ممتع في الفيلم فأنا المسؤول عنه»، ومن ثم أظنه يتحمل المسؤولية الكاملة عن الفجوة الشاسعة بين فيلم «قدرات غير عادية» والجمهور، الذي انصرف عن الفيلم بعد أيام قليلة من عرضه التجاري ما دفع أصحاب ومديري دور العرض السينمائي إلى رفعه من الصالات !.

بالطبع من حق المخرج داود عبد السيد أن يتبنى وجهة النظر التي يراها؛ فهو القائل في إحدى حواراته الصحفية إنه «مؤرق بالبحث عن الأفلام التي تؤثر في المشاهد وتدفعه إلى التفكير، لاقتناعه التام أن الفيلم المريح هو فيلم بليد»، كما أن له مطلق الحرية في اختيار العناصر الفنية التي تعينه على هذا، كما فعل عندما اختار الشركاء المفضلين (راجح داود للموسيقى التصويرية وأنسي أبو سيف للإشراف الفني والديكور ومنى ربيع فنانة المونتاج) وأضاف إليهم مدير التصوير مروان صابر، الذي يتعاون معه للمرة الأولى، لكن هل ينام المخرج قرير العين، وهو يُدرك أن رسائله لم تصل سوى إلى نفر قليل ممن يُطلق عليهم «النخبة» وفي قول آخر «الصفوة» من النقاد والمثقفين والمفكرين؟.

لا أظن، وأحسب أن المخرج داود عبد السيد هو أكثر الناس حزناً على المصير الذي انتهى إليه فيلم «قدرات غير عادية» وما ترتب عليه من ضياع «رسائل الحب» التي تبناها واستهدف من خلالها تفعيل دور العقل، وإعلاء قيمة العلم والبحث العلمي على حساب الجهل والدجل والخرافة، والدعوة إلى التسامح ونبذ التعصب والدفاع عن الحريات وضمان حق الإنسان في حياة كريمة، والأهم التأكيد على مشروعية الاختلاف، ومناهضة أشكال القهر والنفي والإقصاء بوصفها أصل الشرور وإرهاصات الثورات!.

فيلم «تمبوكتو» أسئلة السياسي والفني

المحرر

فور انتهائي من مشاهدة الفيلم المثير للجدل «تمبوكتو» الذي شارك في العديد من المهرجانات العالمية والعربية، أكبرها المنافسة الرسمية على جائزة السعفة الذهبية بمهرجان «كان»، وحصده لأبرز جوائز «سيزار»، تبادر إلى ذهني سؤال قديم جديد، حول مدى تقارب الفني والسياسي وتنافرهما، وهل من حق المخرج أن ينخرط في لعبة الأمم..؟، كي ينفث في عمله روحا جديدة تخلق مساحة أوسع من الشهرة والتدويل على حساب الفن والسينما..؟، وكيف يستقبل المُتلقي المُنتجَ وهو متلقٍ مشحون بالدعاية الموجهة والاعتباطية..؟، هل يملك غربالا فنيا وذائقة تسمح له بالحكم على العمل دون أن يتأثر بأي عامل..؟، هي أسئلة وأخرى أرى أن من الواجب طرحها مرارا، ومحاولة الإجابة عنها بطريقة أو بأخرى، من أجل خلق مرجعية معينة للمتلقي/الجمهور، ووضعه أمام جملة من الخيارات، لا تثبيته في اتجاه واحد، وقيادته فكريا دون أن يعلم، طبعا تبقى الإجابة نسبية لا يقينية، متفاوتة من موضع لآخر، لكن المحاولة واجبة دائما لتثقيف المتلقي وتكوينه، بدل تركه فريسة لتوجيهات الآخر.

يحمل فيلم «تمبوكتو» في طيّاته آيديولوجيات دينية وفكرية وحتى حضارية، فقد جاء كعمل توجيهي ودعائي لتبرير سياسات معينة في مالي وأفريقيا ككل، وهذا طبعا لا يُسقط الجماليات التي احتواها، ومن حق القارئ أن يتساءل: « كيف يلتقي الأيديولوجي والدعائي في فيلم وينتج الجماليات؟»، هذا ممكن دائما وليس بالضرورة أن لا يلتقيا، وعندما نعود إلى المخزون الفيلمي العالمي سنجد الأفلام التي ولدت لتنفيذ دعاية ما، لكنها أصبحت من عيون الأفلام السينمائية الخالدة، كفيلم «كازبلانكا» مثلا المنتج سنة ١٩٤١، الذي أخرجه مايكل كورتيز لتحضير الشعب الأمريكي لدخول غمار الحرب العالمية الثانية.

جاء المشهد الأول للفيلم قويًا، إذ كان عبارة عن مطاردة شرسة لغزالة وسط الصحراء، من طرف مجموعة جهادية، وهذا ما يعكس مدى تطرفها وشرها وعدم وعيها بالأشياء الجميلة، إذ من المفروض أن يتم حماية الغزال النادر والحفاظ عليه، بدل جعله طريدة، كما أن الغزالة تحمل رمزية الأناقة والجمال والأنوثة في المخيال العربي وحتى العالمي، فيتم تأكيد هذا الأمر من خلال المشهد الذي يليه وهو عبارة عن وضع مجموعة من التماثيل والتحف الأثرية، وجعلها هدفاً للرماية، ومن هنا يتم التأكيد على أن هذه المجموعة الجهادية لا تحمل أي مشروع حضاري أو ديني، بل جاءت لتُخرب وتُدمر كل ما هو جميل، وأكثر من ذلك أنها تحارب الذاكرة الجماعية للمنطقة.

«تمبوكتو» عنوان اختاره المخرج عبد الرحمان سيساكو (١٩٦١) لفيلمه، وهو اسم منطقة مالية مسلمة، لديها تاريخ وحضارة إسلامية معمارية ضاربة في القدم، وقد تم تدويل اسمها عالميا بعد أن سيطرت عليها الجماعات الجهادية، هذه الأخيرة التي بدأت في هدم الزوايا والآثار في المنطقة، حيث استغل المخرج شهرة اسم المدينة لجعلها عنوانا لفيلمه، بالإضافة إلى «التيمة»، التي فتحت نقاشا عالميا حول الإسلام.

استطاع المخرج آن يخلق عالما يجسد «تمبوكتو» إلى حد ما، لكنه لم يمتلك الأدوات المناسبة ليُماثله، ومن حيث لا يدري صوّر الجماعات الجهادية التي سيطرت على «تمبوكتو» على أنها جماعة تؤمن بالحوار، وهذا ما عكسته العديد من المشاهد في الفيلم، من بينها مثلا الحوارات التي جرت بين أفراد الجماعة وإمام المسجد، ومع بائعة السمك في السوق، التي حاولوا إرغامها على ارتداء قفازات، لكنها واجهتهم بمنطق وشجاعة، وأم المرأة التي أرادوا الزواج منها، ومن جهة أخرى صوّرهم على أنهم لا يقعون إلا في الأخطاء البسيطة، من بينها مثلا تدخين أحد القادة، وعشقه لزوجة «كيدان»، كما صور المخرج مدى وداعة هؤلاء الذين يحكمون بالعدل، حيث يتجولون في الأسواق دون أن يزعجوا أحدا أو يمارسوا العنف اللفظي أو الجسدي على الناس.

كما أن الحوار الذي جاء على لسان الشخصيات غير مقنع، ومن المفروض أن ينقل الحد الأدنى من الخطاب الديني، خصوصا وأن السبب الأول الذي دفعهم للانخراط مع الجماعة الجهادية هو اللسان القوي والخطاب المشحون بالدين المُؤول حسب أهوائهم.

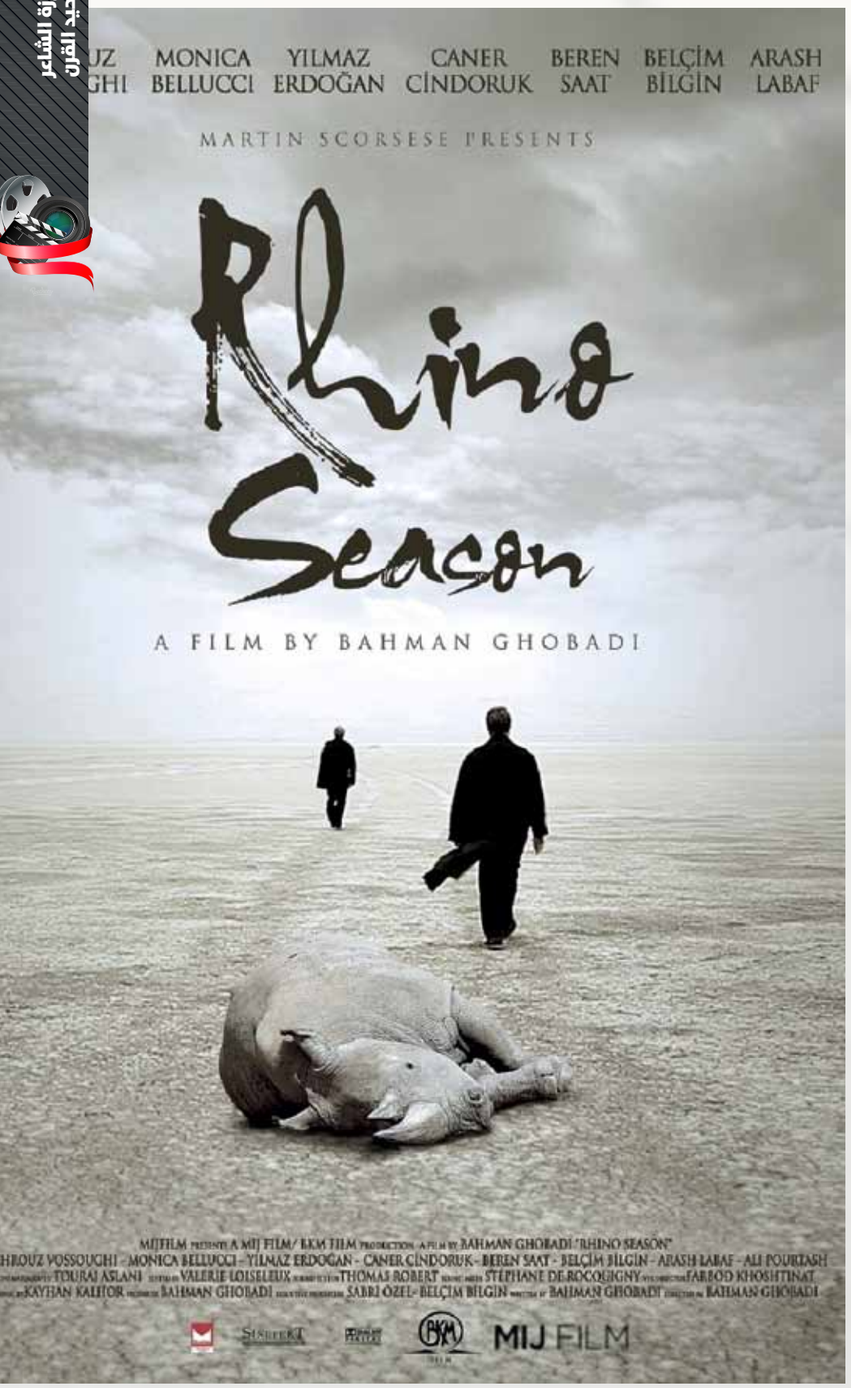
لم يعكس الفيلم قوة «التيمة» وجاء خاملا ذابلا وغير مقنع في العديد من المستويات، على الرغم من توفر الظروف الكاملة لنجاحه، حيث صور مدينة «تمبوكتو» العريقة على أنها مدينة خاوية لا روح فيها ولا حياة، وكأنها قرية ما في تلك الصحراء الشاسعة، وهذا على عكس المدينة التي تنبض بالروح والحيوية، كما صور أفراد الجماعات الجهادية على أنهم وديعون إلى حد بعيد، على الرغم من أن الأسباب الحقيقية التي دفعتهم للجهاد هي يقينهم بأنهم على حق وأنهم مجاهدون ومآلهم الجنة، على عكس الآخر الكافر الذي مصيره النار، من هنا يكون التعامل على هذا الأساس، أي لا حوار ولا نقاش مع الكفار، كما أن الفيلم لم ينقل مشاعر الخوف والهلع الذي يعيشه سكان «تمبوكتو» تحت ظل حكم الجماعة الجهادية، إذ لم نرَ أي ظلم أو اعتداءٍ، ولا سبايا، ولا مملوكات يمين، ولا حتى الجواري، وكأن المخرج وبحكم أنه مشارك في كتابة السيناريو لم يجتهد كما ينبغي ولم يوسع مجال بحثه في الخطاب الديني الذي يستند إليه هؤلاء، حتى أن أقوى مشهد في الفيلم، الذي تعاطف معه المتلقي/الجمهور، وهو مشهد إعدام «كيدان»، هذا الإعدام الذي كان قانونيا وعادلا ومبررا، لأن كل قوانين العالم تقريبا وليس الدين الإسلامي فقط يحكم على القاتل بالإعدام، والسبب الوحيد الذي خلق تعاطف الناس مع «كيدان» كون الأخير قتل الصياد عن طريق الخطأ، بعد شجار عنيف بينهما على خلفية قتل بقرة «جي بي أس».

نجح المخرج في خلق علاقة تواصلية بين الجمهور وعائلة

«كيدان» المُكونة من الأب والأم والبنت، الذين يعيشون في خيمة وسط الصحراء، بعيدا عن ضوضاء المدينة ومشاكلها، لديهم أحلام بسيطة ووديعة، تتمحور معيشتهم حول ما تجود به ماشيتهم من حليب، والترفيه الذي يتحصلون عليه هو موسيقى تصدرها «قيثارة» «كيدان»، لكن حياتهم تغيرت رأسا على عقب بعد مقتل البقرة على يد الصياد بالبحيرة، وهو مشهد ينقل جانبا آخر من العنف الذي يعكسه الصياد الذي غرز رمحه داخل رقبة البقرة بمجرد أن لامست شباكه، وكأن سيساكو يحاول نقل العنف والتطرف إلى جانب آخر غير جانب الجماعات المسلحة.

نقل الفيلم أيضا العديد من الجماليات التي عكستها الكادرات التصويرية المختارة بعناية، من بينها الصور البانورامية للصحراء، أجملها «الكادر» الذي صور في البحيرة بعد الشجار الذي دار بين «كيدان» والصياد، حيث جمع بين الضدين، بين الحياة والموت، بين الشر والخير، بين الخطأ والصواب، حيث كان الصياد على ضفاف البحيرة يُصارع الموت بينما «كيدان» في الضفة الأخرى يُصارع الحياة، وبينهما البحيرة والأشجار الممتدة في الصحراء الواسعة، كما نقل العمل العديد من الدلالات السيميولوجية ضمن سياق العمل، أهمها وأبرزها وأكثرها قوة ما عكسته الفكرة العامة «للتيمة»، حيث صور في أحد المشاهد حمارا يمشي في أحد الأزقة في المدينة، ومن خلفه أفراد الجماعة الجهادية المتطرفة، وكأنه يقول إن الأفكار التي يتغذى من وراءها أفراد الجماعة خاطئة، وحتى قائدهم بغض النظر عن اسمه أو انتمائه «كمثل الحمار يحمل أسفارا».

فيلم «تمبوكتو» مثل فيه كل من إبراهيم أحمد، تووللو كيكي، هابيل جافري، فاتوماتا دياوارا، هشام يعقوبي، كيتلي نويل، فيلم للمخرج عبد الرحمان سيساكو الذي عاش طفولته وفترة مراهقته في مالي، قبل أن يرحل إلى موسكو لدراسة السينما في معهدها، حيث قضى عشرة سنوات عاد بعدها للعيش في باريس. لفت سيساكو الانتباه إليه منذ فيلم تخرّجه القصير «اللعبة» «١٩٩١»، ثم فيلم «أكتوبر» «١٩٩٣» القصير أيضاً، وذلك قبل أن يُخرج «الحياة فوق الأرض»١٩٩٨» الذي لعب فيه دور البطولة الرئيس، ثم فيلمه الطويل الأول «هيرماكونو» أو «في انتظار السعادة» «٢٠٠٢»، بعد هذا الفيلم، الذي حصل على عدد كبير من الجوائز عبر العالم، أخرج سيساكو، فيلمين روائيين طويلين: «باماكو» «٢٠٠٦» و»تمبوكتو» سنة ٢٠١٤.



لقد أعلنوا موتك
سواء كنتَ حياً أو ميتاً ،
لا أحدَ يعلم
خيّطْ شفتيكَ !
إحمل الجدرانَ على
كتفيكَ وارحلْ !

بصوت معجون بالألم تردد هذه الكلمات زوج الشاعر «ساحل» في فيلم موسم وحيد القرن ، في قصة صورية شعرية يشتغلها لنا المخرج الكردي الإيراني (بهمن قوبادي) بمادة دسمة تحاكي الفكر الإنساني الذي تلبسه الوهم بالشك الأزلي عن معنى الحرية التي تصيب الإنسان لوثة من جنون بصري لاشعوري، ونحن نرى الأجساد المسحوبة الأرواح بسبب الظلم والقهر.

إمرأة الشاعر ووحيد القرن

نسيم الداغستاني

الفلم يشرك الشعور الداخلي في تكثيف بصري وسمعي كأنه يسحب الزمن من أذياله تارة ، وتارة أخرى يرتطم في فراغ اللحظة ليجعل المشاهد يدور بين الحقيقة والسراب، يرتفع بنا المخرج إلى الأعلى في سرد اللوحة التراجيدية لبطل الفيلم الشاعر الممثل الإيراني الكبير(بهروز فوسوقي) ومحنته في البحث عن زوجته الجميلة المعذبة، التي اختيرت بذكاء من قبل صانع الفلم المحترف هي الممثلة الإيطالية مونيكا بلوتشي بسحرها الخمسيني وكيف تتحول من زهرة في العشرين وتصدأ على مر السنين في حالة من الياس والصراع الداخلي والحنق على مصيبة مستمرة، وقد ارتضت واستسلمت للحياة السوداء .

بلوتشي «مينا» تبدو خلال الفلم إمرأة صامتة وحيدة وحزينة، لتشغل وجودها اللامعقول في ترتيل أشعار زوجها من خلال مقاطع صورية محترفة تتأرجح بين أحلام اليقظة والكوابيس ليتسيد الصوت على الصورة في أوضاع غاية في الغرابة .

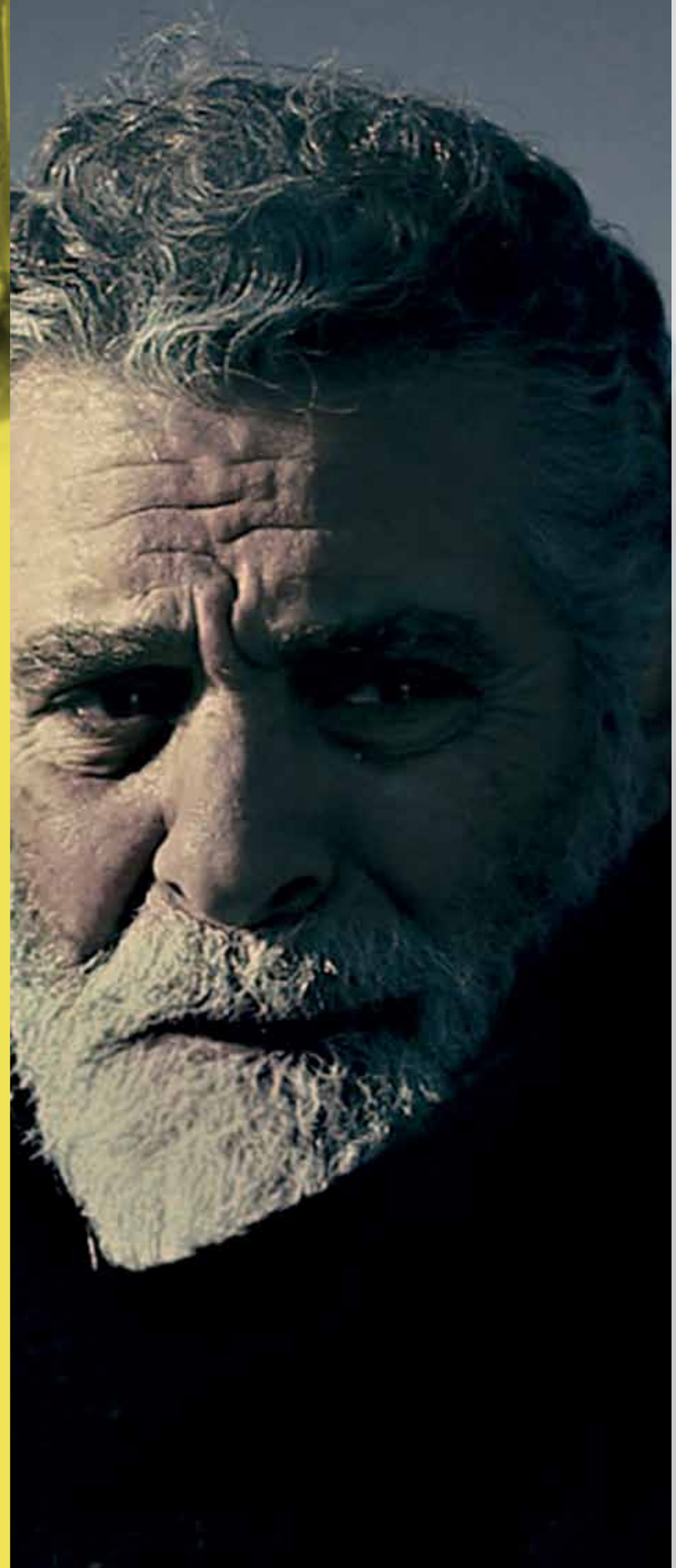
تبدأ قصة الفلم كالحلم بعشق الاثنين لبعضهما في فترة عهد الشاه في جو مستقر وهادئ ويرتبطان قبل أن تعصف في البلاد شرارة الثورة الاسلامية وتبدأ عملية تغيير ملامح المجتمع عن طريق القوانين والأحكام الجديدة التي سيرضخ لها الافراد في جو تعسفي بتقييد الحريات الشخصية والفكرية وحتى الدينية .

«مينا» نموذج لشابة ابنة احد الجنرالات في عصر الشاه لها حياة كريمة مفعمة بالترف تساند زوجها الشاعر الحالم وتعشق فوضويته وتغزوه بشعرها الأسود كالظل فتراها تحميه وتحتمي به قبل أن تبدأ العتمة في الحكاية ، ذلك عن طريق وشاية من عاشق مهووس وهو السائق الشخصي «لمينا» بحجة تآمرهما على الثورة فيزج الاثنان في السجن بعد أن يرتدي اللحية طبقا لانقلاب العصر ومفاهيمه، قد اجتمع عنصر العشق المرضي مع الانتقام في نفس السائق فلم يكتفي بزج العاشقين في السجن، وإنما ظل يحوم مثل ذئب ماكر في مشهد مؤثر عند تدبير لقاء الزوجين الحميمي لينتصر هو باغتصابها، المخرج استخدم المرأة كرمز للوطن مغطى الوجه يؤكل من حيث لا يدري بغتة ليحمل أجنة هذا الفعل الذي سيبقى العبء الأساس الطافح بالخيبة.

المخرج بكل دهاء يراقب الرغبات المكبوتة في الحياة الواقعية ويكشف عنها في تصويب مدهش لحضور عارٍ ومغطى لزوجة الشاعر، وهي التي أتقنت اللغة الفارسية وتوشحت بعباءات الثورة في إيران رغم ذلك تطل بعينيها الباكيتين كأنها في حفل عزاء ممزق، لا مواساة بعد الصراخ في المعتقل والخروج لتجد نفسها أمام خبر وفاة زوجها في المعتقل، لتنتقل بنا الكامرة إلى تركيا الملاذ البعيد مع السائق المتوحش الصامت بدوره، بعراك صامت ومشاهد الذكريات الحميمية يشارك المشاهد هذه الحكاية حين تختلط الأمور ما بين الواقع والوهم لأبطال الفلم الثلاثة، إلى ان يصطدم الشاعر بابنة زوجته دون أن يعرف شخصيتها.

وهنا منعطف آخر يلاحقها الشاعر دون أن يدري ويرى الفتاة اليانعة وهي تدخل برجليها إلى المواخير لتبيع جسدها من أجل توفير المال للرحيل من الضياع الدائم مع والدتها وأخيها ، وكأن جرة ماء ساخن سكبت على رأسه وهو يرى كيف يتهاوى البشر مذنبين وماهم بمذنبين لكن الطعم الأعظم لهذه الحياة المركبة هي المرأة التي تتمثل بزوجته وابنتها حيث تحمل النساء غريزة الخلاص من أجل بداية جديدة ، بالرغم من أن الزوجة لها ولد وبنت لكن نرى أن الشابة هي المبادرة في اقتحام الجحيم لأجل إيجاد حل وهنا رسالة واضحة يركز عليها الفلم إن المرأة مع وقوع الظلم فهي المبادر الأول لإيجاد الحلول حتى وإن كانت غير مشروعة وغير مقبولة.

تتواصل الصور والمشاهد التي تترك الرؤيا مباحة حتى اختلاجات الأنفس من خلال تحليل مفتوح بين البشر وأنفسهم



ومخاوفهم وإرادتهم وشكوكهم، لم يقترب الشاعر من زوجته التي سكنت في بيت بعيد على الشاطئ الشتوي الهائج ولم يكلمها وإنما ظل يتابعها وهو يقف على ناصية البحر هيكلا لحميا متهالكا ابيض الراس ويقترب من النوافذ كأنه يلامس هواء البيت لزيادة الإبهام في المشهد يصبح كأنه شبح يطاردها وتكون هي قد أغلقت شباك الوعي والاهتمام منذ فقدانه، إلى أن يذهب بمراقبته لها في احد المرات ويملي عينيه بشك انها تمارس البغاء.

فجأة تتسارع نبضات الفلم في لقاء غير مرصود حين تجمعه الصدفة بالابنة البريئة ، على فراش ليلي بعد سكر فيتراءى لنا مشهد الممارسة الجنسية ونضيع في حقيقة حصوله ليكشف في الصباح عن وشم على جسدها بكلمات من شعره لتعلن له ضاحكة إن أباها شاعر وإن الوشم الجميل من صنع والدتها، وبدون أي تردد يطلب الشاعر أن تأتي والدتها وتخدش جسده الميت بأبيات من قصائده الشعرية التي تحفظها عن ظهر قلب، وفي طقوس غرائبية تمارسها في حرفة الوشم وأصلها حفر جدران السجن المظلم في الخمس سنوات التي قضتها ويكتمل الوشم ليظهر صوتها :

بلّوراتُ التنفس في جليد من كافور ..
بين نبضين .. الحجرُ يُشعِلُ الحجر
الهواءُ خنجرٌ .. الماءُ خنجرٌ ..
فقط الحيّ الذي على الحدود سوفَ يَخلِقُ أرضاً

لتنتهي الحكاية بصمت آخر وبمشهد قطيع وحيد القرن وسيارة الشاعر التي حمل بها السائق الجاني يسابق الريح والقطيع ليصطدم بكتلة وحيد القرن ويسقط الجميع في البحر حتى يصلوا إلى القعر في ختام تراجيدي انتقامي مبهم

بعضهم يفضلها ساخنة

د-حيدر البستنجي

يقال إن عازف الساكس يأسر القلوب ودائما يكسب في النهاية أو ربما هذا ما زرعه فينا المخرج العبقري بيلي وايلدر في فيلم «بعضهم يفضلونها ساخنة» الشهير الذي قامت ببطولته الهائلة مارلين مونرو في حين يقوم بدور الموسيقيين الشابين توني كيرتيس وجاك ليمون في اثنين من أشهر الأدوار التي ينتحل فيها ممثلون ذكور أدوارا نسائية، وذلك في محاولة للهرب من عصابة تطاردهم بعد أن شاهدوا بالصدفة جريمة قتل وحرب بين عصابات، مواقف طريفة وموسيقى ولمسة جمال من المبدعة مارلين التي لم تكن في أفضل أيامها على الصعيد النفسي حيث أعيد تصويربعض المشاهدعشرات المرات.

هذا الفلم بالتحديد نقل موسيقى الجاز وصوت الساكس إلى آفاق أرحب، طبعا المقصود بعنوان الفلم بعضهم يفضلونها ساخنة ليس الجميلة مارلين مونروا، وإنما موسيقى الجاز الساخنة، هذه الموسيقى التي ولدت في وقت مبكر زهاء عام ١٩٠٠ في نيو أورليانز، وهي خليط من الأبيض والأسود والموسيقى، والبلوز، ورتم المسيرات، والموسيقى الدينية أي مزيج موسيقي داخلي وحار تسوده نغمات الساكسافون الحادة .

كان الجاز في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات يُتَّهم بالصخب، وقد احتاج إلى أكثر من ثمانين سنة حتى تزول عنه تهمة الصخب، ويشذب اللحن الحزين بإيقاعات متنوعة ذات طابع روحاني، ولعل العازف النرويجي يان غاربارك وضع بصمته الخاصة من خلال مزجه لعزف الساكسفون مع خلفيات موسيقية خفيفة متنوعة يلاحظ في طابعها الحنان والحرارة والحيوية، ما شكل ثورة موسيقية حقيقية في موسيقى الجاز.

يَان غَارِبَارَك أحد أشهر موسيقيي الجاز وعازفي الساكسفون في العالم، نرويجي ولد في ٤ مارس ١٩٤٧ -(٦٨ عاماً) بمدينة ميسن في النرويج. وقد بقي الموسيقار يان غاربارك وفياً لمشهد موسيقى الجاز المزدهر في النرويج، بل وقام بتطعيم موسيقاه بنفحات روحية وصوفية خاصة، وذلك ربما رد لا شعوري على ازدهار موسيقى البلاك ميتل التي تعبر عن اليأس والسوداوية المفرطة التي غزت أوروبا والنرويج خصوصا في التسعينيات عندما بدأت النرويج بتصدير موسيقى البلاك ميتل، حيث تفجرت موسيقى لو فاي ودارك ورو من البلاك ميتل لتطلق العنان لعدد من الفرق مثل بورزوم وإمبيرور وإمورتال بالإضافة إلى الفرق اللاحقة مثل ديمو بورغير. وعلى الرغم من نجاح هذه الفرق وغزوها أوروبا فإن يان غاربارك أخذ يطور أسلوبه المتفرد مخلصاً لفن البلوز الساحر كخط أساسي في موسيقاه .

تتميز مقطوعاته وخصوصا اثنا عشر قمراً (٢٠٠٢ Twelve Moon) أو أنا أنتمي (١٩٧٤) فارس الزمان والمكان (٢٠٠٤) أوحتى مقطوعاته الكلاسيكية مثل عند إلتقاء النهر(١٩٩٨) بأنها موسيقى روحية تعانق السماء ممزوجة بلمحات من أنغام موسيقى البلوز،حيث ينفخ يان غاربارك في آلة السكسوفون سوبرانو بحماسة مجلجلة وكأنه يرسم بالصوت تصاعد أعمدة الرخام المرتفعة نحو قبة المكان الصاخبة بالأصداء، وتشعر عند سماعك مقطوعة اثنا عشر قمرا أنك في صعود تدريجي نحو الأعلى فتغدو الأرض والسماء سلماً واحداً للروح.

هذه الموسيقى السامية التي تشكل صرخة ضد العنف والموت هي خلطة روحية خاصة كان لها تأثيرها الأوروبي والعالمي مما أدى إلى منح مطلقها يان غاربارك جائزة المستشار الألماني فيلي برانت العالمية (عام 2014the Willy-Brandt-Award)، التي تعتبر رمزاً أوروبيا للسلام والإنجاز غير المسبوق في سبيل الإنسانية والعالم .

أخيراً عودة إلى الفيلم الذي تتردد الأنباء مؤخرا حول أن المغنية الشهيرة ماريا كاري تحضر لإعادة تمثيل نسخة جديدة منه في لفتة لإعادة الاعتبار لموسيقى الجاز.

أ.د سيد علي إسماعيل

الفانوس السحري والصور المتحركة

مقدمة

تناول كثير من الباحثين والكُتّاب موضوع بدايات السينما في مصر، ولأنني متخصص في حفريات التاريخ الفني والنبش فيه، وجدت موضوعات سينمائية منشورة في الدوريات القديمة، ووجدت أيضاً أخباراً سينمائية مبثوثة في الأخبار المسرحية المنشورة في الدوريات المصرية منذ أواخر القرن التاسع عشر!! مما يعني – احتمالية – عدم اهتمام المتخصصين في السينما وتاريخها بهذه الموضوعات أو الأخبار، مما يعني أيضاً أنني سأتحدث – في سلسلة المقالات هذه - عن أمور ربما، لم يسمع بها أحد من قبل، لأنها – حتى الآن - لم تُنشر عن بدايات السينما في مصر في الدراسات الحديثة!!

الفانوس السحري

يُعدّ الفانوس السحري آخر الاختراعات، التي سبقت ظهور الفن السينمائي في مصر.. هكذا قال يعقوب لنداو في كتابه (دراسات في المسرح والسينما عند العرب) ص(259، 260) – منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1972 - واستشهد في ذلك بمذكرات سائح أوروبي زار الأقصر في مصر ومعه فانوس سحري - في منتصف القرن التاسع عشر - وحضر احتفالاً ضم كبار رجال البلدة مع عمدتها في منزل (مصطفى آغا)، وشاهد الجميع الفانوس السحري، الذي أصرّ صاحب البيت على أخذه من السائح مقابل تابوت فرعوني يحتوي على تحف وآثار ثمينة! ثم تطرق الكاتب - يعقوب لنداو - بعد ذلك إلى الحديث عن السينما، وكيف دخلت إلى مصر، دون أن يتحدث عن أي شيء يتعلق بالفانوس السحري مرة أخرى! وهنا نأتي إلى ما اكتشفناه حول هذا الفانوس السحري في مصر!!

نشرت جريدة (الأهرام) المصرية – التي كانت تصدر من مدينة الإسكندرية - يوم 8/10/1881، خبراً مطولاً تحت عنوان (الفانوس السحري)، أوضحت فيه أن شاباً اسمه (إسكندر أفندي دباك)، حاصل على بكالوريوس العلوم من المدرسة الطبية الكلية الأميركانية في بيروت – الجامعة الأمريكية ببيروت الآن – جاء إلى مصر عن طريق البحر بطبيعة الحال، واستقر في مدينة الإسكندرية لقضاء فترة استجمام، فتعرف عليه بعض شباب الإسكندرية، وعرفوا أنه يحمل فانوساً سحرياً، يشرح من خلاله علومه المتنوعة. ولأن الفانوس السحري يُعدّ من الاختراعات الحديثة، التي لم تشهدها مدينة الإسكندرية، اتفق الجميع على أن يقوم هذا الشاب بتقديم محاضرة علمية بواسطة الفانوس السحري في قاعة ستواري – وهي إحدى قاعات التمثيل المسرحي والفني بالإسكندرية – وتم الاتفاق أن المحاضرة ستشمل شرحاً مصوراً، بأسلوب التشخيص أي التمثيل، كما قالت الجريدة في نهاية خبرها المنشور: «.... فأجاب المومأ إليه سؤالهم، وعزم على تقديم ذلك مع تشخيصه بالفانوس السحري في قاعة ستواري الساعة 9 مساء يوم الثلاثاء 12 أكتوبر الجاري. فالأمل أن يقدم أولو العلم والأدب لحضور هذا التشخيص».

ومن المؤكد أن نشر هذا الخبر، أثار الجمهور ودفعه للاستعداد لحضور هذا العرض الفني المتميز، والدليل على ذلك أن الجريدة نشرت خبراً جديداً تحت عنوان (الفانوس السحري) – بعد ثلاثة أيام من نشرها للخبر الأول، وقبل إقامة العرض بيوم واحد، وتحديداً يوم 11/10/1881 - أبانت فيه للجمهور أن العرض الذي سيعرض في قاعة ستواري، قدمه الشاب إسكندر دباك من قبل في دمشق وبيروت! وربما استغل تجارياً القائمون - على هذا المشروع الفني - شغف الجماهير لمشاهدة العرض، فجعلوا دخول الفرد بمقابل مادي – على اعتبار أن قاعة ستواري هي قاعة تمثيل – فحددوا مبلغ (أربعة فرنكات) للدرجة الأولى، وفرنكين للدرجة الثانية، والتذاكر تُباع عند (حبيب غرزوزي) الكتبي!! وحبيب هذا، هو صاحب أكبر مكتبة لبيع نصوص الروايات والمسرحيات والكتب الأدبية في الإسكندرية، وكان متعهداً للعروض المسرحية والفنية، ومكتبته كانت متخصصة في بيع تذاكر العروض المسرحية، التي تُقام في الإسكندرية.

وأخيراً تم أول عرض علمي فني بواسطة الفانوس السحري؛ الذي يُعد أول عرض سينمائي جماهيري في مصر، يشاهده المتفرج في قاعة فنية، ويدفع مالاً ثمناً لتذكرة الدخول!! ولأهمية هذا الحدث، سننقل ما نشرته جريدة (الأهرام) يوم 12/10/1881، تحت عنوان (الفانوس السحري)، قائلة: « أمس مساء قدّم جناب الشاب النبيه إسكندر أفندي دباك بكلوريوس علوم في قاعة ستواري تشخيص الأجرام والكواكب والشهب الثوابت والسيارات وغيرها بالفانوس السحري. وشرح عن ذلك شرحاً مفيداً وأظهر لحضرات الحضور كيفية دوران الأرض والقمر وغيرهما حول الشمس. وتكلم عن أسباب المدّ والجزر في الأبحار، وعن تركيب الكون والهيكل الحيواني، وعما استمده الإنسان باللذة العقلية من الوسائط الموصلة إلى الدرجات العلياء، وبحث في أمور كثيرة أدبية وعلمية وعقلية. وكانت القاعة غاصة بالشهود، فسر الجمهور وتصوروا حقيقة الحالة وشكروا لحضرة الزكي إسكندر أفندي اجتهاده، فنهنئ حضرته بهذا النجاح وندعو له بالتوفيق».

نجح العرض نجاحاً كبيراً، وأصبح مشروعاً تجارياً فنياً، فنشرت جريدة (الأهرام) يوم 20/10/1881، خبراً قالت فيه: « بلغنا أن جناب الشاب الذكي إسكندر أفندي دباك الموجود الآن في المحروسة عازم على تقديم تشخيص بالفانوس السحري في تياترو الأزبكية يوم الجمعة 21 أكتوبر الحاضر الساعة 8 ونصف أفرنجية مساء. فنحث الجمهور في عاصمتنا على الإقدام لحضور هذا التشخيص غير مرتابين في أنه سيكون غاية في الاتقان لقاء ما نعهد بدراية المومأ إليه، وبناء على ما ذكرتموه عن انشراح الجمهور في ثغركم من تقديمه».

وبعد شهر ونصف الشهر، وتحديداً في 6/12/1881، نشرت جريدة (الأهرام) خبراً عن عروض فنية ستُقدم إلى الأطفال في دار الأوبرا الخديوية، ومنها (الفانوس السحري) بجانب ألعاب مضحكة وأوبريت .. إلخ. ولم تحدد الجريدة اسم إسكندر دباك، وربما يكون هو المعني بالخبر، وربما يكون غيره!! مما يعني انتشار عروض الفانوس السحري الجماهيرية؛ بوصفها آخر مرحلة قبل ظهور الفن السينمائي في مصر!!

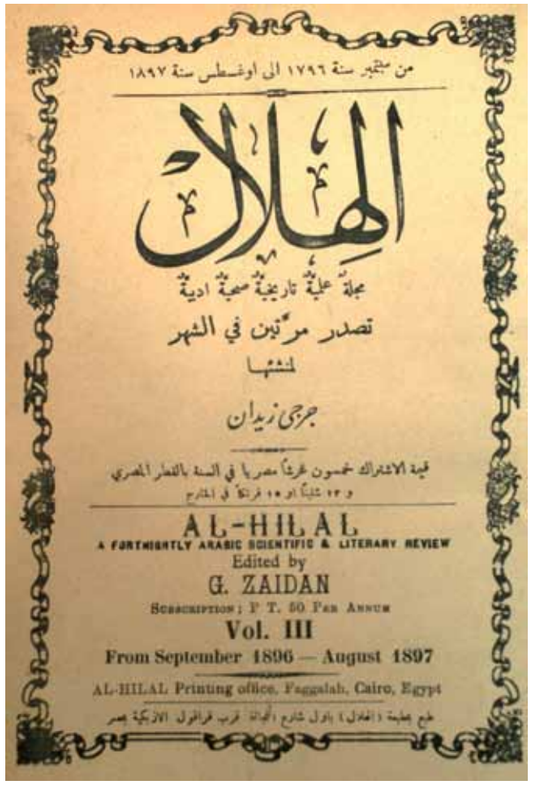
الصور المتحركة

كانت النتيجة الطبيعية لانتشار الفانوس السحري ظهور الصور المتحركة، التي أخبرتنا عنها مجلة (الهلال) في مايو 1895، قائلة: «يشتغل مصورو أوربا الآن في اختراع طريقة تظهر بها الصور الفوتوغرافية كأنها تتحرك ..... والظاهر أن الألمانيين سيحوزون قصب السبق في هذا الميدان، لأن أحدهم المسمى أوتومار أنشولتز قال إنه قد بلغ الغاية المطلوبة من هذا الاختراع».

وفي ديسمبر 1896، نشرت مجلة (الهلال) أيضاً خبراً تحت عنوان (معرض الصور المتحركة)، قالت فيه: « في القاهرة شركة أفرنجية لها محل بالأزبكية قرب التلغراف المصري، تعرض فيه صوراً تظهر للناظرين أنها تتحرك حركة طبيعية، وقد تقاطر الناس لمشاهدتها، وسنذكر فلسفتها وتعليلها في فرصة أخرى». وتتمثل أهمية هذا الخبر في أمرين: الأول، أن الشعب المصري شهد السينما بعد عام واحد من عرض الأخوين لوميير، وبعد عام واحد أيضاً من أول عرض سينمائي جماهيري تم يوم 28/12/1895 بالمقهى الكبير بشارع الكبوشيين بباريس - كما ذكر صلاح ذهني في كتابه (قصة السينما) – والأهمية الأخرى لخبر مجلة الهلال، تتمثل في أن بالقاهرة سينما مفتوحة أمام الجماهير، وهذه السينما كانت موجودة في منطقة الأزبكية – منطقة المسارح والقاعات الترفيهية – قبل ديسمبر 1896، ستقوم المجلة بالحديث المستفيض عنها فيما بعد!!

وبدأ الكاتب يروي لقراء المجلة ما شاهده من أشرطة سينمائية، قائلاً: «وفي جملة ما رأيناه تلك الليلة قطار وصل المحطة، وأخذ الناس ينزلون منه، أو يدخلون. وفيهم من يحمل صندوقه وعصاه، وآخر يهرول وقبعته بيده. ورأينا أيضاً امرأتين تناصبتا للمبارزة فتطاعنتا أمام الشهود حتى طعنت إحداهما الأخرى، فحُملت المطعونة وسارت الطاعنة. ورأينا كتيبة من الفرسان يمرُّون سراعاً كأنهم يهاجمون حصناً، وغير ذلك من المناظر التي توهم الناظر أنه يرى حقيقة».

ويوضح الكاتب أن هذه المشاهد لم تظهر متتابعة أو في شريط سينمائي واحد، وإنما كانت تُعرض على الجمهور بصورة مستقلة، وتتخللها فترات استراحة بين كل مشهد وآخر، وكانت القاعة تضاء لإراحة العين. وبعد انتهاء العرض طلب كاتب المقال من صاحب المحل أن يرى بعينيه الآلات التي تقوم بهذا العرض، فوافق صاحب المحل وأخذ الكاتب أعلى الصالة، وشاهد الآلة، فرسمها ونشر رسمها في المقالة مع وضع حروف على أجزائها المرسومة، ووصفها بدقة، قائلاً:، تحت عنوان جانبي (الآلة):
«عبارة عن صندوق طوله متر تقريباً مقسوم إلى نصفين يميني ويساري. وترى اليميني مفتوحاً وبابه إلى اليمين (ل) وفي داخله ثلاث بكرات (ب – ك – ق) تدور على محاورها وبين الأولى والثانية نافذة صغيرة (ف). وأما النصف اليساري فمقفل وفيه الأدوات التي تدار بالقبضة (ع) فتدير البكرات في



أول دار سينما في مصر

صدق جرجي زيدان – صاحب مجلة الهلال – ونشر في فبراير 1897، مقالة كبيرة تحت عنوان (الصور المتحركة)، واصفاً فيها كل ما يتعلق بأول دار سينما افتتحت بالقاهرة أمام الجماهير. وبدأ الكاتب بتعريف القراء اسم هذا الاختراع، وهو (سيناماتوغراف أو كيناتوغراف)، وأقرّ بأنه وجد بضعة حوانيت في القاهرة تعرض أنواعاً من مناظر هذا الاختراع، مما يعني أن أكثر من دار للسينما تم افتتاحها خلال شهرين!! وذكر الكاتب بأنه زار المكان المسمى (Kinetographe) بجانب التلغراف المصري بالأزبكية – مكتب بريد العتبة الآن – ووصفه في مقالته، عندما دخله هكذا: « قاعة منارة بالكهربائية في صدرها ملاءة بيضاء تغطي أعلى الحائط. فلما استقرّ بنا الجلوس، أطفئ النور وظهر على تلك الملاءة أظلال كالتي تُرى بواسطة الفانوس السحري، إلا أنها تتحرك».

النصف الآخر. وترى على البكرات لفافة ممتدة عليها كلها فتبدأ من البكرة (ب) عند (ث) فتنحدر إلى النافذة من (ج) إلى (ف) ثم تخرج عند (ط) فتمر على البكرة (ك) عند (و) فتنحدر إلى البكرة (ق) وتلتف عليها فالبكرات ثلاث ولكن المستعمل للّف اثنتان فقط (ب – ق) أما (ك) فإن اللفافة تمر بها مروراً والقصد من نشر هذه اللفافة ولفها مرورها بتلك النافذة (ف) وهناك زجاجة نصف شفافة تنفذ أظلال الصور منها إلى الخارج كما ستُرى».

ويسهب جرجي زيدان في الوصف، فيقول: «واللفافة المشار إليها عبارة عن قدة مستطيلة من مادة مرنة شفافة اسمها سليولوبيد تشبه المادة الغروية التي يصنعون منها الأمشاط الشفافة أو نحوها. وطول هذه اللفافة بين 25 و30 متراً وعرضها ستة سنتيمترات وعليها ترسم صور الحادث الواحد متعاقبة حسب تعاقب وقوعها، وقد يبلغ عددها أحياناً ألفا ومئتي صورة لتصوير حادث وقع في 45 ثانية. وتلف هذه القدة الطويلة على البكرة العليا (ب) ويكزُّ طرفها عند (ج) في النافذة (ف) فتنفذ عند (ط) ثم يصعد بها عند (ر) على البكرة (ك) فتدور عند (و) ثم تنحدر إلى البكرة (ق) وهناك تشدُّ فإذا أديرت الآلة بالقبضة (ع) تحركت البكرات على أسلوب تنحل به اللفافة عن البكرة العليا (ب) فتمر بالنافذة (ف) وتنزل فتلتف على البكرة السفلى (ق) ويتم لفها كلها في 45 ثانية. ثم أن حركة الآلة متقطعة على أسلوب تقف به اللفافة عند كل صورة 1/300 من الثانية عند النافذة (ف) ثم تمر بمثل هذه المدة على التوالي. وتغطي النافذة زجاجة نصف شفافة تتحرك صعوداً أو نزولاً حسب حركة اللفافة فمتى وقفت اللفافة صعدت الزجاجة فإذا انحدرت اللفافة نزلت الزجاجة لتغطيها وهكذا».

وحتى ييسر الكاتب أسلوب شرحه، نجده يقول: «فافرض إننا وضعنا هذه الآلة في صندوق التصوير الفوتوغرافي (كاميرا) وجعلنا النافذة (ف) من جهة عدسة التصوير حتى ترتسم الأشباح على زجاجتها مصغرة كما ترتسم على زجاجة التصوير الفوتوغرافي الاعتيادي وكسونا سطح اللفافة على طولها بالجلاتين الحساس الذي تكسى به زجاجات التصوير الفوتوغرافي وجعلنا هذه الآلة أمام منظر متحرك كرجل ينشر بالمنشار مثلاً وأحكما وضع الآلة حتى ترتسم صورة الرجل على زجاجة النافذة ثم أدرنا الآلة فاللفافة تمرُّ متقطعة وراء الزجاجة تقطعاً منتظماً كما تقدم وكلما وقفت لحظة ارتسمت عليها صورة من صور ذلك الرجل وحركة منشاره وفي كل صورة تغيير طفيف جداً عن التي قبلها لأن بين حدوث الصورة الواحدة وحدوث الأخرى 1/300 من الثانية وهو ما لا يكاد يتصوره الوهم. فالعمل الذي يعمله ذلك النجار في 45 ثانية يرتسم منه على تلك اللفافة ألف صورة مساحة كل منهما 4 سنتيمترات في 6 تندرج تدريجاً طفيفاً بين الحركة الأولى للمنشار والحركة الأخيرة فلما ترتسم هذه الصور على الجلاتين تعالج كما تعالج زجاجات التصوير الشمسي حتى تصير رسوماً ثابتة على مادة اللفافة وقد اختاروا السليولوبيد لصنع هذه اللفائف لأنه شفاف كالزجاج ولكنه لدن مرن يلتف وينتشر بسهولة».

وقبل أن يختتم جرجي زيدان مقالته عن الصور المتحركة – بعد أن وصف

بدقة آلة التصوير – شرح أسلوب العرض السينمائي، قائلاً: «... يجعلون هذه الآلة واللفافة فيها كما تُرى، ويضعون وراء النافذة من اليمين عدسة مكبرة، هي بالحقيقة جزء من الآلة. ويجعلون أمام النافذة من اليسار نوراً كهربائياً شديد اللمعان، يمرُّ قبل وقوعه على النافذة في محلول الشب، لكي تنفثئ حرارته. فإذا أرسلت النور على اللفافة فيها نفذها إلى العدسة المكبرة فينفرج ويتسع ظل الصورة الصغيرة فيقع على الحائط المقابل مكبراً كما يراه الناس. فإذا لم تدر الآلة فالصورة تبقى ساكنة كما تظهر بالفانوس السحري، أما إذا أديرت الآلة ومرّت الصور متتابعة مسرعة أمام النافذة، فإنها تكون كذلك على الحائط. والمدة بين ارتسام الصورة الواحدة وارتسام الأخرى 1/300 من الثانية كما تقدم، وهي لا تكفي لزوال الصورة الأولى من العين قبل ارتسام التالية فتتصل تلك الصور بعضها ببعض فتظهر متحركة».

الخاتمة

أما ختام المقالة، فكان مفاجأة تمثلت بأن مجلة (الهلال) تتابع كل تطور يتعلق بالفن السينمائي؛ حيث إنها لم تكتف بنشر تفاصيل أول دار للسينما في القاهرة، وإنما اختتمتها بأحدث التجارب المتعلقة بالسينما، وهو الحديث عن تجارب لجعل الصور المتحركة تتكلم!!، وفي ذلك قالت، تحت عنوان (الصور المتحركة الناطقة): «يشتغل بعض العلماء الآن في اصطناع صور تتحرك وتتكلم في وقت واحد باستخدام السيناماتوغراف والفونوغراف معاً، فستأتي أيام نرى بها العالم وحوادثه رأي العين ونحن جلوس في غرفنا وذلك كله من معجزات هذا القرن»!

الحوار الدرامي في السينماء وسبل التقريب بين العامية والفصحى

ماحي محفوظ

التقريب بين لغة وسيطة للتوفيق بين العامية والفصحى مسعى ظل ينشده كتاب الدراما السينمائية والمخرجون في العالم العربي، وبُذلت جهود معتبرة في هذا الصدد لتخليص الحوار الدرامي السينمائي من شبح التهجين اللغوي في الجزائر بالتحديد.

في هذه المقالة، أحاول الكشف عن دور السيناريست في كتابة الحوار الدرامي السينمائي لكونه حواراً مسموعاً. وبما أن السماع أصل من أصول الاكتساب اللغوي لذلك ارتأيت أن سبل التقريب بين العامية والفصحى في الأفلام التاريخية والاجتماعية عن طريق السينما والتلفزيون، وفي الموضوع أتناول عناصر محددة تسير ضمن المحور الرئيسي والتي تتمثل في:

١. الحوار الدرامي السينمائي والوساطة بين الفصحى والعامية.

٢. وساطة الألفاظ الدخيلة.

٣. النبرة الصوتية بين الفصحى والعامية.

يضطلع دور الفيلم (بغض النظر عن القصة في حد ذاتها أي كل ما هو بصري) في المجال اللغوي أي

الحوار الدرامي بتهذيب المستعمل والدخيل وتأصيل اللفظ العربي الدارج وجعله مستساغاً لدى المشاهد

وبعثه في المحيط والمجالات الحيوية المختلفة، فالسينما والتلفزيون بحكم لونهما (السمعي- البصري)

يسهمان في تنمية الوضع اللغوي بسهولة ويسر، ولا جدال في أن (السمعي-البصري) استطاع أن يحتل

مركزاً مميزاً في أوائل هذا العصر فقد احتل مكانة في عادات الشعوب، وتغلغل في جميع الأوساط وفرض وجوده في شتى النواحي (1) وتعتمد السينما والتلفزيون على حاستين أساسيتين: السمع والبصر

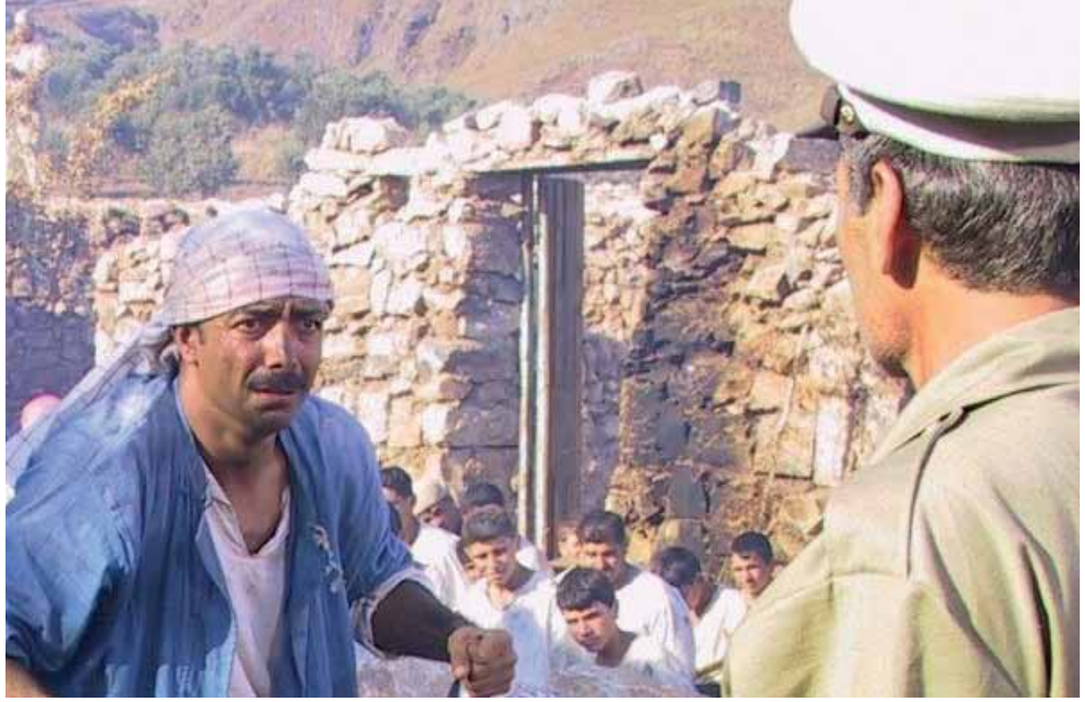
خاصة وأن التربية الحديثة في الدول الأوربية، وحتى العربية تعلق أمنية كبيرة على قاعدة رئيسة هي

أن التعليم يكون أبقى أثراً، وأقل عرضة للنسيان كلما تعددت الحواس التي يستعان بها. ومع ذلك فقد أخذ

(السمعي- البصري) على عاتقه مختلف المسؤوليات كالترويج وتلقين المبادئ الاجتماعية،

والثقافية، والدينية، والصحية، فضلاً عن بعض البرامج التي تقترب من الطابع التعليمي. ويصبح التلفزيون تعليمياً إذا كانت البرامج التي يقدمها وثيقة الصلة بالمناهج المدرسية على أن تكون ملائمة لمستوى التلاميذ وأن تنال قدراً من عناية معلمي الفصول وتوجيههم.

وبذلك يمكن القول أن التلفزيون يعد تعليمياً إذا ما صممت وأخرجت برامجه لتحقيق غايات



تعليمية، وذلك يعني أن التعامل مع التنظيم والإشراف والتوجيه أمر ضروري لأي عمل تعليمي. والتلفزيون التعليمي يختلف عن السينما ذلك أنها لا تتقيد بمثل هذه الشروط.(2)

يعتبر الحوار والتقديم في البرامج التلفزيونية من أهم الوسائل المحققة لأهداف تربوية كما أكد ذلك علماء التربية والتعليم؛ لما لها من تأثير فعال ومباشر في تنمية قدرات المشاهدين. وهناك نوع آخر من البرامج في إطار القنوات المختلفة ويتمثل في البرامج الثقافية الموجودة في مختلف القنوات بصفة عامة.

إذ أن الثقافة والتثقيف وظيفة أساسية من وظائف التلفزيون، ومنها ما يتعلق بالبيئة المحيطة بالمجتمع.

لقد طغت العامية في الحوار الدرامي السينمائي في حوارات الممثلين السينمائيين الذين لا يجدون أي حرج في توظيف العامية على حساب الفصحى خاصة إذا تعلق الأمر بالأفلام الاجتماعية. فقد أصبح كُتّاب السيناريو يولون الأهمية للكم وكيفية الربح قصد إيصال المشاهد ولو على حساب اللغة العربية الفصحى.

و في هذا الصدد تقول مها قنّون: «إذا أردت أن تسمعك الجماهير وتستجيب لندائك فلا مفر من التضحية

برونق الفصحى، ومخاطبة هذه الجماهير باللغة التي تحيي بها القومية وتعبر عن انفعالاتها وتشرح

من خلالها أحاسيسها».(3) ويعلل كتاب السيناريو هذا الهبوط إلى مستوى العامية بضعف مستوى التلقي

في المجتمع وسيطرة الحوار باللهجات العامية. ولا شك أن لهذا النزول إلى استعمال العربية مسوغات

في نظر مسيريها والقائمين على أمورها، ومن أهم تلك المسوغات أن يخاطب الناس بما يفهمون، والمشاهدين طبقات في العلم والثقافة (4).

وربما يمكن اعتبار تبجح بعض كتاب السيناريو والمخرجين بهذا المستوى الذي يبرر استعمال العامية اللافت للنظر بأنه مبرر ضعيف، لأن الغالبية الساحقة من المجتمع الجزائري تتابع المسلسلات التاريخية، والدينية، والوطنية، والمترجمة باللغة العربية الفصحى والمدبلجة، ولا يشكون من الفهم والاستيعاب لما يقدم لهم. أما الدخيل من الألفاظ فنجده يطغى على الأفلام الهابطة ذات المستوى الرديء. وكتاب السيناريو في لجوئهم إلى اللفظ الدخيل في الحوار الدرامي السينمائي والمسلسلات والأفلام إنما يقصدون بذلك الكلمات الشائعة والمستعملة بكثرة في الحديث اليومي. وبذلك تعذر استئصالها من الحديث اليومي وتلك هجرة من الفصحى إلى العامية وطبيعي أن تؤدي هذه الهجرة اللغوية إلى هجرة الثقافة والقيم المرتبطة بها وينتج عن ذلك فراغ لغوي وثقافي. وعن طريقهما تتسرب اللغات والثقافات إلى المجتمع. (5) ومن ذلك ينتج التهجين اللغوي والمسخ الثقافي المؤديان إلى الاستلاب الحضاري الذي تذوب في ضوئه الخصوصيات الحضارية للشعوب العربية.. وعلاج هذه الظاهرة يكون بالعمل الواعي لكتاب السيناريو والمخرجين السينمائيين لإنتاج أعمال وقائية تعتمد على التوفيق بين العامية والفصحى مع تغليب الفصحى على العامية.

أ. الحوار الدرامي السينمائي والوساطة بين العامية والفصحى

الحوار الدرامي السينمائي له تذوق جمالي يمتاز عن اللغة الأدبية والعلمية وهو نسق عملي وفعلي تتضح كفاءة الممثلين من تركيب مفرداته تركيباً يسعى إلى تحقيق الهدف المنشود جراء أدائهم. غير أنه يخرج الحوار في العموم عن اللغة الفصحى باجتياز قيود النحو والصرف وقواعد العربية بصفة عامة في شكل لهجة عامية، ويعزو الأخصائيون (كُتّاب السيناريو) هذا التجاوز إلى المستويات الإجتماعية، لأن المجتمع يضم طبقات متفاوتة الثقافة والمدارك، ومعظم المهتمين بالأفلام والمسلسلات هم من النساء الماكثات في البيوت والمسنين، وبالتالي فإن صاحب الفيلم أي المنتج، ما يهمه هو أن يوصل رسالته باللهجة العامية، والهدف ليست العامية ذاتها بقدر ما هو استعمال هذه العامية في تحقيق غايته من الفيلم أو القصة. وبالتالي فإن استعمال العامية في الحوار ضرورة لا مفر منها، من أجل مراعاة الفئات

الإجتماعية التي لم تؤهل علمياً وثقافياً لإدراك الألفاظ الفصيحة البعيدة عن إدراك تلك الفئات، الأمر الذي يفرض الجنوح إلى استعمال الكلمات الشائعة في الحياة اليومية المتعلقة بالاستعمال اليومي في البيت والشارع والأسواق لإبراز الواقع اللغوي العربي كمعطى جديد أسهمت في انبثاقه التحولات السريعة في مجالات الحياة اليومية. وذلك المعطى هو طغيان استعمال اللفظ العامي في الحياة اليومية. فأصبح الاهتمام متوجها إلى طبيعة المرحلة التي يجتازها المجتمع، فهي مرحلة تهدف إلى احتواء المُشاهد باستعمال الحوار العامي الشائع ولو كان ذلك على حساب الفصحى. «فدور السيناريست والمخرج هو إفهام المشاهد في المحيط العام فيلزمه استخدام الحوار المألوف المعتاد»(6)

بخصوص هذه النقطة يذهب مازن الوعر إلى أن المسالة ليست مسالة فصحى وعامية وأيهما أنسب للاستعمال في (السمعي-البصري) لكن الأمر يتعلق بالاستراتيجيات الاتصالية المرتبطة بكل لغة ومن هذه الحقيقة تنبثق ثلاثة أمور هي:

ا- هناك حوار لابد من كتابته وتقديمه بالعربية الفصحى ضماناً لمحتوى الفيلم بغض النظر عن معيار محلية اللهجة، ووظيفتها التي تشكل جزءاً من أسماء متناثرة باللهجات العربية المحلية.

ب- هناك حوار لابد من كتابته باللهجة العامية ضماناً لمحتوى الفيلم بغض النظر عن معيار اللهجة التي تشكل جزءاً صغيراً من أسماء متناثرة باللهجات العربية.

ب- هناك حوار لابد من كتابته وتقديمه بالعربية الفصحى المستفيدة من استراتيجيات اللهجة العامية لتكون أكثر حيوية وتألقاً، وانسجاماً، وتوصيلاً مدعماً لمبدأ تطوير اللغة الفصحى. وجعلها أكثر مرونة وحداثة وعصرنة من خلال الأفلام شكلاً ومضموناً (7).

وبناءً على هذه الفكرة يصبح المهم هو إنجاح الفيلم بين صاحبه (المنتج) والمُشاهد، وذلك للتأثير في الجمهور من خلال التمثيل والقصة والحوار. فالأفلام الفكاهية تقدم من خلال أسلوب خاص وإطار لغوي حيوي .

وساطة الألفاظ الدخيلة

من الكلمات الفصيحة كلمات صارت دخيلة تمكنت واستقرت حتى لم يكن أحد يحسب أنه في الإمكان إقتلاعها وإحلال غيرها محلها في مجال الاستعمال وهذا يدل على أن استقرار الكلمات الأجنبية ليس مدعاة لاستعمالها واليأس من تغييرها.

ومن هنا يمكن القول بأن لغة الحوار الدرامي السينمائي العربية الحديثة توصف «بالنمذجة، والتبسيط». فذهب السينمائيون العرب إلى أوضح صفات النموذج وأبرزها أو إلى عمله الأساس ووظيفته، أكثر من ذهابهم إلى ظاهره وشكله الخارجي أو تركيبه وأجزائه. فيما الفرنسي مثلاً يطلق لفظ (بسيكلات) أي ذات الدولابين على أداة الركوب المعروفة بهذا الاسم عندهم، أطلق عليها العربي لفظ (الدرّاجة)، فالفرنسي حللها إلى أجزائها ونظر إلى تركيبها وإلى حالتها الساكنة بينما نظر العربي إلى وظيفتها وعملها فيما هي (درّاجة)، وسمى الفرنسي (اوتو موبيل) أي الشيء المتحرك بنفسه، وسماها العربي بلفظ يدل على عملها (السيارة). «إن هذا التكيف للغة العربية جاء تحقيقا لأغراض المجامع اللغوية، وهيئات التعريب مشيعا فصيح ألفاظ الحضارة ما يشاع، ويسهم في تطور الوعي العربي» .(8)

إن استعمال العامية في السينما العربية وبالخصوص الجزائرية أصبح الهدف الأسمى منه إيصال الرسالة بالتساوي لكل أفراد المجتمع الواحد على اختلاف مستوياتهم، لكن مع محاولة الحد منه في الأفلام والمسلسلات ذات الطابع الاجتماعي بالدرجة الأولى. إذ يتطلب الموقف ذلك لأن الصراع بين اللغة الأم، واللهجات المتفرعة أخف ضرراً من الصراع بين لغتين مختلفتين من حيث الثقافة والديانة والأصول الاجتماعية والمبادئ.

ج- النبرة الصوتية بين الفصحى والعامية

من الضروري عند الإلقاء وضع وقفة منطقية في مكانها، وإلا فإنها ستؤدي إلى تعريف معنى الفكرة وتشويه الحوار الدرامي السينمائي، خاصة وأنه ليس بإمكان المُشاهد الرجوع إلى الحوار، ويصبح ما يقال من طرف الممثلين غير مفهوم، وبالتالي فإن وضع الوقفة المنطقية في غير محلها، ستعارض المنطق أصلاً، وتزيل كل الغاية المطلوبة من الحوار المؤدى، بالإضافة إلى أن استعمال وقفة واحدة خلال عملية الإلقاء مسألة غير واردة أبداً، ولا ينبغي الاعتماد على هذا النوع من الوقفات لأنها عاجزة

عن تحقيق التعبير، وعاجزة أيضاً عن الإيضاح البسيط لمعطيات الفكرة التي يتضمنها الحوار.

لنأخذ مثلاً أي جملة لفظية وعندها سنلاحظ كلمة واحدة أو مجموع كلمات هي من الأهمية بمكان بحيث تعبر بشكل كامل عن الفكرة (9) وعلى ذلك يمكننا تقسيم تلك الكلمات من خلال الحديث، وعلى النَفَس أثناء القراءة وهذا التقسيم والتأثير عليها يعتبر تأثيراًعلى النبرة الصوتية المنطقية، كما أن عملية تقسيم الكلمات والتأثير عليها يمكن أن تختلف في طريقة الإلقاء (10)، ومثال على هذه الطريقة استعمال التلفظ الأكثر بطأً، لغرض التأكيد على النبرة الصوتية بالنسبة للكلمة المطلوب إبرازها، وإعطائها الأهمية الكبرى.

كما يمكن التأثير على الكلمات الرئيسة التي ينبغي الضغط على مخرج لفظها بنبرة صوتية أكثر من غيرها. وينبغي ملاحظة أنه كلما كانت الكلمة أو مجموعة الكلمات الأكثر أهمية كلما فرضت بالضرورة أن يكون نطقها أكثر قوة من غيرها.

وبذلك يحبب تحديد الفهم الصحيح للفكرة بوضع النبرة الصوتية على الكلمة الحاملة للمفهوم الأساس وهو أمر يتوقف على قاعدة الفهم الجديد والجيد الذي يعتبر من أهم الطرق التعبيرية للقراءة أو التعبير في السينما، وهو ما يجب على الممثل أن يدركه ويستوعبه جيداً أي أن يطبقه في مجرى العمل وقراءة النص أو الحوار والتعامل معه. «كما يجب أن يُفهم بجلاء ووضوح أن فن الإلقاء في التمثيل السينمائي يقتضي تجزئة الكلمات الرئيسة من حيث الأهمية، ولا يهتم بتجزئة الكلمات في الحوار غير المهمة، وما يسمى بالكلمات الثانوية» (12). وبناء على ذلك يجب دراسة الإلقاء للغة السيناريو، بحيث تكون لغة فعالة وتتشكل نبرة مؤثرة، ولن يتسنى ذلك إلا بوضع قواعدها وصياغة طرق لكتابتها قصد النهوض باللغة الفصحى، ومكافحة ما يطرأ عليها من لحن وتحريف، من خلال توسيع نطاقها في الاستعمال بعد ترقية لهجاتها وتطوير مناهج توظيفها في كل مناحي الحياة .

للفيلم السينمائي أو السينما دور معتبر في غاية الأهمية لنشر الاستعمال اللغوي بكل مستوياته. كما بينت وقوع بعض الكلمات الوافدة عن طريق الدخيل المستهجن والعامية سبب لها نشازاً عن الفصحى. ليس معنى ذلك أن ما يقوم به (السمعي -البصري) يصب في سبيل الإطاحة بالعربية الفصحى، بل إن ذلك فيما أرى سيخدم العربية الفصحى على المدى المتوسط والبعيد. يحدث هذا عندما يدرك الجميع الفرق بين ما هو دخيل وعامي، والآخر الهجين. عندها سيشعر الجميع بالظاهرة، وعندئذ نهب جميعاً بجدية للعمل المتخصص في فقه اللغة في سبيل استيعاب الدخيل ودمجه في الفصحى بمعايير قياسية عربية واستيعاب العامي الشائع بكثرة ودمجه في الاستعمال الفصيح شريطة غلبة الطابع الفصيح عليهما.

في إطار تحقيق ذلك توضع حواجز أمام اكتساح وباء التهجين اللغوي الذي يعيث فساداً في لغتنا. وتصبح الوسائل المسموعة والمرئية أداة بناء وإنعاش للاستعمال اللغوي الفصيح، ومن خلال هذه الخطوات يمكن للباحثين والمتخصصين التوصل لوضع اللغة الوسطى التي حاولت إيثارها، ويسهموا في وضع الحجر الأساس على طريق بناء لغة وسطى توفق بين الفصحى والعامية بمراعاة نظام الفصحى، وخصائصها الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية في الدراما السينمائية.

الهوامش

(1) المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر كتاب اللغة العربية بين التهجين والتهذيب . ينظر عمر ديدوح دعم النشرات الإخبارية والبلاغات تنمية اللغة العربية الفصحى. ص 166

(2) السميع محمد لطفي جاد وصابر عبد المنعم محمد. ط 2 . القاهرة 2003 م .ص 130.

(3) مها قنون . اللغة العربية والإعلام واقعها وآفاق تطورها. مجلة اللغة العربية. منشورات المجلس الأعلى للغة العربية- العدد 2 - ص 190

(4) ينظر إبراهيم بن مراد . في قضايا الاستعمال اللغوي في البرامج الإذاعية والتلفزيونية العربية- دمشق -2005 منشورات مجمع اللغة 190 - العربية - ص 13

(5) ينظر علي ليلى- الثقافة العربية والشباب 2003 دار المصرية اللبنانية للكتاب ص 54

(6) خيري خليل الجميلي - الاتصال ووسائله في المجتمع الحديث - المكتب الجامعي الحديث - محطة الرمل - ص 33

(7) ينظر مازن الوعر - دراسات لسانية تطبيقية. دار طلاس للترجمة والنشر /1 - -1989 ص 99

(8) ينظر عبد العزيز شرف - مدخل على وسائل الإعلام ص 144

(9) ينظر إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية القاهرة 1971 ص 17

(10) مجلة الإذاعة والتلفزيون العراقية 1989 العدد 16

(11) ينظر. إبراهيم أنيس المرجع السابق والصفحة نفسها

12) ينظر . مجلة الإذاعة والتلفزيون العراقية م/س/ص/

تأثـير الواقعية الاجتماعية في التجربة السينمائية الجزائر

الأستاذ الدكتور حبيب بوخليفة

تكاد التجربة السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال أن تكون مغايرة عن تجارب بلدان المغرب والمشرق العربي، نتيجة الاستعمار الاستيطاني الوحشي والمدمر تقريباً لكل العناصر الأساسية للهوية الثقافية والحضارية للشعب الجزائري. حاول «الاستدمار» الفرنسي المنظم طيلة مئة واثنتين وثلاثين سنة أن يزيل نهائياً كل مقومات الشخصية الثقافية والحضارية القاعدية المتكونة من الإرث الأمازيغي والعربي الإسلامي، وطمس معالمها المادية المتعددة والمختلفة. كمدارس القرآن والزوايا والمساجد في كل المدن الرئيسة في بداية الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، وتعويضها بالثكنات والكنائس، أو بمدارس خاصة- في حالات نادرة- بهدف تلويث الشعور الجمعي والوجدان الأمازيغي العربي الإسلامي وتغييره إلى الوجدان الفرنسي الأوروبي، وقطع الروابط مع المجتمعات العربية التي كانت رافداً مهماً منذ الفتوحات الإسلامية في منطقة المغرب العربي. لولا جهود ونضال جمعية علماء المسلمين في بداية القرن العشرين التي أخذت على عاتقها الحفاظ على تلك الإرث الذي اخترق الزمان والمكان لأكثر من ثلاثة عشر قرناً من الوجود على أرض الجزائر.

ولدت السينما الجزائرية في أحضان ثورة نوفمبر التحريرية المجيدة وتأسست على قواعد الفيلم الوثائقي التسجيلي في خضم مقاومة الاستعمار الغاشم، حيث تحتم على التنظيم الثوري بعد انطلاق الثورة في أول نوفمبر ١٩٥٤ أن يستعمل كل الوسائل المتاحة لتحديث أساليب المقاومة ومجابهة الدعاية الاستعمارية التي تجاوزت قرنا من الزمن على مستوى الأدب والفنون التشكيلية والصحافة. استطاع الطاهر حناش أن يصور فيلمين وثائقيين في عام ١٩٣٥ ، وفيلم خيالي «غواص الصحراء» في ١٩٥٤ في مرحلة التنظيم لبداية الثورة بمساعدة جمال شدرلي الذين التحقا فيما بعد بروني فوتتي في التأسيس لأول خلية سينمائية للثورة التحريرية.

لا ننسى أن الأفلام التي عرفها العالم صورت في الجزائر العاصمة من طرف الإخوة لوميير بعد أول اختراع لآلة التصوير»السينيماتوغراف» وقدمت في قاعة «لقران كافي» بباريز في أواخر القرن التاسع عشر. أصبحت تستقطب الكثير من المنتجين والمخرجين السينمائيين لسبب جمال المناظر الخلابة المشمسة طوال الفصول الأربعة تقريباً، مقارنة بفرنسا أو أوروبا. ونذكر جان رونوار بفلمه «البلد» في ١٩٣٠ في إطار السينما الصامتة وبعد تطورها إلى الناطقة صور كريستيان جاك فيلم «واحد من الكتيبة» في ١٩٣٧ مع الممثل الكوميدي المشهور فرنديل، وصور في الفترة نفسها جوليان دوفيفي فلم «بي بي لوموكو» مع الممثل النجم الفرنسي جان قابان كما صورت بعد الحرب العالمية الثانية الكثير من الأفلام عرفت نجاحاً على مستوى القارة الأوروبية، إلى غاية اندلاع ثورة نوفمبر التحريرية ١٩٥٤. كل هذه الأفلام التي يتجاوز عددها ٨٣ فيلماً خيالياً تدخل في إطار الإنتاج السينمائي الكولونيالي لم يشارك فيها الجزائريون من الأهالي كما كان يسميهم المستعمر، إلا في جانب التمثيل الذي لم يكن مهماً. لا ننكر أن هذا النشاط الفني السينمائي أسهم في انتشار المعرفة السينمائية بين أوساط الشعب الجزائري بفضل بناء قاعات العرض تقريباً في كل المدن الجزائرية الرئيسة التي تجاوز عددها ٤٨٥ قاعة. وقد استفاد الجزائريين من هذه التجارب السينمائية الاستعمارية ولو بصورة غير مباشرة وجزئية، نعتبرها جزءاً من الرصيد السينمائي الجزائري.

يعتبر فلم «اللاجئون» لسيسيل دي كورجيس و»الجزائر تحترق» لروني فوتيي في ١٩٥٧-٥٨ من أهم الأفلام الوثائقية التي كانت مشاهدها تلتقط مباشرة من أرض المعارك الساخنة بين المجاهدين وجنود الاستعمار، وما كان يجري من بطش وتقتيل وتهجير للجزائريين من طرف الجيش الفرنسي المستعمر.

أسهم الفيلم الوثائقي «كفاح الجزائر» كثيراً في تفسير القضية الجزائرية لدى الرأي العام الفرنسي، خصوصاً في صفوف التيارات التقدمية. انخرطت مجموعة شباب جزائري في صفوف الثورة التحريرية في ممارسة السينما الوثائقية مع رونبي فوتيي مثل جمال شندرلي، ومحمد الأخضر حمينه، وأحمد رشدي، وكوّنوا بذلك فرقة فنية سينمائية تهتم بتسجيل كل ما يحدث على أرض المعارك تحت إشراف التنظيم الثوري. لا ننسى دون شك بعض المخرجين التقدميين الأجانب الذين اعتنقوا القضية الجزائرية مثل بيار كليمون الذي صور بجرأة وشجاعة ما جرى في «ساقية سيدي يوسف» من جرائم قام بها الجيش الفرنسي على الحدود الجزائرية التونسية. واليوغسلافي لابيدوفيتش الذي رافق التنظيم الثوري في أصعب مراحله خصوصاً بعد تأسيس الحكومة المؤقتة وسجل كل النشاطات السياسية والميدانية. ثم فرانك بيرتون الأمريكي الذي سجل مباشرة التقتيل الوحشي للجزائريين بالمناطق النائية الذي كان له تأثيرٌ بالغٌ في نفوس الأمريكيين، وتغيير المواقف إلى جانب الثورة الجزائرية. تأسست رسمياً الخلية السينمائية التي أشرف عليها المجاهد محمود قنز وريني فوتيي مباشرة بعد مؤتمر الصومال ١٩٥٦.

أنجز بعد ذلك محمد الاخضر حمينة فيلماً قصيراً خيالياً يعتمد على الأسلوب الوثائقي بعنوان «يسمينة» ما زال يتميز بعمق وإدراك فواصل ومكونات الأمة الجزائرية، ويكشف عن عظمة الثورة الجزائرية. استطاع بيار شولي، وزوجته كلودين اللذان توفيا مؤخراً على أرض الجزائر مع جمال شدرلي، ومحمد الأخضر حمينة أن ينجزوا فلماً تسجيلياً «جزائرياً» لتقديمه إلى جمعية الأمم المتحدة في ١٩٦٠ تحت مسؤولية محمد اليزيد الذي أصبح يترأس قسم الإعلام في الحكومة المؤقتة الذي لعب دوراً بارزاً ومهماً في التعريف بالقضية الجزائرية.

إرتبطت بداية السينما الجزائرية ارتباطاً وثيقاً بالواقع الثوري وتعاسة الشعب الجزائري تحت مخالب الاستعمار الغاشم مما أثر نوعاً في كل الأعمال الفنية السينمائية التي تحاول أن تبرز الواقع بجميع تناقضاته. وبكل تأكيد لا يمكن فصل نشأة الفن السينمائي الجزائري عن التجربة الإستعمارية المؤلمة، واستيعاب أبعاده الحقيقية كاملة دون التعرف إلى الظروف التاريخية الاستعمارية المدمرة للكيان الجزائري وتأثيرها البالغ في الوعي الجمعي للمبدع السينمائي فيما بعد.

لقد أدركت السلطة الجزائرية بعد الاستقلال قوة تأثير الصورة المتحركة في الأوساط الجماهيرية نتيجة ثرائها التعبيري واعتمادها على الواقع للحصول على مادتها الأساسية مما يعبر عنه الأستاذ والناقد الأمريكي المعاصر أندريه سريس: «إن كل الأفلام وثائقية» .

ثم إنها تحتوي على جميع الفنون التي تتمثل في الموسيقى والأدب والرقص والرسم والنحت والفنون التشكيلية والأزياء الخ... وبذلك تصبح وسيلة مهمة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة ومع فئات وأعمار مختلفة.

إنها وثيقة اجتماعية مهمة تسهم في التعبير عن حركية المجتمعات في أدق تفاصيلها. بما أن الصورة السينمائية لا توثق إلا للأشياء المحسوسة والمجسدة فإنها تظل واقعية. فهي مطالبة بأن تكون في قلب كل الأحداث وأن لا تتوانى عن دورها البالغ الأهمية. فهي تحدد دون شك ملامح المجتمع، والإنسان بفضل الصورة وتعدد دلالاتها. والملاحظ أن جل الأفلام الخيالية والوثائقية بعد الاستقلال اهتمت أساساً بأحداث الثورة، وحاولت أن تعطي الصورة المقدسة لكل من استشهد في سبيل الوطن إلى غاية بداية الثمانينات.

ما زالت السينما الثورية تشغل حيزاً مهما من اهتمامات المخرجين الجزائريين في السنوات الأولى من الاستقلال، حيث كانت السينما وسيلة مهمة لتوثيق تفاصيل وانتصارات الجزائريين خلال الثورة التحريرية، التي امتدت سبع سنوات ابتداءً من نوفمبر ١٩٥٤. ركبت فكرة «البطل هو الشعب» الوعي الوطني وكأنها واجب على كل مبدع سينمائي أن يلتزم به، ومن هذا المنطلق غابت الأفلام الدرامية التي تعتمد على السير الذاتية والغرامية. وهكذا أنتجت أفلام ثورية على مدار ثلاث عقود تقريباً، من أهمها «فجر المعذبين» لأحمد راشدي (١٩٦٥) «الليل يخاف من الشمس» لمصطفى بديع (١٩٦٥)، ، و»ريح الأوراس» للخضر حامينا (١٩٦٦). «معركة الجزائر» للمخرج الإيطالي جيلو بونتي كورفو (١٩٦٦)، «العفيون والعصا» لأحمد راشدي (١٩٦٩)، «دورية نحو الشرق» لعمار العسكري (١٩٧١)، «عرق أسود» لسيد علي مازيف (١٩٧١)، «منطقة محرمة» لأحمد علّام (١٩٧٢)، «حصاد الحديد» لغوتي بن ددوش (١٩٨٢)، قبل أن ينتج أول فيلم مطول يتناول سيرة بطل بعينه وهو

فيلم «ملحمة الشيخ بوعمامة» لبختي بن عمار بعد حل المركز الجزائري لصناعة الأفلام ١٩٨٣، وحلت محله المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري. ولعل أول فيلم خيالي طويل سينمائي بعد الاستقلال يجسد الاتجاه الواقعي التاريخي في الشكل والمضمون هو «معركة الجزائر» للمخرج الإيطالي بونتي كورفو بالإشتراك مع شركة الإنتاج السينمائي «قصبة فيلم» في ١٩٦٦ وبمشاركة عدد كبير من الفنانين الممثلين الجزائريين من بينهم المجاهد ياسف سعدي وصاحب الشركة المنتجة للفيلم، الذي نال جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية عام ١٩٦٦، وجائزة النقد خلال مهرجان كان في السنة نفسها، كما ترشح لثلاثة جوائز أوسكار كأحسن فيلم وأحسن إخراج وأفضل سيناريو، يعبر بقوة عن وقائع المقاومة في الجزائر العاصمة في منتصف عام ١٩٥٧ في ذروة صراعها مع جنود الجيش الاستعماري والإرادة الفولاذية للمجاهدين والمجاهدات في الدفاع عن التنظيم الثوري العبقري بفضل التضحيات الجسيمة من أجل الأرض والعرض. يكشف الفلم ليس فقط عن وحشية المستعمر وجرائمه المختلفة وأساليب استبداده في التعذيب والتنكيل بجثث المناضلين الثوار، بل ويكشف عن الذكاء الثوري الملتزم بهدف تحرير الأرض. ارتكز المخرج على أسلوب الواقعية الجديدة التي نشأت في إيطاليا منذ بداية الأربعينيات من القرن الماضي حيث يتعامل المخرج أساساً مع هواة فن التمثيل، أو مباشرة مع الناس الطبيعيين في الواقع. الممثل الذي لعب دور «علي لبوانت» الشخصية الرئيسة في الفلم لم يكن ممثلاً محترفاً بل مواطناً جزائرياً بسيطاً لم يسبق له أن عرف فن التمثيل، كشفه المخرج في إحدى مقاهي العاصمة الجزائرية. نذكر أن الفيلم منع عرضه في فرنسا إلى غاية ٢٠٠٤ أثناء «السنة الثقافية الجزائرية في فرنسا». لقد حقق الفيلم نجاحاً باهراً عبر عقود من الزمن ويعتبر تحفة متميزة في الإنتاج السينمائي الجزائري.

ويمكن تحديد مرحلة الستينيات كميلاد فعلي لسينما ما بعد الاستقلال، وهي تضم الإنتاج الخاص والعام، وكذلك سينما المهجر ثم الإنتاج المشترك الذي برز بأعمال عالمية منها (معركة الجزائر) للمخرج الراحل الإيطالي جيلو بنتكرفو سنة ١٩٦٦، والذي ذكرناه سابقاً، و(الغريب) للوكينو فشكنتي سنة ١٩٦٨، وكذلك (زاد) لكوستا جافراس ١٩٦٨، ونعثر في هذا النوع على فيلم طريف لمغامرات الويسترن السباجيتي (ثلاثة مسدسات ضد سيزار) للمخرج الإيطالي إينزو بيري.

بعد الاستقلال أي في ١٩٦٢ عاد أغلب المخرجين الفرنسيين الذين أسهموا في إنشاء أول الأعمال السينمائية (الجزائرية- فرنسية)، والذين مكنوا الجزائريين خاصة من اكتساب سلاح الصورة، إلى فرنسا حيث وجدوا في انتظارهم المتابعات القضائية والحرمان من أي دعم لإنتاج أعمالهم، وقد أسهم هؤلاء في إنشاء أول هيئة سينمائية في الجزائر المستقلة وهي متحف السينما أو السينماتيك، وذلك سنة ١٩٦٤ وبعضهم سعى حتى إلى التدريس في معهد السينما بالجزائر الذي أغلق أبوابه بعد سنة من افتتاحه، ليُرسل المتربصين الشباب للتدريب في الاتحاد السوفيتي سابقاً، ويوغسلافيا ، وبولونيا وغيرها من الدول الاشتراكية الصديقة للجزائر .

لم تعرف هذه الفترة الاهتمام كثيراً بالفيلم الوثائقي إلى غاية بداية التسعينيات من القرن الماضي عند رجوع البعثة الأولى من المخرجين السينمائيين المختصين في السينما الوثائقية من روسيا (الاتحاد السوفييتي سابقاً) ومن بينها الراحل عزالدين مدور في أواخر الثمانينيات الذي أخرج رائعته «استعمار دون إمبراطورية» للمؤسسة الوطنية للتليفزيون الجزائري، وتناول فيها موضوع المقاومة في المجتمعات التي تناضل وتكافح من اجل الاستقلال، ومنها المجتمع الجزائري كنموذج للثورة التحريرية.

إن الفترة الذهبية للإنتاج السينمائي الجزائري مرتبطة بنشأة الديوان الوطني للصناعة والتجارة السينماتوغرافية في أواخر السبعينيات، والتأكيد على السياسة الثقافية في مسار بناء المجتمع الاشتراكي، ورغبة السلطة في تحويل الفن السينمائي إلى وسيلة سمعية بصرية في ترسيخ قيم ومبادئ بناء المجتمع الجديد باختلافه عن قيم المجتمع الاستعماري، وتأكيد الهوية الثقافية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعنصر العروبة والإسلام. شهد الإنتاج تنوعاً فيما يخص المقاربة للفيلم حول أحداث الثورة التحريرية حيث عرض أكثر من أربعين فيلماً في الفترة الممتدة بين ١٩٦٩ إلى ١٩٨٠ تعرضت أغلبها لموضوع الثورة التحريرية من بينها: «دورية نحو الشرق « لعمار العسكري ١٩٧١،»العفيون والعصا» أحمد رشدي، «الخارجين عن القانون» توفيق فاس ١٩٦٩ «الطريق» لمحمد سليم رياض. وقد تميزت هذه الأفلام عموماً بالأسلوب الواقعي وركزت اهتمامها على إبراز التضحية من خلال مشاهد درامية تتفاعل مع ألم النضال ونتائجه المأساوية على النفس الجزائرية، فهي تعبر عن المواقف إزاء الاستعمار، والتي ترسخت بفضل الوعي العام للجزائريين آنذاك. ولعل الفيلم أكثر جرأة في هذا الموضوع فيلم «وقائع سنين الجمر» الذي شرف الجزائريين وكل العرب بجائزة السعفة الذهبية في المهرجان الدولي للسينما بمدينة الفرنسية «كان» في ١٩٧٦. يروي الفيلم قصة حياة جزائرية بين عامي ١٩٣٩ و١٩٥٤ مرورًا بمراحل عمرية تروي حالة الجفاف الرهيب الذى أصاب الأراضي الزراعية، وقتل المواشي، ودفع الفلاحين إلى الهجرة نحو المدن، ثم ما حدث للجزائريين إبان سنوات الحرب العالمية الثانية، ثم حكاية الانتخابات بين الحرب، والاختيار الصعب الذي واجه الجزائر، فأحمد على سبيل المثال يرحل عن القرية رغم التصاقه بها وبعد أن تعرض للتعذيب، يفقد أحمد ذويه إلا ابنه الرضيع إسماعيل. وهناك سنوات بعينها يتحدث عنها الفيلم مثل «ميلاد القرية»، و«عام الهجرة»، و«عام النار»، حتى تندلع الثورة الجزائرية. إن إعادة تشكيل الواقع الثوري ومآسيه في صور حقيقية، والتعبير عن العلاقات الناشئة في الحياة الواقعية بين الناس والمجتمع شكل لغة كملتها الذاكرة الجماعية.

انتقلت التجربة السينمائية الجزائرية في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي إلى التعامل مع مواضيع اجتماعية سياسية وتفرغت إلى النقد اللاذع للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، والتشريعية في بناء الدولة الاشتراكية، ولم تخرج عن أسلوب الواقعية في الشكل والمضمون. شهد الإنتاج السينمائي أفلاماً تتميز بدرجة عالية من الجودة بفضل بوتقة من المخرجين قد درسوا العلوم الفنية السينمائية في معاهد أروبية مثل محمد زينات، ومرزاك علواش، وفروق بلوفة. ابتعدوا عن التأثيرات السينمائية الفرنسية والأجنبية. قدم محمد زينات فيلماً بعنوان «تحية يا ديدو» حيث مثل في البطولة حيمود براهيمي المدعو مومو، وقدم مرزاك علواش فيلم «عمر قتلاتو» تعبيراً عن الوضع المزري للشباب في الحي الشعبي «القصبة» بالعاصمة، واستطاع فروق بلوفة أن يقدم بصعوبة فلمه «نهلة» الذي يبرز العلاقة بين المجتمعات العربية، ومدى ارتباطها في خضم بناء المفاهيم الثقافية المشتركة.

تغيرت نظرة الجيل الجديد من المخرجين الشباب ليتجاوزوا الشرعية الثورية وينتقلوا إلى مواضيع وأفكار راهنة. الفترة نفسها وقبل حل المركز الجزائري للصناعة وتجارة السينما صور سيد علي مازيف فيلم «الوجود» في موضوع المرأة العربية بالاشتراك مع الجامعة العربية. تميزت الفترة كذلك باشتراك بعض المخرجين العرب مثل يوسف شاهين بفيلمه «العصفور» و«عودة الإبن الضال»، والتونسي عبد اللطيف بن عمار بفيلمه «عزيزة».

تغيرت الأوضاع السياسية بعد رحيل المناضل الثوري هواري بومدين، وتغيرت الرؤى في بناء الدولة، وبذلك تغيرت الرؤى السينمائية. تمكن المخرجون المخضرمون والجيل الجديد منهم من تقديم أفكارهم بفضل سياسة الانفتاح التي عاشتها الجزائر في تلك الفترة. تم تأسيس المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري وإعطاء الفرصة للمخرجين لإنشاء شركات سمعية بصرية تهتم بالإنتاج السينمائي عموماً، ولم يعد حكراً على الدولة. تواصلت الجهود على الرغم من الصعوبات في جمع الميزانيات اللازمة لتوفير شروط التصوير وصناعة الفيلم. إلا أن الإنتاج السينمائي لم ينقطع، وإن تراجع نوعاً ما. استطاع الراحل عمر العسكري أن يقدم «بوابات الصمت» وتم تصوير فيلم «الرفض» للمخرج الراحل محمد بوعماري وكذلك تم تقديم فيلم «طاحونة السيد فابر» لأحمد رشدي وقدم في الفترة نفسها سيد علي مزيف فيلم «الحرية». إلا أن تذبذب وعدم استقرار الإنتاج السينمائي أدى بالمخرجين والمنتجين إلى التعامل مع صناعة أفلام أقل تكلفة. دخلت المؤسسة الوطنية للتلفزة في عملية الإنتاج بطرق مختلفة وسمحت لمخرجيها مثل موسى حداد أن يقدم «عطلة المفتش الطاهر» فيلم كوميدي مميز في أسلوبه البوليسي، وقدم محمد الشويخ فيلمه «القلعة» انطلاقا من مرحلة النضال إلى تجسيد الهوية.

تتناول جل الأفلام مواضيع مختلفة تاريخية واجتماعية وسياسية، تتمثل في تجسيد الهوية الثقافية الجزائرية بالشكل الفني للواقعية بعيداً عن المفهوم التجاري العام.

في هذا السياق لابد من الإشارة إلى أن العشرية السوداء دمرت تقريباً كل جسور الإبداع الفني السينمائي في الجزائر ابتداء من مطلع التسعينيات.

وانتقل الفنانون إلى المهجر خصوصاً فرنسا، ولم يعد للسينما معنى إلا في بداية الألفية الثالثة.

يتميز النشاط السمعي البصري في الآونة الأخيرة بنوع من الركود فيما يخص الفيلم الخيالي الطويل لأسباب عدم استقرار ميكانزمات واضحة في الإنتاج السينمائي مع عدم استقرار النظام السياسي الاجتماعي الذي لا تهمه الثقافة الفنية السينمائية ما عدا الإنتاج «المناسباتي» الذي لم يراعِ الكفاءة الفنية بقدر ما يراعي الاستفادة من الريع النفطي.

فلم يؤسس للبُنى الأساسية لتوفير شروط الإنتاج السينمائي، وهذا لا يمنعنا من أن نثمن بعض الجهود التي تبذل أحياناً في تقديم أفلام جزائرية جدية مثل «خارجون عن القانون» مؤخراً لرشيد بوشارب الذي يشكل تحفة سينمائية متميزة، تعتمد على تقنيات سينمائية فنية حديثة، سلطت الضوء على المألوف والمسكوت عنه في الجانبين الفرنسي والجزائري. يتناول المخرج موضوع تاريخي مهم جدا، ينطلق الفيلم من سنة ١٩٢٥ لينقلنا بعدها مباشرة لمظاهرات ٨ ماي١٩٤٥ في سطيف، خراطة، قلمة حيث قام الجيش الفرنسي والمؤسسات الأمنية الاستعمارية بقتل ما يتجاوز عن ٤٥ ألف جزائري في أقل من أسبوع خرجوا للمظاهرات بهدف نيل الاستقلال الذي وعدتهم به السلطات الفرنسية في حالة انتصارها على النازية، ليختتم بمظاهرات ١٧ أكتوبر التي شهدت استشهاد مسعود ثم عبد القادر ليبقى سعيد وحيداً يتمتع بشمس الحرية التي سطعت في الخامس من جويلية ١٩٦٢ وانتصار الحق على الباطل، وتسطير تاريخ استرجاع السيادة الوطنية. أو فلم «مسخرة» لاياس سلم يروي الفيلم قصة منير يقوم بدوره المخرج، الذي يعيش مع عائلته في قرية صغيرة في قلب جبال الأوراس الجزائرية. منير شخص واثق من نفسه وفخور بما حققه، ويحلم بنيل تقدير واحترام بقية سكان القرية، لكن أخته ريم تقف حائلاً بينه وبين تحقيق حلمه خصوصاً وأن سكان القرية واثقون بأن ريم ستنتهي بها الحال عانساً بلا زوج ولا عائلة. إن الفلمين من إنتاج مشترك فرنسي- جزائري، وقد حققا نجاحاً باهراً على المستوى العالمي، ونالا عدة جوائز في مهرجانات مختلفة.

تمر التجربة السينمائية بمرحلة صعبة ومعقدة وحاسمة، بعدما تنازلت الدولة عن نمط التسيير العمومي، وهذه المرحلة لا يمكن فصلها عن التغيرات السياسية والاقتصادية الكبرى التي طرأت على البلاد. استطاع تيار العولمة أن يجعل من هذه الصناعة أداة تحديد مفاهيم جديدة رأسمالية وفرض آليات الممارسة التي تربطها بالوعاء الثقافي الأوروبي خصوصاً في مساحة قواعد الإنتاج المشترك، بعد القطيعة التي عاشها المجتمع الجزائري في التسعينيات من القرن الماضي نتيجة العنف الذي اكتسى كل الفضاءات العمومية، مما أدى إلى تهجير الكثير من الفنانين المبدعين والمثقفين.

في ظل الأنظمة التي لم تواكب بصفة جدية الفعل السينمائي، وتستخدم المطرقة الأحادية النظر، بالإضافة إلى التخلف السياسي الفكري لدى الطبقة الحاكمة لا تستطيع أن تنتج فناً سينمائياً مميزاً يخترق الزمان والمكان. احتضنت المدن الكبرى في الجزائر (وهران،عنابة، تيميمون، الجزائر العاصمة) ملتقيات ومهرجانات بدافع الإهتمام وقياس تلك التجارب، والاحتكاك بالمعارف العالمية، ولكنها بقيت نسخة لا تغني ولا تسمن من جوع التجربة السينمائية الجزائرية. استخدم المبدع الجزائري السينمائي عناصر الفن للتعبير عن رؤيته تجاه الحياة وفق مرجعية فكرية اجتماعية، وأن للواقعية تأثيراً واضحاً، وإسهاماً بارزاً في تكوين الأساليب والاتجاهات السينمائية، من اتجاهات الواقعية الملحمية، والواقعية الشاعرية، والواقعية الاشتراكية، والواقعية الجديدة، والموجة الجديدة لما يطلق عليه «سينما المؤلف» في التأكيد على الارتباط الوثيق بالواقع سواء كان ماضياً أو حاضراً. اتخذت الطابع الشعبي في شكلها ومضمونها بحيث إنها وقفت مناهضة لتيار السينما الأمريكي الهوليودي.

فالواقعية بأنواعها المختلفة والمتفرعة في التجربة السينمائية الجزائرية تعد بمثابة التزام دلالي يفجر المصداقية على مستوى الشكل ، ويجعل الصورة تقترب أكثر من المشاهد لتركيب وعي جديد باستمرار، وبناء ثقافة سينمائية ومعرفية تلتزم بإحياء العناصر التي تميز المجتمع الجزائري بأصالة ثقافته العربية الأمازيغية، وبالارتباط الوثيق مع التطورات الكبرى في حركة الجدلية التاريخية للمجتمعات البشرية.

الفيلم والرواية..

مسارات مقارنة

د. رزان إبراهيم

حديثي سيكون وفقا للعنوان الذي اخترته منصباً حول مسارات مقارنة بين عالمين يتقاطعان بما يكفي للحديث عن الرواية باعتبارها فناً سينمائياً وعن السينما باعتبارها فناً روائياً؛ فكلاهما يقوم على فن القص والحكاية والبداية والنهاية والتوترات الدرامية ومزيج الصور الذهنية والمرئية. وهي مسارات تدخل بالضرورة في حقل علم الجمال المقارن في سعيه إلى رصد أوجه الشبه والخلاف بين طرق المعالجة الفنية بمختلف أنواعها .

إن نقصاً في كتابة النصوص الدرامية المتخصصة عالمياً تعانيه الجهات المنتجة سينمائياً وبالذات عالمنا العربي- يقود بعض هذه الجهات إلى الجود بالموجود. إلا أن آخرين يختارون الذهاب إلى نصوص روائية ويعمدون إلى أخصائيين في الصناعة السينمائية لتحويلها إلى فيلم سينمائي. علماً أن بعض الروائيين يكتب وفي ذهنه احتمال تحول روايته إلى عمل سينمائي، مما يدفعه إلى صياغتها بأساليب توافق هذا المطلب وتغري به. لكن في كل الأحوال نتذكر أن إبداعا يحققه الكاتب في جنس فني ما لا يضمن إبداعه في جنس آخر، حتى وإن كان انتقالاً من شكل سردي إلى آخر، فللكتابة السينمائية اشتراطاتها وتقنياتها ومقتضياتها الخاصة.

هناك انطباعات قديمة يصعب تغييرها عند أناس يرون أن الأدب والثقافة الرفيعة مرتبطان بالنص المقروء والمطبوع الذي تختص النخبة بقراءته دون غيرها. وكأن عنصر التشويق الذي يحققه النص الدرامي يهبط بقيمته الأدبية والفكرية، أو كأن الأدب الرفيع شرطه أن يكون نخبوياً في فهمه بفذلكات شكلية تجد من يهلل لها حتى وإن كانت المادة الحكائية فيها محدودة بمحتوى فكري هزيل.

في السياق ذاته أقول: إن انتقال الأعمال السردية المطبوعة إلى أعمال سينمائية درامية هو وجه من الوجوه التي يُعرف بها عصر ما بعد الحداثة الذي لا يؤمن بوجود ثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية، ولهذا تبنت اليومي وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية . وهنا أقارن بين زمنين: في الماضي كانت هناك مسافة فاصلة بين الأشكال الثقافية العليا (الأصول الدرامية المسرحية) وبين الأشكال الثقافية الشعبية (السينما والتلفاز)، وبالتالي كان لكل صنف جمهوره الخاص به. في الحاضر ومنذ ستينيات القرن العشرين تقاصرت المسافة وتداخل الحيزان (الثقافة العليا والشعبية) قيمة وجمهوراً ؛ والسبب أن الصناعة السينمائية ارتقت شيئاً فشيئاً إلى مستوى فكري وجمالي متميز، بفضل مواهب متخصصة ومدربة في أرقى المعاهد، وصرنا نرى ما تتمتع به المادة الحكائية من جاذبية شدت المشاهدين على اختلاف مستوياتهم الثقافية، ليبقى التفاوت في مستويات التذوق والتأويل والتحليل بين المتلقين قائماً، كما هي الحال بين قارئ عادي وناقد متعمق متخصص.

وهنا نقول: إن كانت الرواية قد تأسست على بنية حدثية ومتتالية من الأسباب والمسببات تفضي في نهاية الأمر إلى معنى شمولي, كما

هي الحال مع السينما وإن تحولت هنا إلى بدائل بصرية تلتحم مع بعضها البعض لإنشاء المعنى الكلي؛ فهناك علاقات متشابكة يحسن المتلقي أو يخفق في الإمساك بها في الرواية كما في السينما؛ ففي فيلم أفاتار Avatar الذي يبدو لأول وهلة أنه من أعمال الفانتازيا التي تقوم على الإبهار، وتتوخى الإمتاع في المقام الأول، هناك إجماع على جمال الحكاية والصورة، إلا أن تأثراً بالانبهار البصري قد يأخذ المتلقي بعيداً عن فهم الرؤية الإنسانية والثقافية البعيدة التي يحملها الفيلم، أو حتى الرسالة السياسية النقدية الجادة المتعلقة بنقد المركزية الثقافية الغربية العنصرية، وهو فيلم استنكرته بعض الجهات في أمريكا خصوصاً أنه يحمل دعوة عالمية للثورة على الهيمنة الإمبريالية الأمريكية.

وهنا أحكي عن روايات حملت صوراً بصرية أو حساسية بصرية عالية، وهو أمر عرفته الرواية منذ زمن، مثل: هيجو في (البؤساء)، ديستويفسكي في (الجريمة والعقاب). بلزاك وتنقلاته في الأمكنة . وكان بإمكاننا رصد هذه الصور البصرية في روايات نجيب محفوظ في مرحلته الواقعية حين وصف بلغته المجتمع المصري وصفاً بصرياً بامتياز.

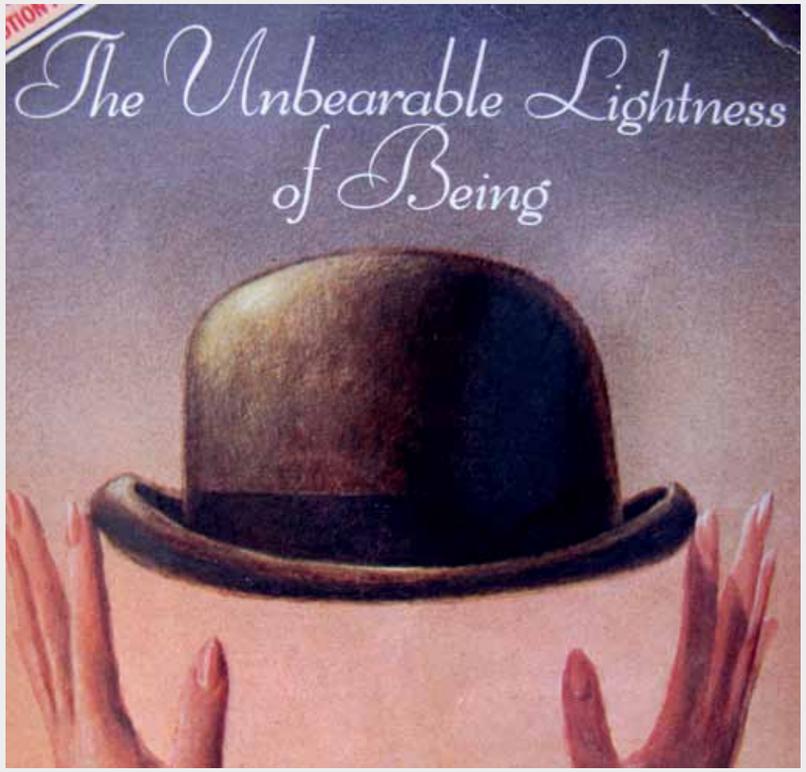
علماً أننا صرنا نلمس هذه الصور البصرية في الرواية المعاصرة وفي عمق أحداث درامية تصويرية مفعمة بالمعنى، وهنا نذكر ما تحمله الأفلام السينمائية من شمولية تجعلها تضم مختلف الأجناس الأدبية وفي مقدمتها الرواية، شمولية لا تغيب عن رواية يبحث مبدعها وباستمرار عن أدوات جديدة تتغير بما يتناسب والنظرة الجديدة للحياة، الأمر الذي يدخل في إطار ما يشيع الآن حول تهاوي الحواجز الفاصلة بين أنواع الفنون في عصر ما بعد الحداثة الذي يحمل دعوة إلى نوع من السيولة، ويحث على إلغاء كل الفواصل . لذلك وجدنا أسلوب الفلاش باك وتقاطع اللقطات، وكذلك وتيرة الإسراع والإبطاء في العمل القصصي كما هي الحال في فيلم نقف فيه على لحظات طويلة أو قصيرة وفقا لرؤية المخرج.

من بين الأدوات المستعارة أو المشتركة بين الفنين (المونتاج): فن اختيار وترتيب المشاهد حين يقوم الروائي بتجميع مواد مختلفة قد تكون أرشيفاً صحفياً لأخبار تضم إلى الرواية وتصبح جزءاً منها، مثل رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم، وكذلك اتباع نسق التوازي الذي تتعاصر فيه المشاهد زمنياً وإن اختلفت في المكان. ولا ننسى روائيين كانت السينما مصدراً ثقافياً هاماً استدعوه في أعمالهم من باب تقريب الفكرة لديهم.

ويحفظ لتقنيات بصرية سينمائية ما يمكن أن تحققه من اندماج رفيع بالمستوى الأدبي، وأقصد بذلك أن هذه التقنيات قادرة على أن تقرب البعيد وتحقق تفاعلاً أقوى من خلال جملة من المؤثرات والرموز البصرية والإيقاعات الصوتية أو الخلفيات السمعية المتممة لما تحتويه المشاهد؛ فللعمل السينمائي تقنياته القادرة على إحياء الرواية بصرياً وتشكيلياً ونفسياً، نذكر- على سبيل المثال- ما يمكن أن نراه من تطابق بين آليات الضوء والظل للتعبير عن النفسية الإنسانية المعقدة للشخوص الدرامية، لذلك نقول: إن علامات سينمائية حرفية يستعين بها المخرج تقرب معنى الرواية للمتلقي، مثل ما رأينا في فيلم (ساعات) الذي تناول الساعات الأخيرة من حياة فيرجينيا وولف، حيث كان الفيلم ينقلنا بين حقب زمنية متعددة تساعد على ربط الأسباب بالنتائج، وفي الوقت نفسه قادرة على نقل العلاقة الجدلية بين غريزتي الحياة والموت أو الهروب والانطلاق .

في كل الأحوال، إن اتكاء السينما على نصوص روائية ستكون له آثاره التالية:

- الارتقاء بمستوى العمل السينمائي فلا يعود محصوراً بعناصر الترفيه والتشويق والإبهار، ويصبح بالإمكان الحصول على أفلام تجمع بين القيمة الدرامية والقيمة الثقافية الراقية.
- الانسجام مع حضارة الصورة التي نعيشها ومع هيمنة المرئي.
- تيسير سبل رواج نصوص روائية يتكاسل البعض عنها، مما سيكون له أثره في دفع المتلقي



للبحث عن النص الروائي نفسه.

- الاقتراب من مزاج متلقي اليوم الزمني؛ فزمن السرد الفيلمي المقيد بتسعين دقيقة، أو مئة وثمانين دقيقة في حالات نادرة، أقرب إليه من سرد روائي متحرر من حدود الطول. وهنا نذكر أن لقطة سينمائية واحدة بما تستعين به من ممثلين وديكور وإضاءة وحوار، يمكن للمخرج أن يستعيض بها عن صفحات طويلة تستغرق قراءتها زمناً طويلاً، ووفقاً للحكمة الصينية «إن صورة واحدة تساوي ألف كلمة». علماً أنه تلزمنا للتعبير أحياناً عن سطر كتابي واحد سلسلة من اللقطات السينمائية .

لكن في المقابل هناك صعوبات في تحويل الرواية الجديدة- كما يقول كونديرا- إلى فيلم ناجح. صعوبة تفرضها أحياناً لغة روائية قد تشكل تحدياً حقيقياً في هذا المجال. نأخذ – على سبيل المثال- الجدل الذي كان دائراً حول رواية عطر لباتريك زوسكيند، هذه الرواية بما حملته من قيم شمية عالية أو روائح معقدة. (روائح السمك الزنخ، البيض الفاسد، وروائح أخرى) بما استحضرته من تحديات وعلى الأخص سؤال: كيف يمكن لإمكانيات وسيط بصري خالص أن تنقل مختبر الروائح هذا كما فعلت الرواية؟ أضف إلى ذلك مشكلة إضافية تعترض عملية نقل الأفكار الفلسفية الذهنية المجردة فكيف يمكن للشاشة أن تجسدها؟

في هذا الجانب كان بالإمكان الاستعانة بصوت الراوي بين مشهد وآخر، إضافة إلى حيل فنية كالتي استخدمها توم تاكوير حين قام برسم خفيف أشبه بطيف يعلو سطح الشاشة عند الحديث عن رائحة النساء. يبقى أن الصعوبة التي تواجه المخرج في نقل صور ذهنية مغرقة في التجريد قد تكون سبباً في الإخلال ببنية الرواية ومراميها؛ لذلك يلحظ المتلقي ممن قرأ وشاهد الفيلم أن فصلاً هاماً (فترة وجود غرنوي في الكهف وعزلته في الجبل) لم يعط حقه، بينما جرى تخصيص فسحة أكبر لمحاولات سعي غرنوي للحصول على عطر لورا بعد مقتله .

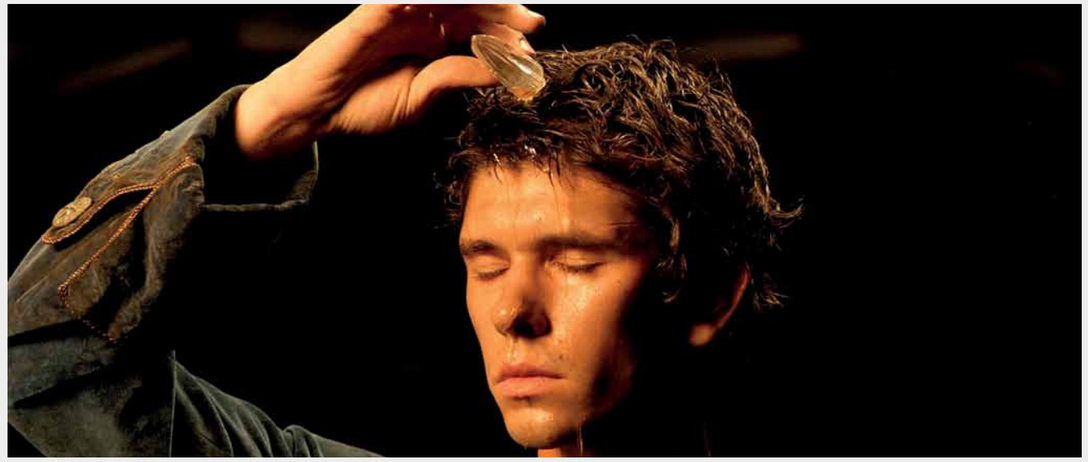
في نهاية الأمر، تأتي معايير المتعة لدى المتلقين مغايرة ولها أشكالها المختلفة، إلا أنني هنا لا أستطيع أن ألغي صنفا منهم ينحاز لرواية تتيح له متعة ذهنية تتجاوز ما قد يقدمه فيلم سينمائي خيب ظنه. في حين لا أنسى فئة أخرى منحازة إلى شريط سينمائي يجنبها أسطراً طويلة تتعارض وحالة الاستسهال او الاسترخاء التي يبتغيها. ولنذكر أيضاً صعوبة أخرى تفرض نفسها حين نقحم نصوصاً إنشائية أو نثراً شعرياً إلى عالم الشخصية السينمائية، أمر يحتاج إلى حرفية وإلا أخذ العمل باتجاه تجريد ذهني قد يورث الملل ويصرف عن متابعة درامية لها اشتراطاتها الجمالية الخاصة.

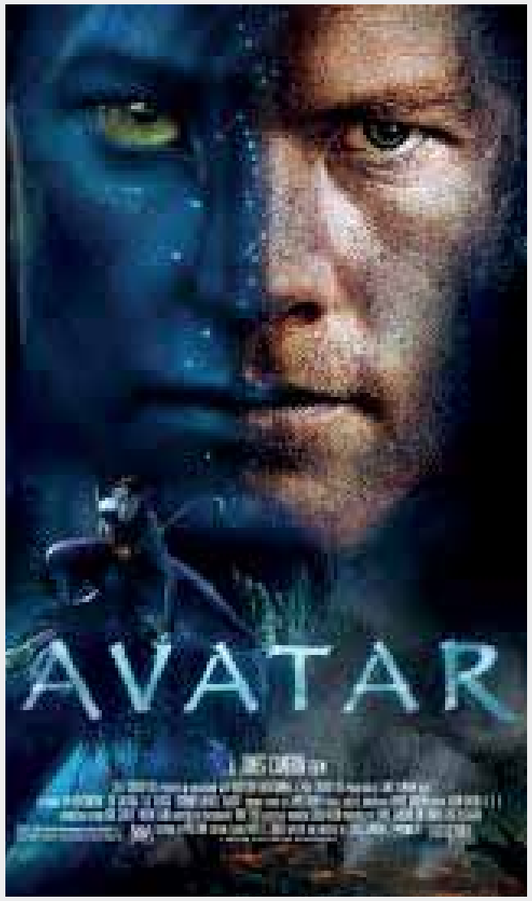
يبقى التحدي الأكبر ماثلا في قدرة العمل على الجمع بين القيمتين المعرفية والجمالية، فلا يجور أحدهما على الآخر؛ ففي التركيز على الشكل دون المحتوى جور وإفساد، وبالمثل فإن تركيزاً على المحتوى دون الشكل جور وإفساد؛ فنجاح السرد الدرامي له اشتراطاته المتعلقة ببنية فنية تجعل الصراع عنصراً أساسياً فيها؛ لذلك تسقط شخوص مسطحة مستقرة من أول العمل إلى آخره، ويفقد العمل قيمة تواصلية حين يسلب متلقيه فرصة التأمل والتفكير والترقب والتفاعل، بما يضمن تفاعلاً نشطاً واستقبالاً إيجابياً نرى فيه المتلقي محتاراً في تقييم الشخصية: يحبها أو يكرهها، يحب بعض ما فيها وينكر بعضها الآخر، بما ينسجم وحقيقة الإنسان ذات الأبعاد المتعارضة غير المنفصلة عن جملة من الظروف المعقدة المحيطة به.

وهنا من شأن الدراما الناجحة أن تتأنى في إبراز التحولات الطارئة على شخوصها، فأيما تحول لا بد أن ينشأ بالتراكم مع تغير الظروف ولا بد أن تكون له مقدمات قد لا يعرفها المتلقي في حينها، وصانع الدراما المحترف لا يبوح على نحو مباشر يقتل معه عنصر التطور والتحول المتدرجين. ويحسب للدراما الناجحة أيضاً تقديم جملة من أسئلة وجودية متنوعة؛ (الحرية والإرادة، صراع الضرورة والأخلاق، صراع الفرد والمجتمع). وهي أسئلة تضمن لها السينما سهولة بفعل اتساع دائرة المتلقين فيها وتراجع عادات القراءة عند الكثير من الناس في الوقت الحاضر.

لا بد في هذا السياق من التطرق إلى علاقات تفاعلية بين أطراف الصناعة من كاتب ومخرج ومنتج وممثل يتحملون بالضرورة مسؤولية العمل السينمائي، في وقت يتحمل فيه الروائي مسؤولية الإبداع منفرداً؛ فحين تتحول الرواية إلى فيلم سينمائي فإن تجاذباً بين أطراف الصناعة يصبح أمراً شائعاً، فالكاتب الروائي معني بإطلاق خياله على الورق وترجمته دون أن يقيد نفسه بحسابات التكاليف الإنتاجية والإمكانيات الفنية المتاحة. وكثيراً ما يضحى بطموحات الروائي أو حتى المخرج بسبب ضعف الإمكانيات الإنتاجية فيغدو القول الحواري في الصدارة على حساب الفعلي الحركي. وهنا قد تنقذ قدرات الروائي الكتابية ما يمكن إنقاذه في حال امتلاكها شرطا درامياً سردياً يعوض قسطاً من ضعف الإمكانيات الإنتاجية.

عدا إشكاليات قد تقع بن المخرج وكاتب النص حين يطلق الأول يده في التصرف في النص وفق رؤيته أو إمكاناته الفنية، أو حين يطلب من كاتب النص أن يسخر نصه وفقاً لممثل بعينه يفصله له خصيصاً، في وقت يغدو فيه خيار الممثل وفقا لطبيعة الشخصية الدرامية التي يضعها الروائي أمراً غاية في الضرورة. ويبقى من الأهمية بمكان أن يمتلك





الروائي حقه في أن يشترط على الجهة المنفذة ألا تتصرف بنصه إلا بموافقته. وأنهي بالاعتراف أن نصاً ضعيفاً لن ينقذه مخرج متمكن مهما كانت موهبته، وأن نصا ممتازا قد يقع بين يدي مخرج ضعيف أو هزيل فإن هذا قد يهبط بالنص الممتاز مهما كان مستواه، فشرط وصول العمل غايته أن يجتمع فيه نص قوي مع إخراج فائق.

للتوسع في المواضيع المطروحة في المقال يمكن الاطلاع على المرجعيات التالية:

١- سوريو، إيتيان، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣، ص١١.

٢- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص٢٢٧.

٣- ومن هنا نرى إيهاب حسن وقد أظهر في العديد من كتاباته أن ما بعد الحداثة تسعى نحو اللامركزية مقابل الحداثة التي خلقت أشكالا من السلطة الفنية، بما يتلاءم ومناخ جديد منفتح على الأفكار الجديدة والتسامح، مع رغبة في التصدي لأخطاء في الماضي ناجمة عن سيادة الخطابات الكبرى. . انظر كتابي: الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها, دار الكرمل، عمان، ٢٠٠٤، ص٣٤-٣٥.

٤- وهو فيلم خيال علمي من إخراج جيمس كاميرون. عرضته السينما الأمريكية عام ٢٠٠٩. وهو من أكثر الأفلام تكلفة وحقق رقما قياسيا في المبيعات. ويعد أكثر الأفلام دخلا في تاريخ السينما. وانظر معلومات أخرى عن الفيلم في الجزيرة نت منشورة بتاريخ ٢-٢-٢٠١٠

٥- انظر في نعيسة، جهاد عطا، الرواية والسرود السمعية والبصرية: الرواية والسينما، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر. ١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، الكويت، ٢٠٠٨، ص٢٠٦-٢٠٧.

٦- الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها، مرجع سابق، ص٣٥.

إذ يتناول الساعات الأخيرة في حياة فيرجينيا وولف عبر رصد يوم واحد في ثلاثة عصور من خلال ثلاث نساء. وقد تصدرت الرواية الأصلية لهذا الفيلم قائمة الكتب الكثر مبيعا لفترة طويلة من الزمن.

٧- نعيسة، جهاد عطا، مرجع سابق، ص٢٠٩.

٨- العطر: قصة قاتل، ترجمة نبيل الحفار، المدى، ط٤، ٢٠٠٥. نشرت الطبعة الأولى منها عام ١٩٨٥. تحكي قصة قاتل مهووس يدعى غرنوي، يمتلك حاسة شم خاصةن تدفعه لارتكاب جريمة قتل بحق فتيات عذراوات بهدف الحصول على عطر خاص. تنتمي هذه الرواية إلى عالم الواقعية السحرية. حيث التداخل بين العالمين الواقعي والغريب العجيب.

٩- انظر في دراسة لأمل زكي بعنوان العطر بين السينما والأدب، جدار، ٢٩-٦-٢٠١٠.

١٠- قدمت هذه الورقة في مهرجان وهران السينمائي عام ٢٠١٥

السينما والفنون التشكيلية: غوايات التثاقف والتأويل

محمد العامري

منـذ عجلـة «فـاراداي» حيـث الهواجـس الأولى لصناعة السـينما ونحن نتأمـل عبقرية الإنسـان في تحبـير خياله في عـالم يتحرك على شاشـة بدأت بالأسـود والأبيض كصور متحركة ، ثم لوّنها بعبقريته لتصبح السينما الفن الأكثر شيوعا في العالم ، فلم تنقطع علاقة الفنون التشكيلية عن هذا الفن لأنه واحد من حيَّواتها ومركباتها الاساسية .

لقد جاور الفن التشكيلي السينما كمادة تتحرك في شريانها، فالسينما الوثائقية التي قام بعضها على الرسوم المتحركة والفعل الممسرح عبر تبديل الأشخاص بشكل يخدم الزمان والمكان معا، كانت الشخصيات تُرسم بشكل أولي كي يتم تحريكها لتعبّر عن النص المكتوب «السيناريو»، وأذكر في هذا السياق المخرج الإيطالي فليني الذي كان يرسم مشاهده بالورقة والقلم قبل تنفيذها سينمائيا، فعلاقة الكادر والمشهدية الملتقطة مبنية على الفعل البصري التشكيلي القائم على التوازن في كيفية التقاط اللقطة الأكثر تعبيرية وتأثيرا على المشاهد.

فالعلاقة تتعدى تناول السينما لتجارب فنانين وصناعة أفلام منها، أو أنها موضوعة عن حياة فنان ما، وإنما هي علاقة عضوية ترتكز على بناء الأمكنة (الديكور) وبناء المناظر المراد تصويرها في لقطة ما، حيث كان الفنانون التشكيليون يسهمون بشكل أساسي في إنجاز مثل هذه الديكورات من عمائر ورسوم لجدران أو إنجاز بيت قديم من العصور الغابرة ليتم تصويره بما يتناسب مع النص نفسه لأن الأحداث تدور في ذلك الزمن.

فعلى الرغم من تداخل السينما والتشكيل إلا أنهما افترقا ليصبحا فنين مستقلين دون فقدان العلاقة السرية بينهما، حتى أن الفنون التشكيلية استوعبت في فنون الحداثة الانستليشن والبيرفورمانس والصورة الديجيتال، فهي منابع تمتزج في مرجعية واحدة لتتفرع إلى مناخات متخصصة.

إنها العلاقة التي تلتبس فيها الأشياء لأنها تتغذى من عدة مشارب وأدوات سواء أكانت يدوية أو صناعية ميكانيكية، ولم يكن الأخوان «لوميير» بمنأى عن هذا الالتباس الإيجابي، فقد استحضرا الصوت والضوء والتشكيل والملصق والحركة عندما كانت آلة السينماتوغراف سائدة، لذلك نجد حضور التشكيل واضحا في المشاهد السينمائية كما لو أنها لوحات متحركة أبدعها فنان، بل تجاوزت الأشياء ليعتمد بعض المخرجين على لوحات أُنجزت كرسم وتلوين ليبحثوا عن المكان الذي رسمه الفنان ويقوم المخرج بإعادة إنتاج المشهد سينمائيا، مستفيدا من عين الفنان التشكيلي في معاينة المشهد المرسوم.

وفي مكان آخر في صناعة السينما نجد أن المنتجين يستعينون بفنانين لإنتاج بعض المشاهد عبر مخيلة المخرج، في عملية أشبه بأشقاء خرجوا من رحم واحدة، هذا التمازج والتواشج جعل من الفعل السينمائي قيمة ثقافية عليا، تتحرر فيها الأشياء لسهولة وصول الرسالة الحية التي لا تحتاج كثيرا إلى التأويل أو الاجتهاد.

وأذكر هنا ما أكده الناقد المغربي براهيم الحيسن بقوله:» إن كلاً من التشكيل والسينما ينتميان إلى حقل الفنون البصرية»، فقد أسهم التشكيل في تطوير الصناعة السينمائية، وفي إضفاء جانب فني وجمالي عليها، كما أسهمت السينما من جانبها في التعريف بالعديد من الفنانين التشكيليين العالميين، من خلال أفلام سير ذاتية عن فان جوخ وبيكاسو وفريدا كاهلو وفرانشيسكودي غويا وآخرين.

استفادت السينما من التطور الصناعي الحديث، واعتمدت أساليب

التوهم والخداع البصري، كما استفاد الفيلم تحديداً من الفن التشكيلي بصيغه التقليدية والعصرية، وعلى وجه الخصوص التقنيات التشكيلية الحاسوبية، كما هي الحال بالنسبة للفوتوشوب، والأنفوغرافيا عموماً، فأسهم ذلك في خَلق أنفاس جمالية جديدة في الصناعة السينمائية وسمح ببزوغ ثورة النص الافتراضي (Hypertexte) بإمكانيات وافرة من التفاعل السمعي البصري بين اللوحة التشكيلية والفيلم السينمائي، فنحن نرى الاشتراك في طبيعة المصطلحات المتداولة في الفنون التشكيلية والسينمائية منها الفوتومونتاج واللون والكادر والتكوين والمساحة الذهبية في اللوحة التي يقابلها قوة اللقطة والتشويق.

ففضل التشكيل على السينما نابع من كونه أسبق في اختبار البصريات المنظورة والذهنية ، لذلك استفادت السينما بشكل بائن من مساحة المنجز التشكيلي في تاريخ الفن، فكان الفنان التشكيلي في صلب العملية السينمائية لأنه شريك ثقافي فيها، وخير مثال على ذلك معرفة أن الفلمين اللذين أنجزا عن غويا للمخرجين كارلوس ساورا وميلوش فورمان استفادا من طبيعة الألوان المطروحة في أعمال غويا كمساحة بصرية أعطت الفلمين طقوسية شكلت إضافة جمالية من حيث طبيعة الأجواء العامة للفيلم وصولا إلى طبيعة المشاهد.

لم يخطئ المخرج الإيطالي مايكل أنجيلو أنطونيوس، برأيه، حين قال «أستطيع بواسطة اللون أن أطلع المتفرج على ما يجيش في صدر الممثل بغير حوار أو كلمات»، وهنا ندرك القيمة اللونية في الفيلم ومدى تأثيرها على المشاهد من جهة إثارة العواطف ومتابعة المشاهد والحركة التي تحيطها المشاهد اللونية، والأمثلة كثيرة في هذا الجانب حيث يذهب المخرج الياباني المشهور أكيرا كوروزاوا» المولود في طوكيو١٩١٠- ١٩٩٨ في معظم أفلامه التي قامت على الاحتفاء بالألوان، وخاصة في فيلمه الملحمي «ران»، إلى الاستعانة بالرسم الكروكي في معظم مراحل التصوير التصوير، فضلاً عن تجارب أخرى تنتسب إلى ستيفان سيبلبيرغ في فيلمه «جوارسيك بارك» المليء بالخدع البصرية، وكذلك نرى إلى المخرج الإسباني لويس بونويل تحديدا في تعامله مع السوريالي سلفادور دالي في فيلمه «كلب أندلسي» ١٩٢٨، و«عصر الذهب» ١٩٣٠، الذي شارك في إخراجه، أيضاً، كل من الرسام السوريالي ماكس إرنست، والشاعر جاك بريفير. وعلى الصعيد العربي نجد المخرج المصري عاطف الطيب يوظف الظل والنور في فيلمه «ناجي العلي» وفيلم «المومياء» وهو من تأليف وإخراج ستيفن سومارز وبطولة براندن فريزر، راشيل وايز، أرنولد فوسولو، جون هانا وكيفن ج. أوكونور. وهو إعادة إنتاج لفيلم عام ١٩٣٢ بالاسم نفسه، حين قام ببطولته بوريس كارلوف، حيث يستفيد الفيلم من التشكيل تحديدا مادة النحت والسنوغرافيا فيبدأ الفيلم بمشاهد أشبه بنحت رملي يخرج من صحراء مصر من خلال أسلوب سوريالي مرتكز بطريقة غير مباشرة على مفهوم السوريالية لدى دالي والبلجيكي رينيه ماغريت.

ونجد أن السينما الكولونيالية، باهتمامها الملفت بالجانب البصري المغاربي من خلال المخرجين الفرنسيين الذين قدموا أفلاما وثائقية عن فنانين تشكيليين مغاربة أمثال الجيلالي الغرباوي في فيلم «الأقرب إلى الأرض»، وفيلم آخر عن الخطاب البصري بالمغرب بعنوان «المغرب من خلال فن التصوير» حيث قدمت بوسترات تلك الأفلام عبر رسوم غرافيكية بالحبر وألوان الشمع والأكريليك.

ففعل الرسم هو الذي شخص للمساحة الفلمية مناخا مهما لانطلاق الخيال في بناء المشاهد إضافة إلى التطور التقني في الصناعات البصرية، وقد أثار ذلك بشكل مبكر الكاتب (بيير فرنكاستل) في كتابه (الرسم والمجتمع) الذي يحلل تطور مفاهيم مساحة الصورة منذ عصر النهضة الإيطالية وحتى عصر التأثيريين والحلول التي طرحها (مارسيل مارتن)

تعرض مشكلة العلاقات بين المكان والزمان في تركيب بصري تصويري، وتعرض كذلك لبعض البناءات التشكيلية التي قاربتها السينما فيما بعد. فقد اكتشف رينوار الذي يعتبر المنظر الأكبر لعمق الصورة، تحديدا في لوحة ميدان بيجال، حيث نشاهد فتاة تبدو من ظهرها إلى ثلاثة أرباع قامتها في المقدمة بينما يظهر خلفها المتنزهون غير واضحين قليلا بشكل تأثيري وهذا إطار سينمائي الطابع كما يقول (مارتن) نظرا لتكوينه غير المتوقع، إضافة الى الطريقة التي نجد بها أنفسنا مندمجين مع الحدث من خلال حيوية التكوين الذي يتميز بالديناميكية التي تميزت بها خطوط التأثيرين عبر التوليف والمونتاج في اللوحة التشكيلية في أعمال جوجان مثلا وخاصة في لوحته (صورة الفنان) حيث نرى علاقات بين وجه فنان ووعاء للتبغ وصورة لرجل والكل في إطار له خصائص فيلمية من حيث البناء والدرامية. فيما ذهب المخرج البولندي الأصل «ليش مايجويسكي» في فيلمه (الطاحونة والصليب - ٢٠١١) إلى لغة بصرية فريدة من نوعها عبر طروحاته الحداثية والأسلوبية فيما يخص التصوير عبر دخوله عالم التشكيل دون الوقوف عند حدودها، فقد اعتمد الفيلم على لوحة كلاسيكية شهيرة هي (الطريق إلى كالفاري) من عصر النهضة للفنان بيتر بروغل «١٥٢٥-١٥٦٩ «من خلال تقسيم اللوحة إلى مشاهد عامرة بالتفاصيل المأخوذة من العمل نفسه، بمعنى آخر هي تجربة بصرية تتجاور مع عالم اللوحة، عبر إعادة إنتاجها بصريا بلغة شعرية وسينمائية مؤثرة جعلت من الفيلم عملا غير مسبوق.

هناك تناغم واضح بين بروغل في الاحتفاء بالتفاصيل في لوحاته وبين المخرج في رصد تفاصيل حيوات الناس، يقول بروغل: «على الفنان أن يرسم لوحة كبيرة بوسعها أن تضمّ أكبر عدد من الحيوات، والأهم من ذلك أن يعرف الفنان أين يجب أن يكون مركز اللوحة». والمركز في لوحة بروغل هو دائرة الموت التي تصوّر واقعة صلب أحد الفلاحين من قبل الفرسان الحمر، مشهد اعتداء سافر لا يمكن فصله عن التراجيديا المسيحية المنذورة لتصوير عذابات المسيح، فقد حقق فكرة الألم الهائل عبر مركز اللوحة أو ما يسمى بالمنطقة الذهبية في العمل الفني، فقد أظهر مشهدا للغربان التي كست سماء الألم بالسواد وهي تنهش جسد الضحية، إلى جوار مشهد الزوجة التي تبكي حبيبها. أما ما طُرح في فيلم أشباح غويا للمخرج «مليوش فورمان» فهو اختلال بين ما يقحمه المخرج في شخصية غويا وما يحدث في العالم، بل يوحي الفيلم، بوصفه سيرة ذاتية للفنان غويا، بمرحلة معينة في مراحل غويا الفنية تناول خلالها الأشباح في رسوماته وخاصة الأعمال الغرافيكية التي مثلت مرحلة من السخرية السياسية ونقد المؤسسة الدينية، ونرى ذلك في مشهد المجلس الكنسي وهو يعاين أعماله الغرفيكية كمحكمة دينية تنبذ ما فعله غويا في رسوماته، لتتقاطع مع ملامح كهنة محاكم التفتيش التي يبدو عليها البؤس والقلق، لما تعتبره الكنيسة من خطر عليها في تلك الرسومات. لكنه واصل تطوير حالة النقد « ١٧٩٣» على امتداد سنوات ليست بالقصيرة عبر مجموعته الفنية باسم (نزوات) واعتبرت نقدا لاذعا لفساد السلطة الدينية والسياسية والكشف عن عيوب المجتمع من خلال تركيزه على مشاهد المشانق ومحاكم التفتيش بأسلوب فانتازي، غويا يرسم في منزله صورة شخصية لأحد الكهنة؛ إنه الأب لورينزو (خافير باربديم) وهو شخصية رئيسة محركة للأحداث في الفيلم وأحد الكهنة في محكمة التفتيش، وتتواصل الأحداث لتقع «نتالي بورتمان» في المصير المشؤوم وتعترف تحت التعذيب من خلال طقوس يهودية فقط لأنها رفضت أكل لحم الخنزير، فيوسط والدها غويا لدى «الأب لورينزو» الذي بدوره يغتصبها ويهرب خارج البلاد، حيث ينقلنا الفيلم إلى زمن الغزو الفرنسي عام «١٨٠٨» لأسبانيا وعودة الأب لورينزو مع جيش الاحتلال الفرنسي وقد تخلى عن الكهنوتية وأصبح أحد منظري الثورة الفرنسية، فقد حقق غويا، الذي فقد سمعه ليرى بعينه، أوجاع الناس وصور الدخان المتصاعد من المدن، وعلى الرغم من ذلك لم يكن غويا الشخصية الرئيسة في الفيلم، وإنما استخدم كخلفية للحديث عن الوضع السياسي والديني والاجتماعي الذي ساد أسبانيا في تلك الحقبة، أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، حين سادت السلطة الدينية (الكنيسة) ومحاكم التفتيش، ومن ثم الاحتلال الفرنسي لأسبانيا، حتى الاستنجاد بقوة بريطانيا من أجل انهاء ذلك الاحتلال، لقد شكل هذا الفيلم طروحات مهمة في علاقة المثقف بالسلطة ونقدها وتوثيق خرائب تلك السلطة والكشف عن جوانب تاريخية استفاد منها كاتب الفيلم والمخرج على حد سواء.

مهمته كسر عنق الزجاجة

أحمد زكي

ممثل بدرجة فارس، ومواطن بدرجة نبيل

أحمد سراج

تسعون عـملاً بين الفيلم والمسلسل التلفزيوني أو الإذاعي.. كانت كافية ليضع أحمد زكي اسمه في مصاف أبطال السينما العربية والعالمية؛ وكأن الفتى الأسمر النحيل القادم من محافظة زراعية وقد لوحته الشمس ليدرس الفن ويتخرج أولا في دفعته.. منذور لمهمة مقدسة؛ أن يتحدث الفن المصري باسم ملح الأرض..

زكي المولود في ١٨ من نوفمبر ١٩٤٩م والمتوفى بعد صراع مع السرطان اللعين في ٢٧ من مارس ٢٠٠٥، اجتهد في انتقاء أدواره لتكون مسارات محددة: البطل الشعبي والزعيم والهامشي والمكافح والفاسد رغم أنفه ويبقى أن هذه المسارات تتجمع لتخرج لك: المواطن المصري، ويمكننا بشيء من التقريب أن نرى ذلك فيما يلي:

مسار البطل	نماذج
الجندي البطل	أبناء الصمت، بدور، العمر لحظة
البطل الشعبي	شفيقة ومتولي، سعد اليتيم
الزعيم	ناصر ٥٦ – أيام السادات
بطولة الفكرة	إسكندرية ليه، أرض الخوف
بطل المخدرات	الباطنية، المدمن، الإمبراطور
البطل الهامشي	طائر على الطريق، موعد على العشاء، الليلة الموعودة، الحب فوق هضبة الهرم، أربعة في مهمة رسمية، أحلام هند وكاميليا
البطل المهاجر	النمر الأسود، شادر السمك، البيه البواب
بطل السياسة	البريء، زوجة رجل مهم، ولاد الإيه، الهروب، ضد الحكومة، معالي الوزير
بطل النقد الاجتماعي	البيضة والحجر، الباشا، المخطوفة

نظرة طائر

1

رجال لم تكسرهم الهزيمة على صغر سنهم، وقلة سلاحهم، وقوة عددهم، لم تُنسهم النكسةُ قوتَهم الكامنة.. ليس هذا ما يجمعهم فقط، وإنما هم أبناء الصمت.. تتكلمُ بنادقهم فيما تبدو همهماتهم زئيرًا محبوسا.. هكذا عرفنا أحد أهم أفلام أكتوبر «أبناء الصمت» وهكذا تعرفنا أكثر بذلك الوجه الأسمر الممصوص، والعينين المتقدتين، والجسم النحيل.. ليبدو معه أن السينما تغادر أصحاب الياقات المنشاة، وبدا أن الدراما ذاتها تغادر الآلهة وأبناءهم، والباشوات وأشباههم.. وتستنجد بالفلاحين المطحونين، وبعمال الشوارع، وبدا أن النص| الفيلم سينحازُ للمعنى الإنساني ولهموم ملح الأرض.

إن نظرنا إلى منجز أحمد زكي بشكل مباشر فسنلمح اهتمامه بالهم الوطني السياسي: في العقد الأول لتمثيله «أبناء الصمت 1974» و«العمر لحظة 1978» ومن أواخر أفلامه «ناصر ٥٦. » و«أيام السادات 2001»

الفيلمان الأولان يدوران في الحرب الباسلة المنسية: «الاستنزاف» وهي الحرب التي أعقبت نكسة يونيه ١٩٦٧م، وقامت على ثلاث مراحل أساسية: «الصمود أمام الهجمات الصهيونية وأعظم تجلياتها معركة شدوان التي تحدث عنها الشاعر حجازي بقصيدة حملت الاسم ذاته.. ومرحلة الردع وقامت على مهاجمة العدو أثناء استعداداته للهجوم كما حدث في عملية الحفار التي جعلها صالح مرسي عمود رواية حاملة الاسم نفسه، والمرحلة الثالثة هي المبادأة وتقوم على مهاجمة العدو في دشمه الحصينة.. وفي هذه المرحلة تقع أفلام زكي بامتياز.

الفيلمان الأخيران عن قرارين عظيمين؛ تأميم قناة السويس في ٢٦ من يوليو ١٩٥٦م، وحرب تحرير سيناء في ٦ من أكتوبر ١٩٧٣م، وهما تاريخان يولد العربي وهو يحفظهما؛ الأول إعلان قيامة الفارس المصري وإنهاء الوجود الاستعماري من مصر (٢٦ يوليو هو عيد جلاء آخر جندي بريطاني من مصر في ١٩٥٤ وقد كان خطاب ناصر الذي أعلن فيه التأميم في هذه المناسبة، أما قناة السويس فكانت تحت الإدارة الاستعمارية بموجب عقد انتفاع) والثاني انتفاضة الجندي المصري بعبور قناة السويس وتحطيم دفاعات العدو في أقل من ست ساعات، في حرب لو ترك العنان للعسكرية المصرية لمحت هذا الورم الخبيث ولانضمت حرب أكتوبر إلى حطين وجالوت.. حروب نهاية للقراصنة.

2

في فيلمه «ولاد الإيه» وبسحرية وسلاسة يقوم بدور مواطن لا يعنيه سوى الأكل والشرب والنساء، ويعلن دائما «طول ما احنا ملناش دعوة بالسياسة وجع الدماغ بعيد عنا» لكن هذا المواطن يدخل في متاهة سوداء يكتشف فيها أنه لا أحد بعيد عن أخطبوط الفساد، ومن الملح أن نذكر أن زكي الممثل رفض أن يقوم دوبلير بمشهد جريه عاريا في الشارع، وقام بالمشهد بنفسه.. وكأن الأمر يعيد نفسه في فيلم «ضد الحكومة» الذي جسد فيه شخصية محام فاسد ووكيل نيابة مفصول تخلى عن حبيبته وعن أحلامه.. وفي لحظة عابرة يتحول من محامي تعويضات قذر إلى فارس نبيل محولا بجمل قصيرة كعب أخيل إلى درع انتصار: «كلنا فاسدون.. حتى بالصمت العاجز».

3

يمثل فيلم «زوجة رجل مهم» خصوصًا إن وضعناه إلى جوار «السمان والخريف» بطولة محمود مرسي المأخوذ عن رواية العالمي محفوظ موضوعًا تناولته السينما بشكل عابر على أهميته؛ ولولا هذين العملين بالغي العمق لما تعرفنا على نفسية النافذين حين يخرجون من السلطة، ويتميز زوجة رجل مهم بأنه رصد صعود رجل أمن الدولة وانكساره وانهياره وانتحاره، فيما جاء السمان والخريف بعد سقوط الرجل القوي.. وكان بناء فيلم زكي على المفارقة مجهدًا للبطل وواضعًا المشاهد أمام دلالات بلا حدود لمجتمع يعيش تحت القهر ولقاهر يسقط عنه درعه المؤذي.

المهمة المقدسة

1

مع تنوع أدوار زكي فإن ثمة خيوط تجمع بينها منها التوحد بالشخصية وتشخيص (بالمعنى الفني والطبي) الحالة المصرية، لكن خصيصة تفرق بين اختياراته جميعا وبين اختيارات مجايليه أوسابقيه، وهي السعي إلى كسر عنق الزجاجة؛ فمن ناحية محتوى أفلامه نجده يختار أشخاصًا يحاولون كسر السائد أو الاستمتاع بحيواتهم مهما كانت وضيعة، أو الارتقاء بمستواهم المعيشي.

ارتبط وجه زكي بسمرته... بهذا الشعب المنحدر من سلالتين سمراوين، سواء ألوحتهما الشمس أم من أثر العرق؛ الفراعنة والعرب.. ويبدو أن زكي كان واعيا لأصوله البعيدة، وإلى أنه واحد من تلك الجموع التي كان عليها أن تحمل حجرها ليل نهار من أجل لقمة العيش «أحلام هند وكاميليا» أولئك الذين يخطئون حتى تأتيتهم الإشارة «ضد الحكومة» الضباط الشرفاء الذين يدفعون الثمن «الباشا» التائهون في مدارات العبث «كابوريا» من لا يتخلون عن مبادئهم «الرجل الثالث».

2

كسر عنق الزجاجة جاء في اختياره أفلامًا جريئة مقاومة فحين تشاهد فيلمه «البريء 1986» تجد أنك أمام مغامرة فنية بامتياز فالفيلم الذي يكشف ما يجري داخل معسكرات إعداد الجنود الجهلاء الفقراء لسحق المعارضين السياسيين وإيهامهم بأن هؤلاء المعتقلين كفار، كما يكشف الفيلم عن الحالة الاقتصادية والاجتماعية السيئة التي يعيشها المصريون إضافة إلى كشف رعب الحكومة من المظاهرات الطلابية إلى درجة أن مجلة حائط تجعلهم يرتجفون رعبًا.. أما مشهد زيارة البعثة الدولية لحقوق الإنسان للمعتقل فهو كوميديا سوداء.. وقد تم منع الفيلم من العرض وحين سمح بعرضه جاء ذلك مشروطًا بحذف المشهد الأخير.. الذي يقوم فيه «أحمد سبع الليل» بإطلاق النار على قوة المعتقل في أثناء تجمعها لعمل «حفل استقبال» لمجموعة من المعتقلين الجدد».

3

في «معالي الوزير» تجد نموذجًا مكررًا من رجال دولة الفساد الذين تتم الاستعانة بهم للقيام بالمهام القذرة، ويترقون لفسادهم أو للصدفة.. لكنهم لا يتركون مناصبهم أبدًا.. لكن لعنة الكوابيس تطارد الوزير الذي يضطر إلى أن يحكي لأقرب رجاله إليه، ومع كل حكاية تتكشف خبايا سوء رجال الحكم.. ولا يجد الوزير مهربًا من هذه الكوابيس إلا بالنقاء ومظهره (النوم في المسجد) وجوهره التخلي عن تلك الثروات الملعونة والتطهر.. ولأن الوزير لا يفعل ذلك؛ فإنه يختار حلا أسهل؛ إعدام الشخص الذي اعترف له والتعايش مع الأحلام.

4

«زكي أبو دبورة» في فيلم أرض الخوف، ومهمة غير تقليدية؛ زرع ضابط نزيه وكفء وسط تجار المخدرات، حالة من التوتر ينقلها البطل وهو ينتقل من رجل القانون إلى مخالفه، فيقتل باسم القانون ويسرق باسم القانون ويتاجر بالمخدرات باسم القانون، وحين يخطئ خطأه الكبير بقتل من يحاولون إدخال السموم البيضاء بديلا للحشيش يجد نفسه محاربًا من رجال الشرطة وتجار المخدرات.. تلك الحيرة التي تتلبس إنساناً يعيش على غير ما هو عليه.. وهذه النوستالجيا التي تجعل الضابط حين تنتهي مهمته يحن إلى عالم المخدرات وأرض الخوف.. ينقلها زكي بسلاسة مستعينا بنظرات عينيه وإشارات يديه وبصمته وبتغير نبرات صوته.. بتعليقه الصوتي ليتحول إلى ما يشبه الراوي العليم في النص الروائي.

5

في «معالي الوزير» تجد نموذجًا مكررًا من رجال دولة الفساد الذين تتم الاستعانة بهم للقيام بالمهام القذرة، ويترقون لفسادهم أو للصدفة.. لكنهم لا يتركون مناصبهم أبدًا.. لكن لعنة الكوابيس تطارد الوزير الذي يضطر إلى أن يحكي لأقرب رجاله إليه، ومع كل حكاية تتكشف خبايا سوء رجال الحكم.. ولا يجد الوزير مهربًا من هذه الكوابيس إلا بالنقاء ومظهره (النوم في المسجد) وجوهره التخلي عن تلك الثروات الملعونة والتطهر.. ولأن الوزير لا يفعل ذلك؛ فإنه يختار حلا أسهل؛ إعدام الشخص الذي اعترف له والتعايش مع الأحلام.

هل

هل نجح زكي في كسر عنق الزجاجة وإخراج النجم من الأدوار الأنيقة (كان النجم حتى لو كان فقيرا معدمًا فهو يرتدي بدلة فخمة أما زكي في فيلم أيام السادات فقد قام بتقشير برتقالة بفمه وأكلها، وقام بالأكل وهو يمشي في الشارع في فيلم أحلام هند وكاميليا.. هذا غير ما فعله في «البيه البواب» و«البريء» و«النمر الأسود»؟

هل

هل نجح زكي في أن يجعل صوت الغلابة والمقهورين صائحًا في البرية دون خوف؟ هل نجح في تفكيك الاستبداد عبر كشفه؛ الدور القذر للأمن في فيلم «الهروب» .. الاستهتار بأرواح المواطنين في «ضد الحكومة» و«المخطوفة»؟

سؤال المستقبل

هل يمكن أن يتكرر أحمد زكي؟ لا أحد يكرر أحـدًا.. وميزة الفن الحقيقي أنه إنساني لا تبليه الأيام ولا ترفضه المستجدات.. يمكننا أن نسأل السؤال على هذا النحو: هل يمكن أن يكمل مسار زكي أحد؟ ببساطة نعم.. لكنه يحتاج إلى موهبة لا يتم إهدارها.. وإلى صوته الخاص.. وذلك لا يتأتى إلا بالدراسة والاجتهاد.. هنا نكمل كسر عنق الزجاجة.

إبداعات النجمة

ميريل ستريب ..

بين بهجة الأداء ومرآة الحقيقة

ناجح حسن

كان المجهود الشخصي والتعبير الموهوب وسيلتي ميريل ستريب – المولودة في ولاية نيو جيرسي الاميركية العام 1949 – للقفز إلى اعلى منحنيات الإبداع التمثيلي في عالم السينما الذي اقتحمته بقوة واقتدار.

بدأت قصة دخول ميريل ستريب دنيا الأطياف والأحلام، عندما شعرت الطفلة الصغيرة «ماري لويز» الذي تم اختصاره إلى ميريل عندما ينادونها بالبيت، أما ستريب فهو اسم شائع في أسرتها التي تنحدر من أصول هولندية، بعقدة نقص تجاه صديقاتها نتيجة النظارة البشعة التي كانت تشوه شكل وجهها، والطوق الحديدي الذي كان يبدو واضحا فوق أسنانها.

وفي مرحلة المراهقة تحولت الطفلة الدميمة إلى شابة رائعة الجمال، ولكن عطشها دائما إلى إثبات الوجود ولفت الانتباه دفعها إلى الالتحاق بمدرسة لتعلم الفن الدرامي وسرعان ما ثبتت أقدامها على مسارح برودواي.

لعبت ميريل ستريب التي جرى اختيارها هذا العام رئيسة لتحكيم مهرجان برلين السينمائي، عدة أدوار مهمة في مسرحيات لشكسبير، وتشيخوف وميللر، لكن نجاحها الحقيقي لم يتأكد إلا على الشاشة التلفزيونية في أحد المسلسلات الذي أصبحت ميريل إثره نجمة الولايات المتحدة، وكان من الطبيعي أن تنهال العروض السينمائية، فأدت في العام 1978 أحد الادوار الثانوية في فيلم «جوليا» إلى جانب فينيسيا ردغريف – نالت عنه اوسكارا – وجين فوندا تحت إدارة المخرج فريد زينمان.

إثر تلك البداية المتواضعة، ظهرت ميريل ستريب في دور صغير آخر بفيلم «صائد الغزلان» لمخرجه مايكل شيمنو، لكنه على عكس الدور الأول لم يكن محدود التأثير وتلعب فيه دور الفتاة الخطيبة من أصول ريفية على علاقة حب مع أحد الشبان الثلاثة المتوجهين إلى جبهة الحرب في فيتنام يؤدي دوره كريستوفر والكن – نال عنه جائزة اوسكار لأفضل دور ثانوي العام 1978.

التوجه صوب الأدوار الرئيسة

في العام التالي شاركت ستريب في أكثر من عمل سينمائي منها «مانهاتن» لوودي الن و»جاذبية جوتيان» و»كرامر ضد كرامر» لمخرجه روبرت بنتون الى جوارها كان داستن هوفمان وفي هذا العمل لعبت ستريب دور امرأة تخلت عن زوجها وابنها ثم عادت لتطالب بحضانة الطفل والنتيجة كانت أن نالت ستريب جائزة الأوسكار عن دورها بهذا العمل وكان آخر دور ثانوي لها قبل أن تتجه صوب الادوار الرئيسة.

في العام 1980 أدت ستريب واحدا من أجمل أدوارها على الشاشة البيضاء وهو فيلم «امرأة الملازم الفرنسي» تحت إدارة المخرج الإنجليزي كارل رايز، عن علاقة امرأة بريطانية غامضة بضابط فرنسي (جيرمي ايرونز) في أول أدواره بالسينما. وتصبح هنا روح الفيلم كله ووسيلته الاساسية لتوصيل كل ما يحمله ليس فقط بجمالها الأخاذ وإنما بقدرتها المخيفة على التعبير عن روح الضياع والانكسار والطموح والعذاب الداخلي الهائل، الذي يعكس رغبة ملحة في الحياة والحب بمجرد التعبير الهامس بالنظرة أو بمجرد الإيماءة مما يجعلها جديرة حقا بالاوسكار الذي قطفته منها زميلتها المخضرمة كاترين هيبورن إبان ذلك العام.

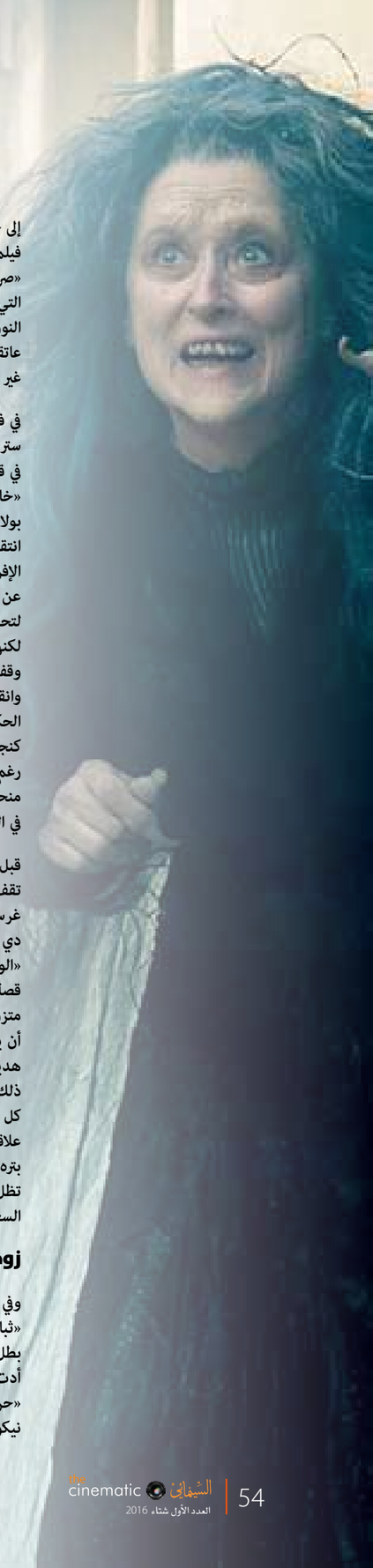
في فيلم «اختيار صوفي» 1981، للمخرج الان ج باكولا، أدت دورا صعبا تطلب منها دراسة اللغة البولندية، وفيه تصور تداعي ذكريات امرأة نيويوركية وما حصل لها ولعائلتها عندما احتلت قوات النازي بولندا واقتادتهم إلى معسكرات الاعتقال ونالت ستريب عن دورها بهذا الفيلم جائزة الأوسكار لأفضل ممثلة.

ولا يبتعد فيلم «سيلكوود» من إخراج مايك نيكولز كثيرا عن مواضيع أفلامها السابقة في الصياغة الدرامية التي تقترب من الرومانسية بقدر ارتباط بطلته المتمردة هنا بنظرة رومانسية حزينة تبدو أكثر عمقا لديها نظرا لكونها امرأة وحيدة في مواجهة مؤسسة كاملة، إلا أن الفيلم الذي صور العام 1983 بشكل عام يظل إضافة نوعية هامة إلى تيار الأفلام التي تحذر من أخطار التلوث النووي في مواجهة المؤسسة الأميركية التي أخذت بالتوسع في تصدير القواعد النووية خارج أراضيها!.

احداث الفيلم مستمدة من قصة حقيقية لفتاة تُدعى (كارون سيلكوود) كانت تعمل في مفاعل للبلوتونيوم وأرادت أن تطلع العالم على المعلومات الحقيقية حول تسرب الإشعاع من أحد المفاعلات النووية، ولكنها قتلت عام 1974 في حادث سيارة غامض.

حملت الألفية الجديدة، المزيد من الأداءات الفريدة والمتنوعة لميريل ستريب توجتها بجائزة أوسكار للمرة الثالثة عن دورها بفيلم (المرأة الحديدية) ٢٠١٢، لتكون سابقة نادرة في عالم الأطياف والأحلام

أثرت ميريل ستريب الفن السابع بألوان من الأداء الفذ سواء في أدوار رئيسة أو ثانوية في اشتغالات تنهل من إبداعات السينما الدرامية والكوميدية والموسيقية التي تسير على حدي السائد والمختلف، فهي تجسد في احدث ادوارها (ريكي وفلاش) إخراج المخضرم جوناثان ديمي، شخصية امرأة هجرت زوجها وأولادها الثلاثة لتحقق نفسها كمطربة روك



إلى جانب هذا الفيلم قدمت ستريب فيلما تسجيليا للتلفزيون بعنوان «صراع القوى» تعرضت فيه للمآسي التي نجمت عن استخدامات الطاقة النووية، وقد أخذت ستريب لاحقا على عاتقها محاربة كافة أشكال الأسلحة غير التقليدية والتجارب النووية.

في فيلم «كثرة» 1984 عادت ميريل ستريب إلى أجواء المرحلة الإنجليزية في قصة عاطفية أخرى، وفي فيلم «خارج افريقيا» لمخرجه سيدني بولاك الذي حققه العام 1985 انتقلت ستريب إلى مناخات الغابة الإفريقية لتؤدي دور امرأة عزفت عن الحياة الاوروبية في سعي لتحقيق هدفين شخصي وعاطفي لكنها أخفقت فيهما/ وفي هذا العمل وقفت إلى جانب روبرت رد فورد وانقسمت اراء النقاد الذين حاولوا الحكم عليهما على أساس جاذبيتهما كنجمين يلتقيان للمرة الأولى على رغم اللوحات التشكيلية الآسرة التي منحتها كاميرا بولاك لمناظر الطبيعة في القارة السوداء.

قبل ذلك بعام واحد، كانت ستريب تقف أمام كاميرا المخرج اولو غرسبارد وإلى جوارها النجم روبرت دي نيرو في فيلم حمل عنوان «الوقوع في الحب» الذي يتناول قصة حب رقيقة تنمو ما بين مهندس متزوج وسيدة متزوجة، وذلك بعد أن يتبادلا بطريق الخطأ كتابين هما هدية كل منهما لزوجه، وعلى إثر ذلك يلتقيان في القطار الذي يقود كل منهما إلى عمله، فيتعارفان وتبدأ علاقة تعاطف تنمو إلى حب يقرران بتره نظرا للظروف، ولكن النهاية تظل تحمل إليهما ولقصة حبهما السعادة والشوق والحنين.

زوجة مخدوعة

وفي هذه الفترة قدمت أيضاً فيلم «ثبات الليل» إلى جوار روي شايدر بطل فيلم «الفك»، وفي العام 1986، أدت دورها اللافت والبديع بفيلم «حرقة قلب» مع المخرج مايك نيكولز عن زوجة مخدوعة تكشف خيانة زوجها لها بالصدفة.

في العام التالي، قامت بأداء دور مغنية فاشلة تحت إدارة المخرج هيكتور بابنكو، عن نص أدبي لرواية حملت عنوان «العشب الحديدي» لويليام كنيدي في فيلم حمل العنوان ذاته دارت أحداثه إبان حقبة الثلاثينيات من القرن الفائت في زحام مدينة نيويورك وضواحيها، وإلى جوارها الممثل الذائع الشهرة والصيت جاك نيكلسون، في دور الأب الضال الذي هجر أسرته ومنزله ليعيش على هامش المجتمع ويعاشر المنبوذين والعاطلين والسكيرين والمهاجرين والهائمين على وجوههم مثله، قبل أن يجد نفسه فجأة أمام سيدة تقدم بها العمر، ودور ستريب هنا التي نسمعها وهي تغني طوال الوقت في مشهد الحانة عندما يدعوها الساقي ألى الغناء فتتخيل نفسها تشدو بصوت قوي صاخب يصفق لها الجميع استحسانا ثم نكتشف وتكتشف هي معنا الوهم الذي تعيش فيه مقارنة بالحقيقة المرة وهي المرة الاخيرة التي تؤدي الأغنية ذاتها في الزمن الحالي، حيث ينتهي الامر بانصراف الجميع عنها لرداءة صوتها.

في العام 1988 تؤدي ستريب في واحداً من الافلام الاسترالية حمل مسمى «صرخة في الظلام» عن قصة امرأة حقيقية تدعى ليندي سامبرلين تعرضت لمأساة حقيقية منذ سنوات عندما خطف أحد الكلاب المتوحشة طفلتها الرضيعة فاذا بالاتهام يوجه إليها على أنها قتلت طفلتها! وهنا تظهر محاولاتها في إثبات براءتها وفازت عن دورها بهذا الفيلم بجائزة مهرجان (كان) السينمائي لأفضل ممثلة.

بعد عامين تؤدي دورا كوميديا عابثا بفيلم «الشيطانة» وفي العام 1990 تلعب أيضاً دورا نوعيا بفيلم «بطاقات من الحافة» الى جوار شيرلي ماكلين، واخراج مايك نيكولز في ثالث عمل معه، والفيلم كوميديا خفيفة يصور علاقة امرأة تعرضت لمواقف عاطفية قاسية وصعبة، بسبب والدتها، وفيه تبرهن ستريب انها لا تلعب الأدوار التراجيدية وحدها وإنما تجيد ايضاً أداء المتنوعة كافة المتنوعة، والفيلم يعيد جانبا من حياة ميريل ستريب الحقيقية مع والدتها.

ومع الكوميديا نفسها تلعب ستريب إلى جوار المخرج والممثل الكوميدي البرت بروكس بفيلمه المعنون «دفاعا عن حياتك» 1991، دور امرأة تعيش الحياة الأخرى بعد الموت نتيجة حادث انزلاق، وتلتقي مع شاب يأتي إلى عالم الموت نتيجة حادث اصطدام، ومواقف كوميدية صعبة ومفترضة، هناك يظل عمل ستريب غير لائق بها لافتقاد العمل الإيقاع والتجديد في لغته السينمائية، ولأن البرت بروكس ارتكز على قدرته الكوميدية كاتبا لا مخرجا رغم تلك الإمكانات التي وضعت تحت تصرفه من أجل تقديم كوميديا هادئة ممتعة ومريحة.

اضطلعت ستريب في دور لافت تحت إدارة المخرج روبرت زيميكس في فيلم حمل عنوان «الموت يلائمها» 1992، الذي يعالج خلود الجمال وهاجسه لدى المرأة انطلاقا من نجمة الاستعراض مادلين اشتن (ميريل ستريب)، في دور مثير فاتن وماتع، على خلاف أدوارها الكوميدية السابقة المطعمة بالفانتازيا في محاولة منها لإعادة بعث مسحة من جمال بائد، وإلى جانبها كانت الممثلة غولدي هورن وبروس ويلز، وتضمن العمل خدعا تصويرية باهرة ومتقنة تعاون فيها فريق كبير من فناني الماكياج والاقنعة والكومبيوتر تثير الإمتاع والدهشة والضحك في المواقف الطريفة التي سارت عليها أحداث العمل.

سيرة عائلة في تشيلي

عن سيرة ذاتية ماخوذة عن رواية الأديبة إيزابيل الليندي المسماة «بيت الأرواح» أدت ستريب العام 1993 تحت إدارة المخرج الدنماركي بيل اوغست احد افضل ادوارها في دور كلارا ابنة عائلة تشيلية كبيرة والى جوارها الممثل البريطاني جيرمي ايرونز – التقيا سابقا في فيلم «امرأة الملازم الفرنسي» – سليل أسرة ثرية، مغامر أضحى ثريا بفعل اكتشافه منجما للذهب، ومتعطشا للسلطة والنفوذ، وكانت النتيجة فيلما ملحميا أثيرا عادت فيه ستريب إلى عالم الفنون في الأداء الكلاسيكي الرصين، وسط مجموعة أخرى من الطاقات التمثيلية المكرسة والجديدة: وينونا رايدر، غلن كلوز، انطونيو بانداريس، فينيسيا ردغريف، وسواهم كثير.

في فيلم مغامرات يحمل عنوان «النهر الوحشي» 1994 للمخرج كورتيس هانسون، وفي مناخ من التشويق لبيئة جغرافية آسرة بطبيعتها الخلابة حيث نرى ستريب في رحلة مع زوجها وابنهما يجدان نفسهما وقد أصبحوا رهائن لدى لصوص وقتلة خطرين، ويحسب لميريل ستريب وحدها في هذا العمل جاذبية الحضور كعادتها دوما وتمحور الأحداث حولها وهي تقود أفراد أسرتها إلى بر الأمان، والنجاة، بحذق ومهارة وشجاعة.

وفي واحد من أجمل أفلامها، التي ستخلدها ذاكرة السينما، عملت ميريل ستريب تحت إدارة المخرج والممثل كلينت ايستوود بفيلم «جسور مقاطعة ماديسون» 1995، في دور صعب ومركب لامرأة ريفية تجد نفسها فجأة في حالة حب عصي عليها أن تنهيها، بلغ فيها المخرج ايستوود ذروته السينمائية بإبهاره وإيحاءاته كما في مشهد الشاحنتين الصغيرتين تحت المطر لدى وقوفهما على الإشارة الضوئية، حيث هو في الأمام لا يظهر سوى جزء من رأسه وميريل ستريب إلى جوار زوجها في السيارة الخلفية ولغة المرايا بين السيارتين والإشارا الصامتة ودموع الزوجة تهطل تباعا والزوج لا يرى فيها سببا !، وهناك قطع في أكثر من زاوية للمرأة ومقبض السيارة ، المرآة، زجاج السيارة، حبات المطر، إن حضور وأداء ستريب توج هذا العمل بحيث اختفى فيه ايستوود الممثل رغم أدائه المتمكن والقوي والمليء بلحظات من الشاعرية والحميمية الشديدة الصعوبة بالتغلب على الفراق وكان يمكن أن يلمع لولا بريق ستريب التي حجبت ايستوود عن عشاقه.

سارت ستريب في أدوارها التالية على المنوال ذاته المتنوع في الأداء والحضور الطاغي، مثلما هو في فيلم «من قبل ومن بعد» 1997، للمخرج المعروف باربيت شرودر، وأدت فيه دور الأم الطبيبة ومعها ليام نيسون، في دور الأب وابنهما المتهم بجريمة قتل صديقته، وتجسد ستريب دور الأم القلقة على مصير ابنها ممزوجة بثقة الحضور وعفويتها الهادئة المتسلحة بحرفية قديرة والمزنرة بقائمة طويلة من منارات الإبداع السينمائي.

وحملت الألفية الجديدة، المزيد من الأداءات الفريدة والمتنوعة لميريل ستريب توجتها بجائزة أوسكار للمرة الثالثة عن دورها بفيلم (المرأة الحديدية) 2012، لتكون سابقة نادرة في عالم الأطياف والأحلام، وذلك عندما جسدت دور رئيسة وزراء بريطانيا السابقة مارغريت تاتشر في دهاليز السياسة والحياة الواقعية .

أثرت ميريل ستريب الفن السابع بألوان من الأداء الفذ سواء في أدوار رئيسة أو ثانوية في اشتغالات تنهل من إبداعات السينما الدرامية والكوميدية والموسيقية التي تسير على حدي السائد والمختلف، فهي تجسد في أحدث أدوارها (ريكي وفلاش) إخراج المخضرم جوناثان ديمي، شخصية امرأة هجرت زوجها وأولادها الثلاثة لتحقق نفسها كمطربة روك، ولكنها لا تنجح إلا في الغناء ببعض المقاهي الصغيرة ليلا إلى أن تتلقى اتصالا من طليقها، الذي يبلغها بتعرض ابنتها لحالة نفسية سيئة فتقرر العودة إلى أسرتها أملا في علاج أزمة ابنتها.

ما زالت ستريب تبدع في تقديم أدوارها الاولى والثانوية التي تنفذ بسلاسة إلى دواخل المتلقين الموزعين في أرجاء المعمورة، فهي تضع بصمتها الخاصة على مضامين تلك الأفلام بعلامات من الجودة والبهجة والألق الرفيع الذي سيحفر طويلاً في ذاكرة عشاق السينما

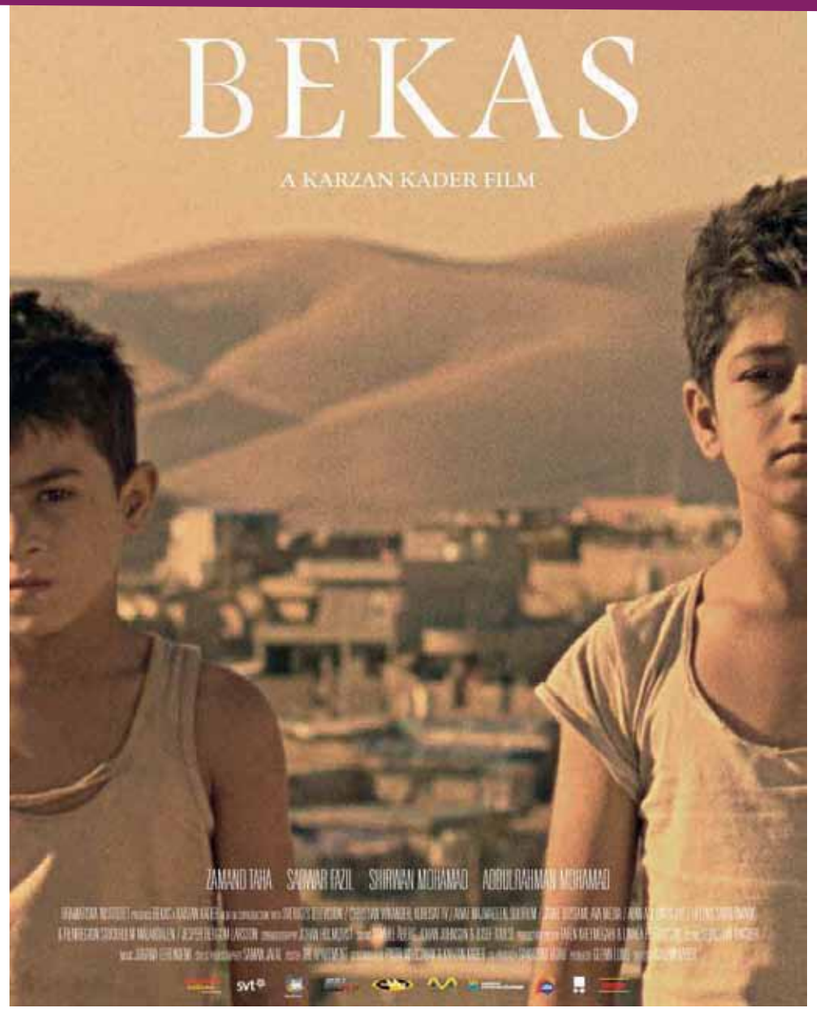
الأفلام الكردية و«ملتقى الطرق» في بانوراما الفيلم الأوروبي بالقاهرة

د. أمـل الجمل

في السنوات الأخيرة أصبحت السينما الكردية قادرة على لفت الانتباه إليها بقوة تُعيد إلى الأذهان المخرجين الأكراد الكبار مثل المخرج الكردي التركي الشـهير يلماز غوناي، وهي سـينما تسـتحق في كثير من الأحيان الجوائز التي تحصدها في مهرجانات عديدة، الأمر الذي، ربما، يُفسر حرص منظمي بعض المهرجانات والاحتفالات السـينمائية على وجود السـينما الكردية، ومن ذلك وجـود فيلمين كرديين من بين خمسـة أفلام ضمن قسـم «ملتقى طرق» في بانوراما الفيلـم الأوروبي التي أُقيمت بالقاهرة وعدد من المدن المصرية في الفترة من ٢٥ نوفمبر وحتى ٥ ديسـمبر، كما أن أحد الفيلمين وهو «ذكريات منقوشـة على حجر» للمخرج العراقي الكردي شـوكت أمين كوركي، رشـحه العراق لجوائز أوسـكار أفضل فيلم أجنبي لعام ٢٠١٦. أما فيلم «رسـالة للملك» للمخرج النرويجي من أصول كردية هشـام زمان، فنال جائزة الدراجون لأفضل فيلم شـمالي في مهرجان جوتنبرج ٢٠١٤، ونال تنويها خاصا بمهرجان دبي السينمائي الدولي ٢٠١٤ أيضاً.

تدور أحداث «رسالة للملك» خلال يوم واحد فقط، من الصباح حتى السابعة مساءً، هو رحلة يقوم بها عدد من الأفراد العراقيين الأكراد المهاجرين، ومن خلالها نتعرف إلى معاناة كل منهم، فالرجل المسن مرزك Zerik يبدأ في سرد حكايته عبر رسالة طويلة يكتبها لملك السويد – إذ يعتقد أن الملوك ما زالوا يحكمون- مؤكدا أنه لم يترك بابا إلا وطرقه لكنها جميعاً انتهت بالرفض، فهو أب لعشرة أبناء؛ ست بنات وأربعة أولاد، وأن الأكراد في حكم صدام حسين تعرض الكثير منهم للاختطاف والاختفاء، ويتساءل الرجل المسن في رسالته: «هل من الأفضل أن تكون ميتا وسط الأحياء، أم أن تكون حيا وسط الأموات؟» فهو لم يكن قادرا على إنقاذ أولاده، وأمنيته الآن أن يعود إلى وطنه، وأن يلحق بالجنازة، وأن يُمنح كل منهم جنازة محترمة، إنه الآن لا يملك نقوداً ولا أوراق خاصة بالهوية، ولا تلك القوة التي تسمح له بالعودة إلى بلاده التي تركها في رحلة هروب ممتدة استغرقت ثمانية أشهر وعشرة أيام بين طرق المهربين ليصل إلى هنا، وها هو الآن يحلم بجواز سفر للعودة إلى كردستان ليلحق بجنازة أبنائه.

تتخلل قصة العجوز السابقة – الزاخرة بالرمزية - قصص أشخاص آخرين تُروى نتف منها على مدار الفيلم الذي تدور أحداثه في يوم واحد فقط، ومنهم مثلاً مدرب الكاراتيه حسن الذي يُلقب بـ «شامبيون»، وحكايته عن التعذيب الذي تلقاه على بطنه من البوليس التركي بسبب نشاطه السياسي، وأثناء ذلك نسمع كلمات ساخرة من مثل



أن البوليس الألماني جيد جدا، وكذلك الإيطالي، بينما الفرنسي ليس سيئاً، لكن التركي محترف في التعذيب ولن تجد أفضل منه. وهناك أيضاً أحد الشباب الأكراد الذي يعاني البطالة ويسعى للحصول على أجره ممن عمل معهم بالمخبز، فيتعرض للضرب والإهانة، إلى جانب علاقة تنشأ بين رجل أربعيني كردي وبين امرأة تكبره بالعمر في محاولة منه لتحقيق حلمه في افتتاح المطعم الذي يتمناه، أما الأرملة الكردية الشابة فتترك طفلتها مع صبي مراهق حتى تنتهي من مهمتها بقتل بيكو، ذلك الرجل الذي كان أقرب صديق لها ولزوجها، لكنه وشى به عند البوليس التركي فتم اغتياله، فتقرر الثأر له، وفي لحظة ما نسمعها تقول: «في الحرب هناك أبطال وخونة، لكن يجب أن نستمر في الحياة»، وبينما تنفذ الأم انتقامها تضيع طفلتها ونرى دموع الصبي الخائف على الطفلة وهناك إلى جواره تقف تلك الفتاة التي تعرف عليها من خلال الإنترنت وأهانها ووصفها بالبدينة، لكنها لا تتردد في مساعدته والبحث عن الطفلة معه.

يتميز فيلم «رسالة للملك» بثراء الشخصيات وعمقها، على الرغم من أننا نشاهد تصرفاتها المعدودة خلال يوم واحد فقط، نكون شهودا على تورط بعضهم في العنف والسرقة والقتل، نعيش معهم الانتظار وكأنه موت بطيء، وكأنهم مقيدو الأيدي والأرجل، وكأنهم لا يستطيعون التقدم أو التراجع، نعيش معهم

الشريط السينمائي بعرض أحد أفلام المخرج الكردي التركي الشهير يلماز غوناي وسط أجواء رقابية وسياسية خانقة، ثم القبض على صاحب صالة العرض – والد الصبي الذي سيصبح مخرجاً بالفيلم – الوالد الذي يمارس عشقه سراً رغم المنع والمخاطر التي قد يتعرض لها، وورث ابنه عشقه للفن السابع، فاللقطات الافتتاحية التي تشي بعشق الناس للسينما وإصرارهم على المشاهدة كأنما هناك سحر يجذبهم لذلك العالم المرسوم بالضوء على الجدران، سحر أنساهم أي خوف وخطر يحيط بهم. كانت اللقطات تقول الكثير على الرغم من الكلمات القليلة المنطوقة، كانت حالة الشخصيات الداخلية والنفسية تنطق بولع على الرغم من الخوف، حالة خلقها بشفافية ورقة أداء الممثلين وتكوين الكوادر والإضاءة بمختلف درجاتها الواشية بالخوف والسرية ومحاولة التكتم.

كذلك كانت الشخصية «سينور» مثل الجوهرة التي من خلالها يمكن حكاية المأساة المروعة للأنفال، وكذلك إلقاء الضوء بقوة على تقاليد بالية تخيم على الريف الكردي، مع ذلك أُهدرت قيمة اللؤلؤة الثمينة على يد المخرج، إذ لم ينجح في توظيفها وتعميق شخصيتها، واكتفى بالتكرار واللهاث وراء تفاصيل لا أهمية لها، وحتى المشهد الذي يصور لحظات القبض على الأكراد وحرق بيوتهم وإيداعهم السجون أو قتلهم ضاعت قوة تأثيره نظراً لتكراره عدة مرات متناثرة لحظات من الحياة تكون فيها الحياة صاعدة إلى الأعلى بينما في مرات أخرى تأخذهم للأسفل بقوة ومن دون رحمة، لكنهم مع ذلك لا يفقدون الأمل.

عنوان أكبر من الفيلم

على العكس من الفيلم السابق، الذي لا يبدو عنوانه جاذبا للمتلقي ولا يعادل قوة مضمونه وصدق الأداء المميز لأبطاله، يأتي فيلم «ذكريات منقوشة على حجر»، إذ يبدو العنوان أقوى وأكبر حجماً من الفيلم الذي جاء مسطحاً لتيمة مهمة وخطيرة تناولتها أفلام وثائقية من قبل بقوة وشجاعة وقدر عالٍ من الجودة الفنية؛ مثلما فعل المخرج مانو خليل في شريطه الوثائقي «الأنفال.. شظايا من الحياة والموت» الذي يقتفي فيه آثار الألم والقسوة في دروب كردستان محاولا رصد حقيقة أفظع جريمة ارتكبت في حق الشعب الكردي في الثمانينيات من القرن الماضي، التي راح ضحيتها وفق الرواية الكردية زهاء ٢٠٠ ألف كردي على أيدي صدام حسين وأتباعه فيما يعرف بالإبادة الجماعية أو حملات الأنفال.

لاشك أن هناك بعض الأفكار والموضوعات يصعب تحقيقها في شرائط وثائقية لاختفاء بعض أفرادها بسبب الموت، مما يفتح الباب واسعاً أمام الروائي للبحث والتنقيب والكتابة وإعادة الكتابة لتعميق الأشياء وفضح خبايا التاريخ وتسليط الضوء على بشاعة القهر والاضطهاد والديكتاتورية، وهو ما قد يتخيله المرء عندما يقرأ عنوان «ذكريات منقوشة على حجر»، لكن أثناء المشاهدة نكتشف أن العمل والفكرة العملاقة ينطبق عليها المثل القائل «تمخض الجبل فأنجب فأراً»، إذ تحول الفيلم إلى سرد قصة مجموعة من السينمائيين الأكراد يحاولون تصوير فيلم عن عمليات الأنفال، فيواجهون الصعوبات في الميزانية وفي توفير معدات التصوير اللازمة ويضطرون إلى تهريبها والمخاطر الناجمة عن ذلك، مثلما يواجهون معضلة اختيار بطلة مناسبة، وحتى عندما يجدون الفتاة الملائمة «سينور» التي توافق وفاءً وتخليدا لذكرى أبيها الذي كان أحد ضحايا الأنفال يقف عمها حجر عثرة في طريقها إذ يرفض بشدة وحزم وكذلك ابنه الذي يخطط للزواج بها.

كانت بداية «ذكريات منقوشة على حجر» واعدة مبشرة بالكثير، خصوصا أن المخرج يستهل

بين الاستطرادات المطولة مع شخصيات العم وابن العم المليء بالغيرة العمياء التي تقوده لقتل المخرج، وكذلك المطرب الشهير شديد السطحية والابتذال.

البانوراما تجوب المدن المصرية

بقي أن نشير إلى أن أفلام «ملتقى الطرق» الخمسة كانت من بين أكثر من ستين فيلماً من القارة الأوروبية اختارتها المخرجة والمنتجة ماريان خوري المنظمة لفعالية بانوراما الفيلم الأوربي، وكانت السمات الأساسية التي تجمع بين هذه الأفلام أنها ذات هوية عربية وتم إنتاجها عن طريق التعاون العربي الأوروبي المشترك، إذ تجمع بينها تيمة الهجرة أو الحرب وعبور الحدود بالمعنيين الحقيقي والرمزي؛ والأفلام الثلاثة الأخرى هي - إضافة إلى «رسالة للملك» و«ذكريات منقوشة على حجر» - «أنا مع العروسة» للمخرجين الإيطاليين أنطونيو أوجوجليارو وجابريللي ديل جراندي والفلسطيني خالد سليمان الناصري، وفيلم «إطار الليل» للمخرجة المغربية العراقية البريطانية تالا حديد، التي أنجزت فيلمها عن طريق الإنتاج المشترك بين فرنسا والمغرب وقطر والإمارات، وفيلم المخرجة السورية ياسمين فضة «ملكات سوريا» الذي تم إنتاجه عن طريق الدعم اللبناني الأردني البريطاني والإماراتي، الفيلم الذي من خلاله يتم سرد تجربة مسرحية بدأت بخمسين امرأة سورية يحكين حكايتهن مع الهجرة الإجبارية من بلدهن إلى الأردن وفظائع الحرب والقتل التي تعرض لها أفراد من أسرهن، لكن مع مرور الوقت يتبقى فقط نصف العدد وتنسحب الأخريات لسبب أو لآخر في مقدمتها الخوف من البطش السياسي والعادات والتقاليد.

تنوعت أفلام البانوراما ما بين الروائي الطويل والوثائقي والكلاسيكي، وتم عرضها في ٩ من دور العرض السينمائية في عدة مدن مصرية هي السادس من أكتوبر، والإسكندرية الساحلية، وطنطا بوسط الدلتا، والمنيا الجنوبية، أما القاهرة فتوزعت العروض فيها ما بين معهد جوته والمركز الثقافي الإيطالي والمركز الثقافي الفرنسي وسينما «زاوية» و«كريم». وشهدت هذه الدورة عرض العديد من الأفلام الأوروبية التي حصد معظمها جوائز مثل «جراد البحر» الذي نال جائزة لجنة التحكيم بمهرجان كان، وفيلم «حكاية الحكايات» الذى شارك بالمسابقة الرسمية في «كان» وشاركت في بطولته سلمى حايك، إلى جانب فيلم «٤٥ عاما» الحائز على جائزة أفضل ممثلة وأفضل ممثل في مهرجان برلين السينمائي الدولي، وفيلم «قانون السوق» الفائز بالسعفة الذهبية لأفضل ممثل. مثلما تضمنت البانوراما قسما بعنوان «إضاءة على سينما البلقان» تم خلالها عرض مجموعة أفلام من دول البلقان مثل فيلم «الشمس العالية» والفائز بجائزة «نظرة ما» في مهرجان كان عام ٢٠١٥، ومجموعة أفلام قصيرة من اليونان بعنوان «رحلة خلال اليونان أثناء فترة الأزمة» التي تحكي عن الأزمة الاقتصادية التى تمر بها البلاد، وتعطي منظورا عاما لحال المنطقة وتاريخها وواقعها المعاصر. وكذلك شهدت الدورة الثامنة للبانوراما قسما خاصا للمخرجين الصاعدين تضمن اثنين من الأفلام التي تنافس على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي وهما «ماستانج» إنتاج فرنسي ــ تركي مشترك، وفيلم الرعب النمساوي «تصبحين على خير يا ماما». في حين تضمن قسم «موعد مع الفيلم الوثائقي» عددا من الأفلام من بينها فيلم «إيمي» وهو السيرة الذاتية للمطربة الراحلة إيمي وإينهاوس، هذا إلى جانب عرض ٤ أفلام لمخرج الأفلام الوثائقية الفرنسي الكبير نيكولا فيليبيرت. أما قسم «كارت بلانش» فتضمن مختارات لثلاثة سينمائيين مصريين من الأفلام الأوروبية المحببة إليهم، وهم محمد خان وعمرو سلامة وهالة جلال.

فيلم زنزانة

كاظم مرشد السلوم

يدخل الإمارات العربية المتحدة في عالم إنتاج الافلام الروائية الطويلة

لم يعد الحراك السينمائي الإماراتي يقتصر على الأفلام القصيرة وإقامة المهرجانات السينمائية، وإنما تعداه هذه المرة ليدخل - ومن خلال المخرج الشاب ماجد الأنصاري وفيلمه الشيق «زنزانة» - عالم الأفلام الروائية الطويلة، معلناً بدء المراهنة على جيل من الشباب الإماراتي المدرب والواعي بخفايا الصنعة السينمائية.

الإماراتي ماجد الأنصاري يقدم حكاية زنزانة يمكن أن نتصورها في أي بلد عربي ، يكون القانون مخترَقا فيه .

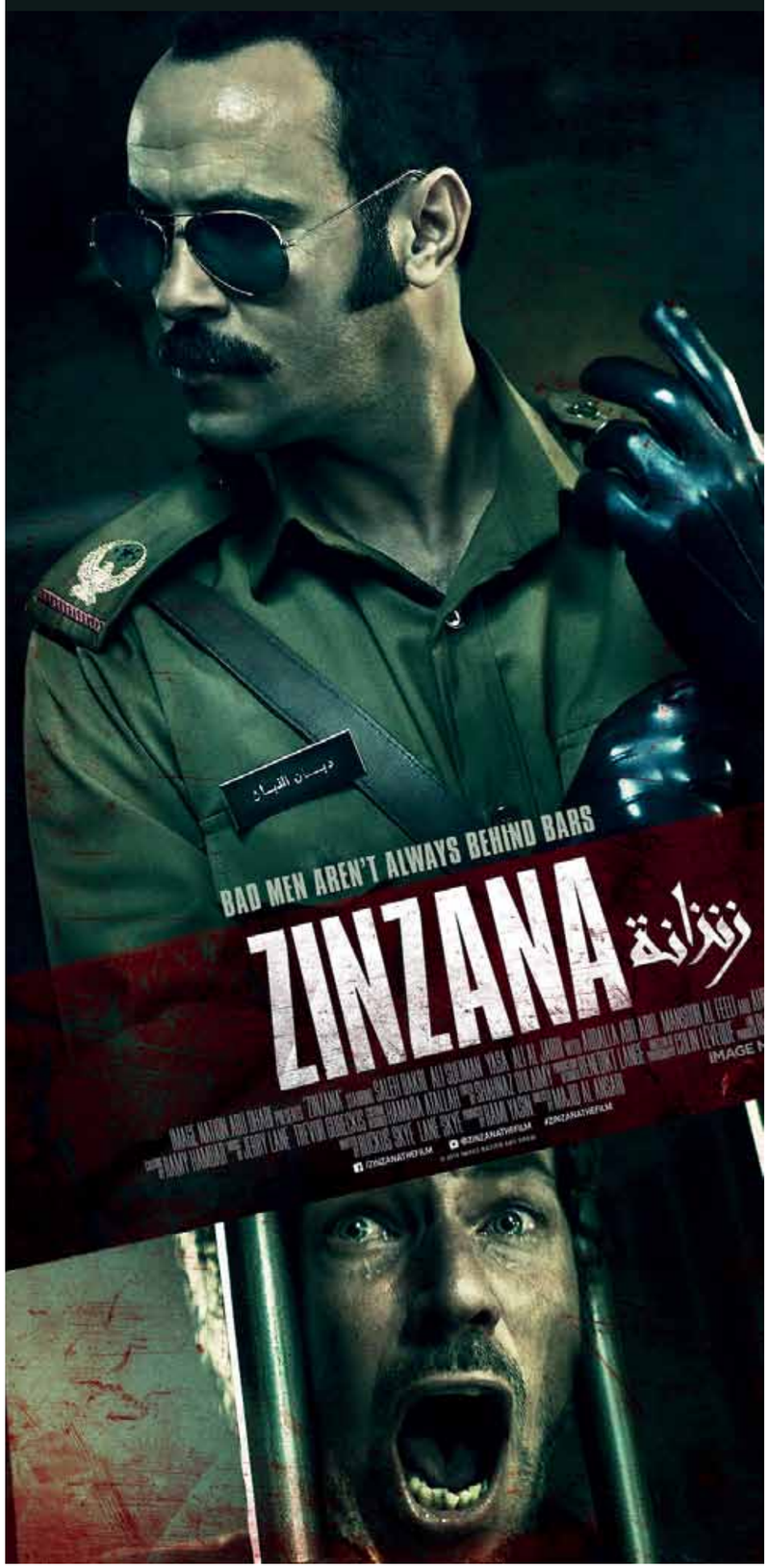
العنوان

زنزانة هو عنوان فيلم الأنصاري، وهو عنوان مباشر إذا أردنا تأويله، فهو يشير إلى أن زنزانة السجن في البلاد العربية متشابهة، ويمكن للحكاية التي تجري فيها أن تحصل في كل البلدان التي يمكن اختراق سجونها والعبث بأمنها بسهولة، وأعتقد أن رفع « أل « التعريف عنه «زنزانة» فيه هذه القصدية التي أرادها الفلم.

الحكاية

في ال (زنزانة) اثنان، أحدهم طلال « صالح بكري «الذي لا يتذكر سبب وجوده في الزنزانة، فقط يعرف أنه تشاجر مع شخص آخر، نتيجة سكره الشديد وخلافه مع زوجته، يخرج السجين بكفالة ـ ويبقى هو لأنه فقد هويته الشخصية أثناء المشاجرة، يحاول الاتصال بزوجته التي انفصل عنها، لكنها لا تستجيب، لذلك يجب إرساله إلى القاضي ليبت في أمره وفقاً لما أخبره به ضابط الشرطة المشرف على المركز، يدخل ضابط آخر هو دبان « علي سليمان «، في زيارة للسجن وبلحظة خاطفة يقوم بقتل ضابط المركز بعد أن يغرز سكيناً في رقبته، ويسحبه ليضعه في حمام المركز، وسط دهشة طلال وخوفه، ليبدأ الضابط القاتل بتهديد طلال فهو يعرف زوجته وابنه ويمكنه أن يؤذيهما، بعد ذلك يتصل بشرطية ساذجة تعمل في المركز، ويبدأ بمغازلتها رغم وزنها الثقيل وعدم امتلاكها ما يستحق المغازلة، يتيقن طلال انه أمام محنة كبيرة لا يعرف كيف يتخلص منها، خصوصاً أن خصمه الآن شخص مضطرب عقليا، يعود السجين الذي خرج ليكفل طلال ويسأل عن الضابط السابق فتكون النتيجة قتله هو الآخر ووضعه مع القتيل في الحمام ذاته.

نعرف فيما بعد أن الضابط المزيف دبان، لديه أخ محكوم بالإعدام وسيصل الليلة لينفذ فيه الحكم صباحا، وهو يحاول



يحسب للمخرج ماجد الأنصاري اختياره لسيناريو وحكاية الفيلم، باعتبارهما تحديا كبيرا لقدرة أي مخرج

إنقاذ أخيه من هذا الحكم مهما كلف الأمر، تمر الليلة على طلال كأطول ليلة في حياته، وأكثرها رعبا، الحوار الذي يدور بين دبان وطلال هو الذي يملأ وقت الفيلم ، وهو حوار مكتوب بعناية، يفصح عن العمق النفسي المضطرب الذي يعيشه الاثنان، يصل الأخ الذي يفترض أن يعدم ويحاول الضابط دبان إنقاذه وينجح في ذلك، لكن الأخ لا يشبه سلوك أخيه الضابط وانحرافه، يحاول الضابط قتل طلال، بعد أن سجن ولده معه عندما أتى إلى زيارته، وإيغالا في إيذائه يعطيه قنينة خمر، لكن طلال يستخدم الخمر لحرق الضابط، بلعبة قديمة هي نفخ الخمر على ولاعة سبق أن حصل عليها من الشرطية التي كانت في السجن وينجح في ذلك، يدخل أخو الضابط ، يصيب طلال برصاصة ويقتل أخاه ليخلصه من ألم الحرق، تحضر الزوجة وتشاهد ما جرى يموت طلال بين يدي زوجته وابنه، ويموت الضابط حرقا.

الاشتغال

يحسب للمخرج ماجد الأنصاري اختياره لسيناريو الفيلم وحكايته، باعتبارهما تحديا كبيرا لقدرة أي مخرج، فالمكان واحد لا يتغير إلا ما ندر، والحكاية ببعدها النفسي والاجتماعي، والشخصيات المركبة، خصوصا الضابط دبان، كلها تحد كبير لمخرج يبدأ أولى خطواته في إخراج فيلم روائي طويل .

لم يدخر الأنصاري جهدا في رسم شخصياته وحركتها داخل المكان الضيق زنزانة السجن، حركة كاميرته وتنوع لقطاته تناغما مع الحوار، وكان رسم المكان « الحدث « قريبا من شكل الزنزانة الأمريكية «أفلام الكابوي»، حيث تتوسط الزنزانة السجن، وهو على غير المألوف في مراكز الشرطة العربية، لكن هذا الاختيار ساعده كثيرا في السيطرة على حركة ممثليه، وعدم اضطراره إلى الانتقال لأماكن أخرى، كالمكاتب مثلا .

رغم براعته في أداء دوره إلا أن الممثل علي سليمان، كان يبدو ممثلا مسرحيا أكثر منه سينمائيا في الكثير من الأحيان، وكان بالإمكان تجاوز ذلك من خلال الاشتغال على اللقطات القريبة على وجه الممثل لتبيان قسوته وشذوذه العقلي، بدلا من الحركات المسرحية « مشهد القفز على قضبان الزنزانة «.

ردود فعل طلال «صالح بكري « لم تكن بالمستوى ذاته على طول خط الفيلم، خصوصا في مشهد سجن ابنه، وبدا في معظم المشاهد وكأنه مخدر، ولا أدري هل كان ذلك بتوجيه من المخرج باعتبار أن طلال مدمن على الكحول.

لم تخرج الكاميرا من المكان إلا قليلا، وهو أمر متعب للمشاهد، لكن قوة الأداء وحالة الترقب لمعرفة النهاية التي عاشها المشاهد، أسهمت كثيرا في تجاوز هذه الحالة، وهو ما يحسب للفيلم وكادره.

السيناريو كتب بحرفية عالية، ليرسم لمخرج العمل الخطى الصحيحة لكيفية التعامل مع عناصر اللغة السينمائية، وتوظيفها ضمن دلالتها النفسية بما يؤثر في المتلقي، فكان عامل التشويق هو النتاج الذي أسهم في نجاح الفيلم وتقبل الجمهور له.

كذلك كان المونتاج وهو روح العمل كما يصفه منظرو السينما الكبار، العامل المهم في إخراج الصورة النهائية للفيلم، واعتقد أن شهناز دليمي، قد قرأت السيناريو بدقة قبل الشروع بمشاهدة رشز الفيلم والعمل على منتجته، لأن المونتاج جاء متناغما مع حدة الحوار التي تتصاعد بين الضابط دبان والسجين طلال، ووفق هذا التناغم جاءت الإثارة المطلوبة.

تأويل النص المرئي

رغم بساطة الحكاية وعدم وجود لغز محير فيها، إلا أن النص المرئي لفيلم الزنزانة لا يمكن أن ينأى عن التأويل، ابتداءً من اختيار المخرج لممثليه من بلدان عربية مختلفة، وتعمده بقاء كل ممثل على لهجته التي يتحدث فيها في بلده، الأمر الذي يمكن أن يؤول بأن هكذا زنزانة يمكن أن تكون موجودة في أي بلد عربي، خصوصا تلك البلدان التي يُخرق فيها القانون يوميا.

الزنزانة بحد ذاتها لها دلالتها الخاصة، فهي المكان الذي تصادر فيه الحريات، وليست بالضرورة مكاناً لحجز المجرمين ومعاقبتهم، غياب الفهم الواعي للعلاقة الاجتماعية بين الرجل والمرأة، وقناعة الرجل بأنه صاحب الحق دائما، وأن الزوجة لا يحق لها أن تحتج آو تنتفض على سوء معاملتها، مهما كانت درجة السوء، هي الرسالة غير المباشرة التي طرحها الفيلم، من خلال معرفتنا بعلاقة طلال مع زوجته وتهديده لها، وهي رسالة إدانة لتسلط الرجل الشرقي.

كادر العمل

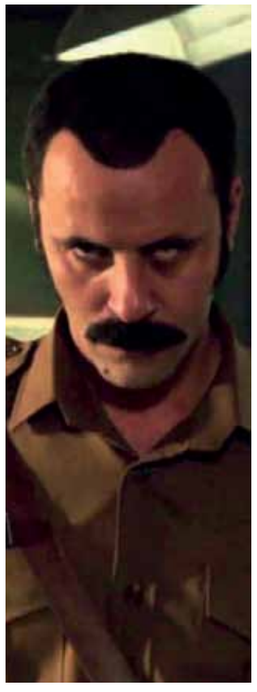
الإنتاج – رامي ياسين

سيناريو – روكوس سكاي – لاين سكاي

مونتاج – شهناز دليمي

موسيقى – تريفور غوريكيس

تمثيل – صالح بكري – علي سليمان – عهد كامل – علي الجابري – عبد الله بوعابد – منصور فيلي – ياسة جمعة – اياد حوراني



> السيناريو كتب بحرفية عالية، ليرسم لمخرج العمل الخطى الصحية لكيفية التعامل مع عناصر اللغة السينمائية

مدينة الجسور المعلقة تحتفي

بالفيلم العربي المتوج

المحرر - احتفت مدينة قسنطينة الواقعة في الشرق الجزائري من ١٨ إلى ٢٣ ديسمبر ٢٠١٥، بـ«أيام الفيلم العربي المتوج»، إذ كان جمهور مدينة الجسور المُعلقة على موعد مع السينما التي غُيبت عنه لأكثر من عشرينيتن من الزمن، لعديد الأسباب، أهمها سنوات الدم التي مرت بها الجزائر، وقد كانت المناسبة مُواتية لعقد تصالح وهدنة مع هذا الجمهور المتعطش للفن السابع، أين استمتع ولمدة ٦ أيام كاملة بالأفلام العربية المتوجة، التي وصل عددها لـ١١ فيلما عربيا، تشترك كلها في التتويجات والجوائز التي تحصلت عليها وحصدتها في مختلف المهرجانات العالمية والعربية، وقد كانت البداية مع الفيلم الجزائري «البئر» للمخرج لطفي بشوشي، الذي حصد أربعة جوائز بمهرجان الإسكندرية السينمائي، ويروي الفيلم وقائع محاصرة جنود الاستعمار الفرنسي لسكان قرية نائية بمنطقة الجنوب إبان حرب التحرير، من هنا تولد معاناة السكان المحاصرين، من نساء وأطفال وشيوخ، جراء انعدام الماء، خصوصا وأن البئر الوحيدة بالقرية تم تلويثها بعد أن تم رمي ثلاث جثث تعود للجنود، تلاها الفيلم الأردني «ذيب» للمخرج الشاب ناجي أبو نوار، الذي حصد العديد من الجوائز العالمية، آخرها ترشيحه في القائمة القصيرة لجائزة الأوسكار، ينقل الفيلم صفحة من التاريخ المنسي من شبه الجزيرة العربية، إبان حكم الإمبراطورية العثمانية، حيث يعيش الطفل ذيب في أحد الصحارى الأردنية، إذ وبعد وفاة والده شيخ القبيلة، تقع مسؤولية تربيته على عاتق أخيه حسن، لكن تلك الحياة البدوية تتغير وتتبدل حين يقوم ضابط انجليزي ودليله بزيارة القبيلة في مهمة غامضة، ومن هنا تتغير وتيرة الحياة في القبيلة، أما الفيلم التونسي «الزيارة» للمخرج نوفل صاحب الطابع، فينقل هو الآخر صورة مأساة يوسف الذي عاش وتربى يتيما، وأكثر من ذلك فقدانه الذاكرة ما جعل خيط الماضي مقطوعا بالنسبة إليه، وهنا يدخل في صراع وبحث عن الهوية، وفي خضم كل هذا يتعرف على فتاة جذابة وغامضة أمام منزله، وقد ساعده هذا اللقاء على استرجاع بعض الصور المقطوعة من ماضيه، شارك هذا الفيلم في العديد من المهرجانات، وحصد عدة جوائز، أهمها من مهرجان الفيلم المغاربي الذي أقيم في الجزائر، أما العراق فقد كان حاضرا هو الآخر من خلال فيلم «تحت رمال بابل»، للمخرج محمد جبارة الدراجي، الفيلم حسب ملخصه هو مقدمة متأخرة للفيلم الأول للمخرج «ابن بابل» من خلال العودة بالزمن لمقدمات الفيلم الأول الذي يتمحور حول بحث الأم اللامجدي عن ابنها في المقابر الجماعية وموتها بحسرتها الكبرى قبل أن تهتدي إليه حيا أو ميتا، يكشف لنا الفيلم مسيرة الابن، التي كانت معاكسة لرحلة أمه، فنراه في حالة مأساوية منسجما مع المعارك التي وقعت بعد انسحاب الجيش العراقي من الكويت ومن ثم معتقلا من قبل وحدة الانضباط العسكري، وبعدها في الاعتقال بتهمة المشاركة في الانتفاضة ضد النظام، ومن مصر شارك فيلم «الفيل الأزرق» للمخرج الشاب مروان حامد، وهو عمل مقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه للروائي أحمد مراد، إذ يحكي الفيلم قصة الدكتور يحيى الذي يعود بعد ٥ سنوات من العزلة الاختيارية إلى العمل في مستشفى العباسية للصحة النفسية، حيث سيعمل في القسم الذي يقر الحالة العقلية لمرتكبي الجرائم، ويقابل صديقا قديما يحمل إليه ماضيا جاهد طويلا لينساه، ويجد يحيى نفسه وسط مفاجآت تقلب حياته لتتحول من اكتشاف حقيقة صديقه إلى رحلة مثيرة لاكتشاف نفسه أو ما تبقى منها، ومن مصر أيضا شارك فيلم «بتوقيت القاهرة» لأمير رمسيس في هذه التظاهرة، إذ يتمحور فيلمه حسب الملخص حول ثلاث حكايات تحدث جميعا على مدار يوم واحد في مدينة القاهرة، أولى هذه الحكايات مع الممثلة المعتزلة ليلي السماحي التي تزور زميلها الممثل سامح كمال في بيته، وثانيها حكاية سلمى ووائل اللذين ينفردان بنفسيهما للمرة الأولى في شقة أحد الأصدقاء، والثالثة حكاية يحيى الرجل العجوز الذي أصابه الزهايمر ويوصله حازم تاجر المخدرات بالسيارة إلى القاهرة للبحث عن صاحبة الصورة التي يحملها في جيبه لتنشأ علاقة إنسانية على الطريق بين تاجر المخدرات وبين العجوز الذي لا يتذكر شيئا، أما من المغرب فشارك محمد مفتكر بفيلمه «جوق العميين» الذي سبق وأن حصد الجائزة الأولى بمهرجان وهران الدولي للفيلم العربي، والجائزة الأولى بأيام قرطاج السينمائية، ناهيك عن العديد من الجوائز والمشاركات الأخرى، ينقل الفيلم السنوات الأولى من حكم الملك المغربي الحسن الثاني، حيث يعيش الحسين وهو قائد فرقة موسيقية شعبية وأحد محبي الملك الجديد، برفقة زوجته حليمة في منزل عائلتها، منزل يتخلله صخب كبير مصدره ألوان وإيقاعات الرفقة الموسيقية والراقصات الشعبيات مما يضطر موسيقيي الاوركسترا من الرجال إلى التظاهر أحيانا بالعمى من أجل العمل في الحفلات المخصصة للنساء، التي تنظمها العائلات المغربية المحافظة، حسين فخور جدا بابنه ميمو، ويضحي من أجله منذ مرحلة دراسته الابتدائية ليكون الأول في الفصل، لكن ميمو سيقع في حب شامة، خادمة الجيران الجديدة، ولكي لا يخيب أمل والده فيه، فإنه سيقوم بتزوير ورقة نتائجه المدرسية، من تونس شارك فيلم المخرجة الشابة ليلى بوزيد بفيلم « على حلة عيني» الذي حصد جائزة المهر الذهبي بمهرجان دبي السينمائي، ناهيك عن عدد الجوائز الأخرى التي تحصلت عليها في كل من أيام قرطاج السينمائية وأخرى عالمية، ينقل الفيلم زمن قبل اندلاع الثورة التونسية بسنة، أي سنة ٢٠١٠، عن طريق فرح صاحبة ١٨ سنة التي تجتاز امتحان البكالوريا، وعائلتها تتصور أنها أصبحت طبيبة، إلا أنها لا ترى الأشياء من الزاوية نفسها، فهي تغني مع مجموعة روك ملتزمة، تحيا وتنتشي وتكتشف الحب ومدينتها الليلية، وذلك ضد إرادة والدتها «حياة» التي تعرف تونس وممنوعاتها، من سوريا شارك المخرج محمد عبد العزيز بفيلم «المهاجران»، وهو عبارة عن رؤية سينمائية لعرض مسرحي حمل الاسم نفسه عن نص لـ«سلافوموجيك» تحكي القصة عن مهاجرين اثنين، أحدهما يبحث عن الحرية والآخر عامل بسيط، يلتقيان في ليلة رأس السنة في قبو في أحد الدول الأوربية، لتتضح الظروف التي اضطرت كل منهما للهجرة من بلاده نتيجة الأوضاع التي يمران بها، ومن موريتانيا جاء المخرج عبد الرحمان سيساكو بفيلمه «تمبكتو» الذي صال به العالم وجال، وحصد به العشرات من الجوائز المهمة، من بينها ٧ جوائز سيزار من فرنسا، ناهيك عن مشاركته المهمة بمهرجان «كان» السينمائي، وقد جاء في ملخصه ما يلي، في مدينة تمبكتو المالية التي يحكمها نظام متطرف من قبل الجماعات الجهادية، كان كيدان يظن حتى وقت قريب أنه بمأمن من قبضة الجهاديين، لكنه يكتشف أنه على خطأ، حينما تقع حادثة تجبره على مواجهة ما كان يظن أنه لن يواجهه، أما الفيلم الذي حصد أغلى وأثمن جائزة فهو الفيلم اللبناني القصير «موج ٩٨»، للمخرج إيلي داغر، الذي حصد من خلاله جائزة السعفة الذهبية بمهرجان كان السينمائي عن فئة الأفلام القصيرة، يروي الفيلم الذي دامت تحضيراته سنتين، قصة طالب في المدرسة يدعى عمر ويعيش في الضاحية الشمالية لبيروت، يعاني في محيطه الاجتماعي، وذات غروب على شرفة مطلة على المدينة، يلاحظ عمر شيئا غريبا، شيئا يشبه حيوانا ضخما ذهبي اللون، يظهر بين الأبنية، فيجذبه ويرشده لاكتشاف جزء مميز من المدينة، وكان إيلي داغر قد قام بتصوير مشاهد الفيلم باللقطات الحقيقية الحية قبل أن يحولها إلى فيلم رسوم متحركة.

التسامح إنتاج مشترك

حمل المهرجان شعار «التسامح إنتاج مشترك»، وهي «التيمة» التي تم إسقاطها على الملتقى العلمي الذي نظم على هامشه، ويشرف عليه الروائي الجزائري سمير قسيمي، أحيت فعالياته العديد من الوجوه النقدية المحلية والعربية، التي مثلت في مجملها النقد السينمائي، ويتعلق الأمر بكل من كاظم مرشد السلوم من العراق، والدكتورة أمل الجمل ومحمد عبد الرحمان من مصر، وعبد الكريم قادري وخالد بن صالح من الجزائر، تناول المتدخلون في أوراقهم مدى انعكاس قيمة التسامح في الأفلام العربية.

من جهة أخرى حضرت إلى المهرجان العديد من الأسماء الفنية العربية وتم تكريمها، من بينها سوسن معالج وسلمى المصري وصفية العمري وبوسي ومادلين مطر وغسان مسعود وسلاف فواخرجي، أما من الجزائر فقد تم تكريم الممثلة القديرة شافية بوذراع. كما تم إحياء سهرة فنية على شرف الموسيقار الكبير نوبلي فاضل الذي قام بوضع العديد من ألحانه في السينما، نشطها عدد كبير من الفنانين والفنانات، بالإضافة إلى كل هذا تم تكريم خاص لأبطال السلسلة الفكاهية التي تربعت على عرش المشاهدين الجزائريين سنوات التسعينيات وهي سلسلة «أعصاب وأوتار» التي أخرجها محمد حازورلي.

وفي بوتقة كل هذا تم تنظيم معرض صور ووثائق لأول مخرج مغاربي، وهو الطاهر حناش الذي خاض غمار المعترك السينمائي إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، وعلى الرغم من الظروف والضغوطات التي مورست عليه كعربي، إلا أنه استطاع أن يثبت نفسه كمخرج وممثل ومصور، وقد استطاع أن ينقل هذه الحرفة لمساعده جمال شندرلي الذي التحق بالجبال وصور معارك وبطولات الثوار، ووحشية الجيش الفرنسي.

محافظ المهرجان إبراهيم صديقي ووزير الثقافة عز الدين ميهوبي صرحا بأنه سيتم توسيع «أيام الفيلم العربي المتوج» مسقبلا، لينفتح على الأفلام العالمية المتوجة الأخرى، ليتحول المهرجان إلى منصة عالمية تجتمع فيها الأفلام المتوجة.

مع المخرج السينمائي المغربي

عبد السلام الكلاعي

أجرى الحوار: إدريس علوش

عبد السلام الكلاعي المخرج السينمائي المغربي

أسرته شاشة السينما منذ طفولته

منتج وكاتب صاحب مسار مهني متميز جداً

يسهم بكل ما أوتي من قوة الفعل الإبداعي والوعي النقدي في إخراج أفلامه والسهر المباشر على أن تكون في أحلى صورة متحركة تستقطب المتلقي وتسترعي اهتمام مشاهديها...

عبد السلام الكلاعي المخرج السينمائي المغربي الذي أسرته شاشة السينما منذ طفولته،وفي سن مبكرة من حياته التحق بأحد أندية السينما في بلدته العرائش التابع للجامعة الوطنية للأندية السينمائية، ومنذ هذا التاريخ وهو شغوف بالسينما وقضاياها فنا وإبداعا وصناعة، يسهم بكل ما أوتي من قوة الفعل الإبداعي والوعي النقدي في إخراج أفلامه والسهر المباشر على أن تكون في أحلى صورة متحركة تستقطب المتلقي وتسترعي اهتمام مشاهديها.

هو أيضا منتج وكاتب صاحب مسار مهني متميز جداً. ولد في عام 1969 في مدينة العرائش الأطلسية، تخرج من المعهد الوطني للعمل الاجتماعي، ثم حصل على شهادة في إعلاميات التسيير وبعدها حصل على دبلوم الإخراج السينمائي. 2003 كانت السنة الذي رأت بداية عمله السينمائي الأول وهو الفيلم القصير «يوم سعيد» الذي يحكي قصة صبي صغير يعمل كماسح الأحذية. في عام 2004 أخرج أول فيلم تلفزيوني له «ماجدة» للقناة المغربية الثانية والتي سيستمر في التعاون معها إلا الآن في العديد من الأفلام التلفزية التي حققت نجاحاً كبيراً، وفي العام 2006 صور الفيلم القصير «رحلة مبهرة» والفيلم التلفزيوني «عن الرجال والبحر» الذي يتناول موضوع الهجرة نحو الضفة الأخرى للقناة المغربية الأولى. ثم في 2009 يصور فيلم «سيدة الفجر» للقناة الثانية والذي سيفوز بجائزة أحسن فيلم تلفزيوني عربي في مهرجان عَمَّان للتلفزيون. وفي سنة 2010، يبدأ إعداد أول فيلم سينمائي طويل له تحت عنوان «ملاك» سيتم عرضه في العام 2012، والذي سيحصل على عدة جوائز وطنية ودولية وهي: جائزة أفضل سيناريو، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة أفضل ممثلة في مهرجان طنجة السينمائي (2013)، جائزة أفضل ممثلة بمهرجان خريبكة (2013)، جائزة الجمهور في مهرجان السينما الإفريقية بأبط بفرنسا (2014). في العام 2013، يصور الفيلم التلفزيوني «حب وغضب» الذي سيحصل على جائزة أحسن فيلم تلفزيوني في مهرجان مكناس للأفلام التلفزية. ثم في 2015 يصور فيلم «صمت الذاكرة » للقناة الثانية.

يهمنا معرفة جديد انشغالاتكم الفنية؟

أنا الآن في طور إنجاز مشروعين أولهما شريط سينمائي طويل بعنوان «رجال الليل» والذي حصل على التسبيق -الدعم الأولي-على المداخيل من صندوق دعم الإنتاج الوطني للمركز السينمائي المغربي ، وهو فيلم يحكي عن مغرب سنوات الرصاص والقمع ومغرب الحاضر عن طريق قصة لأحد أعضاء الشرطة الخاصة في السبعينات والذي يطارده ماضيه الآن في الحاضر. هو فيلم عن الندم واستحالة الخلاص. إنه فيلم بوليسي سياسي سأصوره في الصيف القادم ونحن الآن بصدد استكمال أساسيات التمويل.

أما المشروع الثاني وهو سلسلة بعنوان «عين الحق» وتحكي عن المواجهة بين الفكر العقلاني العلمي والفكر الخرافي الغيبي عن طريق قصة الدكتور إسماعيل الذي يكتشف أن عين الماء التي يعتقد الجميع أنها تعالج وتشفي والتي ترتبط بها مصالح اقتصادية كبيرة، هي في الحقيقة ملوثة ومؤدية وتسبب أمراض خطيرة. فتبدأ المواجهة بينه وبين محيطه كله بما فيه أخوه رئيس بلدية البلدة الذي كان يريد أن يجعل من العين رافعة إقتصادية للمدينة.

إنهما مشروعين متكاملين نوعا ما وتربط بينها وحدة في المضمون بما أنهما يفصحان عن تفكير ومسائلات لواقعنا السياسي والاجتماعي وكذلك على مستوى الشكل الفني والصياغة التقنية إذ أنني في هذين العملين أريد أن أعطي أهمية أكثر للبحث مع الممثلين على مستوى أدائهم في بعض الجوانب العميقة والمعتمة في ما أكتبه لاكتشافها أكثر وبالتالي عكسها على الشاشة بشفافية ووضوح أكبر.

هل لكم في أن تضعونا في الصورة التي يوجد عليها المشهد السينمائي المغربي؟

أظن أن السينما المغربية قد حققت طفرة نوعية منذ نهاية التسعينات إلى الآن، بحيث أنها أصبحت من سينمات دول الجنوب التي تتمتع بحضور قوي على مستوى المهرجانات الدولية والملتقيات السينمائية، كما أننا لن نجازف إذا قلنا أن السينما المغربية الآن

«رجال الليل» هو فيلمه السينمائي الطويل القادم.

هي الأكثر غزارة من ناحية الكم الإنتاجي مقارنة بسينمات دول المنطقة التي ننتمي لها وأظن ذلك راجع لأمرين أولا: سياسة دعم الإنتاج السينمائي الوطني التي لاحظنا في السنوات الأخيرة أنه تمت تقويتها بحيث أصبح عدد المشاريع التي تدعم أكثر كما أن حجم منحة الدعم التي تقدم لكل مشروع أصبحت أكثر مما كانت عليه من قبل. رغم أنه في حقيقة الأمر ما زال هذا الدعم غير كاف نظرا لعدم وجود مصادر تمويلية أخرى كفيلة بدفع العملية الإنتاجية للأمام. والأمر الثاني الذي أظنه بالأهمية نفسها في الرفع من وتيرة الإنتاج السينمائي المغربي هو وجود عدد كبير من السينمائيين الشباب الحاملين للعديد من المشاريع القادرة على المساهمة في صياغة سينما وطنية تستطيع أن تجد لها موطئ قدم على الخارطة السينمائية الدولية. أظن أن هذين العنصرين: المادي والبشري لم يقدما بعد كل نتائجهما المتوخاة وأننا سنرى في السنين القليلة القادمة تقدماً أكثر في اتجاهين أولا عودة الجمهور المغربي للتواصل من الفيلم المغربي واحتضانه ودعمه من خلال المتابعة والمشاهدة وثانيا مزيدا من الأفلام التي ستستطيع أن تتميز وسط الكم المنتج وقدرتها على الوصول للمهرجانات الدولية وشبكات التوزيع السينمائي.

يلاحظ مؤخرا أن هناك حراكا أساسيا ومهما في ما يتعلق بالمهرجانات السينمائية في المغرب، منها ما هو وطني وأيضا ما هو عالمي، والسؤال هو إلى أي حد تخدم هذه المهرجانات السينما المغربية؟

لقد سمعت وقرأت للكثيرين وهم يقولون إن عدد المهرجانات السينمائية في المغرب صار كبيرا جدا وأنا شخصيا أرى أننا لم نصل بعد إلى العدد المطلوب، ففي بعض الدول التي علينا أن نحدو حدوها في مجال الفعل الثقافي عموما والسينمائي بشكل خاص مثل إسبانيا وإيطاليا وفرنسا هنا تقريبا مهرجان سينمائي في كل مدينة مهما كانت صغيرة، مهرجانات ذات اهتمامات موضوعاتية مختلفة قد تكون تعتمد في برمجتها على تنوع الأجناس السينمائية أو على تعدد المناطق الجغرافية التي تستقدم منها الأفلام المشاركة. إن المهرجانات السينمائية تمثل فرصا ثمينة للجمهور للالتقاء بأعمال سينمائية ومشاركة مبدعي هذه الأعمال في تطوير تفكيرهم، ورؤيتهم للإبداع. هذا خاصة في بلد مثل المغرب يعرف نكبة تقلص عدد القاعات السينمائية بشكل مهول وحتى القاعات القليلة التي لا زالت مفتوحة تعرف نوعا من التدهور على مستوى جودة تقنيتها وبرمجتها الرديئة التي ترتكز على السينما الهندية وسينما الحركة الرخيصة التكلفة وتلتجئ في كثير من الأحيان لبث مباريات كرة القدم. المهرجانات السينمائية تبقى إذن الفرصة الوحيدة للمتفرجين لمشاهدة أفلام في ظروف جيدة.

الشيء الذي أظنه لا يزال غائبا عن هذه المهرجانات أو على الأقل نادرا هو تنظيم ندوات وموائد مستديرة وورشات للتدريب وللتفكير في القضايا الراهنة التي تواجهها السينما المغربية، ليكون وجودنا في مهرجان ما قادرا على إنتاج قيمة مضافة أو فعل ثقافي أو إبداعي يكون له تأثير بعد انقضاء فعالياته. وهذا في الحقيقة ليس دور المنظمين فحسب وإنما دور المشاركين أيضا الذين عليهم أن يقترحوا أشياء من هذا القبيل وأن ينظموها ولو على هامش الفعاليات الرسمية.

رغم التراكم الحاصل على مستوى الإبداع السينمائي المغربي يبقى النقد محدودا على مستوى المواكبة والمتابعة، ما مرد ذلك؟

الغريب في الأمر هو أننا مررنا من وضع كنا ننتج فيه فيلما في السنة يحظى بكتابات نقدية وتحليلية تستمر لسنوات وتملأ صفحات العشرات من الجرائد والمطبوعات، إلى وضع صرنا ننتج فيه أكثر من اثني عشر فيلما سينمائيا وثلاثين فيلما تلفزيونيا مطولا في السنة لا يحظى كل منها إلا بتغطية صحفية ولا أقول نقدية بمناسبة عرضه الأول أو عرضه خلال أحد المهرجانات. بمعنى أن الفعل النقدي السينمائي المغربي لم يستطع أن يواكب الطفرة الإنتاجية التي تحققت في الخمس عشرة سنة الأخيرة. السبب في نظري هو أولا غياب الجامعة الوطنية للأندية السينمائية والأندية السينمائية عموما التي كانت تمثل المختبر الحقيقي والوحيد التي يتكون فيه المهتم بالمجال السينمائي ويتلقى فيه المفاهيم الأساسية للقراءة الفيلمية وهو وما يزال في مرحلة الإعدادي أو الثانوي التي تمكنه فيما بعد في تعميق اهتمامه بالمجال بالبحث في الكتب والمجلات والدوريات المتخصصة حتى يصل للمرحلة التي يصبح فيها هو نفسه قادرا على صياغة وكتابة رؤية نقدية لما يشاهده من الأعمال السينمائية. ومن جانب آخر لغياب دور الجامعات والكليات المغربية في تأطير طلبتها في اتجاه الاهتمام بمجالات الإبداع الثقافي والفكري الذي يعتمد الصورة وجعل بعضهم يقومون بأبحاث في مجال السينما والمجال السمعي البصري عامة. أنا أستغرب مثلا أن عدد أبحاث الإجازة في مجال الأدب التي تدرس الشعر الجاهلي والمقامة وغيرها من الأشكال الإبداعية القديمة يكاد يكون بالآلاف بينما أبحاث تتطرق لموضوعات المسرح الحديث أو الكتابة الفيلمية أو غيرها من المجالات ذات الراهنية الثقافية تعد على أصابع اليد الواحدة.

مقارنة بالسينما المغاربية ما هي المكانة والمرتبة التي تحتلها السينما المغربية؟

الأولى الآن... يجب أن نقولها بنوع من الافتخار لما حققناه لغاية الآن وبنوع من التوجس والخوف أيضا خوفا من أن لا نستطيع تحصين هذه المكتسبات وتطويرها للتقدم والتطور أكثر لأنه كما يقال: «ما لا يتقدم يتراجع للوراء حتما». في بدايات سنوات الاستقلال الوطني في المنطقة استطاعت السينما الجزائرية أن تقلع هي الأولى بسبب إنتاج الدولة للعديد من الأعمال السينمائية الرائعة التي كان على رأسها مثلا «سنوات الجمر» للأخضر حامينة وهو أول فيلم جنوبي على ما أظن حاز على السعفة الذهبية لمهرجان كان ومع هذا الفيلم جاءت العديد من التحف السينمائية الجميلة التي للأسف لم يستطع الإنتاج الدولتي أن يطور نفسه للانفتاح أكثر وإعطاء إمكانية أكبر لحرية الإبداع فانكفأ القطاع السينمائي الجزائري على نفسه شيئا فشيئا حتى جاءت موجة الإسلام السياسي وتشدد سياسة الدولة لتنال السينما الجزائرية الضربة القاضية ولا يعود لها من وجود إلا من خلال قلة من المخرجين المهاجرين الذي ينتجون أفلاما بتمويل أجنبي صرف.

هو أيضا منتج وكاتب صاحب مسار مهني متميز جداً. ولد في عام ١٩٦٩ في مدينة العرائش الأطلسية، تخرج من المعهد الوطني للعمل الاجتماعي، ثم حصل على شهادة في إعلاميات التسيير وبعدها حصل على دبلوم الإخراج السينمائي

أما السينما التونسية فقد كانت في مرحلة معينة وهي من أواسط الثمانينيات لنهاية التسعينيات هي السينما المغاربية التي تلعب دور القاطرة الإبداعية بالنسبة لسينما المنطقة حيث أن العديدين منا قد شاهدوا بنوع من الافتتان والصدمة الإبداعية أعمالا رائعة مثل «حلفاوين» لفريد بوغدير و«صفائح من ذهب» لنوري بوزيد وغيرها. وقد كانت هذه السينما تمثل لنا ونحن في مرحلة التكوين السينمائي مجالا نجد فيه أجوبة لمجموعة من تساؤلاتنا الفنية حول الصياغة للممكنة للفلم المغربي مستقبلا. ولكن بسبب اعتماد السينما التونسية على الإنتاج المشترك شمال جنوب الذي ينعكس حتما على مستوى الموضوعات المتناولة والقابلة للتمويل ومن جانب آخر غياب دعم دولتي للإنتاج وغياب بنيات تحتية تقنية أساسية مثل مختبرات عمليات ما بعد الإنتاج أصبحت السينما التونسية تتراجع على مستوى الكم وتركز موضوعاتها المتناولة في موضوع واحد أو اثنين يكادان يكونان لازمة لكل كتابة سينمائية مفسحة المجال للسينما المغربية أن تلعب الدور الريادي الذي تقوم به الآن دورٌ أتمنى أن يعيه جميع المتدخلين في المجال وأن يعملوا على ترسيخه وتطويره.

في اعتقادك هل يلعب الاستثمار دورا في إنعاش السينما المغربية على غرار ما هو حاصل في الدول المتقدمة؟

قطعا لا... ليس هناك أي استثمار من طرف القطاع الخاص في المجال السينمائي المغربي. يجب أن نكون واضحين مع أنفسنا وأن نقر مثلا أنه ليس لدينا منتجون سينمائيون بالمعنى الحقيقي للكلمة، بمعنى رجل أعمال يستثمر أمواله في إنتاج عمل سينمائي يتوخى من خلاله أن يسترجع بعد عرضه للفيلم رأس ماله المستثمر وربحا إضافيا. هذا غير موجود عندنا البتة، نظرا أولا لأن ليس لدينا رجال أعمال يهتمون بالمجال الإبداعي والفني ويرون فيه مجالا ممكنا للاستثمار ونظرا أيضا لعدم وجود سوق واسعة لاستيعاب المنتوج الفيلمي المغربي. إذن المجهود في نظري يجب أن يقوم به الطرفان: الطرف الذي يجب أن يوفر رأس مال كاف لصناعة سينمائية قادرة على التنافسية الدولية والطرف الذي يجب أن يوفر مادية أولية إبداعية قادرة على استقطاب هذا الرأسمال وتوجيهه نحو فعل إبداعي وفني مربح ماديا دون أن يكون مبتذلا. إنها معادلة صعبة الإنجاز لكنها ليست مستحيلة ولذلك أظن أن علينا جميعا التفكير في الطريقة التي تمكننا للوصول لحلها وآن ذاك قد نطمئن قليلا لوضع سينمانا التي ستكون محصنة فعلا بوجود مؤهلات بشرية من مخرجين وتقنيين وممثلين من جهة، ووجود دعم دولي قادر على لعب دور الرافعة الاقتصادية للعملية الإنتاجية من جهة ثانية، ووجود قطاع خاص مستثمر لرساميله الخاصة في العملية الإبداعية السينمائية وبالتالي من مصلحته القيام بعمليات ناجحة فنيا ومربحة ماديا.

التحوّل القيمي والمجتمعي

لصورة الفتوة عبر تاريخ السينما المصرية.. من «عاشور الناجي».. حتى «عبده موته»!

صفاء البيلي

كان صوته يأتي يقظا من عمق الحارة يشق سكونها في هدأة الليل أسطوريا..تسمع دبيب خطواته وهو يتجول في جنباتها علّ هناك من يحتاج إلى نجدته، أو يطفىء لهفته! تجعله الصبايا فارسا لأحلامهن، والنسوة الجدار الذي يسندن عليه ظهورهن، وأما الرجال، فكانوا يجعلون من قربه لهم سندا ومجدا ومبعثا لـ «العزوة» والتفاخر، فتراه يمسك «نبوته» ويمشي بثبات، فتهتز الأرض من تحت قدميه لتعلن لأهل الحارة عن مجيئه السعيد، فيتهافت الجميع ليستقبلونه بالرقص والتحطيب وتقبيل اليد والرأس وكثيرا ما يتحول المشهد إلى الحمل فوق الأعناق!

هـذه هى الصـورة التي ظلت في مخيلتنا طويلا عن شخصية الفتوة، ذلك البطل الشعبوي الفردي الذي تلتف حوله جماعة الحارة ويتم تنصيبه حاميا لحماها وزعيماً لها والمتصرف في أمورها وفـارض إتاواتها والقاضي والحاكم في كل قضاياها والآمر الناهي في كل شيء.

الفتوة والبلطجة.. الخيط الرفيع!

الفتوة في الذاكرة الجمعية المصرية كلمة محملة بموروث من الصفات الجميلة التي تتدافع حين تُذكر كالشهامة والبسالة والعزة والأنفة ونجدة الملهوف ورمز ساطع للدفاع عن الحق والحرية العدالة!

أما البلطجي فيعني: حامل البلطة والبلطجة هى فرض القوة الإجبارية على الآخرين مما يتسبب بآثار سلبية كالإرهاب المتمثل فى ترويع الأبرياء وتهديدهم بل وقتلهم وكذلك أعمال التعذيب بالوكالة والسرقة والنهب.

وتحول لقب الفتوة رويدا رويدا إلى «البلطجة» فصار كل منهما يطلق على الآخر دون مراعاة للفروق الجوهرية بينهما حيث إن الأمر تبدل في بدايات القرن العشرين وتحول البلطجي التقليدي إلى بلطجي مودرن حسب الزمان والمكان وهو دوما «مفتول العضلات» مدجج بأسلحة حديثة، فتراه تارة حارسا لبنات الليل والراقصات وتراه حاميا لمرشح ما في البرلمان، زارعا الرعب في قلب منافسيه، نازعا الحقوق من أصحابها حيث يمثل القوة المشتراة بالمال ولو بغير الحق، في مقابل الاختفاء التدريجي لقيمة «الفتوة» الذي كان يمثل السلطة الشعبية للناس محققا العدالة مسيرا حياة منطقته الشعبية التي تمثل مناطق نفوذه!

وعلى الرغم من أن ظاهرة البلطجة قديمة، وشخصية البلطجي في الدراما من الشخصيات النمطية، إلا أنها تختلف اختلافا كليا عن المجرمين المحترفين حيث إنه يتخذ من العنف وسيلة لكسب المال وليس هدفا لإشاعة الفوضى كما يفعل المجرمون المحترفون من اللصوص والقتلة والمطاريد وقطاع الطرق!

من عاشور الناجي.. لعبده موتة!

لقد كانت الفتونة فيما مضى سلطة شعبية حقيقية وفاعلة مثلها مثل السلطة الرسمية، غير أن السلطة الرسمية كانت كثيرا ما تلجأ لها لتحل ما تعثر عليها حله من الإشكالات خاصة فيما يخص فض المنازعات بين الأطراف ذات الصيت والغنى والقوة في الحارة، من هنا صار وجودهم في تاريخ الحارة الشعبية حتميا إذ صارت قيمة الحارة بين الحارات المحيطة تتحدد بقيمة فتوتها وما يتميز به من صفات خارقة على المستويين الجسدي والأخلاقي!

يقول سامح فرج مؤلف معجم «العامية المصرية والتعبيرات الشعبية للصناع والحرفيين» عن التطور الاجتماعي والتاريخي لمصطلح البلطجي أنه نشأ فى عصر الدولة العثمانية ومعناه: حامل

البلطة الذى يقطع الأشجار ويشق ما هو مفيد، ولم يكن لمصطلح البلطجي معنى سيء حتى الثلث الأول من القرن العشرين، وأصبح معناه الشخص المستهتر السيء، وفي نهاية الأمر مرادفا للمجرم، وهكذا تحول البلطجي في عصرنا الحالي كما تحول النبوت إلى بلطة وأشكالها المتعددة من مطواة قرن غزال إلى سنجة»!.

ولعل أهم من أرّخ لهذه الفئة بكل تفاصيل عالمها الكاتب العالمي «نجيب محفوظ» في معظم رواياته وأفلامه حيث اهتم فيها اهتماما واضحا بالحارة المصرية، وأرّخ بدقة لواقع الحياة المصرية اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، حيث رسم البلطجي في أعماله، واهتم بإظهار تفاصيل عالمهم الخاص فحكى عن تسلسل ارتقائهم لهذه المرتبة وتكلم عن كل شيء حتى «نبابيتهم» وعصيهم ومعاركهم التي كانوا يخوضونها وأزمان ازدهارهم وانكسارهم، ومن أهم سير الفتونة التي بدت في أعمال محفوظ: «سيرة عاشور الناجي» في رواية الحرافيش، التي شرّح فيها واقع الحارة المصرية وجعلها رمزا للعالم من خلاله إلى القيم المطلقة.

وظهرت سمات عديدة للفتوات في الدراما المصرية عبر عشرات الأفلام التي كان بطلها أو أحد أبطالها شخصية الفتوة من بينها أفلام: «الشيطان يعظ» و«التوت والنبوت» و«الفتوة» و«سعد اليتيم» و«قلب الليل» و«فتوات الحسينية» و«فتوة درب العسال» و«المطارد» وغيرها و«أولاد حارتنا»، و«السقا مات» حتى انتهى عصر ما يسمى بـ «الفتونة» الحقيقية مع اقتراب نهاية عقد الخمسينيات وبعدها ظهر نوع جديد من الأفلام الميلودرامية التي تبرر السلوك الإجرامي، كما في فيلم «جعلوني مجرما» 1954م لفريد شوقي.

في بداية الستينيات من القرن العشرين تتجلى صورة البلطجي الذي يحمل صفات النقيض للفتوة العادل، فلا نراه يغيث مظلوما، وإنما يعمل ويؤجر جسده وقوته لمن يدفع أكثر ولو كان ظالما، وقد انحسر سلاح الفتوة الذي كان سائدا «الشومة» وصار في يد البلطجيّ سيفا وخنجرا وأسلحة فتاكة قد تصل إلى «مية النار» التي تشوي الوجوه بالإضافة إلى أسلحة مستحدثة مثل: «العض والردح وهي من أهم أدوات المرأة البلطجية.!

عاشور الناجي.. المستبد العادل!

لعل أوضح مثال للفتوة الحقيقية والمثالية في ذلك الوقت هو شخصية «عاشور الناجي» فتوة محفوظ في رائعته: «الحرافيش» الذي يُعدُّ مؤسس دولة الفتونة الحقة فكان عادلا حكيما، يساوى بين كبراء الحارة وحرافيشها، ويتعسس أحوال سكانها، وهو وحده مَنْ له الحق في تحديد الضرائب أو «الإتاوة» على زمرة الأغنياء ليعيد تقسيمها بنفسه على الحرافيش والفقراء بالعدل مما أشعر أهل الحارة «المحكومين» بالأمان، كما قام بنشر التعليم فأمر ببناء «الكتاب» لتعليم الحرافيش وصغارهم، وفرض على فتواته وأتباعه التدريب المستمر على فنون الدفاع عن النفس التي هي من أسس الفتونة حتى لا يصابوا بالوهن فيستهين بهم فتوات الحارات الأخرى ويطمعون في مكان سلطتهم بالحارة، إنها سياسة إعداد القوة لفرض السيطرة إيمانا بمقولة: الحكم للأقوى، علاوة على أنه وضع لهم قانونا اقتصاديا فلم يترك فتوته عاطلين يعيشون على عرق أهل الحارة، وإنما أمرهم بالعمل حتى إنه كان بنفسه يعمل بائعا للفاكهة ويقطن بيتا صغيرا مع أمه وكان لقبه الأثير: «الولي المستبد العادل» حيث كان مستبدا مع الظالم وعادلا مع المظلوم، مما جعل أهل الحارة يلتفون حوله على اعتبار أنه أحد أوليائهم الصالحين!

سينما الأربعينيات .. بلا بلطجة!

كانت السينما المصرية «الأبيض والأسود» في أوج ازدهارها في أربعينات القرن الماضي، إذ كانت تعتمد على الموضوعات الرومانسية ومناقشة قضايا مثل: الطبقية وزواج الغني ابن الذوات من الفتاة الفقيرة، والترقي الوظيفي والاجتماعي، مثل أفلام: «زينب ويحيا الحب وليلى بنت الفقراء وليلى بنت الأغنياء» وإن وُجد نمط البلطجي، فقد كان موجودا على استحياء وبشكلٍ استثنائيّ.

ثم جاءت مرحلة ثورة يوليو من 1952م وحتى نهاية الخمسينيات ليختفي ذلك النمط من الفتوة بشكل تدريجي من الدراما، كذلك نموذج البلطجي الذي كان موجودا على استحياء، ففي نهايات الخمسينيات، قلت أفلام البلطجة فكانت سينما بلا بلطجة حيث كان همّ صناعها وشغلهم الشاغل هو التأريخ الدقيق للعهد السياسي والاجتماعي والاقتصادي الجديد الذي تعيشه الجمهورية المصرية الوليدة بعد سنوات طويلة من حكم الملكية والإقطاع، فعمدوا إلى صناعة أفلام تمجد الثورة وتمتدح القضاء على الإقطاع كـ «رُدّ قلبي»، ثم اهتموا بإنتاج أفلام البناء والتعمير ومناقشة قضايا التعليم والطبقية، إلا أنه في عام 1960م ظهر على استحياء فيلمان أخذا مادتهما الدرامية عن البلطجي أولهما: «ملاك وشيطان» وقدّم دور البلطجي فيه الوسيم رشدي أباظة، وثانيهما: «بداية ونهاية» المأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ بالاسم نفسه، وقام بدور البلطجي فيه فريد شوقي الشهير وقتئذٍ بـلقب: «ملك الترسو» لشعبيته الجارفة.

إلا أن صناعة السينما تدهورت في الفترة التي تلت «نكسة 1967 وما تلاها من انتكاسة في الأوضاع السياسية والاقتصادية ولم تؤرخ لهذه الفترة سوى أفلام قليلة جدا وكأنما أريد نسيان هذه الفترة القاسية وإسقاطها من ذاكرة العقل الجمعي المصري الذي لم يصدق يوما أن هزيمة ما نالته، ثم جاءت موجة كبيرة من الأفلام التي تحكي تفاصيل ملحمة حرب أكتوبر المجيدة 1973م وكانت بعكس المرحلة التي سبقتها حيث كانت موجة متنوعة ومتعددة وغنية كما وكيفا.

البلطجة في الثمانينيات والتسعينيات:

وجاءت فترة الثمانينيات محملة بسياسات السادات التي أدخلت مصر في أتون مرحلة جديدة من الانفتاح الاقتصادي ورجال الأعمال وبدأت الطبقية في الظهور والتفحُّل فتحولت الفتونة إلى

البلطجة تدريجيا ثم تحولت البلطجة لظاهرة تفرض نفسها على سطح الحياة المصرية وقد وصف لي شيخ التربويين العرب العالم الكبير د. حامد عمّار، رحمه الله، في حوار لي معه نشر في جريدة الراية القطرية في 2007م تحولات الشخصية المصرية بسبب تأثرها بهذه التغيرات إلى أنها تطورت من: الفهلوي إلى الهبّاش إلى شخصية «خد الفلوس واجري» وكل هذه التحولات تدور في فلك سمات شخصية البلطجي النمطية، مع نهاية حكم السادات ثم تغولت إلى قيعان الفساد في مرحلة «مبارك» حتى أن بعض الإحصاءات تؤكد أن أكثر من نصف مليون مصري عاش معتمدا عليها في تقليب عيشه، وكنتيجة حتمية لدعم السلطة السياسية للطبقات الغنية من رجال الأعمال وأثرياء الانفتاح، المعتمدة بدورها على هذه الفئة وكانت سببا في خلقها واستغلتها للاستيلاء على حقوق غيرها بالقوة الجبرية!

وبفعل هذا الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الجديد المتقلب طفت على السطح تيمات ونماذج جديدة للبلطجي في السينما، فنجده في فيلم «المشبوه» 1981م لعادل إمام وسمير سيف، لم يكن بلطجياً بالمعنى التقليدي لكنه كان هجاما.. عوقب بالسجن وخرج فتاب لكنه تحوّل إلى لص محترف يحمل السلاح وإن كان شقيقه وراء تحوله. وهذا نوع أخر من أنواع البلطجة، وذلك بفعل الضغوط والقهر الاجتماعي، كذلك فيلم: «سلام يا صاحبي» الذي أثار ضجة ومنعته الرقابة لدمويته، وتم سحبه من دور السينما في أواخر الثمانينيات ثم أفرجت عنه الرقابة وصار متداولا.

علاوة على أن شخصية البلطجي التي ظهرت على شاشة السينما حينئذ لم تكن شخصية البطل الفرد، وإنما كانت شخصية مساعدة في العمل فهي بالنسبة لأي فيلم كـ « التوابل والمقبلات» التي تصنع حالة من «البروبجندا» والتشويق ليقبل الجمهور المستهدف على شباك التذاكر.

لكن عادل إمام عاد وقدم البلطجي بطلا في «حنفي الأبهة» في عام 1990 كذلك في: «الإمبراطور» لأحمد زكي، ذلك الأخير الذي خاض تجربة مماثلة تالية في: «مستر كاراتيه» حينها كان البلطجي في السينما المصرية نوعا من الاستثناء وليس القاعدة، ونلاحظ أن عادل إمام حين قدم شخصية البلطجي الشجاع، في "شمس الزناتي" عام 1991م لم يلق قبولا كبقية أعماله، فعمد إلى لعب تيمات مبتكرة للبلطجي وهي: البطل الفهلوي، كما في فيلم: «اللعب مع الكبار» ونلاحظ أن نهاية البلطجي دائما هي الموت علاوة على الموت المجتمعي الذي عاناه وهو على قيد الحياة، إذن فهو هنا صناعة مجتمعية ولم ينبت شيطانيا من تلقاء نفسه، وعلى الرغم من أن سينما الثمانينيات والتسعينيات، سيطرت على معظمها أفلام العنف والأكشن ونقلت موضوعاتها وأجوائها «كوبي بيست» عن مثيلاتها من أفلام السينما العالمية إلا أننا لو تأملنا فيلما مثل: «الجوع» يمكننا أن نتخذه مثالا حيا وصارخا لتتبع أسباب لجوء بعضهم إلى ما يسمى بالبلطجة، وسنكتشف حينها أن ذلك التحول لا يحدث من تلقاء نفسه، وإنما ينفجر عندما يسود الظلم وتنتفي أبسط حقوق المواطن في حياة عادلة، آمنة وشريفة!.

البلطجي من كومبارس إلى بطل!

وجاءت الألفية الثانية التي لا يكاد يخرج فيلم فيها إلا وبه نموذج للبلطجي الذي غالبا ما يكون إما صديق البطل كما في «الناظر» 2000م أو البطل الغبي نفسه في «اللمبي» عام 2002م الذي يردد العامة أغانيه الشعبية التي قد تصل لحد الفجاجة، وعلى الرغم من ذلك نجدها من بعد وقد انتشرت كالنار في الهشيم لتنخر ببطء في ذائقة المصريين صانعة ذائقة جديدة لها شعبية عريضة قبلنا أو رفضنا.

ومع مقدم عام 2005، سيطر البلطجية مع الجماعات الدينية بعد أن تهاوت قبضة النظام الأمني وفشلت في حفظ التوازن الأمني، فكان فيلم وحيد حامد: «دم الغزال» الذي يناقش البلطجة والتطرف معا من أكثر الأفلام تعبيرا عن هذه العلاقة.

وفي عام 2009م ظهر فيلم «إبراهيم الأبيض» الذي صار «أسطورة شعبية محملة بكثير من الهالات والأساطير في الوقت ذاته تم صناعة الفيلم بكثير من موجات العنف والدماء ومعارك بأسلحة مختلفة، مما حدا بأحد النقاد إلى القول إنه أكثر الأفلام دموية في تاريخ السينما المصرية، وهنا ندرك أن هذا الفيلم وأمثاله قد بدأ في التأسيس لموجة جديدة قادمة بقوة من أفلام السينما المصرية.

ثم قدمت السينما فيما بعد «البلطجي» في ثوب جديد لم نعهده وذلك في فيلم « الجزيرة» الذي أنتج عام 2007 م وقام ببطولته «أحمد السقا» الذي صارت جملته الشهيرة في الفيلم «من النهارده مفيش حكومة، أنا الحكومة!» فلسفة للكثيرين، بعدما أكدت على ميلاد مرحلة واقعية

جديدة يعيشها المجتمع المصري مؤداها: استخدام القوة في استعادة حقك بيدك لأن لا أحدَ سيفعل ذلك من أجلك «هلب يور سيلف» مما حدا بالمجتمع إلى استخدام ذلك القانون والاتكاء عليه هروبا من الواقع الأمني المضطرب والمخجل!.

كما ظهرت شخصية البلطجي في أكثر من عشرة أفلام مصرية بعد ثورة يناير 2011 وحتى 2013، حيث أفرزت الثورة متغيرات عدة في المجتمع المصري كالانفلات الأمني وهروب المجرمين من السجون وانتشار السرقة والبلطجة والتحرش الجنسي .. كما تقول الناقدة ماجدة موريس «فخرج علينا البلطجي باسم الدفاع عن نفسه أولا، ثم بعد ذلك جاء فكر تصفية الحسابات، فهذه الحقبة الزمنية في الواقع كانت تتسم بالعنف وكان الكثير من الناس الذين تأثروا بالسينما مثل «فيلم عبده موتة»، هم في الأصل عندهم استعداد للبلطجة» وهذا ما حدا بصناع الدراما إلى إعادة النظر فيما يقدمون، فظهرت معظم الأعمال الدرامية تدور رحاها حول نمط البلطجي الجديد الشاب، الجامد الفتي، المطرب، تاجر المخدرات، الحبيب، منها أفلام كان طرفا في معظمها: محمد رمضان وهي: «الألماني، عبده موتة، قلب الأسد، القشاش، سالم أبو أخته، الحرامي والعبيط، متعب وشادية، القط، بعد الموقعة، الطيب والشرس والسياسي، وإبراهيم الأبيض، البلطجي، طرف ثالث، ابن موت».

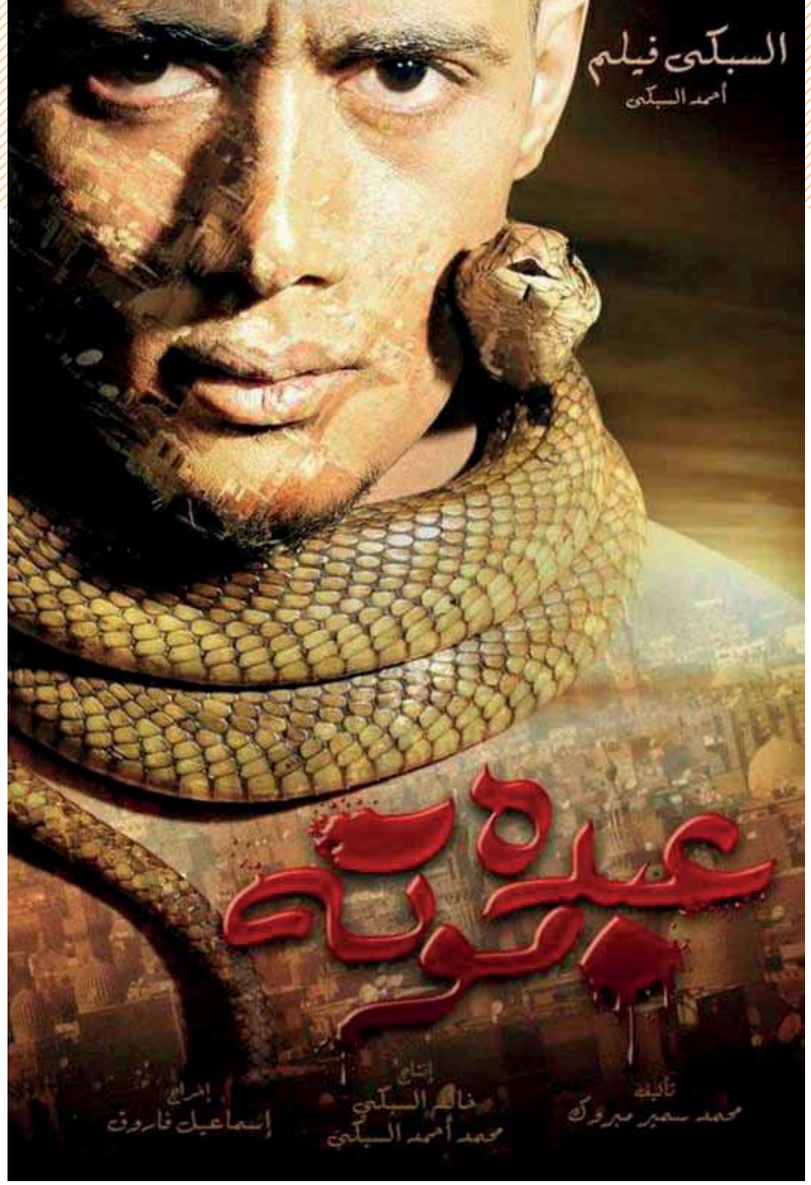
حين يكون البلطجي.. امرأة!

عانت المرأة المصرية من خذلان السينما المصرية لها والنظر إليها نظرة دونية والتعامل معها في كثير من الأفلام على أنها مجرد جسد لأنثى لا تمتلك سوى القدرة على الإغراء والتحرش والوقيعة، وحين يحدث وتظهرها كشخصية قوية تجعلها تاجرة مخدرات أو معلمة في مدبح وغيرها من الأدوار التي لا تتناسب مع كفاحها ودورها كمناضلة، وثائرة، وقاضٍ وطبيبة، وعالمة. وهو ما يؤكده د. رشاد عبد اللطيف، أستاذ نظم المجتمع بجامعة حلوان، فالبلطجة لا تقتصر على الرجال، وإنما النساء أيضا، وتعرف المرأة البلطجية بمسميات مثل: «شر الطريق»، «الهجامة»، الشتامة»، «مجانص»، لافتاً إلى أنه يتم الاستعانة بالمرأة البلطجية في الحالات التي لا يبدي البلطجي الرجل نفعاً فيها.

وقد تباين دور المرأة في عالم الفتوات، كما ورد في كتاب: «الفتوة في السينما المصرية» عن سلسلة كتاب اليوم، تأليف ناهد صلاح 2015م ، ما بين كونها لا تعدو أن تكون أحد أفراد القطيع الذي تدور في فلكه كتابع أو اللعوب التي تقوده إلى حتفه أو الطيبة التي تنقذه من المصير المظلم الذي قد ينتظره، مما يدل على النزعة الذكورية للمجتمع في عصر «الفتوات» الذي لم يكن يعترف أصلا بالمرأة أو يمنحها أيا من الحقوق ويتعامل معها باعتبارها مجرد جارية أو عشيقة أو خادمة!

نساء تربعن على عرش الفتونة!

العديد من الكتب ومواقع الإنترنت تحكي قصص نساء حقيقيات تربعن على عرش الفتونة لسنوات طويلة، وتسرد اختلاف أساليبهن



عن الفتوة الرجل، وقد يندهش بعضهم إذا عرف أن هناك نساء فتوات قهرن الرجال بقوة عضلاتهن وشدة بأسهن، على رأسهن: «عزيزة الفحلة» فتواية حى المغربلين فى الإسكندرية و«أم حسن» الشهيرة بأم جاموسة فتواية السيدة زينب و«زكية» فتواية سوق الخضار، و«سكسكة» فتواية الجيزة وهي فتواية من العيار الثقيل، روى حكايتها أستاذ علم الاجتماع د. زيدان عبد الباقي في ص 531 من كتابه «المرأة بين الدين والمجتمع» (مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1981) حيث قال عنها إنها: «كانت سيدةً مرهوبة الجانب، يخشاها الجميع، وتحولت إلى أسطورة مخيفة نسجت حولها العديد من الحكايات المبالَغ فيها.»

ومن المدهش أن صناع السينما استعانوا بالبلطجيات الحقيقيات للمشاركة فى الأعمال الفنية واستخدموهن فى أدوار السجينات أو السجانات أو الشخصيات اللائي يتسمن بالفظاظة والعدوانية وقد أدينها بنجاح، وممن اشتهرت في هذا المجال: «فايزة عبد الجواد» صاحبة مقهى بعرة فى شارع عماد الدين وسط القاهرة، والتي بدأت رحلتها فى السينما المصرية منذ فيلم (تمر حنة) وحتى الآن، ولعل أشهر الفنانات اللائي قدمن دور الفتوة الفنانة الراحلة تحية كاريوكا وجسدت دورها في أفلام: «المعلمة» (1958، إخراج حسن رضا) و«سمارة» (1956، إخراج حسن الصيفي) وأيضاً دورها في «شباب امرأة» (1956، إخراج صلاح أبو سيف) الذي جسدت فيه شخصية المعلمة شفاعات، رمز الأنوثة والغواية. وقدم المخرج محمود ذو الفقار فيلم «المرأة المجهولة» عام 1959 من بطولة شادية، كما اقتربت «عبلة كامل» من شخصية الفتواية في فيلم «خالتي فرنسا» (2004 إخراج علي رجب) وصولا إلى فيلم «بلطجية 25 يناير» بطولة رانيا محمود ياسين الذي يكشف الأسرار الحقيقية وراء انتشار ظاهرة البلطجة في مصر.

نجوم قدموا البلطجي على مدار مراحل السينما المصرية:

لقد قدم كثير من النجوم ممن يتمتعون بنوع من الوسامة دور البلطجي مثل: أنور وجدي في فيلم: «أمير الانتقام» ومحمود المليجي «الوحش»، فريد شوقي في: «جعلوني مجرما»، شكري سرحان في «اللص والكلاب»، عباس أبو الحسن في فيلم: «مافيا» كريم عبدالعزيز في: «واحد من الناس» وخالد الصاوي في فيلم «الحرامي والعبيط» وآسر ياسين في: «الوعد» ومحمد إمام في: «عمارة يعقوبيان» وأحمد عز في: «المصلحة» ومحمود عبد المغني في: «طرف ثالث».

وأخيراً..

إن مثل هذه الموجات من الأفلام التي تفنن في صنعها منتجو المقاولات في السينما المصرية والتي برعت في إنتاج العنف وصدرته على أنه الوجه الحقيقي للشخصية المصرية أسهمت بشكل كبير في صنع انتكاسة شعبية كبيرة على المستويين القيمي والاجتماعي، فلا يهم تلك الشركات التي تدعم إنتاجها ببراعة كـ «تجار السوق» الذين يؤسسون وينشرون ويفرضون فكرا وذوقا واتجاها فنيا بعينه ليستردوا رؤوس أموالهم علاوة على مكاسبهم المرتجاة، سواء أكان الإنتاج غنيا أو فقيرا إلا أن الثيمة واحدة غالبا، ففي النهاية، مزيد من السرقة والرقص والمخدرات وحمل السيوف وقطع الطريق والدعارة، ثم توالت سينما2015م لتكمل الملحمة وتصنع موجة جديدة من البلطجة والجنس والمخدرات وإفساد الذوق على حد سواء.

السينما العربية إلى أين؟

بقلم: عمر غباش

يعيد الكثير من السينمائيين العرب والخليجيين على وجه الخصوص، أسباب تدهور صناعة السينما في الوطن العربي إلى الوضع السياسي القائم في الدول العربية. من حروب وأوضاع أمنية أقل مايقال عنها إنها غير مستقرة. فإذا كانت البنى التحتية العامة قد تعرضت للهدم أو النهب أو سلبت بوضع اليد. فما بالنا بصناعة السينما وبناها التحتية ودور العرض ومعامل التحميض الخاصة بها، التي تم هدمها بالفعل بسبب التفجيرات أو الحروب المستعرة أو بسبب سيطرة الفئات المتناحرة وبالذات تلك المتشددة دينياً. وخير مثال على ذلك ماجرى لمؤسسة صناعة السينما في العراق التي دمرتها الحرب الطاحنة منذ بداية الغزوا الأمريكي للعراق. وهذا ينطبق أيضاً على التشدد الديني بصفة عامة حتى لو لم تستخدم فيه الأسلحة أو السيطرة المباشرة على الأرض، إذ يكفي أن يتحدث أحد الزعماء الدينيين المؤثرين في المجتمع من خلال شريط فيديو أو على صفحات التواصل الاجتماعي بتحريم السينما أو الفن بشكل عام حتى ينتشر هذا الاعتقاد كالنار في الهشيم، حتى لو لم يكن هذا الرأي مؤسساً دينياً.

كما أن الرقابة على المصنفات الفنية بما فيها الأفلام السينمائية فتشهد هي الأخرى في كثير من مناطق الوطن العربي تشديدا غير مبرر، سواءً كان بالنسبة لسقف الحرية المتاح. أو بالنسبة لوجود بيئة محفزة على الإبداع وتطوير صناعة الأفلام. إذ نجد في كثير من هذه الدول مقص الرقيب يتشدد في رقابة الأفلام المنتجة محلياً أكثر من التركيز على المستورد منها. وهذا التشدد يعود إلى الاعتقاد السائد أن السينما المستوردة لن تناقش أو تطرح أياً من القضايا المحلية وأن الخوف من السينما المحلية، كونها تناقش وتطرح القضايا التي تهم المجتمع المحلي أكثر من أي شيئاً أخر.

ومع أن السينما العربية بدأت منذ ما يقارب المئة والعشرين عاماً. إلا أنها لم تتمكن من الاستمرار بنفس الزخم الذي بدأت به. حيث أثرت عوامل كثيرة على تذبذب مستوى مايقدم من أفلام عربية. فبالإضافة إلى أن السينما العربية في بداياتها كانت تنمو في بيئة مشجعة ومحفزة للإبداع، حيث كان التسامح الديني والمذهبي والطبقي والتوجه إلى الاحتراف والمعرفة. بالإضافة إلى وجود عدد كبير من المبدعين المتعاونين مع بعضهم بعضاً، كالكتاب والمخرجين والصحفيين والشعراء وكتاب الرواية والمطربين والملحنين وعلى رأسهم جميعاً المنتجون الواعون العارفون بالحرفة السينمائية. والأمثال كثيرة في ذلك حيث نجد أسماء كبيرة أسهمت في أول أفلام ناطقة شهدتها السينما العربية مثل المطربين محمد عبدالوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وعبدالحليم حافظ ومحرم فؤاد والمخرجين محمد كريم وأحمد بدرخان وهنري بركات وحسن الإمام، ومن النجوم مثل «ليلى مراد، فايزه أحمد، محمود المليجي، توفيق الدقن، شادية، فاتن حمامة، ماجدة الصباحي، مريم فخر الدين، تحية كاريوكا، نادية لطفي، هند رستم، عمر الشريف، يحيى شاهين، إستفان روستي، فريد شوقي، أحمد رمزي، صلاح ذو الفقار، أنور وجدي».

ومن أهم العوامل التي تسهم في تذبذب الإنتاج السينمائي العربي ، عدم وجود موارد تمويل لصناعة الأفلام. حيث اختفى التمويل الحكومي للإنتاج السينمائي واختفت معامل تحميض الأفلام من سوق صناعة السينما العربية، وأصبح صناع الأفلام يلجؤون إلى الغرب لتحميض أفلامهم أو لنقلها. كما أن الساحة السينمائية تخلو من مراكز أو بنوك تمويل متخصصة في هذا المجال. أما القلة القليلة من المنتجين المتبقين على الساحة، إما أنهم يدخلون في شراكات مع تجار ليس لهم علاقة حقيقية بالسينما أو أنهم يعانون من ضعف الميزانيات المرصودة من هذه الشركات. وفي الحالتين تكون النتائج على الشاشة سيئة.بالإضافة إلى عدم وجود نقابات فنية تقوم بتنظيم المهنة وتدافع عن حقوق الفنانين. وإن وجدت في بعض البلدان العربية، نجد الضعف الإداري والمحسوبية والمصالح الخاصة هي التي تسير هذه النقابات أو الاتحادات. كما أن التنسيق والتعاون بين السينمائيين العرب يكاد يكون معدوماً.ناهيك عن غياب القوانين والأنظمة التي تدعم الساحة السينمائية وتنظم عملها.

كما أن عدم وجود كتاب سينمائيين محترفين في كتابة السينما ، اثر سلباً على هذه الصناعة المتعثرة أصلاً في الوطن العربي. حيث نجد الكتاب لا يتخصصون في الكتابة للسينما فقط، بل نجدهم يكتبون للسينما والتلفزيون وللإذاعة والمسرح وحتى للصحف والمجلات. ولذلك لا نجد كتاباً يكتبون للسينما بشكل مستمر ولا يتطور عملهم .كما أن التجارب السينمائية التي يخوضونها عادةً ماتتوقف بعد التجربة الأولى أو الثانية. بالإضافة إلى عدم وجود نقابات أو اتحادات تساعدهم أو تحافظ على حقوقهم المادية والمعنوية أو حتى تنظم عملهم.

وعلى صعيد متصل ، نجد أن الكثير من ستوديوهات صناعة السينما العربية التي كانت قائمة في بداياتها قد أغلقت أبوابها أو أنها حولت تخصصها من أستوديوهات تصنع أفلام إلى استوديوهات لسوق الإعلانات أو في أحسن الأحوال ستوديوهات تؤجر لصناعة المسلسلات التلفزيونية.وإذا تبقى أياً من هذه الاستوديوهات في مجال صناعة السينما فإننا نجد حالتها التقنية والهيكلية في حالة يرثى لها.

ومن ناحية أخرى فإننا نجد أن المشاهد العربي يعزف عن حضور القلة القليلة من الأفلام العربية التي تنتج سنوياً لعدة أسباب. أولاً :لضعف العملية الإنتاجية في هذه الأفلام.فالمنتجين العرب لكونهم لا يتلقون دعماً، يضطرون إلى تقليل عدد الشخصيات المشاركة وتقليل مواقع التصوير خوفاً من التكلفة المادية العالية جراء تأجير المواقع والتنقل وسكن فريق العمل من فنيين وفنانيين.كذلك فقد طغت على العملية الانتاجية بشكل عام في السينما والفن ظاهرة الشللية التي إن دخلت في أي مجال مزقته من الداخل. ودخول أشخاص ليس لهم علاقة بالفن أصلاً، كأن تجد تاجر مواد غذائية يتصدى لعملية الانتاج ويفرض أسماء بعينها في التمثيل والإخراج، إما لأن له علاقة أسرية بهم أو علاقة خاصة أو أن يكون له مصلحة في تشغيل أشخاص معينين للحصول على امتيازات من أشخاص نافذين.

ثانياً: المشاهد العربي فقد الثقة في الإنتاجات العربية، بسبب تراكم أعمال فاشلة ذات مستوى ضعيف في ذاكرته. بالإضافة إلى وجود سينما عالمية وإقليمية قوية لا يمكن للسينمائيين العرب أن يجاروها. حيث تستخدم كل التقنيات الحديثة والمتطورة في انتاج الأفلام الأجنبية بينما يتوقف الانتاج العربي عند الجانب الاجتماعي أو السياسي دون التعمق حتى في هذه الجوانب ودون استخدام التقنيات الحديثة في التصوير والمونتاج. وهناك سبب آخر في ابتعاد المشاهد العربي عن الأفلام العربية وهو غياب أغلبية نجوم السينما العربية عن الشاشة الكبيرة واتجاههم إلى الإنتاج التلفزيوني، هذا طبعا بالإضافة إلى رحيل الكثير من النجوم. فقد فقدت الشاشة السينمائية العربية فاتن حمامة وعمر الشريف وفريد شوقي ورشدي أباظة ونور الشريف....والقائمة تطول. بينما لم يعد هناك صف بديل لهؤلاء الفنانين، ليس في مصر حسب، وإنما في البلدان العربية الأخرى.

كذلك نجد أن الأدوات السينمائية والتقنيات الحديثة المستخدمة في السينما لايستطيع صناع السينما العرب استخدامها فيما ندر. إما لأسباب مادية أو لعدم متابعتهم لتطورات هذه التقنيات السينمائية. ولا يوجد من يستثمر في الجانب التقني أو في الاستوديوهات المجهزة لهذا الغرض، ماعدا بعض المحاولات التجارية في المغرب والإمارات.

بالإضافة إلى غياب نوادي السينما التي كانت تسهم في نشر الوعي السينمائي لدى المثقفين والجمهور عامة، وتساعد على نشر السينما العربية بين شرائح مختلفة من السينمائيين. ناهيك عن غياب المجلات السينمائية المتخصصة، التي لو وجدت لأسهمت في تثقيف الجمهور السينمائي.

وهناك جانب آخر يسهم في تراجع السينما العربية، وهو عدم وجود معاهد سينمائية متخصصة ترفد الساحة بعناصر جديدة في الجانب الفني أو الإبداعي، إلا فيما ندر. كما أن النظام التعليمي برمته في الوطن العربي لا يخصص حصصاً أو مواد لتعليم تاريخ السينما أو مبادئ العمل فيها، بل إن التيار الديني المتشدد يحارب أي نوع من الفنون في المدارس. ليس ذلك فقط ولكن هناك من يحارب أي أنشطة فنية وإبداعية لدى طلاب المدارس.

صورة قاتمة لواقع الحركة السينمائية في الوطن العربي. ومع كل ذلك فهناك بصيص من نور في آخر النفق المظلم، فلدينا المعهد العالي للسينما في جمهورية مصر العربية . ولدينا حديثاً معهد جوته في أبوظبي وأكاديمية نيو يورك للأفلام في أبوظبي أيضاً. وهناك مهرجانات سينمائية موجودة في أكثر من بلد عربي.

السـينما المغربية وفيلـم الخبز الحافي

الصورة..الجسد..المتلقي

لبروزيين عبيد

أصبحت السينما تقوم بدور مهم في مسار المعرفة الإنسانية، فهي وسيلة للإبداع والابتكار الخلاق، وقد ظهرت أهمية السينما في جانبين مختلفين: الأول باعتبار الخطاب السينمائي خطابا إبداعيا فنيا، أما الجانب الآخر فهي في الوقت نفسه صناعة تدر ما تدره من أرباح على شركات الإنتاج، «فالسينما هي التي ترفع من المستوى الثقافي للإنسان، وتهذب أخلاقه، وتحسن قيمه، وتقدم له زادا ثقافيا متنوعا» وقد فرضت نفسها كخطاب فني يستطيع النفاذ إلى جميع الشرائح الاجتماعية، مما أكسبها شعبية واسعة وأثرا عميقا في توجيه الذوق الفني والجماعي.

لقد أصبح للسينما دور بالغ الأهمية في تنظيم ونشر الوعي الثقافي لدى الإنسان، على اختلاف ثقافته ومرجعيته. ومن خلال هذه المعطيات انتقلت التقاليد السينمائية الغربية إلى المغرب، نظرا للسبق التاريخي في إنتاج الأفلام السينمائية وكذا من خلال التثاقف الناجم عن احتكاك الثقافتين إبان الاستعمار الفرنسي والإسباني.

ويقسم النقاد السينمائيين تاريخ الفيلم المغربي إلى مرحلتين، الأولى هي السينما الاستعمارية، حيث «امتدت السينما الكولونيالية بالمغرب من سنة ١٩١٩ إلى سنة ١٩٥٦م لننتقل -نحن المغاربة- بعد ذلك مباشرة للتعرف على سينما الاستقلال» . إن هذا التقسيم السياسي لخطاب فني يتخذ من الصورة موضوعا للإنتاج، يجعلنا نتساءل عن مدى مشروعيته بغض النظر عن الأهداف الاستعمارية والإيديولوجية من إنتاج الفيلم. وهنا ـ ونحن نتساءل عن المشروعية ـ سنجد أنفسنا مضطرين إلى البحث عن المنهج لمقاربة الإبداع السينمائي المغربي لدى هؤلاء النقاد.

ينقسم الباحثون إلى فريقين في رصد واقع السينما المغربية، فالفريق الأول، ومن ضمنه مولاي إدريس الجعيدي، وحميد اتباتو، يذهبون إلى أن السينما المغربية تنقسم إلى سينما كولونيالية أو التي أنتجت في كنف الاستعمار بأطر فرنسية وإسبانية وبمشاركة مغربية أحيانا، والقسم الثاني هو حياة السينما بعد الاستقلال.

أما الفريق الثاني ومن ضمنه محمد اشويكة فيقول إن البداية الحقيقية للسينما المغربية تبدأ مع إنتاج أول فيلم سينمائي مغربي طويل هو الذي أخرجه محمد عصفور تحت عنوان «الابن العاق». وقد «اهتمت السينما الكولونيالية بمضاعفة الثقافة المغربية وأرشفة العلاقة المتحركة بين مدن متنوعة» .

فاهتمت السينما بتجسيد الثقافة المغربية من خلال العادات والتقاليد المتنوعة التي تزخر بها جغرافية المغرب إلا أن الاهتمام كان منصبا على مدن الشمال وخصوصا تطوان والتي كانت مركزا لشركات الإنتاج مثل: Africa films وHernic Films ولم تكن مدن الجنوب بمنء عن هذه الحركة السينمائية حيث أنتجت أفلام من قبيل Aux portes du monde saharien لصاحبه robert vernay سنة ١٩٤٧ وune invitation au voyage à la découverte des paysages du sud marocain

وعموما، إن الذاكرة السينمائية المغربية متباينة جدا، إذ بلغ عدد الأفلام السينمائية الطويلة منذ ١٩٥٦ حتى ٢٠٠٠ حوالي ٢٠٠ فيلم، وهو رقم ضئيل مقارنة مع الأفلام التي كانت تسيطر على مداخيل الشباك في القاعات السينمائية.

أما بالنسبة للمتابعات النقدية ف»تضم البيبليوغرافيا النقدية السينماتوغرافية المغربية زهاء ٤٢ كتابا باللغة العربية و٢٦ كتابا باللغة الفرنسية ماعدا المقالات والدراسات الصحفية التي يصعب حصرها وإحصاؤها بشكل دقيق ويقوم فعل الإبداع في السينما المغربية على ثلاثة محاور أو مرجعيات أساسية:

الأولى: تأصيل السينما المغربية. وفيها تقوم الأعمال السينمائية بالربط بين الموضوع والثقافة المحلية والجمعية للمغاربة من خلال استحضار عوالم الثقافة الشعبية من زجل وأساطير (عيشة قنديشة، حمو بوتفوناست، خربوشة)

الثانية: التجريب في السينما المغربية

يقول مدكور ثابت «انطلاقا من الفرضية/المبدأ، القائلة بأن العمل التجريبي السينمائي هو الطريق المطلوب لتجديد الاتجاه الفني في السينما المصرية، بالإضافة إلى الهدف الأسمى لإثرائها ألا وهو تعدد مثل هذه الاتجاهات التجريدية في ظل نهج أكاديمي يثري الطبيعة الإبداعية لا أن يقيدها « والشيء نفسه يمكن أن يقال عن السينما المغربية.

وللتعريف بالتجريب في السينما نسوق قول الكاتب نفسه «لهذا فالتجريبية تعني هنا مراحل ثلاث هي ذاتها مراحل المبحث الفيلمي التجريبي:

ـ الافتراض لتوجه فني (التنظير)
ـ التطبيق التجريبي (الفيلم السينمائي)
ـ التقييم (النقاد، والبحث الميداني والجمهور)

الثالثة: هم جيل من المخرجين الشباب الذين قدموا إلى المغرب بعد دراسة الإخراج في الدول الغربية. لقد كان المخرجون الجدد كما يسميهم محمد اشويكة، يبحثون بثقافات مختلفة وبمرجعيات جمالية متنوعة عن الابتكار والإبداع على مستوى الصورة واللغة والإخراج.

أما النقد السينمائي في المغرب، فقد عقدت ندوة علمية حول الموضوع وطبعت في كتاب تحت عنوان «أسئلة النقد السينمائي المغربي» منشورات نادي ايموزار للسينما، الإصدار الثالث، دط، دت، وقد جاء في تقديم الكتاب على لسان الحسين أتمني «إن كل المتدخلين يجمعون على أن النقد السينمائي المغربي يوجد في طور التبلور، وأنه يتأرجح بين العشق والاحتراف» ، بل يضيف مولاي إدريس الجعيدي، وهو من أبرز النقاد المغاربة في الحقل السمعي البصري «مما يسجل على الكتابات السينمائية هو أن العديد منها عبارة عن متابعات صحفية وحوارات حميمية تبرز إبان التغطيات المناسباتية (المهرجانات والتظاهرات المخصصة للفن السابع) مع الإشارة إلى بعض الترجمات النادرة للمقالات السينمائية المكتوبة بلغات أخرى» .

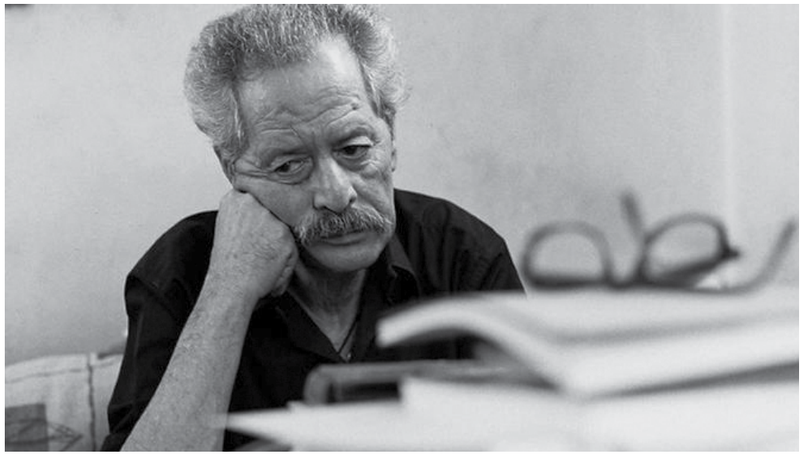
لقد اتسم النقد السينمائي المغربي حسب شهادة النقاد أنفسهم بالانطباعية والعفوية، لأن الناقد السينمائي غير الناقد الأدبي، إذ عليه أن يكون ملما بمجموعة من المعارف التي تستعملها السينما وإبراز مكامن قوتها وضعفها وشرح تقاسيم الفيلم السينمائي للمتلقي. ولعل ما يهدد النقد السينمائي المغربي يتمحور حول الأساليب والمناهج العلمية لتحليل الخطاب السينمائي، ونجمل أهم مشاكل التجربة النقدية السينمائية في :

١) غياب تكوين أكاديمي
٢) غياب إطار مرجعي توثيقي
٣) يجب على النقد أن يرتكز على أسس فنية حتى يستفيد منها القائمون على صناعة الفيلم ثم الجمهور.

وعموما، فإن مسألة الكتابة النقدية هي عملية جد معقدة ومركبة تتدخل فيها ثلاث عناصر هي: التقني والإيديولوجي والجمالي

عرفت السينما المغربية تحولا مهما في السنوات الأخيرة، وذلك على مستوى الشكل والمضمون إثر قفزة نوعية أخرجت السينما المغربية من أسر اللغة الجافة - التقريرية والتعليمية التي أصبحت تؤرخ لمرحلة البدايات – إلى لغة إبداعية حالمة، فأصبحت اللغة الفيلمية وما تثيره من الأسئلة الفنية والجمالية والنقدية من المتجاوزات ومؤشرا تاريخيا على مرحلة معينة من تاريخ السينما المغربية.

لكن، تجديد لغة السينما في المغرب أدى إلى ظهور لغة حادة أحيانا، و»هابطة» أحيانا أخرى، بل هناك من السينمائيين المغاربة



من تجاوز اللغة الملفوظة العنيفة إلى لغة الصورة بكل عنفها وعنفوانها. فاختلف السينمائيون فيما بينهم مشكلين مادة إعلامية مهمة، وأصبحت أفلامنا تختفي أمام الصراعات الإيديولوجية والمبادئ المختلفة للإنسان المغربي والعربي في ظل الفراغ المهول للدراسات النقدية الجدية؛ لأن الجامعة المغربية بكل بساطة أدارت ظهرها لكل التحولات التي يشهدها العالم اليوم متمسكة بخطاب قديم لا يقبل التجديد.

مما نتج عنه غياب النقد السينمائي الحق فاتحا المجال أمام التداعيات والمزايدات على لقطات من الفيلم أو على مواضيعه دون مساءلة نقدية. لكن، أما آن الأوان أن يبنى رأي ما على دراسة حقيقية لهذه الأفلام على اختلاف مستوياتها حتى نتجنب السقوط قصدا أو عن غير قصد في محاربة الإنتاج السينمائي المغربي وفسح المجال للأفلام الأجنبية في السيطرة على المادة السينمائية المغربية؟

أصبح المغرب بعد كل هذا غير قادر على إنتاج إبداعاته النابعة من صلب ثقافته الغنية بأعراقها والمتميزة بتنوعها الثقافي. لذلك اسمح لي أيها القارئ الكريم أن أتأمل وإياك فيلم الخبز الحافي الذي أخرجه رشيد بنهادج، وسينوغرافيا مسيمليانو ستيريال بمساعدة ألساندرو بغيني، وموسيقى صافي بوتلا، وبطولة سعيد تغماوي وآخرون.

لاشك أيها القارئ الكريم أنك قد تساءلت: من هو رشيد بنهادج ومسيمليانو وتلك الوجوه المغربية الشابة في الفيلم؟ إنهم جرح ودم محمد شكري ومغاربة طنجة إبان الاحتلال الإسباني والفرنسي للمدينة الدولية. إنهم لوحة فنية متناسقة الألوان متشابكة الخيوط، إذ يأخذك الفيلم منذ المشهد الأول من يدك فتسلم له أمر قيادتك في عالم يأسرك جماله مهما بدا قبحه. فالشخصيات في الخبز الحافي أيها القارئ الكريم اختيرت بعناية ودقة «عبد القادر شكري» و«محمد شكري» نفسه في مراحله الثلاث، و«عيشة القابلة» و«عبد الرحمان» و«تفرسيتي» وهو ما يدعونا للتنويه بالكاستينغ.

إن الاحترافية التي ظهر بها هذا الفيلم يجسد ما يسمى بـ«الصدق الفني»، ذاك الصدق الذي يخاطب المتلقي من خلال أعين الشخصيات حتى يكاد كل واحد منهم يقول نعم أنا من ذاك الزمن وابن هذا الوطن.

وظهرت في الفيلم أيضا مراحل التاريخية تؤرخ للمغرب الحديث: ١٩٤٢ بطنجة، و١٩٤٨ بتطوان، و١٩٤٨-١٩٥٤ بطنجة. وكلنا يعرف دلالة هذه المحطات في التاريخ السياسي للمغرب، أحداث نسيناها أو تناسيناها فوجدنا أنفسنا نعيش تلك المرحلة ولا نسترجعها، نعيشها بأحاسيسنا جميعا وهو ما عبرت عنه تلك الموسيقى المختارة بعناية (الحسين السلاوي محمد عبد الوهاب والموسيقى التصويرية...) لتسهم في إيهامك أيها القارئ الكريم بأنك تنتمي إلى الحدث وتنتمي إلى كل شخصيات الفيلم؛ لأنهم ولاشك جزء من تاريخنا.

ولكن للأسف لا نتقبل القبيح من تاريخنا، ومعظم الأمم لا تذكر هزائمها أو تاريخها الحقيقي لأنها ترى فيه إساءة كبيرة لها، لكن الفن عموما والخطاب السينمائي في هذا الفيلم عرى الجسد المكلوم وجعله ينزف أمامك أيها القارئ الكريم، رأيت تفاصيله الصغيرة والدقيقة وتحسست بعينيك تلك الجغرافيا من الألم المتواصل.

لقد اجتمعت بلاغة الصورة وإيقاعات الجسد ومرجعيات المتلقين في فيلم «الخبز الحافي» لتشكل لوحة فنية فريدة في مسار السينما المغربية منذ بدايتها في منتصف القرن الماضي، لكن خطاب الصورة في هذا الفيلم أثار حفيظة الإيديولوجيات في المغرب وخارجه. لأننا لم نر في هذا الفيلم العمل الإبداعي للممثل والمخرج ... أو تمعنا في جماليات الصورة الذاكرة المشعة والمحرقة في آن معا. إن هذه المحاولات تعد البداية فقط؛ لأن القادم من الأفلام المدعومة منها وغير المدعومة سيكون عليها أن تجدد خطابها للوصول إلى المتلقي والتعبير عن أفكاره وحياته وأوهامه وإلا فإن الأفلام المغربية المتمسكة بخطابها التقليدي في معالجة المواضيع الاجتماعية والسياسية ستجد نفسها أمام قاعات سينمائية فارغة. ولا نقصد بهذا التجديد أن يتجه المخرجون إلى إنتاج أفلام مخلة بالآداب أو المساس بالدين ورجال السياسة، فليس هذا هو التجديد الذي نقصده في الخطاب السينمائي المغربي، وإنما القصد جمالية الصورة والخروج من سجن الشخصية النمطية، وتنويع الإنتاج وفق مختلف المدارس (كوميدي، ميلودراما، رومانسي...) لأن النمطية بكل بساطة تقتل الإبداع. وأن نضع في الحسبان كذلك أن المغرب شهد تحولات اجتماعية واقتصادية مهمة منذ بداية الاستقلال، سواء أكان تحولا ذاتيا كنتيجة حتمية لمسايرة التطور أم من خلال الاحتكاك بالثقافات العالمية والأجنبية مما نتج عنه تحول في القيم الجماعية للمجتمع المغربي، من قيم مشتركة عامة إلى قيم جزئية. إذن، وأمام هذه التحولات، تشكلت الرواية الجريئة لمحمد شكري قبل أن تتحول إلى فيلم سينمائي يرصد فيه المؤلف وكاتب السيناريو والمخرج الحياة الاجتماعية والواقع المعيش للإنسان المغربي في فترة الأربعينيات والخمسينات من القرن الماضي.

أيها القارئ الكريم، إن الفيلم إبداع جماعي، تتداخل فيه الصورة والجسد والمتلقي بأشكال مختلفة، فالصورة في فيلم الخبز الحافي تصور للمخرج والمكلف بالديكور والإضاءة والكاميرا، إضافة إلى الممثل الذي يعد عصب الصورة في هذا الفيلم. فالصورة إذن، إنتاج لكل هذه العناصر جميعها، لكن جمالية هذه الصورة في الخبز الحافي متعلقة بموضوع الجسد الذي يشكل علامة فارقة نظرا لتوظيفه في هذه الصورة ونظرا كذلك لطبيعة الموضوع «السيرة الذاتية لمحمد شكري». ونحن نتحدث عن الجسد أيها القارئ الكريم لا نقصد به اللحظات الحميمة، وإنما الجسد في عموم الفيلم، الرجولي والأنثوي معا في الثقافة المحلية والعالمية.

فهذا الظلم الذي يعاني منه الجسد في الخبز الحافي، ظلم الأسرة (الضرب) والمجتمع (التعسف)، جعل من هذه الأجساد الشاحبة تاريخ مرحلة تجسد جمالية الجسد الذي أبدع فيه الممثل والمخرج وحتى المتلقي باعتباره مسهما في إنتاج العمل السينمائي...كلها إذن عناصر جعلت هذا الجسد أكثر قدرة على التأقلم مع الظروف الحياتية التي كانت سائدة في المجتمع المغربي آنذاك بصورة إبداعية جميلة وخلاقة. لكن لا يجب أن ننسى أن فضاء المدينة الذي احتضن الفيلم لم يكن مغربيا صرفا (طنجة الدولية) وهو جانب آخر يضفي على الصورة هالة مهمة وجاذبية أكبر في رسم محيط الجسد المتهالك والمثخن بالجراح. إن مميزات الجسد جعلته يلتحف الهوية المتنوعة للمغرب، هذا الجسد الذي يصنع الصورة باعتباره موضوعا رئيسا فيها. فالجمالية أو بعبارة أدق القيم الجمالية للمتلقي هي التي تؤسس لخطاب الصورة وفق تجاذبات إيديولوجية وثقافية.

فالفيلم بشكل أو بآخر هو صورة ذاك الواقع الذي تقاسمه العديد من المغاربة إبان الاستعمار وبعده، لذلك علينا أن نحترم أحداثه وتقاليده وتصور المبدع السينمائي المغربي له.

إن الجسد المضطهد في فيلم الخبز الحافي تمثله بالأخص شخصية «عبد القادر شكري» الأخ الذي قتله الأب ببرودة دم وبدون سبب سوى أنه أزعجه بالبكاء، وكذلك «محمد شكري» بشكل كبير الذي عانى من سطوة وتسلط الأب، إنها مساحة كبيرة من التفكير إنه الظلم الذي يسكن النفوس ليستيقظ وحشا كاسرا لا يعرف الحد بين الأخضر واليابس، الظلم والقهر والتسلط والتجبر والفجور كلها كلمات تلخص حياة الشخصيات التي عاشت في كنف الاستعمار وفي كنف أسرها. تحولت العلاقة مع مرور الأيام بين الأب عبد الرحمان ومحمد شكري إلى كره عميق

تجسده فرحة الطفل بالقبض على أبيه من طرف السلطات الفرنسية.

أما بالنسبة للفضاء المتعدد الدلالة في الفيلم مثل بيت «محمد شكري» في بداية طفولته والمقهى وبيت الدعارة ثم فضاء المدينة تطوان وطنجة، هذا الفضاء ظل مستترا خلف صورة الجسد، الجسد الذي يئن من هول واقع يرفض المتلقي أن يكون جزء منه بمشاهدته باعتبار أن المتلقي جزء من عملية إنتاج النص الفرجوي، لكن لم ينتبه البعض إلى التحول في الفيلم عندما قرر «محمد شكري» أن يكون ابن هذا الوطن بإعراضه عن صديقه علي بن حمودة وهو يخاطبه «مكاين أمان فهاد البلاد» (لا يوجد أمان في هذه البلاد) فيمضي «محمد شكري» تاركا هذا القول مثلما ترك قول أمه «مخصناش الناكلو اللي كينوض ف المقبرة» (لا يجب علينا أن نأكل النباتات التي تنمو في المقبرة) ورغم هذه التوبة النصوحة القادمة من الأعماق تطفو إلى السطح عبارة تنقض كل ذلك «لقد فاتني أن أكون مَلَكا» وهو ما قادنا إلى أن محمد شكري المؤلف سكت عن أشياء أخرى كانت أقسى عليه من أن يضمنها سيرته الذاتية، لكنها رغم ذلك كانت «نهاية مبتورة» في الفيلم؛ لأنها لم تعمل على إنهاء الحدث الرئيس بشكل يخول للمتلقي أن يكون قد خبر ما بقي من حياة الرجل منذ ١٩٥٤.

أيها القارئ الكريم، لقد كان «الخبز الحافي فيلما يجتمع فيه تاريخ رجل بجزء من تاريخ بلد. أما على المستوى الفني فقد أثرى هذا الفيلم الخزانة الوطنية السينمائية مثله مثل «كزانيكرا» و«حجاب الحب» مع خطاب صورة لا يسعني إلا أن أقول عنه إن مستقبل السينما المغربية هو حاضرها (موجة الأفلام السينمائية الجديدة)، كما تضمن الفيلم اقتصادا في لغة الحوار فلم يكن بها حشو أو أفكار لا تخدم الحدث الرئيس.

وعموما، لا يجب على النقاد أن يديروا ظهورهم لهذه الأفلام لا لشيء إلا لأنها تحتوي على لقطات نسي المؤلف أو المخرج أنه يخاطب مجتمعا مسلما، فالجسد العاري في الخبز الحافي هو الموضوع الرئيس الذي يتناوله النقاد بل في معظم الأفلام في السنوات الأخيرة، فأصبح العمل الفني بكامله مهملا ولا يناقش منه إلا مشهد أو لقطة.

وفي الختام، نؤمن بأن الأفلام ليست موجهة للجميع، لذلك على السوسيولوجيين والبسيكولوجيين أن يحددوا سن المتلقي، إذ سنحتاج إلى البحث العميق والتقصي والاجتهاد والانطلاق من واقعنا من أجل تطوير الخطاب السينمائي بدل استيراد أحكام جاهزة مهربة من أعين الجمارك، كما أنه على الجامعات المغربية الانفتاح على المسرح والسينما والفنون التشكيلية لأنها لغة العصر ولغة الحوار الفني، فلم يعد اليوم كافيا أن تكون الرواية والقصة والشعر محور الدراسات لأن السينما والمسرح والفنون التشكيلية لا تقل قيمة عما ذكرناه.

السينما العربية..
من الأخوين (لومير) إلى شركات الإنتاج الهابط

حسام عبد الهادى

لاأحد ينكر أن السينما اختراع عظيم ، وتكمن عظمتها فى مدى أهمية الرسالة التى تريد توجيهها للناس وكذلك العائد النفسي والمجتمعي الذي يعود عليهم ، ولكن أن تتحول السينما إلى ماخور ومادة خصبة للإسفاف والابتذال وقلة الأدب والارتزاق الرخيص ، فهذا مالا يرتضيه أحد ، وهذا هو العار بعينه !!

هل كان يصدق أحد أن يصل بنا الأمر لأن يكون (عبده موتة) هو النموذج للجيل الجديد ؟؟!! هذا لا يعني سوى شئ واحد فقط .. أن الخراب السينمائى قادم وزاحف بقوة (تسونامي) و(ساندي) – وهما لمن لايعرفهما أعاصير وعواصف .. الأول فى (اليابان) والثاني فى (أمريكا) – هذا الخراب سيقضي على الأخضر واليابس فى السينما ، والسبب وجود شركات الانتاج الهابط التي تدير وتحرك العملية الإنتاجية والتسويقية في مصر والعالم العربي .

المؤسف أن (عبده موتة) أصبح هو الإسم السائد الأن بين جيل الشباب الذين ينادون بعضهم البعض به ويتخذونه قدوة لهم !! وكأنه عالم فى الذرة أو الإقتصاد وليس أحد البلطجية الذى يدفع الشباب نحو الانحراف وعدم التمسك بالقيم والأخلاقيات ، وللأسف أصبح هذا ال (موتة) مثلهم الأعلى فى وقت نحن أحوج فيه لحماية شبابنا المصرى والعربى من الانهيار الأخلاقى والمجتمعى الذى وصلت فيه الأخلاقيات إلى أدنى مستوياتها فى زمن انهارت فيه القيم والأخلاقيات والمبادئ على يد شركات إنتاج بسبب نوعية أفلامهما وخلطتهما السينمائية الكارثية !!

لو كان الأخوان (لومير) يعلمان أن اختراعهما العظيم الذى ولد على أيديهما عام ١٨٩٥ سيفسد على يد شركات إنتاج تقدم مثل هذا المنتج السينمائي ما اخترعاه !!

رسالة الأخوين (لومير) كان الهدف منها تثقيف المجتمع - بجانب المتعة البصرية والنفسية - وتوثيق أحداثه وتاريخه سواء عن طريق السينما التسجيلية التى سجلت ضربة البداية أو عن طريق السينما الروائية التى ظهرت عقب السينما التسجيلية بسنوات قليلة ،لكنهما - أى الاخوين (لومير) - لم يقصدا أبداً من وراء اختراعهما تسطيح وإفساد عقول وأخلاق الناس كما فعلت شركات إنتاج تهيمن على الحالة السينمائية العربية حاليا.

الأخوان (لومير) لم يدخلا إلى عالم السينما من فراغ ولا عن طريق إنتاج أفلام تجارية صرفة، بل كان (لوى لومير) و(أوغست لومير) من علماء الفيزياء وساعدهما ذلك فى الوصول إلى اختراع آلة العرض السينمائى، وقدما للسينما فى بدايتها عام ١٨٩٥ عشرة أفلام وثائقية تصور الحياة اليومية للجماهير، وأول عرض سينمائى لهما تم فى (المقهى الكبير) - بباريس – مسقط رأسيهما – وفى عام ١٨٩٦ قدما فيلم (وصول قطار إلى المحطة) والذى كان له تأثيره المباشر فى لفت أنظار الناس أن هناك اختراعاً اسمه سينما.

نحن لانقلل من شأن من أهمية أحد، ولكن لكل مقام مقال، وعلى الإنسان أن يختار العمل الذى يتوافق مع فكره وقدراته العقلية ليكون منجزه البشرى مفيداً ، خاصة إذا ماكان الأمر يمس مجال مجتمعى حساس ،إما أن يبنى وإما أن يهدم ويدمر كمجال السينما، وألا يكون الغرض من دخول هذا المجال هو التربح فقط والقفز على جثث المشاهدين كما هو حادث مع شركات إنتاج نعرفها جميعا!!

فمثلا: لاأحد ينكر أن الأخوين (السبكى) عندما بدءا مشوارهما السينمائى قدما أفلاماً مبشرة .. كانت مساحة الجودة فيها ملحوظة ، والاختيار – إلى حد ما – دقيق ، وهى أفلام تحسب لهما لا ضدهما ، مثل (عيون الصقر) ل (نور الشريف) ، (مستر كاراتيه) و(سواق الهانم) و(الرجل الثالث) ل (أحمد زكى) ، (إمرأة هزت عرش مصر) ل (نادية الجندى) ، ولكن هذه الفترة الإنتاجية القصيرة من عام ١٩٩٢ إلى عام ١٩٩٥ كان تدخلهما يقف عند حد رأس المال فقط - كمشروع استثمارى – دون التدخل فى العملية السينمائية التى كان يتولاها خبراء يجيدون إدارتها فكراً واختياراً ، لذلك أتت هذه الأعمال مبشرة ، إلى أن تحول معظم إنتاج هذه الشركة تجاريا ولا يخدم الحالة السينمائية الأهم عربيا .

ومما لا شك فيه أن البحث عن المكسب السريع أنتج عددا من الأفلام فارغة المضمون بشهادة جل نقاد السينما بدأت عام ١٩٩٧ بفيلم (حلق حوش) ل (ليلى علوى) ومن بعدها (شجيع السيما) ل(أحمد ادم) ثم (الرغبة) ل (نادية الجندى) ، ولكن يبدو أن هذه النوعية أيضاً لم تقود الجمهور بطوابير نحو شباك التذاكر ، ولم تحقق الإيرادات المطلوبة !! فكانت أفلام جديدة خالية من الفكرة هبطت بسبائك الذهب والفضة على منتجيها والتى بدأت مع (اللمبى) ل(محمد سعد) – الجزء الأول – وكانت دهشتهما عندما حقق ٥ ملايين جنيه ، وهو رقم لم يكن تحلم به أي شركة إنتاج ، إلى أن جائت فترة الاستعانة براقصات ومطربين شعبيين لزوم الخلطة التي يعاني منها المشهد السينمائي في مصر الآن، وأصبحت (دينا) و(مروة) و(صافيناز) و(الليثى) وغيرهم هم شعار المرحلة السينمائية التى تحرص على التحرش وفساد أخلاقيات المجتمع!!

الأخوان (لومير) عندما اخترعا السينما لم يكن هدفهما جمع المال ولا البحث عن وسيلة للتربح السريع ، عكس مايفعله منتجون كثر ينشغلون بشفط جيوب المشاهدين – سواء المصريين أو العرب – بالباطل من خلال أفلام أقل ماتوصف به أنها حالة فراغ سينمائي من أمثال (عليا الطرب بالتلاتة) ، (قصة الحى الشرقى) ، (شارع الهرم) ، (ولاد البلد) ، (أيظن) ، (كلم ماما) ، (بلطية العايمة) ، (وختمت ب (عبده موتة) و(عيال حريفة) .

الغريب أن منتجو هذه الأفلام يدعون أنها أفلام تخاطب الطبقة الشعبية ، لكنها فى الحقيقة تخاطب الغرائز وليس العقول!!

مايفعله منتجو الأفلام الفارغة من المضمون أشد خطراً من تجار المخدرات ، لأنهم لا يؤذون أفراداً بعينهم ممن اختاروا طريق الإدمان ، ولكنهم يؤذون مجتمعاً بأكمله ويدمرون ثقافته وهويته وأخلاقه!!

هذه النوعية من المنتجين هم سبب نكبة السينما المصرية - ومن ثم العربية – التى شهدت منتجين عظاماً من نوعية (أسيا) و(رمسيس نجيب) و(حلمى رفلة) و(أنور وجدى) و(فريد شوقى) .. هؤلاء الفن عندهم كان أهم بكثير من المال .. (أسيا) التى ضحت بأخر مليم تمتلكه فى سبيل إنتاج فيلم بحجم وقيمة (الناصر صلاح الدين) ولم تبال بالخسارة الذى سببها لها ، ولم تعوضها بأفلام تافهة مسفة ، لأنها تعلم بأن التاريخ سيسجل لها مافعلته من أجل أن تظل السينما منارة تنوير.. لامعول هدم ، أما نوعية منتجو الأفلام المسفة فسيلعنهما التاريخ على مافعلاه من تدمير عقول أبناء الوطن !! هؤلاء لم يتسببا فى إفساد السينما فقط ، بل إمتد تأثيرهم ليشمل كل أنواع الفنون الإبداعيةففى زمن الفن الرخيص يكون كل شئ مباح.

وفى ظل ضعف الرقابة ومن قبلهما غياب الضمير تنعدم الأخلاقيات وتنحدر السلوكيات وتنتشر الأوبئة الإجتماعية على يد التجار سواء فى الفن أوالإعلام الذى تأثر بشدة بفساد السينما التي نراها الآن وتنتقل إليه العدوى بسرعة الصاروخ.

هذه الأوبئة التى اقتحمت علينا بيوتنا مع سبق الإصرار والترصد على أيدى مجموعة من المنتفعين من أعداء الوطن - لأنى أؤكد أن الذين يتعمدون تدمير أوطانهم وأبناء أوطانهم لايجب أن نطلق عليهم كلمة وطنيين ،بل هم أعداء الوطن

،بل أكثر عداءاً من عدوه الحقيقى الذى يحتل أراضيه.
الإلحاح المستمر على إذاعة وعرض الفنون الهابطة من أفلام وأغانى - حتى المسلسلات - وإن كنت أتعفف من أطلق عليها كلمة فنون ، فالفن الراقى لايجب أن نساويه أبدأ بالمستنقعات السينمائية والغنائية والدرامية التى نراها تقتحم علينا حياتنا اليومية من كل صوب وحدب!!
أذكر أنه فى بداية الستينيات مع ظهور التليفزيون فى أمريكا ، ظهر مطرب البوب الشهير (ألفيس بريسلى) وكان التليفزيون الأمريكى يذيع حفلاته كاملة ، وكان ل(ألفيس) حركات جسدية – بنصفه الأسفل – مثيرة وغريبة على المجتمع الأمريكى – الذى من المفترض أنه بلد الحريات واللاممنوع – هنا لم يقف المجتمع الامريكى صامتاً يقبل هذا التردى،بل اعترض أولياء الأمور بعد أن رأوا تأثير هذه الحركات السلبى على أبنائهم وتقدموا بشكوى إلى الكونجرس الذى بدوره رفع شكواهم إلى المسئولين الذين أصدروا أوامرهم على الفور بمنع ظهور النصف الأسفل ل(بريسلى) فى حال إذاعة حفلاته تليفزيونياً والاكتفاء بالنصف الأعلى.
هذا ماحرص عليه المجتمع الامريكى ليحمى أبنائه، أما نحن فقد وصلنا الأن لمرحلة هابطة فى الإعلام وكأنها مؤامرة لتدمير أخلاقيات هذا المجتمع الشرقى الذى له عاداته وتقاليده التى يفتقدها المجتمع الغربى وكانوا يحسدوننا عليها..نجحوا - للأسف - من خلال عملائهم فى تدمير أخلاقيات الشعب المصرى وعلى رأس المتأمرين تلك القنوات الهابطة التي ما انفكت تبث سمومها في جسد المجتمع المصري.
أى إعلام هذا وأى أخلاقيات هذه التى وصلت إلى مرحلة متردية من الإنحطاط؟؟!!
أم يكفى مافعلته شركات الإنتاج الهابطة فى الشعب المصرى بل فى الشعوب العربية ؟؟
لقد تم تدمير السينما المصرية على أيديهم،والتى أصبحت لاتخاطب شئ سوى غرائز الشعب المصرى والعربى وكأنها شعوب لاهم لها سوى الجنس،وهذا من أسباب تراجعنا المجتمعى!!
شركات الإنتاج التجارية لعبوا على شفط جيوب المصريين من خلال مستنقعاتهم السينمائية التى خاطبوا بها الطبقة الشعبية التى تمثل قاعدة كبيرة من المجتمع المصري،وهى القاعدة التى من السهل التأثير عليها نظراً للأمية التعليمية والثقافية التى تعانى منها تلك الطبقة..

ماذا ننتظر من هذه الأجيال التى أفسدها خلطات السينما الرديئة؟
هل هذه الأجيال قادرة على الالتحاق بالجيش وحمل السلاح والدفاع عن الوطن؟؟!!
هل هذه الأجيال قادرة على الشغل والإنتاج والتقدم بالمجتمع؟؟!!
بلاغ لكل المسئولين عن هذا الوطن ..التدخل فوراً لوقف نزيف التردى الأخلاقى والمجتمعى وإعادة صياغة المجتمع المصرى من جديد بعد محاكمة كل من أفسد أخلاقه وذوقه محاكمة قاسية لا رحمة فيها ولاهوادة...

مايحدث يجرنا لنفق مظلم ، يجب التنبه له جيداً بعد أن أصبحت السينما المصرية على حافة الهاوية ، إن لم تكن قد سقطت بالفعل ، ومحاولة إنقاذها ليست باليسيرة ، وعلى الدولة أن تراجع نفسها وتتدخل لحمايتها من سينما شركات الإنتاج الهابطة، هذا إن أرادت الدولة أن تعود إلى مكانتها السينمائية وسط بلدان العالم ، ولتحفظ لنا ماء وجهنا السينمائى وتاريخنا الذى سجل أننا ثانى دولة فى العالم ندخل مجال السينما منذ قرابة ال ١٢٠ عام .
على الدولة أن تسعى جاهدة لتسترد السينما التى ضاعت بين الغرائز والإسفاف ، ليكون لدينا سينما محترمة تقدر عقول أبناءها قبل غرائزهم . والأمر لاعلاقة له من قريب أو بعيد بحرية الإبداع ، بقدر ماله علاقة بالتصدى لقلة الادب والجنس والعرى والألفاظ الخارجة الإباحية والبلطجة ، على السينما أن تعود لأحضان الوطن ، ليس إنتاجياً فقط ، وإنما رقابياً وتنظيمياً ، وليس معنى ذلك إقصاء القطاع الخاص الذى قامت على أكتافه الصناعة منذ بدايات السينما ، وإنما بوجود الدولة فى المشهد لضبط العملية السينمائية ، ووضع أطر مجتمعية محددة لايجوز اختراقها والخروج منها،وهو الوضع الذى كانت عليه السينما فى ستينيات القرن الماضى ، وقت ان كانت هناك الهيئة العامة للسينما والتى ترأسها فى فترة من الفترات قيمة بحجم أديب نوبل (نجيب محفوظ) الذى قدم من خلالها روائع وكلاسيكيات السينما المصرية .

السينما الأردنيـــة

سؤال التحقق، في مَهَبّ الريح!

مفلح العدوان

مفتتح: كان من الممكن.. لو..

أوائل العشرينيات من القرن الماضي، أنشئت أول دار سينما في عمان، وكان إنشاؤها سابقا على البث الإذاعي، حيث أنه، وبعد أكثر من ثلاثين عاما صدح المذياع بـ»هنا عمان» في 1/3/1959م، وكان البث الإذاعي قبل هذا التاريخ يأتي من رام الله عام 1950م، ثم تأتي بعد سنوات الشاشة الفضية، في أول بث للتلفزيون بتاريخ 27/4/1968م، ويبقى السؤال حول عدم مواكبة السينما في الأردن، إنتاجا وصناعة، للسينما العربية رغم الوقت المبكر للوعي بها، ولوجود دور السينما، وكثير من المقومات التي لو تم الاستثمار بها، وإدارتها، لكان من الممكن أن تكون صناعة السينما مختلفة، وواقعها على غير ما هو عليه الآن.

ولعل المتابع لكثير من المؤشرات حول السينما في الأردن، يلاحظ وجود عناصر مهمة، ومتاحة، متوفرة في الأردن، وبعضها يشكل ندرة بالنسبة للجوار المحيط به، غير أنه لم يتم استثمار تلك العناصر، ولا حتى الإفادة منها، فبقيت الخطوات بطيئة باتجاه تأسيس صناعة سينما حقيقية.

هجرة الكفاءات.. ومواقع نادرة

وعلى الرغم من وجود طاقات إبداعية وفنية مهمة في الأردن على الصعيدين التقني والإبداعي، يمكن أن تشكل حالة مميزة على المستويين العربي والعالمي، إلا أنه لم يتم استثمارها، وإنما على العكس من ذلك، هناك هجرة لتلك الكفاءات في محاولة لأخذ دورها في دول عربية مجاورة، أو تحولها إلى العمل التلفزيوني والإذاعي، وفي الحالات التي توفرت فيها بيئة مناسبة للإنتاج السينمائي استطاعت تلك الكفاءات أن تقدم أفلاما مهمة، مثل كابتن رائد، والشراكسة، وذيب، وتمكنت من الفوز بجوائز دولية والمشاركة في مهرجانات عالمية.

وعلى صعيد آخر فإنه توجد في الأردن أماكن تصوير نادرة على مستوى العالم، وهي قبلة لتصوير كثير من الأفلام العالمية، ففي بداية السيتنيات من القرن الماضي اختار المخرج العالمي «ديفيد لين» الأردن موقعاً لتصوير فيلم «لورنس العرب» الحائز على عدة جوائز أوسكار والذي أطلق النجم «عمر الشريف» في فضاء العالمية، كما مُثلت في الأردن أفلام أخرى مثل فيلم إنديانا جونز، وفيلم جرانديزر، والكوكب الأحمر، وغيرها، إضافة إلى أفلام عربية كفيلم المخرج المصري فاروق عجرمة الروائي في الأردن «عاصفة على البتراء» (إنتاج مشترك بين الأردن ولبنان وإيطاليا، وأحداثه في جرش والبتراء وأريحا والقدس وزيزياء ورأس العين، وشارك فيه ممثلون من الأردن).. تلك الأفلام صورت كثير من لقطاتها في البتراء ووادي رم وأماكن أخرى في الأردن، غير أنه لم تتم الاستفادة من هذا الامتياز لا على المستوى الفني ولا بأية جوانب أخرى.

وعي مبكر.. وجمهور مثقف

إن الشعب الأردني مثقف سينمائيا، فهناك كثير من دور العرض، منذ فترة طويلة، وكانت متابعة الأفلام وحضورها يعد مظهرا اجتماعيا، وكانت أهم دور العرض هي سينما الخيام، وسينما رغدان. توسعت دور السينما وتعددت، لكن مستوى العروض تراجع، وتم التركيز على أفلام تجارية في بعض دور العرض، غير أن دور عرض جديدة مثل سينما الكونكورد، وسينما فيلادلفيا، حافظت على مستوى عروضها، وبالتالي جمهورها، وتم تجديد سينما الرينبو، ثم جاءت موجة تعدد دور العرض في المجمعات التجارية، فزاد الجمهور، وصارت تعرض كثير من الأفلام بالتزامن مع أول عروضها في الدول المنتجة لها، وإضافة الى دور العرض وانتشارها، فهناك كذلك في الميزان الإيجابي لحالة الوعي بالسينما في الأردن، والسعي نحو تحققها، في تاريخ مبكر، حيث تم إنشاء «دائرة السينما والتصوير» عام 1965م، وبدأت آنذاك بإنتاج عدد من الافلام التسجيلية، إضافة إلى أعداد من الجريدة السينمائية الناطقة، غير أنه تم الاستعاضة عنها بالتلفزيون فتم تأسيسه مكانها، ثم لاحقا نشأت هناك مؤسسات ومعاهد خاصة بالسينما، وكليات فنون في الجامعات، ومعهد الإعلام، والهيئة الملكية للأفلام، وأكاديمية سينما، وترافقت مع ذلك كله حركة نقد سينمائي، وإعلام مواكب لآخر ما ينتج في السينما العالمية.

وهناك جمهور عريض واع بالسينما، ومتابع للدراما، على مستوى السينما والتلفزيون، ومع دخول وسائط الاتصال الحديثة، والفضائيات وقنوات الانترنت، يلاحظ هذا الحضور النشط، على مستوى المتابعة والمشاركة، غير أن عجلة الإنتاج السينمائي، بقيت تراوح مكانها، سوى من بعض الالتماعات في الإنتاج لعدد من الأفلام السينمائية التي لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، استطاعت أن تخرج من عباءة لعنة التراجع هذه، وأن تثبت حضورها في المهرجانات العربية، وتلقى نجاحا مميزا عند عرضها في دور السينما.

رصيد الأفلام.. مغامرات فردية

إن نظرة إلى الأفلام الروائية الأردنية التي أنتجت، على مدار عشرات السنوات الماضيات، تعكس ضآلة هذا المنتج، مع التقدير للمغامرين في هذا المجال، إذ أن أول الأفلام التي تم إنتاجها كان فيلم «صراع في جرش»، عام 1957م، للمخرج واصف الشيخ، ثم فيلم «وطني حبيبي» للمخرج «محمود كعوش» عام 1962م، كما قدم المخرج عبد الوهاب الهندي فيلم «الطريق إلى القدس»، في نهاية الستينيات من القرن الماضي، وفي بداية السبعينيات ينجز المخرج جلال طعمة فيلم الأفعى (1970م)، وفيلم الابن الثاني

فيلم ذيب.. ومنتجون خارج الوطن

التجربة المهمة والحديثة، في السينما الأردنية، هي إنتاج الفيلم الروائي «ذيب»، من إخراج ناجي أبو نوار، الذي جاء وفق منهجية جمالية تدور أحداثها في البادية الأردنية، مطلع القرن الماضي، في فترة الحكم العثماني، حيث يسرد سيرة الفتى البدوي ذيب، وشقيقه حسين، اللذين يدخلان مغامرة رحلة خطيرة بعيدا عن مضارب قبيلتهما إبان الثورة العربية الكبرى. هذا الفيلم حصد جائزة أفضل مخرج في قسم «آفاق جديدة» في مهرجان فينيسيا السينمائي في دورته الحادية والسبعين، ولاقى حفاوة من قبل النقاد العرب والأجانب في المهرجان، وهو التجربة الثانية لناجي أبو نوار بعد فيلمه الروائي القصير «موت ملاكم».

وفي سياق المساهمة في الإنتاج السينمائي، يمكن تسجيل مساهمة أردنيين في إنتاج أفلام عربية وأجنبية مثل «ال الطاهر» و«الكردي» و«أبو قوره» اللذين كانت لهم مساهماتهم بوقت مبكر في السينما المصرية.

عشر (1971م)، وهناك في عام 1972م فيلم «الشحاذ» لمحمد عزيزية، وفي عام 1986م يخرج محمد علّوه فيلما روائيا قصيرا مأخوذا عن قصة الحذاء لمحمد طمليه، وفي عام 1991 يقدم المخرج «نجدت انزور» فيلم «حكاية شرقية»، ثم في عام 2007م يتم إنتاج فيلم «كابتن أبو رائد» للمخرج أمين مطالقة، وعام 2010م، فيلم «الشراكسة» للمخرج «محي الدين قندور» الذي لقي ترحيبا واحتفاء في الأردن، وتمت ترجمته لعدة لغات، وشارك في مهرجانات سينمائية، وحصد العديد من الجوائز، والمخرج قندور يشار له بتجربة سينمائية واسعة خارج الأردن، أهمها فيلم «طيف إدغار الين بو» في أمريكا، وفي هذا الجانب، هناك مخرجون لهم حضور خارج الأردن، ومساهمات مثل المخرج «غازي هواش» قي تركيا بأفلام «رجل من الاردن» و«نسر الشرق»، وكذلك تجربة «معين النابلسي» في بريطانيا بفيلم «كلوديا». وبالطبع لا ننسى أفلام التخرج لمخرجين أردنيين من معاهد عالمية وعربية مثل «إيهاب الخطيب» و«فيصل الزعبي» وغيرهم، لكن كثيرا من هؤلاء المخرجين، وكذلك الكفاءات الفنية، بسبب عدم وجود الإنتاج السينمائي، تحولوا باتجاه التلفزيون، لعدم وجود البديل الذي يشبع طموحهم.

*النقد السينمائي.. والصحافة

أما على صعيد النقد السينمائي، فإنه يسجل للمرحوم الناقد حسان أبو غنيمة، في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، تكريسه لنهج يحتفي ويقدم للثقافة السينمائية في الصحافة الأردنية، حيث التأسيس لمفهوم النقد السينمائي، إضافة إلى إنشائه النادي السينمائي الأردني، حيث كان يقدم فيه عروضا سينمائية، تتم بعدها مناقشة الأفلام، مع استضافة فنانين، بالتزامن مع إصدار نشرة تعنى بالثقافة السينمائية، واستطاع هذا التوجه أن يؤثر في توجه بعض المهتمين من المثقفين سينمائيا لخوض تجربة النقد السينمائي. ويشار أيضا إلى لجنة السينما في مؤسسة شومان، التي يترأسها المخرج المثقف الناقد عدنان مدانات، في نشاطها المتواصل والدؤوب في تنظيم عروض اسبوعية، وتقديمها لكثير من العروض السينمائية لأفلام تمثل أطيافا متنوعة من السينما العالمية، متزافقة مع استضافة النجوم، وقد استطاعت تكريس جمهور سينمائي واع ومثقف مع تراكم إنجازات هذا المشروع المهم. وفي سياق النقد السينمائي أيضا يشار إلى كل من النقاد ناجح حسن، ورسمي محاسنة، ومحمود الزواوي، وحضورهم اللافت في متابعة كل ما هو جديد على المستوى السينمائي، وكتاباتهم في هذا المضمار، واعتمادهم في لجان التحكيم، ودأبهم على النشر في الصحافة، وإصدار الكتب، وتقديم صورة مشرفة في مضمار النقد والمتابعة السينمائية.

كما أن الصحافة الاردنية تفرد مساحات معقولة وخاصة في ملاحقها الثقافية لعرض رؤى نقدية لنقاد سينمائيين أردنيين وعرب، إلى جانب اهتمام ولو بشكل بسيط من قبل الفضائيات بالسينما سواء من خلال البرامج أو استضافة المختصين للحديث عن السينما.

*وماذا بعد؟

ويبقى السؤال: لماذا لم يتم حتى الآن تكريس صناعة سينمائية في الأردن؟ خاصة وأنه تتوفر في الأردن كل الإمكانات التي من شأنها أن تكون أرضية صلبة للانتاج السينمائي، على مستوى القدرات الفنية، والمواقع المميزة، والثقافة السينمائية، والمؤسسات التي يمكن أن تدعم مثل هذا التوجه المهم والضروري على الصعد كافة.

تقنيات السرد البصري في السينما:

كيف يسرد الضوء قصة..؟

أحمد الخطيب

يعتقد البعض أن القصة في الفيلم السينمائي، بما تحتويه من حبكة وبناء شخصيات وصراع إلى آخره من مكونات السرد القصصي، هي ما يجذب المشاهد بالدرجة الأولى، الأمر الذي قد يكون صحيحا إلى حد ما، لكن الفن السينمائي هو فن بصري في الدرجة الأولى، مما يجعل المكونات البصرية في الكادر السينمائي هي البطل الحقيقي في المشهد. تجتمع هذه المكونات ككتلة واحدة داخل اللقطة لتكون إحساسا عميقا لدى المشاهد، حيث تعمل على خلق بيئة بصرية داعمة ومعززة للحوار وبالتالي يكون المشهد أكثر تأثيرا وجاذبية. الضوء أو الإضاءة في داخل الكادر هي من العناصر البصرية الرئيسة التي اعتمد وما زال يعتمد عليها الكثير من صناع الأفلام من أجل ترك أثر نفسي عميق لدى المشاهدين. سوف نقوم في هذه المقالة باستعراض مثال على أحد العناصر التي استخدمها المخرج أورسن ويلز من أجل التوظيف الدرامي في السياق القصصي لرائعته فيلم "المواطن كين" (إنتاج عام١٩٤١) وهو من العلامات الفارقة في تاريخ السينما من حيث التكوين والتوظيف البصري للإضاءة، حيث قام المخرج أورسن ويلز بالعمل على التباين الضوئي (الظل والنور).

تُستخدم العناصر السالف ذكرها لخلق شعور معين لدى المشاهد: كالقلق أو الخوف أو السعادة أو غيرها، كما أنها تعبر عن حالة نفسية معينة تعيشها الشخصية الموجودة في المشهد، فعلى سبيل المثال: من المعروف أن فيلم "المواطن كين" للمخرج أورسن ويلز من العلامات الفارقة في تاريخ السينما من حيث التكوين البصري والتوظيف البصري للإضاءة، فقد قام المخرج أورسن ويلز بتقديم الإضاءة كعنصر مؤثر في السياق الدرامي للفيلم بالعمل على التباين الضوئي (الظل والنور)، فمثلا في المشهد الشهير(عندما تقوم زوجة كين بغناء الأوبرا بشكل سيء يقوم كين من بين الجمهور ويبدأ بالتصفيق بحرارة)، نلاحظ كما هو مبين بالصورة أدناه أن هناك تباينا على مستوى عال بين الظل والنور، بحيث يركز النور الساطع (القوي) على وجه كين، بينما نلاحظ أن بقية الشخصيات في حالة من الظلمة، مما يوحي بأن كين منفصل عن المجتمع المحيط به، كما أنه ليس معنيا بما يعتقده المحيطون به عندما يتعلق الأمر برأيه وهي الصفات الرئيسة التي تسيطر على شخصية كين.

إذن يمكن القول إن الإضاءة لعبت دورا رئيسا في رسم صفة رئيسة في شخصية كين.

من الجدير بالذكر أن هذا النمط من توظيف الإضاءة كان ثوريا وغريبا في وقت إنتاج الفيلم، حيث تسبب بالكثير من الجدل في الأوساط السينمائية آنذاك، إلى أن أصبح توظيف الإضاءة لاحقا من العلامات البارزة في الكثير من أفلام المخرجين العالميين مثل ألفريد هيتشكوك وأكيرا كيراساوا.

«محظورات على الشاشة»

«التابو في سينما جيل الثمانينات»

بشار إبراهيم

ما السـينما إن لم تكن التحرّش بالمحظورات؟!.. ما السـينما إن لم تتصدَّ للسـياسي وتنقضه، وتحاور الديني وتجادله، وتسـائل القيمي الأخلاقي السـلوكي، وتوسّع هامش الحرية؟!... ربما هذا ما جعل من السينما «فناً ثورياً»، في إدراك مبكر لأهميتها وضرورتها، ولكنه بالتأكيد هو ما وضعها على حافة المحظور، وفي خانته؛ موضع الحذر والريبة، والتشكك والقلق والخوف، فناً يجمـع ما بين برديه خلاصة الفنون جميعها، ويزيد عليها، فلا يليق بالسينما أن تكون فناً مهادناً، ولا وادعاً، ولا مسالماً.

يدرك الناقد المصري أحمد شوقي ذلك، فيجعل من سؤال السينما هذا، وتحدّيها، مهمته في كتابه الجديد «المحظورات على الشاشة/ التابو في سينما جيل الثمانينات»، الصادر ضمن سلسلة «آفاق السينما»، في القاهرة مطلع العام ٢٠١٦، الكتاب الذي رصده لتقصي «المحظورات» في سينما كلّ من المخرجين داود عبدالسيد، ومحمد خان، ورأفت الميهي، وخيري بشارة، وعاطف الطيب، بوصفهم روّاد «تيار الواقعية الجديدة في السينما المصرية» وممثلي جيل الثمانينيات، وذلك من خلال أبرز الأفلام الروائية الطويلة التي تحققت بتوقيعاتهم خلال العقود الأربعة الأخيرة.

يعتمد الناقد شوقي أسلوب الكتابة السلسة المتدفقة التي تستطيع، من جملة ما تستطيعه، إزاحة حالة الجفاء ما بين الناقد والقارئ، وإنشاء حالة من التوادّ العاطفي تارة، كما بدا في المقدمة، ومن التفاهم الفكري والفلسفي، كما سيظهر في غير موقع من الكتاب، ومع أكثر من فيلم، بخاصة أن الناقد شاء أن يكون كتابه متكئاً على الأفلام، كلٌّ بمفرده، في إطار التجربة الكلية لمخرجه، أولاً، وفي إطار تجربة جيل الثمانينيات، تالياً، وهي أفلام نالت في غالبيتها العظمى نصيباً فائضاً من المشاهدة، إن لم نقل المشاهدات.

لا يتردّد الناقد خلال مقدمة كتابه في الاعتراف بأن دراسته انطلقت أساساً للبحث في «الجنس»، باعتباره المحظور (التابو)، وتقصي صور ظهوراته، وتأويلاته، ودلالاتها، ومعانيها، وتوظيفاتها... قبل أن يأتي اقتراح د. وليد سيف بتوسيع دائرة الدراسة لتشمل المحظورات الثلاثة؛ السياسة، والدين، والجنس، باعتبارها المحظورات (التابوهات) الجوهرية في الذهنية والمخيلة العربية، لتكون تشابكات السياسي بالديني، وموضوعة الجنس، بوصفه محرماً، على علاقة وطيدة بمنظومة القيم والعقائد، والضوابط السلوكية، والنظرة الاجتماعية، الفضاءُ الذي تتحرك فيه الدراسة، باحثةً عن صور تناول المحظور، وظهوراته، وتأويلاته، ودلالاته، ومعانيه.

يؤكد الناقد أحمد شوقي أن «موجة الواقعية الجديدة في السينما المصرية»، التي ستكون بأفلام أبرز روّداها عينة الدراسة والبحث والتقصي في هذا الكتاب، هي «أكثر موجات السينما المصرية حظاً في التناول النقدي». ونتفق معه تماماً فيما يذهب إليه في هذا الصدد، كما نتفق معه بأن هذا لا يمنع من التوقّف مراراً، ومن أكثر من زاوية ومن تناول، أمام هذه التجربة الأكثر تميزاً في تاريخ السينما المصرية، وكذلك السينما العربية، ما يجعل المبرر والحافز لدراسة «المحظور» فيها، قوياً ورساخاً، إذ يقول: «لم أجد بدا من تناول الموجة انطلاقاً من أحد أهمّ عناصرها، وأقصد بالتحديد عنصر الجنس، الذي يمكن اعتباره واحداً من أكثر العناصر تأثيراً على أي شكل درامي مرئي أو مسموع أومقروء».

يختار الناقد منهجاً أفقياً مزدوجاً، في دراسته، يقوم على المستوى الأول بالبدء بأكثر المخرجين تماساً واحتكاكاً بموضوع الدراسة، وهو المخرج داود عبدالسيد، والانتقال من ثم إلى أكثرهم أهمية سينمائية، وهو المخرج محمد خان، ثم الراحل عاطف الطيب، فالمخرج خيري بشارة، فالراحل رأفت الميهي. بينما يعتمد في المستوى الثاني، وفي حقل كل مخرج وتحت عنوانه، منهج التتابع التاريخي لإنتاج الأفلام، والقفز فوق الفيلم الذي يراه لا ينتمي إلى متطلبات هذه الدراسة، كما في حالة فيلم «أرض الأحلام»، للمخرج داود عبدالسيد، الذي وجده الناقد فيلما لا يتحرّش بأي محظور.

من الواضح في الكتاب أن محاولة الناقد توسيع دائرة المحظورات لتشمل السياسة والدين لم تغيّر كثيراً في جوهر المخطط الأول له، من حيث إعطاء الجنس الدرجة الأساسية والجوهرية في البحث والتحليل. ذاك أمر لم يخفه الناقد إذ يقول: «الجنس الذي أعتبره المحرك الرئيس لنسبة ضخمة من تصرفات البشر، ويمكن دائماً رصد تأثيره على خلفية أي شيء يفعله الإنسان، بدءاً من اختياره لملابسه طبقاً لرغبته في إثارة الإعجاب، وصولاً لعشرات الأمور والممارسات اليومية الأخرى».

ويضيف: «هذا العامل المؤثر يمكن بوضوح رصد وجوده في نسبة كبيرة من أفلام جيل الثمانينيات بشكل بنائي أحياناً، وفكري ودرامي غالباً، كان مدخلي لاتخاذ قرار كتابة دراسة درامية، تهتم برصد هذا العنصر، وطريقة توظيفه في سينما الجيل المذكور، واخترت هذا الجيل باعتباره الأقرب لقلبي وخبراتي وذائقتي الشخصية، ولأني كنتُ وما زلتُ أعتبره أهمّ حركة حقيقية شهدتها السينما المصرية في تاريخها الممتد، واخترت خمسة أسماء لكبار مخرجي الجيل، وهم داود عبدالسيد ومحمد خان ورأفت الميهي وخيري بشارة وعاطف الطيب».

منهجية الباحث التي اختارها جعلت الدراسة تنقسم إلى فصول وعناوين، تتوازى وتتحاذى، من دون أن تتشابك بقوة، ليبقى لكل مخرج عالمه المأثور عنه، وملامحه التي رسمها بأفلامه، ولعل هذا هو الذي منح الناقد فرصةً أوسع لإبراز مهاراته النقدية، وقدراته التحليلية، والتقاطاته الذكية، مشحوناً بذلك الشغف الذي لم يكفّ عن المباهاة به في واقعه الشخصي، كما في شغله المهني، فانعكس على تناولاته لبعض الأفلام، لنتحصّل على نصوص إبداعية فيها رشاقة اللغة، ورقة الأدب، وعمق الفلسفة، ورصانة التحليل.

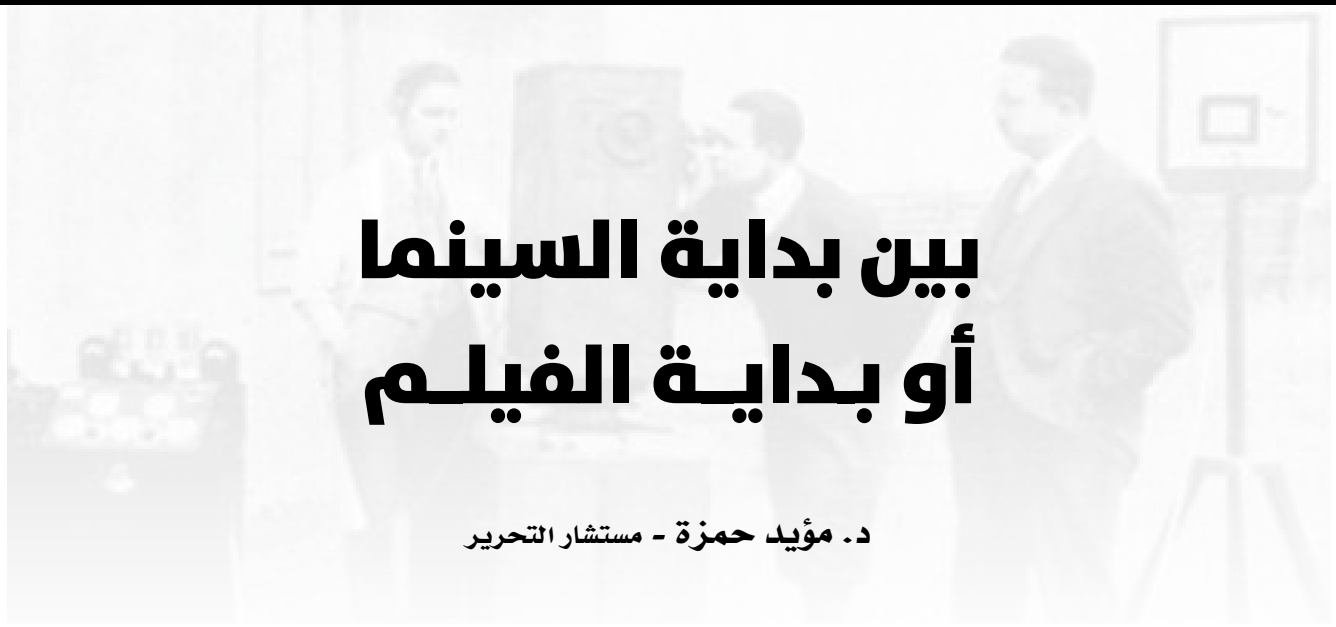
وعلى الرغم من أن الجنس أخذ مكان الصدارة في حديث «المحظورات على الشاشة/ التابو في سينما جيل الثمانينيات»، إلا أن الناقد اعتنى بعدم الوقوع في مطبّ الإثارة، واللعب على الغرائز، أو الانجرار وراء مغريات قد تكون ذات وقع جاذب لقطاع من القراء، وحرص في كل لحظة من مفاصل الدراسة على التزام أسلوب المنهج الدقيق لغوياً وفكرياً، بعيداً عن إطلاق أحكام القيمة، أو التوصيفات الأخلاقية التي تتنافى مع أصالة النقد، ورقي البحث.

يبقى من الضروري الانتباه إلى نقطتين على غاية الأهمية: أولاهما، أن الدراسة لم تكتف بالإطار الفيلمي للحديث عن المحظورات، وإنما انتقلت إلى مستوى آخر يتعلق بطبيعة صناعة السينما المصرية، والتحولات الجوهرية التي أجراها جيل الثمانينيات على أساليب وطرائق الإنتاج السينمائي، والتغييرات العملية التي حققوها في الواقع، على مستوى انتساب الفيلم لمخرجه لا لبطله، وكسر عدد من المحظورات على مستوى الكتابة والبناء السرد والتصوير... وصولاً إلى محاولات جادة على مستوى الإنتاج والتوزيع.

وثانيهما، أن الدراسة، وفي وقت كانت تبحث في صور تعامل الأفلام المُختارة مع المحظورات، فإنها أسّست لفهم أعمق لهذه المحظورات، بخاصة فيما يتعلق بموضوع الجنس، على مستوى المفهوم والمصطلح، كما على مستوى علاقاته وتفاعلاته مع الإنسان الفرد، وتأثره وتأثيره على المجتمع، ما يجعل الدراسة أبعد من أن تكون مجرد «دراسة درامية»، وهي تنهل من علوم أوسع كعلم النفس والاجتماع والسياسة والاقتصاد والعمران، وهي مداخل ومفاتيح لا بد منها لفض ما ينغلق على نفسه، لاسيما على أبواب عدد من الأفلام التي تحتاج فعلاً إلى تفكيك حصيف لالتقاط مغازيها ومراميها.

«المحظورات على الشاشة/ التابو في سينما جيل الثمانينيات» للناقد المصري أحمد شوقي، دراسة حاذقة نبيهة قائمة على اطلاع دقيق وحصيف على النتاج السينمائي للجيل الأهمّ في تاريخ السينما المصرية، والعربية، «جيل الواقعية الجديدة في السينما المصرية»، كما أسماه الناقد الكبير سمير فريد. دراسة تشكل إضافة إلى المكتبة السينمائية العربية، تدخلنا في شكل أرحب وأكثر وضوحاً إلى عوالم مخرجين كبار حقاً.

خاتمة



بين بداية السينما أو بداية الفيلم

د. مؤيد حمزة - مستشار التحرير

ارتبط تاريخ السينما باسم الأخوين لوميير تحديداً في عام ١٨٩٥، على الرغم من وجود تجارب كثيرة سابقة لإنتاج أفلام متحركة قام بها رواد آخرون في الولايات المتحدة وأوروبا، لدرجة أنه لا يوجد بداية تاريخية واضحة لأول فيلم، نذكر منهم جورج إيستمان ١٨٨٤ صنع فيلما في نيويورك يعرض على شريط متحرك وليس على كوادر متفرقة كما هي الحال من قبل.في عقد الثمانينيات نفسه من القرن التاسع عشر قام الشهير «ثوماس إيديسون» مع مساعده «و.ك.ل. ديكسون» باكتشاف طريقة لعرض مجموعة متتابعة من الكوادر الثابتة بطريقة توحي أنها متحركة، وعرضها في صندوق أسموه (Kinetoscope)، هذه التقنية التي اختارها إيديسون وزميله لعرض الفيلم جعلته لا يحسن تقدير تأثير الجمهور على هذا الفن وبالتالي لم تسمح له بأن ينتقل لمفهوم السينما. في نهاية الثمانينيات من القرن نفسه عاد جورج إيستمان إلى السباق في صناعة الفيلم باكتشاف تقنية جديدة تعتمد على صنع ثقوب إلى جانب كل كادر ما يسمح بانتظام عملية التحريك، تلك التقنية التي ارتبطت بالشريط السينمائي حتى الآن، في الفترة نفسها وفي إنجلترا صنع «لويس لي برينس» آلة بحجم ثلاجة صغيرة وصور أفلاما على جسر ليدز وأماكن أخرى. وآخرون كثر كانت لهم تجارب في إنتاج أفلام سبقت الأخوين لوميير.

فما الذي يجعل الأخوين لوميير هم بالتحديد من افتتح تاريخ السينما بإجماع مؤرخي السينما ومنظريها؟

إنه الجمهور، نعم فالناحية الجماهيرية تحديداً هي الفارق الرئيس بين إنتاج فيلم يعرض في مكان محدد وضيق، وإنتاج فيلم يعرض في قاعة جماهيرية بطريقة تستفيد من الإرث المسرحي وتعامل فن المسرح مع الجمهور، بالأخوين لوميير تحديداً ارتبطت فكرة إنتاج الفيلم لجماهير غفيرة، وبفضل هذه التقنية صار من المجدي إقامة دور عرض لتلك الأفلام، لم تكن تسمى بدور السينما في بادئ الأمر ، وإنما سميت بـ (Nickelodeon)- نيكيلوديون- حيث كان رسم الدخول عبارة عن نيكل واحد فقط.

هذا الملخص التاريخي لبداية السينما العالمية يقدم لنا عبرة حتى في هذا العصر الذي انتقلنا فيه لعصر الديجيتال وأصبح إنتاج الفيلم عملية سهلة يمكن القيام بها حتى باستخدام الهاتف الجوال.. كيف يكون الانتقال إلى مفهوم السينما وإنتاج أعمال تحقق الشرط الذي أدى لخلق السينما في العام ١٨٩٥، عند تلك النقطة فقط نستطيع أن نقر بأنه قد ولدت السينما في بلد معين. وهذا الشرط لا يتحقق بفيلم هنا وآخر هناك يعرض على نطاق ضيق ولا يسهم في خلق الوعي الجمعي للجماهير، أو في بلورة رأي عام.

ارتبطت بداية السينما بالجماهيرية، وهكذا سيكون حالها دائما.