السينمائي
the cinematic

تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي في دولة قطر

قواعد النشر

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

2- 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- 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

ابراهيم الجيدة

مدير التحرير

إبراهيم العامري

سكرتير التحرير

عبد الكريم قادري

الهيئة الاستشارية

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

المراسلون

إدريس علوش - المغرب
drissallouch@gmail.com

نور الشلبي - 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

■ **إبراهيم العامري** 4

قراءة في فيلم

■ **الماء والخضرة والوجه الحسن** 6
- ناهد صلاح

■ **المارد الكبير الودود** 10
- مهند النابلسي

دراسات

■ **الموسيقى في السينما..**
توظيف إبداعي ثريّ المعاني والدلالات 16
- ناجح حسن

■ **السينما العربية بين تزييف الهجرة والواقع** 20
- عبد الستار ناجي

■ **بدايات السينما في مصر**
دور المسرح في انتشار السينما 30
- أ.د. سيد علي اسماعيل

ذاكرة الشاشة الكبيرة

■ **شارلي شابلن..**
ابتكار وتجسيد شخصية الصعلوك 34
- مجدولين أبو الرب

■ **الإرث الكبير لمارلون براندو** 40
- محمد رُضا

متابعات

■ **مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي**
في دورته التاسعة 46
- شبكة مراسلي «السينمائي»

■ **مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي**
البحر المتوسط 50
- لمى طيارة

السِّينمائيُ

قضايا السينما العربية

- **السينما العراقية بعد ١٣ عاماً على التغيير** 52
  - كاظم مرشد السلوم
- **تجربة السينما التونسية المستقلة** 56
  - د. حمد القاسمي
- **هل لدينا سينما مستقلة في المغرب** 60
  - محمد اشويكة

كتاب العدد

- **قطوف من أفلام العالم** 66
  - أمينة حاج داود

مشهد

- **السينما بين الاستسهال في البدايات والعمق المتصاعد للتجربة** 70
  - جمال القيسي

شخصية العدد

- **خان.. الأب الروحي لسينما جيل الألفية الجديد** 74
  - رفقي عساف

كلاسيكيات

- **راشمون .. الفيلم كتواريخ متعددة لحدث واحد** 78
  - هشام البستاني
- **ذهب مع الريح.. فيلم الأجيال والرومانسية المستحيلة** 82
  - حسين دعسة

شباك التذاكر

- **أهم الأفلام لعام ٢٠١٦** 88
  - محمد أبو عرب

خاتمة

- **حاجتنا للسينما** 92
  - عبدالكريم قادري

السِّينمائيُ

السينما الفن الأكثر تأثيراً

إبراهيم العامري

مدير التحرير

تربعت الصحافة في حقبة سابقة على رأس أدوات التأثير في الحضارة الإنسانية، ووقفت بثوبها المتعالي سلطةً رابعة مؤثرة تصنع الرأي وتُغيِّره، فقد أدار دفَّتها محترفون يستطيعون من خلالها صنع خلخلة للمواقف المستهدفة في الشارع وتوجيه الرأي العام، لكن ما لبثت أن أفسحت المكان للسينما؛ الفن التركيبي الأكثر تأثيراً الذي يعتمد على جملة من الفنون الأخرى، وسرعان ما أصبح للسينما الصدر الأوسع في تسيّد الموقف والتأثير بالمشاهد. فالسينما لم تقف عند نخبة من المثقفين ومهتمّي أعمدة الصحفيين لتوجّه لهم الخطاب الجديد؛ إذ إن ساحة الاستهداف مفتوحة على مصراعيها، وتصل ببساطة إلى قطاع كبير بسلاسة، وبجرعة عالية من الترفيه الموجَّه، من غير عناء كبير للقراءة والمطالعة في أعمدة الصحف التي قد لا يرغبها الكثير.

ومن هنا تأتي ضرورة هذا الفن وانتباه قوى العالم وسلطاته لاستخدامها من خلال الموجات الجديدة للإعلام، التي استخدمتها لترسيخ المفاهيم الإيديولوجية من خلال الشاشة الكبيرة التي تُقدِّم للمتلقي كلَّ ما يريد من نصّ وموسيقى وعاطفة ومحاكاة لنوازع الخير والشرّ في النفس البشرية، وتعيد تأصيل هذه المفاهيم ضمن رؤية صنّاع السينما، وبخاصة السلطات التي يقوم الأذكياء فيها بتقديم أعمال مدروسة تحمل بذور الغرس الثقافي بعيداً عن تجييش القوى البشرية، التي قد تلجأ إلى العنف لتسييد خطابها. وبهذا لم يقف دور السينما عند إدهاش المتلقّي وإمتاعه عبر الفن،بل تعدّى ذلك إلى حمل الخطاب للآخر وتغيير قناعاته بكل سلاسة، والعمل كذراع السلطة اللَّيّن. ففي تجربة هوليوود بتقديم الحرب الأمريكية على فيتنام ينقلب المُشاهد ليدافع عن الاحتلال بدلاً من المحتل، من خلال تعاطفه مع البطل الأمريكي النموذج الذي تقدِّمه هوليوود في قالب إنساني تخفي فيه وجه الاحتلال البشع، وتركّز على قضاياه الإنسانية الخاصة كالحب، والشرف، والعائلة، والوطنية والصراع الداخلي بين الجندي ودواخله. هذه المفاهيم تطرق باب التعاطف، وتحاول صناعة الرأي عند جلّ مشاهدي تلك الحقبة. والمشهد يتكرَّر حالياً في الحروب التي تقودها أمريكا في الشرق الأوسط، وتقديم الصورة التي تريدها سلطتها للمشاهد العالمي.

يعتبر كثير من الباحثين أن للسينما دوراً مهماً في تقليص الفجوات بين الشعوب، وتقريب وجهات النظر التي لم تكن واضحة في الأصل، فقد استطاعت الثقافة العالمية أن تكون بين يدي الناس في كل مكان مترجمة إلى لغات عدَّة ممكنة للمشاهدين، للتعرُّف على العادات والقيم، وحتى الرسائل الخفية التي قد تحملها، حيث تتجه هذه الصورة البسيطة إلى المشهد العام من المشاهدين قافزة عن الثقافة والتطور الحضاري، حاملة أفكارها التي حمّلتها لها الفنون، تاركة بوابة التغيير على مصراعيها، من خلال بثّ الرؤى الجديدة والثقافة المختلفة لأناس جدد بدأوا يتمنهجون على تلقّي الثقافة والتغيير من خلال الميديا، وبالتحديد من الأفلام التي تربّع أبطالها مكان المبشّرين بالتنوير.

خيال يسري نصر الله وهواجس الشعبوية

ناهد صلاح

يوجد أكثر من تحدٍّ أمام المتفرج قبل أن يشاهد فيلم «الماء والخضرة والوجه الحسن»، بداية من عنوانه الذي يتضمن كلمات انتقائية على أهبة الاستعداد كي تمنح البهجة والسعادة، وأفيش مزركش بالألوان الصريحة، لو تأملته فلا بد من الفرح، وتجربة سينمائية ماكرة جمعت بين منتج يثير الجدل والعراك السينمائي ومخرج يجنح بأفلامه نحو المهرجانات العالمية.

وأما المنتج صاحب الأفلام الشعبية التي انتشرت في الهزيع الأخير للسينما المصرية، فقد وجد فرصة للوصول باسمه إلى مهرجان لوكارنو في دورته الأخيرة وإن لم يحصل على جائزة. وأما المخرج فقد قام بتلبية دعوة لإنتاج فيلم جديد في ظل ظروف الإنتاج الصعبة التي تطارد الجميع. ومن المعتاد ألا يجد يسري نصر الله بسهولة منتجاً لأفلامه ذات الطابع الخاص والأسلوب المركَّب بين صنيعه البصري وبنائه السردي وأداء ممثليه، وهو في الغالب اكتسب هذا الأسلوب من تكوينه الشخصي كناقد ومثقف يساري يهتم بواقعه الاجتماعي، ويطرح أفكاره حسب هواجسه الثقافية والفكرية والإنسانية، إضافة إلى رحلته كمساعد مخرج ليوسف شاهين. وبدا ذلك واضحاً كملمح خاطف منذ أول أفلامه التي اصطبغت بالصبغة الذاتية، وتأثرها بالمناخ الاجتماعي والسياسي العام كما في «سرقات صيفية» (1988) و«مرسيدس» (1993) و«صبيان وبنات» (1995)، مروراً بفيلمه الفيصلي «المدينة» (1999) الذي تمرد فيه ضد المدينة وضد السينما التقليدية، واستخدم لأول مرة التقنية الرقمية أو الديجيتال في التصوير، وفيلمه «باب الشمس» (2004) بجزئيه اللذيْن استعرضا عن رواية إلياس خوري، رحلة الفلسطيني فرداً ومناضلاً وعاشقاً منذ النكبة، ثم فيلميه «جنينة الأسماك» (2008) و«احكي يا شهر زاد» (2009) وفيهما كان نصر الله لديه ولع خاص بفكرة البوح و«الفضفضة» واستخراج المُخبَّأ في شخصياته الدرامية، وإن بدا «جنينة الأسماك» أكثر عمقاً وحرفية في اشتغاله السينمائي والبصري، لكنه التقط في الفيلمين النبض المجتمعي والإنساني كانعكاس لمجتمع مرتبك ومتمزق عاطفياً. وهذا النبض ظهر أيضاً في فيلميه «18 يوم» (2011) و«بعد الموقعة» (2012) اللذين انطلقا من عباءة الثورة المصرية وأحوالها.

على هذه الخلفية السريعة، فإن المهتم بسينما يسري نصر الله حين يشاهد فيلمه الجديد لا بد وأن يتوقف عند كيفية صناعته وعلاقته بما سبق وبالواقع المجتمعي، وربما توقَّع البعض أو اشتهى أن يشاهد تجربة مثل تجربة محمد خان في فيلمه «خرج ولم يعد»، لكن سرعان ما انكسرت هذه الشهوة على صورة منقوصة وموضوع ملتبس. ولأن «الجواب يبان من عنوانه» كما يقول المثل الشعبي المصري، فإن «الماء والخضرة والوجه الحسن» يسرق العين ويحيل الفكرة إلى موروث الشعر وأغاني الغزل، وانتظار صور تُشهِر الخيال الكامن عن الفرح، أو موضوع كبير يختفي

خلف كل هذه الألوان في صورة الأفيش، وهو أبسط التوقُّعات التي ربما تراءت للبعض بتمهُّل، خصوصاً في ظل التناقض الذي يلف التجربة التي دخلها نصر الله مشاركاً السيناريست أحمد عبد الله الكتابة عن فكرة للممثل باسم السمرة، وهو أحد أبطال الفيلم. ربما تنقلت الكاميرا بين مشاهد الطبيعة في قرية مصرية، وقدَّمت سرداً بصرياً جميلاً.

الفيلم تم تصويره بالكامل في بيوت وشوارع وحارات وحقول ريفية، لكنه سرد لا يكشف مثلاً عن إهمال تشهده القرى المصرية عموماً، ولا يفكِّك قضاياها الحقيقية في واقع لا يرتخي عند حدود هذا الجمال، وهذا التصور هو الأقرب إلى

النظرة السياحية العصية على التصديق أو الإلهام بقصة لها مغزى في خيال صناع الفيلم وحدهم، أو بالأحرى في خيال مخرجه المتموج بين الحفاظ على تصوراته في السينما والحب والحرية، وجنوحه نحو الشعبوية والجماهيرية، فيخرج من حدود المدينة الصاخبة إلى الريف حيث الخضرة وحيث الوجه الحسن في نجمات جميلات ينتمين لأجيال مختلفة، مثل: ليلى علوي ومنّة شلبي ولمى كتكت. كما نرى المطرب الشعبي محمود الليثي ومعه راقصة شعبية تهتز على صوته، ونرى أيضاً مطرب مهرجانات (محمد الشرنوبي) يرتدي بشكل غريب ويغني بالهندي، فتطالعنا شبكة العلاقات المتحررة من تقاليد المجتمع الريفي أو من التبعية البيئية الفقيرة في قرية أغلب سكانها لا يعرفون القراءة والكتابة. وقمة التحرر تصل في ذلك المشهد الذي تخبر فيه الخطيبة كريمة (منّة شلبي) خطيبها رفعت (باسم السمرة) أنها تحب شقيقه الأصغر جلال (أحمد داود)، فيبتسم وتعتري ملامحه كل سمات التسامح، بينما تتسلل كلماته لتبوح بحبه لأخرى هي شادية (ليلى علوي) العائدة من دبي بعد غربة، في الوقت الذي لا يتوانى فيه عن قضاء ليلة مع الراقصة الشعبية، فضلاً عن مشاهد القُبَل والأحضان في وضح النهار في المزارع والغيطان. هذا الانضباط لم نستشعره في سياق السيناريو الذي تبدأ أحداثه بالتحضير لحفل كبير في منزل الثري فريد أبو رية (محمد فراج) الواقع تحت سيطرة زوجته أم رقية (صابرين)، ثم يذهب إلى فلاش باك طويل يحاول فيه أن يستعرض تفاصيل كثيرة في قرية بلقاس بمحافظة الدقهلية، ويطرح التباين بين عائلة أبو رية صاحبة المال والنفوذ، وعائلة الطباخ التي تعمل في مجال الطهي وتسكن في قلب البلدة الصغيرة. وهذا الطرح لم يخلُ من النظرة النمطية للشخصيات من الطرفين، بحيث تبدو أكثر تطرفاً في حضورها وسلوكها إلى الحدِّ الذي يبدو أقرب إلى السلوك الكارتوني، مفتقداً الحبكة الدرامية لصراع محكم بين الطرفين؛ فقط ثري يريد أن يسيطر على الطباخ وعائلته من أجل أن يقيم مشروعه الاستحواذي الذي يعتمد فيه على مزرعته، لتصنيع الوجبات الجاهزة على الطريقة الأمريكية وليحل محلَّ «لوكاندة الطباخ» العريقة، وعبر التحضير لحفل آخر هو حفل زفاف ريفي تدور أحداث الفلاش باك الطويل الهشة بتفاصيلها غير الفنية، التي تغرقنا معها في الطهي وإعداد الطعام وتقطيع اللحم والبصل وإعداد المحشي والملوخية، فينتابك الأمل أن تتماهى مع مشاهد المطبخ والطعام كما في أفلام أخرى قدمتها السينما الأمريكية مثلاً واستمتعت بها، لتجد نفسك تتورط في العديد

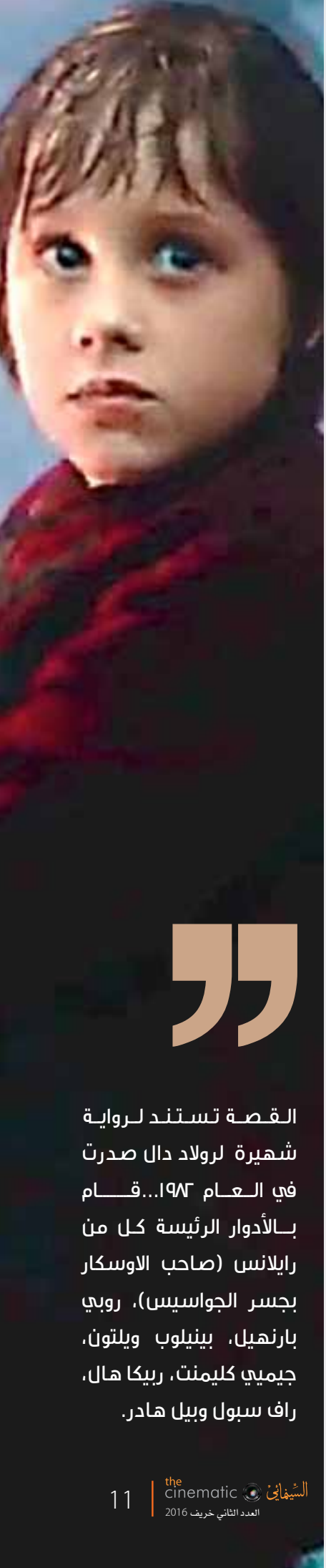
من القصص الفرعية التي نتوه معها وتنسينا الصراع الأصلي. قصص تمتد إلى شقيقة الثري (لمى كتكت) التي تتزوج عرفياً من عاشور (محمد الشرنوبي) مطرب المهرجانات والأفراح الشعبية، ثم إلى الغجر الذين يعيشون على حواف القرية ويمارسون السرقة والقتل وترويج المخدرات، إلى أن يموت الرجل الكبير يحيي الطباخ (علاء زينهم) إثر تناوله الأقراص المنشطة، ثم مقتل عاشور بطريقة همجية؛ وكل الأحداث تتحرك بشكل دائري كلاسيكي لا يكافح من أجل لمحة تجديد، وإنما يزيد الأمر ارتباكاً أنك عند مشاهدة الفيلم لا تدرك هل هو ينتمي إلى الفانتازيا أو حتى يتماس معها، لأن التغريب فيه والابتعاد عن الواقع لا يمكن تجاهله. ثم ينتهي الفلاش باك بالعودة مرة أخرى إلى مشهد البداية والحفل الذي حضره المحافظ وكبار القوم، في منزل الثري فريد أبو رية ، لينتهي الفيلم – ببساطة- بانتصار عائلة الطبّاخ بعد أن تقوم بفضح الثري المجرم والقاتل ويتم القبض عليه.

نهاية نمطية ومصطنعة، استنزفت كل احتمالات الأمل في حدوث مفاجأة تردُّ إلينا حساسية السينما، وزاد الأمر سوءاً حين قامت الزوجة الثرية بإطلاق النحل على القرية بأكملها، فأسرع ناسها بالجري وراحوا يقذفون أنفسهم في الترعة ثم يعترفون بحبهم لبعضهم بعضاً. ويتوقف الفيلم في مشهده الختامي عند هذه اللحظة العبثية دون أن يحمل أيَّ دلالة سوى تأكيد الارتباك حيال المغزى والمقصود من هذا التشظّي في البناء السردي العاجز عن تكوين حكاية متماسكة. ولا ينقذك في هذه الحيرة سوى بعض المتعة في أداء باسم السمرة وأحمد داود، وصورة سمير بهزان وموسيقى وائل علاء، ليبقى (الماء والخضرة والوجه الحسن) الفيلمَ الذي حاول يسري نصر الله أن يخرج من معسكره الخاص إلى ساحة الناس والتواصل الجماهيري، فوقف عند نقطة في المنتصف لم تحركه كثيراً، فأغلب صالات العرض تقريباً خاوية.

من المعتاد ألا يجد يسري نصر الله بسهولة منتجاً لأفلامه ذات الطابع الخاص والأسلوب المركب بين صنيعه البصري وبنائه السردي وحتى أداء ممثليه، وهو في الغالب اكتسب هذا الأسلوب من تكوينه الشخصي كناقد ومثقف يساري يهتم بواقعه الاجتماعي ويطرح أفكاره حسب هواجسه الثقافية والفكرية والإنسانية

«شبيلبيرغ» عندما يحول «الفنتازيا» الروائية الخالصة لمغامرة شيقة ولمتعة سينمائية ظريفة وواقعية مدهشة!

مهند النابلسي



القصة تستند لرواية شهيرة لرولاد دال، صدرت في العام 1982... قام بالأدوار الرئيسة كل من: رايلانس (صاحب الأوسكار بجسر الجواسيس)، روبي بارنهيل، بينيلوب ويلتون، جيميي كليمنت، ربيكا هال، راف سبول وبيل هادر.

يحدث في هذا الشريط أن تتصادق فتاة صغيرة يتيمة مع عملاق لطيف ودود، حيث يأخذها بدوره لبلاد المرَدة، ويسعى جاهداً معها لإيقاف زحف المردة «آكلي البشر والأطفال خصوصاً» عن العالم الإنساني الحضاري.

قام كل من كاتلين كينيدي وفرانك مارشال بيغان بتطوير النص الروائي واقتباسه للسينما في تسعينات القرن الماضي، وتم عرض الفيلم في افتتاحية مهرجان كان 2016/ماي، وأُطلق في صالات العرض التجاري بالشاشات الثلاثية وآي ماكس، وقد لاقى ثناء نقدياً جيداً (75%) ونجاحاً جماهيرياً مقبولاً، وأكاد أجزم أن كل من لم يشاهد الفيلم بتقنية عرض الثلاثة دي/ آي ماكس، فهو لم يستمتع بالعرض إطلاقاً، كما أن الكتابة عنه تفتقر في هذه الحالة للمصداقية والجدية، حيث يمكن لأي قارىء ملمّ بالإنجليزية أن يترجم باختصار أدبيات الشريط على نحو ميكانيكي مملّ ومكرَّر وبلا شغف!

تتحدث القصة عن طفلة يتيمة اسمها صوفي، تعيش في ميتم فتيات تديره سجّانة معقدة وحازمة تدعى «مسز كلونكرز». وفي ليلةٍ ما ترى صوفي من شرفة الميتم شبح شخص ضخم ينفخ أشياء من خلال «منفاخ» لداخل غرف النوم أسفل الشارع. وعندما يكتشفها الشخص الضخم الغامض، يبادر بخطفها مسرعاً لمنزله الغريب المجاور لأرض المردة. هناك يعرِّفها على نفسه بأنه «المارد الضخم اللطيف»(بي اف جي)، الذي يقوم عادة بنفخ الأحلام داخل غرف نوم الأطفال، ثم يشرح لها بأنه يوجد مردة آخرون مخيفون وعمالقة يقومون عادة بأكل البشر وخصوصاً الأطفال. ولأن صاحبنا الظريف يرفض أكل الناس وسرقة الطعام، فإنه يكتفي عادة بتناول خضروات ضخمة كريهة ذات رائحة منفرة تشبه الخيار ، تسمى «سنوز كومبر».

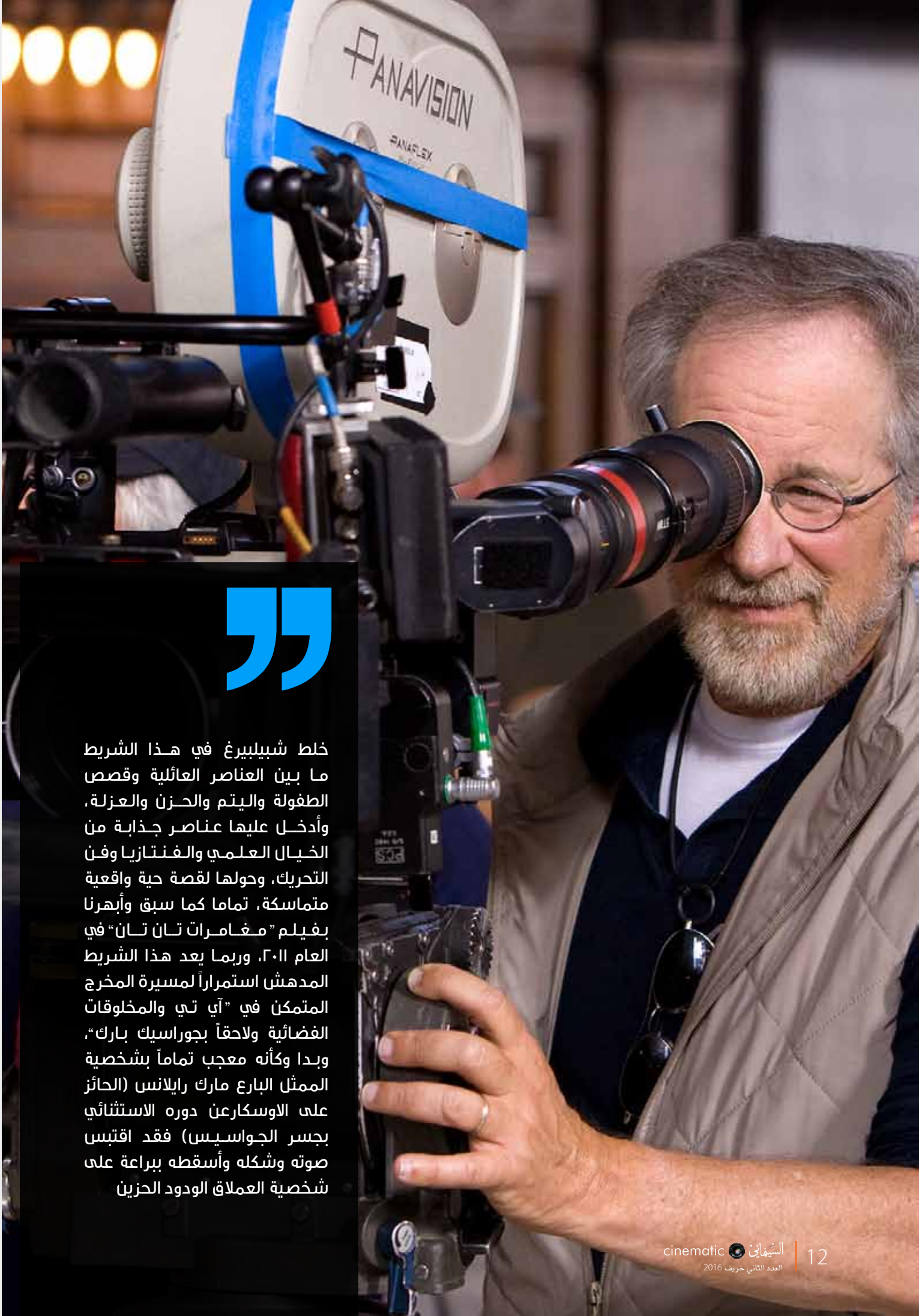
يتصادق العملاق الودود مع صوفي بسرعة، ولكن صوفي تتعرض لخطر فجائي مع قدوم مارد ضخم شرس الهيئة والمنظر يدعى «بلود بوتلر»، الذي يشك بإحساسه وحاسة شمّه القوية بأن «بي اف جي» يخفي في كهفه كائناً إنسانياً صغيراً، فيدبُّ الذعر في صوفي وتخفي نفسها داخل «خيارة ضخمة» كريهة المذاق دون معرفة صديقها العملاق.

وحتى يتخلص صاحبنا من شر المارد المتطفل فإنه يقدم له نفس الخيارة الكريهة المذاق، فيحدث أن يقوم «بلود بوتلر» ببصقها مع صوفي دون أن يعلم بوجودها داخل فمه، ثم يغادر بقرف واستياء وهو يتوعَّد العملاق الودود بزيارة مرتقبة مفاجئة.

وعندما تعلن صوفي عن عطشها، يقدم لها العملاق مشروباً فوّاراً غريباً ، يسبب إزعاجاً، لأن فقاعاته تذهب للأسفل وليس لسطح المشروب كالعادة، ويسمي هذا المشروب الغريب «ويز بوبنغ...». وفي اليوم التالي يأخذ المارد صديقته صوفي لأرض الأحلام لصيد أحلام جديدة، فتراه يطارد من قبل المرَدة النائمين، حيث يطارده زعيمهم الأكبر المخيف الذي يدعى بآكل اللحوم «فليش لوم ايتر»، ونلاحظ نحافته وصغر حجمه مقابل بدانتهم وضخامة أجسامهم، ويسخرون منه بقذفه كالكرة بينهم!

هناك في بلاد الأحلام

القصة تستند لرواية شهيرة لرولاد دال صدرت في العام ١٩٨٢...قام بالأدوار الرئيسة كل من رايلانس (صاحب الاوسكار بجسر الجواسيس)، روبي بارنهيل، بينيلوب ويلتون، جيميي كليمنت، ربيكا هال، راف سبول وبيل هادر.



خلط شبيلبيرغ في هـذا الشريط ما بين العناصر العائلية وقصص الطفولة واليتم والحـزن والعـزلة، وأدخـل عليها عناصر جـذابة من الخـيـال العـلـمي والفـنـتـازيا وفـن التحريك، وحولها لقصة حية واقعية متماسكة، تماما كما سبق وأبهرنا بفـيـلـم "مـغـامـرات تـان تـان" في العام ٢٠١١، وربما يعد هذا الشريط المدهش استمراراً لمسيرة المخرج المتمكن في "آي تي والمخلوقات الفضائية ولاحقاً بجوراسيك بارك"، وبدا وكأنه معجب تماماً بشخصية الممثل البارع مارك رايلانس (الحائز على الاوسكارعن دوره الاستثنائي بجسر الجواسيس) فقد اقتبس صوته وشكله وأسقطه ببراعة على شخصية العملاق الودود الحزين

يستعرض العملاق اللطيف مهاراته وشغفه بصيد الأحلام، ولكنه بالخطأ يصيد بعض الكوابيس، ثم يستخدمها بقصد التعارك مع المردة المتوحشين. وتنجح صوفي في إقناعه بالسفر والوصول لقصر الملكة البريطانية، لإقناعها بالقبض على المردة واعتقالهم والتخلُّص منهم، ثم تنجح باستخدام معرفتها الجغرافية لإيصال صديقها العملاق اللطيف بصحبتها لقصر بيكنغهام الشهير بوسط لندن، ويتمكن المارد اللطيف من صناعة كابوس مخيف يلقيه في ذهن الملكة المستغرقة في النوم، مركِّزاً على ممارسات المردة آكلي البشر ووحشيتهم الجامحة، ثم يترك صوفي في حجرة الملكة المحروسة، لتوضيح خفايا الموضوع، حيث تتضمن مشاهد الحلم وجود الطفلة صوفي، لذا فالملكة تصدقها بلا تردد بعد استيقاظها، وتطلب منها صوفي أن تسمح للعملاق الودود الخجول بالتحدث مباشرة مع جلالتها لشرح خفايا الموضوع.

وبعد جهود مضنية يبذلها طاقم موظفي القصر الملكي، يتم تجهيز طاولة ضخمة وكرسي عملاق مناسب للمارد الودود، ثم يقدَّم له فطور شهي فخم تحدث في أثنائه طرائف عديدة، منها بصقه المفاجيء للقهوة الساخنة على الخدم الواقفين لعدم تذوّقه لها، كما تتناول الملكة برفقة صوفي الفطور على طاولة مجاورة، وهي تتأمل باستغراب طرافة ممارسات وسلوكات العملاق وطريقة حديثه وتناوله النهم لكميات الطعام الوفيرة المقدَّمة له.... ولاحقاً تتصل الملكة تلفونياً بكل من ملك السويد و«سلطان» بغداد لتأكيد حيثيات قصة المارد اللطيف. ونعلم أن فريق المردة المتوحشين قد قاموا بزيارة هذين البلدين خلال الليلتين السابقتين.

ثم تأمر الملكة قادة الجيش البريطاني ومارشالات سلاح الجو لملاحقة المردة بلا هوادة حتى اعتقالهم لنفيهم لمكان ناءٍ. وبالرغم من تردد هؤلاء في البداية إلا أنهم يقومون بالتعاون المطلوب، فنرى قافلة من المروحيات ترافق صوفي والعملاق اللطيف لأرض المردة، وتفاجئهم كالعادة وهم نيام، حيث يتم ربطهم بسهولة واعتقالهم وإعادتهم إلى لندن، ليتم التوجه بهم لاحقاً لجزيرة نائية مخصصة لهم.... ونلاحظ أن قائدهم آكل اللحم العملاق المتوحش يقاوم ببسالة، حيث تتمكن صوفي والمارد اللطيف من التحايل عليه لإقناعه بالاستسلام ليتم ربط قدميه ورجليه، ثم يهجّرون جميعاً لحفرة معزولة ليصبح «الخيار الضخم المتعفن»(مع

كم هائل من البذور) هو طعامهم الوحيد....
في المشاهد الأخيرة للشريط الشيق، يتم بناء قلعة ضخمة لتصبح المنزل الجديد للعملاق اللطيف الذي يستمتع بتنمية عدد متنوع من الخضروات المفضلة لديه، وبجواره كوخ صغير أنيق تقطنه صوفي الذكية، ليعيشوا بالجوار في أمان ووئام، ويباشر هو بدوره في تأليف كتاب يتضمن مغامراته العديدة (المقصود الرواية ذاتها)، وليبقى مثابراً على بعث الأحلام.... وينتهي الشريط الممتع بتجاور صوفي مع المارد الودود، وكأنه يسعى لتخفيف شعورها بالوحدة بواسطة بالحديث معها وسماعه لها، حيث نلاحظ في المشهد الأخير اللافت مبادرتها بالهمس الناعم: «صباح الخير أيها المارد اللطيف»! ويسمعها مبتسماً.... ونعلم ضمناً أنهما تقبَّلا العديد من الهدايا الجميلة المقدمة من الحكومات والدول التي سبق واستهدفها «المردة المتوحشون»، مثل بريطانيا نفسها ثم السويد والعراق والجزيرة العربية والهند وباناما والتيبت وأمريكا بطبيعة الحال. وأستفسر هنا بدوري: هل تتضمن هذه النهاية مجازاً يَقصد به «الإرهابيين العالميين» (مثل الدواعش وأمثالهم)؛ مجازاً حافلاً بالإيماءات والإيحاءات ذات الدلالة:
...ومن هذه الإيحاءات ذات الدلالة، لطف العملاق وطيبته وحزنه ونحافته وذكاؤه وحساسيته، مقابل المردة الآخرين البدينين الضخمين والمخيفين المتوحشين البدناء والأغبياء، الذين لا يفعلون شيئاً سوى النوم والتسكُّع والمراوغة في الأنحاء، والبحث عن ضحايا «آدميين» لافتراسهم.... ثم طريقة العملاق بإخفاء نظارات «صوفي» الضائعة لتضليل رئيس المردة الخبيث ولتجنُّب تكسيرها، ثم التركيز على العلاقة التفاعلية بين العملاق والطفلة صوفي، وتضمينه نكاتاً طريفة تُسعد الأطفال، مثل تناوله «لأصوات .... بديلة للتجشؤ بفضل الشراب الفوار الغريب، الذي تذهب فقاعاته للأسفل بدلاً من السطح! كما تكمن طرافة الشخصية بصوت المارد المضحك ولَكْنتِه المشوَّهة، وبطريقة مشيته الهزلية التي تتمثل برفعه لإحدى ساقيه كأنها أثقل من الأخرى، وكذلك طريقة حفظه للأحلام في جرار خاصة، وتصنيفه لها بين جيدة ومخيفة، محاولاً أن يخفي الأخيرة عن صوفي، وبدا ملهماً عندما تحدث بشغف عن «الأرض» وسماعه لها، فهو

إنها قصة شيقة حول أهمية الأحلام وحكايات الطفولة تتطرق للوحدة والعزلة والحنين والصداقة والبرغماتية، كما تركز على أهمية الاصرار والمثابرة حتى النجاح، وتلقي الضوء على "سحر الصداقة" بين أشخاص "غير متجانسين" اطلاقا!

يقول لصديقته الصغيرة: «أطرف القصص أسمعها من الأشجار ذاتها وكل الهمسات السرية في العالم»! إنها قصة شيقة حول أهمية الأحلام وحكايات الطفولة، تتطرق للوحدة والعزلة والحنين والصداقة والبرغماتية، كما تركز على أهمية الإصرار والمثابرة حتى النجاح، وتلقي الضوء على «سحر الصداقة» بين أشخاص «غير متجانسين» إطلاقاً!

تحليل نقدي موجز:

خلط شبيلبيرغ في هذا الشريط بين العناصر العائلية وقصص الطفولة واليتم والحزن والعزلة، وأدخل عليها عناصر جذابة من الخيال العلمي والفنتازيا وفن التحريك، وحوَّلها لقصة حية واقعية متماسكة، تماماً كما سبق وأبهرنا بفيلم «مغامرات تان تان» في العام 2011. وربما يعد هذا الشريط المدهش استمراراً لمسيرة المخرج المتمكن في «آي تي والمخلوقات الفضائية ولاحقاً بجوراسيك بارك»، وبدا كأنه معجب تماماً بشخصية الممثل البارع مارك رايلانس(الحائز على الأوسكار عن دوره الاستثنائي بجسر الجواسيس) فقد اقتبس صوته وشكله وأسقطه ببراعة على شخصية العملاق الودود الحزين. وأخيراً فقد أبدع في تقديم المشاهد من خلال عيني الطفلة البريئة الذكية، وأثار بنجاح لدى الكبار «دهشة الطفولة» والحنين لها، ونجح في تجسيد الرواية الفنتازية مع أدق التفاصيل، وأثبت عبقريته السينمائية مرة جديدة، كما أثبت لكل المهتمين بالسينما أن لا شيء يقف عائقاً في وجه عظمة وبراعة التطور في فنون «المؤثرات الخاصة والمونتاج والتحريك والتصوير والموسيقى التصويرية».

The BFG (2016)

PG | 1h 57min | Adventure, Family, Fantasy | 1 July 2016 (USA)
2:06 | Trailer
3 VIDEOS | 91 IMAGES
A girl named Sophie encounters the Big Friendly Giant who, despite his intimidating appearance, turns out to be a kind-hearted soul who is considered an outcast by the other giants because, unlike them, he refuses to eat children.
Director:
Steven Spielberg
Writers:
Melissa Mathison (screenplay), Roald Dahl (book)
Stars:
Mark Rylance, Ruby Barnhill, Penelope Wilton

الموسيقى في السينما

توظيف إبداعي ثريّ المعاني والدلالات

ناجح حسن

ظلت الموسيقى تحظى بحضور لافت وجذّاب بوصفها عنصراً رئيسياً ضمن مقومات الصناعة السينمائية، فهي تشكل واحدة من مفردات اللغة الجمالية والدرامية في الفيلم، حيث تمتلك وظيفة حيوية في التعبير والنفاذ بسلاسة إلى ذهن المتلقي لخطاب الفيلم.

تعود أهمية الموسيقى في الفيلم منذ بدايات اكتشاف الفن السابع، عندما كان موزّعو الأفلام وأصحاب الصالات يستأجرون أفراداً وجماعات من بين أشهر العازفين الموسيقيين، لمصاحبة عروض الأفلام الصامتة للعزف مباشرة أمام المشاهدين.

ساهم هذا الاهتمام بالدور الفعّال للموسيقى في الفن السابع، بتوجُّه كثير من صُنّاع السينما في حقبة مبكرة من نشأة هذا النوع من الفنون، إلى تذوق الموسيقى والنهل من قواعد الفنون الموسيقية وأحكامها، ومعرفة خصائصها في إثراء الفيلم السينمائي، سواء من ناحية إبداعية أو تفسير جملة الأحداث والوقائع التي يجري سردها أمام بصر المشاهد.

من هنا جاءت مبادرات عدد من الرواد الأوائل في الإخراج السينمائي بالتعاون والمشاركة في وضع الموسيقى لأفلامهم الصامتة، التي غدت من أشهر كلاسيكيات الفن السابع. وتجدر الإشارة إلى قيام رائد السينما الأمريكية د. و. جريفيث، المعروف بمواهبه المتعددة، بالتعاون، في تأليف الموسيقى التصويرية لفيلميه الشهيرين: «مولد أمة» 1915 و«تعصب» 1916، فقد قامت بعزفها فرقة موسيقية أثناء عرض الفيلمين.

وتواصل هذا الاهتمام من المخرجين الذين جاءوا في مرحلة ما بعد السينما الصامتة، وواظبوا على الاعتناء بالمفردات الموسيقية في أعمالهم السينمائية، حتى باتت أسماؤهم تظهر على الشاشة مقترنة بموهبة التأليف الموسيقي، كما في أفلام الممثل والمخرج شارلي شابلن، وسينما المخرجين جون كاربنتر وكوينتن تارانتينو وكلينت ايستوود، مع ما يتطلبه ذلك من الجهد والعناء.

وبفعل تزايد موضوعات القيمة الجمالية والمعرفية في الحضور القوي للموسيقى في الإبداع السينمائي، حرصت مهرجانات السينما الشهيرة الموزَّعة في أرجاء المعمورة، على تخصيص جوائز رفيعة لواضعي موسيقى الأفلام كجائزة (الأوسكار) مثلاً؛ إذ نظّمت تلك المهرجانات ملتقيات وندوات لمناقشة وظيفة التأليف الموسيقي كواحد من أبرز عناصر الدلالة البلاغية والإمتاع في الفن السينمائي، وأيضاً بفعل تعمُّقه في موضوع البحث الإنساني الشاق عن المعرفة، وطرح التساؤلات العديدة عن المقولات والأفكار، وفي فكِّ ألغاز العلاقة بين الإنسان ومجتمعه المثقل بالحواجز المادية، والقدرة في المواجهة المريرة والسخرية من القيم السائدة.

ولتعظيم قيمة الموسيقى في صناعة الأفلام، اختار منظمو مهرجان البندقية السينمائي في واحدة من دوراته الأخيرة، المؤلِّف الموسيقي السينمائي الفرنسي ألكسندر ديبلا رئيساً للجنة تحكيم هذا المهرجان الدولي، الأمر الذي عُدَّ بمثابة تحدٍّ إيجابي يتيح للفنون التقنية الأخرى فرصة التقدُّم خطوات إضافية على هذه الطريق، حيث جرى اعتبار هذا الموسيقار أنه ليس فقط كأحد نوابغ مؤلفي الموسيقى المعاصرة للأفلام، بل شغوفاً ومتحمساً للسينما، وصاحب حساسية فنية مدهشة. بفعل هذه الطاقات الكامنة للموسيقى، أصبح المؤلفون الموسيقيون يعالجون الموضوعات التشويقية التي تستند على أبعاد سيكولوجية وأحداث فانتازية متخيَّلة، بيسر وسلاسة، كما في أعمال الموسيقار ميكلوس روزا على الموسيقى التصويرية في أفلام سيد التشويق المخرج الفريد هيتشكوك، المشحونة بالتوتر، وهي تتبّع انفعالات وهواجس وحيرة وقلق الشخصية الرئيسية بالفيلم، وكان أن قطف الموسيقار روزا إحدى جوائز الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية لعام 1945. ووظّف الموسيقار هيوجو فريد هوفر مقطوعاته اللحنية والإيقاعية

في فيلم «أفضل سنوات حياتنا»، الحاصل على جائزة الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية لعام 1946، حيث مزج فيها مشاعر الفخر والحزن لجنود عائدين من لظى الحرب.

في فيلم «ظهيرة ساخنة» الذي ظهر العام 1952، واعتُبر من علامات أفلام الغرب الأمريكي، تناول المخرج فريد زينمان موضوعاً فريداً وعميقاً وازن فيه بين الزمن الواقعي والزمن الفيلمي، وفيه سبر غور أحداث وشخصيات، حيث شملت المقدمة الموسيقية للفيلم أغنية ملائمة لمناخ البيئة الصعبة الشديدة العزلة والفرادة إبان تلك الحقبة التي تسري فيها حكاية الفيلم، والتي يجري تصعيد الأحداث بها لتتفجر في نهاية الفيلم بأغنية أثيرة، فنال الموسيقار دميتري تيومكين اثنتين من جوائز الأوسكار عن الفيلم؛ الأولى عن أفضل موسيقى تصويرية، والثانية عن أفضل أغنية في الفيلم.

ومن النماذج المضيئة في استخدامات الموسيقى في السينما تبرز تجارب إبداعية ارتبطت بأفلام المخرج الإسباني المخضرم كارلوس ساورا، وتبدّى ذلك في غالبية إنجازاته السينمائية، التي أحدثها في فيلم «فلامنجو .. فلامنجو»، وهو رحلة حقيقية إلى قلب هذا الموروث الموسيقي بشتى صنوف أشكاله، فجاء تتويجاً لإسهاماته الغنية في براعة الجمع بين الموسيقى والسينما التي قدّمها في أفلام مثل: «ابنة العم أنجليكا»، «إليسا، حياتي»، و«ماما تكمل المئة سنة»، عالج فيها قضايا وموضوعات متنوعة تعنى بجوانب من التاريخ والسيرة الذاتية، وتلك التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية ومنها الموسيقى على نحو خاص، حالَ أفلامِه المعنونة: «كارمن»، «سحر الحب»، «تانغو» .

ومن أوضح الأمثلة على براعة توظيف المخرج للموسيقى التصويرية كعنصر أساسي في أفلامه، ما أورده المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي في كتابه المعنون «النحت في الزمن» وأشار فيه: إلى أن «الموسيقى يمكن أن تضيف إلى المادة المصوَّرة حالة شعرية تتولد من تجربة المؤلف». ففي فيلم السيرة الذاتية «المرآة»، على سبيل المثال، يتم تقديم الموسيقى باعتبارها عنصراً محورياً، فالموسيقى تُضيف إلى الرؤية الذاتية إحساساً لعالم واقعي في عالم ميتافيزيقي. وهذا يوضِّح لماذا يستخدم تاركوفسكي الموسيقى في أفلامه دائماً بالرغم من بعض التحفُّظات «يجب أن أقول بقناعة تامة إنني لا أعتقد أن السينما تحتاج إلى الموسيقى»، لكنه يعترف بأن الموسيقى «دائماً ما تجد لنفسها مكاناً في أفلامي شرط أن لا تعبِّر بسطحية عما يدور على الشاشة».

لكن التجربة الأكثر تميزاً وإبداعاً ومتانة وبلاغة تجسَّدت في سينما المخرج ستانلي كوبريك، حيث يتذكر عشاق الموسيقى جرأة اقتحامه الصادم لعلامات موسيقية خالدة: «فالس الدانوب الأزرق» للموسيقار شتراوس، و«السيمفونية التاسعة» لبيتهوفن، والعديد من المقطوعات العائدة لباخ وموزارت، عندما صوّر أفلامه المعنونة: «2001 أوديسا الفضاء»، «البرتقالة الآلية»، «البريق»، «باري ليندون»، وذلك على إيقاعات نغماتها وألحانها، في ألوان من المشهديات البصرية الآسرة وهي تؤشر على التفسُّخ والعنف الطافح بالعلاقات الإنسانية.

يتم تقديم الموسيقى باعتبارها عنصراً محورياً، فالموسيقى تُضيف إلى الرؤية الذاتية احساساً لعالم واقعي في عالم ميتافيزيقي

وجاءت علاقة المؤلف الموسيقي العالمي موريس جار بنظرته الفطنة إلى الموسيقى، فأصبح أحد أشهر مؤلفي الموسيقى في السينما، وذلك عندما حقق موسيقى فيلم «لورانس العرب» للمخرج دافيد لين، وفيه شق طريقه إلى آفاق الشهرة العالمية التي أبهرت عشاق السينما في أرجاء العالم، وذلك لتلك الاهتمامات الآتية من طاقات موريس جار التعبيرية بلغة الموسيقى، وأيضاً قدرته على المزج بين نوعيات موسيقية متباينة، مزج فيها أطياف من الموروث الموسيقي لجماعات وبيئات ثقافية متنوعة، لازمتها أحداث الفيلم التي كانت تدور في مناطق داخل حدود سوريا وتركيا والأردن والجزيرة العربية ومصر وإنجلترا، مستخدماً عدداً من الآلات الموسيقية الشعبية، في جمل لحنية تبدو طالعة من عمق الصحراء مغلفة بسحر الشرق، وهو ما واصل العمل عليه بأفلام على غرار :«ممر إلى الهند»، «ابنة رايان»، «دكتورزيفاجو»، وجميعها من إنجازات المخرج دايفيد لين، وصولاً إلى «الرسالة» للسوري مصطفى العقاد، و«يسوع الناصري» للإيطالي فرانكو زيفريللي، و«الشاهد» و«جمعية الشعراء الموتى» للأسترالي الأصل بيتر وير.

مثل هذا الأسلوب المبتكر، تأثر فيه عدد من المخرجين العرب في أفلامهم التي أنجزت بعيداً عن قواعد السينما التقليدية، كان منهم: يوسف شاهين وخيري بشارة وداود عبد السيد في السينما المصرية، بالاضافة إلى اللبناني برهان علوية، والسوري محمد ملص، والمغربي كمال كمال، حيث جسد الأخير بفيلميه: «السيمفونية المغربية» و«الصوت الخفي»، ألواناً من الموسيقى التراثية والكلاسيكية على نحو سينمائي فتان.

فيلم تلو آخر تؤكِّد لعشاق الفن السينمائي أهمية الموسيقى في الفن السينما وقدرتها في نسج علاقات متينة بين النص والصورة، كاشفة عن ثراء مخزونها التعبيري، في تقديم إنتاج معرفي يحوم حول أسئلة الذات والمكان والإحساس بالزمن، مثلما تغوص في أحلام ومخيلة المتلقي للفيلم، لاستكناه معانٍ بليغة تتجلى فيها أفكار وخطابات المخرج وتأملاته وانفعالاته، كل ذلك يسري بمصاحبة دقيقة لصنوف من عوالم الموسيقى الرحبة، فهي تروي الجانب الآخر من صور الشخصيات، وما وراء تعقيدات وتفاصيل صخب الحياة اليومية بمتعة وبهجة ونقاء وصفاء لجماليات آسرة من دواخل البشر ومعالم الطبيعة والكون.

لقد غدت مهمة التأليف الموسيقي للأفلام احترافية ذات خصوصية إبداعية، لا تقل شأناً عن عمل المخرج ذاته، فهي تقترح وتبتكر حلولاً من المقطوعات الموسيقية المفعمة بالبيئة الزمانية والمكانية والموروث الثقافي لشخوص الفيلم ومناخاته.

السينما العربية .. بين تزييف الهجرة والواقع !

عبد الستار ناجي

« عنتر شايل سيفه » و«همام فى أمستردام «أسوأ الأعمال التى قدَّمت الهجرة

السينما الجزائرية الأكثر تماساً مع عذابات الهجرة والغربة والمنفي.

فيلم « عبور » للتونسي محمود بن محمود قصيدة عن الصراع الثقافي.

اللبناني جوزيف نصر قدَّم أقدم فيلم عن الهجرة بعنوان « إلى أين » عام ١٩٥٧

السينما الإيطالية والفرنسية قدَّمت نماذج متميزة عن أبعاد الهجرة غير الشرعية.

حينما شاهدت تلك الصورة التى هزت العالم للطفل السوري المتوفى على الشواطئ التركية، رحت أتساءل كيف تعاملت السينما العربية مع هكذا موضوع محوري، ألا وهو الهجرة. فحتى وقت قريب جداً. كانت النظرة إلى الهجرة في السينما العربية والمصرية على وجه الخصوص، صورة مزيفة، وغير حقيقية، في مقابل الواقع المؤلم. بل إن عدداً من الأعمال السينمائية المصرية على وجه الخصوص صوَّرت الهجرة على أنها مجرد فسحة، وأن الشاب العربي الأسمر سوف تتهافت علية الشقراوات في أنحاء أوروبا.

صورة بعيدة عن الواقع. بل وبعيدة كل البعد عن المنطق والعقل. وما زاد الطين بلّه، أن جملة تلك الأعمال تصدت لموضوع الهجرة من خلال طرح كوميدي ساذج كما في أفلام « عنتر شايل سيفه» من بطولة عادل إمام وإخراج أحمد السبعاوي. وفيلم «هماّم في أمستردام» من بطولة محمد هنيدي وإخراج سعيد حامد. وفي هذا العمل أو ذاك فإن المهاجر العربي بالرغم من بعض المشكلات التي يتعرض له فإنه يخرج منتصراً. بل لربما أبعد من كل ذلك بكثير، حيث تسطيح القضايا، وتهميش الألم والمعاناة والغربة، وتصوير الواقع رغم قسوته بطريقة مغلوطة.

واليوم حينما تزدحم أوروبا بالكثير من المهاجرين، فإن قضية الهجرة في السينما العربية ظلت منقوصة، باستثناء عدد من التجارب ذات القيمة الفنية العالية، وأيضاً التماس مع الواقع كما في عدد من الأعمال السينمائية الجزائرية والتونسية والمغربية. وأهمّ الأعمال السينمائية التي تناولت موضوع الهجرة، سواء من خلال رؤية ساذجة مسطحة، أو تلك التي تناولت الموضوع بكثير من العمق والتحليل، فيلم «عنتر شايل سيفة». ونتوقف فقط عند هشاشة التعامل مع موضوع في غاية الأهمية.

يأخذنا الفيلم إلى إحدى القرى في الصعيد، حيث يعيش عنتر عالة على زوجته المستورة التي تزرع أرضها بنفسها، بينما هناك إغراءات من حولها لبيع ما تملكه من أرض إلى مدحت؛ الرجل الثري والقوي. ويسافر عنتر إلى إيطاليا طمعاً في جمع ثروة من المال بعقد عمل أعدَّه له زميله متولي، ويتضح له بعد وصوله إلى روما أنه مزوَّر وأنَّ متولي نصب عليه. يقع عنتر ضحية لمخرج سينمائي يستغله في التمثيل في أفلام جنسية مع كارولين وغيرها، ثم يعود إلى أرض الوطن ليكتشف الحقيقة على أيدي بوليس الآداب الذين يقبضون عليه. ويُفرَج عنه بعد مصادرة الفيلم، ويعود عنتر إلى القرية لينقذ زوجته من مدحت الذي استولى على أرض زوجته بعقد مزور، ويقرِّر عنتر أن يعمل مزارعاً بالأرض لئلا يسافر مرة أخرى. ولكن تلك القناعة تأتي ضمن طرح مشبع بالكوميديا وعلى حساب الواقع بكل ألمه ومعاناته. الفيلم من إنتاج 1983.

أما فيلم « هماّم في أمستردام» فيسير على النهج ذاته، حيث الهجرة من منظور مفرغ من المضامين والقيم الكبرى. تدور أحداث الفيلم حول

الفنان محمد هنيدي (هماّم مجاهد شعبان) الذي يمثل فيه دور شاب مصري يبحث عن عمل، وينتظر الفرصة ليعمل في مصر ويتزوج ويستقر، ولكنه يفشل في إثبات نفسه في مصر، مما جعله يفكّر في السفر إلى هولندا عند خاله والبحث عن عمل وإثبات نفسه. وتدور الأحداث في إطار كوميدي اجتماعي فردي يمتاز به هذا الفيلم.

هنيدي يقوم بدور «ابن الحتة» هماّم مجاهد شعبان، المنتمي لإحدى الأسر بسيطة الحال، والعاجز أيضاً بدبلومه المتوسط، وظروفه المادية المتعثرة عن إيجاد الوظيفة المناسبة، وهو ما يعرقل مشكلة إتمام زواجه بخطيبته إيمان. يسعى هماّم للبحث عن فرصة للسفر إلى أمستردام بهولندا، في محاولة لتكرار تجربة خاله المهاجر هناك لأكثر من 20 عاماً، ليُقدِم بالفعل على السفر في نفس الوقت الذي تتخلى فيها إيمان عنه، مفضلة إتمام زيجة «مضمونة» من عريس أهم مواصفاته امتلاكه لـ «ميكروباص».

يقسم هماّم لدى سفره

إلى أمستردام ألا يعود إلى القاهرة خالى الوفاض، ولكن طريقه لم يكن مفروشاً بالورود هناك، حيث تضمنت معاناته النوم برفقة الخيول، وتعرضه للسرقة، والعمل كمنادي سيارات، ورفض خاله «البخيل» استضافته. ولكن ما يخفف تلك المعاناة هو تعرُّفه علي «ادريانو» أو قدري المصري المهاجر، والخبير بالعالم السفلي للعاصمة الهولندية، والذي يكون أيضاً مرشد همام الأمين في شوارع أمستردام التي لا ترحم أحياناً.

يساعد ادريانو صديقه الساذج على إيجاد عمل كنادل في أحد المطاعم، لتنفرج الأمور قليلاً، خاصة بعد أن يتعرف على إحدى بنات الجيل الثاني من المهاجرين المغاربة. ولكن سرعان ما يواجه همام عدواً جديداً ممثلاً في «يودا» زميله الإسرائيلي في المطعم، الذي يسعي لطرده من عمله في أقرب وقت ممكن، وهو ما يقع همام في شراكه، ولكن «البطاطس» سيكون لها السر الأكبر في تحول الأمور بالنسبة لهمام من المعاناة إلى الحياة الرغدة، ومن يعلم... ربما ستمهد له الطريق للانتقام من «يودا» بطريقة «مفيدة للغاية. وقد حرصنا على الإشارة إلى السرد القصصي للحكاية للتنبيه فقط إلى حالة التسطيح التي تحرك مضامين العمل والشخصيات، فيما واقع الهجرة أكثر ألماً ومعاناة وقسوة، ولكن السينما المصرية -من خلال هذه الأعمال بالذات- ظلت بعيدة كل البعد عن الواقع والظروف الموضوعية. الفيلم من إنتاج 1999.

إلا أن التجربة الأهم حتى الآن في السينما المصرية، التي تناولت موضوع الهجرة غير الشرعية، تأتي من خلال فيلم «بنتين من مصر»الذي يناقش قضية فتاتين تواجهان أزمة «العنوسة» نتيجة ظروف اجتماعية وعاطفية وفكرية، كما أن مواجهتهما للمجتمع تحدث وسط مجموعة من النساء. الفيلم بطولة صبا مبارك، وزينة، وعمر حسن يوسف.

ويتناول الفيلم قضية الهجرة غير الشرعية بطريقة مباشرة، بعد رغبة عدد من الشباب في الهجرة إلى الخارج بعد فشلهم في الحصول على فرصة عمل جيدة، ومن بين هؤلاء الشباب شقيق «صبا مبارك» الذي يجسده الفنان عمر حسن يوسف. وبعد وفاة الشباب يتجه أهاليهم إلى الميناء

لاستلام الجثث في مشهد أقرب إلى الواقع.

وهناك أيضاً فيلم «المركب»الذي يناقش قصة مجموعة من الشباب قرروا قضاء يوم عطلتهم داخل مركب، متجهين بالمركب إلى وسط البحر. ويواجه أبطال العمل في فيلم «المركب» أشياء كثيرة في عرض البحر وحدهم. وتعرَّض الفيلم لأزمة الهجرة غير الشرعية، بعد فشل مجموعة من الشباب في تحقيق ذاتهم، فقرروا بعدها السفر إلى الخارج بمركب غير شرعي. الفيلم بطولة رغدة، يسرا اللوزي، فرح يوسف، أحمد فؤاد سليم، أحمد حاتم.

ونشير أيضاً إلى فيلم «العيال هربت»الذي يتناول قصة مجموعة من الشباب يغنون في الأفراح، لكن الفقر دفعهم إلى محاولة الهجرة مثلما فعل صديقهم، وبعد إتمام جميع الإجراءات اكتشف الشباب أن هذه الهجرة غير شرعية، وأن هناك رجل أعمال يربح الكثير من الأموال نتيجة هجرة الشباب بطريقة غير شرعية. الفيلم بطولة: حمادة هلال، بشري، ماجد الكدواني، ميرنا المهندس، شريف رمزي.

وهناك أعمال أخرى تناقش أزمة الهجرة غير الشرعية، بعضها توقف مثل فيلمي «الغريق» و«المهمة». وهنا نتوقف عند محصلة أساسية وهي أنه وبالرغم من هجرة كثير من المصريين إلى أنحاء العالم، سواء في العالم العربي ودول الخليج العربية وليبيا ومن قبلها العراق والعديد من الدول الأوروبية وازدحام الحكايات والذكريات، إلا أن السينما المصرية بشكل عام ظلت بعيدة عن الهدف، وهو التوصيف الحقيقي لقضايا المهاجرين والهجرة غير الشرعية.

ونذهب إلى السينما في شمال إفريقيا التي كانت أكثر تماساً وتفاعلاً مع إحداثيات الهجرة وإشكالياتها، سواء في السينما الجزائرية أو التونسية أو المغربية، أو حتى ضمن النتاجات السينمائية المشتركة بين تلك الدول وعدد من الدول الأوروبية، ومنها فرنسا وبلجيكا وهولندا.

وفي طليعة تلك الأعمال التي تناولت موضوع الهجرة فيلم «عبور» للتونسي محمود بن محمود، ويمثل محطة محورية في تاريخ السينما التونسية والعربية. ويتناول حكاية مواطن من أوروبا الشرقية «بولندي» ومواطن من أصل عربي «تونسي» يتعرضون إلى مضايقات عنصرية في الحدود البلجيكية - البريطانية.

ويمثل الفيلم صرخة يطالب فيها مواطن له ثقافة غربية وثقافة عربية، أن يكون مواطناً متحرراً من كل قيود الانتماءات والقيود القطرية. وهو فيلم من أهم الأفلام التونسية والعربية إطلاقاً التي أنجزت فيما يخص موضوع الهجرة. فيلم يعتمد التحليل والمواجهة مع الواقع. حتى قبل أن تصل تلك الشخصيات: الأوروبي والعربي إلى الأرض. فالمواجهات تبدأ في عرض البحر حتى قبل الوصول إلى الأرض، حيث العنصرية ضد الآخر، سواء ما هو عربي أو حتى الأوروبي الشرقي عبر دراما سينمائية شديدة الحساسية عميقة في طروحاتها ومخاطبتها الواقع.

ونذهب الآن إلى عدد من الأعمال السينمائية التي تتناول موضوع الهجرة والمنفى عبر عدد من المهرجانات المتخصصة، وأبرزها في هذا الجانب مهرجان السينما العربية في مرسيليا، حيث

اختارت جمعية أفلام، التي تنشط في مدينة مرسيليا الفرنسية للتعريف بالسينما العربية، مواضيع الهجرة والمنفى لعروضها المقبلة، التي تسعى من خلال عينة مختارة منها لإظهار كيفية معالجة السينمائيين العرب لهذا الموضوع.

ويعود أقدم فيلم مقدم ضمن التظاهرة عن الهجرة إلى العام 1957، وهو شريط اللبناني جورج نصر بعنوان «إلى أين؟» كما قدمت لبنان عدداً من الأفلام القصيرة من بينها فيلم «برلين - بيروت» لميرنا معكرون، و«خادمات للبيع» لديما الجن.

واختار منظِّمو العروض في مرسيليا حوالى 30 عملاً من الأفلام الوثائقية والروائية الطويلة والقصيرة، التي أنتجت منذ العام 1950 لغاية اليوم، لتقديمها في تظاهرة موسمية خاصة تحمل عنوان «هجرة ومنفى». وتُظهِر الأفلام كيف نظرت السينما العربية إلى مسألة الهجرة وعواقبها، وكيف واكبتها، والمشاعر الخاصة بالذين عاشوها منذ عقود، ما قاد إلى عملية تبادل متصل بين بلدان حوض المتوسط.

وإذا كان المخرجون العرب، خصوصاً في المغرب العربي ولبنان، تناولوا كثيراً موضوع الهجرة، فإن التظاهرة من خلال الأفلام المختارة قدمت أفلاماً أخرى تتناول هجرات من نوع آخر، مثل هجرة الفلسطينيين إلى العالم العربي، وهجرة السيريلانكيات والفيليبينيات للعمل في لبنان.

وتبدو السينما الجزائرية الأكثر عزفاً على هذه القضية، والأكثر عمقاً في التعاطي مع دلالاتها وأبعادها, فقد عرفت السينما في الجزائر انتعاشاً مع بداية القرن الحادي والعشرين من حيث الإنتاج، ولكن ظلت مشكلة التوزيع قائمة نظراً لندرة قاعات العرض، وكان الخيار الأمثل مساعدة السينمائيين في الإبداع في المرحلة الأولى لبلوغ درجة أعلى من حيث القيمة الفنية، وظهرت وجوه سينمائية جديدة أثبتت قدرة فائقة في التحكم في الإخراج وأخرى دون ذلك. وبعد أزمة تسيير القطاع التي شلّت الإبداع السينمائي والسينمائيين، اختار كثير منهم البحث عن آفاق جديدة خارج البلاد، فكانت هجرة البعض قسرية وبعضهم اختارها طواعية.

وبعد بروز مؤشرات الانتعاش مع العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، عاد معظم أولئك السينمائيين إلى الديار، في محاولة لبعث السينما الجزائرية من جديد، مع أن أكثرهم استطاع أن يثبت جدارته على المستوى الأوروبي، وهو ما دفع بالسينمائيين المهاجرين ذوي الأصول الجزائرية إلى الاقتراب من منابع أصولهم، للمساهمة في الإبداع السينمائي، بطريقتهم الخاصة الجامعة بين بيئتهم الغربية وربطها بمجتمعهم الأصلي، مما أنتج فكراً هجيناً في كثير من الأحيان.

فنقد المجتمع الجزائري نابع من مقارنة خاطئة بينه وبين المجتمعات الغربية التي ينحدر منها السينمائي المهاجر. ولذا واجهت كثير من الأفلام رفضاً صارخاً من النقاد الجزائريين والمشاهدين، لاحتوائها على أفكار صادمة، وهذا لا يعني انتفاء التقييم الفني لدى المشاهد الجزائري، وإنما هو تأكيد على اختلاف الرؤى بين المجتمع الغربي والجزائري.

وكان الدافع في بعض الأحيان قوياً لإبداء الرأي وتحديد موقف السينمائي الجزائري المهاجر فيما مرت به البلاد من أزمات. وهكذا صوَّر مرزاق علواش «العالم الآخر»2001، فكانت الأحداث تروى بمنظور البطلة الفرنسية القادمة إلى الجزائر للبحث عن خطيبها. فالمنظور الثنائي جعل التحليل يميل إلى الذاتية أكثر، مما يجعل المشاهد يتيه في فهم

الظواهر السياسية ومدى تعالقها مع أبطال الفيلم.
ويتحرك المخرج كمال دهان المهاجر إلى بلجيكا في فضاء مواضيع الهجرة ومتاعب المهاجرين في بيئتهم المستقبِلة، وصراعهم ومقاومتهم للأفكار المسبَقة القابعة في الضمائر، لذلك يبقى المهاجر في خانة ما أسماه المخرج «المشبوهون» 2003، بالرغم من كفاءاتهم العالية مثلما حدث لبطل الفيلم الذي يعرض اختراعه المبهر في ألمانيا وفي النهاية يعود إلى الجزائر.
ويركز رشيد بن حاج المقيم بإيطاليا على حنينه للوطن مع فيلمه «عطور الجزائر» 2010، من خلال ما تكتشفه بطلته كريمة الباريسية من مناظر مثيرة بعد عودتها للجزائر لزيارة والدها، وقد تمكّن رشيد بن حاج من تصوير فيلم قبله « الخبز الحافي» 2005 المقتبس من رواية محمد شكري.
ولكن المخرج الجزائري الأكثر شهرة على المستوى الأوروبي كان بلا شك رشيد بوشارب، الذي مثّل فرنسا في كثير من المهرجانات العالمية، ولكنه اختار وطنه الأصلي الجزائر في نسبة فيلمه « خارج عن القانون» 2010. ومع أن الفيلم إنتاج مشترك مع شركات إنتاج فرنسية، إلا أن المخرج هو الوحيد الذي يحدد نسبة الفيلم إلى البلد الذي يختاره، مع الحفاظ على قانون الاشتراك الإنتاجي.
إن مسيرة رشيد بوشارب تبدأ بفيلم « شاب» 1991، وهو تكرار لموضوع العودة إلى الوطن الأصلي عند المغتربين الجزائريين تتخلله قصة عاطفية مثيرة. ولم يتمكن رشيد بوشارب آنذاك من التجديد في الشكل والمضمون، فالبطل في النهاية يسعى إلى العودة إلى بلد الغربة رافضاً بذلك العيش في وطنه.
ثم توالت الأعمال «العصا الحمراء» 1985 بشكل تصاعدي ينم عن نضج فكري واضح لدى المخرج، ومحاولة منه للتعرض إلى المسائل الحساسة والعالقة. ولهذا أثار فيلمه «غبار الحياة» 1995 نقاشاً حاداً في الأوساط الصحفية الفرنسية، نظراً لطرحه العلاقة التاريخية بين المهاجرين العرب والفضاء الفرنسي، ثم انتقل إلى المواضيع ذات البعد الإنساني ومنها قضية استعباد الأفارقة بأمريكا بفيلم «السنغال الصغيرة» 2001. ثم حاول رشيد بوشارب رصد الأفكار العالقة في أذهان الغربيين عن حقيقة الإرهاب الدولي من خلال « نهر لندن» 2005 ولكن يبدو أن رشيد بوشارب ظل مشغولاً بتاريخ مزعج؛ تاريخ يربط فرنسا الحديثة بماضي مستعمراتها القديمة، ومنها الجزائر والمغرب وتونس؛ أي بشمال إفريقيا، فكان موضوع المجندين العرب والأفارقة في الجيش الفرنسي أساس قصة فيلم «بلديون» 2006، ونفض به المخرج الغبار عن ماضٍ أريد له النسيان، لتبقى التهم أبداً موجهة إلى المهاجرين المغاربة في سياقها الاجتماعي والسياسي، ورفع الفيلم غبار النسيان عن أجيال دافعت عن فرنسا، ولقيت مصيراً بائساً بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.
كان نجاح فيلم «بلديون» دافعاً قوياً للمخرج للخوض في المسائل الأكثر أهمية، ومنها علاقات وصراعات المناضلين الجزائريين في الحركة الوطنية داخل فرنسا، ومساهماتهم في تحرير وطنهم قبل وأثناء اندلاع حرب التحرير الجزائرية.
هذه العودة إلى تاريخ الثورة التحريرية، بينت أن الراهن الجزائري لا زال مرتبطاً بماضٍ لم ينل حظه من التحليل التاريخي الموضوعي، بعرض مختلف الرؤى حتى المتناقضة منها لفهم الحدث التاريخي، فكانت الأحادية

تسيطر على الجانبين الجزائري والفرنسي، وكل منهما ينظر إلى التاريخ بمنظار خاص، ولعل السينمائيين المغتربين هم الذين حاولوا الجمع بين الرأيين على غرار ما قام به عكاشة تويتة مع «المضحى بهم» 1983 أو مهدي شارف بفيلمه «خراطيش غولواز»، الذي صور علاقات فئات كثيرة في المجتمع الجزائري أثناء حرب التحرير وقبيل الاستقلال.

على خطى رشيد بوشارب ومهدي شارف نجد عبد الكريم بهلول وهو مهاجر مثلهما في فرنسا يحفر في تاريخ ظل منسياً في تراكم الأحداث بعد استقلال البلاد، فالراهن آنذاك تحول إلى ماض مجهول. أحداث مهمة عرفها المجتمع الجزائري في الستينيات من القرن العشرين تلقفها عبد الكريم بهلول ليصنع منها قصة «اغتيال الشمس» 2004، ثم عرج على فترة السبعينيات مع فيلمه «السفر إلى العاصمة» في محاولة لإعادة بناء الماضي.

ويصرُّ بعض السينمائيين الجدد ممن يعيشون في أوروبا أو كندا على العيش داخل وطنهم الأصلي عبر أعمالهم، بالرغم من غربتهم بأجسادهم، وبالرغم أيضاً من انعدام تجارة وصناعة سينمائية واضحة المعالم داخل الجزائر، ومع ذلك فإنهم يقتحمون مجال الإنتاج المشترك لضمان توزيع أفلامهم في القاعات السينمائية الأوروبية، ولكن مواضيعهم ذات صلة مباشرة بالمجتمع الجزائري، وهذا ما يجعل تلك الأفلام تتسم بالجرأة في معالجة الأحداث وتصوير الأوضاع الراهنة للمجتمع الجزائري. ومن المخرجين الأكثر جرأة نذير مخناش بأفلامه الثلاثة «حريم السيدة عصمان» 1999 وبعده « تحيا الجزائر» 2004 ثم «دليس بالوما» 2007، وهي أفلام صدمت المشاهد الجزائري، نظراً لميل المخرج إلى الفئات الشاذة من المجتمع، وحرية المخرج المطلقة في تصوير المشاهد السينمائية المثيرة. ولعل فيلمه الأخير أكثر جرأة «وداعاً مروكو» 2013، الذي اتخذ الفضاء المغربي مركزاً لأحداث أبطاله.

وعلى خطى مخناش يسير لياس سالم، بحيث يعطي أهمية للمواضيع الواقعية بداية مع فيلمه القصير «بنات العم» 2003، ثم مع فيلمه الطويل « مسخرة» 2009، ولكن تناوله للأحداث بطابع الكوميديا الاجتماعية التي عهدناها عند محمود زموري، مع فارق بسيط هو أن لياس سالم يركز على المواضيع ذات الصلة المباشرة بالمجتمع الجزائري، عكس محمود زموري الذي يربط بين عالم المغتربين وعلاقتهم بأوطانهم الأصلية. وهناك مخرج جزائري مغترب يفضل المعالجة الكوميدية على الطريقة الزمورية، وهو جمال بن صالح في فيلمه «حدث ذات مرة بالواد» 2005 .

ويمكن القول إن جميع السينمائيين الجزائريين المغتربين لم يستطيعوا تجاوز أزمة الانتماء، فمعظم مواضيعهم تصور معاناتهم في البلدان المستقبِلة، وبخاصة الأجيال الأخيرة المولودة في أوروبا، وهذا ما جسَّده المخرج ناصر بختي في فيلمه «ظلال الليل»؛ إذ يختار سويسرا موقعاً لأحداث فيلمه، ولكن التماثل في الأحداث بين ما يعانيه المغتربون يشبه إلى حد بعيد ما يحدث في فرنسا أو إيطاليا أو بلجيكا.

وبعيداً عن أوروبا يلقى مهدي بن بو بكر المقيم في

كندا نفس مصير المغتربين الجزائريين بأوروبا، وهذا ما يجسده فيلمه الأول القصير «مولوتوف»؛ إذ يصطدم بطل فيلمه بمواقف مشينة نابعة عن تمييز عنصري صارخ في مجتمع كندي جديد ولكنه عالق بالأفكار السلبية.

ولم يحد المخرج الجزائري رابح زيماش عامر المغترب في فرنسا عمن سبقه من المخرجين المقيمين في نفس البلد، فقد تناول في فيلمه «بلاد رقم واحد» عودة المهاجرين إلى الجزائر، وكانت الطريقة وثائقية أقرب إلى سينما الحقيقة. وعلى العموم تبقى الثيمة المسيطرة على أعمال السينمائيين المغتربين هي تصوير حالة القلق الناجمة عن المقارنة الدائمة بين البيئة الفرنسية ونقيضها في الجزائر، مما ينتج عنه موقف الرفض الدفين للمجتمع الأصلي وإظهار عيوبه. وبهذا يقع كثير من السينمائيين المغتربين في ورطة الانتقاد المجاني للواقع الجزائري، ويفقدون القدرة على التحليل خارج تأثير الفكر الغربي، فيصبح النقد موجهاً، كونه نابعاً من مقارنة عقيمة بين مجتمعين مختلفين وثقافتين متباينتين.

يحاول طارق تقية تشريح ظاهرة الهجرة القسرية في بعدها القارّي، من خلال إظهار حالة المهاجرين الأفارقة المارين عبر الحدود الجزائرية لبلوغ الحدود المغربية ثم الأوروبية. ففي فيلمه الثاني «داخل البلاد» 2008، يلفت الانتباه إلى معاناة أولئك المهاجرين الأفارقة الذين يقطعون آلاف الكيلومترات وأضعافها من العراقيل لبلوغ شواطئ البحر الأبيض المتوسط، للخوض في رحلات قوارب الموت.

ويبقى طارق تقية من المخرجين الجدد الذي أثبتوا قدرة كبيرة على التحكم في توجيه الممثلين، وتقنيات صناعة الأفلام.

ويمكن القول إن جميع السينمائيين الجزائريين المغتربين لم يستطيعوا تجاوز أزمة الانتماء، فمعظم مواضيعهم تصور معاناتهم في البلدان المستقبلة، وبخاصة الأجيال الأخيرة المولودة في أوروبا.

وحينما نوسع دائرة البحث والتحليل نجد بأن السينما الإيطالية على وجه الخصوص لطالما اشتغلت على هذا الموضوع الثري، حيث اهتمت بتقديم أعمال ترصد محاولات الشباب من شتى أنحاء العالم للهجرة إلى إيطاليا، باعتبارها أكثر الدول الأوروبية التي يفد إليها المهاجرون غير الشرعيين بحثاً عن فرصة عمل وحياة أفضل، خاصة من الدول القريبة منها المطلّة على البحر المتوسط، وبالتحديد دول شمال إفريقيا، وعلى رأسها مصر التي تحتل المرتبة الأولى في نسبة المهاجرين غير الشرعيين منها إلى إيطاليا، وفقاً لتقديرات عدد من الصحف الإيطالية، التي أشارت إلى المشكلات الاقتصادية التي يعاني منها الشباب المصري بسبب فساد

النظام السابق، وأدت إلى استفحال البطالة، تليها ليبيا التي أصبحت منافساً قوياً في صدارة هذا المشهد.

ويؤكد خبراء الفن السابع أن اهتمام صنَّاع السينما الإيطالية بتقديم قصص إنسانية للمهاجرين، بل وظهور موجة من هذه النوعية مؤخراً، ترتكز على محور الهجرة غير الشرعية، يرجع إلى الوقائع التي تفرضها الأحداث المؤلمة لتجارب ملايين المهاجرين على الحدود الإيطالية، وترصدها صفحات الحوادث والموضوعات الاجتماعية والاقتصادية بالصحف المحلية يومياً، فلا يكاد يوم يمر دون قصة تنشر عن معاناة عشرات المهاجرين ورحلتهم في البحر عدة أيام للوصول إلى حدود إيطاليا، التي ربما يصلونها جثثاً منتفخة بعد غرقهم في المياه، أو يتحقق مرادهم وينجحون في الوصول إليها، لتبدأ سلسلة أخرى من معاناتهم بين الاستقرار والعثور على مسكن وفرصة عمل، وبين انخراط بعضهم في العصابات الإيطالية مما يودي بحياة الكثير منهم.

ويعد المخرج «إيمانويل كرايليس» أحدث من قدَّم هذه المآسي في فيلمه «البر» الذي حصل عنه على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان «فينيسيا».

ويستعرض الفيلم محاولات عدد من الصيادين لإنقاذ قارب مليء بالمهاجرين غير الشرعيين من دول إفريقية متعددة، وفقاً لوقائع حقيقية لإحدى اللاجئات الأثيوبيات.

ولمزيد من الواقعية أسند «إيمانويل» دور إحدى المهاجرات الحوامل التي يتم إنقاذها إلى تلك اللاجئة الإثيوبية، وقام بتدريبها على التمثيل لتستطيع تجسيد الأحداث التي عاشتها بالفعل.

وعن فيلمه قال «إيمانويل»: كان من الواجب الوطني تقديم هذا العمل، لأن ترك عشرات الأشخاص يفقدون أرواحهم غرقى ليس من المدنية أو الإنسانية في شيء.

وفي مهرجان «فينيسيا» أيضاً عرض فيلم «لا بأس تعليم إجرامي» الذي يستعرض المشكلات والاختلافات التي تنشأ بين المهاجرين الأفارقة واشتباكاتهم مع عصابات «الكامورا» الشهيرة التي تحكم مدينة «نابولي» الإيطالية.

والفيلم أخرجه «جويدي لومبردي» في أول تجاربه السينمائية، واستوحى قصته من أحداث حقيقية وقعت عام 2008 في «نابولي» حيث قَتلت عصابة «الكامورا» 6 من المهاجرين الأفارقة، فيما عرف وقتها بمذبحة «كاستل فولترنو». وقام ببطولة الفيلم عدد من الممثلين المغمورين، وهو أمر شائع في مثل هذه النوعية من الأفلام التي تحتاج وجوهاً غير معروفة لتكون أكثر مصداقية لدى الجمهور.

وقال مخرجه: خارج مدينة «نابولي» اكتشفنا أن هناك

عالماً إفريقيا يعاني بشدة.
وفي فيلمه «عن الآلهة والبشر» يقدم المخرج «مايكل لونسديل» بُعداً آخر للمأساة، يعكس موقف الكنيسة من قضية الهجرة غير الشرعية، حيث يساعد أحد قساوستها المهاجرين الأفارقة دون علمها. والفيلم مأخوذ عن رواية «قرية الكارتون» للكاتب الإيطالي «إرمانو أولمي»، ولقي ردود فعل متباينة من النقاد عند عرضه في مهرجان «فينيسيا» في قسم «خارج المسابقة».
ويعكس فيلم «أشياء من هذا العالم» للمخرج فرانسيسكو باتيرنو هذا الواقع الأليم. وأكد مخرجه تعرُّض الشركة المنتجة «رودیو درایف» لمعوقات كثيرة أثناء تصويره، منها إثارة البرلمان الإيطالي ضد صنّاعه، ووقوفه ضد تصويره في مدينة «تريفيسو» أحد مواطن المهاجرين في إيطاليا. بالرغم من مرارة واقع المهاجرين فإن المخرجين «كاسيرتا ناتيف» و«إدواردو دي إنجيلز» رأيا تقديمها في إطار كوميدي من خلال فيلمهما «قصص الموزاريلا». وشارك في إنتاجه للمخرج الصربي «أمير كوستريتشا». ويستعرض الهجرة غير الشرعية بشكل آخر من خلال تأثير عدد من المهاجرين الصينيين على صناعة جبن الموزاريلا التي تشتهر بها إيطاليا، والذين غزوا الأسواق التجارية بجبن صيني جيد بنصف الثمن، مما أثر على الصناعة المحلية والعاملين بها، وهو ما علق عليه المخرجان: هذا الجبن نلقبه بالذهب الأبيض في مدينتنا، وفي فيلمنا نعكس آثار الهجرة غير الشرعية علينا كإيطاليين، فهي قضية تؤثر على جميع الأطراف وتهمهم، وليس المهاجرين فقط.
وفي السينما الفرنسية عدد من النتاجات السينمائية التي تشتغل على موضوع الهجرة، لعل آخرها وأبرزها فيلم « ديبان » للمخرج الفرنسي جاك اوديار الذي فاز بالسعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي. ففي فيلمه الذي يتناول عذابات مقاتل سيرلانكي من نمور التاميل يهاجر إلى فرنسا ليجد بأن الحياة في الضواحي هي أقسى من الحياة في أتون تلك الحروب التي كان يعيشها في بلاده.
ظلّت السينما العربية بعيدة جداً عن موضوع محوري إلا ما ندر من التعاملات التي اشتغلت بعمق على المضمون والواقع، بينما انشغلت السينما العربية المصرية بهامش الهامش، لتصور لنا الهجرة على أنها مجرد إجازة قصيرة، بينما هي في الواقع الاسترخاء على حافة النصل.. أو تلك الجثث التي تطفو على سواحل أوروبا وشواطئها، فيما يتحول البحر الأبيض المتوسط إلى مقبرة كبرى.

مصادر :

- أسرار الردايدة - أحلام الهجرة وضغوطات الحياة تطغى على «الفيلم الفرنسي العربي».
- سمير عبدالله - «الهجرة غير الشرعية».. في عيون السينما المصرية.
- سينما الهجرة وسينما المهاجرين وعلاقتهما بالسينما الجزائرية – بحث سينمائي.
- مهرجان السينما العربية -الأوربية بلاهاي منبر لقضايا الهجرة.
- سينما الهجرة والمنفي، عبد الستار ناجي.

بدايات السينما في مصر

الحلقة الثانية

دور المسرح في انتشار السينما

أ.د سيد علي إسماعيل

مقدمة:

تناولنا في عدد سابق، بداية المظاهر الفنية السينمائية في مصر، مثل: الفانوس السحري، والصور المتحركة، مع وصف لأول آلة سينمائية تعرض بعض الأشرطة في محل بمنطقة الأزبكية، وهذا كله في أواخر القرن التاسع عشر. وهنا، سنتتبَّع بدايات السينما في مصر في أوائل القرن العشرين من خلال الحديث عن دور المسرح في انتشار السينماتوغراف.

حلوان البداية

في أواخر القرن التاسع عشر، اهتم الخديوي توفيق بمدينة حلوان – جنوب القاهرة – لمناخها الجميل في الشتاء، فأصبحت مقراً له ولأعيان مصر في فصل الشتاء، فاستغل الأمر الخواجة سوارس فأنشأ فيها أول كازينو للترفيه والتمثيل، وأصبح هذا الكازينو، هو مقر سهرات الخديوي وأعيان البلاد. وهذا الكازينو، شهد أول عروض الأشرطة السينمائية في الأيام الأولى من القرن العشرين. وهذا الأمر نقلته لنا جريدة (المقطم) يوم 4/1/1900، قائلة: « ستعرض مساء غد وبعده أحسن مناظر عديدة سينيموتوجرافية بتياترو كازينو حلوان من الساعة 9 إلى الحادية عشرة. فنؤمل أن يكون الإقبال عليها عظيماً، على أن ما علمناه من إتقان هذا الفن، الذي جاء مطابقاً لما سمعناه عن هذا الجوق الجديد، الذي قدم مصر منذ بضعة أيام. وسيبتدئ بهذه الألعاب يوم الثلاثاء القادم بتياترو سكاتنج رنج».

وبعد أسبوعين، نشرت الجريدة نفسها، أخباراً تُعلن فيها أن الجوق مستمر في عرض المناظر السيماتوغرافية الجميلة في مسرح السكاتنج رنج كل مساء، وخصصت حفلة نهارية كل يوم خميس من الساعة الرابعة إلى السابعة للنساء والأطفال فقط. ومسرح السكاتنج رنج، كان في الأصل محلاً تجارياً تمتلكه مدام ونتر، ويقع في أول شارع باب الجنينة البحري لحديقة الأزبكية، أمام محل (سكاتنج رنج) لبيع العملات – محل صرافة– ولأن محل الصرافة كان الأشهر، اتخذ التياترو اسمه، وأصبح (تياترو

مسرح شارع عبد العزيز

لاحظ أغلب أصحاب المسارح الإقبال الجماهيري على هذا اللون الفني الجديد، ففكروا في استغلاله لجذب الجماهير لمشاهدة عروضهم المسرحية. وتميز من بين هذه المسارح، مسرح شارع عبد العزيز، أو مسرح إسكندر فرح - الموجودة أطلاله حتى الآن في شارع عبد العزيز بالعتبة في القاهرة– الذي ظل ثلاث سنوات متتالية؛ من 1901 إلى 1903، يعرض الأشرطة السينمائية في أيام إجازات المسرح الأسبوعية، أو قبل عرض المسرحيات، أو في فترات الاستراحة وتبديل الديكور بين فصول المسرحية. وكانت الأسماء المستخدمة في إعلانات الصحف، وبالأخص جريدة (المؤيد): مناظر السينماتوغراف، أو ألعاب سيماتوغرافية، أو صور متحركة.

وللأسف فإن الصحف لم تذكر لنا – طوال هذه السنوات– أي وصف لهذه المناظر السينمائية، أو تحكي عن موضوعاتها، أو مضمونها... إلخ. وفي يوم 6/10/1903، شذت عن القاعدة جريدة (المقطم)، ونشرت هذا الإعلان: «يمثل جوق إسكندر فرح رواية (شهداء الغرام) هذا المساء، وسيكون إيراد هذه الليلة لحضرة الممثل البارع الشيخ سلامة حجازي، الذي سيقوم بأهم أدوارها. ويعقب التمثيل رواية سينماتوغرافية جديدة تدعى (على بابا الحطاب العجمي)»، وهذا اسم أول فيلم يُعرض على مسرح إسكندر فرح! ومن الواضح أنه فيلم أجنبي صامت على الرغم من قصته الشرقية، المستوحاة من القصص التراثية الشرقية المعروفة.

تقنية النور الكهربائي

وظلت المسارح المصرية تستخدم السينماتوغراف، بجانب الغناء والموسيقى، بوصفها فواصل فنية تُستخدم بين فصول العرض المسرحي. ومن الملاحظ أن السينماتوغراف كانت تُعرض بواسطة طاقة مستمدة من البطاريات أو المحوِّلات أو ما شابه، ففي عام 1907، بدأت السينماتوغراف تُعرض بتقنية النور الكهربائي!! ومن الواضح أن هذه التقنية لم تكن مستخدمة من قبل، وأول من أدخلها في مسرحه، كان الشيخ سلامة حجازي، والدليل على ذلك أنه كان ينص في إعلانات فرقته في الصحف على ذكر هذه التقنية. ومثال على ذلك الإعلان الذي نشرته جريدة (المقطم) يوم 17/1/1907، وفيه قالت: « يمثل هذا المساء جوق حضرة المطرب الشهير والممثل المبدع الشيخ سلامة حجازي رواية (تسبا) الشهيرة. ويتخلل الفصول الموسيقى الوترية في دار التمثيل العربي بشارع الباب البحري. ويعقب الرواية عرض صور متحركة (سينماتوغراف) على النور الكهربائي. وستكون هذه الليلة من أبهى الليالي، ويكون لحضرة مدير الجوق الدور الأهم. والأمل أن يكون الإقبال عليها عظيماً».

ومن المحتمل أن تقنية النور الكهربائي – أو توفر النور الكهربائي – في مسرح الشيخ سلامة حجازي، لم تكن متوفرة في بقية المسارح الأخرى، مما شجع إحدى الشركات السينمائية للاتفاق معه على إيجار مسرحه ساعتين قبل العرض المسرحي، كي تعرض مناظرها السينمائية. وقد أخبرتنا

بذلك جريدة (الأخبار) في فبراير 1908، قائلة: «اتفقت إحدى شركات السينماتوغراف مع حضرة الشيخ سلامة حجازي على عرض صورها في مرسح التمثيل العربي، كل ليلة من الساعة 6 إلى 8 مساء. وقد أثنى الذين حضروا الافتتاح على جمال المناظر ومغازيها الأدبية التي تروق العائلات».

اللائحة الرسمية

في عام 1911 انتشرت المحلات السينمائية بصورة كبيرة، حيث أصدرت وزارة الداخلية (لائحة التياترات)، وقالت في ختام بنودها وموادها: «تسرى أحكام هذه اللائحة مع أحكام لائحة المحلات العمومية ليس فقط على التياترات بل أيضاً على محلات لعب الخيول (السيرك)، ومحلات السينماتوغراف، وقهاوي الموسيقى وما أشبه من المحلات العمومية للفرجة والمشاهدة» . وبدأت بالفعل الوزارة في تطبيق بنود هذه اللائحة، التي تساوي فيها بين السينماتوغراف والمسارح وغيرهما من محلات الموسيقى والفرجة! فقد قالت جريدة (الوطن) يوم 17/1/1912: « بدأت الحكومة منذ أمس في تنفيذ أحكام لائحة التياترات الجديدة، فنبهت على جميع أصحاب المراسح وأماكن السينماتوغراف أن يضعوا كشوفاً يبينون فيها كل ما يشتمل عليه التياترو أو السينماتوغراف، وما إذا كان فيه كل جهاز كهربائي أم لا

إنفاذاً للمواد 1 و2 و16 و21 من اللائحة المذكورة. ثم استدعت أصحاب التياترات والسينماتوغراف إلى المحافظة، ونبهت عليهم بوجوب السير بموجب اللائحة، وأن يأخذ كل منهم التعليمات اللازمة من مأمور القسم التابع له، إلى غير ذلك من المسائل الإدارية الخاصة باللائحة المذكورة السابق لنا نشرها في حينها».

وإذا تتبعنا الأخبار المتعلقة بالسينماتوغراف - بعد صدور هذه اللائحة وتنفيذها- سنجد جريدة (مصر) في يناير 1913 تتحدث عن عروض تياترو السينماتوغراف الشرقي بالإسكندرية، وجريدة (الأفكار) في فبراير 1914 تتحدث عن عروض سينما أولمبيا - وهي في الأصل مسرح، وتحولت إلى سينما بعد وفاة إسكندر فرح - ويُعدّ عام 1914 عاماً فارقاً في تاريخ السينما في مصر- وربما في العالم بأكمله- بسبب قيام الحرب العالمية الأولى، التي أنعشت صناعة السينما؛ لأن ما تم تصويره من لحظات لوقائع هذه الحرب، كانت تتصدر إعلانات السينما في العالم، وفي مصر أيضاً. ومن هذه الإعلانات، ما ذكرته جريدة (الأفكار) يوم 30/10/1914، قائلة: « تقام حفلتان باهرتان في هذا المساء بتياترو فيوليت بشارع عماد الدين بالقرب من التلغراف المصري؛ حيث تعرض فيهما الآلة السينماتوغرافية أهم المواقع الحربية».

دعاية مبتكرة

ابتكر أصحاب محال السينما تقليداً طريفاً في الإعلان عن الأفلام، تمثَّل في الإشارة إلى أن موضوع الفيلم المعروض في السينما، هو نفسه المسرحية الشهيرة، التي مثَّلتها فرقة كذا - من باب الدعاية - وهذا ما أخبرتنا به جريدة (المؤيد) يوم 7/2/1915، قائلة: «(القضية المشهورة) محاكمة ضابط عظيم بالأشغال الشاقة المؤبدة، على أثر الحرب التي أعلنت عام 1746 بين أمتي الفرنسيس والبلجيك في عهد لويس الخامس عشر. فقد حوكم أحد الضباط بالأشغال الشاقة لأن ابنته شهدت خطأ بأنه قاتل لزوجته، فأخذت المحكمة بأقوالها، وذلك في أكبر غلطات القضاء. فذاق ذلك البريء من صنوف العذاب أشكالاً وألواناً. هذه الرواية الاجتماعية الأخلاقية التي مثلها جورج أبيض أفندي، تُعرَض بمناظرها المدهشة في قاعة سينما إيديال بشارع عابدين».

وهذا الأمر تكرر مرة أخرى في العام التالي، عندما نشرت جريدة (الوطن) يوم 5/1/1916، تحت عنوان (مونه سولي أبيض في دور أوديب)، قائلة: « كانت رواية (أوديب الملك) الرواية الأولى التي افتتح بها جورج أفندي أبيض تمثيله في مصر في الأوبرا منذ ثلاث سنين. ودور أوديب فيها من أدواره التي اشتهر بها، ولا أحد ينكر أنه يمثله تمثيلاً حسناً. على أن هذه الرواية نفسها ستمثل في تياترو سينماتوغراف عباس بالصور المتحركة، ويقوم بدور أوديب فيها الممثل المشهور (مونه سولي). ولا شك في أن الذين سيحضرون هذه الرواية بالصور المتحركة، سيقارنون بين التمثيلين ويُظهرون الفرق بينهما».

أسماء الأفلام

وجدنا أسماء بعض الأفلام الأجنبية، التي كانت تُعرَض في بعض السينمات، مثل: فيلم (ابن نابليون)، الذي عرضته سينما شانتكلير بشبرا

بالقاهرة لصالح جمعية شبرا القبطية في أبريل 1915. وفي أكتوبر من العام نفسه أعلنت جريدة (الأفكار) عن فيلمين جديدين سيعرضان في سينما إيديال بشارع عابدين. وفي يناير 1916، قالت جريدة (المقطم): «تقام حفلة خيرية مساء اليوم في سينما المنظر الجميل بالظاهر، فتعرض عدة روايات تراجيدية، وكوميديات هزلية، ومناظر حقيقية عن الحرب الأوربية». كما قالت جريدة (الوطن): « ستقام حفلة خيرية نهارية (ماتينيه) بسينما المنظر الجميل بالظاهر يوم الخميس الموافق 22 فبراير الساعة السادسة مساء، يمثل فيها أعظم الروايات العصرية منها (أسرار نيويورك)».

أحكام عسكرية

مع اشتداد الحرب العالمية الأولى، واشتراك إنجلترا فيها – أثناء استعمارها مصر– أصدرت أوامر عسكرية، نشرتها جريدة (البصير) في مارس 1916، تحت عنوان (إقفال محالّ الملاهي من الساعة الحادية عشرة ونصف): « صدر أمس الأمر الآتي: بالنسبة للإعلانين الصادرين من جناب الجنرال قائد الجيوش البريطانية بالقطر المصري في 21 يونيو سنة 1915 (المادة الثانية والثالثة) و19 نوفمبر 1915 فليكن معلوماً أنه بناء على أمر جناب قائد الجيوش بقسم الإسكندرية، تقفل جميع التياترات وقاعات الموسيقى وقهاوي الغناء والسينماتوغرافات، وكافة محالّ الملاهي بوجه

عام في أنحاء قسم الإسكندرية في الساعة الحادية عشرة والنصف، ابتداء من يوم الاثنين الواقع في 27 الجاري. [توقيع] (متولي الشئون العسكرية وحكمدار البوليس بالإسكندرية الكولونيل هوبكستون)».

وبعد انتهاء الحرب – تقريباً– عدلت الحكومة عن أوامرها بمنع السهر وتحديد موعد انتهائه، وأعلنت الصحف أن منع السهر كان لتوفير الإنارة والطاقة!! وفي ذلك قالت جريدة (وادي النيل) يوم 22/2/1919، تحت عنوان (إباحة السهر إلى منتصف الليل): « أصدرت وزارة الداخلية قراراً بتوقيع صاحب السعادة وكيلها جبر والي باشا هذا نصه: بالتنبيه لما تقرر من تخفيض الإنارة في القطر المصري؛ بناء على توصية لجنة الوقود اقتصاداً للفحم والوقود بالكيفية الموضَّحة بقرار مجلس الوزراء الصادر أول أغسطس 1917. وقد أشارت اللجنة السابق ذكرها فيما ورد فيها لوزارة الداخلية بتاريخ 10 مارس الحاضر بإمكان الاستثناء الآن عن بعض القيود التي قررت لهذا الغرض وبناء على ذلك الرأي تقرر رفع القيود الآتي بيانها وهي: -1 إغلاق المطاعم والقهوات في الساعة العاشرة مساء. -2 إقفال السينماتوغراف والتياترات ومحلات الملاهي في الساعة الحادية عشرة مساء. -3 منع الأنوار في خارج أو في داخل المطاعم والقهوات، هذا مع الاستمرار في تنفيذ باقي القيود الموضحة في القرار المشار إليه».

أسماء دور السينما

وختاماً ، نذكر أسماء جميع دور السينما، التي كانت تعمل في القاهرة والإسكندرية عام 1917، مع اسم مديرها، وعنوانها، ورقم تليفونها إن وجد – وذلك طبقاً لما جاء في دليل مصر عام 1917 - وهي: سينما (إيديال): ومديرها بروسبيري وشركاه، وتقع في شارع عابدين رقم 12، ت:3104. سينما (المنظر الجميل): جورج مطران، شارع الظاهر رقم 48، ت:4169. سينما (أمبير): ف. تيشي، شارع عماد الدين بجوار الكورسال، ت:2901. سينما (أمريكان كوزموغراف): ج. ديبلويه، شارع عماد الدين بتياترو عباس سابقاً. سينما (أوبلسك): شارع عماد الدين ملك الخديوي. سينما (أولمبيا): جورج كرياكيدس، شارع عبد العزيز رقم 32. سينما (بلاس): شارع الظاهر رقم 90، ت:3106. سينما (جلوب): ميدان حكيم. سينما (جيتيه): بسكال أفاديس، شارع عماد الدين بجوار الأمبير. سينما (خديوي): شارع حمام العوم رقم 7 عماد الدين، ت:3647. سينما (راديوم): فرانسوه بوتيجلي: شارع عماد الدين حرف A، ت:4326. سينما (شبرا بلاس): كينجلو، شارع شبرا، ت:3119. سينما (كليبر): جوزيف عداه، شارع بولاق رقم 12.

أما السينمات بالإسكندرية، فهي: سينما (أمريكان كوزموجراف): ميشيل هيب، شارع الجنرال أرل رقم 3. سينما (إيريس): شارع باب شرقي (رشيد) رقم 13. سينما (شانتكلير): شارع صلاح الدين رقم 5. سينما (مودرن): شارع محطة مصر رقم 3.

شارلي شابلن..

ابتكار وتجسيد شخصيّة الصعلوك

مجدولين أبو الرب / الأردن

يُدْرِكُ المتأمِّل لشخصيّة "شارلي" في أفلام شابلن كلّها، حجم معاناة شابلن مِن أجل ابتكار وتجسيد شخصيّة شارلي الصعلوك المتشرِّد المبتسم، والتي ظهرت للمرّة الأولى أواخر العام ١٩١٣ في فيلم مدَّته خمس دقائق بعنوان الطفل (The Kid)، حيث كانت البداية لمُعاناة استمرَّت على مدى خمسين عاماً لتجسيد تلك الشخصيّة التي قال عنها شابلن: "عرفتُ أني يجب أن أقضي بقيّة حياتي لأبحث أكثر عن هذا المخلوق".

* ابتكار وتجسيد شخصيّة "شارلي"

في ابتكاره لتلك الشخصيّة اتجه شابلن في تفكيره إلى مظهر الإنجليز الصِّغار الذين رآهم بشوارب قصيرة سوداء وملابس ضيِّقة وعصي خيزرانيّة، فجسَّد شخصيّة شارلي ذات الشارب القصير والعصا الخيزران والحذاء الضَّخم والملابس الضيِّقة. أما المَشْية المميَّزة لشابلن في معظم أدواره السينمائية، ولا سيما في أفلامه الصامتة، فكانت نتيجة محاولته لتقليد حوذي عربة كان يمشي مشيةً غريبةً، لفتت نظر شابلن عندما كان يعمل صبي حلاق في لندن.

غير أنَّ الأمر لم يكن بهذه البساطة، فلا نغفل المحفِّزات والظروف التي ساهمت في بناء تلك الشخصيّة، فنشأة الطفل شارلي كان لها أكبر الأثر في صياغة شخصيّة صعلوك مشرَّد بطباع وكرامة رجل نبيل، حيث نلمس أثراً لجانبين في تلك النشأة: الفقر المدقع من جهة، ومن جهة أخرى صِلة والديه بالموسيقى والمسرح.

وُلد شارلز سبنسر شارلي شابلن يوم 16 نيسان 1889، في ضاحية "والوورث" الأكثر فقراً وبؤساً في لندن. كان والده مغنِّياً في جوقة موسيقية، وكانت أمه مغنِّية وممثلة في أحد مسارح لندن المتواضعة؛ فولد شابلن عاشقاً للمسرح من خلال والدته. انفصل والداه قبل أن يبلغ شابلن ثلاث سنوات، فعاش مع والدته في فقرٍ مدقع وظروف صعبة، خاصّة بعد أن فقدت الأم عملها في المسرح نتيجة لإصابة أحبالها الصوتيّة، وساءت حالها في ما بعد ووقعت طريحة الفراش، فاضطرَّ شارلي الصغير للعمل مع أخيه سيدني في مسح الأحذية في ساحات لندن، وبعد سنوات لم تعد والدة شابلن قادرة على رعايته هو وأخيه، فقرَّرت السلطات وضع شابلن وسيدني في ملجأ الفقراء، لينتقلا في ما بعد إلى مدرسة للأطفال الأيتام والمعدمين. لقد تمثَّلت أوّل وأكبر صدمة بالنسبة لشابلن في ذهابه للملجأ، عندما وجد نفسه مضطراً إلى الانفصال عن والدته التي كان متعلقاً بها.

توفي والده الذي كان مدمناً على الكحول عندما كان عمر تشارلي 13 عاماً، وعانت والدته انهياراً عصبياً لتوضع، بشكل مؤقت، في مصحّ للأمراض العقلية.

وفي شخصيّة الصعلوك المجبولة بالكوميديا تجسيدٌ لأحلام شابلن المبكِّرة، كتب شابلن يقول: "رأيتُ السيرك للمرّة الأولى، حينما كنتُ في الثامنة من عمري، وذلك في إنكلترا... في تلك الفترة كان أجمل شيء عندي، هو مُشاهدة الممثل الكوميدي (لابان)، وأعترف بأنّ هذا الشخص أوحى إليّ بالرّغبة في أن أصبح مشابهاً له... أحببتُهُ كثيراً، وسررتُ لرؤياه أكثر مِن مرّة... تصوَّروه وهو يحمل الفرشاة والسَّطل لكي يعمل على إزالة غبار لا وجود له، لقد أثار يومها موجات مِن الضَّحك جعلت المدينة جميعها تهرول لتراه...".

إذن، يمكن اعتبار شخصيّة الصعلوك التي جسَّدها شابلن أيقونة سيميائية، لها دلالات عميقة، نمت ونضجت مع مرور الوقت ومرّت بمراحل عدّة.

وبتجسيده تلك الشخصيّة فإنّ شارلي شابلن حمل بوادر نظام جديد في السينما، وهو نظام النجوم، محوِّلاً الاهتمام مِن القصة والعنوان إلى الممثل الرئيس.

شخصيّة شارلي الصعلوك.. البدايات

في العام 1912، قام شابلن بمرافقة إحدى الفرق المسرحيّة البريطانية المتجوِّلة في الولايات المتحدة، ثم انتقل إلى السينما في بداية عهدها، ففي أوّل فيلم له (The Kid) ظهر شابلن بدَوْر رجل يعترض طريق الكاميرا حيث يجري سباق سيّارات للأولاد، وفي هذا الظهور السَّريع لَفَتَ شارلي الانتباه بحيويَّته، وكان هذا الظُّهور الأوَّل لشارلي ابن الرابعة والعشرين في كانون الأول عام 1913 لدى استوديوهات (Keystone) في الولايات المتحدة الأميركية.

وفي أفلامه اللاحقة بدأت تظهر صفات شارلي الرجل صاحب الكرامة المُصانة رغم كل العقبات، وصاحب الحركات العفويّة المرنة في مواقف مفاجئة تستدعي الذكاء العفوي، حيث أدّى شارلي عدّة أدوار منها دَوْر رجل فشل في الانتحار بسبب قصة حب كما في (Cruel Love)، ودَوْر زوجة فظّة الطِّباع تكتشف زوجها وهو يغازل امرأة أخرى في (A Busy Day)، ودَوْر خبّاز في (Dough and Dynamite)، وملقِّن في (The Property Man) ، وحَكَم ملاكمة في (The Knockout).

كان العام 1914 حافلاً بالنسبة لشابلن، فقد قدَّم خمسة وثلاثين فيلماً، أخرج اثنين وعشرين منها، اتَّسَمَت بالأسلوب العفوي المُلهِم؛ حيث كان كلّ ما فيها يوحي بالمغامرة، ولأوّل مرّة عَرَفَ شارلي كيف يثير ضحكات ودموع المتفرِّجين خلال مواقف فَكِهة يتصارع فيها على الدّوام مع هذا العالم العدائي.

كان آخر أفلام شابلن لدى استوديوهات (Keystone) هو (His Prehistoric Past)، وفيه انتقل شارلي المتشرِّد الصعلوك إلى وجود خيالي في الماضي، ليبدأ مرحلة جديدة صار فيها الصعلوك أكثر تعقيداً.

مرحلة جديدة مع (Essanay)

ثمّة جانب فلسفي جعل من شخصيّة شارلي شخصيّة مركَّبة حملت جانبين، من جانب نجد هذا المزيج من التَّضحيك وخفة الظلّ والحزن في العينين، ومن جانب آخر جعلت منه صاحب رسالة منحازة إلى الإنسان؛ بمُناصرته الطبقات الكادحة، وكَشْفِه زيف الطبقات الغنيّة أو البرجوازيّة.

وقد بدأ شارلي مرحلة جديدة بالتحاقه بشركة (Essanay)، فعندما عمل مع استوديوهات (Keystone) كان أكثر حيويّة وأقلّ ارتباطاً بحبكة قصصيّة، كان شخصيّة تتحكّم بها ضرورات الحياة من طعام ودفء ومأوى. لكن، مع أعماله الجديدة أصبح الصعلوك أكثر تعقيداً، وبات مقيَّداً بحواجز المواقف المُضحكة التي ابتكرها. وقد تبدو الكوميديات التي حقّقها مخيِّبة للآمال، لكنها أكسبت صاحبها الشهرة والمال.

يعتبر فيلم (The Tramp) نقطة تحوُّل مهمّة في حياة شارلي السينمائية، فلأوّل مرّة يظهر شارلي الشاعر الحالم المتشرِّد المَرِح الحزين، ولأوّل مرّة أيضاً تظهر في هذا الفيلم نهاية قاتمة؛ حيث التورُّط الرومانسي مع فتاة ينتهي بالفشل. وقد نفَّذ شابلن فيلمه هذا بصبر لا نفاد له، حيث أعيد تصوير بعض المشاهد أكثر من خمسين مرّة.

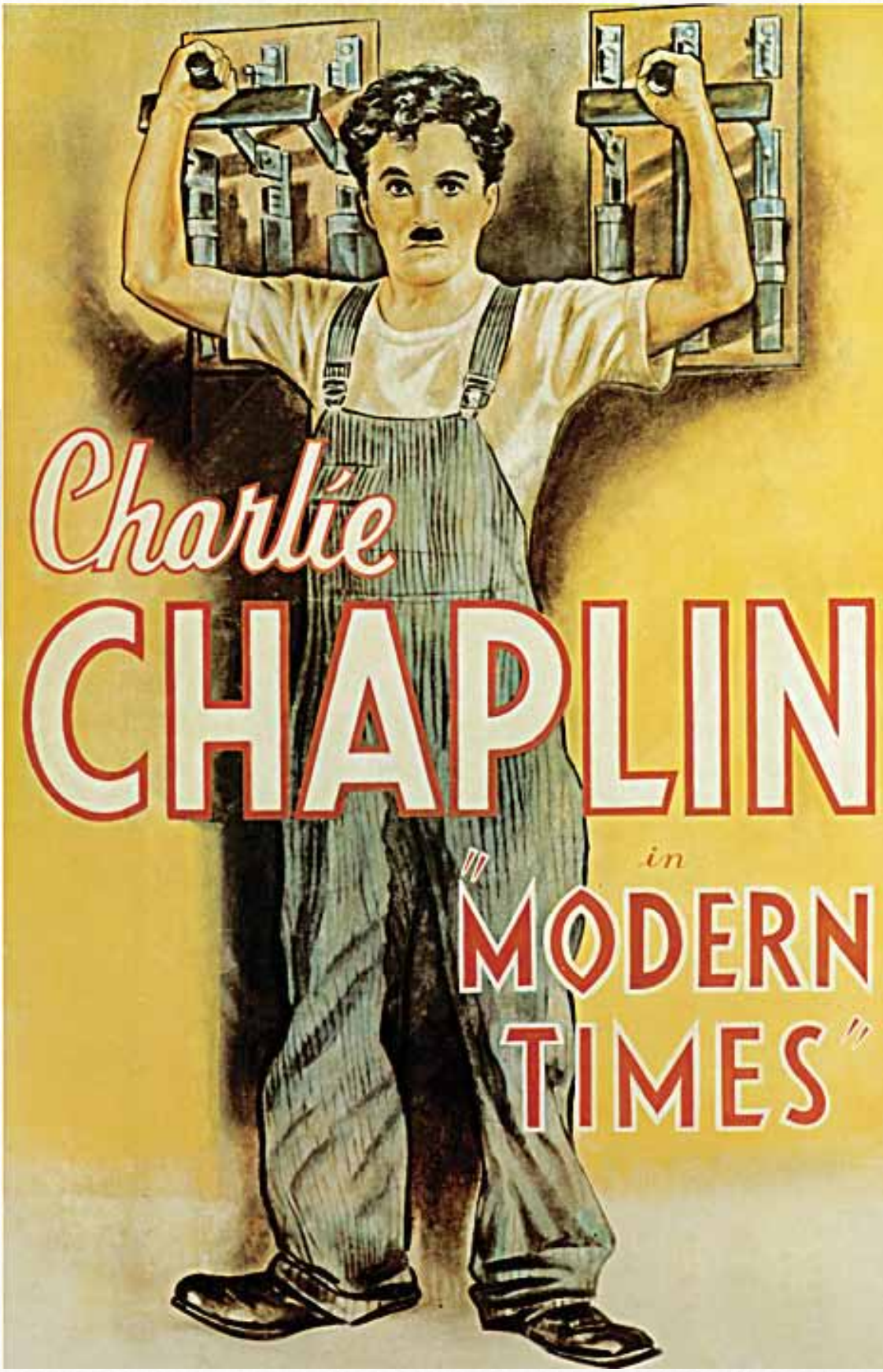
اشتهر بشخصيّة "الصعلوك"

المتشرِّد ذي الأخلاق الحميدة والشَّهامة، تلك الشخصيّة المُبتكرة التي أصبحت إحدى الشخصيّات الأسطورية في هوليود وأنحاء العالم.

شابلن النَّجم.. وشابلن الإنسان

رغم الثروة والشهرة اللتين حصل عليهما شابلن بتعاقده مع شركة (Mutual Film Corporation)، إلا أنه كان حزيناً، ففي لقاءاته مع الجمهور قوبل شابلن الفنّان بحماسة وإعجاب عظيمين لم يرضَ بهما؛ لأنّ شارلي الإنسان كان منسيّاً، وعندما وقَّع العقد مع الشركة قال وهو يشعر باليأس والوحدة: "كيف يمكن للمرء أن يعرف أناساً حقيقيين؟ يبدو أنّ الكلّ يعرفونني لكني لا أعرف أحداً".

وفي فيلمين حقَّقهما لهذه الشركة أبرز شابلن حرمانه الذي عاناه قبل أن يصبح ثريّاً، ففي فيلم (Easy Street) يلتحق شارلي المضَطهد بقسم البوليس ممثِّلاً جانباً ساخراً مِن القوانين المفروضة، حيث يسرق الخضار على طريقة روبن هود ويقدِّمها لسيدة محرومة فقيرة. أما فيلم (The Immigrant) فيحمل ملامح صادقة من حياة شابلن، لذلك جاء هذا العمل أكثر عمقاً وبؤساً من أفلامه السابقة، فنرى شارلي المهاجر البائس في المجتمع الكبير، حيث يدخل أميركا مع مهاجرين آخرين



مثله.

شخصيّة شارلي المتشرِّد الفيلسوف

خلال العامين 1918 و1919، تعامل شابلن مع شركة (The First National)، وقدّم خلال تلك الفترة ثلاثة أفلام هي: (A Dog,s Life) و (Shoulder Arms) و(Sunnyside). يبرز فيلم (A Dog,s Life) مفارقة ومقارنة بين حياة متشرِّد يبحث عن وظيفة مثل غيره من البائسين، وبين حياة كلب يبحث عن طعام مع كلاب أخرى. لم يعُد شارلي ذلك الشخص المتجوِّل السَّعيد الحزين الذي عرفناه في أعماله المبكِّرة، فشابلن لا ينسى ماضيه الذي يعني أنْ يكون محتاجاً، أنْ يبيع أسمال أمّه، أن يعاقَب في المدرسة لارتدائه رباطات والدته، أنْ يرسَل إلى المشغل، أنْ يشعر بالجوع والبرد والقذارة، وأنْ يتعامل منذ صغره مع كبار سكارى ومجانين. ومع ذلك فهناك نفحات مرِحة تصدُر عن أمل، وهذه إحدى أهمّ ميزات شارلي. وفي (Shoulder Arms) يدين شارلي الحرب، وإن كان الكثيرون قد نصحوه بألا يسخَر مِن الحرب في تلك الفترة العصيبة. وهو كجندي لم يكن له شيء سوى الخنادق المليئة بالأوحال والأمطار ومصائد الفئران.

إنَّ الأعمال المبكِّرة التي قدّمها شابلن منذ كانون الأول 1913 وحتى 1919 مهَّدَت الطريق لشارلي المتشرِّد الفيلسوف الذي يَضحك ملء فيه على هؤلاء الناس المتلئين بالتفاهة، بحيث استطاع أن يواجه الوحشيّة وفساد البشر بليونة مَرِحَة.

مرحلة السخرية اللاذعة

وقف شابلن في بداياته موقف الناقد الاجتماعي العفوي الذي أظهر من خلال تجواله ومغامراته أنّ العالم ليس مثالياً مِن ناحية اجتماعية. لكن الفترة 1923- 1957 شهدت نضجاً شخصيّاً نراه في أفلام مثل (The Gold Rush)، و(King in Newy-ork)، حيث وضعه هذا النُّضج في موقف السّاخر اللاذع لقضايا أشمل وأعمق، فهو يسخر مِن رجال السياسة والقوانين التي تسيِّر هؤلاء الرجال، ومِن ساسة يسيِّرون هذا العالم وفق أهوائهم.

ولما كان شابلن جزءاً من السينما في أيامها الأولى، فقد نما وتطوَّر مع نموِّها، وعند اختراع الصَّوت في السينما عام 1927، رفض الانصياع له، فالجمهور أحبَّهُ فناناً صامتاً، وشخصيّة الصعلوك لا تتحدَّث، بل تقفز وتستبدل الكلمات بالأفعال، واستمرّ في تقديم السينما الصامتة التي رأى فيها التعبير الحقيقي في الصورة للفنّ السينمائي، فأخرج أفلامه وبرع فيها دون استخدام الصوت مثل فيلم السيرك (The Circus) عام 1928، والذي حقّق له نجاحاً فائقاً وحصد به جائزة الأوسكار الفخرية ، وبعده كان فيلم أضواء المدينة (City Lights)، ثم قدَّم فيلم العصور الحديثة (Mod-ern Times) عام 1936. ورغم استخدامه الصوت إلا أنه يظلّ فيلماً صامتاً دون حوار تتخلّله الموسيقى التصويرية ، في هذا الفيلم يشنّ شارلي هجوماً ذكياً على المجتمع الآلي الذي يتحوَّل فيه الفرد إلى عبد للآلة، تضمَّن نظرة تدين أسلوب التصنيع الحديث وخضوع الإنسان للآلة، ما فسَّره بعضهم على أنه هجوم على الرأسمالية. ويتَّضح موقف شارلي إزاء سيطرة الآلة؛ حيث يبقى الصعلوك البسيط المتمرِّد على هذه القِيَم الماديّة. وفي المشهد الختامي من الفيلم تأكيد على إصرار شابلن على وجود الأمل رغم كلّ المصاعب، فنراه يسير مع فتاته باتجاه شارع تداعبه أشعة شمس تظهر مِن خلال الضباب.

بعد فيلم (Modern Times)، تحوّل شابلن إلى الأفلام الناطقة، وكان ذلك التغيير ضرورياً بالنسبة له وبالنسبة للعصر الذي قُدِّمت فيه أفلامه الناطقة.

في فيلم (The Great Dictator) هاجم شابلن هتلر، وفيه قام بدَوْرين: دَوْر شارلي العادي، ودَوْر الشيطان هينكل (أدولف هتلر) وساعده في ذلك الشَّبَه الواضح بينه وبين هتلر. وجد شابلن في شخصيّة الزعيم النازي أدولف هتلر وسيلة ليقول كلّ ما يريد وبالشّكل الذي يريد دون أن يهتمّ الجمهور بما يُقال، نظراً للأسلوب الحماسي غير المنطقي الذي تميَّز به هتلر، وهو أوّل فيلم نسمع فيه صوت شابلن.

شابلن صاحب المبادئ النبيلة

قوبل شارلي شابلن بالاضطهاد في أميركا، واتُّهم بميول يساريّة لمجرَّد أنه يحاول إظهار الظلم البشري والقسوة الإنسانية اللتين تجعلان مِن الفرد آلة ما عليها إلا أن تخضع باستسلام، الأمر الذي جعله يغادر أميركا عام 1952 متجهاً إلى سويسرا. وبعد 20 سنة مِن الجفاء والقطيعة، لبّى شارلي شابلن الدَّعوة، فوصل إلى أميركا في 16 نيسان 1972، حيث توّجتهُ هوليود كأحد أكبر نجوم السينما، ومنحته جائزة الأوسكار.

هو الإنسان المنتصر لمبادئ الصدق والحق والجمال، المنحاز إلى إنسانيَّته، والجريء في مواقفه النبيلة، ومن أمثلة ذلك موقفه مِن سياسة بريطانيا أيّام انتدابها على فلسطين، فعندما قرَّرت بريطانيا الانسحاب مِن الأرض المحتلّة في صفقة سريّة لمصلحة اليهود، أعلن شارلي شابلن عن استيائه مِن صفقة البيع البشريّة التي قال عنها في مذكّراته: "أنْ يجِد المرء نفسه أمام الحضارة البريطانيّة القائمة على الاحتلال، فهذا يزعزع الكثير مِن القِيَم، لأنني بريطاني، ولأنّ ما فعله البريطانيون في فلسطين هو العار الذي سوف تحكي عنه البشريّة مدى الحياة".

الإرث الكبير
لمارلون براندو
حياة ومسيرة الممثل الذي لا يُنسى

محمد رُضا

لم يكن الصيت الكبير الذي استحوذه مارلون براندو في حياته بلا ثمن. كما أن صعوده إلى القمّة بين أترابه كمثال على «المشخّصاتي» الذي يستعير من حياته كل آلامها لأجل ترجمة آلام الشخصية التي يؤديها ترجمة ذاتية، لم يدم - في الواقع - طويلاً.

نعم، صعد إلى القمّة وهبط عنها ثم صعد مجدداً. وحين رحل سنة ٢٠٠٤، خلّف وراءه صيتاً كأحد أفضل الممثلين الذين ظهروا في تاريخ السينما الأميركية، وإن كان هناك بعض من اعتبره الأفضل فعلاً.

لكن براندو، في سنوات حياته الأخيرة، تحوّل إلى أيقونة أكثر من حضور فعلي. ليس فقط لأن أدواره في التسعينات أصبحت تكملة عددية في الأساس، بل لأنَّ السينما كانت قد بدأت تحوّلها من عصر مارس فيه السينمائي، بصرف النظر عن حقله أو مهنته، العمل بكل ما يملكه من موهبة وبغطاء مناسب من الحرية، إلى آخر تتحكم فيه أكثر تحويله إلى عنصر من عناصر العمل.

ألهب براندو، بنجاح كبير، مخيّلة عشّاق السينما، وفتح درباً جديداً في التعبير والتجسيد. لكن، على الرغم من ذلك، فإن أحداً لم يلحظ انحدار مسيرة حياته عندما بدأ العدّ التدريجي إلى الوراء. كان تسلق قمّة قلَّ من شاركه اعتلاءها ثم واجه خياراً صعباً: البقاء على القمّة وحيداً أو الهبوط لكي يقبل من الأدوار ما يبقيه على الشاشة، بصرف النظر عن قيمة الدور.

حَبَس الأنفاس

ليس صعباً مراجعة تاريخ حياة مارلون براندو قبل تحوّله إلى التمثيل، ثم من قبل أن يصبح الممثل الرائع الذي نعرفه. هناك الكتب، ولمن يفضل المواقع عليها، وفيها يجد المتابع كل شيء عن حياته.

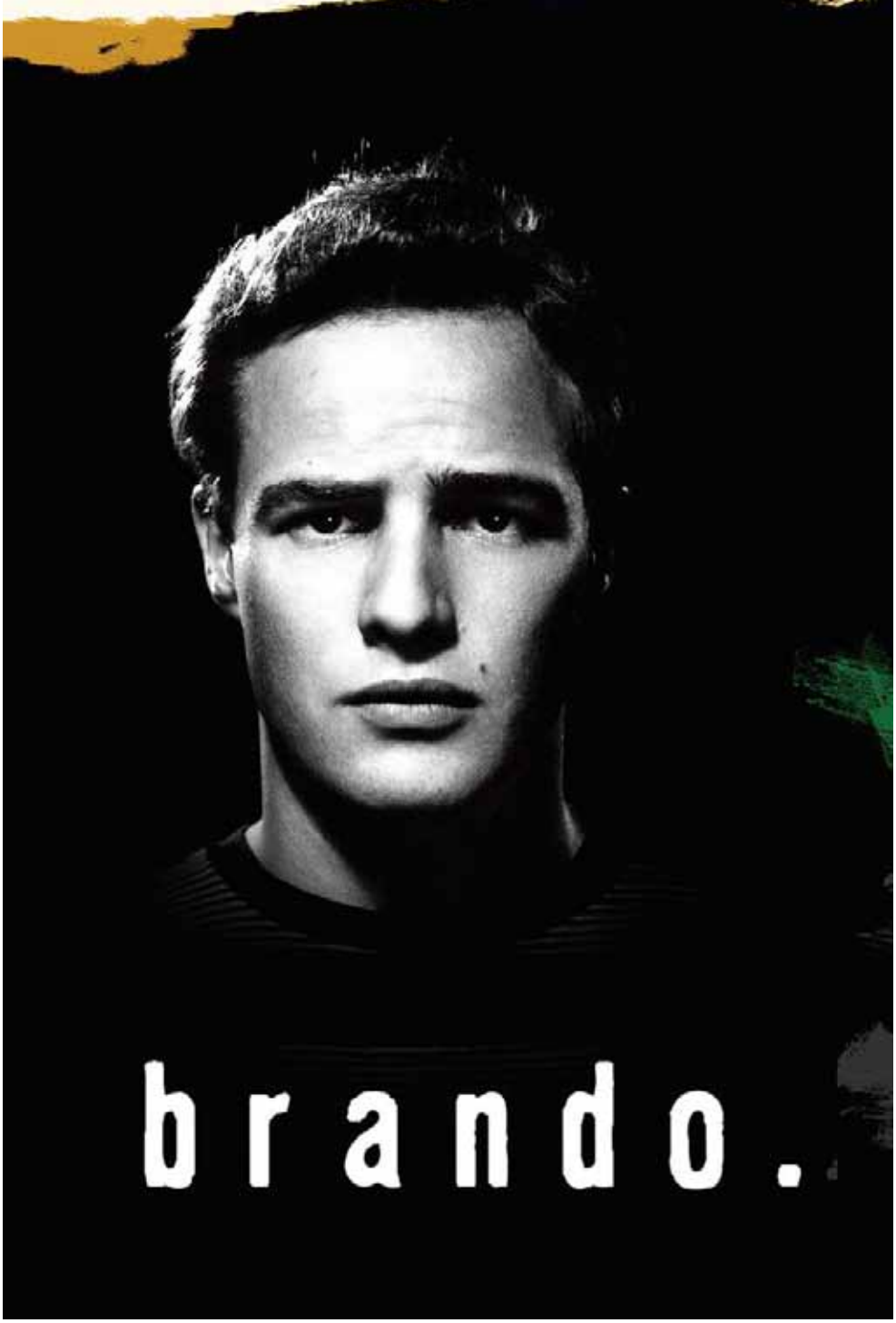
وُلد في عام 1924 في مدينة أوماها، ولاية نبراسكا. والده صانع مواد كيماوية وأمه ممثلة اسمها دوروثي جوليا، ظهرت في أدوار قصيرة في نحو عشرين فيلماً معظمها في الخمسينات، لكنها كانت في الأساس مصممة أزياء للأفلام.

كانت له شقيقتان أكبر منه سناً توفيتا قبله،إحداهما تدعى جوسيلين براندو، وهي التي ظهرت في العديد من المسلسلات والأفلام التلفزيونية، لكنها كانت قليلة الحظ في السينما، فلم تتعدَّ أفلامها الخمسة عشر فيلماً من منتصف الأربعينات حتى عام اعتزالها سنة 1983. آخر فيلم لها كان «أمي العزيزة» الذي لعبت فاي داناواي بطولته مؤدية شخصية الممثلة جوان كروفورد. دور جوسلين كان ثانوياً.

أما شقيقته الثانية: فرنسيس، فلم تدخل المجال الفني. والثلاثة عانوا من أمِّهم التي ربما كانت ستحقق شهرة أوسع فيما لو لم تدمن الشرب. وقد ترك هذا أثراً كبيراً في حياة براندو، كما أفصح في مذكراته، فككل أثر عائلي ولّد فيه هذا الرغبة في إجادة ما يهواه. وعندما دخل الأكاديمية العسكرية في منتصف الأربعينات لحق بشقيقته جوسلين إلى نيويورك وأخذ يدرس التمثيل المسرحي.

منذ البداية تعلّم قواعد ستانيسلافسكي تحت إدارة المدرسة (والممثلة المسرحية) ستيلا أدلر. وهذا كله قبل أن يكتشفه المخرج إيليا كازان في مسرحية بعنوان «مقهى خط الشاحنات» سنة 1946.

كان براندو في الحادية



منحىً جديد تماماً لترجمة معنى رجل العصابة وآخر لأداءات براندو موجود في «العراب» دون سواه. لقد أسس براندو كيان ممثل مخضرم، وكشف عن مخزون إضافي لم يكن استخدمه من قبل. فهذا دور منصهر في العادة السينمائية الأميركية لعبه في ترجمات متعددة

والعشرين من عمره آنذاك، ودوره في تلك المسرحية كان دور مجنّد عائد من الحرب العالمية الثانية ليكتشف أن زوجته كانت تخونه فيقتلها. لم يكن دوراً كبيراً على الإطلاق، ولم يكن براندو معروفاً بالمرّة لكي يضطلع بدور البطولة، لكن- حسب شهادة زميله الممثل كارل مالدن- حبس الأنفاس في تلك الدقائق العشر التي ظهر فيها قرب نهاية المسرحية.

المؤرخون والنقاد المسرحيون آنذاك نبذوا المسرحية وحيّوا هذا الممثل الذي ألهب الصالة تصفيقاً حاداً.

في العام 1947 نشر تنيسي ويليامز مسرحيته «عربة اسمها الرغبة» حول المهاجر البولندي الذي يغتصب امرأة أميركية أرستقراطية. الاسم الذي طرح لبطولة المسرحية هو جون غارفيلد، أحد نجوم السينما والمسرح الأميركيين في ذلك الحين (وضحية المكارثية لاحقاً)، لكن غارفيلد كان صعب التداول فحسب أحد المصادر آنذاك، طالب بشروط لم يستطع إيليا كازان تأمينها، أو لم يرد تأمينها. الاختيار الثاني كان براندو نفسه. وهذا منح الدور عمقاً لم يكن ظاهراً، وحوّل المعاناة من محور واحد (المرأة) إلى محورين (الرجل والمرأة).

نجاح براندو في تقمّص هذا الدور بلغ إلى حد أن الممثلة المسرحية (والسينمائية ولو بشهرة أقل) جسيكا تاندي، التي لعبت دور المرأة المُغتصبة) اشتكت من أن براندو سرق الضوء منها. وجدت أن الضحية الرئيسية كان عليها أن تبقى المرأة عوض

أن تتحوّل إلى شريك. لكن كازان ووليامز كانا سعيدين بالنتيجة، والأخير دائماً ما كان يخشي أن يتم إخراج العمل على نحو تصبح معه شخصية الرجل ذات لون واحد. براندو منحها ألواناً.

ثلاثية براندو-كازان

براندو أُعجب بالعرض السينمائي الذي وصله سنة 1949 من المنتج ستانلي كرامر بعنوان «الرجال»، وفيه شخصية محارب عائد من الحرب العالمية الثانية مشلولاً بعدما أصيب خلال المعارك، وكيف أن زوجته إيلين (تيريزا رايت) اعتنت به وأخلصت له، واستطاعت أن تشدّه إلى العالم من جديد بعدما آثر العزلة. حين عُرض الفيلم سنة 1950 اختلف النقاد حوله، لكنهم أجمعوا على مدح أداء براندو. فيلمه الثاني كان تفليماً لمسرحية «عربة اسمها الرغبة». إيليا كازان وراء المقود مخرجاً وهو لم يتردد في طلب براندو للدور، لكنه لم يشأ الإتيان بجسيكا تاندي، فاستبدلها بڤيڤيان لي التي لم تكن لديها- على عكس باقي ممثلي الفيلم- خبرة مسرحية. وهذا جعلها عرضة طبيعية لشخصية ضعيفة هي التي في النص. لكن الذي فاجأ الجميع هو أن براندو وظّف ضعفها ورغبته في الاختلاف أكثر عن أدائه لذات الدور الذي لعبه فوق الخشبة المسرحية، لكي ينتقل من دور الضحية إلى دور أكثر تعقيداً: وحشاً جنسياً لا تستطيع أن تكرهه ولو أنك بالطبع لن تتوافق معه.

هذا ليس سهلاً إنجازه، لكن براندو فعل ذلك واضعاً المشاهد أمام اختيار أخلاقي صعب؛ إذ إنَّ منح الشخصية أي عذر هو أمر مرفوض من دون أن يؤدي ذلك إلى رفض الشخصية كلها.

تم ترشيح براندو للأوسكار عن دوره في هذا الفيلم. واللافت هو كيف أن الممثلة ڤيڤيان لي هي التي فازت بأوسكار أفضل ممثلة، بينما استبعد براندو لصالح همفري بوغارت عن دوره في «الملكة الإفريقية»، معتمداً على أداء أكثر تلاقياً مع الأسلوب التقليدي السائد. كذلك نال كارل مالدن أوسكار أفضل ممثل مساند، ونالت كيم هنتر أفضل ممثلة مساندة، وخرج إيليا كازان خاسراً مقابل فوز جورج ستيفنز عن الدراما التي لعب بطولتها آنذاك مونتغمري كليفت وإليزابث تايلور.

بعد هذا الفيلم مثّل براندو عملاً آخر من إخراج إيليا كازان هو «ڤيڤا زاباتا». وكما نال الممثل المساند كارل مالدن الأوسكار عن «عربة اسمها الرغبة» ذهب الأوسكار لأفضل ممثل مساند إلى أنطوني كوين عن دوره في هذا الفيلم. أما براندو الذي رُشّح للمرة الثانية كأفضل ممثل أوّل فقد خسر المواجهة أمام غاري كوبر عن دوره في فيلم الوسترن «منتصف النهار» (High Noon لفرد زنيمان). المشروع السينمائي الرابع كان «جوليوس سيزَر». إذاً كان لابد من لقاء بين الممثل ذي المنهج ووليام شكسبير. والسؤال الذي كان يساوي ثقله ذهباً قبل التصوير هو: كيف سيطبّق براندو تعاليم ستانيسلافسكي على نص وليام شكسبير؟ المخرج جوزف مانكوفيتز اكتشف، ولاحقاً كشف عن أن براندو طبّق أداء لورنس أوليڤييه في فيلم شكسبيري آخر هو «هنري الخامس»: استنسخ، بكلمات أخرى، طريقة أوليڤييه وأنه استمع إلى الطريقة التي خطب فيها أوليڤييه كما لطريقة كل من الممثلين البريطانيين الغائصين في المسرح جون باريمور وموريس إيفانز. بكلمات أخرى، لم يستطع براندو أن يطبّق تعاليم ما اتفق على تسميته بـ «المنهج» (أو The Method)

تطبيقاً فعلياً. لاحقاً اعترف براندو بذلك قائلاً إنَّ تمثيل دور شكسبيري عليه أن يعتمد النص عوض المنهج الواقعي الذي يستعير فيه الممثل جزئيات حياته. على ذلك، مشاهدة هذا الفيلم -لأجل كتابة هذا التحقيق- يفيد أن الممثل كسر تقاليد أداءات شكسبيرية حسب ما أتيح له. تحت إرهاص وثقل الكلمات التي لا مفر منها في أي نص شكسبيري ملتزم، حاول براندو الخروج عن الخط بتكسير الإيقاع على أمل أن يمنح ذلك الشخصية وجوداً واقعياً. وجاءت النتيجة أقل بلوغاً من مستوى الطموح نفسه.

الأوسكار وما بعد

لا أظن أن أحداً من الممثلين المعروفين كان سيرضي الاعتراف بأنه لم يستطع تمثيل إحدى أدوار شكسبير، لأن منهجه في التمثيل لا يتطابق والنص الأدبي- الكلاسيكي الصرف للكاتب. وكان من الطبيعي للغاية أن لا يحاول براندو تكرار التجربة. كبديل انكبَّ الممثل على دور يناسب منهجه ومدرسته هو عندما قام ببطولة «المتوحش» أو «غير المُروّض»، (The Wild One). في سنة 1954 التأم شمل براندو/ كازان للمرّة الثالثة والأخيرة في فيلم «على رصيف الميناء» أو On the Water- front . لم يكن راغباً في البداية تمثيل هذا الدور. كان مستاءً من تصرّفات إيليا كازان الذي كان تحوّل إلى «شاهد صديق» في محاكمات المكارثية، فوشى بعدد من أصحابه والسينمائيين الذين كانوا تردّدوا مثله على الحلقات اليسارية. وجد براندو أن كازان خان مبادئه بالدرجة الأولى وأضر بوسطه الفني في الدرجة الثانية. على أن هذا لم يمنعه في نهاية المطاف من بطولة هذا الفيلم الصلب في مسيرته الفيلمية ليقدم أداءً من الصعب أن يُنسى، ولينال عنه أوسكاره الأول.

سكب براندو في شخصيّته كل ما جعله قبل هذا الفيلم وبعده براندو. الإحساس بالمذلّة والشعور بالتحتية والمعاناة من غشاوة تلبّد نظرته إلى الحياة. ذلك المشهد الذي يجلس فيه براندو الفقير إلى جانب أخيه (رود ستايغر) الأثرى في سيّارة الثاني، شارحاً له ما أصابه في هذه الدنيا، وليلوم أخاه على أنه تركه بلا سند وعائل، من أفضل ما تم طبعه في فيلم على الشاشة،

لا أظن أن أحداً من الممثلين المعروفين كان سيرضي الاعتراف بأنه لم يستطع تمثيل إحدى أدوار شكسبير، لأن منهجه في التمثيل لا يتطابق والنص الأدبي- الكلاسيكي الصرف للكاتب. وكان من الطبيعي للغاية أن لا يحاول براندو تكرار التجربة. كبديل انكبَّ الممثل على دور يناسب منهجه ومدرسته هو عندما قام ببطولة «المتوحش» أو «غير المُروّض»، (The Wild One).

وصولاً إلى تلك النظرة العاتبة التي يلقيها براندو على شقيقه وهو يقول: « كان يمكن لي أن أصبح شخصاً ما عوض أن أصبح نكرة».

ما الذي أصاب براندو بعد حصوله على الأوسكار هو الأمر الذي يختلف فيه الباحثون. أفلامه اللاحقة، ومنها «فتيان وفتيات» و«منزل الشاي في قمر أوغست» و«الأسود الشابّة» و«النوع اللاجيء» (وكلّها في الخمسينات) بعثرت قدراً كبيراً من إنجازاته. فقط رغبته في لعب نابليون بونابرت في فيلم «رغبة»، ورغبته في لعب دور المجنّد الأميركي الذي يقع في حب فتاة يابانية كاسراً التنميط العنصري إبان الحرب العالمية الثانية في فيلم «سايونارا»، أمران مفهومان.

في الستينات حاول منع نفسه من الانزلاق في السهل الهوليوودي: جاك ذو العين الواحدة (1961) كان وسترن من إخراجه: رجل ذي سوابق يصل إلى بلدة الشريف فيها (كارل مالدن) سادي (رصيف فيلم كلينت ايستوود «غير المسامَح» لاحقاً). علامات عالية في خانة الاختلاف عن السائد، لكن عادية في خانة الإخراج. في حين أن فيلمه التالي «تمرّد على سفينة باونتي» تحت إدارة ركنٍ هوليووديّ هو لويس مايلستون والى جانب تريفور هوارد، لم يلق التجاوب المنشود. نتيجة سياسية أفضل في «الأميركي البشع» (1963) لجورج إنغلاند لكنها فنياً محدودة، ثم بضعة أفلام لا قيمة فعلية لها قبل أن يجد في عرض من المخرج آرثر بن النافذة المناسبة للبرهنة على أي نوع من الممثلين هو. الفيلم هو «المطاردة» وفيه لعب شخصية الشريف في بلدة ذات بيئة فاسدة. في الفيلم يتعرّض الشريف لضرب بعض الأشرار (أثرياء وذوي نفوس خسيسة) والضرب كان حقيقياً بناء على طلب براندو نفسه. لكن حتى مع استثناء هذه الحقيقة، فإن براندو كان مرّة أخرى من تريده أن يكون: الممثل النموذجي الذي يتغلّب على النص والشخصية من دون انفعال أو خطاب أو تكلّف.

الأفلام اللاحقة كانت في معظمها رديئة. الأفلام الجيّدة أو ذات الرسالة المميّزة أصبحت متباعدة. بعد فيلم بن هذا وجد ملاذاً لا بأس به في فيلم The Appaloosa سنة 1966، ثم وجد دوراً يؤمن به في فيلم «احرق» لجيلو بونتيكورفو المعادي للعنصرية ولمنهج استعمار الرجل الأبيض على الأسود تبعاً لغايات هي محض اقتصادية في ينبوعها. وقد أخرجه فرنسيس فورد كوبولا من نصف عزلة حين أسند إليه دوراً رئيسياً في «العرّاب».

كوبولا لم ينقذ براندو من نصف عزلة فقط، بل من خوف كامن في ذات الممثل، نتيجة فشله في مواجهة مؤسسة هوليوود التي غمرته بعروض رديئة منها: («قصة للنوم» و«كونتيسة من هونغ كونغ» و«انعكاس في العين الذهبية» و«كاندي» و«ليلة اليوم التالي» الخ...) مع أن ثقته ببعض مخرجيها كانت تساعده على قبول هذه العروض.

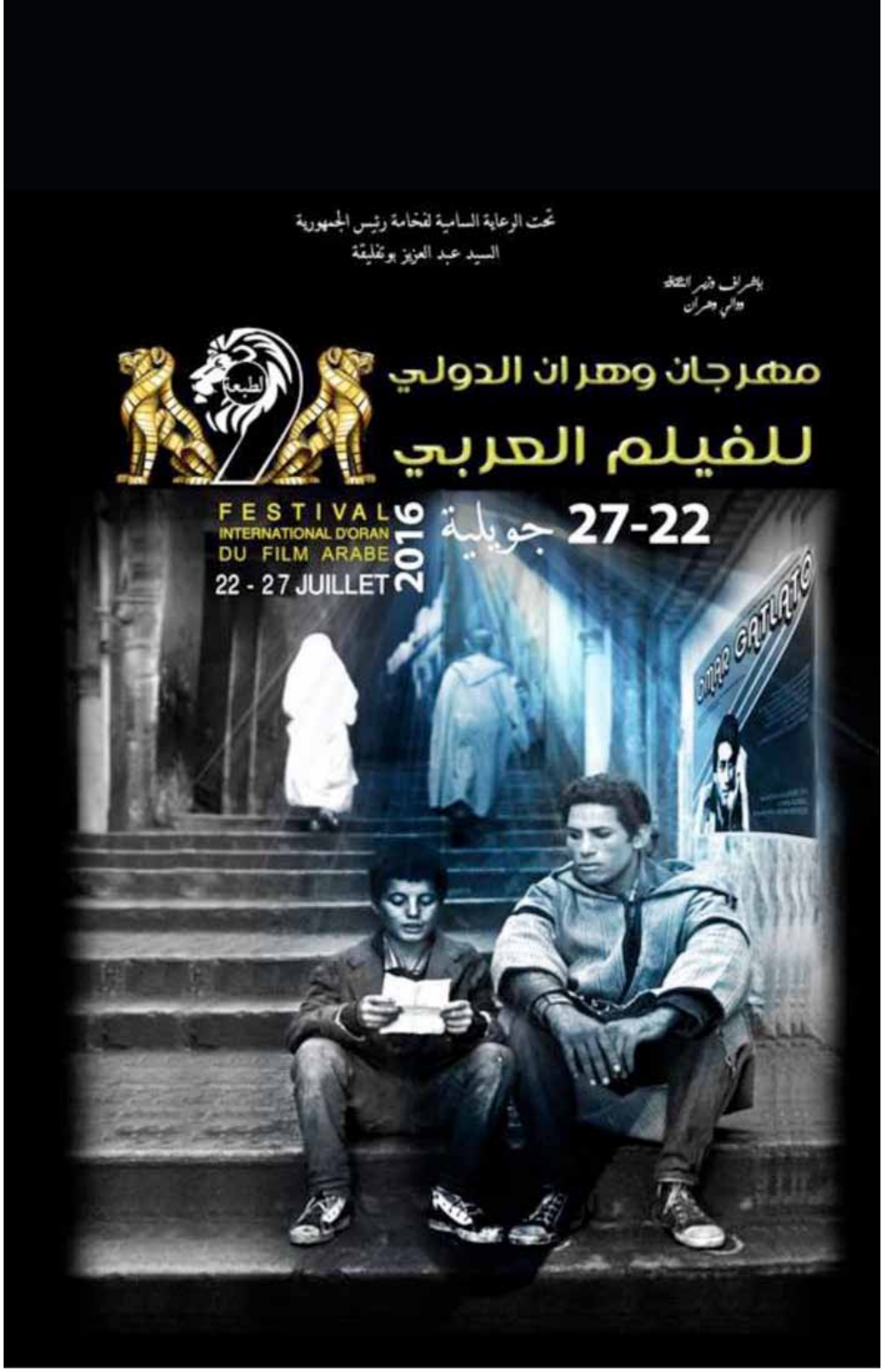
والملاحظ أن منحىً جديداً تماماً لترجمة معنى رجل العصابة وآخر لأداءات براندو موجود في «العراب» دون سواه. لقد أسس براندو كيان ممثل مخضرم، وكشف عن مخزون إضافي لم يكن استخدمه من قبل. فهذا دور منصهر في العادة السينمائية الأميركية لعبه في ترجمات متعددة كثيرون من همفري بوغارت إلى جيمس كاغني، لكن أحداً لم يستطع خرق المتوقّع والإتيان بمعين فني من داخل الشخصية يسكبها على الدور، ومن ثم على الفيلم بنفسه. وإذا ما قارن الناقد أو المشاهد بين دوري براندو في «العراب» الأول وفي «العرّاب الثاني» وبين أداء آل باتشينو، المتشرّب بدوره تعاليم ستانيسلاڤسكي، فإن النتيجة لصالح براندو (الذي نال الأوسكار عن دوره هنا) أكثر منه لصالح باتشينو.

مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي في دورته التاسعة

بساط أحمر بدون نجوم

شبكة مراسلي «السينمائي»

شهدت الدورة التاسعة لمهرجان وهران الدولي للسينما العربية (27-22 جويلية) مشاركة 34 فيلماً عربياً داخل المنافسة الرسمية، احتوت على 12 فيلماً روائياً طويلاً. ويرأس لجنة تحكيمها المخرج السوري الكبير محمد ملص، وعضوية كل من الممثلة والمخرجة الجزائرية فاطمة بلحاج، والممثلة الفلسطينية ربى بلال، والممثل المصري آسر ياسين، ومدير التصوير الفرنسي جون بابتيست، بالإضافة إلى 12 فيلماً روائياً قصيراً، يرأس لجنة تحكيمها المونتير والممثل الجزائري رشيد بن علال، وعضوية كل من الممثلة لايتيسيا لايدو، وميساء مغربي، والناقد السينمائي ناجح حسن الذي لم يحضر لأسباب مجهولة.



أما الأفلام الوثائقية فقد عرفت مشاركة 10 أفلام وثائقية، يرأس لجنة تحكيمها المخرج التونسي مراد بت الشيخ، وعضوية كل من الممثلة والمنتجة اللبنانية كارول عبود، وجمال حازورلي، والدكتور ميشال سارسو. وقد عرفت هذه الطبعة كثيراً من المفاجأة على جميع المستويات، من بينها الاحتفاء الكبير بالسينما السورية التي كانت حاضرة في المسابقات الرسمية أو خارجها، ومعظمها أفلام عرض أول.

من جهة أخرى تم استقطاب بعض الوجوه السينمائية، على رأسهم فاروق الفيشاوي، وصفية العمري، وأيمن زيدان. كما تم اختيار السينما البريطانية كضيف شرف، احتفاء بمرور 400 سنة على رحيل الكاتب والشاعر الكبير ويليم شكسبير.

أما التكريمات فقد وُجّهت لأرواح الذين فقدتهم الساحة السينمائية مؤخراً، وهم: المخرج الجزائري محمد سليم رياض، والسوري نبيل المالح، والمصري محمد خان. وفي باب الاحتفالات احتفى المهرجان بمرور 50 عاماً على فيلم «معركة الجزائر»، الذي أخرجه الإيطالي جيلو بونتيكورفو، وهو فيلم ينقل بأمانة بطولات الثورة الجزائرية، ويحتفي بأحد صنّاعها، وهو المناضل الكبير ياسف سعدي الذي أدى دور «سي جعفر» في الفيلم، فيما هو يجسد شخصيته الحقيقية في الواقع، وقد تم تكريمه في الافتتاح الرسمي، وألقى كلمة بالمناسبة صاحبها بالدموع، أثرت في الجمهور والحاضرين الذين صفقوا له كثيراً عدة دقائق، كما تم أيضاً الاحتفاء بمرور 40 سنة على فيلم «عمر قتلاتو» الذي أخرجه مرزاق علواش، ولعب فيه دور البطولة بوعلام بناني، وقد تم تكريم الفيلم وطاقم العمل، خصوصاً وأن هذا العمل يُعتبر منتجاً فاصلاً بين حقبتين مهمتين في تاريخ السينما الجزائرية، وهي ثيمة الثورة والمواضيع الأخرى.

وتم تكريم فيلم «عودة الابن الضال» بمناسبة مرور 40 سنة على خروجه، وهو عمل من إخراج يوسف شاهين، ويعتبر إنتاجاً مشتركاً بين مصر والجزائر.

أما بخصوص النشاطات الهامشية، وضمن فعاليات الدورة التاسعة للمهرجان، فقد تم تنظيم ورشة تكوينية في مجال الاقتباس السينمائي من الأعمال الأدبية العالمية. وفي هذا الإطار استفاد مجموعة من المخرجين الشباب الجزائريين من هذه الفرصة التعليمية، التي نُظمت بالتنسيق مع المعهد الثقافي البريطاني، ومن تأطير المخرج البريطاني ريتشارد

بارسوال، الذي يتمتع بخبرة عالمية في مجال الإنتاج والإخراج السينمائي للأعمال الأدبية الشهيرة. وقد كان محور اللقاء حول أعمال وليم شكسبير، التي تم تسليط الضوء عليها، خصوصاً وأنه من أكثر الكتاب اقتباساً لأعماله؛ إذ وصلت لأكثر من 1600 فيلم سينمائي.

ملتقى الآخر في السينما العربية

تم على هامش مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي تنظيم ملتقى تحت عنوان « الآخر في السينما العربية»، بمشاركة مجموعة من الكتاب والنقاد العرب. وحسب ما جاء في ديباجته، فإن هذا الآخر» بمفهومه الفلسفي أبشع تضاد تعارفت عليه الفلسفة الحديثة لـ«الأنا» أو الـ«نحن» التي لا تعني غير الذات، وكل ما يعكس هذا المصطلح من أنانية الإنسان المتشبث بالاختلاف كثيمة يعتقد أنها تحافظ على كينونته، وهي في الحقيقة أكبر عائق للإنسان الحديث في وصوله لذروة ما تعنيه الإنسانية، فـ «الأنا والآخر» ثنائية كرَّسها الفكر الأوروبي واستوردها الفكر العربي من غير إدراك، لكل ما قد ينتج عنها في علاقة الإنسان العربي بسواه؛ علاقة أكثر مَن أسهب في شرحها محمد عابد الجابري الذي أرجعها إلى أصولها اليونانية، وتتبَّع تطورها من ديكارت إلى هيجل وماركس إلى سارتر. لقد وقف الجابري بنفاذ عقله على خطورة هذه الثنائية التي تمنح «السيطرة» معنى جمالياً لا يمثل حقيقتها، التي ليست أكثر من تمركز على الذات، سواء إن كان المعنى مخاطباً، وهنا يتجلى معنى الأنا، حيث يتضح مفهوم الآخر.

من هنا يتضح سبب التفكير في إقامة هذا الملتقى، وتخصيص موضوعه في دراسة العلاقة بين الآخر والسينما العربية، وهي علاقة لا يمثل فيها موضوع الملتقى "الآخر في السينما العربية" إلا جانباً يسيراً منها، حاول فيه المتدخلون تسليط الضوء عليها. وفي مداخلة " صورة الآخر في السينما العربية/ فيلم "عمر" نموذجاً" للروائي والقاص المصري أحمد مجدي همام، اعتبر بأن صورة الآخر في السينما العربية عاكسة للعلاقة التاريخية الطويلة المنسوجة بين الشرق والغرب، منذ السنوات الأولى التي طالتها بالتدوين أصابع المؤرخين، وهناك سجال طويل وممتد بين الحضارات والأمم الشرقية، ونظيرتها في الغرب -يقول همام ويضيف- المقصود بالشرق والغرب هنا معنى أكبر من الموقع الجغرافي،

والأمر يطال الهوية والثقافة والبعد الحضاريين وأنماط المعيشة، وأنماط الحكم أيضاً، وغيرها من الأبعاد الأخرى التي تحدد ما إذا كان مجتمع ما شرقياً أو غربياً، فبهذا المعنى، تصبح دولة واقعة في أقصى الغرب، مثل الغرب مثلاً، دولة شرقيّة، بالمعنى الحضاري، وبالمثل تصبح دولة واقعة في أقصى أقاصي شرق الكوكب، مثل أستراليا دولة غربية.

ويضيف أحمد همام مجدي بأن صورة الآخر في السينما العربية، ودون تعميمات مخلّة، تجسدت فترات طويلة في عدة أنماط تعكس منظور القائمين على الفيلم، ليس في الشخصية الغربية الحاضرة في العمل بوصفه فرداً من أفراد النسيج الدرامي، بل بوصفه ممثلاً لتاريخ كامل من الشد والجذب بين حضارتين أو أمتين، وبالتالي يحدث عادة، أن يتم تحميل شخصية درامية بقدر كبير جداً من المدلولات التي تثقل الشخصية أحياناً، أو تحرفها عن مسارها الإنساني، وتحولها إلى مجرد أيقونة أو إسقاط أو رمز أو دلالة.

أما الشاعر والناقد المغربي محمد عابد، فقد بدأ مداخلته بطرح سؤال جوهري، هو: لماذا سؤال الآخر في الثقافة العربية عموماً والسينما خصوصاً؟ وماذا يعني التوقف عن هذا السؤال؟ هل يعني أننا أمام معضلة لفهم الآخر، أو لم يسبق لثقافتنا طرح هذا السؤال فيما مضى؟ ويضيف عابد في محاولة منه للاقتراب من الإجابة، حيث يقول بأننا نجتر نفس السؤال منذ عقود من الزمن، فلماذا سقطنا في هذا الاجترار، وهل هو علامة على كسلنا الثقافي أم تقصير منا نحن العرب لفهم الآخر: الغرب؟ أسئلة كثيرة ونحن نحاول التعاطي مع إشكالية العلاقة مع الآخر يقول عابد، فمنذ صدمة الاستعمار إلى صدمة العولمة، ومفهوم الآخر يحتل مساحة كبيرة في التداول الفكري والثقافي المعاصر، وأصبح قضية معرفية أسالت الكثير من المداد. ويضيف محمد عابد بعد أن يرحل إلى الجانب التنظيري لمفهوم الآخر، حيث يقول إن الإبداع الفني والأدبي ناقش هذا المفهوم، وحظي بحضور مهم في الرواية والشعر والسينما، حيث حضر الآخر متعدداً ومتنوعاً.

وفي مداخلة الإعلامي والناقد السينمائي الجزائري نبيل حاجي، التي عنونها بـ" تجليات الآخر في الأفلام الجزائرية"، يرى حاجي أن حضور "الآخر" في السينما ظاهرة جديرة بالدراسة والتمعن، لما رافق هذا "الآخر" بدايات السينما منذ نشأتها الأولى، وتطور عبر السنين من خلال منجزها وعبر مدارس ومشارب دول مختلفة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا يقول نبيل: من يُحدد "الآخر" في السينما، هل هو "الأنا" أم "الهوية"؟ ومن هذا المنطلق فإن تجليات الآخر في مجال السينما بشكل عام والأفلام الجزائرية بوجه خاص يعني الانطلاق من الذات ومن جدلية الذات والآخر باعتبارها جدلية حقيقية تم حصرها في زوايا ضيقة زاد من سوء فهمها.

وعن حضور "الآخر" في السينما الجزائرية يرى نبيل حاجي أن موضوع الثورة الجزائرية والكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي أحد أبرز ملامح هذا التقاطع؛ إذ نجد في أغلب الأفلام تركيزاً على "الهوية" الوطنية بوصفها عنصراً أساسياً في مواجهة الآخر، أو "هاجس المقاومة ضد الآخر"، ليخرج حاجي بجملة من الملاحظات والاستنتاجات، أهمها أن موضوع "الآخر" في السينما عموماً وفي الأفلام الجزائرية خاصة موضوع شائك ومتداخل، لما يحمله التراث السينمائي الوطني من تنوع في الرؤى والمقاربات لموضوعات لها صلة بالذات والهوية، ومن جهة أخرى في أبعاده التاريخية والحضارية المتقاطعة مع راهننا اليوم.

6 أيام من التنافس، والفوز بنكهة مصرية

بعد 6 أيام كاملة من التنافس بين الأفلام، التي توزّعت عروضها بين قاعات كل من «المغرب» و«سينماتيك» وحتى «السعادة» التي عرفت هي الأخرى عرض أفلام احتفائية وتكريمية خارج المنافسة الرسمية، ليتم بعدها الإعلان عن النتائج النهائية، وكانت كالتالي:

مسابقة الأفلام الروائية الطويلة :

- تنويه خاص بالفيلم العراقي «صمت الراعي»، إخراج رعد مشتت.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم المغربي «مسافة ميل بحذائي» إخراج سعيد خلاف.
- أحسن دور نسائي : منة شلبي عن الفيلم المصري « نوارة».
- أحسن دور رجالي : ألان سعادة عن الفيلم اللبناني « كتير كبير».
- أحسن سيناريو : جود سعيد عن الفيلم السوري « بانتظار الخريف».
- أحسن إخراج : لطفي بوشوشي عن الفيلم الجزائري «البئر».
- الوهر الذهبي (الجائزة الكبرى): الفيلم المصري "نوارة" .

مسابقة الأفلام الروائية القصيرة :

- تنويه خاص بالفيلم التونسي «غصرة»، إخراج جميل نجار.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة : للفيلم الجزائري « قنديل البحر» إخراج داميان اونوري .
- الوهر الذهبي (الجائزة الكبرى): الفيلم المصري «حار جاف صيفاً» إخراج شريف البنداري .

مسابقة الأفلام الوثائقية :

- جائزة لجنة التحكيم الخاصة: الفيلم المصري «أبداً لن نكون أطفالاً» إخراج محمود سليمان.
- الوهر الذهبي (الجائزة الكبرى): الفيلم الجزائري «في راسي رونبوان»إخراج حسان فرحاني .

«السينما والمقاومة»

شعار مهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط و ثلاثة دول عربية ضيوف شرف المهرجان

لمى طيارة

لأول مرة في تاريخ مهرجان الاسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط يتم اختيار ثلاث دول عربية كضيف شرف للهرجان الذي تقام دورته في الفترة من ٢١_٢٧ سبتمبر المقبل ، ويأتي برنامج السينما والمقاومة هذا العام في إطار احتفالات مصر بمرور ستين عاماً على الانتصار على العدوان الثلاثي بعد تأميم قناة السويس وماتتعرض له مصر من إرهاب الجماعات المتطرفة .

ولقد تم اختيار تلك الدول لأنها حملت لواء المقاومة سواء ضد الاستعمار الأجنبي خلال سنوات التحرر وتكبدت الكثير من الخسائر في الأرواح والموارد، أو في حربها ضد الإرهاب الذي انكوت بنيرانه منطقتنا العربية بعد2011 .

والدول العربية هي فلسطين التي ما زالت ترزح تحت نيران الاحتلال منذ نكبة عام 1948حتى الآن مروراً باحتلال القدس عام 1967 والجزائر التي تعرضت للاستعمار وقادت معارك التحرر التي دفعت خلالها مليون ونصف المليون شهيد.

ثم سوريا التي تعاني من حرب طاحنة منذ عدة سنوات .

سيشمل البرنامج كما أخبرتنا ميرفت عمر المدير الفني للمهرجان على عروض لمجموعة من كلاسيكيات السينما المصرية والعربية وعقد مجموعة من الندوات والتكريمات في هذا الإطار والأفلام هي :

أولاً: افلام المقاومة في السينما المصريةوتشمل:

بور سعيد إخراج عز الدين ذو الفقار ، أرض السلام إخراج حلمي حليم

ناصر 56 إخراج محمد فاضل، حائط البطولات اخراج محمد راضي

الأرض إخراج يوسف شاهين، يوم الكرامة إخراج علي عبد الخالق.

بينما تشارك الأفلام القصيرة التالية:

جيوش الشمس إخراج شادي عبد السلام ، خط باراليف إخراج عبد القادر التلمساني

السويس مدينتي إخراج علي عبد الخالق

وتشارك السينما الجزائرية بـ:

«معركة الجزائر» اخراج جيلوبونتيكورفو ، «زبانا» إخراج سعيد ولد خليفة

«العقيد لطفي» اخراج أحمد راشدي ، «دعهم يأتون» إخراج سالم الإبراهيم

بينما تشارك السينما السورية:

« المخدوعون» إخراج توفيق صالح ، «أنا وأنت وأبي وأمي» إخراج عبد اللطيف عبد الحميد

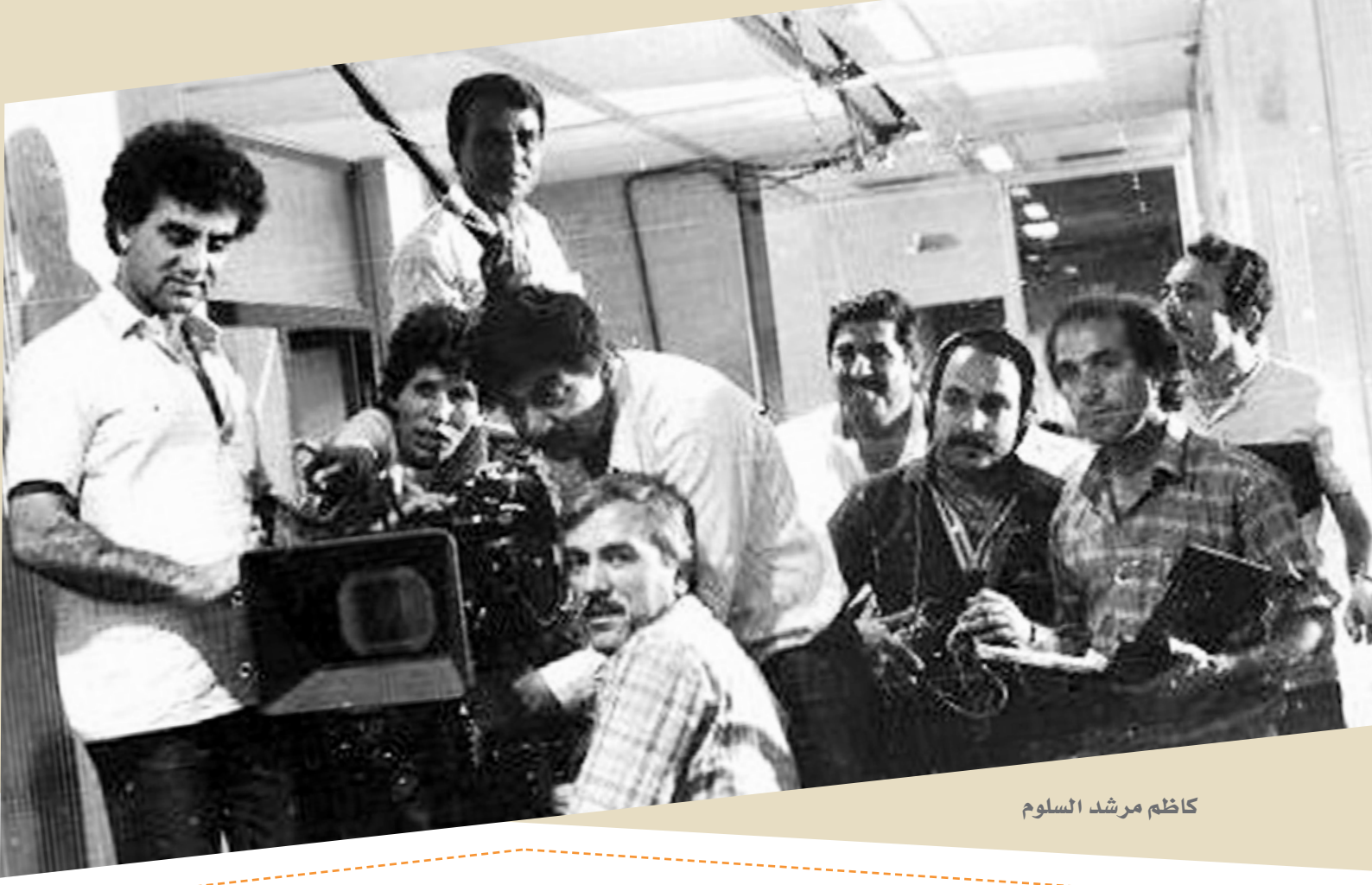
«سوريون» إخراج باسل الخطيب، «فانية وتتبدد» إخراج نجدت أنزور

وتعرض كل من السينما التونسية فيما واحداً بعنوان «الأمير عبد القادر» إخراج أكرم عدوان.

والسينما العراقية فيلم: «بغداد حلم وردي»،

والسينما الفلسطينية فيلم : «قهوة لكل الأمم».

كما سيتم تقديم أفلام عن حرب اكتوبر نذكر منها «حرب أكتوبر في عيون قادة إسرائيل» ، «صقور الرافدين في سماء الكنانة».



كاظم مرشد السلوم

السينما العراقية
بعد 13 عاماً على التغيير

آمال وأحلام كبيرة، داعبت مخيلة المهتمين بالشأن السينمائي العراقي، مردُّها أن التغيير الكبير الحاصل في نيسان ٢٠٠٣، سيحمل معه انتعاشاً في مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية وغيرها. لكن هذه الآمال والأحلام اصطدمت بواقع أكثر سلبية مما كان قبل التغيير، وأصبح كثير من العاملين في العديد من القطاعات يتأسفون على ماضٍ مَرّ، كونه بكل الأحوال أفضل من واقع مزرٍ كانوا يعتقدون أنه سيغير مجرى حياتهم.

السينما أحد أهم روافد الحياة الثقافية في العراق، ورابع سينما من حيث الحضور على مستوى الوطن العربي بعد مصر وتونس وسوريا. نتاجها ابتدأ منذ أربعينات القرن الماضي على شكل إنتاج مشترك، خصوصاً مع السينما المصرية التي كان يعمل فيها كثير من الأجانب ذوي الخبرة والكفاءة العالية

كان بداية الإنتاج المشترك بين بغداد والقاهرة فيلم «عليا وعصام، وابن الشرق، والقاهرة بغداد»، ثم احتفلت السينما العراقية بإنتاج أول فيلم سينمائي عراقي خالص في العام 1956، وهو فيلم «فتنة وحسن»، الذي حقق إيرادات لم يكن لمنتجيه أن يتوقعوها. انطلقت بعد ذلك عجلة الإنتاج السينمائي بقوة. وبسبب تأثر السينمائيين العراقيين بالواقعية الإيطالية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، أنتجت أفلام حازت على إعجاب الجمهور العربي والعراقي والعالمي. فكان فيلم: «سعيد أفندي، الحارس، الجابي، الظامئون» الذي حاز على جائزة التحكيم في مهرجان موسكو السينمائي، لكن حرب الخليج الأولى، أوقفت حركة الإنتاج ووُجِّه النتاج السينمائي لخدمة ودعم المعركة، تحت شعار: «كل شيء من أجل المعركة» وأنتجت العديد من الأفلام الحربية مثل: «طائر الشمس والحدود الملتهبة» وغيرها. ومع ذلك أنتجت مجموعة من الأفلام الجيدة، خصوصاً الكوميدية منها، مثل: «ستة على ستة، العمارة 13». ويأتي فيلم «المسألة الكبرى» ليؤكد براعة السينمائيين العراقيين، وليؤكدوها في آخر فيلم قبل التغيير هو فيلم «الملك غازي».

حرب الخليج الثانية وفرض الحصار على العراق أتت على ما تبقّى من إمكانيات السينما، لتمرَّ بأسوأ مرحلة في تاريخها، وهي موجة أفلام السكرين، التي سمحت بدخول الطارئين على السينما، فكانت أفلام هابطة جداً. الكل كان يتمنى أن تنهض السينما بعد التغيير الحاصل في نيسان 2003، لكن رياح التغيير لم تأتِ بما تمنَّته سفن السينمائيين العراقيين، حيث حوِّلت صالات العرض السينمائي في كافة محافظات العراق إلى محلات تجارية، وبعضها الآخر أصبح مقارَّ للأحزاب الدينية، فلا تجد في كل محافظات العراق حالياً أي صالة سينما، بسبب شيوع ذهنية التحريم، التي تنامت بشكل كبير بعد التغيير، وكأن من يحرِّم السينما، لا يعرف أن دولة دينية مثل إيران تهتم بشكل كبير بالإنتاج السينمائي، وحققت سينما الداخل فيها أعلى جائزة يمكن أن تحصل عليها السينما الوطنية، وهي جائزة الأوسكار عن فيلم أصغر فرهادي «انفصال».

المولات التجارية تحاول أن تعوِّض نقص صالات العرض في بغداد، التي لم يتبقَّ فيها سوى ثلاث صالات هي: الخيام، وغرناطة، والنجاح، حيث تعرض أفلامها بطريقة خمسة أفلام ببطاقة واحدة. والآن هناك خمس صالات في مول المنصور، ومثلها في مول النخيل. ويحرص القائمون عليها أن يعرضوا أفضل الأفلام العالمية، في محاولة منهم لإعادة طقس المشاهدة السينمائي إلى سابق عهده.

السينما المستقلة

السينما المستقلة هي الأغزر إنتاجاً، فقد أنتجت أفلاماً مهمة بالرغم من تواضع إمكانياتها، وحازت على جوائز في أهم المهرجانات العالمية، فكان فيلم «عيد ميلاد»، لمهند حيال، و«قطن» للؤي فاضل، و«أحمر شفاه» ليحيى العلاق، وغيرهم من الشباب. بمراجعة شاملة لتاريخ السينما العراقية، نجد أن مجموع الأفلام التي أنتجت قبل العام 2003، بلغت 99 فيلماً آخرها فيلم «الملك غازي»، بينما بلغ مجموع الأفلام التي أنتجت بعد التغيير حتى الآن أكثر من 300 فيلم بين روائي طويل ووثائقي وأفلام قصيرة، وهو رقم كبير مقارنة بسابقه. لكن السؤال: هل كانت الأفلام بالمستوى المطلوب؟ وهل استطاعت أن تنافس ما هو منتج من أفلام على مستوى

المنطقة على أقل تقدير؟ العديد من الجوائز التي حصلت عليها السينما العراقية المستقلة، ربما لم تكن بسبب مستواها الفني، لكن بسبب موضوعة هذه الأفلام، خصوصاً في مهرجان الخليج السينمائي، الذي حصد السينمائيون العراقيون الشباب، معظم جوائزه في كل دوراته التي شاركوا فيها، قبل أن يلغى بشكل نهائي. موضوعة هذه الأفلام قد تكون مشتركة، وهي إظهار مقدار العنف، والدمار الكبير الذي يشهده العراق بعد التغيير، وأن لا حياة في هذا البلد بعد التغيير، وهو استغراب العديد من المهرجانات العالمية من أن يوجد إنتاج سينمائي عراقي في ظل الوضع العراقي الصعب، لكن هذا لا يعني عدم وجود أفلام مهمة وجيدة.

> السينما والسينمائيون فقدوا فرصة مهمة ربما لا تتكرر لاحقاً، بسبب غياب القطاع الخاص عن الإنتاج، فمعظم السينمائيين العراقيين ما زالوا يتحدثون عن خيبتهم، بسبب الكيفية التي وزعت فيها الأموال، خصوصاً وأن البعض حصل على تمويل لفيلمين، لكنه لم ينتج فيلماً بالمعنى الحقيقي للفيلم السينمائي.

السينما الكردية

السينما العراقية الكوردية كان لها دور كبير في الإنتاج السينمائي العراقي، وربما كان للانفتاح الذي تشهده مدن شمال العراق دور مهم في ذلك، فجاءت أفلام مثل: فودكا باليمون، وبلادي الحلوة بلادي الحادة، وغيرها التي حازت على جوائز عديدة في المهرجانات السينمائية، خصوصاً مهرجان أبو ظبي السينمائي، الذي منح جائزة أفضل فيلم لعام 2013 لفيلم «بلادي الحلوة بلادي الحادة».

السينما الكردية هي الأخرى اشتغلت على موضوع يكاد يكون متقارباً، وهو الحيف الذي تعرض له الكرد قبل 2003، لكنهم انتبهوا إلى أن العزف على هذه النغمة لم يعد نافعاً، فاتجهوا إلى إنتاج أفلام تناقش الواقع الاجتماعي لمدنهم، مثل حكم الأغوات الذي ما زال قائماً في قرى كوردستان، ومهاجمة التقاليد البالية التي ما زال كثيرون يتمسكون بها، وهي التفاتة ذكية، جعلت من أفلامهم ترتقي إلى مستوى الموضوع والمعلومة.

أفلام بغداد عاصمة الثقافة

لعل أكبر حدث حصل في تاريخ الإنتاج السينمائي العراقي هو إنتاج العديد من الأفلام الروائية والوثائقية الطويلة والقصيرة، ضمن فعالية بغداد عاصمة للثقافة العربية لعام 2013، حيث رصد للإنتاج السينمائي مبالغ كبيرة لم تحصل عليها السينما سابقاً، لكن الذي حصل هو إنتاج أفلام ذات مستوى متدنٍ لا يصح أن نطلق عليها مصطلح أفلام سينمائية، بل كان معظمها أقرب إلى التمثيلية التلفزيونية منه إلى الفيلم السينمائي. أموال

هذه الفعالية وزِّعت على بعض ممن لم يشتغل سابقاً في السينما، بل كانت الوساطة هي العامل الأكثر تأثيراً في تمويل مشاريع الأفلام، ودليل فشل هذه الأفلام هو الجلسات النقاشية التي أعقبت عرضها على المسرح الوطني، حيث أكد الجميع بما يشبه الاتفاق أن هذه ليست أفلاماً سينمائية، باستثناء بعضها الذي لا يتعدى أصابع اليد الواحدة.

أن ترصد مليون دولار لفيلم سينمائي، يخرجه مخرج كبير، له اسم مهم في تاريخ السينما العراقية، وتكتشف من خلال سذاجة الموضوع وبؤس الإخراج، وهزالة أداء الممثلين، أن هذا الأمر ينطبق على 90% من الأفلام الأخرى، لذلك لم يكن بالإمكان الإشارة إلى أهمية هذه الأفلام ودخولها ضمن تاريخ السينما العراقية سوى كونها أرقاماً فقط، في الوقت الذي كنا نأمل أن تكون هذه فرصة ودافعاً باتجاه الارتقاء بمستوى السينما العراقية. أحد هذه الأفلام وهو لمخرج عراقي كبير، لم يعرض لحد الآن، والحديث يدور عن مشكلة مالية، لا نعرف سببها، فكيف يمكن أن تنتهي فعالية بغداد عاصمة الثقافة ويمرّ عليها سنتان، دون أن يكتمل أحد أفلامها؟

السينما والسينمائيون فقدوا فرصة مهمة ربما لا تتكرر لاحقاً، بسبب غياب القطاع الخاص عن الإنتاج، فمعظم السينمائيين العراقيين ما زالوا يتحدثون عن خيبتهم، خصوصاً وأن البعض حصل على تمويل لفيلمين، لكنه لم ينتج فيلماً بالمعنى الحقيقي للفيلم السينمائي.

ألم يكن بالإمكان أن تبنى أكثر من صالة سينمائية ببعض المبالغ التي صُرفت على أفلام هزيلة كالتي أنتجت؟ ألم يكن بالإمكان ترميم وإعادة الحياة إلى بعض الصالات المغلقة في بغداد على أقل تقدير، مثل صالة النصر أو سمير أميس أو بابل أو أطلس، التي ما زالت ذاكرة الناس تحتفظ بالكثير من الذكريات فيها؟

هل كانت السينما العراقية بمستوى الحدث الكبير الحاصل في العام 2003؟ هذا السؤال الكبير، هو الذي يحدد مستوى الأفلام العراقية أو مستوى السينما العراقية بشكل عام بعد 2003.

بعد سقوط الفاشية في إيطاليا ومقتل زعيمها «موسوليني» نزل السينمائيون الإيطاليون إلى الشوارع ووثّقوا بكاميراتهم كل ما جرى من عمليات قتل وانتقام، وسلب ونهب؛ وثّقوا كل صغيرة وكبيرة، لينتج عن هذا التوثيق فيما بعد موجة الواقعية الإيطالية، التي أنتجت أفلاماً أبهرت العالم، وقلّد هذه الموجة كثير من السينمائيين في مختلف دول العالم. لكن السينمائيين العراقيين لم يفعلوا مثلما فعل الإيطاليون، فلا أحد نزل إلى الشارع ووثّق ما جرى من سلب ونهب، أو ما يسمى بالحواسم، وكل الذي شاهدناه هو صور التقطتها كاميرات وكالات الأنباء العالمية التي كانت موجودة بكثافة في بغداد قبل التغيير وبعده، لذلك لم يكن بالإمكان إنتاج أفلامٍ وثائقية تستند إلى وثيقة مصور أو سينمائي عراقي، لذلك لجأ كثير منهم إلى الاستعانة بالصورة الوثائقية المأخوذة من وكالة ما، وما زالت الصورة أو الوثيقة الأكثر تأثيراً في النفس البشرية، التي أثارت اهتمام جميع سكان العالم،إلا السينمائيين العراقيين، هي صورة، لذلك عندما يتحدث السينمائي العراقي عن الأفكار، تجده يتحدث عن أفكار لأفلام جميلة، وفعلاً كما يقول غوادور: «كل الأفكار جميلة، لكن تحويلها إلى أفلام هو ما يجعل منها أفلاماً جيدة أو أفلاما سيئة». لكن السؤال: هل نحتاج إلى أفكار وحكايات فقط مثل صورة ما سلبية التقطتها وكالات الأنباء العالمية أليس الجاحظ هو القائل إن «المعاني ملقاة على الطرقات»، فما الذي تنتظرون لإنتاج أفلام ندافع فيها عن أنفسنا وعن قيمنا، ونرتقي بها بالسينما العراقية لتكون بمستوى سينما دول المنطقة على الأقل؟

تجربة السّينما التونسية المستقلة:
الجامعة التونسيّة للسّينمائيين الهواة نموذجاً

د.أحمد القاسمي

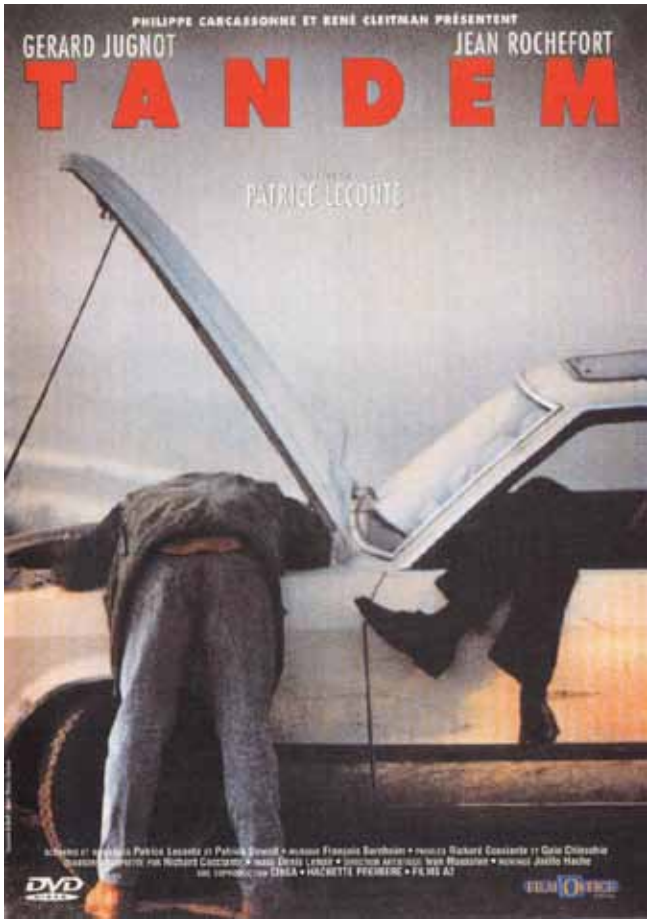
لست أدري إلى أيّ حدّ يجوز لنا أن نتحدّث عن سينما تونسيّة مستقلّة، وإلى أيّ حدّ يجوز لنا أن نمنح الإنتاج السينمائيّ في تونس هويّة تونسيّة أوّلاً ونصنّف بعضه بالمستقلّ ثانياً. ما هو ثابت أنّ المسألة قُلّب. ونحاول هنا أن نتصفّح وجوهاً مختلفة منها حدّاً وتصنيفاً وعرضاً لنماذج منها.

أيّ مشروعيّة للحديث عن سينما تونسيّة مستقلّة؟

نحتاج في مختلف المجالات والميادين إلى التّصنيف حتى نسيطر على المادة المتعدّدة النازعة إلى الفوضى، ونرتّبها ونجعل من تعدّدها أنماطاً محدودة يسهل فرزها وترتيبها والإحالة عليها، وهذا ما ينسحب على التجارب السّينمائيّة موضوع بحثنا. فالسينما تصنّف إلى صامتة وناطقة، أو تخييلية ووثائقيّة، أو إبداعية واستهلاكية، وغيرها.. ومن بين هذه التصنيفات تقسيمها إلى مستقلة وتابعة لجهات إنتاجيّة معيّنة، وهو ما سنجعله مدخلنا لتسليط حزمة من الضّوء على السّينما في تونس. والسّينما المستقلّة عند أغلب الباحثين والنقّاد – بالرغم مما يثير من الجدل والاختلافات في الرؤى- تعني تلك الأفلام التي يتمّ إبداعها خارج دوائر الإنتاج المعهودة (شركات الإنتاج العالميّة، الرعاية المباشرة من السلطة..) ومسالك التّوزيع ذات البعد التّجاريّ الصّرف، وتنضوي ضمن هذا الصّنف – بمقادير مختلفة من الدّقة- سينما الهواية وسينما الصّفر في المائة ميزانية والسّينما السرية وغيرها.

ويقصد من سعي بعض السّينمائيين إلى الاستقلال المادي عن دوائر الإنتاج الرّسميّة أو التجاريّة، سعيٌ مواز إلى الاستقلال الفكري المجسّم لحريّة المبدع، لما يميّزهم من ارتباط بالثقافة الرصينة العميقة، ونزعة إلى الجرأة والصدق، وعملهم الدّؤوب على اختراق المحظور، واشتمال أفلامهم على رسائل سياسية منتصرة للإنسان ومناهضة للأنظمة التي لا تعطي كامل الحرية للفعل السينمائي، ومدار السؤال الملحّ في هذا السّياق على مشروعيّة الحديث عن سينما تونسيّة مستقلّة باطمئنان ووثوق، ونحن نعرف ما يخلّف التّعميم من ضيم يصيب التّجارب الشّخصية أو المحليّة ويطمس فرادتها، كما نعلم ما يسبّبه التّنميط – لغايات مدرسيّة أو بحثيّة أساساً- من خداع يبتغي «إغلاق ملفات القضايا العالقة» أكثر ممّا يعمل على البحث عن الحقيقة المحض، بصرف النّظر عمّا يترتّب عليها من النتائج والتّعقيدات.

لعلّ مصدر الإرباك الأوّل في سؤال «السّينما التونسيّة المستقلّة» أن يتمثل في منح الإنتاج السّينمائي هويّة قُطريّة مناطقيّة، والحال أنّ تصنيف الأعمال الفنيّة – عامّة – إلى حركات ومدارس يتمّ على أسس مختلفة. فمفهوم الحركة السينمائيّة يتمّ على أساس الانتظام ضمن مجموعة تشترك



في أهداف محدّدة لتجسيم تحوّل أو تحقيق غايات بعينها، مثل حركة سينما الدّغمائية في الدّنمارك وما أرسته من قواعد اصطلحت عليها بقواعد العفّة، أو حركة سينما المؤلف، أو حركة السّينما السريّة التي نشأت في نيويورك وفي المدن الساحلية الكبرى بولاية كاليفورنيا الأمريكيّة، وعملت على تقريب الفن السّينمائيّ من الوسائط التّقنيّة والمادية المتداولة كالأسطوانة وديوان الشّعر، لمقاومة احتكاره من قبل مؤسسات الإنتاج الكبرى، ولنشره في النّوادي والجامعات. أمّا مفهوم المدرسة فأوسع، ويسمح له اتّساعه بأن يجمع بين الوثائقيّ والتّخييليّ أو بين الواقعيّ والتّجريبيّ. ويمكن تحديده بكونه نزعة تشمل الخصائص الشّكليّة بما فيها من أبعاد أسلوبيّة أو تقنيّة، كما تشمل الخصائص المضمونيّة. ثمّ إنها تنشأ من تراكم تجارب الأفراد والجماعات، فيمكّنها اتّساعها هذا من أن تجمع أعمالاً متناقضة داخل الأفق الواحد مثل جمع المدرسة الإيطاليّة بين بازوليني وبانيني على ما بينهما من اختلاف عميق. وبالرغم من نسبة بعض المدارس إلى دول بعينها كالحديث عن المدرسة السوفياتية أو المدرسة الإيطالية أو المدرسة البريطانية فضمنيٌّ هذه النّسبة نشأةُ توجه فكري

وجمالي في رقعة جغرافيّة معيّنة، واشتراكه في السّمات البنيويّة والمضمونيّة بدافع الاحتكاك بين المبدعين، أو تشابه الظروف الخارجيّة المؤثّرة في تشكيل الأعمال الإبداعيّة. ومحصّل هذا الاحتراز إذن عسر التسليم بتراكم نزعات أسلوبيّة وتوجهات فكريّة تكفل للسينما في تونس هويّة منسجمة خاصّة بها، تميّزها عن غيرها من التجارب السينمائيّة في البلدان العربيّة أو الإفريقيّة على الأقلّ.

أما مصدر الإرباك الثّاني فيتعلّق بمفهوم الاستقلال في حدّ ذاته. فلا ننكر وجود تجارب رائدة في السينما التونسيّة يتم إنتاجها خارج مسالك الإنتاج المعهودة (المتمثلة في منح وزارة الثقافة أو صناديق الدّعم الخارجي). ومن التّجارب الرائدة التي لفتت إليها الأنظار في السنوات الأخيرة ووجدت تثميناً في المحافل

الدوليّة بالرغم من عدم تعويلها على ميزانيات أو مساندة لوجيستيكيّة تذكر، نذكر: فيلم (القرط) لحمزة العوني أو (نحن هنا) لعبد الله حامد أو (فلاقة) لرفيق العمراني. ولكن من يضمن لنا استقلالها عن كلّ مؤثر خارجي؟ فالإبداع، وإنتاج الخطابات الفنيّة عامّة، لا يتحقّق إلاّ من خلال تمثّل جهات معيّنة تتقبّل هذا الخطاب. فالخطّ التحريريّ لقناة نرغب في عرض عملنا على شاشتها، أو الأرضية الثقافية لمهرجان نريد المشاركة فيه انتظارات مشاهديه، تؤثّر بوعي أو من دونه في كيفيّة إنتاج النّص، وفي توجيه مضامينه، وتحدّ من استقلاليتنا بالنتيجة. وبعيداً عن هذه المصادرات النظريّة، فقد تقدَّم منتجو هذه الأفلام بأعمالهم لاحقاً للحصول على منح لتغطية النفقات، وأمكن لهم الحصول عليها بعدما لاقته أعمالهم من النجاح ضمن آلية حديثة لوزارة الثقافة التونسية، باتت تعرف باشتراء حقوق الاستعمال. وهذا يعني أنّ فكرة الاستقلال لم تكن اختياراً واعياً حرّاً من هؤلاء المخرجين بقدر ما كانت نضالاً يبذله مخرجون لفرض الذّات في ساحة سينمائيّة.

الجامعة التونسيّة للسينمائيين الهواة: نموذج للسينما المستقلة في العالم العربي

لا تمنعنا احترازاتنا هذه من تسليط الضوء على تجربة فريدة ألصق بالسّينما المستقلة في بعدها العميق والنبيل. يتعلّق الأمر بالجامعة التّونسية للسّينمائيين الهواة؛ تلك الجمعيّة السينمائيّة التي تعنى بالفيلم غير المحترف، فتمثّل هيكلاً موازياً للسّينما الرسميّة التي تحظى برعاية الدّولة. أسَّسها بعض المغرمين بالفعل السّينمائي كعمار الخليفي وحسن بوزويتة، وأوكلوا لها مهمّة احتضان الشباب عبر نواديها المنتشرة في أغلب المدن التونسيّة، وتكوينه سينمائيّاً، من خلال أنشطة الورشات الأسبوعيّة والدورات التكوينيّة، ومن خلال مساندته في إنتاج أفلام ذات عمق مضمونيّ، وإتقان تقنيّ وأفق نضالي. ويتمثّل نضالها في الدّفاع عن قداسة الفكرة وعن علوية قيم الحرية والجمال، وفي تحدي ظروف الإنتاج وانعدام الدّعم، للتّعبير عن هواجس الإنسان، وفي تدعيمها لسينما التّحرير الوطني من براثن الاستعمار كما الحال بالنسبة إلى القضيّة الفلسطينيّة، أو تحرير الإنسان من قيود الاستعباد؛ سبيلها إلى ذلك محاولة الجمع بين الجميل والمفيد، من منطلق أنّ الانتصار المطلق للفكرة أو القضيّة على حساب أساليب التعبير والمعايير الجماليّة من شأنه أن يضرَّ بها بدل أن يخدمها.

ولا يُراد لمصطلح «الهواية» هنا معناها التهجينيّ، بقدر ما يجسّد فلسفة مدارها على حبّ السينما والانتصار لحريّة التّعبير، بعيداً عن إكراهات الإنتاج، وتعقيداته المرتبطة بضوابط السّوق، ومسالك التوزيع التجاريّة.

وفي حوار لنا مع عادل عبيد الرئيس الأسبق لهذه الجامعة قال: «يمكن وسم جامعتنا «بجامعة السينما المستقلة» وهو اسم يكون أميناً في التعبير عن خصوصيتنا التي تتجسّد في حب السينما، باعتباره شرطاً من شروط الإنشاء. كما أن وسمها بالسينما غير أو البديلة من شأنه أن يسقط اهتمامنا بالإنسان وقضاياه باعتباره هدفنا الأسمى من كل عمليّة إبداعيّة. أضف إلى ذلك أنّ السينما اليوم، على المستوى العالمي، تشهد هجرة من عالم الاحتراف إلى عالم الهواية، وتثميناً له بالنظر إلى الأهداف التي ذكرنا.

وفضلاً عن صمودها أكثر من نصف قرن، يحسب لهذه المؤسّسة تكوينها لأجيال من المخرجين الذين انخرطوا في السّينما المحترفة لاحقاً، وأثروا المشهد السينمائي التونسي أمثال عمار الخليفي وأحمد الخشين ورضا الباهي وسلمى بكار ووليد الطايع، وترسيخها لمفهوم التطوّع خدمة للسينما، باعتبار أنّ إسهام العاملين في أفلامها يقوم على هذا المبدأ أساساً، ما يحسب لهذه الجمعيّة.

يضاف إلى ذلك إشرافها على نشاط مجموعة من النوادي المنضوية تحت لوائها، وحثها لمنخرطيها على الإبداع ومساندتهم لوجيستيكيّاً، وذلك بغاية الإفادة من التقنيات

السينمائية، لحفظ التراث السمعي والبصري، والإسهام في بناء ثقافة وطنية وديمقراطية.

المهرجان الدولي لفيلم الهواة بقليبية منجز السينما المستقلة

ومن منجزاتها المعتبرة تنظيمها لأقدم مهرجان سينمائيّ عربي وإفريقي على الإطلاق، هو المهرجان الدولي لفيلم الهواة بقليبية. فقد تمّ تأسيسه سنة 1964، ثم تأسس مهرجان قرطاج بعد سنتين، ثم تتالت المهرجانات العربيّة والإفريقيّة لتكون ما هي عليه اليوم، فمثّل على امتداد مساره سنداً للسّينما المستقلّة والهاوية في كلّ أصقاع العالم، وتحوّل إلى نموذج تسير على هديه مهرجانات عديدة. ويمثّل هذا المهرجان الذي أدرك هذه الصائفة(2016) دورته الحادية والثلاثين فرصة لاكتشاف مواهب الشّباب في الإبداع الفنّي، فيجمع في كلّ دورة أكثر من 3000 شخص بين مشاركين ومتابعين، ومنه مرت العديد من الوجوه البارزة عالمياً في ميدان السينما: ناني موريتي(إيطاليا)، دياغو ريسكاث (فينيزويلا)، شايلاغرابر(بريطانيا)، أحمد بن كاملة(الجزائر). وعلى هامش عروضه يناقش السّينمائيون الهواة والمستقلّون أفلامهم ورؤاهم الفنيّة لمزيد ترشيدها، ويتسنّى لهم نقد الأفلام المشاركة، لتطوير حسّهم الجمالي والنقدي. وهذا ما حوّل مغامرة السّينما المستقلّة في الجامعة التونسيّة للسّينمائيين الهواة عملاً مؤسّساتيّا فريداً في العالم العربي.

رضا بن حليمة مثال للسينمائي الهاوي/ المستقلّ:

يمثّل رضا بن حليمة نموذجاً للفنّان الكادح الذي يكرّس قيم السّينما المستقلّة. فهو مصور فوتوغرافي وسينمائي انضمّ إلى الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة منذ سنة 1968، وتولّى إدارتها لاحقاً، وأشرف على تنظيم دورات عديدة من مهرجانها. من أفلامه «سيدي الحطاب» و«حشاد... حلم شعب» و «أحمد التليلي». كرّس أفلامه الوثائقيّة – التي أنتج باكوراتها تحت راية الجامعة- للتّعبير عن قضايا المهمّشين وتصوير معاناتهم، مثل فيلم «محمد بن جنات»، وفيه يسلط الضّوء على حياة مناضل يتلقّى تعليمه بجامع الزيتونة المعمور، ثمّ يتبنّى الفكر اليساري، ويعاني في سبيل فكره ويلات الفقر والتهميش والمحاصرة، لينتهي به المطاف بعد الثورة متشائماً، يدرك مدى تشرذم اليسار التونسي وانقسامه وعجزه على التعامل بإيجابيّة مع واقعه بعد الثورة. أو فيلم «الصفارة» الذي يبرز بؤس نظام المناولة في التّشغيل، فيصوّر عاملاتٍ تحرمهن مؤسساتهنّ من التغطية الاجتماعية، وتسلبهنّ أبسط الحقوق مثل الأجر الأدنى والتمتع بيوم الراحة وخلاص الساعات الإضافية. فاز آخر أفلامه «سيدى بوهلال» بجائزة بقسم الأفلام التسجيلية لمهرجان «كام» للأفلام القصيرة بالقاهرة، ومداره على التعريف بإحدى الزوايا الصوفيّة في ضرب من ضروب مقاومة التطرف الديني الذي عمل على حرق هذه الزوايا وتهديمها.

مع أنّ السينما صناعة واستثمار- قبل أن تكون فنّاً تقتضي تمويلات ضخمة، تجعل المبدع في تبعيّة لدوائر الإنتاج التقليدية التي تسعى إلى منتج استهلاكيّ، أميل إلى التّسلية أو دعائيّ- استطاعت الجامعة التونسيّة للسينمائيين الهواة أن ترسّخ تجربة السينما المستقلّة، فتشكّل فنّاً بديلاً وتمثّل هيكلاً موازياً يجمع هواة السّينما المناضلة، فيصوّب ما وسم سينما المؤلّف في تونس من تحريف، ويستعيض عن أنانيتها وتركيزها على عالم المخرج الذاتي من هلوسات وأحلام، بدور تثقيفيّ ألصق بمشاغل الإنسان في عالم معادٍ له، وفي ظلّ أنظمة سياسية واقتصادية تعمل على استلابه واستغلاله. ومع وجود هذه السّمات التنظيميّة الفريدة، يظلّ الحديث عن خصوصيّة أسلوبيّة أو مضمونيّة تمنحها هويّة تونسيّة، وتجعلها مختلفة عن بعض التّجارب هنا أو هناك، حلماً بعيد المنال.

هل لدينا سينما مستقلة في المغرب ؟

محمد اشويكة

--1

تطرح استقلالية الفنان عامة والسينمائي خاصة أكثر من سؤال في بلداننا العربية، وتثير عدداً من الإشكالات المرتبطة بظروف الممارسة الفنية، فإذا كان من الممكن الحديث عنها (مادياً) في بعض الفنون البصرية ذات الميزانيات البسيطة كالكاريكاتير والفوتوغرافيا والتشكيل (نسبياً) بالنظر إلى محدودية الميزانيات التي تتطلبها بعض الأعمال، وكذا الإنجاز الفردي للفنان باستثناء الإرساءات والمشاريع الكبرى، فالأمر يختلف في مجال السينما التي تحتاج إلى فريق عمل متعدد الاختصاصات وبنيات تحتية وأعمال قبلية وبعدية، وذلك ما يدعو للبحث عن موارد متعددة للتمويل، غالباً ما تجعل السينمائي رهين شروط واتفاقات لها صلة مباشرة بالجهات الداعمة أو المُسَاهِمَة في الإنتاج.

لا تقتصر الاستقلالية على مصادر التمويل فقط، وإنما تخضع للمنظومات الحكومية والسياسية والثقافية والاجتماعية والتربوية والتعليمية والعقدية، التي ينشأ فيها المبدع السينمائي، وكذا للحمولات الإيديولوجية الخاصة به، أو تلك المهيمنة في زمنه أو السائدة في مجتمعه بشكل شمولي، والتي تؤثر في عمله الفني بشكل من الأشكال؛ إذ نادراً ما يتوفر الفيلم غير المستقل عن وجهة نظر معينة، ومن هنا وجب الإلحاح على أن استقلالية الرأي هي المُحَدِّدَة لهوية الفيلم المستقل الذي يسير عكس الفيلم المندرج، ضمن نطاق صناعي يرهن المبدع وفق سياسات وتوجهات خاصة ينفذها كبار المنتجين.

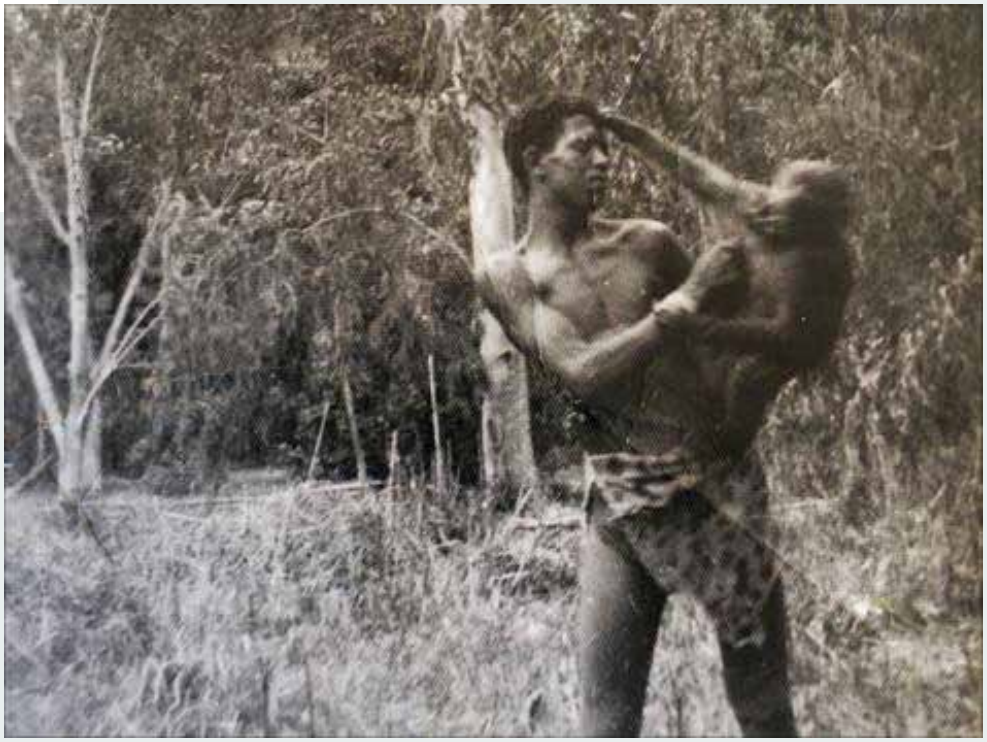
درج النقاد السينمائيون على اعتبار كل فيلم يتم تمويله خارج الدوائر الإنتاجية الكبرى مستقلاً، لأنه لا يهدف بالدرجة الأولى إلى تحقيق انتظارات المتفرج العام، مما يجعله متحرراً من النمطية التي تفرضها الاستديوهات، لأنه يقترح ثيمات وقصصاً وشخصيات ورؤى أصيلة لها روح خاصة.

إذا ما عدنا إلى السينما المستقلة في أمريكا عبر استعراض تجربة رائدها «جون كازافيت» (1929-1989) فسنسجل انخراطه في طاحونة الصناعة السينمائية من خلال بعض الاستوديوهات الهوليودية، إلا أنه ظل يناور من داخلها لتمرير بعض المواقف، لكنه سرعان ما سيقرر الاستقلال عنها، والانخراط في إنتاج أعماله بنفسه دون أن يكون مديناً لأحد في حال فشله. ولذلك كانت تجربته متفردة في حينها، لأن جلّ المخرجين الشباب الذين يبدأون بإنجاز أفلامهم بميزانيات صغيرة، سرعان ما يتم احتضانهم من لدن كبار المنتجين ثم إذابتهم ضمن الآليات الإنتاجية الضخمة بكل مداراتها وإغراءاتها وامتداداتها.

--2

إذا كانت بعض المجتمعات العربية حديثة عهد بتشجيع الإنتاج السينمائي الوطني، وتأخذ كافة جوانب الحيطة والحذر من السينما، كما تعادي بعض التوجهات فيها الصورة عامة، فكيف يمكن الحديث عن السينما المستقلة داخل دواليبها؟ ألا تكون هذه السينما ملاذاً للانفلات من كافة أشكال الرقابة؟ بأي معنى يمكن الحديث عن السينما المستقلة ضمن مجتمع لا يمتلك أرضية صلبة لإنتاج الأفلام، أو تضع الدولة فيه لجاناً خاصة للدعم والرقابة غالباً ما ترعاها وتؤطرها؟ هل يمكن الحديث عن الاستقلالية في ظل سيادة اللجان القبلية للقراءة والمراقبة والدعم؟

تتميز التجربة المغربية عن نظيراتها العربية بظهور أول تجربة سينمائية بشكل مستقل تماماً، فقد أخرج محمد عصفور(1927-2005)، الملقب بأب السينما المغربية، إبان الفترة الاستعمارية، بشكل فردي هاوٍ أولى الأفلام المغربية بعيداً عن مسارات الأفلام الكولونيالية، وهو



فيلم «الكنز المرصود» (1970) الذي كانت جلّ عناصره الفنية مكتملة - نسبياً- ومتجاوزة لما أنجزه المخرج من أعمال سابقة كان يحاول خلالها بشكل صناعي تقليدي (Artisanal) تجاوز المشكلات المرتبطة بالكاميرا والتحميض والعرض. إنها أعمال مستقلة من حيث مصدر تمويلها، وبعيدة عن تدخل أية جهة فيها، لأنها تعكس المستوى الثقافي لصاحبها، وهي متأثرة بما كان يشاهده من أفلام رائجة في زمنه.

الأمّي العصامي الذي استهوته السينما فاتخذ من ورشته الميكانيكية فضاء لإنجاز أفلام يحكي فيها بعض القصص الخاصة أو المستوحاة من الواقع المغربي، أو يحاكي فيها ما كان يراه في قاعات العرض كقصة «روبين وود» التي أنجز على شاكلتها «طرزان» و«ابن الغابة» (1941)، لتتوالى عروض أفلامه في ورشته وفق مقابل مادي بسيط. كان يقوم محمد عصفور بأهم المراحل الفيلمية كالتصور والإنتاج والبحث عن أماكن التصوير وإدارة التصوير والتحميض والمونتاج والإشراف على العرض، بل وارتجال الحوارات أثناء العروض، مما يكشف عن ذكاء خاص إبان تلك الفترة، التي أثمرت عدة أفلام لم يشاهدها كل العارفين بشؤون السينما، والتي تحتاج اليوم إلى ترميمها كذاكرة بصرية مغربية لا تقدر بثمن، وهي: «عيسى الأطلس» (1951) و«جحا» (1951) و«أموك الذي لا يقهر» (1954) و«الابن العاق» (1958) و«بوخو النجار» و«اليتيم» (1957) و«الهاربون» (1963) و«طريق الأمل» (1964) و«الكنز المرصود» (1970).

ليست السينما المستقلة فقيرة بطبعها، فشحّ الموارد لا يعني اجتفاف القريحة، وإنما قدرة المبدع على الخلق داخل الضيق لإعطاء نكهة خاصة لمفهوم الاستقلالية، فقد يتحقق أن تتوفر الموارد غير المشروطة، ولكن فقدان المؤهلات الكفيلة بإيجاد طريق تعبيري داخل الميكانيزم السينمائي يقوض شروط الاستقلالية ويلغيها، والدليل جملةُ أفلام مغربية أنتجت من لدن الخواص، فبانت عليها أعراض الاستسهال والابتذال والسطحية. والغريب أن جلّها كان مجرد طريق مختصر أو معبَّد أو متحايل للظفر بلقب الاحترافية، أو الحصول على شرعية الممارسة القانونية للسينما أو المتاجرة، لأنها تحصل على مبالغ مادية مهمة بعد الإنتاج.

يعتبر بعض الباحثين والنقاد السينمائيين المغاربة أن تجربة محمد عصفور لم تكن ناضجة بالمعنى الاحترافي للكلمة، وإن تحقق لها ما لم يتحقق لغيرها، ووصلت إلى أوج عطائها في

--3

بعد انتهاء الحقبة الاستعمارية بالمغرب، وتأسيس البنيات السينمائية الأولى، وولوج ثلة من السينمائيين المغاربة الأوائل لمعاهد التكوين بأوروبا، ظهرت الأفلام التأسيسية الأولى التي حتى وإن ساهمت الدولة في إنتاجها، فقد استطاع بعض المؤلفين السينمائيين أن يخوضوا تجربة إنتاج وإخراج أفلامهم الأولى مدعومين برفاقهم بشكل تعاوني يبشر ببزوغ «الشركة - التعاونية»، بما تختزنه التسمية من قيم التضامن والتكامل والإيديولوجيا المشتركة والأحلام الواحدة. ويشكل التئام أحمد البوعناني وحميد بناني وعبد المجيد الرشيش ومحمد السقاط داخل «سيگما 3» التي أنتجت فيلم «وشمة» (1970) أولى

هذه التجارب الناضجة، وقد تلتها تجربة مجموعة الدار البيضاء التي تشكلت من محمد الركاب والأخوين مصطفى وعبد الكريم الدرقاوي وعبد القادر لقطع وسعد شرايبي ونور الدين گونجار والعربي بلعكاف، الذين أنجزوا فيلم «رماد الزريبة» (1977)، وذلك بعد أن أسفرت مغامرة محمد الركاب الأولى في فيلمه «رماد الزريبة» (1976) عن دخوله السجن. كما تلتها تجربة تعاونية أخرى في الدار البيضاء، طغى عليها التعاون المالي والتقني، ولكنها كانت ملتفَّة حول الرائد مصطفى الدرقاوي، وضمت فضلاً عنه كلاً من حكيم النوري وحسن بن جلون وسعد شرايبي وعبد القادر لقطع ومصطفى الدرقاوي، الذين أنجزوا الأفلام التالية: «المطرقة والسندان» (1990) و«عرس الآخرين» (1990) و«أيام من حياة عادية» (1991) و«حب في الدار البيضاء» (1991) و«قصة أولى»(1992).

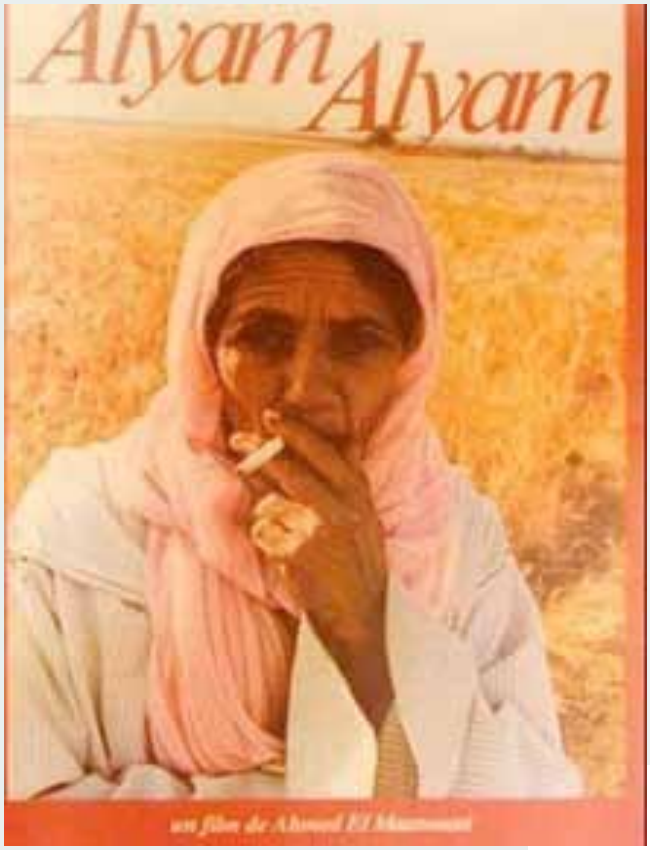
خارج هذه السياقات التآلفية سنجد تجارب فردية أخرى لا تقل ريادة عن سابقاتها، وأهمها تجربة الفنان نبيل لحلو الذي ساهم بأشكال مختلفة في إنتاج أفلامه السينمائية منذ «القنفودي» (1978) إلى فيلمه الأخير «شُوفْ الملك في القمر» (2011)، وظل يمارس شغبه الفكري بشكل نقدي حر، بل اقتنع بعض الممثلين بمشاريعه ليساهموا معه في تمويلها، كما فعل الفنان الراحل العربي الدغمي في فيلم «إبراهيم ياش» (1982) الذي أجاد في لعب بطولته، وقَدَّمَ للسينما المغربية والعربية واحداً من أهم الأدوار الراسخة في تاريخها. وهناك تجربة أخرى منسية، ويتعلق الأمر بفيلمي المخرج الراحل أحمد ياشفين (1948-2002)، وهما «كابوس» (1984) و«خفايا» (1995) اللذين أنتجهما بمجهوداته الشخصية، ومات وهو يحمل في نفسه غصة خاصة شبيهة بتلك التي حملها معه المرحوم أحمد البوعناني، الذي ترك بصمة خاصة في تاريخ السينما المغربية، عكستها أفلامه القصيرة وفيلمه الروائي الطويل «السراب» (1980) وسيناريوهاته التي أنجز بعضها المخرج داوود أولاد السيد مثل «باي باي السويرتي» (1998) و«عود الريح» (2001).

وبالنسبة للجيل الجديد من السينمائيين المغاربة يطالعنا المنجز الفيلمي للمخرج هشام العسري الذي أنجز خمسة أفلام روائية طويلة خارج دوائر «لجنة الدعم»، ويتعلق الأمر بأفلامه التالية: هُمُ الكلاب (2013)، و«البحر من ورائكم» (2015)، و«جَوَّعْ كلبك»

(2015)، و«الجاهلية: هُنَا نُغْرِقُ الكلاب» الذي سيرى النور العام المقبل. وهناك تجربة المخرج نبيل عيوش في فيلمه الوثائقي «أرضي» (2010)، وفيلميه الروائيين المثيرين للجدل «لحظة ظلام» (2002)، و«الزين اللي فيك» (2015)، وتجربة حكيم بلعباس المختلفة والغنية، فضلاً عن تجارب أخرى لكل من محمد زين الدين في فيلمه «يقظة» (2003)، ومحمد أشاور في عمله «فيلم» (2010) الذي ظل سحبه من قاعات العرض ملتبساً، وغيرها من التجارب الأخرى.

تجدر الإشارة إلى أن كثيراً من الأفلام القصيرة المغربية قد أنجزت بشكل مستقل من الناحية التمويلية، مع أن بعضها كان بمثابة الاستعداد الأولي للدخول إلى عالم الممارسة بشكلها الاحترافي، سواء أثناء التكوين أم بعده، أم للظفر برخص الممارسة المهنية بالنسبة للشركات وبعض محترفي الصورة والهواة. وهو التقليد الإنتاجي الذي يظل مخترقاً لأجيال السينمائيين المغاربة إلى يومنا هذا، فضلاً عن العديد من الأفلام الروائية والوثائقية القصيرة التي تعتمد أساليب إنتاجية مستقلة، والإمكانيات الذاتية أو دعم الخواص بالرغم من محدوديته؛ إذ غالباً ما يتم إنجازها من لدن شركات صغيرة مبتدئة أو مخرجين شباب هواة، ويحمل بعضها في طياته رؤية سينمائية متميزة كما هو شأن أفلام المخرج محمد گومان وحسن شاني وغيرهما.

بالرغم من المجهودات المستقلة التي يقوم بها بعض المخرجين المغاربة إلا أن مشكل التوزيع يحد من انتشار هذه الأعمال لاسيما تلك التي تحمل في طياتها جرأةً فنية، ومُجَاوَزَةً للقيم السائدة سياسياً ودينياً وجنسياً وثقافياً واجتماعياً وأخلاقياً، عكس الأفلام التجارية التي تتربع على شباك التذاكر بالرغم من انحساره بسبب تراجع القاعات السينمائية بالمغرب. ويعود ضعف رواج تلك الأفلام إلى عوامل أخرى منها: التجاهل الإعلامي والرقابات السائدة، وضعف تكوين غالبية الجمهور في مجالات الصورة والسينما، والتعوُّد على نوعية خاصة من الأفلام التي سادت جماهيرياً وشعبياً، وكذا انتماء بعضها إلى أنواع فيلمية تجريبية معينة، وهي عوامل اصطدمت بها كل المجهودات الفردية والجماعية المستقلة لتفشل في تأسيس تكتلات وهيئات قادرة على الترويج لهذه النوعية من الأفلام، أسوة بالوكالة المستقلة للتعريف بالسينما المستقلة ونشرها بفرنسا والمعروفة اختصاراً بـ«ACID» أو المهرجان الأمريكي للفيلم المستقل بساندنس الذي انطلقت فعالياته منذ 1985 برعاية من معهد ساندنس،



الذي أحدثه المخرج المعروف «روبير ريدفورد». ونحنإذ نحيل على هاتين التجربتين، فلمجرد إثارة الانتباه إلى ما يمكن أن تحدثه السينما المستقلة من تغييرات ثقافية وفنية في محيطها إن هي وجدت الأرضية الملائمة لإخصاب بذورها.

--4

تشكلت السينما المستقلة بناء على رفض ما كان سائداً في الخمسينيات والستينيات من سياسات إنتاجية تُمْليها كبريات الشركات واستديوهات الإنتاج، وراهنت على تقديم بدائل فنية معاكسة للمناهج الهوليودية، وهو ما تكرر في بلدان أخرى كالهند التي كرست فيها بوليود رؤية فنية وحكائية واجتماعية مبتسرة لقضايا الشعب الهندي المتعدد، إلا أن مخرجين مؤلفين من أمثال «گورو دوت» (Guru Dutt) [1925-1964]، و«ساتياجيت راي» (1921-1992)، و«ديبا ميتا» قد قدموا نماذج سينمائية مختلفة ومضادة أسست لسينما هندية مستقلة.

عُرِفَت السينما المستقلة باعتمادها على موازنات مالية صغيرة وفرق تصوير مختزلة واستعاضت الألوان بالأبيض والأسود، وكسرت اللغة السينمائية النمطية، ورفض مخرجوها الأنواع السينمائية السائدة عبر تبنيهم لموضوعات عميقة سَرَدُوها بطرق رمزية، اعتمدت على ممثلين غير معروفين. وغالباً ما يصفها النقاد ودارسو السينما بالاتجاهات الطليعية، لاعتمادها بحثاً فنياً معيناً ورؤية تجريبية خاصة ورؤية فكرية واضحة، وإن كان هذا التوصيف لا يقصي بعض المخرجين الذين قاوموا كافة أشكال التحكم والتوجيه من داخل المنظومات الإنتاجية المهيمنة، كالمخرجين «لويس بونويل» و«أورسن ويلز» و«نيكولاس راي» وغيرهم من المدافعين بقوة واستماتة عن حريتهم الفنية.

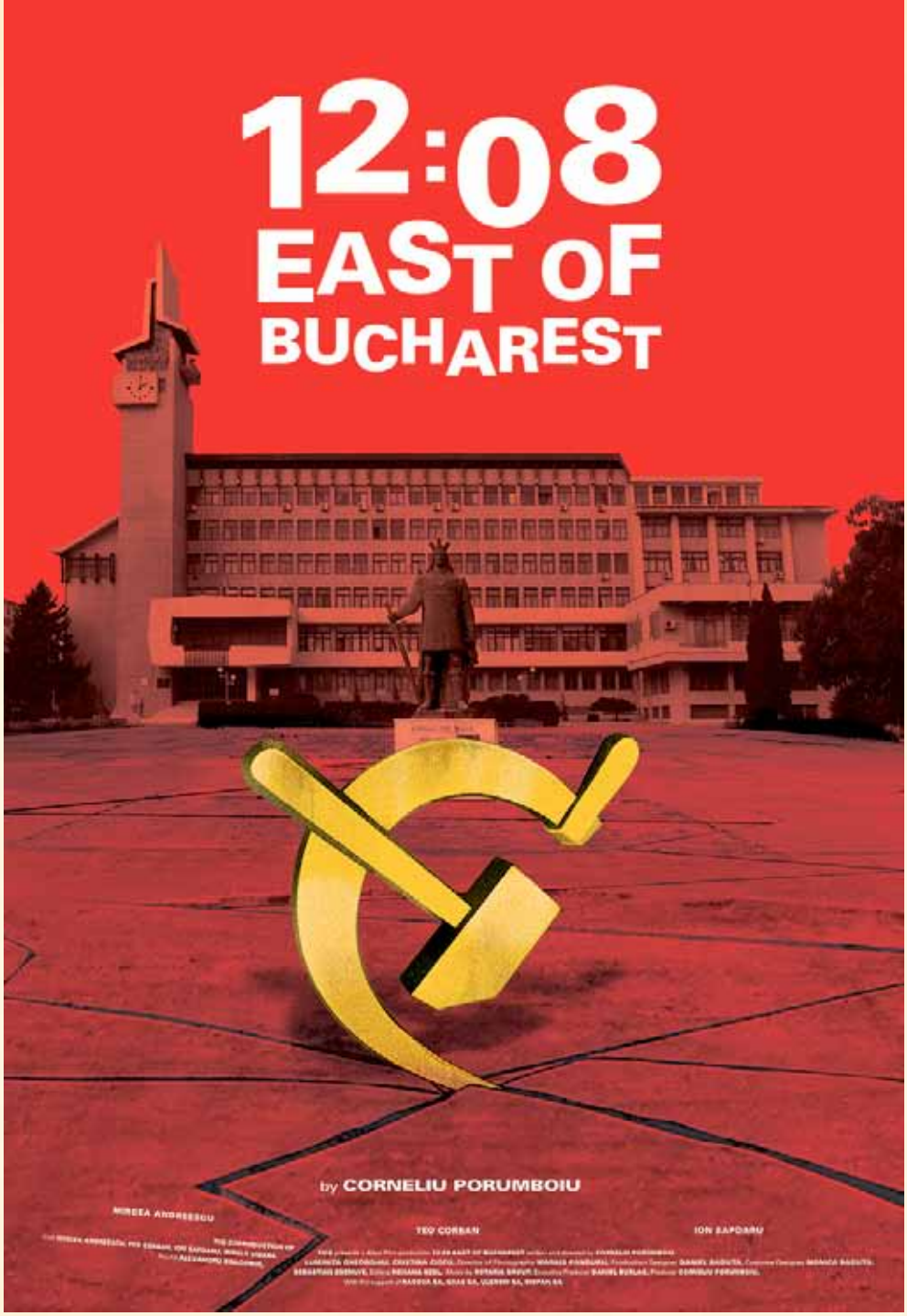
وبالعودة إلى سؤالنا الرئيسي فإن مفهوم الاستقلالية يتعلق بمدى قدرة المبدع السينمائي على امتلاك رؤية فنية وفكرية خاصة، يستطيع تمريرها عبر الوسائل التعبيرية للسينما، ولو اشتغل داخل أعتى منظوماتها الصناعية، ولنا في مثال «ستانلي كيبريك» نموذج ساطع على ذلك. وعليه، فبما أن السينما المغربية مدعومة، فإن وعي المخرج يظل الكفيل بخلق الانزياحات الممكنة داخل النسق المحكم لهذا الدعم، وأن التجديد هو الضامن للتميز الفني.

صدر بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان

قطوف من أفلام العالم

أمينة حاج داود

يرصد كتاب «قطوف من أفلام العالم/ ٢٥ سنة سينما في مؤسسة عبد الحميد شومان» الصادر حديثاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (٢٠١٥)، وبدعم من المؤسسة المذكورة، أهم الأفلام العالمية التي شكلت منعرجاً فنياً حاسماً، على المستوى الفكري والثقافي والحضاري. وهي أعمال سبق أن قامت المؤسسة الثقافية الخاصة «عبد الحميد شومان» المدعومة من البنك العربي والناشطة بالأردن أن عرضتها للجمهور على مدار ٢٥ سنة كاملة.

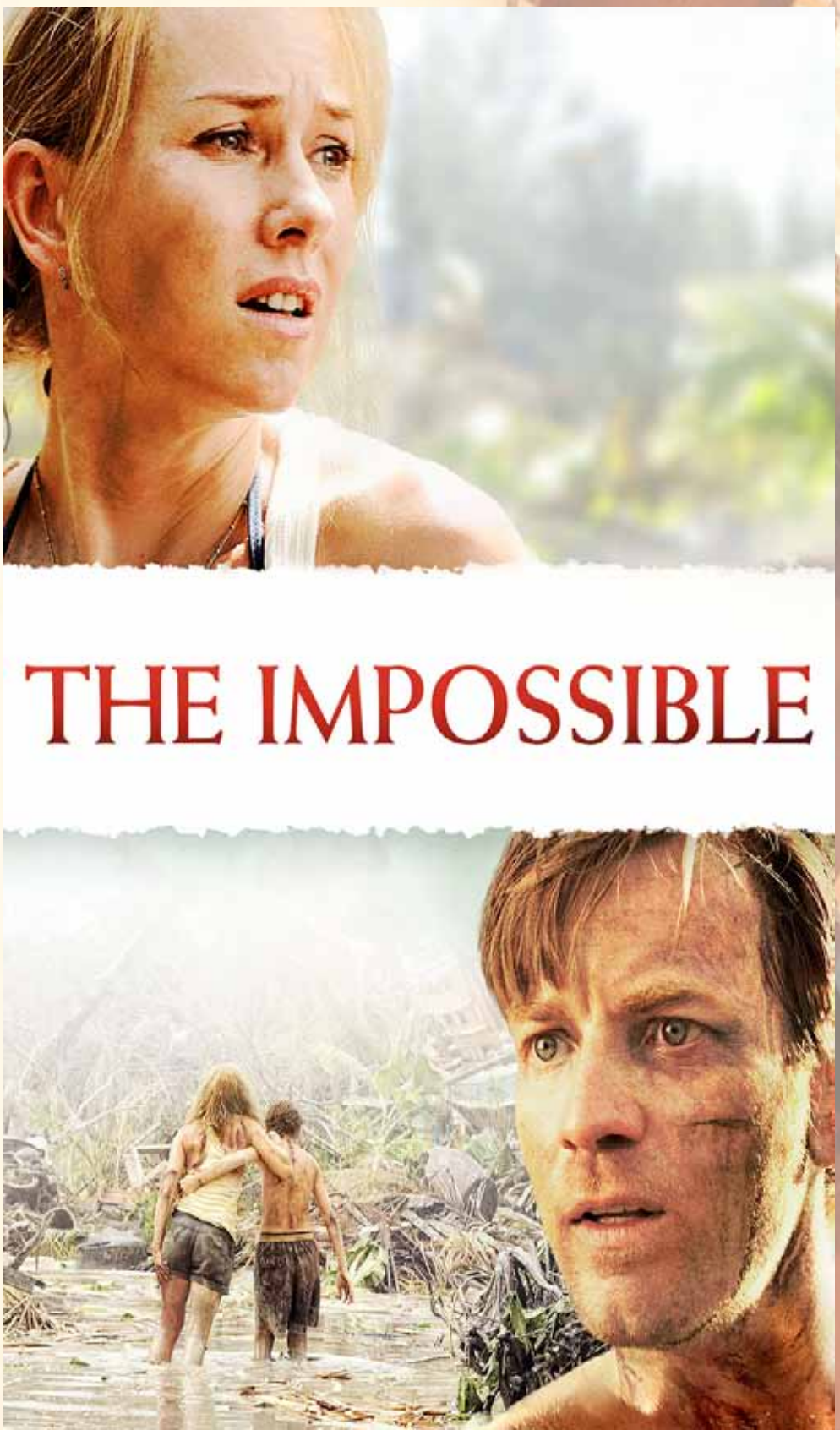


وقد تناولت هذه المتابعات النقدية أكثر من 110 أفلام، جاء بها مجموعة من النقاد السينمائيين الأردنيين الناشطين في المؤسسة، الذين يشكلون نواة قسم السينما إلى اليوم، ويتعلق الأمر بكل من عدنان مدانات، ومحمود الزواوي، وناجح حسن، ورضوان مسنّات ورسمي محاسنة. استرجع أحمد طمليه من خلال مقدمة الكتاب أهم النشاطات السينمائية التي قامت بها المؤسسة، حيث كانت تعتمد في سياستها على اعتبار أن العرض السينمائي نشاط ثقافي قبل أن يكون ترفيهياً، وعليه كانت تقوم بعرض الأفلام التي تنتمي إلى أهم الاتجاهات والمدارس السينمائية، وتعكس ثقافات شعوب العالم من مختلف القارات، كما عرضت أهم الأفلام العربية، مع مراعاة الشرط الأساسي والوحيد، وهو أن تتوفر في تلك الأعمال قيمة فنية وفكرية. ومع نهاية كل عرض يتم فتح نقاش ثقافي ونقدي حول الأفلام المعروضة. ومنذ 1989 بدأت شعبية هذه العروض تتسع، وبعد مرور 6 سنوات لم تعد القاعة تسع الجمهور، وعليه قامت المؤسسة بالتنقل إلى مركز جديد، وهناك تم تخصيص قاعة خاصة بالعروض السينمائية، تعتمد فيها على تقنية عرض 32 ملم و16 ملم، لكن في السنوات الأخير ومع الثورة الرقمية تم استبدال هذه الآلات بأخرى حديثة تستجيب لكل التقنيات الحديثة، من بينها عرض «الدي في دي» لتسهيل عملية جلب الأفلام، ليتم بعدها توسيع نشاط قسم السينما، وتكثيفه، حتى أصبح يقيم أسابيع سينمائية مختلفة لمخرج واحد يقوم من خلالها بعرض أفلام مخرج معين، مع دعوته لفتح قناة تواصل مباشرة بينه وبين الجمهور، كما يقوم بعرض أفلام دولة ما، أو اتجاه سينمائي معين، من بينها عرض أعمال كل من المخرج الفلسطيني مشيل خليفي، ومن لبنان جان شمعون ومي المصري، ومن العراق قيس الزبيدي، ومن سوريا محمد ملص، ومن تونس رضا الباهي، ومن فرنسا أفلام كل من «جاك تاني» و«فرانسو تروفو» أحد أهم أقطاب «الموجة الجديدة»، ناهيك عن التعاون الذي تم مع معهد «سرفنتاس» الذي تم بموجبه تقديم عروض لأفلام إسبانية مقتبسة من الأدب الإسباني، بالإضافة إلى استضافتها العديد من النقّاد والممثلين الكبار، ليكبر الطموح بعدها ويتضاعف، بعد أن تم الاتفاق مع بعض الملحقات الثقافية بالسفارات الأجنبية، لتصبح بعض التظاهرات المحدودة مهرجانات سنوية قارة، تقدم عروضها في مختلف قاعات السينما الأردنية، من بينها أسبوع السينما العربية والفرنسية الذي تحول إلى مهرجان، من خلال

الاتفاق مع المركز الثقافي الفرنسي في عمان، بالإضافة إلى مهرجان السينما الكورية الذي ينظَّم عاماً بعد عام، إلى أن وصل إلى الدورة الخامسة، بالتعاون أيضاً مع مؤسسة شومان وسفارة كوريا.

لجنة السينما عرَّفت بأن العروض وحدها لا تكفي، فذهبت أكثر من ذلك، فنظمت العديد من الندوات السينمائية المتخصصة، استضافت فيها عشرات من المختصين والخبراء في هذا المجال، ومن أهمها: ندوة «التشريعات السينمائية في الأردن»، وندوة «الإنتاج السينمائي المشترك»، وندوة «اقتصاديات السينما العربية»، وقد فتحت هذه الندوات العديد من النقاشات العربية.

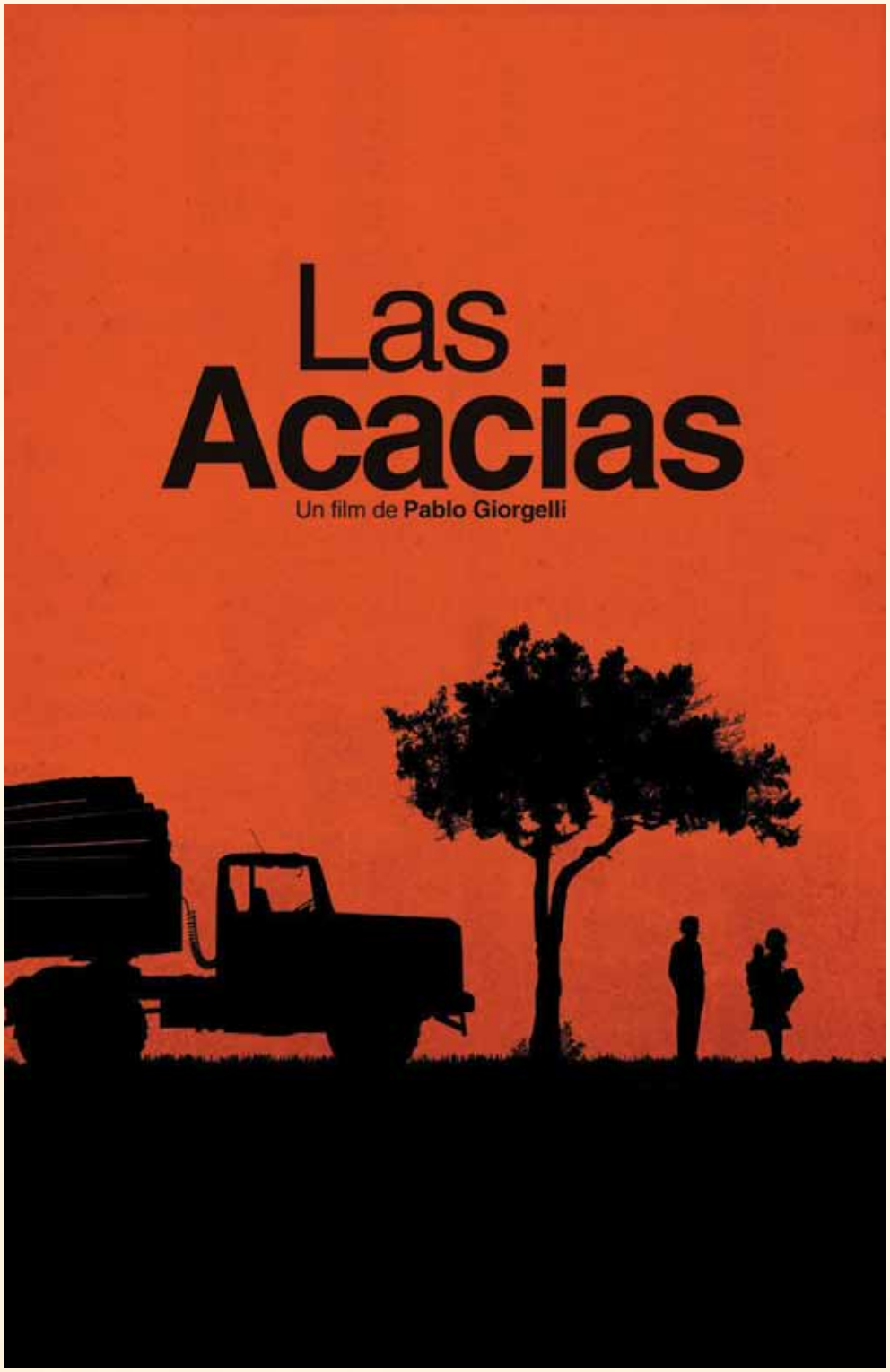
وخلقت لجنة قسم السينما في مؤسسة «عبد الحميد شومان» طقوس مشاهدة وحافظت عليها طوال سنوات نشاطها، وهي تقديم نشرة قبل كل عرض ترصد من خلالها أهمية الفيلم وقوته، وطبيعته، وما هي الإضافة التي حققها، لتكون عبارة عن مفاتيح يكتسبها المشاهد، يدخل من خلالها للفيلم بكل سلاسة. وقد نجحت في هذا، خصوصاً وأن الأفلام التي تعرضها لا تعرض عادة في قاعة السينما التجارية، بحكم أنها فنية، كما أنه لا يهمها الأفلام الحديثة أو القديمة بقدر ما يهمها الإضافة التي يمكن أن يشكلها العمل، وفي هذا الخصوص يذكر أحمد طمليه في المقدمة قائلاً: «لجنة السينما في «شومان» ليست



معنية بعرض الفيلم الأحدث، بقدر ما هي معنية بعرض الفيلم الأفضل، وليست معنية بالكشف عن الحكاية التي يتضمنها الفيلم، بقدر ما هي معنية بدعوة المشاهد لمعايشة الفيلم.»

وقد رصد الكتاب العديد من الأفلام التي شكلت منعرجاً حاسماً في السينما العالمية كما سبق وقلت، من بينها مثلاً أفلام «فطور عند تيفاني» من أمريكا، و«المستحيل» من إسبانيا، «شجرة الأكاسيا» من الأرجنتين، «الأرض الحرام» من البوسنه، «الطريق إلى البيت» من الصين، «غبار الزمن» من اليونان، «شرق بوخارست» من رومانيا، «سحري» من سنغافورة، وغيرها من كل بلدان العالم.

وتعمد لجنة السينما عندما تكتب نشراتها إلى أسلوب التشويق والإبهار أيضاً، لكسب المشاهد ودفعه لمتابعة العمل، وكمثال على ذلك ما كُتب عن الفيلم الكوري الجنوبي: «فتى متوحد» (مريض نفسياً) يوجد مع أمه في سوق مكتظة بالناس، وتذهب الأم لشراء شيء ما، فيلمح الفتى بين الزحام ألواناً تشبه ألوان الزرافة التي يحبها، فيقترب منها بحذر وسط المجاميع، ويمد يده على عجز امرأة ترتدي تنورة بألوان الزرافة، فتصرخ المرأة، وينظر الجميع نحو الفتى بدهشة، ولكن الفتى البريء يواصل النظر إلى تنورة المرأة حيث ألوان الزرافة، ويحاول أن يمد يده من جديد، فيباغته زوج السيدة بلكمة قوية على وجهه تطرحه أرضاً، وتحضر الأم ويصعقها المشهد، فتهجم على الرجل مثل النمر المفترس ليرفع يده على ابنها المسكين وهي تكرر بصوت عال: مريض، إنه من ذوي الحالات الخاصة، وهنا تقشعر الأبدان حيث يصرخ الفتى وهو يجهش بالبكاء: أنا حالة خاصة... أنا حالة خاصة..».



بين الاستسهال في البدايات والعمق المتصاعد للتجربة

جمال القيسي

عندما صحا العالم على أول فيلم سينمائي، وليس مهما كثيرا إن كان اجتراحا قام به دافينشي بتصور وجود الحكاية منبثقة عن ضوء من كوة جدار، أو خلق قصة لها أبطالها من لحم ودم في فرنسا أو في مصر، هوليوود العرب، ورائدة السينما الشرق أوسطية، فإن المراقب عليه أن يهتم بأثر الفن السابع في المتلقي أكثر مما يجب أن يشغله التاريخ التسجيلي لفكرة أن تعيش في زمن يختاره لك مبدعون، بدءا بمخرج يختار قصة وحوار وممثلين، وتوظيف قدرات مساعدة من محترفي فن الإضاءة، وتقنيات الصوت وإلى ما وصل إليه المتمكنون في هذه الصناعة، من إبداعات الخلق السينمائي وليّ عنق الحقيقة والواقع بالخدع البصرية والإسقاطات النفسية والتصويرية التي تأخذ المشاهد نحو عالم ليس حقيقيا تماما، ولكنه لا يكذب مطلقا.

ليست القصة أصل الحكاية في السينما، وإن كانت(القصة) أحد أعمدة الفيلم في أحايين كثيرة، والعكس يصير صحيحا حين يخذل الفيلم النص الإبداعي، أو يهشم ويشوه القصة الأصلية؛ فالمخرج وإن يكن مسموحاً له (خيانة) النص الأصلي فإن على الكاتب تحمل وزر التهميش الذي يحيق بالمتن الذي خلقه، لأنه لم يرتق إلى القدرة في التأثير كتابة، في حين برع المخرج في إيصال رسالة الكاتب الذي تخلف عن هذه المهمة، فألقت به الأقدار وبنصه تحت أوامر الإضاءة وأوامر بدء المشهد، أو قل ماشئت من تنميطات يعتورها الكثير من النقد حين لا تصبح القصة هي أو لا، حين يصير الفيلم رافعة للفكرة الأصلية في الحكاية، ويقع الفيلم وأثره حداً لا تعرف الكاتب لكنك لا تنسى المخرج والأبطال.

لقد ظلمت السينما روايات عديدة مهمة بوقوعها بيد مخرجين أفذاذ رأوا فيها ما لا يقصده الكاتب على النحو الذي جاءت عليه، أو ربما لم تكن الروح متألقة وحاضرة في النص، وفي هذا المقام يجب التأكيد صراحة على أن ثمة روايات أو قصصاً طويلة مهمة وجديرة بالبقاء لكنها ولدت حقيقة واشتهرت فقط لأنها وقعت بين يدي مخرج ضليع فهم ما لا يفهمه من النص ربما أكثر من صاحبه، وهنا قد يجوز القول بأنه « ربّ مبلّغ أوعى من سامع» والأمثلة كثيرة، وأن يفهم المخرج أكثر مما أراد الكاتب مسألة قد تبدو صادمة، لكن الصدمة أن هذا وقع كثيراً

برع المخرج في إيصال رسالة الكاتب الذي تخلف عن هذه المهمة، فألقت به الأقدار وبنصه تحت أوامر الإضاءة وأوامر بدء المشهد، أو قل ماشئت من تنميطات يعتورها الكثير من النقد حين لا تصبح القصة هي أو لا

في عالم صناعة السينما التي لم تعد رسالة كتبها روائي وعلى فريق العمل ترددها.

لم تكن السينما، عموماً، في بدايات انطلاقها قبل أكثر من قرن تعتمد على غير فريق صغير لا يتجاوز المؤلف والمخرج والممثلين والفريق الفني، وفي الغالب كان الكاتب والمخرج هما المهيمنان على العمل وروحه، وضمن (تبعية اقتصادية) ما للمنتج الذي كان يوجه ويدلي بدلوه في الإبداعينن (القصة والإخراج) بحس تجاري يعود عليه بالنفع المادي، وكان المنتج في بدايات تاريخ هذا الفن مستثمر ذكي في قطاع مؤثر يحبه ويميل إليه، ويفضله على أي قطاع استثماري ربما ينجح فيه بنفس القوة إن لم يكن على درجة أعلى، وهذه مرحلة لم يكن فيها ثمة شركات إنتاج تحترم أن يكون اسمها على أي فيلم.

في خضم تطور صناعة السينما صار الفارق يتبدى واضحاً؛ وبات الفريق القديم المكون من 3 أشخاص والذي كان يخرج للنور 30 عملاً، يحترم قيمة الإبداع والمتلقي، وبحكم التجربة والخبرة، الذي يليق وصفاً بالفن السابع صار الفريق الذي يضم 30 شخصاً يجتمع بكل تواضع لإنتاج، ربما، 3 أعمال فقط، ثم تزايدت مثل الاحترام والواجب الأخلاقي نحو العمل حتى شهدنا زمن الفريق المكون من المئات لإنجاز عمل واحد.

إن المتتبع والمتابع، غير المختص أو الباحث في شؤون السينما، قد لا يلفت ناظريه كثيراً الجانب الإبداعي العملاق في الفيلم الذي يراه بين يديه مستوياً على سوقه، فيبدو له المنجز الكبير قصة مصورة لا أكثر، ولا تتجاوز وضع عدة ممثلين تحت ضوء الكاميرا يتقمصون فيها أدوار البطولة أو الأدوار الثانوية لترداد ما كتبه الروائي على مئات الصفحات خلال ساعتين. ومهما يبدو هذا الجمهور ضمن هذا المثال ساذجاً وبسيطاً في (فهم السينما) إلا أنه هو الأقرب إلى فهم البعد الفلسفي للفيلم السينمائي، والتأثر فيه ومن خلاله، وهو الأجدر والأكثر قدرة على تمييز الجيد من الرديء من الأفلام، وذلك كله

إن المتتبع والمتابع، غير المختص أو الباحث في شؤون السينما، قد لا يلفت ناظريه كثيراً الجانب الإبداعي العملاق في الفيلم الذي يراه بين يديه مستوياً على سوقه، فيبدو له المنجز الكبير قصة مصورة لا أكثر

يتم بمراعاة الفئة التي يخاطبها الفيلم، سواء من حيث المرحلة العمرية، أو الجانب الجغرافي في الطرح وما إلى ذلك من معايير نجاح المادة الفيلمية التي هي رحلة في فترة من عمر كل إنسان واهتمام وتسليط ضوء على أحلام جمهور مستهدف بصورة ما، مع ضرورة التأكيد على أن التقسيم الجغرافي للفئة المستهدفة لم يعد وارداً بفعل عولمة المادة البصرية التي صارت تخاطب البشر حول العالم بمنظومة القيم والمشاعر الإنسانية التي يتفق عليها الأسوياء.

خان..

الأب الروحي لسينما جيل الألفية الجديدة.

رفقي عساف

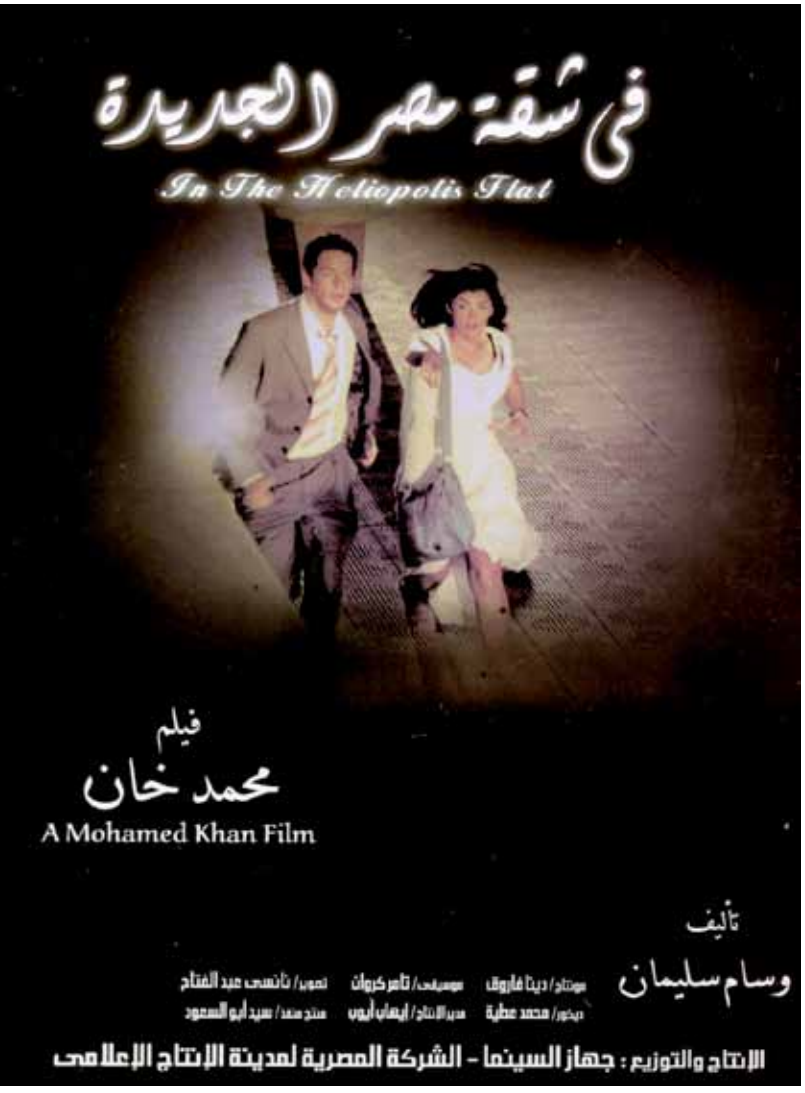
حين طُلب مني الحديث عن محمد خان، ظننتُ أن ذلك سيكون سهلاً، بحكم مشاعري تجاه الأستاذ والمعلم والصديق، ومعرفتي الجيدة بمجمل أعماله بشكل عام، ولكنَّني حين بدأت التعامل مع الموضوع، وجدت أن الأمر لن يكون سهلاً على الإطلاق، فخان لم يكن مجرد صانع سينما استثنائياً ترك بصمته المتفردة في السينما العربية، ولا مجرد إنسان خاص في طريقة تعاطيه مع الأشخاص من كل الأجيال، ولا مجرد سينيفيلي نَهِم عاشق للسينما بكل أشكالها وأنواعها حتى آخر يوم في حياته... خان كان مزيجاً معقداً من كل تلك الأشياء معاً، وكان بوصلة سينمائية تحتذى، ولذلك قررت ألا أتحدث عن خان الذي يعرفه الجميع، بل قررت التحدث عن خان الذي عرفته شخصياً.

في رأيي الشخصي المتواضع، فإن أبرز ما ميّز خان هو كونه شخصاً لم يأبه بأي شيء سوى أن يفعل ما يُحب، دون اعتبار لأي حسابات قد تؤخره عن ذلك، فلا حسابات السوق أرّقته، ولا السينما الفنّية سجنته. لم يأبه يوماً بلافتات أو تصنيفات وضعه الآخرون تحتها. وحين سألته مرة في لقائنا الأول بالمطلق، وبسذاجة السينمائي المبتدىء: هل «بنات وسط البلد» هو «أحلام هند وكاميليا» الألفية الجديدة؟ أجابني بكل بساطة بـ «لا تعليق». فهمت لاحقاً أنه لم يكن معنياً بتصنيف أعماله وتحليلها، بقدر ما كان معنياً بأنسنة هذه الأعمال وشخوصها، لتصبح حقيقية من لحم ودم، وتعيش حياتها الخاصة في ذهن كل من شاهدها؛ شخوص يلتقطها خان من الواقع، مثلما التقط لاعب الكرة الشراب من أحد شوارع القاهرة، واستلهم رائعته الأزلية «الحريف» وخلق عالمها ومحيطها، ليصبح فارس رمزاً لكل المحبطين، ذوي المواهب الضائعة في زمن لا يرحم.

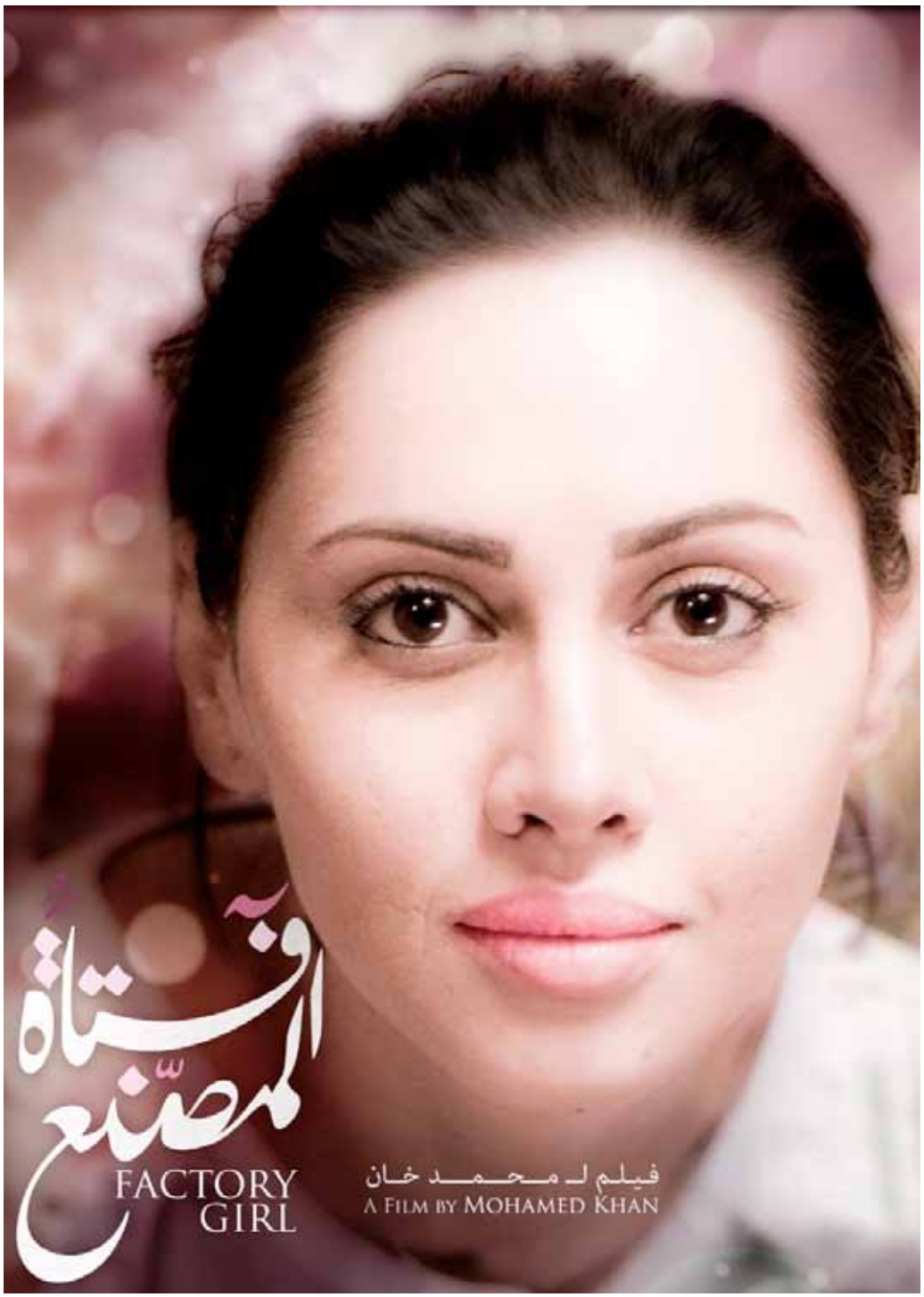
خان، ذي الاسم الباكستاني بفعل أصوله، كان النقيض المطلق للفعل الذي يمثله اسمه في اللغة العربية التي أَحبّ، فلم يخن يوماً قيمة فنه لأجل أي شيء، ولاحق إحساسه فقط في اختياره لمواضيع أفلامه التي انحاز فيها للإنسان بتناقضاته ومؤرِّقاته، بالذات وقد تزامنت بدايات سينما خان مع عصر الانفتاح في الثمانينيات ومطلع التسعينيات؛ الفترة التي ظهر فيها تيار الواقعية المصرية الجديدة الذي انتمى إليه خان بإخلاص، وكان أحد رواده رفقة داوود عبد السيد والراحل عاطف الطيب وخيري بشارة، فقدموا سينما تنحاز لِهمّ الإنسان في تلك الحقبة المتغيرة من حياة المجتمع المصري، فكانوا خير شاهد عليها بأفلام استثنائية شكّلت وجدان أجيال كثيرة تالية.

تأثير خان السينمائي على جيل كامل من السينمائيين المصريين والعرب، لم يتوقف عند صنعه مجموعة أفلام أثّرت في وجدانهم في سنوات النشأة، بل تعدى ذلك لاحقاً وعند ظهور هذا الجيل الجديد، إلى الانخراط معهم في مواقع التواصل الاجتماعي، وتكوين صداقات شخصية اتصلت بصداقته الشخصية بأجيال أخرى سبقتهم، وكان لها حظ العمل معه في أفلامه. وكان لزواج خان من السيناريست المبدعة وسام سليمان، دور في تسهيل فرصة التقارب بين السينمائي الكبير قدراً وتاريخاً ذي الروح الشابة، والأجيال الأصغر سناً.

هذا التلاقي، سمح بأن يتحول خان إلى أبٍ روحيٍّ لهذا الجيل، يشاهد أفلامهم، ويدعمهم بالنصيحة التي كنت أحد المستفيدين منها في فيلمي الطويل الأول، حيث كان من أول من شاهدوا الفيلم في المونتاج وأبدى لي رأيه الصادق فيه، مما أعطاني دفعة معنوية كبيرة وأنا المغرم بأفلامه منذ الصغر، وهذا ينطبق على كثيرين من أبناء جيلي ممن



حظوا بالفرصة والدعم.
بالإضافة لصُنَّاع الأفلام، كان خان داعماً كبيراً لكثير من الممثلين، فكان العمل مع المخرج الذي أدار أحمد زكي في بعض من أعظم أدواره، وسعاد حسني ونجلاء فتحي وعادل إمام ونجاح الموجي وغيرهم، حلماً للممثلين من كل الأجيال. ولم يبخل خان بذلك فأعاد في رأيي اكتشاف مجموعة من الممثلين وقدَّمهم بصورة تليق بسينماه الخاصة التي يشكل الهمُّ الإنساني أبرز نقاطها، وبالتالي يشكِّل الممثل أبرز محاورها، فقدَّم منّة شلبي وهند صبري في «بنات وسط البلد»، وقبل ذلك قدَّم باسم سمرة ورولا محمود في «كليفتي»؛ تجربة الديجيتال المغايرة التي تشي بأي مخرج غير مبالٍ بالتصنيفات كان خان، وبعد ذلك قدَّم غادة عادل في أفضل أدوارها على الإطلاق في «في شقة مصر الجديدة»، وعاد وقدَّم ياسمين رئيس في دور جميل جداً وصعب في «فتاة المصنع»، ثم في آخر أفلامه أعاد اكتشاف هنا شيحة وماجد الكدواني، إضافة للواعد بقوة أحمد داوود.



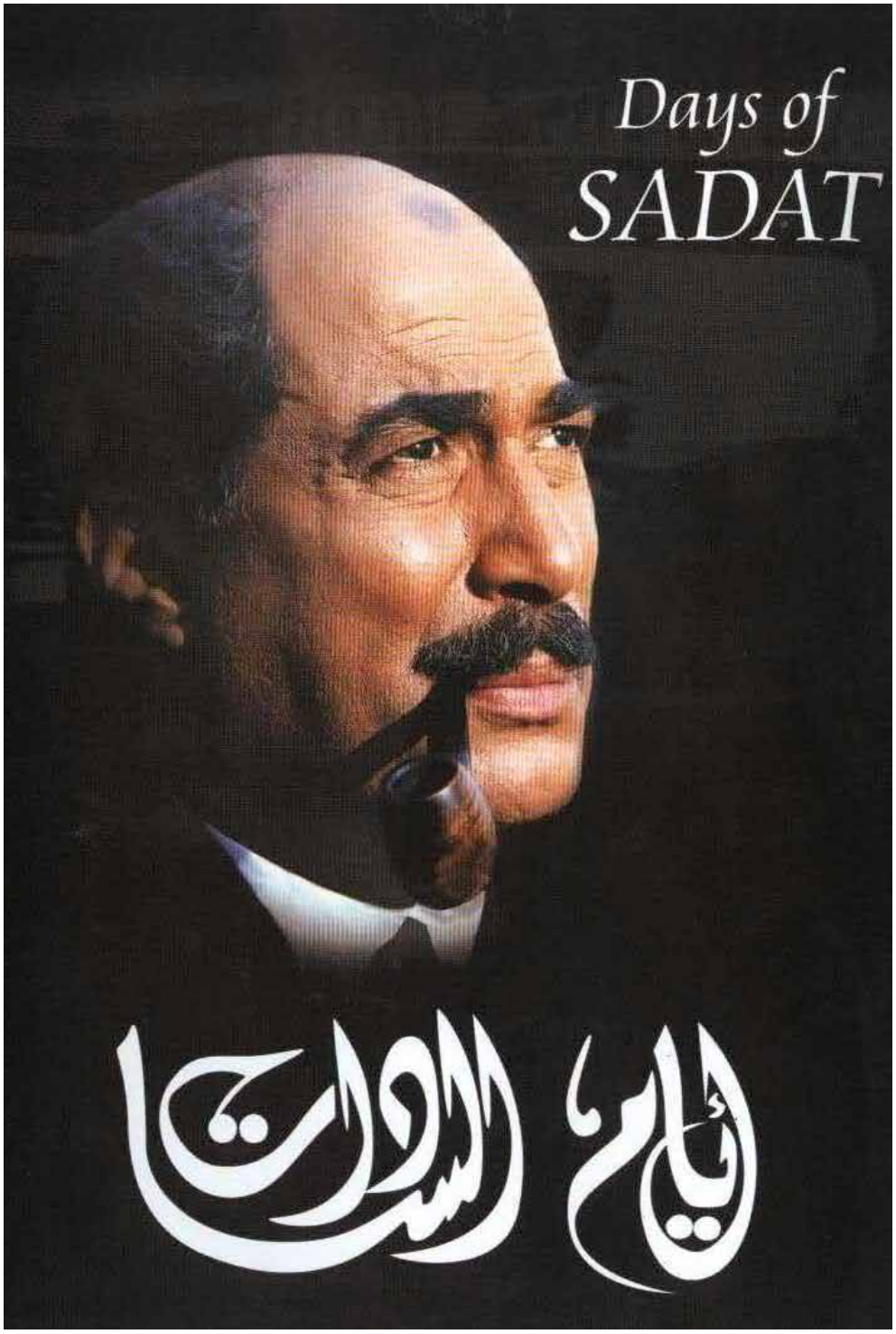
الأمل، كان الوقود الأبرز الذي يمكن أن تلخِّص من خلاله رجلاً مثل خان، «Next» أو «اللي بعده» كما كان يقول دائماً، كانت تمثيلاً حقيقياً لأفلامه ومنهجه في الحياة، القادم أفضل، ونهاية الفيلم لا بد أن تشي بشيء من أمل، ربما لم تكن نهاية «موعد على العشاء» تقدم الكثير من الأمل مثلاً، ولكن خان الذي عرفته كان مشبعاً تماماً بقيمة الأمل، وغارقاً في التفاؤل لدرجة تثير الغيرة الإيجابية؛ رجل في السبعينيات من عمره، يركض ليطارد الأفلام الجديدة من قاعة إلى قاعة في المهرجانات التي يحضرها، ويخطط لعدة مشاريع سينمائية صعبة وشاقة وتحتاج سنوات من العمل والجهد، ولكن باندفاع شاب في العشرينات، روح مفعمة بالحيوية الخالصة والأمل المطلق والدائم بأن القادم حتماً أجمل وأفضل، قيمة بثَّها في كل من حوله فأصبحت وقوداً

يحركهم، ويدفعهم لمحاولة أن يكونوا مثله.

سِرُّ خان في رأيي كان السينما، فرجل حقَّق كل هذه الأفلام العظيمة، وكل ذلك التاريخ الناصع سينمائياً، لم يكن بحاجة ليثبت شيئاً، وحين لا تعود بحاجة للإثبات، وتملك قلباً طفلاً كقلب خان، يصبح كل ما تفعله هو بدافع الحب فقط، ويصبح الشغف هو القيمة الأخيرة المهمة، فماذا بعد أن تكون «محمد خان»، هناك خياران لا ثالث لهما في رأيي، إما الانكفاء والاكتفاء والابتعاد إلى الظل خوفاً من خدش نجاحات الماضي المجيد، وبالتالي العيش على أمجاد تلك النجاحات في هدوء مشوب بالكآبة، وإما مواصلة الحب والشغف والعمل، ومحاولة صُنع ما هو أفضل حتى مما كان، فإن نجحت المحاولة حيناً فسيكون احتفاءً لائقاً بعظمة الموهبة وصاحبها وتاريخه، وإن فشلت حيناً فلن تضرَّ تاريخاً مجللاً بالإبداع من كل جوانبه.

وخان اختار الخيار الثاني بكل روحه ومغامرته، وكسب الرهان.

كسب خان الرهان لأنه مضى سعيداً، موجوداً، حياً في الذاكرة، يحضّر لفيلمه التالي «بنات روزا» كأي شاب في مطلع حياته السينمائية الواعدة، محاطاً بالمحبين والأصدقاء والتلاميذ، مضى تاركاً للسينما التي أحبَّ أفلاماً كثيرة؛ كثيرة بما فيها من إنسان، ومن شخوص باقية لا تموت: هشام ومنى وهند وكاميليا وعيد وأحلام ونوال وعزت وشكري وعبد الله وفارس (الحريف) وفارس (فارس المدينة) وشاكر وعمر، وغيرهم من الشخوص الذين سيبقون في وجدان محبي السينما. مضى كأنه طفل يركض باتجاه صالة عرض سينمائي لمشاهدة العرض الأخير لفيلم يعرف سلفاً بأنه جميل، تماماً كما يليق بروح كروحه، مغرِقة في الأمل والشباب، ومشبعة بالحياة.



راشومون

الفيلم كتواريخ مُتعدّدة لحدثٍ واحد

هشام البستاني

لولا أنّه بالأبيض والأسود، وتحمل نسخته المتوفّرة على شكل قرصٍ مدمجٍ بصمات مرور الزمن، فسيصعب على المشاهد تصديق أن فيلم «راشومون» لأكيرا كوروساوا من إنتاج عام ١٩٥٠، فهو -بكل عناصره- حداثيٌّ ومعاصر في آن، سواءً من حيث القصّة (المأخوذة عن قصّة قصيرة بعنوان «في أيكة» للكاتب ريونوسكي أكتاغاوا، والمنشورة عام ١٩٢٢)، أو المُعالجة، أو تقنيّات التصوير الموظّفة بذكاء وجماليّة ذات وطأة تتناسب والموضوع.

لولا أنّه بالأبيض والأسود، وتحمل نسخته المتوفّرة على شكل قرصٍ مدمجٍ بصمات مرور الزمن، فسيصعب على المشاهد تصديق أن فيلم «راشومون» لأكيرا كوروساوا من إنتاج عام 1950، فهو -بكل عناصره- حداثيٌّ ومعاصر في آن، سواءً من حيث القصّة (المأخوذة عن قصّة قصيرة بعنوان «في أيكة» للكاتب ريونوسكي أكتاغاوا، والمنشورة عام 1922)، أو المُعالجة، أو تقنيّات التصوير الموظّفة بذكاء وجماليّة ذات وطأة تتناسب والموضوع.

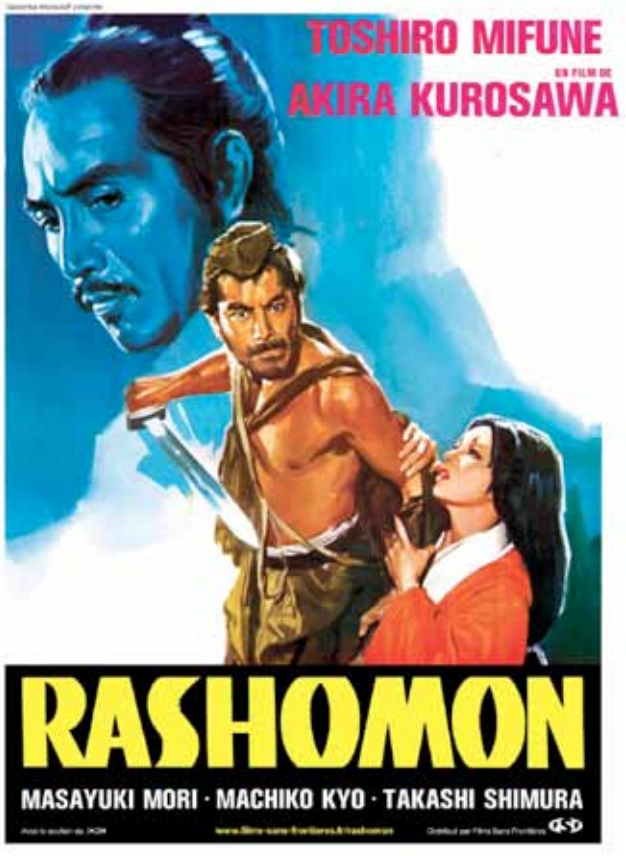
فمن خلال ثلاثة أشخاص (حطّاب فقير، وكاهنٌ معدم، ورجلٌ من العامّة) يلتقون تحت بوّابة بلدةٍ مهدّمة (يحمل الفيلم اسمها) للاحتماء من المطر الشّديد، تنفتح أربعةُ رواياتٍ مُتناقضةٍ لحدثٍ واحد. والحدث بسيط: قاطع طريقٍ يُهاجم رجلاً من السّاموراي يصحب زوجته داخل غابة، بعد أن ثارت عليه غرائزه وهو يلمح طرفاً من وجه المرأة بان من تحت الغطاء الذي أزاحه النسيم. الواقعة تنتهي بموت السّاموراي، لكن الفيلم، بمعالجته لهذه الواقعة البسيطة، سيُدخلنا مباشرةً، ودون مُقدّمات، إلى مآسي الإنسان الأساسيّة، وتساؤلاته الوجوديّة الكبرى: مأساة الحبّ والموت والخيانة؛ مأساة الكذب على الآخرين وعلى النّفس، وتصديق تلك الأكاذيب؛ ومأساة الحياة في عالمٍ قاسٍ تجتاحه الجريمة والأمراض والفقر والغدر، عالم الرّيف الياباني في فترة الإيدو (1603-1868) الذي يشبه كثيراً العالم الذي أتى بعده (عالم الحربين العالميتين الأولى والثانية) وصولاً إلى عالمنا المعاصر.

الحكاية تتناسل إلى حكايات، وكذا الفيلم يتناسل داخلياً إلى عدّة أفلام: فشهادة قاطع الطريق ستتناقض مع شهادة المرأة عمّا حدث تناقضاً جذرياً، وكلا الشهادتين ستتناقضان مع شهادة السّاموراي القتيل الذي تحدّث من خلال وسيطة استحضرته للكلام، والشهادات الثلاث ستتناقض مع رواية الحطّاب الجالس الذي يسرد القصة لرفيقيه انتظاراً لتوقّف المطر، لعلّ أحداً منهم يصل إلى منطقٍ ما يفسّر هذه التناقضات، وكان الحطّاب (كما سيتضّح لاحقاً) قد شاهد الأمر كلّه دون أن يجرؤ على التدخّل، بحسب روايته.

الفيلم بهذا المعنى يُقدّم تطبيقات لفكرةٍ حديثةٍ مشتقّةٍ من فيزياء الكمّ، هي التواريخ المتعدّدة (Multiple Histories)، حيث لا يوجد تاريخ واحدٌ للحدث، بل كلٌّ يوجد له كلُّ تاريخ ممكن، عددٌ لا نهائيّ من التواريخ الممكنة التي نشاهد نحن محصّلتها. ويطرح الفيلم أيضاً لايقينية الحدث، وعدم إمكان الجزم بصحّة جزء منه دون أن تضعف الأجزاء الأخرى، وهو ما يعكس مبدأً آخر من مبادئ فيزياء الكمّ: اللايقين (Uncertainty).

واللايقين يدفع إلى السؤال، والبحث، وعدم الرّكون إلى الكسل والتلقّي السلبيّ المُستسلم، والغوص في الأعماق، والبحث عن الدّلالات وتوليدها. الكثير من العمل الذهنيّ متروكٌ هنا للمتلقّي (المُراقب بلغة الفيزياء). وكما أن المُراقب عنصر أساسي في الحدث الفيزيائيّ الكميّ، يؤثّر فيه كما يتأثّر به، فالمُشاهد لفيلم كوروساوا هذا يلعب دوراً في ترجيح الخيارات، والتفكير بها، والسّؤال عن دوافع كل شخص لاختلاق القصّة التي قدّمها على أنها الحقيقة، خصوصاً وأن كل نسخة من نسخ القصّة (باستثناء الأخيرة: نُسخة المُراقب) تُدين راويها باعتباره القاتل.

هناك إخلاصٌ من جانب المخرج لأصل النصّ كقصّة قصيرة. فالقصّة القصيرة تنزع إلى التّكثيف، والإضمار، وتعدّد المستويات، والعمق (باعتبارها فنّاً عمودياً)، وإشراك القارئ في صناعة النص من خلال ترك الكثير من العمل الذهنيّ له؛ إذ عليه «تعبئة الفراغات» التي يسكت عنها القاصّ. ثمة نصّ مثاليّ في تعدّديته عند رولان بارت، يصفه كالتالي: «الشّبكات [بين عناصر هذا النص] كثيرةٌ وتتفاعل، دون أن تتمكّن أي شبكة منها من تجاوز الأخريات. مثل هذا النصّ هو مجرّة من الدّوال، لا بُنية من المدلولات؛ لا بداية له، ويُمكن عكسه، ويمكننا الدّخول إليه من عدّة مداخل، لا يمكن الجزم أن أيّاً منها هو المدخل الرئيسيّ.» يسمّي بارت مثل هذا



النص «نصّاً كِتابيّاً» (writerly) فيما يسميّه أمبيرتو إيكو نصّاً «مفتوحاً» (open). معايير هذا النصّ تنطبق كثيراً على فن القصّة، وتتحقّق في قصّة أكتاغاوا. إن كنّا نستطيع جرّ هاتين التسميتين من عالم النصوص إلى عالم السينما، فسيكون فيلم «راشومون» فيلماً تنطبق عليه صفات الفيلم الكتابيّ المفتوح، فيلم لا يأخذ المشاهد من النقطة «أ» إلى النقطة «ي» عبر سلسلة من الممرّات الخطيّة الأحادية المحدّدة، بل يأخذه عبر سلسلة من الخيارات والمقترحات، وإن أضفنا أن هذه الخيارات والمقترحات تتعلّق بحدث واحد (لا مجموعة أحداث) فإن ذلك يبرز روعة وحرفيّة هذا الاتجاه الكتابيّ/السينمائيّ بشكل أكبر.

وكوروساوا ليس غريباً عن مثل هذا النوع من الأفلام المُستلّة من روحيّة القصّة القصيرة، ففيلمه «أحلام» (1990) يتشكل من مجموعة من الأفلام القصيرة جداً المأخوذة عن أحلام المخرج نفسه، ونجد فيها أيضاً مساحة من العملّ الذهنيّ المتروك للمشاهد بدلاً من صيرورات أكثر الأفلام الروائية الطويلة التي تأخذ المُشاهد من يده وتوصله في أحسن الأحوال إلى نهاية مفتوحة.

ولا بدّ من الوقوف أمام فنيّات التصوير السينمائيّ في هذا الفيلم، فهناك العديد من التّنويعات في التقاط المشاهد، منها ملاحقة الشخصيّة والتقاط حركتها من عدّة زوايا: الأمام والخلف واليمين واليسار، والأعلى والأسفل أيضاً؛ أو حركة الكاميرا من مشهد يتضمّن عدة شخصيات ليضيق الكادر بشكلٍ انسيابيّ آخذاً المشاهد إلى وجه شخص واحد، أو تصوير شخصيّة تتحدّث إلى شخصيّة أخرى من خلف رأس الأخيرة، وغيرها من فنيّات التصوير المُبتكرة.

ومن اللقطات المميّزة في الفيلم: دوران الكاميرا حول الشجرة التي تحتلّ كلّ مساحة الشاشة ويستلقي تحتها قاطع الطريق مُدعياً النوم، ويدور هو معها لتصير وإيّاه يمين الشاشة، فيما يمتد إلى يسارها عمق الطريق الذي يسير فيه -مُبتعِدَين عن المُشاهد- السّاموراي وزوجته، في إشارة ذكيّة إلى ما يجهلانه من مصير مستقبلي، يتطلّع إليهما الآن من الخلف، من الماضي الذي تركاه قبل قليل، فيما يلعب العُمق المُظلم السائران إليه دوراً دلالياً مُعزّزاً.

أما التركيب الجماليّ الأهم بصريّاً، فهو المحاكمة، التي تتشكّل من عناصر مينيماليّة بالغة التقشّف: سور في الخلف، وقاضٍ يجلس في مكان ما غير ظاهر أمام الشاشة، مكان المشاهد تماماً، وكأن المخرج يريد أن يضع المشاهد مكان القاضي تماماً، فيما يتبادل الرُّواة سرد الأحداث في الظلّ، مباشرة في

مركز الشاشة أمام المُشاهد/القاضي الذي لا يُسمع له صوت أو تعليق، لكنّه سيحتارُ بالتّأكيد من تضارب الرّوايات وصعوبة الحكم على الشّخصيات، فيما يجلس في العمق إلى يمين الشاشة، في مساحة مضيئة بعد مساحة الظلّ، شهود اثنين على بعض عناصر الواقعة سيكونان هما رواتهما لرفيقهما الثالث تحت المطر.

ويتميّز من بين مشاهد الاستماع إلى الرّواة، مشهد استحضار القتيل ليروي الحادثة من خلال وسيطة تؤدي الدور بشكل يجمع الأداء الممسرح مع الرّقص المعاصر، ليضيف الأداء المسرحيّ الراقص والعناصر السينوغرافيّة فضاءً جديداً لهذا الفيلم متعدّد الاشتغالات. والأداء المسرحيّ حاضرٌ في هذا الفيلم بشكلٍ واضح، من حيث التعامل مع اللقطات الثابتة باعتبارها فضاءً مسرحياً لحركة المُمثّلين، أو لجهة أسلوب التّمثيل الذي يعتمد إبراز حركات الوجه والانفعالات والتغيّر في نبرة الصوت وشدّته، ونظرة العين، دون أن تمثّل هذه الطريقة -كما قد يُتوقّع- مبالغةً في الأداء، بل تشكّل العناصر المسرحيّة المختلفة الموظّفة في هذا الفيلم منطبقة تماماً على القصّة والأسلوب والمعالجة وتقنيّات التصوير المُستخدمة.

ثمّة اشتباك بين الشكل والموضوع تميّز الأعمال الفنيّة الرّفيعة، حيث الشّكل يعبّر عن الموضوع، والموضوع يطلب شكلاً بعينه لا يظهر بكامل ألقه فنيّاً إلا به، وهذا يتحقّق في هذا الفيلم.

في لحظات الفيلم الأخيرة، تقول إحدى الشخصيات المُنتظرة تحت المطر، بين الشّهادات المُتضاربة ومآلات القصّة التي تعقّدت: «أنا لا أفهم حتى نفسي..» وعدم الفهم هذا يتفاقم باكتشاف الاثنين أن ثالثهم قد شاهد الجريمة، ولم يُخبر القاضي، فيما تتناقض روايته أيضاً مع روايات الثلاثة الذين كانوا داخل الحدث نفسه. يُخفي الحطّاب أمراً عن القاضي، يكذب عليه بهذا المعنى، ويظهر هذا الاعتراف ضمنيّاً، لا صراحةً، عندما يسرق رجل العامّة المتشرّد لباس كيمونو يلفّ طفلاً متروكاً بين ركام البوابة يجدونه آخِر الفيلم. يتّهم الحطّاب رجل العامّة باللصوصيّة، فيردّ الأخير بأنه ليس أفضل حالاً من الأوّل، وهو الكاذب واللصّ أيضاً، ويلطمه على وجهه، دون ردّ. ليس ثمّة حقيقة واحدة حتى لحدثٍ بسيط، وليس ثمّة نهاية لتعقيدات ودوافع وعبثيّة السلوك الإنساني، هذا ما نجح كوروساوا بنقله إلى الشاشة، وبامتياز.

الفيلم باختصار:
اسم الفيلم: راشومون
المخرج: أكيرا كوروساوا
القصة: عن "في أكمة" لِ ريونوسكي أكتاغاوا
Screenplay: أكيرا كوروساوا وشينوبو هاشيموتو
التصوير: كازو مياجاوا
موسيقى: فوميو هاياساكا
بطولة: توسيرو ميفيوني (بدور قاطع الطريق)، ماشيكو كويو (بدور الزوجة)، تاكاشي شيمورا (بدور الحطّاب)، ماسايوكي موري (بدور الساموراي الزوج)، مينورو شياكي (بدور الكاهن).
سنة الانتاج: ١٩٥٠
مدة الفيلم: ٨٣ دقيقة
الجوائز: الأسد الذهبي، وجائزة النقّاد الإيطاليين، مهرجان فينيسيا، ١٩٥١؛ جائزة الأكاديميّة الشرفيّة لأفضل فيلم بلغة أجنبيّة (أوسكار)، ١٩٥٢؛ جائزة الوشاح الأزرق (اليابان) لأفضل سيناريو، ١٩٥١؛ جائزة مينيتشي (اليابان) لأفضل ممثّلة، ١٩٥١؛ جائزة مجلس الأفلام (الولايات المتحدة) لأفضل مخرج، وأفضل فيلم أجنبي: ١٩٥٢.

«ذهب مع الريح»..

فيلم الأجيال والرومانسية المستحيلة

حسين دعسة

..»غداً يوم آخر».

ينتهي الفيلم بهذه الواقفة الرومانسية وحدَّة الشموخ لبطلته «سكارليت»، التي أعادت قوتها وجمالها من خلال العبارة المسرحية المحيرة: «غداً يوم آخر».

«ذهب مع الريح»..

هناك عديد الأفلام السينمائية العملاقة التي تُعدُّ من أروع إبداعات السينما، وباتت من الكلاسيكيات المهمة لوعي هذا الفن المذهل . وفيلم «ذهب مع الريح Gone with the Wind» - تم إنتاجه عام 1939 - استناداً إلى رواية الكاتبة الأميركية «مارغريت ميتشل» (1900 1949) ، بذات العنوان من روائع الكلاسيكيات العالمية.

«ماذا يبقى أخيراً من هكذا أفلام وبخاصة «ذهب مع الريح»؟

في عام 2014 كتب الناقد السينمائي إبراهيم العريس : بعد مرور75 عاماً على إبداع الفيلم «كل شيء -ممكن- إذ إنه على عكس معظم الأفلام الكلاسيكية التي، حين تعرض أو يعاد عرضها، تجذب جمهور النخبة والهواة. لا يزال «ذهب مع الريح» قادراً حتى اليوم على جذب ملايين المتفرجين، الذين يكتشفونه ويعيدون اكتشافه في كل مرة من جديد... ومن جديد يعيدون في كل مرة سوء تفاهم معه».

الفيلم يصور انعكاسات «الحرب الأهلية الأمريكية» على الناس من أصحاب المزارع في الجنوب الأميركي، ذلك أن المجتمع الصناعي - بعد الحرب- فرض قيم المنتصرين وهي :

-انهيار المجتمع الزراعي الإقطاعي.

- سبل تحرير الرق وكل أشكال العبودية .

- نشوء نظم الدولة المدنية.

وفي مخيال شرقي جميل صوّر الفيلم عاكساً عبر عدة قصص حب رومانسية معقدة، شكلها المحوري يتعلق بالمرأة، نموذج البطولة - الجنوبية - «سكارليت أوهارا» التي تُحب أحد ورثة الإقطاع من الجنوب المعروف «آشلي ويلكس»، الذي لا يُبادلها الحب بدوره، بل يتلاعب بمصائر كل من يحيط بها.

تدور أحداث الفيلم في قالب درامي رومانسي، حيث تسير الأحداث على خلفية الحرب الأمريكية الأهلية بين الشمال والجنوب. وتتميز سكارليت أوهارا (فيفيان لي) بالجمال والحيوية، وتقع في غرام آشلي ويلكس (ليزلي هوارد)، ولكنه يقرر الزواج من قريبته (ميلاني هاميلتون). وتلتقي سكارليت بالبطل ريت بتلر (كلارك جيبل)، الذي يتقرَّب منها، ولكن سكارليت تقرر الزواج من تشارلز هاملتون شقيق (ميلاني)، لتبقى قريبة من آشلي. وتتوالى الأحداث في خضم العديد من الأهوال، والمعاناة التي تفرضها الحرب على الجميع. وتتزوج «سكارليت» من «تشارلز هاملتون» أخو زوجة «ويلكس ميلاني»، لتبقى بقرب حبيبها. ومن ثم ظهور المغامر «ريت بتلر» الذي يعشق «سكارليت»، لكنها ، في ظل المعاناة وخداع الناس، لا تفطن إلى هذا الحب النادر إلا في النهاية.

تدور أحداث الرواية في شهر نيسان 1861، مع اندلاع الحرب الأهلية في أميركا. وتبدأ القصة من بيت عزبة تارا في ولاية جورجيا في الجنوب، حيث تعيش الشابة سكارليت أوهارا، ذات الـ16 ربيعاً، ابنة ثرية أفسدها دلال عائلتها، وهي تمتلك مصنعاً.

وحين تسمع سكارليت بعزم الشاب آشلي ويلكس الذي تكنّ له بعض الإعجاب، الزواج من ميلاني هاملتون، تقرِّر رمي نفسها في أحضانه خلال حفل الشواء الذي كان مقرراً، على الرغم من تحذيرات والدها ومربيتها المخلصة: "مامي". وعندما تنفرد سكارليت بآشلي في الحفل وتطلق العنان لغضبها، نجد الشاب ريت باتر- الذي يعد البطة السوداء ضمن عائلته الثرية شارلستون، والذي طرد من المنطقة لسوء سمعته- يعجب بمزاجها الحاد وروحها الثائرة ونرجسيتها، ويقول لها: "كلانا من طينة واحدة".

ساعة تصوير بساعات من الحب والحرب.

نجح الفيلم في وضع أطر بدايات مغامرات سكارليت مع إعلان الحرب الأهلية، وتتزوج من شارلز هاملتون، شقيق ميلاني لإغاظة آشلي، إلى أن تلتقي سكارليت مجدداً بالشاب بريت في أتلانتا.

ويشوِّه باتر سمعتها بعد فوزه برهان مالي كبير بينه وبين بقية الرجال، حين ينجح في مراقصته لها خلال فترة حدادها على زوجها. وعليه، يقرر جيرالد والد سكارليت، العودة بها إلى تارا. لكن ريت ينجح في إقناعه ببقائها مع أسرة الزوج.

هنا الفيلم مجرد حدوتة الجدات ومثار دغدغة للعواطف وللكوادر المحنَّطة في حيز الفيلم.

ويحدث التحول الجمالي مع تصوير بانورامي لتقدُّم «جنود الشمال» باتجاه أتلانتا. ولذلك علينا مشاهدة جماليات المشاهد وقدرة الممثلة على شحن الرومانسية بالأبعاد الوطنية وسؤال الهوية(...)، وكان ذلك خلافاً لما أرادت هوليوود؛ إذ تقرر سكارليت البقاء لمساعدة ميلاني في ولادتها، فتضطر للاعتماد على ريت لإخراجها وأسرتها من المدينة، ويسرق الأخير حصاناً وعربة للتمكن من إنقاذهم.

وبعد هروبهم من أتلانتا، يقرر

ريت فجأة، الانضمام إلى جنود الجيش الاتحادي الجنوبي خلال انسحابهم الأخير. وقبل مغادرته لسكارليت يطلب منها أن تمنحه قُبلة، لكنها ترفض. وبينما هو يحاول إرغامها على ذلك، ينفجر غضبها، وتقول له إنها تتمنى له الموت في ساحة المعركة، ما يدفعه إلى الضحك والغياب في عتمة الليل، لتبقى وحيدة مع ميلاني وابنها بو وخادمتها بريسي.

بعد مضيٍّ بضعة أشهر تعود سكارليت إلى أتلانتا، لالتماس المال من ريت، بهدف إنقاذ عزبة تارا من الانهيار. وهناك تخبرها العمة بيتي أنه في معتقل في السجن العسكري من قبل الشماليين لسرقته ذهب الاتحاديين. وتحاول خداعه بحجة إنقاذ حياته، لكنه يكتشف كذبتها ويصارحها بكشفه نواياها. وذاك ما يثير حنقها. وفي طريق العودة إلى العمة بيتي، تقابل فرانك كيندي، طالب ودّ أختها سولين، وتبادر إلى رمي شباكها حوله بعد إدراكها أنه حقق مكانة جيدة لنفسه، وتخبره أن أختها تعبت من الانتظار، وتخلت عنه لتتزوج من غيره، وتنجح أخيراً في استمالته والزواج منه، وبالتالي تحصل منه على المال لاستعادة تارا وبقاء أسرتها فيها.

مزرعة القطن

مزرعة قطن « تارا » تقع في ولاية جورجيا الأمريكية عام 1861 ، وعشية الحرب الأهلية الأمريكية كانت مسرح أحداث أكثر من (239) دقيقة سينمائية درامية، روحها الملهم سكارليت أوهارا، الابنة الكبرى لمهاجر إيرلندي في القارة الأميركية ، جيرالد أوهارا صاحب المزرعة مع أمها إيلين، وتبدو مستاءة جداً بسبب خطبة آشلي ويلكس لقريبته ميلاني هاملتون .وبرومانسية الأفلام الكلاسيكية، نرى سكارليت تلتقي بـ ريت بتلر (كلارك غيبل)، الذي تدور حوله الملاسنات والفضائح، وهو جريء يتقرَّب منها، كما تدور نقاشات حول نتائج الحرب الأهلية، يقول فيها بتلر إن الحرب ستنتهي لمصلحة الشمال بسبب تقدُّمه الصناعي.

بالرغم من سلاسة الفيلم وطوله - فهو أول وآخر فيلم سينمائي تمتد مدة عرضه أكثر من ثلاث ساعات - فإننا نرى الرواية وقد تحولت إلى دراما واسعة الطيف. وكان رئيس شركة أفلام «سيلزنيك» العالمية ديفد أو. سيلزنيك تملك شراء الحقوق السينمائية لـرواية «ذهب مع الريح»، بعد شهر واحد من نشر الرواية في 1936 .

ومما شكل قوة إضافية إبداعية للفيلم أنه تتالى على استكمال عمليات إخراجه مخرجه الأول « فيكتور فليمنغ» ومن ثم « جورج كوكر» وتلاه « سام وود»، فعبروا بالفيلم إلى حقل السينما الكلاسيكية الإبداعية الواعية، لظرفية نشوء أميركا كمجتمع صناعي وقوي في تلك البقاع البعيدة عن العالم والشرق تحديداً.

المنتج «المجنون» ديفد سيلزنيك، كما وصفته صحف العالم وقت الإنتاج، قال عن «ذهب مع الريح» : «في الظهيرة أعتقد أنه إلهي، وفي منتصف الليل أعتقد أنه تافه. أحياناً أعتقد أنه أعظم فيلم في التاريخ. لكن، إذا كان مجرد فيلم عظيم فقط، سأظل راضياً.»

النموذج الكلاسيكي المذهل

كانت أميركا بحاجة إلى أسطورة أو أقصوصة تلهّى بها العالم عمّا يحدث في الداخل:

سينما هوليوود أرادت خلق شخصيات تتنبأ بقوة الجنوب الضعيف، وأنه سيهزم في الحرب. لذلك فإن الفيلم حذف شرح ريت لسكارليت المندهشة عن أن الحرب الأهلية لم تكن بسبب «السود» فقط بل ستكون «دائماً هناك حروب لأن الرجال يحبون الحروب»، وهذا هو الرابط المفقود بين الفيلم والرواية.

كما أن الفيلم حظي بموسيقى للمايسترو «ماكس شتاينر» خصصت معالمها النغمية للفيلم، وبقيت إلى اليوم» ثاني أعظم موسيقى تصويرية في تاريخ السينما العالمية.»

وكان أن افتتحت عروض الفيلم الأولى في 15 ديسمبر 1939، وتوِّج العرض مع ذروة احتفالات دامت ثلاثة أيام، استضافتها شركة مايور للعروض والإنتاج السينمائي وحضرها نجوم الفيلم، واشتملت على حفلات استقبال، وآلاف الرايات الخاصة بالفيلم، والصور المعلقة على المنازل والمحلات. أعلن حاكم جورجيا يوم 15 ديسمبر إجازة للولاية. وهذه الذكرى تحدَّث عنها الرئيس الأمريكي جيمي كارتر واعتبرها الحدث الإبداعي العالمي، وأنه في وقته كان «أكبر أحداث الجنوب في حياتي.»

ردود فعل

فاز الفيلم بِـ 8 جوائز أوسكار، واختاره معهد الفيلم الأمريكي

«ذهب مع الريح»..

ليكون الرابع في قائمة الأفلام الأمريكية المائة الأفضل في القرن العشرين. وحتى عام 2006 أصبح الفيلم ثاني أعلى الأفلام إيراداً في تاريخ السينما الأمريكية .
وجاءت جوائز الفيلم لتحاكي ما آلت إليه حال السينما الهوليوودية والأوروبية، قبيل الحرب العالمية الثانية، وتلك الشروط التي سارت عليها صناعة النجم، لهذا وصلت جوائز: أفضل ممثلة في دور رئيسي لعظيمة السينما « فيفيان لي – التي قامت بدور سكارليت أوهارا»، وكانت معجزة في العمل والصبر، ونجحت في أن تكون نموذجاً للمرأة الأنثى في هوليوود بعد الفيلم.
وفي 1998، صنَّفه معهد الفيلم الأمريكي في المرتبة الرابعة في قائمته لأعظم مائة فيلم. واختير لحفظه في سجل الأفلام الوطنية في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أعيد ترميمه بالكامل رقمياً.
يختتم الفيلم مشاهده على سكارليت وهي وحيدة، وقد قررت أن تبني حياتها وحياة مزرعتها من جديد، وفي شكل ملحمي يليق بمسرحية لبريخت، صارخة: «إن غداً ليوم آخر».
إن كل من قرأ أساطير التاريخ الأميركي المعاصر يعرف أن انتصار «الشماليين» في الحرب الأهلية هو الذي وضع حداً لذلك النوع من الحلم الأميركي المبكر.
نحن نعيد مشاهدة الفيلم، نحتمي هنا بكل جماليات الفيلم من دراما ونجوم الصف الأول والمخيال الرومانسي المذهل.
ونعيد النظر إلى الشاشة:
ها هو ، ما زال من أكثر نتاجات السينما الأميركية روعة ، ينجح في إجابتنا على سؤال معرفي غربي عن وعي الفن والحياة عبر نظرية السينما: ما هي أهمية الحكاية التي تدور أحداثها في ولاية جورجيا الأميركية في العام 1861، وتبدأ عشية وصول الحرب الأهلية بين الجنوب والشمال، إلى تلك الولاية؟ ولماذا جسدتها كل هذه الدقائق في الفيلم:
هيا أعيدوا فرص مشاهدته!.

روجير إيبيرت

ربما كان الناقد الأميركي «روجير إيبيرت » أكثر نقاد العالم فهماً لما يجري داخل فيلم « ذهب مع الريح» ، وقال عنه:
ينظر فيلم (ذهب مع الريح) صوب الحرب الأهلية الأمريكية بعينٍ عاطفية، حيث إنه يفضل اختيار "الجنوب القديم" بدلاً من "السعادة المثلى"، ويرى أن السبب وراء خوض الحرب لم يكن للتغلب على قوات الاتحاد وتحرير العبيد، بل كي تنال الآنسة سكارليت أوهارا الجزاء المنصف عن أعمالها، مع العلم بأن الظروف المحيطة بنا هي التي تشكل ماضينا المرير. وعلى الرغم من احتفال (ذهب مع الريح) بعيد صدوره السبعين، فهو لا يزال فيلماً مهماً وخالداً، لأنه ببساطة، يحكي قصة بديعة، ويقصها بحرفيةٍ مدهشة.
ويصيب «إيبيرت» في تحليله لأفكار «الفيلم بكونه مولوداً من رحم رواية شائعة»
فكرة الفيلم وتوقيت إنتاجه كانا مناسبين لطبيعة القصة التي سيرويها، فشخصية سكارليت أوهارا كسيدة عصرية منفتحة وعنيدة لا تنتمي لحقبة الستينات من القرن التاسع عشر، بل لعقد الثلاثينات من القرن العشرين.
وقد تم التحضير لظهورها بهذا الشكل تحت تأثير "عصر الجاز" للكاتب فرانسيس سكوت فيتزجرالد الذي حرر النساء من الأعراف الاجتماعية، ومن خلال الممثلات الجريئات اللواتي فرضن أنفسن في تلك الفترة، وعلى إثر واقع الكساد الاقتصادي الذي أرغم النساء للبحث عن العمل خارج المنزل لأول مرة.
(عصر الجاز: ظهر هذا العصر بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وأحد مؤسسيه هو فرانسيس سكوت فيتزجرالد، مستوحياً اسمه من موسيقى الجاز التي شهدت رواجاً شديداً في تلك الفترة، وأطلق عليه "صوت الحداثة" ، خاصة مع بداية ازدهار الصناعات التكنولوجية، ولتشدُّده في سماع رأي الفرد الآخر واستقلاليته، وقد كان له بعد ذلك تأثير واضح على كافة أنواع الفنون المرئية والمسموعة).
ولعل هوس الإنتاج وبالتالي الإخراج ، قد منحا الفيلم أنوثة جمالية التقط أطرافها النقد: رغبات سكارليت ونزواتها

الجامحة لا دخل لهما بأساطير الأزهار الجنوبية الرقيقة بقدر ما هي مرتبطة برموز الممثلات المثيرات في الأفلام، وهن اللواتي شكلن طباع المرأة التي أُلِفت شخصية سكارليت (مارغريت ميتشيل) ومنهن: كلارا بو وجين هارلو ولويز بروكس وماي ويست. كانت سكارليت امرأة ترغب في التحكم بمغامراتها الجنسية، وهو السبب الرئيسي وراء شعبيتها، كما أنها حاولت أن تسيطر على مصيرها الاقتصادي في السنوات التي تلت انهيار المجتمع الجنوبي، بزراعتها القطن أولاً وإداراتها لتجارة خشب ناجحة ثانياً. لقد كانت الرمز التي احتاجته الأمة آنذاك وهي على مشارف الحرب العالمية الثانية، وكأنها الشقيقة الروحية لـ"روزي عاملة المصنع".

وعلينا أن نؤكد- أيضاً أن «روزي» عاملة المصنع: هو مصطلح يُطلق على المرأة الأمريكية العاملة في الفترة ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية، وإحداهن تدعى روزي ويل مونرو، وهي من أوائل النساء اللواتي عملن في مجال المصانع الحربية، وألهمت الكثير منهن للعمل في الحقل نفسه، وقد تمكنت من تحقيق حلمها بقيادة الطائرة وهي في الخمسين من العمر.

في الرواية- يقارن ايبيرت : لم يكن من المسموح لسكارليت طبعاً أن تتزوج ثلاث مرات، أو أن تطمع بالحصول على آشلي اللطيف، زوج ميلاني، أو أن تطلق النار على جندي شمالي، أو أن تمنع زوجها الثالث الاقتراب من سرير الزوجية، كي تحافظ على خصرها الأنيق من تبعات إنجاب الأولاد. الشخصية أذهلت الجمهور (وما تزال حتى يومنا هذا) لما كانت تقوم به من تحديات خطرة وهي تعيش في عالم ذكوري بحت، وعليه كان من المحتم في النهاية أن تُعاقَب على مثل هذه الأفعال، وهو ما يفسِّر قيمة الجملة "بصراحة يا عزيزتي، أنا لا آبه إطلاقاً». فلو اختتم الفيلم أحداثه بانتصار سكارليت على الجميع، فلربما لن يكون بنفس النجاح الذي بات يتمتع به حالياً. الجمهور الذي شاهد الفيلم عند صدوره (النساء أكثر من الرجال على ما أظن) كان يريد أن تتلقى سكارليت ضربة موجة، حتى وإن كان غداً، بالطبع، يوم جديد.

صور وحكايات

على إثر الفيلم ، من الضروري مشاهدة الممثلين(كلارك غيبل وفيفيان لي)؛ إذ لعبا دورين هما من أكثر الأدوار رومنسية وحكائية في عصر الحرب الأهلية، فكلاهما كان مدلّلاً خلال فترة عملهما داخل نظام الأستوديو الهوليودي الذي نفخ في وجوهنا صوراً وسير ذاتية مثالية عن الممثلين آنذاك، غير أننا الآن نعلم كم كانت حياتهما فاسدة: غيبل اللعوب السكير تستر بفضائحه تحت مظلة الأستوديو الذي كان يعمل معه، ولي الحسناء مدمنة المخدرات الهستيرية دفعت كل رجل من الذين أحبوها إلى حافة اليأس.

لقد قدم الممثلان في دورهما ما يتمتعان به من خبرة وذوق متكلف وغرور متبجح، والكاميرا بدورها لا تعرف الكذب، وعادةً ما تعرض أكثر ممّا تتطلبه القصة، فتلتقط وميض أعينهما وتقرأ انفعالات جسديهما، بوصفها رغبة كل واحد منهما في المضي بهذا التحدي الجنسي تجاه بعضهما. تمعن في أحد المشاهد الأولى للفيلم، حيث تقع عين كل واحد منهما على الآخر خلال حفلة الشواء التي تقام في مزرعة عائلة ويلكس. ويلاحظ الناقد تيم ديركس ذلك "ريت يُبادل سكارليت نظرة تنطوي على الشهوة والتحدي" ويضيف: "سكارليت تشعر أنه يُخاطبها بعينيه بقولها: إنه ينظر إليَّ وكأنه يعلم كيف أبدو تحت ثوبي". وكلاسيكية حضارة «ذهبت مع الريح» ، كما أراد الفيلم أن يوثق، تجعلنا نثير سؤال المتعة السينمائية: لماذا يبدو أن الأمر الأكيد أن سكان أميركيا الأصول- العبيد، لم يروا الموضوع بنفس هذه الشاعرية التي تعرضها الافتتاحية، فالفيلم يتجاهل الحقيقة المرّة بأن السكان حصلوا على هذه الأراضي الزراعية المهذبة بفضل سواعد العبيد وعرقهم (الفيلم يتعاطف مع إصابة سكارليت بندبة على يديها أكثر من شتى جرائم العبودية). غير أن الفيلم، من خلال يول ايبيرت، يمنح شخصياته الأمريكية ذات الأصل الإفريقي ما تستحقه

«ذهب مع الريح»..

من عمق وإنسانية. وتلعب الممثلة هاني مكدانييل دور المربية (مامي)، وهي أكثر شخصيات القصة عقلانيةً وحكمة (حصلت على أحد أوسكارات الفيلم الثمانية). ومع أن الجملة "لا أعرف شيئاً عن إنجاب الأطفال" ستبقى تلازم الممثلة بترفلاي مكوين بدور (بريسي)، إلا أن الشخصية بشكل عام مثيرة للاهتمام وثورية في روحها. الفيلم يعيش في سينماتيك العالم ليأتي من عالم يختلف بقيمه ونظرياته عن عالمنا نحن، وهو بالطبع، حال أعظم الكلاسيكيات الأدبية، بدءاً من هومير وشكسبير؛ إذ إن فكرة نقل (ذهب مع الريح) للتاريخ بشكل صحيح وحرفي لن تستحق عناء تصويرها وصناعتها، فضلاً عن الأكذوبة التي سيحملها في ثناياه . بضعٌ من لقطات (ذهب مع الريح) لا تزال تحمل القوة نفسها التي تأسر الأنفاس في الصدور، ومن بينها مشهد حرق أتلانتا، والرحلة إلى تارا ولقطة "طريق الموتى"، وهو دربٌ نرى فيه سكارليت تطوف بين دماء ضحاياه، ومن ثم تحلِّق بصيرة الكاميرا عالياً كأن الاتحاد أضحى رجلاً طريح الأرض، ينزف أمامنا من علوٍّ شاهق وسحيق.

يوصلنا الفيلم إلى سحرٌ مبهج في الحسِّ البصري لدرجة أنه يلاقي استحسان الجمهور المعاصر، في حين أن المخرجين هذه الأيام يتلقون تدريبهم من صور التلفزيون التي لا طعم فيها ولا رائحة. راقِب المشهد الذي يعرض سكارليت ووالدها وهما يعتنيان بالأرض، حيث تعود الكاميرا إلى الخلف، فنشاهد سواد مثول ظليهما إلى جانب شجرة كبيرة، وكيف تحتويهما طبيعة الأرض الخلابة، أو لاحِظ الطريقة التي تصوّر بها ألسنة لهب حريق أتلانتا كالستارة التي تلف عربة سكارليت أثناء رحلتها.

حصد فيلم (ذهب مع الريح) إصدارات وعمليات ترميم زادت على 4 مرات رئيسة، وهناك محاولة خامسة قادمة تبنتها جامعة كنساس، فبعد ظهور نسخ في أعوام 1954 و1961 و1967 (نسخة "الشاشة العريضة" الفاشلة) و1989، وأخيراً النسخة المنقحة لعام 1998 بقي الفيلم حاضراً في الأذهان لسنين عديدة قادمة، وهو مثال ممتاز على فنية هوليوود وتجسيد تاريخي لتأثير العاطفة على حضارة ذهبت مع الريح، لكنها لن تنسى أبداً، وما زال الجمهور ينتظر النسخة الرقمية التي تعمل عليها جامعة فيها كليات للتقنيات.

بطاقة الفيلم التقنية:

إخراج
فيكتور فليمنغ
جورج كوكر .
سام وود .

السيناريو سيدني هاوارد

الممثلون

كلارك غيبل - ريت بتلر
فيفيان لي - سكارليت أوهارا
ليزلي هاوارد - آشلي ويلكس
أوليفيا دوهافيلاند - ميلاني هاملتون
توماس ميتشل - جيرالد أوهارا
باربارا أونيل - إيلين أوهارا
إيفلين كيز - سوالين أوهارا
آن رذرفورد - كارين أوهارا
جورج ريفز - ستيوارت تارلتون
هاتي مكدانيل - مامي
أوسكار بولك - بورك
بترفلي مكوين - بريسي
فيكتور جوري - جوناس ويلكرسون
إيفيرت براون - بيغ سام
هاوارد ك. هيكمان - جون ويلكس
أليشيا ريت - إنديا ويلكس
راند بروكس - تشارلز هاملتون
كارول ني - فرانك كيندي
كامي كينغ - بوني بلو بتلر
أونا مونسون - بيل واتلنغ

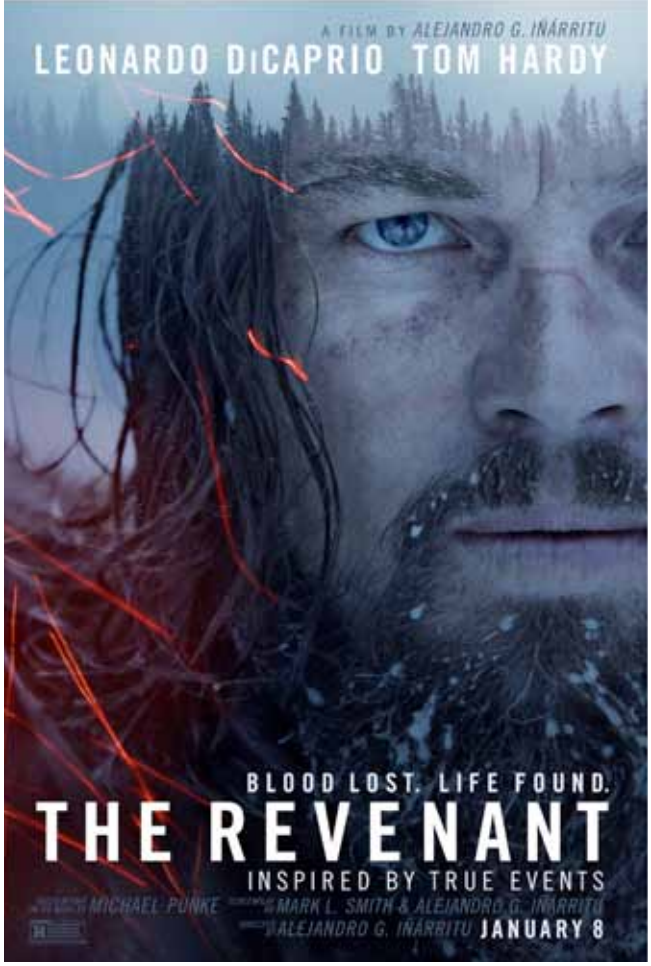
جوائز الأوسكار

أفضل فيلم - ديفد أو سيلزنيك، المنتج
أفضل مخرج - فيكتور فليمنغ
أفضل ممثلة في دور رئيسي - فيفيان لي
أفضل ممثلة في دور ثانوي - هاتي مكدانيل
أفضل مخرج فني - ليل ر. ويلر
أفضل تصوير سينمائي ملون - إرنست هالر وراي ريناهان
أفضل مونتاج - هال. ك. كيرن وجيمس أي. نيوكوم
أفضل سيناريو - سيدني هاوارد

محمد أبو عرب

قراءات النقاد وانطباعات المشاهدين تتفق على أهم الأفلام لعام 2016

لا تتوقف التقارير الإعلامية والمواد الإخبارية عن ترتيب الأفلام الصادرة في العام ٢٠١٦ وفق قائمة من المعايير، أهمها: آراء النقاد التي تعنى بجودة الفيلم ودقة صنعته، والأكثر إيرادات على شباك التذاكر، إضافة إلى الترتيب الذي يراعي تكلفة الإنتاج، وأجور الممثلين وغيرها من المعايير.



على الرغم من ذلك تكاد مجمل تلك القوائم، بتغير معاييرها، تجمع على خمسة أفلام من بين أكثر من عشرين فيلماً لاقت حضوراً في المشهد السينمائي العالمي، فلا يمكن الحديث عن أهم الأفلام التي تركت علامة في تاريخ السينما المعاصر لهذا العام من دون التوقف عند فيلم The Revenant "العائد"، أو Arabian Nights "الليالي العربية"، أو "the room" "الغرفة"، أو "The Assassin" "القاتل المأجور"، أو "The Legend of Tarzan" "أسطورة طرزان".

تكشف مختلف القوائم المعدة لتتبع أهم الأفلام حتى منتصف العام 2016 عن رؤية متقاربة بين آراء النقاد المتخصصين، والإعلاميين المتابعين، إضافة إلى المشاهدين ومراجعاتهم السريعة لتقييم الفيلم على تطبيقات السينما العالمية، ومواقع تحميل الأفلام.

The Revenant "العائد"

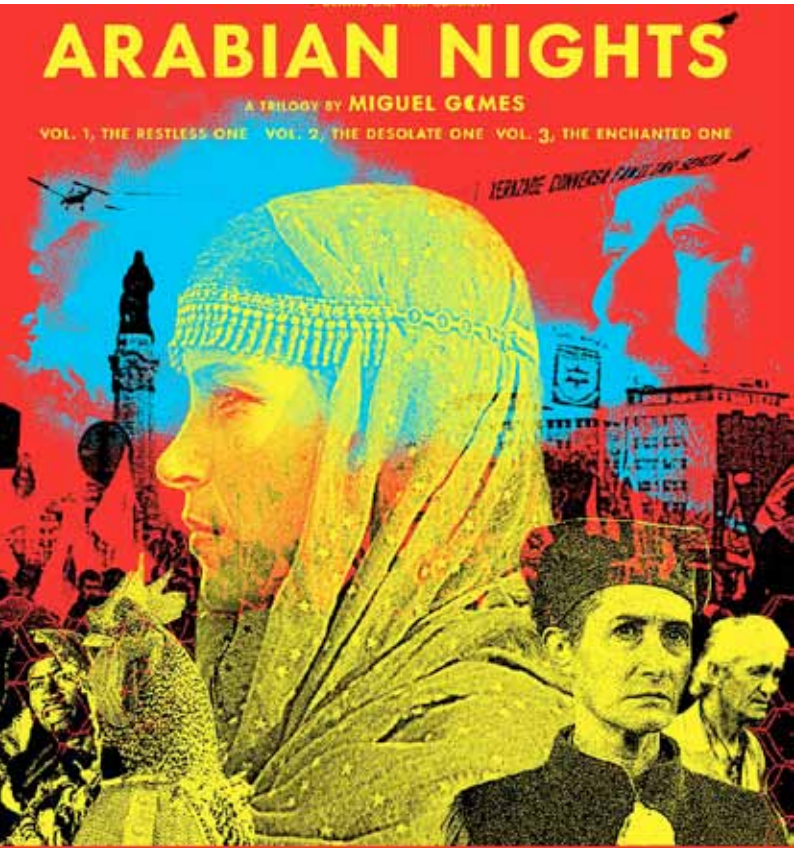
يصنف فيلم «العائد» الذي أحدث علامة فارقة في تاريخ بطله الممثل الشهير ليرانلدو دي كابريو، بعد أن حصل أخيراً على جائز الأوسكار عن فئة أفضل ممثل، يصنف من بين أفلام الإثارة أمريكية، وهو من إخراج صاحب القائمة الطويلة من الأفلام الشهيرة المخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليز إينياريتو مخرج فيلم «الرجل الطائر»، الذي يتجاوز مساحة الإخراج ليشكل حضوراً في التأليف، والتمثيل، والموسيقى.

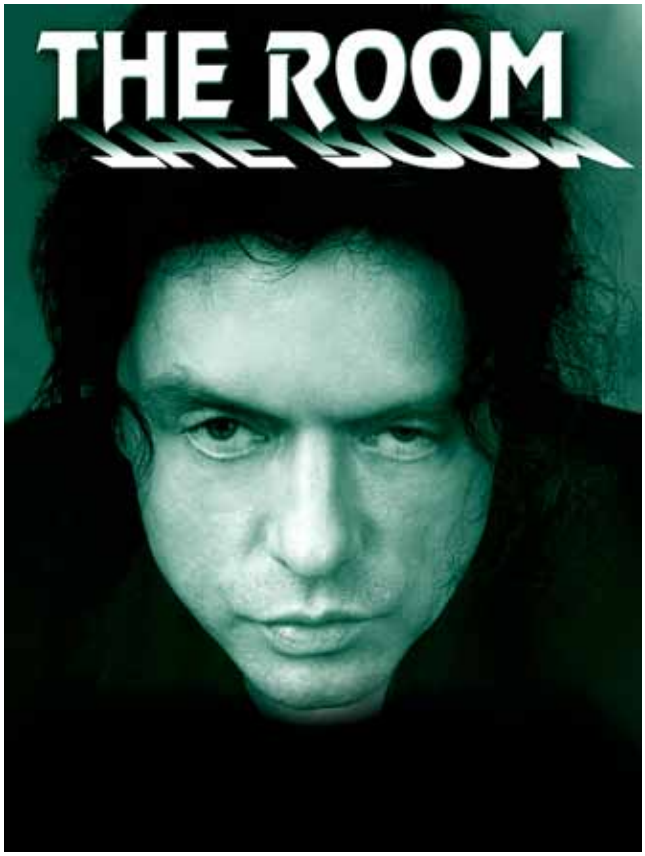
تدور أحداث «العائد» في عام 1823 ومستوحاة من حياة صياد الفراء هيو غلاس، حيث يستند الفيلم إلى نص من تأليف مارك إل سميث وإيناريتو، ومقتبس جزئياً من رواية حملت العنوان ذاته للكاتب مايكل بنك، وجاء الفيلم من بطولة ليوناردو دي كابريو، وتوم هاردي، وويل بولتر، ودومينال غليسون.

ترشح الفيلم لـ 12 جائزة الأوسكار، فاز بثلاثة منها هي: أفضل تصوير سينمائي للوبزكي، وأفضل مخرج لأليخاندرو، وأفضل ممثل لليوناردو دي كابريو.

Arabian Nights "الليالي العربية"

ويأتي فيلم Arabian Nights "الليالي العربية" ليفتح الباب على الأثر العميق الذي تركته حكايات ألف ليلة وليلة في المخيال الإبداعي الغربي، إذ يستوحي





الفيلم حكايته من مقتطفات أدبية مختارة معروفة بـ (ألف ليلة وليلة) متخذاً منحى آخر يميل إلى الواقعية والتركيز على شخصيات الطبقة الاجتماعية السفلى. ويصنف الفيلم ضمن أفلام الدراما، والكوميديا، ويأتي من إخراج بيير باولو بازوليني وسيناريو داسيا ماراياني، وبيير باولو بازوليني، ومن بطولة نينتو دافولي، وفرانكو تشيتي، وفرانكو ميرلي، حيث يروي المخرج إسقاطاته الفكرية في الفيلم عدداً من مختارات إيروسية، وقصص غرامية تراجيدية على العكس من قصص ألف ليلة وليلة تنتهي بنهاية سعيدة.

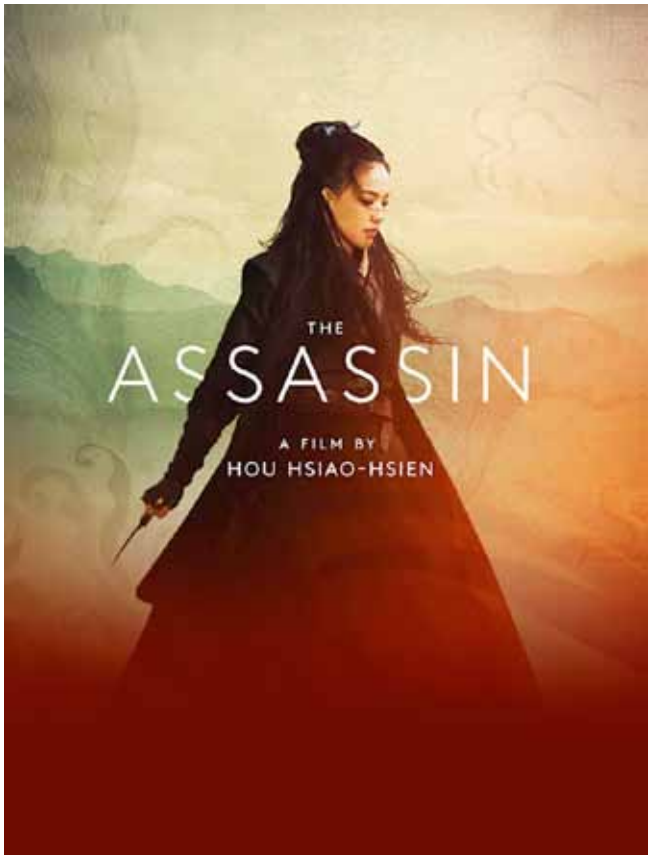
"The Room» "الغرفة"

يسجل فيلم الغرفة علاقة جديدة بين السينما والرواية في الإنتاج الفني الغربي، إذ يستند إلى رواية واقعية، للكاتبة إيما دونوغو والتي حققت مبيعات كبيرة عند صدورها في العام 2011، حيث تروي قصة مروعة حول امرأة شابة تدعى «ما»، ظلت رهينة لمدة سبع سنوات في مخبأ بحديقة مختطفها.

تسعى «ما» في الفيلم الذي جاء من إخراج الايرلندي ليني أبراهامسون، لخلق عالم جميل لابنها جاك، البالغ من العمر خمس سنوات والذي ولد في الغرفة ولا يعرف ما يجري خارج جدرانها، سوى ما يرويه له خاطف والدته. لتقمص دور «ما»، عزلت الممثلة بري لارسون نفسها عن العالم المحيط بها لفترة محددة. جاء الفيلم من بطولة بري لارسون، ويعقوب تريمبلاي، وجوان ألين، ووليام ميسي، ونالت لارسون جائزة الأوسكار عن فئة أفضل ممثل لعام 2016، عن دور جوي نيوسوم في الفيلم.

"The Assassin» "القاتل المأجور"

يعود المخرج التايواني هو سياو - سيين إلى مساحة مغايرة في تجربته الإبداعية، ليحصل عن فيلمه «القاتل المأجور» على جائزة أفضل مخرج لعام 2016 في مهرجان كان السينمائي، إذ يقدم واحد من الأفلام التي تروي أحدى صور الثقافة الشرق آسيوية، ويفتح الباب على الجانب المظلم للقتل في الحضارة الصينية القديمة. تدور أحداث الفيلم في



الصّين، خلال القرن الثّامن، حيث تظهر شخصية في بينيانغ، كقاتلة مأجورة، وجّهتها عمّتها لقتل عدد مسؤول في الدّولة فتخرج في مهمتها لتجد نفسها بعد عدد من المهمات أنها في مواجهة مع مسؤول وقعت في حبه، فتتراجع بعد صراع طويل عن قتله، لتصل في النهاية إلى قرار تعود فيه إلى عمّتها وتنسحب من مهامّها.

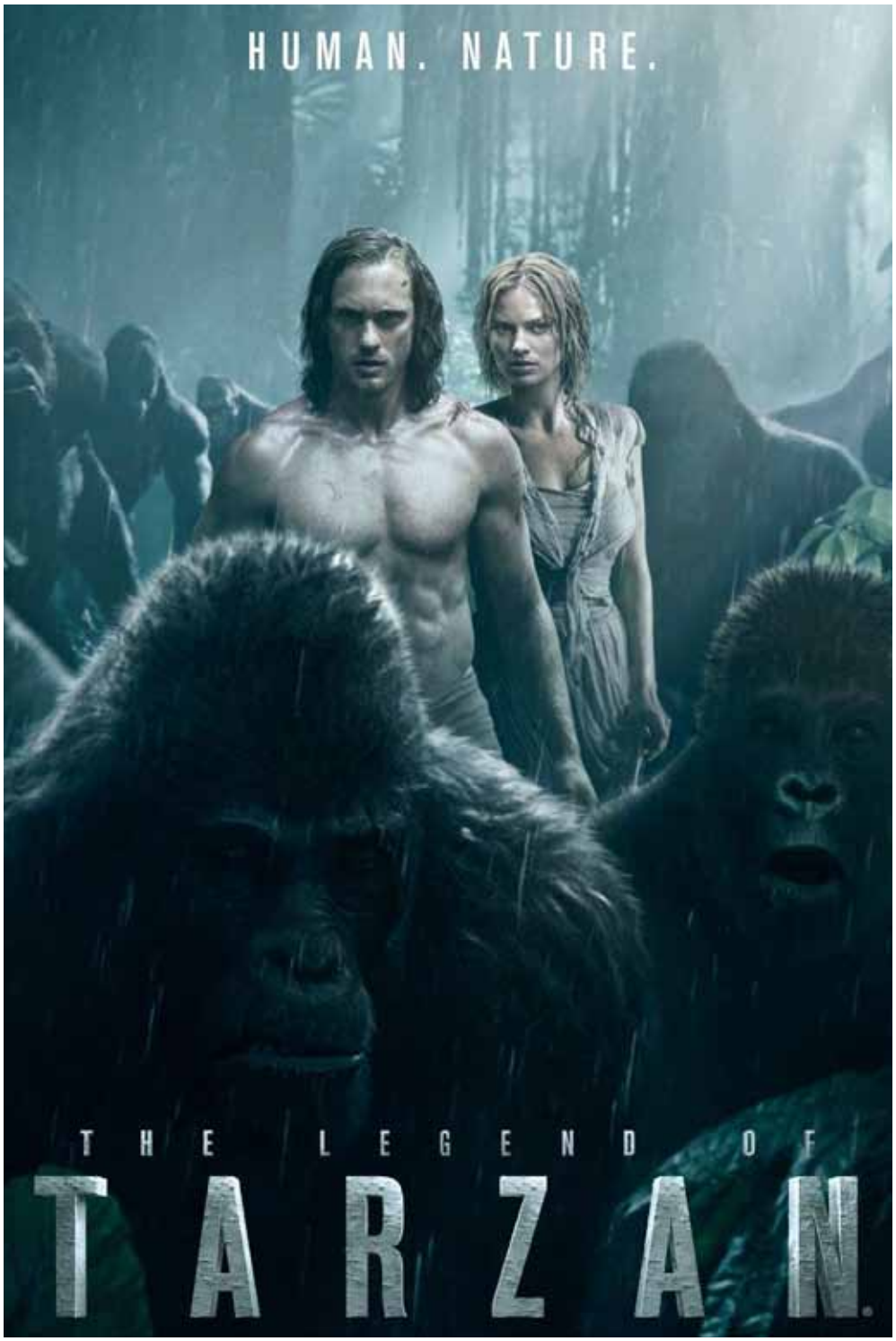
The Legend of Tarzan

"أسطورة طرزان"

أما فيلم «أسطورة طرزان» فيذكر أجيال عديدة من المشاهدين بطفولتهم حين كان طرزان واحداً من أشهر الرسوم المتحركة المعروضة على الشاشة الصغيرة في العالم العربي والغربي، إذ يعد الفيلم إعادة إنتاج لحكاية شهيرة، تعود جذورها إلى الحكاية العربية المعروفة في التراث العربي «حي بن يقظان».

يحكي فيلم «The Legend of Tarzan – أسطورة طرزان" عن "جون كلاينتون" الرجل الذي فُقد من أبويه وهو صغير في الغابة ويتربى على يد بعض القرود حيث يسمى "طرزان".

يلتقي طرزان بالفتاة "جاي كلاينتون" فتنقذه من الحياة في الأدغال وتنقله للعيش في لندن. وبعد فترة من ذهاب "طرزان" الى لندن، يُطلب منه المساعدة في مهمة في أدغال "الكونغو"، فيتعين عليه الانخراط مع من هناك من حيوانات وجمع معلومات وتهيئة الجو هناك من أجل إتمام المهمة، ولكن أثناء ذلك وأثناء تنفيذ المهمة يحدث الكثير من المشاكل، ويقع "طرزان" وحبيبته في الكثير من المشاكل.



خاتمة

عبدالكريم قادري

حاجتنا للسينما

عبدالكريم قادري

تعددت الفنون واتسعت، وصارت خُبزاً يومياً لكثير من الأمم والحضارات. ولا شكّ في أن السينما ستقود قاطرة هذه الفنون جميعاً، بوصفها فناً جامعاً ومُحتوياً. ولا بد لنا نحن كعرب أن نطرح سؤالاً جوهرياً عن مدى فهمنا لفنية السينما وقوّتها الثقافية والحضارية والاقتصادية والاجتماعية، وهل هناك محاولات لتطويع هذا الفن وجعله في متناول الجميع؛ بمعنى أن تقوم المؤسسة الرسمية بتقديم المعرفة النظرية وآليات هذه الصناعة ومبادئها، وسبل حماية الفرد منها. ولن يكون هذا سهلاً إلا إذا توفرت نيّة حقيقية للمؤسسات العربية بتوفير المُنتَج السينمائي البديل للجمهور، الذي إنْ لم يجده في سوقه المحلية فمن المؤكد بأنه سيلجأ للآخر، الذي سيقدِّم أفلامه، وفيها ما فيها من جرعات وأهداف خَفيَّة وظاهرة، تنعكس بشكل أو بآخر على شخصية المشاهد العربي على المدى القريب والمتوسط والمستقبل. ومن هنا تسقط حصانة المشاهد العربي، وبالتالي يمكن القول إن هناك ثُقباً في أمننا المعرفي والفني والسينمائي، ما فتئ يتسع، تجب علينا مجابهته بواسطة تقديم الفهم الجيد للسينما، بخلق البديل الثقافي، الذي يتمثَّل في تنويع إنتاج الأفلام، وملامسة مختلف المدارس السينمائية، وبلورتها كصناعة حقيقية في الساحة، وجعل هذا الفن خبزاً يومياً للفرد، لتحصينه من منتَج «الآخر»، وتشييد جدار وعي له، يحميه ويُحصِّن ذائقته وتقبُّله. ولجعل هذا الأمر حقيقياً، لا بد لصُنّاع السينما العرب من أن يتوحدوا ويسطّروا استراتجية مقاومة، لحماية العادات والتقاليد والتراث، لتبقى ضمن الثقافة والحضارة العربية، وذلك بإنتاج أفلام فنية تُجسِّد المعطيات المذكورة كمورث يشكل الهوية بأبعادها الحضارية المختلفة، وتدافع في المتن عن مكوناتها بطريقة فنية بعيدة عن «الكليشيهات» الجاهزة، والمباشراتية التي تنفّر المشاهد، وتبعده عنها.

فالمشاهد العربي بحاجة ماسَّة إلى قاعة سينما في كل حي، وبحاجة إلى صناعة سينمائية تُرضي ذائقة الكل، وبحاجة إلى كسر الحواجز والخرائط العربية لتوحيد السينما العربية؛ أي جعل إمكانية صناعة السينما مشتركة موحَّدة، كأن يكون مثلاً المخرج جزائرياً، والممثل مصرياً، ومدير التصوير أردنياً، وكاتب السيناريو قطرياً، والمنتج سعودياً، وتتم العروض في كل الدول العربية دون استثناء، فمن هنا نضمن أمننا الثقافي سينمائياً.