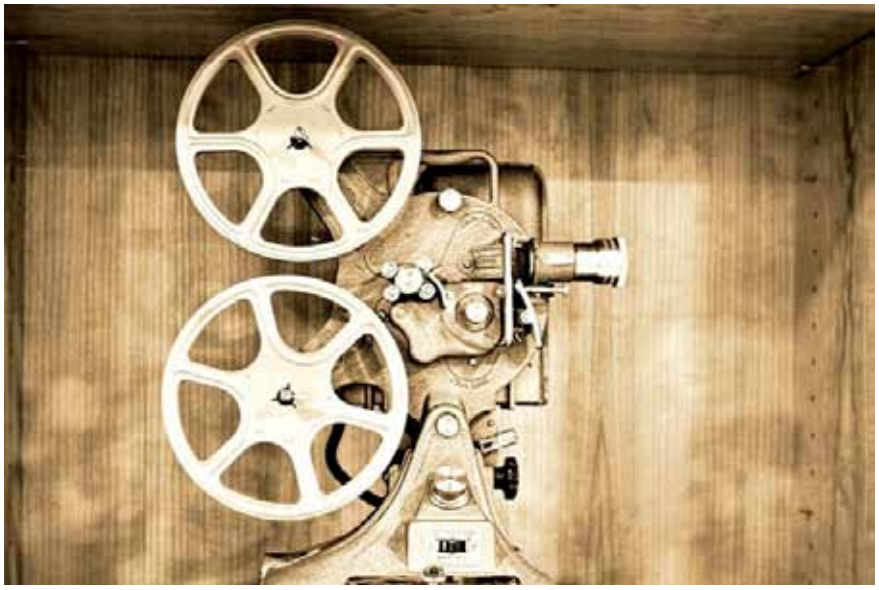
السينمائي
the cinematic



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 على (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 ورقياً. 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 كاتبيها ولا تمثل بالضرورة وجهة نظر النادي أو هيئة التحرير.

رئيس مجلس إدارة

ابراهيم الجيدة

مدير التحرير

إبراهيم يوسف

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

Norashalaby@hotmail.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

- **كلمة رئيس مجلس الإدارة** 5
- **كلمة مدير التحرير** 7

دراسات

- **تجليات الآخر في السينما** 8
  - نبيل حاجي
- **النور والظل** 14
  - بنيونس عميروش
- **تجلي الإبداع في «سرّ بيكاسو»** 18
  - مجدولين أبو الرب

قراءة في فيلم

- **غرباء كلية** 22
  - كاظم مرشد السلوم
- **إنفيرنو** 26
  - يحيى القيسي
- **في مديح المختلف** 30
  - قيس قاسم
- **البالون الأحمر** 34
  - جعفر العقيلي

ملف العدد

- **الأدب والسينما العربية بين ماضٍ مزدهر وحاضرٍ قاتم** 38
  - بوداود عميـّر
- **في النص الأدبي والسيناريو** 45
  - محمد رُضـا
- **شهادات** 49
  - أمير تاج السر
  - هشام البستاني
  - د وليد سيف
  - محمد الأصفر
  - كريم حنفي

رحيل

- **«مزازنجي» السينما محمود عبد العزيز** 55
  - محمد السيد

حوار العدد

- **د. مدحت العدل** 62
  - حاورته: نورا شلبي

مهرجانات

- **زينب تكره الثلج المتوج في مهرجان قرطاج** 64
  - لمى طيارة
- **مهرجان القاهرة السينمائي الدولي.. وتستمر دورة السينما** 68
  - عبد الكريم قادري

قراءة في كتاب

- **سينما الربيع العربي** 74
  - أمينة حاج داود

كلاسيكيات

- **وردة القاهرة الأرجوانية** 78
  - د. محمد بن حمودة

أهم الأفلام

- **أهم أفلام ٢٠١٦** 84
  - أسرة التحرير

خاتمة

- **حاجتنا للسينما** 92
  - د. مؤيد حمزة

السِّينمائيُ

أ. إبراهيـم خليـل الجيـدة
رئيس مجلس الإدارة

يعيش الواقع الثقافي العربي حالة من التراجع والهبوط في الذائقة بشكل عام، وهذا نتيجة طبيعية لحالة الظلامية التي يعاني منها الواقع المعيش الذي تسوده الحروب والنزاعات والفقر المعرفي، مما جعل الكيانات الثقافية في حالة تحدٍّ حقيقي، وأمام مسؤولية كبيرة للوقوف في وجه هذا الانحدار القسري الذي يقود مجتمعاتنا لمزيد من التخلُّف والفرقة والتطرُّف. من هنا اختار نادي الجسرة أن يكون بحجم هذا التحدي، على الرغم من العوائق الكثيرة والحواجز التي ما زال يتخطاها في جُلّ منتجه الثقافي.

وجاءت مجلة السينمائي التي نصدر منها العدد الثالث الذي بين أيديكم، لتكون ضوءاً جديداً يبدِّد هذا العتم والركود بمنتج ثقافي نوعي، يتخصص في فنٍّ مؤثر تركيبي، بات من أكثر سبل التأثير والتنشئة لكافة طبقات المجتمع. فالمجلة تخصصت في التنظير للسينما وإبقاء القارىء على تماسٍّ مع صالات العرض والأفلام ذات القيمة الفنية العالية، بقلم نخبة من الكتَّاب والمختصين من كافة بقاع العالم. وها هي تستمر في عددها هذا بتقديم صورة تليق بالذائقة التي نسعى لها، لما للسينما من تأثير عميق في المجتمعات، ومن دور في التثقيف وإثراء المعرفة.

وإذ يصدر نادي الجسرة مجلة « السينمائي» فإنّما يعلّق أملاً كبيراً على المتلقي والكاتب في التأسيس لوعي سينمائي، وتلقٍّ مدروس للمنتج الذي ساهم في زيادة حجم الاطلاع عليه كل من التلفاز والانترنت، والذهاب بشكل أعمق للرسائل التي تحاول السينما تقديمها للمتلقي إيجابا أو سلباً، مما سؤثر بشكل أفضل في حالة التثقيف التي تسعى المؤسسات الثقافية لتحقيقها، وفي مقدّمتها نادي الجسرة؛ نادي كلّ مثقف.

إبراهيم يوسف
مدير التحرير

قبل الولوج لما نريد قوله في هذه المساحة الصغيرة، لا بد لنا من شكر إدارة نادي الجسرة، ممثلة بالسيد رئيس مجلس الإدارة الأديب إبراهيم الجيدة، الذي يُصرُّ على الانتصار للفعل الجمالي الثقافي الفني، مذلِّلاً لكادر العمل كل الصعاب، لتخرج المجلة بهذه الصورة اللائقة التي نتمنى أن ترقى لذائقتكم ووعيكم.

تزداد قيمة فن السينما يوماً بعد يوم؛ هذا الفن الذي بات زاخراً بكل جديد فكري وتقني، وأضحى يلعب دوراً هاماً في تقديم الثقافة والمنتج الحضاري للشعوب على الشاشة الكبيرة، مستخدماً تكنولجيا الصورة وجِدَّة الطرح والحفر في عمق الأفكار لمخرجين وكتَّاب وممثلين، يسعون لتقديم الأفضل في الأفلام التي نضعها بين أيديكم وذائقتكم البصرية، والتي ساهم في اختيارها كتَّاب كبار في مجال التنظير للفعل السينمائي من بقاع كثيرة في هذا العالم.

فالسينما التي عرَّفتنا بحضارات وقيم وأفكار العالم منذ نشأتها، رسَّخت في الذهن الجمعي أبطالاً ومواقف أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الحضارة العالمية، ومن هنا تأتي أهمية هذا الفن الذي نسعى جاهدين إلى أن يعاد قراءة منتَجه بعين أخرى يقدِّمها لكم كُتَّاب المجلة بشكل مختلف.

مجلة السينمائي بدأت في العام الماضي بهدف وحيد؛ يتلخَّص في إنتاج مطبوعة ورقية تقدِّم فن السينما للناقد والقارىء على حدٍّ سواء، وذلك لافتقار الساحة الثقافية العربية لمجلة متخصصة تقدِّم الفعل السينمائي أكاديمياً وانطباعياً، وتستقطب كبار الكتَّاب والمشتغلين في مجال السينما والأدب. وقد أصدر نادي الجسرة عددين من المجلة العام الماضي، ويستمر- بهذا العدد- في عطائه الريادي المتميِّز، في ترجمة أهدافه وسياساته الثقافية الراسخة على درب النجاحات.

فمنذ العدد الأول للمجلة الذي حظي بصدىً واسع، وترحيب من القراء والنقاد، بدأت مسيرة التطوير على المحتوى النوعي والشكل، لتوفير الأفق البصريّ المريح، ويحاكي معظم فئات القراء، وهذا يظهر في العدد الحالي الذي تتصفحونه الآن، من حيث الأفكار الجديدة والذهاب لعمق الطرح، وليونة التنقل بين صفحات المجلة.

تجليات **الآخر** في السينما
الجزائر نموذجاً

نبيل حاجي - الجزائر

يشكل حضور « الآخر» في السينما ظاهرة جديرة بالدراسة ، لما رافق هذا «الآخر» بدايات السينما منذ نشأتها الأولى، وتطور عبر السنين من خلال منجزها وعبر مدارس ومشارب وتجارب دولة مختلفة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: من يحدد «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 زادت من سوء فهمها.

تعتبر السينما لغة من لغات التواصل البشري، ومن خلال هذا المنظور فهي تحمل ثقافته وأفكاره في سياقها الإيديولوجي والاجتماعي، وليست بمعزل عن أسئلة الإنسان الأولى وعلاقته مع وجوده وتفاعله فيه، بل أصبحت جزءاً أصيلاً وأداة توظف في سياقاته باختلافها... وعليه في أول مراحل وعينا الذاتي، يأتي سؤال: "من أنا؟" معلناً عن أولى صداماتنا مع حيزنا الإنساني الواسع، متجاوزاً تلك الدائرة الخاصة لنسأل عن التعريف والعلاقة، نحن والآخر؟ رؤيتنا لأنفسنا؟ وهل تلك الرؤية هي ما يحدد هذه العلاقة أم نحن بمعزل عن إملاءات الجماعة والصورة النمطية؟

انطلاقاً من أفكار الصراع الحضاري المجحفة في حق الإنسانية- على اعتبار أن صفة الصراع أولية وحتمية في إدارة عجلة التاريخ- تم استعمال السينما في سياق الدعاية الإعلامية في تدعيم الفروقات الهوياتية، وتمكين الصور النمطية المغلوطة عن الشعوب والأعراق والديانات. ومن هنا جاءت العديد من الأفلام العالمية والعربية طوال أكثر من نصف قرن تحاول أن ترسم وتقدم صورة «الآخر» في متونها الفيلمية، سواء في الحرب أو السلم، في الماضي أو الحاضر من خلال توظيف سحر السينما لتقديم «الآخر» في أشكال وتعابير وتمثيلات مختلفة تعكس الخلفية الفكرية والإيديلوجية والمالية أيضاً لأصحاب العمل.

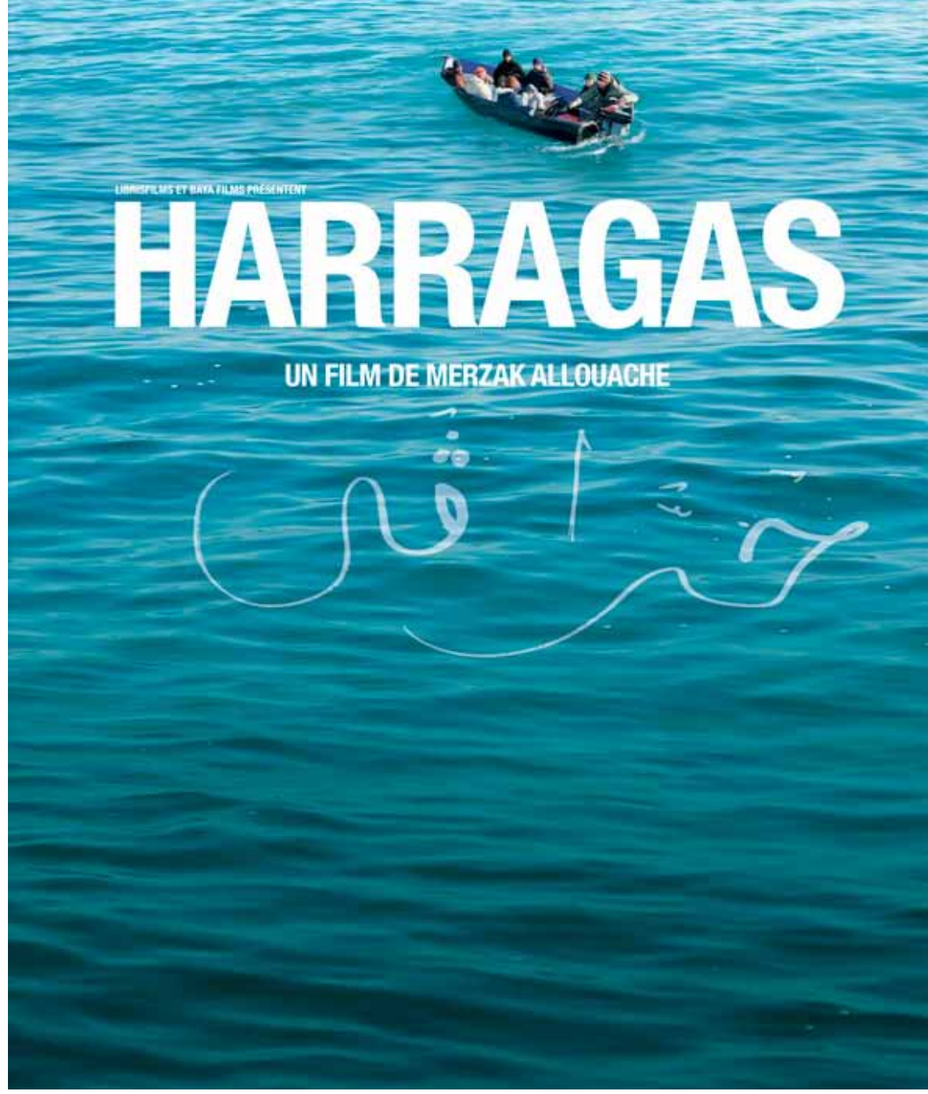
ومن هنا فالسينما الجزائرية لا تختلف من خلال مسيرتها وإنجازاتها التي تفوق النصف قرن عن هذه المقاربة في تقديمها «للآخر»، ومنها فهذه السينما ليست كتلة متجانسة ولا يصح النظر إليها كمعنى كلّي مطلق بل كتيارات وتوجهات تتأثر بالمعطيات المحيطة داخلياً وإقليمياً ضمن الإرهاصات السياسية اقتصادية الاجتماعية والثقافية، التي مرَّ بها البلد، فهناك الفيلم الذي موَّلته الحكومة ويعكس بالضرورة توجهاته الفكرية والسياسية للدولة، وهناك الأعمال المستقلة، وأخيراً أفلام مخرجي الهجرة لما أثر به من طروحات وأفكار عن هذا الامتداد الجغرافي والثقافي... لكن هذا لا يمنع وجود تقاطعات في السينما «الجزائرية» من خلال نقلها لهواجس «الذات والآخر» لدى مخرجينا، لأسباب لها صلة بتكوينهم الفني ومسارهم الإبداعي والفكري، ومدى وعيهم بالرهانات الثقافية والحضارية المختلفة، وكما يقول الكاتب رشيد بوجدرة في كتابه: «نشأة السينما الجزائرية» «المخرجون الجزائريون أتوا من محيطات اجتماعية مختلفة ولهم آراء سياسية متنوعة..»... ومن هنا ما هي تجليات الآخر في الأفلام الجزائرية، وحدود الآخر وحضوره في علاقته الجدلية بالذات والهوية في متون الأفلام الجزائرية ؟

حدود الآخر في السينما:

لا بدّ ابتداءً من أن نتوقف على مجموعة من المفاهيم التي تحدد مفهوم «الآخر»، حتى نتمكن من التحكُّم في المتغيرات في سياقها السينمائي.

فمفهوم «الآخر» مصطلح يغطي مفهومين اثنين؛ الأول يعني الفرد الذي يختلف عنا، والثاني على أنه نظيرنا؛ أي إنه شبيهنا... في حين «لا نستطيع أن نحدد مفهوم الآخر على أنه الآخر المختلف عنا تماماً والذي لا يوجد في الحيز نفسه الذي نوجد فيه اجتماعياً أو إقليمياً أو وطنياً.. وإنما الآخر هو كل ما يقع في خارج الذات الفردية (الأنا) والذات الجمعية (نحن) في إطار الشخصية الوطنية للجماعة أو الدولة أو الأمة».

ويمكن القول «أن العلاقة مع الآخر هي علاقة جدلية وأزلية وجاءت الشواهد لتؤكد علامات الاستفهام حول «الآخر» ملامحه وصورته وكينونته فيما تم استلهامه بعدها في الأدب والفن على مدى تاريخ الحضارة الإنسانية».



> ويمتد عنف «الآخر» إلى أفلام انشغلت بالمهاجرين الجزائريين أو المغاربة في فرنسا، حيث بقيت صورة الأوربي المشغِّل المستغل لعرق المهاجرين.

معالم الآخر في الفيلم الجزائري

شكل حضور «الآخر» في الأفلام الجزائرية، وخاصة التي تطرقت إلى موضوع الثورة الجزائرية والكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي، أحد أبرز ملامح هذا التقاطع؛ إذ نجد في أغلب الأفلام تركيزاً على «الهوية» الوطنية كعنصر أساسي في مواجهة الآخر أو « هاجس المقاومة ضد الآخر» من خلال إبراز معالمها عبر أهمية اللغة العربية والتقاليد وممارسة الشعائر الدينية وغيرها، وهذا حادثٌ فيما يمكن أن ندرجه في إطار الاعتزاز بالذات ومجدها» وأيضاً يمكن أن تسهم هذه الأفلام في إعادة كتابة تاريخ الأمة وهي تندرج ضمن فضاء التصالح مع «الذات» و«الآخر».. التي نجدها أساساً في فيلم «الأفيون والعصا» لأحمد راشدي المقتبس عن رواية بالعنوان ذاته للكاتب مولود معمري، وأيضاً في فيلم «الخارجون عن القانون» لتوفيق فارس وفيلم «وقائع سنوات الجمر» لمحمد الأخضر حمينه « وفيلم «دورية نحو الشرق» لعمار العسكري، وفيلم «بني هندل» للمين مرباح وفيلم «بوعمامة» لبن عمر بختي....حيث تشكل الذات بكل تجلياتها عنصراً في مواجهة الآخر، ودافعاً في محاربته، فأتت صورة الآخر أو «عنف الآخر» ترتسم من خلال «المعمر» و«العسكري» و«الحاكم المدني» و «العميل» سواء في نهبه لثروات الأمة أو في تحطيم معالمها الثقافية والدينية.... كما قُدِّم الآخر في الغالب، إما على مستوى الانتماء الجغرافي (المستعمر أو المعمر أو الأقدام السوداء) أو على مستوى الانتماء الديني والثقافي.

تتجلى معالم «الآخر» في الأعمال السينمائية الجزائرية من خلال مستويات مختلفة، حاول كل مخرج إبرازها على طريقته ضمن سياقات لها صلة بالتكوين والوعي الثقافي والفني والحضاري لهؤلاء، والمرتبطة بعملية الإنتاج الفيلمي في البلاد. فمن الأعمال من قدَّم «عنف الآخر» من خلال جملة الأفلام التي تطرقت للثورة التحريرية، محاولة إبراز الوجه العنيف للآخر -المعتدي- ومستوى تدميره للذات الوطنية ثقافةً وهويةً، وسلبه للحرية والمكان، على اعتبار أن «الآخر» هو ذلك الذي يدخل معنا في حالة استنفار أو عداء أو صراع مثلما هو الحال مع الاستعمار الفرنسي. ونلمس هذا في عدد كبير من الأفلام التي أنتجت طوال أربعة عقود من تاريخ السينما الجزائرية، مثلما نلمسه في مشهد تفجير المسجد في فيلم «بوعمامة»، وحرق الأراضي في «وقائع سنوات الجمر»، وتدمير وتهجير الأهالي في «بني هندل»..وحرق الغابات والجبال في «دورية نحو الشرق».... كما قدمت هذه الأفلام وأخرى صورة الجزائري المقهور والمطحون بآلة الاستعمار الإدارية والعسكرية... وجاء هذا التصور الذي قدَّمه المخرجون الجزائريون للآخر في إطار «استغلال ذلك الموروث الاستعماري لأهداف سياسية وإيديولوجية بذاتها، خاصة أن جل هذه الأفلام منتجة وممولة من طرف مؤسسات الدولة. لكنها أيضاً تعبير ضمني على خصوصية الهوية والذات في مواجهة «الآخر» الذي استهدف معالم الذات بالطمس والتغييب والتشويه.

ويمتد عنف «الآخر» إلى أفلام انشغلت بالمهاجرين الجزائريين أو المغاربة في فرنسا، حيث بقيت صورة الأوربي المشغِّل المستغل لعرق المهاجرين، أو العنصري الذي لا يتحمل وجود الجالية المغاربية على أرض بلاده، حاضرة دوماً في الأفلام كما في فيلم «مكتوب» للمخرج علي غانم، أو فيلم «آليس أو الحياة الحقيقة» من بطولة محمد شويخ، و«علي في بلاد السراب» لأحمد راشدي، وفيلم» خذ ١٠ آلاف فرنك وارحل» لمحمود زموري، وفيلم بوعلام قرجو «العيش في الجنة» و«إن شاء الله الأحد» ليمينة بن قيقي وغيرها.

وتنتقل صورة «الآخر» من حالة العنف والقمع إلى صورة جديدة يتحول فيها هذا الآخر

إلى مصدر الإعجاب والافتتان، حيث يظهر «السحر بالآخر» في الأفلام الجزائرية من خلال تقديم المخرج صورة ساحرة للآخر ومصدراً للغواية كما قال الأستاذ حميد تباتو، حيث نجد ولع الطفل بالمدرسة الفرنسية في فيلم «الصورة الأخيرة» للجزائري محمد الأخضر حمينه.وتعلق الفلاح بالفرنسية زوجة الضابط الجلاد في فيلم «أبواب الصمت» لعمار العسكري، ومصدراً للغواية والولع بين الشاب الجزائري والشابة الفرنسية في غمرة النضال التحرري في فيلم «حب ممنوع» لسيد علي فطار..

وانطلاقاً من أن جوهر السينما نفسه القائم على العلاقة المباشرة مع الواقع من خلال العكس المباشر لصور الواقع، يقدم المخرج مرزاق علواش في فيلمه «باب الواب» شخصية الشاب الجزائري بوزيد المقهور والمسحوق الذي يقع في غرام الفرنسية لورانس، التي يتواصل معها عبر الأنترنت، وما تمثله هذه الفرنسية من فرصة للخلاص من واقعه المزري الذي حوَّل قدومها إلى الجزائر ضيفة عليه في حالة من الحماسة والولع الشديد، وولع «الذات بالآخر» يتجسد في فليم «حراقة» للمخرج نفسه حيث «الآخر «الأوروبي وجنته هي ملاذ مجموعة الشباب الجزائري المغامر لاجتياز البحر المتوسط سراً على قارب صيد، هروباً من جحيم الواقع الذي يعيشون فيه. كما يقدم المخرج طارق تقية في فليمه «روما ولا أنتموا» حالة من قسوة الراهن الذي يعيشه كل من زينة وكمال، وهما شابان من العاصمة الجزائر، في حالة من البحث عن وسيلة للهروب من الوطن، ليس رفضاً لمواجهة واقعهم المرير والصعب في مدينة الجزائر بكل مخاطرها، وإنما هو شكل من الصمود من وطأة الراهن وانتكاساته، كما يحيلنا عنوان الفيلم على أن «روما أحسن منكم» إشارة من المخرج أن خلاص شخوصه لن يكون إلا في بلد آخر وهو لدى «الأوروبي» بالتحديد.

تتقاطع معالم الذات والآخر في أعمال المخرج إبراهيم تساكي في فيلم «قصة لقاء» حيث يقدم قصة حب بين طفل جزائري وفتاة أمريكية في منطقة نفطية بالجنوب الجزائري، والى هذا الفضاء يعود المخرج تساكي من خلال فليمه «إيروان» (كان يا مكان) إلى ذات الموضوع ليجسد قصة حب بين أمياس الشاب جزائري من قبائل الطوارق بكلود الفتاة الفرنسية التي تعرَّف عليها في صحراء جنات الشاسعة، ومدى ولعه بها إلى حدِّ هجرانه لحبيبته الجزائرية والذهاب مع كلود والاستقرار معها في فرنسا.

حدود الآخر في بعض الأفلام الجزائرية:

في سياق «ثقافة السقوط» وهي في حد ذاتها هزيمة للذات، قدَّمت بعض الأفلام الجزائرية «الآخر» من خلال شخصية «الإرهابي» كجزء من المجتمع ونتاج تحولات ثقافية وفكرية وإرهاصات اجتماعية وسياسية، فلقد اهتم المخرج السينمائي الجزائري بهذه الظاهرة التي مسَّت المجتمع وقدَّمها في أكثر من عمل، باعتبار هذا الآخر المختلف سياساً وثقافياً مع أبناء الوطن الواحد...حيث تظهر شخصية الإرهابي أو الإرهابيين كمقدمة لـ«عنف الذات» في سياق الآخر، سواء كان ممثَّلاً في شخصية تنتمي إلى المجتمع بعينه، أو حالة من الرعب الخفي يمارس سطوته على الذات الفردية والجماعية كما في فليم «باب الواد سيتي» لمرزاق علواش؛ إذ يتحول أصدقاء بوعلام في حي باب الواد الشعبي إلى متطرفين يمارسون ترهيبهم عليه نتيجة مخالفته لتعاليم الدين. كما تحضر شخصية الإرهابي في فيلم «رشيدة» ليمينة بشير شويخ من خلال التلميذ الذي أضحى ينتمي إلى مجموعة إرهابية مهدداً مدرِّسته بالقتل. ومأساة هذه المعلمة أنها تعيش الرعب والترهيب في كل مكان في المدينة التي هربت منها، وفي القرية المعزولة التي آوت إليها... كما يتطرق

المخرج بلقاسم حجاج في فيلمه «المنارة» إلى الإسلام المنحرف عن وظيفته، من خلال شخصية رمضان الشاب الوسيم الذي اختار ممارسة مهنة الطب التي تهب الحياة، لتحوله الظروف والمؤثرات السياسية والإيديولوجية إلى وجه إرهابي في جماعة تقتل الناس وتزرع الموت والدمار في كل مكان...

إلى وقت قريب كان «المُستعمر» في الأفلام الجزائرية يشكل صورة للعنف والبطش والاحتقار للهوية والانتماء الثقافي.. لكن هذا «الآخر» أضحى اليوم جزءاً من اللاشعور لدى الشعوب المغاربية عموماً كمرجعية لتحديد الذات ضمن تحولاتها الراهنة، ليشكل «الآخر» الشخصية النموذجية (في اللغة،اللباس، الأناقة...). وقد قدَّمت عدد من الأفلام الجزائرية صورة إيجابية عن الآخر مثلما نجده في فيلم «طاحونة السيد فابر» لأحمد راشدي، حيث تظهر شخصية الفرنسي السيد فابر صاحب الطاحونة مسالماً، فهو لم يغادر الجزائر بعد استقلالها، ليقدمه المخرج بذلك الرجل الذي تربطه صلة قوية مع الأرض والوطن (الذي ولد ونشأ في الجزائر)، بل أكثر من ذلك فالسيد فابر شخصية متسامحة وصامدة أمام التحولات الحاصلة في جزائر الاستقلال (مع أن الفيلم ذو منحى سياسي) حيث يتحول عنف «الآخر» من خلال السلطة السياسية والعسكرية-الجزائرية- التي تريد تأميم «الطاحونة» إلى قوة قمعية،ليلقى فابر دعماً ومساندة من طرف أهالي المدينة باعتباره نموذجاً إيجابياً..

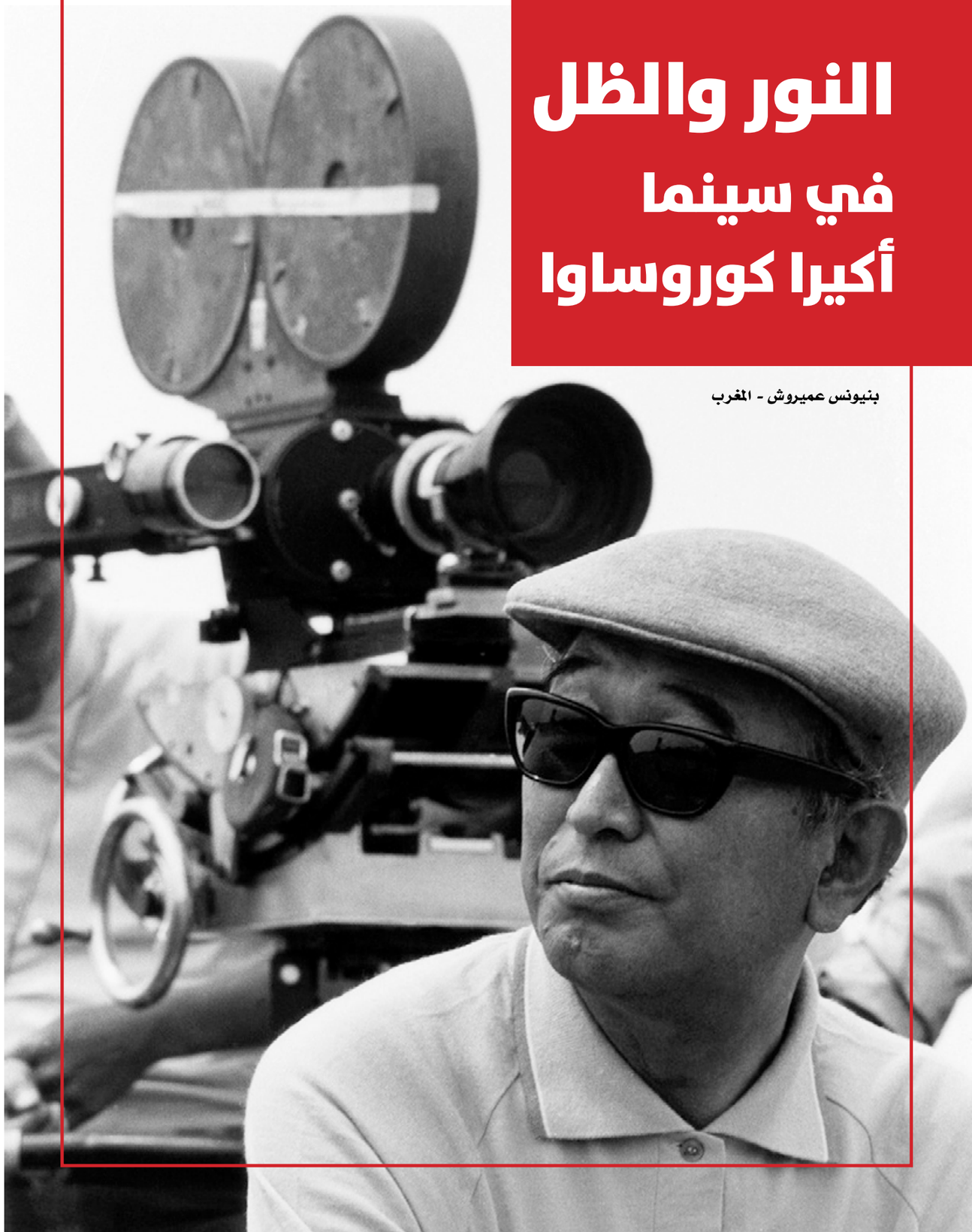
يحضر الآخر أيضاً من خلال جملة الإنتاجات المشتركة في الأفلام الجزائرية مع دول أوربية وفرنسية بالتحديد، حتى إن لم يكن «هذا الآخر» حاضراً في القصة والأحداث والشخوص فهو حاضر باللمسة التقنية والفنية (المشاركة في كتابة السيناريو،اللغة المهجنة وفي الجوانب التقنية كالتصوير، الصوت، التركيب، الموسيقى..) فتكون لهم صياغتهم السردية والضمنية في العمل السينمائي كما هو الحال في فيلم»مسخرة» للمخرج إلياس سالم، وفيلم» فيفا ألجيريا» و»دليس بالوما» لنذير مخناش، وغيرها من الأفلام.. وهذا يدخل في سياق أن السينما هنا صناعة وفن،محكوم في الغالب بمنطق التبعية للآخر... وهذا ما يطرح أكثر من سؤال حول الهوية الفكرية والجمالية، ومرجعيات الفيلم الجزائري» فيما أنتج من أعمال.

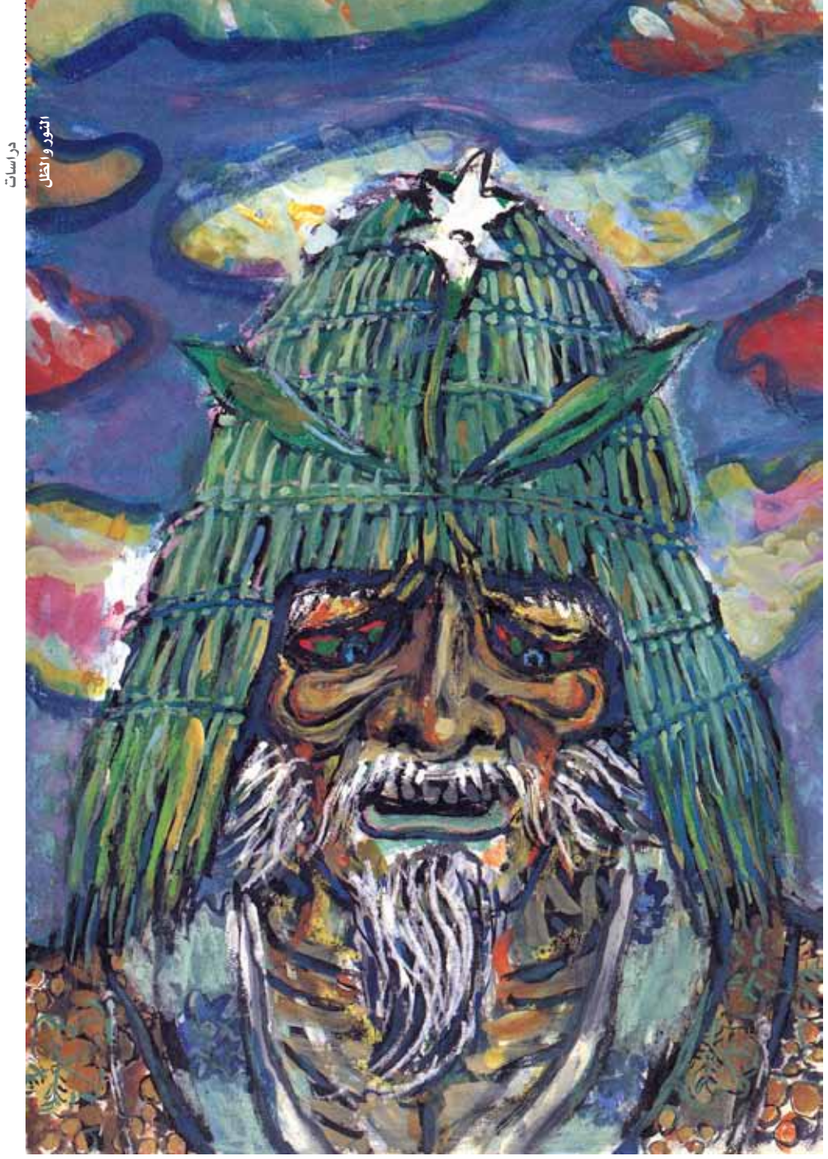
إن موضوع «الآخر» في السينما عموماً وفي الأفلام الجزائرية خاصة موضوع شائك ومتداخل، لما يحمله التراث السينمائي الوطني من تنوُّع في الرؤى والمقاربات لموضوعات لها صلة بالذات والهوية من جهة، وأخرى في أبعاده التاريخية والحضارية المتقاطعة مع راهننا اليوم.. كما أن الافتقار إلى التشخيص الواقعي لكل هذه الأبعاد التي حملها المتن السينمائي أفرز عدداً كبيراً من المقولات المغلوطة، وأبقى تأثير المفاهيم النمطية في نظرة كل طرف للآخر، فأسهم في توسيع الفجوة، وأبعد فرصة الفهم الصحيح لهذا المنتوج الثقافي، وأبقى الباب مفتوحاً لاستمرار سوء الفهم واستشراء روح العداء لدى الذات كما الآخر..

لكن الأكيد أن الهوية لم تعد تتجسد في نصوص وآثار قديمة، بل أصبحت تتجسد في امتلاك رؤية -فنية- تستطيع أن تضيف جديداً إلى عالم اليوم وتستطيع أن تكون أرضاً صلبة للحوار مع الآخر.. كما أن «الهوية شأنها شأن الثقافة ذات ترابط قوي وملتبس ومتبدل في الآن ذاته بمكوناتها»، ومن هنا أضحى دور المخرج والمبدع السينمائي أساسياً وحساساً في آن، في نقل تراث وهوية ونظرة المجتمع لكل هذه المتغيرات، التي لا يمكن أن تخرج عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية والتحولات الحضارية الحاصلة وفق -رؤية ومنظور- يعي جيداً أهمية الوسيط البصري فنياً وجمالياً، حاضراً ومستقبلاً.

النور والظل في سينما أكيرا كوروساوا

بنيونس عميروش - المغرب





يتصاعد تواشج السينما وفن التشكيل في سينما الياباني أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa (١٩١٠- ١٩٩٨) بالكيفية التي تجعل منه ذلك المخرج النبيه الذي يشتغل بخلفية الفنان التشكيلي برغبة واعية. فهل يصح التسليم بكون التعبير التشكيلي لم يستجب لتصوراته التي اختار تنفيذها بالتصوير الضوئي، بناءً على خبرته في الرسم والتصوير الصباغي أعتقد أنه يمثل الحالة التي لا يمكن الفصل فيها بين التشكيلي والمُخرج، بحيث تتشكل الصورة السينمائية لديه بعين الرسام الذي ظل يسكنه ويوجّه نظرته للعالم والأشياء.

بعد أن تابع دراسته بمدرسة الفنون الجميلة بطوكيو، وعبَّر عن إرادته في شق مساره في الإبداع التشكيلي بإقامة عدة معارض في اليابان، قرَّر تغيير الوجهة نحو السينما، ليلتحق بشركة «بي سي إل» العام ١٩٣٥ كمساعد مخرج متدرب، كما انضم بنفس الصفة في ١٩٣٦ إلى الشركة السينمائية «توهو» ليتعلم على يد المخرج الياباني ياماسان. غير أنَّ هذا التحوُّل لم يمنعه من استثمار ما اكتسبه من الدرس التشكيلي الذي بات يحمله في كيانه، إلى الدرجة التي صار يعمل فيها على ترجمة السيناريوهات التي يكتبها بنفسه، أو تلك التي يساهم في كتابتها إلى لوحات (Planches) قبل الشروع في مرحلة التصوير. هذه الترجمة البصرية القَبْلية، تمنحه الثقة في إنجاح مشاريعه التي يبدأ في هندستها على الأسناد الورقية، بحيث تتيح له تأمُّل وتَبْديل واختيار زوايا النظر والوضعيات، وتوزيع الشخوص، وتصميم الديكورات والفضاءات والأمكنة، في حين تتيح له العودة إلى الفنان التشكيلي الكامن فيه، للاستمتاع بأثر الأقلام والفراشي والألوان التي يوليها أهمية بالغة في أفلامه. ولذلك فإن مَشاهِدَه الضوئية، سرعان ما تدفعنا لاستحضار رسومه المائية الموسومة بعبَق الأَصْباغ والأَحْبار.

لعل هذه الإمكانية الإبداعية المُضافَة، هي التي مكَّنَتْه من وضع المسافة مع التقليد، ليحقق انزياحاً باهراً ضمن مُيولات السينما العالمية إلى حدود الأربعينيات، منذ أول أفلامه الطويلة «سانشيرو سوجاتا» الذي أنجزه في ١٩٤٣، استناداً إلى صياغة بصرية ملفتة وطريفة، تكثِّف الجمالية والدلالة على حد سواء لدى المُشاهِد. ذلك أن »كاميرا كوروساوا، منذ البداية، تتحرك بشكل مختلف؛ بطريقة تكاد تكون طقوسية تقريباً، وتكرِّر وتعيد نمطها الاستهلالي. ومن المحتَّم أن النتيجة هي صورة مختلفة عمّا تقدِّمه السينما اليابانية نفسها من خلال مخرجين يابانيين آخرين، وأيضاً مختلفة عما تقدِّمه هوليوود (...) هذه الصورة ستحلق إلى ذروة رفيعة في العديد من أفلام كوروساوا، كما سنجدها في «الساموراي السبعة» وفي «ران»، وفي العديد من أفلام

> حين نتصفح رسوماته ولوحاته التحضيرية، نَلْحَظ مَيْله الانطباعي تجاه الضوء الطبيعي، عبر تداعيات الإشعاع الشمسي وامتداداته المتلاشية، وعبر رطوبة الأجواء وتدرُّج عمقها (Profondeur)، فيما يتكثف حسه التعبيري من خلال التلوين القاتم والتخطيط المتسارع

المخرج الياباني الكبير الأخرى» (كمال يوسف حسين).

وحول فيلمه التاريخي «راشومون» (الترجمة الأدبية: «في الغابة»، عن حكاية الكاتب الياباني أكوتاجاوا) الذي فاز بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي سنة ١٩٥٠ وجائزة أحسن فيلم أجنبي بهوليوود في نفس السنة، وهو الفيلم الذي رغب في أن يكون صامتاً ، يقول: «أحب الأفلام الصامتة، وقد أحببتها دوماً، وهي غالباً أجمل بكثير من الأفلام الناطقة. وربما يتعيَّن أن تكون كذلك. وعلى أيِّ حال فقد أردت استعادة بعض هذا الجمال. وأتذكَّر أنني فكرت في هذا الأمر بهذه الطريقة: إن يجوهر الأشياء فقط، فإن كيروساوا يعتبر الصوت أمراً ثانوياً، فيما ينبغي التركيز على الجوهر؛ على الصورة السينمائية التي تعد في الأصل رَسْماً بالضوء. ولعل أهم تقنية تُعْتَمَد في التبسيط والاختزال التَّشْكيليَّيْن تقوم على تحديد مساحات المُوجَب والسَّالِب (Négatif / Positif)؛ أي رصد الظل، لأن الضوء ينبع من الفراغات التي ترسم أشكال بقايا بياضات الورقة أو القماشة. من ثمة، فإن براعة تصويره لضوء وظل الغابة في فيلم «راشومون» الذي تدور أحداثه في القرون الوسطى (عصر الساموراي)، إنما تَنْبَني على وعيه بقيمة الظل الذي يشكل قطب الرحى في الرسم والتصوير الزيتي؛ إذ من خلاله ينكشف النور كانعكاس للتناقضات البصرية ومختلف تجلياتها، ما يتيح للعين إمكانية ملامسة الفضاء وتَحَسُّسه، علماً أن الاشتغال على الظلِّ، ظلَّ مصدر أحد الأساليب الفنية لفن الرسم الحديث هو التبسيط، وبالتالي فلا بدَّ لي من تبسيط هذا الفيلم» . هذا التصريح، يؤكد إيمانه الحاسم بكون الفعل السينمائي يقوم على صناعة الصورة بالأساس، وإذا ما كان التبسيط بالمفهوم التشكيلي يعني إزالة الزوائد وعدم الاكتراث بالتفاصيل والجزئيات والاحتفاظ

إلهام ومديح واحتفاء لدى روائع الكلاسيكيين من أمثال رامبراند، كما لدى الرومانسيين من أمثال غويا وكورو ودولاكروا، الذين عملوا على تخصيب إبداعهم بناءً على مُساءلة الضوء، على غرار تابعيهم من الطبيعيين.

إن عمل كوروساوا على تثبيت الظل برؤية مرهفة للغاية، هو نوع من التماهي مع الجمالية الانطباعية التي أسَّست جماليتها على تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين في ملاحظة تبدلات المناظر بحسب الضوء والمناخ والفصل والساعة، ولذلك توجهت إلى ما هو أكثر شفافية وتبدلاً في الطبيعة، باعتبار هذه الانعكاسات الحقيقة المُثْلى لعالم متحول. هكذا أضحى »عنفوان الصورة كأداة لإعادة اكتشاف جوهر ما تعنيه السينما. يعتقد كثير من النقاد أنه ربما منذ إيزنشتاين وموارنو لم يُقَدَّر لأي فيلم أن يبتكر سرده من خلال صور شديدة العنفوان بلا هوادة على نحو ما حدث في «راشومون»، حيث تبدو الصور حقاً كما لو كانت تعيد اكتشاف جوهر المقصود بالسينما كما يوضح كمال يوسف حسين، مستدلاً بالوصف الذي أطلقه جيسي زونسر والوارد في كتاب دونالد رايتشي «راشومون في البؤرة»، حيث يصف زونسر الفيلم بأنه: «سيمفونية من البصر، الصوت، النور والظل».

حين نتصفح رسوماته ولوحاته التحضيرية، نَلْحَظ مَيْله الانطباعي تجاه الضوء الطبيعي، عبر تداعيات الإشعاع الشمسي وامتداداته المتلاشية، وعبر رطوبة الأجواء وتدرُّج عمقها (Profondeur)، فيما يتكثف حسه التعبيري من خلال التلوين القاتم والتخطيط المتسارع (على شاكلة لمسات فان غوغ القوية). من ثمة، إذا كان هذا الولع الانطباعي ينعكس بشكل جلي في أفلامه من خلال طراوة المَناظر الطبيعية الموسومة بالرطوبة والضبابية والشفافية التي تحاكي ألوان الأكواريل، فإن من حيث التعبير، ومن حيث الجمالية القائمة على اللعب العارف بالفوارق الضوئية الدقيقة (Nuances) وعلى التضادات (Contastes) الأنيقة والتراكيب والتكوينات (Compositions) البديعة داخل حدود التأطير (Cadrages) المتوازنة؛ إذ اختزل في هذا العمل مقدرته على وضع خصائص بصرية خاصة تهم الجانب الشكلي Formel الذي يتسم بصعوبة التطوير، مُلَخِّصا ذلك في قولته المأثورة: » أحب الحدود القصوى للأشياء لأنها تنبض بالحياة«. بينما في لجوئه للأدب العالمي الحامل للقيم المشتركة بين الشعوب والأمم صرح قائلاً: » ليس عبثاً في أنني توجهت إلى مؤلفات دوستويفسكي وغوركي، لكن السينما تبقى سينما. إنها تختلف عن فن الكلمة، فلفن الكلمة وسائله الجمالية والتعبيرية ولغته التشكيلية وينبغي أخذ ذلك بالحسبان عند تحويل أي عمل أدبي الى فيلم».

حِدَّته تنتقل من الإيقاع الفضائي في الرسم إلى الإيقاع الزمني في أعماله السينمائية عبر الإيقاعات المحسوبة بمعيارية متناهية.

في «راشومون» الذي نقل السينما اليابانية إلى العالم الخارجي، بلغ كوروساوا قمة التوليف بين القواعد التشكيلية والسينمائية، ما جعل صوره بليغة للغاية

أكيرا كوروساوا: أهم سينمائي ياباني وأحد كبار المخرجين في العالم. واصل تقاليد المدرسة الواقعية في السينما اليابانية التي تبلورت حول عام ١٩٣٥. وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت أول أعماله السينمائية الهامة، حينما قدم صورة بانورامية ضخمة لليابان المعاصرة التي خربتها القنابل وأذلتها الهزيمة، في سلسلة من الأفلام لعل أهمها «الملاك المخمور»، «مبارزة صامتة»، وخصوصاً «الكلب المسعور» (١٩٤٩)، ثم تعددت روائعه السينمائية بعد «راشومون». حَوَّل رواية دوستويفسكي الشهيرة «الأبله» إلى فيلم ياباني (١٩٥١). قدم «الحياة» (١٩٥٢) و»الساموراي السبعة» (١٩٥٤). عاد إلى التراث العالمي من جديد مُحَوِّلا مأساة «ماكبث» لشيكسبير إلى فيلم ياباني هو «عرش الدم»(١٩٥٨)، كما قدم «حضيض» غوركي (١٩٦٠).

- نقلاً عن يوسف القعيد، «عشرة أفلام هزت العالم..»، نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، ع ٣٤، أبريل ٢٠٠٣، ص ١٣٢.

تجلّي الإبداع في فيلم «سِرّ بيكاسو»

مجدولين أبو الرب - الأردن

كثيرة هي الأفلام التي جسّدت أعمالاً أدبيّة من قصص وروايات ومسرحيّات. وثمّة أفلام أخرى حَكَت سيرة حياة مبدع، لكنّ المخرج الفرنسي هنري جورج كلوزو في فيلمه «سر بيكاسو» (1956) لم يتناول أعمال بيكاسو الفنيّة، ولا سيرة حياته؛ رغم المادة المثيرة والثريّة في حياة بيكاسو والتي أغْرَت مخرجين آخرين لإنتاج عشرات الأفلام السينمائيّة التسجيليّة والروائيّة، كان أوّلها عام 1950 للمخرج الفرنسي «ألان رينيه» بعنوان «غورنيكا»؛ أشهر لوحات بيكاسو، وهو فيلم وثائقي قصير (13 دقيقة) صوَّره رينيه على أساس صور ولوحات وتماثيل أنجزها بيكاسو على مدى السنوات -1902 1949 ومنها الغورنيكا، رافقها قصيدة للشاعر بول إيلوار.

سجّل كلوزو فوتوغرافيّاً ليس فقط مراحل إنتاج اللوحة الفنيّة، ولكن تحويراتها، فيرى العقل طريقه لبلورة الحلم. لم يسعَ كلوزو في «سر بيكاسو» إلا للكشف عن الغموض، ليس في أسلوب بيكاسو في الرَّسم فقط، ولكن في الإبداع الفنّي نفسه

لكنَّ كلوزو لم يقدِّم للمُشاهد سيرة حياة بيكاسو كما قد يعتقد مَن لم يُشاهد فيلم «سر بيكاسو». كان همُّه شيئاً آخر.

الكاميرا تكشف أسرار الإبداع

المبدع يعبِّر عن أفكاره ومشاعره بالقصيدة واللوحة وغيرها من أشكال الإبداع، وكان همّ كلوزو أنْ يقبض على حالة الإبداع في تجلّيها وينقلها للمُشاهد. لم تكن فكرة كلوزو أن يُظهِر العلاقة الوطيدة بين الفن السابع والفنون الإبداعيّة من شعر ورواية ومسرح وتشكيل وغيرها، لكنّ فكرته كانت أبعد من ذلك؛ أنْ يجعل الفن السابع يكشف للمُشاهد عن لحظات انبثاق وتجلّي الإبداع. هذا ما فكّر به كلوزو على مدى خمس وسبعين دقيقة، هي مدة فيلم «سر بيكاسو».

سجَّل كلوزو فوتوغرافيّاً ليس فقط مراحل إنتاج اللوحة الفنيّة، ولكن تحويراتها، فيرى العقل طريقه لبلورة الحلم. لم يسعَ كلوزو في «سر بيكاسو» إلا للكشف عن الغموض، ليس في أسلوب بيكاسو في الرَّسم فقط، ولكن في الإبداع الفنّي نفسه، فوثّق خلاله عملية إبداع عشرين عملاً فنياً لبيكاسو، تمّ رسمها أثناء تصوير الفيلم، وتم إتلاف معظمها بعد الانتهاء منه. تصوير السِّحر الصّادق للإبداع الفني هي فكرة راوَدَت المخرج كلوزو وصديقه الفنان بيكاسو قبل التمكُّن فعليّاً من إنجاز الفيلم بسنوات، لكن الحيرة هي التي بَقِيَت؛ إذ كيف يصوِّر الفيلم بطريقة ممكنة توضِّح صدق الإبداع الفني؟

بعدها بأعوام كان الحلّ عندما تلقّى بيكاسو حبراً خاصاً من شركة أميركية، ولاحظ أنّ هذا الحبر يظهر على الجهة الخلفية لقطعة الورق أو قماش الرسم،

دَرَسَ هنري جورج كلوزو مهنة السينما في ألمانيا أيام ازدهار التعبيريّة. ولعلّ دراسته في ألمانيا جعلته ينحو على الدوام إلى تحقيق أفلام تسير عكس التيار

وأدرك أنّ الكاميرا يمكن أن توضَع خلف تلك القطعة، حيث يمكن صناعة فيلم للّوحة وهي تتفتّح أمام المُشاهد دون أيّ مُقاطعة للرسّام، وكانت حماسة كلوزو كبيرة لتجريب ذلك أمام الكاميرا، واستطاع أنْ يقنعَ بيكاسو كي يعمل معه، ووجد طريقةً لتحويل شاشة السّينما إلى قماش رسم بيكاسو.

«سر بيكاسو»

على مدى خمس وسبعين دقيقة، تابعت الكاميرا بيكاسو وهو يرسم، مركّزة اللّقطة على قطعة ورق نصف شفافة يجلس بيكاسو خلفها وتملأ الإطار كله، لترينا الخطوط والأشكال والألوان وهي تتركّب وتأخذ شكلها أمام عينيّ المُشاهد.

بدايةً نشاهد أعمالاً خطّها بيكاسو بالحبر الأسود أو الفحم، يصاحبها صوتٌ خشن يشبه صوت انزلاق الطباشير على السبورة. ثم نشاهد لوناً هنا ولوناً هناك إلى أن تكتمل اللوحة كاشفة عن ألوان عديدة. عَرَضَ الفيلم منحى بيكاسو في رسم زخرفات معقّدة باللونين الأبيض والأسود، بدأت بخطوط بسيطة لتنتقل بها ريشة بيكاسو من خطوط عاديّة متفرقة لتمتلئ بخطوط أكثر، فتغدو لوحة فنية بالغة التعقيد، فيما الكاميرا ترصد ذلك.

وثّق الفيلم إنتاج عشرين عملاً أصلياً من قِبَل بيكاسو بالفحم، وأقلام للتلوين، والألوان الزيتية والمائية، وبيّن كيفية تطوّر الرّسوم التّخطيطيّة والأشكال، ثم إضافة اللّون والضّوء والظّلّ والعُمق والملمس، ليتتبَّع المُشاهد عمل الرسّام عَبْر مراحله المختلفة.

موضوع اللوحات في «سر بيكاسو» حَمَلَ الأيقونات نفسها التي تميّز أعماله الفنيّة: المرأة، ومصارعة الثيران، ومشاهد البحر الأبيض المتوسط. يرافق عمليّة الرّسم موسيقى مميزة: الموسيقى الإسبانية على إيقاع الصنجات والقيثارات، وأحياناً الجاز، لتعطي إحساساً بالمتعة والقوّة في العمل من ناحية دراميّة.

* غرور كلوزو الجماليّ

دَرَسَ هنري جورج كلوزو مهنة السينما في ألمانيا أيام ازدهار التعبيريّة. ولعلّ دراسته في ألمانيا جعلته ينحو على الدوام إلى تحقيق أفلام تسير عكس التيار، وفي «سر بيكاسو» نلاحظ اهتمامه بشكل خاصّ بالوثائقيّات الفنيّة التي توجِّه انتباه المُشاهد لتفاصيل معيَّنة أكثر من أنها تجعله يشاهد اللوحة بكاملها، فالفيلم يرصد لحظة بيكاسو الإبداعية، ويركّز على مسار عمليّة الرَّسم، فيولي العمليّة الإبداعية أهميّة ويضعها في عين الكاميرا، الأمر الذي يجعلنا نتساءل:

هل غيّب المخرجُ المبدعَ نفسه (بيكاسو) أو أقصاه عندما انصبّ تركيز الكاميرا على خطوط الرسّام وضربات فرشاته على القماش؟ وهل وَصَلَت جديّة كلوزو حدّ الغرور في تصرُّفِهِ بصرامة حين انحاز لأسرار الإبداع وجماليّاته؟

مع أنّ الكاميرا رصَدَت على مدى ساعة وربع الساعة مَشاهد متجانسة لعمليّة الرسم ذاتها دون الاستعانة بتعليقات تتحدَّث عن الرسّام أو عن أساليبه الفنيّة، ومع أنّ غاية كلوزو كانت تنحصر في تصوير لعبة الإبداع ذاتها بشكل بالغ الحياد والموضوعيّة، وانصبّ اهتمامه على تمثيل عمل بيكاسو، إلا أنّ الفيلم شهد ظهوراً لبيكاسو نفسه، فهو يبدأ بلقطة لبيكاسو من مكانه خلف الحامل مع الكاميرات من الجهة المقابلة، وفي نهاية الفيلم نرى بيكاسو يمشي متفاخراً مقابل الكاميرا ويوقّع قماشاً كبيراً رسمه باسمه، ثم يعود إلى الكاميرا، ويقول: «هذه هي النّهاية ».

كما شاهدنا بين حين وآخر حركات الرسّام العفويّة وهو يقوم بعمله، ناهيك عن قَدَرٍ مقبولٍ من المحادثة خلال الفيلم، بخصوص رحلة الرّسّام والعمليّة الإبداعيّة الفنيّة.

لكننا أثناء الفيلم، وفي معظمه، نرى الصُّوَر فقط كما تظهر على شاشتنا، أحياناً نسمع ضربات الفرشاة، أحياناً نسمع قطعة موسيقى.. لكنّنا نرى في معظم الأوقات قماش المبدع الّذي يعود للحياة بالملمس واللوّن والصُّوَر، فلا يحيد كلوزو عن هدفه من الفيلم، حتى ولو اضطرَّ أن يُلقي على بيكاسو -وبنبرة جديّة- قوانين العمل؛ وفي مكان إقامة بيكاسو بالقرب من مدينة نيس جنوب فرنسا، حيث بقي الصمت مخيماً طوال الوقت الذي تدور فيه الكاميرا ويرسم فيه المبدع الكبير.

«سر بيكاسو» فيلم مهمّ وفريد، كان الجديد فيه ليس فكرته حسب، ولا استخدام كلوزو الكاميرا وفن المونتاج ليكشف أسرار لعبة بيكاسو الفنيّة، ولكن أيضاً قبول الرسام الشهير بخوض تلك التجربة.

عُرض الفيلم في مهرجان كان السينمائي (دورة العام 1955) وفاز بجائزة النقّاد الخاصّة مع تنويه بأنّ الجائزة أُعطيت للفيلم بالإجماع، وعلّق الناقد فرانسوا تروفو حينئذ على الفيلم بقوله:

«... ثمّة عمل لبيكاسو تم إنشاؤه أمام أعيننا! هذه معجزة تبرِّر عظمة السينما».

استغرق تصوير الفيلم أشهر الصيف الثلاثة من العام 1900 وفي مكان إقامة بيكاسو بالقرب من مدينة نيس جنوب فرنسا، حيث بقي الصمت مخيماً طوال الوقت الذي تدور فيه الكاميرا ويرسم فيه المبدع الكبير

الفيلم الإيطالي

«غرباء كلّياً» 2016

لعبة الهواتف النقالة وفضح الأسرار

قراءة في فيلم
غرباء كلياً

تبدأ الأحداث باقتراح أن توضع جميع الهواتف النقالة على طاولة الطعام، وأن تقرأ جميع الرسائل الواردة بصوت عال، وأن تفتح مكبرات الصوت عند ورود مكالمة هاتفية لأحدهم، وهو اقتراح لم يعجب الجميع، لكن رفضه سيكون سبباً للاتهام بأن من يرفضه ربما يخفي شيئاً ما في هاتفه .

perfetti sconosciuti

UN FILM DI PAOLO GENOVESE

كاظم مرشد السلوم - العراق

من بين الأفلام المهمة التي عرضت في مهرجان القاهرة السينمائي في دورته الـ ٣٨، يأتي الفيلم الإيطالي (غرباء كلية-Perfect Stranger)، للمخرج Paolo Genovese، ليضعنا في إطار لعبة أبطالها مجموعة أصدقاء، يتفقون أن الهاتف الناقل، قد أصبح بمثابة « الصندوق الأسود «، الحاوي على عديد أسرارهم، التي يخفونها عن شركائهم.

العنوان

«غربـاء كلياً»، ربمـا يوحي إلى حدٍّ ما، بالغربة التي يشـعرها إنسـان العصر الحديث، نتيجة التطـور التكنولوجـي الهائـل، خصوصاً في مجال الهاتف الذكي، الذي يأخـذ الكثير مـن وقته، في البحث اليومي، عبر وسـائل الاتصال، فاقـداً متعة التواصل الحقيقـي مـع النـاس؛ أهل، أقارب، أصدقاء، وشريك حياة، واضعاً بقصد أو دونه الكثير من أسراره في ذاكرة هذا الجهاز .

الحكاية

بدعـوة مـن الزوجـين، إيفـا «kasiasmutniak»، وروكـو «Marco Giallini»، يتوافـد عدد مـن الأصدقاء إلى شـقتهما لتناول العشـاء معاً، ومشـاهدة كسـوف القمـر، الزوجـان لي لي، « Valerio Mastandrea»، وكارلوتـا «Anna Foglietta، و الزوجة بيانـكا « Alba Rohrwacher ووزوجهـا كوزيمـو Adoardo «GiuaeppeBattiston»، الذي اعتذر عن عدم حضور صديقته معه لمـرض ألمَّ بها، لمشـاهدة كسوف القمر .

تبدأ الأحداث باقتراح أن توضع جميـع الهواتـف النقالـة على طاولة الطعام، وأن تقرأ جميع الرسـائل الواردة بصوت عال، وأن تفتح مكبرات الصوت عند ورود مكالمـة هاتفية لأحدهم، وهو اقـتراح لم يعجب الجميع، لكن رفضه سيكون سبباً للاتهام بأن من يرفضه ربما يخفي شيئاً ما في هاتفه .

«أريـد جسـمك» هـي أول الرسـائل التـي تصـل كبداية للعبـة، والتـي تصـل للـزوج كوزيمو، فيبدو عليـه الارتباك، وعلامـات غضـب عـلى وجه زوجته بيانكا، سرعان ما ينتهي بمجـيء الدكتـور روكـو مـن المطبـخ، حاملاً هاتفـه، مازحاً بأنه هو الذي اتصل .

تتـوالى المكالمـات والرسـائل، التي لا تـسر الكثيرين وتصيب بعضهـم بالخيبـة، نعـرف من خلالها أن إيفـا تريد أن تجري عمليـة لتكبير ثدييهـا مدافعة عن ذلك بكونه حقها الطبيعي، وإن أخفـت قلقها مـن برودة علاقتهـا الزوجية بزوجها، وربما يـأتي تكبير الثديـين كحل ناجع لإعـادة العلاقـة بينهـما كـما كانت، رافضـة. تعجُّب البعض مـن الأمـر، في حين يبـدو أن زوجها لا يهمه أمر ثدييها بقدر حبه لها كما هي، وإن كان الأمر غير ذلك .

رسالة جديدة لكارلوتا تكشف تخطيطها لإيداع والدة زوجها، التي تعيـش في غرفة تقع آخر رواق شقتهم، في دار للمسنين، وهـو مـا يزعج زوجهـا لي لي، الذي يستغرب فعلتها مع فيض المحبة الذي تبديه والدته لها .

ولأن صديقتـه ترسـل لـه كل يـوم السـاعة العاشرة مسـاءً صـورة عاريـة كاشـفة عـن تفاصيـل جسـمها يقنـع لي لي صديقـه الأعـزب بيبـي، بـأن يتبادلا هواتفهم المتشابه شكلاً، ليقع في مشـكلة أكبر من التي يتوقعهـا، حين يتصـل صديق بيبـي الـذي تربطه بـه علاقة شاذة، قائلاً « اشتقت لقبلاتك» لتصـاب زوجتـه بحالـة مـن الانهيـار، وتحصل على تعاطف الجميـع، خصوصاً كوزيمو الذي يعنِّف لي لي، ويبدي أسفه على صداقتة بشاذ مثله،، الذي تصله في ذروة غضبه رسـالة صوتية، تشكره فيها حبيبته على الاقراط التي أهداها لها، لنكتشـف أن عشيقته هي إيفا زوجة الدكتور روكو صاحب الدعوة .

تأويل النص المرئي

لا شيء قابـل للإخفـاء في مجتمعـات تعـاني الملـل من

النهاية لم تكن بذات الوضوح المرجوّ، إذ تظهر كأن شيئاً من الذي طرح لم يحصل، حيث الجميع يخرجون متصافين .
الدعوة تمت لمشاهدة كسوف القمر، الذي لم يوظف بالشكل اللازم، وربما جاء فقط للإشارة إلى كسوف العلاقات الإنسانية، بسبب التطور التكنولوجي

علاقاتها الدائمة، حتى لو كان هذا الإخفاء يتم داخل هاتف ذكي «صندوق أسرارنا الجديد».
لا أحد من غير خيانة، حتى لو أبدى عكس ذلك، فالمشهد الأول في الفيلم حيث نشاهد إيفا تتشاجر مع ابنتها المراهقة، بعد أن اكتشفت أنها تخفي واقياً ذكرياً في حقيبتها،، فتخبر والدها بذلك الذي يستنكر الفعل، لتنكشف من خلال مكالمة هاتفية تصله من ابنته خلال الجلسة «اللعبة» تخبره بكرهها لأمها، وتشكره على وضع الواقي الذكري في حقيبتها، ونتأكد من خداع الزوجة بعد أن نعرف علاقتها بكوزيمو، وكرهها لزوجته .
الملل والبرود في علاقة لي لي بزوجته كارلوتا، ينتج عنه احتجاج الزوجة بعدم ارتداء ملابس داخلية، فهي لا تحتاجها كونها بلا زوج قد تثيره هذه الملابس، وهو يحاول تجاوز هذا البرود بإقامة علاقة عبر الهاتف مع امرأة أخرى .
هذا البرود والملل يتضح حتى في علاقة كوزيمو بزوجته بالرغم من زواجهما الحديث، فنعرف أن له علاقة بزوجة صديقه روكو، التي بالتأكيد تشعر هي ببرودة علاقتها بزوجها الذي يبدو أنه لا يأبه بأي شيء حتى إن كان ذلك تحذير زوجته من سلوك ابنته وخوفها عليها .
ربما يكون الوحيد الذي لا يشعر بهذا البرود والملل هو بيبي الذي يعترف بشذوذه، منقذاً صديقه لي لي من تهمة الشذوذ التي لحقته بسبب تبادل الهاتف معه، واكتشاف أن الجميع غرباء كلياً في حياتهم، متخذين من إقامة العلاقات الجانبية سبيلاً للتخلص من هذه الغربة «الملل».
النهاية لم تكن بذات الوضوح المرجوّ، إذ تظهر كأن شيئاً من الذي طرح لم يحصل، حيث الجميع يخرجون متصافين .
الدعوة تمت لمشاهدة كسوف القمر، الذي لم يوظف بالشكل اللازم، وربما جاء فقط للإشارة إلى كسوف العلاقات الإنسانية، بسبب التطور التكنولوجي ووليده الهاتف النقال الذي أصبح صندوقاً أسود لأسرارنا ..
إن اشتراك خمسة كتاب سيناريو في كتابة سيناريو الفلم، هو دليل على أن صنّاع الفلم اعتمدوا السيناريو والحوار تحديداً، عاملاً أساسياً في نجاح الفيلم، فطوال العرض، كان الحوار حاضراً وطاغياً على بقية التفاصيل الفنية للفلم، والأمر متأتٍّ من موضوعة الفيلم، وثيمته التي اشتغلوا عليها، ونجحوا في ذلك كثيراً ، فطوال وقت الفيلم البالغ ٩٧ دقيقة، لم نشعر بالملل، لأن بين جملة حوارية وأخرى نكتشف معلومة جديدة، تغطي فضلونا وتدفعنا لمعرفة المزيد .
التصوير تم في مكان واحد تقريباً هو صالة بيت الدكتور روكو، وهكذا أماكن لا تتيح عادة حرية كبيرة لحركة الكاميرا، وتنوع اللقطات، واختلاف الكوادر، لكن موضوعة الفيلم عوضت المتلقي عن رغبة الانتقال إلى أماكن أخرى، بسبب حالة الترقب التي يدفع بها فضولنا لمعرف تفاصيل الحكاية التي قد نعيش نحن فعلاً بعضاً مما يشابهها .
أداء مميز لمجموعة الممثلين الذين لعبوا أدوار الفيلم، فكان هناك دعم واضح من قبل بعضهم ، حتى وإن جاء هذا الدعم عفوياً بسبب حكاية الفيلم، خصوصاً في لحظات التحولات الدرامية للشخصيات.

إنفيرنو

جحيم دانتي الذي يسعى لتخليص البشرية من آلامها

تشويق متواصل لفك أسرار الألغاز وكشف دلالاتها قبل فوات الأوان

يحيى القيسي - الأردن

للمرة الخامسة يجد المخرج الحائز على جائزة الأوسكار «رون هاوارد» نفسه في مواجهة مع الممثل المبدع توم هانكس لإنجاز فيلم جديد، وهو يهبط به هذه المرة إلى «إنفيرنو» أي «الجحيم» أو هي جهنم في تأويل آخر حيث تسعى للعصف بالشجر والحجر وتخليص البشرية من نفسها بطريقة سفلية بعد أن استنفدت الطرق المألوفة دورها.

ويعرف الذين يتابعون هانكس وهاوراد أنّ هذا الفيلم القادم من رواية دان براون يسير على نسق الفيلمين السابقين «ملائكة وشياطين» و«شيفرة دافنشي» المنقولين أيضاً عن روايتي براون اللتين تحملان الأسماء نفسها، وحققت لدى القراء أعلى المبيعات، وما قصدته هنا العثور على ألغاز تحتاج إلى من يستطيع فكّ أسرارها، والانتقال من حبكة إلى أخرى، ومن تعقيد إلى آخر للوصول إلى حلّ في النهاية حيث تتضح الصورة بشكلها المتكامل، وتبدو القرائن مترابطة بشكل وثيق مع الخيوط الخفية التي تتجمع بيد واحدة في النهاية.

وكمدخل أول لفهم الفيلم ينبغي الإشارة إلى أنّ براون يسعى في رواياته إلى البحث المتواصل وتقديم المعرفة إلى القارىء، ولا يكتفي بالحكاية أو الحبكة البوليسية، فثمّة مؤسسة بحثية كبرى خلفه تديرها زوجته، وتقدم له كلّ ما يحتاجه في أعماله السردية من معلومات دقيقة وتأويلات عميقة للأحداث التاريخية، وللأسرار التي يعرف بعضها البشر وتخفى على جلّهم، وربما لهذه «الخلطة السحرية» أي مزاوجة الحكاية بالمعلومة فقد نال ثقة القراء في شتى أنحاء العالم.

يبدأ الفيلم بلقطات متقطعة، وكأنّ المشاهد يتهيأ لفيلم رعب حيث تبدو هلوسات روبرت لانغدون (الممثل توم هانكس) توحي بما يشبه المحرقة حيث الأدخنة المتصاعدة وألسنة اللهب وصراخ بشري يقطع الأفئدة، ونكتشف أنّ كل هذا الجحيم مجرد كابوس، حيث يتمدد لانغدون في مستشفى إيطالي فاقداً ذاكرته فيما تحاول الطبيبة سينا بروكس (الممثلة فيليستي جونز) مساعدته لترتيب معلوماته المشوّشة، والبدء بسلسلة من الركض المتواصل لحلّ الألغاز التي تعترض طريقهما لإنقاذ البشر من الكارثة التي يتسبب بها عالم مجنون يسعى لتقليص سكان الكرة الأرضية إلى النصف عبر نشر وباء فيروسي أطلق عليه اسم «إنفيرنو»، وهكذا يدخل مشاهد الفيلم في حالة من التوتر وحبس الأنفاس نتيجة التشويق الحركي والفكري المتواصل لصانعي الفيلم وصولاً إلى النهاية..!

جحيم دانتي ضمن حبكة بوليسية

قد يتساءل المرء ما علاقة عمل أدبي رفيع المستوى مثل القصيدة الملحمية «الكوميديا الإلهية» التي ألفها دانتي الغيري بحبكات ذات طابع بوليسي، لكنّ ذلك بالطبع يحيل إلى الروائي دان بروان نفسه الذي اختار أن يكون الجزء الأول من قصيدة دانتي أي «الجحيم» مركزاً تستند إليه بقية خيوط الحكاية، فمن المعروف أنّ هذه القصيدة التي تعود إلى القرن الرابع عشر تستند إلى إرث ديني وخيالي هائل في وصف جهنم الأرضية التي تزدحم بالأشرار المحشورين فيها، فيما يتفنن دانتي بوصف عذاباتهم وعظيم آلامهم والطبقات التي تضمهم في مركز الأرض قبل أن يسمح لهم بالصعود إلى المطهر.

وهنا سيجد الأستاذ الجامعي والباحث في الأدب والمحلل العبقري لانغدون كما يظهر في الفيلم جهازاً إلكترونياً يستطيع عرض رسم لهذا الجحيم المليء بالرموز، وما عليه إلا أن يبدأ بالتحليل والسفر من مكان إلى آخر برفقة طبيبة الطوارىء بروكس التي تصر على مرافقته مثل ملاك حارس فيما يتعرضان شيئاً فشيئاً إلى مطاردة عدة جهات معاً للقضاء عليهما أو محاولة اعتقالهما، ويبدو من غير المنطقي بالطبع أن يتذكر لانغدون الاسم السرّي ليدخل على بريده الإلكتروني فيما لا يتذكر أشياء أخرى أكثر وضوحاً، ثم إن الأحداث تتوالى وكأنها مرتبة بطريقة هندسية وقسرية للذهاب من مكان إلى آخر، والنجاة في كلّ مرة من الضغوطات الهائلة التي يتعرض لها هذا الفريق الثنائي، رغم أنّ توم هانكس أصبح ثقيل الحركة وطاعناً في السن كممثل، ولا يبدو مقنعاً افتعاله كلّ هذه الرشاقة في التنقل إضافة إلى التملص من كل الهجومات المتلاحقة.

ثمة مقولة للبروفيسور لانغدون في سياق الفيلم تشير إلى البؤرة الأخلاقية التي تحاول أن يستند إليها الطرف الآخر الذي يسعى لتدمير العالم « أعظم الخطايا في تاريخ البشرية ارتكبت باسم الحب، وهنا تبدو الإشارة جلية إلى الجانب الآخر للحل الجحيمي الذي يقوده الميليارديير والمتخصص بالطب الحيوي برتراند زوبرست الذي اكتشف أن البشر بطبعهم الحالي هم الفيروس الحقيقي عبر تكاثرهم اللامعقول وتلويثهم للأرض، وبالتالي فإنّهم سيسعون آجلا أو عاجلا إلى دمار أنفسهم وبالتالي دمار الأرض نفسها، ولهذا تفتقت ذهنيته العبقرية عن حل جهنمي لكنّه يستند إلى قاعدة « الغاية تبرر الوسيلة» عبر نشر فيروس قام بتصميمه بنفسه وقادر على إفناء أكثر من نصف عدد سكان الأرض خلال وقت ضئيل، وهكذا ستغدو الحياة

> يبدأ الفيلم بلقطات متقطعة، وكأنّ المشاهد يتهيأ لفيلم رعب حيث تبدو هلوسات روبرت لانغدون (الممثل توم هانكس) توحي بما يشبه المحرقة حيث الأدخنة المتصاعدة وألسنة اللهب وصراخ بشري يقطع الأفئدة، ونكتشف أنّ كل هذا الجحيم مجرد كابوس

-حسب فلسفته- أكثر جمالاً ووفرة للناجين..!

ومن الصدف التي تطيح بجماليات الفيلم أنّ الطبيبة بروكس التي ترافق البروفيسور لانغدون في رحلته لحلّ رموز خارطة جحيم دانتي من فلورنسا إلى البندقية وصولاً إلى استانبول تظهر لنا في النهاية منحازة إلى الجانب الشرير من الحبكة، وبالتالي تدفع روحها ثمناً لهذا الخلاص الجهنمي، أما المطاردات التي تقوم بها منظمة الصحة العالمية للعثور على الفيروس الخطير فتبدو غير منسجمة مع طبيعة عمل هذه المنظمة، فهي ليست قوة عسكرية ضاربة لها قدرات هائلة وصلاحيات عمل واسعة في الدول كما تظهر لنا، لكنّ طبيعة الفيلم لا بد ستكون مختلفة عن البعد البحثي في الرواية، لأنّ عنصر التشويق قد يستفحل في الجانب الحركي للفيلم ويتمدد على حساب عناصر أخرى، ومع ذلك يحسب لفريق منظمة الصحة العالمية الأداء العالي، وخصوصاً الممثل الهندي عرفان خان (هاري) والممثل عمر ساي (كريستوف بوشارد) وبالطبع سيدسي نودسن التي تقوم بدور رئيسة منظمة الصحة العالمية وأيضاً صديقة البروفيسور السابقة (وهذه أيضاً من المصادفات غير المحببة في الفيلم).

المعضلة الأخلاقية على المحك

« انفيرنو » الذي جاء في ١٢١ دقيقة وأنتج في الولايات المتحدة هذا العام ٢٠١٦ بميزانية وصلت إلى ٧٥ مليون دولار لاقى الكثير من الانتقادات سواء من ناحية حبكته أو مدى مصداقية أحداثه لدى المشاهد، لكنّ مخرجه هاوارد بذل جهداً خارقاً في المحافظة على سويته التشويقية حتى النهاية، ورغم أن بعضهم يرى أنه ساهم في الترويج السياحي للمدن التي أنجز بها إلا أن دلالاته الخفية قد لا تبدو جلية للكثيرين، وخصوصاً في الجانب الديني إذ يبدو أن بعض المعالم التي اعتمد عليها الجانب الشرير تبدو دور عبادة مثل الكنائس التاريخية والمساجد إضافة بالطبع إلى الإرث البشري الثقافي مثل المتاحف، وأخيراً في العرض الموسيقي في إستانبول وهذا يدل على فكرة التناقض التي يقوم عليها الفيلم، فكيف لمثل كل هذا الجمال أن يخفي كلّ هذه البشاعة، وهي الفكرة المركزية التي استند عليها العالم البيولوجي الذي قام بتصنيع فيروس الجحيم أن آخر الدواء الكي أو البتر أحياناً حتى تنجو بقية الأعضاء.

ثمة إشارة أيضاً إلى أن مركز انتشار هذا الفيروس كما صمم له سيكون من تركيا إلى أنحاء العالم، وهي إشارة تبدو خبيثة إلى الجانب الديني أي «الإسلام» كمصدر للإرهاب في العالم، ولا تخفى على كلّ ذي لبّ، وتبقى مثل هذه الأفلام أيضاً بحاجة إلى وضع رسائلها المفخخة على المحكّ، فالتشويق البصري المذهل المترافق مع موسيقى هانز زيمر ذات الإيقاع السمفوني الجميل قد يكون حائط صدّ أمام الذين يحتارون في عتمة الصالة بين المعرفة والمتعة.

في فيلم «قتلة على كراسي متحركة» والمعروض ضمن المسابقة الرسمية للدورة الـ ٣٨ لمهرجان القاهرة السينمائي، لعب كثير: لعب لا يجيده سوى قلة من المخرجين وكتاب السيناريو، ولولاه لبدا كفيلم إثارة عادي يدور حول ذوي «الاحتياجات الخاصة» يتورطون في مغامرة خطيرة يجرهم إليها واحد من أشباههم

الفيلم المجري

«قتلة على كراسي متحركة» 2016

في مديح المختلف

قيس قاسم - السويد

فيلم المجري أتيلا تيل «قتلة على كراسي متحركة Kills on Wheels» عن الكائن المختلف، «الشاذ» عن المواصفات «الطبيعية» و«المثالية» التي وضعها الإنسان لنفسه وجعل منها وحدة قياس ثابتة، «الخارج» عنها يُبلى بعذاب بشري شنيع، وفيه كصنعة سينمائية كثير من الاختلاف عن غيره من السينما المجرية ومرجعياتها التقليدية. يقترب في أسلوبه من سينما كوينتين تارانتيو، بعنفها المنفلت ومبالغاتها اللامنطقية التي تُشعر المشاهد بتعمد بابتعادها عن «الواقع» كثيراً وبالتالي تمنحه شعوراً طاغياً بـ «كوميديتها» وهذا ما أراده أتيلا أسلوباً لفيلمه متحدياً به فرادة السينما الأمريكية واحتكارها لهذا النوع من الأفلام المشترط نجاحها توفرها على ميزانيات كبيرة لم تتوفر دائماً عند الكثير من السينمات الأخرى. وهنا يبرز اسم المنتجة جوديت ستالتر، التي اشتركت في تحفة «ابن شاؤول» كمنتج مساعد، في حين تفرغت لـ «قتلة على كراسي متحركة» بالكامل، مستفيدة من خبرتها السابقة في العمل مع مشاريع مهمة خارج بلادها، وأخرى محلية حاولت العمل بذات الأسلوب وبميزانيات مقتصدة، منها «إله أبيض» للمخرج «كورنيل موندريستو» والفيلمان خرجا بعديد الجوائز العالمية.

في فيلم «قتلة على كراسي متحركة» والمعروض ضمن المسابقة الرسمية للدورة الـ ٣٨ لمهرجان القاهرة السينمائي، لعب كثير؛ لعب لا يجيده سوى قلة من المخرجين وكتاب السيناريو، ولولاه لبدا كفيلم إثارة عادي يدور حول ذوي «الاحتياجات الخاصة» يتورطون في مغامرة خطيرة يجرهم إليها واحد من أشباههم يدعى راسبوزوف (زابولتش توروزي) متورط بدوره مع عصابة يكلفه رئيسها بتصفية خصومه قبل وصولهم إليه.

معالجة القصة اكتسبت أهميتها الفنية وقوة تأثيرها النفسي من تداخلها بين الواقعي والمتخيل و«خداع» المتلقي طوال زمنه بواقعية الحدث مع إشارات صغيرة إلى تقاطعها بـ «عناصر» خارجية تمثلت برسومات القصص المتسلسلة التي كان ينفذها شابان «معوقان» هما: زوليكا (زولتان فينفسي، ناشط مدني) وباربا بابا (آدم فيكته، ممثل مسرحي مُبتدأ) تظهر بين المشاهد كفواصل توضيحية غير محددة الملامح ولا تقول صراحة وظيفتها الدرامية!. في النهاية سندرك أنها العنصر الأساس في المتنين السردي والحكائي، وبالتالي كان البناء عليها مدروساً بعناية، بل إن معمار الفيلم كله مستند على لعبتها الخفية، ومن خلالها تمكن النفاذ إلى معضلة الكائن المختلف ومواقف المجتمع منه.

يحاكم أتيلا تيل المجتمع المجري «المتحضر» وكذبة تفوقه على غيره بقوة احترامه للإنسان في حين الموقف من «المختلف» ما زال ثابتاً

والتحول في المجتمع المجري ما زال شكلياً بل وتدميرياً دخلت عليه عناصر جديدة فرضتها توجهاته الرأسمالية، والمتمثلة بالجريمة المنظمة الوافدة (يمثلها الصربي الذي سيُكلف السجين الخارج للتو، رجل الإطفاء المعوق جسدياً بسبب تعرضه لإصابات أثناء عمله شلت نصفه الأسفل وأقعدته على كرسي متحرك).

على مستوى بناء الشخصيات تشي سوء علاقة زوليكا بوالده بموقف مجتمعي أكبر وأعمق من مجرد هروب «أب» من تحمل مسؤولية طفل «عاجز» عن الحركة. حتى علاقته بوالدته تبدو متوترة ومتشجنة لكن فيها من القوة ما لا يمكن تجاهلها. في جانب من حكايته موقف غير معلن ومقارنة وجودية بين ذكورية أنانية وأنثوية شديدة العاطفة لا تتخلى عن مسؤوليتها ولا تهرب بتلك السهولة التي هرب فيها زوجها وغادر البلاد تاركاً أرثاً بشرياً ثقيلاً عليها. ابن عاجز يرفض بقوة قبول مساعدته لإجراء عملية جراحية هو في أمسّ الحاجة إليها.

يجمع أتيلا تيل أكثر من «نوع» في فيلمه؛ إثارة، مغامرة، كوميديا سوداء ودراما.. العجز والضعف عناوينها الأبرز. عبر خلطته يمهد للدخول في جوانيات الكائن المنظور إليه بعين العطف والنفور، مشاهد عدة نفذت بعين

قراءة في فيلم
قتلة على كراسي متحركة

المصور الراصدة للتفاصيل «إيمره يوهاز» تلخص فكرته حول النظرة العامة المتعالية والتي تدفع بحد ذاتها الكائن الضعيف للتحول إلى وحش دون أن يلتفت إليه أحد أو في أقل تقدير إلى كائن كاره للوسيط المحيط به، يريد التعبير عن كراهيته كلما أتيحت له الفرصة المناسبة.

لم يكن الفيلم ونصه المكتوب بأسلوب رائع، معنياً بدراسة أسباب تحول الشابين إلى شركاء في فعل لا يتناسب ولا يتوافق مع تكوينهم النفسي ظاهراً لكنه يشي- وهذا ما اعتنى به النص- بحاجتهم إلى لفت الانتباه وإظهار القوة الداخلية لديهما. انجرا بسهولة إلى عالم رجل الإطفاء ومضيا معه في مغامرته الخطيرة، وبدوره عرف كيف يخاطب «الملل» فيهما بفتحه أبواب ملذات الجسد وتشهياته، والخروج عن الوسط الساكن المغلف بالرحمة والعناية. ربما مشهد سهرتهم اللّيلية مع مجموعة نساء يقول الكثير. لم يستسهل صانعه فكرة تحقيق إشباع حاجتهم الجنسية بل تعمد كبتها وإبقاء العلاقة رغم سرعتها ومحدودية وظيفتها مسطحة، أظهر فيها ميلهم إلى رومنسية أكثر من جسدية، وبالمقابل أعطت فكرة عن حجم رفض الطرف الثاني لهم كبشر أسوياء العواطف، وبالتالي كان من المنطقي، وفق الموقف المجتمعي العام منهم، القبول بخوض مغامرة قد تدفعهم إلى ارتكاب فعل القتل!.

عند نقطة كان المضي حتى النهاية في سرد الحكاية بإيقاعها العنيف والدموي يعرّض بناء الفيلم كله إلى خطر السقوط في سطحية وعادية، لهذا سارع صاحبه إلى كشف أوراقه الحقيقة ليخبرنا أن كل ما كان يعرض أمامنا ما هو إلا سرد متخيل، كُتب بريشة رسام هاوٍ، أراد التعبير عن مشاعره وإحساسه عبر قصة متسلسلة حرص على كتابتها من وحي تجربته الشخصية ككائن مختلف عن «الأسوياء» الآخرين؛ أراد بها عرض تصوراته ومكنونات مشاعره لجمهور ربما لم يلتفت إليه ولم يشعر يوماً بما يشعر به كل لحظة، ويعاني منه أشد المعاناة، لأنه بكل بساطة ينتمي إلى فئة لا تثير الفضول إلا إذا تجاوزت ما هو راسخ عنها في أذهان الناس بأي فعل كان.

ولتخفيف حدة الفكرة عاد منفذها سينمائياً إلى صياغة علاقات أكثر إنسانية وعادية في خاتمتها. ربما أراد بها السخرية من الواقع، وربما أيضاً أراد تنبيهنا إلى إعادة النظر في مواقفنا من المحيطين بنا والذين لا يشبهوننا بالضرورة. كيف تم توصيل ذلك؟ بكاميرا مذهلة تنتمي إلى مدرسة «شرق أوروبا» وأساتذتها الروس، ويحلو لنا تسميتهم بشيء من المبالغة «أسياد التصوير» وبنص مكتوب، محكم، متعدد المستويات وبممثلين أدوا أدواراً رائعة فبعضهم بالفعل «معوق جسدياً» وبعض آخر هاوٍ مثل بطله، إلى جانب محترفين أدارهم كلهم مخرج توفرت له عناصر النجاح فاستثمرها، فلاقى منجزه القبول الجماهيري (ما زال معروضاً في الصالات المحلية منذ عرضه في شهر أبريل) حظي بمديح نقدي لافت، شجع على ترشيح المجر له رسمياً لمسابقات الأوسكار، وعلى مضي صنّاع السينما في انعطافتهم القوية، ومجاراة بقية جيرانهم «الشرقيين» في البحث عن لغة جديدة لا تنفصل عن مرجعيتها القديمة، بل تستمد منها قوة تجديدها التي يحسب للدورة الـ ٣٨ لمهرجان القاهرة السينمائي توفيره الفرصة الجيدة لمتابعة أهم وأحدث منجزاتها.

عن «البالون الأحمر» وعدي مدانات

جعفر العقيلي - الأردن

من دون تفكير بالمسألة، أول ما قمتُ به حين تلقّيتُ نبأ رحيل صديقي القاص والروائي عديّ مدانات (١٠ نوفمبر ٢٠١٦)، هو مشاهدة «البالون الأحمر»، الفيلم الذي يرافقني في حلّي وترحالي، والذي أنتهز أيّ فرصة لأعاود التحليق في فضاءاته وحدي، أو رفقةَ الأصدقاء الذين تجمعني بهم دروب الحياة.

البالون الأحمر

قد يجد أحدكم غرابةً في ما فعلتُه، وقد يشبّهني بـ«ميرسو» في رواية «الغريب» لألبير كامو، وبخاصة ما أبداه من لامبالاة وردّة فعل باردة وهو يتلقّى نبأ وفاة أمه. ولكن حقيقة الأمر أنني -من بين أمورٍ أخرى- لا أجد مواساةً برحيل صديقي أبلغ من استذكار جلساتنا الحلوة؛ ومنها تلك التي ناقشنا فيها «السرد الصوري» في كتابة القصة القصيرة بعد أن اختار عديّ «البالون الأحمر» نموذجاً للتطبيق!

فهذا الفيلم القصير الذي لا يتجاوز طوله ٣٤ دقيقة والذي أخرجه الفرنسي «ألبرت لاموريس» سنة ١٩٥٦، يقدم أنموذجاً للموجة الفرنسية الجديدة في السينما من حيث الحركة، والإيقاع، والتشكيل البصري، والتكثيف، والإحالات، والأهمّ الاستغناء عن الحوار إلى حدّ كبير لصالح الموسيقى التصويرية (بتوقيع «موريس ليرو) التي تكفّلت بإيصال ثيمة الفيلم. تلك هي «خلطة» النجاح التي وضعت «لاموريس» في مصاف عباقرة الإخراج، وجعلت فيلمه هذا «تحفةً» يليق بها الظفر بثماني جوائز عالمية بين عامي ١٩٥٦ و١٩٥٨ منها جائزة الأوسكار لأفضل سيناريو أصلي، وسعفة مهرجان كان السينمائي، وجائزة النقاد في كلّ من مهرجاني طوكيو والمكسيك.

كان عدي يتعاطى مع هذا الفيلم بوصفه قصة بصرية نقرأها بالعين؛ قصة تفيض بالرموز والدلالات والتأويلات. ويؤكد أن القاص حينما يكتب لا بد أن يتمتع بفطنة عين «لاموريس» ورشاقة انتقالاته وهو يقدّم قصةً معبّرة بأقل ما يمكن من السطور! قصة تعتمد بشكل أساسيّ على حركات الجسد والإيماءات في التعبير عن مجريات الفيلم وأحداثه! لا بد من احتراف فنّ الاختزال، وليس الاختصار، إن شئت أن تكتب قصة جيدة خالدة الأثر! وقد كان «البالون الأحمر» كذلك، على بساطة حكايته التي اضطلع «باسكال»، ابنُ المخرج ذو السنوات الستّ، بدور البطولة فيها.

ولمن لم يشاهد الفيلم فضاع عليه «بعضُ عمره»، تبدأ الأحداث بخروج الطفل صباحاً إلى المدرسة، فيثير انتباهه بالونٌ أحمر معلّق من طرفه بعمود إنارة، يحاول «تحريره» وينجح، وسرعان ما تتشكل صداقة بينهما؛ الطفل والبالون!

وفي تفاصيلها؛ يرافق البالون صاحبه في الشارع، وينتظره عند باب المدرسة، ويعود معه إلى البيت، ولا يتردد في الذهاب معه للكنيسة، لكن كلّاً من مؤسسات «السلطة» الثلاث في المنظومة المجتمعية (البيت والمدرسة والدين) ترفض هذه الصداقة، وتمنع الطفل من أن يعيش فرحَهُ. إنها تصادر الحلم، فلا مكان للحرية فيها. المدير يغتاظ لسلوك البالون المنحاز للحياة، والأمّ «تطرده» من نافذة الغرفة، وعلى درجات الكنيسة لا يروق البالون للحرّاس، فلا يسمحون له بالدخول!

وفي الأثناء تحدث كثيرٌ من المغامرات: يقع البالون في هوى «بالونة» من النظرة الأولى، يمازح «باسكال» ويلاعبه بشقاوة طفل، يناكف مديرَ المدرسة المتزمّت بل ويحاول الانتقام منه لأنه عاقب «باسكال» على حلمه، يقف إلى جوار النافذة

فهذا الفيلم القصير الذي لا يتجاوز طوله ٣٤ دقيقة، يقدم أنموذجاً للموجة الفرنسية الجديدة في السينما من حيث الحركة، والإيقاع

منتظراً الفرصة ليعود إلى غرفة صديقه دون علم الأمّ الصارمة! لكن لا بد من نهاية! حتى لو كانت نهايةً مفجعة!

هذا ما يتكفّل به صِبْيَةٌ غلاظُ القلوب كبارُ الجثّ شديدو الحسد، يطاردون البالون في أزقة إحدى ضواحي باريس التي ما زالت تتعافى من آثار الحرب العالمية الثانية، ويحاصرونه في إحدى الساحات القريبة وسط عجز «باسكال» ضئيل الجسد والحيلة عن إنقاذ رفيقه. «يقتلون» حلمه أمامه بالعصي والحجارة والأحذية، فيلفظ البالون أنفاسه الأخيرة كما لو كان من لحم ودم، قبل أن تتدافع البالونات مختلفة الألوان من جميع أرجاء المدينة، وتصل موقع الحادثة المأساوية، وهناك تُشكّل قوسَ قزحٍ وتتضافر جهودها لتحلّقَ بالصبي «باسكال» بما يليق بحلمه، وبما يجسّد تسامحه وترفّعه عن الضغائن، فتطير به إلى أعالي السماء؛ حيث الحرية التي ينشُد.

المفارقة في هذا الفيلم الذي يتوجّه للكبار أيضاً ولا يقتصر على مخاطبة الصغار، أنه لم يكترث بـ«برج إيفل» كما دأبت غالبية الأفلام التي تدور أحداثها في العاصمة الفرنسية، فقد اهتمّ مخرجه بتصوير الحياة في الأحياء الشعبية عند أطراف المدينة، مسلّطاً الضوء على الدمار الذي أحدثته الحرب في العمران وفي النفس البشرية أيضاً، تلك النفس التي لم تعد أساريرها تنفرج للحلم، بل ترى فيه «ترفاً» لا ينسجم مع الواقع الذي تعانيه. ومن الواضح أن «لاموريس» وظّف خبرته السابقة في التصوير جيداً وهو يبدع «البالون الأحمر»، إذ نجح في جعل كل مشهد أقرب إلى لوحة تشكيلية، بفضائه ومكوناته البصرية وتناغم الألوان أو تنافرها فيه.

ومن المفارقة أيضاً غياب الحوار في معظم مَشاهد الفيلم، وحضوره فقط -في الغالب الأعمّ- عندما يتعلق الأمر بالسلطة (المدير والجدّة مثلاً)؛ في إشارة إلى أن الكلام (الأمر والنهي والتوجيه) من أبرز أدوات السلطة وأذرعها لفرض سيطرتها على الناس ومنعهم من الحلم الذي قد يقود لصحوٍ يُنذر بنهايتها!

ولأن «البالون الأحمر» يشتمل على الكثير من التقنيات الحديثة، ويقوم على التكثيف شأن القصة القصيرة، فقد كان جزءاً من ورشة «سواليف» للكتابة الإبداعية التي أشرفتُ عليها إلى جانب الروائية سميحة خريس والروائي هاشم غرايبة، وشارك فيها عشرة من كتّاب القصة الشباب. وجرى التعامل مع الفيلم الذي يعدّ من كلاسيكيات الأفلام القصيرة، بوصفه قصة بصرية حديثة.

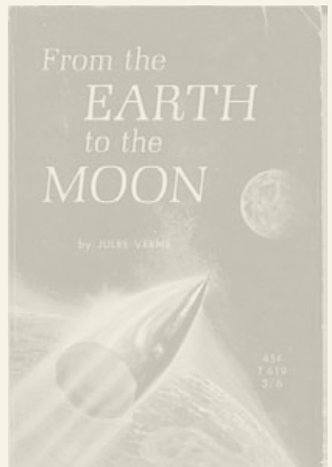
أستعيد «البالون الأحمر» وأنا أستذكر عدي مدانات، الصانع الماهر في مجال القصة القصيرة، «التشيخوفيّ» الذي ظل وفياً لكلاسيكيته المفرطة في الإبداع، والذي دلّني على جماليات هذا الفيلم في سياق احتفائه الدائم بالجمال الفني لأيّ عمل إبداعي.

الآن فقط يتجلّى لي الرابط بينهما؛ عديّ الذي رحل عن ٧٨ سنة، و«باسكال» الطفل الذي ظلّ في الفيلم حبيسَ سنواته الستّ.. فكلاهما كان مندفعاً للحياة، قابضاً على جمر الحلم، منتمياً للتفاصيل التي لا يكترث لها الآخرون. كلاهما أبدع على طريقته؛ «باسكال» حين تقمّص الدور وأدّاه ببراعة وعفوية منقطعة النظير، وعدي حين جعل ما هو خياليٌّ ومسطورٌ على الورق يبدو حقيقياً وواقعياً لفرط براعته في الكتابة.

المفارقة في هذا الفيلم الذي يتوجّه للكبار أيضاً ولا يقتصر على مخاطبة الصغار، أنه لم يكترث بـ«برج إيفل» كما دأبت غالبية الأفلام التي تدور أحداثها في العاصمة الفرنسية

ملف العدد

الأدب والسّينما



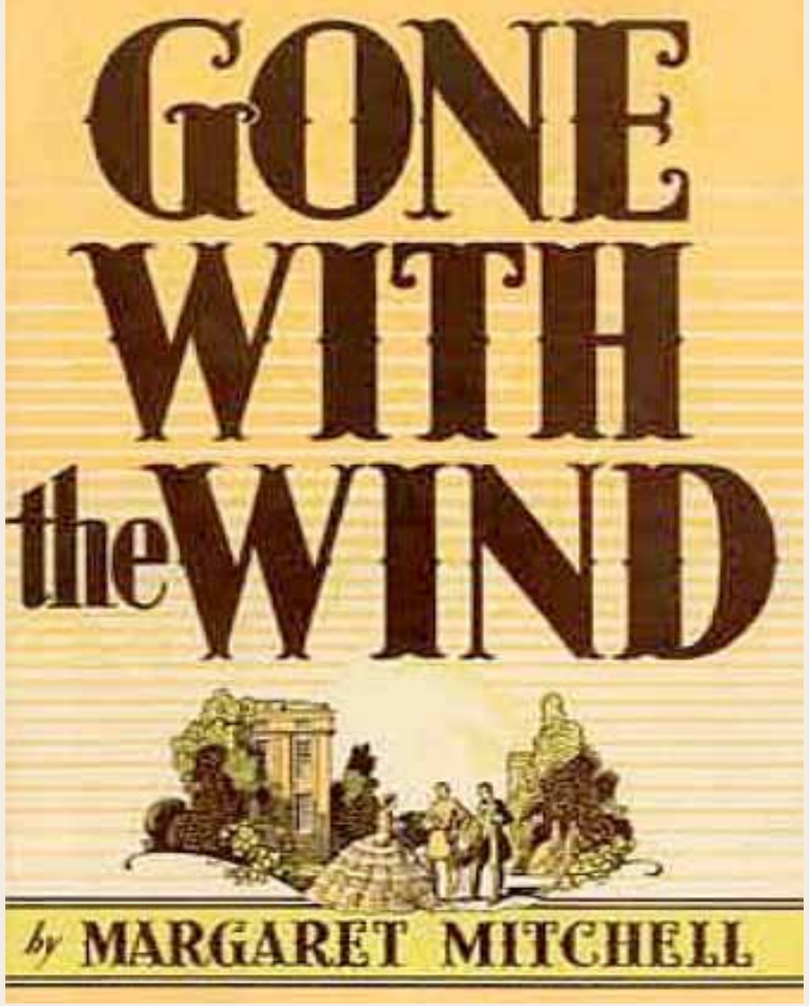
فكرة الاقتباس السينمائي من الأعمال الأدبية، فكرة قديمة، قِدم الفن السابع، يعود تاريخها تحديداً إلى الأخوين لوميير، بوصفهما روّاد صناعة الأفلام السينمائية، من خلال اعتمادهما على الاقتباس، في أوائل أفلامهم المنتجة، لا سيّما أعمال الكاتب الفرنسي جول فيرن، من خلال روايته الموسومة «من الأرض إلى القمر»، التي اقتُبست إلى السينما سنة ١٩٠٢، تحت عنوان «رحلة إلى القمر»، إلى جانب رواية «البؤساء» لفيكتور هوجو المنتجة للسينما سنة ١٩٠٧، ولعله العمل الأدبي الكبير، الذي تجاوزت اقتباساته السينمائية كل الأرقام، ولا يزال إلى الآن، يثير شهية المخرجين. وحتى في مرحلة السينما الصامتة (١٩١١-١٩٢٦) التي تميّزت أفلامها بالاقتصار على الصّورة وحدها، وخلوّها التام من الحوار، نظراً لافتقار السينما خلال تلك الفترة لتقنيات إدماج الصوت، لم تشذ عن القاعدة، باقتباسها مجموعة من أعمال شكسبير المسرحية.

بوداود عميـّر - الجزائر

الأدب والسّينما العربية بين ماضٍ مزدهر وحاضرٍ قاتم

السـينما العربية أيضاً سـجّلت حضورهـا مـن خـلال المخـرج محمـد كريم، الذي قـدّم فيلماً صامتاً، سـنة ١٩٣٠، مقتبساً عن روايـة «زينب» لمحمد حسـين هيـكل، منشـورة باسـم الفلاح المـصري، وهـي الروايـة التـي يعتبرهـا نقـاد الأدب، العمـل الـروائي الأوّل المؤسّـس للرواية العربية المعـاصرة (صدرت عام ١٩١٤)، والفيلـم مـن بطولـة بهيجة حافظ وزكي رستم. ويُعتبر هـذا الفيلم حسـب العديد من الباحثين في شـؤون السينما، أوّل انطلاقـة فعلية، لعلاقة السـينما المصرية بالأدب.

وهكذا شـكّلت الأعمال الروائية، منذ بدايات الإنتاج السـينمائي في العـالم، مادة اقتباس أساسـية في عملية إخراج الأفـلام، ولعلّ أكثر الأفـلام نجاحاً، آنذاك، هي الأفلام المقتبسـة عن أعمال روائية، على غرار الفيلمين الشـهيرين: «ذهب مـع الريـح» (١٩٣٩) لمارغريت ميتشـل، أو «عناقيـد الغضـب» (١٩٤٠) للكاتـب الأمريكي جون شتاينبك. وإلى غاية يومنا هذا، لا تزال السـينما في أوروبا والولايات المتحـدة الأمريكيـة، تعتمـد في عمليـة إنتـاج أفلامهـا عـلى الاقتباس من أعـمال أدبيّة، فمن بين كلّ أربعـة أفلام، يوجد هناك فيلم مقتبس من كتاب، حسـب إحصائيات المجلة الأدبية الفرنسية المتخصّصـة «ليـر». وبالتـالي لم



تتوقـف لديهم عجلـة الاقتباس من الأعـمال الأدبيـة، بل عرفت تطـوّراً مضطرداً، خـلال العقدين الأخيرين، وعـلى جميع الأصعدة؛ إذ تشير إحصاءات نشرت حديثاً، أن نسـبة ثلاثين بالمائة من الأفلام مقتبسـة من مصـادر أدبية، وأن ثمانين بالمائة مـن الكتب المصنّفة ضمن خانـة الأعـمال الرائجة أو «Best Seller»، تـم تحويلها إلى السـينما. ويعود ذلك أساساً، إلى سنّهم قواعد تعامل صارمة، لضبط سوق السـينما، تعمل على ضمان الحقوق الملكية الفكرية للمؤلف، وتسـعى لإضفاء طابع احترافي في كيفيـة التعامل مع المادة الأدبية، حسـب قيمة العمـل، والتي من شأنها تحفيز الرّوائيين على الكتابة والإبداع.

زمـن التصالـح بـين الأدب والسينما

لم يعد مُخرجو الأفلام الآن يحفلون بالأعمال الأدبية، في إنتاج أفلامهم، كـما كان الشـأن عليـه مثـلاً في سنوات الخمسينيات والستينيات، وإلى غايـة السـبعينيات. كانـت السـينما المصريـة تسـتعين في عمليـات الاقتباس، مـن نصوص مشـاهير الأدب المـصري آنذاك، يتصدّرهم كل من نجيب محفوظ وإحسـان عبد القدوس، وبدرجة أقـل يوسـف السـباعي. حتـى وإن تفوّق إحسـان عبد القدوس قليـلاً، باقتباس نحو ٤٣ فيلماً من أعماله للسـينما، بمقابـل اقتباس نحو ٤١ فيلماً مـن أعمال نجيب محفـوظ، حسـب إحصـاءات موثقة، أدرجها الناقد السـينمائي سـمير فريـد في كتابـه «نجيـب محفـوظ والسـينما». بالنسـبة لصاحب جائزة نوبل للأدب،عرفته السـينما في البدء ككاتب سيناريو لباقة متميّزة من الأفلام الناجحة،

أورد عناوينهـا، حسـب ترتيـب سنوات عرضها، الناقد سمير فريد في كتابه، وهـي على النحو التالي: المنتقـم (١٩٤٧)، مغامرات عنتر وعبلـة (١٩٤٨)، لك يـوم يا ظالم (١٩٥١)، ريـا وسـكينة (١٩٥٣)، جعلوني مجرمـاً (١٩٥٤)، فتوات الحسـينية (١٩٥٤)، شباب امرأة (١٩٥٧)، النمرود (١٩٥٦)، الفتوة (١٩٥٧) مجرم في إجازة (١٩٥٨)، جميلة (١٩٥٨)، الطريق المسدود (١٩٥٨)، أنـا حرّة (١٩٥٩)، وإحنا التلامـذة (١٩٥٩). ليتمّ كمرحلة ثانية تحويل عدد كبير من رواياته إلى أفلام سينمائية، أبرزها ثلاثيته الشـهيرة: بين القصرين (١٩٦٤) ، قصر الشـوق (١٩٦٧)، والسكرية (١٩٧٣)، وهي الأعمال التي تولى إخراجهـا المخرج حسـن الإمام. إضافة إلى باقة متميّزة من أشـهر روايته، على غـرار: بداية ونهاية، التي أنتجت للسـينما عام ١٩٦٠، اللـص والـكلاب (١٩٦٢)، زقاق المدق (١٩٦٣)، الطريق (١٩٦٤)، السـمّان والخريـف (١٩٦٧)، الكرنك (١٩٧٥)، الخ...

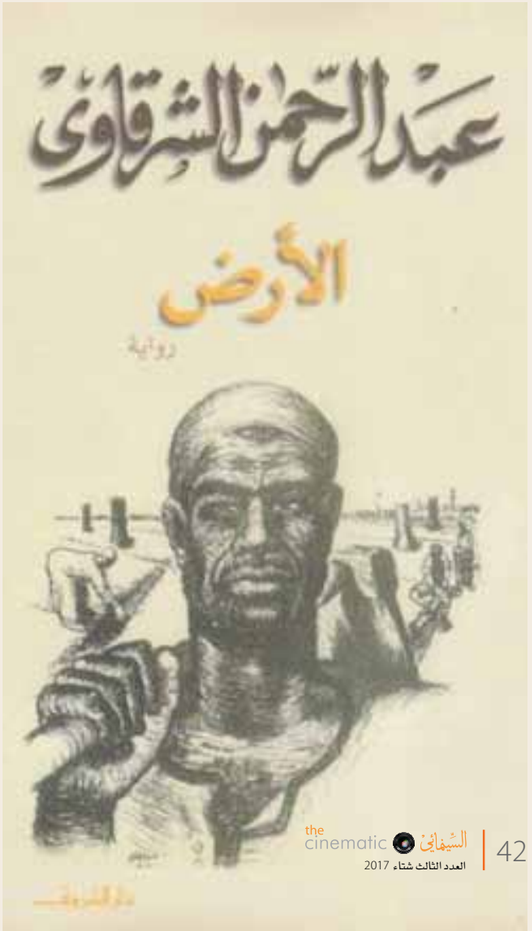
أما الروائي إحسـان عبد القدوس (١٩١٩-١٩٩٠) فقـد ألّـف مـا يربو عـلى ٤٩ رواية، تم تحويلها معظمهـا إلى أفـلام سـينمائية، علاوة على خمس روايات تحوّلت إلى مسرحيات، وتسع روايات إلى مسلسـلات إذاعية، وأخرى مثلها تحوّلت إلى مسلسلات تلفزيونية. ولعلّ مـن أبرز الأفـلام التي تم اقتباسـها مـن أعمالـه الروائية: «أنـا حـرّة»، «في بيتنـا رجـل» و«الرصاصة لا تـزال في جيبي»... الخ. ليأتي بعد ذلك الروائي يوسف السـباعي (١٩١٧- ١٩٧٨) في

المرتبة الثالثــة، ومن أبرز رواياته المقتبسة للســينما : «إني راحلة» و«ردّ قلبــي»، «الســقامات» «العمر لحظة»...الخ.

هناك روايــات متميّــزة لكوكبة أخــرى مــن الروائيــين، أضفــت بتحويلها للســينما، نكهة خاصة، وبعــداً فنيــاً وجماليــاً، كروايــة «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي التــي تحولت إلى فيلــم بالعنوان نفســه، «الحــرام»، ويوســف إدريس، «غصن الزيتون» لمحمد عبــد الحليم عبد اللــه، «قنديل أم هاشــم» ليحيى حقــي. دون أن ننسى أعــمال توفيق الحكيم، مثل «يوميات نائب في الأرياف» و«الأيــدي الناعمــة»، «عصفور الشرق» و«رصاصة في القلب».

والملفــت للانتباه أن القائمين على شــأن الســينما آنذاك، لم يقتصر اهتمامهــم عــلى كتّــاب القصة والرواية فحسب، بل امتدّ ليشمل أدباء عُرفوا باهتماماتهم الفكرية والنقديــة، ولم يُعــرف عنهــم في مجــال التأليــف الــروائي ســوى قلّــة مــن الأعــمال، بالقياس إلى كتبهم الكثيرة في مجالات العلوم والمعرفة، عــلى غرار عميد الأدب العربي، الدكتور طه حسين، الذي اقتبســت في البدء روايته «دعاء الكروان» ســنة ١٩٥٩، من إخراج هنري بركات، ثم في ســنة ١٩٧٠، حُوّلــت روايته «الحــب الضائع» إلى فيلم سينمائي، لنفس المخرج.

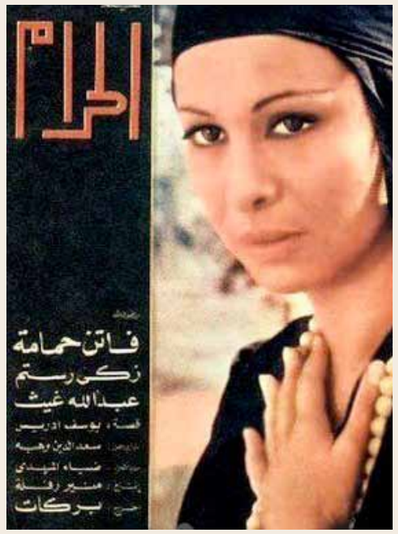
وكما نلاحظ بشــكل جليّ، لا يكاد يوجد أديب مــصري واحد، عاش خلال تلــك الفــترة المزدهرة، ولم يُقتبــس عمل من أعماله الروائية للســينما. فليس غريبــاً، والحال كذلــك، أن يُجمــع النــاس على



وصــف المشــهد الأدبي والفنــي لتلك الحقبة، بزمن الفن الجميل، وزمن تصالح السينما العربية مع الأدب الراقي.

واقع السينما العربية الآن

لا يختلف اثنان على أن الســينما العربيــة، والســينما المصرية على وجــه التحديــد، شــهدت تراجعاً ملحوظــاً، خــلال العقــود الثلاثة الأخيرة، من حيث الكمّ والكيف، بالرغم مــن الإمكانيــات المادية



والبشرية المتاحة لها حالياً، فعلاوة على انخفاض واضح في إنتاج الأفلام رفيعة المستوى، خاصة تلك المقتبسة من أعمال روائية، ثمّة اهتمام بالكسب المادي السريع، على حساب الجودة والنوعية، وانتشار ظاهرة ما بات يطلق عليها، موجة أفلام المقاولات، وهي نوعية من الأفلام عرفت في السنوات الأخيرة رواجاً كبيراً، واهتماما واسعاً من طرف المنتجين، في ضوء ما ستحقّق لهم من عائدات مالية معتبرة، بميزانية أقل. والأخطر في كل ذلك جميعاً، أنها تلغي تماماً من حسابها الاقتباس من عمل روائي، توفيراً للنفقات من جهة، وحرصاً على ضمان موضوع خالٍ من المعنى، يغلب عليه الإسفاف ويعتمد على تسطيح العقول وتفاهتها. وفي أحسن الأحوال يكتفي المخرج بسيناريو هزيل، يُقتبس في معظم الأحيان، وبشكل مشوّه، من قصص وأفلام أجنبية، لا يفصح عن مصدره، بل وينسبه لنفسه، وهو بذلك، لا يهمّه تحقيق الجودة أو القيمة الفنية للفيلم.

يعتبرها الناقد السينمائي محمود قاسم «أفلاماً خالية من القيمة والمضمون، منزوعة الدسم، وقليلة التكلفة، تتسم بالضعف الفني في كل مراحل إنتاجها، وضررها أكثر من نفعها، لأنها تافهة وتعمل علي تسطيح الفكر». فيما يرى الناقد رفيق الصبان، أن هكذا نوعية من الأفلام «تلبّي حاجة القنوات الفضائية، التي تسارع إلى شراء أي عمل من دون شروط تضمن الجودة، لذا نجد أفلاماً كثيرة تضم ممثلي الأدوار الثانوية، أو أنصاف المواهب، أو الوجوه الجديدة، دون أي ضابط إن كان هذا الوجه يصلح، أو لا يصلح».

وقد برزت تلك النوعية من الأفلام بشكل خاص، مع مطلع سنوات الثمانينيات، حيث بلغ عدد تلك الأفلام التي تندرج في إطار ما اصطلح عليه أفلام المقاولات، حسب إحصائيات عام ١٩٨٦، نحو ٩٥ فيلماً، وهو رقم كبير، ينطوي على كثير من دلالات الوضع السلبي للسينما العربية، ويعكس بالتالي الواقع المزري الذي باتت تعيشه الصناعة السينمائية في مصر وباقي الدوّل العربية.

هل بمقدورنا، أمام هذا الواقع المزري للمشهدين الأدبي والفني، في مصر والعالم العربي، مدّ جسور المصالحة بين الأدب والسينما العربية؟ وإنقاذ ما يمكن إنقاذه؟ المسؤولية في الواقع مشتركة بين جميع الأطراف. فيجب بادئ ذي بدء، أن يدرك الجميع أفراداً ومؤسسات، الأهمية القصوى التي يكتسيها الأدب والفن في صناعة الوعي، وتنمية الحسّ الجمالي للمواطن العربي، من جهة، ويدرك كل طرف في المعادلة، من جهة أخرى، أهمية الطرف الآخر وضرورته، فكما تخدم السينما الأدب، يخدم الأدب السينما.

في النص الأدبي والسيناريو

السيناريو كحالة منفصلة - مرتبطة عن العمل الروائي. كيف؟

محمد رُضا - لبنان

عندما وقفت على قدميها لأول مرّة في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين، كان الأدب، بكافة أشكاله، قد سبقها بقرون كثيرة؛ سبقها في الرواية وفي المذكرات وفي الشعر وأصناف الثقافة المطبوعة الأخرى.

لم يكن الأدب هو الوحيد الذي سبقها: الرسم والموسيقا والمسرح كانت من الفنون التي سبقتها منذ قرون عدة أيضاً. بذلك فالسينما كانت الوليد الجديد بعد تاريخ حافل من الفن والأدب، الابن الذي استلهم مباشرة من المسرح ومن التشكيل الفني كما من النصوص الأدبية.

العام ١٩٠٠ ذاته شهد أربعة أفلام مستوحاة من الفنون والآداب الأخرى: الأميركي إدوين س. بورتر قدّم النسخة الأولى من رواية «فاوست» في «فاوست ومرغريت». الفرنسي موريس كليمان اقتبس مسرحية «سيرانو برجيراك»، الأميركي ستيوارت ج. بلاكتون عمد إلى الرسم في «الرسم الفاتن» بينما واصل الفرنسي جورج ميلييس الاستناد إلى خبرته المسرحية عندما قدّم النسخة الأولى من «جان دارك».

هذا لا يعني أن كل ما قدّمته السينما آنذاك كان نقلاً عن هذه المرجعيات والمصادر، لأنه في الوقت ذاته تواصل الاعتماد على المصادر المكتوبة خصيصاً للسينما أو غير المقتبسة كما حال البريطاني جورج ألبرت سميث «نظارات الجدة» وحال الفيلم التسجيلي «حياة الجيش» لروبرت و. بول والفيلم الروائي غير المقتبس «خداع الشحاذ» لسيسيل هبوورث.

بعد ذلك العام وإلى اليوم، هناك ذلك المزيج الضخم من الأفلام التي إما تم اقتباسها عن مصادر أخرى (روايات، أشعار، مذكرات، مسرحيات) أو كُتبت خصيصاً للسينما. وبما أن الناحيتين تختلفان تقنياً وحرفياً، كما في الشكل والمضمون، فإن أكاديمية العلوم والفنون السينمائية، موزعة الأوسكار، كانت الأولى التي فرّقت بين النوعين في جوائزها، وما تزال.

سبب للتصنيف

بين كل أشكال الأدب والفنون، يقف الأدب الروائي في صدارة المصادر التي تعتمد السينما عليها عندما تقرر الاستناد إلى عمل مقتبس. وبقدر ما هناك أنواع مختلفة من الروايات الأدبية والشعبية هناك أنواع سينمائية. بل يبدو لي أن التصنيف الهوليوودي للأفلام، الذي يعارضه المثقفون الأوروبيون وبعض العرب على أساس أنه مضاد لمرجعية المخرج، ما هو إلا التصنيف ذاته للكتب الروائية التي لم يمانع المثقفون أنفسهم من تصنيفها.

المرجع هنا هو أن الروايات الأدبية، شعبية وثقافية، احتاجت، لكي تبيع، أن تعلن عن نفسها: أنا تاريخية، أنا عاطفية، أنا جريمة وغموض، إلى آخر أنواع الكتابة القصصية وذلك بالاستناد إلى المضمون السائد في كل عمل والبنية اللغوية والأسلوبية المصاحبة.

كان من الضروري للسينما أن تبدأ بالاستعانة بالتقليد ذاته: فيلم مغامرات، فيلم وسترن، فيلم بوليسي، فيلم عاطفي، فيلم خيالي-علمي إلى آخر الأقسام المعتادة.

وكالرواية كان على المخرجين (في هوليوود كما حول العالم) اتباع المنهج جيداً، وذلك ما يعني مباشرة الالتزام بلغوية الفيلم ومدى انتسابها إلى النوع المطروح في الفيلم الواحد. بذلك، فإن أسلوب العمل على فيلم كوميدي ليس هو ذاته أسلوب العمل على فيلم بوليسي أو تاريخي. هذا الاختلاف لا يتركه صانعو الأفلام للحكاية ذاتها أن تبديه، بل عليهم تأليف العناصر الكفيلة بطرح هذا الاختلاف منذ المشهد الأول.

وهذا يعني مباشرة التقنيات. أفلام ما يعرف بـ «الفيلم نوار»، تلك التي تصوّر أبطالها الرجال مجموعة من مقتفي أثر الحقيقة المفقودة في الحياة الذين يجدون أنفسهم مطلوبين من العدالة ومطاردين من الخارجين عن القانون في الوقت ذاته، ولا يستطيعون تحمل لدغة الأنثى التي وثقوا بها، لها بناؤها الخاص الذي يشمل كيف «ميزانسن» (إخراج وإدارة المشاهد) و«ميزانشوت» (إخراج وإدارة اللقطات). يشمل أيضاً الكيفية التصويرية للفيلم بأسره؛ الفيلم الداكن للبوليسي والفيلم «الفاتح» للفيلم العاطفي وهكذا.

ما سبق هو لتقريب المرغوب طرحه هنا، وهو الحد الذي تنتهي عنده الرواية ليبدأ الفيلم. ما هو مشترك بينهما وما لا يستطيع العمل الروائي فرضه على الفيلم السينمائي. وهذا الأمر لا يتعلق بالبدايات والأنماط فقط بل بما يقرر كاتب السيناريو ومن ثم المخرج نقله من العمل الروائي وما يتركه وراءه.

تشاينبك - فورد

المثال الأنضح على ذلك هو رواية جون تشاينبك The Grapes of Wrath/ «عنب الغضب» التي نشرها الكاتب سنة ١٩٣٩ وأخرجها جون فورد بعد عام واحد من نشرها فيلماً من بطولة هنري فوندا.

فحوى هذا العمل الأدبي المميّز هو الرحلة التي قامت بها عائلة من فلاحي الوسط الأميركي إلى ولاية كاليفورنيا (بسيارة متهالكة) بحثاً عن العمل تحت وطأة ما سمي بسنوات «اليأس العظيم» في العشرينات.

الفيلم يحافظ بالتأكيد على هذا المضمون الاجتماعي الصارخ ضد الفترة وضد المتاجرين فيها ومن استغلها ووظفها لمصالحهم المادية. بل وينقل الرسالة السياسية التي وقفت مع المعدمين ضد المستغلين وأصحاب المصالح، ما جعله، وما زال إلى اليوم، يبدو كما لو أنه فيلم يساري من المخرج جون فورد المعروف بانتمائه اليميني. في الواقع مفادات الفيلم السياسية تصلح للتوظيف ضمن الإيديولوجية الشيوعية حينها (قبل أن ينتبه «مكتب التحقيقات الفدرالية» لما وجده انتشاراً منظماً للفكر الشيوعي في البلاد لينطلق في محاربته بُعيد نهاية الحرب العالمية الثانية).

بعض هذه المفادات ترد في الحوار اللاذع الذي يلقيه الشاب توم جود (فوندا) في أحد أهم المشاهد، إذ يقول:

«أفكر فينا أيضاً. في الناس الذين يعيشون كالخنازير بينما أرض خصبة مرمية ضياعاً. أو ربما في شخص واحد يملك مليون فدان بينما مئة ألف مزارع يتضوّرون جوعاً. وأتساءل لو أن كل جماعتنا اتحدت وصرخت...»

والأهم ذلك الحوار الوارد في مشهد يوجهه لأمه (جين داروَل) المنكوبة بالخوف على ولدها من أفكاره:

«سأكون في الجوار. في الظلام. سأكون في كل مكان تستطيعين النظر إليه. أينما كان هناك قتال لكي يتمكن الجياع من الأكل. سأكون هناك. أينما تواجد شرطي يضرب رجلاً. سأكون هناك».

لاحقاً ما تقول والدته:

«الأغنياء يحيون ثم يموتون. أولادهم عاقون ويموتون. لكننا نواصل القدوم. نحن الشعب الذي يعيش. لا يستطيعون مسحنا من الوجود. سوف نستمر للأبد لأننا نحن الشعب».

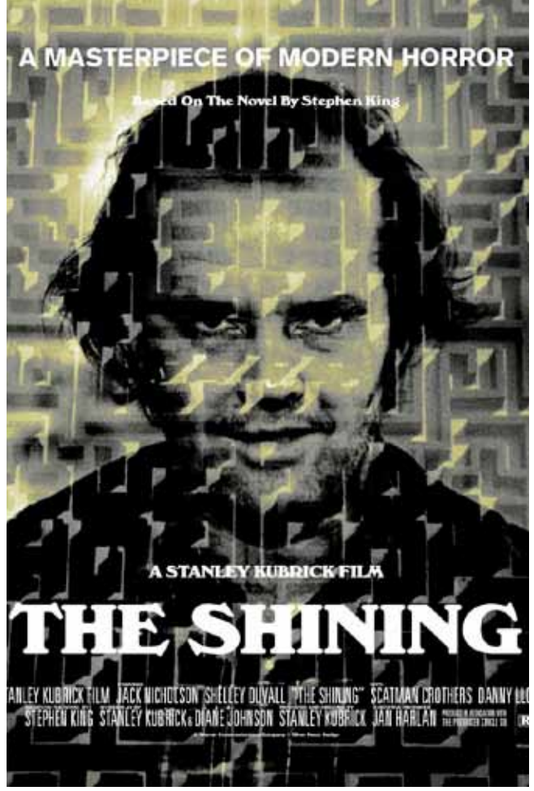
هذا ما يرد في الكتاب ذاته (مؤلّف من نحو ٤٦٤ صفحة) الذي إذا ما قرأناه وجدنا الفيلم اتبع حكايته وأحداثه وشخصياته بأمانة حتى ما بعد منتصف الرواية بقليل، قبل أن يتحرر أكثر وأكثر وصولاً إلى النهاية التي تختلف عن نهاية الكتاب لدرجة الضد. فالرواية تنتهي بهزيمة هؤلاء الناس البسطاء أمام جشع الأثرياء، لكن الفيلم يختار نهاية سعيدة وتطمينية ومناقضة لما سبقها من مشاهد؛ نهاية تتطوّع لإخراج الفيلم من مضمونه السياسي العميق إلى شاطئ آمن ولو على نحو تقليدي.

كينغ - كوبريك

«عنب الغضب» يبقى فنياً مرتعاً خصباً لأساليب التعبير الكلاسيكية في أوانها. فورد، رغم تدخله لتغيير النهاية من متشائمة إلى متفائلة، يحترم الضرورة التقنية. يختار على سبيل المثال، اللقطات القريبة لوجه الممثل هنري فوندا وهو يتفوّه بخطبه الثورية تأكيداً على فحواها، مقابل ما يخصصه الروائي عادة من جمل حوار يحدد مصادرها (على نحو «قال» و«أجاب قائلاً» الخ...).

لكن هذا النموذج المقدّم يجب أنْ لا يؤخذ كتقليد سائد حتى ولو كان منتشراً. الاقتباس من الأدب إلى السينما يأخذ منحنين مهمّين، أحدهما يتميز بالأمانة (وبالأمانة قدر المستطاع) والثاني بالإيحاء. وهذا الأخير له وجهتان: واحدة تستعير الحبكة لصالح عمل ليس مطلوباً منه أن يترك تأثيراً أو وقعاً لأكثر من أسابيع عروضه الأولى، وأخرى تستعير الحبكة، أو تستلهمها، لصالح عمل يحتاج إلى فحواها وفكرتها وبذورها الداخلية ليصنع ما هو مختلف أو منتم إلى ذاتية المخرج.

في هذا الصعيد الأخير لدينا مثالاً مهمّاً آخر يكشف عما قد يحدث لو أن المخرج اختار إلغاء الأحداث التي بناها الروائي وصولاً لتأليف مجمل حكايته واكتفي بالمضمون ونوعه. هذا المثال هو فيلم «اللمعان» The Shining لستانلي كوبريك المصنوع سنة ١٩٨٠ عن رواية ستيفن كينغ.



كلاهما، الرواية والفيلم، يدوران حول الكاتب الذي يقبل وظيفة العناية بفندق كبير خلال الفترة الشتوية حيث يغلق الفندق أبوابه. ينتقل الكاتب وزوجته وابنه الصغير داني إلى الفندق ويستلم العمل ثم ها هو الصبي الصغير يبدأ بمشاهدة أشباح، بينما يدلف والده إلى حالة مستعصية من الأوهام والهواجس تدفع به لمحاولة قتل عائلته الصغيرة.

كانت الرواية الثالثة المنشورة للمؤلف ستيفن كينغ وأولى أعماله المكتوبة التي دخلت قائمة الـ «بست سلرز» سنة ١٩٧٧ والرواية تلتقي والفيلم في الخط الرئيسي للحبكة، ثم تفترق في التفاصيل المهمة. على سبيل المثال، ومما بقي في الذاكرة إذ قرأت هذه الرواية بعد مشاهدة الفيلم لأول مرة خريف سنة ١٩٨٠، أن شخصية الكاتب جاك (قام بها جاك نيكولسون) تتدرج في جنونها لفترة أطول في الكتاب مما في الفيلم. كينغ لم تعجبه الطريقة التي قدّم فيها كوبريك الشخصية منذ بداية الفيلم بعدما ألغى كوبريك الخلفية التي وردت في مطلع الكتاب حول كون جاك كاتباً يحاول الابتعاد عن إدمانه الكحول. في الفيلم إدمان الكحول من عدمه ليس مذكوراً، ولا هو محور مهم. الكاتب مصاب بتوتر عصبي وجملة من الهواجس تحيله إلى مجنون يحمل الفأس

لقتل زوجته وابنه.

أيضاً هنـاك الكيفية التي ولجت الشخصية عبرها إلى جمهورها. في الكتاب هو شخص يمكن للقارئ أن يتعاطف معه. ويفهم أسباب جنوحـه. وفي الفيلـم لم يرغـب كوبريك في منح جاك أية أوسمة. هـو مخيف مـن مطلـع الفيلم حتى نهايته.

هـذه الأمثلـة وسـواها دفعت الكاتب لقبول الفيلم على مضض حتى السـنوات الأخـيرة، عندما بدأ يعلن عـدم إعجابه بالفيلم. لكن بمقارنـة الفيلم مع الكتاب، فهـو واحد مـن الأعـمال التي يتجـاوز فيها الفيلم الأصل. غاية كوبريك تأصيل المشـاعر الخفية في كل شـخصياته تبعاً لتحولات كاتب يعاني من الإفلاس الذهني. حاجتـه لتلـك الوظيفـة هـي استغلال المكان الهادئ والمنعزل لشـحن بطاريتـه والعـودة إلى التأليف بعد فترة شح.

شكسبير وآخرون

ما سبق في هذا المجال يتطابق مع مفهوم المنظر والناقد المجري بيلا بـالاش (١٨٨٤-١٩٤٩) الذي رأى أن للفيلم لغته الخاصّة (وذلك في كتاب له بعنـوان «نظرية الفيلم: الشخصية ونمو الفن الجديد» تبدأ منذ بداية كتابة السيناريو بصرف النظر عن نوعية الاقتباس وما إذا كان السيناريسـت مخلصاً للعمل الأدبي أم لا.

يمـضي بـالاش ليؤكـد أن النـص السينمائي (السـيناريو) هو حالة أدبية خاصّة بنفسها. وأن إمكانية كتابة سيناريو فذ ومتكامل هي في مقـدور الكاتب، وعليه، فإن ذلك لا علاقـة له بالرواية الأصلية التي قد تكون جيدة الكتابة أو سيئة.

وفي الحقيقة نجـد أن هذا الكلام الذي نشر له في الثلاثينات صحيح أكـثر من أي وقت مـضى في هذا العـصر. أحيـل القـارئ إلى فيلم أكـيرا كوروسـاوا «ران» (١٩٨٥) المقتبسـة عن إحـدى أهم روائع الأدب وهـي «الملك لـير» لوليام شكسبير.

السـيناريو، الذي مـا زال متوفراً على بعـض المواقـع، متحرر من النـص الأدبي الثقيل (على روعته) ليـس فقـط لأن الغايـة هـي تحقيق فيلـم ياباني من المسرحية البريطانية، بل أساسـاً، لما يتطلبه العمـل على مثل هذا السـيناريو من ضبط أوتـار كثيرة. من ناحية البحـث في داخل النـص الرئيسي ومـن ناحية ثانيـة الإتيان بعمل يـوازي قدرة وقـوّة النص الأدبي، ومن ناحية ثالثة، سيناريو منفصل عن النـص بجمالياتـه وبثقافاته الوطنية في المـكان والزمان الذي تنتقل الأحداث إليه.

تجربـة مماثلـة أقدمـت عليهـا المخرجـة الأميركية جـولي تايمور سـنة ١٩٩٩ عندما قامت بتحويل مسرحيـة شكسـبير «تايتـوس أندرونيكـوس» إلى فيلـم بعنوان «تايتـوس». هنا نجد مثـالاً آخر على تطويع السيناريو لكي يستقل ويرتبط في الوقت ذاته. ففي حين يـسرد الفيلـم ترجمتـه المصوّرة للمسرحية، ينفصـل عنها بقيامه بتحديث الفحوى لنقد نظم العالم اليوم، تماماً كما فعل بعد سنوات الممثـل راف فاينـس عندما قرر تحقيـق أول أفلامـه فاختار من أعـمال شكسـبير «كوريالانوس» وشـحنها بالمضامـين السياسـية، منتقـلاً في أحداثهـا بـين موقعها التاريخـي البعيد وموقع تاريخي معاصر، ليثبـت فحواها المعادي للفاشية.

هذه الأمثلة، والسينما مليئة بها، تجيز اسـتخدام النص السـينمائي كعمـل مختلـف ومنفصـل عن الأصل وذلك حسب رغبة الكاتب. وهـذا لا يعني أنه ليسـت هناك مـن سـيناريوهات أمينـة للنص الأدبي (بـل هي كثـيرة ومتعددة أيضـاً) بـل يعنـي أن الاقتبـاس مجال، على الكاتب أن يكون أهلاً له، سـواء حافظ عـلى الأصل أو اختلـف عنه. مع هذا الخيار يبرز السيناريو كمحور ثابت في عملية تأكيد الانفصال بـين النص الأدبي والنـص السـينمائي انفصـالاً تاماً وضرورياً، بصرف النظر عن حجم ذلك الانفصال وكيفيته.

ما سـبق يصبـح ضرورة متناهية خـارج نطـاق الحالـة الأدبيـة الخاصّة لوليام شكسـبير. لنأخذ مثلاً روايات جـوزف كونراد التي تكشـف حال قـراءة أي منها عن صعوبة تحويلها إلى فيلم سينمائي. روايته «قلب الظلام» كانت الملهم لفيلـم فرنسـيس فـورد كوبـولا «القيامـة الآن» (١٩٧٩) لكن من دون التزام الكاتبين، كوبولا وجون ميليـوس، بأحداثها بـل اتخاذها كمنصة عمـل في الرحلة الطويلة التـي يشـق بها جنـود أميركيون النهر الفييتنامي بغية الوصول إلى الكابتن الأميركي المنشق.

في الفيلم نشـاهد حالات كونراد المؤلّـف ومضامين مـن حكايته وأشـعاراً من تي أس إليوت، لكن الفيلم يبقى قائماً بحد ذاته، يمكن لمن لا علم له بخلفياته اسـتقباله كحالـة منفصلـة، وهـو بالفعل كذلك.

شهادات

أمير تاج السر
كاتب وروائي سوداني

لماذا هذا التباعد خصوصاً في السينما الحديثة، لماذا لا يتم استغلال روايات عربية سجلت حضوراً عالمياً في السينما. أعتقد أنه من المفترض أن تكون ثمة علاقة حميمة بين الأدب والسينما؛ أي بين المكتوب والمرئي، خاصة أن هناك أعمالاً روائية كثيرة تمنح نفسها بسهولة وبلا أي مشكلات كبيرة، للسينما، وتبدو عملية تحويها إلى سيناريو، غير معقدة. وكلنا يعرف أن معظم الأفلام العربية العظيمة في السبعينيات والثمانينيات حتى عهد قريب كانت تعتمد على روايات مكتوبة، وقليل منها كان سيناريو بعيداً عن الأدب، فأعمال من نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي، وحتى من يحيي الطاهر،وكثيرين غيرهم، كان بإمكان المتلقي أن يطالع الرواية أو يشاهد الفيلم، ولا يحس بغرابة في هذه العلاقة الوثيقة. الآن اختلفت الأمور، وأصبحت السينما الحديثة، ممثلة في أجيال من المنتجين والمخرجين، تعتمد على سيناريوهات مقتضبة، ومستوحاة من إيقاع الحياة السريع، بعيداً تماماً عن الأعمال الروائية المكتوبة، بوهم التجديد، وقهر الكلاسيكية، ولو كان ثمة فنانون ومخرجون ومنتجون قراء لاكتشفوا أن الرواية الحديثة تسير معهم في نفس الدرب، وهي أيضاً ترصف الحياة المعاصرة فقط بالحروف لا بالصورة.

وبالإضافة لضعف الاعتقاد في الرواية، وإمكانية تحويلها لعمل سينمائي، تأتي مسألة الإنتاج، عصب السينما، فلا عمل سينمائياً بلا تكاليف إنتاجية، وكما هو معروف فإن المنتجين في غالبيتهم يسعون للربح السريع، وهذا في الغالب لا توفره الأعمال المنتجة من عمل روائي راقٍ، وإنما الأعمال التجارية المحشودة بكل سلبيات المجتمع المعيشة حالياً، وأذكر أن كاتب سيناريو محترماً فكّر في تحويل نص لي لعمل سينمائي، ولم يعثر على إنتاج له، فترك الفكرة . أما الروايات العربية التي شكلت حضوراً كبيراً حتى في الغرب، وهي ليست قليلة، فأنا أرى أن فرصها في الغرب أفضل، لأن القائمين على صناعة السينما في بلادنا قد يكونون لم يسمعوا بها أصلاً، أو يخافون من إنتاجها، كونها لا تُحدث الأثر المطلوب عند المتلقي، كذا نجد أن التباعد مستمر، ويزداد باستمرار، وأعتقد أن الأمل في النهاية، أن يأتي جيل سينمائي مؤمن بالأدب أولاً، ليتصدى لهذا التباعد ويغيِّره.

هشام البستاني
قاص وناقد أردني

السينما والأدب: الطريقُ باتّجاهين

العلاقة بين الأدب والسينما ليست طريقاً باتّجاهٍ واحد، ينطلق دائماً من الأدب (النصّ السرديّ القصصي أو الروائيّ) لينتهي على الشّاشة. ثمّة علاقة أخرى غير مطروقة، تتعلّق بتأثير السينما على الكتابة، سواءً من حيث تأثير موضوع الفيلم، أو لجهة التقنيّات السينمائية الموظّفة للتعامل مع الموضوع، ومع الصورة، وتَحوّل الاثنين (الموضوع والتقنيّات) إلى مادّة مرجعيّة مؤثّرة في الكتابة.

من الجانب التقنيّ، كثيراً ما استفدتُ من التقنيّات السينمائيّة في إنتاج كتابة متعلّقة بالشخصيات أو الموضوعات، تقترب منها / تركّز عليها، أو تبتعد عنها / تضعها داخل محيط، بسلاسة حركة عدسة الكاميرا المسمّاة Zoom in وZoom out؛ أو تلك الحركة المسحيّة للكاميرا من محور ثابت والمسمّاة Pan، والتي تمكّن شخصيّة من استكشاف محيطها بسرعة وكثافة؛ أو أن أُظهر شخصيّة بشكل حاد أمام خلفيّة مشوشّة، أو العكس (out of focus – focus). كل تقنيّات ما سأسمّيه «الكتابة المُتحرّكة» هذه تعلّمتها من السينما التي أضافت لي الكثير، مثلما أضافت الفنون الأخرى. مثلاً: علّمني الرقص المعاصر كيفيّة التحكّم بالفراغ والزّمن وحركة الشخصيات والأحداث داخلهما، وعلّمني الفن التشكيلي تعدّد المنظورات، بينما علّمتني الموسيقى الانسياب. كلّ هذه الإضافات تثري الكتابة وترفدها بإمكانيات جماليّة وتقنيّة لا يمكن أن تتحقّق عند كاتب يستنكف عن متابعة الفنون.

من جهة الموضوع، تستلهم الكثير من نصوصي وقصصي مرجعيّات سينمائيّة. فالفصل الأوّل من كتابي «أرى المعنى» (دار الآداب، ٢٠١٢) يحمل اسم: «القيامة الآن»، وهو اسم الفيلم المعروف لفرانسيس فورد كوبولا: Apocalypse Now (١٩٧٩)، المقتبس بدوره عن رواية جوزيف كونراد «قلب الظلام» (١٨٩٩). داخل هذا الفصل تظهر وتتحرّك شخصيات وأشياء من الفيلم، مثل «النهر» و«القارب» و«الثور» الذي يُذبح بساطور، فيما تخيّم الأجواء الكابوسيّة للفيلم على الكتابة وتغلّفها.

في فصول أخرى من نفس الكتاب، ثمة إحالات وإشارات وجدل مع أفلام، ومع أحداثٍ فيها، ومع مخرجين، مثل المخرج ستانلي كوبريك وفيلمه «عيون مغلقة على اتساعها» (١٩٩٩)، أو المخرج الياباني أكيرا كوروساوا وفيلمه «أحلام» (١٩٩٠)، أو المخرج الألماني فيرنر هيرتزوغ وفيلمه «فيتزكارالدو» (١٩٨٢).

في فيلم «فيتزكارالدو»، تُقدِّم الشخصية الرئيسية التي يحمل الفيلم اسمها على أنها رجل محبٌّ للأوبرا يمخر عباب نهر الأمازون ليُسمع سكان غاباته من «الهمج» الموسيقى من خلال فونوغراف موضوع فوق قاربه، وهو بذلك «يحضّرهم» (بالمنطق الاستشراقي). في الوقائع التاريخيّة، لم يكن فيتزكارالدو سوى بارون مطّاط أبيض بجيشٍ يعدّ ٥٠٠٠ رجل، وأرض بمساحة بلجيكا اقتطعها لنفسهِ من أميركا الجنوبيّة. لهذا جاء نصّي التالي (كنموذج على كتابة أدبية تستلهم الأفلام، وتتجادل معها):

«المتفوق الأبيضُ يمخرُ عبرَ نهر المتوحّشين بموسيقى الأوبرا.
من المدخنةِ الطويلةِ يخرجُ فيردي، كاروزو، روسيني، وفاغنر.
المتفوق الأبيضُ يريدُ عبور الجبل بفونوغرافه العائم، ولهذا فتحَ لهم صالة الألعاب:
شربوا الخمر ولعبوا البوكر، وسال لُعابهم على منصّة الراقصات.

علّمهم المتفوق الأبيضُ معجزاتهِ المخدّرة، فحملوا الفونوغراف العائم إلى حيث انتظرت الأشجارُ قاتلها بصبر: ذُبِحت بخطوطٍ مائلةٍ على سيقانها تلتقي في المنتصف، ثمّ جُمِعت دماؤها لتُرسَلَ إلى العالم القديمِ لتعودَ من بعد ذلك خُردةً مُشعّة.

أمّا الأوبرا فما زالت تصدحُ من سمّاعاتِ قاذفاتِ القنابلِ ودموعِ الأشجار.»

نموذج آخر من استلهام الأفلام نجدها في كتابي «مقدّماتٌ لا بدّ منها لفناءٍ مؤجّل» (دار العين، ٢٠١٤)، وفيه تستحضر إحدى القصص فيلم المخرج الإيطالي الشهير فيديريكو فيلليني «١/٢ ٨» (١٩٦٣). تُروى القصّة بلسان شخصين: فيلليني نفسه، ومُشاهد مدمنٌ لأفلام فيلليني، يقوم هذا الأخير بحشره داخل أحد مشاهد فيلم «١/٢ ٨»، وها نحن نسمعه يستعطف مخرجه المفضّل في مفتتح القصّة:

« ها هُنَّ يُطاردنني مرَّةً أُخرى...

خَرَجْنَ من أحلامِ فيلليني وذاكرته وشبقه المندلق، وركضنَ ورائي. المشكلةُ الوحيدةُ أننا لسنا في فيلم، وأنني لا أستطيع - كمخرجٍ حاذقٍ- أن أشطب ما لا أريده في غرفة المونتاج.

هؤلاء النِّسوة لا يشبعن. يُرِدْنَ دمي مُصَفّىً في قنينة من الكريستال الشّفاف، يُمزِمزْنَ عليه بينما يُعَلِّقن جسدي الناشف على مسمارٍ ناتئٍ من الحائط.

المجرم! ها هو يجلسُ على الكنبة شامتاً، وشخصٌ إلى جواره لا أتبيّنه جيداً.

فيديريكو... ارأف بصديقك القديم. تضربهنّ بسوطك طوال النّهار، ثم تطلقهنّ بعد أن تنتشي . تطلقهنّ عليّ. بإمكانك أن تغيّر السيناريو وتُنزلني شاطئ بحرٍ مليءٍ بحسناواتٍ أليفات. اسمعني: سأرضى بشقّةٍ ومجموعة كتب، لن أثقل عليك باستيهاماتي الرغبوية.

فيديريكو... شاهدتُ كلّ أفلامك وأعرفكَ مشهداً مشهداً، لن تتركني لهؤلاء المفترسات.

فيديريكو...»

أما قصة «غبار النجوم»، من كتابي «الفوضى الرّتيبة للوجود» (دار الفارابي، ٢٠١٠) فتستحضر مقطعاً كاملاً مقتبساً عن حوار في فيلم The Matrix (١٩٩٩(للأخوين واتشاوسكي، مدمجاً داخل بنية القصّة، يشكل «الإجابة الثانية» من مجمل إجابات خمس يقدّمها النص على الحدث الذي يُعالجه.

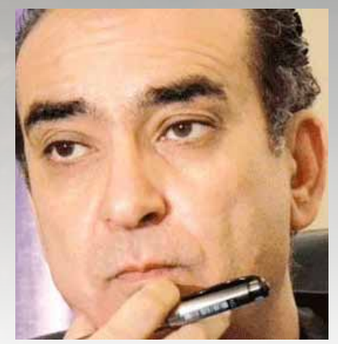
هذه نماذج بسيطة عن الكيفية التي أثّرت فيها الأفلام على كتابتي، وأصبحت فيها المرجعيّات والإحالات الفيلميّة، أو مشاهد الأفلام وشخصيّاتها، جزءاً مهمّاً من بنية النصّ الأدبي واشتغالاته، وباباً يقوم النص الأدبي من خلاله بإدخال المتلقّي إلى عوالم أوسع، ومساحات جديدة، في ذات الوقت الذي يتمدّد فيه الفيلم خارج شكله الأصلي، ليكتسب حضوراً، ومعاني، وأبعاداً، وزوايا رؤية جديدة بوساطة النص الأدبي، وبالاشتباك معه.

العلاقة المعروفة أكثر بين الأدب والسينما هي حين يكون الأول مصدراً للثاني، ويتنوّع فيها الاقتباس من الحرفيّ نسبيّاً -مثل فيلم «العطر: قصة قاتل» (٢٠٠٦) المقتبس عن رواية بنفس الاسم لباتريك سوسكيند (١٩٨٥) - إلى الاستلهام المفتوح، ومثاله فيلم «القيامة الآن» المذكور سابقاً، والذي يعالج الغزو الأمريكي لفيتنام والفظائع المترتبة عليه، بخلاف الكتاب الذي يعالج فظائع الاستعمار الأوروبي لإفريقيا، وإن حافظ الفيلم على عناصر أساسية في الكتاب (القارب، النهر، الغابة، التسلّط، الشخصيتين الرئيسيّتين).

لن أضيف كثيراً على هذه العلاقة التي كتب فيها كثيرون، سوى ملاحظة متعلّقة بمشهد صناعة الأفلام في الأردن. فمن متابعتي لكثير من الأفلام القصيرة والطويلة المحليّة، وبعيداً عن الملاحظات التقنيّة والفنيّة على أغلبها، والتي يمكن التغاضي عنها نظراً لحداثة التجربة، يبرز عامل شبه جامع لكل الأفلام غير الوثائقية، يتمثّل بالضعف الشديد للقصّة، وهو ضعف ناتج – برأيي- عن ضعف الإمكانات الكتابية لصانعي الأفلام، فيغيب العمق (الذي يضيفه الأدب عادة) عن الرؤية والمعالجة وزوايا النظر المتعلّقة بالموضوع مدار الاشتغال، فتخرج القصة سطحيّة، أو ساذجة، انعكاساً لكتابة تحمل نفس الصفات. فيلم «ذيب» (٢٠١٤) مثلاً، أحد أفضل الأفلام الأردنيّة بالمعنى الفني المشهدي السينماتوغرافي، يعاني من نقطة ضعف أساسيّة ووحيدة: القصّة. في غياب كتّاب أفلام يغيب عنهم العمق (الذي يمكّنهم منه الأدب)، يصبح مهماً أن يتوجّه صنّاع الأفلام إلى النصوص الأدبية المتمكّنة كمصدر أساسيّ لأفلامهم.

التفاعل (والتعاون) بين مسارات الفن المختلفة معروف وهام، ويثري المشاركين فيه. فمثلاً: في عالم الروايات المصوّرة (Graphic Novels) كثيراً ما يتطلّب الأمر تعاوناً بين كاتب ورسّام ليخرج العمل إلى النور مكتملاً. المثال الأهم هو كاتب الروايات المصوّرة ألان موور، الذي لا يرسم، بل يستعين برسامين مثل ديف جيبنز لينتج الكتاب العظيم: Watchmen، أو ديفيد لويد لينتج كتاب: V for Vendetta، وكلاهما بالمناسبة أُنتجا كأفلام.

التعاون، والتفاعل، والاشتباك، والاشتغال على مشاريع مشتركة، تثري المشاركين بها، وتضيف إلى تجاربهم، وتجعل المشروع المشترك أكثر عمقاً وتمكّناً، لهذا آمل أن يستفيد صنّاع الأفلام في الأردن من المُنتج الأدبيّ (من قصّة ورواية) كمادة للاشتغال السينمائيّ، وأن ينفتحوا على الأدب كمصدر للأفلام.



د وليد سيف
ناقد وأستاذ ورئيس قسم النقد السينمائي بأكاديمية الفنون بمصر

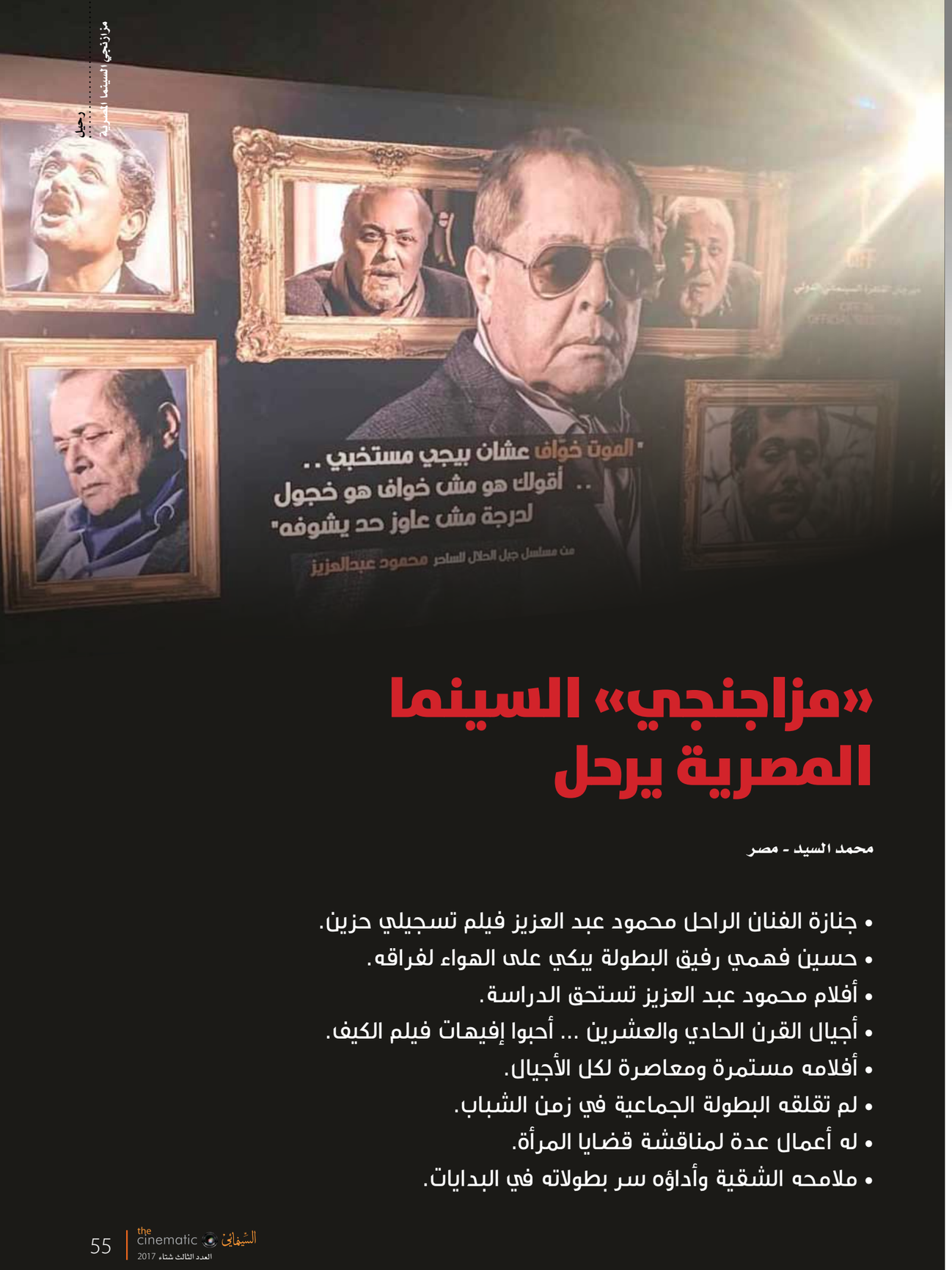
العلاقة بين الأدب والسينما لا تتوقف فقط عند حدود معالجة الأفلام للأعمال الأدبية، أو في تأثر الكتابة الأدبية بالأساليب السينمائية وتقنياتها البصرية، باعتبارها لغة العصر، ولكن الأمر أعقد من ذلك بكثير، فمما لا شك فيه، أن الأعمال الأدبية تؤثر بشكل أو بآخر في رؤية أجيال بأكملها لواقعها وأحلامها لحاضرها ومستقبلها وهو نفس الشيء الذي تحدثه السينما بلغتها الخاصة، ويظل هذا الحوار مستمراً ومتبادلاً بالتأثير والتأثر بين إبداع الأدب وصناعة الفيلم.

وبالتأكيد فإن الحوار الناضج بين كلا الوسيطين يؤدى إلى نتائج رائعة، وهو فى رأيي حوار غير مشروط على الإطلاق، فإبداع الفنان أو الأديب يجب ألا تحدّه أي قواعد أو نظم سوى خياله الحر، ولأن السينما هي الفن الأحدث، ولأنها هي التي تعتمد من حين لآخر على الأدب، تظل دائماً الاتهامات موجهة لها ولفنانيها من قبل المتعصبين للأدب الذين يرون أن السينمائي عليه أن يلتزم بالنص الأدبي لأقصى الحدود حين يتصدى لمعالجته، وهي مسألة كفيلة بتكبيل حرية الفيلم، وكفيلة أيضاً بإعاقة لغة السينما لصالح لغة الأدب، وهو أمر مرفوض.

وعلى جانب آخر فإن الرواية عمل خيالي بالدرجة الأولى، والخيال في الرواية ليس له حدود ما دام يتسق مع منطق العمل ذاته، ويستطيع المؤلف أن يتخيل ما يشاء في روايته دون قيد أو شرط، بل إن قدرته على التحليق في عالم الخيال هي غالبا التي تميزه وتضعه في مصاف الكتاب الكبار. ولا شك في أن عنصر الخيال أساسي أيضاً في السينما، فعلى السينما إما أن تطلعنا على ما لا نراه في الواقع أو أن تجعلنا نعيد النظر في رؤية ما يحيط بنا بشكل فني وبإحساس جديد. ولكن الفرق بين الخيال في الرواية والخيال في السينما هو أن خيال الفيلم له حدوده وهي حدود الميزانيات الإنتاجية والإمكانيات التقنية والطاقات البشرية.

محمد الأصفر
كاتب وروائي ليبي يعيش في ألمانيا

قبل اختراع السينما كان القارئ يقرأ الكتاب ويتخيل صوره مرئية ناطقة في خياله، فيعيش المشهد، وقد يضطر إلى إعادته لمزيد من المتعة، بإعادة القراءة للجملة، وغالباً ما تنجح كل القصص والروايات والحكايات التي تنتج صوراً، بعكس بقية القصص والروايات الذهنية التي تعتمد على التحليل والتأمل العميق، في المقاهي قديماً كان هناك الحكواتي، كان هو السينما الأولى التي يراها الجمهور ويتفاعل معها، وكانت موهبته تتجلى في التمثيل عن طريقة قراءة النص (ألف ليلة وليلة والسيرة الهلالية مثلاً) وإبراز عواطفه وأحاسيسه مع المشاهد التي يقرأها، وغالباً ما كان هو من يوجه الجمهور ويجعله يتعاطف مع هذه الشخصية ويمقت الأخرى، كانت له سلطة الحكي، ومهما كان النص يمتلك رؤية معينة، كان هذا الحكواتي قادراً على تغييرها ببعض تعبيرات الوجه أو الأيدي المصاحبة لقراءته . أعتقد أن فن السينما فن قديم، كان يقبع في المخيلة، ونجحت الآلة في إخراجه على هيئة صورة وصوت، بدأت بالأبيض الأسود الصامت وتطورت إلى الملون الصادح، ثم تطورت الصورة ذات الثلاث أبعاد لتصل للمشاهد . معظم الأفلام أخذت عن روايات أو قصص أو أساطير أو أحداث يومية، أي إنها أخذت عن الأدب بشكل أو بآخر، فالفيلم لا بد له من قصة وسيناريو وحوار، وهذه الثلاثية لا يمكنك أن تعثر عليها إلا في الأدب، الأدب غالباً ما يُقرأ بشكل منفرد، لكن السينما نجحت في جمع الناس في صالة، صحبة طقوس احتفالية، كل العالم لا يستطعم السينما إلا داخل صالة، وباستعداد وترتيب مسبق لدخولها، في الكتاب نضيء النور لنقرأ، في السينما نطفئ النور لنعيش. الملاحظة التي شغلتني مؤخراً، ومع طغيان الصورة في كل وسائل الإعلام، أن معظم الروايات الصادرة مؤخراً، قد تحولت إلى مشهديات، تشعر أنها تبتعد عن الأدب، وتقترب من السينما أو بتعبير أدق إلى التلفزيون، معظم الروايات تقرأها وكأنها مسلسل تلفزيوني، كلما تنتهي من فصل تقول في نفسك الآن انتهت الحلقة الأولى، ربما كان السبب هو المال، فالكتاب الذي يتحول إلى مسلسل تلفزيوني تعرضه إحدى الفضائيات يدر على الكاتب مبلغاً لا بأس به، كذلك هناك جوائز خليجية انطلقت مؤخراً تقول إن الرواية الفائزة سيتم تحويلها إلى مسلسل درامي، الكاتب حالياً صار تائهاً، هل يواصل مغامرته نحو الأدب ويعيش ثرياً من الداخل فقيراً من الخارج، أم يتخلى عن إبداعه ويركب حمار الصورة،؟ هناك كتّاب كبار تحولت رواياتهم إلى أفلام ومسلسلات وكانوا غير راضين عن هذه الأفلام، حيث إنهم وجدوا كتلة من التقنية والصوت والصورة والصخب الموسيقى، ولم يجدوا ما أبدعوه على الورق، وكانوا نادمين على ذلك جداً، ومنهم بالطبع من رفض أن تتحول أي مادة له إلى عمل سينمائي مهما كانت المغريات، فالأدب من وجهة نظرهم ليس للبيع. وثمة ملاحظة أخرى هي أن الكثير من الروايات ما هي إلا أفلام أجنبية تمت مشاهدتها فأعادوا تدويرها نثرياً، يضع مشهداً أمامه ويكتبه كما هو بلغة يقول عنها شاعرية، ليواصل بعد ذلك الكتابة حتى ينتهي الفيلم وتضيء الأنوار، ليسأل نفسه، هل أنا كتبت فعلاً رواية ؟ أم شاهدت شيئاً كتبته لا أكثر .



«مزاجنجي» السينما المصرية يرحل

محمد السيد - مصر

- جنازة الفنان الراحل محمود عبد العزيز فيلم تسجيلي حزين.
- حسين فهمي رفيق البطولة يبكي على الهواء لفراقه.
- أفلام محمود عبد العزيز تستحق الدراسة.
- أجيال القرن الحادي والعشرين ... أحبوا إفيهات فيلم الكيف.
- أفلامه مستمرة ومعاصرة لكل الأجيال.
- لم تقلقه البطولة الجماعية في زمن الشباب.
- له أعمال عدة لمناقشة قضايا المرأة.
- ملامحه الشقية وأداؤه سر بطولاته في البدايات.

كريم حنفي
مخرج مصري
تم اختيار فيلمه «باب الوداع»
كأحسن فيلم مصري سنة ٢٠١٥

«ما هو سينما، هو ما لا يمكنك روايته»
رينيه كلير.

هذه الجملة هي أحد مفاتيح فن السينما بالنسبة لي، فأنا أومن بأن الفيلم لا يساوي حكايته، وعندما أذهب للسينما لا أذهب لمشاهدة القصة، لأنه ببساطة لا يمكن اختزال الفيلم في قصته، اختصار الأفلام في ما تطرحه من أفكار، أو في القصة والحبكة، هو اختصار مخلّ ومجحف، ما يجعل الفيلم الجيد جيداً، وذا أثر قوي، ليس القصة أو الأحداث، ولا أدوات السرد، وكيف يحكي الفيلم قصته. بالتأكيد كل هذه العناصر وغيرها تساهم في جودة الفيلم أو إخفاقه، ولكن يظل ما يجعل الفيلم الجيد جيداً أمر أكبر من ذلك كله، وهو بالنسبة لي مدى سينمائيته، ومدى انتمائه كفيلم لفن السينما، وقدرته على التعبير السينمائي عن موضوعه، والأثر العاطفي والذهني والروحي الذي يتركه في المتلقي، عبر شريط الصوت والصورة، بأدوات التعبير السينمائية. بالنسبة لي فن السينما هو فن بصري بالأساس، ورواية القصص بالمعني الأدبي لا مكان لها في هذا الفن بأي حال من الأحوال، فأدوات السرد أو فعل القص والحكي في السينما تختلف تمام الاختلاف عن السرد والقص في فن الأدب، فهذا الأخير يعتمد على اللغة كوسيلة للتعبير والمشاركة مع القارئ، وينبني الأدب كله على أثر اللغة في القارىء، بينما تعتمد السينما علي الصورة والزمن وما يحويه هذا الزمن من مشاعر وانفعالات في كل لقطة، كلغة ووسيلة للتعبير، وهنا يكمن أثر السينما القوي، واختلافها عما سواها من الفنون.

أعتقد أنه آن أوان البحث عما هو سينما في السينما، كوسيط للتعبير بحد ذاته وليس امتداداً للفنون الأخرى، فيمكن أن تؤسس السينما لنفسها بنفسها، وتعلن موت القصة، وتنتج أفلاماً لا تعتمد على القصة بالأساس، بل تعتمد علي إمكانات فن السينما في التعبير عن العالم بعيداً، وعليه فلا أظن أن هناك علاقة بين السينما والأدب أبعد من فن القصة وحرفة بناء الشخصية، وأؤمن بأن السينما كفن أبعد بما لا يقاس من القصة وكل منجز الأدب، وعليه لا أرى السينما امتداداً للفنون.

انطفأ وهج السينما المصرية والعربية برحيل ساحر النجوم وابن الشاشة العربية، وصاحب أشهر وأصدق ضحكة، رحل بعد فترة قصيرة من المرض عاشها معه جمهوره ومحبوه، لم يتركه أبناؤه ورفقاء العمر والمشوار الفني، فقد كانوا معه لحظة بلحظة. ومنذ إعلان خبر وفاته تحولت المستشفي إلى مهرجان حزين يجمع طوائف مختلفة من عشاقه ومحبيه، جاءت تلقي النظرة الأخيرة على الفنان الذي أضحكنا كثيراً وأبكانا أكثر. وبمجرد وفاته تسابق الجميع على رثاء الفنان الكبير، منهم عمرو دياب وجمال سليمان ويسرا وميرفت أمين وهالة صدقي وغادة عبد الرازق ومحمد رياض، وكامل أبو علي والإعلامي عماد الدين أديب، والكثير والكثير فلا استثني أحداً من عشاق النجم الكبير محمود عبد العزيز

رغم أن الجميع مر بوقت عصيب بمجرد سماع الخبر إلا أن كلام الفنان حسين فهمي كان بمثابة الصاعقة عندما خرج علينا باكياً: فقدت هذه السنة اثنين من أعز أصدقائي، نور الشريف، ومحمود عبد العزيز، الحقيقة «ما فضلش غيري». عشنا حياة جميلة مع بعضنا، وقدمنا أعمالاً عظيمة للناس، والخبر نزل عليَّ كالصاعقة.

محمود عبد العزيز، موالد ١٩٤٦، من أهم ممثلي السينما المصرية في العقود الخمسة الماضية، رصيده في السينما ٨٤ فيلماً، تقمص عدداً من الأدوار المتنوعة بين الرومانسية والكوميدية الساخرة والواقعية.

حصل على بكالوريوس الزراعة من جامعة الإسكندرية عام ١٩٦٦، ثم الماجستير في العلوم الزراعية، وحين انضم إلى فريق المسرح بكلية الزراعة كان اكتشاف الموهبة مثل كثير من الفنانين، وكانت بدايته الأولى مع مسلسل الدوامة، بطولة محمود ياسين ونيللي، وإخراج نور الدمرداش. ثم انطلق بعد ذلك ليصبح من أهم نجوم السينما المصرية.

سينمائي بالدرجة الأولى، كوميديان بدرجة متميزة، وإن كان مقلاً إلى حدٍّ ما في الدراما التليفزيونية، إلا أنه في السنوات الأخيرة قدَّم أعمالاً مهمة للتليفزيون، مثل: «رأفت الهجان» و«الغول» آخر الأعمال التليفزيونية.

بدأ في تقديم العديد من الأعمال المهمة منها (الكيت كات، البحر بيضحك ليه، العار، الصعاليك، البريء، الكيف، جري الوحوش).

أعماله لها مذاق خاص وطبيعة خاصة، أما في السينما فقد قدم الأعمال الأكثر ملامسة للطبقات المتوسطة، مثل فيلم «الساحر» وفيلم «سوق المتعة» وكذلك «الكيت كات». أما فيلم «الكيف» فهو حالة خاصة ويشبه أعمالاً كثيرة نالت شهرتها بعد عرضها بسنوات، لما تحمله من رؤى مستقبلية .

سجَّل بداية دخوله عالم السينما أمام الراحل الفنان عبد المنعم مدبولي والفنانة كريمة مختار وميرفت أمين، وشاركه البطولة الفنان الراحل نور الشريف ومنى جبر من خلال فيلم «الحفيد» في السبعينيات.

تميزت أفلامه بمناقشة قضايا المرأة، ومن أبرزها فيلم «العذراء والشعر الأبيض» الذي كان يناقش مشكلة العقم عند المرأة ومشكلة التبني، وكذلك فيلم «تزوير في أوراق رسمية» الذي اخترق قضية الزوجة الثانية والأبناء، وقد صدم الجمهور في آخر مشهد تركه المخرج مفتوحاً، و«سيداتي آنساتي» وقضية المساواة بين المرأة والرجل و«الشقة من حق الزوجة»، وقانون الأحوال الشخصية وقضية المرأة الحاضن.

أما أكثر الأعمال شهرة وارتباطاً بذهن المشاهد فكانت من خلال الأفلام التي تناقش المشكلات المجتمعية مثل «الكيف». وبعد فترة انقطاع عاد في إطلالة جديدة ترسم ملامح مختلفة له في فيلم «الساحر»، الذي حصل من خلاله على لقبه الشهير.

من أهم أعماله السينمائية أيضا فيلما «العار» و«جري الوحوش»، وشاركه البطولة فيهما حسين فهمي ونور الشريف.

والجدير بالذكر أن علاقته الحقيقية بالسينما بدأت عام ١٩٧٤من خلال أحد كلاسيكيات السينما المصرية في فيلم (الحفيد)، ذلك العمل الذي أحدث ضجة كبيرة في هذا التوقيت وما زال حتى الآن، لكثرة ما يناقشه من مشكلات اجتماعية، وهو من الأعمال التي لا تستطيع أن تقاوم مشاهدته في أي وقت، فمعه تشعر بثبات الزمن. كما قدَّم العديد من الأفلام الرومانسية خلال فترة السبعينيات منها: (حتى آخر العمر، مع حبي وأشواقي، كفاني يا قلب). وفي فترة الثمانينيات بدأ في تقديم العديد من الأعمال المهمة منها (الكيت كات، البحر بيضحك ليه، العار، الصعاليك، البريء، الكيف، جري الوحوش).

وفي فيلم «الكيت كات» شاهدنا جانباً جديداً من الواقعية المجتمعية وجانباً مظلماً محلياً من مجتمع العشوائيات، عكس ما تصوره السينما الآن، هذا العمل صور لنا المخرج بيئة شعبية دون تشويه، فنجد لوحات رائعة وخاصة التي تجمعه بصديقه (هرم)؛

هذا الفنـان العمـلاق الذي لم يأخذ حقه على السـاحة (نجاح الموجي).

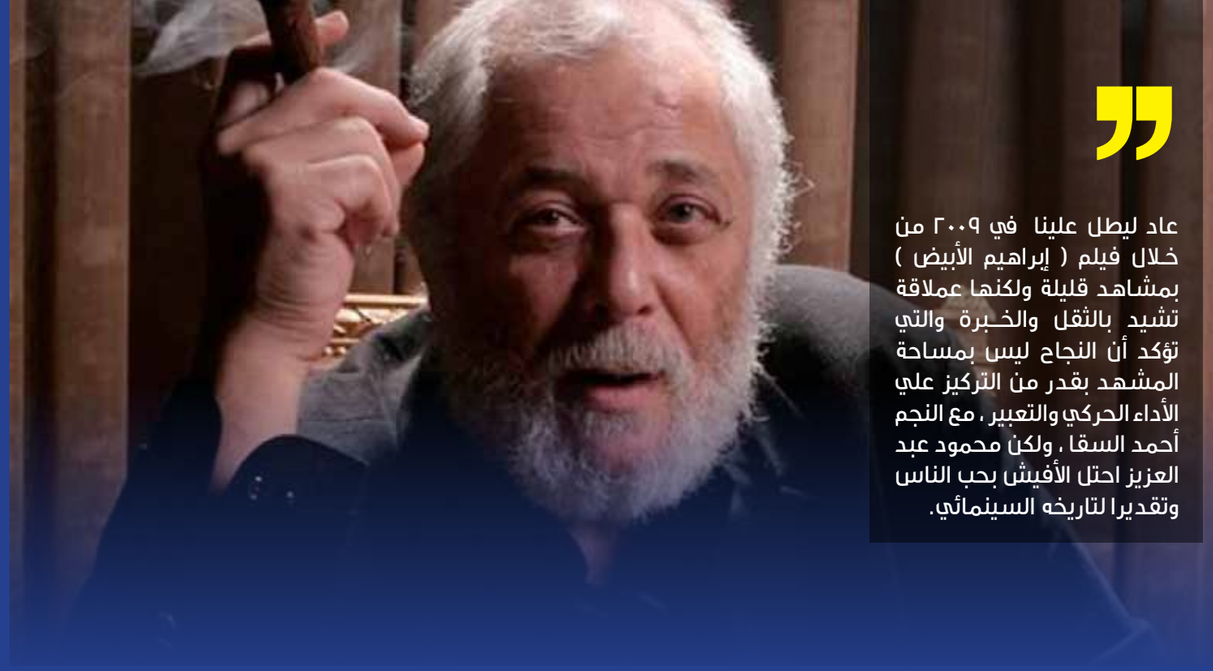
شـخصية الشـيخ حسـنى الكفيف، يعيش مع أمه المسنَّة وابنه الشـاب فاقد الأمل، الذي يحلم بالهروب مـن وطنه. كل تلك الظـروف لم تمنع الشـيخ حسـني مـن أن يتخـلى عـن الأمـل والبسـمة والضحكـة، فكان يشـحن طاقته الإيجابية بالغناء وسـط أصدقائه فاقدي الوعي مـن كثرة مـا يتعاطونه من مخدرات في جلسات تدخين تنسـيهم واقعهم المظلم. ومن المشـاهد التي أراهـا مهمة في كادرات السـينما العربية ومواد درامية تـدرس عندمـا يحضر الشـيخ حسـنى واجب العزاء، ومع إغفال غلـق مكبر الصوت عقـب انتهـاء تـلاوة القـرآن يكشـف الشـيخ حسـنى عن فضائح بعض أهالي الكيت كات، ليسـمعها الجميع، ومنها خيانة المعلم هـرم لصديقـه المريض مـع زوجته الحسـناء، وهروب روايح من زوجها الصائغ متبلّد الإحساس، حتى علاقته الخاصة بأم روايح وعلاقة ابنه بفاطمة.

أمـا عن دور التـوأم في (إعدام ميت) فـكان منصور مسـاعد الطوبجـي مختلفـاً كليـاً عـن الضابط عـز الدين، الذي ينجح والـده في كشـف شـخصيته الحقيقية. وأيضاً من المشـاهد المهمـة فيـه عندمـا تتفـق المخابرات المصرية مع المخابرات الإسرائيليـة عـلى مبادلـة ٣ طيارين إسرائيليـين ومعهـم منصور مقابل تسليمهم الضابط عـز الديـن، ويذهب الشـيخ مسـاعد الطوبجـي إلى مـكان تبادل الأسرى، وهناك يقتل ابنه تطهيراً له من خيانة الوطن.

وفي (سوق المتعة) نجد شخصية أحمد غريبة الأطوار، فقد تأقلم مـع الحياة التـي فرضتها عليه الظروف. فبعد قضاء وقت كبير في السجن يخرج شـخصاً آخر، يميـل إلى تنظيف دورات المياه، والحنين دوماً إلى رفقاء السجن، ويلتقي بزعيـم عصابة، يفاجئه أن لـه مكافـأة تقدر بسـبعة ملايـين جنيه!، بشرط بقائه على قيد الحياة، وهـو عدم التفكير حتى في السؤال عما يخص تلك العصابة.

يبدأ أحمـد حبيب في التعويض عـما فاتـه مـن سـنيٍّ عمـره المُهـدرة، بالاسـتمتاع بـكل ملـذات الحيـاة، حتـى يدرك أحمـد في النهاية أنه غريب عن المجتمع الذي يحيا فيه بجسده فقط. وفي تلـك الفترة انتشرت المشاهد السـاخنة التي تجمعه بالفنانة إلهام شاهين، رغم أنها كانت قليلة وتـم حذف دقائق معدودة منها في حملة تشـويه الأعمال السينمائية تحت شعار حذف المشاهد الممنوعة.

ونتوقـف لحظـات هنـا عنـد فيلـم (الكيـف) الـذي يعتبر علامـة فارقة في حيـاة محمود عبـد العزيـز، لما يحويـه هذا العمل من قيم كثيرة، ومشاهد تُعدُّ الأكثر مشـاهدة في مواقع التواصـل الاجتماعـي، وأغـاني تعلن وتنبىء بحالة من الانهيار الفني وافتقاد المعاني.



عاد ليطل علينا في ٢٠٠٩ من خلال فيلم (إبراهيم الأبيض) بمشاهد قليلة ولكنها عملاقة تشيد بالثقل والخبرة والتي تؤكد أن النجاح ليس بمساحة المشهد بقدر من التركيز علي الأداء الحركي والتعبير ، مع النجم أحمد السقا ، ولكن محمود عبد العزيز احتل الأفيش بحب الناس وتقديرا لتاريخه السينمائي.

فرغم أنهما شقيقان من أسرة محافظة لأب تربوي ومنزل له قدسيته، تربوا تحت جدرانه، إلا أن هناك فارقاً أخلاقياً كبيراً بينهم، إذ نجح الشقيق الأكبر (صلاح أبو العزم - يحيى الفخراني) في حياته العلمية والعملية، حيث تخرَّج في كلية العلوم قسم الكيمياء وعمل بإحدى الشركات الحكومية بعد حصوله على درجة الدكتوراه، ويتظاهر بأنه يعيش حياة هادئة مع زوجته (نورا) وابنه الوحيد، رغم ظروف المعيشة القاسية وراتبه الحكومي النموذجي الذي لا يقضي احتياجاته الشهرية، ولكنه قانع بما قسمه الله له.. وشقيقه الشقي صاحب خفة الظل ليس هو فقط بل كل أصدقائه، نجح المخرج في أن يجعل لكل منهما بطولة مطلقة أنه (جمال أبو العزم -محمود عبد العزيز) بالطبع لا يوجد أحد يتذكر اسمه، وكأنه كان لمجرد اكتمال الأسكريبت. أما عن اسمه فى العمل الذي اشتهر به ولا يمحى من الذاكرة (مزاجنجي) الذي فشل في حياته العلمية وتم فصله من كلية الحقوق، ولم يجد نفسه إلا في عالم وطريق الضياع مع الموسيقيين والأفراح الشعبية وتجار المخدرات، وأصبح مدمناً للحشيش لا يفارقه أينما ذهب...

حزن الأخ الأكبر يحيى الفخراني) صاحب أقل مشاهد على حال شقيقه الأصغر بعدما وجده عبداً للكيف... فلجأ إلى حيلة لإنقاذه من ذلك الوهم، وصنع له توليفة طبية من الحنة ومواد عطارة وخلطة زيوت عطرية في تركيبة كيميائية تشبه الحشيش تماماً في كل خصائصه من حيث اللون والملمس والخامة والرائحة، لكنها تخلو تماماً من المخدرات، وأعطاها لشقيقه ونجح في خداعه، وتناولها هو وأصحابه على أنها قطعة حشيش أصلية، ثم فاجأه شقيقه الأكبر بأن ما شربه بالأمس ليس حشيشاً، وإنما توليفة عطارة خالية تماماً من المخدرات، وذلك في محاولة لإقناعه أن الكيف ما هو إلا وهم يحققه ضباب الدخان وضجيج المجالس...

ولكن جمال استغل الفكرة وأقنعه أنه سيستخدمه علاجاً من الإدمان بشرط أن يصنع له قطعة كبيرة يفرقها على أصحابه ويشرب منها ليبتعد تدريجياً عن المخدرات الحقيقية... ووافقه وصنع له قطعة كبيرة لهذا الغرض البريء بحسن نية... لكن جمال استغل أحد تجار المخدرات (عبده الكرف) ليبيع له هذه القطعة لأحد التجار على أنها مخدرات حقيقية، ووصلت القطعة لأكبر تجار المخدرات (سليم البهظ) الذي بخبرته عرف من النظرة الأولى أنها ليست مخدرات، ولكن أعجبته الفكرة وشهد بعبقرية صانعها، خاصة أنه لن يجد صعوبة في تحويلها لمخدرات بطحن كمية من حبوب الهلوسة وخلطها.

الفيلم من أقوى الأفلام المصرية في فترة الثمانينيات، ومصنَّف ضمن أهم الأفلام المصرية، لبراعة كاتبه ومخرجه وأبطاله الذين أعتبر نفسي مقصراً إن لم أذكرهم، وهم محمود عبد العزيز- نورا - يحيي الفخراني - جميل راتب (الباهظ)- محيي الدين عبد المحسن (عبده الكرف) - فؤاد خليل (الريس ستموني)- عبد الله مشرف (بيصي النكش) عهدي صادق (صبي القهوة) - محمد صفوت - سالم مصطفي- صلاح خليفة - حسان اليماني - عصام مصطفي(دوسري) - يوسف عيد (صاحب محل الكاسيت)- محمد عتريس - علي الشريف (سواق التاكسي).

والأبطال الأساسيون فى العمل: المخرج علي عبد الخالق سكريبت عمرو بيومي، قصة وسيناريو وحوار محمود أبو زيد

وقبل أن نترك هذا العمل نتذكر سوياً جملة مهمة فى السيناريو، والتي نراها مطابقة لواقع ٢٠١٦، مع فارق فترة الكتابة للنجم جميل راتب: كلام فارغ هما سابو حاجة بيقولوا عليها مابتجبش سرطان ده حتى العيش واللحمة كل دي شائعات عشان يحببوا الناس في الجوع ويخوفوهم من العز ومنجهت الدماغ.

- مشهد لقاء داخل المقابر وحالة من التوتر تصيب محمود عبد العزيز، ولكن يخفف الحوار الكرف بأن يسأله: عمرك ما حييت ليلة في الترب يا مزجنجي ...

فيقول له بسخرية وخوف: (هي دي يحييها إلا اللي خلقها).

- أنا سيكوباتي وإنتا... سر نجاتي

- ده واد دماغة متكلفة بيعرف يجيب الكلمة من الشبخ الجواني

وتتلخص قصة الفيلم في جملة (يحيي الفخراني) انتهي العلم والضمير علي يد الأشرار والمنحطين وحثالة المجتمع وبمباركة المغفلين عديمي الهمة والطموح.

وننتقل إلى فيلم (العار) الذي لم تختلف شخصية محمود عبد العزيز فيها من الكوميديا والاستهتار وتجارة المخدرات، ويعد علامة وبصمة في تاريخه السينمائي، وخاصة مشهد الملاحة والصدمة التي حققها مخرج العمل للمشاهد.

ومن الأعمال الناجحة ولكنها لم تجد نسبة مشاهده فيلم أبو كرتونه والفساد الحكومي والمناصب الخاوية وثم فيلم (سيداتي آنساتي١٩٨٩)- (يا عزيزي كلنا لصوص ١٩٨٩)، (جري الوحوش)، (أبناء وقتلة)،(السادة الرجال)،(خليل بعد التعديل).

وإذا أطلق اسم (جري الوحوش) لا نغفل عن قضية (الإنترلوب) وكيف تحول منجد بلدي إلى مليونير يشعر بنقمة الفلوس، نتيجة الاعتراض على حكم الله. تحولات كثيرة في نفس الشخصية من خلال عمل واحد، وأكثر من كادر يجمع بينه وبين الفنان حسين الشربيني وحسين فهمي. ومن الإفيهات المتداولة على الانترنت عندما يذهب إلى المعمل ويجد النسناس بيتنطط، وبعد العملية يقول له: (انا دلوقتي بس عرفت القرد كان بيتنطط ليه).

أما عن فيلم الساحر للمخرج رضوان الكاشف ومخرج مساعد كاملة أبو ذكرى، قصة وسيناريو وحوار سامي السيوي، فقد كانت البطولة مفردة لأداء الفنان محمود عبد العزيز وليس كمساحات التمثيل، فبالرغم من إعطاء البطولة الأولى لمنّه شلبي والفنان ميكا، إلا أن اسم محمود عبد العزيز كان بمثابة الكفّة التي ثقّلت ميزان العمل، مع إضافة رضوان الكاشف.

وبعد فترة من العزوف السينمائي عاد ليطل علينا في ٢٠٠٩ من خلال فيلم (إبراهيم الأبيض) بمشاهد قليلة ولكنها عملاقة تشيد بالثقل والخبرة التي تؤكد أن النجاح ليس بمساحة المشهد بقدر التركيز على الأداء الحركي والتعبير، مع النجم أحمد السقا، ولكن محمود عبد العزيز احتل الأفيش بحب الناس، وتقديراً لتاريخه السينمائي.

بلغت أعماله تقريباً ١١٠ أعمال ما بين الإذاعي والتليفزيوني والسينمائي، ولكن شاشة السينما كانت في تلك الفترة، وهذا لم يمنع مسلسل (رأفت الهجان) من أن يكون منافساً ً لأعمال الجاسوسية وعلى رأسها (دموع في عيون وقحة) للزعيم عادل أمام، مع اختلاف التفاصيل كلياً. وجاءت بعده عدة أعمال تليفزيونية منها- رأس الغول ٢٠١٦ - جبل الحلال ٢٠١٤ - باب الخلق ٢٠١٢ - محمود المصري ٢٠٠٤.

لا أجد ملخصاً لشخص ومشوار محمود عبد العزيز، فأعماله وشخصيته على المستوي الإنساني تجبرك على أن تكون حذراً في التعامل مع أجيال من السينمائيين الحاليين، فعندما تتعامل وتشاهد قائمة الكبار، تتخاذل وتفكر كثيراً قبل أن تتجه خطواتك إلى نجوم حاليين. لا أستطيع ولا أجرؤ أن أقول وداعاً، ولكن أدعو الله أن يتغمده الله برحمته، ولا أجد كلاماً أقرب من كلامه في (جبل الحلال)، الذي أصبح من أشهر الكلمات انتشاراًعلي مواقع التواصل:

«اللي شاف الموت ما يخافش منه... أصل شوفته وعرفته... شفته وهو جاي عشان ياخد عمري... حسيت إني طلعت لفوق وشفت الأرض كأنها حبة رمل ما تسواش وتحس إنك خفيف والموت حنين بيطمنك... وشوفت شريط بيدور زي البكرة كله صور ما بيوقفش... اللي يحس الموت ويصاحبه بتتغير حياته... كلنا متنا كذا مرة وكل مرة بنبكي»...هكذا قال «أبو هيبة» في أحد مشاهد «جبل الحلال»، ولقرب المشهد من الحالة التي يعيشها الوسط الفني وجمهور الساحر .

د. مدحت العدل..

قراصنة السوق يهدّدون عرش السينما المصرية

• أفلامنا تُسرق، والمنتجون لن يموِّلوا صناعة السينما ما دامت القرصنة قائمة.

• محمد رمضان ظاهرة ويجب أن نوجِّهه ونحوّل تأثيره على الشباب إلى طاقة إيجابية.

حاورته : نورا شلبي - مصر

دكتور مدحت العدل الكاتب والسيناريست المثقف صاحب رؤية وفكر مختلف ، يحترم ما يكتبه على الورق ، ويحترم عقلية المشاهد من خلال ما يقدمه من أعمال فنية في السينما والتليفزيون. ... العدل يؤمن بدور الفن في تقويم الشعوب حيث لا يقل دوره عن السياسيين... حوار جريء مع العدل يكشف فيه عن أزمة صناعة السينما المصرية ودور الإعلام المصري في تخطّي الأزمات، وحقيقة تدخل الهضبة عمرو دياب في مسلسل الشهرة ، ويكشف حقيقة تراجع المنتجين عن إنتاج أعمال فنية بسبب القرصنة.

• نريد أن نتعرف على أزمة توقُّف مسلسلك عن «البابا شنودة» ؟

-الفكرة ببساطة أن شركة إنتاج عرضت عليّ فكرة كتابة مسلسل عن البابا منذ عامين، وطلبتُ منهم الحصول على فرصة حتى أقرأ وأبحث عن هذه الشخصية الثرية، فوجدت أن القصة غنية وسيخرج منها عمل درامي قوي، وكتبت معالجة مبدئية، وأعجبت بها الشركة، ولكن الأمر تم تأجيله منذ عامين بسبب رفض الكنيسة، مما أدى إلى توقُّف العمل، حيث بدأت في العمل قبل كتابة «حارة اليهود».

• هل هناك تخوُّفات من أن تقدمه بشكل درامي ومختلف يثير مخاوف الكنيسة، خاصة بعد أن قدَّمت اليهود بصورة مختلفة في مسلسلك الرمضاني؟

- هذا غير حقيقي، لأنني كتبت هذه المعالجة قبل عرض مسلسل «حارة اليهود» ومن وجهة نظري أنَّ رفض الكنيسة جاء بسبب نظرة القداسة للبابا شنودة، الذي أحبه جداً وأحترمه، وهو جدير أن يُكتب عنه عمل كإنسان قبل أن يقدَّم كقديس، فالكنيسة متخوِّفة من أي عمل درامي يُقدَّم عنه، ولم تتناقش معي في القصة أو المعالجة، بل رفضت منذ أن علمت أنَّني قدمت معالجة لشركة الإنتاج، وبالطبع لم أكتب السيناريو وتوقَّف العمل.

• هل غادرت العمل في مسلسل « الشهرة» للنجم عمرو دياب لأسباب تتعلق بتدخلاته؟

- ليس صحيحاً. الموضوع ببساطة أن المخرج أحمد نادر جلال اعتذر بسبب التأجيلات لارتباطه بأعمال أخرى، ثم جاء المخرج رامي إمام لاستلام العمل، وحدثت خلافات في وجهات النظر، ثم جاء طارق العريان الذي طلب تغيير القصة بالكامل وليس فقط تعديلها، ولهذا اعتذرت وطلبت التعاقد مع مؤلف آخر، وبعد أن تركتهم تحدثوا عن بدء التصوير في شهر مايو الماضي، وحتى الآن لم يبدأوا في المسلسل، وليس لديَّ أي تفاصيل أخرى، لأني لم أعد موجوداً مع فريق العمل، وعدم إنتاج المسلسل وخروجه للنور أمر لا يخص الجهة المنتجة.

- المنتجون لن ينتجوا سينما طالما الأفلام تتعرض للقرصنة والسرقة.. . أفلامنا تُسرق ، ولذلك فصناعة السينما وقفت، فلا تطلب مني أن أقوم بتمويل فيلم بـ١٠ ملايين جنيه لتتم سرقته بعد أسبوع... وبالتالي سيغلق المنتج شركته بعد شهر. المشكلة ليست في المنتجين، بل في آلية صناعة السينما، وعندما تنتبه الدولة لهذا الخطر وتضع حلولاً، سنقوم بالإنتاج.

***هل صحيح أن هناك تفضيلاً في المشاركة بالمهرجانات العربية على المشاركة في المهرجانات المصرية؟**

- في بعض الأحيان لا يكون الفيلم جاهزاً للعرض في مهرجان مصري، أو أن الجوائز التقديرية في المهرجانات العربية تكون كبيرة، وينظرون لأن تكون الجائزة جزءاً من التعويض المادي للمخرج في فيلمه، الذي لم يحقق رواجاً جماهيرياً.

• لك رأي في أن محمد رمضان ظاهرة فنية لا تتكرر إلا كل ٣٠ عاماً.

- نعم أنا مصمم على هذا الرأي، «رمضان» عمره ٢٨ سنة، فلماذا أقف ضد شاب بهذه السن قادر على التأثير في الشباب، فبدلاً من أن أقف ضده أقوم بتوجيهه، وبدلاً من محاسبة محمد رمضان، حاسبوا من يخرجون على الفضائيات يومياً، ويرددون عبارات غير لائقة. على الأقل محمد رمضان خلق جماهيرية وقرر تقديم أعمال مسرحية، «رمضان» مؤثر ويجب أن نحوّل تأثيره لطاقة إيجابية وأن نساعده ونقف بجانبه.

• هل ترى أنه ظاهرة ناجحة وستستمر؟

- الشباب في الساحات الشعبية كانوا يشاهدون مسلسله الرمضاني الأخير في المقاهي والشوارع، لذا يجب أن نستفيد من نجوميته، وهو عليه مسؤولية، فإذا قال محمد رمضان» تحيا مصر»، سنجد سائقي التوك توك ينادون «تحيا مصر...

• إذن ماذا ينقصنا في صناعة السينما بعيداً عن القرصنة؟

- كل العناصر متوافرة، الأفكار والإمكانيات قائمة، ومخرجون جدد أصحاب فكر، ومؤلفون مبدعون، ومصر مليئة بالمواهب ولكن «السيستم نفسه بايظ»، فمثلاً مَن يتم ضبطه يقوم بتصوير فيلم يعرض في السينما، يكون الحكم عليه من جانب القاضي ٥ آلاف جنيه غرامة، لأن القاضي يرى أنه طالما لم يقتل أحداً فلا يوجد مشكلة.

• هل ترى أن الجمهور يُقبِل على نوعية الأفلام الجادة أم يميل أكثر إلى الأفلام التي تحتوي على مشاهد رقص أو ما تسمى الأفلام التجارية؟

-بالتأكيد الجمهور سوف يُقبِل على الأعمال الهادفة، ولكن بشرط أن تقدم بشكل يكون خفيفاً على قلوبهم. لقد قدمت فيلم «مافيا» في نفس الموسم مع فيلم «اللمبي» وحقق المافيا ربح ١٨ مليون جنيه، فهذا وقتها كان نجاحاً كبيراً . يمكننا أن نقدم تاريخ مصر مثلاً

من خلال قصة حب وزواج حتى يتفاعل الجمهور مع قصة الحب، كما قدمتُها في مسلسل «حارة اليهود» .

• هل لدينا فقر في الأفكار والسيناريو ؟ هل صناعة السينما ينقصها (الورق)؟

مصر الآن في زمن أنصاف كل شيء، فنحن الآن لدينا ما يسمي بـ (تسليع الثقافة) ؛ بمعنى تحويل الثقافة إلى مادة للبيع والشراء ، لذلك نسمع عن النسخة العشرين أو النسخة الثلاثين من كتاب مثلاً أو رواية، وهذا غير حقيقي. في الزمن السابق يكتب طه حسين فيرد عليه العقاد، وعندما يكتب ميخائيل رومان مسرحاً يرد عليه نعمان عاشور ، ثم العقاد يكتب فيرد عليه نجيب محفوظ ، وعندما يقدم بليغ حمدي لحناً رائعاً يرد عليه محمد الموجي بلحن أروع. فهذا الزمن كان يعيش حالة من الفن والثقافة لن تتكرر ، أما الآن فأنصاف الكتّاب نعتبرهم كتاباً عالميين، لأن حالة المجتمع الآن هي حالة الأنصاف، وليس لدينا مثل الأسماء التي ذكرتها.

فالكتابة هي المهنة الوحيدة التي يجب ويشترط أن يكون ممارسها مثقفاً موهوباً وموسوعياً وملمّاً بكل ما يحدث حوله وما سبقه، فكم كاتب موجود الآن يستطيع أن يتحدث في الفن والثقافة والسياسة والأدب؟ يجب على كل كاتب أن يقرأ شكسبير حتى يكون كاتباً حقيقياً.

• هل ستعود ببرنامجك مرة أخرى في الفترة المقبلة؟

- هناك أكثر من عرض لبرنامج تليفزيوني، لكن المشكلة أنني مشغول حالياً بكتابة مسلسل نيللي كريم، وأتمنى أن أعود للناس مرة أخرى، فبرنامجي كان ناجحاً ووصلت به لكل الناس.

المتوج في مهرجان قرطاج السينمائي

لمى طيارة - تونس

أنتهت مؤخرا فعاليات أيام قرطاج السينمائية ، الدورة الاستثنائية المقامه بمناسبة مرور ٥٠ سنه على تأسيس الأيام السينمائية ، بتتويج الفيلم الوثائقي التونسي «زينب تكره الثلج» لكوثر بن هنية بجائزة التانيت الذهبي ، وهو الفيلم الثالث للمخرجه التي سبق وتعرفنا عليها بفيلمها «شلاط تونس» الذي كان تدور أحداثه حول شاب كان يعتدي بالمشرط على النساء في شوارع تونس ، وبدا للبعض على أنه شبح رجل أو عدة رجال ، وكان قد تناول الموضوع سابقا الكاتب التونسي كمال الرياحي في روايته « المشرط» ، عرض الفيلم في عدة عواصم عربية وأجنبية وشارك في مهرجانات كثيرة حينها.

عادت كوثر بن هنية هذا العام بفيلمها الجديد «زينب تكره الثلج» إلى الأسلوب التسجيلي الحميمي الذي يقارب الروائي في بعض من لحظاته ، ورغم أن الفيلم لا تدور أحداثه حول قضية كبرى كما تجري العادة في الأفلام الوثائقية ، بل كان مجرد فيلم إنساني تدور أحداثه حول عائلتين تونسيتين، إلا أنه استطاع ان يقتنص جائزة التانيت الذهبي لأيام قرطاج السينمائي ، وسط ذهول كبير من بعض النقاد والمهتمين بالشأن السينمائي، - على اعتبار أن المسابقات الرسمية للمهرجان (الفيلم الروائي الطويل ،والفيلم الأول الطويل، والفيلم القصير) هذا العام ضمت جنباً إلى جنب الأفلام الروائية والتسجيلية وهو نادراً ما يحصل -، الأمر الذي جعل مخرجة الفيلم بحد ذاتها، حين صعدت إلى المسرح لتستلم الجائزة تشعر بالسعادة القصوى ليس فقط لأنها توجت في بلدها وفي مهرجان هام كأيام قرطاج السينمائي ، بل لأنها لم تكن تتوقع بينها وبين ذاتها أن يحظى فيلمها بفرصة المشاركة جنباً إلى جنب مع الأفلام الروائية الطويلة ، فكيف وهو يتوج على جل الأفلام المشاركة والتي بلغت ١٨ فيلماً روائياً ووثائقياً، خصوصاً أن الأفلام الوثائقية لاتحظى عادة بالاهتمام المرجو منها ، بمعنى أدق «غالباً ما يكون الوثائقي في خلفية الواجهة وليس في مقدمتها» على حد قولها، وكان رئيس لجنة التحكيم في الأفلام الطويلة عبد الرحمن سيساكو، المخرج الموريتاني المعروف بفيلمه «تمبوكتو» ، قد نوه وقبل توزيع الجوائز إلى أن مسابقة هذا العام ، لم تحظ بأفلام جيدة كما عودنا المهرجان وخاصة تلك الأفلام القادمة من أفريقيا جنوب الصحراء ، على اعتبار ان شمالها ، مصر وتونس والمغرب حظوا بجل الجوائز وليس معظمها ، رغم وجود فيلم أفريقي جيد لم يتم ذكره أو حتى التنويه عنه وهو فيلم للمخرج السنغالي موسى نوري يحمل عنوان EBONY، الذي سبق وأن حصل على التانيت الذهبي في العام ٢٠١٢ عن فيلمه «الزورق»، وتدور أحداث فيلمه الجديد EBONY حول مأساة الأفارقة مع البيض من الأمريكيين والأوروبيين حين كانت تجرى صفقات تجارية حولهم كبشر يباعون ويشترون ، وهو فيلم حساس جداً ومقدَّم بطريقة بعيدة عن الإبتزال أو حتى استدرار العواطف .

لماذا ...زينب تكره الثلج

تدور أحداث فيلم «زينب تكره الثلج» حول الطفلة زينب البالغة من العمر حينها (٩ سنوات) ، والتي قررت كوثر بن هنية تسجيل وثائقي عنها وعن قصتها العائلية، باعتبارها طفلة كانت تعاني مشكلة نفسية أثرت بشكل كبير على شخصيتها، نتيجة فقدان الأب في عمر مبكر من حياتها، وخوفها المتزايد من فقدان الأم لاحقاً التي قررت أن ترتبط برجل آخر وان ترحل معه برفقة أولادها (زينب وشقيقها الصغير) إلى كندا مكان إقامة الزوج وابنته وجدان ، للبدء

لماذا ... «زينب تكره الثلج»؟

تدور أحداث فيلم «زينب تكره الثلج» حول الطفلة زينب البالغة من العمر حينها (٩ سنوات)، والتي قررت كوثر بن هنية تسجيل وثائقي عنها وعن قصتها العائلية، باعتبارها طفلة كانت تعاني مشكلة نفسية أثرت بشكل كبير على شخصيتها ، نتيجة فقدان الأب في عمر مبكر من حياتها، وخوفها المتزايد من فقدان الأم لاحقاً.

بتأسيس عائلة جديدة هناك، وقيل لزينب إنها بمجرد أن تصل الى كندا سستمكن من رؤية الثلج، لكن زيبب في الحقيقة كانت تكره الثلج.

أدخلتنا كوثر بن هنية ومنذ اللحظة الأولى من الفيلم إلى عالم زينب الإنساني الشفاف ، وإلى تلك التجربة الإنسانية التي ممكن أن تتعرض لها اي طفلة في مكان زينب، والتي لم تتوقف فقط على تجربة الفقدان العائلي أو الخوف من الفقدان، بل أن مسألة مغادرتها لمدرستها وزميلاتها ووطنها رامية خلفها كل شيء جميل عن طفولتها ، كانت تجربة مرهقة لها كطفلة أيضاً على صعيد إنساني . وفي المقابل قدمت المخرجه في الفيلم ، نموذجاً آخر وربما عكسياً عن زينب الطفلة وجدان التي انفصل والدها عن أمها الكندية، والتي لا تشعر بأي إرهاق نفسي جراء هذا الانفصال ، وهي مستعدة تماماً لتقبُّل الآخر وحضوره كمشارك وكأخ في منزلها مع والدها . وجدان الطفلة العفوية والتلقائية المليئة بالحب والحياة كانت أحد العوامل التي ساعدت زينب في تطوير شخصيتها والتخلص من كل العوائق والحواجز ، لدرجة أن زينت مع نهاية الفيلم نجدها ناضجة منفتحة ومقبلة على الحياة، بينما بالمقابل أصيبت وجدان بنوع من التقوقع .

كوثر بن هنية التي تذكر دائماً أنها تعشق الأفلام الوثائقية وتعتبرها المدرسة بالنسبة لها، والوسيلة المثلى التي تغذي الأفلام الروائية لاحقاً، مؤكدة على أنها حين أخرجت فيلم «زينب تكره الثلج» اكتشفت أن الفيلم أمدها بأدوات جديدة وكثيرة لتقوم بإخراج فيلمها القصير «يد اللوح» وهو فيلم تدور أحداثه حول قصة شبيهه بقصة زينب ، مؤكدة على ثراء الواقع العربي بالقصص وعلى حرصها على التعامل مع الناس عن قرب وبأنها تابعت زينب لمدة ٦ أعوام من (من عمر ٩ حتى ١٥) ، وهو سن حساس بالنسبة لها شخصياً كمخرجة بدرجة كبيرة، فالفيلم أعادها إلى إنسانيتها وطفولتها، لأن تلك المرحلة العمرية تحدد ماهية الإنسان وشخصيتة وكيف سيبدو لاحقاً ، ولأن الأطفال عموما عفويين أثناء التصوير ولديهم طريقة ممتازه في رؤية الأشياء، نجح الفيلم ، فشخصيتا زينب ووجدان (ابنة الرجل الذي تزوج والدة زينب) اللتان تريان الأمور بطريقة جديدة ومن زاوية خاصة بهما كانتا السبب الأساسي في إنجاح الفيلم، خصوصا لكونهما شخصيتين مدهشتين وعفويتين وحميمتين في التعامل مع الكاميرا، الأمر الذي بدوره جعلها لا توجه ملاحظات إخراجية لهما وأجبرها بالمقابل ان تشغل الى جانب دورها كمخرجه، مهام الطاقم الفني برمته، فهي المصور وهي مهندس الصوت .

عن التجربة بالإجمال تقول كوثر ،علينا عندما نقرر أن نخرج فيلماً وثائقياً ، أن تكون لدينا علاقة أو أن نصنع علاقة جيدة مع شخصيات العمل، وهذا الأمر كان متوفراً لي، لكونه تربطني علاقة بتلك العائلة اعتبارها جزءاً من عائلتي الكبرى، وتؤكد أنها حين بدأت التصوير مع زينب لم تكن تعرف إلى أين ستصل بالفيلم، كل ما لفتها هو وجه وشخصية زينب، وأرادت أن تسجل معها، ولاحقا قررت السفر برفقة زينب وعائلتها، على متن نفس الطائرة إلى كندا بعد الزواج، وهناك سجلت لحظات الاستقبال والحياة اليومية للآسرة الجديدة، ثم رحلت عنهم لتعود بعد سنوات لتعرف التطورات الحاصلة على شخصية زينب وعلاقتها بأسرتها الجديدة، لتكتشف أن العائلة قد مزقت مرة ثانية بسبب الطلاق بين الزوجين، ولكن زينب الطفلة، قد أصبحت شابة أكثر وعياً ونضجاً، ويبدو انها تأقلمت مع حياتها الجديدة ، بل وأصبحت أكثر قوة وتقبّلاً للحياة.

تساءل الكثير من مشاهدي العمل لماذا لم تعط كوثر أية أهمية لباقي شخصيات العمل كالأم والأب وحتى الأخ الصغير لزينب هيثم ، إلا أن كوثر بررت ذلك بأن الفيلم الوثائقي يشبه في بنيته الفيلم الروائي فهو يدور حول شخصية محورية وتدور أحداثه من وجهة نظر تلك الشخصية بعينها، وقصة الفيلم أختارت زينب لتكون الشخصية المحور، فقررت أن تصور الفيلم من وجهة نظرها تحديدا، وهذا الامر جعل لزينب حصة الأسد من الفيلم، بينما وجدان الظاهرة دوماً، كانت تشكل المساعدة لها في تجاوز العقبات والصعوبات وربما النقيض.

الجدير بالذكر أن فيلم «زينب تكره الثلج» كان عرضة العالمي الأول في مهرجان لوكارنو السينمائي، وحصل مؤخراً على جائزة مونبيله كأفضل فيلم وثائقي، ومثل تونس في المسابقة الرسمية للأفلام الطويلة في مهرجان أيام قرطاج.

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الـ٣٨

وتستمر دورة السينما

عبد الكريم قادري - الجزائر

عرفت الدورة الـ٣٨ لـ«مهرجان القاهرة السينمائي الدولي»، (١٥ ـ ٢٤ نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٦)، مشاركة حوالي ٢٠٤ أفلام، من ٦١ دولة، منها ١٦ فيلماً من ١٠ دول، شاركت في المسابقة الرسمية للمهرجان، حيث تنافست على عديد الجوائز المهمة، أبرزها جائزة «الهرم الذهبي» و«الهرم الفضي» و«الهرم البرونزي»، التي تمنحها لجنة تحكيم المسابقة الرسمية لأفضل الأفلام، بالإضافة إلى الأقسام الأخرى، التي تتمثل في «مهرجان المهرجانات»، «البانوراما الدولية»، و«السينما المصرية الجديدة». أما الأقسام الموازية، فتعكسها كل من «آفاق السينما العربية»، و«أسبوع النقاد»، و«مسابقة سينما الغد الدولي للأفلام الروائية القصيرة». وقد تم هذه السنة اختيار الصين كضيف شرف الدورة، إذ كانت الفرصة مواتية للكثيرين، حيث تعرفوا من قرب على السينما الصينية الحديثة وكلاسيكياتها.

فعاليات الافتتاح حضرتها العديد من الأسماء والشخصيات المهمة ونجوم الفن، حيث أعطى حلمي النمنم وزير الثقافة المصري إشارتها، مع جمع من الشخصيات المصرية والعربية والأجنبية التي توافدت على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية منذ الساعة الخامسة مساء، بينما بدأت وقائع الحفل في الساعة الثامنة، حين تم عزف السلام الوطني، وعرض مقتطفات من إبداعات الفنان الكبير محمود عبد العزيز، الذي وافته المنية قبل ٤٨ ساعة من انطلاق الدورة الثامنة والثلاثين للمهرجان، مصحوبة ببعض أغنياته وموسيقى مسلسل «رأفت الهجان»، الذي قام ببطولته، ثم ظهرت المطربة نسمة محجوب لتقدم تابلوه «صوت السينما» إخراج خالد جلال وإعداد موسيقي أحمد طارق يحيي وديكور محمد غرباوى وأزياء مروة عودة والإضاءة ياسر شعلان والمخرج المنفذ علا فهمي، وعقب استعراض سريع لملامح وأفلام الدورة الثامنة والثلاثين؛ عبر الشاشة الخلفية للمسرح، ظهرت جاسمين زكي مقدمة الحفل لتلقي كلمة ترحيب بضيوف الدورة، وتدعو الفنان محمود حميدة رئيس شرف المهرجان ود. ماجده واصف رئيس المهرجان وحلمي النمنم وزير الثقافة للصعود إلى خشبة المسرح، وقبل أن يُعلن الوزير افتتاح الدورة الجديدة طالب الحضور بالوقوف دقيقة حداد على روح الفنان محمود عبد العزيز .

بعدها جرى الإعلان عن أسماء الفائزين بجائزة فاتن حمامه للتميز ؛ حيث تسلم المخرج الألماني كريستيان بتزولد الجائزة فيما عُرضت مقتطفات من أفلامه على الشاشة الخلفية، وبعده تسلم المخرج الصيني جيا زان كيه جائزته، وبعد أن ألقى كلمة قصيرة عاد المخرج الألماني ليلقي كلمة أيضاً، ومع ظهور النجم المصري الشاب أحمد حلمي دوت القاعة بالتصفيق، لتتم بعدها دعوة الفائزين بجائزة فاتن حمامة التقديرية؛ بادئة بالمخرج المالي شيخ عمر سيسوكو والمنتج الفلسطيني حسين القلا واسم المخرج الراحل محمد خان.

بعدها اعتلى فريق فيلم الافتتاح «يوم للستات»، الذي يُشارك في المسابقة الرسمية أيضاً، واعتلى خشبة المسرح لتحية الجمهور، حيث ظهرت الفنانة إلهام شاهين منتجة وبطلة الفيلم، وانضم إليها محمود حميدة رئيس شرف المهرجان، كونه مشارك في بطولة الفيلم، بالإضافة إلى أبطال وبطلات الفيلم وعناصره التقنية، وألقت المخرجة كاملة أبو ذكري كلمة قصيرة أهدت الفيلم خلالها إلى والدتها وللمخرج محمد خان ليبدأ بعدها العرض.

التشريعات، السينما الصينية، ووقفة لسمير فريد

نقاش مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في هذه الدورة أهم القضايا السينمائية، وعرض مختلف الآراء ووجهات النظر لا سيما فيما يتعلق بالموضوعات التي تهم صناعة السينما المحلية والعالمية، ليكون محور ندوات هذه السنة عن «التشريعات السينمائية في مصر والعالم»، هو عنوان الندوة الرئيسية التي تأتي في وقت تحاول الدولة المصرية فيه تصحيح تشريعاتها القانونية الخاصة بصناعة السينما، سواء على مستوى الدعم الحكومي للسينما أو الإجراءات القانونية لتصوير الأفلام أو القوانين الرقابية، وهذا بعد عقود من العمل بقوانين لم يعد بعضها مناسباً لمعطيات العصر الجديد، لأنها لا تعكس ما باتت عليه السينما الحالية؛ إذ لم تعد تلك القوانين مسايرة لروح العصر. وقد شارك في الندوة عدد من الضيوف الأجانب الذين كانت لهم خبرات في

العلاقة بالتشريعات السينمائية في بلادهم، سواء من البلدان العربية أو الأجنبية، بالإضافة إلى عدد من المسؤولين والخبراء المصريين، بحيث تضمنت نقاشاً موسعاً حول قضية بالغة الأهمية، للخروج بنتائج عن أفضل النظم وأكثرها عملية أملاً في دفع الصناعة للأمام خاصة داخل مصر. وقد أدار الندوة الناقد السينمائي الدكتور وليد سيف، الذي سبق له أن أشرف وأدار المركز القومي المصري للسينما.

كما تم تنشيط ندوة أخرى عن

وفي نفس الوقت نظم أسبوع النقاد الدولي ندوة لتكريم الناقد المغربي الراحل مصطفى المسناوي، الذي وافته المنية خلال حضوره الدورة السابقة من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ويصدر الأسبوع بالتعاون مع الجمعية المغربية لنقاد السينما كتاباً يضم مجموعة من أبرز كتابات المسناوي، وللعام الثالث على التوالي، يقيم أسبوع النقاد حلقة بحثية على مدار يومين، بالتعاون مع الجامعة الأمريكية في القاهرة، عنوانها هذا العام «حال النقد السينمائي الآن في الوطن العربي». وتهدف الحلقة إلى إلقاء الضوء على عدة محاور أساسية متعلقة بالنقد السينمائي ووضعه الحالي، مثل مناهج النقد السينمائي وضبط المصطلحات

الصين، التي تعتبر ضيف شرف الدورة الثامنة والثلاثين من المهرجان، حيث تم رصد تاريخها الممتد لقرابة القرن وربع، خاصة وأنه عرفت السينما مبكراً، من خلال عرض أول صور متحركة سنة ١٨٩٦، كما صُنع أول فيلم تسجيلي صيني سنة ١٩٠٥، وقد شهدت الندوة مناقشة أهم الاتجاهات المعاصرة والتي منحت الأفلام الصينية شهرتها وانتشارها في أهم مهرجانات العالم. وقد كان من بين المشاركين في الندوة الناقد الفرنسي الكبير ورئيس التحرير السابق لمجلة «كراسات السينما» جان ميشيل فرودو، الذي يصدر المهرجان كتاباً له بعنوان «نظرة على السينما الصينية» باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، بالإضافة إلى عدد من المخرجين والمنتجين والمسؤولين الصينيين. وقد أدار الندوة الناقد السينمائي المصري أمير العمري.

بخلاف ندوات أخرى تقام ضمن البرامج الموازية للمهرجان، قدَّم برنامج آفاق السينما العربية ندوة بعنوان: «ربيع السينما العربية» لمناقشة كتاب الناقد الكبير والرئيس السابق لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي سمير فريد بنفس العنوان،

أفلام متنوعة/ حساسيات مختلفة

١٦ فيلماً روائياً طويلا، وكلها إنتاجات ٢٠١٦، هو عدد الأفلام التي شاركت في المسابقة الرسمية، وكلها تحمل أهمية عميقة، خصوصاً الأفلام الآتية من أوروبا الشرقية، التي سبق وأن شاركت في أكبر التظاهرات العالمية، ويُعوَّل عليها كثيراً في جوائز الأوسكار، كحال الفيلم المجري « قتلة على كراسي متحركة»، أو الفيلم الصربي « زوجة طيبة». أما الأفلام العربية المشاركة فقد كانت الحلقة الأضعف في المشاركة، من بينهما مثلاً الفيلم الجزائري «وقائع قريتي»، والتونسي «زيزو»، والفيلمان المصريان «يوم للستات» الذي اختير ليوم الافتتاح، وحسب ملخصه « فإن أحداثه تدو» على مدار أربعة وعشرين ساعة في أحد أحياء مصر الفقيرة حيث يقرر مركز للشباب أن يُخصص يوماً

السينمائية واتجاهات البحوث السينمائية والنقد النسوي . ويشارك بأوراق بحثية عدد النقاد المصريين والعرب من أجيال مختلفة، ومن الممكن أن تلقي هذه الندوات بظلالها المعرفية على جهات مختلفة، لأهميتها النظرية والفكرية. وفي نفس سياق الندوات دائماً، عقد المهرجان جلسة مناقشة لكتاب «ربيع السينما العربية» للناقد الكبير سمير فريد.

مهرجان القاهرة

خاصاً بحمام السباحة للنساء فقط. تكشف الأحداث عن عواقب هذا القرار على الحياة الاجتماعية، النفسية والعاطفية لنساء الحي»، وهو عمل من إخراج كاملة أبو ذكرى، وفيلم «البر التاني» الذي فتح جملة من النقاشات، وبعد ١٠ أيام من المنافسة رست اختيارات لجنة التحكيم على تقديم الجائزة الكبرى، وهي الهرم الذهبي لفيلم «ميموزا» الذي يروى قصة «قافلة ترافق شيخ يحتضر خلال جبال الأطلس المغربية. أمنيته الأخيرة أن يُدفن مع من أحبهم. ولكن الموت لا ينتظر. يتملك الرعب قادة القافلة من عبور الجبل، رافضين أن ينقلوا الجثة. يسافر أحمد وسعيد - اثنان من المحتالين - مع القافلة، ويدعيان أنهما على علم بخط سير القافلة ويتعهدان بتوصيل الجثة إلى مثواها الأخير. في عالم آخر، يُختار شكيب ليُسافر إلى الجبال في مهمة أخرى وهي مساعدة قادة القافلة غير المُدربين.» هو من إخراج أوليفر لاكس المولود في باريس عام ١٩٨٢. فبعد أن أنهى دراسته للسينما وصناعة الأفلام في برشلونة، انتقل أوليفر لاكس إلى لندن حيث أخرج أفلامه القصيرة الأولى التي عُرضت من خلال عدة مهرجانات دولية. شهد فيلمه الروائي الطويل الأول «كلكم قادة» عرضه العالمي الأول من خلال قسم نصف شهر المخرجين بمهرجان كان عام ٢٠١٠ حيث

حصل على جائزة اتحاد الصحافة الدولية، ثم شارك الفيلم فيما بعد في أكثر من خمسين مهرجاناً دولياً. حصل فيلم «ميموزا» على الجائزة الكبرى في أسبوع النقاد في مهرجان كان السينمائي الدولي سنة ٢٠١٦، أما الهرم الفضي لأحسن إخراج فقد عاد إلى فيلم «قطار الملح والسكر» الذي تدور أحداثه في «موزمبيق إبان أحداث الحرب الأهلية. يربط قطار واحد ما بين نامبولا ومالو، وغير مسموح للمدنيين باستخدامه نظراً لمئات الأسباب التي تهدد حياتهم على مسافة تمتد لسبعمائة كيلو متر من السكك الحديد الخربة. سالوماو وتايار جنديان غير منسجمين، وروزا ممرضة شابة في طريقها لوظيفتها الأولى والتي سرعان ما تصبح موضعاً للرغبة، تأمل ماريامو صديقتها المقربة في النجاح بمُبادلة الملح بالسكر. تمضي الحياة ما بين طلقات الرصاص والضحك وتتدفق الحكايات حينما يتعرض القطار للهجوم، ويمر الوقت ببطء إلى المحطة التالية». وهو عمل من إخراج ليسينيو أزيفيدو مخرج

وكاتب موزمبيقي. بدأ مسيرته المهنية كصحفي في أمريكا اللاتينية ثم استقر في موزمبيق. عمل بالقرب من روي جويرا وجودار وجان روش في المعهد الوطني الموزمبيقي في السنوات التي تلت استقلال الموزمبيق. منذ عام ١٩٨٠، أخرج أكثر من عشرين فيلماً تم توزيعها على مستوى العالم، كما شارك في تأسيس واحدة من أشهر شركات الإنتاج الموزمبيقية إيبانو

ملتيميديا. ويتنوع إنتاج ليسينيو ما بين الأفلام الروائية والوثائقية.

أما الهرم البرونزي فقد عاد إلى الفيلم المجري «قتلة على كراسي متحركة» والذي يروي قصة « زولي الفتى الذي يبلغ من العمر عشرين عاماً قعيداً على كرسي متحرك - وصديقه القعيد ورجل مطافئ سابق، أن يعرضوا خدماتهم على المافيا كعصابة من القتلة المأجورين». للمخرج أتيلا تيل الذي ولد في بودابست عام ١٩٧١، تخرج أتيلا تيل في الجامعة المجرية للفنون الجميلة قسم الإعلام. عُرض فيلمه الروائي الطويل الأول «فزع» في أسبوع الأفلام المجرية عام ٢٠٠٨ حيث حصل على جائزة أفضل ممثلة ثم عُرض بعد ذلك في عدة مهرجانات دولية. في عام ٢٠١١، أخرج فيلمه القصير الأول «وحش»، الذي شهد عرضه العالمي الأول من خلال قسم نصف شهر المخرجين في مهرجان كان ثم عُرض بعد ذلك في أكثر مائة مهرجان دولي من بينها مهرجان براج للأفلام القصيرة انتهاء بترشيحه كأفضل فيلم قصير من أكاديمية الفيلم الأوروبي.

قائمة الجوائز
جوائز مسابقة نادين شمس للسيناريو:

شهادات التقدير

- سيناريو فيلم «قانون الجاذبية» تأليف «مروان حرب»

لتقديمه تصور بصري متماسك يناسب ما تطرحه قصة الفيلم.

- سيناريو فيلم «الممثل» تأليف «أحمد عبد الرحيم إبراهيم

لمهارته في تقديم معالجة سينمائية معدة عن نص أدبي .

- سيناريو فيلم «عيد ميلاد بولا» تأليف «حسام هلالي لإجادته بناء إيقاع بسيط وسلس، وسرد شيق ومتميز .

الجوائز

الجائزة الثالثة - وقيمتها ٥ آلاف جنيه:

تذهب إلى سيناريو «تقميع» تأليف «محمد سالم عبادة» لتناوله موضوعاً غير مطروق بشكل ساخر من القيم السائدة المستقرة .

الجائزة الثانية - وقيمتها ١٠ آلاف جنيه:

تذهب إلى سيناريو «زيارة قصيرة .. طويلة جداً» تأليف «هفال قاسو» لقدرته على تقديم واقع مأساوى بشكل شاعري وبناء محكم و ذكى .

الجائزة الأولى - وقيمتها ٢٠ ألف جنيه:

تذهب إلى سيناريو «سندريلا» تأليف «أحمد نبيل» لتمكنه من تقديم تناول متفرد وصادم ومعالجة معاصرة ومغايرة لقصة «سندريلا» .

جوائز مسابقة سينما الغد الدولية

- شهادة تقدير لفيلم : « صعود « إخراج: بيدرو بيرالتا - البرتغال.
- شهادة تقدير لفيلم :»نزهة» - إخراج: يوري بافلوفيتش - كرواتيا.
- شهادة تقدير لفيلم :روزينيا - إخراج: جوي كامبوس - البرازيل.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلم: الناحية الأخرى لنهر دومان - إخراج: سي وونج باي - كوريا الجنوبية.
- جائزة يوسف شاهين لأفضل فيلم قصير:عدن - إخراج: أنرديس راميريز بوليدوث - كولومبيا.

جوائز مسابقة أسبوع النقاد

- جائزة شادي عبد السلام : لفيلم «في المنفي» - إخراج دافيس سيمانيس لاتفيا - ليتوانيا .
- جائزة فتحي فرج لأفضل إسهام فني تذهب إلى : التصوير الذي قام به بافل خورجيبا بفيلم «زود» - إخراج «مارتا مينوروفيتش» بولندا.

جوائز آفاق السينما العربية

- شهادة تقدير لفيلم «لحظات انتحارية» - إخراج : ايمان النجار (مصر).
- شهادة تقدير لفيلم «بركة يقابل بركة» - محمود الصباغ- (المملكة العربية السعودية).
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة الجائزة مقدمة من شركتى فيلم «كلينك» - محمد حفظى وفيرست استب وقدرها ٥٠ ألف جنيها ذهبت لفيلم : «حرائق» - إخراج: محمد عبدالعزيز (سوريا).
- جائزة أفضل فيلم فى آفاق السينما العربية وقدرها ٧٥ ألف جنيها مقدمة من شركة الماسة ذهبت لفيلم : «زيزو» - إخراج فريد بوغدير (تونس).

جوائز ملتقى القاهرة السينمائى الرابع:

- ١٠ آلاف دولار مقدمة من شركة نيو سنتشري لأفضل مشروع في مرحلة التطوير ذهبت إلى: بابيون في خزان المياه ليحي العبد الله
- ٦٠٠٠٠ جنيه مقدمة من الماسة للإنتاج الفني لأفضل فيلم مصري في مرحلة التطوير ذهبت إلى: شرط المحبة لهالة خليل.
- ٥٠٠٠٠ جنيه مقدمة من شركة فيلم فاكتوري خدمات ما بعد الإنتاج ذهب إلى: الكيلو ٦٤ لأمير الشناوي.
- أسبوعان لتصحيح ألوان مقدمة من شركة بيكسلموب في لبنان ذهبت إلى فيلم: بيروت ترمينوس.
- جائزة تطوير السيناريو مقدمة من باريس فيلم اينشياتيف ذهبت إلى: مهلة خمسة أيام لصالح ناس.
- دعوة لحضور ملتقي بيروت للإنتاج المشترك ذهبت إلى: ابن لمهدي برساوي.
- دعوة لحضور ورشة المنتجين في مهرجان روتردام السينمائي الدولي لمنتجة فيلم بيروت ترمينوس جانا وهبي.

جائزة لجنة تحكيم الفيبريسى

- لفيلم «حياة آنا» - إخراج: نيون بزيليا (جورجيا). الفيلم يعبر عاطفياً عن حياة امرأة تعاني في مجتمع صعب وتحاول أن تجد لها طريقاً للحياة مع ابنها المتوحد.

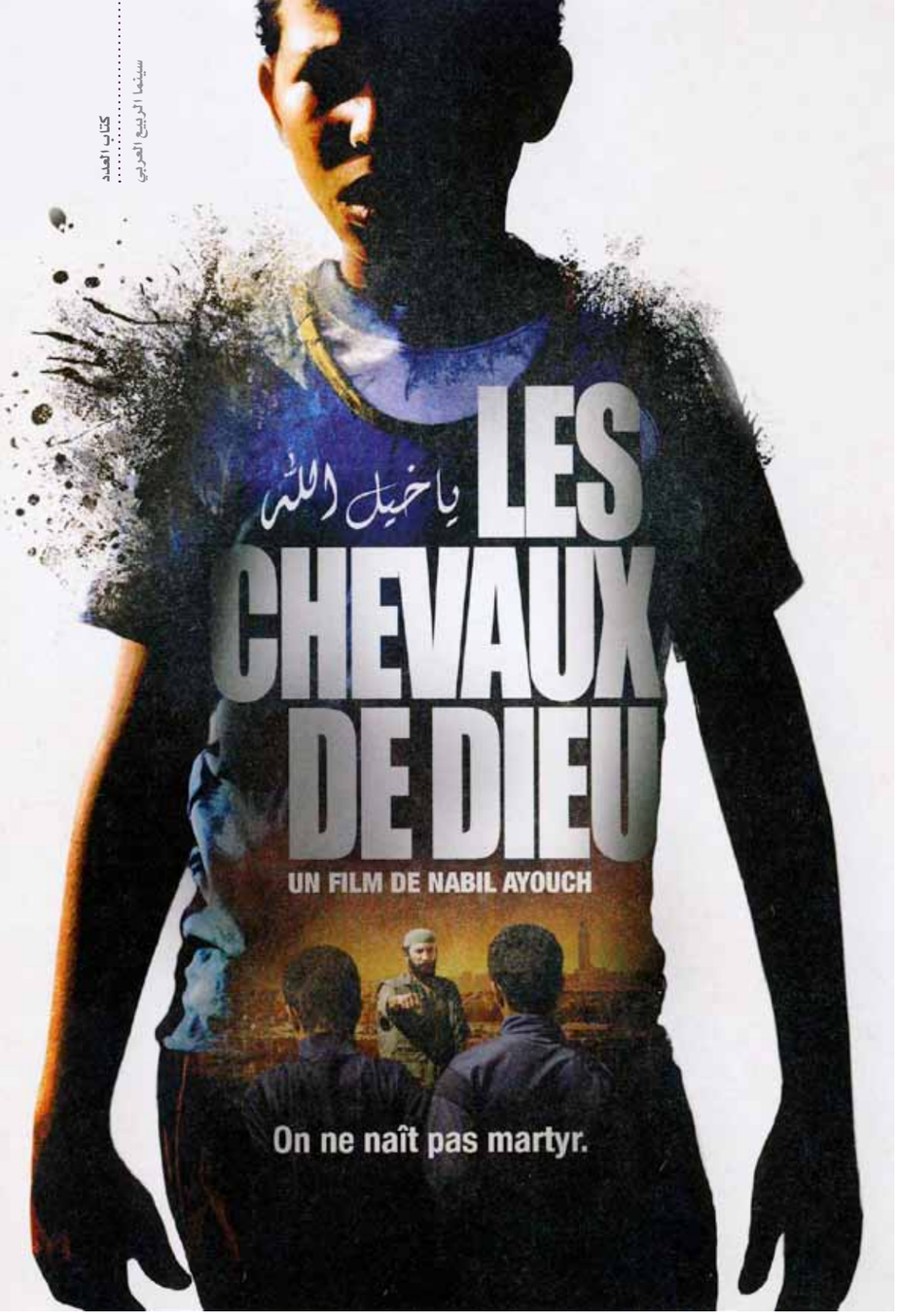
جوائز لجنة التحكيم الدولية:

- جائزة أحسن إسهام فني : لفيلم :لسنا بمفردنا - إخراج: بيتر فاكلاف (التشيك).
- جائزة نجيب محفوظ لأحسن سيناريو : لفيلم :غرباء كلية - إخراج: باولو جينوفيزى (إيطاليا).
- جائزة أحسن ممثلة: للفنانة ناهد السباعي عن دورها في فيلم «يوم للستات» - إخراج : كاملة أبو زكرى (مصر).
- جائزة أحسن عمر عن دوره في فيلم «ميموزا» - إخراج: أوليفر لاكس (إسبانيا - المغرب - فرنسا).
- الهرم البرونزى لأحسن عمل أول أو ثاني وتمنح للمخرج :لفيلم «قتلة على كراسي متحركة» - إخراج: أتيلا تيل (المجر).
- الهرم الفضى- جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأحسن مخرج : لفيلم : قطار الملح والسكر - إخراج: ليسينيو أزيفيدو (البرتغال - موزمبيق - فرنسا - جنوب إفريقيا - البرازيل).
- الهرم الذهبي لأحسن فيلم وتمنح للمنتج: لفيلم «ميموزا» - إخراج: أوليفر لاكس (إسبانيا - المغرب - فرنسا).

كتاب «سينما الربيع العربي»

أمينة حاج داود - الجزائر

« أصبحت هناك صفحة خاصة في تاريخ السينما في مصر والعالم لعربي والعالم هي صفحة أفلام ثورات الربيع العربي, التي بدأت في تونس عام ٢٠١٠ ثم امتدت إلى كل العالم العربي. ويوثق سمير فريد في هذا الكتاب لاحتفالات مهرجانات السينما الدولية الكبرى في برلين وكان وفينسيا بهذه الثورات، وذلك من واقع حضوره لها من كان ٢٠١١ حتى كان ٢٠١٦ «. هذا ما كتب على ظهر كتاب «سينما الربيع العربي» لسمير فريد الصادر عن برنامج «آفاق السينما العربية» ٢٠١٦، بالطبعة ٣٨ لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي. وقد رصد الكتاب نقداً وتحليلاً العديد من الأفلام التي عبَّرت عن ثورات الربيع العربي



ولعل مصطلحاً بحجم «سينما الربيع العربي» هو مصطلح مستحدث نسبياً، وهو ما سعى مقدم الكتاب مدير آفاق السينما العربية إلى تبريره، والتأسيس له عبر جملة من الأفكار والإشكالات قائلاً: «السينما والفنون ثارت وساعدت دائماً على الثورات خاصة في مصر، وارتبط الفن بالثورة فكانت الثورة في السينما والفنون قبل الثورات في الحياة، ولكن عندما انتقلت الثورة للواقع هل عبرت عنها السينما بأنواعها (روائية- تسجيلية – تشكيلية)؟... لقد كان الفن ثورة دائماً .. ولكن هل تحولت الثورة لفن حقيقي ومعبر عما حدث ؟.. يستمر السؤال .. ومن هنا تأتي قيمة هذا الكتاب واعتباره وثيقة تاريخية حية».

وقد جاء الكتاب ليرصد الحركة الموازية للسينما مع الثورة، ويعتبر مرجعاً ببليوغرافيا مهماً للمهتمين بهذا النوع من السينما، أو حتى أولئك الباحثين عن وثائق تسجيلية تؤرخ لما حدث في هذه الثورات؛ إذ لا يتناول الأفلام الروائية فقط، بل والوثائقية أيضاً، ومعظمها سجِّلت أثناء الثورات ومن داخل ساحاتها. كما أن الناقد مع تطرقه إلى مجمل الأفلام والندوات والاحتفالات التي احتفت بها المهرجانات الكبرى، إلا أنه خصَّ بعضها بالنقد والتحليل.

أفلام الثورة وإفرازاتها

معتبراً العالم كله مسرحاً لأفلامه، قدّم البريطاني شون ماكليستر أول فيلم في العالم عن الثورة في اليمن، التي دخلها سراً كسائح لا كصحفي، كما قدم الناقد سمير فريد بدوره مجموعة ملاحظات على هذا الفيلم أهمها درجة الوعي التي يتمتع بها صانعه، وابتعاده عن تحليل الوقائع السياسية وإنما التعبير عنها من خلال شخصيات حقيقية تقوم بتمثيل أدوار أمام الكاميرا، بالإضافة إلى وجود بطل محوري في الفيلم تتحرك إلى جانبه الشخصيات الأخرى، وهو الشاب اليمني قيس، الذي يمكن اعتباره المحور الذي يحول دون تشظي موضوع الفيلم وتفكك بنيته بالرغم من كثرة المعطيات الثورية وتشعبها، كما بيَّن الناقد أهم مميزات هذا الفيلم كالقوة الدرامية، حيث يتحول موقف البطل من الانزعاج من الثورة

إلى تأييدها والاشتراك فيها، ومن ثمة يمكـن اعتبار الفيلـم وثيقة تعريفية تكشـف خبايـا الثورة اليمنية .

«يـا خيـل اللـه» ... في مواجهة الإرهاب في المغرب

بدأ الناقد سمير فريد استعراضه لهـذا الفيلم من خـلال الحديث عن المخرج نبيل عيوش، وأصوله التي تعود إلى أب مغربي مسـلم وأم تونسـية يهوديـة، وهـذا التـمازج الثقـافي العرقـي الثري سـاعده على صقل موهبته، وعن أصل هـذا الفيلم الذي كتب عن روايـة « نجوم سـيدي مومن» للكاتب الروائي «جميل بلماحي»، التـي كتبها بـدوره عـن جريمة مروعة وقعـت في المغرب، حيث قـام ١٤ شـاباً مغربياً مـن الدار البيضـاء بعملية انتحارية في أكثر من نـاد ومطعم وفنـدق، أدت إلى مصرع وجـرح العشرات من المسـلمين والمسـيحيين واليهود، فيـما يعـرف بـ « ١١ سـبتمبر المغرب»، وقد برر المخرج عنوان الفيلـم بأنه مسـتلهم من مقولة مشـهورة مفادها أن المجاهدين يمتطون خيـول الله، التي تذهب بهم إلى الجنة. وكغيره من الأفلام التي تناولها الناقد واضعاً بصمته التحليليـة بعـد عـرض ملخص الفيلم؛ إذ يرى بأن أسلوب عيوش يجمع بين ثلاث مدارس سينمائية، هي مدرسة هوليود، التي تتوجه إلى مختلـف طبقـات الجمهور، ومدرسـة باريـس التـي تهتـم بالطابع الذاتي، ومدرسة السينما المصريـة. ويعتبر الفيلم حسـب رأي الكاتـب والناقد الفقر عنصراً أساسياً في التحريض على العنف؛ إذ إن دعـاة العنـف يسـتغلون ظـروف هـؤلاء الشـباب وفراغ عقولهـم لملئها بأفـكار تكفيرية. ويقف الفيلم حسـب الناقد على الحد الدقيـق الفاصل بين اعتبار الإرهابيين ضحايـا بدورهم وبين إدانـة ما يفعلـون. ويعتبره أحد أهم الأفلام العربية لسنة ٢٠١٢.

عـلى حلة عينـي .. تـورة جيل الحرية.

«على حلة عيني» أحدث أفلام سـينما الربيع العربي الروائية. ومـع أنـه يحمـل الجنسـية الفرنسـية إلا أنه فيلم تونسي خالـص مـن حيـث هويتـه الثقافية، كما يذكر الناقد... إنه إعلان مولد مخرجة موهوبة في أول أفلامهـا الروائية الطويلة، وهي ليـلى بوزيـدي؛ واحدة من أجيال الشباب الذين قاموا بالثـورة تعبيراً عـن جوهرها، والدافـع الأكـبر لقيامهم بها وقيادتهـا هو أن يعيشـوا في حريـة. قـدم الناقـد ملخصاً للفيلم معتبراً إياه فيلماً نسائياً بامتياز، يتنـاول قصة امرأتين من تونـس أم اسـمها حياة، وابنة تدعى فرح، فحياة التي تعرف جيداً الدولة البوليسية التـي لا تدّخر جهداً في حماية ابنتها المتمردة والمحبة للحرية والانعتـاق، كـما أن الناقـد -مع سـعيه لإبـراز أهم نقاط قوة الفيلـم المتمثلة في بعض المشـاهد الكبرى وتركيزه على براعـة الممثلـة وامتيازها- إلا أننـا نجـده يتطـرق لمواطن ضعف فنية فيه تمثلت أساساً في السـيناريو والمونتاج، الذي وصفـه بالمترهـل في بعـض الأحيان، والمشـاهد التقليدية الرتيبة، ولكـن نقاط الضعف بالنسـبة للكاتـب لا تخفـي نقاط القوة التي تجعل الفيلم محاولـة صادقـة للإجابة عن السؤال: لماذا كانت الثورة؟

نوارة .. انقسم المجتمع فكان لا بد من الثورة

مع أن الناقـد كان يترك عادة الأحـكام التـي يطلقهـا على الأفلام في آخر التحليل والنقد، إلا أننا نجده يسـتفتح قراءته ونقده بتسـجيل رأيه في فيلم «نوارة»؛ إذ يقول: بقدر بساطة الفيلـم في التعبير عـن الثورة مـن خلال التناقـض بين حياة الأثرياء وحيـاة الفقراء، بقدر عمقه في هـذا التعبير. حيث يتحرك هـذا الفيلم بين عالمين أعلنا القطيعة مع بعضهما؛ عالم قصور المجمعات ذات المداخل الكهربائيـة، وعـالم الأحيـاء العشوائية التي لا تصلها المياه، من خلال «نوارة» الشابة التي تعيش ضمن حدود العالم الثاني وتعمـل ضمـن حـدود العالم الأول، وكأنهـا همـزة الوصل

«على حلة عيني»
أحـدث أفـلام سـينما الربيع العربي الروائية. ومع أنه يحمل الجنسية الفرنسية إلا أنـه فيلم تونسي خالص من حيث هويته الثقافية

بين هذين العالمين المنفصلين.

لمرزاق علـواش، الذي تحدث فيه عن التوبة عن الإرهاب في الجزائر، و» شـهادة من ليبيا» لعبد الله عوميش، و«انتظار» الـذي يؤرخ لمأسـاة الشـعب السـوري لماريورزي، و«أريج رائحة الثورة» لفيولا شـفيق، وفيلم يلامس قضية الثورة في العديد من البؤر أهمها تركيزه عـلى مسـأله إعـادة الأموال التي هرِّبت من طرف أقطاب النظـام السـابق إلى الخارج، والتي وصلت الإشـاعة إلى أن نصيب كل فقير سيكون حينها ٢٠٠ ألف جنيه، وغيرها الكثير مـن نقاط التماس، ، . ويشـير الناقـد إلى بعـض الملاحظات الفنية كالمشـاهد غير المشبعة دراماتيزاً والمونتاج والميكساج .

لم تكـن هذه هـي كل الأفلام التـي تعـرض لهـا الناقد بل مختـارات منهـا، فقـد تناول الكاتـب جملـة مـن الأفـلام تنوعت بين الروائية والوثائقية كفيلـم «أقـوال الشـهود» المفقـودون في الثـورة لمـي اسكندر وفيلم «بعد الموقعة» ليسري نصر اللـه، و»التائب» و«ميـاه فضية صرخة من أجل سـوريا» لأسامة محمد ووئام سـيماف بدرخـان، و»مـدام كوراج» لمرزاق علواش وغيرها الكثير. وهذا الزخم السـينمائي الـذي أورده الناقـد سـمير فريد محلـلاً ومناقشـاً يمكّننا من اعتبـار هذا الكتاب وثيقة تاريخية سـينمائية، سـلطت الضـوء ورفعـت الحجب عن أهم الشـطحات السـينمائية، التـي أفرزتهـا ثـورات الربيع العربي، والتي تمكنت من خلال اعتمادهـا عـلى ثيمـة الثورة أن تنافـس في أعـرق وأكـبر المهرجانات العالمية.

فيلم
‹وردة القاهرة الأرجوانية›
ودور المجاز في تعليب الواقعي ضمن التخييلي

د. محمد بن حمودة - تونس

ضمن محاورته الموسومة ‹إيون› توجه أفلاطون لمحاوره بالقول: «إنك لا تقول الشعر بفن بل بقوة إلهية.» فبالنسبة للشاعر التقليدي، فإن العالم الحقيقي هو عالم الانبهار والدهشة، ولذلك فهو لا يميز بين استيهاماته وبين الواقع، ولهذا فهو لا يقول الشعر إلا وهو خارج وعيه، وبالتالي ارتبط معه الشعر بالجموح وبالخروج عن إطار الوعي.

على هذا الأساس، منذ أفلاطون ومنذ الحداثة اليونانية، تميزت الصورة الفنية عن الصورة الشعرية بالتزامها بالإطار، مادياً ورمزياً وصورياً، ومنه استقرار مسبق استاطيقي مفاده أفضلية الاستعارة على التشبيه، وذلك على اعتبار أفضلية ما هو مُنشأ على ما هو مُعطى. هكذا ارتبطت الصلاحية الفنية غربياً بنزع الألوهي وارتبطت التراجيديا بعجز الفرد عن تحويل طبعه إلى فكر. مفاد القول، أن تصدير الاستعارة على التشبيه اقتضى إغريقياً إنجاز انزياح دلالي أصبح بمقتضاه مصطلح بووزيس لا يشير للشعر وإنما للفن. هكذا تم تسريح الحماسة الشعرية وارتبطت الصلاحية الفنية بالحقيقة الصورية.

مهما كان صحيحاً أن الحقيقة الفنية تروِّض جموح الحماسة الشعرية، فقد تواتر انزعاج الفنانين من قدرة تلك الحقيقة على ‹تطبيع› المجتمعات والعلاقات والأغراض والقيم... الخ. ولأن عتق ‹الحقيقة› من توظيف السلطة لها هو أمر ‹مستحيل› فقد كان الأدب والإبداع مدفوعين واقعياً للتمسك بذاك المستحيل. وعلى هذا الأساس كان المجاز في الأصل إجازة تُعطى لذلك المستحيل. وضمن كتابه ‹الانتقال المجازي، من الصورة إلى التخييل› جزم ‹جيرار جونيت› بأن «مبرر الشخصية الخارجة من اللوحة كثير الشيوع.» فهل معنى ذلك أن تجرُّد الشاشة من الإطار يجعلها أقدر على تكريس هدف المجاز التشكيلي من وراء تيمة ‹اللوحة في اللوحة›؟

بالإمكان الانطلاق من القول إنه في حين تتشاكل اللوحة مع الورقة البيضاء، فإن الشاشة تتناسل من السجاد. وفي حين أن الورقة هي بناء كتابي يستدعي توظيفه التوفر على قدرة قرائية وقدرة على تطويع العلامات، فإن السجاد هو قيمة ثقافية؛ أي كفاءة أصلية وجمعية وتوظف البداهة المشمولة بها الكائنات الحية. وهذه القرابة بين الشاشة والسجاد هي ما يفسر- ربما- التواتر المعاصر لهاجس رفض علاقة التباعد بين عالم الفن وعالم اللافن. ولو عدنا مجدداً لنستفتي ‹جيرار جونيت› لتوقفنا عند ما أشار إليه ‹جيرار جونيت› عندما لاحظ قائلاً: « كل منا يستطيع أن يكسر الشاشة، لكن هذا الاعتداء المادي البحت، إذا تمكن من مقاطعة الفيلم، وإفساد العرض، لن يسمح بالوصول إلى العالم السردي للفيلم، أو لأي نوع من ‹الانتقال المجازي›.» إذ لا يمكن لهذه الصيغة الأخيرة في الانتهاك المستحيلة مادياً أن تحصل إلا داخل التخييل. وفي هذا الخصوص نقرأ لـ«جيرار جونيت» قوله: « ولا بد في هذا المقام أن نذكر (من بين الكثيرين)، مشهداً من فيلم لـ«وودي ألن: ‹وردة القاهرة الأرجوانية› (1985)، وفيه نجد عكس ما تقدم؛ إذ يقوم ممثل -شخصية في الفيلم (التمييز بين الوصفين لا علاقة له بحديثنا) باجتياز الشاشة ‹بالفعل› ليلتقي إحدى المشاهدات في صالة العرض، وإذا لم تخنى ذاكرتي بحركة متبادلة: وهنا، على الأقل يَعِد الممثل فقط (لا الممثل-الشخصية معاً) صديقته الساذجة بأن يأخذها إلى هوليود، هذا المكان الأسطوري لإنتاج الأفلام الذي لم يتيسر لها إلى الآن الوصول إليه، كما إلى أي فضاء أي تخييل كان.»

وبالعودة لمتن الفيلم فإنه يمكن إيجازه كما يلي: ‹سيسيليا› فتاة تعمل نادلة في مطعم وتواجه واقع الحياة الصعبة الذي ميز الأزمة الاقتصادية التي مرّ بها العالم في الثلاثينيات. ومما ضاعف أزمة ‹سيسيليا› هو حمق زوجها ولا مبالاته بما تعانيه البلاد من كساد اقتصادي. أمام هذا الوضع وجدت فتاتنا لدى السينما ملجأ تنسى في حياضه صعوبة أوضاعها. وبينما كانت ‹سيسيليا› تشاهد فيلماً في قاعة ‹جويل بلاص› للمرة الخامسة يومها وقع حادث عجيب: أحد شخصيات فيلم ‹وردة القاهرة الأرجوانية› واسمه ‹توم باكستر›، توجه لفتاتنا بالنداء. وفعلاً، غادر ‹توم باكستر› الشاشة البيضاء والسوداء والتحق بعالم الناس المزركش بالألوان على مختلف أطيافها، وطلب من ‹ سيسيليا› أن تبادله مشاعر الحب. ومباشرة بعد هذا الحادث ارتبكت الشاشة ولم يعد بمقدور باقي الشخصيات أن تواصل أداء أدوارها، بل دخلوا في شجار مع جماهير الصالة المطالبة باستكمال العرض وبعودة شخصيات الفيلم لأداء القصة واستكمال سردها. من ناحية أخرى، فقد حاول منتجو الفيلم شراء صمت الصحافة عن الحادثة مقابل المال، ولكنهم علموا بعد ذلك أن عدداً من نسخ ‹توم باكستر› قد حاولوا الخروج من الشاشة خلال عرض الفيلم في صالات عرض أخرى، بل إن إحدى النسخ المعروضة في إحدى الصالات قد بلغ به الانفصال عن العرض درجة جعلته ينسى نصه، وبالتالي يربك عملية العرض.

أمام استفحال هذا الوضع، سارع منتجو الفيلم بالاستنجاد بـ ‹جيل شفرد›، بوصفه الممثل الذي يجسد شخصية ‹توم باكستر›، وذلك على أمل نجاحه في الامساك بالشخصية الهاربة. وفعلاً، نجح ‹جيل شفرد› في الامساك بـ ‹توم باكستر›، ولكنه في الأثناء سينجح في غواية ‹سيسيليا›، وهو ما زاد في تعقيد وضعها وجعلها في وضع من يراوح بين وهْمٍ وآخر، ذلك أنها قبلت أن ترافق ‹جيل شيفرد› لتعيش معه في هوليود، وقد أعلمت ‹توم باكستر› بالأمر، وعللت خيارها بقولها إنه رغم انجذابها له فإنها لا تستطيع أن تنسى أنه غير موجود وجوداً فعلياً وحقيقياً. عندها لم يبق أمام ‹توم باكستر› من خيار غير العودة للشاشة، وهو ما أفرح باقي شخصيات الفيلم.

وبينما كانت ‹سيسيليا› تحضر أغراضها للسفر مع ‹جيل شفرد›، سارع الأخير بالرحيل وتركها وشأنها. وبالرغم من شعوره ببعض الندم فإن ‹جيل شفرد› لم يحرك ساكناً ليغيِّر من تبعات قراره وترك الطائرة التي يستقلها عائداً لهوليود تتابع سيرها.

تحت وطأة الشعور بالإحباط، لم تغادر ‹سيسيليا› قاعة السينما حيث كان ينبغي أن تلتقي ‹جيل شفرد›، وتابعت في الأثناء مشاهدة شريط ‹راقصي الفوق› (Top Hat) وهو فيلم من إخراج ‹وودي آلن›. وتحت مفعول سحر السينما عادت البسمة من جديد لـ ‹سيسيليا›، وعادت للانغماس في عالم السينما السحري. وضمن لقطة أخيرة وأخّاذة، تختفي دموع ‹سيسيليا› ليحل محلها شعاع انعكاس ضوء الشاشة السحري. كل الدواعي تحفز على القول بأن السينما هي شِعر العصر الصناعي، ذلك أنّ السينما أعطت للمنعطف الرومانسي ورديفه الانطباعي منواله الابداعي الذي يسمح بالأمل في مصالحة الشائعة، بوصفها ما يعبّر عن العرفي مع المعرفة التي تبنيها وتنشئها إرادياً وصورياً النواميس القانونية والرسمية، من خلال محاولة ملاءمة الاستجابات الخارجية مع النوازع الباطنية، والعكس صحيح. ولو قبلنا بتعريف ‹إيلي فور› للسينما بأنها «الحميمي وقد صار على ذمة الجميع» (de l’intime pour

> مثل هذه الانطباعات يصعب أن تخامر شخصا لم ينشأ ضمن حاضنة موسومة بثقافة كلاسيكية وصورية، أي ثقافة تعودت على عدم أخذ الاستيهامي مأخذ الجدية

tous) لأدركنا خطورة وظيفة الإنصات ضمن الشرط المعاصر. فالسياق السمعي-البصري المعاصر أصبح يسمح للإنصات بمساحة للتصادي غير مسبوقة؛ إذ تربط بين المحلي والكوكبي بسلاسة غير معهودة. ومن شأن هذا التحوير أن أصبحت الرمزية شأناً يهم الجميع، ولم تعد اختصاصاً من اختصاصات أصحاب الخطابات القيادية. ولعلنا لا نخطئ القول حين نلفت النظر إلى علاقة التراسل القائمة غربياً بين استهزاء أفلاطون من ‹إيون› ومن الشاعر، وبين استخفاف سارتر من السينما. ولو توقفنا عند ردة فعل سارتر عند اكتشافه للسينما ولشعرية العرض السينمائي لسقنا هذا الكلام الذي صدر عنه بخصوص موقفه من السينما. يقول: «عند زيارتي لقاعات العروض السينمائية بالأحياء التي توحِّد بين المشاهدين بالخفض، تيقَّنت عندها أنّ هذا الفن الجديد هو على ذمتي، بنفس القدر الذي هو فيه على ذمة الجميع [...] [ويبدو أن بيني وبين هذا الفن علاقة تمازج] إذ بقدر ما أنا عصيّ على التفاعل مع المقدس، فإنّني منفتح على كل ما يتوفر على فتنة. وفعلاً، مثّلت السينما بالنسبة لي مشهداً مشبوهاً، ومع ذلك أحببته بشكل منحرف مثمّناً بذلك ما يفتقده ذلك الفن حتى ذلك الحين. ومعلوم أنّ السينما كانت وقتها مجرد انسيابية [في الصور] ولا شيء غير ذلك، بل هي الكل وقد صير إلى اختزاله إلى لا شيء [...] [...] لقد كنت مأخوذاً بمتعة مشاهدة اللامرئي.»

مثل هذه الانطباعات يصعب أن تخامر شخصاً لم ينشأ ضمن حاضنة موسومة بثقافة كلاسيكية وصورية؛ أي ثقافة تعودت على عدم أخذ الاستيهامي مأخذ الجدية. الحاصل، أنّ سارتر ارتبك بسبب تعطُّل وجاهة التباعد الذي من دونه تخسر الفاعلية الفنية صلاحياتها، بما أنه من دون تباعد لا إمكان للتسليم بصلاحية المثال والنموذج المنوالي، وبالتالي تبطل الحاجة لفاعلية النقل La transposition. والملاحظ أن نعيمة بنعبد العالي لم تهتم بفيلم ‹وردة القاهرة الأرجوانية›، إلا بوصفه يعطل فاعلية النقل، وذلك بحكم خضوعه لاعتبارات العجيب والغريب. فهي تبدأ مقالها الموسوم ‹واقع عجيب غريب› على النحو التالي: «بما أننا بصدد الكلام عن العجيب والغريب فلا بأس، كي أستدرجكم معي إلى عالم الخيال، أن أبدأ بتلخيص شريط سينمائي للمخرج ‹وودي ألن›، عنوانه: ‹وردة القاهرة الأرجوانية›، فالشاشة صغيرة أكانت أو كبيرة هي التي تتجول بنا في عوالم الخيال، وتنقلنا من

المريخ إلى قاع البحار [..] بطلة الشريط تعيش حياة تعسة مع زوج صعب المزاج يستعبدها ويطغى عليها. وملجأها الفريد القاعة السينمائية الوحيدة في مدينتها الصغيرة. فهي تجلس أمام الشاشة تشاهد نفس الشريط مرة وأخرى ثم أخرى تلتهم الشاشة وتلتقمها بكل جوارحها. وتقع الأعجوبة ذات يوم: يخرج بطلها المفضل، البطل العاطفي، من الشاشة ويأخذها معه من يدها وتدخل معه في قلب الشريط إلى عالمه، عالم الخيال [..] وتعيش أزهى لحظات عمرها مع الحبيب الحنون [...] وتأتي النهاية ومعها المأزق والحيرة؛ إذ تجد البطلة نفسها بين زوجها وحبيبها [...] وتحتار ... ولكن لا بد من الاختيار، وتختار ... من تختار؟ [...] بعد اضطراب وحرج تفضل زوجها، تفضل الواقع على علاته ...»

إجمالاً، ما احتفظت به ‹نعيمة بنعبد العالي› من الفيلم هو مزجه بين الواقع والخيال، وعلى هذا الأساس رادفت بينه وبين الأدب العربي القديم حيث الخيالي واقعي والواقعي خيالي. مع ذلك لم تنتبه ‹نعيمة بن عبد العالي› إلى أن ‹وودي آلن› أراد من خلال فيلمه أن يبيح لنفسه ولغيره رخصة قوامها الحق في تعليب الواقعي ضمن الخيالي. وبسبب عدم الانتباه المذكور، أهملت ‹نعيمة بنعبد العالي› - فيما أهملت- هاجس الفيلم في تحطيم ما يُصطلح على تسميته ‹الجدار الرابع›. من ناحيته، خيّر ‹جيرار جونيت› مقاربة المسألة من خلال تيمة اللوحة في اللوحة (ص41). وليبلور ‹جيرار جونيت› قدرة هذا الخيار على إقامة علاقة امتدادية بين الاستيهامي والتخييلي من ناحية، وبين عالم الواقع وعالم العادة من ناحية أخرى، يذكر مثال لوحة ‹ماني› الموسومة ‹زولا›؛ «حيث نرى نظرة الأولمبيا في اللوحة المكررة التي تشغل المكان من مكتب الروائي، منحرفة (بالنسبة إلى اللوحة الأصلية) باتجاه الروائي، وكأنها تشكره على دفاعه عن هذه اللوحة: هي نظرة من الكواليس، تشير إلى انتقال مجازي في شكل إهداء. ولكن لا شيء يمنع بعامة من أن نفسر بهذا المعنى، النظرة المستقيمة أو المنحرفة التي يمنحها الموديل (فعليا) لرسامه، مستخدماً المؤثر الوهمي والحتمي، للمشاهد، ومتجاوزاً الحدود التي تفصل بين عالم اللوحة والعالم الخارجي. فبواسطة الأدوات المتعددة المعلبة، وعلى نحو تبادلي، يمكن للوحة أن تستقبل على سطحها عناصر من هذا العالم.» ولعل قدرة فيلم ‹وردة القاهرة الأرجوانية› على هذا التعليب المرن هو علة قدرته على إلهام مخرجين آخرين عديدين، ويمكن أن نذكر اسمين بالخصوص: ‹غاري روس› و«بليزانتفيل».

أهم أفلام 2016

أسرة التحرير

عرفت سنة 2016 المنتهية، العديد من الانتصارات السينمائية، وهذا على المستوى العربي والعالمي، حيث تعرّفت الجماهير المحبة للأفلام على العديد من الأعمال المهمة، التي شكلت منعرجا فنيا، ولاقت تجاوبا كبيرا بين الجمهور والنقاد على السواء، وهذا من خلال المهرجانات السينمائية التي تقام هنا وهناك، أو على مستوى شباك التذاكر، وقد كان العالم العربي هو الآخر مسرحا لهذه النقاشات السينمائية، سواء في عملية استقباله للفيلم الغربي، أو سينماه العربية التي تعبر عنه وعن هويته، بأي شكل من الأشكال، ومن بين هذه الأفلام التي شارك في العديد من المهرجانات السينمائية الكبرى، وفتحت نقاشا كبيرا .

«نحبك هادي»

محمد بن عطية/ تونس

صاحب الإنجاز العربي الأبرز في مهرجان برلين السينمائي الدولي «برلیناله» إذ فاز بجائزتين كبيرتين: أفضل أول فيلم طويل للمخرج محمد بن عطية، والدب الفضي للممثل مجد مستورة. كذلك شارك في أكثر من 15 مهرجاناً. وحسب الملخص فإن وقائع الفيلم تجري قبل زواج البطل بيومين، حيث يتعرّف الشاب هادي على «ريم» المختلفة عنه تماماً. يؤخذ بسحرها وانعتاقها. لأوّل مرّة، يعرف معنى النضوج وحريّة الاختيار، بعيداً عن التسلّط والوصاية وبطريركيّة المجتمع. بن عطيّة يقارب وعي الشباب التونسيين بعد الثورة، وتطلّعهم للتحرّر والصراخ بصوت مختلف. ويطالب بالتغيير الاجتماعي، فالسياسي وحده لا يكفي. ويبرز فضل المرأة في التحوّل الحقيقي الذي مرّت به البلاد.

«آخر أيام المدينة»

تامر السعيد/ مصر

أخرجه وشارك في كتابة الحوار والسيناريو تامر السعيد، ولعب أدوار البطولة فيه كل من خالد عبد الله، مريم صالح، علي صبحي وحنان يوسف.

تدور قصة الفيلم في عام 2009، داخل مدينة القاهرة العريقة حيث يحاول خالد الشاب أن يصنع فيلمًا عن تلك المدينة وما تحمله من أحلام في الوقت الذي يعاني فيه من احتمالية أن يُطرد من شقته، والمرأة التي يحبها تريد أن تهاجر خارج مصر، متذكرًا في نفس الوقت أيام طفولته عندما كانت القاهرة مكانًا أكثر إشراقًا.

«آخر واحد فينا»

علاء الدين سليم/تونس

تدور أحداث الفيلم حول قصة شاب صحراوي حاول عبور الصحراء والهجرة إلى أوروبا، فيقرر عبور البحر بمفرده، وأثناء رحلته بالقارب يأخذ مساراً خاطئاً، ومنذ تلك اللحظة يعيش هذا الشاب رحلة خاصة من نوعها في تجربة ومغامرة فريدة تعترضه فيها عدد من اللقاءات، فما الذي سيقابله ويراه؟

«ذاكرة باللون الخاكي» وثائقي

الفوز طنجور/ سورية

«في اللحظة التي وصلتُ فيها أنا وعائلتي إلى مخيم متواضع للجوء في قلب أوروبا، بدأتُ أهرب إلى ذاكرتي التي تركتُها أمام باب بيتي. كانت الصور هشة، وسريعة، ومعطوبة، وكلها باللون الخاكي؛ صور لسنوات التخفي المرّة التي عاشتها سناء في الشام، والليل الطويل الذي أمضاه إبراهيم في السجن، والألم العميق الذي يعيشه خالد في المنفى، والتوق أبداً للرجوع، والحلم بوطن حرّ هو ما تبقى لشادي»
فيلم «ذاكرة باللون الخاكي»، هو بوحُ الروح بما كان حبيساً في مملكة الخاكي، تتقاطع فيه سيرة المؤلف الذاتية مع سير شخصيات سوريّة عاشت في ظل نظام العسكر، واضطرت بسبب موقفها أن تغادر البلد، قبل الثورة أو بعدها».

«حزام»، وثائقي،

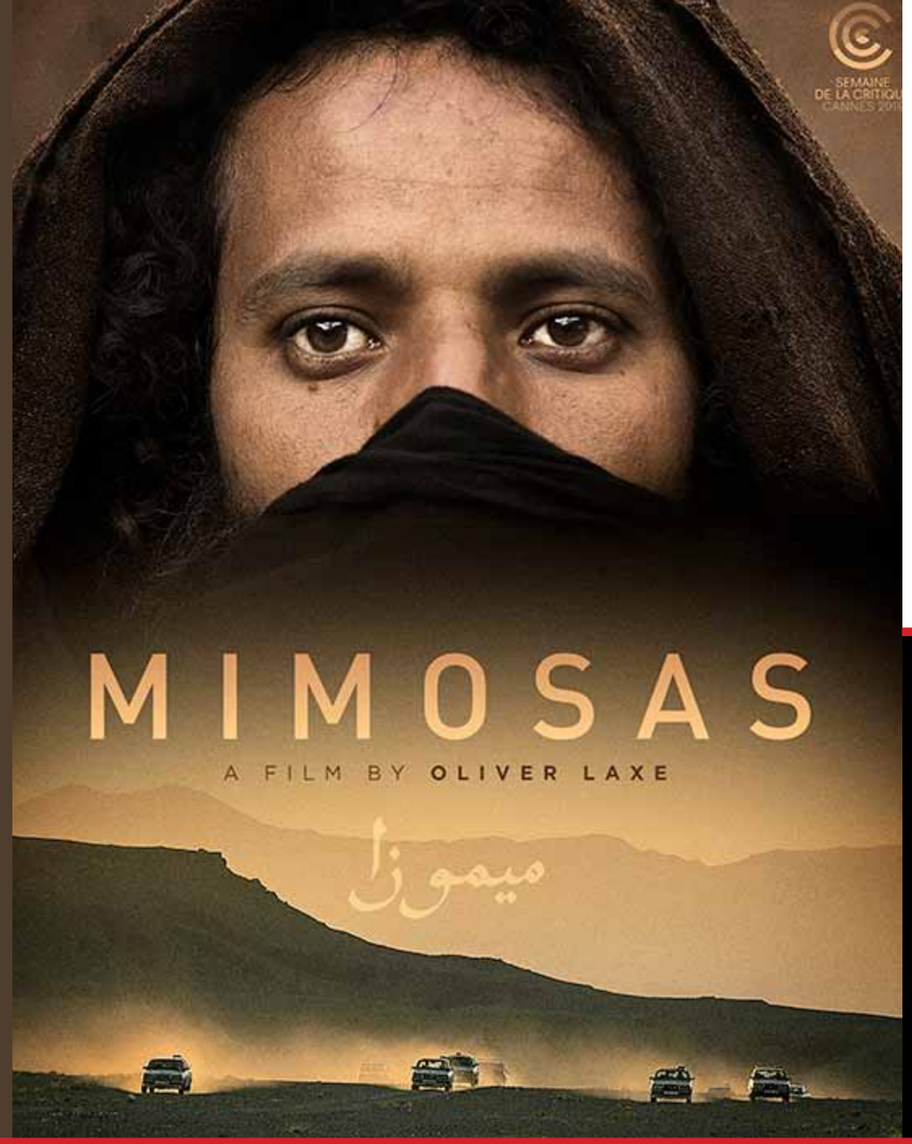
حميد بن عمرة /الجزائر

يتابع الفيلم التنقل بين عالمي الرقص الشرقي ولعبة الكاراتيه من خلال قصة آسية قمرة بطلة لعبة الكاراتيه التي تقرر بكل ثقة دخول مجال الرقص الشرقي مستفيدة من امكاناتها الجسدية.

«ميموزا»

أوليفر لاكس/ المغرب

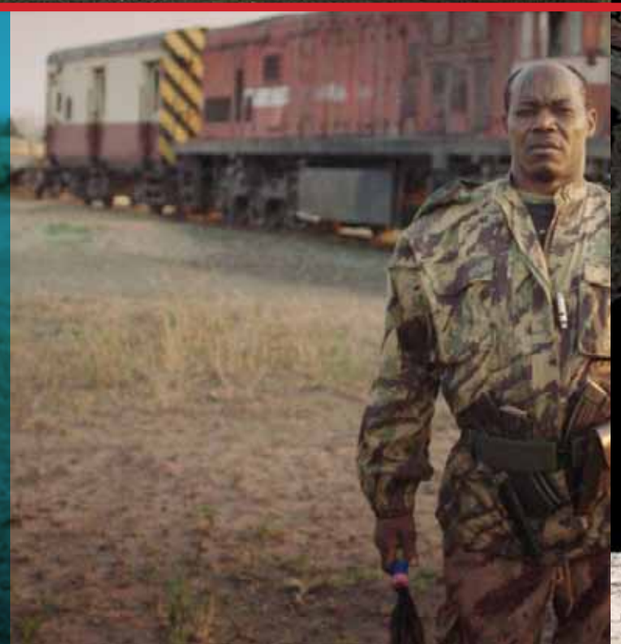
قافلة ترافق شيخ يحتضر خلال جبال الأطلس المغربية. أمنيته الأخيرة أن يُدفن مع من أحبهم. ولكن الموت لا ينتظر. يتملك الرعب قادة القافلة من عبور الجبل، رافضين أن ينقلوا الجثة. يسافر أحمد وسعيد – اثنان من المحتالين – مع القافلة، ويدعيان أنهما على علم بخط سير القافلة ويتعهدا بتوصيل الجثة إلى مثواها الأخير. في عالم آخر، يُختار شكيب ليُسافر إلى الجبال في مهمة أخرى وهي مساعدة قـادة القافلة غير المُدربين.

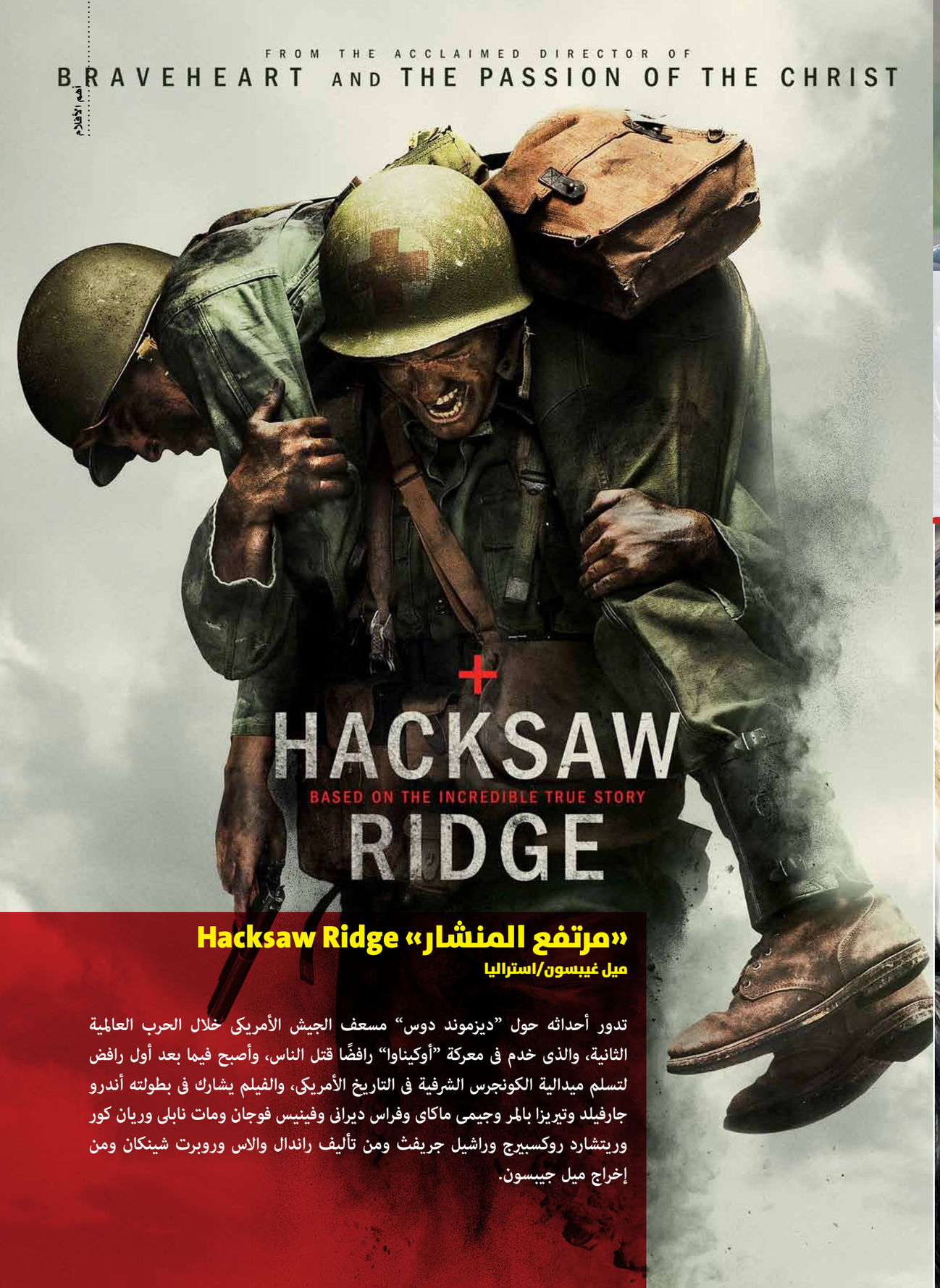


«قطار الملح والسكر»
The Train of Salt and Sugar

ليسينيو أزيفيدو/ الموزمبيق

تدور أحداث الفيلم في موزمبيق في وسط أحداث الحرب الأهلية. يربط قطار واحد ما بين نامبولا و مالو، وغير مسموح للمدنيين بإستخدامه نظراً لمئات الأسباب التي تهدد حياتهم على مسافة تمتد لسبعمائة كيلو متر من السكك الحديد الخربة. سالوماو وتايار جنديان غير منسجمين وروزا ممرضة شابة في طريقها لوظيفتها لأولى والتي سرعان ما تصبح موضعاً للرغبة، تأمل ماريامو صديقتها المقربة في النجاح بمُبادلة الملح بالسكر. تمضي الحياة ما بين طلقات الرصاص والضحك وتتدفق الحكايات حينما يتعرض القطار للهجوم ويمر الوقت ببطء إلى المحطة التالية.





«مرتفع المنشار» Hacksaw Ridge

ميل غيبسون/استراليا

تدور أحداثه حول "ديزموند دوس" مسعف الجيش الأمريكى خلال الحرب العالمية الثانية، والذى خدم فى معركة "أوكيناوا" رافضًا قتل الناس، وأصبح فيما بعد أول رافض لتسلم ميدالية الكونجرس الشرفية فى التاريخ الأمريكى، والفيلم يشارك فى بطولته أندرو جارفيلد وتيريزا بالمر وجيمى ماكاى وفراس ديرانى وفينيس فوجان ومات نابلى وريان كور وريتشارد روكسبيرج وراشيل جريفث ومن تأليف راندال والاس وروبرت شينكان ومن إخراج ميل جيبسون.

«قتلة على كراسي متحركة» Kills On Wheels

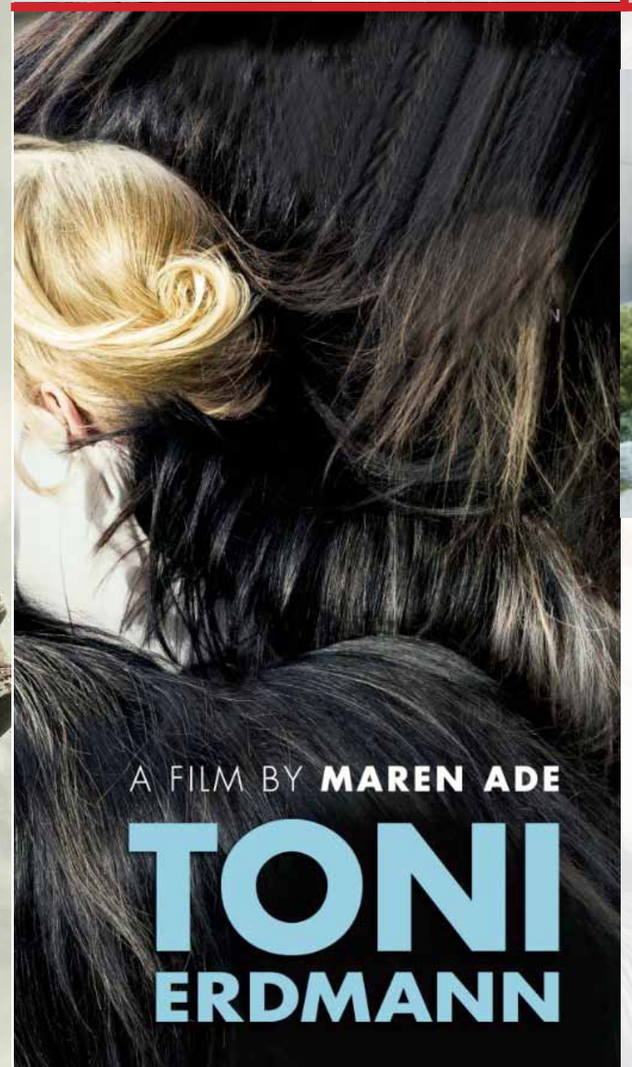
أتيلا تيل /المجر

يقرر كلٍ من زولي - فتى يبلغ من العمر عشرين عاماً قعيد على كرسي متحرك – وصديقه القعيد ورجل مطافئ سابق، أن يعرضوا خدماتهم على المافيا كعصابة من القتلة المأجورين.

«زوجة طيبة» good-wife-

ميرجانا كارانوفيتش/ صربيا

تتزامن معرفة ميلينا - البالغة من العمر خمسين عاماً - إصابتها بمرض السرطان مع اكتشافها لحقيقة الماضي المرعب لزوجها الذي كانت تعتقد أنه الزوج المثالي، فتبدأ رحلة صحوة من الحياة المثالية التي كانت تعتقد أنها تعيشها.



«توني ايردمان» Toni Erdmann

مارين آدي/ألمانيا

لا يرى وينفرد ابنته إينس كثيراً فيقرر فجأة بعد وفاة كلبه أن يفاجئها بزيارة ولكنها خطوة غير ملائمة لابنته التي تعمل بجد في مشروع هام كمشارك استراتيجي في بوخاريست.

Things To Come

ميا هانسن لوف، الولايات المتحدة الامريكية

كان هذا العام مميزاً لإيزابيل هابرت، فقد لفتت تلك الممثلة القديرة الكثير من الأنظار بسبب دورها الجريء في رائعة بول فرهوفن Elle.

خطف هذا الأداء الرائع الأضواء من أدائها في فيلمThings To Come والذي قامت به ميا هانسن لوف هذا العام، على الرغم من أنها لم تقدم أداءً أقل في الأخير. سريعاً وببساطة:

تدور أحداث الفيلم حول شخصية ناتالي التي تقوم إيزابيل هابرت بأدائها وهي أستاذة فلسفة في الجامعة ومتزوجة من سنوات عديدة وتعيش مع أسرتها وزوجها. يقرر زوجها فجأة أن يتركها ليتزوج من امرأة أصغر سناً، لتبقى ناتالي وحدها أمام هذا القرار لتتعامل معه ومع الحياة بشكل عام.

ولكن يظل هذا الفيلم يعرض القصة من وجهة نظر نسائية، لم يتوصل إليها وودي مطلقاً.

Silence «صمت»

مارتن سكورسيزي
الولايات المتحدة الامريكية

يسافر اثنان من الآباء اليسوعيين، (سيباستياو رودريغز)، و(فرانسيس جارب) إلى (اليابان) في القرن السابع عشر، التي تحظر تحت حكم (توكوغاوا) الكنيسة الكاثوليكية وجميع الاتصالات الخارجية تقريبًا. ويشهدان هناك اضطهاد مسيحيين يابانيين على يد حكومتهم التي ترغب في تطهير (اليابان) من النفوذ الغربي وانتشار الديانة المسيحية. في نهاية المطاف ينفصل الكهنة، ويسافر (رودريغز) إلى الريف، ويتساءل.

Paterson «بيترسون»

جيم جارموش/الأرجنتين

لطالما كان جيم جارموش شاعراً، قد كانت فكرته في الأساس أن يكون شاعراً قبل أن يتجه لصناعة الأفلام وها نحن نرى أصداء تلك الأمنية جلية في أفلامه، سواء كان عن طريق الإشارة لويليام بليك في فيلمDead Man أو عن طريق شاعرية لغته السينمائية الخاصة.

وكان تأثير هذا عليه أوضح ما يكون في فيلمPaterson، الفيلم الذي يحكي عن سائق حافلة يُدعى باترسون ويعيش في مدينة تحمل نفس الاسم. أثناء الفيلم نستمع إلى الكثير من أشعار باترسون التي تتطوّر بمرور الوقت، وبالرغم من بساطتها فقد كانت تلك الأشعار جميلة. فهو يكتب عن كل ما يحيط به، مثل علب الثقاب على سبيل المثال.

ويظل الفيلم شاعرياً بالرغم من أنه لا يتحدث فقط عن الشعر. جارموش هو أحد أولئك المخرجين المهووسين بتصوير الجمال الكائن في حياتنا اليومية، وقد استطاع إبراز تلك الميزة بشكل رائع من خلال هذا الفيلم.،إذا كان للفيلم أب روحي فحتماً سيكون ياسوجيرو أوزو. فقد استطاع جارموش توجيه حساسية ياسوجيرو بشكل بسيط ومبهر.

خاتمة

عبد الكريم قادري

مشعل نور وجسر تثاقف

د. مؤيد حمزة

السينمائي وبعد أن عـبرت العام الأول من انطلاقتها - والذي خصصته للتعريف بهويتها واهتماماتها البحثية- ها هي تتابع مسيرتها نحو الانتشار الواسع في جميع المناطق التي يتواجد فيها الناطقين باللغة العربية داخل وخارج الوطن العربي، فالشباب المخلص لفن السينما سواء في الإنتاج أو البحث والدراسة يستحق من نادي الجسرة الذي حمل على عاتقة مهمة التنوير الثقافي أن يُعرف بهم أمام العالم وأن يُعرفهم على تجارب بعضهم البعض، وعلى التجارب العالمية .. فكانت السينمائي جسراً للتواصل وهو ما يؤكد عليه نادي الجسرة منذ تأسيسه وما يصر عليه رئيس مجلس إدارته الأديب الأستاذ إبراهيم الجيدة في كل لقاء أو توصية، مؤكداً في الوقت نفسه على ضرورة إفساح المجال بشكل رئيس للأقلام الشابة الوازنة ، ومراعاة تغطية ونقد ودراسة تجاربهم، إلى جانب القامات المرموقة من نقاد ومشتغلين بفن السينما دون إغفال العناية باقلامهم الخبيرة التي تشكل تجاربهم وخبراتهم نبراساً منيراً لا يمكن الاستغناء عنه .

انطلقت السينمائي كمشعل نور جديد يضاف إلى ما قدمه نادي الجسرة منذ عام ١٩٦٠، حاملاً على عاتقة أمانة نشر التنوير الثقافي منطلقاً من المحلية إلى الحيز الأكبر عربياً وعالمياً. من هنا تنبع الإرادة عند السينمائي في سعيها لإنتاج إصدارات تكون بمثابة مراجع مستقبلية للدارسين والمهتمين في الفن السينمائي، ومن هنا تبرز الحاجة إلى أقلام الخبراء الفاعلين في المشهد السينمائي عملياً ونظرياً.