السِّينمائي

the cinematic

تصـــدر عن نـــادي الجســـرة الثقـــافي الاجتماعـــي في دولـــة قطـــر

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.

تـوزع مجلات نـادي الجسـرة الثقـافي الاجتماعـي مجاناً، دعمـاً للثقافـة والفنـون 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

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

هيثم رضوان - قطر
haythamalashkar11@gmail.com

إدريس علوش - المغرب
drissallouch@gmail.com

نور الشلبي - مصر
Norashalaby@hotmail.com

نسيم الداغستاني - لبنان
Queen_naseem@yahoo.com

أسماء العطاونة - فرنسا
asmaaalatawna@gmail.com

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية
٢٠١٧/٤٨٧
الرقم الدولي (ردمك)
ISBN 978-9927-4028-9-0

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
- هذا العدد 7

قراءة في فيلم

- فيلم (أعمى) .. عطر امرأة وحس رجل 8
  - د. هاني حجاج
- ضربة في الراس لهشام العسري 12
  - سعيد المزواري
- واجب في عرس الناصرة 18
  - لمى طيارة

حوار العدد

- ميج رايان في «حوار خاص » مع مجلة السينمائي 22
  - حاورها: هيثم رضوان

ملف العدد (السينما العربية ومأزق الصعود)

- الصعود نحو الأسفل 25
  - عبدالكريم قادري
- السينما العربية.. هموم الإبداع والإنتاج والتوزيع 26
  - عبد الله الجوهري
- آفاق السينما العربية 30
  - حميد بن عمرة
- مسارات السينما العربية ومسارات العالمية 36
  - محمد ولد إدوم
- رؤيا السينمات العربية 40
  - د. وسيم القربي
- السينما العالمية ظلمتنا 48
  - محمد الأصفر

كواليس

- المونتاج .. جوهر السينما 52
  - محمد بنعزيز

شخصية العدد

- انثوني كوين.. لون السينما مختلف 60
  - محمود الزواوي

إضاءة

- جون رنوار المخرج الذي يتلذذ بكوجيتو الممثل السينمائي 66
  - محمد بن حمودة

ترجمات

- حول بعض النظريات السينمائية السريالية والطلائعيون 74
  - د. باسم الزعبي

قضية العدد

- الأساطير العربية بين جُرأة الرواية، وخوف السينما 82
  - مفلح العدوان

كلاسيكيات

- فيلم «اثنا عشر رجلاً غاضباً » الإجماع مُضرٌّ بالحقيقة 86
  - نسيم إبراهيمي

قراءة في كتاب

- التقبل السينمائي للقص الأدبي 90
  - أمينة حاج داود

السِّينمائي

افتتاحية العدد

أ. إبراهيـم خليـل الجيـدة

رئيس مجلس الإدارة

ها نحن الآن في العدد الخامس من مجلة السينمائي؛ العدد الذي أريد له أن يكون كشخصية المجلة منذ تأسيسها استثنائياً، بعيداً عن نمطية المجلة الراكدة المستهلكة، ذاهبين إلى نمذجة خلّاقة في الشكل والمضمون، وهذا ما حتّمته علينا الردود التي نستقبلها من قراء المجلة والمهتمين بفن السينما بشكل عام، الذين وجدوا في هذا المشروع الثقافي حلماً يتحقق في ظل غياب المجلات المتخصصة في فن السينما، وفي ظل تراجع مؤسف للثقافة العربية التي ترزح تحت عديد من المؤثرات الساعية لتدميرها وتخلُّفها مثل التطرف والفكر الظلامي.

ومما لا شك فيه أن إصدار مجلة متخصصة في فن متشابك مثل فن السينما كان تحدياً كبيراً، وجهداً يحتاج لفريق عمل متخصص لا يكلّ، سواء في مضامين المجلة أو في إخراجها الفني الذي ينتصر للقطة السينمائية ببعدها الفني. وقد نجحنا في نادي الجسرة في تقديم مجلة نوعية أخذت اسماً وسمعة طيبة بوقت قياسي، وأصبحت مقصداً لكل ناقد عربي متخصص في السينما، حيث تحتوي صفحات أعداد المجلة على مشاركات لأهم النقاد العرب الذين رفدوا المجلة بإنتاجهم المميز الذي نفخر به.

واخترنا في هذا العدد من مجلة السينمائي أن نطرح أسئلة جوهرية تخص واقع السينما العربية، وأسباب تراجعها ومأزق الانحدار الذي لا تستطيع الفكاك منه إلى الآن مبرزين جوانب مضيئة وأخرى مظلمة، تشارك في توصيفها كتاب العدد معرجين على عدد من المواضيع الأخرى التي تهم القارىء، ترسيخاً لما نريد تقديمه من حالة استثنائية فريدة، تصعد بالمجلة لجمهورها النخبوي العاشق للشاشة الكبيرة، وإيماناً منا بجدوى العمل الثقافي الجاد، السلاح الوحيد الذي نملكه لمحاربة الجهل والتخلف الذي نعيش، والطريقة الوحيدة التي يمكن لنا من خلالها أن نصعد بأحلامنا وحضارتنا إلى مصاف الحضارات المهمة في هذا العالم.

هذا العدد

تجدد أسرة مجلة السينمائي الفصلية شكرها لإدارة نادي الجسرة الثقافي في قطر ممثلة بالسيد رئيس مجلس الإدارة الأديب إبراهيم الجيدة، الذي يسير بخطا صلبة لتقديم منتج ثقافي عالي المستوى للقارىء العربي، والذي لم يدَّخر جهداً لإنجاح إنجاز هذه المجلة التي تتصفحونها الآن.

تعاني السينما العربية من تراجع غير مبرر في زمن تتوافر فيه كل أسباب النجاح لفن ينتشر بقوة في كافة شرائح المجتمع؛ الفن الذي بات آلة عملاقة مؤثرة لتحريك الجماهير والرأي العام، وأصبح الفيلم السينمائي إطاراً متسعاً تتحرك فيه مضامين سياسية وفكرية وثقافية توجه الشعوب وتنتج أبطالهم وتغير فكرهم وتزرع أفكار منتجيه بيد الفن الناعمة، التي تجتاز مغاليق العقل البشري وتسري داخله. والسينما العربية التي بدأت مبكراً نسبياً وتحظى بعوامل صناعة كثيرة من الجغرافيا للجمهور للنص وللممثلين الفنيين بالإضافة للتكنولوجيا التي باتت في متناول كل فرد في هذا العالم، ما زالت تعاني طفولة غريبة في الطرح والبعد الفني. وهذا وإن كان نتيجة طبيعية لحالة التراجع الفكري العربي لا بد له من وقفة حقيقية ترمم فجواته وتصنع الفرق فيه. والسؤال المطروح دوماً: لماذا لم تنتج السينما العربية أفلاماً خالدة مثل نظيراتها في هذا العالم؟ لماذا تعج صالات السينما التي تقدم الفيلم العربي بنماذج سينمائية بائسة لا تخرج من ثيمة التهريج والإسفاف والمغالاة في تسطيح الواقع وتكسير القيم فيه؟ ولن تكون الإجابة عن هذه الاسئلة إجابة يمكن لهذه المساحة الصغيرة حملها. فالإجابة على أسئلة مؤرقة مثل هذه تحتاج لمساحات كبيرة من التساؤل والتحليل، لأن ما تعاني منه السينما العربية كبير للغاية، والمحاولات الفردية التي تحاول تصحيح مسارها لا تكفي إطلاقاً، لهذا كله نحاول في هذا العدد من مجلة السينمائي أن نقدم مادة تتموضع في خانة فهم هذه القضية بالإضافة لعدد من المواضيع التي نقدمها كي تكون جرعة جمالية لكم أنتم محبي السينما.

فيلم (أعمى) .. عطر امرأة وحس رجل

د. هاني حجاج

يعرض مايكل مايلر لنا فيلمه الأخير (أعمى) الذي لا يعد المشاهد المُنتظَر من عشاق تفاصيل حياة الكتابة والكُتَّاب ويجدونها مُلهمة بالكثير: روائي يصاب في حادث تموت فيه زوجته ويخسر هو بصره، يبدأ حياةَ العمى بالعناد وحب الوحدة، لكنه يعود تدريجياً لحب الكتابة وحب الحياة على يد زوجة رجل أعمال شرس مسجون. قصة رومانسية مع خط تشويقي محدود وحكاية حب تتفتح زهرتها في غسق نهاية شتاء بارد طويل، توجد موسيقى حالمة ومشاهد بديعة للبحر. هذا مخرج محترم يعرف تحديداً ما يريد تقديمه وما يريدك أن تشعر به، لا ثرثرة فارغة أو زيادة في أبطال الفيلم فوق ما يحتمل موضوعه، ولا خيوط غامضة اللون تتسلل إلى نسيج العمل الذي تمت هندسته بإحكام. فكأني أراه يرسم على صفحة السيناريو الذي كتبه جون مايلر عن قصة لديان فيشر، دوائر بأسماء الأبطال الثلاثة حول المثلث الخالد: الزوج، الزوجة، العشيق.

بسرعة نشاهد المباحث تكشف تورط مارك دوتشمان (ديـلان مـاكـدرمـوت) في شبكة معقدة من النصب والاحتيال على الدولة وتجارة المخدرات. لا ندخل في تفصيلات لا تعنينا، لكننا نعرف أن اتهامات تطول زوجته سوزان (ديمي مور) بحكم شراكتها له (بتدبير منه، ككل شيء آخر يفعله في حياتها دون أن يكون لها أي رأي فيه) ولأن التحكيم ملتبس في موقفها يقتصر الحكم على الخدمة المدنية؛ مائة ساعة في دار خاصة بالمعاقين. تذهب متذمرة حانقة لاستلام مهمتها: القراءة لكاتب أعمى هو بيل أوكلاند (أليك بالدوين).

انظر كيف تعبث بنا الأقـدار، سوزان تنسحب بالرغم منها إلى لجة مشحونة بعنف أدرينالين مندفع ينقلها من سيدة مجتمع إلى امرأة متوترة عاجزة طوال الوقت تفعل أشياء لا ترضاها، والزوج اللامع الأنيق يغوص في مستنقع أحكام قضائية صارمة يعجز أمامها محاميه الأريب الذي يتحول مع الوقت إلى مراقب لتحركات الزوجة لصالح الزوج السجين. يطمئنه أنها ترافق كاتباً عجوزاً أعمى، لكن الزوج الحانق يشعر بتمردها قبل أن يبدأ في روحها! هي تبدأ في قراءة صفحة من (آنا كارنينا) تصف بدقة شعور زوجة صارت تمقت شريك حياتها الأناني المتوحش، والكاتب الكبير يتعرّف على العطر الذي تضعه (موجيه دي بوا)، تندهش وتُجيبه بأنه عطر قديم كفَّوا عن صنعه، لكن الفنانة القديرة ديمي مور تكشف بملامحها وحركات أناملها عن انفعال عميق كأن الرجل خلق في جوفها زلزالاً، هذه لحظة غير عادية يكتشف فيها الرجل المفكّر شيئاً يخصها وفشل زوجها المجرم في معرفته على طول المعاشرة وكان يظنها تعشق الماس (كما سوف نعرف معها خيانته لها كذلك فيما بعد)، فجأة صار الرجل الغريب يشاركها أحد خياراتها الشخصية: العطر الحالم الذي لم يعد يصنعه أحد!

الأحداث في مدينة صغيرة (إيزي) كأنها إشارة لبساطة كل شيء وبراعة غزل الثوب من حرير رهيف في انتقال شديد النعومة بين المشاهد بمونتاج بارع، لهذا نفهم شهرة الكاتب المحلية رغم أنه صاحب كتاب واحد منشور، وتُدعِّم هذه الشهرة مهنته في تدريس الكتابة الإبداعية، التي يندس بين تلامذتها الفتى الزنجي جافين أوكونور الذي يشارك سوزان مهمة القراءة لبيل في الدار بالتبادل، وسوف نرى هذا الأخير يكلفه بتنظيف منزله فيسرق مخطوط كتابه الثاني (لم يبق شيئاً لأخسره أو أكسبه) الموقف الذي كان يتبناه في حياته بعد فقده زوجته وخسارة بصره في حادث سيارة. لكن الرجل يتغير، كما تتغير سوزان، ويزداد الزوج هياجاً.

هـذا الفيلم يعتمد في تصاعد أحداثه على التحول الحادث في نفوس الثلاثة وموقف كل منهم من حياته على محدوديتها. علاقة سوزان ببيل تنمو وتزدهر، تعرف للمرة الأولى على كبر سنها رجلاً يعرف الكثير من الدقائق الداخلية في نفسها، أعمى ويرى الكثير! بيل يستعيد مخطوطه ويحاول حرقه في لحظة يأس وهو مهدد بفقدان سوزان، ويمنعه الفتى الأسود، لكنه يقاوم ويكمله بعد أن كان حبيس درجه، وستجده سوزان مطبوعا فتقرأ صفحاته الأولى في المكتبة بمزيج من الامتنان والفخر كأنه مجهودها هي. الزوج الغادر كان يعاملها كأنها أحد ممتلكاته، وتكتشف مغزى كل تصرُّف بارد من جانبه

خلال السنوات التي مضت، يتراكم كل العنت والجحود والقسوة التي كانت نائمة تحت الجلد الأسود المتين اللامع الأنيق لحياة ناعمة باهظة الثمن لكنها مزيفة مسمومة، وتشتعل طاقة النور في لهب الحب الصغير لنرى، في المقابل، شعاع الشمس وهي تشرق فوق البحر الواسع الذي تطل عليه (إيزي).

الإضاءة ممتازة وكذلك زوايا آلات التصوير التي قبضت على عواطف الشخصيات وجَسَّدتها ببراعة. الضعف الكامن في تضاعيف الأحداث يمكن التغاضي عنه لأنه ناجم عن تراكم معارفنا عن هذه النوعية من الأفلام: الرومانسيات التي يسهل التنبوء بمصائر شخصياتها: الـزوج الغيور يستعيدها من حضن الكاتب الأعمى بالتهديد بقتله وبالتوسل الدامع لترضخ لكنها-إذ تقترب الأحداث من النهاية ولا بد من سبب ليلتقي الحبيبين- تكتشف فجأة خيانته عندما تشم عطر شانيل فايف الذي كان يبتاعه لها في السابق يفوح من صاحبتها ديانا (فيفا بيانكا) الهابطة من البناية التي يقيمان بها، فتصعد لتُلقي بخاتم الزواج في وجهه، ويجتمع الشتيتان بعد أن ظنَّا ألا تلاقيا. توجد بعض العبارات غير المدروسة ونجدها غريبة على لسان الشخصيات، على سبيل المثال؛ مارك الغيور الغاضب يقول لسوزان «بيل قصة قصيرة، أنا روايتك، القصة تنتهي لكن الرواية متعددة الفصول!» هذه عبارة جميلة لكنها متكلِّفة لا نتوقع أن يقولها رجل أعمال مسجون! كما توجد مناقشة عابرة لا معنى لها عن الجنس المثلي في الأدب. كما يمكن الاستغناء عن العلاقة القصيرة بين التلميذ الأسمر والمؤلف التي اقتبسها مايلر من (العثور على فورستر) لشين كونري وروب براون. وتجدر الإشارة إلى تمثيل إيدن إيبشتاين البديع في دور إيلا مشرفة الدار التي تستقبل كلاً من الفتى الأسود وسوزان قبل تعرُّفهما إلى الكاتب الأعمى.

تم تصوير الفيلم في نيويورك، موطن ديمي مور في الأحداث، مدة عرضة 98 دقيقة، شارك مايكل مايلر في إنتاجه شركة تريمندس إنترتينمنت مع مؤلفة القصة ديان فيشر، توجد تيمات موسيقية كاملة منفصلة يستخدمها المخرج ليس كمجرد ألحان ترتبط بأحداث معينة لكن كشكل من المادة المصوَّرة يمكن توليفها وقطعها تماماً كالصور البصرية، والأغنية الجميلة التي سمعناها في نهاية الفيلم هي (خلال عينيك) لإيمي لي، وتدل كلمات بقية الأغنيات في شريط موسيقى الفيلم على تجاوبها مع الأحداث (الخطأ المثير)، (بدونك)، و(عصفور في القفص). فيلم متقن يبهرك بتطوير شخصياته بدعم من تكوينها المتين من البداية، دون مطاردات عنيفة أو سيارات تنفجر أو عصابات مُسلَّحة، قوة الشخصيات كامنة في تجسيد العوائق التي تتعرض لها بوضوح وقوة العواطف النامية التي نراها ونفهمها بمنتهى الدقة، ونعرف أننا لا يمكن أن نغض الطرف عنها ببساطة، لأنها حدثت لنا أو ستحدث.

أليك بالدوين ظهر ببعض البدانة المقصودة وتعمَّد إظهار وسامته عندما حلقت سوزان له ذقنه، بل ألقى شعاع الشمس من النافذة على وجهه لمسة طفولية مدهشة، أراد أن يخلق لنفسه ثقة خاصة مصدرها هيئة الرجل العادي الهادىء، ويعرف أن المقارنة جاهزة بينه وبين أداء آل باتشينو الفريد في دور العسكري الـضريـر في (عطر امــرأة)، كما تعمَّدت ديمي مور إظهار رشاقتها في فصل اليوجا، ولم تخجل من التغيُّر الظاهر في ملامحها بحكم تقدُّم العمر. هذا هو اللقاء الثاني بين أليك بالدوين وديمي مور منذ فيلم (المحلَّف) عام 1996. يتعرف على ملامحها بتحسس معالم وجهها، لكن سوزان هنا تُكمل المشهد بربط الوشاح الحريري الأخضر حول عينيها لتتحسس بدورها وجه بيل فتُجرِّب العمى وما تدل عليه الأنامل، ونتوقع كيف تُختتم ليلتهما التي بدأت بسهرة رومانتيكية وتمشية حتى باب بيته. لم يجرحنا الفيلم بأي جنس أو تعرية لكننا نجدها في الصباح تُصر على أخذ الوشاح الأخضر معها عندما تعود إلى حياتها المتبلِّدة الأخرى.

على أن الثُلث الأخير من الفيلم يتصدَّره الفنان ديلان ماكدرموت بجدارة، تسقط من عليه الأحكام بعد قتله الشاهد الوحيد، يزور بيل لتهديده، ثم يلقي بنفسه بين ذراعي سوزان يتوسَّل إليها ألا تتركه، في مشهد شديد الحرارة وبدموع حقيقية.

تـم تصويـر الفيلـم في نيويورك، موطن ديمي مور في الأحداث، مدة عرضة 98 دقيقة، شارك مايكل مايلر في إنتاجه شركة تريمندس إنتـرتينمنت مـع مـؤلفـة القصة ديان فيشر

ضربة في الراس لهشام العسري

سعيد المزواري

تحليق تحت جمجمة مخزنية

”

يحقّ لنا اليوم، بالنّظر لفيلم هشام العسري الطّويل الخامس، أن نتقدّم بالفرضيّة التّالية: يضطلع المخرج الموهوب في منجزه الفيلمي بنوع من التّصوير الإشعاعي المنزاح والدّقيق للمجتمع المغربي، من خلال مقاربة زمنية فريدة تستقرئ الحاضر بمنظار فترة فارقة في تاريخ المغرب المعاصر (تمتدّ من بداية الثمانينات إلى مطلع الألفية الثّالثة)، يفرد خلالها الاهتمام بمناسبة كلّ فيلم جديد بعنصر مختلف من بين المتدخّلين في المعادلة السّياسية والاجتماعية التي طبعت الفترة المذكورة.

فبعد الزّعيم الأوحد في باكورته "النّهاية" (٢٠١١)، ثمّ الضّحية في "هم الكلاب" (٢٠١٣) والإيديولوجيا السّائدة في "البحر من ورائكم" (٢٠١٤) ورجل النّظام القوي في "جوّع كلبك"(٢٠١٦)، ها هو يركّز في "ضربة في الراس" (٢٠١٧) على حلقة آلة القمع الأضعف: ذلك الشّرطي الّذي يتمّ الزّجّ به في الصّفوف الأولى من أجل تأدية المهمّات القذرة.

الفيلم شهد عرضه الأول بفقرة بانوراما مهرجان برلين وفاز بجائزة لجنة التّحكيم بالمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، قبل أن يخطف تنويها من لجنة تحكيم مسابقة رسمية رفيعة المستوى في الدورة الأخيرة من مهرجان تطوان السينمائي لدول البحر الأبيض المتوسّط.

جسر معلّق بين الواقع والفانتازيا

بعد أن تطالعنا مقدّمة الفيلم بالشخصية الرّئيسية "داود" في زيّ القوّات المساعدة، في مشهد يرصد تعرّضه لإصابة في الرأس أثناء قمع ما عرف بإضراب الخبز سنة ١٩٨١، يتلقّفه خطّ الحكي خمس سنوات بعدها - وقد ترقّى لرتبة ضابط شرطة- حين يتلقّى مكالمة من رئيسه يأمره فيها بالانتقال فوراً لتأمين قنطرة فوق الطّريق السّيار سيمرّ فوقها ملك البلاد احتفاء بفوز المنتخب المغربي على البرتغالي وتحقيقه تأهّلاً غير مسبوق للدّور الثّاني من منافسات كأس العالم لكرة القدم.

لكن القنطرة بدل أن تكون جسراً رابطاً، تصبح بشكل مفارق - وكما العادة عند العسري- حداً فاصلاً بين قريتين متصارعتين تختلفان حول مظاهر سطحية، وتلتقيان في شظف العيش والتقاليد والولاء الأعمى لطقوس المخزن (سلطة النّظام)؛ قنطرة بمثابة جسر معلّق بين صلافة الواقع (الأرضية المشبعة بالأتربة الحمراء والغبار الذي يكسو كل شيء) وعالم الحلم (زرقة السماء المرصعة بالسّحاب النّاصع). هكذا، ينجح السّرد في التّسامي بالواقع نحو أفق خيالي تسكنه شخصيات فانتازية (الفارس الأبيض، الفتاة المتمدرسة..) يمنح الفيلم مستوى قراءة ثانٍ غنيّ بالدّلالات، تغدو القنطرة في ظلّه فضاءً بلاغياً تلتقي فيه داخلية داود بهواجس القرويين وآمالهم، سيتوّج بمشهد يقرأ خلاله الطّفل "لطفي" -خارج الحقل- رسالة كان ينوي تسليمها للملك ضمّنها معاناته من غياب والده المختطف من طرف المخزن.

مثال آخر على مستوى القراءة الثّانوي ذي الطابع السّياسي هذه المرّة، جاء في المشهد الذي يصوّر -تحت غطاء السّخرية- قراءة الفاتحة من أجل عقد قران " مخزني" القوّات المساعدة على ابنة تاجر المخدرات، في تجسيد رائع وخلّاق لميكانيزما خلق الوجهاء بالعالم القروي واستئثارهم بنفوذ انتخابي وسياسي مهم، لازال يستغلّ من طرف المخزن من أجل التّأثير في ميزان القوى السياسي المغربي حتّى يومنا هذا.

جمالية كبح المشاعر وتخييب أفق الانتظار

تتعرّض الشّخصيات الرّئيسية العسراوية لحدث فارق يزجّ بها في حالة نفسية تجعلها غير قادرة على التّعبير على مشاعرها الدّفينة والتّفاعل مع محيطها، فتنسحب إلى عزلة داخلية لا تفصح عن ما يدور بها، من حين لآخر، سوى مقاطع صوت داخلي مغرقة في التّعبيرية الشّعرية.

الحدث الفارق في حياة داود (تقمّص الدّور عزيز حطّاب باقتدار) من هذا المنظور هو "ضربة في الرّأس" جعلت منه إنساناً شبه آلي ذا ملامح جامدة لا تعكس مشاعره.. مفارقة أخرى نسج عليها حكي الفيلم من أجل التّسطير على غربة "البطل" داخل مجتمعه فأضحى ينظر إليه بعيون جديدة. وهذه من أبرز سمات أسلوب العسري: أن يصوّر شيئاً جدّ مألوف بطريقة مختلفة (أنسب تدليل عن هذا حين يؤطّر بلقطة مقرّبة ألسنة نساء يزغردن ويبطئ سرعة المشهد) تجعلك تنظر إليه كأنما تراه للمرّة الأولى. وما يمنح الحكي جاذبية إضافية على هذا الصعيد هو ولع المخرج بإدراج غمزات ومقتطفات من الثقافة الشعبية بكل روافدها (من ترانيم زهرة الفاسية إلى أدب ليشتنبرغ مروراً بعلامات المشروبات المرطّبة الأمريكية).

من جهة ثانية، يضع سيناريو الفيلم منذ البداية آفاق تطلّع للحكي بغية شحن انتظار المشاهد وشدّ انتباهه. ويتجسّد هذا في نقطتين: احتمال أن يكون داود قد أردى زوجته قتيلة قبل خروجه في المهمّة بسبب شكها في خيانته لها، وتأرجحه بين تأكيد هذا تارة ونفية تارة أخرى طوال الفيلم، ثمّ ترقّب مرور/وصول الملك كأفق

من المفترض (في سيرورة حكي اعتيادي) أن يشكل ذروة درامية للفيلم، لكنّ مؤلّف "هم الكلاب" يبقى وفيّاً لنفسه ويصرّ على إفراغ هذه الانتظارات من حمولتها تجنّباً للتقريرية ومزالق العاطفة السّهلة، وكأنّه يهمس في آذاننا أنّ السّؤال الذّكي أنجع من الإجابة الحاسمة، وأن تفاصيل الرّحلة مهما بدت صغيرة تبقى أهمّ من أيّ عبرة تستقى من نهايتها.

يمرّ الملك والجميع منشغلون بجنازة تأبى أن تستقيم، وبدل أن نخرج بخبر يقين عن ارتكاب داود الجريمة في حقّ زوجته من عدمه، نغادر بتساؤل جديد وشامل عن الحدود الفاصلة بين "الحقيقة" والخيال في كلّ ما شاهدناه.

داخـل جمجمة داود: من ضربـة في الرأس إلى ضربة في الرّوح

يمكن، وفق رؤية معيّنة، قراءة الفيلم بأسره كرحلة غوص داخل رأس داود "المضروبة". وفقاً لتعبير فيكتور هوجو الشّهير في البؤساء " زوبعة تحت جمجمة". مؤشّرات عديدة تدعم هذا الطّرح لعلّ أهمّها مطّاطية زمن نقل المباراة على أمواج التّلفزة والتّماثلية المحيّرة بين منزل داود ومسكن المرأة الأمازيغية(لطيفة أحرار) من خلال عدّة تفاصيل: التّلفاز، طبق السباغيتي... مما يدفعنا للتساؤل: ألا يمكن أن تكون أحداث الفيلم مجرّد هواجس داخلية لشرطي يبحث عن روح افتقدها ذات ضربة طائشة أثناء مظاهرة غاضبة؟ لا إجابة جازمة عند العسري ولا حتى -بل وبالخصوص- في نهايات أفلامه.

ينزل الجينريك وذلك الشرطي نفسه الذي كان يلهث في مشهد البداية وهو يلعب التنس مع مجهول، أمام خلفية من نبات الصّبّار الشوكي مرتدياً قميصاً ممهوراً بصور "دارث فيدور" في «جميع حالاته»، على أمل أن يزيل الشحوم المتراكمة على روحه فلم يجد لديه أي روح، يلهث مرة أخرى في مشهد الختام وهو يصارع جاهداً من أجل الدّفع بموكب جنائزي معطوب تخلّى عنه الجميع... موكب يبدو كأنه يشيّع تلك الرّوح التي عثر عليها داود أخيراً حين عانقه "لطفي" بين السّحب، لكنّها سقطت، بمجرّد أن ألفاها، صريعة ضربة جديدة سدّدتها له الأحلام المنكسرة والآمال المجهضة...ضربة في الرّوح.

الفيلم شهد عرضه الأول بفقرة بانوراما مهرجان برلين وفاز بجائزة لجنة التّحكيم بالمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، قبل أن يخطف تنويها من لجنة تحكيم مسابقة رسمية رفيعة المستوى في الدورة الأخيرة من مهرجان تطوان السينمائي لدول البحر الأبيض المتوسّط

واجب

في عرس الناصرة للمخرجة آن ماري جاسر

لمى طيارة

تعود المخرجه الفلسطينية آن ماري جاسر المقيمة في الاردن، بفيلم قوي عن فلسطين الداخل بعنوان «الواجب» ، وهو الفيلم الثالث للمخرجه بعد فيلميها، «ملح هذا البحر»٢٠٠٨ الذي تقرع فيه المخرجة أجراس العودة الى فلسطين من خلال قصة لاجئة فلسطينية من الجيل الثالث ، أما فيلمها الثاني فهو بعنوان «لما شفتك» ٢٠١٣ الذي يروي قصة طفل فلسطيني يعيش في مخيم اللاجئين الفلسطينين في الاردن ، بعد ان غادر بيته في فلسطين وفقد والده ، ولكنه ونتيجة للظروف السيئة في المخيم يقرر العودة لفلسطين هاربا برفقة مجموعة من الفدائين الى ان تجده والدته وتلتحق بهم بعد ان كانت تمانع فكرة العودة.

الافلام الثلاثة تشترك بأنها من نوعية افلام الطريق، أي الافلام التي تستخدم رحلة البطل وتجواله لتكون المكان الدرامي للفيلم، وكما تشترك تلك الافلام بأن بطلها الاساسي واحد ، الا وهو الممثل الفلسطيني صالح البكري ، ولكنه في فيلمها الأحدث سيمثل جنبا الى جانب مع والده محمد لبكري .

في فيلم «واجب» تعود المخرجه آن ماري جاسر الى فلسطين الوطن وليس القضية ، وتحديدا الى مدينة الناصرة، حيث ستحتفل عائلة ابوشادي (يلعب دوره محمد لبكري)الاب، بزفاف ابنتها، ولانه حسب الاصول والتقاليد وواجب ، عليهم توزيع دعوات الزفاف باليد، أستدعى الامر عودة شادي الابن(يلعب دوره صالح لبكري) لمساعدة ابيه ، في مهمة الطوف في شوارع وطرق الناصرة بسيارة قديمة الطراز للقيام بتلك المهمة وذلك واجب .

أختارت المخرجه لافلامها جميعا ، أسلوب افلام الطريق ،وهو أسلوب سينمائي استخدمه عباس كياروستامي في أفلامه ، و تختاره عادة وكما هو واضح لهدفين اساسين ، الاول انها ستكون فرصة للمشاهد العربي وحتى الفلسطيني للتعرف على فلسطين من الداخل وعلى المدن الفلسطينية وعلى حياة الفلسطينين هناك، وهنا في «واجب» كانت مدينة الناصرة ، بينما في فيلمها «ملح هذا البحر « جالت اربعة مدن فلسطينية (رام الله ، القدس، يافا ، حيفا) ، بحيث تجعلنا كمشاهدين أكثر قربا واحتكاكا بفلسطين ومدنها وشعبها المتمسك بها ، ومن جهة أخرى هي وسيلة اخراجيه ، لجمع ابطال الفيلم في مكان محدد لساعات طويلة ،

بحيث تحفظ الدراما بشكل صارم في داخل السيارة ، الامر الذي يستدعي نشوء حوارات وفضفضات كثيرة، تؤدي في النهاية لمعرفة دواخل الشخصيات وظروف حياتها ومحيطها ، فتصبح السيارة مسرحا الاحداث ، وتجعل المشاهد أقرب الى الممثلين ، كما حصل في فيلم «لما شفتك» بين الفدائين والطفل أثناء تخيمهم .

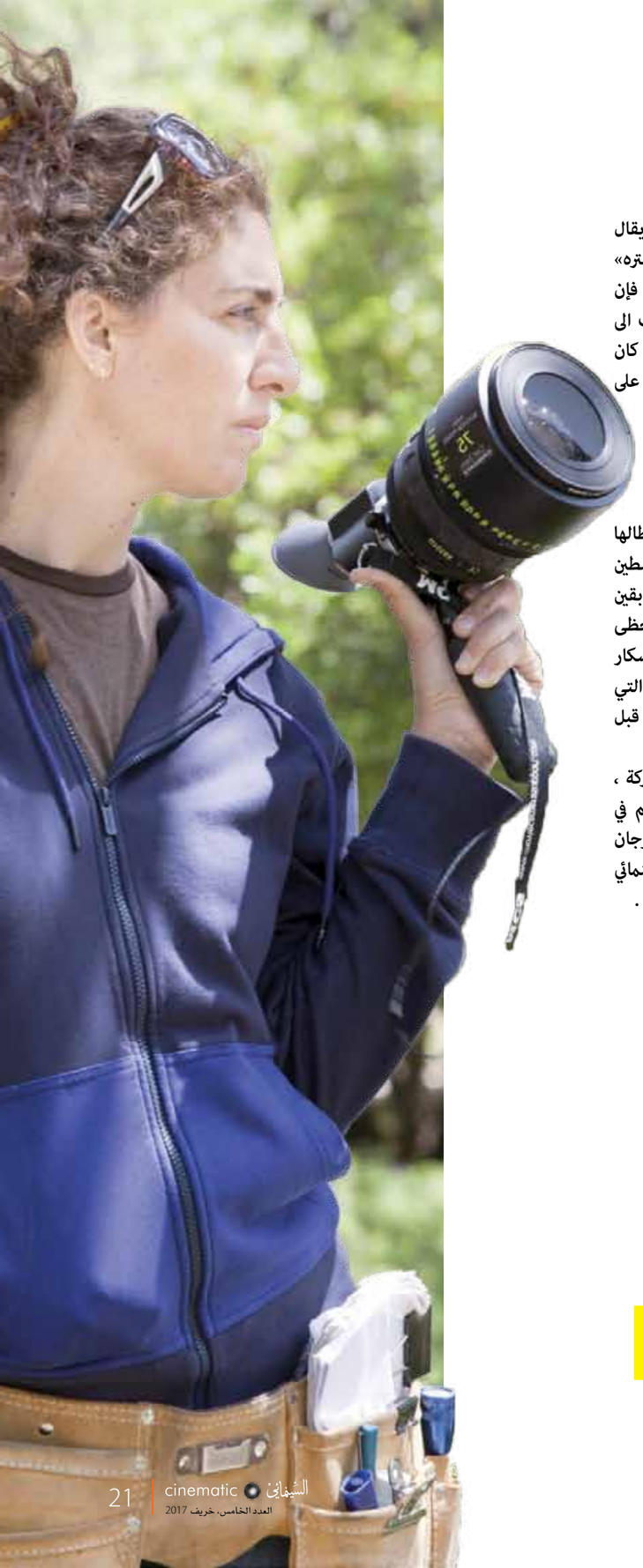
في فيلم « واجب» وعبر حوارات الاب مع ابنه سنكتتشف انه بات هناك اختلاف في وجهات النظر حول فلسطين الوطن والقضية ، بين جيلين ، وهو ليس المعنى الحرفي المقصود، بقدر ما هو مقصود الاختلاف ما بين جيل تشبث بالارض وبقي فيها، وجيل شاب أختار الرحيل عنها، لانها ضاقت به، وبالتالي،هذا

الاختلاف ولّد وجهات نظر وآرء ومواقف متبايينه تجاه المحيط سواء الفلسطيني أو حتى الاسرائيلي ، ونحن هنا لا نقدم نقدا سينمائيا حول الفيلم على اعتبار انه لم يعرض بعد في المهرجانات العربية، وانما نطرح أسلوبية عمل مخرجه متميزة .

ان المتتبع لافلام المخرجة آن ماري جاسر ، يتلمس أيضا ان لديها هما يشغلها ، فهي لا تريد ان تعرّف المعرّف، ولا ان تتحدث عن فلسطين والصراع الاسرائيلي بشكله الدموي والذي لا تكل القنوات التلفزيونية عن عرضه، وانما تريد ، للشعب الفلسطيني داخل فلسطين او خارجها ان يعرض قصص حياته ، ان يشاركنا مالا تستطع وسائل الاعلام الاخرى ان تاتينا به ، ويحسب لها جرأتها في ان تقدم فيلما مصورا داخل فلسطين المحتلة مع كل ما يحمله هذا التصوير من ظروف امنية صعبة ، وهي تقول ذلك علانية ومنذ سنوات «أصواتنا كانت خافتة .. قلة من تعرف حكاياتنا في العالم، لذا علينا أن نرفع أصواتنا عالياً، ونصدر كتباً، وروايات، وأغان، وأفلام .. المهم أن نرفع صوتنا، وما أقوم به حالياً لا يخرج عن هذا الإطار »..

وهي تشبه في همها هذا الى حد كبير ما يفعله المخرج هاني ابو اسعد، الذي حاول عبر فيلمه «عمر» من بطول ادم البكري ايضا ، (احد افراد عائلة محمد البكري) ان يصور معاناة الشباب الفلسطيني من جدار الفصل الصهيوني وان يتحدث ايضا عن نقطة هامه تعترض الشباب الفلسطيني المقاوم الا وهي الخيانه ، او كما فعل رشيد مشهرواي في فيلمه «عيد ميلاد ليلى «الذي استخدم فيه المخرج نفس لوكشن فيلم «واجب»، حين جعل بطل الفيلم محمد البكري، سائق التاكسي ، يقضي جل وقته في سيارته ، مما يتيح لنا كمشاهدين معرفة بعض من تفاصيل حياة هذا السائق داخل فلسطين المحتلة .

عن تجربته في العمل تحت إدارة المخرجه آن ماري جاسر ، تحدث أحد أبطال الفيلم محمد البكري ، لمجلة السينمائي ، مشيرا الى انه التعاون الاول فيما بينهما ، مؤكدا على ان المخرجه اخذت وقتا طويلا قبل ان تقرر وجوده معها في الفيلم، « للحقيقة كان هناك مرشح آخر للدور ، وكنت شبه متأكد في قرارة نفسي انها ستختاره هو وليس أنا ، خاصة انه من ناحية الشكل الخارجي ومواصفات الممثل كان اقرب واكثر تناسبا للدور مني ، وأن وجهي وطباعي وملامحي نقيض للدور ، فمعروف عني مثلا انني (الولد المشاكس) ولست (الولد الشاطر) الذي يسير حسب التعليمات



، بينما شخصية ابو شادي في الفيلم، كانت كما يقال بالعامية «بيمشي الحيط الحيط وبيقول يارب الستره» رجل انهزامي ليس لديه أي تحدٍ ، ومع ذلك فإن المخرجه قررت في النهاية ان تختارني وان تذهب الى الصعب ، وجازفت في قرارها، وأقول جازفت لانه كان هناك احتمال ان لا أنجح في تأدية الدور وخصوصا على اعتبار ان الشخصية مركبة».

آن ماري المتأنية جدا في اختياراتها لمواضيعها ، ولأبطالها ولمواقع التصوير، غالبا ما تحظى بفرصة تمثيل فلسطين رسميا في الاوسكار، حصل ذلك مع فيلميها السابقين (ملح هذا البحر، ولما شفتك) ، وللمره الثالثة يحظى فيلمها «واجب» على نفس الفرصة في الترشيح للاوسكار عن فئة «أفضل فيلم أجنبي» في الدورة التسعين التي ستقام في العام 2018 والتي تمنح جوائزها من قبل «أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة» .

فيلم «واجب «الذي انتجته عدة مؤسسات مشتركة ، من بينها «أفلام فلسطين»، و»ميتافورا»، وساهم في إنتاجه عدّة بلدان ، سبق له وان شارك في مهرجان تورنتو السينمائي في كندا، ومهرجان لوكارنو السينمائي الدولي، وبالتأكيد سيبدأ جولة عربية ناجحة قريبا .

> المتتبع لافلام المخرجة آن ماري جاسر ، يتلمس أيضا ان لديها هما يشغلها، فهي لا تريد ان تعرّف المعرّف، وانما تريد ، للشعب الفلسطيني داخل فلسطين او خارجها ان يعرض قصص حياته

عن فيلمها الأول «ايثاكا» ..

ميج رايان في «حوار خاص» مع مجلة السينمائي

قدمتى رؤيتي الأخراجية كأم وليس كصانعة افلام
كان هناك تباين في الاحاسيس بين دوري كمخرجة وممثلة
توم هانكس الأب الروحي للفيلم وعلاقتنا مميزة جدا

حاورها : هيثم رضوان

لم أكن أفكر في الإخراج، لكني كنت قرأت رواية «الكوميديا البشرية» مع ابني جاك عندما كان في الثامنة من عمره، وأعجبتني، وتشجعت شركة «بلاي تون» التي يملكها الممثل توم هانكس لإنتاج الفيلم بالتعاون مع كاتب السيناريو أيريك جندريسون، فكان أن أقدمت على هذه الخطوة... بهذه الكلمات وصف النجمة ميج ريان تجربتها الإخراجية الأولى فيلم «ايثاكا» الذي صدر آواخر عام ٢٠١٥

الفيلم يدور حول (هومر ماكالاي) صبي في الرابعة عشر من عمره، يتم إعداده ليصبح أفضل وأسرع رسول تلغراف يمكن لشخص أن يراه على دراجة. في ذات الوقت يذهب شقيقه الأكبر للحرب تاركًا من خلفه أخيه الصغير ليرعى والدته المترملة من بعد وفاة والدهما، فضلاً عن رعاية شقيقته الصغرى (أوليسيس) ذات الأربع أعوام.

رايان أكدت على أن قصة العمل شجعتها على خوض هذه التجربة، وتقديم رؤيتها لها كأمّ أكثر منها كشخص يعمل في صناعة الأفلام، محاولة أن تصور لنا صدمة الصبي عندما يحمل الرسالة الأولى لسيدة في إيثاكا، فتستبقيه ليقرأ لها الرسالة لأنها لا تجيد الإنكليزية فيضطر لذلك، فتكون الرسالة محملة بنبأ مقتل ابنها في الحرب. يتردد الصبي عندما يقرأ: «السيدة ساندوفال، ابنك قد مات. ربما هو خطأ، وربما لم يكن ابنك. ربما كان شخصا آخر.. ربما البرقية خاطئة». وتتوالى الرسائل المشابهة إلى أمهات كثيرات، إلى أن يحين وقت حمله رسالة مقتل أخيه الأكبر «ماركوس» لأمه.

رايان أكدت أن القصة الانسانية للفيلم كانت العامل الرئيسي الذي دفعها لإخراجه، لافتة إلى أن ما قامت به كان بمثابة الاطار الذي ارادت من خلاله ايصال مشاعرها وأفكارها..

ما سبب اختيارك فيلم «ايثاكا» ليكون تجربتك الاخراجية الأولى؟

ما حفزني في البداية كانت القصة الأنسانية للعمل، جذبتني بشدة وأردت أن أرويها من خلال فيلم سينمائي، ثمة سبب آخر دفعني للمجال الاخراجي وهو عندما يشعر الفنان أنه اصبح أكبر سنا، يفكر في الاستفادة من خبراته المتراكمة الناتجة عن سنوات عمله الطويلة، لكي ينقلها، بدلا من أن يظل يلعب دور المتلقي.

هل كان من السهل عليك القيام بالاخراج والتمثيل في نفس الوقت؟

ما حفزني في البداية كانت القصة الأنسانية للعمل، جذبتني بشدة وأردت أن أرويها من خلال فيلم سينمائي، ثمة سبب آخر دفعني للمجال الاخراجي وهو عندما يشعر الفنان أنه اصبح أكبر سنا، يفكر في الاستفادة من خبراته المتراكمة الناتجة عن سنوات عمله الطويلة، لكي ينقلها، بدلا من أن يظل يلعب دور المتلقي.

هل كان من السهل عليك القيام بالاخراج والتمثيل في نفس الوقت؟

حين قررت أنا أكون مخرجة، قررت أن اعطي نفسي دورا صغيرا كممثلة، لأن كان هناك تباين في الاحاسيس بين دوري كمخرجة، وكممثلة، فعندما تكون ممثلا فلا يوجد لديك القدرة على التفكير في عواطفك واحاسيسك، فيطلب منك أن تكون مجرد قناة عاطفية تنقل المشاعر للمشاهد، لكن حينما تلعب دور المخرج يجب أن تشارك الجميع تجربتهم الابداعية والابتكارية، فالبتالي في الايام التي كنت فيها ممثلة ومخرجة في نفس الوقت كنت اشعر بالحيرة، والتخبط، والمسألة لم تكن سهل ابدا، لكنها في نفس الوقت كانت ممتعة كثيرا.

ما الرسالة التي اردت طرحها كمخرجة من خلال الفيلم؟

حاولت أن أنقل اشياء وأفكار كثيرة تراودني ليست كمخرجة فقط، بل كأم ايضا، واعتقد أن تجربتي كوالدة حضرتني بشكل كبير لتقديم هذا الفيلم، فحينما نعيش الامومة هناك افعال واشياء كثيرة تستحق ان تقال، وتنقل على الشاشة، ولا سيما رأينا

ميج رايان في «حوار خاص»

ذلك في رسائل بطل الفيلم، هناك رسالة اخرى هامة جدا اردت توصيلها وهي أن الحرب عبثية حتى وأن كانت ضرورية، وعملي كمخرجة كان بمثابة هذا الاطار لإيصال الأفكار والرسائل.

هذا فيلمك الرابع مع توم هانكس، كيف تصفين هذا التناغم بينكما؟

شركة «بلاي تون» المملوكة لتوم تعتبر الأب الروحي لمشروع الفيلم برمته، وانا حتى الآن غير مصدقة أنه شارك في أولى تجاربي الاخراجية، فقد بذل مجهود كبير، وقدم كل ما في وسعه من أجل هذا الفيلم، وهانكس صديق عزيز، وشخصية رائعة، وتشاركنا معا في عدة افلام سويا انسب تجسيد لهذه العلاقة الوثيقة.

، لأن كان هناك تباين في الاحاسيس بين دوري كمخرجة، وكممثلة، فعندما تكون ممثلا فلا يوجد لديك القدرة على التفكير في عواطفك واحاسيسك، فيطلب منك أن تكون مجرد قناة عاطفية تنقل المشاعر للمشاهد، لكن حينما تلعب دور المخرج يجب أن تشارك الجميع تجربتهم الابداعية والابتكارية، فالبتالي في الايام التي كنت فيها ممثلة ومخرجة في نفس الوقت كنت اشعر بالحيرة، والتخبط، والمسألة لم تكن سهل ابدا، لكنها في نفس الوقت كانت ممتعة كثيرا.

ما الرسالة التي اردت طرحها كمخرجة من خلال الفيلم؟

حاولت أن أنقل اشياء وأفكار كثيرة تراودني ليست كمخرجة فقط، بل كأم ايضا، واعتقد أن تجربتي كوالدة حضرتني بشكل كبير لتقديم هذا الفيلم، فحينما نعيش الامومة هناك افعال واشياء كثيرة تستحق ان تقال، وتنقل على الشاشة، ولا سيما رأينا ذلك

في رسائل بطل الفيلم، هناك رسالة
اخرى هامة جدا اردت توصيلها وهي أن الحرب عبثية حتى وأن كانت ضرورية، وعملي كمخرجة كان بمثابة هذا الاطار لإيصال تلك الأفكار والرسائل.
هذا فيلمك الرابع مع توم هانكس، كيف تصفين هذا التناغم بينكما؟
شركة «بلاي تون» المملوكة لتوم تعتبر الأب الروحي لمشروع الفيلم برمته، وانا حتى الآن غير مصدقة أنه شارك في أولى تجاربي الاخراجية، فقد بذل مجهود كبير في الفيلم ليس على صعيد التمثيل فقط، بل قدم كل ما في وسعه من أجل ظهور العمل بهذه الصورة، وهانكس صديق عزيز، وشخصية رائعة خارج نطاق العمل،

وتشاركنا معا في العديد من الافلام خير تجسيد لهذه العلاقة الوثيقة التي تربط بيننا.

-شاركتي مؤخرا في مهرجان أجيال السينمائي.. كيف ترين هذا المهرجان؟

سعيدة وفخورة بوجود مهرجان يهتم بتطوير صناعة السينما على مستوى الشباب، وفخورة أكثر بعرض فيلمي في حدث سينمائي كهذا، وأنه من الجيد أن تكون رسالة فيلمي تتوافق مع السياسة العامة للمهرجان

-كيف لدولة وليدة في السينما مثل قطر، أن تخطو بنجاح في هذا المجال؟

السينما يجب أن تنقل رسالة مكان، رسالة شعب، رسالة ثقافة، وهذه وظيفة السينما ، وهي أن نفهم بعضنا، وهذا لن يحدث إلا عندما تنقل الافلام واقع المكان الذي خرج منه، ولكي تحقق السينما القطرية الفرادة والهوية، وهذا ما يجب أن يقوم به صناع السينما في قطر إذا ارادوا الوصول للعالمية، وهي أن تنقل افلامهم مشاعر المكان، لكي يتماهى معه كل من يشاهده، وهذا ما حققه بنجاح الفيلم الموريتاني «تمبكتو» للمخرج عبدالرحمن سيساكو.

ميج رايان في «حوار خاص»

الصعود نحو الأسفل

لا تزال السينما العربية تبحث عن موطئ قدم لها ضمن مدونة السينما العالمية، لكن هذا البحث يبدو شاقا وبعيدا عن التحقق في الوقت الحالي، خصوصا وأن ما يُنتج حاليا من أفلام في الدول العربية مجتمعة، لا يشكل سوى جزء يسير، مقارنة بما تنتجه دولة غربية واحدة لها تقاليد سينمائية، لأن آلية الإنتاج العربي على عمومها، بطيئة، مترددة، متوجسة، ارتدادية، وغير منوعة، حصرت نفسها بين ما هو تجاري وفج على كثرته، وما هو فني إلى حد ما، على قلته، ومن المعروف أن القلة مهما كانت لا تستطيع أن تخلق توجها، أو هوية في ظرف وجيز، لذا وجب على هذه القلة أن تتوسع في إنتاجها، لتصل إلى خانة «سينما الرُؤى»، لتهزم الأفلام التجارية أو المُتعبة فنيا، وتسحقها، وهذا لن يكون سهلا بطبيعة الحال، لكنه غير مستحيل، خصوصا وأن هناك العديد من الأفلام والتجارب العربية الحديثة وحتى القديمة، تشي بأن هناك حركة سينمائية عربية تتشكل في الأفق، استطاعت أن تتحرر من القوالب الكلاسيكية القديمة، وتبحث عن تجارب تعكس الهوية، الذات، الألم والحلم العربي، ليس الحلم بمعناه الضيق، بل بمعنى خلق حركة سينمائية عربية بأتم معنى الكلمة، وابتكار أدوات وطريقة معالجة غير تقليدية، نتميز من خلالها عن سينما «الآخر»، و ربما يمكننا أيضا تصديرها، لتخرج من الحيز الضّيق وترى العالم، مثل ما فعلت العديد من الأمم الأخرى، مثل دول أمريكا اللاّتينية، أوربا الشرقية، إيطاليا، اليابان، والأمثلة كثيرة، وهذا لا يكون إلا إذا أدرك المخرج أو صانع السينما العربي بأن البصمة السينمائية لا يمكن أن تكون في ظل التبعيّة الفنيّة والنّهل من اجتهادات «الآخر»، إلاّ أنّ هذا لا يعني بأن ننغلق على أنفسنا ولا ننفتح، ولكن بشرط أن يكون هناك حدود لكلّ شيء، وأن لا نذوب في هذا الآخر ، وننسى أنفسنا، وإلا بقينا دائما في «تبعية سينمائية»، ورجع صدى لما ينتج ويأتي لنا، ونتلاشى، وعليه ستصبح السينما العربية مُستهلكة، سواء في تلقيها ومشاهدتها للأفلام، أو حتى في صناعتنا.

وعليه ارتأت مجلة «السينمائي»، في عددها الخامس أن تفتح ملفا حول السينما العربية، تحت محور» السينما العربية ومأزق الصعود»، شارك فيه عدد من النقاد والمهتمين، أملاً في تقديم بعض الإجابات للقراء حول واقع السينما العربية وآفاقها.

عبد الكريم قادري

ملف العدد

السينما العربية ومأزق الصعود

السينما العربية

هموم الإبداع والإنتاج والتوزيع

عبد الإله الجوهري

السينما العربية، أو بالأحرى السينمات العربية، اسم واحد لتجارب فنية متعددة ، تجارب تختلف فنياً وتقنياً، من بلد عربي لآخر، مثلما تتباين من حيث القوة والحضور وتغذية الروح الإبداعية والحضارية للأمة العربية، بإنجازات فيلمية تلامس قضايا مختلفة لبلدان واقعة تحت إكراهات اقتصادية وسياسية واجتماعية، كنتيجة لمجموعة من المعطيات التاريخية الضاغطة والمتمثلة بالأساس في سنوات طويلة من الخضوع للقوى الإمبريالية الغربية، قوى استطاعت أن تجر قسراً هذه البلدان لدائرة الحداثة التقنية والفنية، لكن دون أن تمكنها من أدواته وخلفياته الفكرية، ولتشكل من خلال ذلك، مجتمعات خاضعة لها وراضخة لمقاساتها الاستعمارية، مقاسات شائهة مشوهة، تأخذ الشكل دون أن تلتفت للجوهر، وتنتصر للمظهر دون أن تناصر الروح الحضارية للمظاهر الحديثة والعصرية. ولعل السينما كشكل تعبيري حداثي، من بين الأشكال والتعبيرات التي دخلت عالمنا العربي على يد مجموعة من التقنيين الغربيين، أساساً منهم الإخوة لوميير، الذين استطاعوا في المراحل الأولى لظهور فن الصور المتحركة، أن يبعثوا مجموعة من التقنيين التابعين لمؤسستهم الإنتاجية، بهدف التقاط مناظر طبيعية مختلفة، ومشاهد يومية من واقع حياة المجتمعات العربية، مشاهد تحاول تكريس كليشيهات خاصة، كانت الكتابات الاستشراقية قد كرستها خلال القرون الخالية، كليشيهات عن المجتمعات الشرقية الغارقة في تخلفها وبدائيتها وعنفها المستمد من تراث قائم على اضطهاد المرأة وإلغاء الآخر والركود التام في أحضان تقاليد بالية ومفاهيم بالية.

بفضل الغربيين تعلم الكثير من السينمائيين العرب مبادئ الخلق السينمائي، لتتشكل عبر السنين تجارب مختلفة، تجارب تتفاوت من حيث قوتها وحضورها ودورهـا في دخول الإنسان العربي لفضاءات النور والاستفادة من التحولات الحاصلة في العالم عامة والعالم العربي خاصة. وإذا كان الفن السابع غزا كل البلدان العربية في مراحل وأوقات جد متقاربة، فإن السينما المصرية كان لها فضل الانطلاق نحو الآفاق الرحبة للإبداع، وتكريسها من خلال روادها الأوائل سينما جماهيرية، سينما تنهل من معين التجارب الغربية، مع محاولات الاستفادة من التراث المحلي والعربي، وتوظيفه لكي يكون أكثر قرباً من نفوس الجماهير، ولتبدع إلى جانب هذه السينما الشعبية، سينما أخرى طليعية، قوامها البحث الفني والتقني والخلق الحق، سينما حقيقية ألهمت تجارب البلدان العربية المختلفة بنسب متباينة، لكنها وللأسف ظلت محصورة ومحدودة الانتشار لاعتبارات عديدة، أهمها سيادة الأمية البصرية وسطوة التقاليد الفنية الكلاسيكية، مما جعل السينما العربية في مجمل تجاربها، سينما الجمهور الواسع الغارق في لجة القصص العاطفية والمقاربات التبسيطية والنهايات المتسرعة المفبركة، سينما لم تطور الوعي العربي، ولم تدفع دفة الإبـداع للأمام ولم تحرره من أسر القوالب البالية، باستثناء بعض اللحظات المقتطعة من جهد واجتهاد أسماء إخراجية شابة، حاولت خلخلة الوضع وتكريس سينما عربية قوية، سينما تحاول القفز على الحواجز الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الضاغطة، وسياج الوضع العربي البائس العام، من أجل خلق التواصل الخلاق، ووضع لبنات سينما عربية واحدة موحدة. لكن وللأسف فإن هذه الأمنيات والرغبات لم تجد الآذان الصاغية ولا التربة القادرة على الاحتضان والمساعدة في التحقق، لتظل سينمانا(في مجمل تجاربها) متخلفة عن سينما الغرب وإبداعاته الفيلمية المتطورة.

تخلف السينما العربية، يعود بالأساس إلى أن الوعي العربي لم يعِ بعد أهمية الصورة عامة والصورة السينمائية خاصة، وبالتالي لم يولِها الإنسان العربي المكانة اللائقة بها ضمن الخطاب الثقافي، فحضور الفن السابع لا زال شكلياً وثانوياً إن لم نقل منعدماً، فالنظرة إلى السينما لا تخلو من التحقير وتفهم على أنها مضيعة للوقت ومرتبطة بفترة المراهقة.

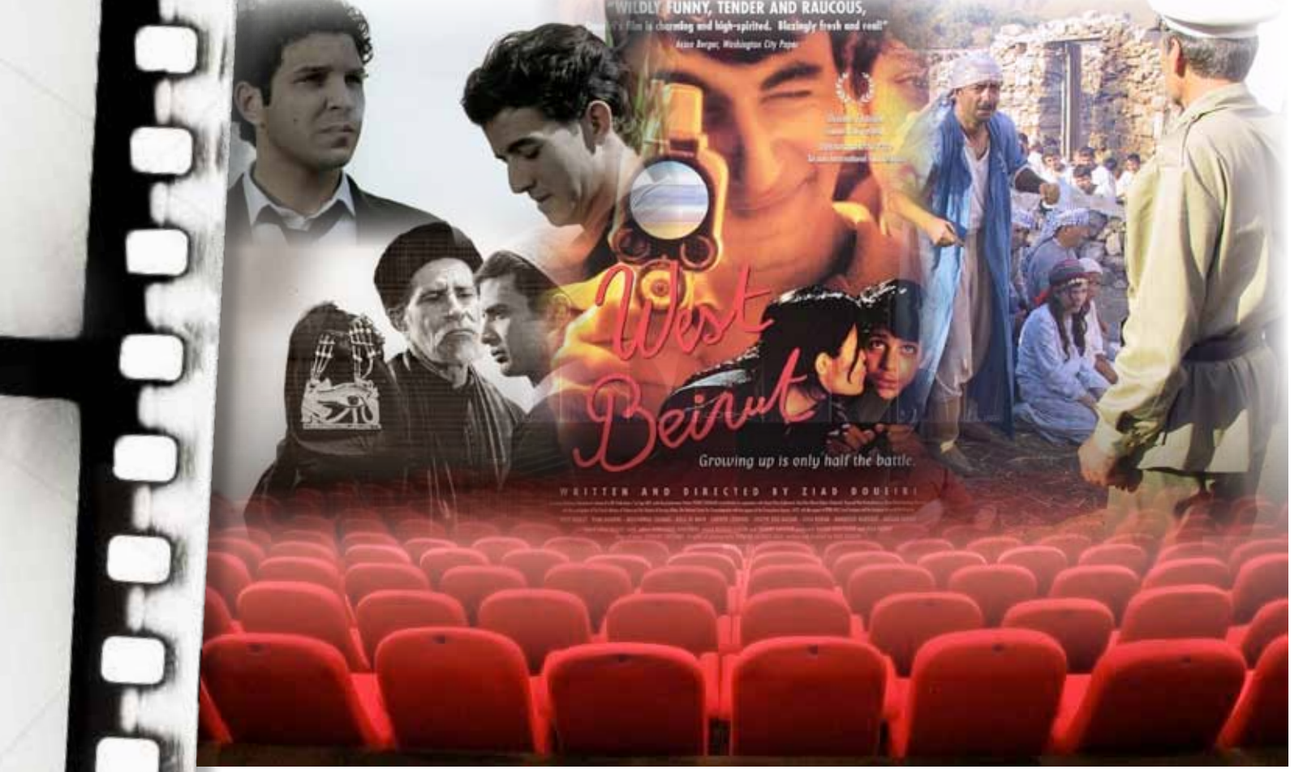
إن تغييب الذوق ومحاربة البعد الثقافي والتشكيك في قدسية العروض السينمائية جعلت الجمهور ينفر من القاعات لتخلق الواحدة تلو الأخرى، ولتصبح العديد من البلدان العربية بدون قاعات سينمائية، باستثناء قاعات قليلة منحصرة في العواصم والمدن الكبرى، قاعات تعرض الإنتاجات الأجنبية أكثر من عرضها الأعمال العربية، إنتاجات في عمومها غارقة في العنف والجنس والصور المسيئة للحضارات والثقافات المحلية، مما جعلها تساهم بشكل كبير، في انحراف ذوق المتفرج العربي وتشويه قيمه وأصالة ثقافته ونظرته للواقع والحياة.

لقد أضعنا كعرب، موعدنا مع الفن السابع رغم المواكبة في حمل الكاميرات منذ البدايات، وذلك بسبب عوامل ذاتية، من إنتاج وإبداع واستغلال للقاعات، وعوامل موضوعية اجتماعية، ذلك أن المجتمعات العربية يصعب ضبطها ورسم حدودها وملامحها، وصعوبة الضبط هذه تـؤدي حتماً إلى الصعوبة في التعبير والإبداع، وقد عبر عن ذلك علماء اجتماع عديدون،

بتركيبات المجتمعات العربية وتداخل مكوناتها، وهي خاصية تنسحب كما نعلم على مجمل المجتمعات الثالثية أو تلك التي تسمى في الأدبيات السياسية تجاوزاً بالمجتمعات النامية، عوامل كلها تشوش على المتلقي العربي وتعكس له صور هلامية مطاطة بل غامضة في تركيباتها ومكوناتها.

إن مجتمعاتنا العربية، لها موقف سلبي من الصورة، موقف يستمد مشروعيته من المـوروث الديني والـتراث الشفوي، إضافة إلى أن الجهات المسؤولة المتنفذة ببلداننا، لا زال موقفها سلبياً منها، على اعتبار أن السينما فن النقد والتعرية، وهي ترفض النقد والتعرية، لذا قد تميل إلى فنون القول الأدبية، بل وإلى التشكيل والموسيقى، لكنها حذرة في التعامل مع الصورة السينمائية. وهذا ما يفسر الحصار المضروب على الفن السابع والتهميش الذي يطال الممارسة الفنية بأوطاننا العربية، دون نسيان أن حقلنا الثقافي ملغوم بعناصر لا تعطي أية قيمة للثقافة السينمائية، حتى ولو سمعناها في مناسبات عدة، تتشدق بضرورة دعمها، كما أن مؤسساتنا التعليمية والجمعيات التربوية، في الغالب الأعم، تضع الفن عامة والسينما خاصة في الكواليس والدهاليز الخلفية لأنشطتها الثقافية وممارساتها اليومية، وجرائدنا ومواقعنا الصحفية، لا تهتم بالسينما إلا كمادة للجذب، من خلال الركوب على السبق الصحفي المتمحور حول أخبار النجوم أو الكتابات النقدية الشعبوية الجالبة للقراء الباحثين عن الفضائح، أكثر من بحثهم عن المعاني السامية للفكر والفن...

إلى جانب ما سبق ذكره، فإن ثقل المشاكل الاقتصادية واختلاف الصراعات السياسية، دور خاص في كبح التطور والتقدم وتكريس الإبداع العربي، حيث أثرت الصراعات على التعاون بين المبدعين والمنتجين العرب، فالتواصل والتعاون، منذ استقلال البلدان العربية، ضعيف جداً، إن لم نقل شبه منعدم، ويصبح منعدماً كلما طغت المشاكل وتعددت المواجهات والصراعات بين البلدان العربية، ويكفي هنا أن نشير إلى الواقع السياسي لدول المغرب العربي، لنفهم العبث العربي، عبث تجاوز ما هو سياسي ليطال الحقول الإبداعية، خاصة منها السينمائية، فالحدود المغلقة والدعايات المغرضة والحروب العلنية والمضمرة، رغم ما نسمع من شعارات ضرورة التواصل وتجاوز مشاكل البلدان،



ساهمت في ركود التعاون وتراجع تبادل التجارب والخبرات، بلدان يجمعها كل شيء ولا يفرقها إلا حزمة من المشاكل وحفنة من السياسيين، حفنة لم يعد يهمها من أمر بلدانها، إلا ما تجنيه من أرباح ومزايدات خاوية والسرعة والتسرع في خدمة المصالح الغربية. فانقطع حبل الود في كل المجالات، خاصة منها السينمائية، حيث أصبح من الصعب إيجاد قنوات إنتاجية موحدة أو أعمال فيلمية مشتركة أو نوايا حقيقية لرفع لواء الحب والسلم والإبداع المشترك، الذي يعبرون عنه في المهرجانات والتظاهرات وكل المناسبات، باستثناء تجارب محتشمة جداً يقوم بها بعض المبدعين المغاربيين الأصـلاء، حيث يتم استدعاء ممثل من هنا أو تقني من هناك، للمشاركة على سبيل المحبة التي تجمع الأفراد، دون أن تطال المجتمعات الخمسة المكونة للجسم المغاربي. وليظل الإبداع السينمائي في هذه المنطقة العربية هو الخاسر الأكبر، إنتاجاً وإبداعاً وتوزيعاً، فاسحاً المجال للآخر الغربي، كي يكتسح أسواقنا ويفرض علينا أفلامه الحاملة لقيم غربية غريبة، لا تسمح في جميع الأحوال، بتربية ذوق جمهورنا المغاربي والعربي، ولا التشجيع على قيام صناعة سينمائية عربية واقعية، بأفلام تنافس وتتنافس على احتلال المراكز المتقدمة وترفع لواء الإبداع.

سنة 1963، اندلعت حرب بين المغرب والجزائر، سميت بحرب الرمال، حرب دخلها الجيش المصري مسانداً لبلد المليون شهيد، مساندة كانت وبالاً على الإنتاج السينمائي المصري وتوزيعه بالمغرب، حيث منعت السلطات المغربية استيراد الأفلام المصرية وتوزيعها في القاعات التجارية المغربية، الشيء الذي جعل الموزعين بالمغرب يبحثون عن أفلام بديلة للأفلام المصرية، التي كانت مهيمنة ومربحة لهم، على اعتبار أنها قريبة جداً من نفوس الجماهير السينمائية المغربية، فكانت مناسبة للفيلم الهندي أن يدخل على الخط ويحتل الفراغ. بعد انتهاء الحرب وعودة العلاقات المغربية المصرية لطبيعتها، وجد الفيلم المصري نفسه في منافسة شرسة مع الفيلم القادم من شبه القارة الهندية، فيلم نال إعجاب الجمهور وأضحى أكثر شهرة وغزواً لوجدانه، رغم غربة اللغة والعادات والتقاليد، وبالتالي أصبح أكثر توزيعاً واستهلاكاً. لقد اكتسح الفيلم الهندي السوق المغربية بسبب حرب، ولم يخرج لغاية اليوم، مساهماً بذلك في تراجع التواصل الخلاق للجمهور المغربي، مع الأفـلام الأكثر قرباً لتقاليده وعاداته ووجدانه، الأفلام العربية المصرية ومعه باقي الأفلام العربية.

آفاق السينما العربية المسدودة

حميد بن عمرة

هل اللغة المستعملة في الأفلام هي أساس عربية السينما، أم يتوجب خلق أسلوب عربي في طرح المواضيع سينمائيا؟ السينما علم وفن وصناعة، وما لم تتوفر هذه الشروط فلا يمكن الحديث إلا عن محاولات يائسة كالرمي في البحر. هل العالمية تقتصر على وجود ممثل أو منتج أو طاقم تصوير أجنبي بالفيلم، أم أن العالمية هي توزيع الفيلم العربي على قاعات العالم؟

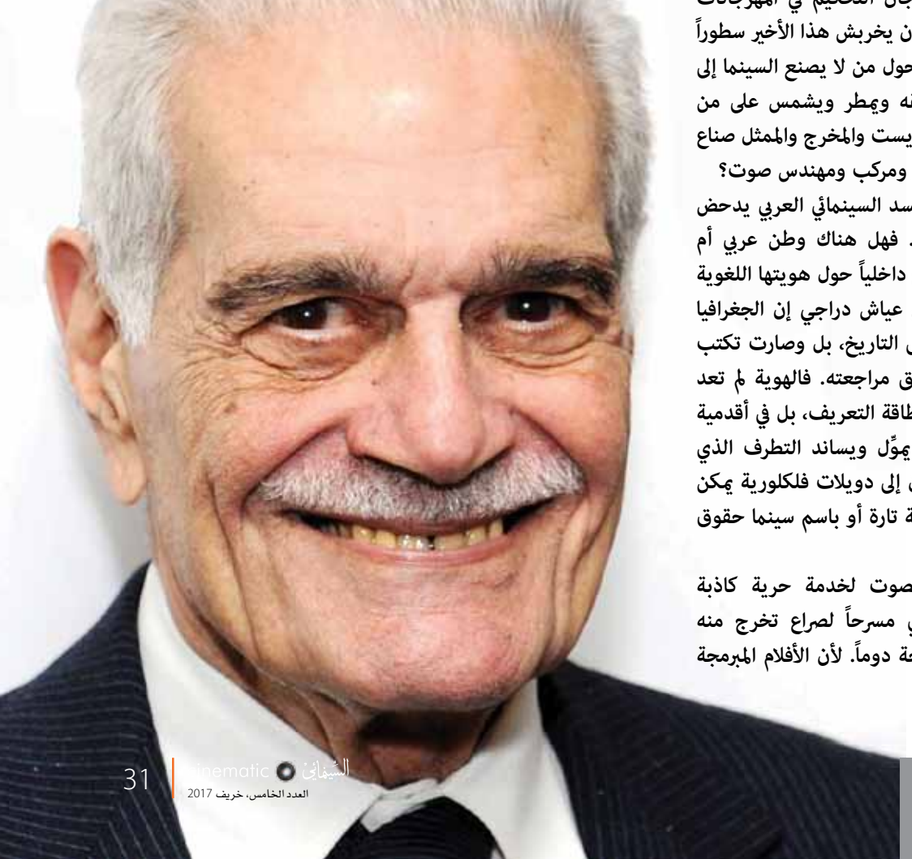
يستثني الناقد محمد رضا تجربة الممثل عمر الشريف كنموذج لعالمية فعلية من باقي الأعمال العربية، لأن أفلامه عرضت في عواصم القارات الخمس، وأن كل ما يخرج عن هذه القاعدة ليس عالمياً.

إذا كان مفهوم العالمية أمريكياً، لسيطرتهم التامة على أسواق الأفلام في العالم هل يصح أن نقول إن هذا احتكار ولا غير. بالفرنسية هناك مصطلح **universel** الذي لا يشترط نجومية المخرج أو الممثل بل يكفي أن يكون العمل مفتوحاً على آفاق بعيدة عن أي فلكور أو أي بصمة محلية. غير أن هذا المفهوم غالباً ما ينطلق في الخلية البسيطة ليظهر للعالم كمرآة تنعكس فيها أحاسيس وانفعالات جماهير مختلفة. أما بخصوص وجود الأفلام الأمريكية بغزارة بفرنسا فهذا راجع لاتفاقيات **Blum-Byrnes** المفروضة من أمريكا عام **1948**والتي تنص على عرض نسبة عالية من أفلامها على حساب الأفلام الفرنسية. الحرب وسيلة لفرض الشروط والحرب التي لم نواجهها حتى الآن هي الغزو الفكري عبر النت الذي لن نخرج منه دون وعى حقيقي بخطورة الموضوع. عمر الشريف مثل كل الشخصيات الممكنة وفرض أسلوباً ونوعاً قريب إلى مفهوم المصطلح الفرنسي، لكن وجوده على شاشات العالم من القاهرة إلى تمبكتو أو جوهانسبورغ لم يكن ممكناً دون آلية السينما الأمريكية. عمر الشريف أثبت أن الهوية السينمائية أكبر من الهوية الأصلية، لأنك تعتقده روسياً ومغولياً ونازياً وأرمنياً وفرنسياً. لكن المفهوم الذي يستقطب المخرج الأصيل لا يعتمد ضرورة على غزو شواطيء كوبا كابانا وكوناكري في نفس اليوم بفيلم تدور أحداثه في مدينة بوسعادة الجزائرية. لذا العالمية التجارية تنحصر في إخراج أفلام بأمريكان لقوة موزعيها في السيطرة التامة على كل الأسواق...

هل يمكن تصنيف بعض الفرديات بالعالمية أم إن هناك غياب مدرسة وجيل بكامله؟ إن نولان الكل يعرفه لكن بعد التجربة الأمريكية، تغييب أجيال من الفضاء السينمائي وعزلها لأسباب سياسية أو إيديولوجية يعتبر جريمة في حق السينما وفي حق الإبداع. فالتصفية تبدأ مباشرة عبر جسر المهرجانات العربية التي أينعت هنا وهناك وخاصة تلك التي تنعقد خارج البلاد العربية، والتي يوجد بها غالباً عنصراً أو أكثر غير عربي له رأي يُسمع ومؤثر في القائمة النهائية. لماذا هذا الحب المفاجئ للسينما العربية من طرف الغرب؟ هل هذه طريقة يتم من خلالها منع سينما جديدة لا تهتم بالختان والحجاب والفلفل والمعمل والجدة والكسكسي؟ أم أن الأمر ممنهج وخاضع لسياسة آفاقها مدرجة في دفاتر مدروسة هدفها خلق قالب لا يمكن الخروج منه. فتتويج أفلام ضعيفة سينمائياً يسمح بخلق نموذج يقتدى به يسهل من خلاله إيهام الأجيال القادمة بأسلوب خالٍ من كل نحو وبلاغة سينمائية. لكن ما يسهل عمليات الفرز هو إهمال النقاد العرب للموضوع أو عدم الانتباه إليه أو حتى الظن بأن كل تفسير لتعفّن الساحة السينمائية العربية يدخل في إطار هلوسة مؤامراتية لا أساس لها. لذا تحول الناقد إلى نجم يتباهى مع كبار ممثلي ومخرجي الغرب، وصار وجوده بلجان التحكيم في المهرجانات نفسها أمراً ضرورياً دون أن يخربش هذا الأخير سطوراً يبرر بها وجوده. كيف يتحول من لا يصنع السينما إلى بطل سينمائي ينظر ويفقه ويمطر ويشمس على من يشاء على حساب السيناريست والمخرج والممثل صناع المادة الفيلمية من مصور ومركب ومهندس صوت؟

هذا الورم المنتفخ في الجسد السينمائي العربي يدحض كل مشروع فيلمي جيد. فهل هناك وطن عربي أم أوطان شبه عربية تتنازع داخلياً حول هويتها اللغوية والجينية؟ يقول الصحفي عياش دراجي إن الجغرافيا حالياً بأوطاننا تتغلب على التاريخ، بل وصارت تكتب تاريخاً جديداً لا نملك حق مراجعته. فالهوية لم تعد في لون الراية أو مصدر بطاقة التعريف، بل في أقدمية الجذور العرقية. الغرب يموِّل ويساند التطرف الذي ينادي إلى تقسيم الأوطان إلى دويلات فلكلورية يمكن صهرها باسم الفرنكوفونية تارة أو باسم سينما حقوق الإنسان تارة أخرى.

إن توظيف الصورة والصوت لخدمة حرية كاذبة يجعل من الوطن العربي مسرحاً لصراع تخرج منه سياسة "فرق تسد" ناجحة دوماً. لأن الأفلام المبرمجة ببرلين والبندقية وكان كلها دون استثناء ممولة ومعلبة غرباً، ولا وجود للعرب فيها إلا بخانة الإخراج وبعض الممثلين. هذا الدعم المزيف الذي يبرز أشباحاً سينمائية يدفع بالسينما الحرة غير المدعومة من وزارات الثقافة لأن تحتضر في أيامها الأخيرة. فالفيلم العربي المقنع المروج له في صحف الغرب لا يحمل لوناً أو شكلاً سردياً متميزاً بعربية لغته السينمائية. لأن الطاقم الفني لكل هذه الأفلام غربي ومنه كل ما يراه ويسمعه المشاهد العربي من صنع تقنيين غير عرب. لذا الأسلوب هو تحكم في القواعد واستيعابها لدرجة تحويلها إلى حركات فطرية تنسجم مع شخصية المخرج أو الممثل لتصير هوية مرئية. هذا ما يميز السينما الأمريكية عن غيرها، لأنها حتى في أفلام الدرجة الثانية والثالثة لديها بصمة يمكن التعرف عليها دون معرفة عنوان الفيلم أو اسم مخرجه. الأسلوب هو لغة باطنية أبجديتها سرية



تقتبس مفرداتها من هوية المخرج. الأسلوب قالب وقلب المبدع. لذلك الإبداع لا يدرس ولا يوجد بالعالم مدرسة نتعلم فيها الإبداع.

لكن هذا لا يكفي لاقتحام شاشات العالم. فالمبدع موسيقياً لا يفقه في فن الطرز على الحرير، والمبدع في الزخرفة ليس ضرورياً أن يكون خطاطاً ماهراً. إن تحول أدوات الفن ولغته في متناول الجميع لا يجعل كل من يقرأ الموسيقى نابغة مثل موزارت. الهوية السينمائية العربية تحتاج إلى رؤيا وشاعرية تأخذ ميزان لقطاتها من اللغة والفكر والتراث العربي، ومن دونهم فلا تكون سوى نسخ متراكمة لسينما الغرب.

هل السينما بالأوطان العربية فن وحرفة تقليدية أم صناعة قائمة؟ عدا مصر والمغرب اللتين ما زالتا تمارسان اقتصاد شباك التذاكر وتقاس فيها شهرة الممثل والمخرج حسب عدد المقاعد التي يجنيها وليس حسب شعبية تلفزيونية مصطنعة، فلا وجود لصناعة قائمة بنقابة صنّاعها وجمعيات مخرجيها في باقي القطر العربي.

فهل يمكن للفيلم المنفرد أن يشق طريقاً يخطو وراءه جيل جديد لم تتعفن بعد أحداقه؟ لماذا نتلفز الأفلام ونصور المذياع ونعتقد أن كل ما يعرض على الشاشة سينما؟ ظهور العدسات في متناول الجميع حوّل كل مواطن إلى مراسل تلفزيوني. هذا النوع الدخيل يغزو شاشات القنوات الإخبارية كنوع من مصداقية جديدة لكونها من تنفيذ المواطن وليست من مصدر صحفي قابل للتحايل. الخدعة تكمن في نسخ هذا النوع من التقاط الصور وصياغته بكاميرات حديثة وحشو عدد من المشاهد الخالية من أي هندسة تأطيرية وعرضها كسينما ثورية مناضلة.

هل "الربيع العربي" فتح المجال لمرتزقة صوروا الشارع بالهواتف ولما اشتدت سواعدهم استبدلوا عدسات التليفون بكاميرات جيدة وأوهموا الناس بأنهم هم الحدث والمتحدث الرسمي باسم الشعوب؟ لماذا يغيب السيناريو وكتابه عن الساحة السينمائية ويركز على مواضيع سياسية تستلهم مادتها من شبكات التواصل الاجتماعي؟ السينما بأمريكا تعتمد أساساً على السيناريو والمخرج هو آخر من يدرج بقائمة طاقم الفيلم. لماذا نهمّش الكتّاب ونلجأ لمحرري الإنشاء في كتابة أفلامنا؟ كيف يمكن تحديد موقع سينما لا وجود

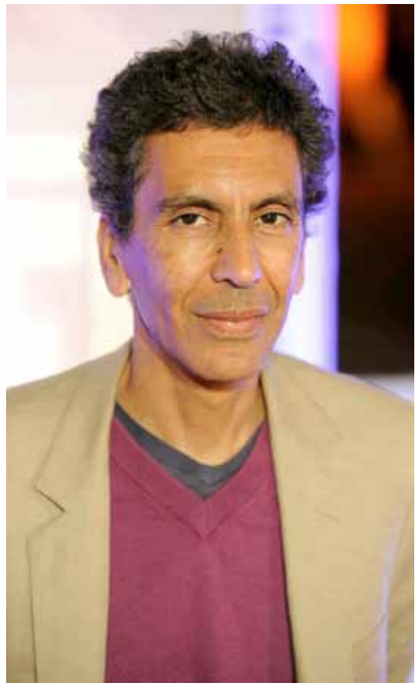
لها عالمياً إلا في قائمة الأفلام الأجنبية المرشحة للأوسكار؟

لماذا يعتقد السينمائي العربي أن فيلمه قد توج وهو فقط مرشح في قائمة عادية مثل العدّاءة الأفغانية في سباق المئة متر بالألعاب الأولمبية أو ممثل السينغال في البطولة العالمية للتزحلق على الثلج؟ هل يمكن لأي بائع سردين أن يصور حوته ويرسله إلى مهرجان كان الدولي عبر موقعه الرسمي، ثم التباهي بأنه مرشح للدخول في مسابقة المهرجان العالمي؟ بالجزائر حسب المدير الفني لمهرجان وهران محمد علال رشح محمد لخضر حامينا رئيس اللجنة الرسمية

الجزائرية لاختيار الفيلم الذي يمثل البلاد في مسابقة الأوسكار. فيلم " الطريق إلى اسطمبول" للمخرج بوشارب، علماً أن هذا الأخير هو أيضاً عضو باللجنة وأن فيلمه تلفزيوني عرض وأنتج من طرف Arte وأن الفيلم رسمياً في الموقع الأمريكي IMDB لا يحمل الجنسية الجزائرية وأن الموضوع ليس جزائرياً، وعلما بأن بوشارب سيمثل الجزائر للمرة السادسة 6. كيف يمكن للسينما أن تجد طريقها إلى الجمهور المحلي والعالمي إذا كان الحكم والخصم وصاحب البيت والعريس وصاحب العرس هم نفس الشخص؟ إن هذا التشخيص للوباء المتفشي في البلاد العربية لا يمكن استئصاله. فالسرطان توغل وتحول إلى غول يأكل الأجيال قبل أن تتفتح ابتساماتها، وقبل أن تصل أحداقها إلى شاشاتها الأصيلة.

هناك ثورة أهم من ثورات الفصول المفتعلة هي الثورة الشخصية التي يقوم بها كل فرد حسب قدراته وطموحاته. الثورة هي أن تمنع توغل الوحل إلى دماغك كي تتأكد أن تفكيرك سليم من أي خبث. لكن كيف يمكن الخروج من الوحل إذا كان المنظف هو الساكب للوحل باستمرار؟ ما جدوى وصول الفيلم العربي إلى أمريكا وعواصم أروبا

فالفيلم العربي المقنع المروج له في صحف الغرب لا يحمل لوناً أو شكلاً سردياً متميزاً بعربية لغته السينمائية. لأن الطاقم الفني لكل هذه الأفلام غربي ومنه كل ما يراه ويسمعه المشاهد العربي من صنع تقنيين غير عرب. لذا الأسلوب هو تحكم في القواعد واستيعابها لدرجة تحويلها إلى حركات فطرية تنسجم مع شخصية المخرج

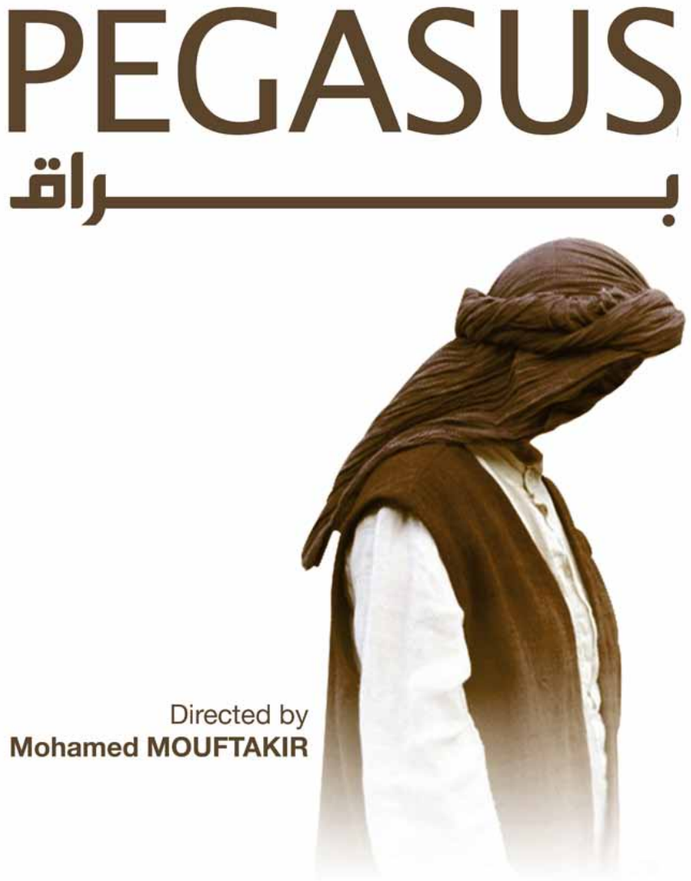


ما دام لا يراه المشاهد بالجزائر ومسقط وبن غازي؟ كيف يمكن تحول قاعات سينما إلى حمامات جماعية بالجزائر وقاعات لحفلات الزفاف وأحياناً إلى مساجد؟ هل الشاشة تخيف الحكام إلى هذا الحد أم إنه إهمال لا علاقة له بأي مخطط؟ لماذا تحولت صناعة البيتزا والزلابية أهم من صناعة السينما؟ لماذا يتحول التلميذ إلى مستهلك للمانغا و أفلام الرعب حتى صار لا يفرق بين أشلاء الجثث في العراق وفلسطين ودماء الفيلم المخيف. فقبل الاصطفاف مع تلامذة القسم الأول نحتاج إلى مراجعة كراريس الابتدائي أولاً. ما دامت السينما بين أيدي عصابات البقر وبائعي الدجاج فلا يمكن توقع أفلام الخيال العلمي، لأننا لا نملك لا العلم ولا الخيال. لأننا نكتفي بتسجيل مجموعة من الأشرطة يتبختر فيها عدد من الكومبارس في ديكورات عشوائية تذكر بأوبيرات حفل نهاية السنة حينما كنا أطفالاً. لأن كلمه "تصوير" مقدسة ولا يمكن أن تطابق مواصفتها على أفلام المناسبات وعواصم الثقافات العربية الموزعة على الأصدقاء والزبائن و"مدام دليلة". فأين نحن من العالمية إذا كنا لا نعلم أين تنتهي السينما المصورة بكاميرات المراقبة وأين تبدأ اللقطة السينمائية الحقة.

مسارات
السينما العربية وسؤال العالمية

محمد ولد إدوم

شتاء 2010 شاهدت فيلم «براق» لمخرجه محمد مفتكر في إحدى أعرق صالات السينما بطنجة عروس المتوسط، كنت رفقة صديقة، مخرجة من إيرلندا؛ كنت مبهوراً بالفيلم، وعندما خرجنا من القاعة كان أول تعليق لصديقتي بعد تجاوز الدهشة الأولى هو: «هذا ليس فيلماً عربياً، إنه فيلم عالمي!»



بعد ذلك بخمس سنوات كنت أدير نقاشاً صغيراً على هامش مهرجان القاهرة الدولي حول فيلم تمبكتو، ومما قلت في التقديم حينها أننا نفخر بالمخرج العربي الإفريقي عبد الرحمن سيساكو؛ وقد فاجأني تدخل حاد من أحد الحضور بعدي حين قال: «أعتقد أنك تحجم سيساكو حينما تصفه بالمخرج العربي.. إنه مخرج عالمي».. و بين المشهدين وأثناءهما كنت أطرح دائماً على نفسي أسئلة التصنيف؛ هل العالمية في الفن السابع هي وصف للعمل الفني أم مرتبة لصاحب العمل؟ متى نصنف فيلماً على أنه عالمي؟ هل للأمر علاقة بجنسية الفيلم وبالتالي بهويته؟ أم بالموضوع والطرح ووجهة نظر المخرج؟ أم أن الأمر أبسط من كل ذلك؛ إذ يتمحور حول الصناعة نفسها؛ بمعنى حول التقنية والبصمة الاحترافية؟ رافقني هذا المونولوج وقتاً طويلاً قبل أن أعيد صهر كل أسئلتي في بوتقة واحدة: أين السينما العربية من سينما العالم؟

أعتقد أن الحديث عن عالمية السينما العربية يقود عبر مسارات متعددة تتقاطع وتتوازى أحياناً وتتحد أحايين أخرى؛ تفكيك هذه المسارات وتتبع اتجاهاتها يقود إلى فهم واستيعاب أين تتموضع السينما العربية في جغرافيا كل هذا الجمال العالمي الساحر...

ربما يكون أهم هذه المسارات بالنسبة لي هو الحضور اللافت للأفلام العربية في المهرجانات ذات الصيت العالمي، مثل الأوسكار وكان ومهرجانات برلين وفنيسيا وسيزار... الخ. هذا الحضور الذي طالما توج بحصد الجوائز والتنويهات واستحسان لجان التحكيم؛ وأثار اهتمام النقاد السينمائيين والصحافة الغربية. عدد من الأفلام العربية استطاع في السنوات الأخيرة الوصول إلى القائمة القصيرة لترشيحات جوائز الأوسكار، آخرها فيلم «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبو نوار 2016: بعد «تمبكتو» لعبد الرحمن سيساكو 2015، «الجنة الآن» و «عمر» للمخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد، وبعض الأفلام القليلة الأخرى.

> في السنوات الأخيرة بدأت الأفلام العربية تجد طريقها بسهولة إلى رفوف الموزعين العالمين، ومنهم إلى الشاشات الكبيرة في كبريات المدن حول العالم، خصوصا تلك الأفلام ذات الإنتاج المشترك العربي الغربي؛ وهذا يجعلنا نرى فيها ملمحا عالميا يبشر بمستقبل الصناعة السينمائية العربية

المسار الثاني هو حضور الأسماء السينمائية العربية (مخرجون أساساً وممثلون، ولكن أيضاً مديرو تصوير وموسيقيون... الخ) في الذاكرة السينمائية العالمية من خلال بصماتهم وعملهم الذي يشار إليه بالبنان، حيث سجل بعض السينمائيين العرب أسماءهم مضيئة في سجل السينما العالمية سواء أمام الكاميرا أو خلفها... فكلنا نذكر النجم عمر الشريف الذي يعتبر من أوائل الممثلين العرب

الذين اقتحموا بقوة شاشات هوليود، بل ربما هو أول ممثل بالمعنى الحرفي، بعد تجربة خليل الرواف في الفيلم الشهير «كنت مراسلاً حربياً» أمام النجم جون واين... والآن تعج الأفلام الأمريكية بوجوه عربية باتت معروفة من أمثال عمر واكد، خالد النبوي، غسان مسعود وطوني شلهوب... كما تعج السينما الفرنسية بممثلين من المغرب العربي على وجه الخصوص نذكر منهم جمال دبوز، سامي نصري، صوفيا منوشا، ليلى بختي.... إلخ.

ولأن السينما شئنا ذلك أن أبيناه هي إلى حد كبير سوق، بمعنى عرض وطلب وتبضيع، فإن مسار حضور الأفلام العربية في دور العرض السينمائي في الولايات المتحدة الأمريكية وكبريات المدن الأوروبية والآسيوية وحصدها لإيرادات من شباك التذاكر لا بأس بها نقطة تستحق الوقوف عندها قليلاً والتفكير في تبعاتها. وفي هذا الصدد وخصوصاً في السنوات الأخيرة بدأت الأفلام العربية تجد طريقها بسهولة إلى رفوف الموزعين العالميين، ومنهم إلى الشاشات الكبيرة في كبريات المدن حول العالم، خصوصاً تلك الأفلام ذات الإنتاج المشترك العربي الغربي، وهذا يجعلنا نرى فيها ملمحا عالمياً يبشر بمستقبل الصناعة السينمائية العربية.

المسار الرابع والأخير يخضع لمؤثرين هامين:

أولهما المهرجانات العربية التي تأخذ طابعاً عالمياً مثل مهرجان دبي السينمائي، ومهرجان مراكش الدولي ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ومهرجان قرطاج... إلخ. هذه المهرجانات تستقطب سنوياً أفضل الأفلام العالمية، وتستضيف نجوم الفن السابع على بساطها الأحمر، وتشكل بالتالي رافداً مهماً تكمن قيمته في الزخم الإعلامي الذي يصاحبه، والحركة النقدية التي توازيه ولأن معطى المكان هنا، إلا أنه يحسب إيجاباً لصالح صورتها وسمعتها، حتى وإن غابت بشكل كلي عن بعض الفعاليات. أما ثانيهما فهو المهرجانات والتظاهرات والفعاليات المتخصصة في السينما العربية في العالم وأوربا على وجه التحديد، هذه المهرجانات باعتقادي

تلعب دوراً محورياً في تقديم بعض التجارب السينمائية العربية لجمهور مختلف، خصوصاً تلك الأفلام التي لا تستطيع المشاركة في المهرجانات الكبيرة لظروف إنتاجية، أو لأن وراءها أسماء غير معروفة بعد، ومع ذلك فلها قيمتها الفنية، وغالباً تستقطب هذه المهرجانات جمهوراً غربياً نوعياً باحثاً عن شيء مختلف.

ليست هذه المسارات الأربع هي كل المسارات التي تؤدي إلى استكناه حقيقة الحضور السينمائي العربي في ميزان العالمية، ولكنها في نظري مجرد محددات تؤطر بروازا رباعي الأضلع صورة السينما العربية في معرض صور التجارب السينمائية العالمية. ولكنني أعتقد أن هذه المسارات تبقى مرتبكة جميعها ما لم نتجاوز عقدة الإنتاج في عالمنا العربي، فإذا ما استثنينا مصر التي تعد فيها السينما صناعة (رغم تراجع هذه الصناعة في السنوات الأخيرة) واستثنينا دولاً قليلة انتهجت سياسة دعم الإنتاج السينمائي بسخاء من المال العام مثل المغرب، فإن المنتِج في السينما العربية هو أكبر

> إن المخرجين العرب الذين يحققون التتويج والتنويه والجوائز في كبريات المهرجان و يحظون بالاحتفاء بأفلامهم على صفحات المجلات والدوريات السينمائية المشهورة عالميا هم إما مخرجون درسوا وتخرجوا من معاهد وجامعات أمريكية وأوروبية، أو مخرجون لهم علاقات جيدة مع منتجين غربيين

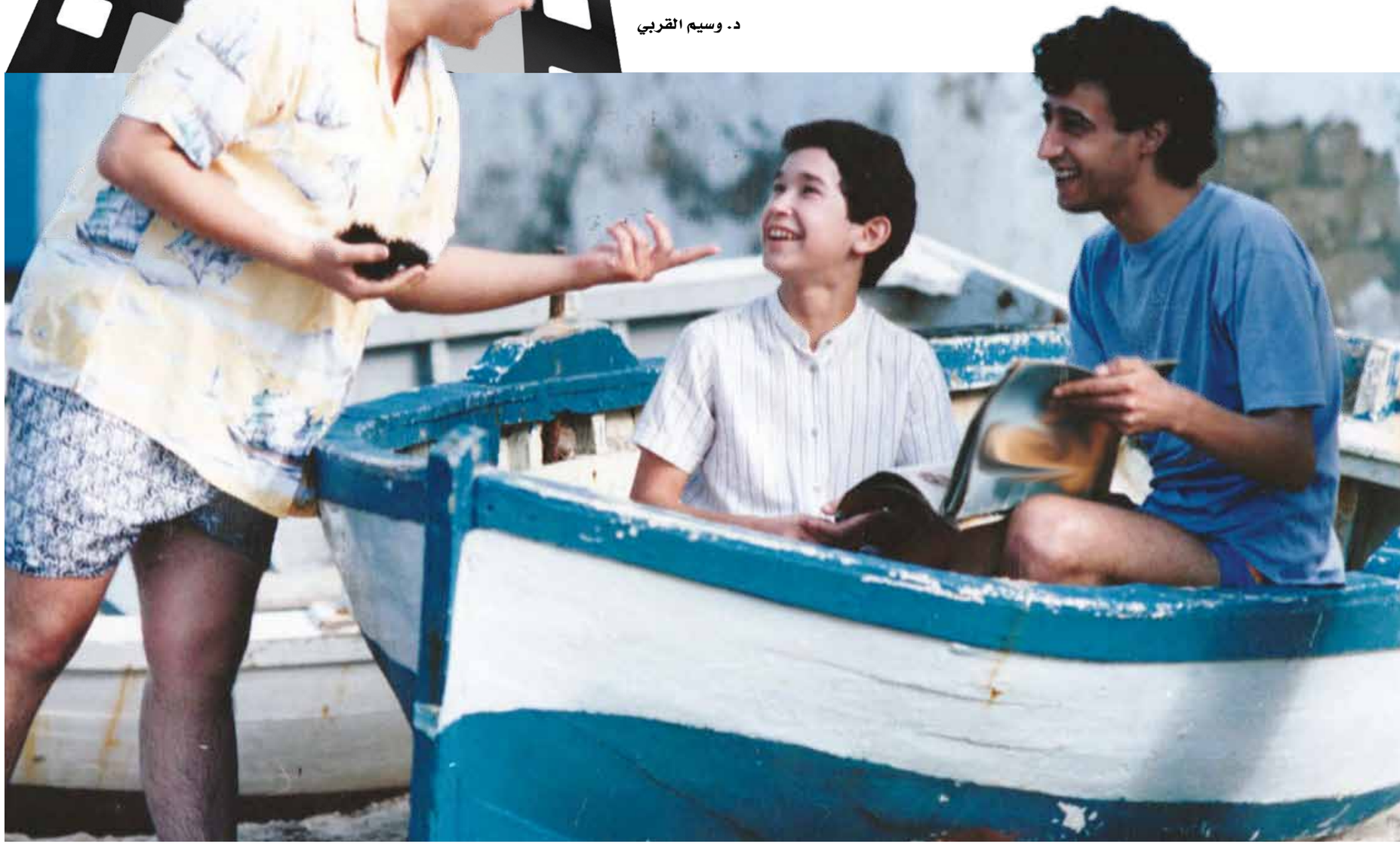
الغائبين، إلى حد أن أغلب الأفلام التي حققت إنجازات عالمية تعود لمنتجين غربيين، أو هي إنتاج مشترك تكون المشاركة العربية فيه ضئيلة ومتواضعة. بل إن هناك اعتقاداً تقليدياً لدى نقّاد السينما يقول إن المخرجين العرب الذين يحققون التتويج والتنويه والجوائز في كبريات المهرجان ويحظون بالاحتفاء بأفلامهم على صفحات المجلات والدوريات السينمائية المشهورة عالمياً هم إما مخرجون درسوا وتخرجوا من معاهد وجامعات أمريكية وأوروبية، أو مخرجون لهم علاقات جيدة مع منتجين غربيين، إذن أن لِيَد الإنتاج وماكيناته العملاقة دور في هذا الاحتفاء الملحوظ ببعض الأفلام العربية، ولذلك دلالاته في طبيعة الفيلم من حيث الموضوعاتية والمعالجة، ولكنني أعتقد شخصياً أن هذا الرأي وإن كانت له مسوغاته ومبررات القائلين به إلا أنه ليس بالضرورة حقيقة مطلقة، ومع ذلك يجدر بنا الوقوف عنده وإعطاؤه حيزاً من النقاش والتداول فيما بيننا.

عموماً لغة الصورة هي لغة كونية موحدة، يتحدثها كل صنّاع السينما في العالم، وإن بدت كل منطقة جغرافية في الكرة الأرضية مختلفة في لَكْنتها ومخارج حروفها وطريقة النطق عن المناطق الأخرى، فإن منطقتنا العربية ليست نشازاً عن هذا الطرح، حيث إن لها خصوصياتها التي يتعلق بعضها بطبيعة المجتمعات العربية، ويتعلق بعضها الآخر بالمواضيع والفنيات وأيضاً بالثقافة السينمائية التي تتفاوت من بلد إلى آخر، ما بين القِدَم والرسوخ في بعض البلدان إلى الرفض والممانعة في بعضها الآخر، فيما تقف أغلب البلدان العربية الأخرى بين هذا وذاك قواما.

وختاماً أعتقد أن سؤال العالمية عليه أن يكون مسبوقاً بسؤال آخر أكثر إلحاحاً، وهو سؤال التبادل البيني العربي العربي، فهل يشاهد العرب الأفلام العربية التي تنتج في البلدان العربية الأخرى؟ بمعنى آخر هل السينما العربية هي فعلًاسينما عربية أم أنها مجرد تجارب محلية وإقليمية ضيقة؟ سؤال أعتقد أن الإجابة عليه هي أحد مفاتيح سؤال العالمية.

رؤيا السينمات العربية:
حدود التجربة وسياقات الوعي بالهزيمة؟

د. وسيم القربي



الحديث عن السينما العربية هو حديث عن علاقتنا بالصورة عبر مقاربة تستدعي غياهب الماضي وآفـاق الحاضر، ولئن يعتبر الفن السينمائي تقنية أنتجها الآخر، فإنّ ذلك لم يمنع من محاولات الاستئناس العربية بهذا الفنّ، مما ولّد تجارب متواترة ومختلفة وجعل سينمانا تطرح مجموعة من القضايا الإبداعية التي مزجت الواقع بالمتخيّل، وساهمت في التعبير عن إشكاليات الواقع المأزوم. غير أنّ هذا الاستنبات السينمائي يطرح في قالبه مجموعة من الرهانات والتساؤلات، أسئلة من كمّ تُطرح ومن ذلك: هل استطاعت السينما العربية أن تتموقع على خارطة الفنون كاحتياج ثقافي حقيقي أم أنها كانت مجرّد محاولات تجريبية؟ هل عبّرت السينما العربية فعلاً عن صورتنا، وعن أفراحنا وأحزاننا ومآسينا؟ أم أنّها ترسّخت كأداة لتكريس السائد وخدمة الإيديولوجيا المحليّة؟ هل عبّرت سينمانا عن صورة الذات وقضاياها أم أنّها اقتصرت على التسويق التجاري والتأثر بسينما الآخر؟ أيّ موقع لخطابها الثقافي والإبداعي اليوم في سياق السينمات العالمية الأخرى؟

السياق التاريخي للممارسة التجريبية:

إنّ التأمّل في استنبات السينما في البلدان العربية يحيلنا إلى ثنائية الإبداع والاتّباع، فالنشأة في أغلبية تلك البلدان جاءت في سياق استعماري حيث تكرّس الفنّ السينمائي من خلال صدفة اكتشاف الحداثة ونقل الآخر لهذا الفنّ على أراضينا. ولم تكن تلك الفترة الاستعمارية النقطة الوحيدة التي تثير فينا هذا القلق الثقافي بل إنّ التعامل مع فنّ الآخر على المستوى العربي جاء بصيغة نقل وتأثر، حيث لم تستطع الصورة العربية أن تسحر الآخر إلا بتلك الصيغة الاستشراقية والفانتازيا العجائبية التي جعلت صورنا مجرّد إبهار فولكلوري بما رسّخ لدينا أنّ الممارسة السينمائية تحاول إرضاء الآخر في محاولة لبلوغ مكانة عالمية. والمثير أنّ ثنائية الإبداع والاتّباع تواصلت في ظلّ التكلّس الفكري المرابط بنا، حيث يذهب سالم يافوت إلى اعتبار أنه "بالرغم من أنّنا نعيش حالياً ثورة منهجية أصابت الفكر المعاصر، ثورة تدخل في إطار تحوّل معرفي أساسي بدأت بوادره في الظهور منذ نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحالي (...) غير أنّ هذه الثورات ما زالت قلاعاً منيعة، بل إنّ الفكر العربي نفسه ما زال قلعة منيعة لم يستطع هذا التحوّل اقتحامها لتستوعبه".

ولعلّ ما يحيل أساساً إلى قلقنا الثقافي اليوم من منطلق الفنّ السينمائي، هو أنّ انطلاقة التجربة السينمائية في مصر والمغرب وتونس والجزائر وسوريا ولبنان، على سبيل المثال، كانت موازية للسينماءات العالمية الأخرى، غير أنّها كانت تسيطر عليها الأيادي الأجنبية (المستعمر الفرنسي والبريطاني) عبر استغلال ثراء وتنوّع المشاعد الطبيعية ونوعية الضوء في الشرق، بما جعل السينما خدمة لاحتياجات الآخر بالأساس، فتأسيس السينما في البلدان العربية جاء في ظلّ ما يسمّيها مهدي عامل بـ "علاقة التبعية الكولونيالية، وفعل التغلغل الاستعماري في البنيات العامة للمجتمع وضمنها البنية الثقافية للمجتمع العربي".

على صعيد البدايات استطاعت مصر أن تكون رائداً حقيقياً للإنتاج السينمائي الفعلي من خلال إخراج مجموعة من الأفلام القصيرة على يد شرف البدوي ومحمد بيومي قبل أن يتمّ إنتاج فيلم طويل صامت لوداد عرفي سنة 1927 بعنوان "ليلى"، ثم إخراج أول فيلم طويل مصري للمخرج محمد كريم بعنوان "زينب" سنة 1930، حيث تواصل الإنتاج الفيلمي المصري إلى حدود الحرب العالمية الثانية بمعدّل يتراوح بين 10 و20 فيلم سنوياً، حيث دخلت إثر ذلك السينما المصرية في مرحلة جديدة من الصناعة المصرية ليناهز عدد الأفلام 50 فيلماً سنوياً، وتصبح بالتالي صناعة مربحة. أما المغرب فقد شهدت استنباتاً مبكّراً للسينما من خلال أعمال الأخوين لوميير وفيليكس ميزيغيش، وتمّ تصوير أولى الأفلام الروائية بالمغرب سنة 1919، واستطاعت أن تنتج حوالي خمسين فيلماً في الفترة الاستعمارية خاصة على إثر النجاح التجاري لفيلم "أطلنتيد" حيث موّلت المقاولات التجارية السينما هناك. أما في تونس فقد شهدت السينما بدورها دخولاً مبكراً عن طريق فريق الأخوين لوميير، وتمّ تصوير بعض الأفلام القصيرة والوثائقية من قبل ألبرت سمامة شيكلي سنة 1922 و 1924، كما تمّ عرض مجموعة من الأفلام الأمريكية والأوروبية والمصرية، وقد شهد عرض الفيلم المصري "الوردة البيضاء" نجاحاً جماهيرياً باهراً، في ما لم تشهد سوريا ولبنان إنتاجات غزيرة حيث انطلقت السينما في سوريا بفيلم "المتهم البريء" سنة 1928...

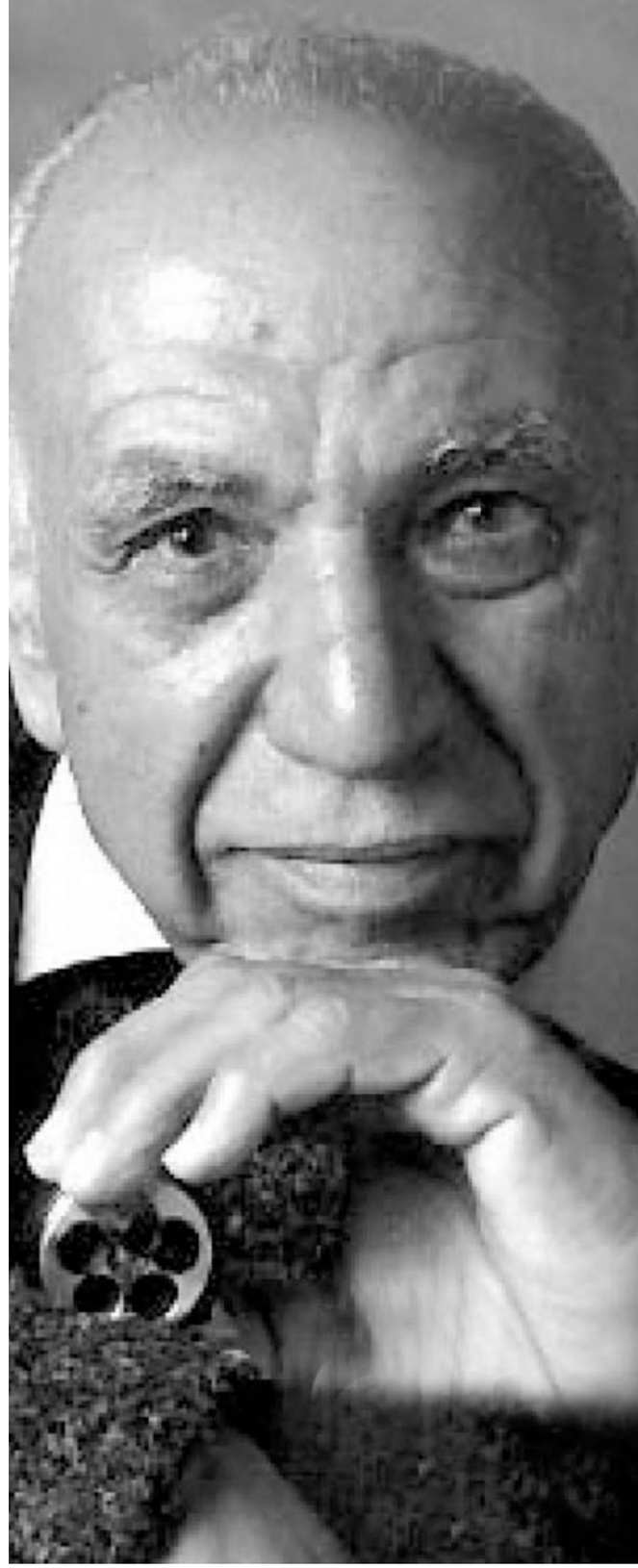
يحيلنا السياق التاريخي إلى أنّ نشأة السينما في المجال العربي جاءت من منطلق الاحتياج الذي استدعته العلاقات الكولونيالية، وهو ما سيبرز في ما بعد الضرورة التي عملت عليها العديد من البلدان العربية من أجل

تعريب ممارسة هذا الفنّ، ومحاولة تأسيس خصوصية إبداعية وفكرية.

محاولات تأسيس السينمات الوطنية وتشكيل الهوية الثقافية الخاصة:

من خلال التمعّن في السياقات التاريخية نتبين أنّ السينما قبيل الاستقلال لم تستطع أن تفرض وجودها على المستوى العالمي حين كانت السينمات العالمية الأخرى بصدد تأسيس مدارس سينما أثّرت في الخطاب الثقافي والإيديولوجي والفني، على غرار السينما البريطانية والألمانية والأمريكية والفرنسية والإيطالية، وصنعت حركيّة أسّست للسينما نواميسها الخاصة وقواعدها النظرية والإبداعية.

مثّل الاستقلال التدريجي للبلدان العربية نقلة على جميع الأصعدة، ففي المجال السينمائي انطلق تأسيس البنيات والهياكل الإبداعية فتمّ إنشاء المعهد العالي للسينما بمصر سنة 1959، وتمّ استغلال البنيات الاستعمارية وتطعيم البنى السينمائية، وأصدرت تونس مجموعة من القوانين التي تنظّم القطاع السينمائي سنة 1962 قبل أن يبرز الراحل الطاهر شريعة كأب للسينما العربية والإفريقية من خلال تأسيسه لأول مهرجان عربي وإفريقي: أيام قرطاج السينمائية سنة 1966، بالإضافة إلى مساهمته في تأسيس بعض المهرجانات الإفريقية على غرار مهرجان واقادوقو ببوركينا فاسو ولاحقاً لمهرجان خريبكة للسينما الإفريقية. كما أنشأت الجزائر المركز الوطني للسينما سنة 1964 ثم الديوان الوطني للصناعة



والتجارة السينمائية سنة 1967.
أما في سوريا ولبنان والعراق فقد شهدت السينما نسقاً متواتراً من خلال مجموعة من الإنتاجات التي عبّرت عن اليومي وعكست تجريباً بأياد محلية بعد بداية تلاشي التأثير الأجنبي، أما في دول الخليج وليبيا وموريتانيا والسودان فقد غاب فيها مفهوم السينما لاعتبارات تاريخية تتعلق ببداية تأسيس تلك الدول، وبعوامل إيديولوجية بالأساس.
من خلال قراءة سريعة للتجربة العربية بعد الاستقلال يمكن استخلاص ما يلي:
- جيل الرواد: من خلاله تأسست السينما الوطنية، عبر تكوين جيل عصامي وآخر استطاع دراسة السينما في فرنسا وإيطاليا وأوروبا الشرقية، مما أسهم في إنتاج أفلام جادّة خاصة في المغرب والجزائر وتونس حيث تمايزت السينما بمعالجة القضايا اليومية ونقل صور من الحياة والنضال الاجتماعي والملاحم الوطنية، مما ساهم في نقل صور مهمّة عبر كتابة سينمائية فاعلة، واستطاعت بعض الأفلام أن تتحصل على جوائز مهمة وتفرض نفسها على غرار فيلم «ريح الأوراس» وفيلم «وقائع الجمر» الذي تحصل على السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي سنة 1975 ومثّل أحد أبرز نجاحات السينما العربية. أما مصر فقد شهدت خطّاً سينمائياً آخر باعتبار أنّها استفادت من الأستوديوهات الموروثة بالإضافة إلى توفّرها على

> استطاعت مصر أن تكون رائدا حقيقيا للإنتاج السينمائي الفعلي من خلال إخراج مجموعة من الأفلام القصيرة على يد شرف البدوي ومحمد بيومي قبل أن يتمّ إنتاج فيلم طويل صامت لوداد عرفي سنة 1927 بعنوان «ليلى»

354 قاعة عرض سينمائي، وإنتاجها لما لا يقلّ عن 60 فيلماً سنوياً، وتمكّنت من ولادة جيل رائد على المستوى الفكري مثل توفيق صالح وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وشادي عبد السلام وعلي بدرخان... وقد ساهم هذا الجيل في تأسيس سينما مغايرة، في ما تميّزت مصر بصناعة سينما تجارية اكتسحت بها القاعات السينمائية والتلفزيونات العربية، مما أنتج تأثيراً واضحاً على المستوى العربي. في ما تموقعت السينما المغربية بفضل إنتاجات حميد البناني وعبد الرحمان التازي وأحمد المعنوني ومومن السميحي والجيلالي الفرحاتي... أما في تونس فقد برز جيل من الرواد أمثال رضا الباهي وعبد اللطيف بن عمار ليساهموا في تمشّي خاص بالسينما التونسية التي اختصّت في كل ما هو تحرّري وفكري...
- جيل الحساسية الجديدة: وهو جيل برز بداية من الثمانينيات حيث ترسّخت أكثر الممارسة السينمائية لتكون تلك الفترة بمثابة عصر ذهبي للسينما العربية حيث توضّحت الرؤية فاهتمّت السينما الجزائرية بالأفلام الثورية وجعلت سياستها الثقافية تتجه سينمائياً نحو أفلام المقاومة والاحتفاء بالملاحم الوطنية ولم تستطع سيناها الخروج من ذلك الخطّ. أما السينما المصرية فقد ركّزت على التسويق التجاري والصناعة السريعة وبقيت بعض المحاولات السينمائية ترسم خطّاً آخر على غرار يسري نصر الله وخالد يوسف... في ما برزت أفلام أخرى وبلغت صيتاً عالمياً مثل فيلم «حلفاوين» (عصفور السطح) لفريد بوغدير الذي جعل من سينماه مجالاً نحو التحرر من المكبوت ثم يتبعه المغربي نبيل عيوش ليتخصّص في مناقشة الصور الجريئة والموضوعات الحساسة في المغرب.
لا يمكن في الحقيقة أن نأتي على كل التجارب، غير أنّ ما تجدر الإشارة به أنّ التطوّر الزمني جعل من السينما تتطوّر بذاتها على مستوى التقنية وإبداعية الصورة، غير أنّها ولئن اختلفت في خطّها الفكري، فإنها اشتركت في كونها لم تتجاوز المجال الإقليمي بل لم تكن مؤثرة في السينما العالمية على غـرار السينمات الروسية والكورية الجنوبية والفرنسية والانجليزية، بل إنّها لم تستطع مقارعتهم لا على المستوى التمكّن التقني ولا على مستوى الموضوعات التي انحصرت في مواضيع الهيمنة الذكورية والـتراث الفلكلوري وقضايا المرأة ومواضيع الحب والزواج والمشاكل الاجتماعية... بل إنها غالباً ما استعانت بأياد أجنبية للتصوير، بالإضافة إلى هيمنة الإنتاجات المشتركة التي غالباً ما تفرض رؤاها وإيديولوجياتها الخفية، حيث نذكر على سبيل المثال أنّ قرابة 60 بالمائة من الإنتاجات التونسية هي إنتاجات مشتركة مع فرنسا.
تحيلنا النظرة الشاملة إلى أنّ الأرقام تشير إلى تراجع كبير للسينما المصرية في السنوات الأخيرة على سبيل الذكر في ظلّ تسارع االتطور التكنولوجي وظهور الأنترنيت والأفلام المقرصنة وانتشار التلفزيونات واندثار قاعات السينما، وهي ظاهرة عامة على المستوى العربي بسطت تأثيرها لتزيد من الواقع المأزوم.
سياقات الوعي بالهزيمة:

لا يمكن أن نعتبر الهزيمة ضعفاً، لكنّ النظرة التشاؤمية لا تخفي بعض النجاحات التي لم تكن كافية لتبرير ضعف السينمات العربية. ولعلّ الأصلح أن نعي هزائمنا وأن نحاول تغيير الاستراتيجيات الثقافية عامة والسينمائية خاصة، لكن ذلك لا يرتبط بـالإرادة فحسب، بل إنها منظومة تحكمها عوامل متعدّدة من أبرزها عدم الوعي بأهمية السينما كصورة وطنية ونحن نعيش حرب الصور بعد أن كان الغرب ينقل صور الحرب. ويمكن أن نلخّص عوامل سياقات الهزيمة كما يلي:

· البعد التاريخي:

تاريخياً تعتبر السينما فنّ الآخر بامتياز، ولئن شهدت سينمانا محاولات لتطويعها فإنّ ذلك غير ممكن بدون التمكنّ التكنولوجي، حيث تبقى صناعة السينما مرتبطة أساساً بتقنية يملكها الآخر إلى حدود اليوم، وبالتالي فإنّ ارتباط سينمانا سيبقى في انتظار ما سيجود به الآخر لتطوير صورنا وتماهينا معه.

· البعد الإيديولوجي:

لم تكن السينما ولن تكون من اهتمامات السلطة، على اعتبار أنّها سلاح مخيف منذ بداياتها. فالسينما/ الصورة تكشف وتحفر في مواضيع بعضها ممنوع، وهي أداة ناقدة ووسيط خطير خاصة مع ظهور الجنس الوثائقي. وهذا الارتباط الإيديولوجي بالسينما هو نابع منذ الحرب العالمية الأولى والثانية خاصة، حيث استعمله النازيون والأميركيون والروس كوسيلة للتأثير لتستمر حرب الصور إلى اليوم. وفي بلداننا يتمّ استثمار السينما كأداة تدجين من خلال محاولة قولبة الصورة واستثمارها لصالح الإيديولوجيا الرسمية والسائدة عبر دعم مجموعة من المخرجين، أو من خلال تعطيل آخرين من خلال المقص الرقيب.

وفي هذا الإطـار يمكن أن نذكر أنّ بعض السينمات استطاعت أن تتخلّص من السيطرة الإيديولوجية على غرار السينما التونسية والمغربية، حيث لعبت نوادي السينما في تونس عبر ما يسمّى سينما الهواة دوراً رياديّاً في التعبير الحرّ، واستطاعت أن تحرج السلطة التي منعت العديد من الأفلام مثل فيلم «العتبات الممنوعة» لرضا الباهي، وانطلقت أفلام ما بعد الثورة التونسية في التجديد الحرّ.

· الاستراتيجيات الثقافية:

لئن استطاعت أغلب البلدان العربية إنشاء هياكل إبداعية وبنيات رسمية للتصرّف في القطاع السينمائي، فإنّ انضواءها تحت وزارات الثقافة جعلها محصورة بما يطلق عليه السياسات الثقافية، وإذا كان الإبداع يتطلّب الحرية المطلقة، فإنّ الضوابط كانت بمثابة قيود توجّه موضوعات الاشتغال وتحصرها داخل إطار ضيّق.

وبالإضافة إلى ذلك لم تتمكن الاستراتيجيات الثقافية العربية من تسطير خطّ ثقافي يسمح بـولادة سينما مصرية أو تونسية أو عراقية أو مغربية، بل إنّها جعلتها محاولات متناثرة يلقفها النجاح أحياناً ويسودها الإخفاق أحياناً أخرى، وهو ما جعل التسمية الرائجة: السينما في مصر أو السينما في تونس أو السينما في العراق...

كما أنّ الاستراتيجيات الثقافية تتطلب أموالاً ضخمة لفرض الذات والاستقلال بالإبداع، وهذا التداخل بين تنظيم السلطة للقطاع الثقافي يتداخل في مقاربة بين التضييق والتسيير.

من ناحية أخرى فشلت أغلب المهرجانات العربية في بلوغ صيت عالمي باعتبار ضعفها وضعف الحركة النقدية التي تعكسها ضعف الأفلام، فنشأت مهرجانات عربية كبرى تحتفي بالآخر على أرض الذات، مما جعلها مهرجانات لتبادل الزيارات ودعوة نفس الأسماء من النقاد والمخرجين العرب.

· التأثر بالغرب:

التأثر بالغرب يشمل تنظيم المهرجانات العربية التي تتماهى في شكلها مع مهرجانات الآخر، ويشمل كذلك الصناعة السينمائية التي تدعو في الكثير من الأحيان تقنيين أجانب، بما يفقد الصورة هويتها التقنية في ظلّ محدودية التمكن التقني المحلي وضعف مدارس السينما وإمكانياتها. وهذا الضعف تبرزه الأفكار والسيناريوهات التي جعلت أفلامنا بصيغة اقتباس من السينمات العالمية المؤثرة، وهو ما جعلنا ننتج صورنا عبر مرآة أفلام الآخر، ونبتعد عن صورنا الحقيقية سواء عبر الموضوع أو الأسلوب، بالرغم من اغتناء المجال المحلي بمواضيع مبهرة.

من ناحية أخرى يبرز موضوع التمويل الغربي كعائق لصنع صورة محلية، حيث تتخفى في قالبه الغايات الإيديولوجية، ويبقى التسويق في القاعات الأوروبية رهين الموضوعات الجريئة المبهرة أو تلك الحاملة للفلكلورية الساذجة.

· التسيير المحلي:

على المستوى المحلي يلوح جلياً غياب الرؤى والتوجه التجاري كسائد على أغلب الأعمال، حيث يتجه المنتج والمخرج إلى ضمان ربحي يؤثر على شكل الصورة، وهو ما تغذيه أكثر العلاقات القائمة مع الجهات الرسمية التي غالباً ما تسطّرها قوة العلاقات بالمسؤولين في ظلّ غياب الشفافية المطلقة في قراءة السيناريوهات وإصدار الدعم لمستحقيه. كما أنّ الاستثمار الخاص في الثقافة بيّن فشله لعدة أسباب مما جعل الإنتاج يقتصر على الدعم الحكومي أو الاستنجاد بمنتجين أجانب.

· التواصل الإقليمي:

في ظلّ غياب التوافق الإقليمي لم تستطع السينمات العربية أن تستفيد من بعضها على مستوى التعاون التقني أو الإنتاجي، كما لم تستطع أن تسوّق للأفلام العربية وتتبادل القاعات السينمائية على الرغم من وجود اتفاقيات بقيت شكلية، بل عزّزتها اتفاقيات بين مهرجانات لغاية تبادل الدعوات لا غير.

يطول الحديث عن الواقع السينمائي المأزوم والمطعّم ببعض النجاحات، غير أنّ الانتصارات السينمائية تراجعت في ظلّ جيل جديد يبحث عن ذاته، وتبقى المشاركات في المهرجانات العالمية مقلّة ولا تستطيع مقارعة الآخـر، وهو ما يتطلب المزيد من الفحص والتمحيص من أجل مراجعة الـذات والوقوف على العوائق والإكراهات، باعتبار أنّ الصورة السينمائية اليوم هي صورة مهمّة لتسويق صورة البلد، وهي حوار فكري وهوياتي في قاعات القارّة الإنسانية، وهو ما يتطلب منّا عدم التوقّف على إنجازاتنا بقدر ما يتطلّب منّا أن نتّحد وأن نعي بسياقات هزيمتنا ، حيث إنّ «ثقافة الهزيمة هي ما انتهى إليه وعي الانتصار».

السينما العالمية ظلمتنا

محمد الأصفر

لا زالت السينما العربية تراوح في مكانها، ولم تحقق ذاك النجاح على المستوى العالمي، مثل السينما الإيرانية أو التركية، أو الهندية، بالإضافة إلى السينما اليابانية والكورية والصينية، التي نجحت في أن تنتزع مكاناً لها، لدى المتفرج العالمي، وذلك من خلال فوزها بعدة جوائز، في مهرجانات السينما العالمية، المعروفة في أوروبا وأمريكا.

ورغم الجهود التي يبذلها بعض السينمائيين العرب، لتقديم أفلام ذات جودة فنية عالية، إلا أن الأمر لا ينجح، ولا يمر الفيلم لينجح عالمياً، رغم أن الفيلم تتم ترجمته إلى الإنكليزية أو الفرنسية، ليكون متاحاً للفهم، لدى المتلقي الأجنبي، أو دبلجته أيضاً.

مواهب الممثلين جيدة، ولا فرق بينها وبين مواهب الممثلين العالميين المشهورين، فنحن كمشاهدين عرب، تعجبنا أفلامهم، ونتفاعل معها، نفس تفاعلنا مع الفيلم الأوروبي أو الأمريكي، ونشاهدها أكثر من مرة، ونحكي عنها، ونقتبس منها جملاً، تدخل إلى موروثنا الثقافي اليومي، لتكون حكماً وأمثالاً، وأقوالاً مأثورة، نستدعيها من ذاكرتنا، كلما عشنا موقفاً يتوافق معها، لكن هذه الأفلام لا تنجح لتكون عالمية، يشاهدها الملايين في العالم، فدائماً ما تترشح أفلام عربية، لنيل الجوائز، ولكنها سرعان ما تستبعدها لجنة التحكيم، التي غالباً ما لا يكون من بينها، محكم عربي، يتذوق الفيلم، وما به من فن، غير الصورة أو المؤثرات، التي غالباً، ما تلجأ إليها لجنة التحكيم، للحكم على الفيلم وتقييمه، باعتبار أن السينما عبارة عن صورة.

ما المشكلة إذن؟ وما سبب هذا الفشل المتكرر في ولوج ما يسمى بالعالمية ؟ ولماذا الفنان العربي، عندما يمثل في فيلم أجنبي يبدع، ويتحصل هو والفيلم على جائزة، وعندما يشارك في فيلم عربي، لا يحقق مثل هذا النجاح عالمياً؟ رغم نجاحه الفني والجماهيري محلياً.

فنانون كبار رحلوا، دون أن ينالوا أي جائزة دولية، هم في الأساس يستحقونها، لكن أفلامهم لم تجد الفرص المناسبة، للتألق عالمياً، وللحصول على فرص عرض في دور السينما، حيث لن يحدث ذلك، إلا إن فاز الفيلم بجائزة دولية، كي يتم تسليط الضوء عليه إعلامياً، من قبل ميديا الغرب، ليتم عرضه وانتشاره، وحصول ممثليه ومنفذيه، على عروض فنية لإنجاز أفلام أخرى.

أعتقد أن المشكلة لا تتعلق بالعمل الفني فقط، كأن يكون مقتبساً عن فيلم أجنبي، أو أن تقنياته بسيطة، أو أنه لغته هي لهجة محلية، أو أنه فيلم تجاري ساذج، أو أنه فيلم اعتمد على راقصة مشهورة أو مطرب مشهور، فمنحه البطولة، ليكسب شباك التذاكر محبي هذه الراقصة، أو المطرب الشعبي أو لاعب الكرة أو بطل كمال الأجسام، أو غيرهم من مشاهير اللحظة القصيرة.

فهناك كثير من الأفلام العربية الراقية فنياً، لممثلين كبار ومخرجين كبار، لا يختلف اثنان على جودة إبداعهم، تحصلت على فرصة الترشح للجوائز الدولية، ولكنها لم تفز، ولا أعتقد أن استبعادها من الفوز أمر عادل.

حتى الأفلام القليلة المنتمية اسمياً للوطن العربي، والتي فازت ببعض الجوائز الدولية، لا نجدها عربية خالصة، فلا بد أن يكون الإنتاج فرنسياً أو أمريكياً، أي لا بد من المشاركة الغربية في العمل الفني، ليجد طريقه نحو القليل من الضوء، وأن تكون هذه الأفلام يحتاجها

الغرب، وتدغدغ بعض رغباته، التي يرغب أن يراها في بقية الشعوب، وهي رغبات وأشياء معروفة، لمسناها كثيراً في عدد من النصوص الأدبية العربية، التي لاقت نجاحاً وترجمة لدى الغرب، ونال كتابها العديد من الجوائز الأوروبية والأمريكية، وأيضاً التكريمات والتبجيلات والمشاركات المتواصلة في الأنشطة الثقافية في دول الغرب.

وبالنظر إلى واقع السينما العربية الحالي، أرى أنه في تطور، والسينما حالياً رغم الظروف الاقتصادية السيئة التي يعيشها الوطن العربي، خاصة بعد ما حدث من ثورات ما يسمى بالربيع العربي، أثرت على عملية الإنتاج، وتمويل الأفلام الجديدة، فما زالت الأفلام الجديدة تنتج، والمشاركات في المهرجانات السينمائية العربية، من قرطاج للقاهرة إلى وهران إلى الإسماعيلية وغيرها لم تتوقف، ولم نسمع أن مهرجاناً ما، قد ألغى دورته لأي سبب، وما زالت الأفلام التجارية تنتج وبالطبع لها جمهورها، الذي علينا أن نحترم ذائقته وإنسانيته، ولا نتعامل معه كمثقفين لهم سقف معين حتى يروا أن الفيلم جيد، وما زالت الأفلام الأخرى الراقية فنياً، والتي غالباً ما يتم إنتاجها لغرض التقدم بها إلى المهرجانات والجوائز، وليس إلى شباك التذاكر تنتج هي الأخرى، من قبل فنانين مستقلين، يريدون عرض وجهات نظرهم، بعيداً عن تأثيرات السلطة أو المموِّل، أو حسابات الربح المادي، معتمدين على أن السينما حقاً صناعة، ولكن ليس بالضرورة أن تكسب منها مادياً، يكفيك الرضا الروحي الداخلي الصادق.

ولكي تواكب السينما العربية السينما العالمية، وما تعيشه من تطورات، معظمها يعتمد على الإمكانيات التقنية، التي تحتاج إلى مبالغ مالية طائلة، لا يملكها المنتج العربي، وحتى إن امتلكها وتم دفعها، فشباك التذاكر وقنوات التوزيع الأخرى، لن ترد له ما أنفقه من مصاريف على الفيلم، فدور السينما في الوطن العربي، تختلف عن مثيلاتها في أوروبا وأمريكا وآسيا، من حيث عدد الرواد، بل إن دولاً عربية حالياً لا توجد فيها أي دار خيالة تقدم أفلاماً، عليها أن تواصل الجهد، في إنتاج أفلام ذات جودة فنية عالية، ليس بالضرورة أن تكون مترجمة، فالمتلقي السينمائي يمكنه فهم الفيلم من خلال الصورة والتعابير والمؤثرات الأخرى ، على غرار السينما الصامتة، لكن لا بد من حل المشكلة مع الغرب، وهي مشكلة تتعلق بالنزاهة في الأساس، وبالمشاركة في لجان التحكيم من قبل سينمائيين عرب، يمكنهم حماية الفيلم العربي الجيد، داخل تلك الأروقة، وهذا الأمر يحتاج إلى جهد من قبل النقاد، ومن قبل نقابات السينمائيين، وشركات الإنتاج، ومن قبل المهرجانات السينمائية العربية، وحتى وزارات الثقافة والإعلام، فالفيلم العربي يحتاج إلى دعم دعائي إشهاري، ومواصلة الحضور في المحافل الدولية، حتى على الهامش، لينجح بعدها في مس المتن. وفي نهاية الأمر أعتقد أن النجاح المحلي لأي فيلم، خاصة من الناحية الفنية، هو نجاح عالمي مؤجل فقط، فدخول العالمية في كل الأحوال، لن يحدث عبر فيلم فاشل محلياً، حتى وإن حدثت معجزة.

فهناك كثير من الأفلام العربية الراقية فنيا ، لممثلين كبار ومخرجين كبار ، لا يختلف إثنان على جودة إبداعهم ، تحصلت على فرصة الترشح للجوائز الدولية ، ولكنها لم تفز ، ولا أعتقد إن استبعادها من الفوز أمر عادل

المونتاج.. جوهر السينما

محمد بنعزيز

بعد قراءة عدة كتب عرفت المونتاج وأهدافه ورواده وتقنياته، وبعد متابعة مونتاج فيلمي القصير وجدتني قد أمسكت بنحو الجملة السينمائية دون أن أكون متمكناً من اللغة ككل.

مم يتكون معجم نحو هذه الجملة؟

تجميع صور ذات حمولة سردية تتابع وتترابط... لقطات من سلالم مختلفة تمتد من لقطة عامة تظهر فارساً يجري في الصحراء إلى لقطة كبرى تظهر يده على مسدسه... لقطات من كاميرا تتقدم أو تتراجع أو تدور أو ترتفع من مسدس الفارس إلى وجهه كما في فيلم «من أجل دولارات أكثر» For a Few Dollars More لسيرجيو ليون.

مراحل صناعة الفيلم: السيناريو، التقطيع، التصوير، التجميع réassemblage. في المونتاج نجمع ما سبق وصورناه متفرقاً.

في المونتاج نرتب بالتتابع، ما قمنا بتقطيعه قبل التصوير...

يشترط الترابط وجود حبكة وتتابع محكوم بغاية وهدف سيكتشفه المتفرج البصاص.

يجب خلق التتابع بعناصر محددة في اللقطة: الزمن، الشخصيات، الفضاء، الصوت...

يخضع التتابع لنحو grammaire معين.

هذا النحو هو الذي يخلق الجملة السينمائية...

هل هذا واضح؟

لا.

لنترك الهواية ولنلق نظرة على عمل المحترفين:

من أين يأتي المشهد وإلى أين يذهب؟

هكذا يتساءل تاركوفسكي في كتابه "النحت في الزمن"("النحت في الزمن" ترجمة أمين صالح 2006)، يجيب:

إن هذه هي مهمة المونتاج ويعرفه بأنه "ما هو إلا تجميع للقطات عبر تنوع مثالي".

ما معنى تنوع؟ في فيلم الويستيرن المذكور سابقاً، يبدأ المخرج بلقطة عامة لفارس يبدو بعيداً صغيراً، في لقطة أخرى يظهر مسدس الفارس في لقطة كبيرة جداً ويغطي كل الشاشة... وبين هذين النقيضين لقطات من أحجام مختلفة.

ما معنى ما هو إلا؟

المونتاج هو غرفة جراحة الفيلم

لقد عبر تاركوفسكي عن موقفه ضد المونتاج بتصوير لقطة مشهد Plan-séquence التي لا تحتاج لمونتاج. لكن مخرجين آخرين يقولون العكس، يقول إورسن ويلز «بالنسبة لي، المونتاج ليس مظهراً من مظاهر السينما، إنه المظهر»

Pour moi le montage n'est pas un des aspects du cinéma c'est l'aspect

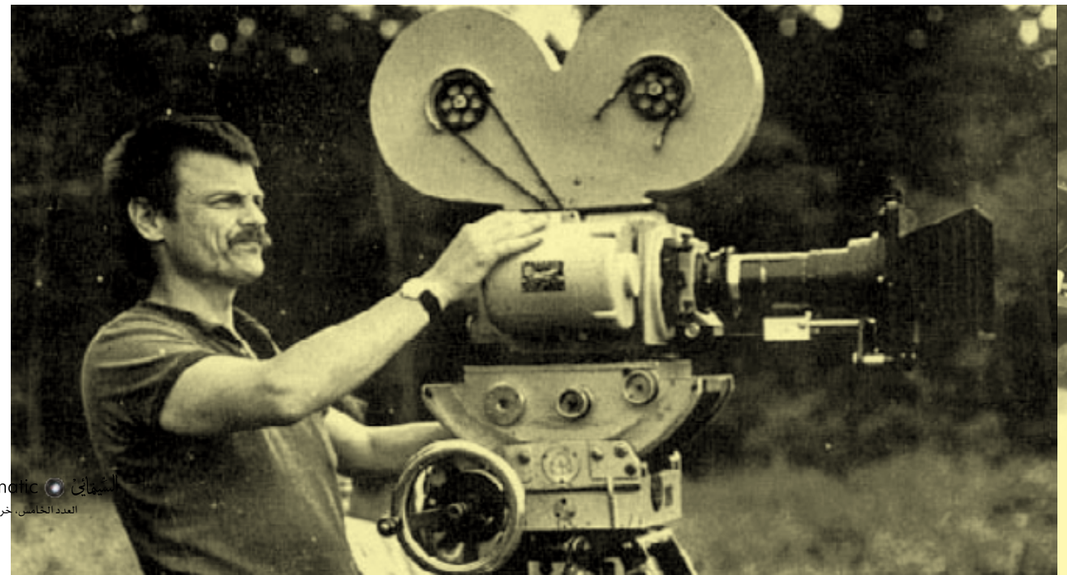
يردد تقنيو المونتاج أن نصف الفيلم يصنع في قاعة المونتاج، ويؤكد فيدريكو فيلليني أن المونتاج لحظة مقدسة وأن تقطيع النيغاتيف على المافيولا ـ آلة المونتاج القديمة قبل الرقمنة ـ بمثابة «غرفة الجراحة». من جهته يقرر أندري بازان «المونتاج هو جوهر

السينما» ويستنتج فرونسوا تروفو «المونتاج ملك».
بغض النظر عن الخلاف بين هـؤلاء فهم يربطون المونتاج بالزمن، بالإيقاع.
وفي نفس الاتجاه يذهب المخرج الإنجليزي بيتر بروك، يقول:
"الزمن في السينما هو زمن متابعة اللقطة، لا يهم إن كانت في الماضي أو في المستقبل، وفعل مشاهدة فيلم هو سلسلة من "لحظات الآن"، الفيلم هو تجميع عاطفي حار لهذه "الآنات"، والمونتاج ليس النظام ولكنه العلاقات" بين اللقطات. وهذا موقف يعززه Werner Herzog ـ المخرج الألماني صاحب رائعة Bad Lieutenant ـ بقوله «لا يتقرر إيقاع الفيلم أثناء المونتاج، بل أثناء التصوير».
وعن سؤال «ما هو أساس عمل المخرج؟
يجيب تاركوفسكي بحذق بيداغوجي:
«نستطيع أن نحدد هذا العمل باعتباره نحتاً في الزمن. مثلما يأخذ النحات كتلة من الرخام ويزيل كل ما هو ليس منه، واعياً لأشكال عمله المنجز، كذلك يفعل صانع الفيلم... من «كتلة الزمن» المتشكلة من مجموعة صلبة، متينة وضخمة من الوقائع الحية، هو يقطع ويرمي كل ما لا يحتاجه، محتفظاً فقط بما ينبغي أن يكون عنصراً للفيلم المنجز، وبما سيثبت أنه متمم للصورة السينمائية» (النحت في الزمن ص 63).
الفن إذن، انتقاء من الكتلة... قطع ورمي الزمن الميت....لكن القطع والانتقاء سيؤدي إلى تفكك الوقائع وتباعدها، لذا يجب أن يتم الربط بينها بقوة، بواسطة «الزمن بوصفه القوة المنظمة الوحيدة للتنامي الدرامي».
إن الزمن الذي يربط ويبين العلاقة بين الأحداث، يقوي العلاقات السببية التي تأسر المتفرج، يقول تاركوفسكي «إني أرى في عرض الأحداث وفقا للتسلسل الزمني هو الذي يشكل السينما... ليس في طريقة تصوير الفيلم بل في إعادة بناء الحياة، إعادة خلقها».
يعرف الصورة السينمائية بأنها "رصد لظاهرة تمر عبر الزمن" ظاهرة خضعت لانتقاء فني، يقول "نحن نترك على الفيلم فقط ما هو مبرر بوصفه مكملاً للصورة". ما هو غير المبرر؟ الزمن الميت. يقرر "المرء لا يستطيع أن يتخيل عملاً سينمائياً بدون أي إحساس بمرور الزمن من خلال اللقطة" ويدلل على صحة موقفه: فيلم الأخوين لوميير "وصول القطار" كان دون ممثلين وموسيقى وديكور ومونتاج، لكن كان فيه حدث وزمن، حين وصل القطار أجفل المتفرجون.
ذلك الإحساس بالخوف، لم يصنعه المونتاج، بل صنعه الزمن في الصورة، لأن هنالك شراً يقترب، يوشك أن يدهس المتفرج... وبذلك يرفض تاركوفسكي سينما المونتاج والادعاء القائل أن المونتاج هو الذي يخلق الإيقاع في الفيلم، بل إن "الزمن المتميز، الممتد عبر اللقطات، يخلق إيقاع الفيلم. الإيقاع لا يقرره طول الأجزاء بعد تعرضها للمونتاج بل يحدده ضغط أو ثقل الزمن الذي ينزلق عبر هذه الأجزاء. المونتاج لا يمكن

أن يقرر الإيقاع" ص114. لماذا؟ لأن "الزمن المطبوع في الكادر يملي مبدأ المونتاج الخاص".
ما هو هذا المبدأ؟
أن يجد المتفرج الزمن محسوساً على اللقطات التي تتوالى بتناغم وتسلسل واستمرارية. بأن يكون الترابط في اللقطات نفسها، هي المحملة بكثافة الزمن، ويقدم مثالاً: لا يستطيع المرء أن يوصل أنابيب مياه ذات سمك أو قطر متفاوت.
المونتاج هو إعادة تركيب synthèse ما تم تقطيعه: découpage
لا يجري تصوير لقطات الفيلم بنفس الترتيب الذي تعرض به، تصور تبعا للأمكنة في الفيلم ولاحقاً يقوم المونتير بتركيبها، بتوضيبها بتجميعها لتظهر في متوالية سردية دالة..
ما منطق التركيب؟
خلق مشهد كوحدة unité سردية درامية بالصور...
لماذا يختلف عمالقة الفن السابع إلى هذه الدرجة في تقييم المونتاج؟
يتطلب الجواب امتلاك وجهة نظر واضحة ومتماسكة على طول الخط.
ولا سبيل لذلك إلا بالكتب والتجربة.
ما الذي جعل المونتاج ضرورة؟
ما هو موقفي؟
عندما أكتب، أشرح لنفسي أولاً، لأنه فقط عندما أفهم الموضوع، أستطيع التحدث عنه. هذا هو جوهر البيداغوجيا.

المونتاج فلسفة وسياسة

تركت هذا المقال عدة أشهر، أخـذت مسافة مع الموضوع وتابعت مطالعة كتب السينما. الكتب المتخصصة تقنية جداً، أما كتب السينمائيين الكبار فلا تخصص إلا أسطراً نادرة للمونتاج. لكنها أسطر عميقة.
للسيطرة على الموضوع غيرت السؤال من: ما هو المونتاج؟
إلى: من وضع أسس المونتاج؟
ثلاثة:
الأمريكي غريفيت Griffith صاحب فيلم ميلاد أمة 1915.
الروسي إيزينشتاين Eisenstein صاحب فيلم البارجة بوتمكين 1925.
الفرنسي غرانس Grance صاحب فيلم نابليون 1927.
ما الذي يجمع هؤلاء؟ التأثير على المتفرج.
Agir sur le spectateur
هذا هو الاكتشاف الأول.
الاكتشاف الثاني: كل تلك الأفلام سياسية.
يحكي الأول عن حرب الانفصال في أمريكا. وطور المونتاج الموازي paralléle
يحكي الثاني عن الانتفاضة ضد القيصر الـروسي في 1905. وطور مونتاج التجاذب attraction (يثور البحارة ضد سلطة القيصر لأن اللحم فسد في البارجة،



عند إطلاق النار على البحارة يظهر ثور يذبح).
يحكي الثالث عن الإمبراطور نابليون بين 1781 و1796.
حين عرفت هذا تمكنت من المرور من التركيب إلى النسق، من اللقطة –الصورة كوحدة صغرى إلى الفيلم كنظام système.
المونتاج هو انتقاء وتنظيم توالي الصور لتصبح دالة.
صور توجد بينها صلة، وهذا ما يسمى les raccords.
ما هي السياسة؟
هي تنظيم الأفراد ليصبحوا أمة.
هنا تظهر ضرورات النسق- النظام، والترابط شرط النسق، وهكذا انفتح المونتاج على الفلسفة.
يتساءل أرسطو:
كيف يجمع دماغك بين الأشياء؟
أولاً بواسطة التناقض: أبيض أسود.
ثانياً: بواسطة التشابه: الاستدارة تجمع بين الكرة والبطيخة وجمجمتك.
ثالثاً: الترابط المكاني: الإبريق والكؤوس.
رابعاً: الترابط الزماني: صياح الديك والفجر.
وكل هذا الربط خاضع لغاية، فالإنسان كائن غائي، والفن يجب أن يخضع لهذا المبدأ، وعلى المخرج أن يعرف سبب وضع كل صورة وكل لقطة وكل حركة يقوم بها الممثل...
هذه هي القواعد التي تحكم حواس الإنسان لخلق العلاقات. ومن الواجب أن يوجد عنصر واحد على الأقل من هذه القواعد في الصور التي سيجمعها وسيرتبها المونتير في المتوالية الفيلمية.
ما مصدر هذه الصور؟
التقطيع والتصوير.
والتقطيع هو المرحلة الرابطة بين السيناريو والتصوير.
وفيها يقطع المخرج السيناريو لتسهيل تصويره.
كان ألفريد يقطع سيناريوهاته ويرسم لقطاته storyboard قبل تصويرها.
ما هي قواعد التقطيع فلسفياً؟
يقترح ديكارت أولاً أن نقسم كل مشكلة إلى أيّ عدد من الأجزاء يلزم لحلها. وهنا يقدم التقطيع الحدث من زوايا مختلفة للمتفرج. وأن نسير في تفكيرنا من البسيط إلى المركب. على المخرج أثناء التقطيع أن يقطع مشاهده إلى كادرات plans تخبر المتفرج بشكل تصاعدي عن الموضوع الذي يتم تناوله، بشكل متدرج من البسيط إلى المركب، وعندما تصل الحبكة إلى ذروتها، يبدأ حلها...
واضح أن الشرط الأساسي في الإخراج هو امتلاك ذهنية تركيبية ليدرك علاقة الجزء بالكل: الكادرات كأجزاء صغرى تشكل المشاهد، والمشاهد كوحدات سردية متوالية تشكل الفيلم... والتركيب في سياق الفلسفة الهيغيلية يعني الاحتواء والتجاوز، احتواء الأطروحة والأطروحة المضادة في مركب جديد: Thèse antithèse synthèse .

العلاقة بين اللقطات أهم من اللقطات

كل المخرجين الذين أحبهم فلاسفة، منظرون لحياة الإنسان، والسينما، كفن أمريكي بالأساس، هي نتيجة لتطور الفكر البشري بكامله عبر مراحل حددها اغوست كونت في ثلاث مراحل وفق معيار الموضوع وأساس النظام الطبيعي وطريقة التفكير:
مرحلة لاهوتية، موضوعها هو البحث عن الجوهر، وأساس نظامها الطبيعي قوى غيبية مفارقة.
مرحلة ميتافيزيقية، موضوعها البحث عن العلة، أساسها نظامها الطبيعي قوى طبيعية كامنة في الأشياء، وطريقة التفكير فيها تأملية مجردة.
مرحلة وضعية، موضوعها البحث عن العلاقة، أساسها حتمية طبيعية وطريقة تفكيرها تجريبية ملموسة.
يعيش المخرج والمتفرج في المرحلة الثالثة، والمونتاج يفهم انطلاقاً منها، لذا يجب أن تكون العلاقات واضحة بين اللقطات والمشاهد ليستقبل المتفرج الصور المتدفقة بشكل سليم.
واضح إذن أن المونتاج ليس مسألة تقنية يقوم بها شخص يجلس أمام حاسوب قوي يقص ويلصق صوراً التقطت بكاميرا رقمية عالية الجودة... على العكس من ذلك، المونتاج عمل ذهني مركب، يوظف المقولات الفلسفية: الزمان، المكان، الجزء، الكل، السببية، التركيب... عمل يدرك قواعد التلقي لدى المتفرج، ويحترم قوانين السرد بالصور، ويضيف مؤثرات تكثف الدلالة.
الاكتشاف الثالث: ما الذي يجمع الأفلام الثلاثة التي

طور أصحابها المونتاج؟
الجواب: وجهة النظر، الموقف السياسي من العالم.
فالفيلم الأول يحكي عن الحرب الأهلية الأمريكية من وجهة نظر جنوبية لا تقدر السود، والفيلم الثاني يمجد البحارة ويبشر بثورة 1917، والفيلم الثالث يرد الاعتبار سينمائياً للإمبراطور المهزوم.

ضرورة وجهة النظر للانتقاء والنحت لتركب ما سبق:

عندما يحكي المخرج بالصور، لا يستنسخ الواقع، بل ينتقي ما يدعم وجهة نظره، وعندما تحضر وجهة النظر كموقف وكلمسة فنية في كل لقطة، فإن ذلك يوفر استمرارية continuité للقطات المتتابعة، وهذا هو ما يربط بينها، وهذا الترابط والتناسق هو الذي يقود المونتير ويحدد له وجهته، والنتيجة هي أن ذلك الترابط والتناسق الرشيق يخلق الإيقاع الذي يؤثر في المشاهد.
من لا يملك موقفاً ووجهة نظر، كيف له أن يربط بين الأشياء؟
كيف له أن يكون فناناً سينمائياً؟
من خلال كل الأفلام العظيمة التي شاهدتها، يتضح أنه دون سياسة لا تمكن قراءة الواقع. أتذكر شارلي شابلن في دور «الديكتاتور» يلعب بالكرة الأرضية على شكل بالون، كان سياسياً أكثر منه كوميدياً. عندما خرج من المصنع وهو يدير البراغي كان يسخر من ميكانيكية «الأزمنة الحديثة»... ومن يستمع لمحاضرة أوليفير ستون عن الأزمة الاقتصادية في مهرجان كان 2010، بصدد فيلمه Gordon Gekko يدرك أن المخرج المسيس أقوى: يحلل الواقع ويعيد تركيبه، هذا هو التخييل، وهو ضروري في الكتابة والإخراج والمونتاج. ضرري لتجاوز المستوى التقني لبناء الجملة السينمائية.

النظرية في خدمة الممارسة

حين أنهيت تصوير فيلمي القصير «قلب مكسور»، التقيت المونتير الذي نصحني به الأصدقاء، قالوا إنه سريع ويطلب أثمان مناسبة، حين تحدثت إليه

اتضح أنه متخصص في مونتاج الحفلات والأعـراس التي يصورها، ومع الزمن قفز وصار ينفذ مونتاجاً لأفلام تلفزية، وهذه قنطرة عبرها كثيرون، مخرجون ومنتجون.

يملك الرجل حاسوباً مونتاجاً ممتازاً، لكنه لم ير في موضوع فيلمي إلا ألبوم صور، لم ير موضوعاً، ولم يكتشف وجهة نظر وموقفاً سياسياً.

إن التركيب synthèse أمر بعيد عن ذهنه.

حينها اتصلت بالأستاذ إبراهيم أمزيل، حدثته عن موضوع الفيلم وعن وجهة النظر التي كتبته وصورته بها، كان بيننا تقارب كبير في وجهات النظر، وافق على إجراء المونتاج، سلمته القرص الذي يضم لقطات الفيلم les ruches ، وقد رتبتها مرقمة تبعاً لتوالي اللقطات كما هي مرقمة في السيناريو، كما وضعت ملفاً خاصاً لكادرات القطع plans de coupe لإدراجها في اللقطات حسب الضرورة الفنية.

سألني ماذا تريد بالضبط؟

قلت له أريد أن يتكون الفيلم كله من لقطات مشاهد Plan-séquence ، أي لقطات تبقى كما صورت، وفي حالة الضرورة، يتم إدخال plan de coupe لتسجيل موقف أو رد فعل... حين أنهى الأستاذ امزيل النسخة الأولى وشاهدتها، أسعدني ذلك، لكن 27دقيقة في فيلم قصير كثيرة، عقدنا جلسة طويلة حذفنا فيها خمس دقائق ونصف، هكذا صار تدفق الصور أفضل، لقد كثف المونتاج دلالات الفيلم...

للإشارة، يستخدم الكادر ـ المشهد Plan-séquence بهدف تقليص دور المونتاج تماماً، وذلك لتقديم استمرارية continuité الأحداث كما صورت في الزمن الحقيقي... شرط أن يكون ذلك في إيقاع مشدود، دون وقت ميت، ودون ملل.

كيف يتحقق ذلك بالاستغناء عن المونتاج؟

يجب أن يكون الإبـداع في غرام جنون، في طريقة الكتابة، في زاوية أخذ اللقطة ليكون الإيقاع مؤثراً.

الكاميرا لا تصنع المخرج

لقد جعلت الثورة التكنولوجية صناعة الأفلام أرخص، وهذا ما سلط الضوء على أزمة السينما العالمية: إنها أزمة إبداع لا أزمة نقود.

الفن أكثر من جهاز تكنولوجي، إذ دون موقف فكري وسياسي، دون حس الاتجاه، دون عمق المعنى ووضوح

> عـنـدمـا يـحـكي المـخـرج بالصور، لا يستنسخ الواقع، بل ينتقي ما يدعم وجهة نظره، وعندما تحضر وجهة النظر كموقف وكلمسة فنية في كل لقطة، فإن ذلـك يـوفـر اسـتـمـراريـة continuité للقطات المتتابعة، وهـذا هـو ما يربط بينها، وهـذا الترابط والتناسق هو الذي يقود المونتير ويحدد له وجهته

الهدف، لا يمكن إخراج أفلام ناجحة... إذا توفر هذا الموقف لدى كاتب السيناريو، وتبناه المخرج، وتقمصه الممثل، ووظفه المونتير... ففريق العمل سيكون منسجماً، والفيلم سيكون رائعاً. والجمهور سيستفز وسيتخذ موقفاً هو الآخر. مع أو ضد، لكن لن يغادر القاعة محبطاً.

إذا كان فريق الفيلم غير متجانس، وبدون لياقة ذهنية فالإقصاء سيكون مذلاً.

إذا اندلع شجار في فريق التصوير وفشل المخرج في تدبيره فستظهر لقطات ساقطة على الشاشة مثل كلمات اللاعب نيكولا أنيلكا. هذا يستحق الشفقة.

وإذا كان المنتج السينمائي يهدد الممثلين بعدم مكافأتهم لأنهم تمردوا فهو يستحق الشفقة.

كيف لسيناريست أو مخرج لا يدرك التناقض بين التعاطف والشفقة أن يبني شخصيات سينمائية؟

لنركب ونُمَنتج ما سبق:

ما الذي يجمع الرياضة والسياسة والسينما؟

أجابك هنري كيسنجر: كيف تترجم قدراتك إلى تأثير هذا هو الإشكال؟

دون كاريزما، دون ثقافة، دون طاقة أخلاقية، دون وضـوح الغاية، ودون قـدرة على ترجمة ذلك إلى ممارسة، لن ينجح لا السياسي ولا المدرب ولا المخرج. وليس صدفة أن يكون الطليعي الثوري سيرجي إيزنشتاين أشهر منظر للمونتاج.

في نظري من هو الملك؟

السيناريو.

لكن كاتب السيناريو يحتاج تعلم المونتاج. يقول الثوري الآخر غابريل غارسيا ماركيز:

«دون معرفة قوانين المونتاج ـ وهي بمقام علم النحو السينمائي ـ لا يمكن لكتاب السيناريو أن يكتبوا مشهداً واحداً صحيحاً... [المونتاج] إنه التوالي المستمر... لا بد من وجود... دورة في المونتاج العملي لكتاب السيناريو المستقبليين. فتعلم الانتقال من مشهد إلى آخر ـ وهو أمر يبدو في الظاهر سهلاً ـ قد يكون صعباً جداً بالنسبة إلى من لا يعرفون كيف ينظرون إلى هذه العملية كمسألة درامية بصرية».

هـذا ما كتبه ماركيز الـذي ذهـب لروما لدراسة السيناريو فسخر من دكاترة يحاضرون بفخامة عن التاريخ الاجتماعي الاقتصادي للسينما، وعن نظرية اللغة الفيلمية، وكان الطلاب يبقون جامدين تترنح رؤوسهم من النعاس (ورشة سيناريوس 246-245). فهرب من الدكاترة للجلوس إلى طاولة المونتاج مع مدرِّسة عملية.

الخلاصة التي خرجت بها من كتابة هذا المقال الذي استغرق سنوات هي أنه دون تقاليد حكائية روائية في السيناريو، ودون مقولات فلسفية تقود التقطيع والتصوير والمونتاج... لن يكون الفيلم نحتاً وانتقاء في كتلة الزمن.

أنثوني كوين

لون السينما المختلف

> أشعر بأنني إيرلندي وبأنني روسي وبأنني عربي. إنني رجل من هذا العالم ومن هذه الأرض

أنثوني كوين

محمود الزواوي

بين الممثلين المعروفين بمواهبهم المتفوقة في التمثيل نخبة من الممثلين الذين يتقمصون الشخصيات التي يؤدون أدوارها ويعيشون تلك الأدوار. ولا تظهر هذه الموهبة الطبيعية الفذة في التمثيل إلاّ لدى فئة قليلة من الممثلين الذين يصعب التمييز أحياناً بين شخصياتهم الحقيقية وشخصيات أدوارهم السينمائية والمسرحية. ومن أبرز وأشهر أصحاب هذه المواهب الفذة بين ممثلي هوليوود ومسارح برودواي أنثوني كوين الذي وافته المنية في العام 2001 في سن السادسة والثمانين، بعد مشوار فني طويل استمر 65 عاماً قدّم خلاله 168 فيلماً سينمائياً وفيلماً ومسلسلاً تلفزيونياً، ورشح خلال هذا المشوار الفني لست وعشرين جائزة سينمائية وفاز بتسع جوائز شملت اثنتين من جوائز الأوسكار وجائزة سيسيل بي. ديميل التكريمية ضمن جوائز الكرات الذهبية، وجائزة المجلس القومي الأميركي لاستعراض الأفلام السينمائية، وثلاثاً من جوائز المهرجانات السينمائية بينها جائزة مهرجان لاتينو السينمائي الدولي في لوس أنجيليس. وتم تكريم الممثل أنثوي كوين في العام 1960 بوضع نجمة باسمة في ممشى الحرية بهوليوود، والذي يضم نخبة من نجوم هوليوود على مر العقود.

ومن الأدوار السينمائية العديدة التي قام الممثل أنثوني كوين ببطولتها بواقعية وصدق نادرين دور زوربا في فيلم "زوربا اليوناني" الذي عاد إلى تقديمه على المسرح على مدى سنوات عديدة. ورشح أنثوني كوين عن دوره في هذا الفيلم لجائزة الأوسكار لأفضل دور رئيسي في عام نافسه فيه على تلك الجائزة أربعة ممثلين بريطانيين، وكانت الجائزة من نصيب الممثل ريكس هاريسون عن دوره في فيلم "سيدتي الجميلة". وإذا كانت القرارات المتعلقة باختيار الفائزين بجوائز الأوسكار قد تعرضت في بعض السنين للانتقاد وأثارت الكثير من الجدل، فإن عدم فوز الممثل أنثوني كوين بجائزة الأوسكار عن دور زوربا من الأمثلة الصارخة على عدم صواب أعضاء الأكاديمية الأميركية لفنون

قام ببطولة عدد من الأفلام المتميزة، ومن أشهرها فيلم «يحيا زاباتا» و«يوليسيس» و«لاسترادا» و«سبع مدن من الذهب» و«أحدب نوتردام» و«المغامر»، وهو الفيلم الوحيد من إخراجه عبر مشواره السينمائي الطويل

وعلوم السينما التي تمنح جوائز الأوسكار. وفاز أنثوني كوين عن هذا الدور بجائزة المجلس القومي الأميركي لاستعراض الأفلام السينمائية، كما رشح عنه لجائزة الكرات الذهبية.

وكان أنثوني كوين قد فاز بجائزة الأوسكار مرتين قبل ذلك، وكلتاهما عن أفضل دور مساعد يقوم به ممثل، الأولى عن دوره في الفيلم المتميز "يحيا زاباتا" في العام 1952، والذي أدّى في دور يوفيميو زاباتا شقيق قائد ثورة المكسيك، والثانية عن دوره في فيلم متميز آخر هو "شهوة الحياة" في العام 1956، والذي أدى فيه دور الرسام الفرنسي الشهير بول جوجان، وهو أقصر دور سينمائي يمنح جائزة الأوسكار حتى ذلك الوقت؛ إذ اقتصر طول ذلك الدور على الشاشة على تسع دقائق فقط. كما رشح عن هذا الدور لجائزة الكرات الذهبية. وكان أنثوني كوين أول ممثل أميركي مكسيكي يفوز بجائزة الأوسكار.

ومن الأدوار العديدة الأخرى التي تقمصها الممثل أنثوني كوين بواقعية وحساسية مذهلة في عدد من الأفلام المتميزة دور زامبانو في فيلم "لاسترادا" (1954)، أحد أشهر أفلام المخرج الإيطالي فيديريكو فيليني، ودور كواسيمودو في فيلم "أحدب نوتردام" (1957) للمخرج الفرنسي جون ديلانوي، ودوره في فيلم "الرياح العاصفة" (1957) للمخرج جورج كيوكر، ودوره في فيلم "مدافع نافارون" (1961) للمخرج ج. لي تومسون، ودور الزعيم البدوي الأردني عودة أبو تايه في فيلم "لورنس العرب" (1962) للمخرج البريطاني ديفيد لين، ودوره في فيلم "سر سانتا فيتوريا" (1969) للمخرج ستانلي كريمر، ودور حمزة في فيلم "الرسالة" (1976) للمخرج العربي الأصل مصطفي العقاد الذي قام أيضاً بإخراج فيلم "عمر المختار – أسد الصحراء" (1981 الذي أدّى فيه أنثوني كوين دور البطل الليبي العربي عمر المختار.

وولد الممثل أنثوني كوين لأب إيرلندي وأم مكسيكية في المكسيك في العام 1915، وكان اسمه عند الولادة أنتونيو رودولفو كوين أوكساكا. وهاجرت أسرته إلى مدينة لوس أنجيليس بولاية كاليفورنيا الأميركية في عامه الأول. وفقد أنثوني كوين والده في طفولته المبكرة ونشأ في بيئة فقيرة وتقلّب في طائفة من الأعمال المتواضعة لإعالة أسرته. وبالنظر لنشأته المتواضعة وحرمانه من التعليم في المدارس فقد قطع على نفسه عهداً في سن مبكر بأن يقرأ رواية ويدرس لوحة فنية كل أسبوع لكي يوسّع مداركه ويثقّف نفسه.

وأظهر أنثوني كوين ولعاً بالتمثيل في سن مبكرة – شأنه في ذلك شأن معظم الممثلين – إلى أن وصل إلى مسارح بـرودواي، عاصمة المسرح الأميركي، في العام 1936، وقام ببطولة مسرحية" أسرّة نظيفة"، وظهر في نفس العام في باكورة أفلامه السينمائية وهو فيلم "الإفراج المشروط"، وهو أحد أربعة أفلام ظهر فيها في ذلك العام، بينها فيلم رعاة البقر المتميز "رجل السهول" للنجم السينمائي القدير جاري كوبر والمخرج الشهير سيسيل بي. ديميل. وقام أنثوني كوين في هذا الفيلم بدور هندي أحمر، وتكرر مثل هذا الدور في كثير من أفلامه.

وفي العام التالي تزوج أنثوني كوين من زوجته الأولى كاثرين ديميل ابنة المخرج سيسيل بي. ديميل والتي أنجب منها خمسة أطفال وطلق منها بعد 30 عاماً. وبعد طلاقه بعام تزوج من مصممة الأزياء الإيطالية يولاندا أدولوري ودام زواجهما 31 عاماً، ثم تزوج بعد بلوغه سن الثمانين من زوجته الثالثة كاثي بينفين.

وتخصص الممثل أنثوني كوين على مدى عدة سنوات بالأدوار السينمائية المساعدة التي

قام في معظمها بأدوار الهنود الحمر والمكسيكيين، وكان يؤدي في معظمها دور الشرير. وفي العام 1947 عاد أنثوني كوين إلى مسارح بـرودواي في نيويورك وذلك، كما قال هذا الممثل القدير الذي عرف بتواضعه الشديد، في إحدى المقابلات، إنه فعل ذلك لكي يتعلم التمثيل من جديد. ولمع نجم أنثوني كوين في عدد كبير من المسرحيات مثل "سادة من أثينا" و"عربة اسمها الرغبة" و"بيكيت" التي رشح عن دوره فيها لجائزة توني المسرحية، أهم الجوائز المسرحية الأميركية.

إلا أن الممثل أنثوني كوين عاد إلى هوليوود في أوائل خمسينيات القرن الماضي واستأنف عمله السينمائي، حيث توسّعت أدواره السينمائية، وقام ببطولة عدد من الأفلام المتميزة، ومن أشهرها فيلم "يحيا زاباتا" و"يوليسيس" و"لاسترادا" و"سبع مدن من الذهب" و"أحدب نوتردام" و"المغامر"، وهو الفيلم الوحيد من إخراجه عبر مشواره السينمائي الطويل. ومن

أفلامه المتميزة الأخرى فيلم "مدافع نافارون" الذي كان واحداً من أكثر الأفلام نجاحاً على شباك التذاكر في العام 1960، وفيلم "قـدّاس لملاكم من الوزن الثقيل" و"لورنس العرب" و"زوربا اليوناني" و"الفرقة المفقودة" و"أحذية صياد السمك" و"سر سانتا فيتوريا" و"موت زعيم عصابة المافيا" و"الرسالة" و"الثري اليوناني" و"عمر المختار - أسد الصحراء" و"حمّى الغابة" و"مشي في السحب". وتقدّم هذه القائمة الطويلة من الأفلام وغيرها أمثلة على تنوع أدوار الممثل أنثوني كوين الذي قام بأدوار ملوك وبابا وملاكم ورسام وبدوي وضابط وهنود حمر، كما تدل على ديمومته السينمائية التي استمرت 65 عاماً.

وقام الممثل أنثوني كوين على مر السنين بأداء عشرات الأدوار التي جسّد فيها شخصيات دول البحر المتوسط بالنظر لملامحه الشرقية، وقام بأدوار الإيطالي واليوناني والإسباني مراراً عديدة. وأدى دور العربي بنجاح كبير ثلاث مرات في فيلم "لورنس العرب" للمخرج البريطاني ديفيد لين، وفيلمي "الرسالة" و"عمر المختار - أسد الصحراء" للمخرج السوري المولد مصطفى العقاد الذي قال في مقابلة أجريتها معه قبل عدة سنوات

أدى دور العربي بنجاح كبير ثلاث مرات في فيلم «لورنس العرب» للمخرج البريطاني ديفيد لين، وفيلمي «الرسالة» و«عمر المختار – أسد الصحراء» للمخرج السوري المولد مصطفى العقاد الذي قال في مقابلة أجريتها معه قبل عدة سنوات إن أنثوني كوين هو أقدر ممثل على قيد الحياة

إن أنثوني كوين هو أقدر ممثل على قيد الحياة. وكان المخرج مصطفى العقاد يرغب في التعاون مع الممثل أنثوني كوين في فيلم آخر يجسد فيه شخصية عربية أخرى لو توفرت القصة السينمائية المناسبة والتمويل الملائم.

وعاد الممثل أنثوني كوين في ثمانينيات القرن الماضي في مسرحية "زوربا اليوناني" بأسلوب غنائي مع شريكته في الفيلم الأصلي الممثلة الفرنسية ليلا كيدروفا التي فازت بجائزة الأوسكار عن دورها في فيلم "زوربا اليوناني". واستمر عرض هذه المسرحية بنجاح كبير في جولاتها المتواصلة في الولايات المتحدة على مدى عدة سنوات.

وتحدث الممثل أنثوني كوين في إحـدى المقابلات التلفزيونية عن تنوع الجنسيات التي قام بأدوارها قائلاً: "إنني أشعر بأنني إيرلندي وبأنني روسي وبأنني عربي. إنني رجل من هذا العالم ومن هذه الأرض. ولو جاء شخص من المريخ وسألني عن وطني لقلت له إنني من كوكب الأرض ولما قلت له إنني من المكسيك أو من الولايات المتحدة أو من إيرلندا".

وجدير بالذكر أن شهرة أنثوني كوين لا تقتصر على أعماله السينمائية والمسرحية. فقد كان أيضاً كاتباً مرموقاً قام بتأليف قصص سينمائية عديدة، وترجمت سيرته الذاتية "الخطيئة الأولى" إلى نحو 20 لغة، وأتبعها بجزء ثان بعنوان "الغروب المفاجىء". وتميزت كتابة قصة حياته بالصدق والصراحة، وذلك خلافاً لما اعتاد عليه القراء في السير الذاتية لكثيرين من نجوم السينما. وقال أنثوني كوين حول ذلك "كان أمامي خياران، إما أن أكذب أو أن أقول الحقيقة، ووجدت أن القيمة الحقيقية الوحيدة لمثل هذا الكتاب هي أن أصف حياتي كما عشتها".

كما أن أنثوني كوين كان رساماً ونحّاتاً موهوباً ومرموقاً تعرض لوحاته ومنحوتاته في عدد من المتاحف، كما أقيمت لأعماله الفنية سلسلة من المعارض الفنية على مر السنين.

واحتل الممثل أنثوني كوين مكاناً مرموقاً كواحد من أبرز وأقدر نجوم السينما والمسرح على مدى عدة عقود. وترك وراءه ذخراً سينمائياً متميزاً يشتمل على عـشرات الأفـلام التي حظيت بإعجاب النقاد وحببته إلى الملايين من عشاق السينما في سائر أنحاء العالم. كما كان أنثوني كوين إنساناً عصامياً ومتواضعاً صعد من الأحياء الفقيرة لمدينة لوس أنجيليس ليصبح شخصية فنية عالمية النفوذ والشهرة.

جون رنوار

المخرج الذي يتلذذ بكوجيتو الممثل السينمائي

محمد بن حمودة

ورد في كتاب ماكس فيبر الموسوم 'الأخلاق البروتستانية وروح الرأسمالية' قوله إنه «ليس إلا الغرب مكاناً لعلم نعترف اليوم 'بقيمة' تطوره.» «وكذلك الأمر بالنسبة للفن.» كما يضيف أن «الطباعة عُرفت في الصين، غير أن الغرب وحده شهد ولادة أدب مطبوع، لم يعرف إلا في صيغته المطبوعة، ويدين إلى الغرب بوجود ك'الصحافة' و'المجلات الدورية'. ولأن هذا الأدب الطباعي استدرج المجتمعات الغربية نحو موقف يقبل بالموت الأنثروبولوجي ويستدعيهم لحداد الحضور الحسي في العالم، فقد اقترنت بدايات السينما غربياً بنوع من الفرحة التي عبّر عنها خروج الفنانين الانطباعيين من الورشة إلى الهواء الطلق، وبرد الاعتبار للمكن المباشر وللحميمي.

جون رنوار

ويحلو لنا أن نذكّر بتعريف 'إيلي فور' للسينما بوصفها «الحميمي وقد صار على ذمة الجميع.» ولعله على هذا الأساس أشارت الناقدة السينمائية الفرنسية 'سيسيل موري' Cécile Mury -عند حديثها عن فيلم 'نانا' للمخرج الفرنسي 'جون رنوار'- إلى أنه بالرغم من بدائية التقنيات التي وظفها الفيلم مما يجعله قريباً من مستوى الهواة على أيامنا، فإن الفيلم نجح مع ذلك في إعطائنا الانطباع بأن روحيته معاصرة وبأن مناخه العام حديث، ذلك أن 'كاترين هسلينج' بطلة الفيلم وزوجة المخرج كانت على درجة من الانطلاق ومن العفوية لم تعرفها السينما إلا حديثاً. وفعلاً، اتسم الفيلم بقطبية واضحة بين من جهة، 'نانا'، السيدة التي عندما عجزت على أن تكون فنانة تحولت إلى 'غانية'، ومن جهة أخرى، الممثل الألماني الجنسية 'وارنار كراوس' في دور الكونت 'موفات'. وقد عبّر جون رونوار عن درجة انطلاق أداء البطلة لدور 'نانا' عندما شبه صعوبة تصويرها بعملية الإمساك بنمر في حديقة تابعة لمصلحة الغابات. وللعلم فإن جون رونوار لم يمسك الكاميرا ويقتحم عالم الإخراج إلا من أجل أن يمنح زوجته الشهرة التي تحولها إلى نجمة سينمائية. فهل مفاد ذلك أن 'رونوار' يسلّم بأن النجمة، كملكة للغرام، تبعث بكل واحد إلى المملكة الوحيدة، وإلى الألوهية الوحيدة المتاحة في أيامنا هذه، لأكثر البشر تواضعاً، المملكة والألوهية القائمتان على مبدأ أن يكون المرء محبوباً؟

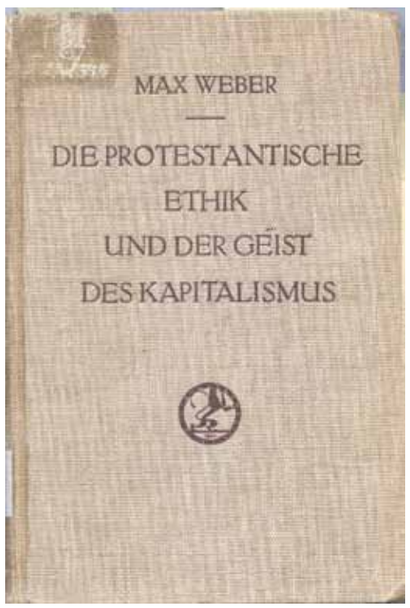
لا بد، في مستهل الجواب عن هذا السؤال، أن نتذكر أنّ السينما التي كانت في أصلها عرضاً للعامة، استولت في بداياتها على مواضيع الحكايات الشعبية والميلودراما أنّى وُجدت: صدف غيبية، سحر القرين (المتشابهون، التوأم)، المغامرات الاستثنائية، الصراعات الأوديبية مع الأم أو مع الأب، اليتامى، سر الـولادة، البراءة المضطهدة، موت البطل كتضحية وفداء. ولم تتبلور لاحقاً النزعة الواقعية والنزعة البسيكولوجية، والنهاية السعيدة والمرح، إلا بعد تصنيع السينما وبعد إخضاعها للتحول البورجوازي الذي طرأ على تلك المخيلة. ومع ذلك فإنه لا بد من الانتباه إلى أنه سينمائياً، الحركة نفسها، التي تقرب المتخيل من الواقعي، هي التي تقرب الواقعي من المتخيل. وعلاقة التضمن هذه هي تحديداً ما كان يفتن 'جون رونوار' وهي ربما ما يجعله يغضب حين تتم المقارنة بين التصوير والسينما، وكان دائم التعقيب على تلك المقارنة بقوله: «التصوير فـن، والسينما صنعة.» ولعله، من هـذا المنظور يتصادى رونوار مع قولة 'كلود موني' الشهيرة: «ما دمت منتمياً لعصري، فما حاجتي للفن.» (Je suis de mon époque, l'art est donc inutile) وهنا يصبح للحبّ أهمية متزايدة، بوصفه ظاهرة للروح، تأتي لتخلط بحميمية بين إسقاطاتنا -تماهياتنا الوهمية وبين حياتنا الحقيقية. وعلى أساس عدم الالتزام بالدور التمييزي العائد للفكر، والذي تعوّد الأدب على الالتزام به فقد كان 'جون رونوار' حقاً أهم روائيي السينما،

ولكنه لم يكن يقتبس الأعمال الأدبية لكي يترجمها سينمائياً وإنما لكي يعطيها تلك الكثافة التعبيرية التي قد تنقصها وهي في صيغتها الكتابية، والتي بمقتضاها لا كيان لها إلا في صيغتها الطباعية، وفق عبارة ماكس فيبر سالفة الذكر. ولذلك كان رونوار من أنصار تصوير نفس المشاهد من طرف مخرجين عديدين؛ إذ وفق تصور رونوار، يتألف الشريط السينمائي من متوالية من المشاهد، والمشهد الفيلمي في فعلية تحققه هو تنصيبة تشارك في بناء الفيلم بوصفها شذرة يعبّر عنها رونوار بطريقة مجازية، فيتحدث عن تلك 'الأكمولات المتراكبة' (des touts bien entiers) ومنه الطابع المباشر للتفاعل مع الصورة السينمائية.

ها هنا لا بد أولاً من استحضار خاصية من خاصيات أسلوب جون رونـوار في ممارسة الإخـراج والتي بمقتضاها لا يولي المذكور أهمية يُعتدّ بها للدسيسة السردية، ويـولي -في المقابل- كل عنايته لتدبير المشاهد الفيلمية. وهو الآخر مثل بروست سعى لاسترداد الزمن الضائع والمعادل للمادلين البروستية فنجده، مثلاً، في فيلم ‹فسحة ريفية›. والطريف في خصوص هذا الفيلم (المقتبس عن عمل لموبسان) أن تصويره تعطل بسبب الحرب، وحين حاول رنوار إنهاءه بعد نهاية الحرب وجد أن الممثلين نضجوا على نحو لم يعد يسمح لهم بمواصلة تقمص أدوارهم، فقرر المخرج -باتفاق مع المنتج- عرض ما تم تصويره قبل الحرب مع إضافة فقرتين توضيحيتين- وقد تفاجأ الجمهور بعمل ناجح وبفيلم أكثر غنائية من أفلام رونوار ما قبل الحرب. ويروي الفيلم قصة عائلة تتوقف، خلال فسحة ريفية، للراحة عند صاحب مطعم، حيث سيتفاجأون بسذاجة البنت وبالطابع البري لملفوظاتها. وفعلاً، نجح جون رونوار في بلورة الطابع المتموج لداخلية ‹هنريات› (سيلفيا باتاي) وراوح تصويره بين عرض حرصها على التحفظ وبين الإلماح لميلها للاستسلام لعواطفها. ومن بين أهم مشاهد الفيلم تلك التي يقوم ضمنها الانقطاع بتأمين الاتصال على نحو رهيف يُعاش ولا يُقال، يُقال ولا يُكتب؛ ذلك الموقف الموالي لتلك اللحظة التي توجهت فيه ‹هنريات› للشاب المغرم بها قائلة بصوت مبحوح: «لا بد أن أذهب ..» ثم تُسلم له نفسها، وعندها تنجح كاميرا جون رونوار في مفاجأة نظرة الفتاة وهي مستلقية على العشب تحت حبيبها وفيها تتعايش بشكل استباقي، أولاً مشاعر السعادة المتأهبة لوسم الهنيهة العشقية وثانياً، كل

جون رنوار

‹فعل إيمان بالقرين› وانخطاف بالهالة التي تلفّه وتحوله إلى حضور كاسح. وهنا تحديداً يكمن موطن التهتكية التي تجعل من الأداء لعبة الروح والوجوه؛ وفي لقطة كبيرة، تصبح الأخيرة ‹شرائح روح حقيقية›. وللتأكيد على أصلية هذه الهالة المتاحة لكل الأحياء (وليس للبشر فحسب) حرص جون رونوار على أن لا يحصرها في أدوار البطولة، وغالباً ما كان يعمل على أن تنافس الأدوار الثانوية أدوار البطولة في بهاء حضورها السينمائي. بل، أكثر من مرة كان يسعى لينجز أفلاماً، لا تخلو فقط من مشاركة النجوم، بل يحاول كذلك الاستغناء عن الممثلين المحترفين. وبمثل هذه الوصفة غير المضمونة نجح مع ذلك في إنتاج أفلام ناجحة فنياً وتجارياً. وأبرز مثال في هذا الباب فيلمه ‹طوني›. هو فيلم يغلب عليه حس الأرض ويذكّر بأجواء ‹مارسيل بانيول›، وقد أضاف عليها جون رونوار ضرباً من الخشونة والجلافة الملذوذة التي تستحضر بلاغة البري والكوسمي، بحيث تغلّب بشكل واضح ضارب السلوك العفوي على ضارب ‹القناع› المتأصل. هكذا نجد مناخ الفيلم يتعاطى



الندم الذي سيعقبها. وفي تصادي مع تلك التنصيبة المفصلية يختم جون رونوار الفيلم بلقاء عرضي بين الحبيبين ليتبين المشاهد خطورة تلك الهنيهة بشكل استعادي، ولنفهم بعد ذلك أن مخرجاً من طينة جون رونوار لم يقبل على الإخراج السينمائي إلا من أجل ملامسة فيلمية لمثل تلك الهنيهات. ومقولة روح العصر عند رونوار هي مقاربة تهتم بالطابع النشيط للحياة في المدن، والطابع المعتلج لعالم الصناعيين، والطابع الحيوي للحركة في محطات القطار والطابع المغري للحميمية العائلية. وعموماً تهتم التنصيبة بذلك السحر الاتصالي الذي كان يسم حصرياً حياة المنازل بميسمه قبل أن تستوعب الحداثة الحياة المنزلية ضمن مقاييس الحياة المدنية ومعاييرها التاريخية والرسمية. جون رونوار ظل يصور باستمرار ومن خلال كل التنويعات مشاهد تعادل في مفعولها مشهد دخول القطار كما عرضه لوي لوميار أول مرة. ولكن بدل القطارات وما شابهها سيركز جون رونوار إخراجه على جدليات الوجوه، وذلك على اعتبار أن الواقع الإنساني يتغذى من الوهم إلى درجة أن يصبح هو نفسه نصف وهمي. خاصة وأن ‹أنا موجود›، التي يعبّر عنها الممثل، فإنها تفرض نفسها عن طريق مع ذلك العجيب الذي ربطه العرب قديماً بمرجعية الدواب والذي يتميز بانفتاحه على ذلك العجيب الذي ورد في الحديث التالي لمالك بن نبي : «طبيب وراعي لا يمكن أن يلتقيا في المكونات الخاصة التي تمليها المهنة، ومع ذلك فإنّ هنالك تشابهاً عجيباً في سلوكهما الخاص، هذا التشابه من أخص الأمور وأهمها في تحديد ثقافة مجتمع معين، هو يحدد في الواقع أسلوب حياة ذلك المجتمع، كما يحدد سلوك أفراده ومدى ما بينهم من تبادل في هذين الجانبين.» وهذا العجيب هو عنوان الانشداد إلى عالم ما وراء الضرورة، عالم العقد الطبيعي المتخطي لانغلاق عالم العقد الاجتماعي؛ وهو أيضاً المحرك الأساسي لفاعلية الأسطرة قديماً، وللتذكير فإن العلاقة الاجتماعية ترتهن في قيامها بعملية طمس هذا العجيب المنوه به، وذلك بحكم تصادمه مع مبدأ التقسيم الاجتماعي للعمل الذي يستند إليه نظام المدن الحواضر ونظام الدول الوطنية. وأخذاً في الاعتبار لهذا الطابع السائح والعائم للهالة الشخصية التي تميز كوجيتو الممثل السينمائي اشترك جون رونوار مع «السوفيات أولاً (إيزنشتاين وبودوفكين)، ثم الواقعيين الإيطاليين الجدد (روسيليني، ودي سيكا)، في استخدام أناس

من الشارع. وبالتالي لا حاجة للنجمة من أجل الظفر بالحب ...كيف نفسر المشاكل مع الرقابة إذن؟ خاصة وأنه كان معروفاً على رونوار إعجابه المتكرر بأداء الممثلين، فكان غالباً ما يصفق استحساناً في آخر المشاهد، وكان دائم التصفيق على نهاية مشاهد النجم ‹ميشال سيموني›. فكيف نفسر كل هذه المسافة بين المخرج من جهة، وبين الرقابة وجزء من المجتمع من جهة أخرى؟

لتدقيق الجواب يمكن أن نركز على الأفلام التي هي اقتباس لأعمال أدبية ذات حظوة وذات قيمة ثابتة. في الواقع، أغلب هذه الأعمال لم تصبح مصدر وجاهة إلا بعد أن كانت مصدر فضيحة علتها إفشاء وقائع وظواهر يقتضي النظام الاجتماعي حجبها (الإلحاح على ميول أصلية متعارضة مع العلاقات الاجتماعية).

مع ذلك فإنه يبدو أن قبولها أدبياً لا يستتبع قبولها سينمائياً؛ إذ يجرى الأمر وكأن الفيلم هو موضوع فضيحة مضاعفة.

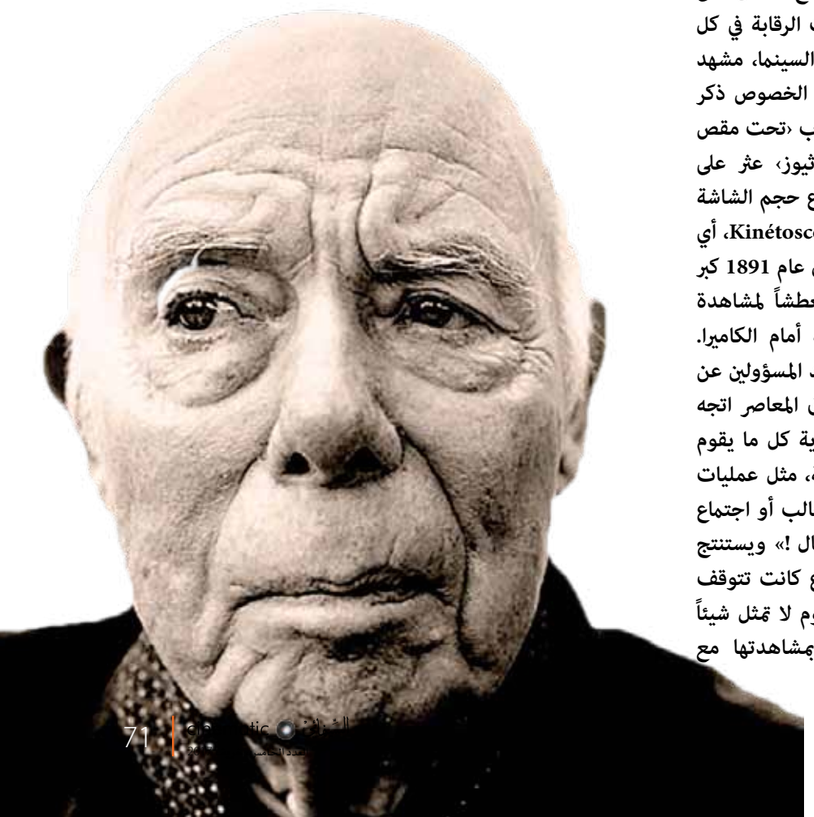
قبل الجواب عن هذا السؤال لا بد من الانتباه إلى أن الرقابة التي أرادت أن تحذف المشاهد التي صورت غواية ‹نانا› للكونت ومشاهد الأخير وهو مستغرق في مواقف الهيام والغرام، وذلك بتعلة عدم وجودها في نص ‹زولا›، لم تستطع أن تحذف أي مشهد، وذلك لتمسك رونوار بكل المشاهد وتحديه لهيئة الرقابة أن تمارس المنع على ‹زولا›. وفعلاً، لم يتم حذف أي مشهد، ولهذا شهد العرض قبل الأول للفيلم لغطاً ومشاحنات كبرى قادتها زوجة المخرج ‹ليونس بارار› (أشهر مخرج في تلك الحقبة) وقد توجهت للسيد ‹بيار برونباجي› (منتج الفيلم) صائحة: «أنت

جون رنوار

المسؤول عن ارتكاب هذه الفضيحة؛ باسم فرنسا والفرنسيين، أعلن أن ما أتيتَه هو فعل مخجل.» وفي غمرة تشنجها ضربت المنتج على رأسه بمطريتها عدداً من المرات بقي أثرها على جسده حتى آخر أيامه.

كيف يصبح النص الأدبي ذو الحظوة -كما هو حال رواية زولا الموسومة ‹نانا›- إلى عمل سيء السمعة ويصدم بهذه الدرجة؟

كان الأدب الكلاسيكي يصدر عن كتابة تحاكي «منوال الرسام»، بما أن الرسم نفسه هو، في آخر التحليل كتابة. بينما لا قوام للسينما من دون وضع الصورة في رحم الكتابة، وهو ما يفتح الإدراك على عالم الممكن المباشر الذي كان من دور الكتابة حجبه، بما أن هدف الكتابة هو التبئير بينما غرض الراكور السينمائي هو اقتناص الإمكانية العائمة والسائحة التي لا تتحدد بحدود الديكور. ولنبلور الفارق الحاصل بين طبيعة ‹الممكن المباشر›، الذي تحجبه الكتابة الأدبية وبين الصورية التي تسم الأدب والتصوير التشخيصي بميسمها فإنه بالإمكان الاعتماد على هذا المثال البسيط. ولنقدم للمثال المذكور فإننا نبدأ بطرح السؤال التالي: هل نتخيل إمكان وجود أية سلطة رقابية في العالم يمكن أن تمنع الجملة القائلة: «اجتمع أسدان على قتل فيل.» طبعاً لا. في المقابل، كانت الرقابة في كل البلدان الغربية تمنع، خلال بدايات السينما، مشهد اجتماع أسدين على قتل فيل. وبهذا الخصوص ذكر ‹ليث عبد الأمير› أنه عند تصفحه كتاب ‹تحت مقص الرقيب› من تأليف ‹توم ديوي ماثيوز› عثر على معلومة طريفة تشير إلى أنه مع اتساع حجم الشاشة منذ أن اختفت ‹الكينوتوسكوب Kinétoscope›، أي صناديق الفرجة التي اخترعها أديسون عام 1891 كبر معها هوس الجمهور الذي كان متعطشاً لمشاهدة كيف سيبدو أي شيء بمجرد تثبيته أمام الكاميرا. ويذكر كذلك أنه «جاء على لسان أحد المسؤولين عن العروض السينمائية الأولى، أن الذوق المعاصر اتجه إلى كل ما هو مثير وقوي ويمكن رؤية كل ما يقوم به الإنسان بالتفاصيل الدموية المؤلمة، مثل عمليات الهجوم على الحيوانات كالثيران والثعالب أو اجتماع أسدين على قتل فيل على سبيل المثال !» ويستنتج التقرير المشار إليه أن حدود الممنوع كانت تتوقف عند هذه المشاهد التي أصبحت اليوم لا تمثل شيئاً أمام المشاهد التي نتمتع اليوم بمشاهدتها مع أطفالنا. وفعلاً، ما كان يصدم في تلك المشاهد هو ضعف الضارب الذهني فيها واعتمادها الحصري على الانفعال الوجداني. ولعل التقرير يسمح بالقول إن السينما لم تكن تروي القصص إلا لكي تتوفر -في الأثناء- لميلها الأصلي لتطوير سلسلة من الحالات الوجدانية التي تستنبط بعضها بعضاً كما تُستنبط الفكرة من الفكرة. حتى إن مصطلح 'فكرة' في السينما -وكذلك الحال في الديزاين وحتى في البورصة اليوم- شهد انزياحا دلالياً أصبح بمقتضاه يعبّر على ميول عاطفية ويشير إليها بمصطلح 'فكرة'. وهنا تحديداً تكمن، من ناحية أصالة السينما، ومن ناحية أخرى لغويتها. ذلك أنه من شأن تتالي اللقطات على النحو الذي يسمح لعمق المجال بأن يتنافذ مع السطح الأمامي للصورة أن يسمح للتعبير أن يساير تحولات الأصالة. فإذا كان الترادف بين صورة الشخص ونطق اسمه هو مسألة مواضعات ولهذا فهي تتمتع بصلاحية كافية ضمن السياقات اليومية، بينما يأخذ هذا الترادف في إطار العرض السينمائي أشكالاً حسية مختلفة. فأن نصور شخصاً من خلال



ما يسمى اللقطة الأمريكية ثم نمر مباشرة لتصوير وجهه من خلال لقطة كبيرة فهذا يحمل معنى يتجاوز الدلالة الوصفية لشخصه من خلال الكلمات. بكلام آخر تتميز الأصالة ضمن السياق الفيلمي كما في باقي السياقات ببعد لغوي؛ مع فارق أن اللغوية السينمائية ليست لغوية كتابية ولا لغوية كلامية، بل هي لغوية رهيفة. ونظراً لأهمية الوعي بخصوصية اللغوية المذكورة فقد اعتبر إدغار موران أن التجربة التي قام بها 'كوليشوف' ساهمت في وعي السينما لذاتها؛ «فلقد عمد 'كوليشوف' إلى توليف صورة واحدة لوجه الممثل موسيكين، أمام طبق حساء، أمام امرأة ميتة، وثم أمام طفل يضحك، ونتج عن التوليف إدهاش المتفرجين أمام التعبير الرائع لوجه الممثل إذ بدا أولاً نهماً، ثم غارقاً في الألم، وأخيراً مشرقاً بسرور أبوي.» هكذا ارتبط وعي السينما لذاتها بتفتيت الممثل وبفصله عن الشخصية.

وبالعودة لفيلم 'نانا'، (الـذي كان مُستلهَماً في طريقة إخراجه من أسلوب إريك فون ستروهايم في الاخـراج والذي كان رونـوار معجب به إلى حد كبير) فإن الغالب على الظن أن ما ساء الرقابة ومن يشاركونها مقاربتها هو تفكيك التطابق الأدبي بين دور ‹نانا› وشخصيتها ضمن الرواية بينما يستدعي التصوير السينمائي الفصل بين الممثلة وشخصية الفيلم. وفعلاً، لم يكن فيلم ‹نانا› استثناء ضمن المتن الفيلمي لـ‹جون رونـوار›. إذ غالباً ما يطرح على بساط البحث إشكالية اشتغال السينما على نحو يقوم بتفتيت الممثل السينمائي، فيتم الفصل بين الممثل والشخصية، وتصبح الأخيرة على درجة من الرهافة التي تسمح للكاميرا بأن تأخذها على عاتقها وأن يتعهد بها المونتاج والراكور وغيرهما من الإجراءات الفيلمية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تواصل هذه الرهافة في أن تكون في عداد الوقائع التي لا تعبر للفن، وبالتالي تواصل في الانخراط في جملة تلك القضايا التي لا مخرج اجتماعياً لها. وهو ما ينبي بأن الأصالة هي مما لا يعبر للاجتماعي وهي ملازمة للأنثروبولوجي؛ ذلك أن الاجتماعي لا يعترف بأصالة الشفع **Le double** وذلك بسبب رهافته التي تقربه كثيراً من طبيعة الصوت من حيث هو، في آخر المطاف، شريحة رهيفة. ولهذا كان الأداء المسرحي يتطلب تضخيماً، في حين أن الأداء السينمائي يتطلب

جون رنوار

’حياة داخلية‘. على هذا الأساس لا بد من استعادة تركيبة ’كوجيتو الممثل السينمائي‘؛ ذلك أن الأخير يتناقض مع الكوجيتو الحداثي الذي لا يتشكل إلا بعد النجاح في المطابقة بين دلالة الشخصية بوصفها قناعاً وبين الخصوصية الحية بوصفها سلوكاً طبيعياً. ومن هذا المنطلق فإنه بالنسبة للمثل السينمائي أن ’نكون‘ هو أكثر أهمية من ’أن نظهر‘. وباعتبار هذا التحرر من هاجس المباهاة الملازم لهاجس الظهور فإنه من الواضح أنه يتعلق الأمر بتوجه عام وقار يهدف إلى تلافي ما طورته مجتمعات الحداثة من عزلة قائمة على قداسة كوجيتو ديكارتي كان منذ البداية يهدف إلى وضع الوجود في الفكر، وبالتالي يسعى إلى النجاح في استيعاب الميول العاطفية الأصلية ضمن نواميس المصلحة والروابط الفكرية. لهذا ارتبطت السينما بالفضيحة التي تستدعي تدخل الرقابة، وذلك لميلها لرد الاعتبار للتعاطف وإحياء التهتكية السائدة في المجتمعات الأنثروبولوجية. ويمكن الرجوع في هذا الخصوص لـ‘ميشال مافيزولي‘ الذي يجزم أنه «بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن يكون هناك إيطيقا الجمالية. لقد اقترحت منذ عقدين أن ندرس سوسيولوجية التهتّك الجماعي **orgie** (وتعني كلمة **orge** في الأصل الانفعال المشترك) لأني أظن أننا نعيش حالياً هذه الانفعالات المشتركة كما يبدو ذلك من خلال وحدة الشعور في المجالات الرياضية والموسيقية والاستهلاكية والدينية. ’التهتكية‘ بالمعنى الجمالي هي ضياع الذات في الآخر، وهو ما يتعارض مع الانكفاء إلى الذات والانكفاء عن العالم. إنّ ’عبادة الجسد‘ كمذهب تجريبي يؤسس من الآن للجسم الاجتماعي، لأن هناك توتر الجسد الفرد الذي يذوب في الجسد الجماعي، وفي ذلك تكمن لذّة المتعة.»

أوغست رونوار، المصور الانطباعي المعروف، كان يشدد على أنه ابن خياط، وأن جده صانع أحذية وأن والد جده كان نجاراً، ولذلك كان يحرص أن يوصف بأنه صانع وليس فناناً. وقد ورث عنه ‹جون› ابنه هذا التواضع من جهة، وهذا التمسك بالقرب من الحياة من جهة أخرى. ولهذا لن يولي لا الرسام ولا ابنه المخرج وجهتهما باتجاه الأفكار والنظريات بأنواعها، وسيوجهون مجموع إحساسهما باتجاه ما يعتمل في ثنايا ما يمكن تسميته بـ‹روح العصر› **l’esprit du temps**.

فيلم ’نانا‘، (الذي كان مُستلهَما في طريقة إخراجه من أسلوب إريك فون ستروهايم في الاخراج والذي كان رونوار معجب به إلى حد كبير) فإن الغالب على الظن أن ما ساء الرقابة ومن يشاركونها مقاربتها هو هو تفكيك التطابق الأدبي بين دور ‹نانا› وشخصيتها ضمن الرواية بينما يستدعي التصوير السينمائي الفصل بين الممثلة وشخصية الفيلم

حول بعض النظريات السينمائية السريالية والطلائعيون

جان كوغتو*

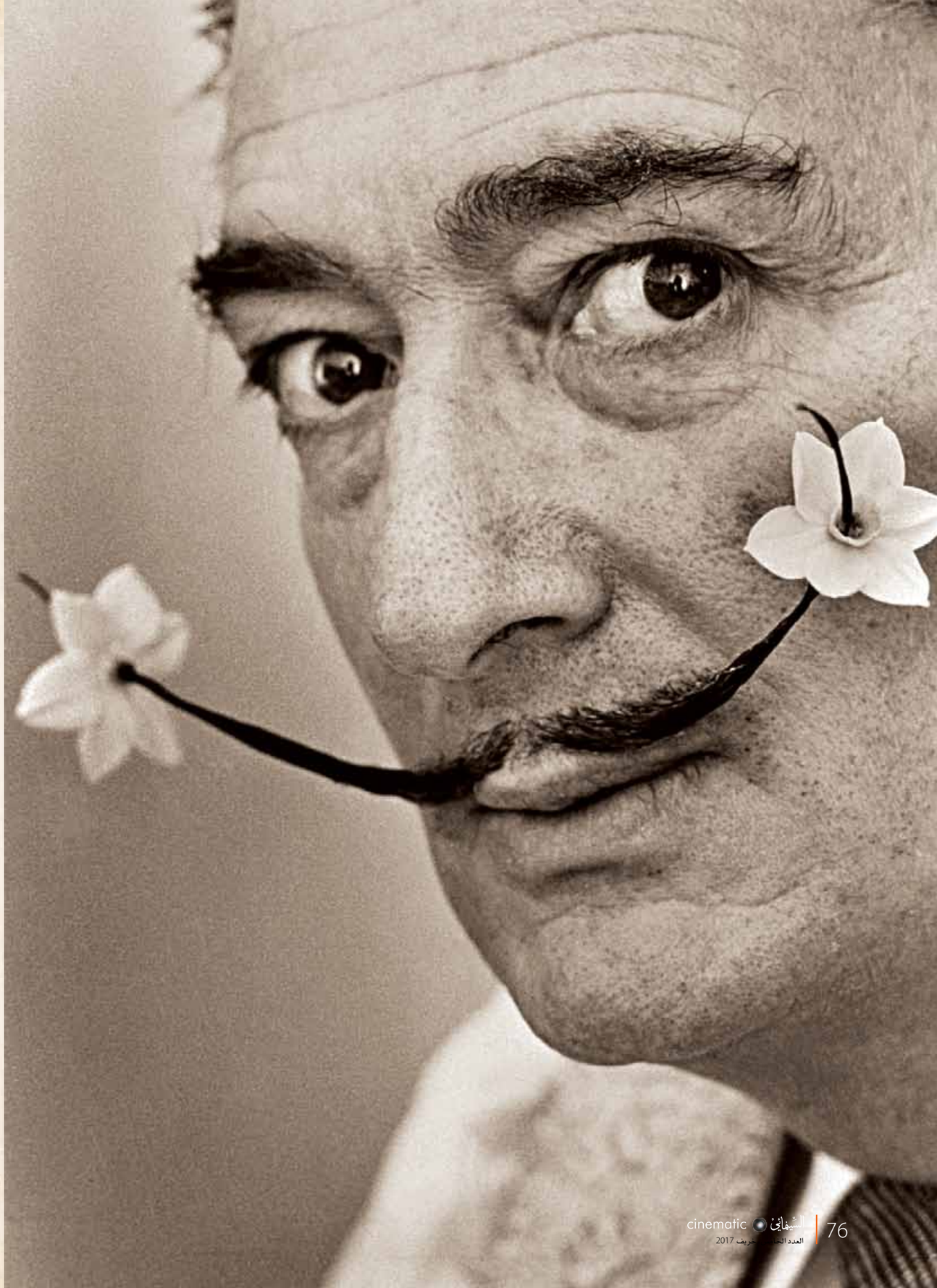
ترجمة: د. باسم الزعبي

ميّزت مساعي إيجاد أسس فلسفية للفن السينمائي في مرحلة السينما الصامتة بدرجة أساسية "الطلائعيين " الفرنسيين في عشرينيات وبداية ثلاثينيات القرن العشرين، المرتبطين بشكل وثيق بالدادائية والسُّريالية في الرسم والأدب.

وقد بدا أن السُّريالية تشبه كثيراً شاشة السينما، كما أن مبادئها الفلسفية، بدت وكأنها تشكل فلسفة السينما. في حين كانت المحاولات تجري من أجل إثبات أن السينما عبارة عن فن، كان "الطلائعيون " قد حققوا هذا الرسالة بدرجة معقولة. لقد أخرج ديللوك، وديولاك، وريختر وآخرون الفن الجديد من دائرة الفلسفة والأدب، معتمدين بدرجة أساسية على الفلسفة الحدسية، وبشكل خاص على التحليل النفسي لطبيعة الإبداع.

يعتبر مستوى الـ ـ id، أي اللاوعي، مصدر الإبداع، ومصدر" الخيال العاصف " كما يؤكد على ذلك علم الجمال الفرويدي. تبدأ العملية الإبداعية عندما يضعف أو يهدأ الوعي وتنبعث الغريزة. في مثل هذه الحالات، فإن النشاط الإبداعي لا يختلف كثيراً عن الهذيان، أو عن التخيلات الوهمية عند المجانيين. ويؤكد الفرويديون بشكل مستمر على هذه الفكرة، مركزين على أنه يوجد لدى المجانين والفنانين مسعى واحد، ألا وهو الهرب من أسر العالم الخارجي وإعادة بنائه بما يتوافق مع رؤيتهم على شكل أوهام وهلوسات.

يتضمن كل نشاط إبداعي فني هدفاً شخصياً في اللاوعي، وميولا في حب الذات مرتبطة باللذة." لقد طرحنا سـؤالاً: هل يمكن إيجاد هدف واحد رئيسي في عمل جهازنا الروحي؟ ونجيب ببعض التقريب: إن هذا الهدف هو اختبار اللذة... " (1 ص 146). إن الفنتازيا في الفن هي المنفى لفائض الرغبات غير المتحققة، وهي" الغذاء المقدس المقتطع من مبدأ الواقعية". (1ص 162). إن ثورات قوية من الرغبات عادة ما تهيج الفنان، فهو مسكون بالرغبة في الحصول على الاعتراف والثروة، والمجد، والقدرة، وحب النساء؛ لكنه لا يملك الوسائل الكافية للوصول إلى ذلك. ومن هنا نجده "يخرج من الواقع، كأي شخص غير راض عن نفسه، وينقل " ليبيده " وكذلك كل اهتمامه نحو الأشكال المحببة التي ينتجها خياله " (1 ص 165).



وكما أن للطفولة عند فرويد أهمية عظمى في تطور الشخصية، فإن التذكر الضبابي للطفولة، المرتبط بـ " الجنس الطفولي " يعتبر ذا أهمية كبيرة بالنسبة للإبداع الفني.

شكّلت نظرية" اللاوعي" و" العفوية « أساس الدادائية والسريالية. في عام 1924 كتب أندريه بريتون في بيانه الشهير: « إن السريالية عبارة عن عفوية سيكولوجية محضة، يقصد بها التعبير عن التوظيف الواقعي للفكرة، سواء أكان شفهياً أو كتابياً أو بأي شكل آخر. إنها إملاء الفكرة في ظل غياب الرقابة العقلية أياً كانت، وبعيداً عن أي اهتمام أخلاقي أو جمالي...

تأسست السريالية على الإيمـان بالحقيقة السامية لبعض أشكال التداعيات التي جرى تجاهلها قبل ظهورها، وعلى الإيمـان بالقدرة المطلقة للخيالات، الأحلام، وكذلك بلعبة الأفكار اللامبالية. إن السريالية تسعى إلى هدم كافة الميكانيزمات النفسية الأخرى بشكل نهائي، وتبديلها عند حل المسائل الكبيرة في الحياة «. (2 ص 60).

لقد كان على « موضوعات « السـريالية أن تعبر عن الأشياء الخالية من المعنى، المفككة اللامنطقية، ال تجسد في ذاتها خيالاً هذيانياً لدى مبدعها. كان منظرو الإبداع السريالي يراهنون هنا على المعرفة الحدسية للغموض في الأشياء وفي ظواهر السحر. هذه المعرفة ممكنة حسب تصوراتهم فقط بمساعدة « التفكير الباطني « الذي تلعب رؤى الأحلام الدور الرئيسي فيه.

إن الفنانين السرياليين كانوا يؤكدون على العزلة الشاملة للإنسان بابتعادهم عن العالم الواقعي، أما الإبداع الفني فقد كان يُنظر إليه كإشراق ونبوءة مأساوية. لقد كان أكثر ما يجتذبهم هو المعاناة والجنس المرضيين، وحالات الهلوسة لدى الإنسان. فحسابهم الرئيسي كان مبنياً على التأثير اللاعقلي.

كانت الأفلام المشهورة في تلك المرحلة تعتبر فلسفة بحد ذاتها، وفهماً للعالم كهذيان ووعي محطم.

لقد حددت جيرمن ديولاك خاصية السينما كشكل عاطفي للتعبير عن الذات. ويمثل فيلمها «الكاهن والمحارة « ترجمة مباشرة إلى لغة المعاني الرمزية للأحلام التي طرحها فرويد.

لم تكن سريالية العشرينيات من القرن العشرين تعبر دائماً عن رمزية فرويدية ساذجة. فقد كانت هذه الأشكال أحياناً عبارة عن تراكيب معقدة ترتدي طابعاً

فيلم « الكلب الأندلسي « للمخرج بونيوئيل، بالاشتراك مع سلفادور دالي. المخطط الأولي للفيلم يمكن أن يعطي تصورا حول خصائصه وأسلوبه: في الغرفة رجل يشحذ موسى حلاقة، ينظر إلى السماء ويرى... قطعان الغيوم تتشكل خلف البدر

تجريبياً. هكذا كان فيلم» الباليه الميكانيكي « لليجيه، الذي صور رقص أشياء، ومجسمات هندسية، وقطع آلات، وأجزاء من منيكانات، وأواني زجاجية، ووسط كل هذه الأشياء كانت تمر سريعاً أجساد بشرية، وعناوين جرائد صارخة وأشياء من هذا القبيل. كل هذا قُدِّم كما لو كان ضمن إيقاع وعي دماغٍ مريض، أو ضمن إيقاع مسحور، تتخلله رسومات تصور امرأة نصف نائمة تتأرجح على أرجوحة في الحديقة ببطء.

ظهر في نهاية العشرينيات فيلم « الكلب الأندلسي « للمخرج بونيوئيل، بالاشتراك مع سلفادور دالي. المخطط الأولي للفيلم يمكن أن يعطي تصوراً حول خصائصه وأسلوبه: في الغرفة رجل يشحذ موسى حلاقة، ينظر إلى السماء ويرى... قطعان الغيوم تتشكل خلف البدر. رأس فتاة بعيون لامعة كالنجوم. الموسى تقترب من العين. الغيوم المجعدة تحجب القمر. الموسى تخترق عين الفتاة قاسمة إياها إلى نصفين.

إن فيلم جان كوغتو التجريبي» دم الشاعر « (1920) يحمل أهمية تأسيسية بالنسبة لفلسفة السينما « الطلائعية «. ففيه عبَّر المخرج عن فهمه للإبداع الشعري وإمكانيات اللغة السينمائية. هنا توحّدت رموز الهذيان مع حالات الوهم الواقعية. يعاني بطل الفيلم – الشاعر – كل شيء من خلال «مؤشر» اللاواقع، اللاوعي، الهذيان... فليس مهماً ما يعرض على الشاشة من صور، وأي أجزاء تتحد مع بعضها، المهم هو شيء آخر تماماً، إنه ما يظهر صدفة في الوعي الباطن عند المشاهد تحت تأثير وحدة جميع هذه المكونات. لقد كتب كوغتو نفسه عن فيلمه قائلاً: إنه لا يحتوي على أية رموز، لكن المشاهدين أنفسهم يفترضونها، وأشار إلى أن زمن تأثير الفيلم يطابق»ومضة فكرة «. من أجل ذلك التطابق نسج الفيلم من الحبكة التالية: في المشاهد الأولى يرى المشاهد مدخنة مصنع تبدأ بالتصدع. بعد ذلك تبدأ قصص قصيرة عليها أن تبرز حالة الهذيان الداخلية عند الشاعر. وفي نهاية الفيلم يرى المشاهد مجدداً نفس المدخنة، لكنها تكون قد انهارت تماماً. لقد مضت ومضة وحسب.

نفس ذلك المعنى تحمله عند كوغتو الرسالة التي كانت تُسقَط في صندوق البريد في فيلم» أورفي» – 1949. في الوقت الذي كان ساعي البريد يُسقط الرسالة، وعقارب الساعة كانت تتقدم بضعة ثواني – كانت تُعرض الأحداث غير الواقعية، إلا أن كوغتو قدمها بوصفها أحداثاً واقعية ومنطقية تماماً. ورغم أن الفيلم كان قد صور بعد مرور عشرين عاماً على» دم الشاعر «، لكنه واصل نفس موضوع الإبداع ومن نفس المنطلقات.

لقد أعلن المخرج على شكل بيان أن « أورفي « كان من المفترض أن يكون فيلماً لا واقعياً مصوراً في أجواء واقعية. (3، ص 621)

كان صوت المذيع يُسمع في مقدمة الفيلم وهو يروي قصة أورفي قائلاً: إن أسطورة المغني أورفي أسطورة خالدة، إنها تعيش دوماً، لكنها يمكن أن تُروى بأشكال مختلفة. إن بطل الأسطورة التي يقدمها جان كوغتو من خلال الشاشة، عبارة عن شاعر باريسي. أورفي وزوجته إيفريديكا يعيشان في أيامنا في منزل صغير يقع في أحد أزقة باريس الهادئة. ويمكن مصادفته في الخمارة التي يرتادها الشعراء والطلبة الشبان. إنه – أبوهم الروحي، لكن خطر التصفية من قبل جموع المعجبين والمعجبات كان يتهدده لأنه سيتوقف عن تلبية أذواقهم وعواطفهم السياسية، تماماً كما حصل مع المغني القديم، الذي قتلته رفيقات الإلهة (واكها). ومن الأشياء التي ميزت الفيلم هي أن ديكورات

المشاهد المتعلقة بحياة أورفي، قدمت من قبل الفنان بأسلوب تقليدي بسيط (مدخل بيت أورفي، خمارة الشعراء، شوارع باريس)، أما ديكورات اللقطات الفنتازية التي سجلت(الموت)، فقد أخذها كوغتو من الواقع نفسه، مستخدماً من أجل ذلك علامات تراجيدية من الحرب قريبة العهد. لقد استخدمت الجدران العالية، والقاعات التي كانت قد هدمتها القنابل، وأفرغتها الحرائق، وجعلتها مفتوحة على السماء، خلفيات للمشاهد التي تصور انتقال أورفي ومرافقه ايرتيبيز إلى مملكة باطن الأرض. حتى ظهور الأميرة السِّرية – الموت – يرافقه» حافز عصري» مميز. ويلي ظهورها تشكيلة من سائقي دراجات نارية عليهم خوذات تنذر بالشؤم، قادرة على إثارة تداعيات محددة.

كان برنامج مؤلف « أورفي « على النحو التالي: « أنا آخذ مجموعة من الأساطير وأجعلها تتقاطع، أسطورة قديمة وأسطورة حديثة، دراما المرئي وغير المرئي. عالمان، لا يستطيع أحدهما اختراق الآخر، لكنهما يحاولان تحقيق عملية التداخل هذه. وفي المحصلة يصبح العالم غير المرئي مرئياً، ويؤنسن إلى الحد الذي يتغير عنده جوهره، أما العالم المرئي فيتغلغل في غير المرئي، دون أن يذوب فيه» (3 ص 625).

إن التغلغل في» الجوهر المخفي للأشياء» وفي طبيعة النزعات الإنسانية يتم عبر الأسطورة. يحاول كوغتو أن يثبت، من خلال مواصلة موضوع « دم الشاعر « ضرورة أن يمر الفنان عبر سلسلة من الميتات المتعاقبة حتى يتمكن من أن يولد مجدداً كل مرة. يقول أحد أبطال الفيلم:» إن الموت يشتغل في داخلنا كما تشتغل النحلة في خليتها». إن موضوع الموت في الفيلم يكتسب طابعاً تشاؤمياً بشكل خاص بفضل أداء ماريا كازاريس ذات الموهبة العالية. في مملكة تحت الأرض تُعقد محكمة تملك الحق بالتصرف بكل الأحياء والأموات. على الشاشة يظهر أشخاص عاديون جداً، يرتدون بدلات سوداء، ويعقدون جلسة وسط سقط المتاع في غرفة مهدّمة. هذه المحكمة يمكن أن تؤخذ كشيء حقيقي، وكقوى ظلامية في وعينا الباطن، تماماً كما هو حال العالم» تحت الأرضي» – إنها عالمنا الحقيقي وعالمنا الباطن.

إن جان كوغتو يعتبر أحد كبار رموز الثقافة الفرنسية، شاعر وكاتب صحفي ومسرحي، كان قد عاد إلى السينما ظاناً أن الشكل السينمائي من أهم الوسائل التي تتيح له التعبير عن وجهة نظره حول طبيعة الإبداع. ويشهد على ذلك فيلمه الأخير» وصية أورفي «، حيث يلعب هو نفسه فيه دور الشاعر. وموضوع الفيلم هو نبوءة الفنان التراجيدية، وقدراته على أن يتغلغل في» أسرار العالم «، وقد دعا كوغتو هذا الفيلم بـ « ذي الأبعاد الفضائية «. يجد البطل نفسه في عصور مختلفة من تاريخ الإنسانية متداخلة مع الحاضر. ويلتقي بأشخاص مختلفين – منهم من كان من بنات خيال المخرج، ومنهم من كانوا أشخاصاً حقيقيين من الأصدقاء من الممثلين والرسامين. تترابط الأحداث فيما بينها كما في الحلم. ويعاني الشاعر في كل مكان من عذاب البحث عن الزمن الضائع، فهو يستقبل في أي زمن حقيقي كمجرم يستحق الإعدام شنقاً.

كشف كوغتو إمكانيات تعبيرية عظيمة جداً لدى السينما من خلال برامجه السينمائية حول أورفي. وكانت» واقعية الأجزاء» تتحد مع الشعر الحقيقي والرومانس. وكان لا يلجأ إلى الرمز في الجزئيات وحسب، بل وفي المواقف. (فمثلاً، يضحّي (الموت) ** بحبه في سبيل جعل الشاعر خالداً).

وبالرغم من ذلك، فإن الأسس الفلسفية – البرغسونية والفرويدية- لإبداعه لم تمكنه من الانتقال إلى مواقع الواقعية. فقد بقي فنه إبداعاً ذا طابع أسطوري.

وفي نفس الوقت لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا تلك النزعة الرومانسية المعادية للبرجوازية لدى « الطليعة». إن غالبية» الطلائعيين» البارزين استطاعوا حتى في الأفلام اللامنطقية التوصل إلى توجه معاد للبرجوازية مستخدمين في ذلك أساليب التناول لدى السُّريالية. يعتبر عمل لويس بونيوئيل النقدي الساخر» سحر البرجوازية المتواضع» (الذي حافظ فيه، كما في أفلامه الشهيرة الأخرى على عناصر من السريالية)، وريثاً مباشراً لـ « العصر الذهبي»، وقد صُور هذا الفيلم بعد « كلب الأندلس « وفضح فيه إرهاصات الفاشية عند البرجوازية الصغيرة الأوروبية في الثلاثينيات من القرن العشرين.

ومن هنا فإن ايزنشتين كان محقاً عندما قال، إن النظام التعبيري لدى السريالية – التطرف يشبه التطرف – يمكن أن يستخدم بأهداف متباينة تماماً. ووردت نفس هذه الفكرة أيضاً عند بالاش الذي افترض أن» الطلائعيين» قد أغنوا السينما بالصيغ الأسلوبية، وبالأشكال الفنية. كتب بالاش يقول:»حسب اعتقادي فإن أسلوب التداعي الذي وجد تطويراً له في أفلام الطلائعيين يمكن أن يلعب دوره المثمر فقط في حال أن يبدأ الفيلم الناطق بالتطور في اتجاه جديد، أكثر ملاءمة بالنسبة للسينما « (4 ص 168).

لقد جاء هذا الزمن بعد مرور عدة عقود من السنين، وفي السينما الناطقة المعاصرة لم تذهب هدراً بعض اكتشافات» الطلائعيين»، ولكنها استخدمت بوظائف مغايرة تماماً. لكن السينما الطلائعية السُّريالية نفسها تحولت إلى هدف بحد ذاتـه، والشاشة أصبحت « اختباراً بصرياً « صرفاً.

*(عـن كتاب: فلسفة السينما. يفجيني فيتسمان، موسكو،دار نشر إسكوستفو، 1976)

الهوامش:

1 - فرويد. ز. محاضرات « مقدمة في التحليل النفسي « الجزء الثاني، موسكو 1922، ص 246 .

2 - أندرييف. ل. السوريالية. موسكو 1972، ص 60.

3 - ليبرون. ب. المخرجون الفرنسيون المعاصرون. موسكو 1960، ص .621

4 - بالاش. ب. السينما. نشأتها وجوهر الفن الجديد. موسكو 1968، ص 168.

**أورفي – في الأسطورة اليونانية، مغني، ابن إلهة الشعر والأدب كاليوبي. أدهـش بغنائه الآلهة والنـاس، استلهم سيرته الموسيقيون والشعراء والفنانون التشكيليون.

الأساطير العربية:
بين جُرأة الرواية، وخوف السينما!!

مفلح العدوان

حين نتحدث عن السينما يخطر ببالنا الواقعي والمتخيل، الواقعي الذي نراه حين نمشي في مدننا وقرانا، والمتخيل ما نحلم به أو ما نقرأه من أساطير، وحديثاً ما نراه على الشاشة الكبيرة من تجسيد باذخ للأسطورة والخيال. والسؤال المطروح: أين الأسطورة العربية من السينما؟ وأين حكايات سمعنا عنها؟ ولماذا تبرع السينما العالمية في ذلك بينما تفتقر السينما الناطقة بالعربية لأي من مشهديات الأسطورة التي وضعتنا أمام السينما العالمية مشدوهين بما نرى؟

مفتتح:

تعتبر الأسطورة مكوناً أساساً من مكونات الثقافة العربية، وتمتد جذورها عميقاً في الوجدان، ولها تمثلات وأشكال كثيرة، فهي متراكمة قبل الإسلام، وقد ورد ذكرها في النص القرآني (أساطير الأولين)، في غير موقع، وفي الحياة العربية بقيت الأساطير عالقة في الذاكرة الجمعية، والعقلية الأسطورية للعامة، وتجلت على شكل معتقدات شعبية، وعادات وطقوس، وشملت تلك الأساطير الخلق والتكوين، وأساطير طقوسية دينية، وأساطير رمزية، وأساطير حضارية، وأساطير البطل المُؤَلّه، والكائنات الخارقة. كما ظهرت كذلك على هيئة أوابد العرب، مثل إيمان العامة بالهامة والصدى والسحر والكهانة والتطير وزجر الطير والغيلان والسعالى والجن.

وتتفق الأسطورة العربية مع الأساطير العالمية في ملامحها؛ بأنها قصص تحكمها مباديء السرد القصصي وتتضمن حدثاً خارقاً لفاعل خارق، وقد تسربت بعد الإسلام إلى كثير من الأدبيات من شعر وقصة كما في ألف ليلة وليلة، وفيها مرور على طائر الرخ الأسطوري، والجنيات، ومواجهة الموت بشكل يومي، وكأنها موسوعة أساطير، وكذلك حرب البسوس، وهي ملحمة أسطورية، والبطل أبو زيد الهلالي، وغيرها.. وقد أفاد الأدب العربي الحديث من تلك الأساطير في الشعر والقصة والرواية، ولكن بصور وأشكال مختلفة، فكان ترحال الإبداع في أساطير العراق والشام ومصر والمغرب العربي، وإفريقيا.

الرواية العربية.. والأسطورة

وإذا ضيقنا دائرة البحث ليكون التركيز على الرواية العربية التي تناولت الأسطورة في مضمونها، سنجد هذا التوجه كان مع التأسيس للرواية العربية، والنزوع نحو استلهام التراث والأساطير، وإسقاطه على الواقع المعيش، بكل تحدياته السياسية والاجتماعية والثقافية.

وهذا الإنزياح الأسطوري، نجده في البدايات عند توفيق الحكيم في رواية (عودة الروح)/ صدرت في طبعتها الأولى عام 1933م، في استحضار لأسطورة الموت والانبعاث الفرعونية؛ (ثلاثة يحبون سَنية؛ محسن وعبده وسليم، كل واحد أحبها على طريقته. الرواية تحمل في طياتها إشارات رمزية أسطورية، يستثمر فيها توفيق الحكيم، أسطورة إيزيس، للتعبير عن أطروحة انبعاث مصر من سباتها، إبان ثورة سعد زغلول عام 1919م).

عام 1945م، صدرت الطبعة الأولى من رواية (إيزيس وأوزوريس/قصة من وحي الأسطورة المصرية الفرعونية)، للكاتب عبد المنعم محمد عمرو، طُبعت عام 1945م، وفيها إعادة صياغة للأسطورة الإيزيسية.

وفي عام 1955م يكتب الروائي الأردني عيسى الناعوري (مارس يحرق معداته)، حيث يسقط الأسطورة على الواقع، في موقف ضد الحرب، ونزوع نحو السلام، وهنا يندم إله الحرب عند الرومان القدماء، على أفعاله في إثارة الحروب، وتعذيب البشرية، فيحرق أدوات حربه، وينزل الى الأرض، لإعادة السلام، الذي فقدته بسبب جرائم.

عام 1964م، صدرت رواية نرسيس للروائي السوري أنور قصيباتي، وهي مبنية على الأسطورة اليونانية، حيث نرسيس فائق الجمال، تحبه نساء المدينة، لكنه لا يبادلهن الحب، حيث دعت إحداهن للآلهة بأن يبتلى بحب نفسه، فتستجيب إلهة الغضب «نيميس»، لتجعله يرى صورته في غدير ماء كان يشرب منه، فيعشق صورته، ويهيم بها، حتى يفارق الحياة، هناك، ويختفي، وتنبت مكانه وردة النرجس، التي سميت باسمه نرسيس.

أما رواية (العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) التي كتبها لويس عوض، بين عامي 1946 و 1947م، وطبعت عام 1966م، ففيها استلهام لأسطورة العنقاء، واشتغال على حالات التقمص، واستثمار جزئيات الأساطير الفرعونية، وامتداد نحو استحضار أساطير شرقية وغربية، كفاوست وشيطانه مفستوفيليس، وحكايات ألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان، وأسطورة بروميثيوس، وغيرها.

أما إبراهيم الكوني، فقد قدم الكثير من أساطير الصحراء، في أعماله الروائية المزدحمة بالرموز والدلالات الأسطورية، من المجوس والسحرة ونزيف الحجر وغيرها من أعماله التي كانت ثيمتها الأساسية أساطير الصحراء. وهناك نماذج روائية أخرى مثل رواية الحنظل الأليف لوليد إخلاصي، وروايات حليم بركات، ورواية الأنهار لعبد الرحمن الربيعي، وممرات الصمت لفاضل الربيعي، ورواية التلال لهاني الراهب، ورواية أحمس بطل الاستقلال لعبد الحميد جودة السحار، ورواية قالت ضحى لبهاء طاهر، ورواية رامة والتنين لإدوار خراط، ورواية السفينة لجبرا ابراهيم جبرا...وغيرها.

روايات عربية تم تحويلها إلى سينما

وإذا كانت السينما العربية، ومنذ بداياتها، اعتمدت على الرواية كمادة لسيناريوهاتها، فإن الرواية العربية، أيضاً، استفادت من السينما، في تطوير التقنية والأسلوبية الروائية، وتجاوز السرد التقليدي، وتشابك عنصرا الزمان والمكان، وتداخل الأزمنة- وغيرها، وكذلك في الانتشار وسعة الاطلاع عليها، حينما تصبح الرواية مادة سينمائية مرئية.

غير أن البحث هنا، ليس في تلك العلاقة بين الرواية والسينما، ولكن بتحديد أدق، حول مدى حضور الأسطورة، كمكون إنساني في الوعي الجمعي، وثقافة المجتمع، العربي، في السينما العربية، وما حصيلة هذا الجانب، الأسطوري، الخارق، في السينما العربية، خاصة وأن هناك تراكماً من الروايات المهمة المكتوبة، في الجانب الأسطوري، كما أن هناك إرثاً ضخماً من الحكايات والقصص والأحداث والطقوس الأسطورية في العالم العربي، كما هو حال الشعوب الأخرى في أساطيرها وثقافتها.

ولكن نظرة باتجاه عدد الروايات وموضوعاتها، التي تم تحويلها، إلى سينما، ستعطينا مؤشراً على قلة الروايات الأسطورية، أو قلة حضور الأسطورة، والفنتازيا، والخوارق، في السينما العربية، في مقابل كم هائل من الأفلام الاجتماعية، والرومانسية، والبوليسيةإ إذ إن الروائي إحسان عبد القدوس مثلاً، هو من أكثر الروائيين

العرب الذين حُوّلت رواياتهم إلى أفلام سينمائية (43 فيلماً عدد روايات عبد القدوس)، ثم بعده يأتي نجيب محفوظ (41 فيلماص مأخوذاً عن روايات محفوظ)، توفيق الحكيم (22 فيلماً)، ويوسف السباعي (15 فيلماً عن روايات السباعي)، يوسف إدريس (12 فيلماً عن روايات ادريس)، إسماعيل ولي الدين (15 فيلماً عن روايات ولي الدين)، ثروت أباظة (6 أفلام)، وبعد ذلك تأتي أسماء روائيين تم تحويل رواياتهم إلى سينما، بأعداد متفاوتة، ولكن قليلة نسبياً، أقل من 5 أعمال، مثل كتابات إبراهيم أصلان، يوسف القعيد، إبراهيم الورداني، إقبال بركة، جمال الغيطاني، خيري الشلبي، صبري موسى، مصطفى محمود، محمد عبد الحليم عبد الله، وغيرهم.

ولعل سفير جهنم (إخراج وتأليف وبطولة يوسف وهبي1945-م) هو من أوائل الأفلام العربية التي تعاملت مع الخوارق/ باستحضار شخصية الشيطان، وفيلم نور الدين والبحارة (إخراج وتأليف توجو مزراحي1944-م)، وفيلم حلاق بغداد (إخراج وتأليف حسين فوزي1954-م)، وكذلك فيلم عروس النيل (قصة وسيناريو وحوار فائق إسماعيل، إخراج فطين عبد الوهاب1963-م)، ونورد أيضاً فيلم الإنس والجن (صراع العلم والخرافة، إخراج محمد راضي، قصة محمد عثمان، تمثيل عادل إمام ويسرا1985-م)، وفيلم التعويذة (إخراج وكتابة محمد شبل، تمثيل محمود ياسين، عبله كامل، يسرا1987-م)، وفي ذات السياق يأتي فيلم المهاجر الذي تناول قصة النبي يوسف بطريقة مغايرة (إخراج يوسف شاهين، تمثيل خالد نبوي، يسرا، محمود حميدة، صفية العمري1994-م)، ولكن هذا الفيلم منع من العرض، ولم يُفرج عنه إلا بعد أن رفع يوسف شاهين قضية، وكسبها.

السينما.. مخاطر بلا حدود!!

ولكن هذه القلة من الأفلام، والابتعاد عن تناول الروايات الأسطورية، والمواضيع التي تتناول الخوارق، وسؤال الدين والمعجزات، وهي في جانب منها تخضع للمنطق الأسطوري، تضعنا أمام محاولة نقاش هذه الظاهرة على المستوى العربي، في حين تم تجاوزها منذ فترة طويلة في السينما العالمية.

في هذا السياق يمكن وضع عدة أسباب وراء هذا الابتعاد عن الأسطورة في الأعمال السينمائية العربية، ولعل من أهمها الدين، الخوف من التصادم مع الدين، حيث إن عالم الخوارق والأساطير يلامس عوالم الآلهة والجن والملائكة والأرواح، وتجسيد لها، وخلط الدين بالأسطوري، في مجتمعات محافظة في جانب منها، ومرعوبة من الغيب في جوانب أخرى خفية، يضاف إلى هذا أن مثل هذا النوع من الأفلام تكلفته الإنتاجية عالية، في مقابل طغيان الأفلام التجارية ذات الأبعاد الاجتماعية أو البوليسية، ذات التكلفة الأقل، والأكثر رواجاً وتسويقاً.

ولعل الردة المتطرفة صارت تتعدى تحريم أي قرب من الأساطير والغيبيات، إلى الهجوم على السينما، والإفتاء بتحريمها، وهنا أختم بالإشارة إلى ما ورد في ملتقى على شبكة الإنترنت عنوانه (ملتقى الخطباء)، وفي مقدمته أحد الحوارات تحت عنوان «السينما.. مخاطر بلا حدود»، وبتوقيع «الفريق العلمي-ملتقى الخطباء»، والنص يقول:

(مما لا شك فيه أن التلفزيون وأفلامه ومسلسلاته قد اقتحمت معظم البيوت، ولم ينجُ من شرورها إلا من رحم الله -تبارك وتعالى-، وانجذب الناس إلى الأفلام بأنواعها، المضحك منها والمبكي، الواقعي والخيالي، الرومانسي والعدائي، وسهروا في متابعتها حتى ضيّع أكثر الخلق صلاة الفجر، بسبب العكوف على أصنام متحركة، وأوثان نصب لها في القلوب مكانة رفيعة، حتى صار أبطالها نجوم المجتمع!! ومع ذلك لم يكتفِ الناس بمتابعة الأفلام في بيوتهم في سِتْر بعيد عن المجاهرة بالإثم، فزيَّن لهم الشيطان أن يجتمعوا على متابعة المنكرات وإقرارها، فأقيمت دور السينما في معظم البلدان، ورُصدت لها الميزانيات الضخمة للإنتاج).

فيلم
«اثنا عشر رجلاً غاضباً»
الإجماع مُضرٌّ بالحقيقة

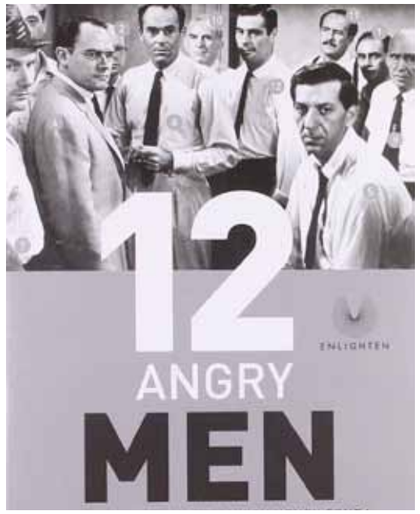
نسيم براهيمي

بالرغم من مـرور خمسين سنةً على عرضه، يبقى فيلم «اثني عشر رجلاً غاضباً»، عنواناً للإبداع ومرجعاً للفنّ السّابع، ومنهجية متكاملة، تريك كيف يمكن للتّحفة أن تتجلّى بالحدّ الأدنى من الوسائل والعوامل، معيدة إلى أبجديّات السّينما البديهية دورها المحوريّ، لإبهار المُشاهد وجعله متشبّثاً بالقصّة إلى آخر لحظة، دون الحاجة إلى أيّة حيلة أو إلى تكلف.

قليلون جدّاً من يملكون القدرة على صناعة التشويق وتكثيف الحبكة في نسق مغلق، كغرفة مداولةٍ لمحكمة، معتمدين لذلك فقط على سيناريو جيد وأداء متناغم للممثلين، وحركة كاميرا فائقة الذكاء تصنع الدّيناميكية في وسط لا يسمح بأيّة حركة. المخرج «سيدني لوميت» من هؤلاء «الصفوة»، على الأقل في فيلمه هذا الذي هو بالمناسبة، أوّل أفلامه الطويلة.

يبدأ فيلم «اثنا عشر رجلاً غاضباً» خلال جلسة محاكمة لمراهق من الطّبقة الكادحة متّهم بقتل أبيه؛ إذ يتعيّن على هيئة المحلّفين المشكّلة من اثني عشر عضواً، للبتّ في أمر المتّهم بالإجماع، كونه يواجه حكماً بالإعدام. في غرفة المداولات، يُعرض القرار للتّصويت، فيُدين أحد عشر عضواً المتهم، باستثناء شخص المهندس الّذي يتقمّص دوره ببراعة، الممثل «هنري فوندا»، لتبدأ من هنا سلسلة نقاشات ساخنة وصاخبة، تهدف من خلالها المجموعة إلى الدّفع بهذا الصّوت الشّاذ إلى تبنّي رأيها، في حين يحاول هذا «الدّخيل» على الإجماع السّائد في الغرفة، إقناعَ باقي المحلّفين بشرعية «شكّه المنطقيّ» في حجج وبراهين الجماعة.

من الصّعب معرفة إن كان المخرج «سيدني لوميت» قد سعى إلى انتقاد النّظام القضائيّ الأمريكيّ أو مدحه، من خلال فيلمه هذا، لكنّه بكلّ تأكيد منح السّينما أحد أفضل لحظاتها بتحفة فنّية قلّما نُصادفها، فبالرّغم من أنّ الفيلم قد عُرض نهاية خمسينات القرن الماضي، إلّا أنّه لا يزال إلى يومنا هذا محلّ تقديرٍ واهتمام، سواء تعلّق الأمر بموضوعه أو بالطّريقة المُبدِعة في إخراجه.



من أصل ستٍّ وتسعين دقيقة كمدّةٍ كاملة للفيلم، لم يظهر «سيدني لوميت» العالم الخارجيّ للغرفة الّتي تحتضن معظم مجرياته، سوى لثلاث دقائق في بدايته، ليضعنا في السّياق، وفي نهايته كشكل من أشكال النّهاية السّعيدة. ساعة ونصف داخل غرفة مغلقة تستقبل اثني عشر محلّفاً يتناقشون للبتّ في أمر مراهق متّهم بقتل أبيه: قد يبدو الأمر مبالغاً فيه، لكنّ «سيدني لوميت»، كان مدجّجاً بسيناريو محكم وقدرة هائلة على تنويع المشاهد في هذا الفضاء الضّيق، حقّق الإنجازَ بأريحية مذهلة، سرّه في ذلك قدرته الهائلة على التحكم في لغة الكاميرا وقفزه بين مختلف أشكال

فيلم «إثنا عشر رجلا غاضبا»

التّصوير الممكنة، من كل الزّوايا ومن جميع المسافات وبشتّى الفتحات، واضعاً كلّ ذلك في تناغم مثاليّ من خلال تركيب متناسق مع ما أراد المخرج أن يبرزه في كل مرّة، وإصراره على كسر روتين الوسط المغلق بتكثيف حضور الشخصيات الاثنتي عشرة، تارة مجتمعة، تارة بصفة فردية، وتارة أخرى من خلال نقاشات هامشية سمحت له بتجاوز عقبة المكان من جهة، وتقديم معالجة متكافئة لكلّ شخصيات الفيلم.

تقنياً، فيلم «اثنا عشر رجلاً غاضباً» درسٌ أكاديميٌّ في الإخراج السّينمائيّ، يدعمه في ذلك اقتصار أدواته على أداء الممثّلين، سيناريو الفيلم وحركة الكاميرا، إنّه لأنجاز فني عظيم ألّا يملّ المشاهد من تكرار موقع التّصوير الفقير، دون أن يتغيّر طوال أطوار الفيلم !.

«اثنا عشر رجلاً غاضباً» ينطلق من قاعدة بسيطة قد نصادفها جميعاً في حياتنا يمكن اختصارها في الجملة التّالية: «يكفي أن يشكّ رجل واحد». الإجماع الّذي كان يحوم في قاعة اجتماع هيئة المحلّفين والّذي عزّزه المخرج «سيدني لوميت» بمشاهد ساد فيها المرح والابتسام كدليل عن قرب طيّ الملف بسرعة، تحوّل شيئاً فشيئاً إلى محاكمة داخل المحاكمة لشخصيّات أتت إلى القاعة كلّ بماضيها ومشاكلها وعقدها وإيديولوجيتها، هدفها الوحيد إرسال ذلك المراهق إلى الإعدام بحجّة أنّه «مذنب» دون أن تتمكّن من إثبات وجهة نظرها، عندما طُرح السؤال عليها، فاصطدمت بـ«الشّك المنطقيّ» لرجل وحيد بين الجميع، لم يطرح فكرة براءة المتّهم، لكنّه اقترح فقط أنّ الأمر جدير بالنّقاش، متيقّناً أنّ إرسال مراهق إلى كرسيّ الإعدام لا يمكن أن يتم بتلك البساطة والسّهولة.

أوّل مشاهد الفيلم تُظهر معاً حدود النّظام القضائيّ المعتمد على هيئة المحلّفين، والعديد من إيجابيّاته المرهونة أساساً بضمير المحلّفين وقدرتهم على التّفكير السّليم، لكنّها سرعان ما تتحوّل إلى شيء مرعب ومقلق ومثير للتّساؤلات، فكيف يمكن التّعويل على أناس يتمّ اختيارهم عشوائيّاً لتقرير مصير متّهم يواجه حكماً بالإعدام؟

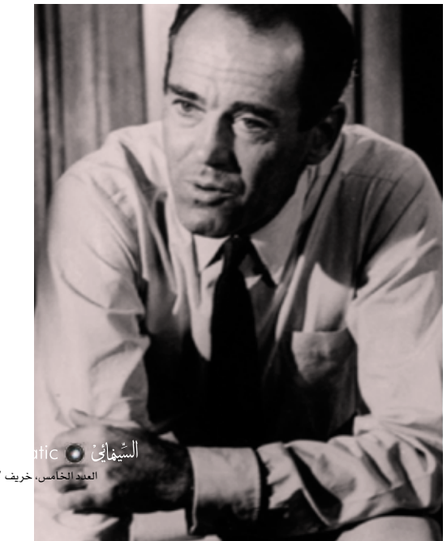
«اثنا عشر رجلاً غاضباً» يدور كلّياً حول موضوع الشّك واليقين في العدالة، وما باقي التّفرّعات المعتمدة في الفيلم سوى دعمٍ لهذا التّساؤل المحوريّ، والتّأكيد على ضرورة طرحه، فقاعة المحلّفين هنا تضمّ أشخاصاً محترمين جداً في المجتمع، وهو المعيار الأساسيّ لانتقاء

المحلّفين في الجهاز القضائيّ، لكنّ توجّهات بعضهم العنصرية، وضعف شخصيّات آخرين وفشل بعضهم الآخر في حياتهم الاجتماعيّة، جعل منهم غير قادرين على إصدار حكم موضوعيّ ومحايد لقضية خطيرة تتعلّق بحياة مراهق وُضعت بين أيديهم. ويبدو هنا ملفتاً جداً اختيارُ المخرج لتسفيه حياة هذا المتّهم في بداية الفيلم، عندما قرّر أحد المحلّفين إدانته لمجرّد أنّه ملتزم بموعد لمشاهدة مباراة «بيسبول»، وقرر آخر أنه كذلك لأنّ لديه مشاكل مع ابنه، وقرّر آخر أنّه مذنب لأنّه منحدر من حيّ فقير و«هم» أي ساكنة الأحياء الفقيرة بكلّ تأكيد «مجرمون بالفطرة»، في حين قرّر آخرون أنّه مذنب لأنّ زملاءهم قالوا إنّه كذلك، أو لأنّ الجوّ في الغرفة حارٌّ والمروحة معطّلة !!!

«سيدني لوميت» يوضّح هنا ببراعة كيف يمكن لحياة الفرد أن تتحوّل إلى مجرّد مزحة في أيدي المتحكّمين في زمام أمور «النّظام»، أو حتّى مصدر إزعاج لبعض المتمتّعين بسلطة القرار فيه، وهذا الوضع يتكرّر في الحقيقة كثيراً بمستويات مختلفة.

في المقابل، يُبرز «لوميت» كيف يمكن لهذا النّسق المتعفّن غير الآبه بحجم مسؤوليّاته، أن يُظهر أفضل ما فيه في حال توفّرت إرادة إيجابية، وأصوات تملك الشّجاعة لتقول «لا» عندما يقتضي الأمـر ذلك، وكيف يمكن إقناع الأصوات المتردّدة الّتي تفتقد إلى بوصلة لسَلْكِ درب الحقيقة، مع أنّه بدا جدَّ متفائلٍ بإمكانية تحقيق إجماع مضادّ حول حقيقةٍ لن يتوصّل إليها الفيلم في النّهاية ولن يجيب عليها: هل فعلاً المراهق بريء؟ لن نعرف ذلك أبداً، حتّى وإن أصدرت الهيئة قرارها بالإجماع بعد أخذ وردّ وسجال وجدال بين مختلف أعضائها، كشف عيوب كلّ واحد منهم وحدوده الأخلاقية والفكريّة دون أن يزيح اللّثام عن الحقيقة، ولعلّ الحلقة قد أغلقت هنا في اللّحظة الّتي تشكّل فيها إجماع يدحض إجماعاً آخر، الفرق بينهما نسبيّ يعتمد على موقفنا من مفهوم العدالة، تاركاً تساؤلاً عميقاً ينخر وعي المشاهد: هل يجب تفضيل قرينة البراءة على حساب الاعتبارات الأمنية للمجتمع؟ لكن قبل أن يتركك وحيداً محاولاً حل هذه المعضلة، لا يتوانى «لوميت» في نصب محاكم موازية داخل قاعة اجتماع هيئة المحلفين في تطورات درامية تبرر هذه الوجهة الفلسفية لفيلمه...

«اثنا عشر رجلاً غاضباً» يحاكم أيضاً العنصرية، الأفكار المسبقة، أنظمة القضاء، ثقافة الإجماع، حكم الإعدام، ويحاكم الذّاتية والأحـكـام الجاهزة، والمتعصبين والمترددين والواثقين على حدّ سواء، ويكرّر لمن يريد أن يسمع أنها «تكفي شجاعة رجل واحد» لإحداث التغيير.



قراءة في كتاب

التقبل السينمائي للقص الأدبي

عن مجمع الأطرش للكتاب المختص بتونس صدر كتاب الدكتور أحمد القاسمي بعنوان التقبل السينمائي للقص الأدبي (مقاربة سيميائية- تداولية) في طبعته الأولى سنة 2017.

اعتبر الدكتور أحمد أن عملية تقبل الخطاب الفني عملية شديدة التعقيد والخطورة؛ إذ إنها تعتبر معلماً يرسم عبر تقاطع الكثير من الإحداثيات الجمالية والفنية والفكرية والتاريخية، في توليفة واقعية ممزوجة بروح الراهن ومتطلباته، وتساؤلاته وتطلعاته، حيث إن دور القص لم يعد مقتصراً على الإمتاع بل تعداه إلى طرح الأسئلة الفلسفية الأكثر إثارة للقلق الوجودي، بمعنى أن الإمتاع ليس وحده الهدف من القص بل يوجد له دور موازٍ يتمثل في طرح الأسئلة، وقد حاول الدكتور قاسمي أن يختبر تقبُّلَ السينما للقص الأدبي، ويبحث في استجابة القارئ والمتفرج في الآن ذاته، ضمن أفق سيميائي تداولي، يعمل على الإحاطة بالأنساق التصورية.

أمينة حاج داود

رأى الكاتب الباب الأول بعنوان في تقبل القص أدباً وسينما، أنه قبل مجيء المدرسة الألمانية كونستانس كان الاهتمام منصباً على النص ، لكن بعدها تغير نحو القارئ، ومن ثمة أضيف إلى الثنائية القطبية مؤلف-نص قطب جديد هو القارئ الذي يقوم بدور مهم استناداً إلى ما جاء به كل من ياوس وايزر، كما أدى ظهور هذه المدرسة إلى ظهور منظومة مفاهيم جديدة، كأفق التوقع، المسافة الجمالية ، والقارئ الضمني « الذي يستجيب إلى التوجيهات اللسانية الصادرة عن الأثر فيملأ فراغاته ويحبر بياضاته ويقوم بالاستدلالات الضرورية التي يقتضيها التأويل ... وجعله في القص الأدبي مروياً له يوازي حضور الراوي ويتلون بتلونه» حيث يرى القاسمي أن النظم السيميائية نظم غير محايدة؛ إذ إنها تعمل ما يفعله السياق الثقافي والرؤية المجتمعية، كونها تعمل على تأطير الاستدلالات، أي إنها تتحكم في طريقة رؤيتنا للأشياء، ولذلك كان ريكور يركز على الحبكة، التي تعتبر الصفقة الأهم التي تبرم بين النص السينمائي/ القص، وبين المتلقي/ الجمهور.

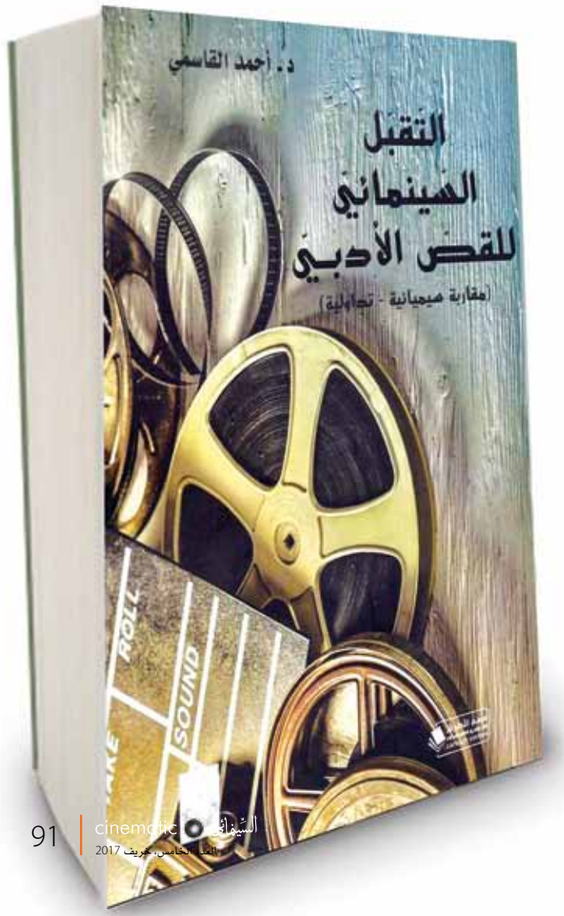
كما حاول الدكتور القاسمي أن يركز على الصورة السينمائية، حيث يذكر أنها تصنف إلى صنفين كبيرين، الصورة كحركة وهي تتفرع إلى ثلاثة أنماط كبرى الصورة عملاً، والصورة تأثيراً، والصورة زمناً، ويقسم الأخيرة إلى قسمين الصورة ذكرى والصورة حلماً. وينتهي « إلا أنه بقدر ما يكون الزمن تابعاً للحركة في النمط الأول يضحى سابقاً لها محدداً لطبيعتها في الثانية»، كما يذكر أن طبيعة العلامة البصرية هي التي تحدد درجة التقبل للأثر السينمائي وتأويله.

استفاد القاسمي من الحقل النقدي الغربي فسعى إلى إدراج المنجز النقدي اللساني والسيميائي من أجل تقصي آليات اشتغال النظام السينمائي لغوياً وبصرياً، وتراوحت مقاربته للعلامة بين مقاربة تكوينية، وأخرى بيرسية، كما ركز على نقطة مفادها أن كلاً من السيميائية والتداولية والفلسفية تتداخل في القص، مشكلة أنساقاً متضامنة تعمل معاً ويتأثر كل منها بالآخر ويتغير بتغيره.

في تقبل الرواية سينمائياً

تحت هذا العنوان جاء الباب الثاني حيث أوضح فيه الدكتور القاسمي أن عملية اقتباس السينما للرواية أثارت اهتمام كثير من الباحثين « فانتهوا إلى رصد ما يطرأ على الحكاية من تحولات في رحلة عبورها من الوسيط الأدبي إلى الوسيط السينمائي... ورغم اختلاف مقارباتهم زمناً ومنهجاً وعمقاً فإنها ظلت رهينة فكرة وفاء النص السينمائي المتفرع للأصل الروائي والبرّ به، فغدت أعلق بقيم الأخلاق منها بقيم الفن والجمال « واعتبر أننا نكون في مستوى التأويل في لحظة قراءتنا للرواية، ولكننا في لحظة مشاهدة الفيلم المقتبس من الرواية فإننا ننتقل إلى مستوى أعمق هو مستوى تأويل التأويل.

كما حاول خلال هذا الباب أن يكشف عن هيمنة الراوي في «القاهرة الجديدة» ودوره الكبير في الدفع بالأحداث القصصية إلى آفاق يرضاها، معتبراً إياه موجهاً لإدراك المروي له، من خلال قدرته على التحكم في مقامات السرد، حيث إنه يخترق الشخصيات ويتحكم بها، مما يفقدها الكثير من الاستقلالية، حسب رأيه، ويجعلها مجرد أداة يتم توجيهها بين مساحة زمنية، تراوحت بين الحاضر من خلال عرض الأحداث، والماضي التي كانت تعود إليه لتظهر بيئتها والقيم التي نشأت



عليها، لتجعل المروي له يتفهم ويتقبل سلوكها الراهن.
وقد رصد القاسمي العناصر القائمة خارج النص، وأبرز سبل إسهامها في إنشاء رواية القاهرة الجديدة، حيث اعتبرها رواية واقعية، تمثل مرحلة الواقعية في مسار نجيب محفوظ الإبداعي، أما عن الثيمات الكبرى للرواية، فيذكر الدكتور أن العنوان «القاهرة الجديدة» يعد أوّل وأهم عتبة يتفاعل معها القارئ، وتتفاعل هي بدورها مع المتن انتشاراً ومعانقة ، من حيث استدعاؤها لفضاء تشكيلي، وسياق اجتماعي وسياسي وثقافي معين، حيث يسعى نجيب محفوظ لجعل شخصياته في الراوية ممثلة في مجموعة من الطلبة، يحاول من خلالهم استقراء تطلعات الشباب المصري بجميع أطيافه، الأصولي واليساري والطائش، كما يصور فيها حياة الطبقة الأرستقراطية، ولم ينس المرأة تلك الثيمة التي مثلت ذروة الصراع بين القيم المادية والمثالية، والحداثة والأصالة، بالإضافة إلى تعرضه لنقاط أخرى رأى أنها من الأهمية بمكان.

السيرة الذاتية من التقبل الأدبي إلى التقبل السينمائي

في الباب الثالث من الكتاب حاول الناقد أن يقارب السيرة الذاتية، من التقبل الأدبي إلى التقبل السينمائي، فبحث عن أثر» الخبز الحافي» في كل من صيغتيه الأدبية والسينمائية، حيث خلص إلى أن الأثر التوثيقي تدرج من عرض سيرة للذات، إلى عرض سيرة مدينة بأكملها، ومن ثمة فقد وكسر أفق انتظار القارئ، الذي كان يبحث عن سيرة ذاتية محضة، إلا أنه كثيراً ما اصطدم بالتخييل الروائي، لكن الفيلم همَّش التوثيقي وطوع التقطيع الفني، ودفع بالبنية الحدثية إلى واجهة التقبل، فهجَّن السيرة الذاتية محولاً إياها إلى سيرة غيرية، يغلب فيها التخييلي على الحقيقي، كما حاول رصد وكشف الفوارق بين الرواية والسيرة الذاتية، من خلال دراسته النقدية (سيميائية وتداولية) ويبقى أبرز ما تم رصده هو عجز السينما عن محاكاة السيرة الذاتية الكلاسيكية، كما حاول ضبط بعض العناصر القارة في التقبل السينمائي للقص الأدبي، كإسهام النظم السينمائية والأنماط الفنية والوحدات الثقافية ... فعلى المستوى الوسائطي تأثر إنتاج المعنى في الآثار الأدبية بسمات العلامة اللغوية، من اعتباط وأولوية للمستوى التقريري، وقدرة على التجريد والاختزال، خلافاً للعلامة البصرية التي تقوم على التشابه بين العلامة وما تحيل إليه.

وقد خلص الناقد إلى مجموعة أفكار أهمها أن لكل من الخطاب الأدبي والسينمائي خصائصه التي تفصله عن الآخر، رغم التفاعل القائم بينهما، كما أن التقبل السينمائي للقص الأدبي يقوم على حوارية بين الوسائط والنظم السيميائية والأجناس والأنماط الفنية والعصور والوحدات الثقافية والإيديولوجية.

ويعد كتاب الدكتور القاسمي كتاباً اعتمد فيه على عنصري التنظير والإجراء فجاء الكتاب حافلاً بمصطلحات النقد الادبي اللساني، محتفياً بما قدمه سوسير وغيره في هذا المجال. وقد جاء في ثلاثة أبواب: عنون الباب الأول بـ « في تقبل القص أدباً وسينما» وقد قسمه إلى فصلين، فصل أول بعنوان: في تقبل القص الأدبي وفصل ثانٍ في تقبل القص السينمائي، أما الباب الثاني فقد عنونه بـ: في تقبل الرواية سينمائياً، وقد قسمه إلى أربعة فصول، الفصل الأول تحت عنوان المنظور السردي وتشكل بنى العوالم السردية في «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ ، والفصل الثاني في تفاعل أجناس الكتابة وأنماطها، والفصل الثالث بعنوان: المنظور السردي وتشكيل بنى العوالم السردية في « القاهرة 30» لصلاح أبو سيف وفصل أخير بعنوان تفاعل الأجناس والأنماط الفنية في « القاهرة30» أما الباب الثالث فقد عنونه السيرة الذاتية في التقبل الأدبي إلى التقبل السينمائي، وجاء مقسماً هو الآخر إلى أربعة فصول « الخبز الحافي» من منظور أجناسي أدبي، الوسيط اللغوي وهيكلة استجابة القارئ، « الخبز الحافي» فيلماً نمطياً له مواثيق فرجته، الوسيط السينمائي وعمل الإحالة في فيلم « الخبز الحافي». وختم الكتاب بملاحق اصطلاحية بالإضافة إلى خاتمة عامة.