

# سينما

العدد 7، أكتوبر 2015، الثمن: 15 درهم

**ملف: نظرة على الفيلم**  
الإفريقي من خلال الدورة 18  
لمهرجان السينما الإفريقية

قراءة في فيلم

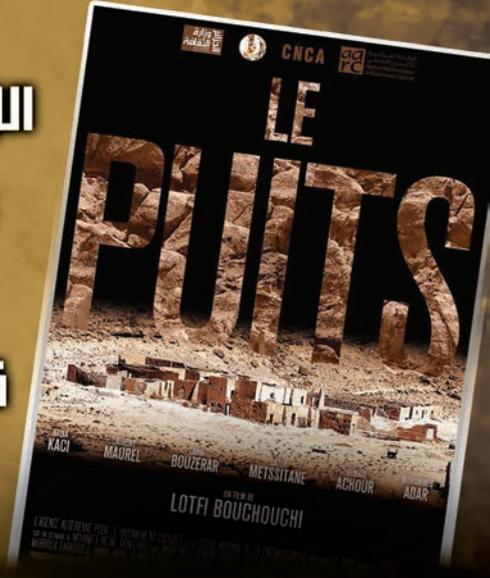
«البر» للمخرج الجزائري لطفي بوشوشي

الرقابة وتطور  
السينما المصرية

قراءة في أفلام  
مهرجان سلا لفيلم المرأة

**حوار: محمّد مفتكر:**

في حالي، غالبا ما تكون البداية التي  
ينبثق منها كل شيء، هي صورة



# سينفيليا

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:  
ياسين الحليمي

رئيس التحرير:  
عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد:

سعيد المزموري، عبد الإله الجوهري، مبارك حسني، عبد المجيد سداتي، جميلة عتاب، رامي الرازق، جهاد شارة

القسم التقني:

دلّال الحايك - معاذ الخراز  
مدير الإشهار:  
فيصل الحليمي  
المدير الفني:  
هشام الحليمي  
التصميم الفني:  
عثمان كولييط المناري

الطبع:

مطبعة فولك  
05 39 95 07 75

التوزيع:

سوشيرس

الإيداع القانوني:

2014/06

إعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:

77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك.  
الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.  
الهاتف/الفاكس: 212539325493  
redaction@cine-phia.com

الحساب البنكي:

Société Générale Marocaine de  
Banques - Agence Tanger IBN  
TOUMERT  
SGMBMAMC  
022640000104000503192021

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء  
كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

نشر هذا العدد بدعم من

وزارة الثقافة



## ملف: نظرة على الفيلم الإفريقي من خلال الدورة 18 لمهرجان السينما الإفريقية



### تجربة سينمائية: ص 04-05

أحمد المعنوني:  
الفيلم الوثائقي وميزة إيصال «الواقعي» إلى المشاهد



### نقد: ص 30-31

«إطار الليل»: في مديح الصورة



### حوار: ص 20-21-22

محمد مفكر: الإحساس بالزمن في «براق» ليس هو  
نفسه في «جوق العميين»



### مهرجانات: ص 32-33-34-35-36

قراءة في أفلام الدورة 9 لمهرجان سلا لفيلم المرأة





## إفتتاحية العدد

### مهرجانان و«رؤيتان»

ونحن على أبواب تنظيم دورة أخرى للمهرجان الدولي للفيلم بمراكش يجب أن نقول كلمة بالمناسبة، ربما ستكون إعادة لما قيل ويُقال كلما أهّل موسم هذا المهرجان، الذي يركز منظموه الفرنسيون على بهرجة السجاد الأحمر ونجومه فيما تغيب في كثير من الأحيان الثقافة السينمائية. إضافة لذلك الإصرار الغريب على تهميش الفنانين والنقاد والصحفيين المغاربة، ومعاملة من يحضر منهم المهرجان معاملة الضيف المتطفل والغير المرغوب فيه. ردّد هذا الكلام ومثله نقاد وصحفيون وفنانون مغاربة لسنوات في منابر عدة، من بينها مجلة «سينفيليا» التي خصصت صفحات للحديث عن هذا المهرجان، وذلك بقلم نقاد زملاء حضروا المهرجان وكتبوا عنه من عين المكان.

وسنعود للكلام عن هذا المهرجان مرة أخرى بعد أن يتفرّق الحفل و تنتفض البهجة الزائفة. موضوع آخر شكّل الحدث هذه الأيام هو موضوع مغادرة المهرجان الوطني للفيلم لمدينة طنجة بعد أن قضى بها عشر سنوات كاملة. ونحن هنا والآن لن نتعجل الحكم ولن نصدر أحكامنا جزافا، وذلك في انتظار أن تتعقد الدورة القادمة وينجلي كثير من الضباب، وساعتها سنتحدث في الأمر بالتفاصيل المُمّلة.

سينفيليا

## أحمد المعنوني:

### الفيلم الوثائقي وميزة إيصال «الواقعي» إلى المشاهد

■ جميلة عناب

إذا كان فن السينما، سواء منها الروائية أو الوثائقية، هو إنتاج صورة مرئية نابضة بالحياة، تتضمن حكاية ما مليئة بالمعاني المتعددة التأويلات، فإن هذا ما يتوجب على المخرج التعبير عنه من خلال عدسته؛ وقد أعطى المعنوني مثالا على ذلك أثناء عرضه لمتواليه من فيلم «الحال»، حيث حاول أن يدخل المتلقي إلى عالم «الحضرة»، فكانت جل لقطات الكاميرا تتوزع بين العامة والكبيرة، ويطلعها قطع حاد.

أكد أحمد المعنوني، مخرج الفيلمين الوثائقيين «أليام أليام» و«الحال»، أن هناك ميزتين أساسيتين يتعين على مخرج الأفلام الوثائقية الناجح الاقتداء بهما، وهما الإنصات والملاحظة؛ فلولاها يصبح الواقعي ضبابيا وغير مسموع، طالما يتعلق الأمر بإيصال ما يراه المخرج وما يسمعه إلى الشاشة، حيث قال، أثناء الدرس الذي ألقاه على هامش مهرجان أوربا الشرق للفيلم الوثائقي بمدينة أصيلة في دورته الثالثة المنعقدة ما بين 14 إلى 17 أكتوبر الحالي: «علينا أن نصنع التميز والتفرد في ما نراه وما نسمعه داخل الواقعي المعتاد، لأننا نؤمن أن فيه أشياء تستحق أن تصل إلى المشاهد، ولأن الحياة مليئة بالفريد والمعتاد، فإن جدارة المخرج تكمن في القدرة على الفصل بينهما».

وميز المعنوني، في السياق ذاته، بين رؤى إخراجية متعددة، منها تلك التي تجعل المخرج أكثر قربا من الموضوع حسب زاوية المعالجة، فيكون فضوليا، أو متأملا، أو محققا... إلخ، وهي مسألة تحكمها المدة التي يختارها المخرج للقطات فيلمه، لأنه أمام عمل سينمائي يحكمه العمق والتفرد، وليس فقط إلقاء نظرة سطحية على الموضوع.

وفي مستوى ثالث، تحدث المعنوني عن ميزة الرغبة في إيصال الواقعي، كما يراه المخرج متفردا وأصيلا، إلى المشاهد؛ وهي ميزة/ رؤية لا يمكن لها إلا أن تستميل المتلقي وتغوص به في عمق التفاعل الجمالي، بعيدا عن الكليشيهات والصور التي يعتادها دون أن تعنيه فعلا.

أما الميزة الرابعة، فتتجلى في كون مخرج الفيلم السينمائي الوثائقي الناجح هو مستعمل

فتجميع، ثم وصل للقطات، مع تحديد مدتها، وبالتالي جعلها نسقا دلاليا يروي قصة بالصور تولد معان لدى متلقيها وتجعله يؤمن بواقعية الأحداث.

وقد تحدث المعنوني، في الدرس نفسه الذي تتبعه ناقدون وباحثون ومهتمون بالحقل السينمائي ونشطه المخرج جمال السويسي، عن تجربته في السينما الوثائقية، وتحديدًا عن تجربته في الفيلمين: «أليام أليام» سنة 1978 و«الحال» سنة 1981، اللذين يعتبران تجربة سينمائية فريدة بامتياز مما دفع مؤسسة «مارتن سكورسيز» إلى ترميمهما وإعادةهما إلى الحياة..

فبخصوص «أليام أليام» الذي تم تصويره في قرية رفقة عاملين فلاحين، يقول أحمد المعنوني: «قضيت وقتا طويلا في الملاحظة والتمعن حتى أتمكن من النجاح في صنع الفيلم، وكان مما لفت اهتمامي وقتذاك، امرأة مسنة تقطن بنفس القرية، حادة في طباعها وتدخن السجائر، وهو ما ميزها دون غيرها، الشيء الذي دفعني بقوة- إلى كتابة مشاهد كانت هي بطلتها».

أما عن فيلم «الحال» الذي عالج الظاهرة الغيوانية، فيوضح المعنوني: «قضيت وقتا طويلا رفقة ناس الغيوان، في قرية صغيرة بمدينة تازة أمام جمهور بسيط، ثم في قرطاج أمام جمهور غفير يناهز الخمسة الآلاف متفرج. وكان ما أبهرني هو التزامهم أمام البسيط كما أمام الراقي.. كنت -وقتذاك- ألاحظ وأمعن التأمل في كل شيء، مما مكنتني -أثناء الكتابة- من استباق ما سيقع أثناء المشاهد التصوير، وأيضا من إنتاج البورتريه الغيواني الأقرب إلى الحقيقة التي حاولت أن أسرحها، حيث غيرت مثلا من طريقة لباس ناس الغيوان، واقتدرت فضاءات أخرى تجري داخلها الأحداث...».

إن الكاميرا في نظر المعنوني هي فقط جهاز كسول خاضع للمخرج، لأنها تترجم ما يريد إيصاله من خلال عدسته عبر لغة سينمائية مختارة ومعللة تتمثل في سُلْمِيَّة اللقطات وعمق الحقل والتناظر الحقلية ومحاور الكاميرا وحركاتها وزوايا نظرها... إلخ، أي كيف تقدم لنا هذه الآلة الموضوع المراد تصويره؟ أو كيف يحول المخرج تلك الآلة من عدسة كسولة إلى أخرى أكثر ذكاء؟

(مناور) «Manipulateur»، حيث استشهد في درسه بالمخرج الأمريكي مايكل مور، الذي له تجربة رائدة في مجال الفيلم الوثائقي، حيث حاز على جائزة أوسكار عن فيلمه «Bowling for Columbine»، إذ يعتبره المعنوني مخرجا مستعملا (مناورا)، لأن أفلامه تشد انتباه المشاهد دون ملل، حيث يعيش هذا الأخير لحظات حقيقة أمام الفيلم، حيث يؤكد المعنوني: «إن الاستعمال، الذي ينافي التزوير والايديولوجيا، يكمن في قدرة المخرج على اختيار اللقطات والمشاهد التي من شأنها التأثير على المتلقي والاستجابة لانتظاراته، إذ تكون الغاية من ذلك هي سرد الأحداث على نحو منطقي ثم إعادة إنتاج قيمتها الحقيقية، للوصول في الأخير إلى الدقة في تقديم العمل».

وانطلاقا من هذا المنظور، يتضح الدور الهام الذي يخصصه المعنوني لمرحلتَي الإعداد لتصوير الفيلم وتوضيبيه، حيث إن كتابة السيناريو بالنسبة إليه تمثل المرحلة الأولى على درب إنجاز الفيلم. يقول: «إن الكتابة لا تمثل الحقيقة كاملة؛ لأننا عندما نكتب نضع نصب أعيننا الفضاءات والأزمنة وكيفية التصوير... إلخ، الكتابة تجنبا الارتجال أثناء التصوير، وهي تفكير وتأمل لصور لم يتم تصويرها بعد، وهي مسألة معقدة مقارنة بالفيلم الروائي، هذا الأخير الذي يخول للمخرج حق التصرف في الأحداث والشخوص حسب رؤيته الإبداعية، خلافا للفيلم الوثائقي الذي تحكمه الواقعية واللامتوقع».

التقطيع أيضا هو مرحلة ضرورية، يقول المعنوني، لا يمكن القفز عليها. وهو تأتي بعد السيناريو وقيل التصوير، أي أنه يملا مرحلة تتوسطهما. إنه انتقال من الصيغة الكتابية إلى أخرى تقنية، وهو بالتالي ترجمة تقنية لتصوير نظري يتم تطبيقه خلال التصوير، لكن ليس بشكل دقيق. ذلك لأن المخرج يصطدم بواقعية الأشياء عندما يتعلق الأمر بالفيلم الوثائقي كما سبقت الإشارة إلى ذلك، حيث إن مرحلة التصوير تعترضها إكراهات غير متوقعة في غالب الأحيان، وعلى المخرج أن يختار هذا دون ذاك، حتى يكون العمل دقيقا متفردا.

كذلك يكون المونتاج، عملية اصطفاة،



بالارتباك إن تغير نظامها السردي. وبضيف «إن مخرجي الأفلام الوثائقية يتميزون في أعمالهم الروائية بالدقة وإتقان إدارة الممثلين وضبط اللغة السينمائية...». وقد لا يتفق المعنوني، وهو يتحدث عن الدقة في العمل وإيصال كل ما هو متفرد وأصيل إلى المشاهد، مع رأي بازان الذي يرى أن السينما عموماً، وهي تؤطر، تمارس التورية، أي أن السينما لا تماثل الواقع في امتداداته، بل هي تأطير وتبشير محدود يحول ذاك الواقع الممتد إلى لقطات ومقاطع يتم تركيبها وفقاً للغة سينمائية. إذن، لا تستطيع عدسة الكاميرا، إلى اليوم، مسح كل هذه الامتدادات، مما يجعل التأطير الفيلمي محدوداً في المرئي، أي في الحقل البصري وداخله، إلا أن ذلك لا يعني إنكار ما يتحقق «خارج الحقل البصري»، الذي لا يظهر على المستوى السينمائي، أي داخل الحدث القصصي، ولكنه يشتغل كمحدد من محددات المتخيل الفرجوي، أي مل يجعل المتلقي بمعنى آخر، مساهماً في استحضار هذا الخارج وتوظيفه نفسياً وثقافياً.

في الحياة اليومية، وإلا سيكون إلزاماً على المخرج إيجاد ممثل آخر ليشخص الدور. وبخصوص تجربته كمنتج، شبه أحمد المعنوني المرحلة التي عرفت ميلاد فلميه الوثائقيين «أليام أليام» و«الحال» بـ«المرحلة الويستيرنية» للسينما المغربية وقتذاك، ذلك لأن راعي البقر (caw boy) يكون ميالاً إلى الوحدة والعزلة.. «لقد كنا وحيدين في بدايات السينما المغربية، حيث الدعم المادي غير كاف، وفريق العمل ضئيل العدد، كما في فيلم «الحال» الذي صُوّر بفضل فريق مكون من أربعة تقنيين، مما اضطرني إلى القيام بأكثر من عمل، إلى جانب إشرافي على الإخراج، فتجربتي -آنذاك- تطلبت مني أيضاً، القيام بالإنتاج، والكتابة والتصوير وإدارة الممثلين...».

وعن تجربته الوثائقية والروائية (قلوب محترقة)، فإن المعنوني يتجنب الفصل بينهما، «سواء تعلق الأمر بالسينما الوثائقية أو الروائية، فالأمر سيان طالما نحكي قصة» حيث إن أي فيلم يحكي بالضرورة قصة متسلسلة الأحداث، تجعل المتلقي يشعر

وإذا كان فن السينما، سواء منها الروائية أو الوثائقية، هو إنتاج صورة مرئية نابضة بالحياة، تتضمن حكاية ما مليئة بالمعاني المتعددة التأويلات، فإن هذا ما يتوجب على المخرج التعبير عنه من خلال عدسته؛ وقد أعطى المعنوني مثلاً على ذلك أثناء عرضه لمتواليات من فيلم «الحال»، حيث حاول أن يدخل المتلقي إلى عالم «الحضرة»، فكانت جل لقطات الكاميرا تتوزع بين العامة والكبيرة، ويطبعا قطع حاد.

فقد كان التبشير خارجياً لشخصية المعلم المشارك في الحدث روحاً وجسداً، وهو تبشير يحيل على سارد موضوعي يعرض لنا «الحضرة»، وطقوسها بجعلنا نعاين حركات هذا المعلم، داخل مشهد قصير زمنياً، محدود مكانياً.

وتبقى أيضاً مسألة الكاستينغ مهمة بالنسبة للمعنوني، حتى ولو تعلق الأمر بنفس الشخص الذي سيؤدي دور الشخصية (مثلاً العربي باطما يؤدي شخصية العربي باطما نفسه)، وهنا على الشخصية أن تؤدي الدور بعمق وتقنية عالية، تماماً كما تعيشه



## لجنة تحكيم متميزة للدورة 18 لمهرجان السينما الإفريقية بخريكة

الملف من إعداد سعيد المزوري وعبد الكريم واكريم

عنه عدة جوائز من بينها جائزة لجنة التحكيم في الدورة 14 لمهرجان السينما الإفريقية بخريكة، وتنويعها بالمهرجان الوطني للفيلم بطنجة إضافة لجوائز أخرى.

### ناقد سينمائي مميز



يعتبر علي أبو شادي واحدا من بين أهم النقاد السينمائيين في مصر والعالم العربي. من بين إصداراته: «السينما التسجيلية في السبعينات» «كلاسيكيات السينما العربية»، «كلاسيكيات السينما المصرية»، «أبيض وأسود»، «من أفلام التسعينات»، «لغة السينما»، «السينما والسياسة»، «الفن بين العمامة والدولة»، «وقائع السينما المصرية في القرن العشرين»، «وخمسون فيلماً من كلاسيكيات السينما المصرية».

تقلد عدة مناصب من بينها «رئيس المركز القومي للسينما» ما بين 2001 و 2008، و«رئيس الرقابة على المصنفات الفنية»، و«رئيس قطاع الإنتاج الثقافي»، و«رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لقصور الثقافة». ورئيس المهرجان <<

«هودج الدموع» سنة 1981، «أكاكوك» سنة 1992، و«فينجاتوريكس» سنة 2001. وسبق له أن ترأس وكان نائبا للرئيس للجمعية الفرنسية لمنتجي الأفلام. ونال أوسمة رفيعة من الدولة الفرنسية اعترافا بإنجازاته في عالم السينما.

### مخرجة مثقفة

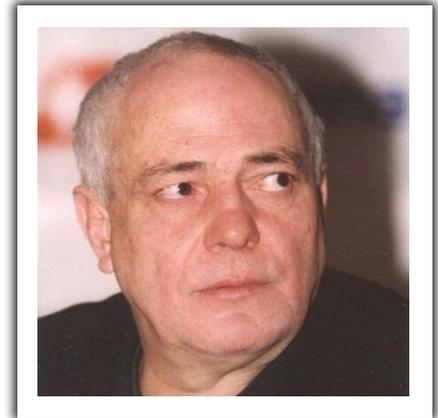


لسلمى بركاش تكوين أكاديمي مهم توجّهته بحصولها على دكتوراه في الفن وعلوم الفنون بجامعة السربون.

إشتغلت سلمى بركاش كمساعدة مخرج مع العديد من رواد السينما المغربية كحكيم النوري في فيلم «مصير امرأة» وفريدة بلزيز في «كيد النساء» وجيلالي فرحاتي في «ضفائر»، وفي أفلام أخرى لسعد الشرايبي وحسن بن جلون وأولاد امحمد وبضع مخرجين أجانب. لتنتقل بعد ذلك لإخراج أولى أفلامها القصيرة الروائية وهي «لا أبدأ» و«المصعد» إضافة إلى فيلم وثائقي عن «عيساوة» موسوم بـ«نداء الروح». ثم أنجزت فيلمها الطويل الأول «الوتر الخامس» الذي نالت

نظمت الدورة 18 لمهرجان السينما الإفريقية بخريكة ما بين 12 و 19 شتنبر الجاري. وضمت لجنة تحكيم هذه الدورة في عضويتها شخصيات من عالم السينما، هم الناقد السينمائي المصري علي أبو شادي، والمخرجة المغربية سلمى بركاش، والمخرج التشادي سيرج كويلو، والمخرج والمنتج الجنوب إفريقي رمضان سليمان، إضافة لشخصية من عالم الفكر والأدب هي الكاتب والباحث المغربي أحمد عصيد.

### رئيس من طينة الكبار



ترأس لجنة تحكيم هذه الدورة المنتج والمخرج والسيناريست الفرنسي جاك دورفمان. والذي قام بإنتاج ما يناهز ثلاثين فيلماً، من بينها العديد من الأفلام المتميزة لمخرجين فرنسيين مهمين، كجان لوك كودار وجان بيير ميلفيل وموريس ببالا وأندري تشيني وجان جاك أنو، الذي فاز معه بسيزار أفضل فيلم و«غولدن غلوب» لأفضل فيلم أجنبي عن فيلم «حروب النار» سنة 1982، إضافة لجوائز أخرى. وأنجز جاك درفمان ثلاث أفلام كمخرج هي

وزاوج بين العمل في المسرح والسينما معاً، وأنجز عدة أفلام وثائقية وقصيرة قبل إخراج فيلمه الروائي الطويل الأول «حمقى» الذي نال عنه جائزة الفهد الفضي بمهرجان لوكارنو بسويسرا سنة 1997، لينجز بعد ذلك أفلاماً أخرى من بينها «رسائل حب، زولو» و«أساطير قاتلة» و«زويلي دوميل».

### مدعم للسينما الإفريقية



تخرج المخرج والمنتج التشادي عيسى سيرج كويلو من المدرسة العليا للإخراج السمعي البصري بباريس. وأنجز عدة أفلام وثائقية وتخيلية، وأنتج أفلاماً أخرى لمخرجين أفارقة، وشغل منصب أمين المال بنقابة المنتجين الأفارقة، وهو عضو في أكاديمية الفنون وتقنيات السينما بفرنسا.

### أمريكية في ورزازات



بعد حصولها على دكتوراه في السينما من جامعة إيوا بالولايات المتحدة الأمريكية، عملت الكاتبة والصحفية الأمريكية سالي فيلد كباحثة في كلية برانستون الأمريكية، ثم اشتغلت كمرجمة مع مجلة «دفاتر السينما»، وتعاونت كمراسلة للمجلتين المتخصصتين «حواس السينما» الأسترالية و«الكادر» الصادرة بنيويورك. صدر لها كتاب «أفلام جانجيبان وانيقو ماي 1968» سنة 2007، وسبق لها أن كانت عضوة لجنة التحكيم بمهرجان الفيلم الوطني بطنجة 2013، ودرّست السينما بالكلية المتعددة التخصصات بورزازات.

مؤسسة مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة  
FONDATION DU FESTIVAL DU CINÉMA AFRICAIN DE KHOUREBKA

18<sup>ème</sup> Edition  
Festival du Cinéma AFRICAIN  
KHOUREBKA  
Du 12 au 19 Septembre 2015

مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة  
من 12 إلى 19 سبتمبر 2015

Maidogratis

الأمازيغي بالمغرب بين التعاقد السياسي وسياسة الاستيعاب»، «رسائل إلى النخبة المغربية» سنة 2010، و«حمو أونامير»، «الرايس محمد الدمسيري: قصائد أمازيغية مختارة»، «الرايس سعيد أشتوك»، والديوان الشعري «أنعبار»، و«إمارين مشاهير شعراء أحواش في القرن العشرين».

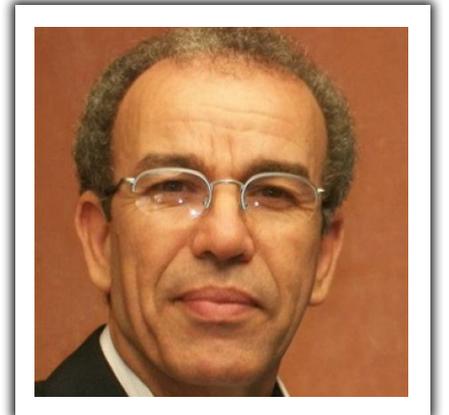
### سينمائي من جنوب إفريقيا



رمضان سليمان مخرج ومنتج جنوب إفريقي، تخرج من «لندن أنترناسيونال فيلم سكول»،

القومي للسينما المصرية، ورئيس مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام القصيرة والتسجيلية. وترأس تحرير مجلتي «سينما» و«الثقافة الجديدة».

### كاتب إشكالي



وضمنت اللجنة أيضاً الكاتب والباحث والشاعر المغربي أحمد عصيد، المعروف بدفاعه عن قضايا الثقافة الأمازيغية، ومن بين كتبه: «الأمازيغية في خطاب الإسلام السياسي»، «أسئلة الثقافة والهوية في المغرب المعاصر»، «سياسة تدبير الشأن



## الدورة 18 لمهرجان السينما الإفريقية بخريكة.. افتتاح بطعم التجدد والاستمرارية واستشراف المستقبل

الدين الصايل مؤكدا أن تكريمه هو تكريم للـ«فيسباكو» وللسينما الإفريقية عموما.

### السينما الضيف

ستشهد هذه الدورة من مهرجان السينما الإفريقية تكريما للسينما السينغالية التي اعتبرها نور الدين الصايل في كلمة بهذه المناسبة روح السينما الإفريقية، كونها كانت رائدة وشكلت قاطرة جرّت خلفها سينمات بلدان إفريقية أخرى، متذكرا كيف أنه أثناء سنوات السبعينات وهو شاب صحبة شباب سينغاليين آخرين كان يشكل لهم الذهاب لذكارة ضرورة لامحيد عنها، كونها كانت عاصمة للسينما الإفريقية آنذاك، وقد تحقق ذلك بفضل إنتاج العديد من الأفلام هناك، ليُنْبَع المغرب بعد ذلك نفس المسار. ولو لم تُعْطِ السينغال المثال لظلت إفريقيا مجرد سوق لاستهلاك الأفلام الأجنبية خصوصا الأمريكية، يختم الصايل.

وفي ختام حفل الافتتاح تم تقديم الأفلام المشاركة وأعضاء لجنة تحكيم المسابقة الرسمية، ثم تم عرض فيلم الافتتاح «التقويض» للمخرج السينغالي عصمان صامبين.

الإفريقية لما يقارب الخمسين سنة عن نظيراتها من السينمات العالمية المهمة. وإذا أصبح المغرب يقدم نفسه كمثال يُحتذى، فعلى المسؤولين الأفارقة أن يأخذوا ذلك بعين الاعتبار ويعلموا مدى التهديد الذي يُحقيق بـ«السينما الإفريقية» بصيغة الجمع.

### تكريم

الفقرة التالية في حفل افتتاح هذه الدورة كانت فقرة تكريم السينمائي ميشيل وودراوكو المندوب العام لمهرجان «فيسباكو» ببوركينا فاسو ما بين سنتي 2008 و2014، والذي ألقى في حقه نور الدين الصايل كلمة وصفه خلالها بكونه رجل التنظيم الصارم واستشراف المستقبل، حيث كان مجيؤه لتقلد هذه المهمة بعد رؤساء كانت لديهم بصمتهم وذوو شخصيات متميزة. ويضيف الصايل أنه مازال يتذكر كيف أن ميشيل وودراوغو تقلد مهام إدارة «فيسباكو» في وقت كان فيه هذا المهرجان يواجه مشاكل كثيرة، وقد استطاع رغم ذلك أن يذهب به نحو الأمام وبنجاح كبير.

ليُلقى بعد ذلك المُكْرَم ميشال وادراوغو كلمة شكر فيها رئيس مهرجان خريكة نور

افتتحت الدورة 18 لمهرجان خريكة للسينما الإفريقية مساء أمس السبت (12 - 9 - 2015) على إيقاع مقطوعات موسيقية كلاسيكية، لتتلو ذلك لوحات غنائية راقصة لفرقة سينغالية تجاوب معها الجمهور الخريكي، الذي غصت به جنبات قاعة المركب الثقافي، بالتصفيق والتشجيع.

ليُلقى بعد ذلك رئيس المهرجان نور الدين الصايل كلمة رحب في بدايتها بالحضور، معتبرا أن هذه الدورة تشكل انطلاقة جديدة تحمل تصورا جديدا يتجلى بالخصوص في النقاش الذي سيدور صبيحة الغد أثناء الندوة الرئيسية والذي سيُسائل المهرجانات السينمائية الإفريقية، التي قطعت مراحل متناقضة ومختلفة، بحيث بات من المشروع التساؤل حولها: لماذا؟ وكيف؟ وإلى أين؟

وبخصوص مهرجان خريكة -ضيف الصايل- فيمكن وصفه بمهرجان الاستمرارية والثقة الثانية، لأن السينما لاوجود لها في إفريقيا تقريبا ولأن القارة السمراء لا كيان سينمائي لها يعبر عن شعوبها، ولهذا «سنستمر وسنواصل إن استطعنا ذلك» يقول الصايل، فالسينما إرادة للدولة المغربية. ويضيف الصايل أن هناك تأخرا للسينما

## الندوة الرئيسية تحت عنوان «أي جدوى للمهرجانات السينمائية الإفريقية»

إفريقيا. أما سوما أوردوما المندوب العام لمهرجان فيسباكو فأكد أن مهرجان فيسباكو فضاء للتواصل والالتقاء، تنشأ فيه العديد من الإنتاجات والاتفاقيات بين الأفارقة، لكنه استدرك أنه بعد خمسين سنة من الاشتغال في الندوات وإصدار التوصيات يبدو أن المسؤولين الأفارقة لا ينظرون للإقتراحات التي تُقدم لهم بجديّة كونهم لم يحققوا أيًا منها. وطرح سوما أوردوما إشكالية التمويل التي تظل مطروحة بالنسبة لمهرجان فيسباكو، كون الدولة البوركيناابية لا تمول المهرجان بصورة كلية. ممثلة مهرجان «نظرات من إفريقيا» بمونرلار الكندية جيزيل كمبيني مبومبي أشارت إلى أن المهرجان الذي تمثله يعاني بدوره من عدة مشاكل أهمها التناقص المستمر للدعم الذي

تقلد فيها المنتج بهاء الدين عطية مهام مدير هذا المهرجان حيث تعلم منه وهو في بداياته. ويضيف المخرج ابراهيم اللطيف أن مهرجان قرطاج استطاع السنة الفارطة منافسة كبريات المهرجانات السينمائية العالمية كـ«كان»، من حيث عدد الجمهور الحاضر الذي وصل لـ155 ألف متفرج. ولذلك فهو يعتبر أن دوره كمدير جديد للمهرجان هو المحافظة على ذلك الجمهور. وتابع قائلا أنه طرح أسئلة على نفسه خصوصا أن الجمهور الحالي ليس هو ذلك الذي كان في بدايات المهرجان، وفي هذا السياق تم القيام بدراسة تم التوصل خلالها أن قرطاج مهرجان للمخرجين، الذين كانوا طيلة سنواته هم نجومه الحقيقيون، الأمر الذي سيعمل اللطيف على تكريسه - كما يقول - محاولا أن يجعلهم يصنعون نجوميتهم في شارع الحبيب بورقيبة

نظمت خلال هذه الدورة من مهرجان السينما الإفريقية بخريكة ندوة حول جدوى المهرجانات السينمائية الإفريقية، شارك فيها مسؤولو ومسيرو أربعة من أهم المهرجانات السينمائية الإفريقية، إضافة لمهرجان «نظرات من إفريقيا» بمونتريال، وهي: مهرجان «شاشات سوداء» بالكاميرون، ومهرجان أيام قرطاج السينمائية، ومهرجان الأقصر للسينما الإفريقية، ومهرجان «فيسباكو» بواغادوغو. افتتح نور الدين الصايل الندوة بحديثه عن المحاولات الأولى لصنع أفلام بالفارة السمراء، وذلك بدايات الستينيات من القرن الماضي، مقارنا هذا الماضي بالحاضر الذي لم تعد تنتج فيه إفريقيا أفلاما، فباستثناء مصر والمغرب وجنوب إفريقيا ليست هناك سينما. واستعرض الصايل كيفية تنظيم أول مهرجان سينمائي في إفريقيا والذي كان مهرجان أيام قرطاج السينمائية في الستينيات والذي - يقول الصايل - أنه شكل بالنسبة له ولجيله حدثا مهما، إذ اجتمع به سينمايون أفارقة وعرب وآخرون من دول أخرى لديهم نفس التصور «النضالي» للسينما ليقوموا ببيانات وينداولوا مصير وطموحات السينما في إفريقيا آنذاك. ليظهر بعده بسنوات مهرجان فيسباكو، الذي اهتم بالسينما الإفريقية فقط في حين كان مهرجان قرطاج يهتم بالسينما الإفريقية والعربية. وهكذا أصبح هنالك تناوب بين المهرجانيين، لتأتي بعد ذلك بسنوات مبادرات أخرى من بينها مهرجان خريكة للسينما الإفريقية ومهرجان موغاديشو الذي انطفأ بعد ذلك ولم تُكتب له الاستمرارية. ثم قرر المصريون مؤخرا تنظيم مهرجان يهتم بالسينما الإفريقية هو مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية.

ثم انتقل الصايل للتساؤل عن جدوى تنظيم مهرجان سينمائي ولمن يجب إعطاء خلاصات النقد الذاتي والحساب للدولة أم للجمهور؟ وهل بالإمكان مناقشة كل هذا بذكاء وبجبة وبشكل عقلاني غير متشنج؟ حتى إن تطلب الأمر للوصول للقول حان الوقت لكي نتوقف ونقول انتهينا، خصوصا - يؤكد الصايل - أننا لا نريد أن نصبح موظفين لدى شيء ما، دون أن ندري لماذا وماذا نفعل.

إبراهيم اللطيف مدير مهرجان قرطاج السينمائي أكد في بداية مداخلته أنه كان دائما ومنذ أن شارك أو اشتغل في مهرجان قرطاج كسينفيلي أو كعضو في لجنة التنظيم أو غير ذلك من المهام، بشكل منقطع وليس متواصل، أنه كان يعتبر أن من الواجب أن تتوفر في شخصية مدير المهرجان شروط. وبالنسبة له كانت أهم مرحلة في مسار مهرجان قرطاج هي تلك التي

كانوا يناولونه خصوصا من الجهات الكندية، رغم أنه مازال لديهم شركاء مهمين، خصوصا فيما يخص المهرجانات الإفريقية والتي تمكنهم من اقتناء الأفلام التي تعرض بها. وحتى يتم إدخال أطراف كندية من جديد كشريك تتم عقد شراكات بين سينمائيين شباب مهتمين بإفريقيا والأفارقة. ممثل مهرجان «شاشات سوداء» ذكر في مداخلته أن من بين الأمور التي كانت وراء تنظيم هذا المهرجان أن الأفلام التي تنتج لاتجد لها فضاءات للعرض ولم يكن من الممكن عرضها سوى في أوروبا. وأشار إلى أنهم ينظمون عروضاً وورشات، لكن المشكل الذي يواجههم أنه يتلقون أفلاما ليست سينمائية، ولهذا يعطون للتكوين أهمية بالغة قصد تربية الشباب على الثقافة السينمائية التي أصبحت تتضاءل بشكل ملحوظ.

كما كان يفعل ذلك يوسف شاهين وعصمان صاميين وآخرون في الماضي. ممثل مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية أكد أن المهرجان المصري الأحدث من بين المهرجانات الإفريقية ولد من رحم المهرجانات السينمائية المؤسسة كخريكة وفيسباكو وقرطاج. وتابع أنه كانت هنالك رغبة في تنظيم مهرجان إفريقي في مصر منذ مدة طويلة لكن الإرادة السياسية لم تكن متوفرة لذلك فشلت كل المحاولات في هذا الاتجاه، إلى أن حدثت ثورة يناير 2011، والتي كان من بين مطالبها الاقتراب من إفريقيا، وهكذا جاء مطلب تنظيم مهرجان الأقصر والذي استطاع تحقيقه مجموعة من الشباب السينفيليين. واعتبر المتدخل أن هذا المهرجان المصري عبارة عن مهرجان لأفارقة يطلون من خلاله على 90 مليون مصري وللمصريين ليطولوا بدورهم على





## «جوق العميين».. بلاغة المتتاليات السردية أو قوة الكتابة السينمائية

■ عبد المجيد سداتي

لم تنتبني قط لحظة ملل أو نفور وأنا أشاهد الفيلم المغربي «جوق العميين» لمحمد مفكر. طبعاً، لا يمكن لمن شاهده إلا أن يخرج بانطباعات جيدة: سيناريو متماسك البناء وأداء جيد للممثلين وموسيقى تصويرية تمتع الأذن وتحرك الأحاسيس، هذا إضافة إلى مونطاج سلس وإخراج متميز أعطيا للفيلم إيقاعاً خاصاً. يقينا، حين نلتزم هذه العناصر كلها في فيلم ما لا يمكننا سوى أن تمنحك اللذة والممتعة وتدفعك للتفكير والتأمل.

سنحاول من خلال هذا المقال التركيز على طريقة تقديم الحكى من خلال المتتالية (-sé) (quence) كوحدة سردية وعنصر أساسي في بناء الفيلم.

إن المتن المحكي، أي الأحداث التي يمكن أن تكون قد وقعت في الواقع، قد تم بناؤه من خلال سيناريو محبوك درامياً. فالمخرج بدا متحكماً في ميكانيزمات السرد وفي قواعد الكتابة السينمائية. فالمادة الحكائية تضمنت جزءاً هاماً من سيرته الذاتية وأحداثاً خيالية. فالمخرج يحكي لنا هذه السيرة الذاتية التخيلية من خلال ميمو، الطفل السارد. غير أن الحكى عن الماضي يُبنى دائماً على التذكر، والذاكرة الإنسانية انتقائيةً بامتياز؛ فحين نحكي فإننا نتذكر أشياء وننسى أو نتناسى أشياء أخرى. لذلك سنجد أن وجهة نظر المخرج تأرجحت بين أحداث عاشها وأخرى من صنع خياله، لكنه نجح في انتقاء شظايا من ماضيه وسردها بأسلوب شاعري وفي قالب درامي كوميدى، بعيداً عن الاستنساخ والمباشرة والسطحية. غير أن ما يثير الانتباه في هذا الفيلم هو هندسة بنيانه. إنه يختلف عما عهدناه في الأفلام السابقة

بعدها سنكتشف حليلة علاقة زوجها الحسين بفاطمة، وسينكشف أمر ميمو الذي كان يُزور النقط، فضلاً عن انكشاف استغلال زوج زينة لشامة، وانكشاف أمر عبدالله واعتقاله، وأيضاً انكشاف أمر زوجة قاسم التي كانت تدخن خفية... إلخ.

فلا غرو أن نجد أن جمالية الفيلم كلها تتأسس على ثنائية العمى والتبصر، الكشف والتستر، الظاهر والباطن، المرئي واللا مرئي: إن جدلية الخفاء والتجلي أملتتها طبيعة الظروف السياسية التي كان يعيشها المغرب في الستينيات والسبعينات من القرن الماضي.

### 12 مشهد تعليق ميمو:

رغم أهمية المشهد السابق إلا أن ما شدني أكثر في الفيلم هو ذلك المشهد الرهيب الذي جمع بين ميمو والأب، بعد أن علم الأخير بحقيقة النتائج التي حصل عليها إبنته في الامتحانات. يمكن أن نعتبر هذه المتتالية جوهر الفيلم ككل؛ كونها تعكس مدى العلاقة المعقدة بين الأب والابن. وهواشكال طرحه محمد مفكر في كل أفلامه. فكما هو الحال في فيلم «البراق»، نجد أن الأب يريد من ابنته أن تصير ذكراً رغم أنفها، فإن الأب في جوق العميين يريد إبنته أن يكون صورة طبق الأصل للصورة التي رسمها له في ذهنه.

هذا المشهد أساسي في الفيلم، لأنه يكشف في نظري بداية انهيار حلم الأب. فالحوار وإن كان ظاهرياً موجهاً إلى الطفل فإنه يترجم في العمق فشله وبداية خيبات أمه: خيبة أمه في أن يحقق إبنته ما لم يستطع هو أن يحققه هو وخبية أمه في أن يصبح موسيقاراً وخبينه في زوجته التي لا تقدر ولا تحس بفنه وبمعاناته، وخبينه في صديقه مصطفى الذي غير جلدته بعد أن أصبح مفتش شرطة، وخبية أمه في عدم إنقاذ أخيه من

محمد مفكر. فلم تعد اللقطة هي تلك القطعة التي يركب بها المخرج أجزاء الفسيفساء، بل اختار هذه المرة الاشتغال على المتتالية (-sé) (quence) كوحدة سردية أساسية.

وبما أن السرد نظام ضروري لتحديد المعنى، وأن التحكم به قاعدة ضرورية ولازمة، وليس اختيار يتبع الأهواء، كما يقول أندري بازان، فإن اختيار محمد مفكر للمتتالية أملتته، ربما، رغبته في الحكى والبوح عما بداخله، عله يتخلص من ثقل ماضٍ أرهقه كثيراً. ورغم هذه الرغبة في الحكى سنجد أن المتتاليات (-sé) (quence) عند مفكر لا تتوخى الشرح والتفسير والإيضاح، وإنما هي تفاعل وسؤال، وأيضاً إشارة وتلميح. فهو يعرض الحدث عبر متتاليات يبت فيها مجموعة من الرموز والإشارات ويترك للمشاهد فرصة بناء فضائه الحكائي من خلال إعادة تركيبها، مفسحاً له المجال أيضاً للإدراك والتأمل والتأويل. وقد لعب المونطاج دوراً أساسياً في خلق هذا التفاعل بين المتتاليات.

سنحاول من خلال عرض وتحليل بعض المتتاليات أن نوضح هذا التفاعل بينها:

### 1/ مشهد انكشاف أمر الجوق

تشكل هذه المتتالية نقطة تحول أساسية في مسار الأحداث. وإنه لمن سخرية القدر أن تكون امرأة بكماء (الصمت مرة أخرى) هي من يكشف هذا العمى الزائف، بعد أن ضببت أحد أعضاء الجوق وهو يحمل في مؤخرة إحدى النساء أثناء الحفل. وفي لحظة ستسقط النظارات الوهمية التي طالما تخفى وراءها أفراد هذه العائلة الموسيقية. سنزال الغشاوة لتتجلي الحقيقة وتتضح الرؤية. هذه المتتالية توقع إيداناً ببداية انهيار العلاقات، الهشة أصلاً، التي كانت تجمع أفراد هذه العائلة.

عبدالله. مجرد سؤال: ربما يكون هذا الفيلم قد فك لغز العلاقة المعقدة بين الأب والإبن، لغز طالما حير محمد مفكر. فيلم تصالح فيه مفكر مع الذات ومع الأب ومع الماضي. فهل يمكن القول إن موت الأب في

بين الأب والإبن. مرة أخرى سيطلب منه الأب أن يهتم بدراسته وبيتته عن السياسة حتى لا يلقي مصير عمه عبد الله. هنا سيلقن ميمو درسا لأبيه. وكأني بالطفل يقول لأبيه: تبحث عن النقطة، ها قد حصلت عليها، ولكن أفكارني وسلوكي هي صدى لفكر وسلوك عمي. مرة أخرى يجب عن

السجن، وخيبته في عدم قدرته على الحفاظ على خليلته، وخيبته في الشيخة التي أساءت للمهنة وكذلك في الجوق الذي لم يحترم قواعد الحرفة. إن الإضاءة والتأطير في هذا المشهد يوحيان بأننا في جلسة تحقيق واستنطاق بوليسية. كما أن اللجوء إلى الحقل والحقل المضاد يترجم عمق العلاقة المعقدة بين الأب والإبن. فالحقل كله وعد ووعيد والحقل المضاد كله صمت وترقب، وهي السمة التي طبعت علاقتهما في الفيلم ككل. كما لو أن مفكر اختار هذه المرة الصمت كمحاولة أخيرة لفهم الأب وفك لغز طالما حيره. إن فهم هذه المتتالية الأخيرة يتطلب استحضار متتاليات أخرى ترتبط بها ارتباطا وثيقا:

### 1/ في ساحة المدرسة

في ساحة المدرسة، يطلب الأب من ميمو أن يحقق ما أخفق فيه هو: «بغيتك تدير داكشي لمقدرش باك إيديرو، بغيتك تكون أنت هو الأول». طبعاً سيكون جواب الطفل هو الصمت إلى أن أرغمه الأب على أن يعده بتحقيق طلبه. إذن فالمتتالية الأخيرة هي نتيجة لهذا المتواليات وكل المتتاليات التي توازيها، والتي يسعى من خلاله الأب إلى تحفيز الإبن (تسليمه النقود / مصاحبته للأعراس والحانة / إهداؤه قطعة موسيقية بمناسبة عيد ميلاده...).

### 2/ في بيت قاسم:

يحلينا مشهد تعليق ميمو إلى مشهد تعليق قاسم لزوجته عائشة علها تعترف بالمكان الذي تخفي فيه النقود. طبعاً فتعليق ميمو وعائشة، رغم أن المشهد الأول يثير الشفقة والثاني الضحك والسخرية، هما استعارة للجو العام الذي ساد فترة السبعينيات من القرن الماضي. فالتعليق كان أحد أساليب التعذيب التي كانت تمارسها السلطة لنزع الاعترافات من المعتقلين، كما تمارسها بعض الأسر في تربية الأبناء.

طبعاً في هذا المناخ الذي لا يؤمن بالحوار كطريقة للتفاهم، سينتج لنا شخصيات اختارت الإخفاء والتستر والصمت أسلوباً في الحياة. نتج كاميرا محمد مفكر عبر عين الطفل الراوي في كشف هذا المستور عبر متتاليات أخرى: العمل السري لعبد الله وإخفاؤه للمنشورات/ إخفاء عيشة للسجائر حتى لا يكتشف زوجها أمرها/ العلاقة السرية بين حسن وفاطمة/ إخفاء حسن للخمر في البراد/ الشيخة التي تسرق لحظات جنسية/ ميمو الذي يخفي الحلويات ليهدبها لشامة ويخفي أيضاً النتائج الحقيقية التي يحصل عليها/ مصطفى الذي يخفي عن زملائه حرقته الأولى كضابط إيفاع ...

### 3- في غرفة الأب

طبعاً فكل الأسئلة التي طرحها الحسين بيدرا على ميمو في المشهدين السابقين، سنجد لهما بعض الإجابات في هذا المشهد. يدخل ميمو إلى الغرفة حيث الأب ممدد على السرير وهو يحترس، يتقدم إليه ويسلمه النتائج. يفتح الأب دفتر ليكتشف الرتبة التي حصل عليها ميمو. رتبة أرضت الأب كثيراً. وهنا سيدور حوار هام

Chama Film et Avalanche Productions présentent

Mohamed Bestaoui

Majdouline Idrissi

Younès Mégri

# جوق العميين

## L'Orchestre Des Aveugles

Un film de Mohamed Mouftakir

فيلم لمحمد مفكر



Mohamed Choubi, Mohamed Louz, Salima Benmoumen, Fehd Benchamsi, Ilias Eljihani, Oulaya Amana, Fadwa Taleb, Abdleghnari Sanak, Mouna Fetou

Réalisation Mohamed Mouftakir Image : Xavier Castro Son : Mohamed Timoumes - Hamid Inou Almotahar - Sofiane Gnaba Montage : Laila Dinar - Sophie Fourdrinoy Musique originale : Didier Lockwood Production exécutive : Rachida Saadi Producteur associé : Stéphane Lecomte Scénario : Mohamed Mouftakir Un film produit par Emmanuel Prévost et Mohamed Mouftakir Avec le soutien de l'avance sur recette cinématographique Marocaine Le soutien du fonds Francophone de production audiovisuelle du sud Avec la participation de Al Alania TV

«جوق العميين» هو الحلقة الأخيرة من تيمة اشتغل عليها مفكر في جل أفلامه؟ أم إنه جسر ونقطة انطلاق نحو مشروع جديد يكون فيه غياب الأب السمة الأساسية؟ وحدها أفلامه القادمة كقيلة بالإجابة عن هذا السؤال.

الأسئلة ببعض الكلمات وبالميم كتعبير صامت عن أخرى. كانت هذه الإشارات كافية ليدرك معها الأب أن العم كان له تأثير أقوى على شخصية الطفل. هذه المتواليات تكشف لنا أيضاً بداية تشكل الوعي السياسي لدى ميمو وترمز لاستمرارية نضال

## تقديم كتابي «ناقد سينمائي، أحسن مهنة في العالم» لمحمد بكريم و«من أجل سينما متعددة» لبوشتي فرقزاي

بعيش حياة طبيعية، وأنه اجتاز البكالوريا الحرة ثم نال الدكتوراة من جامعة السربون حول الصورة في أعمال صديق لثور الدين الصايل هو رولان بارت.

وبخصوص كتابه يقول فرق زاي أنه كان قد فكر في عنوان آخر هو «من أجل نقد مقارن»، لكنه وجد أن هناك كتابا بعنوان مشابه فأختار عنوانا آخر هو «من أجل سينما متعددة»، وأضاف أن هذا هو كتابه السابع، والذي ابتعد فيه عن رولان بارت، الذي أثر فيه وكان حاضرا في كتبه السابقة، وأنه حاول في هذا الكتاب أن يقارن أفلاما ببعضها البعض، لأنه يرى أن النقد المقارن بالنسبة إليه هو مستقبل النقد عامة.

أما محمد بكريم فأكد في كلمته أن مهرجان خريكة ظل دائما يعطي الفرصة للناقد لكي يقول كلمته. وبالنسبة له فالناقد السينمائي هو الذي يتلقى راتبا لكي يشاهد الأفلام ويكتب عنها، وهناك من يكتبون النقد لكنه ليس مهنتهم، لأن مهنة الناقد السينمائي هي مهنة لتبادل المصالح. ويضيف أن مفاتيح النقد السينمائي هي الإخبار، التحليل والتقييم. وأنه كما تكلم في كتابه عن فيلم طالا حديد فإنه فعل نفس الأمر مع فيلم «سارة» لسعيد الناصري، لأنه لم يعد يحمل على كاهله ذلك الخوف من الحديث أو الحب للسينما الشعبية والفن الشعبي.

وفي معرض حديثه عن الكتابين قال الصايل أنه أحب كثيرا في كتاب فرقزاي «من أجل سينما متعددة» تلك القراءة الموسومة ب «تمثل الصحراء في ثلاثية ناصر خمير»، التي أنجز عنها الباحث نصا متميزا تناول فيه أفلام «الهانمون»، «طوق الحمامة المفقود» و«بابا عزيز» التي هي عبارة عن بحث صوفي في ثلاثية الصحراء هاته.

وبخصوص بكريم يقول نور الدين الصايل أنه يتحدث في كتبه عن أشياء يؤمن بها، وقد أحب كثيرا الفصل الأول من كتابه حول المخرجة طالا حديد، التي صنعت فيلما نقطة ضعفه الوحيدة أنه فيلم جميل جدا. ثم أيضا ذلك الحديث عن ثلاث دورات من المهرجان الوطني من خلال الأفلام المشاركة فيها، إضافة لحوار مع مومن السميحي الذي يظل دائما جيدا أثناء حديثه عن مصر وعن طه حسين.. على العموم، يستنتج الصايل، فبكريم مسالم ولايقول سوءا في فيلم ما كيف ماكان نوعه.

في مداخلة شكر الناقد بوشتي فرق زاي نور الدين الصايل على الكلمات الطيبة التي تفوه بها في حقه وفي حق ما كتبه، وأكد أنه إذا كان قد كتب ماكتبه بففضله هو وبفضل الأندية السينمائية وجامعتها، مضيفا أنه لم تُتَّح له الفرصة لكي يدرس كما الآخرين، وكان للسينما دور في كونه استطاع أن

في إطار لبالي مهرجان السينما بخريكة، نُظمت ندوة لتقديم وتوقيع مؤلفين سينمائيين لكل من الناقد السينمائيين بوشتي فرقزاي ومحمد بكريم.

انطلقت الندوة بكلمة لثور الدين الصايل في حق كل من صاحبي الكتابين. معتبرا أن هذا التقديم فرصة للحديث عن النقد السينمائي. أما عن الناقد فقال أن الأول أت من الجامعة والثاني من الصحافة والكتابة الدائمة عن الأفلام. واستطرد قائلا أنه كان دائم الحذر من أولئك الذين يأتون من الجامعة، لأنهم يتحدثون عن السينما من سمواتهم العالية وبتعال وادعاء كبيرين... لكنه استدرك أن الكاتب الذي بجانبه بعيد عن هذا، وهو ليس من هؤلاء رغم أنه يدرّس بالجامعة، أما الكاتب الآخر فلا يمكن على الإطلاق اتهامه بتجزره الجامعي.

وأضاف قائلا أن الناس حينما يجتمعون ولا يجدون ما يفعلونه يتحدثون عن النقد، مضيفا أنه ليس عندنا تفكير حقيقي حول شخصية الناقد. واسترسل قائلا أن فرقزاي ليس من الناس الذين يحاولون تأكيد حضورهم عكس بكريم الحاضر في الإعلام والصحافة.. لكنهما مع ذلك يعيشان وحدتهما النقدية ولا يتحرّكان مع الجماعة، والنقاد الحقيقيون من وجهة نظره وحيدون كالتقاصين المحترفين.





## عين الاعصار: في البحث عن «الحقيقة» بين الرواية الرسمية المضللة وصمت الأموات المطبق

أغلب الدول الإفريقية مع هواجسها حين تفضل التستر على الحقيقة وطمسها عوض المكاشفة والمصالحة. فإدانة المتهم الذي تدرج في صفوف المتمردين من طفل مجند وصولاً إلى أعلى الرتب يبقى بالنسبة للدوائر الرسمية أيسر بكثير من مساهلة الواقع الذي أنتجه وسخره داخل المناجم من أجل جني الثروات وتكديسها في البنوك الأجنبية. شيء ما داخل طرفي المواجهة مات ذات طفولة وهاهو يصعد للسطح في لحظة فارقة من مسار كليهما، وهنا تندرج أهمية الإحالة على مشهد الزيارة السجنية في «صمت الحملان» لجوناثان ديمي، رغم أنها كانت أوضح مما يجب. ولعل المشهد الختامي الذي ظل مفتوحاً على قراءات متعددة ليس سوى محاولة لتجنب الوقوع في رواية رسمية أخرى تتخذ من «الإمعان في أنسنة الوحش» أنموذجاً لها. وكان طريق الخروج من عين الاعصار تقود حتماً إلى مدخل عاصفة جديدة تتكون شيئاً فشيئاً في مكان ما... حيث تختبئ الحقيقة... بين الحياة والموت.

ينجح سيكو تراوري في بلورة خطاب يندرج في مستوى حكي ثانوي هو قدرة البلدان الإفريقية على تجاوز ماضٍ دفين قوامه ترسبات الأحداث الدمية التي ترافق الاضطرابات الأمنية عادة. هذا المستوى يتسم بأهمية قصوى خصوصاً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار في الجهة المقابلة كل الحمولة التي تكتنزها المواجهة بين شخصية أنثوية (بل عذراء مما يكسبها بعداً كنانسيا يرسخه حضور تيمية الصليب حول عنق البطلة) من جهة وشخصية النائر السادي الذي يحمل الموت في كل تفاصيل وجوده انطلاقاً من ماضيه ومرورا بنظراته الخالية من كل معنى للحياة ووصولاً إلى صمته المطبق الذي يحيل على سكون عالم الموتى. نكتسي مهمة المحامية انطلاقاً من هذا المنظور بعداً روحانياً حيث تحاول القبض على حقيقة أصبحت حبيسة عالم الموتى فيما اعتقل مصدر الحقيقة الأساسي وغُذِب وتم حصر قصته في إطار رواية رسمية لا تقبل النقاش ولا المراجعة، وفي هذا تعبير عميق عن تعامل

يستعير «عين الإعصار» لسيكو تراوري رؤيته الجمالية من صنف أفلام لها أبعديات ومفاتيح خاصة حتى يكاد يكون جنساً قائماً بذاته هو: «فيلم المحاكمة». حيث تنبني الحكمة على تتبع دقيق لتطور المحاكمة (مع تحكم كبير في قواميس هذا الميكروكوسم ونواميسه) والتركيز على شخصية المحامية التي تتطور بموازاة مع توالي تطورات ملف القضية، حتى يلتقي الخيطان في منتصف الفيلم حين نكتشف أن انجذاب البطلة للقضية وللمتهم بارتكاب جرائم فظيعة مرده إلى تجربة مريرة سقطت وهي طفلة ضحية لها مع عائلتها قبل عشرين عاماً مضت. واحدة من نقط قوة الفيلم ونقطة ضعفه الوحيدة في نفس الوقت تكمن في كلاسيكته. فالكاميرا لا تتحرك كثيراً رغم أن إيقاع الفيلم السلس وطبيعة أحداثه تغزي بالعكس. ويحترم التقطيع النسق الكرونولوجي للقصة باستثناء لقطات الاسترجاع التي لا تلغي الكرونولوجيا بقدر ما ترسخها في إطار علاقة سببية مباشرة بين كل لقطة والتي تليها.

## «شفق» لمamadou ندياي تحت مجهر النقاش

سواء أن الانطباع التشاؤمي الذي قد يتركه الوثائقي عند بعض المشاهدين هو ظاهري فقط وأن الأمل يبقى دائما قائما ولهذا اختار المخرج «شفق» كعنوان. فمعنى الشفق هو الفترة التي تسبق الغروب، وفي نفس الوقت، ذلك الضوء الذي ينبجج عند بزوغ الفجر.

حولها في القسم الثاني يليه استشراف للأفاق المستقبلية في القسم الثالث والأخير. بعد هذا صبَّ تدخل لهيوغ دياز، مدير سينماتوغرافيا السينغال الحالي، على كون الفيلم يتطرق لفترة تفصلنا عنها بضع سنين عرف خلالها، في رأيه، قطاع السينما تطورات لا بأس بها بعد أن تم اتخاذ إجراءات عديدة (أنظر الحوار مع هيوغ دياز في العدد الرابع من النشرة). تطرق النقاش أيضا لمحورية العمل الوثائقي في الحفاظ على التراث السينمائي لبلد كالسينغال ولإبقاء التواصل بين الأجيال، بمعنى أن وظيفة «شفق» هي قبل كل شيء تحسيس الشباب بقيم وخطاب عمالقة السينما السينغالية حتى ينخرطوا في المسك بزمام مستقبل بلدهم عن اطلاع تام بتجربة من سبقوهم. فمن لا يدرك من أين أتى لن ينجح أبدا في التخطيط إلى حيث يذهب. في الختام، أكد المتدخلون والمخرج على حد

في معرض نقاش فيلمه مع المهرجانيين، يؤكد ندياي على جزئية مهمة هي أن الفيلم أنجز بين سنتي 2009 و2011، ولكن قسما كبيرا من طرحه لازال قائما اليوم. حيث أبرز أن ما حُرَّ في نفسه أثناء إنجاز الفيلم هو أن القوانين المنظمة للسينما السينغالية التي تمَّ سنها في بداية الألفية لم يتم تنزيلها على أرض الواقع. أما النقطة التي ما انفك المخرج يركِّز عليها في معرض حديثه فهي التكوين الذي يعتبر كعب أخيل حقيقي بالنسبة لسينما بلاد «التيرانغا»، مسجلا أن المدارس هناك لم «تنتج» سينماتيا حقيقيا منذ حوالي عشر سنوات.

تطرق النقاش بعد ذلك لبنية الوثائقي الذي اتَّسم بتناسق تام بين أقسامه الثلاثة: التاريخ بشكل مقتضب لأبرز المحطات التاريخية التي مرت منها السينما السينغالية في قسم أول ثم تحليل مختلف العوامل التي أدت بهذه السينما إلى مأزقها الحالي ومختلف آراء المتدخلين





## عرض فيلم لمومن السميحي عن طه حسين في إطار «الليلة المفاجأة»

العربي في مصر، بداية القرن العشرين، الذي أجهض ولم يذهب لنهايته في علاقته بعصر الأنوار الغربي. وهو في فيلم هذه الليلة مُمثل في شخصية أدبية بارزة ومهمة لنا الآن في سنة 2015، هو طه حسين. ويرى الصايل أن هذا الفيلم ليس لا بالوثائقي ولا بالتخييلي بل عبارة عن مُفكرة أو مُسودة لفيلم قادم لم يتمكن السميحي من إنجازها بعد بالشكل الذي يريده، في انتظار جهة مُنتجة تتبني مشروعه. وهناك سابقة في هذا السياق حينما لم يستطع مخرج إنجاز فيلم عن رواية فقرّر قراءتها أمام الكاميرا. ومومن السميحي لم يصنع هذا لكنه قرأ بضع مقاطع من أعمال طه حسين. وبعد هذه الكلمة التقديمية تم عرض الجزء الأول من فيلم «مع طه حسين».

أفلامهم، وكلاهما ليسا متواجداً إعلامياً كثيراً، الأول هو مصطفى الدرقاوي الذي أنجز عشرة أفلام، وحينما نشاهدها من أول فيلم إلى آخر فيلم - يضيف الصايل - نلاحظ أن هناك تصاعداً وبحثاً دائماً، ورؤية وبصمة تجمعها، حتى حينما أنجز أفلاماً بعيدة عما عودنا عليه كـ«كازا باي نايت» و«غراميات المختار الصولدي».

والمخرج الثاني خارج الإطار السينمائي الآن، وهو الذي سيتم تقديم فيلمه عن شخصية أدبية تاريخية بصمت المشهد الثقافي العربي وشكلت إحدى أهم العمدة في عصر أنواره الذي أجهض ولم يكتمل. ويضيف الصايل أننا أمام مؤلّف سينمائي لديه رؤية متميزة وأسلوب خاص به ومشروع سينمائي يُسائل عصر الأنوار

في إطار العروض والندوات الليلية التي دأب مهرجان خريبكة للسينما الإفريقية على تنظيمها كل سنة، وفي فقرة «الليلة المفاجأة»، تم تقديم وعرض فيلم بعنوان «مع طه حسين» للمخرج مومن سميحي. انطلقت الجلسة بكلمة استهلاكية لنور الدين الصايل، الذي حدد في البداية أن هناك نوعين من المخرجين، مخرجون أصحاب فيلموغرافيات، يصنعون أفلاماً متفرقة ولا تشبه بعضها البعض، ومخرجون آخرون ذوو رؤية فنية وفكرية وبنون من خلال أفلامهم عملاً متكاملًا يحتوي على بصمتهم الخاصة التي نجدها في مجموع كل هذه الأفلام. ويسترسل الصايل قائلاً أننا في المغرب عندنا سمنائيان إثنان استطاعا بناء هذا العمل المتكامل من خلال مجموع

# نقاش فيلمي «الزيارة» للمخرج التونسي نوفل صاحب الطابع



## نقاش فيلم «الزيارة»

في البداية شكر مخرج الفيلم نوفل مول الطابع مهرجان خريبكة على اختيار فيلمه ضمن المسابقة الرسمية. واعتبر فيلمه مغاريبا كونه من إنتاج مغربي جزائري تونسي، مؤكدا أنه من بين المناضلين من أجل إنتاجات مغاربية مشتركة.

وكان أول المتدخلين الناقد السينمائي محمد بكريم مؤكدا أن الفيلم من تلك العينة من الأفلام التي يمكن أن تُطلق عليها جملة «يجب أخذ الحذر من المظاهر». إذ ترافق الشخصية الرئيسية انطلاقا من المدينة الحديثة نحو نزولا إلى المدينة القديمة في رحلة إعادة اكتشاف للتراث والذاكرة، وسيدفع البطل ثمنا غاليا في سبيل هذه الرغبة.

اللحظات الوحيدة التي تتحرك فيها الأمور بالفيلم، يضيف آيت همو، هي مشاهد جمهور مباراة كرة القدم ومشاهد فرقة «كناوة» أو «إسطمبولي» كما تسمى في تونس، أما الباقي فلحظات ساكنة لا حياة فيها.

وفي رد للمخرج نوفل مول الطابع قال أنه يُفضل عدم إعطاء قراءة محددة للفيلم بل يدع للجمهور والمهتمين والنقاد، يفعلون ذلك، كل واحد حسب مايراه. مضيفا أنه في تونس كل من يأتي يحاول مسح ومحو ما فعله وراكمه الذي سبقه ولهذا حاول الاشتغال على الذاكرة عوض المحو.

وفي جواب عن سؤال حول العنوان، كونه مختلفا في الصيغة العربية عن الصيغة الفرنسية، أجاب المخرج أنه في صيغته العربية «الزيارة» متعلق بتلك الزيارات التي كانت تقوم بها الفتاة الغامضة للبطل في بيته، ثم الزيارة التي تعني «الحضرة» التي تنظمها فرقة «إسطمبولي» باستمرار طيلة لحظات الفيلم.. أما العنوان بالفرنسية «قمر أسود» فيحيل حسب المخرج

الأساسي، مضيفا أنه لم يُرد صناعة فيلم تقليدي عن الشيزوفرينيا بقدر ما كان يريد الإضافة في هذا الجانب، مُشيراً إلى أنه لا يُحبذ الاستعراض في الشكل واللعب باللغة السينمائية بدون هدف. وتابع أنه شاهد فيلم «عقل جميل» لرون هوارد لكنه أراد أن

على النوع السينمائي المطروق وعلى تلك المرأة التي تأتي لتجر الناس نحو الهاوية. وفي حديثه عن كيف جاءت فكرة الفيلم يقول المخرج مول الطابع أنه بدأ الكتابة بشكل عفوي ودون تخطيط مسبق، إلى أن أخذت القصة السينمائية هيكلها

## و«عين الإعصار» للمخرج البوركينابي سيكو تراوري

للامكنيات الكبيرة التي رصدت لهما، ولذلك حاولت أن يُركز على السيناريو الذي اشتغل عليه بصورة كبيرة. الناقد السينمائي يوسف آيت هو أكد في مداخلة أنه أحب في الفيلم ذلك الاشتغال الجيد على الدراماتوجيا بشكل تصاعدي، والتناص الواضح مع ما هو ديني، بحيث هناك ذلك الاستحضار لقصة النبي يوسف على سبيل المثال.

إضافة لهذا فيرى آيت هو أن المخرج احترم قوانين النوع المطروق، إذ كان الرعب والترقب والأجواء الغرائبية حاضرين في الفيلم. إضافة إلى أن المخرج استطاع تصوير الشوارع الضيقة للمدينة القديمة بتونس العاصمة بجمالية تعتمد في العديد من الأحيان على اللعب بالإضاءة والإلظام.

### نقاش فيلم «عين الإعصار» للمخرج البوركينابي سيكو تراوري

صرح مخرج الفيلم سيكو تراوري أثناء هذه الحصة أن الفيلم مأخوذ من مسرحية بنفس الاسم، شاهدها ثم اقترح على مخرجها تحويلها لفيلم سينمائي، ثم قدم مشروع فيلمه بمهرجان «أميان» حيث نال الدعم من ضمن أربعة مشاريع أفلام تم اختيارها. وأضاف أنه ظل يشتغل على فيلمه لمدة سبع سنوات. واشتغل قبل وأثناء ذلك مع مخرجين أفرقة مهمين أمثال المخرج التشادي محمد صالح هارون والمخرج الموريطاني عبد الرحمان سيساكو، وأنجز أفلاما تلفزيونية قبل إخراج فيلمه هذا.

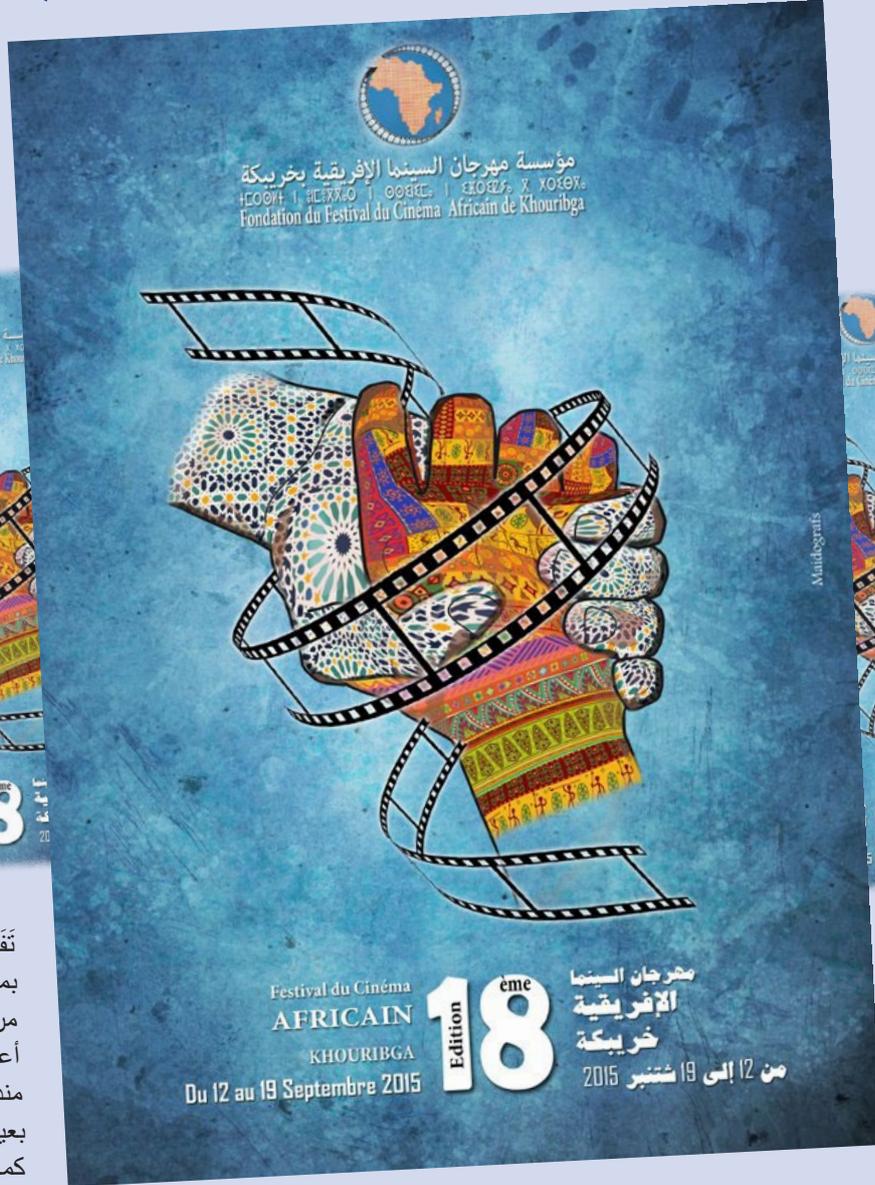
أما الممثلة الرئيسية في فيلم «عين الإعصار» فقالت في تدخلها أنها جاءت من المسرح الذي درسته في باريس، واشتغلت في مسرحيات تعالج قضايا اجتماعية، وأخرجت أفلاما وثائقية. وأضافت أن هذا الفيلم كان بمثابة تحدٍّ لها وللمخرج كي يخرج للوجود.

تقنية «اللقطة واللقطة المضادة»، لأننا نرى الفتاة دائما من وجهة نظر يوسف، وهي تنظر في هذه المشاهد باستمرار للكاميرا وهو في الخواء. ويتابع المخرج قائلا أنه شاهد أيضا فيلم «الآخرين» و«الحاسة السادسة»، وتساءل لماذا نجح هذان الفيلمان، ليصل أن السر في ذلك هو الكتابة الجيدة، إضافة

يصنع شكلا مختلفا عما هو موجود في هذا الفيلم. ففيما نشاهد بطل هذا الفيلم في لقطات تجمع بينه وبين الشخص الوهمية التي يتخيلها ويتحدث إليها، والتي ليست موجودة سوى في ذهنه، تبنى هو وجهة نظر البطل بحيث لا تظهر شخصيتا يوسف والفتاة في لقطة واحدة أبدا، بل في لقطات منفصلة وعبر



## «أنفاس وعشق وكبرياء» لضمير وحسن اليقوتي مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة: أسئلة الهوية والتطور



تَفَنَّق فكرة تنظيم المهرجان بمعناها المحلي والكوني واحد من الاختيارات الدالة لأنها أعطت الفيلم إيقاعه وأدرجته منذ البداية في إطار ينبغي أخذه بعين الاعتبار أثناء التلقي. كما أن الوثائقي، مثل الهوى وإلا ما كان خاطر

المهرجان، سينفيلي بإدراج مشاهد طويلة من أفلام إفريقية دون تخوف من وقعها على إيقاع الفيلم. ما يربط هذه المقطعات بالحكي ينبغي البحث عنه في إطار يتجاوز الخطاب المباشر ليُعانق الأسئلة الجمالية التي تتحدّد في الآن ذاته انطلاقاً من الأفلام والواقع الإفريقي الذي ينتجها.

في معرض تساؤله حول تفرّد المهرجان ومدى تفاعله مع محيطه يطرح وثائقي الأخوين اليقوتي سؤال العلاقة مع المهرجانات القارية التي تتموقع قريباً من اهتمامه وطبيعة هذه العلاقة هل هي تنافس أم تكامل أو مزيج بينهما.

كأي عمل يتطرق لمتن معقد، يفتح تلقي «أنفاس وعشق وكبرياء» الباب على مصراعيه لقراءات متعددة قد تُفضي لردود فعل مختلفة كذلك، لكن الأساسي هو أن الوثائقي قد خلق نقاشاً اندرج في نهاية المطاف داخل التيمة المهمة التي تبنتها الدورة الثامنة عشرة: من أين أتى مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة وأين يمضي وما الجدوى منه؟

ينفتح الفيلم بمشهد من «باماكو» لعبد الرحمان سيساكو في إشارة قوية تحمل في طياتها الفكرة التي يبنّي عليها تصور الفيلم: هذا عمل

يندرج، قبل كل شيء، في إطار بحث عاشق تمت صياغته وفق رؤية معينة لواقع معقد ومركب ينتجه ويتأثر به مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة. وهو تصور يمكن أن نُجمله في إطار البحث عن ما يميز هذه التظاهرة عن غيرها، وكيف تطور هذا التميز منذ التأسيس إلى الآن، وما هي المحطات البارزة التي صنعتته.

ينبغي أن نقول أن رهان تخصيص حيز زمني مهم لظروف ولادة الملتقى الذي تحول فيما بعد لمهرجان كان راجحاً لسبب بسيط هو أن المهرجان من طينة التظاهرات التي تحتفظ في جيناتها بالظروف التي طبعت ولادتها وخطواتها الأولى. بعبارة أخرى: الوثائقي يشبه كثيراً موضوعه إذ يأخذ الوقت الكافي ليمهد ويفصل في خطابه محالاً استجلاء العمق كما كانت دائماً العادة في نقاشات المهرجان وندواته، مع احتمال أن يتطرق مستجوبين أو أكثر لنفس الجزئية لكن كل من وجهة نظره. وتكمن وجهة نظر الوثائقي في اختيار ما سيُظهر وما سيُخفي من بينها أولاً، وفي طريقة نظمها وفق نسق معين. ولعل توقف الفيلم عند سياقات

## مناقشة فيلمي «عمري خمسون عاما» للمخرج الجزائري جمال عزيزي و«الوشاح الأحمر» للمخرج المغربي محمد اليونسي

### نقاش فيلم «عمري خمسون عاما»

قبل إعطاء الكلمة للحضور في القاعة ل طرح أسئلتهم ومدخلاتهم، ذكر المخرج جمال عزيزي أن فيلمه صنع بميزانية بسيطة، أما الممثل طه لميري الذي مثل الشخصية الرئيسية في الفيلم فتمنى أن يكون الفيلم قد راق لجمهور مهرجان خريبكة، واعترف أنه لا يحب مشاهدة نفسه على الشاشة، وكانت أول مرة يشاهد فيلمًا كاملاً مثل فيه هنا بخريبكة.

المغربية ولا تهجما على الجزائر بل كان يريد صناعة فيلم إنساني يوصل معانات أناس عاشوا ويعيشون في حالة صعبة. أما الممثل جمال الدين الدخسي الذي مثل في الفيلم وكتب له الحوار فقد أكد كلام المخرج مضيفاً أن مثل الحالات التي أظهرها الفيلم هي حالات إنسانية ممكن وقوعها في أي منطقة في العالم. وفي سؤال لـ«نشرة المهرجان» حول إحساس بكون المخرج خلق شخصيات شريرة جزائرية في مقابل أخرى خيرة

بنغييب هذه القراءة، خصوصاً وأن كل الأفلام الآن هي أفلام تلفزيونية. ومن بين أهم ما أثار الناقد في هذا الفيلم كون الطريقة التي تعامل بها المخرج مع الفضاء جعلته يصبح ذا بعد عالمي. ويضيف بكريم أن المخرج قد اشتغل على ما هو رمزي طيلة لحظات الفيلم، ويختم أن الفيلم يحيلنا على السينما الإيرانية خصوصاً أفلام كيوريسلامي. المخرج رد على مداخلة الناقد بكريم بقوله أنه حتى في فرنسا أصبحت التلفزة هي المنتجة الرئيسية للأفلام. أما فيلمه فقد

وصلت نسبة الإنتاج فيه من طرف التلفزة الجزائرية إلى ستين في المائة، لكن المشكل يكمن في كونه لم يكن لديه المال الكافي ليحقق كل ماكتبه سينمائياً. وأضاف أن الفيلم عبارة عن صورة مصغرة للمجتمع الجزائري من خلال أسرة تضم شخصيات قام بتتبع مساراتها.

وفي مداخلة للناقد والباحث يوسف آيت همو، أبدى انطباعات أولية حول الفيلم، قائلاً أنه كان معجباً ببعض لحظاته، كما لم يتواصل مع بعضها الآخر. ومما أثار إعجابه منح دور البطولة لشخصية متقدمة في السن كشخصية الجد، لأنه من الملاحظ أن السينما المغربية والجزائرية لا تعطي الأهمية لشخصيات مثل هذه. ومن بين الأمور السلبية التي لاحظها آيت همو في الفيلم ذلك الإصرار في إعطاء المعلومة بالصورة ثم إعادتها بالكلام.

الناقدة أمينة الصياري لاحظت في تدخل لها ذلك الاحتفاء الزائد بالرجل وببطولته الحربية، فيما المرأة في

الفيلم تصنع الفرحة والجمال وكل ما هو إيجابي.

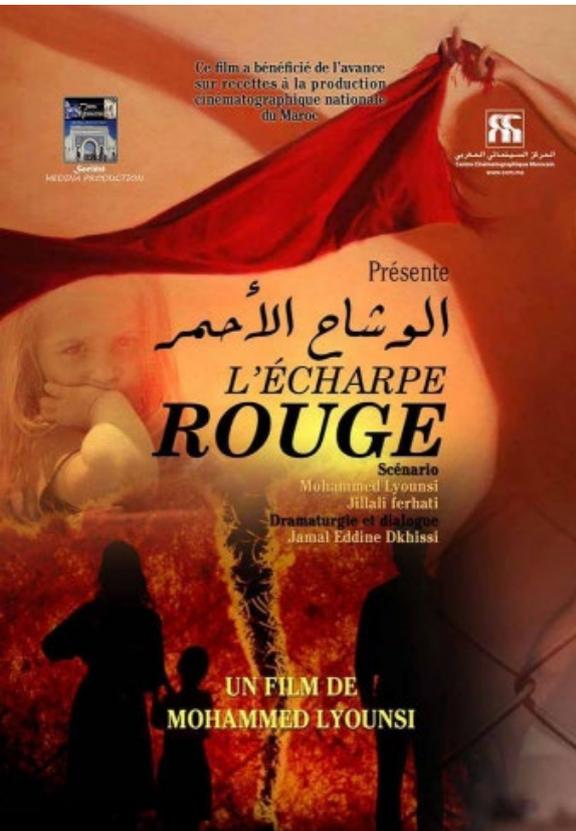
أما الناقد السينمائي عامر الشركي فنبه المخرج إلى أن بالفيلم أخطاء في «الراكور» وأن الكلام كان له الغلبة على التعبير بالصورة.

### نقاش فيلم «الوشاح الأحمر»

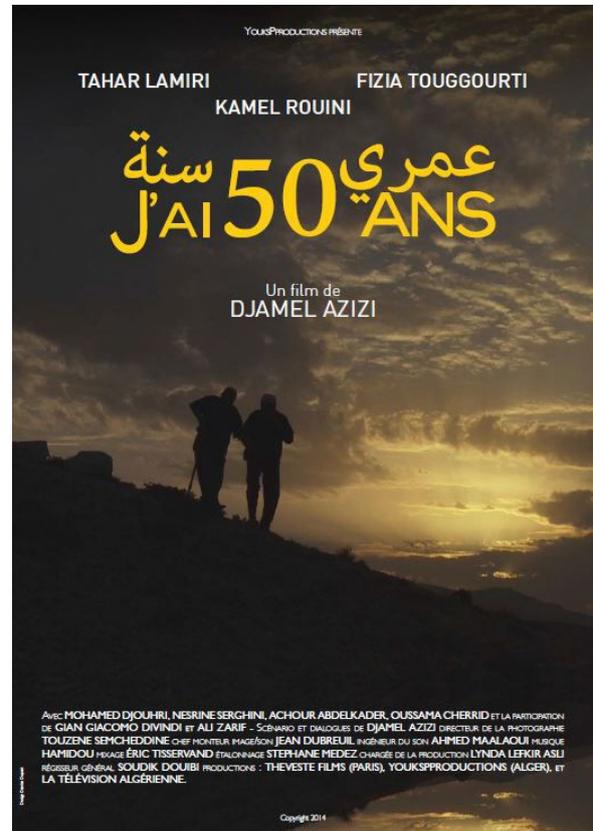
استهل مخرج فيلم «الوشاح الأحمر» محمد اليونسي التدخلات بقوله أنه حينما أنجز فيلمه هذا لم يكن يريد كـ«بروباغندا» للأطروحة

الممثلة فازيا توكورتى صرحت أنها ممثلة تلفزيونية، وأنها كانت سعيدة بالعمل مع ممثلين سينمائيين كبار في هذا العمل مثل طه لميري.

وكانت المداخلات جد سينيفيلية، كونها انصبت على الجوانب الفنية للفيلم، إذ أكد الناقد السينمائي محمد بكريم في تدخله أن مشاهدته للفيلم جعلته يحترق بين قراءتين، الأولى كانت تُعريه بوصف الفيلم بالتلفزيوني، خصوصاً أنه من إنتاج قناة تلفزيونية، وبه تركيز كبير على المواضيع والتيمات، لكن أسلوب المخرج كان كفيلاً



مغربية أجاب محمد اليونسي أنه لم يحاول فعل ذلك بل بالعكس أظهر شخصيات مغربية تتبع الطريق الخطأ جراء الظلم الذي وقع عليها، كشخصية المرأة التي تم تفريقها عن زوجها الجزائري فضطرت لاحتراق الدعارة. أما جمال الدين الدخسي فيرى أن الأشرار والأخبار كانوا في الجانبين وليس في الجانب الجزائري فقط، وأنه حتى الشخصية المفروضة فيها تمثيل الشر في الفيلم والتي أداها كانت فيها جوانب إيجابية متمثلة في عشقه الكبير للزوجة التي غاب زوجها لسنوات في المغرب.



بعد فيلمه الطويل الأول «براق»، الذي نال عنه الجائزة الكبرى هنا بمهرجان السينما الإفريقية وحسان الفيسباكو الذهب، يعود المخرج المغربي محمد مفكر إلى خريكة بفيلمه الثاني الذي يحمل عنوان «جوق العميين». يروي الفيلم معتمدا على عناصر من بيوغرافية المخرج طفولة «ميمو» إبان فترة نهاية الستينات وبداية السبعينات. منذ الاستهلال، حين يعلن صوت «ميمو» الداخلي أن علاقته مع أبيه بدأت حتى قبل ولادته، نتذكر الرابط الذي يكاد يكون توارد خواطر بين الأب والابن في رائعة مفكر القصيرة «نشيد الجنازة»، ونستشف أن الرهان هنا سيستمر على النقيمة التي تعبر كخيطة رفيع أعمال المخرج كلها: تسليم الشاهد بين جيلين وسط معاناة مقدّمة تتبع من الأحشاء كلهيب مستعر تتخذ من مُسلم المشهد نفسه وقودا كي لا تنطفئ الشعلة. يقول الفيلم من وراء ستار الكوميديا الخادع أشياء متجذرة بشكل درامي في أعماق المخيال المغربي. مخيال مجتمع يظهر ما لا يضمّر ويطمس أهم ما ينبغي قوله على رؤوس الأشهاد: الحب. يتسامى السيناريو بذكاء معتمدا على جمالية الزيف الذي يطبع كل شيء انطلاقا من «ميمو» الذي يزور بيان النقاط المدرسية حتى يخدم الأب ومرورا بالجوق (الفرقة الموسيقية الشعبية) الذي يتظاهر بالعمى حتى يحيي حفلات العائلات المحافظة ووصولاً إلى انقلاب الصخيرات الفاشل نفسه حيث يعلن المذيع أن «الجنود والضباط تمت تعبنتهم على أساس تمرين روتيني» قبل أن يجدوا أنفسهم وجها لوجه مع الملك. هذا لقاء مع محمد مفكر.

حاوره سعيد المزوراري

## في حالتي، غالبا ما تكون البداية التي ينبثق منها كل شيء، هي صورة

يمر المشعل من جيل إلى آخر في سينمائك وسط ألم ومعاناة كبيرين، هل هذا تصور فلسفي تؤمن به أم هو يحضر بشكل غير واع في أفلامك؟

أولا ينبغي أن أشير إلى أن القراءات التي تأتي بعد مشاهدة عمل فني قد لا تتبادر إلى ذهن المبدع. أي أننا لا نفكر بالضرورة في العمل بشكل عقلائي قبل أن ننجزه. وبالتالي قد تفاجئنا القراءات التي تصدر من بعد أو تنير جوانب لم نرها في العمل وتجعلنا نعي بعض أبعاده. أعتقد أن المرور من مرحلة إلى أخرى في الحياة لا يتم إلا من داخل المعاناة. المعاناة بمعناها الوجودي لأن كل مرحلة في الحياة هي نوعا ما ولادة جديدة. هناك في الولادة شيء يحيل على المتعة الجنسية التي تنتج شعورا هجينا بين الألم والمتعة عصيا على التحليل. لم تخرج الكائنات الحية في اعتقادي عن كونها خلايا منوية في خضم السباق وهذا ما يخلق توترا دائما في الحياة وتحفزا مستمرا من أجل بلوغ هدف ما.

يرتكز «جوق العميين» على جانب بيوغرافي مهم ينهل من عوالم عشتها في طفولتك ومن بينها أجواء الجوق الشعبي. كيف اشتغلت على هذه الأجواء؟





سينما. التحدي الذي أمامنا اليوم هو كيف تبهر متفرجا مدركا لكل شيء وعلى دراية بأن ما يراه هو «مجرد» خيال. غالبا ما تكون البداية التي ينبثق عليها كل شيء في حالتها هي صورة. الصورة في «جوق العميين» هي شامة (ستصبح فيما بعد شخصية خادمة الجبران التي يقع في حبها «ميمو»): بزة يتلاعب بها الريح. كانت هذه هي البداية. لكن كي أصف كيف من «بزة يتلاعب بها الريح» وصلت إلى «جوق العميين» هذه قصة عمل دام ثلاث سنوات من المخاض. ماذا تمثل لي شامة؟ لماذا بزة؟ وماذا يمثل الريح؟ وهكذا حتى النهاية. هذا ما يهمني حقا في الفن، حين يصبح أكثر من تجربة حياة. كيف تصل إلى عوالم غنية ومركبة انطلاقا من صورة. مسار يتمثل في النسخ العديدة التي مر منها العمل. حين بدأت الاشتغال مع المنتج الفرنسي بدأت تطرح علي أسئلة لم أ طرحها على نفسي من قبيل: ما الفائدة من هذا العمل؟ إلى من نتوجه؟ كيف تحافظ على تركيز الجمهور؟ هذه أسئلة تأتي بعد أن تكون قد سلمت بأن سيناريو العمل أضحى جاهزا. هنا نصيح أمام عمل من نوع آخر. أنت أمام عدد معين من المتفرجين ينبغي أن لا يغادروا مقاعدهم ويجب أن يحسوا أن الفيلم يعينهم وهذا كله ما أقصد بـ«الصنعة».

**يونس ميكري الذي اضطلع بدور الأب خرج علينا بأداء محكم حد اللإتقان لا نراه كثيرا في**

**هيتشكوك قال ذات مرة أنه يشتغل في البدء على الجانب الفني قبل أن يضيف التوابل التي «يلعب» بها مع الجمهور. بحكم أن فيلمك يحقق ثنائية الفني والجماهيري وبالأخص لأنك مررت في «جوق العميين» من سينما اللقطة إلى سينما المشهد، فهل تؤكد ما قاله هيتشكوك من خلال تجربتك؟**

أؤكد فعلا ما قاله هيتشكوك. تختلف ربما حالتها فقط في نوعية المفاهيم. أظن أنه يقصد بالجانب الفني كل ما ينبع من الأحشاء أي ما

**الإحساس بالزمن في «براق» ليس هو نفسه في «جوق العميين»**

تريد حقا أن تقوله للأخريين. بعد هذا يأتي ما أسميه «الصنعة» أي كيف تجعل من عمل ما شيئا مهما، ليس بمعنى قيما، بل جديرا باهتمام الناس. شئنا أم أبينا، السينما هي أيضا فرجة. السينما ظهرت منذ بدايتها على شكل إبهار. وحين انتهى الإبهار شبت أزمة أدت بالسينمائيين إلى اللجوء إلى عالم المسرح والرواية وغيرها. خارج الإبهار ليست هناك

علاقتي بالأب كنت دائما أعيشها انطلاقا من صورة باب. الأب خلف الباب والأب أمام الباب. حين يكون داخل الدار أراقب كل ما ينجزه وحين يكون خارجا أتخيل الأشياء التي يقوم بها. وهذا ما يعيشه جل الأطفال لأننا كبرنا مع النساء أكثر مما كبرنا مع الرجال. حين يخرج الأب ويغلق وراءه الباب تتفتح مخيلاتي. كان أبي يشتغل رئيسا لفرقة موسيقية تنشط الحفلات والأعراس. كانت فرقته تعرف ببراعتها ولهذا شهدت اقبالا مهما لدرجة أنها كانت تناول طلبات الزبائن لفرق أخرى. أما العلاقة بـ«جوق العميين»، فأتذكر أن فرقة موسيقية كانت تتكون من أعضاء كفيين كان أبي يعزهم كثيرا وهم الوحيدون الذين كان يدعوهم للعشاء ويجالسهم لساعات يناقشون الموسيقى المصرية التي كانت مرجعية أساسية آنذاك. كان يحب مجالستهم لأنهم فنانيين حقيقيين شغوفين بحب الموسيقى. كان أفراد جوق العميين يشتغلون بحفلات العائلات المحافظة وأحيانا يجبرون بدورهم على المناولة ولهذا يلتجئون إلى فرق أخرى يعلمون أعضاءها كيف يحاكون حركات الكفيين حتى تنطلي الخدعة على الزبائن. (...) أحيانا، وهذا هو المثير، حين لا يتمكن رب العائلة التي تنظم الحفل من إيجاد جوق العميين، يكون هو نفسه على التواطئ مع الفرقة التي تتظاهر بالعمى في غفلة من عائلته والحاضرين كلهم حتى ينجح العرس.

أدواره السابقة. بناء على ماذا اخترته لهذا الدور وكيف أدته أثناء التصوير؟

يونس ميكري كان أول من اتصلت به. اشتغلنا عاما ونصف قبل التصوير وقد حملته المسؤولية منذ البداية وكان في مستواها. قلت له «سأغامر بك» ليس بمعنى أنه دون المستوى أبدا، لا على العكس! اقص فقط مغامرة على صعيد الاختيار. عندما دخلنا في مرحلة الانتاج المشترك اقترح علي رشدي زم، لكنني رفضت بلباقة لأنني قطعت وعدا ليونس ميكري ولا يمكنني أن أخلف وعدي بعد أن أمضى سبعة أشهر في التدریب على الكمان. ميكري انسان ذكي وبفضل ذكائه ظهر بهذه الصورة في الفيلم. لقد قال لي يوما «رهاني في هذا الفيلم مزدوج. يجب أن أقنع

## القراءات التي تأتي بعد مشاهدة عمل فني قد لا تتبادر إلى ذهن المبدع

ميمو الطفل والمخرج» عندها تأكدت أنه سينجح في أداء دوره لأنه استوعب بمفرده طبيعة علاقته بالشخصية. دارت بيننا نقاش مطول قبل التصوير فأصبحت المسألة فيما بعد تتعلق فقط بمعاوضة للأداء تتم عن طريق إشارات أو وشوشات في البلاطو. أنت لا تحتاج كلاما كثيرا مع الممثلين الأذكياء. وهذا ينسحب على جميع من مثلوا في الفيلم. لم أشغل مع الممثل المنفذ بل المتأزر. قلدت كل الممثلين مسؤولية شخصياتهم فاقتصر دوري على إدارة الفرقة.

**بالفعل ففي أعمالك السابقة يحس المرء أن لديك حاجة ما لتشكيل الممثل بين يديك كالعجين لأن جل من مثلوا في أفلامك ظهروا بصورة مغايرة للصورة النمطية التي تكونت عنهم، وهو ما لا ينطبق على «جوق العميين». ربما هذا يندرج في الفرق بين سينما المشهد وسينما اللقطة مرة أخرى.**

عندما نقول الانتقال من سينما اللقطة إلى سينما المشهد، فهذا ينطوي على الانتقال إلى شيء جديد هو، في نفس الآن، القديم ذاته. أي أن في سينما اللقطة يكون لديك مجموعة من اللقطات يمكن أن تستعملها بأي مكان في الفيلم. إذا قرأت سيناريو «براق» فلن تجد



نفسك في الفيلم لأن هناك هامش مناورة واسع جدا يصبح معه الفيلم كله عبارة عن مشهد واحد كبير يمكن أن «تلعب» داخله كما تريد. الاحساس بالزمن في «براق» ليس هو نفسه مع «جوق العميين». يمكن أن تلعب باللقطات أيضا في هذا الأخير لكن داخل المشهد الذي يفرض عليك زمنه ومكانه الخاص. (..) نعم «براق» فيلم لقطة رغم أن به بعض المشاهد هي التي تتحكم في الفيلم وتعطيه إيقاعه. المشهد في «جوق العميين» له بدايته ونقطة تآزم ونهاية ويحكي شيئا محددا وهناك تنقلات ودخول وخروج من المجال تتكرر كثيرا.

**هناك جمالية الزيف التي تعبر الفيلم كله كخيوط ناظم وتعبر بعمق على حقيقة مهمة من حقائق المجتمع المغربي. كيف جاءت فكرة الاشتغال عليها؟**

لم أفكر بهذا الأمر بشكل واع. لكن دائما حين

تكتب مشهدا ما، تعيد قراءته فتنبذ لك أمور جديدة وتقول لنفسك: نعم! هذا ما أقصده. وهذه أهمية المقالات من طينة مقالك التي تأتي بعد الفيلم. تقرأها فتجد نفسك متفقا مائة بالمائة مع ما جاء بها وتصرخ: نعم هذا بالضبط ما أردت أن أقول! ربما فكرت بشكل مختلف في أشياء كهاته في النسخ الأخيرة من السيناريو لكن هذا كله لم يأت في البداية. لم تكن هناك سوى عوالم من جهة وفيلم ينبغي انجازه في الجهة المقابلة. مثلا في ما يتعلق بمشهد النبيذ داخل إبريق الشاي، هذه عادة كانت منتشرة آنذاك ولكن تجلياتها عميقة كما قلت. كان والدي يشرب النبيذ داخل زجاجة الكولا أما البيرة فكان يسميها «الكولا» (اللساق).

كانت هناك أجواء معينة وقد أعطت بطريقة لإرادوية أرضا خصبة للقراءات لأنها متجذرة في المخيال المغربي. كن متأكدا لو أنني فكرت في كل ما قلته في مقالك لأنجزت فيلما ميكانيكيا وفجا.

## نقاش فيلم «جوق العميين» لمحمد مفكر

الممثل فهد بنشمسي قال جوابا عن سؤال بخصوص تقمصه الجيد لشخصية عم الطفل المناضل اليساري، أنه أت من أسرة مناضلة وأن عمته حُكمت عليها أثناء سنوات الرصاص بالإعدام وفرت للخارج، وأن كل أسرته نالت حقاها من هذا الجانب، وقد أفاده هذا كثيرا في الإعداد للشخصية وتقمصها.

أما محمد الشوبى فصرح أنه حينما يتوصل بسيناريو مكتوب بدقة يعشق كل شخصوصه، وبما أنه من غير الممكن أن يلعب كل الأدوار فهو يكتفي بإعطاء كل ذلك العشق للدور الذي سيؤديه. ويسترسل أنه رغم ذلك أحب هذا الدور وكرهه في نفس الآن لأن ذلك كان لا بد منه حتى يؤديه باتقان وصدق. وبخصوص حضور فريق «الطاس» في الفيلم وخصوصا مع الشخصية التي أداها، يقول الشوبى أن كل سكان الحي المحمدي يعشقون «الطاس»، حتى النساء ولو من باب أن يشاركون أزواجهن وأبناءهن ذلك العشق.

وختم مفكر جلسة النقاش قائلا أن كل مالمديه قاله في الفيلم وأن لكل واحد الحرية في قراءة الفيلم حسب مايراه فيه، وأنه ربح له أن يثير فيلمه كل هذا النقاش. ثم أضاف أن المخرج لا يكون دائما واعيا بتلك الأشياء التي يتم تفسيرها رمزيا وإعطاؤها أبعادا أخرى.

في الفيلم كانت في الواقع شخصية ابن عمه، وهو الذي علمه أن يقرأ الكتب وأن يحب السينما ويكتشف سينما مختلفة، وأضاف أنه لم يكن يعلم وهو طفل أنه وأصدقاؤه مناضلون، بل كان فقط يراهم يقرؤون كثيرا ويشاهدون الأفلام، وحتى عملية إلقاء القبض عليه وهو مغمض العينين، كانت بالنسبة إليه آنذاك مجرد لعبة...

أما بخصوص الإحالة على شارلي شابلن، فيقول مفكر أن شابلن سيظل بالنسبة له الأهم والأجمل، وأن أول الصور التي شاهدها وهو طفل كانت له. ولإدراج تلك المشاهد من أفلام شابلن في الفيلم تمت مراسلة أسرته لكنهم لم يجيبوا بادئ الأمر، ثم ومع الإصرار في الاتصال بهم طالبوا بمبلغ جد مرتفع، لكن بعد بضع مفاوضات وبعد قراءتهم للسيناريو الذي بُعث إليهم خفّضوا المبلغ إلى خمسين ألف درهم.

وبخصوص دور الفنان محمد بسطاوي في الفيلم يقول مفكر أن هذا الأخير كان سيلعب الدور الذي تقمصه الفنان محمد الشوبى بعد ذلك، لكنه رفض لأن الدور بدا له صغيرا، وللصدفة وأثناء الجلسات التي كانت تُعقد تحضيرا للفيلم تخلف الذي كان سيلعب دور «الكوميسير»، وأغلق هاتفه، وهكذا تم إعطاء الدور لمحمد بسطاوي.

أخذ محمد مفكر الكلمة في البداية ليؤكد أن فيلمه يدخل فيما يشهده المغرب من نقاش منذ مدة بين السينمائيين والنقاد حول «أي سينما نريد؟»، مؤكدا أنه أنجز هذا الفيلم ضمن هذا السياق، ليس كمنتج للنظريات كما هو الأمر بالنسبة للنقاد ولكن من خلال إنجاز فيلم مضيئا أن هذا الفيلم يحكي ما عاشه هو شخصيا في طفولته، لكنه رغم ذلك ليس سيرة ذاتية محضة بل سيرة ذاتية-روائية، إذ أن المشاهد لايجد به الأمور التي حدثت فقط ولكن بعض الأشياء التي كان يريد لها مفكر أن تحدث أيضا. ويسترسل محمد مفكر أنه فيلم عن طفل عاش إحساسه بالذنب وأب يريد لابنه أن يكون الأفضل.

تناولت المداخلات جوانب متعدد في «جوق العميين»، كالإحالة على أفلام شارلي شابلن والتساؤل لماذا لم يتعمق المخرج في تناوله للجانب السياسي في المرحلة التي تدور فيها أحداث الفيلم، وجوابا على هذا الجانب رد مفكر أنه كان يحكي الأحداث من وجهة نظر الطفل، ولو كان ذهب بعيدا في متابعة شخصية العم اليساري لفقد الفيلم كثيرا من مصداقيته ولما ظلت وجهة النظر تلك حاضرة.

وفي استرساله في الحديث عما هو ذاتي وتخيلي في الفيلم قال مفكر أن شخصية العم



## الرقابة وتطور السينما المصرية

لقطة من فيلم «البريء» لعاطف الطيب

■ جهاد شارة - بروكسيل

للمعايير التي فرضتها الدولة. وخلافاً للغرب حيث ظلت السينما تتطور مع تطور المجتمع وتعكس واقعها، فقد صعب على العالم العربي استخدام الفن السابع لوصف هويته، بسبب القيود التي فرضها الاستعمار أولاً والرقابة المرهونة بالدولة ثانياً. إذ استعانت السينما الاستعمارية بشكل عام والفرنسية بشكل خاص بالأفلام لتوصيل الأفكار المغلوطة عن العرب استناداً في بعض الأحيان إلى ما يمكننا أن نسميه «الغرائبية»<sup>5</sup>.

وهذا الاتجاه السطحي الذي أيده منتجو الأفلام الأجانب، هو السبب الذي أدى بالكثير من المثقفين العرب إلى نبذ الثقافة العربية. فقد اقتنع هؤلاء بأن الطريقة الوحيدة للتغلب على التخلف والأفول، تتمثل في تقليد معايير الغرب والاحتذاء بتصرفاته وقيمه. وهكذا دعمت البورجوازية ازدهار أفلام تكتفي بالاحتذاء بقصص وأساليب السينما الغربية<sup>6</sup>. غير أن الاستعمار ساعد على وصول ابتكار الإخوة لوميير إلى البلدان المحتلة ولأسيما في مصر التي كانت بفضل موقعها بين الشرق والغرب نوعاً من مفترق طرق الحضارات مما جعلها قابلة لاستيعاب الابتكارات الأحدث التي تقدمت بها أوروبا.

إلا أنه ورغم كل ثغرات وعيوب السينما المصرية عبر تاريخها الطويل، يجدر التأكيد على أنها الأولى التي تجرأت على تمثيل ثقافتها الذاتية، إضافة إلى كونها السينما الأكثر جودة والأكثر نفوذاً طوال عقود في العالم العربي. وبالطبع فإن تقديم الثقافة المصرية على الشاشة الكبيرة لم يُحقّق بين عشية وضحاها، إذ احتاجت مصر إلى أكثر من ثلاثين سنة للسماح لشعبها بمشاهدة أفلام قصصها تأخذ جذورها من الثقافة العربية<sup>7</sup>.

الاجتماعية، تميز عهد الرئيس السادات بإنتاج أفلام تدّعي حماية الأخلاق الدينية، فمالت رقابته إلى فرض محرّمات على المجتمع المصري، بمنعها أفلاماً كانت تعالج المشاكل والقضايا الحقيقية والشائكة التي أفسدت المجتمع. إذ ما كان على مجتمع يعطي رأي الآخر والمظهر الخادع أهمية جلية إلا أن يتابع آراء الناس ذوي حق التفكير الذين عملوا لفائدة الرقابة<sup>2</sup>؟ خاصة وأن الأمية في عهد السادات بلغت نسبة تتراوح بين 40 و60 بالمئة من مجموع السكان<sup>3</sup> وأن الناس أصبحوا يستخدمون التلفزة وأجهزة الإعلام المراقبة كوسيلة تعليمية. ومن البديهي أن الناس يتأثرون بالأفكار التي يوصلها الإعلام، وأن عقليتهم تصبح أكثر انغلاقاً باعتبار أنهم ظلوا يشاهدون برامج محافظة أكثر فأكثر، أنجزت أحياناً لمواجهة تأثير الأفكار الغربية في مصر، إضافة إلى تشجيعها لتبني تصرفات وأفكار أكثر محافظة، وعرقلتها حرية الفنانين الإبداعية في كل المجالات، مما أدى إلى جعل عمليات الرقابة تلغي من الوعي الجماعي مختلف القضايا التي كان يعاني منها المجتمع، في تأييد الناس لعدم الاعتراف بتواجدها. الشيء الذي يمكن القول معه إن هذه المقاربة هي السبب الذي يقف إلى حد ما خلف غزو الأفلام التجارية لدور العرض، أي هذه الأفلام السطحية التي بدأ إنتاجها على نطاق واسع في التسعينات<sup>4</sup>.

إن العلاقة بين السينما والثقافة ليست سهلة في المجتمعات التقليدية وعلى وجه الخصوص في البلدان العربية، حيث إنها تستهدف حماية الثقافة والقيم من غزو الثقافات الأخرى التي تمثّل تناقضاً صارخاً مع الأخلاق المحلية. ولهذا دعمت الرقابة السياسات الفنية التي منعت عرض الأفلام المصرية أو الأجنبية المعادية

لا شك في أن صناعة الأفلام تمثّل جزء لا يتجزأ من ثقافة أي بلد كان. غير أن البعض تساءل في بداية تاريخ السينما عن مطابقتها مع قيم وأخلاق المجتمع خاصة في البلدان الأكثر محافظة، وهل كان من الممكن أن تؤدي الأفلام إلى دفع الناس إلى الانحرافات؟ ورغم أن صناعة الأفلام بدأت في مصر في مطلع القرن الماضي، فما زالت تمثّل قطاعاً يثير جدلاً ساخناً سواء تعلق الأمر بالدين أو بالأخلاق أو بقيم المجتمع، أو تعلق الأمر بالنزعات التي تحتل مركزاً أساسياً فيه كلما أعلن عن تقديم فيلم جريء. وقد ازداد الأمر تعقيداً في عصر العولمة، حيث أصبح من الصعب أن تمنع الحكومة غزو الأفلام الأجنبية التي تُحمّل بشكل غير قانوني على الإنترنت، والتي تؤدي حتماً إلى إيصال قيم وتصرفات لا تتناسب مع تلك التي غرس الآباء في أبنائهم.

فهذا التناقض الذي يؤثر بالخصوص على الشباب، قد يؤدي في نهاية المطاف إلى أزمة الهوية وتنامي ردود فعل متطرفة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الرقابة أستخدمت استعمالاً ظاهراً لتخفيف تأثير الأفلام الأجنبية على المجتمع، إضافة إلى دعمها لإنتاج الأفلام التي تقدم وصفاً «مضللاً» للمجتمع من أجل تجنب دفع الشعب إلى الثورة، أو لنشر صورة المجتمع المصري على صورة غالباً ما تكون أكثر إيجابية مما هي عليه في الواقع. ولهذا يقال إن الرقابة ومن خلالها الحكومة، تلعب دور حارس الثقافة والأخلاق ضد الفن، لأسيما في المجتمعات المحافظة والأبوية<sup>1</sup>.

وبينما حاول الرئيس عبد الناصر دعم إنتاج أفلام قومية تؤيد الاشتراكية وتعارض الفوضى

هذه القضية ما زالت تمثل إشكالية شائكة تشجع الرقابة على منع كل الأفلام التي تدور أحداثها حولها. ويبدو في الواقع أن التنازل البسيط للدين، مهما كان، يمثل مشكلة. وخير مثال على ذلك فيلم «بحب السينما» الذي تعرض في 2004 لرد فعل عنيف غير مبرر وغير معقول من قبل كل من الأقباط والمسلمين الذين أطلقوا حملة للمطالبة بمنعه. ومع أن هذا الفيلم يقتصر على تقديم حياة عائلة عادية قبطية تعيش في مصر في الستينات، إلا أنه أثار جدلاً واسعاً، لأن المسيحيين اعتبروا أنه يسبب الدين المسيحي والتمدينين، وحملوا مسؤولية عرضه لوزارة الثقافة أولاً ولوزارة الداخلية ثانياً، مما يفيد بأن هذه القضية تدل على أن تنازل الدين لا يعتبر ممنوعاً بالنسبة للرقابة فقط بل بالنسبة للشعب أيضاً<sup>14</sup>. وأضيف إلى هذا أن الرقابة لم تسهل قط إنتاج الأفلام على الفنانين، بما أنها استمرت في جعل مساطر الحصول على أي ترخيص صعبة أكثر فأكثر. فعلى المخرجين أولاً أن يتقدموا بالسيناريو إلى الرقابة من أجل أن تسمح ببثه إذا اعتبرته مناسباً أو بديئاً، ثم يتوجب عليهم ثانياً أن يحصلوا

وانتقد البعض عرض الفيلم ونجاحه الدولي كما حصل للرواية، لأن الفيلم، خلافاً للصورة الظاهرة، لا ينتقد الدولة بل يدعم سياستها، لكونه يقدم صورة أكثر انفتاحاً للبلد حسب المرجعيات الغربية<sup>13</sup>.

وبالعكس، فإن فيلم «الخروج من القاهرة» يقدم صورة قاسية جداً للوضع في مصر، ولهذا تم منعه منعاً مطلقاً وينصب الفيلم على قضية العلاقات بين الأديان وممارسة الجنس قبل الزواج، فضلاً عن وصفه الواقعي لعيش الفقراء في بؤس الأحياء العشوائية. وهكذا تجرأ الفيلم على الإشارة إلى وقائع لا يتطرق إليها ولا يعترف بها أحد في العلن. وعرضت قصة الحب هذه بين فتاة قبطية وشاب مسلم لأول مرة في مدينة نيو يورك، أي خارج مصر حيث منعه الرقابة المصرية بذريعة أنه يقدم صورة غير ملائمة عن مصر حيث إنه يمثل القيم الغربية المعاصرة كما لو أنها جزء لا يتجزأ من الأخلاق المصرية.

ومع أن العلاقة بين الأديان تندرج في إطار واقع المجتمع المصري اليومي، إلا أن معالجة

## الرقابة، حارس الأخلاق والفن

اقتصرت هدف صناعات الأفلام العربية غالباً ما على رغبتها في التحكم في الصور من أجل تحديد الهوية العربية. وتستمد هذه الهوية جذورها من الاختلاط بين كل ثقافات منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، مما يجعل تحديدها أمراً صعباً، خاصة وأن العالم العربي يبدو أنه ما زال يتأرجح بين الحنين إلى الماضي والرغبة في إيجاد الطريق الخاص به في العالم المعاصر<sup>8</sup>. وهذا ما يجعل العلاقة بين الفن السينمائي والهوية العربية أصعب، باعتبار أن العرب ما زالوا يبحثون عن هويتهم. ومن الواضح أن الرقابة لم تسهل الأمور حيث إنها بالغت في منع تمثيل أوضاع العالم العربي بمصادقية. فكيف يمكن للعرب تحديد هويتهم الفنية عندما يدركون أن الفن لا يعكس واقع حياتهم<sup>9</sup>؟

ولقد لعبت الرقابة دور حارس المجتمع وأخلاقه بما أنها كانت تشكل الهيئة الوطنية الوحيدة التي يمكنها تحديد ما يمكن أن يعتبر فناً، وتحديد ما هو بذيء وغير لائق، استناداً إلى السياسات التي كانت الدولة تفرضها. والغريب في هذا السياق أن هذا الجهاز لم يبرر قراراته على ضوء العقل بل فرض قراراته غير الموضوعية دون السماح للمعارضين بتقديم تفسير آخر لمحتوى الفيلم. وبعبارة أخرى، اكتفت الرقابة بفرض قراراتها بشكل شمولي دون أن تأخذ بعين الاعتبار الواقع الذي يصفه الفيلم. وهذا يدل على أن الرقابة أنفسهم قد خافوا من عقوبات الحكم. وحيث إن سلطة وسياسة الدولة تختلف كلياً من بلد إلى آخر، فإن أجهزة الرقابة العربية لم تسر في نفس الاتجاه. ففي مصر، على سبيل المثال، اعترضت الرقابة، لاسيما في ظل صعود التطرف الواضح في الثمانينات، على كل الأفلام التي أخذت تنتقد الدولة وتعكس القضايا الاجتماعية بشكل واقعي<sup>10،11</sup>.

وفي مطلع القرن الواحد والعشرين عادت بعض الأفلام إلى التيار الواقعي الذي تميز به العصر الذهبي. وهكذا لم تتردد أفلام هذا القرن في تناول حياة الفقراء والحياة في المناطق العشوائية، وخرق حقوق المرأة، والتطرف الديني، والعلاقات بين الأقباط والمسلمين، إضافة إلى المثلية الجنسية. وقد منعت معظم هذه الأفلام أو خضعت لحذف بعض المشاهد. إلا أن هناك دائماً استثناء. ويشكل فيلم «عمارة يعقوبيان» الاستثناء حيث إنه لم يمنع بل تم عرضه كاملاً داخل مصر كما في خارجها رغم شكايات المتطرفين الذين ألحوا على أن الفيلم يشوه سمعة وأخلاق مصر ويحتوي على الأفكار البذيئة والصور الإباحية. ويمكننا أن نتساءل عن السبب الذي يقف وراء قرار الرقابة للترخيص بعرض الفيلم دون فرض أي تعديل فيه<sup>12</sup>. وربما اعتقدت الرقابة أن منع أو تعديل رواية أستقبلت دولياً باستقبال احتفالي، قد يشوه صورة الدولة في العالم العربي وفي الخارج، ولقد استعانت الرقابة بنجاح الكتاب لتبرهن أن مصر، كبلد ديموقراطي، تقبل الانتقاد.



لقطة من فيلم «العصفور» ليويسف شاهين

ختان الإناث في مصر وتداعياته على حياة الضحية التي تحمل اسم «دنيا». فقد صرحت الرقابة رسمياً أن الفيلم قد منع لأن المخرجة لم تدفع الرسوم المالية التي كان عليها أن تدفعها إلى ثلاث نقابات مصرية. ومع ذلك، يجدر القول إن مبلغ هذه الرسوم المالية يعتمد على الحال، والرقابة هي التي تتولى تحديد المبلغ. بينما صرحت المخرجة اللبنانية أنها لم تدفع المبلغ المطلوب بالفعل، مؤكدة بعد الإعلان عن عرض الفيلم في سبعة عشر دور سينمائية أنها لم تكن على علم ودراية بوجود دفع هذه الرسوم المالية. وقد دفع هذا بعض المنتبذين إلى القول

على الترخيص بالشروع في التصوير، كما يتعين عليهم ثالثاً أن يعرضوا الفيلم على الرقابة من أجل الحصول على الترخيص بعرضه على الجمهور<sup>15</sup>. غير أن الفساد جعل الأوضاع أسوأ في بعض الأحيان، فقد ألزمت الرقابة بعض المخرجين بدفع مبالغ مالية ليتمكنوا من عرض أفلامهم. ويشار هنا إلى أن الرقابة غالباً ما كانت تستخدم عدم خضوع المخرجين لكل هذه المراحل كذريعة لمنع عرض الأفلام التي كانت تتناول قضايا شائكة.

ومن بين هذه الأفلام هناك فيلم «دنيا» للمخرجة اللبنانية «جوسلين صعب» والذي يعالج قضية

إن الرقابة فرضت دفع هذه الرسوم عمداً بهدف منع عرض الفيلم في اللحظة الأخيرة 16. وتدل هذه الأمثلة على أن الرقابة سوف تظل تعرقل ازدهار الإبداع الفني وتمثيل الواقع الاجتماعي ما دام القانون فضفاضاً ويمكن الرقابة من تفسيره كما يحلو لها..

السينما... الآن

لقد أخذت السينما العربية بشكل عام والسينما المصرية بشكل خاص تتبع اتجاهاً تجارياً منذ التسعينات على غرار الاتجاه الذي تميّزت به صناعة الأفلام في بداياتها. ورغم كل الانتقادات التي يعبر عنها الفنانون أو النقاد فيما يتعلق

على أنهم يريدون أفلاماً تمنحهم الأمل، أي أفلاماً تساعد على تحمل صعوبات الحياة. وإضافة إلى التعبير عن رغبتهم في مشاهدة أفلام قصصها بسيطة وهزلية، فالمصريون لم يترددوا في تنظيم مظاهرات أو شن حملات وحتى رفع دعاوى قضائية من أجل المطالبة بمنع عرض فيلم ما يتناول قضية شائكة. وقد شهدت مصر ارتفاعاً ضخماً لهذه الأحداث خلال السنوات الماضية.

غير أنه تجدر الإشارة إلى أن الأمر أكثر تعقيداً من ذلك إذا تأملنا الوضع بتمحيص. إذ ندرك أن المصريين، على وجه الخصوص منذ صعود

بانحطاط الجودة الفنية للسينما المصرية التي تكتفي أحياناً بتقديم أفلام تتمحور حول قصص حب نمطية، إلا أن الجمهور أعجب كثيراً بهذه الأفلام الهزلية السطحية التي تسمح له بنسيان شواغله اليومية وكأبته العادية لمدة ساعة أو ساعتين. وبالنسبة إلى المشاهدين، فهذه السينما الجديدة تمثل نوعاً من الإغاثة والارتياح ينور الظلام الحالك الذي قد يؤدي ببعضهم إلى اليأس والاستسلام. وهكذا يبرهنون على أنهم لا يحتاجون إلى سينما تعكس الواقع بما في ذلك قضايا مصر الاجتماعية أو السياسية التي تشوّه لا محالة صورة وسمعة البلاد 17. بل يؤكدون



لقطة من فيلم «عمارة يعقوبيان» لمرwan حامد

لم يتردد المنتجون في إعلان موت الفن السابع المصري 22 إذ أخذوا يستثمرون في الدراما التلفزيونية أو المسلسلات الإذاعية، فهل هناك في هذه الظروف من يتأهب ليضحي بنفسه لإنقاذ السينما المصرية؟ يبدو أن الأحداث التي تمر بها البلدان العربية تشير إلى العكس.

الخلاصة

إلى أين تسير السينما المصرية؟ هل تنازل الفنانون عن حقهم في حرية التعبير إلى الأبد؟ هل تستحيل عودة الواقعية وعصرها الذهبي بعد موت المخرجين الذين كانوا أكثر جرأة على غرار يوسف شاهين؟

يقال إن مصر ما زالت تضم الفنانين القادرين على متابعة عمل صلاح أبو سيف أو يوسف شاهين مثل يسري نصرالله الذي برهن عبر أفلامه التي تعالج قضايا شائكة وتقنيتها السينمائية الرائعة أنه قادر على تقديم أفلام ذات جودة فنية واضحة. ومع ذلك يمكننا أن نتساءل ما إذا كان

ويمكن القول باختصار إن الرقابة يراقبها مجتمع يصير أكثر محافظة يوماً بعد يوم. فرقابة الناس تجاوزت رقابة الدولة على حد قول علي أبو شادي 20 الذي يضيف أن «اليوم أصبح الجيش والشرطة والجمهور من يراقب صناعة الأفلام» وليس الرقابة فحسب بل ويبدو أن دورها في هذا المجال انخفض بشكل ملموس في ظل احتلال الأفكار المحافظة جداً والوفادة من بلدان الخليج، لا سيما من المملكة العربية السعودية التي تتميز بتبنيها للمذهب الوهابي.

وليست هذه السينما «سينما» بمعنى الكلمة مما جعل الكاتب داود الفرحان يكتب أن «السينما المصرية التي كانت تسحر ملايين العرب في كل الأرض العربية، برواياتها ونجومها وأغانيها، ما عادت تسحر حتى المصريين أنفسهم» وهذا ما دفع جريدة الوطن إلى تلخيص الأوضاع بجملة واحدة وهي «فوضى.. وانهار.. وبحث عن طوق نجاة» 21. هل ماتت السينما في مصر؟

تيار الإسلام السياسي، يعولون على الرقابة بل ويدعمونها من أجل أن تمنع الأفلام التي تهدد الأخلاق ويريدونها أن تلعب دور الحارس الذي يحافظ على قيم ومعايير المجتمع الذكوري. وبدلاً من المطالبة بحرية الإبداع الفني، يبدو أن الجمهور يحمل المسؤولية للدولة كلما رخصت بعرض فيلم يهدد أخلاق الشباب أو فيلم يدعو إلى العنف في المجتمع أو فيلم يشوّه الدين وصورة مصر 18.

ومن خلال الأمثلة التي أوردناها يمكننا أن ندرك أن الرقابة ما زالت تعرقل التمثيل الحقيقي والصريح والمعقول للهوية الثقافية العربية والمصرية برفضها صورة مشوهة ومحرّفة للثقافة والمجتمع. كما أن صعود التيار الإسلامي المتطرف ساعد على تدخل الأموال السعودية في صناعة الأفلام المصرية لإنتاج أفلام سطحية تتناسب مع المعايير الدينية التي فرضها منتجو منطقة الخليج العربي 19.

- of Film and Screen Media, 2012  
 http://www.aladabia.net/article-12891-2\_1-9  
 جهاد شارة 9-  
 http://ema.revues.org/797  
 جهاد شارة 10-  
 http://www.aladabia.net/article-12891-2\_1-11  
 جهاد شارة 11-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 12-  
 انتقد البعض معالجته الغربية لقضايا المجتمع المصري، حيث إنه يتناول تقاوم مستوى معيشة الفقراء باستعمال ما يسمى «التقنيات الفنية الغربية» في تمثيله للإطار الوطني. فيما يبدو هذا الإنتاج وكأنه يحنّ إلى الماضي وعلى وجه الخصوص إلى وقت الاستعمار في التأكيد على أناقة الأسلوب الأوروبي في الملابس والهندسة المعمارية، وعلى تفوق القيم الأوروبية وتصرفات الغرب التي تبناها المصريون لا سيما لدى البورجوازية في ذلك العهد، كما انتقد الكثيرون تواجد الأغاني الفرنسية على حساب الموسيقى العربية. وبالرغم من هذه الانتقادات، فقد سمح الفيلم بعودة الواقعية.
- 13-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 14-  
 Viola Shafik (2007) Arab Cinema: History and Cultural Identity, American University Press  
 15-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 16-  
 جهاد شارة 17-  
 http://www.aladabia.net/article-12891-2\_1  
 18-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 19-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 20-  
 علي أبو شادي عُين مديراً عاماً للرقابة في 2004 أي ثلاث سنوات بعد أن أقاله جهاز الرقابة على المطبوعات بذريعة أنه رخص بنشر رواية اتهمها المتطرفون بأنها تسب الدين. وقال البعض إن تعيينه إشارة واضحة لرغبة الدولة في الاعتراض على عمليات الإخوان المسلمين والجماعات الإسلامية الأخرى حيث إن أبو شادي ينتمي إلى ما سُمي التيار الليبرالي (L'Express.fr).
- 21-  
 http://www.yamamahmag.com/article.aspx?articleid=5615  
 (Dunia Dabab, 2013 22-  
 المصرية تبحث عن معجزة  
 http://www.alwafd.org/%D8%A7%D9%82%D8%AA%D8%B5%D8%A7%D8%AF/435019

خسائر مادية فادحة بعد منع بعض الأفلام، أو جراء رفض المصريين لمشاهدة الأفلام التي أثارت جدلاً بسبب معالجتها قضايا شائكة، أو جراء القرصنة الإلكترونية، أدركوا أن أدواق وإرادات الجمهور تغيرت بشكل غير مسبوق منذ الثمانينات والتسعينات.

وقد فضّل هؤلاء المنتجون متابعة اتجاه تجاري يعزّز سلطتهم المالية حيث إن هذه الأفلام الكوميديّة السطحية تدرّ الأرباح الهائلة في ظلّ الدخول الضخم لرؤوس الأموال السعودية لإنتاج الأفلام المحافظة. وفي هذه الأوضاع لم يكن على المخرجين إلا الالتفات إلى التمويل الغربي، مما يعني أن أصحاب رؤوس الأموال المصرية تنازلوا عن إنتاج أفلام وطنية بكاملها. وهذا الأمر يعادل، إلى حد ما، موت جزء هام من السينما المصرية وخضوع الإبداع للشمولية وقمع الأفكار التي ترفض الحوار والتشكيك في الأيدولوجية التي يشيعها التيار المتطرف.

وهذا ما دفع المصريين إلى تبني تصرفات وقيم أكثر انغلاقاً مما كانت عليها في الماضي، وما شجعهم على الحياة في حالة إنكار الوقائع الاجتماعية ومعارضة كل مبادرة لتمثيلها داخل المجتمع بدلاً من أن يطالبوا بحرية التفكير والتعبير الفني. وفي الوقت الراهن، لا يمكن للمجتمع المصري الاستغناء عن الدور الذي لعبته الرقابة التي عرقلت تطوير «سينما الهوية» وفضلت السينما ذات الطبيعة المزيفة. فالرقابة جعلت المصريين يعترضون على كل الأفكار أو المعايير التي تندمج في إطار مختلف تماماً عما اعتادوا عليه. وما دامت السينما المصرية لا تحدّد هويتها الخاصة ولا تعكس واقع المجتمع المصري، فلسوف تبقى معزولة عن الشعب المصري. لكننا يمكننا أن نتساءل في ظل صعود تيارات الإسلام السياسي، هل ستتحسن الأوضاع؟ وهل ستستطيع السينما المصرية تحقيق ثورتها؟.. إذ يقال إن العصر الذهبي للسينما المصرية ذهب مع نهاية الستينيات من القرن العشرين.. ولا أحد يعلم ما إذا كان سيعود.

#### هوامش:

- 1- D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 جهاد شارة 2-  
 http://www.aladabia.net/article-12891-2\_1  
 http://www.iiz-dvv.de/index.php?article\_id=208&clang=2  
 3-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 4-  
 جهاد شارة 5-  
 http://www.aladabia.net/article-12891-2\_1  
 6-  
 Ella Schochat, Egypt: Cinema and revolution  
 7-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 2012  
 8-  
 D.Mansour, Alphaville: Journal

سيتمكن هؤلاء السينمائيون من عرض أفلامهم في مجتمع تعود مع مرور الزمان على رفض تمثيل الواقع الاجتماعي سواء في الكتب أو على الشاشة البيضاء والسوداء.

لقد أصبح جهاز الرقابة عبر تاريخه أقوى بكثير مما كان عليه من قبل. ورغم أن طبيعة دور الرقابة لم تتغير عبر الزمان، غير أن سياستها ما زالت تتكيف مع التيار الأكثر أهمية في الدولة أو في المجتمع. وهكذا تكلفت الرقابة بحماية المصالح البريطانية والاستعمارية الأمنية في مطلع القرن العشرين. إذ اقترنت عمليات الرقابة الخاضعة للاحتلال بدعم دخول الأفلام الأجنبية، مما يتناسب مع سياسة حكم كان يتوق إلى تبني أخلاق الغرب وقيمه للوصول في نهاية المطاف إلى وهم نجاح ثورة صناعية مصرية متطابقة مع الثورة التي شهدتها أوروبا. وهكذا منع جهاز الرقابة هذا إنتاج أو عرض الأفلام التي كانت تنتقد مباشرة الاستعمار أو الملكية. وبعدها دعمت الرقابة الخاضعة لحكم الضباط الأحرار وعهد الرئيس جمال عبد الناصر كل الأفلام المؤيدة للقومية العربية والاشتراكية. وهكذا تمكن المخرجون من الخمسينات إلى الستينات من معالجة قضايا سياسية عديدة بشرط كونها تنتقد الحكم الملكي السابق أو الاحتلال دون التشكيك في نجاح ثورة 1952 أو في الأسس الموضوعية للسياسة الاشتراكية. فالحكم آنذاك، على غرار كل الأنظمة التي سبقته والتي تلتها، رفض الانتقاد الموجه حيال سياسته.

فجهاز الرقابة في عهد السادات، أي في السبعينات، اعترى بتأييد الأفلام التي عكست أهمية الأخلاق والقيم الإسلامية، ورفض الأفلام المثيرة للجدل أو التي تتناول القضايا الاجتماعية الساخنة، مما دعم بروز نوع من «الاتجاه النظيف» في صناعة الأفلام، بينما كان المواطنون يعتقدون أفكار التطرف الديني الذي مثلتها الجماعات الإسلامية أكثر فأكثر.

وأخيراً يأتي عهد الرئيس مبارك. فرغم أن هذا الرئيس استعان بالزرائع الدينية لمنع أو مصادرة الأفلام المنتقدة للحكم بشكل مباشر أو غير مباشر، إلا أنه دعم إنتاج الأفلام التي تناولت خطر التطرف الديني. فسياسته المبهمة قد أدت إلى ترسيخ الرقابة وما زالت تتقوى مع مرور السنين إضافة إلى كونها أكثر تنوعاً في مصادرها وأنواعها. ولا نبالغ إذا قلنا إن كل واحد في المجتمع المصري منذ رئاسة مبارك رقيب، من رئيس الدولة الذي يحل محل الرقباء في بعض الأحيان إلى المارة وصولاً إلى النزاعات الفكرية والطبقات الاجتماعية حيث إن كل هذه الشرائح تخط الخيال بالواقع.

وهكذا حاولنا بهذا التحليل، التدليل على أن صعود التطرف الديني حل محل الرقابة الرسمية التابعة للدولة بلا شك، مما يجعل تمويل الأفلام الواقعية التي تهدف إلى وصف دقيق للأوضاع الاجتماعية المصرية أمراً صعباً وأحياناً مستحيلًا فيما أن منتجي صناعة الأفلام الذين تكبدوا



## قراءة في فيلم «البر» للمخرج الجزائري لطفي بوشوشي

■ عبد الإله الجوهري

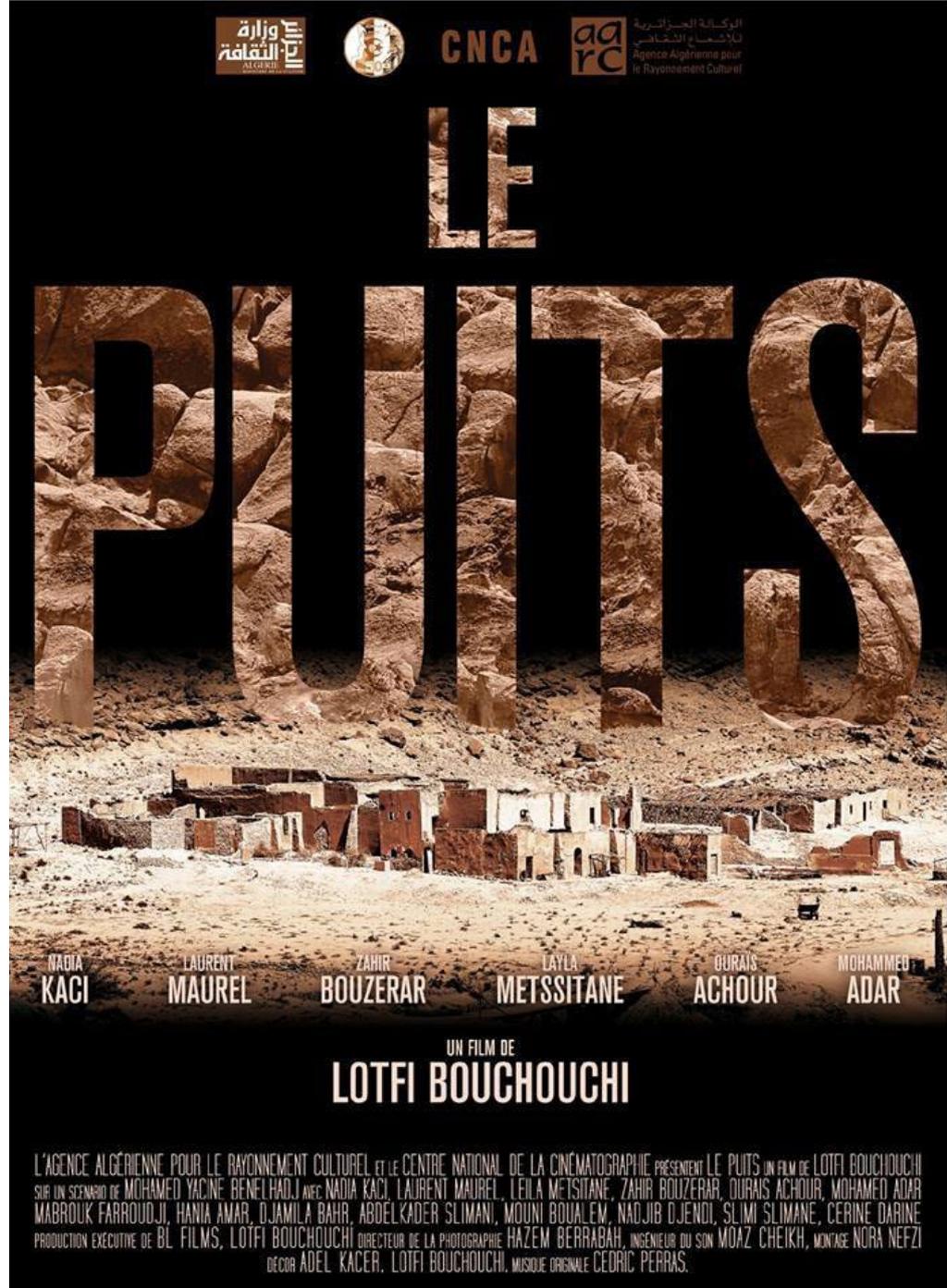
الجميع يعرف، أن السينما الجزائرية ابنة شرعية للثورة الجزائرية، فبالموازاة مع حمل السلاح ومواجهة المحتل، الذي رزح على صدور الجزائريين لأكثر من قرن، بقوة الحديد والنار، اختار زعماء جبهة التحرير الوطني، أن يفسحوا المجال للكاميرا كي توثق بطولات شعب اختار التضحية، بالغالي والنفيس، من أجل الحصول على الحرية واستعادة الكرامة المسلوبة. مجموعة أولى من الفنانين الوطنيين الجزائريين، لعبوا أدوارا هامة في زرع بذور سينما مختلفة و توثيق لحظات خالدة لمرحلة سوداء دامت أكثر من قرن، بأفلام وثائقية وثقت المرحلة الاستعمارية، وأفلام روائية، تحققت بعد الحصول على الاستقلال، ساهمت في التاريخ لبطولات الشعب الجزائري، أفلام تعددت وتفاوتت قيمتها الفنية والتقنية، مثلما اقتربت أو ابتعدت عن واقع الجزائر وقضايا الثورة والثوار. من بينها أفلام شهيرة استوطنت الذاكرة الفنية الجزائرية، لقوتها وجديتها مقاربتها لتاريخ الثورة، نذكر منها: «دورية في الشرق» لعمار العسكري و«الأفيون والعصا» لأحمد الراشدي و«ريح الأوراس» لمحمد الأخضر حامينا، الذي سينجز فيما بعد- فيلما باهرا ويمنح للجزائر السعفة الذهبية، سنة 1975، عن فيلمه الملحمي القوي «وقائع سنوات الجمر».. السياسة السينمائية الجزائرية خلال الستينات وبداية سنوات السبعينات من القرن الماضي، ذهبت بعيدا في دعم مجموعة أشرطة تنتصر لمفاهيم الحرية والتقدمية السياسية، وتتكسر مكانتها أكثر، في المشهد العربي والعالمي، من خلال المساهمة في انتاجات أجنبية، بعضها تناول الثورة الجزائرية كفيلم «معركة الجزائر» للمخرج الإيطالي جوليو بونتيكورفو، والبعض الآخر تناول قضايا التحرير والتحرر والمعارك العادلة

عبر العالم، كأفلام: «زد» للمخرج اليوناني الفرنسي كوسطا كافراس و«العصفور» و«عودة الابن الضال» للمخرج المصري يوسف شاهين .. مراحل أولى ذهبية للسينما الجزائرية، أسقطت الإبداع السينمائي الجزائري في أسر الافتتان بمرحلة تاريخية واحدة ووحيدة، وحولت المخرج الجزائري، على العموم، أسير هذه المراحل، بل أسير خطاب محدد ومعالجة فنية مكرورة، غالبا ما تركز على البطولات الخارقة لشخصيات اختارت طريق النضال والصدام والمواجهة مع المستعمر الفرنسي أو إظهار وحشيته وجرائمه المتعددة، حتى غدت نسبة كبيرة من الأفلام المنتجة (حتى تلك التي أنتجت خلال السنوات الأخيرة)، مجرد دعايات فجوة ومقاربات مباشرة لمواضيع جد متجاوزة، خاصة منها، تلك التي سعت إلى توثيق مسارات مختلفة لشهداء سقطوا في ساحة الشرف، أو نفذ فيهم حكم الإعدام بالمقصلة، اذكر هنا شريط «بوعمامة» لبنعمرو بختي و«مصطفى بن بلعيد» و«العقيد لطفي» لأحمد الراشدي و«زبانة» لسعيد ولد خليفة و«فاضمة نسومر» لبلقاسم حجاج.. أفلام وأعمال جعلت الكثير من النقاد ورجال ونساء الصحافة والإعلام (جزائريون كانوا أم أجانب)، يسجلون ملاحظاتهم السلبية بشأن هذه الانشغالات والإشتغالات المكرورة، بل ويدون البعض مواقفهم النقدية والفنية في كون الدولة الجزائرية إلى جانب فنانيتها «المحظوظين»، لم تستطع أن تتحرر من أسر الماضي، ولم ترد معرفة والوعي بأن الزمن يتقدم ويتطور، ولا يمكن أن يعيش المجتمع الجزائري الذي يواجه اكرهات اقتصادية واجتماعية، على إيقاع بطولات ماضية، ويساهم في تبيذير الملايين على أشرطة لم يعد يرغب أحد في مشاهدتها (بل ويتم انتقادها بقسوة والاحتجاج على بعضها، لكونها خرجت عن السياقات التاريخية للمرحلة، حالة شريط «زبانة» الذي

رفضه الكثير من رجال ونساء المقاومة واعتبروه تشويها لشخصية مقاومة فذة)، لا لأن التاريخ يجب أن يطمس، وسير الشهداء الكبار يجب أن تنسى، ولكن، لأن الناس اليوم، يريدون أن تسلط الأضواء على مشاكلهم الحقيقية وأن تساهم السينما في إيجاد الحلول والمساهمة في الرفع من الوعي الفني والجمالي وقبلهما الفكري للمواطن، طبعاً، إلى جانب ضرورة إنتاج أفلام تاريخية تعيد إنتاج الثورة، ليس من باب البطولات الفردية المبالغ فيها، وإنما من باب البطولات الجماعية الحقبة، أفلام مصنوعة بعناية بعيدة كل البعد عن المباشرة الفجة والتكرار لأسطوانة الشعب الذي لا يقهر والتضحيات المفارقة للحقيقة والتاريخ. مناسبة القول أعلاه، عرض شريط «البر» للمخرج لطفي بوشوشي (إنتاج سنة 2015) ونجاحه، بحصوله على إجماع نقدي، جزائري وعربي، وفوزه بجوائز قيمة في الدورة الأخيرة لمهرجان الإسكندرية السينمائي (أربع جوائز، وهي جائزة السيناريو وجائزة أحسن ممثلة لنادية قاسي وجائزة الإخراج والجائزة الكبرى)، رغم أنه فيلم أنتج بميزانية جد ضئيلة وسند مجتمعي وحكومي محدود، فيلم صور الثورة والثوار بشكل مختلف، اختلاف لم تعهده السينما الجزائرية، تمثل في عدم التوصل بالمباشرة الفجة ولا اللجوء للخطابات السينمائية الرنانة، في قول ما يجب أن يقال، بالصورة البليغة الموجزة والرؤية الفنية الواعية وقراءة التاريخ دون تعصب أو انتصار لما هو غير موجود. نجاح أعاد النقاش القديم / الجديد للواجهة في الأوساط النقدية والسينمائية الجزائرية، نقاش يتلخص في سؤال: ما هي السينما التاريخية الثورية التي تريد الجزائر والسينمائيون الجزائريون صنعها اليوم (إن ظل الإصرار على الإشتغال على تاريخ المقاومة وحرب التحرير)، هل تلك التي تبيذ وتصرف عليها الأموال الباهظة والمصنوعة بملحمية

## 28 نبضة قلب

ما لا يقال في المواقف الإنسانية الحقة، حكي يمر عبر قناة البساطة التقنية، والابتعاد عن التوظيف المبالغ فيه، لمجاميع الكومبارس وتصوير المعارك الملحمية أو استعراض العضلات التقنية بقلب الكادرات والتفنن في الحركات المجانية أو تكسير خط السرد والتلاعب في تقديم الأزمنة والشخصيات.. شخصيات الشريط، جسدها مجموعة من الممثلين، بعضهم له باع في الأداء، كالمثلة القديرة نادية قاسي والممثل رولان مورال، والبعض الآخر (إن لم أقل جلمهم) يقف لأول مرة أمام الكاميرا، ومع ذلك، جميعهم، قدموا أدوارهم بحرفية عالية، خاصة منهم الأطفال، الذين تفوقوا على أنفسهم و أعوامهم الصغيرة الغضة. مما أظهر أن المخرج كان حاضرا ومهتما بتفاصيل عملية إدارة الممثل. يقول عن ذلك: «أنا موهوب في العمل مع الأطفال وقد بذلت مجهودا كبيرا مع أصحاب الأدوار الثانية والأطفال أكثر من أبطال الفيلم، خاصة وأنهم كانوا متعاونين جدا معي». المتفرج يحس وهو يتابع مشاهد الشريط، كأن صاحب الفيلم، يصير على عدم جعل أبطال فيلمه يتحدثون بلهجة محددة تحيل على قرية أو بلد معين، لان القصة، جاءت بيغة محلية أصيلة، لكنها محلية تلبس لبوس العالمية، أي ممكن ان تنتسحب على اماكن عالمية مختلفة. فالظلم والقهر موجودان في كل بقاع العالم، خاصة ظلم وقهر القوى العظمى والجماعات المنفلتة من عقال الفكر والإنسانية. رغم إنجازه لشريط مميز فنيا وتقنيا، المخرج لطفي بوشوشي، وقبل أن يقدم فيلمه، سواء داخل الجزائر أو خارجه، لم يحدث ضجة ولا وظف كتابة أو نقادا يطبلون لمنجزه السينمائي، بل سار في صمت وسكون، صمت وسكون احتفى بهما منذ مدة، أي عبر مسيرته الفنية، حيث كان ولا يزال بعيدا عن الأضواء الحارقة والصالونات المزيفة (رغم أنه أنتج من قبل فيلمين روائيين طويلين هما: «فيفا لا لجيري» و«بركات»)، إلى أن حقق هذا الشريط بكل حرفية وبعد رؤية، حرفية ورؤية، أثمرت في النهاية عملا جميلا ومثيرا، سيضع، لاشك، أصحاب الأفلام ذات الميزانيات الضخمة في حرج، حرج أن يقول لهم الجمهور والنقاد ورجال ونساء الإعلام: نريد منكم أفلاما تصور تاريخنا بطرق ذكية، وتحافظ، في نفس الآن، على الأصالة والجديّة ولا تساهم في تبذير أموالنا العمومية. لحظة تعبيرية عن إعجابي بالفيلم، بعد انتهاء العرض بمهرجان الإسكندرية، قال لي المخرج، بلهجة جزائرية محببة: «الفيلم أخرجه من أعماق روحي وتعذبت كثيرا في إنجازه، أتمنى أن يصل لقلوب المتفرجين في كل زمان ومكان». فعلا، وصل الفيلم لقلوب والنفوس وقدم رسالة سينمائية عالية، رسالة مفادها، أن العشق الحق والرؤية النافذة والكتابة السينمائية الجادة، هي الطريق الأوضح لصناعة فيلم ناجح، فالمحلية الأصيلة الصادقة البعيدة عن التحذلق والتشبث بالأوهام التقنية والفنية، المبالغ فيها، تقود حتما نحو العالمية.



تعذيب رهيب، تعذيب أبرياء بالخوف والجوع الذي فرض عليهم والعطش الذي هدم بسبب انعدام الماء، البئر الوحيدة الموجودة داخل فضاء القرية لم تعد مياهها صالحة للشرب، لأنها ملوثة بسبب تحلل جثث الجنود الفرنسيين المرميين هناك، جثث تخلص منها المجاهدون برميها داخله قبل هروبهم واختبائهم بعيدا.. نساء وأطفال وثلاث رجال عجزوا (أحدهم لا يعول عليه، لانتهازيته وفردانيته الفاتلة)، سيجدون أنفسهم وسط حصار بشع، بينهم وبين الحياة (الماء) جسر معلق صغير (جسر يقود للموت)، كل من تجرأ على الخروج واجتيازه، أي اجتياز الحدود المرسومة للقرويين، يجد نفسه مقتولا رميا برصاص القناصة الفرنسيين المنزويين وراء الصخور العالية، ومع ذلك يصير الجميع على الخروج وعبور الجسر، أطفال ونساء يتساقطون لكنهم لا يتراجعون، يتقدم الجميع في النهاية بشجاعة نادرة نحو الموت / الحياة.. التاريخ هنا، جاء سلسا بعيدا عن أوهام البطولات والمواجهات الصاخبة، جاء ليحكى وكفى، لا مزايدة ولا قول

زائفة، أم سينما بسيطة ينتصر فيها الفني والتقني والذكاء الجمالي على كل الإكراهات المنتصبة أمام كل سينمائي يريد إنجاز فيلم ما؟.. الجواب يتلخص في المسار الذي سار فيه المخرج لطفي بوشوشي من أجل تحقيق «البئر»، مسار ابتداء بكتابة سيناريستكية فائنة، كتابة بسيطة، لكن جد عميقة، السيناريو (من توقيع السيناريست ياسين بن الحاج) جاء مليئا برسائل الحب والتقدير للناس المنسيين من كتب التاريخ، أناس كانوا هناك في الأماكن البعيدة، يواجهون الفقر والجوع والعطش ومع ذلك صنعوا تاريخهم / تاريخ الجزائر المناضلة، ساكنة قرية مرمية وسط فضاءات صحراوية قاتلة، الإحتلال الفرنسي بجبروته يطوق المكان والزمان، يفرض حصارا مميّتا على أصحاب الأرض (القرية)، نساء وأطفال وشيوخ عزل (الرجال رحلوا للجبال العالية للاختباء ومجابهة فلول المستعمر)، بسبب ضبط حمولة سلاح، تعود لفيلق فرنسي مختفي، يعتقد معه الجنود الفرنسيون أن زملاءهم المختطفين موجودين داخل بيوت القرويين، لتبدأ فصول

## «إطار الليل»: في مديح الصورة

■ مبارك حسني

لعل السمة الأساسية التي تميز فيلم «إطار الليل» الذي يعرض حالياً في قاعات المغرب أنه مثير للقراءة، كانعكاس طبيعي ومفكر فيها في ذات الوقت لطموح صاحبه المؤلفة السينمائية، وليس المخرجة فقط. المغربية العراقية الأصول، البريطانية البلد والتي درست السينما في الجامعات الأميركية وكانت قد كرست واحداً من أول أفلامها لمؤلف سينمائي كبير هو المخرج والشاعر الفضائي الإيطالي باولو بازليني. كل هذا الزخم مجتمعاً لدى امرأة تمارس الإبداع الصوري سينمائياً كان لا بد أن يتجلى يوماً ما. وها بعض منه نراه في شريط «إطار الليل» الحائز على الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة هذه السنة.

### تخيّر الشخصيات والأمكنة

تخيرت طالبا حديد حكاية بشخص عدة، لكل واحدة بورتريه خاص اعتنت بصورته الحركية من جانب لمحاته عند الفعل. بدءاً من الشخصية الرئيسية -الطفلة عائشة- وصولاً إلى الشخصية الهامة الأخرى للكاتب زكرياء المثالي الحالم. هي استقتها من الطبقة الاجتماعية السفلى «الرتة»، وهو جذبته من طبقة النخبة «المتفكة». وبينهما شخصية رئيسية ثالثة هي جوديث الفرنسية عشيقة الكاتب استقتها من الغرب كرديف للآخر المختلف ثقافاً، لكن المستعد بحكم تربيته للمشاركة عند توافر الشرط الإنساني الموافق لرغبة ذاتية. ثلاثي سيُمسك من زوايا عدة وعبر مواقف تحار بين الوضوح والغموض، بين الكشف العلني عن أصولها ورغباتها ونزعات الهروب والتخفي. في الاختيار نية واضحة كي تحكي المخرجة قصة بصرية تحترم مرتكزات السينما بوضع عناصر في طريق ما في عملية شد أولى سيستم من دون أن يصل إلى مآل مألوف. لكن بنية إرادة واعية هدفها أن تُعرف بخلفيات تحرك هؤلاء الأبطال في جغرافية أمكنة مختلفة ولا تتشابه إطلاقاً، بما أنها تنتمي إلى دول مختلفة هي المغرب وتركيا وكردستان العراق. ويمكن تصور ما لكل منها من خصائص حالية ينتظر كل مُشاهد كيف ستعامل إزاءها المخرجة. وذلك ما نتابعه بالثق وشغف جميلين حين تلتقي العين بسلاسة إبداع تشكيلي متحرك نادر عربياً، تعوم في ثناياه خطية السرد من فوق. المعنى هنا في الشكل أولاً، وليس فيما يتموج

مدير التصوير الروسي الذي له حاسة إبداعية متقدمة نحو جمالية مرادة الإنسان والأشياء بعين الكاميرا التي تتحد وعينه.

لماذا تقوم بذلك؟ لأن موضوع الفيلم هو، بكل بساطة تحليلية، التعبير عن التيه ومرادفه كما نتيجته المنطقية المتمثلة في الضياع. التيه باطني والضياع خارجي. الأول يتبدى في عيون الشخصيات الثلاث التي يجزئها في الغالب الالفهم والشده العفوي حد السذاجة كما نرى في اللقطات المكبرة، والتبطيء في اتخاذ الردود أو الاستجابة الذي يأخذ وقتاً كما في لحظة تخليص عائشة من الحضيض، ومن التيه الذي يغل حياتها الغضة الذاهبة نحو الضياع في مجاهل الجريمة وروائح الدعارة والاسترقاق. أما زكرياء فتانه نتيجة وخز ضمير تجاه أخيه المفقود الذي آل على نفسه أن يبحث عنه، بعد أن غيبه الإرهاب في براري الشرق الأوسط المشتعلة، فيأخذنا في الرحلة ونضع وإياه في الدار البيضاء وفي تركيا وفي كردستان العراق، في أعوار الحرب والدم والدمار عبر صور المدن المخربة والجثث الملفوفة في الأكياس في مسلخ معطل مثلاً. وجوديته تتيه بعد فقدان طفل لها تكشف عنه الحجرة التي لا حياة بها والمليئة بالدمى، فتضع في جغرافية مغربية بحثاً عن سكينه ما في الحب الحسي وفي العيش وسط لغة وثقافة أخرى.

وطبعاً قوة الكارثة وصور العنف المستشعر تخلخل العين المشاهدة. الرسالة الفيلمية تُسفر عن حجم الجرم الذي يرتكبه الإنسان في حق الإنسان، عربياً هنا. الضياع الذي يحرك كل واحد لإيجاد معنى. تمنحنا المخرجة كل هذا صوراً وتلميحات من دون تركيز على تسلسل يربط نتائج بأسباب إلا بقدر ما. هو حكي بالمفردات واللغة البصرية وليس بالفقرات الكاملة المكتملة. هي سينما الإيحاء لا التقرير والمباشرة. لا يهم أن تكون محدبة أم لا. ما يهم هو أن تحقق المتعة في شكل يبدو لها غير معهود. هي سينما المؤلف الذي يروم التعبير والمشاركة. لكننا قد لا نتفق مع هذا التصور للدور السينمائي في محيطنا العربي المتسم بانحسار الفن والسينما وراء هذا الدمار الواقعي الذي يزلزل قناعتنا سياسياً وثقافياً كل يوم ويورث الرجة العميقة في كل حين، تصوّر يعطي من شأن الفن على حساب الخطاب السينمائي المباشر المؤسس على حكاية كاملة مؤثرة بأحداث خالصة ومترابطة حول «حدوتة». لكن طالما حديد اختارت الحديث عن هذا الواقع بالشكل الذي يؤثر فنياً وليس عاطفياً.

داخله مع وجود ميل مرة ينحاز للقصة ومرة للغلاف الذي يضمها. طالما حديد عاشت لا شك في سيرورة الفيلم لحظة بلحظة التمزق الذي يعيشه كل مبدع سينمائي مسكون بالشعر حيال «تفاهة» الصورة الكسول التي تنقل فقط ولا تبوح ولا توحى. لكن السينما شئنا أم أبينا متعة قصة متوازنة تتسم بقواعد تشويق بغرض التعبير عن الإنسان في أونة وجود متخيلة انطلاقاً من الواقع. وذلك ما حاولته المخرجة بقدر من النجاح محترم لكن ليس كاملاً.

### نصف حكايات... صور حكايات

الطفلة عائشة علامة على الإنسان وهو يصارع من أجل الحياة فقط، بالبقاء فيها جسداً بلا ندوب ولا إكراهات مفروضة قسراً من الخارج. وهذا الأخير عنوانه الرئيسي فعل اختطاف تعرضت له البطلة الطفلة، عملية نخاسة في زمن حدائي. تقودها أقدار المنشأ الأول بمنطق قاس وواقعي نحو مخالطة الشر وأصحابه، وهكذا تجد في الطريق عباس تاجر المخدرات ومهربها من شمال المغرب الذي لن يكون رحيماً بحكم مهنته/ مهمته كما يرسمها الواقع وكما ترسمها السينما في نوعها الحركي لكن صورة فقط، لأن المخرجة لا تقصد حكياً كلاسيكياً متسلسلاً عادياً. في محاولته لبيها لأوروبي يقع عباس في مشكلة سفر، ويلتقي بالناناب زكرياء وجوديث اللذين يفلانها في السيارة. اللقاء يوصلهما إلى التعرف إلى مأساة عائشة. الشيء الذي يدفعهما ليختطفاها لإبعاها عن «الشرير». هذا الفعل هو ذريعة كذلك، لكن لبذل بعض ما يخفيه من أسرار باطنية تُنثر بتقدير كبير. ويبدو الحدثنان، اللقاء والابتعاد معطين عاديين وسهلين في سيناريو فيلم، لكن ما يشفع للمخرجة أنها وظفتها كي تتقدّم تقدم الشريط. كباقي الأحداث التي نتابع والتي تظهر مجرد علامات على رغم قوة بعضها وجدتها. لكن الغالب هو كونها لا يحلان جديداً من جهة التخيل. وهو أمر مُراد لذاته. فالمخرجة تخترق هذه الوقائع/ العلامات بالوقوف عندها واستغلالها جبهياً للتركيز على ما يعتدل في الوجوه وما تقوم به الأطراف وما يربط الأجساد بمكونات كل لقطة في إطار مختار بدقة، في نزوع لتبيان التأمل الداخلي للشخصيات المنعكس بهكذا وسيلة. مسرحة تشكيلية للإطار السينمائي كما أسسه التعبيريون والتجريبيون مع قياس فارق الزمن والمنطق، ذات عقد في أوروبا. ويتجلى بعض تطبيقات في هذا الشريط من الجانب الفني الخالص بمساهمة



## بعض التأملات في النقد وحب السينما وأفلام المرأة

■ مبارك حسني

التي للابن. الأمر الذي يخلق تضارباً وتداخلًا في المصالح الشخصية الذاتية، والتي ستساهم تدريجياً في تغيير من وضعها الطبقي بسلاسة وبدون تعسف متكلف. في الشريط فكرة أصيلة حول التعويض على خلفية صراع أزلي مادي وسلوكي بين الأغنياء والفقراء ينتصر فيه أنف الكرامة تؤكد أم خبرت المحن.

وإذا كانت المرأة البرازيلية تبدو تمسك بدقائق حياتها بيدها، وتقاوم الخضوع لمتطلبات الفقر، فإن المرأة في تركيا لا تزال تكافح ضد الخضوع للرجل وفق ما تعلقه وقائع الفيلم التركي الجميل «موستانغ» لدونيز كامزي إيركفين. فتيات خمس في سنوات المراهقة وجدن أنفسهن وقد أغلق عليهن في البيت العائلي الكبير بقرية جبلية بعيدة عن المدن الكبرى، تحت سلطة عم بشوارب ومراقبة جدة خاضعة للتقاليد. الشريط المصور بحرفية كبيرة تضيئه بالكامل، كله جمال في جمال حين يقف التفاصيل الحميمة لحيوات صبايا ممنوعات من الهاتف والكمبيوتر وطبعاً من الخروج. لكنهن كما هو منتظر سيختلفن الحيلة تلو الحيلة لتجاوز الأسوار قبل أن يلتحقن بالمصير المقرر تحت ضغط الواقع الجاثم على صدورهن الناشئة، إما بالانتحار أو الزواج أو التمرد أو الهرب باتجاه اسطنبول. كل فتاة لها حكاية ترفد الفيلم بمواد حارقة ولطيفة في الوقت ذاته.

بالقرب من تركيا، في ألبانيا تضطر النساء اللاتي يبعين عدم الخضوع للذكر إلى التحول إلى ذكور باتباع تقليد محلي قديم يقضي بالتخلي نهائياً عن كل مظاهر الأنوثة. ذاك ما يقدمه الشريط الإيطالي للورا بيسبوري، لكن سفر بطلته إلى إيطاليا ووقوع عينيها على فتيات يمارسن السباحة الفنية في مسبح، سيعيدان الجسد إلى فطرته الأولى بعد معركة ترويهها عدسة المخرجة بحنان واقعي لا يحابي العواطف السطحية.

يشكل «الخضوع والحرية» تيمة برمجة متوازنة وممتعة، الخضوع لحالة قصوى، لعادة متأصلة، لمجتمع عتيق، لذكر متسلط.

لكن يبقى الشريط المصري «ديكور» الفائز بالشهادة الذهبية للمهرجان مختلفاً. هو حكاية غرائبية من زمن آخر، وإن كان يشير إلى الخلفية الحالية لأوضاع مصر من خلال ذكر حالة الطوارئ في إحدى لقطاته. يروي فيه المخرج أحمد عبدالله السيد قصة امرأة تحترف هندسة ديكور الأفلام، تجد نفسها تنقص فصول حياة بطله فيلم تشتغل فيه. ويتحول الفيلم إلى سرد لحالتي عيش متداخلة ينقل عبرهما الفيلم البطلة من واقع إلى آخر. هو شريط المرايا وموضوعه المضاعف كموثيف للنش في ذات تبحث عن تشكيلها الحقيقي، في جو من الغموض ومن التوتر تجاه الواقعين المفروضين، وإزاء

سلا المسماة مدينة القراصنة مهرجانها حول السينما والمرأة، فإنها تؤكد ريادة يجب التنويه بدورها في أزمنتنا العربية المضطربة. سلا الحاضرة تمنح في مهرجاناتها السنوي الذي أتم إذن دورته التاسعة قبل أيام سينما العالم المعبرة الفنية الناطقة بمواجهة المصير والقدر كعنوان أساسي، سمته صور بجبكات تغوص في المجابهة، من أجل تأكيد الذات مع الكرامة والعدل والحرية في شكل أصيل غير مسبوق. سينما الفن قبل أي شيء آخر، تمتزج فيه الصورة الحية بالكتابة بالنقاش الجدي الرصين الذي يتناول هموم المنطقة العربية الإسلامية في تعالق مع هموم العالم وهموم الإنسان، مع تأطير خاص منصب على عوالم النساء، قضية وإبداعاً خالصاً وجمالاً...

### أفلام جديدة وقوية

وأفلام الدورة الاثنا عشر في مسابقة الأفلام الروائية الطويلة القادمة من دول البرازيل



وفرنسا وإيران والفيتنام وإيطاليا وبلغاريا وتركيا وليتوانيا ومصر وإثيوبيا وكندا والمغرب، كانت عند الموعد المنتظر في مجملها. هذا بالإضافة إلى الأفلام الوثائقية التي تخرجها نساء، والتي خصصت لها هذه السنة جائزة خاصة بها، وأفلام العروض الموازية في قاعات متعددة في المدينة. أفلام يكفي أن نذكر بعضاً منها حاملة للأثر العاطفي في شكل لافت.

الفيلم البرازيلي «الأم الثانية» لآنا مولاييرت الذي يحكي حكايات متشعبة لأم عزباء خادمة في بيت أثرياء تربي ابن هذه العائلة الوحيد حتى مرحلة الشباب أكثر من الأم البيولوجية الحاضرة جسداً فقط. يحدث أن تستقبل ابنتها التي لها السن نفسها

هوليوود اسم مُستلهم للفرجة المفتوحة على فضاء الخارج والداخل. الفضاء الأول، حين يُحيل الفيلم على عوالم الذات في صراعها الوجودي داخل أعمال مؤلفين متنورين، والثاني عندما يكون الفيلم احتفاءً بالتنقيص، ومنح الذات قدراً من الإثارة للحظية المريحة. في مدينة سلا المغربية، «هوليوود» اسم قاعة سينمائية تراهن طيلة عامها المديد على الفرجة العامة (الخارج)، لكنها خلال أسبوع واحد في السنة، تتحول في اتجاه جهة الفن بحق وحقيق (الداخل). «هوليوود» هنا قاعة فسيحة بكل مواصفات العرض العالمية صوتاً وعمارة وصورة، لكن ميزتها الكبرى تتجلى في وجودها في مركز حارة شعبية بكل معنى الكلمة: كثافة سكانية كبيرة، صخب حياة لا تعرف الهدوء ليل نهار. وهو الأمر الذي اعتُبر في البداية مغامرة، فكيف لمهرجان سينمائي أن يجد له موطناً قدم وقبولاً

في هكذا ظروف، خاصة مع وجود من ينادون بنخبوية الفن السينمائي، وبالتالي يجب وضعه في أماكن النخبة. لكن حدث أن صار المهرجان مع توالي السنوات صرحاً ثقافياً فعلياً بين جموع سكان الحارة الذين ألفوا حضوراً يختلف جذرياً عما يروج وعمما يسود من فراغ ثقافي.

حضور جنسيات عالمية لمخرجات ومخرجين وممثلين ونقاد وكتاب ومهنيين يجدون أنفسهم في عالم غير معهود فيه أن يحتفي بالفيلم بالمقاييس المهرجانية العالمية. كل هذا بفضل السينما التي كانت طيلة تاريخها لأزيد من قرن قاطرة كل ثقافة مرتبطة بالجماهير، وبالتالي قاطرة تغيير للعقليات. وحين تحصن مدينة

سنوياً. فهو مهرجان رأى النور في ذهن محبات للسينما ورجال خبروا السينما يوماً في المشتل وعند العرض.

وتأسيساً على ذلك، لا يرون في الفيلم مجرد صور لا غير، بل ذريعة الذرائع للحديث المؤلّد للأفكار والبرامج والاقتراحات غير المباشرة للأفلام القادمة أو للكتب. في كل صباح يسعون نحو قاعة الندوات بعد ليلة تمتلئ فيها العين بكل ما لذ وطاب من إبداع على شاشة قاعة هوليوود المغربية، وبعد إقامة تحترم راحة الجسد والعقل بين الرباط العاصمة وسلا الجارة التي تبرزها بهذا المهرجان الكبير.

كل شيء متاح هنا كي تحتل الكلمة الموحية النافذة التي لها ألق المفهوم وفق طريقة الفيلسوف جيل دولوز حين يقترب بإزميله المكون من كلمات من مقترحات العمل السينمائي الحامل للمعنى. في الندوات رفقة مخرجات وممثلات من القارات الأربع الممثلة في المهرجان، وفي لقاءات التكريم لأصوات نسائية سجلت حضوراً في مجال الخلق الفني والأدبي والحقوقي السياسي. وفي ندوة تقديم الكتب، لا يمكن نسيان مرور كاتبة مثل لطيفة باقا التي كرمها المهرجان عبر مجموعتها القصصية «غرفة فيرجينيا وولف». لقد قدمت نصاً في السيرة الذاتية جريئاً قرأته في قاعة سينما فندق دوليز الأنيقة، فتصادت كلماته مع خريف مياه نهر أبي رقرق القريب، في صورة سينمائية «واقعية» تمنيت لو التقطتها امرأة من طينة المخرجة الكندية روني بوليو التي حضرت رفقة ممثاتها صاحبة الشريط الرائع «أدريان الميكانيكي» كي تمنح المتعة المضاعفة، في المكتوب وفي المؤلفم.

والحقيقة أن كل هذا جعل الدورة التاسعة لمهرجان سلا لسينما المرأة، مجال إدهاش السينمائي حول المرأة في العالم الحالي في كل حالاتها وفي كل المراحل العمرية.



اختراق العالم المعاكس لأحلامهن العادية الطبيعية في ممارسة حق الحياة، في عمق المأساة والصراع. جميلات وصباحات بالتاكيد، بحكم أن السينما تجعل كل امرأة جميلة حين تركز عليها ضوء الكون الكامن في عدسة كاميرا، مُبدعة. وذاك عين ما تحبه تلة من الكتاب والنقاد الذين يحرص المهرجان على استدعائهم

الشخص المحيطين بها، وفي مصر التي يخلق المخرج لهما صوراً تختلف عن الواقع الفعلي لكن ظاهر أنه يتخيله به.

### في النقد ومع الكتابة

هي أفلام شخصيات نسائية ترمي بكل الطاقة المخزنة في الجسد وفي الطبيعة الأنثوية بهدف



## طفل الموسيقى.. طفل السينما

### قراءة في الأفلام المغاربية الفائزة في الدور التاسعة لمهرجان سلا

■رامي الرازق\*

ضمن فعالياته العديدة التي تنمو دورة بعد أخرى، أقدم المهرجان الدولي لأفلام المرأة بسلا في نسخته التاسعة على تعيين جائزة جديدة باسم «جائزة الجمهور الشبابي» والتي تم الاستقرار على أن تُمنح بداية من الدورة الحالية وخلال الدورات القادمة، وذلك في أقسام الأفلام المغربية التي يتضمنها المهرجان، وهي نافذة على الفيلم المغربي الطويل والقصير بالإضافة إلى قسم سينما البلد الصيف والتي تم اختيار «بلجيكا» هذا العام لعرض أبرز تجاربها السينمائية من خلاله.

من المعروف أن جائزة الجمهور في أي مهرجان سينمائي هي جائزة تُمنح عبر جهة دعم أو إعلان من الشركات التي تساهم في تمويل ورعاية المهرجانات، ولكن أهميتها لا تأتي من جهة الدعم ولكن من كونها تصبح جائزة محفزة

للمشاهدة والمتابعة، حيث يستشعر الجمهور أنه ضمن لجان التحكيم التي تُقيّم الأفلام وتختار أفضلها وأكثرها تأثيراً وقوة وطزاجة لمنحه الجوائز، وتعتبر جائزة الجمهور نموذج الجوائز التفاعلية من الدرجة الأولى، لأنها تعتمد على ما يشبه استقراء رأي الجمهور في أفلام البرامج المختلفة التي تعرض خلال أي دورة.

من هنا قررت إدارة مهرجان سلا أن يكون لجمهور المدينة خاصة من الشباب الفرصة لكي يشارك تفاعلياً مع الأفلام المغربية الطويلة والقصيرة -الروائية تحديداً- المشاركة في نوافذ العرض المتاحة عبر المهرجان، من خلال نظام بطاقات استطلاع الرأي التي تمنح لهم عقب مشاهدة كل فيلم، وفي ذلك الإطار منح الجمهور الشبابي -المغربي- جائزتين في نهاية الدورة التاسعة ذهبت الأولى إلى الفيلم الطويل «جوق العميين» للمخرج محمد مفتر، والثانية للفيلم القصير «دوار السولياما» للمخرجة الشابة

أسماء المدير.

وكانت نوافذ الفيلم المغربي قد ضمت عبر فعاليات الدورة التاسعة خمسة أفلام مغربية طويلة - من بينها «جوق العميين» - «الوشاح الأحمر» لمحمد اليونسى و«رهان» لمحمد كغاط و«ملاك» لعبد السلام الكلاعي و«الفروج» لعبد الله توكونة وخمسة أفلام قصيرة - من بينها «دوار السولياما» - هي «دنيا» لجان فادن و«شكر غريب» لسميرة آيت القاضي و«نقطة رجوع» لزينب الأشهب و«كونيكسيون» لنادية غالية لمهايدي.

والملاحظة الأساسية بالطبع على نوافذ الفيلم المغربي خلال الدورة التاسعة هو حرص إدارة المهرجان على أن تكون الأفلام القصيرة الخمسة لمخرجات وذلك ضمن إطار الفئة النوعية للمهرجان (أفلام المرأة) بينما لم يكن الاختيار مماثلاً بالنسبة للفيلم المغربي الطويل الذي لا يوجد خلال نافذته هذا العام أي فيلم ◀◀



فيلم الإيطالي الكبير جيسبي توناتوري «سينما باراديزو» سواء على مستوى المكان الرئيسي (السينما الشعبية) أو علاقة الأب الذي يُعلم الابن كيف يدير ماكينة العرض تماما كما كان يفعل ألفريدو مع توتو، وإن كان التأثر الرئيسي يأتي من فكرة علبة الأفلام التي أورثها ألفريدو لتوتو في النهاية، وكانت تحتوي على المشاهد الجنسية والجريئة المقطعة من الأفلام والتي جلس توتو الرجل يشاهدها في أحد أشهر نهايات الأفلام التي تمجد في السينما وقوتها الروحية والوجدانية وتبشيرها بالحرية والخيال.

فهذه العلبة هي ذاتها علبة شرائط السليولويد التي يأخذها طفل سينما الدوار ويذهب إلى المافولا البدائية في منزلهم ويصنع من تلك الشرائط فيلم واحد طويل بأسلوب التقطيع المونتاجي الحاد (أي التوصيل بين اللقطات والكادرات دون قطع سلس وناعم) ليصبح هذا الفيلم في النهاية هو مصدر الجذب الرئيسي - بشكل ساذج - لجمهور القرية الذي يعيد إقباله على السينما إحياء وجودها مرة أخرى بدلا من أن تتحول إلى زريبة.

وكما جلس توتو وهو رجل كبير يشاهد بحميمية وفورة وجدانية مجموعة اللقطات الجريئة المجمعة من الأفلام التي كان ألفريدو يعرضها في «سينما باراديزو» بعد ممارسة رقابة ذاتية جلس أهل السوليميا يتابعون بشغف لقطات من الأفلام التي كان الأب يحذفها من أجل تقصير زمن الفيلم والاكتفاء بالمشاهد الأساسية فقط.

ولكن مما لا شك فيه أن استغلال المخرجة أسماء المدير فيلم باراديزو كمنصة فنية للانطلاق منها صوب فكرتها، جاء موفقا إلى حد كبير، فالفكرة الأساسية التي أرادت أسماء ترسيخها والتي يمكن الجزم أنها لمست قاعدة الجمهور المغربي في المهرجان، وجعلته يمنح الفيلم جائزته، الفكرة هي أزمة تناقص دور العرض في المغرب كنتيجة لركود التوزيع وانحساره في الفيلم الأمريكي والهندي وتحويل دور السينما لأي نشاط آخر أو هدمها لاستغلال أراضيها، وهي أزمة معروفة في مدن المغرب العربي (تونس والجزائر والمغرب) وهي البلدان التي كانت تحتوي على عدد كبير من دور العرض وقت الاحتلال الفرنسي، وحين تغيرت التركيبة الثقافية للمجتمع لم يعد للسينما نفس الدور، وزادت مشكلة القرصنة من تقامها حتى صار أصحاب دور العرض يفضلون الاستفادة من المكان أو المساحة في أي نشاط تجاري آخر مربح.

### الجمهور والحكاية

توصل المخرج محمد مفنكر إلى فكرة جيدة تخصّ الجوق الذي يعمل في الأفراح الخاصة وقت أن كان المجتمع لا يزال محافظا وبالتالي فالمطلوب أن يكون أفراد من النساء والعميان كي لا يشاهدوا النسوة وهن يرقصن في حرية

العاملين في الجوق/الفرقة الموسيقية الشعبية التي تتكسب من وراء المشاركة في الأفراح والمناسبات المختلفة للطبقة الدنيا والمتوسطة بالمغرب في ذلك العصر.

أما في «دوار السوليميا» فلا نعرف اسما للطفل الصغير الذي يعمل مع أبيه في السينما الشعبية التي تقع في دوار السوليميا، والتي تعاني من ركود الإقبال عليها من قبل الجمهور فيما عدا رجل واحد نصف مخبول يجلس فيها ليل نهار فاتحا فمه أمام الشاشة لا أحد يدري إعجابا أم جهلا.

يتسم كلا الفيلمين بهذا الحسّ الشعبي الجذاب، خاصة أن «جوق العميين» فيلم يقف على تخوم الكوميديا السوداء، وإن كان محتواه النفسي والوجداني يتصلّ بشكل واضح بعدة أطروحات سياسية أبرزها مناقشة فكرة السلطة الأبوية التي كان المجتمع المغربي يعاني منها خلال فترة حكم الحسن، والذي يظهر علينا خلال أحداث الفيلم طالاً بصورته وهو لا يزال شابا في قمة عبقريته وسيطرته، حيث تبدو علاقة ميمو بالحسين (نلاحظ الجنس غير المتطابق بين اسم الملك الحسن واسم الأب الحسين بالإضافة إلى أن ميمو هو دلح اسم محمد) علاقة تحتوي على تلك الرغبة في التحرر من السلطة الأبوية في مقابل رغبة الأب في الهيمنة النفسية والشخصية على الطفل العاشق الذي يحب الخادمة التي تعمل في المنزل المقابل لمنزلهم.

أما في الدوار - والذي يحمل عنوانا بالإنجليزية «Rough Cut» وهو مصطلح سينمائي يعني المرحلة الأولى من عملية المونتاج والتي يتم فيها تقطيع مشاهد الفيلم بشكل حاد - فإن العلاقة الأبوية تخرج من نطاق السيطرة إلى نطاق الفعل الإيجابي حيث يقرر الأب أن يؤجّر السينما كزريبة للبهائم فيقاومه الطفل بشكل عملي بأن يقوم بعمل دعاية مكثفة عن السينما ويعرض فيها لقطات من الأفلام التي كان الأب يحذفها لكي يتحكم في زمن الفيلم وإيقاعه.

يمكن أن نتوقف أمام ملاحظة أساسية على كلا الفيلمين فيما يخصّ التأثر بتجارب أخرى أو الإحالات الواضحة التي تبرز عبر سياقاتهم، ف«جوق العميين» خاصة على مستوى علاقة الطفل الصغير بالخادمة التي تكبره قليلا والتي يشوبها ذلك التعلّق العاطفي الموهوس وتلك الرغبة في إشباعها ماديا واكتشافها جسديا ونفسيا يذكرنا كثيرا بالفيلم التونسي «عصفور السطح» للمخرج فريد بوغدير، خاصة مع تماسّ السياق السردي بفكرة رواية الأحداث عبر عيني طفل صغير وكيف ينظر إلى عالم الكبار بكل تناقضاته غير المفهومه.

بالإضافة إلى ما يحمله الفيلم من تحية واضحة لعوالم «شارلي شابان» سواء عبر عرض مشاهد من فيلمه «الابن» أو تقليده. أما الدوار فهو شبه مبني بالكامل انطلاقا من

من إخراج مخرجة مغربية بما فيهم حتى الفيلم المغربي المتواضع المستوى الذي شارك في مسابقة الفيلم الطويل (الدولية) خلال الدورة وهو فيلم «عايدة» للمخرج العائد بعد غياب إدريس المريني وهو فيلم تليفزيوني ترتيب الإيقاع كامل التفاصيل، يحتوي على قدر كبير من الاثقال الدرامي والنمطية وتواضع مستوى التمثيل والإخراج، ويبدو أن اختياره جاء فقط بناء على كون بطلته الأساسية امرأة وذلك ليناسب التيمة النوعية للمسابقة الدولية بالمهرجان ولكن حتى انطلاقا من هذه الزاوية الضيقة فإن فيلم مثل «جوق العميين» يبدو أكثر تورطاً في قضايا المرأة إن جاز التعبير، بل ويبدو الحضور النسوي فيه ملموسا أكثر من «عايدة» ذو الإطار الأنثوي المفتعل والمفرغ من قضية حقيقة أو همّ وجودي أو اجتماعي واضح.

### طفل الموسيقى وطفل السينما

في «جوق العميين» ميمو طفل على أعتاب المراهقة، في المرحلة الابتدائية يعيش في بدايات حكم الملك الحسن الثاني مع عائلته المكونة من أبيه الحسين وأمه حليلة وأصدقاء أبيه من





وقت الأعراس، ولكن هذه الفكرة لا يستغل المخرج تجلياتها العديدة بل تصبح أقرب للمواقف الكوميديّة المحشوة بالإفهيات الطريفة، ويصبح التركيز الأساسيّ دراميا وبصريا فيها على محاولة ميمو أن يحصل على حلوى العرس ومال النقود كي يمنحهم لحبيبته الخادمة ليتقرب منها.

ويتحرك المخرج من تخوم الكوميديا السوداء إلى الشاطئ الميلودرامي النمطي عندما نكتشف أن مخدومة الفتاة تزينا وتقدمها لراغي المتعة مع طفلة لا تزال على أعتاب الأنوثة، رغم أن كونها خادمة هو في حد ذاته عنصرا اجتماعيا ونفسيا قاهرا وضاعطا، ولكن بإضافة فكرة أنها عاهرة يشير إلى طبيعة العلاقات المرتبكة أخلاقيا ونفسيا ضمن الجوق (علاقة الحسين بالراقصة التي تعمل معه وعلاقة الشاب الشيعوي بمطربة الفرقة واستسلام الراقصة الثانية بالفرقة للرجال في الأفراح مقابل المال) نجد أن ثمة شبه قصدية في إبراز مدى ضعف الجميع أمام غرائزهم سواء الجسدية أو المادية من ناحية ومدى السوس الذي ينخر في عظام هذا المجتمع الذي يدعي الفن والفضيلة (فرقة فنية وأفراح محافظة).

ولكن هل لهذا علاقة بفكرة السلطة الأبوية والعمى عن رؤية الحقيقة بأن الجميع يسقط في المهانة أو الإحباطات وضعف خاص!! يمكن أن نحاول الربط بين لقطات صورة الملك المتكررة وبين هذا الشعب المتخبط فجد المغزى السياسي التقليدي فننتقل إلى فكرة فرض الأخلاق بالقوة والتحليل على ذلك في علاقة الحسين بابنه الذي يخدعه بتزوير شهادات المدرسة من أجل أن ينال رضاه، في حين أنه الأخير على الفصل بينما الأب نفسه رجل يخون زوجته مع امرأة أخرى فتتخذ هنا صورة الملك بعدا مغايرا!

يبدو إذن أن إصاق صفة العمى بالجوق له علاقة بأن الكل أعمى عن رؤية الحقيقة المخزية في أن المجتمع يعاني من ازدواجية حقيقية تبدأ من قمته (صورة الملك) إلى القاع (الخادمة الصغيرة) وهذا العمى يتكشف عبر عيني الطفل الصغير الذي لا تزال مشاعره البكر تحركه ولا تزال عيناه تكشفان ما أصبح معميا على عيون الكبار، ولكن الأزمة أن الطفل ميمو يصبح هو لسان حال السرد في السيناريو وعينه هي التي تكشف وتفضح وتلّون عوالم الكبار أو تعريها، ولكننا نجد أن تلك العين مثلا لا مجال لأن تعرف بأن الخادمة الحبيبة يتم تأجيرها مساء لراغي المتعة وهو سرّ كان كفيلا بصهر نفسه الصغيرة وجعله بخطو أولى خطواته داخل هذا العالم بكل قبحه ودمامته، ولكن الدراما لا تمنحه هذه المساحة بل تكتفي بأن تعيد إنتاج نفس المشهد المكرر حينما يتم طرد الخادمة وتفسيرها إلى بلدها بينما الطفل العاشق يجري وراء السيارة في محاولة منه أن يحول دون ذلك بإرادته الهشة التي لا تملك نفوذا ولا قوة، فقط لكي نشعر بكم

الطفل ويأخذ هو مكانه بأن يكشف لنا سر حزن ورفض الخادمة لحب ميمو، لأنها باختصار ترى نفسها ملوثة وتعيش في عبودية مخدومتها ليس فقط على مستوى الأعمال المنزلية ولكن الخدمات الجنسية مدفوعة الأجر. في النهاية فإن الحس الشعبي والطرافة والتماس مع واقع معاش نسيبا، هو ما يمكن أن يجعلنا ندرك لماذا منح الجمهور المغربي جائزته لكلا الفيلمين، كما أنه يمكن اعتبار الجائزة اختبار لذائقة هذا الجمهور فكلا الفيلمين بالفعل هما أفضل الأفلام المشاركة في نوافذ الفيلم المغربي القصير والطويل، وعلى عكس ما يتصور البعض فإن أفلام مثل «الفروج» لعبد الله تركونة الشهير بفرкос (وهو ممثل كوميدي شهير وله قاعدة جماهيرية واسعة) لم يحظ فيلمه بالجائزة رغم أنه تجاريا من الممكن أن يحقق مدخولا أعلى من الجوق بكثير. وهي ملاحظة تستحق التوقف أمامها لتحليل طبيعة جمهور المهرجان من ناحية ومستوى ذائقتها في تقييم الأفلام بشكل مختلف إذا ما أتيحت له الفرصة لذلك.

\*ناقد سينمائي مصري

الأسى والحزن على قصة حبه الأول التي لم تكتمل كعادة كل القصص المشابهة. قد لا يعني الجمهور الذي منح الجائزة للفيلم أن كل سيناريو يتكون من عنصرين أساسيين في السرد الأول هو من يحكي الحكاية والثاني إلى من تحكي الحكاية، لأن تحديد هذين العنصرين كفيلا بأن يجعلنا نحكم على متانة البناء ووضوح الفكرة، فجزء من جودة أي فكرة درامية هي القدرة على إبرازها عبر سرد محكم وعلى عكس ما يتصور البعض أن كل الحكايات داخل الأفلام تحكى للجمهور، فأحيانا كثيرة تبدو الحكاية منقولة من شخصية إلى أخرى داخل السيناريو، بينما يظل عليها الجمهور من الخارج عبر نوافذ أو طاقات تفتح من آن لآخر، بينما الحكاية لا تحكى له بل هو شاهد فقط على عملية الحكاية وتوصيل المعلومات بين أطراف الصراع أو الشبكة الدرامية داخل النص. هذه الملاحظة يمكن تطبيقها بسهولة على «جوق العميين» فالسارد هو عين الطفل ميمو أما المحكي له فهو الجمهور بالفعل، ولكن السرد يختل عندما ينتقل بنا المخرج من عين الطفل إلى عينه هو أي أن يتخلّى عن راويه غير العليم/

## عن الفيلم التسجيلي «فرانسوا تريفو: لوحات مسروقة»

■ عبد الإله الجوهري

مؤثر في بعض رسائله. جون لوك غودار، رائد الموجة الجديدة، سيشكل هو الآخر جزءا هاما من المراسلات، تصادقا وتراسلا لمدة طويلة، ومع ذلك، لن يغفر له تريفو أخطاءه، الرسالة الأخيرة التي ربطت بينهما (حررت في شهر يوليو 1973) جاءت متضمنة كلاما ينضح بالمرارة والسخط: «أشعر بأن الفرصة جاءت لكي أقول، أنك تصرفت طويلا ككومة قاذورات».

### عشق المرأة

علاقته بالنساء كانت دوما محط نقاش وجدل، ومراسلاته معهن كانت مليئة بروائح الفضيحة

من 500 رسالة)، أغرت الكثيرين بقراءاتها، كما أغرتهم قبل ذلك أفلامه بالمشاهدة، وقد شددت القراء، لا بمضامينها المثيرة وإنما بأساليبها الرصينة وكثافتها الشعرية وقيمتها الأدبية. هناك الرسائل التي كان يرسلها مثلا، إلى صديقه كلود جيفراي، وشككت وحدها ثروة فنية وأدبية، لهذا قرر صاحبها نشرها مع ضم مراسلات أخرى إليها، لأن علاقة الرجلين ذات جذور عميقة، وهو يقول: «تعرفت على تريفو عندما كان عمري عشرون عاما، خلال الخمسينيات، داخل الأندية السينمائية، كنت الوحيد الذي يملك سيارة، وتريفو

يوم 22 أكتوبر 2015، خلدت الأوساط السينمائية العالمية، الذكرى الحادية والثلاثين لوفاته رائد الموجة الجديدة الفرنسية وصانع بعض انجازاتها الخالدة، المخرج الفرنسي فرانسوا تريفو (1932-1984)، مناسبة عرض خلالها، في بعض المراكز الثقافية والسينمائية الفرنسية، فيلم تسجيلي (إنتاج سنة 1994) ضم لحظات مثيرة من حياة تريفو، الفنان والإنسان، يحمل عنوان «فرانسوا تريفو: لوحات مسروقة».

العنوان مستلهم من فيلم مشهور لتريفو هو فيلم «قبيلات مسروقة»، أما الفيلم التسجيلي فهو من إخراج الناقد بمجلة «دفاتر السينما»، سيرج طوبيانا وميشيل باسكال. وهو ليس عبارة عن سيرة ذاتية مسجلة بكاميرا الغير، كما يوهنا العنوان، لكنه محاكمة لتصرفات وانجازات هذا الفنان القلق، حتى تلك التي بدت في عيون زملائه شائنة. يقول المخرج برنارد تافرنيه في الفيلم: «إن تريفو كان أكثر أبناء جيله استعدادا للمساومة بل والتزلف من أجل تحقيق مكاسب شخصية، بل وأنه كذب أيضا في كتاباته النقدية الحادة، فقد سلط هجومه على بعض صناعات السينما الفرنسية ثم عاد واعتذر لهم سرا، بل أرسل لأحدهم رسالة اعتذار لم يكشف الرجل عنها أبدا حتى وفاته».

فيلم جد قاس وجريئ فتح ملفات تريفو بنظرة نقدية صارمة، محددًا هدفه منذ البداية، «الصراحة والوضوح بهدف الوصول إلى الحقيقة»، والمثير في الفيلم هو هذا التهاوت لحشد من أصدقاء تريفو وأعدائه على حد سواء من أجل تسجيل آرائهم في الرجل الذي غادر الحياة، بل إن الكثير منهم لم يغفر له أخطائه وهفواته وإن لم ينكروا فضلته على سيرة الفن السابع في فرنسا، غودار قال حين بلغه نبأ وفاته: «لقد فقدنا جميعا (يقصد أعضاء الموجة الجديدة) عمودنا الفقري».

اعتمد مخرجا الفيلم في عملهما على مذكرات وكتب ورسائل تريفو، خاصة تلك التي جمعها في كتاب جيل جاكوب وكلود جيفراي، وهما من أصدقاء تريفو، وقد تطلب منهما جمع الرسائل جهدا استمر لأكثر من عامين.

على الرغم من غنى الفيلم فإن هناك فقرًا واضحا وتغاضيا ملحوظا عن إثارة جوانب أصيلة في شخصية الرجل كشفت عنها كتاباته عامة ورسائله خاصة، شفافية في القلم وسهولة في التعبير ووفاء عميق لبعض الأصدقاء وحب لا متناه للمرأة والشعر.

### قريب من الأدب

الرسائل التي خلفها تريفو جعلته يبدو في نظر الكثير من النقاد وعشاق فنه، المخرج السينمائي الأكثر قربا من الأدب، ففي عصر الغزو المكثف لوسائل الاتصال الحديثة وخاصة الهاتف، كان الرجل يفضل المراسلة، مراسلة الأصدقاء و«الأعداء» على حد سواء، الرسائل التي جمعت ونشرت (أكثر



وتعرية المشاعر الأكثر بوهيمية، السينما بالنسبة له كانت «فن المرأة بامتياز، ويعني بها إبداع الممثلات»، لهذا لم يتورع في السقوط بين أحضان أغلب اللواتي اشتغلن معه، يقول مدير تصويره بيير ويليام غلين: «على الرغم من أنه كان شخصا كتوما، إلا أن علاقته بنساء فريقه التقني والفني كانت دائما مباشرة وساخنة». كتب مرة لصديقه ليليان دافيد: «عندما بدأ العمل في فيلم، أتحوّل إلى فتى جذاب أسر بملامح فائنة».

جان مورو وماري بيزييه وكاترين دينيف وكلود جاد ودورلياك وجاكلين بيسييه وفاني أردان وغيرهن كثيرات، عشن معه، حقا أو افتراضا، علاقات غرامية مشبوهة داخل ستوديوهات التصوير أوفي الغرف البعيدة المعزولة، علاقات غداها الكثير من الإشاعات والأقويل والكتابات الصحفية الفضائحية.

مات تريفو، عاشق السينما والنساء، لكن أفلامه وكتاباته لازالت تغري بالبحث والتقيب، تدفع عشاق السينما الفرنسية، أساسا عشاق سينما الموجة الجديدة، بالغوص في عوالم فنان استثنائي لن يموت مهما طال الزمن، فنان سيظل حيا بإبداعاته الغزيرة لكن أيضا بسيرته الحياتية المتقلبة التي خلقت دائما حوارا جادا مع الموت: لقد كتب ذات مرة على صفحات مجلة ليكسبريس يقول: «لماذا لا تكون لدينا مع الموت نفس التنوع في المشاعر مثلما هو الأمر مع الحياة، نفس العلاقات المتوترة المتوحشة لكن الحميمية».

كان يركب معي بعد نهاية العروض، ومن ثم أصبحنا أصدقاء...» عندما قرر تريفو إخراج فيلمه الأول عام 1957 مع جيرار بلين وزوجته برناديت لافون، ساعده جيفراي في الإخراج بل سيصبح فيما بعد السيناريست المفضل لديه وسينجزان معا مشاريع عديدة أهمها فيلم «قبيلات مسروقة»، كما تعاونا في كتابة سيناريو «السارقة الصغيرة»، لكن تريفو مات قبل انجازه، لهذا أوكل مهمة إخراجها لتلميذه كلود ميلر سنة 1988.

### الطفل المشاغب

أهمية قصوى تحملها أيضا الرسائل التي كان يبعثها تريفو لصديق الطفولة وأيام الدراسة روبرت لاشوناي، فقد عاشا معا حياة جد قاسية، جابا شوارع باريس الليلية الكئيبة تحت بنادق الاحتلال الألماني، نزعا ملصقات الأفلام من أمام أبواب القاعات السينمائية، معا سرقا آلة كاتبة من مكتب والد تريفو من أجل شراء تذكرة دخول لمشاهدة عرض سينمائي، بسبب ذلك وغيرها من الممارسات الطفولية، كانت الإصلاحية في انتظار تريفو. عندما بلغ التاسعة عشرة من عمره التحق بالجيش الفرنسي المرابط بالهند الصينية، في أول إجازة خرج ولم يعد، ليلقى عليه القبض ويعاد بالقوة للجنيد. في تلك الفترة تحول إلى ناقد سينمائي في «دفاتر السينما» وفي مجلة «فنون وعروض»، حيثص التقي بالناقد السينمائي أندريه بازان، الذي شجعه على نشر أول مقالاته، لقد ظل يحتفظ بذكرى جميلة عن هذه المرحلة بل سجلها بأسلوب

## جوسلين.. تحمل نصف السماء

جميلة عناب

وفيما تبث لقطات أخرى بناية المعتقل حيث يقبع عبد اللطيف وهو يرد على رسائل أطفاله بأخرى، ساردا لهم عكس ما يكابده من عنف وعذاب. علا التصفيق قاعة المحكمة عند إصدار القاضي لحكم المعتقلين، وسرى تيار كهربائي لسع جوسلين، كما احتجت عائلات المعتقلين وسط القاعة بأصوات متعالية، مما دفعهم للنضال من أجل توفير أبسط ظروف الكرامة للمعتقلين كروية أطفالهم خارج الزنزانة المخيفة، وإمكانية الزيارة أكثر من مرة خلال الأسبوع...

رغم صعوبة المواقف، والهزات النفسية القاهرة،

البروفيلمي الذي يتجلى في الديكور والفضاء الذي يوئث المعتقل، ناهيك عن السجل الصوتي الذي يترجم ما نراه بصريا من قهر وسب وشتم.. الشيء الذي يستميل المتلقي بمنطقية، ويدخله في عوالم القصة.

حكمت مشاهد المعتقل كاميرا موضوعية تحيل على سارد خارجي، أي ذات ساردة غير مشاركة في الحدث القصصي، وكأنها كاميرا تتغيا حضور قوة خارجية تمارس عنفها على اللعبي، في حين تجلت الكاميرا الذاتية، من منظور عبد اللطيف الذي يعيش داخل الحدث مغمض العينين خاضعا، وثيد الخطوات، هو ذات المصير المبهم الذي ينتظره وراء الكمامة وخلف القضبان، أي نفس المصير الذي يفزع جوسلين خارجها، حيث الحرية غدت حلما مستعصبا، يكون الموت هو من يمشي إلى جواره، فتصفيق الحياة حتى في أرحب الأمكنة. يطلق سراح عبد اللطيف اللعبي ليعود إلى بيته، ويجد طفله رزق «قدس» التي رزق بها وهو ما يزال في المعتقل.

**جوسلين وعبد اللطيف.. مسافات من الحب**

بعد إطلاق سراح عبد اللطيف المؤقت، كانت فرحة لا توصف لدى جوسلين.. هو حنان غامض تجاه خدوش زوجها التي ستصير جزءا من ذاكرة جسده.. تلك المرأة التي بدت

يأتي فيلم «نصف السماء» للمخرج عبد القادر لقطع تخليدا سينمائيا لما يسمى سنوات الرصاص، إذ يلخص السيرة الذاتية للشاعر والمثقف المتحرر عبد اللطيف اللعبي، أحد رموز المرحلة، وهو الذي كان يدير مجلة «أنفاس» ذات الخط اليساري الداعي للكرامة والتعبير والثقافة الحداثية، الشيء الذي قاده إلى قضاء ثماني سنوات من السجن (1972-1980)، عاشها بعيدا قريبا من جوسلين ومن أطفاله الثلاثة، فكان التواصل ممتدا حتى من خلف القضبان القاسية: جوسلين الزوجة المترتبة الصامدة الوفية حتى الموت لزوجها الحبيب، والأطفال الأملون في عودة أبيهم الحازم ذات يوم قريب.

إن فيلم «نصف السماء» هو سادس أفلام عبد القادر لقطع الروائية الطويلة بعد: «حب في الدار البيضاء» و«الباب المسدود» و«ببضاوة» و«وجها لوجه» و«باسمين والرجال»؛ وهو فيلم مقتبس عن رواية جوسلين اللعبي الموسومة بـ «la liqueur d'aloès» أو «رقيق الصبر»، حيث اشتغل كل من عبد اللطيف اللعبي وعبد القادر لقطع على سيناريو الفيلم، حتى يتسنى الوصول إلى غور الشخصيات وعمق أحلامها التوافقية للحرية. وهذا ما انعكس على بنية الفيلم الذي اعتمد، كتقنية وبناء، على تحطيم بنية السرد التقليدي، والمراهنة على تشابك عنصر الزمن والمكان وتداخل الأزمنة، الشيء الذي جعل المتلقي يتماهى وشخصيات الفيلم ويغوص في أعماق المحكي.

يستهل المخرج فيلمه بأرشيف لقطات توثق لمغرب السبعينيات، مرفوقة بتعليق جوسلين اللعبي (صونيا عكاشة) وموسيقى تصويرية، وتوضيب (spleen screen) هدفه استقطاب المتلقي وإغرائه بمتابعة أحداث قصة مستمدة من تاريخ المغرب، ثم يظهر مباشرة عنوان الفيلم «نصف السماء»، لتبدأ حكاية الفيلم.

يدرك المشاهد من خلال تتبعه لأولى المتواليات الدفء الذي يكتنف أسرة اللعبي، إلى جانب انشغالاته السياسية التمردية، إذ لم تأت الأمور متصاعدة أو ببسر، فرجال «الأمن» يدهمون بيت عبد اللطيف (أنس الباز) فجأة وبدون مقدمات ليترك جوسلين (صونيا عكاشة) تطرح ألف جروح بليغة داخل المعتقل.

من داخل المعتقل، يحول المخرج ذاك الواقع الضيق إلى أجزاء وقطع، يتم تركيبها بطرائق متعددة حسب إمكانات اللغة السينمائية، لأن عدسة الكاميرا تبث وتؤطر، لتنتقل لنا ما يعاينه اللعبي في مقر التعذيب، فتنوع اللقطات (من مكبرة إلى عامة) هو اختيار معلل من طرف المخرج، وما يزيده عنفا هو عتمة المكان والألوان الشاحبة الباعثة على الوحشية.. هذا، فضلا عن الجانب



تابعت جوسلين السير إلى الأمام، آمنت بفكرة الانتصار حد التطرف، ولا تزيدها الخطوات إلا إصرارا على التواطؤ مع زوجها جوهرًا وكنها، فهي لم تكل من الوفاء إلى صورته.. وصارت جل عائلات المعتقلين -و خصوصا النساء منهم- يطالبن بالكرامة من أجل ذوبهم في المعتقل، بل تداخلت أصواتهن لتصبح مطالبا وحيدا، يجعل الدولة تعترف بأن ملف هؤلاء المعتقلين هو قضية اعتقال سياسي.

هكذا حملن هؤلاء النساء نصف السماء على أعتاقهن، كما يقر بذلك المثل الصيني، تلك السماء المفتوحة الرامزة للحرية والانهاية..

نشر هذا العدد بدعم من

وزارة الثقافة





## بمناسبة عيد الإستقلال الهجيد

يتشرف أطر ومستخدمو وعمال شركة RENTATEX SARL برفع أحر التهاني وأصدق الأمانى لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



## بمناسبة عيد الإستقلال الهجيد

يتشرف السيد أنور الحداد مدير مطبعة VOLK IMPERIMERIE أصالة عن نفسه ونيابة عن عمال ومستخدمي المطبعة برفع أحر التهاني وأصدق الأمانى لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



**Film**  
**Vidéo Clip**  
**Reportage**  
**Pub Tv**

**Production**  
**Cinématographique**

**(+212) 05 39 32 54 93**

Complexe Commercial MABROUK, 77 Rue de Fès 8ème Etage N°24 - 90010 / Tanger - Maroc