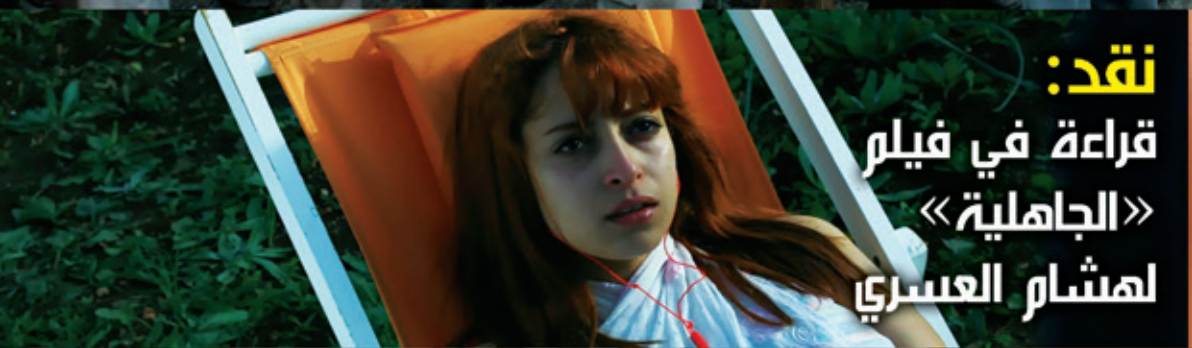
مهرجان القاهرة السينمائي
أن تبحر السينما بآثار الماضي لقراءة الحاضر

شخصيات سينمائية:
مصطفى منير.. «لماذا تركتموه وحيدا؟!»

سينمايا

العدد 17، ربيع 2018، الثمن: 15 درهم

أدلجة الصورة في «ميلاد أمة»



نقد:
قراءة في فيلم «الجاهلية» لهشام العسري

قراءة في أفلام مهرجان تطوان لسينما بلدان البحر المتوسط

رحيل:
مرثيات لروح محمد اعريوس

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

رئيس التحرير:
عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد:
هوفيك حبشيان، عزيز الحنبلي، سعيد الوزان، محمد بنعزيز، محمد زروال، عبد الإله الجوهري، حبيب إبراهيم، محمد اشويكة، مرسلي لعرج، مصطفى العلواني، رامي عبد الرازق، سعيد المزواري

القسم التقني:
دلال الحايك - معاذ الخراز

مدير الإشهار:
فيصل الحليمي

المدير الفني:
هشام الحليمي

التصميم الفني:
عثمان كوليط المناري

الطبع:
مطبعة فولك
05 39 95 07 75

التوزيع:
سوشبرس

ملف الصحافة:
2018/04

الإيداع القانوني:
2015 PE 0011

الترقيم الدولي:
2421-8774

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك.
الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس: 212539325493
redaction@cine-philia.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

سينفيليا

في هذا العدد:

سينما عالمية: ص 05
«شجرة الإجاص البرية»
رائعة جيلان التي تجاهلتها لجنة تحكيم كان

رحيل: ص 10-11
مرثيات لروح محمد اعريوس

سينما مغربية: ص 12-13
قراءة في فيلم «الجاهلية» لهشام العسري

سينما عربية: ص 06-07
«كفرناحوم» لنادين لبكي:
العالم يشهد على مآسي لبنان في مهرجان كان

نقد: ص 16-17
السينما المصرية، ألا زالت مؤثرة

سينفيليا: ص 28-29-30-31-32
لعبة العشق السينمائي

نقد: ص 14-15
فيلم «على كف عفريت» والإغتصاب المزدوج

إفتتاحيـة العدد

المجلات السينمائية وإشكالية الاستمرارية

من دَخل مغامرة إصدار مجلة سينمائية متخصصة وَحدَهُ يعلم صعوبة التجربة في منطقة يقِلُّ فيها القراء يوما عن يوم، والمهتمون بالقراءة عن السينما أكثر، وما التجارب التي صدرت ثم توقفت على طول خارطة العالم العربي سوى دليل على ما نقول.

هي مجلات كان وراء إصدارها دائما عشق سينمائي كبير، لكن الصعوبات المادية جعلتها تتوقف ولا تستمر، إذ عكس ماهو عليه الأمر في الغرب حيث المجلات السينمائية ضرورة تُساير المنتوج السينمائي وتواكبه، فإن تقليد الكتابة عن السينما في العالم العربي حتى لو كان قد شهد بعضا من التَّوهُّج في الماضي فإنه قد خَفَّ ومِيضه في السنوات الأخيرة.

وإذا كانت مصر هي الرائدة في هذا المجال بحكم أنها كانت ومازالت تتوفر على بنية سينمائية مكَّنتها من أن تكون الصناعة القائمة الذات الوحيدة في العالم العربي، فإن هذه الصناعة كانت تواكبها دائما كتابات صحفية أو نقدية متخصصة، بل إن المعاهد السينمائية في مصر أنشأت تخصصات لدراسة النقد السينمائي كما الأمر بالنسبة لدراسة الإخراج والتصوير والمونطاج... وهكذا ظهر في مصر نقاد دارسون واكبوا المنتوج السينمائي منذ زمن طويل.

لكن في دول عربية أخرى، كانت نشأة وتطور الكتابة السينمائية مختلفا عن مصر، فمثلا في المغرب أغلب النقاد السينمائيين كان تكوينهم ذاتيا ولعبت حركة الأندية السينمائية التي شهدت ازدهارا ملحوظا في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي في المغرب دورا مهما في هذا السياق. إذ ابتدأ «النقد» شفهيا في الأندية السينمائية، لتأتي الكتابة عن السينما في مرحلة لاحقة.

ويبدو أنه مع انطفاء وهج وانتشار هذه الأندية سنلاحظ أن حتى عدد النقاد السينمائيين من الأجيال التالية سيكون قليلا مقارنة بمن سبقوهم.

وبخصوص المجلات السينمائية فإن مجلة «دراسات سينمائية» التي كانت تصدر عن الجامعة الوطنية للأندية السينمائية في الثمانينيات كانت من بين أهم الإصدارات السينمائية التي صمدت لمدة وخصوصا أثناء ازدهار الأندية السينمائية لتتوقف مع بداية التسعينيات.

الآن ونحن نخوض مغامرة إصدار مجلة «سينفيليا» التي وصلت لعددها السابع عشر نجد أنفسنا بدورنا في نفس وضع الذين سبقونا، بحيث أصبح دعم وزارة الثقافة سيفا على رقابنا أكثر من كونه دعما حقيقيا، فرغم أن المجلة نالت الدعم خلال السنوات السابقة ومنذ صدورها إلا أننا نفاجأ بأن مبالغ الدعم قد تم تجميدها منذ مجيء الحكومة الحالية وهكذا لم نتسلم مبالغ الدعم برسم سنة 2017 وما زال في ذمة الوزارة لنا مبلغ عدد واحد من سنة 2016، هذا دون الحديث عن سنة 2018، رغم كوننا التزمنا بالصدور في المواعيد المحددة وأوفينا بكل الشروط المطلوبة فيما وزارة الثقافة لم تف بوعودها لحدود كتابة هذه الأسطر.

ورغم كل شيء فإننا نعد قراءنا أننا سنقاتل حتى آخر رمق، وحتى إن لم نستطع الصدور ورقيا فسنستمر في الصدور بطريقة ال»بي دي إف». وبما أن هذا العدد بين أيديكم فاعلموا أننا لم نستسلم بعد وما زلنا نقاوم وذلك بفضل مساندتكم لنا كوننا نعتبر القارئ السينفيلي درعنا والسبب الذي ما زال يجعل «سينفيليا» صامدة.

سينفيليا

مصطفى منير.. «لماذا تركتموه وحيدا؟!»

■عبد الكريم واكريم

دأبتُ على لقاء الفنان مصطفى منير منذ مدة في المهرجانات السينمائية المغربية، إلى أن نشأت بيننا صداقة أساسها الود والاحترام المتبادل. فمن جانبي كنتُ ومازلت أرى فيه ذلك المشخص المتمكن من أدواته والذي واكب مسيرة المسرح والسينما والتلفزيون في المغرب منذ البدايات إلى الآن، لكن للأسف الشديد لم يعُد يجد فرصا للعمل المستمر لأسباب يُرجعها بعض المخرجين لمزاجه السيء والمتقلب والذي يجعله يصبح عِبئا على العمل أثناء لحظات التصوير، دون أن ينكروا ولو للحظة كونه ممثلا جيدا وقَلَّ أن تَهَبَ الساحة الفنية في المغرب مثله. على العموم فإنه لَمِمَّا يحزُّ في النفس أن نرى فنانا صال وجال فوق خشبات المسارح ولعب أدوارا لاتُنسى في أهم الأفلام المُؤَسِّسَة لسينما مغربية، يُهمَل بهذا الشكل وتَتَحوَّل شيخوخته إلى شكوى وحنين للماضي وسخط على الحاضر البئيس.

من أهم ما يثيرني في جلساتي إليه (وكثيرا ماتكون جلسات جماعية) هي تلك الذاكرة الفنية التي يمتلكها والتي يمنحها بسخاء وكرم في لحظات صفوه، والتي يبدو أنها ستتبخر وتضيع بين موائد المهرجانات إن لم يُسرع صحفيون متخصصون لتدوينها ونقلها من شفاه مصطفى منير إلى دفتي كتاب أو - وفي انتظار ذلك- إلى صفحات جريدة أو مجلة، فما يحكيه منير ليس ذاكرة فردية خاصة به بقدر ماهي ذاكرة جماعية للفن في المغرب يجب إنقاذها من الاندثار.

لَكَم شاهدتُ مصطفى منير الذي يُصِرُّ على حضور كل المهرجانات، غير مُرحب به في بعضها، وهو نائم في بهو فندق وحيدا. قد يقول البعض أنه من يضع نفسه في مثل هذه المواقف المُحرجة وقد يقول الآخرون أن فنانا بمثل مساره لايجب أن يعامل بتلك الطريقة مهما كانت الأسباب. وفي هذا السياق اضطر الفنان محمد الشوبي وهو فوق منصة سينما «روكسي» أثناء تقديم فيلم «دموع الرمال» لعزيز السالمي الذي قام ببطولته، ليَحتجَّ على المسؤولين عن المركز السينمائي المغربي الذين طردوا مصطفى منير من الفندق، أو لم يعطوه في الأصل غرفة به، أثناء حضوره لفعاليات المهرجان الوطني للفيلم في دورته الأخيرة رغم كونه كان مشاركا بدور في فيلم «الحنش» لإدريس المريني المشارك في المسابقة الرسمية.

لكن يبدو أننا في هذا البلد لانتذكر المبدعين إلا حينما يتركوننا ويرحلون، وحينها سيبكي الكثيرون كما هي العادة بدموع التماسيح على مصطفى منير وسينعتونه بالفنان الكبير الذي تنكَّر له قومه، لهؤلاء أقول أن الأجدى والأفضل أن تدافعوا عنه وعن حقه في ممارسة فنه واستعادة مجده الآن وليس حينما يموت ولايعود للكلام الجميل وللرثاء أي معنى.

تحضرني الآن لحظة جد مؤثرة أخذ فيها مصطفى منير الميكرفون أثناء مناقشة فيلم بالدورة الأخيرة للمهرجان الوطني وتحدث بحرقة عن حال الممثل المغربي وكأن لسان حاله يقول أنني رغم كوني أتحدث بالجمع فعن نفسي أحكي.

مسيرة مصطفى منير طويلة وحافلة وليس هذا مجال سردها كاملة لكن للإشارة والتذكير فقط فقد ألف حوالي 68 مسرحية وكتب سيناريوهات العديد من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية بين سنتي 1964 و1979 من بينها «الحنصالي»، «الزهرة بنتي»، «الدقيقة 49»، «قنطرة الأحلام»، و«المبروك».

ومن بين الأفلام المغربية والجنبية التي شارك فيها

«الحياة كفاح» (1968) لمحمد التازي بن عبد الواحد وأحمد المسناوي، «كان ذات مرة الليجيون» (1976) لديك ريتشاردز، «المسيح الناصري» (1977) للإيطالي فرانكو زيفيريللي، «القنفودي» (1979) لنبيل لحلو، «السراب» (1979) لأحمد البوعناني، و«الرجل القادم» (1979) لجورج سارافيان، «إبن السبيل» (1981) لمحمد عبد الرحمان التازي، «للا شافية» (1982) لمحمد التازي بن عبد الواحد، «أفغانستان لماذا؟» (1983) لعبد الله المصباحي، «عباس أو جحا لم يمت» (1986) لمحمد التازي بن عبد الواحد، «الديك الأحمر» (1988) لهيربير رداند، «طبول النار» (1990) لسهيل بنبركة، «قاعة الإنتظار» (1991) لنور الدين كونجار، «بين الغياب والنسيان» (1993) لداوود أولاد السيد، «ياريت» (1994) لحسن بنجلون، «أنا الفنان» (1978 - 1995) لعبد الله الزروالي، «سارق الشوفة» (1995) لمحمد عبد الرحمان التازي، «للا حبي» (1996) لمحمد عبد الرحمان التازي، «عايدة» (2014) و«الحنش» (2016) لإدريس المريني.

*عناوين الأفلام وتواريخها من مقال للصديق الناقد أحمد سيجلماسي

«شجرة الإجاص البريّة»
رائعة جيلان التي تجاهلتها لجنة تحكيم كانّ

■ هوفيك حبشيان - كان

بلغ المخرج التركي المعلم نوري بيلغي جيلان مرتبة متقدمة في السينما بحيث يمنحك الأشياء على دفعات، عليك أن تصبر لتنال. بهذا، يتماهى مع جوهر الحياة نفسها التي تحمل ما تحمله من شقاء وصمود وإرادة، تلك الحياة التي يحلو لإتيان شاتيلييز تسميتها، بـ«نهر طويل هادئ». هذه التقنية في كشف الروعة على مراحل، تبلغ ذروتها في جديده، «شجرة الإجاص البريّة»، الذي يدنو من الحياة خطوة خطوة، كمَن يستيقظ ليلاً ويحرص على عدم كسر صمتها وتخريب صفائها.

دورة كانّ الأخيرة، تأثّرت إلى حدّ ما بأحوال العالم وقضاياه، ويبدو أن عمل جيلان لا يرضي هذا «التوجه» عند الذين يقاربون الأشياء بسطحية ومباشرة، على رغم أنه في نظري حامل لأمّ القضايا: الإنسان في مواجهة محيطه، ولكن قبل أي شيء آخر، في مواجهة نفسه وحاضره في ظلّ ماضيه وعلى أعتاب مستقبله. رائعة جيلان ولدت على هذا التقاطع الزمني.

فوّتت لجنة التحكيم برئاسة كايت بلانشيت فرصة ردّ الاعتبار إلى سينمائي يروي بلاده بهذا القدر من الحساسية والبلاغة، مقيّماً وضعاً معقداً، حيث السياسي يتداخل بالاجتماعي والديني، وهذا كله من دون أن يقدّم خطاباً بالمعنى المتعارف عليه. لم يبدِ هؤلاء أي تعاطف مع رواية من الروايات التي تظهر كيف أن السلطة القمعية التي لا نراها البتة، تساهم في تدمير ممنهج، ليس فقط للفرد بل للضمير والقيم. فيلم جيلان يمنحنا فكرة واضحة وشاملة للمشهد السياسي والديني والاجتماعي والنفسي في بلاده، لكن المرء يحتاج إلى قدرة على قراءة الخلفيات لالتقاط دلالاته. صحيح أن السيناريو الكارثي لم يتحقق، أي خضوع اللجنة لابتزار لوبي «مي تو» لاسناد «السعفة» إلى سيدة بهدف تسجيل موقف (3 مخرجات شاركن في المسابقة)، لكن الصحيح أيضاً أنه فاتها التقاط الإشارات التي بعثها جيلان.

الفيلم قطعة فنيّة تمتد على ثلاث ساعات وثماني دقائق. ثرثار أحياناً، بصري في أحايين أخرى، لكنه صاحب فضائل كثيرة. إنه كمرفأ نشدّ إليه مرساتنا. فيه لحظات تأمل، مدّ وجزر، حوارات لذيذة، هذا كله مهندَس بذكاء شديد كي نتفاعل معه كوحدة كاملة متكاملة. جيلان يحتاج لكلّ ثانية تمر على الشاشة، كلّ لون يستخدمه له دلالاته في اللوحة التي يرسمها. كذلك كلّ طيف وكلّ ضوء وكلّ حركة. خفّة الحوارات الفلسفية والوجدانية على رغم كثرتها، التكوين، الشخصيات التي لا نعرف كيف نجد أنفسنا في أحضانها كونها لا تسعى لا إلى نيل محبتنا ولا تعاطفنا أو تقديرنا...

يخلّد جيلان صمت بلاده. يمسح وجهها. يرتقي بوجع أبنائها، ذلك أنه يستعمل التعبير والبلاغة والكلمة والمشهد، لا الموقف والتصريح والخطاب. شجاع في إمراره لمحات حول الوضع المريع الذي تعيشه تركيا اليوم في عهد أردوغان، من دون أي نرجسية أو تدليس أو رغبة في تلقين دروس. الأشياء تأتي من تلقاء نفسها، تهرّ بين الأصابع كحبيبات الرمال. يوحي لنا جيلان بأنه لا يحتاج إلى الكثير لبناء فيلمه، عبقريته تكمن في أنه يجعلنا نصدّق أنه ليس عبقرياً، فنتعامل معه باعتبار أن الفيلم ليس عنه، وفي الحقيقة هذا فيلم عن جيلان والفنان المحكوم ببيئته وإرثه وتاريخه واستحالة الارتواء من غير هذه البئر.

في السينما المعاصرة، قلة مثل جيلان راقبت بهذه الحدية والحساسية الطبيعة البشرية في ممارساتها الخسيسة وإنجازاتها العظمى، عبر لقاء الملحمي بالحميمي. فهو يجمع بين القسوة والرقّة، لا يدلل شخصياته ولا يقسو عليها، والأهم لا يحاسبها على أخطائها أو خياراتها. عين جيلان تمتاز بالفضول وبنشوة التسلل في ذات الآخر والخروج بصيد ثمين. في السينما، كمّ مرة ومرة هبّت الرياح على الأوراق وسمعنا حفيفها، كم مرة ومرة نام أحدهم تحت جذع شجرة واندهشنا بالمشهد، وعلى رغم ذلك يأتي جيلان دائماً بما يبهرنا..

«كفرناحوم» لنادين لبكي:
العالم يشهد على مآسي لبنان في مهرجان كانّ

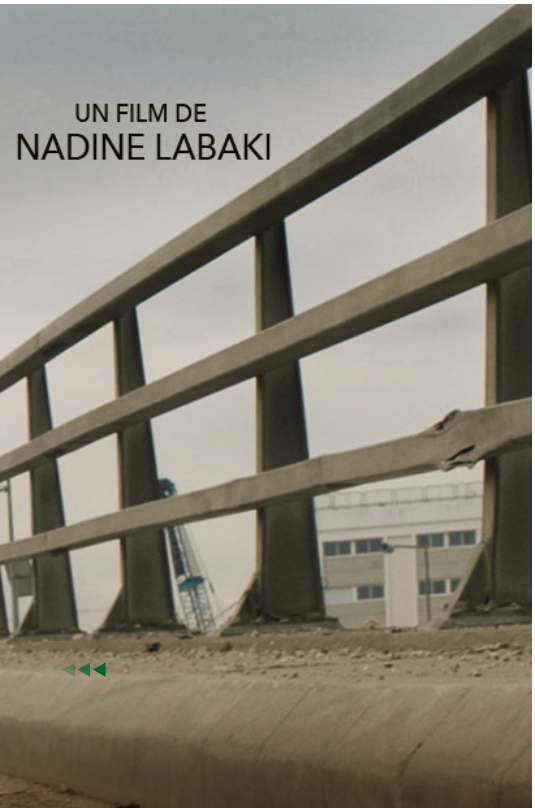
■هوفيك حبشيان - كان

طفولة مُعذّبة، عمالة أجنبية تسيء معاملتها، بؤس، عنف أسري، زواج قاصرات، اتجّار بالبشر... هذا كله تدحرج دفعة واحدة على رؤوسنا ونحن نشاهد أحدث أفلام نادين لبكي "كفرناحوم"، الذي عُرض مساء أمس ضمن مسابقة مهرجان كان السينمائي في دورته الحادية والسبعين (-19 8 ماي 2018).

عشية ختام عروض الأفلام التي تتسابق على "السعفة الذهب"، قدّمت المخرجة اللبنانية فيلماً مأسوياً، هو الأشد إيلاماً وعبثية وشجناً وغضباً من بين كلّ ما شاهدناه طوال الأيام العشرة الأخيرة. فيلم تلفّه السوداوية، فلا يحاول حتى البحث عن أيّ مَخرج للوضع الذي نحن فيه في لبنان (ميكروكوزم للشرق الأوسط؟). وإذ لا يحاول، فلأنّه يعي بأنّ كلّ الطرق تؤدّي إلى مكان واحد: اليأس.

هكذا ترى لبكي لبنان في ثالث أفلامها الروائية الطويلة. هذا البلد العصيّ على التغيير. بلد بلا وجه. مشوّه، حقير، بلا رحمة. شتّان بين وطنيات "وهلأ لوين؟"، والمحبرة التي تغمس فيها المخرجة ريشتها هنا. أشياء كثيرة حدثت منذ2011: ربيع لم يمر من هنا كما في عواصم عربية أخرى، أزمة نفايات، انتخابات فاشلة. الأولويات تغيّرت. ولعل أهم ما حدث للبكي انها انتقلت من مرحلة تقديم الحلول إلى طرح الأسئلة. بهذا المعنى، "كفرنحوم" أكثر نضجاً من كلّ ما سبق.

الفيلم بأكمله مُحمّل على الكتفين الهزيلتين لصبي في الثانية عشرة يضطلع بدوره "معجزة" تمشي على قدمين (السوري زين الرفيع). زين يتحدّر من عائلة وبيئة ومحيط قاسٍ وبائس، ضحيّة أوضاع اقتصادية معدومة وأهل بلا مسؤولية ووعي اجتماعي غائب وسلطة ناقصة. ليس عند هذا الصبي مَن يلجأ اليه، مَن يستشيره أو مَن يمد له اليد. لا مرجعية أخلاقية يستند إليها. زين مدخلنا إلى "عالم" لا نعرفه: العشوائيات وأطفال◄◄◄



الشوارع وفوضى العيش والتلوّث السمعي، أي كلّ تلك الأشياء التي نخلّها بعيدة جداً، وهي في الحقيقة على رمية حجر.

لا يمكن إنقاذ أي شيء في هذه اللوحة التي يرسمها الفيلم بألوان قاتمة شاجبة. لا مكان للحبّ والعطف والأمل هنا، لا مكان للطفولة والأمومة، للتربية والحنان، لا مكان للخلاص والتوبة، للكرامة والفرح.

ذات يوم بعدما يغادر زين بيت أهله ليصبح شريداً، يتعرّف إلى أثيوبية (يوردانوس شيفراو) تخفي في بيتها طفلها الذي يعتبره القانون غير شرعي. الطفل لا تعترف به السلطة (غير الحاضرة سوى للعنف والمحاسبة والانتهاك)، أما زين فينكره المجتمع بأكمله. والطفل مشروع زين في المستقبل القريب. فتتقاطع مصائر "غرباء" يتشاركون قطعة أرض واحدة، وأحياناً يجد أحدهم في الآخر الخير الذي لا يعثر عليه في الذين تربطه بهم صلات الدمّ.

هذا في ما يخص النيات التي تكلّفت بجزء كبير من هذا الفيلم وأوصلته إلى حيز الأمان. أما السينما، فبحثٌ آخر قد يفتح نقاشاً أوسع وأكثر تعقيداً. مرة جديدة في السينما اللبنانية، كما عند لبكي، نحن أمام فيلم سياسي بلا بُعد سياسي. بيئة بلا أنثروبولوجيا، مدينة من دون عمق، بشر بلا امتداد، حد أنّ مجمل الفيلم يمنح الانطباع أنّه يعوم في الفضاء، وهذه مشكلة نصّ في المقام الأول. كان يمكن هذا المكان الذي من المفترض أنّه بيروت أن يكون عشوائيات البرازيل أو الهند أو مصر، فلا خصوصية تربطه بلبنان. الصورة التي ترسمها لبكي لبيروت ستكون حتماً محور أخذ وردّ عند عرضه في لبنان. كثر لن يجدوا أنفسهم في هذه الرؤية المكانية. إلى هذا الحدّ هجرناها ولم نعلم؟ أو أننا فقدنا القدرة على النظر؟ أو صرنا نعيش حالة نكران؟

الخطاب السياسي الذي ينطوي عليه الفيلم يجسّد نمطاً توافقياً سهلاً، كونه لا يدخل في مسائل سجالية، إلا أنّه، كلام حقّ يُقال: فلبكي خفّفت كثيراً من حدة الديماغوجية التي كان من الممكن أن تمسك الفيلم وتقضي عليه. فهي التي تعمل على مبدأ انتقاء موضوع والاشتغال عليه، اختارت هنا موضوعاً هو بمثابة فخّ لكلّ مخرج، إلا انها عرفت كيف تتجوّل في حقل الألغام.

البشر الذين يمسح الفيلم عذاباتهم، فرغم راديكاليتهم، هم أيضاً توافقيون. فلا ندخل في تفاصيل انتمائهم، لا شيء يؤكد انتماءهم اللبناني ولا شيء ينفيه. ربما لأنّ "كفرناحوم" فيلم يحاول أن يقفز إلى حالات جماعية لمعانقة بشر وقضايا أبعد من الواقع اللبناني. على صعيد المعالجة، فعلى الرغم من كلّ الصخب الذي يحيط بها، يذهب الفيلم إلى المواجهة خطوة إلى الأمام خطوة إلى الوراء. النصّ بأكمله هجوم وانسحاب يستمران على موضوعات عدة.

الفيلم يمنح وجهاً لكلّ شخص من هؤلاء الذين يعشيون في المجتمع كظلال وأشباح، بيد أنّ المشكلة أنّه يحمل أكثر من بطيخة في يد واحدة. ولا رغبة لمعالجة أي من القضايا المطروحة في نصّ هو بصري قبل كلّ شيء، يمشي كزومبي، وتعبره لحظات ذروة. سيناريو ضعيف هذا الذي أفلمته لبكي (كتابة جهاد حجيلي، ميشيل كسرواني، نادين لبكي بالتعاون مع جورج خباز)، وهو نقيض مقاربتها البصرية. فما نراه ونعيشه ونلتقطه بحواسنا وعواطفنا وعلاقتنا المباشرة بالأشياء، أكبر شأناً من المضمون الذي يبقى عاماً في غياب التفاصيل. بعضنا خرج من الفيلم حائراً: أحببناه أم لم نحبه؟ السينما في الغالب تتجاوز هذا التقويم، ولكنّ الانفعال عندما يصعد إلى الرأس، يسيطر عليه ويتحكّم به.

محمد إسماعيل،
المخرج الواقعي الذي يتقن صنع الأحلام

■ عبد الإله الجوهري

عند الحديث عن الأسماء الوازنة التي ساهمت في تأسيس مسار السينما المغربية والدفع بها إلى الأمام، لا بد من ذكر إسم المخرج والمنتج محمد إسماعيل، طبعا إلى جانب الرواد الكبار، كمحمد عصفور ولطيف لحلو وحميد بناني وأحمد البوعناني والعربي بناني وعبد العزيز الرمضاني وعبد الله المصباحي ومصطفى الدرقاوي.. وغيرهم من الأسماء التي اشتغلت وعاشت ورحلت في صمت، كأحمد المسناوي ومحمد عفيفي وإبراهيم السايح وعبد الله الرميلي..

محمد إسماعيل، أو عمو، كما يحلو لي وللكثيرين مثلي المناداة عليه، أو الطائر المغربي المغرد المتمرد، في سماوات الخلق والإبداع، والمخرج الواقعي الذي يتقن صنع الأحلام، تجربة فنية طويلة عريضة من الصعب رسم حدودها وتحديد معالمها بدقة وسهولة، إنتاجات غزيرة، موزعة بين التلفزيون والسينما، وحضور وازن في الملتقيات والمهرجانات السينمائية المغربية والدولية، وعطاء إنساني قل نظيره في تبادل لحظات الفرح والسعادة وحب الخير للأصدقاء والخلان والناس أجمعين.

المرء العادل المعترف بأفضال الناس وعطاءاتهم، لا يسعه لحظة الحديث عنه، وإثارة مختلف مراحل حياته الفنية وخلفيات اشتغاله ومعاملاته مع أناس الوسط السينمائي، إلا أن يرفع القبعة عاليا، وينحني احتراما وتقديرا لمبدع خالف الأعراف المرعية في الساحات الفنية المغربية والعالمية، حيث الابتعاد عن محاولات الهيمنة والفهلوة، أو الدفع في اتجاه التنافس الفج والصراع الخاوي على الجوائز والغنائم والمواقع الإعلامية الفارغة والتصفيقات والزغاريد الخادعة.

منذ بداية سنوات السبعينات من القرن الماضي، ومحمد إسماعيل، يحتل مكانة مرموقة بين صناع السينما المغربية، وأصحاب اللحظات الإنسانية البهية، بدأ أولا، كتقني فنان ومخرج متميز في عوالم التلفزيون والتواصل والإشهار، هذا قبل المرور لدهاليز الإنتاج والإخراج السينمائي المعقد، وتحقيق عدد لا يستهان به، من الأعمال الفنية، مرحلة أولى كانت ضرورية، لكي تجعل منه إنسانا واعيا بالمسؤوليات الملقاة على عاتقه كمبدع، وفهم القاعدة الأساس بألا يستسهل عمليات الخوض في لجة وأمواج الخلق العاتية، وعدم تحقيق أفلام لا تعكس رؤاه ورغباته في الاختلاف، فتحقق له المراد، أفلام متتالية وتراكمات إبداعية عالية، بداية مع شريط «أوشتام»، الفيلم الروائي الأول له كمخرج، فيلم أو رغبة صادقة حقة في التعبير عن مكنونات الذات، والحسم والتصفية مع أشباح الماضي وذكريات الزمان والمكان، قبل الحسم والمرور نحو معالجة مشاكل المجتمع، ورسم معالم الوقت الفاني وإدانة قبح التكالب والطمع وكل الأشياء الممسوخة المشوهة، بلغة تتوسل الوفاء للواقع وتصويره بطريقة فنية تستلهم مبادئ الواقعية الإيطالية كما تشبع بها سنوات الدراسة والمشاهدة الواعية.

«أوشتام»، لم يكن فيلما ككل الأفلام، بل محاورة صادقة، لمرحلة زمنية منقضية، وحكي عن التقاليد البالية، ومقاربة حاذقة لكيفية نشر مفاهيم حب الأوطان، والانتصار لمعاني التآلف والاحترام، وقبل ذلك الوفاء للتاريخ والأهل والخلان. فيلم صادق صدق عواطف المخرج النبيلة تجاه ماضيه الساكن في الأعماق، وتصوير انبهاري بجذر الطفولة وتكريس لجمال الطبيعة وغناء الطيور على الأفنان.

تجربة أولى، حاول البعض محاكمتها فنيا واعتبارها محطة ساذجة تقنيا، لكنها لم تكن كذلك، بل كانت، في اعتقادي، مرحلة ضرورية أمام محمد إسماعيل، لفتح الباب على مصراعيه للنفاذ نحو قلب المعرفة السينمائية الحقة المجربة، وامتلاك أسرار ترويض الآلة التقنية، ورفع راية التحدي عاليا، والسير قدما على طريق ركوب صهوة الصعب والمركب، فكان الذي كان، حيث سارت المجريات، بكل نجاح، باتجاه توقيع شريط «وبعد»، الذي حقق له شهرة طاغية وجوائز هامة في الدورة السابعة للمهرجان الوطني للسينما بوجدة سنة 2003، وهي: الجائزة الكبرى وجائزة الإخراج وجائزة السيناريو، فيلم توفرت فيه كل مقومات النجاح الجماهيري وقبله النقدي، وبطولة أجود الممثلين المغاربة: رشيد الوالي

◄◄◄

ومحمد مفتاح ومحمد مجد ونعيمة المشرقي ومحمد بصطاوي وسعيد باي وسهام أسيف...، إلى جانب الحضور الآسر للنجمة الاسبانية فيكتوريا ابريل بكل تجربتها وألقها العالمي.
فيلم بسيناريو جريء ومقاربة غير مسبوقة لموضوع الهجرة والمهاجرين، ورؤية واعية لظروف المرحلة التي أنتجت لنا هذه الظاهرة المربكة المميتة. فيلم تحدث عنه محمد إسماعيل على الشكل التالي: «اعتقد أن جرأة سيناريو فيلم «وبعد» وجودة المعالجة السينمائية، هما وراء إعجاب الجمهور والنقاد به، فهو يناقش حلم الهجرة إلى اسبانيا لدى الشباب المغربي كهدف في حد ذاته، وكيف أن الحلم إذا لم يصاحبه العمل الجاد والرؤية الصحيحة، لا يرقى إلى مرحلة الواقع وهو ما يحدث عند رؤية جثث الشباب المغربي ملقاة عند البوغاز

الواقع بين ضفتي المغرب واسبانيا».
نجاح لافت، فتح أمام هذا المخرج التطواني العاشق للتفاصيل السينمائية الصغيرة والكبيرة في الخلق والإبداع، الأبواب للعودة والخوض في نفس موضوع الهجرة، من خلال شريط «هنا ولهيه»، لكن هذه المرة من زاوية أخرى، زاوية التمزق والتشتت بين الهنا والهناك، بين التقاليد الأصلية والعادات الغربية المكتسبة في الوسط المجتمعي الفرنسي، بين الأهل في أرض الأجداد والأبناء المتمردين على السلطة الأبوية وكل الأعراف التراثية. فيلم لم يكن في مستوى نجاحات العمل السابق لا فنيا ولا جماهيريا، لكن كان له فضل تسليط الضوء على جراحات جاليتنا المقيمة في الديار الأوروبية، وإثارة الانتباه لمعاناتها الجارحة.
الهجرة ثم الهجرة، الموضوع الشاغل الأهم لبال محمد إسماعيل، لكن هذه المرة من موقع هجرة المغاربة اليهود، ووهم الرحيل نحو أرض الميعاد، موضوع أو الهدف الثالث لهذا المخرج المتعنت المتمسك بقضايا التاريخ والوطن، عبر فيلم «وداعا أمهات»، الذي جاء أكثر حرفية وإنسانية، من الفيلمين السابقين، بل قصيدة سينمائية غنائية حزينة عن ألم الفراق والغربة وترك بلد الأحباب والأجداد. قصة متفردة عن الركض نحو السراب، سراب جنة موعودة على أرض مغتصبة. عن جموع قادها إيمانها الديني ومؤامرات المخابرات الصهيونية والغربية عامة إلى عيش تجربة قاتلة، الغرق للبعض في مياه المتوسط والتشرد والضياع في صحراء الكابوس الإسرائيلي الآثم للآخرين,
الشمال المغربي ومشاكله المجتمعية الشائكة، لم تحتل فيه هواجس الهجرة والمهاجرين المساحة الأوفر والأكثر اتساعا، بل انفتح أيضا، اهتمام محمد اسماعيل، على قضايا اخرى شائكة، كالبطالة والعطالة والخروج عن سكة الحياة القانونية المتمثلة في التطرف والقتل والحب المنتزع من بين الترائب والأحشاء، باستخدام المال الحرام والسلطة الكافرة والضغط والترهيب وتنكر الأهل لبناتهن وهن في سن طرية غضة، ونساء وجدن أنفسهن في مراكب الموت و متاهات التهريب، وضرورة الصراع لربح لقمة العيش والبقاء على قيد الحياة..
أفلام تالية قدمت بتلخيص بليغ، مآسي الحياة وسخرية القدر في تحويل أعز الناس مكانة، لأكثرهم ذلا وخضوعا للنزوات القاتلة وتكالب المصالح الفانية.
أفلام انتصر لها في معظمها، الجمهور الواسع، وتنكر لها النقد العالم العارف، وذلك في إطار مقارنتها مع الأفلام السابقة التي صنعت مجد محمد إسماعيل وشهرته الطاغية، وهي أفلام: «أولاد البلاد» و«الزمن العاقر» و«إحباط».. ثلاثية جاءت في مرحلة تغيرت فيه موازين القوى والحكم على الإبداع، مرحلة الضرب من تحت الحزام وزرع في الطريق الأشواك، مرحلة كتبت بعرق وتعب البحث عن التمويل، وتعقد وتشابك مسطرة الحصول على الدعم، والجحود الآثم، وعدم الالتفات لعطاءات مخرج أظهر تفوقه وصدقه في أفلامه السابقة، بل ونزاهته في صرف أموال الدعم، مقارنة مع الكثير من تجار الفن، الذين انبطحوا عند أبواب السادة الكبار، وانزلوا السراويل أمام عرابي المنح وأوصياء الصناديق المشبوهة الملغومة.
لكنها أفلام جاءت ناضجة واضحة، ومرافعات بليغة في إدانة القبح: «أولاد البلاد» أو حلم الشباب المنهار، والشواطئ المغربية الشمالية المفتوحة على كل أشكال التهريب وتصفية الحساب، «الزمان العاقر» ومعاناة المرأة المغربية مع الأهل والخلان والتقاليد البالية والأحكام المصادرة للحرية في العيش والاختيار. «إحباط» أو الشيزوفرينيا القاتلة والماضي الذي يرزح بكلكله على الصدور والنفوس، فيحول اشرف الناس وأكثرهم انتصارا للحياة السوية، إلى قتلة لايعرفون ما يفعلون ولا كيف يتصرفون.
لمحمد إسماعيل فضل العفة وخفة الروح، له ما ليس لغيره من الأنفة وعدم البكاء بين الأطلال أو التوسل بالأكابر والمسخ والأولياء، له حب عشرات المهنيين الذاكرين للأفضال، والشباب الحالم بصنع سينما مختلفة، وتسطير تجارب اعتمادا على دعمه وسنده السينمائي القوي البرئ، له مني وكل عشاق السينما الأوفياء، عمق المحبة الراسخة والمشاعر الجياشة النابعة من الصدق الحق، في تذكر مشاهد المساعدة والمساهمة والمعونة لتحقيق الأشرطة...
اذكر هنا ظروف انجاز شريطي الروائي القصير الأول: «كليك ودكليك»، حيث كان في مستوى الطلب والمساعدة، كان نعم الصديق المساند رغم ضعف الإمكانيات ومواجهة تفاصيل حرب فنية وإدارية مفروضة وموجهة من مسوخ بكل خسة وعناية، له مني ومن كل عشاق الفن والوفاء والزمرة الصادقة الباحثة عن منبع النور، آيات العشق وعناق سماوات الإبداع، بقدر ما أعطى للبلد ورسخ من مفاهيم الحب والود ورسم بسعة مفاهيم الجد والحلم، المنفتح على الرغبات الأصيلة، والعواطف الجياشة المزينة بأضواء المسامحة، والمرصعة بلغة نكران الذات وتكريس الحياة لصنع الأجمل، وكل ما له علاقة بالتدبير الرباني، المنفتح على فعل الخير السامي البعيد كل البعد عن تفاصيل البحث أو توسل التصفيق، أو أي شكل من أشكال رد الجميل وانتظار المقابل الواهن الفاني.

رحيل محمد اعريوس المثقف والسينفيلي النبيل

بعد معاناة مريرة مع المرض والابتسامة لا تفارق شفتيه توفي صبيحة يوم الإثنين 11 يونيو 2018 الموافق لـ 26 رمضان 1439، بمدينة المضيق، السيناريست والناقد والأديب الأستاذ والمناضل والسينيفيلي المثقف والرئيس السابق للجامعة الوطنية للاندية السينمائية محمد اعريوس.

ولد محمد اعريوس بتطوان وتلقى تكوينه الجامعي في اللغة والأدب الفرنسيين بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، وحصل على شهادة الإجازة سنة 1983، والتحق بكلية علوم التربية بالرباط وتخرج منها سنة 1984. بالموازاة مع اشتغاله كأستاذ للغة الفرنسية بالتعليم الثانوي ومؤطر تربوي وموظف بوزارة التربية الوطنية والأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين بالرباط، انخرط الأستاذ محمد اعريوس في العمل الجمعوي محليا ووطنيا وشارك في العديد من الأنشطة الثقافية والسينمائية.

ارتبط اسمه بالجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب (جواسم) منذ انطلاقتها الجديدة سنة 1992 إذ تحمل المسؤولية داخل المكتب الجامعي في 1992 ورئيسا له من 1996 –2002.

كان له الفضل في أول نواة وطنية لشبكة النوادي السينمائية المدرسية في إطار اتفاقية شراكة تم توقيعها بين «جواسم» ووزارة التعليم الثانوي والتقني في عهد الدكتور عبد الله ساعف.

للفقيد مجموعة أعمال أدبية وفنية نذكر منها روايته «ليلة الاحتكاك الجسدي المستحيل» (2002) وكتابه في النقد السينمائي بعنوان «الأفلام المغربية وبلاغة الحشمة» (2003) ومسرحية «للئيم والزنجي» (2007) ومجموعة من السيناريوهات لأفلام روائية (طويلة وقصيرة) ووثائقية وأعمال تلفزيونية، بعضها تم تصويره وعرضه كالفيلمين الطويلين «لعبة الحب» (2007) و«فينك أليام» (2009) لإدريس اشويكة والفيلمين القصيرين «اليد اليسرى» (2012) لفاضل اشويكة و«ماء ودم» لعبد الاله الجوهري (صور سنة 2013) وغيرها.

برحيل السينمائي محمد اعريوس تفقد الساحة الفنية المغربية وحركة الأندية السينمائية أحد أهرامات العطاء والإبداع والإخلاص الجمعوي.

عزيز الحنبلي

كلمات تأبين في حق المرحوم محمد اعريوس

اعريوس، صديق الحياة...

حزين أنا الآن، غير بعيد عن ذاكرة مشتركة، أو عن تفاصيل، نسجنا خيوطها سويا، أو إن شأت يا صديقي محمد، صنعنا شقوقا، كي نملأها بكلام، الليل وحده يدرك بلاغته، تلك الشقوق التي شاركنا بعض أصدقائنا في إزاحة النمل من الاقتراب منها، قصد الإطاحة بخرافات، ورثناها بمحض الصدفة الممتدة هنا وهناك، من الشمال إلى الجنوب، سيان... لكنتك الشمالية التي حافظت عليها، هي منطلق الانتماء الى جغرافية وثقافة، لم تكن رحيمة بك، بل منحتك هوية غير مصطنعة في العاصمة، التي ورطتنا في مشاكساتك اللذيذة، وتحليلاتك العميقة في قضايا اللغة والفكر والحياة....

حزين أنا الآن، غير بعيد من فضاء مسكني مشترك، وتحديدا في زنقة لبنان، حي المحيط، حيث راق لك المقام، وحيث أن البحر الغير مضياف لا يشبهك، بقدر اقترابك منه، لا يليق بكرمك، ببيتك المتواضع، وبأثاثك الذي لا يتوفر على مفاتيح وأقفال كعادة البيوت، متاح للجميع، كل الأصدقاء الذين مروا من هناك، عاشوا لحظات فرح استثنائية، نقاش ثقيل على العقل، وخفيف على القلب....

أربعة سنوات، كفيلة بالتعايش مع مختلف حالاتك، الظاهرة والباطنة، وفي كل الأحوال، أنت هو أنت، لا تخيب الظن، لكنك تصر على شتمنا بكل المواصفات التي لا يعرفها غيرك، شتائم باتت تتردد في كلامنا، بل أصبحت مرجعا في لغتنا العرجاء.

تذكر جيدا يا محمد، أن جلستك ممتعة، وأن البداية في الكلام معك مغرية لتعميق الصداقات، لكن حين وسط الكلام، قد لا يجرؤ أحد منا في مقاطعتك، أما النهاية في الكلام، فتلك نشوة ما بعدها نشوة....

أنت في كل حالاتك، كريم في الشدة، رحيم في الحياة. أعرفك جيدا، إنها العشرة الطويلة، والعيش المشترك، والرفقة الطيبة مع أصدقاء، يحبونك كما أنت، مناضلا، مثقفا، سينمائيا، كاتبا، مستشارا في فك عزلتنا القاتلة، منصتا لعاهاتنا وأسئلتنا البسيطة والمركبة.....

أنا حزين الآن، قريب منك، في غمرة الوداع التي تأسر كل محبيك الكثر، لا أجد سوى هده الكلمات التي أدعو لك من خلالها بالرحمة، بالصداقة التي حفرنا جزءا منها، أقسم أنني لم أندم على معمارها وجمالها وبؤسها، هي جزء مني، أنت جزء مني، فلك كل المحبة التي تعرف صدقيتها، ولك مني وعد، أن أقاسمك كل لحظة فرح عابرة، لأنك الحاضر دوما في الذاكرة والقلب....

دمت يا صديقي وفيا لمساحة فكرك المتنور، ولحداثة مواقفك وسلوكك، ولجرأة أفكارك، ولإبداعك، ولشجاعتك في الحياة، ونبلك الإنساني الجميل...

أنا فرح الآن، بك ومن أجلك، لأنني أنهيت بعضا من بكائي المختبئ، ومسحت عيوني التي لا تتحمل هدا الخبر، الذي مبتدأه أنت...

صديقك ابراهيم إغلان

إبراهيم إغلان (كاتب)

رجل من خامة نادرة

هكذا في منتهى الهدوء، انسحب صديقنا الجميل سي محمد عريوس من عالمنا دون ضجيج. لم يكن يوما يحب الجلبة. كان هادئا كحوض أسرار لا أحد يمكنه أن يصل لقراره.

رحل عنا هذا اليوم مثقف جليل من خامة نادرة لا تستحم في المياه العكرة ولا يمسها السوء. سي محمد الصديق الوديع الذي أبدع في الكتابة للسينما وعنها كسيناريست وكناقد. سي محمد الرئيس السابق لجواسم الذي بقي حبها راسخا في أعماقه، فكان يلبي دوما نداءها في كل المحطات التكوينية ليتقاسم مع الجيل الناهض معرفة وتجربة راكمتها خلال سنين طويلة من الكد والنضال الثقافي. سي محمد الذي تعشقه البسمات فلا تغادر شفتاه مهما اعتمل في الخاطر من وعكات الزمن. سي محمد الذي غيَّب جسده الموت وستبقى روحه الوديعة بيننا لتذكرنا بكل ما هو جميل وخير فينا. وداعا صديقي العزيز. موتك أفجعنا.

أمينة الصيباري (شاعرة وروائية)

انتظرنا هناك عند الفردوس الأبدي، فنحن قادمون يا محمد

عدت مساء اليوم للرباط، بعد رحلة قصيرة باتجاه مدينة المضيق، للمساهمة في توديع وإيداع جسد الصديق محمد اعريوس في مثواه الأخير، الجسد الذي ودعته الروح الطاهرة لتمارس فعل التحليق عاليا في فضاءات الحرية الأبدية. عدت حاملا حزنا ثقيلا في الروح والقلب، وأنا أودع رفيقا من رفاق السينما والنقاشات الحادة والجلسات الباذخة الصاخبة في الأماكن المحرمة على العقليات الجافة الميتة. عدت والدمع متحجر في المآقي، بعد أن تركناه وحيدا، غادرناه وهو مسجى في حفرة ضيقة لا تسع حتى أصغر أحلامه وطموحاته في بناء وطن مغربي منتصر للثقافة والحرية، ثقب أرضي هو مسكنه الأخير، لن يسع سعيه الحثيث، كما كان يخطط قبل الموت، في تجذير أسس الحياة البهية، الحياة التي كان من المفروض أن تماثل بهاءا وجمالا ما قدمه من عطاءات فنية وأدبية غنية.

انتظرنا هناك يا محمد عند جادة الفروس الأبدي، قرب أنهار الخمر والعسل، لتكتمل الرحلة رفقتنا، رفقة من أحبك وتقاسم معك نفس القناعات المعرفية، الرحلة الحقة التي لا تبحث لها عن مرفئ هناك غير مرفئ السعادة الأبدية، السعادة العطرة الغارقة في الأجواء السادرة في الخلود الموعود، لكل من كانت نفسه زكية طاهرة من أدران الحياة.

عبد الإله الجوهري (مخرج وناقد)

رجل عاهد وأعطى وما بدَّل تبديلا

يوم صعب، جلس فيه الرفاق حزانى حائرون مصدومون، في انتظار مرافقة رفيق استثنائي إلى مثواه الأخير. كان تشيع جثمان الراحل محمد عريوس تشييع في الحقيقة لجزء لصرح مجيد من ذاكرة زاخرة حية. كانت جنازة رجل، رجل عاهد ووفى وأعطى وبذل وما بدَّل تبديلا.

من كل المدن حضر الرفاق للسلام الأخير على رفيق جسد في حياته ومماته قيم البذل والتضحية وإشاعة الفكر الحر والمعرفة الرصينة، نم قرير العين أيها الرفيق أيها الغائب الحاضر، وأبلغ سلامنا وعرفاننا لرفاق غادروا من قبلك.

نم مطمئنا أيها النبيل ذكراك تشهد على جزيل عطائك، وبصماتك البيضاء التي لن تبلى ستظل وإلى الأبد شاهدة على جودك وسخائك أيها المثقف القدوة والمثال.

مصطفى العلواني (ناقد سينمائي)

مرثية محمد! إلى روح محمد اعريوس

■ سعيد الوزان

مات حامل الفنار فمن يا ترى بعدك يا محمد سيشعل ضوء المدينة ..

من سيباغت السؤال بسؤال أمض .. ومن سيفتح أبواب المرح الطفولي لخلانه ويخبئهم في قلبه ليدفئهم من صقيع المرحلة .. من سيعيد حكايات الليل في أقبية الرباط السرية ومخابئها .. من؟!

لم أعرفك كفاية .. غرقت في بحرك كفاية ..

أذكر حين سافرنا معا إلى طنجة .. طيلة الطريق لم نتحدث إلا عن شيئ واحد .. التشكيل .. عشقك المخبوء .. فجلست أنصت بإمعان وأنت تتحدث عن التشكيل في إسبانيا .. وعن معلميه البارزين .. كنت محيطا لا بحرا .. ولم أكن أمامك سوى قشة تصارع لذاذة الغرق!

تسكعنا معا في ليل طنجة .. حدثتني عن حبك الكبير لها .. قلت لي أن ما من مدينة تسكنك إلاها .. مشينا ومشينا .. قدتني إلى الفندق الذي أقمت فيه بحثا عنك طيلة ثماني سنوات .. عشتها كأكثر ما تكون الحياة!

آه يا محمد .. أنا لا أبكيك .. لأنني أعرف أنك كنت لا تحب الدمع ولا الحزن .. بل أبكي زمنك الجميل .. عشقك الوثني للسينما .. في عينيك تسكن كل الصور .. وكل اللقطات .. والزوايا .. والمشاهد .. حبك للسينما لا يضاهيه حب .. ولقد أعطيتها من دمك ومن نحولك ومن عنادك ومشاكساتك وصراحتك النبيلة .. وما بادلتك إلا الصد .. لكنك أبدا لا تلين ولا تهدأ .. أبدا لا تهزمك الهزيمة .. تعرف أنك بروميثيوس .. وأنك وحدك!

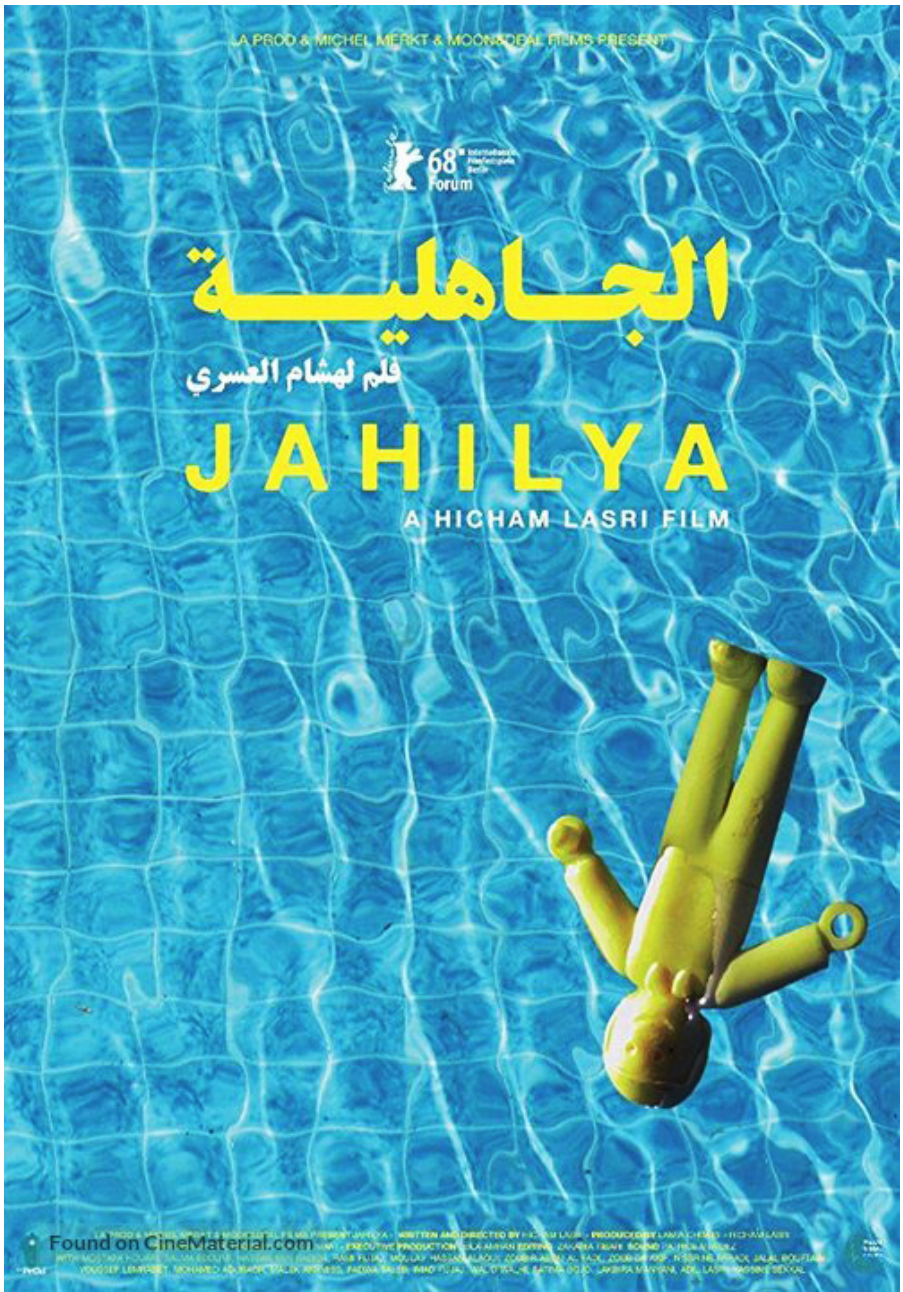
كنت اجالسك أحيانا في مقهاك تلك .. فأندهش من حجم خجلك يلتقي مع خجلي .. فنحتسي قهوتينا وبالكاد تحدثني عن آخر كتاب تقرأ وعن فيلم جميل حمس ذهنك .. وعن ورشة أطرتها في كتابة سيناريو فيلم .. كنت أطالع في عينيك تعبي .. يا لكم هي شفافة وواضحة تلك الروح العظيمة التي سكنت جسدك .. يا محمد!

لم تكن إلا مايسترو يدير جوقة محبين .. فتصدح موسيقى .. نادرون كالمعدن الثمين هم أمثالك .. وعندما يرحلون .. لا يتركون غيابهم فينا كأي غياب .. ولا فقدا كأي فقد .. بل يتركون ندوبا وفراغات بحجم الفراغات .. بعدد نبضات الحب الذي نكنه لهم .. بفيض المحبة والاحترام الذي غمرونا به .. لهم ولأرواحهم منا كل سلام ..!

«الجاهلية» لهشام العسري

لقطات حادة ومهينة من العنف اليومي تصدم المتفرج الفطري

■ محمد بنعزيز



في «الجاهلية»، فيلمه الطويل الخامس 2018 اقتنص العسري 1977 اللحظات المشبعة بالمعاني ووزعها على ساعة ونصف يثري بعضها بعضا... لجأ لمحاكاة سريالية موجعة لمتفرج راض على وضعه وعالمه. في الفيلم الذي أنتج بإمكانيات قليلة مخبول يشتري حذاء على أنه الحذاء المجيد الذي قذف به جورج بوش في بغداد... رجل يشترط لونا محددا في خطيب ابنته... مقهور «يحقر» على حيوان صغير... طفل يريد خروف العيد الذي ألغاه الملك... شعب مهووس باللحم في عيد الأضحى وفي أرداف شابة نحيفة صارت معقدة لأن لديها جسد معتل الآخر. ليست عَجْزاء مدْبرة مثل سعاد كعب بن زهير..

في منتصف الثمانيات منع الملك الراحل الحسن الثاني المغاربة من ذبح أضحية العيد بسبب الجفاف وذبح الملك نيابة عن الشعب كبشين أقرنين، وقد كشف القرار ازمة اللحم في المجتمع المغربي. يغضب الطفل ويقول لأبيه «الملك عنده اللحم دائما نحن لا». لا يستطيع الاب المقهور مخالفة القرار الملكي.

كان الفيلم مزيجا من الواقع والعبث الصادم، وهو يؤشر لوتيرة عمل العسري الأسرع بين المخرجين المغاربة. وقد أخرج ثلاثة فلام طويلة في ثلاث سنوات. أفلام جريئة تناقض تماما الخط الكوميدي السطحي الذي يتبعه المخرج في تعامله مع التلفزيون

◄◄◄

الموجه للعامة.
أين تكمن الجرأة؟ في تصفية الحساب مع عهد الحسن الثاني باستخدام خطابه في فيلم «جوع كلبك» 2015. في فيلم «ضربة في الرأس» 2016 قدم العسري المرحلة من خلال عين شرطي، أي من خلال شخص يخدم النظام ولا يعارضه.
بعد عرض فيلم «ضربة في الرأس» في مهرجان طنجة مارس 2017 جلست في بهو الفندق أحرر النقط التي كتبتها في الظلام. كنت مستغرقا وحين انتبهت كان هناك شخص خلفي يفحص أوراقي. أمام دهشتي قال إنه جاء متأخرا ولم يشاهد تصوير والي فاسد بجلالة قدره لن يحصل في العشرين سنة القادمة، فالوالي يصير وزيرا للداخلية كما هو حاصل حاليا.
بسخريته المتكررة يمس العسري وترا حساسا لدى المغاربة وهو تقديرهم الغامض للحسن الثاني الذي شيد دولة تصد الفوضى لذا تمنى الكثيرون منع أفلامه. لكن السخرية السريالية غير مقلقة للسلطة مادامت أفلام العسري لا تحقق أية أرقام في القاعات وغالبا ما تسحب في الأسبوع الأول. هذا إن وزعت أصلا.
تجري أحداث «الجاهلية» في فيلا على حافة هضبة لذا يظهر ما حولها صغيرا من فوق. كثيف في شمال أفريقيا تسبب في احتجاجات كثيرة، في الفيلم كل واحد يحقر ويلتهم على من تحته كما في السلسة الغذائية الطبيعية.
تنتهي السلسة لدى بطل الفيلم (الممثل حسن باديدة) الذي يحقر على دجاجة. بطل هو عامل مقهور ينفذ أوامر شخص يحتجز زوجته كي لا تهرب مع صديقتها... في لحظة غضب وعجز امام ابنه الذي يطالب باللحم حقر دجاجته. النتيجة أن الجمهور الحقار حزن على الدجاجة. بينما يموت عشرة مغاربة ويجرح مآت في كل يوم في حوادث السير.
هذا العنف الفادح هو الذي تبرزه كاميرا

الفيلم. حدثته عن شرطي فوق قنطرة ينتظر مرور الملك ونكتشف المقدم يدرب الناس على الاستقبال الجيد بالإنحناء... قاطعني وسأل عن حكم الفيلم عن فترة حكم الحسن الثاني. رفعت عيني عن حاسوبي وخمنت من هندام الرجل الأنيق وجسده الرياضي أنه من المخابرات وقد وصل متأخرا للسينما لكن يريد طمأنة الذين أرسلوه للاستخبار.
تحضر السياسة في الأفلام المغربية، لكن كجزء من الماضي لا الحاضر. تتناول سنوات الرصاص أي عن عهد الملك الراحل. لقد كان العسري حذرا بتركيزه على موظف صغير في «ضربة في الرأس»، ليس في الفيلم لقطة بالضبط ضد الحسن الثاني. لكن أجواء الفيلم عامة كانت دالة. لقد ركز على الشرطي والمقدم، على موظفين صغيرين.
تدل الجاهلية على زمن وسلوك مر منه وأد البنات اللواتي صرن حرائر. يزعم العسري أن الجاهلية مستمرة والسلوك العدواني تجاه النساء مستمر. في الفيلم امرأة مربوطة إلى وتد، كلما اقتلعت الوتد وهربت ذهب الحارس ليرجعها إلى زوجها. جاهلية هشام العسري تصدم المتفرج الفطري بلقطات منفرة حادة ومهينة للذوق التقليدي خاصة.
يحكي العسري قصة لحم وحذاء ودمية. ومن خلال هذه الأيقونات الثلاث نكتشف أشكال «الحقرة» في المجتمع المغربي... مجتمع يطبع مع العنف اليومي لدرجة لم يعد يلاحظه.
الجاهلية فيلم عن بشر حقار يغبن ويستعلي على من هو أقل منه ويسحقه كخنفساء، والحقرة أو الحكgرة مصطلح سياسي العسري بشكل عبثي. المحتوى السياسي للقطات مستفز... يفكر المخرج مهنته بالكاميرا لذلك لا يقدم الخام، واضح أنه لم يُشف ويكمل بعد تصفية حسابه مع عهد الحسن الثاني
في الفيلم ثراء بصري ودلالي، سخرية مريرة، قصص متجاورة مفككة ولكن ساخرة. سريالية تحاكي الواقع بشكل مبالغ فيه لتصدم المتلقي... قبل بدأ العرض أخبرت المنتجة لمياء الشرايبي الجمهور أن فيلم «الجاهلية» ليس سينما نظيفة... كثيرون بقوا بسبب الفضول والشوق لرؤية اللذة وفي النهاية خرجوا غاضبين. لقد استفزهم العسري بشكل غير مسبق. أزعج التمثلات السائدة لديهم. هدد عالمهم النظيف الموجود في قلوبهم لا في الشارع.

فيلم «على كف عفريت» والاغتصاب المزدوج

■محمد زروال

عادت المخرجة التونسية كوثر بن هنية في فيلمها الروائي الطويل الثالث «على كف عفريت»، لتستعيد جانبا من التطورات التي عرفتها تونس بعد ثورة الياسمين سنة 2011، باشتغالها على قصة واقعية لشابة تعرضت للاغتصاب على شاطئ البحر من طرف رجال الشرطة، مستغلين تواجدها مع رفيق لها في مكان خلاء، وتهديدها بتهمة الخيانة الزوجية، ومتابعتها بمخالفة قانون الأخلاق العامة بتونس، ويثير الفيلم أيضا موضوع الفساد الذي كان ينخر المؤسسة الأمنية التونسية باستحضار ظاهرة الرشوة. أعاد فيلم «على كف عفريت» المخرجة بن هنية إلى الأضواء، بعدما شاركت به في عروض «نظرة خاصة» بمهرجان «كان» في دورته السبعين (2017)، ومهرجانات دولية أخرى، وجاء الفيلم ليواصل طرح وضعية النساء في مجتمعات دول الجنوب، ويؤكد على التوجه الحقوقي النسائي الذي ميز تجربة المخرجة في أعمالها السابقة مثل فيلمي» شلاط تونس» و«زينب لا تحب الثلج».

اعتمدت المخرجة على سيناريو محبوك ومفصل بعناية، بتضمينه تفاصيل دقيقة خلقت الإثارة في البناء السردي الداخلي للفيلم، إذ تعمدت زرع الغموض في البداية وخرق انتظارات المتلقي، باستبعاد فرضية الاغتصاب، لأن الشابة مريم رافقت يوسف بإرادتها خارج الملهى، وازداد هذا الغموض، عند اتهامها لرجل الأمن، لأن المتلقي لا يصدق كون المغتصب من رجال الأمن بالفعل، حتى اللقطة التي تلت الاغتصاب تخدعنا، إذ نعتقد للوهلة الأولى أن الشاب المرافق لمريم من هو من اغتصبها وهو في لحظة مطاردتها.

استمرت المخرجة في إيهامنا بأن مريم تتهم رجال الأمن في مخفرهم دون بينة، وأن اغتصابها تم على يد شخص أخر، لكن مع انتقالها رفقة يوسف إلى مخفر الشرطة الثاني، بعد صعوبات الحصول على شهادة طبية تثبت التعرض للاغتصاب، كشفت عن الجزء الهام من الحكاية ولو بشكل تدريجي، وقد تبين ذلك من خلال عثور مريم على هاتفها وحقيبتها اليدوية داخل عربة رجال الأمن، وعبر تعاملهم غير السليم معها في موقف يحتم الإنصات لها والاعتناء بها مراعاة لوضعها النفسي والجسماني. خلقت طريقة السرد والتدرج في الكشف عن خيوط الحكاية رغبة في معرفة مصير مريم ونهايتها التي لم تظهر إلا مع الصباح الباكر مع إشراقة الشمس، تعبيرا عن بزوغ الحقيقة وانكشافها. وظفت المخرجة تقنيات متنوعة في التصوير، وأول ما يلاحظه المشاهد حضور اللقطات/ المشاهد الطويلة، وهي مغامرة إبداعية، في محاولة لتثوير أسلوب السرد وتجديده، بتحدي التقطيع المكثف للفيلم إلى لقطات قصيرة زمنيا، وللكشف عن هذه المغامرة عمدت إلى ترقيم تلك المشاهد، لتقديم الوضعيات الهامة التي عاشتها مريم في تلك الليلة السوداء. أما على مستوى التأطير فقد ركزت الكاميرا عموما على وجه البطلة في «لقطات صدرية»، بما فيها تلك التي صورت قبل الاغتصاب، وابتعدت عن جزئها السفلي، لتقريب حجم الصدمة والانهيار النفسي على محياها، والابتعاد عن مناطقها الحساسة التي يمكن أن تغلب لدى المشاهد الإحساس بمسؤوليتها في الحادث بنوع لباسها ورشاقتها، وهذا ما جعل التضامن معها والاصطفاف إلى جانبها أفقا للمشاهدة. اعتمدت المخرجة كوثر بن هنية على كاميرا الكتف لتتبع خطوات الممثلة ◄◄◄

المخرجة التونسية كوثر بن هنية

المضطربة وغير المستقرة، ولهذا وجدنا الكثير من المشاهد بتقنية الكاميرا المسافرة (ترافلين) من الخلف ومن الأمام للاقتراب من حركة الممثلة، وجعل المشاهد في عمق المحنة التي تعيشها.

اشتغلت المخرجة كوثر بن هنية كذلك على الصوت بدقة من خلال توظيف الصوت المرتفع «خارج الإطار» لإغلاق الأبواب وفتحها، ونباح الكلاب لخلق أجواء الرعب التي تسود في مخافر الشرطة والتي تنعكس سلبا على نفسية المرتفقين لها، خاصة في الفترة الليلية، ويزداد التوتر والخوف إذا كانت الزيارة للمرة الأولى مثلما حدث لمريم. كانت الموسيقى التصويرية موفقة في خدمة التوجه الدرامي للفيلم، فلحظات الخوف والانهيار لدى البطلة رافقتها موسيقى حزينة تدعم ذلك الإحساس، عكس الموسيقى التي رافقت خروجها من مخفر الشرطة صباحا بعد ليلة مريرة، كانت إيجابية للتعبير عن من نوع الانتصار والقدرة على رفع التحدي ضد الاغتصاب الجنسي في عربة رجال الأمن أولا، واغتصاب حقها في الشكاية بمخفرهم ثانيا.

تجنبت المخرجة في فيلمها تصوير مشهد الاغتصاب، واكتفت باستحضاره رمزيا من خلال ملامح البطلة وتصرفاتها وإقرارها بذلك لفظا، وتلويح صديقها بتوظيف شريط الفيديو المصور لكشف هوية المغتصبين عبر شبكة الأنترنت، هذه الأخيرة تحيل على السلطة التي أصبحت لمواقع التواصل الاجتماعي باعتبارها سلطة تجاوزت سلطة الإعلام العادي، لدرجة أنها أصبحت متحكمة في استنهاض الرأي العام وتوجيه الجماهير الواسعة.

كشف الفيلم عن استغلال رجال الأمن سلطتهم وتجاوزهم حدود عملهم في عملية الاغتصاب والمطالبة بالرشوة، وتكرس هذا الاستغلال، بالتماطل في تسجيل شكاية مريم بكل الوسائل، بما فيها التعنيف، والتهديد، والترهيب، والتواطؤ فيما بينهم، وربط الشكاية حول الاغتصاب بالفضيحة الاجتماعية بالنسبة للمعنية، وأسرتها، وكان قصد المخرجة بذلك مساءلة المنظومة القانونية والأمنية، والاجتماعية في علاقتها بقضايا الاغتصاب، وأكدت على هذا التوجه بتبرير رجل الأمن الضخم لتلك التجاوزات بضرورة مواجهة عدو خارجي سماه بالعفريت والإرهاب، في إشارة إلى الوضع الأمني المتوتر الذي تلا ثورة الياسمين بتونس. لم تعمم المخرجة سوء سلوكات رجال الشرطة على المؤسسة الأمنية، بل أدمجت في فيلمها نماذج إيجابية منهم، خاصة الشرطية الحامل وزميلها، وإن كانت مرتبته الدنيا لم تسمح له بالتدخل إلا بعد نفاذ صبره، وإعلانه التمرد على رؤسائه، وتوجيه النصح للبطلة مريم بالتوجه نحو مكتب المدعي العام.

تركت المخرجة كوثر بن هنية نهاية فيلمها مفتوحة على كل التأويلات، لكن ردة فعل رجال الأمن بعدما فشلوا في إقناع مريم بالتنازل، أو التوقيع على محضر مزيف، وخروجها إلى الشارع في الصباح الباكر، كان إعلانا عن الانتصار لكلمة الحق، التي ستورط من خان أمانة ومسؤولية حماية المواطنين.

مريم بعد إسقاطها من طرف رجل أمن داخل المخفر

السينما المصرية، ألا زالت مؤثرة؟

■د. حبيب ابراهيم - العراق

في ثمانينات القرن الماضي كان تلفزيون العراق يعرض كل يوم فيلماً مصرياً. كنت أواظب على مشاهدته رُغم عدم معرفتي باللهجة المصرية آنذاك. تعرفنا من خلال الأفلام والمسلسلات المصرية نحن العراقيين، بل كل العرب على مدن مصر ... القاهرة، الاسكندرية، بور سعيد، وعلى أحياء القاهرة ... السيدة زينب، المهندسين، الجيزة، مدينة نصر، وأحببنا تذوق الملوخية بالأرانب والكباب المصري والكمبري ورؤية أزقة القاهرة القديمة حيث بساطة الإنسان المصري وأن نشم رائحة بخور وبهار من عبق الماضي .... تعرفنا من خلالها على عادات وتقاليد المصريين وحبهم لبلدهم مصر التي قدمت للإنسانية الكثير، تعرفنا على لهجة أهل الصعيد وكرمهم وعلى مكانة العمدة في الأرياف ... وعلى جمال أهل الإسكندرية وسواحل مصر الخلابة... تعرفنا على حضارة مصر وتاريخها العريق ... السينما والدراما المصريتين قدمتا مصر للعالم ... عرفتا تاريخ مصر ورسالتها الإنسانية ... اختصرتا عظمة مصر والمصريين بأفلام ومسلسلات لا تزال نشوة أحداثها حاضرة في مخيلتنا ... تعرفنا على عمالقة الفن المصري ... فريد شوقي ... محمود عبد العزيز ... حسين فهمي ... ميرفت أمين ... نجلاء فتحي ... ليلى علوي. أصبحوا في فترة ما أحلام الشباب والشابات ...

تُرى ما الذي حصل لقطاع السينما والداما المصرية؟ لماذا خبا بريقهما؟ تكاد الأزمة الفنية في مصر تطوي صفحة مجد حقَّقتها مصر على مدى عقود في مجال السينما والدراما، ما تقدمه السينما والدراما المصرية اليوم لا يَمتُّ بصلة لذلك التاريخ الحافل، فنانون كبار بخبراتهم الفنية تَرَكُوا الفن واتجهوا لتقديم برامج التلفزيون أو للغناء، مخرجون تَرَكُوا مجال الإخراج السينمائي والتلفزيوني ليدخلوا مجال إخراج الفيديو كليب، فنانون أوصدوا على أنفسم الأبواب وجلسوا في بيوتهم متحسرين.. فنانون لفظهم النسيان ... أفلام تجارية لا تستهوي المشاهدين ... بالمقابل تتنافس القنوات الفضائية العربية في عرض المسلسلات التركية ... التي ◄◄◄

تتميّز موضوعاتها بمحاكاة الواقع وتخصص لها ميزانيات ضخمة وتعالج قضايا المجتمعات الشرقية بطريقة واقعية وجذابة ... مسلسل العشق الممنوع ... ترجم الى 12 لغة واحتل المرتبة الأُولى عالميا عام 2009 .. مسلسل حريم السلطان ... حقق نجاحا ساحقا وعُرض في 39 دولة ووفقا لموقع (برينساريو) فهو المسلسل التركي الأكثر مشاهدة في العالم... مسلسل وادي الذئاب ... ترجم إلى العديد من اللغات ... مسلسل عاصي الذي عُرض في 67 بلدا وحقق نجاحا منقطع النظير ... ومسلسل العِفَّة الذي عرض في أكثر من 12دولة ..

حققت الأفلام السينمائية التركية هي الأخرى نجاحات عديدة خلال السنوات العشر الماضية وقدمت جيلاً جديداً من الممثلين الشباب، كما حققت أرباحاً تُقدر بمئات الملايين من الدولارات وحصلت على العديد من الجوائز في المهرجانات الدولية ... فقد حصل فيلم «الثعبان» على جائزة افضل فيلم في مهرجان الاسكندرية السينمائي في دورته ال 28 ... كما أن فيلم «الغراب الأسود» الذي أنتج عام 2016 يُعرض في العديد من دور السينما التركية والأوروبية ... كما حقق فيلم «إيلا» المأخوذة قصته عن فيلم هندي نجاحاً باهراً في تركيا والعالم.

السينما والدراما المصرية تعيشان أزمة حقيقية، يمكن رؤية ملامحها في عدد الأفلام والمسلسلات المتواضع التي أنتجت خلال السنوات القليلة الماضية، والجمهور العربي الذي لم يعد متحمساً كما كان قبل ثلاث عقود أو أكثر لمشاهدة الأفلام والمسلسلات المصرية والأرباح القليلة التي باتت تحققها وسطحية القضايا التي تتناولها، يحتاج قطاع السينما والدراما في مصر إلى ثورة، كثورة 25 يناير 2011 تعيد للسينما والدراما المصريتين مكانتهما ... ثورة تقتلع الدخلاء من الجذور وتعيد المقاييس المعتمدة في عصر ازدهار السينما المصرية، ثورة حقيقية يقودها أجيال أذابت شموع حياتها في خدمة الفن المصري ...

«إلى آخر الزمان»
فيلم جزائري يبحث في فلسفة الموت

■ محمد اشويكة

أخرجت المخرجة الجزائرية ياسمين شويخ أول فيلم روائي طويل لها تحت عنوان "إلى آخر الزمان"، والذي تدور أحداثه في قلب مقبرة تسمّى "سيدي بولقبور"، ذلك المكان الذي تلتقي فيه مصالح عدة شخصيات كالقائم عليه وراعيه الديني والروحي، وهو شاب ورع في مقتبل العمر، سرعان ما سيغادر المكان صوب الحج ويترك أمر تدبيره لحفّار القبور "علي" (الجيلالي بوجمعة) البالغ من العمر سبعين عاما.

وهناك شاب آخر عاطل عن العمل يرغب في استصدار رخصة قانونية قصد تكوين شركة تخص التكفل بتنظيم مآتم الموتى وتيسير دفنهم والقيام بكل ما يتعلق بذلك من إجراءات قانونية وطقوس دينية وموائد واحتياجات.

يستند الحكي الفيلمي على رصد الاستعدادات الكثيفة والاستثنائية التي تعرفها المقبرة لاستقبال الأسر والعائلات القادمة إلى المكان بمناسبة الزيارة الموسمية للتّرحم على أرواح موتاها.

وسيلتقي علي المرأة "جوهر" (جميلة عريس) ذات الستين عاما، والتي جاءت لزيارة قبر شقيقتها للمرة الأولى بعد فقدان زوجها، لنكتشف مع تطوّر السرد الفيلمي أن للسيدة جوهر رغبة عارمة في أن يكون مثواها الأخير بجوار شقيقتها.

ولذلك سينشغل بالها بالانخراط المسبق في التحضير لجنازة تليق بها، إذ ستستعين بخبرة علي لمساعدتها في تحضير القبر اللائق، وكل ما يتعلق بطقوس الوداع من دفن ومأدبة ومناحة، لكنه، وعكس حالة اليأس المسيطرة على المرأة، وفي خضم فترة الإعداد سينفتح كل واحد منهما على الآخر، وهو الأمر الذي سيفتح بينهما علاقة خاصة، ملؤها الأمل والحياة بالرغم من العوامل المحبطة كالسن والظروف الضيقة الدائرة بهما.

ويشكل هذا الموضوع تحدّيا فنيا كبيرا بالنظر إلى الذكاء النقدي الثاوي فيه، فالموت معادل للحياة، والمقبرة رديف للوطن، والصراع القائم حول اقتصاد المقبرة عِرَاك يعكس في عمقه ذاك الذي يعتمل بأمكنة ومجالات أخرى، فلا يمكن إلاّ أن نتصوّر الفيلم داخل البيئة الصادر عنها، إذ يصعب الفصل بين الواقع والخيال لأن البنية الدرامية للفيلم مبنية على نوع من الوثائقية الشاعرية البليغة. فالمقبرة مجرد مجاز لتمرير رؤية حول المجتمع ومؤسساته التي جعلت الناس يبحثون عن الحياة في الموت وعن السعادة قرب القبور.

ما معنى أن ننتظر الموت أو نستعجله، والحال أن مقاومة المرض وتجاوز الفاقة والحرمان من مضاداته الصارخة؟ ذاك ما لا تعكسه حيوات المجتمع الفيلمي، فالاقتصاد المتواضع للمقبرة هو اقتصاد ميّت مصدره الأموات، وهو محط صراع بين رجل الدين الذي يرعى تدبير الشأن الروحي في علاقته بما هو اقتصادي وإداري، ممّا يؤشر على عدم انفلات أي ممارسة غير مسموح بها.

وهناك الشاب الذي دفعه يأسه نحو التفكير في تجديد طرائق الدفن، ومأسسته وفقا للتصورات التسييرية والتدبيرية الحديثة، لا سيما وأن الأفق مسوّد ومسدود في نظره ممّا دفعه لتكثيف الضغط على الشيخ قصد منحه الموافقة التي ستسهل له عملية تأسيس شركته الخاصة لدفن الموتى: لقد تكاثروا وسيتكاثرون لا محالة.

ليس الموت مجرد فعل بيولوجي تنتهي بموجبه حياة الإنسان وبقية الكائنات الحيّة الفانية، وإنما هو حدث وجودي يترتب عنه أثر وشرخ يستدعيان التفكير في الموت عينه، بل وفي الموت الشخصي، وفي موت الآخر ممّا يحوّله إلى موضوع للتأمل والتفكير، فهو حادث غير قابل للإعادة والتكرار، ولهذا فلا يمكن إلاّ تخيله. واستنادا على تلك الرؤية، تجد الأعمال الإبداعية (الأدب والسينما مثلا) في الموت مرتعا خصبا لطرح الإشكالات الإنسانية الأكثر إلحاحا.

هكذا انحازت المخرجة ياسمين شويخ في فيلمها "إلى آخر الزمان" إلى مقاربة موضوعة الموت من وجهة نظر السينما بشكل واقعي، إذ تسلم الشخصيات بقهريته، وتستعد له دونما التفريط في الحياة، بل هناك من يسعى للحياة كمجال للوجود الفعلي قبل أن ينقطع عنها ويندحر صوب العالم الآخر.

واختارت المخرجة الجزائرية ياسمين شويخ أسلوبا سينمائيا يوظف الاستعارات، ويرقى بالمجاز البصري إلى مستوى البلاغة الشاعرية، فالصورة السينمائية مضيئة بشكل فني يناسب الديكورات والحالات النفسية للشخوص بالرغم من قتامة الظروف العامة ممّا يفتح باب التفاؤل على مصراعيه. كما أن الإطارات السينمائية متنوعة، شاسعة، وغير مضغوطة، تفسح المجال للتعبير أكثر عبر التركيب وعمق المجال وخصوبة المنظور.

وإذا كان الموت يمثل الأرضية الفلسفية للفيلم، فإن المشهد الأخير يُذكّي قوة الخيال الخلاّق للفيلم؛ إذ يقود حفار القبور علي شاحنة متهالكة، يستعملونها للقيام بتيسير العمل في المقبرة، والتي تشبه تلك التي يستعملها العسكر، فينزل منها ذلك "المَرْفَع" الذي يتم وضع نعش الميت فيه ورفعه على الأكتاف قصد تشييعه إلى حفرته المعتمة، وبعد ذلك يصعد الرجل الشاحنة كي يقودها صوب وجهة مجهولة/معلومة.

لا يمكن أن نختلف حول رمزية المقبرة في الأساطير والأدب والفن، ولكن التجديد يكمن في الموضوع الدائر فيها كفضاء يحتضن الأحداث والوقائع الفيلمية التي تبدو في الظاهر عادية (دين، حفار القبور، وزوار..)، لكنها عميقة في طرحها، مختلفة وطموحة في سعيها نحو بلورة رؤية سينمائية تحمل معول النقد تجاه الذات والواقع.

والموت البطيء يتربّص بالعباد، وإطالة الأمد مرغوب فيها مهما كان الثمن، بل إن السعي لتحويل الجميع إلى أموات (إكلينيكيا) هو تقنية من تقنيات الرؤية الشمولية للحكم والتحكم، لذلك، هناك أيديولوجيات يتمحور مدار صراعها حول الرؤية الداعية للصبر، والاستسلام للقدر.. وأخرى تحلم باستنزاف الحياة حتى آخر نَفَسٍ، ولو أن تجارة الموتى هي ما تتاح للبعض تجاه تسييج الاقتصاد -كليا- وإقبار الحلم بالرفاهية، والسعادة التي يمكن أن يجلبها استثمار الثروة وتقاسمها بشكل منصف وعادل.

ولا يطرح الفيلم الموت كمعطى مجرد، قهري، متعال، وشخصي، بل يناقشه من خلال تلك الظروف القهرية التي تفرضها الظروف السياسية والاقتصادية على الشخوص، فتضعهم في وضعية القصور التي تكاد تعصف بشرطهم الإنساني، وما السينما هنا إلا ذلك الكاشف عن حماقة مثل هذا الموت الذي يبرّر الموت ذاته.

A MAKINGOF / CADC / ENJAAZ
PRODUCTION
Official Selection
Muhr Awards
Dubai
International
Film Festival
2017
إلى آخر الزمان
UNTIL THE END OF TIME
A FILM BY CHOUIKH YASMINE
BOUDJEMAA DJILLALI TAKIRET MOHAMED NOEL IMEN BENBAKRETI MOHAMED MOULAI MEHDI ARRES DJAMILA
"UNTIL THE END OF TIME" MUSIC BY ELWALID BENAYAD-CHERIF
COSTUME DESIGNER BASTAMI ZAKIA EDITED BY BACHIR YAMINA PRODUCED BY CHOUIKH KARIMA DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY TOUZENE SEMCH EDDINE ASSISTANT DIRECTOR SAIDANI ZAKARIA STORY BY CHOUIKH YASMINE
making of
CADC
Dubai
Film Market
ENJAAZ
INSTITUT
FRANÇAIS
ALGÉRIE
وزارة
الثقافة
ALGERIE
MINISTÈRE DE LA CULTURE
الهيئة الملكية الأردنية للأفلام
The Royal Film Commission
Jordan

فيلم «وليلي» لفوزي بنسعيدي.. التراجيديا في السينما

■محمد بنعزيز

فيلم فوزي بنسعيدي «وليلي» 2017 على اسم مدينة رومانية عمرها ثلاثة وعشرون قرنا تقع وسط المغرب.

ما صلة الفيلم بالمدينة؟ تقع أحداثه بها.

بدأ الفيلم بلقطة مسح الزجاج من اجل رؤية افضل وأبعد، وفي جل لقطات الفيلم سيقدم بنسعيدي مشهدين، واحد في مقدمة الكادر ومشهد آخر في عمق الكادر المفتوح على الأفق.

كادر في كادر... من نافذة منزل، من نافذة سيارة، من ثقب في جدار مكسور... من انعكاس المباني على الماء... فيترينات السوبر ماركت حيث يظهر الشارع في عمق الكادر... للالتصاق بلحظة الحدث هناك برويتاج (صوت ينتج عن الحدث) أقوى من الموسيقى التصويرية التي يستغني عنها المخرج كثيرا... في الفيلم اقتصاد في اللقطات وبحث مستمر عن اللقطة المشهد التي لا تحتاج مونتاج... المسرحي لا يحب المونتاج.

وعي شقي يفتح العيون على الواقع

في كل لقطة هناك جهد في التأطير... وفي الإطار قصة عادية يومية... ما هي؟

يتجنب هذا المقال تلخيص قصة الفيلم ويعمل على إستراتيجية بديلة هي تعرية الحيل الفنية الحاكمة للسرد.

بداية هناك خطاطة سردية متماسكة. بطل لديه مهنة صارت ورطة جلبت له عدوا. كل شيء يحصل أمام أعيننا لا شيء جاهز مسبقا... نتتبع تصاعدا تدريجيا للعنف، إنه الصعود خطوة خطوة نحو الهاوية... ومن خلال هذا التدرج تم بناء الشخصيات بشكل متماسك.

يبدأ الفيلم وعلاقة الحب في أوجها... حكاية مليكة وعبد القادر... حكاية روميو وجولييت مغربية. حب بدأ فوق هضبة وليلي ويتدحرج نحو حفرة... ومع كل حفرة ضغط يفكك العلاقات... تتكسر العلاقة إلى شظايا... في التراجيديا تنعدم النهايات السعيدة.

ومع التفكك يتمكن المخرج من التقاط الخواء والتيه الذي تعيشه الشخصيات بحس مرهف... حين يبكي عبد القادر لاكتشاف مستوى بلاهته أكثر من بكائه بسبب ألم جسده... حين يفهم أنه لا هو حي ولا هو ميت.

كان بطلا الفيلم هنا قد اكتشفا المرارة وهذا واحد من معاني كلمة وليلي. فاسم المدينة مشتق من الكلمة الأمازيغية أليلي وهو نبات مزهر لكنه مرّ الطعم. نبات هو الدفلى وهو نبات له ورد مسموم. يقول المثل المغربي «الزين في الدفلى وحارة» (أي مُرة). تُشبّه الحياة والجميلات جدا بالدفلى. منظرهن جميل وطعمهن مر.

في النصف الثاني من الفيلم، تذوقت الشخصيات الدفلى وصار وعيها شقيّا بعد أن فقدت وعيها السعيد الذي حجب عنها الواقع... تتشبع هذه الشخصيات بوعي شقي جارح يفتح عيونها، لذلك فهو وعي شقي إيجابي يدفعها ليس للعدم بل للخلاص.

المخرج المغربي فوزي بنسعيدي

حبكة التراجيديا الخماسية

يروى الفيلم بوجهة نظر شابة تتدحرج في هضاب وليلي ويتم السرد بإيجاز خاصة حين يقدم المخرج الشخصيات الثانوية التي لا تغطي على الرئيسية في أي لحظة... ثلاثين ثانية كافية لكشف قصة خيانة... وهذا الإيجاز يقلص تماما الوقت الميت من الفيلم. شخصيات ثانوية وظيفتها الأساسية دفع الحبكة الرئيسية إلى الأمام. والحبكة هي نقيض الصدفة واللانظام. الفيلم مبني وفق مراحل هرم غوستاف فريتاج عن بنية الحبكة في التراجيديا. فبعد العرض والتعقيد جاءت الذروة التي تسببت في انقلاب العلاقات، وأخيرا جاء كشف فيديو الإهانة للحسم.

اتبع الفيلم هذه الخطاطة السردية الخماسية دون الوقوع في الميكانيكية. وتقع نقطة التحول حين يتخطى البطل حدوده مع من يعتبرون أنفسهم أسياده ويتولون تأديبه وتربيته من جديد. والرسالة؟

أيها الفقراء لا تقتربوا من الأغنياء وإلا سيسحقونكم.

هكذا يعلن المخرج موقفه من هذا الصراع اللامتكافئ تقنيا. فالفقراء دائما في مقدمة اللقطة. لا تزيد المسافة بين الكاميرا والفقراء على متر، إنهما ملتصقان يتزاحمان. بينما تفصل بين الكاميرا والأغنياء أمتار كثيرة... البؤس في مقدمة الكادر والاحتفالات والشهب المضيئة في عمقه.

الفقر عار. فكيف يصير الفقر إذلالا؟ وكيف يُولّد الإذلال حقدا يسحق الأمل؟ فوزي بنسعيدي يعرض وصفة حصول ذلك. إنها التراجيديا في السينما... تراجيديا البسطاء لا تراجيديا الأبطال وأنصاف الآلهة.

تمثيل تلقائي

«وليلي» هو الفيلم الطويل الرابع لبنسعيدي بعد «ألف شهر» 2003 و«ياله من عالم جميل» 2006 و«موت للبيع» 2011. الفيلم من بطولة محسن مالزي (عبد القادر) و ناديا كوندة (مليكة) التي حصلت على جائزة أفضل ممثلة في مهرجان الجونة السينمائي... أداء منى فتو كان مميزا وقد أدى المخرج بنسعيدي دور زوجها.

جل الممثلين عملوا مع المخرج أكثر من مرة في أفلامه. صار يعمل في السينما كأنه في فرقة مسرحية. وهو يعتبر أن التعارف المسبق للممثلين سمح باندماجهم. ويزيد هذا عندما يمثل معهم. فبنسعيدي ممثل مسرحي أولا. وهو يقول «عندما أمثل فأنا أدير المشهد من الداخل» من هذا الموقع يمنح ثقة أكثر لممثليه لأن الكاميرا لا تفصل بين الممثل والمخرج.

صناعة الصورة صعبة

يقول بنسعيدي «يوجد الممثل في أصل المسرح، بينما ظهر المخرج في القرن العشرين فقط. في أثناء التصوير يتبع أربعون شخصا المخرج. قد يتبعونه في الإبداع وقد يتبعونه في الاخطاء.». ويعتبر بنسعيدي أنه ولد يوم صار مخرجا، له ميلاد مزدوج. ميلاد بيولوجي وميلاد فني يوم صور أول لقطة سينمائية.

وهو يعترف بأن صناعة الصورة صعبة. وبسبب هذه الصعوبة تعود أن يصور نهايتين لأفلامه. واحدة تعيسة والثانية أشد تعاسة.

المنطلقات الفنية للمخرج

يصور بنسعيدي نهايتين لأنه يريد أن يمدد خياله لما بعد السيناريو. وقد أصبح هذا سهلا بفضل التصوير الرقمي. وفي المونتاج يقرر أي النهايات أنسب لفيلمه. غالبا يختار نهاية مأساوية ◄◄◄

فوزي بنسعيدي والممثلة نادية كوندا

مع انبعاث صغير من الرماد.
وكشف بنسعيدي منطلقاته الفنية قائلا أن بنية الإيقاع الموسيقي قريبة من بنية الإيقاع الفيلمي. وأضاف إنه لا يجب أن نصل لموقع التمرين والتصوير ونحن نحمل أجوبة بل يجب أن نتجه للإبداع ونحن محملين بالأسئلة لنجرب لأنه « في الفوضى هناك دائما شيئا أجمل من النظام»... وأضاف «نعيش في عالم جد مسيس لكن الفن الحالي غير مسيس وهناك فن متحرر من الالتزام بشكل قوي. هناك هدفي شخصي للمبدع. يبدع الفنان ليصير مشهورا... لكن لا يمكن إبداع أفلام لا يراها أحد ووظيفة السينما هي أن تربي الإنسان لا أن تغير العالم».

وظيفة السينما هي أن تربي الإنسان لا أن تغير العالم

للإشارة ففوزي بنيسعيدي مخرج سينمائي بدأ نشاطه الفني في المسرح. يقول: بدأت علاقتي بالفن والمسرح معتقدا أن المسرح هو الأقرب للسينما. قبل الثمانينات كان العمل في السينما مغامرة. في نهاية الثمانينات صار فقط من الصعب الاشتغال بالسينما لذا بدأت بالمسرح...
وأكد بنسعيدي أن المسرحية والفيلم ضرورة وجودية للمبدع، وسيعيش هذا تعيسا بدون ذلك الإبداع.
بعد ذلك تحدث عن اوجه الشبه بين السينما والمسرح وهي:
القصة والحوار والإضاءة والممثلين والجمهور... في المقارنة قال في المسرح يصير الممثل هو ملك الخشبة. المسرح فن تجري فيه الدماء. لحظة العرض المسرحي متحركة. كل عرض لا يتكرر. بينما الفيلم ثابت مسجل.
خلص بنسعيدي من مقارنته إلى أنه لا علاقة للسينما بالمسرح. لكن بالنظر لفيلم بنسعيدي القصير الأول «الحافة» يبدو أن هناك صلة بين المسرح والسنما. أما في فيلمه «الحيط الحيط» فالقصة مسرحية فيها وحدة الحدث والمكان والزمان. حتى الإخراج مسرحي بدليل أن هناك ديكور واحد وكادر واحد من موقع الجدار الرابع المرفوع. أما في فيلم «وليلي» فيبدو أن المخرج ابتعد عن المسرح واقترب من السينما أكثر وإن احتفظ بالحبكة الخماسية.

نادية كوندا في لقطة من فيلم «وليلي»

لقطة من فيلم «وليلي»

فوزي بن سعيدي يصل مرحلة النضج بفيلمه «وليلي»

■ عبد الكريم واكريم

يعود فوزي بن سعيدي في فيلمه الأخير «وليلي» ليعتمد على الحكاية كأساس، وذلك في بناء كلاسيكي ليس به ادعاء شكلاني مبالغ فيه، كما كان الأمر في فيلم «ياله من عالم جميل» أو وبشكل أقل في «موت للبيع».

في فيلم «وليلي» يُقارب بنسعيدي وضعية طبقة في حدود الفقر والفاقة متناولا همومها والذل الذي يمارس عليها وأصناف «الحكرة» التي تقع عليها. فالبطل أواللابطل شخصية سلبية يُظلم وفي محاولته لرد الظلم الواقع عليه تزداد وضعيته سوءا وذُلاّ.

فضاء وليلي الذي يحمل الفيلم عنوانه حاضر في الفيلم بقوة، إذ تتحرك شخوص الفيلم داخله وتمارس حياتها به وقريبا منه.

يتميز الفيلم بكونه مكتوبا بشكل جيد إذ ليست به خواءات درامية وأحداثه تتناسل وتتطوَّر بشكل سلس ومبرر دراميا، والشخوص حتى الثانوية منها تُكمل دورتها في خضم هذه الأحداث، إذ ليست هنالك شخصية غير مؤثرة في الأحداث أو ليس لها مبرر التواجد الدرامي.

من بين أهم مشاهد الفيلم ذاك الذي نرى من خلاله البيت الفاره والذي ينبئ عن الثراء الفاحش لأصحابه، أول الأمر من وجهة نظر البطل ثم بعد ذلك من وجهة نظر زوجته، بحيث ترفض كاميرا بنسعيد الدخول إليه مُتَّخذة موقف الذي يراه من الخارج، وكأنها تتخذ موقفا في صالح الثنائي المظلوم وضد طبقة تمتلك السلطة والمال وتوظفها لاستغلال البسطاء وإذلالهم وإهانتهم.

اختار بنسعيدي في فيلمه هذا أن يكون مع المطحونين واللذين يُكَوِّنُون الأغلبية الغالبة من الشعب المغربي، والذين يعانون يوميا من أجل لقمة عيش نظيفة ومساحة حميمية لايستطيعون الحصول عليها، فيما طبقة مخملية تُزاوج بين السلطة والمال وتَرفُل في الغنى الفاحش وتُوَظِّف «القانون» لخدمة مصالحها ضد مصالح الطبقات الشعبية والفقيرة.

التمثيل جيد لكل الممثلين خصوصا نادية كوندة ومحسن مالزي وفوزي بنسعيدي نفسه في دور الشرير الغني والشوبي في دور صغير لكن مؤثر.

بفيلم «وليلي» لفوزي بن سعيدي الذي عرض أمس ضمن مسابقة الأفلام الطويلة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة يكون إيقاع التنافس قد صعد، بحيث أن بن سعيدي أبان في فيلمه عن مستوى فني جيد تجاوز كل الأفلام التي سبقته.

يتناول فيلم «وليلي» قصة حب زوجين شابين فقيرين تغلق أبواب العيش الكريم في وجههما ويضطرَّان للتنقل بين بيت عائلتيهما، وتزداد حياتهما تأزما حينما يتعرض الزوج لاضطهاد وظلم واعتداء من طرف أصحاب النفوذ الأمر الذي لم يتقبله، وفي طريقه للانتقام ممن اعتدى عليه تنقلب حياة الحبيبين رأسا على عقب.

رغم أن الفيلم بسيط في حكيه ويعتمد على قصة بسيطة وعادية إلا أن تناول فوزي بن سعيدي لها جاء بصورة جمالية لافتة للعين مُخبِّئا أدواته الإخراجية بين ثنايا العمل وغير مستعرض لها عكس ما فعله في فيلمه «ياله من عالم جميل» بالخصوص. هنا نشاهد فوزي بن سعيدي الناضج والمتمكن من أدواته السينمائية والذي استطاع صناعة فيلم سينال رضى الجمهور الواسع والجمهور السينفيلي معا، وهذا ما بدا ظاهرا للعيان في عرض سينما روكسي بالمهرجان الوطني للفيلم، حيث فاز الفيلم بالجائزة الكبرى وجوائز أخرى، وحيث كان تجاوب الجمهور الغفير غير خاف أثناء عرض الفيلم لتنفجر القاعة بالتصفيقات الحارة بعد انتهاء الفيلم.

نجد بالفيلم عدَّة مرجعيات سينمائية، فَبن سعيدي لا يُخفي على سبيل المثال ميوله في هذا الفيلم للميلودراما المصرية التي يُوجِّه لها تحية من خلال اختيار أغان مصرية رومانسية قديمة يؤثث بها فضاء فيلمه وشريطه الصوتي. في حين أننا لا نمنع أنفسنا في المشاهد التي اختار فيها فوزي بن سعيدي أن تظل كاميراته خارج بيت الموظف السامي الفاسد من تذكر هيتشكوك خصوصا في فيلمه «النافذة الخلفية».

على العموم فقد استطاع بن سعيدي أن يحقق المعادلة الصعبة بفيلمه هذا صانعا فيلما للجمهور الواسع يحتوي على حساسية سينفيلية لا تخطئها عين المهتم والمتتبع.

أدلجة الصورة في ميلاد أمة

■آلان كالمس
■ترجمة مرسلي لعرج - الجزائر

المؤرخ الأمريكي توماس كريبس يصف هذا العمل «بالقفزة الكبيرة في السينما وبتضحية البشرية السوداء على مذبح العنصرية» (1). دافيد وارك (1875 1948-)، ابن جنرال مدمر، ممثل مسرحي، وبعد ذلك المسرح المؤفلم، ومصور أكثر من ثلاثمائة فيلم، وبعد انتقاله إلى شركة اديسون للمثل في 1907 «ميلاد أمة» 1915، 120 د (2)، واللاتسامح هما الأكثر شهرة. فإسهام ميلاد أمة في النحو السينماتوغرافي لا يمكن نكرانه (3)، فهذا الفيلم يعرض الحرب الأهلية بآثار واقعية جديرة بريبورتاج حقيقي، والذي يمر كذلك عبر مرشح الحميمية. عائلتان تتمزقان: الستارمان الأوفياء للوحدة والكاميرون الانفصاليون.

غريفث لجأ إلى عديد الأساليب البلاغية لنشر رسالته المؤيدة والمناصرة، فمن منظوره فإن الجنوب التاريخي كان محكوما بنظام طبيعي ومقدس، ومع هؤلاء السادة البيض والخدم الزنوج، هذا المجتمع المغلق استنسخ على الأرض، شكلا راقيا للحضارة، وهذا لأن الرجل الأبيض يمارس كليا قدره في الهيمنة ...رؤية إجرامية للعالم، مطابقة للإيديولوجيا الاستعمارية للقرن السادس عشر، حيث أعلن ديسرائيلي عن هذا الفكر المقلق: الكل عرقي، ليس هناك حقيقة أخرى.

فيلم مهدى إلى موقع الأعراق

بالنسبة لغريفث، هنا حيث يجب أن تتمتع كل الأعراق بنفس الحقوق التي لدى البيض، تسود البربرية فقط. يؤكد في المساحة الأولى عند بداية الفيلم بأن مقدم -حتى ولو بالإكراه- السود كان سبب شرارة اندلاع الحرب الأهلية عن بعد، ومع الهزيمة وتبني قوانين مؤيدة للقضاء على العنصرية، دخل الجنوب في «الحصاد الفظيع»: الضياع التدريجي لهويته وقيمه والتحرر والانعتاق لم ينتج إلا الجور واللامعقول، إذ أن الرجل الأسود الحر ما هو إلا علامة للرجل الأبيض، بالمعنى حيث القديس أوغستين يؤكد أن الشيطان هو علامة الله. الفيلم يثير بشكل مستمر مسألة سطحية للغاية، وهي موقع الأعراق في المجتمع، في ميلاد أمة النواب السود في الغرفة يقدمون كمهرجين في كرنفال، وفي المقابل الخدم الخاضعون لأسيادهم هم في وضعية معتقلين، كل هذا يظل تقريبا هامشيا بالنسبة للمرحلة: السوط يتردد صداه هكذا غالبا، في روسيا الرائعة للكونتيسة دو سغير، ولكن الجزء الثاني يمجد بطريقة سافرة الكلو كليكس كلان الممنوع منذ 1871 (4)، الذي يهدف إلى تبرير إجراءات الحفاظ على النظام العنصري، فالجمعية الوطنية للنهوض بالملونين المعبأة بقوة، حاولت ولكن دون جدوى منذ تأسيسها منع الفيلم (5).

التلاعب بالعقل الباطن البصري

الناقد ولتر بن يمين يشير إلى وجود عقل باطن بصري، وقد أفاد كما يذكر دوتاندي «أنه في بداية التصوير الشمسي، فإن البعض كان لا يستطيع مشاهدته مطولا» كنا نخاف من وضوح هذه الشخصيات وكنا نعتقد أن هذه الشخصيات الصغيرة جدا على الصور تستطيع أن تلمحنا مجبرون على ملاحظة قلق خفيف، تقريبا وجودي، أمام الصورة الفوتوغرافية غاية في كمال الشبه بالواقع، إنها متلازمة الدجاج المحكية من طرف مارشال ماك لوهان، نعرض على قرويين أفارقة وثائقي حول النظافة، وعند مساءلتهم حول ما استوعبوه، طائر يعبر الشاشة بشكل عابر، ممثل رائع برؤية عيونهم، لذا حقيقي مثلما هو حقيقي، الشخصيات وبعض المشاهد في ولادة أمة تبهر كما لو أنها أحداث حقيقية في العقل الباطن للمشاهد وتترك آثارا دالة، إننا نحضر على المباشر، على سبيل المثال، ولادة فكرة الـ ك ك ك.حكاية دعاية محضة.

بدأ «الحصاد القاتل» بتحرير السود، وبتحريض من الشماليين المؤيدين للقضاء على العنصرية، وبطل جنوبي لا يتوقف عن التذمر أمام نهر. وقد ورد تعليق في كارتون بالقول: إنه ييأس أمام تدهور ودمار شعبه ولكن تظهر مجموعة من الفتيات السود الجميلات بضفائر بشكل مفاجئ، ولكن أخريات دون علمهن اختبأن في منعطف الطريق تحت غطاء أبيض، واقتربن تآمريا، وتتحرك الصورة فجائيا ويلوذ الأطفال بالفرار مفزوعين، مع تسليط للضوء على اليائس عندئذ، والقصة المريبة هي تلبيس البيض زيا موحدا لترعيب السود، وهو ما يحدث على مرأى ومسمع الجميع، وهو ما استمد منه غريفث هذه الأسطورة الشاذة، وإشراك السود عن طريق الشريط في ابتكار الـ ك ك ك؟ هذا المفعول الماكيافيلي من صانع الخدع المخدوع، فالغطاء الأبيض يشير إلى كفن الأشباح والذي يصبح حجر الزاوية ◄◄◄

في جهاز الترهيب.

وانطلاقا من هذا فإن اللون الأبيض في الفيلم يتحول إلى شخصية مستقلة قائمة بذاتها، ممثل غريب رمز كروماتيكي خادع ومفخخ، شعار شراني لإيديولوجيا جنوبية، راية في مظهر طاهر للمنطق العنصري، غريفث يضطلع بمهارة واقتدار لتدعيم التداخلات المذهلة لفرسان الـ ك ك ك البيض، والتي طبعت عمله. تكرار الظهور القوي للكلنسمان، بدءا من هنا يذهب في إثارة الإعجاب في عقلنا الباطن لأبعد الحدود، إنه «الأثر المضاد» هذا الفيلم الياباني (1985) لجيغو إتامي المخصص لوصفة مكرونة لذيذة مبتكرة في مطعم صغير، وفي النهاية فإن المشاهد هو كذلك يرغب فيما إذا كان يستطيع ابتلاع صحن ممتلئ، عند غريفث والذي كذلك يتلاعب بنا المقيد والمسحور بالنفس الملحمي لمرح ومتعة عنيفة، والنسيان السريع للمهمة العشائرية المشينة، متمنيا بإلحاح كما الجشعين ظهورهم مجددا على الشاشة.

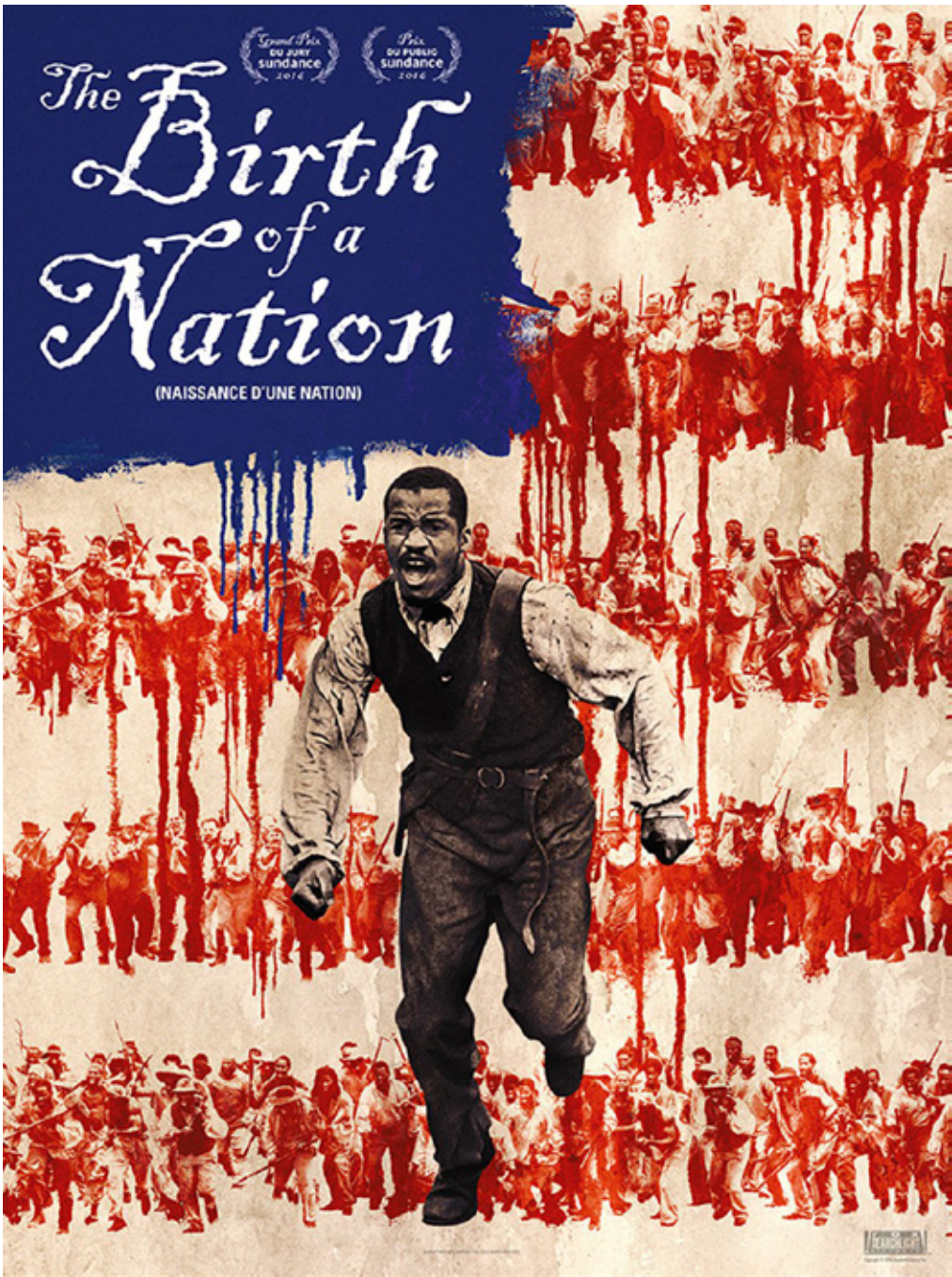
كيف إذا، وبأي منطق مرغوب، وما هو الحد الذي تستطيع رؤية الإدانة أن تجذبنا إليه؟

مبدأ الصور المؤدلجة

عقب تحليل إشهار بانزاني لبارت،دأبت سيميولوجيا الصورة الجامعية إلى بناء تحليل ايقوني في شكل قفل هي التي شكلت مسبقا مفتاحه(6) وإننا نكتفي هنا بالتأكيد، بدلا من السعي لإماطة اللثام عنها جزافيا ،بتحديد وجود ميكانزمات متعددة مع نسيان كلي لسر جمال سير عمل التأثير.

رولان بارت يشير في الغرفة الواضحة وجود عنصر في الصورة الفوتوغرافية أطلق عليه البانكتيوم، فالأمر يتعلق بقطعة من الصورة التي تخرج من الديكور، لتفصيل بارز يجذب نظر المتلقي: «هو الذي ينطلق من المشهد ويأتي ليخترقني»(7)، ويمكن أن يعني عناصر متميزة، ولكن عارضة، والتي تم اختيارها من طرف المتلقي، لكن لا شيء يمنع من اعتبار بانكتيوم صورة من أنه إفراز لإرادة، والتي تعني بالفعل تعزيزا مقصودا لوجهة نظر المرسل، لتفصيل أعيد الاشتغال عليه خصوصا، لإنتاج انطباع معين، فإمكانية مثل هذا الأثر للتخلص من ربقة مسطح تعددية الدلالة للصورة، يلخص كل الاشهار المصور. وفي آلية مجاورة حيث يتم أدلجة الصورة والذي سيولد إراديا بانكتيوم لالتقاط انتباه المتلقي، هذه السملجة الأحادية تشتغل كأسطورة: وهي تغطي أو تقلص التأويلات الأخرى، فهذا البانتيوم المفرز هو ضغط إيديولوجي ،يسهم في تعزيز وتقوية الرسالة العامة، كما أن الانتقال من الفوتوغرافيا الخام إلى نشرها في الصحافة يعطي غالبا فرصة لتعديلات ملحوظة لتبسيط وتوجيه تأويلها المستقبلي، استراتيجية التوتر هذه للمتلقي موجودة منذ ليل الأزمنة المصورة، كما هو على سبيل المثال في ملصق المعرض البيتاني «اليهودي وفرنسا» والذي يمثل رجلا يعانق الكرة الأرضية، التعزيزات تمس شكل الأنف ويدا محدبة بحجم مضخم ،طريقة في سرد معايير تعلم معرفة مواطن يهودي، انحراف آخر لتلك المرحلة، ولكن كذلك للتأكيد بطريقة لا لبس فيها بأن اليهود يسعون للهيمنة على العالم.

غريفث ينخرط في لعبة الخداع الصغيرة مع المتلقي، بعض اللقطات المفتاحية هي خاصيات هذا العمل الممحص والدقيق لأدلجة الصورة، كما هو كذلك في لقطة الفوضى والشغب في سيد الردهة، الرهان كبير بالنسبة لغريفث والذي يسعى للبرهنة على أن دخول السود إلى غرفة البرلمان، كم هو أمر غير مستوعب، ووفقه فإن النظام الطبيعي قد اختل، ويصور الأقلية البيضاء الحاضرة في التصويت على القوانين المعروضة المعتبرة كخرقاء على أنها عاجزة.(8) فالـ ك ك ك تبدو بارزة أمامه، الملجأ الأخير للشرعية، وهو ما يذهب إليه إذا في تطبيق إنتاج إعادة تشكيل للتاريخ مزيف لهذا الحدث، ومشتغل عليه صورة فصورة، تهدف إلى إثبات كذب الوضعية. السود في أزياء هزلية تستخف بوظائفهم، يتخاطبون بأسلوب غير لائق ويتصارعون فيما بينهم يلتهمون الدجاج المحمر بتحريكه في الفم في كل الاتجاهات، فالمناظر مشتغل عليها كملصقات حقيقية ◄◄◄



للدعاية: نائب يتحدث بفم مملوء، وبدجاج في اليد وهو يلتفت إلى آخر كان يضع رجليه فوق الطاولة ويستعد لنزع حذائه، هذه الرجل المبالغ فيها بمهارة، والتي تتقدم إذا بخطوة مضطربة إلى أن تكتسح تدريجيا الشاشة بأكملها، والتي بالنسبة له هي لوحدها ترمز إلى الفوضى المحيطة ،والتي تعلن بوضوح واقع أن النواب السود هم غاصبون غير قابلين للتصديق، هذه الرجل القذرة، إنها باعتبارها بانكتيوم متعمد وضاغط إيديولوجي، عنصر لآلية الدعاية للفيلم، مشابهة تماما للأصابع المحدبة لشخصية الملصق المعادي لليهود الذي سبق ذكره.

ماهي الحدود ما بين الدعاية المخادعة والخداع العادي للرموز في الخيال؟ إذ أن السينما في العمق تزخر بالبانكتا: هي الأيادي في شكل قواطع مصاص الدماء في مصاص دماء، السرير الذي يسقط بلا نهاية في الدرج الكبير للسفينة الحربية بوتمكين والتي تحتوي على وحش صغير أخضر في طفل روزماري، ولكن هذه الضواغط الرمزية تصف ،توحي ،وتجذب، وكذلك لا تحاول التقاط المشاهد لإخضاعه بمخادعة قناعاته، غريفث على العكس من ذلك كله له طرائق غير نزيهة لأدلجة الصورة الجديرة بملصقات الدعاية، إنه يعيد كتابة تاريخ بلاده من منظور نزعوي، الشيء الذي جعل من ولادة أمة نموذجا للفيلم التحريفي، وبالتالي فإن غريفث ينخرط في منطق خاص جدا شبيه بذلك الذي يتحكم في اليهودي سوس، فيلم الدعاية المخادعة التي لم يصمم أبدا مثيل لها،هذا المنطق القائم على النية السيئة (9). لقد أدرك جيدا أن السينما أداة جيدة للاتصال الجماهيري، واستعملها بطريقة ما كيافيلية كوسيلة للانتقام العنصري، ويظهر في النهاية لوحة فوتوغرافية ساطعة الشبه بإيديولوجيا الجنوب.

ملاحظات:

1- توماس كريبس التلاشي البطيء للأسود: الزنجي في السينما الأمريكية، 1900-1942.

2- الفيلم يستوحي من رواية توماس فـ. ديكسون، رجل العشيرة: تاريخ محبة الكلو كلاكس كلان،1905.

3- الاستعمال المنظم لمناظر كبيرة ومناظر متوسطة عرض ممثلين من الظهر وجانبية، توالي المقاطع: العديد من الثورات التقنية الصغيرة تحدث تأثيرها في فون ستروهايم، درايرو انشتاين.

4- حسب أندريه كاسبي (في: الأمريكيون، مواضيع، تاريخ آش، 89) الـ ك ك ظهر في بولاسكي، تناس 1866، يقوده ساحر كبير هو الجنرال ناتان بلفورد فورست، قائد فيالق التنين، العمالقة، من الجبابرة والأعاصير، حل الـ ك ك ك 1869 ورأى النور من جديد خمسين عاما بعد ذلك مع موكب الإعدام خارج نطاق القانون والاغتيالات والحرائق، وهذا في جزء كبير منه بفضل نشر فيلم ولادة أمة.

5- الجمعية الوطنية للنهوض بالشعوب الملونة، والتي تدين هذا الفيلم وتتحرك أيضا على مستوى العدالة، ففي 17 أفريل 1915 كتبت ماري شايلدز نارني بأن جمعيتها فعلت كل ما في وسعها من أجل الحصول على منع مشهدين من الجزء الثاني، المشهد الذي يظهر فتاة بيضاء وهي تنتحر للهروب من رجل أسود، والآخر الذي يظهر سياسيا ملونا يحاول بالقوة الزواج من ابنة ولي نعمته الأبيض. في التلاشي البطيء للأسود توماس كريبس يعزل أربعة عناصر إشكالية للفيلم: 1. سلسلة العناوين الفرعية (نصوص الإعلانات المنشورة) المستخرجة من تاريخ الشعب الأمريكي للرئيس وودرو ويلسون (والذي شاهد الفيلم منذ خروجه في البيت الأبيض) والذي يظهر عمل الكلان كعامل إيجابي في إعادة بناء الجنوب 2- المشهد حول التشريع في 1870 في كارولينا والذي يستخف بالمشرعين السود 3- المشهد الذي يزعم بولادة الكلو كلاكس كلان على ضفاف نهر 4- مشهد الفرسان البيض الذين يضعون جسد غوس، أسود مقتول بسبب مضايقته لفتاة بيضاء. ولادة أمة لقد كان له وبشكل مفارق في تطوير السينما السوداء كرد عليه وتحديدا مع ولادة عرق لبوكر ت. واشنطن في (1918).

6- كتبت جنفياف جاكينو بخصوص هذا الموضوع في 1985: كثير من الممارسات لتحليل الرسائل السمعية البصرية تطورت على خط الأعمال النظرية حول سيميولوجيا الصورة الثابتة غالبا... ا ... هذا النوع من التمارين البيداغوجية يمكن أن يصبح عديم الجدوى أو حتى خطيرا: حينما يسعى أكثر إلى التعلم المصطلحي منه إلى التعلم المنهجي (نتلاعب بالتعددية الدلالية والأحادية الدلالية والكود والمرجع والدال والمدلول...) عندم تتحول إلى غاية في حد ذاتها، بدلا من أن تكون وسيلة للنظر، الاستماع، وكشف المعنى (التعيين والتضمين حول عجائن بانزاني صورة فصورة): وحينما لا ينظر إليها عن ◄◄◄

طريق معارف أخرى حول الصور (تاريخ الفن، ايكونوغرافيا، المقاربات التحليلية النفسية، سوسيو- تاريخية، أنثروبولوجية)، حينما تتحول إلى امبريالية ثقافية واجتماعية لفرض «المعنى والمنطق السليم» وانتهاك وتجاهل احترام الإجراءات المعقدة لملكية الرسائل.

-7 بارت يؤكد كذلك في الحجرة الواضحة اختيار هذا المصطلح بانكتيوم: كلمة موجودة في اللاتينية تعني هذا الجرح، هذه الإبرة، هذه العلامة بواسطة أداة حادة: هذه الكلمة تغدو عندي أفضل للإحالة إلى فكرة الترقيم، وإن الصور التي اتحدث عنها كما لو أنها حقيقة مرقمة، وأحيانا كذلك منقطة بهذه النقاط الحساسة، وعلى وجه الدقة هذه العلامات وهذه الجروح هي نقاط «...» هي التي أسميها إذا بانكتيوم، إذ أن كذلك البنكتيوم هو إبرة، الفتحة الصغيرة، بقعة صغيرة، جرح صغير - وكذلك ضربة لحظية، فبانكتيوم صورة، هو هذه المصادفة فيها هي التي تحضرني (ولكنها كذلك تقتلني، تطعنني) الحجرة الواضحة، غاليمار، 25.

-8 في 1871، الحزب الأسود دخل إلى غرفة النواب ب 101 نائبا مقابل 25 نائبا للبيض.

-9 بالمعنى حيث روبرت فوريسون هو سيء النية حينما استعمل في مذكراته في الدفاع المضاد للذين اتهموني بتحريف التاريخ، (الجاسوسة العجوز 1980) حجج واهية والتي لا يمكن أن يكون هو ذاته ضحية لها، طالما إنها كبيرة ووقحة، كذلك الادعاء الانكاري التالي: كيف استطاع الحلفاء التعرف على غرف الغاز في المعسكرات المحررة، وهم لم يرونها أبدا من قبل؟

هوامش المترجم

المخرج

دافيد وارك غريفيث مخرج ومنتج وسيناريست أمريكي، مولود بتاريخ 22 جانفي 1875بمانورا دو لا غرانج بكرستوود وتوفي يوم 23 جويلية 1948 بعد إصابته بنزيف دماغي بهوليود (كاليفورنيا) مخرج ذو خيال خصب، صور حوالي 400 فيلما قصيرا في خمس سنوات من 1908 إلى 1913، الانتاجات الأمريكية الأولى الرائعة، كما كان له الفضل في تطوير كتابة السيناريو، الشيء الذي مكن السينمائيين فيما بعد بإنتاج أفلام طويلة وقصيرة وصامتة.

في 1914 انضم إلى المنتجين توماس هاربر إنس وماك سنات لإنشاء شركة مثلث للأفلام، وهي شركة لإنتاج وتوزيع الأفلام بكاليفورنيا.

في 19919 وبعد فشله في فيلمه الرائع «اللاتسامح»، أسس «فنانون متحدون» رفقة ماري بيكفورد ودوغلاس فاربنك وشارلي شابلت من أجل مراقبة جيدة لمداخيل أفلامه.

صاحب المقال

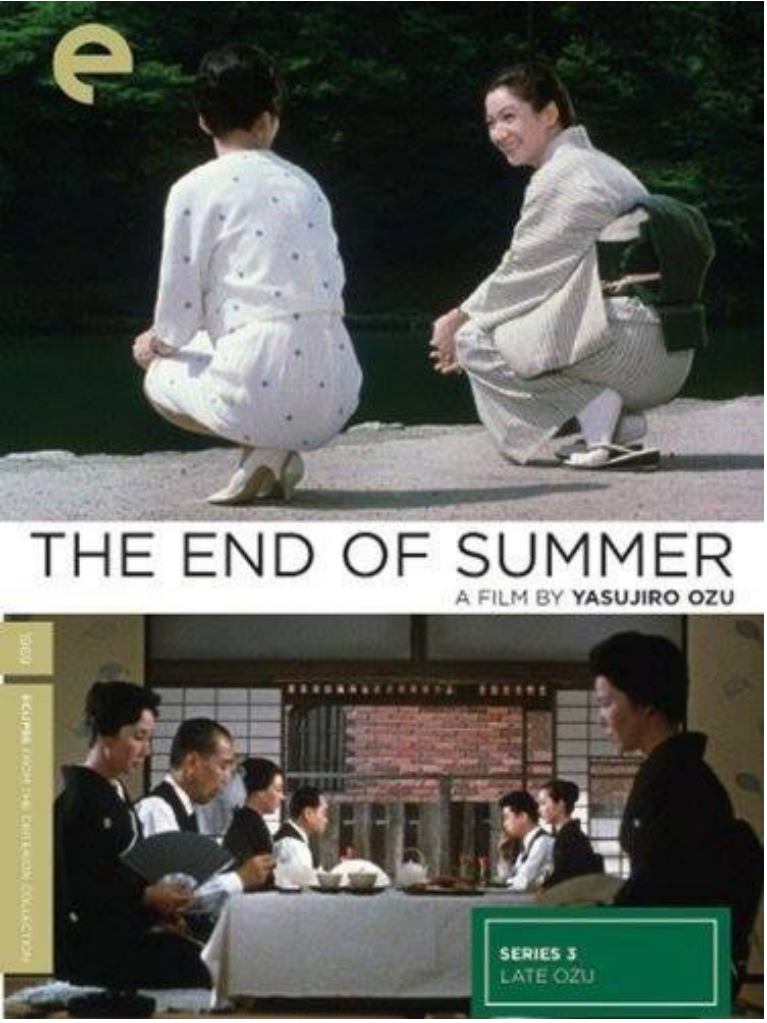
آلان كالمس

قسم الاتصال جامعة ران

آلان كالمس والذي توفي عن عمر يناهز 66 عاما في 2014، هو من الآباء المؤسسيين لقسم علوم الاعلام والاتصال بجامعة رانس في 1989 رفقة أرموند ماتلار وكريستيان لوموان، القسم الذي سيره عند تأسيسه أي من 1988 إلى 2000، وهو حاصل على دكتوراه الدولة، اختصاصي معترف به في الاتصال ما بين الثقافات والأدب الاستعماري.

آلان كالمس درس في جامعة وهران في الجزائر من 1977 إلى 1981، قبل أن يلتحق بجامعة رانس كأستاذ محاضر.

لعبة العشق السينمائي



طيلة شهر رمضان الماضي ظل ثُلَّة من السينفيليين المغاربة يلعبون لعبة أساسها عشق السينما في الفضاء الفيسبوكي، والتي ارتكزت على أن ينشر المشارك كل يوم وطيلة 15 يوما ملصقا لفيلم أثَّر فيه وغذَّى عشقه للسينما، ويختار صديقا سينفيليا كل يوم ويطلب منه أن يفعل نفس الشيء.

وكان الجميل في الأمر أن هذه اللعبة أنتجت نصوصا جميلة حول مديح العشق السينمائي ولهذا قرَّرنا في «سينفيليا» نشر بعض هذه النصوص تعميما للفائدة السينمائية وإسهاما في نشر عدوى هذا العشق السينمائي، وكأننا نعوض عن الأندية السينمائية المندثرة بأندية سينمائية افتراضية يمكنها أن تؤدي نفس الهدف والوظيفة، وهذه النصوص بين أيديكم: وهي لنقاد سينمائيين ومخرجين ومحبي سينما:

«يول» للمخرج التركي يلماز غوني: جماليات القسوة

لليوم الثالث أواصل تقديم الافلام التي شكلت ذائقتي السينمائية، اليوم مع الفيلم التركي «يول» (الطريق) للمخرج يلماز غونيه.

اكتشفت سينماه من خلال الشاشات الصغيرة، وعمري لا يتجاوز السابعة عشر ربيعا، كنت أقضي العطلة بفرنسا وفي نفس الآن استغل تواجدي في بلد العلم والنور، للاستفادة بشكل كبير من كل ما هو ثقافي وفني، من خلال التلفزيون الفرنسي الذي يغرق المتفرج بالبرامج الثقافية والأفلام السينمائية، عكس التلفزيون المغربي الخائب (لم تكن سوى قناة واحدة بالمغرب، تشرع في البث مع السادسة والنصف مساء وتنهي برامجها الغارقة في التمجيد وتمرير صور ملك البلاد وأنشطة الوزراء والعمال، الساعة الحادية عشر ليلا). حيث شاهدت أربعة من أفلامه الخالدة وهي: «الأمل» و«القطيع» و«التضحية» و«الطريق»، مشاهدة جعلتني أغرق في عشق تجربته الفنية، قبل أن أتتبع مساره الحياتي المعجون بالفن والسياسة وما يتبع ذلك من اعتقال وتعذيب في بلد كان يعيش تحت حكم العسكر وانقلاباتهم التي لا تنتهي.

عاش يلماز غوني حياة متوترة لكن عامرة بالإنجازات، أصله الكردي و إلتزامه السياسي النضالي بقضايا وحقوق الأكراد في تركيا، جعله دائما واقعا في عين الإعصار، مطاردا ومعتقلا بين الفينة والأخرى، لكن ذلك لم يصرفه عن توقيع أفلام تعتبر قمة في العطاء الفني والتقني، و تبهر عشاق السينما العالمية، وتمنحه عشرات الجوائز الرفيعة.

ويبقى فيلمه «يول» (الطريق) 1983، أحد أروع أفلامه بل من أروع الأفلام العالمية وأكثرها إلتزاما وشاعرية، حيث مزج فيه مجموعة قصص لسجناء منحوا إجازة بمناسبة عيد الأضحى، إجازة سيحاول كل واحد منهم خلال أيام معدودة، زيارة العائلة وقضاء بعض الأغراض الشخصية، لكن أغلبهم سيدخل في متاهات الواقع السياسي القائم وثقل الماضي والتقاليد المحافظة والعقليات المتحجرة، مما يسقط أغلبهم في آتون المعاناة وعدم الاستفادة، أحدهم سيعود للسجن منذ أول يوم، حيث سيفقد أرواقه الثبوتية مما يعرضه للاعتقال في حاجز للجيش، وآخر سيفارق الحياة تحت وابل من رصاصات عائلة الزوجة التي حملته جريرة موت ابنها في سطو مسلح سابق، وثالث سيجد نفسه خاضعا للتقاليد الكردية، وتحمل أعباء الأسرة بعد موت الأخ في مواجهة مع الجيش، مما يفرض عليه حمل السلاح والالتحاق بالثوار المتمترسين بالجبال، أما الرابع فسيقضي أيامه في التسكع ومرافقة الغانيات مع قمع الخطيبة والتظاهر بصفات الرجل الصارم، أما الخامس فقصته مفارقة للواقع، قصة زوج مطلوب منه أن يستعيد زوجته من أصهاره القاطنين بالجبال البعيدة، وتنفيذ حكم الإعدام في حقها لأنها خانته والتحقت بدور الدعارة بعد سجنه..

الفيلم يشد المتفرج شدا، ويقدم دروسا بليغة عن قساوة الحياة وهجنة التقاليد والأعراف، وظلم الساسة والسياسيين، مثلما يؤكد لنا على عبقرية يلماز الإبداعية وقدرته الفاتنة على صنع فيلم يشبهنا، نحن المنتمين لبلدان العالم الإسلامي النامي، فيلم غارق في جماليات القسوة وروعة التأطير وفتنة السينما الملتزمة البعيدة عن الفجاجة والخطابة، فلا عجب ان منح السعفة الذهبية في مهرجان كان سنة 1983، مناصفة مع فيلم «المفقود» للمخرج الفرنسي كوسطا كافراس، لكن المثير في قصة هذا الفيلم المختلف فنيا وتقنيا وانسانيا، ليس فوزه بهذه الجائزة الرفيعة، ولكن هو عدم حضور مخرجه لتسلم الجائزة، لأنه كان يقضي عقوبة سجنية بالسجون التركية، عقوبة ملفقة كعقاب له على إلتزامه السياسي ووقوفه مع شعبه الكردي في مواجهة الظلم والإستبداد. وهي عقوبة لم تسمح له قبل ذلك، بحضور تصوير فيلمه، حيث تكفل تلميذه شريف غورين بإنجاز الشريط مطبقا تعاليم الأستاذ بكل تفان وحرفية.

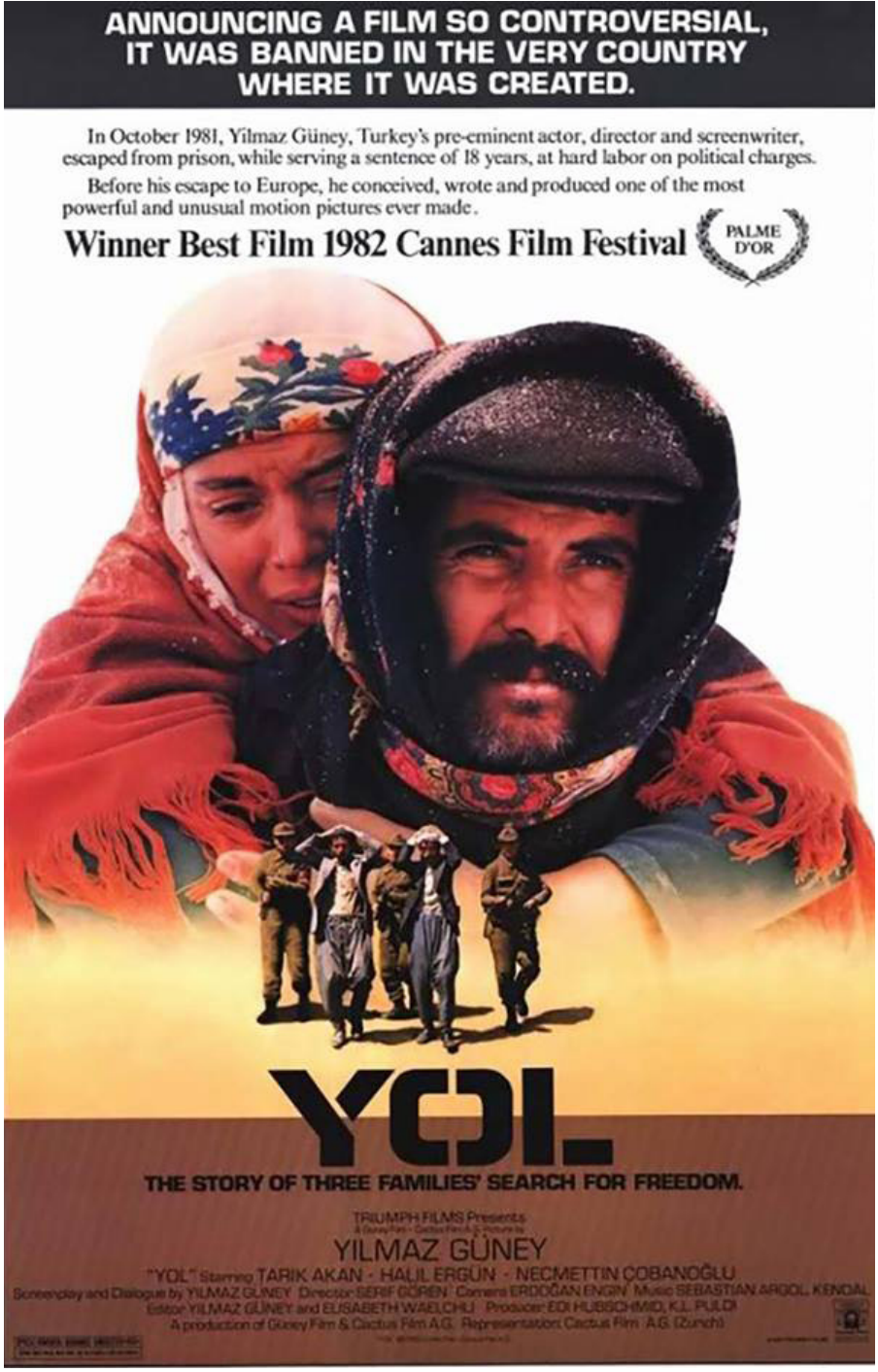
بعد فوز الفيلم وشهرته الطاغية، استطاع يلماز أن يهرب من سجنه، ويلجأ لسويسرا التي عاش فيها آخر أيامه، محققا فيلما، وهو في ديار الغربة، بعنوان «السور»، فيلم لم يكن في مستوى انجازاته الفيلمية السابقة، لأنه جاء غارقا في التفاصيل المملة والمقاربة البسيطة الناتجة عن التسرع في التنفيذ والخضوع لرغبات الموزع الأوروبي في تحقيق فيلم برؤية غربية، رؤية سعت لتقدم صور كالحة، عن واقع السجون بالجمهورية التركية العسكرية خلال الثمانينات من القرن الماضي.

عبد الإله الجوهري(ناقد ومخرج سينمائي)

القاهرة 30 فيلم ظَلَّ في الذاكرة

أُحبُّ تجربة صلاح أبو سيف وأعتبره أفضل مخرج مصري لكل الأزمنة، وحتى أفلامه التي يمكن أن توصف ب»التجارية» الصرفة هي أفضل بكثير من أفلام مخرجين آخرين يظنون -أو يقال عنهم- أنهم يصنعون أفلاما لايمكن وصفها بذلك. ولذلك فإني أختار ملصقا لفيلم ثان له في هذه اللعبة، ليكون لحدود اللحظة المخرج الوحيد الذي اخترت له فيلمين أزعم أنهما أثرا في وساهما في تكوين عشقي السينمائي، ولن أتردد في التصريح بأن هنالك أفلاما أخرى لهذا المخرج المبدع أحبها ولا أَمَلُّ من مشاهدتها من بينها «السقا مات»، «المواطن مصري»، «البداية»، «الزوجة الثانية» و«الفتوة»...

الفرق بين أفلام هذا المخرج وأفلام أخرى لمخرجين آخرين هي أنها أعجبتني وانبهرت بها وأنا صغير السن أشاهدها للمرات الأولى، وظل نفس الإعجاب بعد أن تطوَّرت نظرتي للسينما وانفتحت على تجارب سينمائية مهمة ومختلفة وأصبحت لدي عين ناقدة. وهو في ذلك يشبه عندي صِنوه في الأدب نجيب محفوظ، الذي قرأت له رواياته وأنا في مستوى الإعدادي وانبهرت بها وأعجبتني وحينما كبرت وكثُرت قراءاتي أعدت قراءتها وظل نفس الإعجاب لم يتزحزح ولا قيد انملة، بل ◄◄◄



بالعكس وجدت في هاته الروايات أشياء غفل عنها ذهني وأنا مازلت قارئا بسيطا عفويا لايرتجي من قراءته سوى لذة الحكاية فقط، ولايغوص فيما هو أعمق. ولا غرو أن يلتقي هذان المبدعان لينتجا أهم ما صُوِّرَ للسينما المصرية والعربية معا. الأول كروائي، في بضع مرات كما في هذا الفيلم، وكسيناريست في مرات أخرى، والثاني كمخرج دائما.

لايمكن لمن قرأ رواية «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ التي اقتُبس منها هذا فيلم «القاهرة 30» أو شاهد الفيلم نفسه أن ينسى على الخصوص أبدا شخصية محجوب عبد الدايم، الشخصية السلبية الانتهازية الذي يصل به الأمر للتنازل عن شرفه وبيع زوجته من أجل تسلق المناصب والهرب من فقره الذي يُشكِّل له هوسا وشبحا يفعل أي شيء مهما كان دنيئا للهروب منه. ويحسب للفنان حمدي أحمد الذي ظهرت موهبته في هذا الفيلم كونه أدَّى هذه الشخصية بحرفية وموهبة عالية.

شاهدت الفيلم وأنا صغير السن على شاشة التلفزة المغربية الوحيدة آنذاك، ثم أعدت مشاهدته مرات أخرى. وبالنسبة لي يشكل واحدا من الأفلام التي صنعت ذائقتي السينمائية والتي أنا عليها الآن.

عبد الكريم واكريم(ناقد سينمائي)

«نهاية الصيف».. المتعة والجمال

استجابة لطلب الالتحاق بهذه اللعبة أو المبادرة السينمائية الجميلة والمفيدة، سأنشر تباعا -حسب قواعدها- 15 ملصقا لافلام تأثرت بها أو تركت أثرا في وجداني السينمائي، وهذا ملصقي/فيلمي الثالث:

فيلم «نهاية الصيف» The End of Summer- 1961، للمخرج الياباني ياسوجيرو أوزو وهو بالمناسبة الفيلم ما قبل الأخير في ربرتواره السينمائي يمنحك فرصة للتفكير والتأمل في جمال ومتعة الحياة من خلال العائلة اليابانية التقليدية، والتي تحضر هنا بقوة كتيمة أساسية، أحداث الفيلم عبارة عن صور بارونامية متتالية وهادئة تدفعك إلى الاسترخاء والاستمتاع بالصمت، صمت الحياة الطبيعية البعيدة عن الصخب والمعاناة، وحتى إن كانت هناك معاناة لا تتعدى أن تكون جزءا من قانون الطبيعة الذي لا مفر منه. أحداث الفيلم درامية، ترمي بثقلها كله على العجوز رب الأسرة، الذي يتحمل كامل المسؤولية في إعالتها، لكن شؤونه العملية لم تكن على ما يرام، إذ تمر بأزمة مالية قد تعصف بالمصنع الذي يمتلكه، يحاول الأب الخروج من هذا المأزق بالبحث هنا وهناك عن بعض الحلول الذي قد تحول دون إفلاسه، من بينها البحث عن عريس لابنته الكبرى حتى تخرج من كفالته، وفي خضم هذه المشاكل يعيش الأب حياة ثانية بعيدة عن أسرته، هذه الأخيرة التي تحاول بكل جهدها اكتشاف سره، حياة أخرى عنوانها الحب، يعيش قصتها مع عشيقته السابقة التي التقى بها صدفة بعد موت زوجته، ليسترجعا معا ذكرياتهما العاطفية السابقة، كل هذه الأحداث المتتالية قائمة على الهدوء التام والبطء في الإيقاع الدرامي، حتى الفاجعة التي أصابت الأسرة في النهاية بموت الأب، كانت هادئة تماما وبطيئة جدا.

لم يدخل الفيلم في التعقيدات الرمزية والإيحائية، بل كان خطابه مباشرا وواضحا، حتى أسلوب الحياة فيه كان بسيطا بديكوراته وفضاءاته الطبيعية، ومع هذا كله يشعر المرء وخصوصا الغريب عن مثل هذه الأجواء بالاندماج الكلي داخل ثقافة أسيوية عريقة بأصواتها الحالمة، وطقوسها المغرية، وجاذبيتها الساحرة. أسلوب أوزو بشكل عام يتجه إلى انتقاد بعض الظواهر السلبية في المجتمع الياباني، ومن بينها انحياز الشباب إلى الثقافة الغربية بكل أشكالها، والتي يظهرها أوزو في فيلمه هذا على أنها ثقافة سلبية وتافهة، وذلك من خلال ابنة عشيقته التي تشغل وقتها في العناية المبالغ فيها بمظهرها، من لباس وتصرفات وسلوكات ... والتي تبدو معها غريبة بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى في الفيلم، وكل هذا يزيد من ارتفاع الإشارات الدلالية لمساوئ هذه الثقافة.

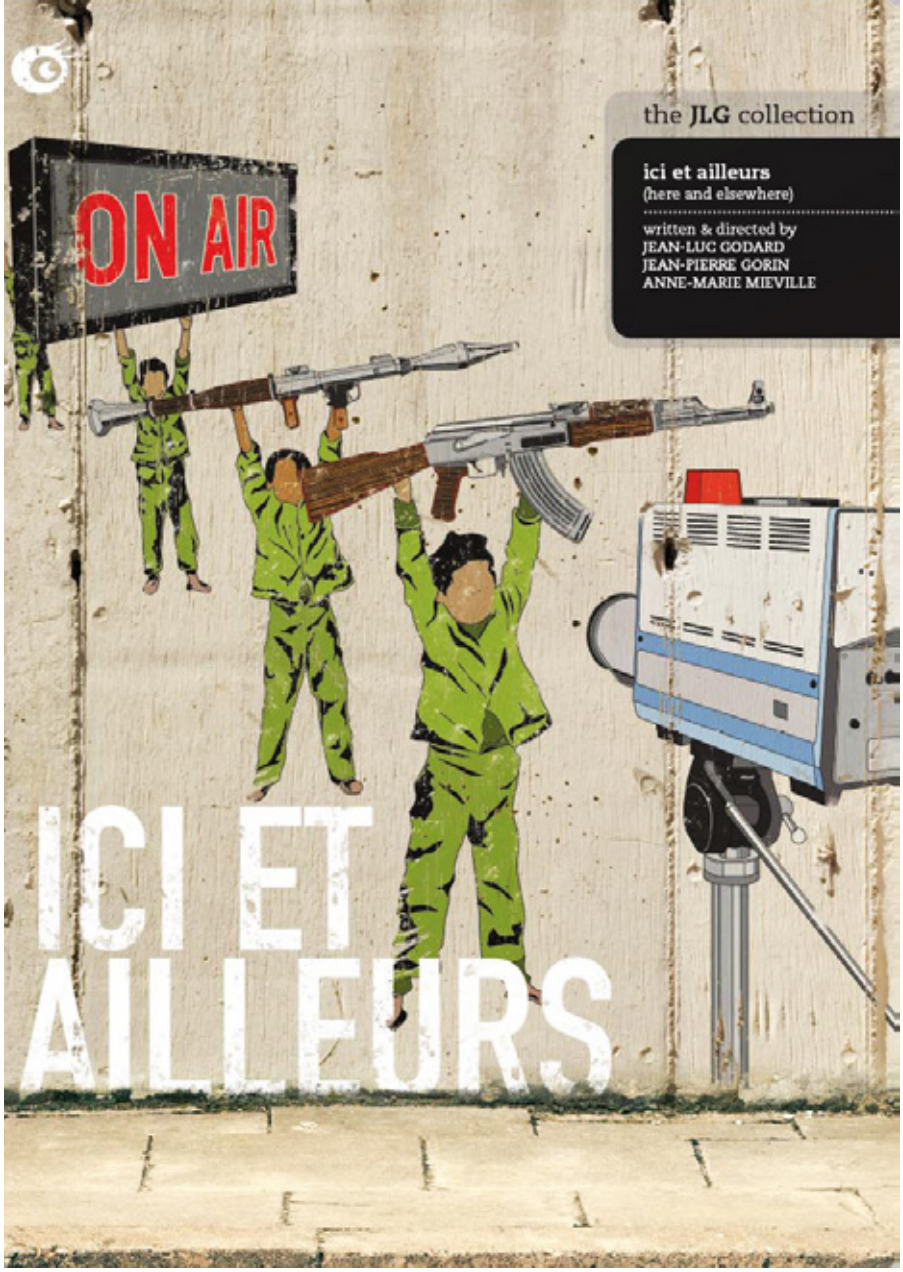
تتضح ملامح الواقع بسهولة في هذا الفيلم، فزحف الموت مثلا على الأسرة لم يفجر المشاهد، ولم يهدم البناء الإيقاعي للأحداث، ولم يولد تلك المعاناة القاسية والمأساة العميقة التي نشاهدها في باقي الأفلام، بل ظهر كعنصر روتيني في الحياة لا يستلزم تلك المبالغة في تصوره. الأب يموت في النهاية، لكن الحياة تستمر عادية من بعده، فرغم عدم إظهارها بطريقة مباشرة إلا أن الإشارة كانت واضحة من خلال الكلمات، ونستدل بذلك من خلال الحوارات المتتالية في المشاهد النهائية، كحوار ابنتيه الأخير فوق الجسر، اللتان ناقشتا مستقبلهما والخطوات التي سيقومان بها لاحقا، كما أن متمنيات المرأة التي كانت تقوم ببعض الأشغال عند ضفة النهر، بأن يكون الميت عجوزا بعدما تصاعد الدخان من المدخنة كعلامة على موت شخص من البلدة، ورجوعها مباشرة بعد هذا الكلام إلى أشغالها، إشارة إلى أن الحياة مستمرة كأن شيئا لم يكن.

لحظات هادئة وجميلة أخذنا إليها فيلم «نهاية الصيف» بدون تكليف أو تعقيد، بناء درامي متسلسل، ولقطات تتساقط بهدوء واتزان، ساعدتنا على فهم المحتوى دون الدخول في الرتابة المملة.

ودون تكسير سيرورة زمن الفيلم.
فؤاد زويريق(قاص ناقد سينمائي)

ورطة سينفيلية جميلة

من الأفلام التي أحسست، وبمجرد اقتراح اسمي أنها «مهيمنة» على ذهني، والتي بها أدشن انطلاقة هذه اللعبة/الورطة السينيفيلية الممتعة، فيلم «المخدوعون» للمخرج والمدرس السينمائي المتميز، توفيق صالح، وهو في الأصل رواية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني تحت عنوان «رجال في الشمس»، إنتاج المؤسسة العامة للسينما بدمشق/سوريا سنة 1972. هذا الفيلم كلما شاهدته، إلا ومارس علي كمتلق»سلطته» الفنية المستمدة من ألم/أمل القضية الفلسطينية. فيلم يحكي، وبلغة لونية تتحدد في الأبيض والأسود، مسيرة ثلاثة أجيال فلسطينية، رغبت في الهروب من واقعها المؤلم، نحو عالم «الخلاص/ الحلم»، أي نحو لكويت، باعتبارها بلدا موحيا للغنى. رحلة مؤلمة سيقودها أبو الخيزران المثقل هو الآخر بالعديد من الخصيصات السلبية كفقدانه لذكورته، والمحيل على القيادة العاجزة، التي ستحمل هذه الأجيال الحالمة بما هو أجمل، نحو التيه /الموت، وفي شاحنة سوداء بها خزان ماء، وظفته هذه القيادة الفاشلة للتهريب ومن تم «الموت»، في متاهات الصحراء كفضاء محيل على الخراب والقهر ...وفي زمن صيفي حار محيل بدوره على ألم القضية. وحده الأستاذ سليم (لنلاحظ الدلالة اللغوية لهذا الاسم، المستمد من جذر لغوي دال (س،ل،م)، الذي عين للتدريس بإحدى القرى، من كان يعي وعيا قويا بضرورة مواجهة العدو، لاسيما حينما طلب منه بعض سكان القرية أن يصلي بهم، فرفض لأنه لا يعرف كيف يصلي، وأمام دهشة الجميع، قال لهم ما معناه، أنه يحسن إطلاق الرصاص على العدو. سيموت الأستاذ سليم في إحدى الحروب مع العدو، وبذلك تتحقق له الشهادة والدفاع عن أرض طاهرة، هربت منها الشخصيات الثلاث (كإحالة على ثلاثة أجيال فلسطينية). المخدوعون، وكما تحيل، عليه هذه العنونة، صرخة في وجه أي هروب من الأرض/القضية. موسيقى قوية وحزينة ومواكبة لتموجات الفيلم الدرامية الأليمة والمخلخلة للمتلقي، لاسيما وأن الشخصيات الهاربة من المخيمات والفقر وعنف الواقع، وعلى الرغم من اختلاف مرجعياتها العمرية ودوافع الهروب، فستلتقي في قبضة المهرب العاجز أبي الخيزران الذي سيقودها في خزان الماء نحو هجرة سرية مؤلمة بل ومفضية نحو الموت التاريخي، وليختم الفيلم قوله السينمائي: لماذا لم يدقوا جدران الخزان. سؤال له امتدادات تاريخية وإنسانية إلى يومنا هذا حيث القضية تعيش لحظات مقلقة ومؤلمة.ويبقى السؤال لماذا لم يدقوا جدران الخزان، وهم فيه في انتظار عودة «قائد» الشاحنة السوداء (اللون وما يحيل عليه من دلالات الحزن الخ)، من شرطة الحدود للمرور نحو صحراء لكويت ومن تم الوصول إلى عالم الثراء المحلوم به....فكان عكس الحلم، الموت الجماعي.
د.الحبيب ناصري(ناقد وباحث سينمائي)



فيلمان بصما ذاكرتي

طُلب مني الدخول إلى هذه العيطة السينيفيلية وبذلك تم توريطي في هذا التمرين..لست سينمائيا بالقدر الذي عليه قبيلة السينمائيين المنخرطين إشتغالا وتمثيلا ونقدا..أنا متابع عاشق للسينما أكتب حولها من حين لآخر كما قد أكتب عن مواضيع أخرى في الحياة..

سأرضخ لطلبه كما فهمته وهو عرض وتقديم مجموعة أفلام أثرت وتركت بصماتها في المواقف والأفكار والتوجهات والاذواق..مع أن عملية التذكر بالتفصيل تبقى صعبة بسبب آثار الذاكرة والنسيان والزمن.. بعض الأفلام بقي منها عالقا بعض الصور المشتتة والمواقف المؤثرة فقط وتبدو لنا الآن كأنها حلم شاهدناه بين الواقع والخيال.

وعملا بقانون اللعبة أرمي الكرة إلى صديق عزيز، كل يوم أقدم 3 حتى يمكن لي نجمع ونطوي مع العملية بسرعة..15 يوما كثيرة..

هنا فيلمان يمكن لي بلا ملل أن أعيد مشاهدتهما بمتعة: vol au dessus d un nid de cou-cou وفيلم bagdad cafe.

الأول مع جاك نيكولسون في بداياته 1976 بكل عنفوان الشباب والثقة بقدراته التشخيصية الفنية العظيمة .. هو فيلم يحكي قصة انتفاضة مرضى نفسانيين في مستشفى يحركها العقل المدبر الوافد الجديد للمعتقل نيكولسن..رفض وثورة على نظام منغلق وعلى أسلوب العلاج والعقليات السائدة ..إنتصار لهدم الأفكار المسبقة عن المرضى النفسانيين ولماذا يعتبرهم المجتمع مجانين غير قادرين عن العطاء والإبداع والحب.

المعالج أو رئيسة الممرضات louise flecher تتحول الى مجنونة متسلطة و المرضى الى عقلاء..

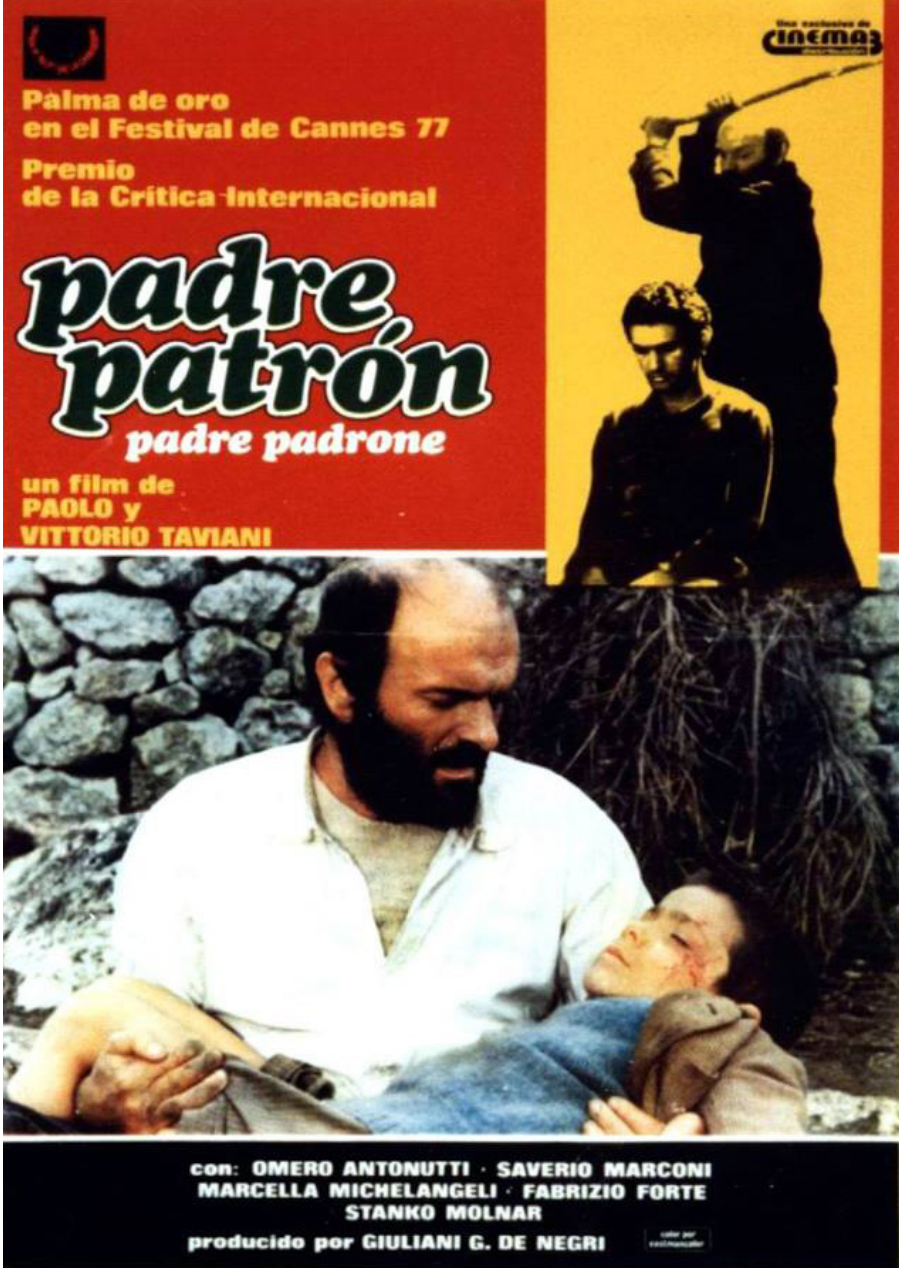
الإخراج: Milos Forman//

الفيلم الثاني: «بغداد كافي» من أجمل ما أتذكر من الأفلام ذات الطابع الرومانسي الواقعي مع كوميديا سحرية. بسيط غير مكلف في الإنتاج وبساطة في الشخصيات والمكان وقوة شاعرية في السيناريو والإخراج.. فيلم أمريكي ألماني للمخرج percy Adlon ..خرج عام 1987 .يروي قصة الألمانية الزائرة لصحراء تكساس كيف ستجد نفسها بالصدفة بعد أن إفترقت مع زوجها تعيش مع صاحبة بغداد كافي المقهى ومحطة الوقود المنسية قريبا الى الطريق 66 الشهيرة..كيف ستغير حياة المحطة المنسية والمهجورة وسط الرياح والعزلة والشوك.

عمر أوشن(إعلامي وكرونيكور)

السينما الهندية، ذاك العشق الجميل

استجابة لنداء العديد من الأحبة عشاق السينما الحقة، ◄◄◄



أدخل في تحدي اقتراح 15 فيلما من بين الآلاف من الأفلام التي شاهدتها منذ صغر سني، أفلام عديدة متعددة، لكن بعضها كان له الآثر الأقوى في حبي للفن السابع وعشقي لثقافة الصورة بشكل عام.

أفلام غربية (أمريكا وأوروبا واستراليا) وشرقية (الهند الصين اليابان...) وافريقية وعربية.. يصعب حصرها والحديث عنها في عجالة، لأن كل فيلم حكمت مشاهدته خلفيات وظروف ومعطيات ثقافية وفكرية..

السينما الهندية كانت الأرضية الأساس لمشاهداتي الأولى من خلال أفلام خالدة، أذكر منها: «آنداز» و«الأم الهندية» و«أمنا الارض» و«شولاي» و«أموت من أجل أمي» و«الحب هو الحياة» و«هوم كسيس هم ناهين» و«الحق التقوى والجمال».. بعض هذه الأفلام شاهدتها عشرات المرات دون كلل او ملل، و لازلت أجد متعة في مشاهدتها اليوم بكل حماس وحب سنوات الطفولة، لما تحمله من معاني الصدق والبساطة في طرح قضايا اجتماعية انسانية، وإن كانت في قوالب فنية وتقنية بسيطة، قوالب تهدف بالأساس تحقيق الفرجة وتطهير النفوس من مشاق ومتاعب الحياة، مع تمرير خطابات مثالية ومواقف طوباوية في كثير من الأحيان، خطابات ومواقف سمحت للكثير من المتحذلقين وحاملي «الهم الإبداعي» لكي يسخروا من عشاق هذه الأفلام ويركزوا هجوماتهم على السينما الهندية والإستهزاء بمنجزاتها وصناعها ونجومها، جاهلين أو متناسين أن لهذه الأفلام (رغم كل شيء) فضيلة زرع عشق السينما والتماهي مع عوالمها الفنية الجميلة.

السينما الهندية ليست سينما واحدة موحدة، ولا اتجاها سينمائيا يسلك نفس الطريق ويركب على نفس التيمات والقضايا، بل عالم متفرد من العطاءات والتجارب، سينما متعددة حسب الإنتماء الجهوي الذي يخضع لثقافات متباينة لكل ولاية من ولايات المشكلة للجمهورية الإتحادية الهندية، هناك سينما مالايام وسينما كاندا وسينما أوتار براديش وسينما البنغال... وغيرها من السينمات التي لا علاقة بينها اللهم انتماؤها كلها لشبه الجزيرة الهندية الشاسعة بجغرافيتها الممتدة من الشمال نحو الجنوب، وبأعراقها المتضاربة ولغاتها المتباينة وديناتها بمعتقدات عديدة متناقضة، لعل من أهمها الهندوسية والإسلام والسيخية والجاينية والمسيحية والزرادشتية.

لكن الأهم من كل هذا، السينما الهندية ليست سينما تجارية فقط بل سينما غنية أيضا بتجارب فيلمية طليعية لا يعرفها الجمهور الواسع، بل ولا يعرفها الكثير ممن يقدمون أنفسهم كعلماء في المشاهدة وتتبع منجزات السينما العالمية، تجارب حققت الأهم في مهرجانات وملتقيات دولية عديدة بحضورها وانتزاعها للجوائز والتقدير والتعظيم. نذكر من بينها: تجارب مارينال سين وأدور غوبالا كرشنان وشيام بينيغال وأوبطالندو شوخ وكاطاك.. لكن يبقى ساتياجيت راي المخرج الأكثر شهرة في الهند والعالم، بأفلامه التي تعد بالعشرات ومؤلفاته في الأدب والسينما ومواهبه الأخرى المتعددة أساسا منها الموهبة الموسيقية، فهو واضع موسيقى أغلب افلامه.

الحديث عن أفلام هذا المخرج الهندي البنغالي يتطلب مساحة من الزمن ووقوفا معتبرا يصعب الآن تحقيقه لضيق اللحظة والمكان. لكننا نشير هنا لثلاثية الشهيرة «أغنية الطريق» التي لفتت له الأنظار منذ عرضها الأول في محطات غربية مختلفة سنوات الأربعينات من القرن الماضي، ثم أفلام «النذل» و«فروع الشجرة» ولاعبو الشطرنج» و«شارولاتا» والبيت والعالم» و«عدو الشعب».. لكن فيلم «صالون الموسيقى» يبقى بالنسبة لي العمل الأكثر قوة وابداعية، عمل يحملك على حين غرة، ومنذ المشاهد الأولى، إلى سماوات الشجن وحكمة الألم والمعاناة مع رجل نبيل من الزمن الجميل، رجل يعيش على تراث مجتمعي وحضاري يبدأ في الإضمحلال والتراجع أمام سيادة قيم جديدة، قيم الحداثة المصطنعة والذوق الفج الهجين.

الموسيقى بالنسبة لهذا النبيل، إكسير الوجود والمقاومة والبقاء، يبذل من أجلها ومن أجل احياء جلساتها، الغالي والنفيس، لكن زمنه الجميل وجهوده في الحفاظ وتكريس التقاليد، تتراجع بتقدم الزمن وتراجع الإمكانيات وموت العائلة ومجاورة «غني» هجين، «غني» لا يحتكم إلا للمال والجاه والتباهي بمظاهر الحياة الجديدة، «غني» صاعد من قاع التخلف الفكري والمعرفي.

في هذا الشريط لم يكن ساتياجيت راي يحكي بالكاميرا فقط، بل كان يرسم لوحة تشكيلية قوامها النور والظلام وتداخل الأبيض بالأسود وتمازج مشاعر الحب بمشاعر الحقد والكره، ويكتب قصيدة شعرية بحث من خلالها عن الزمن المفقود، زمن الفيلة والثريات المعلقة والنساء الجميلات المهذبات، والإستماع بكل الجوارح للمقطوعات الموسيقية الهندية الكلاسيكية في جسات باذخة.

«صالون الموسيقى» أو الفيلم الذي أعتبره أحد أهم الأفلام المشكلة لشخصيتي السينمائية المتواضعة، عمل جعلني أفهم معنى أن تكون سينمائيا منتصرا للقضايا الكبرى، قضايا الفن والزمن والإنسان..

عبد الإله الجوهري

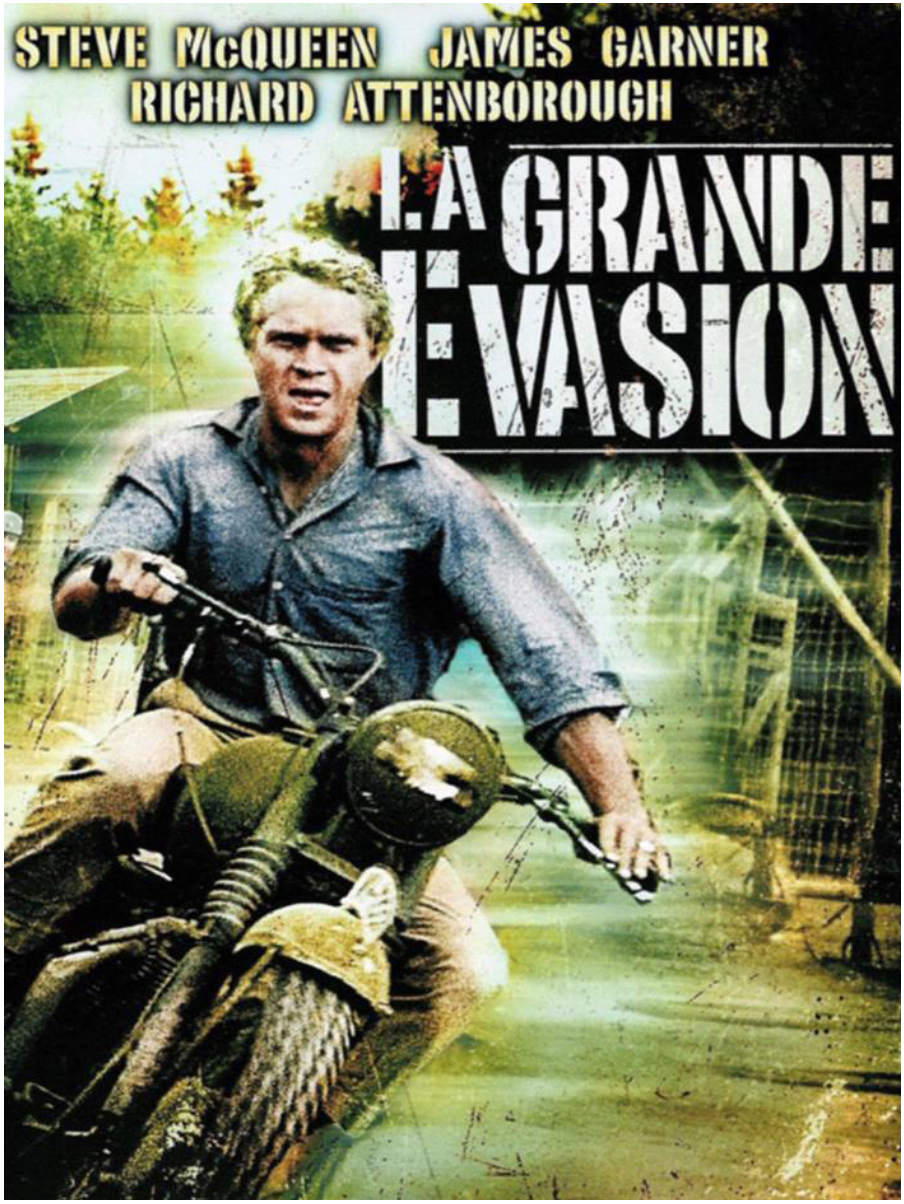
هنا وهناك

شاهدت هذا الفيلم لجون لوك غودار لأول مرة في نهاية السبعينيات بالمدرسة المحمدية للمهندسين بالرباط.. ومع أنني وجدت صعوبة في استيعابه استيعابا دقيقا آنئذ، فقد جعلني هذا الشريط الطليعي بامتياز، أفتح عيني و إن بشكل غامض أولي على ثلاثة أمور على الأقل، سيتطور وعيي بها أكثر في السنوات اللاحقة. أولها أن هناك سينمات أخرى ◄◄◄

مختلفة عن السينما السائدة أو التجارية التي كانت تستهلك بكثرة بالقاعات العامة. ثانيهما أن بإمكان السينما، وأن لها كل القدرة على الانخراط في الصراع السياسي العالمي، وتحديدا في الصراع العادل لنصرة القضية الفلسطينية، وأن ذلك ليس وقفا على المبدع العربي، لأن القضية الفلسطينية هي قضية الإنسان في كل مكان من عالمنا الشاسع..
أما الأمر الثالث فهو أن هناك سينمائيا كبيرا يسمى جون لوك غودار، كنت لأول مرة أشاهد فيلما من أفلامه، هو من رواد الموجة الجديدة الفرنسية التي حققت ثورة تعتبر من أكبر الثورات التي عرفتها السينما خلال تاريخها القصير.. أذكر أن شريط «هنا وهناك» (1974) هو من إخراج غودار بمشاركة آن ماري ميفيل. والفيلم بقدر ما هو دفاع قوي عن القضية الفلسطينية، فهو بالمثل مساءلة للممارسة السينمائية نفسها، وللممارسة السياسية، كما عودنا على ذلك غودار في معظم أفلامه.
نور الدين بوخصيبي

الهروب الكبير

من بين الأفلام الكلاسيكية التي شاهدتها وأنا ما أزال صغير السن خلال سنوات السبعينيات من القرن الماضي بمدينتي طنجة وبقاعة سينما «»ألكازار» تحديدا، والتي أثرت فيَّ وغذت سينفيليتي وساهمت في إغنائها، فيلم «الهروب الكبير»(1963) للمخرج جون ستورجس وبطولة ستيف ماكوين وشارل برونسون وجيمس كوبورن وجيمس غارنر والمخرج والممثل ريشارد أتمبورو صاحب فيلم «غاندي». ومنذ ذلك الحين سيظل بالنسبة لي ستيف ماكوين ولمدة طويلة واحدا من بين الممثلين المفضلين لدي وأنا طفل ثم وأنا في فترة المراهقة بحيث لم أكن أُفلت فيلما له يعرض بالقاعات السينمائية بطنجة.
ومن بين أفلامه الأخرى التي صنعت شهرته والتي شاهدتها أيضا وأنا صغير السن «فراشة» (1973) الذي قاسمه فيه البطولة الممثل المتميز داستين هوفمان، وهنالك تشابه بين قصة الفيلمين بحيث أنهما الإثنان تدوران حول محاولة الهروب من السجن الأولى لجنود معتقلين خلال الحرب العالمية الثانية من طرف الألمان والثاني لمعتقل ملقب ب«الفراشة» يحاول الهروب من المعتقل وهو مقتبس من رواية سير ذاتية لأوندي شاريير.
تَمَيَّزَ ستيف ماكوين في فيلم «الهروب الكبير» وفي أفلام أخرى بكونه من يقود الدراجة النارية أو السيارة في العديد من المشاهد التي قد تكون خطرة، بل لم يكتف في فيلم «الهروب الكبير» بقيادة الدراجة النارية في المشاهد التي يظهر فيها فقط بل أيضا في أخرى من المفروض أن يظهر فيها ضابط ألماني يتابع الهاربين.
وقد وصل به هوسه بالسيارات والدراجات النارية للإصرار على بطولة فيلم Le mens الذي تدور أحداثه في حلبة لسباق السيارات.
من بين أهم أفلامه «الرائعون السبعة»(1960) لنفس مخرج «الهروب الكبير» جون ستورجس» الذي اشتغل معه ستيف ماكوين في العديد من



الأفلام التي صنعت مجده التمثيلي وهو فيلم يضم أيضا نجوما كبارا أمثال يول برينر، شارل برونسون، جيمس كوبرن، إلي والاش، فرناندو راي وآخرين... والفيلم مأخوذ عن فيلم أكيريا كوروساوا الشهير «الساموراي السبعة».
وتوفي ستيف ماكوين، بعد أن وصل ليصبح الممثل الأعلى أجرا في العالم، بسرطان في رئتيه سنة 1980 عن سن يناهز الخمسين سنة.
عبد الكريم واكريم

«الأب السيد» أو المجتمع الأبوي المتوسطي

أدخل هذه «اللعبة» السينيفيلية لملصقات أفلام طبعت ذاكرتي وكانت ذات أثر على ذائقتي الفنية السينمائية، مع اعتذاري مسبقا لصديقين آخرين لم أتمكن من الاستجابة لدعوتهما في بداية هذه المبادرة الجميلة لانشغالاتي حينها.
سأبقى مع السينما الإيطالية، كما فعل صديقاي، لأقترح عليكم فيلما سكن ذاكرتي لعدة سنوات، دون أن أمل إعادة مشاهدته كلما سمحت الفرصة بذلك -وأتحدث هنا طبعا عن عصر ما قبل الديفيدي.
إنه فيلم الأب السيد «Padre Padrone» للأخوين باولو وفيتوريو تافياني الحائز على السعفة الذهبية وجائزة النقاد لمهرجان كان سنة 1977. والفيلم هو اقتباس لسيرة ذاتية للكاتب واللغوي الإيطالي كافين ليدا، والذي نراه بنفسه في المشهد الأول للفيلم يحكي لنا كيف جاء أبوه ذات يوم، من أيامه الأولى إلى المدرسة، ليخرجه من الفصل الدراسي وليأخذه لتعليمه أصول رعاية الماشية.
أعتمد الإخوين تافيانا أسلوبا سينمائيا بسيطا ولكنه بليغ في تناول أحداث هذه السيرة الذاتية التي كانت قد حققت نجاحا كبيرا في إيطاليا في بداية السبعينات. وبحركة بريختية بديعة نرى الكاتب / الراوي وهو يسلم عصاه للمثل الذي يؤدي دور الأب، وكأن مخرجي الفيلم يصرَّان أن ينقلانا من الواقع إلى السينما، مع تذكيرنا أن ما نشاهده هو مجرد عمل روائي، ولكنه متجذر في الواقع.
تجربة مريرة يعيشها الطفل وهو يواجه قساوة حياة الوحدة في أعلى الجبل، وقبلها قساوة الأب الذي يصر على إخضاع الطفل وإذلاله لكي يتبع نفس الطريق الذي رسمه له الأب/ السيد. ولأن الأب يعي جيدا أن تعليم الطفل سيمنحه أجنحة للتخلص من سطوة الأب، فإن خلاص هذا الأخير لن يكون في النهاية إلا بتعلم القراءة والكتابة حين تتاح له الفرصة في بداية شبابه.
وإن كانت أحداث الفيلم تجري في قرية سردينيا، فإنها تنقل حقا الحياة الاجتماعية في كل مجتمع أبوي، ولذلك كنت أشاهده أحيانا كفيلم مغربي لأنه يحكي عن تفاصيل الحياة والعلاقات الاجتماعية المركبة التي يمكن أن تجدها في جل مناطق المغرب. كما اعتبرته أيضا فيلما متوسطيا بامتياز لأن أحداثه يمكن أن تقع في جل المجتمعات المتوسطية الأبوية.
عادل السمار

أفلام في حياتي

«ألف يد ويد» الفيلم الذي أعتقل معنا بالمعتقل السري درب مولاي شريف

■مصطفى العلواني

في إطار الحديث عن الأفلام التي شاهدتها وكان لها وقع خاص في نفسي وتاثير قوي على ضائقتي الفنية، يحتل الفيلم المغربي «الف يد ويد» للمخرج المغربي سهيل بن بركة مكانة خاصة وحميمية. وأبناء حي بورنايل وكاريان غزة بمدينة الدار البيضاء يتذكرون يوم حلت بالحي قافلة سينمائية لتصوير فيلم سينمائي مغربي «ألف يد ويد»، سيكون من بين أبطاله «بابا أحمد القرقوري» رجل من حينا وكل من شاهد الفيلم يتذكر الشيخ الذي لعب دور المجدوب الذي يرمي بنفسه في البحر.

صور الفيلم وخرج للعرض سنة 1972 أو 1973 وعندما سمعنا بالخبر انتقل كل من استطاع إلى ذلك سبيلا من أبناء الحي لمشاهدته، أتذكر بسينما «كوليزي» وكنت واحدا منهم، كان لقاء مثيرا ونحن نتفرج على حياتنا وهي تتحول إلى قصة سينمائية مؤثرة تتخذ من هموم المواطنين المغاربة موضوعا لها

... «موحى الرجل العجوز يمتهن صباغة الصوف صحبة ابنه ميلود. يقومان بنقل أكوام من خيوط الصوف المعدة لنسج الزرابي التي تصدر إلى الخارج. يظهر الفيلم المعاناة المهنية التي يعيشها كل العاملين نساء رجال وأطفال بهذا القطاع، فيلم عالج بطريقة فنية وفكرية مميزة مشكلة اليد العاملة بالمغرب التي يتم استغلالها بوحشية من طرف قطاع الصناعة التقليدية، وعنوان الفيلم يلخص كل شيء فألف يد تعمل و يد واحدة فقط تستفيد».

وقد كان من أسباب اختيار حي بورنازيل وكاريان غزة كي يكونا مسرحا لتصوير الفيلم وجدهما بمحاذات الطريق الوطنية آنذاك الأوطورت اليوم الرابطة بين البيضاء والرباط.

كانت طريق الرباط مسيجة بسياج من الأسلاك الشائكة وكان شغيلة الزرابي يستعينون بها لنشر الصوف «الطعمة»، كان منظرا جميلا، كان السياج يتحول لأطول جدارية مزركشة بالألوان الزاهية.

فيلم «ألف يد ويد» سيسكن وجداني وسأعاود مشاهدته بنادي العمل السينمائي أواسط السبعينات وكان أول فيلم أتكلف بتسيير مناقشته في إحدى عروضه بسينما الصحراء التي عرضناه بها أكثر من مرة.

وتشاء الصدف عند اعتقالي بوصفي كاتبا عاما لنادي العمل السينمائي صحبة أمين النادي الصديق محمد الواسي، أن يكون فيلم «ألف يد ويد» من بين المحجوزات وفتح معي المحققون نقاشا حوله وما إن تفوهت بعنوان الفيلم واسم المخرج «بن بركة» حتى اكفهرت وجوه المحققين وذهبت عقولهم للشهيد المهدي بن بركة، ولكم ثارت ثائرتهم عندما أردت أن أوضح لهم الأمر يتعلق بسهيل وليس المهدي.

نعم زار معنا فيلم «ألف يد ويد» سنة 1985 المعتقل السري السيء الذكر «درب مولاي شريف» ويستحق جبر الضرر والترميم وإعادة الترويج لأنه من عيون السينما المغربية فيلم يجمع بين الإبداع والانتصار للانسان ولهمومه.

مهرجان القاهرة السينمائي
أن تبحر السينما بآثار الماضي لقراءة الحاضر

■ رامي عبد الرازق - القاهرة

منذ أربعة أعوام فقط وخلال فعاليات الدورة السادسة والثلاثين لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي انطلق برنامج آفاق السينما العربية -كواحد من البرامج الموازية للمسابقة الرسمية-، وذلك على يد الناقد الكبير الراحل سمير فريد، على أن يتولى رئاسته الكاتب سيد فؤاد، وأن يتم تنظيمه بالتنسيق مع نقابة المهن السينمائية.

كان في خطة الناقد الراحل أن يتم تفعيل عدد من المؤسسات الحكومية والأهلية التي تعمل في مجال السينما أو التي ترتبط ارتباطا وثيقا بصناعة السينما، ووقع اختياره وقتها على جمعية نقاد السينما المصريين كجمعية أهلية تعمل في الحقل السينمائي من عام 1972 لتنظيم أسبوع النقاد الدولي، وعلى معهد السينما لتنظيم مسابقة سينما الغد للأفلام القصيرة، وعلى نقابة المهن السينمائية لإدارة آفاق السينما العربية.

ولكن عقب ثلاث دورات ونتيجة لتقليص الميزانية الخاصة بالمهرجان -قبل دخول قناة «دي إم سي» كراعٍ رسمي- قامت إدارة المهرجان خلال الدورة الأخيرة (30-21 (نوفمبر/تشرين الثاني)) بإعادة تشكيل البرامج الموازية، بحيث يتم الاستغناء عن إشراك الجهات السينمائية الثلاث والاكتفاء بمدير واحد لكل برنامج يتبع المدير الفني للمهرجان مباشرة، بالإضافة إلى إلغاء كافة النشاطات التي كانت تقوم بها البرامج من حلقات بحث أو مطبوعات خاصة مع الاحتفاظ فقط بالمسابقة الأساسية لكل برنامج.

هذا العام تشكلت لجنة تحكيم مسابقة آفاق السينما العربية من المخرج الأردني محمود المساد، ومدير التصوير المصري أحمد المرسي، ◄◄◄

والممثلة التونسية ريم بن مسعود -يلاحظ أنها لجنة شابة بالكامل ذات ملامح لجيل جديد ليس مطروحا بوفرة على مستوى لجان التحكيم-، حيث شاهدت اللجنة ثمانية أفلام عُرضت خلال فعاليات المسابقة، وهي:

«طريق النحل» إخراج عبد اللطيف عبد الحميد من سوريا

«مطر حمص» إخراج جود سعيد من سوريا

«الجايدة» إخراج سلمى بكار من تونس

«منزل في الحقول» إخراج تالا حديد من المغرب

«عرق الشتاء» إخراج حكيم بلعباس من المغرب

«اصطياد الأشباح» إخراج رائد أنضوني من فلسطين

وقد وقع اختيار اللجنة على فيلمين ارتأت أنهما الأفضل من بين مجموعة التجارب التي تَشكّل منها برنامج المسابقة، وهما: فيلم «اصطياد الأشباح» إخراج رائد أنضوني الذي حصل على جائزة سعد الدين وهبة -لأفضل فيلم، وفيلم «نصر» إخراج بديع مسعد وأنطوان واكد والذي حصل على جائزة صلاح أبو سيف -جائزة لجنة التحكيم الخاصة-.

الملاحظة الأولى على جوائز مسابقة آفاق السينما العربية أن كلا الفيلمين الفائزين هما أفلام تسجيلية وليست روائية، وذلك من أصل ثلاثة أفلام تسجيلية شاركت في المسابقة -الفيلم الثالث هو المغربي «منزل في الحقول» للمخرجة تالا حديد-، وذلك في مقابل خمسة أفلام روائية طويلة لم يتحصل أي منها على أي جائزة من جوائز المسابقة.

الملاحظة الثانية أن كلا الفيلمين ينتميان إلى المشرق العربي -فلسطين ولبنان- رغم أن هناك فيلمين من المغرب (عرق الشتا ومنزل في الحقول) وفيلمين من تونس (الجايدا) لكنهم خرجوا خالي الوفاض من أي جوائز، كما أن سوريا التي شاركت بفيلمين («طريق النحل» إخراج عبد اللطيف عبد الحميد و«مطر حمص» إخراج جود سعيد) كان لديها فرصة مزدوجة للفوز لم تتمكن أيضا من اقتناص أي جائزة.

الملاحظة الثالثة أن كلا الفيلمين هما أفلام عن اصطياد الذاكرة وتقصي أثر الماضي في محاولة لقراءة الحاضر، ففي الفيلم الفلسطيني «اصطياد الأشباح» يبدو عملية إعادة بناء لذاكرة جمعية ضخمة تخص مجموعة المساجين الفلسطينيين الذين سبق لهم وأن كانوا معتقلين بسجن المسكوبية الإسرائيلي، بينما في الفيلم اللبناني «نصر» يجلس المخرج اللبناني الكبير -وأحد مؤسسي السينما اللبنانية- جورج نصر أمام الكاميرا ليقص علينا حكايات عن زمن التأسيس الأول لهذه السينما، وعن دوره الفعال في عملية الصعود بها إلى العالمية في سنوات الخمسينيات والستينيات.

في حيثيات إعلان لجنة التحكيم عن أسباب اختيارها لفيلم «اصطياد الأشباح» كأفضل فيلم ذكرت اللجنة أن الفيلم يتضمن معالجة درامية متميزة للموضوع، وخروج عن المألوف فى سرد القصة وإعطاء مساحة للمشاهد للتفاعل عوضا عن التلقين المباشر للحكاية، وكان «اصطياد الأشباح» قد سبق له وأن حصل في بداية العام الحالي على الجائزة الذهبية لأفضل فيلم تسجيلي في مهرجان برلين السينمائي، وتعتبر جائزة مسابقة آفاق عربية هي واحدة من الجوائز الكثيرة التي حصدها المهرجان طوال عام كامل من العروض العالمية.

لا تأتي قوة فيلم «اصطياد الأشباح» من كونه فيلما يتحدث عن واقع سياسي لمجتمع يقبع أفراده على مرمى حجر من السجن أو الاعتقال، دون أن يفرق هذا السجن ما بين العامل والطالب أو الموظف والفنان، في بلد يقبع تحت احتلال طويل وجائر وغير منصف يبدو الواقع السياسي أكثر جاذبية وحضورا وتأثيرا على المتلقين، لكن قوة «اصطياد الأشباح» الحقيقية تتجاوز تأثير الواقع السياسي إلى تأثير التفاعل الإنساني والنفسي والشعوري بين مجموعة السجناء السابقين الذين يبدأ المخرج نفسه (رائد أنضوني) في استدعاء خبراتهم الإنسانية لتشكيل تلك الذاكرة التي يجب ◄◄◄

ألا تنسى أبدا أنها تعيش في سجن ضخم يتجاوز جدران سجن المسكوبية أو الغمامات السوداء التي كان المحققون الإسرائيلون يضعونها على أعينهم، إنه سجن بحجم الوطن المحتل، وبحجم الإخفاقات الإنسانية والنفسية الكثيرة التي يسببها هذا الوضع الاستثنائي لمجتمع يملك من الطاقات والخبرات والإبداعات الكثير لكنه محاصر داخل صورة نمطية تقيد المقاومة بالسلاح فقط، دون الخروج إلى أفق أوسع يصبح فيه الفن نفسه سلاحا ربما أكثر تأثيرا من الحجر والمسدس.

لم يخرج الفيلم عن دائرة مكانية مغلقة هي المساحة التي اختارها المخرج كي تصبح موقع التصوير الخاص بالفيلم الروائي الذي يقوم بإعداده عن تجربة سجن المسكوبية التي عاشها وهو في الثامنة عشرة من العمر، هذه تتحول إلى أشبه بطاقة لتفريخ وتفريغ الذكريات التي يتناوبها السجناء القادمون من مختلف الحِرَف (طالب - بنّاء - عامل دهان - نجّار- ممثل) بينما يعمل كل منهم في تصميم وتنفيذ موقع التصوير، في حين يقوم المخرج بممارسة لعبة الكراسي الموسيقية معهم، حيث يضع كلا منهم محل الضباط والمحققين الذين كانوا يقومون باستجوابهم تارة، ومحل أنفسهم كسجناء تارة أخرى، وبالتالي يعيد اختبار عنصر الوقوع تحت سيطرة وضغط هائل لتعصير الذاكرة من أجل أن تفرز كل ما في داخلها من تفاصيل تضع الحاضر محل تساؤل وهل هو آمن بالدرجة التي يمكن أن يكون معها الحاضر مستقرا والمستقبل واضحا؟

«نصر».. وحكايات من زمن حب الصورة

أما الفيلم اللبناني «نصر» فإن لجنة التحكيم قررت أن حيثيات منحه الجائزة تتمثل في سلاسة الموضوع، وترابط الأحداث، وتمكّن الفيلم من طرح قضية التضحية في صناعة السينما من خلال اختياره لشخصية مميزة على الصعيد الإنساني والفني.

حيث يقوم الفيلم على الحكي عبر مستويين من الزمن، الأول هو زمن الحاضر حيث يجلس المخرج اللبناني جورج نصر أمام الكاميرا ليتلو شهادته عن مرحلة التأسيس وعن تجربته في صناعة السينما اللبنانية من الخمسينيات، والزمن الثاني هو زمن صناعة الأفلام نفسها، أي مشاهد الأفلام وحكايات الفوتوغرافيا وأرشيف اللقاءات التليفزيونية مع المخرج الكبير الذي جاوز التسعين الآن.

اختصر عنوان الفيلم اسم المخرج إلى «نصر» فقط، مستغلا الصفة التي يحملها اسم جورج نصر على اعتبار أن ما حققه هذا الرجل هو انتصار بمعنى الكلمة، نظرا لطبيعة الظروف القاسية وغير الفنية أو المؤهلة إبداعيا لإطلاق سينما جديدة في ذلك الوقت، عندما كانت السينما المصرية والأميركية هي المسيطرة على دور العرض اللبنانية.

ويخلو الفيلم من أي صوت يعلق خارجيا على حديث جورج نصر أمام الكاميرا، بل يترك نصر نفسه يعلق على ما يحكيه، ويستخدم صناع الفيلم مشاهد من أفلامه التي يعيد بناءها سرديا كجزء من رحلته وليس كمعلق عليها، ولا يخلو الفيلم من تلك اللمسة الإنسانية المرتبطة بأن هذا المخرج المؤسس صاحب الخبرات الكبيرة لم يُخرج سوى ثلاثة أفلام فقط طوال 24 عاما هي عمر رحلته السينمائية منذ ظهوره حتى قيام الحرب اللبنانية، وهي: «إلى أين»، و«الغريب الصغير»، و«المطلوب رجل واحد»، حيث ظلت تلك الثلاثية غير المباشرة من أهم الأفلام التي لا يمكن دراسة السينما اللبنانية دون التوقف أمامها.

أسئلة الحصار

ربما كان من أسباب فوز الفيلم الفلسطيني «اصطياد الأشباح» بجائزة أفضل فيلم أنه استطاع دون قصد أن يجمع ما بين ثيمتين ظاهرتين تجلّتا بوضوح خلال برنامج المسابقة، وهما: ثيمة اصطياد الذاكرة كما سبق وأشرنا، وثيمة أخرى هي ثيمة أسئلة الحصار.

فخمس من أصل ثماني تجارب عربية معروضة بالبرنامج تتجلى فيها ثيمة الحصار على المتسويين المادي والمعنوي، ومع اختلاف أسباب الحصار وطبيعة المُحاصَرين -بفتح الصاد- والمحاصِرين -بكسر الصاد- يظل عنصر الأسئلة التي يطرحها هذا الحصار هي الخلاصة التي يراد بالمتفرج أن يتلقاها من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنها بلا شك تبدو مع تباين خلفيات صناع الأفلام ومجتمعاتهم (الكويت - فلسطين - المغرب - تونس - سوريا) وكأنها همٌّ عام ومشترك التقطته حساسية السينمائيين العرب ◄◄◄

على اختلاف أجيالهم وتجاربهم، فعلى سبيل المثال فإن الفيلم الكويتي «سرب الحمام» الذي يتحدث عن محاصرة مجموعة من المقاومين الكويتيين إبان الاحتلال العراقي للكويت هو العمل الأول لمخرجه رمضان خسروه، بينما الفيلم التونسي «الجايدة» الذي يناقش قضية الحصار المادي والمعنوي للمرأة التونسية باستخدام أحكام الشرع والدين بصورة مجحفة هو استكمال لثلاثية المخرجة التونسية الكبيرة سلمى بكار والتي بدأتها قبل أكثر من عشرين عاما. أي إن أسئلة الحصار تطارد مخيلة صناع السينما العرب سواء كانوا يتلمّسون أولى خطوات رحلتهم أو يستكملون أشواطا سبق وأن قطعوا بعض مسافاتها باتجاه وجدان المتلقين.

في الأفلام الجيدة لا توجد إجابات واحدة لكل الأسئلة، بل لا توجد إجابات من الأساس لأي من الأسئلة التي يطرحها الفيلم، فالإجابة ليست مهمة السينما، والسؤال هو ابن الفيلم الذي يتركه في حجر المشاهد لينمو خارج الشاشة. وفي مجموعة أفلام البرنامج التي تطرح أسئلة الحصار نلاحظ أنه كلما كانت الإجابات غائبة كانت بصمة الفيلم أكثر انطباعا على ذهن المشاهد ومشاعره، وكلما كانت الإجابات جاهزة وسهلة التناول والحلول بدا السياق الفيلمي مباشرا وخطابيا وغير ملهم.

ففي الفيلم التونسي «الجايدة» يعود السيناريو إلى أعوام ما قبل الاستقلال، حيث نتابع نماذج من توظيف الرجال متحجري العقول والمشاعر للمحاكم الشرعية والتمييز المجتمعي باسم الدين ضد المرأة، فالنساء في الفيلم هن دوما عرضة لأن يتم احتجازهن فيما يشبه الإصلاحية الاجتماعية تعرف بدار أجواد، وهي عبارة عن مكان متواضع أقرب إلى السجن يوضعن فيه تحت الإقامة الجبرية مهما كانت أخطاؤهن من عدمها، فقط لأن تهمتهن الأساسية أنهن (نساء)، وفي هذه الدار نتعرف على مجموعة النساء المحاصرات باسم التهذيب الديني وطاعة الزوج رغم أن كلهن تقريبا صاحبات حقوق «شرعية»، لكن المجتمع يستغل الشريعة ضدهن مجردا إياهن من حقوقهن الدينية الأصيلة التي يتجاهلها الجميع.

إن أسئلة الحصار التي يطرحها الفيلم تبدو واضحة خلال سياق الأحداث مع تتبع الخط الخاص بكل امرأة، وهي الأسئلة التي يجد المتلقي نفسه في مواجهتها بشكل فاضح، فهل حقا هذا هو موقف الدين من المرأة أو هو موقف المجتمع الذكوري السلطوي صاحب النظرة الضيقة؟ لكن أزمة الفيلم الحقيقة هي خروجه من تلك الحالة الاستفسارية الراقية إلى خطبة مباشرة وشديدة الفجاجة في تعاطيها مع الأسئلة المطروحة، وذلك عبر المشهد الأخير الذي يتحول إلى خطبة نسوية سمجة تلقيها إحدى بطلات الفيلم عشية وضع الدستور التونسي عقب ثورة يناير.

وفي الفيلم السوري «مطر حمص» إخراج جود سعيد تبدو أسئلة الحصار في الفصل الأول شديدة الوقع وعالية التأثير، حيث يدور الفيلم عقب توقيع اتفاقية خروج أهل حمص من المدنيين بعيدا عن مناطق القتال بين الفصائل الإسلامية من ناحية والجيش الحكومي والجيش المدني من ناحية أخرى، وخلال المشاهد الأولى تتجلى قسوة الحصار وأسئلته التي تتجاوز الأزمة السورية إلى أزمة البشرية كلها في مواجهة الحرب والقتل والدم.

فبينما تخرج مجموعات المدنيين من أهل حمص يقرر قائد الفصيل الإسلامي أن يوقف عملية الخروج قسرا ويبدأ في إطلاق النار على الفارين، مما يوقع أحد سكان المدينة مختبئا خلف ساعة الميدان الحمصي الشهيرة، فيحاصره القناص لساعات بينما هو يستجديه كي يعفو عن حياته ويعتبره كلبا -في إشارة إلى الكلب الذي تركه القناص ليهرب مع الفارين أثناء مشاهد الفرار-، هذا المشهد تحديدا يعكس الكثير من الأسئلة التي ربما لم تتجل بشكل مؤثر وفني خلال فصول الفيلم التالية، والتي يتم فيها محاصرة يوسف ويارا وهما من سكان المدينة ومعهما إخوتهما الصغار -في إشارة إلى المستقبل المهدد- وذلك لثلاثة شهور متتالية، لكن خلال هذه الشهور يخفت السؤال وتبرز التفاصيل الميلودرامية التقليدية الخاصة بقصة الحب المتنامية بين يوسف ويارا على غرار ترويض النمرة -حتى إن يارا تقع مريضة لأسابيع طويلة تصبح هي أسابيع التحول من الصدام إلى الحب بينها وبين يوسف- ويتحول الفيلم إلى مجرد حالة ميلودرامية مع بعض الأكشن في النهاية -حين يتم تفجير قائد الفصيل الإسلامي على يد واحدة من بنات شهداء المدينة العزل- دون أن يبدو في ذروة الفيلم ذلك الطرح الخاص بتجليات الحصار وهل هو مجرد حصار عسكري حربي بين متنازعين أو هو حصار أكثر شمولا وتعددية وخطورة، فالحصار في حقيقة الأمر ليس حصارا عبر السلاح فقط بل هو حصار عبر الأفكار من البداية للنهاية.

لقطة من فيلم «صلاة جنائزية للسيدة ج»

قراءة في أفلام مهرجان تطوان لسينما بلدان البحر المتوسط

■ سعيد المزواري

من تابع أفلام المسابقة الرسمية للدورة الـ24 (24 - 31 مارس 2018) لـ«مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسّط»، وبغضّ النّظر عن اختلاف الرؤى، خرج بصورة إشعاعية غنيّة عن حالة الإنسان، في منطقة ترزح صورتها تحت سطوة التناول الإعلامي المشوَّه والمتسرِّع. فالأفلام في أفضل حالاتها، حين تنسج طرحها وفق رؤية لا تبخس الزمن حقّه في النفاذ إلى عمق الإنسان، والمشاكل التي تنحت واقعه اليومي، تشكّل ملجأ لا محيد عنه لفهم عالمنا، والأسئلة الملحّة التي يطرحها عيشنا فيه ومعه.

هذا ما خبره جمهور تطوان في «أبينيدا»، الصالة السينمائية التاريخية الخلاّبة، وهو يكتشف ـ شيئًا فشيئًا ـ فسيفساء الأفلام الروائية المقبلة من دول حوض البحر الأبيض المتوسط، التي غلبت عليها رؤية قاتمة لأوضاع الإنسان المتوسّطي. قتامة أشار إليها السينمائي التونسي الناصر خمير، رئيس لجنة تحكيم المسابقة الرسمية في هذه الدورة، في كلمة مقتضبة ألقاها في حفلة الختام: «انتظرنا طويلاً أن تشرق الشمس داخل الصالة. لكن الإشراقة جاءت من سماء تطوان الجميلة خارجها».

الإشراقة التي بحث عنها الناصر خمير ولم يجدها ألفيناها نحن في لقطة الختام من «صلاة جنائزية للسيدة ج.» لبويان فولتيك (جائزتا «لجنة التحكيم الخاصة ـ محمد الركاب» و«لجنة النقد ـ مصطفى المسناوي»)، حين شعّ نور ابتسامة الممثلة الكبيرة ميريانا كارانوفيتش في دور السيدة الخمسينية، بعد مسحة حزن واجمة لم تغادر محيّاها طيلة أحداث الفيلم، بينما كانت تبحث باستماتة عن سبيلٍ لمغادرة حياتها البائسة، قبل اكتشافها أن الرحيل بكرامة عن صربيا المعاصرة ليس أهون من العيش فيها.

عبر الحكي، المتقدم بفعالية وسلاسة بالغتين، وعبر تشكيل لقطات بديعة ـ توحي بأجواء كافكاوية لأعماق مجتمع متكلّس تحت ضغط البيروقراطية ولا آدمية الروابط الاجتماعية ـ استطاع المخرج فولتيك صنع فيلم متكامل، يمزج رؤية تراجيدية بنبرة سخرية جذّابة، تروي كيف أن الحياة تستحق أن تعاش رغم الصعوبات التي تكتنفها، من دون أي وازع بَرْهنةٍ أو خطاب رسائلي.

«أم مخيفة» للجورجية آنا أوروشادز (جائزة «أفضل عمل أول ـ عز الدين مدوّر») هو ثاني أفضل ما عرض في الدورة. فيلم انغماسي الأجواء، نغوص أثناءه في دواخل «منانة»، ربة بيت تتمزّق بين التزاماتها العائلية وشغفها بكتابة رواياتها الأولى. «ضربة المعلّم» هنا تكمن في نجاح المخرجة في خلق ضبابية آسرة بين حدود المفاهيم الكامنة وراء رؤيتها الجمالية: المسافة بين نظرتنا من الخارج لحياة «منانة»، والرؤية الداخلية لهذه الأخيرة لكوابيسها، وكيفية كتابتها؛ ثم خطوط التماس التبئيرية بين التطرق إلى الإبداع (من خلال الأدب)، والإبداع بالسينما حول الأدب (من خلال الفيلم نفسه).

أما «بوليكسني» لدورا مسكالافانو (الجائزة الكبرى)، فتناول ـ بشكلٍ كلاسيكي ـ قصة شابّة تجد نفسها وسط مؤامرة للاستيلاء على إرثها بعد وفاة والدها بالتبنّي، فتحاول مقاومة هذه المؤامرة، مستعينة بالحب والعزيمة، رغم قسوة الظروف.

الفيلم الـ3 من أوروبا الشرقية «أصوات» لقسطنطين بوبيسكو: حكاية زوج تنقلب حياته رأسًا على عقب، بعد اختفاء ابنته أثناء لهوها في حديقة عامة. لكن المخرج لم يستطع التحليق عاليًا بطرحه، إذْ اتّسمت المعالجة بشيء من الإطناب والتكرار.

من ناحية أخرى، حاولت صوفيا جمعة، في فيلمها الأول «السعداء»، مقاربة المفعول الثقيل لـ«العشرية السوداء» (1991 - 2002) على حاضر عائلة جزائرية، عبر قصّة خلاف بين أبٍ يُصرّ على البقاء، وإصرار أمٍّ على الرحيل من البلد رفقة ابنها، ثم ضياع الأخير وأقرانه من الشباب بين متاهات الهوية ومطباتها. رغم بعض المشاهد الناجحة، لم يتمكّن الفيلم، إجمالاً، من تلافي فخّ النظرة الغرائبية (الجانب المتعلّق بالتديّن وأسئلته، خصوصًا)، وتوّج الفصل الأخير منه بنهاية متوقّعة ومتسرّعة.

«ولولة الروح» لعبد الإله الجوهري عَزَف بدوره على وتر الهوية، من خلال قصّة تجري في سبعينيات القرن الماضي، وتقتفي خيوط التحقيق في جريمة قتل، من طرف محقّق شاب التحق بالشرطة رغم تشبّعه بمرجعية فلسفية. الجميع على منوال «فن العيطة» الموسيقي المميّز لمنطقة «وردِيغة»، التي تتخلّل الحكي وتقدّم له. لكن، رغم توفّقه في القبض على بعض الخلفيات الشعبية المؤسِّسة لثقافة «العيطة»، وقع الفيلم في فخّ التناول السطحي للجريمة والتحقيق، إذْ لم نشعر بمسحة قتامة الأجواء والغموض، التي يُفترض بها أن تسود الحكي. كما أن هيكلة الفيلم على منوال «العيطات» بدا مفتعلاً وميكانيكيًا، ما لم يساعد على الاندماج فيه، خصوصًا أن الاتكاء على الحوار كبير في التقدّم بالحبكة، بدل الاعتماد على الصورة والأجواء. من دون تناسي أنّ خط الحبكة الثانوية، التي تجري في «نادي الرماية»، شبه منفصل عن الحبكة الأساسية، ولم يقدّم لها أي شيء يُذكر.

من ناحية أخرى، وكما يقول الفرنسيون، فإنّ «كلّ شيء ينطوي على جانب سياسي». فالفيلمان المقبلان من الشرق الأوسط زاخران بالسياسة، بمعناها الأساسي، كما جرت العادة: «واجب» للفلسطينية آن ـ ماري جاسر (جائزة أفضل ممثل باسم محمد بسطاوي لمحمد بكري) من أفضل ما عرض في هذه الدورة، بفضل انسيابية إيقاعه، وغنى حكيه الذي يخلق المعنى على مستويات عديدة، رغم بساطة القصّة/ الذريعة ظاهريًا. رجلٌ ستيني فلسطيني يوزّع، رفقة ابنه العائد للتوّ من منفاه الأوروبي، دعوات إلى حضور عرس ابنته على أقارب ومعارف في الناصرة. تتوفّق المخرجة في التقاط تعقيد الأزمة الفلسطينية، بالتركيز على زخم التفاصيل والشخصيات الثانوية، وتنويع المواقف وردود الفعل المتباينة إزاءها، نظرًا إلى تباين موقفي الأب والإبن حول معنى الإلتزام بالقضية الفلسطينية اليوم.

الثاني «غداء العيد»، وهو الروائي الطويل الأول للّبناني لوسيان بورجيلي: فيلم مستقلّ وصادق، يضجّ حيوية وديناميكية، رغم أنه يجري بأكمله بين دفتي شقّة لبنانية.

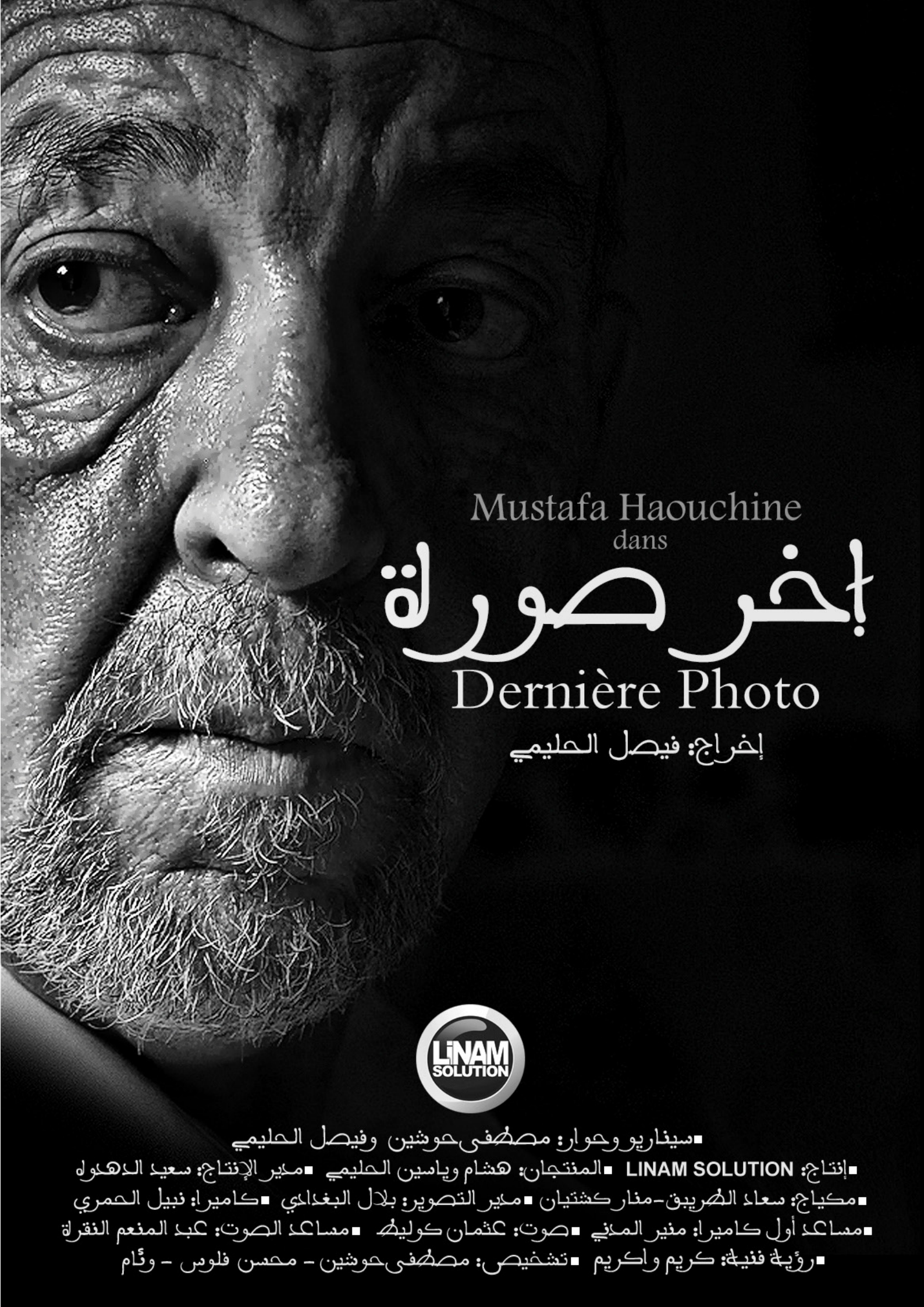
نشر هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

www.linam-solution.com

LiNAM SOLUTION

Production Cinématographique

(+212) 05 39 32 54 93
Complexe Commercial MABROUK, 77 Rue de Fès 8ème Etage N°24 - 90010 / Tanger - Maroc



▪سيناريو وحوار: مصطفى حوشين وفيصل الحليمي

▪إنتاج: LINAM SOLUTION ▪المنتجان: هشام وياسين الحليمي ▪مدير الإنتاج: سعيد الدهدوه

▪مكياج: سعاد الطريبق-منار كشتيان ▪مدير التصوير: بلال البغدادي ▪كاميرا: نبيل الحمري

▪مساعد أول كاميرا: منير المدني ▪صوت: عثمان كوليط ▪مساعد الصوت: عبد المنعم الغقرة

▪رؤية فنية: كريم واكريم ▪تشخيص: مصطفى حوشين - محسن فلوس - وئام