

هلف العدد: مهرجان مراكش السينمائي  
بين الفرنكوفونية والهغربة

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE  
MARRAKECH  
المهرجان الدولي للفيلم بمراكش

مجلة سينفيليا، العدد 2، شتاء 2014

# سينفيليا



**حوار:**

نور الدين الصايل: الصناعة السينمائية  
المغربية أصبحت تفرز باستثماريتها  
تطورها النوعي كذلك



**سكوب:**

عبد الله الطايح  
سينمائي مثلي  
من المغرب



WADJDA



**نقد: فيلم "وجدة"**

بعض مستويات القراءة

# سينفيليا

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:  
ياسين الحليمي

رئيس التحرير:  
عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد النقاد السينمائيون:  
محمد اشويكة، هوفيك حبشيان، خميس  
الخياطي، نور الدين محقق، سليمان الحقيوي،  
مبارك حسني، محمد بنعزیز، عز الدين الوافي،  
أحمد سيجلماسي، خليل الدامون، أمينة الشراي،  
عبد اللطيف عدنان، أماني أبو رحمة، مروان  
ياسين الدليمي، سعيد بوخليط، محمد زروال

القسم التقني:

دلّال الهايك - معاذ الخراز

مدير الإشهار:

فيصل الحليمي

المدير الفني:

هشام الحليمي

التصميم الفني:

عثمان كوليت المناري

إعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:

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

الحساب البنكي:

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

## ملف العدد: مهرجان مراكش السينمائي بين الفرنكوفونية والمغربية

- كل شيء عن مهرجان المدينة القرميدية ص 10-11
- ملاحظات حول مهرجان مراكش السينمائي الدولي ص 12
- على هامش الدرس السينمائي السادس  
لنور الدين الصايل بمراكش ص 13
- مراكش الباردة «وعادت حليلة إلى عاداتها» ص 13
- مهرجان مراكش السينمائي..  
طزاجة الشباب وخبرة شيوخ السينما ص 14
- مهرجان الفيلم بمراكش .. عندما يصنع الأدباء سينماهم ص 15
- حديث الفلسفة حول الصورة والسينما:  
نور الدين الصايل يحاور ريجيس دوبري ص 16-17
- مهرجان مراكش السينمائي:  
هل راكم ثقافة سينمائية غير مهرجانية؟ ص 18-19
- سنن عبور البساط الأحمر ص 20
- مهرجان مراكش الدولي للفيلم  
ارتباط السينما بالفرنكوفونية ص 22-23



### تحقيق: ص 26

العين بصيرة.. بإسقاطاتها سقطت قناة «الزيتونة»  
في التزوير...



### نظرة ما: ص 36-37

الألفية الثالثة والتحويلات الجمالية في السينما...



### حوار سينمائي: ص 44-45-46-47

نور الدين الصايل: أنا ضد النموذج الأوحده،  
فقط بالتناقض تستطيع أن تذهب إلى الأمام..



### نقد: ص 41

الحياة أشلاء.. على قارعة إبداع فيلمي يلامس  
الروح والجسد





# إفتاحية العدد

## السينما المغربية:

### بوادر مشروع طموح في الأفق

ها نحن نجدد الموعد مع السينفيليين المغاربة والعرب بإصدارنا للعدد الأول من مجلة «سينفيليا»، وذلك بعد انقضاء أكثر من أربعة أشهر على انطلاق موقع «سينفيليا» الذي استطاع بشهادة السينفيليين المغاربة أن يجد له مكانة خلال هذه المدة القصيرة ضمن مكونات الإعلام المغربي المهتم بالصورة والسينما، والذي مازال ضعيفا ولا يواكب النقلة التي تعرفها السينما المغربية على الخصوص. وهذا ليس راجعا لنقص في الكفاءات الإعلامية والنقدية المغربية بقدر ما هو راجع لعدم اهتمام الجهات الرسمية وعلى رأسها وزارتا الإتصال والثقافة به، بل محاولة تهميشه لكونه يخلق «مشاكل» لهذه الجهات هي في غنى عنها.

ومسايرة من مجلة «سينفيليا» لأهم التظاهرات والأحداث السينمائية المغربية، خصصنا في هذا العدد الأول ملفا شاملا، من إثنين وعشرين صفحة، للدورة الرابعة عشرة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، التي تعتبر بدون منازع أهم حدث سينمائي مغربي خلال السنة، كونها عبارة عن تيرموتر يمكن من خلاله قياس درجة جودة وتطور السينما المغربية كما وكيفا. وقد حاولنا بدورنا قدر المستطاع أن نجعل هذا الملف مقياسا يمكن من خلاله للقارئ المختص والعادي أن يأخذ نظرة بانورامية عن حالة السينما المغربية هنا والآن. لكن لا يمكننا في هذا التقديم أن نمر مرور الكرام دون أن نشير إلى أمور مستجدة على الساحة السينمائية المغربية دون ذكرها، ومن بينها حدثان مهمان:

-الأول يكتسي طابعا إيجابيا وهو تجديد المكتب المسير للجامعة الوطنية للأندية السينمائية بعد فترة من الركود شهدتها هذه الأخيرة، الأمر الذي قد يساهم في انطلاقة جديدة ل«جواسم» تمكنها من استعادة بعض من بريقها التليد، والذي شهدته خلال عقدي السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، حيث كانت عبارة عن مدرسة سينفيلية تُخرِّج منها نقاد سينمائيون ومخرجون مازالوا يشتغلون ويعنون الساحة السينمائية إلى الآن.

-الحدث الثاني والذي كان من المفروض أن يكون إيجابيا بدوره، هو إحداث لجنة لدعم المهرجانات السينمائية. والتي يبدو من خلال نتائج دعمها الأولى أنها لم تراع المصداقية والشفافية المطلقة في شروط اشتغالها، إذ رغم أن بعضا من المهرجانات السينمائية ك «المهرجان الوطني للفيلم بطنجة» و«مهرجان خريبكة للسينما الإفريقية» و«مهرجان مرتيل للسينما المغربية والإيبرو أمريكية» و«المهرجان الوطني لفيلم الهواة بسطات»، نالت دعما تستحقه، إلا أن المتتبع سيلاحظ أن «مهرجانات» أخرى سقطت بالمظلات فقط لتتال نصيبها من «الكعكة»، ك «مهرجان الفيلم المغربي القصير بوجدة» و«مهرجان» في طنجة، كان مجرد ملتقى لطلبة حزب العدالة والتنمية ينظم خلال يومين من كل سنة منذ سنتين تقريبا، ونجد به فقرات متنوعة مختصة بتجويد القرآن والأناشيد الدينية، وقد يأتي عرض فيلم به كتنشاط عشوائي لمجرد تكملة المشهد السورالي الذي يشي بذوق منظميه... مع العلم أن لجنة الدعم تناست أهمية مهرجانات سينمائية ك«مهرجان سيدي قاسم للسينما المغربية»، و«مهرجان سبو للفيلم القصير» بالقنيطرة، اللذان ينظمهما ناديان سينمائيان عريقان شكلا منذ البداية أحد أسس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية، وذلك بتقليص الدعم المخصص لهما إلى أدنى مقياس بحيث لا يمكن لهما حسب دفتر تحملات دعم المهرجانات السينمائية، انطلاقا من تاريخ منح الدعم، أن يحملا إسم مهرجان ويدخلا ضمن التصنيف «ج»، بل يكتفيا بكونهما مجرد ملتقيين.

على العموم فالمشهد السينمائي المغربي يشهد منذ مدة طفرة نوعية وكمية إيجابية وجب علينا التتويه بها ومساندتها، مع وضع الأصبع على بعض الهفوات التي يمكن لها أن ترافق أي مشروع طموح مثل هذا المشروع السينمائي المغربي الذي بدأت بوادره تلوح في الأفق.

سينفيليا

## الدورة 16 لمهرجان السينما الإفريقية بخريكة..

■ عبد الكريم واكريم - خريكة - المغرب

بعد أسبوع من العروض السينمائية والندوات الليلية والورشات التقنية، اختتمت الدورة 16 لمهرجان خريكة للسينما الإفريقية، بحفل توزيع الجوائز والتي جاءت كالتالي:

- الجائزة الكبرى لفيلم «مملكة النمل» للمخرج التونسي شوقي الماجري

- جائزة لجنة التحكيم لفيلم «زامورا» للمخرج التانزاني شمس بهانجي

- جائزة الإخراج لفيلم «القارب» للمخرج السينغالي موسى توري

- جائزة السيناريو لفيلم «مصور قتيل» للمخرج المصري كريم العدل

مع تنويه للاكازي مانكاني للمخرج الملغاشي (مدغشقر) حميينانيا راتوفوريوني

أما جائزة أفضل دور رجالي ففاز بها الممثل المصري أحمد فهمي عن دوره في فيلم «مصور قتيل». فيما عادت جائزة أفضل دور نسائي للممثلة المغربية شيماء بن عشا عن دورها في فيلم «ملاك» للمخرج عبد السلام الكلاعي.

ونال جائزة ثاني أفضل دور رجالي الممثل السينغالي «ليتي فال» عن دوره في فيلم «القارب»، فيما حصلت «إيفا موغليلا» على جائزة ثاني أفضل ممثلة عن دورها في الفيلم الموزامبيقي «فيرجين ماركاريدا».

وقد عرفت هذه الدورة عودة جائزة «دون كيشوط» للسينفيليا، التي تمنحها الجامعة الوطنية للأندية السينمائية، والتي كانت من نصيب فيلم «أنا زامورا» للمخرجة البوركيناابية أبولين طراوري.

\*الصايل في حفل الافتتاح: المهرجان أضحي ينال اعترافا دوليا واعترافا إفريقيا واعترافا وطنيا

وكان العرس السينمائي السنوي الإفريقي بخريكة قد انطلق يوم السبت 22 يونيو الماضي، بحفل افتتاح الدورة 16 لمهرجان السينما الإفريقية بخريكة. والذي ابتدأه نور الدين الصايل مدير المهرجان بكلمة رحب خلالها بكل الذين جاؤوا من إفريقيا ليساهموا في هذا الحفل الإفريقي وبالجمهورية المغربية المهتم الذي أتى من كل نواحي المغرب ليشارك بدوره، وجمهور خريكة الذي اعتبره مؤسسا لهذا المهرجان. معترفا أنه حين انطلق المهرجان سنة 1977 بمعية النادي السينمائي بخريكة، وبمساهمة المكتب الشريف للفوسفاط،

العلوي والناقد السينمائي ومدير الإدارة والوطنية للسينما بالبينين دورتي دوكون.

\*ندوة «التعاون السينمائي المغربي الإفريقي».. فرصة لتداول شؤون السينما الإفريقية في إطار العمل المشترك

عرفت ندوة «التعاون المغربي الإفريقي» نقاشا هاما حول ماضي ومستقبل التعاون السينمائي المغربي الإفريقي خاصة والتعاون الإفريقي-الإفريقي، والفرنسي-الإفريقي عامة. وكان أول المتحدثين مدير المركز السينمائي المغربي نور الدين الصايل، الذي تحدث عن علاقة المغرب سينمائيا بالدول الإفريقية، وأكد على أهمية الحديث عن أفلام وطنية عوض الحديث عن سينما إفريقية مدرجا مثال دولة مالي، التي استطاعت أن تعطي أسماء سينمائية مهمة دون استطاعتها المرور لتكوين صناعة سينمائية مالية.. وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن سينما فرنسية وسينما ألمانية (...). والتي تذوب في ما يطلق عليه السينما الأوروبية متعددة الاتجاهات والمشارب. لكن في إفريقيا، يضيف الصايل، يصعب الحديث عن سينما وطنية بهذا المفهوم.

وفي سياق حديثه عن الإنتاج المشترك الإفريقي - الإفريقي تساءل عن إمكانية وضرورة العمل السينمائي المشترك، مؤكدا أنه ومن معه في خريكة مازالوا يؤمنون بضرورة هذا التعاون، رغم أن هناك خطابا آخر يتسم بالشيزوفرينية لم يعد يرى بضرورته.

وتناول الكلمة بعد ذلك المخرج السينمائي ووزير الثقافة المالي السابق، شيخ عمر سيسوكو الذي أشار، تعليقا على تقديمه كوزير سابق للثقافة في بلده إلى أن المنصب الأعلى بالنسبة إليه هو كونه سينمائيا يكافح لتصوير الواقع بشكل إبداعي.. وأضاف بأنه كان هناك نوع من التعاون السينمائي بين مالي والمغرب حينما كان يشغل منصب وزير الثقافة بمالي.. وهو مازال لحد الآن يستشهد كل مرة بالنموذج المغربي ويشيد بدور نور الدين الصايل الذي يكافح من أجل أن يشتغل السينمائيون الأفارقة ويتعاونوا مع بعضهم البعض وأن يتطور التعاون الإفريقي-الإفريقي، والمغربي- الإفريقي أكثر فأكثر.

وتلت ذلك كلمة السينمائي ومدير المركز السينمائي بساحل العاج فادريكا كرامو لانسيني، الذي حيا بدوره نور الدين الصايل والدور الذي يلعبه في إطار التعاون السينمائي المشترك موردا في هذا السياق كونه كان وراء

لم يكن يأمل أو يتصور أن المهرجان سينعقد بهذا الحماس وهذه الاستمرارية طيلة هذه السنوات، إذ لم يكن صحية من كانوا معه يظن أن يصل إلى ما وصل إليه الآن في الدورة الحالية.. إذ هاهو (المهرجان) قد أصبح صحية مهرجان «الفيسابكو» أهم مهرجانين في القارة الإفريقية إذ أضحي ينال اعترافا دوليا واعترافا إفريقيا واعترافا وطنيا. ولم يفت نور الدين الصايل خلال كلمته التذكير بالدور الهام الذي يلعبه المكتب الشريف للفوسفاط في دعم المهرجان، الذي لم يتراجع أبدا عن التزاماته. لكن يظل الإلتزام الخريكي مهما وفي حاجة لدفعة رغم أن كل المسؤولين الذين تناوبوا على هذه المدينة كانوا في مستوى المسؤولية.

وتلت ذلك فقرة تكريم الناقد والباحث السينمائي المرحوم محمد الدهان، والتي عرفت عرض فيلم من إنجاز كل من إدريس الطالبي والمهدي يقين والذي كان عبارة عن مونطاج فني لصور المرحوم، أرخت لمراحل من حياته كعاشق كبير للسينما. كما عرفت لحظة تكريم الراحل محمد الدهان إلقاء كلمة مؤثرة للناقد السينمائي آيت عمر المختار والتي ابتدأها قائلا: «لم يتملكني الخوف في حياتي مثلما تملكني اليوم أمامكم وأنا أقف الآن لأتكلم عن السي محمد الدهان، الذي وقف هنا في نفس المكان السنة الفارطة ليرأس لجنة تحكيم المسابقة الرسمية...». وقد رد آيت عمر توجسه هذا، لكون الكلمة التي يليها هي في حق قامه بحجم محمد الدهان.

ولم يفت آيت عمر المختار أن يذكر بمدى سعادة المرحوم الدهان بالتكريم الذي منحه إياه مؤسسة المهرجان وهي تشرفه برئاسة لجنة التحكيم.. وأكد المتدخل في كلمته أنه حينما تم تداول نبا خبر وفاة الدهان بطنجة لم يصدق أصدقاؤه الخبر، خصوصا أن مداخلته في النقاشات الصباحية لأفلام المهرجان الوطني كانت ماتزال في الأذهان، وأنه كان في الأيام التالية للمهرجان يكتب عن الأفلام المشاركة («تغيير القدس أصداء الملاح»، «نساء بدون هوية»...) وعن شخصيات سينمائية (فخر غازي)...

وتم اختتام حفل الافتتاح بتقديم لجنة تحكيم المسابقة الرسمية المكونة من السينمائي البوركيناابي فادريكا كرامولانسيني رئيسا، وكل من المخرج المغربي لحس زينون والمخرج الغابوني بول موكيطا والفنانة المغربية حنان الفاضلي والممثلة السينمائية كاري جون. جوزيف سينتوك والممثلة المغربية سناء



كريم الدكالي أنه تعمد في أداء دوره على أن يبدو شريرا جدا حتى يوصل رفقة المخرج قساوة الفكرة للمتفرج.

وحكى الممثل عمر العزوزي كيف جاء لقاءه بمخرج فيلم «خلف البواب المغلقة» وكيف أن هذا الأخير أخبره أنه يريد صناعة فيلم يُظهر مغربا مستقبليا وجميلا، مشيرا إلى أنه اشتغل في الفيلم كممثل وفي المحافظة العامة أيضا.

أما كاتب السيناريو عبد الإله الحموشي فقد نوه إلى أن أهم شيء حصل له في هذا الفيلم هو اكتساب صداقة المخرج، الذي لم يخيب ظنه، إذ أنه أعجب بالفيلم كثيرا. مشيرا إلى أن هناك العديد من المواضيع العذراء التي مازالت السينما المغربية لم تتناولها.. ولهذا فقد قرر منذ مدة أن يجري أبحاثا تتعلق بمثل هذه المواضيع، ويقوم برصدها ثم الكتابة عنها، وكان موضوع التحرش الجنسي من بينها، وهكذا أراد بهذا السيناريو إلقاء رؤية على المجتمع ككل في ظل تلك العلاقة الغريبة بين مدير متحرش وسيدة متزوجة موظفة تحت إمرته.

وقد جاءت تدخلات وأسئلة الحاضرين في الندوة متفرقة لجوانب من الفيلم، من بينها «الكاستينغ»، الذي اعتُبر موقفا، بحيث جاءت كل الأدوار مُقنعة من حيث الأداء التمثيلي. فيما لاحظ متدخل أن الطريقة التي تم بها معالجة ظاهرة التحرش الجنسي في الفيلم لا تمت بصلة لما يقع في المجتمع المغربي خاتما قوله «دعونا نحب»...

وعلى عكس ذلك ذهبت مداخلات أخرى إلى أن مسألة التحرش الجنسي كانت موجودة في المغرب منذ القدم بحيث كانت تتعرض لها الخادمت الصغيرات السن اللواتي يشتغلن في البيوت، لكن المسألة تطورت مؤخرا لتشمل مستويات أخرى كالنساء الموظفات.. وأنه <<<

وأضاف أن الأنفاق الموجودة في الفيلم ليست شبيهة بتلك الأنفاق المتواجدة في غزة لكنها عبارة عن عالم به معالم حضارة تعود إلى العصر الروماني، إذ هناك تقابل بين العالمين الأرضي وما فوق الأرضي في الفيلم، فبيما هذا الأخير عبارة عن جحيم، يرمز الثاني لعالم ساحر تغذيه الحضارة والسطورة والثقافة.

واعترف منتج فيلم «مملكة النمل» أن الفيلم محمل بالرموز لكنها رموز كانت ضرورية للإحالة على عالم ثان جميل ومستقبلي.

وفيما يخص مسألة المسيحيين أشار بوعبيد إلى أن بالفيلم شخصية مسيحية قدمت بصورة مشرقة، بحيث ظلت صامدة ومعتزة بفلسفتيتها. لكنه أكد بالمقابل أنهم كصانعين للفيلم لم يريدوا تلطيف صورة اليهودي، بإظهار صورتين له الجيد والسيء...

### \*فيلم «خلف الأبواب المغلقة».. تركيز على تيمة الفيلم، على حساب الجانب الجمالي والفني

في جلسة مناقشة فيلم «خلف الأبواب المغلقة» للمخرج المغربي محمد عهد بنسودة، ابتدأ هذا الأخير الكلام قائلا، بكونه يريد في البداية إعطاء الكلمة للممثلين للحديث عن الفيلم وأنه يفضل الحديث عن فيلمه، كونه يتحدث عن قضية على الحديث من وجهة نظر أخرى. لتتناول الكلمة بعد ذلك الممثلة أمال عيوش مُحدثة عن تجربتها في الفيلم والتي اعتبرتها مشاركة رمزية، قبلت بها فقط لأن الفيلم يحمل رسالة ويدافع عن قضية، مشيرة إلى أنها تختار أدوارها إما للسبب السابق الذكر، أو لأنها تمنحها شعورا بنوع من الإشباع الفني. أما بالنسبة لظروف الاشتغال في الفيلم فأكدت أنها كانت جيدة، وأن عهد بنسودة كان متعاوناً معها ومع الممثلين الآخرين وكان يُنصت لكل ملاحظاتهم.

أما الممثل كريم الدكالي الذي أدى دور المدير المتحرش فقال أن المخرج بنسودة شرفه بإسناده إياه هذا الدور، مؤكدا أنه قد تم الاشتغال على الفيلم بطريقة احترافية وبمهنية كبيرة. وأن موضوع الفيلم ليس خاصا بالمغرب فقط، بل هو مشكلة تحدث في جميع الدول، فحتى في فرنسا لم يستطيعوا بعد محاربة ظاهرة التحرش نظرا لصعوبة إثبات حصول ذلك..

مضيفا أنه تلقى خبر إسناده هذا الدور إليه بفرح عارم، رغم أن المشاهدين في المغرب مازالوا لا يفوقون بين الدور الذي يؤديه الممثل وبين شخصيته الحقيقية، وهذه خطورة قائمة. ونوه كريم الدكالي أيضا إلى أن المخرج عهد بنسودة اشتغل بجد واحترافية، ونظم أيام التصوير بدقة متناهية بحيث أن جدول أيام التصوير جاء كما كان مسطرا له، ولم يزد يوما واحدا. وأضاف

في المشاهدة الثانية أحست بنوع من التمليط في مشاهد الفيلم، متسائلة عن بيبلوغرافية شوقي الماجري، كونه تفوق على الكثيرين كمخرج للمسلسلات وليس كمخرج سينمائي. وفي محاولة منه (المخرج) لدمج الخيال والأسطورة مع الواقع، لم تجد المتدخلة أنه أفلح في تصوير الواقع الفلسطيني بتعدديه الدينية على الخصوص، متسائلة هل المخرج يتبنى وجهة النظر الإسلامية للقضية الفلسطينية والتي تقصي المسيحيين، أم أنه فقط ليس سوى مجرد إكراهات سردية للحكي.

السيناريست بلعيد كريديس تمنى لو كان سيناريست الفيلم حاضرا ليناقد معه بعض الملاحظات السردية التي بدت له في الفيلم، والتي تتجلى في بعض الإطناب في السرد، إضافة إلى كون الفيلم جاء محملا بالرموز، الأمر الذي جعله أقل أهمية مما كان سيبدو عليه لو خُفف منها.. متسائلة عن نمطية الشخصية اليهودية وكأن ليس هناك يهود يساندون القضية الفلسطينية.

مداخلة أخرى اعتبرت الفيلم جيدا وخادما للقضية الفلسطينية، لكنه كان سيبدو أكثر تأثيرا وذا بعد رؤيوي مستقبلي لو ظلت شخصية سالم على قيد الحياة باعتبارها رمزا للمستقبل.

أجوبة المنتج التونسي محمد نجيب بوعبيد جاءت شاملة وشفافية لغليل أغلب أصحاب المداخلات، خصوصا أنه أكد أن الفيلم يحمل رؤيته باعتباره منتجا صاحب مشروع، إضافة إلى رؤية كاتب السيناريو والمخرج. معتبرا إنجاز فيلم عن فلسطين أمرا غير بسيط ويحمل في طياته مخاطر، ونافيا أن تكون النظرة التي يعبر عنها الفيلم متحيزة لتوجه حماس أو كونها نظرة إسلاموية، ولكنها أيضا وبالمقابل غير متغزلة بوجهة النظر الغربية للقضية الفلسطينية، التي تحاول مساوات الجلاد بالضحية، وكونهم كان بإمكانهم تصوير بعض الإسرائيليين الجميلين والمتعاطفين عكس الآخرين، لكنهم قرروا أن يصنعوا فيلما فيه تحديد للموقف، ولا يتدخل في الصراع الفلسطيني-الفلسطيني بل يكون ذو وجهة نظر تونسية-مغربية، تتموقع مع الفلسطينيين وضد أعدائهم.

ويضيف منتج فيلم «مملكة النمل» أنه ومخرج الفيلم ليس لديهم موقف إسلاموي، خصوصا أنهم في تونس اتضحت لديهم الأمور وظهر لهم بأن الإسلاميين «ركبوا على الثورة».

وفي ما يخص الرموز التي جاءت في الفيلم قال محمد نجيب بوعبيد أنهم حاولوا ألا يتحدثوا عن فلسطين التي نشاهدها في نشرات الأخبار، بل عن فلسطين أخرى حقيقية أكثر وإنسانية أكثر.. وهذا ماجاء في الفيلم بتقسيمه لعالمين: عالم تحت أرضي لا يدخله إلا الفلسطينيون، وعالم فوق أرضي يلتقي فيه الفلسطينيون بغيرهم..



خريكة، وأنها ليست غلظته، وأنه تفاجأ أيضا بذلك، خصوصا أن هناك نسخا للفيلم تتوفر بها الترجمة. أما بخصوص مشكل الصوت فلا يدري هل هو نابع من مشكلة في التجهيزات الصوتية للقاعة أم لأشياء أخرى.

وبخصوص اختيار ممثلين غير مصريين لأداء دور البطولة، هما الأردني إياد نصار والتونسية درة، قال العدل أنه لا يبحث عن الممثل وفي ذهنيته كونه مصريا أم غير مصري، لكن المُحدد الأساسي لاختياره يكون هو جودة الممثل وكونه صالحا للدور فقط.. مشيرا إلى أنه غير متفق مع توجه أغلب شركات الإنتاج المصرية التي تفضل أن يكون الممثل الرئيسي في الفيلم نجما، حتى لو كان تمثيله «نص نص»، ولهذا اختار إياد نصار لكونه ممثلا جيدا فقط وليس لسبب آخر.

وعن كون الجمهور الحالي للسينما، والمكون أغلبه من الشباب يُفضل أفلام الحركة، على تلك التي تعالج قضايا الواقع بفنية.. الأمر الذي يُظهر مدى تدني الثقافة السينمائية عموما، والدليل أن العديد من الحضور من الشباب غادروا القاعة قبل انتهاء الفيلم، علق كريم العدل قائلا أنه رد مغادرة البعض للقاعة كونهم لم يفهموا الفيلم لغياب الترجمة، وليس لسبب آخر(!).. وأن فيلمه السابق «ولد وبنت» كان أكثر واقعية من فيلمه هذا الذي يعتمد على الخيال أكثر، مضيفا أنه لا يعتقد أن الذوق السينمائي تدنى، لأن أغلب الأفلام التي نزلت لدور العرض المصرية مؤخرا كانت ذات طابع واقعي وذات لمسة فنية وصنعها شباب، ولاقت نجاحا محترما.

الناقد والباحث السينمائي يوسف آيت هوو اعتبر الفيلم من خلال مونتاجه وإضاءته وإخراج «فيلم نايت كلوب»، إذ أنه يشحنك ◀◀

الطبقة الوسطى العليا، راجعا إلى كون هذا النوع من النساء هم القادرات على التحدث عن التحرش الذي يتعرضن له وفضحه عكس النساء اللواتي ينتمين إلى طبقة فقيرة ولم يحصلن على مستوى دراسي مهم. أما بخصوص تشبيه فيلمه ببرنامج «مداولة» فاعتبره بنسودة أمرا عاديا خصوصا أنه برنامج هادف...

على العموم فما يمكن ملاحظته على نقاش فيلم «خلف الأبواب المغلقة» كون أغلب المداخلات بما فيها مداخلات المخرج ركزت على الجانب التيماتكي للفيلم مُغفلة الحديث عن ما هو فني وسينمائي فيه، الأمر الذي يطرح سؤالا كبيرا عن مدى وجود هذا الجانب في الفيلم!؟

**\*حصة نقاش الفيلم المصري «مصور قتيل»، الفائز بجائزتي السيناريو وأفضل ممثل.. فرصة لمتابعة مسار السينما المصرية**

ربما كانت حصة نقاش فيلم «مصور قتيل» للمخرج المصري كريم العدل، من بين أغنى حصص النقاش وأكثرها إثارة لمواضيع وتيمات لصيقة بماضي وحاضر ومستقبل السينما المصرية، إذ كانت هذه الحصة مناسبة للمهتمين والنقاد المغاربة لبيدوا مدى تتبعم واهتمامهم بهذه السينما الرائدة على صعيد المنطقة العربية.

وقبل البدء في نقاش الفيلم، ألقى مُخرجه كلمة قصيرة أكد فيها أنه كانت له نقاشات مستفيضة مع كاتب السيناريو عمرو سلامة قبل البدء في تصوير الفيلم وذلك قصد إدخال وجهة نظره الخاصة دون أن يُغفل وجهة نظر السيناريست. وحول سؤال عن غياب الترجمة على الشريط وعن رداءة الصوت، أجاب كريم العدل أنه لم يكن وراء اختيار النسخة التي عُرضت في

لم يمكن ممكنا فهم المعاناة الحقيقية للمرأة المتحرش بها سوى من طرف المرأة نفسها، لكن الجميل الذي أصبحنا نشاهده مؤخرا هو كون كُتاب السيناريو والمخرجون الرجال أصبحوا يُعبرون عن معانات المرأة بشكل جيد، وهو ما يمكن أن نلاحظه في فيلم «خلف الأبواب المغلقة» بحيث كان كاتب السيناريو جد موفق في تناول تيمة التحرش الجنسي.

ومما تمت الإشارة إليه بإيجابية كون مخرج الفيلم احترم عكس العديد من المخرجين المغاربة الآخرين مسألة الاختصاص ولم يحتكر كل أو أغلب المهام. وأن البناء الدرامي للفيلم لم يكن مشتتا بل ظل المخرج ملتزما بموضوعه وتيمته الرئيسية من أول الفيلم إلى آخره.

تدخل آخر اعتبر فيلم «خلف الأبواب المغلقة» شبيها ببرنامج «مداولة» الذي يعرض على القناة التلفزية المغربية الأولى، وذلك في محاولة مُخرجه إعطاء الدروس للمشاهدين، دون تركهم يتفاعلون مع الفيلم ويستنتجون ما يريدون.

أجوبة المخرج على المداخلات ركزت على عملية الكاستينغ وأهميتها في أي فيلم، فإذا أخطأ المخرج في هذه العملية - يؤكد بنسودة - سيؤثر ذلك بشكل سلبي على الفيلم عموما، وأشار في هذا السياق إلى أنه كان من بين أول من أنشأوا شركة «للكاستينغ» في المغرب، وأنه قام بالدفاع عن حقوق الممثل أمام شركات الإنتاج الدولية، بحيث كان يؤكد على ضرورة الرفع من أجورهم. ولما أشرف على إخراج هذا الفيلم وجد أن قُربه من الممثلين يشكل له إخراجا في اختيارهم فقرر الاستعانة بفريق مختص في المجال استقدمه من فرنسا. ورد المخرج تركيزه على شخصية نسائية من

فيلم عياد  
يُقدم

من إنتاج الضاد للإنتاج - العموم عة الصنعة المتعددة - إيرا الدولية للإنتاج السينمائي والتلفزيوني

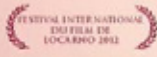
# ملكة العلك

إخراج: شوقي الماجري

صبا مبارك - مندر وياحنته - جليل عواد - جوليان عواد - عمير الأطيحي - حنان  
صالحية - عائل - حايه - فهد - صبيح بوزويته

إخراج: شوقي الماجري وموسيقى: وريد تقي الدين - إنتاج: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري  
مخرجا: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري

مخرجا: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري - توزيع: شوقي الماجري



## «UN HOMME, ÇA PEUT ÊTRE DÉTRUIT MAIS PAS VAINCU.»

ERNEST HEMINGWAY

# LA PIROGUE

UN FILM DE MOUSSA TOURÉ

ملصق فيلم «القارب» لموسى توري

## 08 متابعات سينمائية

ويدفعك لكي تنغمس داخله بمفهوم الانغماس في اللعب الليلية، وفي الأخير لا يتبقى لديك أي شيء بعد أن قضيت وقتاً ممتعاً. لكنه بالمقابل طلب من المخرج ألا يأخذ رأيه على أنه ضد الفيلم، إذ أن هناك مجهوداً يستحق التنويه، لكن كان من المفروض أن يتوازي مع نظرة فكرية عميقة.. مضيفاً أن الفيلم خلق لديه مشكلاً دفعه لمعرفة مسار المخرج وتكوينه، حتى وصل إلى هذا المستوى التقني والجمالي. وفي جواب كريم العدل على هذه الملاحظات، قال أنه لم يفهم ماذا عني الناقد بـ«فيلم النابت كلوب»، مضيفاً أن السينما ليس فيها الخطأ والصواب، لكن بها بالمقابل اختلاف في الأذواق، وأنه أراد أن يصنع فيلماً يخلط بين أسلوب «رسوم المصورة» وقصة خيالية تتمحور حول شخصية مريضة نفسياً. أما بخصوص الإضاءة يضيف مخرج «مصور قتيل»، فقد أخذت هي والتصوير أكثر من جائزة في العديد من المهرجانات، وهي معمولة بأسلوب يُنفذ بهذه الطريقة لأول مرة في الشرق الأوسط، إذ أنها لم تُعمل بأسلوب المؤثرات الخاصة المعتمدة على التكنولوجيا الحديثة، بل نُفذت بالطريقة التقليدية وبمقاس 35 ميليمتر.

وبخصوص مقارنة فيلم «مصور قتيل» بأسلوب الأفلام الأمريكية التي عالجت نفس التيمة حتى أصبح من السهل معرفة ما سيلي من الأحداث، رغم أن الفيلم مبني على تركيبة تعتمد التشويق، أجاب المخرج قائلاً أن مثل هذه المقارنة لو أمكن إجراؤها ستكون في صالح فيلمه لأن تلك الأفلام الأمريكية صُنعت بميزانيات كبيرة جداً، فيما استطاع هو إنجاز فيلمه بميزانية ضعيفة.. لكن مُتدخلاً آخر أصر على أن فيلم «مصور قتيل» هو الذي طرح هذه المقارنة بين الفيلم المصري وبعض الأفلام الأمريكية، لأنه يشبهها حد التطابق. وأن هذا الجيل الذي ينتمي إليه كريم العدل لم يستطع صناعة أفلام مثل تلك التي أنجزها مخرجون مبدعون أمثال عاطف الطيب، الذي استطاع إخراج أفلام مثل «الهروب» الذي كان فيلم حركة دون تنازل من الناحيتين الفكرية والفنية، وقد احتوى على هوية مصرية عكس الأفلام الحالية والخالية من مرجعية وهوية مصريتين، والتي يدخل فيلم «مصور قتيل» ضمنها.

### \*فيلم «ملاك» بين الفني والاجتماعي...

حصلت الممثلة المغربية شيماء بن عشا عن دورها في فيلم «ملاك» على جائزة أفضل دور نسوي، وهذه قراءة في الفيلم: قبل أن يُخرج عبد السلام الكلاعي فيلمه السينمائي الطويل «ملاك»، أنجز أربعة أفلام قصيرة هي «يوم سعيد» (2003)، سفر رائع (2005)، قرب فراشك (2009)، التوظيف

التلفزيوني، ليس في طريقة تناولها فقط بل بأشكالها البدائية الفجة، التي تخاطب جمهوراً بسيطاً مكوناً من ربات البيوت والأطفال والشباب، أيضاً...

فقد وظف الكلاعي في فيلمه هذا الصورة بشكل جيد، وجاءت الألوان معبرة عن مشاعر الشخصية الرئيسية (ملاك)، وزوايا التصوير وحركات الكاميرا خادمة لوجهة نظرها، التي كانت بالتالي تخدم نظرة المخرج الفاحصة والفاضحة لعيوب مجتمع نسي طبقة مهمشة سقطت منه في الطريق نحو عولمة مصطنعة... ورغم أننا نعرف مصير «ملاك» منذ البداية، إذ أننا نراها وهي تتألم متسكعة في شوارع طنجة الليلية وقد جاءت الآم الطلق، إلا أن المخرج يعود بنا في «فلاش باك» طويل يشمل الفيلم كله لكي نعرف كيف وصلت هذه الطفلة البريئة إلى تلك الحالة المزريّة. وقد زاد هذا الخيار السردى من قوة الفيلم بحيث أن المخرج اختار أسلوب: «كيف ولماذا حصل لها كل هذا؟»، مفضلاً إياه على سؤال «ماذا سيحصل لها (الشخصية الرئيسية)؟». لنتابع معها بعد ذلك هروبها راجية الخلاص، لكن

وأخرج خلال ذلك وبعده أفلاماً روائية تلفزيونية طويلة هي: ماجدة (2004)، عن الرجال والبحر (2006)، مياه سوداء (2007)، وسيدة الفجر (2010).

وهكذا لم يفاجئ الكلاعي المتتبعين بفيلمه السينمائي الطويل الأول «ملاك»، إذ أن أفلامه القصيرة والتلفزيونية السابقة الذكر كانت تُنبأ عن مخرج قادم بقوة للمشهد السينمائي المغربي.

فالفيلم الروائي الطويل الأول لعبد السلام الكلاعي «ملاك»، كان من بين الأفلام المحترمة فنياً. وقد حاول فيه مخرجه مقارنة تيمة القاصرات المغرر بهن، واللواتي يُشرفن على ولوج مرحلة الأمهات العازبات، بطريقة ميكروسكوبية وبخبرة فاعل جموعي سابق، اطلع على مشاكل هاته العينة من النساء والفتيات عن قرب. وإذا تركنا الجانب التيماتيكى جانباً وحاولنا النظر للفيلم شكلياً وجمالياً سنجد أن الكلاعي أصر على إخراج فيلم سينمائي تحضر فيه المرجعيات السينمائية بقوة، عكس العديد من الأفلام المغربية الأخرى التي أنجزت حديثاً، والتي يغلب عليها الطابع



بالضيوف.

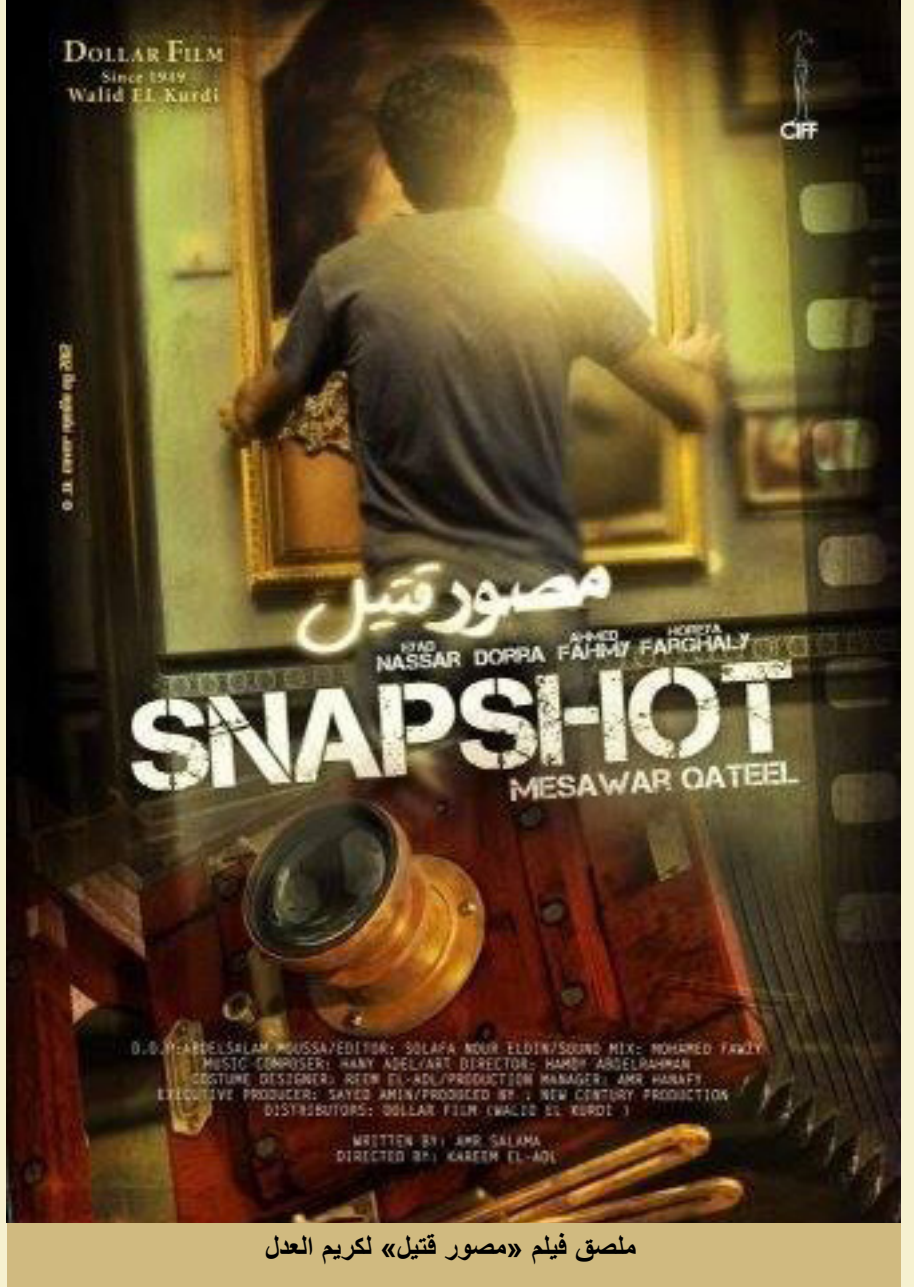
\*حفل توزيع شواهد وجوائز على المشاركين في ورشات التصوير والسيناريو والمونتاج افتتح حفل توزيع شواهد على الفائزين المشاركين في الورشات التقنية التي أقيمت طيلة أيام المهرجان المشرف على الورشات والأنشطة الموازية مصطفى أكويس، ثم أعطى الكلمة لنور الدين الصايل الذي نوهه بالشباب الخريجي المشارك في الورشات معتبرا إياهم، من سيشكل مستقبل مهرجان خريبة السينمائي. وذكر أن هذه الورشات ابتدأت منذ خمس سنوات، واستمرت دون انقطاع، وبفضل الجهد المضاعف الذي بذل هذه السنة تم الوصول إلى ست ورشات بعد أن كانت ثلاثة ورشات في السنوات الماضية. وأشار إلى أن أهم شيء بالنسبة لهؤلاء الشباب هو إصرارهم على الحصول على المعرفة التي يجب أن تعمم ولا تظل محكرة من طرف قلة قليلة...

وتناول بعد ذلك الكلمة مؤطرو الورشات، إذ شكر مدير التصوير فاضل شويكة مؤطر ورشة التصوير المشاركين على تعاونهم ورغبتهم الصادقة في التعلم. أما كاتبة السيناريو جيهان البحار مؤطرة ورشة السيناريو فقد أبدت سعادتها لكونها هنا في خريبة، مشيرة أن الهدف من هذه الورشات ليس خلق كتاب سيناريو في أربعة أيام لكن إعطاء المبادئ الأولية لكتابة السيناريو. واعترفت أنها كانت جد شاكّة في جدوى عملها، متسائلة مع نفسها هل المشاركين هنا للحضور من أجل الحضور فقط، لكنها تيقنت بعد ذلك بجدوى هذا العمل وضرورته، حينما رأت الرغبة العارمة للمشاركين في الاستيعاب والتعلم والإرادة العميقة كي يصبحوا كتاب سيناريو حقيقيين.

مؤطرة المونتاج قالت في تدخلها أنها أول مرة لها في خريبة، وهي جد سعيدة بهذا التواجد وهذه التجربة، وركزت على أن أهم شيء بالنسبة للمشاركين هي الاستمرارية وليس فقط الاكتفاء بهذه الورشات.

مؤطر ورشة D3 جمال المودن شكر مؤسسة مهرجان خريبة للسينما الإفريقية على تفكيرها في تنظيم هذه الورشات، مذكرا أن الورشة التي أشرف عليها كانت عبارة عن محاولة لتعليم المبادئ الأولية والأساسية للتحريك، هذه الوسيلة الجديدة للتعبير عن الأفكار.

وتم بعد ذلك توزيع الجوائز على المشاركين، بحيث كان الفائز بجائزة التصوير هو الشاب أنس سحنون. والفائزين بجائزة المونتاج الرقمي هم الفريق المكون من: هشام يعنيق وإلهام بوتريد وأيمن...، والفائز بجائزة السيناريو هو الفريق رقم 2 المكون من مصطفى متروف و زهراوي منير.



ملصق فيلم «مصور قتيل» لكريم العدل

الضيوف الأفارقة، أحيته فرقة عبيدات الرمي المكونة من نزلء السجن المركزي، التي حسب مصدر من داخل السجن، سبق لها أن فازت بجوائز من بينها الجائزة الثانية في مسابقة وطنية للأنشطة السجنية. وتلت ذلك فقرة ألقى خلالها كل من نائب المؤسسة السجنية الخريبيكية مصطفى بن فارس كلمة شكر فيها ضيوف المهرجان وكل من ساهم من بعيد أو قريب في إمكانية تحقيق هذا الحدث -كما وصفه-، معتبرا هاته المبادرة مثابة للصدور.

أما كلمة مؤسسة مهرجان السينما الإفريقية بخريبة، والتي ألقته عتيقة القاسمي، فكانت مؤثرة وتجاوب معها النزلء. ليتم بعد ذلك، وضمن عروض القافلة السينمائية، عرض فيلم «ماجد» لنسيم عباسي للنزلء الأحداث، فيما عُرض فيلم «خربوشة» لحميد الزوغي للنساء، وفيلم «الطريق إلى كابول» إبراهيم شكيري.

ورافق كل هذه الأنشطة عرض لوحات تشكيلية وجداريات لفنانين من نزلء السجن، ورقصات قامت بها السجينات في عبرهن ترحيبا

عوض الصعود إليه تهوي إلى القاع بالتدرج، نحو الهاوية.

مع فيلم «ملاك» يمكن القول أن الكلاعي استطاع تحقيق تلك المعادلة الصعبة بتناوله لتيمة تجد لها جذورا قوية في الواقع لكن دون الإصرار على استنساخ هذا الواقع كما هو، بل بمحاولة إعادة إنتاجه فنيا، الأمر الذي قد يعطينا كمشاهدين تلك المتعة التي نجدها في أفلام سينمائية مهمة.

\*وفد من ضيوف مهرجان السينما الإفريقية يزور السجن المركزي بخريبة

وفي إطار الأنشطة الموازية زار وفد من الضيوف والمشاركين في الدورة 16 لمهرجان السينما الإفريقية السجن المركزي بخريبة، حيث تم استقبالهم بحفاوة من طرف نزلء السجن، وكانت لحظات فرح حميمي متبادل إنلحم فيها الضيوف بالسجناء، وفاضت فيها المشاعر إلى درجة التعبير عنها بالدموع كما حصل مع منتج الفيلم الطوغولي «شريف» سليفيا بوكاري وممثلة نفس الفيلم كاريم إيزوفو. وتم خلال هذه الزيارة تنظيم حفل على شرف

# كل شيء عن مهرجان المدينة القرميدية

■ هوفيك حشيان



عادل إمام يحيي جمهور المهرجان

اختتمت مساء السبت الماضي الدورة الثالثة عشرة لمهرجان مراكش السينمائي (29 تشرين الثاني - 7 كانون الأول). تُوجّ الفيلم الكوري الجنوبي «هان كونج جو» لمخرجه لي سو جين بجائزة «النجمة الذهبية» التي نالها العام الماضي زياد دوبري عن فيلمه «الصدمة» المستبعد من البلدان العربية. طالبة في المدرسة الثانوية تجد نفسها متورطة في قصة دنيئة تجبرها على تغيير المدرسة التي ترتادها. هذا ما يرويّه الفيلم الفائز، وهو الأول لصاحبه (سبق أن نال جائزة في مهرجان بوسان).

من بين 15 فيلماً تسابقت في المسابقة الرسمية، كان على رئيس لجنة التحكيم مارتن سكورسيزي وفريقه اختيار عنوان وتوجيه الانظار اليه. التشكيلة المراكشية نالت رضا مخرج «الثور الهائج» الذي قال انه مطمئن لمستقبل السينما ما دامت الأفلام بهذه المستوى. الخيار لا شكّ كان صعباً، فالأعمال المطروحة تنطوي على قدر معين من التنوع. مستوياتها متفاوتة وكذا بالنسبة للاتجاهات التي تفرعت منها هذه الأفلام التي تركز على الأصوات الجديدة. لا يمكن القبض على هذه الأفلام من دون ان يتمرد بعضها على الاصابع. فالمسابقة المراكشية هي عموماً منصة لأفلام أولى أو ثانية لم يُفسح لها المجال للانطلاق في مهرجانات كبيرة ككانّ أو برلين. معظمها أعمال تنتمي الى تيار سينما المؤلف، بعضها تجارب غير مرضية أو غير مكتملة العناصر، وبعضها الآخر ولد من خط سينمائي ينبغي تحريره من المعوقات.

من الأفلام التي يمكن ادراجها في هذا الإطار (إطار النوعية العالية): «ايدا» للبولوني فابيل فابليوكوفسكي الذي يأتيها بصيغة حكاية مختلفة - بالأبيض والأسود البديعين - محورها راهبة شابة تريد الالتحاق بالكنيسة الكاثوليكية، ولكن قبل ذلك تزور خالتها التي لم تكن تعرف بوجودها الى اليوم، ما يضعها ويضعنا في مواجهة حقائق مذهلة تتسرب من الماضي. هذا واحد من النماذج المختارة في مسابقة مراكش هذه السنة، مسابقة استقطبت أفلاماً من كوريا وأسوج واليابان والمملكة المتحدة وإيطاليا وإسبانيا، الخ. هناك أيضاً فيلم من طراز «تحيا الحرية» للايطالي روبرتو اندرو الذي يستبدل في فيلمه هذا، أميناً عاماً لحزب معارض بأخيه، لقول بعض الحقائق عن السياسة وما يدور في كواليسها من أمور تراجيكميدية. والى ذلك نجد أيضاً «شعر قبيح»

لمغربيين في المسابقة وتخصيص حيز يدعى «نبضة قلب» تضمن هذه السنة اربعة أفلام مغربية، أحدها فيلم «هُم الكلاب» لهشام لعسري الذي سبق ان وقّع فيلماً كبيراً عنوانه «النهاية»، وها هو يواصل تجربته المميزة هنا مع حكاية معتقل يخرج من السجن بعدما قبع فيه لمدة 30 عاماً.

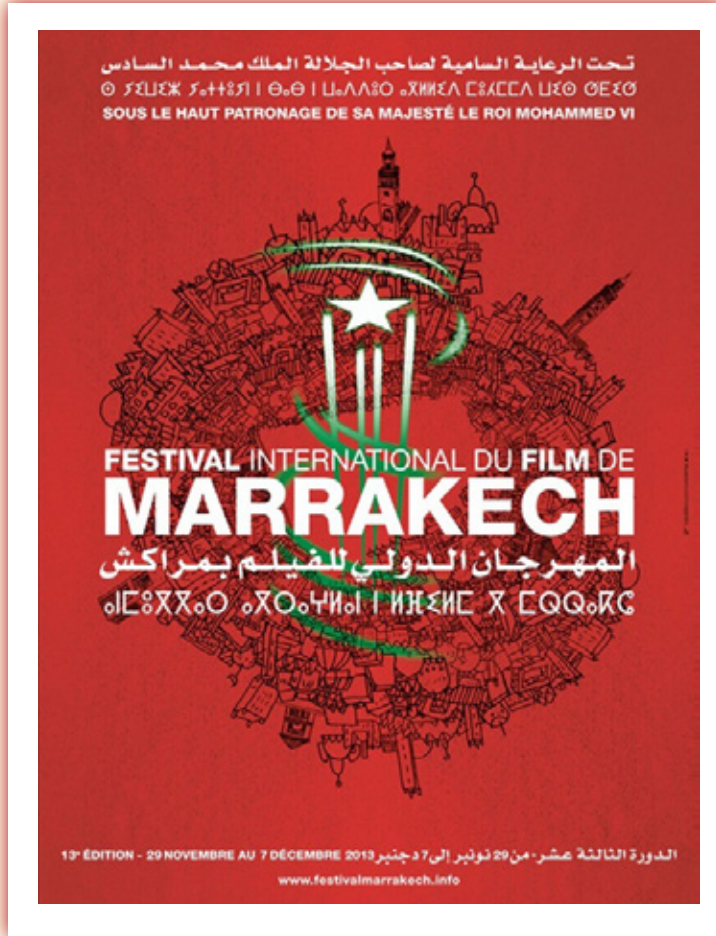
أذاً، كيفية الاعتراض على تمثيل السينما المغربية في المهرجان، على الرغم من أهمية خوض النقاش فيها، ليست دائماً بريئة، بل تنفرز نتيجة صراعات وتجادبات مرتبطة بإصرار بعض النقاد على اعتبار «مراكش» مهرجاناً كولونياً ينظم في باريس وينفذ على ارض المغرب (التهمة التي رفضها نائب الرئيس المنتدب نور الدين الصايل شارحاً تركيبة المهرجان المستند الى تعاون مغربي فرنسي)، ولا بد ان يكون هناك كنتيجة مباشرة لهذا الأمر، تلاعبات ومؤامرات شيطانية تحاك في الكواليس ضد قراء العشوائيات واللغة العربية.

بيد ان النقد شيء و«أبلسة» المهرجان في كل ما يقوم به شيء آخر، وخصوصاً ممن لم تطأ أقدامه «قصر المؤتمرات» في شهر كانون الثاني من كل عام، وهو شيء بات مملاً ومثيراً للسخرية من فرط تكراره وعدم مقارعة الحجة بالحجة. «المهرجان فرنسي كثيراً»، يقول صحافي يغطي المهرجان للمرة الأولى، مذكراً برد الملك على موزار: «ثمة الكثير من النوتات في الموسيقى التي تؤلفها». أياً يكن، على الإدارة ان تدخل الإصلاحات في بعض الامور التنظيمية (ولاسيما

للفنزيولية ماريانا روندون المتمحور على صبي في التاسعة من عمره.

بيد ان ما اعتمد كأفلام مغربية في المسابقة هو الذي صار محلاً للشك منذ سنوات في المهرجان. «هل هذه الأفلام تمثل فعلاً السينما المغربية؟»، بهذه الجملة الديماغوجية يبدأ أعداء المهرجان (هم ليسوا قلة) بتسجيل اعتراضهم على ما يجري ضمه من افلام مغربية الى التظاهرة السينمائية الاله في البلد. كأن الأفلام الإيطالية في مسابقة البندقية تمثل السينما الإيطالية، وكذا بالنسبة للأفلام الألمانية في برلين والأفلام الفرنسية في كانّ (المهرجان الذي يحظى في كثير من الأحيان بانتقادات مشابهة لتلك التي نراها في مراكش). فمنذ فترة، نلاحظ انه بدأت تتكون تحت اقلام بعض المغاربة نزعة شوفينية كانت سابقاً سمة بعض الأفلام المصرية التي تكتب عن السينما من زاوية وطنية قومية متعصبة.

في الحديث عن السينما المغربية، يتغاضى هؤلاء عن حقيقة انه لا يبقى هناك الا كمشة أفلام جيدة تعدّ على اصابع اليد الواحدة من اصل 20 تُنتج خلال عام واحد. مهرجان مراكش مهرجان دولي ذو همّ كوني في زمن تداخل الثقافات، ولا تنحصر مهمته في دعم السينما المغربية ولا أي سينما دون سواها، بل يشتغل على اعادة الناس الى الصالات المظلمة لمشاهدة أفلام قليلة العرض والانتشار، في بلد يصعب فيه انجاز تلك المهمة بسبب القدرة الشرائية وتقلص الصالات والقرصنة. على الرغم من ذلك، فالمهرجان يمنح ارضا للانتاج المحلي، من خلال ادراج فيلمين



لجعل الناس يشعرون بأن هذا المهرجان يعينهم)، ولكن على الصحافة المغربية في المقابل أن تعيد النظر في نفسها وفي أهداف وجودها في تظاهرة ثقافية، مثلما بات ملحاً على الصحافة السينمائية العربية ان تعيد النظر في مناهج النقد المتبعة وفي المعايير التي تطبق لتقييم المهرجانات.

الى ذلك، أكثر ما اثار اعتراز منظمي المهرجان هذه السنة، هو عدد الوافدين من قامات سينمائية كبرى الى المدينة القرميدية. «حتى في كان، لا يأتون بلجنة تحكيم كهذه»، قال لي احد العناصر الذي يهتم بالصحافة الأجنبية في حديثنا عن الجهة المكلفة اسناد الجوائز للفائزين. فلجنة التحكيم، الى تنوع اعضائها، تكونت من ارفع ما جاء به في لجنة واحدة ضمن أي مهرجان عربي: التركي فاتي أكين، الأميركية باتريشيا كلاركسون، الفرنسية ماريون كوتيار، المكسيكي أمات اسكالانتي، الايرانية غولشيفته فرهاني، الهندي انوراك كاشياب، الكوري الجنوبي بارك تشان ووك، الايطالي باولو سورنتينو (بالإضافة الى المغربية نرجيس النجار!). كل هؤلاء تحت جناح مارتن سكورسيزي الذي كان قرر الا يترأس أي لجنة تحكيم لو لم يتمكن المهرجان من اقتناعه بالعزوف عن هذا القرار.

مارتي «قصة كبيرة» في هذا المهرجان. فهو زار المدينة مراراً، وصوّر في المغرب مرتين، وتربطه به أكثر من مجرد علاقة ضيف بمضيف. انه فنان مرحب به من ارفع المناصب، ينزل في فندق «روايال منصور» خلافاً لبقية اعضاء لجنة التحكيم، وله حتى يد في التوسط مع شارون ستون كي تحضر حفل تكريمها ليلة الافتتاح. بعض الذين اصطفوا الى جانبه في لجنة التحكيم، كانوا من أشد المعجبين به في عمر المراهقة، مثل فاتي أكين الذي أخبرني بأن وجوده مع مارتي في لجنة تحكيم واحدة عبارة عن حلم. المكرمون أيضاً ليسوا أبناء اليوم. فواحدة منهم جوليت بينوش التي قدمت أخيراً دور عمرها في «كامي كلوديل» لبرونو دومون، والأخر هيروكازو كوريه ايدا، المخرج الياباني الذي قدّم أخيراً في كان فيلمه الجميل «كالأب كالابن»، بالإضافة الى المخرج الأرجنتيني فرناندو سولاناس، المناضل السياسي الذي حمل الكاميرا كما حمل غيره القذائف والصواريخ.

في عداد المكرمين أيضاً الممثل المغربي محمد خيي، الذي يا للغرابة قال ذات مرة انه «ليس لديه فرق بين المسرح والسينما والتلفزيون». كل هؤلاء ليسوا من رموز الماضي الغابر وليسوا

للسينما الاسكندنافية: نحو 50 فيلماً من الدانمارك وأسوج وفنلندا والنرويج عرضت في هذه الخانة، ظللتها احدى كلاسيكات السينما، «الأم جان دارك» (1928) لكارل تيودور دراير، مع الوجه المضيء لماريا فالكونيتي. ولم ينس المهرجان في هذا البرنامج الالتفات الى الرمز الأكبر لتلك السينما، أي انغمار برغمان، من خلال عرض أعمال له منها فيلمه الأخير «ساراباند». في هذه المناسبة، وصل الى مراكش وفد اسكندنافي من نحو 40 شخصاً برئاسة بيل أوغوست (صاحب «سعفتين» في كان) وكان من ضمنهم نيكولاس ويندينغ رفن الذي قدّم معرفته السينمائية في لقاء مع الجمهور المغربي، واتيحت لـ«النهار» محاروته في شأن فيلمه الجديد «وحده الله يغفر» - حالياً في صالة «متروبوليس». من الوافدين أيضاً من تلك المنطقة: توبياس ليندهولم، صاحب «اختطاف»، احد أفضل أفلام العام الماضي. فكانت هبة رياح شمالية ناعمة على هذا المهرجان الذي شكنا من بعض الجفاف المبكر هذه السنة في البقعة التي حضنته، ساهم في تعزيره اقبال فندق «منصور الذهبي» لأعمال الترميم، فتوزع الضيوف على الفنادق المتوافرة في المدينة ما قطع حبل التواصل بينهم.

من الذين خفت نجمهم فصار الاتيان بهم سهلاً، كما كانت تفعل مهرجانات أخرى كدمشق أو القاهرة. فيبنوش لا تزال في ذروة عطائها ولا يزال كوريه ايدا في قمة امكاناته الاخراجية ولا يزال نيكولاس ويندينغ رفن أو جيمس غراي أو برونو دومون (الثلاثة شاركوا في ما يسمّى «ماستركلاس») من السينمائيين الذين لا يزالون تحت الاضواء، لا بل أن بعضهم كسكورسيزي يقف على بُعد ايام قليلة من مباشرة الحملة الترويجية لفيلمه الجديد «ذئب وول ستريت». على مسافة ليست بعيدة عن بدء العمل على فيلمه «الايّرلندي» الذي سيجتمع مجدداً روبرت دو نيرو (تاسع تعاون مع مارتي) بال باتشينو. في مقابل الهرج المعتاد من المدعوين الفرنسيين الذين لا يأتون سوى للبهجة واثبات الوجود، ومنهم من أقل نجمه منذ زمن طويل، ليس مفاجئاً أن نرى في مراكش احد اقطاب الانتاج في العالم، هارفي واينستين، مؤسس «ميراماكس»، وقد جاء لمواكبة عرض فيلم «فرصة وحيدة» لديفيد فرانكل. عباس كيارستمي هو الوحيد الذي تغيب عن اللقاء لأسباب لم نعرفها، اذ كان منتظراً ان يلقي «درس السينما».

من التكريمات التي شرعت الفضاء المراكشي على بقع جغرافية بعيدة، تلك التي خصصت

# DU FILM DE MARRAKECH



## ملاحظات حول مهرجان مراكش السينمائي الدولي

■ مبارك حسني

الواجبة أمام لجنة تحكيم من عيار ثقيل عبر فيلم أو فيلمين في المسابقة وأفلام معينة في البانوراما الموازية، ولكن كيف يتم الاختيار إذا ما عرفنا أن جلها ليست له قدرة على المنافسة وبعضها يتسم بالضعف أو مغربي بالاسم فقط مثل فيلم الدورة الحالية «حمى» الناطق بالفرنسية والفرنسي الموضوع والطابع. على رغم وجود رغبة دنيئة في أن يحصل فيلم مغربي ذات يوم عن النجمة الذهبية التي تقدمها لجان تحكيم تراهن على الجودة والأصالة والإبداع غير المسبوق. ولماذا لم تُخلق فقرة عربية أو أفريقية للسينما، ولا تُقرر فقرة للنقاد كما هو الحال في مهرجانات العالم الكبرى، ولماذا لم تنظم ندوات مفتوحة يستدعي لها الضيوف الكبار الحاضرون؟

هي بعض أسئلة تروم من مهرجان تخطى عتبة الدورة الثالثة عشرة، وتخطى مسار البدايات، تروم أن يصير مهرجان الثقافة ذلك الذي أعلن عنه حين دشن أول لبناته قبل أكثر من عشر سنوات، وليس مهرجان الأضواء فقط، والزرايبي المقروشة للمشاهير لا غير. فالفن السابع لا يقتصر عليها وإن كانت منه وبها يتألق. مهرجان مراكش ليس سوقاً للفيلم، بل لقاء ثقافة وفن لرجال ثقافة وفن من كل أنحاء المعمور لطرح قضايا الإنسان والعالم وقضايا اللحظة الحرجة الملحة، بين سكان جنوب الكرة الأرضية عامة والمغاربة خاصة وباقي العالم أولاً وأخيراً. إن حضور المخرج العبقري مارتن سكورسيزي رئيساً للجنة التحكيم للدورة الحالية بمواقفه الفنية والإنسانية المعروفة أبرز دليل على ضرورة الحفاظ على خط تحريري مميز، لكن هل التقاه المتفقون والفنانون المغاربة؟ وأين الصدى في المكتوب والمرئي والمسموع؟

سياسياً بالبلد يتسم بالانفتاح والحدثة في أبرز مظاهرها الموافقة للتاريخ والأصالة المغربيين. لكن كل هذا لم يمنع الكثيرين من انتقاده مراراً وإثارة العديد من الأسئلة حول فرنسية تنظيمه، لأن للمهرجان إدارة مزدوجة مغربية وفرنسية حتى أن بعض الصحافيين الغربيين نعتوه في البداية بمهرجان الفرنسيين قبل أن تؤكد الدورات خلاف ذلك، حين أكد فنيته وساهم في إشعاع مدينة مراكش كثيراً. ومع ذلك صار دورة بعد دورة يكرر نفسه، ولم يعد بالهالة القوية التي أبان عنها في دوراته الخمس الأولى، خاصة خاصية الاكتشاف والتجديد، ولم يضيف مثلاً فقرات سينمائية تجعله يكبر في فنيته. صار مهرجاناً بلحظات معروفة وتسيير محايد وتعاقب أيام متشابهة. هو الذي كان منتظراً أن يخلق الحدث كل مرة وليس أن يكرره، على رغم أهميته. أفلام وفقرات وبذخ ملازم وأصداء إعلامية، لكن من دون محتوى ثقافي أكبر ومجدد. فأحد أفكار البداية أن يعقد المهرجان تحت مسمى يتناول قضية وعنوان مرحلة، ولا يكتفي فقط بعرض أشرطة وتقديم فرق هذه الشرطة تحت الأضواء. لا بد للثقافة أن تحضر أكثر ولا يتضاءل النقاش والجدال العمومي الكبير، فهل يستوي الاحتفاء من دون عمق ثقافي مرافق ومؤكده عليه؟ نعم، جميل استدعاء فلاسفة وأقلام من خارج البلد، لكن إذا لم يحضر كتاب البلد ونقاده ومتفقوه وأقلامه من مختلف الحساسيات والمشارب والأجناس الإبداعية، من خلال هيئاتهم وأعضائها، هل يؤدي اللقاء الثقافي مدها كله؟

### السؤال المحلي

والسينما المغربية، هل استقادت من المهرجان؟ نعم من جهة المقارعة ربما، والحضور في

لا شك في أن مهرجان مراكش السينمائي الدولي يعد مكسباً فنياً مغربياً، له موعد بات منتظراً بل يخلق أفق انتظار، ليس بضخامة موارده ولا فخامة مقاره، بل لأنه ذو صبغة سينمائية بالأساس، وعصب وقائمه تشكلها نوعية الأفلام المختارة، والتي تكون في الغالب جديدة وإبداعية ومن بقاع فنية مكرسة ومعروفة في مجال الفن السابع، مع إطلالات محمودة تجاه سينمات في جغرافيا نائية ومجهولة. وأهم ما يميزه أنه حدث ثقافي فوق أرض سينمائية لها تاريخ فني محترم وتنتج أفلاماً، وهو بالتالي ليس مستتبناً في أرض قفر من الفن السينمائي، خاصة في بلد من الجنوب.

### مع سبتمبر 2001

وقد صادفت دورة هذا المهرجان الأولى سنة وقوع هجمات (سبتمبر 2001)، ما جعله يصير بقوة الحدث نافذة حدثة وعنوان تحد مُنخرط للفن السينمائي الجماهيري في أرض عربية وإسلامية، ضمنت الولايات المتحدة الأميركية حصة هامة في إشعاعه عبر الحضور المنتظم لرجالات السينما الأميركيين من مخرجين كبار وممثلين لامعين. ويضمن ذلك أكثر الأجندة العالمية للمديرة مليتا توسكان دي بلانتيي زوجة صاحب فكرة المهرجان الراحل المنتج دانييل توسكان دي بلانتيي والمدير الفني برونو بارد الذي يدير مهرجان الفيلم الأميركي بدوفيل الفرنسية. الأصل والبدائية جعلتا المهرجان فتحاً فنياً وثقافياً محمودان وافقا رغبة كبرى لدى المهتمين المغاربة في أن يعضد قدرات السينما المغربية بمخالطة ومقارعة تجارب سينمائية تاريخية ومرسخة، خاصة أنها صادفت عهداً





## مهرجان مراكش السينمائي.. طزاجة الشباب وخبرة شيوخ السينما

■ محمد بنعزیز

ثانياً الاحتفاء بالخبرة والمعرفة السينمائية في فقرات التكريم والماستر كلاس، وهكذا تم تكريم جوليت بيونش ومحمد خيي من المغرب. وكرم المخرج الياباني كوري إيدا هيركازو الذي كشف «أفضل أفلامي لم أنجزها بعد»، كما نظمت ماستر كلاس شارك فيها كل المخرج والسيناريست الفرنسي برونو ديمون، المخرج والمنتج الأمريكي جيمس غراي، المخرج الدانماركي نيكولاس ويندين رين والفيلسوف ريجيس دوبريه بينما ألغي ماستر كلاس عباس كياروستامي الذي أعلن عنه. كما لم يحضر المخرج الإيراني تكريم جوليت بيونش التي أوصلها للسعفة الذهبية في كان عن احسن دور نسائي في «نسخة مطابقة»، وقد عوض ذلك بتنظيم ندوة حول علاقة الأدب بالسينما. على صعيد الامتدادات الإعلامية والسياسية للمهرجان سكتت الكثير من الأصوات المشككة في شرعية المهرجان منذ أعلن عن اسم رئيس لجنة التحكيم، خاصة وقد غطت نجومية الأمريكيين على الفرنسيين... كان سكورسيزي سخياً بوقت، وقد عقد رفقة لجنة التحكيم ندوة صحفية وطرح عليه سؤال: ما معاييركم في اختيار الافلام المتوجة؟ وأجاب: لا بد في الفيلم المختار من لغة سينمائية. التواصل بالصور مهم جداً. هل هذه الصورة تعني؟ ما دلالتها؟ ولا بد أن يعكس الفيلم النظرة الشخصية للمخرج. أن يكون للمخرج صوت متميز. أخيراً لا بد أن يتفاعل الفيلم مع ثقافات العالم. لأن السينما تفتح القلوب على الثقافات الأخرى. وأضاف بشهادة العارف: الطبقات الكادحة لا تقرأ والأفلام تضمن تفاعل الثقافات لهذه الفئات.

المستوى الثاني غاب وزراء الحكومة المغربية التابعين للإخوان المسلمين وحضر خصومهم من مصر مثل يسرا وعادل إمام الذي رقص على البساط الأحمر فرحاً بالمغرب الذي لم يتمكن الإخوان من توسيع نفوذهم فيه.

لا مشكلة في اللوجستيك لأن فنادق خمسة نجوم وسيارات المرسيديس متوفرة. تنتشر صور البساط الأحمر بسرعة الضوء. فعندما يتصفح المهرجانيون الصحف المغربية كل صباح يجدون كما هائلاً من نميمة الكواليس على حساب الأفلام. هكذا تنتشر أخبار ألوان الملابس ومن غضب ومن سكر... والنميمة الأكثر انتشاراً عن ممثلة عرت سيقانها في دورة العام الماضي وجاءت بملابس رجالية هذا العام، وعن مخرج وممثل مغربي نصف أمي صرح أنه سيصق على جمال الدبوز لأنه جاحد.

نجد عينة لهذه الكراهية العمياء في فيلم المخرج الإيطالي «روبرتو أندو» «تحيى الحرية» حيث يكن قادة الحزب اليساري كراهية رهيبية لبعضهم البعض. غير أن كل واحد منهم يحتاج الآخرين ليبقى، لذا فهم حريصون على المظاهر والأقنعة والصمت. الغريب أن ما أنه ما أن يتعرض زعيم الحزب لنقد خفيف من أنصاره حتى يقرر الاحتفاء ليرى: «ماذا سيفعل الأعيان بدونه؟».

هكذا يرى مساعديه وزملاءه. خاصة أن الفيلم الإيطالي الأخر «ميدياس» للمخرج أندريا بالاورو تحفة فنية بلغة سينمائية نادراً ما تدرك. فيلم صامت تقريباً. يحكي عن أسرة في الجنوب الإيطالي الذي يعاني الجفاف. يواجه الرجل أزمة اقتصادية بينما لزوجته وأطفاله اهتمامات بعيدة عنه... بعد لقطة خيانة زوجية يضع الزوج قطرة دواء لعينه. ألا يبصر؟

كان هذا الفيلم ضمن أفلام المسابقة الرسمية الخمسة عشرة. وهي أفلام جلتها قوي. وهي غالباً الفيلم الأول أو الثاني لمخرجها. وذلك لأن الخط التحريري يمضي على ساقين هما أولاً تقديم التجارب السينمائية الشابة على مستوى أفلام المسابقة الرسمية. حرص على التنوع، لذا ففيلم الافتتاح هندي وفيلم الاختتام سويدي.

اختتمت الدورة الثالثة عشرة للمهرجان الدولي للفيلم بمراكش بتتويج الفيلم الكوري الجنوبي «هان هونغ جو» للمخرج الشاب لي سوجين. بينما حصل ديدي ميشون والممثل المغربي سليمان دازي على جائزة أحسن دور رجال في الفيلم المغربي «الحمى» من إخراج هشام عيوش.

جائزة أحسن ممثلة آلت لأليسيا فيكاندر عن فيلم فندق من السويد وهو من إخراج ليزا لانكيس. جائزة أحسن إخراج لأوندرويا بالاورو من الولايات المتحدة وإيطاليا عن فيلم ميدياس عن عالم فلاحي يتدهور. جائزة لجنة التحكيم مناصفة بين فيلمي «الدمار الأزرق» من الولايات المتحدة الأمريكية للمخرج جيريمي سولني. وفيلم «حوض السباحة» من كوبا للمخرج كارلوس ماتشادو كينطيللا.

وفي كلمة الافتتاح أثناء تكريم شارون ستون ذكر مارتن سكورسيزي بنص رولان بارت عن وجه غريتا غاربو التي اعتبرها تجسيدا للجمال الافلاطوني لدى البشر وهم جمهور السينما.. كانت تلك طريقة سكورسيزي للتعبير عن تقديره لشارون ستون بطلة فيلم «كازينو».

قبل شارون ستون بشكل متعامد، قال بارت ذلك في كتاب «أساطير» حيث كشف كيف تتحول ثقافة البرجوازية الصغيرة إلى ثقافة كونية. يبدو أن السينما هي التجلي الأعلى لهذا التحول، لذلك فإن أفراد البرجوازية الصغرى مثلي يشعرون برهبة أمام النجوم: سكورسيزي، شارون ستون، جوليت بيونش، باتريشيا كلاركسون جمال الدبوز، ماريون كويتار...

وأمام هذه الاسماء المؤهلة بتعبير بارت يتعطل الحس النقدي لدى الواقفين على جنبات البساط الأحمر، وهم يصفقون لنجوم التلفزيون أساساً. ويرد هؤلاء برفع إبهام الإعجاب كما في الفايبوك. جرى ذلك تحت مطر خفيف. لكن

## مهرجان الفيلم بمراكش .. عندما يصنع الأدباء سينماهم

■ محمد بنعزیز

لأنه إن نجح الفيلم فيفضل كتابي وإن فشل الفيلم فيسبب المخرج»

أما نور الدين الصايل فقد اعتبر الانتقال من الكتابة إلى الإخراج انتقالا من سجل فني إلى آخر وأكد أنه ليس للسجلين نفس الخيال. فالسينما تتطلب خيالا بصريا. وأوضح أنه يوجد في الأدب ما لا يصور، ما لا تلتقطه الكاميرا. وشبه المتحدث الانتقال من رواية إلى فيلم برحلة الورد لتصير تفاعلية. واعتبر أن الكفاءة السينمائية للكاتب ليست مضمونة، بل دليل أن البعض نجحت كتبهم لكن لم يتمكنوا من تحقيق نفس النجاح في السينما.

وذكر المتحدث نماذج منها آلان روب غرييه الذي انتقل من الصفحة إلى البيليكيل pellicul. وأيضا برنار هنري ليفيه الذي يحب الناس كتابات ولا يحبون أفلامه... سجل الصايل أن يمكن يمكن للفيلم أن يكون

ينتقلون من الكتابة للإخراج للقاء الممثلات. وقد ميز بين نوعين من الكتاب. هناك كتاب يرمتون في عالم السينما وآخرون يرمتون في الخواء. بالنسبة للروائي دافيد فوكينوس David Foe الكينوس الذي نشر ثمان روايات وقد قال له المخرجون أن رواية واحدة له فقط (وهي La Délicatesse) لديه قابلة للتحوّل للسينما. ثم طلب منه المنتجون أن يقوم بنفسه باقتباس روايته للسينما فرض بشدة. لكن الرواية اقتبست من طرف سيناريت غيره. وأضاف أن ما يهمه في الاقتباس هو الحفاظ على روح الكتاب رغم وجود مشاهد مضافة للسيناريو ولم تكن في الرواية. ولاحظ المتحدث أن الفيلم يشاهد أكثر مما تقرأ الرواية لكنه يحب السرد الأدبي لا السرد السينمائي، وهو يرى أنه ليس لدى الكاتب الذي يتعامل مع الورقة قدرة على تسيير فريق من 50 شخصا أثناء التصوير. هذا يتطلب طاقة

ضمن الأنشطة الموازية لعروض الأفلام في المهرجان الدولي للفيلم بمراكش احتضن فندق سوفيل حيث تقيم أغلبية فرنسية طاولة مستديرة حول علاقة الأدب بالسينما. وقد دخلت المكان دون أن يعترض طريقي أحد. تولت الروائية كاترين أنجولي التسيير. وقد تناول الكلمة على تلك الطاولة رئيسة تحرير مجلة الاكسبريس ماريان بايوت والناقد السينمائي في لوفيغارو إريك نوهوف ومدير المركز السينمائي المغربي نور الدين الصايل والروائي والمخرج الفرنسي دافيد فوكينوس.

كانت المداخلات من مستوى عال عكست اطلاعا واحتكاكا بالموضوع.

هذا عرض للمداخلات التي كانت متقاطعة، لكني فصلتها لتظهر تصورات كل متحدث على حدة. في البداية لاحظت ماريان بايوت Marianne Payot تزايد عدد الكتاب الذين ينتقلون من التعبير بالقلم إلى التعبير بالكاميرا. للتدليل على ذلك قالت إن برنار هنري ليفي كاتب وأخرج أفلاما. لكن لا يكون هذا الانتقال ناجحا دائما. وأضافت أن الرواية صارت «أكثر سينمائية» وذكرت أن هناك نصوصا اقتبست وصورت مرات عدة ولم تتمكن السينما من استنزافها لأنها نصوص قوية. واستنتجت أن الكتاب الذي يحول لفيلم يباع جيدا، وأشارت لرواية هاري بوتر.

أضافت المتحدث أنه من السهل اقتباس رواية غير مشهورة لتصبح فيلما. هذه رواية لم تكن حياة قبل الفيلم. بينما تصوير رواية شهيرة يعرفها الجميع يخلق مشكلة للمخرج الذي يريد ضبط النص حسب رؤيته. فتكثر المقارنات بين الرواية والفيلم. وأكدت بايوت أنه لما يبيع الكاتب حقوق كتابه لينحول إلى فيلم فلا يحق له أن يحتج لاحقا على تغيير عنوان الفيلم أو عدم الأمانة للنص. لكن مع ذلك تسجل المتحدث أنه في كثير الحالات ساءت العلاقة بين الكاتب والمخرج بعد خروج الفيلم للجمهور.

من جهته نبه إريك نوهوف Eric Neuhoff المتخصص في السينما في جريدة لوفيغارو إلى أن الانتقال من الكتابة للسينما هو تغيير للغة، أي من الكلمة للصورة. وقد رفض أن ينتقل روائي من الرواية للإخراج دون أن يمر عبر محطة كتابة السيناريو. والسبب حسب وجهة نظر نوهوف هو أنه لا يوجد فيلم جيد دون سيناريو جيد.

ولاحظ الناقد الساخر أن السينما صارت تؤثر كثيرا على الكتابة، وقد صار الكتاب يكتبون بشكل أسرع، وصاروا ملزمين بتعلم الكثير من الأشياء. وروى نوهوف أن غودار اتجه إلى السينما لأنه فشل في حلمه ليصير روائيا فصار مخرجا. وقد زعم الناقد الفرنسي أن الكتاب



مشجعا على القراءة لأن المتفرج يريد أن يعرف، وحسب وجهة نظر المتحدث يفضل أن يكتب المخرجون في الجريك «فيلم مستلهم من رواية كذا» من بدل القول اننا صورنا رواية اندري جيد مثلا. وأكد الصايل أنه لا يحق للكاتب أن يملي على المخرج ما سيصور.

لم يحضر نبيل عيوش كما كان مقررا للحديث عن تحويل رواية «نجوم سيدي مومن» لمأحي بنين إلى فيلم. لذا وجد الصايل نفسه مضطرا للحديث بدل عيوش، قال إنه «نجوم سيدي مومن» رواية موضوعاتية تتناول العنف الإسلامي عندما يصير جهاديا. وكشف أن مأحي بنين قال إن روايته ما عادت تنتمي له بعد اقتباسها.

للخروج بخلاصة للنقاش قال الصايل إن المشكل ليس في الرواية أو الفيلم بل في قوة أو ضعف السيناريست الذي قام بالاقتباس، وقد سخر من السناريسيت الذي يتصرف ويعتبر نفسه كاتباً. قال أن هذا يرعبه ولا توجد جائزة نوبل لكتاب السيناريو.

مختلفة. واستنتج: سيخسر الكاتب الذي ينتقل للسينما الكثير. سيتعرض للكثير للهجمات. وأضاف:

الانتقال من الكتابة للإخراج هو انتقال من الكلمة للصورة حتى وإن كان هناك في الأدب تصوير أيضا. وأكد أنه حتى عندما تكون الرواية مغمورة، وتقتبس وتصير مشهورة، فإنه مع ذلك لا يتم الاعتراف للفيلم بالفضل بل ينظر للرواية التي عرف بها كأصل.

وهنا المشكل في الاقتباس: المقارنة المستمرة بين الرواية والفيلم. الحل؟

يجب النظر للرواية وللفيلم كعملين فنيين مستقلين وبالتالي محاكمة كل واحد في ذاته وليس محاكمة الفيلم بالنظر للرواية. ولكن دافيد فوكينوس نسف ذلك حين ختم بقوله:

«حاليا يجري تصوير فيلم آخر مقتبس من روايتي وقد مررت بموقع التصوير ولم أتدخل

## حديث الفلسفة حول الصورة والسينما: نور الدين الصايل يحاور

عن الدين الوافي

شهدت قاعة المؤتمرات ضمن فعاليات مهرجان مراكش الدولي في دورته الثالثة عشر حدثاً متميزاً على مستوى تنظيم ماستر كلاس انتظره الكثيرون وذلك لما تشكله مثل هاته اللحظات الثقافية والفكرية من قيمة لدى عشاق السينما ومتابعيها، وهي التي بمقدورها أن تمنح لأي تظاهرة ما عمقها الجمالي، وإن شئنا المعرفي بمعناه الصوفي.

من المعلوم أن المحاور غالباً ما يوجه منحي اللقاء بهواجسه هو، من خلال أسئلة قد تبدو له مهمة. وبالتالي يمكن القول أن نوعية الأسئلة وكيفية إثارة القضايا المرتبطة بانتظارات المتتبع المختلفة مستويات معارفه وطرق إدراكه قد تتغير بمجرد ما يتغير الضيف والمحاور.

لذا، فإن اختيار المحاور مسألة جوهرية في عملية المحاور لأنه المحول فلسفياً يدفع الضيف لبعث الحياة في الأفكار وفتح أبواب الفضول. لكن عندما تحاور الفلسفة السينما أو العكس فلا بأس بل هو أمر ضروري ومن المفروض أن يكون استهل الحوار بسؤال الصايل حول علاقة الفلسفة والميديولوجيا بالسينما في حياة دوبري الذي اعتبر نفسه مجرد متسكعاً في الفلسفة، وأن السينما بالنسبة له ابتدأت منذ زمن الطفولة من خلال الأفلام الوثائقية المعنونة باكتشاف العالم. من ثمة، تشكل لديه وعي حاد بأن السينما تعادل السفر والبحث والاستكشاف، وبأن الحياة الحقيقية هي فيما يوجد نوعاً ما هناك في البعيد والمختلف

بعدها أشار دوبري لأفلام جون روش وسينما الإثنوغرافية التي ميزت مرحلة تعلقه الأول بعالم الأفلام وكذا كتابات إدغار موران. حينها أدرك دوبري أن العالم مسجل نوعاً ما ويمكن حبسه من خلال منظار الكاميرا. فحمل كاميرا لإكتشاف أوضاع العالم وسافر إلى فنزويلا.

غير أنه سرعان ما ترك الكاميرا وغير منظار الرؤية من جديد ليعيد اكتشاف العالم الفضي ليس باعتبار نفسه عاشقاً للسينما، ولكن على حد تعبيره إبن السينما وذلك من خلال نسج علاقته الكلاسيكية بمجالات السينما حيث ذكر مجلة بوزيتيف ودفاتر السينما التي كان من روادها تروفو ورومر وغيرهما من الذين عرفوا وسمحو للقرائ بالإطلاع على السينما الأمريكية عاد دوبري ليذكر الصايل أن السينما من منظوره الخاص مسألة شبابية، وأنها تتطلب طاقة الشباب وحيويتهم متذكراً صباه حيث كان الشباب يتقمصون ذهناً وعاطفياً الشخصيات السينمائية وخصوصاً في تلك الأفلام الأمريكية التي كان يمثل فيها غاري كوبر وجون وايني

وهي التي طبعت مخيلة أجيال بكاملها.

هنا لمح الصايل لإمكانية اعتبار السينما كنوع من المخدر. ولكن دوبري استشهد للتعليق على ذلك بأندي بايار الذي كان يرى دائماً أن السينما تدفع للحلم.

تابع دوبري حديثه عن كون السينما ليست مجرد مسدس وسيارة مستشهداً بالدور الذي قدمته السينما لتسجيل وتسيبج الذاكرة الأوروبية من خلال أفلام المقاومة الفرنسية وبدائيات السينما الإيطالية التي تركت في الإنسان الأوروبي تحديداً أثراً عميقاً في تشكيل ذاكرته.

بعدها فتح الصايل أفاق الحوار حول خطورة الصورة وهو المجال الذي اشتغل عليه دوبري وألف فيه كتباً وخصوصاً كتابه المعروف ب حياة الصورة وموتها هنا بالضبط غاص الضيف في أتون وتلايف ظاهرة الصورة بمرجعياتها الثيولوجية والفلسفية معتبراً أن العالم اليوم أصبح بصرياً، وأنه بإمكاننا الحديث عن تاريخ للنظرة مؤكداً على الأدوار والوظائف المتعددة التي يمكن للصورة أن تلعبها باعتبارها أولاً، خزانا للذاكرة ثانياً، لكونها هروباً من الكآبة ثالثاً، للصورة دائماً حسب دوبري، علاقة بالموت فهي بمقدورها أن تميت وتبعث الحياة في الموتى، كما أن لها

علاقة بالكهف حيث سجل البدائي علاقته بالحيوان الأكبر منه حجماً وقوة رابعاً، وبالإضافة لهذا كله، فالصورة حسب المنظور التقليدي، هي حماية من الشر وجلباً للسعادة أو للشقاء. وأشار إلى مثالين إثنين مثال الإمبراطور الصيني الذي عانى من التذمر بسبب صورة نافورة تحرم عن جفنيه النوم فأمر العسكر بمحوها، ومثال آخر لأشخاص أشاروا بقطع صور الثعابين لأنها لا تعض بعد ذلك ذكر دوبري بالوظيفة الجمالية للصورة التي تجعل من الفن نوعاً من المتعة. هنا وضع الضيف ظاهرة الصورة في سياقها التاريخي وتحديداً في العالم المسيحي عندما لم يعد الإنسان الأوروبي يؤمن بالله ولم يعد يركع له حسب تعبيره. هنا برزت الوظيفة الجمالية للفن وذلك مع تبوء الفنان لمكان الخالق للعالم باعتباره فرداً يوقع أعماله. وقد اعتبر الضيف ذلك حظاً للثقافة الأوروبية التي نزعته عن الخالق قدسيته وخصوصاً عندما سمح للفنان بتصوير الذات الإلهية التي تجسدت عبر جسد المسيح الإبن إبان سنة 787 وبالتالي تم تصوير أجساد القديسين دون خيانة الله. ويمرح دوبري قائلاً أنه في هاته السنة ولدت هوليوود وانتقل الضيف لوظيفة إضافية يمكن أن تضطلع بها الصورة والسينما وتتجلى في وظيفة الإستعمار والغزو واقتلاع الثقافات بل حتى الدعاية وهو ما فهمه الأمريكيون جيداً حيث اعتبروا أن الصورة يمكن أن تشكل وتساهم في صياغة رؤيتنا

للتاريخ عبر إنتاج الأفلام مثلاً. وقد استدل على ذلك من خلال المشهد المألوف والمتكرر بالنسبة للشباب حول الحرب العالمية الثانية التي تقتصر في نظر جيلهم على وعبر نزول جيوش الأمريكيين على شواطئ نورماندي مع تغيب الدور السوفييتي مثلاً من خلال ذاكرة الصور لا يمكن لدوبري أن يغفل الوظيفة النضالية وهو المناضل اليساري مع الميليشيات في أمريكا اللاتينية إلى جانب المناضل شي كيفارا. وهي الوظيفة التي من المفروض أن تقوم بها الصورة في محاربة ما أسماه بالغزو الأمريكي للفضاء البصري للعالم في معرض حديثه عن ذلك أشار دوبري لأراغون الذي اعتبر الصور من قلب الحداثة من إظهار وإعلانات في الشارع، وهو ما يمكن اعتباره ذو مهمتين: مهمة التخدير وهو ليس بالضرورة بالمعنى السلبي للكلمة حسب دوبري لما يشكل ذلك من إستكشاف حدود العالم، ثم مهمة الدفع والحث على التغيير.

هنا استطراد الصايل مجمل الوظائف التي سلف ذكرها مضيفاً الوظيفة الاقتصادية ومذكراً بأهمية السينمات الوطنية والسينما المغربية ومدى القبول عليها في شبك التذاكر كلما تعلق الأمر بتشجيع المنتج الوطني.

ذهب دوبري أبعد من ذلك عندما بين كيف أن الأمريكيين فهموا وأدركوا كنه الإبهار لذلك تمكنوا من اكتساح العالم

وقف دوبري في معرض حديثه عن أصل السينما ودور كل من الأخوين لومبير في تسهيل الانتقال من الإنتاج اليدوي للصور إلى المسند الميكانيكي مشيراً إلى أهميته في إدراك الإنسان لذاته وللعالم، وهو ما شكل بالنسبة له إعلاناً عن ظهور الفردانية دون المرور عبر يد المصور الفنان وقيام الآلة بذلك.. وأوضح ذلك من خلال نموذج صور بطاقات التعريف وصور المجلات التي لا يمكن أن تعيش بدون صور الأشخاص وميكانيزم التشخيص بل تعظيم الذات وأسطرتها كما هو حال بالنسبة للدكتاتور وللنجم اللذان يثبتا وجودهما من خلال تواجد الصور هنا وهناك في المجال العام والخاص شدد دوبري على طبيعة السينما في الجمع بين مختلف الفنون بدءاً بالبصريات والموسيقى وصولاً إلى الرسم والتمثيل. وحسبه دائماً هناك نوع من الردة والردة أو الإنتقام المضاد وهو ما قادته الرسوم المتحركة إنتقاماً لفنون الصباغة الزيتية التشخيصية وهو ما تقوم به أيضاً السينما والمسلسلات التلفزيونية. هنا أشار الضيف إلى فكرة هامة وتتجلى في كون كل تغيير تقني هو خلق لأنواع جديدة من الفن. لذا، فإن المناظر الطبيعية ظهرت على حيطان الكنائس أولاً وتم تداولها عبر المسند الخشبي والأعمال الزيتية تحول تقني



## ريجيس دوبري



نريد. مستطردا أن الذاكرة تختار سياقاتها ونحن في أمس الحاجة للتربية على الصورة لأن هناك ما هائلا من المعارف والصور التي تسبح في العالم. وبالتالي، هناك نوع من الحيرة والتيه حول تاريخ الفن وتاريخ السينما. لذا لزم وجود مكاتب للصور وخزانات للأفلام وإلا فالجو سيخلو للسوق كي يملأ كل شيء الخزانات السينمائية مثلا لا تحفظ الذاكرة وتوفر المتعة فقط، ولكنها تقوم بخلق مواطنين بذاكرة بصرية وهنا تحضرنا المهمة السياسية بالمعنيين الإيجابي أو السلبي والتي يمكن أن تلعبها السينما.

هنا ذكر دوبري بالإستثناء الثقافي الذي شهدته ودافعت عنه فرنسا تجاه الغزو الأمريكي لمجتمعاتها عبر سوق الأفلام. كما شدد على دور السلطات العمومية في القيام بمهمة الدفاع عن الثقافة وذلك عبر توفير البنات الضرورية ضد كل أشكال الإقتلاع الثقافي وحفاظا على الذاكرة من الضياع والإتلاف عاد دوبري ليتحسر بمرارة عن غياب البعد التكويني لدى العديد من الدول مؤكدا على أن التربية هي مفتاح للثقافة، ومستشهدي نفس الآن بأندرى مالرو حين قال ان المدرسة والجامعة تعلمان لكن المتفهم يجعلنا نحس. لذا وجب حسب دوبري المرور عبر التعلم لكن عبر الحب أيضا.

اليوم وفق منظور دوبري وامام سقوط الأيديولوجيات وانهار القيم الكبرى فالصورة باتت بحكم المواصفات التي تتمتع بها كاملة ومكتملة وقادرة على خطف ألباب عقولنا والرمي بنا في مصائد الاستهلاك وخلال حديث دوبري عن تاركوفسكي سأله الصايل هل إنتاج وتأمل التجربة الإخراجية لهذا المخرج الروسي ما زالت قابلة للتفكير.

حينها عبر دوبري عن أهمية السينمات الوطنية مشيرا إلى السينما الصينية والهندية وقدرتهما على تعزيز فكرة وذاكرة الوطن. فحسب دوبري لم يكن للأمريكيين ماض وطن فمن خلق لهم ذلك، السينما من خلال أفلام هنري فوندا وغيره من الممثلين والممثلات. بل خلقت السينما لأمريكا خلفية أخلاقية وبصرية. لذا فإنه من قبيل المستحيل التفكير في الأوطان دون ذكر السينما. لأنها المخولة والقادرة على خلق وتشكيل الهوية. وبقدرتها على مخاطبة الشعبي والنخبوي ناهيك عن قدرة السينما على خلق أساطيرها خلص دوبري إلا أن العالم يشهد نوعا من التحول عبر ومن خلال اللعب بأشكال الوجوه والأشياء بواسطة تقنيات الفوتوشوب والصور التي باتت تنتج لا ذاكرة لها لأنه لا تثير الفكر والإبداع كحال المصورين الفوتوغرافيين الأوائل ككابا لذا وجب أخذ المسافة الضرورية وعدم الجري وراء السهل والمبتذل.

وهو ما عبر عنه الصايل من وجوب الرؤية لذا المبدع لأن التكوين والتقنيات من دون موهبة يعني ما ذهب إليه أندري جيد حين قال أن الفن يعيش بالإكراهات ويموت من الإفراط في الحرية.

إن البعد الرقمي للمؤثرات التكنولوجية في أمثال هاته الأعمال يفقد جمالية اللقطة العريضة لكونها صور لأشخاص برؤوس من دون وجوه. وبالتالي، هناك نوع من التصنع الشكلي.

وذهب دوبري إلا أن مثل هذا الزخم بسبب قلة المصاريف قد يجعل الإنسان من دون صور أصلا وإذا ما تمادى الإنسان في إنتاج هذا السيل العارم من الصور التي من المفروض فيها أن تكون تجربة تأملية حول العالم فلاشك أننا سننقذ العالم ذاته.

حينئذ قد نعمد إلى استعادته عبر الكتاب بالرغم من قدرة الصورة على إدماج ما قيل من فنون النحت والفوتوغرافيا والصبغة في زمن وجيز جدا

.. هنا تحدث الصايل عن تجربته في الجامعة الوطنية للأندية السينمائية حيث كان يجول ربوع المغرب لحمل نسخ من أفلام نادرة وتوزيعها ثم عرضها على جمهور من عشاق الفن السابع بنوع من المتعة واللذة.

مضيفا بنوع من التحسر على زمن النسخ والمسخ الميكانيكي، وهو ما أشار له والتر بنجامن، الذي لم يولد حسب الصايل سوى الجهل البصري مستندا على

كلامه من خلال مثال أخذ شخص إلى أكبر مكتبة في العالم وأن تقول له تفضل كل هذا لك فإنه لن يعرف ماذا سيفعل بذلك الكم لأنه وإن رغب في المعرفة فستعوزه القدرة على تحديد ماذا يريد سلفا.

تدخل دوبري مذكرا بما أسماه بالبوصلية التي تنمو وتكبر عبر ما تقدمه المدرسة، لأن المشكل حسب دوبري والتي تقاطع فيها مع الصايل، ليست فيما ما نريد ولكن في تنظيم ومعرفة ما

آخر حصل مع ظهور فن الفيديو الذي بسبب معداته الرخيصة وسهولة الحصول على طاولة للمونتاج مكن الفنان من رؤية العالم من منظور آخر. وقد نبعت مثل هاته التجديدات من قاع المجتمعات وليس من مستوياتها العليا والراقية تساءل الصايل مع دوبري كيف سيكون بمقدور الرقمي أن يخلق فنونا أخرى غير فن الفيديو والرسوم المتحركة وغيرها من الوسائط والألعاب المخصصة للشباب والأطفال ولقد بين دوبري أن السينما أخذت نوعا من الوقت الكافي لتخلق شارلي شابلن كما أن الصباغة المسيحية أخذت وقتا كافيا لتخلق رموزها وعباقرتها أمثال فان كوخ وكارافاجيو. لذا وجب إعطاء الوقت للوقت وللتكنولوجيات الحديثة لتخلق ثقافتها ورموزها.

وأوضح الصايل من جديد قصده من التساؤل موضحا هل بفعل التطور الرقمي والميديالوجيا بإمكاننا أن نشهد ميلاد نماذج سردية في الحكى أو في تقديم تسهيلات ما للمشاهد لإدراك الحكاية والمعاني ثم كان جواب دوبري قاطعا حين أعاد بنوع ما الفكرة متسانلا هل ما زال بمقدور السينما أنطولوجيا أن تقدم الحلم ثم مجيبا على تساؤله أن السينما هي نظرة للعالم لا مثل لها لكونها تخرج من العقل وليس من القلب. وبالتالي، فالسينما هي شهادة على الواقع. غير أن المد الرقمي يقوم بفبركة حسابية خلال عملية إنتاج صور حول العالم. فالصورة باتت تحيل على ذاتها بالدرجة الأولى دافعة الناس لإدراك عوالم لأشياء غير مدركة..

الصور باتت حسب دوبري دائما، تخرج من ظلال متناصلة. والمثير في ذلك أن هناك أجساد تتحرك، وتقفز، وتتقدم لكن لا نظرة لها لكونها لا تتواصل. وهذه هي بالضبط نقطة ضعف فيلم أفاتار.

## مهرجان مراكش السينمائي: هل راكم ثقافة سينمائية غير مهرجانية؟\*

■ سعيد بوخليط

(1) هناك، فرق شاسع وهائل، بين وضع السينما لما تتجمل بمختلف المساحيق المصطنعة، فوق السجاد الأحمر، ثم واقع حال هاته السينما! ماهي، مستويات تجليات الحقيقة بين الإخراج السينمائي للقطات هؤلاء السينمائيين والسينمائيات، وهم يصطنعون التبخر أمام الكاميرات المشتعلة، يتطاولون زيفا فوق البساط، يتوخى كل منهم أن ترميه أقصى درجات انتباه الآخرين، يعرضون ويبسطن بسخاء شحمهم ولحمهم وآخر فتوحات تسوقهم، ثم ما استجد في أدبيات الديونوتولوجيا، من دبلوماسية الابتسامات والتحايا والإشارات وتحريك الشفاه والقسمات واستعمال لمفردات بعينها وتغنج وتدلل وتفكه وغمز ولمز وتقليص أو إرخاء للأسارير، والترجل من سيارات على الطريقة الإمبراطورية، بحيث يتبدى لدى هؤلاء، كل بطريقته توضيحا سينمائيا لإبتكيت يحاول استعراض مقاييس مخملية للتخضر الأدمي؟ ثم كنهه، دائما هؤلاء، عندما يطوى السجاد الأحمر، وتنطفئ الكاميرات، ويفرغون إلى وجود عرائم الأرضي؟ فهل يستمر نيل السينما وشفافية الفنان السينمائي، منهاجا دؤوبا ونبراسا قويا، ثم يكف شخص البهرجة المبرمج، لكي يبدا الإنسان بكل ماتحمله الكلمة من دلالة... .

الدرس الأول للفن عامة والسينما خاصة: أن تكون ذاتك، بكل تفاصيلها.

(2) حتما، لاجمال للمقارنة بين السجاد الأحمر كما يتمدد في أوروبا وأمريكا، ثم مثيله هنا وباقي جغرافية العالم العربي. السجاد الأحمر، هناك لا يقف عند كونه مجرد قطعة قماش من النسيج، يلقي بها ارتجاليا وسط خضم مفارق لواقعه، بغية تسويق صور مرگية. بل، يجسد فعلا لبنة جوهريّة ضمن لبنات منظومة مجتمعية تسمو بالعقل الجمالي، تشتغل وتتكامل روافدها علميا وسياسيا واقتصاديا، حيث المجتمع ينعم ويتغنى زاخرا بأسباب الحياة، لذلك تراهم مقبلين على الحياة، بالتالي عشقهم للسينما، فيعكسون بصدق المقولة الشهيرة «من يحب الحياة يذهب إلى السينما». الأخيرة، بدورها لاتقف عند حدود ترف فوقي زائد، تحده الموسمية، والدواعي التجارية لكنه مشروع سوسيو-تربوي متجذر بين ثنايا التربة المحلية، كي يتصالح الناس مع أنفسهم وواقعهم. السينما، آلة لتكريس القيم الكبرى، التي يستحيل على المجموعة الاجتماعية العيش متجردتا منها. البساط

الأحمر، في أوروبا وأمريكا، هو فلسفة استراحة لحظية وتوقف تأملي، من أجل إعادة قراءة عرض قسم من الذكاء المجتمعي خلال فترة من فتراته، لكن الأهم الارتقاء بالجماعة نحو درجة أرقى بخصوص تمثل واستيعاب وبلورة الحس الجمالي، مما ينحو بنا صوب الدرس السينمائي الثاني: لكي تستمر السينما تشبيدا للجمال، وإغناء زخم الجوانب الأدمية، فعملها أن تجد بالموازاة، كي تؤدي رسالتها على الوجه الأكمل، مجتمعا يستمتع بوجوده، يعيش، يعشق، يحلم ويبادر.

(3) أيضا في أوروبا وأمريكا، لا تتحقق الأشياء بين عشية وضحاها، تحت الطولة، بالتالي لا يمكن مثلا لعمود خشبي أن يغدو ببساطة شجرة فيحاء. الفرص «مطروحة في الطريق»، محكومة بالكفاءة ولا تنتشل غفلة أو حيفا. لذلك، لا يمكن لأي احتلال موقع ما بأية طريقة، بل ينبغي عليه أن يقنع بعطائه

وإبداعه. الفنان عامة والسينمائي بين طياته، مؤسسة مكتملة قائمة الذات، سلطة نافذة تحظى بنفس القوة المادية والاعتبارية لباقي السلط الأخرى، إنه ليس مجرد عارض على الهامش، أو لاعب قابع فوق كرسي الاحتياط، يتربق فجوة الانسلاخ إلى السجاد الأحمر، فيتلوى يمنة ويسرة، عسى أن تجود عليه الجرائد بصور تسويقية صبيحة اليوم التالي. إذن، الدرس السينمائي الثالث: الفنان إما مبدع أو غير مبدع. المبرر الوحيد، لامتنائه ذلك السجاد، ما يجره خلفه من أثر ثم نوعية القيم التي أغنى بها مجتمعه، فالفنان موقف متكامل، رؤية وممارسة.

(4) هوية النجم السينمائي، ليست بالتحديد التجاري أو الاستهلاكي والدعائي، ثم قبل ذلك، ليس هو بالتعريف المنتهي. النجم بالنسبة إلي، قد لا يكون هو نفسه عندك أو لدى الآخر، لذلك يستحيل تعميم نموذجهم



(5) ليس كل من يلاحق خطاه فوق سجاد أحمر، بالممثل البارح المحترف المتمكن من أدواته، الذي يؤدي ويقنع، بالتالي يكون السجاد بمثابة منصة ترويج فعلية لمنجزه الفني وليس الشفوي، واستراحة محارب في انتظار الاستحقاق المقبل. بل جحافل كبيرة من هؤلاء، ألفوا هكذا لعبة التمثيل على أنهم يمثلون. فإذا كان واقعنا الفني جراء عوامل كثيرة، لا ينجب مع كل مرة ممثلاً فنياً جديراً بالوصف، فعلى العكس من هذا، صار واقعنا اليومي ورثاً خصبا لتكوين ممثلين حقيقيين وكومبارس، يتقصدون الأدوار الموكلة إليهم، بتشخيص تتفاوت مستوياته كما يحدث في السينما، حسب الخبرة التي راكمها صاحبنا. ممثلون بإخراج سيئ في: السياسة والدين والثقافة والرياضة والإعلام، يتقنون البهلوانية من خلال فن ارتداء الأقنعة، يمسخون ملامحهم حسب القصد والمقام ومقتضيات العرض والطلب. الدرس السينمائي المطلق: منطلق السينما، واقع لا يمثل، لكنه يمارس عنفوان الحياة.

\* عن موقع هسبريس

كأوراق الخريف، إلخ، يا أخي ماذا يهمني أنا من كل هاته الترهات؟؟ أين المتن المبدع؟. تفقذ ذاكرتي حالياً، صوب أواخر الثمانينات وبداية التسعينات، عندما كانت جريدة «العلم»، تتحفنا كل يوم أحد بملفات عن السينما العربية والعالمية. كم استمعت!! أنا وأصدقائي في مقهى ماطيش الشعبية بجامع الفنا، متعلقين ومعلقين على مقالات خالد الخضري وأحمد السجلماسي، نحو العوالم السينمائية الرائعة ل: بازوليني، فيليني، أكيرا كوروساوا، كلود لولوش، ستيفن سبيلبرغ، سكور سيزي، وحيد سيف، شادي عبد السلام، يوسف شاهين، محمد الركاب، محمد عصفور، محمد الدرقاوي، نبيل لحلو، وغيرهم. ثم حين العودة إلى منازلنا، سيكمل كل واحد منا تضاريس حلمه حميميا مع صمت الليل، على وقع البرنامج التلفزيوني لنور الدين الصايل «سينما منتصف الليل». اليوم، ومع كل اللغط، يسود إعلامنا بمختلف مكوناته، توجهها فنيا في غاية التبخيس والضحالة. الدرس السينمائي الرابع: كيف يمكن خلق سينما بدون ثقافة سينمائية قوية؟

على الأقل بمنطق الاستسهال الذي نعانيه هنا. نحن اليوم، رغم الاتساع الهائل للمنابر الصحفية، لا نتوفر على نقد فني وفق معايير النقد الأكاديمي، مما يضعف ثقافتنا الجمالية وفي إطارها تذوقنا للسينما، إضافة إلى غياب هذه المسحة الشاعرية عن المنظومة التعليمية في مدارسنا. لنستدل بمراكش، أي موقع يحتله الفضاء السينمائي على امتداد يوميات هذه المدينة، قبل المهرجان وبعده؟ مدينة بقاعتين سينمائيتين أو ثلاث!! الأنكى، في الضواحي التي لا تبعد عنها بساعتين زمانيا، لم يتمثل التلاميذ قط مرة واحدة في حياتهم وقد بلغوا مستويات الثانوي، ظلمة قاعة سينمائية، بل لا يعرفون معنى لشيء اسمه السينما. إذن، من بوسعه في خضم صحراء معرفية، التباهي أنه نجم بالتصنيف الموضوعي للكلمة؟ في هكذا سياق، تصنع النجومية ورقيا، وتنتهي كذلك، فكلمة تطلعت إلى ما يفترض أنه صفحات فنية، إلا وأصابك غثيان التفاهة: هذه تزوجت، تلك لم تتزوج، ذاك غرد فيسبوكيا ليخبرنا بأنه في الحمام، تلك تدرت، أخرى ألفت بثيابها جانبا، هذه حامل، ذاك دونجوان تتساقط عليه النساء



## سُنن عبور البساط الأحمر

■ محمد بنعزیز

صورة رقمية فورية من دون حاجة لغرفة سوداء وتحميض وورق، جمهور واثق أن كل من يمر على البساط موهوب. يسلم الرائي انه ليس من طبينة المرئي، لكن الحلم ممكن، وحلم النجومية عدوى تصيب الواقفين حول البساط الأحمر.

في بعض الأحيان ينتحل النكرات صفة النجوم ويمرون على البساط، يحرصون على بعض الحركات البهلوانية لإثارة الانتباه. وهم بذلك يعرضون أنفسهم للسخرية، لأن النكرات معرضين للتعثر وحتى للسقوط على البساط ما داموا يراقبون مشيتهم بشدة.

هؤلاء معذورون، فأية مهانة أشد من أن يكون الفرد نكرة في عصر الصورة. لكن الجماهير تشعر بالإهانة حين تفاجأ بالنكرات على البساط وتتساءل: من هذا؟ من هذه؟ لتدقيق قوانين المرور على البساط توجهت لريجيس دوبريه الذي جاء لمراكش للحديث عن كتابه الأخير «مختر الصورة» - Le stupé- fiant image، سألته: المهرجان السينمائي هو أفلام وبساط أحمر. ما هي قوانين عبور البساط؟ أجاب: استفاد الديكتاتور من البساط الأحمر. كان مروره إشهاراً.

المرور على البساط بالنسبة للسياسي لحظة تقديس وبروتوكول لبناء أسطورة القائد. لحظة يكون فيها العابر على البساط مختلفاً عن الآخرين، فوقهم، مؤلهاً. وأضاف دوبريه الذي حلق شاربه الشهير إن السينما تبني الميتولوجيات، تبني هويات الأوطان، لأن السينما فن شعبي ونخبوي دفعة واحدة. وأكد أن للسينما وظيفة سياسية. هكذا كشف دوبريه الوجه الآخر للبساط الأحمر.

في هذه اللحظة التي تطوي مراكش بساطها تتسلم دبي المشعل لتقدم الوجه المشرق للخليج. اشتد التنافس العربي على الاستثمار في الاقتصاد السياسي للسينما. وبما أن مهرجانات دمشق والقاهرة وقرطاج جمعت بسطها، فإن مراكش ودبي تلمعان. وكلما زادت الفخامة وسلطة النجوم الحاضرين زاد العائد السياسي للبساط الأحمر.

يا قمري

هكذا يدرك المتصوف جلاله الخالق في تسوية القد الميَّاس. وقد قال ابن عربي إن عظمة الله تدرك في خلق النساء أكثر مما تدرك في خلوة قمم الجبال. وسيراً على هذا النهج، وقف المخرج الأميركي الكبير مارتن سكورسيزي لتكريم شارون ستون واستشهد بنص رولان بارت عن وجه غريتا غاربو التي اعتبرها تجسيدا للجمال الأفلاطوني. قال بارت ذلك في كتاب «ميتولوجيا»، حيث كشف كيف تتحول ثقافة البرجوازية الصغيرة إلى ثقافة كونية. السينما هي التجلي الأعلى لهذا التحول، لذلك فإن أفراد البرجوازية الصغرى مثلي يشعرون برهبة أمام النجوم: سكورسيزي، شارون ستون، جوليت بينوش... أمام هذه الأسماء المؤهلة بتعبير بارت، يتعطل الحس النقدي لدى الجماهير المبتهجة بألهاة صغيرة فاتنة على البساط الأحمر. هكذا يزعم الفن تعويض الدين. صباح الغد مرتت على البساط، كان مهجوراً بلا معنى. له لون لسان الكلب، وهو اللون الذي سحر زوجة فرعون.

بدءاً من السادسة مساءً، نشط الاستعراض من جديد. العبور على البساط هو سقف النجاح، هو لحظة المجد. البساط فرصة للافتتان بالجمال. تتناسب مشية كوتيار وقول الأعشى في معلقته «غراء فرعاء مصقول عوارضها»، جمع جمال القد والوجه والشعر والابتسامة في شطر واحد. هذه هي سنن مرور النجوم على البساط. ما الذي يصنع النجم؟ الصورة أصدق إبناء من الكتب، في حددها الحد بين النجم والنكرة. توجد صور النجم في كل مكان، يحاصر معجبيه بصور تخلد لحظات حياته.

هكذا يصير اسم النجم طناناً. تتحقق الشهرة بالمهوبة أو الفضيحة، وتكون الشهرة الحقيقية بالمنجز، بالعمل العميق والمؤثر. وتكون الشهرة الفورية بانتشار الصور بين الجماهير. الجماهير، بمفهوم كرة القدم لا في عرف اليسار. كلما تفاعلت الجماهير دل ذلك أن الصور حميمية، حاملة. لذلك فالجمهور الواقف على جنبات البساط مسلح بكاميرا ويلتقط

أضواء وحرس ومعرض حي على البساط الأحمر في افتتاح مهرجان مراكش السينمائي. النجوم فوق البساط السميك والبشر العاديون خلف السياج على الإسفلت. يكاد الجو يمطر، لذا فالنجوم في السماء أقل من النجوم على البساط. يصفق الجمهور لممثل تلفزيوني محلي أكثر مما يصفق لمرور مارتن سكورسيزي وكفه على خصر الإيرانية غولشيفته فاراهاني أو الفرنسية ماريون كوتيار...

نجمتان بقدر مياس كما غازله صباح فخري. على البساط، يشكل الجسد الجميل نعمة أسطورية، كل من تكوّر بطنه وصار أعرض من كتفيه لا يثير الانتباه. ليلي حاتمي، بطلة فيلم «انفصال» كانت محتشمة. كل عام يحرص المنظمون على حضور نجمة إيرانية واحدة.

يبدو أن ذلك جزءاً من الاقتصاد السياسي للمهرجان. يسدد المصورون على الشبابات اللواتي يكشفن الكثير من لحمهن. ويعتبر عدد الفلاشات التي تلمع علامة على أهمية عابر البساط. وبما أن التكرار يسبب الملل، فيجب على النجم أن يقدم الجديد في مروره اللاحق، ولا بد من الإثارة في اللباس والسلوك. لذلك أدخل المصممون تغييرات على القفطان المغربي فصار يشبه فستان السهرة، فيه فتحات كبيرة على الكتف والصدر والفخذين، وحين يكون أسود يلبق أكثر بعابري البساط. القفطان محتشم مقارنة مع الدانتيل الأسود الذي يستر ويكشف دفعة واحدة. هذا للنجمات. أما بالنسبة للنجوم، فتقتضي سنن البساط أن يكونوا مرفوقين بقدر مياس. الجديد في اليوم الرابع: زادت القبيل على البساط. يبحث المصورون على قبيل نارية، وقد خلدوها في صور عدة نجوم: يضع النجم كفه على القد الحليبي للنجمة ويطن قبلة على خدها أمام الجماهير المنتشية. مثلها مثل ابن الفارض الذي أشد:

قدك الميَّاس يا عمري - يا غصين البان كاليسر أنت أحلى الناس في نظري - جلّ من سواك



Design: LINAM SOLUTION

[www.linam-solution.com](http://www.linam-solution.com)

+212 539 32 54 93

Complexe Commercial MABROUK

77 Rue de Fès 8ème Etage N°24 - Tanger



...votre Pub de A à Z.

COMMUNICATION AUDIOVISUELLE

# LE D'OR DU FESTIVAL ONG-JU

## مهرجان مراكش الدولي للفيلم ارتباط السينما بالفرنكوفونية

■ محمد اشويكة

### - 1 -

أعلن مهرجان مراكش الدولي للفيلم اختتام فعاليات دورته الثالثة عشر الممتدة من 29 نونبر إلى 7 دجنبر 2013، والتي دشنها بعرض فيلم «رام - ليلا» (Ram-Leela) لمنتجه ومخرجه الهندي «سانجاي ليلا بانسالي»، وهو فيلم يسير عكس توجه المهرجان الذي طالما صرّح المشرفون عليه بأنه يسعى إلى الاحتفاء بسينما المؤلف عبر العالم عوضا عن السينما التجارية ذات الامتدادات المعروفة!

انطلقت المسابقة الرسمية التي ترأس لجنة تحكيمها المخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي بالفيلم الإسباني «الجري وراء الأوهام» للمخرج الشاب «Jonás Trueba» («خوناس تريبا») ابن المنتج والمخرج المعروف «فرناندو تريبا» الذي يناقش - بالأبيض والأسود - نهاية السينما والحب معا؛ والفيلم الإيطالي «تحيا الحرية» للمخرج «روبيرتو أندو» (Roberto Andò) الذي يسخر من السياسة وحياة السياسيين.. وبهذا تكون صدفة البرمجة قد أعلنت بنوع من الرثاء الساخر ما سيطبع هذه الدورة.

عرفت المسابقة الرسمية للمهرجان مشاركة خمسة عشر فيلما تمثل تجارب ومدارس سينمائية

مختلفة، وهي في الغالب تمثل العمل الأول أو الثاني لأصحابها، وذلك ما دأب المنظمون على تبريره بتحديد هوية للمهرجان التي تراهن على اكتشاف أساليب إبداعية جديدة في الفن السابع، وكأن المنتجين والمخرجين المرموقين يتسابقون على المهرجان! فمن المعروف أن السينمائيين الكبار لا يتنافسون على جوائز ما تزال رمزية، ولا قيمة لها على المستوى الاقتصادي والترجيقي للفيلم كما هو حاصل بالنسبة لمهرجانات من قيمة «كان» و«فينيسيا» و«برلين» و«تورونتو» و«سان سيباستيان»...

### - 2 -

يدّعي المنظمون بأن السينما المغربية تحضر في مسابقة هذه الدورة من خلال فيلمين يدخلان ضمن نطاق الإنتاج المشترك، وهما: «الحمى» لهشام عيوش، و«خونة» للمخرج الأمريكي شين كوليت، وذلك ما يعني، عن قصد، إقصاء أهم الأفلام المغربية التي ذهب أصحابها للمشاركة في مهرجان دبي السينمائي الدولي الذي يحتفي بالسينما العربية، وهذا دليل على أن المصفاة الفرنكوفونية تتطلب المرور عبر موزع أو منتج فرنسي، وهو حال كل الأفلام المشاركة في مهرجان مراكش.. ترى أين نحن من العالمية؟

وعليه، فإن حضور الأفلام العربية، وكذا الإفريقية، يظل هامشيا إن لم نقل شبه غائب خاصة

وأن بعض الحاضرين بالمهرجان يرغبون، مثلا، في اكتشاف بعض التجارب الإفريقية كما صرح بذلك المخرج التركي الألماني «فاتح أكين» (Fatih Akin). عموما، تعرف مختلف فقرات هذه الدورة من مهرجان مراكش عرض أزيد من مائة وعشرة أفلام تمثل ثلاثة وعشرين دولة.

### - 3 -

من الفقرات المثيرة للجدل والاحتجاج فقرة «خفقة قلب» التي يريد عبرها المنظمون الاحتفاء بالسينما المغربية من خلال برمجة الأفلام التالية: «خلف الأبواب المغلقة» لمحمد عهد بنسودة، و«كان يا ما كان» لسعيد ك. الناصري، و«سارة» لسعيد الناصري، و«هم الكلاب» لهشام العسري.. وهي أفلام مختلفة في أساليبها، وموضوعاتها، ولا تقدم في مجملها صورة واضحة عن منجزات السينما المغربية التي تُشكّل، اليوم، بعض تجاربها إشراقة فنية في إفريقيا والعالم العربي. وهنا تجدر الإشارة إلى أن كل الأفلام التي تمر في هذه الفقرة تخضع للعلاقة مع الفرنسيين أو الدائرين في فلكهم، ولا بد أن تقدم مواضيع خاصة، وتنطق بلغة معينة.. أليس من المفروض أن يكون حضور البلد المنظم قويا حتى يتسنى للزوار اكتشافه من خلال سينمائه، وألا يأخذوا صورة مشوهة عنه؟

### - 4 -

يحتفي المهرجان ككل سنة بنجوم السينما



(الجائزة الكبرى) للمهرجان؛ وتَفَاسَمَ فيلمي «الدمار الأزرق» للمخرج «جيري مي سولني» و«حوض السباحة» للمخرج «كارلوس ماتشادو كوينتيللا» جائزة لجنة التحكيم؛ وعادت جائزة أحسن دور نسائي للممثلة السويدية «أليسيا فيكوندير» عن دورها في فيلم «الفندق» للمخرجة «ليزا لونگسييت»؛ وفاز الممثلان «ديبي ميشون» و«سليمان دازي» بجائزة التشخيص الرجالي عن فيلم «الحمى» للمخرج هشام عيوش...

هكذا يختتم المهرجان دورته هاته بمزيد من الانتقادات التي تقر بالضعف البين لأفلام المسابقة الرسمية، وترى بأنه يسير نحو الانغلاق على ذاته خاصة وأن المهنيين لا يجدون مكانا خاصا للتواصل، وكذا تسويق إبداعاتهم.. فضلا عن إبعاد كل المنتقدين للمهرجان، وخاصة النقاد الذين تخصصهم المهرجانات الكبرى بعروض وامتيازات خاصة.. أضف إلى ذلك هيمنة التوجهات الفرنكوفونية التي تُهَمَّسُ اللغة العربية في عقر دارها، وتجعل الفرنسية اللغة الأولى للمهرجان سيما وأن كل السندات الخاصة به تُكوّن فيها الأبرز والأوضح، وهنا لا بد من استيعاب درس ريجيس دوبري حين أفاد بأنه يمكن للصورة والسينما أن يضطلعا بوظيفة تُخَدِّمُ الاستعمار والغزو واقتلاع الثقافات، وذلك ما تتف ضده بعض الأصوات المستقلة التي ترغب في أن تتكفل الأطر المغربية بإدارة المهرجان كي لا يصبح في مهبط الفرنكوفونية التي تُسَنَعَمَلُ كغطاء مدني لتثبيت الاستعمار الجديد، وتُسَخَّرُ عرابيها وأدعها الدعائية لتقويض أسس الثقافة الوطنية.

تعرف هذه الفقرة إقبالا خاصا - رغم أن المغاربة لم يقدموا فيها دروسا! - من طرف النقاد والأكاديميين والطلبة الذين يهتم المهرجان بانتاجاتهم من خلال مسابقة «سينما المدارس» التي عرفت تنويع فيلم «بأد» للمخرجين الطالبين أيوب لهنود وعلاء أكيون عن المدرسة العليا للفنون البصرية بمراكش التي تسيطر على أطوار هذه المسابقة من خلال مساهمتها بخمسة أفلام من أصل تسعة!

#### - 6 -

تعتبر الأفلام المُقَدِّمة بواسطة تقنية الوصف السمعي، والتي ينسقها ويشرف على تفاصيلها كل من إلهام أقروط ورشيد الصباحي، من الفقرات ذات الحس الخاص باعتبارها تلقت إلى عينة خاصة من ضعاف البصر والعميان؛ إذ يأتون من شتى أنحاء البلاد كي يتخيّلوا جماليات السينما عبر السمع، وذلك ما يدل على أن للخيال علاقة كبيرة بما هو غير مادي، وما لا نراه.. رغم ذلك تظل هذه الفئة على هامش المهرجان بالنظر إلى أن مؤسسة المهرجان لا تأخذ على عاتقها تنظيم حفلات خاصة بها كما هو حال المحظوظين والمقربين من المهرجانيين الآخرين، ولا يُسَدَّعَى بعضها لحضور حفلات الافتتاح والاختتام والتكريمات.. والحال، أنها في حاجة ماسة إلى فك العزلة عنها ما دام المهرجان قد التفت إليها، ويقوم بحملة سنوية لإجراء عمليات على العيون ببعض مناطق مراكش.

#### - 7 -

فاز فيلم «هان كونك جو» للمخرج «لي سو جين» من كوريا الجنوبية بالنجمة الذهبية

ويكرم بعض تجاربها الراسخة (إيطاليا، مصر، إسبانيا، فرنسا...). لقد وقع الاختيار على السينما الإسكندنافية التي كانت ممثلة بكل من السويد والدانمارك وإيسلندا وفنلندا والنرويج؛ إذ شاهد الجمهور أفلاما متنوعة من توقيع مخرجين ذوي حساسيات مختلفة ينتمون لمدارس وتيارات سينمائية متميزة من بينهم: «كارل تيودور درابر» و«أكي كوريسماكي» و«إنغمار برغمان» وغيرهم.. أما بخصوص السينمائيين المكرمين فهناك الممثلة الأمريكية «شارون ستون» والفرنسية «جوليت بينوش» والمخرج الكوري «كور- إيدا هيروكازو» والسينمائي الأرجنتيني «فرناندو سولاناس» والممثل المغربي «محمد خيي» الذي لم يكن محظوظا أثناء تكريمه بفضل برمجة فيلم مغربي لم يمثل فيه، ولا علاقة له بأسلوبه الفني، وهو الأمر الذي خلف استياء بالغا لدى المهتمين خاصة وأن الرجل أغنى المشهد السمعي البصري المغربي بعطائه الفني المتميز، ومن حقه أن يتقاسم مع الحاضرين - أثناء هذه اللحظة الرمزية - من النقاد والمهنيين والمعجبين فيلما يُبَرِّزُ مستوى قدراته التشخيصية...

#### - 5 -

وفي إطار فقرة الماستر كلاس أو دروس السينما كان للجمهور لقاءات مع كل من المخرج وكاتب السيناريو الفرنسي «برونو ديمون»، والمخرج والمنتج الأمريكي «جيمس كراي»، والمخرج والمنتج الدانماركي «نيكولاس وينديتك ريفن»، والفيلسوف الفرنسي «ريجيس دوبري» الذي قال بأن السينما تدفع نحو الحلم، وهي ليست مجرد سدس وسيارة...

## علاقة الأدب المغربي بالسينما المغربية، شيزوفرينية وملتبسة

■ عبد الكريم واكريم

عرفت الساحة السينمائية المغربية مؤخرًا نوعًا من الانتعاش في العلاقة بين الأدباء والمخرجين المغاربة، خصوصًا بعد الإتفاقية التي وقعها المركز السينمائي المغربي واتحاد كتاب المغرب، والتي كان هدفها حسب الموقعين عليها تقريب وتسهيل التعاون بين الكتاب والسينمائيين.

لكن ما نراه من تصرفات لبعض المخرجين بخصوص السطو على كتابات الأدباء المغربية يهدد هذا التقارب المحتمل بين الطرفين. وتأتي قضية قرصنة رواية «أسلاك شانكة» لمصطفى الغتيري من طرف المخرج محمد اليونسي، وتحويلها لفيلم بعنوان «الوشاح الأحمر» والتي كتب لها السيناريو المخرج نفسه صحبة المخرج والسيناريست الجبالي فرحاتي ونالت الدعم، إضافة إلى قضايا مماثلة سابقة، لتزيد

المخرج محمد اليونسي

ويوقعونها بأسمائهم، فيما يكتفي الكاتب بفتات المائدة من تعويض لا يسمن ولا يعني من جوع.

وأظن أن كل هذه الأمور والتصرفات تراكمت عبر سنين، نظرًا لنظام الدعم الذي يُعطى بمعرفة إسم المخرج، والذي لا يُشجع على ظهور كتاب سيناريو محترفين مهمين وكبار، وذلك بمنح دعم لهم للكتابة وإعادة الكتابة، هذا الأخير الذي أصبح يُعمل به لكن باحتشام، وللمخرجين مرة أخرى فقط وليس لكتاب السيناريو.

شهدت علاقة الأديب المغربي بالسينمائي المغربي جفوة طالت واستمرت لسنوات عديدة، إذ ظل الأدباء المغاربة يتهمون - عن حق - الكثير من المخرجين المغاربة كونهم لا يقرؤون، وحتى لو كانوا يقرؤون فتقافته فرانكوفونية ولديهم نظرة تغريبية عن المجتمع المغربي، فيما كان السينمائيون يرددون أن الروايات المغربية غير صالحة لتحول إلى أفلام سينمائية، لكون أغلبها عبارة عن استيهامات تدور في ذهن السارد، أكثر من كونها تسلسلًا لأحداث وتطورًا لشخصيات.

وكخلاصة أرى أن علاقة الأدب المغربي بالسينما المغربية ما زالت لم تأخذ المسار الصحيح، رغم أن العديد من الروايات المغربية تم تحويلها إلى أفلام سينمائية، لم تكن دائمًا من بين أهم ما أنجز في السينما المغربية... ولما نرى أن بعض المخرجين يلجأون إلى السطو على أعمال أدبية دون ذكر مصدرهم، ولا تعويض الأديب صاحب العمل ماديًا، لا يبدو لنا نور في آخر نفق هذه العلاقة الشيزوفرينية والملتبسة بين الطرفين.

غلاف رواية «أسلاك شانكة»  
لمصطفى لغتيري

الأمر تأزما بين الجانبين، وتدفع الأديب المغربي لكي يفكر ألف مرة قبل أن يقبل بتحويل روايته أو قصته إلى فيلم من إخراج مخرج مغربي، خصوصًا أن قانون حماية الملكية الفكرية الحالي ليس كافيًا بحماية الكتاب المغاربة.

أما بخصوص السيناريو الذي يتم ترديد أنه توجد أزمة بخصوصه، فهناك كتاب سيناريو مغاربة، لكن نظرًا لأن حقوقهم الفكرية تُنتهك باستمرار، فهم يترددون في التعامل مع المخرجين المغاربة، الذين يُصرون إما على إشراك أسمائهم في كتابة السيناريو رغم أنهم لم يكتبوا فيه أي حرف، أو يسطون عليه كُلية مدعين أنه لهم، فكرة وسيناريو وحوارًا، أو ينسبون الفكرة إليهم ويُشركون كاتب السيناريو الحقيقي إما في السيناريو أو الحوار فقط... على العموم هناك فوضى حقيقية في هذا الإطار إلى درجة أن هناك بعض المخرجين تُكتب لهم السيناريوهات





نقد

## الشركي أو الصمت العنيف جمال السرد والصورة

■ أمينة شرادي

الشركي أو الصمت العنيف لمخرجه مومن السميحي، فيلم مغربي عرض من طرف جمعية الفن السابع بسطات في إطار برنامجها السنوي للعروض 2013-2014. وهو ثالث فيلم بعد الفيلم السينغالي la pirogue والفيلم التركي devant ses yeux. وقد عرضته الجمعية من أجل التعرف عن قرب على مستوى السينما في المغرب في تلك الفترة ومقارنتها مع الفترة الحالية. الشركي، تحفة فنية تعتبر من الكلاسيكات السينمائية المغربية لمرحلة السبعينات. وقد بصمت تلك المرحلة بمجموعة من الأفلام السينمائية التي كانت تتشابه من حيث اللغة السينمائية والمواضيع المقترحة. كانت تشتغل على الإنسان المغربي... كابن السبيل ووشمة وحلاق درب الفقراء... فيلم الشركي لمومن السميحي يحمل حمولة ثقافية بعيدة المدى. تجعلك ترى المغرب في تلك الفترة من جميع جوانبه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية.. يعتبر كوثيقة تاريخية مهمة لمرحلة معينة من تاريخ المغرب في طنجة الدولية.

الشريط من أوائل الأفلام السينمائية المغربية التي تناولت حقوق المرأة كإنسان في المجتمع.

المخرج أعطانا وثيقة تاريخية عبر شريط سينمائي لمرحلة ما قبل الاستقلال. هناك رغبة في التحرر من التقاليد البالية التي تكبل خطوات المرأة، وجسد هذا في شخصية عائشة المتمردة بصمتها بموازاة مع التحرر من الاستعمار الغاشم. استعمل المخرج خلال تصويره لهذا الفيلم، اللقطات الثابتة والكبيرة التي تقف أمام ملامح الشخصية وتقرأ ما تقوله بدون صوت، لأن الصمت في حد ذاته لغة تعبيرية تكمل



السرد الدرامي في الشريط. وهذا حاضر بقوة من البداية إلى النهاية. الكاميرا تتبع خطوات عائشة الباحثة عن الانعتاق من التقاليد التي تسمح لزوجها بالزواج من أخرى بكل حرية، صمت طويل أمام الكاميرا وتأمل لوضع غير مرغوب فيه. وفي المقابل، هناك تأمل آخر من نوع آخر، لما تمر عائشة من جانب فيلا فرنسا، وتراقب المعمرين بداخل الفيلا خاصة النساء منهم. وكيف يتحركن ويتكلمن بكل حرية. لقطة مهمة وجد معبرة عن هموم الشخصية التائهة

وسط كوم من العادات. اللقطات الكبيرة تشمل الأراضي الشاسعة والأسواق الأسبوعية بكل عفويتها. أسواق حقيقية. وهذه ميزة أخرى للشريط، الذي مزج بين الوثائقي والروائي. وذلك باستعماله لوجوه لا تحترف التمثيل. كأننا أمام شريط وثائقي يسجل لحظة معينة من تاريخ طنجة. خلال بحثها عن الحل، تذهب عائشة وأم زوجها عند مشعوذ، طلب منها أن تذبج ديكا أسود وتستحم في البحر سبع مرات. أثناء استحمامها بالبحر بمساعدة امرأة أخرى، تنزلق وتغرق. نهاية مفتوحة على مجموعة من القراءات. وتعود بنا الكاميرا إلى الحياة العادية لأناس يشتغلون بالبحر. لكن الملاحظ، أن سفر الكاميرا عبر الميناء كان يلتقط فقط الرجل لا وجود للمرأة بتاتا. وكأنه يريد أن يقول لنا بأن موت عائشة لم يغير شيئا ومازالت المرأة غير مرئية وسط مجتمع كله رجولي.

سيناريو جيد رغم بعض الهفوات في الكتابة التي تغفرها له المرحلة التي ينتمي إليها الشريط.. مزج الروائي بالوثائقي أعطى للشريط بعدا واقعيًا. ربما هذا يعود إلى تكوين مومن السميحي الفلسفي والسينمائي. لأن المفكر يهتم دائما بالإنسان من أجل تمرير خطاب معين. وهنا يمكن أن نطرح سؤالاً: إلى أي حد يمكن للتكوين المعرفي للمبدع أم يعطينا عملاً مبدعاً متميزاً؟ وهذا ما قدمه لنا المخرج من خلال رؤيته للإنسان والأشياء. وانعكس هذا بالطبع في الصورة التي كنا نراها مرة شمولية في الأسواق والأماكن العامة. ومرة أخرى منفردة مع عائشة المقهورة والمتمردة. اعتمد على فضائين: فضاء منغلق يتمثل في البيت الذي

كان سيده هو الزوج رغم وجود الزوجة والأم. وفضاء خارجي تهرب إليه عائشة من أجل البحث عن حل لمشكلتها. بين أحضان هذا الفضاء ستعيش عائشة هزات نفسية كبيرة ستظهر لنا من خلال نظراتها الصامتة والسائلة والباحثة عن الحرية. استعمال موفق لتحركات الكاميرا التي كانت محايدة تصور لنا الحالة تلو الحالة وفي نفس الآن نتعرف على مغرب تواق إلى الاستقلال بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

## العين بصيرة... بإسقاطاتها سقطت قناة «الزيتونة» في التزوير...

✪ خميس الخياطي - تونس

السينما هي هيكل الاحلام لجهة مخاطبتها المشاهد/الفرد بمعزل عن وعيه بالضغط الاجتماعي. وهو ما جعل بعض العارفين بها والعاملين فيها والذين لهم ارتباطات سياسية يعملون على إخراجها من همس الحلم إلى جعجة الواقع، فأضحت لفترة هذا وذاك ووفي الآن نفسه بعيدة عن هذا وذاك ايضا... وهو ما جعل المنظر الفرنسي الشهير «أندري بازان» يقول بأنها «شبيهة الواقع» وليست الواقع ذاته... والسينمات العربية، ككل سينمات العالم، جسدت الاحلام ووصورت الواقع وإن في الغالب باستعمال صيغ درامية سردية وفنية فيها الكثير من محاكاة ما يأتي من منبع السينما، أوروبا في الاول وأمريكا فيما بعد، إلى أن كونت لنفسها شخصية وطنية بما في الكلمة من لبس لا سيما على المستوى الفني الذي عادة لا يجد لنفسه طريقا إلا في مناخ من حرية التعبير يسير أو سياسة ثقافية تترك للسينما قواعدها الأساسية

عديد القنوات، هذه الزيتونة «تحرق شعيرها» على إخوان مصر منذ قيام الجيش بخلع مرسى وإيقاف اعتصام رابعة لإعادة المسار إلى مسلك لا يفتت التماسك العقائدي المصري. فلم تكف عن التجبيش حتى أنها لفترة جعلت من شعار رابعة شعارها... ففي هذا السياق ومن منظور التلازم بين ثورتى تونس ومصر ووصول الإسلاميين إلى سدة السلطة في البلدين، رأت القناة أن تخصص لهذا عملية ثقافية-سياسية في مظهرها في حين هي في جوهرها هي تزيف وقرصنة...

### يوسف شاهين وحركة النهضة !!!

تتمثل هذه العملية في حلقات متعددة من برنامج يحمل عنوانا فضفاضاً «السينما وصناعة الثورات» وهي نظرية مثالية لا اثار لها لا في الدراسات الاجتماعية ولا النفسانية... فما بالك بالتحركات الاجتماعية العامة مثل الثورات. هذه السلسلة قام بإعدادها وتنفيذها عبد الحميد فتحي مع سلمى بن محمد وتعليق قرأه وسام الدعاس مع مريم العثماني والتوليف -وهي

تحت عنوان اصلي هو «صراع في تونس»، فإنك تخلص إلى نوع من سرقة الحقوق الفكرية لأن القانون لا يسمح في أقصى الحالات إلا بـ3 دقائق مجانية... وحيث من الفيلم نذهب إلى قصة وأحداثها مع تعليق يتكلم عن الظلم والقهر ومن قصة الى مظاهرة ما بعد 14 جانفي بشارع الحبيب بورقيبة (بالالوان)، فلا تفهم المنطق الذي توخاه المعد إلا بدائية العلاقة بين الفلاح والباشا... ثم تأتي الانتخابات دفعة واحدة دون ان نفهم الغرض إلا زج صورة مقر حركة النهضة بمونبليزير ممزوجة بأحداث الفيلم وصور عمر الشريف ولسان حال المعلق يخطب: «اختار الشعب من يحكمه... أختار من يثق في صدق فعلهم لينهضوا به...» وتختلج الراحل يوسف شاهين، وهو الذي طيلة حياته هاجم استعمال الدين سياسيا، يتململ في قبره لمثل هذا التزيف، خاصة ممن يدعي المثول للأخلاق الحميدة...

### هكذا تغتصب الافلام...

الحلقات تحمل عناوين مختلفة مثل «إغتيال أحلام شعب» و«ميت بالشر» و«ثورة الفقراء» و«ماهر زيد واللعب مع الكبار» و«فساد المثقفين» و«شيطنة الإسلاميين»، إلخ... كل حلقة من هذه السلسلة المعتمدة دون وجه حق على إنتاج السينما المصرية وفي قراءة متعسفة لا تحترم اخلاقيات الإبداع ولا الظروف التي تمت فيها عملية الإنتاج ولا حتى فلسفة المشاهدة... كل حلقة قائمة على فيلم يتم إغتصاب نهجه الفني والفكري، من فيلم علي بدرخان «أهل القمة» (سعاد حسني/عوت العلالتي) عن قصة قصيرة لنحبيب محفوظ، فإننا نمر من صورة محفوظ إلى شارع الحبيب بورقيبة ثم صور الرئيس بن علي وزوجته و«طاح لا دزوه» نتنقل من مقطع من التلفزة التونسية إلى مقطع من تلفزة الحياة حول «أسس الفقيه»... ونسينا فيلم بدرخان إلى أن يأتي ولا نعرف لماذا وكيف... الحركة نفسها تخص فيلم «ظاظا» وهو من افلام المقاولات التي لا تسوى نكلة وقد اخرجته علي عبد الخالق في العام 2006 ونرى في الحلقة اشبع حالات الاعتداء حيث يمزج بين بطل الفيلم والرئيس التونسي والرئيس المصري، هكذا... حلقة «شيطنة الإسلاميين» (الثالثة) تنطلق من سادات وهو يلقي بيان ثورة 23 يوليو... وبعد التهجم على عبد الناصر وقراءة الصراع مع الإسلاميين على انه محض ظلام وكأنهم ملائكة لا علاقة لهم بالاعتقالات والتوضيب للانقلابات وكل هذا ممزوج مع فيلم «طيور الظلام» من تمثيل عادل إمام... و«ينتصر الخير في النهاية» مع قطع على برنامج من «سي بي أس» ثم مشهد لفظ اعتصام رابعة... فمن الـ44 دقيقة يحتل الفيلم الروائي أكثر من ثلاثة ارباع البث... <<<



العملية المركزية. قام بها كمال حفيظ وحاتم بنور وإدار الإنتاج محمد زياد بن سعيد لصالح قناة الزيتونة. من الحلقة الاولى إلى الحلقة السادسة عشرة التي بثت يوم 10 ديسمبر، يصاب المشاهد الذي تربطه بالسينما علاقة عاطفية ومعرفية ومصيرية بخطبات كهربائية لجسامته ما يشاهد ولوقاحة ما قامت به هذه القناة من تزوير وتحويل وجهة الافلام... من يعرف تاريخ حركة السينما في تونس يعرف جيدا موقع الراحل يوسف شاهين ليس لدى محبي السينما فحسب ولكن لدى عامة مرتادي قاعات السينما وذلك منذ نهاية الخمسينات... أن نشاهد أكثر من 40 دقيقة من رائعة «صراع في الوادي» (تمثيل فاتن حمامة وعمر الشريف)

من إنتاج وتوزيع واستغلال لتكون حقيقة فنا سابعا... هذه البيهيات ما كان لنا أن نبسطةا لو لم نشاهد السلسلة التي قامت ببثها قناة «الزيتونة» لصاحبها ابن وزير التعليم العالي، أحد صقور حركة النهضة والذي ترى منه الجامعات التونسية كل البلاوي، آخرها رغبته في بسط الديمقراطية النهضوية المتمثلة في أن يتم انتخاب العمداء من كل موظفي الجامعات وليس من المجالس العلمية فقط... هذه القناة التونسية التي تصف ذاتها بـ«المباركة» وكونها اصل ثابت وفرع في السماء رغم اننا لا نعرف مصدر تمويلها ورغم أن الإستشهار الذي تقوم به غير قانوني لأنها لم تحصل على تصريح من الهايكا وتنزل علينا من السماء مثل

الدين. يتجاهل صناع البرنامج تحليل الفيلم الدقيق ويكتفي بتيمة الفساد الذي استشرى في مصر وتونس واستوجب قيام ثورتي الشعبين. هنا زيف البرنامج رؤية صناع الفيلم للنيل من عناصر الفساد في تونس متماحكا في شخصيات مصرية عبر معلومات غير دقيقة بشكل فيه عنق شديد وتزوير لفكرة العمل الفني التي هي حق اريد به باطل»...

#### فساد المثقفين

غريب أن يرى بعض المهوسين الإكليبيكيين القشة في عين الآخرين ولا يرون العارضة في أعينهم... وهذا ما وقع لأصحاب قناة «الزيتونة» المباركة ذات الفرع والاصل المزيفين التي عمدت إلى تجزئة فيلم «ضد الحكومة» للصدوق الرحل عاطف الطيب (1992) -بعد ان استندجت بفيلم «البيضة والحجر» لمحمد ابوسيف (نجل المخرج الكبير صلاح ابو سيف)- زاعمة أن الخراب ليس إلا صناعة النخب (!!!)... وهي محقة في ذلك لأن ما قامت به هو تخريب لذاكرة السينما المصرية سافيا وعاليها... هنا يخط اهل القناة يميزجون بين حادثين واحد بالمنستير وآخر بمصر... ثم صور من بلاتوه لقناة نسمة مع الصحفية ريم السعيدية ومشادة بين الصحفي سفيان بن حميدة ورجل الاعمال كمال لطيف... ويعد مقاطع أخرى من الفيلم المبتور، تأتي صور لتونسيين يحملون صورا للمخلوع وللمقدم النشرة الرئيسية الاخبار وليد العبدالله وللنائب خميس كسيلة فوق جملة تشير إلى «حمام الدم» المحتمل بالبلاد التونسية...

بعد مشاهدة هذه الفعلة الدنيئة التي قامت بها قناة «الزيتونة» ليس في صالح الحركة الثقافية التونسية بل هي تعد على السينما المصرية بكامل تياراتها حتى التجارية الخالصة منها... بعد مشاهدة هذه الحلقات، نتيقن ان الذوق ليس معطى طبيعيا وأن السماح ليست شعارا وأنه، في شأن الإسلام السياسي الذي لم ولن ينتج لا مسرحا ولا فنا تشكيليا ولا موسيقى، ناهيك عن السينما وبقي جزء فنون الأخرين وإبداعاتهم، تصح عليه مقولة الراحل سعد زغول: «ما فيش فايده»...

في الآخر، سوال بسيط لجماعة الزيتونة التونسية: لماذا، في برنامج عن الثورة التونسية لا نجد ولو صورة واحدة من تاريخ السينما التونسية وأنكم لا تعترفون بها اصلا؟ هل لأن السينما التونسية في نظركم لم تساهم في الثورة أم ان أي مقطع منها سيجبركم على المثول امام القضاء بتهمة تزوير الاثار الفنية؟

#### كادر

رقم الاسبوع

1 في المئة

هي نسبة المشاهدين الذين تابعوا قناة «الزيتونة» لشهر نوفمبر، أي مئة الف مشاهد، مما جعلها تحتل المرتبة السابعة عشرة بين الـ 20 قناة الاولى

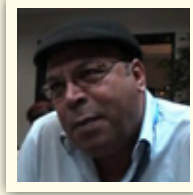
المصدر: «سيغما كونساي»

الإخوانية، ببرنامج تدعي حسب جينريكه أنه سينمائي، عنونته بـ«السينما وصناعة الثورات»، دشنت فيه لـ«نقد سينمائي» فريد من نوعه يحاول فيه معدو البرنامج «قراءة» فيلم مهم في تاريخ السينما المصرية هو «أهل القمة» لعلي بدرخان، المأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ، «قراءة» سياسية تبسيطية تقترى على الفيلم وتحوله لمجرد منشور سياسي بسيط ومعرض، وذلك بعرض واجتزاء بعض مشاهد مطولة من الفيلم ومقارنتها بما حدث في مصر وتونس مما يحاول البعض نعتة كونه ثورة فيما لم يكن سوى هبات ركبت عليها الحركات الإسلامية في كلا البلدين، كما تحاول الركوب على كل شيء بما في ذلك السينما نفسها.

ولا يمكن لأي سينفيلي أن يشاهد تشويها كهذا لفيلم جميل ومهم، وتحويره عن سياقه الفني والسينمائي، وجعله في خدمة أهداف دنيئة تنكأ تارة على الدين، وأخرى على الناس البسطاء، وثالثة على الفن لتُحيد عن مساره الحقيقي، دون أن يقول: «اللهم هذا منكر»...

#### بشار ابراهيم

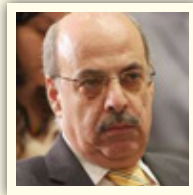
(ناقد مستقل) - سوري



«شاهدت الحلقة.. (16) برأيي فيها محاولة تذاكي على العديد من الموضوعات.. تبدأ من الفساد ومهاجمة النظام السابق.. وتنتهي عند محاولة تلميع بعض رجال الشرطة.. وكأن القصة مزاج فردي.. يبقى أن نصف الحلقة هو عبارة عن مقاطع من الفيلم.. على الرغم أن هناك العديد من الأفلام التي تناولت الموضوع نفسه»

#### علي ابوشادي

(الوطن) - مصر



«شاهدت اكثر من حلقة من برنامج «السينما والثورات»، وفيها يحاول صناع البرنامج استغلال موضوعات الافلام وربطها بطريقة شكلية تقوم على التعسف الشديد ولي عبق العمل الفني ليتوافق -قسرا- مع توجهات وافكار منتجي البرنامج، وتبدي هذا بشكل واضح في استخدام فيلم «أهل القمة» المأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الكبير نجيب محفوظ تقدم تحليلا لاسباب سقوط الطبقة المتوسطة في مصر تحت سنانك الانفتاح والتحذير من انهيارها وهو ماحدث بالفعل نتيجة للفساد الذي صاحب انفتاح «السداح مداح» بحسب تعبير الكاتب الكبير احمد بهاء

الحلقة السابعة بعنوان «غلطوني» قامت على فيلم «طباخ الرئيس» للعام 2008 ومن إخراج سعيد حامد وأدمجت فيه «صور من البندرة في العهد البنفسجي»، ثم مقاطع من الفيلم، ثم مقطع من برنامج «الحق معاك» لمعز بن غربية/سامي الفهري إلخ...

وأمام هذا العمل اللاخلاقى ولا الفني ولا الإعلامى، وافانا بعض النقاد العرب بأرائهم حول تحويل الوجهة هذه...

#### أراء النقاد العرب

نديم جريرة

(السفير) - لبنان



«باختصار شديد، من يُشاهد هذا الـ«ريپورتاج»، إذا كان ممكناً تسميته ريبورتاجاً أصلاً، يستحيل عليه تحديد ماهيته. الجزء الأكبر منه متمثل بمقطعات طويلة جداً من «أهل القمة»، وهذا يُسيء إلى الفيلم اولاً وأساساً، ولا يُفيد الـ«ريپورتاج» بشيء. إطلاء في غير محلها، وتحليل منقوص لواقع الفساد هنا وهناك، واستخفاف بمواضيع تمس حياة كثيرين. بصراحة، لا استطيع التعليق أكثر من ذلك على «فضيحة» تلفزيونية وسينمائية كهذه: تلفزيونية لأنها تكشف استهتاراً فظيلاً بالسينما ويعقول المشاهدين، ولأنها تُلغي المفهوم الطبيعي لفكرة الـ«ريپورتاج» او التحقيق التلفزيوني السليم. سينمائية، لأنها شوّهت الفيلم، وجعلته في غير مكانه، وإن أراد معدو الحلقة «التلفزيونية» هذه الاستعانة بالسينما للإضاءة على حالة اجتماعية وسياسية واقتصادية وسلوكية وفكرية عامة»

#### عبد الكريم واكرام

(طنجة الادبية) - المغرب



يستغل الإسلامويون، خصوصاً منهم من وصلوا للحكم في بعض الدول العربية السينما كوسيلة للترويج لأفكارهم وهكذا أصبحنا نرى كتابا وصحفيين ينتمون لهذا التيار، يحاولون كتابة ما يُطلقون عليه نقدا سينمائيا، وهو منهم بريء، تجد فيه إسقاطات تعسفية وقرءات مُعرضة لأمر وأشيء لم يقصدها مخرج العمل وكاتبه، وهكذا أصبحنا نسمع عن مصطلحات كـ«السينما النظيفة» و«سينما لكل العائلة»... إلى غير ذلك من المصطلحات التي لم تخطر على بال منظري ونقاد السينما منذ نشأتها... وفي هذا السياق طالعنا قناة «الزيتونة» التونسية

## بيتر أوتول أغمض عينيه الزرقاوين

■ هوفيك حشيان



غداة العرض الأول في لندن (10 كانون الأول 1962)، كان اسم أوتول على كل الألسنة، ويحكى انه لم يكن الكثير مادياً من الانتاج، ذلك انه صرف كل ما كسبه في الكازينوات صحة صديقه عمر الشريف. في المقابل، صار يتكلم القليل من العربية بعد تسعة أشهر في صحراء الأردن.

ولد أوتول من أب، كان وكيل مرهانات إيرلندياً عام 1932 في كونيمارا الكاثوليكية. عاش صباه في شمال انكلترا، ثم في دبلن. بدأ حاجباً، خدم في «المارينز»، ثم عمل في الصحافة عندما كان شاباً يافعاً قبل ان يلتحق بصوف «الأكاديمية الملكية لفن التمثيل» في عامه العشرين بعدما أبهرته مشاهدته لـ «الملك لير». من رفاقه في المرحلة تلك: ألبرت فيني، ألان بايتس، ريتشارد هاريس. في بداياته، كان يريد أن يجوب العالم، مستكشفاً ومحققاً، على خطى الكاتب الأميركي جاك لندن. عشق الخشبة كما عشق الكاميرا، وطوال سنوات مثل في مسرحيات شكسبير وحفظ نصوصها عن ظهر قلب. لعل أكثر ما أبدع فيه، تجسيده «تاجر البنديقة» و«ماكيبث» و«هاملت»، ودائماً كان ادائه موضع نقد كبير، بين من يشيد بعبقريته ومن يجد فيه محترفاً خارجاً على السائد. هكذا كان يروي، في حزيران 2013، لإحدى المجلات طريقة تحضيره للدور: «في البيت، أطلع السكربيت وحدي من دون مسلمات. أقل على نفسي وأتمرن على الدور، أمتص كل كلمة قبل الخوض في الدور أو المشهد. عندما تسدل الستارة أو أسمع كلمة «أكشن» من المخرج، أكون هنا!».

من اطلالاته الأولى في السينما: دور صغير في «المتوحشون الأبرياء» (1960) لنيكولاس راي الى جانب أنطوني كوين. بعد «لورنس» والتكريس الذي جاءه وهو بالكاد في الثلاثين متزوج وأب، لم يتوقف عن اقتناص الأدوار، مدرجاً في رصيده أكثر من عشرة أدوار حتى بداية السبعينات. لعل أهمها: «بيكيت» لبيتر غلفيل (1964) حيث يلتقي ريتشارد برتون وجون غيلغود؛ و«اللورد جيم» لريتشارد بروكس (1965)؛ «ما الجديد بوسيكات؟» لكلايف دونر (1966) مع رومي شنيدر؛ «ليلة الجنرالات» لأناتول ليتفاك (1966) حيث تشارك البطولة مجدداً مع عمر الشريف مجسداً شخصية نازي. شاهدناه أيضاً في «أسد في الشتاء» لأنطوني هارفي (1968)، الذي يدخله في جلد هنري الثاني (شخصية أداها أيضاً في «بيكيت») الى جانب كاترين هيبورن. بيد أن تجربة لورنس لم تتكرر مع فيلم آخر. السبعينات كانت أكثر جموداً وأقل حملاً للثمار وأضعف على الصعيد المهني، غامر

لا يمكن ذكر بيتر أوتول من دون أن نتجتاح المخيلة عيناه الزرقاوان اللتان خلدتهما ديفيد لين بالسكوب الـ 70 مم وبموسيقى موريس جارتيفيخية في فيلمه «لورنس العرب» (1962). للعموم من المشاهدين، ظل أوتول توماس ادوارد لورنس، هذا الكولونيل في الجيش البريطاني الذي اضطلع بدور مهم في العالم العربي خلال الحملة ضد الأمبرطورية العثمانية في اللحظة التي كانت المدافع تلتهب في الجانب الآخر من الكوكب. مهما تعددت أدواره في ما بعد، ظلت هذه الشخصية تتعقبه، «محرر دمشق»، المثلي غير المعلن، وكاتب «أعمدة الحكمة السبعة» (1926) وأحد مهندسي الوحدة العربية. انتقد لشدة الزرقة في عينيه (مقارنة بعيني لورنس الحقيقي) حيناً، ولكاركتيره المتناقض حيناً آخر، وحظي أيضاً بسيل من المدائح، مما شرع أمامه أبواب المجد والشهرة الواسعة. وما من شيء أكثر طبيعية، عندما يكون المرء أشقر، جميل السحنة، بلون الصحراء التي صورها فريدي بانغ ببراعة تشكيلية لا مثيل لها.

عن دوره في هذه الملحمة السينمائية هوليوودياً (صدرت نسخة مرممة منها قبل سنتين)، حظي بأول ترشيح لجائزة الـ «أوسكار» في حياته. ترشيح تكرر لثماني مرات في مسار امتد على خمسة عقود، من دون ان يُسند إليه أي من تلك التماثيل الذهبية، فصار الممثل الأكثر ترشحاً في التاريخ. الى أن أرتأت الأكاديمية منحه «أوسكاراً» فخرية لمجمل أدواره عام 2003 تقادياً للفضيحة والاحراج. في البداية، كان أوتول يريد رفضها معتبراً ان عليه ان ينالها في سياق المنافسة وليس من باب الترضية. تجراً كل من منتج «لورنس» سام سبيغل ومخرجه ديفيد لين، اسناد الدور إلى ممثل شاب لم يكن يعرفه احد آنذاك. أكثر من ذلك: جعلاه محوطاً بمجموعة أسماء كانت اثبتت طاقاتها التمثيلية (أليك غينيس، انطوني كوين، موريس رونييه). وكان لين لا يريد نجماً من نوع «النجم الفلاني في الدور الفلاني»، مع ان مصادر أخرى تقول انه كان يريد مارلون براندو لدور لورنس، لكن الممثل الكبير رفض الدور لانشغاله في تصوير «ثوار باونتي» للويس مايلستون. لكن يبدو ان كاترين هيبورن هي التي اقترحت أوتول على لين، فافتتح به ما إن رآه. استوعب أوتول دوره جيداً وحلق به الى قمم سينمائية غير متوقعة، نادراً ما بلغها ممثل، أتياً بشيء من الرقة النسائية في تشكيل ملامح لورنس. حكايات كثيرة خلف عملية تصوير لورنس التي استغرقت نحو سنتين لفيلم مدته 216 دقيقة.

أوتول خلالها في تقمص شخصيات من مثل دون كيشوت تحت ادارة ارثر هيلر، لكن بلا جدوى. أنهى العشرية تلك في عامها الأخير بفيلم شبه بورنوغرافي تورط فيه أيضاً مالكوم ماكداول: «كاليغولا» لتيننتو براس. لم يجد أوتول الدور الكبير الذي يعيده الى الصفوف الأمامية بعد مرحلة أفل فيها نجمه، كما كانت الحال مع براندو عندما طلب اليه كوبولا ان يجسد دور فيتو كورليونو. أصابه مرض خبيث. مشكلته أن موهبته لم تُستثمر على يد مخرج كبير. لم يحصل اللقاء المنتظر. واذا مررنا بفيلموغرافيته، لا نجد فيها سينمائيين كباراً عمل أوتول في إدارتهم. في السنوات الأخيرة، لم يظهر إلا في أعمال ثانوية، ولم يمانع حتى في منح صوته لأفلام تحريك من مثل «راتاتوي» ليراد برد (2007). سحنته النقية ومظهره السبعيني رشحاه الى أدوار الأباطرة والملوك والبابوات، لكن من دون أن يترك خلفه علامات دامغة.

انه الساحر، أغوى كثيرين بلون عينيه، سواء على الشاشة او خارجها. ممثل شكسبيري لا يتعب، عيش، نهم، صاحب ذوق رفيع، لم تسقط زجاجة السكوتش من يده حتى في أحلك ظروف المرض. معروف بتطرف خياراته. أحب الحياة وعاشها بحلوها ومرها. نوع في أدواره قافراً من الكوميديا الى الدراما التاريخية فأفلام الرعب. كان أوتول أعلن قبل سنة تقريباً عن ابتعاده عن السينما بعد إصابته بمرض صارعه حتى الرمق الأخير، لكن بلا فائدة. فالحياة ليست لقطه سينمائية يكتبها السيناريست على قياس النجم.

## «إيطو تتريت» فيلم أمازيغي بنكهة المقاومة الأطلسية



■ محمد زروال

التراث الموسيقي الأمازيغي الأصيل وأحيى ذاكرة الكثير من الأسماء الفنية الأمازيغية مثل موحى أموزون وحمو أليزيد... وأعاد الاعتبار للشعر الأمازيغي كوسيلة نضالية ضد المستعمر وضد الخونة.

خامسا، ركز المخرج كثيرا على الأثاث المنزلي الأمازيغي الأصيل ووظفه بكثافة في الكثير من اللقطات، كما أنه حاول محاكاة تلك الفترة الزمنية من حيث الاشتغال على الألوان.

سادسا، استحضرت المخرج المكون اليهودي في شخصية صامويل، وأبرز لنا الأدوار التي قام بها اليهود لتحرير المغرب من المستعمر لإيمانهم بالانتماء للوطن المغربي.

سابعا، استحضرت المخرج رموز المقاومة المسلحة الوطنية وبعض المحطات الحاسمة في النضال ضد المستعمر مثل عسو باسلام وزايد أحمد ومحمد بن عبد الكريم الخطابي وبوبكر أمهاوش.....

ثامنا، احتفى الفيلم بفضاء القرية الأمازيغية وقدم لنا صور جميلة لعناصرها وقد ساعده في ذلك الاشتغال مع المخرج محمد عبد الكريم الدرقاوي كمدير للتصوير.

في الختام لا بد أن نشير أن فيلم «إيطو تتريت» يعتبر أول فيلم ناطق بأمازيغية الوسط يستفيد من دعم المركز السينمائي المغربي.

مشاهدة الأفلام الأمازيغية بلكنة الجنوب. وقد خلق العرض نقاشا في المواقع الاجتماعية، وهذا من الأشياء الإيجابية التي حققها الشريط لأنه كسر القاعدة وأبان عن إمكانية الإبداع باللسان الأمازيغي دون مشاكل في أي منطقة من المغرب.

ثالثا، اعتمد لمخرج على وجوه معروفة في الساحة الثقافية الأمازيغية في الجانب الجمعي أو الحقوقي أو الإعلامي، مما أفقد التمثيل تلك النكهة التي تعود عليها الأمازيغ، حيث يعتقد أن الممثل لا يجب أن يكون غير ذلك، ولهذا لم يستغ الكثر من المشاهدين ظهور بعض الوجوه المحسوبة على الحركة الأمازيغية في الفيلم، واعتبروا ذلك بحثا عن المال وليس خدمة الثقافة الأمازيغية. عموما فإن الشخصيات قد لعبت أدوارها بشكل جيد، لكن كان من الممكن الاعتماد على ممثلين لهم خبرة في المجال وإن كانوا من أمازيغ الجنوب لأنه لن يواجهوا الكثير من الصعوبات في حفظ الحوار بأمازيغية الوسط. كان أيضا من الممكن الاعتماد على ممثلين عديدين من الأمازيغ ويكفي أن يخضعوا لتدريب بسيط للمشاركة في الفيلم، لأن الكثير من التجارب العالمية أبانت عن إمكانية إنجاح العمل السينمائي بالاعتماد على الممثلين الهواة. رابعا، اشتغل المخرج بشكل جيد على

عرضت القناة الثانية ليلة الأحد 4 غشت 2013 فيلم «إيطو تتريت» للمخرج الأمازيغي محمد عيازي الذي اعتمد في السيناريو على رواية «تمغران وخوب» لدريس ألمو. سبق للمخرج أن اشتغل على التراث الأمازيغي في فيلمه «كنوز الأطلس» وله أفلام أخرى من قبيل: «اليوم الطويل» وفيلم «اتفاق» الذي صور ببلدة تونفيت نهاية الستينيات ولا زال الفيلم محتفظا به في الأرشيف الدانماركي. وبعد مشاهدة الفيلم أمكننا الخروج بالملاحظات التالية:

أولا، لم تلتزم القناة الثانية بالتوقيت المبرمج للفيلم ليلة الأحد على الساعة 22 و20 دقيقة حسب برامج يوم الأحد 4 غشت 2013، وانتظر المشاهدون ما بعد منتصف الليل بساعتين لمشاهدة الفيلم، ولا شك أن اختيار ليلة القدر المعروفة بطقوسها الدينية وزبارة الأقارب لم يكن مناسباً لعرض الفيلم، وأكد أن الاختيار لم يكن اعتباريا من طرف المسؤولين في القناة الثانية بل إنه اختيار له ما يبرره في سياسة القناة تجاه الأمازيغية. ثانيا، اعتماد المخرج على اللغة الأمازيغية بلكنة الوسط مع بعض الاستثناءات كان له وقع كبير على نفسية المشاهدين الذين تعودوا على



## عبد السلام الكلاعي مخرج فيلم «ملاك»: - الإنتاج المشترك مفيد جدا للسينما المغربية

بعد أفلامه القصيرة «يوم سعيد» (2003)، «سفر رائع» (2005)، «قرب فراشك» (2009) و«التوظيف» (2012)، والأفلام التلفزيونية «ماجدة» (2004)، «عن الرجال والبحر» (2006)، «مياه سوداء» (2007)، «سيدة الفجر» (2010)، هاهو عبد سلام الكلاعي يدخل قلاع الفيلم السينمائي الطويل، مسلحا بخبرة تقنية وفنية لا يستهان بها مكنته من إنجاز فيلم (ملاك) لم يخيب ظن أولئك الذين راهنوا على مساره.

حاوره: عبد الكريم واكريم

في بلد ما يهتم بها النقاد الغربيون وينهون إلى أن هناك في ذلك البلد تجارب سينمائية مهمة.. حاليا بدأ هذا، وهذا سيكون مفيدا جدا للإنتاج المشترك، الذي ليس أساسيا في تطور سينما وطنية لكنه أساسي بالمقابل في انتشارها عالميا، لأن فيلما لم ينتج بصورة مشتركة لا يمكن أن يجد موزعا أوروبيا يتحمس له عكس فيلم آخر حصل على دعم أوروبي...

أوربي...  
- هذا من ناحية وجهة نظرك العامة حول الإنتاج المشترك، لكن ماذا عن تجربتك الشخصية معه، هل لديك مشاريع أفلام في هذا الإطار؟

- أنا الآن بصدد الانتهاء من كتابة سيناريو فيلم سينمائي

طويل، وفي نفس الوقت أبحث عن كفية إيجاد جهة أوروبية شريكة في الإنتاج. هذا لأنني أعلم أننا دخلنا مرحلة اللوبيات السينمائية إذ لم يعد فقط الفيلم الحاصل على دعم أوروبي هو الذي يوزع أوروبيا، بل أيضا حتى المشاركة في المهرجانات الأوروبية أصبحت تخضع لهذا المعيار الغير المعلن عنه...

أصبح يعتبر مجالا ثانويا.. وبالتالي فإذا كان في مرحلة ماضية قلة هم من يستطيعون الحصول على دعم أوروبي من خلال الإنتاج المشترك، فإنهم الآن سينتاقصون أكثر.. هناك نوعان من الإنتاج المشترك: الأول حينما نقوم به مع الدول أوروبية، وفي هذا النوع يكون الفيلم المغربي هو الذي يستفيد من الدعم وهناك الإنتاج المشترك الذي يقوم به المركز

**في أفلامي التلفزيونية كنت أحاول تجريب بعض الصياغات اللغوية الفيلمية، وبعض التجارب الشكلية التي كنت أطمح لخوضها، وشكلا معينا في الكتابة السينمائية...**

السينمائي المغربي بتوفير مجموعة من الإمكانيات للسينما الإفريقية. وأنا أظن أن هذين النوعين مفيدان كليهما للسينما المغربية التي وصلت مرحلة مهمة في مسارها، تم فيها بناء سينما وطنية لديها جمهور يتابعها

وبحبيها، وفي نفس الوقت لديها مهتمون بها في الخارج، بمعنى أننا نستعد لموعدها للسينمات مع التاريخ، من هنا خمس أو عشر سنوات، لكن يمكن لنا أيضا أن نخلف موعدها هذا أيضا. لكننا نستعد حتما لكي نعيش ما عاشته إيران في وقت سابق وكوريا في وقت ما والذي عاشته تونس في مرحلة ما.. إذ حينما تحدثت طفرة سينمائية

- رغم إنجازك لأشرطة تلفزيونية قبل المرور لإخراج فيلمك السينمائي الطويل الأول، فإنا لا نرى ذلك التأثير أو الطابع التلفزيوني في فيلمك السينمائي «ملاك»، عكس العديد من الأفلام المغربية الأخرى، كيف استطعت الحفاظ على هذه المسافة محتفظا بنقائك السينمائي؟

- حاولت في الأفلام التلفزيونية الأربعة التي أنجزتها قبل «ملاك» أن أبعد عن فكري كوني أشغل للتلفزيون.. بطبيعة الحال الإمكانيات المحدودة للتلفزيون كانت تجعلني مرغما على التوافق مع ميزانية تكون دائما ضعيفة، ولكني لم أسمح لنفسني أبدا بالانسحاق نحو التفكير بأنه مجرد شريط تلفزيوني، وذلك لسببين أساسيين: هما لكوني أولا أعتبرها مرحلة للتعليم ومرحلة للإعداد النفسي الخاص كي أثبت نفسي أنني أستطيع أن أنجز فيلما سينمائيا، وهكذا كنت أحاول تجريب بعض الصياغات اللغوية الفيلمية، وبعض التجارب الشكلية التي كنت أطمح لخوضها، وشكلا معينا في الكتابة السينمائية. الأزمنة المختلطة والمتشابكة كمثال والتي وظفتها في «ملاك» مُدخلا الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية في بعضها البعض، الأمر الذي كان حاضرا قبل ذلك في أفلامي التلفزيونية الأربعة.. إضافة لهذا فإن التلفزيون أكثر وصولا ولقاء مع الجمهور من السينما، وإذا كنا كمخرجين نشغل في السينما وفي التلفزيون معا، فإن علينا أن نشغل تلفزيونيا بوعي سينمائي أكبر، وبخوف أكثر، لأن الفيلم التلفزيوني يشاهده الجميع، بينما الفيلم السينمائي تظل فرصة مشاهدته محدودة...

- تشارك بفيلمك «ملاك» في المسابقة الرسمية للدورة 16 لمهرجان خريبكة للسينما الإفريقية، والذي خصص ندوته الرئيسية لموضوع الإنتاج السينمائي المغربي الإفريقي المشترك. انطلاقا من هذا كيف ترى مسألة الإنتاج المشترك؟

- في هذه المرحلة وفي المستقبل القريب سوف يصبح الإنتاج المشترك أكثر صعوبة، إذ حتى الموارد الأوروبية المرصودة للسينما الأوروبية نفسها أخذت تتراجع مع الأزمة الاقتصادية ومع تقليص النفقات في المجال الثقافي الذي



A film by:  
ABDESLAM KELAI  
عبد السلام الكلاعي

MOUTON ROUGE FILMS Presents

# MALAK

## ملاك

FATHA OUALI NAIJA EL WAFI MARIAM AJEDDOU AMINE SMIL  
NISRINE ERRADI JAMAL LAABASSI FADOUA TALEB And ABDELLATIF CHAOUQUI

PRODUCED BY MAN OMS BLANCO PATRICE F. MENDEZ ROMAN SOTOLA BERNARD ELSNER MOURAD ISMAIL  
CREATED BY ABDESLAM KELAI And M. MONCEF EL KADIRI

Produced and Directed by  
ABDESLAM KELAI

The film has received awards as arranged by the Moroccan Cinematography Center (CNC)



FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DU FILM DE  
MARRAKECH 2012  
COUP DE COEUR



## \*فيلم «ملاك» بين الفني والاجتماعي...

■ عبد الكريم واكريم

ورغم أننا نعرف مصير «ملاك» منذ البداية، إذ أننا نراها وهي تتألم متسكعة في شوارع طنجة الليلية وقد جاءت الأم الطلق، إلا أن المخرج يعود بنا في «فلاش باك» طويل يشمل الفيلم كله لكي نعرف كيف وصلت هذه الطفلة البريئة إلى تلك الحالة المزرية. وقد زاد هذا الخيار السردي من قوة الفيلم بحيث أن المخرج اختار أسلوب: «كيف ولماذا حصل لها كل هذا؟»، مفضلاً إياه على سؤال «ماذا سيحصل لها (الشخصية الرئيسية)؟».. لتتابع معها بعد ذلك هروبها راجية الخلاص، لكن عوض الصعود إليه تهوي إلى القاع بالتدرج، نحو الهاوية.

مع فيلم «ملاك» يمكن القول أن الكلاعي استطاع تحقيق تلك المعادلة الصعبة بتناوله لتيمة تجد لها جذورا قوية في الواقع لكن دون الإصرار على استنساخ هذا الواقع كما هو، بل بمحاولة إعادة إنتاجه فنيا، الأمر الذي قد يعطينا كمشاهدين تلك المتعة التي نجدها في أفلام سينمائية مهمة.

الأمهات العازبات، بطريقة ميكروسكوبية وبخبرة فاعل جمعي سابق، اطلع على مشاكل هاته العينة من النساء والفتيات عن قُرب. وإذا تركنا الجانب التيماتكي جانبا وحاولنا النظر للفيلم شكليا وجماليا سنجد أن الكلاعي أصر على إخراج فيلم سينمائي تحضّر فيه المرجعيات السينمائية بقوة، عكس العديد من الأفلام المغربية الأخرى التي أنجزت حديثا، والتي يغلب عليها الطابع التلفزيوني، ليس في طريقة تناولها فقط بل بأشكالها البدائية الفجة، التي تخاطب جمهورا بسيطا مكونا من ربات البيوت والأطفال والشباب، أيضا...

فقد وظف الكلاعي في فيلمه هذا الصورة بشكل جيد، وجاءت الألوان معبرة عن مشاعر الشخصية الرئيسية (ملاك)، وزوايا التصوير وحركات الكاميرا خادمة لوجهة نظرها، التي كانت بالتالي تخدم نظرة المخرج الفاحصة والفاضحة لعيوب مجتمع نسي طبقة مهمشة سقطت منه في الطريق نحو عولمة مصطنعة...

قبل أن يُخرج عبد السلام الكلاعي فيلمه السينمائي الطويل «ملاك»، أنجز أربعة أفلام قصيرة هي «يوم سعيد» (2003)، سفر رائع (2005)، قرب فراشك (2009)، التوظيف (2012)، وأخرج خلال ذلك وبعده أفلاما روائية تلفزيونية طويلة هي: ماجدة (2004)، عن الرجال والبحر (2006)، مياه سوداء (2007)، وسيدة الفجر (2010).

وهكذا لم يفاجئ الكلاعي المتابعين بفيلمه السينمائي الطويل الأول «ملاك»، إذ أن أفلامه القصيرة والتلفزيونية السابقة الذكر كانت تُنبأ عن مخرج قادم بقوة للمشهد السينمائي المغربي.

فالفيلم الروائي الطويل الأول لعبد السلام الكلاعي «ملاك»، كان من بين الأفلام المحترمة فنيا. وقد حاول فيه مخرجه مُقاربة تيمة القاصرات المغرر بهن، واللواتي يُشرفن على ولوج مرحلة

## البحر في السينما المغربية

■ نور الدين محقق

آلامها، وهو ما سيحقق لها في النهاية. وقد بين حتى ملصق الفيلم هذه اللحظة التي تظهر فيها البطلة، وهي ترمي الماء، ماء البحر، على وجهها وتغتسل به. إضافة إلى هذه التجليات الخاصة للبحر في السينما المغربية، يحضر البحر أيضاً بقوة كجمال للعيش، ويتجلى هذا الأمر بالخصوص في بعض أفلام المخرج المغربي حكيم بلعباس، وفي مقدمها فيلم «علاش أبحر؟» التي سبقت الإشارة إليه.

هكذا يبدو لنا أن السينما المغربية هي كذلك

داود عبد السيد... وغيرها من الأفلام السينمائية العربية العديدة التي حضرت فيها صورة البحر إيجاباً وسلباً. حضر البحر هنا، سواء كفضاء مؤثت للأحداث أو كفاعل رئيسي في تشكل هاته الأحداث ذاتها، بحيث كان وجوده عنصراً لا محيد عنه في سيرورة السرد الحكائي للفيلم. في السينما المغربية نجد حضوراً لتيمة البحر في كثير من الأفلام المغربية، كما نجد حضوراً للبحر في بعض عناوين بعض الأفلام السينمائية منها فيلم «ريح البحر»، للمخرج عبد الحى العراقي، أو فيلم «طرفاية أو باب البحر»، لداوود أولاد السيد أو فيلم «علاش أبحر؟» للمخرج حكيم بلعباس، وغيرها طبعاً.

ويحضر البحر في السينما المغربية، إما كمجال للعبور نحو الضفة الأخرى، ونجد أفلاماً كثيرة تطرقت إلى هذا الأمر، بحيث بدا البحر فيها طريقاً نحو الآخر، لكنه طريق مليء بالمخاطر. تجلى هذا الأمر في كل الأفلام السينمائية المغربية التي تحدثت عن تيمة الهجرة لا سيما الهجرة السرية.

وهنا حضر البحر بجبروته وباعتباره مقبرة جماعية للذاهب إليه على «قوارب الموت». ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى أفلام مثل «خيول الحظ» للمخرج الجيلالي فرحاتي و«وبعد» للمخرج محمد إسماعيل على سبيل المثال. كما حضر البحر باعتباره فضاء للضياع في فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين».

ومع ذلك، فهناك أفلام سينمائية مغربية أخرى شكل البحر فيها فضاءً للتطهير الذاتي حيث تم اعتبار مائه وسيلة لمحو الماضي والتخلص من الآمه، والرغبة في بداية حياة جديدة. وقد تحول البحر في هذا النوع من الأفلام إلى فضاء قدسي جميل سواء على مستوى المشاهدة، أو على مستوى المعيشة.

والفيلم السينمائي المغربي الذي يمثل لنا هذا النوع المميز في العلاقة مع البحر هو فيلم «نساء ونساء» للمخرج سعد الشرايبي. هنا في هذا الفيلم نجد بطلته (الفنانة القديرة منى فتو)، بعد المعاناة التي ألمت بها إن على مستوى صراعاتها داخل العمل الذي تمارسه أو على مستوى علاقتها الغرامية مع حبيبها وافتراقها عنه بعد علمها بخيانتها لها، تعود إلى فضاءها الأول عند أهلها، حيث البحر يعلن عن تجلياته البهية، وحيث ستذهب إليه للتخفيف عن كل

يأخذ البحر تجلياته الصورية الجميلة في فصل الصيف، فهو يتحول من مجرد منظر طبيعي قوي بحضوره المتنوع مداً وجزراً، إلى مجال ليس فقط للتمتع بالنظر إليه، وإنما أيضاً بالسباحة فيه والاستفادة من مياهه للتخفيف من حرارة هذا الفصل. وتبعاً لذلك، فإن البحر لم يحضر في الواقع فحسب، وإنما شكّل له موقعاً هاماً ضمن المتخيل الثقافي العام للناس، كما عبّرت عنه الآداب والفنون. وبما أن السينما تحتل مكانة متميزة في عملية بناء هذا المتخيل الثقافي الإنساني، فقد استطاعت أن تقدم صوراً مختلفة للبحر داخل الأفلام السينمائية التي قدمتها. وهكذا حضر البحر في السينما العالمية بمختلف مدارسها، كما حضر في كل من السينمات الأخرى، ومنها طبعاً السينما العربية بشكل عام والسينما المغربية على سبيل التحديد. وفي هذا المجال، من المؤكد أن لا أحد من عشاق السينما يمكن أن ينسى فيلم «الشيخ والبحر» المقتبس عن رواية إرنست همغواي الشهيرة الحاملة نفس الاسم، هذا الفيلم الذي قدم أكثر من مرة، وبتصورات إخراجية متعددة، منها واحدة للمخرج الأميركي جون ستيرجس كانت هي الأولى وقد تمت سنة 1958، ثم جاءت نسخة أخرى للفيلم خاصة بالتلفزيون للمخرج العالمي ألكسندر بيتروف، وقد جسد دور الشيخ فيها الفنان الكبير أنطوني كوين. كما حضر البحر أيضاً في أفلام جيمس بوند على اختلاف أنواعها وعلى اختلاف مخرجيها. ثم من يستطيع أن ينسى لقطة البحر في فيلم «الفراشة» للمخرج فرانكلين شافير، حيث يقفز البطل (الذي جسد دوره الممثل ستيف ماكوين)، في هذه اللقطة الأخيرة من هذا الفيلم، من أعلى نحو مياهه بحثاً عن خلاص من سجن أبدي يوجد فوق قمة جبل محاط من كل جانب بالمياه، تاركاً صديقه الآخر الذي جسد دوره باقتدار كبير الممثل داستن هوفمان، الذي لم يستطع أن يرمى بنفسه في البحر كما فعل صديقه؟ لا أحد طبعاً ممن شاهدوا الفيلم يستطيع ذلك.

أما في السينما العربية، فتكفي الإشارة إلى بعض الأفلام السينمائية، لننتدكر كيف أن صورة البحر في هذه السينما كانت قوية ومعبرة جداً. فقد حضرت صورة البحر حتى في عناوين هاته الأفلام، مثل: «صخب البحر» للمخرج صبيح عبد الكريم، و«بس يا بحر» للمخرج خالد الصديق، وفيلم «رسائل البحر» للمخرج



لم تنس أن تسجل صورة البحر في مختلف تجلياته، وهي تقترب من عملية تصوير الواقع وتشكل متخيلاً فنياً انطلاقاً منه. الجدير بالذكر هنا ونحن نتحدث عن «صورة البحر في السينما المغربية» أن نذكر وجود مهرجان سينمائي مغربي اتخذ من علاقة «السينما والبحر» محور وجوده. خصوصاً أن هذا المهرجان يقام في مدينة شاطئية بامتياز هي مدينة «الوليدية» القريبة من مدينة الجديدة. وهو مهرجان سينمائي جدير بكل محبة وتشجيع.



## هل فعلا كتب الفاضلي فيلم «حياة قصيرة»؟

■ محمد بنعزیز



جاء في حوار مع المخرج في العدد 6 ص 1 من نشرة الدورة الثانية عشرة للمهرجان الوطني للفيلم الذي انعقد بطنجة بين 21 و29 يناير 2011:

«قصة «حياة قصيرة» كانت بداية قصة فيلم طويل أعجبتني الحكمة التي تميز بها. فأردت اختصار القصة للاشتغال عليها من أجل فيلم قصير... فالفيلم يحكي قصة «زهر» طفل ولد تحت طالع النعمة والمحن، توفيت أمه أثناء ولادته...»

فهذه القصة في مجملها قصة جد حزينة غير أنني خلال معالجاتي لها أردت أن أضع فيها بعض الألوان المتمثلة في الفكاهة الخفيفة...» هذا ما صرح به السيناريست والمخرج عادل الفاضلي بصدد فيلمه «حياة قصيرة». واضح أن السيناريست قد بذل جهدا كبيرا في الكتابة، فهو عالج القصة لتكون فيلما طويلا، ثم أعاد معالجتها لتصبح فيلما قصيرا، بل إنه عمل على تغيير خصائص النوع الفني (le genre) للقصة، ليحول السوداوية إلى كوميديا... بمعنى أن الفاضلي قد تفحص بطله وحدد أي نوع من البشر هو، وحين ضبط هوية الشخصية صار يدخل عليها التعديلات الملائمة للمظهر والمزاج... وهذا مستوى راقي من الكتابة. وحسب كاتالوغ المهرجان فإن الفاضلي هو صاحب فكرة القصة، وتعاون مع يوسف برادة لكتابة ما سيرى ويسمى في الفيلم.

بفضل هذا الجهد الإبداعي منقطع النظير فاز «حياة قصيرة» بالجائزة الكبرى لمهرجان الفيلم المتوسطي في أكتوبر 2010 وبجائزة المهرجان الوطني للفيلم في يناير 2011. وهو الفيلم الذي سيشترك به المخرج الشاب في المسابقة الرسمية لمهرجان الفيلم القصير كلرمن فيران فبراير 2011 في فرنسا... توجد مشكلة صغيرة، وهي أن هناك أغنية اسمها مسعود تقول:

حكاية مسعود - عود الليل

- كان بإمكان مشي بعيد فهاد الزمان

- راجل شارف هارف غادي على حمارو زربان

- سمع غوات دري صغير من بعيد بين الويدان (لقطة ميلاد مسعود في العاصفة).

- تبع الصوت زربان حتى دري ليه بان (لقطة أب مسعود يسرع للبيت).

- دري صغير يلاه خارج من كرش امو (ترفع القابلة الطفل في وجه الكاميرا).

- وهكذا بدأت حكاية مسعود

- مسعود لي ديما فالنحس موعود

- كانت عنده مديرة قبيحة سميتها السعدية

(مسعود مشردا).

- بقا دايع كيدور واحد النهار لقا راسو فطنجة (يتجول مصابا في الحرب).

لم يكتب الفاضلي فيلمه بل أخذ؟؟ الأغنية وصورها. تتحدث الأغنية عن مسعود، بينما يسميه عادل الفاضلي «زهر». وهذا ترادف صور وأسماء لغوي ليس إلا، وهو يدل أن البطل محظوظ جدا. وبما أنه عمليا شخص منحوس في حياته، فإن اسمه يناقض وضعه، واضح أن المفارقة بين الإسم السعيد للطفل وواقعه السوداوي موجودة في الأغنية ولم يبتكرها الفاضلي ليغير نوع (genre) القصة باتجاه الكوميديا.

هذا يتجاوز التناص إلى التلاص.

والمشاهد التي مرت في الفيلم هي اختصار لنص الأغنية وليست من فيلم طويل وهمي.

حتى نص السرد والتفسيرات التي يقدمها الراوي في فيلم «حياة قصيرة» مأخوذة من الأغنية. ومهمة الراوي هنا هي ملء الفجوة الزمنية الطويلة الفاصلة بين حدث وآخر في الفيلم. ويمكن للقارئ مقارنة كل لقطة في الفيلم بنص الأغنية الموجود على الموقع:

<http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=71272>

هذه نتائج التجرؤ على الكتابة، وقد وقفت سابقا على كيف أخذ نبيل عيوش وكتاب سينكوم «ياك حنا جيران» قصة زيارة الرئيس الأمريكي للمغرب على طريقة رواية يوسف القعيد «يحدث في مصر الآن»... والآن نقف على نموذج آخر... ولإثبات الفقر الإبداعي للكتابة، طلبت علنا أثناء ندوة صحفية في طنجة من مخرج كتب فيلما أن يتناول الميكروفون ويتحدث لنا عن القصة القصيرة ربع ساعة. تظاهر انه لم يسمع طلبي.

(صارت هي زوجة الأب العنيفة في الفيلم)

- وعلاش يا دنيا معكسة مسعود؟

- بقا مسعود مشمكر حتى دار 16 عام (صار

الطفل شابا)

- تقدر كتافو وكبر وتعلم لكلام

- وبلغ حتى هو وبداو بيانولييه فالمنام

- واحد النهار دايز بانث ليه خدامة كتخمل

- نزلات شي مرة عنده قالها سميتو مسعود

- كانت مزروبة مسخرة دارت معاه مع التسعود

- بقا كيتسناها مسمر.. فيه الخلعة مرعود

- نزلات جاية قاطعة.. خرج فيها الطوبيس كود

(لقطة مقتل الحبيبة)

- تصدم مسعود وجلس يدور فالزناقي

- يتحشش ويشم وبموت بالجورع.. نحسو باقي

- شافو راجل اخواني داه معاه لجامع راقي

- قالو كول ونوض تصلي باش للنور تولى لاقى

- دار اللحية مسعود وحتى هو تعلم يهضر

(مسعود ملتحيا مع الإسلاميين)

- عجبو الحال وولا ينصح الناس ويتمختر

- ركب مسعود فالطيارة فرحان غيشوف بلادن

(لقطة مسعود بحارب في أفغانستان)

- وصل وعطاوه السلاح وقالولو بقا فبلاصتك

راكن

- وماتخافش لي جا ضربو.. راك للجنة ضامن

- جلس مسعود يومين ما يتحرك تما ساكن

- سها مسعود وهز الراس وعطاه الميريكاني

- فاق لقا راسو فالحبس ومعاه باكستاني

- يشوف فيه يتبسم فرحان وبعينيه قاني

- بالفقسة غوت مسعود لقاها علي بو لحية تاني

- دوز مسعود مع علي بو لحية عام صعيب

- ومن كترت ما منحوس ردوه ميريكان للمغرب

(مسعود يعود للمغرب مصابا).

- رجع مسعود تالف مخلوع فبلادو غريب

- رجع للزقة والشوماج وولا من لحماق قريب

## عبدالله الطايح سينمائي مثلي من المغرب!

■ هوفيك حبشيان - بيروت - لبنان

كتب المغربي عبدالله الطايح تسع روايات بالفرنسية، قبل أن يتجه الى الاخراج السينمائي وينجز فيلمه الروائي الأول، «جيش الخلاص»، الذي عرض في الدورة الأخيرة من مهرجان البندقية في قسم «أسبوع النقاد»، ثم في تورونتو. يؤلف الشريط التأملّي سيرته منذ مراهقته في مدينة سلا حتى وصوله الى جنيف في أواخر التسعينات بحثاً عن حياة أفضل. كان الطايح ذاع صيته في المغرب، حزينان 2007، بعدما أعلن مثليته ونشر لاحقاً رسالة مفتوحة الى أمه في إحدى المطبوعات المغربية متحدثاً فيها عن ميوله الجنسية. فيلمه الذي يقول كل شيء عن معاناته بلغة نابضة بالأحاسيس، سيشكل، في حال عرضه داخل المغرب، صدمة للمحافظين.

«أنا مدرك تماماً ان هذا أول فيلم عربي يمنح شخصية مثلي عربي البطولة المطلقة»، يقول الطايح بشيء من الاعتزاز. ويردف: «المثلية في بعض البلدان جريمة يحاسب عليها القاتون، وإن كان لمثلي فرقة «مشروع ليلي» في لبنان جراً الاعتراف بمثليته. ينسى العرب ان بعض كبار الكتاب والمثقفين والشعراء كانوا مثليين: أبو نواس والجاحظ وابن عربي وعمر الخيام. يتصرفون بنكران شديد كأن هذا كله لم يشكل جزءاً من الثقافة العربية. لكن فيلمي لا يتكلم عن المثلية، بل كيف يمكن ان يتوغل مثلي في الديناميكية المتناقضة للمجتمع المغربي. وايضاً كيف توصله هذه الحالة الى أن يلحق

الضرر بالآخرين».

في لقائي معه، غداة عرض الفيلم في البندقية (أيلول 2013)، غمرته السعادة عندما علم ان صحافياً من العالم العربي على جزيرة الليدو، جاء يغطي «موسترا» البندقية. «يهمني جداً أن أتحدث الى وسائل الاعلام العربية»، اعترف لي قبل ان أشرح له أن النقاد العرب هاجروا المهرجان عاماً بعد عام بسبب الغلاء الفاحش وعدم قدرة صحفهم على تغطية النفقات. وجدته فخوراً وهو يحكي لي أن كتابه «يوم الملك» نشرته له في بيروت «دار الآداب»، بعد نقله الى العربية.

هذا الشاب الذي يبلغ الأربعين أصبح كاتباً، لكنه في الأصل كان يريد أن يصبح مخرجاً: «حتى عندما اكتب رواية، اشعر بأنني اكتب مشاهد من أفلام». اتخذ هذا القرار عندما كان في الثالثة عشرة؛ يومها فهم انه كي يمتحن الاخراج، عليه الذهاب الى باريس. وليذهب الى باريس، عليه أن يتقن لغتها. فدرس الأدب الفرنسي في جامعة محمد الخامس في الرباط، «كي لا اتعرض للذلال في يوم من الأيام، من قبل الأغنياء المغاربة». الكتابة، بتعبيره، حررته من عقد كثيرة. أولاً كقرد، ثانياً كمثلي عربي يعيش في مجتمع غير متسامح مع الذين يكسرون الثابت الاجتماعي.

### سينما الفقراء

في حديثه عن طفولته، تعود كلمة «فقر» مراراً. فالطايح يأتي من أسفل المغرب، تلك البيئة المحرومة من أبسط الحقوق الانسانية.

الأفلام المصرية أثرت فيه كثيراً في صباه. «العار» أو «الحرام» من الأفلام التي صاغت ذائقته الفنية. يروي لي مطولاً تعلقه بممثلي تلك الشاشة، مخرجيها ورموزها الكبار. «هذه السينما كانت للفقراء. المفكرون المغاربة كانوا يشاهدون الأفلام الأجنبية. لكن الفقراء أمثالنا في الثمانينات في المغرب لم يكن لديهم الا المسلسلات والأفلام المصرية. هذا ما غذاني من الداخل. كانت هناك فكرة حرية في هذه الأفلام، وإن رفض بعضهم الإقرار بهذه الحقيقة. كنت اجد فيها تجسداً للمرأة الحرة في العالم العربي. لهذا السبب أشير الى أغنية «أنا لك على طول» لعبد الحليم حافظ في الفيلم، من خلال اطلالته في «أيام وليالي» لبركات. في داخلي، اجد أنني مسكون بالثقافة العربية. مرجعياتي مصرية. الى اليوم، عندما اعود واتفرج على هذه الأفلام، أجد أن حبي لها لا يزل قائماً. لذلك، أحب ان أعمق صلتني بها، بدلاً من أن أدير ظهري لها، ذلك انها من الأشياء التي انفتحتنا، نحن فقراء المغرب، في وقت من الأوقات. هذا جزء من الثقافة التي لا يعترف بها المفكرون العرب باعتبارها ثقافة، لكن بصراحة لا يهمني رأيهم».

على الرغم من تأثره بالأفلام المصرية، ف«جيش الخلاص» لا يشبه الإرث المصري البتة، لا في المعالجة ولا في الجماليات، وهذا ما يقلق الطايح ويفاجئه. فهو يشبهه بسينما أميركا الجنوبية، وتحديداً بأفلام الأرجنتينية لوكريسيا مارثيل. هناك سينمات اخرى تأثر بها، كتلك التي قدمها المعلم الهندي ساتياجيت

لقطة من فيلم «جيش الإنقاذ»



احد أسباب صعوبة الحياة يأتي من انك لا تفهم ما يريدك الناس منك. في النهاية، تصل بنا الحال الى أن نفجر من الداخل. أسأل: لماذا يجب علي أن أساير الآخرين؟ وأساير من؟ الملك أم الدين؟ والدي أم الامام؟ وهؤلاء من يسايرون؟ لماذا الاستمرار في دعم هذا النظام حيث الكل يقمع الكل؟ الفيلم لا يقول هذا، لكنه يتيح لك رؤيته. اللافت في المغرب هو الاصرار على تعمية المجتمع، على الرغم من ان هناك من يعمل ضد هذه التعمية. «الربيع العربي» جاء ليلقتنا فكرة تنوير العقلية. وأقول «يلقتنا» لا أكثر. هذا يعني انه ازال الخوف الذي كان في داخلنا.

اليوم، الناس أقل خوفاً. قبل ثلاث سنوات، لم يكن الناس يتجراون حتى على انتقاد الدين والقول انهم يرفضون خلط الدين بالسياسة.

من كان يتجراً على القول

بأنه ملحد؟ أما الآن، فكثر يقولون هذا في مصر. الثورة العربية شيء سريع الانكسار والعطب. وهذا ما دفع بالمتطرفين الى مصادرتها. ودورنا هو أن نقاومهم!.

بالآخر، ويتنقل هذا من الأب الى الأم فالشقيق الأكبر. هناك طبقية واضحة حتى داخل مجتمع الفقراء. في وسط هذا كله، هناك شخصية المثلي، بطل الفيلم المضاد، لكن وجوده لا يلغي الآخرين. يقول الطابع: «كان مهماً لي ان أظهر الأمور على هذا النحو، كي لا يقال «انه مثلي، ادا هو في الهامش. لم أكن أريد هامشياً، بل شخصاً يجد فيه الجميع أنفسهم. المثلية ليست خياراً. انها طبيعة جنسية. ميول الشخص الجنسية لا تخص الا صاحبها، وعلى الآخرين ان يقيموا اعتباراً لها، الشيء الذي نفتقر اليه في العالم العربي. النفاق الاجتماعي موجود في المغرب، لكنه موجود أيضاً في كل مكان. يتغير شكله من بلد إلى آخر. لكن اللافت في المغرب هو الاصرار على جعل المجتمع مجتمعاً اعمى».

**ليسقط كل شيء!**

«جيش الخلاص» انتاج فرنسي مئة في المئة. لم يبحث الطابع عن أي جهة انتاج مغربية. «كانت هذه لتكون مضيفة وقت»، يؤكد الطابع. «ولعل ما سيزعج الناس هو انني اقارب الموضوع مقارنة حسية. لو درجتُ بعض مشاهد الجنس في سياق الحكاية، لكان الفيلم تحوّل الى عمل فضائحي يفرغه من قيمته، وهذه التقية أقل تأثيراً في الناس. كنت اريد ان اعزي واقعاً سيجد فيه كل مغربي نفسه بطريقة أو بأخرى. أتمنى من كل قلبي أن يُعرض الفيلم في المغرب. في النهاية، هذا الفيلم يتكلم عنّا. وهو عن كائن مغربي يتصدى للواقع، على أمل أن يتحرر يوماً. طبعاً، أنا أنتقد المجتمع المغربي، وهذا واضح. لكن، لا يمكن ان ننجز عملاً فنياً من دون أن نشير بإصبعنا الى أشياء معينة ليست على ما يرام. ألقي نظرة سوداوية جداً على المغرب، على الرغم من أنني ابدو لطيفاً بشوش الوجه. نظرتي قاسية جداً. العلاقات بين الناس في المغرب تركز على القسوة؛ أحياناً عليك أن تكون مثل هرقل كي تتحمل ثقل الواقع على كتفك».

راي او الفرنسي روبرت بروسون أو الألماني راينر فيرنير فاسبيندر، بيد انه لا يجد نفسه مخلّواً لتبنيها، لأنها مرجعيات تسربت اليه لاحقاً. أما الممثلون الذين اختارهم الطابع للفيلم فليسوا مثليين. كان يريد أناساً يشبهون أي احد في المغرب، من أولئك الذين تصادفهم في الشارع ولا تسأل نفسك اذا كان الواحد منهم مثلياً أم لا. لم يكن من الصعب اقتاعهم بالانضمام الى هذه المغامرة السينمائية. معظمهم غير محترف. كانوا يتقبلون كل الأفكار التي تطرح عليهم، وهذا ما جعله مفاجأة ايجابية. فهؤلاء كونهم يعرفون الواقع، كانوا يؤكدون ما جاء في النص.

**الأبواب المغلقة**

أكثر ما ألهم الطابع، هو العودة الى السيرة المعنوية، الى ينبوع المآسي التي حولت حياته الى مآزق. بهذه الكلمات يتحدث عن تلك المرحلة، حين كان في قلب الوحدة والخوف: «كنت أشعر بأنني مثلي، ولكن في الوقت نفسه كان عندي حبٌ عظيم لأمي ولأخواتي. كنت معزولاً عنهن ومرتبلاً بهن في الحين نفسه. كان عندي احساس بأن حياتي كلها ستكون على هذا النحو. لم يكن هناك أي سبب كي اخرج من الوضع الذي انا فيه، وأن اتحول الى كاتب او مخرج. هذا كله كان من الأحلام البعيدة. كنت فقيراً ومثلياً، وكل الأبواب مغلقة في وجهي. فجأة يبدو لك العالم صغير الحجم، ولا تعرف كيف تنتقل الى عالم آخر. احلامي كانت كثيرة وأنا ادرك مسبقاً انها لن تتحقق أبداً. عندما تكون من المثقفين الذين طالعوا ابن خلدون ورولان بارت وميشال فوكو، تتسلح بذرائع نتيج لنا ان ندافع عن أنفسنا. لكن الصبي الأمي والفقير، لا يملك شيئاً من هذا كله. هذا علمني أشياء كثيرة: الحياة الحقيقية هي الحياة التي نكون فيها عزلاً. يعني عندما نتصدى باللاشيء. وهذا ما كنت اريد اظهاره في الفيلم: مغاربة لا يملكون أي شيء، ويقاومون، ولكن في الحين نفسه يقمع الواحد منهم الآخر، ولا يريد دائماً الواحد منهم الخير لصديقه وزميله وجاره».

بالنسبة إلى الطابع، لا يتحرر الانسان مما عاشه من ذل وقمع. قد تكون كلمة «ذل» قوية، لكن لا يبدل منها عندما يتعلق الأمر بناس يبصقون على الأرض عندما يرونك تمر أمامهم، ويلقبونك بـ«الزامل»، ويصيحون تحت شبّك بيتك «انزل يا عبدالله لنضاجعك»، على مرأى من الحيّ كله ومسمعه. «الأسوأ ان أحداً لا يستطيع انجادك»، يقول الطابع ماثلاً للشعور بأن هذه التفاصيل صارت من حياة ماضية لكنها حاضرة.

المغرب الذي يصوره الطابع ليس مغرب السياحة والفنادق الفاخرة. نظرته تحتاج الواقع وتعزّيه. هناك دائماً واحد يتحكم



## الألفية الثالثة والتحويلات الجمالية في السينما..

■ راوول إيشلمان

■ ترجمة أماني أبو رحمة

الزمن السينمائي:

تعد السينما، بمصطلحات الجماليات، خبرتنا المكثفة عن الزمن. هنا، أيضاً، تغير الأدائية الطريقة التي يتفاعل بها الزمان، والمكان، والوسط في السينما. وحتى الآن، فإن المشاهدين المهتمين يشعرون بالراحة أكثر مع الفكرة المؤمنة عن الزمن المشتت والمخلخل الذي وظفته ما بعد الحداثة. ونحن، في التفكير المؤمن بالواحدية، نعتقد أن الدلالات المكانية - سواء العلامات أو آثارها - ذات أصول إلهية، بمعنى أنها تتكاثر تدريجياً بلا حسيب أو رقيب بكل الطرق والوسائل، وإن الزمن الذي يتكشف فيه هذا التكاثر لا يمتلك فرصاً كثيرة لتطوير أبعاد ملحمة ممتدة وطويلة.

يقطع الزمن في أنظمة ما بعد الحداثة الروبوتية بفعل المكان إلى شرائح أو مكعبات، كما في الاختلاف المرجح عند دريدا، أو إنه يزال من التسلسل الزمني ويدخل *internalized*، كما في زمن برغسون (الذي يرتبط بالقدرة على الاندماج مع خيال خلاق فقط). أما النظرية ما بعد الحداثيّة الأكثر عبقرية وإنتاجاً عن الزمن السينمائي فهي التي طورها جيل دولوز في كتابيه عن السينما، والتي كانت أكثر كرمًا في موقفها تجاه التسلسل الزمني - إنه يعتبر أن (الحركة-الصورة) الملحمة لسينما ما قبل الحرب (الزمن - الصورة) لسينما ما بعد الحداثة مختلفتان بقدر ما هما متساويتان. ومن الواضح أن دولوز يتعاطف مع البيروغسونية الجديدة (الزمن - صورة) الذي يشظي النظام الحسي - الحركي من الداخل ويتسبب في ضعفة الزمن. ويبدو أن معارضة دولوز التي تركز على أرضية المعاملة الصارمة والدقيقة لثمانين عاماً من الإبداع السينمائي، تتركنا في أسر ما بعد تاريخي نموذجي. كلا النوعين من السينما يمكنه الاستمرار في إنتاج (زمن - صورة) غير منظمة على غرار تلك التي كانت في السبعينيات والثمانينيات أو أنها يمكن أن تعود أنماط الحس - الحركة القديمة التي سادت قبل الحرب أو، حتى أسوأ من ذلك، حين تكرر توظيف الزمن السينمائي المتسلسل تاريخياً والعابر بنظام والذي كان دائماً ركيزة أساسية في الأفلام الشعبية. والسؤال كيف يمكن للسينمائيين خلق زمن سينمائي لا يعتمد على

المونتاج المسلسل للصور الحسية - الحركية أو المنفصلة أو الزمنية؟

تكن الإجابة، مرة أخرى، في تأطير الزمن بطريقة غريبة عن ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. أي التركيز على خلق حضور - بمعنى أن تفعل شيئاً اعتبره النقد الأستمولوجي الدريدي للزمن مستحيلاً وعده المفهوم الدولوزي - البيروغسوني المعياري للزمن بعيداً عن التشويق. ولكن كيف يعمل ذلك؟ ولا بد أن نوضح منذ البداية، أننا لا نتعامل مع محاولة ساذجة لخلق حضور ابتدائي. ولا توجد طريقة

تجعل مرتادي السينما الحداثيين يصعقون أو يخدعون أو يتزلفون من أجل خلط الواقع بتمثيله السينمائي.

ولا تحاول السينما الأدائية إقناعنا بأن طريقة تمثيلها للواقع أكثر واقعية وأصالة من أية مدرسة أو اتجاه سابق. وبدلاً من ذلك فإن السينما الأدائية تعمل من خلال تأطير ومقابلة نوعين من الزمن: الزمن الشخصي أو الإنساني والزمن المؤمن أو المؤلفي (نسبة إلى المؤلف). ولنكن أكثر تحديداً ونقول إن الفيلم الأدائي، بتوظيفه الوسائل القسرية المعتادة يجبر المشاهدين على

◀◀



متعالية. ومفتاح هذه الخبرة الزمنية هنا هو التجاور الكلي بين الزمن المؤمن والبشري بدلا من تسلسل زمن لا يحصى أو إطارات مشبعة بالحركة التي تشكل أساس اللغة السينمائية الدلوزية. وغني عن القول، أيضًا، أن هناك فائدة صغيرة جدا من تفكيك العرض غير الواقعي للشخصيات التاريخية في زمن حقيقي، لأنه حتى المشاهد الساذج لن يجد مشكلة في فهم أنها حيلة لمرة واحدة - أداة اصطناعية، وجمالية. لا تحاول (السفينة الروسية) إقناعنا بالحجج المعرفية؛ إنها تحاول حين تواجهنا بالأداء الزمني أن تجعلنا نعتقد أنه ليس لدينا وسيلة لتجنب - فكرة أننا لن نرى الفيلم على الإطلاق. يقدم فيلم الجمال الأمريكي المبدأ ذاته في توظيف الزمن وإن بصورة أقل جذرية. ينقل الفيلم نفس الأداة الأساسية الموظفة في السفينة الروسية موظفا وسائل سينمائية أكثر تقليدية. وبالتالي فإن لقطة المشهد بعين الطائر في الجمال الأمريكي، حيث ليستر برنهام يقدم لنا «الحي الذي أسكن فيه. هذا شارع. هذه... حياتي» تبدو للوهلة الأولى أكثر من مجرد أداة هوليودية عتيقة. ولكنها تشير أيضًا إلى منظور ليستر العبر زمني المتجاوز، الذي لم يكن بمقدورنا فهمه إلا بعد أن غادرنا، تماما كما فعل ليستر، إطار الزمن اليومي لخط القصة عند نهاية الفيلم. إلى جانب منحنا إطارا يفضل التحرر من التسلسل الزمني على الزمن اليومي، ويشجعنا الفيلم أيضًا، مع ليستر وريكي، إلى جعل بعض الأشياء التي تجسد التفوق والتجاوز حاضرة - وعلى الأخص أنجيلا (في رؤى ليستر الإيروتكية بالحركة البطيئة) وكيس البلاستيك الأبيض أو الطائر الميت (في أشرطة فيديو ريكي الواقعية). ولأول وهلة لا يبدو هذا التكتيف للتسلسل الزمني أكثر من أداة مألوفة سينمائية، ولكنه بمصطلحات الأدائية يشير إلى وحدة الزمن الاستاتيكي المؤطر وإلى الزمن المتجاوز الذي يشارك فيه ليستر المؤله - وهو بذلك يحدد معالم اتفاق أساسي بين الإطار الداخلي والخارجي، وبين الرؤية الداخلية والخبرة الخارقة. وعلى العكس، فإن الزمن اليومي في الجمال الأمريكي مؤطر بطريقة تمكن الشخصيات من تجاوز ذلك الزمن وبدوره فإن فعل التجاوز هذا يمنح قاعدة عاطفية للتنمهي مع تلك الشخصيات. وفي الفصل الثالث الذي يعالج السينما الأدائية، سأتناول بمزيد من التفصيل الطرق المختلفة التي توظفها الأفلام لإجبارنا نحن والشخصيات على اختبار التجاوز بوصفه تحولا نوعيا في الترسيم المكاني والتقطيع الزماني. من كتابي (نهاية ما بعد الحداثة: مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن).

طريق الكاميرا العابرة. فمن ناحية، نحن نغرق مع المصور في الحاضر السينمائي المتوافق تماما مع الزمن الحقيقي للإجراء السينمائي (لم يكن هناك تحرير، وبالتالي أية وسيلة لتقصير أو تسريع الزمن الحقيقي). ومن ناحية أخرى، فإن الإخراج المسرحي *mise en scene* يجعلنا نتواجه مع شخصيات لا يمكن تفسيرها إلا بوصفها رموز زمن متجاوز يتحرك متحررا من التعاقب الزمني: بطرس العظيم، كاترين العظيمة، بوشكين، نيكولاس الثاني، وخليط من شخصيات أخرى أخذت من التاريخ الروسي وظهرت كلها خلال ثمان وسبعين دقيقة. وتسمح لنا محصلة تأثير (التي سوف أناقشها بمزيد من التفصيل في الفصل الثالث) الزمن اليومي الحقيقي بالمشاركة في خبرة ما فوق تاريخية

تقبل شريحة معينة من الزمن بوصفها وحدة أو (قطعة)، بينما في الوقت نفسه يزودهم بمنظور زمني يتجاوز تلك الوحدة الزمنية، والصيغة ذات الصلة هنا ليست أبستمولوجية أو انعكاسية، ولكنها وجودية وبديهية: إنها الشعور بأن تكون حاضرا في إطار زمن متفوق على سابقه بطريقة ما. والمثال الأكثر جذرية على ذلك هو فيلم (السفينة الروسية) لألكسندر سوكوروف، والذي يتألف من سبع وثمانين دقيقة كاملة دون قطع أو قص. يعرضنا الفيلم أثناء مشاهدته لزمينين: الأول هو الزمن الحقيقي للمصور لأنه يتحرك ببطء من خلال متحف الأرميتاج في سان بطرسبرغ، والثاني هو الزمن المنظم للمخرج لأنه يضع سلسلة كاملة من الشخصيات التاريخية والمشاهد من ماضي القيصرية الروسية في



ألكسندر سوكوروف

## سكورسيزي يصور عظمة امبراطورية الجشع وانحطاطها!

برينا، ان للعمل الاقتصادي (الشرعي في الشق الظاهر منه) امتدادات مافبوزية ولا تخضع لأي مناقبية. فيلمه هذا يشبهه الى حد بعيد. بمعنى انه يعرض من دون ان يتخذ موقفاً لا من أفعال بطله، ولا من الرأسمالية. لا يحرق بطله على نار خفيفة ولا يعاقبه. يعرّيه كما هو ويترك لنا حرية أن نختار معسكرنا. فبلفورت هذا ليس كأني مضارب عبر في شارع وول ستريت، انه صاحب عقلية مالية تعتبر نهب أموال الأغنياء والشركات الكبرى فعلاً مقبولاً لأن له مسوغاته الشخصية جداً، ما دام يفيد الشلّة ويزيل التنصيبة بحجج أخلاقية متهافئة. أعضاء هذه الشلّة يستقبلهم بلفورت في شركته ولا يتوانى عن طرد أي منهم اذا ظهر عنده علامة رافة او أنسنة، كالموظف الذي تعرض للاهانة الجماعية عندما قرر الاهتمام بسمكته في ذروة العمل. هنا، السمكة الكبيرة تأكل الصغيرة، وهذا ما سيصوره سكورسيزي حرفياً. لا استعارة في هذا الفيلم. ما نراه على الشاشة طوال 179 دقيقة، معانيه ومقاصده منه وفيه. مثلما يتعين على بلفورت أن يحمل بذور تدمير الذات في جيناته. عظمة سكورسيزي التي لا تخبو البيتة، تتجسد في قدرته العالية على جعل عالم المال والأعمال مساحة حاملة أيضاً على الرغم من كل شيء. انه لتحذّ صعب، استخراج بعض الحلم العالق في أروقة المكاتب حيث السيادة للورق والشاشات والأرقام. حلم شخصيات تبرز أفعالها دائماً بالجنس والخمر والكوكايين. يؤنس سكورسيزي هذا العالم الجامد والبالا

الأسهم وشرائها. يعتقد بلفورت، وهو ما دون الثلاثين آنذاك، انه وضع يده على سرّ الاغتناء السريع. وهو لم يخطئ في ذلك. فالقنوات مفتوحة والأوراق النقدية تتدفق. الا ان أحداً لم يعلمه كيف يتفادى الوقوع في مطبات التنميط الفاقع لصورة الثري. فصديقنا حديث النعمة، ولن يوفر اياً من كليشيهات حديثي النعمة، من الحفلات الضخمة على متن يخت يشتره من كوكو شانيل، الى حفلات الجنس الجماعي (أورجيات) حيث تختلط فيها الأجساد على متن طائرة. أحط الأماكن

لن تأتي «نهائيته» الا على يده. عندما يضيق الخناق حول رقبته، فلا يحصل هذا لأنه استولى على ممتلكات غيره وغسل الأموال، بل لأنه لم يتوقف عند حدّه بعدما تمّ ابلاغه بضرورة التوقف. فبين العالم الذي يقيم فيه، والعالم الذي سيكتشف وجهه فجأة، فرقٌ شاسع يقلل بلفورت حجمه. فجأة، وبعد تبديد الحلم وانقطاع مصادر اللهب، يصبح بطلنا وحيداً في ما يشبه المسرح وأمام حشد من «متفرجين». في هذه المعمة، يُخرج سكورسيزي من جيته كلّ هواجسه التي تكوّنت عنده مع الأيام، فينزل برفقة بطله الى أحط الأماكن، مُظهراً كم أن المنظومة العالمية قادرة على اعادة تدوير اللصوص واستقطابهم مجدداً في حضنه، لا بل عبر استعمالهم كأستاذة (مشهد الختام).

بسرعة قياسية يتحول بلفورت (ليوناردو دي كابريو في اداء يتجاوز كل حدّ) الى أحد أقطاب هذه المهنة، ويصبح مطارداً من الشرطة الفيديريالية لتورطه في نشاطات مالية غير شرعية. على مدار كل سنوات تحركه، تقتصر حياة بلفورت على أشكال الفسق الثلاثة: مخدرات، نساء، عقاقير! لقطه بعد لقطه، يتغير كلّ ما يحيط به، تتلون الحياة ويزداد جمال النساء ووفاء الأصدقاء ومساندة الأقرباء. حتى صورة سكورسيزي تصبح شيئاً آخر. لكن هذا كله سيغرقه في المزيد من الرمال المتحركة التي ستنبتعه كلّ يوم، أكثر فأكثر. كلما حقق طموحاته المالية خسر ذاته أكثر، واذعن للشرهة المتوحشة التي يعكسها بشكل ممتاز مشهد الـ«أورجي» الجماعية في المكتب خلال ساعات العمل. مشهد الانفلات هذا يوظف فيه سكورسيزي كل قوته الاخراجية.

عظمة لا تخبو يبتعد سكورسيزي عن اعطاء الدروس، لكن سينما لا يسعها الا ان تضمثر ثنائية الثواب والعقاب. هذا شيء فطري عنده ويأتي ضمن آلية تداولية. لكن «مارتي» يتفادى اغراء الوقوع في فخّ الادانة. برينا، من جملة ما

بعد محطة باريسية تخلّتها تحية الى ساحر السينما جورج ميلياس، يعود مارتن سكورسيزي الى ما يشغله منذ سنوات: العصابات والنحو الذي تذوب به في المجتمع الأميركي. بيد ان عصابات الجديدة ليس على أيديها دماء. لا يمرغها صراعها في الوحل مع لقطة بانورامية لمركز التجارة العالمي في الخلفية. هؤلاء هم أفراد عصابات الأبراج، يلبسون السترات وربطات العنق ويلجأون الى عقولهم بدلاً من أيديهم. هم أصحاب رقيّ اجتماعي وبرستيج دنويوي. سلطتهم تشمل الكرة الأرضية ولا تقتصر على الشارع، أبرز مسرح للجريمة المنظمة عند سكورسيزي. هذا في الظاهر، أما في الباطن، فلننق بصاحب «الثور الهائج» ليحملنا الى جنة البورصة ثم ينزلنا في ظلماتها ناقلاً صعود الحلم الأميركي وهبوطه في ثلاث ساعات أوبرالية عنيفة.

### الأيادي فوق المدينة

جديده، «ذنب وول ستريت»، عمل صاحب ومدوخ كتب نصه تيرينس وينتر. يعجّ بالمظاهر السطحية والنكات السخيفة لمهوسسي الربح وثقيلي الظلّ. عمل شديد الحركة والديناميكية، زاخرٌ بالغمزات الى سينما سكورسيزي نفسه، وأقرب في سرديته وفي كيفية تقديم بطله، الى صيغة الأفلام التي أنجزها المعلم النيويوركي في سنوات الألفين، ولا سيما الى «الطيار» (2004)، المرحلة التي شطرت أنصار سكورسيزي شطرين، فلم ينل دائماً التقدير النقدي. بيد ان طبقات جمالية مستحدثة تضاف الى العمل هنا، لتحرفه عن الخطّ وتفتح احتمالاته أمام مناطق غير مظنونة وخصوصاً مع اقتراب الفيلم الى الخاتمة. لنقلها من دون لفّ ودوران: هنا فيلم آخر عن الجشع، عن الجريمة المنظمة، عن الأيدي المهيمنة على سوق المال والأعمال، عن التبذير اللامعقول، عن المجون والتحدي، وعن البصمات الخفية التي تحرك تقريباً كلّ شيء في عالمنا المعاصر. باختصار: فيلم مرجعي (بلا ملفات ومعلومات كثيرة) عن الاقتصاد الأميركي يُروى من الداخل، من أوكاره المشتعلة بالسباب والخطيئة والكذب! تأتي الحكاية على لسان أحد صنّاع هذا العالم، اذا انها تستند الى مذكرات جوردان بلفورت (1962)، الذي يبدأ موظفاً عادياً عند «روتنيلد» عام 1987 ليتحول في غضون ست سنوات الى ما يشبه كاليبغولا متربعا على عرش «وول ستريت». سليل عائلة متواضعة، ارتفع في وقت قياسي الى مصاف الأمبرطور المالي في بلد الفرص الممكنة، بعد تأسيسه شركة مضاربات وبيع

لقطة من فيلم «ذنب وول ستريت»



## ■ هوفيك حبشيان

روح، لتكون عنده قدرة أكبر على ضربه. لديه ما يكفي من الخبرة والذكاء ليكون متيقناً من ان المحاسبة الأخلاقية لهؤلاء لا تتم الا بعد أن يعطوا صفة العاقل. الشيء الجامد لا يحاسب.

## كوميديا مقلقة

المخرج الكبير هو الذي يتبنى أكثر المشاريع بُعداً منه ويجعلها خاصة به. شخصية بلفورت سينمائية بامتياز، لهذا السبب يلتصق بها سكورسيزي، بعد أن يجد فيها صنوه في عالم المال. «مارتي» ولفورت يتشاركان بعض الأشياء (تعاطى مخرجنا المخدرات في أواخر السبعينات وكاد يموت وانقذه منها تصوير «الثور الهائج»). من بين تلك الأشياء، تفصيل صغير يغدو مهماً في الفيلم، وهو قدرة الاثنين على «انترتتمنت» (الترفيه). كلمة بالانكليزية لا تعبر عنها أي كلمة بأي لغة أخرى. يمسخ بلفورت خيط الحكاية مثلما يضع سكورسيزي اخراجه على سكة جهنمية حتى وصولنا الى المحطة الأخيرة. في كل ما يفعله، لا يبدو بلفورت شخصية تراجمية، بل كوميدية في عدد من جوانبه. صحيح ان الفيلم يمزج الجانرات السينمائية، وصحيح انه يفلت من التصنيف، الا ان الكوميديا تطوف على السطح وخصوصاً انه يستعين ببعض الوجوه الطريفة من مثل جونا هيل (عظيم!) وجان دوجاردان، اللذين يُستخدمان في وظيفة تناقض وظيفتهما. لكن دعونا لا ننوهم: هذه كوميديا تثير القلق والريبة والقليل فقط من الضحك...

لا يلجأ سكورسيزي الى النمط التفخيمي والجاد

واضح ولا يحتاج الى أي جهد لتدركه او تأويله. ما يكشفه عن النفعية في المجتمع (تلك النفعية التي تحول الناس الى بهائم ودمى متحركة)، لا تحتاج الى سكورسيزي للتعرف الى وجهه، لكننا نحتاج اليه كي لا ننساه!

في المقابل، والحق يُقال، لم يسبق لسكورسيزي أن صوّر على هذا النحو المتوتر والفعال. أولاً، خلافاً لأعماله السابقة، نيويورك ليست شأنًا كبيراً في هذا الفيلم. ثانياً، الشخصيات. اذ يتعاطى بلفورت معها بالمسافة والرفض. بطلنا في هذا الفيلم يستقطب كل صفات البهيمية. وحشٌ استهلاكي وتفريغ طاقات، يمضغ الحياة بلا شهية، بل كي ينسى الفراغ.

«أميركا ولدت في الشارع»، كان

يقول المصنق الاعلاني لفيلم

«عصابات نيويورك».

أميركا التي بصورها

الآن (تجري الأحداث

بين ثمانينات القرن

الفانت وتسعيناته)،

تُطبخ في المكاتب

واليوخوت وغرف

النوم. نظرة

كهذه لم تكن

ممكنة قبل أزمة

2008 التي عصفت

بالعالم وجعلت

«السماسرة» الأعداء

الجدد للعالم وخلقت

وعياً جديداً عند السينمائيين.

وها ان سكورسيزي يدلو

بدلوه، بعيداً من كل ما

قيل سابقاً عن عالم

الاقتصاد.

والسجالي في التعبير عن رؤيته وأفكاره. يسلم نصح الى الخفة، لكنها خفة زائفة تفيد أكثر مما تعوق وصول المقاصد الى المشاهد. هذا ينسجم مع ماهية الفيلم بأكمله: أفكار رصينة ورؤية يائسة للعالم في قالب يتظاهر بعدم الاكتراث. تبلغ فصول الكوميديا لؤماً وسخرية هدامين لم يسبق لهما مثل في سينما سكورسيزي، كالمشهد حيث يضطر فيه الذئب البشري إلى أن يزحف كي يستقل سيارته ويعود بها الى المنزل بعد تناوله نوعاً نادراً من العقاقير يحوله الى بهيم من فصيلة الزواحف. يدفع سكورسيزي بخطابه الى حدود بعيدة جداً هذه المرة، مثيراً الدهشة والمفاجأة في كل ثانية ودقيقة تمر بالفيلم، فيخرج من مقممه محرراً في مناطق سينمائية أخرى، بعدما تجاوز السبعين بعام.

«المخلص» والاعجوبة

في أحد المشاهد، نشاهد دي كابريو/ بلفورت،

بكاراكتيره الهستيرى الذي نكاد نعتقه ملبوساً،

يرفع يديه! نخاله مسيحاً مصلوباً. لكننا امام

«المخلص» في مجال الاقتصاد الأميركي،

يسرق الأغنياء ليتشارك المغنم مع طائفته.

سكورسيزي الذي يحلوه دائماً ادخال اشارات

ثيولوجية الى اعماله، يصوره كاشتراكي

رأسمالي يستفيد ويفيد، ثروته نوع من اعجوبة

ولا حاجة الى أكثر من دقائق لتحويل سمكة الى

مئة الاعجوبة بمفهومها الديني شيء يتكرر

في الفيلم، كاللحظة التي ينجو فيها بلفورت من

بحر هائج جداً يكاد يبتلع السفينة التي تقله من

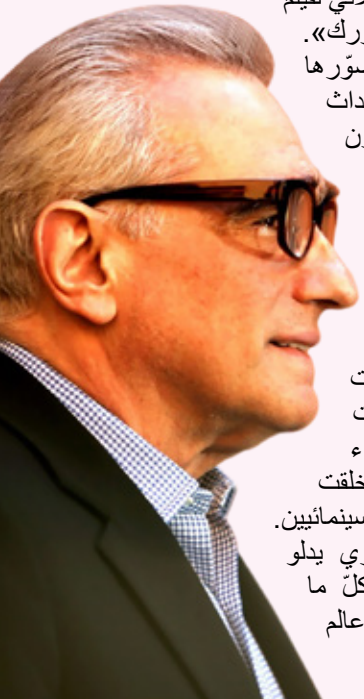
ايطاليا الى سويسرا بهدف انقاذ المال الذي

وضعه في احد مصارفها. تتحطم السفينة ومن

حيث لا ندرى ينزل حبل سماوي ينقذه. التشبيه

الذي يجريه نص سكورسيزي بين أمواج البحر

المتلاطمة والرأسمالية التي يمثلها بلفورت،



## السينما المغربية..

## تتجاوز البحث عن الوجود إلى سؤال

■ نور الدين محقق

حول هذه المدينة. وفي مقابل هذا المشروع السينمائي الجريء نجد المشروع السينمائي الذي قدمه ويقدمه المخرج المغربي فوزي بنسعيد. وهو مشروع متميز أيضاً بفنيته وبالرغبة في تقديم الوجه المدني للفضاء المغربي وفق منظور سينمائي متجدد يسير ضمن المشروع السينمائي الحدائثي، فمنذ فيلمه الطويل الأول الرائع «ألف شهر» ومروراً بفيلمه «يا له من عالم رائع» ووصولاً إلى فيلمه «موت للبيع»، ظل المخرج فوزي بنسعيد يغامر في عملية البحث عن المواضيع التي تمس عمق المجتمع المغربي، لتقديمها بطريقة سينمائية تعتمد على تقنية التقطيع

بات الحديث عن السينما في صلب الاهتمام الثقافي المغربي، فقد أصبحت السينما بما أثارته من قضايا تهم المجتمع وبالجرأة في عملية طرح هذه المواضيع، خصوصاً في ما تعلق بتجاوز النظرة التقليدية إلى مفهوم الإبداع الذي يتجاوز مسألة الركون إلى السائد والمعتاد وما يرتبط به بغية الوصول إلى طرح المواضيع الإنشائية خصوصاً ما تعلق منها بالحدائث وبالصيرورة الاجتماعية في شتى التحولات التي عرفتها اجتماعياً وفكرياً. وهو ما جعل السينما المحلية في كليتها جديرة بإثارة الاهتمام سواء على مستوى المتابعة الإعلامية من جهة أو على مستوى المشاهدة من جهة أخرى.

وبالرغم من كون السينما قد استطاعت أن تحقق لها هذا الوجود الفعلي في خضم المشهد الثقافي المغربي من خلال مجموعة من الأفلام السينمائية القوية مثل «حب في الدار البيضاء» للمخرج عبد القادر لقطع و«نساء ونساء» للمخرج سعد الشرايبي على سبيل المثال لا الحصر، فإن ذلك لا يعني أن كل ما أنتجته أو تنتجه من أفلام سينمائية يتسم بالإبداعية الفنية المتكاملة، وإنما فقط يعني أنها استطاعت وهي تحقق تراكماً يزداد سنة بعد أخرى، أن تنوع من مواضيعها ومن الفضاءات التي تقوم بعملية تصويرها وتقديمها في شكل سينمائي يخضع لرؤية المخرج في الدرجة الأولى. وهي رؤية بدأت تركز على جعل السينما تغامر بإعادة تقديم الفضاءات المغربية من منظور مخالف تماماً لما سبق أن تحقق في الأفلام السابقة.

نحو الاختلاف

وفي بادرة أثارته في وقتها كثيراً من المداد، لجأ المخرج المغربي نور الدين لخماري إلى تقديم فضاء مدينة الدار البيضاء بشكل مختلف عما ورد فيه في السابق. بحيث تحولت المدينة حتى على مستوى عنوان الفيلم السينمائي الذي قدمه من «كازابلانكا» إلى «كازانيكرا»، أي أنه قدم الوجه الآخر لمدينة الدار البيضاء. الوجه الأسود حيث المشاكل وحيث الوضع الصعب الذي قد يعيشه بعض أهلها. وهو ما جعل فيلمه هذا يسير في إطار الواقعية السينمائية على خطى ما فعله سكورسيزي في أفلامه السينمائية التي قدمها عن مدينة نيويورك. ونظراً لنجاح هذا الفيلم السينمائي الذي قدمه المخرج نور الدين لخماري وفق هذا المنظور السينمائي الجديد، فقد حاول السير وفقه مع الرغبة والحرص على التجديد في فيلمه الآخر «زيرو» الذي هو بشكل من الأشكال يكاد يشكل جزءاً ثانياً من مشروعه السينمائي الفني الذي يريد إنجاز

## الإبداع

## لقطات من فيلم «حب في الدار البيضاء» لعبد القادر لقطع

حرص على عملية تقديمه من خلالها. في مقابل هذه الأفلام السينمائية المغربية، التي تمت بئينة فضاءها ضمن فضاء المدينة الكبرى بشكل عام ومدينة الدار البيضاء تحديداً، نجد أن المخرج المغربي محمد مفكر قد ابتعد عن ذلك وغاص في أفلامه في عالم مليء بالأسطورة وبالتخييل الأسطوري، مع الحرص على ربط هذا العالم بالعالم الواقعي بطريقة فنية متكاملة ووفق منظور سينمائي فني يعتمد على التجريب وعلى المغامرة في هذا التجريب الفني اللافت. ونجد هذا في كل أفلامه بدءاً من أفلامه القصيرة ووصولاً إلى فيلمه الطويل القوي «البراق». وهو ما أهله لنيل العديد من الجوائز سواء داخل المغرب أو خارجه.

بالإضافة إلى هذه السينما المغربية الباحثة عن العمق الفني نجد سينما أخرى تسعى لتكون سينما لإمتاع الجمهور، وهي سينما ساهمت في الدفع بهذا الجمهور لمعانقة القاعات السينمائية والشعور بالمتعة البسيطة وهو يتابع ما تنتجه من أفلام. كما نجد سينما أخرى تميزت بالعمق الجدي وبالوضوح في طرح الأفكار، وهي سينما ساهم في تقديمها وما زال يساهم في ذلك وبكثير من الجدية والمسؤولية مخرجين مغاربة كبار، مثل المخرج سعد الشرايبي والمخرج لطيف لحو وسواهما من المخرجين.

السينمائي وإعادة تركيب المشاهد. وهي طريقة تمكن المخرج بالرغم من حدائتها التجريبية القوية، أن يقدم من خلالها سينما تتجاوز الرتابة السينمائية، إن على مستوى السرد الفيلمي وإن على مستوى التصوير التمثالي للمشاهد. ولقد خلفت أفلامه السينمائية أصداً جميلة، خصوصاً على مستوى النقد السينمائي، وجعلت منه أحد ممثلي سينما الحدائث بامتياز في المغرب.

سينما عالمية

في نفس المسار السينمائي الحدائثي، نجد أيضاً المخرج المغربي هشام العسري الذي استطاع أن يقدم فيلماً سينمائياً متميزاً هو فيلم «النهاية». وهو فيلم بالرغم من أن فضاءاته هي فضاءات مدينة الدار البيضاء إلا أنه رسمها بطريقة سينمائية عالمية. حيث نجد الأجواء وهي تقدم بفنية متمكنة وبطريقة مشهية بعيدة من المعتاد. طريقة تحس من خلالها أن المخرج صاغها بشكل سينمائي حرص فيه على البعد الجمالي وعلى الشكل السينمائي التجريبي من دون أن يفرط بخيوط السرد السينمائي، التي كان يعود إلى جمعها كلما شعر أنها تكاد أن تنفلت من كلية السرد الفيلمي. هكذا جاء هذا الفيلم ناجحاً إن على مستوى الموضوع الجديد الذي طرحه وإن على مستوى الطريقة الإخراجية التي



## الحياة أشلاء.. على قارعة إبداع فيلمي يلامس الروح والجسد

□ أمينة شرادي

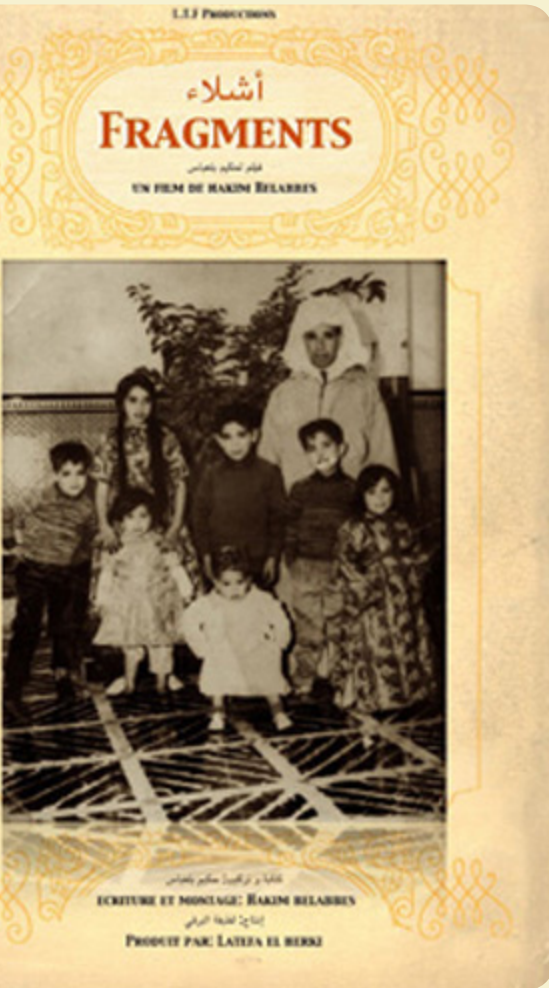
متكاملا ومعبرا. وهنا تكمن قوة المخرج الإبداعية. ركز على كل ما هو عادي ومهمش في حياتنا العادية. أناس يعيشون بيننا ولا نعبرهم أي اهتمام فقط ينتمون إلى هذا العالم. حياة تمشي بسرعة شديدة وأحيانا مملة حتى يفعل الزمن فعله دون أن ندري أو ندرى ولا نريد أن ندرك ذلك. هناك الموت اليومي وهناك الحياة وهناك السؤال السهل الصعب على الإدراك حول ماهية الوجود. هل يجب أن نطرح السؤال أم نترك الحياة تمشي على طبيعتها حتى لا نتعب. شريط جميل رغم رائحة الموت المنبعثة منه. لكنه

حول الكاميرا كأنهم كانوا ينتظرون من يسمع شكواهم ويعطيهم إحساسا بالأهمية. وبدأت الحكاية المرة تروى من فم الأب الضعيف البنية قوي الذاكرة والنفس. واسترسل الحديث عن الابن الغائب.. حضرت الأم المقهورة، اتجهت نحوها الكاميرا وتوقفت عند ملامحها الواهنة التي أثقلها الزمن ورسم على خدودها تجاعيد الزمن الغابر. لم تتكلم الأم إلا بضع كلمات بصوت خافت ثم صمتت وظلت عينيها توصلان الحديث. التوقف عند ملامح الأم أعطى للحظة قوة كبيرة ومغزى عميق من نقل مشاعر أم أنك الحزن والانتظار كاهلها في انتظار شفق في الأفق بيزغ من بين براتين الظلام. وهي رسالة قوية للجهات المسؤولة والمعنية. كاميرا «حكيم بلعباس» تغوص بين ثنايا أناس على الهامش، يموتون يوميا بشكل تدريجي في صمت مخيف ولا ينتبه إليهم احد. رجل مسن مع زوجته في بيت قصديري تهطلت عليه الأمطار، يرتدي لباسا رثا يقوم ليتوضأ رغم خيانة جسده له. حركات بطيئة وأليمة، تقترب الكاميرا من جسده النحيل ونرى فعل الزمن وآثاره عليه، تتحرك الكاميرا إلى داخل غرفة مظلمة لا تتوفر بها شروط حياة كريمة. تجلس في الوسط امرأة مسنة لا تتكلم جسدها ينطق عبر لقطة مكبرة.

نعود بين الفينة والأخرى إلى عائلة المخرج لنعيش لحظات مبتهجة نوعا ما مع احتفال. كأنه يقول لنا هناك الموت والحياة. هناك الحزن والفرح... هل هذا قدر أم أنه من فعل الإنسان؟ وخلال هذه الحفل العائلي، نرى الأب أصبح غير قادر على مغادرة البيت. جسده بدأ يتلاشى. كيف يمكن محاصرة الزمن؟

أسئلة وجودية يطرحها الشريط ويحاول أن يفهم أو يطرح مجرد سؤال حتى على الأطفال. ماذا هناك بعد الموت؟ حضر الموت في بيت المخرج بدفن والده. النهاية التي كان يتمناه في بداية الشريط. وينتهي الشريط بقاء الابن أي المخرج مع والده وهو يودعه للسفر إلى أمريكا. لحظة فراق كانت قاسية جعلت من المخرج أن يطول الوقوف عندها. كأنه وداع من نوع آخر. سيناريو الشريط عبارة عن أشلاء متناسفة. صعب أن تجمع أشلاء وتجعل منها موضوعا

المخرج «حكيم بلعباس» مخرج من نوع آخر. له رؤية للحياة. يحاول من خلال أشريطه أن يظهرها لنا بشكل جميل ومبدع رغم قساوة الموضوع أحيانا. شريط «أشلاء»، شريط حائز على الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة في دورته 12، بين 21 و29 من شهر يناير 2011. شريط جريء وتكمن جريته في تناول عائلته كموضوع. عائلة مغربية بكل عاداتها وتقاليدها وتناقضاتها وحياتها البسيطة بدون أن يحاول أن يجمل. في تلقائية الشريط تكمن قوته الإبداعية. فهو شريط يحمل ثقافة محلية وكونية. بأبعاده الشعبية والثقافية والتاريخية. الشريط عبارة عن أشلاء متناثرة لكن تحمل بين طياتها وحدة الموضوع. الذي هو الإنسان العادي والمنسي والمهمش. كيف يعيش هذا الإنسان مع واقعه ويتلاشى تدريجيا مع الزمن. كاميرا المخرج كانت قريبة من جسد الإنسان وما يفعله به الزمن من تقاسيم وحفريات. الكاميرا تقف بشكل دقيق ومطول على الوجوه المليئة بالحزن والتفكير والبؤس وتترك لها حرية الكلام أو الصمت. كالرجل الذي لفظه الزمن وخانته جسده ولم يعد يقوى على الحركة. من خلال الحوار العفوي، نفهم بأنه كان صاحبة بنية قوية وحضور جميل بين سكان الحي، لكن فعل الزمن كان أقوى وتواري عن الأناظر بشكل تدريجي حتى استحال جزءا من الأرض التي يستلقي فوقها. الزمن هو بطل الفيلم. يفتتح الشريط بحوار مع أبيه الذي فقد الرغبة في الحياة ويتمنى الموت حتى يرتاح. حوار أمام الكاميرا بكل تلقائية ورغبة الأب في النهاية الحتمية. نسمع صوت المخرج من وراء الكاميرا لكي يعطي بعدا آخر للحوار مع أبيه. يتشعب الشريط مع أحداث عائلية أخرى كلها تبحث عن معنى الحياة والموت من خلال أسئلة عادية تطرح على أُناس بسطاء حتى الأطفال وكيف يرون الحياة وماذا هناك بعد الموت. وخلال هذه المحطات، يكون الأب حاضرا بشكل قوي بحيث نرى تدهور صحته تدريجيا مع الزمن وكيف أنه لم يعد ذاك الرجل الذي شاهدناه في البداية. أعطى المخرج لفيلمه بعدا إنسانية حتى لا يعتبر فقط سيرة ذاتية، رغم أن ذات المخرج تكون دائما حاضرة من خلال رؤيته وتحليله للأشياء. لكن المخرج هنا أخذ حياة عائلته منذ عشق السينما وهاجر للعيش في أمريكا وجعل من شخصها الفعليين موضوعا بكل تلقائيتهم وطبيعتهم. هناك تداخل غير مرئي بين الذاتي والأخر. هذا البعد الإنساني يكمن في لقائه مع أسرة بربرية كانت قد فقدت ابنا لها واختفى وهي تدعي باختطافه... تجمع الكل



حقيقة عن واقع مجتمع حاضر بيننا بكل أفراحه وأحزانه. بكل فقره وغناه... الكاميرا كانت توثق للزمن وتقف عنده وتترك الحرية للأخر في الكلام أو الصمت... الأخر هو الذي فرض صيرورة الأحداث التي يعيشها. وجاء المونتاج الذي جعل من الشريط تحفة فنية رغم بساطته ورغم تراكم الأحداث واختلاف زمن وقوعها وسبب وقوعها. لأن رؤية الفنان جعلته يعطينا عملا فنيا مختلفا من حيث الموضوع والكتابة الفيلمية والإخراج...



HOLLYWOOD

BEN  
AFFLECK

BRYAN  
CRANSTON

ALAN  
ARKIN

JOHN  
GOODMAN

■ سليمان الحقبوي

فيلم «أرغو» :

السياسة تعود مجددا لجائزة الأوسكار

ARGO

BASED ON THE DECLASSIFIED TRUE STORY

WARNER BROS. PICTURES PRESENTS

IN ASSOCIATION WITH GK FILMS A SMOKEHOUSE PICTURES PRODUCTION "ARGO" BEN AFFLECK BRYAN CRANSTON ALAN ARKIN JOHN GOODMAN MUSIC BY ALEXANDRE DESPLAT COSTUME DESIGNER JACQUELINE WEST

EDITED BY WILLIAM GOLDENBERG, A.C.E. PRODUCTION DESIGNER SHARON SEYMOUR DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY RODRIGO PRIETO, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS DAVID KLAWANS NINA WOLARSKY CHRIS BRIGHT CHAY CARTER GRAHAM KING TIM HEADINGTON

BASED ON A SELECTION FROM THE MASTER OF DISGUISE BY ANTONIO J. MENDEZ "AND THE WIRE" MAGAZINE ARTICLE "THE GREAT ESCAPE" BY JOSHUA BEARMAN SCREENPLAY BY CHRIS TERRIO PRODUCED BY GRANT HESLOV BEN AFFLECK GEORGE CLOONEY DIRECTED BY BEN AFFLECK

GK films

SMOKEHOUSE

COMING SOON

argomovie.co.uk

WARNER BROS. PICTURES



منذ أن قام الممثل الأمريكي «بين أفليك» بإخراج فيلم «البلدة The town» أضاف صفة المخرج الجيد إلى رصيده الفني بعدما عرفه الجمهور كممثل جيد، والواقع أنه رغم اتفاقنا مع هذا الحكم، فلا يجب أن يغيب عن بالنا تمتع هذا الممثل/المخرج بدهاء فني كبير، يجعله يختار القصص التي تشكل مادة أفلامه بعناية كبيرة، والدليل على صحة هذا الكلام فيلمه الجديد أرغو/ Argo.

يتضح أن «بين أفليك» عازم على القدوم في مسيرة إخراجية كبرى، فبعدما تحدث عنه الجمهور كثيرا في فيلمه «البلدة» الذي يدور حول سرقة الابنك، اطمئن على شعبيته لدى الجمهور، وهاهو الآن يغير الوجهة صوب النقاد بفيلم جديد عنوانه «أرغو Argo»، وفي كلا العملين يشغل أفليك أمام الكاميرا وخلفها، كممثل ومخرج، مع تميز كبير في العملين معا، فالمجد الذي بدأ يراكمه على صعيد التمثيل والإخراج من خلال هذين العملين يفوق ما راكمه خلال سنتين، ربما لأن سلطة الإخراج منحته الدور الأنسب لميولاته الفنية.

ما يميز تجربة «بين أفليك» هو ذكاءه الملاحظ على مستوى اختيار قصص أفلامه ففيلم «أرغو» يشكل الآن حديث النقاد، ولا زال يحقق الثناء أينما غرض، وتدور قصته حول أحد أكبر أزمت الرهائن في تاريخ علاقات إيران والولايات المتحدة، حيث اقتحم حوالي 500 طالب إيراني سفارتها في إيران، وقاموا باحتجاز الرهائن داخلها، فهرب ستة أمريكيين من السفارة والتجناؤا إلى بيت السفير الكندي، وظلوا مختبئين هناك، وفي هذا الوقت كانت وزارة الخارجية الأمريكية تدرس أفضل خيار ممكن لأعادتهم -سالمين- إلى الديار في ظل توتر العلاقات الدبلوماسية بين البلدين، ومن ضمن الحلول التي اقترحت ترحيلهم بواسطة الدراجات النارية عن طريق الجبال، لكن العميل «توني ميندز/ بين أفليك» -الذي جاء لتقديم المساعدة بحكم معرفته بالوسط الإيراني- سيقدم اقتراحا يتمثل في إخراج هؤلاء المحتجزين عن طريق اختلاق قصة مزيفة تتمثل في انتمائهم إلى طاقم تصوير فيلم سينمائي خيالي عنوانه «أرغو» على الأراضي الإيرانية، وسينال هذا الاقتراح الموافقة، بل وستوكل مهمة إخراج الرهائن لصاحب الفكرة «توني ميندز»، فيقوم بالالتجاء إلى أصحاب الاختصاص في هوليوود التي تربطها علاقة ممتازة مع وكالة المخابرات الأمريكية، حيث ستتم الاستعانة بـ«جون تشامبرز» ماكبير فيلم «كوكب القردة» الذي فاز عنه بجائزة

الأوسكار، وبعد مجموعة من الإعدادات ستمت المهمة وفق المخطط لها، وسيتمكن العميل ميندز من إعادة الرهائن إلى الديار.

إن اختيار «بين أفليك» للاشتغال على هذه القصة الواقعية كان اختيارا موفقا، فيكفي صداها الكبير عند المشاهد الأمريكي، الذي يفتخر بسينما دائما، لذلك سي شاهد بحفاوة كبيرة فيلما سينمائيا بطوليا يته فيه تحرير الرهائن بواسطة خدعة سينمائية. وهذه القصة وإن كانت مقتبسة عن أحداث واقية فهي لا تحكي الأحداث كما رواها «ميندز» حيث يقول بلسانه: «الفيلم لا يحكي الأحداث كما جرت، لكنه يقترب منها كثيرا، وهناك أشياء حدثت لا يمكنني الحديث عنها»، لكن الإشكال هنا هو ارتباط حادثة الرهائن بمجموعة من المواقف السياسية، فقد اتضح -كما نتذكر عن هذا الحادث- أن وراء إطلاق سراح الرهائن كان هناك اتفاقات تسليح لفائدة إيران (وهناك تفاصيل كثيرة حول هذا الموضوع يعرفها الذين يتذكرون هذه الواقعة الشهيرة)، وهذا الأمر كاف لكي يجعل الفيلم في نظر البعض غير موفق مهما قدمه من جهد إبداعي، لأن دائرة التلقي لمثل هذه الأعمال تتسع كثيرا، فختلف معها المطالب بحسب تعدد زوايا النظر، وهذه الفرضية الأخيرة ستعينا نحن أكثر من غيرنا لأن المسألة تتعلق بقضية نعلم جميعا خلفياتها السياسية.

وعلى جانب آخر فهذا العمل يتميز بقدر كبير من الفنية والجودة، فـ«بين أفليك» وطاقمه كما أسلفنا نجحا أولا في التعبير عن الفترة التي يتناولها الفيلم بما يشمله ذلك من ديكور وملابس وموثرات بصرية، ومكان وماكياج، وهذه كانت أكبر عقبة تواجه فريق العمل على اعتبار الاشتغال على قصة في مكان/ إيران غير مألوف لديهم بالقدر الكافي في ظل استحالة خيار التصوير في إيران كمكان حقيقي وواقعي، كما نجح المخرج كثيرا في اختيار شخصيات الفيلم وإدارتها ومن ضمن ذلك لعبه دور البطولة، فقد ظهر بخلاف ماتعرفه عنه أكثر اتزان وحاول إخفاء قلقه وخوفه عن الرهائن طيلة أحداث الفيلم وهذه التفاصيل الفنية الدقيقة من صعب أن يصل إليها إلا الممثل البارع. أما الأحداث فقد جعلت أمر التجسيد معقدا فعندما يتعلق الأمر بقصة واقعية، فهي تفرض توفر مجموعة من العناصر كمواصفات الائتلاف بين الشخصية الحقيقية والشخصية في الفيلم ودراسة الدور بشكل أعمق حتى يتفنى كل فرق بينها وبين مرجعها الواقعي لأن المتلقي يتعامل مع هذه القصة ومثيلاتها برصيد معرفي تاريخي

مسبق، الأمر الذي يفرض على المخرج عدم تغيب عامل التشويق عن كل أحداث الفيلم بما في ذلك الأحداث الثانوية أيضا، لذلك سيواجه السيناريسيت «كريس تيريو» متاعب كبيرة في عمله تمثلت في إضافة التفاصيل المتخللة في الأداء، وهو أمر نجح فيه كثيرا، رغم عدم عنايته بتصعيد إيقاع الحوار في بعض الفترات المهمة من الفيلم.

إن قصة فيلم «أرغو» لا يمكن أن تخضع لمقياس الوفاء للأحداث التاريخية، ولا لمنطق التعبير عنها، لأنه يجب أن يتوفر التوافق على هذه الأحداث أولا وهذه مسألة مستحيلة، والقصة -بغض النظر عن طريقة عرضها للأحداث- فهي تختزل بشكل كبير تاريخ علاقة إيران والولايات المتحدة، لكن ما يؤكد عدم خروج هذا العمل عن الرواية الكاذبة لأحداث التاريخ هو بداية الفيلم التي هي عبارة عن مقدمة منفصلة عن الفيلم دورها وضع المشاهد في سياق الأحداث، فموقعها السابق للأحداث يوظف عملية المشاهدة ويوجهها، فهي وثيقة وثائقية منفصلة عن الفيلم -وإن كانت تابعة له- والتصوير الوثائقي كما يعلم الجميع يتمتع بمصداقية كبيرة، لذلك فبعض الأفلام السينمائية وخصوصا التي تتناول قضايا الصراعات والحروب تعتمد إلى هذا التقني، لكي تقذف بالمتلقي إلى الجانب الذي تريده، ومقدمة فيلم أرغو لا تخرج عن هذا السياق، حيث تعرض أحداث عن تاريخ مملكة إيران وأن الغرب ذهب إليها لاستخراج النفط من أجل شعبها!!! وغير ذلك من الكلام الذي يُجمل وجه أمريكا.

وبعيدا عن الأحداث فهذا العمل حقق نجاحا متكاملا، فبعد المداخيل الكبيرة، داخل الولايات المتحدة جاء ثناء النقاد الذين أشادوا به، ومخرج الفيلم كان يعلم من البداية أن عمله من طينة الأفلام التي تفوز بالأوسكار، وبالفعل فقد فاز الفيلم بجائزة أفضل فيلم في حفل توزيع جوائز الأوسكار هذه السنة، رغم المنافسة الشديدة من فيلم «لينكولن»، وفيلم «حياة باي»، والأمر اللافت في هذه الدورة الأخيرة هو إعلان زوجة الرئيس الأمريكي «ميشيل أوباما» عن فوز فيلم أرغو ولم تكن لتقدم على ذلك لولا أن الأمر يعتبر إنتصارا سينمائيا لبلد لا يتوانى عن استثمار الفن السابع في حروبه الإعلامية. لقد كان بين أفليك يفصح دائما عن رغبته في إخراج عمل يفتخر به، والواضح أنه الآن يحقق حلمه، ويحقق لأمريكا نصرا سينمائيا جديدا، ويتأكد مع كل ذلك عشق هذا البلد للسينما التاريخ المزيف.

## نور الدين الصايل:

### مقارنة السينما المغربية حاليا

- كون الدولة ستظل لوحدها واقفة بجانب الإنتاج السينمائي وداعمة له هي فقط مسألة مستحيلة، إذ كيف ما كان الحال في مرحلة معينة سوف تظل هذه الصناعة في مستوى معين ولن تتطور، الدولة يمكنها أن تقدم العديد من المساعدات، وإلى حد الآن تمنح الدولة نحو 60، 70، 80 مليون لكن لا يمكن لها أن تتطور إلا إذا كان هناك تدفق حقيقي للإنتاج. وإلا سنظل حينها في نفس المستوى، كل سنة تصنع عشرين فيلم أو ما يعادلها ولا تتطور... ولكن الفكرة الأساسية التي أنطلق منها هي أن هذه المرحلة التي قد تستمر لمدة خمس أو عشر سنوات أو خمسة عشر سنة، والتي ستكون خلالها الدولة ضامنة لمستوى أدنى من الإنتاج، أملي وأمل الناس الذين يفكرون قليلا، هو أن تفتح شهية هذه المرحلة شهية المنتجين ليؤمنوا بهذا ويقولوا أنه بالإمكان... وإذا لم تستطع هذه المرحلة إفراز منتجين كما تفرز أفلاما سوف نكون قد اطمأنا على بعضنا ووقفنا هناك، وهذا ما وقع في حالة دول المعسكر الاشتراكي السابق بقيادة الاتحاد السوفياتي، بحيث كانت الدولة تضمن وتخطط في نفس الآن، فتقول على سبيل المثال أنها في السنة المقبلة سوف تصنع 18 فيلما، وفي السنة التي بعدها 22 فيلما، وهذه السنة صنعنا 25 ويجب أن نقلل من عدد الأفلام المنتجة.. وهذا يعني أن الدولة تكون متحكمة في عدد الأفلام المنتجة وفي الكيفية التي تنتج بها وفي مضمونها.. وبهذه الطريقة تم إنتاج أفلام مهمة لكنها بالمقابل لم تدع مخيلة المخرجين تذهب بعيدا.. بهذه الطريقة في التعامل تأخذ الدولة مسؤوليتها كاملة، وتقرر بكيفية مخططة بأن كل سنة لها رقما وتضمن وتعطي لممثلي السينمائيين والمنتجين ومسؤولي الدولة لجانا لتقرر فيها هذه الطريقة.. والطريقة الأخرى تكون فيها الدولة هي المتسببة في شيء وتكون هي المنطلق له وتعمل فيما بعد على خلق دينامية خاصة تفرز المنتج وناتج المنتج في آن واحد، وهذه الطريقة الثانية هي التي نؤمن بها لأنها الطريقة أثبتت نجاحها تاريخيا، والدليل القاطع على نجاحها هي أن جل الشركات السينمائية في ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وفرنسا، أخذت إنطلاقها بالاعتماد على الدولة ثم تطورت وأصبحت قادرة على الاستمرار،

الحديث عن نور الدين الصايل قد لايفيه حقه في مجرد تقديم لحوار، هو رجل لا يجعل من يقترب منه ويتعامل معه يبقى حياديا من ناحيته فإما أن ينبهر بهذا الرجل الذي يعشق السينما حد التماهي أو يكرهه وينفر منه لأسباب تتعلق ربما بصراحته وعدم لجونه لأساليب ديبلوماسية للتعبير عن آرائه، التي قد يراها الآخرون منافية ومتناقضة مع ما يؤمنون به... إنه رجل السينما الأول في المغرب الذي استطاع أن يستقطب إليه أغلبية المشتغلين في الميدان الذين يرى أغلبهم أنه منذ تقلد الصايل لمهامه كمسؤول بالمركز السينمائي، منذ ما يقارب العشر سنوات، شهدت الصناعة السينمائية في المغرب طفرة تعد الأهم في تاريخها... جاءت فكرة محاوره الصايل ونحن نشغل في خلية نشرة مهرجان خريكة للسينما الإفريقية في دورته الأخيرة، على آخر أعدادها. ونحن في الطريق إلى فندق غولدن تولى بخرىكة لمقابلته، قادمين في سيارة الحسين اندوفي مع مدير المهرجان، أنا والصديق حسن وهبي، كنت أسأله عن ردود الأفعال المحتملة للصايل على بعض الأسئلة التي قد يراها استفزازية من طرفنا خصوصا وقد سبق لي أن عاينت ردوده على بعض من مثيلاتها في ندوات صحفية أو لقاءات له مع الصحافة، لكن يبدو أن الصايل قرر أن يخيب أملي هذه المرة فأتنا هذا الحوار كان الرجل متفرغا لنا بالمره ومجيبا على أسئلتنا بكل أريحية، حتى أنه تساءل قائلا وقد جاوزنا الساعة من الزمن ونحن جلوس معه: «أين ستنشرون هذا الحوار الطويل جدا؟!»...

عبد الكريم واكريم

- نرى الآن أن الإنتاج السينمائي المغربي قد وازى الإنتاج السينمائي المصري، الذي كان رائدا في المنطقة العربية والإفريقية، وربما تجاوزه، لكن السؤال الذي يظل مطروحا هو هل يمكننا في المغرب أن تكون صناعة سينمائية تستطيع الصمود وتستطيع أن تكون منافسا للصناعات السينمائية الكبرى في العالم بالاعتماد فقط على دعم الدولة، وبعدم وجود منتجين خواص كما هو الحال عليه في الصناعات السينمائية الكبرى؟

وعرفت كيف تأخذ الأموال الممنوحة من طرف الدولة ثم تبحث بعد ذلك عن الإنتاجات المشتركة وتضيف من عندها، بما أن السوق كان قد أنجح أعمالها السابقة. وهنا ندخل في ميكانيزمات الإنتاج التي تفرز بنفسها قيمتها.. أملي أن نصل إلى هذه النتيجة، وما ألاحظه

# بالسينما المصرية أمر صعب

■ حاوره: عبد الكريم واكريم وحسن وهبي



الآن أننا بفضل هذه الإنطلاقة التي أعطاها الدولة، خاصة إبتداء من سنة 2004، حيث بدأت الأمور تتوطد، أصبحت هناك شركات تتقدم إلى الأمام فيما هناك شركات أخرى تأخذ ما تمنحه لجنة التسبيق على المداخل وتصنع أفلاما، وتنتظر عامين لتعيد الكرة وتقدم مشروعا

آخر وهكذا... هذا التعامل ممكن وهو كائن، ولكن إذا أخذنا على سبيل المثال مائة شركة للإنتاج سنجد أن من بينها 5 في المائة فهمت أن الإنطلاقة التي أعطاها الدولة يجب أن تجعلها تتعلم كيف تنتج قيمة مضافة مالية ومعنوية سوف تنطلق بها. وعندنا الآن في المغرب بعض

الشركات التي نأمل فيها خيرا، كونها سوف تقوم بالاستثمار من عندها لأنها تعلم أنها سوف تربح داخليا وخارجيا، لهذا فهي ستفهم هذا الهم الذي يشغلنا الآن بخصوص السوق الداخلية، لأن هذه السوق هي التي ستعطي مردودية أقوى لذلك المنتج الذي يعلم ما يجب أن يفعله ولديه القابلية

كي يكون شجاعا رغم كون السوق محدودة.. وستظل هذه السوق هي نضالنا الحالي،

خصوصا أنه في حدود سنة 2014

سنتكون المركبات السينمائية التي هي الآن

في طور التشييد جاهزة، وهكذا ستكون

30 شاشة متواجدة.. هذا إضافة لمخطط

سيمكن من إنشاء 30 شاشة أخرى جديدة

كل سنة، في كل من طنجة وأكادير

والرباط ومدن أخرى. وهناك نصوص

قانونية سوف تخرج للوجود سوف

تحدد مدى المساعدات والضمانات التي

تعطيه الدولة للمستثمر في إنشاء القاعات

السينمائية.. وإذا استطعنا أن نضمن استمرار

إنشاء 30 شاشة سنويا، أعتقد أننا سنصل إلى

ذلك المعدل الضروري الذي نتحاجه السوق

الداخلية المغربية، والذي أراه مكونا من حوالي

300 شاشة تقريبا. وفي هذه الحالة سيكون هذا

الاستغلال السينمائي إضافة لهذه الضمانة التي

يشكلها الآن الفيلم المغربي، كونه يذهب للشاشات

ويحقق أرباحا، وسيعطي للمنتج الذي يطمح لكي

يعيش حياة منتج مبدع للقيمة، ضمانة جديدة هي

ضمانة السوق.. هذا ما يجعل مقارنة السينما

المغربية حاليا بالسينما المصرية أمرا صعبا،

لماذا؟ لأن السينما المصرية لديها سوق كانت قد

بدأت في تشييده منذ مدة طويلة، فمنذ الثلاثينات

من القرن الماضي كانت السوق المصرية قابلة

لاحتضان مضامين وروايات المجتمع المصري

من خلال مخرجين مصريين، ويجب أن يكون

هذا المستوى هو مستقبل كل هذا العمل الذي

نقوم به حاليا، وهذا هو الأمر الذي لا يجب

على المرء أن ينسأه حينما يتكلم عن الصناعة

السينمائية المصرية وعن الصناعة المغربية.

- هناك بعض الآراء المؤثرة شيئا ما، والتي

تريد من السينما المغربية أن تكون جميلة ليس

بالمفهوم الفني والسينمائي ولكن بالصيغة

الكارطوبوسطالية للكلمة، وأصحاب هذا الرأي

لديهم تأثير الآن، وهناك منهم من يوجد في

لجنة الدعم، وربما يعطون فرصة لبعض الأفلام

المسطحة والغير ذات قيمة فنية على حساب

أفلام أخرى هي التي تعطي للسينما المغربية

ذلك الوجه الجيد في الخارج وفي المهرجانات

العالمية؟

- هذا أكيد، لأن كل لجنة تتكون من مجموعة

من الذوات، ولا يجب أن نستغرب من كون

لجنة ما تضم أناسا يحبون تلك الكليشيهات التي

تحمل تصورات وزارة السياحة، عن كيف تأتي

بالبساتح الأجنبي للمغرب، إذ ليست هناك لجنة

مثالية والتي ستناضل من أجل سينما قد تعتبرها

أنت هي التي من المفروض أن تكون... زد على

ذلك أن اللجان تتغير كل سنتين، فهناك اللجان

التي بحكم تشكيلتها الداخلية تعطي الأهمية لشكل الإبداع السينمائي، وهناك أخرى تكون أكثر

## التعامل بين الكتاب والسينمائيين لا يمكن أن يكون بقرار إداري

براغماتية أو أكثر ديبلوماسية، ولكن كيف ماكان

الحال يعطى الدعم سنويا ل 15 إلى 18 أو 20

مشروع فيلم. وأنا أرى من خلال تعاملتي مع هذه

اللجان منذ وصولي للمركز السينمائي المغربي،

وانطلاقا من اللجنة الأولى التي ترأسها الشاعر

عبد اللطيف اللعبي إلى هذه الأخيرة التي يترأسها

عبد الكريم برشيد، أن كل سنة تتمكن الأساليب

كلها من أن تكون ممثلة في الأفلام المدعمة.

يمكن أن يكون أسلوب ما هو الطاعي في سنة

ما، لكن اللجان كلها، وفي سيرورتها التاريخية،

لا تتناسى بكيفية نهائية أسلوبا ما نهائيا، وتجد في

نهاية المطاف أن الأساليب كلها تكون متواجدة..

السؤال الحقيقي الآن هو هل لدينا تلك البراعة

الإبداعية الكافية لكي يكون أي سيناريو يقدم

للجنة وتوافق عليه ضمانة حقيقية لصناعة فيلم

جيد وقوي؟ هذه الضمانة هي ما نفتقدها، لهذا

كل اختيار للجنة الدعم كيف ما كانت هذه اللجنة

فيه شيء من المغامرة، إذ أنك ترى الشخص

الذي من المفترض أن يخرج الفيلم، وإن كان

مبتدأ سبق له أن أخرج أفلاما قصيرة لا بأس

بها، وإن كان قد سبق له أن أخرج أفلاما طويلة

فستجد أنها مقبولة، وكل هذا لا يعطيك ضمانة

مطلقة أن هذا الفيلم الذي ستدعمه سيكون فيلما

في المستوى العالي.. إذ أننا رأينا سينمائيين

لديهم أسماء وازنة، في مرحلة معينة، يصنعون

أفلاما متوسطة، ومن خلال دعم هذه اللجان،

..ماذا يقع؟ لا أحد سيعطيك الإجابة. وفي المقابل

شاهدنا أفلاما أخرى مصنوعة بذكاء، قدمها

مبتدؤون أو مخرجون لم يعطوا دليلا قاطعا على

كونهم سينمائيين كبار، أفلام تجعلك تتأسف أنه

ليست هناك وسائل مادية كافية ليكون العمل أكثر

جودة، لأنك ترى أن هناك ضعفا من داخلها ناتج

عن قلة في الاستثمار المالي.. إذن كل اختيار

يظل محفوفا بمخاطرة ما تصاحبه، إذ ليست

لديك ضمانة بأن الفيلم الذي سيدعم سيكون فيلما

ذو مستوى عال جدا، ولذلك لا يمكن في هذه

المرحلة أن تكون هناك ضمانات أن كل الأفلام

التي تدعم ستكون من مستوى رفيع، وإلا كنا

سنختار فقط هذه الأفلام الرفيعة، ولو كانت أية

دولة تعرف كيف تختار هذه الأفلام الرفيعة لما

اختارت سواها.. ولو كان أي منتج في فرنسا أو إنجلترا أو ألمانيا أو إيطاليا يعلم الوصفة

السحرية التي ستمكته من إنتاج الأفلام

ذات المستوى العالي، لن يفعل سوى ذلك..

لذلك يظهر بأن حتى في السينما كما

في الفيزياء، هناك ذلك العنصر اللامحدد

واللامتحكم فيه الذي يمكن أن يعطيك فيلما

في المستوى الرفيع جدا كما يمكن أن

يعطيك في أحيان أخرى فيلما ذو مستوى

متدن جدا، وهذا بغض النظر عن مستوى

أسماء المخرجين أو براعتهم الذاتية، ففي

بعض الأحيان تجد أن أسماء مهمة في

الإخراج تصنع أفلاما متوسطة والعكس صحيح.

- هل ترى، أستاذ نورالدين، أن السينما

المغربية استطاعت أن تفرز أسماء سينمائية

في المستوى العالمي، أو هناك على الأقل بذرة

لمخرجين ربما سيكونون في مستوى ما أنجزته

السينما العالمية، أم ما زلنا في مستوى متوسط

إبداعيا وفنيا وسينمائيا؟

- الصناعة السينمائية المغربية صناعة فنية جدا،

ولو أن هناك الآن سياسة وإرادة تساعد، إلا أنه

لا يمكنك في فترة لا تتجاوز عشر سنوات أن

تثبت أسماء على المستوى العالمي، لكن هناك

بوادير وبراعم أعطت فيلما أو اثنين أو ثلاثة،

أو أربعة أفلام، وتظهر على أنها قادرة على

أن تقوم بتلك القفزة النوعية وتلك الطفرة التي

ستمكته من فرض نفسها. هناك إلى حد الآن

بضع أسماء معترف بها دوليا، وهم يذهبون لكان

والبنديقية وبرلين، وقد تم تسجيلهم في تاريخ هذه

المهرجانات، وبدون ذكر أسماء حتى لا ندخل

في تمييز البعض عن الآخرين، فهناك خمسة

أو سبعة أسماء لسينمائيين وسينمائيات مغاربة

فرضوا أنفسهم، ولكني أرى أن عددهم سيتزايد،

لأن هناك أسماء أخرى خصوصا من بين الشباب

الصاعدين تنتضاف إلى هؤلاء، ولدي إيمان

وثيق أنه خلال الخمس سنوات القادمة سوف

ينضاف لهؤلاء السبعة أو الثمانية عشرة آخرون

سيصنعون هذه القفزة النوعية، ولكن هذا ناتج

عن الخصال والكفاءات الذاتية لهؤلاء وناتج عن

كون هذه الصناعة أصبحت تفرز باستمراريتها

كذلك تطورها النوعي، ومعنى ذلك أنه كلما

اشتغل التقنيون المغاربة أكثر إلا وتطوروا،

وكلما اشتغل الممثلون والممثلات المغاربة أكثر

إلا وتطوروا.. إذن هذه الحالة تفرز فائضا للقيمة،

الذي لا يمكن أن تفرزه دولة تصنع فيلما كل

خمس سنوات، وهذا الذي يجعلني أقول أنه مهما

كانت خصال وذاتية السينمائيين فإن هذا الواقع

سيجعلهم يرتقون إلى الأعلى وبكيفية أسرع

من الذين سبقهم والذين كانوا يصنعون فيلما

وينتظرون مدة طويلة ليقدّموا مشروعا آخر لبلبل



الزميلان عبد الكريم واکريم وحسن وهبي  
وهما يحاوران نور الدين الصايل

کاتب، أولا هناك العديد من الكتاب لن تكون لديهم الطاقة لكتابة السيناريوهات، لماذا؟ لأن الكاتب الذي يكتب رواية والسيناريست الذي يكتب سيناريوهات شخصان يمارسان مهنتين مختلفتين، فحينما تقرأ مثلا لبروست أو سيلين أو داستيوفسكي وتطلع على سيناريو ستجد أن ذلك الشيء الغير مكتوب في السيناريو هو الذي يعطي القيمة للكتابة الأدبية، والتي يتجلى بعدها الأدبي في الشيء الذي من الصعب أن يصور أو يكتب على شكل سيناريو. والذي يظن نفسه كاتبا أدبيا كبيرا في كتابته للسيناريو يكون قد أخطأ الطريق والمهنة، إذ أن كتابة السيناريو، كتابة

براغماتية إنتهازية، وتضمحل بمجرد تصوي الفيلم، عكس الكتابة الأدبية التي لا تتلاشى ونشرها هو الذي يعطيها كفيية كاملة ذلك البعد الأدبي، وإذا كان فيه إبداع كبير يعني هناك اعتراف.. نأخذ صفحة من الإبداع الأدبي القوي، كانت لإميل زولا أو لنجيب محفوظ أو لبروست.. سنجد أن الجميل والقوي فيها هو ذلك الشيء الذي لا يمكنك أن تصوره. وحينما نرى الأعمال الأدبية العالمية الكبيرة سنجد أن القليل منها هو من اقتبس منه عمل سينمائي كبير، إذ لم أر فيلما واحدا مقتبسا عن عمل

والأدباء في المغرب كل واحد يصيح في واد، السينمائيون يقولون بأن الأدب المغربي غير صالح ليقتبس والأدباء المغاربة يقولون أن السينمائيين المغاربة لا يقرأون، وعلى الأرجح حتى إذا كانوا يقرأون فهم فرنكوفونيون ولديهم نظرة تغريبية للمجتمع المغربي؟

## السؤال الحقيقي الآن هو هل لدينا تلك البراعة الإبداعية الكافية لكي يكون أي سيناريو يقدم للجنة الدعم وتوافق عليه ضمانة حقيقية لصناعة فيلم جيد وقوي؟

- التعامل بين الأدب والسينما، بين المبدعين الكتاب والسينمائيين لا يمكن أن يكون بقرار إداري، نحن وقعا ذلك العقد مع اتحاد كتاب المغرب إيماننا منا كمرکز سينمائي بضرورة إدماج الروائيين والقصاصين في كل التظاهرات، هو عقد مؤسساتي، إذ أننا مستعدون لكي نمكنهم من كل المساعدات التي سيطلبونها منا.. هذا العقد جسر يمكن السينمائيين من العبور عند السينمائي. ولكن ليس هناك أي قرار يقول أنه انطلاقا من الآن لا يمكن أن يكون هناك فيلم إلا إذا اقتبس من كتاب، أو إذا كتب له السيناريو

الدعم. إن هذا المفهوم الشمولي للإطار السينمائي في المغرب هو الذي يعطيني هذا الإيمان بأنه سوف يكون لدينا كما قلت هؤلاء الذين سيصبح لديهم صيت عالمي، إضافة لهؤلاء المعترف بهم دوليا الآن.. هكذا تتطور الصناعة في العالم أجمع، فإذا لم تكن هناك بيئة عامة تلتف حول الفيلم والمخرج والمنتج والممثلين والتقنيين لن يحدث أي تطور. أرى مثلا الأفلام التي كنا ننتجها في الثمانينات والتسعينات بقلتها والأفلام التي ننتجها الآن، تقنيا ومن الداخل هناك تطور كبير، وهذا هو الحافز الحقيقي الذي يجعل أناسا كثيرين في المغرب يؤمنون بهذه السينما، كانوا مسؤولين

أو نقادا أو ممثلين. إذا أبعدنا ذلك الكلام الزائد سنجد ان الناس يعتبرون أن هذا التطور لا رجعة فيه، وهذا هو المهم بالنسبة لي، أما الباقي فيمر مرور الكرام.

- وقعتم مع اتحاد كتاب المغرب إتفاقية بخصوص التعاون بين الأدباء والسينمائيين.. هل ترون أن هذه الاتفاقية كفيية بتسريع التعاون بين الطرفين، ويمكنها أن تشكل دفعة في هذا السياق، قصد تدويب الجفوة التي طالت بينهما، خصوصا أننا نعلم أن السينمائيين



لديستيفوسكي ويمكن اعتباره تحفة سينمائية، ولو أن الأسماء التي تصدت لاقتباس هذه الأعمال أسماء مهمة، تظل أفلاما متوسطة. نحن فقط نريد لأدياننا وسنمانيين أن يتعارفوا ويتحاوروا، القضية ليست هل السينمائيون يقرؤون الأدب المغربي أو هل الأدباء المغربي يشاهدون الأفلام المغربية؟ أنا متيقن أن هناك من يقرأ كما أن هناك من لا يقرأ، وهناك من يشاهد الأفلام كما أن هناك من

لا يشاهدها، ولكن السؤال هو كيف يمكن لك من خلال رواية قوية أو قصة قصيرة جيدة لزخرف مثلا أو لإدريس الخوري يمكن أن تصنع فيلما جيدا.. أنا أؤمن أن القصة القصيرة هي القابلة أكثر للاقتباس من الرواية، لماذا لا يتصل أي أحد بإدريس الخوري، بما أن زخرف لم تعد هناك إمكانية للحديث معه؟ لست أدري، هل الناس يخافون من الأدب؟ هل يفضلون عدم الدخول في قضايا امتلاك الحقوق؟.. التجربة مازالت قتيبة نحن نريد تسهيلها، بدون أن ندخل في قضية هل السينمائيون يقرؤون، أنا أعرف ومتيقن أن هناك سينمائيين من بين أصدقائي لديهم مطالعات جيدة ومتبعين للكتب التي تصدر، وهناك آخرون لا يقرؤون لا بالعربية لا بالفرنسية ولا بالإنجليزية، ولديهم عالمهم الآخر.

العالم الإفريقي. أي ان مدراء المراكز السينمائية لساحل العاج والسينغال والمغرب قرروا كلهم ان السنة الماضية ستكرس لعلاقة تعاون وتبادل الخبرات والمساعدة المادية ان دعت الضرورة. أما الفلسفة التي بني عليها النادي الإفريقي ولو أن دولنا لا تتوفر على الكثير، بل هي اقتسام ذلك القليل الذي تتوفر عليه أكان تجربة أم مادة قابلة للعطاء. أظن أن هذه هي الفكرة التي بدأها السنة الماضية.

وفي هذه السنة نظمنا ثلاثة لقاءات حيث تبين لنا الان أن الطريق الذي نسير في هو طريق صحيح. وكون المغرب عقد اتفاقية مع النيجر وكنا قبل أسابيع وقعنا عقد تعاون وتبادل مع البنين مما جعل الدول توقع فيما بينها تعاقدا. والان قررنا وبناء على هذا ان يكون لقاء بين المراكز السينمائية العشر والتي تشكل هذا النادي. واللقاء سيكون في كوتونو في الأشهر القليلة القادمة ولقاء اخر سينعقد بمناسبة أسبوع السينما المغربية في أبيدجان بساحل العاج. يبدو لي أن هذه المبادرات كافية إذا كانت هناك عزيمة وإرادة.

هذه الإرادة هي التي ستساعد على حل المشاكل وليس انتظار توفر الشروط ثم نبدأ العمل. خصوصا أن ما يمكن قوله بالنسبة للقارة الإفريقية

فإذا سهلنا هذا التواصل يمكن لبعض الأدباء أن ينسوا تلك الأمور التي يكتبونها أدبيا ويصبحون كتاب سيناريو جيدين أو لا يكونوا، كما أن السينمائيين يمكنهم إذا تعرفوا أكثر على الأدب أن يقتبسوا -بعد الموافقة وضمن الحقوق- يمكن

## الصناعة السينمائية المغربية أصبحت تفرز باستهارياتها تطورها النوعي كذلك

أن يأخذوا أمورا لا يمكن لهم أن يتصوروها في الواقع، لأنني أعرف أن هناك روايات أدبية مغربية ذات مستوى جيد جدا، وأنا أتأسف وأقول لو كان بعض السينمائيين تعاملوا مع هذه القصة أو تلك الرواية لأمكن أن يعطينا ذلك نفسا جديدا للأفلام السينمائية المغربية...

**- سنة 2013 تؤرخ للدورة السادسة عشر لمهرجان السينما الإفريقية. فما هي إذن القيمة المضافة لهذه الدورة؟**

- أرى أن القيمة المضافة لهذه السنة بالخصوص هي التأكيد على فكرة السنة الماضية التي هي تلك التشكيلة التي اسميها تعاونية السينما الإفريقية والتي تشبه نادي المراكز السينمائية في



نحن في المغرب كان اختيارنا هو الإنتاج ومساعدة الفيلم مساعدة فعالة ولو أن هذه المساعدة لا تقوم بها إلا الدولة أي المركز السينمائي المغربي، فماذا سنتقول لو كانت القنوات تقف وقفة قوية وليس فقط أن تساهم بعشرة أفلام؟ بل أن تكون المساعدة بنسبة بث السينما الوطنية في هذه القنوات ستكون دفعة قوية جدا. لاحظ أنه بفضل المركز السينمائي المغربي وصندوق الدعم فقط انطلقنا من عدد قليل من الأفلام إلى عشرين أو ثلاثين فيلما بهذه المساعدة وبدون خجل. طبعاً هناك ملاحظات ومزايدات وانتقادات وهو أمر طبيعي كما أن هناك أفلاماً متوسطة أو متوسطة جداً ...

ولكن هناك أفلاماً فوق المتوسطة أو أفلاماً جيدة وهي تمثل المغرب سنوياً: ثلاثة أو خمسة تتجول العالم كله لأنها تقبل أو يتم اختيارها من طرف المهرجانات سنوياً. المغرب هو الدولة الإفريقية الوحيدة التي تقترح سنوياً على كل المهرجانات الجديد. هذا النموذج تظهر من خلاله قضية إرادة الدولة وهو ما نريد تعميمه على الدول الإفريقية. هذا أولاً أم ثانياً فإذا لم تكن إرادة أخرى أي الإحساس بضرورة الإبداع لدى السينمائيين بكل تفرعاتهم منتجين ومخرجين وكتاب السيناريو. إذا لم تتخذ هذه الإرادة كأنها ضرورة مطلقة ستبقى هكذا أنت تعطي الدعم والإنتاج مستمر. إذا لم يكن الإيمان بأن هذا الفيلم الذي نبدعه هو ضرورة مطلقة بالنسبة ليس فقط للمخرج وليس فقط للسوق المغربية لكن بالنسبة للسينما ككل، يجب أن يكون الإيمان العميق بأن نساهم في تطوير السينما المغربية. إذا لم يكن هذا الإيمان فنحصل على صناعة سينمائية متوسطة.

نحن على أمل كبير أن يكون هناك تفاعل حقيقي بين إرادة الدولة بالآليات التي يمكن أن تطورها في المستقبل وتلك الإرادة المبدعة للمنتجين والمخرجين لكي يرفعوا المستوى ويؤمنوا أنه يمكن أن تتجزئ سينما شعبية وفي نفس الآن سينما في مستوى رفيع من حيث الكتابة. وهو الأمر الذي لا زلنا لم نصل إليه.

هذا يعد التصور الجميل جداً للسينما بالمغرب يعني أن نبدع أفلاماً في مستوى عالٍ من الإيقان والكتابة وفي آن واحد تتوفر على شعبية تجعل فيلماً يصل إلى أربعمئة أو ستمئة ألف متفرج، ويتكاثر عدد الشاشات يمكن أن نصل إلى فيلم يشاهده مليونان أو ثلاثة ملايين مشاهد. ليس الأمر علينا بصعب. إنه النموذج الأمثل الذي يمكن أن تصل إليه السينما المغربية وما سبقت عن ذلك من نقاشات جادة وانتقادات موجهة وتصفيقات كثيرة. يعني أن الحياة السينمائية لا تبنى إلا بوجود المنتج. وبالتفاعل الذي أشير إليه سابقاً. ونشهد نسبياً التطور السينمائي الذي بدأ بكيفية خجولة ثم بدأ ينتج أفلاماً في المستوى

- هناك فعلاً تكامل. أذكر أن هناك مستويين واضحين. الأول هل الدول كدولة السينغال أو تونس مثلاً... هل لديها الإرادة لكي تعطي لنفسها الوسائل للسيطرة على صورتها بنفسها؟ إنه موقف إرادي محض إذا اتجهت بالتحليل المالي والاقتصادي والحساباتي فإن أي إنسان سيقول بأنه لا يمكن أن نضيق المال بدون مردودية. هذا الموقف الأخير محدود جداً ليس في رأيه فقط بل حتى في فهمه للواقع ولكن نحن نريد أن نكون مسؤولين عن صورتنا نريد أن ننتج أفلاماً، ولا نريد الغزو الذي أصبح اليوم كبطش لا يتصور من طرف الرواية والسينما الأمريكيتين في العالم بأكمله.

كيف تتم المواجهة؟ الدول الأوروبية بدورها لو لم تتواصل مع منتجها ومخرجها سوف لن تكون هناك سينما أوروبية فرنسية إيطالية منذ زمان. كيف سمحت الدول الليبيرالية والمتفتحة لنفسها أن تقف بكيفية فعالة إلى جانب منتجها ونحن نرفض ذلك ونقول إن السينما هي قضية القطاع والمبدعين. فإذا لم يكن للدولة وعي ثقافي وسياسي ولم تكن متضامنة مع الفاعلين: منتجين ومبدعين سوف لن تكون هناك أي سينما.

في إفريقيا كان الموقف هو أن المبدعين يتحملون المسؤولية وحدهم. لا يمكن أن نؤسس سينما إفريقية إذا لم تكن هناك مساعدة الإنتاج وتوفر السوق. لقد ضاع الوقت قبل أن نصل إلى هذا المشروع. فحتى فرنسا التي تتبنى فكرة القطاع الخاص... وقفت بكيفية مناضلة مع إنتاجها وألزمت القنوات التلفزيونية أن تشتغل بالكوفا بحيث أن كل قناة لا بد أن تنتج أو تشتري بكيفية قبلية نسبة عدد البث التلفزيوني للأفلام ولو لم تكن اليوم القنوات TF1 و -FRANCE TE و LEVISION و CANAL PLUS متدخلة في ميدان الإنتاج السينمائي إضافة إلى الدولة باسم المركز السينمائي الفرنسي وما يجاوره لكان الإنتاج الفرنسي الذي وصل اليوم 270 فيلماً سيتقلص إلى حوالي 20 أو 25 فيلماً في السنة.

الدول الإفريقية كانت تتردد بكيفية مصطنعة ليس فيها إرادة حقيقية للاستقلال بإبداعها. والآن بدأت الأمور تتضح وتصل المعنيين. ويبدو أنه في هذا الإطار كان للمغرب موقف صائب في بداية الألفية الثالثة انطلاقاً من 2001 و 2002 ... وتبين بأن سياسة الإنتاج هي ركيزة كل هذه الأسس لأن ما تبقى هو عبارة عن توابيع. وكما فسرت عدة مرات، نأخذ كمثال لبنان التي أنجزت القاعات متعددة الشاشات فسيطر الفيلم الأمريكي ولم يبق أمامهم مجال اختيار الإنتاج الوطني.

ان موقف الشمال الأوروبي وخاصة فرنسا والذي كان مندمجاً في صيرورة المساعدات مع المراكز الإفريقية والدول الإفريقية بدأ يتقلص إلى أن أصبح اليوم غائباً. لهذا فالتعاون جنوب/ جنوب لا يمكن اعتباره اختياراً بل ضرورة ويظهر أن هذا النادي أو التعاونية بين المراكز السينمائية في إفريقيا يمكنها أن تضم كل الدول المنظمة والتي تتوفر على مراكز ولا تتوفر على مديريات للثقافة مهتمة بالسينما.

ومن بين الأسس التي ندافع عنها، وكل من الدول يحدث عليها، هو أن يكون في كل دولة مركز سينمائي مستقل وله حرية القرار طبعاً برعاية وزارة وصية أكانت وزارة الاتصال أم وزارة الثقافة أم التجارة إلا أن القرار والعمل سيكونان مستقلان على شاكلة ما يحدث تقريباً عندنا في المغرب أي على شكل المركز السينمائي المغربي تقريباً. إنها النقطة الأساسية والتي أعتبرها مهمة وثانياً جديدة لم تكن ضمن الجدولة منذ ثلاث أو أربع سنوات سابقة للمهرجان والآن ما هي تشكل عموداً مهماً في مهرجان السينما بحريكة. -بمناسبة مهرجان خريكة 2013 عقدت ندوة أهدتم فيها إلى أنه لا يمكن للسينما الإفريقية أن تتطور ولا للمؤسسات أن تتجهت إذا لم يلعب المخرجون دورهم الأساسي بتعاون مع المؤسسات المعنية. فهل هناك تكامل بين ما ذكرتم في الندوة والمشروع الذي تحدثتم عنه الآن؟

سواء أكان على مستوى المؤلف المسؤول على خطابه أم كان مؤلفا عنه تعامل جدي مع قطاع التجارة السينمائية وينجز أفلام جيدة وناجحة في آن واحد.

يبدو لي أن الإشكالية مطروحة في المغرب حول التفاعل بين الأطراف، وهناك دول لم تطرح فيها. كمثال السينغال، وهو بالنسبة لي من أقوى الدول سينمائيا، ها هو ينجز فيلما كل خمس

سنوات. الخطر الذي يمكن أن نعيشه نحن هو المقارنة:

أن نقارن أنفسنا مع الدول التي لم تقدم أي شيء لكننا لم نصل إلى المستوى الذي يمكننا من المقارنة مثلا مع إسبانيا أو إيطاليا أي مع الدول القوية ومن الأحسن أن نقارن أنفسنا مع التجارب الناجحة والتي تقدمت مقارنة مع تجربتنا عوض أن نقارن أنفسنا مع النيجر أو الجزائر.

أملنا هو أن تتدخل دول

إفريقيا في السياق الذي اختاره المغرب. وقد اختاره بقوة واقتباسا لأننا نشاهد ما يقع في فرنسا أو إيطاليا. وليس هناك إبداع مطلق، فقط نرى كيف نجح الآخر. ونحاول أن نطبق ونتأقلم لأن هناك أمورا لا يمكن القيام بها نقلا كليا. لهذا فالتأقلم جد مهم. إننا لم نبدع شيئا جديدا بقدر ما سايرنا الآخر الذي نجح في تجربته وحاولنا أن نستفيد منه.

- هل يمكن اعتبار المغرب نموذجا في هذه التجربة بالنسبة للسينمائيين الأفارقة خصوصا وأنهم معجبون بتجربتنا كما هم معجبون بالتواصل المغربي الفعال مع مجموعة من الدول الإفريقية سينمائيا. يعني هل يمكن اعتبار المغرب كتجربة نموذجية يمكن أن تقتدي بها باقي الدول الإفريقية على مستوى السينما؟

- «النموذج المغربي والإنتاج المغربي» ليس المغرب الذي أطلقها بل في مهرجان واغادوغو جاءت من خلال الندوة ومن هؤلاء الذين لاحظوا ماذا وقع في تجربة المغرب في المجال السينمائي ويعرفون الأفلام المغربية، نعم في واغادوغو منذ ثلاث سنوات انطلقت فكرة النموذج المغربي وكيف يمكن أن نسوقها وقت بعدة مداحلات هناك وكان معي عدد من الاخوة المغاربة وقد بينت لهم كيف نشأ النموذج المغربي وكيف تطور تاريخيا وكيف أخذنا من فرنسا وماذا أنجزنا. والأساس الذي ركزت عليه هو أن تكون لدولكم إرادة حقيقية. لا تفكر في أنك

تدعم السينمائيين هكذا. لا تنظر إلى السينمائيين بل انظر إلى ما هو أبعد إلى ما وراء السينمائيين إلى ماذا سيقع في المستقبل غدا وبعد غد. هنا كلام شيئا ما شعبي كان المخرج يحصل على الدعم ويشترى سيارة. إنها نظرة محدودة حتى وإن كانت حقيقية وهي حالات يمكن أن تكون فعلا. علينا أن ننظر إلى ما هو أبعد من ذلك وفي مرحلة معينة فإن تلك المساعدات التي

## في السينما كما في الفيزياء، هناك ذلك العنصر اللاهتدود واللاهتدكر فيه، الذي يهكن أن يعطيك فيلما في المستوى الرفيع كما يهكن أن يعطيك فيلما دون المستوى

نعطيها للسينمائيين ستصبح ضعيفة جدا بالنسبة للطموحات المالية لهؤلاء المخرجين. فإذا رأينا ما بعد اليوم سنتحدث عن زمن أبعد مما هو واقع عندنا اليوم. ويظهر أن اتحاد المغرب كنموذج من طرف الأفارقة، لأنهم فعلا يؤمنون به ونرى إقبال المسؤولين السينمائيين الأفارقة في خريبكة عن السينما وليس فقط السينمائيين والمنتجين، وهذا دليل أن هناك قيمة أضافتها السينما المغربية للسينما الإفريقية.

- منذ تقلدتم مسؤولية المؤسسة العمومية ممثلة في المركز السينمائي المغربي لوحظ أن هناك مجموعة من التغييرات وقعت على الإنتاج كاهم أهداف هذا المركز كذلك بني مشروع التواصل مع اتحاد كتاب المغرب والمنتجين والموزعين. إذن نحن الان نسير في إطار بلورة مشروع متكامل والدليل هو اللجان التي خلقت والقاعات والشاشات التي سترفع من عدد الرواد. كيف تقيمون نور الدين الصايل هذه التجربة وما هي آفاقها؟ نحن فرحون بهذا الجو السينمائي الذي ربما توازي أو يتجاوز الربيع العربي على المستوى السينمائي. كيف ترون هذه الأمور وهل أنتم مقتنعون بها؟

- ما أراه أنا هو أن يصبح المغرب بلدا عاديا. كوننا ننتج أفلاما شيء لا يجب أن يكون غريبا كوننا نتوفر على نجوم سينمائية شيء يصبح عاديا كذلك. وفي هذا العادي يكون لدينا شيء خارق للعادة. إذا لم يكن هناك العادي فلا يمكن

أن يكون الشيء خارقا للعادة. إذا لم تتوفر على كمية مهمة من السينمائيين سوف لن يظهر بيننا واحد طاركوفسكي. لم يظهر طاركوفسكي في الاتحاد السوفياتي سابقا الا بفضل وجود عدد كبير من السينمائيين (كان هناك مثلي سينمائي) لكنهم لم يصلوا كلهم الى هذا المستوى.

يأتي السينمائي النابغة في حالة وجود الشيء العادي المحقق، إلى حد الان نحن في وضعية دون العادي وكذلك الدول الإفريقية في وضعية دون العادية. وكلمة «العادي» هي القاعدة إذا كان الوضع دونه لا وجود لكيان وما فوقه تصبح الأمور جيدة جدا أو معجزة. علينا تحقيق الأمور العادية ولا يكون إنتاج فيلم شيء خارق للعادة. فمن بين ثلاثين أو أربعين فيلما تكون خمسة أفلام هائلة جدا.

في هذه الحالة كان نوع من سوء الفهم حيث يكتب أننا نتوفر على الكم فأين الكيف (غير حنش وقول) وأن نلغي او نقول باننا لا قيمة للمنجز في مقابل شيء آخر. إنها البلاد لأن الكثرة هي التي ستفرز القيمة الآتية لا شك أي بدون نقاش. المهم هو أن الانسان يساهم في هذا الإطار العادي الذي يجعل الصناعة السينمائية المغربية صناعة قائمة بذاتها تتوفر على سوقها الداخلية وبدأت تتوجه الى الخارج، أنذاك ننتظر الموهبة الخارقة ذلك الفيلم الذي يظهر كل عشر سنوات. وما دمنا لا نتوفر على هذه المعطيات الأولية التي تعطينا صناعة نحصل على مشروع غير مكتمل. عندنا حركية سينمائية بأفلام لكن لحد الان لا زلنا لم نفرز إسما لممثلة أو ممثل نسميها أو نسميه نجم وأيضا كانت هناك صناعة سينمائية حقيقية إلا وتفرز بعض النجوم لأننا لا نتوفر على تلك الدينامية الأكثر إبداعا وأكثر قدرة وأكثر سرعة والتي بإمكانها أن تعطيك نجما أو نجمة وحينما نحقق ذلك نقر أننا وصلنا الى مستوى عال.

إن قضية النجومية لا يجب أن نحقرها. إنها مؤشر من المؤشرات المهمة التي تبين أن الصناعة السينمائية قد نضجت لكونها تفرز نجوما. إن مؤشر النجومية أساسي في ميدان السينما لا زلنا لم نصل اليه ولكن نحن على الطريق. ونمثل بفرنسا التي تنتج كل عشر سنوات نجوما نفس الأمر في إيطاليا ويمكن أن تقيس مدى قوة السينما الأوروبية في القدرة على إفرار النجوم وليس فقط نجوم وطنية بل تتحول شيئا فشيئا إلى عالمية. لاحظ السينما الأمريكية والسينما الهندية.



هذا من المؤشرات وليس غاية في حد ذاتها والتي تشير أن الصناعة في المغرب تصبح صناعة حقيقية حينما تبرز النجوم في الواقع ولا أقصد تلك النجوم التي تظهر اليوم وتغيب غدا بل النجوم التي تستقر في ذاكرتنا ومخيلتنا والتلفزيون لا يمكن أن يفرز نجوما بل السينما هي القادرة على ذلك وفيما بعد يمكن ان يستعملهما التلفزيون.

### - ما مستوى التواصل مع الغرف المهنية والمؤسسات السينمائية الأخرى؟

- التواصل معهم مستمر حيث الإستشارة في كل ما هو جديد أو أي أطروحة ن فكر فيها وحيث التشاور دائم وهذا أمر لا رجعة فيه. والجديد منذ سنة 2000 إلى الان هو ذلك التشاور الحقيقي وحضور هذه المؤسسات إذا دعت الضرورة وهناك إنصات حقيقي لأرائهم ولمشاكلهم من طرف كل الأقسام والمصالح بالمركز السينمائي المغربي وهذا امر يدركونه. بمعنى ليس هناك أي تأخير لطلب لقاء يحدد أو استشارة في مسألة معينة كمهرجان مثلا أو قرار سيتخذ.

أما ما يحاول المركز السينمائي أن يقوم به ولحد الآن بكيفية ناجعة فهو عدم الإكتثار من الإجتماعات التي لا تتوفر على جدول أعمال فالإجتماع يكون فقط عند الضرورة وهذه المؤسسات تعرف أن التواصل دائم. وأنه كيفما كان الحال فإن الكتابة العامة الموجودة في المركز السينمائي والأقسام المختلفة سواء بالإنترنت أو الهاتف أو غيره حيث الاتصال قائم ولا يكون هناك إجتماع إلا في الحالات الضرورية جدا وهذا أمر حرصنا عليه في المركز السينمائي المغربي كما نحرص كذلك على ان تكون كل المهن منظمة وممثلة الى درجة أن التقنيين لديهم ثلاث نقابات وهذا أمر لا يطرح أي مشكلة بالنسبة لنا. ليست هناك نقابة وحيدة هناك ثلاث نقابات. والمنتجين لديهم غرفتين تمثلهم وأصحاب القاعات غرفة واحدة والتوزيع كذلك.

هذا لا يطرح أي مشكل لان التعدد بالنسبة لنا لا يطرح أي مشكل بل يعبر على أن هناك اختلافات في الرأي من طرف القاعدة. والى حد الآن هناك حوالي أربعة عشر غرفة تمثل كل المهن بما فيهم منتجي الفيديو على سبيل المثال ونحن نقول مرحبا للذين يمثلون الناس. ولا نفرض نقابة كذا أو غرفة ذاك بينما في البداية كانت هناك ثلاث أو أربع أو خمسة غرف والنقابات. والآن تكاثرهم يعطي أن هناك وجهات نظر مختلفة وهذا بالنسبة لي أخذه كحياة حقيقية في هذا الميدان حيث لا يمكن أن نلزم الآخرين أن يكونوا متفقين ولو أنه في بعض الأحيان تكون تلك الخلافات بينهم ذاتية.

الرئيس. وهناك تشكيل نادي يفكر في حفز مهنة الاستغلال ويضم العيادي وبمساعدة منظمات أوروبية الخ. وهذا أمر جيد وينمي التفكير ويساعد بكيفية جيدة ما تقوم به الغرفة. ووجود الغرفة لا يلغي تلك الممارسات الأخرى. وإذا توفق العيادي وأراد تأسيس جمعية قد تكون منافسة فهو يدرك الأمور. لا أحد يمكنه أن يقول إنه يمتلك المنتجين لأنهم قبائل وعشائر، فقط أن تكون هناك جدية واقتراحات حقيقية وتدافع على مصالح حقيقية. أما التنظيم المبني على الأمور الهامشية لا يمكنه أن يستمر حيث يتلاشى مع المدة.

نعترف بأن لكل رأي شرعيته وما يثبت هذه الشرعية هو الممارسة. ها نحن وصلنا الان إلى ثلاثة أو أربعة عشر مؤسسة تمثل القطاع وهذا وضع جيد.

بالنسبة لنا هناك تمثيلية وإذا اتفقوا ستكون نقابة واحدة وهذا أمر لا نتدخل فيه لأنهم يشكلون القطاع. نحن نتوصل بالأراء أو الشكايات من طرف الجميع وإذا دعت الضرورة نجتمع مع الكل ونتفق. وهذا يعطي نظرة وحدوية جميلة دون أن تأتي من الأعلى بقدر ما تنتبثق عن هذه الاختلافات والألوان التي تشكل الميدان السينمائي في المغرب.

### - أشرت إلى مسألة أن أرباب القاعات ها هم كونوا جمعية لتسهيل ترويج الفيلم. كيف ترون الأمر؟

- لا إنها غرفة أصحاب القاعات التي يترأسها اليوم السيد بوديخ من تطوان بعد مؤتمره منذ مدة وتضم الأخ العيادي يمكن أنه نائب

MOHAMED KHOUY

MOHAMED MAJD

52 سينما مغربية  
JALILA TALEM نقد

## «أندرومان» في عالم سينما التصوف

■ مبارك حسني

عبر أفلام قصيرة وفيلم أول طويل، استطاع المخرج المغربي عز العروي العلوي تسطير وجود سينمائي له فرادته. كما يتجلى ذلك مثلاً في شريطه القصير «إيزوران» أي العروق أو الجذور بالأمازيغية، وفي شريطة التحفة «أندرومان من لحم ودم»، وهما عملان يتناولان مجالات حكائية تزوج ما بين الواقعي والعجائبي في توليفة تحيل على الواقعية السحرية. وفي سبيل ذلك تنفق وتوظف كل ما لا يمنح واقعاً مباشراً ملموساً وفجأً. هنا تحضر الأسطورة في المظهر والديكور والوقائع لكن مع تبيئتها في سرود نابعة من الواقع وبمعالجة مواضيع آتية من قبيل قضية المرأة مثلاً.

# أندرومان

لكن في مقابل ذلك الصمت وإزاعه الإقتضاب، تحل بكثرة مشاهد العنف الكثيرة، وتتوافر لقطات الدم من ضرب واعتصاب وما شابه، كما لو أنها تعوض قلة الكلام. لكن هذه موظفة، يقول المخرج، على اعتبار أنها حالات تدخل في خانة خلخلة الجاهز الذي يعدّ تشكل الأرض نموذجاً لها، أي ما يسمى البيغ بانغ، الانفجار السديمي، وذلك في سبيل خلق الهدوء والسكينة والصوفية.

وفي هذا الإطار يبدو من الضروري إظهار وجود العنف المضاد كي توجد السكينة الروحية. فالوقائع العنيفة الصادمة في الشريط تظهر ذلك وتعضده، والسينما هي التخيل والتصوير في سبيل إظهار فكرة، و«أندرومان» ذريعة قوية في سبيل النتيجة المرجوة. «أندرومان» كقطيعة مع ما هو موجود، ف«أنا لا أريد أن أكون استمرارية لما سبق في السينما المغربية، بل أن أكون إضافة».

### أثر المكان

وحول ما إذا كان أصل هذا الهاجس الفني السينمائي المضمخ بنبل الصوفية وصفاتها هو نتيجة التنشئة في مدينة الراشدية الصحراوية المعروفة بالسلالات الشريفة العالمية التي أثرت عميقاً في التاريخ السياسي والثقافي المغربي دينياً ودينيّاً، وبوجود معمار الأبنية التي تحيل على التأمل في الامتداد وأسارره، يحدد عز العروي بان ثوابت الأصل مُحددة لا شك في ذلك، ولا يمكن نكراتها بخاصة الثقافة الدينية الصوفية. فالوجود العلوي في المغرب هو في الأصل وجود من أجل الدين. لكن الصوفية المعنية في عمله السينمائي ليست مقتصرة على الجانب الديني، بل هي مذهب فكري جمالي في فهم ورؤية الحياة، وبما أن لكل مخرج رؤية خاصة به، ف«رؤيتي أنا لها مؤسسات صوفية، في الكل كما في التفاصيل».

إن تشكيل وتوضيب أي مشهد في عملي السينمائي يسعى إلى خلق أشياء داخلية بسيكولوجية دخل المشاهد المتلقي، أي التأثير فيه بعمق. وفي هذا الإطار يحكي المخرج قصة شخص حدثه عن فيلمه القصير «إيزوران» بأنه فيلم علاجي، بحيث يحسن المتفرج عليه بنوع من الإغتسال الروحي يمارس عليه. أما «أندرومان» فقد فرض على المتفرجين شريعة صمت قوية بعد نهاية المشاهدة، التي أعقبها إنفجار من التصفيق. وهو ما يدل على أن للفيلم مفعوله الصوفي التطهيري على المتلقين.

وهذه الفرادة السينمائية المعقدة تمنح غالباً مغلطة في إهاب روحاني منغم ومنقط بتجليات باطنية تتحد والمكان والإنسان عبر الملامح المنتقاة المعبرة بقوة، والملابس المتخيرة في ما ليس عادياً ومبتذلاً، وفي الفضاءات التي تحيل على الأصل والبدء والتنشئة الأولى، حيث كل شيء ممكن عبر الوحدة الكلية التي تنتشر في الفعل والسرود والوقائع المتخيلة كما لو كانت من عوالم عليا تزور كوكب المعيش السفلي بواسطة الفن السابع. إنها الصوفية مغطاة سينمائياً.

وفيلم «إيزوران» يحكي الصوفية التي يراها مذهباً يعتمد على الوجود البشري كقيمة أساسية، ووجوده في الإنسان باعتباره قيمة حقيقة يجب الانتصار إليها، فالصوفية لا تعترف بالزمان والمكان بقدر ما تعتمد على الامتداد داخل الإنسان.

وهو يضيف بأن تجلياتها هي الاهتمام بما هو إنساني أولاً وباختيار الأمكنة الوجودية التي تمنحنا بداية الخلق. أي بداية الوجود بما أنه تعرف إلى الطبيعة، كما الإنسان في طبيعته الأصلية. ويحدد بأن ذلك لا يعني البراءة بقدر ما يشير إلى أجواء بداية التشكل للفكر والحياة، في السعي إلى زمن الاتحاد الكلي والوحدة الشاملة. وهذا ما يتجلى في فيلم «أندرومان من لحم ودم» حيث تحاول الشخصيات جاهدة التقرب من الطبيعة من أجل ملء الفراغ الروحي الذي تشعر به وينخر نواتها.

### خلخلة

وبخصوص أن هذا الامتلاء يلزمه طريق وسبيل ومسار معين كما تفرضه الصوفية كاختيار فردي وجماعي، يؤكد المخرج أن المسألة هنا في السينما لا تتعلق بالتعدد ووسائله، بل بالتشعب بالرؤية الصوفية، أي بالنتيجة، بالبعيدة وانتهاج المسار وما يسفر عنه من قدر مخلص. ويطلق على هذا الأمر اسم «مؤسسات الفيلم الصوفي»، وهو ما لا يمكن تلمسه إلا عبر الشعور حين المشاهدة، وبعدها بالاعتسال الداخلي، بالتطهير، بالكاتاريسيس الذي يعد أهم ركائز الصوفية. لكن هذا لا يتحقق إلا بعد خلخلة عميقة للذات، ومن أجل حصولها يتقنى المخرج الإقتصار على الحد الأدنى من الحوار والاكتمال بالضروري الواجب في الحد الواجب من الكلام، والاعتماد بالأساس على تبيان الصمت كعامل مؤثر وموقف وليس إيقاف أو استراحة، فالبطلة الرئيسية في شريط «أندرومان» لا تتكلم.

www.aladabia.net

# الأدبية



الموقع الثقافي الأول  
داخل العالم العربي

Design: LINAM SOLUTION

مقالات  
إصدارات فنون  
متابعات ملفات  
دراسات فيديو  
حوارات إبداعات



## قراءة في كتاب «الفيلم الأمازيغي، أسئلته، ورهاناته»

■ محمد زروال

### تقديم:

يعتبر كتاب بلوش الإصدار النقدي الثاني الذي خصص كليا للفيلم الأمازيغي، بعد إصدار الأستاذ عمر إذنين المعنون بـ «الفيلم الأمازيغي»، وهي خطوة محمودة لأستاذ عشق السينما، وساهم بشكل كبير في تأسيس الوعي الفني السينمائي بالجنوب المغربي عبر إسهاماته النقدية في الكثير من الجرائد الوطنية والأجنبية، وانخراطه في الأندية السينمائية، وهو الذي أسس لأول تجربة في الأندية السينمائية بمدينة العيون سنة 1998. الأستاذ بلوش ينتمي لأسرة مناضلة محبة للثقافة، يساهم إلى جانب أفراد آخرين من أسرته الكبيرة ببلدة إيفران الأطلس الصغير في الدفاع عن الثقافة الأمازيغية والتعريف بها في كل الملتقيات، وهو من المثقفين القلائل الذين أولوا اهتماما كبيرا للشأن السينمائي في شقه الأمازيغي، وما هذا الكتاب الذي نحن بصدد مناقشته إلا ثمرة تلك الجهود التي بذلها، ويبدلها من أجل مستقبل زاهر للفيلم الأمازيغي خاصة والمغربي عامة. يأتي هذا الإصدار في وقت لا نجد فيه أثر للإبداعات النقدية المتعلقة بالفيلم الأمازيغي، ولنا أمل في إصدارات جديدة في المستقبل تتناول نفس الموضوع من زوايا أخرى للأستاذ بلوش وأساتذة آخرين. لملء الفراغ الذي تعاني منه الساحة فيما يخص الفيلم الأمازيغي، تشير إلى أن الفضل يعود أيضا لمهرجان إسني ن وورغ بأكادير الذي يولي الكثير من الأهمية للإبداع السينمائي الأمازيغي. قسمت هذه القراءة إلى قسمين الأول متعلق بالجانب الشكلي والثاني مرتبط بالجانب المضموني والمنهجي.

### الجانب الشكلي: الغلاف:

يعتبر الغلاف من العناصر الأساسية التي يتم الاهتمام بها في أي كتاب من طرف المؤلف أو الناشر ويقال أن الكتاب يقرأ من غلافه، فهو العنصر الذي تصطدم به عين القارئ في البداية. بالنسبة للكتاب الذي نتحدث عنه اليوم فإن الأستاذ بلوش اختار غلafa يتكون من صورة لحرف «ياز» بتيفيناغ مكتوب في جدار بالجزء الأمامي، بالإضافة إلى صورة شخصية وسيرة في ظهر الغلاف، والباقي ملون بالأسود والبنّي الداكن والفتح، وهي تشكيلة غير مناسبة في نظري إذ كان من الممكن اختيار لون فاتح مع التركيز على أيقونة لها علاقة مباشرة بموضوع الكتاب فالحرف الأمازيغي «ياز» له ارتباط بالثقافة الأمازيغية في شموليتها، وليس فقط بحقل السينما اللهم إذا كان الناقد يقصد بهذه الداكنة

التعبير عن الوضع الهامشي للفيلم الأمازيغي ضمن اهتمامات المؤسسات المسؤولة. كما أن سيرة ظهر الغلاف بدت طويلة شيئا ما، وكان من الممكن تلخيصها أو جعلها داخل الكتاب. ملاحظة أخرى في الغلاف وهي حجم الخط الذي كتب به اسم الكاتب فهو غير واضح، ولم يسمح لون الغلاف ببروزه بشكل جيد للقراء.

### العنوان:

دراستنا للغلاف تجعلنا نفق عند العنوان الذي يتكون من مكونين أساسيين، الأول هو الفيلم الأمازيغي والثاني هو أسئلته ورهاناته. وبالتالي فالكاتب استحضر مسألة أساسية تتعلق بصعوبة الحديث عن السينما الأمازيغية، وهو خطأ تسقط فيه للأسف بعض الكتابات الصحفية، ويقدر ما انتبه إلى هذه النقطة، فإنه أغفل بنظرنا مسألة أخرى تتعلق بهوية الفيلم الأمازيغي فعندما نقول الفيلم الأمازيغي فإننا نقصي الطابع الأمازيغي عن الأفلام المغربية الناطقة بالفرنسية أو بالدارجة المغربية، كما أن الحديث عن الفيلم الأمازيغي قد يجعل البعض يعتقد أنه يتحدث عنه في الجزائر أو ليبيا. وكان من الممكن أن يكون العنوان: الفيلم الأمازيغي بالمغرب وأسئلته أو أسئلة الفيلم الأمازيغي بالمغرب.

قبل الدخول في ثنايا المواضيع التي تناولها الكتاب لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات الشكلية الأخرى:

أولا: طريقة التقديم: هناك إغفال للجانب الشكلي للفقرات أو ما يسمى بـ *mise en page*.

ثالثا: هناك فقرات غير مكتملة. وترقيم غير تام في الصفحة ص 4 و 62.

رابعا: الفهرس لا يتضمن ترقيما كاملا للصفحات، بل وضع ترقيم خاص بصفحات بداية الفصل الأول والثاني فقط.

### الجانب المضموني والمنهجي:

قدم الكاتب عمله بتمهيد قصير يتحدث فيه عن الحضور الملحوظ للإبداع الفيلمي الأمازيغي في السنوات الأخيرة، لكن يتم تجاهله من طرف النقاد، ودعا إلى الاهتمام به.

قسم الكتاب إلى فصلين: الفصل الأول عنوانه بقضايا وأسئلة عامة. في حين خصص الفصل الثاني لتحليل نماذج فيليمية مختارة.

تناول الأستاذ بلوش في الفصل الأول بعض القضايا العامة المرتبطة بالفيلم الأمازيغي حيث توقف عند حضور الأمازيغية والأمازيغ في بعض الأفلام الكولونيلية، ويخلص إلى أنها استحضرت الأمازيغية والأمازيغ بشكل فولكلوري، حيث استغل المخرجون فضاءات المغرب، ديكورته وشخصياته لشرعنة الاحتلال. ومن بين الأفلام المدروسة نذكر فيلم السعدية/

ألبيرت ليون 1953/ الهجوم الأخير روسن وفلوري 1949/ فيلم «حب في المغرب» إنتاج فرنسي أمريكي ويؤكد الأستاذ على ضرورة مواصلة البحث في المتن الفيلمي الكولونيالي لتفكيك خطابه أكثر.

تحدث الكاتب عن إشكالية أخرى مرتبطة بحدود الإبداعية في المحكي الفيلمي الأمازيغي، وقد تناول ذلك من خلال التركيز على بعض الأفلام الناطقة بالأمازيغية التي لاقت نجاحا كبيرا في السوق مثل فيلم «بوتوناست والأربعون حرامي» حيث أشار إلى أن حكاية الفيلم مقتبسة من الأدب الشعبي مع تغييرات بسيطة في المضامين لملائمة الأحداث مع الواقع الأمازيغي. أعطى أيضا أمثلة أخرى لأعمال أخرى اقتبست الحكاية من أفلام مصرية وخليجية، والإشكال الكبير حسب الكاتب أن المخرجين لا يفصحون في الجنيريك عن أصل النص المعتمد عليه، ويبقى فيلم «أكال» لأحمد أمل الاستثناء في هذا الباب لأنه أفصح أن قصة الفيلم أخذت من أعمال توفيق الحكيم، لكنه وقع في ما هو أفدح بعدم ذكر اسم مؤلف بعينه لأن توفيق الحكيم له كتب كثيرة. يخلص الكاتب إلى أن الساحة السينمائية الأمازيغية ابتليت بأعمال رديئة جدا، وهذا ما أساء إلى الأمازيغية ويرى بأن الكثير من المتطفلين على الإبداع السينمائي دخلوا غمار الإنتاج الفيلمي بدون مؤهلات علمية. وأكد الناقد على ضرورة نقد هذه الأعمال والتصريح بذلك دون خجل من أصحابها لأن مهمة الناقد تتجاوز الأشخاص، ويضيف أن من بين مظاهر الرداءة في هذه الأعمال أن الكثير منها تم تصويره بدون سيناريو مسبق، وحتى تلك التي اعتمدت السيناريو فإنه سيناريو بالاسم فقط. ويعطي مثلا بفيلم «حمادينو» الذي أخرجه ممثلة تتميز ببريورتوار رائع، لكنها تسرعت عندما اتجهت نحو الإخراج. نفس الملاحظات سجلت على فيلم «إيلان زمانين» للمخرج إبراهيم الحنوزي الذي جمع بين الخرافي وبين العلمي دون سلاسة في الحكى. يخلص الكاتب في هذا تناوله لهذا الإشكال إلى أن ما ينتج من أفلام أمازيغية، غالبا ما يدخل في إطار تداريب الهواة ويدين الفئة المثقفة التي تكتفي بالتفرج على الرداءة دون نقدها، علما أن ذلك يسيء للثقافة الأمازيغية. كما رأى أن الوصول إلى العالمية سيظل مستحيلا إذا اعتمدنا على هذه الإنتاجات الضعيفة. تناول الكاتب أيضا موضوع الفيلم المغربي الأمازيغي القصير، ويرى أن هذا الجنس يعرف ضعفا كبيرا على المستوى التقني والموضوعي. وما يلاحظ هو أن الكاتب استعمل في العنوان الفيلم المغربي الأمازيغي القصير لكنه في متن الدراسة حذف كلمة المغربي وهذا ما يؤكد على ضرورة الاهتمام بالمفاهيم المرتبطة بالفيلم

أي أن المخرج كان عليه أن يتعاون مع أحد المؤرخين لضمان المعلومات الكافية، وعدم السقوط في مجموعة من الأخطاء مثل التهديد ببيع «الرهن» أو ما وقع في فيلم «الحاج بلعيد» الذي كان فيه نقص في التوثيق.

حلل الكاتب أيضا شريط «تابرات» للمخرج علي أيت بوزيد الذي يعالج موضوع الهجرة بعد الاستقلال، ومن بين الملاحظات التي ركز عليها ظهور شخصية اليهودي في الأفلام الأمازيغية. عرج الكاتب في قراءته على صنف

الأموال إلى خزينة الدولة بسبب عدم صرفها. تحدث أيضا عن لجن الدعم التي يجب أن تتكون من أفراد يعرفون الأمازيغية لكي يتم إنصاف السيناريوهات الأمازيغية التي يتقدم أصحابها بطلبات للدعم. إضافة إلى هذا استغرب الكاتب كيف أقصيت الأفلام الأمازيغية من الدعم مع العلم أن المركز السينمائي المغربي كان يحصل على الضرائب لكي يعطي الرخصة لتصوير أفلام الفيديو. قيل أن تعفى من ذلك وهو ما كان يتم أيضا بالنسبة للقنوات التلفزيونية فالمغاربة كانوا يؤدون الضرائب دون أن يتم بث ثقافتهم في برامجها.

تحدث الأستاذ بلوش

عن دور فرقة مسرح «تيفاوين» بأكادير في

تكوين قاعدة من الممثلين

الذي تألقوا في الأفلام

الأمازيغية ويعطي المثال

بفيلم «تمغارت نورغ»

الذي شكل ثمرة فيلمية

لأعمال فرقة تيفاوين

المسرحية. وأشار كذلك

إلى بروز نجومية بعض

المغنيين في التمثيل

«محمد ابا عمران/

تاشينويت وتابعمرانت».

نبه أيضا إلى أن الكثير من

المخرجين للأفلام الناطقة

بالأمازيغية يختارون

التصوير في الفضاءات

القروية بدون مبررات

فنية وإبداعية وإنما يتم ذلك

لأسباب مادية.

الفصل الثاني ضمنه

الكاتب قراءات في بعض

الأفلام مثل فيلم «طارق

أخي» الذي جمع بين

المتخيل وبين التاريخي

في تناول قضية طارق

بن زياد الذي قاد الجيوش

الإسلامية إلى الأندلس.

كما حلل الكاتب فيلم «زرايفا» للمخرج عبد

العزیز وسايح، وهو فيلم يحكي قصة امرأة

تتحول إلى حيوان ليلا بسبب عدم التزامها

بشروط الحداد بعد وفاة زوجها وناقش حضور

المرأة في الشريط كما أشاد باشتغال السايح

على الثقافة الشعبية الأمازيغية في أبعادها غير

المادية.

قدم الكاتب أيضا قراءة نقدية لفيلم «أكال»

للمخرج أحمد أمل، والذي اعتبره أول فيلم يقتبس

من الأدب المكتوب رغم أنه لم يحدد الكتاب الذي

أخذت منه الفكرة. وهي فكرة تحدث عنها في

الفصل الأول من الكتاب. وحسبه كشف فيلم»

أكال» عن صعوبة المعالجة الدرامية للتاريخ

الأمازيغي والمغربي عموما. رغم نظرتة السلبية في تشخيص واقع الفيلم الأمازيغي القصير، يرى أن هناك ما يبشر بالخير بسبب ظهور مخرجين شباب تلقوا تكوينا علميا محترما مثل مليكة وديري وعبد اللطيف فضائل.... حلل المخرج فيلم «مختار» لودييري مليكة، وفيلم «ءاييس إينو» وفي نظرنا كان من الممكن أن يترك التحليل إلى الفصل الثاني وهو نفس الشيء بالنسبة للأفلام الكولونيبالية.

خلص الكاتب إلى ضرورة الاهتمام بالفيلم الأمازيغي القصير، ودعمه لأن المخرج في الغالب يتحمل تكاليف التصوير والمونتاج لإخراج فيلمه إلى الوجود، وسجل ملاحظة حول حجب جائزة الفيلم الأمازيغي في مهرجان إسني نورغ بأكادير سنة 2010، بدعوى أن الأفلام المتبارية لم تنتج في نفس السنة، وهي إشكالية كان من الممكن تجاوزها لأن الأفلام يصعب تحديد زمن إنتاجها عكس الروايات أو الدواوين الشعرية.

تضمن الكتاب دراسة حول موضوع الإخراج في الفيلم الأمازيغي وأشار فيها إلى تهميش الجمعيات الثقافية الأمازيغية للفيلم الأمازيغي وهي ملاحظة هامة لأن منات الجمعيات الثقافية الأمازيغية التي أسست للدفاع عن الأمازيغية همشت الجانب الثقافي السينمائي والمسرحي لأن مسؤوليها لم يستوعبوا أهميتها في تبليغ خطابها إلى جمهور واسع قد لا يصله نفس الخطاب بالارتكاز على أنشطة أخرى فقط. كما استحضرت نقاد الفيلم الأمازيغي رغم تراكماته. يفسر بلوش دعم أول فيلم ناطق بالأمازيغية من طرف المركز السينمائي المغربي بضغط الحركة الأمازيغية التي طالبت بحق الأمازيغية في الإعلام وفي إبداعها الفني.

خصص الناقد دراسة أخرى عن الفيلم الأمازيغي بين الرداءة والنضج. يرى من خلالها أن الكثير من الأعمال تتميز برداءتها بسبب تأخر القنوات العمومية في الإنتاج، وبحث المنتجين عن الأرباح دون الاهتمام بالجودة، وتتجلى عدم مهنية هذه الأفلام في اقتباس الأفكار من أفلام عالمية دون التصريح بذلك. بسبب رداءة بعض الأعمال يتهرب أصحابها من المشاركة في المهرجانات والحوارات الإذاعية خوفا من أسئلة الصحافيين والنقاد، كما توقف عند موضوع الدعم والفيلم الأمازيغي ويرى أن المهرجانات التي تهتم بالفيلم الأمازيغي قليلة، وأن المتواجد منها لا يحصل على الدعم اللازم من طرف المركز السينمائي المغربي، عكس مهرجانات أخرى تنظم بنفس المعايير وتحصل على الدعم الكبير.

يلح على أهمية هذه المهرجانات بالنسبة للفيلم ويدعو كذلك إلى الضغط للحصول على الدعم الكافي. ويحمل في نفس الوقت المسؤولية للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية الذي ينتظر منه الفيلم الأمازيغي ومهرجاناته المزيد من الدعم، ما دام أن مسؤوليه يرجعون الكثير من



الفيلم الوثائقي. وحلل فيلم «صدى الصمت» حول الكومبارس بمدينة ورزازات وكيف رصد وضعيتهم المأسوية، ومعاناتهم مع العمل الموسمي. حلل أيضا فيلم «كلمات كالرصاص» الذي حاول توثيق تجربة إزنزارن، لكنه بسبب ضعف الإعداد للعمل قتل التصوير لم ينجح مخرجه حسب الناقد بلوش في تقديم الصورة الحقيقية لفرقة إزنزارن.

في الختام تؤكد مرة أخرى أن إصدار بلوش يشكل مبادرة تستحق التشجيع، لأنه جاء في وقت تقاعست فيه الكتابة النقدية عن تناول الفيلم الأمازيغي، وهو ما ينطبق على باقي الأجناس الإبداعية الأمازيغية الأخرى.

## «محاولات نقدية في الصورة الشمسية والسينمائية» إصدار نقدي للناقد والباحث السينمائي المغربي بوشتى فرقيز

### محاولات نقدية في الصورة الشمسية والسينمائية

معناه أن القدماء لم يعرفوا الصورة، ولم يهتموا بها بل العكس تماما، فإن القدماء اهتموا بها أيما اهتمام منذ الفيلسوف اليوناني «أفلاطون» إلا أن المحدثين والمعاصرين طوروا هذا الاهتمام خاصة في مجالي السينما والإشهار، حتى غدا مصطلح الصورة مرتبطا بهما أيما ارتباط. وقد انطلق الباحث في معالجته للصورة من بحوث ودراسات الباحث والناقد الفرنسي الكبير رولان بارت، إذ يعد من أعظم الباحثين المعاصرين الذي تناولوا هذا الموضوع من جميع جوانبه... والكاتب المغربي بوشتى فرقيز، أستاذ باحث وناقد سينمائي من مواليد خريبكة، حاصل على الدكتوراه بجامعة السوربون بفرنسا، عضو جمعية النادي السينمائي بخريبكة وبالجمعية المغربية لنقاد السينما. عضو للعديد من لجان التحكيم بمهرجانات سينمائية.. ويعتبر كتاب «محاولات نقدية في الصورة الشمسية والسينمائية» هو الإصدار الرابع بعد «الصورة من منظور رولان بارت» سنة 2010، «محاولات نقدية في السينما المغربية» سنة

عن دار الوطن للطباعة والنشر بالرباط، صدر مؤخرا للناقد السينمائي والباحث المغربي بوشتى فرقيز كتاب نقدي بعنوان: «محاولات نقدية في الصورة الشمسية والسينمائية»، ويقع هذا الكتاب في 89 صفحة من الحجم المتوسط. يضم الكتاب 7 مقالات نقدية هي: «إشكالية الصورة عند رولان بارت»، «حقوق الإنسان في السينما المغربية»، «الثقافة الشعبية في السينما المغربية»، «رمزية العودة في السينما المغربية»، «السينما والأدب»، «الرجل الذي باع العالم»، «العشق والذاكرة في شريط «الوتر الخامس»، «الدلالة الاجتماعية للممارسة السينمائية».

وقد جاء في تقديم الأستاذ عبد الرحيم بوعلي: «يتناول الأستاذ فرقيز مسألة الصورة باعتبارها واحدة من أهم المسائل التي أصبحت تحظى باهتمام بالغ في الزمن الراهن. فقد أولاه الباحثون والدارسون أهمية قصوى حتى أصبح ممكنا القول بأن العصر الذي نعيشه اليوم عصر يعتمد بالأساس على ثقافة الصورة وهذا ليس

2011، «فلسفة الصورة وجمالياتها لدى رولان بارت» سنة 2012، إضافة إلى مؤلفات جماعية «سينما مومن المسيحي: قلق التجريب وفاعلية التأسيس النظري» سنة 2010، «التجربة السينمائية للمخرجة فريدة بليزيد» سنة 2010، «الثقافة الشعبية في السينما المغربية» سنة 2011، «سينما الجيلالي فرحاتي: تجربة سينمائية متفردة» سنة 2011.

## صدر كتاب «السينما في أمريكا اللاتينية» لمحمد عبيدو

المكسيك فكوبا وفنزويلا والأرجنتين والسينما التشيلية وأخيرا يتناول أفلاما من كولومبيا والإكوادور وبوليفيا. وللتقرب أكثر من حال السينما في إحدى تلك الدول بعد أن يقدم عنها شرحا تاريخيا مفصلا يتناول البدايات واهم الأفلام والأسماء التي شكلت البذرة الأولى لانطلاقة هذا الفن فيها ملقيا الضوء على بعض أهم الأسماء والأفلام التي أنتجت في هذه القارة والتي تنتمي إليه وبعض الظروف التي أحاطت بعوالم هذا الفيلم وإنتاجه مع نظرة على بعض المخرجين الذين شكلوا علامة فارقة، يحاول عبيدو من خلال حوار مع أحد السينمائيين أو النقاد فتح نوافذ أخرى على عوالم تلك السينما وبعض أسرارها الدفينة والتي جعلت من بعض أفلامها تنال أهم الجوائز العالمية في العديد من المهرجانات الكبرى. أتى الكتاب في 96 صفحة من القطع الكبير. وهو السابع لمحمد عبيدو بعد أربع مجموعات شعرية وكتابين في السينما «السينما الصهيونية شائسة للتضليل» 2004 و«السينما الإسبانية» 2006 ليكشف للسينمائي بعضا من عوالم سينما طالما سمعنا عنها وشاهدنا بعضا من أفلامها وقرانا بعضا من روايات شكلت نادرة خصبة عن هذا المكان القصي من العالم بثوثيق تاريخي يقترب من التحليل أحيانا وينحو أحيانا نحو المعلومة.

والنزاعات فقد كانت ومنذ انطلاقتها تقف مع المنددين والناشطين ضد الفقر والعوز والى صف المنادين بالنهوض ضد السياسات القمعية. ويرصد تجارب مهمة في سينما هذه الدول ومنها الفيلم التسجيلي، مدرسة «سانتا» في الأرجنتين وظهور «سينما نوفو» أي السينما الجديدة في البرازيل. وفي كوبا حيث أصبحت السينما جزءا من الثورة الكوبية، وفي شيلي ارتبطت بحركة الوطنية التي جاءت بسلفادور الليندي إلى السلطة، في نيكاراغوا والسلفادور مع توجه فكرة السينما المقاتلة أو الثورية التي ظهرت في الستينات.

كان أول لقاء دولي للكواكر السينمائية الشابة خلال مهرجان للسينما أقيم في مونتيفيديو عام 1954 نظمتها إذاعة الارغواي الوطنية واحد الأندية الثقافية الثورية، وهذا يعكس إلى حد كبير ارتباط كواكر السينما في أمريكا اللاتينية بنمو الحركات الاجتماعية والتحويلات الثورية التي كانت تحدث في هذه البقعة من العالم.

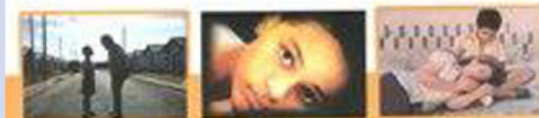
يمكن القول أن كل فيلم يمثل عالما مستقلا وفريدا بذاته، لكن الحديث عن الأفلام الجديدة في تلك البلدان وكذلك طبيعة الحياة التي تتمتع بها وتنتمي إليها تلك الأفلام. الكتاب مقسم إلى سبعة فصول وملحق صور وفي كل فصل منه يتناول عبيدو سينما إحدى البلدان في أمريكا اللاتينية فيبدأ بالبرازيل ثم

«السينما في أمريكا اللاتينية» كتاب جديد صدر بدمشق ضمن سلسلة الفن السابع «170» عن مؤسسة السينما السورية للناقد السينمائي محمد عبيدو، ويحاول الكتاب أن يؤرخ للسينما في القارة الأمريكية ويرصد التحولات المميزة لصناعة السينما في أمريكا اللاتينية حيث عملت على إيجاد موطئ قدم لها أينما واتتها الفرصة، وبدأت ملامحها في التشكل وسط الصراعات



## السينما

في أمريكا اللاتينية





## صدور «سينما الخوف والقلق» للقائد السينمائي المصري أمير العمري



يقول العمري: «هناك دون شك خوف كبير يسيطر على الإنسان في عالمنا، لكنه ليس ذلك الخوف الوجودي الذي كان يسيطر على الإنسان في الخمسينيات، ولا هو الذعر النووي الذي كان يسيطر على العالم في الستينيات، لكنه خوف من نوع جديد، مصحوب بالقلق والتوتر والإحباط، بعد أن أصبح العالم يسير دون رقيب من تلك القناعات الإنسانية التي كانت قد ترسخت بعد قرون من الصراعات الرهيبة التي دفعت الإنسانية ثمنا باهظا لها».

ويضيف: لقد اهتزت هذه القناعات بشدة، وتلاشت فكرة الهدف الإنساني للسياسة. وبعد أن كنا نتصور أن الإنسان قد بلغ «سن الرشد» وأصبح عاقلا، يرتضي بأحكام ما اصططح على تسميته بـ«القانون الدولي» و«العدالة الدولية»، إذا بنا نجد وقد أصبح مرة أخرى، يعيش كابوسا لا يبدو أن له نهاية قريبة. هذا الكابوس يبدو وقد وسمه القهر والاستغلال والسيطرة وتبرير ممارسات الماضي لضمان السيطرة بقبضة من الحديد على الحاضر. ولعل مجموعة الأفلام التي يتناولها الكتاب تعكس كيف يرغب السينمائي مجددا في أن يصبح شاهدا على عصره، وأن يتعامل مع التاريخ من منظور اليوم، وأن يلقي بإسقاطاته الشخصية والخاصة عليه ويعيد قراءته بعيون جديدة.

كلها، كونها تتناول قضايا لها علاقة بالحاضر والماضي، بالتطلع إلى الماضي من أجل سبر أغوار الحاضر، أو بالتفتيش في الحاضر بحثا عن آفاق المستقبل. لكن هذا التطلع والتفتيش يشوبهما خوف وقلق وتوتر، وكلما اكتشف السينمائي جانبا مما يبحث عنه، ازداد شعوره بالخوف والفرع.

يضم الكتاب دراسات نقدية حول ستة من الأفلام الإيرانية التي لا تتعد عن السياسة رغم أنها تتنوع في أساليبها واتجاهات مخرجيها الفنية بدرجة ملموسة.

كما يضم ستة من الأفلام الإسرائيلية التي لا يمكن أيضا تفرغها من المحيط السياسي. وتتراوح الأفلام الأجنبية التي يضمها الكتاب، من الفيلم السياسي المباشر مثل «جارهيد» و«روق» و«معركة حديثة» و«حديقة العقاب»، والفيلم الذي يقدم السياسة من خلال رؤية رومانسية مثل «البستاني المخلص»، إلى أفلام الحرب في العراق، وبين أفلام تتناول صناعة «الإرهاب» مثل «مدينة كافيتي» الفلبيني، إلى أفلام تنبذ العنف كلية وتدنيه مثل «ويندي العزيزة».

لكن القاسم المشترك الأعظم بين هذه الأفلام يظل متمثلا في الخوف والقلق والتوتر والرغبة في تسجيل «رؤية» تكشف وتوضح، أكثر مما تعكس موقفا صارخا، يندد ويدين ويشجب.

عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، وضمن سلسلة «آفاق السينما» صدر مؤخرا كتاب «سينما الخوف والقلق» للقائد أمير العمري. ونجد بالكتاب مجموعة من المقالات والدراسات النقدية التي تتناول بالتحليل عددا من الأفلام التي ترتبط بظواهر محددة، يجمعها كلها في بوتقة واحدة أنها تتناول قضايا سياسية وإنسانية معاصرة تدور على خلفية الصراعات والتناقضات والحروب وقمع الإنسان للإنسان ومحاولة التواصل، والبحث عن مخرج من حالة الكآبة العامة التي تغشى العالم. لم يشأ المؤلف -كما يقول في مقدمة الكتاب- أن يطلق عليها «أفلاما سياسية» رغم طغيان السياسة على موضوعاتها بحيث لا يمكن تجاهلها، وتسيطر الأحداث الجارية على معظمها بما يجعل أي مشاهد متأمل لها، يضطر اضطرارا للعودة إلى فحص الخلفيات السياسية التي تعتمد عليها. ويضيف العمري أن ما يجمع بين هذه الأفلام

## عبقريات سينمائية

1



ترجمة: أبو بكر العشاب - عامر الشركي  
محمد شويكة - عصام اخوان

إعداد وتقديم:  
مومن السميحي

## كتاب «عبقريات سينمائية 1» لمومن السميحي

وجون دوشي. ونقرأ في تقديم الكتاب الذي هو جزء من سلسلة عن عباقرة السينما العالمية، لمومن السميحي مايلي:

«عند كتابة «جنة الشوك» قال طه حسين أنه يحاول إدخال فن أدبي جديد إلى اللغة العربية ومساءلتها إذا هي قادرة على احتواء الشكل الأدبي الجديد الغريب عنها وهو فن الإيغراما المعروف عند اليونان والرومان. هذه المجموعة من النصوص التي نترجمها في هذا الكتاب الجديد من سلسلة «الصور» ترمي إلى هدف مشابه: طرح استطاعة اللغة العربية على استيعاب اللغة الفنية الجديدة: اللغة السينمائية».

ضمن سلسلة «الصور» صدر حديثا عن «مطبعة سليكي إخوان» كتاب «عبقريات سينمائية 1» وهو من إعداد وتقديم المخرج مومن السميحي وترجمة كل من الناقد السينمائي محمد شويكة، والناقد السينمائي عامر الشركي، وأبو بكر العشاب، وعصام الحلواني.

يقع الكتاب في 167 صفحة من القطع المتوسط. ونجد به مقالات عن أفلام وسير وأسلوب اشتغال المخرجين العباقرة: إيزنشتاين، جان رونوار، روبرتو روسيليني، وهيتشكوك، وحوارا مترجما مع هذا الأخير كان قد أجراه معه كل من فرونسا تروفو وكلود شابرول

## تجارب جديدة في السينما المغربية

## «تجارب جديدة في السينما المغربية» إصدار سينمائي جديد للناقد السينمائي عبد الكريم واكريم

المغاربة قصد معرفة أسلوب اشتغالهم السينمائي وطرق اشتغالهم، وقارب نقدياً في الثاني أفلاماً مغربية وعالمية، يعود الناقد عبد الكريم واكريم في كتابه هذا «تجارب جديدة في السينما المغربية» ليُلقي الضوء بمقالات نقدية على أفلام لمخرجين مغاربة أمثال حكيم بلعباس من خلال فيلمه «شي غادي وشي جاي» ومحمد مفتكر من خلال فيلم «براق» وسلمى بركاش بفيلمها «الوتر الخامس» وهشام عيوش بفيلمه «شقوق» ومحمد زين الدين من خلال فيلمه «عقتلي على عادل؟» وفوزي بنسعيد بفيلمه «موت للبيع». إضافة لمقالات أخرى تقارب قضايا ومواضيع (كعلاقة الأدب المغربي بالسينما المغربية من خلال رواية «طفل الرمال» لطاهر بن جلون وفيلم «البراق» نموذجاً)، وتيمة «السياسة في السينما المغربية». أما في الجزء الثاني من الكتاب فيواصل واكريم ما بدأه في كتابه الأول «أسئلة الإخراج السينمائي في المغرب» بمحاورته لمخرجين سينمائيين مغاربة شباب

عن منشورات سليكي إخوان بطنجة صدر الكتاب الجديد للناقد السينمائي المغربي عبد الكريم واكريم. ويقع الكتاب في 87 صفحة من القطع المتوسط وصمم له الغلاف طارق سليكي. «تجارب جديدة في السينما المغربية» كتاب عن تجارب لمخرجين مغاربة شباب أخرجوا أفلامهم الروائية الطويلة الأولى بداية من الألفية الثانية. وهم - كما جاء في مقدمة الكتاب - ربما طلائع «موجة جديدة في السينما المغربية». ورغم أن لكل منهم أسلوبه إلا أن ما يجمعهم هو إعطاء الأهمية للجانب الجمالي والفني دون إغفال الإهتمام بالأفكار والمواضيع المتناولة، لكن بإصرار على صياغتها في أسلوب بصري يُعطي للسرد السينمائي واللغة البصرية الأولوية في إيصال هذه الأفكار.

بعد إصداره لكتابين سينمائيين هما «أسئلة الإخراج السينمائي في المغرب» سنة 2003 و«كتابات في السينما» سنة 2010، بحيث حاور في الأول العديد من المخرجين السينمائيين

ينتمون لهذه «الموجة الجديدة». للإشارة فعبد الكريم واكريم يشغل حالياً منصب سكرتير تحرير المجلة الثقافية «طنجة الأدبية» ومنصب رئيس تحرير مجلة «سينفيليا» السينمائية المتخصصة. وسبق له أن شارك وأنجز تغطيات لعدة مهرجانات سينمائية وطنية ودولية وشارك كعضو في لجان تحكيم بها.

إلى البوح بما ينبغي علينا البوح به. أن السينما في نهاية الأمر "تسهم بقوة في تشكيل قيم العالم الذي نحيا فيه»

يذكر ان الناقد السينمائي احمد ثامر جهاد، من مواليد ذي قار 1972، يدير منتدى أصدقاء السينما في الناصرية الذي أسس في آب أغسطس 2006 ويواصل عروضه حالياً، وأصدر كتابين سينمائيين هما:

مديات الصورة والاتصال- الأثر الفني المتبادل بين الرواية والفيلم/ تونس 1998، عالمنا في صورة/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 2006



## عن دار (مقهى) في كاليفورنيا

## صدر كتاب (حيوات وصور)

## للناقد السينمائي العراقي احمد ثامر جهاد

أخرى... كما أن للكتابة عن السينما متعة من نوع خاص» وتابع «إذا ما برع الناقد في قراءته للفيلم السينمائي والنقاط المغزى المستتر فيه عبر اكتشاف أولوياته وأساليبه الفنية فإنه بمواجهة تخمين نوع قرائه، فمن المناسب معرفة إن كان قراء النقد السينمائي من فئة مشاهدي الأفلام أم من صنف أولئك الذين يكتفون بالقراءات النقدية الجمالية من دون الوقوع في غواية الفيلم ذاتها» واستطرد «ومهما تفردت خواص الفيلم وجرى توصيفه كقيمة جمالية محضة فإنه يبرهن على ذاته داخل حدود اللغة التي تجعله مرتبطاً بالعالم الواقعي. فلن يكون الخيال السينمائي والحال كذلك مفهوماً ومثماً على نحو منصف ما لم تتم معرفة الكيفية التي تنتج بواسطتها دلالة العالم سينمائياً لأن العالم داخل الفيلم السينمائي هو عالم التجربة وقد أطرته الدلالة بإطارها الفاعل المضى» ومضى جهاد «ثمة شعيرية في تلقي السينما تدفع

عن دار (مقهى) في ولاية كاليفورنيا الأمريكية، صدر للناقد السينمائي العراقي أحمد ثامر جهاد، كتابه الجديد الموسوم (حيوات وصور- كتابات في السينما) ويقع الكتاب في 240 صفحة من القطع الكبير مع ملحق للصور. وذكر الناقد احمد ثامر «ان الكتاب توزع على ثلاثة أقسام ومدخل هي أفلام ورؤى، قضايا وآراء، أدبيات سينمائية». وأضاف «ان الكتاب يضم عددا من الدراسات والمقالات السينمائية التي تتناول بالتحليل النقدي العديد من الأفلام المعروفة، فضلا عن مناقشة بعض القضايا النظرية بشأن عدد آخر من الموضوعات بينها تلقي الجمهور للخطاب السينمائي ونمطية الصورة الهولودية، الآخر في السينما الأمريكية مع التوقف عند تجارب بعض المخرجين العالميين وقراءة آثارهم الفنية وأعمالهم وكتابتهم». وأوضح جهاد «ان ثمة على الدوام متعة حقيقية في مشاهدة الأفلام لا توازيها إلا متعة عيش حياة

## كيف انتقلت من الأدب إلى السينما؟\*

■ محمد بنعزیز

سيجد شرحا دقيقا لأفق انتظار المتفرج. بما أن السينما تمتص تقنيات الرواية فإن النقد السينمائي ليس بعيدا عن النقد الروائي. خاصة وان جل النظريات الفنية أدبية المنشأ. تطلبت الإجابة عن ذلك السؤالين رحلة بحث طويل امتدت أكثر من عشر سنوات شملت مطالعة عشرات الكتب ومشاهدة مآت الأفلام. لماذا كل هذا؟ لأن المعرفة تصقل الذوق. ولأنه في تصوري حين تستمع إلى سينمائي وتكتشف فقر ثقافته السينمائية، يصعب أن تتوقع منه إبداعا. ولا يلغي اختلاف الأذواق هذا. فالمتفرج يشعر بالعمل الذي تطلب جهدا

بعد أن نشرت مجموعتي القصصية عام 2000، شرعت في تحضير المجموعة الثانية، فقد كان حلمي منذ المراهقة أن أصير كاتباً. في تلك الأثناء وصلنتي التعاليق الأولى عن القصص التي نشرتها: لغة تلغرافية دقيقة تفقر للشعرية. أسلوب جاف. توالي أحداث متماسكة. هذه سيناريوهات لا قصص، تكتب وكأنك تحمل كاميرا على كتفك... جاءت هذه التعاليق من مثقفين مختلفين لا يتعارفون فيما بينهم. وهذا ما زكى حكمهم لدي. وبقدر ما أقلقتي فقر لغتي أسعدني أن تكون قصصي سيناريوهات.

لأتابع رحلتي مع الكتابة، كان لابد لي أن أعرف أين أقف لأعرف أين أمضي. انطلقت من سؤالين: ما هي اللغة الشعرية؟ وما العلاقة بين القصة والسيناريو؟

رجعت للشعر القديم. طالعت مرارا «التبيان في شرح الديوان». وفيه يشرح العكبري الصور الشعرية ودلالاتها لدى المتنبي. طبعا عمر الصورة السينمائية قصير جدا مقارنة مع الصورة الشعرية التي يتعدى عمرها آلاف السنين. صورة صقلت فيها التشبيهات والاستعارات والمجازات والرموز بفضل مداومة الاستعمال. هنا اكتشفت أن حرصني في الكتابة على الدقة والوضوح والمباشرة يتعارض مع التلميح والترميز. ومن هنا نبع وصف قصصي بأنها سيناريوهات. فما العلاقة بين الأدب والسينما؟

«تمتص السينما تقنيات الرواية». حين طالعت هذه الجملة لدى أندري بازان تكتشفت الصلة. بين القصة والفيلم. بين السينما والأدب. وقد استنتج بازان أن أساليب السينمائيين الإيطاليين في الواقعية الجديد هي معادل فني للرواية الأمريكية كما كتبها دوس باسوس. ص 283. دون أدب، ما كنت لأعرف ما هي السينما. وقد كتبت بحث الإجازة عن رواية نجيب محفوظ «ميرامار» بينما أشاهد الفيلم المقتبس عنها من إخراج كمال الشيخ. وقد أتجحت لي الفرصة لأتأمل صلة الرواية والسينما. وهذا جرد لكتب أساسية تشكل صلة وصل بين المجالين: من درس كتاب «موروفولوجية الخرافة» للروسي فلاديمير بروب فسيفهم قانون السرد وسيتشغل بالبرنامج العملي الذي أعده ألداس غريماس.

من درس كتاب «سيمولوجية الشخصيات» لفيليب هامون سيفهم بناء الشخصية نفسيا وسمولوجيا في الفيلم. من طالع «فن الشعر» لارسطو و«نظرية الأدب» كما شرحها ريني ويليك وواستن وارين يسهل عليه أن يميز الأنواع الفيلمية. من درس الشكلانيين الروس- طليعيو بداية القرن الماضي وإليهم ينتمي مؤسس المونتاج وهو سيرجي إيزنشتاين صاحب فيلم «المدركة بوتمكنين» - سيدرك معنى التقطيع والتركيب.

من درس التصوير في الشعر، عبر التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز سيفهم الصورة السينمائية. وكيف تفوق مخرجون شعراء مثل أندري تاركوفسكي وثيو أنجيلو بولوس وعباس كيارستامي.

يسهل على من يحب الفن التشكيلي، وخاصة لوحات القرن التاسع عشر أن يفهم الكادراج وسلم اللقطات الأساسية في «اللغة السينمائية». من طالع النقد الروائي كما كتبه ميخائيل باختين وتلامذته سيجد تفسيراً مدهشا لقوانين السرد ولأمزجة الشخصيات.

من طالع «القارئ في الحكاية» لأمبيرتو إيكو وكتب مايكل ريفاتير

محمد بنعزیز

## تشریح الفیلم المغربي

الكاميرا لا تغض البصر



وتحضيرا حتى لو لم يلائم ذوقه.

ومن باب توثيق التجربة حرصت أثناء رحلتي على تلخيص الكتب التي طالعتها وتحليل الأفلام التي شاهدها. وهذه مقالاتي عن الأفلام المغربية الصادرة بعد 2007. في انتظار إصدار كتاب ثان عن الأفلام العالمية وثالث عن الكتب الرئيسية في تاريخ السينما.

\*تقديم كتاب «تشریح الفیلم المغربي»



## فيلم «وجدة» للسعودية هيفاء المنصور بعض مستويات القراءة

■ عبد اللطيف عدنان - هيوستن

لأنه ببساطة من هذه النوعية من السينما التي يحسب المشاهد أنه تركها وهو في حالة المفاجأة ليكتشف أنها تمكث فيه في حالة السؤال. مفاجأة التجربة وسؤال النقد هو موضوع هذه المقالة.

### في فيلم «وجدة»

لقي فيلم «وجدة» للمخرجة السعودية هيفاء المنصور اهتماما في القاعات الغربية فلما حظي به فيلم عربي من قبله. أسباب هذا الاهتمام هو هذا الفضول المعرفي الذي يتجاذب أطرافه جنس المخرجة من جهة، وجنسيتهما من جهة ثانية، ونتيجة التداخل الجدلي بينهما،

سعودي مطول، وضع المعادلة المناسبة لتقييمه بعيدا عن اعتبارات البداية وانعدام التراكم في التجربة الفيلمية، أو غياب البيئة التحتية للسينما في بلد عربي يضرب به المثل في انتهاك حقوق الإنسان. فكل هذا الحشو الذي يجهز رؤية الفيلم ويؤثت لمشاهدته بفكر ونظرة «غطس» مسبقة، سرعان ما يتهاقت بمجرد الإحساس بهذا التماهي الصادق الذي يخلقه أداء طفلة تؤدي دورا من الصعب عزل الشخصية فيه من الشخص. أو في لمسات كاميرا تسمح مواضيعها من بعيد كأنطونيوني ومن قريب كأوزو. «وجدة» إنجاز فليمي كبير بمقاييس الناقد الفرنسي الذي ربما لم ينتبه له. كبير كذلك

في افتتاحية العدد الأخير من مجلة دفاتر سينمائية (يناير 2014) يدرج الناقد السينمائي الفرنسي، ومدير تحرير مجلة غودارد وتروفو، ستيفان ديورم الإستفهام التالي: «ما هو الانجاز الفليمي الكبير؟» ويجيب: «ليس بالضرورة هذه الرائعة السينمائية؛ ولا يشترط أن يكون أحسن فيلم مقارنة مع أعمال سينمائية أخرى». لا يسعفني وأنا أتأمل في هذا الإستفهام البليغ أن لا أستحضر فيلم «وجدة» للسعودية هيفاء المنصور. ستيفان ديورم، الذي كتب عن فيلم مقتل بن لادن ولم يكتب ولو سطرا عن أول فيلم

المستهلك والسطحي في تفكيره من جهة، وهذا المتعصب الرجعي والمكبوت شبقيا من جهة أخرى. أما المرأة السعودية، المؤشر الأول في لائحة هذه التتميطات، فلا ظهور لها في الصورة المؤسسة من الآخر، اللهم في كناية الثوب الذي يحنطها ويعلن موتها الرمزي في وضعية فرد ثانوي في ذيل المجتمع، مسلوب هذه الإرادة المركزة والمختزلة في رغبة مراهقة في سيطرة السيارة.

من هذا المنطلق الإشكالي المرتبط بالأيقولوجيا العامة، يحظى فيلم «وجدة»، بمكانة متميزة في السينما الجهوية والعالمية. فهو من منظار هذا البعد التسجيلي الأنتروبولوجي، المقترن بالسينما الجادة والجيدة، أي من داخل هذا التقليد السينمائي الذي رسخه جون روش، وروسيليني وكريس ماركر، فيلم سينمائي يقوض هيكل هذه التتميطات مقترحا صورة الواقع ومعتمدا إجراء الواقعية. نصية «وجدة» تلعب على حبل المتعة السينمائية والدرس المعرفي حين تفكك الخطاب السلطوي الذي تفرز عنه البنى النفسية والإجتماعية والسياسية التي ترسم ملامح الأطراف اللاعبة داخل هذا الواقع. وفي نفس الوقت، تسلط الضوء، تقريرا ومجازا، على هذه الحبوب الخفية في فضاء هذا الواقع التي تحتجب عبر صور الأبراج الزجاجية والطرق السيارة. أي نظرة لفيلم «وجدة» تغفل هذا البعد تعتبر قاصرة يحيطها الغيب في نظرنا.

«وجدة» قصة فيلمية بامتياز، مبنية على سيناريو أدبي وتقني متوازن في عناصره الوسائطية من صورة وصوت. هيكل هذه القصة السردي واضح الملامح في بنى الفاعلين داخله، شخصياته تتقاسم الأدوار داخل خصوصيتها المسرحية والسينمائية: منها من هو فاعل محرك رئيسي لأطراف القصة، كما البطلة وجدة؛ منها الفاعل الثانوي إما المؤيد كالأم، أو المعارض كمديرة المدرسة. من هذه الشخصيات من ينتمي للنسق الأيديولوجي لعوالم المؤلفة فيظهر إما كفوتوغرافيا ثابتة تحيل على منظومة فكرية تدخل رمزيا في معادلة توصل الذات للموضوع، كعم صديق وجدة الطفل عبدالله، أو حاضرة على مستوى الفكرة وغائبة على مستوى الصورة والصوت كشخصية الجدة بكل التمثلات التي تحوي داخل بنية اجتياف القهر الذكوري في المجتمع العشائري البطرقي.

يعرض «وجدة» قصة فتاة ترغب في اقتناء دراجة هوائية. بهذه الحكمة السينمائية التي تجمع «Machuca» ب«ET» نغوص في تفاصيل صراع فتاة سعودية مع واقع تكبلها نظمه وأعرافه من كل ناحية، سبيلها في التخلص من ربقته هو امتلاك دراجة تخرق من خلالها فضاء الحرية، الذي هو فضاء ذكوري بامتياز. من خلال هذا العرض السينمائي نعبّر



إنتاج الصورة عن ذاته.

هذه الحالة الفصامية تجاه الصورة نجدها تتجلى كذلك على مستوى حضور السعودي في صورة الآخر، وبالأخص هذا الآخر الذي يملك سلطة تصوير غيره بالمعنى الحرفي، بتمكله أدوات النقل والعرض؛ والمعنى المجازي في تحكمه في طريقة تشكيل صيغة في إدراك هذا الغير وفهمه. تخرق صورة الآخر السعودي كعمل وحالة عرض يحضر فيها هذا الأخير كمنط ويغيب فيها كفرد، داخل مجتمع له همومه وطموحاته، وطريقته الخاصة في التعامل مع معطيات وضعه ووضعيته. صورة الآخر تختزل في تهميطات هذا الإنسان الحديث النعمة،

والذي ضرورة ينم عن رؤيتها وطريقة عملها في الإبداع السينمائي، داخل بيئة تحتجب عن الصورة كما تحتجب المرأة عن الظهور. «وجدة» هو هذا الفيلم العتبة الذي اقتحمت به السينما أفاق واقع ضربت عليه القوانين حمائية أمام الكاميرا الخيالية والتسجيلية. عبر هذا الفيلم المطول يمكن أن نقول بأن المخيال السينمائي تسرب فعليا إلى مجتمع تميزت ثقافته بهذه العلاقة الفصامية مع الصورة. مجتمع يستهلك بنهم سينمات تعرض صورة الآخر، في الوقت الذي تغيب فيه صورته الذاتية عن السينما. مجتمع له إمكانيات تساهم في إنتاج صورة الآخر، ويحكم معيارية أخرى مخالفة تماما حالة

"ONE OF THE BEST FILMS OF THE YEAR. SOMETHING CLOSE TO A MIRACLE."  
-Oliver Lythell, THE PLAYLIST

"FUNNY AND TOUCHING. DISCOVER WHAT CAN MAKE US HAPPY,  
BOTH AS MOVIEGOERS AND CITIZENS OF THE WORLD. 'WADJDA' DOES THE TRICK."  
-Joe Morgenstern, WALL STREET JOURNAL

62 سينما عربية

WINNER  
BEST PICTURE  
AUDIENCE AWARD  
LOS ANGELES FILM FESTIVAL

TELLURIDE  
FILM FESTIVAL

WINNER  
CINEMA FOR PEACE AWARD  
INTERFILM AWARD  
VENICE FILM FESTIVAL

TRIBECA  
FILM FESTIVAL

WADJDA

A SONY PICTURES CLASSICS RELEASE. BAZIL FILM IN CO-PRODUCTION WITH HIGH LOOK GROUP AND ROTANA STUDIOS IN COOPERATION WITH NORDDEUTSCHER RINGFARM AND BAYERSCHER RINGFARM

WITH THE SUPPORT OF FILMPRODUKTIONSGESAMTÄHTÄRITÄT, MEDIENFÖRDERUNG, MEDIENBEREICH BERLIN-BRANDENBURG, INVESTITIONSGEMEINSCHAFT DES LANDES BRANDENBURG, SÜNDKUNDE INITIATIVE, FEATRE FILM PROGRAM, BORS DÜKE FOUNDATION FOR ISLAMIC ART, PRODUCED IN COOPERATION WITH DUBAI ENTERTAINMENT AND MEDIA ORGANIZATION AND ENLAAZ, A DUBAI FILM MARKET INITIATIVE. EXECUTED WITH THE SUPPORT OF RAHIL SCHENKWIETZ-LAS, ABU DHABI FILM COMMISSION, HERBERT BALS FUND, REEM ADULLAH, ABDULSHAMAM AL QUSAYBI, ANDY WATSON, NAJIB MOHAMMED, OLE NICOLAISEN, OLE THOMAS MOLT, PETER PINK, OLIVER ZEM-SCHWENITZ, MARC WEISINGER, SEBASTIAN SCHMIDT, OLAF BEHL, HILK RICHTER, ANDREAS WIDRASCHKE, JOJO LUTZ, RITZMEIER, HALA SAHIAN, CHRISTIAN GRANDJEAN, BETTINA RICKLEFS, NEMA ROUNSO, LOUISE HENSCHOFF, AMR ALKANTARI, ROMAN PAUL, BERHARD MEYER, KARLA AL MANDOUR

© 2012 SONY PICTURES CLASSICS. ALL RIGHTS RESERVED. WWW.WADJIDAMOVIE.COM

مع المخرجة إلى هذه الجوانب الإنسانية المغيبة إعلامياً في طرح القضية الحقوقية الأولى للمرأة السعودية، المرتبطة بحق السياقة، ونعيش تجربة التعسفات اللفظية للسائق المأجور، وضغط زمن الانتظار لنخلص إلى مشروعية هذه القضية، بعيداً عن جدل الشرع والشرعنة الذي أصبح مجرد ورقة في المساومة السياسية. في نفس الآن يسوق فيلم «وجدة» عبر هذا العرض أليغورية عن النظام العشائري بأسلوبه البطريقي، ودعائمه الدينية والعرفية. تستجلي هيفاء المنصور بدقة ودقائق المخرج المؤلف الآلات والآليات التقنية المستعملة في تصريف النظام العشائري هذا داخل الذهن النسوية، حافرة في السلوكيات الإجتماعية التي تضمن استمرارته وتطبيعها كبنية فكرية وتفكيرية. «وجدة» هي قصة صراع حول الحق في مكان هُندست أطرافه على مقاسات ذكورية. تصريف هذه القصة من منظار طفولي يُوَطر حدود وأبعاد هذا الصراع في واقعية وبرغماتية المشاركة، وهو ما تمرره هيفاء المنصور عبر سينما تقدمية تنفع أكثر مما تواجه. رغبة 'وجدة' في اقتناء الدراجة هي بدأ ومبدأ رغبة في تحقيق وجودها في العالم الخارجي واقتسامه مع صديقتها عبدالله. فيلم «وجدة» هو التدقيق في تفاصيل هذا الفضاء البيئي باصطلاح هيبيرماس الذي لن يكتمل إلا بشرط المشاركة والحضور المشترك.

تستند هيفاء المنصور على مرجعية سينمائية تخدم معالجتها في الرؤية والإجراء، كما مدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية والتيارات السينمائية التي لحقتها في نفس الإتجاه، كالموجة البريطانية الجديدة، وتنوعاتها الأسلوبية المستحدثة مع نماذج أوروبية كالبليكيين الأخوين جون بيير وليك دردين، والإنجليزية أندريا أرنولد. تركيز المخرجة على عالم الطفولة كجمال لا نهائي من الإمكانات نحو التغيير والتطلع يجعل فيلم «وجدة» يتحاور كذلك مع بعض التجارب من السينما العالمية الثالثة، كتجربة «ماتشوكا» للشيلي أندريس وود، والذي كان بطله طفلاً يستعمل دراجته كألية للعبور الطبقي في فضاء سننباغو أثناء الفترة الانقلابية.

كما تتقاطع تجربة المخرجة من خلال طرحها النسوي التقدمي مع تجارب سينمائية نسوية من محيطها السوسيوثقافي، كتجربة التونسية مفيدة الطلاطي، من خلال فيلم صمت القصور الذي يلامس هو الآخر الوضع الاستغلالي للمرأة في واقع البايات الطبقي. كما تتقاطع تجربة هيفاء المنصور، من خلال تفكيكها لتبعات الخطاب الأصولي الوهابي، مع تجربة المغربية فريدة بنليازيد في باب السماء مفتوح الذي يقدم عرضاً تفكيكياً لخطاب الإسلام الصوفي. كل من التجريبتين تقترحان نظرة متمحصنة لكيفية تأسيس وتفعيل الخطاب الديني الإسلامي على

في واقعيتها كظهور الشخصيات النسوية بدون حجاب داخل منازلهن ووسط أسرهن. هذه العقبة الميتافيزيقية لم تتجاوزها لحد الآن السينما الإيرانية، والتي أصبح فيها الحجاب مؤشراً فوقياً، يوازي خطاب السينما في خطيته، يحيل على جهاز الرقابة الداخلية والخارجية. تمتلك أجدية المؤشرات الدلالية في الكتابة السينمائية كملايس الشخصيات في سينما الأقطار الإسلامية أليغورية من نوع خاص. من داخل هذه الخصوصية تنفق مع «وجدة» على تنويع تجربة جديدة في التعامل مع مؤشر الحجاب، خصوصاً إن نظرنا إليها من خلال تجربة السينما الإيرانية، أو من خلال تجربة عربية متميزة أخرى كتجربة اللبنانية ندين لبكي في فيلمها و«هلا وين».

داخل هذه الشبكة من العلائق المرجعية يتصادى فيلم وجدة مع العديد من التجارب السينمائية الإقليمية والعالمية في تأسيس خطابه السينماتوغرافي وبناء نصيته وتنصاته الفيلمية. فنجد المخرجة تستند في تصميم فضاء الفيلم الخارجي على مرجعية سينما الواقعية الجديدة الإيطالية، وهو ما يبدو جلياً في اختيار اللقطات الوصفية البعيدة والبعيدة جداً، الثابتة منها

مستوى العرف والنظام الإجتماعي، ومستويات تسرب هذا الخطاب إلى سيكولوجية الفرد الأنثوي. تمنح رؤية «وجدة» و«باب السما مفتوح»، على ضوء المقارنة، قراءة جدلية لجوانب النظرة والإجراء المتعلقة بالإسلام الصوفي من جهة والإسلام اللاهوتي من جهة أخرى. إحاطة هذه المقارنة بالدرس أكد ستستجلي خصوصيات في الطرح والمعالجة السينمائية تتميز بها السينما النسوية العربية، وتتخطى نتائجها السينما إلى مباحث معرفية أخرى.

يمنح فيلم «وجدة» كذلك مجال مقارنات استنتاجية جدلية مع التجارب النسوية في السينما الإيرانية، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار التقارب بين المحيطين الثقافي للمملكة العربية السعودية والجمهورية الإيرانية، وسيطرة الخطاب الديني في أجهزة الحكامة والتدبير في كليهما. من مجهر التجربة الإيرانية يبرز فيلم «وجدة» كمعادل انعكاسي في الطرح والرؤية. فهو الآخر يلامس قضايا إجتماعية ناتجة عن تأويل دوغمائي لخطاب الإسلام، وإن تحسب على هيفاء المنصور طريقة معالجة سينماتوغرافية أكثر جرأة ومصداقية

الشروط الإنتاجية، التلفزيونية بطاقتها وآلياتها التقنية والإخراجية، جعلت من الفيلم هذا الفيديو الواقعي الذي يعتمد كتابة سينمائية كلاسيكية بالمفهوم الذي تتداوله النظرية والنقد. ونعني هذا الأسلوب الذي ورث عن سينما الأربعينات الأمريكية ولازال لحد ما قيد التطبيق في الإخراج التلفزيوني. وهو اختيار أسلوب منسجم مع الطرح العام للفيلم وطريقة معالجته المباشرة لثيماته الرئيسية. تماشياً مع هذا الأسلوب نجد اختيارات هيفاء المنصور محايدة، ومتجانسة، تتميز بالترابط والتوازن على مستوى التوليفات البصرية والصوتية. على مستوى التصاميم، تغطي اللقطات الشاملة وتهيمن اللقطات الكاملة مما يسهل إمكانية التركيز على الأمور الرئيسية وتبيان ترابطها مع الأمور الثانوية. صور «وجدة» متركزة على مواضيعها الرئيسية، متجانسة في الأحجام على مستوى الرؤية *eyeline match*، وترابطاتها *rac-cords* محكمة بمنطق التعاقبية على مستوى الحركة *eyeline action*. بهذه الطريقة تولي المخرجة الأهمية لما يضمن ويدعم فكرة الخطية والاستمرارية على مستوى العرض، ويسهل التواصل من خلاله على المستوى اللغوي السينماتوغرافي. فيلم «وجدة» فيلم أطروحة بامتياز، ما يجعل المخرجة تراهن وتتوقف في اختيار أسلوبها يمرر الفكرة دون أن يلفت الانتباه إلى الكتابة في بعدها الشكلي والتشكيلي. رشاقة صورة «وجدة» تبدو كذلك ◀◀

تزدوج فيه شخصتي «سيريل Cyril» من فيلم الطفل ذو الدراجة و«روزيتا Rosetta» من الفيلم بذات العنوان. شخصية وجدة هي الأخرى تبني ملامحها السيكولوجية من خلال سالب الحرمان الذي يعوضه موجب الفكرة العنادية الثابتة *idée fixe*. في هذه الخلفية السيكولوجية، تلتقي «وجدة» مع «روزيتا» كشخصيتين تتحركان بدافع رغبة قوية، تجد تصرفها في سلوك تمرد، رافض لوضع قهري وقصري خارج عن الإرادة. وحدها الفكرة الثابتة في تحطي هذا الوضع تملّي اتجاه هذا السلوك في تصرفات لا تخضع لأي معيارية أخلاقية أو قانونية. وشاية روزيتا بصديقها الوحيد لمستخدمه لكي تحصل على عمل، يعادله مجازفة وجدة بضرب تعاليم الأم بعرض الحائط لكي تتمكن من سيطرة الدراجة فوق سطح البيت. وضع سيريل هو الآخر أمام الرفض الأبوي الفعلي ينسحب على «وجدة» أمام الرفض الأبوي الرمزي. مثل سيريل تلح وجدة على علاقة الإنتماء العشائرية مع والدها. لكن هذا الأخير يرد على هذا الإلحاح بالرفض الرمزي، حين يسقط ورقة كتبت عليها اسمها وألصقتها بشجرة العائلة، في إستعارة سينمائية بليغة تجمع بين وضع وجدة «الهبش» ووضع الأم التي تحال إلى التقاعد الزوجي في «خريف» عمرها، في سبيل زواج ثاني الغرض منه هو إنجاب ذكر يتعضض به «عود» الأب. طبيعة المضمون الفيلمي في «وجدة» وإملات

والبانورامية، والتصوير من زوايا عالية، مع الاحتفاظ بالإشارة الطبيعية ما أمكن. من خلال هذه السينماتوغرافيا يظهر هامش من مدينة الرياض، كحيز تقتسمه الحضارة والطبيعة، لتبدو فيه التجزئات السكنية وبنياتها التحتية مجال غزو للزوايا الرمزية مذكرة بماضي المنطقة الطبيعي، ومسطرة على استمرار هذا الماضي في مظاهر المدنية الحديثة. كما فضاء ما بعد الحربين في فيلموغرافية أنطونيوني وروسيليني يمنح فضاء هامش الرياض الخارجي تعبيرية تشكيلية عن الخلفية العقلية التي توّطر حركة الشخصيات داخل القصة. عقلية يتعايش فيها الماضي مع الحاضر دون قطعية. رؤية المخرجة المشبعة بالمدرسة الواقعية تتجلى كذلك في زعزعة هذه الصورة النمطية عن المدن الخليجية، حين تلقي بالمشاهد مباشرة في هامش مدينة الرياض، حيث مظاهر الفقر بادية في مساكن العمالة الأجنبية، وأثار الارتجالية بارزة على مستوى التمدن من خلال أورش البناء غير المكتملة، والتي تتسم بالعشوائية وعدم التنسيق. يتجاوز هذا الفضاء مهمته كمجال تتحرك داخله البطلة وجدة، ليعبر عن «قطعة من الحياة لا تظهر إلا في السينما»، بتعبير رائد المدرسة الواقعية الجديدة روبرتو روسيليني. شخصية البطلة وجدة هي الأخرى تتأسس على المرجعية السينمائية المتميزة للأخوين دردين البلجيكين. نجد في وجدة هذا المعادل الذي





على مستوى الاستعارات الفيلمية التي نسجتها المخرجة في قماشة تربط عوالم الفيلم بعوالم السينما في انعكاسية توظف المشاهد دون أن تصدمه. نذكر في هذا الصدد لقطة الدراجة العابرة فوق سطح السيارة التي ترمي بالمشاهد في عوالم الطفولة والحلم عبر قرينة سينمائية بامتياز هي ET لستيفن سبيلبيرغ. أو اللقطة التي تهدي فيها الأم الدراجة لوجدة على سطح البيت عبر استعمال الإنارة حيث تلتقي الرمزية النصية للدراجة مع الرمزية الثقافية للسينما كوسيلتين للانعقاد الفعلي من الوضع القهري للمرأة السعودية.

بساطة «وجدة» الأسلوبية كما عبر أحد النقاد هي مكن قوته في التواصل وتمرير رسالته. لكن هذه البساطة في صياغة الرسالة الفلمية والوضوح في إيصالها ينطويان على تحديات حجمها من حجم صعوبة تشكيل الخطاب المؤث لها. خطاب فيلم «وجدة» يتوجه لمتلقي محلي قنوات التواصل معه محكمة بالمركزية اللفظية من جهة، وبالتسويق الديني الشرعي من جهة أخرى. لذلك كان الرهان على كلمة حوارية وسيناريو أدبي كلامي لحد ما حين يوظف مرافعات إقناعية مبنية على التأويل والحجة والسرعة، وهو ما نلاحظه في المواقف الحوارية كالتالي تدور بين مديرة

المدرسة والطالبات. كما يشكل هذا الخطاب الخلفية المسوغة في الحوارات المرتبطة بالعرف والتقاليد كالتالي تدور بين الأم ووجدة. لا تخفي هيفاء المنصور استراتيجيتها من وراء توظيف الخطاب الديني في فيلمها «وجدة». وهي استراتيجية تنطلق من قناعة أن هذا الخطاب هو الوحيد الذي يحتكر إنتاج وتوليد المعنى على المستوى المحلي، وفقط من خلاله يمكن كذلك تسويق وتأسيس رؤية جديدة أكثر تحررية وتقدمية فيما يخص قضية الفيلم الحقوقية، وكذلك منح فرصة لإعادة النظر في تقييم الأنماط الإجتماعية الناتجة عن النظم العشائرية.

في هذا الصدد، وعلى عكس العديد من الأفلام العربية، أو الأفلام المنتجة في الأقطار الإسلامية، لم يسقط فيلم «وجدة» في ماثوية إما أو فيما يتعلق بالخطاب الديني. شخصيات الفيلم الأنثوية تتمتع بقسط وفير من التطلع الحدائثي، والذي ليس له من مرادف في السياق إلا التمثل بالنمط الغربي شكلا وطموحا؛ لكنها في نفس الآن تحافظ على جوهرها الثقافي الذي يجد أرضيته في الشريعة الإسلامية. كل الشخصيات الأنثوية في الفيلم تتحرك بما يقتضيه التأويل الديني في اتجاه يضمن نوعا من الحرية وإن كانت مشروطة. في الوقت الذي صورت العديد

من الأفلام العربية الدين كحيز للقطبية بين مكرس لهذا الخطاب وضحية له، حافظت هيفاء المنصور للطرح الديني بتموجه السياقي ليتمثل كنسق معرفي وتشريعي مع شخصية المديرية، وكمجال جمالي مع الأم، يتمظهر في الطريقة التي لقنت فيها «وجدة» كيف تجود القرآن بوصفة ذاتية هي أقرب للغناء منها لقواعد التجويد الصارمة. مرونة التعامل مع الدين تظهر أيضا في طريقة توظيفه البرغماتي، فبطلة الفيلم «وجدة» تدخل مباراة التجويد بغرض ربح القيمة المالية ليتأتى لها تحقيق أمنيتها في اقتناء الدراجة. وعلى نفس خطية التأويل البرغماتي للدين، تحسب لهيفاء المنصور هذه الجرأة في إزاحة الستار عن تداعيات الانتماء العقائدي في التوظيف المغرض للقضية الفلسطينية، والذي أدمنت عليه الأنظمة العربية لتعتيم وتشنيت الانتباه عن قضايا ذات أولوية محلية. فقط حين صرحت «وجدة» عن نيتها في استعمال قيمة الجائزة المالية لاقتناء دراجة، تقترح مديرة المدرسة فكرة التبرع بالجائزة ليتامى فلسطين. من خلال فيلم الطرح في المضمون وطريقة المعالجة في الشكل، يمكن أن نستشرف في فيلم «وجدة» بداية عبور الموجة البريطانية واتجاهاتها الحديثة في السينما الأوروبية أسلوبا وطرحا إلى السينما العربية. شفافية الصورة»



مقاربة الناقد المتهافنة تتجلى أخيراً في اختصارها المسافة نحو تراجمية المادة الدسمة التي يقدمها الفيلم لتختلق دراما حاضرة وجاهرة كانهام البنية التحتية للسينما في المملكة العربية السعودية. ما أكدته مقالاتها السابقة واللاحقة عن مقال وجدة هو علمها ووعيتها التام بتداخل التكنولوجيا المعلوماتية مع الصناعة السينمائية بشكل لم يؤثر على جانب الإنتاج فقط، وإنما لحق كذلك الجانب الإستهلاكي للصورة السينمائية. لقد تجاوزت السينما القاعة لتخترق الشاشات البديلة عبر الحاسوب والهاتف النقال. وهو ما يجعل تأسف الناقد للجمهور السعودي، الذي لن تتاح له فرصة مشاهدة فيلم «وجدة» لانهام قاعات العرض في المملكة، نوعاً من المفارقة الحشوية الغرض منها تضخيم مأساة لم يعد لها من مبرر.

نفس السطحية والابتذال نلاحظها كذلك في اللهجة الطفولية التي تناولت بها المجلة الأيقونة الفرنسية Cahiers du Cinema فيلم «وجدة». هذه المجلة، وأقصد دفاتر سينمائية ما بعد التسعينات التي ليست سوى نسخة راقية من مجلة برومبير الدعائية، لم تشد عن قاعدة التنميط حين قدمت مادة حوارية مع المخرجة تدور حول ظروف التمويل والعمل في إنتاج الفيلم، ومقدمة نقدية تنوه بشجاعة المخرجة، وبأسلوبها البسيط في تقديم قصة تمرد وطموح. كل ذلك بلغة تلوك مفردات وصيغ تنتمي لقاموس الحداثة في نسخته الغربية لا ترى في الطفلة «وجدة» إلا تمثيلاً نيابياً عن ضمير الغرب الحدائثي وهو يتسلل عبر المخرجة إلى المجتمع السعودي المتخلف. إضافة إلى التنميط والإختزال عبر مقال الناقد الفرنسي المقدر ماتييو ماشغي عن طريقة أخرى في التعامل النقدي مع السينما العربية والتي هي الإنتقائية المغرضة.

على المستوى العربي، وعلى عكس المنتظر، تناولت الكتابة العربية فيلم «وجدة» بطرح جدي خال من كل شوائب النظرة الإختزالية للسعودية كنظام ومجتمع. جل القراءات النقدية العربية للفيلم أجمعت بشكل مصادف على أهمية هذه التجربة السينمائية والتي أكيدا بلغت هدفاً لم يستطع الإعلام، ولا الأدب أو الفنون الوصول إلى تحقيقه، وهو تقريب المجتمع السعودي من المجتمعات العربية الأخرى. وأظن فوز الفيلم بالجائزة الأولى في مهرجان السينما النسوية في مدينة سلا بالمغرب، مع ردود الفعل الإيجابية بخصوصه، ما يؤكد هذه المسألة بالواضح والمباشر. طبعاً لم تنقص الكتابة العربية حول السينما هي الأخرى قراءات إختزالية ومنمطة للفيلم، ومقارنته لا من حيث ما فيه بل من خلال تصور عما يجب أن يكون فيه.

على ضوء هذا النوع من القراءة المغرضة، <<<

مقترن بتاريخ السينما وهو النقد. خصوصاً حين يكون موضوع هذا النقد: الفيلم العربي. في الغالب الأعم، تشكل مقاربة عمل سينمائي عربي في الغرب المجال الأمثل لمعاينة النقد الذي يعتمد المعيارية المزدوجة. ففي الوقت الذي نجد فيه الكتابة النقدية، كانت تعريفية أو تحليلية، تتوجه إلى المخرج الفرنسي ليو كاراكس أو الأمريكي توماس أنديرسون تنطلق من خلفية سينمائية، لا نجد في التعامل مع الفيلم العربي، إلا خلفية واحدة وهي المادة الإعلامية بواجهاتها التتميطية وركائزها الجبوسياسية.

فيلم «وجدة»، شأنه شأن العديد من الأفلام العربية التي أتاحت لها فرصة الضوء والشاشة في الغرب، كان موضوعاً للنقد المغرض، ولمقاربة تعتمد المعيارية المزدوجة. نذكر في هذا الصدد الحوار الذي أجرته مجلة Cj-neaste الأمريكية مع هيفاء المنصور، وامتد في أربع صفحات تمحور فيها الكلام حول وضع المرأة في المملكة العربية السعودية وتبعات هذا الوضع من مواضيع كحق سبابة الدراجة والاختلاط. في هذا الحوار، الذي يمكن أن ينسحب في طرحة على كتابة مضاي الرشيدي أو أي مثقف تقدمي من المملكة العربية السعودية، اقتضت الناقد ماري غارسيا، على أربعة أسطر لتسأل المخرجة عن الأفلام التي شاهدها ومدى تأثرها بالسينما الإيرانية وكأنها السينما الوحيدة التي تشكل النموذج أمام هيفاء المنصور. هذه الناقد التي أبانت عن كفاءة عالية وتمرس بالثقافة السينمائية في حوار أجرته، في العدد اللاحق من نفس المجلة، مع دانتي فيريني وفرانتيسكا لوسكيايفو، حول السماتوغرافيا والصورة الرقمية، تناولت كذلك تجربة «وجدة» في ورقة نقدية لم تتجاوز السطحية السبيلية. في هذه المقالة عرّفت الناقد بالفيلم ومشروعه، وأشارت إلى الكثير من خصوصياته الشكل والمضمون مما سلط الضوء على الكثير من جوانبه الجمالية والتعبيرية لكن دون التمهص والتدقيق في المعلومات. وهو ما أدى إلى نوع من الخلط على مستوى المفاهيم كاعتبار الوهابية نظاماً قبلياً، أو إحالة الجملة السناريسية، التي تقول إن «صوت المرأة عورة»، على آية قرآنية.

خط من هذا النوع من شأنه الإنزياح بالدلالة الفيلمية إلى اتجاهات استقرائية تنسجم مع الخطاب الإعلامي المعتاد والمستأنس به فيما يخص المضمون السوسيوسياسي للفيلم، كان هذا الإنزياح أم لم يكن داخل في اعتبار الدلالة العامة للفيلم. فاستعمل كلمة «مدرسة» باللفظ الإنجليزي «madrassa» يمكن أن يذهب بإدراك قارئ المقال النقدي، هذا المشاهد المقترض والمنتظر للفيلم، إلى باكستان والطالبان، وبالتالي فهمه لمؤسسة تعليمية عادية كمركز تأهيل تابع للقاعدة.

التي تتميز بها هذه الموجة، شخصياتها المركبة كشخصية ميا في «صهرج السمك» لأندريا أنرولد أو روزيتا في «روزيتا»، ترفع الحجاب عن واقع أوروبا المعولمة التي بدأ ينخرها الفقر الثالثي. وهو واقع شبيه بواقع السعودية الذي عاينا إحدى تجلياته في «وجدة». كما عبرت الواقعية الجديدة مع يوسف شاهين، ومدرسة سينما الجوع البرازيلية مع المغربي محمد الركاب، تعبر تنويع الواقعية البريطانية الجديدة للسينما العربية، وبكل استحقاق، مع هيفاء المنصور. في هذا السياق يشكل «وجدة» إضافة مهمة للسينما العربية. كما يبقى إضافة نوعية لأدبيات تشاركه في الرؤية والطرح تنتمي لنفس البيئة كسردي عبد الرحمان منيف، والمقالات الصحفية الثاقبة للكاتبة مضاي الرشيدي.

### في نقد «وجدة»

نصية فيلم «وجدة» مركبة من عناصر متنوعة يتداخل فيها الثقافي بالسينمائي، والسينماتوغرافي بالفيلمي، ما يجعل منه متناً يقترح قراءات عدة. تمتح المقاربة النقدية السيميائية من الفيلم ما يخدم رؤيتها، كما تمتح منه المقاربة السيمانطيقية ما تجد فيه مبررات لموضوعاتها. وكما هو هذا الفيلم نظرة جديدة في تاريخ السينما البصري، يشكل كذلك مناسبة لإعادة النظر في شيء آخر



الأخيرة كفرد ولا اختياراتها الإبداعية كفنانه. هذا التوجيه ينم عن نفس المنطق الإملائي الذكوري الذي كانت ضحيته الشخصيات الأنثوية في فيلم «وجدة»، والذي كانت فكرة تفكيكه وتقويض طرحه هي المحرك الرئيسي وراء الفيلم في جوهره.

مقالة طامي السمييري بلغتها السلسة وتسلسلها المنطقي الذي يخدم رؤيته النقدية هي الأخرى، مثل فيلم «وجدة» عتبة جريئة نحو خطاب نقدي سينمائي سعودي جاد في الطرح وحرفي في المعالجة. خطاب لا مناص عنه لمساقفة هذه التجربة الطلائعية التي يشكلها فيلم «وجدة» بالخصوص، وأي تجربة سينمائية عموما، في مجتمع مغلق عن الصورة السينمائية. وكون مقاربة هذا الكاتب، وعلى عكس المقاربات الغربية التي أشرنا إليها أعلاه، تنطلق من نفس الأرضية الإنتاجية للفيلم تجعله أقرب لطرحة بسبب التجربة الواقعية المباشرة والتي تغيب حتما على الخطاب النقدي الغربي. تبقى الإشارة إلى أن العديد من الأقلام التي تحسب على السينما تعاملت مع الفيلم بلغة الصمت. وإن كانت في هذا التعامل لا تختلف عن الأقلام أو الأصوات التي وظفت «وجدة» في ما أسماه المفكر والشاعر المغربي محمد بنيس بـ«خطاب التشفي» لتتقص من قيمة بعض السينمات المحلية العربية، وكان فيلم «وجدة» مستقل بمرجعياته وتربطه علاقة «tabula rasa» مع سينما يوسف شاهين وفريد بوغدير وزبياد الديوري وفريدة بنليزيد.

في نفس الخط التشريحي جاء المقال المتميز الذي كتبه طامي السمييري في يومية الرياض. يرى هذا الناقد في فيلم «وجدة» بريق أمل في خلق صناعة الفيلم السعودي الطويل، والذي إلى حد قريب كان فكرة مستحيلة. وهو إذ يعبر عن ذلك فإنه يشاطر المخرجة نفسها رؤية سينمائية تتبعد عن الإرتجالية وقلة الحرفية والتمرس. وإن كان في لغته، أعني في مرجعية قاموسه التعبيري، الذي استخدم فيه أوصاف كـ«المتشيطنة» وهو يصف سلوك البطلة، يستند على نفس المنظومة الخطابية المتجذرة في اللغة والتي تكرس النظم الثقافية الذي يحاول طرح الفيلم تقويضها. هذه اللغة التي تستند، بوعي وبدون، على خطاب لاهوتي دوغمائي يقدر ما تساعد في إضاعة الرمزية الوظيفية للبطلة في خطاب التمرد، تُسقط هذه الوظيفية، بطريقة غير مباشرة، في خاتمة النشاز والمروق حسب المعيارية الأخلاقية الدينية. كما تبقى نظرة هذا الناقد لتعلق المخرجة بالهم النسائي كموطن ضعف في إبداعها السينمائي، قد يحولها إلى ناشطة سينمائية أكثر من كونها مخرجة، معبرا عن قصر نظر لا يأخذ بعين الاعتبار المرجعية السينمائية التي بنت عليها هيفاء المنصور تصورهما في الكتابة والإخراج. وأقصد هنا المدرسة الواقعية الأوروبية الحديثة التي انطلقت من تجربة السينما البريطانية الجديدة في مطلع أواخر الستينات. ففي اقتراح الناقد إملاء توجه خاص على المخرجة، ينطلق من رؤية وظيفية برغماتية للسينما، لا تراعي حرية هذه

والتي تنصب في نتائج تعامل الكتابة الاستسهالي مع وسيط السينما والإنتاج السمعي البصري عامة في البيئة الثقافية العربية، تعرّض فيلم «وجدة» ولا يزال لنوع من القراءة الاختزالية التي تعتمد آلية تفكيكية محرّكات لا تنتمي لخطاب السينما في المقاربة أو النقد أو النظرية. في هذه المقاربات كان «وجدة» الفيلم السعودي الأول، أول فيلم لامرأة سعودية، خطاب نسوي تقدمي وثورى، طرح حقوقي، ولكن أبدا هذا المتن الفيلمي الذي يتمتع بخاصياته الكتابية ومميزاته النصية السينماتوغرافية والتناسية السينمائية. أو هذا العمل السينمائي الذي ينفرد باستقرائية تتظافر في بناء شبكتها الدلالية عناصر سينمائية وخارج سينمائية.

كما المقاربات الغربية للفيلم كانت العديد من المقاربات العربية هي الأخرى تضحي به على حساب سياقها. فجاء الحديث عن «وجدة» مناسبة لاجترار خطابات مبسترة عن حقوق الفرد السعودي وحقوق المرأة بالذات، أو وضعية المرأة في المجتمع العشائري بنظمه المتصلبة وقوانينه الصارمة، أو كلاما مستهلكا عن الطريقة الوهابية في تأويل الخطاب العقائدي الإسلامي. إلا أنه، وفي جانب السياق دائما، تميزت بعض الكتابات، يتصدرها مقال مها بنت سليمان، بالتسطير على جوانب مهمة في المضمون الفيلمي تقرد في طرحها فيلم «وجدة» كتناوله التشريحي لواقع المجتمع السعودي في أسرة البطلة ومن خلال فضاء هامش مدينة الرياض.



## الكاتب في السينما على خطى خ.ل. بورخيس

■ مبارك حسني

وجد في الفن السابع التجسيد القريب الموازي الصارخ لكل هذه الثيمات المدهشة. بالتالي كان طبيعياً وعادياً أن يقارب هذا الفن الجديد في زمانه هو السابق على كل الأزمنة عبر الكتابة. نظن أن وجود شخص كهذا في المجالين معاً دليل جميل ومفحم. وللتدليل أكثر نورد ما قاله بصده صديقه الأديب الكبير الأرجنتيني الآخر، أدولفو بوي كازاراريس: «في ذلك الزمن، كنا نتحدث كثيراً أنا وهو عن الكتب والأفلام، مع التركيز على النسيج الحكائي والحيكات في الروايات والأفلام وحتى في القصائد الشعرية. لقد كان السينماتوغراف دوماً فناً مهماً لديه، وأفترض أنه لو كان بإمكانه وضع لائحة تضم الروائع التي أثرت فيه بعمق، لأورد بالتأكيد عدداً لا بأس به من الأعمال السينمائية».

### الفيلم الحقيقي

طبعاً، حديثنا هنا، بعد كل المشاهدات الفلمية الممكنة، يتعلق بالفيلم الإبداعي الحقيقي الذي يخرج مؤلفون سينمائيون لا يخرجون تقنيون بلا معرفة ولا تصور ولا أفق خلاق يلوح لهم كلما هموا ببناء عالم تخييلي صوري متحرك. مخرجون مبدعون نجد في ما أخرجوه سينما تتعالق مع الكتابة في بوتقة حداثاً بورخيسية بامتياز، بما أنها تروم الشكل والمضمون، عبر الحاملين الرئيسيين اللذين هما النص والذات. مثلاً، تاركوفسكي ليس هو أياً كان من حاملي العدسة في «طفولة إيفان»، أو يسري نصرالله في رائعته «مرسيدس» أو إنغمار برغمان في كل أعماله الاستبطانية النفسية الغائرة في هواجس النفس، أو كيروساوا في «ديرسو أوزالا» وأورسون ويلز في «سيدة شنغهاي» وفي إعادة قراءتهم رواع شكسبير أو...

فالذي يكتب في السينما وعن الأفلام، لا يأتي من فراغ معرفي وإبداعي، ولا من أرض تقنية سطحية. لهذا السبب بالذات، هو ليس ناقداً بمعناه الذي يجعله تابعاً، خانعاً، ينتظر السيد المخرج، كما يحدث في عالمنا العربي المبثلي باستيهامات لا قبل لها في الفن من طرف من يدعون أنهم صانعو صور وحكايا بلا روح ولا تصور ولا أفق، ينتظره كي «يُخرج» علبه سلولويد أو شريط «دي في دي» كي يشحذ أدواته... لا، هو أفضل وأكبر من أن يلتزم ركناً قصياً في قاعة الانتظار كي يكتب... هو يكتب لأن الابتلاء الأصلي أتى وترعرع ونما أدبياً وكتابياً بالموازاة مع الولوج المتكرر للقاعات المظلمة في زمنها الذهبي العربي قبل أن تندثر أو تتحول إلى مراتع فارغة.

لا يكتب إلا كاتب. هي الحقيقة الأزلية البسيطة، خصوصاً حين يلتقي الناقد والقصص في الشخص نفسه، الناقد والأديب كما هي حال الناقد العرب المعروفين منذ عقود طويلة.

لا تتحقق الكتابة في عالم الفن السابع وحوله انطلاقاً من موقف نقدي مسبق. قبل التحقق هنا، تتوجب الكتابة أصلاً بما هي قدرة على التعبير، وهي إبداعية بالضرورة بما أنها تخضع لقواعد كتابة، وإلا لما كان النص الخلاق وُجد عيانياً. هنا على الورقة الخام (الرخيصة الثمن) وهناك على الشريط الخام (الغالي الثمن)، وما نصطلح عليه بالناقد ليس إلا صفة من الصفات، وجهاً من أوجه التحقق، فمن يكتب بخصوص الفن السابع كاتباً فرضاً، أي متوافراً على قابلية تصوير الأشياء بالحروف والجمل وقوليتها في سياق «سردي»، في الحد الأدنى كتوصيف وبناء يرومان خلاصاً ما جامعة مُنهية لطرح ما، ومفتوحة في الآن نفسه على التأويلات المتعددة كما قابلة كي تشد قارئها شداً، تماماً مثل أي نص إبداعي، قصة على الخصوص.

كل الفنون حين تتم الكتابة عنها وحولها تتطلب وجود هذا المعطى، كي يكتمل النص وكي يتجسد هذا الفن مكتوباً. والسينما بما أنها جُماع فنون سابقة عليها، تجلي ذلك بوضوح تام، لأنها تجعل هذه الفنون موجودة عن قرب ومحايثة، مستندعية للاختراق والمشاركة، فعالة بعنصر من عناصرها المميزة لها. وحين تتجسد الكتابة عنها، خاصة في قراءة شريط معين، يجد الكاتب نفسه، يستدعيها بدوره في ما يدبجه، بالضرورة وليس بالاختيار. وإلا لكان نصه ناقصاً، غير مكتمل الصياغة، ومحدود الأثر، هذا إن لم تعقه عناصر الابتداء الواجب.

من هنا، الطرح الأساسي الذي يقول إن الذي يكتب باستمرار وبتواتر في المجال الإبداعي الصوري المتحرك، في مستواه الفني الرفيع، لا بد أن يكون مبدعاً قبل أي شيء. وليس غريباً هنا أن جل النقاد قصاصون وروائيون ورواد في الكتابة الأدبية إلى جانب تعاطيهم الكتابة في مجال السينما. فهذه تظهر مجالاً لتحقيق الكتابة هذه قبل أن تكون نصاً على نص إبداعي هو الفيلم، أي أنها كوكب للتوظيف والاستغلال في مجال أرحب هو كون الكتابة اللامتناهي. وفي هذا المقام يحضر الكاتب العملاق خورخي لويس بورخيس الذي نستشهد به في تعضيد كلامنا. فهو كان يكتب باستمرار في الثلاثينات والأربعينات عن أفلام زمانه كـ «المواطن كين» لأورسون ويلز و «كينغ كونغ» وأفلام تشارلي تشابلن الشهيرة. وحين سُئل ذات يوم عن كيفية مراودته القلم برؤى جريئة حول هذه الأفلام، أجاب بسخرية معهودة قائلاً إنه قرأ كل شيء ورأى كل شيء، من الأتفه إلى الأروع. وهذا هو في الواقع الجواب ذاته الذي نجده متفرقاً حين يتحدث عن رواعته الأدبية. ولا يمكننا إلا أن نستشف أن صاحب «المتاهة» و«الواحد المتعدد والمضاعف» و«الزمن المتوقف الخالد»...



# 100% BEST MUSIC