

ملف العدد: السينما المغربية من خلال الدورة 16

للمهرجان الوطني للفيلم

السينما

العدد 5، ربيع 2015 الثمن: 15 درهم

سناء عكرود:

إنتاج فيلم خاص يخضع لهبدأ
العرض والطلب



محسن مذهبالباف:

«إذهب للسينما
فإنك ستذهب إلى النار»

جوق العميين
فرجة اجتهاعية حنينية



فيلم عيوش..
«الزين اللي فيك»:
شجاعة في التفكير
وفشل في التعبير



جوق العميين
L'Orchestre Des Aveugles

سينفيليا

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:

ياسين الحلبي

رئيس التحرير:

عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد:

محمد اشويكة، إدريس القرني، سمير فريد، عبد الإله الجوهري، مبارك حسني، خالد الخضري، نورالدين محقق، محمد الميسي، مراد خلو، نزار الفراوي، يونس بن حجرية، ماء العينين سيدي بويه، أكثيري بوجمعة، هاني حجاج، عتيقة برناكشي، بشرى الحنفي

القسم التقني:

دلّال الحايك - معاذ الخراز

مدير الإشهار:

فيصل الحلبي

المدير الفني:

هشام الحلبي

التصميم الفني:

عثمان كويليط المناري

الطبع:

مطبعة فولك

05 39 95 07 75

التوزيع:

سوشيرس

الإيداع القانوني:

2014/06

إعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:

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

الحساب البنكي:

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

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

نشر هذا العدد بدعم من

وزارة الثقافة



ملف العدد: السينما المغربية من خلال الدورة 16 للمهرجان الوطني للفيلم

«من فندق الريف إلى سينما روكسي»

هل من بوصلة ص 12

مخرجة تغوص في التراث لتتحول حكايتة حسناء

أمام الكاميرا ص 13

«جوق العميين» فرجة اجتماعية حنيية ص 15

14

السينما المغربية تتحاز لصف الكوميديا ص 16

العودة إلى الينابيع الأولى والبحث عن براءة العالم

قراءة في فيلم «إطار الليل» لـ طالا حديد ص 17

«رهان» سينما تبسيطية للزمن المتسارع ص 18

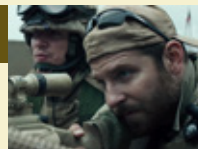
نقد: ص 10-11

فيلم «تمبوكتو» بين التقريرية وجمالية الخطاب السينمائي



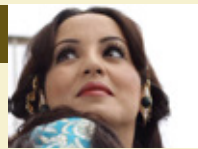
سينما عالمية: ص 09

سينما عالمية: فيلم «قناص أمريكي» أو الأمريكي القاتل



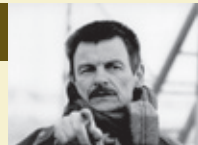
حوار: ص 20-21-22-23

سناء عكرود:
ثقافتنا السينمائية لا تعني أحدا



أعلام سينمائية: ص 24-25

السينما واتجاهاتها المعاصرة
لـ «أندري تاركوفسكي»





إفتاحية العدد

فيلم «الزين للي فيك».. أو الضجة التي...

هل يمكن اعتبار الضجة التي رافقت عرض فيلم «الزين للي فيك» لنبيل عيوش بمهرجان «كان» إيجابية؟ وبأي شكل من الأشكال يمكن لها أن تفيد السينما؟ وهل كل هؤلاء الذين شاركوا فيها مهتمون حقا بالسينما؟ وكم من فيلم سينمائي مغربي يكون من حسن حظه أن يعرض في قاعة سينمائية ممتلئة بالجمهور؟ ولم يتم تجاهل أفلام سينمائية مغربية تستحق النقاش الفني والسينمائي، عكس النقاش المرافق لفيلم نبيل عيوش؟...

إضافة لهذه الأسئلة، التي نتركها معلقة، لعلكم تجدون أجوبة في طياتها، كان سوالنا الأكبر في «سينفيليا» هو: هل يمكن لضجة مثل تلك التي رافقت عرض فيلم «الزين للي فيك» لنبيل عيوش بمهرجان «كان» أن تمر دون أن يكون لمجلة سينمائية متخصصة رأي فيها؟.. هذا ما كان يورقنا الأيام التي تلت العرض، ونحن نحضر لهذا العدد، خصوصا أننا لم نكن على كلمة رجل واحد، وأصبحنا داخل المجلة نمثل، بشكل ما، المجتمع المغربي بشكل مصغر بخصوص الآراء التي رافقت الضجة.

وأمام هذا الخلاف في الآراء، كنا أمام خيارين لا ثالث لهما، إما تجاهل القضية برمتها واتباع المثل القائل «كم حاجة قضيناها بتركها» وإما المواجهة واتباع سياسة الشفافية وعرض آرائنا المتفرقة على القراء. وفي الأخير وبعد أخذ ورد قررنا انتهاز الأمر الثاني، وها هي هذه الافتتاحية تأتي برأيين الأول لرئيس التحرير والثاني لمدير المجلة.

يرى رئيس تحرير «سينفيليا» أن لا مجال للحديث عن المنع لأي فيلم كان ولا لأي عمل فني تحت أية مبررات كيف ماكان نوعها، إذ الحكم على العمل الفني لا يمكن أن يكون سوى بمعايير نقدية وفنية ذات مرجعيات جمالية خالصة ولا تستند لأي حكم أخلاقي، لأن «الأخلاق» نسبية ولكل مجموعة أو طبقة أو فئة أخلاق قد تصل إلى نقيض ماتراه الفئة الأخرى. إلا أن ذلك لا يعني الدفاع عن أي فيلم يُقحم صاحبه لقطات العري والجنس فقط لجلب نوعية من المشاهدين واستفزاز مشاهدين آخرين.

إضافة إلى أن أي فيلم كيف ما كان نوعه لا يمكن تقييمه (فنيا وجماليا طبعا) بدون رؤيته كاملا، الأمر الذي لم يتح في ما يخص «الزين للي فيك» سوى لحفنة قليلة شاهدت الفيلم بـ«كان» وبالدار البيضاء في عرض خاص جدا.

ثم إنه إذا استسلمنا لمنطق من يحاكمون الفيلم الذي لم يشاهده انطلاقا من مشاهد العري والكلام الذي يروونه ساقطا فإن فيلما كـ **Nymphomaniac** «نيمفومانياك» للمخرج الدنماركي الكبير لارس فون تريير وفيلما كـ «حياة أديل» لعبد اللطيف كشيش الفائز بالسعفة الذهبية في «كان» ليسا سوى فيلمين بورنوغرافيين، دون الحديث عن أفلام لمخرجين كبار أمثال غودار وفليني وبيرغمان وسكورسيزي وغيرهم... بها لقطات عري وجنس، وذلك قبل الحديث عن ما هو مبرر دراميا أو غير مبرر لأن النقاش لم يصل لهذا المستوى بخصوص هذه القضية نهائيا...

وعلى العموم فلا يجب وضع قيود كيف ماكان نوعها حول السينما بمبرر أن المجتمع محافظ، فنحن من نقرر الذهاب إلى قاعة السينما واختيار الفيلم الذي نرغب في مشاهدته وليس هو الذي يأتي إلينا، القيد الوحيد الذي يجب أن يحكم عرض فيلم ما بقاعة سينمائية هو وضع معيار سني للمشاهدة فقط.

مدير مجلة «سينفيليا» يرى بالمقابل أن المنع ضروري في حالات من مثل فيلم «الزين للي فيك» لأن الضجة التي صاحبت تجاوزت كل الحدود في إطار مجتمع أغلب شرائحه محافظة ومتدينة وجب احترام مشاعرها وعدم خدشها، كونها لا يمكن أن تتقبل مثل ما جاء في فيلم نبيل عيوش بغض النظر عن أي سياق كيف ما كان نوعه.

وبما أن الأغلبية الغالبة من الشعب المغربي رفضت الفيلم، وأصبح عرضه بعد ذلك في القاعات السينمائية يشكل نوعا من المساس بالأمن العام، فقد كان من الواجب منعه من العرض.

على العموم فهذا الفيلم لا يُشكل قيمة مضافة للسينما المغربية ولا لمسار مخرجه، إذ كنا ننتظر من نبيل عيوش بعد إنجاز أفلاما محترمة فنيا وجماليا كـ «علي زاوا» و«خيل الله» أن يتناول ظاهرة الدعارة بشكل أكثر فنية ورقيا.

سينفيليا

فيلم عيوش.. «الزين اللي فيك»: شجاعة في التفكير وفشل في التعبير

■ سمير فريد

عرض في برنامج «نصف شهر المخرجين» 47 الذي تنظمه نقابة مخرجي السينما في فرنسا أثناء مهرجان كان الفيلم الفرنسي المغربي الروائي الطويل «الزين اللي فيك» إخراج نبيل عيوش، وهو الفيلم الطويل السابع لمخرجه الذي ولد عام 1969، وأخرج أول أفلامه عام 1998، ويعتبر من أهم مخرجي السينما في المغرب والعالم العربي.

يتميز «عيوش» بموهبته الكبيرة والتي بدت في فيلمه «علي زاوا» عام 2000 الذي عرض في مهرجان برلين، وكان نقطة تحول في السينما المغربية بتعبيره الواقعي الحديث عن أطفال الشوارع. كما يتميز بالتوجه إلى جمهوره بعدم القطع مع السينما السائدة التي يعرفها هذا الجمهور، وهي السينما المصرية، وبدا ذلك بوضوح في فيلمه «كل ما تريده لولا» عام 2008. ويتميز ثالثاً بالشجاعة الأدبية في مواجهة تيار الإسلام السياسي الذي يستخدم العنف، وعبر بقوة عن هذا الموقف في فيلمه «يا خيل الله» الذي عرض في مسابقة «نظرة خاصة» في مهرجان كان 2012، وأصبح من المخرجين العرب القلائل الذين تنتظر المهرجانات أفلامهم الجديدة.

لا أحد يعطى الحرية للفنان ليغبر عن المسكوت عنه، ولكنه ينتزعها انتزاعاً من كل السلطات. وهكذا فعل عيوش في فيلم «الزين اللي فيك» عن حياة أربع عاهرات في مراكش في الزمن الحاضر.

ومن البديهي أن الدعارة في كل بلاد العالم سواء كانت قانونية أم خارج القانون، ولكن عالم الدعارة لم يكن موضوعاً لأي فيلم مغربي. ومن البديهي أن التعبير عن هذا العالم في أي بلد لا يعني أن هذا البلد ليس فيه سوى دعارة. ومن البديهي أيضاً في مجتمعات محافظة مثل المجتمعات العربية أن يصدم هذا التعبير الجمهور فضلاً عن السلطات. ولعل من أشهر الأفلام العربية عن هذا الموضوع الفيلم المصري «درب الهوى» الذي أخرجه حسام الدين مصطفى عام 1983 عن حي الدعارة عندما كانت قانونية في مصر في ثلاثينيات القرن الميلادي الماضي، والذي منع من العرض، ثم أعيد عرضه بحكم قضائي. ولكن نبيل عيوش بقدر ما كان شجاعاً في التفكير بقدر فشله في التعبير.

هنا عالم الدعارة من كل جوانبه بما في ذلك الممارسات الجنسية المثلية للرجال والنساء معاً. ولكن بقدر الإيحاء في الممارسات المثلية بقدر المباشرة الغليظة والحوار البذيء في الممارسات بين الرجال والنساء، وعلى نحو يضمن عدم

عرض الفيلم في المغرب أو أي بلد عربي، وبذلك يفقد عيوش جمهوره الذي يتوجه إليه، الأمر الذي كان يتميز به في أفلامه السابقة كما ذكرنا.

ويدور السيناريو الذي كتبه المخرج عن ثلاث عاهرات هن نهى (لبنى أبيضار)، وسكينة (حليمة كدواني)، ورندة (أسماء لزررق) اللاتي يمارسن أقدم مهنة في التاريخ عبر سعيد (عبد الله ديدان) الذي يقود سيارة تاكسي. وفي الثلث الأخير من الفيلم تضاف إليهن حليمة (سارة العلوي) القروية التي وصلت لتوها إلى المدينة وهي حامل.

يعاني السيناريو من الضعف الشديد في بناء الشخصيات، وكأن الدعارة قدر لا مفر منه. والشخصية الرئيسية نهى أم لطفل ولها شقيقة تخشى عليها من التحول إلى عاهرة بدورها، ولكن علاقتها مع أمها متناقضة على نحو غير مقنع، فنحن نراها معها في مشهدين: في الأول تحصل منها على المال ويبدو أنها تعرف من أين حصلت عليه ابنتها، وفي المشهد الثاني تطردها

من المنزل! إنها مجرد أدوات جنسية وليست شخصيات من لحم ودم، وبالتالي لا تتعاطف معها ولا نكرها، ورغم الأداء الجيد للممثلات، وكذلك سعيد الصامت طوال الفيلم تقريباً. وفي عالم الدعارة كل الجنسيات، ولكن الفيلم يركز على السعوديين من دون مبرر غير الاستقزاز. ولا يخلو هذا العالم من رجال الشرطة الفاسدين، ولكن الفيلم يجعل ضابط الشرطة يعاشر نهى في مكتبه على نحو أقرب إلى الاغتصاب، وهي مبالغة من دون مبرر أيضاً سوى الاستقزاز.

وينتهي الفيلم بمقطع/حلم يتحول فيه التاكسي إلى سيارة فاخرة، ويرتدى فيه سعيد زياً مميزاً ويذهب مع الأربع وهن يرتدين أزياء فاخرة إلى شاطئ البحر حيث يتطلعن إلى الشاطئ الآخر. ويفتقر أسلوب الإخراج إلى الخيال الذي طالما تميز به نبيل عيوش في كل أفلامه، وحتى مشاهد مراكش في النهار وفي الليل من خلال سيارة التاكسي بدت أقل من عادية، وأكدت أن الشجاعة في التفكير وحدها لا تكفي.



«الزين اللي فيك»: أعدوا العدة يا أنصار الحب والخلق والحدائثة

■ عبد الإله الجوهري

الشرابيبي و«أقل من دقيقة تحت الشمس» لنبيل عيوش و«كازا نيكرا» و«الزيريو» لنور الدين الخماري و«فيلم» لمحمد اشاور... أشرطة حاول بعض الاوصياء من دهاقنة الدين والسياسة الحجز عليها والحكر على أصحابها، لكنها عاشت وسافرت عبر الاماكن والفضاءات الزمنية وانصافت بكل قوة للفيلموغرافية المغربية، بينما هم رحلوا وانزروا في غياهب الظلمات..

كلامي أعلاه، لا يعني أنني أقدم قراءة للفيلم، لأنني لم اشاهده بعد، على الرغم من أنني شاهدت لقطات متفرقة، لقطات لا تسمن ولا تغني من جوع، وأنا لا أرضى لنفسي أن أكون ناقد اللقطات الميتسرة واللحظات المنزوعة من سياقها العام، وأحب أن اشبه ببعض جهابذة النقد والتمثيل والرقص عاريا في كل المناسبات، سأنتظر لحين مشاهدته ومعاودة المشاهدة، عند ذلك سأعطي حكمي على مستواه من الناحيتين الفنية والتقنية لا الأخلاقية الفجة (من كان منكم بلا خطيئة فنية فليرجم الفيلم حالا بنقده الذكوري «البناء»)، أما الآن سأكتفي بإعتناق رأي الناقد اللبناي هوفيك حبشيان (ناقد صديق صادق، أثق في ذائقته النقدية ونفاذ رؤيته المعرفية)، الذي شاهد الفيلم وخطت يده ما ستقر أنه أدناه:

«الزين اللي فيك» لنبيل عيوش فيلم شجاع جداً (والشجاعة شيء نسبي) يدخل إلى بيئة عاملات الجنس في المغرب، ويعري ازدواجية المجتمع ويسمي الأشياء بمسمياتها. رندة، نهى، سكينه، حليلة، بعض هؤلاء محجبات في النهار ومومسات في الليل خدمة لبعض السعوديين المهوسين بالجنس (ويبدو أن بعضهم لديه مشكلة مع فلسطين ههههه). الفيلم يصبح رقيقاً إزاءهن في النصف الثاني، فيقارب تواطؤ كل أفراد المجتمع (من الشرطة الفاسدة إلى الأم القاسية) ويحملهم المسؤولية في تحويل فتيات عاديات بلا أحلام تقريباً إلى قطع من اللحم. يلجأ الفيلم الفاضح إلى نمط المعالجة بالصدمة، والنتيجة على المشاهدين ستكون قوية. لا «مسكوت عنه» بعد الآن..

وبه الإعلام فأعدوا العدة يا أنصار الحب والخلق والحدائثة والسلام.

معدومة (من تجلياتها تمرير قانون الإجهاض المنتصر لخطاب ديني جد متخلف)، ستجعل سينمانا المغربية تؤدي الثمن الباهظ من حيث خلق جو من الاحتقان والكراهية تجاهها وبالتالي الدعوة لمزيد من الوصاية على الإبداع والحجر على السينمائيين ورواهم الفنية المبنية على قناعات فكرية وثقافية شخصية..

مباشرة بعد العرض الأول للفيلم بالدورة 67 لمهرجان «كان»، ضمن فقرة «لاكانزين دي رياليزاتور» (رغم أن من شاهد الفيلم إلا قلة قليلة محظوظة بتواجدها على السجاد الأحمر لمهرجان «كان»)، بدأت أطار الشر تهب ورياح الجنون ترمجر، مثلما بدأت التعليقات اللامسؤولة تصل عبر صفحات مشبوهة غير معروفة وأخرى (هذا عين العجب) معلومة على المواقع الإجتماعية المغبونة، مواقع من المفروض أنها نتاج عقول ذكية مسؤولة، أضحت مع وصول جنون «الزين اللي فيك» (على غرار جنون البقر)، مواقع ملوثة بمفاهيم الاستعراض المجاني والتهافت النقدي ومحاولة اصطياح عدد أكبر من المصنفين والمهرولين لخلق الذات الإبداعية المغربية، ذات في اعتقادي أكثر صلابة من أن تفقد روحها الخلاقة بمجرد تهويلات وانتهازية مكشوفة.. السينما المغربية تاريخ حق وإنجازات قد تختلف حول أهميتها وقوتها لكنها موجودة من خلال أبنائها البررة أعضاء الأندية السينمائية التي ساهموا في بنائها والنقاد الأحرار الذين دمجوا لسنوات مقالات في مديحها (مديح البناء لا الهدم أو التظليل المجاني) ومخرجون صاغوا من لحمهم ودمهم افلام متقاوتة القيمة والأهمية لكنها على كل حال تحاول صنع سينما حقة، وممثلون بالعشرات، بعضهم مات غيباً وفقراً، رغم ان إبداعاتهم طاولت عنان السماء... سينما مغربية حرة طرقت كل المواضيع والقضايا المجتمعية بعشرات الأفلام، اذكر على سبيل الذكر لا الحصر، أشرطة: «وشمة» لحמיד بناني و«حرب البترول لن تقع» لسهيل بنبركة و«أحداث بدون دلالة» لمصطفى الدرقاوي و«حب في الدار البيضاء» لعبد القادر لقطع و«عبروا في صمت لحكيم» النوري و«نساء ونساء» لسعد

السينما المغربية اليوم تعيش وضعاً صعباً، ليس فقط من حيث الإنتاج أو الحضور ورفع راية الوطن في المهرجانات الدولية، وإنما أيضاً، من حيث الهجومات التي تطالها من أفراد وجهات لا تفهم شيئاً في الفن والسينما، ومن أشخاص لهم أهداف سياسية ضيقة يحاولون تصريفها على حساب الإبداع والخلق بكل قلة حياء... لقد استطاع هؤلاء بإنتهازيتهم المكشوفة وحملاتهم المشبوهة وشعبويتهم الفاقعة، في تجييش الشارع ودفع كل من هب ودب لإيداء الرأي ويصبح ناقد، ناقد اللحظة المشبعة بالكليشيهات الممسوخة والآراء النقدية المتسرعة والأقوال المرددة في المقاهي والحانات الحيقيرة ...

مناسبة القول أعلاه، ننزيل تجاري على المواقع الإجتماعية (خاصة اليوتوب)، لمشاهد مختلفة من فيلم «الزين اللي فيك» للمخرج نبيل عيوش، مشاهد مقتطعة من سياقها العام ومنشورة للفت الانتباه للشريط الجديد والترويج له، وخلق موجة من النقاشات قد تخدم الفيلم تجارياً مثلما تخدم اسم صاحبه كمخرج يعرف من أين تؤكل الكتف فنياً، لأن عمل كهذا يرفع رصيده في عيون المنتجين الغربيين، مادام هناك جراءة واضحة ومقاربة فصيحة في فضح ما لم يستطع أحد فضحه بهذه الطريقة الموغلة في الواقعية، جراءة قدمها من قبل في أفلامه السابقة وجرت عليه سخط طغمة ظلامية، تريد شرا بالسينما الوطنية، على اعتبار أنها آخر قلاع الحدائثة والقول البليغ في وصف حالتنا المزرية داخل هذا الوطن الذي أصبح منذورا لرياح هوجاء لا تعرف متى ولا من أين اتجاه ستهب، لأنها قد تهب من جهة الأعداء الحاقدين، مثلما قد تأتي من الأفواه المفتوحة للأصدقاء الحدائثيين جدا جدا..

الفيلم، في اعتقادي، ومن خلال الطريقة التي يروج له بها حالياً، إضافة الى الظرفية التي يعرض فيها، حيث المشهد السينمائي المغربي تكتنفه غيوم الحقد والكراهية وسيادة الخطابات الهلامية لرجال السياسة والدين، بل وتحقيقتها لمكاسب واضحة أكدت أن معسكر الحدائثة في غيبوبة والأحزاب اليسارية



«إذهب للسينما فإنك ستذهب إلى النار»

- من هو محسن مخملباف على لسانه؟

محسن مخملباف.. مخرج إيراني مصور ومنتج أفلام. حدوده العالم ويمكن لأعماله أن تتجزأ بأبسط الوسائل والمعدات ... ولدت وترعرعت بإحدى الأحياء الفقيرة بطهران، في عائلة متعددة الأفراد وفقيرة جدا. تركت الدراسة في سن الثانية عشر وامتدنت العديد من المهن وفي سن الخامسة عشر أصبحت من المناهضين للنظام الإيراني والحكومة الإيرانية واعتقلت وأصبحت حينها بطلق ناري وغُذبت أشد تعذيب، مما جعلني ألزم المستشفى العسكري ونظرا لصغر سني سجنتم لمدة خمس سنوات فقط، قرأت فيها الكثير من الكتب بمختلف أنواعها. عند خروجي من السجن تركت السياسة وانخرطت في الفن وكلية قناعة بأنه لا يكفي أن نغير الحكومة لإصلاح أمرنا إنما علينا أن نصلح أنفسنا وعقليتنا وطريقة تفكيرنا.

- تحديدا كيف كانت بداية انخراطك في الفن؟

بالكتابة... بالكتابة كانت بداية مسيرة الفنيّة كنت أكتب العديد من المقالات والنصوص المسرحية وبعض السيناريوهات القصيرة حتى وجدت نفسي أكتب فلمي الخاص.

قرأت خمس مائة كتاب وهي الكتب المتوفرة وقتها في إيران وفي مكتباتها وقد قمت باستعارة البعض واقتناء البعض الآخر وهي كتب مترجمة طبعا، ومنها قمت بتسجيل الأفكار وتدوينها بمفكرتي حتى أصبحت عندي في النهاية مدونة قواعدي الخاصة في السينما.

مثّلت القضية العربية الحالية موضع اهتمام وأرضية ثرية للإنتاج السينمائي إلا أن الإنتاج مازال يقتصر على الأفلام الوثائقية أو الوثائقية الخيالية مثل الفيلم التونسي للمخرج محمد زرن «الشعب يريد» «Dégage» والذي استنسقه من واقع الثورة التونسية، أو الأفلام القصيرة كفيلم «جلبلة» الوثائقي الذي يروي دور المرأة السورية في مساهمتها لإنقاذ سوريا، كما نضيف بعض الأفلام الطويلة كفيلم «باب شرقي» الذي يؤرخ فيه المخرج أحمد عاطف للثورة السورية، كما طرح المخرج التونسي «شوقي الماجري» في مسلسل «حلاوة الروح» قضية الآثار المنهوبة من قبل العصابات وتدميرها من قبل المتشددین في خضم المعركة السورية. على إثر هذا التنوع من الإنتاج السينمائي الذي يحاكي أحداث الثورات العربية يطل علينا مخملباف بعد إخراجة للفيلم الوثائقي «ربيع طهران»، الموثق للاحتجاجات التي اندلعت ضد النظام في إيران، تزامنا لإعادة انتخاب الرئيس السابق محمود أحمدي نجاد، يطل برؤية سينمائية للثورات وللوضع الحالي ليمشهد لنا الواقع العربي بعين إيرانية.

محسن مخملباف: مخرج إيراني من مواليد طهران من عائلة فقيرة، ترك الدراسة في سن الثانية عشر وامتدنت العديد من الأعمال. في سن الخامسة عشر أصبح من المناهضين للنظام والحكومة الإيرانية واعتقل وأصيب بطلق ناري وغُذبت أشد التعذيب، سجن لمدة خمس سنوات، قرأ خلالها العديد من الكتب. لعل طفولته هذه كانت حافزا له لمساعدة الأطفال الفقراء في إيران وأفغانستان. واضعا قصصهم في صلب سيناريوهات أفلامه... ترك مخملباف السياسة عند خروجه من السجن وانخرط في مجال الفن مقتنعا بأنه لا يكفي أن نغير الحكومة لإصلاح البلاد وإنما الإصلاح يبدأ من أفراد المجتمع. غادر إيران سنة 2004 احتجاجا على الرقابة والضغوطات الذي اعتبرها عودة الفاشية في إيران ..

أخرج مخملباف العديد من الأفلام من أهمها «سلام سينما»، «باي سيكل ران»، «Le Cycliste» و«قندهار»... فاز بالعديد من الجوائز في أكبر المهرجانات السينمائية وترأس لجنة التحكيم لمهرجان موسكو السينمائي الدولي سنة 2013.

في أواخر 2014، أخرج فيلم «الرئيس» وكان ضمن برمجيات أيام قرطاج السينمائية والذي سيتم إعادة عرضه في الأيام القليلة القادمة في القاعات. ويتمثل سيناريو الفيلم في هروب الرئيس المستبد، الذي كان يحكم بمنظومة دكتاتورية، متنكرا كراع أغنام وموسيقي متجول ما جعله يلمس ما كان يعانیه شعبه من جرائم وانتهاكات على يد جيشه ورجاله ...

على اثر زيارته لتونس قمت كمخرج وباحث في المجال السينمائي الإيراني بحوار مع المخرج مخملباف حول رؤيته السينمائية والواقع العربي من خلال فلمه «الرئيس»:

■ حاوره يونس بن حجرية - تونس

الفنية وكانت بداية هذا الفن مع ثلاث أفلام مهمة:

أولاً: «دونه» «العذاء» للمخرج أمير نادري: يحكي عن صبي صغير فقد منزله خلال الحرب اشتغل حتى يحقق أحلامه ويتعلم رغم كل العراقيل. ثانياً: فيلم «خانه دوست كجاست» «أين بيت صديقي» للمخرج عباس كياروستامي.

وثالثاً: فيلم «بايسكيل ران الدراج» للمخرج محسن مخملباف. ومنذ ذلك الحين إلى هذا اليوم أصبح هناك المئات من الأفلام الإيرانية الجيدة وبرز أحسن المخرجين، كما ظهرت الأفلام التجارية وأفلام البروفنقا. هناك أيضاً قرابة العشرين مخرجاً محترفاً في سينما الفن أو في «فن السينما».

- عن أي رئيس تتحدث في فيلم «الرئيس»؟

هذا الفيلم مستوحى من مصير الرؤساء العرب جميعاً وفي الدول التي تشهد ثورات (الربيع العربي). الفيلم تميّز بنقل مصير كل رئيس بطريقة أو بأخرى وأنا متأكد أنه قريباً سيتم إنتاج أفلام مشابهة لهذا الفيلم.

هذا العمل فيه نقل لواقع الشعوب العربية من تهمة ومعاملة، فنحن شعوب دائمة الاستعجال وينقصنا التفكير السليم، فإثر محاولة قتل الرئيس (في الفيلم) هناك نقل لصورة «ديكتاتورية الشعب» في حد ذاته: «نقل ثلاثي الأبعاد».

- خلال تقديمك لفيلم «الرئيس» قلت أن هذا الفيلم يحتوي على جانبين؛ جانب مرني وجانب لا مرني. كيف تمشهد لنا اللامرني في هذا الفيلم؟

نعم هذا ما كنت سأحدثك عنه: هناك موضوعان في آخر الفيلم واحد ظاهر والثاني خفي؛ اثر محاولة المواطنين لقتل الرئيس، وكلهم بتعلّة رفضهم للتعذيب والديكتاتورية، وهو الشيء المرني. غير أن هذه الصورة هي نقل لواقع ثاني غير مرني ألا وهو ديكتاتورية الشعب نفسه، هذه الأمة صارت تطبق الديكتاتورية والتعذيب بصفة غير مباشرة.

هناك تضاد في هذه الصورة فنحن لا يجب علينا تغيير الرئيس فقط بل علينا تغيير منظومة كاملة، بالتالي يجب علينا أن نسال أسئلة جيدة لأنفسنا لكي نحصل على أجوبة واضحة وجيدة وهذا ما يفتقده العرب. هذا الفيلم ينقل واقع الثورات العربية وديكتاتورية الشعب مثلاً:

مصير ليبيا بعد قتل القذافي...

مصير سوريا بعد ظهور داعش...

مصر وعودة شبح الديكتاتورية السابق...

حتى في إيران و إلى يومنا هذا تم القبض على خمسين ألف شخص من طلاب وصحافيين وفنانين. ناهيك عن عمليات الشنق لهذا الشعب التي تحصل يومياً، إذ يتم شنق ما بين شخص وشخصين يومياً.

هذا هو الشيء اللامرني والذي يجب رؤيته بوضوح، عملي ينصّ على هذا الشيء ولكن حتى يصلح حال هذه البلدان عليها بالعمل وبجعل هذه

كما أنني لم أكن من رواد دور السينما رغم أن القاعات كانت تعج بالأفلام من هوليوود... وكانت جدتي وهي سيدة متشددة دينياً تقول لي «أذهب للسينما فإنك ستذهب إلى النار» ونصيحتها كانت في صالحها فهذه الكلمات لم تفارقني.

كنت دوماً أطلع وأسعى وراء الأفلام الجيدة كالسينما الإيطالية والسينما الفرنسية... ففكرتني عن السينما كانت نقية وخالية من الشوائب وهذا ما ساهم في إنجاح أعمالها بان تكون بحرفية تامة وذات أفكار جيدة. عندما شاهدت أول فلم كنت كالأعمى الذي فتح عينيه على صورة لم ولن تفارقه فعل المفاجئة والانبهار.

- أنت مخرج له تاريخ في السينما وتحديدًا السينما الإيرانية.

فهل يمكن أن تعطينا لمحة عن هذا التاريخ؟

إذا أردت أن ألخص لك تاريخ السينما الإيرانية سأقول بأنها نسج من الواقع واقتباس من أشعارنا. السينما الإيرانية تعود إلى حوالي ثمانين عاماً وهي تتجذر من حياتنا اليومية.

ذلك من خلال فيلمين: الفيلم الأول «حاجي آقا أكتور سينما» للمخرج «آوانس أوغانيانس» وهو الذي أنشأ مدرسة السينما الأولى في تاريخ إيران والفيلم الثاني «دختر لُر» للمخرج «أردشير إيراني»، كما أن هناك العديد من المخرجين المهمين في تاريخ السينما الإيرانية.

قبل الثورة الإيرانية كانت هناك فتاة من أشهر الشعاعرات الإيرانيات في الثلاثين من عمرها اسمها «فروغ فرخزاد» للأسف توفيت في حادث، لكن قبل وفاتها أنتجت فيلماً من أبرز عشرات الأفلام يحمل عنوان «خانه سياه أست» («البيت الأسود») وهو فيلم شاعري بكل ما تحمل الكلمة من معاني. يعلمنا هذا الفيلم بأن الظلام أو الظلمة هو فن ويجب مجابهته والنظر إليه والكشف عن مواقع الجمال فيه.

هناك أيضاً فيلم صدر قبل الثورة الإيرانية بكثير اسمه «يك پذيرايي ساد» («حدث بسيط») للمخرج «سهراب شهيد ثالث» سنة 1973 وهو أول فيلم واقعي أثر في تاريخ السينما الإيرانية، عمل بسيط وفي نفس الوقت واقعي. هو فيلم واقعي وسياسي.

هذا ما تتميز به السينما الإيرانية، فكتابات السينما الإيرانية تتميز ببساطتها وواقعيته، إذ تحكي في أغلبها عن الحياة اليومية الإيرانية وهي نقل لشعاراتنا وحضاراتنا.

- الدين، السياسة والسينما، ما رؤيتك عن هذا «الثالث»؟

الكثير من الناس قبل الثورة عارضوا السينما، واعتبروها محرمة، ولكي اربط بين السينما والدين قمت بإخراج فيلم يجسد الفن بعلاقته مع الدين وتقديمه بصورة جيدة لعقد الصلح بين الدين والفن، وحتى نتجنب الكثير من المشاكل وحتى نتجنب أن يكون مصير إيران مثل أفغانستان أو طالبان. بعد الثورة الإيرانية بثلاث سنوات كانت هناك موجة جديدة من السينما





أعمالك؟

قمت بإخراج الكثير من الأفلام وجميعها غير متشابهة فكلّ منها تحمل قصة مختلفة عن الأخرى، نعم فيلم «سلام سينما» وكل عمل سينمائي هادف هو عمل جيّد...

«سلام سينما» عمل ضخم يحكي عن تجارب الأداء لانجاز فيلم وإثر الإعلان عن تجارب أداء تواجد الآلاف من الناس أمام الاستوديو في وقت قصير وكان هناك تدافع وإصرار كبيران، الكل يتسابق لإجراء تجربة الأداء والتمثيل، هذا الأمر أذهلني مما جعلني ألغي الفكرة الأساسية للفيلم وأنجز فيلماً عن تجربة الأداء عن إقبال الناس على السينما ورغبتهم في تجارب الأداء، هذا الفيلم لم يكن عن السينما وإنما حول تأثير السلطة وانعكاسها على الحياة الاجتماعية وعلى المجتمع.

- بالنسبة لك من هو عباس كياروستامي وماذا يعني لك فيلم Close up؟

إن السينما الإيرانية تتمتع بمخرجين جيّدين مثلاً عائلتي كلها تعمل في مجال السينما كما هو الحال لدى كياروستامي.

عباس كياروستامي كان يعد فيلماً عني وظهرت في فيلمه هذا مرّة واحدة. حصلت بيننا قصة كانت هي سبب تعرفي عليه. فأتت إخراجاً لأحد أفلامه تقمّص شخصيتي حتى يتمكن من تصوير عائلتي، إلا أن هذه العائلة تفتنت إليه فكان ماله السجن. على اثر هذا جاءتني والدته وحكت لي كل ما جرى وطلبت مني أن أساعد ابنها حتى يخرج من السجن وكان الأمر كذلك، وهذا هو فيلم «Close up».

- ما هي نصيحتك ليكون هناك مخرجين ناجحين؟

لكي تكون مخرجاً ناجحاً يجب أن تكون لديك فكرة جيدة عن السينما، وبالنسبة للتصوير ليس بالضرورة أن يكون بمعدات ضخمة، كاميرا صغيرة مع فكرة عبقرية تكفي لإنجاح أي عمل في السينما.

مثلاً، أنا وابني قمنا بإخراج فيلم بتكلفة صغيرة وبكاميرا صغيرة، وهو فيلم تعليمي حسب ما أراه.

كذلك هو الحال عن فيلم بعنوان «بنج عصر آخرين» باللغة الفارسية وبالعربية «الساعة الخامسة بعد الظهر»، أخرجه ابنتي سميرة سنة 2003 يحكي عن سقوط نظام طالبان في أفغانستان بعد الساعة الخامسة بعد الظهر، فتحاول فتاة شابة الاستفادة من هذه الحرية الجديدة لتزدهر اجتماعياً ولتصبح رئيسة للجمهورية وقد عرف نسبة مشاهدة كبيرة جداً...

- بماذا تريد أن تختتم الحوار؟

مهما كان المكان بالعالم فانا أنجز ما عليّ إنجازاً من أفلام...

الدكتاتورية تنهج منهج ديمقراطي، علينا أن نتعلم ونتنقّف، علينا بتنمية أنفسنا بالعلم الجيد والصحافة الجيدة ويكون لنا حقوق الإنسان والعمل بها، علينا بتكوين فنانيين جيّدين وتكن أحزاب وهكذا نكون قوّة للمجتمعات والشعوب.

أعمالي هي نقل لحقائق ووقائع ظاهرة وأخرى غير ظاهرة ولفهمها هناك صعوبة.

وهذا ما تميزت به أعمالي: إظهار الظاهر والخفي.

- كيف كان حضور المرأة في السينما الإيرانية وفي سينماتك عامة وفي فيلم الرئيس خاصة؟

المرأة في إيران تعاني من الدكتاتورية ومن العديد من المشاكل؛ ليس لها حرية اللباس فالعديد من الإيرانيات لسن مقتنعات بارتداء الحجاب فهن مجبرات على ذلك وإلا فان القانون يعاقبهن.

أما بالنسبة لفلمي «الرئيس» فقد صورته في جورجيا وليس في إيران فالوضع بالنسبة للنساء في هذا البلد مختلف تماماً عن حال الذي تعانيه المرأة بإيران.

مغزى وجود المرأة في هذا الفيلم أن الرئيس كان في مكان قوّة وكانت هذه المرأة صديقته (وهي مومس) توفيت أختها في إحدى سجونها، إلا أن الرئيس لم يكن على علم بهذا الأمر. بعد الانقلاب الذي حصل في بلده هاهو يلتقي بصديقته من جديد وهو في حاجة ماسة لمساعدتها... هذه الصورة هي محاولتي لوضع السلطة في مقام متدنٍ ولا يزال هذا التذني متواصلاً إلى حد اليوم وهذه الصورة عكس للصورة الأولى للفيلم لما كان الرئيس وحفيده يلهوان بإطفاء وإشعال نور البلاد من داخل القصر، تغييرني لهذا الوضع كان كما يلي: من داخل القصر إلى الأرض ومن القوة إلى الذل، لا يمكننا الوثوق في السلطة فهي هشّة وستظهر مدى ضعفها، لا يجب الوثوق بهذه السلطة فيمكن خسارة هذه السلطة في لمح البصر.

لم أرد أن يكون فيلمي «الرئيس» فيلم في شكل عادي وإنما أردت أن أظهر فيه الجوانب الإنسانية المختلفة، فنحن جميعاً أناس ونخطئ مهما كان مقامنا وهو جانب إيجابي، والجانب الإيجابي هذا أبرزته في الفيلم اثر محاولة الرئيس الحفاظ على حفيده بإخفائه وإطعامه وإبعاده عن أي خطر ممكن.

هذه رؤيتي للبشر وللإنسانية من مختلف زواياها، وظهور الطفل في الفيلم هو أولاً تمثيل للجيل القادم من الشعب وهو الحفاظ على الجانب الإيجابي لصورة الرئيس الإنسانية والجديّة من خلاله. هذا الطفل كذلك هو أمل للإنسانية.

- بعد فيلم «الرئيس» الأخير هل مازال فيلم «سلام سينما» في صدارة



فيلم: American sniper أو الأمريكي القاتل

■ ماء العينين سيدي بويه

يبدأ الفيلم برفع الآذان للصلاة، طبعاً صوتاً ولكن لوهلة حينما أعدت بداية الكتابة قبل أن تظهر صورة القناص-القاتل، تبين أن المخرج تعمد استخدام مؤثرات صوتية على الآذان حتى يبدو صوت المؤذن أشبه «بنافوخ القرون» الذي كان يستعمله اليهود وقبلهم بربريو اسكتلندا في حروبهم، ما يؤشر على بداية حرب مقدسة باسم الدين والعرق سيخوضها القناص.

ولكن عندما نعلم أن فيلماً يمجّد القتل ويبخس العدو، بل ويمثله قتله كحشرة بشتى الطرق سواء عن طريق الدهس أو العفس أو الرفس، كان قد أخرجه مخرج مخضرم، بمعنى أنه عاصر فترات تاريخية حرجة ومتنوعة بين الفرحة والمرارة، النصر والهزيمة، جعلنا نتساءل عن علاقة السينما بالإقتصاد ثم بالسياسة ثم بالهوية الحضارية-العرقية- أو الثقافية ذات البعد القومي لشعب ما أو لهوليد الأمريكية خاصة.

لنأخذ هذا البعد الأخير، والمتعلق بالهوية الثقافية والعرقية لأمريكا العظمى، الذي حاول المخرج المخضرم «كولينيت إيستود»-والممثل سابقاً لبطولات أفلام تمجد «الغرب، لويسترن، أو رعاة البقر، كويوي»، الذي يقتل الهنود الحمر بكل برودة دم-، أن يبحث عنه في مذكرات القناص أو القاتل الأمريكي «كريس كاييل» التي حكى فيها عن دوراته أو صولاته أو جولاته الأربعة في العراق أثناء الحرب الأمريكية على العراق.

وبذلك يكون المخرج «كولينيت» قد عثر على ضالته في هكذا قاتل تباينت أرقام وأعداد ضحاياه، بين العدد المصرح به وهو 160 عراقياً، والرقم غير الرسمي الذي يتجاوز الثلاثمائة ضحية، ما يعني أنه تعمد القنص

العشوائي.

وكأن المخرج وجد شبيهاً له ومثله الأفضل على أرض الواقع، المثل الذي يجسد طموح ومجد الهوية الأمريكية. هذه الهوية التي لطالما تقمصها «إيستود» لما كان ممثلاً خلف الشاشة، تعظم الرجل الغربي «الويسترن» المتوحد، الليبرالي والمتحرر من كل القيم، والحامل لجينات الحضارة الغربية التي يجب أن تحل محل كل سابقتها ولو اقتضى الأمر إبادة السكان الأصليين «الهنود الحمر» مثلاً. وليس غريباً أن نجد أن كل الصفات والدوافع والقساوة التي تميز القناص أو القاتل «كاييل» نشأت معه منذ صباه في منطقة تكساس-منطقة «بوش وابنه» الرئيسين الذين هاجموا حضارة العراق-، يحب رعي البقر، وركوب الثيران، والقنص الذي تعلمه من أبيه. بين ثنايا هذه المذكرات حاول المخرج تلميح فكرة في سينما هوليد الحربية، إعتقد أنها هي الراجحة خلف إحتفانها بالجيش الأمريكي في كل حرب خاضها ولو نالته الهزيمة «مثال جر جثة الجندي الأمريكي في حرب الصومال»، وتتمثل الفكرة في، هوية الإنسان الأمريكي راعي البقر والكويوي المنحدر من تكساس الذي يرفض سقوط «مانهاتن» وسفارة نيروبي وقتل أي أمريكي في أنحاء العالم خاصة الشرق الأوسط.

كما عثر المخرج أخيراً على بطل داخل أهم وحدة عسكرية، لم تتل من الأفلام السابقة حظاً أو لأن غير الأمريكيين من الروس جعلتهم يبحثون عن بطل في وحدة القناصة بشغف، وأخيراً وجد «كريس كاييل» على غرار البطل والقناص الروسي «فاسيلي زايسيتف» في فيلم «ستالينغراد أو العدو على الأبواب» للمخرج «جون جاك أنو»، الذي واجه الجيش الألماني، في ساحة المعركة إذ قتل عدداً كبيراً منهم أثناء الحرب العالمية الثانية، ونجح في

قتل القناص الألماني «أرفين كونيغ». لقد حاول المخرج أن يجد القاسم المشترك بين القناص الروسي و«كاييل» فَعَثَر على مصدر تعلمه الرماية، فالأول علمه جده بينما الثاني والده، ولكن فشل في مقارنة بطولتهما في ساحة المعركة فالقناص الأمريكي غالباً ما كان يقتل الأبرياء المدنيين وهذا مايفصح عنه المشهد الأول من الفيلم، امرأة وطفل، إذن هناك مسلمة كل العراقيين فدائيين وراهبين. كما فشل في عقد المقارنة بين قتل «كاييل» بمساعدة معدات عسكرية متطورة جداً وبفخ تساعده الأقمار الإصطناعية، للقناص «مصطفى السوري» بطل العالم في الرماية، بعدما نال من عدد كبير من جنود الغازي الأمريكي.

الفيلم عموماً يعاني من شتى الشوائب، بدءاً من الجولة الأولى إلى الجولة الأخيرة، فالتيمة المشتركة وفق سيناريو الفيلم الذي مرجعه مذكرات شخصية هي «قتلت»، ولو أن المخرج بحث عن ثغرة إنسانية دون جدوى، وربما انحصرت في مشهد الطفل الصغير الذي لعبا «الأربيجي» فتهد القناص-القاتل لما رمى بها أرضاً؟؟

وإنتهى الفيلم بقتل القناص مصطفى الذي بعث نعوشاً للجنود الأمريكيين رافقها «كاييل» في كل طائرة عائدة إلى أمريكا. كما لم يوفق المخرج في إيجاد مكان يحاكي مدن العراق أو اللهجة العراقية، فكان اختياره لمدينة مغربية، لاتعاني الحرب بل الفقر والشحاشة والتفاوت الهامشي بين الفقراء بعيداً كلياً عن المأساة والتدمير الذي لحق المواطنين العراقيين والبنية التحتية لمدمهم. والسؤال الأخير الذي يمكن طرحه، هو لماذا أفلام من هذا النوع تترشح لأفضل الجوائز العالمية، بينما مضمونها يهين الإنسان؟ ولكن إذا كان عربي-مسلم فليس مهماً؟؟

فيلم «تمبوكتو» لعبد الرحمان سيساكو بين التقريرية.. وجمالية الخطاب السينمائي

■ عبد الكريم واكريم

ظرف ما أو نتيجة تعرضها لاستفزازات لتصبح أكثر عنفا ودموية من الشخصيات التي تُقدم لنا في البدء على أنها عنيفة، ويمكن هنا استحضار فيلمه «كلاب من قش» (1971) حيث ينقلب الزوج المسالم والذي يبدو أول الأمر أقرب منه للشخصية السلبية الجبانة، والتي يؤديها داستين هوفمان باقتدار، ليفاجأنا بردود فعله الجد العنيفة...

ويظل الرهان على ماهو إنساني...

لكن سيساكو يراهن أيضا على ماهو جميل ومشرق في الإنسان، فجميع شخوصه تتأرجح بين ثنائية الخير والشر، وتظل أغلبها تائهة في المنطقة الرمادية، متشبثة ما أمكنها بما هو إنساني فيها.

فالشخصيات بالفيلم مكتوبة بشكل جيد، وسيساكو لم يصور «الجهاديين» على سبيل المثال كما نشاهدهم في العديد من الأفلام الغربية خصوصا الأمريكية كشخصيات نمطية أو كاريكاتورية بعيدة عن الواقع، بل هم شخوص من لحم ودم تتجاذبهم المشاعر الإنسانية بما فيها من ضعف وقوة وجمال وقبح. وكأننا به يريد القول أن الإنسان يحافظ على ماهو إنساني وجميل فيه حتى وهو في قمة عنفه وتوهانه...

وقد ساعد في جعل شخوص الفيلم تتمتع بنوع من المصادقية عند المشاهد استعانة عبد الرحمان سيساكو بممثلين هواة يساندتهم ممثلون محترفون الأمر الذي أعطى لبعض الأدوار تلك العفوية التي كانت تحتاجها وأبعدها عن التصنع والذئبة...

فيلم للعين الغربية

يبدو فيلم «تمبوكتو» وكأنه موجه للعين الغربية أكثر من كونه مصنوعا لجمهور عربي، ولمسألة الإنتاج المشترك دور في هذا الاختيار، هي التي ظلت تشكل باستمرار مشكلا يُكبل حرية المخرجين في بلدان المغرب العربي على الخصوص، ويجعل بعضهم يقوم بتنازلات بشكل من الأشكال. ويمكن إدخال فيلم «تمبوكتو» ذو الإنتاج المشترك الفرنسي-الموريطاني في هذا السياق، إذ نجد أنفسنا مدفوعين للتساؤل: هل كل ما نراه بالفيلم هو فقط الرؤية الفنية للمخرج، وهل أنه لم يتنازل للجهة المدعمة ولم يرضخ لتصوراتها السياسية على الخصوص، ولو جزئيا؟... إذ أننا لن نملك أنفسنا ونحن نشاهد هذا الفيلم من مقارنة ما نراه بالانظر الفرنسية الرسمية للصراع في مالي، هي التي تورطت في مستنقعها ومازالت.

بين بلاغة الصورة والخطاب المباشر

ورغم أن بفيلم «تمبوكتو» لحظات سينمائية قوية اعتمد فيها المخرج على بلاغة الصورة إلا أنه يشكو أيضا من ضعف بانن في المشاهد الحوارية التي تسقط في المباشرة والتقريرية والتي أتت خارجة عن السياق الجمالي الذي حاول سيساكو وضع أحداث فيلمه فيه. وقد تجلّى هذا الضعف بوضوح في تلك المواجهات الكلامية بين إمام المسجد المعتدل و«الجهاديين»، هو الذي يحاول طيلة لحظات الفيلم إقناعهم بوجهة نظره المختلفة عن تصورهم الذي يريدون تطبيقه في المدينة. وجهة النظر هاته التي يتبناها المخرج - على ما يبدو - ويحاول تمريرها على لسانه. لكن يظل المشهد الذي نرى فيه «جهاديا» وهو يرقص وبالتوازي مع ذلك نشاهد حبيبين يُرجمان حتى الموت، من بين المشاهد التي تفوق فيها سيساكو في إيصال تصوره دون حاجة للجوء إلى الخطاب المباشر، والذي شكل النشاز في السياق العام لفيلمه، فهو هنا يظهر من خلال الصورة فقط أن للجسد «قوانينه» وحاجاته التي لا يمكن لأية سلطة أن تقف في وجهها...

«العنف مكون إنساني»

ليس العنف في فيلم سيساكو مبررا بالضرورة بدافع بعينه، فهو بالنسبة له كان وسيظل مكونا من مكونات الشخصية الإنسانية، وهو يظهر ذلك في عدة مشاهد أهمها مشهد يقوم فيه «كيدان» في فورة غضبه بأخذ سدسه بعد مقتل بقرته المفضلة ويتجه إلى قاتلها الصياد «أمانو» ونواياه غير سليمة اتجاهه. ورغم أن مقتل الصياد سيأتي بطريق الخطأ بعد معركة بين الإثنين، فإن سيساكو يريد بهذا القول أن العنف خصلة بشرية ليست بحاجة سوى لبضع أسباب، وقد تكون الدوافع جد بسيطة، لكي تنفجر فجأة تلك الفورة الكامنة بداخله والتي لا تنتظر سوى الشرارة التي تشعلها. وهو حينما يعالج أفكارا من مثل هاته النوعية بلغة بصرية وبشكل مستتر وغير مباشر يكون في قمة إبداعه، لكن حينما يريد تناول تيمات أنية تتعلق بالسياسة وعلاقتها بالدين على الخصوص يسقط في المباشرة والتبسيطية.

ونحن نشاهد فيلم «تومبوكتو» نتذكر مخرجا كسام بيكنبا، الذي كانت تيمة العنف هي التيمة المركزية في أغلب أفلامه، ليس فقط تلك التي تنتمي لنوعية «الويسترن» لكن أيضا أفلامه الأخرى التي تنقلب فيها حتى تلك الشخوص التي كنا نظنها مسالمة لتصبح تحت ضغط

يعيش «كيدان» رفقة زوجته «ساتيا» وابنتهما التي تبلغ من العمر 12 سنة بناوحي مدينة تمبوكتو المالية التي سيطر عليها «الجهاديون» منذ فترة...

وما أن يقتل «كيدان» عن طريق الخطأ صيادا للسلك، بعد أن يكون هذا الأخير قد قتل إحدى بقراته حتى تنقلب حياة الأسرة الصغيرة رأسا على عقب، إثر حياة سعيدة وهادئة...

مرجعيات سينمائية

فيلم «تمبوكتو» مليء بمرجعيات سينمائية خالصة، خصوصا تلك التي تتعلق بسينما الغرب الأمريكي (الويسترن)، والتي يعترف سيساكو في حوار معه أنها النوعية من الأفلام التي جعلته يحب السينما ويصبح صانع أفلام. ونحن نجد بالفعل في الفيلم مشاهد ولقطات تُحيل على أفلام جون فورد وغيره من رواد هذا النوع السينمائي، بالخصوص تلك التي تصور الفضاءات الصحراوية الواسعة...

أما المشهد الافتتاحي لـ«تمبوكتو» فيذكرنا بالمشهد الافتتاحي لفيلم «الشيء» (1982) لجون كاربنتر، حيث يطارد جنود يركبون مروحية كلبا ويطلقون عليه الرصاص، فيما في «تمبوكتو» يطارد جهاديون، يمتطون سيارة ذات دفع رباعي بصحراء قاحلة، غزالا مذعورا ويطلقون عليه الرصاص دون قتله.

ومن بين أهم مشاهد الفيلم وأجملها وأبلغها معنى، ذلك الذي يلعب فيه شباب كرة القدم بدون كرة حقيقية، ويُذكرنا بالمشهد النهائي لفيلم «بلو آب» (1966) للمخرج الإيطالي أنطونيو، والذي تتابع فيه الشخصية الرئيسية في الفيلم فنانيين من تلك النوعية التي نجدها بالسيرك يلعبان مباراة في كرة المضرب بدون كرة... ونجد لقطة أخرى مشابهة بفيلم آخر هو «مُكثرون» (2004) للمخرج الكوري كيم كيدوك، حينما يَزج بالبطل في زنزانة ويشرع في لعب «العولف» بدون كرة، وبعدما يتعمد أحد السجناء الآخرين أخذ «الكرة» الوهمية من مكانها يتهم عليه البطل محاولا انتزاعها منه بالقوة. ومشهد فيلم «تمبوكتو» أقرب لمشهد فيلم كيم كيدوك منه لفيلم أنطونيو، لأن المشاهدين يوحيان تقريبا بنفس المعنى وهو الاحتجاج وإمكانية تجاوز المنع ومجاوبته، بخلاف فيلم أنطونيو الذي اشتغل فيه على الإيهام الذي بإمكان الصورة عموما والسينما بالخصوص أن تعطينا إياه...

LES FILMS DU MONDE DE VISION présente

"NOTRE PALME D'OR"

LE FIGARO



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

TIMBUKTU



UN FILM DE
ABDERRAHMANE SISSAKO

UN FILM DE ABDERRAHMANE SISSAKO scénario ABDERRAHMANE SISSAKO KESSSEN DALL
avec IEBRAHIM AHMED DIT PINO TOULOU KIKI ABEL JAFFA FATOUmata DIAWARA HICHAM YACOUBI KETTY NIOÉ MENDOUG MOHAMED LAÏLA WALET MOHAMED ADEL MAHMOUD CHEFRI SALEM DENDOU
musique SOFIANE EL FANI monteur BADIA BEN RACHID son PHILIPPE WELSH roman DYMNY THÉRIER DELORS scénariste AMINE BOUGHAFI assistant réalisateur HEMBA DIOUY directeur SÉBASTIEN BIRCHLER
castings AMI SOU monteur SÉKOU TRAORE producteur SYLVIE PALAT une coproduction LES FILMS DU MONDE DUINE VISION ARCHES FILMS AGÈE FRANCE CINEMA ORANGE STUDIO
avec la participation de CANAL+ CINE+ ARTE FRANCE LE PACTE TV5 MONDE LE CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE en association avec INDEFILMS 2
avec le soutien de SOIRA FILM INSTITUTE distribution France LE PACTE ventes internationales LE PACTE

© 2015 Les Films du Monde de Vision. Tous droits réservés. www.timbuktu.com



Le Pacte

«من فندق الريف إلى سينما روكسي» هل من بوصلة؟؟

إدريس القري

من فندق الريف إلى سينما روكسي عرفت الدورة السادسة عشرة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، ديناميكية قوية في جل أطوارها وفقراتها يمكن القول بأنها كانت بمثابة عرض مفصل لأهم ملامح الوضع الحالي للحقل السينمائي الوطني، وذلك باعتباره حقلًا يرتبط إستراتيجيًا بالحقل الثقافي بالمعنى العام للثقافة الذي تكون بموجبه حقل إنتاج القيمة الحضارية والقدرة على ابتكار تصور للعالم ولتنظيم الحياة الجماعية وأساليب تأثيرها وضبطها وتلبية حاجاتها البيولوجية ورغباتها الوجودية والفكرية والجمالية والروحية لدى شعب من الشعوب، وبالتالي فهو حقل يتدخل مباشرة في بناء المجتمع وتشكيل وعيه من خلال ما يقترحه من نماذج ورموز وأفكار وأنماط سلوك تحملها هذه الرموز النجوم التي يلقى «صنف» معين منهم التكريم والتبجيل والاحترام شعبيًا ورسميًا.

الكتابة في هذا الموضوع مغامرة تمامًا، كما هو القول في فضاءات النقاش، فالخلط مُستشر والتسفيه الماكر منه والساذج مُغرس في قلب حقل يُعوزه الكثير من صفاء الرؤية وقيم الاحترام المؤسس على تقدير الكلام والركون إلى التواضع والتخلي بالقدرة على الإنصات... فقط الحكماء من الجيل الأول وبعض الناضجين من الشباب والقليلون من النقاد المتمرسين يلتزمون بذلك أمام جيش المُحِبِّين والساعين لتأكيد ذواتهم في سياق لا يلبق بخبراتهم وبضع بلهاء يفسدون كل شيء. والنتيجة أن هؤلاء المتدخلين المشوشين على حوار صافٍ ومفيد يشجعون من هم غير قابلين لتطوير الذات والتبادل، من بعض المهنيين الذين تتجاوزهم ذاتية وانغلاقًا على الاستمرار في محاوره خبرات ضاعت منهم، لافتقادهم لبوصلة القناعة بأن خبراتهم لن تكتمل أبداً إلا بحوار لا ينتهي بين التفكير الجمالي والحياة اليومية من جهة، وبين ذات تحمل وجع الواقع في سريرة دافئة بالحب، وعقل نبيه يُخضع التقنية لنبيض هذه السريرة.

على مستوى التخطيط ووضع الغايات والأهداف: يبدو أن هنالك ضرورة حقيقية لضبط آليات قوية تزكي الفكرة والموقف والقيمة والخبرات والتنوع في التجربة على قاعدة امتلاك، ليس مشروع فقط بل وملاح إرادة وشخصية كاريزمية وقدرات على التعبير والقيادة والتقرير حقيقية كشرط حاسم لاستلام مسؤولية قطاع حيوي يرتبط مباشرة بالعقلية وتكوين المواقف والتأثير على أنماط السلوك والذوق العام والسلوك المواطن وفهم قواعد الانتماء والوجود داخل الجماعة، والكل على قاعدة انتقاء شخصية متحررة ومُحررة من التأثير

بما قد يوحى به كباطل صاعق يبدو في صفة الحق: أفلام سينمائية الملامح ضاعت في خضم غير سينمائي واختيارات في قفص (ليس قفص الشعوبية ولا قفص الإدعاء ولا حتى قفص، وبالطبع، الشعبية أو الشعوبية...) المساءلة بصيغة أضحت أصواتها من الندرة بحيث ضلّت مصادر أولي «الحزم» الطريق دونها.

فبنية الاختيار ونوعية الأسس التي يبني عليها هذا الاختيار، ولماذا ينتصر أساساً في جعل الحقل أكثر انضباطاً من الفاعلين فيه أنماط فهم متباعدة حد التناقض: فهل نريد سينما كإبداع ولغة وتقنية حُلَّتْها الجمال والتناغم والإدهاش اقتصاداً للحكي وتكويناً قصدياً للصورة وتجريبية تُلاحق دفة التواصل وتواتر وتدقق الإيقاع من خلال المونطاج والموسيقى الصانعة للعمق والمتجاوزة للمرافقة وللتأثير؟ وهل نريد كل ذلك على قاعدة القيم النبيلة والرسالة القوية الإنسانية المنخرطة في الكوني ومن خلاله الإنساني الوطني والقومي؟ إذا كان

من 20-28 فبراير 2015
Du 20 au 28 Février 2015

المهرجان الوطني للفيلم
Festival National Du Film

www.cdn.ma

مخرجة تغوص في التراث لتحوّل حكاية حسناء أمام الكاميرا

■ مبارك حسني



عرف المشهد الفني المغربي الشاب سناء عكرود فنانة متألفة بقامتها الصغيرة، شعلة من الأداء التشخيصي المنخرط والمتألف مع متطلبات التقمص في حكاية. عرفها في التلفزة بالأساس، حيث لها أدوار عديدة يصعب أن ينساها الجمهور ولا يزال يتذكرها. سينمائياً، ظهرت في أفلام في شكل عابر، ثم ظهرت على حين غرة طيبة كمخرجة لأفلام قصيرة عادية في الشكل والمحتوى لكن قدر الجراءة على مرادة الإخراج فيها أتى يدل على إرادة ملحوظة.

واليوم ها هي تخرج فيلمها الأول. وهي بذلك تخلق مفاجأة، بما أنها من فنانة الداخل المغربي وليست قادمة من الخارج، وبما أنها ممثلة امتشقت الكاميرا لتصنع السينما بدل أن تخضع لها كامرأة أساساً، على غرار ممثلين ذكور قاموا بذات الشيء في هذه السنوات الأخيرة وكيفياتها أنها فعلت. وهكذا أعطت سناء عكرود «خنيفيسة الرماد». فيلم طويل قامت بأداء دوره النسائي الأول، وكتبت حكايته السيناريستية أيضاً. وبذلك تذكرنا بمن يحاولون تبني عمل شخصي بالكامل في السينما.

حكايات الجدات

يعتمد الشريط على حكاية قديمة جديدة مستقاة من ريبورتوار الجدات الحكائي المستند على الخرافة والتهويل في الحدث بلازمة كان يا مكان، وذلك بقصد خلق الغرابة والشدة والانتباه. حكاية تتساوى في كثير من شخصياتها وبنائها المعماري مع فيلم مخرجة مغربية أخرى هو «كيد النساء» لفريدة بلزيز شوه قبل قرابة عشرين سنة بمرکز ذات القصة. والغريب أن تناول المخرجتين متقارب سينمائياً ببساطته وتقلص فنيته وإن لم يكن الجديد مشابهاً للأول تماماً ولا منقولاً منه، فلكل مخرجة حساسية فنية خاصة ومختلفة. لا نقل هنا ولا تناص، فقط حكاية بذات العصب الرئيسي لا غير. الحدوتة البسيطة هذه بطلها السلطان العازب مولاي الغالي الذي أجبرته والدته على الزواج كي ينجب وريثاً للملك. ولهذا الغرض استدعت عينة من الفتيات، ومنحتهن بذرات كي يزرعها ويقدمن بعد زمن النبتة اللازمة. طبعاً، ليس الهدف من هذه الحيلة المعروفة استنبات النبتة في حد ذاتها، بل استنبات الفتاة الذكية العارفة بالقصد والهدف، كما سيفهم المشاهد اللبيب من الوهلة الأولى، لكن الشريط في حقيقته لا يتجه لهذا اللبيب بالضبط، بل هو يوردها بخفة الحيلة الطيبة التي لا تستدعي أي مجهود سوى المتابعة والاستمتاع بقدر ما تخلق تشويقاً انتظاريّاً، على غرار حيل أخرى عديدة زرعت في الفيلم. وطبعاً (مرة ثانية) السلطان الشاب سيتعلق قلبه بفتاة إلتاها في ظروف بخاصة، وهو يتجول فوق

التي تم استخراجها من بطون المحكي المنسي.

حكي شفوي

وهذا كله أثر في العمق بسينمائية الشريط فبدا مساراً طويلاً للحكي الشفوي يستند على صور مرافقة تظهر وتساهم وتعضد من دون أن يكون لها وجود خاص معبر لذاته. وهنا ينتصب السؤال الواجب في هكذا تناول: هل التراث كلام فقط؟ هل لا يمكن تحويله صوراً ناطقة في حد ذاتها بالمكون المتواجد في الفكرة الأصلية للفيلم؟ هل من الضروري أن تختار الكوميديا في تعريفها البسيط المسلي المضحك من دون العمل على الشكل؟ نتساءل لأن «خنيفيسة الرماد» (خنساء الرماد) فيلم مطول يحسب للفيلموغرافيا المغربية الحالية في جزئها المتصالح مع أطروحة الفن العائلي والنظيف الذي قد نريج منه جمهوراً ومدخولاً، لكن الفن والإبداع يوضعان عن حسن نية في وضعية تقنية لا غير.

من المؤكد أن الممثلة سناء عكرود سنت هنا تواجداً سينمائياً محترماً في منطقاته لصفتها الفنية في المجال كممثلة تتجاوز قدرها لثرى من الجهة الأخرى مبدعة لنفسها في مرآة نفسها في تسيير شخصيتها وشخصياتها المرافقة ولمتخيلها الخاص. ونعتقد تبعاً لذلك أنها لبست جبة الراوي الذي يخترن صوراً تسكنه كي يُخرجها في قالب حكاية منضبط للجنس الفني. قد يشفع لها أن الفن السابع جماهيري في الأصل، ويمكنه أن يضم ما يفد عليه شريطة أن يضمن القبول العام. والمخرجة يشفع لها الأخير أن لها حضوراً مسانداً سابقاً. هي إضافة بمسحة نسوية محمودة، وفي ذلك ما يجب الإشارة إليه.

صهوة فرسه في رحاب جغرافية سلطته. الفتاة لا تعرف أنه الملك فتقوم بعمل صبياني في الظاهر، لكن يغضبه ويثير فضوله ويشغله كهم طاع لا يستطيع منه فكاً. ويستتبع ذلك أخذ ورد، وشد وتراخ، في أجواء صراع يتغلف، وهذا هو القصد الأساسي من العمل، بمعركة بين رجل وامرأة، بين سلطة الذكورة وحيل الأنوثة. ومما يساهم في تسريع الوقائع وتويعها تقديم شخصيات روعي في رسم ملامحها أن تكون مضحكة مسلية بما أن الشريط يعتمد أسلوب الكوميديا الخفيفة التي لا تروم الفكر والالتزام بقضية ولا موضوع. فيلم عائلي يخاطب الكل، الأطفال كما النساء والرجال كما صرحت المخرجة بذلك لفتاة تلفزية ولمنابر صحفية، ولكن يخاطب في ذات الوقت الكبار بلا خدش ولا إخلال بالحياء.

وتتوسل الكاتبة، المخرجة في ذلك بالتراث الذي خبرته ممثلة ونجحت فيه. التراث لباساً وفضاء وكلاماً، وأيضاً إرثاً مصبوغاً بالرواية الحديثة. جلابيب وقفاطين وحدائق ومسكن عتيقة في الداخل. وفي الخارج بادية ومروج وطبيعة فسيحة. والكل خارج الزمن وخارج الواقع الحالي. خرافة مصورة ومقدمة بوسائل حديثة متقنة كما لو أن الأمر طبيعي وبديهي في استنساخ جمعي لواقع لا يرى تعارضاً بين تمجيد ماضٍ بوسائل حاضر آلياتها مختلفة. ولقد تمعدت المخرجة التصوير هكذا عن سبق وإصرار بعفوية حتى. السينما هنا صور مسلية لا تعني شيئاً في حد ذاتها، بل ملحقة بالكلام والحوار. فالفيلم حوار طويل متنوع تمت صياغته بعناية كبيرة وكتابة كلماته وتلميحاته حدثت بجد كبير والدليل تضمينه بالكثير من الأمثال الشعبية المتداولة المعروفة أو



«جوق العميين» فرجة اجتماعية حنينية

■ خالد الخضري

حصل الفيلم المغربي كما هو معروف (جوق العميين) للمخرج محمد مفنكر على جائزتين في المهرجان الوطني 16 للفيلم الذي نظم مؤخرا بمدينة طنجة في الفترة من: 20 إلى 28 فبراير 2015 .. والجائزتان هما: جائزة أفضل إخراج والتي تم استحداثها لأول مرة ضمن قائمة جوائز هذا المهرجان.. ثم جائزة أفضل موسيقى تصويرية والتي اضطلع بتأليفها الفرنسي ديبدي لوكود.. هذا الفيلم يعتبر نقلة نوعية لمحمد مفنكر في مساره السينمائي الذي ارتكن في مجمل تجاربه السابقة، لاسيما في (البراق) إلى نوع من الرمز والإيحاء المرتفق لصورة تجمع بين غرائبية المعنى وجمالية المشهد، ليخلص في عمله الأخير إلى صورة ناصحة تستمد نجاعتها من محتواها المضموني والشكلي.

1 - عزف مركب

على إيقاع هذا المقام، عزف محمد مفنكر مع «جوق العميين» مقطوعة يعترف أنها جزء من سيرته الذاتية ومحاولة لتصفية حسابه مع عقدة رحيل والده المبكر في مرحلة السبعينات من القرن الماضي وما حبلت به من ارتجاجات سوسيو اجتماعية وسياسية، حيث صرح لوكالة المغرب العربي بعد عرض فيلمه بمهرجان مراكش الدولي للفيلم الأخير، أنه لم يتقبل فكرة رحيل والده إلى الأبد وهو بعد في سن الثالثة عشرة. فجاء الفيلم بمثابة فعل تحرر من ثقل هذه الذاكرة المعلقة، إذ يحكي فيه على لسان طفل، سيرة العلاقة المركبة مع والده، العازف في جوق شعبي خلال فترة السبعينات من القرن الماضي، قبل أن يفقده سريعا»

2 - عزف مرح

الأسلوب أو العزف السردي الذي انتهجه محمد مفنكر في هذه المقطوعة، يمكن وصفه بأنه أسلوب حركي ذو إيقاع طربي مرح، يتفاعل داخل الحارة المغربية بكل ما تعتمل به من حيوات (جمع حياة) مفردة ومشاركة بين سكانها البسطاء، والتي من صلب تناقضاتها التي يعيشون بها وفيها يصنعون الحياة: يفقرهم وقناعتهم.. بانسحاقهم وتضامنهم.. وخصوصا ببؤسهم ومرحهم ... فهؤلاء العميين «المفترضين» هم الأغلبية الساحقة في أية حارة من حارات مجتمعنا إن لم يكونوا اختزالا لهذا المجتمع برمته، والذين يبصرون ويتصرفون ببصيرتهم أكثر من أبصارهم، حيث إن كثيرا منهم تروقه اللعبة فيبقى على النظارات / القناع المخفي لحقيقة الرائي حيال المرئي لمزيد من التلصص السلبي: (التبريك) فلا يهتم إلا بالمظاهر ومؤخرات النساء وأردافهن: (علي / عبد الغني الصناك) ومنهم من يبقى عليه للتلصص الإيجابي لأكل العيش: (حسين / بونس ميكري) أو المهني: (مصطفى / المرحوم محمد بسطاوي) ...

وعلى ذكر هذا الأخير نخلص إلى أهم مقام عزف على إيقاعه محمد مفنكر مقطوعته داخل جوق عميانه (المبصرين) أولا وهو مقام أو عنصر التمثيل، الذي أبان فيه عن مقدرة احترافية بتوظيفه أولا لممثلين محترفين أكفاء .. ثم بحسن إدارتهم لهم حيث كان كل واحد سيد موقفه بشدة إقناعه، وعلى رأسهم طبعا المرحوم بسطاوي الذي أقل ما يمكن أن يقال عنه: إنه أدى دوره لحد اللوعة والوجع إمتاعا، حين نعلم أنه فعل ذلك ثم غادرنا دون أن يرى نفسه فيما ترك لنا .. محمد بسطاوي رحمه الله لم يكن يمثل، بل كان

ولا ضير في ذلك مادام مفنكر قد جعلنا نعيش ونتعاش مع الأجواء العامة لتلك المرحلة الحرجة التي تستفر عن كثير من التحولات التي سيعرفها المغرب لاحقا .. فالفيلم ليس سيرة ذاتية منغلقة داخل إطاره الشخصي والعائلي مما قد لا يثير أي تعاطف، أو تفاعل معه لدرجة قد تجعل المتلقي يتساءل وهو يسمع قصة حياة هذا المخرج أو ذلك مصورة: «وحنا مالنا؟!» مثلما كان يحدث مع أفلام الدرقاويين (عنوان مؤقت-) (أحداث بلا دلالة) - (أيام شهرزاد الجميلة) ... كما أنه ليس تجسيدا لذاتية المخرج الفعلية كما هي في الواقع بجنونها، هولستها وإبداعها ... فلا يستوعبها ويتفاعل على معناها بالدرجة الأولى سوى المخرج المؤلف / الممثل نفسه: (الزفت) للطبيب الصديقي وسائر أفلام نبيل لحلو.

في «جوق العميين» تم توظيف للأنا والذات في سبيل تقديم الهو / الآخر، كما فعل يوسف شاهين في رباعيته الشهيرة: (حدوتة مصرية) - (إسكندرية ليه) - (إسكندرية كمان وكمان) و(إسكندرية نيويورك). فجوق مفنكر عزف مقطوعة تمزج بين عدة نوبات بيوغرافية وأخرى متخيلة، اشتغلت سينماتيا على إعادة صياغة المحيط الاجتماعي والسياسي الذي تفاعلت فيه الشخصيات بسلبياتها وسلبياتها دون جنوح إلى تبئير الذات لحد التوقع ولا إلى تبسيط الفكرة لحد تحصيل الحاصل. وهكذا وكما ورد في ورقة وكالة المغرب العربي للأنباء الموما إليها بتاريخ 11 دجنبر 2014:

«انتقل محمد مفنكر من الواقع إلى المتخيل، من الكائن إلى الممكن، ومن التجربة الشخصية المعيشة إلى عالم درامي يختزن عمق السيرة الجماعية»



Chama Film et Avalanche Productions présentent

Mohamed Bestaoui

Majdouline Idrissi

Younès Mègri



جوق العميين

L'Orchestre Des Aveugles

Un film de Mohamed Mouftakir

فيلم لمحمد مفتكر



Mohamed Choubi Mohamed Louz Salima Bermoumen Fehd Bencharmsi Ilias Eljihani Oulaya Amanra Fadwa Taleb Abdleghnari Sanak Mouna Fetou

Réalisation Mohamed Mouftakir Image : Xavier Castro Son : Mohamed Timoumes - Hamid Ibhout Almorahar - Sofiane Gnaba

Montage Laila Dinar - Sophie Fourdrinoy Musique originale : Didier Lockwood Production exécutive : Rachida Saadi Producteur associé : Stéphane Lecomte

Scénario : Mohamed Mouftakir Un film produit par Emmanuel Prévost et Mohamed Mouftakir Avec le soutien de l'avance sur recette cinématographique Marocaine

Le soutien du fonds Francophone de production audiovisuelle du sud Avec la participation de AJ Alamia TV

يعيش الحالة عن آخرها .. ويتقمص الشخصية بمتماها .. إلى درجة يتهايا لك أنه لن يخرج منها، ليفاجئك في العمل المقبل بشخصية أو حالة أخرى لا تمت لمن أو لما سبق بصلة!! دون أن ينتقص هذا الإطراء المستحق من كفاءة بقية الممثلين لا سيما يونس ميكري الذي ما زال يتقن ارتداء لباس شخصيات السبعينيات برومانسياتها الراضة وثورتها الصامته كما فعل مع (علي، ربيعة والأخرون) لأحمد بولان، ولا غرو في ذلك مادام يونس نموذج حي يرزق ويبدع فهو نتاج لتلك المرحلة. إلى جانبه برع عبد الغني الصناك في دور علي عازف الإيقاع المتلصص أو (البركاك) الذي سيجر التهلكة على بقية أفراد الجوق سيتناول على إثرها رفسة «حقيقية» على مؤخرته من طرف المرحوم بسطاوي، مما يحيل على اندماج هذا الأخير في دور أو حالة الشخصية التي يؤديها كما أسلفت. حتى محمد اللوز عضو مجموعة تكادة سابقا والذي - باستثناء بعض أدواره المسرحية - لم يسبق له أن لعب دورا يذكر في فيلم سينمائي، فقد أدى دور (الشيخ محمد عازف الكنبري) بنفس الكفاءة والقدرة على الإقناع أسوة ببقية الممثلين المحترفين وضمنهم الفنانتان منى فتو في دور حليلة زوجة الحسين ومجدولين الإدريسي في دور الشخة فاطمة المحبة والعاشقة للحسين حتى النخاع .. ثم سلمية بنمون في دور الشخة مينة والتي أجادت وهي تحرك جسدها ورأسها على طريقة الشخات (المعلمات) لا سيما شفتيها وكأنها كانت فعلا تغني معتمدة تقينه البلاي باك خصوصا وهي تردد عيطة (حاجتي في كريني) لمعلمة شخات أسفي الفنانة خديجة مركوم، بشكل منح للفيلم شحنة «عيطوية» شعبية .. وخلقت في نفس الوقت فرجة سمعية وبصرية وأيضا اجتماعية وحنينية نظيفة، بعيدة عن الابتدال اللفظي أو الحركي، الشيء الذي قد يجعل من هذا الفيلم فرجة مقبولة لدى أية أسرة مغربية يمكن أن يتابعها سائر أفرادها دون حرج أو تطير .. فالإحياء بما هو وراء النوافذ والزوايا المعتمة أو الستائر أو حتى تحت السروال كان قائما .. لكن دون نزع هذا الأخير ...

السينما المغربية تتحاز لصف الكوميديا

■ نزار الفراوي

تعرف خريطة الإنتاج السينمائي المغربي من حيث توزيع الأجناس الفلمية انتعاش طائفة خاصة من الأعمال الكوميدية ذات الطابع الجماهيري، التي تخطب أساسا ود أوسع شرائح المشاهدين، وخصوصا فئة الشباب منهم. ومن اللافت أنه في ظل الأزمة التي تعاني منها القاعات السينمائية في المملكة، والتي تنقلص أعدادها من سنة لأخرى بسبب عزوف الجمهور المتجه نحو استهلاك الأقراص المقرصنة، فإن القاعات الصامدة تحقق أعلى عائداتها مع عرض أفلام مغربية كوميدية باتت تصدر قائمة شباك التذاكر خلال السنوات الأخيرة.

كوميديا اجتماعية

وباستثناء وحيد سجلته بداية التسعينيات مع فيلم ظاهرة بعنوان «البحث عن زوج امرأتي» لمحمد عبد الرحمان التازي الذي حطم حينئذ كل الأرقام القياسية في الإقبال على القاعات، بفضل طابعه الكوميدي الاجتماعي، فإن موجة الأفلام الكوميدية بلغت ذروتها مع فيلم «الطريق إلى كابول» لإبراهيم الشكري الذي يصور في قالب عجائبي ساخر رحلة غريبة لشباب مغاربة، لا علاقة لهم بالانتماء إلى جماعة سياسية أو دينية، إلى مجاهل أفغانستان في عز الحرب بين القاعدة وأميركا. فبعد خروجه منذ ثلاث سنوات، لا يزال الفيلم يتصدر مؤشرات شباك التذاكر المغربي، حيث حقق عائدات ناهزت أربعة ملايين درهم مغربي (قرابة 400 ألف دولار) وحوالي 93 ألف تذكرة دخول.

والملفت أن أفلاما مغربية سجلت نتائج باهرة على مستوى المهرجانات القومية والعربية والقارية بل الدولية، احتلت المراتب الأخيرة في قوائم الشباك، مما يكرس طبيعة الثقافة السينمائية في العالم العربي ككل، حيث لا تجتذب أفلام المؤلف والأعمال الجادة عموما جماهير واسعة، خارج النخبة الشغوفة بأصول الفن السينمائي.

وجاء المهرجان القومي للسينما بطنجة في دورته الأخيرة ليكرس حضور الاتجاه الكوميدي في خضم التطور الكمي للإنتاج السينمائي بالمغرب. هي أفلام جسدت هذا التوجه الذي يراهن عليه مخرجون شباب لإنجاز سينما جماهيرية قريبة من ذائقة الشرائح الشعبية. ضمن هذه الأعمال، فيلم «رهان» الذي يستعير نمط أفلام الكوميديا الرومانسية الهوليوودية، مقدما قصة بسيطة عن شاب يراهن صديقه على الفوز بجلسة عشاء مع ممثلة مشهورة. يُوفق في ذلك لكن القصة تنتشعب حين تتحول الجلسة إلى علاقة جدية لكنها معرضة للانهايار بسبب خطيئة الكذب.

ومن إنتاج 2014 أيضا «الفروج» (الديك بالعامية المغربية)، وفيلم قصة لصانع تقليدي يقطن بالمدينة العتيقة ويملك ديكا، فيدخل في صراع مع أجنبي اقتنى بيتا تقليديا بجواره، وبدأ ينظم سهرات لأصدقائه، مما أزعج الصانع التقليدي، في حين يحتج الأجنبي على صياح الديك في الصباح الباكر.

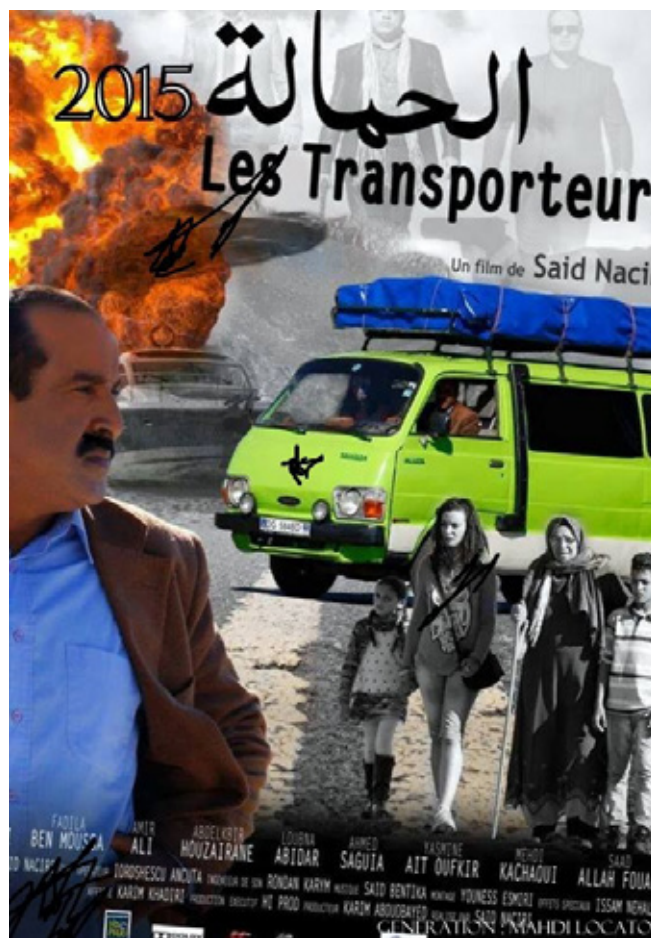
ظاهرة صحية

أحيانا قد لا يكون للعمل السينمائي أي طموح فني أو جمالي غير الإضحك. هكذا يقدم صناع

هذا الفيلم مثلا عملهم على موقع للتواصل الاجتماعي «ساعات من الضحك المتواصل مع نجوم مغاربة وأجانب». والملفت أن الفيلم يحقق اكتساحا في القاعات. ففي ظرف ثلاثة أسابيع من خروجه، اجتذب «الفروج» أكثر من 18 ألف متفرج، وهو رقم كبير، علما أنه في بداية مشواره مع التوزيع.

نوع آخر من الكوميديا الشعبية يقترحها سعيد الناصري في فيلم بعنوان «الحمالة»، يمزج فيه بين الضحك والمغامرة. والقصة بالفعل تتمحور حول حياة مليئة بالمغامرات لشباب يعيش على الهامش، يسعى إلى تدبير قوت يومه ومساعدة أمه المصابة بالزهايمر بكل الطرق، بما فيها بيع المخدرات بالتقسيط.

ويكاد النقاش الذي يعرفه المشهد السينمائي المغربي منذ انطلاق الموجة الكوميدية الجديدة يتجدد بنفس الصيغ والمقولات في الساحة المغربية. فبينما يبدي بعض النقاد وعشاق السينما الجادة استياءهم من الطابع السطحي والفرجوي لهذه الأفلام، يعتبر آخرون أن تنوع الأجناس ظاهرة صحية وطبيعية، بل إن هذه الأنواع الفلمية ضرورية من أجل ضخ نفس جديد في القاعات السينمائية التي تعيش أوضاعا صعبة، وأيضا لتكريس عادة الإقبال الجماهيري على القاعات السينمائية.



العودة إلى الينابيع الأولى والبحث عن براءة العالم قراءة في فيلم «إطار الليل» لـ طالا حديد

■ نور الدين محقق

حيث كانت تعيش مع صديقة البطل جوديث (التي يبدو أنها قد فقدت هي الأخرى صغيرها/ صغيرتها في حادث معين)، وعادت تلعب بصحبة أطفال في مثل سنها في أحضان الطبيعة، فإن البطل زكريا وهو هناك يظل مأخوذاً بما يرى من أحداث دامية. وفي ظل هذه الأحداث الدامية، لا تنسى المخرجة أن تفتح المجال لبطل الفيلم زكريا وهو يبحث عن أخيه، كي يزور بائع الكتب في إحدى المكتبات الكبيرة والذي قام بدوره المخرج/ الممثل السوري نبيل المالح. وهي إشارة إلى أهمية الكتب في الحياة

بحيث تتحول في حد ذاتها إلى وسيلة لمعرفة العالم في وجهه الآخر، الوجه المرعب. في طريق البحث، وكما هي العادة، ستنبثق شخصيات جديدة تؤثت فضاء حكاية الفيلم الأساسية: حكاية سارق الطفلة الصغيرة عايشة، التي جسدت دورها ببراعة الممثلة الطفلة فدوى بوجوان، وحكاية الصديقة التي جسدت دورها الممثلة المغربية ماجدولين الإدريسي، حيث تفتح الحكاية الأساسية للفيلم على حكايات جانبية تعضدها وتمنحها أفقاً جديداً للتعبير. فزرى سارق الطفلة المحترف الذي أدى دوره الممثل الفرنسي/ الجزائري حسين شطري، حاملاً هذه الطفلة على متن سيارته بصحبة صديقه متظاهراً بأنها ابنته، لندرك أن الغرض من الاختطاف كان بيع الصغيرة إلى مهووس جنسي في الغرب، كان وعد السارق بمبلغ مالي كبير (100 ألف يورو).

وستتعرف إلى شخصية الطفلة عبر عملية رجوع إلى الوراثة (الفاش باك)، حيث نرى كيف كانت تعيش في البادية وتحتل نفسها في الطبيعة، تاركة العنان لخيالها الطفولي الجامح. إنها طفلة ذكية مشبعة بالرغبة في الحياة، ما سيساعدها في التخلص من سارقها هذا، تارة حين تلتقي بطل الفيلم زكريا الذي سيحملها في سيارته العتيقة هي وسارقها وصديقه معتقداً أنهم عائلة واحدة، فما يكون منها إلا أن تنفرد به وتخبره بأنها ليست ابنتهما، وترجوه أن يأخذها معه. وهو ما سيقيم به حيث سيهرب بها ليتركها عند صديقه الفرنسية جوديث، التي جسدت دورها الممثلة الكندية ماري - جوزيه كروز، قبل أن يذهب إلى العراق باحثاً عن أخيه المخفي. وتارة أخرى، حين تهرب من السارق مرة ثانية، الذي وجدها وصديقه مجدداً وخطفها من مكان صديقة البطل. وسينفتح الفيلم هنا

تشهد السينما المغربية في بعض تجلياتها الفلمية، إشعاعاً قوياً سواء على مستوى الشكل الفني السينمائي الذي تتبني به هذه الأفلام السينمائية أو على مستوى التيمات الإنسانية الكبرى التي تقدم فيها. ذلك أن بعض هذه الأفلام يسعى إلى تقديم عمل إبداعي فني متكامل، وهو ما يجعل منه أفلاماً سينمائية قوية تحظى بالإعجاب سواء من جانب النقاد السينمائيين وعشاق السينما والمهتمين بالأعمال السينمائية أو من الجمهور المتعطش لرؤية سينما حقيقية تقدم له منتجاً فنياً يحترم ذوقه ويرقى به، كما يحترم عقله ومستواه الفكري.

هذه الأفلام السينمائية المغربية على قلتها إن هي تحققت، ستكون لها دائماً شروط التوزيع المناسبة، وسرعان ما تحظى بالتقدير والإعجاب وبالمتابعة النقدية على اختلاف مستوياتها، وهو أمر إيجابي ومطلوب. ومن بين هذه الأفلام السينمائية المغربية الجديدة، نجد «إطار الليل» للمخرجة طالا حديد، والذي نال الجائزة الكبرى في مهرجان الفيلم الوطني بمدينة طنجة هذه السنة (2015)، وكذلك جائزة النقد السينمائي في المهرجان نفسه، وهي جائزة تمنحها الجمعية المغربية لنقاد السينما. وهاتان الجائزتان معاً تثبتان قوة هذا الفيلم وقدرته على تحقيق الفرجة السينمائية، مع الحفاظ على المستوى الفكري الرفيع والشكل الفني المركب في الوقت نفسه.

يطرح هذا الفيلم علاقات إنسانية متشابكة يجد الإنسان فيها نفسه محاصراً بمشاكل متعددة لا يد له فيها. فهناك البطل زكريا (جسد دوره الممثل البريطاني/ المصري خالد عبدالله)، المهاجر الذي يعود من بريطانيا إلى المغرب، البلد الذي ترعرع فيه، حيث ما أن يستقر به الأمر فيه حتى يبدأ في عملية بحث مضمن عن مصير أخيه المجهول. هذا الأخ الذي ترك المغرب في رحلة غامضة إلى العراق في ظل الحروب المشتعلة هناك، ولا يدرى أحد له مصيراً محدداً ومعلومًا، فنتم «استعادته» حين كان صغيراً عبر الذاكرة، حيث يتذكر زكريا كيف كانا يلعبان معاً والأيام الجميلة التي جمعتها في فترة الطفولة، خصوصاً حين كانا يذهبان إلى البحر ويسبحان فيه أو يلعبان بالقرب منه. هذه الاستعادة للأخ وهو في مرحلة الطفولة، ما هي إلا وسيلة لاستعادة زمن ضائع ورغبة قوية في الانطلاق منه لبناء حاضر قوي مثبت بالجنور، ولكنه يستشرف المستقبل الآتي. وما يزيد في لوعة البطل زكريا، هو كون زوجة هذا الأخ تصر هي الأخرى على دفعه إلى معرفة مصير زوجها الذي ترك وراءه طفلين صغيرين، وانطلق إلى وجهة مجهولة. هكذا، سيأخذ منها زكريا صورة وحيدة لأخيه، ويرحل باحثاً عنه لا سيما بعد أن أمده أيضاً بورقة تون فيها رقم هاتف أحد أصدقائه الذي يعيش في مدينة الدار البيضاء.

ومن الواضح أن عملية البحث هذه، هي محور الفيلم



ورمزيتها.

لقد اعتمدت المخرجة وهي تقدم فيلمها الروائي هذا، على تأطيره بفضاءات سينمائية جمالية قوية حيث اتخذت الصورة كامل شاعريتها، وعبرت عن خصوصية الحكايات المقدمة في الفيلم بشكل فني بدعي. كما أن الممثلين وُفقوا بل تفوقوا بشكل واضح في تجسيد الشخصيات، بحيث عبروا عن دواخلها باحترافية كبيرة، بل حتى أن الممثلة الصغيرة الطفلة فدوى بوجوان منحت الدور الذي قامت به سحراً سينمائياً فاتناً، وهو ما يجعل من هذا الفيلم السينمائي المغربي تحفة سينمائية محكمة الصنع جديرة بالإعجاب والتقدير.

دمار العراق

وهنا ننقل إلى الجانب الآخر لنلتقي زكريا وهو يتابع بحثه عن أخيه في تركيا ثم في العراق. وفي العراق، يفتح الفيلم على الدمار وتشابك الأقدار حيناً وتتباعد حيناً آخر، وإذا كان الأمل يتجلى في كون الطفلة عايشة (للإسم هنا رمزيتها الدالة على الحياة) قد وجدت حريتها حيث فرت من خاطفيها، وعادت إلى

«رهان» سينما تبسيطية للزمن المتسارع

■ مبارك حسني

للشريط. حيث أن مروان كي يحصل على مراده من الممثلة يلجأ إلى الحيلة الأكثر توقعاً وهي مكاتبها برغبته في اللقاء بها كربة أخيرة في الحياة، متدراً بإصابته بمرض عضال.

مجتمع حائر

وعلى غرار الشخصية الرئيسية هذه تبدو شخصية الممثلة هي أيضاً من شاكلة نساء الراهن، تلك اللائي يعشن في مجتمع حائر بين التقليد والعصرية، مع ما يتطلب ذلك من مداراة وتصورات مبنية على الشائع والتقليد والسماع مما يتداوله أفراد مجتمع لم يع بعد ضرورة العقلنة في التصرف والسلوك ومجاهاة الحياة. شخصيات في ظاهر حدائي وبسلوك مرتبط بما تنتجه التقنية عالمياً، لكنها تتعامل بحذر حين تتطرق هذه الأخيرة إلى المرتكزات الثقافية التي تشيد المجتمع ككل، مرتكزات تظهرها بوضوح اللغة الدارجة التي تنظم علاقة الشخصيات في ما بينها، لغة الشارع اليومية بما يميزها من مستوى أول يحقق التواصل والفهم دون مجهود للراقي بهما، ومنحهما جرعة شعر من العامية التي يمكن أن تبذع حين نركز عليها قليلاً. وفي مسألة اللغة يلاحظ أن في العنوان الفرنسي للفيلم تمت إضافة نعت «متبلبة» كعلامة تشويقية تعني في الغالب الجمهور الذي له حساسية خاصة مع لغة موليير لكن خارج صرامة القاموس.

وهكذا نشاهد شريطاً ينقل حرفياً الخارج الذي يطغى بمعمار وبنائه المنشغلين بتحصيل العيش اليومي في توافق مع تحديات الزمن ومشاكله بنسبائها وموارثها، عبر عدم الوقوف عندها كثيراً. نشاهد حكاية حب وغزل وشذوذ عاطفي وودي. حكاية مغامرات صغيرة ومدينية تزول حال تحققها من الذاكرة ومن التأثير، مفارقة لكل شيء مثل أي حكاية تروى بالكثير من ذلك التشويق الذي يزرع الانتظار العادي، وهو هنا مألوف الرهان الذي ربط الممثلة بالشباب في المركز، وانتظار الشخصيات الأخرى وعلى رأسها الصديق الحميم، وهي تلعب دور المشاهد الذي خارج الفيلم والقابع في القاعة وقد أخذ حقه من الضحك والترقب والتلمي بمتابعة ممثلين حرفيين حقاً ولهم جاذبية الممثل النجم الذي يؤدي الدور بجسده ونظراته ومقومات إغرائه.

«رهان» فيلم للوقت الثالث ولأناس زمن تمت تنقيته من كل مؤثرات الخارج الموضوعية في الرف خلف العدسة التي وجدت كي تكشف ما يعجز، لا كي تنقل ما هو موجود أصلاً من دون حفر.

منذ البداية. قصة سبق أن شوهدت مراراً في ريبوتار سينمائي معروف، لم يتم اختراقها ولا توظيفها ولا تطويعها. وواضح أن المخرج ليست تلك غايته بتاتاً. بما أن تكوينه في مجال الصورة تقني أساساً، وتحديدًا في ميدان المؤثرات الخاصة من خلال السلسلة المنتمة للخيال العلمي التي أخرجها للتلفزيون «البعث الآخر»، كما من خلال مشاركته في إخراج فيلم «حتى طفا الضوء عاد زاد» برفقة الممثل المعروف رشيد الوالي. وهذا يبين أن الكغاط ليس من الذين يرغبون في تأسيس مشوارهم السينمائي على الفيلم الموضوعاتي وعلى سينما الرأي والحكي القوي المعمم، بل يتطلع فقط إلى سينما التسلية والإمتاع اللحظي المستند على التقنية العالية والضحك موظفين هكذا لذاتهما لحكي قصص من الزمن الحالي، باهتمامات فردية في مجتمع استهلاكي يتغير بسرعة تحت تأثير الحداثة غير المتحكم فيها. سينما عفوية وطيبة لجمهور واسع.

وبالتالي فالشريط هذا يمنحنا صورة عن مجتمع رجال ونساء العصر الحالي الذي همه الأقصى التوفر على المال الكافي، وما يرافق ذلك من وسائل عيش وترفيه، بهدف تحقيق رغبات الجسد والطموح إلى سعادة من فوق، لا يكدرها الفكر ولا السياسة ولا أحوال أهلها ولا العالم. الحياة كما هي مفروضة في العشرية الثانية من القرن الواحد والعشرين. فبالنسبة إلى مروان لا يتعدى الأمر مرافقة ممثلة مشهورة تظهر في التلفزيون بحسب تعبير إحدى شخصيات الفيلم. وهكذا يظهر عرضاً أن السينما غائبة في مرجعياته بما أن القاعة السينمائية لم تعد مجال ارتياد اجتماعي منذ سنوات، مما يؤكد ويعارض كل طموح سينمائي

بالشريط المغربي الجديد «رهان» من إخراج محمد الكغاط، نجدنا أمام حالة «سينمائية» مغربية، ليس هذه المرة بما تحمله هذه السينما من فن وإبداعية، بل بما يجاور ذلك من إنتاج وعرض وتصوير للعمل السينمائي. فهذا الشريط تم اختياره للعرض في المهرجان الوطني للفيلم مؤخراً، لكنه خرج خالي الوفاض كما كان منتظراً. ومن قبل عرض في مهرجان مراكش الدولي للفيلم في فقرة «خفقة قلب» المخصصة للأفلام المغربية، على رغم عدم توافره على مقومات ليس للتنافس فهذا أمر مستبعد تماماً، بل من تلك التي قد تجعله يمنح الضيوف الأجانب من فناني السينما والمهنيين والصحافيين صورة غنية بالدلالات والفهم للمغرب الحالي. وهذا ما جعل مثلاً للناقدة السينمائية المتخصصة للصحيفة الكندية «لودوفور» تستغرب كيف يمكن السماح بعرضه في المهرجان، وهو «العمل المسطح والمتكلف» في نظرها. طبعاً هي ليست على علم بواقع سينمائي مغربي متذبذب بين العمق والضحالة، بين قناصي الدعم والباحثين عن مجال تجبير الإبداع الحقيقي، ثم ما بينهما مثل فيلمنا هذا، أي تلك الأعمال التي تود أم تكون مجرد وصفة سينمائية خفيفة مُصالحة مع جمهور تكونت ذائقتهم الفنية عبر مشاهدة «السيت كومات» الرمضانية ومسلسلات بديعة تقلد سطحية المسلسلات السورية المعروفة.

نموذج مطلوب حالياً

والحق أن «رهان» نموذج لعمل سينمائي مطلوب في هكذا أوضاع من طرف هذا الجمهور. علامة وواجهة لانشغالات الجيل الجديد قلباً وقالباً. من حيث الموضوع المحكي عنه ومن حيث الشكل التقني البصري المتطور. ويتناول الموضوع رهاناً بين صديقين حميمين يشتركان في الكثير من الأشياء، الأهم هو مروان الشخص اللامبالي والعايب. والعايب هنا طفولي بما أنهما معاً مغرمان بأمور عادية لتزجية الوقت لا غير، كباقي الشباب الذين في سنهما، وبخاصة قضاء الوقت الطويل أمام جهاز الحاسوب والسباحة في الويب. وفي إحدى لحظات هذا العيب البريء يتحدى مروان رفيقه بقدرته على دعوة ممثلة مشهورة إلى حفل عشاء. فقط من أجل الرهان وإظهار القدرة على تنفيذ رغبة لا أثر لها في مجرى الفيلم غير تأنيته بتأني أنثوي يساعد على ربط علاقة الحب لاحقاً بينه وبينها، كما هو منتظر ومتوقع



الجماليات البصرية السينما والتشكيل نموذجاً

- مساهمة دراسة الوسائط أو ما يسمى بجماليات الفيديو في تقليص الهوة بين أنماط الوسائط التكنولوجية والاجتماعية والفنية...

ولتوضيح بعض ما هو موماً إليه أعلاه، يمكن استجلاء الجماليات البصرية للسينما والتشكيل انطلاقاً من العناصر التالية:

- الإطار والتأطير: الواضح والمضرب...
- داخل الإطار/خارج الإطار (Le champs et le hors champs): من المرئي إلى اللامرئي...



محمد اشويكة

- عمق المجال: من التسطیح إلى التعميق...
- التركيب: فن البساطة والتعقيد...
- لعبة الأبيض والأسود.. فالألوان...
- الضوء بين اليد والعين...
- المونتاج: الكولاج والترتيب الفكري والفني...
يتم الحديث عن سينما التشكيل كصيرورة من العمليات الفنية داخل الشاشة، والتي تؤدي إلى خلق دينامية بصرية تتجلى في شتى أشكال المتواليات الفيلمية التي تتعاقب فتخدم العناصر السابقة من حيث التركيز عليها أم تهميشها...
كيف تتبادل السينما والتشكيل الجماليات المشتركة بينهما؟ كيف يغني بعضهما الآخر؟ هل استطاعت السينما اختزال الجماليات السابقة عنها؟ ما دور التكنولوجيا في تطوير الجماليات البصرية السينمائية؟ بأي معنى يتم الحديث عن إستيتيقا اللوحة والشاشة؟ ما الوسائل التي تتيح للسينما ممارسة التشكيل على الشاشة؟

تتيح الفنون البصرية نوعاً من السياحة البصرية أو الهجرة المضادة من مجال إلى مجال سيما وأن حقولها منفتحة على بعضها البعض، فهي متعددة الانتشار، ومتناغمة التأثير.. تقدم نفسها كبنية من العلامات والرموز القابلة للبناء والتفكيك، الحاملة للخطابات الظاهرة والمضمرة التي يتطلب فهمها انتهاج نوع من المقاربات المنهجية المتداخلة التي لا تخلو من مغامرة لكشف انفتاحات أكبر وأعمق على تقنياتها وتاريخها الذي هو تاريخ للضوء والحلم والجمال.. ففي ثنايا ذلك تصير البلاغة جزءاً من

الصورة، وتختزل الصورة ذاكرة التكنولوجيات البصرية التي يختلط فيها العادي بالفني، والطليعي بالكيتش (kitsch)، والضعيف بالجيد... تستدمج السينما تقنيات التشكيل، وتطرح الإشكالات المرتبطة به كما تناقش القضايا الجمالية المتعلقة بكافة الممارسات الفنية ذات الصلة بالفنون البصرية كالغرافيزم والديكور والنحت والفن الرقمي والفيديو والإرساء (Instalation)...

لذلك، فالتفكير في الجماليات البصرية المُقارِنَة يطرح على المُتأمل لعلاقات التداخل بين الفنون طُرْحَ بعض التساؤلات التي يمكنها أن تساهم في فهم علاقة تاريخ الفن بالتخصصات المجاورة التي قد تغير هويته بشكل أو بآخر، ومن هنا فالعلاقة البصرية الحاصلة بين السينما والتشكيل تتداخل على عدة مستويات منها:

- التبدلات الأيقونية الحاصلة للصورة على مختلف الحوامل والسندات...
- غنى الثقافة البصرية على مستوى إدراك وتمثل البناءات الاجتماعية لكل ما هو بصري...

■ جان لوك غودار وجان بول بيلموندو
ثناء تصوير فيلم «بييرو الأحمر»



استطاعت سناء عكرود أن تصنع لها شعبية محترمة عند الجمهور المغربي خصوصا من خلال أوارها التلفزيونية بداية بـ«الدويبة» مع المخرجة فاطمة بوبكدي ثم في أعمال أخرى لنفس المخرجة كـ«رمانة وبرطال» و«سوق النساء»...

لكن سناء عكرود لم تكتف بالتمثيل الذي دخلت فيه تجربة بمصر من خلال المشاركة في فيلم «إحكي باشهرزاد» للمخرج يسري نصر الله، لكنها قررت دخول عالم الإخراج بإخراجها لعدة أفلام تلفزيونية وبضع أفلام قصيرة ثم بانجازها مؤخرا لفيلمها الروائي الطويل الأول الذي عنوانه بـ«خنيفسة الرماد».

إلتقينا سناء عكرود وحاورناها في تجربتها في التمثيل والإخراج وكان هذا الحوار:

■ حاورها عبد الكريم واكريم

سناء عكرود:

ثقافتى السينمائية لا تعني أحدا

أستطيع أن أؤكد أنه موهبتي هي الاجتهاد كل ما أعيشه يحفزني، بلوه ومره، لم يكن هناك أية رغبة لإثبات اي شيء، أنا متكئمة إلى أبعد الحدود، لست مهووسة بوسائل الميديا، ألتزم الصمت وأختفي إلى أن أعود بعمل ما، أنا أعيش بمعزل عما يظنه الآخر بي، أن أحقق ما أريد كيفما أريد وليس كما يريد الأخر. من المحزن أن تقيم نفسك انطلاقا من

بدايتك الفنية كانت مختلفة، إذ أنك حُرمت من سنة بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي لأنك تجرأت واشتغلت في أعمال فنية وأنت مازالين تدرسين به.. كيف تتذكرين الآن هذه التجربة، وهل شككت بالنسبة لك دافعا أساسيا للذهاب بعيدا في مسارك الفني؟

لم يكن أمرا هينا أن امنح سنة بيضاء في سنتي الأخيرة، سنة بيضاء لا طردت فيها ولا رسبت، بل ثم تجميد أنشطتنا الدراسية أنا وياسين أحجام، فقط لأننا اشتغلنا في عمل والمعهد قرر وبشكل مجحف نوعا ما أن يعاقبنا. مع العلم أن الطلبة ولسنوات خلت يذهبون لتصوير أعمال سينمائية أو تلفزيونية ولم تتخذ إدارة المعهد أي إجراء ضدهم، على كل حال كان قرارا مؤلما آنذاك، إلا أن ذلك لم يثبط عزيمتي، اشتغلت مع الفرقة الوطنية للرباط «طرطوف» - tar-tuffe مع محمد زهير مع العلم أنني كنت بعد طالبة وأن المشتغلين معي كانوا كلهم محترفون وخريجوا المعهد، ثم جاء اقتراح «النوبية» الذي كان البداية نوعا ما لمسيرة حافلة بالتحديات عدت السنة الموالية للتحضير لبحث التخرج، وناقشت بحثي في العيث وشاءت الصدفة أن أكون الأولى في دفعتي، لم تكن النقط على كل حال بالشيء المهم، قد تكون هدفا لدى البعض، إلا أنني كنت أو من بالموهبة والتجريب، وأومن أن من تعوزه الموهبة فإنه يعوضها بالاجتهاد. فهل أنا موهوبة أم مجتهدة؟ لا أعرف، لكن ما

أنا متكئمة إلى أبعد الحدود، ولست مهووسة بوسائل الميديا

نظرة الآخر، إن أعجب بك تفخر وتزداد ثققت بنفسك، وإن تجاهلك تحزن وتراجع، لم أكن يوما هكذا ولست من الكائنات التي تعيش على الضوء، كل ما أبغيه هو التلذذ بما تمنحه لي الحياة من خيارات وأعيش دهشة النجاح كما الاخفاق.

تجربتك التلفزيونية متميزة وساهمت بشكل كبير في انتشارك وحب الجمهور المغربي لك، حدثيني عن بداياتك فيها، وعن شخصية «النوبية» بالخصوص التي التصقت بك عند الجمهور وعرفت بها.

النوبية كانت النافذة التي تعرفت من خلالها على الجمهور وتعرف علي، كانت تجربة

مختلفة وعشتها وأنا بعد طالبة في المعهد العالي للفن المسرحي، أهلتني للممارسة الفنية ومنحتني فرصا جيدة لكسب رزقي والتعلم، أحب الناس الجانب الطفولي لهذه الشخصية، إلا أننا لا نبقي أطفالا، كما أنني لا أشبه الشخصية بأي شكل من الأشكال، لذلك أستغرب عندما يخيب أمل الناس عندما يجدون أنني النقيض لها.

دخلت تجربة الإخراج السينمائي بفيلمك الروائي الطويل «خنيفسة الرماد»، والذي شهد استقبالا مهما من طرف الجمهور في عرضه الأول بالمهرجان الوطني للفيلم بطنجة وهو يوزع الآن في القاعات السينمائية.. انطلاقا من هذا كيف يمكنك أن تقيمي تجربة مرورك من أمام الكاميرا إلى خلفها كمخرجة؟

«خنيفسة الرماد» ليس عملي الأول كمخرجة، <<<

حوار 21

وإنجازات الآخرين ويؤلهونهم وكأنهم حالات عبقرية لا تتكرر، لشد ما أكره، هي حالة الموضة الغربية التي تفرض على المخرج أن يكون مسابرا ومبهورا بكودار ولاغس فانترير وغيرهم، وإن لم تر أفلامهم فأنت جاهل أو متطفل، وكأنك تسألني عن كتب ميلان كونديرا أو غيره وإن حدث أن أغفلت قراءة أحدها تدينني وتتهمني بالتخلف والسطحية، نقرأ لأنفسنا، نرى أفلاما لنا لمتعتنا الخاصة، هؤلاء المخرجين «المشهورين الناجحين» عاشوا تجاربهم و أخطأهم و بحثهم الإنساني الخاص، لم يؤلهوا أحدا، بل كان إلههم الخطأ والتجريب.

على حسب علمي فتجربتك السينمائية الأولى هاته بما أن أفلامك الأخرى تلفزيونية. كانت من إنتاج ذاتي، وهذا يحسب لك، كونك دخلت إلى ميدان الإنتاج دون الاعتماد على صندوق الدعم. حدثنا عن الصعوبات المادية التي واجهتك خلال هذه التجربة وعن الصعوبات التي قد تواجه أي متصدّر للإنتاج السينمائي في المغرب دون الاعتماد على أموال الدولة.

الإنتاج الخاص! أجل كانت تجربة «خنيفة الرماد» تجربة خاصة وبعيدة عن السهولة، كانت نوعا ما خطوة مدروسة، بحيث كتبت بعناية نصا تتوفر فيه عناصر الفرجة والتشويق والضحك، أو حاولت على كل حال أن أحقق هذا الرهان، أنصت للجمهور، كنت أستشعر دائما تدمرا وخيبة لدى المشاهد، وافقناها لأفلام ممتعة في الصالات السينمائية تشعر المشاهد بأبسط شعور ألا وهو المتعة والحياة، من الجيد أن تتجز أفلاما للمهرجانات وأعمالا لك وحدك، ولكن أين نصيب المتفرج منها، أين حق المتفرج من فيلم دعم بنقوده، لذلك كنا خائفين من هذه التجربة، فالفيلم التجاري هو فيلم وصم بالرداء والاستهتار، ولم يكن من السهل أن أقبل على هكذا خطوة بينما اختياراتي السينمائية مختلفة تماما عن «خنيفة الرماد»، يكفي أن ترى «عرس الذيب» و«الفصول الخمسة» لتلمس أسلوب السينمائي. كان علي أن أقصي رغبتني الملحة في إخراج فيلم للمهرجانات، كان علي أن أضع جانبا ذلك الجانب الأناني نوعا ما والذي نجده لدى المخرج، ذلك الميول الذي لا تتحكم فيه في استعراض ثقافتك السينمائية العالمية، وأن أكون واقعية مادمت سأقدم عملا ينتج من المال الخاص، فأقدم للمشاهد ما يريد، بشرط كتابة نص قيم وأقدم عملا سينمائيا لا يستهين بالمشاهد، لعلي بذلك أحقق ولو ضمنيا المعادلة



بالتأكيد تجربة إنسانية قبل كل شيء، أردت أن أترجم رؤيتي للأشياء عبر الكتابة والصورة، بالنسبة لي السينما هي فن الحياة قبل كل شيء، هو خطاب يلمس الروح أولا، لا تستطيع أن تحب عمل مخرج متعجرف أو مغرور همه الأكبر هو الاستعراض والتفنن في إظهار سلطته و«عبقريته» السخيفة، أن تخرج فيلما

إنتاج فيلم خاص يخضع لمبدأ العرض والطلب، والبيع والشراء

بكل بساطة يعني المشاركة، بأكثر الوسائل تكتما، لا مجال للاستعراض، لا مجال للتشدد بثقافة سينمائية تفترق للروح والتفرد. أستغرب من أولئك المخرجين الذين يستشهدون بأفلام

بل الفيلم القصير «أعطني الناي وغن»، حيث تحدثت عن الوحدة والفراغ الذي تخلفه الشهرة. ليأتي الفيلم التلفزيوني «الفصول الخمسة» الذي توج بالجائزة الكبرى في مهرجان مكناس وتم تتويج ممثلاتي الثلاث بجائزة أفضل أداء نسائي. ثم يأتي «عرس الذيب» والذي حصلت فيه على جائزة الإخراج وجائزة التمثيل، ثم الفيلم القصير الثاني «الطريق المسدود» وفيلم «26 ساعة» هي مجموعة من الأعمال المختلفة كليا عما اعتاد الناس رؤيته لي كممثلة، أما «خنيفة الرماد» فجاء حصيلة تحضير وتلبية لطلب جمهور كان واضحا فيما يطلبه، فيلم سينمائي مغربي ديال زمان ممتع وجميل، فكان الاشتغال على اللغة والصورة والزّي والديكور، كان استعراضا لثقافة مغربية بحلة سينمائية حاولت على قدر المستطاع أن نقرن فيها بجودة الجانب التقني وجودة الأداء والنص وكل العناصر الأخرى التي ستجعل منه عملا سينمائيا يدعو للفرجة أما تجربة الإخراج فهي



الصعبة التي تقول أن الفيلم التجاري قد يكون ذو قيمة سينمائية محترمة المؤسف يكمن في قلة القاعات السينمائية، بحيث نعرض الآن فقط في عشر قاعات، بينما أغلب المدن المغربية لا تتوفر على قاعات، والأدهى أن القاعة السينمائية تأخذ 50 بالمئة ليبدأ في التصاعد فينتهي بأخذ 70 بالمئة، و20 بالمئة للضريبة، ليبقى للمنتج 30 بالمئة فقط مع العلم أنه المنتج الحصري للعمل. «وسير نطح رأسك مع الحيط وادمر وأنتج من جيبك،» أحاول ألا أتذمر، إلا أن تجربة الإنتاج الخاص مع الحلول الغير العملية التي توفرها الدولة، تبقى تجربة خاصة تحفزك على تكريس الإنتاج الخاص ومحاولة تغيير السائد وخلق صناعة سينمائية جديدة بهذا الاسم، ويبقى الفضل الكبير في إنجاح هكذا عملية يعود إلى حسن تدبير المنتج وتمكنه من إخراج فيلم للوجود بدون دعم من أي جهة كانت، وأستطيع أن أؤكد لك أن ما قام به مروازي محمد هو إنجاز لا يستهان به لأننا نرى أفلاما مدعمة من المركز السينمائي وبأموال طائلة ولا تكتمل. ليبقى السر في الإنتاج الخاص هو خبرة شخصية وقدرة على إدارة المال قبل التصوير وأثناءه وبعده بحس تدبير لا يأتي بين ليلة وضحاها.

يبدو التمثيل في فيلمك جيدا والأدوار موزعة بعناية، كيف تتعاملين كمخرجة مع ممثلك، وهل كونك ممثلة يسهل عليك الأمر؟

أنا ممثلة في المقام الأول، انتقالي للإخراج هو لترجمة ما أكتب إلى صور، إلا أن الهاجس الأكبر هو الاعتناء بالمثل والوقوف على التفاصيل الصغيرة التي تجعل منه ممثلا حاضرا، يجسد شخصية ذكية، ويقول على لسانها كلمات ومواقف ذكية، هدفه هو تكريس ذكاء عاطفي ليس فقط لدى الممثل، بل لدى المشاهد أيضا، بحيث يكون هناك «كود» أو تلميح سرى يفك عبره المشاهد شيفرة أفلامي. أعنتي بالممثل تماما كما تمنيت أن يعنتي بي أحدهم وأنا ممثلة.

أغلب الممثلين والممثلات المغربية من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط المسرحي الذين حاولتهم أو جالسهم يقولون أنهم متأثرون بمذهب ستانيسلافسكي في التمثيل. أنت ماهو أسلوبك في التمثيل وبأي المدارس التمثيلية تأثرت؟

درسنا منهج ستانيسلافسكي في المعهد، منهج كلاسيكي أتناوله بتحفظ، أتفظ من الأعمال المحضرة سلفا بشكل ممنهج يضمن

إنسانيا، اكتشفت ثقافة أخرى نشأتنا بها منذ الصغر، أزلت ذلك الإبهار الذي كنت أشعر به تجاه ممثلين رأيتهم مذ كنت صغيرة، على المستوى الاحترافي لم يفدني «إحك يا شهرزاد» بشيء، ربما اكتشفت رؤية مخرج استهوتني أعماله كيسري نصر الله، مع العلم أنني لست معجبة بفيلمه «إحك يا شهرزاد»، بل أعجبني «باب الشمس» بأجزائه، «جنيئة الأسماك» «مرسيدس»، أما كسينمائية فـ«إحك يا شهرزاد» ليس بالنسبة لي أفضل أفلامه. عن قبولي بتجربة «إحك يا شهرزاد»، ليس من أجل الشهرة، لأن يسري ببساطة يقدم أفلام مهرجانات وليس أفلاما تجارية، كما لا تستهويني الهجرة والانتقال إلى بلد غريب والابتعاد عن مرجعياتي العاطفية. أجزم بأن الحياة قصيرة، لا ينفع أن نصيغها في تكرار التجارب دون تطور، كما أن اشتغالي مع يسري، أعطاني جزما وجعلني أخلص إلى أن للمخرج دائما مخرج أو حل بديل لإيصال فكرته، احترمت رأي يسري لأنه المخرج ولا يعني هذا أنني متفقة معه. لذلك عدت وأنا مصممة على إخراج أعمالتي بنفسي وإيصال أفكارتي بنفسني متحملة لمسؤوليتها كاملة. في النهاية، أليست مجرد أفكار قابلة للتغيير. لا أستطيع أن أبقى تابعة، تتبعت تعاليم مخرج وعندما رأيت النتيجة خاب أمني، ليس لأن هناك مشهدا فيه جراءة، لا أبدأ، بل خاب أمني لأن الخطاب الذي أردنا إيصاله في ذلك المشهد

أمانا ويكرس تعصبا لدى المخرج لأفكاره، والمضبوطة وفق قواعد وجدول يحترم أسلوبا معينيا ولا يترك مجالا للارتجال والعبث، العملية الفنية هي عملية حية تكمن أهميتها في خصوصيتها، أحب أن التزم بضبط وجدية ستانيسلافسكي إلا أنني غير موافقة على الجانب الواقعي الذي نحاكبه بينما الممثل يزرع تحت كتلة من القواعد، لو السحرية والتراكم العاطفي وغيره، يصل الممثل لمستوى من المزاول والاحتراف بحيث يبحث عن أشياء أخرى تتواجد في شخصياته ليست بالضرورة لها انعكاس على ماض ما، كما أن المخرجين قد يرغبون بالتجريب ونثر بعض من العبث يتجاوز المتعارف عليه، فيعبرون بالرمز عن خطاب ما وعادة ما يأتي ذلك نتيجة بحث وخلق وليد اللحظة دون تقيد بستانيسلافسكي أو مايرهولد أو غيرهم. كما أن محاكاة الواقع لا تعني نقل ما يظهر، الواقع هو كل ما لا يظهر. لذلك تجدني أتحمس من كل ما هو أكاديمي صارم يفتقر للحياة.

قمت بتجربة واحدة في التمثيل بفيلم مصري مع مخرج متميز هو يسري نصر الله، حدثينا عن هذه التجربة وعن الأسباب التي جعلتك لا تعيدنها مرة أخرى مثل باقي الفنانات المغربيات أو التونسيات اللواتي اشتغلن بمصر؟

تجربتي مع يسري نصر الله ربما أفادتني

لم يكن بالأهمية التي ظنناها. في تجربة «إحك» <<<

والتركية والمصرية، وهناك فئة تركز لثقافة سينما «النخبة» التي تتنافس في المهرجانات والتي تنمى ألا تبقى حبيسة المهرجانات، وهناك فئة لقيطة وهجينة «تالفة» عند بالها كدير فيلم دوتور.

قلت أثناء تقديم عرض فيلمك «خنيفسة الرماد» بالمهرجان الوطني للفيلم أنك تأثرت بأفلام كـ«البحث عن زوج امراتي» و«كيد النساء»... وأنا أجد فيلمك قريبا من فيلم فريدة بليزيد أكثر من قربه لأي فيلم آخر، ماهو رأيك؟

أجل، أعجبتني روح وأجواء فيلم «البحث عن زوج مراتي»، «كيد النساء»، أجواء هذه الأفلام تشعرني بنوع من الحنان والرقّة. هو شعور خاص تجاه بعض الأفلام ككلمة أخيرة، أستطيع أن أقول أنني سعيدة ومرتاحة لأصداء فيلم «خنيفسة الرماد»، الصالات ممثلنة عن آخرها، الناس تستمتع، نكتشف، مررت ما استطعت من رسائل دون فرض أي اتجاه، من قال أن السينما هي النخبة، السينما هي الناس هي الحياة، هي كل الأجناس والأذواق، الآن قدمت «خنيفسة الرماد» وغدا سأقدم «إطار فارغ» أنه فيلمي القادم، اتجاه آخر وتناول عبثي آخر لقضية إنسانية، ودون استعراض أو تشدق. أريد أن أحكي قصة، كيف؟ ذلك شأنني وحدي.

لاقت إقبالا وستظل كذلك، الآن سنتحدث عن السينما والجنس الأدبي، الحكاية الشعبية جنس أدبي، الرواية جنس أدبي، القصيدة جنس أدبي، كل واحد من هذه الأجناس عندما تحولها لفيلم تفرض عليك تناولا معينا يحترم قواعدها وآليات الاشتغال عليها. لست بصدد تقديم فيلم المؤلف، بل فيلم «خنيفسة الرماد» هو فيلم سينمائي فنتازي يعيد تناول الحكاية الشعبية بخطاب طلائي نوعا ما مبسط لا يميل للاستعراض، قد يبدو تقليديا في البداية إلا أن المفاجأة تكتشفها عندما تكتشف الشخصيات وخطابها المختلف والحديث، الذي يسخر ضمنا من الكليشيهات المتداولة. ثقافتنا السينمائية لا تعني أحدا، ولست بصدد فرضها على الناس خصوصا أن مبدأ إنتاج فيلم خاص يخضع لمبدأ العرض والطلب، البيع والشراء، وبما أن الأمر يتعلق بالمادة الفنية فإنك تحاول بكل ما أوتيت من احترام لهذه المهنة وما لديك من ثقافة جمالية، تحاول أن تقدم مادة سينمائية تتوفر فيها عناصر الفرجة والصورة الجيدة والإخراج الجيد دعنا لا نصادر على الأذواق، دعنا لا نزهب المشاهد ونجعله يحس بالدونية تجاه الفيلم السينمائي ويظن أنه للنخبة فقط وأنه مستثنى منه، فلنترك ثقافتنا، ثقافة المهرجانات لنا ولنقدم للمتفرج وجبة لذينة تريحه، تمتعه، توفر له الفرجة وترسله لمنزله مشحونا بالحياة، هناك فئة تركز للثقافة السينمائية الهندية (ومصاب نوصلو غير للربع فيها) والأمريكية

يا شهرزاد»، خلصت إلى أن الإخراج هو فن الوسيلة، وأن المخرج يعيش حياته محاولا التمكن من هذه الوسيلة، وغير ذلك هو ادعاء.

إشتغلت بالتلفزيون والآن تلجئ ميدان السينما بفيلمك الجديد، ألا ترين أن به طابعا تلفزيونيا وأنه يخاطب نفس الجمهور الذي كان يشاهدك بالتلفزيون.. ثم ألا ترين أن للسينما قواعدها التي تختلف عن التلفزيون وأن للفيلم السينمائي شروطا مختلفة عن الفيلم التلفزيوني؟

ما الذي يعيب جمهور التلفزيون، ومن أين جاءت تلك الفكرة أن للسينما آليات تختلف عن التلفزيون، على أساس أن ما نراه الآن في أفلامنا المغربية هي أفلام المؤلف! مع استثناء فيلم أو اثنين طبعاً. إذن لم تغيب في المهرجانات والملتقيات العالمية؟ أنا أريد أن أحضر جمهور التلفزيون للسينما، هذا الجمهور هو الذي يدفع ثمن التذكرة وأعطيه ما يريد بأكبر قدر ممكن من الجودة دون استعراض أو حذلق، ان رأيت أفلام ولت ديزني، فيلم «سندريلا» الأخير ل كينيت برانا، والذي لعبت فيه كيت بلانشيت دور زوجة الأب الشريرة، نفس التناول ونفس التكرار، وثم التقيد بتقنية الحكاية التي تفرض بساطة وحكيا مفهوما، فيلم بياض الثلج والذي لعبت فيه جوليا روبرتس دور الملكة الشريرة، أيضا بنفس التكرار للحكاية الشعبية، أفلام



السينما واتجاهاتها المعاصرة.*

■ أندري تاركوفسكي

■ ترجمة - محمد الميمني

ماذا يقلقني في راهن السينما المعاصرة - واقع السينما بشكل عام، كفن، كظاهرة فنية-اجتماعية؟- هكذا أفهم السؤال عن السينما واتجاهاتها المعاصرة».

على مر عقود من تطورها، امتلكت السينما القدرة والحق في تكوين العالم الروحي للإنسان والتعبير عنه، كما التعبير عن المستوى الثقافي بأساليبها الخاصة، أنا على يقين أننا لم نعد في حاجة إلى ابتكار جديد، بإمكان السينما أن تبدع أشياء من نفس قيمة أعمال تولستوي ودستوفسكي بالنسبة للقرن التاسع عشر، أكثر من ذلك، أجزم، أن السينما، وفي عصرنا هذا، هي الكفيلة بالتعبير عن مستوانا الثقافي، ولعب نفس دور المسرح في العصر القديم، ومن السبيء للبلد إذا كان لا يفهم ذلك، فعندها تموت السينما وتصبح غير ذات قيمة.

في الغرب، تحولت السينما إلى أداة للتوزيع والنشر والصحافة وأشياء أخرى، لا تمت للسينما بصلة، أصبح بالإمكان انجاز أفلام عن القصص الهزلية المصورة (الكومكس).

ثمة شيء يثير استغرابي في سينمانا السوفياتية. لماذا لا نريد (أو - من لا يرغب؟) في أن تصبح سينمانا رائدة في العالم؟ لماذا نرفض أن نصبح زعماء العالم الإيديولوجيين في فن السينما؟

ما يثير حنفي هو مستوى الاحترافية. قد يبدو السؤال خاصا - ولكنه عموما يمثل مصيبة القرن.

إبان عصر الأنوار، كانت هناك

مدارس حيث كان الفنانون يعملون على صنع الأقمشة، استخراج الصباغات، مزجها وجعلها شفافة. كان على المتعلم أن يمر عبر كل مراحل الحرفة، انطلاقا من أسفل مراتبها. اختفت هذه الأشياء منذ زمن بعيد.

في قاعات متحف «تريتيياكوف»، وفي الأسفل، الأيقونات الدينية معلقة إلى جانب لوحات «عالم الفن»، المقارنة بينهما ليست في صالح هذه الأخيرة. العتمة، الأوساخ، الألوان الباهتة. وضع تلك اللوحات إلى جانب اللوحات الروسية القديمة يبدو أمرا غير مهني.

كذلك في سينمانا، فأعضاء نقابة

السينمائيين تضم جنبا إلى جنب أناسا من مهن مختلفة، من المخرج إلى الصباغ. ليس هناك مدرء أفلام، مساعدو مخرجين، حرفيو إنارة، عمال... يلقي هذا المرض بظلاله حتى على الإنتاج. هذا خطير، هذا شيء مرعب.

هناك فجوة، من جهة، - ماهية السينما وإمكاناتها الفكرية، ومن جهة أخرى - الواقع السينمائي كفن لم يثبت بعد خاصيته كفن قائم بذاته. الشعر مثلا اثبت ذلك، أما السينما فليس بعد. لنكن صادقين مع أنفسنا، دائما ما نزوج للأمان على أنها واقع، نتكلم عن السينما وكأنها فن قائم بذاته، ولكن الواقع شيء غير ذلك. واقع السينما مقارنة بفنون أخرى ليس بنفس القيمة. هدف الفن دائما الحقيقة، كل ما ليس له علاقة بمفهوم الصدق، البحث عن الصدق، يعتبر تزويرا. وضعيا، كلعب الأطفال الخشبية. للفن هدف سامي ودور مهم. استخدام الفن لأهداف أخرى كمثل من يبيع الجعة في أكواب البلور، ونحن لا نحب ونخاف أن نسمي الأشياء بمسمياتها، نصور اللعب على أنه حقيقة.

عندنا، يتم إنتاج عدد كبير من الأفلام، تصنع بطرق عشوائية. الفن الوحيد الذي قد يصنعه أناس لا يفقهون فيه شيئا، هو السينما. يقوم البعض بعملية اعتداء على الإخراج. لو كان بيدي لامتحنت المخرجين بهذه الطريقة، إذا لم تكن للمخرج 10 أفكار جاهزة، 10 مشاريع يكون مستعدا للبدء في تصويرها في اليوم التالي، فهو لا يصلح أن يكون مخرجا.

مثال السينمائي الحقيقي بالنسبة لي - هو روبير بريسون. أعتبر «يوميات راهب قروي» فيلما

عظيما، يصنع بريسون أفلامه حين تدعوه الظروف إلى ذلك، فضميره الفني هو الذي يملئ عليه الفكرة. هو لا يبدع أفكاره لنفسه أو لينال اعترافا أو إطراء، لا يفكر فيما إذا كانوا سيفهمونه أم لا، أو كيف ستستقبله الصحافة، هل سيحظى فيلمه بنسبة مشاهدة عالية، بريسون يخضع فقط للقوانين السامية والموضوعية للفن. وهو لا يهتم بالشهرة، لا ينتبه للأمور الثقافية، تراجيديا «الشاعر والغواص» لبوشكين تبدو بعيدة عنه تماما. لذلك أفلام بريسون تتميز بالبساطة النبيلة، وعزة مميزة. بريسون هو الوحيد الذي وقف صامدا أمام فتنة الشهرة وبقي كما هو.

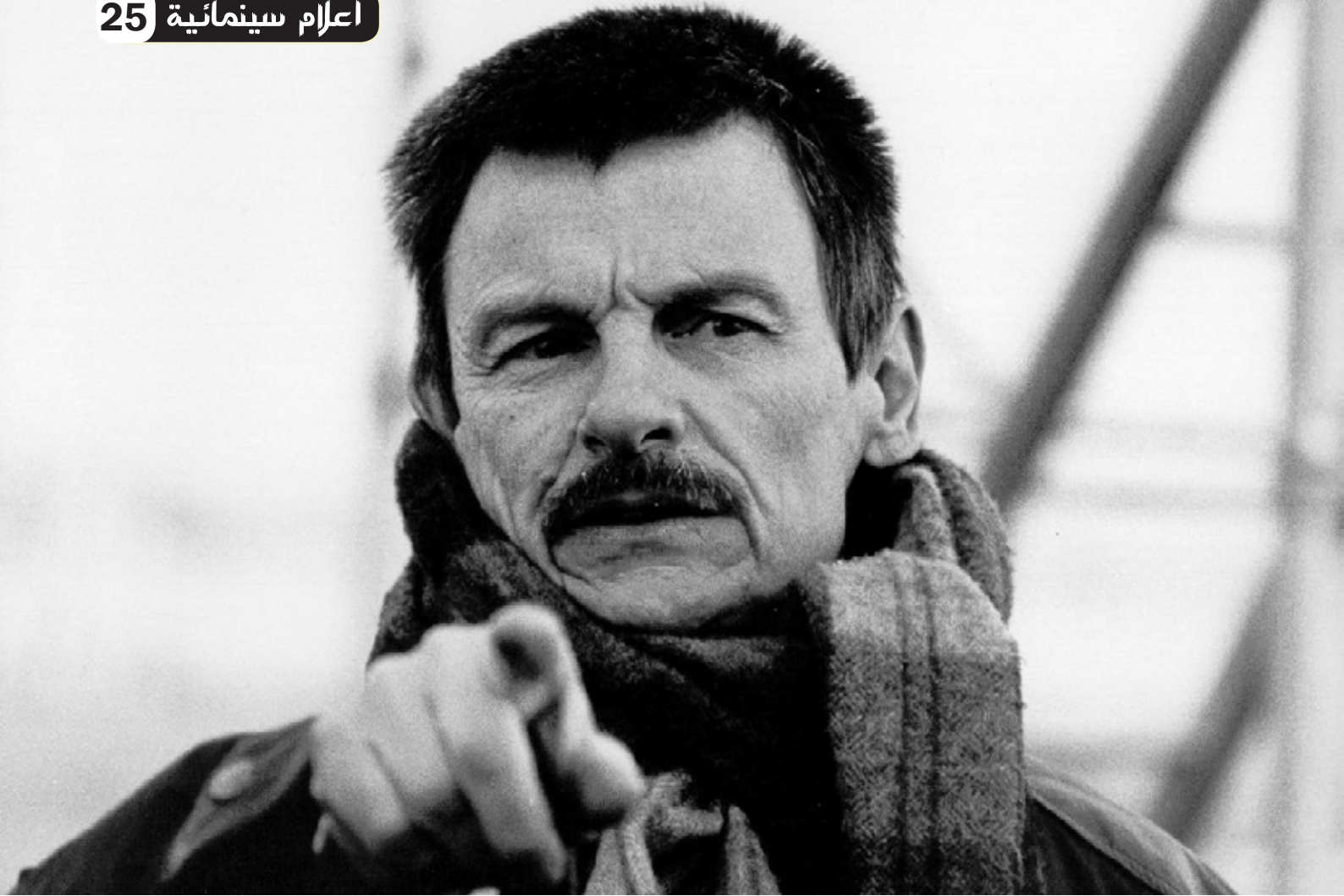
الآخرون يقومون بمزاولة مهنة «الإخراج»، العناية بالشكل، التصنع، الاهتمام الزائد بـ«الأسلوب الشخصي»، «الطريقة الشخصية»، التكلفة الثقيل، الحرية المطلقة، انعدام «المثل العليا»، الفراغ الروحي... كلها أشياء تقود إلى العشوائية. في رواية ستانيسلاف ليم* «القصر العالي» هناك طرح مهم عن ماهية الفنان المعاصر الذي كان مقيدا في حريته بما تملئ عليه القوانين الكنسية، إذ كان الدين يحدد للفنانين أشكال اشتغالهم. الحرية الممنوحة للإنسان في القرن الـ20 قد تبدو قاتلة بالنسبة لفناني العصور الوسطى، فهو لن يستطيع التعايش مع هذا الكم الهائل من الإمكانات المتاحة، فسيحس بالحنين إلى تلك المعوقات التي تحد من حريته، بالفراغ، حينما لا يجد الفنان ما يقيد، ولا يجد تلك الأفكار العامة التي يمكن أن يتكأ عليها، يصبح كاليتم.

بالنسبة لي، السينما - عمل أخلاقي وليس حرفة أو مهنة. من المهم بالنسبة لي الحفاظ على النظر إلى السينما كشيء بالغ الأهمية والمسؤولية، وغير محدود بأفكار من قبيل: الموضوع، النوع... الخ.

مهمة الفن ليست فقط تصوير الواقع، بل تسليح الإنسان أمام الحياة، منحه القوة لمواجهةها والصمود أمام صعابها التي تحاول إثقال كاهله. بالنسبة للفن، ليس مهما أن تكون هناك أجوبة جاهزة للأسئلة المطروحة في العمل الإبداعي. فحتى في رواية «الإخوة كارامازوف» والتي تبدو مكتوبة بشكل منظم وتخطيط مسبق، لم يعط دوستوفسكي إجابات عن الأسئلة التي طرحها هو نفسه.

حتى عندما لا يقترح علينا العمل <<<





إلى الأخوة كارامازوف هي جعلنا نمن بأنفسنا. بالنسبة لي من المهم الحفاظ على مفهوم «التطهير». لقد حان الوقت لكي تقوم السينما بدورها في معالجة المسائل التي تقف عقبة في وجه الإنسانية.

.... إذا ما حصل المتفرج على وسيلة تمنحه الأمل، تفتح أمامه إمكانية «التطهير»، التطهير الروحي، ذلك الخلاص الأخلاقي الذي وجد الفن من أجله.

من مميزات الفن أنه يحمل في طياته حنيئا إلى الكمال، يزرع في الإنسان الأمل والإيمان. حتى حينما يكون العالم الذي يتكلم عنه الفنان لا يدعو إلى السكينة، بل وبعبارة أدق - كلما بدا العالم شاحبا على الشاشة، كلما أحسنا بذلك الكمال الذي يسعى الفنان إلى بلوغه والذي يفتح أمام المتفرج درجات أعلى من السمو الروحي.

*ستانسلاف ليم (1921 - 2006) - كاتب وطبيب وفيلسوف بولندي

هذا النص، فصل من كتاب «دروس في الإخراج»، وهو عبارة عن محاضرات ألّفها المخرج أندري تاركوفسكي أمام طلبة قسم الإخراج بالمعهد الحكومي للسينما بموسكو. وستتم ترجمة الكتاب وإصداره كاملا في الأيام القادمة.

لقد فهم الإغريق ذلك قديما، وأسسا المسرح الأكثر ديمقراطية في تاريخ البشرية. من الرائع توصلهم إلى فكرة «التطهير» وهي بالنسبة لي فكرة بالغة الأهمية، «التطهير عن طريق المعانات والخوف». هكذا حدد أرسطو مفهوم «التطهير». تم عبر القرون طرح هذا المفهوم من وجهة نظر مختلف النسق الفلسفية وعلوم المنطق. بالنسبة لي - «التطهير» حالة نفسية صرفة لا تخضع إلى أي تقييم منطقي.

إنها حالة من التعاطف تبلغك مرحلة السكينة، الغبطة والأمل. لحسن الحظ فهي شكل من أشكال الاعتراف الداخلي للحصول على القوة في مواجهة الحياة، الإيمان بالنفس والقدرة على إيجاد منابع الأخلاقية في داخل الإنسان (ولعمري هذا هو هدف الاعتراف الداخلي).

الفن هو ما يعطي للإنسان إمكانية «التطهير»، التطهير عبر التعاطف مع بطل آخر، معايشته في مواقف تراجيدية و«قياسها» على أنفسنا. يمكن للإنسان أن يحس بنفسه عظيما، أن يصل إلى مستوى الفنان. تذكروا فقط الأخوة كارامازوف - الأول باركه القدر، الآخر: ميتكو - محكوم بجريمة قتل، والثالث أصابه الخبل والجنون. ثم أبوهم فيودور بافلوفيتش. وفي الأخير «يحييا كارامازوف». هذا هو التطهير. لقد كانت الحاجة

الإبداعي أجوبة جاهزة، فهو يمنحنا الإحساس بالإيمان. «يحييا كارامازوف» - بصرخ دوستويفسكي في نهاية الرواية، قال ذلك بعد سفره بنا رفقة بطله عبر معاناته، سقوطه، أخطاءه... وأوصلنا إلى تلك الحالة النفسية التي جعلتنا نهيم بالبطل حبا ونعترف له بنبله وإيمانه بنفسه، لقد جعلت منه معاناته واحدا منا وجعلتنا نرتوي من إيمانه.

يمنحنا الفن إيمانا ويملأنا شعورا بعزة النفس، يضح في دماننا، في دماء المجتمع تلك المادة التي تجعلنا نصارع من أجل المبادئ، تجعلنا نرفض الاستسلام والخنوع. يحتاج الإنسان إلى نور يضيء طريقه، الفن يمنحه ذلك النور، يمنحه الإيمان بالمستقبل، الأمل.

العبقرية بالنسبة لي مرتبطة بالأمل، بالنور، انعدام الأمل يعني انعدام المعانات، انعدام الحل، لهذا السبب تبدو أفلام البروباغندا سيئة، ديماغوجية الكذب الفني (وللكذب الفني ديماغوجيته الخاصة)، وهمه، (من الوهم) مرتبطة بأشياء أخرى، العبور بالإنسان عبر مواقف درامية و تراجيدية، عبر مواقف يائسة، وإعطائه الحلول في هدوء، إمكانية الخلاص، السعادة، حالة الأمل. كل ذلك عبارة عن وهم في الوهم تكمن عظمة للفن.

الزمن في «اللقطه القريبه»

■ فيسيفولد بودوفكين*

■ ترجمة: محمد الميسي

ذات مرة، في بدايات السينما، اخترع الأمريكي غريفيث ما أصبح يسمى بـ«اللقطه القريبه». تلك اللقطه التي لا يستغني عنها أي فيلم سينمائي، ما هي ماهيتها؟، تتيح لنا اللقطه القريبه، عبر اقتراب الكاميرا من الممثل أو الأشياء، لفت انتباه المتفرج إلى تفصيله قد تفلت من انتباهه حالما لم يتم تصويرها على حدة وتم تمريرها في إطار «لقطة عامة». مكنت إعادة اكتشاف «اللقطه القريبه» اليوم من فهم أنها جزء مهم في السينما، لقد غيرت لغتها وأعطت للفيلم السينمائي وضوحا وإيقاعا مثيرين للإعجاب، عبر تتابع مختلف اللقطات القصيرة، إن القدرة على التحكم في الإيقاع، وجعله قريبا من التعبير الموسيقي لخير دليل على تمكن المخرج وحرفيته (لا بد من الإشارة إلى أن الكثير من الأفلام الناطقة تفقد إلى الإيقاع). أثناء اشتغالي على أحد أفلامي الأخيرة راودتني فكرة أن لفت انتباه المتفرج مسألة لا تتعلق فقط بتفاصيل المكان، بل تتعداه إلى البناء الزمني للفيلم، طريقة العرض البطيء المخترعة سابقا جعلتني أفكر في تحقيق ما كان يدور بخلدني.

صيف سنة 1930، كنت في موسكو في اجتماع عقد في قصر العمال، انتهى الاجتماع، كان المطر يهطل بغزارة في الخارج وكان علي أن انتظر انتهاءه في غرفة، نظرت إلى النافذة المطلة على الحديقة ورحت أراقب خيوط المطر الرائعة، تتساقط في سلاسة وهدهد وترطم بالحافة الإسمنتية للنافذة، إلى الأعلى، تقفز قطرات المطر، كبيرة، براقه، قزحية اللون، وصغيرة يمتصها الهواء، كانت تتطاير أو تنزل في مختلف الاتجاهات، حسب مسار معقد إلا انه سلس الإيقاع، أحيانا تعصف الرياح ببعض خيوط المطر، فتتجمع في كتلة واحدة، يرتطم الماء بالحجر فيتشتت مرتجفا، شفافا، يسقط، ومرة أخرى يتشتت ليتقاطع مع رذاذ المطر المتطاير.

مطر خلاب، لم أكن أنظر إليه فقط، بل أحسست بطراوته، رطوبته، غزارة صبيبه، شعرت به يغمرني، كان يسقط فوق رأسي، فوق كتفي، لم تعد الأرض قادرة على ارتشاقه، فقد ارتوت عن آخرها، انتهى المطر فجأة، كما يحدث ذلك عادة في الصيف، متخلصا من آخر قطراته تحت الشمس. خرجت من البناية، عند مروري بالحديقة، وفتت أنظر إلى رجل بيده منجل، كان نصفه العلوي عاريا، عضلاته تتقلص تارة وتتمدد أخرى، كلما هوى بمنجله في ضربات منتظمة، شفرة المنجل المبللة تعكس وهجا

حادا كلما ارتفعت واصطدمت بأشعة الشمس، اقتربت وقد اختفى المنجل وسط العشب الطويل الرطب ليتساقط على الأرض في بطء ناعم، قطرات الماء البراقه من الشمس ترتجف على أوراق العشب الحادة المائلة لتنتزلق وتتساقط إلى الأسفل. كان الرجل يشذب العشب بينما أقف ناظرا إليه، ومرة أخرى ضمتني روعة المشهد، إذ لم أر في حياتي عشابا رطبا أروع من هذا، لم أر في حياتي كيف تلتف قطرات المطر حول سيقان الأوراق النحيفة، ولأول مرة رأيت كيف تتساقط تلك السيقان تحت ضربات المنجل، وكالعاده، (وهي عادة كل المخرجين) وألفيت نفسي متخيلا الأمر وكأنني أشاهده على الشاشة. تذكرت عشرات المرات عملية الحصاد مصورة ومعروضة في كثير من الأفلام، وخزني إحساس حاد ببؤس تلك الصور مقارنة مع الثراء المدهش لما رأيته عينا، ما عليك إلا أن تتخيل ذلك الرجل الرمادي المسطح وهو يلوح بعصا طويلة في إيقاع متسارع، أن تتخيل العشب مصورا من الأعلى، يشبه أليفا مرتبكه، لتكتشف بدائية وبؤس تلك الصور، أنذكر فيلم ايزنشتاين الرائع من الناحية التقنية «الخط العام» حيث يتم عرض مسابقة الحصاد الموضبة بشكل احترافي، لا أنذكر شيئا من ذلك الفيلم باستثناء أناس يلوحون بمختلف المناجل بشكل سيئ. كيف نمسك ونمرر إلى المتفرج معنى وعمق تلك المشاهد التي سلبت لبي اليوم مرتين؟ فكرت كثيرا في طريقي إلى البيت، وتقاذفتني الأفكار في مختلف الاتجاهات، تمسكني تارة وترميني أخرى، أجربها ذهنيا فلا تروقتي، وأخيرا وجدتها.

فهمت أن الملاحظ، الدارس، المستوعب لما يحدث أمامه، عادة ما يقوم ذهنيا بالتصرف في علاقة المكان والزمن. إذ يقرب البعيد ويبطئ السريع، إذ يستطيع النظر بتمعن إلى أشياء بعيدة، ورؤيتها بشكل أفضل من تلك القريبه، هكذا اكتشفت السينما «اللقطه القريبه»، لقطه تمكنا من التركيز على الأهم في الصورة، يمكننا فعل نفس الشيء بالزمن، التركيز على تفصيله في مسار عملية ما، أقوم نسيبا بعملية إبطاء سرعتها ذهنيا، تذكروا كيف يصف أولئك الذين مروا بتجارب خطيرة وكانوا قريبين من الموت إحساسهم بالزمن. قطار سريع يقترب ليصدمكم يبدو في آخر لحظة متوقفا أو بطيئا، «الدقيقة التي تدوم ساعات»، تعبير يعرفه الجميع. حينما يصور المخرج لقطه ما فإنه يقوم بتغيير موقع الكاميرا، تارة يقربها من الممثل وتارة يبعدها، حسب ما يريد لفت انتباه المتفرج إليه - حركة في إطار لقطه عامة أو لقطه كبيرة لوجه الممثل. فهو بهذه الطريقة يتحكم في المكان، السؤال -

لماذا لا نقوم بنفس العملية مع الزمن؟ لماذا لا نقوم بعملية تمديد زمني لجزء من حركة ما؟ يجعلها أكثر بطئا ووضوحا على الشاشة؟ ألم أقم ذهنيا بإبطاء عملية ارتطام قطرات المطر بحافة النافذة الإسمنتية وسقوط سيقان الأعشاب على الأرض؟ ألم تساعدني تلك الطريقة على رؤية أكثر مما أراه عادة؟

حاولت ذهنيا أن أصور وأوضب عملية الحصاد على الشكل التالي:

- يقف رجل، عاري النصف العلوي من جسده، في يده منجل، وقفة، ضربات المنجل (لقطات مصورة بسرعة الكاميرا العادية).

- تتابع ضربات المنجل، ظهر الرجل وكتفيه، تتداخل اللقطات، إجهاد، العضلات (لقطات مصورة بسرعة أكبر لكي تبدو بطيئة على الشاشة).

- لمعان شفرة المنجل حين ترتفع وتصطم بأشعة الشمس، فتضيء وتنطفئ، العضلات (لقطات مصورة بسرعة أكبر لكي تبدو بطيئة على الشاشة).

- الشفرة وهي تهوي إلى الأسفل (لقطة مصورة بسرعة الكاميرا العادية).

- لقطه عامة للرجل و هو يهوى بالمنجل ويرفعه، يهوي به ويرفعه بسرعة عادية.

- لحظة قطع الشفرة للعشب، سقوط سيقان العشب، التوائها، انزلاق قطرات المطر إلى الأسفل (لقطات مصورة بسرعة الكاميرا العادية).

- تقلص عضلات الظهر وبروز الكتف.

- وقوع سيقان العشب في بطء.

- ارتفاع المنجل عن العشب في سرعة.

- الرجل موجها ضربات المنجل.

- لقطه عامة لمجموعة من الحاصدين وهم يقومون بالعملية.

- اختفاء تدريجي للرجل و هو يرفع منجله.

هذا هو الشكل التقريبي للقطات، بعد التصوير قمت بترتيب اللقطات بشكل مختلف - بشكل أكثر تعقيدا، اشتغلت على اللقطات المصورة بسرعات مختلفة، وسط تلك اللقطات كان هناك تنوع في درجات السرعة، حينما شاهدت تلك اللقطات على الشاشة فهمت أن الفكرة كانت صحيحة، الإيقاع المحصل عليه عبر ترتيب

مادية التي تزخر بها الحياة والتي تثير دهشة المتفرج. عادة ما يستعمل المخرجون لقطات مصورة بهذه الطريقة في أفلامهم (للتذكير: تزخر اللوحات الفنية برسوم لتفاصيل حركة ما رائعة، وتكون عين الرسام في هذه الحالة بمثابة كاميرا قادرة على التقاط أشد التفاصيل سرعة في الحياة). إلا أن كل المخرجين الذين وظفوا تقنية العرض البطيء، ومن وجهة نظري، لم يفعلوا شيئا واحدا، وهو أهم شيء في العملية برمتها، إذ لم يوظفوا تلك التقنية على مستوى المونتاج، وعلى مستوى الإيقاع العام للفيلم، فإذا ما تم تصوير سباق للخيل بتقنية التصوير السريع، فإن المشاهد يصور كليا بتلك الطريقة ويتم فيما بعد وضعه كاملا في الفيلم، كمشهد قائم بذاته، سمعت أن المخرج جان ابشتاين صور فيلما كاملا بكاميرا سريعة (أعتقد فيلم «سقوط بيت آل أشر»، عن قصة لإدغار آلان بو)، ليتم عرضه بطيئا على الشاشة وهو ما يمنح لقطات الفيلم مسحة من العمق والغوض. (..) أنا لا أتحدث عن ذلك، أتحدث عن مختلف مستويات إبطاء سرعة الحركة، واستخدامها في بناء الجملة الفيلمية على مستوى المونتاج. مقطع قصير مصور بكاميرا سريعة يمكن أن يجد مكانه بين لقطتين طويلتين عاديتين، بمنحنا ذلك إمكانية لفت انتباه المتفرج إلى تفصيلا ما. اللقطات البطيئة على الشاشة لا تكسر واقعية اللقطة، بل تجعلها أكثر عمقا، وهذا ما يميز السينما. حاولت توضيح ضربة يد على الطاولة على الشكل التالي: يد تهوي بسرعة على الطاولة، في اللحظة التي تلامس فيها الطاولة، قطعت اللقطة إلى لقطة كأس على الطاولة، حركة بطيئة لارتجاج الكأس، تمايله، ثم وقوعه على الأرض. هذا التقاطع بين الحركات البطيئة والسريعة يعطي الإحساس بقوة و ثقل الضربة. الأحداث الطويلة المعروضة على الشاشة والمصورة بمختلف السرعات، تمنحنا إيقاعا خاصا، نفسا خاصا، تجعل الصورة أكثر حيوية، تمنحنا أيضا يساعد المتفرج على استيعابها وفهمها. إنها لا تمر كمرور المناظر من نوافذ القطارات أمام الركاب، بل تنمو وتكبر كحكاية يرويها متابع موهوب، يرى ما لا يراه غيره. أنا على يقين أنه يمكن استخدام هذه التقنية في تصوير الإنسان - ملامحه، إيماءاته. أعرف من خلال تجربتي روعة ابتسامته بالعرض البطيء، لقد اقتطعت من تلك اللقطات مقاطع حيث تبتسم العيون فقط، بينما الشفاه لم تبتسم بعد. «اللقطة القريبة» مستقبل باهر، خاصة في الأفلام الناطقة، حيث الإيقاع وفي تفاعله مع الصوت يكون بالغ الأهمية.

* فسيفولد بودوفكين (1893-1953) أحد كبار السينما السوفيتية ومن أوائل المنظرين العالميين لفن للمونتاج.

تفاعلها مع الرياح. أنا على اقتناع تام بضرورة هذه الطريقة، من المهم أن نفهم أهمية وعمق تقنية العرض البطيء، واستغلالها ليس فقط كخدعة بصرية، ولكن كضرورة عقلانية في بعض الحالات، لتسريع الحركة أو إبطائها، يجب التحكم في إمكانيات السرعة، من أعلى سرعة ممكنة للكاميرا (أثناء التصوير) والتي تعطينا حركة بطيئة للغاية على الشاشة، إلى أقل سرعة، وهو ما يمنحنا حركة بالغة السرعة على الشاشة. طريقة عرض بطيء لمشية عادية لإنسان على الشاشة تمنحها ثقلا ومعنى، وهو شيء لا يستطيع الممثل أداءه بعفوية. لقد جربت توضيب انفجار قذيفة عن طريق لصق لقطات مصورة بمختلف السرعات، لقطات بطيئة في البداية، تحليق سريع جدا، ارتفاع خفيف بطيء، انخفاض خفيف للأرض، ثم فجأة تطاير التراب (الأرض) أمام المتفرج، يقطع ذلك لقطات الأحجار تتطاير في بضع شديد، ثقيلة، مرعبة، ثم تتطاير بسرعة. يبدو ذلك مدهشا على الشاشة.

يجري استعمال تقنية التصوير السريع منذ زمن بعيد. اللقطات البطيئة على الشاشة تمنحنا إمكانية مشاهدة الأشكال والحركات اللامرئية والغير

اللقطات المتنوعة من حيث السرعة، أعطى مشاهد أكثر عمقا، يمكن أن أقول جعلها أكثر ثراء على الشاشة، بعض المتفرجين اعترفوا بأنهم أحسوا جسديا بالرطوبة والوزن والقوة. جربت تصوير اللقطات في جو ممطر وتوضيها، صورت لقطات عامة ولقطات قريبة بمختلف السرعات، ضربات قطرات المطر الثقيلة الأولى وارتطامها بأرض جافة مغبرة، تسقط فتتفرق إلى حبات قاتمة، سقوط حبات المطر على سطح الماء - على شكل ضربات سريعة، يرتفع عمود شفاف، يتقلص ببطء، يختفي في دوائر بطيئة، ترتفع السرعة بموازاة قوة المطر واتساع اللقطة، لقطة شاسعة لشبكة المطر القوي، وفجأة لقطة قريبة لخيط مطر يصطدم بحاجز حجري. تقفز قطرات المطر البراقة، حركتها بطيئة للغاية، نستطيع أن نشاهد لعبة تحليقها المتقاطع الرائع، ومرة أخرى تتسارع الحركة إلا أن قوة المطر تخف، وفي الأخير يتبع ذلك لقطات العشب المبلل تحت المطر، تهزه الرياح، يتحرك العشب بسلاسة، تنفصل قطرات المطر متساقطة إلى الأسفل، تصور تلك الحركة بسرعة كبيرة، وقد أبان لي ذلك أنه بالإمكان تصوير حركة العشب في



فيلم «فورمطاج» لمراد الخوضي:

سينما الصور الصاخبة

■ مبارك حسني

من كلمة تقنية محضة صارت متداولة في الكلام اليومي، استقى المخرج المغربي الشاب مراد الخوضي فيلمه هذا الذي أراد له أن يكون منخرطاً في العصر الحالي برموزه ومنطوقه الشائع الشبابي طبعاً، حول مسح الذاكرة ومحاولات استعادتها وإحيائها. ولهذا الغرض يُعوم الشريط مشاهدته في حمى صوت وصورة صاخبين ومتسارعي الوقع، على غرار ما يُرى في اليوتوب والكلب الموسيقي الغربي والفيلم التقنوي الشكل والمضمون.

■ الزاوية - المعتقل

في المضمون لدينا في فيلم «فورمطاج»، شخص فقد ذاكرته ووجد نفسه في زاوية دينية هي مزار معروف وشهير، لكن هذه الزاوية هي في ذات الوقت مُعتقل لا يُصرّح باسمه هذا يُقفل فيه على المكتئبين المتوترين والمجانين والمرضى النفسانيين بالحديد والسلاسل في ظروف قاسية تموّق حركتهم في شكل كبير. الفيلم يصور هذا المكان العجيب وقد أعيد إنشاؤه ديكوراً وفضاء مشابهاً للأصل الذي ثمة تأكيدات بوجود ما يماثله على أرض الواقع، لكن النتيجة تحيل أكثر على موضع مُتحيل ومبني على شاكلة المخيمات من حيث اللباس والهيئة والسحنات التي للممثلين.

والأجواء المنفرة الغريبة هي أقرب إلى مجمع غجر، ما يمنح في بداية الأمر المخرج إمكانية تصوير مُشوق بأفق انتظار خاص.

ذات يوم تتدخل امرأة وهي البطلة «ريحانة» لدى القائمين على أمور الزاوية بمدهم بالنقود رشوة لفك قيد أسير يحمل اسم رمزي. بالنسبة للمخرج هي محاولة لتوظيف موضوع اجتماعي معروف كمحاولة «فضح» لما يمارس في تلك «المصحات» النفسية الشعبية، لولا أن وقائع الفيلم لا تؤكد ذلك. لأن ما تم تصويره يضمن تلك المبالغة السينمائية التي تصيف من الإثارة، وهو ما سيظهر تباعاً داخل الشريط.

فالمرأة غرضها الأساسي هو تخليص الأسير الذي اسمه رمزي وتبوح له بأنه زوجها الذي تعاني من غيابه بعيداً منها ومن حالته المزرية.

لكن سيتضح لاحقاً بأنه أيضاً عُرضة لرصد ومتابعة قريبة من المطاردة من طرف شخص رئيسي ثالث اسمه فاضل. وهكذا يجد رمزي نفسه طرفاً في ثلاثي غامض يؤكد حقائق ونقيضها. حقائق تُعلن أحداثاً تُشاهدها وتتبعها من دون هواده، في توالٍ اعتباطي حيناً ومنطقي حيناً أخرى. المرأة تمنحه من خلال التذكر والحكي حياة عائلية سابقة بكل ما تتضمن من دفة منزلي وذرية هي بنت ولحظات سعادة هادئة تُشاهد من خلال الفلاش الباك. لكن فاضل يدحض كل ما باحت به المرأة وأكدته، بوضعها في خانة المرأة المُستغلة الوضيعة الأخلاق ما يجعل رمزي يحتاط وينزعج وينفر منها، أي يفعل ما كان يمكن أن يفعله أي إنسان سوي وعادي.

يحصّر رمزي المرأة إذن في خانة أخلاقية سلبية كمومس سابقة تحاول النصب عليه والزواج منه، واستغلال مرضه كي تتخلص من زوج ثان خارج من حكاية ثانية فيها زوج ثري لا تريد استمرار العلاقة برفقته بعد أن أخذت منه المال. ولأن الفراغ لا يجب أن يظل كذلك، ورمزي يجب أن يتوافر على هوية، فقد أخبره هذا الشخص الثالث فاضل الذي قدم نفسه كفعل خير وكمقنذ بأنه في صلب عملية إجرام كبيرة ومتشعبة وتخص الأمن العام.

■ حل المعضلة

وهكذا أصبح أمام رجل منغلِق منزو يجد نفسه بين حالتين، الأولى حياة سعادة وهناء، والثانية حياة توتر ومغامرة، فأيهما يصدق وما التي ستجذب إليها صفحة ذاكرته المسوحة؟ لا يهم في الحقيقة، فالأساسي هو كيف سيمارس الفعل السينمائي وسيستغل لحل معضلة بهذا الحجم الكبير؟ رمزي الذي تعرضت ذاكرته للمسح سيعمرها الآخرون، بكل ما يمكن تصوره. الفكرة في حد ذاتها تحوي دهاء سيناريسياً ملحوظاً. بطل بلا ماضٍ جسد بحواس، لكنه بات أداة طيعة بين يد السينما المعتادة على الإثارة كما قلنا.

وهكذا تتوالد الحكايا إذن من بعضها بعضاً بقدرة متكلفة تستسهل السرد الفيلمي بوثوقية المُشاهد المتعود على ملء العين بأفلام الحركة والتشويق وأفلام التحري الجماهيرية التي

سمتها المبالغة والتضخيم في السينما العالمية الشائعة. والدليل هو كون فاضل يمتحن حرفة رجل المخابرات، وللكلمة وقع رهيب ومرعب في أذان جماهير غير مُحصنة بثقافة الحقوق المدنية والمواطنة. والسينما من ضروريات أهدافها أن تثير. وهذا عين ما قصده شريط «فورمطاج» بوضوح وعلانية. بتوليفة هي مزيج من الكوميديا السوداء والفانتازيا السطحية والدراما المُبكية، حيث المشاهد لا تقف على حالة إلا لكي تنزاح نحو الأخرى بيسر من لا تملكه سوى جاذبية الصورة من دون سند موضوعي حقيقي. سينما شد العين واحتكارها.

وهذه الإثارة تتأكد أكثر عبر بعض الانفجارات، وعبر صور العنف المتبادل، والتداخل بين المصائر والأقدار مع تخبّر لقطات تحضر فيها النيران والوحل والفضاءات الخالية المقفرة والألوان المعتمة والكابية. على سبيل المثال نستحضر صور الزاوية المزار حيث نرى رجالاً بأسمال رثة وأقدام حافية تجر قيودها المثقلة في شمس حارقة، وأراضٍ قاحلة لتضخيم القسوة والألم (صورة ويسترن بمسحة مكسيكية). وصور سيارات تنفجر وتتقلب محدثة لهيباً جهنمياً حارقاً ومروعاً. وصور المرأة وهي في حالة عويل قاس ولقطات ضرب وتعنيف بالأيدي والأجساد. كما تحضر الإثارة حين يتخبّر الفيلم صفات لشخصه مأخوذة من ذاكرة السينما أو لها علاقة بالمهنة كما لو أن الأمر حارق. فشخصية/شخص ثان هو أخ للزوجة المفترضة قُدم على أنه كاتب سيناريو يريد أن يقضي عليها بدعوى إساءتها للعائلة وكي ينال ثروتها ويحقق حلمه بممارسة هوايته السيناريسيتية. والواضح ان لدينا هنا تمازجاً سينمائياً متكافئاً قد يكون رغبة من المخرج لكنه سينما في سينما، بالمعنى الفرنسي للكلمة، أي وهم في وهم وليس سينما كروية.

«فورمطاج» شريط جماهيري من أشرطة النتاج التكنولوجي والسينما الرائجة. وهو كبعث الأفلام المغربية المشاهدة في الفترة الحالية، ينطلق من فكرة طيبة أو موضوع مثير للنقاش وللاهتمام اجتماعياً، ليمنح فيلماً آخر لا يبرر هذا المُنتطق. يصير فيلماً للجمهور قد يتمتع لكنه لا يسمح كثيراً بالتفكير والأسئلة.

Fatimazahra
BENACER

Fehd
BENCHEMSI

Younes
BOUAB

فورماطاج

FORMATAGE

Un film de : **Mourad EL KHAOUDI**



Fatima HARANDI Mouhcine MALZI Jalal BOUFTAIM Lina EL KHAOUDI Nasser MDAGHRI Hamid NAJAH Moulina RODICA Nadia EL KHAOUDI Ahmed ESSAARI
Scénario : Mourad EL KHAOUDI Directrice de production : Rachida SAADI Régisseuse Générale : Youssef EZZHAR Assistante Réalisateur : Amina SAADI Image : Ali BENJELLOUN
Cadreur : Adil AYOUB Yassine BOUDERBA Amine BOUDOOR Fatima zahra EJJAKHCH Son : Karym RONDA Musique Originale : Mohamed ZYAT Chef Electro : Hicham EL BENISSI
Chef Machiniste : Mounir CHEROY Maquillage : Ferdaousse KANDIL Imane HILMI Décor : Samir ISSOUM Abdelmounem LAAOUIDI Superviseur Post-Prod : Youssef HIMI
Montage : Mourad EL KHAOUDI Kaoutar MATRAKA Illustration Sonore : Saâd ZYAT Etalonnage : Youssef HIMI <http://www.avmedia8.com>

ce film a bénéficié de l'avance sur recettes à la production cinématographique nationale du Maroc



ميشيل أونفراي

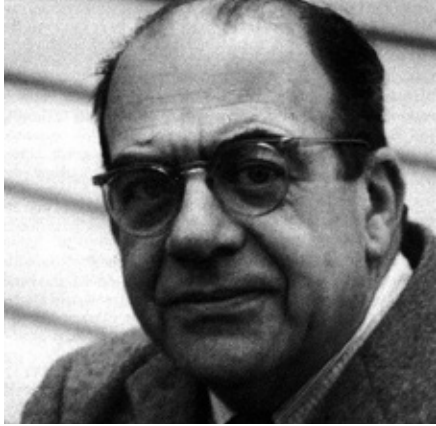
الحاجة إلى إعادة تعريف السينما أو من الواقع إلى اليوم

■ مراد خلو

تمارسها جماعة من الناس يؤطرحهم ثلاثي الزمان، المكان ومجموعة القيم المحلية-الكونية التي تشكل مرجعية الجماعة في نظرتها لذاتها وللآخر وللكون عموماً. إعادة التركيب تختلف تماماً عن إعادة الإنتاج أو التمثيل، لأنها تعني التفكيك أولاً، والتحليل ثانياً ثم إعادة التركيب وفق منظور السينمائي الذي يستعين بأدواته السينمائية (التأطير، التقطيع، إدارة الممثلين والتوظيف...) وخلفيته الفكرية أي ثقافته وإلمامه بالذات البشرية، بالسوسيولوجيا ومختلف العلوم الإنسانية التي لا سبيل للإبداع من دونها، ثم هويته، هوية السينمائي هذا الفرد الذي بالرغم من أنه فهو ينتمي لجماعة ما ذات نظرة ما. ووجب الإشارة هنا إلى أن عملية الإبداع المعقدة جداً تستوجب تغيير كل ما سبق ذكره واستحضاره في آن واحد، كي لا تكون مفتعلة وميكانيكية. وفي الختام يبدو أن مسألة الهوية والمرجعية تحضر مرة أخرى حتى في تعريف السينما فهل أفلامنا تشبهنا؟

والتجديد. الفن أيضاً يخضع لهاته النسبية باعتباره إنتاجاً إنسانياً يتأسس من خلال الفكر ويلبس ثوب الإحساس ليصبح في الأخير منتجاً فنياً. السينما أيضاً متجددة ونسبية في لغتها وأطروحاتها، ولذا وجب تجديد طريقة التفكير في وب وللسينما. فمن غير المنصف مثلاً أن نسمع مخرجينا المغاربة يعرفون السينما إلى الآن على أنها إعادة إنتاج للواقع بطريقة تختلف عن الواقع وفق المنظور الذاتي والفكري للمخرج. إعادة الإنتاج تبقى مجرد محاكاة، أما أن تكون إعادة إنتاج للواقع فهذا أكثر مرارة لأن بذلك نحكم على المنتج السينمائي لأن الواقع أيضاً قيمة مطلقة، رغم أنها لحظية ويمكن النظر إليها من زوايا مختلفة. ماذا لو قلنا أن الإبداع في السينما يعني إعادة تركيب اليومي بطريقة تختلف عن اليومي انطلاقاً من ذات السينمائي. فالیومي یعنی السلوك والفكر والحركة التي

كانت الغاية الخفية والمخفية للفلسفة منذ الأزل هي محاربة المطلق بكل أشكاله. فالمطلق يلغي إمكانية التطور والتغير. بمعنى أن كل ما نؤمن به على أنه مطلق يموت وينتهي حينها. وإن ما تأملنا تاريخ البشرية فسندجد أن الإنسان لم يشهد ثورة وقفزة جد مهمة على جميع المستويات إلا حين أفصح نيتش بشجاعة عن أن الإله لا يوجد إلا كمتخيل، وحين نحلل هذه المقولة نكتشف أن نيتش قصد بالإله كل قيمة مطلقة لا تتغير ولا تقبل النقد. والقرن 19 كما عرفه الفيلسوف الفرنسي المعاصر «ميشيل أونفراي» هو قرن موت الإله بامتياز. بمعنى آخر بداية تحرر الإنسان من فكرة المطلق بصفة عامة. وكانت هذه الفكرة بمثابة انطلاقة جديدة ومرحلة حاسمة في تاريخ البشرية، إذ بعدها ستحرر العلوم والمعارف ومختلف الفنون أيضاً من المطلق لتطرق باب النسبية. فالنسبية عكس المطلق تسمح بالتجدد



بناء جمالي فني قصده الإمتاع والانتفاع، والخفي بما هو وسيلة تسويق لقيم مسكونة بهاجس الاستحواذ، بقيم غريبة عن المحيط الاجتماعي والثقافي للرائي. وبهذا تكون الصورة السينمائية تعبيراً واضحاً عن ميولات صانعي خطاباتها، وعن رغباتهم التأوية في عمق نفسهم البشرية، بخلق تصور ينسجم وتصوراتهم للعالم، ويصبح بمقدورهم تنصيب أنفسهم أسبداً على العالم.

هوامش:

- 1- عبد العالي معروز: فلسفة الصورة- الصورة بين الفن والتواصل، مطبوعات افريقيا الشرق، 2014، ص. 153
- 2- نفسه، ص. 153
- 3- Edward I. Bernays: Propaganda. New York, Horace Liveright, 1928. P 156. for more information see: http://www.Voltaireenet.org/IMG/Bernays_Propaganda_in_english_pdf
- 4- Joseph Boskin: "Denials: The Media View of Dark Skins and the City" in Small Voices and Great Trumpets, ed. Bernard Rubin (New York: Praeger), p141.
- 5- Dennis M. Okawa, From Japs to Japanese, (Berkeley: Publishing Corporation, 1971), p18
- 6- Richard Taylor: Film propaganda, (London: Croom Helm, 1979), p190.
- 7- ألبرت فالنون: السينما آلة وفن، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، 1958، ص. 7.

السينما والسلطة

■ أكثر يري بوجمعة

المبينة على الإخضاع والغزو الثقافي. وبهذا المعنى، تغدو صناعة الصورة السينمائية، أداة ترويض، تسعى إلى أن تجعل منا أسرى موضوعاتها وتصوراتها التي يؤسسها منظورها؛ إضافة، إلى إنتاج كل تفاصيل حياتنا اليومية، بل ونصير أوقافها الأدمية؛ بمعنى أوضح تريد أن تملكنا، وأن نتكلمنا كما يقول هيدجر - عوض أن نتكلمها. تريد فصلنا عن جاذبية العقل والقيم، والدين... تريد إلباسنا ثوب الأخر، بدعوة الترفيه؛ يقول فوفوناركيس (Vauvenargues) لقد أعلن شيشرون (Chesteron) شكلاً خفياً للسلطة، 4 تحت قناع من الوداعة، فالطاغية المستبد ليس الرجل الذي يحكم عبر الرعب، بل هو الذي يحكم بالمحبة ويلعب كمن يعزف قيثاراً. فدلالة صورها تبطن غير ما تظهر، وتظهر خلاف ما تبطن، كأنها تتأمر علينا؛ الأمر الذي يؤكد، أن الصورة السينمائية تؤسس لسلطة من نوع آخر، سلطة الوسيط الأكثر رواجاً من طرف الجميع؛ سلطتها سلمية لا تستعين بقنابل نووية، أو ذبابات، بقدر ما تستعين بالخطاب الرمزي المؤسس على تصورات ذهنية صاغت مبادئ السيطرة ولغتها؛ فيكفي مثلاً أن تترسخ صورة عن جماعة أو قضية، أو حدث، حتى تنتشر في الأحاسيس العميقة وتؤثر بشكل بالغ في العمل السلوكي. 5 إن مفعول صور الأفلام ليس ظاهرة حديثة العهد، ففي الماضي، ساعدت صور الأفلام التي تحط من قدر الأسويين في نشر المشاعر المعادية لهم في الغرب قبل وأثناء بعد الحرب العالمية الثانية. ولقد أنتجت شركة (Inter-national Film Corporation)، فيلماً تحت عنوان «Patria» سنة 1916؛ وفي هذا الشريط يحاول اليابانيون غز الولايات المتحدة الأمريكية بفيلق تجتاح كاليفورنيا. ويحاول أحد الأمريكيين من أصل ياباني أن يغتصب البطولة وأن يقترف أعمالاً شنيعة أخرى. كما تصور أفلام الدعاية الألمانية اليهود على أنهم أشخاص خطيرين في شريط اليهودي الهائم (The Wandering Jew)، بغية إقناع بعض الألمان بأنه من الوطنية القيام بتخليص الوطن من اليهود. وعن هذا كتب الباحث ريتشارد تايلور (Richard Taylor) بأنه حتى اليهودي سيصبح معادياً للسامية بعد مشاهدته لهذا الشريط. 7 ولعل أول من فطن وهاجم نزعة السلطة في ثقافة السينما، التي هدفها إخضاع الآخرين والهيمنة على وجودهم، وبرمجة سلوكهم الاجتماعي بواسطة الدعاية الخفية، الناقد والمؤرخ للفنون الكاتب الأمريكي اروين بانوفسكي (Erwin Panofsky)، حيث أيقن دمارها الشامل في مقطع وجيز شديد الكثافة، وببلاغة فائقة حيث قال: إن السينما، سواء أجبنا أم لم نحب، هي القوة التي تصوغ - أكثر مما تصوغ أية قوة أخرى - الآراء، والأذواق، واللغة، والزي، والسلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من 60% من سكان الأرض. 8 باختصار، فالصورة هي سلطة السلط-حسب دوبري- بل هي السلطة الرمزية بامتياز، بمعنى أن خطابها يزاوج بين الظاهر والخفي: الظاهر بما هو

تعتبر تكنولوجيا الصورة والإعلام، إحدى ركائز التفوق الاقتصادي والاجتماعي والسياسي (...). في المجتمعات الحديثة، نظراً لما لها من قدرة جبارة على الإقناع والتأثير والتوجيه، بل والتحكم في القيم، وتغيير الأذواق، والتمثلات والنظرة للأمور وللعالم؛ ما يفسر أن تكنولوجيا الصورة الحديثة بشتى تلاوينها (السينما، التلفزة، الانترنت...)، غدت سلطة فعالة في أيدي الدول الكبرى، والشركات المتعددة الجنسيات التي تسيطر على الصناعة الاتصالية. فما هي يا ترى، تجليات هذه السلطة؟

تستمد الصورة سلطانها مما نستثمره فيها من رغبات، وتقوم مقام رغباتنا في تحويل العالم، إن للصورة قوة تأثيرية تفوق كل التوقعات، 1 سيما وأنها توظف مجموعة من التقنيات (السيناريو، الحوار، الإخراج، المونتاج، الإنارة، والمكياج، الإكسسوارات، المؤثرات الصوتية...)، بغية بسط سلطانها على المشاهد؛ فهان هذا الاختراع البصري، التحكم في زمام الأمور، وتكريس سلطته على الفضاء العام والخاص، من خلال:

- قدرة الصورة السينمائية على إقحام المشاهد - الذي يفقد للحس النقدي والتحليلي للخطاب السينمائي- في عوالم جديدة، قد تعبير من آرائه وقيمه ونظراته للأمور والعالم، وتجعله «إنساناً خاضعاً» لا ينفك من قيودها التي سحرت، وأسرت، وخلخلت بناء النفسية والاجتماعية (...).

- قدرة الخطاب السينمائي المرئي، على تشكيل سنن ذهني عند المشاهد، يربط الواقعي بالمخيل؛ مما يحدث فوضى كبرى بين العالمين لديه، وفي نفس الآن يصعب من إمكانية تكيفه مع واقعه المعيش.

لقد أحدثت الصورة- الآلة ارتجاجاً في النظام البصري المعاصر كما يقول رجبس دوبري R. (Debary)، 2 وغبرت كيفية إدراكنا، وتمثلنا للعالم الذي تنتفس هواه. في هذا الشأن، يقول الكاتب الأمريكي إدوارد برنيز المتخصص في علم السلوكيات البشرية في كتابه «الدعاية»: إن السينما من أعظم الوسائل قدرة على تشكيل الوعي الباطني للشعوب العالم؛ إن لم نقل أنجعها على الإطلاق في غزو أفكارهم والسيطرة على آرائهم؛ إن السينما بإمكانها أن توحد الأفكار والعادات لأي أمة من الأمم؛ 3 بما مفاده: أن هذه السينما ليست مجرد صور مجانية - فرجوية قصدها الإمتاع والموانسة، كما يعتقد البعض جهلاً - تعمل على بعد تزييني أو هامشي، بل هي حصان طروادة تتسرب منه الوصاية الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية (...). على عقول الملايين من المشاهدين جراء غياب فكر نقدي مضاد وعقلاني، يقبهم من شر التعليل والتمرير الممارس عليهم من طرفها بدهاء مكرر. فهذه الصناعة السينمائية في رأي «برنيز» لها سلطة عظيمة على برمجة وتكييف العقول لخلق واقع بديل، لواقع موجود، يؤدي دوراً في إلغاء الذات والسيطرة على الأهواء، وضرب القيم والثقافات الوطنية للشعوب والترويج للعولمة الثقافية

العمل مع الممثل في السينما



■ أناتولي غازيف

■ ترجمة محمد الميسي

يبدأ العمل مع الممثلين بمدة قبل اللقاء بهم، بالضبط، بعد أن يتصور المخرج الشخصية. على المخرج أن يتصور شخصية البطل بشكل واضح. لماذا على الشخصية أن تتصرف بهذه الطريقة وليس بشكل آخر؟ لماذا على الشخصية أن تقول هذه الجملة وليس تلك؟ على المخرج أن يضبط تفاصيل الشخصية بدقة متناهية، نبرة الضحكة، شكل الحركة.... عليك تشرح طبيعة البطل، تحليل نفسيته. على المخرج أن يتعرف على الشخصية بشكل دقيق، أن تبدو وكأنه يعرفها معرفة شخصية، كمعرفة صديق أو قريب.

فقط بعد ذلك تبدأ عملية اختيار الممثلين (الكاستينغ). على المخرج أن يعرف أن الخطأ في مسألة الاختيار قد يتسبب في مشاكل كبيرة للفيلم، تصورا فقط كم سيخسر الفيلم إذا تم اختيار ممثلين لا يتناسبون والشخصيات. مرحلة ما بعد اختيار الممثلين.

بماذا يجب أن يبدأ المخرج؟ في البداية (من الأفضل فعل ذلك في مرحلة اختيار الممثلين)

على المخرج أن يطلب من الممثل أن يحدثه عن رؤيته للشخصية - من هي؟ ما هي دوافعها في القصة؟ يكون من الأفضل أن تتناسب رؤية المخرج والممثل حول الشخصية، عكس ذلك، سيكون على الممثل أن يغير رؤيته للدور لتصبح مناسبة لرؤية المخرج، وغالبا ما تكون هذه المسألة مؤثرة على نفسية الممثل. تختلف طرق العمل مع الممثلين من مخرج لآخر، كل مخرج يختار طريقته. نوع الممثل يحدد أحيانا طريقة العمل. بالنسبة لي مثلا، أقوم أحيانا بتلقين الممثل كيفية لعب دوره، تصل المسألة أحيانا حد تلقينه كيفية التصرف تجاه هذا الموقف أو ذلك، تلقينه حركة الوجه، أو طريقة النظر. كنت مرة أصور مشهدا حيث كان على الممثل أن يظهر بحركاته وأفعاله الحالة النفسية الداخلية للبطل، كان المشهد صامتا وبدون حوار، ورغم أن الممثل كان متمكنا ومحترفا ومشهورا، فقد اضطرت إلى أن ألقته كل الحركات و كيف عليه أن يتصرف من البداية الى النهاية. طلبت منه فقط أن يعيد ما أريته إياه. أثناء تصوير المسلسلات التلفزيونية، يصطدم المخرج بمشكلة، بعض الممثلين لا يعيرون اهتماما كبيرا لعملهم، يأتون إلى أماكن التصوير دون أن يحفظوا حواراتهم. ولكن الحق يقال، يستطيع الممثل المحترف بعد تمرين أو تمرينين من حفظ الحوار وتذكره كاملا. يجب فهم مسألة، الممثلون أناس مبدعون، وأحيانا، يتحكم فيهم الجانب النزواني. إلا أن هناك قاعدة، كلما كان الممثل محترفا كلما قلت مشاكل العمل والتعامل معه. بعض الممثلين يفسدهم «مرض النجومية». حدث مرة أن أحد الممثلين الذين حضروا إلى الكاستينغ اعتبر أن مقامه أعلى من أن يتم تجريبه للدور، على اعتبار أنه سبق له وأن مثل في فيلم أخرجه ألكسي جيرمان، حينما سمع بأن عليه أن يقرأ دوره على سبيل التجريب أمام الكاميرا، استدار نحو الباب وغادر مكان التصوير في صمت. وهو تصرف أذهل كل الحاضرين، خاصة مسؤولة الكاستينغ التي استدعته. أما أنا فقد كنت مسرورا لتصرفه، تصوروا وجع الرأس الذي كان سيسببه لو تم اختياره للعمل.

كثيرا ما صادفت أن بعض الممثلين يتصرفون بشكل صبياني أثناء التصوير، أحدى الممثلات وبعد شهر من العمل، اكتشفت فجأة أن مصابيح الإنارة نصبت بشكل «غير صحيح»، وأن ذلك يظهرها بشكل غير جميل. رفضت أن

وبكل ثقة «لأنني قررت ذلك». في الأخير أود أن أشير إلى أن بعض الممثلين لا يحاولون إبراز شخصياتهم وإنما بالفعل لا يفهمون شخصياتهم وتصرفاتها بشكل صحيح. في هذه الحالة على المخرج أن يشرح لهم الأمر بهدوء، ويستحسن القيام بذلك في فترة التحضير وليس أثناء التصوير.

ينزعج الممثلون من كثرة الدويبات، على المخرج أن يفهم أن الممثل ينال أجره عن يوم التصوير كاملا، بإمكان المخرج أن يعيد تصوير نفس المشهد طوال اليوم، من جهة أخرى فإن الممثل يفقد حدة الأداء كلما تكرر تصوير نفس المشهد، يفقد أعصابه، هذا شيء سيء، على المخرج أن يمنح الممثل فسحة للراحة عند تكرار تصوير نفس المشهد، و لكي لا يضع الوقت هباء، يمكن تصوير مشاهد أخرى. الممثل المحترف لا ينزعج أبدا من تكرار المخرج لنفس المشهد، لأنه يفهم أن المخرج يحاول بذلك الاقتراب من الكمال.

في إحدى المرات، كان علي أن أعيد تصوير مشهد بسيط مرة تلو الأخرى، كانت على ثلاثة ممثلين أن يمضوا عبر ممر وأن يقول كل واحد منهم جملة واحدة، وفي آخر المشهد تظهر مزهريّة. لم نوفق في تصوير المشهد بشكل صحيح، أحيانا كان الحوار ينتهي قبل الوصول إلى المزهرية، فينتج عن ذلك وقفة غير مبررة، أحيانا أخرى كانت المزهرية تظهر قبل نهاية الحوار، وفي الأخير وبعد المرة الثامنة عشر صورنا المشهد بنجاح. لم ينزعج أحد من الممثلين جراء ذلك. ولكن انزعج المنتج، تمت المناذة علي لألتحق بمكتبه، سألتني لماذا كررت تصوير المشهد عدة مرات، سألتني عموما لماذا أعيد تصوير المشاهد عدة مرات. طلبت أن نشاهد كل تلك المشاهد الضائعة وعند كل مشهد كنت أشرح سبب الإعادة في هذه الحالة أو تلك، شرحت كل ما لم يعجبني في تلك المشاهد. اقتنع الكل بتفسيراتي ولم يسألني أحد في الأمر بعد ذلك.



محدود تبدو واقعية على الشاشة، فالمترجم لن يطرح أبدا أسئلة من قبيل - لماذا جلس الممثل بعد تلك الجملة ولم يضل واقفا، هذه الأشياء تثير اهتمام الممثلين السينيين، بإمكان الشخصية أن تضحك، تحس بالخوف، تهاجم، تصد هجوما، أن تضل هادئة لفقدان قريب.... الخ الخ، يستطيع الممثل الموهوب لعب ذلك، الممثل السيئ يبدأ في جدال من قبيل «كيف أستطيع أن أضحك وأنا مرعوب؟ سيبدو ذلك سيئا. من سيصدق ذلك». قد يبدو كلامه منطقيا، لكن تذكروا مثلا أحد مشاهد فيلم الأمريكي «الراقصة والملياردير» إخراج جيرري ريس، سيناريو نيل سايمون، يقل- يختطف رئيس عصابة المافيا عشيقته وعشيقتها بعدما ضبطهما في وضع مخل، وستفهمون أن الممثل الجيد يستطيع أن يشخص ويصدق المشهد بالطريقة التي يطلبها منه المخرج. لذلك، أكرر، لا يجب على المخرج أن يدخل في جدال عقيم مع الممثل، الممثل ينال أجره لينفذ تعليمات المخرج، إذا أراد المخرج فيإمكانه أن يشرح للممثل وجهة نظره، ولكن عليه أن يتذكر أن كلفة ساعات التصوير باهظة الثمن والمخرج هو المسؤول عنها وليس الممثل، عندما يطرح الممثل (النجم) سؤالا من قبيل - «لماذا علي أن ألعب بهذه الطريقة؟» بإمكان المخرج أن يجيب

يتم تصويرها ما لم يقم مدير التصوير بتغيير أماكن الإنارة بشكل «صحيح». حاول المصور أن يغير بعض الأشياء في الإنارة، لكنه لم يكن بإمكانه تغييرها بشكل يكسر سلم الإنارة المعتمدة في الجو العام للفيلم. لم يعجب ذلك الممثلة، فضلت طوال الوقت تعيق التصوير، حاولت إقناعها، حاول مساعدتي، لم تقنعها شروح مدير التصوير، نفذ صبري، أمرت بحضور المنتج المنفذ، خافت، لم تزعجنا بعد ذلك. في مشروع آخر، ساء مزاج إحدى الممثلات، كان يسوء بشكل منتظم، نتيجة ذلك، بدا سوء مزاجها واضحا على الشاشة، سوء المزاج لا يخص فقط الممثلات، يخص الممثلين الرجال أيضا. للحقيقة فقط، معظم الممثلين أناس أسوأ، العمل معهم ممتع، أنا ممتن لهم لذلك، وأظن أن للمخرجين الآخرين نفس الشعور.

هناك مشاكل من هذا القبيل، بعض الممثلين لا يحبون الخضوع للكاميرا ولا يحبون ما يفرضه الإخراج المسائل التقنية من قيود تحد من حريتهم، عادة ما يحدث النقاش بسبب ذلك، مما يسبب في تعطيل التصوير، ويضيع الكثير من الوقت الثمين. ولكن هذا المشكل عادة ما يحل بخضوع الممثل لرؤية المخرج. أحيانا لا تعجب الممثل طريقة تشكيل اللقطة وموقعه في الكادر. ما العمل؟ تخضع السينما لقوانين خاصة، فنشكل اللقطة يتم بالنظر إلى الإمكانيات التقنية، البعد البؤري للعدسات، حركة الكاميرا، موقع الإضاءة وأشياء أخرى كثيرة. إذا لم يفهم الممثل ذلك، فهو أما ممثل سيء أو شخص يعاني «مرض النجومية»، الممثل الجيد يفهم أن تشكيل اللقطة (الميزانسين) يخضع لتلك الخصوصيات التي ذكرتها سابقا ويبرر القيود المفروضة على الممثل من قبل المخرج. فهذا الأخير بدوره مقيد بالأمر التقنية والأشياء الموضوعية الأخرى.

إذا بدأ الممثل في الجدال معللا ذلك بكون تصرفات الشخصية التي يطرحها المخرج غير مبررة، وأن على الشخصية أن تتصرف بهذا الشكل أو ذلك، علي المخرج أن يفهم أن ذلك مجرد هراء، السينما ليست حقيقة، السينما تقليد إبداعى للواقع، وأن أهم شيء هو كيف سيبدو ذلك على الشاشة، التصرفات التي تلعب بشكل



بتوقيت القاهرة: نوستالجيا يطمسها الزهايمر

د. هاني حجاج



الوعي لا يعي بذاته إلا بقدر ما يكون معترفاً به من قبل وعي آخر، ولا يكون الوعي بالذات معترفاً به إلا بقدر ما يكون قد ضاع من نفسه. وفي وقت قريب كانت النغمة السائدة هي الحنين إلى مجتمع أوائل التسعينات، الكتب المطبوعة بحبر رديء، شرائط الكاسيت، نزهة وسط البلد. عجلة الزمن تركض وقُذت محاولة وضع هذه النغمة في معزوفة واضحة تناقض العقد الذي ظهر واختفى فجأة وسرعان ما داهمنا حنين للحنين. ومهما كانت تجربة أمير رمسيس الإخراجية في فيلم (بتوقيت القاهرة) ينقصها الكثير من النضوج، ومهما احتاجت القصة التي كتبها بنفسه إلى تكثيف وتهذيب لتفاصيل زائدة، فلا يمكنك إلا أن تتأمل الموضوع ككل بعين الرحمة والاهتمام. سوف يغريك اتهام الفيلم بأنه ممل كئيب تسعيناتي الصورة أشبه بقصص بريد الجمعة في الأهرام للراحل عبد الوهاب مطاوع، لكنك سوف تنظر حولك وتذكر ما سلف في العهد القريب من خطايا السينما المصرية التي انقسمت إلى أجواء فاخرة لشباب المولات وصناديق زبالة لباعة سندوتشات السجق، هنا سوف تصمت في وجوم وتحمد الله وتجد الفيلم معقولاً بل ويستحق أن تشيد به.

الكبير ليس كبيراً من فراغ، سواء أكان هذا باجتهاده أو بفعل الزمن، هكذا نحب أن نشاهد نور الشريف وأن نشاهد ميرفت أمين وسمير صبري، ومهما كانت التجارب السينمائية الجديدة قوية فسوف تفقد كل شيء إذا اعتمدت على الوجوه الجديدة فقط مهما كانوا مجيدين والكبار قد واراها النسيان، هكذا تعودنا أن نشعر، ولسنا مخطئين. محمد خان عظيم وباسمين رئيس شابة موهوبة وأنا وأنت شاهدنا (فتاة المصنع)، لكن (الناس) لا تعرف عنه شيئاً ولن يهتمها ولن تحبه لو شاهدته، ومهما أبدع خان فلن تنجح أفلامه في الاقتراب من مشاعر الجماهير إلا عندما يقوم عادل إمام بدور (الحريف). إذن فالفكرة القريبة من العمق سوف تكتمل على الشاشة بملامح عشنا معها، والصورة الناقصة سوف يداري عوارها الرصيد السابق الذي نحمله لميرفت وهي فتاة أحلام في السبعينات ولسمير وهو شاب عابث ظريف، إننا نتحدث عن الحنين وعن عشرة عمر وعن تاريخ لا عن سينما فقط.

يعي أمير رمسيس كل ذلك وهو يؤلف ويخرج فيلمه فيخرج به من دائرة أفلامه

الشاهيني المعروف كما حدث مع يسري نصر الله (مساعد مخرج في «حدوتة مصرية» لكن فيلمه «مرسيدس» كان عبثياً فوق الاحتمال) وزكي فطين عبد الوهاب (مساعد مخرج في فيلم يوسف شاهين «اليوم السادس» لكن فيلمه «رومانتيكا» صار أقرب لفانتازيا غير مفهومة)، وهو يربط الخيوط الثلاثة الرئيسية بعناية قدر المستطاع حتى تتقاطع عندما تقترب الأحداث من نهايتها. والفيلم ككل تحية لسينما الكبار قبل هجوم (إسماعيلية رايح جاي) المباغت، فحميض الصورة ليس ناصعاً كي تتذكر الصور المعتمة ما قبل التقنيات الرقمية في حركة ساخرة تكشف حجم المفارقة المؤسف: الثورة الهائلة في الألوان والديكور يقابلها تدهور خطير في القصص والمضامين بعلاقة عكسية عجيبة. عندما كانت بكرة الفيلم تنفذ بسرعة في إعادة المشاهد كانوا يمثلون من القلب ويخرجون بضمير، وعندما صار تعديل الصور يتم بضغطة إصبع صار بمقدور كل من يملك كاميرا ديجيتال وحضر ورشة إخراج أن يزعم أنه فنان، فأصبح كل شيء مثل لعب الأطفال الساذجة: ألوان فاقعة وتركيبية تافهة.

تحية ليوسف شاهين يحمل نور الشريف في الفيلم اسم (يحيى شكري) الذي لازمه في سيرة شاهين الذاتية السينمائية. الرجل يعيش مع ابنته المحبة أميرة (درة) لكنه يقاسي سطوة ابنه مراد المتعصب دينياً، ويفقد أمامه كل حزم بعد إصابته بالزهايمر فيقرر الرحيل

السخيفة السابقة (آخر الدنيا، كشف حساب، ورقة شفرة) ويقترّب به من الحس التوثيقي الذي أجاد به فيلمه الوثائقي (عن يهود مصر) بجزأيه الأول والثاني، وإذا كان البعض يشجع السبكي أفندي على تقديم قرف الميكروباصات وبيرة الأفراح بحجة أنها تصب في حساب السينما المصرية رغم كل شيء، فأقل ما يجب هو تشجيع شاب موهوب مثل أمير على الفرار من ريقة الجرافيك ومتاهة الاستطراف وأن يستعيد الوجوه المحبوبة للشاشة، وليس بالضرورة أن يكون العمل خارق الروعة، فالاجتهاد النبيل قيمة في ذاته، ودائماً كنت أنتظر المنتج والمخرج والمؤلف الذكي الذي يجمع بين نور الشريف وعادل إمام وسمير غانم في جزء ثاني للفيلم الجميل الظريف (البعض يذهب للمأذون مرتين)!

لا تدقق كثيراً في تفاصيل الفيلم لأنه يحمل بنفسه تجربة جيدة وقيمة أكبر من المسألة النقدية الخالصة لفنياته السينمائية، فالعنوان ليس دقيقاً تماماً بالترجمة الاعتيادية، لأن إحدى القصص الثلاث التي يتكون منها الفيلم تنطلق من الإسكندرية، أو تنتهي إليها بالأحرى، ولكن المعنى الذي يحمله هو فكرة اللجوء للمرفأ والشاطيء، الذكرى والخيال، هرباً من تعنت العاصمة المركزي.

أمير رمسيس أحد مساعدي يوسف شاهين ولا بد أن يختلط تفكيره بتيار كوزمبوليتاني متحرر منفتح لدرجة كبيرة، والمثير للإعجاب أنه يفعلها بلغته الخاصة، فلم يسقط في الفخ



يفعله يبشر بكل خير، أن ثمة فارق بين إحياء الذكرى واستعادة المندثر، فالأول يتم بأدوات الحاضر لا الماضي. عندما أراد سيلفستر ستالوني أن يُلقي تحيته لمحبي أفلام أكشن أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات حشد كل النجوم في (المرتزقة) بحبكة الماضي التي اكتسبت محبتها رغم ركاكتها في ذلك الوقت لكنها كانت أفضل الموجود، وفي المقابل عندما فعل العبقري ستيفن سبيلبيرج الشيء ذاته لجمهور إنديانا جونز استخدم كل ما لديه من تطور لإخراج تحفته (ملكة الجمجمة الكريستالية). وهكذا فالرمزية الزاعقة مثل ساعة الحائط التي اصطحبها يحيى في رحلته بدت مكشوفة ومفتعلة أكثر من اللازم، ربما بدت مبتكرة مثل قرني محبوب عبد الدايم في فيلم صلاح أبو سيف (القاهرة الجديدة)، أما الآن فتبخس من قدر التكنيك ككل وتقترب من صورة عبد الناصر التي يداري بها الأب شرح الحائط في (دكان شحاتة)، أساليب كهذه عفا عليها الزمن.

أخيراً، أتساءل لماذا لا يحتفي النقاد والمهتمين بالسينما بالمنتج سامح العجمي؟ ولعلك لا تعرف أن سامح العجمي شاعر سكندري غنائي مرهف كتب الكثير من الكلمات المؤثرة المميزة وقت المطربين الشبان الظرفاء من جيل حميد الشعاري: البيانولا و حبيبي (مطر الليلة دي ابتدى) لصديقه مصطفى قمر، عودة (في سكوت زماني يفوت) لحميد، على كيفك ميل لإيهاب توفيق، يا ملاكي للمطرب الراحل الشاب عراب. يجب أن نشجع هذا الرجل الذي يخاطر بماله في فيلم لا توجد به حورية فرغلي تلبس جلابية مشقوقة وتقول أشياء قبيحة أو أحمد السقا يهز كتفيه ويتشجن بكلام سخيف يسعد به المراهقين مثل (الفرعون العاشق جاهز للاحتفال)!

من زواج تم على الشاشة، لكنه يضحك من غباء الفكرة، فكل شيء لم يكن أكثر من تمثيل صريح فضلاً عن كونه مسيحي!

حتى لو كانت حياة الشخصيات تتداخل بالكامل بشكل غير واقعي فهذا أفاد موضوع الفيلم فيما يشبه تركيب فيلم (إسكندرية ليه) حيث كل الناس يعرفون كل الناس، كعينة عشوائية لخلية من نسيج المجتمع تكشف تحت المجهر حجم العلة والذاء، فالخط الثالث والأخير في الفيلم هو قصة ابنة الممثلة الشهيرة/ الزوجة المتدبنة الوقور، هي سلمى (أيتن عامر في دور جيد جدا ينسينا إلى حين سخافات دور «أحبوش» في مسلسل الزوجة الرابعة) التي تخطط للقاء حبيبها وائل جسديا في شقة سرية، لكنها تعي تناقضات المجتمع ونظرته الدونية لرغبة الأنثى وتطاردها هواجس بوليس الأداب ودخول البوكس ملفوفة في ملاءة، يصيبها هوس هستيري بالنظافة المفرطة ووسواس أخلاقي قهري قاتل.

أسوأ عيوب الفيلم هو المونتاج المتعجل الذي بتر مشاهد كثيرة في أوج انفعالاتها، بالرغم من أن الحل جاء على لسان أحد شخصيات الفيلم الأساسية، الممثل سامح (سمير صبري بلغته الإنجليزية الشهيرة) يقول ما معناه أننا بحاجة لمونتير متمكن لسد الحاجة للأمان! طبعاً لا يوجد هذا المونتير القدرى القدير الذي يُفصّل قصة حياتنا على المازورة وعلينا أن نقبل كافة المفارقات بحكمة، هذا هو الغرض من موضوع الفيلم، لكن النصيحة بمعناها الحرفي كان يجب أن يهتم بها أمير رمسيس. كما يقترح أننا يجب أن نقبل بالاختلاف فالكون لا يكتمل إلا به، دين الشخص واهتماماته وميوله مسائل لا تعني الآخرين في كثير أو قليل والتركيز عليها يؤدي إلى مجتمع مشوه مولع بالانتقاد. أدكر أمير كذلك، وهو يستحق النصح لأن ما

إلى الإسكندرية لا يحمل سوى ذكريات زوجته المسيحية الراحلة ويبدأ رحلة البحث عن حب قديم مفقود وقصة من الماضي لم تتم. أما فتاة الأحلام فهي نجمة سينمائية معتزلة تمر بتجربة زوجية بالغة الطرافة في الفيلم، وبالغة المرارة في الواقع، إنها تجتر الذكريات بدورها مع المجد الغابر والرومانسيات القديمة بعد أن صارت ربة منزل تقليدية خادمة لزوج وابن وابنه، لا حب ولا حنان ولا يحزنون، ومما زاد الأمر سوءاً الحياة الزوجية المتزمنة دينياً التي تجربها على ارتداء ثوب زفاف من جديد والذهاب إلى زميل تمثيل سابق من أيام الشباب ليطلقها لأنه كان قد تزوجها في أحد الأفلام، وقد أفتى أحد الشيوخ لزوجها بأن هذا الزواج جائز شرعاً! حالة من الارتباك المُر تعكس واقع مؤسف يخلط الدين بالفن والحياة بالتمثيل والخيال المنطلق بالخيال المريض.

بينما ينطلق نور الشريف هرباً من تفاهم ابنته الذي لا يعنى عن جبروت ابنه المتطرف، تنطلق ميرفت أمين لزيارة زميلها سمير صبري لتنفيذ وصية زوجية دينية مبتكرة، لكن الحياة حبلية بالمفاجأة والمستجدات، يتقاطع طريق يحيى شكري (نور) بالشباب المغامر الذي يبدو أنه يكذب كثيراً أكاذيب بيضاء طمعا في الاهتمام وتلفيق تجارب يغطي بها على بؤس حياته، هذا الفتى محروم من حنان الأب وحزمه ويوجد الـ (father figure) في شخص ذلك العجوز فاقد الذاكرة، هذا دافع درامي قوي ومهم، فعلاوة على أنه يكشف جذر اجتماعي مهم في الخلل التربوي للجيل القادم، هو كذلك يبرر اهتمام الشاب بالعجوز وثقته به. ديلر مخدرات ينشغل فيلجاً إلى العجوز يحيى لتسليم البضاعة للممثل اللاهني صاحب المزاج سامح (سمير صبري) وهناك يجد حبيبته السابقة ميرفت أمين التي تحاول إقناع الأول بتطبيقها



الطبيعة والإنسان في حلم عن فيلم «حقل الخوخ» لـ اكيرا كيرو ساوا*

■ عتيقة برناكشي

تعتبر علاقة الإنسان بالطبيعة علاقة جدلية منذ الأزل، فالطبيعة تحتل مرتبة الأم الحاضنة والراعية للحاجات البشرية، لكن الإنسان كثيراً ما يستبد بمكونات العالم الطبيعي ليمارس عليه عنفه واستبداده. ويتجلى هذا الجشع في عدة مظاهر وأشكال منها قطع الأشجار الذي يعد بمثابة قطع صلة وصل بالحياة.

عن هذا السياق يحدثنا الفيلم الياباني «حقل الخوخ» في تسعينيات القرن المنصرم لمخرجه أكيرا كيروساوا (AKIRA KIROSUO-) والذي يندرج في سلسلة «الأحلام» (WA DREAMS). يروي الفيلم قصة طفل ياباني يعيش حلم الانقطاع عن الطبيعة أثناء «عيد العرائس» (La Fête aux Pou-pées) الذي يحتفي بموسم الخوخ. بينما ينشغل الطفل بتوزيع الحلوى على أفراد عائلته الخمسة، يلاحظ الجميع أنه أضاق خطأ نصيباً سادساً لزائرة صغيرة تتخطفه فيما بعد إلى عالم الأحلام. هناك يلتقي عرائس العيد ليلقن بني الإنسان درساً مهماً وهو تخلي الطبيعة عن الإنسان الذي يعنفها ويؤذيها.

في هذا الإطار، سنركز على جوانب عدة في الفيلم استطاع المخرج من خلالها بلورة فكرة إدانة الطبيعة البشر بسبب الجشع والأنانية وهي كالتالي: أولاً، طبيعة الفضاء المتعدد والرمزي، ثانياً، الشخصيات الفيلمية بين الواقع والخيال، وأخيراً، التقنيات السينمائية في خدمة الخيال

المبدع لدى كيروساوا.

يعتبر الفضاء الديكور الذي يؤثت الأحداث الفيلمية، وفي متن «حقل الخوخ»، ينقسم الفضاء إلى مكانين أساسيين يتداخل فيهما الحلم بالواقع وهما المنزل والحقل (حقل الخوخ). يتميز المنزل أولاً بطابعه الياباني التقليدي في شق المطبخ ليجسد لنا طفلاً صغيراً يعد الحلوى بمناسبة «عيد العرائس». مظلم في مجمله (إشارة غير طبيعية)، يحيلنا المكان إلى الزمان (الليل) أو الغروب بالأحرى ليرسخ فكرة الحزن الطفيف ربما الذي يسود في المنزل وتشجع العلاقات بين أفرادها، تنتقل بنا الكاميرا إلى الصالون حيث تتجمع العائلة المنكمشة والمنطوية على ذاتها في حيز مظلم مسدود لا يكاد يضاء إلا بالضوء الأحمر المنبعث من العرائس.

كل هذا يحيلنا على رمزية الواقع البشري المكفهر بظلمته وبانعدام التواصل الاجتماعي إذ الأطفال منفردون ومنعزلون (في المطبخ) عن الكبار المستبدين في جماعة (في الصالون). المنزل هو إذا تجسيد للواقع إذ إن الكل يمارس أنانيته فتحتفي حتى مظاهر العيد الملخص في دمي أو عرائس تثير انتباه الطفل. مسطح في شكله، رتيب في أحداث، يساهم فضاء المنزل من تعميق الهوية بين الشخصيات في انتظار الطفلة «الخوخة» التي تتخطف البطل إلى عالم الأحلام تنتقل بنا كاميرا كيرو ساوا إلى عالم الحلم حيث الحقل المنفتح على الأفاق عكس المنزل الموصد والقاتم.

الحقل هو مجال مفتوح بتضاريسه العلوية

جغرافياً تصاعدياً تحيل إلى الرقي والتصاعد في القيم وفي أعماق الوعي البشري). مظلم شينا ما في بداية الحلم ليشير إلى المعبر الفاصل بين الواقع والخيال، لكنه سرعان ما توسع وانبرى باختفاء الطفلة وظهور الدمى مجسدة في شكل بشري.

هذا وتجب الإشارة إلى أن الحقل ينقسم إلى قسمين أساسيين = قسم أخضر معشوشب وقسم قاحل أجرد يجسد القسم الأول الحياة والأمل المرتبط بالدمى وموسم الخوخ أثناء الحلم لكنه سرعان ما يتحول إلى شبه أطلال في النهاية بسبب الأشجار المقطوعة، أشجار ترمز إلى الجريمة البشرية التي تستبد بخيرات الطبيعة فتبيدها. والقسم الثاني لأجرد مرتبط ببني الإنسان حيث يقض الطفل في وضعية محاكمة من قبل الطبيعة.

هكذا يقارب كيروساوا مختلف التيمات المتعلقة بالحياة والموت وعلاقة الطبيعة بالإنسان من خلال الفضاء المتعدد والرمزي. الحقل يشير إذا إلى جنات عدن (l'Eden) المزهرة في بداية الخلق الإنساني لكنها صارت قاحلة خالية على عروشها في النهاية، وهي الأرض. الفضاء هو تعبير عن أسطورة الفردوس المفقودة le mythe du paradis perdu..

بالإضافة إلى الفضاء، تأتي الشخصيات الفيلمية لترسخ معاني عديدة لا تتراوح بين الخير والشر والقوى الفاعلة لمساعدة والمضادة. تتلخص

الشخصيات الواقعية في ستة أفراد، خمسة كبار

سالف عهده. لكن الحلم ينتهي بعد قليل فتختفي الشخصيات الحلمية (الدمى) ليخلفوا أشجارا مبتورة شاهدة على جرائم البشر. الدمى محاموا الطبيعة والطفل براءة من عالم الذناب، والكبار مستغنون منغلزون على دواتهم لا يرتقون إلى رؤية الطفلة كخيوط عابر إلى الحلم.

كل هذه الأفكار حول المكان، الزمان والشخصيات تتجسد من خلال التقنيات السينمائية المتعددة التي يستخدمها المخرج. ففي المنزل مثلا كانت حركات الكاميرا بطيئة تدل على رتابة الواقع وانغلاقه (الباروناميك يمين شمال)، وحتى المشاهد فهي لا تركز على ملامح الشخصيات بظلمة المكان. أما في الحقل فالمشاهد شاسعة مكبرة لا تختزل الفرد في أنانيته بقدر ما

تركز على انفتاح الطبيعة (Plans d'en-semble). في الحقل كذلك، يستعمل المخرج تقنيات (Plongée- contre plongée) لتجسيد الفرق بين الطفل في وضعية محاكمة (ضعف) واللجنة المحاكمة (الدمى) في وضعية عليا ومسيطرة على الطبيعة. هذا وتنبري الموسيقى في شقها التقليدي أثناء نثر البذور، موسيقى (anaphorique) تحاكي نفسية الطفل الفرحة والطقوس (ربما الأسطورية) للتقاليد اليابانية.

في النهاية، استطاع كيرو ساوا معالجة تيمات الطبيعية والإنسان والكبار والصغار في منتج فيلمي مزج بين الواقع والخيال. هو حلم استبد بالطفل ليخرجه كيروساوا إلى حيز الوجود في فيلم «حقل الخوخ».

*المقال الفائز بالجائزة الثانية للمقال النقدي بالدورة الثانية لمهرجان بني ملال للسينما والنقد



للطفل. بطل الفيلم الرئيسي، صغير ياباني في جسمه وعمره، لكن كبير في وعيه وفهمه للحياة يتراوح بين الفرح والسعادة (ملابسه تنم عن التفاؤل والتشاؤم بالمزج بين الأبيض والأسود) ويعيش ظلمة الواقع فيستبد به الحلم في الحقل ليدافع عن حقه في الطبيعة وبالتالي في الحياة. طفل شجاع وسريع التأثر، يذرف دموعا هنا ويبتسم بحرارة هناك، يعبر بنا البطل مسارح الواقع والخيال ويقف في حوار مع الدمى، بقوة ليناضل عن حقه في حقل الخوخ بوجهه الطفولي البريء. أما الدمى فهي الشخصيات الأكثر تأثيرا في الفيلم، حيث تمثل «روح الطبيعة: أزهارا وأشجارا» وتحتل مكانة عالية في الحقل (La Transcendance) لتلعب دور القضاة الممثلين للطبيعة ضد الإنسان المؤذي والمجرم (في رمز الطفل). مختلفون لكن موحدون في فكرة الطبيعة وتابعون لقائد، يقدم الدمى في الحلم على محاكمة الطفل ثم يتفهمون حبه للحياة والطبيعة فينثرون بذورا وأزهارا تعيد الحقل إلى

والطفل البطل. لذا كان الفضاء الواقعي (المنزل) مكفهرًا فكذلك الشخصيات التي تسكنه مجتمعة، شبه مظلمة ومنسجمة مع بعضها إلا مع الطفل الذي يشكل استثناء واقعيًا. تنير انتباهنا الفتاة الكبرى التي تخاطب الطفل بقسوة، تحاول ضربه ومنعه من ملاحقة طفلة الخوخ. هذا المثال إن دل على شيء فإنما يدل على العنف البشري وتراجع القيم الإنسانية المتعلقة بالتواصل واحترام الاختلاف (التسامح). شخص المنزل إذا هم قوى مضادة للبطل، عنيفة ولا تعرف للعيد معنى.

نتنقل إلى الشخصية الثانية وهي الطفلة الخوخة، مختلفة في ملابسها المتفائلة المزهرة الدالة على الحياة والطبيعة، هي تجسيد للخيال أو الحلم البريء الذي يسترق البطل من الواقع. زهرة ندية في عمرها وفي هيئتها، الطفلة هي رمز الخوخة المتحركة والمتألقة في أحضان الطبيعة، تظهر وتختفي بين الواقع والخيال، وتهرب محتمية بالدمى الحراس الموالين للطبيعة ومرافقة



عندما تزهق القرايين* ...

■ بشري الحنفى

ينخرط فيلم «حقل الخوخ» أو «Le verger des pêcheurs» في إطار شبكة الأحلام التي أرقت أكيرا كروساوا Akira Kurosawa؛ فهو حلم آخر ازدانت به قريحة المخرج الإبداعية، حلم يثير فينا الكثير ليجسد مكونات النفس البشرية ويحيلنا على أشياء نؤرقنا وأقربا لكنها تحول إلى هواجس تسكن اللاوعي واللاشعور. يعالج الفيلم فكرة الحيف الذي يطال الطبيعة في أسوأ تجلياتها وكذا البطش والتدمير الذي يجعل منها فضاء لا قيمة له لا أيكولوجيا ولا اقتصاديا ولا إنسانيا وإنما يبقى مكانا للاستغلال بأشجع الصور والكيفيات.

فالفيلم إذن هو تجسيد إبداعي لتلك المعاناة حيث تتداخل فيه كل مكونات وآليات الصورة المتحركة لتحاول أن تسير أغوار هذا المسلسل الدامي الذي لا يكاد يزداد إلا عمقا وشراسة.

ولأجل ذلك سوف نتبنى ثلاثة مداخل أساسية لتبيان كيفية عمل المخرج على التعبير عن الخروقات التي تطال الطبيعة والتي هي جزء لا يتجزأ من كينونتنا.

يقوم العرض إذن على ثلاثة محاور متكاملة فيما بينها: أولا الفضاء ورمزيته، ثانيا الشخصيات وطبيعتها وأخيرا تعبيرية اللقطات التي تم توظيفها لإيصال فكرة الجور على الرأسمال الطبيعي والتنديد بالتصرفات الطائشة لبنى الإنسان.

يلعب الفضاء الفيلمي دورا جوهريا في التعبير عن فكرة المخرج فهو ليس اعتباطيا وإنما اختياره هو تجسيد لفكرته. ومن هذا المنظور نجد أن فضاء البيت الذي يتميز بخفوت وقلة الإضاءة مع غلبة اللون الأحمر هو تمثيل لطبيعة ساكنيه. ويبقى المثير في الأمر ذلك المكان الذي تنبعث منه رائحة القداسة والروحانية، ويلفه نوع من الهيبة التي يصعب تدنيسها؛ تلك الزاوية التي تقبع فيها مزهية مرصعة بأزهار شجر الخوخ.

وبجانب هذا الفضاء يوجد آخر خارجي، يتمثل في الغابة ثم في حقل الخوخ. أما حركة مرور الطفل من فضاء إلى آخر فهي تعبير رمزي عن انتقاله من حالة اليقظة إلى حالة الحلم، في حين أن الطفلة الطيب هي الحلقة المفقودة التي يجد الطفل في البحث عنها وبالتالي فإن انتقاله هذا هو أيضا بحث عن الحقيقة والمصالحة مع الذات والآخر، ثم تحقيق لرغبته في عيش متوازن ومتكامل مع الطبيعة؛ رغبة لطالما كانت غريزة دفينية في كل منا.

أما على مستوى هندسة المكان فنلاحظ غلبة الإطار المربع (le cadre) الذي هو حصر للصورة لزيادة التأكيد عليها وهو فضاء منغلق (hermétique) يوحي بالطبيعة العقلية والنفسية لساكنيه استنادا إلى نظرية الأوساط (la théorie des milieux) ولكن عندما نتجاوزها إلى الخارج تزداد الإضاءة وتنتضح الرؤيا-éclair

ارتباط عميق بمجموع الأخلاق والمعتقدات التي تنظم علاقاتهم بالطبيعة (le shintoïsme). الكل محكوم بقواعد، ضوابط وأنظمة يصعب على أي كان اختراقها أو التعالي عليها. وفيما يخص طبيعة اللقطات فهي قريبة نوعا ما إلى الذاتية (focalisation interne) خاصة حين توجه عدسة الكاميرا نحو الطفل الذي يعتمد في تصويره على تقريب اللقطة في كثير من الأحيان (le gros plan) لإبراز تشنجات وتعابير الحزن والأسى على محياها الصغير. فتتجلى للمشاهد بذلك مشاعر حبه للأزهار والأشجار والخضرة وتلك المتعة التي لا يتصور أن يتم حرمانه منها. فالحلم إذن تحقيق لتلك الرغبة التي تم الدوس عليها وإقبارها في الواقع بسبب أخطاء عائلته. وتتسارع اللقطات وتكون مميزة مع اللقطة الطويلة (long plan) على الرقصة أي رقصة الطبيعة، رقصة

(rage aveuglant) لتعكس لنا واقعا يعمي الأبصار ويذمي القلوب لسوداويته وقامتته.

تتحرك الكاميرا بواسطة لقطة مكبرة (Plan d'ensemble) وثابتة على مجال طبيعي أخضر لكن بأشجار مهشمة، وفي محاولة الطفل لاختراق هذا المجال (travelling) ما يرمز إلى صدام بين رغبته الجامحة في عناق أزهاره والعيش في حضنه الخصب ورفض الطبيعة لهذه الأحلام، الشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل عن خبايا هذا التنافر ومحاولة الحصول على جواب مقنع للسؤال الذي مافتئ يتبادر إلى أذهاننا ألا هو: ما ذنب ذلك الطفل؟

الجواب يأتينا من سدنتها. في الميثولوجيا اليابانية فحراس الطبيعة هم حماتها وأرواحها الذين يرفضون محاورة الغاصب رغم الدموع وتنهيدات الحسرة التي تتضح جليا من خلال حركة الكاميرا



الفصول، رقصة الروح، رقصة سامية ومحركة (danse purificatrice) من الفلكلور الياباني. فهي ضرورة مطهرة بفعلمها من الأثام والتي قضت فيها الطبيعة نحبا. وما صعود الطفل ونزوله إلا رمز لحركة السقوط ثم الانتصار لأن خطابه كان نابعا من القلب، صافيا، وكانت دموعه تطهيرا (catharsis) وتحريريا لألامه التي وصلت إلى قلب وروح وعقل الطبيعة البريئة الطاهرة التي رغم جبروتنا تستمر في احتضاننا وإطعامنا من ثديها الغض، وما ظهور الغصن المزهر في آخر الفيلم سوى تعبير عن انتصار الحلم البريء. انطلاقا من مشاهد الفيلم، نخلص إلى أن أكيرا كروساوا أبلى بلاءا حسنا بفكرته المدعومة باللقطة المكبرة على الأشجار المزهرة التي ليست إلا تعبيرا في نهاية المطاف عن انتصار الصفاء والبراءة، انتصار الحلم في غد أفضل، انتصار السلم والسلام وانتصار القيم التي تثنى الكينونة البشرية وتحدد أدوارها ومسؤولياتها التي يظل الكثير منا غير واع بأهميتها.

*المقال الفائز بالجائزة الأولى لمسابقة المقال النقدي بالدورة الثانية لمهرجان بني ملال للسينما والنقد

(Gros plan). فهذه الأخيرة تلعب دورا مهما، عبر توظيف الذاتية (Caméra subjective) وتقنية اللقطة من فوق (la plongée)، للتعبير عن دونية الإنسان أمام الطبيعة والوزر الذي ستتحمله الأجيال الآتية التي تورث كرها خروقات الأسلاف وتحتمل تبعاتها.

لذلك فالعينات البشرية الموظفة تختزل أساسا في شخصية الطفل الذي يمثل قوة فاعلة في تعامله مع المشكلة حيث إن السرد الفيلمي يمكننا من الإحاطة بمزايا ذلك الطفل الذي يسعى جاهدا لسبر أغوار الحقيقة؛ طفل مشبع بالإصرار على تحقيق ما يؤمن به فيما يخص حتمية التواصل بين الإنسان والطبيعة من أجل إرساء دعائم بنيان طبيعي متجدد ومتكامل العناصر. فالحلم إذن تقنية إبداعية تحرك خفايا النفس البشرية وتترجم جليا ما يدور في خباياها.

إن الباب الذي عبره الطفل مسرعا هو عبارة عن بوابة نحو الحلم أي نحو تتبع آثار المشكل الذي يؤرقه (plan de dos). تتداخل الألوان وتمتزج بالموسيقى الهادئة في إطار لوحة كوريفغرافية منسجمة التنايب ومرهفة الإحساس يتمخض عنها ازدهار الحقل. وتبقى ملامح حراس الطبيعة دالة على القداسة وكذا ملبسهم وطقوسهم إشارة إلى





القصة الناشر

إخراج فيصل الحلبي

HISTOIRE DES GENS



سيناريو وحوار: خالد الضيف - إنتاج: LINAM SOLUTION

ماجدة أصدور
نور الدين التسماني
حسن الزيتوني

دنيا برادة
خديجة برادة
محمد العبوتي

حسن و محسن
محمد أكنيس
جمال القويد

زين العرب الأندلسي
عبد الكريم الجبلي
محسن الدهري

المنتجان: هشام وياسين الحلبي
مدير الإنتاج: سعيد الدهدوه
المكياج: سعاد الطربيق



Design: LINAM SOLUTION

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