

كوبولا يمنح هدية مسهومة  
لمهرجان مراكش السينمائي

# سينما

العدد 8، دجنبر 2015، الثمن: 15 درهم



**رحيل:**  
مصطفى المسناوي  
عاشق السينما



**نقد:**  
«عرس في الجليل»  
و«يد إلهية» أو الجري  
وراء سلام مفقود

"RICH... VIBRANT... EXOTIC...  
AN OFTEN DAZZLING FIRST FEATURE."  
— N.Y. TIMES

"DEMANDS TO BE SEEN!  
FASCINATING... EROTIC..."  
— VILLAGE VOICE



**بورتريه:**

عبد اللطيف عاطف:  
من المسرح  
إلى السينما..



**سينما عالمية:**  
«ستيف جوبس»  
كلاسيك أمريكي  
بامتياز

# سينفيليا

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:  
ياسين الحلبي

رئيس التحرير:  
عبد الكريم واكرام

شارك في هذا العدد:

سعيد المزوري، عبد الإله الجوهري، محمد غنيمي، هوفيك حبشيان، عبد اللطيف عدنان، مبارك حسني، محمد زروال

القسم التقني:

دلّال الحايك - معاذ الخراز

مدير الإشهار:

فيصل الحلبي

المدير الفني:

هشام الحلبي

التصميم الفني:

عثمان كوليت المناري

الطبع:

مطبعة فولك

05 39 95 07 75

التوزيع:

سوشبريس

الإيداع القانوني:

2015 PE 0011

الترقيم الدولي:

2421-8774

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



## مهرجانات سينمائية

\* كوبولا وجوائز مهرجان مراكش السينمائي،  
فعلا «للعظماء أخطاء تماثلهم في عظمتهم»

\* بارك تشان ووك في درسه السينمائي:  
لا تنتظر الكمال فهذا يعيق الخلق!

\* «الجبل البكر» الفيلم الذي أخضع  
فرنسيس فورد كوبولا لفتنته

\* المخرج اللبناني ميرجان بوشعيا الفائز بالجائزة  
الكبرى لمهرجان مراكش السينمائي:  
رهنت شقتي لإنجاز «كثير كبير»

رحيل: ص 04-05-06

شهادات في حق المرحوم مصطفى المسناوي



نقد: ص 26-27-28-29

السينما الإيطالية الحديثة، بين الأزمة  
ومحاولات النهوض



نقد: ص 33-34-35-36

فيلم «روك القصب» وبناء السرد على التقابلات



سينما مغربية: ص 38

السينما المغربية وحرية التعبير





## إفتاحية العدد

### كوبولا يفعلها في مراكش...

انتهت الدورة 15 لمهرجان مراكش السينمائي، ليتلوها شبه إجماع عن كونها أسوء دورة لهذا المهرجان منذ انطلاقه. إذ كانت جوائزها بمثابة تلك القشة التي قصمت ظهر البعير،

بحيث أن رئيس لجنة التحكيم المخرج الكبير فرانسيس فورد كوبولا ارتكب أمرا غريبا، وذلك بمنحه جائزة لجنة التحكيم لأربعة عشر فيلما مشاركا في المسابقة الرسمية، جاعلا بذلك الجيد والرديء في سلة واحدة. وبهذا فقدت هذه الجائزة كل أهميتها وأفقدت معها مهرجان مراكش كثيرا من الاحترام والجدية التي كان ربما يتمتع بها في الأوساط السينمائية العالمية.

نعم، من الغريب والسوريالي أن ينال 14 فيلما جائزة لجنة التحكيم حتى لو كان كوبولا هو رئيس هذه اللجنة، ولو كان هذا الأخير يأخذ بأخذ الجد مهرجان مراكش لما فعلها، وهي حادثة لا نظنها ممكنة التحقق في مهرجانات كبرى تحترم نفسها ككان والبنديقية وبرلين وغيرها، وربما هي سابقة ستنتدر بها المحافل السينمائية الدولية ولن تتكرر أبدا وستظل سببة في جبين هذا المهرجان.

وإذا كانت مسألة الجوائز هذه هي المستجد الغريب في هذه الدورة، فإن الملاحظات السلبية حوله ظلت هي نفسها بل تفاقم بعضها، ومن أهم هذه الملاحظات هي سيطرة الفرنسيين عليه وتهميشهم وإهانتهم للفنانين والمهنيين السينمائيين والصحفيين والنقاد المغاربة، الذين يحضرون دورات هذا المهرجان. الأمر الذي يطرح أكثر من تساؤل حول الإصرار على إسناد مهمة التسيير لهؤلاء فيما أن المغرب به طاقات أثبتت جدارتها في تنظيم المهرجانات السينمائية وقدرتها على تحمل مهمة تسيير مهرجان كبير كمهرجان مراكش السينمائي.

إضافة لهذا فقد لوحظ خلال هذه الدورة تقلص المساحة التي كانت تخصص للسينما المغربية في هذا المهرجان، وتم عرض فيلم أو فيلمين رديين فقط بفقرة «نبضة قلب»، التي كانت تخصص لأهم إنتاجات السينما الوطنية، وكأننا بالمنظمين الفرنسيين قد ضاقوا ذرعا بسينمانا ويريدون التخلص منها وحرمانها من كوة الضوء هاته، التي تطل منها على العالمية.

على العموم وبعد هذه الدورة من مهرجان مراكش السينمائي، وجب إعادة النظر في كيفية تسييره والتساؤل عن الجدوى من تنظيمه، فإما أن يعيد انطلاقة ابتداء من الدورة القادمة برؤية مختلفة وإلا فإن دورته الخامسة عشر ستكون بداية الإعلان عن وفاته، أو انحداره إلى مصاف مهرجانات من الدرجة العاشرة أو ما تحت.

سينفيليا

## عبد اللطيف عاطف من المسرح إلى السينما ثلاثة عقود في خدمة الكوميديا الأمازيغية

■ محمد زروال

والإخراج ومهام أخرى في الإنتاج الفني، إلا أنها لم تصل مستوى حضور عاطف في الساحة الفنية الأمازيغية.

المشاركات الكثيرة التي طبعت مسار عبد اللطيف عاطف جعلته في أكثر من مرة يتوج بجوائز مختلفة في مهرجانات دولية ووطنية وجهوية، ومن أهم التتويجات:

- جائزة أحسن دور رجالي في مهرجان الفيلم الأمازيغي بورزازات سنتي 2006 و2009 والمنظم من طرف جمعية البحث والتبادل الثقافي.

- جائزة أحسن دور رجالي في المهرجان الدولي للفيلم الأمازيغي بأكادير سنتي 2009 و2007 المنظم من طرف جمعية إسني ن ورغ.

تحتاج الرموز الفنية الأمازيغية إلى التفاتات إعلامية وجمعية دائمة قصد تنوير الرأي العام وإخبارهم بالأعمال التي ينجزونها والاعتراف بالمجهودات التي يقومون بها، لتثريهم وتكليفهم في نفس الوقت، ليعملوا أكثر ويحسوا بوجودهم، في ظل غياب اهتمام جدي ومسؤول من طرف المؤسسات الثقافية الرسمية بها، وما الخطوة التي أقدمت عليها جمعية / النادي السينمائي بسبدي قاسم لتكريم الفنان عبد اللطيف عاطف في إطار الملتقى الثالث للسينما والإبداع الفني الأمازيغي الذي سينظم ما بين 18 و20 دجنبر 2015 إلا التفاتة تستحق التشجيع، ونتمنى أن تليها مبادرات أخرى مع فنانيين آخرين، قدموا الشيء الكثير للفن الأمازيغي عموما وللکوميديا خصوصا، وبصموا بإبداعهم مسار المشهد الثقافي الأمازيغي، وساهموا في تخليد التراث الأمازيغي للأجيال القادمة.

و«الدوبية» لفاطمة علي بوبكدي سنتي 2002 و2003، وفيلم «زرايا» 2010 لعبد العزيز أسايح، وفيلم «أغرابو» لأحمد بايدو سنة 2011. كما أنه شارك في أول فيلم أمازيغي بمواصفات سينمائية (35mm) من إخراج الراحل محمد مرنيش تحت عنوان «تمازيرت أفلا» سنة 2007. ومن الأعمال التي أطل من خلالها عاطف على جمهوره مؤخرا نجد السلسلة التلفزيونية «تامنت إرزاك» من إخراج سعيد السليمان، التي عرضت على شاشة القناة الأمازيغية في شهر رمضان الماضي، وشارك مؤخرا في فيلم «الشرف الأكبر» (لا زال في طور المونتاج) من إخراج أحمد بايدو وسيناريو الباحث زايد أشنا، وأدى فيه دور المقاوم الأمازيغي زايد أمحام حسب ما تضمنته العديد من المنشورات الإلكترونية.

عندما نتحدث عن هذا الزخم والغنى في المسار الفني لعاطف، فإننا لا نقصد أنه كان يشارك بأدوار صغيرة في هذه الأعمال، بل إن حضوره يكون مركزيا حيث غالبا ما يسند له دور البطولة لثقة المخرجين والمخرجات في موهبته، التي أسس لها على خشبة المسرح لسنوات طويلة، ومن المميزات الأخرى في تجربته، مشاركته في أعمال تلفزيونية وسينمائية غير ناطقة بالأمازيغية، مع ممثلين ومخرجين لهم مكانة هامة في المشهد الفني المغربي كفاطمة بوبكدي. عاطف من الفنانين الأمازيغ المؤمنين بال تخصص ولهذا نجده يركز في عمله على التمثيل، ولا يستهويه الإخراج، وهو ما يؤكد مرة أخرى حبه لهذا المجال، عكس أسماء أخرى زوجت بين التمثيل

أصبح الممثل الأمازيغي عبد اللطيف عاطف وجها مألوفا في الشاشة الأمازيغية منذ سنوات، وتمكن من الولوج إلى بيوت وقلوب الملايين من المغاربة وأدخل البهجة والفرح، على نفوسهم، بفضل مشاركاته العديدة في المسرح والتلفزيون والسينما، وقبلها في أفلام الفيديو التي عرفت انطلاقها الأولى من جنوب المغرب على يد المخرج الحسين بزكارن الذي أعطى الفرصة الأولى للممثل عبد اللطيف عاطف للظهور في الشاشة الصغيرة سنة 1991 في فيلم «تمغارت ن ورغ» الذي يعتبر حسب الباحثين من أول الخطوات في نقل اللغة والثقافة الأمازيغية إلى الشاشة الكبيرة. عاطف من الكوميديين الأمازيغ الذين انخرطوا في عالم الفن منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، وإن كانت البداية في إطار الهواية، فإن حبه للميدان وإيمانه بموهبته وتشجيعات زملائه وعائلته جعله يواصل طريق الإبداع سنة بعد سنة، حتى غدا نجما لا تكتمل أي وصفة كوميديا أمازيغية بدونها.

عبد اللطيف عاطف من مواليد سنة 1961 بأيت ملول نواحي مدينة أكادير، ينتمي للجيل الأول من الممثلين الأمازيغ الذين انخرطوا مبكرا في الكوميديا رفقة الحسين باردواز وأحمد بادوج وأسماء أخرى. صعد إلى الخشبة لأول مرة سنة 1978 في عمل مسرحي تحت عنوان «خلوينا نمتلو» في إطار أنشطة جمعية الشعلة الثقافية، قبل أن ينتقل للعمل رفقة جمعية تيفاوين في أعمال مسرحية كثيرة منها: «بيبي د لمياء» و«يات أور ترواس يات» وتجدر الإشارة إلى أن جمعية تيفاوين يعود لها الفضل في وضع اللبنات الأساسية للكوميديا الأمازيغية العصرية بمنطقة سوس، لأنها كونت العديد من الممثلين الذين أنقذوا ماء وجه الكوميديا الأمازيغية في العقدين الأخيرين، وعلى رأسهم عبد اللطيف عاطف. استمر ممثنا مخلصا لخشبة المسرح رغم التراجع الذي عرفه هذا الفن أمام باقي الفنون في العقد الأخير، وشارك في أعمال مسرحية مع بداية الألفية الثالثة وحتى السنوات الأخيرة كانت زاخرة بالعمل عند عاطف، إذ شارك في مسرحية «لا إباون لا إفاون» لعبد العزيز أسايح سنة 2013.

بالنسبة للسينما والتلفزيون شارك في أكثر من ثلاثين عملا، تجمع بين أفلام الفيديو التي انطلقت مع بداية التسعينيات، والمسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية. ونذكر على سبيل المثال: فيلم «تمغارت ن ورغ» سنة 1991 للحسين بزكارن وفيلم «تازيت ن وانغا» سنة 1994 من إخراج أحمد بادوج وفيلم «حمو أنامير»





## شهادات في حق المرحوم مصطفى المسناوي

عبد الجليل البويري (ناقد سينمائي)



عبد الإله الجوهري (ناقد ومخرج سينمائي)



بل في الجلسات الحميمية حيث النكتة والكلام الطيب رفقة الأحبة ..

هناك أصيب بوعكة مفاجئة، كان الكل إلى جانبه، العصادي وطارق وبنجلون والشرابي وفرحاتي، نصحناه بعدم السفر إلى القاهرة، لكنه ضحك ملئ شديقه قائلا: «لا يمكن، أنا أنتفس مصري ..».

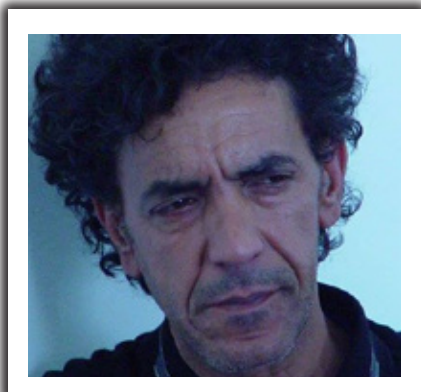
في مطار الحسن الأول بمدينة العيون، ونحن عائدون نحو الدار البيضاء، كم ضحكنا وهو يحكي لنا عن مغامراته العديدة وذكرياته السينمائية المفارقة للواقع ..

مات في مدينة المعز، على أرض الكنانة، بين من أحب، وسط جوقة الفن والفنانين، بين أحضان الأهرامات عند محيط سيدنا الحسين، غاسلا الجسد والروح بماء النيل، مرددا أغاني الفلاحين الطيبين ..

سأبكيك يا صاحبي مثلما بكى جلاميش أنكيدو، ومثلما بكت الخنساء أباها صخر، ومثلما بكى متمم بن نويرة أخاه مالكا ..

رحم الله روحه الغامرة بالمحبة والمعرفة الرفيعة، وعزاؤنا في ما خلفه من أعمال وقيم قادرة على أن تكون مشعلا للأجيال القادمة ..

مصطفى العلواني (ناقد سينمائي)



مات صاحبي مصطفى المسناوي .. عاش كبيرا ومات كبيرا وسيظل كبيرا، ناقد بمعرفة غزيرة وصديق بوفاء نادر وضاحك دائم في وجه تقلبات الزمن ..

عرفته منذ أكثر من 20 سنة، كان صديقا وأخا، بل كان معلما وهاديا لي في مساري السينمائي ..

علمني كيف أواجه أعاصير الوقت وتقلبات الظروف والتمسك بمعاني الوفاء لما أؤمن به وأعيش من أجله ..

ذكرياتنا كثيرة، في سوريا ومصر وفرنسا وهولندا، كان قرين الروح وربيب الكلمة الطيبة ..

مغربي مصري حتى النخاع، لم يكن يفرق بين الهنا والهناك، ينتقل بين الدار البيضاء والقاهرة مثل ما ينتقل بين الرباط أو أي مدينة مغربية. في العيون كان اللقاء الأخير، حضرنا فعاليات الدورة الأولى لمهرجان الفيلم الوثائقي المنتصر للثقافة الحسانية، رغم المرض والتعب أصر على الحضور والمشاركة بفعالية في المشاهدة واللقاءات والمناقشات،

وداعا مصطفى المسناوي، يترجل ناقدنا آخر من سهوة الكتابة، يرحل عنا ومنه أدر كنا كيف للهاجس أن يتحول إلى عشق، وكيف ينتفض العشق ويخطط بالقلم لتلك الهواجس، فيفيض الحبر على البيضاء مدونا خطابات لا ترحل مع الوداع، وتبقى شاهدة على ديمومة الحضور بين الأحياء، كان لقائي الأخير به بمراكش حينها تجادينا الحديث حول السينما والنقد، أدركت صفاء الروح التي تمتلك توجها لمشروع لم يكتمل منذ التأسيس، قالها وغصه القلق تعترضه وابتسم بهدوءه المألوف قبل الفراق كعنوان لأمل مفتوح يقاوم الإحباط. كم هي عويصة لحظة تلقي الخبر لكن عزائي أنه ترك لنا ما يجعله حيا بين وجداننا حتى لحظة اللقاء، تعازي الحارة لكل النقاد السينمائيين والأدباء والإعلاميين وكل من شاطرهم العزيز مصطفى هنيهة من الحياة. ولحظة من مغامرة الكتابة.

**محمد اشويكة (قاص وناقد سينمائي)**

من يعرف مكانة «القاهرة» في قلب الراحل مصطفى المسناوي، فسوف لن يفاجئه موته بها، ومن كان يعرف حب مصطفى للسينما فلن يدهشه خبر موته بإحدى مهرجاناتها، ومن كان يعرف حب مصطفى للسينما العربية فسيدرك أن السينما واجهة حقيقية للتعريف بثقافات شعوبها... إن من يعشق شيئاً، يموت من أجله.. ففي كل موت عبرة، وذلك هو الدرس البليغ المُستقى من موت مصطفى الذي لا أستطيع وصف ما يجمعني به لأنني أعتبره غير ميت.. روحٌ عاشقة ستظل محلقة في سماء السينما والثقافة المغربية والعربية...

**عادل السمار (صحفي وناقد سينمائي)**

حين افترقنا قبل أيام قليلة بمطار محمد الخامس، كان من المفترض أن نجد اللقاء بمجرد عودتك من القاهرة لمذك بنسخة من فيلم تحدثنا عنه خلال مقامنا بالعيون. ووعدتني أن تحمل لي نسخاً لأشرطة وثائقية شاهدتها مؤخراً.

وككل مرة لا تبخل على محدثك بعناوين الكتب والأفلام التي تنصحها بالاطلاع عليها أو أن يشاركك متعتها. رحمتك الله السي مصطفى. سأفتقد إنساناً وصديقاً صافياً القلب ومعيناً لا ينضب من الثقافة والمعرفة.

حزين لأنني علمت برحيل صديق خلوق وكريم وهو الناقد السينمائي مصطفى المسناوي... عرفته وأنا يافع أقرأ مقالاته النقدية والساخرة وترجمته لمجموعة «فهم السينما» للوي دي جانيتي التي أراد أن يوصل بها معارف السينما للشباب والعموم، ثم بعدها إنقيته وأنا كاتب سيناريو ومخرج وهو رئيس لجنة إنتقاء الأعمال للتلفزيون المغربي، وبعدها صارت علاقتنا الإنسانية المباشرة تتوطد مهرجاناً بعد آخر ولقاءً بعد آخر. كان كلامه كله طيباً وأفعاله كلها كريمة. كان كلما شاهد فيلماً من أفلامي إلا وكلمني عنه طويلاً بحب كبير وحين كان يريد أن يقتسم معي ملاحظة أو انتقاداً كان ينتقي كلماته بعناية فائقة لأنه يقدر حساسية المبدعين ورهافتهم. وصل إلى علمه يوماً أنني أبحث عن مجموعة أفلام «تاريخ السينما» لمارك كوزان فاتصل بي وأخبرني أنه سيحضرها لي وهو ما كان حتى بعثها لي بالبريد. كانت واحدة من أجمل وأعز الهدايا التي توصلت بها على الإطلاق. شكراً صديقي مصطفى المسناوي وإلى الملتي هناك حيث الراحة والجمال اللامتاهيين.

**محمد إسماعيل (مخرج سينمائي)**

كان آخر لقاء لنا بالعيون... وتواعدنا اللقاء بالقاهرة. نزل بالأمس بنفس الفندق، واليوم وعلى مائدة الإفطار أفاعاً برحيله... لم أصدق أولاً... لكنه الأجل المحتوم...

وداعاً أيها الأخ والصديق العزيز، أيتها الروح الطيبة. تعازي الحارة لأسرة الصديق مصطفى ولأصدقائه ولكل نقاد السينما في المغرب وباقي البلدان العربية، ولكل من تعرف من قريب أو بعيد على الراحل مصطفى مبدعاً ومترجماً وأستاذاً وصحافياً وناقداً وساخراً... إنا لله وإنا إليه راجعون.

وداعاً أيها الصديق العزيز.. أيتها الروح الطيبة. أسلم الروح لباريها بمدينة القاهرة التي يحضر مهرجاناتها السينمائي الدولي، أستاذ الفلسفة بجامعة الحسن الثاني، الناشر والكاتب والناقد السينمائي اللامع، الأستاذ «مصطفى المسناوي».

ومعلوم أن الأستاذ مصطفى المسناوي عانى في السنتين الأخيرتين من مصاعب قلبية، لكنه كابد وصابر واستمر حاضراً في المشهد السينمائي على الخصوص.

وكان مصطفى عضواً في لجنة تحكيم المهرجان الوطني للفيلم الأخير بطنجة وهو عضو أيضاً بلجنة دعم مشاريع الأفلام السينمائية، له حضور وازن في المهرجانات والمحافل السينمائية الدولية وخصوصاً العربية.

يعتبر الأستاذ مصطفى المسناوي إلى جانب عميد النقد السينمائي ذ. نور الدين الصايل مؤسس النقد السينمائي المغربي كفاعلية ذات اعتبار ثقافي.

وللأستاذ مصطفى المسناوي دراسات ومقالات عديدة على مر عقود في منابر مغربية وعربية كثيرة ويعود الفضل للأستاذ مصطفى المسناوي، من خلال نشره لسلسلة «فهم السينما» ضمن منشورات «عيون»، في تقريب أسرار ومفاتيح اللغة السينمائية لعشاقها. هذا بالإضافة إلى نشاطه المبكر ضمن اتحاد كتاب المغرب كعضو وكمسؤول قيادي، في سنوات الزمن الصعب سنوات الرصاص التي لم يسلم ذ. مصطفى المسناوي من ويلاتها، حيث دفع ضريبة الالتزام وذاق مرارة السجن وظلم السجناء. رحم الله المصطفى وألهم أسرته الصغيرة ورفاقه ومحبيه من كل حذب وصوب الصبر والسلوان.

**عبد السلام الكلاعي (مخرج سينمائي)**

## رسالة متأخرة إلى مصطفى المسناوي

أحمد بوزفور (قاص)

ما أشد ما ألقى من موتكم يا أحبائي فما مت  
بعدكم وما حييت!

رحلت مبكرا يا صديقي. هل تدري؟ رأيتك  
أمس في المنام، فلما عاتبته على هذا الرحيل  
المبكر ابتسمت ابتسامتك المتميزة المواربة  
ورددت على مسمعي بيت الإمام الغزالي:  
عزلت لهم عزلا دقيقا فلم أجد ++++ لغزلي  
نساجا فكسرت مغزلي

حيا وميتا تسخر منا ومن نفسك يا صديقي..  
أيها الغزال الغزال

حيا وميتا، في البقطة والمنام، نجاريك في  
السخرية والابتسام.. ونكسر مغازلنا

رحلت مبكرا يا صديقي.. وفي النفس حاجات  
إليك دقيقة +++ وأنت المرجي بيننا لقضائنا

ولم تعودنا أن تخلف، ولكن القلب خائف. لن  
أقول لك ما قاله المتنبي:

وإذا كانت النفوس كبارا ++++ تعبت في  
مرادها الأجسام

فأنت أجمل وأرق وأخف من هذا البيت/  
الجيش. لكني أهمس لك بما قالته ندفة تلج في

شعر روسي:  
(قالت ندفة الثلج وقد مسها أول شعاع من أشعة

الشمس في مستهل الربيع:  
أنا أحب

وأنا أدوب  
ليس في الإمكان أن أحب وأوجد معا).

حبك لنا قتلك يا صديقي.  
وهاتن بعدك كالإتيام أو كالثكالي.. نتشمس

على الرمل وتقلب أبصارنا في العابرين. ومن  
الأعلى يخاطبنا صوت يابس كأعواد النعش:

أنتم أيها المسنون.. ماذا تنتظرون؟  
وحيدا.. باردا.. أحسن بعدك يا صديقي. العالم

صامت والدهر ساكن ولا ورقة في شجرتي  
تتحرك. وحين أنادي الحياة (يا حياة)، يرد

الصدى (ياموت).



لم أرسلك من قبل يا صديقي، فقد كنا نتهايف  
ثم نلتقي. ولكن هاتفك لا يبرد الآن. كنت أود  
أن أراك لأعبر لك عما لم أقله لك من قبل: أن  
أعبر لك عن محبتي العميقة لك، وعن تقديري  
العميق للدور الذي لعبته بمهارة واقتدار في  
الأدب المغربي الحديث وفي الثقافة المغربية  
عموما، وعن امتناني لوجودك الباسم في جيلنا  
العابس الكئيب.

ولكنني أعرف أنك تعرف هذا. سأحدثك  
بالأحرى عما لا تستطيع معرفته الآن. سأحدثك

عن إحساسي المصدوم برحيلك المفاجئ.  
يا إلهي.. كما لو كنت قد سقطت فجأة من يدي..

كيدي. ماذا أفعل حين تسقط يدي من يدي؟  
وقلمي من قلمي؟ وقلبي من قلبي؟ ماذا أفعل

وقد تعودت أن أعرض كالشجرة في أحبائي..  
فإذا سقط واحد منهم سقط غصن مني، فأرتجف

وأتماسك ولا أكاد.. حتى أمسيت جدلا يابسا  
تحتك بي الحيوانات فلا أحس بها.

يا إلهي.. ما أشد مرارة ما أشرب كأسا بعد  
كأس فما نفذ الشراب وما قضيت!



عبد الخالق بلعربي (رئيس الجامعة الوطنية  
للاندبية السينمائية)



العظماء، عندما يرحلون، نشعر برحيل جزء  
من ذاتنا مع رحيلهم، لأنهم بكل بساطة،

عودونا على حمل جزء من همومنا والتكفل به  
لدرجة لم نعد قادرين على تدبير أمره.

برحيل السي مصطفى، سيجد الفراغ وقتنا  
للتشفي، وللأسف، لن نجد بسهولة ما نطرد

به الفراغ.  
عزأونا واحد رحم الله الفقيد.



## شهادة الحسن العسيبي\*



بمصادري بالسفارة المغربية، ثم أخبرت صديقنا مصطفى الكيلاني الذي طلبت منه إخبار إدارة المهرجان، فيما هاتف صديقنا أحمد فايق لا يرد. وانطلق موال طويل مع البيروقراطية الإدارية المصرية، امتد حتى منتصف الليل. كان فريق كامل من مسؤولي السفارة المغربية إلى جانبي بالفندق وأنا ممنون لهم عاليا وقامو بجهد خرافي. مثلما بقي إلى جانبي الصديق أحمد فايق طيلة اليوم وكذا الصديق الكيلاني، وفي لحظات مماثلة يظهر فعلا معدن الرجال، وكانوا فعلا رجالا.

كان الزميل أحمد الدافري مكلفا بلوجستيك آخر تواصلتي وكان فعلا سندا كبيرا. هل مات مصطفى المسناوي؟ ما أمكر الحياة وما أخبث الموت. منذ 48 ساعة لم أنم. منذ 48 ساعة وأنا تائه روحيا. هل حقا مات مصطفى بين يدي؟ ما هذا المزاح السمج للموت؟ هل سأعود لوحدي في الطائرة؟ كم أنسى أن أجمل الفرسان ذلك الذي يسقط في ساحة معركة فروسينته. مصطفى فارس مغربي في الفكر والأدب وفن السينما، ومكر القدر شاء أن يسقط في محفل كبير للسينما بالقاهرة.

**\* (صحافي وصديق الفقيد) (عن تدوينه له في صفحته بالفييس بوك)**

ضحكنا فيها حتى دمعت أعيننا، وتناقشنا سينما وسياسة وصحافة وعدنا في منتصف الليل إلى الفندق. كان الصديق المخرج المصري الكبير أحمد مجدي علي، قد حجزنا في اتصال هاتفي للعشاء معه الثلاثاء، بينما كان لنا موعد لقاء مع صديق مغربي كبير، مسؤول ديبلوماسي بسفارة المغرب بالقاهرة هو الرجل الفاضل الخلوq عبد الصمد المنقاشي، صباح الثلاثاء.

في ذلك الثلاثاء، رن هاتف غرفتي بفندق ماريوت في السادسة والنصف صباحا. كان صوت مصطفى متعبا، وقال لي إنه يشعر بمغص شديد في بطنه. توجهت إليه في غرفته، وقلت له أن نطلب طبيب الفندق، فأخبرني أنه طلبه هو أيضا. كان يدرع الغرفة جينة وذهابا من شدة الألم. قال لي «ربما أثقلت في الأكل البارحة». قلت له قد لا تكون المعدة، بل ربما القلب، فهل تناولت أدويةك اليومية المعتادة، أجابني أنها تناولها قبل نومه. كان الألم يزداد، حين وصل الطبيب الذي سأله ما أكله، لكنني أخبرت أنه مريض بالقلب وسبق أن أجرى عملية جراحية منذ سنتين وشكي يذهب في اتجاه آخر، وألححت عليه في طلب سيارة إسعاف لنقله إلى أقرب مستشفى. اتصل بمساعد له وطلب منه إحضارة آلة رسم القلب وأن يتصل بسيارة إسعاف مستشفى الصفاء. بعد 10 دقائق خرجت ورقة تخطيط القلب تؤكد أنها أزمة قلبية حادة. كان حينها مصطفى قد بدأ يستشعر ألما في صدره ويعرق. مددناه على السرير ليرتاح وطلب في أن نسرع بنقله لأقرب مستشفى وليس بالضرورة مستشفى الصفاء، فكان القرار أن نأخذه للمستشفى الأمريكي قرب نادي الأهلي بالزمالك لقربه من الفندق. بدأ حينها يتألم وينطق بالشهادتين، مازحته أن زمن الشهادة لا يزال بعيدا. لم يجيني بل واصل نطق الشهادتين، أدركت أن ألمه فضيع. نزلت بسرعة إلى بهو الفندق أستعجل وصول سيارة الإسعاف، وصعدت مع الطبيب الثاني الذي حضر وممرضين وجمهرة من مسؤولي الفندق. حين وصلنا الغرفة كان قد بدأ يدخل في غيبوبة، حملوه بسرعة إلى سيارة الإسعاف، وركبت معه. توقف عن نطق الشهادتين ودخل في شبه غيبوبة مع بضع حشرجات صغيرة. كنت أصرخ في سائق السيارة أن يسرع أكثر. في منتصف الطريق قال لي الطبيب المرافق لقد انتقل صديقك إلى رحمة الله.

صمنت. فقط صمنت، وبقيت أردد بعد لحظة ذهول «لا حول ولا قوة إلا بالله»، منذ أقل من ساعة كنا نتكلم معا والآن هو صامت إلى الأبد. أدخلناه ثلاجة المستشفى، واتصلت بابنه أنس في أبوظبي لأنه لم تكن لي القدرة للإتصال بزوجته الأستاذة ليلى جمال لأخبرها. كان أنس صلبا، فعلا رجل من ظهر رجل. ثم اتصلت

بعض الكتابة صراخ. وبعض الصراخ محاولة للتخلص من الألم. لا أريد أن أكتب هنا عن سيرة قصة علاقتي بأخي وصديقي مصطفى المسناوي التي تمتد على 27 سنة. بل أريد أن أكتب عن آخر لحظاتي معه هو الذي توفي بين يدي. كنا وصلنا القاهرة معا، رفقة الصديق والزميل أحمد الدافري وأيضا الصديقين شعيب حليفي وإدريس علوش اللذين كانا في الطريق إلى لقاء أكاديمي بمكتبة الإسكندرية، ليلة الأحد في التاسعة ليلا بالتوقيت المحلي، وبلغنا فندق ماريوت الزمالك في الحادية عشرة ليلا، وكالعادة بيننا أنا وإياه، بمجرد أن وضعنا حقائبنا نزلنا نجوس في ليل القاهرة المعز. أخذتنا الطريق إلى ساحة طلعت حرب، كما تعودنا معا دوما، وولجنا إلى ناد للصحفيين والكتاب والفنانين المصريين، علنا نجد صحبة من صداقاتنا المصرية. كان الوقت متأخرا، والقاهرة على غير عادتها فارغة تماما. لكن فجأة ودخل الصديق إبراهيم داود، مدير تحرير القسم الثقافي والفكري بيومية الأهرام المصرية، وطال بنا المقام حتى الواحدة ليلا. توعدنا على زيارته بمكتبته بالأهرام وأيضا لنلتقي الشاعر عبد المعطي حجازي زوال الثلاثاء. خرجنا أنا ومصطفى وقلت له أن تقطع المسافة من ساحة طلعت حرب حتى الزمالك مشيا على الأقدام. كانت الشوارع فارغة تماما، عبرنا من جهة ميدان التحرير وصعدنا من جهة ماسبيرو (مقر التلفزيون المصري والإذاعات المصرية) ثم مقر وزارة الخارجية. كان مطر خفيف يسقط، ومررنا طيلة الطريق من جهة كورنيش وادي النيل. وكل الطريق كالعادة ضحك وقفشات ونقاش سياسي حول مصر وحول المغرب وحول الجزائر. في الغد كان اللقاء مع الصحب من كل العالم العربي بمقر دار الأوبرا المصرية بالهناجر، والصورة هنا تجمعهم زوال الإثنين مع الأصدقاء الفلسطينيين رياض أبو عواد، الصحفي الفني والثقافي بمكتب وكالة الأنباء الفرنسية بالقاهرة، والناقد اللبناني الحجة إبراهيم العريس من يومية «الحياة» اللندنية، ثم صديقنا العراقي انتشال التميمي، الناقد السينمائي والمسؤول ضمن مشروع سند لدعم السينما بأبوظبي، وصديق عراقي آخر نلتقيه لأول أت من لندن.

في المساء، كان اللقاء مع الصديقين المصريين مصطفى الكيلاني وأحمد فايق. فهما من أكثر أصدقائنا الحميمين بالقاهرة، وكلاهما من خيرة الجيل الجديد من الصحفيين المصريين. كالعادة، كلم أخونا فايق زوجته الجزائرية وقال لها أن لا تنتظره لأنه مع مصطفى ولحسن، وأخذنا رفقة صديقه الحميم الحسين بسيارته إلى منطقة المهندسين لتناول العشاء في مطعم لبناني جميل اسمه «كاراكاس». كانت ليلة ثانية ممتعة،



## «يا يوسف ارجع بيتك»

### أو الخطيئة الثامنة: لا تستيقظ إلا عندما يؤذن لك

■ محمد غنيمي - القاهرة

- «أنا بنالي عشرين سنة مبخرجش بره البيت أيامها كان الطلبة عاملين مظاهرات مشيت معاهم لحد ما البوليس ضرب نار خفت جريت لحد ما تعبت وفتت أخذ نفسي سمعت صوت بيقولي:

«يا يوسف ارجع بيتك»

بصيت ورايا لقيت رجل طويل لابس بالطو وحاطط ايديه في جيوبه وبيبصلي قالي تاني:

«يا يوسف ارجع بيتك احسنلك»

ومن يومها ظل يوسف قابعا في منزله لا يخرج إلا للعمل ولكنه وبعد عشرون عاما يستيقظ دون أن يرن المنبه.

- 24 ساعة هي يوم في حياة الموظف يوسف كمال يوم الجمعة كان يجب أن ينام فيه لكنه استيقظ خطأ ظنا أنه يوم عمل ليذهب في رحلة تخرجه من قوقعته التي عاش بها طوال عقدين ظنا منه أن هذه هي الجنة المزعومة أو المكان الآمن له.

- منذ بداية الرحلة يقضم يوسف التفاحة «تعرف أنها أميرة من الأسرة المالكة وحفيدة الأمير محمد علي»

«اسمها ايه»

«الأميرة رضا»

رضا أو عبلة أو نجوى أو منى الطعم الذي يلقيه له سيد مرزوق حتى لا يعود يوسف لمنزله ويظل لصيقا به سيد الذي يتلاعب بيوسف بحكاياته عن الفتاة التي أحبها والتي أعجب بها يوسف والتي يؤكد ليوسف بعد كل حكاية أن حكايته كانت كذبة ولكن يوسف يظل مصدقا له أسيرا لحكاياته وعالمه عن هذه الفتاة التواقة دائما إلى السفر الباحثة دائما عن وسيلة للهروب من هذا الواقع فسيد مرزوق يستطيع فعل أي شيء سيد مرزوق يستطيع إيقاف سفينة سياحية في قلب النيل لإجراء مكالمة تليفونية، يستطيع الهرب من الشرطة بكل سهولة التي تصر على مراقبته دائما من أجل حمايته ممن يترصدون به ويريدون قتله بل أن سيد مرزوق يعرف كل شيء عن يوسف أين يسكن وتاريخ ميلاده ولا أحد يهتم بيوسف في عيد ميلاده إلا سيد مرزوق الذي يأخذه إلى عوالم لم يراها أو يتخيلها من قبل سيد مرزوق الذي قبل أن يغمض يوسف عينيه يتمم «أنا عايز سيد مرزوق» ليفتحها علي صوت الجوقة المصاحبة لسيد وهي تغني.

- «سيد مرزوق لو دخل مكان أو حتي مر بشارع بتلاقي حد عارفه وفكره، سيد مرزوق ده عالم متدخلوش بالسهل أول ما تعرفه تتلخبط فيه وبعد كده تكتشف أن كل اللي تعرفهم يعرفوه بس كان الجزء ده مستحبي عنك لأنك بره عالم سيد مرزوق، لما تدخل العالم ده تكتشف أن في حاجة مش عادية كان فيه شيء سحري أحيانا بيتهالي أن سيد ده عنده قوة غير عادية»

- «أنا بحب سيد مرزوق»

وهكذا سقط يوسف في عشق سيد مرزوق فقرر أن

بيتهم ماشيين جنب الحيطه ودول مش من حقهم يعيشوا إلا في حدود معينة ومالهمش دعوة باللي بيجري حوالهم عايز تبنا من انهي نوع؟

والنوع الرابع

المشاغبين اللي المفروض بيئوا في حالهم ومش عايزين بيئوا في حالهم ودول أخطر نوع.

- «هاقتلك يا سيد يا مرزوق»

في اللحظة التي يقرر فيها يوسف قتل سيد مرزوق تبدأ الشرطة بمطاردته، مطاردة غاشمة، برجالها ومخبريها، وخيولها وكلابها، تقتحم حضانة «سليمان الحكيم» التي صنعها لطفاته، تدفع بيوسف إلى الهرب إلى القاع إلى مقلب الزبالة، ولكن يوسف لم يعد ذلك الجبان الذي كانه في بداية اليوم يوسف الآن مصاب برصاصة في معركة

يبحث عنه دائما وإلا يرجع إلى بيته

- «تعرف أننا محظوظين محدش شاف سيد مرزوق وهو نايم»

تلك هي أولى اللحظات التي يشعر فيها يوسف أن سيد اصطفاه دونًا عن الباقيين ليكون نديمه ويشعر فيها المقدم عمر بالقلق من هذه الصلة بين سيد مرزوق الذي لا ينام ويوسف الذي لا يجب أن يستيقظ هذان العالمان لا يجب أن يتداخلوا ويجب أن يرجع يوسف إلى بيته

- «وأنا صغير كنت مهراجا كان عندي فيل، فيل حقيقي صغير، كان عنده كسوه وزينة جايه من الهند، كنت ألبس لبس مهراجا هندي وأركبه في جنينه البيت، الجنينه كانت تقريبا جنينة حيوانات، مرة عبد الناصر قال لأبويا: ايه يا مرزوق انت



لقطة من فيلم «البحث عن سيد مرزوق» لداوود عبد السيد

أجبره المقدم عمر على الإشتراك فيها ولم يكن له فيها ناقة ولا جمل، يوسف الآن أدرك أن القيد الحديدي الذي كبله به المقدم عمر من السهل جدا نزع، عكس ما تخيل، يوسف الآن فقد ثقته في سيد مرزوق بل وشعوره بالأمان وهو في كنفه، يوسف الآن لم يعد من النوع الثالث لم يعد من الغلابه وأصبح من المشاغبين ليس له هدف إلا أن يجد سيد مرزوق ويقتله أو هكذا تخيل

- يفشل يوسف في الضغط علي الزناد وقتل سيد مرزوق ويواصل سيد مرزوق رحلته في البحث عن الفيل وتموت ابنة سليمان الحكيم عندما تندس حضانتها ببيادات الشرطة، وتهرب مني خارج مصر ويصبح عمر وزيرا للدخالية ويتم القبض على كل عازفي البيانولا بتهمة عزف موسيقي بدون تصريح ويواصل يوسف هروبه من كلاب الشرطة وخيلها ولا يعود إلى حياته السابقة لأنه أخطأ عندما استيقظ دون أن يرن المنبه.

عامل جنينة حيوانات قطاع خاص، أبويا قعد مهموم وسألته مالك قالي خايف ولاد الكلب يأمونا»

وأمهم ولاد الكلب

سيد مرزوق ليس سعيدا كما يبدو بل هو أيضا في رحلة بحث لا تنتهي، يبحث عن الفيل الذي كان يمتلكه وهو صغيرا وهو في سبيل وصوله إلى هذا الفيل يتلاعب بمصائر الآخرين يعطيهم الأمان لكي يأخذوا ما يريدون من ممتلكاته بل ويستمتع برؤيتهم يتشاجرون عليها، يتلاعب بمشاعر يوسف تجاه الفتاة التي أعجب بها، يقتل عازف البيانولا البسيط «عبد الله شابلن الأصلي» الذي كان يضيء بهجة بموسيقاه في الشوارع الجانبية ويلفق التهمة ليوسف، يوسف الذي أحبه.

- «الناس 4 أنواع: السادة ودول اللي بيعملوا اللي هما عايزينه، والمطاريد ودول البوليس دايمًا وراهم، والغلابه ودول دايمًا في حالهم قاعدين في

## «عرس في الجليل» و«يد إلهية».. أو الجري وراء سلام مفقود

■ عبد الكريم واكريم

هو الكويت التي لن يصلوا إليها أبداً، لأنهم اعتمدوا على «قائد-سائق» عاجز وعلى حل هروبي، حتى وإن أدى إلى الموت داخل خزان للمياه بشاحنة نقل في صحراء قاحلة.

ومع ظهور أفلام فلسطينية، لم تكن في بداياتها تهتم سوى بالشعارات، التي عرفت أوجها في فترة السبعينات من القرن الماضي، والتي كانت عبارة عن أفلام ذات صوت عالٍ وخطاب مباشر، بغرض الحث على المقاومة، وكانت تصور قصصاً بسيطة لمقاومين للاحتلال. وقد تميزت هذه الأفلام بكونها غير ذات طموح فني أو سردي أو شكلائي كبير، إذ لم يكن يهتم صانعيها سوى بإيصال رسالتهم أو خطابهم وشعاراتهم...

لكن فترة ثانية من تطور السينما <<

أنتجت إلى غاية تلك الحقبة بكونه معاديا للحروب ولحكم العسكر. وبعد سنوات عديدة سيرجع كوبريك في فيلم «قل ميتال جاكيت» (1987) لنفس التيمة العزيزة عليه والداعية للسلام.

أما في السينمات العربية فقد ارتبطت تيمة السلام أغلب الأحيان بقضايا الإنسان الفلسطيني الواقع تحت رزء الاستيطان الإسرائيلي الغاشم.

وقد كان من بين الأفلام الجادة والمتميزة الأولى التي خاضت في هذا السياق فيلم «المخدوعون» (1972) للمخرج المصري توفيق صالح المقتبس عن رواية «رجال في الشمس» للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، والذي نتابع فيه بحث مجموعة من الفلسطينيين عن السلام الذاتي من خلال محاولة للهروب إلى فضاء آخر

تطمح البشرية دائما إلى السلام وكأنه شيء هارب لا تدركه أبداً، وبالمقابل فإن كل ما يصنعه الإنسان يُدُلُّ على أنه يسعى للحرب رغم ادعائه لحبه لقيم التسامح والسلام. فمنذ قدم الزمان وبدء التاريخ البشري كانت الحروب هي الطاغية، وهي الوسيلة لسيطرة الإنسان على أخيه الإنسان، ولم تُشكل فترات السلام سوى مجرد هدنات للراحة قبل الرجوع للاقتتال من جديد. فلا نكاد نسمع عن انتهاء حرب هنا حتى تنطلق أخرى هناك، وهكذا دواليك.

وقد تناولت السينما شأنها في ذلك شأن باقي الفنون تيمة «الحرب والسلام» منذ بداياتها. إذ نجد أمثلة جادة لهذا التناول عند مبدعين سينمائيين كبار أمثال شارلي شابلان في فيلمه «الديكتاتور» (1940) على سبيل الذكر لا الحصر، وستانلي كوبريك في العديد من أفلامه.

ففي فيلمه «الدكتور فولامور» المنتج سنة 1964 يحذر كوبريك في دعوة واضحة إلى السلام، وفي خضم الحرب الباردة بين الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأمريكية، مما يمكن أن تؤدي إليه الرغبات الحمقاء والمدمرة لخوض الحروب. ويستمر في نفس الخطاب في فيلمه «دروب المجد» (1957) الداعي للسلام والذي رغم كونه فيلم حرب إلا أنه يختلف تماما عن أفلام الحرب التي



لقطة من فيلم «المخدوعون»

# Wedding in Galilee

«عرس في الجليل»



لقطة من فيلم «يد إلهية»

الفلسطينية والتي ابتدأت مع عقد الثمانينات من الألفية الأولى، شهدت بداية ظهور نوع آخر من الأفلام أكثر إبداعية وشاعرية، وأكثر سينمائية وفنية ورصدا للواقع اليومي الفلسطيني واهتماما بهوموم الإنسان الفلسطيني وأفراحه ومآسيه وقضاياها اليومية. وكان «عرس الجليل» الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي، أهم العلامات الأولى لهذا التوجه في السينما الفلسطينية والتي جعلتها تنتقل بكل جدارة وعن طريق تناول هموم الإنسان الفلسطيني إلى العالمية.

وقد شكل ميشيل خليفي بأفلامه منعظا مهما في السينما الفلسطينية بانتقاله من الأسلوب الخطابي الشعراي الذي كان سائدا في الأفلام الفلسطينية من قبله، إلى شكل سينمائي آخر يعتني بالإنسان الفلسطيني ويرصد همومه وتوقه للعيش في سلام. ففي فيلم «عرس في الجليل» يتجلى طموح الشخصية الرئيسية في إقامة حفل عرس ابنه في سلام لا تشوبه شائبة، وبالكيفية التي أمره بها والده المتوفى الذي أنه في المنام، وهو يصبر على ذلك حتى ولو كان الثمن حضور الحاكم العسكري وجنوده الحفل.

في فيلم «عرس في الجليل» سنتابع محاولة

الأب هذا الحضور نتيجة دعوة قام بها هو، ويكون الجنود جاؤوا لمشاركة أهل القرية فرحتهم حتى ولو كانوا أعداء، وذلك جوابا على احتجاج أخيه.

وتتميز هذه الفترة في السينما الفلسطينية، التي يمكن القول أنها مازالت ممتدة بشكل من الأشكال إلى حدود الآن، بتعدد واختلاف رؤى ومشارب مخرجيها، وبتنوع أساليبهم التي تتناول الواقع الفلسطيني دون السقوط في محاكاته حرفيا وبصورة فجأة، بقدر ما يحاولون رصد المتعدد فيه بصورة إبداعية

فرض سلام مؤقت وملغوم بين قرية فلسطينية وجنود الاحتلال. قرية تعتبر من طرف سلطات الاحتلال الإسرائيلي من بين أخطر القرى وأكثرها عدا لهما.

سلام يبدأ بعرس يقام في هذه القرية وينتهي بانتهاته، ولا يلتزم به سوى صاحب العرس والبعض من أهل القرية فيما الآخرون ومنهم عم العريس وشباب القرية يرفضونه تماما، لكونه سلاما جائرا يعقده الأب مع قائد القوات الإسرائيلية في المنطقة بشرط حضور هذا الأخير وجنوده. فيما يعتبر



لقطة من فيلم «يد إلهية»

وفي نفس الوقت يردد شتائم في حقهم دليل عدم تواصله معهم بل وكرهه لهم. لكن المخرج يصبر بالمقابل على التركيز على قيم الحب والجمال والتسامح من خلال مشهد يتكرر لموعده غرامي بين الشخصية التي يؤديها إيليا سليمان وحبيبته أمام حاجز للقوات الإسرائيلية، هذا المشهد الذي ينتقل بنا إلى مشهد آخر يمكن اعتباره من أهم المشاهد دعوة للحرية والسلام في الأفلام التي تناولت الصراع العربي الفلسطيني بحيث نرى بالونا منفوخا، يحمل صورة لرأس ياسر عرفات، وهو يعلق عاليا فوق سماء القدس ليطير فوق كنانستها ويحط في الأخير على قبة الجامع الأقصى. ومن بين أهم المشاهد أيضا في «يد إلهية»، والتي تصور هذا الطموح القوي للإنسان الفلسطيني للعيش في سلام، ذلك المشهد الذي تحاول فيه الشخصية الرئيسية (للإشارة فكل شخصيات الفيلم بدون أسماء)، التواصل مع شخصية يهودية، إذ نرى إيليا سليمان داخل سيارته المتوقفة في إشارة للمرور وأمامها سيارة يستقلها يهودي، وإذا بإيليا سليمان ينزل زجاج سيارته ويُسغل أغنية لمغنية يهودية مشهورة، بها مقاطع مغناة بالعربية والإنجليزية، وهو ينظر إلى اليهودي. ورغم كل ما يحمله الفيلم من دعوة للسلام بين الفلسطينيين واليهود، إلا أنه يقدم لنا شخصية الجندي الإسرائيلي بصورة سلبية، لكن ليس كما عهدنا ذلك في الأفلام الفلسطينية السابقة بل بأسلوب ساخر، يعتمد الكوميديا السوداء كوسيلة للتعبير. ذلك الأسلوب الذي يكون أكثر نجاعة للتأثير إيجابا على جمهور غير عربي ولا يتبنى القضية الفلسطينية بالأساس، الأمر الذي يفسر لنا ربما حصول فيلم «يد إلهية» على العديد من الجوائز العالمية في مهرجانات كبرى على رأسها مهرجان «كان»، الذي حصل فيه على جائزة لجنة التحكيم.

ونظرة مختلفة، وهذا ما نراه في أفلام مشيل خليفي، ثم بعد ذلك في أفلام إيليا سليمان التي تتحو نحو أسلوب سريالي وفنطازي. ويرصد فيها المخرج تناقضات ومفارقات الشخصية الفلسطينية الراضحة تحت الاستيطان الإسرائيلي والطامحة للانعتاق منه والعيش في سلام، لكن التي تفجر هذه التناقضات مع بعضها البعض. ونشاهد هذا بشكل واضح مع جينريك البداية في فيلم إيليا سليمان «يد إلهية»، بحيث نرى أب الشخصية الرئيسية التي يؤديها إيليا سليمان وهو يحيي جيرانه بيده من داخل سيارته،

وفي نفس الوقت يردد شتائم في حقهم دليل عدم تواصله معهم بل وكرهه لهم. لكن المخرج يصبر بالمقابل على التركيز على قيم الحب والجمال والتسامح من خلال مشهد يتكرر لموعده غرامي بين الشخصية التي يؤديها إيليا سليمان وحبيبته أمام حاجز للقوات الإسرائيلية، هذا المشهد الذي ينتقل بنا إلى مشهد آخر يمكن اعتباره من أهم المشاهد دعوة للحرية والسلام في الأفلام التي تناولت الصراع العربي الفلسطيني بحيث نرى بالونا منفوخا، يحمل صورة لرأس ياسر عرفات، وهو يعلق عاليا فوق



لقطة من فيلم «عرس في الخليل»

## ستيف جوبس كلاسيك أمريكي بامتياز

■ عبداللطيف عدنان

ستيف جوبس Steve Jobs إسم واحد في المرجع الواقعي وعنوان متعدد في كم الإنتاجات الفنية التي تناولته كموضوع في الكتابة والمسرح والسينما بجنسيتها التسجيلي والروائي. ستيف جوبس: الرجل والآلة، ستيف جوبس: الحوار المفقود، ستيف جوبس: هيبى البليون دولار، ستيف جوبس: الكلمة الأخيرة، احتضار ونشوة ستيف جوبس، جوبس...؛ عناوين كثيرة ووفرة لا تترك مجالاً للشك أن ستيف جوبس تحول في مدة قياسية إلى هذا الحيز الثقافي الذي يقتسمه الجميع بمعالجات متنوعة في وجهة النظر، تتبع عن حساسيات ومرجعيات مختلفة، وتتغى أهدافاً كلها تنصب في رصد وجه من أوجه حياة الشخص وإنجازته. كعلامة ثقافية أخرى تميز عصرنا، ستيف جوبس لم ينتظر كثيراً لكي يوضع على إسمه ختم «الكلاسيكي». وبالفعل، ملصق فيلم داني بويل Danny Boyle الأخير، والمعنون بكل بساطة Steve Jobs، يظهر في بعض قاعات العرض بعنوان فرعي هو «Already an American classic» أو كلاسيك أمريكي بامتياز.

داني بويل

وسط الكم الهائل من الإنتاج، يدخل داني بويل هو الآخر في مغامرة تأثيث ذاكرة أخرى عن الشخصية التي أحدثت انقلاباً في عالم التقنية والمال والمقولة. وكما في حال التجارب السابقة، داني بويل هو الآخر مخرج غربي، ومجايل لشخصية بطل فيلمه الذي يقتسم معه شروط الحضور القوي في الظرفية التاريخية، وحساسية فنية ملتزمة بعالم المال والمقولة. سينما المخرج، كما هي سينما أي مخرج بدأ مشواره الإبداعي في نهاية القرن الماضي، تدين بالكثير للتكنولوجيا والمعجزات الرقمية التي حققها ستيف جوبس.

يبدو أن داني بويل كان يحمل هذه القناعة وهو يدخل تجربة ستيف جوبس الإخراجية بفريق من المهندسين في صناعة العرض ككاتب السيناريو المتفرد هارون سوركين Sorkin Aaron، ونخبة من الممثلين على رأسهم مايكل فاسبيندر Michael Fassbender في دور ستيف جوبس. فيلم ستيف جوبس في دقته وتركيزه على الجزئيات يظهر هو الآخر كمقولة على طريقة ستيف جوبس في التجارة والتسويق؛ تبشر بالجديد، ووراءها طاقم من الخبراء المتميزين بالدقة

في العمل والإيمان القوي بتقليص هامش الصدفة والخطأ. يملك المشاهد منذ اللحظات الأولى في الفيلم، هذا الإحساس بأن المخرج يحاول جاهداً خلق نوع معين من انطباع الواقع، يشفع لفيلمه أمام شبح مرجعية بطله في واقعها التاريخي. بالاستناد على عتبة عنوان الفيلم نخلص إلى أن هناك فكرة ثابتة في ذهنية المخرج وهي تطهير ستيف جوبس من شخص الواقع وجعل السلوك الذي اشتهر به رجل الأعمال مستساغاً أو على الأقل مبرراً بالنسبة للمشاهد. يبدو الفيلم وكأنه مرافعة قانونية في حق البطل.

في هذه المهمة لجأ داني بويل إلى السينما نفسها ليقدم ستيف جوبس في شكل مخرج في عالم الأعمال والتكنولوجيا، يتحرك داخل بلاطوهات استوديو للإنتاج السينمائي: يعطي التعاليم، يشرف بنفسه على كل حركة وتفصيل، وكذلك، مثل كل مخرج في مرحلة ما، يعنف طاقمه ويحط من إنسانية من يشتغل معه. إصرار داني بويل على تصوير فيلم، أغلب لقطاته داخلية، في الفضاء الواقعي للحدث مثل كاليفورنيا، عوض تصويره في بلغاريا، مثلاً، وتوفير الملايين من الدولارات، قد يجد مصدره في ما هو أبعد من الإحفاظ بمصادقية الفضاء

المرجعي للأحداث والذي تقاسمه التكنولوجيا والصناعة السينمائية، ربما في هذه الرغبة في القرب من شخصيته بقدر ما كانت هذه الأخيرة مقتربة من الشاشة في الابتكار وأسلوب التدبير وكذلك في الفضاء المشترك الذي يجمع مؤسسة آبل ماكينتوش وهوليود. عالج داني بويل قصته الفيلمية المقتبسة بحرية عن كتاب ستيف جوبس لوالتر إيزاكسون IsaacsonWalter، في ثلاثة أجزاء، يحيط كل منها بحدث تقديم ستيف جوبس لمنتوج جديد: آبل ماكينتوش 1984، نيكست كومبيوتر 1988، وأي ماك 1998. مع عرض كل ابتكار جديد نعيش مع البطل لحظات صراع داخلية ينازل فيها كبرياءه وأنانيته، وذلك عبر قصة موازية محورها الرئيسي هذه الحبكة الكلاسيكية عن العلاقة الأسرية المتصدعة. مراحل تطور جهاز الكمبيوتر هي كذلك مراحل نمو إبنته ليزا برانون جوبس (مكازي موس، ريبلي سوبو، وبيرلا هاني جاردين في التطور العمري من 5 سنوات و9 إلى 19). في فضاء شبه مغلق، تتقاطع الأحداث بين صراع أسري وحدث تكنولوجي، متسلسلة في شكل شبيه بحلقات الدراما التلفزيونية، وبنفس الوثيرة التصاعدية والعناصر الفاعلة التي تدور كلها حول محور شخصية واحدة هي ستيف جوبس. هذه البنية التي تقترب من الدراما التلفزيونية، تجعل الفيلم شبكة من البرامج السردية تنطلق من النقطة المحورية للحظات عرض البطل لسلعته في اتجاهات متضاربة نحو محطات حاسمة في حياته.

يتفعل البرنامج السردى الخاص بعالم ستيف جوبس المقاولاتي، والمرتبط بابتكاراته، على خطية تعكس فعلا نظاما داخليا محكوما بعقلانية التقنية والإدارة والتدبير. هذا في الوقت الذي تحكم البرنامج السردى، الخاص بالعلاقة الأسرية، طبيعة التوثر والتجاذب الوجداني. تداخل البرنامجين يجعل من الصعب تبيان طبيعة العلاقة بين البطل وإبنته، هل هي حب أم مجرد طريقة تدبير للأسرة كمقولة أخرى تدخل في هامش عمله. يتقاطع البرنامج كذلك في هذا النوع من المواجهات المبنية على معادلة النفي والإعتراف بين البطل من جهة والشخصيات الأخرى من جهة مقابلة. أخذت هذه المواجهات شكلها التصاعدي في المواجهات بين ستيف جوبس ومهندسيه ورئيس مجلس الإدارة في مؤسسته

جون سكالى (جيف دانيل)، لتصل ذروتها في المرافعة، الممسوحة بامتياز، بينه وبين شريكه ستيف وزنياك (سيث روجين) التي دارت حول الإعتراف بحقوق الملكية لهذا الأخير في ابتكار آبل 2، مواجهة أنكر هذا الأخير حدوثها على أرضية الواقع. بنفس الوثيرة التصاعدية وداخل نفس المعادلة، تتطور الأحداث بين ستيف جوبس وإبنته من النفي الفعلي لأبوتها لها إلى الإعتراف بها بطريقة استسلامية في آخر لحظات الفيلم.

في التصاعد الدرامي للأحداث داخل القصة الفيلمية، تحضر التكنولوجيا كهذه الفكرة الثابتة. فهي المنظار الذي يطل منه البطل على العالم بأناسه وأشياءه، وهي المحدد الرئيسي لطبيعة علاقاته مع الشخصيات الأخرى، وفي بعض الأحيان تبدو كهذه البوصلة التي نتحسس بها الطرق الوعرة تجاه دواخله العاطفية ومشاعره. داني بويل يقدم لنا ستيف جوبس كهذا الرجل الآلي الأكثر إنسانية من جهة وكهذا الإنسان الأكثر آلية

michael  
fassbender  
kate  
winslet  
seth  
rogen  
jeff  
daniels  
steve jobs  
from director  
danny boyle  
and  
screenwriter  
aaron sorkin  
coming soon  
R



في طريقة التفكير والتعبير عن إحساساته، أو «عقل إلكتروني» لو شئنا استحضار هذا التعبير المبتذل شيئا. كإضاءة لذلك نسوق ما حصل في بداية الفيلم حين أنكر أن تسمية الكمبيوتر ليزا كان على إسم الطفلة، متحايلا على هذه الحقيقة بربط إسم الجهاز بالتلفيز الأوتالي acronym لخاصيته الوظيفية. مقابل هذا التحايل، التقني لفظا ومعنى، تعود قرينة التكنولوجيا لتظهر كتعبيرية للتصالح بين البطل وابنته حين يعلل هذا الأخير آخر اختراعاته، الأي بود iPod، بشغف ابنته وحبها للموسيقى.

نجاح ستيف جوبس كرجل أعمال وكأب نجاح أمريكي بامتياز يبنني، على هاجس إبتكار الجديد، وحسن الإدارة والتدبير المقتن والمعقلن حتى على المستوى الأسري، وفي سبيل تحقيقه، قد يعتمد الإنسان إقصاء الآخر حين يتمثل كعقبة وتحدي سواء كان

هذا الآخر صديقه الحميم أو أم ابنته ورفيقة عمره. اللقطة الأخيرة في نهاية الفيلم تترك المشاهد بانطباع ينسجم وهذه الطوباوية في شكل سينمائي بامتياز. تصالح أسري وسط كم هائل من الشاشات في الخلفية والسقف، وإحتفال مبهرج بالنجومية.

أبان داني بويل ومدير تصويره ألوين كوتشليير Alwin Kutchler عن براعة في تصميم صورة سينمائية تتناسب مع المحطات الكبرى للفيلم، حيث تم استخدام كاميرا mm16 و35mm والكاميرا الرقمية. لمسة داني بويل الرشيقة بدت أكثر في الشريط الصوتي عبر اختيارات موسيقية لأغاني الراحل بوب ديلن Bob Dylan والتي كانت البوصلة الوحيدة في الفيلم التي تقودنا نحو جانب ستيف جوبس كشخصية بوهيمية ومتحررة.

يتركنا المخرج في موقف التساؤل حين يركز

على محطات الخلاف بين البطل ورفيقة عمره السابقة في بدايته كرجل أعمال كريسبان برانين (كاثرين واترستون). إذ لا نجد أي مبرر لشكل الحضور السلبي لهذه الشخصية في الفيلم، بحصرها في الإطار الضيق، فضائيا في غرف الإنتظار أو الممرات، ورمزيا في الدور الفاتر للمعوزة الدائمة الحاجة للمساعدة التي تعطي انطباع انها تجر تاريخا من الإدمان لم تتخلص منه بعد. لقد كان المخرج ينظر لكريسبان برانين من منظار ستيف جوبس ويصوغ ملامحها بناء على معيارية هذا الأخير. فكرة إقصاء الدور، ولو رمزيا، بالنسبة لداني بويل، قد تكون المخرج الوحيد من مطب التدوير والتكرار الذي تستهجنه سينما الفترة. ما احتجب في ستيف جوبس عن شخصية كريسبان برانين نجده باستفاضة في فيلم «جوبس» من إخراج

أشتون كاتشير Ashton Kutcher



2013 الذي ركز كثيرا على تجربة البطل في الروحانيات الشرقية وفلسفة الزين Zen بالخصوص.

#### مايكل فاسبيندر

لم يخفي داني بويل نيته في خلق بورتريه عن ستيف جوبس حين وضّح أن شخصيته «ليست صورة ستيف جوبس وإنما صورة عن ستيف جوبس». رسم هذا البورتريه كان هو الغاية الأساسية من وراء الفيلم وليس هذا الإستنساخ العالي الدقة الذي عودتنا عليه هوليوود في ملاحمها السيرية. هذه الإستراتيجية في معالجة القصة أعلن عنها المخرج في مرحلة الإنتاج الفيلمية المخصصة للكاستينغ برهانه على الممثل الإيرلندي مايكل فاسبيندر، وسط استغراب الأوساط السينمائية في عدم اختياره للممثل توم كروز رغم المواصفات التي يتمتع بها هذا الأخير لأداء دور ستيف جوبس، وبالخصوص شبهه الفسيولوجي والطبيعي مع الشخص في الواقع. نجح الممثل الإيرلندي لحد بعيد في تشكيل هذا الوجه عن ستيف جوبس. أدى الدور بفتية تمثيلية عالية ومتفردة، بداية بقدرته الخارقة في إسقاط لكنته المحلية لينطق فقط الإنجليزية التي كان ستيف جوبس ينطقها وحده، ونهاية بجعل ملامحه الدقيقة مسرحا نشاهد فيه الازدواجيات والتناقضات التي تميز شخصية البطل. استطاع الممثل أن

يحفظ هذا الغموض الذي لم يفسح أي مجال لوضع الأختام المعيارية والأخلاقية على تصرفات شخصيته.

فعلا سيتخلد في السينما وجه مايكل فاسبيندر في دور ستيف جوبس. عبر مايكل فاسبيندر كان ستيف جوب هذا الناسك البوذي ورجل الأعمال، كان الفنان والمقاوم، كان المدير الدقيق والشرجي والمغامر المجازف، وكان الأناني الفظ والأب الرقيق. شخّص مايكل فاسبيندر بورتريه ستيف جوبس كما رسمه المخرج بهذا الأسلوب التمثيلي على الطريقة الألمانية أو ما يعرف -Auseinander- setzung الذي يأخذ فيه الممثل حرية خلق الدور من منظوره الخاص وقدرته الإبداعية على إظافة الجديد على ملامح الشخصية. إنه الأسلوب الذي رأته في منظره المسرح الأمريكية آن بوغارت Anne Bogart نوعا من القطيعة الفعلية مع مدراس التمثيل ذات المنحى الستنسلافسكي التقليدي.

بجمال ثمانيني وشحنة الحب والعاطفة التي لازالت تحملها الممثلة منذ التيتانيك -Tita nic، أدت كيت وينزليت هي الأخرى دور شخصيتها جونا هوفمان بحضورها كحيز أو معبر بين البطل وتناقضاته. عبرها تحولت ازدواجيات ستيف جوبس إلى ثنائيات قابلة للإدراك. جونا هوفمان هي فرضى ستيف جوبس تتحلل في النظام الذي يمتص شيئا من التوتر لكي يتحول ستيف جوبس في

الوقت المناسب إلى هذا الشريك القابل لتبادل الرأي، أو هذا العبقرى المستشرف للمستقبل، أو هذا الفيلانتروبي الذي يصر على تزويد كل تلميذ وطالب بكمبيوتر محمول، وأخيرا إلى هذا الأب الذي يلح على نجاح ابنته ويتصالح معها. لعبت كيت وينزليت دورا يحمل كثيرا من الإزدواجية فيه تحضر مساعدة رجل الأعمال جونا هوفمان وشخصية غائبة عن الفيلم ولكن حاضرة بقوة في حياة ستيف جوبس هي أخته مونا سامبسون.

#### هارون سوركين

بشكل جد ملفت للنظر انصب اهتمام النقد الذي تناول فيلم ستيف جوبس على كاتب السيناريو الأكثر شهرة في أمريكا. بل لا تتم الإشارة للمخرج دون عبارة الثنائي التي يلحقها اسم هارون سوركين. عالم ستيف جوبس الذي أدخلنا فيه داني بويل لمدة ساعتين كان عبارة عن حركة دائية دون انقطاع ترافقها حوارات مستمرة عالية النبرة والإيقاع، تتوزع بين ستيف جوبس والشخصيات الأخرى في الفيلم. إنه عالم كاتب السيناريو هارون سوركين Aaron Sorkin الذي لن يتيبه عنه المشاهد المنمط بالإنتاجات التي تتأرجح بين التلفزة والسينما للشبكة نيتفليكس -Net- flix و HBO. تستهوي هارون سوركين شخصيات مثل ستيف جوبس وقد قدم دليلا على ذلك في الفنية العالية التي أبان عنها في كتابة قصة فيلم 'شبكة الإتصال الإجتماعي' ◀◀◀



التوتر الذي يحكم هذه اللحظات المتواجدة على العتبة بين ثنائية المجد والإخفاق، بين المباشرة المحسوبة بالأبعاد بالدقة والدقيقة، وهذه العفوية التي ألغيت من هذه الأبعاد. يقول سوركين: «أنا كاتب مسرحي بالدرجة الأولى، لذي أحيذ الفضاءات الضيقة لأنها تشبه الخشبة».

نجح هارون سوركين في خلق عوالم ستيف جوبس عبر مسرح يجمع بين السينوغرافية والتصوير التلفزيوني وبفلسفة الدقة العالية التي تتميز بها الأجهزة الإلكترونية والرقمية التي ابتكرها ستيف جوبس نفسه. مسرح تفعّلت على أرضيته روح ستيف جوبس عبر الكلمة المعقّنة والحركة المحسوبة وهذه الجرعة من العنف اللفظي التي تميز عالم الأعمال والمقولة والتي ينجح كثيرا كاتب السيناريو في نقلها للمشاهد.

Newsroom، وصار معروفا في قاموس النقد بأسلوب المشي والكلام walk and talk، حيث في نفس الحركة داخل اللقطة المتسلسلة تدخل الشخصيات وتخرج من الإطار دون أن ينقطع حبل الكلام المتسرع. الكلمة هي ما يحدد دور الشخصية وليس العكس. أسلوب الكاتب نلمسه كذلك في طريقة كلام ستيف جوبس المحسوبة بالدقة العقلانية، والذي يرى فيه النقاد نوعا من التصنع الذي ينتمي لفن المحاججة ويتعد عن التلقائية والعفوية التي يطمح لها أسلوب الحوار في السينما.

ساهمت الوصفة الكتابية على طريقة هارون سوركين في خلق جو التوتر الإنفعالي الذي ساد فيلم ستيف جوبس، وقد ساعد على ذلك تمركز الحركة في الفيلم داخل فضاء مغلق. وهو ما يجعل المشاهد يعيش هذا

الذي The Social Network 2010 حاز به على أوسكار أفضل سيناريو. تماهي الكاتب مع هذا النوع من الشخصيات قد نجد صدى له في ما وصّفته به مجلة ديجيتال أميريكانا Digital Americana، والذي يمكن أن ينسحب بشكل طبيعي ومباشر على بطل قصته ستيف جوبس: «رائد في ميدانه ورومانسي». يتنقل هذا الكاتب برشاقة بين المسرح والتلفزة والسينما واضعا بصمته الخاصة بهذه الجمل الحوارية القصيرة والقوية في مفعولها. الكل يتذكر جاك نيكولسون في فيلم 'بعض الرجال الطيبين' A Few Good Men (1992) وهو يردد: «تريد الصراحة، لن تتحمل الصراحة».

يخضع الحوار في سيناريو ستيف جوبس لهذا القالب الذي كرسه هارون سوركين في أعماله التلفزيونية، خصوصا في سلسلة The





## «الجبل البكر»

### الفيلم الذي أخضع فرنسيس فورد كوبولا لفتنته

■ عبد الإله الجوهري

عبر التاريخ الطويل للمهرجانات السينمائية العالمية، لم يقف، من قبل، رئيس اللجنة التحكيم كي يصفق طويلاً لفيلم مشارك في المسابقة الرسمية، بل وينهض من مكانه ويذهب لمعانقة وتقبيل بطل الشريط، حادثة شهدها قصر المؤتمرات بمدينة مراكش في إطار فعاليات الدورة الخامسة عشر لمهرجانها السينمائي الدولي مع المخرج العالمي فرنسيس فورد كوبولا، الذي كسر التقاليد المرعية للسينما العالمية وأكد أن الانتصار للإبداع لا يعرف الحدود أو التحفظ وقمع المشاعر الصادقة في التعبير عن مكنوناتها الجلية البعيدة عن التصنع والتحنلق المكشوف (حتى ولو جاهد المتحنلقون والسينمائيون المزيفون في إخفائها)، انتصار لفيلم ايسلندي دانماركي مصنوع بكثير من الحرفية والرؤية الفنية الهادفة / العميقة في نفس الآن، من خلال التعبير عن قضايا الإنسان والإنسانية والمشاعر الأكثر بدائية بكل صدق وإبداعية .. «الجبل البكر» أو «حكاية عملاق خجول» للمخرج الفرنسي داكوري

كاري، فيلم يعالج موضوع الجوهر الإنساني باعتباره «الأهم»، مقارنة مع الشكل الخارجي. حيث تدور أحداثه حول قصة «فوسي» وهو رجل خجول ذو 45 عاماً، يعيش حياة كئيبة، بسبب ضخامة جسده، ويتصرف كالأخرق الذي لا يعرف ما يجري ويدور من حوله، علاقاته جد محدودة وتصرفاته صيبانية، تصرفات لا تخرج عن دائرة الخضوع لوصايا الأم والوفاء للشغل كحامل للحقائب في المطار والخروج والدخول بكل انضباط وطواعية للقوانين المرسومة والمحددة في الحياة العامة وتقبل انتقاد وسخرية الآخرين بكل أريحية، لكن تحت ضغوط متواصلة من قبل والدته وصديقها الإنتهازي، يسعى لاستكشاف سبل اجتماعية جديدة، ويوافق على مضي لحضور دروس الرقص، من أجل تطوير قدراته الفكرية و يفتح أبواب السعادة الغائبة اللامرئية، حيث سيلتقي هناك بشابة غريبة الأطوار تشتغل في محل بيع الزهور الخاصة، لتنتقل بعدها إلى عاملة قمامة، ومع توالي الأحداث يقع «فوسي» في حب هذه الفتاة لتتغير حياته رأساً على عقب. وتجعله في النهاية

يتصرف كإنسان سوي، إنسان يتخذ القرار بنفسه، ليختار الرحيل بعيداً للبحث عن سعادته، رحيل على متن طائرة متجهة لمصر من أجل قضاء عطلة والابتسامه مرسومة على الشفتين، ابتسامه لم يتعود من قبل على إظهارها أو الإحساس بفتنتها الدالة على الفرح والسعادة. قوة الفيلم لا تعود فقط للحكاية المتضمنة المروية بكل عناية وحرفية أو للأسلوب السينمائي الوفي للبطانة أو نقل الأحداث بسلاسة أو للمشاعر الإنسانية الغامرة الصادقة، بل تعود وبالدرجة الأولى للأداء الرفيع للممثل كونار جونسون، أداء هادئ هدوء متاعب الحياة المتربصة قبل أن تداهم الفرد وتهدهد سعادته، وحضور طاغي رغم محدودية الحوارات واقتصاد في الحركات جد مدروس.. أداء وحضور (لهذا الممثل الضخم بجثته الكبير بموهبته) جعل من الفيلم جوهرة فيلمية إنسانية عميقة، جوهرة تركت أثرها السينمائي على الجمهور المراكشي، مثلما تركت من قبل أثرها على كل جماهير المهرجانات السينمائية عبر العالم بل وعلى لجان التحكيم المختلفة التي منحتة جوائز عديدة رفيعة.



## كوبولا وجوائز مهرجان مراكش السينمائي، فعلا «للعظماء أخطاء تماثلهم في عظمتهم»

■ عبد الإله الجوهري

مهرجان مراكش لما فعلها، ولا أظنها ممكنة التحقق في مهرجانات كبرى تحترم نفسها ككان والبنديقية وبرلين وغيرها، وربما هي سابقة ستنتدر بها المحافل السينمائية الدولية ولن تتكرر أبداً وستظل سبة في جبين هذا المهرجان».

العيب في كل ما حدث، لا يتحمل وزره كوبولا لوحده أو حتى رفقة جماعته (باقي أعضاء لجنة التحكيم) بل يتحملة معه، أصحاب الحفل والمهرجان، أصحاب تركوا الرجل الذي بلغ من العمر عتياً أن يفعل بمهرجانهم ما يشاء ويفرض عليهم إرادته اللامنطقية. إرادة هدت ما بني منذ سنوات، وحولت اللحظة السينمائية لمأساة بل فتحت الباب على اليباب..

«للعظماء أخطاء تماثلهم في عظمتهم»، مثل شهير، انطبق بالتمام والكمال على مخرجنا الأعظم فرنسيس فورد كوبولا وهو يوزع جوائز العيد، عفواً، جوائز مسابقة أرادها أن تفرغ من محتواها بتصرفه الخاطئ الأوج..

سينمائي مراكشي كبير، بإصراره، ومعه طبعاً باقي أعضاء اللجنة، على أن يوجه دفعة الحكم في الحفل بالإتجاه الذي يريد، اتجاه جعل كل المشاركين سعداء كأطفال ليلة العيد، موزعا عليهم الهدايا والكلام الكبير، حيث تساوى في ذلك الغث والسمين.

نتائج وصفها المخرج عبد السلام كلاعي بقوله: «نتائج المسابقة الرسمية لمهرجان مراكش أقل ما يمكن أن أقول عليها أنها كانت مفاجئة جداً بالنسبة لي وتدعوا للإستغراب: النجمة الذهبية لفيلم «فيلم كثير كبير» اللبناني الذي لم يكن أبداً أفضل الأفلام، على الإطلاق، في نظري ولا أعمقها حساً، ثم جائزة لجنة التحكيم مُنحت لأربعة عشر فيلماً، بتبرير تقديم الجائزة للسينما نفسها».

جوائز سوربالية وصفها الناقد عبد الكريم واكريم قائلًا: «من الغريب والسوربالي والمضحك أن ينال 14 فيلماً جائزة لجنة التحكيم حتى لو كان كوبولا هو رئيس هذه اللجنة، ولو كان هذا الأخير يأخذ بمأخذ الجد

بعد أسبوع من الفرجة السينمائية الراقية واللقاءات السينمائية المتميزة والتنظيم المحترم رغم بعض الهفوات التي لم تؤثر على السير العام للدورة، يختتم المهرجان الدولي للفيلم بمراكش على إيقاع الإرتباك والنتائج اللا متوقعة، نتائج أراد من خلالها العراب كوبولا أن يكون فعلاً عرباً لكل الأفلام المشاركة بمنحها جوائز هلامية، أساساً جائزة لجنة التحكيم التي منحت لأربعة عشر فيلماً بالتساوي، لتتحول الأفراح إلى أتراح والخشبة إلى سوق لتسلم الدروع بالجملة، بل تحول الحفل إلى عرس شعبي، علا فيه إيقاع اللخبطة واللمز والهمز والخروج والدخول والصعود والنزول، لمخرجين بدوا مدهولين لهول المفاجأة واستغراب من في القاعة تصفيقا وزعيقاً..

كوبولا هدم الخيمة فوق رؤوس المنظمين ومعهم المشاركين وجل الحالمين بمهرجان

## بارك تشان ووك في درسه السينمائي: لا تنتظر الكمال فهذا يعيق الخلق!

■ هوفيك حبشيان

قدّم المخرج الكوري الجنوبي بارك تشان ووك يوم الثلاثاء الفائت في مراكش، درساً سينمائياً يليق بالمكانة المرموقة التي يحتلها اليوم بين سائر السينمائيين الآسيويين. بكلمات مدروسة بدقة، مختارة بعناية وبساطة، وبباطنية يمتاز بها أبناء تلك المنطقة، جال مخرج «أولد بوي» وثلاثية الانتقام على مسيرته التي انطوت على 9 أفلام طويلة، معلناً في ختام هذا اللقاء الذي أداره الصحافي الفرنسي جان بيار لافوانيا، انه «يصور لأنه يسعى الى ابتكار عالم مختلف عن ذلك الذي نعيش فيه». ساعة ونصف الساعة، كانت فرصة متاحة لطلاب السينما أن يفيدوا من نصائحه. في وقار بعيداً من التكلف، قال لطالب إنه إذا لم يفهم قصده بالطريقة الصحيحة التي كان يرغب بها، فهذا يعني إنه فشل في طرح فكرته، وعليه أن يبذل المزيد من الجهد في المرة المقبلة لتصل الفكرة. هذا المثال على التواضع الفائز بجائزة لجنة التحكيم الكبرى في كانّ العام 2004، ربما بعضهم لم يصدّق عندما قال إنه لم يشاهد بعد نسخة سبايك لي من فيلمه «أولد بوي»: «ليس لأنني لم أرغب في مشاهدته أو لي موقف منه، بل لأنه لم تتسن لي الفرصة. كنت مشغولاً عندما عُرض. سبايك مخرج رائع، وأمل أن أشاهده قريباً».

### البدايات: هيتشوك والفيلم الفاشل

«إنني حالة خاصة. تبلورت علاقتي بالسينما على نحو بطيء وتدرجي. ولكن أذكر تحديداً الزمان والمكان حيث قررت أن أكون سينمائياً. كنت في الثانية والعشرين، أشاهد «فرتيغو». لم يكن الفيلم بنسخة الفيديو الرديئة مترجماً قط. وإنما شدني عالم هيتشوك. أردت أن أكون مخرجاً في اللحظة التي أدركت فيها أنّ صناعة الفيلم يمكن أن تكون مهنة يزاولها الإنسان كل يوم. مشاهدة «فرتيغو» كانت أشبه بأن ترى حلاً في وضوح النهار: تلك السيارة التي تلاحق امرأة في شوارع سان فرانسيسكو، كل شيء كان يتخطى الخيال، إلى درجة أنه يصعب تصديقه. شعرت بأنني أستأنف رحلة مع شخصية جيمس ستوارت. حتى قبل اكتشاف «فرتيغو»، كانت السورالية الأحب لي إلى قلبي، ويستهويني الحلم الذي لا ينتهي كما في روايات كافكا.

أول فيلم أخرجه في حياتي كان فشلاً ذريعاً. لم ينل إعجاب النقاد ولا الجمهور. لم أعد أعرف ماذا أفعل وكيف أجد التمويل لفيلمي التالي. اليوم، عندما أسمع سينمائيين شباب يقولون لي

إنّ مقالات سلبية كتبت في حقهم، أنصحهم بأن المقال السلبي يبقى مقالاً، والأسوأ هو أن يتم تجاهلهم، كما حصل عندما قدّمت فيلمي الأول. أمس، كنت أتحدّث عن هذا الموضوع مع أتوم ايغويان، وقلت له إنّ النقد السلبي في حق فيلم على الأقلّ يتيح لك حوض نقاش. إذاً، بعد فيلمي هذا، لم يكن في وديّ التوقف عن العمل، ولكن كنت أجهل متى وكيف سأنجز فيلمي الثاني. ما إن انطلقت في صناعة الأفلام، حتى بات صعباً الإقلاع عنها».

### سردية الانتقام

«كتبت «تعاطف مع السيد انتقام» في 24 ساعة، بلا نوم. كنت ألتهّم شيئاً بسيطاً من وقت الى آخر. السبب الذي جعلني أكتب بهذه السرعة هو أنّ البطل أخرس، فلم أكن مجبراً على صوغ حوارات. في هذا الفيلم، تناولت موضوع خطف الأولاد، وهو أشبع الجرائم وفق البعض. أردت القول إنه في ظروف معيّنة، لا بأس بالخطف! هؤلاء المجرمون يخطفون الطفل ولكنهم يهتمون به جيداً، ويعيدونه سليماً، وأصلاً كانوا في حاجة إلى مال القدية لدواعٍ طبية وإلا لما أقدموا»



فالعبارات الصيانية العاطفية المستعملة قد تكون محرجة. لذلك، لا تكتب شيئاً يسبب لك الإحراج. لا ترسل النسخة الأولى من السيناريو للمنتج. كنتُ جدّ محظوظ لأنني عملتُ مع كاتبه كان العمل معها متعة خالصة. حتى لو لم تجد الشريك المثالي للكتابة معه، ابحث عن شخص يمتلك منطقاً جيداً. كل ما على هذا الشخص أن يفعله هو الادعاء بأنه من مشاهدي فيلمك. تحتاجه ليترجم أسئلة لم تكن في بالك، من نوع: ما الذي يمنع البطل من الذهاب الى الشرطة مثلاً؟

في معظم الأحيان، لا أعرف كيف سأصوّر المشهد الذي أكتبه. لا أفكر بهذا وأنا أكتب. لا أفكر بحركة الكاميرا. الأهم أن أبقى مستمراً في الكتابة لبلوغ الخاتمة. الخطأ هو أن نجعل كل

لا معنى له، أردتُ أن أنبش في خبايا الطبيعة البشرية، علماً أنّ الجمال الفني قد يلد أحياناً من الغباء. ثمة أيضاً سببٌ شخصي. لستُ من الذين يظهرن مشاعرهم، وحتى لو شتمني أحدهم، أبقى صامتاً. ولكن عندما يحلّ الليل، أضغ رأسي على الوسادة وأفكر في نوع الانتقام الذي سأخطط له لاسترداد حقّي. هذا الامتحان يساعدني في صناعة أفلامي. نعم، قرأتُ «مونتّي كريستو»، بنسختها الخفيفة الصادرة للأطفال».

### «أكتب ولا تهتم»

«أحبُّ أن يشاركني أحدهم الكتابة. أعتقد أنّ جميعنا مرّ في تجربة أن نكتب رسالة حب مساءً وننهض صباحاً سعداء لأننا لم نرسلها.

على الخطف. في هذا الفيلم، أردتُ أن أضغ المشاهد في معضلة أخلاقية. كثيرة هي الأفلام حيث يواجه أبطالها معضلة أخلاقية، إنما من الأصعب إيجاد فيلم يواجه المشاهد من خلاله تلك المعضلة.

الانتقام من السرديات العتيقة في التاريخ البشري. شرقاً أو غرباً، قديماً أو حديثاً، تجد أحاديث كثيرة عنه. إنه ما يميّز الإنسان عن الحيوان. الانتقام من صميم الطبيعة البشرية. أهميته في أنّك لا تجني منه شيئاً. إنه شيء غير نافع البتة. إذا انتقمتم لمقتل فتاة تحبّها، فانتقامك لن يعيدها الى الحياة، والمنتمتع يعرف ذلك جيداً. الانتقام نشاط يتطلب طاقة، فأنت تضع أعلى درجات الجهد في خدمة أكثر الأمور بلادة. من خلال تكريس الإنسان طاقاته في صنع شيء





شيء نموذجياً. إذا انتظرت الكمال، فستجد نفسك أمام حائط مسدود. هذا شيء يعيق الخلق. عندما تجد نفسك في حال مأزومة، اكتب ولا تهتم حتى لو وقعت في فخ الكليشيه. الأهم أن تنتهي العمل، ثم سينسني لك المجال لتعود وتصلح ما كتبته. الخطأ الثاني هو أن نطلب آراء زملاء في نصّ كتبناه. الجواب غالباً سيأتي على شكل إطراء. في المقابل، إذا استغرقت كتابة السكريبت وقتاً طويلاً، فأتى أحدهم وأبدى رأياً سلبياً فيه، سيكون تقبّل هذا الرأي صعباً. زوجتي هكذا، تعلق فنتشاجر».

### العزلة والوحدة في لقطة

«عموماً، لا أحب تنفيذ مشاهد حركة. استمتع بها إذا كنتُ مشاهداً ولكن لا أحب صنعها. إنّه عمل مربك، يتطلب العناية والتحصير والانتباه كي لا يتأذى أحدهم خلال التصوير. عندما كنت أضع «ستوري بورد» لفيلم «أولد بوي»، أردت أن أحقق أعظم مشهد حركة على الإطلاق. استثمرت وقتي وألفتُ مشهداً فيه الكثير من التقطيع، إلخ. أجرينا العديد من التمارين مع الممثلين، وعندما حان وقت التصوير، قلتُ لهم لنبدأ تصويره بالطريقة التقليدية، ولكن سرعان ما تعب الممثلون وأصبحوا منهكين. ثم لاحظتُ أنّ المشهد يفقد أهم شيء كنت أودّ إظهاره: عزلة الرجل الذي يواجه زمرة من المقاتلين. كنت أريدُ أن التقط تلك الوحدة والعزلة. كان

الفيلم تتعلق بالممثلين، عمّقت تواصلهم معهم. في هذا المجال، أتبع مبدئاً واضحاً: أتحدّث مع الممثلين كثيراً خلال مرحلة التحضير، أما خلال التصوير فأتحدّث قليلاً.

الفيلم الذي صوّرته من بطولة نيكول كيدمان كان فيلماً ذا موازنة ضئيلة. كونه فيلماً أميركياً، لم أشعر بأنّه كان مختلفاً عن كلّ ما سبق وصوّرته. قلتُ لكيدمان كلّ ما أردتُ قوله، حدّ آتّه خلال التصوير لم نحتج إلى التخاطب. الممثلون الكبار لديهم طريقة فريدة في مقارنة دورهم. حتى اللغة لم تشكّل عائقاً بيننا. الأمر كان شبيهاً بمجموعة مهندسين من بلدان مختلفة يعملون على مشروع واحد».

اختلف الأمر لو أنّ القتال حاصل بين شخصين. وددتُ إظهار التعب على الوجه. عندما كشفتُ الى مدير التصوير نيتي في التقاط المشهد بلقطة واحدة، شاهدتُ على وجهه الابتسامة عينها التي تراها على وجه البطل في آخر اللقطة».

### اللغة ليست عائقاً

«عندما أضع «ستوري بورد» للفيلم، أحرصُ على أن أكتب شيئاً يتطابق مع الواقع. غالباً أظنّ وفيّاً لـ«الستوري بورد» بنسبة 90 في المئة. من المهم أن أعرف أنّ النصّ سيسمح لي أن أجد ممثلين يتناسبون معه. عادة، ألتقي الممثلين قبل التصوير، أريهم السيناريو فيقولون لي إن أحبوه أم لا. منذ اللحظة التي أدركتُ فيها أنّ حياة





في أول تجربة سينمائية له، «فيلم كتير كبير»، أنجز اللبناني ميرجان بوشعيا (26 عاماً)، عملاً يتسم بالطموح على صعيد الخطابين الجمالي والفكري، وهو ينطلق أولاً من فكرة ممتازة استند إليها ليطلق العنان لمخيلته ولشد خيوط اللعبة الدرامية: محاولة تهريب مخدرات قام بها إيطاليون، واضعين بضاعتهم في بكرات أفلام. حادثة يرويها عميد السينمائيين اللبنانيين جورج نصر، وتحولت في نص بوشعيا إلى مرافعة حول أخطار توظيف الصورة في مجتمع براغماتي مكلوم يحاول لملمة نفسه، بيد أنه غير مستعد لأي تغيير أو تنازل. من خلال فكرة فيلم داخل الفيلم، وتقنية الحوار بين الحقيقة والصورة المعكوسة عنها، استطاع خطاب بوشعيا أن يشمل ملفات عديدة، منها الطائفية والمخدرات وشباب الضواحي واهتماماتهم، كل هذا مجسد في حفنة ممثلين واعددين ومواقف طريفة وإخراج مقنع. جال الفيلم على مهرجانات تورونتو ولندن وتالين وتسالونيك، قبل أن يحط في مهرجان مراكش الخامس عشر ضمن المسابقة الرسمية، علماً أنه معروض حالياً في الصالات اللبنانية. خلال المقابلة التي أجريناها مع بوشعيا، لم يتوان عن التعبير عن غبطته على ترؤس المخرج الأميركي الكبير فرنسيس كوبولا لجنة تحكيم مسابقة مراكش.

## المخرج اللبناني ميرجان بو شعيا الفائز بالجائزة الكبرى لمهرجان مراكش السينمائي: رهنّت شقتي لإنجاز «كتير كبير»

■ حاوره: هوفيك حبشيان

\* أخبرني عنك. من أي خلفية يأتي هذا المخرج الذي ظهر فجأة؟

- درست الإخراج في جامعة «ألبا» في لبنان، وقدمت في الديبلوم فيلم بعنوان «فيلم كبير»، شارك في مهرجانات عديدة. آنذاك، استشرت المخرج غسان سلهب، فنتهني إلى أنه في إمكان المادة التحول إلى فيلم طويل. لمست في الأمر صعوبة، إذ كنت دائم العجلة، وعليّ تسليم الديبلوم في الوقت المحدد. كرر إصراره قائلاً إن بين يديّ مادة تصلح لفيلم قابل للعرض على مساحة أوسع. خلال العرض في الدار البيضاء ومهرجانات أخرى، سمعت الكلام نفسه من محترفين. لكني قلت ما أودّ قوله عن شباب يتدعون الحيل لتهريب المخدرات، فماذا أقول بعد؟ تساءلت عن إمكان تحويل الفكرة إلى فيلم طويل، من غير أن أكرّر نفسي ويملّ مني الآخرون، ووجدتني في البداية أواجه صعوبات على المستوى التقني، ولاحقاً من الناحية المادية. قلت لنفسي: هل أنا قادر فنياً على استنباط جديد من فكرة مطروحة، وهل ذلك ممكن مادياً؟ جلست مع آلان سعادة [الممثل الرئيسي في دور زياد]، وأطلعته على

شقة من أجل تأمين المال للفيلم، كما قرّر زياد وأخوه بيع منزلهم للغاية نفسها.

\* موقع التصوير مستوحى من المكان الذي نشأت فيه، ماذا تعني لك الدكوانة ولماذا اخترتها مسرحاً للحوادث؟

- نشأت في أحياء رأس الدكوانة وأعرفها جيداً. صوّرت مشهد الإشكال الذي يحدث جزاء خلع حجاب الشابة، في مدخل المبنى الذي أسكن فيه. كما أننا جهّزنا الفرن في مبنى يعود إلى أحد أقاربي. الدكوانة منطقة عريقة جداً. عاشت التعصب المسيحي أثناء الحرب الأهلية وما قبلها، وعرفت الانقسام الديني بين أولاد المنطقة والفلسطينيين في تلّ الزعتر. لا يزال هذا العنف متجلياً، وفي إمكان المرء أن يشعر به. أردت البحث عن مكان ينزف في الدكوانة أزقة تستوقفك لتقول: «أوف شو عنيقة!». أردت ذلك العنف وتلك المنطقة غير المسطحة التي تتطوي على تاريخ من طبقات وبعده. يعني موقع تصوير القادر على النطق.

\* كيف أمنت المال للفيلم، وكم كلفك؟

- كلف 900 ألف دولار. اجتمعت بإخوتي وتساءلنا عن كيفية تمويل الفيلم. لم يرغب عن البال أنه فيلم لبناني، ولا شيء أمملكه بعد سوى القصة بفكرتها التي قدّمتها للديبلوم. أنشأنا ما

رغبتي في تحويل «فيلم كبير» إلى «فيلم كتير كبير». مثل آلان في «فيلم كبير»، وهو يدرك جيداً كيفية بناء الشخصيات وتطويرها. طلبت منه المساعدة في الكتابة، وأخبرته أنني أحتاج الوقت لإلتقاط التفاصيل وتحديد مسارها. في النهاية، الفيلم ليس مبنياً على قصة. انطلقت من سلطة الصورة، ومدى تأثيرها في المجتمع، وأي تحولات تطرأ حين يعي أحدهم سبل فبركتها، وإلى أي حدّ يذهب بعيداً في لعبة المناورة. من هنا، التقطت مادة قابلة للتوسع، وبدأت في كتابة قصة انطلاقاً من هذا المفهوم. حين أصغيت إلى المخرج جورج نصر وهو يروي قصة الايطاليين، وجدت في القصة ما يجسد المفهوم الذي أتناوله. رأيت أناساً استغلوا السينما ظاهرياً لإخفاء غايات أخرى.

\* أخبرتني أنك وجدت في جورج نصر وهو يروي قصة الايطاليين وتهريب المخدرات، ما وجدته زياد في فيلم شربل - فواد يمّين في دور المخرج.

- نعم! حتى إن ثمة الكثير من نقاط التشابه بين ما ورد في الفيلم وبينني شخصياً. أنا أيضاً ابن أسرة تتكوّن من ثلاثة شبان يتشاركون هدفاً واحداً ولكلّ طريقة في الوصول إليه. ولعلها المرة الأولى أعترف فيها أنني أيضاً رهنّت



اسمه «المجموعة الداعمة للفنون العربية»، وهي عبارة عن مجموعة مستثمرين لا صلة قربية أو بعيدة تربطهم بالسينما، وإنما قد يُبدون اهتماماً بدعم الشباب اللبناني وتشجيعه، وهم حين يقرّرون الاستثمار، فإنهم يطلبون على الأقل أن يطمئنوا إلى استرجاع أموالهم. كان ميشال ألفتر ياديس («ميوزيك هول») أول من تحمّس لفكرة تقديم فيلم تجاري، وإنما في الوقت عينه يتحلّى بقيمة فنية تراعت واضحة في الفيلم القصير بين يديه. قبله، طرحّت الفكرة على مارسيل غانم، فقابلها بالتشجيع والدعم. بدأت الثقة تكبر، وبتنا واثقي الخطى كلما طرقتنا باب مستثمر. تردّد الجميع في المغامرة بمبالغ ضخمة، لكن حصل ما أردناه في النهاية بعد معاناة. لم تشجّع حال لبنان على المخاطرة أو إعلاء سقف الرهان. منذ ثلاث سنوات، حين أنجزنا الهيكلية، ونحن نتلقّى الوعود، ثم فجأة نُقابل بالانسحابات. نحن في بلد وزارة الثقافة فيه لا تقدّم الدعم، والمؤسسات أمام إنعدام الإمكانيات أو إنعدام النيات. أردنا إنجاز الفيلم على الرغم من كلّ هذا. الإصرار هو الأهم.

**\* كيف تعلّمت صناعة الأفلام؟ لا يكفي أن تتعلّم على مقاعد الدراسة وتُنجز فيلماً للدبلوم. لفتني أن الفيلم جيد تقنياً خصوصاً مقارنة بما نشاهده اليوم من أعمال لبنانية في الصالات.**

- واطبّث العمل على مشاريع إخراجية متواضعة منذ دخولي، في سنّ الـ18، إلى الجامعة. لم أكتفِ بالنظريات وما أتلقّاه في الصفّ، بل عملت في مشاريع عديدة بالتزامن مع تحصيلي العلمي، منها إخراج كليب للجيش مع عمر غدي الرحباني، وبرنامج تلفزيوني بين لبنان والكويت، إلى شرائط من دقيقتين لبرنامج «كلام الناس». لم أتأقلم مع إيقاع التلفزيون السريع، فهجرته، بعدما أفدّت منه تقنياً، وأدركت أنّ في إمكان لعبة المناورة أن تنطج إلى أبعد ما نتصوّر، وتؤثّر في الرأي العام. جعلتني هذه التجربة أطلب إلى مارسيل غانم الحضور في الفيلم كون برنامجه شكّل خطأ إعلامياً على مدى عشرين سنة. أردته أن يكون منبراً للانطلاق نحو مفهوم «سلطة الصورة» عبر دمج صورة السياسي بصورة السينمائي والتلفزيوني والمنتج. مثلّ زياد هذا الخليط كلّ، فكانت اللقطة الأخيرة بمثابة بلوغ ذروة تحوّل الرجل من موقع كان فيه إلى موقع أصبح عليه، والفيلم لا ينفكّ يتبعه.

**\* حدّثني عن إشكالية المسلم - المسيحي في الفيلم، وهل هي على هذا القدر من الأهمية بالنسبة إليك؟**

- دخلت هذه الإشكالية بداية في فيلم شربل. في الواقع، وجدنا أنفسنا نكتب فيلمين من غير أن نلاحظ. لم ندرك حين انطلقنا بأننا سنضطر إلى كتابة فيلم لشربل، وحين بدأنا تصوير مشاهد،

توقفتُ وآلان عن كتابة فيلمي من أجل كتابه فيلمه. أردنا أن نضع هذه الشخصية على أقرب مسافة من أكثر الموضوعات استهلاكاً في السينما اللبنانية. هو في النهاية مخرج عديم الموهبة، ولا يملك شيئاً يقدّمه.

**\* هل استوحيت من أفلام تتناول كيفية صناعة الأفلام؟**

- شاهدتُ منها الكثير. «صيد الثعالب» لفينوريو دو سيكا مثلاً واحد من أهمّ المراجع.

## غالبية الجمهور اللبناني لا يثق في السينما اللبنانية

واستوقفتني فرنسوا تروفو بإتقانه لعبة الخلط. حتى وودي آلن بأفلام لم يتحدّث فيها عن مخرجين مثل «سمول تايم كروكس». دعني أقول إنّ زياد شكّل اختزالاً لمنطق «سلطة الصورة» من دون أن يدري. جعل الفرن واجهة لتجارة المخدرات، وفي ذلك تكريس لقوّة الصورة، قبل أن يكتشف السينما ويدرك معنى الفبركة. ظلّ سؤال واحد يرافقه: إلى أين

يمكن أن يصل؟

**\* كيف تعرّفت إلى جورج نصر؟**

- كان أستاذي في الجامعة، وهو من أخبرني «قصّة الطليان». أردتُ تحية لرجل كان أول من نقل السينما اللبنانية إلى العالمية. كما أنّه مستشار النصوص في الفيلم (سكريبنت كونسالتنت)، مع الفرنسي إيف أنجلو. كلاهما من مدرسة مختلفة، فجورج نصر أولويته القصة قبل أي تفصيل آخر، وإيف أنجلو همّه هذه الأسئلة: ماذا تحاول أن تقول؟ نحن كأوروبيين ماذا سننتلقّى؟ حسناً، قصّتك جميلة، وإنما ماذا تريد منها؟ كلّ منهما يشدّ في اتجاه، فيما آلان سعادة يساعد في بناء الشخصيات. شعرتُ أنني في حاجة إلى هذه التركيبة.

**\* في مشهد العشاء على سطح المبنى، بدأ لنا أنّ المخرج يتكلّم. أيُشبهك هذا المشهد؟**

- تناولتُ العشاء على سطح المبنى مرات عدة. نعم، ثمة الكثير مني في الفيلم، ودعني أخبرك أمراً: ذات مرة أثناء عودتي من أحد المهرجانات، جلس إلى جانبي على مقعد الطائرة لبناني يعمل تاجرراً لفراشي الأسنان في البرازيل، فسألني أين كنت؟ وحين أخبرته، ردّ هازئاً: «ليش وين في سينما بلبنان؟!». تمهّل <<<



عينه، أكون حقيقياً مع نفسي وواضحاً بما أودّ أن أقوله، من غير أن يجعلني هذا أفقد الغاية التجارية منه. لا أقدم مجرد فيلم تجاري، وإلا ما حطّ في لندن وتالين وتورونتو وتسالونيك. في إمكان الجميع مشاهدته، من دون أن أضطر للتنازل عن القيمة السينمائية، وعن مفهوم سلطة الصورة الذي من أجله كان الفيلم. أردتُ تفاصيل حقيقية، مما جعل الأخوة الثلاثة في الفيلم يسكنون معاً لنحو ستة أشهر قبل التصوير بهدف تمثيل الروابط. كلّ ممثل كتب دوره انطلاقاً من فكرة السيناريو التي وضعتها. لا أستطيع أن أكون روح الشخصية أكثر من الشخصية نفسها. إن أدرك الممثل دوره، سيعطي أكثر مما أتوقع، وهذا ما حصل.

**\* ماذا عن أصداء الفيلم في الصالات؟ كيف تقوم انطلاقته وتفاعل الجمهور معه؟**

- وصلنا إلى احتلال المرتبة الأولى، بعدما كنّا بالمرتبة الرابعة في الأسبوع الأول. تُنافسنا أفلامٌ ضخمة، ورغم ذلك إنّ الأصداء جيدة.

**\* لجاتم إلى وسائط التواصل لتسويق الفيلم، فكان «فايسبوك» مساعداً جيداً...**

- حاولنا بالموازنة التي بين يدينا التوجّه إلى الشريحة الأوسع من الجمهور. «أل بي سي أي» هي الشريك الإعلامي، لكنّها اضطرت أخيراً إلى قطع البثّ لمواكبة التطورات السياسية والأمنية، فكانت فسحتنا وسائط التواصل، ونحاول اليوم إعادة تسويق الفيلم عبر التلفزيون.

### العملية؟

- سأكون صريحاً: أكثر ما عانيتّه كان عدم كفاءة البعض ممن يعملون بالسينما في لبنان. أعذر على ذلك. أنا لا أملك الخبرة الطويلة، ويُفترض أنني أعمل مع خبراء، فاتضح العكس. صُدِمت بعدم الكفاءة، لا سيما حين رأيتُ كيفية صناعة الأفلام في اليونان وفرنسا. كأنه لا يكفي انعدام ثقة الجمهور بالسينما اللبنانية وغياب الدولة.

**\* لم ترقني كثرة الموسيقى في الفيلم. شعرت أنّها تفيض عن الحد.**

## لم أتأقلم مع إيقاع التلفزيون السريع، فهجرته، بعدما استفدتُ منه تقنياً

- ثمة مَنْ قال عكس ذلك قبل أيام. البعض سألني: لماذا لا توجد موسيقى غزيرة؟ في البداية، واجهت بعض الصعوبة مع ميشال ألفترادييس، أنا الآتي لإثبات نفسي في مهنتي، وهو الثابت في مهنته. خفتُ من احتمال عدم التنسيق، إلى أن فاجأني بانفتاحه على كلّ الاقتراحات. أردتُ، في مكان، خلق إيقاع خاص لبعض المشاهد. وأردتُ أيضاً أن أقدم فيلماً لا أضطر فيه إلى المساومة، وفي الوقت

قليلاً يا أخي، مهلك عليّ! بدا الأمر مشابهاً لشخصية زياد وهي تقف في وجه شخصية شربل. كلاهما على بُعد مسافة من الآخر. زياد الذي لم يدر يوماً بمهرجان كانّ تحوّل «منتجاً سينمائياً». إنها سلطة الصورة.

**\* ما رأيك بموجة الأفلام اللبنانية الركيكة في الصالات؟**

- إنها إنتاجات تأتي من عالم التلفزيون في محاولة للبحث عن جمهور آخر. غالبية الجمهور اللبناني لا يتق في السينما اللبنانية. لا بدّ أن ثمة مخرجين يبذلون أقصى جهد لتبلغ أفلامهم ما تستحقه، وإنما لبنان لا يزال في مرحلة التجارب، وطالما هو كذلك، فلن يكون من السهل إزالة الطارئ على صناعة السينما. حتى المبادرات في لبنان مفقودة، ولولا المبادرات الفردية لما خرج فيلم إلى الضوء.

**\* إلى أي مدى يمكن إعطاء سمة الواقعية للفيلم، هل هو كذلك أم أنه يكتفي باستمداد بعض العناصر من الواقع؟**

- أودّ لو يندرج الفيلم في إطار سينما الواقع. تهريب الكبتاغون ضمن مشاهدته ليس حدثاً عيبياً. حين أنجزتُ الكتابة قبل ثلاث سنوات، لم يكن الجميع يعلم عن الكبتاغون شيئاً. تغيّر الوضع، وبات البلد برمته يدري ما هي هذه الحبوب المخدرة. كلّ ما كتبناه مبني على دراسة، فخيّر التصنيع في لبنان والتهريب إلى سوريا والعراق ليس أبداً وليد المصادفة.

**\* ماذا عن أبرز صعوبات التصوير من الناحية**



المخرج اللبناني ميرجان بو شعيا خلال تسلمه جائزة النجمة الذهبية لمهرجان مراكش



لقطة من فيلم «سينما باراديسو» لجوزيبي توناتوري

## السينما الإيطالية الحديثة، بين الأزمة ومحاولات النهوض

■ عبد الكريم واكريم

عرفت السينما الإيطالية ابتداء من منتصف السبعينيات وطيلة الثمانينيات من القرن الماضي ما يشبه السكتة القلبية، فباستثناء بضع أفلام لكبار المخرجين أمثال فليني وإيطوري سكولا وسيرجيو ليوني وبيرتولوتشي، لم يعد هناك سوى اليباب الذي خلّفته الأزمة الخانقة، والمتمثل في أفلام كوميدية مبتذلة، سايرت الذوق المتدني الذي فرضته القنوات التلفزية الخاصة.

فمن بين الأسباب الرئيسية لهذه الأزمة خصخصة التلفزيون أواسط السبعينيات، إذ أصبحت القنوات الخاصة منافسا كبيرا للقاعات السينمائية التي بدأت في الإغلاق، بحيث أضحت تُنتج وتعرض المئات من الأفلام التلفزية ذات التوجه الشعبي والإنتاج رخيص الكلفة. إضافة لرحيل أسماء صنعت مجد السينما الإيطالية كديسيكا وبازوليني وروسيليني، وفيسكونتي، وعدم ظهور مخرجين جدد متميزين باستثناء ناني موريتي الذي كان في بداياته. مع العلم أن الدولة الإيطالية لم يكن من بين خياراتها مساندة السينما ودعمها كما هو الحال على سبيل المثال في فرنسا، لأنها كانت سينما مشاغبة وتُحضر فيها السياسة والنقد الاجتماعي بقوة،



لقطة من فيلم «سينما باراديسو»

بما كان عليه الحال في العقد المنصرم - رغم أنها لم تُعد بالسينما الإيطالية إلى سابق عهدها إلا أن حالها ظل مستقرا، لا من حيث عدد الأفلام المنتجة، ولا من حيث الأسماء الجديدة التي ظهرت على الساحة، إضافة لتلك التي

وكان في صالح الحكومات المتعاقبة العمل على تشذيبها وانحسارها.

### التسعينيات.. صحوه مُحتملة

شهدت التسعينيات صحوه ملحوظة - مقارنة

كانت مازالت تشغل من جيل الوسط بعد



لقطة من فيلم «غومورا» لماتيو غاروني



لقطة من فيلم «الحياة جميلة» لروبيرتو بينيني

هي فرانشيسكا أرشي بوجي، التي انطلقت في إخراج أفلامها منذ الثمانينيات لتؤكد حضورها خلال التسعينيات، خصوصا بنيمات تتناول قضايا الأسرة ومشاكل المراهقين وهمومهم. ثم كارلو مازاكوراتي المتوفى السنة الماضية عن سن لا تتجاوز السابعة والخمسين، والفائز

أما روبرتو بينيني فسيحصل على أوسكار أفضل ممثل وأفضل فيلم أجنبي سنة 1997، إضافة لجائزة لجنة التحكيم في مهرجان «كان» وعدة جوائز أخرى عن فيلمه «الحياة جميلة». دون نسيان مسار مخرجة متميزة بين الرجال

صمت ووفاة أغلب الرواد. إذ أن عدد الأفلام المنتجة خلال هذا العقد ظل مستقرا بمعدل مائة فيلم في السنة باستثناء سنة 1995، التي كانت سنة عجفاء بحيث نزل عدد الأفلام المنتجة خلالها إلى 75 فيلما، بعد أن كان معدل الإنتاج لا يقلّ قبل سنة 1976 عن المائتي فيلم في أسوأ الأحوال.

مع بداية هذا العقد سيعرف فيلم «سينما باراديسو» للمخرج الشاب آنذاك جوزيبي تورناتوري نجاحا مُدَوِّيا، بحصوله على أوسكار أفضل فيلم أجنبي سنة 1990، وجائزة لجنة التحكيم بمهرجان «كان» قبل ذلك، إضافة لجوائز أخرى. وللمصادفة فقد كان عبارة عن تكريم للسينما الإيطالية في عصرها الذهبي، ليشكل في نفس الآن فآل خير ورابطا بين ماضيها التليد وحاضر طامح لتجاوز الأزمة...

فيما سيحصل غابرييل سالفاطوريس على أوسكار أفضل فيلم أجنبي عن فيلمه «ميديتيرانيو» سنة 1992. وفي نفس السنة سينال جيانى أميليو جائزة لجنة التحكيم في مهرجان «كان» عن فيلمه «الطفولة المسروقة»، ثم جائزة أحسن إخراج بمهرجان البندقية السينمائي عن فيلمه «لاميريكيا» سنة 1994، ليتوج أخيرا بالأسد الذهبي بمهرجان البندقية عن فيلمه «أخي» سنة 1998.

# LA GRANDE BELLEZZA

UN FILM DE  
PAOLO SORRENTINO



TONI SERVILLO

CARLO VERDONE

SABRINA FERILLI

CARLO BUCCIROSSO IAA FORTÉ PAMELA VILLORESI GALATEA RANZI

FRANCO GRAZIOSI GIORGIO PASOTTI MASSIMO POPOLIZIO SONIA GESSNER ANNA DELLA ROSA LUCA MARINELLI SERENA GRANDI

IVAN FRANEK VERNON DOBTSHEFF DARIO CANTARELLI LILLO PETROLO LUCIANO VIRGILIO GIUSI MERLI ANITA KRAVOS

ملصق فيلم «الجمال العظيم» لباولو سورانتينو

سنة 1994 بالأسد الفضي بمهرجان البندقية السينمائي عن فيلمه «إيل طورو». ومن جيل الستينيات عاد اسمان بقوة خلال التسعينيات هما برناردو بيرتلوتشي وماركو بيلوتشي. إذ سيُنجز هذا الأخير فيلمه «حول الرغبة» سنة 1991، وسينال عنه جائزة لجنة التحكيم في مهرجان برلين السينمائي، ثم يتلوه بفيلمين مميزين هما «حلم الفراشات» سنة 1994 و«أمير همبورغ» سنة 1997. أما بيرتلوتشي فسَيُنجز خلال العقد الأخير من الألفية الأولى أفلاما بأسلوبه الخاص والمتميز، سَتَدكّرنا بتيماتِهِ الذاتية التي كان قد ابتعد عنها قليلا، إذ سَيُخرج ابتداء من سنة 1990 فيلمه «شاي في الصحراء» المقتبس عن رواية للكاتب الأمريكي بول بولز، ليتلوه بعدة أفلام أهمها «الجمال المسروق».

## الألفية الثانية.. الخروج من عنق الزجاجة

مع بدايات الألفية الثانية ستظهر أسماء جديدة ستُعني الساحة السينمائية الإيطالية، وستضخّ دما جديدا فيها، من بين هؤلاء: باولو سورانتينو الذي سيفرض نفسه بالترديج من خلال حضور أفلامه المُستمر في المواعيد السينمائية الدولية المهمة، خصوصا بمهرجان «كان»، الذي سينال به عن فيلمه «إيل ديفو» جائزة لجنة التحكيم سنة 2008، ليحصل فيلمه «الجمال العظيم» بعد ذلك على اعتراف نقدي وعلى عدة جوائز من بينها أوسكار أفضل فيلم أجنبي.

وسينجز ماتيو غاروني فيلمه «غومورا» سنة 2008، ثم «واقع» سنة 2012، والذان سينالان على التوالي الجائزة الكبرى للجنة التحكيم بمهرجان «كان». فيما سيستمر ناني موريتي في إخراج أفلام متميزة وفي تمثيل السينما الإيطالية عالميا بشكل مشرف. بفضل هؤلاء المخرجين وغيرهم عادت السينما الإيطالية للمنافسة في السوق

الخائقة التي عرفتها السينما الإيطالية، ودأبت على تعميقها وعدم تمكينها من تجاوزها. وحينما أصبح رئيسا للوزراء لثلاث دورات (1994 إلى 1995، 2001 إلى 2006، و2008 إلى 2011) أضحى العدو اللوذ لهذه السينما. ففي سنة 2010 سيصرح وزير الاقتصاد في حكومته، وهو يعني السينما بالتحديد أنه «في فترة تُشدُّ فيها الأحزمة على البطون، لن يأكل الناس حتما الثقافة ولا الفن».

وأمام محاولات قتل الصناعة السينمائية، التي كانت تنتهجها حكومات برلوسكوني في الألفية الثانية، من خلال إجراءاتها الصارمة بخصوص النقص من السلفات و«الدعم» الضئيل أصلا، قام مهنيو السينما بانتفاضات وهددوا بأخرى. حتى أن الحرب المُعلنة بينهم وبين برلوسكوني وصلت إلى درجة أن أفلاما صُنعت ضده، أهمها الفيلم الوثائقي «دراكيللا» للمخرجة صابرينا غوتزاتي، والذي تسبب في أزمة حين عرضه بمهرجان

الأوروبية بنسب جد مهمة، حتى للسينما الأمريكية، رغم أنها لم تُعد بعد لمنافستها عالميا كما كان الأمر في الماضي.

## برلوسكوني عدو السينما الأول

كان سيلفيو برلوسكوني صاحب القوات التلفزيونية الخاصة التي ساهمت في الأزمة



من اليمين إلى اليسار: «غاروني» «موريتي» و«سورانتينو»



لقطة من فيلم «الجمال العظيم»

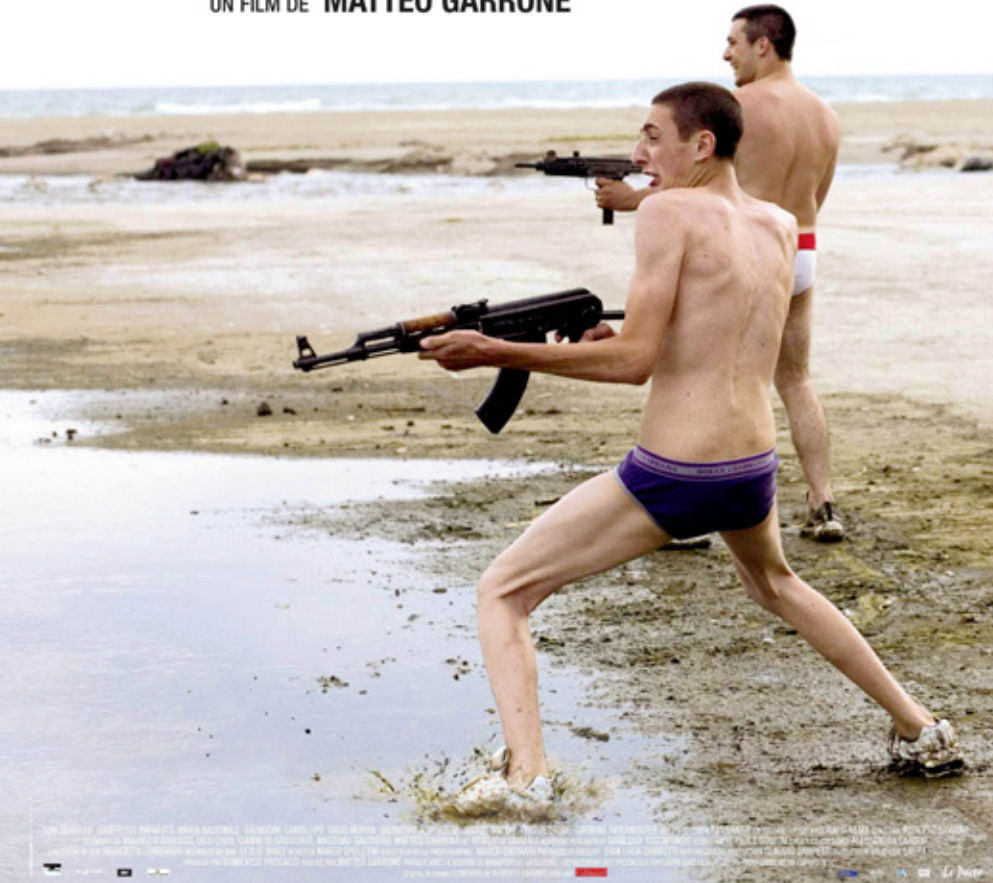
LE PACTE PRÉSENTE



FESTIVAL DE CANNES  
GRAND PRIX

# GOMORRA

UN FILM DE MATTEO GARRONE



«كان» سنة 2010، ثم فيلم «الكابمان» قبله سنة 2006، للعدو اللدود لبرلوسكوني ناني موريتي.

## سينما تنهض من رمادها

على العموم فقد تم الإعلان عن موت السينما الإيطالية كثيراً، وفي كل مرة كانت تنهض من رمادها كطائر الفينيق الأسطوري. قيل أنها ماتت أواسط سبعينيات القرن الماضي لتدبّ فيها الحياة بالتدريج، ثم تمت محاولة دفنها بعد ذلك مع موت المايسترو فريديريكو فلليني سنة 1993، وكأنه كان آخر رمق فيها مازال ينبض بالحياة، ولكنها ظلت تحيي من بعده. ومازالت نفس المقولة تتردد بين الفينة والأخرى، ومعها السينما الإيطالية تتجدد وتُبدّل جلدًا وتحيي.

رغم كل مائقال عن تراجع السينما الإيطالية، فإن المُطلّع على مجرياتها حديثًا سيجد فيها تحفا سينمائية تُضاهي ما أنجزه الجيل الأول. لكن يبدو أن لعنة المقارنة بهؤلاء العمالقة الذين أنجبتهم السينما الإيطالية في عصورها الذهبية ستظل تطارد الأجيال اللاحقة وتحجب عن الكثير منهم آفاق الانتشار والشهرة والاعتراف العالمي، لمجرد أنهم ينتمون لبلد فليني وروسيليني وديسيكا وأنطونيوني وبيرتولوتشي وسيرجيو ليوني... وغيرهم.

Tellement  
de **couleurs**  
à Vivre!

Print



Design: LINAM SOLUTION

Zone industrielle Al Majd  
Rue 11 N°5 Lot. 624 - Tanger  
Tél & Fax: +212 539 95 07 75

**VOLK**  
IMPRIMERIE

[www.volkimprimerie.com](http://www.volkimprimerie.com)

## الموسيقى كعنصر أساسي في خدمة التعبير السينمائي

■ عبد الكريم واكريم

ثنائيات سينمائية شكلها مخرجون ومؤلفون موسيقيون وكان أشهرها على سبيل المثال لا الحصر:

ستيفن سبيلبرغ وجون ويليامز اللذان تعاونوا مع بعضهما في أكثر من 25 فيلماً.

ألفريد هيتشكوك وبيرنار هيرمان في 8 أفلام.

فريديريكو فليني ونينو روطا في 15 فيلماً.

فرونسواتروفو وجورج دولورو Georges Delerue واللذان تعاونوا في 11 فيلماً.

وإنيو موريكوني الذي شكل «دويتوهات» مع العديد من المخرجين الإيطاليين المتميزين

من بينهم جوزيبي تورناتوري وبيرناردو

الارتجال، والتي كانت تناسب طبيعة أفلامهم وأسلوب اشتغالهم تماماً، وهنا كان يكمن التجديد بالنسبة لهم.

ونلاحظ هذا بكل وضوح في فيلمين من بين أول أفلام هذه الموجة هما فيلماً «مصعد إلى المقصلة» للوي مال، و«منقطع النفس» لجان لوك غودار، واللذان أنجزا الموسيقى التصويرية لهما بالتوالي كل من عازفي ومؤلفي الجاز ميليس دايفيس ومارسيال سولال.

«دويتوهات» سينمائية

شهد تاريخ السينما ظهور «دويتوهات» أو

رافقت الموسيقى السينما منذ نشأتها وذلك بداية مع السينما الصامتة، حيث كان عازف على البيانو أو فرقة موسيقية يعلقون على الفيلم بمقطوعات موسيقية مؤلفة مسبقاً أو يتم ارتجالها أو ارتجال الكثير من أجزائها حسب المواقف الكوميديّة أو الدرامية أو مشاعر الشخص وظروفها بالفيلم.

وبعد ذلك ظهر «كاتالوغ» يضم مقطوعات موسيقية كلاسيكية معروفة خصّصت كل واحدة منها لحالة درامية أو لإحساس أو حركة ما، وهكذا أصبح بإمكان عازف البيانو المُصاحب أن يختار من بين هذه المقطوعات مايناسب مايشاهده الجمهور في الفيلم المعروض أمامه.

لكن لم تُؤلف موسيقى تصويرية كما نعرفها الآن لفيلم ما إلا مع ظهور السينما الناطقة وبالتحديد مع أول فيلم ناطق وهو «عازف الجاز» للمخرج ألان كروسلاند سنة 1927، ومنذ ذلك الحين أصبحت الموسيقى شيئاً ضرورياً في الأفلام السينمائية، مع استثناءات قليلة قرر مخرجوها الاستغناء عنها.

التجديد في الموسيقى الأفلام

بدأ التجديد في موسيقى الأفلام ارتباطاً بإحدى أهم حركات التجديد في تاريخ السينما العالمية وهي «الموجة الجديدة الفرنسية» التي ظهرت منذ أواخر الخمسينيات واستمرت إلى حدود أواخر الستينيات من القرن الماضي، حيث استعمل مخرجون ينتمون إليها ك«لوي مال» و«جان لوك غودار» الجاز كموسيقى تصويرية في أفلامهم، بما تحمله من روح ارتجال وثورة على الموروث الموسيقي الكلاسيكي، وبهذا كان الجاز يعبر ويتماشى تماماً مع روح «الموجة الجديدة»، التي أنت لتثور على مكونات السينما التقليدية والكلاسيكية آنذاك، وترتجل أيضاً بدورها كما الجاز.

ورغم أن بعض الأفلام الأمريكية القليلة كانت تستعمل مقطوعات قد تحتوي على بعض من موسيقى الجاز، إلا أن هذه المقطوعات كانت من النوع الكلاسيكي والمختلط بمقاطع موسيقى كلاسيكية، فيما كان مخرجو «الموجة الجديدة» يحاولون استلهام روح الجاز الزنجية الثورية، والتي تعتمد على





لقطة من فيلم «منقطع النفس» لغودار

حتما حينها سيصير فيلما آخر ليست له صلة بذلك الفيلم الذي يستطيع بثُّ الرُّعب في نفوس المتفرجين أو جعلهم يتشوقون لمعرفة ما سيلي من أحداث. وبهذا الخصوص نستحضر أفلام راند وملك التشويق ألفريد هيتشكوك، والذي تلعب الموسيقى دورا جد مهم في أفلامه. وأخيرا يمكن القول بأن الموسيقى ستظل ذلك المرافق الضروري للسينما، والتي لن تستطيع الاستغناء عنه، بما أنها أصبحت مكونا من مكونات التعبير التي تُكَمِّل العملية الإبداعية في السينما. بل يمكن اعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر هذا الإبداع السينمائي، مثلها مثل الأداء التمثيلي والإضاءة والديكور والإخراج.

تعتمد على الموسيقى بشكل كبير، جزئيّ كان أو كليّ، من خلال موسيقى تصويرية أو أغان أو استعراضات موسيقية. بحيث يكون المشاهد لهذه الأفلام مشاركا إيجابيا في خلق المعنى، الذي قد يكون مُتعدِّداً، و يكون أيضا قارنا إيجابيا لما يُدور على الشاشة، بعكس المتفرج العادي الذي يكون مستقبلا فقط، ويكون للموسيقى ذلك الدور المهم في التأثير عليه وتوجيهه والسيطرة عليه.

فالنجرّب مثلا مشاهدة فيلم من أفلام الرعب أو التشويق بدون موسيقاه التصويرية، وسنكتشف مدى أهمية هذه الموسيقى في التأثير علينا كمشاهدين وزرع تلك الأحاسيس في نفوسنا،

بيرتولوتشي وسيرجيو ليوني.

ورومان بولانسكي مع كريزطوف كوميدا في 9 أفلام.

ريدلي سكوت مع هانز زيمر 6 أفلام.

طاكيشي كيطانو وجو هيسايشي 7 أفلام.

المخرج البولوني كريزطوف كيسلوفسكي مع زيبغنيكس بريسنر، 6 أفلام.

### بين الإدراك العقلي والتأثير العاطفي

على العموم فإذا كانت الصورة تخاطب الإدراك العقلي أكثر مما تخاطب العواطف والأحاسيس، فإن تأثير الموسيقى بالمقابل يكمن في كونها تخاطب الأحاسيس وتُأثّر فيها عاطفيا، ولهذا فقد وَجِدَت السينما في الموسيقى ذلك الجانب المُكَمِّل لها، والذي ينقصها أو يكاد للتأثير كليا على المتفرج والتوجه مباشرة إلى أحاسيسه، حينما يقتضي الأمر ذلك. وكما أننا يمكن أن نلاحظ ذلك التأثير الكبير للموسيقى في أفلام مهمة، وفي الأفلام الموسيقية على الخصوص، وأهم مثال يتوارد للذهن بهذا الخصوص هو السينما الهندية بالتحديد، فإن لدينا في الأمثلة العكسية أيضا خير مثال على مانذهب إليه، إذ هناك مخرجون قَلَّة اختاروا إنجاز أفلامهم بدون موسيقى تصويرية، وهم حينما فعلوا ذلك فلكي يخلقوا مسافة بين المشاهد وما يراه في أفلامهم متعمِّدين أن يبدعوا عكس السينما السائدة، وتوجهوا لجمهور من النخبة يتجاوز مع أفلامهم من ناحية الإدراك العقلي وليس عاطفيا كما هو الحال عند الجمهور الواسع، وكما هو السائد في تلك الأفلام التي



لقطة من فيلم «منقطع النفس»





## فيلم «روك القصبية» وبناء السرد على التقابلات

■ محمد زروال

على ذلك الجلابيب البيضاء للضيوف من الرجال ونفس الزي بالنسبة للنساء بدءا بياقوت وللاعائشة. رغم وجود اختلاف بين هذه الشخصيات، فالأم ترتدي الجلابيب الأبيض تعبيرا عن الحداد، لكنها تكتفي بوضع غطاء للرأس يظهر خصلات كثيرة من شعرها، كأننا أمام حداد عصري «moderne»، مقابل ذلك نجد ياقوت ارتدت نفس الجلابيب البرتقالي طيلة الأيام الثلاثة التي امتد عليها زمن الفيلم، وتضع غطاء يخفي شعرها رغم أنها ليست في حداد. يبرز التقابل بين الفقهاء بجلابيبهم البيضاء وبين الطبيب الجراح الذي يغري مريم بأناقته من خلال حضوره لمراسيم العزاء بلباس عصري، وهو تعبير عن انتماءين مختلفين للطبيب والفقهاء انطلاقا من لباسهما، وقد ما تم اشتغلت المخرجة على ذلك من خلال تقريب صورة الجراح وجعله واقفا عكس الفقهاء قدموا في وضعية الجلوس بشكل جماعي مع احتجاجهم على ضحكات بنات مولاي ادريس واستعمالهن لبعض الكلمات بدت لهم خادشة للحياء. تظهر أهمية اللباس أيضا في الحوار الذي

ما إذا استمرت أساليب قمع وإقصاء رأي المرأة، فالوالدة «للاعائشة» كانت على علم بأن ليلي أخت زكرياء، لكنها أرغمت على الصمت ورفضت العلاقة بينهما، دون أن توضح لهما وللآخرين السبب، وهو ما جعل الكل يغرق في الكذب بدءا من ياقوت والأب مولاي حسن.

ركزت المخرجة على تناقضات وتقابلات كثيرة في الفيلم سواء من حيث الحوار أو اشتغال اللقطة والمونتاج والشخصيات، واستغلتهما كقنوات خصبة للحكي في اتجاه الوصول إلى كشف السر/ الصدمة، ونرصد هذه التقابلات في العناصر التالية:

### اللباس وسلطة الطقوسي

يكشف الفيلم عن تماثلات مجتمعية مختلفة من حيث أنواع اللباس المختار للشخصيات ومنها تمثل الأم والأب والخادمة والعديد من الضيوف الذين حضروا طقوس العزاء والجنائز ذكورا وإناثا، إذ ظهر اللباس التقليدي الذي يرمز للأصالة المغربية المتجذرة في عمق المجتمع المدني، ومثال

ظلت المخرجة ليلي المراكشي في فيلمها الطويل الثاني «روك القصبية» وفيه للفضاء الذي اشتغلت عليه في فيلمها الطويل الأول «ماروك»، واختارت مرة أخرى عوالم المدينة بتناقضاتها وتشابك العلاقات فيها. وإذا كانت في فيلم «ماروك» قد اشتغلت على التقابل من حيث المعتقد الديني والعوائق التي يفرضها أمام العلاقات الإنسانية لبناء السرد، فإنها تكشف عن تقابل آخر شكل محورا خفيا في سردها لأحداث فيلم «روك القصبية». يشكل فيلم «روك القصبية» صرخة أنثوية ضد ممارسة الوصاية على المرأة، وتعبيرا عن رغبة في التحرر والانعتاق من قبضة تقاليد مجتمعية تجعلها تحت تصرف الآخرين لإرضاء نزواتهم وتحقيق أحلامهم، ولا أحد يفكر فيها كذات وهوية في حاجة إلى التعبير عن نفسها في الاختيارات واتخاذ القرارات. وقد حاولت المخرجة ليلي المراكشي الاشتغال على طابو «زنا المحارم» باعتباره أخطر ما يمكن أن تبلغه الأوضاع في حالة



والانجليزية، وفي حضور هذه اللغات وضعت تقابلات في الفيلم بين انتماءات نفسية واجتماعية ومجالية مختلفة، فالفتاة القادمة من أمريكا تتحدث الدارجة المغربية والفرنسية والانجليزية، أما ابنتها نوح فيتقن الفرنسية والانجليزية، وكان من الممكن جعله يتحدث لغة والده فقط باعتبار مكان ولادته لعرقله التواصل أكثر، وعدم إتقانه للدارجة جعل الجدة، المتحررة بتدخينها للسيجارة وزواجها من أجنبي وغير مبالية بالحجاب ومنتقدة لسلوكات أخوات صوفيا، تسقط في التقليد بتشبثها بالدارجة، وهو ما علق عليه ياقوت هي الأخرى التي وجدت صعوبة في التواصل معه، أما الشخصيات الأخرى فلكل واحدة منها خصوصياتها والتي تكاد تتقابل مع طبيعة التقابلات في اللباس، فالأم والبنات وأطفالهن والزوجين (الأمريكي والمغربي) والجدة والطبيب وزكرياء وعلاء ينتمون لفئة تبنت الحداثة في الكثير من المواقف ويقابلهم العم وياقوت والفقهاء والأطفال في أزقة طنجة الذين عبروا بلغتهم الأم عن إعجابهم بالسيارة التي ركنها زكرياء وصوفيا وسط حيهم الشعبي. بل إن التقابل نجده في لغة الأغاني والموسيقى في الحانة الشعبية، وفي طقوس العزاء ففي بعض الأحيان يعلو صوت الموسيقى الغربية على صوت الأناشيد الدينية.

دار بين الأم وابنتها صوفيا، حين طلبت منها تغيير الملابس العصرية لحضور مراسم العزاء واقترحت عليها نماذج من جلابيبها، وهو ما يعني أن الابنة بتخلصها من أزيائها التقليدية قد نجحت في تخطي تقاليد مجتمع عائلتها، نفس الطرح زكاه عدم تمييز ابنها الصغير بين الجلابيب النسائي والذكوري في إشارة إلى نوع الثقافة التي يتلقاها هناك في أمريكا. شخصية أخرى لها أهمية في مجريات السرد وهي الجدة التي لعبت دور الوسيط بين تناقضات باقي الشخصيات، التي حافظت على الجلابيب التقليدي لكنها لم تضع غطاء للرأس ولا زالت تسأل حفيداتها عن مستوى جمالها وتنتشي بارتداء الماركات العالمية واسترجاع ذكريات زوجها. التمثل الآخر الذي يمكن تسميته بالعصري يندرج ضمنه علاء ابن كنزة ومريم وزكرياء الذي بدا متمردا في لحيته و تسريحة شعره ولباسه الذي كشفت تلك الألوان المختارة له في كل المشاهد عن حالته النفسية الحزينة، إذ لا يمكن مقارنته مثلا بزواج مريم في أناته واعتنائه بمظهره.

### اللغة والمأكولات و ازدواجية الانتماء

بالنسبة للغة اشغلت المخرجة ليلي الكيلاني في حوار فيلمها «روك القصبية» على خليط من اللغات منها الفرنسية والدارجة المغربية

أما في ما يخص الأكل والمشروبات فقد تجلّى التقابل في طبيعة الأكلات وطريقة استهلاكها، ونعطي المثال بالكسكس وهو وجبة تقليدية في المطبخ المغربي، رفض نوح أكلها وقد بررت الجدة موقفه بكونه لم يتعود على أكله في أمريكا، لكن باقي أفراد الأسرة أقبوا على أكلها وإن كان ذلك بطريقة عصرية، إذ استعملت الملاعق كما أن كل فرد يأخذ من الصحن الكبير ما يريده إلى صحن خاص، باستثناء العم «أحمد» المتشبث بالتقاليد وبطقس مشاركة أكلة الكسكس مثلما يفعل المغاربة البسطاء، واستعمل يده في الأكل من الصحن الكبير مباشرة، «أحمد» هو شخصية نموذجية في التقليد ظلت وفية لنهجها في اللباس والأكل وفي السلوك أيضا مثلما سنرى في العنصر الموالي. الأب المتوفي حقيقته والحي رمزيا من خلال حضوره كسارد للحكاية كان إلى جانب الحدائين من خلال شرب الويسكي وتدخين السيجار. حضور الجدة كان ملفتا في سلوك الأخوات الثلاث، فمريم تكثر من

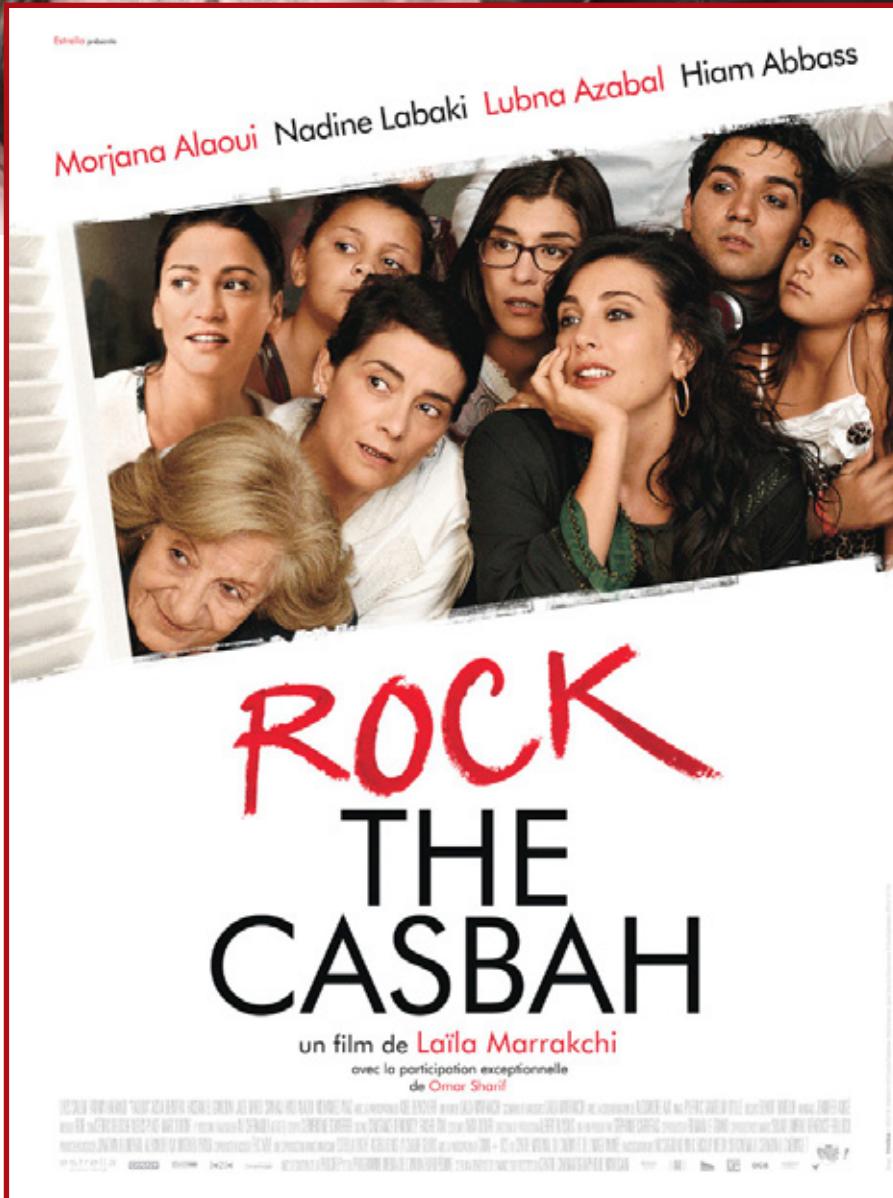
استهلاكها، في حين أن كنزة قررت شربها أيضا، بعدما تحددت الكل في تدخين السيجارة علنا مستمدة قوة التحدي من سنّها الذي لا يقبل الوصاية، أما صوفيا فإنّ الجدة لم تطرح لها مشكل في الحانة أو حين شاركت شربها مع أختها في الحديقة، لكنها علقت على خطورة الإكثار منها. مقابل الجدة برز مشروب أصيل وهو الشاي والحليب الساخن بماء الزهر لبناء التبادل دون أن ننسى حضور العسل وحلوى «كعب الغزال» برمزيتهما وانتسابهما للثقافة المغربية الأصيلة.

### السلوك اليومي وغلبة الهجنة

السلوك الإنساني هو انعكاس لثقافة ما وقيم ومبادئ معينة، إذ في الغالب يحاول الإنسان أن تكون مواقفه في الحياة متماشية وما يعتقده من أفكار وتصورات في الحياة، وهو ما ينطبق على شخصيات فيلم «روك القصبية»، فلكل واحدة منها ما يميزها عن الأخرى، مع إمكانية تصنيفها إلى ثلاث انتماءات:

الأول حدائي والثاني تقليدي والثالث هجين، فالأول تمثله مريم وصوفيا وعلاء من خلال تمردهما وفكهما الارتباط مع الكثير من التقاليد مثلما سبق وأشرنا من خلال اللباس والأكل والشرب، وكثفت هذا الانتماء سلوكيات مختلفة منها: تعبير مريم عن إعجابها بالطبيب الجراح وسط طقس تقديم العزاء، مع العلم أنها متزوجة وأجرت عمليات جراحية حول الثديين والأرداف والأسنان لأنها غير مقتنعة بجمالها وتبحث عن نموذج مثالي، رافضة بلوغ مستوى جدتها العجوز، بل إنها كشفت لأختها عن عدم حسمها في حبها لزوجها. أما صوفيا فقد عبرت عن تحررها من خلال مرافقتها لذكرياء إلى الحانة ومحله التجاري ومشاركتها في أفلام سينمائية بأمريكا ورغبتها في مواصلة عملها هناك حتى وإن لم تعد على وفاق مع زوجها جايسن، هذا الأخير سيلتحق بها في نهاية الفيلم في إشارة من المخرجة لكون صوفيا على صواب في اختياراتها وانتقادها للوصاية داخل المجتمع الذكوري. وشكلت





اللحظة التي أطلت منها العائلة من النافذة لحظة اكتشاف جماعية لشخصية جايسن الأمريكي، ولأهميتها اختيرت كملصق الفيلم. يمكن أن نضيف إلى الأختين زوج مريم لأنه لا يتدخل كثيرا في شؤونها، نفس الشيء لذكرياء الذي يقبل على الحياة من خلال علاقته مع سكان الحي ومع الفتيات في الحانة، رغم صدمته في وفاة حبيبته/ أخته ليلي.

الصف الثاني تقليدي يمثل فيه القمة العم «أحمد» المتشبهت بالتقاليد في لباسه وأفكاره، حتى ما يتعلق بتقسيم الإرث إذ أصر على ضرورة تطبيق القانون الشرعي الإسلامي قبل ظهور زكرياء كوريث شرعي، وإلى جانبه ياقوت الخادمة التي أحببت مولاي الحسن، دون أن يتمتعها بحقها كزوجة، بل ظلت في الهامش لتلبية رغباته، وقد كشفت لنا لقطة جد قصيرة في مكتب الأب عن سفرهما معا إلى الخارج. أما الصف الهجين فهو الذي يشكل الأغلبية انطلاقا من الأم، وكنزة والجدة والأب من خلال سلوكياتهم التي تضع رجلا في التقليد والرجل الأخرى في الحداثة، مثلا كنزة صلت بدون غطاء للرأس، كما أنها اعتبرت نفسها مؤمنة croyante في نقاش حول الإرث مع أنها تدخن وقررت الشروع في شرب الجعة.

إن بنية الفيلم من حيث سلوكيات شخصه والتركيز على اللقطات الداخلية (مطبخ، مكتبة، حانة...) تعطينا صورة واضحة حول طبيعة العقد التي تعيشها الأسر المغربية حتى وإن كانت ميسورة وتساكن خارج المدينة، كما كشف لنا الفيلم، أن الخوف من سقوط الصورة

والمقابلة العائلية، وبالتالي يمكن اعتبار فيلم «روك القصب» لحظات لتشخيص بعض أمراض مجتمعنا ومحاولة تفكيكها والتأكيد أن الاستمرار في التضحية من أجل ما يقوله وما يمليه الأخر، لن تكون نتائجه إلا الصدمات تلو الصدمات.

المثالية أمام أعين المجتمع لا تخص الفقراء وحدهم، بل إن ذلك الخوف أكثر تجذرا عند الأغنياء، ولهذا حرص الأب والأم وباقي العارفين بالحقيقة على الصمت إرضاء للمجتمع الذي يمارس سلطته من خلال أحاديث الحمامات الشعبية (لقطة السوق الممتاز)

## «نجوم» لديانا غاي: الأجساد تهاجر والأرواح تهيم بين النجوم

■ سعيد المزوري

الكاميرا. هي هناك في طي لمسة أو إكسوار أو حركة أو نظرة. الشخصيات حرة وتمتج بحريتها من دون حسيب أو رقيب بما فيها الشخصيات الثانوية التي يركز عليها الفيلم بشكل مفاجئ، أحيانا كي نعيش معها قطعا من حياتها اليومية، بل ويذهب

الأرواح لا ترافق الأجساد دائما في رحلاتها. حين تهاجر صوفي إلى تورينو بحثا عن زوجها أبدولاي لا يطيب لها مقام ولا مأكلا فتصد كل



وجموعاتها المتألفة. قبل أن يسدل جينيريك النهاية سواده على الشاشة، تبدو صوفي في قمة المرح على شاشة آلة تصوير يحملها صديقها المقرب، بعد أن نزعته عن وجهها قناع المرأة التي تنتظر شيئا ما غير نداء الحياة القادم من مكان ما هناك... من وراء النجوم.

الحكي إلى درجة أبعد، حيث أن المشهد الذي يمنح الفيلم عنوانه يجمع بين شخصيتين ثانويتين هما المساعدة الاجتماعية وصديقها في ليلة «منجمة». يجنح سيناريو «نجوم» إلى المقابلة بين المناخات والمسارات والمصائر مستندا إلى الروابط التي تحكم الشخصيات عن بعد. فصوفي لا تفتأ تقاوم

من يتودد إليها. قرار اختيار مريم ديمبا لي شخصية رئيسية لفيلم ديانا غاي الطويل الأول كان صائبا جدا انطلاقا من شكلها الخارجي مروراً بنظراتها الحذرة ووصولاً إلى حركتها داخل الفضاء التي أعطت انطباعاً بأنها لا تشكل جزءاً منه رغم أنها تتحرك كثيراً داخله. أما شكلها الخارجي، فينبئ برفضها للحياة وكأنها في حداد على الوجود طالما لم يعد زوجها الذي هاجر من دون علمها إلى نيويورك بحثاً عن ربح أكبر. لكن بحكم أنّ حينما يوجد الريح يوجد الجشع، فإن أبدولاي يسقط ضحية استغلال أحد أقربائه فيهم في أرض أمريكا الباردة. حين تركز كاميرا غاي في لقطات مقربة بديعة على محبّي أبدولاي، نقرأ تعبيراً جامداً لكنه مُعَبِّر عن شخص لم يعد يُلوي على شيء وكأنه أصبح مُوقنا أنّ قدره يُلعب في مكان بعيد عن تصرفاته. أما تبيرنو، فيشدُّ الرحال نحو وطنه الأم، السنغال، ليحضر جنازة أبيه.

يُرتكز الفيلم على فكرة أساسية تُفيد أن الأجساد تهاجر في المكان بين بلد وآخر، لكن الأرواح تهيم في بُعد لا يعترف بحدود الأرض والجغرافيا. بُعد يمكن أن تُطوى فيه بنظرة واحدة ملايين الكيلومترات ويوسع معزوفة بيانو أن تُشكل وصلة تخاطر بين شخصين يعيشان في قارتين مختلفتين. إنها

السينما التي تُتيح هذا النوع من السحر بفضل التوليف حين تحضر السلاسة والعمق.

فيلم ديانا غاي ينساب بين اللقطات كالماء بين الأصابع. شيء ما عصي على القبض يقول مشاعر الشخصيات، أحلامها، هواجسها، أفرانها وأطراحها دون أن يجهر بها أو يشهرها في وجه

## السينما المغربية وحرية التعبير

■ مبارك حسني

الجميع يشاهد الأفلام في القاعات السينمائية، والمغاربة لا يشكلون استثناء، وإن في شكل عرضي. والجميع يحب السينما، وإن لم يعلن ذلك، وإن أنكر ذلك. الدليل هو شبك التذاكر بالنسبة إلى هذه القاعات السينمائية. فمهما قلّ رقم المتفرجين من حيث العدد، نجد الفيلم المغربي يحتل المرتبة الأولى بالمقارنة بالأفلام الأميركية والهندية الشائعتين. والدليل الآخر هو النقاش والجدال الكبير الذي تخلقه الأفلام المغربية من حين إلى آخر داخل المجتمعات ولدى النخب. لها هذه المكانة جماهيرياً واجتماعياً وثقافياً بسبب أنها فن المتعة أولاً، وثانياً لكونها تسمح بالتماهي المباشر وثالثاً لأنها تؤثر في حياتنا بقوة. وهكذا لدينا في السينما جغرافيا المغربية أعمال تمتع وأخرى تعكس ما هو مغربي في شكل محترم.

هذه الملاحظة البديهية العامة المتوافق عليها، كنت أود أن أجد لها مصدراً أعمق وأكثر دقة تجمله عبارة أننا نحب السينما ونشاهد الأفلام لكونها فناً حراً أو فن الحرية بامتياز، حيث التعبير يجد كل مداه وكل الصدى الواسع. لكن الأمر ليس كذلك إلا بقدر ما. فالسينما لها مجال تحرك محدود على العموم، الحرية بها وفيها مشروطة في كل المراحل، والتعبير بواسطتها مُسَوَّر ومُرَاقَب. لا يمكن أن نصوّر أي شيء، ولا يمكن أن نحكي ما نريد في الشكل الذي نريد. وذلك تحديداً حين يتعلق الأمر بالثنائي الأزلي: ما هو سياسي، وما هو أخلاقي. أي منازعة السلطة وإظهار الجسد.

السينما المغربية تخضع للإكراه ذاته. لكن مع إضافة معطى أساسي لا يجب أن نغفله، هو جانب الفن بمعناه كتجسيد يحترم القواعد وتوابث الإبداع بالصورة والحكي عبر قصة مُبَيَّنَّة وموحدة الأثر. فموضوع الحرية يتأتى الحديث عنه في حالة واحدة لا غير: حين يكون الشريط السينمائي قوياً فنياً، مُحَكَم الموضوع، رانقاً شكلاً وصورة. باختصار عندما يكون إبداعاً وصاحبه ذا رؤية ومؤلفاً في مجال الفن السابع. خلا هذا سنعموم في الهامش. وهذه الحقيقة تغيب كثيراً في النقاش السينمائي المغربي عن سبق إصرار في الغالب. كما تدل على ذلك مناسبة كلامنا هذا حول تلك الأعمال السينمائية

المغربية التي تظهر بين الفينة والأخرى والتي تجد ذاتها تحت طائلة المنع أو الاستنكار حد الرفض.

### أمثلة سينمائية

لننعمد على دلائل من الذاكرة ومن الواقع الحالي. أول فيلم تعرض للمنح كان «ألف يد ويد» لسهيل بنبركة في عام 1975، لكن هذا الإجراء تم في زمن لم تكن فيه السينما في المغرب تشكل جنساً تعبيرياً قائماً في ذاته يمكنه طرح مسألة حرية التعبير من عدمها. وهي التي لن تكون فاعلة وتخلق جدلاً مجتمعياً وثقافياً بوجه سياسي سوى مع فيلم «الباب المسدود» للمخرج المثقف عبد القادر لقطع عام 1997. ليس بموضوعه ولا بما يتضمن، بل فقط بوجود مشهد صغير يحيل على الشذوذ في شكل موحى به أكثر منه علنياً. لكنه كان كافياً كي يتعرض لمنع مؤقت، ويثير النقاش حول حدود ما يجب التطرق إليه في مجال الخيال وعلاقته بالأخلاق العامة وتوافقات المجتمع، ولو كان يعرف ظواهر أخلاقية وسلوكيات عامة تخضع للنقد والمساءلة سواء من جانب النخب أو لدى العامة. هذا الفيلم أثار ما أثاره في زمن كان يعرف فيه المغرب تحولاً كبيراً لجهة فتح الباب للمعارضة السياسية كي تدخل غمار السلطة. وهي مرحلة مفصلية تطرح على بساط الجدال خيارات الحداثة، ومن ضمنها حرية التعبير ومبادئ تطبيقها، وبخاصة تحمل تبعاتها وتأثيرها المحتمل كي لا تخلخل الاستقرار المجتمعي. وهذا الأمر سيتجدد مع شريط ثان هو «ماروك» لليلي المراكشي عام 2005. حيث أثار الضجة ومشاعر الاستنكار من جهة من يعتبرون «مخالفين»، والتأييد من جهة ثانية من طرف من يشكلون جبهة «الحداثيين» رغم عدم وضوح الخط الفاصل بينهما في حقيقة الواقع المجتمعي الحالي، وأصل المشكلة هو موضوعه الحساس الذي يتناول المقدس وضرورة احترامه حين الإبداع السينمائي كي لا يصدم الأذهان.

ثم حل أخيراً شريط «الزين اللي فيك» لننيل عيوش. والذي أثار ضجة كبيرة لم تنته بعد. وذلك لموضوعه الحارق عريباً بما أنه يتناول ظاهرة الدعارة في مدينة مراكش. وليس هذا فقط، بل للجرأة الزائدة الواضحة في لغة شخصه بالتصاقها بلغة المجال الشارعية وبلقطاته الصريحة. والحق أن الشريط كما أشار إلى ذلك العديد من المهتمين

وكما يمكن متابعتها، هو في مجمله لا يرقى إبداعياً إلى فيلم سينمائي ينتصر للفن بصرف النظر عن موضوعه وثيماته. فالذي يتضح أنه فيلم يلعب على «المحظورات» في مجتمع محافظ ليحتل مكاناً ما في المشهد السينمائي أو لتحقيق أكبر نسبة في شبك التذاكر. ونريد دليلاً على كلامنا هذا أنه لو تم تغيير مدينة الأحداث وشخصها وتعيينها بمدينة من مدن العالم المعروفة بظاهرة الدعارة لما تم الشعور بالفرق. عمق الفضاء وأصل الظاهرة لم يتم تلمسهما، وهذا طبيعي من ناحية ما عندما لا يكون العمل منخرطاً في موضوعه باطنياً، وليس من الخارج كملتقط لجمرة لا غير.

### في الحرية الحقيقية للتعبير

السينما لا تصنعها المواضيع بل مقارنة هذه المواضيع وطريقة تقديمها للعين. وهنا نكتسي موضوع حرية التعبير أساس إجرائيتها. لا مبدع يساير المنع الذي يطاول فيلماً ما، ما دام يحترم حرية الآخر. لكن التذرع بالحرية مع افتقاد شرط الإبداعية يبدو في نظرنا أمراً غير منطقي.

حرية التعبير سينمائياً لا تحتل اللعب على قوة الصورة بما لها من مباشرة وقدرة على التأثير اللحظي المتسم بالانطباع الواقعي في الأذهان. بخاصة في مجتمع ساكنته لم تسلك طرق التربية في إدراك الفرق بين التشخيص الصوري حين يعار جسد لوظيفة فقط ولا يمكنه تملكها في العادي من الحياة. هي المشكلة الأرسطية الأبدية بين ما نرى وما هو حقيقي في ذاتيته. هذا الشرط وموضوع حرية التعبير مثال مغربي في محيط إقليمي جنوبي عربي إسلامي متسم بمواصفات لا تزال لم تح علاقة الواقع بتمثله.

هي أفلام تعد على رؤوس الأصابع وضعت الفن السابع في دوامة التجاذب السياسي بغلاف ثقافي وفني. لكنها أفلام لا نستطيع وضعها في خانة الأعمال السينمائية المبدعة القوية يفتحها الفني وتصور مخرجها تجديداً أو تفرداً أو أصالة. باستثناء شريطي عبد القادر لقطع وسهيل بنبركة قياساً على مشوارهما كمخرجين يحملان مشروعاً ثقافياً سينمائياً ملحوظاً. أما المخرجان الأخران المنتمیان إلى الجيل الجديد من المخرجين الذين يحضّ المغرب بأسئلته توازياً مع تأثر كبير خاضعين له لكونهما مرتبطين بتصور خاص فرنسي غربي معين يعتمد الإثارة أكثر منه التعمق الفني اللصيق بالهموم العامة والإبداعية في حين لا نجد التصور الفرنسي للفن السلس المفكر فيه والمهموم حقيقة بالخلق الفني كما لدى رواد الموجة الجديدة أو عند المستقلين كغاريب مثلاً... وهي ازدواجية بين واقع مغربي ما وتصور غربي خاص تتجلى في شكل عملها التوافق إلى خلق الحدث أكثر منه الغوص في موضوعه مهمة بما تتطلبه من بناء تصوري شخصي قوي مثل موضوع حرية التعبير التي ليست بالسهولة التي ضمناها فيلميها كيفما اتفق.





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

**Production**  
**Cinématographique**

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

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



# القصة الثامن

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