سينفيليا

السنة السابعة، العدد 21، 2019، الثمن: 15 درهم

ظاهرة سينمائية

فيلم «جوكر» يخلق الإختلاف

حدث سينمائي

قراءة في أفلام الدورة الثالثة لمهرجان الجونة السينمائي

سينما عربية

«ستموت في العشرين» لأمجد أبو العلاء.. على حافة الفَناء

سينما عالمية

«مكسور» الوهم الذي يلتفّ حولك

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

رئيس التحرير:
عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد:
بلال مرميد، عزالدين بوركة، محمد بنعزيز، مصطفى العلواني، عبد المنعم أديب، لحسن ملواني، فيصل شيباني، خالد الخضري، عفيفة الحسينات،

القسم التقني:
سارة الدحداح - سعيد الإسماعيلي - معاذ الخراز

مدير الإشهار:
فيصل الحليمي

المدير الفني:
هشام الحليمي

التصميم الفني:
عثمان كوليط المناري

الطبع:
مطبعة فولك
05 39 95 07 75

التوزيع:
سوشبرس

ملف الصحافة:
2018/04

الإيداع القانوني:
2015 PE 0011

الترقيم الدولي:
2421-8774

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

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

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

نشر هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

في هذا العدد

ظاهرة سينمائية: ص 13/04

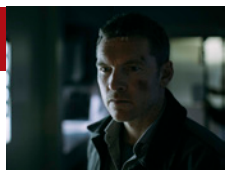
- الجوكر: لأن السينما كانت وستبقى أرقى الفنون
- «جوكر».. تلك الشخصية الدوستويفسكية
- صناعة «جوكر»: الجنون وميلاد العنف
- «جوكر» رأسمال كل بهلوان هو جسده
- كلنا جوكر... محاولة فاشلة لتحليل «جوكر»

حدث سينمائي: ص 25/20

قراءة في أفلام الدورة الثالثة لمهرجان الجونة السينمائي

سينما مغربية: ص 26-27

الحيرة بين الإسعاد والانتقام
قراءة في الفيلم الأمازيغي «مَلاكْ»



سينما عالمية: ص 18-19

«مكسور» الوهم الذي يلتفُّ حولك

سينما مختلفة: ص 17/14

الأفلام البديلة تصل بالسينما الهندية للعالمية

إفتتاحيـة العدد

الظاهرة «جوكر»
وشراكة سينفيليا مع «كاب راديو»...

مِن المُفرح أن يخلق فيلم ما حالة عامة من الإقبال والنقاش في مواقع التواصل الاجتماعي وفي الجلسات العائلية وجلسات الأصدقاء والأصحاب والأحباب. وقد خلق فيلم «جوكر» هذه الحالة التي نعتبرها في «سينفيليا» إيجابية جدا، إذ أن مثلها قليلا ما نراه عالميا وعربيا ووطنيا. إذ كنا نظن أن ذلك الزمن الذي يصبح فيه فيلم ما موضوع الساعة وشاغل الناس قد ولّى إلى غير رجعة لكن هاهو «جوكر» يعيد لنا ذلك الزمن الجميل لتصبح السينفيليا مرة أخرى وذلك الشغب بالسينما شيئا حاضرا ونراه رأي العين ونعيشه يوميا ولفترة طويلة نسبيا.

نعم لقد خلق «جوكر» نقاشا بين من وجد فيه فيلما متميزا ويستحق كل هذه الضجة التي واكبت نزوله للقاعات السينمائية مع حفاظه على صدارة «البوكس أوفيس» لأسابيع طويلة، والآخرين الذين شاهدوا الفيلم ولم يعجبوا به والبقية التي أدلت بدلوها في مواقع التواصل الاجتماعي كما العادة حتى قبل مشاهدة الفيلم سلبا ناحيته. ونحن في مجلة «سينفيليا» ولكل ماسبق قررنا أن نُخَصِّص غلاف هذا العدد لهذا الفيلم الظاهرة الذي نعتبره مع الكثير من المهتمين والنقاد فيلما جيدا فنيا وجماليا ويستحق أن نُخصِّص له ملفا يَضمُّ مقالات لنقاد مغاربة متواجدين في الساحة بكتاباتهم هم بلال مرميد، محمد بن عزيز، مصطفى العلواني وعبد الكريم واكريم، ونرجو أن نكون بهذا الملف قد أعطينا للقارئ مادة نقدية دسمة تواكب أهمية هذا الفليم الظاهرة.

وبما أن «سينفيليا» كانت دائما تحاول تطوير محتوياتها المكتوبة والمرئية ليس فقط عبر المجلة الورقية لكن أيضا في موقعها الإلكتروني السينمائي الإخباري، فإننا نَزُفُّ للقارئ الكريم أننا سَنُدَشّن الموسم والعام الجديدين بشراكة جد مهمة مع قناة إذاعية متميِّزة هي إذاعة «كاب راديو» والتي ستكون التغطيات التي تنجزها «سينفيليا» من مهرجانات سينمائية مغربية وعربية مهمة مسموعة فيها من عين المكان والحدث إضافة لبرنامج إذاعي نصف شهري يُبَثُّ على أمواج «كاب راديو» يحمل إسم «سينفيليا».

سينفيليا

الجوكر: لأن السينما كانت وستبقى أرقى الفنون*..

■بلال مرميد

من أنا، ومن أنت؟
مثلك أنت، أنا مجرد مشاهد تابع «الجوكر»، وتفطن إلى أن السينما هي فن ومتعة في الآن، وبأنها ألوان تتناسق وإن تنافرت أحيانا لتخدم الجمال، وإخراج مبهر من «تود فيليبس»، وموسيقى مربكة ومطمئنة في الآن للمبدعة الإيسلندية «هيلدور كوانادوتير»، وتوضيب رهيب يمنح الفيلم إيقاعا مستفزا وممتعا في نفس المشهد. نتابع عن طيب خاطر أو مرغمين وأحيانا بمحض صدفة عابرة، نقاشات في كل الأمكنة التي عرض ويعرض بها في أنحاء العالم. السينما لا تحمل إجابات أو مقترحات أو قرارات، لكنها تفرض النقاش، وكل من شاهد شريطا مثل «الجوكر»، يجد نفسه مشاركا في النقاش. كل من شاهد، يمنح نفسه الحق (وله بالمناسبة كامل الحق) ليقيم أداء الكبير «واكين فينيكس» الذي فقد ثلاثة وعشرين كيلوغراما قبل التصوير ليبهر بعظامه، ونال وسينال مزيدا من احترام الجمهور بعد مشاهدة الفيلم الذي صفق ويصفق وسيصفق له المشاهد مهما كانت جنسيته وعرقه ومستواه المعرفي. «الجوكر» خلق النقاش، وأعاد لكثير من القاعات السينمائية هيبتها في الأيام الأخيرة. هو فيلم ناجح، واختلافنا المحتمل حول شكله ومضمونه، هو أفضل ترويج له. هو في أول وآخر المطاف، خير دليل على هذا النجاح.

من أنا، ومن أنت؟
لنقتحم قليلا أجواء «الجوكير»، وأفترض بأن من يقرأ الركن قد اطلع من ذي قبل على شفرات «دي سي كوميكس» ليتيسر الفهم. تحتقرني؟ يمكن أن أتقبلها على مضض لفترة قصيرة، وقد ألبس للحظة عباءة المنتقم وأنهي مقامك بيننا. يمكن أن أتحول في دقيقة ونصف الدقيقة من شخص متسامح حد السذاجة، إلى شخص عنيف قادر على التفنن في تصفية مهينيه. يمكن أن أن أتحول من شخص بلا شخصية، إلى شخص بأقوى شخصية. يمكن أن أصير «واكين فينيكس» القادر على التحول من حمل وديع لوحش كاسر، ومن فنان يراه الجميع مجرد مهرج معتوه وفاشل، إلى إنسان بإمكانه أن يجعل أغلب المحيطين يقتنعون به فنانا، ومتمردا ينتفض ويرفض الاحتقار. هذا المتمرد الذي قد يسلب المعتدي آدميته، وإن كانت ردة فعله في حد ذاتها غير آدمية ومتجاوزة في بشاعتها بشاعة الفعل.

من أنا، ومن أنت؟
أنا ذلك الشخص الحائر بين من أكون، وكيف يراني البقية. قد أكون معتوها، لكني لست تافها وقد أضطر لجعل المحيطين بي ينتبهون لتصرفاتي، بل وسأجبرهم على احترامي مثلما يحترمون بعضا من رجال السياسة ممن يفترون على العباد، في كل الأوقات، وفي مختلف البلدان. أنا «الجوكر» المختلف عن ما سبق واشتغل عليه «كريستوفر نولان» و«تيم بورتون»، لأن المخرج «تود فيليبس» تناول الشخصية بطريقة مختلفة، فيها الإنساني الذي قد يقنع في تبرير تصرفات مرضية وبعيدة كل البعد عن المثالية. أنت ذلك المشاهد الذي يستاء ويمتعض تارة، وأنت ذلك المشاهد المستمع والمتعاطف مع مستضعف تحول فجأة لأكبر متمرد. سرعان ما تعبر عن معارضتك للطريقة التي انتقم بها من المعتدي، وسرعان ما تكتشف بأن الخطأ لا يمكنه إلا أن يلد الخطأ في «غوثام سيتي» في ثمانينيات القرن الماضي.

من أنا، ومن أنت؟
مهما حاولت أن تطيح بي وتهينني وتتجاوزني وتبخسني، سأعذبك وسأتلذذ بتقزيمك وإقبار جبروتك. سأكون «الجوكر» وقد أكون «آرتور فليك» أو «واكين فينيكس» أو بلال مرميد أو أنت الذي تقرأ هذا الركن بامتعاض الآن، لا يهم... سأكون سببا في كشف وهنك، وسيكون أدائي للدور أفضل من شخصيتك الحقيقية في الحياة. ستكون أنت الضحية رغم أنك أردت أن تجعلني ضحية، وستكون الخائف المرتعد، ولو حاولت مرارا أن تقمع كل البراءة المصحوبة بالصمت التي لطالما اعتبرها الناس من نقاط ضعفي. سأصير قويا بك وستصير ضعيفا بي، وسيصير «واكين فينيكس» واحدا من أفضل المشخصين في العالم. سيصير الكبير «روبرت دي نيرو» أكبر وأعظم، لأنه في هذا الفيلم، منح «فينيكس» فرصة استعراض قدراته كأفضل خلف لخير سلف.

من أنا، ومن أنت؟
أحببت دور «راندال» الذي أنهى حياته «آرتور فليك» بكامل البرودة، وعشقت لمسة الكوميديا التي حملها «غاري» الذي حرمه قصر قامته من فتح الباب. عقدة بحل في قالب كوميدي، حين يحرره «الجوكير» من حالة الهلع في إشارة ضمنية منه إلى أنه لم و لن يكون ضمن الفئة المستهدفة بعنفه. «الجوكر»، والجوكر مشروع كلف خمسين مليون دولار وحقق حاليا إيرادات فاقت الخمسمائة وأربعين مليون دولار بعد عشرة أيام من بداية عرضه. هو شريط غير مكلف مقارنة بالمشاريع الهوليودية الضخمة، لكنه موجه للشباب والشباب. يخاطب عنفوان الشاب، ويستفز تجارب المسن الذي يعتقد واهما بأنه استوعب عراقيل وتعقيدات الحياة. أنا «الجوكر» وأنت «الجوكر»، وتود فيليبس المخرج أفضل «جوكر». أنا الضحية وأنت الضحية، وأنا البطل وأنت البطل. لم تفهم المغزى من الركن ومن الفيلم؟ لا مشكل.. سيتطلب الأمر بعضا من وقت، وستتأسف لأنك لم تركز كثيرا لتفهم. أنا وأنت شاهدنا الفيلم، ونحس بأننا نملك وجهة نظر خاصة حول ما دار في الفيلم.

من أنا، ومن أنت؟
أنا أشاهد وأكتب، لأني ولدت لأكتب وأحاول أن أقنع حين أكتب عن الصورة بالكلمة. أنت تتابع، وقد تقتنع مثلي بالفيلم الظاهرة. لا أتبنى طريقة «الجوكر»، لكني أتفهمه مثل عشرات الملايين ممن سيشاهدونه. لا أحب أفلام التسلية، لكني عثرت في «الجوكر»، على التسلية وعلى السينما الحقيقية. منذ شهور لا أخط سطورا بحماس عن أداء ممثلين، لكن «واكين فونيكس» حرك قلمي وسيحركه مستقبلا لأنه أستاذ من بين أساتذة التشخيص في العالم. أحب الوجوه الصافية، لكني وقعت في حب الألوان على وجه الفنان «آرتير فليك»، وأغرمت بابتسامته ولو رسمها بالدم. لا أحد سيجعلك سعيدا، إن لم تخلق سعادة داخلية ولو اعتبرها الآخرون حمقا أو ضربا من الجنون. هو باختصار فيلم يشرح بأن الاحتقار، يولد الاحتقار. «That's life» لفرانك سيناطرا تلخص كل شيء، والسينما نتذوقها أحيانا بالسمع مثلما نبلغ أحيانا مرحلة تذوق الموسيقى بالبصر. أنا أعرف من أنا، هل تعرف أنت من أنت؟

*ركن سينما بلال مرميد، إذاعة ميدي1

JOAQUIN PHOENIX
A TODD PHILLIPS FILM
JOKER
OCTOBER 4
BASED ON CHARACTERS FROM DC
WRITTEN BY TODD PHILLIPS & SCOTT SILVER
DIRECTED BY TODD PHILLIPS
EXPERIENCE IT IN IMAX DOLBY CINEMA & 70MM

«جوكر».. تلك الشخصية الدوستويفسكية

■ عبد الكريم واكريم

خرجتُ من فيلم «جوكر» بعد أن شاهدته في القاعة الكبرى لسينماتيك طنجة (سينما الريف)* وأنا في حالة غريبة قليلا ما يُدخلني فيها فيلم، تلك الحالة التي لم تحصل لي منذ مدة طويلة، وظللت غير راغب أوعلى الأصح غير قادر على الكتابة عنه ولا قراءة أي شيء حوله منذ انهمار الكم الهائل من «المقالات» من طرف نقاد مكرسين وآخرين هواة وسينفيليين ومدونين فيسبوكيين. شعرت ساعتها بنوع من العجز عن الكتابة لم يعد يعتريني منذ مدة طويلة كوني أصبحت أظن نفسي ناقدا محترفا يمكن له أن يكتب متى أراد ذلك ولم يعد خاضعا للأهواء التي تعتريه وأصبح متمكننا ومتحكما في توقيت الكتابة لديه وساعتها.

لكن وبعد مرور أربعة أيام على مشاهدتي للفيلم وقد استطعت أن أخلق مسافة بيني وبينه ها أنذا أخط هاته الملاحظات والانطباعات عنه وحوله.

«جوكر» فيلم من بين تلك الأفلام التي كُتبت بشكل جيد وهو فيلم شخصية وقد استطاع خواكين فونيكس أن يحمل الفيلم على أكتافه بشكل لا يُتصور، إذ لايمكن لنا أن نتخيل ◄◄◄

ونحن نشاهد الفيلم ممثلا آخر في مكانه وبنفس قدرته على تقمص هذه الشخصية المهزومة والذي يلعب بها القدر ألعوبته القذرة.

«جوكر» ليس قاتلا بالفطرة بل إنَّ كل الظروف القاسية المحيطة به تكاتفت لتجعله كذلك، وهو لا يخطط لجرائمه أبدا بل يجد نفسه مضطرا ليرتكبها.

منذ البدء تتالى الضربات القاسية عليه هو البريء الذي لانملك إلا أن نتعاطف معه، بل ومع مرور لحظات الفيلم نجد تبريرات للبشاعات التي يرتكبها، وهنا منبع الحالة الغير مرتاحة التي يتعمد المخرج أن يضعنا فيها كمشاهدين، إذ ونحن نتعاطف مع الجوكر نعلم في نفس الوقت أن مايفعله ليس أمرا سليما ولا مبررا، وهكذا وكلما اقتربت نهاية الفيلم وازدات حالته تأزما ازداد إحساس التأزم لدينا أيضا كمشاهدين وكأننا نشاركه بتعاطفنا جرائمه.

«جوكر» شخصية دوفستوفسكية بامتياز، إذ تحمل خصوصيات شخوص الروائي الكبير ولها قرابة دم معها، فيه شيء من بطل «الجريمة والعقاب» راسكولنيكوف، وفيه أيضا من الشخصية الرئيسية لرواية «القبو» لنفس الروائي الكبير، وكثيرا من تلك الروايات التي تجعلنا نتعاطف مع شخوصها ونبرر مايفعلونه ويرتكبونه رغم أننا نعلم علم اليقين أن ذلك ليس أخلاقيا بالمرة وأنها شخوص مريضة ومهزوز نفسيا.

يلعب معنا المخرج تود فيليبس والسيناريست سكوت سيلفر بشكل جيد إذ يخفيان أشياء تتعلق بهلوسات الجوكر وتخيلاته واستيهاماته ليخرجاها كما يُخرج الساحر ألعابه من قبعته السحرية في الوقت والزمن الذي لاننتظر كمشاهدين، ليُربكانا ويُزعزعا قناعاتنا ويكسرا انتظاراتنا ويُرديا هباء في كثير من لحظات الفيلم، وهذا يقع أكثر من مرة بداية من قصة الحب الرومانسية البريئة التي تنطلق بعد أول عملية قتل نشاهدها كاملة يقوم بها الجوكر، لنعلم بعد ذلك أننا سرنا وراء سراب وأن قصة الحب مجرد وهم في ذهنه المريض وأن المرأة جارة عادية ستكون من بين ضحاياه بدورها بعد ذلك، لكن ذكاء الكتابة والإخراج نأيا بنا عن مشاهدة هذه الجريمة التي قد تجعل تعاطفنا معه يَقِلُّ أو ينتفي نهائيا، عكس الجرائم الأخرى التي شاهدناها والتي كانت «مبررة» وصورها لنا المخرج وكأنها دفاع عن النفس أو انتقام لكرامة مجروحة ونَفس جريحة مُهانة. وقد كانت الطريقة والأسلوب الذي جعلنا به المخرج نعرف أن كل ماشهدناه قبلا بخصوص العلاقة العاطفية للجوكر مع المرأة الشابة كان وهما وخيالا جد ذكية، وقد تمُر مرور الكرام لمن لم يكن جِدَّ مركز فيما يقع على الشاشة، وهنا يمكن لنا تذكر أفلام مثل الحاسة السادسة على سبيل المثال لكن بشكل جد سريع . وفي نفس سياق اللعب الإخراجي الذكي والكتابة المطرزة بعناية، يجعلنا المخرج نتوهَّم مع اقتراب الفيلم إلى نهايته أن الجوكر يتهيأ للانتحار مباشرة على الملإ في البرنامج التلفزيوني للمنشط الكوميدي الشهير (يلعب دوره روبيرت دينيرو بشكل جد مقنع)، لكن كل هذا ينقلب رأسا على عقب ليرتكب الجوكر واحدة من بين «أهم» جرائمه التي ستكرسه «بطلا شعبيا» سلبيا وتُلهب حماس محبيه ومريديه ليُشعلوا على إثر ذلك مدينة «غوتام» لهيبا ويدخلوها في فوضى عارمة وعنف لايُبقي ولا يذر، وقد صور المخرج كل هذا كثورة على نظام رأسمالي بشع لايمكن لِاستغلاله وظلمه سوى أن يُنتج مثل هذه الشخوص الغير سوية ويكون السبب في اندلاع ثورات وهبات لمقهورين مُهانين ومُهمشين. وهنا يكمن البعد الآخر للفيلم كونه فيلما سياسيا بامتياز، لكن دون خطب ولا شعارات زاعقة، هو فقط فيلم يُنذر بالكارثة ويتنبأ بها ويحذر منها بشكل فني غير مباشر ولا فج، إن ظلت الأوضاع على ماهي عليه.

يبقى الجدير ذكره أن شخصية المهمة والمؤثرا جدا في أحداث الفيلم وفي تطور شخصية «جوكر» هي أمه التي سيقلب اكتشافه لكذبها المرضي كل كيانه وسيدفعه للمرور للسرعة القصوى في هذيانه وجنونه وجرائمه إلى درجة أن يقتلها هي أيضا في لحظة عتاب هذياني وهي مُسجاة على سرير المستشفى.

يمكننا الجزم أن المخرج قد نزل بمدينة «غوتام» الخارجة من الرسوم الكارطونية B.D إلى مدينة واقعية تشبه نيويورك أو هي نيويورك ذاتها، وب «الجوكر» من شخصية كرطونية شريرة إلى إنسان من لحم ودم اضطرته الظروف السيئة والمُهينة لكرامة الإنسان كي يرتكب أفعالا لايقبلها المجتمع ويعتبرها شرا وخروجا على الأخلاق المتعارف عليها. وفي نفس الوقت تم الحفاظ على ذلك الزمن المبهم بحيث لايمكن لنا أن نُحدد زمن الأحداث ولا توقيتها بالضبط ليصلح الفيلم لكل زمان ومكان، وليظل فيلما سيعيش لسنوات طوال.

صناعة «جوكر»: الجنون وميلاد العنف

■ عزالدين بوركة

ما الذي يخلقه الاحتقان الاجتماعي؟ وأي مجتمع نرجوه مستقبلا؟ ما الأمر الذي يقف خلف كل هذا العنف؟ ذلك في ظل ما نشهده من «عزلة» وانعزال قسري بفعل هذا الزخم الأزرق، الذي يقودنا لمزيد من الأرق والقلق، وهذه السياسات والدول اللامكترثة والعبثية.

بات العالم كله صنيع الافتراضي وسيجنه، ومحكوما من قبل متطرفين، ما خلق احتقانا متزايدا وتنمرا كريها، الكل يتهكم من الكل، والكل يصارع الكل، والكل يسعى للتحكم في الكل... ما خلق نوعا جديدا من الهيستيريا، هستيريا اليوتيوب، وهيستيريا السلطة، وهيستيريا العنف... هستيريا التنمر بلا أي غاية، بل غاية اللايك، متلازمة العصر... وهيستيريا الغزو والحرب والدم باسم الأرض والسماء.

أجدني وأنا أشاهد فيلم «جوكر» (Joker، 2019)

إخراج Todd Phillips، وبطولة Joa-quin Phoenix، أمام هذه الأسئلة وغيرها، لو أن قصة الفيلم تدور أحداثها في سنوات 80 من القرن الماضي، حيث بفعل تنمر المجتمع وتهكمه اللامبرر على البطل (أرثر) المهرج، المصاب بهيستيرسا الضحك المفرط، بالاضافة لتخلي الدولة عن علاجه، وتراكم المشاكل المرتبطة بطفولته المكبوتة، بفعل ما قمت به أمه من عنف تجاهه، التي كانت توهمه بأن ضحكاته الهيستيرية المرضية هي علامة سعادته، بينما هي علامة عن صراع جسده مع الداخل، فكما يقول رولان بارث «فالأنا لاتنتج خطابا عن السعادة إلا إذا كانت مجروحة»، إنه جرح فراق الأب وعذاب وعنف الأم، أمه التي سيخنقها في آخر المطاف...

ينفجر دماغ «الجوكر»، فيصير مجرما بالصدفة، مدافعا عن نفسه، من ثمة بطلا وقدوة، باسم الصراع الطبقي.. ما سيزيد من حالته الجنونية، ويتولد لديه ميغالومانيا (حب العظمة) ليواصل القتل ويتفاقم جنونه... حتى ينتقم من مقدم برنامج عروض مباشر على التلفاز (أدى الدور روبرت دينيرو)، وذلك في البث المباشر، بعدما استهزأ المقدم من عرض كوميدي قدمه أرثر... انتقام مرده للانفجار الداخلي الذي يحمله هذا الشخص تجاه العالم، الذي جعله منعزلا ومعزولا. مجتمع يعشق أفراده التهكم والاستهزاء من الضعفاء، إذ لا يجب عليك أن تكون ضعيفا في هذا العالم أو ستلتهمك الأعين والأفواه قبل الأيادي وتركلك الأرجل....

يعتري هذا العالم الجنون والهلوسة، لم تعد الأقراص المهدئة والمخدرة تنفعه في شيء، لقد استهلك المقدار المسموح به، هو الآن في حالة احتقان مريب، وعلى أعتاب الانفجار.... بل لعله ينفجر الآن... هذا ما يخبرنا به الجوكر، الذي يضع قناعا ملونا فوق وجهه... إنه لا يغير من شخصيته، بل يُخرج بالقناع persona الشخصية الحقيقية، أي يشخص شخصيته الواقعية، فتخرج المكبوتات لتحارب العالم الذي كبتها...

كلنا يحمل مجنونا في داخله، جوكر قادر على أن ينفجر في أي لحظة، ويجر العالم أجمع خلفه... لعل كل هؤلاء الارهابيين هم أشكال من أشكال الجوكر، وقد انفجرت مكبوتاتهم في وجه العالم... وكل ما يقوم به العالم المعاصر سوى خلق الكثير من الجوكر، الكثير من المتفجرين.. هؤلاء «المتفجرون» يصيرون أبطلا في لحظة سريعا، بل قادة لحراك لا يكاد ينتمي إلى ما اقترفوه... لقد أصبح الجوكر في آخر الفيلم بطلا للمدينة كلها، بل قدوة محمولا على الأيادي. الكل يريد أن يكون الجوكر... فقد خرجت المدينة جلها إلى الشارع في فوضى عارمة، مختبئة خلف قناع المهرج، خلف شخصية الجوكر... ففي حالة الاحتقان الاجتماعي، وحال وصول المجتمع لذروة ما قبل الانفجار، يبحث له عن بطل يفرغ فيه كل آماله ولو كان مجرما ومجنونا... وهذا ما يحدث اليوم، لننظر لبوكو حرام والقاعدة وداعش وغيرها... ونفس الأمر يسقط على نجوم اليوتيوب والعالم الأزرق، في ظل كل هذا الاحتقان والقلق والأرق، كل ما يبحث عن المجتمع الآن هم قادة مرقتين يفرغ فيهم انفجاره.

وفي أخر هذه الكلمة لا أملك سوى أن أقول بأنه فيلم عظيم سيدخل للتاريخ ومن أوسع أبوابه... شكرا لكل من أبدعه.

«جوكر» رأسمال كل بهلوان هو جسده

■ محمد بنعزيز

يقدم فيلم «جوكر» شخصية صارت شهيرة جدا في ظرف أسبوع. فما الجديد في هذه الشخصية التي وقفت أمام الكاميرا والمتفرج فأعطاها كل انتباهه؟

قدم الفيلم (أكتوبر 2019 إخراج تود فيليكس) بهلوانا جعل وجهه تسلية للغير. يريد البهلوان (أداء العبقري يواكين فونيكس) المصاب بمرض الضحك الحزين والمتنكر خلف قناعه الوحشي أن يوهم محيطه أن قناعه الملون هو وجهه الحقيقي. مع الزمن صدق البهلوان الأمر.

البهلوان كائن مقنع يمارس مبالغات في الأداء لكن السياق يفرضها. يتحول الممثل من الكوميديا للتراجيديا بسرعة، التراجيديا يعيشها والكوميديا يحاول صنعها . ينطق كلماته كأنه يحمل حجرا. ينطقها بثقل يدل على انه يحس بما يقول.

البهلوان قادم من المسرح، يعرض روحه لأحكام الغير دون دفاعات لاستجلاب الضحك، يتفاعل مباشرة مع جمهوره، وكلما بالغ حصل على نقود. بمقارنة أداء فونيكس مثلا في أفلام «المهاجر» 2013 و«ماري مادلين» 2018 وفي «جوكير» تظهر قدرته على التحول بدل تكرار نفسه.

للممثل القوي وجه في كل فيلم. للمقارنة لعب يواكين فونيكس في فيلم «مريم المجدلية» دور النبي الحازم الصارم تعشقه مريم. دور نقيض لكل سلوك بهلواني، لا مكان للكوميديا في المقدس.

يحكي جاك دو فوراجين في كتابه «الأسطورة الذهبية» 1260م الذي رُسم بكامله على جدران الكنائس الأوروبية أن قديسا كلف امرأة بطرح سؤال صعب على شخص غريب لاختبار ذكائه. كان السؤال هو:

ما هو أروع شيء خلقه الله في أصغر مساحة؟

أجاب الغريب:

«الوجه وعلى الوجه وضع الله كل معاني الجسد».

للوجه موقع أساسي في كل اللقطات. الوجه حالة خام، طبيعة. القناع ثقافة.

في اللقطات دقة إيمائية وإسقاط عاطفي بارز. عادة تضعف مصداقية الممثل عندما يبالغ في الأداء، لكن حين يكون بهلوانا يحق له ذلك. ◄◄◄

والأصعب هو أن يرجع لشخصيته الأصلية حين يتوقف عن «البهلوانية، هذا ما ينجح فيه.

رأسمال الممثل هو جسده

يعرض البهلوان جسده النحيف على انظار المارة لعلهم يضحكون فيساعدونه، يضحكهم بحركاته ونادرا بصوته، هذا فيلم سينسب للممثل الذي اشتغل على جسده ليخبر ببؤس كل بهلوان. ممثل يوقع كل مشهد بصوته، بنغمة ضحكة تتكرر (ليت موتيف Leitmotiv)، الصوت كالوجه يتغير حين يعبر عن لانفعالات هذا ممثل مستغرق في دوره طيلة أيام التصوير لذا لا يظهر مرة باردا ومرة دافئا في أدائه. النقيض ممثل يبدأ التصوير كل يوم بمزاج مختلف.

يقول المخرج بيتر بروك «يجب أن يكون الجسد متأهبا وحساسا... ويجب أن يكون الصوت منطلقا حرا، ويجب أن تكون الانفعالات صريحة وحرة، ويجب أن يكون الذكاء سريعا لماحا. كل هذا يجب إعداده». دون هذه الشروط يكون الأداء ضعيفا.

حجم اشتغال الجسد مؤثر، إنه كتلة تعمل لتقنع. لذلك نحف يواكين فونيكس جسده ليلائم الدور، صار شبحا يرقص بطريقة تجريدية. تناسق علاقة الإحساس البئيس بحركة الجسم... يتساءل المخرج البولندي زيجمونت هبنر Hubnera Zygmunta: «كيف للمخرج أن يكون مخرجا ومعرفته بلغة الجسد ضئيلة؟ وهي الوسيلة الأدق والأكثر مباشرة للوصول، إنها وسيلة الاتصال مع الممثل.»

تعبر حركة الجسم على الأحاسيس، تتوالى الحركات الإيمائية التي يقوم بها الممثل ودلالاتها. لقد انتقى المخرج الممثل الملائم ودرب جسده.

من يتذكر إسم مخرج فيلم جوكير؟

أداء الممثل في الفيلم هو تطبع وتفسير للشخصية المؤداة وليس طبعا معطى مسبقا جاهزا في شخصية الممثل. هذا ما يصنع الممثلين الكبار. ممثل يدرك بكل حواسه أن المخرج يصور الشخصية دون علمها. حين يتحقق هذا يكون الممثل مرتاحا في طبعه. الكاميرا هي التي تراقبه وليس هو من يراقبها. الممثل الذي يراقب الكاميرا لا يغرق في دوره.

أدائيا: «جوكر» فيلم يركز على جسد مُمسرح، خاصة على الوجه الذي يلعب به الممثل بمهارة تبعا لسياق الحكاية. وتزيد دلالة هذا الوجه بفعل الأقنعة التي يضعها.

لقد اخترع البشر القناع لإخفاء الوجه الحقيقي بغية التنكر، لتقديم وجه مزيف للغير. في بداية القرن السابق شوه بابلو بيكاسو على لوحاته الوجه البشري مستعيرا القناع الأفريقي.

جماليا، على صعيد الألوان خاصة تتكرر المستطيلات الضوئية التي تذكر بمستشفيات المجانين، وهناك انعكاس الضوء على الأرصفة ليلا. أما ألوان ملابس الممثل فهي فجائعية، ألوان تذكر بالمدرسة الوحشية في الرسم. ألوان تكسر قاعدة الدائرة اللونية، يقول رولان بارت «هناك دهشة ما في رؤية شخص مألوف لديك مرتديا ملابس مختلفة».

صوتيا وضعت شركة وارنر براذرز مؤثرات صوتية قوية شديدة التواصل تمنع المتفرج من الشعور بالملل.

يعرض البهلوان وجهه في الشارع فرجة للعابرين. يهمه أن يكون مضحكا ليرضي الطلب على الفكاهة. بهلوان بئيس مسالم يهين نفسه يوميا بتقديم فرجة في الشارع ليكسب رزقه، يسحق روحه علّه يضحك من حوله طلبا للرزق. لكن حصل تحول شوارع المدينة بداية ثمانينات القرن الماضي. زاد العنف وصار ركل بهلوان مصدر تسلية للغير.

كان يسامح ويتغاضى لأن حياته تراجيديا لكنه فهم حقائق جديدة فلم يتحمل إهانات الغير وخاصة سلوك أمه. والنتيجة هي أن شخصية مسالمة ظاهريا تفيض ضغينة مضمرة، تنتقل من تلقي الصدمات إلى تصفية الحساب مع العالم.

نوعيا، هذا فيلم كوميديا خبيثة، في بداية كتابه قضية فاغنر يقول نيتشه أنه سيروح عن نفسه، لكنه سيدس بين مواضع المزاح شيئا غير قابل للمزاح. ص5 يسمي ذلك دعابة خبيثة ص 5 ◄◄◄

نتيجة الدس؟
السلطات الأمينة الأمريكية تخاف تداعيات نجاح الفيلم.
هذا خبر مضلل. كم من أمريكي قتل بسبب إطلاق الرصاص في 2019؟ كثير. لكن حين يصور فيلم متخيل قتلا تخاف الشرطة ولا تنزع الأسلحة؟
للفيلم بعد سياسي، لقد طبَعَت سياسات الليبرالية المتوحشة التي طبقها الرئيس الأمريكي بطل أفلام الويستيرن رونالد ريغان والمرأة الحديدية رئيسة الوزراء البريطانية ومارغيريت تاتشر سنوات الثمانينات من القرن الماضي. دفع البهلوان ثمن هذا. كان البهلوان يعيش حياة بئيسة مطابقا واقعه بأدائه، لا يتظاهر بالعكس أبدا. لذلك يرى أن المسرحية الحقيقية هي التي تجرى في المجال السياسي بين زعماء يعيشون حياة مرفهة ويناضلون شفويا من أجل الفقراء.

أين تفوق الجوكر يواكيم فينيكس على جاك نكلسون في باتمان؟

تفوق أولا في دلالة كتلة الجسد. لا يتخيل الناس بهلوانا غنيا سمينا كما في باتمان 1989 للمخرج تيم بروتون. هذا غير محتمل وغير واقعي في تمثلات الجمهور. لذلك خفض فينيكس وزنه بـ23 كيلوغراما ليحقق احتمالية التصديق لدى المتفرج. هناك تعاقد مسبق مضمر دائما بين المبدع والجمهور.
ثانيا تفوق المخرج تود فيليكس في تخليص الفيلم من البعد العجائبي «البروتوني» وغرسه في بيئة سوسيولوجية ملائمة. بيئة مدينية هشة اقتصاديا. عادة يجلب النوع العجائبي المتفرجين في سن حوالي الرابعة عشرة لأنهم يحبون الخوارق غير المحتملة. دون عجائبي جلب فيلم تود فيليكس متفرجين أكثر سنا يريدون علة لكل معلول، لكل سبب منطقي لكل نتيجة. ليس صدفة أن حقق الفيلم أعلى الإيرادات في التاريخ لفيلم موجه للكبار 788 مليون دولار. الأرقام تدعم التحليل. بذلك الفارق في البيئة النوع الفيلمي فالمسافة كبيرة جدا بين باتمان العجائبي والجوكر الذي هو في الحقيقة مجرد بهلوان مشابه للواقع في بؤسه وعجزه. بهلوان يشبهنا لأن الكثيرين منا (كلنا؟) يستخدمون أقنعة ملونة فيصفرون أو يحمرون أو يخضرون حسب الظروف لكسب رزقهم.

علاقة صدامية مع شقيقه في الحرفة؟

كان البهلوان يعيش بخير وهو يسخر من نفسه ومن العالم، وصدم حين شاهد نفسه أول مرة على شاشة التلفزين وهو موضوع استهزاء من طرف بهلوان سمين بربطة عنق (أداء روبير دي نيرو). حينها أدرك جوكير أنه مجرد «بهلوان» وليس جوكر لأن الجوكير ورقة رابحة.
سال الدم لتسوية الحساب مع بهلوان سعيد وشبعان جعل من ارثور فليك أضحوكة. كانت تلك نظرة المجتمع البورجوازي للبهلوان.
البهلوان الذي يدعي الحمق فن قديم والسينما فن حديث يتضافران في الجوكر الذي لا يهدأ في البيت أو على الخشبة. لا يوجد فاصل بين حياة البهلوان وفنه، إنهما متمازجان. لقد ادرك حيقية حياته بينما يحاول تسلية الآخرين. لا أدري من قال «الفن كذبة ندرك بواسطتها الحقيقة».
تركز الكاميرا على جسد ممثل بهلوان وحيد كما في «سكيتش»، وهكذا فرضت الفرجة إخراجا ممسرحا.
تحب الكاميرا الحبكة السلوكية الخارجية التي يسهل تصويرها. في كل مشهد هناك مثير تترتب عنه استجابة. سلوك قابل للقياس والتقويم بدل محاولة تصوير ما يجري في اللاوعي ولا تراه الكاميرا.
هنا نجر الروس بقوة.
من جديد يظهر وزن الروس في السينما، فلادمير بروب أسس السرديات. وإيفان بافلوف قاد الأبحاث حول فيزيولوجيا النشاطات العصبية الحركية...
كل هذا خدم الفيلم، وقد قدم يواكين فيونيكس أداء يعبر بالمتفرج من كل العواطف، يتماهى المتفرج مع الممثل، يتماهى مع البطل ذي الأقنعة.
من منا لا يحتفظ بأقنعة احتياطية لاستخدامها في وضعيات حرجة؟ كم من قناع ملون (فوتو شوب) يضعه الفرد على صورته قبل نشرها على الفايسبوك؟
بسبب هذا التشابه في الحاجة للأقنعة، فرغم كمية الكوميديا في الفيلم فالمشاهد يخرج وعلى روحه بصمة فرجة مؤذية.

كلنا جوكر... محاولة فاشلة لتحليل «جوكر»

■مصطفى العلواني

تصنع هوليود على رأس كل عقد أو عقدين فليما يجدد لها أمر هيمنتها على السوق السينمائية العالمية، فترصد لذلك ميزانيات هائلة سواء فيما يخص الإنتاج أو الترويج، وقبل ذلك وبعده تكون قد هيأت للفيلم كل ألوان التوابل والعقاقير المطلوبة التي تلوي عنق الجماهير وتجعلها لا تبغي غير ذات الفيلم قبلة، وبذلك تكون هوليود قد جمعت بين «الحسنيين» الكسب المادي من جهة ومن جهة أخرى استعادة البريق الضروري لجلب الجمهور «الزبناء» إلى منتجاتها، ولقد أصبح لهوليود مخرجون مكرسون لهذه «الحسنة» ليسو بالضرورة من مخرجي الصفوة ولا من صناع عيون الأفلام الخالدة، ولكن من الذين يستوعبون المطلوب وينجزونه وفق دفتر التحملات إياه، ولعل أحسن مثال لذلك المخرج «جيمس كامرون» صاحب فيلمي «تيتانيك» و«أفاتار» وأظن أنه لا داعي في الإسهاب في إعادة تبيان الظروف الذهبية والخطط الاستثنائية التي كانت وراء الإعداد للزوبعة التي خلفاها هذان العملين السينمائيين الذين تم تسطيرهما في ضوء مقولة «أن هوليود تبعث على رأس كل عقد أو عقدين فيلما يجدد لها أمر هيمنتها على السوق السينمائية العالمية».

سؤالنا اليوم هوهل فيلم «جوكر» للمخرج «تود فليبس» الذي نحن بصدده يندرج ضمن هذه الإستراتجة الهوليودية؟ على اعتبار انه اليوم فرض نفسه كظاهرة سينمائية فريدة، فيلم أقام الدنيا ولم يقعدها بعد، فيلم شغل الناس حتى قبل نزوله للقاعات بله حتى قبل حيازته لجائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا أو البندقية كما يحلو لنا تسميتها.

أغامر بالقول أن «جوكر» لا علاقة له بهذه الاستراتيجية الهوليودية الرهيبة باعتبار هذا الفيلم يأتي في مسار المخرج تود فيليبس كتطوير منطقي لأعماله السابقة، التي يربط بينها خيط رفيع ومتين إذ أنه وهو الذي خبر الإخراج وكتابة السيناريو والإنتاج انتقل بسلاسة من تجربة إلى أخرى دون قطائع، ويمكن التاكيد من ذلك بالعودة إلى السيرة الفنية لهذا المخرج، ولا أدل على ذلك من أن «جوكر» يسير في نفس نهج فليمه ما قبل الأخير War Dogs كلاب الحرب الذي أنتجه سنة 2016.

فيلم «جوكر» ورغم فكرته المبتكرة والرؤية الإخراجية التي أطّرته يفرض نفسه كـ«فيلم للمثل» film d'acteur وكيف لا والأمر يتعلق «خواكين فونيكس» الممثل ذو الكاريزما الاستثنائية والذي يجمع في قوام واحد بين الفنان والمناضل ولا سيما والحالة هذه أنه مسنود بالأسطورة «روبير دينيرو»، إن مجرد كاستينغ «جوكر» جذب إلى الفيلم الأنظار قبل حتى أن يتم تصويره وأغلب الظن أن كلا الممثلين انتصرا للفيلم لا بحافز من الأجر بل بدافع من الثقة في موهبة المخرج وأصالة السيناريو.

ميزانية الفيلم قياسا إلى سلم الميزانيات الهوليودية تعتبر متوسطة أو حتى دون ذلك.

إن هذا الفيلم الذي خلع «من الخلعة» الجيش الأمريكي الذي لا يقهر واستثار مخاوف «الباتاكون»، لم يكن بسبب احتواء الفيلم لمشاهد القتل، فالقتل كما هو معلوم ومشهود ومتعارف عليه من أهم توابل الأفلام الامريكية John Wick نموذجا وقس على ذلك .....

القتل في «جوكر» أخاف الجيش الامريكي والإدارة الأمريكية، ياسادة يا كرام، لأنه قتل ناتج عن وطأة «الحكرة» و«المذلة»، لأنه أي القتل في «جوكر» انبلج ونبع رغم أنف مقترفه كخلاص أو بالأحرى كالخلاص الممكن والوحيد والأوحد من عار الضعف والإذلال والطح.

القتل في «جوكر» مخيف لأنه قتل «وجد أداته في اضعف خلقه»، بهلوان لا يملك قوة خارقة غير إحساس بذل لا بد أن يرتفع.

إنه الخوف من سيكلوجية المقهور عندما يعتبر أن كل شيء قد انتهى، وأنه «أي المقهور» لم يعد بيديه شيء يمكن أن يؤكد من خلاله وجوده بغير إعدام غيره.

الخوف من «جوكر» آت من أن «جوكر» نداء للعودة الاضطرارية إلى «حالة الطبيعة» كحل وخلاص ووسيلة دفاع أخيرة ،عندما تكون الرأسمالية المتوحشة قد استولت على «حالة الثقافة» وجعلتها مجرد لعبة وأكذوبة، فيصبح الانتقام بالفعل والقوة هو السلاح الوحيد والأوحد للمطحونين في بيئة رأسمالية متوحشة فرضت على الانسان أن يصبح دئبا لاخيه الانسان.

إن فيلم «جوكر» صرخة كل كائن هش فقير ومريض ومهان.

فحداري من جوع ومن عطش ومن غبن كل «جوكر»

قد يكون كل إنسان بسيط لم يضع يوما على كتفه مدفع، لكن الإلغاء والتدمير والسحق جعل منه يلجا الى القتل كنمط عيش وحيد اصبح متاحا لضمان الاستمرار في حياة معلقة ممتنعة.

الأفلام البديلة تصل بالسينما الهندية للعالمية

■ عبد الكريم واكريم

ظهرت «السينما الموازية» في الهند في الخمسينيات من القرن الماضي في مقاطعة البنغال، حيث أنجز مخرجون أمثال ساتياجيت راي ومرينال سينغ وريتويك غاتاك وتبان سينها وآخرون أول أفلامهم متأثرين بأفلام «الواقعية الإيطالية الجديدة» وبأساليبها المضادة لسينما الأستديوهات. ومِثل هذا التيار السينمائي، وبميزانيات منخفضة، تناول هؤلاء المخرجون الواقع والمشاكل الاجتماعية بشكل نقدي معتمدين على ممثلين هواة أو غير محترفين ومصورين أحداث أفلامهم في الشارع أو في فضاءات خارجية عكس السينما الهندية التجارية التي كانت تُصنع بشكل كامل أو شبه كامل في الاستديوهات وتعتمد على الإبهار.

وجاءت هاته الأفلام لتُحدث نوعا من القطيعة مع السينما التجارية الهندية التي كانت ومازالت تعتمد على الاستعراض وكثرة الأغاني والمواضيع الرومانسية والميلودراما.

وقد استطاع هؤلاء المخرجون نحت أسمائهم في الريبيرطوار السينمائي العالمي كسينمائيين مُجدِّدين وذوي رؤية مختلفة للعالم والناس وأساليب فنية متميزة تمتح من الثقافة والأدب والفنون المحلية كما من التراث السينمائي والأدبي والفني العالمي.

وقد امتد تيار «السينما الموازية» بعد ذلك لتلتحق به أسماء أخرى من خارج البنغال، فيها من اشتغل من خارج منظومة السينما الهندية التقليدية ومِن داخلها في نفس الوقت، مضيفا إليها ومجددا فيها أومحاولا تفجير الأنواع السينمائية البوليودية من الداخل. ومنذ أواخر السيتينيات وحتى الثمانينيات أطلق على هذه الحركة «الموجة الجديدة في السينما الهندية»، والتي تمكن أغلب روادها الجدد من دراسة السينما في أواخر الخمسينات أو بداية السيتينيات ومنهم من تأثر بـ«الموجة الجديدة الفرنسية»، إذ عملت الدولة على فتح معاهد سينمائية وتشجيع سينما بديلة رغم المقاومة العنيفة لقطاع السينما الجماهيرية التي رفضت هؤلاء المخرجين بداية لكن حاولت استيعاب بعضهم فيما بعد.

◄◄◄

ساتياجيت راي على رأس القافلة

يمكن اعتبار ساتياجيت راي متزعم هذه الحركة البديلة في السينما الهندية، ومن أول من فتح الباب للآخرين ليحذوا حذوه، وقد كان للقائه بالمخرج الفرنسي الكبير جون رونوار الذي أتى للبنغال لتصوير فيلمه «النهر» تأثير كبير عليه، إضافة لمَقامه القصير في لندن الذي شاهد خلاله العديد من الأفلام العالمية، لكن مشاهدته لفيلم فيتوريو ديسيكا «سارق الدراجة»، أحد أول وأهم أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، شكل بالنسبة له العلامة الفارقة التي قَرَّر بعدها مباشرة أن يصبح مخرجا سينمائيا، ويخرج أفلاما على منوال هذا الفيلم، وذلك ما كان.

وكان أول فيلم لساتياجيت راي هو «بانتر بانشالي» (1955) المقتبس عن رواية للكاتب الهندي بيبهوتيبهوشان باندیوبادهياي، والذي تدور أحداثه في قرية نائية يعاني سكانها من شظف العيش، ونتتبع خلاله معاناة أسرة قروية فقيرة يضطر ربها للسفر للمدينة للعمل ويترك زوجته وابنه وابنته الصغيرين في القرية، وحينما يعود تقرر الأسرة الهجرة للمدينة بعد أن أصبحت الحياة في القرية مستحيلة. ونجد بالفيلم لمسات متميزة لمخرج قادم بقوة للمشهد السينمائي، ليس في الهند فقط بل في العالم، وقد شارك هذا الفيلم في مهرجان كان السينمائي ونال جائزة من هناك.

وقد صورت أغلب مشاهد الفيلم في ديكورات طبيعية وبممثلين غير محترفين، أبان راي على قدرة كبيرة في إدارتهم مُقتديا بفيتوريو ديسيكا في فيلم «سارق الدراجة». وابتداءا من هذا الفيلم الأول الذي شكل البداية لـ«ثلاثية آبو» والتي تتكون من فيلمين آخرين هما «أباراجيتو» (1956) و«عودة أبو» (1959) أظهر ساتياجيت راي اهتمامه بالتفاصيل وانتقاده للواقع البئيس الذي تعيش فيه الطبقات المحرومة والفقيرة.

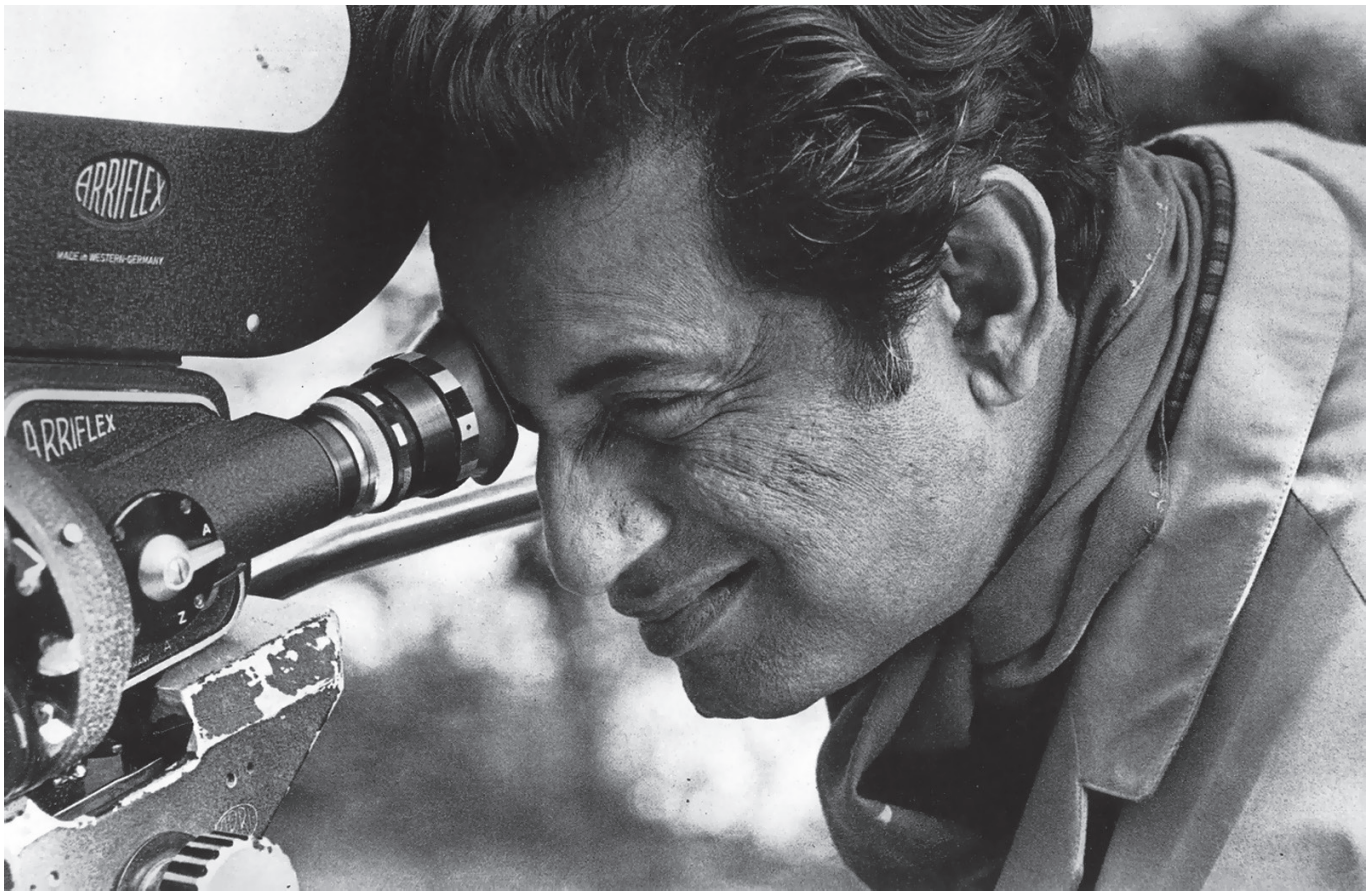
وقبل أن يُنهي راي ثلاثيته أخرج فيلمين الأول عبارة عن كوميديا «الحجرة الفسفورية» (1958)، والثاني «غرفة الموسيقى» (1959)، وهو واحد من بين أهم أفلامه خلال هذه الفترة والذي صور فيه السقوط المهول للأرستقراطية الإقطاعية ولتقاليدها ولحبها للفن في شخص الإقطاعي النبيل الذي لم يستوعب تقلبات الدهر وتبدُّلاته وظل عالقا في الماضي وتقاليده التي انتهت إلى الأبد.

نتابع في الفيلم السقوط التدريجي لإقطاعي من طبقة النبلاء الذي ظل يُصِرُّ، رغم وضعه المادي المُتردِّي، في الاستمرار في حياة الرفاهية خصوصا فيما يتعلق بإحيائه لحفلات موسيقية تُكلفه أموالا طائلة وتصل به إلى درجة الإفلاس. وقد استطاع ساتياجيت راي أن ينقل في هذا الفيلم أجواء الأرستوقراطية المُشرِفة على نهايتها الحتمية بشكل فني متميز، فيما تنشأ بالمقابل طبقة أخرى مختلفة في أذواقها ونمط عيشها وأسلوب حياتها.

في هذا الفيلم نجد الموسيقي والغناء حاضرين لكن بشكل مختلف تماما عما يحضران به في السينما التجارية والجماهيرية الهندية، إذ تشكل هنا جلسات الموسيقى التي ينظمها الإقطاعي مناسبة لتطور الأحداث ولحظات فيلمية للغوص أكثر في تكوين الشخصية الرئيسية عكس مايحدث في السينما التجارية حيث تكون الأغاني مجرد فواصل موسيقية لاتحمل في طياتها أي إضافة درامية.

ويشكل هذا الفيلم صحبة «ثلاثية آبو» الأفلام التي أسَّست للسينما الموازية والبديلة في الهند والتي ساهمت في تكريس ستياجيت راي كواحد من أهم المخرجين عالميا.

ظل ساتياجيت راي مخلصا للمبادئ الجمالية التي أسس عليها سينماه إلى حدود الستينيات، ليجرب بعد ذلك، في السبعينيات والثمانينيات، المرور لتجارب عكس تلك التي انطلق منها، فصور بضع أفلام باللغة الهندية وداخل الاستوديوهات وبنجوم هنود معروفين، لكنه رغم كل شيء لم يتنازل لقوانين السوق ومتطلبات السينما ◄◄◄



التجارية، ويعتبر فيلمه «لاعبو الشطرج» الذي لعب بطولته ثلة من نجوم السينما الهندية التقليدية كسنجيف كومار وأمجد خان وشبانا عزمي إضافة للممثل الإنجليزي ريتشارد أتنبورو، مع الصوت الخارجي المعلق والمصاحب للأحداث للنجم أميتاب باتشان، مثالا لتجربته هاته. ويرصد الفيلم فترة تاريخية من فترات الهند حيث بدأ الإنجليز في إحكام السيطرة على مناطق من البلاد، وكيف أن الطبقة المُرفَّهة والماسكين بزمام السلطة كانوا غارقين في حياة اللهو والترف غير عابئين بالخطر المحدق بالبلاد.

ولم يعد راي لهذه التجربة كونه كان يحرص على السيطرة على الحوار الذي تدور به أفلامه، الأمر الذي لم يكن ممكنا مع مثل هذه الأفلام كونه لايحسن اللغة الهندية الأوردية.

إضافة لكون ساتياجيت راي كان يكتب سيناريوهات أفلامه كلها، المقتبسة منها من أعمال أدبية وغير المقتبسة، فقد كان أيضا يضع الموسيقى التصويرية لأفلامه، فبعد تجربة في أفلامه الأولى مع الموسيقار الكبير رافي شانكار، الذي حسب مايذكره راي نفسه لم يحاول تلطيف موسيقاه لكي تصبح موسيقى تصويرية للأفلام، انطلق بعد ذلك لوضع الموسيقى لأفلامه بنفسه.

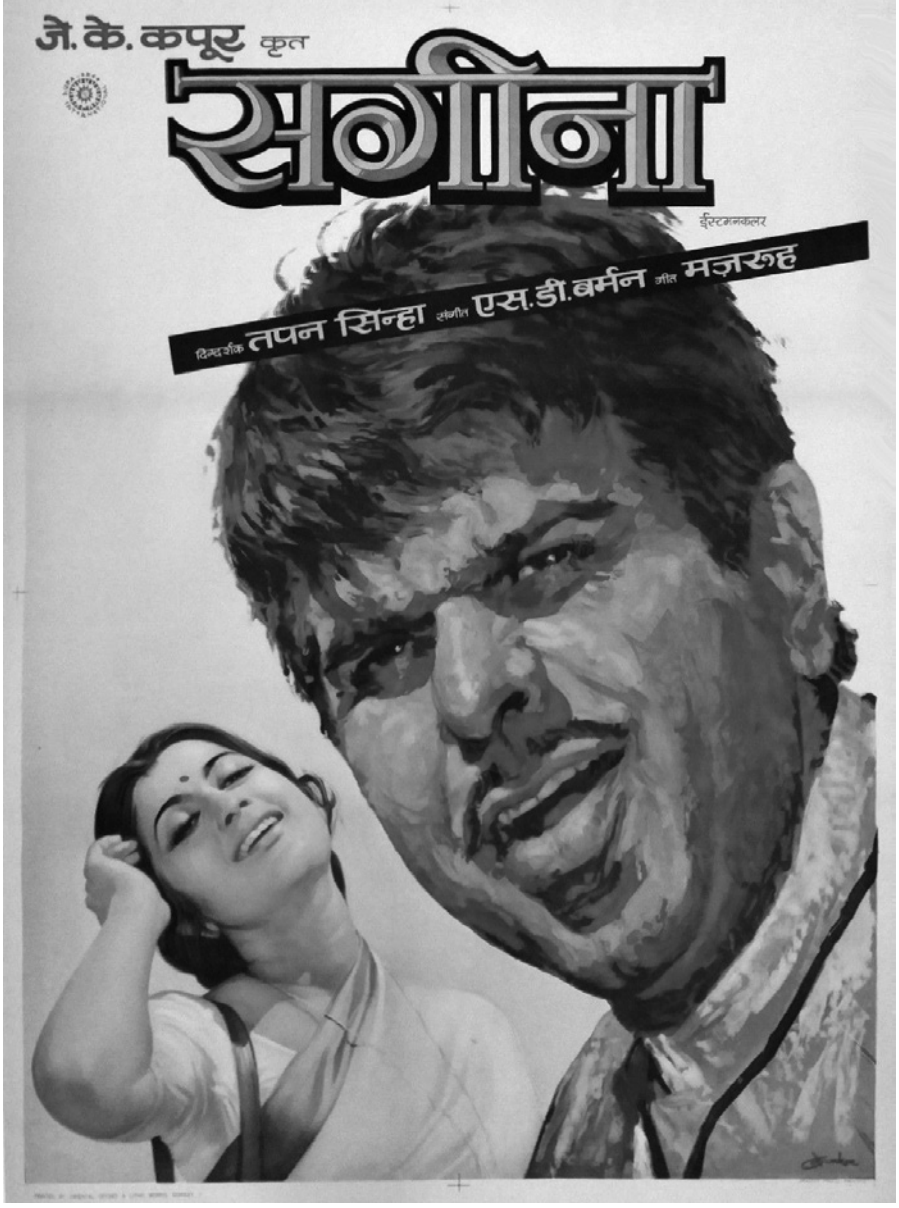
الفرسان الثلاثة للسينما البديلة

إضافة لساتياجيت راي كان هنالك ثلاثة فرسان سينمائيين من البنغال لايَقِلُّون عنه إبداعا وتمكنا من العملية الإخراجية واصطفافا في الجهة المقابلة للسينما السائدة، والتي لم يكن يهمُّ صانعيها سوى الإقبال الجماهيري الكثيف بغض النظر عن أي خطاب فني أو تَبَن لقضايا فكرية أو اجتماعية أو إنسانية. هؤلاء هم مرينال سين، ريتويك غاتاك وتابان سينها.

مرينال سين الماركسي الملتزم

تأثر مرينال سين بالعديد من التيارات والتوجهات الفكرية والفنية والسينمائية من بينها الوجودية والسوريالية و«الواقعية الجديدة» الإيطالية و«الموجة الجديدة الفرنسية»، لكنه ظل مخلصا لأفكاره اليسارية التي جعلته يتناول قضايا الطبقات المسحوقة في أفلامه بشكل فني حاول أن يطوره باستمرار وأن يتجاوز نفسه من خلاله، إذ ورغم كونه صحبة ساتياجيت راي وريتويك غاتاك المؤسسين للسينما البديلة والموازية في الهند، إلا أنه أيضا تزعم في أواخر الستينات تيار «السينما الجديدة» أو «الموجة الجديدة في السينما الهندية» التي ستعرف ظهور مخرجين شباب دارسين للسينما سيأتون بنظرة مختلفة للعمل السينمائي حتى داخل السينما التجارية التقليدية.

يمكن اعتبار نقطة الاختلاف بين مرينال سين ◄◄



وساتياجيت راي، رغم أن هنالك ما يشكل رابطا بين سينماهما، كون الأول أقل نخبوية من الثاني وأقل منه جماهيرية عند الجمهور الغربي ربما لاتباطه أكثر بهنديته وعدم انفاتحه بشكل كبير كما عند راي على الثقافة الغربية، ورغم ذلك فقد استطاعت أفلام مرينال سين أن تصل لأكبر وأهم المهرجانات السينمائية العالمية أمثال كان وبرلين والبندقية وغيرها وتنال فيها جوائز مهمة.

ريتويك غاتاك.. شعلة فنية انطفات مبكرا

يعتبر ريتويك غتاك ثالث فرسان السينما البديلة في الهند وقد طبعت أغلب أفلامه تيمة الهجرة نظرا لكونه إبن أسرة مهاجرة من البنغال الشرقية (بنغلاديش الحالية) إلى البنغال الغربية، وقد عاش وهو طفل هذه الحالة وأثرت على مساره السينمائي.

ويكن اعتبار فيلم ريتويك غتاك «ناغاريك» (1952) أول فيلم ضمن تيار السينما البديلة في الهند والذي سبق الفيلم الأول لساتياجيت راي «بانتر بانشالي»، إلا أن هذا الفيلم لم يعرض سوى بعد ذلك بسنوات كثيرة.

عكس ساتياجيت راي و مرينال سين لم تصل أفلام ريتويك غاتاك للعالمية وهو على قيد الحياة رغم طليعيتها واستباقها للزمن الذي صنعت فيه. وقد دَرَّسَ غاتاك السينما لفترة في بداية الستينيات وتتلمذ على يديه مخرجون مهمُّون في السينما الهندية أثَّر فيهم وظهرت بصمته الفنية واضحة في أعمالهم.

وتوفي غاتاك سنة 1974 وعمره أربعون سنة فقط، تاركا وراءه عدة مؤلفات وأفلام، منها التي لم يتمكن من إكمال تصويرها.

تبان سينها.. مزاوجة بين الجماهيرية والاختلاف

تميز المخرج تبان سينها رابع فرسان السينما البديلة في البنغال وفي الهند كونه زاوج الاشتغال في السينما البنغالية والهندية كليهما عكس رفقائه في التيار المجدد والبديل، وقد تراوحت أفلامه بين الواقعية الاجتماعية والدراما العائلية والأفلام الفنتاستيكية وأفلام الأطفال. وربما كان المخرج الأكثر جماهيرية في الهند من كل رفقائه في السينما الموازية، وقد اشتغل معه العديد من نجوم السينما الهندية التجارية أمثال دليب كومار، شبانا عزمي، عرفان خان وآخرون.

«مكسور» الوهم الذي يلتفُّ حولك

■ عبد المنعم أديب

على مدار قرابة الساعتَيْن إلا الربع ستكون على موعد مع الغموض والإثارة وكثير من الشكّ، وتحولَيْن هامَّيْن .. كل ذلك في فيلم «Fractured» والذي يعني مكسور، أو مشروخ. وهو من أواخر إنتاج الشركة الكبيرة «Netflix» التي تقدم الكثير والكثير من الأعمال في السنوات الأخيرة. وهي تفخر بهذا الفيلم، وتقدمه في إحدى مقاطعها الدعائيَّة. فهل يستحق أن يكون واجهة إعلاميَّة لها؟!

الفيلم من إنتاج 2019م. للمخرج «براد أندرسون»، والمؤلف «آلنمكيلوري». ومن تمثيل بطل الفيلم الشهير «أفتار» الممثل «سام ورذنجتن»، و«ليلي راب» و«ستفين توبولفسكي»، وغيرهم. يأتي الفيلم في تصنيف الغموض والإثارة.

الفيلم يدور عن عائلة صغيرة مكونة من أب وأم وطفلة صغيرة. هذه العائلة تجد بعض الصعوبات الاجتماعيَّة، ويبدو من حديث الزوجين لَوْمٌ دائم تجاه الزوج لأنه لا يقدم الكثير من الدعم لعائلته. نتعرَّف عليهم وهم في رحلتهم على طريق صحراويّ في أيام الأعياد يريدون التوقف عند إحدى المحطات للتبضُّع وقضاء الحاجة. وفي أثناء انشغال الأم بالداخل، يحدث اضطراب داخل السيارة؛ ليضطر الأب إلى إخراج ابنته منها، ويبدأ في الانشغال هو الآخر. ثم ترى الابنة كلبًا ضاريًا وهي مبتعدة بعض الشيء عن أبيها. فتبدأ الطفلة في التراجع أمامه وهي لا تدري أن وراءها مكان عمل للبناء محفور. وعندما ينتبه الأب يحاول أن يعالج الموقف. لكن تسقط الابنة في موقع البناء، ويسقط وراءها الأب محاولاً الإمساك بها. وعندها تصاب الطفلة بكسر في الذراع. فيبدأ الأب في رحلته لعلاجها في مشفى قريب. وفي المشفى تقابله الكثير من العوائق، ويأتيه الكثير من الشكّ من سلوك الموظفين به. ويمضي اليوم حتى تتأكَّد شكوكه في صباح اليوم التالي حينما يصحو على مقعد الانتظار، سائلاً عن مصير زوجه وابنته؛ ليفاجأ بموظفة الاستقبال تؤكد له ألَّا وجود لزوجته وابنته في المشفى، ويبدأ المحيطون به في إقناعه أنّه جاء وحده بالأمس يطلب العلاج من جرح في رأسه! .. فهل سيستسلم بطلنا لقصة المحيطين به؟ أمْ يظل سائرًا وراء يقينه؟ أم أن يقينه وهم يلتفُّ حول عينيه ليُغمضها عن رؤية الحقائق؟ هذا ما يدعوك الفيلم لاكتشافه في دقائقه القليلة.

الفيلم يطرح قضيَّة أساسيَّة، تدور حولها تحولات الفيلم العديدة، ويُحرك من خلالها خطوط قصته. إنها خداع العقل البشريّ. فكما يقال دومًا: «نعمة العقل». ونرى ثناءً طويلاً على العقل في الكتب؛ فهل يكون العقل نعمةً في كل حال؟! .. اشتهر قول الفيلسوف الفرنسيّ الشهير «رينيه ديكارت»: العقل أعدلُ الأشياء قسمةً بين البشر. واعتمد على هذه المُسلَّمة في بناء اليقين في مذهبه الرياضيّ؛ فهل قُسِّم العقل بيننا ليهدينا للصواب؟ أم ليضللنا في الطريق؟ وهل هذا العقل دليلاً لليقين أمْ أنَّه كذلك طريق عميق للشكّ؟

الحقّ أن العقل إمكانيَّة، إمكانيَّة محضة. أيْ أنَّه ليس المُتحكِّم وحده إنه كتلة عظمى لمهارات قد لا تحصى. تتكيَّف هذه المهارات على أساس أشياء كثيرة أخرى. مثل: قناعات الإنسان الأساسيَّة، التي ترسَّختْ فيه من التعلُّم أو الخبرة العميقة، ومدى ما وعَّى الإنسانُ به نفسَه من معارف التي توسِّع من دوائر العقل أو تضيقها، وكذلك نفسيَّة الإنسان وما بها من تعقُّدات لا حصر لها، أيضًا ما يرغب فيه الإنسان حقًّا. هذا بالقطع يشكِّل السلوك العقليّ العامّ. غير ما يحدث في الحوادث الطارئة والتي تظل ظروف حدوثها مؤثرة على سلوك العقل البشريّ، والقرارات التي سيتخذها. وهكذا فالعقل البشريّ كما هو طريق للصواب، سيكون طريقًا للإضلال. يحدث هذا وذاك على خريطة العقل الشاسعة التي تشبه كونًا كاملاً من الأسلاك المُتداخلة.

والفارق في ضلالات العقل أنَّها تتصوَّر للإنسان على أنها الحقيقة بعينها، لا شيء غيرها هو الحقيقة. حتى ترى الإنسان مُصرًّا على ما يفعله؛ لسبب بسيط قد لا يروقك أنَّه يظن هذا هو الصواب عينه. وهذا بدقة ما يدور حوله أحداث فيلمنا. «مكسور» ليس هو ذراع الطفلة، إنَّما هو عقل الإنسان.

القصة مُوحَّدة لا تفريعات فيها. قادها المؤلف بمهارة ودقّة. تدور أحداث الفيلم كاملةً في ليلتَيْن متصلتَيْن. في مكان واحد تقريبًا هو عدة أميال تفصل بين المشفى ومكان الحادث. وقد استطاع المؤلف أن يدير تعرُّجات القصة، مُركِّبًا إيَّاها تركيبًا دقيقًا. صانعًا أكثر من تحوُّل، أو «التواء» في سيناريو الفيلم. كما امتاز الحوار بالعمليَّة والملائمة للأحداث. إلا في المشاهد التي حاول فيها بثّ قضيَّة الفيلم فتحوَّل الحوار لنوع من الشاعريَّة الممزوجة بالعمق الفكريّ.

الإخراج في فيلمنا لمْ يقصِّرْ في تقديم كل الأدوات ليحقق لنا تجربة جيدة. تخدم الفيلم فيلمًا، وتعزز من فكرة الفيلم. لكنّ أبرز ما في فيلمنا عنصران رئيسان: هما التجربة التمثيليَّة العالية، والتجربة الفريدة من موسيقى الفيلم.

1- التجربة التمثيليَّة الجيدة: واضح من امتياز الجميع أنّ هذا العمل كرَّس له المخرج، واستطاع أن يصنع أداء تمثيليًّا يتكوَّن من الطبيعيَّة في الأداء التي ناسبت واقعيَّة المشاهد. ومن الأداء التمثيليّ الإيحائيّ الذي لمْ يخلُ لحظةً من لمسات المخرج نفسه. تستحق هنا تجارب تمثيليَّة عديدة أن يشار إليها، وأنْ يُشاد بها. منها بالقطع هذا الأداء عالي التميُّز من طاقم الممثلين الذين أدوا أدوار موظفَيْ المشفى وأطبائه. ويا له من تمثيل ذكيّ دار بينهم. هذه المسئولة عن الاستعلامات التي تطالعك بصوت يشبه صوت التعليق الآليّ في أجهزة الهاتف، وهذه الإداريَّة التي تجلس ببرود وإشارات ذكيَّة في عينيها وصوتها لتسأل الأب والأمّ: هل أنتما مستعدان لتسجيل ابنتكما على لائحة التبرع بالأعضاء؟! وهذا الطبيب الذي يعطيك الانطباع وضده في الوقت عينه، دون أن تحدِّد: هل كانت هذه نظرة خبث؟ أم أنها نظرة غير مبالية في لُطف؟! وتلك الطبيبة النفسيَّة التي تصدِّر لك محور الفيلم في هدوء وثبات، وغيرهم. ثم بعدهم يستحق البطل الإشادة.

2- التجربة الموسيقيَّة الفريدة: ويا له من إبداع موسيقيّ فريد. قاده الموسيقيّ القدير «أنطون سانكو». حيث امتاز الفيلم بمسار موسيقيّ مُحكم. واستطاعت الموسيقى مسايرة كل التحوّلات في الفيلم، بل بمهارة شديدة استطاعتْ أن تخبرك سرًّا ماذا يحدث داخل النفوس في لحظات الشكّ. ولك أن تعلم أن المؤلف الموسيقيّ لمْ يتعمَّدْ اللجوء إلى تراكيب موسيقيَّة معقدة ليؤدي هذا الدور، لا بل فعل هذا كله عن طريق البساطة المنسابة المكونة من دقات آلة «البيان» المُفردة، والثنائيَّة، والمنغومة. وكذلك استخدم بعضًا من دقات «الطبل». وكذلك يستحق اللحن الكامل الذي سيطالعك مع نهاية الفيلم أن تبحث عنه، وتستمع إليه بتمعُّن.

شيء أخير يستحق اهتمامًا ويستحق التحيَّة؛ هو دور «مونتاج الصوت» الذي يستلفت الانتباه بشدة في مشاهد عديدة من الفيلم. هذه كانت نقاط ضوء على فيلم يتناول العقل البشريّ. ومثل هذه الأعمال الجديَّة ما أجدرها بالمشاهدة، والتناقش حول ما تضعه أمام عينيك من أمور، نحتاج دائمًا إلى النقاش فيها.

قراءة في أفلام الدورة الثالثة لمهرجان الجونة السينمائي

■عبد الكريم واكريم - الجونة

اختتمت الدورة الثالثة لمهرجان الجونة السينمائي، وهكذا كان الحاضرون والضيوف قد شاهدوا طيلة تسعة أيام أفلاما لا يمكن أن تجتمع بهذه القيمة الفنية في أي مهرجان عربي آخر، إذ أتيح لضيوف الجونة مشاهدة أهم ما عُرض في المهرجانات السينمائية الكبرى خلال هذا العام إضافة لاكتشافهم لجواهر سينمائية كانت مختبئة وبحث عنها مبرمجو المهرجان ليتحفوهم بها، خصوصا أن أفلام المسابقة الرسمية أغلبها أفلام أولى أو ثانية لمخرجيها...

وقد جاء نتائج مسابقة الفيلم الروائي الطويل كالتالي:

- جائزة نجمة الجونة الذهبية فاز بها فيلم «ستموت في العشرين» للمخرج السوداني أمجد أبو العلاء.
- جائزة نجمة الجونة الفضية حصل عليها فيلم «عيد القربان» للمخرج البولوني يان كوماسا.
- جائزة نجمة الجونة البرونزية عادت لفيلم «آدم» للمخرجة المغربية مريم التوزاني.
- جائزة نجمة الجونة لأحسن فيلم عربي روائي طويل فاز بها فيلم «بابيشا» للمخرجة الجزائرية مونية مدور.
- جائزة نجمة الجونة لأفضل ممثل حصل عليها الممثل البولوني بارتوش بيلينا عن دوره في فيلم «عيد القربان».
- جائزة نجمة الجونة لأفضل ممثلة نالتها الممثلة هند صبري عن دورها في فيلم «حلم نورا».

وفي التالي قراءة لبعض أفلام الدورة الثالثة لمهرجان الجونة السينمائي:

«آدم» لمريم التوزاني في الجونة السينمائي.. فيلم نسائي حميمي

◄◄◄

لقطة من فيلم «محطمة النظام»

لقطة من فيلم «المرأة الباكية»

استطاعت مريم التوزاني بفيلمها الروائي الطويل الأول هذا أن تحقق تفوقا فنيا من خلال تناول قضية اجتماعية ذات طابع نسوي، وذلك من خلال قصة تدور في فضاء شبه مغلق من بداية الفيلم إلى نهايته، وبين امرأتين تتطور بينهما العلاقة بالتدريج من التباعد والنفور إلى التعاطف من جانب واحدة اتجاه الأخرى ثم الصداقة الجميلة. إذ تلجأ سامية الشابة الحامل بشكل غير شرعي والهاربة من عار الأسرة والأهل إلى دق منازل الناس في حي شعبي قصد العمل عندهم، فلا تقبلها سوى الأرملة عبلة التي تعيش صحبة طفلتها وحيدتين بعد أن توفي الزوج في حادثة سير، وبالتدريج ودون تسرع في لي عنق الحكي ولا تمطيط للأحداث تنسج المخرجة بشكل درامي تدريجي علاقة بين الشخصيتين المختلفتين في تركيبتيهما الإنسانية، لنتابع كمشاهدين واحدة من أهم الأفلام المغربية المشتغل فيها على الفضاء الداخلي بشكل متحكم فيه ومن خلال شخصيتين أساسيتين فقط، إذ لم تشكل الطفلة "وردة" رغم حضورها الطاغي سوى ذلك الرابط الذي يساهم في التقريب بين سامية و الأم عبلة، ومع الثلث الأخير للفيلم وبعد ولادة الشابة سامية لطفلها تِؤزِّم مريم التوزاني الوضع، كون الطفل الوليد غير مرغوب فيه من طرف الأم لأنه يشكل عنوانا للفضيحة، لترفض أن ترضعه أول الأمر ثم تكاد تقتله في لحظة انعدام توازن نفسي وعاطفي.

كانت اللحظات القليلة التي تخرج فيها الشخصيات الثلاث من الفضاء المغلق، المتمثل في المنزل والمتجر كفضاءين غير منفصلين، تشكل نوعا من الانفتاح على زخم الحياة وعنفوانها، وقد استطاعت المخرجة تصوير الشارع المغربي بشكل قل أن رأيناه، ليس فقط خلال هاته اللحظات العابرة لكن أيضا أثناء متابعتها لشخصيتيها سامية وعبلة وهن داخل متجر المأكولات، بحيث كنا نشاهد زخم الحارة ◄◄◄

لقطة من فيلم «الأب»

من وجهة نظرهما وكيف يعيشانها من الداخل.
استعملت مريم التوزاني الأغاني والموسيقى في فيلمها "آدم" بشكل وظيفي بحيث كانت لأغنية "بتونس بيك" لوردة الجزائرية دور مهم في فك شيفرة شخصية عبلة التي كانت مغرمة بأغاني وردة إلى حدود تسمية ابنتها على اسمها، لكن ما إن توفي زوجها في حادثة السير حتى حَرَّمت على نفسها سماع الأغاني، لكن حضور سامية وإصرارها على إخراج عبلة من تقوقعها على ذاتها جعل هذه الأخيرة تعاود التصالح مع نفسها ومع جسدها وتمنح فرصة للرجل الذي يحبها.
من أهم ما ميز فيلم "آدم" هو ذلك الأداء التشخيصي الاستثنائي للممثلتين نسرين الراضي ولبنى أزبال اللتين حملتا الشخصيتين الرئيسيتين ومن خلالهما الفيلم على أكتافهما.
عموما يمكن لنا التأكيد أن فيلم "آدم" يشكل إضافة مهمة للسينما المغربية وإعلانا عن قدوم مخرجة ستقول كلمتها في القادم من الأفلام.

"أغنية بلا عنوان" البيرو في سنوات الفوضى واللاستقرار السياسي

تدور أحداث فيلم "أغنية بلاعنوان" للمخرجة البيروفية ملينا ليون أثناء سنوات بداية الثمانينات حيث كانت البيرو تعيش أزمات اقتصادية وانتفاضات ضد النظام الحاكم يتزعمها تنظيم "الدرب المضيء" الشيوعي الماوي، ومن خلال هذه الخلفية التاريخية نتابع حكاية أم شابة في بداية عشرينياتها يُسرق طفلها الرضيع في عيادة وهمية من طرف عصابة تتاجر في الأطفال بعد أن يتم إيهامها بأن العيادة تُقَدِّم خدمات مجانية للنساء الحوامل كي يلدن بها، وفي بحثها المضني عن طفلها الرضيع تلتقي بصحفي يشتغل بجريدة مهمة فيقرر هذا الأخيرمن باب التعاطف بداية الأمر أن يتبنى قضيتها التي ستقوده إلى اكتشاف وفضح مافيا تتاجر بالأطفال الرُّضَّع وتبيعهم خارج البيرو.
الفيلم مصور باللونين الأبيض والأسود الأمر الذي أضفى عليه مسحة من الحزن ومنح الصورة جماليات شكلية تكاملت مع التيمة المتناولة، بحيث استطاعت المخرجة ميلينا ليون في فيلمها الأول هذا، الذي كان عرضه الأول في مسابقة نصف شهر المخرجين بمهرجان كان السينمائي في دورته الأخيرة، أن توصل أحاسيس الغبن والقهر والظلم الذي تعرضت لها الأم الشابة والأمهات الأخريات اللواتي تم اختطاف أطفالهن منهن بشكل حقير ولا إنساني وكيف أن "العدالة" البيروفية آنذاك لم تكن تأبه بِرَدِّ الأبناء إلى أمهاتهن وأنها لم تتحرك لِلزَّجِّ ببعض من أفراد مافيا الأطفال في السجن سوى لأن جريدة كبيرة ومؤثرة شعبيا أفردت للقضية صفحتها الأولى، وحتى حينما يطلب الصحفي من القاضي متابعة التحقيق لكي يتم استرداد الأطفال من الخارج يجيبه هذا الأخير "لماذا لاترى الأمور من وجهة نظر مختلفة، فالأطفال سيعيشون ربما أفضل بعيدا عن أمهاتهم الفقيرات".

"أغنية بلا عنوان" فيلم إنساني تتعاطف فيه المخرجة مع سيدات مغبونات ولاحول لهم ولاقوة في مواجهة ظلم وقع عليهن، وهو فيلم يحمل أحاسيس رقيقة وحزنا مشوبا بالرفض وعدم تقبل واقع مزر وغير إنساني. وفي مشهد جميل يقوم فيه عضو ملثم منتم لتنظم "الدرب المضيء" بتفجير قنبلة صغيرة ليتمكن من تفريق تجمع مهرجاني ليُوزِّع منشورات ضد النظام وسط جمع من الناس، لتكتشف الأم الشابة بشكل سري وبنوع من الدهشة ونحن معها كمشاهدين أن الصحفي المتعاطف معها هو من فعل ذلك وأنه منتم للتنظيم المحظور.

"الأب" دراما كوميدية عائلية

في فيلم "الأب" للمخرجين البلغاريين بيتر فالجانوف وكريستينا جوروزيفا نتابع قصة أب وابنه مكتوبة بشكل جيد ومُؤدَّاة من طرف ممثلين مُتمكِّنين يحملان الفيلم على كتفيهما من البداية وحتى آخر لقطة فيه. تموت الأم ليتوهم الأب أنها مازالت تتواصل معه عن طريق قوى خارق للعادة وللطبيعة، لكن الإبن العقلاني يرفض توهمات أبيه ويفعل ما بوسعه لكي يثنيه عن الاستعانة بمشعوذين يوهمون الناس بإمكانية التواصل مع الموتى من أقربائهم، لكن الأب يزداد تَمَسُّكا بأوهامه كلما ازداد الإبن إصرارا على إقناعه بعكسها، خصوصا حينما تهرع إليهما جارة صديقة للأم وهي ترتجف من الخوف مدَّعية أن هذه الأخيرة تتصل بها من العالم الآخر عبر الهاتف. ومن خلال لحظات اعتمد فيها المخرجان كوميديا موقف راقية ضبطا لحظاتها بشكل جيد، لم تدع جمهور الجونة الحاضر في القاعة أن يتماسك نفسه ويتفاعل بالضحك بين الفينة والأخرى، الأمر الذي أنقذ الفيلم من رتابة كانت ربما ستجره لزاوية أخرى بنظرة مختلفة، كون الفيلم ينسف خرافات الماورائيات بشكل سلس وبدون خطاب مباشر ولا وعض ولا إرشاد. وقد نسج المخرج والمخرجة شخصيتين تحملان طابعا إنسانيا واضحا للعيان من خلال علاقة جد معقدة بين◀◀◀

لقطة من فيلم «أغنية بلا عنوان»

أب وابنه تتجاذبها مشاعر الحب والرفض واللوم، شخصيتان مختلفتان في كل شيء لكن يجمع بينهما حب عميق، وفي مشهد أخير جميل بعد أن يستطيع الإبن أن يثبت بالدليل القاطع لأبيه أن ما يعتقده هو مجرد أوهام، يعترف هذا الأخير بإحساسه بالذنب ناحية موت الأم ويعتبر نفسه مسؤولا بشكل غير مباشر عن موتها، كونها أجرت معه اتصالا هاتفيا قبل وفاتها بقليل بعد إجراء عملية جراحية ولم يكن هو مباليا بمصيرها بل خاطبها بألفاظ جارحة وتمنى لها الموت.

"الأب" فيلم إنساني بكل ما في الكلمة من معنى ويحمل طابع تلك الأفلام التي تأتينا من أوروبا الشرقية بين الفينة والأخرى حاملة نفحات السينما الجيدة والمختلفة.

"ذات مرة في تروبشفك" دراما قروية أسرية

"ذات مرة في تروبشفسك" للمخرجة الروسية لاريسا سادريلوفا عبارة عن دراما قروية تتناول حياة ثنائي من الأزواج وعلاقة "خيانة زوجية" بين طرف من كل جانب من هذا الثنائي. وقد حاولت المخرجة أخذ جانب الرؤية الموضوعية الخارجية دون الميل أو التعاطف أو التبرير لأي من شخوصها.

تتصاعد أحداث الفيلم من علاقة غرامية سرية بين رجل وامرأة متزوجين وجارين وتسير الأمور بدون مشاكل حتى تكتشف زوجة الرجل "خيانة" زوجها لتلمح لزوج عشيقة زوجها لتفتضح الأمور.

لا تصدر المخرجة الروسية أحكام قيمة على شخوصها ف"الخيانة" لاتحمل تماما المفهوم الأخلاقي الحاد خصوصا أن زوجي العشيقين يظلان متشبثين بهما رغم علمهما بالعلاقة، هي فقط اختيارات عاطفية يتحمل كل من يختارها عاقبتها وهنا في هذا الفيلم تكون العاقبة خيرا ويعود العشيقان إلى أسرتيهما دون أدنى عواقب وخيمة بحيث تنتصر المخرجة لِلَمِّ الشَّمل الأسري عوض الذهاب بعيدا مع العاطفة الجارفة والمدمرة والمشتتة للشمل.

"محطمة النظام" طفلة تبحث عن الحنان الأسري ولا تجده

نتابع في فيلم "محطمة النظام" للمخرجة الألمانية نورا فايشت الطفلة "بيني" ذات العشر سنوات والتي تنتج طاقة شعورية غير طبيعية إذ تنتابها باستمرار حالات هستيرية تُكَسِّر خلالها كل ما تجده أمامها وتدخل في تشنجات وصراخ حاد رافضة كل محاولات من حولها لتهدئتها، ونظرا لكون أمها المطلقة غير مستعدة للتكلف بها ومراعاتها والاعتناء بحالتها فإن فريقا من المختصين الاجتماعيين والنفسيين يحاولون أن يتكلفوا بحالة الطفلة التي لاتكاد تتحسن حتى تعود إلى ماكانت عليه أو تسوء أكثر.

"محطمة النظام" فيلم صادم لايدعنا كمشاهدين نظل محايدين اتجاه مانشاهده على الشاشة، إذ تجعلنا المخرجة نتعاطف مع الطفلة "بيني" في كل حالاتها حتى وهي تمارس عنفها ضد الآخرين. وفي مشهد مؤثر حين تقرر الأم التخلي عن طفلتها بعد أن تكون قد وعدتها بالعودة إلى البيت مبررة للمتخصصة الاجتماعية أنها تخاف على طفليها الآخرين من عنف "بيني" ومن كونهما سيتأثران بها، لتطلب منها الأخيرة أن تخبرها بنفسها بهذا القرار لكن الأم تتملص وتهرب لتعود المتخصصة الاجتماعية إلى "بيني" والدموع في عينيها وتدخل في حالة من البكاء لتنقلب الأدوار في هذه اللحظة لتصبح "بيني" هي من تخفف عن المرأة المصدومة من جحود الأم.

من خلال أحداث الفيلم وما استطاعت شخصية الطفلة أن تظهره من صدق وبأداء جيد للممثلة الصغيرة التي أدت دورها يبدو أن المخرجة نورا فايشت قد أجرت بحثا ميدانيا متأنيا قبل أن تشرع في كتابة وتصوير فيلمها هذا لأن إلتصاق الفيلم بالواقع وبحالة ميدانية ظاهر للعيان على الشاشة.

"المرأة الباكية" و"أبيض في أبيض".. السينما الأمريكو لاتينية حينما تنبش في فظاعات الماضي الأليم

يمزج المخرج الغواتيمالي خايرو بوستامانتي في فيلمه "المرأة الباكية" بين الأسطورة والواقع وهو يتناول قضية سياسية جد شائكة وهي محاولة شعب المايا في غواتيمالا فضح ما تعرض له من قمع وقتل وإبادة بداية الثمانينات من القرن الماضي على يد ديكتاتور والمطالبة بالقصاص منه، ورغم أنه يقدم هنا باسم متخيل فإنه يحيل على الديكتاتور إيفرين ريووس.

موضوع كهذا كان يغري بتناول مباشر لقضية ساخنة لكن المخرج اختار أن يتطرق لتيمته هاته بشكل فني متميز بحيث نرى كل الأحداث من وجهة نظر أسرة الديكتاتور المتقاعد والمريض والمتهالك ومن داخل بيته، هو الذي نظن بداية أنه يتوهم رؤية أشياء وأشباح، خصوصا أن أعراض مرض ألزهايمر قد بدأت تظهر عليه، هو المقيم صحبة أسرته المكونة من زوجته وابنته الطبيبة وابنتها الصغيرة والحرس المدجج بالسلاح، لكن الأمور ستتغير بقدوم امرأة هندية شابة من المايا، لتُعوض نقصا حدث بسبب ذهاب مجموعة من الخدم المايا نتيجة الاحتجاج الشديد الذي يتعرض له الدكتاتور قرب باب بيته، هاته المرأة التي سيتبين لنا كمشاهدين وبالتدريج غرابة تصرفاتها خصوصا فيما يتعلق بعلاقتها بحفيدة الديكتاتور، لنعلم في الأخير أنها مجرد شبح "المرأة الباكية" التي قتلها الديكتاتور هي وأطفالها الصغار حينما كان في الحكم وجاءت لتنتقم منه، ولن تهدأ حتى يموت كل من شارك في المذبحة التي ذهبت ضحيتها هي وأطفالها وجزء من شعبها.

وقد استطاع المخرج الغواتيمالي أن يجر نوعا سينمائيا اعتدنا أن نراه كسينما للرعب والماورائيات نحو منطقة أخرى مختلفة وهي السينما السياسية بكل ما تفرضه من مباشرة، وقد نجح في ذلك بامتياز خصوصا أنه استطاع اللعب بهذين النوعين ولم يمنحنا كل أوراقه مرة واحدة ضابطا أدواته الإبداعية ومتمكنا منها في فيلمه هذا.

في فيلم "أبيض على أبيض" للمخرج التشيلي ثيو كور نجد مرة أخرى تلك التيمة لسينما أمريكا اللاتينية هاته الأيام وهي النبش في بشاعات الماضي الأليم والمجازر التي تعرض لها الهنود الحمر والشعوب الأصلية من طرف النظمة الديكتاتورية المتعاقبة على حكم البلاد ومن طرف الإقطاعيين والمسيطرين على الأرض بالقوة. هنا في هذا الفيلم يوظف المخرج التصوير الفوتوغرافي الذي درسه وأتقنه من خلال مصور بورتريهات فوتوغرافية يؤتى به من طرف صاحب مجرعة إقطاعي لتصوير زوجته الصغيرة وبعض من رجاله وجزء من مزرعته، ليكتشف هذا المصور وبالتدريج مدى البشاعات التي يقترفها هذا الإقطاعي في حق السكان الأصليين وكيف يمارس في حقهم مذابح ممنهجة وبدم بارد.

وقد استطاع المخرج ثيو كور في فيلمه الثانيي هذا أن يوظف جماليات الصورة مستغلا شخصيته الرئيسية التي تمتهن التصوير بفية◄◄◄

لقطة من فيلم «عفوا، لم أجدكم»

وبحب إلى درجة أن يصبح في مشهد أخير وجميل يمارس ما يشبه ويقارب الإخراج السينمائي وترتيب وتأثيث مكونات إطار صوره ومعطيا للشخوص التي يصورها.فيلم أبيض على أبيض فيلم مختلف ولا يطمح فيه مخرجه أن يتقفى أي اتجاه سينمائي لكن ككثير من الأفلام الأ يريكولاتينية الحديثة نجد به تأثرا بالأدب الأمريكو لاتيني وبكُتَّابِه الكبار.

وخارج المسابقة الرسمية في الاختيار الرسمي تم عرض أفلام حديثة لمخرجين مهمين عرضت في المهرجانات البارزة عالميا ومن بين هاته الأفلام فيلما «عفوا لم أجدكم» للمخرج الإنجليزي كين لوتش و«ألم ومجد» للمخرج الإسباني بيدرو ألمودوفار.

كين لوتش يستمر في رصد معاناة المهمشين في فيلم «عفوا، لم أجدكم»

في فيلمه الأخير "عفوا لم أجدكم" يعود المخرج الإنجليزي كين لوش إلى مواضيعه الأثيرة المتمثلة في معاناة الطبقات الكادحة والمسحوقة تحت نير الاستغلال الاقتصادي لمن هم أعلى منها طبقيا. وفي هذا الفيلم نتابع قصة أسرة فقيرة تناضل فقط من أجل حياة كريمة عادية، إذ أن رب الأسرة يقوم بتوصيل الإرساليات بعد أن اشترى سيارة جديدة يشتغل بها لحساب شركة لكن صاحب الشركة لايرحمه وعند كل تأخيرأو تغيب عن العمل، مهما كان السبب عاجلا وضروريا، يخصم منه مقادير من المال، ليصل معه بعد أن تعرض لحادث اعتداء وسرقة إلى مبالغ كبيرة لا يستطيع أداءها. إضافة لهذا نتابع في الفيلم المشاكل الاجتماعية للأسرة والتي أغلبها ناتج عن مشاكل اقتصادية وعن الحالة المتواضعة لها، إذ يعاني الإبن المراهق من مشاكل دراسية ينقطع على إثرها عن الذهاب للمدرسة وفي نفس الوقت يحتقر عمل أبيه ومساره في الحياة فتنتج بين الإثنين مشادات ومشاحنات نتيجة ذلك والبنت الطفلة ذات العشر سنوات تعاني من اضطرابات في النوم وتتبول في السرير ليلا، أما الأم فتضطر للاشتغال ساعات إضافية في عمل جد مرهق ومقرف بدون مقابل مادي إضافي على تعبها ذاك.

على العموم يظل كين لوش أهم مخرج معاصر يستطيع الغوص في قضايا اجتماعية لأناس طحنتهم الآلة الرأسمالية وجعلت منهم عبيدا معاصرين لايفعلون سوى الدوران في ترسانتها الهائلة ليضخوا الأموال لها ويظلوا في شقاء طوال عمرهم، وهو يفعل هذا بسلاسة وبشكل يبدو أول الأمر بسيطا لكنه عميق في نفس الوقت، إذ نشاهد في هذا الفيلم كما كل أفلامه الأخرى شخوصا من لحم ودم أمامنا على الشاشة ونتابع معاناتهم الحقيقية دون مساحيق ولا ادعاء فني مبالغ فيه.

ألمودوفار يكتب وصيته سينمائيا في "ألم ومجد"

يمكن لنا الجزم وبدون مبالغة تذكر أن «ألم ومجد» يعد الفيلم الأكثر حميمية للمخرج الإسباني الشهير، إذ نتابع فيه معاناة المخرج السينمائي سلفادور مالو الذي لا نجد كبير عناء لنرى فيه ألمودوفار نفسه، هذا المخرج الذي تنهشه الأمراض ووهن منه الجسد ودخل في حالة إدمان على الهيروين واضطر للتوقف عن الكتابة والإخراج السينمائي لمدة ويعاني إضافة لكل هذا أزمات نفسية.

في هذا الفيلم الجد حميمي يدخل ألمودوفار في حالة مكاشفة ومصارحة ونقد ذاتي مع نفسه ومع جمهوره، إذ يُصرُّ على عرض سلبيات حياة المخرج ومن خلالها سلبيات حياته وتعثراته في الحياة وفي الفن.

يؤدي هنا الممثل وليس النجم أنطونيو بانديراس دور المخرج سلفادور مالو في واحد من أهم أدواره كممثل ينسينا فيه أدوارا «سهلة» قام بدور البطولة فيها في هوليود (للتذكير فقد فاز عن دوره هذا بجائزة أفضل ممثل في الدورة الأخيرة لمهرجان كان السينمائي)، هنا يكتشف ألمودوفار ممثله الأثير مرة أخرى، هذا الممثل الذي أدَّى أدوار البطولة في أهم أفلام بداياته كمخرج وأشهرها «أطامي» (اربطني) سنة 1990 وفي أفلام أخرى من بينها «نساء على حافة الانهيار العصبي» (1988)، «متادور» (1986)، و«قانون الرغبة» (1987). وألمودوفار يرصد في هذا الفيلم أيضا وبشكل جد جميل علاقة المخرج بممثل أدَّى دور البطولة في واحد من أهم أفلام بداياته (أدَّى الدور بكل حرفية الممثل الباسكي أسبيرإيتشاديا)، هذا الممثل الذي تنَكَّر له المخرج طيلة عقود ليعود للاعتراف أخيرا بقدراته التمثيلية ويعيد له الاعتبار مستدعيا إياه لتقديم عرض للفيلم تنظمه سينماتيك بمدريد معتبرة إياه فيلما كلاسيكيا مهما في تاريخ السينما الإسبانية، ويعطيه بعد ذلك نصا كتبه ليحوله لعرض مسرحي بعد أن كان قد دخل في حالة إدمان على المخدرات وتخلى عن التمثيل، وهنا أيضا يبدو وكأن ألمودوفار يعيد الاعتبار لأنطونيو بانديراس نفسه كممثل ومشخص متمكن وليس كنجم ضيع موهبته في ردهات هوليود وأضوائها.

طيلة لحظات الفيلم يعود المخرج سلفادور مالو ◄◄◄

لقطة من فيلم «حدث ذات مرة في تروبشفك»

إلى فترة طفولته مركزا على علاقته بأمه، هذه الأم التي سنشاهدها أيضا في فترات متقدمة من حياة المخرج حين تشيخ وتقترب وفاتها، ويُصِرُّ ألمودوفار على هذه العلاقة الحميمة التي كانت تربطه بأمه، هي التي كانت ترفض وهي على قيد الحياة أن يُوظِّف شخصيتها وما تحكيه له في أفلامه.

في «ألم ومجد» يبدو الصدق والمكاشفة للنفس وللآخر حاضرين بكل قوة وبشكل فني ناضج، هنا نجد خرجا كبيرا وكأنه يكتب وصيته الأخيرة بشكل سينمائي وعلى الشاشة، فيلم به شجن دفين وحزن شفاف يبدو في عيون شخصية المخرج من خلال أنطونيو بانديراس الممثل وليس النجم، وفي لحظة صدق يقول المخرج لممثله «لا أحب الممثلين الذين يبكون، البكاء سهل لكن الممثل الحقيقي هو الذي نشاهد الدموع في عينيه وهو يحبسها أن تسقط»، وهذا ما نراه حقيقة أثناء أداء الممثل للمسرحية وفي عيون الصديق الذي يأتي ليشاهدها ليفاجئ بأنها تحكي مرحلة مهمة من علاقته بسلفادور مالو.

في أحد المشاهد الكوميدية في الفيلم يكشف ألمودوفار كيف خذل جمهورا كان ينتظره ليناقش معه فيلمه الكلاسيكي، وهو هنا وهو يسائل علاقته بالجمهور، يبدو وكانه غير عابئ برأي الجماهير ولا حتى بإقبالها، وكأنه وصل لمرحلة النضج والعبقرية التي لم تعد تحتاج اعتراف الغير ولا لرأيه.

لقطة من فيلم «أبيض في أبيض»

الحيرة بين الإسعاد والانتقام
قراءة في الفيلم الأمازيغي «مَلاكْ»*

■ لحسن ملواني

فيلم ناطق بالأمازيغية مفعم بالأسئلة والصراعات العاطفية عبر سلسلة من الأحداث التي جسدها بطلا الفيلم وهما «ربيع» ابن الحاج صاحب شركة لتصميم المجوهرات، و«ملاك» التي تحايلت حتى صارت موظفة في الشركة من أجل مآربها الشخصية المتوزعة بين التقرب اللطيف من ربيع، والتفكير في الانتقام لأمر يبدو للمشاهد مثيرا ومجهولا، فهل تود كانت تفكر في الانتقام لأنها تشك في كونه السبب في وفاة أختها التي أغرم بها قبل أن تفارق الحياة؟ أم لأنها طامعة في أن تصير ذات مركز أرقى في الشركة؟؟؟ تسلؤلات تطرح نفسها عب الخط التطوري للأحداث حتى النهاية حيث فشل البطلة ملاك من الانتقام القاتل لربيع الذي أحبها فعلا لأنها تذكره بكل ما له علاقة بفرح، الفقيدة التي كان يحلم بأن تصير زوجة له.

الفيلم مفعم باستعادة الماضي المرتبط بحياة فرح التي كانت محبوبة من قبل ربيع المغرم بها والتي ملكت عليه قلبه منذ اشتغالها في الشركة، والتي كانت من جهة أخرى محبوبة من قبل أختها ملاك التي تستعيد ذكرياتها معها في مشاهد تجعلها تلوذ إلى الحزن والبكاء وهي تذكر سلوكاتها وصفاتها النبيلة إزاءها.

1 ـ قصة الفيلم:

يحكي الفيلم عن ربيع ابن الحاج صاحب شركة لتصميم الحلي والمجوهرات الذي غادر عمله في الشركة بمجرد موت فتاة تعمل معه في الشركة تدعى «فرح» فهاجر عامين ليعود إلى الشركة بتشجيع من بعض أصدقائه، وهنا يلتقي بملاك التي تحايلت حتى التحقت بالشركة مصممة بعد أن زورت شهادة أختها المتوفاة، فصارت المقربة إليه تأتيه بكل ما ألفه من فرح بدءا من تنظيم المكتب واللوحات المعلقة في محيطه... وتحاول أكثر من مرة قتله عن طريق دس السم له في مشروبات، لكنها فشلت في ذلك، لتكتشف سر وفاة فرح، وتركب سيارتها لتغادر إلى مكان مجهول.

2ـ هموم البحث المستميت عن الحقيقة:

الفيلم جسد بأحداثه المتواصلة جري ملاك وراء حلمها الوحيد ساعية بكل ما أوتيت من حيل وشطارة من أجل الظفر بربيع وجعله في عداد الموتى بعد وفاة أختها التي تحبها كثيراظنا منها بأنه السبب في موتها رغم أنها لم تتأكد من ذلك بعد.

في كل الأحداث المرتبطة بربيع وملاك يحظر شبح فرح ببسمتها وعنفوان شبابه وطيبوبتها.. مما جعلها في أغلب لقات الفيلم المعتمد بشكيل كبير على فنية الاسترجاع مما حول الفيلم لتتوزع مشاهده بين الحاضر والماضي. هذا الاسترجاع الذي جسد لحظات مؤثرة في الفيلم وهي تقوم باستحضار صور وذكريات الفتاة المتوفاة مما يجعلها تنخرط في لحظات مأساوية حيث تحاول أن تتواصل معها أو تسترجع تواصلها معها في الماضي، ومن بين ذلك:

ـ استحضار صورتها وفرحتها وهي تبارك لها قبول الشركة لطلبها. وتعترف لها بجميلها المتعلق بمساعدتها في إنجاز كثير من التصاميم.

ـ استحضار ذكريات معها وهي تنظر إلى صورتها معها موجهة الخطاب إليها: «لقد حققت لي حلمي وأنا سأحقق حلمك»، وقد يكون ذلك عبر إماتة ربيع سما ليلتحق بها.

ـ وهي تقرأ مذكرات فرح: اليوم أما مسرورة جدا لأنه يصادف عيد مولدي، لكن من اليوم سيصبح الاحتفال بعيدين عيد مولدي وعيد الحب الذي يجمعني بربيع... فرحتي لا تسعها الدنيا لأن ربيع منحني اليوم حبه وقلبه... تنظر إلى الصورة وتبكي حزينة جدا.

ـ وهي تزور قبرها عبر مشهد حزين صامت.

ـ احتفالها بعيد ميلادها وهي تنظر إلى صورتها وكأنها حية تشاركها الاحتفال فتلوذ إلى البكاء والتحسر.

ـ وهي تقول مخاطبة صورتها في يوم عيد ميلادها: لا تحزني يا فرح إن لم يحتفل معك «ربيع» بمناسبة عيد ميلادك، وسأجعله يحتفل معك بعيد ميلاده، وهذه المرة سأحقق ما أقول فعلا. (يبدو أن ما تفكر فيه هو جعله يموت ليلتحق بها في العالم الآخر).

ـ عودتها لمخاطبة صورتها متسائلة عن سر موتها كي تنتقم لها فتستريح، أو تعرف السبب فتبرئ ساحة ربيع الذي صارت تحبه والشك يستبد بها في اقتراف جريمة قتل أختها.

قوة الاستحضار للفقيدة:

يصور الفيلم واقعا مضى، وواقعا استيعاضيا تحاول ملاك خلقه من أجل إسعاد ربيع، ولكن هذا الإسعاد سرعان ما تفكر في تكديره حين تفكر في قتله وتفشل في ذلك متراجعة وضميرها يؤنبها. فربيع كما ظهر حبيبا يظهر عدوا أيضا. وفي مقابل تعلق ربيع بملاك المجسدة لدور فراح بطريقة خداعية ناجعة تجده يكره «حنان» التي تحاول جاهدة الارتباط به بإيعاز من خالتها لكن حصيلة التقرب إليه لم تُجد نفعا، مما جعل ربيع متعلقا بملاك المعوضة له لما افتقده بصدد

◄◄◄

فرح المتوفاة.
لقد كان التضاد والتواؤم عنصرين رُوُيَوِيَّيْـن انبثقت عنهما تحولات مشوقة جعلت للفيلم نكهة خاصة لا تخلو من إثارة. صار الفيلم محطة تجمع بين الماضي الجميل والحاضر الذي تحاول ملاك ترميمه وتجميله ليلقى القبول من قبل ربيع، وقد نجحت في ذلك لحسن تجسيدها لكل ما يرضي ربيع، وكان ذلك انطلاقا من معلومات استقتها من أختها عن ذوق وميولات ربيع قبل وفاتها. فقد أحضرت صنف ذات الزهور التي أهدتها فرح لربيع. بل لقد دست بنفس العقد الذي أهداه ربيع لاختها فرح في طبق حلوى، واعتذرت بكونه سقط منها سهوا لتعلقه على عنقها وكأنها تمثل فرح التي ألبسها إياها ربيع وهو عازم على الارتباط بها زوجة له.

صراع المواقف جعل الفيلم يحظى بسمة تشويقية ملفته، فـ«ربيع» يعيش ماضيا جميلا مع «فرح»، لكنه في ذات الوقت ماض يجعله يشعر بجرح يأبى الاندمال. أما «ملاك» فهي بدورها تعيش هذا الماضي بنفس إيقاع ومشاعر ربيع.

وحبكة الفيلم تدفعك فعلا للتفاعل مع أحداثه لكونه تعاطى للرمزية عبر الفلاش باك وحيل «ملاك» التي تجعل المعيش يعاش مرتين بطريقة المحاكاة والتمثيل لأدوار فرح وهي على قيد الحياة.

وانصباب الأحداث على العلاقة الثلاثية بيم كل من ملاك وربيع وفرح (المستلاجعة في الأحداث مما كثف حضورها) جعل المشاهد مثيرة ومهومة بعيدا عن الانزياحات التي قد يحدثها كثرة الشخصيات التي تستتبع كثرة الأحداث وردود الأفعال ...

3 ـ تعليق عام:

تموضع الفيلم واستند على وثيرة درامية زاوجت بين الوفاء للماضي ومتطلبات الحاضر بما في ذلك العمل للشركة والبحث عن الشريك الحياتي البديل، وقد تحكمت في الاحداث خلفية الحب الثنائي للفتاة المتوفاة والتي حركت كل العوامل المتحكمة في الأفعال والحوارات. وشخصيات الفيلم قليلة مقارنة بأفلام أخرى، وقد خدمت وحدة الحدث الطاغي على الفيلم من بدايته حتى النهاية. وتحيل حبكة الفيلم على سيناريو محكم من حيث قصته وتتابع الحدث من أجل تجسيدها تجسيدا مقبولا عبر خدمة الصورة لها في لقطات ومشاهد جميلة. مما جعل الفيلم بنية متناسقة تحاول أن توصل فكرة أن الميل إلى الخير كثيرا ما يفرض على الإنسان تجنب إيذاء أخيه الإنسان تجاوزا للشك الذي قد يورط الإنسان في اقتراف كثير من الجرائم التي تضيق على سعادته بالتأسف والندم بعد الفعل.

وقد اشتغل السيناريست على خيط سردي واحد يتعلق بغرام وعشق ربيع لفرح ،وبتقرب ملاك إليه مجسدة كل ما يحبه في فرح،وفي المقابل نجد حنان التي تحاول عرقلة هذا التجانس والتقارب بين الشخصيتين. من مميزات هذا العمل إثارة التساؤلات أمام تبتدعه ملاك مما له علاقة بفرح طوال مدة العرض مما يذكي فضوله على المستجدات التي طالت الفيلم من بدايته حتى النهاية. أما الشخصيات والأحداث فقد خدمت هذا الخط السردي وجعلته مفعما ومشحونا بما نفخ سمة الانفعال والتفاعل مع أحداث الفيلم.

وأعتقد أن المخرج نجح في اختيار الشخصيات في أدوار جعلتها تسير وفق الخط السردي الذي عمق العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين اللتين عاشتا ضمن الفضاء الزماني والمكاني للفيلم لحظات رومانسية تسرق بعض بهجتها التفكير المزدوج في المدعوة «فرح» التي توفيت وتركت شرخا في نفسية كل منهما. كما نجحت حبكة الفيلم في اتساقها مع الخيط المتبع في سبيل الوقوف على حل لغز وفاة الفتاة «فرح» والذي يعود إلى زوجة أب ربيع التي كانت تريد أن يتزوج ربيع من حنان، فكذبت على فرح خطيبة ربيع حين زعمت لها أن حنان خامل من ربيع مما دفع بفرح إلى الانتحار، وهو السر الذي لم يعرفه ربيع إلا في آخر الفيلم فيغادر المنزل والشركة معا.

وجاء الحوار عاديا اقتضته أجواء ومشاكل الشركة، وقد خدم الصراع في الفيلم متناسبا مع الشخصيات المسند إليها مما غيب الافتعال والتصنع في الفيلم برمته. فيلم ينقلك من أجواء الأسى إلى أجواء الرومانسية إلى أجواء الصراع من أجل الشركة من أجل الارتباط العاطفي ومن أجل تحقيق أهداف محددة.

الفيلم إضافة نوعية للفيلم المغربي، والفيلم الناطق بالأمازيغية بالخصوص حيث خرج بالأحداث من الفضاءات والقصص النمطية المعتادة المرتبطة بالذاكرة الشعبية إلى فضاءات أوسع وأحداث لها وقع خاص على نفوس المشاهدين.

---

* فيلم «ملاك» من إخراج: فاطمة بوبكدي - سيناريو: الزاهية الزاهيري.

"ستموت في العشرين"
لأمجد أبو العلاء.. على حافة الفَناء

■ فيصل شيباني - الجزائر

يحيلك عنوان الفيلم "ستموت في العشرين" للمخرج السوداني أمجد أبو العلاء، المتوج بجائزة النجمة الذهبية في مهرجان الجونة السينمائي الدولي "27-19 سبتمبر 2019"، لقضية وجودية، وتأخذك أحداث الفيلم لانتظار مصير فتى ستنتهي حياته في العشرين لأن المعتقدات القبلية والمسلمات الدينية أرادت ذلك، فأي حياة تنتظر هذا الولد الذي بمجرد أن رأى النور حكم عليه بالموت، وكأن حياة الناس مربوطة بمعتقدات بالية لبعض الشيوخ مازال البشر يؤمنون بهم.

"ستموت في العشرين" يلخص رحلة الطفل "مزمل"، ورحلة المخرج السوداني أمجد أبو العلاء في تحقيق منجوه الفني الذي اشتغل عليه لسنوات طويلة في غياب الدعم المادي داخل بلد فيه نظام لا يؤمن بشيء اسمه السينما، يحاول المخرج تقديم تجربة فنية متفردة بأسلوب طرح جديد وفلسفي بلمسة جريئة طارقا بها مواضيع المسلمات الدينية والأفكار البالية بعين ناقدة تنظر للأشياء بواقعية وتلامس حقيقة مرة ومشتركة بين الشعوب العربية وليس موضوعا محليا واحدا متعلقا بطبيعة المجتمع السوداني فقط.

اعتاد البعض على محاكمة الأفلام دينيا بعيدا عن الأطر الفنية، معتبرين أن الدين والمعتقدات خط أعمر فوق النقد، فينهال هؤلاء على أي منجز فني يعري بعد الممارسات والاعتقادات الخاطئة، ويينون آراءهم وفق منطق ديني بحت، ويكيلون التهم لصاحب العمل وهي ميزة عربية صرفة، والطامة الكبرى أن هذا لا يأتي من طرف المشاهد البسيط فقط بل يتعداه إلى من يوصفون بالنخبة، هذا الأمر واجهه مخرجون كثيرون وأمجد أبو العلاء واحد منهم، وهو الذي استطاع أن ينبش ويعري بعض المعتقدات عن الطرق الصوفية التي ترى بأنها تملك الحقيقة وفقط ووصل بها الأمر أن تقرر حتى في مصائر الناس.

تدور أحداث الفيلم وهي التجربة الروائية ◄◄◄

الطويلة الأولى للمخرج أمجد أبو العلاء في قرية سودانية، حينما تضع امرأة ابنها "مزمل" بعد أعوام من الانتظار، إلا أن نبوءة صوفية تقول بأن الطفل سوف يموت حينما يبلغ سن 20 هنا تصبح فرحة الأم تعاسة لأنها تنتظر اللحظة التي لن ترى فيها ابنها مرة ثانية فيتحول الرقم 20 إلى كابوس، تدفع فلذة كبدها لحفظ القرآن ونظرات الجيران كبارا وصغارا تلاحقه والكل ينفر منه وكأنه مصاب بمرض معد، فتمر السنوات ويكبر مزمل وهو محاط بعيون الشفقة، التي تجعله يشعر وكأنه إنسان ميت، تنقلب حياته مع عودة سليمان إلى القرية، بعد أن عمل مصورا سينمائيا في المدينة ما يجعله في ثوب المتحرر بحكم انفتاحه على الفن، ومن هنا تتغير حياة مزمل ليرى العالم بشكل مغاير تماما، من خلال جهاز قديم لعرض الأفلام السينمائية في منزل سليمان، تتوطد العلاقة بينهما ويزداد وعي الفتى وتتغير شخصيته ويدخله الشك بخصوص نبوءة وفاته في سن العشرين.

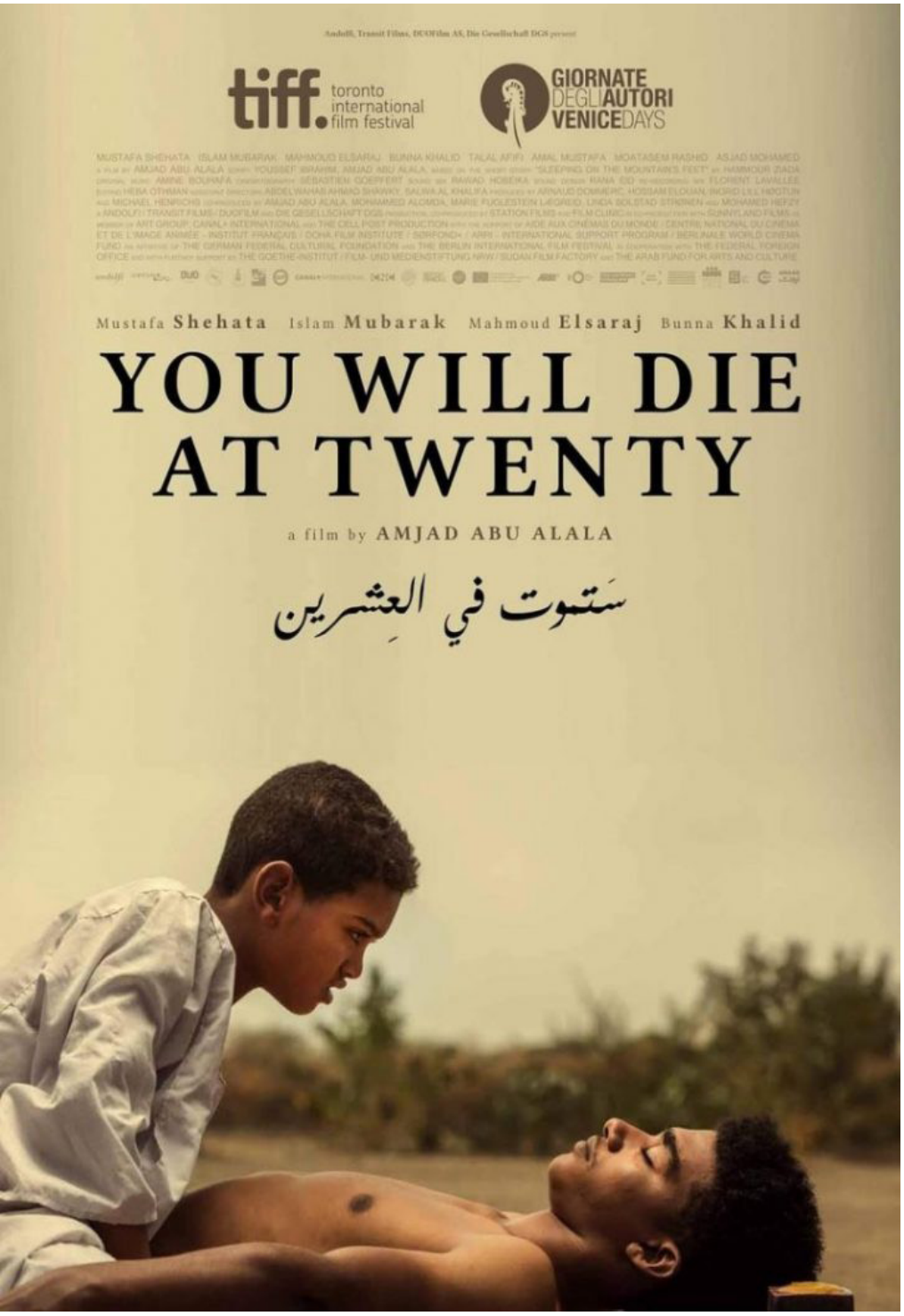
تلعب الأم دورا مهما في حياة ابنه فتحاول حمايته بكل ما أوتيت من طاقة، ولكنها في الوقت ذاته تؤمن بتلك النبوءة فتصير حياتها روتينا كبيرا خاصة بعد قرار زوجها مغادرة البلد بعد سماعه بتلك النبوءة الذي لم يعد إلا بعد مرور عشرين سنة، وتستمر أحداث الفيلم ويصل اليوم المشؤوم فيجد مزمل نفسه بين الشك والحيرة بين الموت وركوب الحافلة التي تنقله إلى عالم يريد اكتشافه بشغف.

يظهر المصور سلمان، ليمنح الطفل مبررا كافيا للحياة في مواجهة الموت، وإبطال تلك المعتقدات البالية ويحاول أن يفتح عينيه على الوجود والحياة الحقيقية وتشكل وفاة سليمان لحظة فارقة في تغيير ذهنية مزمل الذي يقرر فتح نافذة جديدة على الحياة بعيدا عن قريته لأنه يدرك أن الانطلاقة الحقيقية بعيدة عن الترهات التي تعيق تقدم الإنسان هذا الانسان وجد كينونته بعيدة عن محيطه المثبط.

رصد أمجد أبو العلاء في فيلمه "ستموت في العشرين" المقتبس عن قصة بعنوان "النوم عند قدمي الجبل" للكاتب حمور زيادة، هواجس الإنسان ومخاوفه الوجودية، وهو تناول ليس بالجديد في السينما ولكن بمقاربة مختلفة ووجهة نظر فلسفية دينية، مرتبطة بالمعتقد على وجه الخصوص وتأثير المعتقدات الشخصية والموروث الاجتماعي في ما يتعلق بتصورات الفناء الإنساني على سلوك الأفراد وكيف يتسلل اليأس ويقبع كضيف ثقيل يلازمك طيلة 20 سنة في حياتك ويجعلك تنتظر اليوم الذي ستموت فيه وتصير حياتك بلا معنى.

يلعب المخرج على الصراع بين الموت والحياة بنهاية لصالح الأخير، ويجعلنا نقف أمام الموضوع وجها لوجه بدون مسافة ففي النهاية الكل معني بالأمر، بمنظور عدة شخصيات في الفيلم، فاليقين يتحول إلى شك ومنا هنا تكون نقطة التحول فالسينما والحب منحا الحياة لمزمل فصديقته التي منحته الحب أعادت له الأمل في الحياة وسليمان فعل نفس الشيء وأنقذه من الضياع وشيوخ الدين أفقداه الأمل وجعلاه يغرق في دواماته اللامتناهية وفي النهاية انتصرت الحياة وانطلق بطل الفيلم في رحلة الاحتفال بالوجود ولذة الحياة.

اختار المخرج السرد البسيط بعيدا عن التعقيد لأنه الأسلوب الملائم لطرق هذا الموضوع ولو ببعد فلسفي في بعض الفترات ينقد خلاله العقلية الوحشية لدعاة التنجيم وملاك الأمور الغيبية فيجعله صراعا فكريا ضد هذه الأفكار الإقطاعية، هذا الصراع الدرامي الثنائي خدم العمل جيدا وجعل المشاهد يؤمن بانطلاقة حقيقية لسينما سودانية جديدة مرادفة لانطلاقة مزمل في الحياة والتي كانت السينما أحد أهم أسبابها.



حتى لا ينسى التاريخ كل فاسد لم يذق «تراب الماس»

■ خالد الخضري

من أهم الأفلام المقتبسة عن أعمال أدبية التي عرضت في الدورة الأولى للمهرجان الدولي للسينما والأدب المنظمة مؤخرا بأسفي، فيلم (تراب الماس) للمخرج المصري مروان حامد عن رواية لأحمد مراد.. بطولة: منة شلبي، صابرين، شيرين رضا، آسر ياسين، عزت العلايلي، ماجد الكدواني، محمد ممدوح، أحمد كمال... وهذا ثان عمل سينمائي يجمع بين المخرج مروان حامد والكاتب أحمد مراد بعد فيلم (الفيل الزرق) المقتبس عن رواية بنفس العنوان لنفس الكاتب والفيلم لذات المخرج سنة 2014.

1 - حب من رحم جريمة

ورد بملخص الفيلم: «طه حسين، شاب يشتغل في إحدى الصيدليات ويعيش مع والده القعيد الذي كان يعمل مدرسًا للتاريخ. ذات يوم يعود طه من عمله ليجد أن والده تم قتلة في ظروف غامضة.. ومع الوقت يكتشف أسرار مظلمة لم يعلمها من قبل عن حياة والده من خلال مذكراته التي خلفها وراءه، مما يفتح أمامه عالمًا كبيرًا من الفساد والجريمة لم يكن يعلم بوجوده».

من الوهلة كما المشاهد الأولى يتبين أننا أمام فيلم بوليسي تشويقي يهيمن عليه التجسس والحذر والترقب والجريمة، لكنها جريمة مرغوب فيها من طرف مرتكبيها كما من المتفرج عليها، أي المشاهد الذي يرغب في الانتقام في بلد لا زال فيه الضعيف يرزأ تحت رحمة القوي، فلا يملك هذا الضعيف الضحية لا هو ولا من يعلم بهذا الجبروت والظلم، غير السكوت إلى أن يضحى هذا السكوت نفسه جريمة. في أحد الحوارات يقول والد البطل المقعد حسين الزهار الذي يراقب الظالمين من بعيد بواسطة منظار مُقَرِّب لولده طه:

«يا ابني لا فساد يمر أبدا دون عقاب، واحنا مش لازم نسكت، فالسكوت جريمة ولازم الناس اللي تحت تراقب الناس اللي فوق».

وهكذا ينتقم من الفاسدين بدس غبار الماس في مشروباتهم ليصابوا بأورام لا يجدي معها علاج إلى أن ينفقوا، دون أن يدرك أحد أنهم ضحايا تسمم. وهو سلاح جهنمي

تعلمه من اليهود الذين كانوا يتاجرون في المجوهرات في القاهرة بالخصوص والذين هاجر كثير منهم لإسرائيل فور العدوان الثلاثي وما تلاه من هزات وحروب لا سيما حربي 67 و73. والفيلم يبدأ بثورة الضباط وتولي جمال عبد الناصر الحكم، حيث دام التصوير باللونين الأسود والأبيضلمدة طويلة اعتمد فيها المخرج على لقطات وثائقية حية بنفس اللونين لعبد الناصر وبعض خطاباته على رأسها خطاب التنحي الشهير فور هزيمة 67.. الشيء الذي منح الفيلم قوة تعبيرية فاعلة.

وهكذا يتبع الابن الضعيف خطى الوالد الأضعف جسديا ولحد الشلل، والقوي فكريا، ليصفي بهذا التراب الناسف الفاسدين والقوادين والشواذ والسياسيين الخونة أمثال البرلماني محروس برجاس (أدى الدور بكفاءة مهنية عالية الفنان عزت العلايلي بعد غيبة عن السينما دامت 17 سنة حيث كان آخر فيلم مثل فيه سنة 2001).. كما يصفي رجال الشرطة المفسدين والمرتشين على غرار العميد وليد سلطان (ماجد الكدواني) الذي كان يحقق في جريمة قتل والد طه، ليكتشف هذا الأخير ونحن معه أن العميد نفسه هو مدبر هذه الجريمة البشعة ومنفذها بواسطة البلطجي الثخين الملقب بالسرفيس (محمد ممدوح).. بل تمتد عدوى العدالة الشخصية المدمرة بتلك الوسيلة الجهنمية إلى أن تطال المجال الإعلامي حين تلجأ مخرجة برنامج شهير (منة شلبي) إلى تصفية زميلها بعد اغتصابه لها شر اغتصاب ورميها في الشارع ككلبة، دون أن ينصفها القانون لانعدام الأدلة والشهود... وهكذا يولد حب من رحم الجريمة وينتهي الفيلم بشعور بالنصر لكنه نصر مُرُّ المذاق لانغماسه في الدم. فيأخذ الحبيبان «المجرمان» واللذان نتعاطف معهما، بكفَّيْ بعضيهما ويمضيان في طريق معتم نسمع نحن عبر امتداده في مجرى الصوت الخارجي، هذه العبارة الشافية للغليل والمبررة بشكل أو بآخر سلوكهما: «حتى لاينسى التاريخ كل فاسد لم يذق تراب الماس».

2 - جو معتم وتركيبة ثلاثية

صورت أغلبية مشاهد الفيلم -وبنسبة 80 في المئة تقريبا- في الليل أو غسق الفجرذي الزرقة الضبابة وعتمة المنازل العتيقة التي تتكدس فيها الأرائك الكلاسيكية.. والكتب المصفرة.. والستائر الحاجبة للضوء.. كما في الفضاءات المنغلقة: مكتب الأب الكسيح.. داره.. الصيدلية.. استوديو التلفزيون.. بعض أقبية شوارع القاهرة الفاطمية المقفرة فجرا، حين يتكدر صفو «الصلاة خير من النوم» بدم الغدر والجريمة.. وبظلم الخيانة.. وقهر الاغتصاب...كمافي خلاء المقابر حيث لا معز ولا مشيع سوىنعيق الغربان وغبارالأجساد التي تمت تصفيتها سواء بأسلحة بيضاء ونبابيت أو بتراب الماس... حتى ملصق الفيلم لم يسلم من هذه المأساوية حيث هيمن اللون الأزرق الداكن، الكاتم على النفس.. بينما خُط عليه العنوان باللون الأحمر القاني، لون الدم.

وهكذا ساهم الاختيار المحكم لهذه الديكورات المغلقة والمعتمة في شحن الجو العام للفيلم بنوع من التوتر والانقباض المشوقكما الخوف من الآتي رغم التطلع إليه. ساهمت في تفعيل هذه المشاعر موسيقى هشام نزيه الذي تفنن في تأليف الموسيقى التصورية لعدد من الأفلام المتميزة منها فيلم نفس الثنائي المؤلف والمخرج (الفيل الأزرق) - (سهر الليالي) - (الساحر) محمود عبد العزيز و(هستيريا) مع النجم الراحل أحمد زكي. ومن المسلسلات: (السبع وصايا) - (نيران صديقة) و(أفراح القبة)... حيث تميز في موسيقى فيلم (تراب الماس) العزف الشجي للكونترباص المفضي إلى الانقباض والترقب زائد الإيقاع الغربي المزعج المحيل على توتر البطل وسخطه الدفين... دون نسيان نعيق الغربان كمؤثر صوتي محيل على أول جريمة قتل في التاريخ بين قابيل وهابيل، كما شرح والد طه لهذا الأخير حين سأله الابن عن سر علاقته بهذا الغراب الذي يزوره بانتظام في شرفة البيت؟ فكان الغراب أول وآخر المشيعين له في المقبرة حين توفي.

من أهم العناصر التي أسندت هذه الرحلة المأساوية في عالم الفساد والقتل والانتقام، وفي نفس الوقت الممتعة في عالم السينما، تركيبة ثلاثية تخص عنصر التشخيص الذي تكفلت به باقة من ممثلي الجيل الأول للكبار ذوي العيار الثقيل أمثال عزت العلايلي الذي لم ينبس إلا بعبارات مقتضبة وظهر فقط في مشهدين لكنه كان ذا وجود كاسح على الشاشة. تليه من الجيل المخضرم صابرين في دور عمة طه وأحمد كمال في دور الأب المقعد.. فالجيل الجديد أمثال البطل آسر ياسين في دور طه حسين، ومنّة شلبي الصحفية التلفزيونية ومحمد ممدوح البلطجي أو الفتوة السفاك «السرفيس»... حيث ران على أداء ومحيّا معظم هؤلاء الانقباض.. والغضب.. والتوتر... فنادرا ما زغردت فرحة ولا جلجلت ضحكة صافية أو برقت ابتسامة أمل... فجعلنا المخرج السيناريست نعيش مع هؤلاء نفس الحالات المومأ إليها من الشعور بالانقباض والترقب المخيف. لكن دون أن تحول هذه السوداوية واستمتاعنا بفيلم أقل ما ينعت به، أنه منجز بطريقة احترافية ومقنعة.

NEW CENTURY PRODUCTION
دولار فيلم
تأسست عام ١٩٤٩
ذهب الكردي
تراب الماس
تأليف
أحمد مراد
إنتاج
زين الكردي
إخراج
مروان حامد
مصممة ملابس
ناهد نصر الله
مهندس صوت
حسن أبو جبل
مكساج
أحمد أبو السعد
منتج فني
أحمد يوسف
إشراف فني و ديكور
محمد عطية
موسيقى تصويرية
هشام نزيه
مونتاج
أحمد حافظ
مدير تصوير
أحمد المرسي
VFX SUPERVISOR
تامر مرتضى
توزيع داخلي | دولار فيلم

«بورن آوت» لنور الدين لخماري:
«احتراق» الإنسان في «الدار المظلمة»

تقديم.

من المألوف عادة في الكتابة السينمائية أن يكون فيلمٌ مبنيّ على الحركة وعلى تفاصيل الحياة اليومية للناس بمشاكلها ومآسيها الاعتيادية، شبه خالٍ من الصيغ الإبداعية الاستثنائية، فإلى أي حد يمكن اعتبار فيلم Burn out، (وهو الفيلم الثالث ضمن ثلاثية المخرج نور الدين الخماري عن الدار البيضاء بعد فيلمي Casa-negra وZero إنتاج2017)، استجابة لهذه الصيغة أم أنه فيلم يتحداها بالجمع بين الحركة واليومي ممنجهة، في صيغته، مع الإبداع بصريا وسرديا من جهة ثانية؟

كاميرا تترصد بحذق ذواتا متأزمة تبحث عن نفسها.

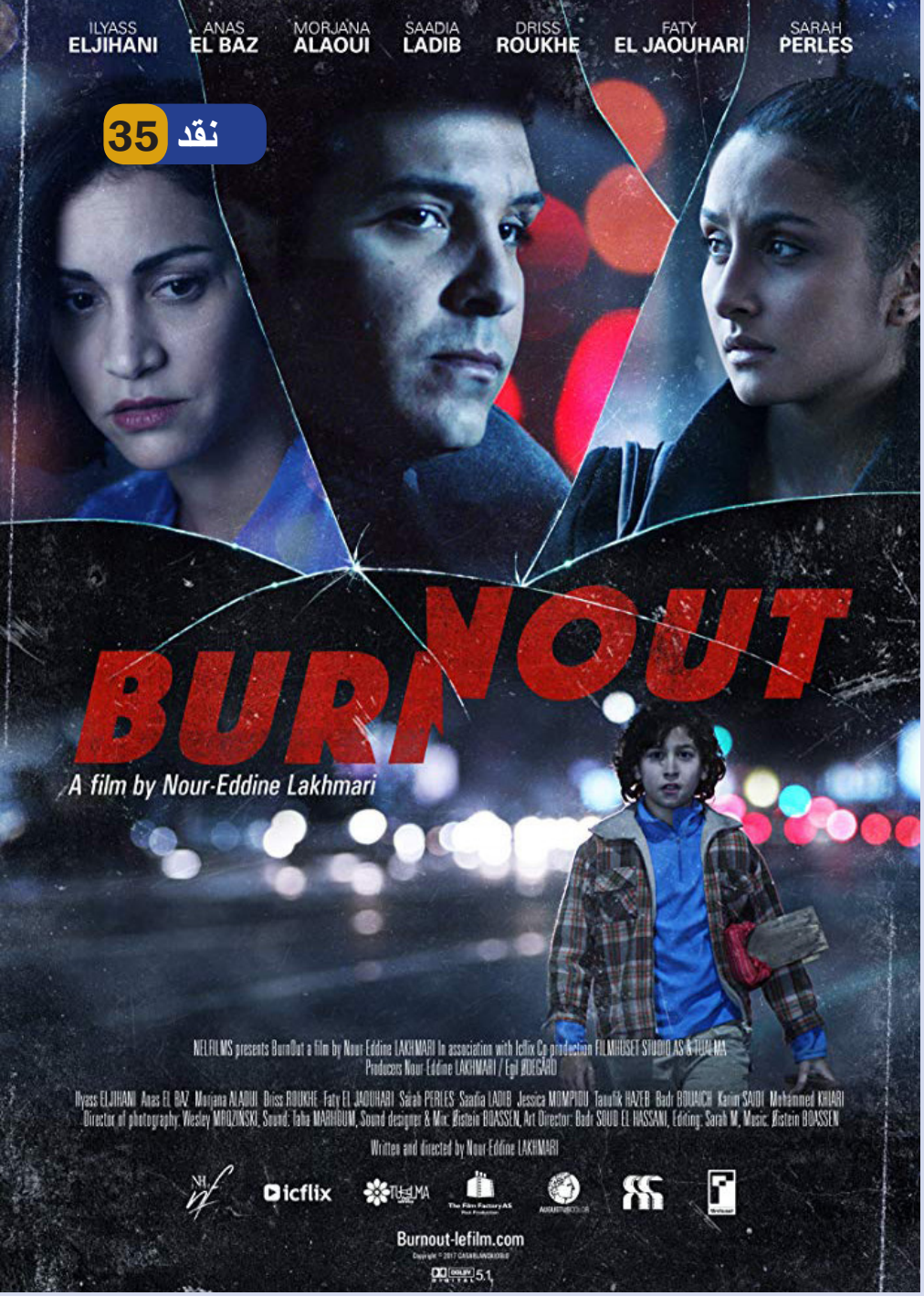
يعرض الفيلم صراعات متعددة، لكنها متقاربة اجتماعيا، لعدة شخصيات تنتمي لمجالات حياة اجتماعية مختلفة. لكل من هذه الشخصيات، نتيجة ذلك، نظرة مختلفة للحياة ولسياقاتها، فتوترات الرجل الشاب «المفشش» والغني، (شخصية «جاد» أداء الممثل أنس الباز) مع زوجته ومع نفسه هو نوع من السباق مع الزمن وضده. عنوان هذا الصراع سرعة قد تفوق الزمن ذاته إذ العُمق نفسي ًوُجودي أكثر منه فيزيائي. هناك من ناحية سردية أخرى صراع

عفيفة الحسينات

الفتاة الجميلة الضائعة عن ذاتها، (شخصية «عايدة» أداء الممثلة سارة بيرليس). الصّراع والتوتر هنا مع ما تطمح له في المستقبل وما تفعله أو يفرض عليها فعله في المستقبل كما في الحاضر. تدور صراعات وتوترات الشخصيات هذه في مدينة «الدار البيضاء»، وهو بياض مدني يُمحى «ليلا»، كما في فيلمي الثلاثية السابقين غالبا. سيادة قصص أطفال الشوارع ومعاناتهم مع الفقر والتيه والضياع تفرض نفسها في سياقات الكبار والصغار في أفلام نور الدين الخماري. نفس الشيء مع قصص نساء الليل والزوجات التائهات بحثا عن ذواتهن المنفلتات من وعي قوي يملك زمام الأمور. على الرغم من مألوفية هذه الصور من الحياة التي نجدها بأشكال وصيغ متعددة في غالبية الأفلام المغربية وغيرها، فقد كان سرد أحداث فيلم Burn out يتوالى في صيغة سينمائية وبزوايا إلتقاط وبديناميكية كاميرا فنية وغير مألوفة.

يُسرع الشاب بسيارته في سباق مع الزمن وكأنه يسابق هواجسه وما تستبطنه شخصيته البسيطة/المعقدة، في نفس الوقت، من معاناة في التأقلم مع وضعٍ يبدو مُريحا في الحس الاجتماعي المشترك. كان «جاد» يهرب، يحاول الهرب في الواقع، في سيارة سريعة وجميلة من فراغٍ يهَابُه.. يهرع الى مكان على شاطيء البحر، ليلا، لينخرط في نظرٍ وتحديق في نفسه محاولا، دون جدوى، استكناه ما وراءها. يافطة هذا السباق بالنسبة «لجاد» الحزين في أعماقه محاولة احتفال، مع ذاته، بفوز في سباق هو من اختلقه تعويضا عما يفتقده. علاقته بزوجته («إناس» أداء الممثلة مرجانة العلوي)، كانت على وشك الانفصالإذ كانت تحمل الكثير مما لا يُقال ولربما لن يقال أبدا، لأنه يؤلم ويقتل ما كان قد يولد في بيت يملأه الفراغ مع أنه مليء بكل ما هو غالٍ. ألم يكن فراغ البيت هذا هو بالضبط ما كان «جاد» يهرب منه؟

في مكان آخر من «الدار المظلمة»، وفي مشاهد أكثر اعتيادية، يعرض نور الدين الخماري أطفالا (شخصية «أيوب» أداء الممثل إلياس ◄◄◄



الجيهاني وشخصية «موس» أداء الممثل بدر بوحايح)، يتسولون ويقاتلون وكأنهم حيوانات متروكة لقانون الإنتقاء والتطور، تحت تحكيم طبيعة لا ترحم، يمثلها أنسان مسحوق آخر، لكنه أكبر سنا وقوة، (شخصية «روندا» أداء الممثل محمد الخياري). إنها شخصيات طرية ويانعة لكنها جاهزة لتدمر كل ما حولها و«لتفترس» كل ما يمكن ابتلاعه، سواء كان ذلك من أجل حياة أفضل أممن أجل وهمٍ هارب لا ولن يتم الحصول عليه بسبب ظلاميّة اجتماعية وقيمية تعم «الدر البيضاء المظلمة» كما يصورها نور الدين الخماري ليلا على الخصوص، ولو في فضاءاتها المخملية. سيارات تسرع إلى الأمام وفوضى عارمة لا يفهم طفل صغير معانيها، لكنه يعي ما عليه فعله لأنه مرغم وليس بطلا.

طفل النور في الظلام.

على الرغم من أن «أيوب» الطفل، الذي يحلم بمنح أمه رِجْلاً اصطناعية، كائن مسحوق وضعيف، فإن رموز القُوة الافتراضية في السينما والألعاب الإلكترونية مثل، سوبرمان وسبايدرمان وكل الأبطال الذين يشاهدهم على الانترنيت، خلسة وهو يسترق النظر من نافذة مقهى أو على هاتف أحد المارة أو الجالسين في المقاهي، عندما يكون بصدد مسح أحذيتهم، تجعله يختزن قوة يتمنى أن تكون له ذات يوم.. ربما.

لقد كان لقاء «جاد» الغني المدلل الباحث عن ذاته بـ«أيوب» الطفل ماسح الأحذية بالنسبة لـ«جاد» وكأنه لقاء بذاته وهو صغير، ولكن بشكل مختلف عن صغره الحقيقي. هكذا أصبح «جاد» يحاول إرضاء الطفل فيه بإرضاء الطفل المتسول.

في داخلنا دائماً طفل/طفلة أو الطفل الذي كنّا عليه والذي نحاول التحدث إليه وإرضاءه أو إعطاءه ما لم يكن يستطيع الوصول اليه. هذا الطفل الذي يسكننا ونحن راشدين كما هو عليه حال بطل الفيلم «جاد»، إنما هو طفلٌ يتحكم في انفعالاتنا وفي شخصيتنا الآن ونحن نعتقد أننا من يقرر.

تلجأ «أنياس» إلى صديقتها، (شخصية «سمية» أداء الممثلة فاتي الجوهري)، بعدما لجأت إلى الفنان «المعطوب» (شخصية السيد غزالي أداء الممثل كريم سعيدي)، ولوحته الضخمة الغالية الثمن (لوحة التشكيلي المرحوم صالادي) وهي تشعر باختناق في علاقة زواج لم تكن تفهم حقا أسرار دوافعها الهشة. ترقص «أنياس» مع صديقتها بالمعرض ليلا خلال زيارة مُختلسَة لمكان يملؤه الزوار نهاراً. ترقصالمرأتان بسعادة ربما لم تحساها يوما، أو لربما أحستا بها وهما طفلتان صغيرتان. ترميأنياس بحذائها الغالي الثمن Louboutin بلا مبالاة. تتبع الكاميرا الحذاء الذي ينقلب على ظهره الأحمر الذي تحلم به كل النساء. إنه الحذاء الذي يُعلي من معاييرها ورأسها ورؤيتها للأمام بكل إصرار على حد قول «غابرييل شانيل». إنقلب الحذاء، عندما رمت به «أنياس» بلامبالاة، كانقلاب سيرورة الأيام، فأتت الرياح بما لا تشتهي هيّ.رمت بالحذاء كما يرمي زوجها بنفسه في أحضان سرعة سيارته وفي أحضان ما قد يحدث وما يهم أو لا يهمولربما لم يعد كذلك. ضحكات هي تلك التي تصدر عن «أنياس» وصديقتها «سمية»، تتخللها دموع وصراخ مع موسيقى وبياض حيطان المتحف، كخلفية للوحات مُعلقَةً كانت شاهدة على احتفال السيدتين بحرية أحستاها على الأقل.. ذلك اليوم.. تلك الليلة.

يلتقي الطفل ماسح الأحذية بعد معاناة مع مرض أمه، ومعاناة صديقه في اعتداءات سرية تبين ما يُخفي المجتمع العميق من أسرار نعرفها ولا نعرفها، يلتقي «عايدة» الفتاة الجميلة التي تدرس الطب نهارا، لكنها تحترف ليلا وظيفة فتاة متعة. تشتغل «عايدة» بأجر يدفعه الزبناء العطشى لتفجير كبتٍ قاتل، وللتنفيس عن عُقدٍ لليلة أو لِيالٍ مع فتاة أو مع فتيات جميلات المظهر وفارغات العقل لكن، ما الذي يدفع «عايدة» طالبة الطب إلى بيع جسدها لتلجأ إلى محاولة التطهير بعد ذلك؟

تمشي الحياة كالرياح بما لا تشتهي السفن ككناية القطار الذي يمر بسرعة. يحاول جاد وأيوب، الشاب الغني وماسح الأحذية تحدي تلك السرعة معا وكأنهما صنوان يقفان متحديان سرعة القدر ورهان الوجود الفارض لإرادته عليهما.

يسعد الطفل والرجل بتلك السرعة كل حسب معاناته ورغبته في التعويض، بينما تضحك الأم المسكينة وكأنها ترى نفسها من خلال ابنها في ظلام الليل الشجي مرة أخرى. تتلاشى انفعالات شخصيات أبطال الفيلم .... وتتلألأ أضواء.. الدار «المظلمة» لتعم مصائرهم وهم يضمون أحلامهم الدافئة.

«الفيل الأزرق 2» ما بين إبهار الصورة وفراغ المحتوى

■ عبد المنعم أديب - القاهرة

في ثوب من التطور السينمائي العربي الجديد يطالعنا فيلم "الفيل الأزرق 2". تكاد هذه الجملة تلخص الفيلم كله؛ فالفيلم تطور سينمائي .. هذا صحيح، وهو تطور جديد على الساحة العربيّة.. هذا صحيح أيضًا؛ لكن الأهم أنه تطور في الثوب .. وسأتناول أهم ثلاثة محاور في الفيلم باختصار شديد. وأودُّ لو أصنع تحليلاً سينمائيًّا كاملاً للفيلم؛ لكنه سيخرج في حيز بالغ الطول، ولا يصلح إلا في نطاق الدراسات السينمائية المتخصصة. ولكني سأقتصر بذكر أسباب آرائي التي أعيب على غالب النقَّاد أنك إذا سألتَهم: لِمَ كان هذا رأيكم؟ لا يجدون ما يردون به. مما يسبب في غياب وعي المشاهد، وغرض النقد إعلاء وعيه.

• **السيناريو المنقول عن أفلام الرعب الغربية:**

"لا جديد تحت الشمس" تعبير كنا نتناوله من قبل، لكن هناك تعبير آخر أدقّ في حالتنا هذه هو "لا جديد .. مع رغبة التقليد". فيلمنا اتبع نمط أفلام الرعب الأمريكية في كل شيء؛أو بدقةٍ نقل كلّ أصولوتطورات الأحداث، في فصولها الرئيسيَّة، وتفريعاتها أيضًا من الخط العامّ الذي ترسمه السينما الأمريكية لها. وهذا أمر كنت أتوقعه من قبل المشاهدة. لدينا بطل "كريم عبد العزيز" ضائع في طريق حياته، غارق في عالمه من السُّكر. ولدينا عفريت اسمه "نائل" ينتقل عن طريق مرآة مُعيَّنة هي مُستقرُّه. هذا العفريت يتقصد البطل ويسعى وراءه؛فيتلبّس إحدى السيدات "هند صبري" ليستدعيه في تحدٍ جديد، بعد تحدي الجزء الأول، وبعد أن ظنّ البطل أنه قضى عليه في مغامرته الأولى. ولدينا التطور الأعظم في اكتشاف المرآة التي تقبع في البيت القديم، أو الفيلا التي تقطنها البطلة "هند صبري"، ولدينا التطور في معرفة "السر" الذي سيقضي على هذا العفريت؛ في عملية قلب كلمة وكتابتها على المرآة.... ولدينا في النهاية (ويا للمفاجأة العملاقة) هذا البطل الذي نكتشف أنه تحوَّل إلى الشرير.. هيا اندهشوا من فرط الإبداع. إنّ السينارست مُصرّ على النقل حتى آخر قطرة.

وأظنُّ أن القارئ قد أصابه الملل من كثرة اطلاعه على مثل هذه الخطوط، والتطورات المنقولة بالنصّ، بل المشفوفة من عديد الأفلام الغربية. طبعًا إذا كان المشاهد مُطلعًا على بعض، أو كثير منها. لكن صُنّاع الأفلام هنا في مصر يعتقدون دومًا أن المشاهد آتٍ من دنيا اللاشيء؛ وأنهم إذا نقلوا المحتوى الأجنبيّ (وهي العملية الأساسيّة التي تعتمد عليها كتابة السيناريو العربيّ) فإنهم يقدمون شيئًا يستحق حتى أنْ يُذكر!!

وبعد كل هذا فهناك تفوق نسبي للحوار عن

القصة والسيناريو، وهذا في اعتقادي لفشل السينارست في نقل الحوار الأجنبيّ وحسب. لكن هذا الحوار في محاوره الرئيسة مرهون بعملية النقل التي ذكرتها بالقطع.

• لغة الصورة المبهرة، وهل هذا عمل المخرج؟

جاءت صورة الفيلم بغزارة في عناصر الإبهار؛ حتى تظنُّ أنَّك غارق في صورة الفيلم منكثرة الإبهار؛ وهذا يصنع صورة سينمائية بامتياز. ولا شكّ أن هذه إحدى التطورات العظيمة التي أضافها الفيلم؛ أقصد للسينما العربية فقط بالقطع. وسيظلّ هذا الفيلم بها علامة انتقال؛ إنْ -وأقول إنْ- أكمل بعدها الخط السينمائيّ المسيرة.

يتكون الإبهار من اختيار أماكن التصوير، وتصميمها، وكذلك من الملابس المتنوعة والمبهرة، ومن عناصر ما بعد التصوير. وهنا يأتي سؤال؛ هل هذا الإبهار في الصورة عمل المخرج؟ .. الحق يقال هذا ليس عمله، سأشرح. إن هذا الإبهار في الصورة مسئول عنه في الأساس جهتان: الأولى هي الديكور والملابس، والثانية هي مرحلة المونتاج. حيث تمّتْ كلتا الجهتين بكفاءة ملحوظة للغاية. المونتاج (على يد أحمد حافظ) كان أكبر عوامل نجاح الصورة، وكذلك مرحلة معالجة الألوان بطريقة أصبحت "موضة" السينما المصرية الآن.

أجيب الآن عن السؤال المطروح: بالقطع كان للمخرج دور لكنْ ليس بالدور الكبير. وأستطيع أن أحدد دوره بالتنظيم، أكثر من الإنشاء الذي هو عمله الحقيقيّ في الأساس. لكن لماذا أقول بأن دوره لم يكن كبيرًا؟ للأسباب الآتية

-1 دوره الإبداعيّ اتسم أيضًا بالنقل الصريح والمباشر من أفلام المخرج الكبير قدرًا، الصغير سنًّا (جيمس وان). وهناك مشاهد نقلتْ بحذافيرها تقريبًا. وهي مشاهد الرعب، مثل مشهد الولد الصغير فوق وتحت سريره. ومشهد آثار الأقدام من صعودًا إلى السقف. ومشهد انتقال روح الجنّ "نائل" بين الأفراد عن طريق الحشرة المنتقلة من أحدهم إلى الآخر؛ وهو منقول نصًّا من فيلم "الاستحواذ" الشهير. وغيرها.

-2 عمل البرمجيات غير الناضج، والذي اتسم بالسذاجة في أحيان. وسأشير إلى ذلك.

-3 بعض الخدع، والديكورات بالغة الزّيف؛ مثل مشهدَيْ الأذن المقطوعة والمُلقاة أرضًا، واللسان الذي قُطع بعد قطعه، ليس أثناء التصوير.

-4 غياب الإبداع في رؤية التصوير (لا أقصد هنا عمل مدير التصوير وطاقمه الذي قام بدور جيد جدًّا) بل رؤية التصوير وفلسفته.

وتعني هذه العناصر حقيقةً واحدةً أنّ عمل المخرج ارتبط بجودة الفريق؛ المناطق التي كان الفريق المساند فيها قويًّا خرجتْ قويةً، والتي اتسم فيها بالضعف خرجتْ ضعيفةً. وهذا أيضًا يشير إلى دور اقتراحات الفريق المساند للمخرج. بالعموم لم يكن عمل المخرج سيئًا، ولم يكن ممتازًا بأي حال من الأحوال.

وفي نهاية هذا العنصر أحب أن أنوّه على أن عمل البرمجيات في الفيلم (والتي ظهرت في الفيلم كثيرًا، وأخذت مساحات الهلوسة جميعها تقريبًا) غير ناضج كفايةً، وبه الكثير من العيوب يُكشف مع بعض التدقيق في الملاحظة. ولهذا لمْ أضفه في عناصر الإبهار سابقًا، لأني اكتفيت بعناصر الإبهار الحقيقية. وللأسف مشاهدنا العربيّ الذي لا يطلع على المنتجات الأجنبية قد ينخدع، وينبهر بهذه الأعمال البرمجية. ولكن دور النقد هو التوجيه الذي يفتح عينيك، ويعين على رؤية أفضل للعمل الفنيّ.

• الإبهار الموسيقي المُعتبر:

الشيء الوحيد المستحق للانتباه هو عمل "هشام نزيه"، وهو أشد العناصر في الفيلم ثراء، ويضاهي الصورة في التنوع، لكنه يتفوق عليها بإرادة خلق منتج جديد، وعدم الاستسلام للتلقي من الأفلام الواردة إلينا. وتتميَّز الموسيقى في الفيلم بمميزات كثيرة. منها:

-1 امتدادها الطوليّ؛ حيث تقريبًا تملأ مساحة الفيلم جميعها.

-2 قدرتها على التنوع لمواكبة دراما الصورة؛ حيث نجدها تتغير بشدة في أجزاء الفيلم المختلفة، من الأجواء العادية، إلى أجواء الغموض، إلى لحظات الرعب، ثم أخيرًا المشاهد المُكثّفة لهلوسات بطل الفيلم.

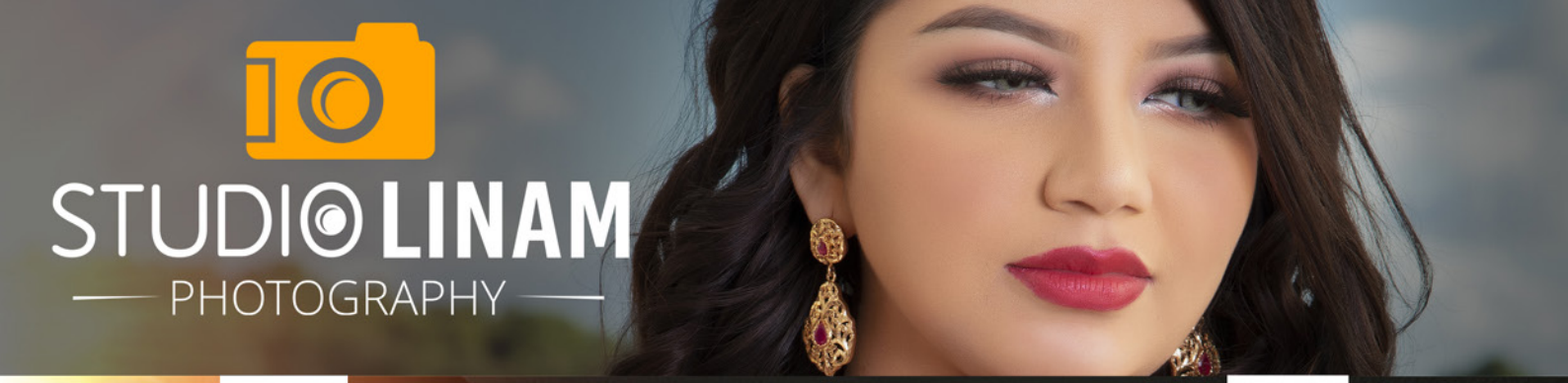
-3 تفوقها الشديد في التنوع ما بين لقطات المشهد الواحد

-4 تنوع مكوناتها؛ حيث تكونت من موسيقى مؤلَّفة، والموسيقى الصوتية الإنسانية المباشرة، وثيمات "تيمات" موسيقية من ثقافات متعددة؛ مثل استخدام أصوات الارتطام النحاسيّ، تشبه البيئة الدينية المسيحية. لكنها هنا مُحوَّرة لتناسب الأحداث. حتى إنها لجأتْ إلى استخدام ارتطام القضبان بشكل مباشر في بعض المشاهد.

وهنا يجب أن أنوّه على دور مرحلة "دمج الصوت" أو ما يُعرف بـ"الميكس" التي جاء عملها مميَّزًا. وألوم مهندس الصوت في تفويته علينا سماع عدد ليس بالقليل من كلمات الممثلة "هند صبري" رغم أن الصوت كاد يفتك بسماعات السينما في مناطق أخرى.

وفي النهاية أشير إلى أن الأداء التمثيليّ كان جيدًا إلى ممتاز في المتوسط العامّ؛ وأخصّ بالتحية "كريم عبد العزيز" الذي يشهد تطورًا كبيرًا في أدائه. والفيلم إجمالاً فيلم جيد. وإنْ أعطيته درجة ستكون 7/10.

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة



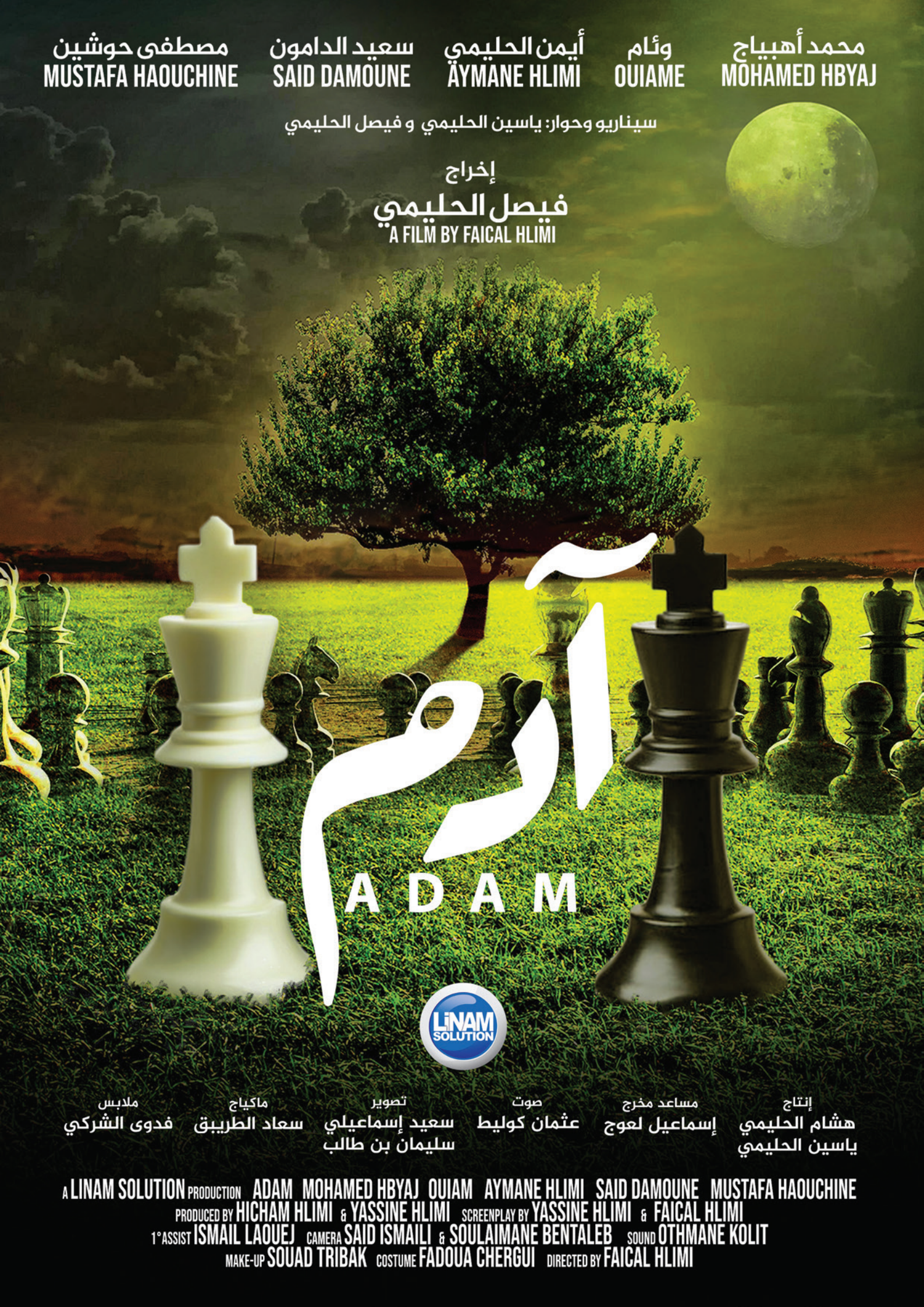
STUDIO LINAM

PHOTOGRAPHY

MODE MARIAGE ÉVÉNEMENT AUDIOVISUEL COMMERCIAL

ADRESSE : 77 RUE DE FÈS COMPLEXE COMMERCIAL MABROUK 8 ÈME ÈTAGE, N° 24, TANGER 90010 MAROC

TÉLÉPHONE : (+212)539-325-493 / EMAIL: CONTACT@LINAM-SOLUTION.COM


محمد أهبياج
MOHAMED HBYAJ
وئام
OUIAME
أيمن الحليمي
AYMANE HLIMI
سعيد الدامون
SAID DAMOUNE
مصطفى حوشين
MUSTAFA HAOUCHINE
سيناريو وحوار: ياسين الحليمي و فيصل الحليمي
إخراج
فيصل الحليمي
A FILM BY FAICAL HLIMI
آدم
ADAM
LiNAM SOLUTION
إنتاج
هشام الحليمي
ياسين الحليمي
مساعد مخرج
إسماعيل لعوج
صوت
عثمان كوليط
تصوير
سعيد إسماعيلي
سليمان بن طالب
ماكياج
سعاد الطريبق
ملابس
فدوى الشركي
A LINAM SOLUTION PRODUCTION ADAM MOHAMED HBYAJ OUIAM AYMANE HLIMI SAID DAMOUNE MUSTAFA HAOUCHINE
PRODUCED BY HICHAM HLIMI & YASSINE HLIMI SCREENPLAY BY YASSINE HLIMI & FAICAL HLIMI
1°ASSIST ISMAIL LAOUEJ CAMERA SAID ISMAILI & SOULAIMANE BENTALEB SOUND OTHMANE KOLIT
MAKE-UP SOUAD TRIBAK COSTUME FADOUA CHERGUI DIRECTED BY FAICAL HLIMI