عزة الحسيني: هناك إمكانية للتعاون السينمائي بين المغرب ومصر

سينمايا

السنة السابعة، العدد 20، 2019، الثمن: 15 درهم

«نور في الظلام»
رحلة من أمواج الإذاعة إلى أمواج البحر

«كفرناحوم»:
نداء الهامش... وصرخة المنسيين

«الميمات الثلاث: قصة ناقصة»
جدلية الحكي بين التخييلي واللاتخييلي

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

رئيس التحرير:
عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد:
لحسن ملواني، محمد الناصر أبوزيد، مجدي الطيب، خميس الخياطي، محمد طروس، عبد الفتاح بجقار، السماح عبد الله، محمد فاتي

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
02264000010400050319202 1

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

نشر هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

سينفيليا

في هذا العدد:

رحيل: ص 28-29

يوسف شريف رزق الله:
الرجل الذي عاش يتنفس السينما!

نقد: ص 18-19

العرب خارج الصورة و... التصور أيضا!

سينما عالمية: ص 12-13-14-15

عندما تشارك السينما في الألعاب..

شخصيات سينمائية: ص 16-17

سينما نجيب الريحاني

إفتتاحيـة العدد

معالجة التاريخ سينمائيا كضرورة آنية

تم توظيف التاريخ سينمائيا منذ بدايات السينما في العالم، إذ شكل التاريخ مصدر إلهام لسينمائيين عالميين لصنع أفلام تعود بالمشاهدين إلى حقب بائدة أو مراحل قريبة نسبيا في التاريخ لتعيد لها الحياة عبر صور متحركة إما من خلال أحداث وشخصيات حقيقية عاشت وظلت محفورة في الذاكرة وكتب عنها الرواة والمؤرخون أو عبر شخوص متخيلة يتم وضعها داخل سياقات تاريخية معينة ويتم نسج حكايا وقصص حولها، وهذا إما انطلاقا من سيناريوهات أصلية وأصيلة أو على شكل اقتباسات من روايات تاريخية معروفة.

وكما في السينما العالمية نجد السينما العربية قد تناولت التاريخ العربي والإسلامي في عدة أفلام من بينها «الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين، «أسد الصحراء» ...عمر المختار» لمصطفى العقاد، «القادسية» لصلاح أبو سيف، «ناصر 56» لمحمد فاضل وغيرها من الأفلام.

أما في السينما المغربية فقد كانت وإلى حدود التسعينيات من القرن الماضي قليلة هي الأفلام التي تناولت قضايا تاريخية والتي اقتربت من مراحل تاريخية، وقد شكل المخرج سهيل بن بركة الاستثناء في هذا السياق بحيث أنه أخرج عدة أفلام تاريخية هي: «فرسان المجد»، «ظل الفرعون»، عشاق موغادور»، «طبول النار» وأخيرا «من رمل ونار (الحلم المستحيل)». لكن مع بداية «العهد الجديد» ظهرت سلسلة أفلام «سنوات الرصاص» والتي تفاوتت قيمتها الفنية والجمالية، وبعدها ظهرت بشكل متفرق بعض الأفلام التاريخية منها «فداء» لإدريس اشويكة وفيلمي «الوشاح الأحمر» و«دقات القدر» لمحمد اليونسي، وفيلمي «عطش» و«الميمات الثلاث» لسعد شرايبي وأفلام أخرى...

هنالك ضرورة الآن لتناول حقبات من التاريخ المغربي سينمائيا، لكن بالمقابل يجب أن تُرصد لهذه الأعمال الميزانيات التي تستحقها ولا تُصنع بشكل إنتاجي سريع وضحل ولايُعطى للقضايا التاريخية المطروحة حقها فنيا وجماليا بل يجعلها تبدو بشكل مبسط وكأن الهم كان هو الانتهاء من الفيلم بأي شكل من الأشكال، ونموذج أفلام سهيل بن بركة جد كهك في هذا السياق، بغض النظر إن كنا متفقين مع وجهة نظره في تناول مراحل تاريخية مغربية مهمة أم لسنا كذلك، كون أفلامه تُرصد لها ميزانيات محترمة ومهمة فتأتي مقنعة فنيا وتقنيا، بحيث نجد أنفسنا كمشاهدين داخل الحقبة التاريخية التي تحملنا إليها كاميرا المخرج وعينه الفنية، وفي المقابل هنالك أفلام كانت النوايا الحسنة حاضرة فيها لكن ضعف الآلة الإنتاجية جعلها تظهر على الشاشة بشكل مهلهل وغير متماسك، ولهذا أرجو وأطالب بأن ترصد للأعمال التاريخية ميزانيات خاصة كما هو الحال الآن مع أفلام الثقافة والتراث الصحراوي الحساني بشرط أن تكون ميزانيات تفوق في مبالغها ميزانيات الأفلام الأخرى على أن تكون هنالك صرامة في اختيار السيناريوهات والمخرجين الذين في استطاعتهم تنفيذ هاته السيناريوهات بشكل جيد.

سينفيليا

التوجيه التربوي في الفيلم الأمازيغي
فيلم «الطمع طاعون»* نموذجا.

■ لحسن ملواني

ـ تقديم عام

إن الدراما الأمازيغية دراما القضايا الاجتماعية، ومنذ بداية الفيلم الأمازيغي وهو منكب على معالجة القيم الإنسانية النبيلة التي يتميز بها المجتمع الأمازيغي على مر التاريخ، ولا نبالغ إذا قلنا إن الفيلم الأمازيغي في مجمله فيلم تربوي تصحيحي للمعتقدات والمعاملات السلبية، ومنفر من السلوكات الخادشة لنبل الأخلاق والتواصل والتفاعل الإيجابيين أسريا واجتماعيا. ورغم بساطة المعالجة الجمالية والتقنية للفيلم الأمازيغي استنادا إلى مستوى الوسائل والدعم المعتمد عليه في الانتاج والإنجاز، فإن هذا الفيلم كان وما يزال وسيلة هادفة وفعالة في توجيه الجمهور للتفكير في وجودهم وعلاقاتهم ومصائرهم.

وقد كانت محاور هاته الأفلام مطردة بين الدفاع عن القيم في علاقتها بالهوية في زمن هول العولمة الناسفة للقيم والثقافات. ورغم أن الوظيفة المثلى في الفيلم ـ في رأي البعض ـ هي المتعة والترفيه، فإنه وسيلة ناجعة في التوعية عبر المتعة والتشويق وعبر رسم نظرة مائزة إزاء الحياة والمجتمع. فما نشاهده يؤثر علينا عبر تفاعلنا معه مما يجعله يحدث تغييرات في شخصياتنا وسلوكنا وأفكارنا، لذا ينبغي اختيار المضامين القيمة أخذا بعين الاعتبار ما ينتظر غرسه في نفوس المشاهدين من الفتيان والشباب بصفة خاصة.

ففي كل فيلم رسائل مستهدفة حتما تحاول أن تجعلنا أمام وقائع هي جزء من حياتنا اليومية بما تحمله من صراعات من أجل إعادة النظر في الممدوح وفي المذموم منها، ومشاهدتنا للفيلم مشاهدة لبعض ما يعترينا ويعتري علاقاتنا كي نرسم الطريق لمصائر أكثر إنسانية وجمالية.

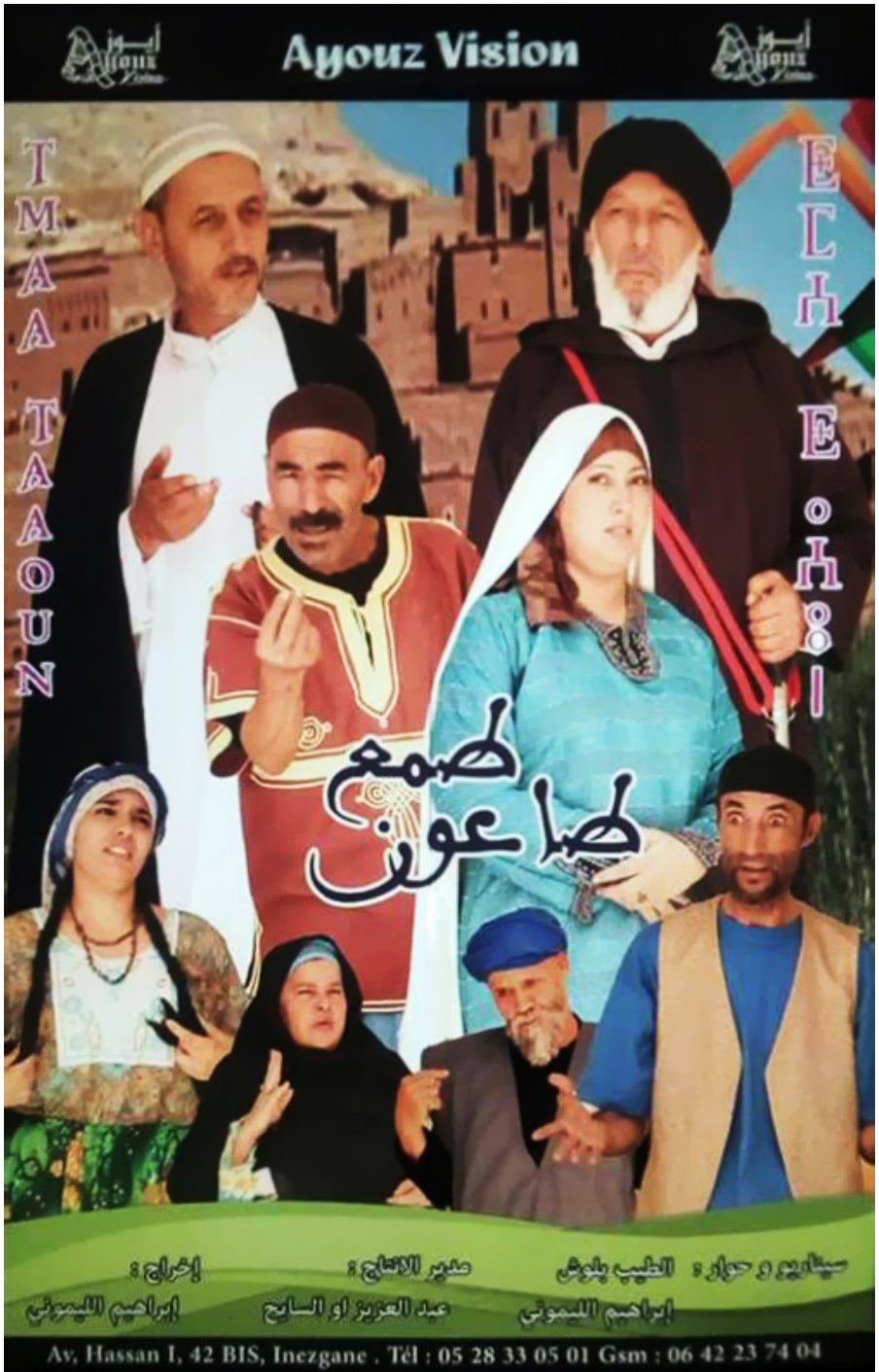
ـ قصة الفيلم:

من هذا المنطلق جاء فيلم الطمع طاعون لمخرجه إبراهيم الليموني، ويندرج في مجال الأفلام الدرامية الاجتماعية الموجهة إلى عموم الجماهير. وتتعلق قصته بطمع أخ في ميراث أخيه المتوفى مخلفا وراءه امرأته وبنته، وقد حاول هذا الاخ الالتجاء إلى كل الحيل التي بإمكانها أن تحقق له مراده غير آبه بمشاعر الأرملة وبنتها، وقد تبدى له أن المنزل القديم الذي تركه يحمل كنزا، وحين يذهب إليه رفقة شخصين من ذوي تجربة في المجال تباغته الأرملة، ويغضب وتسكت غضبه بتسليمه وثيقة تركها أخوه كدليل على مكان وجود الكنز، وحين يفتحها يجد أن المقصود بالكنز هو نفسه، ويقتنع بذلك، ويؤمن بحقيقته عازما على أن يؤدي ما عليه من مسؤوليات إزاء أسرة أخيه.

الفيلم يعالج مشكلة اجتماعية معروفة في كل المجتمعات البشرية قديما وحديثا معالجة درامية تحتد الصراعات فيها وتكاد تنتهي نهاية مأساوية لولا تفهم الأخ الطامع من ميراث أخيه ما له وما عليه.

ـ عنوان الفيلم:

جاء العنوان جملة اسمية متكونة من مبتدأ وخبر وتحمل معنى تاما مفاده أن الطمع بمثابة الطاعون ويقصد به الوباء أو الموت من الوباء1. و«الطمع عبارة عن رغبة جامحة لامتلاك الثروات أو السلع أو الأشياء ذات القيمة المطلقة بغرض الاحتفاظ بها للذات، بما يتجاوز احتياجات البقاء والراحة بكثير. وهو يسري على الرغبة الطاغية والبحث المستمر عن الثروة والمكانة والسلطة. والطمع هو الهوس بامتلاك جميع الثروات والسلع لإبهار



الثمن 15 دراهم

المجتمع المحاط بنا.
و«كمفهوم علماني نفسي، يعتبر الطمع، بنفس الطريقة، رغبة جامحة للحصول على أكثر مما يحتاجه الشخص وامتلاكه. وهو يستخدم بشكل نموذجي من أجل انتقاد أولئك الذين يسعون خلف الحصول على الثروة المادية الزائدة عن الحد، رغم أنه يسري على الحاجة إلى الشعور بالأخلاقيات الزائدة عن الحد أو الاجتماعية أو الشعور بأن الفرد أفضل من الآخرين» (انظر موسوعة ويكيبيديا).
وقد أخرج الإمام الطبراني، عن جابر رضي الله عنه (جاء رجل إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فقال، يا رسول الله أوصني، قال: إياك والطمع فإنه الفقر الحاضر، وإياك وما يعتذر منه) صححه الألباني. والطمع مصدر الكثير من السلوكات السلبية والمؤذية ومنها الكذب والسرقة والاحتيال والوصولية والانتهازية والانتقام والأنانية والارتشاء.
والعنوان مَثل مغربي معروف يحيل على نفور المغاربة من الطمع والجشع باعتباره وباء قاتلا يدفع بصاحبه إلى تمني نيل ما ليس له من غيره فيستبد به الحقد الذي يجعله كالمصاب بالطاعون، ولأنه ينتشر بسرعة بعيدا عن القيم الأخلاقية والدينية فهو أشبه بالطاعون الذي يبدأ وسرعان ما تتوسع الرقعة المصابة به.
كل هذه المعطيات التي يوحي بها العنوان واردة في سلوكات بطل الفيلم الحاج مبارك الذي جسده الممثل المقتدر والشهير في الفيلم الأمازيغي منذ بدايته محمد برداوز.

ـ شخصيات يحركها الطمع:

يبدأ الفيلم بمشهد سيكون الشرارة التي ستؤجج الطمع في نفسية الحاج مبارك وهو يرى أخاه يفارق الحياة قبل أن يهمس له بكونه قد ترك له الكنز الذي لا يفنى، وربما فهم الحاج قوله خطأ حين فكر في السطو على كل ممتلكاته غير آبه بحقوق زوجة وبنت أخيه الهالك.
إلى جانب الحاج نجد أماغوس الحريص على معرفة كل تحركات الحاج الذي تغير سلوكه منذ أن فارق أخوه الحياة مما أثار شكوكه وشكوك المحيطين به، ولكل تغير أو إسداء معروف سبب.
وسيتصارع أماغوس مع الحاج منذ بداية الفيلم حتى النهاية باعتبار أرملة المتوفى خالته وبنتها عائشة امرأته مستقبلا، وبذلك صار يحركه الطمع بدوره في أخذ حق خالته من الميراث متحديا الحاج الذي يحاول السطو على كل شيء.
الحاج مبارك حاول الحصول على مراده بطريقة غير شرعية من خلال:
ـ استمالة فقيه وإمام الدوار للإفتاء لصالحه بصدد تفويت ثروة أخيه إليه. وقد دفع به ذلك إلى حد دفع رشوة (سمن وعسل)
ـ اتخاذ «فظمة» وسيطة ومتجسسة على الأرملة مع محاولة إخضاعها بشتى الطرق كي تستجيب لمطالب الحاج.
ـ محاولة إرضاء «أماغوس» بتحقيق رغباته بهدف الإيقاع به بطريقة أو بأخرى.
ـ اتخاذ خادمه البشير كمتجسس على تحركات وكلام الأرملة.
ـ التفكير في تزويج البشير بتلايتماس وأماغوس بعائشة كي يخلو له المجال من أجل تحقيق مراده.
كل هذه المحاولات منحت الفيلم بعدا دراميا مشوقا لا يخلو من مواقف كوميدية ممتعة. ومنها ما يصدر من «عدي» المتقاعد الذي كان يشتغل منجميا فصار شبه مجنون يتحدث عن عمله وكأنه يتحدث عن بطولته في ذلك. وإلى جانبه ابنته التي تبدو ساذجة جدا تتحدث عن رغباتها وسط قريناتها بشكل فكاهي يثير ضحكهن وسخريتهن.
شخصيات الفيلم تحركها التناقضات والمتعارضات الدرامية المتفاوتة من حيث درجة حدته وفق قيمة وقدر مصالحها، وإذا كان الطمع هو المحرك الرئيسي في أحداث الفيلم فإن درجته غير العادية أسندت إلى بطل الفيلم مما حولها إلى الجشع (الدرجة القصوى من الطمع).

ـ ختاما

الموسيقى التصويرية المحلية منسجمة مع الأجواء التي اتخذها الفيلم كفضاء للأحداث وبساطة عيش أهل القرية وهم يحملون همومهم اليومية متحاورين حولها باحثين عن حلول لها. ولقد تمكن المخرج من المحافظة على التوازن في إرساء المشاهد المفعمة بالتوتر والانفعال وفي وثيرة تحريكها إلى النهاية حيث سيكتشف البطل تفاهة وخطورة ما أقدم عليه وهو الغني الذي له أملاك كثيرة تعفيه عن طلب المزيد، على أن هذه النهاية تبدو وكأنها تمَّت بسرعة، وكان من الممكن التريث لجعل البطل ينزوي ويجلس دارفا دموعه، وهو يظهر الندم عما فات بدل أن يقتنع بمجرد قراءة وصية أخيه الذي يؤكد له فيها بأنه هو الكنز الذي لن يفنى، وعليه مسؤولية إعالة أسرته بدل الطمع سلب ممتلكاتها.
أما أحداث الفيلم والفضاءات والملابس وتحركات وحوارات الشخصيات فقد جاءت متوافقة مع القرية الأمازيغية المتخيلة وفق العادات والقيم والملامح المميزة للمجتمع الأمازيغي.
ويبقى الفيلم ملمحا إبداعيا يحمل قيما ويحمل مشاهد تجعلنا نعتز بتراثنا الأمازيغي الجميل الذي نخشى أن نفارقه وفي ذلك مفارقة لهويتنا الفريدة.

هامش:

* فيلم الطمع طاعون: من إخراج إبراهيم الليموني، وسيناريو: الطيب بلوش ـ إبراهيم الليموني.
1ـ المنجد في اللغة والإعلام ـ دار المشرق بيروت ـ الطبعة الأربعون ص 466.

الدراما الرمضانية العربية:
عودة قوية للدراما السورية وتراجع لنظيرتها المصرية

■ عبد الكريم واكريم

كالعادة وككل رمضان تشهد شاشات الفضائيات العربية ازدحاما في عرض المسلسات الدرامية، وإذا كانت السنوات الماضية قد عرفت سيطرة واضحة للدراما المصرية على المشهد التلفزي العربي فقد شهدت هذه السنة تراجعا ملحوظا لهذه الدراما من الناحية الفنية والجمالية وتناول مواضيع راهنة ومهمة، مع عودة ظاهرة للعيان للدراما السورية، ليس من ناحية الكم فقط بل من جانب الجودة الفنية التي تفوقت فيها على نظيراتها العربية.

الدراما المصرية.. خيبة أمل

جاءت الدراما المصرية هذا العام مخيبة لتطلعات المتتبعين والجمهور، ويبدو أن لغياب بعض الفاعلين المتميزين فيها دور في هذا التراجع ، إذ ظهر جليا الفراغ الذي تركه عادل إمام الذي دأب على الحضور بمسلسل درامي كل عام منذ بضع سنوات، هو الذي كان قد شرع في تصوير مسلسل جديد لكن لأسباب تفاوتت حولها التفسيرات توقف التصوير فيه، ولم يعرض خلال رمضان الحالي. وقد شكل انسحاب المخرجة كاملة أبو ذكري من مسلسل «زي الشمس» بعد البدء في الاشتغال فيه بقليل انتكاسة أخرى في هذا السياق، هي التي عَوَّدَت المتتبعين وجمهور الدراما التلفزية العربية على إخراج مسلسلات جد محترمة خلال المواسم الرمضانية الماضية، إضافة لغيابات أخرى نذكر منها على سبيل المثال يحيى الفخراني الذي دأب على الحضور بشكل مُتميِّز أغلب المواسم الرمضانية الماضية.

الدراما السورية.. العودة المختلفة

وبالمقابل جاءت الدراما السورية هذا العام مفاجئة بشكل إيجابي لمنتظري الأعمال التلفزية الجيدة والمختلفة، فرغم كون هذه الدراما قد صنعت لنفسها مسارا متميزا منذ التسعينيات من القرن الماضي بحيث استطاعت منافسة الدراما المصرية، إلى درجة أن صناعة الدراما التلفزية في مصر استقطبت صناع الدراما في سوريا من مخرجين وممثلين لفترة حتى استطاعت استعادة وهجها، إلا أن الأوضاع الداخلية في سوريا جعلتها تتراجع بشكل ملحوظ بعد ذلك، خصوصا من ناحية الكم محافظة في أغلب الأحيان على جودتها الفنية. وهاهي الآن تسترجع بعضا من عافيتها مرة أخرى لتتصدر المشهد الدرامي العربي مستغلة الفراغ الذي تركته نظيرتها وغريمتها المصرية.

وهكذا شهد رمضان الحالي عرض مسلسلات سورية شَكَّلت الاختلاف الإيجابي على خارطة الدراما العربية ، والتي سنستعرض بعضا منها في هذا المقال.

«ترجمان الأشواق».. سوريا على فوهة بركان

يتناول مسلسل «ترجمان الأشواق» الأوضاع الحالية في سوريا بشكل فني وجمالي مُتَمَيِّز، بحيث نتابع فيه شخصية نجيب المعتقل السياسي اليساري السابق والهارب من البلد منذ عشرين سنة ليستقر في أمريكا ويشتغل هناك كمترجم للكتب والدراسات والأعمال الأدبية للعربية، لكن خبر اختفاء ابنته الشابة يجعله يُقرِّر العودة لسوريا رغم مايحتمله ذلك من مخاطر القبض عليه وإيداعه السجن. وحينما يصل إلى سوريا يعلم أن النظام لم يعد متخوفا بشكل كبير من اليساريين الذي ينتمي إليهم، لكن الأجهزة الأمنية ظلت رغم ذلك تراقب تحركات نجيب باستمرار هو وصديقا عمره صاحب المكتبة المسيحي اليساري الراديكالي الذي وقف به الزمن مع بدايات تسعينيات القرن الماضي، والذي يقضي نهاراته بالمكتبة ولياليه في الملهى الليلي رفقة صاحبته الراقصة، ثم الصديق الآخر لنجيب الطبيب المثقف الذي تحَوَّلَ من اليسار الراديكالي إلى الطريقة الصوفية محافظا رغم ذلك على جانبه الإنساني، وأصبح يساعد على تبادل الأسرى بين الجهات المتصارعة، التي نال احترامها، وذلك كعمل إنساني لايرجو منه مقابلا ماديا.

◄◄◄

يتميز هذا المسلسل كونه مكتوبا بشكل جيد، بحيث نشعر ونحن نتابعه وكأننا أمام شخصيات من لحم ودم تتألم وتغضب وتُقاسي، وتقتنص أيضا بضع لحظات من السعادة الهاربة رغم كل شيء، في أجواء الحرب الصعبة والمدمرة.

تنساب الأحداث في المسلسل، الذي كتب له السيناريو بشار سليمان عباس، بشكل درامي سلس وغير متكلف وذلك في بِضع مسارات يقبض الإخراج الجيد بتلابيبها، وبأسلوب يقترب مما هو سينمائي يمتزج فيه التخييلي بالوثائقي، يمنحنا خلاله المخرج محمد عبد العزيز تفاصيل تُضفي على المشهد العام للمسلسل نوعا من المصداقية لا نجدها بهذا الشكل المتكامل والمنسجم سوى في أعمال درامية عربية قليلة كل سنة.

وإن لم يكن هنالك سوى مشاهد مثل ذلك المشهد الذي تحترق فيه كتب نجيب اليسارية، التي رمتها أمه للنار معتبرة إياها سبب ما ألَمَّ به من خطوب وأهوال في حياته، مزجها المخرج في مونطاج متواز بلقطات للراقصة صاحبة صديق نجيب اليساري المسيحي، وهي ترقص بالملهى الليلي على إيقاع دقات الطبلة، ليُوصل المخرج رسالته المشفرة من خلال صور منتقاة بعناية تُغنِي عن ألف كلمة، لسيتحق عليها المسلسل، مع بِضع مشاهد أخرى مماثلة، تميزه وتَفرُّده عن باقي ماعُرض في رمضان.

«عندما تشيخ الذئاب».. من يتحمل مسؤولية ماوقع؟!

تدور أحداث مسلسل «عندما تشيخ الذئاب» على الخليفة التاريخية لأحداث غزو العراق بعد دخولها للكويت، هذه الأحداث التي تَرِدُ على لسان الشخصيات وأثناء حديثها لكننا لا نراها لا عبر شاشات التلفزة ولا نسمعها من خلال القنوات الإذاعية، وربما هذه هي نقطة الضعف الوحيدة في المسلسل، الذي نتابع خلاله مسارات متشابكة لشخصيات تربطها إما علاقات عائلية أوصداقات تَصَدَّعت بحكم الزمن بسبب تجاذُبات السياسة والأهواء الشخصية والمصالح الذاتية.

وكما في المسلسل السابق نجد هنا شخصيتين رئيسيتين أحدُهما يساري وسجين سياسي سابق اتهمه رفاقه بكونه خانهم مقابل إطلاق سراحه، الأمر الذي تَسبَّب في طرده من الحزب الذي كان ينتمي إليه، والثاني شيخ صوفي محبوب من طرف سكان الحي نقطة ضعفه الوحيدة هي النساء اللواتي لايستطيع صبرا عليهن، بحيث يُكثر من زيجاته ومغامراته التي يجد لها تبريرا شرعيا لايناقض الدين، هاتان الشخصيتان اللتان كانت تجمعهما صداقة في الماضي أصبحتا متنابذتين في الحاضر بحكم إيديولوجيتيهما المتناقضتين والمتباعدتين والمتنافرتين، وفي المقابل لهما هنالك صديق ثالث سكير سليط اللسان حارب الإسرائيليين في لبنان ولايكترث لِأي منهما ويعتبرهما خائنين لمبادئهما السابقة، ثم أخت جبران التي تعيش سجينة أوهام الماضي حينما كانت أسرتها أغنى أسرة في الحي، لدرجة أن رَبَّت في ابنها الشاب عقدة النرجسية المفرطة وحب الذات الزائد بحيث أصبح يعتبر مصلحته الشخصية فوق كل اعتبار، حتى لو كان ذلك على حساب كرامة أبيه.

يضعنا المسلسل في خضم السنوات الأولى لبدء السيطرة الحقيقية للحركات الدينية المتشددة على المجتمع السوري وكَسبِها الأرض على حساب الإيديولوجيات اليسارية والقومية وعلى حساب سطوة النظام، فيما يحاول هذا الأخير اختراقها واحتواءها قبل فوات الأوان.

كما في مسلسل «ترجمان الأشواق» نجد أن الشخصيات في «عندما تشيخ الذئاب» مكتوبة بعناية ومستوحاة من صميم الواقع الذي تستمد منه شرعيتها، وقد زاد من مصداقيتها ذلك الأداء المتميز لأغلب الممثلين، وهنا يجب التنويه بالأداء اللافت للفنان سلوم حداد في تقمصه وتشخيصه لشخصية الشيخ الصوفي بحيث لا نملك أن نحكم عليه كمشاهدين رغم تذبذبه بين إيمان يبدو صادقا وضعف إنساني لايملك إلا أن يستسلم له أمام إغراءات المادة وشهوات الجسد، إذ استطاع زيدان الوصول لعمق الشخصية وتقلباتها وبعدها الإنساني. وما المشهد الذي ينسجم فيه مع أداء أم كلثوم لأغنية دينية إلى حَدِّ الخشوع والبكاء وهو يُرَدِّد مقاطع منها معها، ثم دخول معاونه المتشدد الذي يلومه على الغناء وكيف يَرُدُّ عليه الشيخ بعد ذلك، سوى واحدة من المشاهد الجميلة في هذا المسلسل.

الاشتغال على الشخوص لكاتب السيناريو حازم سليمان والمخرج عامر فهد لايقف عند هذا الحد بل يتعداه لذلك الجانب الهَشّ في الشخصيات الإنسانية، التي تُصبح فيها القوة والضعف وجهان لعملة واحدة كما هي شخصية «الجليلة» (أدَّتها بتفوق الفنانة سمر سامي) أخت جبران التي نراها في قمة انهيارها وضعفها وخوفها ومرضها النفسي وعدم تَقبُّلها لتقلبات الدهر التي نزلت بها وبعائلتها من القمة إلى قاع المجتمع لا تتوانى عن حضور الأفراح والمآتم ومآزرة أهل الحارة في الشدة، والفرح معهم في الأعراس ومساندتهم وإسداء النصح للنساء والشابات، بحيث تنال احترام أهل الحارة وتحافظ على حبهم لها وهيبتها بينهم رغم ذهاب الجاه والمال.

مسلسلات أخرى.. رومانسية وهروب من الواقع

مسلسلان سوريان آخران تميَّزا خلال رمضان المنصرم، «أثر الفراشة» المقتبس بتصرف عن الرواية الشهيرة لغابرييل غارسيا ماركيز «الحب في زمن الكوليرا»، و«عن الهوى والجوى» المُكوّن من سداسيات إجتماعية رومانسية تترصد العلاقات العاطفية والاجتماعية في مجتمع سوري، الذي رغم كونه يعاني كثيرا مازال للعواطف والمشاعر مكان في قلوب أفراده.

الدراما المغاربية في الخلفية تُقاوم

رغم الجهد المبذول في الدراما المغربية تمثيلا وإخراجا إلا أن مُشكل الكتابة يَظل العائق الأكبر أمام تطورها، وما دامت لم تُعط لكتابة السيناريو تلك الأهمية التي تستحقها سيظل المشكل قائما ويمكن لنا ترديده بمناسبة كل موسم رمضاني وحتى طيلة السنة.

هذه الملاحظة يمكن أن نُسقطها على المسلسل الرمضاني المغربي الأهم خلال هذا الموسم، «الماضي لا يموت» للمخرج هشام الجباري، والذي قام بتشخيص الأدوار الرئيسية فيه ثُلّة من بين أهم الممثلين المغربية، ابتداءا من رشيد الوالي وأمين الناجي وفاطمة خير ونسرين الراضي ثم الممثلة الشابة القادمة بقوة سينمائية وتلفزيا سارة بيرليس، ولكي نكون منصفين فكل هؤلاء بذلوا أقصى ما لديهم من مواهبة تشخيصية وقدرات في الأداء التمثيلي ليؤدوا أدوارا لم يُبذل جهد كبير في كتابتها أو كُتِبَت بشكل غير جيد. ويبدو أن المخرج هشام الجباري، الذي سبق له أن أنجز أفلاما تلفزية وسينمائية، قد بذل جهدا مُحترما في تحويل النص المكتوب إلى مُعادله البصري، لكنه لم يفلح سوى في إضفاء جماليات بصرية شكلية على نص هش وغير مكتوب بعناية.

ومغاربيا دائما، حمل مسلسل «مشاعر» الجزائري - التونسي طابع المسلسلات التركية ذات المواضيع المتخيلة والبعيدة عن الواقع المُعاش، والتي تدور صراعاتها في صالونات مخملية بين رجال ليس لهم من هم سوى نيل قلوب نساء جميلات. المسلسل من إخراج المخرج التركي محمد غوك، ويبدو أن المنتجين استعانوا به وفي ذهنهم استيراد النموذج التركي الذي غزا البيوت العربية لسنوات خلت وأضحى النموذج المحبب لِرَبَّات هاته البيوت.

في مشهد درامي يمتلئ حتى التُّخمة، خلال موسم سنوي وحيد مزدحم يمتد لشهر، يظل المشاهد العربي تائها وفاقدا للبوصلة ومُتردِّدا إلى أي المسلسات سيولي الوجهة ولأي القنوات سيستسلم، خصوصا أن هاته الأخيرة تولي للإشهار أهمية قصوى، ليصير المسلسل الدرامي مجرد فاصل لهذه الإعلانات وليس العكس، وليولي كثير من المتفرجين وجهتهم لِمِنَصَّات المشاهدة عبر الأنترنيت وعلى رأسها اليوتيوب، حيث يمكن للمتتبع مشاهدة حلقات متتالية من مسلسله المفضل وبدون عائق الإشهار الذي رغم حضوره هنالك أيضا إلا أن بالإمكان التحكم فيه وإلغاؤه بلمسة زر.

عزة الحسيني مديرة مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية: نعاني من مشاكل مالية لكننا نستمر رغم ذلك

حاورها عبد الكريم واكريم

- في البداية حَدِّثيني عن استعداداتكم للدورة القادمة لمهرجان الأقصر للسينما الإفريقية؟

نحن الآن نُحَضِّر للدورة التاسعة لمهرجان الأقصر للسينما الإفريقية التي ستعقد في منتصف شهر مارس من السنة القادمة، وذلك خلال سبعة أيام، ولدينا أربع مسابقات رئيسية : مسابقة الفيلم الروائي الطويل، مسابقة الفيلم الروائي القصير التسجيلي، مسابقة الفيلم الطويل التسجيلي(الوثائقي)، ومسابقة أفلام الحريات وحقوق الإنسان، وهذه مسابقة دولية ومفتوحة لأفلام عالمية، فيما كل الفعاليات الأخرى إفريقية. وسنضيف هذا العام مسابقة خامسة هي مسابقة «الدياسبورا» الإفريقية. كنا قد اشتغلنا سابقا على ماهية الفيلم الإفريقي، فوصلنا إلى أن الفيلم الإفريقي هو ذلك الفيلم الذي يشتغل على موضوع إفريقي ويُصوَّر في إفريقيا بمخرج إفريقي يعيش في إفريقيا. وذلك لأننا كنا نريد أن نشاهد إفريقيا بعيون إفريقية، لأنك حينما تعيش في نفس المكان وتلقط نفس الهم وتنقله عبر الكاميرا يكون هذا مهما ويجب تقديره لأنك تشتغل في ظرف إنتاجي معين صعب وليس سهلا، لكن إذا كنت في فرنسا وأنت إفريقي وتصور هناك، أكيد أنه ستكون هناك أشياء مختلفة، الإنتاج سيكون مختلفا، التفكير سيكون مختلفا، السيناريو سيكون مختلفا، علاقة بإفريقية الموضوع، ولهذا أضفنا هذه السنة هؤلاء لكي نشاهد الرؤية الأخرى من الزاوية الأخرى للأفارقة الذين يعيشون في المهجر، وقد جاء هذا بعد بحث وطلب وتشجيع من الفنان محمود حميدة الرئيس الشرفي للمهرجان في دورتين الثامنة والتاسعة، والذي قال أنه علينا الخروج من القارة الإفريقية وألا نظل معنيين فقط بالسينما الإفريقية التي تصنع داخل إفريقيا، وفعلا نحن نرى أن هذا سيشكل إضافة كوننا سنشاهد الرؤية الأخرى، رؤية الإفريقي المهاجر الإنسانية والسينمائية. إضافة لهذا اخترنا دولة كينيا كضيفة للدورة القادمة، باعتبار السينما الكينية سينما شابة، وكما تعلم فإن السينما لم تنشأ في أغلبية الدول الإفريقية إلا بعد تحررها من الاستعمار، وتحديدا في ستينيات القرن الماضي، وربما السينما الكينية أحدث من ذلك بكثير كونها لم تكمل الثلاثين أو الأربعين سنة بعد، ونحن نحتفي كل سنة بسينما معينة، إذ احتفلنا السنة الماضية بالسينما التونسية وهي سينما مليئة بالزخم والأحداث، ويسعدنا أن نحتفي هذه السنة بسينما شابة كالسينما الكينية خصوصا أننا نهتم كثيرا بفئة الشباب ومهرجاننا يحمل روح الشباب ونحن نستهدف هذه الفئة بشكل كبير.

- جئتم كمهرجان للسينما الإفريقية بعد العديد من المهرجانات السينمائية الأقدم والتي تهتم بالسينما الإفريقية كمهرجان «فيسباكو» ومهرجان السينما الإفريقية بخريبكة ومهرجان قرطاج السينمائي الذي يزاوج بين الاهتمام بالسينما العربية والإفريقية، ثم مهرجانات أصغر كمهرجان «شاشات سوداء» بالكاميرون، فهل جئتم كإضافة؟ وأين تتجلى هذه الإضافة في مهرجانكم؟ وهل هناك نوع من الشراكة والتعاون بينكم وبين هذه المهرجانات؟

وجود مهرجان للسينما الإفريقية بمصر كان أمر مهما جدا وحدثا مهما وضروريا، نعم مصر دولة عريقة في الصناعة السينمائية لكنها لم تكن متواصلة مع الأشقاء في إفريقيا وهذه سقطة، ونحن حينما جئنا في سنة 2010 بدأنا نفكر أننا يجب أن نتواصل سينمائيا مع إفريقيا، لأننا أفارقة رغم أنه كانت هنالك نوع من النعرة بأننا يجب أن ننظر إلى الشمال وأننا ننتمي لحوض البحر المتوسط، لكن نحن دولة إفريقية ويجب أن نفخر بالانتماء لهذه القارة العريقة وهذه الحضارة وهذا التنوع الثقافي العظيم، وقد جاء هذا الاهتمام متأخرا في مصر، فنحن نجد مهرجانات للسينما الإفريقية ليس فقط داخل القارة الإفريقية لكن أيضا في أوروبا وفي أمريكا وأمريكا اللاتينية وفي آسيا، وقد أتينا في مصر متأخرين. نحن نحترم الخبرات، وهذا أمر نفتخر به، ولذلك حينما بدأنا نخطط لانطلاق المهرجان وضعنا صوب أعيننا ثلاث مهرجانات كبيرة وعريقة بتخصصها في السينما الإفريقية هي مهرجان «فيسباكو» في بوركينافاسو الذي احتفل هذه السنة بخمسينيته، ومهرجان السينما الإفريقية بخريبكة الذي نظم لمدة أربعين سنة رغم أنه توقف في بعض دوراته، ومهرجان قرطاج الذي احتفل أيضا بخمسين سنة منذ نشأته منذ سنتين، وقد فوجئنا بترحيب خاص من قرطاج و«فيسباكو»، وهناك تقدير خاص من طرف مهرجان خريبكة،

◄◄

عزة الحسيني رفقة محمود حميدة وآسر ياسين

باعتبارهم أهم ثلاث مهرجانات في إفريقيا، وقد سعدنا كوننا وقعنا شراكة تعاون مع «فيسباكو» وبروتوكول تعاون مع قرطاج إضافة لمذكرة تفاهم مع خريبكة، لماذا فعلنا هذا؟ لأننا نريد أن نتعلم، فحينما بدأنا فتشنا عن أبحاث وقاعدة بيانات باللغة العربية لكننا لم نجدها فبدأنا نترجم كتبا ودراسات من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية، وبدأنا نتعرف على شخصيات إفريقية وعلى أفلام إفريقية، وسعينا لمعرفة خبرات هذه المهرجانات في التنظيم، واستفدنا أيضا من الأخطاء.

- في المغرب الدولة هي التي تدعم المهرجانات السينمائية، فكيف هو أسلوب وطريقة الدعم في مصر؟ وهل هنالك نوع من الأزمات فيما يتعلق بالدعم المالي؟

أُشَاهِد ما يعاني منه زملائي منظمو المهرجانات في المغرب وتونس وبوركينافاسو وحتى في أوروبا، وكيف أن المعاناة الحقيقية هي في كيفية الحصول على ميزانية قارة للمهرجان، ويبدو لي أن هنالك تراجعا عاما بخصوص الثقافة ودعمها، ليس في العالم العربي فقط بل حتى في أمريكا، هي للأسف حالة عامة والأمور ليست وردية نهائيا، ونحن نعاني معاناة جَمَّة لكي نحصل على ميزانية المهرجان، ولكن رغم كل شيء وفي كل سنة نقول الحمد لله كوننا استطعنا أن ننظم دورة أخرى رغم نقص الموارد، لكن إلى متى سنظل نقول هذا، هل حتى ننهار ولانقدر فعلا على الاستمرار، نحن نخطط وننجز خطة فنية وخطة تنفيذية بناء على تعاقدات واتفاقات ونُفاجأ في الأخير أن هذه التعاقدات مع جهات نافذة لا تُنَفَّذ، إذن ما العمل؟! ..نحن كمجتمع مدني نحاول أن نكون موجودين ونحاول نسج علاقات وروابط ونحاول أن نعطي للفاعلين السياسيين دورا مهما، نحن نتواصل مع إفريقيا، ونقول

هناك إمكانية للتعاون السينمائي بين المغرب ومصر

لهم: أنتم كسياسيين تحتاجوننا ونحن نحتاجكم أيضا، إذن يجب أن نقف مع بعض ونساند بعضنا البعض، لأن الحكومة لايمكنها أن تفعل كل شيء في أي بلد كيف ما كان، إذ لابد لدور مهم للمجتمع المدني وللقطاع الخاص، إننا نبذل مجهودا ضخما لكي نُفَهِّم القائمين على الشأن العام كي نحصل على دعم مالي منطقي، إذ أن أسعارالطيران ترتفع وأسعار الفنادق ترتفع، وقد تم تعويم الجنيه في مصر في علاقته بالعملة الصعبة والدولار بالخصوص فنقصت قيمته بشكل مهول، وتخيل أنك رغم ذلك مازلت تستمر في الحصول على نفس القدر المالي، يعني أنك أصبحت تأخذ ماينا هز نصف المبلغ الذي كنت تحصل عليه سابقا، لكن هذا هو الحال ونحن نتعامل معه رغم كل الصعوبات، فإما أن تشتغل أولا تشتغل، وأنت مؤمن بفكرة ومؤمن بالرسالة، وتختار أن تشتغل رغم كل شيء.

- يتم الحديث بكثرة عن مسألة الإنتاج المشترك بين المغرب ومصر في ندوات وملتقيات منذ مدة طويلة بل أن هنالك اتفاقيات وقعت في هذا السياق لكن ظلت مجرد حبر على ورق، ما رأيك أنت بخصوص الإنتاج المشترك؟ وأي أسلوب ترينه ناجعا ليتم تحقيقه وإنزاله على أرض الواقع؟ وماهو شكل التعاون المفيد للبلدين سينمائيا؟

كان هناك نوع من الإنتاج المشترك في الستينيات، حيث كان هنالك زخم معين ووضع سياسي معين، الآن لم يعد هذا الوضع موجودا إذا لم يعد ممكنا الاشتغال بنفس الشكل وبنفس الآلية بل يجب علينا خلق آليات جديدة، إذ ليس شرطا أن تتفق الكيانات الحكومية حتى نخلق تعاونا في هذا السياق، بل يجب على الأفراد أن يأخذوا المبادرة، إذ ممكن أن يكون هناك منتج مصري وموزع مغربي على سبيل المثال، وممكن لدور السينما في مصر أن تتفق مع جهات في المغرب، وممكن التفاهم في المغرب مع نجم مصري ليشتغل في فيلم مغربي يوزع في مصر وفي المغرب، أو إنتاج مسلسل درامي يضم ممثلين من المغرب ومن مصر وتدور أحداثه بين المغرب ومصر.

عندما تشارك السينما في الألعاب:
ما لم يروه فيلم «دراكولا سيرة مروية»

■ محمد الناصر أبوزيد

في عام 2011 أعلن ولي عهد بريطانيا الأمير تشارلز، في فيلم وثائقي أذاعه التلفزيون البريطاني، أن شجرة عائلته بها عرق روماني، يعود أصلها الي دراكولا، ذلك الأمير الذي خلدت سيرته، سلسلة من أشهر أفلام الرعب في السينما العالمية وأكثرها جماهيرية، وفي عام 2014 تم إنتاج فيلم «دراكولا سيرة غير مروية» شارك في كتابة السيناريو، ثلاثة من كتاب السيناريو، بورك شالبز، مات سازما، برام ستوكر، وجسد دور دراكولا النجم العالمي «لوك إيفانز»، وأخرجه جاري شور.تحكي أحداث الفيلم، عن الأمير الشاب فلاد تيبس (لوك إيفانز)، الذي يجد نفسه في مأزق يتخطي قدراته كمقاتل وكحاكم، نتيجة لتهديد مباشر لأسرته المكونة من زوجة جميلة «ميرينا» (سارة جادون)، وطفل تربطه به عاطفة عميقة، ويأتي التهديد من السلطان العثماني «محمد الثاني» (دومينك كوبر) فيقبل بمقايضة مع «الشرير» الساكن في مغارة أعلي الجبل «ويتحول الي دراكولا»، ومن هنا تبدأ الألعاب، تلك العبارة التي يقولها «الشرير» (تشارلز دانس) مرتين، في أول الفيلم عندما تتم المقايضة، ويتحول الأمير الشاب الي دراكولا، ويقولها في المشهد الأخير من الفيلم، بعد مضي قرون من الزمن، عندما يظهر في المشهد بصورة رجل عصري أنيق، يجلس في مقهي، يطل علي شارع مزدحم بالمارة والسيارات.

حتي نستطيع أن نتفهم طبيعة الألعاب، التي من أجلها تحول الأمير الشاب الوسيم، الي «دراكولا» مصاص الدماء الشهير، أيقونة أفلام الرعب في السينما العالمية، من أجل حمايةزوجته الحبيبة وطفله، يجب أن نعرف بعض الحقائق عن دراكولا الحقيقي، لنتفهم مغزي الفيلم الذي جاء في هذا الوقت، الذي يشهد نموحركات العنف والتطرف في العالم الإسلامي، ووصولها الي أراضي العالم المتقدم، في أوربا وأمريكا، وحتي نعرف كيف انتهي الحال، بالولد الذي تعلم القرآن والفروسية في تركيا العثمانية، وشارك المسلمين صلاتهم، الي فلاد الثالث أشرس من حارب المسلمين في أوربا، وأكثر حكامها عنادا، في أوج ازدهارالإمبراطورية العثمانية، وسيطرتها علي أوربا، والذي نسج حوله الروائي الإنجليزي «برام ستوكر» شخصية كونت دراكولا، مصاص الدماء الأشهر، في روايته الصادرة عام 1897 تحت عنوان « دراكولا»

في عام 1431م إنضم فلاد الثاني أمير ولاكيا المخلوع لتنظيم التنين، وهو تنظيم فرسان، أسسه «زيغموند» الإمبراطور الروماني المقدس عام 1408 لمحاربة العثمانيين، وحصل علي لقب «دراكول» التنين، وعليه فالاسم «دراكولا» الذي اشتهر به ابنه، يعني في اللاتينية «إبن التنين»، ثم تحولت بعد ذلك في اللغة الرومانية الحديثة كلمة drac من «تنين» إلى «شيطان».

بعد عودة فلاد الثاني لعرش والاكيا عام 1443م، أرسل ولديه الشرعيين، «فلاد» و«رادو» إلى البلاط السلطاني العثماني، كرهائن لدى السلطان مراد الثاني، لإثبات ولائه للإمبراطورية العثمانية، وفي أعقاب وفاة فلاد الثاني، عاد فلاد الثالث «دراكولا» ليحتل مكان أبيه على عرش «والاكيا»، واشتهر بلقب «دراكولا»، قبل أن يطلق عليه اسم فلاد المخوزق، بسبب اتباعه أسلوب الخزق في التعذيب، للتخلص من أعدائه وأسرى الحرب، فيما بقى شقيقه الأصغر «رادو» رهينة في البلاط السلطاني العثماني.

في عام 1459م إجتاحت جنود فلاد الثالث مدينة براشوف الرومانية، وفي 11 يونيو من العام نفسه، وفي صباح يوم الاحتفال بعد القديس برثولماوس، أعدم قرابة 30,000 مسيحي من تجار المدينة وقادتها خزقًا، بتهمة الفساد والتآمر علي «والاكيا»، ثم تناول الغذاء، وسط الجثث المعلقة على الخوازيق، لبث الرعب في كل من تسوّل له نفسه الخروج عن طاعته، وفي عام 1499، صدرت في ألمانيا مطبوعات توثق لهذه المذبحة، وفي عام 1460 م، أعدم 10,000 آلاف مسيحي، بعد أن اقتحم مدينة سيبيو بترانسيلفانيا.

بعد هذه المذابح وجه فلاد الثالث اهتماماته نحو التنمية، وتحديدا الجانب الاقتصادي، فسعي الي رفع معدلات الانتاج الزراعي، ◄◄◄

بأن شيّد العديد من القرى الجديدة وقام بعدم الأنشطة التجارية بأن قدّم مساعداته للتجار المحليين، وفرض علي التجار الأجانب مزاولة نشاطهم في ثلاث مدن تجارية فقط، وهي؛ تارغشور، وكامبولونغ، وترغوفيشت، كما قام بسن منظومة القوانين تساوي بين كل مواطني «ولاكيا»، وفرض عقوبة قطع الرقبة علي كافة الجرائم، كالسرقة والزنا والكذب والخيانة، سبقها بإصدار عفو عام عن المحكوم عليهم بالإعدام.

في عام 1495م، رفض رسل الخليفة العثماني محمد الثاني، خلع عمائهم في حضرة «فلاد الثالث» توقيرا له، فقام بتسمير عمائمهم،ورفض دفع الجزية ومقدارها عشرة ألاف دوقت، وكذلك رفض تقديم خمسمائة من أبناء «ولاكيا» ليعملوا كإنكشارين في صفوف الجيش العثماني، واستطاع التغلب علي الفرقة، التي أرسلها الخليفة العثماني للقبض عليه، وقوامها 1000 فارس، عند الممرات الجبلية شمال جورجيو، وقام بإعدام الأسري منهم فوق خوازيق، وجعل أطولها لقائد الفرقة حمزة باشا.

توغلت جنوده بعد تقسيمها الي فرق الي مساحة 800 كيلومترا من الاراضي البلغارية، واستطاع في أسبوعين أن يقتل ما يقارب 25,000 الف تركي ومسلم بلغاري.

جاءت هزيمته علي يد جيش عثماني قوامه 90 الف جندي، شارك فيه أخوه «رادو الوسيم»، قائدا لفرقة من الفرسان قوامها 4000 آلاف فارس، والذي تولي حكم «ولاكيا» بعده، حيث استطاع الهرب الي المجر، وقام حاكم المجر «كورفينوس» بسجنه.

في عام 1475 تحول فلاد الثالث من الأرثوذكسية الي الكاثوليكية، أثناء سجنه في المجر، وتزوج من ابنة عم حاكم المجر الكونتيسة «إيلونا زيلاغي»، كي يساعده في استرداد عرشه من أخيه الذي يحكم «ولاكيا» تحت اسم الامبراطورية العثمانية، واستغل فلاد الثالث (دراكولا) وفاة أخيه «رادو» المفاجئة، وعاد ليحكم «ولاكيا» لأشهر، حتي يقتل في معركة مع العثمانين قرب بوخارست، وأعلن عن وفاته في 10 يناير 1477 م، وتم فصل رأسه عن جسده، حيث أرسلت الرأس للسلطان العثماني محمد الثاني، حيث قام بعرض الرأس فوق خازوق خشبي، في العاصمة العثمانية أدرنة .

هذه هي القصة الحقيقية للكونت «دراكولا»، التي يستطيع الباحث في سيرته بموضوعية، أن يلملم أطرافها، بعد أن يخلصها من الأسطورة، ومما لحقها من الخيال الجمعي الشعبي في أوربا، فنحن في مواجهة شخصية شديدة التعقيد نفسيا، إنقسمت أوربا في النظر إليها، وتقيمها تاريخيا، فهناك من يراه سفاحا مجرما، سادي الطباع، يستمتع بالقتل، ولم يفرق بين قتلاه دينيا أو عرقيا، وهناك في أوربا من يراه وطنيا، قاتل بصلابة وشراسة، ضد المحتلين العثمانين، وألفوا الأغاني والأهازيج الشعبية لتخليد أسطورته، ومن الواضح بعد مشاهدة فيلم «دراكولا سيرة غير مروية»، أن كتّاب السيناريو الثلاثة، الذين شاركوا في كتابة الفيلم، إنحازوا لـ«دراكولا» الوطني، أحد أيقونات الاستقلال في أوربا العصور الوسطي، الذي صار موضوعا لأهازيج وأغنيات شعبية في أوربا.

عندما تشاهد الفيلم، ستجد أنك أسير هذه الرؤية، التي تبحث عن الإنسان داخل هذا الأمير الدموي، فهو العاشق المتيم بزوجته الجميلة، والأب الذي تربطه بابنهعاطفة قوية، وهو المضحي من أجل شعبه، عندما يقرر أن يقايض الشرير بروحه، من أجل أن يتغلب علي الشرير الآخر السلطان محمد الثاني.

أحداث الفيلم تخلط بين ما حدث حقيقة في سيرة فلاد الثالث - وهي قليلة - وبين المتخيل السينمائي، الذي يصل الي ذروته، عندما يصور في نهاية الفيلم، مشهد قتل «دراكولا» للسلطان محمد الثاني، في حين أن القصة الحقيقة لحياته، تنتهي برأس «دراكولا» مقطوعا، معلقا فوق خازوق خشبي، يطاف به بين شوارع «أدنبره» التركية، عبرة لمن يعتبر، ولعل الخازوق الخشبي الذي حمل رأسه، هو الأصل الذي استند إليه الروائي الإنجليزي «برام ستوكر» في روايته الشهيرة «الذي لايموت» - جري تعديل اسم الرواية بعد ذلك الي «دراكولا» - عندما اختلق فكرة أداة القتل الوحيدة، التي يمكن◄◄◄

بها قتل مصاص الدماء «دراكولا» الخالد، وهو الخازوق الخشبي.

إن تصوير شخصية «محمد الثاني» فاتح القسطنطينية بالشرير في الفيلم، أمر طبيعي، فهو السلطان الأكثر كرها في التاريخ الأوربي الوسيط، عندما استطاع أن يجعل «القسطنطينية»، مقر الإمبراطورية الرومانية الشرقية، عاصمة حكم الإمبراطورية العثمانية لقرون، لكن ما هو غير مقبول في فيلم، يمزج التاريخ بالمخيال السينمائي، أن يتم تغير مصائر الشخصيات، خاصة إذا كانت شخصيات تاريخية شهيرة، لها دور تاريخي مفصلي في تاريخ العالم، حتي لو لم يرض صناع الفيلم عن هذا الدور، وفي رأي أن مشهد قتل «دراكولا» للخليفة العثماني محمد الثاني، هو تعبير عن رغبة عميقة، تبناها كتّاب السيناريو الثلاثة، لإعادة عجلة التاريخ، وتغيير مصائر أبطال القصة الحقيقين.

إن فكرة الفيلم قائمة علي جواز التعاون مع الشيطان، من أجل القضاء علي شيطان أكبر يهدد حياتنا ومستقبلنا وأسلوب عيشنا، وهي في هذا الفيلم الإمبراطورية العثمانية، التي اجتاحت أوربا، مستغلة الصراعات المذهبية والعرقية، واستطاعت أن تحكم معظم أراضي أوربا لقرون، وهي الفكرة التي نجد لها قبولا في السياسة الغربية، قبل نشاة الدولة◄◄◄

العثمانية، علي مدي قرون طويلة منذ بداية حملات الحروب الصليبية علي الشرق.

إن القصة الحقيقية ل «دراكولا» هي امتداد للقصص الحقيقية لتاريخ الحروب الصليبية علي المشرق الإسلامي، التي أُعلنت في أوربا دفاعا عن المقدسات الدينية، والفرق فقط، أن «فلاد الثالث» «دراكولا»، كان يقود حملة صليبية داخل أوربا، لكنها ضد عدو واحد، تري الحروب الصليبية واجب تدميره.

ينتهي الفيلم بعبارة بليغة، لها من الشعر الكثير في ايحاءاتها، عندما يقول «الشرير» أستاذ «دراكولا»، وهو يشاهد تلميذه «دراكولا»، ينجح في إغواء امرأة جميلة تشبه زوجته في الفيلم، لكنها تقابله بعد قرون من مقتلها، عندما سقطت من أعلي سور القلعة، يقول: «لتبدأ الألعاب».

من المؤكد أنها ألعاب دموية، سوف تُمتص فيها دماء شعوب بريئة، كل ذنبها، أن دراكولا جائع للدماء يريد أن يشبع ولا شبع، ألعاب أعلن عن افتتاحها في فيلم سينمائي، أنتج بتوجه دعائي، يستدعي فترة من أكثر فترات الصراع الدموية بين الشرق والغرب، وهو زمن الحروب الصليبية.

إنه من نوعية الأفلام التي تعيد التفتيش في التاريخ، للعودة بشيئ، لكن في هذا الفيلم تعودبوحش، أُطلق في نهاية الفيلم ليلعب ويمرح في العالم المعاصر.

سينما نجيب الريحاني

■ السمّاح عبد الله

التاريخ السينمائي لـ«نجيب الريحاني» قليل جدا، ويمكننا أن نعد أفلامه السينمائية على أصابع يدينا، وبالرغم من قلة أعماله، إلا أن ظهوره على الشاشة، كفيل بأن يربطنا على الكراسي، لمعاينة هذا البهاء نادر المثال في تاريخنا الفني.

ثمة أسباب كثيرة جعلت إطلالاته السينمائية بهذه الندرة، منها أنه حقق شهرة وذيوعا كبيرين على خشبة المسرح، وقت أن كانت خشبة المسرح هي الأرضية الوحيدة للفنانين، قبل انتشار السينما في مصر، ومنها، أنه لأسباب نفسية كثيرة، لم يكن يحب السينما، وكان حظه معها، في بداية علاقتهما، شديد السوء.

الفيلم الأول الذي أطل به «نجيب الريحاني» على المشاهدين، كان فيلم (صاحب السعادة كشكش بك) عام 1930، وهو فيلم صامت، لا كلام فيه، فقد كانت الأفلام الصامتة هي العتبة الأولى للسينما، العالمية والمصرية، والحقيقة أن «نجيب الريحاني» دخل هذا الفيلم من باب التجريب ليس إلا، فهو في داخله مقتنع تمام الاقتناع أن التمثيل هو المسرح، والمسرح فقط، لذا فقد تعامل مع الأمر باستهتار مبالغ فيه، لدرجة أنه لم يكن معنيا بأي شيء على الإطلاق، حتى أنه كان يدخل البلاتوه دون أن يكون هناك فكرة محددة عن موضوع الفيلم، وكان جميع الفنانين العاملين معه في الفيلم، ينتظرون منه أن يتحرك ليتحركوا، أو يشير ليردوا عليه إشاراته،

فلا موضوع بعينه للفيلم، ولا رسالة ولا فن، فقط ارتجال آني حسبما يتراءى له، لم يكن هذا الاستهتار قاصرا على «نجيب الريحاني» وحده، وإنما انعكس على جميع العاملين معه، فالفيلم كله على بعضه لم يتكلف غير أربعمائة جنيه، شاملة الأجور والتكاليف وسندويتشات الفول ومصاريف السفر، وكان من الطبيعي أن يذهب هذا الفيلم إلى مصيره الفني البائس من ذاكرة السينما المصرية، على الرغم من تحقيقه لبعض الأرباح، لكن هذه التجربة أكدت لـ«نجيب الريحاني» فكرته التي آمن بها عن السينما.

أما أول فيلم ناطق له، فقد كان في العام 1933، كان وقتها في فرنسا، يعيش واحدة من تلقلبات حياته المادية المضطربة، جيوبه خاوية، ويداه فارغتان، ولا يملك حتى تذكرة العودة إلى مصر، عندما عرضوا عليه خمسين جنيها مرة واحدة ليمثل فيلم (ياقوت افندي)، السيناريو مهلهل، والحوار لا علاقة له بالبيئة المصرية، بل إن جزءا كبيرا منه يدور باللغة الفرنسية، القصة نفسها شديدة السذاجة، أما الممثلون المشاركون في الفيلم، فالحقيقة هم ليسوا ممثلين ولا يحزنون، وإنما تم انتقاؤهم من الشوارع الباريسية التي يتناثر على نواصيها العرب الذين بلا عمل ولا فلوس، خاصة الحي اللاتيني، لدرجة أن شخصية شيخ للغة العربية من المفترض أنه يلبس جبة وقفطانا وعمامة، أسندوها لعامل في بار فرنسي، لا يعرف من اللغة العربية حرفا واحدا، فكتبوا له الكلام العربي الذي سيقوله بالحروف الفرنسية، وقد تم تصوير الفيلم في استديو جومون، ولم يستغرق غير ستة أيام فقط، كلهم كانوا يريدون الانتهاء منه، وكأنه عبء شديد الثقل عليهم، «نجيب الريحاني» نفسه، لم يكن معنيا سوى بالانتهاء منه، ليحصل على الخمسين جنيها الثانية، ليكون أجره كله مائة جنيه، فيستطيع العودة إلى خشبة المسرح في مصر، وكان من الطبيعي أن يفشل هذا الفيلم فشلا ذريعا، كما كان «نجيب الريحاني» يتنبأ.

أما الكارثة الحقيقية فقد كانت في فيلمه (بسلامته عاوز يتجوز)، كان ذلك عام 1936، لم يكن الأمر أكثر من صفقة مالية يقبض من خلالها ◄◄◄

ثمانمائة جنيه دفعة واحدة، ويشوط مشاهد الفيلم كيفما اتفق، لم يكن «الريحاني» يملك في جيبه أكثر من عشرة جنيهات، وكان واقعا لشوشته في محبة «لوسي دي فرناي»، ويريد أن يتفنجر معها، ولكي يزغللوا عينيه أكثر، وعدوه بنسبة من الأرباح قدرها خمسة في المائة.

أتوا له بمخرج من المجر، لا يعرف طبيعة المصريين، الفيلم كوميدي، لكن إرشادات المخرج للممثلين كانت باعثة على البكاء لا الضحك، وبدا «نجيب الريحاني» كما لو كان أراجوزا يزقزق بكلام لا معنى له، وعرض الفيلم، وجلس «الريحاني» بين المتفرجين، وهاله ما رأى، كان منظره سخيفا وفظيعا ومؤلما، وكان يتمنى كمتفرج لو انه رأى «نجيب الريحاني» الممثل، لينهال على صدغيه بالصفعات، وانضم هذا الفيلم لقائمة أفلامه الفاشلة، وسقط من ذاكرة السينما المصرية.

بعد هذا الفيلم، طلق «الريحاني» السينما بالثلاثة، وأقسم أيمانا مغلظة أنه لن يعود إليها ثانية، حتى لو طبقت السماء على الأرض، لكنه لم يبر بأيمانه المغلظة، وسرعان ما عاد للسينما قبل مرور عام على تجربته السابقة، عاد، دون أن تنطبق السماء على الأرض، هم في الحقيقة لم يحتاجوا لكي يرجعوه للسينما إلا لكلمة واحدة، قالوها له، فانفجر من الغيظ:

الناس كلهم يؤكدون أنك ممثل سينمائي فاشل.

وهكذا، مثل «نجيب الريحاني» أفلاما متتالية، «سلامة في خير» 1937، و(سي عمر) عام 1941، و(لعبة الست) عام 1945 الذي كان اسمه الأولي (الست لعبتها الراجل)، و(أحمر شفاه) عام 1946، و(أبو حلموس) عام 1947، وصولا إلى (غزل البنات) عام 1949.

حققت الأفلام الخمسة الأولى كثيرا من النجاحات، وقليلا من الإخفاقات، وفي الحالتين، ظل «نجيب الريحاني» على رأيه العتيق، التمثيل هو المسرح، أما السينما فهي لعب عيال، وبهذه الرؤية دخل إلى بلاتوه فيلم (غزل البنات)، كان يختبيء في البانيو، مقلدا صوت الكلب، وفاتحا الدش فوقه، ليوهم الباشا «سليمان نجيب»، والد حبيبته «ليلى مراد»، أنه مجرد كلب، وليس عاشقا تسلق شجرة ليصل إلى شرفتها، ويتسلل ببيجامته إلى سريرها في خافية الليل، صحيح أن الباشا اقتنع تماما بأنه ليس عاشقا، لكن الصحيح أيضا، أن هذا الدش المتدفق على جسده الذي بلغ الستين عاما بالتمام والكمال، كان أقسى من أن يتحمله هذا الجسم العيي الذي عانى كثيرا، وسافر كثيرا، وعشق كثيرا، فأصابته حمى باراتيفويد، ومات في المستشفى اليوناني بالعباسية، وأدى ممثل شبيه به بقية مشاهده من ظهره.

الأقدار الغريبة جعلتنا لا نستطيع مشاهدة أي مسرحية من مسرحياته التي خطفت ألباب الناس في عشرينيات وثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، ولم تبق لنا غير أفلامه السينمائية القليلة، التي أداها بقدر غير قليل من الاستهتار، ولم يكن يجهد نفسه حتى في اختيار أسماء جيدة لها، فاكتفى بالركون إلى الحيلة التي استهلكت كثيرا، وهي إطلاق اسم الشخصية الممثلة على

الفيلم، فقد كان عشقه الحقيقي للمسرح الذي لم نره على خشبته.

هو لم يشاهد نفسه في فيلم (غزل البنات)، فقد مات قبل عرضه، لربما كان ساعتئذ غير رأيه في السينما، فقد كان عرضه قنبلة مدوية في تاريخ الأداء الكوميدي، لكننا شاهدناه، ومازلنا نشاهده، وشاهده جميع المشاركين في هذا الفيلم الفريد في تاريخ السينما المصرية، وهم يبكون، بدلا من فرح النجاح الكبير، بكى «أنور وجدي» وبكى «يوسف بك وهبي»، وبكت «ليلى مراد»، بكوا، لأنه لم يكن مقتنعا بالسينما، بكوا لأنهم لن يستطيعوا أن يروه ثانية، بكوا لأن ضحكته على الشاشة كانت باكية، وبكاءه كان ضاحكا، وبكت معهم الجماهير كلها، وهي تسترجع مشهد إزاحته لطربوشه إلى الخلف، وهو في السيارة، خلف حبيبته التي اختارت رجلا غيره، وكأنما ينعى حظه العاثر في الحب، وفي السينما.

العرب خارج الصّورة و... التّصور أيضا!

■ خميّس الخياطي - تونس

كان أستاذي في مادة السينما الوثائقية بجامعة «نانتير» (باريس 10)، تلك الجامعة التي أتت جراء انتفاضة الطلبة عام68 من القرن الماضي والتي انتصبت في ضاحية باريس الشمالية ذات المناخ العمالي المتعدد الجنسيات والأيديولوجيات اليسارية... كان أستاذي مع أساتذة آخرين منهم التونسي ـ الفرنسي «ألبير مامي» والفرنسيون «جان بودريار» و«جان روش» و«هنري لانغلوا» وغيرهم، قبل أن أنتقل إلى جامعة أخرى...

إنه الايطالي، ومن صقلية تحديدا، الراحل «انريكو فولكينيوني»، صديق حميمي لـ«روسليني» وملازم لأعمال «فيسكونتي» و«فلليني» و«دي سيكا» وغيرهم، صاحب ايام قرطاج السينمائية حينما كان المهرجان «يعبر» في الساحة العالمية تحت إدارة الراحل «الطاهر الشريعة» بالتحديد والتفصيل.. «فولكينيوني» كان حينها، كما المؤرخ «جورج سادول» والنقاد «جان لوي بوري» و«ميشيل كلوني» وغيرهم، ينظر إلى قرطاج كمنبع لصورة عربية، وليس تجديدا لها... كما لو أن هذه الصورة لم توجد قط.

بعد ذلك، وتحديدا في عام 1975، أصبحنا زملاء في برنامج «بانوراما» لإذاعة «فرنسا الثقافية» وكنا نلتقي يوميا على الهواء مباشرة في نقاشات عن مواضيع عدة وبعضها عن إشكاليات الأدب والسينما والمسرح والفنون التشكيلية والسياسة الخاصة بالدول العربية التي عرفها الراحل من ألفها إلى يائها لجهة عمله باليونسكو ورئاسته المجلس الأعلى للسينما والتلفزة بهذه المؤسسة أيام الأرستقراطي الأفغاني «نجم الدين بمات»..

وحينما كان الأمر يتعلق بالسينما العربية وبالصورة السينمائية تحديدا، كان «أنريكو فولكينيوني» برصانة الحكيم الذي ذاق حلو ومر النهضة الأوروبية وزعزعة فلاسفة الأنوار يواجه «أدلجة» الثائر الهوائي الذي كنت بجملة أتذكر معناها تحديدا: «يا عزيزي خميس، لا تنزعج... لقد أعطيتم، أنتم العرب، للعالم الشعر. يكفيكم أن تكون لديكم الكلمة في جميع مفاتيحها... إلا أنكم لم تمروا بنهضة قلبت الموازين وفتحت الأفاق وبفلاسفة هزوا المفاهيم... وبالتالي الصورة لديكم هي البلاغة بمضامينها المتعددة... أما الصورة المرئية، فذلك عالم مازال بعيدا عنكم»..

الريبة والتوجس

كان الحوار يحتد بتدخل أطراف أخرى من حضارات وأديان ومعتقدات مختلفة ويصل حد سوء الفهم دائما. ولولا معرفتي وممارستي الشخصية والقديمة بالمتدخلين، لاستخلصت المنحى العنصري والتفوق الثقافي اليهودي ـ المسيحي ـ البوذي ـ الكنفوشيوسي وغيره... ومهما جاهدت في الدفاع عن السينما العربية لمنتصف الثمانينات ومشروعها النهضوي، إلا وجابهني فراغ الحضارة العربية ـ الإسلامية من زاوية الصورة المرئية (بغض الطرف عن المنمنمات الفارسية ـ الشيعية، طبعا)... فمقابل التراكم الأوروبي من هذا الجانب منذ استلهام فناني العصور الوسطى الأوروبيين الإرث اليوناني، لا نجد في الثقافة العربية ـ الإسلامية إلا الريبة والتوجس من الصورة المرئية المجسدة للحالة الإنسانية ما لم تعتمد على الكلمة...

وبالتالي حينما يقوم مخرج «غربي» بالعمل على مناخات من العصور الوسطى وما قبلها ◄◄

أو بعدها قبل وجود الصورة الشمسية، فإنه يجد المرجعيات اللازمة للتصور ويكون نتاج عمله، إن لم يكن صادقا، فهو لا يتضمن تصورات تاريخية خاطئة... في حين نجهل نحن (بصريا) ما كنا عليه في العصور السابقة إلا ما أتت به ريشة ورسومات الفنان الغربي سواء من كان مع «بونابرت» في حملته المصرية أو من كان مع الجيوش الفرنسية في حملتهم الاستعمارية للجزائر...

عند مشاهدة الأفلام والمسلسلات التاريخية، أتعجب من براعة أجدادنا وأعجب بهم لأنهم غزوا العالم حينها وهم على تلك الهيئة من اللبس والشعر واللحية.. إن تحريم الصورة في الإسلام (كما حصل كذلك لفترات قصيرة في الديانات التوحيدية الأخرى) من جهة، وقلة معرفة - أو جهل مخرجينا السينمائيين كما التلفزيين - بأمهات النصوص الفلسفية - الأدبية العربية للقرن الرابع الهجري وما بعده، على سبيل المثال، أصابت وتصيب الصورة المتحركة العربية بالفقر العضوي...

لقد كتب مرة الشاعر اللبناني «صالح ستيتيه» نصا في منتصف الستينات زبادته هي: إذا أردنا البحث عن مخرج سينمائي «مسلم» بالمعنى الحضاري للكلمة لوجدنا أن الفرنسي «آلان ريني» أو الإيطالي «بيار باولو بازوليني» هما مخرجان مسلمان لتجسيدهما مقومات الصورة من جانب تسلسل الزمن وترابط الأحداث ونسق الإضاءة وحتى زاوية الكاميرا...

الجانب الآخر من الوجه

الفرضية التي أتى بها «ستيتيه» ودعمها «فولكينيوني» ونشاهدها يوميا في الغالبية الغالبة لما ننتج في سينماءاتنا وفضائياتنا وحتى على مستوى المنتوج المستلهم للأحداث الدينية فرضية تجبرنا على إعادة النظر وغربلة إنتاج قرن من الصور المتحركة العربية على امتداد العالم العربي... وذلك حتى نخرج من حصار التحريم العقائدي، الذي وإن ليس له مفعول ظاهري، فقد كون زاوية للرؤية لا ترى في الصورة إلا واقعيتها مثل ذلك الفلاح المصري الذي أمام رسم «بروفيل» له من وضع أحد مرافقي «بونابرت»، تحول وراء الصورة بحثا عن الجانب الآخر من وجهه...

فلنتذكر تلك الحيلة التي وجدها في فيلم «الرسالة» الراحل «مصطفى العقاد» في «اللّقطة الذّاتية» للرسول وهو فوق الناقة.. لقد استعمل العقاد، وهو الذي عاش بين أحضان السينما التجارية الأمريكية، أحد الأساليب السردية لمجانبة تحريم التجسيد... وهذا ممكن في لقطة اعتراضية قد لا يتفطن لها المشاهد في غمرة الحماس الإيماني. ولكن، كيف سيكون الأمر مع ساعة ونصف الساعة من الحكي المرئي الفيلمي؟ كيف سيكون الأمر حينما يتعلق بمسلسل به 30 حلقة... وهو ما يحصل لمسلسل «الاسباط» الذي لم يجد حتى هذه الساعة بلدا يحتضنه لا لسبب إلا لأنه «قد» يجسد الحسن والحسين»...

قال الشاعر «مایاکوفسکي»: «السينما فن جديد ولن يترعرع إلا عند أمة جديدة»..

ونحن أمة قديمة، أصيلة، لها عروق ضاربة في التاريخ... وبالتالي، الصورة...

ألم يقل صديقي الصقلي «فولكينيوني» أننا، نحن العرب، خارج تاريخ الصورة المتحركة...

كان ذلك في منتصف الثمانينات... اليوم، ونظرا للانغلاق الثقافي والعقائدي الذي يتراءى من الآفاق الأربعة، لسنا خارج الصورة فقط... بل تماما خارج التّصور، أيضا.

فيلم «الميمات الثلاث: قصة ناقصة» جدلية الحكي بين التخييلي واللاتخييلي

■محمد طروس

فيلم «الميمات الثلاث: قصة ناقصة» للمخرج سعد الشرايبي، من الأفلام الجديدة التي تثير الانتباه، وتطرح على المتلقي وعلى المتتبع أسئلة عديدة، بعد خمود فروة المشاهدة الأولى، واتخاذ مسافة زمنية لتجاوز الاستجابات المباشرة. أسئلة ترتبط بقضايا جمالية وسردية وفكرية. أسئلة تهم النوع الفيلمي، وإشكالية التجاور بين التخييلي واللاتخييلي، بين التاريخ والفن، بين الحرية الفردية والالتزام الاجتماعي، بين المواقف الذاتية والإكراهات السياسية والاجتماعية والعرقية. تتطلب هذه الأسئلة قراءة خاصة، تفكك العناصر الفيلمية والحكائية والخطابية، وتكشف عن العلاقات المتحكمة في بنائها، وفي إنتاج المعنى وبناء المواقف، وتأويل الأحداث. لننطلق من البداية.

الحكاية

يحكي الفيلم قصة ثلاثة أصدقاء: (مليكة - موسى - ماتيو)، ولدوا في نفس اليوم ونفس الحي ونفس المدينة، واستمرت صداقتهم ستين سنة. يقتربون ويبتعدون. يختلفون ويتفقون. ينفصلون ويجتمعون. تفرقهم التطورات السياسية والمواقف المختلفة، ويجمعهم الوفاء للعهد والإخلاص للصداقة.

في المقابل يعرض الفيلم حكاية موازية تمتد أحداثها من سياق تاريخي خاص. يضيق هذا السياق لينحصر في تاريخ عائلات يفرقها الدين والعرق، ويجمعها التسامح والعيش المشترك؛ ويتسع ليشمل قضايا العالم تتمحور خاصة حول الصراع العربي الإسرائيلي. تطرح هذه الحكاية تساؤلات حول انبثاق الربيع العربي وتتخذ مواقف واختيارات. كيف تفاعلت هاتان الحكايتان لبناء العالم الفيلمي؟ وبأي أدوات سردية واختيارات جمالية؟ وما هي آلياتها الخطابية الحجاجية والإقناعية؟. لنقترب من التحقق الفيلمي.

البنية الفيلمية

نتناول في هذا المستوى اللغة الفيلمية على مستوى المقاطع، بالتركيز على تحققها المقطعي وإبراز وظائفها الحكائية والسردية، انطلاقا من معطيات إحصائية.

1. يستغرق الفيلم ساعتين ودقيقتين وعشر ثوان، ويتكون من 133 مقطعا وما يناهز 1380 لقطة.
2. تتنوع المقاطع من حيث عدد لقطاتها بين مقاطع ذات اللقطة الواحدة (12 مقطعا)، ومقاطع قليلة اللقطات (57)، ومقاطع متوسطة اللقطات (47) ومقاطع كثيرة اللقطات (17).
3. تهيمن المقاطع قليلة اللقطات ومتوسطة اللقطات، لتغلب الجانب الحكائي على الجانب التشكيلي؛ حيث يسود الاهتمام بالحوارات وتطور الأحداث والشخصيات، ويقدمها في إيقاع حكائي هادئ على العموم. وقليلا ما يرتفع في المقاطع كثيرة اللقطات (العرس، اعتقال مليكة..). أما المقاطع وحيدة اللقطات فقد كانت وظيفتها في الغالب الربط بين المقاطع، أو توجيه الحكي نحو محطة جديدة دون اهتمام بالإيقاع. (اللقطة التي تؤطر مليكة وهي تسترجع أو تعود من الاسترجاع، وسأعود إلى هذه اللقطة في حديثي عن البنية الحكائية)
4. على مستوى التأطير نسجل سيادة التأطير الجزئي على العموم، وتحققه في بنيتين بارزتين. يتم الانتقال في الأولى من التأطير الكلي للفضاء، إلى تأطير جزئي يركز على أجزاء الشخصيات، خاصة أثناء الحوارات. في المقابل تواترت بينة مجموع تسمح للشخصيات بالحركة داخل الفضاءات (المقاطع التي تجمع ماتيو بأمه مثلا). تؤكد هيمنة التأطير الجزئي اختيار الاهتمام بالحوارات والتفاصيل.
5. يسود الثبات في حركة الكاميرا على امتداد الفيلم، باستثناء قليل من الحركات الماسحة أو السائرة، تنتهي بدورها إلى الثبات. وداخلها يتم الاعتماد كليا على حركة الشخصيات والأشياء. هذا يجعل المتلقي في وضعية ثابتة للاستقبال.
6. يهيمن الموقع الأفقي على حركة الكاميرا. أما الموقع العصفوري والموقع الصاعد فقد◄◄◄

تحققا بشكل نادر في بعض المقاطع، خضوعا للعلاقة بين زوايا النظر، وانسجاما مع الغاية الحكائية (مقطع الحصول على القطع النقدية، مثلا..). هنا أيضا يحتل المتلقي موقعا أفقيا متميزا.

7. اعتمد الالتحام المقطعي بصريا على القطع الحاد، مع الاعتماد أحيانا قليلة على الربط بالسواد. فضلا عن اعتماد الموسيقى وأصوات التعليق (استعمال التعليق في الربط بين التخييلي واللاتخييلي). تساهم هذه السهولة في الانتقال بين اللقطات والمقاطع في تعزيز الوضعية المتميزة للمتلقي.

8. بالنسبة للعلاقات السردية بين الفيلم والمتلقي نلاحظ السيادة التامة للزاوية الخارجية بصريا. إذ يتحكم مبدع الفيلم في الحكي، ويضع المتلقي خلف رؤيته الخاصة، ونادرا ما ينسحب لنرى من زاوية الشخصيات الذاتية، حتى في المشاهد الحوارية المحكومة بالتناظر الحقلي أو باللقطات المجموع. على مستوى الزاوية السمعية أيضا، تظل العلاقة خارجية، تتم عبر التعليق على الوثائق أو عبر الرسائل أو الموسيقى الخارجية أو عبر الحوارات، لكن في علاقة مباشرة بين المبدع والمتلقي، كما تتم العلاقة أيضا عبر الغرافيك (أسماء المدن والتواريخ والمناسبات). بهذا الاختيار يكون مبدع الفيلم قد تحكم في العلاقة التفاعلية التي يمكن أن تحدث بين المتلقي والشخصيات، لأنها لا تنسجم مع استراتيجيته الحكائية التي تتوخى الإقناع والدفاع عن قضايا ومواقف بكيفية عقلانية مباشرة، وإذن لا مجال للتأثير العاطفي. (نعود إلى هذا في حديثنا عن الشخصيات)

نخلص من دراستنا للبنية الفيلمية إلى أنها بنية ذات وظيفة حكائية. إذ تخدم الحكاية بالدرجة الأولى، وتقدمها في إيقاع هادئ يهتم بالتفاصيل الجزئية، ويضع المتلقي في وضعية ثبات، وتموقع أفقي، وتسلسل يحكمه الالتحام المقطعي الانسيابي. لا شيء يعيق المتلقي عن الدخول إلى عالم الحكاية، دون تأثر أو انفعال.

البنية الحكائية

يتكون الفيلم من متن حكائي، يتنوع من حكاية أساس، وحكاية مجاورة، ومن حكايات فرعية تساهم في تشكيل العالم الحكائي أو تعمق أبعاده ودلالاته. لنتتبع هذا التنوع من خلال تحققه المقطعي:

1. الحكاية الأساس: وهي حكاية تمتد على مساحة واسعة من الفيلم، أي على ما يزيد عن 120 مقطعا، وتحكي عن «مليكة» كشخصية محورية كبرى، وعن «موسى» و «ماتيو» في درجة ثانية من المحورية. تنبني هذه الحكاية في شبكة علائقية متنوعة. علاقة ثلاثية (مليكة - ماتيو - موسى) وعلاقات ثنائية [(مليكة – موسى)، (مليكة - ماتيو)، (موسى - ماتيو)]. تقوم الشبكة على رابط يمنحها استمراريتها وتنوعها (الحب - الصداقة)، وتتأرجح في تحققها بين التوتر والاستسلام، بين الحضور والغياب، بين النفور والانجذاب. يثير الحب التوتر، ويشعل الغيرة (العلاقة الثنائية)، وترجع الصداقة الحكاية إلى هدوئها وتوازنها، خاصة أثناء الاحتفال بأعياد الميلاد (العلاقة الثلاثية).

2. الحكاية الموازية: تحتل هذه الحكاية حيزا مهما في تطور الحكاية الفيلمية، وتتحقق في 33 مقطعا، وتحكي سلسلة من الأحداث التاريخية الدالة [انقلاب 1972 - استرجاع سيناء - اتفاقية كامب دايفد - عودة الخميني - مذبحة صبرا وشاتيلا - توقيع اتفاقية أوسلو - انفجار قطار بباريس - اغتيال زعيم إسرائيلي - انتفاضة أطفال الحجارة - العدوان الثلاثي - أحداث الدار البيضاء - حرب حزيران -سجن غوانتامو - أحداث الربيع العربي]. حين ندقق النظر في هذه الأحداث المتراكمة، يلاحظ أنها أحداث منفصلة، لاتملك أي منطق داخلي يجعل منها حكاية مستقلة، بل إنها تخضع في بنائها إلى الحكاية الأساس، إذ تتقاطعان في 27 مقطعا. وإذن فهي حكاية تابعة سرديا للحكاية الأساس، يتم جمعها وترتيبها في فيلم وثائقي يخضع لزاوية المعالجة للشخصيات المحورية. في هذا المستوى تصبح الحكاية الموازية ذات أهمية قصوى في بناء الحكاية الأساس، وفي توجيهها وإعطائها امتدادها المعرفي والسياسي والتاريخي، بل إنها تساهم في تحقيق التفاعل بين الشخصيات المحورية وفي نموها الدرامي والنفسي.

3. حكايات فرعية. وهي حكايات صغرى قليلة التحقق مقطعيا، ترتبط بالشخصيات المحورية، وتساهم في بنائها ونموها وتفسير خلفياتها:

- حكاية (مليكة - صلاح) تحكي عن استعمال الأجهزة الأمنية للطلبة في الاستخبارات، وتبين الجانب النضالي في شخصية مليكة.
- حكاية (مليكة - عثمان)، تبرز الجانب الإنساني

لدى مليكة وتمردها على مواقف العائلة، وتظهر النتائج السلبية للتطرف الديني.

- حكاية (مليكة - راشا) تركز على الامتداد اليهودي في المجتمع المغربي، وترمز إلى قيمة التسامح لدى مليكة.

- حكاية (مليكة - دنيا) هي امتداد للحكاية الأساس وتتويج لها.

- حكاية (ماتيو - غابريال) ترمز إلى جانب من عنف المعمرين الأجانب، وتضيء الجوانب النفسية لشخصية ماتيو.

- حكاية (موسى - راشال - ليفي) ترمز إلى النزوح اليهودي من المغرب، وتبرز التوتر داخل شخصية موسى بين الحنين إلى الماضي وبين الارتباط بإسرائيل.

- حكاية (نجيب - كاتي) تبرز الميز العنصري في الثقافة المغربية، وتشكل امتدادا ممكنا للحكاية الأساس.

4. إلى جانب هذا التنوع الحكائي، نجد تنوعا في الفضاءات الحكائية، نميز داخلها بين أماكن خارج حكائية (الدار البيضاء - باريس - بيروت ...) وهي فضاءات لم تحضر في الفيلم إلا عبر الغرافيك أو الحوار أو بعض المشاهد العابرة؛ وبين فضاءات حكائية ترتبط بحركة الشخصيات، وتتنوع بين فضاءات مغلقة (حانة - شقق - سجن ..) وبين فضاءات مفتوحة (مطار - أزقة وشوارع..)، فضلا عن الفضاءات المرتبطة بالأحداث التاريخية (محطة قطار باريس - مسرح أحداث البيضاء..). لا تكتسب هذه الفضاءات المتنوعة أي منطق داخلي يتحكم في بنائها، بل هي خاضعة في بنائها للغاية الحكائية، ولوظيفتها في تعميق أبعادها الدرامية والدلالية.

5. على مستوى المكون الحدثي، تعرف الحكاية الفيلمية تنوعا في الأحداث، تتوزع بدورها بين أحداث خارج حكائية (مجمل الأحداث التاريخية) وبين أحداث تعرفها الحكاية الأساس والحكايات الفرعية (حدث ولادة الثلاثة - حادثة ماتيو - انتحار عثمان...). تعرف الأحداث نفس الانتشار عبر المساحة الحكائية، ولا تخضع في بنائها إلى منطق داخلي يعطي للحكاية نموها وديناميتها. وإذا كانت الأحداث التاريخية قد وجدت تبنينها في الفيلم الوثائقي المنجز، فإن باقي الأحداث تظل مكونا ثانويا في الحكاية الفيلمية.

6. يتحقق المكون الزمني في الفيلم بين الحاضر كمحطة للحكي (2012) ويتدرج نحو الماضي كزمن للحكاية الأساس والحكايات الفرعية، يتحقق كل عشر سنوات في احتفالات عيد ميلاد الشخصيات المحورية الثلاثة، فضلا عن زمن الأحداث التاريخية، وعن الماضي البعيد (زمن البدايات)، وينفتح على المستقبل في نهاية الحكاية الفيلمية. تم التعبير عن الزمن باستعمال الغرافيك، وكلما غاص في الماضي عُبر عنه بالأبيض والأسود. لا تخضع المكون الزمني لتسلسل دياكروني صعودا أو نزولا، ولا يملك بناؤه منطقا داخليا، بل يحكمه نوع من التداخل بين الأزمنة المختلفة، ويتميز بكونه زمنا دائريا ينطلق من الحاضر ويعود وينتهي إليه.

7. تعيش الحكاية الفيلمية شخصيات محورية (مليكة - موسى - ماتيو) وشخصيات ثانوية تابعة (دنيا - صلاح - عثمان - ليفي - نجيب - رشال - عباس - أم مليكة - أب مليكة - كاتي - سوشانا - غابريال - نيكول) وشخصيات تاريخية (الحسن الثاني - مانديلا - كارتر - ياسر عرفات..) وعدد من الشخصيات العابرة. حين نعيد النظر في بناء مكون الشخصيات، وبغض النظر عن حضورها أو تكوينها النفسي والاجتماعي، نلاحظ أنه لا توجد شخصيات بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، بحيث يمكن التنبؤ بسلوكها وردود فعلها. إنها ذات طبيعة خاصة، إذ تتحول من شخصيات حكائية تعيش الأحداث، وتنفعل بها - تحب وتكره وتغار وتغضب - إلى شخصيات سردية تتلقى وتعلق وتعيش خارج ذاتها، أي أنها تتحول إلى أدوات يستعملها مبدع الفيلم لتلقي الحكاية التاريخية، وإعادة بنائها. في هذا المستوى العميق تتحدد العلاقة بين الحكايات. إذ تصير الحكاية الأساس ثانوية، وتتحول الحكاية الموازية إلى حكاية أساس، وتتحول الشخصيات المحورية إلى مجرد أدوات للتلقي وإعادة البناء. يتضح ذلك في المقطع الأخير، حيث تنسحب الشخصيات المحورية بعد أن أنهت مهمتها، وتختزل في شخصية «دنيا» كامتداد للثلاثة، وكأداة لتلقي الكتاب والصور والفيلم الوثائقي، وكبديل للمتلقي. دنيا ثمرة للعلاقة الإنسانية، والوثائقي ثمرة للعلاقة المهنية. وتظل العلاقة مفتوحة.

8. نعيد النظر في مكونات الحكاية الفيلمية (الحكايات - الفضاء - الزمن - الأحداث - الشخصيات) لوصف البنية الحكائية والمنطق الذي يحكمها. يلاحظ في البداية أنها ليست بنية

حكائية خطية محكومة بتسلسل سببي للأحداث، أو بعلاقة واضحة وتكاملية بين مجموع المكونات، ونتساءل عن المنطق السردي الذي تحكم في بنائها وتماسكها. لنعد إلى المقطع الأول والأخير، وهو مقطع يختزل الحكاية الفيلمية في كليتها، وهو المفتاح والبؤرة الجمالية والدلالية. يحتوي هذا المقطع على لقطة مكبرة لوجه مليكة ونظرتها كمحطة ومنطلق ومنتهى للحكي/ التذكر. ينطلق الحكي من هذا المقطع في مقاطع استرجاعية لبناء جزء من الحكاية الفيلمية ويعود إلى محطة الحكي حين تنتهي الدائرة الصغرى، وهكذا إلى أن تكتمل الدائرة الكبرى في المقطع الأخير. تتحقق هذه اللقطة البؤرة في المقاطع [-1 -23 -37 -58 88 - -93 130]، وتشكل مجموعة من الدوائر الصغرى، ولكل دائرة بنيتها الحكائية الصغرى، حتى الاسترجاعات الصغرى عبر الرسائل أو

تذكر بعض الشخصيات أو الحوارات محكومة بمحطة الحكي «ذاكرة مليكة». لا شيء ينفلت من هذه الذاكرة. هنا تنكشف اللعبة السردية، وتأخذ البنية الحكائية تماسكها ودلالاتها. كل شيء يتم في الذاكرة. هنا يصبح الاسترجاع أداة سردية في جمع شتات الذاكرة، أو ما تبقى في الذاكرة من شذرات حكائية قاومت النسيان. نحن إذن أمام بنية حكائية دائرية استرجاعية، يحتل فيها السارد موقعا متميزا. نفس الموقع الذي احتله المتلقي في البنية المقطعية..

الخطاب

نصل إلى البنية الخطابية التداولية، والمتمثلة في العلاقة بين مبدع الفيلم وبين متلقية. إي ننتقل من المستوى الفيلمي إلى المستوى الخطابي. أية قضية؟ وأي موقف؟ وما هي الأدوات الحجاجية والدفاعية عن الموقف. هنا نعود إلى الحكاية الفيلمية لنعيد بناءها خطابيا.

يتكون المحتوى القضوي من عدة قضايا تتفاوت أهميتها وقيمتها داخل الخطاب؛ منها ما ترتبط بالحكاية التخييلية [الميز العنصري - التسامح الديني - الممارسة الجنسية المتعددة - التظرف الديني]، وما يرتبط بالحكاية اللاتخييلية [الصراع العربي الإسرائيلي - الربيع العربي]. تهتم قضايا النوع الأول بتأثيث الحكاية الأساس وتجذيرها في الحياة المغربية؛ وتهتم قضايا النوع الثاني بإضاءة جزء من العالم الخارجي للحكاية الفيلمية. لنعرض القضايا والمواقف.

- الميز العنصري (زواج نجيب - أمينة)، قضية شخصية عابرة لا تثير نقاشا أوجدالا، بل تقدم عابرة لم تثر إلا البكاء والتذكر، ولم ينظر إليها إلا باعتبارها سلوكا فرديا أحمق وليس شأنا عاما أو قضية مجتمعية.

- الصراع العربي الإسرائيلي، وما يرتبط به من مسار سياسي (كامب دايفد - اتفاقية أوسلو - صبرا وشاتيلا ..)، أثار اختلافا بين شخصيات الحكاية بين رافض (مليكة) ومؤيد (موسى) ومحايد (ماتيو)، دون أن يتحول الاختلاف إلى قضية جدلية تخلق توترا وصراعا على مستوى الخطاب. بل إنها تدعو إلى الحق في الاختلاف، وتسمح لكل الأطراف بالتعبير عن آرائهم والدفاع عن معسكرهمأن الفيلم يتبنى الدعوة إلى الحوار؟

- أحداث الربيع العربي لم تتجاوز عرضها كأحداث متفرقة، غير أن التركيز على اللحظات الحاسمة فيها (سقوط الزعماء، العنف في سوريا) يمثل موقفا واضحا من الأحداث، يميل كحالة معزولة.

- التسامح الديني (اليهود – المسلمين) لم يطرح كقضية خلافية، وإنما كخلفية تاريخية للحكاية الأساس، وإن كانت تكشف عن تناقض عرقي متمثل في رفض الزواج بين اليهود والنصارى.

- العلاقة الجنسية بين ثلاثة أشخاص (مليكة - موسى - ماتيو) ينتمون إلى ثلاث ديانات، لم تطرح كقضية بل تم تذويبها في التسامح الديني وفي الحرية الفردية، بل إنها شيء مقبول لدى الشخصيات، وممارسة مثمرة أنتجت الاستمرارية. (دنيا/ الفيلم الوثائقي).

- التطرف الديني (انتحار عثمان) بدوره قضية إلى جانب الشعوب عوض الأنظمة.

يتخذ مبدع الفيلم موقفا واضحا، ينتصر فيه للربيع العربي، للحرية الفردية، للتسامح العرقي والديني، للدعوة إلى الحوار. يصهر كل القضايا والمواقف في بناء عالم جميل تتجاور فيه الحقيقة التاريخية بالحقيقة الإبداعية. يراهن الفيلم، إذن، على تحقيق التناغم الكامل بين التخييلي واللاتخييلي، وبناء عالم مستقبلي أجمل، ويدعو إلى مواصلة المغامرة. وتبقى السؤال مفتوحا حول الحصان الأسود، حول الفارس والغابة الخضراء. أليس الفيلم في النهاية حلما إنسانيا بعالم طوباوي نقي وجميل؟..

«نور في الظلام»
رحلة من أمواج الإذاعة إلى أمواج البحر

■ عبد الفتاح بجقار

إطارات مربعات، تلفزيون، مذياع، مرايا كثيرة مربعة، نوافذ مشرعة على الداخل المظلم، غرفة معتمة ومربعة تنافرات أجساد في القامات والأوضاع والحركات التعبيرية، لونين فقط الأبيض والأسود يغلقان أفق الإحساس بمرور الزمن على مربع الرتابة ويحرمان من التمتع بألوان الحياة الطبيعية توظيفات ابداعية وسينمائية للمخرجة الشابة الواعدة، خولة بنعمر، للتعبير عن واقع الإقصاء من داخل زنزانة الجسدين الأنثوي للبطلة نورة وللكفيف البطل منير. فيلم يخرج عن دائرة المألوف في كونه ارتقى بالقلق الثقافي إلى مدارج السؤال الكوني، وتعمد عدم السقوط في استدرار تعاطف الجمهور عبر الركوب على الحالات الاجتماعية أو تدنيس السؤال الثقافي بميوعة الخطبة السياسية، فيلم بدأ بقوة وانتهى بقوة. سأركزفي قرائتي لهذا الفيلم على تحقيق تفاعل ثقافي باستحضار الدور الإقصائي والتمييزي للمربعات والتعبيرات الجسدية والرموز الرازحة في المنطقة الرطبة والخصبة، التي يطالها الإهمال، قراءة وتعبيرا، بينما الدراسات تؤكد أن حوالي 70 % من الرسائل التعبيرية تمر عبر حركات الجسد. فحرام أن نكون نحن في دولة تقوم فوق محيط من الكنوز والرموز الثقافية التي لا تقدر بثمن، وأن تكون أجسادنا التي هي في الواقع حية متحركة ونشيطة بينما في تعابيرنا تعاني من تنمل الأطراف وأمراض الرطوبة.

والمربع المعني هنا قد يكون شكلا هندسيا مرئيا، أوصورة ذهنية والإقصاء قد يكون ذاتي كالتقوقع داخل نموذج في التفكير أو مفروض من طرف ثقافة أو عقيدة مجتمع: مثلا عقب نكبة 1967 التي خسر فيها العرب المعركة، خرجت كتابات وإشاعات كثيرة تخون المطربات وتنسب لهن العمالة لإسرائيل وهي لا تستند على أي أساس سوى كونها تمثل نموذجا لإنتاج فكري خارج من مربع التفكير الذكوري الذي ينسب الانجازات للذكور حتى لو كانت من فعل النساء (امرأة رجل) ويبرر هزائمه بنسبتها للنساء (رجل امرأة) لذلك يكون التأمل في القواعد الخفية لتشكل الأفكارأهم من مناقشة الأفكار نفسها.

وأبدا تأطير تفاعلي الثقافي بصياغة لعينة من التساؤلات ومشاريع الإجابات التي أتطرق لها في هذه القراءة.

في باب الإقصاء والحاجة إلى الجسد الكفيف

لماذا عندما يطلب الأستاذ من تلاميذه التفكير في حل معضلة رياضية أو فكرية أو الاثيان بصورة تخيلية، يضعون أصابعهم أو أقلامهم بمحيط عيونهم لعرقة رؤية العين أو يعضونها؟ لماذا المحبون في أعلى درجات الحميمية يغلقون أعينهم؟ وقد أكد فرودان أعلى حالات الفشل في العلاقة بين المرأة والرجل تكون بسبب خلل في التخيل (خيال الأم وخيال الأب الذي يستحضر بشكل سيء).

لماذا في أعلى درجات التخشع نرفع رؤوسنا وأكفنا إلى السماء ونغلق أعينا؟ وكذلك في طقوس الحضرة. وكذلك حالة القائد الموسيقي أثناء توجيهه لسنفونية كبيرة بجسد أعمى.

في باب الدور الاقصائي لمربع النافذة وامتداداتها (التلفزيون والمرآة)

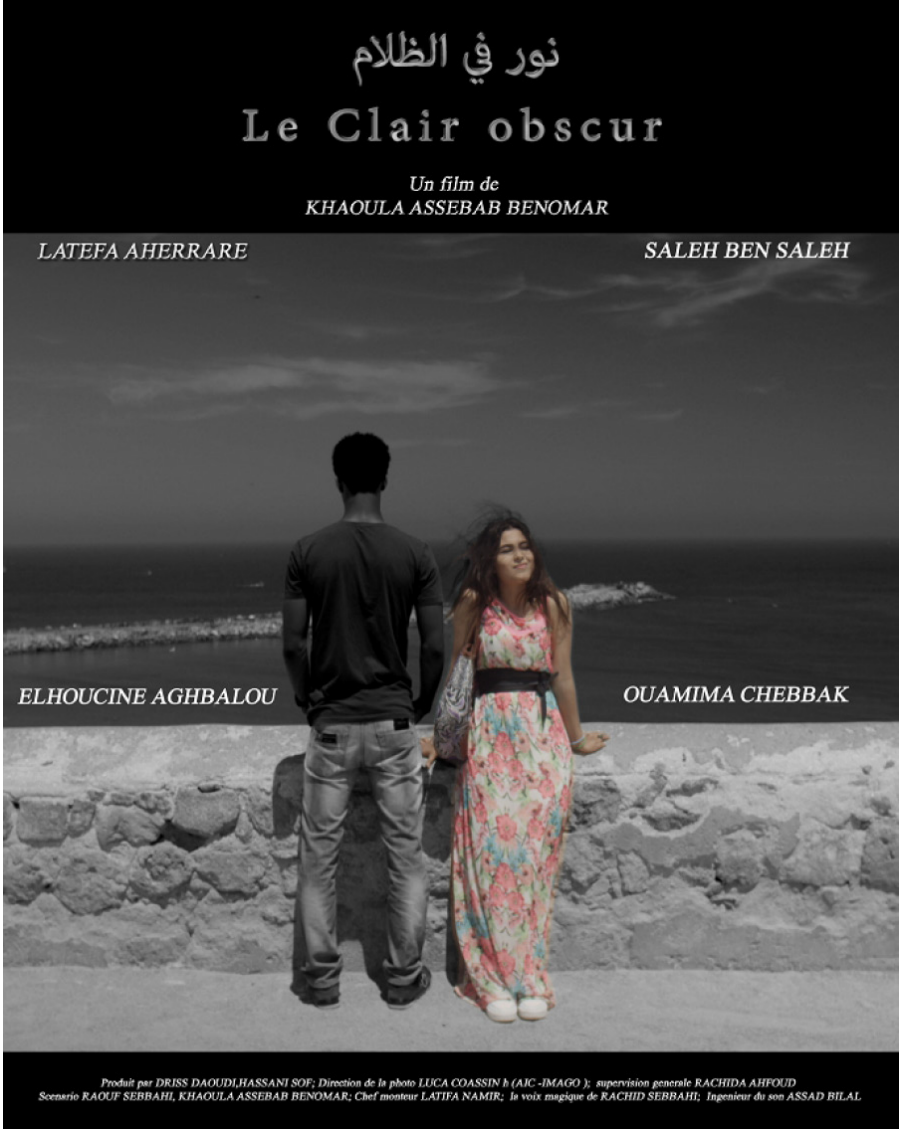
لماذا أقول أن ارتداء المرأة للبرقع الطويل هو توافق ثقافي بين رجل يريد بقاءها بداخل مربع المنزل وامرأة تريد الخروج منه. البرقع من آتاث الدار وهي تحمل الستار الذي يحيل إلى النافذة التي كانت تطل منها واللباس المربع غير الواصف للجسد هو واصف لمربع الدار إنه بمثابة حائط صامت حاجب للضوء لا يعبرعن أنثوية المرأة أو عن إنسانيتها؟

لماذا التلفزيون هو امتداد لوظيفة الأب ولمربع النافذة الخارجية؟ والمرآة امتداد لوظيفة الأم ومربع النافذة الداخلية؟

لماذا لعبة المربعات (شريطة) la marelle هي لا أخلاقية ولا تربوية ويجب المطالبة بسحبها؟.....

هل يصح القول أن الألعاب الأولمبية النسوية ولذوي الاحتياجات هي لإبراز المؤهلات أم لإقصائها؟

تقدم المخرجة خولة فيلما هو بمثابة درس بليغ في الترويض والإعداد النفسي والجسدي للمرأة والكفيف، أدته البطلة الاستثنائية نورة التي تناضل بالهروب من نمطية مربع الجسد ◄◄◄



الذكوري، تحرشات الشارع والأستاذ في المعهد الموسيقي، ومن توريثها الصورة النمطية المثالية لأمها المنعكسة في المرايا الكثيرة المعلقة بجذران البيت.. حيث اختارت أن يكون حبها وإخلاصها خارج أسطورة الجسد المكتمل.

فيما استحقت المقتدرة لطيفة احرار اقتسام كعكة البطولة، بمجهودها في انقاد البطل الكفيف منير المنهار بعد إقصائه من مسابقة انتقاء مقدم أخبار تلفزي، بالاعتماد على مؤهلاتها المسرحية وعلى تمارين بناء الثقة. لجعله يستلهم ثقتك في نفسه ومؤهلاته من خارج مربع الجسد الكفيف والبيت المظلم. وذلك بفضل إقامتها لإحداثيات واختراقات وفتح خطوط ومنافذ للضوء في أضلع مربع الاقصاء، بالاستعانة بأجساد الممثلين وبؤر الضوء وعبر دبدبات التفاعل الصوتي والسمعي وتحسس حرارة وروائحالأشياء، وقد بدت وهي تقوم بذلك الجهد المضني كما لوانها تضبط مذياعا أو جهاز تلفاز على موجة بتردد ثقافي المجتمع هو من يحدد قيمها ويملك السلطة الضبطية عليها بمنتهى القسوة والصرامة داخل مربع بين موجتي الأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجي مثلما نقف أمام مربع المرآة ونضبط أجسادنا نبرز ونستر منها ليلتقطها ويسمعها الأخر الماثل والمتخيل بكامل رموزه الاقصائية.

هل نجح البطلين في الخروج من مربع الإقصاء؟ على مستوى الحط الدرامي للفيلم هناك انفراج جزئي مع التحسن في مزاج الممثلين ووصول منير إلى المرحاض دونما حاجة لمساعده صالح الذي رمز إليه كظل على الجدران، واعتذار الأب لولده، والانتعاشة باستنشاق رائحة نسائم البحر ولو أن الأجساد بقيت متقاطعة ومتعاكسة واللقطة الساحقة ظلت مهيمنة (contre plongée)، لكن على مستوى القراءة الانتروبولوجية لا يعدوان يكون الأمر مجرد إعادة تشوير لخطوط الإقصاء.وكما تشبه اجسادناالمذياع في حاجتها إلى الضبط، تشبه أيضا البحر: الجسد كما يقول فوكوهو نقطة الصفر الذي انطلاقا منه تقاساالأبعاد (قريب منه - بعيد عنه - فوقه وتحته) والبحر هو نقطة الصفر لبداية العد في الارتقاء في الأرض أمامك تحدي الارتفاع ووراءك الأمواج الهادرة والغادرة. نعم الأمر يشبه الابتهاج بنيل ميدالية أولمبية في مسابقة أعدها الذكور على مقاسات أسطورة الجسد المكتمل وكرستها امبريالية الصورة في عصر عادت فيه عبادة الضوء والصلوات للنجوم، نبتهج بالفوز الأولمبي وننسى الانتباه إلى قواعد اللعبةالتي هي مربعات وخطوط إقصاء محروسة بالجيوش من أجهزة تصوير ومراقبة متطورة ومسابقات كثيرة تعطي فيها الانطلاقة بطلقة سلاح أو بصافرة لشرطي لا يتكلم إلا الرموز العسكرية إشارته نافذة وحاسمة فورا، وفي مسابقة التناوب تحمل المتسابقات القضيب الرمزي وعليهن إيصاله إلى الهدف بمنتهى الحرص وإلا تم إقصاؤهن في الطريق.

هل سبق وأن طرحنا مع أنفسنا هذا التساؤل المستفز؟ ما هو أكبر إشكال تنظيمي تعرفه المسابقات النسوية الأولمبية ومسابقة دوي الاحتياجات الخاصة؟

الجواب ببساطة هو تحديد جنس البطلات بالنسبة للإناث والتمييز بين المعاق والذي هو بكامل قواه العقلية والبدنية، حيث ان قواعد اللعب المبنية على اقصاء الخاصيات والصفات الأنتوية بالنسبة للإناث والجسدية والعقلية بالنسبة لذوي الاحتياجات وهو ما جعل 26,7 مثلا من بطلات ألعاب دورة طوكيو 1964 لسن اناثا حسب إفادة-Jean-Pierre Man derant لجريدة Le Monde و10 لاعبا من أصل 12 لاعب لمنتخب اسبانيا لكرة السلة الفائز بدورة سيدني لذوي الاحتياجات كلهم كانوا بكامل قواهم العقلية والبدنية؟ وهي حالات جد متواترة، فعلى من يضحكون هؤلاء؟ وهذا الطقس الإقصائي التمييزي يتأكد كذلك في منصة التتويج حيث المكافأة تكون بتقديم الرمزالأنثوي (ميدالية دائرية مبنية على أسس تمييزية) حسب اللون والمعدن والقيمة الدالة على الأصل الطبقي (مكافأة بامرأة من طبقة الملوك والنبلاء ومن طبقة الفلاحين والجيوش وعموم الشعب تباعا ذهب وفضة ونحاس وفق التراتبية الطبقية للمجتمع الإغريقي.

يعتقد الكثير أن شكل ميدان كرة القدم مستطيل وهو في واقع الأمر مربعين حيث يرمز المستطيل لاكتمال الجسد الثقافي، بينما المربع لا يمثل إلا نصف الجسد + نصف دائرة + نصف كرة اللذين يرمزان إلى البيضة غير المكتملة واللعبة تقوم على احتلال مربع الطرف الآخر بإقصائه وتجريده من فعاليته الجسدية والسلطوية (نصف الدائرة ونصف الكرة والمربع) باستكمال جسدك واخذ الكرة كاملة ووضعها بالمبيض او الشبكة او الثقب او الحفرة تبعا للنوع الرياضي، حيث الرمز الانثوي السلبي يتحمل اللعبة ولايمتلك فيها حق المبادرة او المناورة او التأثير.

ان المجتمع الذكوري لا يلعب إذ لو كان كذلك لقبل اللعب بقواعد تحتمل الكسب والخسارة.

لماذا ينبغي سحب لعبة المربعات أو الشريطة la Marelle؟

بعض المقاربات الغربية للعبة المربعات، أعطت تفاسير دينية بربطها لتقليد الدخول الى الكنيسة وبعضها أعطاها تعبيرا لشكل من السفر من الأرض صعودا إلى السماء. لكن الأمر في رأيي لا يزيد على أن يكون تخفي وراء التغليف الديني لممارسة السلطة الذكورية على المربع لما يرمز له من إيحاءات ثقافية، وإلا لماذا يرفض الذكور هذه اللعبة؟ كما أن هناك كتابات ترجح ظهورها إلى ما قبل المسيحية.

ان المتأمل لشكل الرسم -الرمز الذكوري- وحركات جسم الطفلة والرمزية الثقافية للشكل المربع الاقصائية ورمزية الأرقام من 1 إلى 9

◄◄◄

أو من 1 إلى 10 ومقارنتها مع لعبة الأوراق أو ارقام الخوارزمي مثلا وللرمزية الأنثوية الدائرية لأداة اللعب والانطلاقة من نصف الدائرة التي تعني بيضة غير مكتملة والوصول في النهاية إلى استكمال البيضة النصف الآخريوجد بعد الرقم 9 الذي يرمز لمدة الحمل ثم الولادة وهكذا فإن عملية التخصيب تبتدأ ببداية العد من 1 تم اثنين ثم القفز لفتح الفخذين بوضع الرجلين في المربعين 3 و 4 وفي مواجهة جسد أخر متخيل يفتح فخذيه بوضع الرجلين في المربعين السادس والسابع بينما المربع رقم خمسة يكون هو وسيلة الاتصال والتخصيب ثم القفز بسرعة مع الاستدارة بالجسم وفتح الفخذين في المربعين 9 و 10 مع الانحناءة في تقليد عملية وضع البيض عند الدجاجة حيث يكون رقم 0 ذو الشكل البيضاوي الذي يوضع وراء أول رقم صحيح الذي يرمز إلى امرأة وراء رجل وفق الثقافة المهيمنة الذكورية الذي يعني التزاوج.

إن القفز أو الوقوف على رجل واحدة يرمز إلى الاستسلام في اللغة العسكرية وافتقاد السيطرة أو عدم الحق في امتلاك أو الثبات أو السيادة على المجال العائد للذكر وهو ما يمكن من تشبيهها برقصة كناوة المبنية على القفز وتخفيض الظهر حيث العبيد يقصون من حق تملك الأرض والمجال بخلاف رقصة الهيت واحيدوس التي تعبرعلى التشبث بالمجال.كما أن حمل الطفلة لحذائها بيدها أثناء ممارسة اللعبة تشبه حمل الكناوي لحدائه الذي ترمز إليه القراقب (التيتعني في اللهجة المغربية حداء االحمام والة العزف في نفس الوقت)

حيث يكون حمل الحداء تواضعا امام السيد.

إن انسحاب الطفلة بسرعة وبقفزة واحدة بعد اداء وظيفتها المحصورة في التبييض ووجود ترهيب رمزي بعدم المس بخطوط الاقصاء، بالرجل أو بأداة اللعب وبعدم الاستواء او الثبات داخل المربع يبين حجم العنف الذي يختصر وظيفة المرأة في التناسل والانسحاب من الحياة. والمثير حقا هوانني بعد أن انتهت من هذه القراءة المختصرةملت إلى الاعتقاد أن هذه اللعبة فيها نوع من التقليد لوظيفة الدجاجة وهو ما تأكد بعد ان انتبهت إلى أن بعض دول الشرق الأوسط يسمونها لعبة الحجلة وهي قريبة من الدجاجة.

التلفزيون - المريا - النوافد تفاعلات الرسائل الابداعية والإيحاءات الثقافية

رمزية التلفزيون - نافدة البيت المغلقة - نافدة الشاحنة المتحركة لماذا التشبث بالعمل بالتلفزيون حد الاكتئاب؟

في مقال نشرته حوالي عقدين من الزمن. تساءلت فيما إذا كان علينا تقبيل رأس التلفزيون لما لعبه من دور حاسم إلى جانب ظهور العمل المأجور للمرأة والأولاد في التحرر من قسوة المجتمع الأبوي الذكوري حيث كان الأب، هو مركز الكون العائلي داخل المنزل، في المجتمع المغربي، كان هو من يحدد وقت الدخول والخروج، ومن يختار الاسم الشخصي للأبناء والأزواج والزوجات والصديق والمهنة وطريقة قص الشعر (في المجتمع المغربي) إلى وقت متأخر كانت طريقة قص الشعرعلى شكل العرف حيث عدد الخطوط يرمز للزاوية التي يواليها الأباء). كان الاب يحتل المكان المركزي في المنزل، عندما يأمر بإحضار المائدة تحضر فورا ويأتي الأولاد بعضهم يحمل إناءلغسل الايادي والأخر الفوطة كان هو من يحدده الأفراد الذين سيجالسونهوموضوع النقاشات ووجهتها ومن العيب مقاطعته أومعارضته وفي أحيان كثيرة حتى التكلم معه (احترام الرأي والرمزية الأبوية).

مع ظهور شاشة التلفزيون صار أفراد العائلة يجلسون في البيت الذي يوجد فيه التلفزيون بينما يناقشون المواضيع التي يعرضها يتماهون به ويستلهمون منه عاداتهم في الأكل والشرب وقص الشعر وحمل الأسماء. الاب كان هو نافذة الأسرة الخارجية، صار التلفزيون بشاشته المربعة يمثل هذه النافذة يغطى بالستائر وتوضع فوقه المزهريات.

ومن المثير في ثقافتنا الشعبية أن الأب أصبح في المرتبة الثالثة في هرم المقامات الاجتماعية داخل الأسرة بعد الضيف والتلفزيون وقد ظهر التلفزيون في أول الأمر في المغرب في بيت الضيوف قبل أن يبتكر المغاربة بيت الجلوس. وما تزال أكبر الشاشات تعلق ببيت الضيوف لذلك فإن هذا البيت هو الأكبر والذي يضم أفخر الأواني والأغطية والمأدبات، ولرمزية الضيف الروحية وكاعتراف مجتمعي ما زال المغاربة يخصصون أكبر البيوت له ويؤجلون أكل اللحم إلى آخر وجبة تحسبا لمجيئه رغم أن فرضية حضوره لهذا البيت أو لاقتسام الأكل صارت قليلة، وفي غياب الضيوف المحتملون يبقى التلفزيون بشاشة الكبيرة في المقام الأول.

وقد ربطت المخرجة في مشهد واحد بين الأب وهو يحتل بجسمه كامل اطار نافذة الشاحنة حيث ان النافذة المتحركة بالشاحنة أو القطار اقرب لشاشة التلفزيون وطلب الابن المساعدة للخضوع لتكوين يؤهله للاشتغال بالتلفزيون كما أن التلفزيون بالنسبة له كأعلامي إذاعي يمثل له طوق نجاة في مواجهة الصورة والثقافة المشهدية التي جاءت للقضاء على الراديو وعلى أساليب الحكي والتخييل الكلاسيكية.

حركة البطلة نورة أمام المرايا رفض لضبط الجسد وبناء الأنا على دبدبة وشاشة ثقافية قائمة على الإقصاء والنمطية

لا حاجة لنا لاستحضار كتابات Jacques Lacan عن دور المرآة في بناء الأنا او ادراك أجسادنا بناء على الاختلاف مع الأخر المتخيل.. لأن المقاربة هنا ستكون ولادة المرأة - الزوجة في علاقتها بالمرآة فاذا كان التلفزيون امتدادا ثقافيا لوظيفة الأب فإن المرآة هي امتداد ◄◄◄

لدور الأم، في المجتمع التقليدي المغربي، حيث كانت الفتاة تمنع من التزين أوالوقوف أمام المرآة، إلا في إطار التحضير للزواج، وكانت الأم هي من تشرف على تلبيسها وتقديمها في الصورة النمطية للمجتمع، كانت هي الشخص الوحيد الذي تثق بها البنت وتصدقها وتبوح لها بتفاصيل جسدها وما يشغل بالها من القضايا الأشد حميمية وسرية، وتعطي لها رأيها في اللباس واختيار اللون وفي الزوج المقبل. بعد الزواج تحمل المرآة ووسائل الزينة قبل كل مقتنيات العروس الأخرى وتوضع في الجناح الحميمي من الدار فتصبح المرآة بمثابة الأم في بيت الزوجية فهي من تطمئن إليها في عكس صورتها بمنتهى الصدق وتحفظ وتكتم اسرارها وتهتدي بما تظهره لها، في اختيار هذا اللباس دون ذلك وهذا اللون دون اللون الآخر وفي مساعدتها في اخفاء العيوب ودفع انتناءات اللباس إلى الوراء- أو الشعر إلى القفا... ولهذا تكون علاقة المرأة مع المرآة مبنية على الصدق والحميمية وهي دائمة وطويلة بخلاف الرجل.

غير أن ما يميز الوقوف أمام المرآة هنا عن مرآة جاك لاكانهو أن هذه المرآة لا تعمل على تجميع وبناء الجسد الموحد ولكن في التركيز على ابراز الوجه والشعر وإقصاء ذاتي لباقي الأطراف حيث في السياق الثقافي الذكوري تتشابه الأجساد والقامات والتمايز يكون عن طريق بناء رأسمال ثقافي رمزي مكون أساسا من الوجه والشعر باعتبارها النافذة التي قد تحمل ستارا كما قد لا تحمله تطل عبرها على المجتمع. هذا الرأسمال لا تظهره المرأة فقط أمام المرآة كفخر لها وإنما كذلك في طقوس العراك مثلا بين النساء حيث تكشف المرأة عن وجها وشعرها للافتخار به أمام مخاصمتها وإذا حدث وأن هاجمتها تتوجه إليها مباشرة إلى رأسمالها بنتف الشعر وتشويه الوجه. وكذلك عندما تفقد المرأة شخصا عزيزا تخدش وجهها وتنتف شعرها كتعبير عن افتدائها للفقيد بأعز ما تملك. وكذلك الشأن في طقس الحضرة الحمدوشي، حيث يكون المطلوب تقديم أغلى ما في الجسد قربانا للضريح.

وإذا ما أردنا اختصار مقارنة الفرق بين المرآة والتلفزيون يمكن القول ان المرآة هي النافذة الداخلية الموجودة في الجناح الحميمي والتلفزيون هو النافذة الخارجية والتي سلبت كثيرا من وظائف المرآة وهو من جعل خروج المرأة إلى الخارج ممكنا وحول نوافذ الدور المغربية التي كانت مفتوحة على بهو الدار إلى فتحها على الشوارع والأزقة.

أما المرأة التي فرضت عليها الإقامة في الدار فقد ابتدعت صيغ جديدة في الاحتجاج ويمكن القول أن المرأة التي تلبس البرقع الطويل انما تحمل ستار النافذة اذ البرقع من أثاث الدار وليس من لباس المرأة وحتى اللباس الصامت المربع غير الواصف للجسد هو واصف لشكل الدار ولشكل الإقصاء، حاجب للضوء ولإنسانية وأنوثة المرأة.

الصدام بين واجهتي الجسد في الفيلم ظهر في مواجهة صدر كتعبير ابداعي وثقافي لا تقتصر عملية ابراز اطراف وإقصاء أخرى من الجسد عند الوقوف فقط امام مربع المرآة بل تمتد إلى الحقل الثقافي الطقوس العامة، ويمكن الجزم بأنه ليس هناك جزءا مظلوما ومقصيا في جسد الإنسان مثلما هو عليه الأمر بالنسبة للظهر، فرغم رمزية الصبر وقوة التحمل والبراءة لكونه الرمز المعاق في الجسد، صفحة كفيفة صماء بكماء اعزل بلا ايدي أو عين ولا حتى قدرةعلى قيادة مسيرة الجسد إلى الوراء في الطقس الشيعي والعيساوي المغربي ينشطر الجسد الإنساني إلى نصفين كبيرين لخدمة الزمن الدراماتيكي للطقس، الظهر يرمز إلى الزمن الماضي المليء بالذنوب والرذائل والخيانات والخذلان - خذلان الحسن بن علي عندالشيعة مثلا - عليه تمارس اقسواعنف واظلم محن التعذيب ضرب بالسلاسل جلد وهو من ينحني لغسل الذنوب في الطقوس التطهيرية، هو الممر والمجرى للتخلص من الأوساخ والذكريات المذمومة، قرب ضريح عائشة مولاة الواد وقرب ضريح علي بن حمدوش، تذهب الراغبات في الزواج ويولين ظهورهن صوب الواد ويرمون ملابسهن الداخلية لجعلها من الماضي المشؤوم حيث يمثل الظهر قناة الصرف الثقافي للأوساخ والنحس والمطارد.

فيما على العكس من ذلك يرمز الصدر إلى الإيمان والمحبة والفأل والخير الطالع وفي كل الطقوس عند التخشع نطلب الخيربرفع الرؤوس والكفوف ونفتح الأدرعليستقبل الصدر الخير، نتوسل لهالرحمة وللظهر مغفرة الذنوب وحتى في اللغة المسرحية والسينمائية يعتبر جعل المشاهد على ظهر الممثلخطأ أخلاقيا ينبغي تبريره إبداعيا.

هل نحن سعداء باعيننا لماذا تكبر اليوم حاجتنا إلى خيال الكفيف؟

عندما اختارت المخرجة خولة عدم إظهار وجه الإعلامي والإداعي الشهير رشيد الصباحي في فيلمها رغم ان الفيلم تضمن إيحاءات عن سيرته. كنت أنا شخصيا من المبتهجين بهذا الاختيار وقد عبرت لها عن ذلك أثناء مناقشة الفيلم، بل كنت أضع يدي على قلبي وأنا أشاهد هذا الفيلم، مخافة افتقادي للصورة الخيالية الجميلة التي شاركت في بناءها كمتلقي منذ فترة الشباب لإذاعي كان صوته وطريقته في التنشيط، تعطينا إطار صورته ونملئ نحن بقية عناصر الصورة من تخيلاتنا، كنت أخشى أن يتكرر لي الأمر معه كما وقع لي وأنا أشاهد فيلما عن كيلوباترة - حيث كان محمد عبد الوهاب قد رسم لنا بإحساسه إطارا لصورتها وترك لناعملية أعمارها حتى جعلناها مخلوقا نصفه إنسانا ونصفه الآخر ملاكا، بنيناه من صميم أحلامنا. بظهور كيلوباترة في السينما والمسرح انهار معه خيال المتلقي ونصبت الصورة هيمنتها المطلقة على العملية الابداعية مع اكتساح الصورة لحياتنا اليومية، تحول النجار من صاحب خيال إلى ناقل للصوركاتالوج – وصار الرحالة الناظم للحكايا والقصص مجرد حائزللبومات صور سفر والصورة الإيكوغرافية سلبت للآباء سحر ومتعة الانتظار.

اقتطعت التلفزة الهزيع الكبير من ليلنا الإبداعي، ولاحقتنا صورة الهاتف النقال حتى الفراش لتصادر ما تبقى لنا من حلم يقظة... ولكي نبدع أو نكتب أو نفكر علينا أن نثبت اصبعنا أو قلمنا بمحيط العين لنعرقل رؤيتها لقد عدنا إلى عصر عبادة الأضواء والنجوم المكتملة الاجسام فاقدة الأفكار والخيال ويبقى لنا الأمل في الجسد الكفيف ولذلك وعندما جاء على صوت رؤوف الصباحي ان والده لا يتمنى ان يرى كان صادقا وملما بقلق السؤال.

يوسف شريف رزق الله: الرجل الذي عاش يتنفس السينما!

• زَامَلَ هدى عبد الناصر في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية لكنه اختار صحبة هواة السينما في جمعية الفيلم ونادي السينما.

عندما وصفته بأنه «موسوعة سينمائية تسير على قدمين» لم أكن أعلم وقتها أن يوسف شريف رزق الله لم يدرس السينما في معهد متخصص، بل أجبره مجموعه العالي في الثانوية العامة على الالتحاق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وكان من أبناء دفعته هدى عبد الناصر وحاتم صادق، لكن عشق السينما ولد معه في الرابعة عشرة من عمره، وفي السابعة عشرة بدأ مرحلة اقتناء مجلات السينما المتخصصة، التي جعلت منه في ما بعد واحداً من أشهر نقاد السينما، وصاحب الفضل الأكبر في نشر الثقافة السينمائية في مصر والعالم العربي.

مظهره الغربي بعض الشيء قد يوحي بأنه ولد وفي فمه ملعقة من الذهب لكن الحقيقة أن يوسف شريف رزق الله ولد في حي غمرة لأب يعمل مترجماً، وأم سيدة منزل، لكنه درس في مدارس الجيزويت، وكان لهذا أثره في ثقافته الفرنسية، وتواصله مع السينما العالمية في وقت مبكر للغاية، وجاء حصوله على مجموع 82% في الثانوية العامة بمثابة الطامة الكبرى، كما أقر للناقد محمود عبد الشكور في كتاب «عاشق الأطياف»؛ إذ لم يجرؤ على مفاتحة والده في أمر الالتحاق بمعهد السينما، الذي كان يمثل حلم حياته، وأصبح طالباً بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية، التي تخرج منها عام 1966، غير أن عشقه للسينما لم يفارقه؛ ففي نفس عام التحاقه بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام 1961، انضم إلى «جمعية الفيلم»، التي كان يترأسها أحمد الحضري، وسبقه إلى الانضمام إلى عضويتها: يعقوب

مجدي الطيب

وهبي، أحمد راشد، هاشم النحاس، وإليها يعود الفضل في مشاهدة الأفلام بانتظام، والكتابة عنها، ومناقشتها، وإدارة ندواتها، وحوارات مع مخرجيها، بعد أن منحه الناقد أحمد الحضري تلك الفرصة، كما فتحت الجمعية الباب أمامه للالتقاء بسينمائيين كبار؛ مثل: المخرج والباحث أحمد كامل مرسى، الذي كان يزوره في منزله.

التعثر الدراسي والتفوق المهني

أشار يوسف شريف رزق الله، في الكتاب نفسه، إلى سنوات تعثره في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية؛ بقوله متهكماً إن الطالب، الذي حصل على مجموع 82%، وكان الخامس على الجمهورية، تأخر في التخرج من الكلية، وما لم يقله إن انشغاله بمتابعة الأفلام، واهتمامه بنشاطات جمعية الفيلم، استغرق الكثير من وقته، وجهده، وحتى عندما تخرج من الكلية جاء تعيينه في هيئة الإستعلامات، لكنه لم يرتح للعمل فيها، ولما جاءته الفرصة للإنتقال إلى التليفزيون عام 1967، عُين محرر بالأخبار، في مرحلة دقيقة من تاريخ الوطن، ثم سكرتيراً للتحرير فرئيساً للتحرير.

ووقتها لم تكن الثقافة السينمائية تشغل بال القائمين على التليفزيون، وكان برنامج «السينما والحرب»، الذي يقدمه أحمد سمير، أقرب إلى البرامج التعبوية، التي فرضت نفسها عقب هزيمة 1967، وبانتصار حرب أكتوبر، أصبحت الظروف مهيأة لتقديم برنامج «نادي السينما»، عام 1975، الذي تولى إعداده، بعد سنوات من زخم النشاط، في «جمعية الفيلم» و«نادي سينما القاهرة»، وتوليه العديد من المناصب فيهما، بالإضافة إلى تقديم وعرض وترجمة ونقد وتحليل الأفلام. وكان الفضل في ظهور البرنامج التليفزيوني «نادي السينما» لحماسة ودعم تماضر توفيق رئيس التليفزيون آنذاك، التي عجلت بظهور الفكرة، واختارت لتنفيذها المخرج محمد قناوى، وفي الحلقات الأولى للبرنامج كان يوسف شريف يُشارك، كأول ظهور له كمقدم برامج، مع درية شرف الدين، فى التقديم بجانب قيامه بالإعداد، ومع استمرار البرنامج انفردت درية بالتقديم!

يمكن القول إن عام 1969 هو العام الذي بدأت فيه علاقة يوسف شريف رزق الله مع المهرجانات السينمائية العالمية؛ حيث سافر إلى برلين، وهناك أجرى حواراً مع المخرج الهندى الكبير ساتيا جيت راى، وبعده قام بتغطية مهرجانات: موسكو، كارلوفى فارى، سان سباستيان، فالنسيا، وفينسيا، وكان كما شارك في عضوية العديد من لجان التحكيم الدولية؛ مثل مهرجان ميلانو للأفلام الإفريقية، مهرجان مونبيلييه ومهرجان روتردام للفيلم العربى، وساعده على ذلك إجادته للغتين الانجليزي والفرنسية.

انكار الذات وتحدي العقبات

لم يحدث طوال تلك الفترة أن بحث يوسف شريف رزق الله عن مجد شخصي أو شهرة ◄◄◄

زائفة، بل يمكن القول إن عشقه للسينما، ورغبته في تعميم الثقافة السينمائية، بحيث لا تصبح حكراً على أحد، كانا دافعه الأوحد للقيام بالمبادرة غير المسبوقة، التي تمثلت في استغلال علاقاته بالمركز الصحفي لمهرجان كان السينمائي من أجل تسهيل مهمة طاقم التليفزيون المصري في تغطية فعاليات مهرجان كان، ولما أدرك أن بمقدوره توفير كلفة سفر الطاقم المكون من مخرج ومصور، اتجه لاستئجار فريق فرنسي للتصوير، ونجح في توفير الكثير من الميزانية، بكل ما سببته المبادرة من تبعات؛ حيث كان يقوم بدور المذيع والمعد والمخرج والمنتج المنفذ. والطريف أنه فوجيء في إحدى دورات مهرجان كان بوجود بعثتين للتليفزيون المصري؛ يمثل هو أولها وثانيها يقودها الناقد أحمد صالح معد برنامج «زووم» وبصحبته المذيعة سلمى الشماع ومخرج البرنامج على الجندى، بكل ما في ذلك من سفه وإهدار للمال العام!

بالطبع كان ثمة عقبات وانكسارات واجهت مسيرته الحافلة بالانجازات؛ كإقصائه عن تقديم برنامج «نادي السينما»، وبعد تعويضه في عهد شيرويت شافعي رئيس القناة الثانية وكوثر هيكل مديرة البرامج الثقافية فى التليفزيون ببرنامج «أوسكار»، الذي قدمته سناء منصور، أصدرت سامية صادق رئيس التليفزيون قراراً باستبعادة من إعداد برنامج «نادي السينما»، بحجة أنه لا يصح إعداد برنامجين متنافسين، وبعد الموافقة على برنامج «نجوم وأفلام »، الذي شارك في إعداده ونقديمه الناقد سامي السلاموني، توقف بعد عام واحد بحجة أنه «استنفد أغراضه»! وهو الموقف الذي تكرر مع برنامج «تليسينما»، الذي انتهزت سهير الإتربي رئيس التليفزيون آنذاك فرصة سفر مقدمه ومعده إلى الخارج، وأصدرت قراراً باستبعاده، وتغيير اسمه إلى «أيام وليالى»، واسناد تقديمه إلى منى عبد الوهاب، مع إضافة الأفلام العربية، ما دفعه إلى تقديم برنامج آخر بعنوان «سينما في سينما»، ولم تتوقف التحرشات والمكايدات من سهير الإتربي، التي لم ترحب بسفره لتغطية مهرجان كان فما كان منه سوى أن سافر عبر قطاع الإخبار، وكان يبعث برسائل صوتية فقط!

سابق عصره

مثلما كان يوسف شريف رزق الله سابقاً عصره، عندما استطاع أن يوفر المعلومة الفنية، ويقدم الثقافة السينمائية، في زمن تضاؤل الإمكانات، وهزال وسائل الحصول على المعلومة؛ حيث لم نكن قد توصلنا بعد إلى الطفرة التكنولوجية، ولم تكن قد ظهرت بعد محاور البحث، التي توفر المعلومة في ثانية، فاجأنا رزق الله ببرنامج فريد من نوعه يحمل عنوان «ستار»، استثمر فيه علاقته ومسئولي المركز الثقافى الأمريكى بالقاهرة، وطرح عليهم فكرة إجراء حوار بين نجوم السينما المصرية ونجم من نجوم السينما الهوليوودية، يتم بثه على القناة الثانية، بحيث يقوم طاقم مصري بالتواجد داخل المركز الثقافي الأمريكى بالقاهرة لتصوير أسئلة النجوم المصريين، بينما يستمعوا إلى أصوات النجوم الأمريكان، عبر خط تليفونى مفتوح، ونفس الجال في الاستديو الأمريكي، ثم يأتي شريط الصورة بردود الأفعال، ويتم إخضاع الجلستين للمونتاج للجمع بين صيوف القاهرة، والضيوف الأمريكان. وكانت المفاجأة في ترحيب عدد كبير من نجوم هوليوود؛ مثل: كيرك دوجلاس، جوليا روبرتس، ميريل ستريب، جاك ليمون، جريجورى بيك، المخرج روبرت وايز، النجم تشارلتون هيستون، آلى ماكجرو وإنجى ديكنسون، بينما لبى الدعوة من النجوم المصريين: المخرج حسام الدين مصطفى، حسين فهمي، ميرفت أمين، صلاح أبو سيف، أشرف فهمى، سمير صبري، إسعاد يونس، يسرا ومديحة كامل.

المتسامح

رغم انطلاق أولى دورات مهرجان القاهرة السينمائي عام 1976 إلا أن علاقة شريف رزق الله بالمهرجان بدأت فعلياً مع تولي سعد الدين وهبة رئاسة المهرجان؛ حيث وضع ثقته فيه بدرجة كبيرة، كسكرتير ثم مدير فني، وعضو في المكتب الفني، وهو الدور الذي استمر يؤديه بكفاءة منقطعة النظير، عقب رحيل سعد الدين وهبة، سواء في ولاية حسين فهمى أو شريف الشوباشى وولاية عزت أبو عوف، ثم سمير فريد، الذي لم يعمل معه في الدورة التي ترأسها ورغم هذا رشحه لدى وزير الثقافة د. جابر عصفور ليتولى رئاسة المهرجان، عقب تقديم فريد استقالته، وإصراره عليها، إلا أن رزق الله رفض ورشح ماجدة واصف بدلاً منه، وهو ما فعله مرة أخرى بعد استقالة ماجدة واصف؛ حيث رشح محمد حفظي، الذي استشعر دنو أجل الدينامو يوسف شريف رزق الله فما كان منه سوى أن اتخذ قراراً على عجل بتكريمه في دورة 2018 ليعتلي رزق الله خشبة المسرح وسط تصفيق الحضور، الذين وقفوا لتحيته، وبدلاً من أن يُلقي كلمة يتحدث فيها عن نفسه راح يوجه الشكر لفريق عمل المهرجان، من أصغره إلى أكبره، وكأنه يُلقن الجميع درسه الأخير في الترفع والتواضع والتسامح والإيثار وحب كل من أحب السينما.

المليار والأثر
قراءة لفيلم «المليار»*

■لحسن ملواني

ـ عنوان مثير:

لا ريب في أهمية ما تُعَنْونُ به الأفلام، علما أن بعضها يأتي ملائمة كعتبة وكنص موازٍ يساعد على التلقي والغوص في ثنايا الفيلم بأحداثه وشخصياته وفضاءاته، وبعضها يمكن اعتباره فُضْلةً بلا أثر وازن على فحوى الفيلم وأحداثه والرسائل التي يود إيصالها إلى المشاهد، وقد يكون العنوان للإثارة فحسب لنجد أن دلالته لا تسري على مضمون أو قصة الفيلم.

والحال أن عنوان الفيلم «المليار» عنوان ناجح باعتباره لفظا يحمل دلالة إغوائية وإغرائية لمقام المال في حياة الناس، وقد جعل المال بوابة لتحقيق المآرب وللاستيلاء على إرادات الناس وللاستعباد، وللتأثير على المبادئ وزوايا النظر تجاه الحياة، وهو ما ◄◄◄

تعكسه أحداث الفيلم، فـ«المليار» ظل أساسيا ورئيسيا في الأحداث، فهو المغير من أحوال وأحلام البطل، وهو المغير والمحول لنظرة المحيطين به تجاهه كشخص منبوذ سيصير كأنه السيد وهم العبيد الخاضعين لطلباته مهما كان أمرها. وبهذا يكون هذا العنوان طعما مشهيا لما يستتبعه من أحداث، وكيف ستأتي معالجة علاقة الأحداث والشخصيات بصدده كقيمة لها أثرها في الانتقال من حال إلى آخر

الرؤية والهمّ، يحمل أسماله المتسخة بفلسفته الخاصة إزاء ماضيه وحاضره قبل أن يثير اهتمام الجميع فيصير بطلا في طرفة عين.

تدور أحداث الفيلم حول شاب يدعى «ولد صفية» الذي يجد نفسه مضطرا للاقتيات والعيش من فضلات مطرح للنفايات، يعيش وحيدا في كوخ، يحمل معه همومه الخاصة قبل أن تختاره جمعية تنموية كأفقر شخص يستحق هبة مالية كبيرة تخلصه من الفقر إلى

لواقع مزر يعيشه قرويون يحاولون رأب الصدع المعتري لحياتهم عبر الصراع من أجل العيش، حي حالم بواقع بديل يطلون من خلاله على الرفاه ولو بقدر ضيئل، مما يجعل الفضاء مناسبا للخبر الجديد الغريب الذي صدقه الجميع بعد الريبة في حقيقته.

ـ بطل الفيلم من التهميش إلى الاهتمام، ومن الاهتمام إلى التهميش:

يبين المخرج صورة البطل «ولد صفية» في

بديل وأحلى. وهو ما سيتكشف للمشاهد في رحلته عبر سياق أحداث الفيلم.

ـ فضاء الحلم بالبديل:

في فضاء مقفر يبعث على اليأس وعلى البحث عن الدرهم النادر ...في فضاء يسري فيه الزمن ثقيلا بطيئا فيملأه أهله بالاشتغال على الإشاعات اليومية ومناقشة شؤون هذا وتلك..في هذا الفضاء يعيش بطل الفيلم وحيدَ

الأبد بإيعاز من جمعية عالمية همها محاربة الفقر.. ويشيع الخبر بين كل الناس ليعيشوا معه حلم الثراء فيتقربون إليه ويلبون طلباته باعتباره ملاذا للمساعدة المادية حال استلامه الهبة المزعومة، وفي حفل تسلمها يفاجأ الحاضرون بكون قدرها لا يتعدى خمسة آلاف درهم. فينسحبون مصدومين.

فيلم ينقل إلى المشاهد حيا فقيرا راصدا

ثوب من الخصوصية والفرادة التي تجعله مختلفا مما يعزز من تهميش الناس له، فهو المتسخ، المقتات من النفايات، المجهول الأب، الفريد التصرفات، الظاهر كاتما أسراره الدفينة التي تشغل دواخله فتزيده بعدا عن العوالم اليومية التي تجمع الناس.

ويربط «ولد صفية» علاقة عشق وحب مع امرأة مطلقة ينوي صادقا الارتباط بها، ◄◄◄

وبدورها تبرز من خلال حواراتها معه عفتها ونبلها لتبقى الشخص الذي سيبقى معه وقد انصرف الناس عنه بعد أن ظهرت حقيقة الهبة الهزيلة جدا.

كل أحداث الفيلم انصبت حول أحوال البطل ولد صفية من حالة العزلة والتشابك العلائقي المتوتر مع من في محيطه إلى حالة الخبر المفاجئ الذي غير الجميع، وإذا كانت بقية الشخصيات يطبعها التناقض والصراع من حيث سلوكاتها وآرائها وتوجهاتها قبل أن يوحد وجهتها التملق لبطلة الفيلم بعد شيوع خبر هبته المنتظرة، فإن شخصية عشيقته الأرملة يمكن اعتبارها الشخصية الستاتيكية الثابتة على مبدئها الذي لم يغيره الطمع في النهل من ثراء بطل الفيلم،وهي التي حفظت عمق حبها له لتبقى الوحيدة معه حين انصرف الجميع عنه. وكأن الفيلم يريد أن يمرر رسالة تمجد البقاء على المبدإ مهما كانت الأحوال، فقد أحبته مُعْدَما وحيدا واختارت الارتباط به وقد زال ثراؤه المزعوم، وقد رد على الجميع أثناء مداخلته بأنهم كلهم أبوه مجيبا عن سؤال سبق أن طرحته عليه عشيقته في يوم من الأيام.

ـ الرسالة المحورية في الفيلم:

وانطلاقا مما سبق، يفضح الفيلم ظاهرة النفاق والرياء والأنانية وحب المظاهر السائدة كسلوك ذميم وغير نبيل.

وهو بذلك يرصد لظاهرة استعباد المال للإنسان وجعله يغير كثيرا من سلوكياته لكسب رضى المالك له طمعا واستجداء من أجل المساعدة والانتفاع ولو بالقليل منه.

كل الشخصيات البارزة في الفيلم تغيرت نظرتها بمجرد سماع الخبر المفاجئ غير المنتظر. وبذلك يفضح كثيرا من الهنات والثغرات والمواقف الاجتماعية التي تطال كل المجتمعات البشرية التي يسودها الفقر والتهميش إزاء المال وأهله.

ـ الفيلم يصولا الظاهرة بعمق:

قدم الفيلم بلقطات ومشاهد متنوعة ومحبوكة تعكس بلا تصنع ما يجري في مجتمع تستبد به الزبونية والطمع والتملق والأنانية. وقد أجاد المخرج في اختيار الشخصيات بملامحها وتصرفاتها وحواراتها المتوائمة مع ما أسند إليها من أدوار.

وانطلاقا من هذه الحيثيات، يجعلنا الفيلم نعيش لحظات مفعمة بالمفاجآت وبالتغيرات التي لحقت سلوكات الناس فغيرتها ليصير الجميع يسعى لحظوة التقرب إلى المشرد الذي سيصبح مليونيرا بعد أيام، كما يجعلنا شهودا على واقع قاهر تحت سقف الفقر وما يجره من جرائر وأطماع، وما يفعله بالقلوب والعقول.

اتسمت أحداث الفيلم ديناميكية خاصة وفق أحداث متلاحقة بوثيرة سريعة تجعل المشاهد يترقب ويتوقع ما سيحدث انطلاقا مما حدث ويحدث، مما جعل الفيلم بعيدا عن أجواء الرتابة والانتظار الطويل لكونه يخاطب في ذات الآن وجدان وعقل متتبع أحداثه حتى النهاية. وبنية وحبكة الفيلم لا تترك للمشاهد مجالا للشعور بالملل مما يجعل للفيلم سلطة الإغراء والغواية. وقد استطاع المخرج جعل كثير من الوقائع وهي تتحقق في فضاء الأحداث تنفض عن نفسها بعض النمطية والرتابة انطلاقا من تفاصيل متنوعة الوقع على نفسية المشاهد.

فيلم المليار يفتح نافذة إزاء الأوضاع المزرية التي تجعل الناس يبذلون قصارى جهودهم من أجل الثراء ولو كان ذلك على حساب نبل الصفات ومكارم الأخلاق، مما يجعله دوما ضمن مسيرة التحول من الفقر إلى الغنى ضمن نطاق الأحلام المبتغى تحققها بغض الطرف عن الوسيلة التي يتم بها ذلك.

وينتهي الفيلم وقد أبرز صورة المال وكيف يمكنها أن تشغل العام والخاص بعيدا عن المبادئ المبنية على الرفض والقبول، والسلب والإيجاب.

هامش:

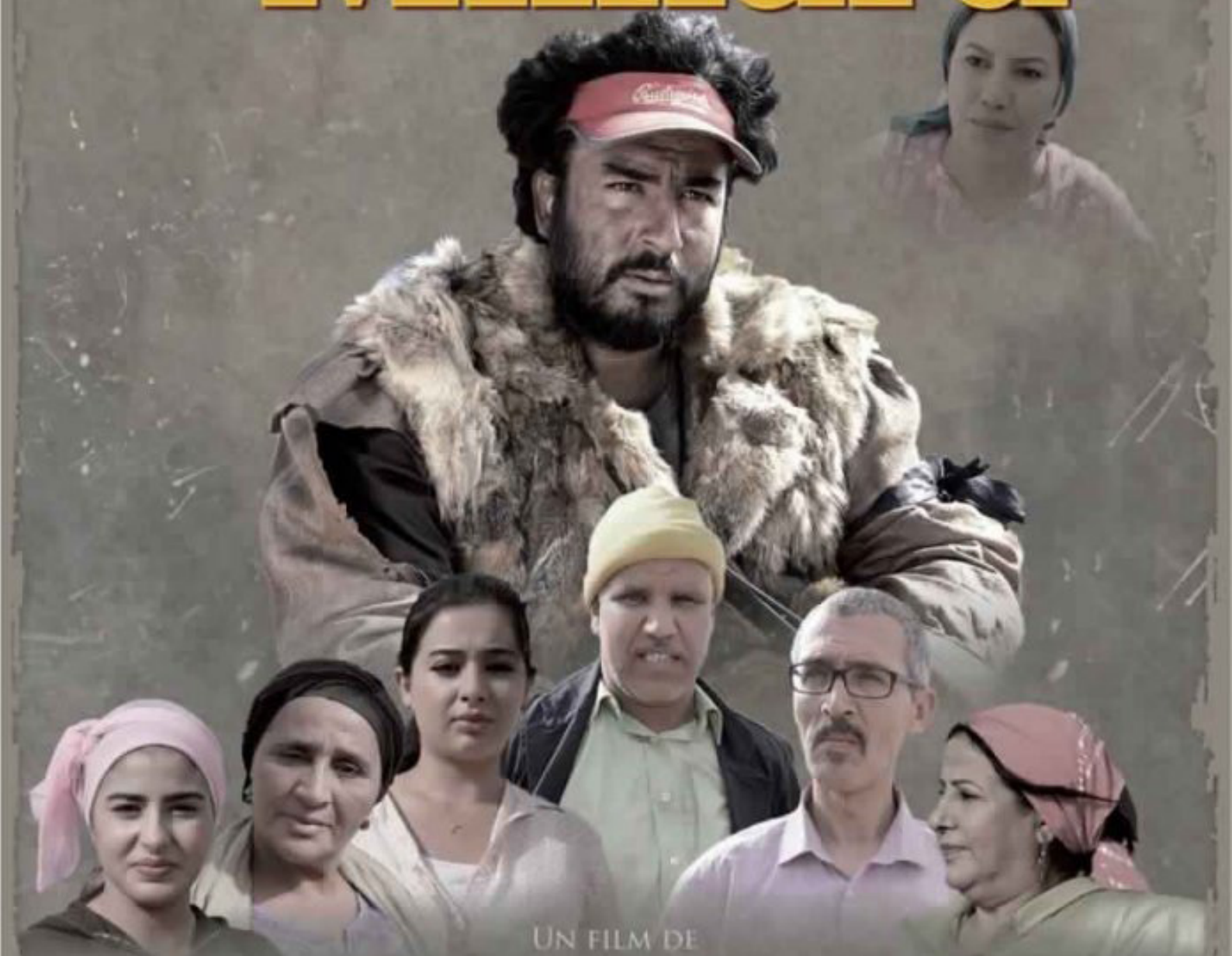
* «المليار» فيلم سينمائي مغربي عرض في القاعات السينمائية، صُوِّر بمدينة الرباط، وهو من إخراج محمد رائد مفتاحي، وسيناريو توفيق حماني، بطولة ربيع القاطي، وحسناء المومني، ومحمد عاطر، عبد الله شيشا وساندية تاج الدين، وزهور السليماني، وزهيرة صادق، وعبد الحق بلمجاهد، وآخرين...

Nadacom design

ربيع القاطي	محمد عاطر	عبد الله شيشا	عبد الحق بلمجاهد	زهيرة صادق	حسناء مومني	سانديا تاج الدين	زهور السليماني
RABIE KATI	MOHAMED ATER	ABDELLAH CHICHA	ABDELHAK BELMJAHED	ZAHIRA SADIQ	HASSNA MOUMNI	SANDIA TAJDIN	ZHOR SLIMANI

المليار

Le Milliard



UN FILM DE

MOHAMED RAÏD EL MEFTAHI

PRODUCTION : EL MEFTAHI ABDESSELAM - SCÉNARIO : TOUFIQ HOMMANI - CINÉMATOGRAPHIE : MUSTAPHA BADERODINE
1er ASSISTANT RÉALISATEUR : ADIL ROUASSI - SON : MOUNIR ATOUANI - MONTAGE : MOHAMED IKBAL BENLAHCEN ET MARIEME CHADLI - MONTAGE SON : YOUSEF AJAKAN
MIXAGE : ADEL AISSA ET YOUSEF AJAKAN - MUSIQUE : ADEL AISSA - MUSIQUE ADDITIONNELLE : FETTAH NJADI - DÉCORS : DRISS SOUALHI - COSTUMES : ZHOUR SLIMANI
CASTING : MOSTAPHAFA FETHI - POSTER DESIGN : ISMAIL TIRAZOUINE

فيلم كفرناحوم: نداء الهامش... وصرخة المنسيين

■ محمد فاتي

فيلم كفرناحوم هو العمل الثالث للمبدعة اللبنانية نادين لبكي بعد فيلميها السابقين سكر البنات وهلأ لوين. وهو عمل فني مميز تمكن من طرق باب السينما العالمية بقوة من خلال فوزه بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان، وترشيحه في الفئة القصيرة لأفضل فيلم أجنبي في جوائز الأوسكار. الفيلم هو لمحة إبداعية تستقي حياة المهمشين وتسائل قضايا الهامش المنسي في أحياء بيروت المظلمة والقاتمة . ولاشك أن نادين لبكي برعت في تجسيد صورة المهمش من خلال إحاطتها الشاملة بهذا الموضوع في كل مشاهد الفيلم.

يحكي الفيلم قصة طفل (زين) يعيش حياة البؤس والفقر في أسرة تعاني عذاب الجوع والحرمان. الأب وجد نفسه محاصرا بانياب البطالة والحاجة، والأم قيدت بأولادها الصغار دون مصدر للإعالة والإعانة. فيضطر الابن تحت وطأة التربية القاسية (الضرب والسب والشتم)، وظروف السكن المعيقة ان يغادر هذا المنزل الضيق الشبيه بالزنزانة التي تحوي أسرة كاملة (الأبوين والأبناء). ليقرر العمل والاشتغال من اجل مساعدة أسرته المعدومة، تارة كبائع للفواكه الصيفية، وتارة أخرى مساعدا لبقال الحي في نقل السلع والبضائع.

تضحيات الطفل الصغير في سبيل إعانة الأسرة على قوتها اليومي ستتوقف عقب قرار الأسرة تزويج أخته القاصر سحر للبقال. لينتفض الصغير في وجهه أبويه المتسلطين، ويقاوم هذا القهر القسري، بالصراخ والضرب أحيانا والتشبث بيد الأخت والجري لإنقاذها تارة أخرى. لكن كل محاولاته ستنتهي بالفشل، فيضطر أخيرا لتوديع أخته وداعا أبديا.

بسببهذا القراريرحل زين عن المنزل، وهو حاقد ناقم على فعل الأبوين الاجرامي في حق أخته. يجد نفسه في براثن الشارع ووحشية المجتمع اللامبالي، يشتغل أحيانا، يبيع أحيانا، ولكنه يتفادى السقوط في دناءة الإجرام، وفساد المحيط. يجد ضالته في مدينة الألعاب، يلاقي ملهم أحلام الأطفال (الصرصور مان) الذي يشاركه معاناة الحياة وسواد الواقع. وهذا انتقاء فني دقيق من المخرجة يصف هيئة أبطال الهامش الخارقين، فلا السوبر مان أنسب، ولا باتمان أصدق، ولا سبيدرمان أعمق... إنه الصرصور مان نسبة للحشرة البئيسة التي تعيش في ظلمة المستنقعات، وقعر الهوامش، هو وحده الذي ينسجم ويشترك مع هم المهمشين، وهو الوحيد الذي يصدق للتعبير عن الصورة المأساوية لأطفال الشوارع.

يجد الطفل ضالته أخيرا مع العاملة الإثيوبية رحيل التي ستتعرف عليه في مطعم الملهى. تنقذه من الجوع والتشرد، يرافقها إلى منزلها الصفيحي، تشركه كرفيق وأنيس لابنها يونس (الغير شرعي) . يتماهى الطرفان بعد ذلك في خلق التضامن، ومد خيوط التآزر والتعاضد. يتنفس زين نسيم الحنان، ويسقى من ماء السُلوان. يحس بالحب، ويستدفئ بالعطف والرحمة. ليجد الطفل ما افتقده في أسرته وأقربائه، ويصمم على رد الجميل بالجميل

والعطف بالعطف والحنان بالحنان. فيتكلف بالاعتناء بالطفل يونس في غياب الأم: يهتم بمأكله ومشربه وملبسه، يرسم تعابير الفرح والبهجة على وجهه، ينوع من طرق ترفيهه ولعبه، يرقصه على نغمات الموسيقى والنغم، ويضحكه على إيقاع السخرية والفكاهة. ورغم كل ألوان العذاب والقساوة التي عاشها زين في منزله، إلا أن روحه الطاهرة لم تسمح له بتكرار نفس النمط التسلطي على الابن البريء، لينتقم انتقاما عكسيا من هجر وقساوة أبويه بالحنان والعطف والاعتناء بالطفل الإفريقي .

يجد زين نفسه مجبرا على الاعتناء بالطفل وحده وبمفرده، بعد إلقاء القبض على أمه رحيل في قضية الاتجار بالبشر. يقاوم مآسي المحيط، يصارع طغيان المجتمع، يقارع مصائب الظهر ومتاعب الحياة. يضحي بالغالي والنفيس في سبيل تنشئة يونس الصغير، فيحميه من مخاطر الشارع وغدر المجرمين. يلتجأ زين، بعد ذلك، إلى مهرب سوري يتلاعب بهويات المفقودين والمتشردين والراغبين في الهجرةلينقلهم إلى بلدان حلمهم. يطلب منه إحضار وثيقة تبرز هويته حتى يتسنى له مساعدته على الهجرة. يعود زين إلى منزله بحثا عن الوثيقة التي تبرز هوية من لا هوية له في مجتمع النفي والاستعباد والاستغلال. ليصدم بالخبر الصاعق الذي سيكون له وقع كبير وآثر خطير. أسعد البقال يتسبب في وفاة أخته القاصر (12 سنة) عقب نزيف دموي ألقاها طريحة فراش الموت في المستشفى. هذا الحادث المفجع سينتهي بمحاولة انتقامية خطيرة قام بها زين حينما حاول قتل هذا الزوج القاسي بطعنة سكين، لينتهي الفيلم من نقطة انطلاقه في المحكمة حيث الابن يحاكم (بفتح الكاف) ويحاكم (بكسر الكاف) ...يحاسب (بالفتح) على جريمته، ويحاسب (بالكسر) أبويه على ذنبهم في الإنجاب طالما أنهم عاجزون عن التربية والإعالة والإعانة. بل الأكثر من ذلك يطرد أمه (أثناء زيارتها له في السجن) ويلومها على حملها الجديد الذي سيخلف متشردا آخر وضائعا آخر في مجتمع لا يقدر مسؤوليات الأبوة، ولا يأبه لواجبات الأمومة. فما جدوى الولادة في أسرة يغيب فيها حس العطف والشفقة والرحمة بالأبناء؟

لقد طغت تيمة التهميش بشكل بارز على مضمون الفيلم، فالهامش حاضر في اللقطات والمشاهد والأحداث والأماكن والشخصيات... وكل شخصيات الفيلم تائهة في أعماق البؤس والقهر والفقر بدءا بالبطل زين الهائم في احياء بيروت وحيدا باحثا عن لقمة عيش تنقذه من شبح الجوع والتشرد. مرورا بأسرته التي تصارع شباك الحرمان والبطالة، ثم رحيل التي تقاوم النظرة الدونية للمجتمع، وتتحدى القوانين التي هددت مصير ابنها غير الشرعي، وتقارع خطر الفاقة والحاجة لتستمر في الحياة والمجابهة هي ووليدها الصغير. وتلتقط نادين لبكي هذه التيمة رمزيا في عديد من المشاهد واللقطات، ابرزها: اللقطة التي ترصد لعب الأطفال بالبنادق والسيوف الخشبية، ومقارعتهم لبعضهم البعض في محيط هامشي يغلب عليه الخراب والشظايا والحطام والاتساخ. هذا المشهد الشاعري الذي يرمز لتصادم قهري بين براءة وطهارة الأطفال في احلامهم وشغفهم ولعبهم وبين بؤس الواقع الدنس والملوث، واقع الاستغلال والظلم وتحطيم الأمال. ويزداد هذا ◄◄◄

الواقع قتامة في المشاهد التي تصور التناقض الصارخ بين اطفال يستعدون لركوب حافلة المدرسة، وبين اطفال (زين وإخوته) انتشروا على قارعة الطريق لبيع الفواكه الصيفية من اجل توفير لقمة الحياة. ونلمس أيضا قساوة الواقع على الأطفال في مشهد يظهر فيه زين الصغير وهو يحمل قنينة غاز تقارب حجم جسده، وهنا تلمح المخرجة رمزيا إلى العبئ الثقيل الذي حمله زين وهو لازال طفلا صغيرا. عبء الحياة الذي اجبره على تقمص دور الرجل الكبير قسرا لا اختيارا من أجل إعالة إخوته وأسرته. كما لا ننسى الإحالة الإيحائية التي نقلتها لنا لبكي في لقطة صعود زين على تمثال لجسد امرأة حيث يبدأ بإزالة الثياب العليا لهذا التمثال كتلميح دلالي جنسي يستنطق ظاهرة الاستغلال الجنسي للقاصرات مستحضرا صورة أخته سحر (12 سنة) الذي راحت ضحية جهل المجتمع الهامشي بهذه الظاهرة الخطيرة.

العنصر الآخر الذي لون بألوان التهميش في الفيلم هو المكان، فنادين لبكي مرتبطة بعمق بيروت وأغوارها حيث الصورة الأخرى للبنان ومآسي لبنان وآلام لبنان ...رصدتها بعدسات محيطة بالأحياء الهامشية المتداخلة والمتوارية خلف صورة بيروت الناصعة التي نعرفها. وقد التقطت الكاميرا الأحياء الهامشية والصفيحية التي تتصف بالضيق والخراب والحطام والعشوائية والاتساخ. نفس الشيء نراه في المكان الصغير (منزل زين) والذي يأوي أسرة كاملة في مساحة ضيقة تقارب مساحة الغرفة الواحدة، ونرى هذا التجلي المأساوي بوضوح في لقطة اصطفاف الإخوة للنوم ملتصقين بجانب بعضهم البعض على الأرض، في مسافة ضيقة، وبجانبهما مباشرة ينام الزوجان ويمارسان حياتهما الزوجية بحجاب ثوب يفصلهما عن الأبناء.

فنيا اتخذ الفيلم مسارا دائريا في بنيته الحكائية، حيث ينتهي الفيلم من نقطة انطلاقه. ويفتتح الفيلم بمشهد محاكمة الطفل زين عقب محاولة القتل التي قام بها. ثم يختتم بنفس الحدث مع التفصيل في رصد أسباب هذه المحاكمة من خلال توجيه النظر للطلب الذي تقدم به زين بضرورة محاكمة الأبوين، كونهما ارتكبا جريمة انجاب أطفال وهما عاجزان عن تربيتهم وإعالتهم. وقد استندت المخرجة في التنظيم الزمني للفيلم على تقنية الفلاش باك (الاسترجاع) من خلال عمليات استذكار واسترجاع لأحداث ماضية تؤطر عملية المحاكمة. فهذه الأخيرة مثلت البؤرة المركزية والنقطة الأساسية التي تنطلق منها عملية الاستذكار، من خلال ربط كل شخص في المحاكمة بلحظات وأحداث طرأت في الماضي وكان هو طرفا فيها أو شاهدا عليها (زين - الأبوين - رحيل - زوج سحر...).

وقد جاءت مشاهد المحاكمة تلقائية وعفوية، تجسدت في الأسئلة التي يطرحها القاضي على المتهم زين، وعلى باقي الحاضرين. وتمثلت أيضا في الحضور الفني للمخرجة نادين لبكي كمحامية في مشاهد المحاكمة، وكأنها تريد أن تقول لنا بأن فيلمها هذا جاء دفاعا عن قضية هذا الطفل. فهي مخرجة الفيلم، وهي الممثلة التي أدت دور المحامي الذي يدافع عن حقوق هذه الفئة.

فيما يخص التصوير، اعتنت لبكي كثيرا بهذا الجانب. وتجلى ذلك في الصورة القاتمة والخانقة التي ظهرت فيها مدينة بيروت وهي تنصهر في جو البؤس والقهر والفقر والهامشية... وقد التقطت نادين هذه الخصائص من خلال التنويع في اللقطات، حيث الارتكان إلى اللقطات العامة البعيدة (من فوق) والتي تحيط - في مشهد بانورامي - بمدينة بيروت وهي تعج بالاكتضاض والعشوائية والضيق وتداخل البنايات وتبعثر المحيط. وهذا النوع من اللقطات حيلة فنية من المخرجة، هدفها نقل الوجه الثاني لبيروت حيث الفوارق الطبقية الشاسعة، وحيث التناقضات الاجتماعية الواضحة، وحيث الشقاء والقهر والاندحار في أنصع تجلياته. لهذا كان التقاطها عن بعد إشارة صريحة بهامشية المكان ولا قيمة المحيط.

كما نجد حضورا للقطات المتوسطة والقريبة والتي حاولت احتواء اللحظات العاطفية التي تمر منها الشخصيات، بواسطة التركيز على ملامحهم ومشاعرهم وتتبع أفعالهم وتصرفاتهم، وتصوير حركاتهم ورد فعلهم. وأحيانا كانت لبكي تلجأ إلى تعقب الشخصية البطلة من الخلف كدلالة ضمنية على هامشيتها وقيمتها المنحطة في مجتمع القهر والاستغلال. وكثيرا ما كنا نصادف، كذلك، اللقطات المهتزة غير الثابتة في مشاهد الفيلم. حيث تعرض الأحداث بكاميرا مختلة ومتمايلة تتحرك بعشوائية واستمرار، إيحاء باضطراب اللحظة وتوتر الأحاسيس وتأزم الوضع الاجتماعي لشخصيات الفيلم (خاصة في لقطة فراق زين لأخته سحر أو في مشهد جري زين لقتل زوج أخته بالسكين).

وقد لعبت الموسيقى دورا أساسيا في الفيلم، خاصة إذا علمنا بأن مؤلف ألحان الفيلم هو زوج المخرجة نادين لبكي خالد مزنر (وهو منتج الفيلم أيضا). وجاءت الألحان الموسيقية ◄◄◄

منسجمة مع طبيعة اللحظات الشاعرية التي رافقت المشاهد الواقعية للفيلم، حيث اعتنى مزنر كثيرا بهذه اللحظات العاطفية الخيالية وشحنها بقطع موسيقية كورالية: كلاسيكية ودينية تتوافق مع طبيعة الأحاسيس المرهفة والمشاعر النابضة التي تحفل بها مشاهد الفيلم. بينما جاءت المشاهد الحقيقية جافة وخالية من الموسيقى التصويرية حتى تتلاءم مع بعدها الواقعي المأساوي. أما من ناحية التأثيرات الموسيقية والأنماط الموجودة في العمل الموسيقى، فنجد حضور بعض التأثيرات الإفريقية بسبب وجود الشخصيات الإثيوبية في الفيلم، وهذا ما دفع مزنر إلى توظيف أصوات غنائية إفريقية وآلات موسيقية إفريقية أيضا (آلة تشبه الرباب تسمى ماسينكو).

ورافق الموسيقى، كذلك، حضور مجموعة من الأصوات داخل الفيلم، حيث هيمن الصراخ والبكاء والفوضى والسب والشتم في المنزل الصغير لزين وعائلته دلالة علىالارتجاج الأسري والتوتر العاطفي الذي يسم علاقة الأبناء بالأباء في هذا المنزل. أما خارج المنزل فتحضر أصوات الضجيج ومنبهات السيارات وصدى البائعين في الأسواق ايماء بالحضور الاجتماعي والواقعي لشخصيات الفيلم.

أما الإنارة فقد جاءت مزدوجة القوة والوظيفة في احداث الفيلم : خافتة وباهتة في منزل زين حيث الضيق والبؤس، الظلام والظلم، الفقر والقهر.....قوية وساطعة في شوارع وضواحي بيروت حيث الحلم والتفاؤل، العمل والصبر، التحدي والمجابهة.

يبقى ان نشير في الختام إلى ملاحظة مهمة طبعت تناول نادين لبكي لموضوع الفيلم. وهي أنها وجهت اللوم وحملت كامل المسؤولية للأباء والأهل فيما يخص قضية الأطفال المشردين... وهذا يظهر بوضوح في الجملة الرئيسية التي تلفظ بها الطفل زين أمام القاضي: «بدي أشتكي على أهلي» ..لكن نادين غضت الطرف عن الإشارة لجذور الظاهرة، وتهربت من توجيه النقد وتحميل المسؤولية الكبرى للدولة والحكام والنظام. فالتشرد او الفقر أو البؤس أو التهميش هو سلسلة مرتبطة بأسبابها السياسية والاجتماعية المباشرة: الظلم الاجتماعي - هول الفوارق الطبقية - غياب العدل الاجتماعي - سياسة الاستبداد والتسلط - انتهازية واستغلال أصحاب المصالح - سياسة التحقير والتهميش والتفقير ...

إذا لماذا تغافلت نادين عن التلميح لهذه القضية؟ أو ليس المجتمع وظواهره نتاج لما يجري في الكواليس الفوقية؟ وتوجيهها أسهم النقد للأباء من الطبقة الفقيرة في هذا الفيلم هو إقبار لدورهم البيولوجي في الزواج ومنع جبري لنعمة الأمومة والأبوة في هذه الفئة. أو ليس من حق الفقراء الزواج وإنجاب الأطفال؟ وما ذنبهم إن كانت الدولة قد احتقرتهم وهمشتهم وأقصتهم اجتماعيا؟ .. لهذا يمكن القول أن نادين كانت قاسية في أحكامها على هذه الفئة، بالرغم من أنها ألقت الضوء على ظاهرة من ظواهرهم، وبالرغم من براعتها الفنية والإبداعية في هذا الرصد والاهتمام. لكنها في مقابل ذلك أهملت (بقصد أو بدون قصد) توجيه سهام المسؤولية للأباء الكبار (الحكام والدولة) في تقصيرهم عن أداء واجباتهم السياسية والاجتماعية الكبرى: العناية بأفراد مجتمعهم وإعالة أبناء وطنهم بتوفير الشغل والسكن اللائق والتعليم والصحة ...وغيرها من الأساسيات الضرورية في تطور الأمم والدول.

الجَوْرَبُ المراوغُ المُتْعِبُ في فيلمٍ مغربيّ
قراءة لفيلم «التقشيرة»

■ لحسن ملواني

ستظل الصناعة الفيلمية سينمائيا وتلفزيا فنا بصريا له جاذبيته للجماهير لتقنياتها ومقوماتها الفنية وسعة شمولها لكثير من الفنون. ولأنها كذلك فهي فن الإيصال والتشخيص لكثير من القيم، وفن المعالجة لكثير من الموضوعات التي لها علاقة بمتاعب ومعاناة الناس وقضاياهم الاجتماعية والنفسية وغيرها.

فالأفلام تعكس بأشكال إبداعية وصياغات فنية مدروسة واقع كثير من الناس، وتسلط الضوء على المآسي والمكابدات من أجل العيش الكريم والحياة المستقرة المفعمة بالأمن والأمان.

وفي هذا الإطار تنخرط الدراما الاجتماعية لمعالجة كثير من القضايا والموضوعات التي لها صلة وثيقة بقضايا المجتمع والأسرة، وتحاول وضع اليد على كثير من الأمراض النفسية والعلائقية المؤرقة للكثيرين، وفي هذا الإطار يندرج الفيلم التلفزيوني «التقشيرة = الجورب» الذي يحاول معالجة الغيرة وما تفعله بأهلها.

قصة الفيلم:

تتعلق أحداث الفيلم بمجموعة من ردود الافعال من قبل سناء التي استبدت بها الغيرة على زوجها فصارت تعيش في دوامة من الشكوك، وزاد ذلك حدة وجودها وهي تعود إلى المنزل جوربا نسائيا تحت السرير، وهنا تبدأ في البحث عن تبرير حقيقة تواجده هناك ومن تكون صاحبته التي أرادت خطف زوجها منها، وقد أفضى التحقق من مصدر هذا الجورب إلى تعذيب المدبِّريْن لحيلة الجورب وهما زوجها وجارتها لسبب واحد هو محاولة جعلها تتخلص من الشعور بالغيرة التي حولت حياتها الزوجية إلى جحيم لا يطاق.

الفيلم مفعم بأحداث متلاحقة بعضها كوميدي، وبعضها درامي تراجيدي يثير التعاطف مع سناء تارة وأخرى مع زوجها الذي ذاق مرارة غيرتها عليه فأذاقته مرارة الإهانة رغم أنه حاول تخليصها مما تعانيه بردود أفعال مضادة إلا أنه لم يتوفق في ذلك مما جعله يلجأ إلى فكرة «التقشيرة = الجورب» بأمر من أحد أصدقائه في العمل وباتفاق مع إحدى جارات امرأته.

سناء في مواجهة الجميع

يبدو أن سناء التي أسند إليها الدور الرئيسي في الفيلم مشككة في كل شيء، فلم تكن تصدق أحدا من أجل إثبات براءة زوجها الذي تخاف أن يُختطف منها لأنه جميل وساحر مثير للفتيات، لذا عاشت صراعا مع هذا الزوج، ومع أمها، ومع جاراتها، ومع كل موظفات الشركة التي يُسيِّرها زوجها، وقد أهاج تصرفاتها الجورب الذي وجدته تحت السرير في غرفة نومها بعد أن عادت من بيت أسرتها.

جورب ظل حاضرا ضمن أحداث الفيلم وفي كل فضاءاتها مما يجعل عنوان الفيلم مناسبا لكونه يعكس نصيب الاسد الذي أحتله الجورب كلغز محير ومجنن لسناء.

الزوج المظلوم

رغم أن سناء تعتقد اعتقادا جازما بأن زوجها محبوب من قبل النساء، وقد صدقت واتضح ذلك ضمن أحداث الفيلم فلقد كان وفيا لها وفاء مثاليا ـ كما يظهر في الفيلم ـ وهو المُحاط بالجميلات اللائي كن يحاولن استمالته بلا جدوى.

والغاية المراد إيصالها إلى المشاهد كون الشك والغيرة تُحمّلنا الكثير من الأباطيل والترهات التي لا حقيقة لها في الواقع.

والفيلم من هذا المطلق مستحسن لأنه ـ في اعتقادنا ـ استطاع أن يوصل رسالة مفادها أن الغيرة قد تنغص علينا حياتنا وتكدر صفاء نظرتنا إزاء بعضنا، وقد يصل الأمر إلى ارتكاب أفعال انتقامية قاتلة إزاء المغار عليه.

تعليق عام على الفيلم

جاء الفيلم بسيناريو لابأس به من حيث حبكته واشتغاله على التشويق والمراوغة انطلاقا من لغز الجورب الذي أعطى الفيلم نكهة البحث المضني للقبض على صاحبته، فجاءت الأحداث كي تنبني على سره وسر تواجده في غرفة النوم، وهنا تكمن إثارة وتساؤل المُشاهد عما ستؤول إليه الأحداث.

وقد جرى ذلك عبر وقائع درامية تراجيدية وأخرى كوميديا تحكمت في تحريكها سناء التي تغار على زوجها البريء.

وإذا كانت فكرة الغيرة باعتبارها الشعور المفضي إلى الهلاك أحيانا فإن الفيلم تمكن من توصيلها إلى المشاهد عبر أحداث لا تخلو من مبالغة، وقد أجاد الممثلون أداء ما أسند إليهم من أدوار بشكل انسجامي وبإيقاع مقبول، أدوار مبنية في جلها على الصراع بأشكال مختلفة، وقد جاءت متدفقة مندفعة لم تبتعد لحظة عن المسار السردي لموضوع الفيلم لتمنح هذا الأخير يسر التتبع للأحداث رغم ما يكتنفها أحيانا من تصرفات غامضة سرعان ما يُبرَّر سبب وقوعها.

وموضوع الفيلم من المواضيع المنتشرة عبر قصص وحكايات تتحدث عن أضرار الغيرة، والاختلاف يكمن الفنية في كيفية تناولها، والحال أن الفيلم تناولها من حالتها الضارة المدمرة ليحذر منها في الأخير حين تتحول إلى أوهام تحدث الشرخ والخصومات بين الأزواج.

الفيلم التلفزيوني «التقشيرة» فيلم مغربي من إخراج عبد الرحيم مجد، بطولة دنيا بوطازوت وربيع القاضي وزهور السليماني وآخرين.

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

www.aladabia.net

الأدبية

مجلة ثقافية شهرية

77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك - الطابق 8، رقم 24 - 90010 طنجة / المغرب

الهاتف/الفاكس: 93 54 32 0539 - المحمول: 55 74 06 0667

زين العرب الأندلسي
ZAÏN ARAB ANDALOUSSI
لطيفة أزيل
LATIFA AZEL
LINAM SOLUTION
مصطفى حوشين
MUSTAPHA HAOUCHINE
محمد أهبياج
MOHAMED HBYAJ
قبل العاصفة
BEFORE THE STORM
سيناريو و حوار: عبد الكريم واكريم
SCREENPLAY BY ABDELKARIM OUAKRIM
إخراج هشام الحليمي
A FILM BY HICHAM HLIMI
A LINAM SOLUTION PRODUCTION MOHAMED HBYAJ MUSTAFA HAOUCHINE LATIFA AZEL ZAIN ARAB ANDALOUSSI ABEDELKADER DOURKANE
PRODUCTION MANAGER YASSIN HLIMI PRODUCED BY HICHAM HLIMI & YASSIN HLIMI SCREENPLAY BY ABEDELKARIM OUAKRIM SOUND OTHMAN KOLIT
CINEMATOGRAPHY SAID ISMAILI CAMERA NABIL EL HAMRI & BILAL EL BOUGHDADI SCRIPT- GIRL SARA DAHDAH
HEAD MAKEUP ARTIST SOUAD TRIBAK MCHICHI HAIR & MAKEUP NAJLAE FELLOUS HEAD COSTUME DESIGNER FADOUA CHERGUI DIRECTED BY HICHAM HLIMI