سينمايا

السنة التاسعة، العدد 29، 2023، الثمن: 20 درهم

ملف حول
السينما الإفريقية

حوار:
محمد مفتكر:
تيمة الأب في أفلامي
ليست اختيارية

قراءة في أفلام
الدورة 3 لمهرجان عمان
السينمائي الدولي

«أوليفر بلاك»
بين السيرك الفني
وسيرك الحياة الكبير

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

رئيس التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيئة التحرير
سليمان الحقيوي
سعيد المزواري
فيصل الحليمي
عزالدين الوافي

شارك في هذا العدد:
زهير دادي، سليمان الحقيوي، رامي عبد الرزاق، هوفيك حبشيان، خالد الخضري

القسم التقني:
سارة الدحداح - محمد سعيد الساحلي
معاذ الخراز

المدير الفني:
هشام الحليمي

التصميم الفني:
عثمان كوليط المناري

الطبع:
مطبعة فولك
05 39 95 07 75

التوزيع:
سوشيرس

ملف الصحافة:
2018/04

الإيداع القانوني:
2015 PE 0011

الترقيم الدولي:
2421-8774

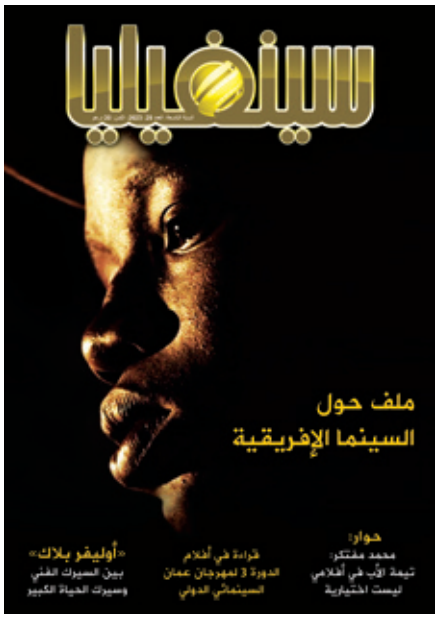
لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك.
الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف: 42 76 01 31 05 (212+)
redaction@cine-philia.com

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

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

سينفيليا

في هذا العدد:



ملف: ص 08-14

ملف حول السينما الإفريقية من خلال مهرجان خريبكة

نقد: ص 16-17

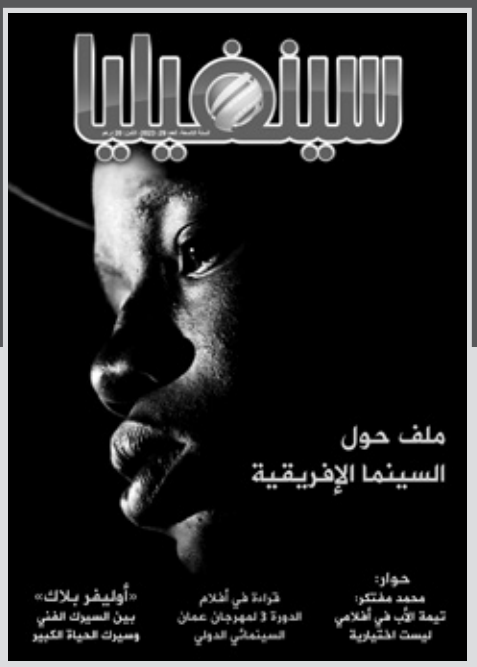
فيلم «أسماك حمراء»: واقع مغربي دون تزييف

رحيل: ص 26-27-28-29

رحيل جان لوك غودار عن 91 عاما:
السينما من دون إلهها

سينما عالمية: ص 36-37-38

أفلام الزومبي ولعنة الحياة المعاصرة



إفتتاحيـة العدد

الوضع السينمائي المغربي إلى أين؟!

الحديث عن السينما في المغرب بعد فترة كورونا ذوشجون وإذا اقتصرنا فقط على تسيير المركز السينمائي المغربي فسنتحدث باسترسال عن هفوات المدير بالنيابة السابق الذي تم إعفاؤه من مهامه مع احتفاظه بمنصب الكاتب العام للمركز.

في عهد هذا المدير بالنيابة حدثت كوارث لم يحدث أبدا مثلها منذ نشأة المركز السينمائي المغربي إلى الآن، ابتداء بالدورة الأخيرة للمهرجان الوطني للفيلم وصولا لمهرجان العيون حول الثقافة والتاريخ والمجال الصحراوي الحساني، وبين هذا وذاك مُنع فيلم «زنقة كونتاكت» وطبعا أقيمت ضجة حول فيلم «زوايا الصحراء زوايا الوطن» لمجيدة بن كيران ثم تمت إقالة واحد من بين أهم الأطر الكفأة في المركز السينمائي المغربي (طارق خلامي) الذي يعرف كل المتدخلين في الميدان مدى إخلاصه وحبه لعمله وكيف أنه ومنذ سنوات طويلة وتحت إدارة أكثر من مدير كانت تسند إليه مهام ينفذها بمهنية عالية من بينها الإشراف على تنظيم المهرجان الوطني للفيلم بطنجة، وجاءت حادثة العيون ليُقدم ككبش فداء لسوء تدبير للمجال السينمائي في المغرب يَعرف الكل من وراءه ومن المسؤول عنه.

فقط للمقارنة البسيطة بين كل ما وقع وبين عهد المرحوم نور الدين الصايل المدير الأسبق للمركز السينمائي، يبدو الوضع كاريكاتوريا وغير قبل للتصديق، بحيث كانت فترة الصايل مليئة بمنجزات

خدمت السينما المغربية وارتقت بها لمصاف المنافسة إفريقيا وعربيا وحضورا محترما في مهرجانات عالمية.

بالمقابل وحتى لانكون متشائمين وعدميين فيجب ذكر بعض من الإنجازات المهمة التي حققتها السينما المغربية مؤخرا وكانت السينمائيات المغربيات هذه المرة بطلاتها. إذ فازت مريم التوزاني بجائزة لجنة التحكيم في الدورة الأخيرة لمهرجان مراكش السينمائي عن فيلمها «أزرق القفطان»، وفازت صوفيا العلوي بجائزة لجنة التحكيم (الرؤية المبدعة) عن فيلمها «أنيماليا» في مهرجان صاندانس السينمائي الأمريكي المهم، إضافة لاختيار الفيلم الأخير لليى الكيلاني في المسابقة الرسمية لمهرجان روتردام السينمائي... وغيرها من المشاركات في مهرجانات دولية مهمة.

سينفيليا

محمد مفتكر: تيمة الأب في أفلامي ليست إختيارية

***أصبحتَ معتادا على الحضور لخريبكة للمشاركة في مهرجانها الإفريقي، إذ أن أفلامك الروائية الطويلة كلها شاركت فيه وفازت بجوائز. ألا ترى معي أن الجمهور الخريبكي أصبح ينتظر منك الأحسن والأفضل وأنك أصبحت مطالبا بمفاجأته كل مرة وباستمرار؟ ثم وفي نفس السياق كيف كان بالنسبة لك وقع فيلمك «خريف التفاح» هنا بخريبكة أثناء عرضه وبعد ذلك؟**

*صحيح لدي علاقة خاصة مع مهرجان خريبكة، أولا لكونه مهرجانا إفريقيا والسينما الإفريقية جد مهمة لطرح قضايا هذه القارة التي تعاني، ولذلك فتشجيع هذه السينما وفتح المجال لنقاشها أمران مهمان. وبحكم تواجدي الدائم بهذا المهرجان، رغم أنني لا أعتبر من الرواد أو المؤسسين له، ويمكن القول أن علاقتي مع مهرجان خريبكة ليست طويلة جدا كما علاقة المؤسسين أو النقاد والسينمائيين الذين سهروا على استمرارية هذا المهرجان. جئت لمهرجان خريبكة سنة 2011، وجئت مباشرة كمشارك في المسابقة الرسمية بفيلمي الروائي الطويل الأول «البراق»، ومنذ تلك اللحظة إبتدأت علاقتي الحميمية بهذا المهرجان، لأنه المهرجان المغربي الأول الذي يحضر فيه النقاش السينمائي بجدية ويُعدُّ مكونا من مكونات المهرجان، وأنا لا أتصور مهرجان خريبكة خارج نطاق ما هو سينمائي أو مجرد عرض للأفلام وفرجة سينمائية فقط، هناك نقاش سينمائي وهناك محاسبة، محاسبة للنقد ومحاسبة للإبداع، وما يميز هاته المحاسبة أنه يطبعها نوع من الحميمية ومن الليونة، والكل يعتبر نفسه مسؤولا ومؤسسا لسينما مغربية ولسينما إفريقية، ويكون هذا اللقاء الذي لا نعود منه خاويي الوفاض أبدا.

***الآن وقد أنهيت ثلاثيتك حول الأب - إن كنت قد أنهيتها فعلا- كيف تنظر إليها؟**

*سؤالك مهم، لأني أعيش هذه الحالة وأتساءل مع نفسي ما هو فيلمي القادم، إذ لا أستطيع أن أجزم هل من سوء الحظ أم من حسن الحظ أن جاءت هاتان السنتان للحجر لأنها كانتا بالنسبة لي فترة للتفكير، خصوصا أنني أعتبر نفسي من السينمائيين الذين يتعلمون مما يقومون به لأنني لا أدَّعي أنني أمتلك الحقيقة. أنا لا أعيش في قناعات بل أعيش في شك مستمر في كل ما أقوم به، وأسائل باستمرار كل ما أنجزه، إنطلاقا مما هو جديد وأيضا إنطلاقا من كوني إنسانا يهتم بالفكر وبالفلسفة ويؤرقه السؤال أكثر مما يهتم بالجواب. أشتغل حاليا على ثلاثة أفكار أحاول معالجتها وأحاول مقاربتها دون اقتناع بأية فكرة منها سأطورها، وربما هذا التردد ناتج عما أثرته في سؤالك «ماذا سيأتي بعد الثلاثية التي ترتكز حول تيمة الأب؟»، لدي إحساس كبير أنني أريد أن أخرج بصفة كلية من هذا الطرح وأنفتح على عوالم أخرى دون أخون قناعاتي الجمالية والدرامية والتيمية.

***لكن هل مازالت تيمة الأب تؤرقك، وهي التي تجعلك تفكر بهذا الشكل؟**

تيمة الأب في أفلامي ليست إختيارية، هي تفرض نفسها في عملية الكتابة الفيلمية، وأنا ضد أي مخرج يقول «أنا سأنجز فيلما حول...»، لأن هنا ندخل في نوع آخر من السينما، أما الكتابة فأراها أنا عملية جدلية، تَكتُبُ وتُكتَبُ (بفتح التاء الأولى ثم برفعها)، فغالبا ما أجد نفسي وأنا في مرحلة الكتابة أواجه هذا السؤال أو هاته التيمة التي تفرض نفسها، مثلا وأنا أشتغل مؤخرا على السيناريو الذي قد يكون ربما مشروع فيلمي القادم، وهو بعيد كل البعد عن تيمة الأب بكل أشكالها وبكل تصوراتها، وجدت نفسي أمام شخصية لديها هموم وانشغالات أخرى وإذا بي أجدني أفكر أنه من الأفضل ألا يكون لهذه الشخصية أبناء رغم أنه رجل مشرف على الستينيات ويتمنى لو كان لديه إبن، وبمجرد ما جاءت هذه الفكرة أصبحت الشخصية غنية بشكل كبير، وهكذا فمسألة الأبوة تأتي بشكل غير مفكر فيه سلفا لأجد نفسي في ملعبي، أو كما يُقال في الغناء أتسلطن حينها، لأنني أجد ساعتها أن الشخصية تصبح غنية ولديها أبعاد أستطيع الاشتغال عليها بعمق وبشساعة.

***الإشتغال على الشخوص والبعد والبناء النفسيين لها حاضر بقوة في أفلامك، خصوصا**

في «البراق» و«خريف التفاح»، ولذلك أشرت لحضور تأثر ببرغمان في مقالة لي عن فيلمك الأخير هذا، فهل ترى أن حضور تيمة الأب راجع لحرمانك من حنانه مبكرا ثم كونه كان فنانا وأنت أصبحت كذلك وكأنك تريد أن تكمل مسار الأب، وهل أنت واع بهذا أم لا تريد أن تكون واعيا به ليظل يغذي باستمرار قريحتك الإبداعية؟

سؤال مهم جدا، أنا محروم من الأب ومن الإبن أيضا، لكن أطفال العالم كلهم أبنائي ولدي علاقة لا توصف مع الأطفال...أنا لا أبدأ بالاشتغال على السيناريو كحبكة حكائية أنا أشتغل على الشخصية، بحيث تفرض شخصية رئيسية نفسها علي وأبدأ في بناء تركيبتها، من هي من أين أتت، مركبات نقصها، مركبات القوة عندها، وأشرع في التأسيس لذلك بمنطق وليس انطلاقا من أهواء، ليكون هناك انسجام داخلي لكي تتحدَّد الشخصية انطلاقا من أبعادها الثلاث: البعد الجسدي، البعد الإجتماعي والبعد النفسي، فإذا لاحظت فالشخصيات عندي منسجمة مع ذاتها لا من حيث اللباس أو تحركاتها، لكن أنا لا أتعامل مع الشخصية من منطق الطيب والشرير لكن أدع للرمادي مساحة مهمة، وهكذا فأنا أبني الشخصيات أولا ثم أضعها في مأزق، بحيث يصبح هذا الأخير ثانويا ومجرد ذريعة، لأدخلها بعد ذلك في بناء حكائي معين وتدخل معها شخصيات أخرى، وهكذا فإنك حينما أبني الشخصيات الرئيسية بإحكام فكل الشخوص التي تدور وتتمحور حولها تتبع إيقاع الشخصية الرئيسية فيفرض عليها أن تبنى بعمق بدورها.

***لكنك لم تجبني عن سؤال علاقتك بأبيك وتأثير ذلك على عمليتك الإبداعية.**

نحن نكتب دائما من دواخلنا، والكتابة الحقيقية هي التي تفرض عليك نفسها لهذا أرفض الكتابة تحت الطلب لأنني سأصبح مجرد تقني سينجز عملا، إلا إذا تبنَّيت ما يعرض عليَّ وذوبته في

> ”لا أشتغل على السيناريو كحبكة حكائية بل على الشخصية“

عالمي. سأخبرك بمستملحة جرت لي، حينما اشتغلت في «جوق العميين» كان لدي منتج ثاني فرنسي، أعجبته طريقة اشتغالي واقترح علي أن نشتغل معا في فيلم مائة بالمائة إنتاج فرنسي لكن المخرج مغربي والذي هو أنا، مع شخصية تبرر هذا العمل المغربي الفرنسي المشترك، وكانت شخصية الملاكم مارسيل سيردان هي المقترحة، لكني لم أجد نفسي في البداية في هذا العمل رغم أن الإنتاج سيكون سخيا وسأكون مرتاحا في الاشتغال، وتساءلت مع نفسي ما علاقتي بمارسيل سيردان وبالملاكمة، لكن بدأت أبحث في مساره وحياته بالدار البيضاء وعلاقة حبه بإديت بياف، لكني لم أجد الجانب الذي يجعلني أدخل للشخصية من وجهة نظري ورؤيتي الخاصة، إلى أن اكتشفت أن مارسيل سيردان لم يكن يوما يريد أن يصبح ملاكما بل إن أباه هو من كان يريد له أن يصبح كذلك، وهكذا ولكي يرضي أباه وينال رضاه ولأنه لم يكن يحب هذه الرياضة تطورت لديه تقنية في الملاكمة بحيث أصبح ينهي مبارياته بشكل سريع. وهنا وجدت زاوية لتناول تتماشى مع رؤيتي الخاصة والتي سأعطي فيها شيئا لم يتم تناوله من قبل، لأن العلاقة مع الأب تستهويني، وأظن أن التاريخ كله مصنوع عبر علاقة الأبناء بالآباء، وخصوصا أن كونك أبا ليس صفة ثابتة، لأننا لا نزداد آباء بل نصير ونصبح كذلك، ولهذا لا تكون متفقا مع أبيك لكنك حين تصبح أبا تتفق معه وتتفهمه. هذه الأمور هي التي تشغلني وأنا لست خائفا منها مادامت تغني أعمالي وتعطيها نفسا جديدا وصادقا، وأنت عايشت معي تجربتي كمخرج ويمكن لك ألا تتفق دائما فيما أطرحه فيها لكن لا يمكن لك ألا تحترمها.

■حاوره عبدالكريم واكريم

مفتكر يغلق ثلاثيته حول الأب بـ«خريف التفاح»

■ عبد الكريم واكريم

ينتمي فيلم محمد مفتكر «خريف التفاح»، الذي عرض ضمن أفلام المسابقة الرسمية للدورة الثانية والعشرين لمهرجان السينما الإفريقية بخريبكة وفاز بالجائزة الكبرى، لتلك النوعية من الأفلام التي تغوص عميقا في النفس البشرية وفي تناقضاتها وتُحَلِّق عاليا مع الأفكار الفلسفية طارحة أسئلة وجودية وغير باحثة عن أجوبة سهلة وبسيطة تُرضِي المشاهد العادي وتجعله سعيدا لحصوله على فرجة سينمائية بسيطة. هو فيلم من نوعية تلك الأفلام التي ترمي إلى إزعاج المتلقي وجعله يتململ في كرسيه داخل قاعة العرض وليس العكس.

«خريف التفاح» فيلم عميق، نجد به مرجعيات تنتمي لسينما مخرجين عالميين مهمين كتاركوفسكي وبيرغمان، وهو يقتفي الأثر الذي تركاه عميقا في السينما العالمية المختلفة والمتميزة، لا من حيث ابتغاؤه للسيكولوجيا أسلوبا وركيزة لنسج الشخوص وتَتَبُّعِها والغوص في أعماقها ولا في تلك الشاعرية التي لاتخطؤها عين المشاهد السينفيلي والواضحة من خلال الصورة في الفيلم والتي كان وراءها مدير التصوير رافائيل بوش. فجماليات الصورة السينمائية في «خريف التفاح» ليست حاضرة للبهرجة ولا للإبهار الكارتبوسطالي بل هي جزء مهم من تكوين الفيلم وجمالياته التي ابتغى بها مفتكر التعبير عن دواخل الشخوص ومكنونات مشاعرها وتناقضاتها أيضا، وهو لذلك إلتجأ للاستعارة والرمز والتلميح قدر الإمكان، رغم أن اعتماده على الرمزية وصل في بعض المشاهد لحد الإطناب، خصوصا في استعماله للتفاح كركيزة لذلك وباستمرار، وهنا يمكن الاستشهاد بمشهدين هما مشهد حديث الأستاذ مع الطفل وهو يشرح له دلالات الدائرة والتكوينات الهندسية الأخرى وحديث الأم معه أيضا وهي تحكي له قرب شجرة التفاح عن علاقتها بالأب المتبني أو الأب المفترض.

يظل فيلم «خريف التفاح» فيلما ببصمة مفتكرية متميّزة ومُكمِّلا لثلاثيته حول الأب ومغلقا إياها في دائرة كما الدائرة التي استعملها في الفيلم تعبيرا عن إشكالية الإبداع، الذي لا يمكنه الخضوع لتعاليم وتوجيهات النظريات الأكاديمية بشكل تعليمي مُحَدِّد لها من كل الجوانب وراسما لها خريطة طريق مسبقة. ويظهر عمق الطرح وجمالياته في هذا الفيلم بشكل أكثر عمقا ربما من فيلميه السابقين «براق» و«جوق العميين»، إذ تحضر هنا الرغبة والخطيئة كعنصرين أساسيين للعلاقة مع الأب والأم وبين أغلب الشخوص في ثنائيات كتبها ونسجها مفتكر بحذق وعناية وتَمَكُّن.

إيقاع الفيلم المرتبط بعنصري البطئ والطول في الفيلم بديا لي مُبَرَّرَينِ وضرُورِيَّن نظرا لطبيعته ونوعيته ولم يكن من الممكن تقديم شخوص بهذا الشكل وبهذا العمق الذي قليلا ما نشاهده في السينما المغربية بدون أخذ الوقت والزمن الكافيين لنسجها وتقديمها للمشاهد. فبالنسبة لي فقد مرت 120 دقيقة مدة عرض الفيلم بشكل سريع ولم أشعر كمتلقي بالبطئ الذي أستغرب أن سينفيليا يتحدث عنه وكأنه مشاهد عادي أثَّرَت فيه أفلام «الفاست فود» ذات الإيقاع السريع والمشابهة للفيديو كليبات وللإشهارات الرخيصة.

التمثيل بالفيلم وكما عهدنا في أفلام مفتكر الأخرى كان جيدا، فقد شهدنا سعد التسولي في أفضل دور له على الإطلاق في مساره الفني، ونفس الأمر يمكن قوله عن فاطمة خير، إضافة للأب تسولي ونعيمة المشرقي الذين شكلا ثنائيين منسجمين في الفيلم واستطاع مفتكر بحنكة المخرجين الكبار أن يستغل تجربتهما الطويلة ومخزونهما التشخيصي الكبير ليوظفه في صالح تكوين الشخصيتين اللتين أداها كل منهما بتمكن المشخصين الكبار.

CHAMA FILM JANAPROD AVALANCHE PROD
PRÉSENTENT
خريف التفاح
فيلم لمحمد مفتكر
L'AUTOMNE
DES POMMIERS
UN FILM DE
MOHAMED MOUFTAKIR
AVEC : NAIMA LEMCHERKI MOHAMMED TSOULI
FATIMA KHEIR SAAD TSOULI AYOUB LAYOUSSOUFI HASSAN BADIDA & L'ENFANT ANASS BAJOUDI
PRODUCTEURS : RACHIDA SAADI & MOHAMED MOUFTAKIR & EMMANUEL PRÉVOST SCÉNARIO : MOHAMED MOUFTAKIR IMAGE : RPHAEL BAUCHE MONTAGE : LEILA DYNAR
MUSIQUE : YOUNES MEGRI SON : MEHDI FILALI
WWW.JANAPROD.COM

ملف حول السينما الإفريقية
من خلال مهرجان خريبكة

■ملف من إعداد عبد الكريم واكريم - خريبكة

«أرغو»..
إدانة لمجتمع ذكوري محافظ ومنغلق

تدور أحداث فيلم «أرغو» أو «حلم» في قرية نائية بمنطقة القبايل الجزائرية، حيث تسود قيم المحافظة ومعادات الإختلاف ومحاربته بكل الوسائل.

هناك يعيش الشاب كوكو، الذي وبعفويته وانطلاقه يكسر دون أن يدري وبشكل غير مفكر فيه أسس تقاليد هذا المجتمع المنغلق على نفسه والرافض لأي جديد أو عقلاني. الأمر الذي يجعل المسؤولين عن حراسة معبد الفضيلة والأخلاق في القرية، وهم بالخصوص الأب وإمام المسجد وشيخ القرية وبعض من حوارييهما، يعترضون على تصرفات كوكو ويزجُّون به في مستشفى للأمراض العقلية، لكن عودة أخيه الأستاذ المثقف للقرية تُعَدِّل شيئا ما من موازين القوى لصالح كوكو الذي يُصرُّ أخوه على إخراجه من المستشفى ويسانده ويدافع عنه ويقف في وجه من يترصَّدون له.

لكن رغم هذه المحافظة فإن المجتمع النسوي يخلق له متنفسات ومناسبات للغناء والرقص، حيث يجدها الجسد النسوي فرصة للانطلاق والتعبيرعن تمرده على السلطة الذكورية السائدة والمسيطرة في القرية.

في مشهد جد مُعبّر، والنسوة والفتيات يرقصن داخل البيت وكوكو ينظر إليهن من خلال نافذة ويصفق ببراءة مع الإيقاع الذي يرقصن عليه، يأتي شيخ القرية لينهره ويضربه، وحين يهرب كوكو يقف الشيخ في مكانه يتلصَّصُ على النسوة وينظر إليهن بشهوة، ثم يلتحق به رجال آخرون لينظروا بنفس النظرة الشهوانية. وهكذا يُظهر المخرج نفاق وازدواجية هذا المجتمع الذكوري الذي يُبرِّر ويغلف ممنوعاته بخطاب ديني حتى يفرضها فرضا، ويقوم بالمقابل وفي الخفاء وحين تتاح له الفرصة بنفس التصرفات التي يحاربها ويعلن عن منعها. وهنا يصور لنا المخرج هذه التصرفات فاضحا نوعا من السكيزوفرينيا التي تسود في مثل هذه المجتمعات الذكورية المنغلقة.

في القرية وطيلة لحظات الفيلم لا يحدث أي شيء تقريبا، والحياة اليومية بطيئة جدا لحد الملل، الأمر الذي يُبرّر ذلك البُطأ في إيقاع الفيلم الذي يبدو متعمدا من طرف المخرج لكي يوصل للمشاهد ذلك الإحساس السائد عند شخوص الفيلم، إذ اعتمد المخرج عمر بلقاسمي في أغلب الأحيان على لقطات طويلة من كاميرا ثابتة، إذ ينفتح الفيلم على سبيل المثال على لقطة مماثلة تدوم لعدة ثوان نشاهد فيها أم كوكو وأباه آتيين من بعيد، والأم تحمل فوق ظهرها الأثقال فيما الأب يتبعها وهو لا يحمل أي شيء في يديه حتى يقتربا أمام الكاميرا ويخرجا من الإطار الذي تصوره. وسنشاهد الأم أكثر من مرة والأب وراءها وبنفس الطريقة طيلة لحظات الفيلم، لكن حين وجود كوكو أو أخيه أستاذ الفلسفة يتغير الأمر إذ يحملان عنها أثقالها.

المرأة في هذه القرية تعمل داخل البيت وفي الحقل أما الرجال فمهمتهم فقط أن يصدروا الأوامر والنواهي ويحرسوا «الأخلاق الحميدة» خوفا من أن يلوّثها أي كان.

في بداية الفيلم نقرأ في السبورة ومحمود أخ كوكو يدرس الفلسفة للتلاميذ الجملة التالية لنيتشه: «ليست هنالك ظواهر أخلاقية، بل هنالك فقط تأويلات أخلاقية للظواهر». ويبدو أن المخرج كان حينها يعطينا مفتاحا لقراءة فيلمه هذا منذ البداية باستناده على مقولة نيتشه هذه.

توثيق الحميمية الأسرية في فيلم «في المنزل»

«في المنزل» فيلم وثائقي حميمي، تابعت فيه مخرجته كريمة السعيدي مسار حياة أمها وعلاقتها بها، ومن خلالها مسار أسرة هاجر أبوها أولا لبلجيكا قبل أن تلتحق به الأسرة كاملة بعد ذلك.

من خلال لحظات الفيلم يأتينا صوت المخرجة التي تتحدث مع أمها وقد شاخت وهي على سرير المرض وهي تتذكر معها تاريخ حياتها وحياة أسرتها.

ما يشكل قوة فيلم «في المنزل» هو الأسلوب الذي اختارته كريمة السعيدي والذي استعملت فيه فيديوهات قديمة تم تسجيلها لأعراس الأسرة وصور الأم والأب وباقي الإخوة، إضافة لمشاهد ولقطات من طنجة مدينة الأصل للمخرجة والأم. وقد استطاعت كريمة السعيدي بجمع شتات كل هاته المواد في مونطاج جيد محكوم برؤية فنية متميزة أن تعطينا فيلما صادقا ومليئا بالمشاعر.

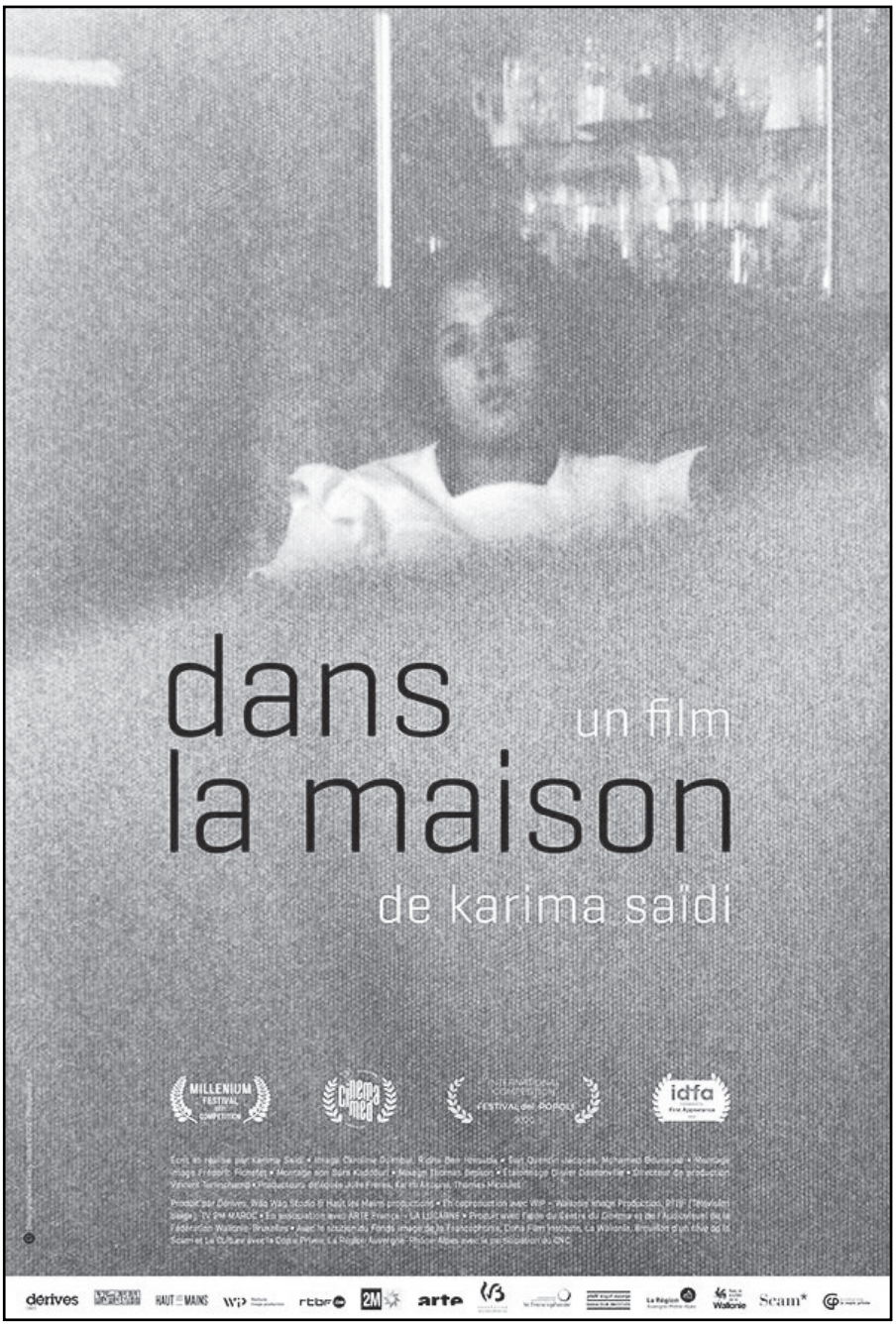
تتناوب في الفيلم متواليات إما شفهية نسمعها كلاما أو بالصور، وبخصوص الأولى تُرَدِّدُ المخرجة وباستمرار سؤالها لأمها «ماذا تريدين أن تسمعي لأشغله لك، هل القرآن أم الموسيقى الأندلسية؟»، ويأتي جواب الأم في كل مرة ليختار أحدهما على حسب نفسيتها، إلا في المرة الأخيرة قبل موتها مباشرة حينما تختار أن تسمع موسيقى غناء فرنسي لتجيبها الإبنة أنه ليس لديها موسيقى غربية، لكن يمكن أن تُشغِّل لها أغنية لعبد الوهاب الدكالي، وهنا يبدو الإختيار مفكرا فيه وليس اعتياطيا، ففيما نسمع أغنية «كان يا مكان» تتوالى صور الأم والبنت في مراحل عمرهما المختلفة انطلاقا من سنهما الصغيرة فما فوق بحيث لعبت الأغنية دور التعليق على العلاقة الملتبسة بين الأم وابنتها والتي كُنَّا نستشفها من خلال الحوار الدائر بينهما طيلة لحظات الفيلم والذي تسيطر فيه كريمة السعيدي كمخرجة وكإبنة في نفس الآن بحيث تظهر الأم في موقع ضعف باستمرار.

أهم ما يميز فيلم «في المنزل» هو ذلك الإصرار من طرف المخرجة للرجوع للجذور والتشبث بها ربما بشكل واع أو غير واع لكنه ظاهر في الفيلم.

هنالك مشاهد في الفيلم قد تبدو حين الحديث عنها لأي مغربي قاطن داخل البلد عادية لكنها هنا تشكل واحدة من نقط قوة الفيلم، ومن بين هاته المشاهد تلك التي تعود فيها الأم إلى بلجيكا بعد أداء مناسك الحج، والحجاج يخرجون من المطار وفي استقبالهم ذويهم وهم يصفقون لكل حاج أو حاجة يظهر أمامهم وبعض الحجاج يبكون تأثرا. فهذا المشهد لا يستمد قوته سوى من تلك الغربة التي يعيشها أولائك المهاجرون والتي تجعلهم يتشبثون بكل ما يمثل جذورهم ويرمز إليها بما في ذلك الدين طبعا.

كانت كريمة السعيدي جد موفقة في توظيف المشاهد المصورة بالمدينة القديمة بطنجة وهي تبحث عن منزل أمها بـ«الحومة دلواد» وكيف أن الكاميرا تتوه في حركات عشوائية مُعبِّرة عن توهان الإبنة والأم معا، هذه المشاهد التي تُمثل تلك المتواليات البصرية التي تحدثتُ عنها أعلاه، والتي كان توظيفها مونطاجيا بشكل جيد.

المخرجة كريمة السعيدي



فيلم «أوليفر بلاك»
بين السيرك الفني وسيرك الحياة الكبير

استطاع المخرج المغربي الشاب توفيق بابا في فيلمه الروائي الطويل الأول «أوليفر بلاك»، الذي عُرض ضمن مسابقة الأفلام الروائية الطويلة المشاركة في الدورة الثانية والعشرين من مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة، أن يربح التحدي ويحقق فيلما جميلا ومليئا بالروح السينمائية التي درسها. وذلك بعد خمسة أفلام قصيرة كان قد أخرجها قبل فيلمه الطويل هذا.

تدور أحداث فيلم «أوليفر بلاك» حول الشاب الإفريقي «فوندرودي»، الذي يَعبُر الصحراء للوصول إلى المغرب قصد احتراف فن السيرك، لكن ينتهي به الأمر إلى مصير آخر غير الذي خطط له، من خلال رحلة لقائه بشيخ لتنسج بينهما علاقة إنسانية جد معقدة يتقاطع فيها الحب الأبوي بخيانة يقوم بها الشيخ ببيعه الشاب للبوليزاريو في عملية اتجار بالبشر اعتاد على القيام بها باستمرار.

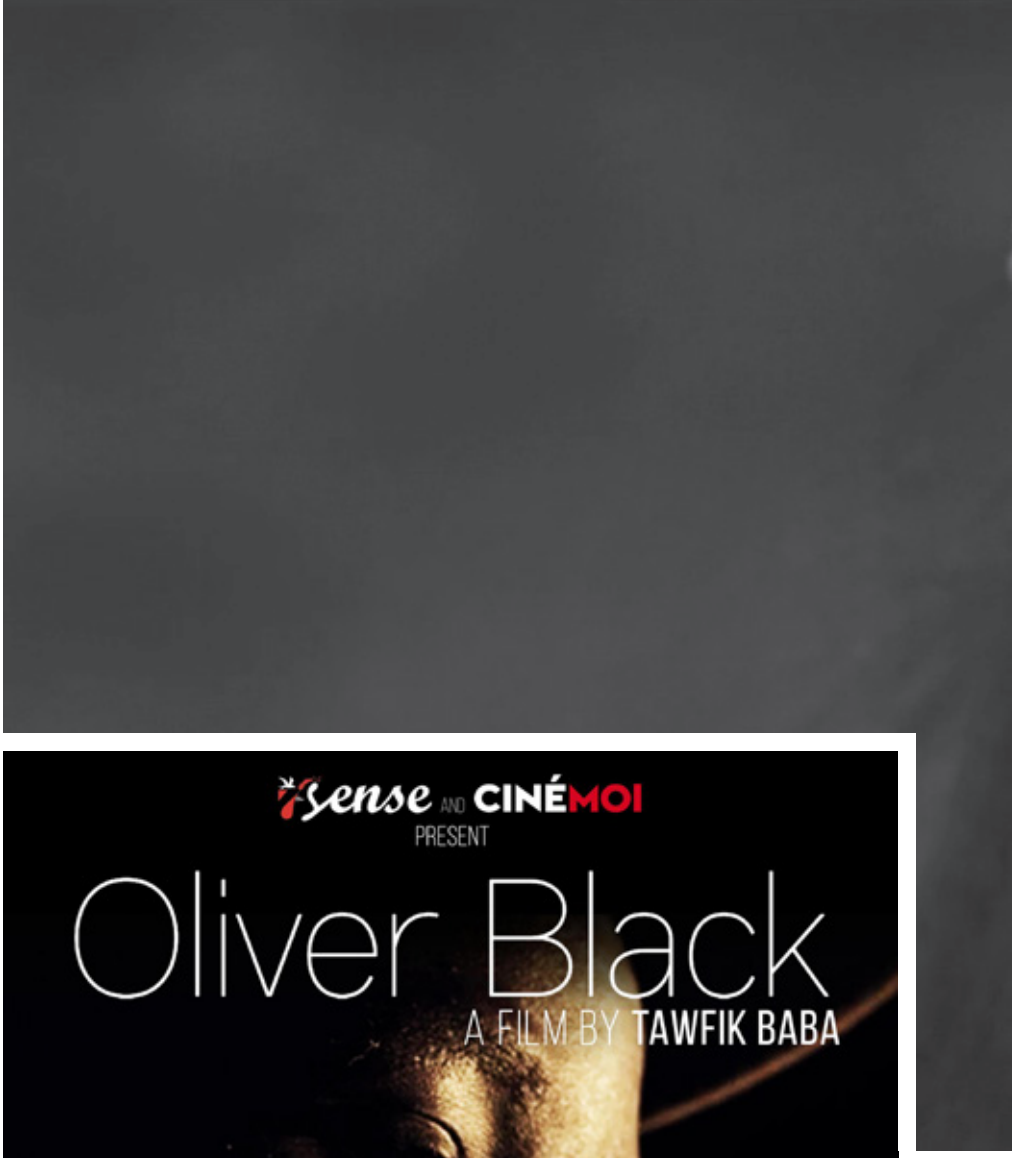
تظل الشخصيتان الرئيسيتان طيلة لحظات الفيلم تائهتان في فضاء قاحل مليء بالألغام، ففيما الشيخ يطمح للوصول إلى منطقة في الجنوب المغربي عبر الحدود الجزائرية المغربية حيث يقام عرس حفيدته فإن الشاب يتمنى الوصول للمغرب للاشتغال في السيرك، وينتهي الفيلم دون أن تتحقق كلتا الأمنيتان لتصبح الأرض القاحلة والألغام كناية عن معاناة وتوهان نفسيين وأوهام ظلت حبيسة تخيلات الشخصيتين، وحتى أن المشهد الوحيد في الفيلم الذي يشبه الحلم والذي ترقص فيه فتاة ويظهر فيه الشيخ أيضا صُوِّرَ بشكل حزين والفتاة وقد ملأت الدموع وجهها واختلطت بكحل عينيها لتصبح دموعا سوداء، هذا المشهد الجميل الذي شَذَّ ربما عن أجواء الفيلم لكن ظلَّ في سياقه معبرا عن يأس الشيخ ونظرته السوداوية للعالم والناس.

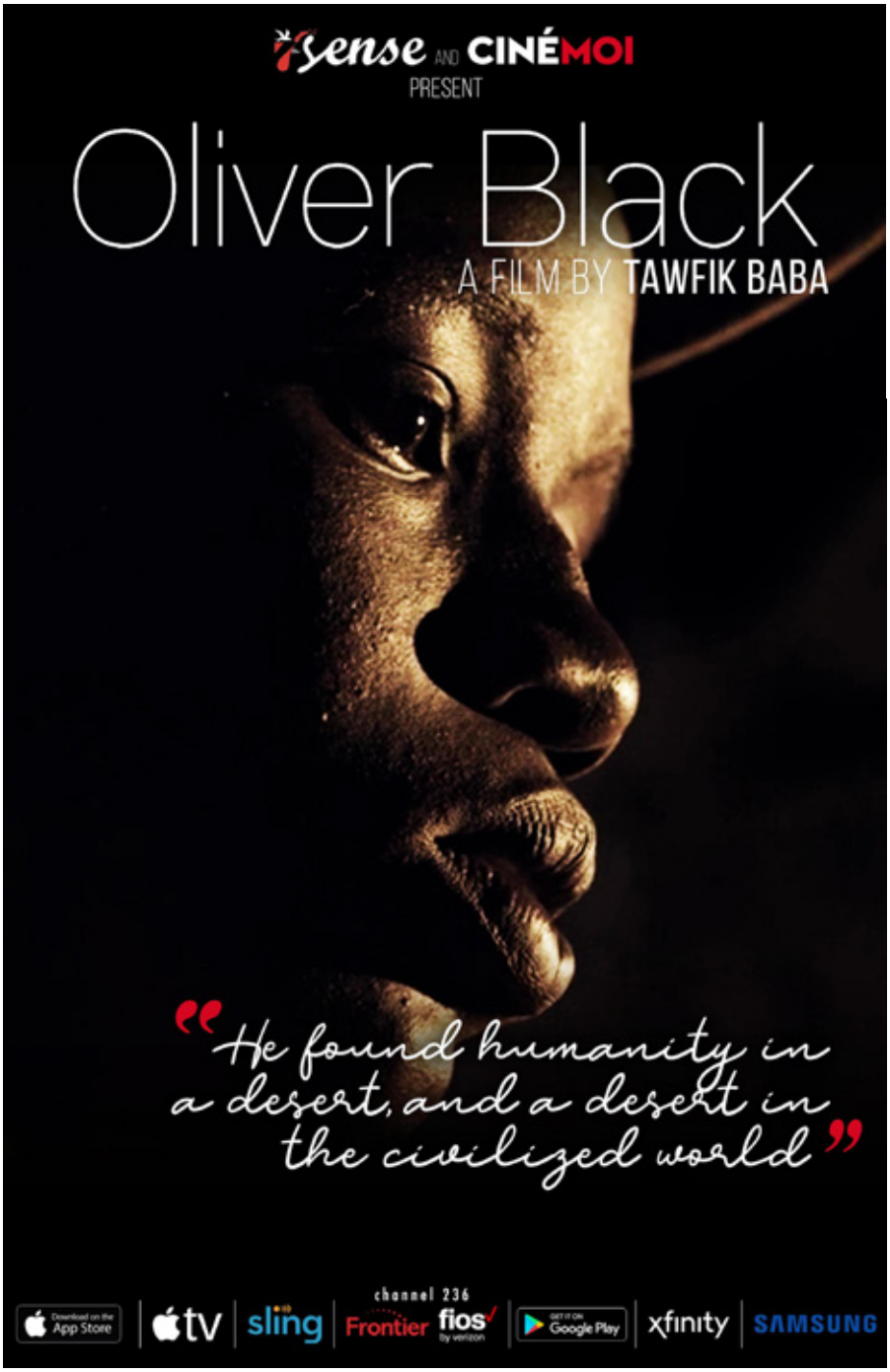
فيلم «أوليفر بلاك» ليس من تلك الأفلام التي يمكن أن نعبر عن جمالها من خلال حكايتها لأنها حكاية بسيطة، لكن المخرج استطاع أن ينقل لنا كمشاهدين عبقها الإنساني العميق من خلال لغة سينمائية متمكن منها بالصورة غاص من خلالها في تلك العلاقة الملتبسة التي تربط الشيخ بالفتى التائه في الصحراء.

نشأ توفيق بابا بمدينة ورززات ويبدو أن عبق هذه المدينة السينمائي قد أصابه وأعطى أكله في مساره، لأن مثل هذا الفيلم لا يمكن أن يصنعه إلا من أصيب بلوثة السينما وبعشقها ونهل من معين كبار المخرجين العالميين الذين يبدو تأثير

◄◄

المخرج توفيق بابا





أفلامهم واضحا في فيلمه الأول هذا.

لا يمكن لأي سينفيلي سوى أن يعجب بفيلم «أوليفر بلاك» الذي يضم لحظات سينمائية جميلة استطاع المخرج الشاب توفيق بابا إلتقاطها بعين مخرج واعد أعلن عن موهبته بفيلمه الأول هذا، وذلك من خلال مشاهد ولقطات أظهرت عبق الصحراء وجمالها وفي نفس الآن توحشها وابتلاعها للشخصيتين اللتين تتوهان في أرجائها، وقد جاءت هاته المشاهد غير مقحمة وفي السياق الدرامي للفيلم وليست لقطات كارطبوستالية بدون معنى أو حمولة فكرية.

نهاية الفيلم منفتحة على كثير من التأويلات بحيث يصبح الفيلم عبارة عن إدانة لوضع ملتبس لا يقبل التمترس في جهة ما.

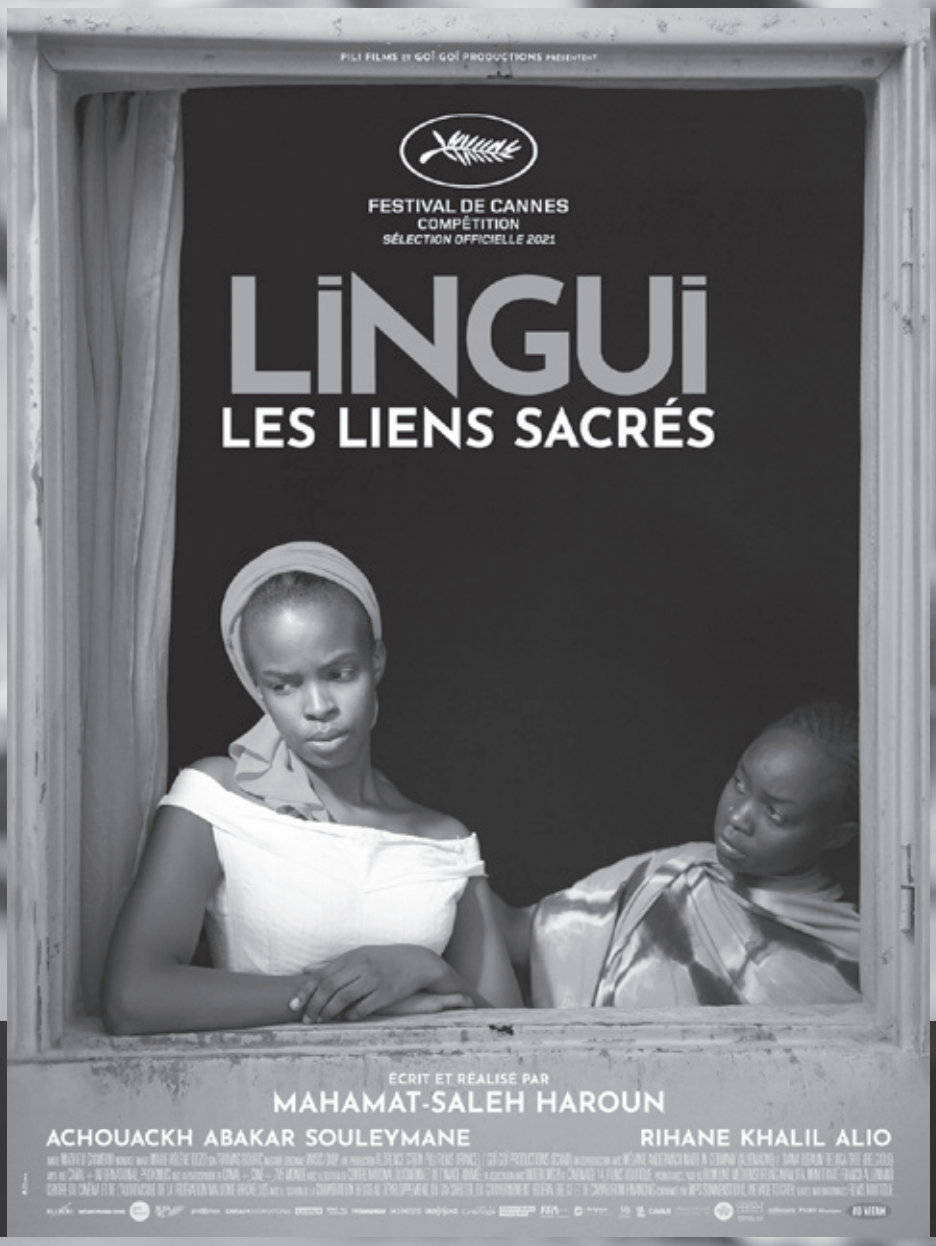
يمكن لنا الجزم ونحن ننتهي من مشاهدة فيلم «أوليفر بلاك» أن السينما المغربية قد ربحت مخرجا قادما بقوة ومتمكنا من أدواته السينمائية وسيقول كلمته في القادم من الأفلام.

الفيلم إنتاج ذاتي وهذا يزيد من الاحترام الذي يستحقه هذا العمل الجميل والذي يشكل إضافة مهمة للسينما المغربية في شقها الفني الجاد.

«لينغوي، الروابط المقدسة».. معاناة النساء في مجتمع ذكوري ظالم

لا يمكن للمتتبع للمسار السينمائي لمحمد صالح هارون سوى أن يُعجب بتفرد هذا المخرج، الذي أدخل السينما لبلد لم يكن يعرفها من قبله. فأسلوبه سينمائي خالص، يعتمد الصورة بالأساس ويجعل الحوارات لا تبوح بكل شيء، بقدر ما تكون مُكمِّلا لما تعبر عنه الصورة.

من بين أهم مميزات الأسلوب السينمائي لمحمد صالح هارون، كونه يتابع في كل أفلامه مسار شخصية واحدة أو اثنتين، والتي تكون في أغلب الأحيان هامشية ومختلفة عما يحيط بها، وتصارع ظروفا قاسية وتتنازعها أحاسيس متناقضة ومتضاربة، تجعلها منقسمة على ذاتها بين ما يُفرض عليها أن تفعله وتكونه وما تحس به وتراه من وجهة نظرها صائبا.. وهكذا نجدها مُمزقة بين طموحات جارفة تفوق قدراتها وتتعارض مع إكراهات واقع بئيس وحاط من إنسانيتها .. ويظل أجمل ما في أفلام هارون هو ذلك الحياد الإيجابي الذي يميز أسلوب كبار المبدعين (كانوا روائيين أم مخرجين)



الذين لا يدَعون مواقفهم الإديولوجية تطغى على البناء الدرامي لأعمالهم، إلى درجة قد يُظهرون فيها الشخوص التي تحمل إديولوجيات مضادة ومختلفة لما يتبنونه أو يؤمنون به بمظهر كاريكاتوري أو قبيح، يمثل الشر المطلق في مواجهة خير مطلق. إذ ليس في أفلامه أبيض صاف مقابل أسود قاتم، بل بها كثير من اللون الرمادي، بحيث تصبح المواقف ملتبسة والشخوص تتنازعها دوافع متناقضة، ويصعب الحكم عليها وإدانتها، إذ قد تكون في نفس الآن جلادا وضحية، ظالمة ومظلومة، شريرة وخيّرة، وهي على العموم حاملة لتلك المتناقضات التي تجعلها تستحق أن تكون إنسانية بامتياز.

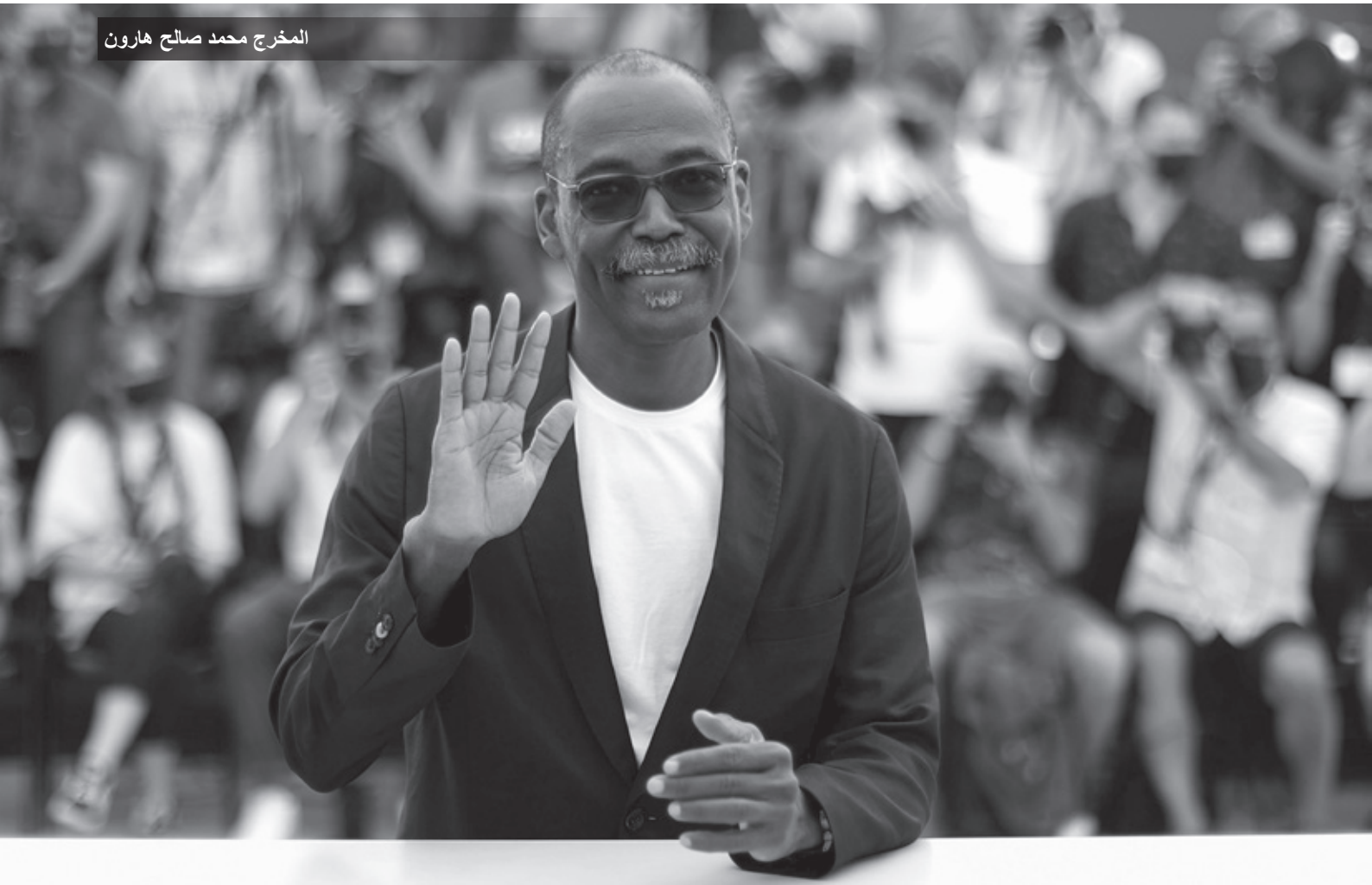
في فيلمه الجديد «لينغوي.. الروابط المقدسة»، الذي عرض مساء أمس الأربعاء ضمن مسابقة الفيلم الروائي الطويل بمهرجان السينما الإفريقية بخريبكة والذي كان قد شارك به في المسابقة الرسمية لمهرجان كان، ظل محمد صالح هارون وفيا لأسلوبه ◄◄◄

وهو ينسج حكاية أم وابنتها القاصر الحامل من علاقة غير شرعية، لنظل طوال الفيلم لا ندري مع من حملت ولا كيف وقع لها ذلك حتى الربع الأخير من الفيلم حيث تعترف الفتاة للمرأة التي ستجهضها أنها تعرضت للاغتصاب من طرف رجل كهل يسكن قريبا من بيتها، هذا الرجل الذي ظهر طيلة لحظات الفيلم يظهر بمظهر الرجل الطيب الذي يصلي الصلوات في أوقاتها في المسجد ويكرر أكثر من مرة طلبه للزواج من أم الفتاة ويَشِي ظاهر تصرفاته بأنه يحبها، لكن حينما تلجأ إليه هذه الأخيرة وتعرض عليه نفسها مقابل مبلغ من المال سيمكنها من إجراء عملية الإجهاض لابنتها يرفض عرضها ويتهمها بكونها قليلة العرض ولا تخجل.

أغلب الرجال كشخصيات رئيسية هم إما سلبيون أو يتعاملون مع المرأة بشكل غير سوي. الجار مغتصب وإمام المسجد يُهدِّد الأم باستمرار إن لم تحضر لأداء الصلوات في المسجد فسيتخذ معها أساليب قاسية وزوج أخت الأم غبي ويُصِرُّ على ختان ابنته الطفلة لكن النساء يستطعن خداعه وإيهامه أن الأمر قد تم ليُعَبِّر عن سعادته في حفل صاخب. لكن بالمقابل هنالك شخصيات رجالية في الفيلم ظهرت كشخوص ثانوية إيجابية كالرجال الذين أنقذوا الفتاة وهي تحاول الانتحار والشاب الذي أوصلها للمنزل ورفض أخذ مقابل مادي من الأم كأجر على ما فعله والطبيب الذي رغم ما تنتظره من عقوبة حبسية قاسية قَبِل بإجهاض الفتاة حتى والأم لم تستطع جمع المبلغ كاملا لهذه العملية.

أما الشخصيات النسائية فما يميزها في الفيلم أنهن متضامنات ومساندات لبعضهن البعض، فالمرأة التي ستجهض الفتاة ستعيد النقود للأم وتقول لها «اعتبريني أختك من الآن فصاعدا». والأم والخالة تتكاتفان وتتساندان باستمرار، والممرضات كذلك.

المرأة في الفيلم رغم أنها تتعرض للكثير من الظلم في مجتمع ذكوري قاس فإنها لا تستسلم بل تناضل باستمرار وتواجه في بعض الأحيان وتراوغ في بعضها الآخر.



المخرج محمد صالح هارون

«أنوال» بين الحقيقة التاريخية وسلطة التخييل السينمائي

■ زهير دادي

فيلم «أنوال» عمل سينمائي مغربي قيد التصوير، من إنتاج شركة تيفاوت، إخراج محمد بوزاكو، سيناريو محمد النضراني ومشاركة ثلة من الممثلين المغاربة على رأسهم ربيع القاطي الذي يلعب دور المجاهد محمد بنعبد الكريم الخطابي. لقد أثار الفيلم الكثير من الجدل بين المتتبعين للشأن السينمائي وعموم المواطنات والمواطنين، وهو ما يزال في جلسات التصوير الأولى. وإذا كانت الأفلام المغربية في عموميتها لا تعرف النقاش واللغط حولها إلا بعد الانتهاء من تصويرها وعرضها في القاعات السينمائية الوطنية، فإنه، وعلى العكس من ذلك، عرف النقاش العمومي هذه المرة، حدة غير معهودة بين مدافع ومعارض للفيلم وهو لا يزال مجرد سيناريو وبضع صور متناثرة هنا وهناك على مواقع التواصل الاجتماعي. وإذا كانت الأفلام المغربية، أيضا، لا تدخل إلى دائرة النقاش العمومي إلا إذا اقترنت بالجنس والحميمية المجانية في الكثير من الأحيان، فإن فيلم «أنوال» وعلى العكس من ذلك فيلم تاريخي بعيد عن الاستيهامات المغرضة. فما الذي جعل هذا الفيلم في قلب النقاش العمومي المغربي؟ ولماذا أثار كل هذه الحساسية المفرطة وهو لم ير النور بعد؟. في البداية، لا بد من تحديد الأطراف الرئيسة التي حاولت الدفاع عن الفيلم والترويج له إعلاميا، حتى قبل أن يرى النور، وهم المخرج محمد بوزاكو والممثلان ربيع القاطي ومحمد الشوبي. لقد صرح المخرج لفائدة جريدة هسبريس بأن «هناك عددا من الممثلين من أهل الريف في الفيلم»، وأضاف: «إن منطلقنا هو منطلق المصداقية والصدق في تناول الأحداث والغيرة على تاريخنا باعتبارنا أيضا من أبناء منطقة الريف.» وهو التصريح الذي يمكن أن يُستغل ضد المخرج والفيلم معا، لأنه يكرس النزعة المناطقية الضيقة في التعامل مع شخصية وطنية تاريخية، ذلك أن الانتماء إلى الريف تمثيلا وإخراجا، لا يعتبر مؤشر نجاح وميكانيزمَ تفوق. إن الشيء المطلوب من المخرج والممثلين على السواء هو الاحترافية في العمل. إن مبدأ المصداقية في التعاطي مع شخصية تاريخية تحظى باحترام المغاربة وثائري العالم لا يمكن أن يكون من خلال الفيلم السينمائي الذي يُنسِّب الحقيقة مهما توخى الدقة، بل من خلال الفيلم الوثائقي. ربيع القاطي، الممثل المغربي الذي يبدو شابا على الدوام، قد تقمص دور البطولة في العديد من الأفلام المغربية، بحيث يستطيع أن يجدد نفسه باستمرار، وأن يغوص في تفاصيل الشخصية التي يؤديها، وهي التفاصيل التي يمكن أن يستوعبها جيدا في دور المجاهد عبد الكريم الخطابي. غير أن ما دونه عن الفيلم بالفايسبوك، يمكن اعتباره انحرافا وخروجا عن قواعد الممثل المحترف، حيث كتب: «فخامة الاسم والتاريخ تكفي يا سادة»، والحال أن قوة شخصية الخطابي وثقلها التاريخي، لن يصنع فيلما قويا. إن المخرج هو الذي يصنع عملا سينمائيا قويا، حتى وإن الشخصية الرئيسة المجسَّدة هامشية، بالشكل الذي نتحدث فيه عن احترافية الممثل في تقمص الدور. إن رمزية عبد الكريم الخطابي وصيته العالمي، لن تصنع فيلما قويا بدون مخرج متمكن من أدواته، وممثل محترف في لعب دور البطولة. ربيع القاطي على مقاس الدور. محمد الشوبي، وعلى العكس من ربيع القاطي، يمكن القول إنه نقطة ضعف الفيلم، بسبب كثرة خرجاته الإعلامية غير المتزنة، والتي يريد من خلال الدفاع عن الفيلم فيضعفه. إن الحديث عن مشاركة أبناء الريف في الفيلم له مسوغ نفسي نظرا لخصوصية المنطقة، ولا يمكن أن يكون معيارًا للتفوق؛ إنه تبرير غير جمالي وغير فني على الإطلاق. وفي الوقت الذي كنّا ننتظر من الممثل تعليلا فنيا للاختيار، خرج علينا بفيديو قديم يطالب فيه بإطلاق سراح معتقلي حراك الريف. إن دغدغة عواطف المتلقي، وخاصة بمنطقة الريف ذات الخصوصية المفرطة، جعل الشوبي يظهر بمظهر المناضل المتبني لقضية الإعتقال السياسي بالريف. هذا موقف جيد، نعم، لكنه غير كافٍ للتجسيد الاحترافي. الشوبي، ولأنه من الممثلين المغاربة الأكثر عطالة، فهو يتحدث أكثر مما يشخص. إنه واقع لا يرتفع، إذ العديد من الفنانين المغاربة لا يحترمون تخصصهم، إذ في اللحظة التي تحتاج فيه السينما المغربية إلى نَفَسٍ جديد من قبل هؤلاء، فإنهم وعوض التمثيل، يكثرون من التصريحات الصحفية غير المحسوبة. إن الممثل هو مشخص وكفى. نعم هناك استراحة، وإطلالة على الجمهور، يمكن أن يقوم بها الممثل بين الفينة والأخرى عبر بعض البرامج الحوارية، وعبر التدوينات الفايسبوكية، لكنها ينبغي أن تكون استثناء وليس قاعدة. لم يتحدث الشوبي عن جسامة المهمة، كما لم يتحدث عن مجهوده الشخصي في استيعاب الشخصية والتعمق في تفاصيلها من أجل تشخيص احترافي، بل استجدى الريفيين من أجل المساهمة المادية في الإنتاج، وكأن المسألة تتعلق بالمصير المحتوم للوطن، في حين أن المسألة لا تتعدى حقيقة نسبية تمثل وجهة نظر السيناريست. لعل نقطة الضوء الإضافية في هذا الفيلم، هو الكاتب والسيناريست محمد النضراني، الذي خَبَّر مجال الكتابة طويلا. ولأن السيناريو لم يصلنا بعد، ولأننا لم نطلع على مجريات الفيلم، لأنه لا يزال في طور التصوير، غير أنه يمكن الوثوق في الحوار بشكل كبير، لأن الرجل لم يكن متطفلا على فعل الكتابة. مع ذلك، يمكن التساؤل هنا بشأن الحقيقة التاريخية التي يمكن أن يدافع عنها الكاتب. إن الفيلم وإن كان تاريخيا، إلا أن الكاتب في المقابل، ليس مؤرخا بالمفهوم التقليدي للكلمة، ما يعني أن الحقيقة التاريخية قد لا تكون أساسية في المتن؛ إنها ثاوية بين ثنايا الكلمات، لكنها ليست الهدف، لأنها قد تتأثر بالجانب التخييلي للكتابة السردية. إن الأديب الحقيقي هو الذي ينتصر للهوس الداخلي، لجنون الكتابة ولبوح الروح، أما الحقيقة فتلك مهنة المؤرخ، وإن كانت نسبية حتى بالنسبة إليه، نظرا لتعدد المناهج وزئبقية الأحداث كلما توغلت في الماضي ولو كان قريبا. فهل تهمنا حقيقة عبد الكريم الخطابي التاريخية؟. يهمنا أولا وأخيرا العمق التخييلي والانتصار لحقيقة الإبداع. إن التاريخ هو المنطلق والتخييل هو المبتغى والكتابة هي الطريق والطريقة.

فيلم «أسماك حمراء»: واقع مغربي دون تزييف

■ **سليمان الحقيوي**

عندما أبدى أندري بازان إعجابه الشديد بأفلام فيتوريو دي سيكا - وغيره من رواد الواقعية الإيطالية - كان يثني كثيراً على قدرة هؤلاء على السماح للواقع بالنفاذ إلى الفيلم، وأن هذا الواقع كان يمر دون تزييف أو تلفيق، إنها إحدى الميزات العظيمة للسينما الواقعية، التي تلائم في لغتها ما تلتقطه الكاميرا من حيوات على الطرف المنسي للمجتمعات وتخومها المهمشة، عبر لغة سينمائية متقشفة تناسب هذا الواقع.

في فيلم «أسماك حمراء» (2022)، آخر أفلام المخرج المغربي عبد السلام الكلاعي (1969)، لا يتأخر إدراكنا للمرجعيات الذي تلتف فيها القصة، وتحيط الشكل قبل المضمون، يختار المخرج لغة سينمائية في غاية الاقتصاد، كاميرا صغيرة محمولة في أغلب الفترات، إضاءة طبيعية في غالبية المشاهد، فضاءات حقيقة... إنها لغة سينمائية تناسب تماماً حكاية الفيلم. نتابع قصة لسيدة تدعى «حياة» (تمثيل جليلة التلمسي)، تخرج من السجن بعد قضاء مدة طويلة خلف قضبانه، تريد استعادة جزء من عمرها الباقي، لكن المجتمع من حولها يعاندها في هذا المطلب الصغير أخ يدفعها بعيداً عنه مخافة العار وتسلط الزوجة، أو ضيق الحال ابن يرفض النظر في عين أمه وسماع جانبها من رواية القصة التي سمعها مرارا عن أم قاتلة.

تبحث حياة عن عمل دون جدوى، وبعد مساعدة أخيها أداء (أمين ناجي) تجد عملاً في مصنع للسمك، قبل أن يلفظها المكان وناسه بسرعة، لحسن حظها تخرج من هناك بعلاقة متينة بـ«أمل» (أداء فريدة بوعزاوي)، رابط علاقتهما يبدأ بسرعة، وتنتهي علاقتهما بالمصنع أسرع، ثم تجربان معاً، حظهما في العمل وسط حقول جني الخضار والفاكهة، وليس هناك غير جحيم آخر ينتظر، فمشغلهما يتحرش بكل امرأة تلفت نظره، ومن سوء حظ حياة أن بعضاً من جمالها الذي لم تكسره الظروف وضعها أمام خيارين؛ أن تسلم جسدها له، أو أن تغادر، لكنها ستختار حلاً آخر، أن ترهب هذا الرجل المتسلط، الذي لم يخطر على باله أن ترفع امرأة منكسرة سكينا في وجهه وتخيره بأن يبتعد عنها أو سيكون مصيره مشابها لمصير زوجها الذي قضت 15 سنة سجنا بسبب قتله، وهي المناسبة الوحيدة التي ستبوح بقصتها لأحدهم بشكل مباشر، تنتقل حياة إلى العيش مع أمل في بيتها وترعيان معا أختها هدى التي تعاني إعاقة جسدية. تجتمع ثلاث حيوات جار عليها الزمن، وتجدن السلوى في هذا المشترك بينهما، حب وعاطفة تلف البيت الصغير الذي يكفيهن بالكاد.

تنويع الفيلم بين فضاءاته المغلقة والمفتوحة (مصنع، بيت، فندق، حقل...) لم يحجب عنا استمرار الإحساس بالضيق، ضيق السجن تحديداً، فرغم انقضاء مدة سجن حياة، تتحول إلى سجينة في ظروف أخرى، الأمر يُذكر (بمسار سعيد مهران في فيلم «اللص والكلاب» (1969) إخراج حسين كمال، لم يخرج من سجن إلا إلى سجن أكبر، مجتمع، شرطة، ظلم... وصراع من أجل استدراك ما فات).

أما الفتاتان اللتان وضعهما القدر في طريقها فلا تختلفان عنها في شيء، فأمل تعيش سجنها الخاص؛ عقوبتها أن توازن بين العمل ورعاية أختها في معاناة سيزيفية، حلمها بالهجرة/ الهروب من واقعها يتأجل يوما بعد يوما، وفرصتها في علاقة حب معدومة، أما هدى فعقوبتها الإعاقة؛ حياتها مرهونة بآخرين؛ حركة، أكل، استحمام...) إنهن ضحايا مجتمع، قوانين، ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية، وهكذا ترتفع نبرة الاحتجاج في الفيلم، يتردد صوت المحتجين وتكثر الأسئلة، أين هي عائلة الاختين أمل وهدى؟ هل اختيار أمل هجرة اختها صائب؟ ثم ما نفع وجود عائلة إذا كانت ستؤول إلى مصير حياة، كم هو عدد النساء ممن يعانين المصائر نفسها؟ يتبدد جزء من ذلك بين إحساس بالحنق والاستسلام، لكن بقناعة أكيدة بأن الحياة صعبة في هذه البقعة من الأرض، وأصعب بالنسبة للأضعف. مصائر من شاهدناهن لا تختلف كثير عن الأسماك الموجودة في حوض صغير التي اتخذ الفيلم عنوانه من دلالتها، وللمفارقة فحياة اشترت حوض زينة صغير، بدافع العطف بعد إصرار طفل يبيعها، أخبرته أن السمكة ستموت بسرعة.. هف له قلبها فاقتنتها رغم ضائقتها المالية، بينما هدى الأكثر معاناة وإنسانية أيضا، كادت أن تموت لأنها أرادت تغيير ماء الحوض، ستقترح عليهن تحرير السمكة وإعادتها إلى البحر، ورمزية ربط الحل بأقلهن حيلة وقدرة، وأكثرهن إحساسا◄◄◄

بمعاناة السمكة، نقل مستوى الفعل في الفيلم، إلى المبادرة التي بدأت بتحرير السمكة.

ففي لحظة تعيد القصة قائمة الاختيارات إلى شخوصها، لكنها اختيارات مصحوبة بالألم والمرارة، تحيي أمل حلم الهجرة، وتفارق اختها وصديقتها، وتضطر حياة أن تأخذ هدى إلى دار رعاية، يجرنا الأمر إلى مرارة أخرى لأننا نعرف ظروف دور الرعاية. وبعد إصرار حياة وتكرار زيارة ابنها يحن لها قلبه في النهاية.

يهتم الفيلم بقصة تحدث الآن، يُدين واقعاً نعيشه ويستمر في التدفق وحصد الضحايا، ضحايا نساء تحديداً، دون أن تتدخل يد بيضاء لتوقف عبثه، بل يتواطؤ الجميع في استمراره وتفشيه، تتردد أصوات هنا، أفلام كثيرة واقعية تحديداً، ليس من جانب القصة، بل أدوات إيصالها، في شريط الصورة مثلا، يبدو شريط الصورة - خصوصاً في الفضاءات المفتوحة، ذا جودة مختلفة/أقل جودة، ويجب ألا تُفزعنا الكلمة لأنها جمالية حرص الفيلم على التعبير من خلالها في مشاهد كثيرة، إنها صورة تناسب الواقع الذي تحكيه؛ واقع قاس، يعذب الناس، ويضعهم أمام خيارات قليلة، لا بد إذن، من التعبير عن ذلك دون تزييف، وإلا فهناك خيانة لهذا الواقع، ويجب أن نستحضر هنا مرجعيات الفيلم التي تعلي من قيمة وسائلها، نذكر مثلا ما واجهه روبيرتو روسيليني من مشاكل في تمويل فيلم «روما، مدينة مفتوحة» (1945) كصعوبة الحصول على خام الفيلم، ما اضطره لاستخدام شريط ذي جودة رديئة، الأمر الذي انعكس على الصورة التي بدت وثائقية، تميل إلى الرمادي أكثر، لكن هذا الاختيار أعطى تأثيرا جماليا عن الواقع والحياة، لم يكن ليحصل - حتى - مع تمويل جيد، وهي ملاحظة يمكن تعميمها على الكثير من السينما الإيطالية الواقعية. وهكذا تصير الصورة في «أسماك حمراء» وثائقية، تضع الفيلم كما موضوعه في منطقة «البين بين» الوثائقي - الروائي، وهي وجهة متداخلة تصبو إليها كل الأفلام الكبيرة كما صرح بذلك جون لوك غودار.

قساوة الفضاء تتضح أكثر في الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات، معامل تغيب فيها كرامة العاملات وحقوقهن، وهو فضاء سبق أن ظهر بالقسوة نفسها، في الفيلم الطويل الأول للمخرج «ملاك»، فضاء المصنع هو مدخل لمآسي كثيرة، في المغرب قصص هي عنوان لتراكم المآسي، والتقابل المضمر الحاصل بين والسجن والحرية يتعمم في دلالاته على حلم العبور والهجرة، التي وإن اقترب منها الفيلم بنعومة فهي من قضاياه الأولى، كيف يصير المرء مدفوعاً إلى المغادرة، في غياب كلي لأي خيار آخر.

تظهر إدارة المخرج لطاقمه، في اختياره الأداء الهادئ في شخصية حياة تحديداً، الأداء المعتمد على الصدق أولاً، تنجح جليلة التلمسي في التماهي مع الدور والتعبير عن الألم والقسوة والظلم وتمر من امتحان تصديق المشاهد لها، ولا داعي للتذكير هنا بأن المخرج قد يحرم الممثل من مصادر التأثير المعتادة في التلفزيون؛ دموعا مجانية، صراخا، انفعالات... ليس أمامها غير الذاكرة والمشاعر الحقيقية والخيالية كسند، الأمر نفسه يمكن قوله بالنسبة لشخصية «أمل» فريدة بوعزاوي، أما شخصية «هدى» فجعلت نسرين الراضي تختبر أرضاً جديدة عليها كلياً، فتاة معاقة جسديا، بالكاد تصدر أصواتاً للتعبير عما تريده، تنجح كثيرا في هذا التحدي ولو أن نصف مدة ظهورها أمام الكاميرا، لم تكن لتغير من جمال أدائها.

لا يمنحنا فيلم «أسماك حمراء» أملاً كثيرا، لكنه يترك بابه مواربا، يفتح نافذة على الواقع، ويستل قصة حقيقية، تتأمل الناس في مغرب مُتغير باستمرار (وكم نحتاج لأفلام شاهدة على هذا التغيير)، ومع تغيره تضغط عجلة الرحى على الفقراء لوحدهم، استمرار المعاناة في الفيلم، يعني استمرارها في الواقع، وسعي السينما يجب أن يظل دائما نقل معاناة المهمشين.

الدورة الثالثة من مهرجان عمان الدولي للفيلم الأول

■ عبد الكريم واكريم - عمان

نظمت مؤخرا الدورة الثالثة من مهرجان عمان الدولي في الأردن والذي يتخصص في الفيلم الأول، والذي حضرت فعالياته.

وقد كانت هذه الدورة جد غنية لا من حيث الأفلام المشاركة في مسابقتها الرسمية المخصصة للسينما العربية ولا تلك الأجنبية التي تمنح جائزة الجمهور، وأيضا الندوات واللقاءات التي ناقش فيها المتدخلون قضايا الإنتاج والتمويل، خصوصا أعمال المخرجين الشباب المقبلين لأول أو ثاني مرة على الإخراج السينمائي.

وكانت من بين أهم اللحظات تلك التي إلتقى فيها الحضور بالمخرج المصري المتميز يسري نصر الله حيث تحدث هذا الأخير بإسهاب وتفصيل عن تجربته الإخراجية إبتداء من فيلمه الأول وحتى آخر تجربة له في مسلسله «القاهرة منورة بأهلها» وكانت فرصة للمخرجين الشباب للإستفادة من هذه التجربة الغنية والمتميزة.

ولم يقف مهرجان عمان السينمائي الدولي عند هذا الحد في خدمة المخرجين العرب الشباب بل كانت هنالك بالموازات «أيام عمان لصناع الأفلام» والتي دعمت مجموعة من الأعمال السينمائية العربية والتي توجت بالإعلان عن الفائزين بجوائز منصات تسو يق

مشاريع الأفلام الطويلة.
كان فيلم «كلشي ماكو» للمخرجة العراقية ميسون الباجه جي من بين العروض المتميزة لمسابقة الرسمية الدورة الثالثة لمهرجان عمان السينمائي الدولي.
في فيلمها الروائي الطويل «كلشي ماكو» ترصد المخرجة العراقية المقيمة في لندن سيمون الباجه جي حالات إنسانية خلال فترة من أحلك الفترات التي مر بها العراق خلال الإحتلال الأمريكي لهذا البلد وبالضبط أواخر سنة 2006، حيث تأخذ المخرجة مسافة في فيلمها من كل الفرقاء السياسيين والجماعات الممارسة للعنف بحجة مقومة الاحتلال، إذ يتساوى هنا المحتل وتلك الجماعات الإرهابية التي تقتل ببشاعة الأبرياء بحجج واهية وخصوصا النساء اللواتي يُغتلن ويتم التمثيل بجثثهن ويصلبن في الساحات العامة حتى تتفسخ لحومهن أو يرمى بجثثهن في النهر.
تركز المخرجة أيضا في فيلمها هذا على التجاذب الطائفي بين السنة والشيعة الذي وصل أوجه عبر العمليات الإرهابية والتصفيات الجسدية، وفي مشهد معبر عن هذا البؤس الطائفي الديني وأثناء خروجها من المدرسة، تسأل الطفلة أمها الكاتبة قائلة: «يسألني الأطفال هل أنا سنية أم شيعية، فبماذا أجيبهم هل نحن سنة ام شيعة ياأمي؟» فتجيبها الأم : «إذا سألوك مرة أخرى أجيبي فقط ب: أنا عراقية»
على هذه الخلفية الأبوكاليبسية نتابع في فيلم «كلشي ماكو» شخصيات تتقاطع مصائرها وتتداخل في حي شعبي لتتمركز على شخصية كاتبة روائية تحاول أن تجمع شتات مايقع لتصبه في كتاباتها، ويبدو أن هذه الشخصية هي صدى للكاتبة المشاركة في إنجاز السيناريو والمقيمة في العراق إرادة الجبوري والتي كانت أعمالها الأدبية تتمحور حول تيمة الحرب في العراق.
رغم كل الأهوال التي يرصدها الفيلم فإن خطاب التفاؤل بمستقبل أجمل هي الطاغية على مسار الفيلم.
مسارات الفيلم مكتوبة بشكل جيد بحيث تكون الانتقالات سلسة من مسار شخصية إلى مسار شخصية أخرى وهذا يظهر الاشتغال الجيد على السيناريو وعدم ترك أي فرصة للإرتجال أثناء التصوير وإلا ظهر خلل أثناء السرد الفيلمي، إذ أن المخرجة قدمت لنا الشخوص وكأنها تقطرهم نقطة بنقطة بحيث لم تتكن تتسرع في إعطاء كل المعلومات عنهم مرة واحدة وحتى العلاقات التي تربطهم فيما بينهم نعلمها بالتدريج وبدون تعسف أثناء تقدم لحظات الفيلم.
في نهاية الفيلم وبعد أن كانت قد قررت الهجرة خارج العراق تتخلى الكاتبة عن قرارها وتظل في بلدها وفي حوار جميل بينها وبين إبنتها الصغيرة تمرر المخرجة خطابها بسلاسة وبدون مباشر كون البلد لمواطنيه وأن كل شيء فيه لهم رغم ماوقع ويقع وأن التمسك بالأرض وبالوطن هو أقصى درجات المقاومة بالنسبة للمواطن البسيط.
التمثيل جيد إبتداء بالممثلة اللبنانية السورية دارينا الجندي في دور الكاتبة مرورا بباقي الممثلين العراقيين في أدوار متساوية بحيث لاتطغى شخصية على أخرى بل هناك شبه تساوي في الظهور على الشاشة لكل الشخصيات.

«سعاد» على خطى الواقعية الجديدة

من بين عروض أفلام المسابقة الرسمية لمهرجان عمان السينمائي الدولي يوم فيلم «سعاد» للمخرجة المصرية أيتن أمين.
بدا واضحا أن المخرجة أيتن أمين تتقفى في فيلمها «سعاد» أثر خُطَى جيل مهم في السينما المصرية ترك أثره سينمائيا بقوة وهو جيل «الواقعية الجديدة في السينما المصرية»، الذي تُهدِي إلى مخرجيه فيلها هذا في جنريك نهايته، حيث نقرأ «إلى كل من داود عبد السيد، عاطف الطيب، محمد خان، وخيري بشارة».
ولا تقتصر مخرجة فيلم «سعاد» على هذا الإهداء بل يظهر بقوة تأثرها بأسلوب هؤلاء المخرجين السينمائي في كل لحظات الفيلم، ◄◄◄

كونه مصورا في الشارع وفي أماكن شعبية وسط الناس العاديين، حيث إلتقطت صخب وعنفوان لحظات حقيقية يصعب إعادة إنتاجها وتصويرها داخل الأستديوهات، ثم باعتادها على ممثلين يمثلون لأول مرة على الشاشة أو أناس غير ممثلين ويؤدون أدوارهم في الحياة، رغم أن المخرجة هنا تجاوزت ما كان يفعله جيل داود وعاطف الطيب وخيري بشارة ومحمد خان، بحيث لم تستعن كما كانوا يفعلون نهائيا بممثلين معروفين أو نجوم شباك، ويرجع ذلك ربما إلى أن الجيل الحالي من النجوم المصريين ليست لديهم الجرأة والذكاء الفني الذي كان يتمتع به كل من نور الشريف ومحمود عبد العزيز وأحمد زكي الذين وضعوا موهبتهم التشخيصية في خدمة موجة سينمائية مجددة فنيا في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي.

يبدو فيلم «سعاد» من نوعية الأفلام المستقلة والمنتمية لسينما المؤلف حيث تدع المخرجة لنفسها مساحة كبيرة للإرتجال أثناء التصوير والمونطاج أيضا، إذ يظل السيناريو غير مكتمل وقابلا للتطوير في كل مراحل الإنتاج وحتى خروج الفيلم وعرضه للمشاهدة.

في فيلم «سعاد» نتابع شخصيات نسوية إيجابية وحاضرة بقوة فيما الشخصيات الرجالية متوارية وسلبية، لكن هذا لايعني أن أيتن عامر تعمدت في فيلمها هذا إدانة الرجل بل بالعكس حاولت الإبتعاد عن هذه النظرة النمطية النسوانية السهلة، ويظهر هذا في تكوين شخصية حبيب سعاد الذي نظن في البداية أن المخرجة ستُحَمِّلُه تبعات ومسؤولية ماجرى لسعاد لكن مع تقدم لحظات الفيلم تُخيب المخرجة بشكل إيجابي أفق انتظارنا حيث يظهر اشتغالها الكبير على هذه الشخصية بالخصوص لتبدو لنا بالتدريج جوانبها الإنسانية وتناقضاتها ودوافعها النفسية وحيرتها في اتخاذ مواقفها لنتعاطف معها أيضا كما تعاطفنا مع سعاد في بداية الفيلم أو على الأقل لانصدر اتجاهها مواقف سلبية ونحملها تبعات ماوقع. وانطلاقا من هذا تبدو سعاد ضحية لتقاليد المجتمع المتخلف ولرواسب الكبت المترسخة كما الكلس طبقات فوق بعضها منذ آلاف السنين، والتي لانشاهد تمردا عليها سوى أثناء لحظات البهجة التي تسرقها الفتيات وهن مجتمعات في خلواتهن مع بعضهن في غفلة عن عيون الرقباء.

أخرجت أيتن أمين فيلمها الروائي الطويل الأول «فيلا 69» سنة 2013، وذلك بعد أفلام قصيرة أهمها «رجلها»... وقد حاولت المخرجة في فيلمها هذا الثورة على فكرة «الحدوتة» مركزة إهتمامها على طبيعة الشخصيات المختلفة الطبائع والأهواء والأعمار والتي تلتقي في فيلا واسعة بحي راق حيث تدور كل أحداث الفيلم، وحيث◄◄◄

كانت تقيم الشخصية الرئيسية (حسين) منعزلة عن العالم في انتظار موتها المحقق، لكن قدوم هاته الشخوص سيغير بالتدريج من نظرة حسين للواقع، ويجعله في آخر مشهد من الفيلم يقرر الخروج من عزلته إلى العالم والناس. ويعد «سعاد» فيلمها الروائي الطويل الثاني، بعد فيلم «الطيب، الشرس، والسياسي» الذي ضم ثلاثة أفلام قصيرة، إذ أخرجت هي فيلم «الشرس» والذي يدور حول أحدا الثورة المصرية في الفترة ما بين 25 يناير إلى 11 فبراير.

فيلم حميمي

«الحياة تناسبني تماما» (2022) للمخرج المغربي الهادي ولاد محند فيلم حميمي تحضر فيه لمحات من السيرة الذاتية للمخرج بمدينته الأصل أصيلة الشمالية الشاطئية، وتدور الأحداث أواخر الثمانينات من القرن الماضي، وليس هنالك إشارات لهذه الحقبة سوى عبر بعض اللمحات كالتقاط القناة الإسبانية الأولى من خلال لاقط هوائي يتم إصلاح توجهه باستمرار لتُلتقط القناة بشكل رديء أغلب الأحيان، وليست هنالك نهائيا إحالات في الفيلم على أحداث سياسية أو اجتماعية جرت خلال هذه الحقبة، فيما كان هنالك سياق لجعلها خلفية كانت ستغني الفيلم أكثر.

نقطة الضعف الكبيرة في الفيلم هي الاختيار الخطأ لممثلين في أدوار رئيسية لا يجيدون الحديث ولا النطق بالدارجة المغربية، كونهم آتين من آفاق أوروبية رغم أصولهم المغاربية، خصوصا الممثل الذي يؤدي شخصة الأب الذي سيصاب بالأزهايمر بالتدريج، إضافة للإبن الأصغر والأم التي تؤدي دورها لبنى أزبال وتحاول ما أمكن أن تُخرج نفسها بأقل الأضرار. الاستثناء الوحيد في هذا السياق هو الممثل المغربي جلال قريوا الذي يؤدي دور الإبن الثاني بسلاسة ويتحرك متصالحا مع جسده في فضاءات الفيلم عكس الممثل الفرنسي سمير كسمي (الأب) الذي يظهر أداؤه متكلفا ونطقه للدارجة صعبا ومتصنعا.

بالفيلم بعض الراكورات في الفضاء والإكسسوارات مزعجة للمشاهد، خصوصا ذلك الذي يعرف جيدا فضاءات أصيلة وطنجة، حيث نشاهد في الفيلم أماكن كما أصبحت عليه بهيئتها الحالية وليس كما كانت عليه في ثمانينيات القرن الماضي، إذ على سبيل المثال نتابع في مشهد تأتي فيه الأسرة لعرض الأب على طبيب مختص بطنجة، ومن خلال سيارة الأجرة نشاهد بوضوح شاطئ طنجة وبعض شوارعها كما هي عليه الآن إضافة لسيارات حديثة بلوحات ترقيم حالية.

ماذا تريد النساء؟.. قراءة في أفلام منصة الشارقة

■ رامي عبد الرازق - الشارقة

تفتح «سلمى» باب منزلها وشعرها مسدل في سواد الليلة التي تقرر فيها أن تخرج، كما خرجت الدمية «نورا» بطلة مسرحية هنريك إبسن الشهيرة «بيت الدمية» قبل أكثر من قرن كامل.

تمسك «سلمى» يد ابنتها الصغيرة التي تسألها «إلى أين نحن ذاهبتان يا أمي؟»، فتنظر سلمى إلى الأفق الواسع، ويستأنس أحمر الشفاه بطيف ابتسامة أمل في أن ما ينتظرها أفضل مما تركته بكثير.

يحيلنا المشهد السابق من الفيلم الإماراتي «ما وراء سلمى» للمخرجتين مريم السركال وماريا السيد - إلى سؤال «ماذا تريد النساء؟»، ◄◄◄

فعاليات الدورة الـ5 لمنصة الشارقة للأفلام هذا العام.

عقب دورتين افتراضيتين خلال قتامة الإغلاق، تعود منصة الشارقة بتطور واضح، لتنضم إلى قائمة التظاهرات التي تنبض فيها الشاشة الكبيرة مرة أخرى بالسينما والحياة.

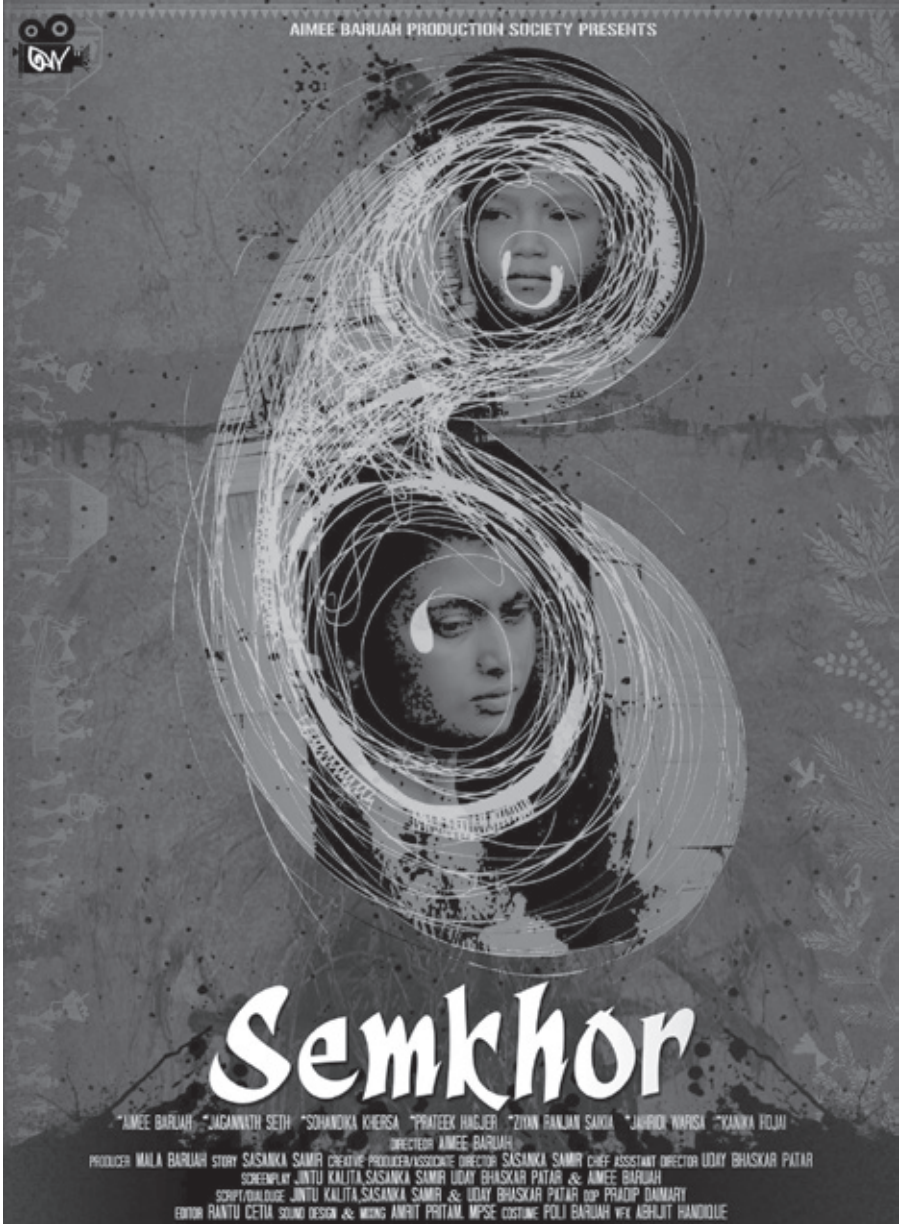
علامة استفهام

ومن بين 30 فيلماً توزعوا على أقسام المنصة، الوثائقي والتجريبي والروائي القصير والطويل، نكاد نلمح تجول علامة الاستفهام، فالزخم الكمي في عدد الأفلام التي قدمتها مخرجات ضمن اختيارات المنصة هذه الدورة، يوازيه زخم كيفي أظهر صانعات سينما قدمن إجابات على السؤال بتجاربهن، التي تنضح بالعبير المر للتجربة.

حين خرجت «سلمى» من منزل الزوجية ممسكة بيد ابنتها الصغيرة، ذكرتنا بهروب الجدة الشابة في الفيلم الهندي «سمخور» للمخرجة إيمي باروه.

تركت «سلمى» ورائها منزلاً رحباً وزوجاً تشير جثته الضخمة إلى فحولة مطلقة، لكنه منشغل وعصبي وحانق ومحتقن طوال الوقت، تماماً مثل مجتمع القرية التي هربت الجدة الشابة منه بحفيدتها الوليدة.

هذا المجتمع طلب ابنتها التي بالكاد تجاوزت العاشرة للزواج، لأن حيضها أشهرها امرأة، ولكن رحمها الصغير لم يطق صغيرة اخرى مثلها، فلفظت الابنة أنفاسها وقت الولادة.



وهي التيمة التي يمكن سماع خطواتها تسير في أروقة التجارب التي عُرضت ضمن

المخرجة سماهر القاضي

وأعلن الموروث الشعبي كلمته؛ يجب حرق الوليدة الحية مع أمها الطفلة النافقة، هكذا تطلب التقاليد، كما سبق لها وأن طلبت عدم علاج أخاها لأنه «ملبوس بروح شريرة»، وليس لأن جرحه ملوث يتطلب عناية طبية.
لا تجد الجدة الشابة مفراً من الهرب بالحفيدة، بعد أن كفرت بمجتمعها الصامت على الإيذاء الروحي، تحت مظلة قهر عقائدي ومجتمعي مصمتة.

«اليد الخضراء»

ويقابل سؤال «ماذا تريد النساء؟» دوماً سؤال «ماذا يريد منهن المجتمع؟»، أو ماذا يريد المجتمع؟ أي مجتمع من النساء اللائي يشكلن نصف قوامه؟.
في مقابل ما تريده النساء من بيئات آمنة، في الشارع أو البيت أو حتى في أحلامهن، نجد المجتمع كما تم تصويره في الأفلام المعروضة بالمنصة، يسير عكس اتجاه توفير هذه البيئات.
في فيلم «اليد الخضراء» للفلسطينية جمانة مناع، تطارد السلطات الإسرائيلية المواطنين الفلسطينيين الذين يقطفون الزعتر والعقروب، وهي من النباتات البرية التي تنبت في الأرض المقدسة دون زراعة.
وبحكم القانون الإسرائيلي ممنوع على العرب قطف النبات البري -العرب فقط-، لأن هذا يضر بتجارة الزارع الإسرائيلي، الذي يريد أن يتكسب من وراء زراعة هذه النبات غصباً عن الطبيعة، حتى ولو لم يُقبل شعبه على أكلها.
تقترب المخرجة في الفيلم من جلسة مجموعة من الخالات المسنات، اللائي يمارسن سعادة مفتقدة بطبخ الأكلات الفلسطينية، التي تعتمد على نبات الأرض، يتحدثن عن استجداء النبات البري وسخافة المحتل الراغب في طمس هوية البلاد، بمنع حتى النبت الرباني الصعود من ترابها إلى شمسها إلى يد صاحبها الأصلي.
تعيد المخرجة بناء التحقيقات الهزلية مع ربات بيوت فلسطينيات، يتم التحقيق معهن لأن بيوتهن احتوت على زعتر وعقروب. ◄◄◄

إن مجتمع دولة الاحتلال لا يريد لامرأة فلسطينية أن تتذكر، أو تذكر أن جدها كان يحصد الزعتر البري من الأرض، وكأن الأرض قبل احتلالها لم تكن ساكنة لا بالبشر ولا بالنبات.

هذا المجتمع يشبه إلى حد ما مع بعض فوارق بسيطة المجتمع المصري، الذي لا يريد للمرأة أن تسير آمنة بهيئة لا تناسب مخيلته المشوهة، بفعل تراكمات عقائدية مختلف عليها وتقاليد لوثها التخلف الحضاري.

«كما أريد»

في الفيلم المصري «كما أريد»، الحائز على تنويه خاص من لجنة التحكيم، تُدين المخرجة سماهر القاضي الظاهرة الأبرز والأحط في هذا المجتمع وهي التحرش الجنسي.

تمزج ما بين خصوصية جسدها وعمومية الأزمة السياسية والمجتمعية، التي كانت تعيشها مصر وقت حكم الإخوان، أزمة مجتمع يسير إلى الوراء ويرتد سياسياً وفكرياً واجتماعياً.

تدور أحداث الفيلم بين عامي 2012 و2013 عام حكم الإخوان والحراك الذي تلاه، تخلط ما بين رفع المجتمع شعار الدولة الإسلامية، وبين نفاقه وازدواجيته في التعامل مع المرأة.

تتابع أكثر من خط درامي للتوثيق، حملها في صبية وخوفها من أن تعيش ابنتها ما عاشته هي، علاقتها بأمها التي رفعت شعار «يا مخلفة البنات يا حاملة الهم للممات»، تحرشات الشباب العاطل والباطل في منطقة وسط البلد حيث تسكن، انخراطها في حملة إحدى الجمعيات النسائية المدافعة عن حقوق جسد المرأة، وأخيرا نزولها المظاهرات ضد الإخوان وما تلا ذلك.

تصور سماهر معظم فيلمها بنفسها، تتحرك الكاميرا بنفس السخونة التي تلاحق بها متحرشاً لفضحه، تصور الاضطرابات العنيفة التي أدت إلى تكسير المقهى أسفل بيتها 3 مرات في الفيلم، ردود أفعال المتفرجين على وقائع التحرش الذين يلومونها على مقاومتها، ثم فصل الخطاب حين تلتقي بفتيات صغيرات محجبات يلعبن في حديقة شعبية، لتعلن لها واحدة بكل ثقة أن (المرأة أصلا عورة).

«فقاعات السعادة»

لا يمكن لمجتمع يشاكل المرأة ويعاند وجودها الحر، أن يكون متقبلا للأخر بصورة حقيقية ودافئة.

في الفيلم الإماراتي «فقاعات السعادة» تقدم المخرجة لطيفة الخوري سؤال الآخر بصورة بسيطة، لكنها تحتوي الدفء المطلوب للإجابة؛ إذ تنشأ علاقة صداقة بين شابة جميلة وبائع كرك هندي، جاء إلى الإمارات منذ سنوات طويلة.

يمزج الفيلم ما بين الخيالي والوثائقي، فنرى الشابة تمر يومياً عليه للحصول على كوب الكرك، الذي تطفو على وجهه فقاعات الجودة -أي أنه مصنوع بإتقان-، تسميها المخرجة فقاعات السعادة، وتتابع بشكل هادئ نموها كما تنمو الفقاعات على سطح كوب الكرك الساخن.

بينما نسمع صوت الرجل الهندي وهو يتحدث عن حياته قبل المجيئ إلى الدولة، وعن شعوره بالتقبل والهدوء هنا واللذان يجعلان الكثيرين مثل هذه الفتاة وغيرها أصدقائه، نعرف من خلال دفتر الحسابات التي يدون فيها عدد الأكواب التي يستهلكها رواده يومياً قبل أن يحاسبهم في نهاية الشهر.

وفي النهاية يقول للفتاة أنه سوف يعلمها كيف تصنع كرك لذيذ مثل الذي يصنعه، فتقول له «ولكني لو تعلمت فلن أتي إلى هنا، وأنا أحب أن أمر بسيارتي عليك وأتناول الكرك»، وكأنه صار جزء من نسيج حياتها وبالتالي جزء من نسيج المجتمع، الذي يحتوي على نسبة وافدين كبيرة جداً، لكن ثمة حالة تناغم وتعايش وتقبل لا يمكن إنكارها.

«إلى الشباب»

على النقيض تماماً -فكرياً- من الفيلم الإماراتي، يأتي الفيلم اللبناني «إلى الشباب» إخراج ميرا مرعب، يتخذ الفيلم الوثائقي تقنية التعليق الصوتي المستمر على معادلات بصرية، ولقطات وتفاصيل تخص الحياة في لبنان.

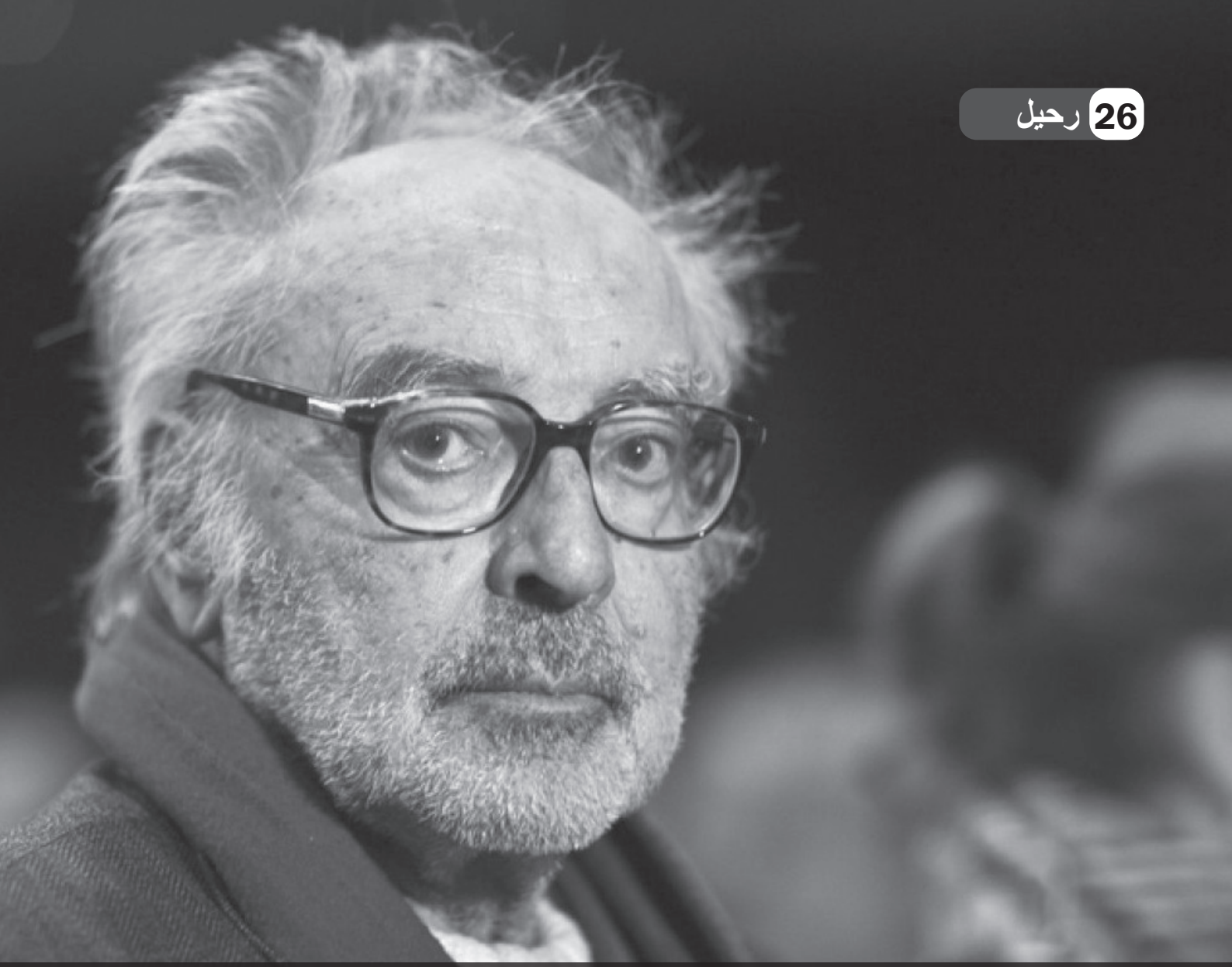
التعليق عبارة عن صوتي فتاة وشاب، هو يحفز فكرة الهجرة بشكل قوي، وهي تدافع عن كونها لا تريد أن تعيش في المهجر أيا كانت حلاوته، تضعف أحيانا أمام مسوغاته المجتمعية والسياسية، التي تدفع للهرب وليس فقط للسفر، ثم تعود للمقاومة خوفاً من الانهيار في منظومة الغربة، التي تشعر أنها سوف تبتلعها.

وفي النهاية تسأله «لماذا يواجه جيلهما هذه الأسئلة، لماذا لا يكون بلدهما مغناطيسيا للبقاء؟، لا مجرد مساحة طاردة بسبب سوء حالة المواطن الروحية والإنسانية والنفسية قبل الجسدية.

وما بين الفيلمين الإماراتي واللبناني، يأتي الفيلم اليمني «لا ترتح كثيراً» للمخرجة شيماء التميمي، ليتوقف عند الرحلة نفسها ما بين قطبي المنشأ والمهجر، متتبعة حياة جدها الذي غادر اليمن قبل سنوات عبر تاريخه الفوتوغرافي، في فيلم أقرب لشكل ألبوم العائلة.

وتمنح شيماء نفسها حرية التساؤل حول معنى الطريق الذي قطعه الجد، والوجود الهش الذي اكتسبه في ذاكرة أسرته الكبيرة، ربما نتيجة ابتعاده عن وطنه الأم.

تطرح المخرجة سؤال الشتات الذي تعيشه أسرتها ممثلة في شخصية الجد، الشتات الداخلي الذي لا يلوح على سطح الحياة الطيبة والدخل الواسع والأبناء والأحفاد، ولكنه الشتات الكامن بجانب الروح في أعماق القلب، وربما لم تكن تريد إجابة بقدر ما كانت تحدق في ذاتها عبر انعكاس صوتها على صوره، التي احتفظت ببعض من حزنه القديم.



رحيل جان لوك غودار عن 91 عاماً: السينما من دون إلهها

■ **هوفيك حبشيان**

«موت غودار»! ما أصعب ان يكتب ناقد سينمائي تلك الجملة المؤلفة من كلمتين على رأس مقاله. لم أجد سوى موسيقى «الاحتقار» لجورج دولورو، تصدح في أذنيّ عبر السمّاعة، لأكتب النصّ الآتي. ذلك اللحن الموجع على شكل لازمة حزينة يستفز الذاكرة السينيفيلية ويعيد جمع الصور المبعثرة على غيمتي الافتراضية، ما يساعد في استحضار الماضي وكتابة هذا الرثاء في رحيل جان لوك غودار الذي مات أمس عن 91 عاماً. فغداً، ستشرق الشمس وغودار ليس هنا لأول مرة منذ 3 كانون الأول 1930. هذه الشمس التي كانت تشرق في ظلّ غودار، إله السينما وأجمل مخلوقاتها. تصعب الكتابة عن الرجل كما نكتب عن آخرين، فهناك السينمائيون وهناك غودار. اذا كان سواه جسّد السينما بأشكالها المختلفة، فهو السينما نفسها. وحده، بلا شريك.

أمضى غودار ثلثي حياته بين الأشرطة. 60 سنة أنجز خلالها ما يُقارب المئة فيلم (21 منها عُرضت في مهرجان كانّ السينمائي حيث كان في أولى صفوف الحراك الذي حدث فيه في دورة 1968) لا تنتمي الا إلى نمط ابتكره غودار بنفسه، نمط يخربط التوقّعات ويقفز بين الأنواع، يحرّف ويلغي ويضيف ويحذف ويشتبك، ذاهباً في الاتجاه المعاكس لِما هو مقبول، قبل ان ينتقل في العقدين الأخيرين من حياته، إلى سينما أقرب من التجريب، ذروة جديدة أصبح أحد أسيادها.

ولد غودار مع ولادة السينما الناطقة، وكان أحد أقوى أصواتها التي تردد صداها في العالم. ألهم ولم يلهمه أحد، تشبّه به آخرون ولم يشبه أحداً، كثر مشوا على خطاه وأضاعوا طريقهم. بصمته فريدة، حضوره داخل السينما وخارجها لا يتكرر، غيابه يطوي الكثير من ماضي السينما، في هذه المرحلة بالذات حيث الخطر الذي يهدد هذا الفنّ هو الأقوى منذ عقود. ترك قصائد بصرية عابرة للزمن، عبارات لمّاحة، والأهم حبّ السينما الذي زرعه داخل كثر منّا ونمت أغصانه إلى ان أصبحنا نتظلل بها.

ابن السينماتيك

لا يتذكّر غودار أي فيلم شاهده وأعلن على أثره فوراً: «أريد ان أكون سينمائياً». يقول انه لا بد ذهب لمشاهدة أفلام والت ديزني، مثل كلّ الصغار في طفولتهم. غير انه ليس مثل كلود لولوش الذي يقول «في الثالثة شاهدتُ ذاك الفيلم في يوم كذا فعرفتُ أني سأكون سينمائياً». لكنه يتذكّر جيداً انه شعر في السينماتيك الفرنسية بأنه «سيتعاطى» الأفلام لبقية حياته. في مؤسسها هنري لانغلوا وجد «أباً»، وفي الناقد أندره بازان معلّماً تنويرياً. دخل السينما كما يعتنق آخرون ◄◄◄

ديانة. هناك، اكتشف عالماً لم يحدّثه أحد عنه، لا المدرسة، ولا الأهل. «لماذا اخفوا عنّي وجوده؟ حدّثوني عن غوته، لكن ليس عن درايرـ.. اكتفينا بالمشاهدة. كنّا نشاهد أفلاماً صامتة في حقبة السينما الناطقة، كنّا نحلم بأفلام، وكنّا نسمع عن أفلام لم نشاهدها أبداً. «الموجة الجديدة» كانت هذا: كنّا مثل مسيحيين اهتدوا دون ان يروا أبداً المسيح أو مار بولس. السينما الجيدة، الحقيقية، كانت التي لم نكن نشاهدها لأنها لم تكن تُعرض. السينما الاخرى، كنّا نستطيع مشاهدتها كلّ سبت. لكن السينما الحقيقية، غريفيث، أيزنشتاين... كنّا نشقى كثيراً لمشاهدتها، فإما كانت ممنوعة أو غير معروضة أو موزّعة في شكلٍ سيئ...».

بدأ غودار، الفرنسي السويسري المولود في باريس، ينخرط في السينما في ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية خاصة، بعد نحو عقد من نهاية الحرب العالمية الثانية والتغييرات التي حدثت خلال «الثلاثون المجيدة» التي كانت ستعيشها فرنسا وأوروبا في تلك الفترة، وكانت الحاجة إلى أصوات جديدة من خارج الأسماء المعروفة، بدأت تلح. فكانت «الموجة الجديدة الفرنسية»، وكان هو أحد الذين زرعوا بذورها مع تروفو وشابرول وروميرـ وريفيت، من دون ان يعلموا انهم يضعون خطاً فاصلاً بين ما سيتحوّل إلى «ما قبل» تلك اللحظة و»ما بعدها» في تاريخ الفنّ السابع. فيلمه «مخطوف النفس» (1960) الذي كتبه صديقه اللدود فرنسوا ترفو، من أول أفلام هذه الحركة الثورية. مع الوقت، ارتقى الفيلم إلى مصاف الاسطورة. صورة شهيرة لجانّ سيبيرغ في دور طالبة أميركية تبيع الصحف في شوارع باريس كي تؤمّن ثمن دخولها السوربون مع جان بول بلموندو الذي أصبحت عبارته «اذا كنتَ لا تحب البحر ولا تحب الجبل ولا تحبّ المدينة، فاغرب عن وجهي»، وهو يتوجّه بها إلى الكاميرا، أشهر عبارات السينما، زيّنت جدران غرفنا ونحن مراهقون نكتشف لتوّنا السينما الفرنسية. مع هذا الفيلم، فجّر غودار قنبلة، ناسفاً الكثير من «سينما الآباء» المصنوعة داخل الاستوديوهات، مشرّعاً الطريق أمام سينما حرة طليقة، لا تحكمها القيود مهما تكن أشكالها، وخارجاً على الحدود القديمة، الجمالية منها والسردية. معه، نزلت الكاميرا إلى الشارع، حُملت على الأكف، اقتحمت اليومي والعادي والحميمي، وما عادت حاضرة فقط في مكان الحدث، بل في المقلب الآخر أيضاً. وداعاً للسيناريو الذي كان حتى الأمس «انجيلاً» في موقع التصوير، وداعاً للشكل التقليدي للممثّلين ولحواراتهم، وداعاً للنحو الذي تصوَّر فيه باريس... كانت نقلة في الكتابة الفيلمية، نقلة في استخدام المونتاج، نقلة في كيفية تحرّك الأجساد داخل الكادر. باختصار: الحرية في أبسط معانيها. كلّ شيء بدا فجأةً جديداً، مغايراً، طازجاً، يحمل ◄◄◄

ألوان العصر وتكثيفه، همومه وهواجسه، شخصياته المتناسلة من الواقع، لا بطل رواية بعيدة. أحضر غودار طيف السينما الأميركية، التي عشقها هو ورفاقه، وفكّكها طولاً وعرضاً في مقالاته على صفحات «دفاتر السينما»، في واحد من أول الأفلام التي كانت تزخر بالاشارات إلى السينما والموسيقى والأدب. هكذا دخل غودار التاريخ، وهكذا دخلت السينما الحداثة، عائداً بها إلى نقطة الصفر.

«كلّ شيء كان متحجّرا»

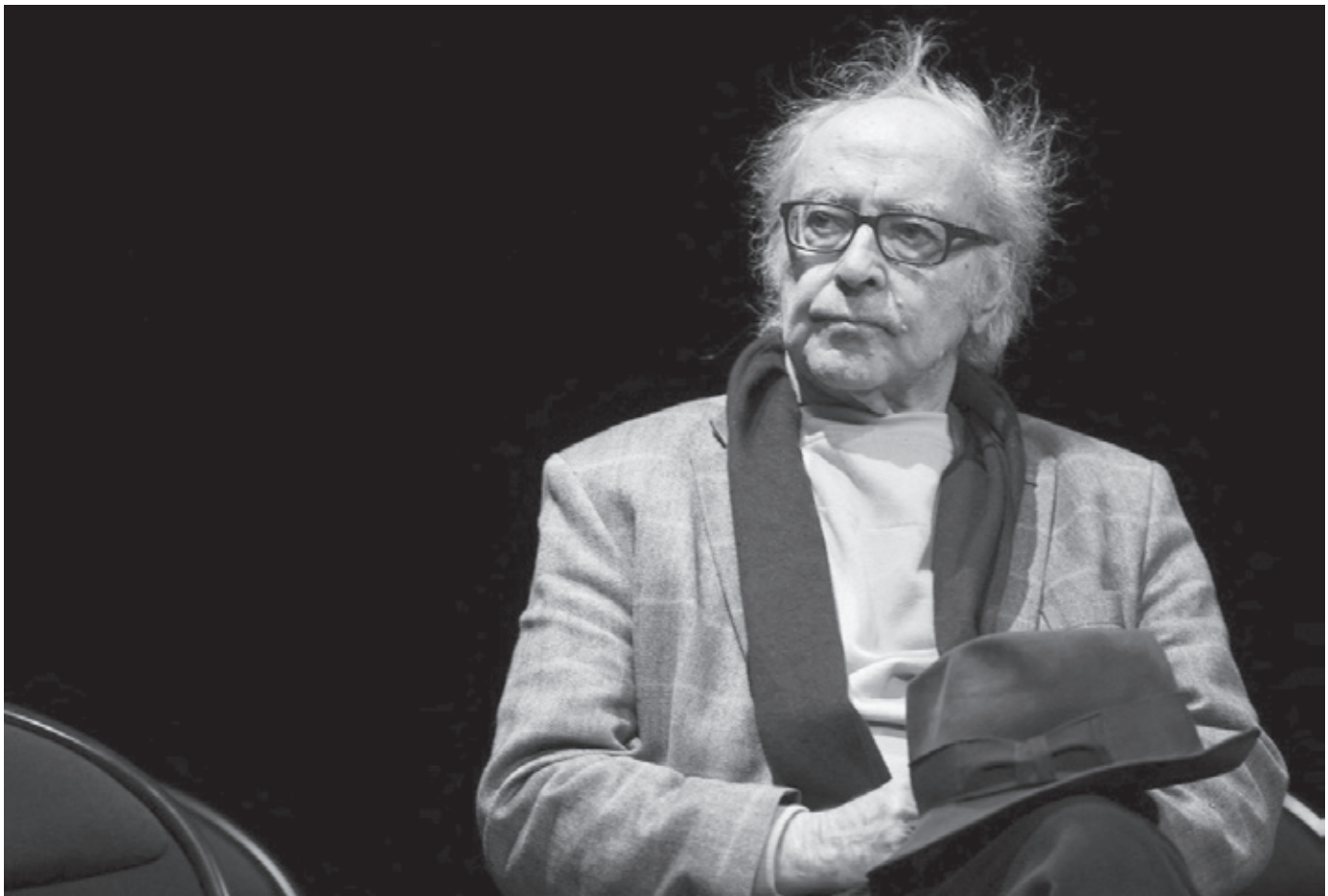
غودار ورفاقه الذين ذهب كلّ منهم لاحقاً في اتجاه، لا بل في اتجاهات نقيضة بعضها لبعض، جعلوا كلّ شيء ممكناً في ظلّ «الموجة الجديدة». قبل تلك اللحظة، وبحسب غودار، «كلّ شيء كان ممنوعاً، متحجّراً، حرفياً في أسوأ معاني الكلمة». في مقابلة مع مجلة «استوديو» نُشرت في العام 1995، أعلن: «قلنا: كلا، لا ممنوعات، ممكن العمل مع صديقة وكتابة ما نرغب في كتابته. وأنجزنا أفلاماً ضد القواعد السائدة. «الموجة الجديدة» ولدت أيضاً من روحية التعارض. صوّرنا أفلامنا في الشارع، اذ في الحقبة تلك كلّ الافلام كانت تصوَّر في ديكورات داخلية. لو صوّروا في الشارع، لكنّا صوّرنا ربما في الداخل».

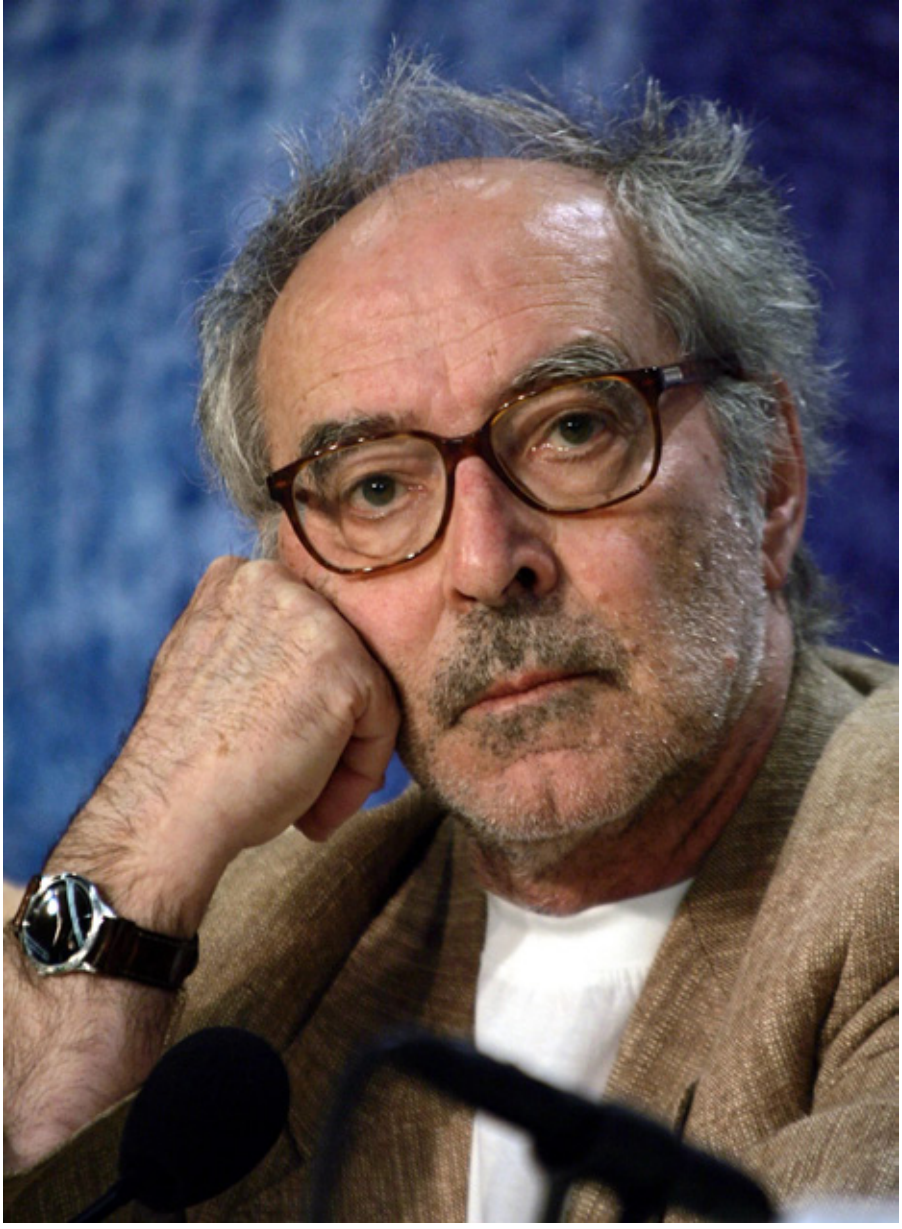
«الاحتقار» (1963) ذروة أخرى في الفنّ الغوداري. فيلم عن السينما ومن داخلها. من الصعب إيفاء حقّ هذا الفيلم «الاسطوري»، الذي جاء مراراً في قائمة أفلام النقّاد العشرة المفضّلة العابرة للأزمنة. منذ الجنريك، يضع غودار أسس سينما معارضة، تتجلّى من خلال كلمة أندره بازان في التعليق الصوتي: «السينما تستبدل بنظرتنا عالماً يتطابق مع رغباتنا». ثلاثة من الكبار يضطلعون بالأدوار الرئيسية: ميشال بيكولي، بريجيت باردو وفريتس لانغ. صُوِّر الفيلم في كابري الإيطالية ويتضمّن مناظر خلابة للبحر انطلاقاً من التلّة التي تقع عليها الفيللا حيث مكان اقامة الشخصيات. مشاهد المداعبات والكلام اللذيذ بين بيكولي وباردو («أحبّك بتراجيديا» يقول لها)، بالاضافة إلى نزلات الكاميرا وطلعاتها على جسد ب. ب. بعدسة راوول كوتار، دخلت معبد الصورة الحيّة. أما الحكاية فليست أكثر من كونها تروي اللحظات الأخيرة من علاقة بين رجل وامرأة أصبحا على عتبة الانفصال. فكلّ شيء يبدأ مع وصول بول وزوجته كاميّ (بيكولي وباردو) إلى كابري حيث من المتوقع ان يساعد المخرج فريتس لانغ (يلعب ذاته في الفيلم)، لمواصلة عملية كتابة سيناريو فيلم «عوليس». ما إن يصبح هناك حتى تتأزم العلاقة بينه وبين زوجته، ظنّاً منها بأنه يرميها في أحضان المخرج الكبير كي يتسلّم المهمة. أُسأل دائماً من محبّي سينما شباب: من أين ينبغي البدء في التعرف إلى غودار؟ ربما من «الاحتقار». نحن أمام رائعة قاومت الزمن. هناك رمزيات لا يسهل التقاطها من المشاهدة الأولى، ويستغل غودار هذا كله كي يطرح نظرياته في السينما بين الحاضر والماضي، بين سينما الآباء المتمثّلة في صورة المنتج و»الموجة الجديدة» التي تتخذ ملامح باردو. وما بيكولي بقبّعته وسيجاره، الا «غودار ثانٍ»، يلملم ألمه قبل الذهاب إلى الموت.

أراغون: «ما هو الفنّ؟ انه غودار»

«بيارو المجنون» (1965) ذروة ثالثة. تطريز مدهش، نسيج من بقايا أشياء، عمل خاص بالألوان الفاقعة (الأزرق والأحمر لا مثيل لهما في السينما)، يكشف اندفاع غودار إلى السينما هذه، بكلّ جنونه وفلتانه وحريته. ميلانكوليا وشاعرية ورومنطيقية تلتقي في فيلم واحد تخطف فيه آنّا كارينا، خصوصاً عندما تكرر جملة «ماذا يمكنني ان أفعل؟ لا أعرف ماذا أفعل؟»، القلب، لكن في تلك الفترة لم يحدث الفيلم الاجماع، فالنظرة إلى أفلامه كانت لا تزال قاصرة. الشاعر لوي أراغون من الذين أثنوا على الفيلم، اذ كتب مقالاً في الصفحة الأولى من مجلّة «الآداب الفرنسية» في عنوان: «ما هو الفنّ؟ انه جان لوك غودار». اليوم، دخل الفيلم متحف الكلاسيكيات الخالدة. البطلان (كارينا وبلموندو) «غوداريان» بكلّ ما تحمله العبارة من مستويات. يجوبان طرق جنوب فرنسا، على موسيقى أنطوان دوهاميل، بحثاً عن حبّ وحرية ورغبة في الذهاب إلى أقاصي الجنون. ماغريت، بيكاسو، فان غوغ، ساموبل فولر، بيتهوفن، وغيرهم هم ضيوف في الفيلم، ولو عبر ذكرهم أو عُرِضت لوحة لهم، في واحد من الأشياء التي كانت ستتحوّل إلى توقيع غوداري. بلموندو الذي نراه يقرأ كتاباً وفي فمه سيكارة، مستلقياً داخل البانيو، يشكّل مع كارينا من أجمل الثنائيات في السينما الفرنسية، إن لم يكن أجملها.

بدءاً من نهاية الستينات، اختار غودار ان ينجز سينما أخرى، سينما لا يحاصرها أي قيد أو شرط، مسيسة ومناضلة، يفعل فيها ما يريده، لكن، من دون ان يخون «ثورة» البدايات، كما فعلها تروفو أو شابرول اذ قررا الابتعاد عنها. ◄◄





غودار حافظ على تلك الشعلة التي تنير عتمة الدروب. ثورة 1968 خط فاصل في رؤيته للسينما والسياسة والفنّ والحياة وكلّ شيء. وهذه السينما التي فيها العظيم والأقل عظمةً، الملتزم أو نتاج اللهو بوسيط يعلم كلّ أسراره، انقسم حولها الجمهور والنقّاد. منذ حقبته الماوية إلى انكبابه على أفلام عن فلسطين وغيرها، مضى غودار في خيارات أكثر راديكاليةً. انصاره، وأنا منهم، اصطفّوا إلى جانبه وشدّوا على يده في الحلو والمر. فيلسوف السينما لا يمكن ان يخطئ، وإن أخطأ فهذا جزء من روعته، ثم ان أخطاءه أجمل من صواب الآخرين. في المقابل، بقي جمهور آخر له، عالقاً في الستينات، رافضاً الصعود معه في قطار التجريب والتخريب والاشتباك مع اللغة السينمائية. طائفة غودار تعتبر نبيّها خلق السينما بلا انقطاع، وكلّ فيلم جديد له ساهم في عدم موت الشاشة. في أي حال، النصّ الغوداري يعرف كيف يدافع عن نفسه.

سينما بين المطهر والجنّة

«موسيقانا» (2004) أمثولة في السينما التي لجأ اليها غودار بعد تجاوزه السبعين. يقترح فيه المعلّم رؤيته الخاصة للحروب والمجازر في ثلاثة فصول: الجحيم، والمطهر والجنّة. منذ البداية، يدخلنا عالمه الخاص حيث يمتزج الخيالي بالواقعي والتسجيلي بالتصويري. صور لقتلى وجرحى ودبّابات ونزوح ودمار وعنف وألم بالأسود والابيض والألوان. هذا كله على الوقع المقلق لضربات البيانو الواحدة تلو الأخرى. يرى غودار ان الأمل الوحيد موجود أمام المهزوم. ويقول محمود درويش في الفيلم ان الشعب الفلسطيني سيئ الحظ، لأن عدوّه يتمثّل بالدولة الإسرائيلية التي يدافع عنها الجميع. لكن هذا الشعب محظوظ أيضا لأنه يملك عدواً تسلط عليه كلّ الاضواء.

«فيلم اشتراكية» (2010) نموذج آخر لهذه السينما. كعادته، يقفز غودار من موضوع إلى آخر، مكثّراً الأقوال الشهيرة والأقل شهرةً من مكتبته الضخمة، غير مكترث بالانسجام بين الصورة وخلفيتها. هنا، ثمة مقاربة جديدة قديمة للتاريخ. غودار لا يسائل التاريخ بقدر ما يحاكمه واضعاً إياه على أريكة المحلل النفسي، معانقاً ثمانية عقود من التاريخ الآدمي. يختلط الروائي والأرشيفي، الحرب والسلم، الصورة النقية والرديئة، على وقع موسيقى الأرغن. موزاييك من الصور تنهش الشاشة، يرافقها كمّ من الكلمات المتقاطعة. شيئاً فشيئاً، يتوضّح لماذا عنون غودار فيلمه بـ«فيلم اشتراكية». كرهه للفائدة المادية يتجلّى في العبارة الآتية: «جرى اختراع المال، كي يخاطب الناس بعضهم بعضاً من دون ان ينظر الواحد في عين الآخر». «وداعاً للغة» (2014)، مانيفستو سينمائي آخر، استخدم فيه المعلّم الأبعاد الثلاثة وتقنية «صورة فوق صورة»، محوّلاً الشاشة إلى شيء لا يمكن النظر اليه. تخطّى هنا كلّ الحدود المسموح بها. فرض علينا الا نرى.

غودار لا يُقارَن الا بغودار

أما «كتاب الصورة» الذي اختتم به مسيرة سينمائي اختار ان يقف على أعلى قمّة في التاريخ، وفي يده الوصايا العشر السينمائية، فكان ختاماً غودارياً. للمناسبة، مناقشة المرحلة الغودارية عند غودار، قضيّة لا معنى لها، الرجل فوق النقد، اذ لا توجد مرجعية يمكن الاستناد اليها لتقييم هذا العمل أو أي من أعماله الأخيرة. هذا شيء يتجاوز السينما والفنّ، يكسر علاقة الصانع بالمتفرج التقليدية، انه مفهوم للسينما يتجرّد كلياً ليعود إلى الأصل والمنبع، أي إلى الفكرة والكلمة، لذا لا يُمكن مقارنة غوادر إلا بغودار. المتفرج في «كتاب الصورة» شاهد أكثر منه متفرجاً، وفي هذا ينبذ غودار تقاليد العمل الفني ليحملنا إلى لعبة تماهٍ من خلال حرفة يملك سرّها، وهذه الحرفة هي في قلب عملية خربطة علاقتنا بالمشاهدة منذ زمن طويل. غودار يُغرقنا في نهر من الصور المتدفقة التي تخنقنا حرفياً. لا نفهمها دائماً، لا نتدارك مكانها في الإعراب، نبحث عبثاً عن منطقها التسلسلي، ولكن هل من ضرورة لهذا المنطق؟

روح معذّبة اختارت لحظة الرحيل

لا يذهب الكبار إلا بعد أن ينتزعوا منّا الكثير ويتركوا فينا الكثير أيضاً. غودار من هؤلاء. تأثيره المستقبلي في الذاكرة الجماعية سيكون كبيراً، والامتنان له أننا عشنا في زمنه، سيكون أكبر. غودار الذي لطالما كان حاضراً عبر غيابه (مثلما كان حاضراً في فيلم أنييس فاردا عندما راحت الأخيرة لزيارته فكتب لها كلمة على الباب ولم يفتحه)، سيبقى حاضراً في غيابه الأبدي، وسيبقى في وجدان كثرٍ منّا ذاك الشاب الذي صرخ قبل أكبر من نصف قرن، أيام ثورة 68: «أكلّمكم عن تضامن مع الطلاب والعمّال، وأنتم تحدّثونني عن حركة ترافلينغ ولقطة قريبة». هذا الثائر الطوباوي، صاحب الروح المعذّبة الطريفة العذبة، لم «يتبرجز» يوماً، ظلّ مبهماً غاضباً مستفزاً، حتى في ثمانيناته وهو يطل في فيلم وثائقي خالطاً النبيذ بالماء، مواصلاً مشاكسة مكتسبة عنده منذ الصبا يوم خاصم عائلته. أخيراً، هذا المثالي الذي قال ذات يوم بأنه لا يريد ان يموت قبل رؤية أوروبا سعيدة وقبل ان يرى كلمتي «روسيا» و»سعادة» مقترنتين من جديد، كان توقّف عن الاعتقاد ان الفن يغيّر العالم، فاختار موعد رحيله، انتحاراً مدبّراً تحت عناية طبية (اجراء مسموح به في سويسرا)، وفي هذه الخطوة الأخيرة، كلّ غودار الذي عرفناه وأحببناه: إله سينما يختار لحظة العصيان وأدواته.

الدورة 22 للمهرجان الوطني للفيلم..
نتائج متوقعة في الروائي الطويل و«بوليميك» في الوثائقي

■ عبد الكريم واكريم - طنجة

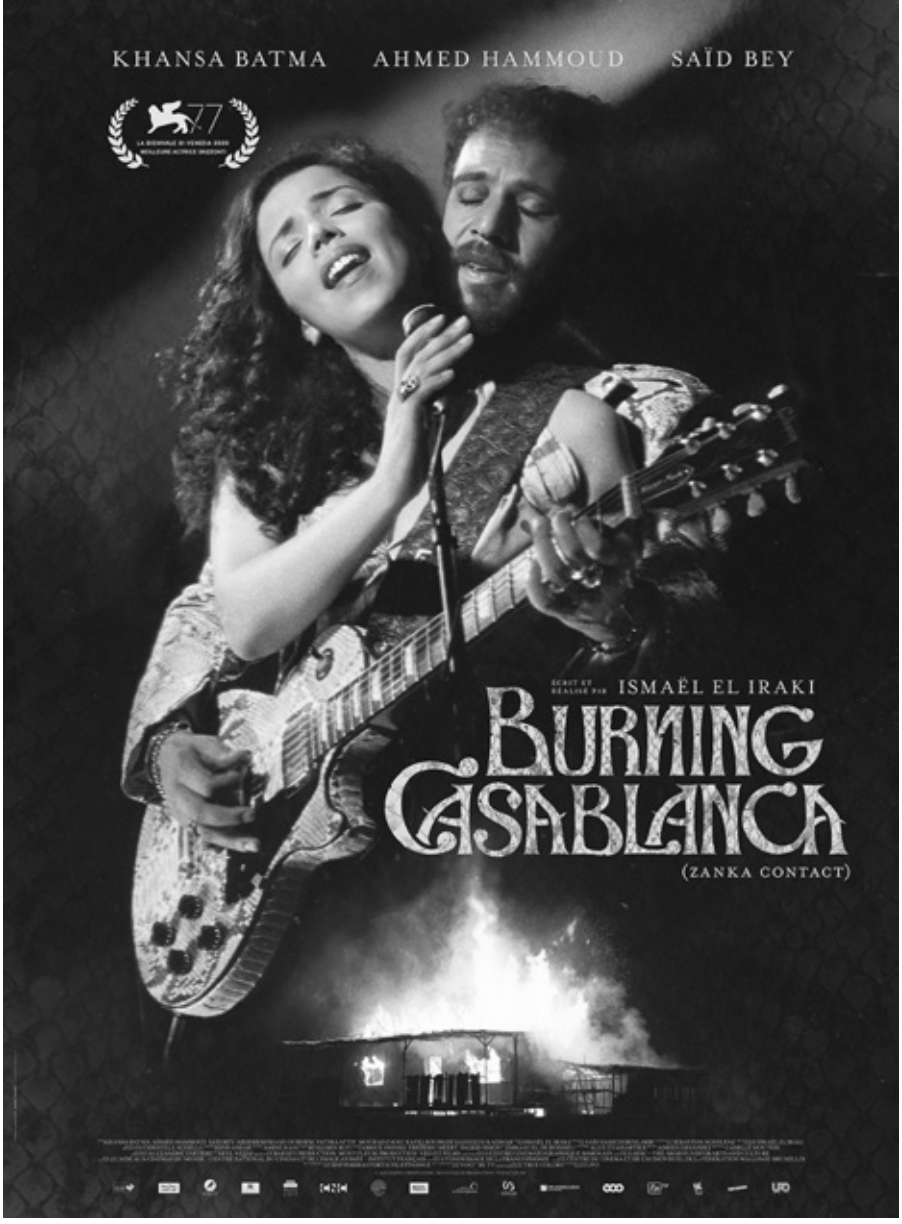
جاءت نتائج المسابقات الرسمية الثلاث للدورة 22 من المهرجان الوطني للفيلم متوقعة نسبيا خصوصا في مسابقة الفيلم الروائي الطويل، لكن المفاجأة التي جعلت مجموعة من النقاد والمتتبعين يحتجون عليها كانت تخص نتائج الفيلم التسجيلي.

وكما كان متوقعا، وبقليل من إعادة الترتيب في الجوائز، فاز فيلم «زنقة كونتاكت» للمخرج الشاب إسماعيل العراقي بالجائزة الكبرى للمهرجان، فيما عادت جائزة لجنة التحكيم مناصفة لكل من «لو كانوا يطيحوا لحيوط» لحكيم بلعباس الذي كان بدوره مرشحا للفوز بالجائزة الكبرى و«ميكا» لإسماعيل فروخي. فيما نال فيلم «أسماك حمراء» للمخرج عبد السلام الكلاعي جائزة السيناريو وحصلت الممثلة جليلة التلمسي عن دورها فيه بجائزة أحسن ممثلة. أما فيلما «جرادة مالحة» لإدريس الروخ و«بين الأمواج» للهادي أولاد محند فنالا مناصفة جائزة العمل الأول.

ومن بين أهم الملاحظات التي اتفق عليها المهتمون والنقاد أن كثيرا من الأفلام الروائية الطويلة ال 27 المشاركة في هذه الدورة كان مستواها أقل من المتوسط من الناحية الفنية.

شخصيات هامشية

ينطلق فيلم «زنقة كونطاكت» لإسماعيل العراقي الفائز بالجائزة الكبرى لهذا المهرجان من واقع مُعاش لمدينة وحش كالدار البيضاء ليذهب بالمشاهدين إلى آفاق أخرى أرحب، بقدر ما تبتعد بالتدريج عن رصد الواقع فإن المخرج يستطيع من خلالها التحكم في مسارات شخوصه الهامشية والذهاب بها بعيدا في سرد سينمائي ميتا-واقعي خصوصا حينما يصور لنا الأحلام والهلاوس والكوابيس التي تسكن ◄◄◄



ذهن شخصية الفنان الموسيقي الذي سقط في وحل المخدرات التي أبعدته عن مساره الغنائي الواعد وعطّلت موهبته، لكن لقاءه بفتاة الليل رجاء ووقوعه في حبها سيجعله يعيد النظر في أسلوب حياته لتُحيي فيه موهبتها الغنائية مجددا عشقه للموسيقى.

لم يحاول إسماعيل العراقي في فيلمه السينمائي الأول هذا أن يُصدر أحكاما على شخوصه الهامشية والتي تعاني طيلة لحظات الفيلم، بل تعاطفت كاميراه معها في كل حالاتها، ليستطيع أن يوصلها لنا شخوصا من لحم ودم وعابقة بإنسانيتها حتى وهي تتمرغ في وحل أخطائها.

«زنقة كونطاكت» فيلم عن موسيقى الروك بحيث ترافقنا أغاني هذا النوع الموسيقي طيلة لحظات الفيلم ويحضر الحديث عنها وعن رموزها في حوارات بين شخوصه.

من بين نقط قوة الفيلم الأداء التشخيصي لممثليه، وعلى رأسهم المخضرم سعيد باي الذي يؤدي هنا واحدا من بين أهم أدواره في السينما المغربية، إضافة لخنساء بطما وأحمد حمود وفاطمة عاطف.

حياة وموت

في فيلمه «لو كان يطيحو لحيوط»، الفائز بجائزة لجنة التحكيم، يرصد المخرج حكيم بلعباس بشكل وجودي دورة الحياة والموت في انتقال بين شخوص يجمع بينها الفضاء وتفرق بينها المصائر المأساوية، شخوص يحكمها مصير محتوم ويعصرها في بوثقة من الألم القدري الذي ليس لها منه أي هروب.

يذكرنا الفيلم في دورته هاته برواية «حديث الصباح والمساء» لنجيب محفوظ في احتفائها بتتالي لحظات الفرح وعيش الحياة بلحظات الموت والفناء في انتظار حياة أخرى قد تكون أفضل.

الفيلم عبارة عن قصص متتالية تجري في نفس المدينة وفي نفس الفضاء حسب ماتوحي به المَشاهد. وكعادته في أفلامه السابقة استطاع حكيم بلعباس أن يجمع بين ممثلين محترفين وآخرين ليسوا بالممثلين بالمرة ويؤدون في أغلب الأحيان أدوارهم في الحياة، ليُذَوّبَ هاتين الطاقتين مُركزا على وجوه صادقة في تعابيرها حفر الزمن أخاديده عليها مُعبّرة عبر كاميرا بلعباس عن بؤس مصائرها وشقاء شظف عيشها واستسلامها للقدر المحتوم.

في واحدة من هذه القصص المعبرة عن هاته الدورة القدرية بالنسبة، تموت أم الشخصية التي تؤديها زهور السليماني أثناء انعقاد حفل زفاف أختها، لتضطر بعد أن بكت بحرقة أمها أن تغلق عليها باب حجرتها وترجع للرقص مع المدعوين للحفل ومع أختها ونحن نشاهد على وجهها تلك التعابير التي يختلط فيها الحزن على وفاة أمها بالفرح بزواج الأخت التي تأخر بها قطار الزواج لتقع فريسة محتال سيتزوجها.

ممثلين وممثلات أمثال أمين الناجي، حسناء المومني، زهور السليماني، حنان بنموسى، سناء العلوي، حميد نجاح، زينب العلجي وممثلون شباب آخرون مع وجوه حقيقية من المجتمع نسج بهم بلعباس سمفونية سينمائية جميلة تحتفي بما هو إنساني حتى لو كان حزينا ويحمل كثيرا من الشجن في طياته.

فيلم «لو كان يطيحو لحيوط» يشكل استمرارية في مسار حكيم بلعباس داخل بوثقة رؤيته للعالم والمجتمع والناس.

جوائز و«بوليميك»

جوائز الفيلم التسجيلي في الدورة 22 للمهرجان الوطني للفيلم الغربي خلقت جدالا حول أحقية أفلام بعينها نالت الجوائز وحرمان أخرى من التتويج أو منحها تنويهات فقط.

وهكذا نقرأ على صفحات التواصل الإجتماعي بعضا من هاته الآراء التي صدرت عن نقاد سينمائيين بالخصوص:

الناقد السينمائي سعيد المزواري كتب على صفحته مباشرة بعد الإعلان عن هذه النتائج:

«ما تمخّضت عنه نتائج لجنة تحكيم الفيلم الوثائقي مهزلةٌ حقيقية أعتقد أنّنا بلغنا قعراً لا قعر بعده. كلّ خيبات السينما المغربية أصلها مثل هذه الممارسات». باراكا (وتعني كفى بالدارجة المغربية).

الناقد والباحث السينمائي مجيد السداتي كتب على صفحته الفيسبوكية فقرة مما جاء فيها:

«ما حدث في لجنة الفيلم الوثائقي اليوم في المهرجان الوطني للفيلم بطنجة غير مقبول على الإطلاق، وأمر يدعو إلى التساؤل على من يقف وراء هذه اللجنة التي وضعت بالمقاس، وتم اختيار أعضائها بعناية دقيقة لتأدية المهمة «التوصية» المنوطة بهم. فأغلب أعضائها نكرة في حقل السينما أو حديثي العهد به.»

الناقد وأستاذ السينما عبد الله الصرداوي كتب بدوره في صفحته التالي:

«مؤلم أن تكون شاهدا على مهزلة حقيقية ... نتائج مسابقة الفيلم الوثائقي ألقمتنا الحجر... ظلم كبير تعرضت له أفلام وثائقية حقيقية. خسارة».

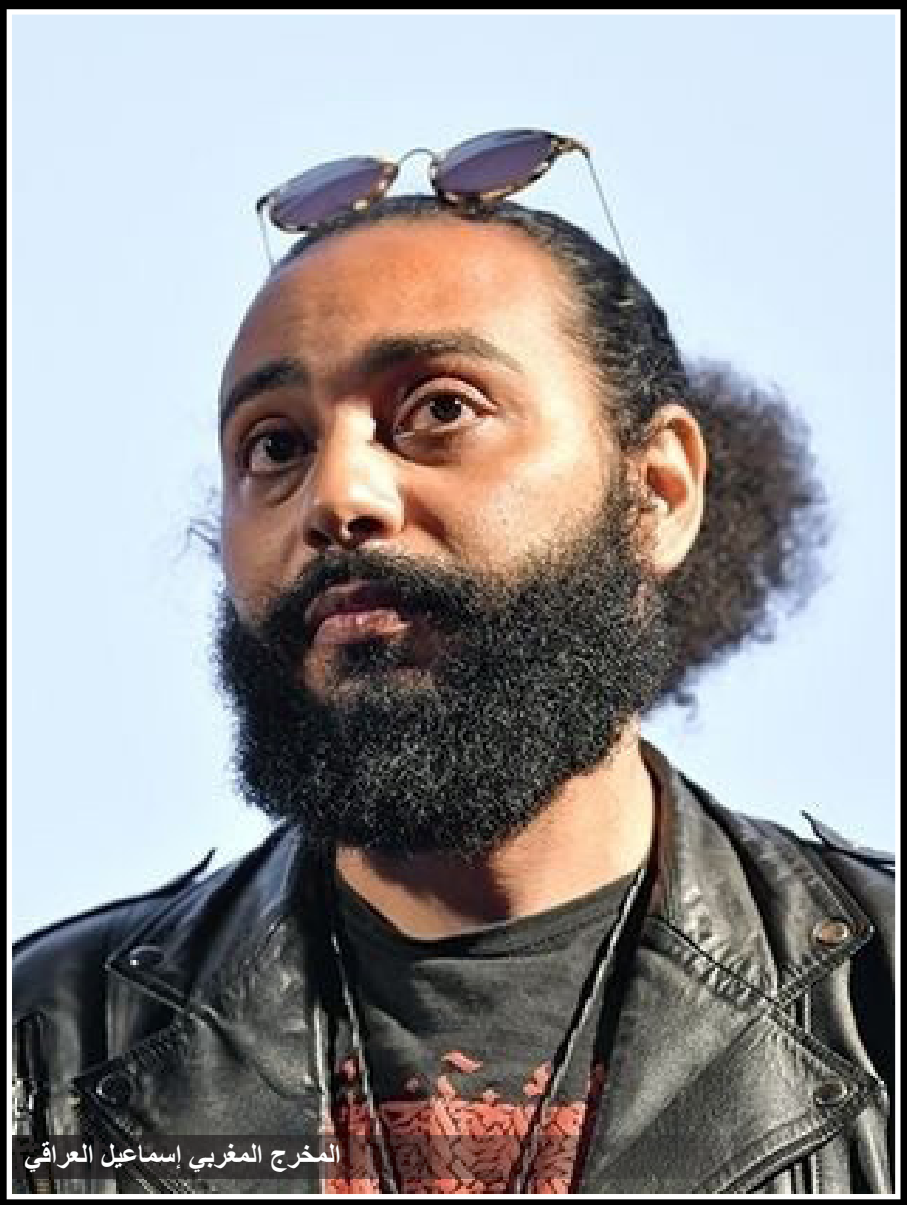
القصير مُبشّر

بالمقابل كانت أغلب الأفلام القصيرة التي بلغ عددها 52 فيلما ذات مستوى فني مُبشر وجيد حسب إجماع المهتمين والنقاد، ولكم يكُن هنالك خلاف حول نتائج مسابقتها التي توج فيها فيلم «حكاية» لمحمد بوحاري بالجائزة الكبرى فيما عادت جائزة لجنة التحكيم مناصفة لفيلمَي «أيام الربيع» لعماد بادي و«صمت عايدة» لأحمد المسعودي، أما جائزة السيناريو فحصل عليها فيلم «زياد» لياسين المجاهد.

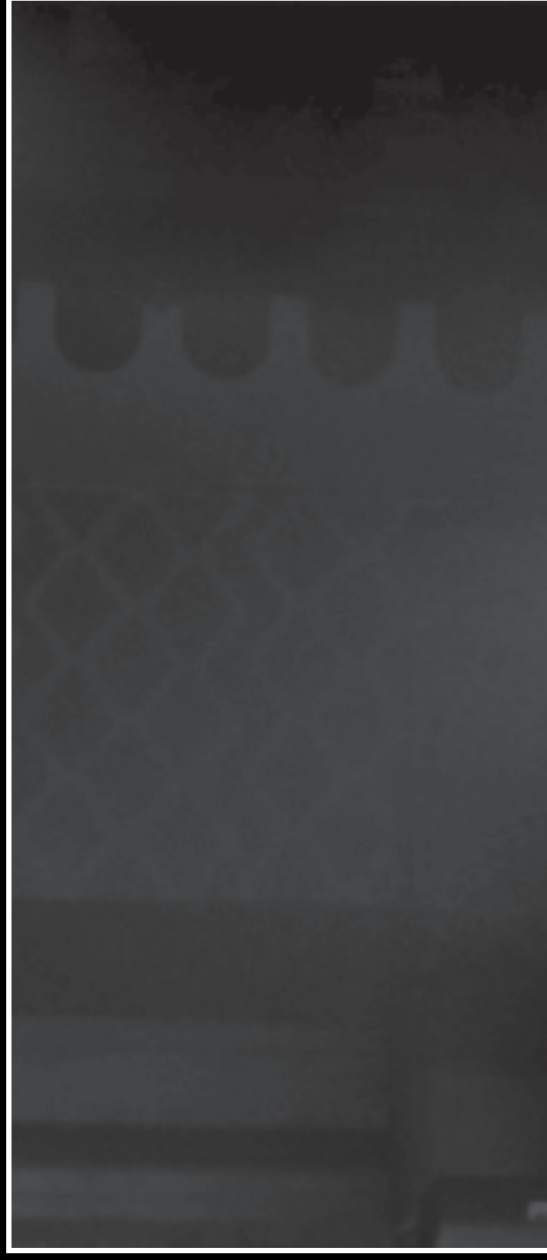
الثوابت الوطنية والأفق الإبداعي في فيلم «زنقة كونتاكت»

■ زهير دادي

لا تهدأ العاصفة السينمائية في المغرب، إلا لتواصل هيجانها وتدفقها من جديد وبحدة أكبر. ونحن إذ نعيش على إيقاع الجدل القائم حول فيلم «أنوال» لمخرجه محمد بوزاكو، تفجر جدل سينمائي ثانٍ لا يقل أهمية عن الأول، حيث يتابع الرأي العام الوطني التراشق بالبلاغات بين المركز السينمائي المغربي من جهة أولى، ومنتجي ومخرج فيلم زنقة كونتاكت من جهة ثانية. هذا الفيلم الحائز على الجائزة الكبرى في مهرجان طنجة السينمائي الوطني في شتنبر 2022، هو من إخراج إسماعيل العراقي وإنتاج شركة Mon Fleuri Production، وقد حصل على الدعم الكامل عبر أشطر من المركز السينمائي المغربي منذ سنة 2017. وبعد الانتهاء من تصويره وعرضه بالقاعات السينمائية المغربية وفوزه أخيرا بالجائزة الكبرى، سيتفاجأ المخرج بالحملة التي شُنَّت من قبل بعض المغرضين ضد الفيلم، لكونه يتضمن مادة غنائية للمغنية مريم منت الحسان لم تكن مدرجة في السيناريو الأصلي الذي حصلت بموجبه الشركة على الدعم. جاء في بلاغ المركز السينمائي المغربي أن «السيناريو الذي تقدمت به الشركة أمام اللجنة، سواء قبل الإنتاج أو من أجل الاستفادة من الشطر الرابع، لا يتضمن نهائيا أي إشارة لاستعمال موسيقى مريم منت حسان، بل يتضمن فقط بأن العمل سيتم فيه استغلال مقاطع من أغنية سيدي رداد للمغني فاضول، وهي أغنية لا تتضمن أي إساءة لثوابت الأمة المغربية، علما أن لجنة دعم إنتاج الأعمال السينمائية تضم بين أعضائها ممثلا عن الثقافة الصحراوية». إن المشكل هنا بحسب مقتطف البلاغ لا يتعلق بالخروج عن النص الأصلي، بل لكون الأغنية الجديدة التي تم اعتمادها مسيئة «لثوابت الأمة»، فيما لم يحدد البلاغ طبيعة هذه الثوابت؛ الملكية، الدين الإسلامي أم الوحدة الترابية. والسؤال الجدلي الذي يطرح نفسه هنا وبإلحاح: ماذا لو كان الخروج عن النص الأصلي لم يتضمن الإساءة «للثوابت»؟ هل كان المركز السينمائي سيقرر تعليق الفيلم إلى حين تدارك المشكل و»تعليق البطاقة المهنية للمخرج إسماعيل العراقي، وفقا للنصوص التشريعية والتنظيمية»؟. الواضح أن المشكل بالنسبة للمركز لا يتعلق بالبعد الفني، بل بالإساءة للثوابت، ذلك أنه ومن الناحية الفنية، يحق للمخرج أن يعدل في السيناريو بتوافق مع السيناريست طيلة فترة التصوير، وهو الحاصل في العديد من الأفلام المغربية. والأكثر فداحة من هذا، أن بعض الأفلام تحصل على الدعم والموافقة من المركز نفسه، من خلال تقديم فكرة عامة عن الفيلم دون وجود سيناريو مفصل. يضاعف المركز السينمائي المغربي من لهجة خطابه، وهو يتحدث عن حيثيات الفيلم، حيث ورد في بلاغه: «اتضح للمركز السينمائي المغربي أن الشريط السينمائي «زنقة كونتاكت» يتضمن خيانة للنص والحوار والصوت المحدد سلفا بسيناريو العمل المرخص له لأسباب مشبوهة من طرف المنتج والمخرج». فإذا كان المركز ◄◄◄



المخرج المغربي إسماعيل العراقي



السينمائي قد تحدث فقط عن الخروج عن النص الأصلي في البداية، فإنه يضيف في هاته النقطة كلمتي «الخيانة» و«المشبوهة»، وهي المفاهيم التي تصل إلى حد القضايا الجنائية الخطيرة، فهل سَيَقْدِمُ المركز على رفع دعوى قضائية ضد المخرج والمنتج بتهمة الخيانة العظمى؟ وهل ستحرك النيابة العامة مسطرة المتابعة في حقهما بناء على البلاغ وما يروج في الصحافة الوطنية؟. الحق أن المركز السينمائي قد تجاوز صلاحياته كثيرا، وهو يوظف هاته المصطلحات الغليظة من أجل تسويغ قرار منعه للفيلم، وهو الذي كان بإمكانه منع الفيلم لدواعي فنية، دون أن إصدار الاتهامات والأحكام الزجرية. يتابع المركز انزلاقه القانوني وهو يمحص في الحيثيات: «يحتفظ المركز السينمائي المغربي بحقوقه المؤسساتية في مباشرة المسطرة القانونية ضد المنتج والمخرج من أجل فعل تغيير وتعديل معطيات ومضمون وحوار وصوت سينمائي وسمعي بصري خارج المقتضيات المؤسسة للترخيصات المنظمة قانونيا.» من جهة أخرى، رأى منتجو ومخرج الفيلم في بيان مشترك لهم أن المسألة لم تكن خاضعة للبعد السياسي، بل تحكم فيها البعد الجمالي أولا وأخيرا. «هذا الاختيار جمالي وموسيقي بحت، اختار المخرج ببساطة أن يضع صوت مغنية الفيلم وليس شخصا أو ما يمثله سياسيا بأي حال من الأحوال». هذا المقتطف من البيان كافٍ لتبرئة المخرج من تهمة الخيانة التي وردت في بلاغ المركز السينمائي المغربي، إذ إن المخرج إسماعيل العراقي وفي توظيفه لهذا المقطع من أغنية مريم منت الحسان، لم يفعل ذلك بدافع سياسي، بل بخلفية جمالية وفنية صرفة. ومن أجل تبرئة ذمة الممثلين في هذا التوظيف الموسيقي، ورد في البيان: «إن الممثلات والممثلين في الفيلم لا يتحملون بأي حال من الأحوال المسؤولية عن هذا الاختيار الذي يعد مسؤولية المخرج الكاملة وحده والذي اتخذ هذا الاختيار دون أية نية سياسية، وبل نابع عن تذوق جمالي يشعر به اتجاه صوت تلك المطربة، وغير مرتبط بآراء سياسية». لقد أبان المخرج إسماعيل العراقي عن أخلاق عالية وشجاعة قل نظيرها في تحمل المسؤولية الفردية، والاعتراف بالعفوية الإخراجية مع التنصيص بأن الأمر لا يتعلق بسوء النية، بل بـ«التوضيح الموسيقي» الذي يتطلبه الفيلم. توالت ردود الفعل المؤيدة للفيلم والمنددة بما قام به المخرج، وذلك من قبل هيئات ونقابات وفاعلين سينمائيين. فهل أصبحت الموسيقى مزعجة إلى هذا الحد؟، هل الدولة ضعيفة حتى يصبح مقطع موسيقي في فيلم يثير كل هذه الضجة؟. إن الاعتراف بجمالية الموسيقى، لا يتطلب بالضرورة البحث عن الجذور الاجتماعية والسياسية للمغنية، بل إن القيام بهذا الأمر، هو الفعل السياسي بحد ذاته. للفن معاييره وللسياسة توازناتها، وما بينهما يوجد المخرج إسماعيل العراقي في قلب الزوبعة السياسية والفنية والإعلامية والمجتمعية. إن التفاعل مع الفيلم مسألة محببة، غير أن الإدانة والتخوين والتشويش على الفيلم بخلفيات سياسية مسألة مقيتة ومرفوضة بالمعايير الجمالية والفنية الصرفة.

قراءة في فيلم «رحلة يوسف» للمخرج السوري جود سعيد

■ خالد الخضري - القاهرة

1 - «أمتعتنا وأوجعتنا».

في فقرة «آفاق السينما العربية» المبرمجة بالدورة 44 لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي المنظمة حاليا بالقاهرة، نال الفيلم السوري «رحلة يوسف» أو «المنسيون» للمخرج جود سعيد استحسانا قويا من معظم من شاهده ليلة البارحة بالمسرح الكبير في دار الأوبرا نقادا، مهتمين وجمهورا عاما، حيث التهبت أكف المتفرجين بالتصفيق وقوفا لمدة ليست بالهينة.

كتب سيناريو الفيلم مخرجه بمساعدة وسام كنعان. بطولة النجم السوري أيمن زيدان رفقة ابنه وائل زيدان، سامر عمران، ربى الحلبي، سيرينا محمد، نور الصباح، حيان بدور، أحمد درويش، جواد السعيد. مدير التصوير وائل عز الدين، موسيقى سمير كويفاتي، مونتاج رؤوف ظاظا، منتج مراد شاهين. توزيع رحاب أيوب.

تدور أحداث الفيلم خلال الحرب، حيث خرج الكثير من السوريين من منازلهم ومدنهم خوفا من الموت، لاجئين إلى مخيمات في العراء ضمنهم الشيخ يوسف الدي يضطر للخروج بدوره صحبة حفيده زياد لإنقاذ قصة حبه التي يعيشها مع هاجر، لتنتهي الأحداث نهاية مأساوية بوفاة الحفيد وحبيبته.

خلال الندوة التي عقبت الفيلم وحضرها بعض النجوم المصريين قال المخرج السوري جود سعيد: «إن وفاة الحبيبين هي لفت انتباه ورسالة للعالم لأن هؤلاء هم المنسيون الذين يخسرون حياتهم بالرغم من أنهم صالحون» كما أوضح أن هذه التجربة الثالثة مع الفنان أيمن زيدان، الذي نبتت من عنده فكرة الفيلم، وهو شريك حقيقي في هذا العمل.

من بين النجوم الدين حضروا عرض الفيلم كما تابعوا بقية أفلام مسابقة آفاق السينما العربية، الفنانتان ليلى علوي وإلهام شاهين، هده الأخيرة التي عبرت عن سعادتها بالفيلم واصفة إياه بالممتع. كما نعتت النجم السوري أيمن زيدان بالفنان العبقري والعظيم، مضيفة بالحرف: «حقيقي يا استاد سعيد، إنت أمتعتنا وأوجعتنا».

2 - تركيبة متنوعة

الفيلم بالفعل تركيبة متنوعة بين المتعة البصرية والسمعية.. بين اللوعة والترفيه.. وبين الفرجة والرسالة.

فرغم أن أحداثه تدور في زمن الحرب فقد خلا من القذائف والمتفجرات وطلقات الرصاص ومشاهد خراب المنازل والعمارات إلا القليل منها، لأن الهدف الدي تغياه جود سعيد هو تصوير الخراب الداخلي.. خراب النفوس من الحب.. والأمان.. والإنسانية. فلهدا السبب قام الشيخ يوسف بتهجير حفيده وحبيبته كما تزوج من شابة يضاعف عمره عمرها. وخلق حياة ملؤها الحركة.. والنشاط.. والكرة.. والرقص في مخيم يفتقر إلى أبسط وسائل العيش الضرورية مثل الماء والكهرباء والتغدية السليمة التي يضطر عدد من سكانه للبحث عنها في المزابل والنفايات!!

كما انتعش الحس الفكاهي في الفيلم فساهم وإلى حد بعيد في التخفيف من وطأة نظيره الدرامي وتجسد دلك في الصبي أبو جهاد بشغبه، وشقاوته وإن تعرض بدوره للاغتصاب من طرف أناس حولتهم الحرب إلى وحوش آدمية سيلقون جزاءهم المستحق دون نقاش. كما أينع الحس الفكاهي على لسان وحركات يوسف نفسه خصوصا في مداعبته لزوجته الشابة وهو يدعو ليلة دخلته عليها: «الله يبض وجهنا الليلة».

من بين العناصر الأشد فعالية وتأثيرا في تركيبة الفيلم، الموسيقى التصويرية والتي بلغت رسائل اللقطات والمشاهد في غياب كامل للحوار. فحتى وإن كان الفيلم عربيا فموسيقاه مزيج أوركسترالي بين آلات وألحان عربية / غربية تميز فيها بالخصوص الناي على مقام الصبا المعروف بشجوه وإثارته للوجدان والأشجان، في توليف هارموني بينه وبين الكونترباص والفيولانسيل، الشيء الدي أثت المشهد الأخير - حين دفن يوسف حفيده جنب حبيته - بنفحة درامية موجعة لحد االضياع والإقرار وبدون أن نكدب على العالم ولا على أنفسنا بتصوير نهاية سعيدة ينجو فيها البطلان.. بل إن هناك فعلا حربا ضروسا أودت بحيوات أبرياء، شيوخ، أطفال، نساء، رياضيون، حالمون، عشاق ومغرمون فماتوا كما عاشوا «منسيين».

أمنية أخيرة تمنيتها على صناع الفيلم لا سيما موزعته السيدة رحاب أيوب، هي أن تسعى لتوزيعه خارج المهرجانات فأكيدا سيلقى إقبالا لا سيما لدى المغاربة الدين تربطم بالدراما السورية علاقة حب عريقة. فهدا فيلم برأيي يستحق جائزة أفضل فيلم عربي في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الراهن، حتى ولو لم تمنح له رسميا. لأنه باختصار فيلم قوي بإنسانيته، متعته، ووجعه وكتابته السينمائية عموما.

أفلام الزومبي ولعنة الحياة المعاصرة

■ سليمان الحقيوي

منذ مطلع الألفية الثانية، شهدت الثقافة الشعبية «نهضة لسرديات الأحياء الأموات»، بدءًا من الأفلام ثمّ الكتب والتلفزيون وألعاب الفيديو والإنتاجات المسرحية، والآن عبر تطبيقات الهاتف والمقتنيات المختلفة. لقد صارت -في السينما خصوصًا- مجازات تجسّد القلق الثقافي الذي يحيط بالجنس البشري. إنها استعارات قوية ومتنوعة تمثل المخاوف من العدوى والعذاب والموت والعزلة والهجران، فضلًا عن جوانب مقلقة من القسوة الإنسانية التي يفرضها نمط الحياة المعاصرة؛ حيث أصبحت الإنسانية مهدّدة في وجودها وخصوصياتها.

عند العودة إلى تاريخ سينما الزومبي، يظل فِلم «ليلة الأحياء الأموات» 1968م لجورج روميرو العلامة البارزة... لكن مع كل فِلم كنا نشاهد اشتباكًا مع القضايا التي تواجهها الإنسانية؛ بقاء، أمراض، عزلة... وهو ما يجعلها استعارات كبرى للعبور بقضايا المجتمع عبورًا رمزيًّا، فهذا النوع لم يسر في اتجاه الترفيه المحض، الخالي من كل نقد للحياة المعاصرة. في هذا السياق يرى «كايل ويليام بيشوب» في كتابه «الزومبي الأميركي القوطي» أن تطور سمات النوع (سينما الزومبي) يتوافق مع مراحل الاضطرابات الاجتماعية والسياسية داخل الولايات المتحدة حيث تزامنت وتيرة إنتاج هذه الأفلام مع زيادة الاضطرابات المجتمعية. ويعود افتراض «بشوب» إلى فِلم «الزومبي الأبيض» 1932م، أي ارتباطها منذ البداية بمخاوف المجتمع وارتباطها بقضاياه.

ثقافة الاستهلاك المفرط

منذ فِلم روميرو، السابق، حتى آخر الأفلام التي قد نشاهدها مثل «جيش الأموات» (2021م)، يُصبح للمراكز التجارية حضور في كل فِلم. هذه المراكز تبدو شبه فارغة سوى بعض البشر الناجين، يأخذون ما يحتاجونه ويغادرون، أو قد يتخذون من هذه المراكز مأوى، في عكس لثقافة الاستهلاك وهوس رغبة الاقتناء، حيث تشبه حركة الناس وتدافعهم حول البضائع حركة الزومبي في سعيها للدم وأكل الأجساد، خصوصًا في أيام التخفيضات. فهؤلاء البشر هم أحياء بالأجساد فقط لكنهم منجذبون لسحر التسوق ولذته وهي نهاية الرأسمالية من منظور آخر. فالمراكز التجارية فارغة، القليل فقط من يزورها، ويمكن لأي كان الحصول على ملابس باهظة الثمن، ركوب سيارة فارهة، منتجات نادرة لا تساوي شيئًا، بل تصبح هذه المراكز فسحة للترفيه واللعب كما في «أرض الزومبي» أو «أنا أسطورة». تضعنا هذه الحالة أمام عطب كبير في آلة الرأسمالية فالعرض موجود لكن الطلب منعدم، ولا أولوية للاستهلاك إلا بمقدار الحاجة. يقدّم روميرو في فِلمه «زومبي» (1978م) آخر ثلاثيته عن الزومبي، الشخصيات الأربع الناجية وهي تعبث بالمنتجات وترتدي أزياءً باهظة الثمن، بطرائق مضحكة، كأنها تلمح أنها مجرد ثياب في نهاية المطاف!

مجتمع السرعة

منذ أواخر التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، هناك تقديم لمخلوقات الزومبي بشكل فني

مختلف وتغييرات جذرية في بناء الفِلم، حيث تتقاطع أغلب الأفلام مع الكوميديا والحركة والرومانسية، وظهور نسخة جديدة من كائنات الزومبي سريعة وقوية ومبدعة في طرق الوصول إلى البشر. يمكن أن نلمح هذه التوجه بدءًا من الفِلم الساخر «عودة الموتى الأحياء» (1985م) لدان أوبانون، وتعزّز ظهور «الزومبي السريع» مع فِلم «بعد 28 يومًا» (2002م)، واستمرت هذه الخصائص في أفلام تالية أكثر شعبية وانتشارًا مثل سلسلة أفلام «الشر المقيم» الذي جعل البشر منعزلين في جزر أو بنايات عالية، أو سفن حربية، وفِلم «أرض الزومبي»، في جزأين: (2009م، و2019م)، الذي قدّم أسرع نسخة من مخلوقات الزومبي، أما «حرب الزومبي العالمية» وهو فِلم في جزأين أيضًا، فقد قدّم التهديد الأكبر لمخلوقات الزومبي بسبب قدرتها السريعة على الحركة والتنقل حتى أرغمت البشر على خوض حرب بقاء.

كل هذه الأفلام هي مشروعات ضخمة؛ انتشرت وحققت نجاحات كبيرة. وهي من الناحية الرمزية محاكاة لما تبدو عليه ثقافة السرعة لما بعد الحداثة، وسرعة انتشار الفكر الرأسمالي، والقيم المحيطة به، إنها صرخة ضد مفهوم السرعة الذي يغطي كل جزء من الحياة في عصر التقنية والمعلومة والتغيير الاجتماعي السريع والمتبدّل.

من عبودية قديمة إلى عبودية حديثة

تشاء الصدف، وقد يكون الأمر أكثر من صدف، أنّ الفِلم الأول لسينما الأحياء الأموات، وهو بعنوان «الزومبي الأبيض» (1932م) كان الجوهر فيه هو استعباد مجموعة من البشر لتحويلهم إلى زومبي يعملون في معامل السُّكَّر، من خلال الشعوذة التي يقوم بها كاهن الفودو، فتتحكم في الإرادة البشرية قوى خارقةٌ للطبيعة، وهي فكرة لم تتكرّر في أفلام أخرى بالطريقة نفسها، لكن رمزيتها لم تغب قط؛ بداية بعمال المصانع الذين يقضون أكثر من نصف حياتهم داخل المعامل ليلًا ونهارًا دون توقّف، ثم حركتهم وهو يغادرون المصانع تشبه حركة الزومبي، إنهم منزوعو الإرادة وفاقدو الهوية، ثم تتسع هذه الفرضية لتشمل جيوش الناس السائرين ووجوههم مدفونة في هواتفهم، لا حياة لهم خارجها في استعادة لمفهوم الاستعباد وفقدان الهوية. وهناك مخاوف جديدة تثيرها أفلام الزومبي وهي القضاء على كل شيء مختلف، فجحافل الزومبي يطاردون الأحياء المختلفين ويصيبونهم ويحولونهم إلى حشد يشبههم. هنا تكتمل المهمة، ولا يقتصر التهديد على فقدان الذات الفردية فحسب، بل يكمن أيضًا في إمكانية إبادة الهويات الثقافية.

تقدم أفلام الزومبي مفهومًا متناقضًا للذات والجماعة، الزومبي هم أفراد غير أحياء ولكن في الوقت نفسه يعتمدون على المجموعة ويستمدون منها قوتهم، هم ضعفاء كأفراد وأقوياء كمجموعة فيطورون آليات بقائهم كجماعات. إنّها سمات الجماهير كما نظّر لها غوستاف لوبون، الذي يرى أن سمات الفرد تتلاشى وسط الجمهور، فتختفي قدراته كفرد من ذكاء وعلم وثقافة في اتّخاذ قرارات منطقية ومختلفة عن الجماعة. فالفرد حينما يصبح جزءًا من جمهور ما فهو يتحمّس لأفكار بسيطة نتيجة التحريض والعدوى للعواطف والأفكار، وقد يفعل أمورًا لا يمكن أن يفعلها إن كان وحيدًا، كالتحطيم والقتل، والتضحية في سبيل الهدف من دون خوف من الموت.

أخطاء التقنية

كثير من أفلام الزومبي تربط بين ظهور هذه الأمراض وبين أخطاء تقنية وبشرية تكون مسؤولة عن تفشي الوباء. هي استدعاء لطرح «أولريش بيك» في كتابه «مجتمع المخاطر» المهدّد دائمًا بسبب الحرب أو السياسة أو البيئة، ودائمًا بسبب الإنسان. فقصص هذه الأفلام تجتمع حول المخاوف ذاتها، وبخاصة أخطاء التقنية كما هي الحال في فِلم «ليلة الأحياء الأموات»؛ بسبب مسبار إشعاعي أو بسبب إطلاق فيروس شديد العدوى مصمم اجتماعيًّا كفِلم «أرض الأحياء الأموات» و«28 يومًا لاحقًا» و «الشر المقيم». فكارثة الزومبي دائمًا ◄◄◄

تكون من أصل بشري، وهو ما يجعل العالم يعيش وسط مخاوف متكررة عاشت البشرية فصولًا لها مع وباء (كوفيد 19) بسيناريو يقترب كثيرًا مما شاهدناه. فالإصابة بعضّة زومبي كافية، لجعل الفرد يفقد كل ما يربطه بعالم الأحياء، لن يميّزه شيء بعدها، ينبذه المجتمع الذي قد يكون دافع عنه إلى آخر رمق، قد يقتل الزوج زوجته مثل «جيش الأموات»، وقد يقتل الأخ أخاه بعد إصابته، حتى إن قتلهم يكون مصاحبًا بلذة التخلص من خطر محدق، من دون الشعور بأية مسؤولية أخلاقية؛ فقتلهم ليس مطلوبًا فقط بل هو ضروري. فالإصابة وصمة عار وانقلاب في ميزان المشاعر بين الناس، هو سيناريو يقرب دائمًا بما حصل في أثناء انتشار وباء الكوفيد. لقد انتبهت بعض الأفلام إلى ضرورة أخذ القصص إلى بعد آخر: ماذا لو كان بالإمكان إعادة المصابين إلى عالم الأحياء؟ كأن تكون الإصابة مؤقتة ثم يتعافى المريض؟

التمايز الطبقي

في مسلسل «الموتى السائرون»، تبدأ عدوى الزومبي في الأحياء المكتظة والكثيفة، حيث لا يفصل بين الأجساد الحية وأجساد المصابين حواجز، فتكون نسب الإصابة أقل في أحياء أخرى غنية. هي إشارة إلى التمايز الطبقي في الإصابة وطرق التحصن منها. شخصية مثل «فيكتور ستراند» في المسلسل ذاته، تمتلك بيتًا محصنًا على الشاطئ وتعتقد أن الوجود فيه ينجي من الإصابة. في هذا الخط السردي نفسه يُفصح الكثير من الأفلام عن قدرة الفوارق الطبقية بين الأغنياء والفقراء في تجنب الإصابة كما هو الحال في فِلم «أرض الزومبي» حيث يمتلك بيل موراي بيتًا محاطًا بسور في منطقة هوليود هيلز، يُبقيه في منأى عن جيوش المصابين، مع رفاهية تخزين ما يكفي من طعام من دون الحاجة إلى المغادرة. بينما يقدّم فِلم «حرب الزومبي العالمية» مثالًا أكثر قسوة عن الطبقية، فسفن النجاة مخصّصة لنخبة خاصة، وبقاء أسرة «جيري لين» من ضمنها مقرونة بتضحيته بحياته من أجل البحث عن علاج، شخصيات أخرى تعيش في مبانٍ شاهقة، أو داخل محميات يمنع الدخول إليها. وهو تناول لجحيم الحدود وإحاطة المدن بالأسوار، والحواجز. الأمثلة قد لا تنتهي، عن تقاطعات أفلام الزومبي مع حياتنا، وهو تقاطع مستمر عبر قصص تتفاعل مع الاضطرابات الاجتماعية والسياسية، في عالم أصبح مطابقًا تمامًا لما عاشه المشاهدون خلال الاضطرابات المدنية في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، بداية ازدهار سينما الزومبي. يستمر هذا النوع في التكيف مع التغييرات الاجتماعية والقلق الثقافي بمرور الوقت، وهو ما يجعلها تعبيرات رمزية وانتقادًا للمجتمعات التي نشأت فيها وكتوضيحات مجازية للعنة الحياة المعاصرة.

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

A LINAM SOLUTION PRODUCTION 15 DAYS OMAR BERDOUNI NADA HADDAOUI OUIAM ABARKAN

MUSTAFA HAOUCHINE RACHID AMARI IBRAHIM BENAIM JILALI BOUJOU MOHAMMED HBYAJ NAIMA ZIANI NAJLAE FELLOUS DOURKANE ABDELKADER EL MAHJOUR ALLOUCH MOHAMED RACHIDA MERRAKCHI

PRODUCED BY YASSIN HLIMI & HICHAM HLIMI PRODUCTION MANAGER MUSTAPHA STITOU EXECUTIVE PRODUCER YASSIN HLIMI SCREENPLAY BY MOHAMED HBYAJ & FAICAL HLIMI

1°AD ISMAIL LAOUEJ 2°AD HICHAM HLIMI CAMERA YOUSSEF EL KHOUDARI SOUND ADIL BELBACHIR BOOM OPERATOR OTHMAN KOLIT SCRIPT ZINEB CHAFCHAOUNI

PROPS ABDERRAHIM AARAB CASTING MANAGER AMINE LOUADNI CASTING ASSISTANTS ZOHRA AMMARI, HASNAE HASNAOUI & YOUSSEF ENNYA

LOCATION MANAGER MARIAM AIT BELHOUCINE SET MANAGER MOHAMED SEFYANI PRODUCTION CORDINATOR SANAE CHERGUI MAKE-UP SOUAD TRIBAK COSTUME FADOUA CHERGUI

SCRIPT PROCESSING KHALID DAIF VISION ABDELKARIM OUAKRIM FIGHT CHOREOGRAPHER MOHAMMED YADDER EDITOR FAICAL HLIMI

MUSIC BY RACHID MOHAMMED ALI & REDOUANE DIRI

(+212) 08 08 65 52 63

100% familial

CAFÉ & RESTAURANT

Garden California

LIVE MUSIC
سهرات موسيقية

CAFÉ
مقهى

NOUVEAU À TANGER

RESTAURANT
مطعم

ANIMATION ENFANTS
صباحيات الأطفال

WWW.CALIFORNIAGARDEN.VIP

CALIFORNIA GARDEN TANGER

ROUTE DE CALIFORNIA VERS LE SOCCO ALTO TANGER