سينمايا

العدد 19، شتاء 2019، الثمن: 15 درهم

«أنديكو»
قدرات غير عادية
تسمو على الواقع

«دقات القدر»
فيلم يُسائل التاريخ

«الجاهلية»
أوجاع الفرد وإفرازات السلطة

مجلة سينمائية تصدر عن شركة:

LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

رئيس التحرير:
عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد:
كريم الكارح، فريد بوجيدة، هوفيك حبشيان، الصديق الصادقي العماري، إبراهيم حسن، فاطمة الزهراء الرغيوي، عبد الفتاح بجقار، محمد طروس، عبد الكريم قادري، رامي عبد الرازق،

القسم التقني:
دلال الحايك - 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

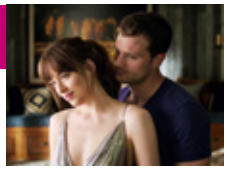
لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري ميروك.
الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس: 212539325493
redaction@cine-philia.com

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

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

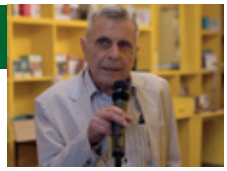
نشر هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

في هذا العدد:



سينما عالمية: ص 12-13

«مرادفات» الفائز بـ«دب» برلين:
صناعة إنسان «جديد» من حطام إنسان «قديم»



دراسة: ص 14-15-16-17

سوسيولوجيا السينما: الصورة والمجتمع

نقد: ص 26-27-28

سينما الشعر من الشكلانيين إلى بازوليني

مهرجانات سينمائية: ص 34-35-36-37

أفلام مهرجان خريبكة للسينما الإفريقية..
صرخة المهمشين في زمن الرجل الأبيض

إفتتاحيـة العدد

ملاحظات أولية حول الدورة العشرين للمهرجان الوطني للفيلم

انعقدت في بداية شهر مارس المنصرم (2019) الدورة العشرون للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، ومن بين الخلاصات والملاحظات التي يمكن لنا أن نخرج بها من هذه الدورة التالي:

- أن الكم قد بلغ في السينما المغربية إلى الثلاثين فيلما طويلا أغلبها روائي ويضم بضعة أفلام وثائقية.

- أن عدد الأفلام الروائية الطويلة التي تَوَفَّرَ فيها الحد الأدنى من الجودة الفنية قد ارتفع هذه السنة، إذ يمكن لنا الجزم أن أفلاما ك «امباركة» لمحمد زين الدين، «أنديكو» لسلمى بركاش، «طفح الكيل» لمحسن البصري، «دقات القدر» لمحمد اليونسي، «مواسم العطش» لحميد الزوغي، «نذيرة» لكمال كمال، «صوفيا» لمريم بن مبارك و»جمال عفينة» لياسين ماركو مروكو، جاءت مقبولة فنيا وجماليا مع تفاوت بين هذه الأفلام وتفوق لفيلمين أو ثلاثة في هذه المجموعة عن الأفلام الأخرى.

وهنا يظهر أن الأفلام الجيدة - أو على الأقل المقبولة فنيا - قد ازداد عددها عن الأعوام الماضية بحيث لم يكن عددها يفوق الأربعة على أقصى تقدير.

- أن الأفلام القصيرة المختارة للمشاركة ضمن المسابقة الرسمية، وعكس السنوات السابقة، كان أغلبها ذا مستوى فني هزيل ولا يرقى للمشاركة في تظاهرة بحجم المهرجان الوطني للفيلم.

وفي المقابل كانت هنالك أفلام قصيرة تَسَنَّى لنا مشاهدتها في مهرجانات أخرى أو في عروض خاصة أو بعث لنا بها مخرجوها، لم تُختر للمشاركة في المهرجان الوطني وكانت أفضل بكثير مما شاهدناه خلال هذه الدورة.

- تَمَيَّزت هذه الدورة بتراجع ملحوظ في مستوى أفلام جيل الرواد، وهنا يمكن لنا الإشارة إلى فيلمين بالتحديد وهما فيلما «التمرد الأخير» للجيلالي فرحاتي و«الميمات الثلاث» لسعد الشرايبي واللذان يمكن لنا الجزم أنهما من بين أضعف الأفلام الروائية الطويلة المشاركة في المهرجان ومن بين أضعف أفلام مخرجيهما على الإطلاق.

-عرفت هذه الدورة تنظيم «عرض خاص» خارج المسابقة الرسمية للفيلم الجديد لسهيل بنبركة ذو الإنتاج الضخم مقارنة بما ينتج في السينما المغربية، حرص المركز السينمائي أن يكون متميزا وذلك كافتتاح لقاعة سينمائية بمدينة طنجة، وتم التَّرويج لخبر مفاده أن المخرج سهيل بنبركة تَعَمَّد عدم تقديم فيلمه للمشاركة ضمن المسابقة الرسمية ليفسح المجال والفرصة للمخرجين الشباب.

وهنا يجب طرح تساؤل أمام هذه الواقعة، حول الأفلام التي تنال دعم المركز السينمائي ويقرِّر أصحابها عدم تقديمه للمشاركة في المهرجان الوطني للفيلم.

كانت هذه بعض الملاحظات الأولية حول الدورة العشرين للمهرجان الوطني للفيلم سنعود إليها وإلى الأفلام المشاركة بتفصيل أكبر في أعدادنا القادمة.

سينفيليا

«دقات القدر».. فيلم يُسائل التاريخ

■كريم الكارح

بعد أفلام «ألو15»، «بن إكس»، و«الوشاح الأحمر»، إنتهى مؤخرا المخرج محمد اليونسي من تصوير فيلمه الروائي الطويل الرابع «دقات القدر»، والذي اختير للمشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان الوطني للفيلم في دورته العشرين التي ستقام بطنجة بداية شهر مارس القادم.

التاريخ كتيمة

يتمحور الفيلم حول الأحداث التاريخية لفترة استعمار الريف حيث تركت قوات الاستعمار الإسباني ندوبا غائرة في المنطقة وأهلها خصوصا فيما يتعلق بالغازات السامة التي كانت تقصف المنطقة بها والتي يتناولها الفيلم ويظهر تبعاتها.

ومن خلال حكايتين لامرأتين شابتين واحدة◄◄◄

مغربية والأخرى إسبانية تتوقان للانعتاق، الأولى من قيود التقاليد والعادات الظالمة والثانية من أغلال التشدد الديني للكنيسة، ينسج اليونسي سرده الفيلمي بالغوص في لاوعي كل واحدة منهما ومحاولاتها لمواجهة الظلم الذي تتعرض له، مساران يجعلان الفيلم نسائيا دون أن يسقط في النسوية الشعبوية التي تجعل الرجل العدو الأساسي لها، فهنا نجد المجتمع وتقاليده هما من يسجنان في تَخلُّفهما الأنثى بشكل يجعل المرأة نفسها في كثير من الأحيان أداة لتكبيل نساء آخريات.

«دقات القدر»، وفي قراءة ثانية أعمق، هو أيضا فيلم عن التاريخ كموضوع للتناول والمساءلة، إذ نجد به ومن خلال معالجة فنية يتوازى فيها مساران واحد واقعي والآخر ينحو نحو السوريالية ومسرحة الأحداث، أسئلة عن ماهية التاريخ و«الحقيقة التاريخية» ومن المؤهل ليكتبه وبأي شكل ◄◄◄

يُكتب.
قام بتشخيص أدوار الفيلم الرئيسية مجموعة من الممثلين المغاربة والإسبان، فمن الجانب المغربي نجد يسرى طارق مُجسِّدة دور «تودة» الشخصية المحورية في الفيلم ومعها كل من عبد الله شاكري في دور الزوج المريض بسبب الغازات السامة وعبد اللطيف شوقي في دور أخ الزوج، ومحمد الشوبي مشخصا شيخ الزاوية ورفيق بوبكر في دور مُريده بالاشتراك مع الممثلة الجزائرية بهية الراشدي في دور أم الزوج المتسلطة ، وفي الجانب الإسباني نجد كلا من أوليفيا متشادو فيرجينيا، أونييفا إيرناندیس خورخي، فيرناندیس دي إيكيبي لويس ماريا، غافيرا نفارو مانويل.
وقام بالإدارة الفنية الناقد السينمائي والفني إدريس القري، فيما صور الفيلم مدير التصوير الفرنسي جورجي غيوم ووضع الموسيقى التصويرية محمد أسامة.
والفيلم مقتبس عن رواية منشورة لمحمد اليونسي نفسه صدرت العام الفائت.
وقد تم بناء ديكورات خاصة بنواحي مدينة طنجة حيث تم تصوير أحداث الفيلم، تُناسب الفترة التاريخية التي يتناولها الشريط، هذه الديكورات التي أعطت للفيلم مصداقية فنية تجعله من بين الأفلام المغربية القليلة التي استطاع مخرجوها تناول فترات من تاريخ المغرب بنوع من الصدق الفني وبإعطاء الموضوع المتناول حقه وقيمته. إضافة للمجاميع أو الكومبارس الذين جعل وجودهم الفيلم يحقق هذه المصداقية.

التمثيل نقطة قوة

تُجسِّد الممثلة المغربية يسرا طارق أول دور بطولة مطلقة لها في هذا الفيلم بعد أن قامت بأدوار مساعدة في أفلام أخرى ك»وداعا كارمن» لمحمد أمين بن عمراوي و»الوشاح الأحمر» لليونسي نفسه. ويمكن الجزم أن يسرا طارق قد أدَّت في هذا الفيلم أهم دور لها لحد الساعة متقمصة شخصية «تودة» الزوجة الريفية الشابة التي ترزح تحت ظلم أم زوجها وطمع أخيه فيها، هذا الزوج الذي لم يعد يستطيع ممارسة حياته الزوجية الطبيعية معها منذ زمن.
وفي دور الزوج يتفوق عبد الله شاكيري في تجسيد دور صعب يتقمص فيه شخصية رجل كان ضحية الغازات السامة التي أقعدته طريح الفراش وقتلت رجولته وجعلته غير قادر على ممارسة الحياة الجنسية الطبيعية مع زوجته الشابة والضاجة بالحياة وبالأنوثة. وأثناء مشاهدتنا لأداء شاكيري يتضح لنا كمشاهدين أن هذا الممثل المتميز لم تُعطه كثيرا الفرصة ليُعبِّر عن كل طاقاته التمثيلية ويُعدُّ دوره في هذا الفيلم من بين أهم أدواره على الإطلاق

نظرا لمساحته بحيث يعتبر دورا محوريا في الفيلم وبالطريقة التي أدَّى بها شاكري دوره هذا، وإذا علمنا أن شاكري قد قام بتأطير ممثلين في عدة أفلام مغربية سنعرف مدى حنكة هذا الممثل ومدى تمكنه من مهنته.

ومن بين أهم الأدوار أيضا في فيلم «دقات القدر» شخصية أخ الزوج الخائن والمتعامل مع الاستعمار الإسباني إلى درجة أن تم تنصيبه قائدا على «الدوار» وكُلِّف بتجنيد سكانه الريفيين البسطاء الذين يعانون بين سندان الفاقة والفقر ومطرقة ظلم المستعمر، ليلتحقوا رغما عنهم بجيش فرانكو ليقاتلوا معه الثوار الإسبان. وقد أدى هذا الدور الممثل الموهوب عبد اللطيف شوقي بشكل تصبح فيه الشخصية التي يؤديها بدورها ضحية للظروف التي جعلتها تصير ما هي عليه، ويتبين ذلك خصوصا في مشهد مكاشفة رئيسي بينه وبين أخيه المريض حيث يخبره أنه السبب فيما وصل إليه كونه كان دائما يعتبره أقل شأنا منه.

وفي دور مُركَّب يجعلنا كمشاهدين نحير في أمره إلى آخر الفيلم، يتقمص محمد الشوبي دور شيخ الزاوية، تلك الشخصية الغامضة، التي لن نعلم حقيقتها إلا مع وصول الفيلم إلى نهايته، ومع ممثل كالشوبي يجب أن ننتظر دائما أداءا مختلفا خصوصا أنه مُشخص يطمح باستمرار لتجاوز نفسه كممثل ولا يرضى عن كل ما يؤديه من أدوار، لكن هنا يمكن أن نؤكد أنه قد أدَّى واحدا من أهم أدواره السينمائية على الإطلاق.

أما الممثلون الإسبان المشاركون في تقمص شخصيات إسبانية فقد استطاعوا بدورهم خلق ذلك الاختلاف وتحقيق مصداقية في الأداء كان من اللازم أن تتحقق في فيلم تاريخي يتناول فترة مهمة من تاريخ الشمال المغربي ومنطقة الريف على الخصوص.

وأخيرا يجب التنويه بإدارة الممثلين في هذا الفيلم، بحيث استطاع المخرج محمد اليونسي أن يدير ممثليه بحنكة ويخرج منهم أفضل ما لديهم من طاقة تشخيصية قد تجعل بعضا منهم ينتزعون من خلالها جوائز في القادم من الأيام.

إذا كانت قضية الغازات السامة ما زالت حاضرة في اللاوعي الجمعي للمغاربة عموما وسكان الريف خصوصا فإن فيلما كـ«دقات القدر» سيعمل على خلخلة القضية والنبش فيها وعودة النقاش حولها، خصوصا أن أصواتا مغربية تنادي باستمرار بضرورة اعتراف السلطات الإسبانية بالأضرار التي خلفتها وما زالت هذه الغازات وضرورة الاعتذار الرسمي من طرف الدولة الإسبانية لسكان الريف الذين عاصروا هذه الأحداث على ما سببته لهم من أمراض سرطانية مازلت تفتك بمن مازال منهم على قيد الحياة.

«وليلي» للمخرج فوزي بنسعيدي: بناء الحكي والاختيار الجمالي

■ فريد بوجيدة

سأنطلق من قناعة أساسية وهي أن التقنية وحدها لا تصنع فيلما جميلا، وأن المخرج الجيد هو القادر على تحويل الفكرة إلى عالم مرئي، وعلى خلق الكادرات الملائمة لمسارات الحكاية من البداية إلى النهاية، بمعنى ندخل إلى قاعة السينما من باب الإرادة والاختيار، لكننا في الحقيقة مع المخرج ندخل الحكاية من باب التشويق ولا نخرج منها إلا ونحن كما قال رولان بارث R Barthes «مُنَومون»، وفي كل الأحوال تشكل الحكاية أرضية لتعبيرات المخرج وقدرته على استدراج المتفرج داخل زمان ومكان معينين.

«وليلي» قصة يحكيها المخرج فوزي بنسعيدي بكثير من الشاعرية والعنف كذلك، حكاية عبد القادر ومليكة، وعالمهما الصغير المفعم بكثير من الرغبة، ورغم زواجهما يجدان صعوبة في تصريف هذه الرغبة لعدم وجود مسكن خاص يجمعهما (يعيشان مع العائلة) ولشظف العيش (يشتغل عبد القادر حارسا داخل متجر خاص، ومليكة خادمة في إحدى الفيلات). قد تشبه هذه الحكاية حكايات أخرى كانت وستكون، لكن من باب الشهادة يرى المخرج المغربي فوزي بنسعيدي أنها تستحق أن تروى بلغة أخرى، ألا يمكن أن تكون فقط مقدمة لحدث استثنائي؟

تدخل الحكاية امراة (رمز الغواية والسقوط!!) لا تنضبط للنظام المعمول به داخل المتجر الذي يحرسه عبد القادر، يحاول هذا الأخير منعها بحركة عنيفة، ولأن النظام خاص بالفقراء فقط، تصفعه وتكون الكارثة، سيعاني عبد القادر كثيرا، ففي الواقع هو من اخترق النظام، ولذلك ◄◄◄

للمعدمين والثانية للمترفين، وعبد القادر كان ضحية لفهم ساذج للنظام حين اعتقد واهما أن بذلته النظامية تعطيه سلطة فرض النظام، في حين أنه حارس لنظام وضعه الأغنياء، لذلك لم يفهم دوره جيدا داخل منظومة رأسمالية جديدة لا تستغل الفقراء فقط بل تجعلهم حراسا للنظام الذي يسحقهم. ومع توالي الضربات يفهم عبد القادر أن حبه أضحى مستحيلا في زمن غير الزمن وفضاء غير الفضاء، وأن رغباته المؤجلة لا تعني شيئا أمام الظلم الطبقي لفئة مستغلة ومتفسخة أخلاقيا. وفي مسار موازي ستكتشف مليكة هذه الحقيقة وستطلب من زوجها الرحيل لكنه سيقرر الانتقام.

ترى كيف روى فوزي بنسعيدي ما رواه؟ لنكن منصفين للجهد الذي قام به المخرج في بناء الحكاية وتركيب عناصرها، وكيفية التخلص من المسار التقليدي الذي كان يتحكم في النهايات، وكان المخرج ذكيا في عدم فتح أي تصالح مصطنع بين عالمين متناقضين، بل جعل النهاية بداية لاحتمالات ممكنة (البطل لم يمت لكنه لم ينتقم).

تظهر «وليلي» في بداية الفيلم كمدينة قديمة جدا تتميز بقوة الصمود بمعالمها الأثرية الخالدة، وببناياتها العالية تشخص القوة والعنفوان خاصة أن الكاميرا تقوم بمسح عرضي للوحة في أرضية رخامية جميلة لا زالت صامدة، وهي تعبر عن ذوق النبلاء. وبالرغم من شساعته يبدو الفضاء غير قابل لممارسة الحب على اعتبار أنه أصبح مجالا ذا بعد تسويقي ومحتكرا، «وليلي» كفضاء لم يعد رومانسيا ولذلك اعتبره المخرج خلفية لحكاية ستبدأ. من هنا ندخل مع المخرج إلى المساحات الضيقة، الدروب والمنازل والأسطح والشاحنة الصغيرة، والمتجر ... لكي يبرز لنا العالم الجديد. فمن خلال ◂◂◂

الانتقال إلى الأمكنة الضيقة أبدع المخرج لوحات تعبيرية في منتهى الروعة عبر توليف الصورة والصوت خاصة في مشهد المقهى وهو مشهد تعبيري يعوض الفقدان بالاشباع الرمزي، هنا تظهر القيمة الحقيقية لعمل المخرج الذي استطاع رمزيا أن ينقل ذلك المزيج بين الرغبة المفقودة والمتعة الحسية عبر إيحاءات جنسية متبادلة، يرافقه شدو حزين ورائع لاسمهان الذي لم يكن إلا تعبيرا عن قمة الفقدان. وفي هذا الإطار كان المخرج الكبير FELLINI محقا حين اعتبر السينما هي «الإحساس الذي من خلاله نعبر عن هذه الوضعيات» ولذلك كان يعطي أهمية كبيرة للتشخيص واختيار الوجوه التي تمثل تلك المشاهد. فاختيار الممثل حسب فيلليني ينبع من الوجه المعبر وما يحس به المخرج اتجاهه، وهو الامر الذي نجح فيه فوزي بنسعيدي إلى حد كبير، مرتكزا على قاعدة فيلليني التالية: «لا يمكن لكل واحد أن يكون إلا وجهه، ولا يمكن أن يكون آخر»، لذلك نجد كل ممثل في هذا الفيلم في مكانه الحقيقي. وفي هذا المستوى وانطلاقا من الحضور الفعلي لمخرج درس المسرح جيدا، كان الإقناع وكان الاختيار موفقا.

وفي مستوى آخر يمكن أن نتحدث عن العلاقة بين القصة والفضاءات واختيارات أخرى تتعلق بالتركيبات المرئية والعناصر الجمالية التي يمكن أن نقرأها داخل وخارج التتبع الخطي لمسارات الحكي، هنا تبدو خصوصية فوزي بنسعيدي، أي كيف عبّر عن تدحرج البطل وسقوطه المدوي وهو من عالم القاع، والسقوط التدريجي للشخصيات الأخرى من العالم البرجوازي؟ وكيف وازن بينهما على مستوى الحضور المرئي ضمن اختيارات جمالية محددة؟

أن نقوم بتأطير مشهد ما يعني «أن نحدد الحدود الخارجية في العلاقة مع الواقع أمام الكاميرا»، وفي هذا الصدد اشتغل المخرج بشكل مبالغ فيه أحيانا على الكادرات، إذ عوض الفضاءات الكبرى باشتغال جيد على لقطات قريبة ومكبرة وهو اختيار واع نابع من قناعة استمدها من مخرجين كبار استلهم منهم (كما يقول دائما) روعة البناء وهندسة الرؤية. فالتأطير باعتباره تشكيل هو اشتغال جمالي، لكنه في نفس الوقت وظيفة أساسية لتصريف المعنى، والتعبير الايديولوجي، وليس من السهل لمخرج ما أن يتحكم في المسار السردي دون استحسان حرفية الاشتغال على الكادرات والوعي بها، كأداة للتشكيل وفي نفس الوقت كوظيفة لتصريف المعاني. لقد أكدنا في السابق على التشخيص واختيار الممثلين، لكن لابد من الاشارة إلى الممثلة الرئيسة مليكة (نادية كوندا)، وكيف جعلها المخرج مادة أساسية لتشكيل لوحات فنية في كل مشاهد الفيلم، إذ أننا نساير معها إيقاعات الحكي من البداية إلى النهاية (الرغبة والفرح والحزن والقلق والخوف ..)، وبالرغم من التفاوت على مستوى الجمالي من مشهد إلى آخر، فإن هذه الإيقاعات ترتفع في كل مشهد، ووظيفتها المؤثرة تتقوى حسب أداء هذه الممثلة. وفي منحى آخر نجح المخرج إلى حد كبير في المزاوجة بين الجمالية والرمزية في تشكيلات متعددة: انهيار البطل وسقوطه في أسفل الدرج وبروز الكلب، في تناقض تام مع مشهد الحصان وهو يملأ بقوة وبهاء الإطار بكامله، مشهدان يكثفان مسارات الحكي جماليا ورمزيا، ويمكن أن نتحدث عن المرئي واللامرئي، فالاختيار في الصورة كما يقول سعيد بنكراد «لا يكمن في انتقاء ما يجب أن يكون مرئيا، بل أيضا في ما يجب ألاّ يرى»، وفي هذا الصدد استغنى المخرج عن مشاهد العنف، مع أن العنف حاضر بقوة الإيحاء، كما استبعد أي مشهد جنسي مع أن الرغبة كانت موضوعا من موضوعات الفيلم، وهنا ربما فوزي بنسعيدي يقول ما قاله المخرج الإيطالي الكبير Roberto Rosselini «أعرف ما أريد قوله، وأجد الوسيلة المباشرة لقوله (...) مهمتي أن أعبر عن الروح عن النور داخل هؤلاء الناس، عن واقعهم الحميمي»، ذلك أن انحياز المخرج لأبطاله (عبد القادر ومليكة) كان واضحا في اختياراته الفنية كذلك، فقد استثمر أدواته التعبيرية في الكشف عن واقعهم وإبراز فقرهم وضعفهم، وفي نفس الوقت قام بتعرية الطبقة البرجوازية خاصة ساديتها المفرطة، وقد نفهم أن تصوير هذه الطبقة لم يخضع لأي تنويع على مستوى اللقطات والزوايا، وكان تعامله باردا يعكس تماما برود العلاقات التي تربط أفرادها، فتم تصوير كل المشاهد من بعيد من خلال زجاج مكشوف، في حين كانت كل اللقطات المكرسة للبطلين متنوعة خصوصا ذلك التلاحم الجسدي وطابع الالتحام الذي قصده المخرج في الكثير من المرات.

ختاما يمكن أن نعتبر الفيلم إضافة جديدة للسينما المغربية، واجتهاد يغني مسار المخرج واختياراته الفنية والجمالية، ورؤية لواقع جديد لمغرب يعرف كثير من التحولات.

EL GOUNA FILM FESTIVAL
CARTHAGE FILM FESTIVAL
VENICE FILM FESTIVAL
BARNEY PRODUCTION, MONT FLEURI PRODUCTION, SHADI FILMS
PRÉSENTENT
نادية كوندة
NADIA KOUNDA
محسن مالزي
MOUHCINE MALZI
وليلي
الحب والحكرة
VOLUBILIS
UN FILM DE FAOUZI BENSAIDI
NADIA KOUNDA MOUHCINE MALZI MOUNA FETTOU ABDELHADI TALEB NEZHA RAHIL FAOUZI BENSAÏDI MOHAMED CHOUBI ABDELHAK SWILEH
JAMILA CHARIK FATIMA ATIF HASNA MOUMNI AMINE ENNAJI ABDELGHANI SANNAK SALOUA JAOUHARI MEHDI EL AROUBI RABII BENJHAILE
RÉALISATION ET SCÉNARIO: FAOUZI BENSAÏDI PRODUIT PAR: SAÏD HAMICH UNE COPRODUCTION: BARNEY PRODUCTION, MONT FLEURI PRODUCTION, SHADI FILMS
ASSISTANT REALISATEUR: SAMUEL GIRARDIN CASTING: AMINE HANI, NEZHA RAHIL IMAGE: MARC-ANDRE BATIGNE SON: PATRICE MENDEZ, ALEXIS MEYNET, SAMUEL AICHOUN
COSTUMES: NEZHA RAHIL, SAAD GHAZALI MONTAGE: MAXIME GARAULT MUSIQUE ORIGINALE: MIKE ET FABIEN KOURTZER
AVEC LE SOUTIEN DU CENTRE CINEMATOGRAPHIQUE MAROCAIN, DU CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMEE, DU MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES ET DU DEVELOPPEMENT INTERNATIONAL,
DE L'INSTITUT FRANÇAIS, DU FONDS IMAGE DE LA FRANCOPHONIE, DE DOHA FILM INSTITUTE - VENTES INTERNATIONALES DOC N FILMS © 2017 BARNEY PRODUCTION / MONT FLEURI PRODUCTION / SHADI FILMS
barney production
MFP
CANAL+
INSTITUT FRANÇAIS
DOHA FILM INSTITUTE
la francophonie

«مرادفات» الفائز بـ«دبّ» برلين: صناعة إنسان «جديد» من حطام إنسان «قديم»

■ هوفيك حباشيان

أول ما يلفت في «مرادفات» للمخرج الإسرائيلي ناداف لابيد الذي أُسند إليه «الدبّ الذهب» في ختام مهرجان برلين السينمائي (7 - 17 الجاري)، هو انه صاحب كاراكتير (طباع) غاية في القوة، لا يخجل ممّا هو عليه، وكأنه يلتزم مقولة جان كوكتو: «طوِّرْ ما تُلام عليه، فهذا أنت». الطباع القوية هيالعنصر الأقل حضوراً في السينما. هناك أفلام جيدة، مثيرة، مسلية، مفيدة، ولكن فقط قلّة منها تمتاز بصلابة كاراكتيرها. بهذه الثقة بالذات التي تحملها إلى اللامتوقع. ثم هناك الموهبة، موهبة المخرج، ويبدو ان لابيد يملك يمّاً وفيراً منها. فيلمه أشبه برقصة، مُقطّع إيقاعياً لينتقل من النقطة أ إلى نقطة ب من دون خطوة ناقصة.

ولد لابيد لأب روائي وأم مونتيرة. علاقته بالسينما بدأت منذ الصغر. في سن الرابعة، كان يرسم سلالم بوتمكين الشهيرة التي ظهرت في فيلم أيزنشتاين. ولكن ذات يوم، بعدما أنهى خدمته العسكرية، قرر ان يستقل سيارة أجرة إلى المطار، ومنه طار إلى باريس. كان دائم الشعور بأنه لا ينتمي إلى هذا المكان ولا يمكن ان يربط مستقبله بمستقبل إسرائيل، وقد ولد في الشرق الأوسط من طريق الخطأ. فجأة شعر بأوروبيته (أجداده من ليتوانيا)، بعدما أشعرته إسرائيل بإحساس العزلة عن بقية العالم.

هذه أول «دبّ» تذهب إلى مخرج من إسرائيل، ولن أقول إلى «فيلم إسرائيلي»، لأنه جاء نتيجة إنتاج مشترك بين فرنسا وألمانيا وإسرائيل. حتى ان منتجه هو التونسي الأصل سعيد بن سعيد (أنتج لبراين دو بالما وبول فرهوفن وغيرهما). هذا بالاضافة إلى ان فرنسا (باريس) هي مسرح الأحداث والفيلم ناطق بلغتها. لابيد البالغ من العمر ◄◄◄

43 عاماً، لفت مع فيلمه «الشرطي» في لوكارنو عام 2011. جديده ذروة سينمائية، أقلّه في طموحه وخطابه الصريح وتطلعاته وطزاجته، لم يبلغها أيٌّمن أفلام المسابقة الـ١٦. تقدّم بأشواط مجموعة من الأعمال غلبت عليها البلادة وغاب عنها الابتكار.

استلهم لابيد حياته الشخصية: من خدمته العسكرية في جيش العدو التي تعود في سلسلة لقطات على شكل فلاشباك، إلى بعض الأوساط في باريس التي وصل إلى مطارها شارل ديغول قبل عشرين عاماً، وهو لا يملك أي شيء ولا يعرف أحداً. أراد التنصّل من إسرائيل، ومن كلّ ما بات حملاً ثقيلاً، من هويّة وطنية وقومية والتزامات «اخلاقية» تجاهها. أدار ظهره إلى ماضيه، شطب جزءاً من تاريخه، في محاولة للانطلاق «من الصفر». رفض التحدّث بالعبرية مجدداً، محاولاً إيجاد مرادفات بالفرنسية لكلماته العبرية

نحن ازاء فيلم الانتقال الكبير من شخص إلى آخر. صناعة إنسان «جديد» من حطام إنسان «قديم». ولكن في الحين نفسه،نحن إزاء فيلم لا يخفي علاقة الحبّ - الكراهية التي تبلورت لدى جيل من الإسرائيليين تجاه هوية مركّبة تورطوا فيها، ذلك انها بدت كفخّ استُدرجوا إليه. طبعاً، كثر سيتناولون الفيلم في الأيام المقبلة، وبعضهم سيقول انه فيلم «مناهض لإسرائيل»، وهذا كلام يفتقر إلى الدقّة. فلابيد لا يعادي إسرائيل، انه يحاسبها فحسب، لا بل يقاصصها لأنه وُلد فيها، من خلال صيغة سينمائية شديدة الذكاء والوعي، كونها تنطلق من الذات وتعود إليها كلعبة بومرانغ، على نحو نرجسي، وكأنه مركز الكون، أو كأن كلّ شيء يدور من حوله. السينما هي المكان المناسب لمناقشة مسائل جدية انطلاقاً من الـ«أنا»، بعيداً من ديماغوجية وسائل الاعلام و«تهريجها»، ذلك انها تمد الأشياء بالزمن الذي تحتاجه، والمعنى الذي تبحث عنه. لابيد الذي يخترع نوعاً من «أناه الأخرى» مسميّاً اياها يواف (توم مرسييه)، يضع ذاتيته في نطاق روائي، ومعالجة بصرية عصرية جداً تستخدم خامات تصوير عدة لالتقاط نبض باريس بعيني اليهودي الشارد. توم مرسييه يضطلع بدور يواف ببراعة مكثّفة، حد انه يخطف الفيلم بأكمله. لا مثيل له في إحداث هذا التوازن بين القوة والضعف اللذين تترجح بينهما الشخصية.

هناك فصل كامل عن الوطنية، لعلّه الأشد جرأةً وجمالاً وإثارة للجدل (وزيرة الثقافة الإسرائيلية هنأت المخرج بتحفظ، وقالت انها لم تشاهد الفيلم لكنها أعربت عن قلقها من ان يكون فيلماً «معادياً لإسرائيل»). أثناء تسلّمه الجائزة، قال لابيد إن الفيلم قد يحدث فضيحة في إسرائيل وفرنسا، فهو يعلم جيداً انه يصفّي حسابات قديمة مع الوطنية. في الفيلم، نرى يواف وقد وجد ضالته في قيم الجمهورية الفرنسية العلمانية. هذه القيم التي يتم تعليمها لطلاب أجانب في إحدى المدارس. مشهد ملتبس، لا أعلم ماذا يراد منه؟ هل تصح قراءته بأنه استبدال عقيدة بعقيدة أخرى؟

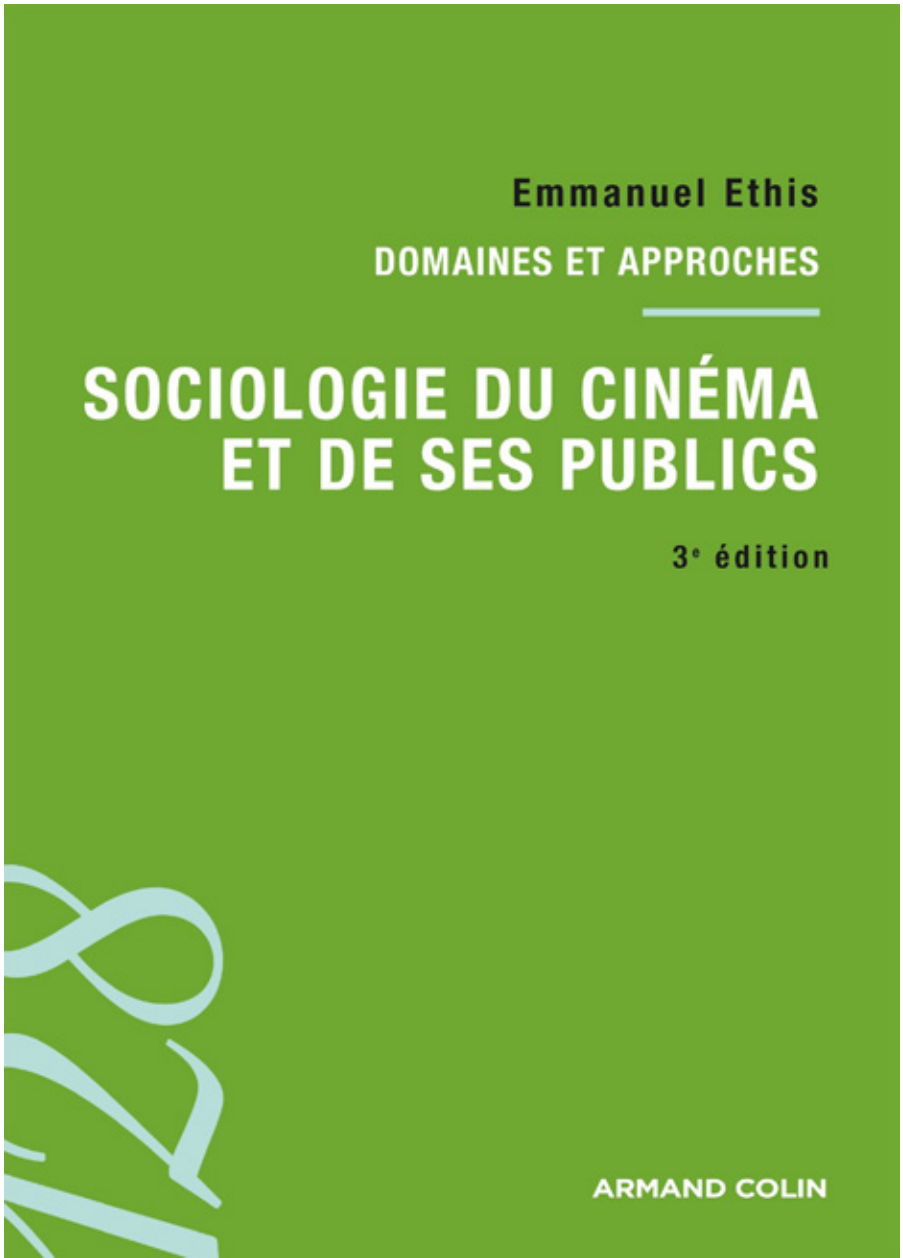
بعيداً من السياسة بمعناها المباشر، هذا فيلم يستخدم البدائية لاستفزاز المُشاهد (عري، جنس، جوع، وطن)، بلا أي شعور بالذنب، لاجئاً إلى أساليب تأثير تخرج عن المألوف. مذ مشهد الافتتاحية الذي يركض فيه يواف داخل شقّة بورجوازية فارغة دخلها للتو (استعارة لسينما معينة تعيد ترتيب المكان؟) بحثاً عن ولادة جديدة، وحتى المشهد الختامي الهائل والمفاجئ في طبيعته وقسوته، نحن داخل سينما تقترح نبرة جديدة، تخاطب المُشاهد بلغة تتطلب جهداً معيناً وتضامناً غير مشروط وانغماساً في الحالات التي عاشها لابيد عند وصوله إلى باريس

أشياء كثيرة تنال الاعجاب في الفيلم: أولاً، العلاقة بين يواف وأميل (كونتان دولمير)، الشاب الذي يدخل حياته من حيث لا يتوقّعه، وهو أشبه بملاكه الحارس. علاقتهما تقوم على مبدأ التبادل والتقدير والحاجة. انها علاقة غاية في العنف الصامت. كلّ واحد منهما يجد في الآخر ما لا يملكه، و«يغار» ممّا لا يستطيع سبيلاً اليه، فيحاول انتزاعه من دون علم الآخر. ثانياً، الـ«بورلسكية» التي ينتجها باستمرار يواف. شيء طفولي عند الأخير، شابليني، ولكن على مزيد من الوجودية. حسّي جداً، بدني جداً (مشهد تصوير البورنو مثالاً). لا يغيّب لابيد الجسد، جسد يواف، سواء عندما يكون عارياً أو مرتدياً معطفه البرتقالي. فالرجولة الإسرائيلية التي اكتسبها عبر انخراطه في الجيش، كما كان يقول في احدى المقابلات غداة عرض «الشرطي»، تمر عبر خوض المعركة (الحرب، الشعور الوطني، القتل والموت من أجل الوطن). يمشي يواف في الشارع كالذاهب إلى معركة، ولكن مسرحها الآن باريس بجادّاتها وعالمها السفلي وحتى محطات المترو. انه عالم يلتقي فيه السياسي والديني والجنسي، ولكن من دون أي انصهار. ينطلق يواف بالاندفاعة نفسها للعسكري. هو يتوق إلى الحرية، ولكن لا يملك أدواتها التي يجدها عند أميل. في المقابل، أميل يملك الحرية ولكن لا يملك اندفاعه.

إدغار موران

سوسيولوجيا السينما: الصورة والمجتمع

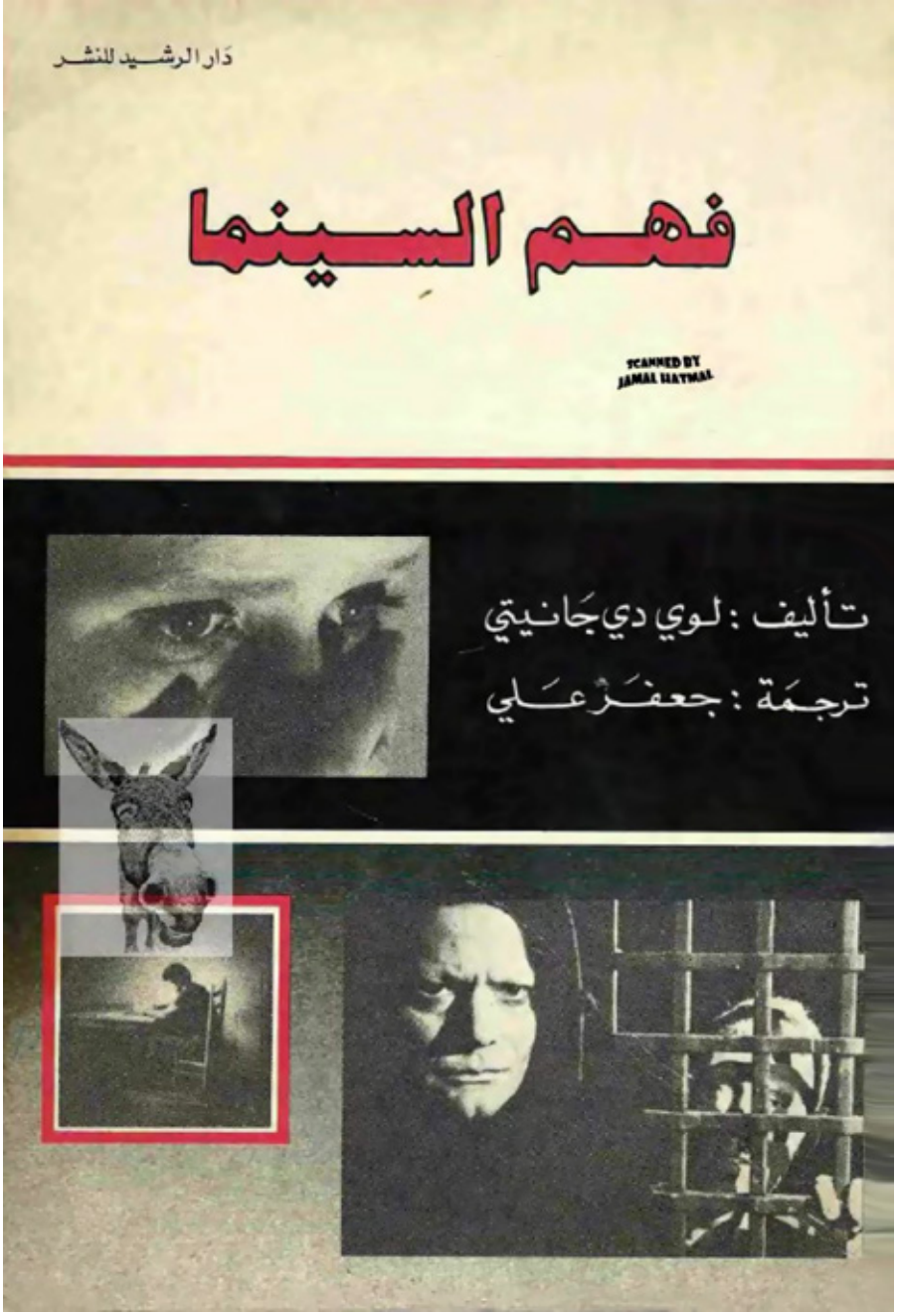
■ الصديق الصادقي العماري



تقديم

تعد السينما فنا من بين الفنون عرفت مجموعة من التحولات العميقة في مسارها التاريخي، بدأ من تجارب الأخوين لوميير كرائدي اختراع جهاز العرض السينمائي، مرورا بالسينما الصامتة خاصة مع شارلي شابلن، ثم المزج بين الصورة والصوت. وخلال هذه المحطات بلورت السينما نضجا على مستوى الممارسة والتنظير خاصة مع الموجة الجديدة الفرنسية. وقد يتبادر إلى الذهن أن السينما مجرد آلات تقنية لعرض الصورة، ولعب فنية تصلح لإيهام المتفرج وجعله يتماهى مع ما يشاهد من صور متحركة، معتقدا أن المشاهدة الفنية صورة تعكس الواقع بشكل محايد، تستثمر فيها رأسمالا ماديا وبشريا، وتستغل فيها أيضا آلات تكنولوجية متعددة كآلة العرض، وأجهزة التصوير، وما يرتبط بعملية إنتاج الفيلم كالإضاءة، والمونتاج، والميكساج....، كل هذا مهم وأساسي في العملية الفنية، غير أن هناك وجه أخر للسينما على اعتبار أن الفن السينمائي إنتاج ثقافي يتبلور داخل مجموعة من الظروف الاجتماعية، كما أنه فعل اجتماعي يتفاعل فيه ما هو سياسي واقتصادي وإيديولوجي، كذلك الرغبات الذاتية والطموحات الشخصية، إضافة إلى الوعي الجماعي، كما تتداخل فيه التشكلات المعرفية والفنية بالجمالية...

وفي هذا الإطار، يمكن التساؤل حول علاقة السوسيولوجيا بالسينما، وهل يمكن التفكير في السينما من غير كونها فنا صرفا؟ وما هي بعض



المحاولات الرائدة للتقعيد لهذا الفن؟

1.السينما كمرآة للواقع

يركز كراكور في كتابه «نظرية الفيلم» عن وظيفة السينما، باعتبارها أداة لتوثيق الواقع وخاصة المادي منه، من خلال عملية التصوير، إذ يقول «لوي جانيتي»: "إن الفرضية الأساسية لجماليات كراكور هي أن الفيلم في جوهره امتداد للتصوير الفوتوغرافي، ويقسم معه قرابته الواضحة لتسجيل العالم المرئي حولنا"1، والتركيز هنا على ترك مادة الواقع سليمة وتدخل الفنان يكون بطريقة غير مهيمنة على طريقة المحاكاة، التي تكون الأقرب إلى المصداقية في نقل الواقع في تفاصيله ومجرياته وأحداثه وعفويته، مما يجعل من الفيلم "أكثر ملائمة لتسجيل الأحداث والأشياء التي قد تغفل في الحياة مثل حركة ورقة مثلا أو حركة موجة في ساقية"2، وكما يقول إمانويل اتيس أن كراكور "يبحث في الأفلام عن التفاصيل الغير الدالة فيكمل بها فهم الحدث"3. وبالتالي، نقل الأحداث والوقائع كما يمكن أن تحدث في الواقع من دون زيادة ولا نقصان، من أجل إتمام الصورة البصرية بكل مكوناتها الاجتماعية.

السينما في هذا الإطار حينما تشتغل كوثيقة تاريخية تمارس الشهادة الاجتماعية، فميل كراكور إلى الواقعية يجعله يتحفظ من أي عمل يبتعد عن الطبيعة، مثلا استبعاد كل ما يحاول تشويه التسلسل الزمني والمكاني للواقع والذي يظهر خاصة في المونتاج، و"يفضل كراكور الاعتماد على المواقع الأصلية في تصوير المشاهد وهو ما ينطبق على التمثيل والملابس، فعندما تكون مادة الموضوع بعيدة عن الواقع الفيزيائي ندرك نحن الصنعة ولذلك يتضاءل سرورنا"4. إنه التصور الاجتماعي للفن السينمائي، الذي يعكس أحداث وواقع المجتمع باعتبار السينما مرآة نرى من خلالها الواقع بكل إشكالاته وحمولته الثقافية ومتناقضاته.

2.السينما بين الواقع والخيال

الفيلم السينمائي في نظر «ادغر موران» يمضي بعيدا في اتجاه الأحلام، أبعد من النجوم، فهو يخلق أفقا آخر، الأمر الذي تؤكده فريد بوجيدة بقولها: «الأعمال الفنية التي خلقتها السينما حسب "ادغر موران" والتصور الذي تقدمه عن العالم، تجاوز، بكيفية مدوخة، نتائج الكون الآلي وكل الدعامات الأخرى للأفلام5. من هنا، لا يمكن اعتبار السينما ناقلة للواقع، هي كذلك نتيجة لتجربة إنسانية بما تتوفر عليه من ثقافة متجذرة نابعة من المجتمع نفسه، "في الواقع إن غنى التصوير يكمن في كل ما لا يوجد في التصوير، ولكننا نسقطه عليه أو نثبته فيه"6. فالصور حسب موران ترتقي بما نؤكده فيها، وبالتالي الحديث عن الذاتية، بمعنى أن ما أوضحته الصورة من جمالية لا يعود إلى ما نقلته أجهزة وآليات التصوير، بل ما يحدده الإنسان من خلال بصماته وإضافاته، إذ أن هناك علاقة بين من نصوره وطريقة نظرتنا إليه، "فبداهة الصورة تتعلق أساسا بالنظرة التي تحيط بها"7. جمالية الصورة حسب ادغار موران هي ما يثير ويجذب العين، من خلال ما نثبته فيها من خصائص ومميزات فنية تستهوي وتسحر المشاهد. "فالسينما هي بالتحديد، هي هذا الاتحاد الوثيق، أي نظام يتجه نحو إدماج المشاهد في تدفق الفيلم، نظام يتجه نحو إدماج تدفق الفيلم في التدفق النفسي للمشاهد"8. أي أن العرض المرئي يسعى إلى إشراك المتلقي في مجريات الفيلم، وبشكل عكسي تأثير مجريات الفيلم السينمائي ومحاولة استدماجه، وبالتالي علاقة تأثير وتأثر بين أحداث ومجريات الفيلم والمشاهد بكل أحاسيسه وتأويلاته، مما يمكن القول معه "إدماج وقولبة وعقلنة اللاواقعي من خلال الواقع"9.

يؤكد ادغار موران بأن "الصورة وثيقة تعكس وبشكل أمين أكثر من النقط المأخوذة من المذكرة"10. وهذا ما جعل هذا الرجل مهووسا بالصورة السينمائية من الناحية السوسيولوجية والأنثروبولوجية من داخل العلوم الإنسانية. ويجيب موران على سؤال جوهري، كيف يمكن للسوسيولوجي أن يتعامل مع موضوع خاص كالسينما؟، إذ يقول في هذا الإطار: "لا نستطيع أن نخلص من تحمل التجريد الذي يمارسه العقل الإنساني على الواقع لفهمه"11. أي تمفصل الواقع مع بنيات العقل الإنساني من أجل تحقيق الفهم ومنه تحديد خصوصيات أكثر دقة للسينما، فتوثيق سوسيولوجيا السينما لا يمكن أن يتجرد ويتحرر من الجانب الإنساني، ومن ذاتية وشخصية السينمائي، وهنا لا يمكن الفصل بين الذاتي والموضوعي في موضوع السينما، وذلك لتداخل الواقعي بالخيال حيث أنها، أي السينما، أكثر من فرجة، تجمع بين الواقع واللاواقع.

3.سوسيولوجيا المرئي

دشن Pierre Sorlin مساره السوسيولوجي في موضوع السينما بإصدار كتاب له بعنوان◄◄◄

بيير سورلان

"سوسيولوجيا السينما" سنة 1977، والذي تنبأ فيه بغد مشرق للسينما12، في الوقت الذي طغت فيه كتابات إما تاريخية أو نقدية، القضية بالنسبة له تتعلق "بإيجاد بديل للنظريات التي تعتبر السينما إما واقعا كليا أو خيالا كليا"13. فالكل يدرك تماما أننا لا نشاهد العالم الخارجي كما هو بالضبط، لأننا حسب سورلان "ندرك الكائنات والأشياء عبر تقاليدنا، وذهنياتنا، يعني من خلال الطرق الخاصة في تحديد الأولويات في وسطنا"14، وفي هذا الإطار يضيف سورلان أن "الفيلم السينمائي ليس قصة، أو استنساخا للواقع، بل هو إخراج سينمائي اجتماعي"15. وبهذا المعنى الفيلم السينمائي هو إبداع عالم من نوع محدد وفق رؤية معينة موجهة إلى جمهور متلقي عام، لأنه "حصيلة عمل، أو شيء مصنوع بفضل تضافر عدة لوازم، وسلسلة من العمليات المتتابعة"16. إن ما يقصده بيير سورلان بالضبط هو "أهمية عمل الجماعة في الإخراج السينمائي"17، أي أن جماعة من الناس ينتجون منتوجا معينا يستهدفون به متلقين آخرين، إذ يتوقعون بواسطته مجموعة من الناس، ويحددون أهدافهم بقيادة المخرج الذي يعد قائد العمل الفيلمي السينمائي.

الفيلم السينمائي في نظر Pierre Sorlin ينتج المعاني، إضافة إلى أنه إنتاج ثقافي يعكس توجهات وميولات وانتماءات جماعة اجتماعية معينة، وهو منتوج بشكل جماعي تعاوني، إذ يؤكد في هذا الإطار: "لا ينتج الفيلم فقط المعنى، فهو أيضا إنتاج ثقافي مصنوع من طرف الجماعة المنضوية بدورها داخل مجموعة لها استراتيجيتها في العلاقة مع الوسط والجمهور، والتشكيلة الاجتماعية"18، لذلك يرى سورلان أن السينما لا تمثل المجتمع، أي أنها لا تترجم الواقع بل جزءا أو عينة منه، وهو ما يسميه سورلان بالجانب المرئي Le visible، لأن السينما في رأيه "تقدم لنا ما هو قابل للعرض Représentation، وهنا يختلف سورلان عن كراكار، وعند دراسته للسينما الإيطالية سينكب سورلان على إظهار هذا الاختلاف، فالأمر يتعلق أساسا بالفرق بين الواقع والمرئي"19، إذ يؤكد في هذا الصدد أن "رؤية العالم هي طريقة يفهم من خلالها جماعة معينة، العالم الذي يحيط بها"20، فالفيلم لا ينقل إلا الوقائع والأحداث المرئية والمحولة من طرف صانعي الفيلم، فحينما يتم تقييم فيلم معين لا نحكم على واقعيته بقدر ما نحكم على ما يراه مبدعو الفيلم كواقع في نظرهم، فالمرئي هو ما يبدو مصورا ومقدما في الشاشات في حقبة أو مرحلة من المراحل فقط.

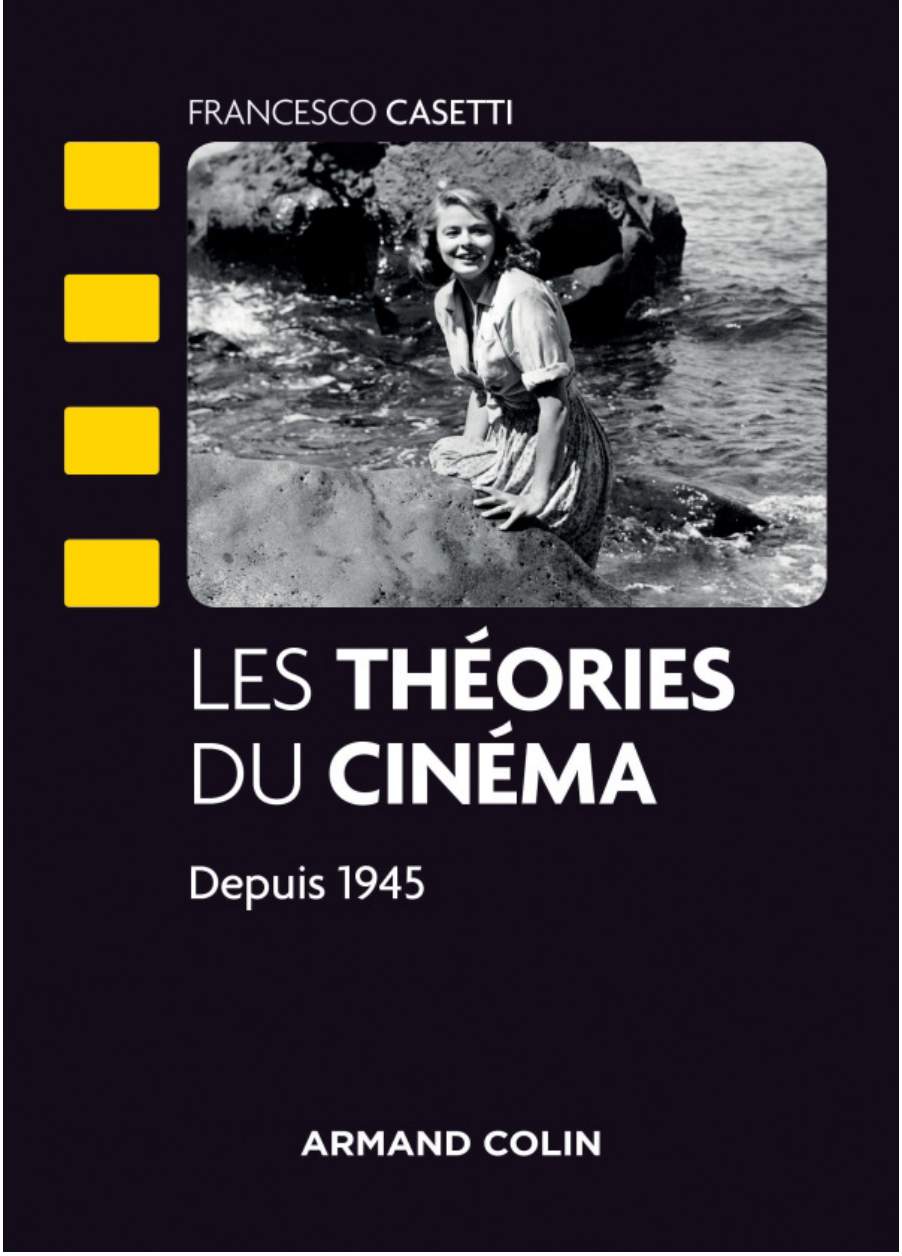
4.سوسيولوجيا السينما والجمهور

السينما فن المشاركة مع الجمهور، هي التي تمنح لكل واحد منا الرغبة في أخذ الكلمة حول أعمال نحبها أو نكرهها، وفي هذا الإطار، يشير إمانويل إتيس في مقدمة كتابه "سوسيولوجيا السينما وجمهورها" أن "قوة السينما تكمن فيما هو اجتماعي"21، فعندما نذهب إلى السينما فإننا نقرر أن نعيش تجربة المشاهدة الجماعية، ومقاسمة وتقاسم نفس العرض السينمائي داخل نفس المكان، يعني قبول مغامرة أن نتشارك حول فيلم معين. ويبين كتاب إتيس عبر توجهاته الموضوعاتية الكبرى كيف يمكن أن تتحرك السوسيولوجيا من أجل فهم السينما وجمهورها كفعل اجتماعي.

تعاطينا مع الفيلم السينمائي يقتضي تدخل وسائط وأنساق مختلفة ومتنوعة، مع ضرورة وجود الثقافي والاجتماعي وكذلك الإيديولوجي، لأن الفيلم السينمائي يتميز بحمولة مرئية تحمل دلالات كثيرة وكل متفرج يتعامل معها وفق خصوصياته ومرجعيته. و«من أجل فهم فيلم سينمائي نحرك عددا من الأنساق الدلالية المستخرجة من تمثلنا وخيالنا، من علاقتنا بالصورة، ومن موقعنا الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي22. إذن، مادامت الأفلام السينمائية تحاول إيصال رسالة معينة فإن السوسيولوجي يتساءل إلى أي حد هذه الرسالة تتحدث عن المجتمع. ومن هذا المنظور، يتحدد الفيلم باعتباره وثيقة ثقافية أو منبعا لمعلومات خاصا بالمجتمع الذي ينتجه، هكذا سيحاول إتيس أن يحدد المشكلة في تحديد طبيعة العرض السينمائي.

إن ما يشكل إضافة جديدة للتناول السوسيولوجي للسينما من خلال أبحاث "إمانويل إتيس" ليس هو التنظير للسينما، بل اهتمامه بتلقي الأعمال السينمائية، أو ما سماه بسوسيولوجيا التلقي، والتي "تهتم أساسا بتلقي الأعمال الفنية عموما أو تقييم كيفية تلقي هذه الأعمال لدى جمهور معين في فترة محددة"23. إذ يضيف في هذا الصدد، "أن المشاهدة الجماعية أي مع مجموعة من الناس أمر محدد وحاسم لكل اختيار، لكن القرار تحدده عوامل متعددة: منها نوع الفيلم وتأثير الآخرين، وبائعة التذاكر، وهذه الأخيرة لها دور أساسي في الاختيار الحاسم"24. بالنسبة له العمل السينمائي هو عمل جماعي، كما أن الوجود الجماعي في عملية المشاهدة هو ضرورة وحاسمة، كما أن التأويل أو الحكم على العمل السينمائي تتدخل فيه مجموعة من الشروط والمحددات منها موضوع وطبيعة الفيلم وكذلك التأثير الذي يتركه في المتلقين باعتبارهم المقصد من إنجاز العمل، دون إغفال أي دور للمساهمين في إنجاحه حتى بائعة التذاكر.

العرض السينمائي بالنسبة ل إتيس عبارة عن وثيقة ثقافية ومنبعا للمعلومات خاصة بالمجتمع الذي ينتجه، وليس مرتبط بشخص أو مجموعة من الأشخاص لأنه يعبر عن ثقافة جماعة اجتماعية محددة ويستهدف فئة معينة مقصودة. ◄◄



خاتمة

إن المقاربة السوسيولوجية للسينما تجعلنا أمام مجموعة من المعطيات السوسيوثقافية تتضمنها كثير من الأفلام السينمائية، وهي معطيات تفرض نفسها باعتبارها مؤشرات دالة على حضور الواقعي داخل المتخيل، فالفيلم السينمائي باعتباره وثيقة حاملة للمعلومات وناقلة لمعطيات وأحداث اجتماعية، لا يمكن اعتباره قصة أو حكاية تحملها صور متوالية، بل هو إخراج سينمائي اجتماعي، تتدخل في إنجاحه مجموعة من الأفراد بشكل متكامل، يتميز بالإضافة إلى الجانب التقني والجمالي، بأنه يحمل هما جماعيا. أما خصوصية الإبداع السينمائي تتجلى في علاقته مع المجتمع، فلا يمكن فهم العمل السينمائي بمعزل عن المجتمع، والعلاقة التي تربط بين المنتجين والمستهلكين. وفي هذا السياق تعكس السينما المجتمع بكل تفاعلاته وتحولاته.

بيبليوغرافيا:

- جانيتي لوي، فهم السينما، نظرية السينما، منشورات عيون، دار اينمل مراكش 1993.
- فريد بوجيدة، الصورة والمجتمع من المحاكاة إلى السينما، مطبعة الجسور ش.م.م، وجدة، ط1، 2016.
- Ethis Emanuel, sociologie du cinéma et ses publics, Armand colin, 2eme éd, 2011.
- Edgar Morin, le cinéma ou l'homme imaginaire, Edition Minuit, paris, 2007.
- Casseti Francessco, les théories du cinéma depuis 1945, traduit de l'italienne par sophie saffi, Armand colin, 2005.
- Edgar Morin, préface du livre: cinéma et science sociale, panorama de film Ethnologique et sociologique rapports et documents de sciences sociales unesco n 16,1962.
- Sorlin Pierre, sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain, aubier Montagne, paris 1977.

الهوامش:

1- جانيتي لوي، فهم السينما، نظرية السينما، منشورات عيون، دار اينمل مراكش 1993، ص 5.
2- جانيتي لوي، المرجع السابق، ص 5.
3- Ethis Emanuel, sociologie du cinéma et ses publics, Armand colin, 2eme éd, 2011, p 55.
4- جانيتي لوي، فهم السينما، نظرية السينما، ص 9.
5- فريد بوجيدة، الصورة والمجتمع من المحاكاة إلى السينما، مطبعة الجسور ش.م.م، وجدة، ط1، 2016، ص 169.
6- Edgar Morin, le cinéma ou l'homme imaginaire, Edition Minuit, paris, 2007, p 30.
7- Casseti Francessco, les théories du cinéma depuis 1945, traduit de l'italienne par sophie saffi, Armand colin, 2005, p 54.
8- Edgar Morin, op cit, p 107.
9- Casseti francesco, op cit, p 162
10- Edgar Morin, préface du livre: cinéma et science sociale, panorama de film Ethnologique et sociologique rapports et documents de sciences sociales unesco n 16,1962, p 8.
11- Morin Edgar, préface du livre: cinéma et science sociale, op cit, p 9.
12- Sorlin Pierre, sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain, aubier Montagne, paris 1977, P 65 .
13- Ethis Emanuel, sociologie du cinéma et ses publics, op cit, p 62.
14- Sorlin Pierre, op cit, p 68.
15- IBID, p 200.
16- IBD, p77.
17- IBD, p 99.
18- Sorlin Pierre, op cit, p 100.
19- فريد بوجيدة، الصورة والمجتمع من المحاكاة إلى السينما، ص 177.
20- Sorlin Pierre, op cit, p 259.
21- Ethis Emanuel, sociologie du cinéma et ses publics, op cit p 51.
22- Ethis Emanuel, op cit, p 51.
23- Ethis Emanuel, op cit, p 56.
24- Ethis Emanuel, Op cit p 89.

قراءة في ثلاثية أفلام Fifty Shades Of Grey

■ إبراهيم حسن - سوريا

هذه الثلاثية مقتبسة عن رواية إيروتيكية (جنسية) للكاتبة الإنكليزية E.L James حققت الرواية نجاحاً جماهيرياً كبيراً وتمت ترجمتها إلى أكثر من خمسين لغة مع مبيعات فاقت المئة مليون نسخة حول العالم بحسب ويكيبيديا.

مع ذلك، لا يبدو أن الأفلام الثلاثة استطاعت الاقتراب من النجاح الذي وصلت إليه الرواية الأصلية. أراء النقاد السينمائيين لم تكن إيجابية وتصنيف IMDb لا يشير إلى أن سلسلة الأفلام Fifty Shades of Grey, Fifty Shades Darker, Fifty Shades Freed قد لاقت الجماهيرية نفسها التي حظيت بها الرواية.

الأمر الذي يدفعني لتقديم رأيي بهذه الثلاثية هو الجدل الكبير الذي لا تزال هذه السلسلة تطرحه، بالإضافة إلى وجود حاجة حقيقية لنشر الثقافة الجنسية لدى الجمهور العربي لا سيما ما يتعلق بالتحديد بالعلاقات الجنسية السادية.

قد يقول قائل إن هذه السلسلة هي عبارة عن أفلام إباحية مغلفة في إطار قصة حب مع القليل من الدراما والتشويق، وقد تحجم الكثيرات والكثيرون عن متابعة الفيلم بعد أول مشهد سادي.

لست هنا في معرض الدفاع عن هذه الثلاثية ولا التشجيع على مشاهدتها. ولست كذلك في معرض قدحها وذمها وتصويرها على أنها من المحرمات. ما يعنيني بالتحديد هو تقديم شرح بسيط آمل معه أن أقدم إضافة تثقيفية حيال موضوع الشخصية السادية وسلوكها على وجه الخصوص.

لا بد هنا من الإشارة إلى كون السادية هي اضطراب (أو شذوذ) نفسي جنسي يجعل صاحبه يكتسب اللذة الجنسية من خلال تعذيب الطرف الآخر بشكل مادي (ضرب، جلد، صفع ...) أو معنوي (سب، إهانة..).

يمثل غري شخصية تتحول من مراهق مازوخي إلى رجل سادي في هذه السلسلة.

غري الطفل لم يحظى بأسرة مثالية فالأم مدمنة كحول، والأب قاسٍ وعنيف. ينتهي الأمر بغري بأن تتبناه أسرة غنية ترعاه وتربيه بعيداً عن والديه الطائشين.

ظروف نشأته جعلت الكثير من العقد النفسية تعشعش في شخصيته وتنمو مع سنين مراهقته. إحدى صديقات أمه بالتبني (السيدة روبنسن) كانت المسترسMistress التي أدخلته عالم السادية والخضوع في بداية مراهقته.

كانت تكبره بسنين عديدة. استغلت شخصيته المنغلقة ووسامته لتجعل منه خادمها المطيع Submissive وتمارس السادية الجنسية عليه. تعذبه وتضربه وتصل لنشوتها الجنسية من خلاله.

في المقابل، وجد المراهق غري في هذا الاستلاب النفسي والجسدي أماناً (سلبياً) عوضه عن حرمانه من عاطفته تجاه والدته المدمنة، وحرره من مشقة اتخاذ أي قرار طالما أن إرادته مستلبة كلياً للمستريسروبنسن، وشكل له استجابة نكوصية للقهر الذي عاناه في طفولته.

يمثل غري المراهق شخصية مازوخية (أو ماسوشية). والماسوشية هي نقيض السادية وتعرف بأنها " انحراف (أو اضطراب أو شذوذ) نفسي جنسي تصبح معه اللذة الجنسية والإشباع الجنسي مرتبطان بالتألم وتلقي أساليب التعذيب المادي (ضرب، جلد ..) أو المعنوي (سب وشتم وإهانات ...).

التفاعلات النفسية داخل شخصية غري مع تقدمه في العمر وتزايد امتلاكه لعناصر القوة (المال والنفوذ والشهرة والنجاح المهني) هي عوامل جعلته شيئاً فشيئاً ينتقل من مرحلة الخادم مُستَلَب الإرادة إلى مرحلة السيد (Master).

استمرت والدته في كونها محور عقده النفسية، وبعد أن كان يجد لذته في تلقي التعذيب من سيدته (السيدة روبنسن) بات هو من يتلذذ بتعذيب الأخريات. كان يختار الفتيات الشبيهات بوالدته - يتضح ذلك من خلال صورة والدته في شبابها والشبه بينها وبين آنا وخادمته الأخرى التي حاولت قتل آنا بالمسدس في إحدى اللقطات-، وينتقم منها من خلالهن.

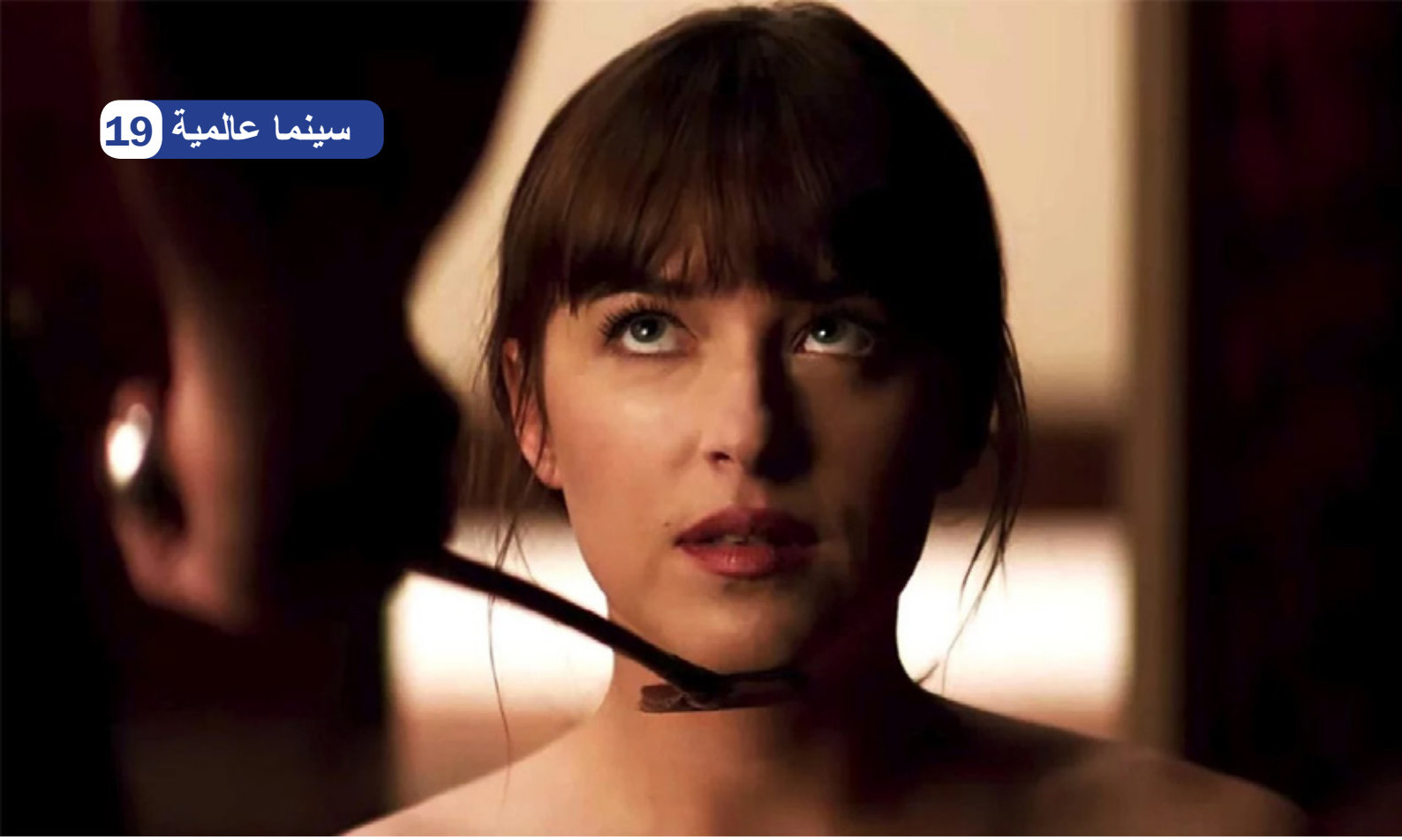
الاضطراب النفسي لم يتغير. الشيء الذي تغير هو شكل هذا الاضطراب. تحول غري من كونه مراهق مازوخي ليصبح رجلاً سادياً. وتحولت علاقته بالسيدة روبنسن إلى علاقة صداقة فقط، هذه الحالة شكلت له نوعاً من التوازن الهش في شخصيته.

الآن غري هو الشاب الثري القادر من خلال وسامته وماله ونفوذه على الإيقاع بالفتيات ليمارس معهن سلوكه السادي ويمتع نفسه بتعذيبهن ومضاجعتهن بعنف وقسوة.

إلى أن تدخل حياته وبمحض المصادفة شابة جميلة (آنا) وتبدأ معها قصة علاقة سادية تتطور مع تتالي أحداث الجزأين الثاني والثالث.

آنا الفتاة العذراء أعجبت به وأحبته، في حين كان هو لا يزال يراها ك"خادمة" Submissive جديدة تضاف إلى سجلات خادماته السابقات.

استطاع حب آنا بالتدريج أن يخفف على◄◄◄



غري مشاكله النفسية، خصوصاً مع مراعاتها لاضطراباته وقبولها لأسلوبه السادي شيئاً فشيئاً رغم وصوله في أحد جلساته التعذيبية إلى مرحلة إيلامها الشديد، الأمر الذي دفعها لتركه لفترة وجيزة، قبل أن يعود ويعتذر ويكتشف بالفعل أنه يحبها وأن إيذاءه لها لم يعجبه.

وهنا بالضبط حدثت الانعطافة الواضحة في سلوكه معها، وبدأ يتحرر من اضطرابه المزمن ويرفض داخل نفسه إيصالها إلى درجات مرتفعة من الألم، ويشعر أنه يحبها في أعماقه ويراها كحبيبة وزوجة مثالية.

مع ذلك ظلت الطقوس السادية حاضرة، بل وبدأت آنا تجد المتعة في تلقي العذاب من زوجها (أصبحت الطرف المازوخي من العلاقة)، إلا أن وصول غري إلى مرحلة مسامحة والدته وزيارته لقبرها يشير إلى تمكن حب آنا من مساعدته على تجاوز أكبر عقده النفسية، ويوحي بأنه لامس بدايات علاجه النسبي من ساديته المزمنة.

تتخلل السلسلة العديد من المشاهد الجنسية والسادية. هي ليست ثلاثية ينصح بها للمشاهدة العائلية، وقد لا ينصح بها حتى بالنسبة للراشدين من أصحاب العلاقات السوية.

قد تكون الفكرة الأهم التي يمكن استخلاصها من هذه الثلاثية هي أن الحب قادر على صنع المستحيل. كما تقدم هذه السلسلة درساً جنسياً يتلخص في أن الوصول إلى علاقة عاطفية/جنسية أفضل يتطلب وجود شفافية متبادلة ومصارحة مباشرة تمكن كل طرف من معرفة رغبات الطرف الآخر وميوله والأساليب والحركات والتقنيات الحميمة المفضلة لديه، الأمر الذي يضمن مستويات أعلى من المتعة الجنسية وبالمحصلة يرفع مستويات الرضا والتفاهم والسعادة بينهما.

من جديد، لستُ هنا في معرض التسويق للسادية ولا المازوخية ولا تقديمهما كمثال اعتيادي للعلاقات. على العكس، لا بد من التذكير أن هذه العلاقات هي علاقات غير طبيعية وأن السادية والمازوخية هما اضطرابان نفسيان جنسيان يستلزمان علاجاً متخصصاً بحسب درجة كل منهما.

تجدر الإشارة إلى أن للسادية والمازوخية درجات متفاوتة وأنواع مختلفة، وأن تشخيصهما لدى فرد ما يتطلب اختبارات خاصة يتّبعها أخصائيون نفسيون. ليست كل قسوة جنسية تعني بالضرورة أن الشخص سادي وليس كل تلذذ بتلقي الألم يعني بالضرورة أن الشخص مازوخي.

ظل الحرب القاتل في فيلم "يوم أضعتُ ظلي" للسورية سؤدد كنعان

■فاطمة الزهراء الرغيوي

ثوب الحرب واسع يسع كل شيء. مثل ثقب أسود يُجمِّعُ كل الضوء، أم إنه يُجمّع الظلال؟ ثوب الحرب واسع مثل الثوب الذي استعاره خليل من ثياب أبيه عندما توقفت آلة الغسيل بسبب انقطاع الكهرباء. نعم في الحرب، عندما يحضر الماء تغيب الكهرباء فتتوقف آلة الغسيل وبداخلها كل ثياب خليل الصغيرة والبريئة. خليل الذي يحتاج أمه لكي توقع له دفتر علاماته المدرسية، متشبثا بظلها وبوعودها التي تقصفها الحرب، ينتظرها بشجاعة من وُلِد في زمن الحرب أو ما قبلها، بصحبة ظله وظلال يشكلها على شاكلة فراشات تطير. ولكنها مجرد لحظة هدوء زائف، فالحرب على الأبواب، نسمع صوتها، انفجارا وطلقات رصاص...

في سوريا التي على مشارف الحرب، امرأة تحاول أن تواصل التكيف مع التفاصيل الصغيرة للحياة؛ وجبة أكل ساخنة مثلا تقدمها لابنها، يضحكان وهما يتناولانها بلذة. ولكن التفاصيل تسقط تحت القنابل القادمة، فتنطفئ شعلة قنينة الغاز. "شو بنعمل؟" يسأل خليل، فيكون على الأم أن تقف في الدور الطويل لاقتناء قنينة الغاز، ولأن الهاوية لا قاع لها في فترة ما قبل الحرب، يفوت البائع كل بضاعته لمسلحي الجيش، وهنا وبعد أسبوع من الأكل البارد في فصل الشتاء، تركب سناء، الأم، موجة فكرة وتنطلق مع جلال وأخته بحثا عن بائع آخر لشعلة الدفء. في الحرب أو ما قبل الحرب، المغامرة ليست اختيارا، إنها جزء من اليومي. بحث عن دواء، بحث عن أكل، بحث عن قنينة غاز، كل شيء يمكن أن يتحول إلى مغامرة كبرى. الرحلة التي كان من المفترض أن تكون فقط مقابل أجر مبالغ فيه، تصبح هروبا من التوقيف والاعتقال وربما من الاختفاء القسري أو من الموت...والآن، على الأم الهاربة أن تعود إلى طفلها. خليل وحده في البيت. والده آثر الرحيل إلى بلد خليجي لينقذهم، لكنه نسي أو تناسى، بعيدا هناك، من رحل لأجلهم.

في رحلة الالتفاف على المدينة ونقط التفتيش في المعابر التي تقسم المدينة، يجوب الثلاثة سناء وجلال وأخته، أرضا قاحلة، نخمن أنه فصل الشتاء، شتاء الحرب الطويل. الأشجار مستسلمة لهبوب الرياح، المياه لا تخرج عن مجرى النهر. صمت يعوي مثل ذئب جائع.

يغرق فيلم "يوم أضعتُ ظلي" للمخرجة السورية سؤدد كعدان، في حالة اللاضوء، فحتى عندما تكون هناك أشعة شمس، وعندما يومض الضوء من مكان ما، فهو يظل رهينا بالظلال المحيطة به، كأنه مقيد دائما. وتنجح سؤدد في جعلنا نشعر بحالة ارتباك وتنقل إلينا خوف أبطالها، عندما تركز على مساحات الظل. الظل الذي يرسمه خليل كائنا يحلق على الجدار، وترسمه سؤدد بشاعرية الصورة في أغلب لقطات الفيلم. الظل الذي ينقص جلال. جلال المنحاز للغضب. الذي رأى أثر الحرب قبل الآخرين، واختار موقعه فيها. إنه يعرف الأماكن، إنه يبحث عن شيء ما. لو أن أخته لا تردعه، لكان قد رحل.

هناك جرح لا يندمل بداخله. جرح يُفقِده روحه. فقد شقيقه مازن. فقد ظله.

تستمر الرحلة، على الأقدام، بعد أن يتدبر الثلاثة قنينات الغاز، يحملونها ثقيلة، ولكن ضرورية لحياة شبه عادية في مرحلة ما قبل الحرب. الطريق طويل، خاصة إذا أضعت الوجهة، وجلال، وإن لم يعترف بذلك، فقد الاتجاه الصحيح للعودة، أو بالأحرى أنه تعمد الذهاب في اتجاه الموت. يختفي جلال، ربما لأنه وصل إلى وجهته، فتستمر المرأتان في البحث عن طريق العودة. تصلان إلى دومة، مرتع الثورة. إنه يوم الجمعة، نعرف تلميحا أنه يوم المظاهرات. يجب تأجيل العودة إلى الغد... يخرج الرجال للتظاهر. تخرج النساء لحفر القبور. سيكون هناك شهداء في المساء، يجب الاستعداد. وبينما تخرج أخت جلال للتظاهر، تخرج سناء للحفر مع نساء دومة. إنه مجرد أمر عادي تقريبا. أن تملأ التراب وأن ترميه خارج الحفرة. إنه مجرد أمر عادي ومرعب. مساءً، تنتظر النساء مع الأطفال عودة المتظاهرين تحت وقع الحرب. وصلت الحرب إلى دومة باكرا. هناك موتى وجرحى. وهناك انحياز لجهة شبه معلنة في مرحلة ما قبل الحرب.

"أشعر أني محتجزة في كابوس لا ينتهي" تقول سوسن أرشيد، هل ذلك الشعور هو ما يدفعها إلى الهروب؟ تبتعد عن دومة، ليس كثيرا، فقط بما يكفي لتجد جلال، جثة هامدة، ضحية لطلق ناري. مات البطل الذي بلا ظل. لكنه يستحق دفنا لائقا به. تسحبه سنا إلى دومة، تسحبه مساحة الشهداء حيث سيزف إلى قبره، بينما تفقد أخته ظلها.

تعود سناء إلى صغيرها بمساعدة أحد سكان دومة. تعود لتوقد النار، لتعد وجبة ساخنة لخليل. خليل الذي يتدرب على فقدانها بتقليد توقيع أمه على دفتر علاماته. تعود سناء إلى خليل بلا ظلها...

يبدو فيلم "يوم أضعتُ ظلي" مغرقا في الاستعارة. نشعر أحيانا أننا فهمنا، ولا نحتاج للمزيد من الشرح الزائد، ولكن فقط إذا ما حاولنا أن نخلق تأويلا لغياب الظل، نستطيع أن نتخفف من ثقل الاستعارة والاستطالة. وأحيانا تسمح لنا صور الفيلم بالتماهي مع ذاك التقابل بين انعكاس الحياة في بساطتها: ظل شجرة، ظل سناء، لعبة الظلال التي يصنعها خليل... وبين الواقع الرهيب للحرب الذي وإن لم نره مباشرة بعد فإنه قادم لا محالة.

يجعلنا فيلم "يوم أضعتُ ظلي" الذي عرض ب مهرجانات عالمية بتورنتو ولندن والجونة... نسائل رمزية الظل، هل هو قدرة على التسامح ليتسع ويسع الاختلاف والمختلف؟ هل تبدأ من مرحلة فقدانه رحلة اللاعودة؟ أم رحلة التخندق في الموقف الواحد، كأن فاقده يقول لنا إنه هنا في هذه الجهة من الحرب، حيث لا أمل، ولا غد إلا بالبحث عن بديل؟ البديل الذي يتحقق عبر المواجهة التي يمكن أن تعود منها حيا أو ميتا.

سؤدد كعدان التي منعت وطاقم فيلمها من حضور عرض فيلمها في العديد من الدول العربية، تمكنت عبر فيلمها الروائي الأول هذا من الحصول على جائزة أسد المستقبل في الدورة 75 من مهرجان البندقية السينمائي، إذ تمكنت بفضل طاقم من الممثلات والممثلين السوريين، من نقل صورة من صور ما قبل الحرب بسوريا. وهي الصورة التي نقلت لنا كثيرا من ظل الحرب القادمة الطويل والمخيف، بفضل أداء تمثيلي غير مبالغ فيه ولا يسعى إلى كسب تعاطف المشاهِد باستثارة مشاعره وإنما بحثه على التفكير وتبين الوضع السوري الآيل إلى الشتات. وقد برعت بشكل خاص بطلة الفيلم الممثلة المتميزة سوسن أرشيد في أداءٍ اتسم بالبساطة والبراعة في آن.

ثوب الحرب الواسعة التي تسع الأخضر واليابس، والصغير والكبير. ثوب الحرب الذي يلتهم ظل أبطالها. الظل الذي يعني مساحة التسامح مع المختلف. المختلف الذي يصبح بالضرورة عدوا في زمن الحرب.

رمزية لعب الطفل للكرة في فيلم «حياة» من كرة الضريح إلى شباك الملعب رحلة ممتعة في جسد الإنسان المغربي

■ عبد الفتاح بجقار

ببهو فضاء متخم بعطر الأصيل والعريق والجميل، بفاس المدينة، وبالبطحاء المكان الرمز، أتيحت لي فرصة الاستمتاع، رفقة ثلة من المثقفين الملهمين، احتساء سكرات الحياة «حياة عنوان الفيلم» على نخب هزائم من دبروا مكائد الاغتيال الثقافي للمدينة، حيث تطل فاس البهية بمبدعيها وبأنفة مدينة السلاطين على الفضاء الأرحب والأجمل لتقليب مواجع الأسئلة الأكثر حرقة وإلهابا، حين تستعيد المدينة لقبها الثقافي عبر احتضان السؤال الفائر في وجداننا الجمعي، بالسفر عبر متعة بصرية بكاميرا جالت بنا بين مواجع أسئلة الهوية في انتماءاتها وانثناءاتها، بحثا عن استلهام نموذج وئام قيمي وطني تتصالح فيه الأفكار والأجساد فيلم «حياة» للمخرج رؤوف الصباحي ابن الصحافي والإعلامي المحبوب لدى الجميع رشيد الصباحي، والصحفية والإعلامية القديرة الراحلة حياة بلعولا، أعادني للحياة السينمائية بعد مدة تفوق عشرين سنة عن هجر الكتابة السينمائية لأجد نفسي اليوم في مواجهة نفس السؤال الذي طرحته عندما نشرت قراءة مطولة لفيلم «ابن السبيل لعبد الرحمان التازي» حيث ما يزال المخرج المغربي يصر على إثارة كل أفكاره في فيلمه الأول مخافة ألا يكون له فيلم ثان وثالث... بسبب عدم وجود مدعم يثق في قدراته رغم أن المخرج يمتلك كل مؤهلات المخرج الواعد وجوائز فيلمه تغني عن الإطراء في حقه.

أثرت أن تكون قراءتي للفيلم على مستويين، واحدة في إبداعية الفيلم والثانية أنتروبولوجية على مستوى أعمق تغوص في التعابير الجسدية والرموز والطقوس.

I- قراءة في إبداعية الفيلم

يستدعي فيلم حياة للصباحي، فيلم ابن السبيل بقوة عبر اعتماد حافز السفر للربط بين قضايا كثيرة ما استلزم ادخار على مستوى حركات الممثلين عند أدائهم لأدوارهم. فمثلا إدريس الروخ في إقناع الشيخ السلفي بقبول الكشف عن جسد امراته للطبيب ما كان ليتم بتلك السرعة بالنسبة لرجل يقدم على أنه متعصب عقائديا وكذلك الممثلة الراغبة في الزواج بالأجنبي،لم تمنح لها الفرصة للتعريف بعلاقتها ولا إقناع أبيها، ولعل تدبير الأمر بالهروب جاء لضرورة تقنية، كما أننا كمشاهدين أحسسنا أن سعة ذاكرتنا Memory span لم تتسع لكثير من الأفكار واللقطات السينمائية الهامة كنا نتمنى الوقوف عليها.

كما أن اعتماد المخرج على اللقطة ذات المقاس الأمريكي plan américain كان اختيارا لتسهيل الفهم عبر إبراز ملامح الوجه وقصات الشعر كمفاتيح مقتضبة دالة على الانتماءات الثقافية والعقائدية للممثلين، فيما تم ادخار في الجانب التمثيلي عند الممثلين والاكتفاء بأدوار ذات نفس قصير.

كما أعتقد أن رسم شخصية الرجل السلفي التي أداها اخميسبكل تلك العبوسة وقساوة الشخصية قربتنا كثيرا من شخصية الكافر التي كانت ترسمها لنا السينما التكفيرية وكان الأجدر استيعابهفي الحوار وتثبيت لحية مخضبة بالحناء ما دام يحيل إلى التيار السلفي وسنرى رمزية الحناء باللحية عند المرور إلى القراءة الانتروبولوجية. وهذه الملاحظات لا تنقص من قيمة العمل الفنية حيث جاء الفيلم مليء بالإثارة والمتعة السينمائية، ويخلو من أية لحظة ملل، حيث كانت الكاميرا تقفز وتركض كغزالة، بسرعة لكن بوادعة فنية وذكاء جمالي، كما لو أنها تبحث عن الجسد المثالي الذي تتصالح فيه الأفكار والأجساد، حيث أن الفيلم يحكي عن قلق الأجساد فيما بينها وبين الأفكار والمعتقدات التي تحملها. كما أن الكاميرا قد تكون تتابع الطفل الذي ظل طيلة مدة الفيلم يركض وراء كرة، قد تكون اشترتها لرؤوف أمه، وهو يسابق الزمن ليدركها ويشكرها ويقبل رأسها وهي كرست صلواتها للدعاء له بأن يكون ملهما طموحا متسامحا وخصوصا رؤوفا كما أرادته أمه. بحث عنها بين جموع الأجساد وركام الأسئلة كما يبحث عن هوية وطن يستع لأحلامه وطموحاته لكنها ترجلت دون أن تنتظر القبلة الدافئة - الفيلم إلى ملاذ خارج الزمان والمكان ليعود مكلوما متألما باكيا، وهديته لأمه -فيلمه- ما تزال بيده ليصل إلينا بدار البطحاء وبقية الدموع تغالبه دافئة، صادقة، بريئة قدرها الحضور وتفاعل معها وأحب الصدق في فنه وفي وفائه لوالدته دخل وكانه يسأل بين الحضور عن امرأةتشبه أمه التي كرمها بتسمية مولوده الأول. فيلمه الأول- «حياة»، كما كان الآباء الأولون يكرمون الأجداد والأولياء الصالحين حيث كان للاسم رمزية التعويض والتقرب والإكرام والتماهي بالمثل العليا في السلوك والعقيدة والتضحية، طوبى لها لأنها عندما انقطعت أعمالها تركت ولدا يبدع لها

◄◄◄

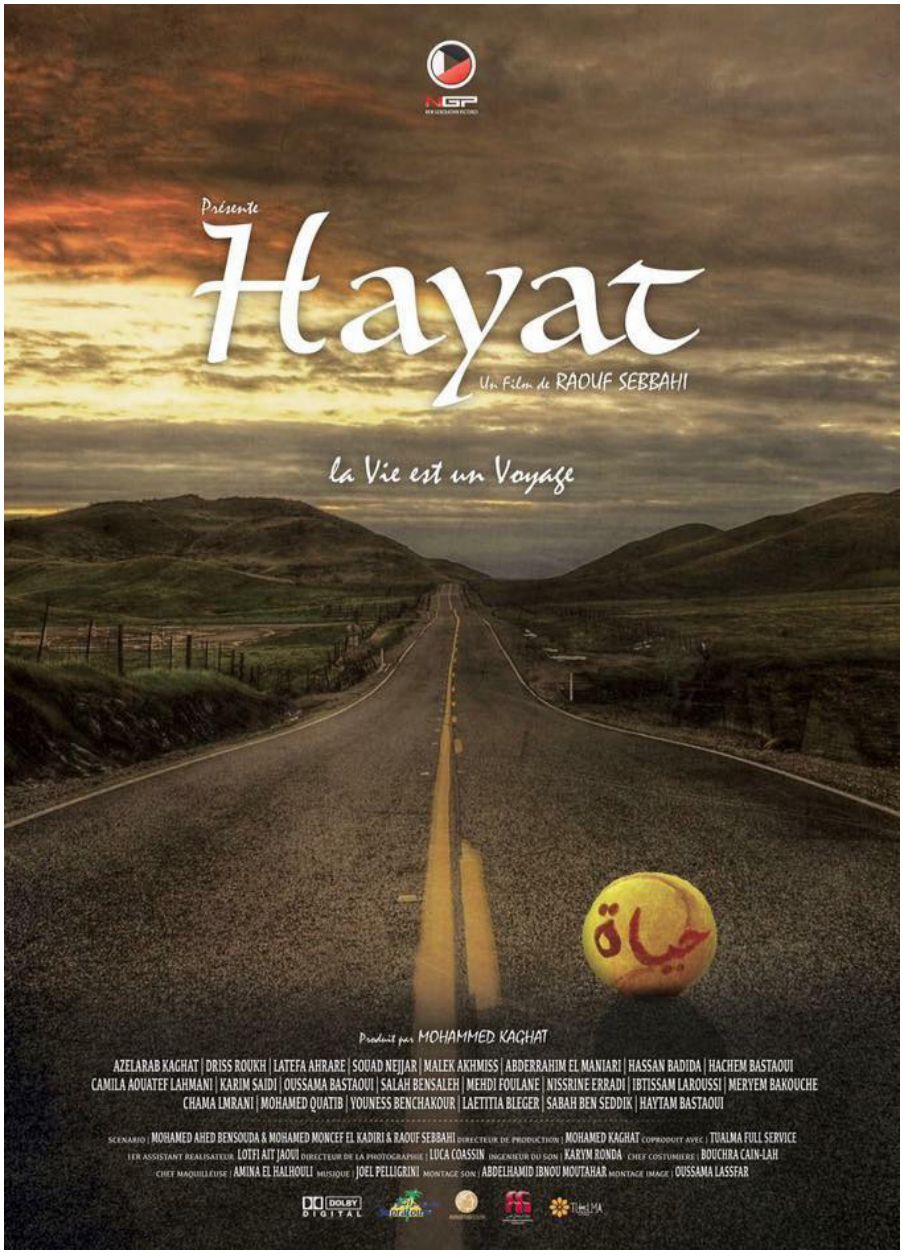
يدعو لها بمنتهى الصدق والإحساس والعمق الإنساني والفني.

II- المقاربة الأنتروبولوجية للكرة أو لماذا تشتري الأم لولدها كرة - كما في الفيلم للطفل البسطاوي.

هل الكرة لعبة وولع حديث جاءنا بعد الاتصال مع الغرب الجواب نعم ولا.

1- الرمزية الانتروبولوجية للكرة أو للأشكال الكروية في الطقس والمخيال الجمعي المغربي

الكرة في الطقس المغربي ليست لعبة مطلقا، بل إنها شكلا تعبيريا رمزيا يحاكي جزء حيويا في جسم الإنسان في الصورة والوظيفة الغريزية وله مكان مركزي وحاسم في نيل الحقوق أو الاقصاء منها، تبعا لرمزيته الذكورية أم الأنثوية. في كل الأضرحة المغربية توجد كرات بعضها من حديد، خشنة، صلبة، غير قابلة للاختراق أو التكسير، قابلة للتدرج والمقاومة في كل الظروف والأحوال تشبه جزءا حيويا وحساسا وخصبا في جسم الرجل، وكرة ثانية زجاجية، شفافة، نظيفة، صافية، قابلة للاختراق والتكسير تتطلب حماية وحرص، وحراسة شديدة تشبه رحم المرأة الابقاء عليها صافية يعلي من قيمة المرأة وتصوير المجتمع الذكوري لها كزجاجةومرآة عاكسة لصورة الرجل جاء لتبرير الاشتراك في مليكة جسد المرأة ولتبرير هيمنته عليها. لأنها تحمل صورته في رحمها – شرفه واستمراريته. كانت النساء المغربيات تمررها على أجسادهن ابتغاء الزواج أو الإنجاب. الشكل الكروي متواتر في التداول الرمزي كذلك في شكل البيض التي يرمز إلى أصل الحياة والخصب وعندما تقترن بالحناء ترمز إلى الزواج. حيث إن الحناء ترمز إلى الدم لهذا تستعمل في الأعراس، ويخضب بها الشيوخ لحياهم تعبيرا عن تقديس الدم الرابطة الدموية



والغيرة عليها، واكتشاف الحناء جاء كبديل رمزي خفف من تضحيات الإنسان والحيوان، كما هو الأمر في أوروبا حيث الخمر والورود حلت محل الدم وتلجأ كثير من النساء إلى الفقهاء التقليدين ليكتبون لهن بعض كلمات الفال إما بالحناء أو الصمق على البيض أو الصحون المقعرة (الزلافة) الممتلئة بالحناء.

2- الرمزية الرياضية والذكورية والدموية للكرة الحديثة

يمكن اعتبار الكرة (الرياضة) امتدادا للكرة الحديدية الآتية من الضريح، فهي قابلة للتدرج والمقاومة ويمارسها الذكور وينسبونها إليهم ويكون المطلوب من كل رجل ادخال كرته في ثقب في جل الرياضات (كرة القدم –غولف – سلة - شيرا (اللعبة المغربية القديمة) وترمز الكرة المتحركة إلى حرية الرجل الذي يمنحه المجتمع الذكوري حق الحركة والمبادرة في كل شيء بينما ترمز الشبكة الثابتة إلى المرأة المحاصرة والمقيدة الحركة او المبادرة حيث يدور الصراع بين الذكور من أجل إثبات الرجولة والوصول الى المرأة بإدخال الكرة في شبكة الجماعة المعادية ومنع الجماعة الأخرىمن الوصول الى شبكتها حماية للشرف وغيرة عن العرض.

وتحفل لغة الكرة وحركاتها الجسدية بإيحاءات جنسية كتمرير الكرة بين الفخذين (تبيض من البيض) - القذف - الشباك العذراء - انقاد الشرف بالإضافة إلى التهييج الذي تمارسه على الأجساد وهي تقفز من أعلى المدرجات أو كراسي المقاهي عندما يتبادل اللاعبون صد الكرة وقدفها أمام المرمى. وتكسير الكراسي يكون دفاعا عن الشرف خصوصا إذا كانت الهزيمة في عقر الدار أمام الأهل.

ويتوج انتصار الفريق بتفجير الدم الذي يرمز له بالقنينة الممتلئة بالخمر ببعض الرياضات أوالكاس الرمزية الفارغة في جلها، كما يكافئ اللاعبون بأشكال ذاتإيحاءات أنثوية مدورة، ميداليات يمكن مقارنتها بتوزيع فاكهة التين في الطقوس المغربية حيث أن التين لا يكون مباركا إلاإذا أخذ شكلا على نحو مدور (الشريحة) ويفقد أهمية الرمزية إذا أعطي في شكله الطبيعي، وحتى الشعار الأولبي فهو يأخذ شكل الدوائر ترمز الى شكل المكافأة الأنثوي.

لماذا القراءة الأنثروبولوجية؟

القراءة الأنثروبولوجية تمتلك شرعية الانتماء إلى المستقبل لأننا متأخرين في اكتشاف قواعد اشتغال التعبير الجسدي والرمزي العميق والمركز والكثيف، ويمكن للجسد في لحظة قصيرة إنهاء كل سلطة للغة المنطوقة على سلوك الإنسان (مثلا عندما ينشب عراك بين أشخاص ويطول، بحركة بسيطة وعميقة وكثيفة من الجسد تنتهي المعركة بتقبيل رأس الخصم. لذلك يمكن اختصار شخصيات الفيلم في رمزية الكرتين المذكورتين المشحونتين بتكثيف دلالي ورمزي عميق.

1- الكرة الحديدية

اختص بها الذكور تعكس أيديولوجياتهم في الهيمنة وهي صلبة وقوية خصوصا من يمتلك كرات من نحاس (كما تقول العامة) لا يخشى عليها من الانكسار أو الاختراق أو الموت من صلابتها تبرر ترجيح رأيها وشرعيتها لامتلاك الأشياء والتحكم فيها باحتكارها وتوزيعها أو حمايتها وهي تخص نفسها بحق المبادرة وحرية التحرك، إذ لا خوف عليها من الانكسار أو الاختراق وهي أنانية جاحدة لا تنعكس فيها صورة المرأة بخلاف الكرة الزجاجية. لذلك لا تمتلك فيها المرأة حقوقا وإذا حدث ذلك في قوانين المجتمع الأبوي الذكوري يكون ذلك انتقاصا من صورته وقوته ورجولته (ادخال هشاشة المرأة إلى جسده) رغم التفاعل الطبيعي والثقافي والبيولوجي بين المرأة والرجل المجسد في تأمين الاستمرارية والقوة باستخلاف الأولاد) حيث المجتمع الذكوري لا يقدر ذلك رغم أهميته. حيثإن امتلاك هذه الكرة وليس المساهمة في الإنتاج هي ما تتأسس عليه قواعد الحكم وتوزيع الحقوق والمواريث والحريات والمبادرات.

2- الكرة الزجاجية

وهي الشكل والصورة التي أقرها المجتمع الأبوي الذكوري للمرأة وأقر لنفسه حق التحكم فيها لأنها زجاجية ويرى فيها صورته هو لأنها دمه وشرفه ورغبته الغريزية والتخصيبية، وعليها أن تكون من جملة ما يحق له التصرف فيها بحمايتها وحماية شرفها، لأنها ضعيفة بصورة الهشاشة الزجاجية التي فرضها عليها. وهي لذلك ممنوعة من الحركة أو المبادرة أو المغامرة إلا تحت حمايته وحراسته المشددة داخل السياج الذي رسمه لتحركاتها بالعنف الرمزي والبدني.

كل الممثلات في الفيلم يدخلن في هذا الشكل الزجاجي الكروي المنغلق داخل السياج الذكوري واحدة تتوسل إلى الأب للزواج من نصراني حيث الأب من يمتلك حق السماح باختلاط الدم من عدمه ولو أنه يقر لنفسه هذا الحق بالزواج بالكتابية أو الاعتراف بالأبوة الشرعية، والثانية تتوسل الشاب وتفشل في دخول عالمه الذكوري وحتى الشيخ السلفي والمناضل الحقوقي بحثا عن إجازة للكشف عن جسد المرأة للطبيب في إطار مرجعيتهالذكورية الأبوية.

كيف تبدو هيمنة الذكوري على مستوى الأشكال والرموز؟

- تأمل في شكل الميزان ذا الكفتين واستنتج ما شكل العضو الذي يحدد قيمة أو أوزان الأشياء ويقيم العدل في تداول القيم.

- تأمل في شكل مفاتيح الدور والسيارات والخزائن ما الشكل الذي يمتلك حق المبادرة ◄◄◄

والحركة وحل الأقفال هل الشكل الذكوري المتحرك أم الشكل المثبت الممنوع من الحركة القابع في الدار أو السيارة، لماذا عند فتح الأبواب يخرج الذكور المفاتيح من بعيد بينما النساء حتى يصلن الى الباب إذا لم تكن المرأة تحس بأن المفتاح لا يعد امتدادا لجسدها؟

- تأمل في عقارب الساعة من يضبط الوقت ويتحكم في وقت الدخول والخروج ويمتلك السلطة على الزمان والمكان. حيث في قراءة في إحدى القرى بسهل الغرب أحواز القنيطرة، لاحظت كيف كان يقطع رأس الدجاجة التي تقلد صوت الديك ويتشاءم منهاحيثأن الديك ذكر ويرمز إلى سيادة المجتمع الذكوري على الزمن، وذبح الدجاجة تهديد رمزي للأنثى بعدم التحكم في إيقاع الزمن وتعبيرا عن احتكار الذكور للسلطة على الزمن.

كما أنني من هذا المنبر قد أكون أول منيشكك في أن يكون الخوارزمي قد رسم الأرقام بناء على عدد الزوايا التي يتضمنها كل رقم وقد يكون الأمر تكييفاأوربيا لاحقا، وإلا لماذا لا يكسب الصفر قيمته -وهو يرمز إلى الأنثى- إلا بعد رقم صحيحالم يبني قاعدته على قواعد الفقه الإسلامي وذكورية المجتمع؟ حيث يرمز الصفر للخلق من عدم لماذا لا يلتحق الصفر بالرقم الصحيح إلا بعد رقم 9 الذي يعني سن الزواج في السنةأو مدة الحمل؟ لماذا يقترن عدد عشرة وكلمة العشرة على المستوى الصوتي (الزواج) وكذلك العقد الذي يعني مدة عشرة سنوات؟

ألا تمتد رمزية الصفر إلى تفافتنا حتى اليوم، في قراءتي للخصومة والسباب الذي ينشب بين النساء من بين ما لاحظته - أن المرأة عندما تسب مخاصمتها وتريد إذلالها تنطلق من مقياس قيمي ينبني على جسد الرجل حيث ترفع أصبعها الشرفي الذي يرمز إلى الرجل في إشارة لتفوقها عليها وعندما تريد الحط من قيمتها ترسم لها شكلا يرمز إلى جسد المرأة، حيث ترسم بكفها علامة صفر مع عبارة (هاما تساوي هامنينتخرجي)

وتمتد هذه الثقافة كذلك إلى لغتنا الجسدية الحديثة في الفيس بوك مثلا عندما نسجل الإعجاب نرفع الأصبع إلى الاعلى (يعني رجل) أو ننزله إلى الأسفل يعني عديم الرجولة فيما الصفر يعني بقيمةالمرأة.

تأملوا كيف يجرد المجتمع الذكوري المرأة من حقها الطبيعي في أن ينسب إليها مولودها الذي هي من تمنحه الحياة. في بعض طقوس العقيقة التي قمت بقراءتها لفت انتباهي أن الجزار عندما يريد ذبح الخروف ينادي ما اسم أم المولود، وبمجرد ما يحصل عليه يذبح الخروف كإشارة لقطع العلاقة الطبيعية للمرأة بمولودها وربطه بعلاقة ثقافية مع الأب تستبعد منها المرأة، بينما ينسب المجرمون وأبناء الزنى والمغنون المحتقرون إلى المرأة، لأن المجتمع الأبوي الذكوري يرفض أن ينسب إليه الأشخاص المحتقرينفلان ابن فلانة، حسب دراسة نشرت لي سابقا.

رمزية الدم المتخفي في الفيلم وعلاقة رقصة الهيت بالتدشين وتفجير الدم.

يحضر الدم في الفيلم بشكل خفي وبقوة، وهنا تختلف القراءة التقليدية عن القراءة الأنتروبولوجية.

إن رفض الممثل لتزويج ابنته من أجنبي في الفيلم كان لحماية نقاء الدم، حيث إن البنت في ثقافة المجتمع الأبوي هي من يقع عليها عبئ إثبات شرفها ونقاء أصلها بالتعبير عن ذلك بشهر دمها أمام الجماعة، في إيزار أو سروال أبيض ناصع البياض غير قابل للتزوير، رافعا اللبس، حيث كان الشيوخ يتمسكون بلعب دور حماة نقاء الدم، يعبرون عن ذلك السلفيون بتخضيب لحياتهم بالحناء التي ترمز للدم.

وحتى استهجان الممثلة لرؤية البنتين وهما في عناق حميمي هو دفاع عن مجرى الدم، الذي ينبغي أن يبقى متدفقا بين الرجل والمرأة لضمان الاستمرارية.

في قراءتي لرقصة الهيت المنشور جزء منها، لاحظت أن المرأة كانت تملك تفويضا محدودا في الزمان والمكان والمناسبة، للرقص وسط الجماعة حاملة الإيزار والسروال الذي يحمل شرف عائلة العروس ورجولة عائلة العريس، وكانت تؤديه غالبا الأمهات. كما لاحظت أن هذا الطقس يتم على إيقاع مقص يضرب بقضيب من حديد (القضيب حديدي يتمتع بحرية الحركة ومقص يشير إلى رجلين يتحملان عنف الطقس ورمزيته) هذه الممارسة تمتد إلى طقوس التدشينات مقص يقطع حبل الولادة بحضور الأعيان. لاحظ كيف يعقب هذه الطقوس عمليات تسليم مفاتيح دور أو سيارات أومرافق عمومية... لاحظ الرمزية الذكورية في شكل المفتاح إنه نفس المفتاح الذي يحضر في الطقوس في المغرب، فعندما كانت النساء يغمى عليهن كان يلجأ إلى تحريك وإحداث أصوات بضرب المفاتيح بعضها ببعض لإيقاظهن، إيحاءات تشغيل السيارة والمرأة، وصورة المفتاح المتحرك مقابل القفل المحاصر في مكان ثابت، سيارة، دار، امرأة تغلق عليها الأبواب بالمفاتيح (المجتمع الأبوي)...

لاحظ كذلك كيف يتم تزيين سيارات العرسان بأشرطة التدشين.

هذا الدم المتخفي يرمز إليه بشكل آخر في السؤال عن هوية المجتمع في عصر الانفتاح على الآخر، هل مازالت هوية الوطن تقوم على الرابطة الدموية والعرقية بين أفراده (وطني دم في عروقي) أم أن هوية أخرى قيد التشكل مثلا أصبح قرار اختيار هوية الدولة التي يمثلها الرياضيون مسألة شخصية، وكذلك الزواج بأجنبي خارجا عن العشيرة أو الدولة أوفصيلة الدم أوالهوية الدينية واللغوية والعرقية.

إيزنشتاين

سينما الشعر
من الشكلانيين إلى بازوليني

■د. محمد طروس

كثيرا ما يتم الحديث عن «شعرية السينما» أو عن «السينما الشعرية»، وتتفاوت تحديدات المفهوم باختلاف زوايا النظر وتطور المقاربات تبعا للسينمائيين والتغيرات السياسية والثقافية. وقد ارتبط المفهوم بمجموعة من السينمائيين [فرطوف، بيدوفكين، ايزنشتاين، بازوليني، أنطونيوني، بيترولوتشي، غودار، بارادجانوف، إيلينكو، شامشيف، غريفيت، تاركوفسكي، دوفزنكو] (نيكول دزيوب 2017)، ويمكن اختزال هذه المجموعة في من اغترفوا من منظور الشكلانيين الروس، أو الذين أبدعوا سينماهم بممارسة حرية تخرق القواعد السردية الكلاسيكية، أو أدخلوا تغييرات هامة في تقنية المونتاج. وللمزيد من التدقيق في المفهوم، سيتم التوقف عند الشكلانيين الروس وبازوليني.

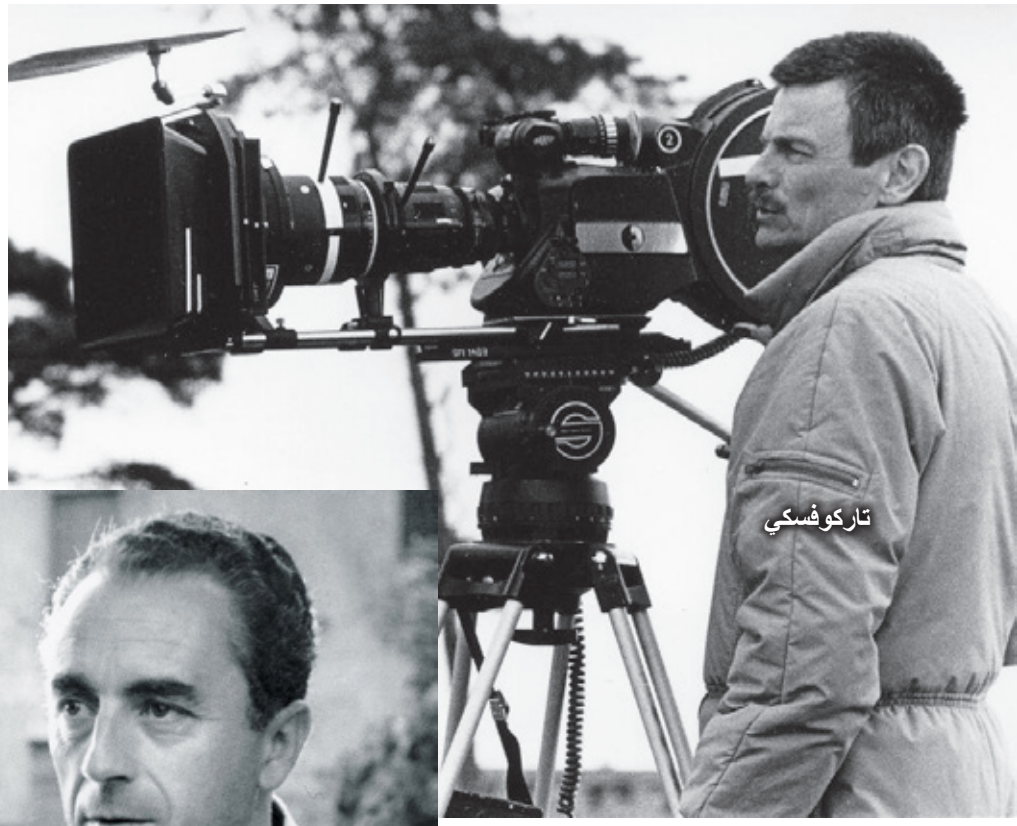
سينما الشعر عند الشكلانيين.

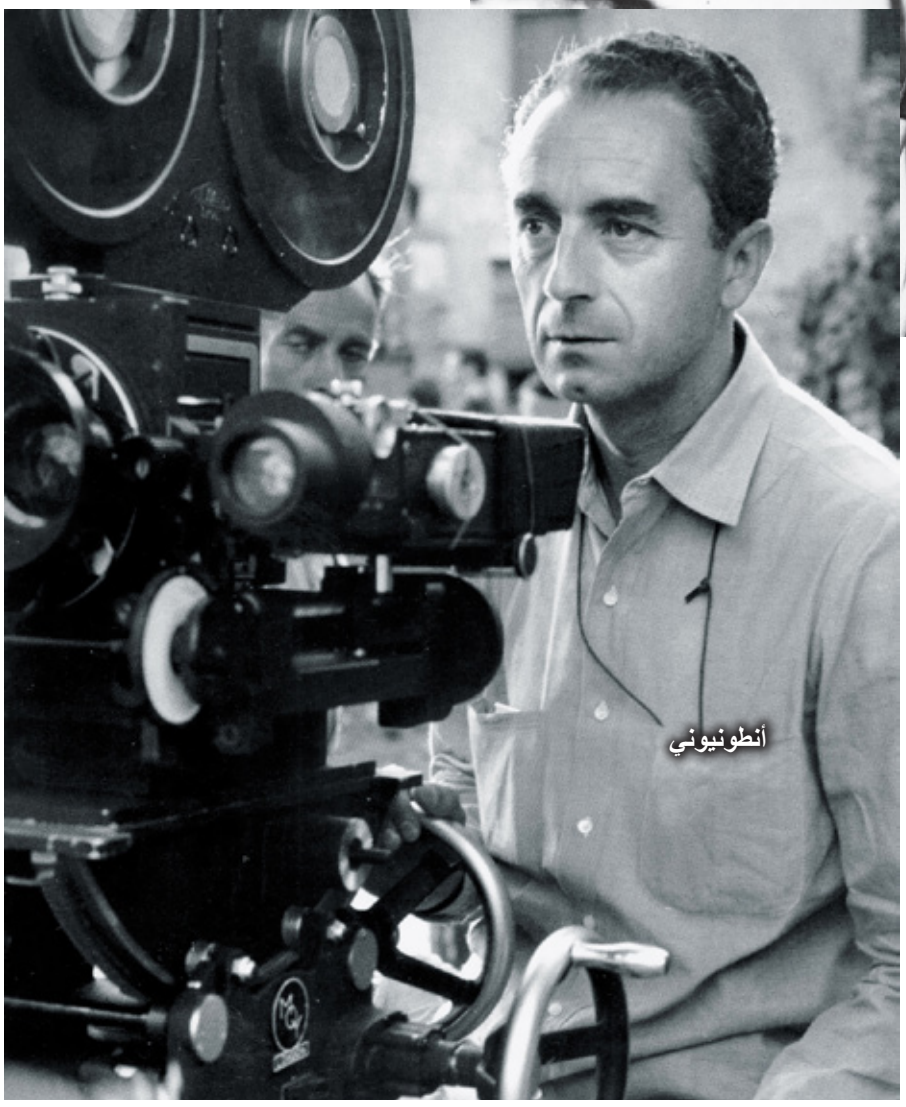
تلاحظ آنا لوطون (1992)، أثناء تحليلها لبعض الأفلام السوفياتية لسنوات 1960 - 1970، أن بعض هذه الأفلام تتشابه مع بنية الشعر، بحيث تتأسس على التماثل بين الصور وليس على المنطق السردي. بالفعل، عرف هذا التوجه باسم «السينما الشعرية»، كما سميت بـ«السينما العتيقة» لأن أفلامها مستمدة في الغالب من الحكايات والأساطير الشعبية. فضلا عن هذا، تستعمل الدراسات وصف السينما غير السردية لوصف السينما السوفياتية. في هذه السينما تحظى الصورة بامتياز أكبر من تسلسل السرد. إذ تسميها جان فرونسكايا (1972) بـ«سينما الصور»، مشيرة إلى أن الفيلم الشعري يولد لدى المشاهد الانطباع بمشاهد «لوحة جميلة». غير أن طموحات السينما الشعرية لا تقتصر على إنتاج الصور «المشهدية» أو «التشكيلية»؛ بل إنها تمتد إلى استغلال إمكانيات آلة المونتاج الجديدة لإنتاج المعنى. فضلا عن هذا، ليست السينما الشعرية، في التقليد الشكلاني السوفياتي سينما غير سردية فحسب، بل هي الأحرى سينما ضد سردية. من هنا يتطلب الأمر تحديدا أكثر وضوحا بالوقوف عند مفهوم «سينما الشعر» المقترح من طرف شكلوفسكي(نيكول دزيوب 2017).

ينطلق من تمييز الشكلانيين بين عدد من الثنائيات الضدية [مضمون/شكل، سرد/ إظهار، نثر/ شعر]. ليميز سينما النتر من سينما الشعر على أساس التقابل بين الحكاية/ التركيب. لقد حاول الشكلانيون الروس في كتاب «سينما الشعر» (عمل جماعي 1929) وضع الأسس النظرية للسينما كفن أو وسيط للتواصل، ووصف أسلوبيته وإجراءاته الخالصة، ورصد علاقاته مع فنون التشكيل والمسرح والأدب، حيث استعملوا مصطلح «الشعري» بالمعنى الأرسطي، مع نوع من المزج بين الشعري والنتر. في «سينما الشعر» تعطى الغلبة للعناصر الشكلية على حساب المعنى، وتعتبر السينما الشعرية سينما بدون موضوع. وحسب جاكوبسون توجد «وظيفة شعرية للسينما»، كما توجد وظيفة شعرية للغة». في حالة اللغة، تتمظهر شعرية الخطاب في غياب الأفعال، وفي حالة السينما تتحقق الشعرية برفض الحكاية وانسيابها الوهمي.

لتوضيح فكره يقدم شكلوفسكي أمثلة من أفلام يستعمل مخرجوها بعضا من أسس سينما الشعر: [الأشكال الهندسية – خاصة الصوتيات: التكرار، الجناس – قوة العرض، الصور «الجدلية»]. هذه الأدوات «الهندسية»، الموازية بين الصور، تكون مبدأ شعريا، بالنسبة لشكلوفسكي؛ ما دامت تؤدي إلى خلق إيقاعات بصرية، وتعطي للفيلم معنى لا سرديا. بحيث يظهر الفعل الخفي الذي يمكّن المتفرج من إدراك وجود العمل السينمائي كإنتاج». يتجسد هذا التصور في فيلم فيرتوف «رجل الكاميرا» (1929)، حيث يوحي جينيريك البداية أن السينما الشعرية مستقلة عن الكلمات وعن اللغة. بهذا ستكون السينما مستقلة عن الأدب، وستكون الصور مقنعة دون عون من السيناريو. وأخيرا ستكون السينما مستقلة عن المسرح، وستتخلى عن الديكور. في نهاية الجينريك، يكتب فيرتوف: «يسعى هذا العمل التجريبي إلى خلق لغة عالمية حقيقية ومطلقة للسينما، مختلفة تماما عن لغة المسرح و الأدب. وسيصير هذا الفن «شاعريا» حين يعتمد اشتغاله فقط على خصائصه «المميزة»، لدرجة أن السينما لن تكون شاعرية إلا إذا تحررت من الأدب». يبين فيلم «رجل الكاميرا»، أن السينما تسمح بإظهار ما يخفى عن الإنسان/ المتفرج. (كواليس السينما). فرجل الكاميرا يستطيع التواصل مع الجماهير، يستطيع (بفضل الكاميرا) الدخول ◄◄◄

إلى الفضاء الحميمي للأفراد. هنا يصبح الالتقاء هناك بين «سينما - حقيقة» و«سينما الشعر» ممكنا، بل ضروريا، ويتعلق الأمر في الحالتين، برفض وهم الفضاء الأمامي للمسرح، و الذهاب إلى رؤية ما يجري في الخلف. أكثر من هذا، يمكن لسينما الواقع أن تكون شاعرية. إذ تعطي السينما الفرصة للعابرين «العاديين» للتشخيص دون أن يكونوا ممثلين، لأنهم «يلعبون أدوارهم الحياتية». نتيجة لهذا، لا تنفصل السينما عن بعض من «تفاهة اليومي» الذي يسمح بالنظر إلى «شعرية» الفيلم من زاوية أخرى (نيكول دزيوب 2017).


تاركوفسكي


أنطونيوني

سينما الشعر عند بازوليني

يعتبر بازوليني (بازوليني 1965) «السينما الشعرية» تأويلا جدليا للتاريخ، لأن «الماضي يتحول إلى استعارة للحاضر في علاقة تركيبية، ولأن الحاضر، أيضا، إدماج مجازي للماضي». تبنى الاستعارة من خلال الإبداع الشعري، حسب بازوليني، وتتشكل داخل التاريخ كممجموع كلي محكوم في حركته بالديالكتيك. لكن التاريخ في حد ذاته، يؤخذ في حركة الديالكتيك كمجموع وليس فقط كمحتوى. في «مقطع زهرة الورق» من الفيلم الجماعي «الحب والغضب (1969)»، يلعب بازوليني، في نفس الآن، على الديالكتيك وعلى التوازي بين الطبيعة اللامتوقعة واللامنتظمة للشخصية وبين الأحداث التاريخية المربكة والدالة المحدثة في السنوات السابقة.

حياة الإنسان تشكل الموضوع الأساس للفن السينمائي. لكن ما هي الحياة بالضبط؟ يقول بازوليني نفسه، ما يميز سينماه هو التأرجح بين السعادة والألم: جانب جوهري لـ«سينما الشعر». هذه السينما التي تغترف من حياة الناس - لا باعتبارها حياة يومية معطاة ومضنية، بل باعتبارها قوة دينامية وخلاقة - والتي تواجه، في جدليتها، شيئا يمكن أن يكون هو الموت، دون أن يكون موتا، فليس للموت الحق في «حركة الحياة التي تخترق المعيش» وتكوّن «العملية» الفنية. وإذن، فالانزلاق نحو الموت، نحو موت ماكرة، هو الذي يشكل القطب المضاد. من هنا توصف سينما بازوليني بأنها «سينما البقاء»: سينما الطاقة الحية، في مواجهة مباشرة مع ختفاء الأشياء والكائنات؛ إذ يمكّن المونتاج من إعادة تركيب صور الحياة في نفس لحظة الموت. إننا، في منظور بازوليني، نمارس السينما كحياة بعد الموت – ليس الموت في الحياة، وإنما الحياة في الموت، وكنتيجة نتحدث إذن عن موت لم تعد موتا بالمعنى الصريح.

لا ينبغي الاعتقاد أن مفهوم بازوليني يقابل المفهوم الشكلاني. ذلك أن بازوليني يقترح في محاضرة أسماها «سينما الشعر» (1965) تأملا سيميولوجيا للسينما. فالسينما هي قبل كل شيء شعرية بالرغم من كون السينما، مبدئيا، فنا «واقعيا». تفرض هذه «الشعرية» نفسها على السينما بكيفية آلية تقريبا، لأنها تتكون من صور «مثيرة». استنادا على هذه المسلمة، يطور بازوليني المفهوم إلى كون السينما مكونة من صور - رموز، لها نفس التطور الذي تعرفه جذور الكلمات. وإذا كانت السينما لغة فنية وليست فلسفية، فذلك راجع إلى «قوتها التعبيرية»، وإلى «قدرتها على تجسيد الحلم»، وإلى «طبيعتها الميتافيزيقية بالأساس». هكذا يصل إلى استنتاج أن «لغة السينما في جوهرها ◄◄◄

بازوليني

«لغة شعرية». لكن السينما الصناعية (المختزلة في مقاولة اقتصادية) لا تهتم إلا بتطوير الطبيعة السردية للوسيط، مما يشكل تقليدا لـ«لغة نثرية سردية». هكذا يحاول بازوليني إنجاز تركيب دال بين التصور الشكلاني للشعر (أو الشعرية) وتصوره المتمثل في مجال تدفق الرؤية والحلم: إذ يرى أن سينما الحلم تتطور تبعا للخصائص السيكولوجية غير المنتظمة للشخصيات، أو تبعا لرؤية المؤلف للعالم والتي هي شكلانية قبل كل شيء. للتعبير عن هذه الرؤية الداخلية، يدعو بازوليني إلى استعمال صيغ أسلوبية وتقنية خاصة، متزامنا مع خدمة الإلهام الشكلاني الذي يشمل الأداة والموضوع في الآن نفسه.

يُستعمل مصطلح «شعري»، عند بازوليني، بالمعنى «الشكلاني» مع كونه مرادفا للحلم. إذا كانت الطبيعة النثرية التقليدية للسينما قد منعت «شعريتها» من التطور، فلأنه تم إهمال كل ما كان فيها من لاعقلانية، وحلم، وبدائية وتوحش. السينما لغة حرة تتكون من صور-علامات (لغة الذاكرة والحلم) على مستويين: مستوى الشخصية والتشخيص، ومستوى المؤلف والعبارة: إذ تتميز السينما الشعرية بإنتاج أفلام ذات طبيعة مزدوجة. فالفيلم الذي نراه ونتلقاه عادة هو « ذاتية حرة غير مباشرة وأحيانا غير منتظمة وتقريبية. ذاتية تأتي من كون المؤلف يستخدم «الحالة الذهنية المهيمنة في الفيلم»، وهي حالة شخصية، تشخيص مستمر يسمح له بحرية أسلوبية كبرى، غريبة ومستفزة. خلف هذا الفيلم يجري فيلم آخر - الذي صنعه المؤلف حتى بدون ذريعة التشخيص البصري مع البطل؛ فيلم تعبيري أو تعبيراني، كامل التمام والحرية. هكذا سلك بازوليني منعطفا مزدوجا بواسطة المحاكاة والتعبير، ليصل إلى السينما الشعرية، كسينما قادرة على إنطاق مختلف الشرائح الاجتماعية، اعتمادا على «السنن التقني» الذي يدعمها - تناوب الأهداف، مؤثرات بصرية، تدقيقات صدفوية، مونتاج نشاز- نشأ تقريبا من عدم التسامح مع القواعد، ومن الحاجة إلى حرية غريبة ومستفزة». هكذا يلتقي بازوليني والشكلانيين الروس في التمييز بين الدال والمدلول، بين الفيلم والحكاية، بين اللغة الشعرية والسرد النثري. يلتقون في رفض الانسيابية السردية، والدعوة إلى لغة سينمائية شعرية تتجاوز قواعد الكتابة التقليدية المسكوكة، وتتمرد ضد حرية الإبداع.

مراجع

- Fieschi Jean-André, «Pasolini l'enragé, dialogues avec Jean-André Fieschi», dans Cahiers du cinéma, hors-série, «Pasolini cinéaste », 1981
- Jakobson Roman, Questions de poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- LAWTON Anna, Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- NIKOL DZIUB. Le «cinéma de poésie», ou l'identité du poétique et du politique ? fabula avril 2017
- PASOLINI Pier Paolo, «Le Cinéma de poésie», trad. Marianne DI VETTIMO et Jacques BONTEMPS, dans Cahiers du cinéma, n° 171, 1965. Repris dans Pier Paolo Pasolini, éd. Marc GERVAIS, Paris, Seghers, coll. «Cinéma d'aujourd'hui», 1973.
- VRONSKAYA Jeanne, Young Soviet Film Makers, London, Allen and Unwin, 1972.

- Fieschi Jean-André, «Pasolini l'enragé, dialogues avec Jean-André Fieschi», dans Cahiers du cinéma, hors-série, «Pasolini cinéaste», 1981
- Jakobson Roman, Questions de poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- LAWTON Anna, Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- NIKOL DZIUB. Le «cinéma de poésie», ou l'identité du poétique et du politique ? fabula avril 2017
- PASOLINI Pier Paolo, «Le Cinéma de poésie», trad. Marianne DI VETTIMO et Jacques BONTEMPS, dans Cahiers du cinéma, n° 171, 1965. Repris dans Pier Paolo Pasolini, éd. Marc GERVAIS, Paris, Seghers, coll. «Cinéma d'aujourd'hui», 1973.
- VRONSKAYA Jeanne, Young Soviet Film Makers, London, Allen and Unwin, 1972.

Design: LINAM SOLUTION

VOLK IMPRIMERIE

Tellement de couleurs à Vivre!

précision à l'impression

Tél & Fax: +212 539 95 07 75
volkimprimerie@gmail.com
www.volkimprimerie.com
Zone Industrielle Al Majd / Rue 11 N°5 Lot. 624 - Tanger

حوار مع سلمى بركاش حول فيلمها «أنديكو»

■حاورها عبد الكريم واكريم

بمناسبة مشاركة فيلمها الأخير «أنديكو» في المسابقة الرسمية لمهرجان خريبكة للسينما الإفريقية، في عرضه الأول مغربيا وعالميا، إلتقينا سلمى بركاش وأجرينا معها الحوار التالي:

- ماهو المشترك، إن كان هنالك، بين فيلمك الأول «الوتر الخامس» وفيلمك الجديد «أنديكو»، وهل هناك رؤية واضحة تؤثث فيلميك هاذين لتُكوِّن خيطا رابطا بينهما؟

- أحب الاشتغال على الروحانيات والإلهام، وفي الفيلمين توجد هاتان التيمتان، «مالك» في «الوتر الخامس» موسيقي شاب يبحث عن الإبداع والإلهام من خلال الموسيقى ويستطيع الوصول للوتر الخامس الذي يمثل الروح بفضل هاته الموسيقى، ونورا في «أنديكو» طفلة تبحث عن ذاتها وتذهب بحثا عنها بفضل هِبَة عبارة عن حدس يُمكِّنها من معرفة مايقع.

- لماذا اختيارك الاشتغالك على ماهو روحي في فيلميك «الوتر الخامس» و«أنديكو»؟

- ضروري أن هناك شيئا مني في الفيلمين، وأنا منجذبة نحو كل ماهو روحاني وأظن أنه شيء مهم جدا ونحن الآن في أمس الحاجة إليه، نظرا لأننا نتواجد في مجتمعات فقدت أوكادت قيمها الإنسانية وابتعدت عنها واقترب كثيرا من قيم الاستهلاك بل الاستهلاك المفرط والزائد عن الحاجة والمظاهر الخادعة والأنانية وحب الذات المُفرط والمَرضِي، بحيث أصبحنا نتناسى أننا بشر يجب علينا أن نتبادل الأجمل والنقي فينا، والذي سيمكننا من ذلك هو روحنا وضميرنا، وبالنسبة لي أمر جِدُّ مهم أن أمرر هذا في أفلامي وذلك كمثل زجاجة أرميها في البحر تضم في طياتها رسالة بهذا المعنى.

- كيف كان اشتغالك مع الطفل والطفلة في الفيلم وكيف أدرتِهما، وهل وجدت خلال هذه التجربة، كما يذهب إلى ذلك الكثيرون، أن إدارة الأطفال أمر صعب؟

- في البداية كنت جد خائفة، لأني كنت أظن أنني لن أستطيع التعامل معهما، لكن في نهاية الأمر وجدتُ أن الاشتغال معهما كان سَلِسا ومَرَّ في غاية السعادة لكلينا، وقد خلقنا لهما فضاء في البلاطو كي يتحركا فيه على سجيتهما، الطفل أبدى رغبته في أن يصير مخرجا فَقَرَّبتُه مِنِّي وبدأت أشرح له كيفية اشتغالنا، والطفلة قالت أنها تطمح أن تصبح نجمة سينمائية، وهكذا شرحت لها أنه لكي تكون كذلك عليها أن تُعبِّر عن أحاسيسها وساعدتها في فعل ذلك فاطمأنت إلي وأنا كذلك اطمأنت لها وانسجمت معها، وهكذا استطعنا العمل معا واستخراج أفضل ما فينا، لقد كانت مغامرة جميلة، وفي الأخير استخلصت أنني كنت جد سعيدة وأنا أصور هذا الفيلم.

- هل لديك مرجعيات سينمائية حاولتِ استغلالها في فيلمك «أنديكو»؟

- تأثرت طبعا بمخرجين كبار لكن ليس واحدا بالتحديد فأنا أتَهرَّب من عمل «تكريمات» أو إبداء مرجع سينمائي ما في في فيلمي. تاركوفسكي يُكَلِّمُني في كل مشروعه السينمائي بالعلاقة مع الزمن والذاكرة، وأحب كذلك أعمال بيرغمان خصوصا في اشتغاله على دواخل الشخوص ونفسياتها المعقدة وكل هذا العمل الجيد الذي يظهر في نظرات الشخصيات والذي يعبر على كونها وحيدة، أحب أيضا أفلام أورسون ويلز خصوصا «المواطن كاين»، في ذلك البحث المضني عن شيء لانجده ولا نصل إليه مع الشخصية إلا في النهاية، كل هذه الأمور أثَّرَت فيَّ وربما تَجدها بشكل من الأشكال في فيلمي.

- أخذتِ وقتك وانتظرت سبع سنوات قبل أن تُخرجي فيلمك الثاني، هل هي مسألة إمكانيات مادية أم أنت من تتعمَّدين ألا تُسرعي في إنجاز أفلامك، ثم كم من الوقت أخذت في كتابة السيناريو قبل المرور لمرحلة التصوير؟

- كتبت السيناريو في وقت قصير لكنني كنت أشتغل عليه في في ذهني قبل ذلك بمرحلة طويلة، أنا أشتغل دائما هكذا ونفس الشيء حدث معي في فيلم «الوتر الخامس»، وبخصوص سيناريو «أنديكو» انزويت في بيت معزول حيث لا ألتقي بالبشر وأخذت في الكتابة المسترسلة حتى انتهيت منه.

«أنديكو» ..
قدرات غير عادية وروحانيات تسمو على الواقع

■ عبد الكريم واكريم

بما أن كل فيلم يعطينا ذاته من داخله كي نقرأه كعالم ذو بنية متكاملة ومنغلقة على نفسها، فذلك ما هو عليه فيلم سلمى بركاش الروائي الطويل الثاني «أنديكو»، الذي لايجب أن نُسقط عليه انتظاراتنا وقناعاتنا لا الفكرية ولا السينمائية أيضا، بل أن نتعامل معه كبنية فيلمية متجانسة ومنسجمة مع نفسها ومع نوع الخطاب الذي تحمله ومرجعيات النوع السينمائي التي تستند إليها .

تتمحور قصة فيلم «آنديكو» حول الطفلة نورا ذات الثلاثة عشر ربيعا، والتي تعيش حالة خاصة كونها تمتلك «قدرات غير عادية» وتتنبأ بما يحصل للآخرين، خصوصا تلك الأحداث السيئة كالموت وحوادث السير. لكن أمَّها الواقعية جدا والتي لا تؤمن بغير ما تراه وتلمسه، تظن أن ابنتها تَتصنَّع تلك الحالات الغريبة التي تَمرُّ بها، فقط لتمنعها من السفر لوحدها قصد الإلتحاق بالأب المسافر إلى أستراليا وتتركها مع عمتها، هذه الأخيرة التي تتفهم جيدا حالة نورا إلى درجة أنها ترافقها عند «الشوافات» والمتنبيئين والفقهاء الذين يؤكدون حالة الطفلة، وتعيش معها لحظات انطلاق وانسجام تامَّين لا تعيشهما نورا نهائيا مع أمها.

لا يمكن أن نشاهد فيلم «آنديكو» دون أن نتذكر فيلما كـ«الحاسة السادسة» للمخرج الأمريكي ذو الأصول الهندية م.نايت شيامالان، ففي فيلمنا هذا كما في الفيلم الأمريكي نتابع من وجهة النظر «المخادعة» للطفلة نورا شخصية الطفل «المهدي» المرافق لها، والتي من المفروض ألا نشكَّ نهائيا في كونها شخصية من لحم ودم وذلك طيلة لحظات الفيلم، وألا نكتشف سوى في النهاية أنها شخصية أخيها الميت، وما تكاد نورا تعي أنها هي من قتلته وهي ما زالت صغيرة السن حتى يختفي تماما، لكي تتصالح مع ذاتها ومع أمها والعالم المحيط بها.

وكما الطفل «كول» في «الحاسة السادسة» تعاني نورا في «آنديكو» من نوبات صرع تُسقطها أرضا ومن حالات هلع تدفعها للاختباء عن الأنظار، ومثله تتعرض لتحرش زملائها التلاميذ الذين يعتبرونها كما يعتبره زملاؤه غريبة الأطوار وغير طبيعية تماما. وإذا كانت أم «كول» تحتضن ابنها وتحاول التخفيف عنه رغم خوفها عليه، فإن أم نورا عكس ذلك تماما تَنهَر ابنتها وتقسو عليها باستمرار، لكن في نهاية الفيلم تتصالح معها. وتبدو علاقة الأم والإبنه المتنافرة في «أنديكو» منطقية خصوصا حينما نعلم في نهاية الفيلم سبب جفاء الأم المبالغ فيه.

المَشَاهد التي يظهر فيها الأخ صحبة نورا أغلبها صُوِّرَت بنجاح خصوصا تلك التي يكونان فيها معا فقط، وقد أحسنت سلمى بركاش إدارة ممثليها خصوصا الطفلة التي أدَّت دور «نورا»، لكن ما أن تحضر شخصيات أخرى مع الطفلين خصوصا الأم والخالة حتى يرتبك السرد بعض الشيء ويبدو أن شيئا ما ليس على مايرام، خصوصا في المشهد الذي تذهب فيه الأم والطفلة عند المساعدة الاجتماعية، بحيث ما أن تعلن نورا أنها ترى أشباحا حتى تتلقَّفت الأم والمختصة الاجتماعية إلى الركن الذي يوجد في «المهدي» أخ نورا وهو الأمر الذي يكاد أن «يحرق» كل الحبكة المبني عليها الفيلم، وهذا لا نجده نهائيا في فيلم «الحاسة السادسة» رغم أن مشاهد مشابهة تماما لهاته المشاهد موجودة به.

على العموم يظل فيلم «آنديكو»، الذي شارك في المسابقة الرسمية لمهرجان خريبكة للسينما الإفريقية في عرضه العالمي الأول، فيلما مختلفا ضمن الفيلموغرافية المغربية، التي لا نجد بها أفلاما تنتمي لهذا النوع السينمائي، ويُحسب لسلمى بركاش أنها اقتحمت جنسا سينمائيا غير مطروق في السينما المغربية واجتهدت فيه بصدق فني يُميِّزُ سينماها ويَظهر بجلاء في هذا الفيلم كما في فيلمها الأول «الوتر الخامس».

فيلم «الجاهلية».. أوجاع الفرد وافرازات السلطة

■ عبد الكريم قادري - الجزائر

قليلون هم المخرجون العرب، الذين يمتلكون تجربة سينمائية مغايرة لما هو سائد، ويشتغلون على نسق إخراجي مختلف، وهشام العسري (1977-) واحد من بين هؤلاء القلّة، إذ أثبت بعد كل فيلم قدمه بأنه يمتلك وعيا سينمائيا، ومرجعية فكرية يتكأ عليها، ومعايشة حقيقية لواقع مجتمعه، أهلته بأن يعرف مشاكل القاع وأحلامه، وهذا ما عكسه في أفلامه الثلاث (هم الكلاب) 2013، (البحر من ورائكم) 2014، (ضربة في الراس) 2017، وأخيرا وليس آخرا فيلم (الجاهلية) 2018، الذي شارك في العديد من المهرجانات الدولية، أهمها اختياره في قسم «البانوراما» بمهرجان برلين السينمائي في دورته الـ68، ومشاركته في الدورة الـ40 لمهرجان القاهرة السينمائي في قسم «آفاق السينما العربية»، وقد أثبت العسري في فيلمه الأخير هذا، بأنه لم يكن مخرج مرحلة، جاء إلى هذه المهنة عن طريق ضربة حظ، والدليل ما حققته تجاربه السينمائية المذكورة، التي كانت عبارة عن مرآة عاكسة، لما يملكه من أدوات سينمائية مجدية، أثبت فاعليتها لما أفرزته من جماليات طافحة، بعد أن يُطعمها بالواقع المجتمعي والمشاكسة السياسية و«الطابو» الذي يطرق بابه من حين للآخر.

الشخصيات المركبة

لم يخرج هشام العسري في فيلم «الجاهيلة» عن المرجع السيكولوجي، لهذا نجد في هذا الفيلم العديد من الشخصيات التي تعكس أمراضا نفسية معقدة، نتيجة لإفرازات مجتمعية مختلفة لم يخض المخرج/المؤلف في أسبابها، واكتفى بتقديمها للمشاهد كما هي، واختار قصة معروفة لدى المغاربة والعالم الإسلامي وجعلها كخيط رفيع تربط بين الشخصيات والأحداث، وهي حين أصدر الملك المغربي المتوفى الحسن الثاني قرار يمنع من خلاله المغاربة من ذبح أضحية العيد، وهذا سنة 1996، تجنبا لازمة اقتصادية، وانطلاقا من هذه البؤرة وزع المخرج شخصياته التي تنزف وتعاني من عديد الأمراض النفسية، لهذا جاءت مركبة، تصدر تصرفات متوترة، تشي بتمزقها ومرارتها، حيث نجد لطفي فاقدا للذاكرة، بعد أن وجهت له زوجته هند ضربة قوية بمطرقة على الرأس، وجعلته بلا ماضي، وزوجته هي الأخرى لا يمكن أن تترك بدون قيد في أحد قدميها، عن طريق حبل موصول بوتد داخل الحديقة، لأنها لا تتحكم في تصرفاتها أحيانا وتذهب إلى أماكن مجهولة، ووالد لطفي الرجل الثري الذي يستلذ حين يقوم بتعذيب سائقه من حين لآخر، وفي نفس الوقت يستعد للمشاركة في مسابقة لتقشير البرتقال، والشيخ الأعمى الذي يقوم بقلي المفاتيح، وحين تسخن يقوم برميها من النافذة على المارة، وهو شخص عنصري يرفض زواج ابنته من أبيض، لهذا اشترط أن يكون الزوج اسود البشرة، حتى لا يتلوث دم العائلة، وعليه قام منير بدهن وجهه بالسواد حتى يتمكن من الزواج بمن يحب، والشاب الذي يجلس في أحد الشرفات، والذي يسأل كل من يمر أمامه عن الوقت، والطفل الصغير الذي بات يشاكس والده في كل مرة بالمقالب، بعد أن قرر عدم شراء أضحية العيد نتيجة لقرار الملك، ناهيك عن الشابة المتشردة التي تستعمل قارورات المياه المعدنية كحذاء في قدميها، بالإضافة إلى الشاب الذي يبحث على من يساعده في الانتحار بواسطة الحفارة التي يشتغل بها، كل هذه الشخصيات المركبة لم يكلف المخرج نفسه عناء ذكر المسببات التي جعلتها بهذا الشكل، بل ترك التأويل للمشاهد، ليتعدد وتزداد الجمالية وتصبح قوة التلقي أقوى وأشمل.

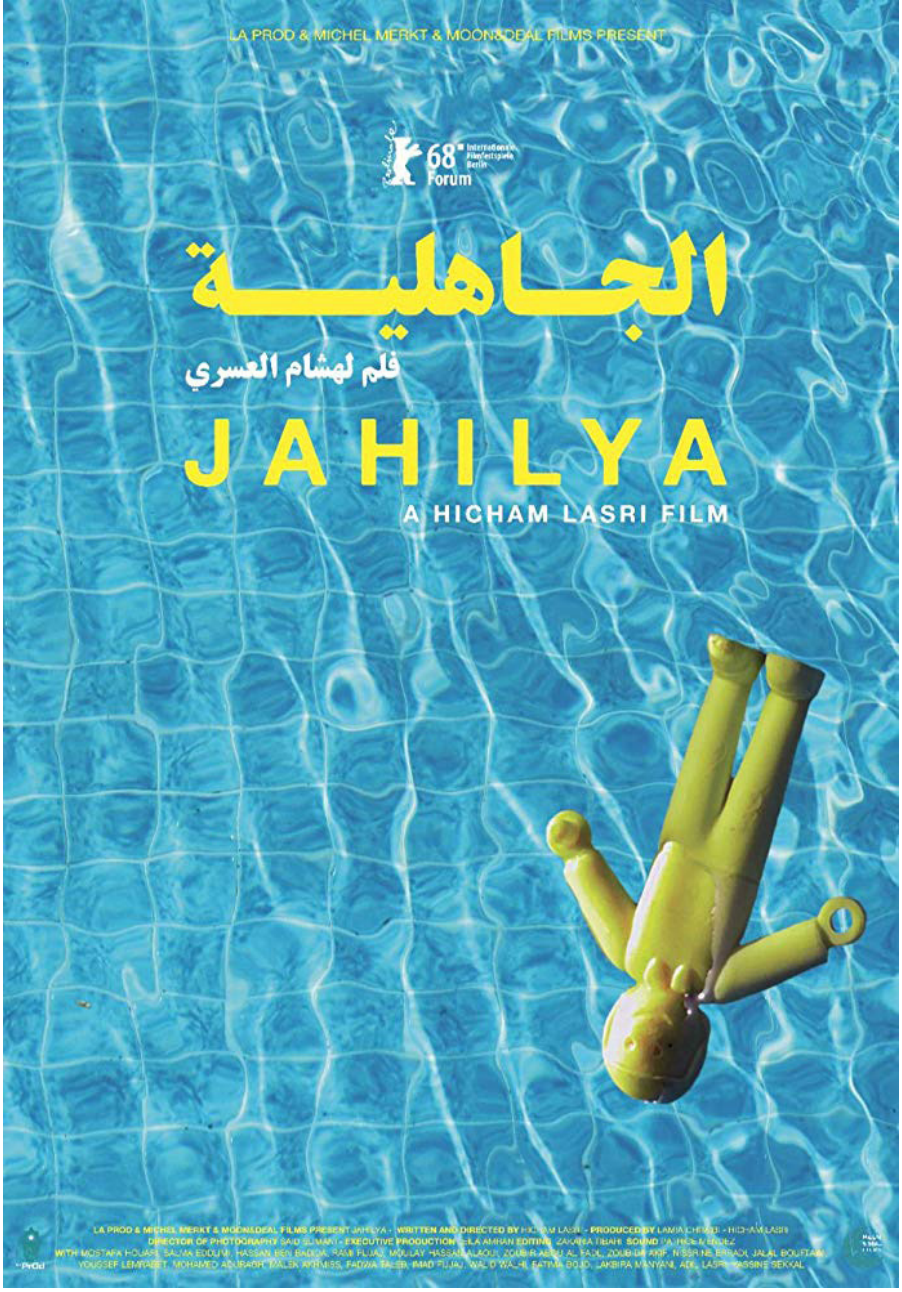
أن تكون وحيدا وسط المجموعة

فتّت المخرج هشام العسري في فيلمه «الجاهلية» مفهوم «الوحدة» كشعور سلبي يعمل على نخر جسد الإنسان، وجعله ينتظر خلاصه وحتى العمل على تقريب هذا الخلاص، كما حدث مع أحد الشخصيات، وهو سائق الحفارة الذي يبحث ويسأل معارفه من أجل أن يساعدوه على الانتحار، وهذا بواسطة الحفارة التي يشتغل فيها، ولم يجد غير الشيخ الأعمى والذي تحايل عليه لتنفيذ هذه المهمة، وهذه الزاوية فيها تناص واضح مع بطل فيلم «طعم الكرز» لعباس كياروستامي.

عمل على توفير العديد من المعطيات التقنية والنفسية والبصرية في الفيلم لإدخال المشاهد في حلقة هذا الشعور، كي يحس به، وفي نفس الوقت يدخل في عمقه وتفاصيله وأهدافه، وكأنه وبطريقة ما عكس المخرج هشام العسري مهمة الطبيب النفسي الذي يعمل على توفير ظروف ومخيال مُعين للمريض، لينوّمه مغناطسيا، كي يسبر أغواره، يعرف ماضيه، ونتيجة لهذه المعرفة يقف على العلّة ويوفر لها العلاج المناسب، وفي فيلم «الجاهلية» توفرت هذه المعطيات من خلال تكرار الصور العبثية، المُوحية بالوحدة والقهر الذي يعيشه الفرد، نتيجة لتراكمات حياتية عدة، أفرزتها قرارات سياسية خاطئة، مثل ما حدث مع قرار الملك الحسن الثاني الذي منع ذبح الأضحية، وهذا ما انعكس سلبا على العديد من الأشخاص، من بينهم الوالد الذي قتل ابنه في الفيلم بعد أن ألح عليه في الكثير من المرات على ضرورة ذبح الشاة، حيث قال له في أحد المرات بأنه والد «جبان يخاف من الملك».

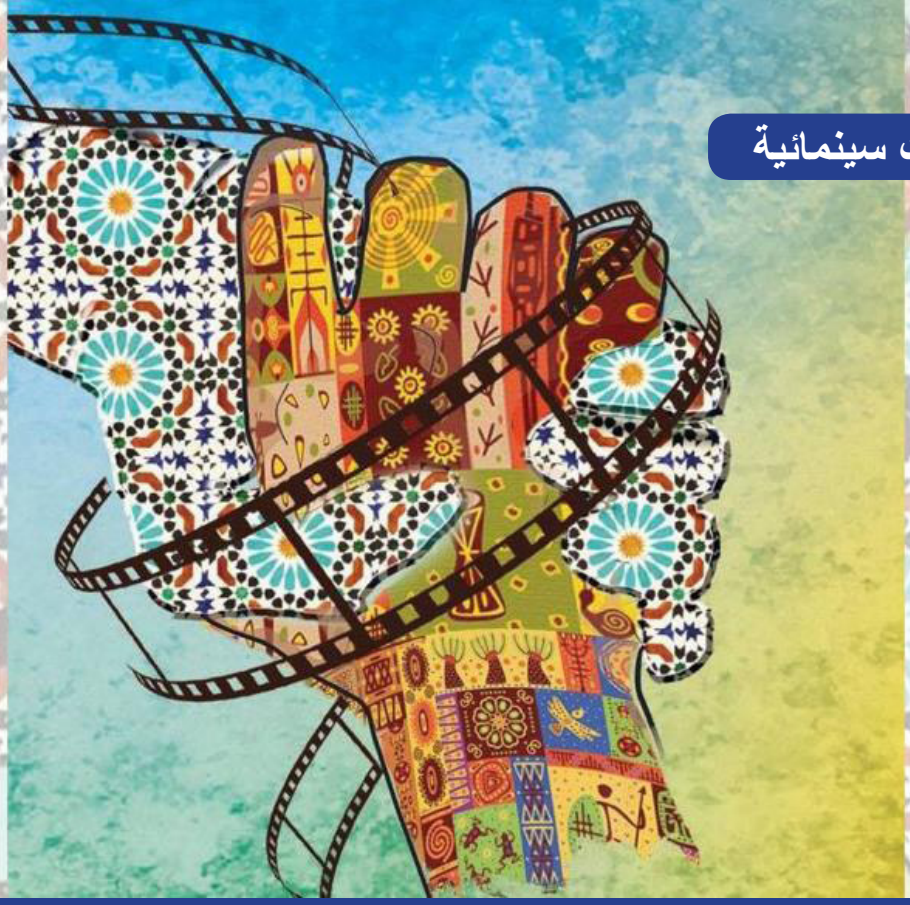
حين تشكل الكاميرا لوحات تشكيلية

لم يكتفي المخرج هشام العسري بالحفر عميقا في النفسية البشرية، ولا أن يقدم لنا قصة غير واضحة لا تقوم على عناصر القصص الكلاسيكية، بل ذهب أبعد من ذلك، وصنع العشرات من اللوحات التشكيلية عن طريق «كادرات» الكاميرا، إذ يمكن وبسهولة ◄◄◄



تامة توقيف واحدة منها، وطبعها في صورة وتعليقها في احد الجدران كلوحة تشكيلية، ومن بين هذه اللقطات التي تعكس حداثة المخرج وذكاءه الكبير في عملية القبض على الجمال، هو المشهد الذي تم تصويره بجانب المسبح، ويجمع حوار بين لطفي وزوجته هند، وهما جالسان على كرسيين، حيث انعكست صورتهما على ماء المسبح، كان بمقدور المخرج أن يتوقف عند هذه اللقطة ومفارقتها الجمالية، لكنه ذهب أبعد من ذلك بكثير، وضاعف من جرعتها الفنيّة، حيث قلّب الصورة، وأصبحت الانعكاس هو المتن، والأصل هو الانعكاس، وقد حفل الفيلم بالعديد من «الكادرات» التي صنعت بالشاكلة المذكورة، وهو لعب فني يجيد هشام العسري استخدامه، مثل علب الطماطم المثقوبة التي كان يرتديها الطفل كنظارة، إذ استعملها المخرج في العديد من المشاهد بشكل جمالي كبير، مثل جعل عين الكاميرا ترى من خلال احد ثقوبها، أو تصوير هذه النظارة المثقوبة وهي ملطخة بالدماء، وهو إحالة على أن الطفل قتل عن طريق والده، وهذا دون إن يتم تصوير لقطة فعل القتل، بالإضافة إلى العديد من المشاهد الأخرى التي تعكس هذا الخلق الجمالي، أما عن أكثر المشاهد قسوة في الفيلم، وهو المشهد الوحيد تقريبا الذي جمع العديد من شخصيات الفيلم المتفرقة في لقطة واحدة، وهذا بمركز الشرطة، حيث بدأ الشرطي يستجوب والد الطفل عن سبب إصراره عن ذبح الأضحية، حيث صفعه العديد من المرات، كما أسقطه أرضا ووضع حذاؤه العسكري على وجهه، وهو مشهد يعكس التسلط على المواطن، وكأن هشام العسري يقول بلسانه «بأن هذه الأفعال والتصرفات هي ما تصنع الفرد المجرم، لأن العنف لا يولد سوى العنف»، بالإضافة أنه يمكن إسقاط هذا التأويل على باقي الشخصيات الأخرى، وجعلها احد المسببات الرئيسية في عللها ومرضها النفسي.

فيلم «الجاهلية» غلب على جميع صوره اللون الرمادي الكئيب، لينقل إحساس الوحدة والمعاناة التي تتخبط فيها شخصيات الفيلم، وقد قم المخرج بتقديم قصة لا تسير وفق منطق معين، وكأنه يستأنس بأصحاب الحداثة السينمائية، ومن بينهم مثلا المخرج الفرنسي/ السويسري جان لوك جودار الذي سألته صحفية في أحد المقابلات حين قالت له «لما لا نرى في أفلامك قصة وعرض وخاتمة» فجاء رده «بأن هذه الأمور موجودة، لكن ليس بالترتيب الذي ذكرته»، وهذا ما حدث في أفلام العسري، توجد قصة، لكن ليس بالترتيب الذي نعرفه، ليأتي على العموم فيلم «الجاهلية» قريب من الاكتمال الفني، ويبشر بمخرج عربي كبير.



أفلام مهرجان خريبكة للسينما الإفريقية..
صرخة المهمشين في زمن الرجل الأبيض

■ رامي عبد الرازق - القاهرة

بينما تصورها عدسة كاميرا صغيرة وهي في زيّ بطلة خارقة تقاتل أشرارا طريفين من بلدتها تتجه الفتاة الصغيرة إلى حافلة تقل أطفالا آخرين -ضمن المشهد البدائي- تكاد أن تصطدم بجدار ضخم وتوقفها من الخلف بشكل يحمل الكثير من الوهج الخارق غير المفسر. وبينما تنام نورا الصغيرة في فراشها الهادئ نراها ترتفع في ثوب حالم عن سطح السرير لتحلق في سماء الغرفة التي تطل على الدار البيضاء، بينما ما يشبه الملاك يدفئ مخيلتها بأن ما تراه ليس حلما وإنما هو وهجها الخارق الذي لا يعلم عنه أحد شيئا.

هذه بعض سياقات الأفلام التي عرضتها شاشة مهرجان السينما الأفريقية الذي أقيم بمدينة خريبكة المغربية في الفترة من 15 وحتى 22 ديسمبر/كانون الأول 2018، والذي يعتبر واحدا من أقدم المهرجانات الأفريقية والعربية على حد سواء، حيث أُقيمت دورته الأولى عام 1977 أي منذ 41 عاما، وشهد عام 2018 ◄◄◄

دورته الـ 21 نتيجة لكونه كان ينعقد كل عامين قبل أن تنتظم عروضه منذ عام 2009 بشكل سنوي.

«مهرجان السينما الأفريقية بخريبكة ولد في الأصل مناضلا، وهو تأكيد تاريخي لا يختلف عليه اثنان، لأنه كان نتاج بيئة من رَسم له[1] شهادة تاريخه وهي الجامعة الوطنية للأندية السينمائية ومعها النادي السينمائي المحلي للمدينة، وقد ناضل طيلة أربعين سنة بكل أفكاره ومنخرطيه ومن آمن به كفكرة ومشروع ومسار على اعتبار أنه استثناء مغربي، خاصة أنه

مسقط رأسه مدينة عمالية مناضلة»، من كتاب «سفر في منعرجات تاريخ مهرجان خريبكة» للناقد المغربي أحمد بو غابة.

ولمن لا يعلم فإن الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب هي كيان ثقافي تأسس عام 1973 من خلال مجموعة من الأندية السينمائية -التي كانت واجهة النشاط الثقافي السينمائي المغربي وحاضنة العروض السينمائية بالنسبة للسينيفيليين المغاربة-، وكانت الجماعة الوطنية تعتبر أهم جمعية ثقافية بالمغرب في السبعينيات والثمانينيات حيث تجاوز عدد الأندية المشاركة فيها 82 ناديا بأكثر من 45 ألف عضو، وهو ما كان يفوق عدد أعضاء بعض الأحزاب السياسية في المملكة الأطلسية.

عبر شاشة المركب الثقافي بمدينة خريبكة -صاحبة أكبر منجم فوسفات في أفريقيا- شهدت الدورة الحادية والعشرين مجموعة منتقاة من أفلام السينما الأفريقية المعاصرة التي تعكس بشكل واضح بعضا من سياقات العمل الذهني والشعوري والإبداعي لصانعي السينما في القارة السوداء، وهي سياقات تبدو متشابهة ومتسقة بصورة عضوية وإنسانية رغم تباعد المسافات واختلاف الأُطر العامة للمجتمع والبشر.

وهج خارق أم خرافة شعبية؟

ثمة ذرات غبار سحرية تبدو عالقة دوما في سماء القارة الغريبة، من أطراف أقدامها حيث البحر المتوسط حتى رأسها المعروف بالرجاء الصالح، هذه الذرات الملونة تتجلى بين قوسين أساسين هما الدين الشعبي والخرافة المقيمة، لم تخترع السينما الأفريقية الأساطير ولا رقصات السحرة، وإنما ذهبت إليهم في محاولة لتقديم رؤية ذاتية ومحلية الصنع، حتى مع كون الصناعة نفسها تعاني من انعاكسات التردي الاقتصادي، وتلجأ إلى الشريك الأوروبي، مما يجعلها متهمة دوما بالمغالاة الاستشراقية أو الجنوح تجاه الغريب من أجل تسلية الشمالي الأبيض، وذلك بعد أن غادرها جزئيا تاركا إرثه اللغوي والنفسي كاملا.

من بين العديد من التجارب السينمائية الأفريقية تنفلت محاولات فيلمية تتسم بالأصالة والتأني في التعبير والخوض برفق فيما يجب أن يقال في اللحظة الراهنة لكي يحرك ما كان ويبقى في ذاكرة ما سيكون، ومن بين خمسة عشر فيلما هي مجموع عروض المسابقة الرسمية لمهرجان السينما الأفريقية يمكن بسهولة أن نتذكر تلك التجارب التي تشبه صعودا نحو الحافة بغرض التخويف من السقوط المريع الذي يمكن أن يحدث لو لم ننتبه للمحيط الإنساني والوجودي العام لقارتنا المنكوبة منذ إشراقة التاريخ.

في فيلمها الأخّاذ «لست ساحرة»، إنتاج 2017، تحاول المخرجة رينغانو نيوني من زامبيا أن تربح مساحة استفزاز واسعة داخل المتلقي، وذلك بتركيزها الدرامي والبصري على الخيط الرفيع الواصل بين رأس المال والخرافة في مجتمعها الأفريقي في اللحظة الراهنة، تبدو المخرجة على صلة وطيدة بتراث قارتها الفوتوغرافي الذي حمله المستعمر الأبيض معه لكي يباهي به حضارته الشمالية، في بداية الفيلم نشاهد مجموعة من السيدات في شرائح عمرية مختلفة يجلسن أرضا في ساحة إحدى الغابات خلف سياج أشبه بسياجات حديقة الحيوان، بينما تتطاير من خلفهن الخيوط البيضاء الطويلة التي تربطهن ببكرات خشبية كأنهن سجينات لا يمكنهن الفكاك منها أو الابتعاد إلا بقدر طول الخيوط فقط.

هذه اللقطة الاستعراضية الطويلة للسيدات السوداوات اللائي يجلسن خلف السياج تذكرنا باللقطات الفوتوغرافية التي كان المستعمر الأبيض يلتقطها للسكان الأصليين على اعتبار أنهم مخلوقات فوق الحيوانية وتحت البشرية، وتوصل المخرجة لسيطرة ذات الفكرة في سياقها الزمني الجديد والمتصل بالماضي الاستعماري للقارة عندما نجد أن من يشاهدون هؤلاء النسوة من خلف السياج ما هم إلا

مجموعة من السياح البيض الذين يلتقطون الصور للسيدات، تماما كما كان يفعل أجدادهم قبل بضع مئات من السنين، وينتهي ذلك المشهد المؤلم بتفصيلة تنتمي للكوميديا السوداء -وهو اللون النوعي للفيلم ككل- عندما تبدأ النسوة في إبراز أسنانهن وتشكيل ملامحهن بصور مرعبة تدعو للرثاء والضحك الأسود أكثر مما تثير الخوف، وذلك على اعتبار أنهن ساحرات محتجزات لاتقاء شرهن.

ومع تطور الفيلم يبدأ الخط الخفي بين رأس المال والخرافة في التجلي نابضا بعنف متصاعد، ثمة فتاة صغيرة تظهر في قرية ما، يتهمها أهل القرية بكونها مشروع مشعوذة، فيتم محاكمتها بشكل عبثي من قِبل مجلس القرية البدائي، ثم يصدر الحكم بنقلها إلى مستعمرة الساحرات التي شاهدناها في اللقطة التأسيسية الأولى للواقعة الحضارية المزرية.

هنا تحديدا تبدأ العلاقة بين رأس المال والخرافة في خلق أزيزها المقلق، نعلم أن من يشرف على صياغة الشكل «الحضاري» لحديقة عزل المحاصيل- تماما كأنهن عبيد وإماء ولكن بملابس حداثية وخيوط بيضاء تتطاير حولهن بدلا من الأطواق التي كانت تربط أعناق أجدادهن.

فيما بعد سوف ترتبط مشاهد الساحرات البائسات سواء في علاقتهن بالطفلة الصغيرة الصامتة التي تصبح أجدد عضوة في مجتمعهن الطيب أو في علاقتهن بالمهام المطلوبة منهن، سوف ترتبط المشاهد بعملية نقلهن بسيارة النقل الضخمة المخصصة لنقل البرتقال، وهو ربط واضح بين استغلال رأس المال للخرافة من أجل تكريس عمالة رخيصة في إطار الرأسمالية الحديثة وكصورة سياحية جميلة تصل إلى حد احتجاز الطفلة في كهف فخاري صغير كأنها حيوان أليف وإحضار السياح لالتقاط الصور لها.

ولكن مع كم الكوميديا السوداء التي ينال بها الفيلم من علاقة رأس المال بالخرافة المجتمعية تأتي النهاية في صورة تراجيدية مفعمة بالخلاص المرجو، تموت الفتاة الصغيرة كضحية سبب في التحرر الفعلي لمجموعة الساحرات، فكما بدأ الفيلم بلقطة تستعرضهن خلف السياج، ينتهي بالبكرات الخشبية الضخمة التي كانت تجذب خيوطهن الحابسة والمانعة لهن من التجول بحرية والطيران -على حد قول المرشد السياحي لمجموع السياح البيض- ينتهي الفيلم على لقطة واسعة للبكرات الخشبية وقد تقطعت كل الخيوط التي تربط الساحرات بهن تاركين إياها ملوّحة للفراغ والعدم فوق عربة نقل البرتقال الضخمة رمز الاستعمار الرأسمالي الحديث بعد أن خلصهن موت الطفلة الصغيرة من خوفهن الاجتماعي والنفسي من بيئة لا تزال الخرافة تسكن جيناتها.

في مقابل هذا التوظيف الكوميدي الأسود المختلط بتراث تراجيدي للعلاقة بين رأس المال والخرافة يأتي فيلم «سوبر مودا» للمخرج ليكاريون واينانا من كينيا -والحائز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان خريبكة- ليُعيد تشكل سياق الوهج والخرافة عبر منظور مختلف، فبينما يؤدي ظهور الطفلة الصغيرة في قرية فيلم «لست ساحرة» إلى الشؤم والتطاير والرغبة في إبعادها، فإن قرية «سوبر مودا» تقرر أن تلتف حول الطفلة الصغيرة التي تعاني من السرطان والتي تحضرها أمها من المصحة لكي تقضي أيامها الأخيرة بالبيت بدلا من أن تموت بعيدا، في «سوبر مودا» تبدو المسافة بين الخيالي الخارق وبين الواقعي مسافة مموهة، فأخت «سوبر مودا» الكبيرة تحاول طوال الوقت أن تدعم لديها الإيمان بأنها تملك

الساحرات هو أحد رجال الأعمال المهمين في الدولة، حيث يبدو ظاهريا كجزء من عملية احتواء ظاهرة السحر والشعوذة في المجتمع الحديث، رغم أن من نراهن مجرد مجموعة بائسة من النسوة، واللائي يتم نقلهن من مكان لمكان فوق إحدى شاحنات نقل البرتقال -وهو أحد المحاصيل الأساسية الرسمية للدولة- ويتم استغلالهن بالعمل الشاق واليدوي في مختلف المجالات -تكسير الحجارة والحفر وجمع

لممارسات الاستعباد الحديث، ومثل مسيح صغير يتم تأبينها ودفنها من قِبل الساحرات الأكبر سنا، بالطبع يُحدِث موت الطفل، أي طفل أو فتى أو شاب، في الدراما تأثيرا هائلا، لأن كل ما هو جديد يافع هو ملك للغد، وعندما يموت فهي إشارة خطيرة تهدد المستقبل، وهنا يصبح موت الطفلة الصغيرة التي يأتي على لسانها عنوان الفيلم «لست ساحرة» هو ناقوس خطر يدق بشدة في قلب المتلقي، وهو ذاته

قوة خارقة بالفعل مثل بطلتها المفضلة «السوبر مودا»، وهي بطلة طفولية خارقة تنقذ الأطفال من أفواه أشرار العالم، وفي منحى سينمائي نوعي يطلق عليه «أفلام عن الأفلام» يبدأ أهل القرية كلهم في الاستغراق الإيهامي مع الأخت الكبيرة لتدعيم إيمان الطفلة بأن لديها قوة خارقة للدرجة التي يقرون فيها تصوير فيلم بدائي كامل عن «السوبر مودا» تكون فيه الطفلة هي البطلة الخارقة التي تنقذ أطفال قريتها من الأشرار، وكما في المشهد الذي أشرنا إليه في بداية حديثنا يتماهى الخط بين القدرة الخارقة الفعلية للطفلة وبين الإيهام بها أمام الكاميرا، وذلك بشكل محير لكل من أختها الكبرى والمصور الشاب الذي يتطوع لصياغة الفيلم المحلي بصريا مستعينا بأهل القرية كلهم.

تبدو الإشارة إلى أن الطفلة ربما تملك قوى خارقة بالفعل إشارة درامية متقنة التوظيف، لأن الطفلة تموت أثناء تصوير أحد المشاهد -مشهد الطيران إلى الأفق هربا من الأشرار- وذلك مثلما ماتت الطفلة في فيلم «لست ساحرة»، ولكن الأولى ماتت بسبب أن روحها البريئة الحرة لم تحتمل كل هذا الاستغلال الاستعبادي وجاء موتها كمخلص للسيدات المتهمات بالسحر بينما جاء موت «سوبر مودا» فداء من نوع آخر، حيث يكتمل الفيلم البدائي الذي كانت القرية تصنعه من أجلها وينتهي بمشهد تحول عدد من أطفال القرية إلى أبطال خارقين يهتف كل منهم «أنا سوبر مودا»، وكأن الوهج الخارق المموه الذي ظل المتلقي وشخصيات الفيلم يشكون في وجوده قد تحول إلى حالة عامة أصابت أطفال القرية، فإذا كانت الطفلة الصغيرة قد ماتت فإن روحها المتوهجة الخارقة قد تجلّت في الأطفال الآخرين، لأن موت طفل واحد لن يؤجل مجيء الغد، ولأن أطفال القرية كلهم يمكن أن يتحولوا إلى أبناء للأم الثكلى التي تأتي لمشاهدة الفيلم فتشاهد تجلي ابنتها في ملامح الأطفال الآخرين.

ثمة طفلة ثالثة هي ابنة شمالية لأقواس الوهج والخرافة، نورا في الفيلم المغربي «انيداجو» للمخرجة الشابة سلمى برجاش، حيث تعيش نورا بين ممزقتين: الخالة التي تحاول أن تلون حياتها بقدر من الحرية غير المشروطة، والأم التي ترى في هجرتها إلى زوجها البعيد أملا في الإبقاء على حياة سعيدة رغم مجهوليتها.

تطفو نورا فوق سطح وهج خاص يختلط فيه المرض النفسي مع أحلام اليقظة مع التمزق بين الخالة والأم، على المستوى الاجتماعي نحن أمام ثلاثة أجيال، الأم والخالة والابنة، وفي مقابلهم ثمة الزوج/الأب الغائب والحبيب الخائن والأخ المتوهم، لكن الحكاية تأتي من عيني نورا التي ترى ما لا يرى الآخرون، تلتقط حواسها المشرعة تلك الذبابات المؤلمة التي تصدر من الأم والخالة في معاناتهم مع نصف حياة تعاند الاكتمال.

وعبر غالبية المشاهد تطل في الخلفية مدينة الدار البيضاء دون إشارة صريحة، فقط تبدو كمدينة مجردة بلا اسم، لكنها تصبغ اللقطات بعمقها الخاص وضوضائها وغياب الحميمية في كثافتها المعمارية، فتزيد من الشعور بأن ثلاثتهم في عزلة إجبارية، وتكللها تلك الشخصية اللونية شبه الزرقاء (التي تتجلى في اسم الفيلم «indigo» والذي يعني أزرق غامقا) حيث تستلهم المخرجة غيوم المدينة وشتاءها الأزرق القاتم كلون أساسي للشريط السينمائي ككل، حتى في مشاهد البحر المفتوح تظل الغيوم مثل سقف واطئ يضغط من أعلى على خيال الطفلة ومحاولتها التحرر من أسر العذاب الذي تسببه لها ملازمة طيف أخيها الغائب.

في النهاية، ومع محاولات الطفلة الانفلات نحو مجهول ربما تجد فيه ضالتها تتعثر بالخرافة في رحلتها، لقد سبق لها وأن أخذتها خالتها نحو تخوم غريبة عندما ذهبت بها إلى ما يشبه الزار لكي تطلق العنان لكوابيسها على دقات الدفوف، ولكنها في تلك الرحلة خارج شوارع المدينة التي طالما أذتها، تمسح ساحرة عجوز تجلس في سوق بعيد على كفها، وتطلق في وجهها ما يشبه التعويذة التي تؤدي بها إلى أن تدرك أخيرا أن عليها أن ترى العالم كما هو لا كما يبدو من خلال عينيها -أو من ثقب الصندوق الكرتوني الذي تختبئ فيها من طيف أخيها الغائب الحاضر في مخيلتها- تتمايز الخرافة هنا وتبدو دربا نحو خلاص مؤجل.

ظاهريا تبدو الحكاية انتصارا للخرافة في مقابل العلم، والمتمثل في أقراص الدواء الذي يكتبه الطبيب النفسي لنورا بعد أن اصطحبتها الأم في محاولة تقليدية لطرد الأشباح التي تسكن مخيلة الطفلة، لكن الحكاية في الحقيقة لا ترفع راية الخرافة قدر ما تأخذ منها تلك اللمحات الخيالية التي كان لها أكبر الأثر في تحرير نورا من عقدة الذنب الطفولية منذ أن شاهدت أخاها صامتا صمت الموت في مهده الصغير.

للحكاية قدرة على اقتناص ذرات السحر الملونة التي سبق وأن أشرنا إلى كونها كانت ولا تزال عالقة في الهواء الأفريقي الغريب، لم تكن نورا في حاجة إلى مزيد من أقراص الدواء التي نرى الخالة في النهاية تنثرها على رمال الشاطئ في إعلان مرح بأن نورا لم تعد في حاجة إليها -رغم استمرارية وطأة الغيوم الزرقاء-، إلا أن الخيال الذي يسكن الخرافة ينجح في طرد الخيالات التي تسكن رأس الصغيرة محررا إياها، وهو تحرر يتماهى في جوهره مع تحرر طفلة حديقة الساحرات وتحرر «سوبر مودا» الجميلة من واقعية المرض الخبيث.

«أفلام».. مقالات في السرد السينمائي العالمي

■ هوفيك حبشيان

هذا الكتاب لخميس الخياطي الذي بين يديكم، يسلّط الضوء على حقبة من تاريخ السينما يُمكن وصفها بالواسعة الصدر، باعتبارها دالة على تنوّع السينما والاتجاهات المختلفة التي حضنتها: سينما الثمانينات والتسعينات. كوروساوا، رينه، غودار، برتوللوتشي، فيلليني... هؤلاء العمالقة، وإن لم يكونوا ابناء تلك الحقبة تحديداً، الا انهم كانوا لا يزالون يهدون إلى السينما، دائماً بشغف وحماسة وميل إلى المغامرة، جواهر تهتف لها قلوب عشاق الفنّ السابع حول العالم.

في محاذاتهم، شهدت تلك الحقبة ولادة أسماء جديدة من مثل كوستوريتسا وغيليام وماك تيرنان، بدأت تشق طريقها إلى التكريس. كان هذا كله قبل عصرنا الحالي: عصر التكنولوجيا التي اقتحمت عقولنا، والتلفزيون الذي دهم بيوتنا، ووسائل الفرجة المتعددة التي باتت تغيّر عاداتنا.

الا ان الكتاب مسكون بنعمة الفرجة الثمانيناتية والتسعيناتية. بالضوء الخافت المُلقى على بقعة بيضاء مستطيلة. بصخب المناقشات بعد الخروج من الصالة. نعم، تلك الفرجة التي فقدنا بعضاً من معناها ورونقها في السنوات الأخيرة. الفرجة التي لم تعد الصالة مسرحها الوحيد. الكتاب دعوة غير معلنة وربما لا يعيها الكاتب، للعودة اليها. فالقراءة التي يقدّمها لـ٥٧ فيلماً، لا تفعل الا بثّ الرغبة في الركض إلى أقرب صالة سينما.

هذا الطقس، طقس المشاهدة داخل صالة، يعرفه جيداً الخياطي من خلال ارتياده تلك الصالات المظلمة طوال سنوات وانخراطه في الهمّ السينمائي، هو المولود في تونس التي اشتهرت بأندية سينمائية ساهمت في صناعة ذائقة أجيال عدة من السينمائيين ووعيهم.

الكتاب، بما يتضمّنه من مقالات، خير شاهد على هذه الحياة السينمائية التي عاشها الناقد على أوسع نطاق. حياة أمضى جزءاً منها في المشاهدة النهمة والمعاينة والكتابة. فالذي بين يديكم، ليس فصلاً من تاريخ السينما فحسب، بل صفحات من السيرة الشخصية، يضعها الكاتب في تصرف القارئ. سيرة تنطوي على رؤيته إلى الأشياء من خلال السينما، فتروي علاقته بالشاشة مصدراً للمعرفة والمتعة. لا بل تقول لنا مَن هو خميس الخياطي. هكذا أفهم النقد السينمائي. وفي النهاية، ما الكاتب سوى ما يكتبه؟

عدد من القامات السينمائية التي نقرأ عنها اليوم في الموسوعات السينمائية، خميس الخياطي عاصرها، شاهد أفلامها وكتب عنها في مجلة «اليوم السابع»، موثّقاً لتجربة رصد سينمائي قيمة عمرها سنوات. عاماً بعد عام، أتيحت له فرصة المشاهدة في الزمن والمكان المناسبين. قراءته للأفلام توثيقية، معرفية وصحافية. ولعل اقامته لسنوات مديدة في باريس، عاصمة المشاهدة والسينيفيلية، بخلاف المقيمين في الدول العربية، ساهمت في أن يبقى في الحضن الدافئ للنقد، ويظلّ على تماسّ بالشاشات التي صنعت أيضاً سينيفيلية جيل الروّاد. التقط الخياطي كلّ مستجد ومثير في تلك الصالات التي كان يُعرَض فيها ما هبّ ودبّ من أنحاء العالم كافة.

جيل خميس الخياطي نبش في السينما نبشاً. أبناء هذا الجيل جاؤوا من أماكن مختلفة حاملين حقيبة من سياسة وأدب وفنون، لتثقيف المشاهدين وإثارة الأسئلة في السينما. لم ينوجد الكثير من قبلهم. هؤلاء كانوا يتحدّرون من ثقافة مزدوجة، عربية وفرنسية، قدمٌ في الشرق وأخرى في الغرب، فساهموا في إرساء مبادئ لثقافة سينمائية في العالم العربي من دون إرث نقدي كبير. همومهم وانشغالاتهم على تنوعها، ذابت تحت شعار القيم الحضارية والحرية والايمان بالثقافة كخلاص للانسان.

هذه المقالات النقدية التي نُشرت في مجلة «اليوم السابع» طوال سنوات، تقول الكثير عن خيارات الخياطي وذائقته وحساسيته، وتكشف من بين ما تكشفه ميوله إلى السينمات غير المنتشرة كثيراً، أو المنسية، أو تلك التي تحتاج إلى قراءة جديدة في ظلّ الحاضر. أما التنوّع فهو السمة الأساسية للخيارات التي قام بها الخياطي، وهو كفيل بأن يدرج بين دفتي كتاب واحد ميشال دوفيل وأندره فايدا، أكيرا كوروساوا وكشيشتوف زانوسّي، ألان كافالييه وأندره تاركوفسكي.

كان لا بد لي، وأنا أطالع الكتاب، من استعادة لحظات من صباي خلال الحرب، عندما كانت السينما لا تزال فانتازماً بعيد المنال. فأفلام الثمانينات والتسعينات سمعتُ وقرأتُ عنها كثيراً كثيراً في المجلات الفرنسية التي كانت تصل إلى بيروت عابرةً خطوط النار. أفلام انتظرتُ سنوات قبل أن استطيع مشاهدتها. في تلك الفترة تحديداً حيث كنت أحلم بهذه الأفلام، كان الخياطي يشاهدها ويكتب عنها بانتظام.

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

www.linam-solution.com

LiNAM SOLUTION

Production Cinématographique

(+212) 05 39 32 54 93
Complexe Commercial MABROUK, 77 Rue de Fès 8ème Etage N°24 - 90010 / Tanger - Maroc

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