

بورتريہ الشوبى الفنان الوثقف والعاشق للحياة

رحيل وداعا محمود عبد العزيز

سناء عكرود تكتب عن تجربتما المصرية

أعلام سينمائية أحهد المعنوني المخرج الشاعر

وجهة نظر العري في السينما بالمغرب بين الجرأة الفنية والجرعة الجنسية

حوار نور الدين محقق: لل مجال الأن للنقد الانطباعي الذي یکتفی بعشق السينها والكتابة عنها انطلاقا من العشق وحده





في هذا العدد:

📆 تحقيق: ص 04-05-06-07

«السينما البديلة» في المغرب وإمكانية التحقق الصعبة



حوار: ص 20-21-22

نور الدين محقق ناقدا سينمائيا و عاشقا للفن السابع



سينما غربية: ص 24-25-26-27

فيلم «العائد».. السينما حينما تحقق معادلتها الصعبة



تلفزيون: ص 34-35-36

مسلسل «أفراح القبة» نقلة مهمة في الدراما التلفزيونية المصرية والعربية



فضفضة: ص 28-29

سناء عكرود عن تجربتها المصرية



رحيل: ص 30-31-32-33

وداعا «الشيخ حسني»



سينما عربية: ص 37-38

«حكايات الغريب» . . جو هرة الغيطاني الغائبة



مجلة سينمائية تصدر عن شركة:



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:

ياسين الحليمي

رئيس التحرير:

عبد الكريم واكريم

شارك في هذا العدد:

أحمد العطار، رضوان السانحي، هوفيك حبشيان، رشيدة خزيوة، فؤاد زويريق، سناء عكرود، 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 75 07 95 39 05

التوزيع:

سوشبرس

الإيداع القانوني:

2015 PE 0011

الترقيم الدولي:

2421-8774

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:

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

الحساب البنكي:

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

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







إفتتاحية العدد

إنصافا للسينما المغربية...

وهذا العدد من مجلة «سينفيليا» على أهبة الصدور، يدور نقاش لايمكن لنا في المجلة أن نَمُرَّ عليه مرور الكرام دون أن نُدلي بِدلونا فيه، وذلك لأهميته ولخطورته في نفس الآن.

إذ أن هناك سابقة بخصوص مهرجان مراكش السينمائي، تجلّت في الإقصاء التام للسينما المغربية بدعوى أن ما أنتج كان هزيلا ورديئا ولايستحق لا المشاركة في المسابقة الرسمية لهذا المهرجان ولاحتى في فقرة «نبضة قلب» التي كانت تعرض فيها أفلام مغربية خارج المسابقة الرسمية.

لكن مع مرور أيام المهرجان تَبَيَّن أن هنالك أفلاما مشاركة في المسابقة الرسمية أقل مايقال عنها أنها دون مستوى المشاركة في مهرجان دولي، هذا إضافة إلى أن الأفلام المشاركة عُرضت خلال هذه الدورة بعد أن عُرضت في عدَّة مهرجانات أخرى، وهو الأمر الذي لايمكن أن يحصل في مهرجان دولي مهم، إذ من شروط المشاركة في مهرجان يحترم نفسه أن يكون العرض للفيلم المشارك عرضا أول.

وإذا علمنا أن فيلمين مغربيين على الأقل لمخرجين متميزين سيعرضان في مهرجانين مهمين هما برلين ودبي، فإن مزاعم كون السينما المغربية لاتُنتج سوى الرداءة مردود عليها، إذ أننا كما يمكن أن نجد أفلاما مغربية رديئة فيمكن لنا كذلك أن نجد أخرى جيدة بإمكانها المشاركة في مهرجان بحجم مهرجان مراكش أو مهرجان أهم منه.

حِين الحديث عن ضعف الأفلام المغربية لايجب التعميم، فرغم أن هنالك كثيرا من الرداءة التي يتشبّث أصحابها بنعتها أفلاما سينمائية وماهي بكذلك، فهناك مخرجون مغاربة بالمقابل يبدعون أفلاما ذات قيمة فكرية وجمالية وسينمائية يمكن لهم المنافسة بها عالميا. إضافة إلى أن أفلاما مغربية شاركت طيلة سنوات في المسابقة الرسمية لهذا المهرجان كانت مُشَرّفة، وأخرى أُقصِيَت وكانت جيدة وتستحق المشاركة، وبعد ذلك شاركت في مهرجانات عالمية ونالت جوائز بها.

وعلى مايبدو أن مدير المركز السينمائي السابق نور الدين الصايل كان يُشكل نوعا من التوازن ضد السيطرة الكاملة للفرنسيين على المهرجان، وحينما غاب سيطر برونو بارد ومليتا توسكان دوبلانتيي كليا وغيبا السينما المغربية. فَكُونُها غائبة حتى عن فقرة «نبضة قلب» التي أنشأت لكي تعرض فيها الأفلام المغربية خارج المسابقة دليل واضح على أن الأمر مُبيَّت له وليس وليد الصُّدفة أو يمكن إرجاعه لضعف الأفلام المغربية إضافة إلى أن فيلما كـ«أفراح صغيرة» للشريف الطريبق أو الفيلم الجديد لأحمد المعنوني، الذي عودنا دائما على الجودة الفنية، كانا سيُشرِّفان وجه المغرب في مهرجان مراكش الذي طالما اختار أفلاما أجنبية ضعيفة في مسابقاته الرسمية، إضافة لكونه يُركِّز على الأفلام الأولى والثانية لمخرجيها وليس على أفلام لمخرجين مُكرَّسِين وذوي صيت عالمي.

إضافة إلى كل هذا فَمِن المُلفت للإنتباه أن الحضور الفرنسي تَضاعف خلال هذه الدورة بحيث أن أغلب الأفلام المشاركة هي إنتاج مشترك مع فرنسا من أصل 14 فيلما مع فرنسا من أصل 14 فيلما مشاركا مع فرنسا من أصل 14 فيلما مشاركا بها المسابقة الرسمية فيلم فرنسي بالكامل وخمسة أفلام إنتاج مشترك مع فرنسا من أصل 14 فيلما

وإذا كانت السنوات الماضية قد شهدت احتجاجات لفنانين مغاربة فإن هذه السنة عرفت انخراط العديد من المخرجين السينمائيين المغاربة في الاحتجاج.. احتجاج من طرف البعض وتعبير عن عدم رضا بالوضع الحالي لمهرجان مراكش السينمائي من طرف البعض الآخر.. وقد عبروا عن ذلك بكتابات على حوائطهم الفسبوكية وبتصريحات للصحافة، ومن بين هؤلاء إدريس اشويكة، محمد الشريف الطريبق، محمد مفتكر، عبد الله الزروائي، سعد الشرايبي، عز العرب العلوي وآخرين...

وتظل الخلاصة هنا والآن وبعد كل هذه السنوات أن مهرجان مراكش السينمائي الذي تُصرف عليه الملايير من جيوب دافعي الضرائب المغاربة إما أن يُعاد النظر في طريقة تنظيمه بصفة كليَّة ويتيقن من سلمه للفرنسيين أنه قد حان الوقت ليرفعوا أيديهم عنه، أو أنه سيموت بالتدريج كونه قد دخل غرفة الإنعاش منذ مدة وتزداد حالته سوءا دورة بعد أخرى، لدرجة أصبح كجسم غريب عن المحيط الذي زُرع فيه.

سينفيليا



■عبد الكريم واكريم

شهدت السينما المغربية طيلة مسارها تجارب مختلفة ومغايرة لمخرجين بعينهم، لكن هذه التجارب لم ترق لتصبح تيارا قائم الذات ومقترحا نفسه كبديل عن السينما القائمة والسائدة، كما كان الحال عليه مثلا مع تيار «الموجة الجديدة» في نهاية خمسينيات وستينيات القرن الماضي بفرنسا أو «الواقعية الجديدة» في الثمانينيات بمصر أو بعض التجارب الأخرى المستقلة في أوروبا أو أمريكا، وربما أن ما لم يُمكّن من ذلك هو كون

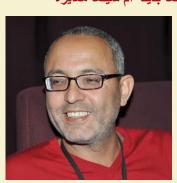
السينما المغربية لم تستطع طيلة مسارها أن تُكوِّن تقاليد صناعة سينمائية قائمة الذات لأنها ظلت ولحدود الآن مدينة بوجودها للدعم الذي تقدمه الدولة والذي يشكل حالة منفردة ومتفردة في العالم العربي، ونقطة قوتها وضعفها في نفس الآن، مع انعدام وجود منتجين يغامرون باستثمار أموالهم في الميدان السينمائي.

ومن بين أهم التجارب المغايرة -حتى لا نقول البديلة- التي شهدتها السينما المغربية تجربة المخرج المتميز مصطفى الدرقاوي التي امتدت من أواسط السبعينيات إلى أواسط التسعينيات من القرن المنصرم، وتجربة

والتي كسَّر فيها قواعد السرد الفيلمي وهو يتناول حقبة مهمة في تاريخ المغرب بجرأة لا يمكن أن تتوفر سوى لمخرج مثله يستغني عن دعم الدولة ويخوض تجربته بعيدا عنها. دون أن ننسى أصواتا شابة مستقلة آتية من «سينما الهواة» والتي تشتغل بإمكانيات بسيطة لكنها تنبئ عن مستقبل واعد. وتظل للمتدخلين في الميدان السينمائي بالمغرب آراء مختلفة بخصوص وجود إرهاصات لسينما بديلة في المغرب.

المخرج هشام العسري الممتدة لحدود الأن

سينما بديلة أم سينما مغايرة



يرى المخرج السينمائي محمد مفتكر في◄◄◄







تصريح لمجلة «الدوحة» أن السينما المغربية مازالت تتأسس وتبحث عن نفسها على المستوى الإبداعي، والإنتاجي والتوزيعي، مضيفا أنه ليس هناك سينما بديلة في غياب سينما أثبتت وجودها سابقا على هذه المستويات الثلاث. وأن الأجيال الأربعة التي صنعت وتصنع السينما في المغرب عاشت وتعيش كلها مرحلة التأسيس لا التجاوز وطرح أشياء بديلة.



أما المخرج السينمائي محمد الشريف الطريبق فيعتقد أن تصنيفات من قبيل سينما بديلة أو جيل جديد أو موجة جديدة قد بدأت في السياق السينمائي المغربي مع منتصف تسعينيات القرن الماضي وخصوصا مع سنة 1995، حيث دخل مجموعة من الشباب للسينما المغربية قادمين من ديار المهجر، ثم السينمائية ومن آفاق أخرى غيرها. إنطلاقا من هذا يرى الطريبق في تصريح له لمجلة من الديث عن سينما

بديلة، لأن السينما المغربية لم تُراكم بعد تقاليد وصلت لدرجة من الأزمة حتى تكون هناك «موجة جديدة»، ففي المغرب الذي كان ينتج إلى حدود أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات فيلما أو فيلمين في السنة، يصعب الحديث عن جيل قديم وجيل جديد ... ويضيف الطريبق أنه رغم الحديث المتكرر عن «السينما البديلة» في العالم العربي إلا أن السياق السينمائي المغربي مختلف ولايسمح الآن بذلك، وما

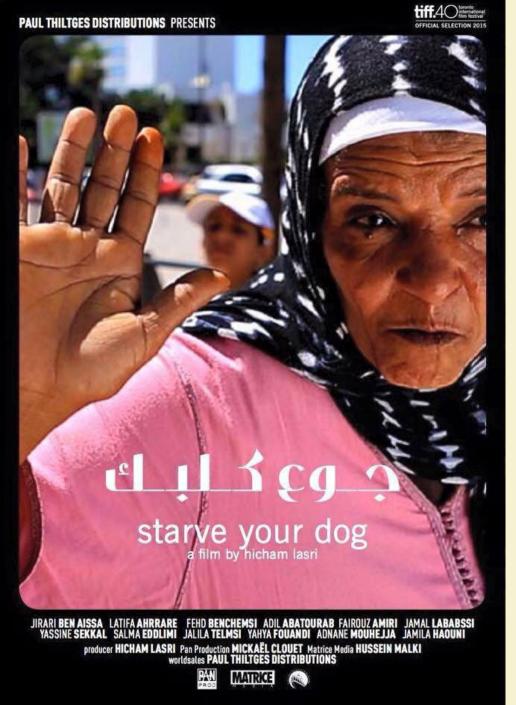
يمكن الحديث عنه حسب الطريبق في المغرب هو دمقرطة الولوج إلى السينما والاشتغال فيها، وليس السينما البديلة، لأن قدوم جيل جديد في المغرب لا يعكس قدوم فكر وأسلوب مغايرين. ويصر الطريبق على أن الجيل القديم كان أكثر حداثة من الجيل الحالي، كون تكوينه كان فرنسيا إضافة لتأثره بأفكار اليسار التي كانت منتشرة بشكل قوي في المجتمع التي كانت ألان فالعكس هو الحاصل بحيث أن ▶▶

المخرجين الشباب لديهم أفكار محافظة أكثر من تلك التي لمخرج يبلغ سبعين عاما، ولهذا يرى الطريبق أنه من الصعب التصنيف لا من ناحية السن ولا من ناحية الأسلوب، وقد يتقارب في بعض الأحيان مخرج كبير في السن و آخر ما زال في بداية مشواره في الفكرة والتناول، ويستشهد الطريبق بما أصبح يلاحظ ويقال بخصوص أفلام المهرجان الوطني للفيلم بطنجة، كون أغلب الأفلام المشاركة فيه مؤخرا ذات طابع تلفزيوني أكثر من كونها تحمل رؤية سينمائية جادة ومغايرة، وليستنتج أنه من الصعب التكلم عن إرهاصات لسينما بديلة في المغرب، رغم أن الذي يظل إيجابيا أن هناك تراكما كميا مهما في هذه السينما، والذي لم يفرز بعد تقاليد الأسلوب سينمائي يميز المغرب، لكنه يستدرك أنه في المرحلة القادمة ستكون هناك سينما بديلة تقترح طريقة أخرى لصنع الأفلام وأساليب أخرى لمقاربة الواقع بلغة سينمائية مغايرة.

لا سينما بديلة بدون شروط تحقيقها



من جهته يعتبر الناقد السينمائي ومدير مهرجان سطات لسينما الهواة ضمير الياقوتي في تصريحه لـ «الدوحة» أن الحديث عن «سينما بديلة» في المغرب مُسلّمة قابلة للنقاش رغم الحاجة المُلِحَّة إلى سينما مغربية مغايرة لما هي عليه اليوم، لكنه يضيف أنه غير متحمس للحديث عن وجود إرهاصات سينما مغربية مختلفة قادرة على تجاوز إخفاقات محتملة للسينما المغربية الراهنة، لأن ما يظهر هنا و هناك من أفلام مغربية والتي يتم إنتاجها خارج المساطر والأليات الرسمية وخارج الاقتصاد السينمائي التقليدي، هي أفلام لا يؤطرها تيار فكري أو فني ينطلق من نقد ما لواقع السينما المغربية، في ظل انحصار أدوار دُور الشباب والمؤسسات الثقافية وغياب الطّلب المُلح على المنتوج الفنى من طرف المواطن



المغربي واستمرار القنوات التلفزية المغربية في الترويج لأوهام النجاح السريع وتسطيح الأذواق والميولات. ففي ظل هذا الوضع العام المحبط يستحيل حسب الياقوتي أن يبرز أي تيار بديل أو مغاير أو حتى مناهض لما تنتجه حاليا «الآلة السينمائية» المغربية، إذ حتى الأفلام الخارجة عنها كانت لهواة أو لسينمائيي الهامش أو المستقلين، وهي مختلفة عن الأولى فقط في وسائل وسيرورة إنتاجها. فقبل أن تظهر سينما «بديلة» يضيف الياقوتي لابد من أسس ومرجعيات ومواقف واضحة قادرة على جعل نُخب ما تلتف حولها وتعمل من أجلها. فاليوم حتى التظاهرات السينمائية التي تدعمها الدولة تسير في نفس الاتجاه الكمي للسينما المغربية: تزايد التظاهرات دون إضافات نوعية، وبدل أن تكون فضاءات لطرح أسئلة السينما المغربية بواقعها وبدائلها، فهي تسير

في طريق النقل والابتذال.

رئيس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب عبد الخالق بلعربى يؤكد بدوره أنه لم يتلمس بعد إر هاصات لسينما بديلة في المغرب لحد الساعة، اللهم في بعض الحالات النادرة خاصة لدى بعض الهواة وعند بعض المحترفين الذين بدورهم أصبحوا يكررون ◄◄◄



FACILIZI BENSAIDI KEZHA RAHIL

> أنفسهم وتجاربهم لدرجة أن جل الأفلام أصبحت نمطية. ويضيف أن أغلب ما ينتج حاليا من أفلام لا يختلف بشكل كبير عما أنتجه جيل الرواد، مع بعض الاستثناءات والإشراقات تشكلها أسماء بعينها مثل فوزى بنسعيدي ومحمد مفتكر ونبيل عيوش وهشام العسري ومحمد الشريف الطريبق ونور الدين لخماري. لكن ما يؤسف له حاليا حسب رئيس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية في المغرب هو أن صندوق الدعم السينمائي الرسمي لازال هو الملاذ الوحيد للعديد من المخرجين المغاربة لإنتاج أفلامهم مع بعض الاستثناءات القليلة جدا، وهذا الصندوق بحكم أنه خاضع لتوجهات سياسية ولحسابات مرحلية فإن ذلك ينعكس على حرية الإبداع وتجاوز القوالب الجامدة، الأمر الذي لا يمكن أن يساعد حسب رأيه على ظهور سينما بديلة، خصوصا أن استقلالية المبدع وحريته ترتبط باستقلاله المادي، ويخلص بلعربي إلى أن ظهور سينما بديلة في المغرب يرتبط بالقدر المسموح به من هامش الحرية.

> > المستقلون: مستقبل السينما البديلة

بخلاف الأراء السابقة فإن السينمائيين

المغاربة المستقلين يؤمنون بقوة في وجود سينما بديلة وبكونهم طلائعها، لكن يظلون في شك بخصوص مستقبلها واستمراريتها.



وتقول المخرجة المستقلة نورا أزروال بهذا الخصوص أنها تؤمن بوجود إرهاصات لسينما بديلة في المغرب، رغم أن صناع هذه الأفلام المختلفة فنيا و تقنيا يعدون على رؤوس الأصابع، خصوصا وأنها تمول ذاتيا بعيدا عن صندوق الدعم السينمائي مما يجعلها متحررة وبعيدة عن «البروباغاندا» وأجرأ وأعمق في تصوراتها ومقترحاتها الفنية. ثم تتساءل هل السينما البديلة اختيار في المغرب أم أنها نتيجة

لوضع اقتصادي ولسياسة إقصائية لمجموعة من المكونات الثقافية والمجالات الجغرافية، ولقوانين وشروط تعجيزية للحصول على الدعم؟...أما مستقبل هذه «السينما البديلة» فيبدو لنورا غامضا، خصوصا وأن صمود مخرجيها ضد التيار السائد يبدو صعبا، وقد تكون اتجاها فنيا زائلا مع الوقت، على اعتبار أن كل اتجاه فني في تاريخ البشرية كان نتيجة واقع اقتصادي واجتماعي وثقافي معين.



وفي نفس السياق ومن منظور المخرج المستقل مراد خلو هناك كل سنة في المغرب ثلاثة أو أربعة أفلام بديلة مهمة على مستوى الشكل والمضمون، ولكن التيار البديل لم يستطع بعد فرض ذاته في الساحة الفنية بالمغرب وذلك راجع لغياب سياسة ترويجية لهذا النوع السينمائي بقاعات بديلة كباقي دول العالم، والأفظع بالنسبة له هو انتصارات القبح في المهرجانات السينمائية التي تتوج أفلام رديئة من وجهة نظره، أو ذات أطروحات ضد المرأة والحداثة والديمقراطية، ويظل ما يؤرقه ويزعجه كمخرج مستقل هو السياسة المتَّبعة والتي تهتم بالوثائق إضافة للشروط المبالغ فيها للحصول على الدعم.

وبخصوص مستقبل السينما البديلة يرى مراد خلو أنها قد تفشل مثل باقى المحاولات الراقية لزعزعة بعض «ثوابت» المجتمع الواهية عبر التاريخ، خصوصا وأن إمكانيات وظروف الإنتاج أصبحت أصعب، ما قد يضع حدا لمجموعة من المحاولات والتجارب.

وجهات نظر مختلفة

بين نفي المخرجين المحترفين والمستفيدين من دعم الدولة لوجود «سينما بديلة» وإيمانهم بكون السينما المغربية مازالت تراكم بدون قطائع حقيقية وممكنة مع السينمائييين المؤسسين وتجاربهم، وعدم نفي وجودها من طرف بعض المتدخلين الأخرين من نقاد ومنظمي المهرجانات السينمائية مع ربط ذلك بشروط قليلا ما تتوفر في الوسط السينمائي المغربي، يظل السينمائيون الشباب المستقلون هم الوحيدون الذين يؤمنون بأن مايصنعونه يشكل تجارب بديلة، مع وعيهم بكونها محفوفة بمخاطر التوقف والفشل في أية لحظة.

في الحاجة إلى الغير قراءة فلسفية في فيلم Cast Away

■ أحمد العطار

أول: كلاكبت السينما والفلسفة تأخد علاقة السينما والفلسفة في تصور الفيلسوف الفرنسي «جیل دولوز» بعدا تناظريا، فإذا كانت الفلسفة في نظره هي «فن صناعة المفاهيم»، ففي خضم هذه العلاقة يتحول المفهوم إلى الدائمة والمتلائمة داخل تشكل الأمكنة والأزمنة»، وإذا كانت «الصورة هي الوحدة الأساس للفيلم وكان المنتوج للفلسفة الأساس هو المفهوم، فلقاء بالسينما الفلسفة هو لقاء المفهوم بالصورة، في أفق استجلاء تحولات الفكر صورة داخل السينمائية. »(1)

«كتل من الحركات الصورة

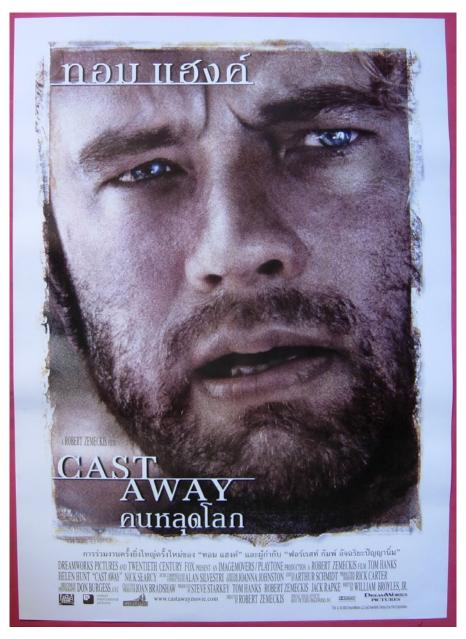
تعمل السينما إذن على تطوير ما يمكن

تسميته بالفكر المصور، مقابل الفكر الإستدلالي الذي يعتمد عليه الخطاب الفلسفي. بينما تبرز قيمة الصورة في الأفكار المتولدة عنها، أي في تلك النقلة من الصورة إلى الفكرة، من العلامة والرمز إلى الفهم والدلالة

Cast Away من هذا المنطلق التوليدي للفهم تسعى هذه المحاولة إلى تقديم قراءة فلسفية لفيلم معتمدين مقولات الوجود/ العلاقة مع الغير، والعلاقة بين الطبيعة / المجتمع.

الحاجة إلى الغير: الطبيعة - المجتمع

في الفيلم الأمريكي الشهير كاست اواي Cast Away (عرض عام 2000 من إخراج روبرت زيميكيز Robert Zemeckis والذي قام ببطولته الممثل الكبير



توم هانکس Tom Hanks -حصل على جائزة «أحسن ممثل» لأوسكار رفقة 2001-القديرة الممثلة هیلین هانت -He len Hunt التي تلعب دور الزوجة كيلى Kelly).

نجد تيمة الغير/ المجتمع، حاضرة بقوة من خلال الأحداث والعلامات والصور الممتدة على طول زمن الفيلم

فإذا كانت الظروف بالبطل/ ر حيمة نو لأند تشاك **Chuck Noland** الذي يعمل في شركة فيديكس FedEx للإرساليات والذى نجى في إحدى الرحلات من حادث تحطم الطائرة فوجد نفسه وحيداً على «جزيرة مهجورة». فإن افتقاده للذوات المتشابهة والمتماثلة جعله يعيش جحيما فردانیا قاده فی

النهاية إلى العودة إلى إعتياش نوع من حالة الطبيعة، مفتقدا للغة غارقا في الصمت، مستطعما النبئ، شاربا من ماء المطر، ساكنا للكهف، مرتديا من خشاش الأرض ما يستر به عورته. لقد انتفت مشاعره البرانية وانعدمت علاقاته الإنسانية. فما هو الحل؟

إذا كان الإنسان بتعريف الفلسفة اليونانية (أفلاطون وأرسطو) حيوان مدنى بطبعه، أي إجتماعي وسياسي. فإن تلك الحاجة الملحة للغير وضرورته تبرز في الفيلم من خلال استحضار هلوسي وهوسي للآخر/ الشيء، الذي تجلى في «كرة يد» لفضها البحر مع الحطام. سيرسم عليها البطل بدمه ملامح إنسانية أطلق عليه لقب Wilson. هذا الأخير سيصبح ذاك الصديق / الشريك الذي من المفترض فيه أن يعيد الحياة إلى طبيعتها الإجتماعية، فالحاجة لـ و الرغبة في ◄◄◄



الآخر -هنا- نقص وحرمان يحتاج إلى إشباع وتعويض، وإن كان فقط بشكل استيهامي ووهمي.

وباعتبار «الإنسان كائن لغوي» كما يقول الفلاسفة، فاللغة تبقى ظاهرة إجتماعية لا يمكن أن توجد بمعزل عن مجتمع بشري. وبعد أن تكون قد مضت مشاهد كثيرة في الفيلم مطبقة بالصمت على الجزيرة، إذ يتم الإعتماد على الحركة والعلامة والتعبير الجسدي دون الحاجة للتعبير الشفهي، سيستعيد البطل اللغة ويدخل في حوار أحادي/ ناقص مع صديقه الجديد ويلسون.

عند هذا الحد سيشكل العيش وفق متطلبات الغريزة والحفاظ على البقاء البيولوجي للذات الهدف الأول لصاحبنا، بينما مبتغاه الثاني إضافة مسحة ثقافية (حسب التوصيف الأنثربولوجي) على رتابة حياة الطبيعة، مستعينا ما أمكن برصيده من التنشئة الاجتماعية السابقة. هنا يأتي مشهد الصيد التقليدي بالشباك، وإعادة اختراع النار وفق طقوس بدائية وما صاحبها من فرح ونشوة عارمة بالانتصار .: «لقد نجحت ... أنظروا لما فعلت، لقد صنعت نارا». وإذا ما استعرنا لغة «كلود ليفي ستراوس» سنقول: إنه مشهد الإنتقال: «من النيئ إلى المطبوخ»، من «العسل إلى الرماد».

لكن إلى متى سيصمد هذا الوضع؟

كل هذه المقومات المعيشية تهدف إلى التكيف مع الوضع السائد، وهو وضع متوحد ووحداني لا شريك فيه إلا من كرة لا تقدم ولا تؤخر، لا تحس و لا تتواصل، مادام هذا اللاتواصل يسير في إتجاه واحد تعوزه ميكانيزمات التواصل الإنساني.

ويسلون إذن لا يمكن أن يملأ فراغا إجتماعيا، فوضعه افتراضي وقسري. إنه أنا آخر/ شيئي، يفتقر للنزوعات الإجتماعية من كلام و تبادل ومشاعر واعتراف، ووضعيات مركبة هي من صميم العلاقة مع الغير/ الإنساني. ويلسون مجرد وهم، وبطلنا يعي هذا، لكنه كذلك وهم يجعل من الممكن للحياة أن تستمر، ولو إلى حين.

في واقع الأحداث، ليس ويلسون وحده من يؤنس تشاك في عزلته،

فهو صديق المغامرة والمعاناة والترتيب والتخطيط للحلول بلا شك، لكن هناك مؤشرات عديدة في الفيلم تمثل دافعا معنوياً وحافزاً سيكولوجيا للاستمرار والتأقلم، أو بالأحرى هي عنوان الأمل في المعودة إلى الديار:

فإضافة إلى الوجوه الأدمية الكثيرة التي رسمها تشاك على جدران الكهف وهي بمثابة تعويض عن غياب أفراد المجتمع، هناك إرسالية رمى بها البحر كان من المفروض أن تصل لعنوانها في الموعد المحدد، سيحتفظ بها البطل دوناً عن مخلفات أخرى اضطر لاستخدامها كأدوات مساعدة، ممنياً نفسه بحظ يسمح له بتوصيلها في يوم ما. أكثر من هذا كان احتفاظه بساعة تحمل صورة زوجته والتي أهدتها له بمناسبة أعياد الميلاد في آخر لقاء لهما من أقوى هذه الحه افذ

علاقته بزوجته وعشقه الكبير لها كما يصوره الحوار في بداية الفيلم ونهايته، هو من ذاك النوع الذي يبقي المرء يتنفس -بتعبير البطل- إنها معينه الدائم في وجه الصعاب: «إني ممتن لها، لأنها كانت معي على الجزيرة» يقول تشاك.

الإنسان كائن إجتماعي-الخلاص:

قد يؤدي الوضع الحالي ببطل الفيلم إلى الهلاك و في أحسن تقدير إلى الجنون. لكنه في لحظة يأس فضل تجريب الإنتحار الذي فشل فيه.

فكان الحل الذي و إن تأخر لبعض الوقت إلى أنه السبيل الوحيد للخلاص من هذه الحياة البئيسة: ركوب البحر.

«حسنا أيها المهمل، -تشاك مخاطبا ويلسون- أنا أفضل أن أجرب حظي هناك في المحيط، على البقاء هنا حتى الموت على هذه الجزيرة اللعينة، و أقضي بقية حياتي في الحديث مع كرة معتوهة.» هناك إمكانيتين لا ثالث لهما:

-الموت غرقا في المحيط، وهنا تكون النهاية التراجيدية نوعا من الخلاص لحالة التفرد -الطبيعة.

- أو الوصول إلى البر، إلى الطرف الأخر حيث يوجد المثيل والنظير، يوجد الغير، توجد العلاقات البينذاتية.

ستكون الظروف هذه المرة كذلك رحيمة بصاحبنا إذ سيتمكن بعدما أهداه «مد البحر» قطعة كبيرة من حطام الطائرة، كان في حاجة إليها ليصنع منها شراعا لمركبه البسيط، فاعتلى الأمواج العاتية واستطاع الوصول إلى بر الأمان بعدما انتشلته سفينة كانت تمخر بالصدفة عباب المحيط

أما خليله ويلسون - و يا للأقدار - فقد استعصى على الإنقاذ فابتلعته الأمواج، وكأن الفيلم يصور لنا لحظة انسحاب الكائن / الشيئي لإفساح المجال لحضور الكائن/ الإنساني.

بعد حفلة باذخة بعودتة، يخاطب أحد الأصدقاء تشاك: «سنعيدك إلى الحياة أيها الرجل»، وهي العبارة التي تحمل دلالة مهمة فاصلة بين الماقبل والمابعد. بين حياة الطبيعة وحياة المجتمع.

وفي لقطة أخرى معبرة يداعب ولاعة موضوعة على طاولة مأكولات، يشعلها ويطفئها مرات،

ويتملى جيداً في سمك «سلطعون» مطبوخ على النار. وكأنه يتذكر ويذكرنا معه عبر «فلاش باك / Flashback» قسوة الطبيعة ومعاناته هناك.

تعود حياة تشاك إلى حالتها الإجتماعية، لكن ليس بتلك الصورة التي كانت عليها قبل واقعة الجزيرة، فهناك أشياء كثيرة قد تغيرت على مستوى علاقاته الأسرية والعملية. واللقطات التي تصور عودتة

المفاجئة إلى الجتتمع تبين بوضوح تلك الصدمة النفسية التي عاشها البطل، خصوصا بعد أن تزوجت زوجته، وفقد عمله، فهو في اعتقادهم اعتبر في عداد الأموات. «عندما تحطمت الطائرة، كل شيء توقف القول زوجته.

غير أنه كيفما كان الحال فقد أضحت العودة إلى حضن المجتمع واقعاً كان إلى عهد قريب مجرد حلم أو أمل صعب المنال.

بعدما أعاد تشاك الساعة / الصورة لزوجته باعتبارها إرثا عائليا يخصها، وأوصل الطرد المتأخر لأصحابه كاتبا عليه: «هذا الطرد أنقذ حياتي، شكراً». يأتي المشهد الأخير في الفيلم أمام «مفترق طرق Rond-point» وهو مشهد البداية كذلك، معبراً عن اختيارات متعددة تؤدي إلى كل مكان و إلى اللامكان.

غير أنه مهما كان الإختيار هذه المرة فلن تكون هناك حاجة إلى إعادة إشعال ميكانيكي للنار أو حتى خلع ضرس بحذاء للتزحلق على الجليد، فلقد تكفلت الثقافة ومجتمع الأغيار بذلك منذ زمن بعيد. كلاكيت أخير

يمكن أن يخرج المشاهد للفيلم بأفكار كثيرة، غير أن مقولة «الكينونة الإجتماعية للشخص الإنساني» تبقى أقواها، يقول أرسطو في كتاب السياسة: «إن الإنسان الذي لا يقوى أن يكون عضوا في مجتمع أو الذي لا يجد الحاجة إلى ذلك مطلقا، لأنه يكفى ذاته بذاته، فإنه لا يعد جزءا من المدينة بأي شيء من الأشياء، و هو في النتيجة إما بهيمة أو إله».





وجود المجتمع ببقى سابقا على وجود الفرد، فبعد صرخة الولادة تدخل الذات مباشرة في علاقات غيرية / متذاوتة، هذه العلاقة تكتسي -كما يظهر في الفيلم- طابع الضرورة، وتأخد كما نعرف أبعادا متعددة منها ماهو إيجابي (الصداقة، المحبة، التعايش، التسامح...)، ومنها ما هو سلبي (الغرابة، الإقصاء، الصراع، العنف...).

وإذا كان البطل افتقد في تجربة اضطرارية علاقاته بمجتمع الأغيار، فإن المشاهد التي تصور صموده وكفاحه في هذه الظروف العصيبة بدافع البقاء، وطموحه الكبير في استعادة حياته وروابطه الإجتماعية بسلبياتها وإيجابياتها، لتمثل تلك الفكرة الفلسفية العميقة «حول الحق الطبيعي في الحياة»، وهو الحق الذي لا يمكن التنازل عنه لأي كان أو التخلي عنه تحت أي ظرف. فليس هناك معنى للحياة وللأنا إلا إذا كان هناك أنا آخر.

يمكننا تشبيه حياة الإنسان بمقطوعة موسيقية، هادئة أحيانا وصاخبة أحيانا أخرى: «فأينما كنت، ومهما كانت الظروف، مهما كان مقدار المعاناة، فإن موسيقى حياتك لم تذهب بعد -إنها داخلك- إذا استمعت إليها يمكنك عزفها دائما» على حد تعبير «نيدو كيبان Nido Qubein».

ولربما هذا ما نجح في فعله تشاك، الإنصات لموسيقى الروح وعزف لحن الحياة: «عندما غمرني شعور مثل بطانية دافئة، علمت، بطريقة ما، أني يجب أن أبقى. بطريقة ما، يجب ألا أتوقف عن التنفس ... وهذا ما فعلت». صحيح أن الحياة مكتظة بالصعوبات والمشاق، بالسعادة والشقاء، بالخير والشر، بالصراع والوفاق، بالنجاح والفشل. ومجموع هذه الأضداد هو ما

يجعل من الإنسان ذاك الكائن الذي يحمل دوما قلقه إزاء نفسه وإزاء الآخرين. هذا القلق الوجودي هو ما نلمسه بعمق في فيلم سينمائي كما في نص فلسفي، أو بيت شعري أو لوحة تشكيلية أو أي إبداع إنساني أصيل.

فيلم «المنبوذ» أو بعنوان نسخته الفرنسية «وحيد في العالم» Seul au monde تجسيد لصيرورة حياة الإنسان بتجاربها الصعبة ومواقفها المتقلبة، وهي الحياة التي تستحق فعلاً أن تعاش. ومادام المرء يتنفس فلن يغادره الأمل بحياة مشتركة أفضل. «غدا ستشرق الشمس، من يدري بماذا يمكن أن يأتيك به المد»: يقول تشاك.

(1) - المقال التالي يتناول بتفصيل علاقة السينما والفلسفة عند « دولوز »

http://www.nizwa.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A9%D8%8C-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%888%D8%A7%D9%86-%D8%B9%D9%86%D8%AF-/%D8%AF%D9%88%D9%84%D9%88%D8%B2

العري في السينما والمسرح بالمغرب بين الجرأة الفنية والجرعة الجنسية

■رضوان السائحي

يعتبر الفيلم الصامت «قبلة في الصحراء» للمخرج المصري إبراهيم لاما عام 1927م أول الأفلام العربية الذي احتوى على مشاهد القبل المتعددة والطويلة، إلا أن أول فيلم تمت مصادرته من قبل الرقابة المصرية ومنع من العرض في دور السينما هو فيلم «مأساة الحياة» للمخرج وداد عرفي عام 1929م من بطولة الراقصة التركية افرانز هانم. ومنذ ذلك بدأت بين الفينة والأخرى تظهر بعض الأفلام تضم مشاهد ذات إيحاءات جنسية وأكثر جرأة في البلدان العربية، تختلف هذه المشاهد حسب الموضوع، ومن بلد إلى آخر، تحت ضغط الرقابة التي تختلف حدتها من منطقة لأخرى. وعرفت السينما المغربية منذ بداية الثمانينات من القرن الماضى انتاج بعض الأفلام المغربية التي كانت تضم أدوارا ساخنة محتشمة إلى حد ما، لتتطور مع الوقت إلى أدوار أكثر جرأة، ويعتبر الفيلم «حب في الدار البيضاء» للمخرج عبد القادر لقطع عام 1991م من أول الأفلام المغربية التى تناولت مشاهد الإغراء والإيحاءات الجنسية بشكل صريح، ليتم بعد ذلك إنتاج الأفلام النمطية الجنسية من حين لآخر، وظهور أيقونات الإغراء والعرى، ومن أشهر الأفلام التي أثارت زوبعة من الانتقادات



بسبب حشرها لمشاهد الاثارة والايحاء الجنسي بمختلف مواضيعه:

□ فيلم «مكتوب» للمخرج نبيل عيوش عام

□ فيلم «الباب المسدود» للمخرج عبد القادر

لقطع عام 1998.

 □ فيلم «على ربيعة والأخرون» للمخرج أحمد بولان عام 2000.

□ فيلم «لحظة ظلام» للمخرج نبيل عيوش عام 2002.





- □ فيلم «العيون الجافة» للمخرجة نرجس النجار عام 2002.
- □ فيلم «الدار البيضاء باي نايت» للنخرج مصطفى الدرقاوي عام 2003.
- □ فيلم ماروك» للمخرجة ليلى المراكشي عام .2005
- □ فيلم ياسمين والرجال» للمخرج عبد القادر لقطع عام 2007.
- □ فيلم «سميرة في الضيعة» للمخرج لطيف لحلو عام 2007.
- □ فيلم «كازا نيكرا» للمخرج نور الدين الخماري عام 2008.
- □ فيلم «حجاب الحب» للمخرج عزيز السالمي عام 2008.
- □ فيلم «المنسيون» للمخرج حسن بنجلون عام .2010

ينضاف إلى هذه القائمة فيلم «الزين اللي فيك» للمخرج نبيل عيوش عام 2015 لكن هذه المرة بجرعة جنسية زائدة غير معتادة في تاريخ السينما المغربية، أصبحت بطلة الفيلم «ليلي أبيضار» المغمورة أيقونة الجنس والعري في المغرب تهافت عليها الإعلام الغربي، وأشادت الصحافة الفرنسية بجرأتها، خصوصا وان الفيلم يضم مشاهد ذات إيحاءات جنسية عديدة وجريئة غير مسبوقة، ومشاهد الرقص بملابس شفافة،

واستخدام الكلام النابي والساقط، وخصصت بعض الصحف الفرنسية الشهيرة حيزا مهما لحوارات وشهادات أبيضار والمخرج حول دواعي منع عرض الفيلم في دور السينما بالمغرب، وادعت في تصريحاتها تعرضها لاعتداء بسبب هذا الفيلم. وصرح مخرجه أن الهدف من الفيلم تصوير إشكالية الدعارة بكل أبعادها في المغرب، وتأثيرها على العائلات المغربية.

ويعيب دائما بعض النقاد السينمائيين المغاربة على مخرجي هذه الأفلام لكونهم ابتعدوا عن السينما الهادفة، واهتموا بمواضيع غرف النوم والايحاءات الجنسية والمثلية والكلام النابي متذرعين أنهم يعكسون الواقع المغربي على حقيقته، وجل الممثلات اللواتي يقبلن بأداء أدوار الإثارة سواء داخل المغرب أو خارجه هن ممثلات مغمورات، في حين ترفض الممثلات الشهيرات مثل هذه الأدوار.

وما من نشاز أو حدث غير مألوف في السينما أو في المسرح إلا وتعزى دوافعه إلى ما يسمى بالضرورة الفنية، وانفتاح الإبداع دون تقييده بضوابط الأخلاق وثقافة المجتمع. وفي السينما المغربية لا يزال العري والقبل الساخنة والعناق ذات الإيحاء الجنسى (أو ما يطلق عليه بشكل عام المشاهد الساخنة) والكلام النابي والفاحش

الواقع كما هو من دون تزييف، وما بين الاختيار الشخصى النابع عن القناعة الفكرية والثقافية ما دام الفن السينمائي يصور الواقع اليومي كما هو دون تزييف أو تزويق.

لا تزال إشكالية العري في الأعمال السينمائية، من طرف بعض الممثلات المغربيات، تثير جدلا ونقاشا حادين في الوسط الفني والإعلامي، وكذا بين شريحة عريضة من الجمهور العربي وتطفو أحداثها فوق السطح كلما تجرأت ممثلة، سواء كانت مشهورة أو مغمورة، بقبول دور سينمائي تجسد فيه العري، أو لحظات حميمة. إن الضرورة الفنية هذه تغدو تشوها أخلاقيا أمام تقاليد مجتمعنا وقيمنا الأخلاقية، لأنه فطريا لا يتجرأ الإنسان أن يتعرى أمام الآخرين سواء تعلق الأمر بتغيير ملابسه أو الاستحمام أو قضاء حاجته... أو تقبيل زوجته أمام الآخرين. ويندر جدا أن نجد شخصا في المجتمعات العربية يتجرأ على القيام بفعل ذي إيحاءات جنسية باستثناء عينة معينة من المجتمع التي لا يردعها عن القيام بمثل هذا السلوك أي وازع ديني أو أخلاقي أو حتى اجتماعي. إذن فما الداعي إلى جعل هذه السلوكيات التي تدخل ضمن أسرار الإنسان الأخلاقية سافرة مع الحرص على ترسيخها عبر الفن.

تتراكم مشاهد العري في بعض الأفلام المغربية،



14 وجهة نظر

وهي تفتقر لأدنى تصور ثقافي-فكري يخدم توظيف مشاهد العري والجنس في الشريط السينمائي. وهي مشاهد خارج السياق الجمالي والخطابي المراد التعبير عنهما فنيا. ومن هنا لابد أن نتساءل حول ما إذا كان توظيف هذه المشاهد هو فقط من أجل خلق ضجة إعلامية تخدم الإنتاج السينمائي ماديا، وتروج له من دون مراعاة نجاحه فنيا. ولذلك فتوظيف العري في بعض الأفلام السينمائية المغربية يأتي دائما وفق رؤية واحدة، وتصور واحد متكرران: وقل حب امرأة، ثم ينام معها. أي أن العري يتكرر بنفس الشاكلة وعلى نفس المنوال. هذه الظاهرة لم تعد تقتصر على السينما فقد انتقلت مؤخرا إلى المسرح، والذي يبدو أنه هو الأخر أصبب بلعنة العري.

ولأول مرة في تاريخ المسرح المغربي، وفي خطوة جريئة وغير متوقعة تفاجأ الجمهور المغربي، الذي حضر العرض المسرحي المونودرامي الأول سنة 2010 «كفر ناعوم أوطو - صراط»، بالممثلة المغربية لطيفة أحرار وهي تتجرد من ملابسها قطعة قطعة فوق خشبة المسرح في أحد المشاهد في المسرحية إلى أن بقيت بملابس السباحة، ثم بدأت تستلقي على ظهرها وبطنها وهي تقوم بحركات إيحائية.

طهرها وبطنها وهي نفوم بحركات إيحانية. هذا السلوك استفز الجمهور ودفعه إلى الاحتجاج بالصراخ والصفير، في حين آثر البعض الانسحاب قبل انتهاء العرض مبديا احتجاجه

على مشهد العري الذي قدمته الممثلة. خصوصا أن اغلب الحضور كانوا رفقة ذويهم.

الإعلام المغربي تحدث كثيرا عن هذا الحدث الذي صدم الحضور وجعله يبقى مشدوها أمام هذا الفعل الجريء متسائلين في نفس الآن عن الأسباب التي جعلتها تتجرد من ملابسها على أساس أن هذا الإقدام مجاني لا يضيف أية جمالية فنية، أو بعد رمزي يغنيان أحداث المسرحية. فهل هي لعنة العري انتقلت من السينما إلى المسرح المغربي؟.

في تصريحاتها بُعَيد العرض - بررت الطيفة أحرار إقدامها على التعري فوق خشبة المسرح على انه مشروع فني، ورؤية خاصة حول العالم كما تراه هي شخصيا. وأنها شعرت في بداية نزع ملابسها بصدمة الجمهور تلوح في الأعين، لكنه مع مرور الوقت تعامل الحاضرون مع

المشهد بشكل طبيعي.كما أضافت أن الجمهور اكتشف من سياق العرض المسرحي أن ما تقدمه لا يدخل في إطار الاستفزاز وقلة الأدب. وأنها مستعدة لتقبل الانتقادات مع تحملها لنتائج اختياراتها الفنية.

أما صاحب الديوان الشعري «رصيف القيامة» الذي تم اقتباس المسرحية منه ياسين عدنان أن ما قدمته الممثلة بالغ الجرأة، لكنها جرأة فنية بالأساس، وحسب لطيفة أحرار فإن فكرة اختيارها لهذا الديوان وتحويله إلى عمل مسرحي، بدأت بعد وفاة والدها. إذ راودتها تساؤلات مرتبطة بالازدواجية بين الروح والجسد. ومن أجل إنجاح هذه الازدواجية في العمل المسرحي- حسب تصريحها- فقد تعاونت مع مختصين في الكوريغرافيا. الأول إيراني مقيم في كندا هو ساشار زاريف الخاص >>>



بالرقص الروحاني. والثاني مغربي مقيم في فرنسا هو خالد بنغريب الذي تعلمت منه الجوانب المتعلقة بالحركة فوق الخشبة.

قد يطرح البعض تساؤلا حول أولئك الذين يتعرون أو يتعرين في الشواطئ، والمسابح، والشوارع، والمراقص وغيرها من الأماكن العمومية وعلى هذا الأساس فإن ما تقوم به الممثلة في أحد مشاهد الفيلم أو على خشبة المسرح هو أمر طبيعي. إلا أن الأمر هنا يتعلق بأماكن خاصة ومحدودة يرتادها من له قناعة أن يتعرى بمحض إرادته فيعتبر سلوكه هذا ممارسة فردية داخل إطار حريته الشخصية ما دام لا يمس حرية الآخر. لكن في الفن الأمر يختلف، لأن هذا الأخير هو رسالة إنسانية هادفة في حد ذاته. يُتوخي منها تهذيب الأخلاق-خصوصا في مجتمع محافظ- وبذلك يتحدد دور السينما والمسرح في المجتمع العربي في تثقيف ذوق المتفرج بالاستعانة بالأعمال الإبداعية الخالدة التي تؤسس لوعي المجتمعات وتؤهلها لثقافة راقية بتخليق سلوك أفراده، لمواكبة باقى المجتمعات الراقية علميا وثقافيا وإبداعيا... لا في النبش- بنوايا مبيتة- فيما هو غير جائز أخلاقيا وثقافيا في مجتمعنا، ونظل نسيل في كل

مرة المداد عندما تعاود فنانة، مهملة إعلاميا، فتقبل بدور التعري لتثير ضجة إعلامية، وتلتقت إليها القنوات التلفزيونية المهتمة. كل هذا بدعوى الفن وخدمة الفن.

الفن وخدمة الفن. ومن هذا المنطلق نتساءل عن الدافع الأساسي الذي يدفع بعض الفنانات في العالم العربي بقبول مثل هذه الأدوار الساخنة والمثيرة للجدل والمسيئة لمشوارهم الفني، وتراجع رصيدها لدى الجمهور، أو قبول أدوار قد تندم عليها الممثلة فيما بعد. ولعلنا لا زلنا نذكر الفيلم الروائي المصري «حمام الملاطيلي» من تألیف محسن زاید، ومن إخراج صلاح أبو سيف، سنة 1973، وهو من بطولة محمد العربي، ويوسف شعبان، وشمس البارودي. والذي يعتبر من أجرأ الأفلام الذي تناول الجنس بشكل لم

يكن معهودا في تلك الأونة. تدور أحداثه في حمام شعبي يحكي الفيلم قصة شاب يأتي إلى القاهرة من اجل الحصول علي وظيفة لاستكمال تعليمه بكلية الحقوق ولكنه يتعثر في كلاهما ويسكن في «حمام الملاطيلي» بسبب انخفاض أجرة المبيت فيه، يحب الشاب فتاة ليل هاربة وتحبه ثم تحاول التوبة، إلا أن عمها وابنه مشاهد عري جريئة حاولت بطلته سحبه بعدما اعتزلت الفن سنة 1985 بعد عودتها من أداء العمرة واعتزال التمثيل وارتداء الحجاب. والذي لازال يعرض لحد الآن كما اعتزلت الممثلة ميا شيحا الفن مباشرة بعد عرض فيلمها «أسرار البنات» وارتدت الحجاب.

يدعي مخرجو الأفلام السينمائية، الذين لا يترددون في توظيف العري والإيحاءات الجنسية، أن هذه المشاهد تعطي بعدا فنيا قويا يتمم، ويكمل وحدة الموضوع في الفيلم. والغريب أن هذه الأفلام تثير ضجة حول مشهد جنسي أو مشهدين في الشريط كله. بمعنى أننا لو حذفنا مشاهد العري، فإن قصة الفيلم تبدو فارغة لا تخدم أية قضية إنسانية. ولهذا يتبادر إلى ذهننا للوهلة الأولى عن دواعي توظيفها،

إن لم تكن الرغبة الملحة في رفع إير ادات الفيلم أو خلق ضجة جماهيرية وإعلامية صاخبة ومجانية غير بناءة للفيلم للمزيد من الشهرة والإقبال عليه. والحقيقة المرة أن توظيف مثل هذه المشاهد الساخنة والمثيرة جنسيا لا تخاطب عقل المشاهد كيفما كان سنه بقدر ما تخاطب غرائزه الجنسية. فيغدو الغرض من متعة الفرجة در العري كامرأة شبقية تثير الشهوة، عوض دور العري كامرأة شبقية تثير الشهوة، عوض الإعجاب بكفاءتها، وقدراتها في أداء الأدوار والتشخيص. فأين تكمن الضرورة الفنية في كل هذا؟ إن لم نقل شبقية تسرح بخيال المتفرج إلى ما هو جنسي محض لا دخل الفن فيه.

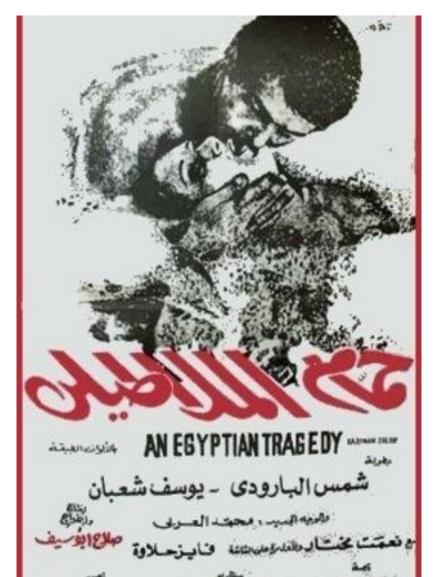
هناك من المخرجين الذين يراعون للرسالة الأخلاقية المتوخاة من الفن، فيعبرون عن إشكالية المرأة بالرجل بلغة إيحائية رمزية كأن يدخل رجل وامرأة إلى غرفة نوم، أو أن يهما بمعانقة بعضهما ليفهم المشاهد الباقي. لكن البعض منهم يشترط على الممثلة، من أجل قبولها في الفيلم، أن تجسد هذه الأدوار الساخنة بأن تتعرى جزئيا أو كليا، أو حتى تقوم بحركات جنسية فوق السرير. فيبدعون في تصوير هذه المشاهد، ويضيفون عليها توابل صوتية

إغراء تبعد المتفرج عن سياق موضوع الفيلم. فيظل منشغلا بغرائزه المتحفزة والمستفزة. بعض الممثلات اللواتي يطمحن للشهرة يقبلن بأدوار العري، ولو كان على حساب أجسادهن، يقبلن من دون شروط. خصوصا إذا كان

وضوئية، وحركات

العرض من جهات خارج الوطن إلى جانب نجوم مشهورين كما هو الحال وسط الممثلات المغربيات.

تكرار مثل هذا الفعل يعيد إلى الأذهان سلسلة مشاهد العري والقبل الساخنة والعناق الحميمي الذي جسدته عدد من الممثلات المغربيات اللواتي لا يترددن في الأدوار، ويرجعن هذا الإقدام إلى ما يسمى بالضرورة الفنية.





هوفيك حبشيان

«هذا العام، كان من المفترض أن أخرج فيلمي الأول، لكن ذلك لم يحصل. لم أستطع الحصول على المال. تم إرجاء المشروع إلى السنة المقبلة»، يقول فيغو مورتنسن في بداية لقائه الحاشد مع الجمهور في روما أثناء نشاطات «عيد روما السينمائي» الذي انتهى في أواخر الشهر الماضى.

الممثل الأميركي ذو الأصول الدانماركية برز أخيراً في «كابتن فانتاستيك» لمات روس (نال جائزتين في كان - قسم «نظرة ما») الفيلم الذي فاز بجائزة الجمهور في المهرجان نفسه. الألوف تدافعوا على «أوديتوريوم الموسيقي»

في العاصمة الايطالية لملاقاة الممثل والعازف والرسام الخمسيني - الذي يبدو أكثر شباباً من عمره الحقيقي - للاستماع إلى تجربة تمتد على ثلاثة عقود، مذ حذفه وودي آلن من المونتاج النهائي لفيلم «زهرة القاهرة البنفسجية» إلى طموحه المتصاعد بعدم الاكتفاء بالتمثيل والمرور خلف الكاميرا، عبوراً بتعاونه المثمر مع ديفيد كروننبرغ في ثلاثة أفلام عززت صلته مع السينما وحظي من خلالها باعتراف

يتذكّر مورتنس احتكاكه الأول بالسينما، أيام كان يرافق أمه إلى الصالات المظلمة: «عندما كنت في الرابعة، كانت أمي تأخدني إلى السينما. كانت تحب الملاحم السينمائية على

نسق «لورنس العرب» و»دكتور جيفاغو». شاهدتُ أيضاً «بياض الثلج». كانت تهوى كذلك الأفلام الأرجنتينية. أتذكّر انني شاهدتُ «رجل كلّ المواسم» و»بن هر». بعض المشاهد العظيمة لا تفارق ذهني. نستطيع أن نتكلّم عنها لساعات. في مرحلة لاحقة قليلاً، ولكن دائماً خلال الطفولة، لم تكن السينما تعني لي الكثير. لا أتذكّر انني قلتُ لنفسي انني أريد أن أكون ممثلاً. كنت خجولاً نوعاً ما. الوقوف أمام جمهور والتوجه إليه بالكلام، هذا شيء أمام جمهور والتوجه إليه بالكلام، هذا شيء والجهد. في طفولتي، كنت أميل أكثر إلى والجهد. في طفولتي، كنت أميل أكثر إلى كرة القدم. ثم، من كثرة المشاهدة، بتُ أسأل نفسى عن الشعور الذي قد يغمرني اذا كنت ▶▶>

تمتلك شيئاً تعرضه. الفنّ هو أن تكون منفتحاً. عن رؤيته لمهنة التمثيل، يروي مورتنسن انه ما إن يعلم بأنه سيضطلع بدور ما، حتى يمسك السيناريو ويسأل نفسه: «ماذا الذي يحصل قبل الصفحة الرقم واحد؟». «عندما أطرح مثل هذا السؤال، أفعل ذلك في محاولة لمعرفة أين ولدت الشخصية؟ أيّ والدين كان لها؟ هل كان لها أخوة؟ ما أسماؤهم؟ هل كان لها كلب؟ هل كانت تحب الرياضة؟ تستطيع أن تهدر حياتك وأنت تسأل ماذا حصل قبل الصفحة الأولى. هذا جيد، ولكن عادة ليس لديك سوى شهر أو ستة أشهر. بالنسبة لي، هذه التساؤلات تساعدني لأكون جاهزاً للدور وأن أتبني وجهة نظر الشخصية التي أجسدها. كممثل، عليك أن تفهم أن الكامير ا تلتقط كلّ شيء، ترى وتشعر بكلّ شيء. لكن مشكلة أن تسلّم نفسك للكامير ا هي ان هناك القليل من السينمائيين كديفيد

مساعدة. حتى الطاقم التقنى، يتركونه وشأنه، هذا إذا كان تمّ اختيار الفريق التقنى بعناية. هذا النوع من المخرجين يراقب ويتدخل فقط عند الحاجة. لو كنت مخرجاً لقاربت المسألة على هذا النحو، مع انه يجب ألا ننسى ان الأمر يتعلق بالقصة التي ترويها. بعض القصص تتطلب تورطأ أكبر من المخرج. ولكن عموماً، أنا مع أن يفعل كلّ شخص شغله».

يروي مورتنسن انه عندما صوّر فيلم «الطريق» لجون هيلكوت (2009) الذي عُرض في البندقية، عاش واحدة من أصعب تجارب حياته وأكثرها ثراء: «أتذكّر أنه كانت هناك كنيسة بولونية في المكان الذي كنا نصور فيه، فدخلناها. الصبي الذي كان يمثل دور ابني (كودي سميت ماكفي)، لم يكن قد شاهد سابقاً كنيسة كاثوليكية، فالشخصية التي يضطلع بها لا تعرف ما هي الحياة بالشكل



ممثلاً. ماذا لو كان ما يشعره الممثل حقيقياً، إلى درجة انه ينسى انه يضطلع بدور في فيلم! هذه أحاسيس صار اليوم عمرها أكثر من 30 عاماً، ولكن يعود إلى بالي الأن انني في بعض المرات كنت أخرج من الصالة وفي رغبتي أن أعامَل بطريقة مختلفة، لأنني كنت توحدت مع الشخصية التي في الفيلم».

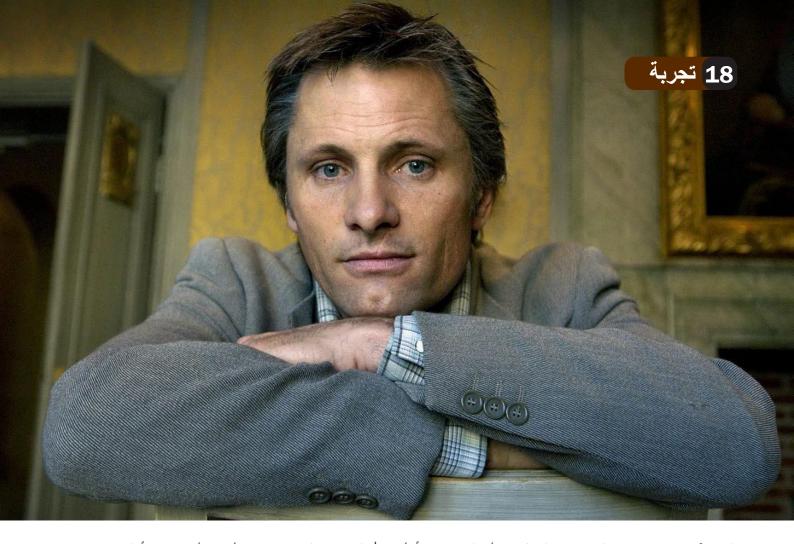
يقول مورتنسن انه «بتهذيب شديد»، يرفض نظرية ان بعض الناس فنانون وبعهضم الأخر ليسوا فنانين. يؤكد ان كلّ الأطفال في فترة الطفولة، يمارسون نشاطات فنية. كلهم فنانون وهم يعرفون ذلك. فكلّ انسان فنانٌ على النحو الذي يمشى فيه في الشارع. الفنّ عند مورتنسن هو أن تتذكّر وتمنح تأويلاً للعالم. ليس عليك أن

كروننبرغ في هذا العالم قلة من السينمائيين مثله تعرف هذه الحقيقة عن الكاميرا. عندما تكون في إدارة شخص على غرار كروننبرغ، تشعر بمتعة لأنك تعرف انك في أمان».

عمل مورتنسن الذي يبلغ من العمر 58 عاماً، طوال مسيرته مع عدد من السينمائيين القديرين، من مثل الأخوين سكوت وجاين كامبيون وشون بنّ وديفيد كروننبرغ وبراين دو بالما. يقول عن المخرج إنه الشخص الذي «يكون تحت الضغط أكثر من أي شخص آخر، ذلك ان كلّ شيء يتوقف على كيف يستخدم هذا المخرج الوقت أفضل استعمال. يقول: «أحبّ المخرجين الذين يعملون بعمق مع الممثلين، ثم يزيحون عن درب الممثل، إلا اذا احتاجوا إلى

الذي يعرفه الأخرون. فأريته كل محتويات الكنيسة، جسد المسيح، إلخ. صاح: «فعلا، أهذا جسد المسيح؟». قلت: «لا، انه رمز فقط». كان التصوير بالنسبة لي في هذا الفيلم كنوع من مدرسة. كنت منبهراً بكودي، كان من المستحيل أن أفعل ما فعله عندما كنت في مثل عمره. كورماك ماكارثي (الكاتب الذي اقتُبس الفيلم من روايته) زارنا ونحن نصور، جاء مع ابنه الذي كان في مثل عمر كودي. أهدينا الفيلم لابنه».

يتذكّر مورتنسن أداءه دور السائق الروسي في «و عود شرقية» (2007) لكروننبرغ، تحديداً مشهد السونا العنيف، فيقول: «قبل أن أصوّر هذا المشهد قرأتُ السيناريو، كان مختزلاً على ▶▶▶



النحو الأتي: رجلان يدخلان الحمّام، وفي الداخل يحصل عراك. إلا ان ما حصل خلال التصوير، كان مختلفاً تماماً. العمل مع كروننبرغ رائع. اعتقد ان كلّ فيلم كبير يعتمد على درجة من المساومة. انه كممارسة الرياضة. كروننبرغ ليس لديه مشكلة في أن يقول لك ان الفكرة التي تقترحها عليه غبية، ولكن في المقابل يقبل فكرتك ولكن يقول لك انه لا يحب فكرتك ولكن يقول لك أيضاً: «عد بفكرة أفضل في المرة المقبلة». آراء الكلّ خلال التصوير محتسبة، من الكبير إلى الصغير».

لا يخفي مورتنسن انه قبل بتجسيد حتى الكار اكتير ات التي يرفض أن يكونها في الحياة. يستهويه أن يجرّب أشياء مختلفة. في كلّ ما قدّمه، ليس ثمة شخصية يفضّلها على أخرى. بعضها تطلُّب منه جهداً أكبر لكنه جسّدها. وبما ان الحديث مفتوحٌ على التجربة العميقة، يعود بالزمن إلى الخلفُ ليتذكّر يوم وقف أمام آل باتشينو أثناء تصوير «طريق كارليتو» (1993) لبراين دو بالما: «في البداية، كانوا يريدونني لدور غير ذلك الذي انتهى بى الأمر إلى تجسيده. كان دوري خاطفاً في الفيلم، ولكن في الحقيقة ليس هناك دورٌ صغير ودورٌ كبير، وخصوصاً ان الصغير أيضاً يتطلّب تحضيراً طويلاً. عندما ذهبتُ إلى الكاستينغ، قيل لي ان هناك دورا لشخص بورتوريكي «ولكن لا تستطيع أن تؤديه»، نظراً لأننى لا أمتلك اللكنة. فقلتُ لهم: «لمَ لا، أستطيع!». نجحتُ في الامتحان، قبلوا بي. ثم التقيتُ باتشينو في فندق فخم. صعدتُ إلى جناحه الفاخر. هناك

قرأنا السيناريو معاً. أمضيتُ الكثير من الوقت في شرق هارلم حيث الكثير من البورتوريكيين. كنت أمضى أيامي وأنا أستمع إلى موسيقاهم. وجدت کرسیا متحرکا (یجسد دور رجل مقعد) من صنع العام 1974، ذلك الذي تراه في الفيلم. تركتُ مانهاتن ومعي الكثير من اسطوانات السالسا من بداية السبعينات. عندما بدأت الكاميرا بالدوران، كنت جاهزاً تماماً. كان في مقدوري حتى أن أمثّل في الفيلم كله. آل باتشينو كان جنتلماناً حقيقياً معى. استمتعت كثيراً في التعاطى معه. كان يلتزم مبدأ هو الآتي: نحو الساعة الخامسة أو السادسة مساءً (لم أعد أذكر تحديداً)، كان يتوقف عن العمل. كان عقده ينصّ على ذلك. انه لرجل جد مهذبّ. أتذكّر اننا في أحد الأيام كنّا نصوّر مشهداً، وعندما حان دوري، قاطعني آل وقال: «أوكي، أشكركم سيداتي سادتي، كان يوماً رائعاً، وأتطلع إلى لقائكم غداً، حان وقت الكوكتيل». ثم نظر إلىّ وقال: «أوكي أميغو، سنمر عليك غداً لنأخدك».

لم أستطع النوم طوال الليل، كنت متوتراً!». أما عن كيفية وصوله إلى العمل على «سيد الخواتم» (بيتر جاكسون - من 2001 إلى 2003) في أجزائه الثلاثة وفي دور أراغورن الذي ضمن له صيتاً عالمياً، يروي ان كلّ شيء بدأ ذات صباح عندما تلقى اتصالاً ماتفياً: «سألوني إذا كان ممكناً أن أذهب إلى نيوزيلندا على وجه السرعة كي آخذ مكان ممثل كان غادر التصوير. كان طاقم العمل يجري التمارين منذ أشهر، حتى إنهم كانوا صوروا لنحو اسبوعين. لم أكن قرأتُ الرواية، وغير

مقتنع بأنني سأكون جاهزأ للاضطلاع بهذا الدور. وأنا أتحدث على الهاتف، كنت أنظر إلى ابني الذي كان في الحادية عشرة أنذاك. ثم قلت للذي كان يحادثني انه من الأفضل البحث عن شخص آخر. وعندما أقفلتُ الخطّ، قال لى: «هل هناك مَن يصور فيلماً عن «سيد الخواتم» وأنتَ رفضتَ؟ هل أنت مجنون؟ عليك القبول». شرحتُ له لماذا كنت أعتقد انها لم تكن فكرة جيدة لي مهنياً. ثم فكرتُ في ما قاله لي، فتوصَّلتُ إلى اقتناع مفاده أنه ربما كان تحدياً بالنسبة لي - أو ربما لم يكن كذلك. ما شجّعني هو أنها كَانت فرصة أن أمثَل في فيلم يستطيع مشاهدته، لأن كلّ أفلامي في تلك الفترة لم تكن تليق بعمره. كان في امكاني مرافقته إلى الصالة لمشاهدة «سيد الخواتم». هذا ما أقنعني. عندما صوّرتُ الفيلم، كان هناك العديد من المَشاهد، كنت أمثَّلها في الفراغ، أيِّ انه لم يكن هناك أحد أمامي. أور لاندو بلوم وجون ريس دايفيس وأنا كنا نقوم بكلّ تلك الحركات في الفراغ، الفراغ الكليّ. أحدهم كان يجلس في مقعده ويتلو سطوراً وفي يده السكريبت وأنا أقف أمامه بلباسي وسيفي. أحياناً، كنت أسأل المخرج عن المكان الذي ستُدرج فيه الشخصية لاحقاً كي أنظر في اتجاهها. كان يردّ انها هناك. كنت أنظر وأتخيّل انها هناك. تشعر نفسك غبياً في ظرف كهذا ولكن عليك أن تنسى هذا الشعور. إذا شعرت أنك غبى، فستكون تلك غلطتك أنت، لأنه عليك أن تصدّق ان الذي تتكلم معه موجود فعلاً، وكي تجعل الآخرين يصدقون عليك أن تصدّق أنت أو لأ».



=عبد الكريم واكريم

لم يسبق لنا في المغرب أن شاهدنا حالة فنية كما تلك التي عند الفنان محمد الشوبي، فهي حالة قد تتكرر في المستقبل مغربيا لكن لايمكن لنا أن نجد لها مثيلا في الماضي.

محمد الشوبي فنان ملتزم بكل ما الكلمة من معنى، فهو منخرط في الشأن المجتمعي وفي القضايا السياسية لبلده، يعطي رأيه فيها كل يوم وباستمرار من خلال حائطه الفيسبوكي الذي يمكن الجزم وبدون أية مبالغة أنه الحائط الفيسبوكي الأكثر نشاطا وتواصلا مع الأخرين ضمن كل الحوائط الفيسبوكية لكل الفنانين المغاربة. بل يمكن القول أنه حالة عربية متيزة أيضا في هذا السياق.

لكن ما يصنع تميز الشوبي حقيقة هو كونه مُشخصا متفردا، إذ أن الشوبي مثل تلك الخمرة التي كُلَما قدمت في الزمن إلا وازدادت لذة وقيمة وغلا ثمنها، فهو من بين الممثلين المغاربة القلائل الذين نلاحظ وباستمرار ذلك الجهد الذي يبذلونه لتجاوز أنفسهم، بل نقدها ونقد اختياراتها في كل مرة. فالشوبي لن يجد غضاضة في انتقاد عمل شارك فيه، بما في ذلك الدور الذي أدّاه فيه أيضا، فهو يُمارس في أدواره الأخيرة إلى مرتبة كبار الممثلين. عرفتُ الشوبي أولا في الفيسبوك وأخذت عرفتُ الشوبي أولا في الفيسبوك وأخذت كمُهتم بالميدان وكاتب فيه وعنه ومن جهتي كمنة كفنا

يحترم لما أكتبه، وحينما التقينا ازداد الاحترام وازداد التقدير من طرفي على الأقل.

لكن ما تيقنت منه بعد لقياه كونه شخصا محبًا للحياة بشكل لايوصف فهو يعيش لحظاتها بعشق لايوصف، أو هذا على الأقل مابدا لي خلال بعض مهرجانات سينمائية التقينا خلالها أو كنت حاضرا بها كما كان هو حاضرا بدوره. الشوبي فنان وأديب ومثقف بكل ما في هذه الكلمات من معنى، أصدر مجموعة قصصية نشرنا له قصصا منها في مجلة «طنجة الأدبية» قبل أن تصدر، وصفة المثقف فيه

تتجلى في كونه يُدلي بدلوه في قضايا متعددة وبرؤية متميزة ومختلفة في قضايا الوطن والفن والناس والسياسة.

لحدود الساعة مازلت أستغرب لماذا لا تُسند للشوبي بطولات سينمائية مُطلقة رغم أنه أبان، حتى في أدوار مساندة التي قام بها، أنه ممثل كبير قادر على حمل فيلم سينمائي على أكتافه. نرجو أن ينتبه مخرجونا السينمائيون ويمنحوه فرصة في فيلم يكون فيه له دور ذومساحة كبيرة وليس مجرد دور مساند كما درجوا على ذلك قبل هذا.





الانطباعي الذي يكتفي بعشق السينما والكتابة عنها انطلاقا من العشق وحده

> - كيف تنظرون كناقد سينمائي إلى واقع السينما المغربية في الوقت الراهن؟

> - تعيش السينما المغربية تحولات عميقة سواء على مستوى ما تطرحه من مواضيع اجتماعية متعددة ومختلفة المشارب والرؤى أو سواء من حيث تقنيات الإخراج السينمائي والكيفية التي يشتغل بها ويتحقق في الأفلام السينمائية المغربية التي تم إنجازها وعرضها في المهرجانات أو الصالات السينمائية لحد الآن. فبالنسبة للمواضيع نجد أن السينما المغربية قد تطرقت إلى مواضيع اجتماعية متعددة شغلت الرأي العام المغربي مثل قضية المرأة وقضية الطفولة وقضية حرية التعبير وقضية الشرعية منها وقضية الشرعية منها الشرعية منها

والسرية والمغامرة المرتبطة بها، ومثل قضية التسامح الإنساني والدعوة إليه وما سوى ذلك، وقضايا اجتماعية أخرى متشابكة فيما بينها، لكنها تصب في صلب الواقع الاجتماعي المغربي المعيش. وقد اشتهرت وعُرفت كثير من الأفلام السينمائية من خلال ما طرحته من هذه القضايا الاجتماعية ومن خلال الرؤية القضايا الاجتماعية بغض النظر عن المستوى القضايا الاجتماعية بغض النظر عن المستوى الفني الجمالي الذي استطاع الفيلم السينمائي أن يصل إليه. ومن بين هذه الأفلام السينمائية المغربية يمكن الإشارة إلى البعض منها مثل فيلم «جوق العميين» للمخرج محمد مفتكر وفيلم >>>

وكتاب «السينما وشعرية الصورة». هنا حوار معه حول المجال السينماني بشكل عام والنقد السينماني بشكل خاص.

المغربى والمشتغلين بمتابعة التحولات

والتطورات التي شهدها ويشهدها باستمرار. وهو في دراساته وأبحاثه التي يقدمها في

كتبه المختصة بهذا المجال يعتمد ناصية المنهج السيميائي ويقوم بتفكيك بنيات الأفلام السينمائية التي يدرسها انطلاقا منه، كما أنه بالإضافة إلى ذلك يتابع مستجدات السينما

المغربية بما يقوم بنشره من مقالات صحفية

في جريدة «الحياة» الصادرة بلندن / انجلترا.

وهو إلى هذا وذاك عضو فاعل في الجمعية

المغربية لنقاد السينما ومشارك في أغلب

المهرجانات السينمائية المغربية بصفته ناقدا

سينمائيا تارة وبصفته بالإضافة إلى ذلك

عضوا أو رئيسا لجائزة النقد السينمائي بها.

أصدر دنور الدين محقق في مجال النقد

السينمائى كتابين هامين خلف أصداء كبيرة

خلفهما هما كتاب «شعرية النص المرئي»

«نصف السماء» للمخرج عبد القادر لقطع، وفيلم «إطار الليل» للمخرجة طالا حديد دون أن ننسى أفلاما سينمائية مغربية هامة قدمت للسينما المغربية في السابق مثل فيلم «حب في الدار البيضاء» للمخرج عبد القادر لقطع وفيلم «نساء ونساء» للمخرج سعد الشرايبي وفيلم «الطفولة المغتصبة» للمخرج حكيم نوري، و سواها من الأفلام السينمائية المغربية. كما لا ننسى ذكر أفلام سينمائية مغربية قوية مثل أفلام المخرج حكيم بلعباس وأفلام المخرج نور الدين لخماري وأفلام المخرج هشام العسري واللائحة طويلة. إنّ هذه الأفلام السينمائية المغربية قد أعطت للسينما المغربية حضورا قويا داخل وخارج المغرب، لاسيما وأنها بالإضافة إلى المواضيع الاجتماعية التي قدمتها، فإنها قد حرصت على الجمالية الفنية في عملية إخراجها وتنوعت فيها بين ما اعتمد الإخراج السينمائي الرؤيوي الواضح الذي يحرص على تتابع وتسلسل القصة المقدمة في الفيلم حتى يستطيع المتلقى المشاهد إدراكها من الوهلة الأولى، وما راهن على لعبة التقطيع السينمائي للقصة المقدمة في الفيلم وإعادة بلورتها وفق تصور سينمائي تجريبي قوي.

-2 وهل وقع تطور في النقد السينمائي المغربي؟ وهل واكبت السينما المغربية التحولات المجتمعية؟..

- طبعا لقد عرف النقد السينمائي المغربي تطورا كبيرا في السنوات الأخيرة بحيث قد تحول إلى فاعل حقيقي في عملية تقييم الأفلام السينمائية المغربية سواء داخل الوسط الثقافي الكلي المتمثل في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة ومنحها ما تستحقه من الحضور أو داخل المهرجانات السينمائية المغربية عبر التقديم والمناقشة ومنح جائزة النقد السينمائي التي از دادت قيمتها وتضاعف تأثير ها. كما أن مجموعة من الكتب النقدية التي اهتمت بدر اسة وتفكيك بنيات هذه الأفلام السينمائية قد توالت عملية صدورها، و أصبح النقد السينمائي حاضرا من خلالها بشكل قوي ومؤثر. دون أن ننسى دور الجمعيات المغربية التي تأسست واشتغلت بالنقد السينمائي تحديدا مثل «الجمعية المغربية لنقاد السينما» وغيرها من الجمعيات المغربية الأخرى. أما من حيث مواكبة السينما المغربية للتحولات الاجتماعية، فإنّ السينما المغربية قد استطاعت فعل ذلك بشكل واضح وعميق. والأفلام السينمائية المغربية المقدمة في هذا الصدد دليل صادق على ذلك. وقد تمت الإشارة إلى بعضها فيما سبق من حديث. إن السينما المغربية قد عالجت مختلفا القضايا الاجتماعية التي عرفها المجتمع المغربي وإن كان هذا لا يعنى طبعا أنها قد قدمت حلولا لها، فالفن بصفة عامة لا يسعى و لا ينبغي له أن

يقدم الحلول الجاهزة للقضايا الاجتماعية التي

يطرحها . إنه يعالج هذه المشاكل الاجتماعية من وجهة فكرية وجمالية تحديدا.

-3 هل يمكن أن نجزم أنه لدينا فعلا نقد سينمائي مغربي متخصص بمعنى الكلمة..؟

- يمكن القول بذلك، وإن كانت عملية التخصص لا تعني بالضرورة أن الناقد السينمائي يجب ألا ينفتح على باقي الأجناس الأدبية أو الفنية الأخرى. فكبار النقاد السينمائيين في العالم كانوا على اطلاع دائم بالمستجدات التي تقع خارج دائرة اهتماماتهم الرئيسية المتعلقة بالسينما، فلا يمكن لناقد سينمائي جدير بهذا الاسم أن يكتفي فقط بمشاهدة الأفلام السينمائية وأن ينتج أبحاثا نقدية سينمائية جديرة بالاهتمام إذا هو اقتصر على فعل المشاهدة لوحدها وانطلق منها ليكتب عن الأفلام السينمائية التي شاهدها. مشاهدة الأفلام السينمائية أساسية لأنها هي المنطلق لكن ضرورة امتلاك ناصية المنهج والانفتاح على المجالات الثقافية الأخرى المرتبطة بالسينما والمجاورة لها مسألة في غاية الأهمية وعلى الناقد السينمائي أن يهتم بها. ومن حسن حظ النقد السينمائي المغربي أنه بالفعل يتوفر على نقاد سينمائيين يمتلكون ثقافة سينمائية غنية ومنفتحين على حقول ثقافية متعددة أغنت وتغنى رؤياتهم لما يشاهدونه من أفلام سينمائية. من هنا فقد استطاع النقد السينمائي المغربي أن يفرض حضوره القوي داخل الوسط الثقافي المغربي وخارجه أيضا، بحيث أصبح يحظى بالتقدير من الأوساط السينمائية العربية والأوروبية كذلك. مسألة التخصص حاضرة الآن في المجال النقدي السينمائي، وأصبح تواجدها يزداد سنة بعد أخرى، وذلك من خلال الأبحاث الجامعية التي تشتغل في السينما وتقوم بتفكيك ودراسة الأفلام السينمائية المغربية التي تكون هي مجال بحثها. كما أن كثيرا من النقاد الذين يشتغلون في المجال السينمائي تحديدا قد أصدروا كتبا

من حسن حظ النقد السينمائي المغربي أنه بالفعل يتوفر على نقاد سينمائيين يمتلكون ثقافة سينمائية غنية ومنفتحين على حقول ثقافية متعددة

عديدة في هذا المجال والقت كتبهم ما يليق بها من تقدير.

- 4 أين تكمن في نظركم صعوبات المواكبة النقدية للأفلام المغربية؟

- تكمن الصعوبة الأولى في عدم توفر الأفلام السينمائية في وسائط إلكترونية قانونية بحيث يستطيع الناقد السينمائي الحصول عليها كلما رغب في الكتابة عن فيلم سينمائي يهمه، وإن بدأت الأن عملية توفر بعض هذه الأفلام السينمائية في شكل فيديو يباع بشكل قانوني موجودة، وهو أمر جيد بالنسبة لعملية تلقى الفيلم السينمائي ومضاعفة مشاهداته. ذلك أن مشاهدة فيلم سينمائي مرة واحدة وهو يعرض في المهرجانات أو في القاعات السينمائية لا تكفي للكتابة عنه بالعمق النقدي التحليلي المطلوب. قد تتم عملية الكتابة عنه بشكل عام، وتحديد أهم مكوناته، كما يحدث طبعا في الصحافة المكتوبة التي تهتم بالمجال السينمائي لكن هذا العمل القرائي رغم أهميته لا يمكن أن يمنحنا نقدا سينمائيا قويا وإنما يمنحنا نقدا صحفيا



جديرا بالقراءة لأنه يقرب القارئ من أجواء الفيلم السينمائي ويشجعه بالتالي على الذهاب إلى السينما لمشاهدته ليس إلا. وتكمن الصعوبة الثانية في عدم توفر منابر إعلامية متخصصة في المجال السينمائي تسمح للناقد بأن ينشر فيها بشكل منتظم. وإن توفرت الآن بعض المجلات السينمائية الجادة مثل مجلة «وشمة» و «المجلة المجالات الفنية التي تهتم بالسينما بالإضافة المي الفنون الأخرى مثل المسرح والتشكيل وغيرها، فهذا عير كاف.

-5 ماهي مميزات الفيلم المغربي الجيد؟ وما هي مظاهر قوة السينما المغربية؟

- تختلف المميزات من ناقد سينمائي لآخر وفق المنهج النقدي الذي يعتمده في عملية التقييم ووفق الرؤية الفكرية و الجمالية التي يتبناها، وإن كان هذا لا يمنع بالتالي من الاتفاق على معايير كبرى تجعل من الفيلم السينمائي الحقيقي فيلما سينمائيا يحظى بإعجاب الجميع على اختلاف أذواقهم السينمائية. ومن بين على المعايير، حسب وجهة نظري، نجد جودة▶▶▶

السيناريو المقدم فلا يمكن إنتاج وإخراج فيلم سينمائي قوي اعتمادا على سيناريو ضعيف تغيب فيه الرؤية الفكرية وتنمّحي فيه معاني الشخصيات، كما نجد قوة العملية الإخراجية والتحكم في أدواتها بشكل لا جدال فيه. فلا يمكن تقديم فيلم سينمائي قوي في غياب تبلور وعلى تعددية الدلالات التي يمكن أن تمنحها وعلى تعددية الدلالات التي يمكن أن تمنحها إلا بامتلاك الأدوات التقنية والقدرة على توليد المعاني المتعددة بناء على اللعب السينمائي الفني بها.ذلك اللعب السينمائي الفني الممعلني المعتمل المعاني المتعددة بناء على اللعب السينمائي الفني الممتلل المعاني المتعلن المعاني المتعددة بناء على اللعب السينمائي وقق منهج إخراجي محكم.

-6 كيف يمكن تطوير آليات النقد السينمائي بالمغرب؟

- يتطور النقد السينمائي طبعا من خلال الدراسة والتكوين المستمرين، فلا مجال الأن للنقد الانطباعي العادي الذي يكتفى بعشق السينما والكتابة عنها انطلاقا من هذا العشق وحده. إن النقد السينمائي يعتمد على خلفية ثقافية وعلى ترسانة مفاهيمية تسند رؤيته وتؤطرها داخل حقل معرفي معين. وقد عرف النقد السينمائي في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا به وبدأت تتجلى نتائج هذا الاهتمام في الكتب النقدية التي بدأ النقاد السينمائيون يصدرونها تباعا. وفي مقابل هذا النقد السينمائي المنهجي هناك أنواع أخرى من النقد السينمائي منها ماهو عبارة عن تعلیقات أو مناقشات أو متابعات و هي كلها هامة لأن تضيء وتقدم للقارئ ما يجب عليه أن يعرفه حول الفيلم السينمائي المعروض. لقد ميز الباحث السيميائي الفرنسي كريستيان ميتز في هذا الصدد بين النقد السينمائي الذي يسعى لتحليل وتفكيك بنيات الأفلام السينمائية وبين النقد الفيلمي الذي يظل مرتبطا بالفيلم السينمائي وبكيفية صناعته وبعملية تلقيه وما سوى ذلك.

ربيبي مناك انتقائية في الكتابة عن الأفلام السينمانية المغربية؟ وما المعيار في ذلك؟

- الانتقائية حاضرة وهي شيء إيجابي إن نظرنا إليها من زاوية إعجاب الناقد السينمائي بأفلام سينمائية مغربية دون غيرها وسعى للكتابة عنها بكل جدية ومسؤولية. ذلك أن الناقد السينمائي له وجهة نظره تجاه ما يشاهده من أفلام سينمائية، وكما يقول رولان بارت، فإن وجود الذاتية ينطلق من لحظة اختيار النصوص التي سنكتب عنها وإهمال غيرها. بعدها تبدأ فقط الموضوعية. بالنسبة لى فقد كتبت عن كثير من الأفلام السينمائية المغربية التي أثارت اهتمامي سواء بموضوعها أو بطريقة إخراجها. وقد نشرت ما كتبته حولها في الصحف والمجلات المهتمة بالمجال السينمائي ثم جمعت البعض منها في كتب لى مثل كتاب «شعرية النص المرئي» و «السينما وشعرية الصورة»، وسأنشر الباقي منها في كتب نقدية سينمائية قادمة.

فيلم
عاني
عاني
الجية
الجية
الجية
الجية
الجية
الجية
المور
المور
المائي

الانتقائية بهذا المعنى حاضرة فلا يمكن أن أكتب عن فيلم لم يثر اهتماما جماليا فنيا في داخلي، كما لم يثرني الموضوع الذي يتحدث عنه. إنّ النقد السينمائي ليس من واجبه أن يكتب على كل الأفلام السينمائية المغربية التي يشاهدها، ذلك أن له هو الآخر مشروعه النقدي الذي يعمل على تطويره وفق رؤية نقدية جمالية خاصة به. على تطويره السينمائي للسينما والإنتاجات مواكبة النقد السينمائي للسينما والإنتاجات التلفزيونية...؟

- أنتِ في هذا السؤال تحديدا تقصدين النقد الصحفي المهتم بمجال الصورة سواء أكانت في السينما أو في التلفزيون. وهذا النقد الصحفي موجود وحاضر بقوة، بل إن أغلب الصحف المغربية تخصص له صفحات داخل أعدادها. لقد قرأت الكثير فيها عن بعض الأفلام السينمائية كما قرأت أيضا عن بعض الإنتاجات التلفزيونية التي حققت تواجدا قويا في المشهد السمعي البصري. بالنسبة لي أتابع المجالين معا السينمائي والتلفزيوني وأكتب عنهما معا و تنشر كتاباتي هاته الموجهة للقراء في جريدة ما أعادت نشر هذه الكتابات بعض الصحف ما أعادت نشر هذه الكتابات بعض الصحف المغربية مشكورة بغية المساهمة منها في توسيع دائرة القراءة لها.

إذن المتابعة النقدية الصحفية متحققة بالفعل، لكنها لا يمكن أن تتابع وتغطي بمتابعاتها

اليومية أو الأسبوعية كل الأعمال السينمائية أو التلفزيونية المعروضة، وإنما تسعى لأن تقف حول الجيد منها.

الكلام الروائي

9 - السينما. ثقافة تكوين ..مؤهلات. والنقد السينماني كذلك ...هل لدينا مؤسسات ومعاهد عليا تفي بالغرض..؟

- السينما كما قلت بالفعل هي ثقافة، وعلى المشتغل بها تبعا لذلك أن يكون جديرا بأن يحمل هذا الاسم، و لا يمكن له أن يفعل ذلك ويحققه إلا بالدراسة والتكوين، وأظن أن لدينا العديد من المعاهد الآن التي تهتم بالمجال السمعي البصري. بل إن الجامعة المغربية كذلك قد فتحت تخصصات في هذا المجال السمعي البصري، وهو أمر مهم ويساعد على تطوير المجال السينمائي في كليته وليس فقط النقد السينمائي.

-10 أخيرا وهذا مهم .. هناك ترحيب وقبول للجمعية المغربية لنقاد السينما من لدن الفدرالية الدولية للنقد السينمائي .. ماذا يمكن أن يضيف هذا الانضمام والعضوية إلى مستقبل الجمعية المغربية ... ؟

- ما في ذلك شك. هذا اعتراف بأهمية النقد السينمائي وبمساهماته في تطوير الفعل السينمائي المغربي. وهو أيضا مكسب لهذا النقد السينمائي، لأنه سيمنحه فرصة كبرى للمزيد من الحضور والانتشار في الأوساط النقافية السينمائية العالمية.

أحمد المعنوني المخرج الشاعر

■فؤاد زويريق

لعب بعض المخرجين المغاربة دورا مهما في تحديد ملامح السينما المغربية بعد الاستقلال، وخصوصا جيل الرواد الذي وضع الأسس الأولى للفيلم المغربي، وشيد معالمه بامكانياته المتواضعة. من بين هؤلاء المبدع الشامل المخرج والسيناريست والموضب والكاتب والرسام والشاعر والممثل أحمد البوعناني. ساهم أحمد البوعناني بشكل أو بآخر في إنتاج تجربة إبداعية متفردة ذات دلالات شمولية، أدت إلى خلق الفرد المتعدد، القادر على العطاء في عدة مجالات مختلفة (مجال الكتابة، مجال التوضيب، مجال الإخراج، مجال التمثيل...) في زمن كان فيه المشهد السينمائي، والإبداعي بصفة عامة، يعاني من نقص حاد في الفنيين والمبدعين المغاربة المتخصصين، وكانوا يعوضون بالأجانب، وأعني هنا فترة ما بعد الاستعمار، فترة التشييد والبناء، وكان أمثال أحمد البوعناني في ذلك الوقت يعوضون هذا النقص، إضافة إلى مساهمتهم الفعالة في التأطير المباشر وغير المباشر للتقنيين والكوادر المغربية، وهذا كان له بكل تأكيد الأثر الايجابي على الساحة الإبداعية والفنية. عرف أحمد البوعناني بفيلمه الروائي الطويل المتميز «السراب»، وهو فيلم يعكس شخصية صاحبه، فيلم يدفعك إلى اكتشاف عوالم مخرجه الظاهرة منها والباطنة، فيلم شامل، جامع، متنوع بين شاعرية المكان ورمزية الزمان ومتانة الحوار وجمالية الصورة ودينامية الحكاية وقوة اللغة ... فيلم رهين بذكاء المتلقى وقدرته على تفكيك رموزه وصياغتها صياغة فنية ثقافية في سياق علاقتها برؤية المخرج وخطابه الضمني ... باختصار السراب وأحمد البوعناني توأمان سياميان لن تستطيع التفريق بينهما مهما حاولت.

عرف عن أحمد البوعناني ابتعاده عن الأضواء طيلة مسيرته الفنية والثقافية، ونكرانه لذاته وسعيه المستمر للانعزال والانزواء، لكن فيلمه «السراب» يفضحه يترك الباحثين والمهتمين يتبضون على شخصيته، يدرسون نفسيتها، يتعرفون على ذاته وأحاسيسه من خلاله.

أسلوب الفيلم المتين في التوضيب والتركيب، وسيرورة زمكان أحداثه وديناميتها، والتدفق الشعري للغة حواره، وقوة التشخيص... عوامل لعبت دورا كبيرا في تصنيف الفيلم وتسجيله من أهم الأفلام في تاريخ السينما المغربية

سيظل إسم أحمد البوعناني على الدوام رمزا للتكامل الإبداعي الحر، هذا التكامل الحقيقي الصادق النابع من أعماق شخصيته الإنسانية، والبعيد عن الاستغلال الشنيع لمصلحته

الشخصية أو المادية، التي قد تضر بأهداف نبيلة حملها وجيله في مرحلة حساسة كان يعيشها المغرب. لاننكر أن هناك أمثاله وخصوصا من معاصريه، لكن أحمد البوعناني يبقى المثل الأبرز والمؤثر، خصوصا عند كل من عاشره من أصدقائه وزملائه... فالكل يجمع على حضوره المتميز ثقافيا وإبداعيا وأخلاقيا. كانت إطلالة احمد البوعناني الأولى على الحياة سنة 1938 بالدار البيضاء، في زمن كان فيه المغرب مازال يرزخ تحت نير

الاستعمار، وربما هذا ما ساعده على بناء شخصيته المتمردة انسانيا والثائرة ثقافيا وينوعها بهذا المزيج المدهش من الفن والابداع، الشيء الذي مده بزوایا متعددة الابعاد أسست لرؤاه السينمائية والفنية، شخصيته واعطى جمالية صادقة ساعدته على التحكم في مساره المهنى والحياتي، حتى آخر رمق من حیاته سنة 2011.

المخرجين كجل المغاربة هاجراحمد البوعناني الى فرنسا لدراسة السينما، اشتغل بعد تخرجه بالمركز السينمائي المغربي، تخصصه وبحكم بمجال التوضيب، كان لهذا المجال النصيب الاكبر في جل الأعمال التي اشتغل عليها، شارك في عدة افلام أخرى بصفته إما مخرجا أو ممثلا أو كاتبا للسيناريو... كما

ساهم في انجاز عدد من اهم الأفلام السينمائية المغربية كـ(«وشمة» لحميد بناني، «إيه يا زمان» لمحمد الزياني، «الكنز المرصود» لمحمد عصفور، «من الواد لهيه» لمحمد عبازي، «القنفودي» لنبيل لحلو ...).

اخرج احمد البوعناني بصفة فردية فيلما روائيا طويلا وحيدا هو فيلم «السراب»، لكن ريبرتواره السينمائي يحتوي على مجموعة لابأس بها من الأفلام القصيرة والوثائقية ك («مسيرة شاعر» 1966، «ذاكرة 14» (1971، «اولاد سيدي أحمد أوموسى»

1977، «المنابع الأربعة» 1978، «ولادة أمة» 1981، «الدار البيضاء، حصيلة وآفاق» 1982... وغيرها).

الجانب الأدبي لاحمد البوعناني لم ييق حبيس ادراج مكتبه، أو بين صفحات أوراقه الشخصية، بل تعداه الى المشاركة الفعلية في مجلة 'أنفاس'' التي كان من بين أعضاء تحريرها، أو من خلال التفاعل المباشر مع القراء عبر الكتابة والنشر في مجموعة من المطبوعات الوطنية.



لاحمد البوعناني ديوانان شعريان «مغالق الشبابيك» و «فوطوكرام»، ورواية واحدة «المستشفى»، كما لديه كتاب مهم لم يصدر بعد حول تاريخ السينما في المغرب.

خلاصة القول يبقى احمد البوعناني قامة سينمائية وثقافية مغربية شامخة، اقتحم كل المجالات الفنية والادبية... بمجهوده الشخصي وتفوق فيها، وترك أثرا ابداعيا مهما بعد مسيرة حافلة من العطاء، رغم سياسة التهميش والاقصاء التي تعرض لها وخصوصا في بدايته الأولى.



فيلم «العائد»... السينما حينما تحقق معادلتها الصعبة

= عبد الكريم واكريم

يمكن اعتبار المخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليس إينياريتو من بين أبرز مخرجي الجيل الجديد في هوليود، كونه أثبت أنه قادر على انتزاع الإعجاب ولفت الانتباه إليه، ليس فقط من ناحية فوزه بالجوائز في أهم المهرجانات العالمية وإحرازه على تنويه النقاد بالجوانب الجمالية لأفلامه، لكن أيضا لتلك الإيرادات المهمة التى تحصدها هاته الأفلام بقاعات العرض بأمريكا وخارجها، رغم أنها لم تكن دائما سهلة وفي متناول الجمهور الواسع ولا ذات أسلوب كلاسيكي ومتداول ومضمون الربح مسبقا. ليصل في فيلمه الأخير «العائد» لتلك المعادلة الصعبة التي تظل بعيدة المنال حتى بالنسبة للعديد من المخرجين الجيدين، إذ أنه وازى فيه بشكل مُتحكُّم فيه بين الفرجة الجماهيرية المطلوبة بإلحاح في هوليود والجانب الفني المبنى على لغة سينمائية خالصة تنشد الجميل وتتعقبه.

بين إعادة الصنع والاقتباس

رغم أن المُعلن عنه في الجنريك أن فيلم «العائد» مقتبس من رواية لمايكل بونك بالإسم نفسه، إلا أن هناك فيلما آخر بعنوان «رجل في الصحراء» Man in the wilderness من إنتاج سنة 1972، تتشابه خطوطه العريضة

مع «العائد» وليس به سوى بعض الاختلافات الطفيفة عنه، بحيث يبدو فيلم إينياريتو وكأنه إعادة لهذا الفيلم.

ما يمكن استخلاصه من رواية «العائد» لمايكل بونك أنها ليست من نصوص الأدب الكبير، بل مجرد رواية للمغامرات على خلفية تاريخية هي بداية القرن التاسع عشر في أمريكا المتوحشة والطامحة لدخول عصر الحضارة، حيث تنطلق مجموعة من المستكشفين وصيادي الحيوانات، قصد بيع جلودها، في مغامرة داخل مناطق مازال يسيطر عليها الهنود الحمر، ليتعرض البطل «هيوغ غلاس»، أحد أعضاء الحملة، لهجوم من طرف دب ويصاب بجروح خطيرة، يُشرف بسببها على الموت، ليتركه زملاؤه وسط الثلوج والخطر الهندى يتهدده، لكنه يتعافى ويرجع لينتقم. وتظل أهم شخصية في الرواية هي شخصية «غلاس»، أما الشخوص الأخرى فباهتة ولم تكتب على ما يبدو بنفس الجدية والاهتمام

أما بخصوص الفيلمين، فإن «العائد» يُفتتح بمقدمة طويلة قبل أن يقع للبطل ما وقع له، فيما أننا في «رجل في الصحراء» ندخل مباشرة في الحدث، بحيث تتم مهاجمة البطل من طرف الدب لنرافقه بعد ذلك عبر استرجاعات متتالية وبتقنية «الفلاش باك» أثناء تذكُّره لمسار حياته منذ أن كان صغير السن، حتى وفاة زوجته وهي تلد ابنتهما، وذلك في رحلة من الشك إلى



اليقين، تجعله أثناء محنته هاته يصل إلى راحة الإيمان. وفي المقابل فالبطل في «العائد» لا تتخلّل أحلامه أثناء تربُّص الموت به، بعد هجوم أنثى الدب عليه وإصابته بجروح خطيرة، سوى صورة زوجته الهندية المتوفاة، والفترة الهائئة التى قضاها برفقتها.

إيجابية صورة الهندى الأحمر

كانت صورة الهنود الحمر قد أخذت تتحسن في السينما الهوليودية مع بداية السبعينيات من القرن الماضي لحظة إنجاز فيلم «رجل في الصحراء»، لهذا لا نشاهد به ذلك الهندي المتوحش والعدواني الذي جاء الرجل الأبيض ليُحضره ويُخرجه من تخلفه وحيوانيته ، كما كان الحال في أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن) السابقة لتلك الفترة، بل نجد به هنديا مسالما يرافق الحملة الاستكشافية كدليل، ويتعاطف مع البطل بعد أن يتعرض لهجوم الدب ويقرر زملاؤه التخلي عنه، لكنه لا يستطيع أن يفعل من طوطم في عنقه.

لكن صورة الهندي في «العائد» كانت أكثر عمقا وإنسانية، إذ حاول إينياريتو تبرير ما يضطر الهنود الحمر لارتكابه من أعمال عنف

بكونها مجرد دفاع عن النفس ورد فعل طبيعي على غزو غرباء لأراضيهم ونهبهم لممتلكاتهم وسيطرتهم عليها. بل حتى البطل يمكن اعتباره نصف هندي كون زوجته المتوفية كذلك، وابنه ذو ملامح هندية واضحة.

وفي نفس السياق يمكن اعتبار الشخصية التي أداها دي كابريو باقتدار، وتجاوز فيها نفسه وقدراته كممثل، استمرارا لشخصية أدَّاها كيفن كوستنر في فيلم «الرقص مع الذئاب» سنة 1990، والذي يكتشف فيه البطل مجتمع الهنود الحمر بالتدريج بعد أن يكون مسؤولا عن فيلق في الجيش الأمريكي، ليصبح بعد ذلك جزءا من هذا المجتمع المتسامح والحامل لقيم إنسانية ليست موجودة في المجتمع المقابل، الذي يدَّعي أنه جاء لينشرها في قارة متوحشة وعدائية. إذ أننا نشعر وكأن شخصية «غلاس» تنطلق في بداية «العائد» من النقطة التي تركنا فيها بطل فيلم «الرقص مع الذئاب»، الذي شُكّل نقطة تحول مهمة وفاصلة في تعامل السينما الأمريكية مع صورة الهنود الحمر، والذي انحاز فيه مخرجه وبطله كيفن كوستنر لهؤلاء معتبرا إياهم ضحايا الغزو الأبيض في سبيل إنشاء أمريكا الحديثة.

على العموم فالفيلمان «رجل في الصحراء»

و «العائد» إنسانيان في بنائهما وتوجههما العام، وقد مرَّ الفيلم الأول مرور الكرام ولم يتسنَّ له أن يأخذ مكانته في «ربيرطوار» السينما العالمية، ربما لكون مخرجه ريتشارد سرافيان لم يكرِّس إسمه كمخرج سينمائي مهم ، وأن أغلب إنجازاته تلفزيونية، أو لأن الفترة التي صنع فيها كانت من بين أسوء الفترات التي مرت بها السينما الأمريكية، بحيث استطاعت سينمات أخرى حينها التفوق عليها ومنافستها حتى في الأنواع التي كانت متخصصة فيها ومن بينها «الويسترن» الذي نحن بصدده، والذي ينتمى إليه الفيلمان اللذان نتحدث عنهما. إذ كان «الويسترن سباغيتي» الإيطالي يعرف أزهى أيامه ويُعوِّض بذلك الريادة الهوليودية في هذا النوع، في نفس الفترة التي أنجز فيها فيلم «رجل في الصحراء».

لكن رغم ذلك يمكن اعتبار «رجل في الصحراء» فيلما كلاسيكيا بامتياز، فقصته لم تكن حينها متداولة في أفلام «الويسترن» ولا طريقة التناول كانت تقليدية. ورغم أن ميزانية الفيلم صغيرة جدا مقارنة بميزانية فيلم «العائد» الذي وصلت إلى 150 مليون دولار أمريكي، ليكون بذلك الأغلى من بين كل أفلام إينياريتو للخرى، إلا أنه لا يفقد أهميته لهذا السبب بل◄◄◄



يجعله ذلك يزداد أهمية في أعين محبى السينما.

مرجعيات ..ولمسات فنية

إن المرجعيات السينمائية التي تجد لها جذورا في سينما «الويسترن» والسينما الشعرية، تجعل فيلم «العائد» غنيا من الناحية الفنية والجمالية، وتؤهله لكي يظل طويلا في الذاكرة السينمائية، بوصفه فيلما صُنع ليعيش، وليس من بين تلك الأفلام التي تفقد أهميتها بمجرد المشاهدة الأولى. فمن خلال تناوب متحكم فيه بشكل جيد بين المشاهد الواقعية الصادمة المليئة بالعنف والكره وتلك التي تدور في أحلام البطل وتجعله يتحمل مشاق الطبيعة القاسية حتى يُنجز رغيته

يظل إينياريتو في «العائد» مخلصا لأسلوبه الجمالي والشكلاني، إذ نجد بالفيلم تلك اللقطات الطويلة بدون قطع، التي حضرت في «الرجل الطائر»، وذلك حتى في مشاهد العنف والحركة التي كان مخرج آخر قادم من ردهات هوليود سيُقطعها للقطات قصيرة وسريعة متتالية، وفي ذهنه أن مثل ذلك الأسلوب هو الكفيل بجعل المتفرج يلتصق بمقعده ولا يبرحه حتى بجعل المتفرج يلتصق بمقعده ولا يبرحه حتى المشهد الأخير من الفيلم. لكن إينياريتو أثبت العكس، فإضافة لتلك المشاهد الشاعرية لأحلام «غلاس» والتي كان مبررا فيها استعمال القطات المشهدية الطويلة، أو تلك الأخرى لمشاهد الطبيعة الخلابة والمهددة للإنسان في

بشكل مُبطِّن جعلها غير مافتة النظر، على عكس ما هو عليه الحال في كثير من أفلام الحركة والكوارث، التي بتنا نشاهدها في السنوات الأخيرة.

وربما أن التطور الذي شهدته التقنيات في هذا الجانب ساعد في جعل «العائد» من بين أهم الأفلام التي تقوَّق صانعوها في استعمال المؤثرات البصرية بشكل مناسب وجيد وغير مبالغ فيه، بحيث تخدم الحبكة وتضيف للسرد الفيلمي وتُعضِّده، بدون بهرجة ولا زيادة.

إن فيلم «العائد» ليس الأن سوى في بداية مساره، لا من ناحية نزوله للصالات السينمائية



في الانتقام، استطاع إينياريتو أن يصنع فيلما تحققت فيه تلك المعادلة الصعبة التي قليلا ما نستمتع بوجودها في السينما الأمريكية، كونه أنجز فيلما سيلقى فيه الجمهور الواسع ضالته وطلاب السينما الخالصة أيضا ما يبحثون عنه، خصوصا أنه يجد له مرجعيات سينمائية مهمة في أفلام المخرجين الكبيرين الروسي أندري تاركوفسكي والأمريكي الثائر والخارج عن المألوف ترانس مالك.

وحينما نعلم أن مدير تصوير فيلم «العائد» ليس سوى المكسيكي إيمانويل لوبيزكي، الذي صنع مع «مالك» روائعه السينمائية وشرع مؤخرا في الاشتغال مع إنياريتو، ينتفي العجب وندرك سر ذلك «الجمال العظيم» الذي يشع من الفيلم وسر تلك الخلطة المبهرة التي سيدوم حتما مفعولها لسنوات.

آن، فإن تحدي المخرج كان في اختياره للقطة الطويلة في ذلك المشهد - المفتاح الذي تهجم فيه أنثى دب على «غلاس»، والذي يدوم خمسة دقائق بدون استعمال للمونطاج، تجعل الأنفاس تنقطع خلالها رغم الأسلوب المختلف لإينياريتو وربما بسببه أيضا، إذ أن لجوء المخرج للقطة - المشهد أعطى الإحساس أكثر بالواقعية وقرَّب الموضوع المصور من الوثائقية والتسجيلية مبعدا إياه عن تصنع تخييلي مُفيرك ومفتعل.

مؤثرات مختلفة

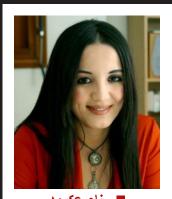
بغيلم «العائد» مشاهد كان من المستحيل خروجها بتلك الدِّقة المُوهِمة بالواقعية لولا استعمال المؤثرات الخاصة بشكل متطور. لكن الجيد والملفت في لجوء إينياريتو إليها، أنها أتت خادمة للسياق الدرامي العام للفيلم، وتم توظيفها

العالمية، ولا من حيث الدخول في سباق الجوائز الذي يبتدئها ب»الغولدن غلوب»، ليمر بعدها لجوائز الأوسكار، التي سيترشح حتما للعديد منها وقد ينال حصة الأسد فيها، لتنفك ربما عقدة دي كابريو أخيرا مع هذا الفيلم ويفوز بأول أوسكار له بعد أن ترشح خمس مرات ولم يحالفه

وفي الأخير يجب التذكير أن أليخاندرو غونزاليس إينياريتو ينتمي لزمرة قليلة من أولانك المخرجين الذين تدع لهم هوليود اليد الطولى في تقرير مسار أفلامهم ماداموا يحققون لها تلك الأرباح التي تهمها، وتتركهم يمارسون دورهم كمخرجين مؤلفين مادام ذلك لا يتعارض مع شباك التذاكر الذي يظل هو الأساس وله الكلمة الفصل في بقاء اسم مخرج ما في قائمة من تتعامل معهم شركاتها.







■سناء عكرود

أفواه وأرانب

«إحك يا شهرزاد»، هذه الجثة التي بقيت عالقة في ذمتي والتي تأخرت في دفنها حتى زكمت رائحتها النفوس والأبدان، فأتساءل، ألم يحن أوان تحضير الكفن اللائق وما يلزم من معاول وماء زهر؟ ولأن الحديث عن ذنب «ما» يفضى إلى فضح المذنب، فقد حانت ساعة احتراق البعض.

بقامة صغيرة وجسد ضئيل ولجت استوديو روتانا العاتم أحمل بين يدي قلبا واجفا غاض عنه الدم وتسارعت دقاته إثارة ورعبا، فاليوم يوم وعيد، قد يصلح للذكرى البعيدة كما قد يصلح لرواية قصة مفضلة ذات وحدة. كان المكان خلية نمل صامتة، كان الهواء مكتوما، مشحونا وتقيلا منبئا

فى كل الأكوان، توجد كائنات هلامية دودية تستمنى عن طريق غرز السكاكين الصدئة في جرح ما لتتركه غائرا كقبر شاغر، تطوف بفم فاغر سائل اللعاب منتظرة الوليمة القادمة. ولأن ليست كل الولائم صالحة للأكل فقد يبقى الفم الكريه مفتوحا حتى يجف اللعاب.

بيوم عصيب، فاليوم ستبدأ الممثلة المغربية «المجهولة» أولى مشاهدها... «يملك الأستاذ حضورا يرعب الكثيرين. إنها مجرد طفلة، إنها بعمر حفيدته»، «وكأن ملعبنا خال من «اللعيبة» ليحضروا لنا لاعباً من فريق آخر». التقطت آذاني بعض الكلمات ونقل لى عمال الفيلم بعضها بعيون تلمع

إثارة، فتاريخ المغرب حافل بالانتصارات الكروية الملتهبة حتى صارت مرجعا دسما للتسامر واللمز والغمز.

استمعت إلى تعاليم المخرج المسترسلة والمركزة والتي تحترم «حذري» في فهم الثقافة المصرية ومخارج أصوات لهجتها والتى قد تخون صاحبها فتنصب له فخا لغويا مميتا. والأنى بطبعى كائن متكتم أركن إلى الزوايا العاتمة وأومئ برأسى كتلميذ صغير يظن الكثيرون أنه أخذ أكثر من حقه ودللته المشيئة قبل الأوان وربما أكثر مما يجب، فإني كنت أصمت وأنصت. كان الملعب ملعب محترفين، واتقين من أنفسهم ونجوميتهم وحظوتهم لدى جمهورهم، أما أنا فكانت حظوتي لدى الله.

اجتمع كل فريق الفيلم، الذي يصور والذي لا يصور، حتى سائقى الخاص تسلل خلف الديكور وربض لي منتظرا بداية المباراة. ولأن الكون اجتمع في عيني، فقد كنت أرى كل شيء، كل التفاصيل الصغيرة المهملة بعيون مكبرة، وأؤكد لكم أنى كنت حينها وحيدة جدا، وحيدة أكثر من أي وقت مضى. ولأني كنت صغيرة، هشة بقلب واجف وشعر منتصب فقد انكمشت والتزمت الصمت منتظرة صفارة البدأ.

كان مشهد الحوار الصحفي مع منى زكي، كان لقاءا مشدودا، مركزا وكبيرا، لا مجال للسهو، كانت حواراتى كرة مطواعة في يدي، فقد مضغتها وبلعتها ثم اجتررتها في الثلاثين يوما التي قضيتها في القاهرة قبل بدء التصوير، لذلك كنت أمام الكاميرا أدحرج الحوارات كما أشاء، أراوغ بهدوء وحب وولاء لفاتن حمامة وأحمد زكى ومحمود





مرسى وشادية ولبني عبد العزيز وكمال الشناوي وأمينة رزق ولكل السينمات التي استوطنت مخيلتي وملأتني معاقلها انتشاءا، للحظة توقفت، تنفست بعمق حبا وركلت الكرة إلى المرمى بشهقة القذف. تذكرون كابتن ماجد؟، إنه الصمت الذي يعم الكون بعد أن يرمى ماجد كرته اللولبية في المرمى. الفارق بينى وبينه أن لماجد مُعلق يُمجِّد رمیاته، بینما مُعلقی «یقذفنی» برمیاته.

في الأيام التي تلت، تغيّر الخطاب، وارتفعت تذكرة المباراة القادمة، توجّست قبل لقائى بمحمود حميدة، خفت أن يُخيّب الإنسان توقعاتي، إلا أنى فوجئت ذات مساء وأنا **جالسة في مقصورتي الخاصة في البلاتو** بطرق على الباب، فتحت باب المقصورة فإذا به محمود حميدة واقفا ينظر لي <u>دون</u>

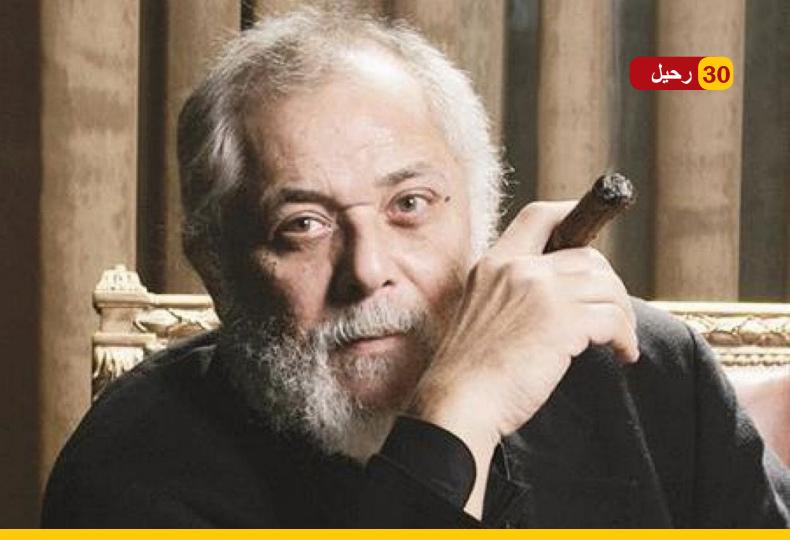
أن يبتسم، كانت قطعة تعبيرية سينمائية مقتطعة من فيلم له مع نادية الجندي أو ليلى علوي لا أذكر، وأنا الكائن الروداني المغرق في السريالية ابتسمت له وسألته: من أنت؟ ضحك وقال لى: «أنا محمود حميدة وأنت سناء، حكولي عنك» كان من أكثر الكائنات دفئا و ليونة، يسألني باستمرار عن تكويني، عن والدي، يحكى لى عن غرابة وعبثية النجومية، يحدثني عن انضباط نادية الجندي وصرامتها في احترام الوقت، يكلمني عن ولاء أحمد زكى، أخبرنى أنه يتنبأ لى بالنجومية في العالم العربي وسألني إن كنت أرغب بأن يتحقق ذلك، فصمتت لبرهة وأجبته: «إن أعجبتني النتيجة النهائية للفيلم سأرغب بأكتشاف عوالمكم» «وإن كان العكس؟» سألنى بألق مختلف فى عينيه،

فأجبته: «قبل أن آتي إلى هنا أخرجت فيلمي القصير الأول، لدي تناول متحفظ للنجومية كما أن لى خطابا خاصا للحياة، للوجود، أحب أن أنقله بمعرفتى الخاصة من خلال الإخراج صورنا مشهد التقبيل، أنا بسروال رياضى وسترة ملتصقة فوق جزئي العلوي بدون أكمام، كانت كل الكادرات مقربة لكى لا تظهر ملابسنا السفلية العادية، لم يكن جسده فوقى، بل كان بجانبي، واكتفى بسرواله الجينز بينما نصفه الأعلى عار. كان يحيط بنا خمسون شخصا، لم يشغلوا الكاميرا ويخرجوا مهرولين ليتركونا على راحتنا كما خمّن الكثيرون هههه، بل كانوا قريبين منا وبشكل مضحك ... آه من شيطان الخيال الجامح!

بعدها مباشرة ودون أن أنتظر نتيجة الفيلم، بدأت كتابة «الفصول الخمسة» والذي كان بدايتي الحقيقية للإخراج وخطوتي نحو تنفيد ما أريد.

لِمَ أَمثُل؟ لِمَ أَشَاهِد فيلما أو أتأمل لوحة؟، لِم أتوقف عند عجوز تضحك بأسنان مهترئة ونظرة تختزل الكون؟، لِم أطبخ؟، لِم أمارس لذة المشي ببطع؟، لم أدلك جسدي بحناء وصابون بلدى؟، لم أنصت؟، لم أشم بعمق؟ لأنى أحب. لأنى أحب. كلما كتبت أو أخرجت أو مثلت فيلما فتأكدوا بأنى أمارس عليه وفيه ومعه حبًا لا يسعه الكون، شغفا واحتراما وولاءا يغلق كل القبور الشاغرة ويجفف كل الأفواه السائلة اللعاب.





محمود عبد العزيز «مين يعرف يقلد الشيطان»

■رامي عبد الرازق

ذات يوم سأل مدرس بأحدى المدراس الإبتدائية تلاميذه وهم يستعدون لتقديم مسرحية على مسرح المدرسة (مين يعرف يقلد الشيطان؟) فنهض أحدى التلاميذ وقال أنا يا أستاذ وراح يقلد الشيطان بحركات سانجة لكنها كانت كفيلة بأقناع المدرس بإسناد الدور له، كان الشيطان هو الشيطان ولكن كان اسم التلميذ الذي قلده هو محمود عبد العزيز محمود.

لم يكن احد يعلم ان ذلك الصغير سوف يلتصق بمهنة التشخيص فيما بعد ليصبح واحدا من (شياطين) هذا الفن و «قبطان تعشقه الأمواج ولا تعانده ابدا»، ولم يكن احد يعلم ان اسم هذا الاستاذ الذي أسند إليه دور الشيطان في تلك المسرحية المدرسية هو محمود عبد العزيز ايضا!! فهل كانت مجرد مصادفة ام علامة من تلك العلامات التي يتركها القدر كي تشير لنا عن المواضع التي يتركها القدر كي تشير لنا ولد محمود عبد العزيز بحي الورديان في ولد محمود عبد العزيز بحي الورديان في الأسكندريه عام 1946 ومنذ ان صعد على خشبة المسرح وهو في المدرسة الابتدائية لم يفارقه حتى بعد ان التحق بكلية الزراعة

جامعة الإسكندرية طالبا بقسم الحشرات ثم

معيدا بذات القسم بل إنه اضطر لتسجيل نفسه في الماجيستير فيما بعد لمجرد أن يظل منتسبا لمسرح الجامعة.

وبتعبير مقتبس من رائحة البحر التي طالما ملأت «خياشيم» ذلك الشاب الإسكندر انى على شاطئه مختلطة بأحلام كثيرة عن الفن والتمثيل والحياة التقطته صنارة المخرج نور الدمرداش حين شاهده في إحدى العروض المسرحية على خشبة مسرح جامعة الإسكندرية وبحرفنة صانع النجوم الذي اعتاد أن يضع كل ممثل في توب الشخصية التي تناسبه عرض على محمود عبد العزيز أن يقوم بتمثيل دور ضابط مخابرات في مسلسل «كلاب الحراسة» الذي كان من بطولة عبد الرحمن أبو زهرة، ولكن محمود توجس من أن يكون الدور لضابط مخابرات إسرائيلي نظرا لملامحه التي تعطى انطباعا أجنبيا، كان يخشى أن تتم قولبته في أدوار الأجانب مما يفقده القدرة على ممارسة التشخيص في مفهومه الذي لا يعترف بالقوالب.

لكن الدور كان لضابط مخابرات مصري وبعد انتهاء المسلسل قال له نور الدمرداش إن التليفزيون يحتوى على 5740 ممثل لم يحققوا أنفسهم وأنا أريدك اسما لا مجرد رقم آخر ولم تكن هناك سوى الأيام التي اثبتت للفنان

الشاب ان نظرة ملك الفيديو كانت نحو الزاوية التي سوف تمكنه من تسديد أول هدف فني في حياته، فبعد عشرات العروض التي رفض نور الدمرداش أن يقبلها محمود عبد العزيز جاءه مسلسل «الدوامة» ليقوم فيه بدور مميز جعل من الحلم الذي طالما راوده في أن يتعاون مع المنتج الكبير رمسيس نجيب حقيقة سوف تستمر (حتى آخر العمر).

كان «حتى آخر العمر» الذي أنتج عام 1975 هو أول بطولة مطلقة للفنان الشاب بعد دور صغير في فيلم «الحفيد» مع المخرج عاطف سالم 1974 وبعدها جاء «وجها لوجه» أمام مصطفى فهمي عام 1976 ليثبت أن هذا الفنان لا ينقصه سوى التقدم نحو القمة دون أن يكون هناك ما يمكن أن يعوقه من الوصول إليها، حتى مع ظهور تلك الدعاوي التي أطلقها البعض من أنه سوف يكون دوبلير حسين فهمي! أي أن الأفلام التي سوف يرفضها حسين فهمي سوف تذهب لمحمود عبد العزيز.

لكنه لم يكترث لذلك بقدر ما أزاح توجسه من ذلك الطريق الذي أصبح من الأكيد أنه ماض فيه لا محالة، لنجده في العام التالي1977 يقوم ببطولة 7 أفلام دفعه واحدة منها «طائر الليل الحزين» إخراج يحيى العلمي ليكون أول لقاء ▶▶▶

بينه وبين المؤلف الشاب أنذاك وحيد حامد في أول تجاربه السينمائية وفي العام الذي يليه يقوم بتصوير 8 أفلام ليصبح رصيده 18 فيلم في أربع سنوات فقط.

أصبح الأن هناك محمود عبد العزيز في «ضاع العمر يا ولدي» وفي «شباب يرقص فوق النار». ومن الموسيقي الهارب في «طائر الليل الحزين» إلى الشاب الذي يبيع فحولته للنساء في «شفيقة ومتولى» ومن ابن الذوات الذي يعشق البنت الفقيرة ويبيت طوال الليل أمام بيتها في سيارته الفاخرة في «المتوحشة» 1979 إلى رجل الأعمال الانفتاحي الذي يعاني من رغبة في تدمير الاخرين في «ولا يزال التحقيق

لقد أصبحت ملامحه وسنوات عمره الثلاثون تؤهله لكي يصبح الفتى الوسيم الذي يعرف (البنات عايزه إيه) لكنه وكما سيعرف عنه كل من سوف يكتب له او يرشحه للوقوف امام عدسة كاميرته لا يفلح معه مبدأ الثبات على المألوف وان التمرد ليس فقط جزء من شخصيته ولكنه جزء من نزعته الفنيه، اي انه يكاد يكون مُصيرا في تمرده، ولكن هذا التمرد هو الذي سوف يدفعه فيما بعد ان يعلن (انا اعتزلت من فترة طويلة.. اعتزلت الفن الردئ) فها هو يأتي مع عام 1981 ليقوم بدوره الغريب في «وكالة البلح» وبعده في ذات العام يقف فوق مركب في الملاحات ليكتشف ان تفييش الهوامش لم يفلح وان الجنون يمكن ان يصيب حتى الاطباء النفسيين حين يلحق بهم «العار» فيغنون والملاحة والملاحة وحبيبتي ملو التراحة.

وتبدأ قدرة عبد العزيز على امتصاص الشخصيات واعادة افرازها في شكل تصبح معه صفة التشبع بالشخصية لازمة لوصف هذا الفنان تزداد تدريجيا مقتربا من عام 1985 وهو العام الذي شهد توهجا ادائيا وتنوعا في الادوار التي اصبحت افلامها تقترن باسمه.

العام الذي شهد «الشقة من حق الزوجة» و «الصعاليك» و «اعدام ميت» و «الكيف» لا شك هو العام الذي اصبح على الجميع التوقف لدراسة هذا الفنان الظاهرة فكما اعترف انه (اذا كان اصعب انواع الكتابات هي الكتابة الكوميدية فان الاصعب منها هو طريقة اداء الممثل لهذا الشي المكتوب) لذلك فأن الخيط الشفاف بين اضحاك الناس والضحك عليهم كان ولا يزال العفريت الذي لا يكف عن تخويفه كلما تذكر ان همه هو اسعاد الناس وهو ذاته الذي جعله يقذف نعيمة الصغير حماته في الشقه من حق الزوجة بالغسيل في حركة عفوية تماما غير مكتوبه بالسيناريو لانه احس ان هذا الزوج المقهور لا يستطيع ان يمنع نفسه عن ذلك، والذي جعل من شخصية المطرب الشعبي (بتاع الكيمي كيمي كا) (يشرشر شراشير الشهرة) علشان يبقى

(اكوس) مما هو عليه في «الكيف» وبينهما يأتى «اعدام ميت» لتصبح العفوية إلى جانب التقمص والغطسان في الشخصية هما ادوات هذا المشخصاتي الاصيل.

سوف تمكنه تلك الأدوات التي احترفها في العام التالى من تمثيل 3 ادوار فقط ولكنها تصلح كتاريخ كامل لاي فنان، الضابط السادي الذي يعانى من حالة اشبه بحالات الفصام التي تظهر في المجتمعات التي تعاني من فساد يأكل الروح في «البرئ» مع وحيد حامد وعاطف الطيب والفتوة الواقع في مأزق السلطة المطلقة في

ذات العام ثلاثية الفانتازيا الاجتماعية مع سيد الواقعية العبثية رأفت الميهي «السادة الرجال» ثم « سمك لبن تمر هندي» 1988 ثم «سيداتي انساتي» 1990 لتصبح ملامحه وعينيه التي تأخذ اوضاع تعطيه صفات الاحول او الأهوج او اللعيب او النشنجي مقترنة بقهقهته المجلجلة ماركة مسجلة بأسمه .

ان كل من تابع رحلة سائق التاكسي رضا رشدي مع زبونته العائدة بعد 15 سنة غربة في «الدنيا على جناح يمامة» 1989 لوحيد حامد وعاطف الطيب لابد وان يتوقف امام القفزة التالية التي



«الجوع» مع على بدر خان عن قصة نجيب محفوظ ثم اخيرا الشقى الذي يهبط من الجبل على قرية جاهلة في ثوب شيخ مبروك يصنع المعجز ات ليكشتف ان جهل النفوس اخطر بكثير من جهل العقول في «الحدق يفهم» مع احمد

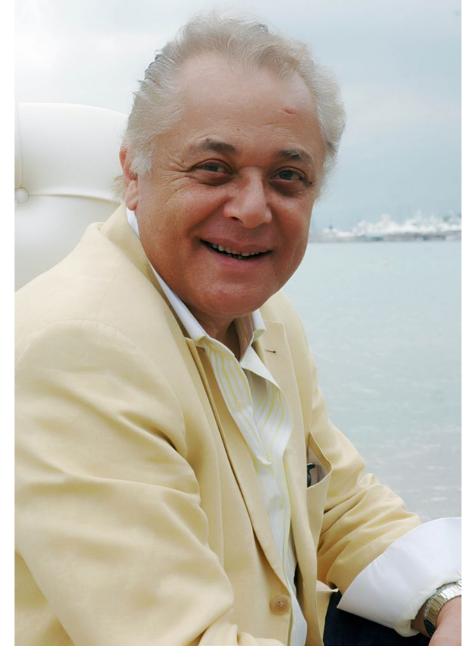
وفي عام 1987 تنتهي ثلاثيته مع الكاتب محمود ابو زيد والمخرج على عبد الخالق التي بدأها بالعار ثم الكيف وأخيرا «جري الوحوش» بشخصية المنجد الفحل الذي يسعى ورء المال فيفقد (الترلوب بتاعه) وتبدأ في

سوف يقوم بها محمود عبد العزيز بعد ان صارت قدرته على التقمص تكاد تكون لا نهائية ليبدأ عام 1991 بـ«ابو كرتونة» وينتهى بالدور الأيقوني الأعظم في مجده الشيخ حسني/ الكيت كات، اروع ادواره على الاطلاق واكثرها نفاذا إلى الروح والقلب، لقد درس محمود عبد العزيز الشخصية جيدا حتى انه ذهب لاحدى دور المكفوفين واستعلم عن انواع العمى والتي منها ذلك النوع الذي يفقد الانسان السيطرة فيه على ملامح وجهه اذا ما كان فقدان البصر ليس منذ الولادة ولكن في سن متاخر مثل الشيخ حسني ▶▶▶

لدرجة ان المخرج داود عبد السيد كان يكتب في هوامش السيناريو (هذا المشهد متروك لابداع الفنان) ولكن هذا الفنان الذي قال (هدفي من الفن ليس الشهرة والنسوان) هو ذاته الذي يستعير عقب النجاح الهائل لفيلم «الكيت كات» مقولة الممثل العالمي مارلون براندو (ليس هناك فيلم قمة ليس هناك فيلم نهاية هناك فيلم به شخصية جيدة فقط).

اثناء تمثيله لدور ضابط المخابرات المصري في فيلم «فخ الجواسيس» وهو الفيلم الوحيد الذي قام بتمثيله عام 1992 كان رأفت الهجان قد صنع اسطورته التي جعلت من محمود عبد العزيز يعلن بعدها انه سوف يتوقف عن التمثيل للتليفزيون اذا لم يجد المسلسل المناسب الذي يعود به بعد ان صار الناس ينادونه في الشارع يا هجان وهو الذي كان قد اعتاد على لقب الشيخ حسنى الذي يعترف بأنه كان يتمنى ان يكون في وقد هذا الرجل الذي لا يحني رأسه للأحباطات والذي صنع اسطورة من بصيرته بعد ان فقد وصده

ويظهر مشروع مسلسل «احمد سالم» الذي طرح فكرته الكاتب محفوظ عبد الرحمن واثناء فترة اعداد المادة يخجل محمود عبد العزيز من ان يسأل الفنانة مديحة يسري التي كانت زوجة لاحمد سالم عن تفاصيل علاقتها بزوجها، كانت اخلاق ابن البلد تمنعه من ذلك ولكنها كانت تشير ايضا إلى تلك المرحلة التي اصبح فيها اولاد البلد او الحارة محور اهتمامه بل انه البعض قال عنه انه مغرق في المحلية من اجل ان يصل إلى العالمية ولكن محمود عبد العزيز راى ان الحارة هي اصلنا جميعا مهما كانت مهامنا ومراكزنا ولما كانت قر ار اته نابعة من ذاته ومن وعيه الفني المتذايد جاءت افلامه «تلاتة على الطريق» 1993 و «البحر بيضحك ليه» و «الجنتل» 1996 الذي حقق 5 ملايين جنية ايرادات قبل هوجة «اسماعيلية رايح جاي» ثم «هارمونيكا» 98 و «النمس» 99 وكلها افلام تأتى من داخل الحارة او من داخل صورة اولاد البلد في تلك الفترة، كان تركيزه على الحاره راجع إلى انه يرى ان انفلات المعايير والطموحات والتهليب تحتاج إلى العودة للبساطة والقيم الطيبه التي توجد في الحارة المصرية ولم يكن عرض «الجنتل» في 30 دار عرض بالنمسا كأول فيلم مصري يعرض عرض تجاري هناك ولم تكن جوائز مهرجان دمشق والقاهرة والاسكندرية كأحسن ممثل الا تعبيرا صادقا عن أصالة هذا الفنان ولم يكن استقباله في مطار القاهرة بفرقة حسب الله بعد رحلة علاجة في فرنسا من مرضه الذي لا يصيب سوى شخص كل 10 ملايين شخص في العالم وهو وجود كيس دموي على البنكرياس ادى إلى الاشتباه بوجود مرض خبيث سوى تعبير عن حب جمهوره له.



ومع حالة التخبط التي اصابت السينما المصرية نجده يرفع شعار (لا للرائحة الكريهة التي تفوح من سينما متخبطة تعكس حالة التخبط التي يعيشها المجتمع) فنجده يتوقف لثلاثة سنوات قبلا أن يختار تمثيل سيناريو واحد ويعترض على شعار السينما الشبابية ويصرح بان جيل هنيدي وعلاء ولي الدين في ورطة حقيقية لان الناس وضعت ثقتها فيهم ومن ثم فإن عليهم ان يقدموا المختلف دائما وهو امر ليس بالهين.

ورغم توقف مشروع مسلسل احمد سالم ورغم عدم اكتمال مشروع مسلسل عن حياة مصطفى امين الذي طلب قبل وفاته ان يقوم محمود عبد العزيز بتمثيل دوره ورغم تعاقده على بطولة المسلسل»الكومي» لم يفقد محمود عبد العزيز رغبته في العودة بعمل جيد وعلى الرغم من انه يوقن من اننا (نعيش عصر سينما الموبيل والفيشار) الا ان «الساحر» الذي في داخله شجعه على اقتناص هذا الدور الذي كان اخر ما افرزه المخرج رضوان الكاشف.

إنه يشتاق لجمهوره بقدر ما يشتاق جمهوره له حتى عندما اذبعت شائعات حول اسرار حياته

الشخصية ردد مقولة مصطفى امين (اقف فوق الحجارة التي يقذفونني بها فأعلو) ان محمود عبد العزيز كما قالوا عنه متأمل، حائر ومتألم ايضا، فنان من طراز نادر لا تملك حياله سوى الحب. فبعد اكثرمن 80 فيلم و25 جائزة محلية ودولية كان يزال يشعر بالقلق لانه مهما كانت فرحة الجائزة فأن القلق لا ينتهي من التفكير في ما سوف يقدمه بعدها من اعمال كان محمود عبد العزيز يرى ان الفنان يسعى دوما نحو الكمال ويرفض اعتبار ان اي من اعماله الفنية امتداد لعمل اخر تاركا تقييم مشواره إلى النقاد ورغم ان الكثيرين كانوا يرون ان حلمه بالكمال قد تحقق مع الشيخ حسنى في مرحلة مبكرة نسبيا في رحلة اي فنان لكن يظل حضور عبد الملك زرزور الطاغى والمنفلت وغير المقنن والممتد هو حالة من أعادة تحقق هذا الكمال الباهي المتفرد من العسير ان يقدم احدنا على تقييم اداء محمود عبد العزيز في الكثير من أدواره لكن حين تجلى عبد الملك زرزور تجلى معه عبد العزيز كملك حقيقي على عرش التشخيص ليس من السهل منازعته على سلطة الاداء وفنون التقمص.



هنالك بعض الفنانين لا يمرون في هذه الحياة مرور الكرام ولا ينتهي تأثيرهم وسطوتهم الفنية بتوديع هذه الدنيا الفانية بل يظلون حاضرین مهما غابوا کجسد کان حاضرا

الفنان المصري محمود عبد العزيز الذي ودعنا مؤخرا من بين هؤلاء، إذ لا يمكن نسيان تلك الأدوار التي جسدها على الشاشتين الكبيرة والصغيرة واستطاع أن يخلق منها شخوصا من لحم ودم، نشاهدها ونعيد مشاهدتها بدون ملل ولا كلل وبمتعة تتجدد مرة بعد أخرى ومشاهدة بعد مشاهدة.

إذ لن نمل من مشاهدة «الشيخ حسني» الذكي والخفيف الظل في الفيلم الجيد «الكيت كات» للمخرج الكبير داوود عبد السيد، ولن ننسى دور الساحر في آخر فيلم بنفس الإسم للمخرج الذي غادر حياتنا قبل الأوان رضوان الكاشف، ولا دوره في فيلم «العار» لعلي عبد الخالق وذلك المشهد الختامي حين يطلق ضحكته الهستيرية وقد أصابه الجنون.

أما مسلسل «رأفت الهجان» فريما من المسلسلات التي ظلت تعرض باستمرار على القنوات العربية منذ ثلاثين سنة خلت ولحد الآن منافسا كل ماصنع بعده من دراما

تلفزيونية، ويمكن لى الجزم أن الجزء الأكبر من نجاح هذا المسلسل يعود للأداء الجيد جدا للعبقري محمود عبد العزيز وليس لشيء

ابتدأ محمود عبد العزيز في التمثيل كنجم فى أفلام رومانسية خلال سبعينيات القرن الماضى، لكنه ظل يُجَدِّدُ صورته كممثل بعد ذلك باستمرار بخلاف بعض أبناء جيله الآخرين. وقد شهدت سنوات الثمانينات طفرة مهمة بالنسبة لأداء محمود عبد العزيز في أدوار جد مهمة في أفلام كـ«البريء» لعاطف الطيب في دور الضابط السادي والعنين، و «الصعاليك» أول الأفلام الروائية الطويلة لداوود عبد السيد في دور صعلوك يصعد من القاع «للقمة»، ثم بعد ذلك في دور مختلف تماما فيلم فيلم «الجوع» للمخرج المتمكن على

بدرخان. دون نسیان أدوار مهمة أخرى بعد ذلك خلال التسعينيات والألفية الثانية كدوره في فيلم «زيارة السيد الرئيس» لمنير راضي المقتبس عن رواية ليوسف القعيد و «البحر بيضحك ليه» لمحمود القيلوبي و «هرمونيكا» لفخر الدين نجيدة، و «سوق المتعة» لسمير سيف، ثم آخر أدواره السينمائية الذي اختطف فيه النجومية من البطل أحمد السقا في فيلم»إبراهيم الأبيض» للمخرج مروان حامد. بالنسبة لي يمكن اعتبار الفنان محمود عبد العزيز مع مجموعة صغيرة من الممثلين المصريين آخرين كمحمود مرسى وأحمد زكى ونور الشريف وعادل إمام، ممثلين بمستوى عالمي، إذ لايقلون كفاءة وتمرسا وموهبة وخبرة عن أي كان من الممثلين الأجانب مهما بلغت درجة موهبتهم.



■عبد الكريم واكريم

لم تكن الأفلام ولا المسلسلات الدرامية التلفزيونية المقتبسة عن روايات لنجيب محفوظ مخلصة دائما لروح هاته الروايات ولا وفية لقيمتها الفكرية، فباستثناء بعض النماذج القليلة مثل أفلام «بداية ونهاية» و«القاهرة و«قلب الليل»، ومسلسل «الثلاثية»، أتت المحاولات الأخرى متراوحة بين الاقتراب من روح أعمال نجيب محفوظ دون موازاتها أو أبعد عن قيمتها تماما رغم كون بعضها نال الإعجاب الجماهيري وحظوة الانتشار.

ومع الزمن، وخصوصا بعد أن نال نجيب محفوظ جائزة نوبل، أصبح إسمه كفيلا بإنجاح أي عمل مأخوذ عن رواياته مهما كان مستواه، بل إن الرواية المقتبسة تستعيد ألقها ويتم الإقبال على قراءتها من جديد بعد إنجاز عمل مأخوذ عنها، وهذا ماحدث مع رواية «أفراح القبة» التي حُوِّلت لمسلسل بنفس الإسم من إخراج المخرج المصري محمد ياسين، وتمثيل كوكبة من نجوم التمثيل في مصر وسوريا والأردن. فهل استطاع صانعوا هذا المسلسل الحفاظ على روح الرواية أم أنهم أنجزوا عملا أقل منها؟ هذا ماسنحاول مقاربته في الأسطر التالية.

ويبدو أن على عشاق الأعمال المنقولة عن روايات للكاتب العالمي أن ينتظروا كثيرا حتى يتمتعوا بفيلم أو مسلسل جديد مقتبس عن عمل له. وقد جاء رمضان المنصرم بمفاجأة سارة في هذا السياق والتي تتمثل في مسلسل «أفراح

القبة» المأخوذ من رواية بنفس الإسم لنجيب محفوظ والتي لم يسبق أن حولت الالمساسل تلفزيوني والا لفيلم سينمائي بعكس العديد من رواياته الأخرى.

بين الرواية والمسلسل

هناك لحظات في المسلسل يتداخل فيها «الواقعي» بالمسرحي فتنتج التباسا فنيا جميلا ومشاهد تغني المسلسل وتجعله مختلفا عما درجنا على مشاهدته في الدراما التلفزيونية المصرية على الخصوص والعربية عموما... مثال من مشهد في الحلقة (20) التي كانت قوية والذي تندمج فيه شخصية طارق رمضان - التي أداها الممثل الأردني إياد نصار باقدار-في الدور الذي يجسد فيه شخصيته الحقيقية في الواقع ويقتحم الخشبة ليرتجل حوارا لم يكن مكتوبًا في النص المسرحي ليتنفض المؤلف بعد ذلك قائلا من بين كراسي المتفرجين داخل القاعة: «أنا المؤلف ولازم أن تلتزم بالنص الذي كتبتُه»، فيجيبه الممثل: «وأنا الممثل هنا على الخشبة، النص ملك لك لكن العرض ملك لي الله وحينما يقول عباس يونس أن ما أضافه طارق رمضان كذب يوافقه هذا الأخير قائلا «نعم كذب فكل المسرحيات كذب ونحن نمثل أن هذه هي الحقيقة» ثم ينزل من خشبة المسرح وهو يسأل عباس لماذا أخذ منه حبيبته ... هذا المشهد بالنسبة لي من أهم المشاهد في الدراما العربية خصوصا أن المخرج لم يعرضه بشكل مسترسل وكلى بل كان يقطعه عن طريق

المونطاج المتوازي بأحداث الولادة والجنازة بحيث كان يعطينا فكرتين مهمتين وكبيرتين في نفس الوقت

ي وبقدر ما تم توظیف المسرح بشکل جید فإن المخرج قد التزم بالسرد الفیلمی واللغة ◄◄◄



السينمائية ولم يسقط في مسرحة الأحداث كما يقع لبعض المخرجين في السينما والتلفزيون حينما يريدون توظيف المسرح فيبتعدون عن لغة الصورة التي هي ركيزة السينما والدراما التلفذية

كاتبا السيناريو والمخرج لم يلتزموا بالنقل

الحرفي لرواية نجيب محفوظ، بل أضافوا أحداثا لم تشكل ثقلا على النص الأصلي خصوصا تلك التي تجري داخل قاعة المسرح، مع بعض النقص الذي لم يصل لدرجة التشوش على العمل في الأحداث المتعلقة بأسرة «تحية». أما قصة «فتنة»، والتي أتت في الحلقات الأخيرة من المسلسل، فرغم كونها أضيفت ولم تكن في الرواية إلا انها أتت غير مقحومة وفي سياق الأحداث، رغم أن المسلسل كان سيأتي بصورة أفضل لولا إضافة هذين المسارين والذي على مايبدو أملتهما ضرورة إكمال الثلاثين حلقة أكثر من كونها ضرورة درامية. ورغم كل هذا يظل المسلسل من بين نقط الضوء الجميلة في الدراما التلفزيونية العربية، واستطاع صانعوه الحفاظ على روح نص نجيب محفوظ رغم ذلك.

نجد بالمسلسل وباستمرار إحالات على أعمال روايات نجيب محفوظ، بحيث أن كل المسرحيات التي تقدمها فرقة سرحان الهلالي تحمل عناوين روايات محفوظ، بل إننا نجد أنفسنا في إحدى الحلقات أمام مشهد من رواية «زقاق المدق» فوق خشبة مسرح الهلالي. إضافة لملصقات مسرحيات لعبتها الفرقة مأخوذة عن روايات

محفوظ كـ«اللص والكلاب» و «رادوبيس».

شخوص عاهرة

الشخوص في المسلسل ليسوا بنفس العهر الذي هم عليه في الرواية، ففي هذه الأخيرة نجدهم - رغم إنسانيتهم العابقة ورغم أننا كقراء نتفهم بواعث ودوافع حياتهم العاهرة إلى أقصى حدود- عبارة عن شخصيات وجودية لا تعبأ بالأخلاق المتعارف عليها في مجتمع شرقي ومحافظ بل تعيش حياتها بالطول وبالعرض وبدون أي سقف أخلاقي ونجد هنا بعضا من التشابه بينها وبين شخوص رواية أخرى لمحفوظ هي «ثرثرة فوق النيل» مع فروق واضحة أخرى أيضا. لكن في المسلسل اضطر صانعوه لتلطيف هاته الشخوص وجعلها أكثر التزاما بقيود المجتمع وقواعده وتوافقاته، فحليمة الكبش هنا ليست تلك المرأة المستهترة التي لاتعترض على حياة العهر والليل داخل بيتها بقدر ماهي مضطرة للتعايش مع ذلك بحكم ان زوجها يغصبها على ذلك، وحتى خيانتها المفترضة لزوجها ليست واضحة ولا أكيدة كما هي عليه في الرواية، وتحية في المسلسل ليست تلك المرأة اللعوب التي تنتقل من رجل لأخر دون سبب منطقي ولا داع تجبر عليه، فحتى حينما قررت أن تترك طارق رمضان وتتزوج عباس فلأنها كانت مضطرة لذلك كون طارق أعلنها واضحة أنه لاينوي الزواج بها. ويبدو أن متطلبات التلفزيون قد فرضت على صانعي المسلسل أن يلطفو من الأحداث

ويجملوا الشخصيات أكثر توافقا مع المجتمع. تقنية الاسترجاع والذهاب والإياب في الزمن موجودة في الرواية، وهي قد كتبت في وقت كان فيه نجيب محفوظ قد تمرس كثيرا في الكتابة السينمائية، كونه كتب سيناريوهات أصلية للعديد من الأفلام واقتبس سيناريوهات أخرى من روايات لمؤلفين آخرين. وفي رواية كرة حافراح القبة» كما في روايات أخرى له كردتت المظلة» كانت قد أصبحت التقنيات السينمائية ظاهرة في أعماله حتى أن رواية كدرتحت المظلة» هي عبارة عن رواية مكتوبة على شكل سيناريو سينمائي.

أما رواية «أفراح القبة» فمبنية على استرجاعات توازي تقنية «الفلاش باك» في السينما، وقد تم الحفاظ على هذا الأسلوب السردي في المسلسل الذي نحن بصدده، بحيث لانجد به سردا خطیا مسترسلا ومتسلسلا لكن كما في الرواية هناك أحداث تروى من وجهة نظر الشخوص الرئيسيين. وإذا كانت هذه الأحداث تروى في الرواية من طرف كل من الممثل «طارق رمضان» والملقن «كرم يونس» وزوجته «حليمة الكبش» وابنهما مؤلف المسرحية «عباس كرم يونس»، التي تدور حولها أحداث الرواية والمسلسل والتي فضح فيها أهله وكل شخوص الرواية الأخرين، فإننا نجد أن شخصية ثانوية في الرواية قد أصبحت إحدى أهم الشخصيات في المسلسل وهي شخصية الممثلة «تحية» والتي تروي بدور ها الأحداث من وجهة نظر ها في المسلسل، ▶▶▶





وإذا كان من ضعف في المسلسل فسيكون في المجانب المتعلق بأسرتها، رغم أن شخصية تحية تمت كتابتها بشكل جيد وأدتها الفنانة منى زكي مدر فرة واتقان

في الرواية يظل فصل عباس كرم هو الاستثناء إذ يأتي فيه السرد بصورة كلاسيكية يذكرنا بروايات نجيب محفوظ في فترته «الواقعية»، وقد جاءت طريقة السرد عند عباس كرم يونس منسجمة مع كونه مؤلفا بحيث يبدو السارد في هذا الفصل ملما بلغته وضابطا لقواعد السرد والحكي بخلاف الفصول الثلاثة الأخرى التي يتشظى فيها السرد بين الحوار والاسترجاعات يتشظى فيها السرد بين الحوار والاسترجاعات الخاطفة والتداعيات. أما في المسلسل تتراجع شخصية عباس كرم التي يمكن اعتبارها الشخصية الرئيسية في الرواية لتعطي الفرصة لشخصية تحية لتصبح من بين أهم شخصيات المسلسل، وتصبح من بين أهم شخصيات المسلسل، وتصبح مرتبطة بها وبتطورها وبحكيها للأحداث.

عكس الرواية فشخصية عباس كرم في المسلسل غير محبوبة فهو الذي سرق من طارق رمضان حبيبته وهو الذي ينفر من أبيه وأمه وهو الأناني الذي لايعبأ بأي كان إلا بنفسه، أما في الرواية فهو رومانسي حالم مبدع كانت كل ظروف الحياة ضده.

ملاحظات حول مسايرن مُضافين

في المسلسل تمت إضافة مسارين لم يكونا في الرواية هما مسار وقصة أسرة «تحية» ومسار الممثلوة «فتنة». وقد طغى الجانب الميلودرامي الغريب عن كتابات نجيب محفوظ والبعيد عنها في مسار أسرة تحية، بحيث شكل نشازا في سيرورة المسلسل. أما قصة فتنة التي ان طلقت من فلاش باك لتحتل مساحة ثلاث حلقات أو حلقتين فقد كانت أكثر قربا من أجواء روايات نجيب محفوظ رغم بعض النتوءات السينارستية والتي بدت واضحة في كيفية التخلص من

«فتنة» بشكل سريع وإيداعها في مستشفى المجانين.

مسلسل محفوظي

بما أن نجيب محفوظ قد اشتغل كاتبا للسيناريو مع مخرجين متميزين كصلاح ابو سيف ويوسف شاهين واقتبس بدوره روايات الآخرين بجانب كتابة سيناريوهات أصلية فإنه كان (سينمائي أو تلفزي) ولذلك لم يُبدِ أبدا تبرمه أو امتعاضه من فيلم أو مسلسل أخذ اقتبس من رواية له مهما كان مستوى هذا الفيلم، اقتناعا منه أن عمل الروائي ينتهي بمجرد خروج روايته للأكشاك. وأتصوره لو كان على قيد الحياة فسيكون عموما راضيا على الشكل الذي أتى به مسلسل «أفراح القبة» الذي شكل لحظة مضيئة في المشهد الدرامي التلفزي العربي خلال شهر رمضان المنصره.



«حكايات الغريب» ..جوهرة الغيطاني الغائبة

■ رامي عبد الرازق

من بين قافلة جيل الستينيات الأدبية التي ظلت أعمالها الروائية والقصصية تدور في فلك الكلمة المكتوبة دون أن يتسّع أمامها الأفق السينمائي أو شاشات الدراما التليفزيونية يعتبر جمال الغيطاني (2015 1945-) أكثر أبناء هذا الجيل حظا وأكثر نماذج هذا الجيل تعبيرا عن الهوة الواسعة ما بين أدب الستينيات وبين الوسائط البصرية والدر امية التي وجدت أعمال الجيل السابق (نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي) طريقها إليها بشكل وصل إلى حد انتظار الرواية الجديدة من اعمال هذا الأديب (الكبير) أو ذاك لكي تتحول إلى فيلم سينمائي أو سهرة تليفزيونية وقت أن كان لهذا اللون الدرامي خطه الإنتاجي والإبداعي الخاص - أو فيلم تليفزيوني فيما بعد خلال سنوات الثمانينيات، ثم مسلسلات درامية خلال عقد التسعينيات والألفية الجديدة.

في لقاء خاص عام 2010 جمع كاتب هذه السطور بصاحب الزيني بركات وحكايات الغريب قال الغيطاني أنه لم يشاهد أي من الأعمال السينمائية أو الدرامية التي اقتُبست عن كتبه التي تجاوزت السنين، وأن الجميع نصحه بمشاهدة عملين فقط، الأول هو فيلم حكايات الغريب (1993) الذي اقتبسه محمد حلمي هلال إلى السينما من إنتاج التليفزيون المصري وإخراج انعام محمد علي، والثاني هو مسلسل الزيني بركات (1996)الذي أعد له السيناريو والحوار والمعالجة الدرامية الكاتب محمد السيد عيد وأخرجه يحيى العلمي، على الرغم من أن الغيطاني - كما سبق وذكرنا - صاحب رصيد كبير من الأعمال التي اقتبست لوسائط الصورة بالمقارنة لأبناء جيله ويكفي أن نذكر منها مسلسلات مثل سنوات الغضب وحارة الزعفراني وفيلم كلام الليل إخراج إيناس الدغيدي الذي تحول من قصة اجتماعية ذات بعد سياسي عميق عن الدولة البوليسية التي يتحول فيها المخبرون إلى قوادين إلى فيلم تغلب عليه مشاهد العري والدعارة وفجاجة الجسد في مقابل ضحالة الفكر والمغزى.

جوهرة الحكايات

أين تكمن إذن مساحة الهوة الواقعة ما بين جيل الستينيات الأدبي بكل قوته وزخمه الروائي المكدس بالشخصيات والتفاصيل والقراءات وبين طاقة الاقتباس الدرامي والسينمائي القادرة على إعادة تقديم تلك الأعمال إلى قاعدة جماهيرية أوسع، بل والتعاطي معها جدايا في سياقات يمكن أن يُستخلص منها ما يتجاوز الحقبة الزمنية الضيقة، إلى أفق الإجابات العامة والأفكار الخالصة ذات الامتداد الزمني والوجداني الصافي وغير المحكوم؟

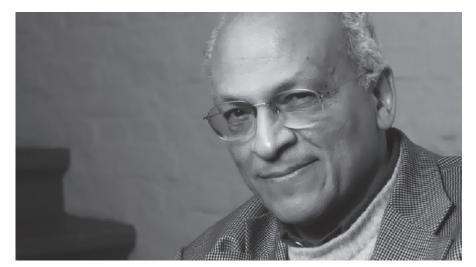
ربما تصبح الإجابة على ذلك السؤال الافتراضي

عبر العودة إلى بدايات تعاطي السينما مع أعمال الغيطاني تحديدا كنموذج لأدباء الستينيات والتي انطلقت عام 1988 مع فيلم أيام الرعب إخراج سعيد مرزوق ومن تمثيل محمود ياسين ومرفت أمين ثم فيلم حكايات الغريب عام 1993 إخراج أنعام محمد على وبطولة محمود الجندي وشريف منير ومحمد منير.

وربما تكتمل الإجابة بعنصر أساسي هو محور الجسر الفاصل ما بين الأدب ووسيط الصورة وهو عنصر (اللغة السينمائية) القادرة على اقتباس وهضم وإعادة إنتاج الدرامي المكتوب في مقابل الدرامي المرئي، حيث استطاع أدباء الستينيات بلورة أساليب سرد وتقنيات حكي ولغة وموضوعات وتفاصيل ورؤى مغايرة تماما للجيل السابق عليهم - رغم قوة جيل الكبار وتطوره المستمر - وبالتالي أصبحت رواياتهم وقصصهم البعيدة عن البناء الكلاسيكي التقليدي الذي يسهل التعاطى معه دراميا أكثر تمنعا على تقنيات السرد

وتوجّه لجنة من ثلاثة موظفين في المؤسسة الصحفية التي يعمل بها للتحرّي واستقصاء مصير السيارة الفورد والعهدة اللذان ينتميان إلى أموال الدولة والقطاع العام وأخيرا السائق المتغيب عن العمل للوقوف على موقف المؤسسة من فصله أو تأديبه.

وتدور القصة في دائرة المذكرات الحكومية والتقارير الجانبية التي يدونها الموظفون الثلاث الجواهري وطايل أفندي وشفيق أفندي ولقاءاتهم مع أهل السائق المتغيب في القاهرة ثم مع من صادف أو التقى أو زامل السائق المتغيب خلال فترة حصار السويس المعروفة بحرب الـ 100 يوم والتي استمرت منذ توقف إطلاق النار يوم حين تم فك الحصار وانسحبت القوات الإسرائيلية. كما السيناريست محمد حلمي هلال بدمج قام السيناريست محمد حلمي هلال بدمج شخصيات الموظفين الثلاث في شخصياتين فقط أحدهما موظف كبير في شئون العاملين وهو



البصرى النمطية أو السهلة.

تبدو تجليات الأسلوب السردي المتفرد الذي اشتهر به الغيطاني في تعامله مع صيغ حكائية تشبه الواقع ولكنها لا تطابقه مثل إنذارات الفصل أو تقارير الملفات الحكومية أو المذكرات الخاصة بين الإدارات أو محاضر الشرطة أو حتى المذكرات الشخصية وما إلى ذلك حيث يبذل القارئ جهدا في تجميع قطع الحكاية من الأوراق المتناثرة هنا وهناك واستكمال ما لم يرد فيها سواء بالخيال أو التصور بالإضافة إلى شعوره بخشونة الواقع ذاته.

وهنا يمكن تحديد مجموعة عناصر فارقة في تعامل اللغة السينمائية مع نص حكايات الغريب للوقوف على جماليات الاقتباس الفيلمي وجدلياته في التالى:

عي الحي. الشخصيات / المكان / صوت السرد / حضور الصورة / المونتاج والزمن.

تبدأ قصة حكايات الغريب بمذكرة عن اختفاء سائق عربة توزيع الصحف عبد الرحمن محمود

طايل المصري، ومساعده شوقي الموظف القح الذي لا هم له سوى السيارة والعهدة أو كما يقول لأم عبد الرحمن في زيارتهم الوحيدة لها (ابنك يا حاجة معاه عهدة تودي ف حديد) بينما يبدأ طايل المصري موقفه كموظف يؤدي مهمة رسمية بلا قلب كل ما يشغله فيها هو المستندات، إلى شخص آخر يقرر الانضمام إلى مجموعة البحث عن الغريب المتغيب منذ نهاية الحرب - حيث زمن الملاحم ومعادن الرجال الأصيلة التي حررت البلد من المستعمر الغازي وليس موظفي الدولة وأضابيرهم البيروقراطية التي يرى الغيطاني وهلال أنهم ورثوا عن أمثال الغريب المقاتل شرفا لايستحقوه -.

ثم يمتد بناء الشخصيات إلى المجتمع الذي يريد السيناريست التعبير عنه عبر النص فيضيف شخصيات حسن/ شريف منير صديق طفولة عبد الرحمن والذي يظهر بشكل عابر في القصة الأدبية كواحد ممن زاملهم عبد الرحمن في السويس خلال المقاومة لكنه هنا يصبح هو وسيد/ >>>

محمد منير وعبد الرحمن نموذج لجيل النكسة الذي عايش سنوات الحرب فتغير معدنه وانهارت أحلامه وتبدلت أولوياته وتشظى إحساسه بالمستقبل أو كما يتبدى في حوار سيد وعبد الرحمن (واحد زمانك يا سيد كان زمانه فنان كبير) فيرد سيد (واحد غيري كان زمانه ضرب. النكسة يا عبد الرحمن النكسة جابت عاليها واطيها).

وفي مقابل الصراع مع قوة الغياب المجهولة والغامضة في القصة يخلق هلال طرف آخر ليخوض عبد الرحمن صراعه ضده ويصبح ذلك الطرف جزء من حالة الغياب أو الموت المترصد لعبد الرحمن من قبل أن يذهب لكي يوزع الصحف في السويس وقت الحرب.

هنّا تبرز شخصية شفيق - وهو اسم الموظف الثالث في القصة - والتي قدمها بشكل متوازن

من لقطة تأسيسية من الخارج وكأننا أمام حضور واضح لمجتمع يوليو الذي عاش مرارة الحلم المتكسر او كما تقول أم عبد الرحمن (مكناش ملاحقين.. فؤاد مات في الحرب اللي فاتت وأمل بنت زينب في المدرسة اللي ضربوها اليهود) وفؤاد هو أخو عبد الرحمن الكبير رمز الجيل الذي ضاع مع ضياع الأرض في 67 وزينب ذات الست سنوات ابنة أخت عبد الرحمن التي قتلت في بحر البقر رمز ضياع المستقبل.

في النص الروائي يحكي الغيطاني حكايات الغريب عبر تقارير الأستاذ الجواهري وملاحظات طايل أفندي والتحريات التي تجريها لجنة تحري مصير العهدة والعربة وفي الفيلم يستخدم هلال صوتين للسرد الأول هو الراوي العليم الذي يبدأ من مذكرة تشكيل لجنة تصفية العهدة مرورا بالذهاب إلى

ودون ابتذال أو نمطية الممثل الراحل حسين الإمام ثم يصبح أن يكون ثمة تجسيد لما يمكن أن يكون متنازع عليه ما بين عبد الرحمن وشفيق مدير الجمعية الاستهلاكية - وهي مهنة معبرة عن طبيعة المتاجرين في أقوات الشعب والمتهربين من خدمته وهي الطبقة التي يهاجمها هلال بضراوة في الفيلم مستغلال نص الغيطاني في إشاراته المتتالية لاستشراء سرطان البيروقراطية وغياب الفكر الإنساني في إدارة شئون الدولة - هذا التجسيد يتجلى في جميلة أخت حسن وحبيبة عبد الرحمن التي ينتزعها شفيق بإغراء أبيها بالمال لتصبح معادل رمزي واضح لفكرة المحتل الداخلي الذي يتجاوز في قبحه ودمامته وفساده المحتل الخارجي، فمحتل الروح أكثر خطرا وإيلاما من محتل الجسد وحكايات الغريب تتحدث في جوهرها كنص وكفيلم عن فكرة ضياع الروح والشخصية المصرية الأصلية التي تظهر وقت الشدائد ثم لا تلبث أن يطمسها الفساد وغياب الأخلاق والضمير وهي عناصر فشل أي حضارة وبداية انهيارها. ومع اتساع مساحة الشخصيات السينمائية تغير المكان من أرض العطوف في الجمّالية حيث يسكن عبد الرحمن وهو الحي الأقرب والأكثر تميزا في أدب الغيطاني إلى أحد أحياء قاهرة الستينيات ذات المساكن الشعبية التي بناها عبد الناصر في الستينات للطبقة المتوسطة والتي نراها في أكثر

بيت عبد الرحمن ثم السفر إلى السويس لاستقصاء الحقيقة والثاني هو سرديات الذاكرة أي ينتقل بنا البناء الدرامي في كشف متسلسل ومثير لحكاية عبد الرحمن في القاهرة والسويس عبر ذاكرة كل من حسن وسيد وجميلة، وهما الانعكاس الوجداني والاجتماعي والنفسي لعبد الرحمن والذي يشكل معهم عبد الرحمن وحدة فكرية واحدة هي جيل سنوات النكسة والحرب. ولا يقع هلال في فخ ذاكرة الآخرين ممن عرفوا عبد الرحمن أو الغريب في السويس فقط يقدم لنا الحكايات المروية على لسانهم والتي تحول عبد الرحمن إلى أسطورة شعبية على حد قول شوقي لطايل (اللي يعرف صورته وما يعرفش اسمه واللي يعرف اسمه وينكر صورته). ويأخذنا الحديث عن صوت السرد إلى الحديث عن المونتاج والزمن حيث يتحرك الفيلم عبر بناء مفتت زمنيا ينتقل ما بين 1970 حيث يموت عبد الرحمن نفسي ومعنويا عبر ضربات شفيق الشخصية من ناحية (زواجه من جميلة) وعبر ضربات القدر السياسي والاجتماعي (استشهاد أمل وموت عبد الناصر) من ناحية أخرى وبين 1974 حيث زمن ما بعد الغياب أو زمن التحول إلى مخلص مفقود وجوده رهن بعودة الروح الأصلية أو كما يعبر عنه النداء الأخير في الفيلم (صاحب الصورة غائب من 24 اكتوبر اللي فات من بحري قبلي الصعيد السويس الإسماعيلية بورسعيد مش مهم

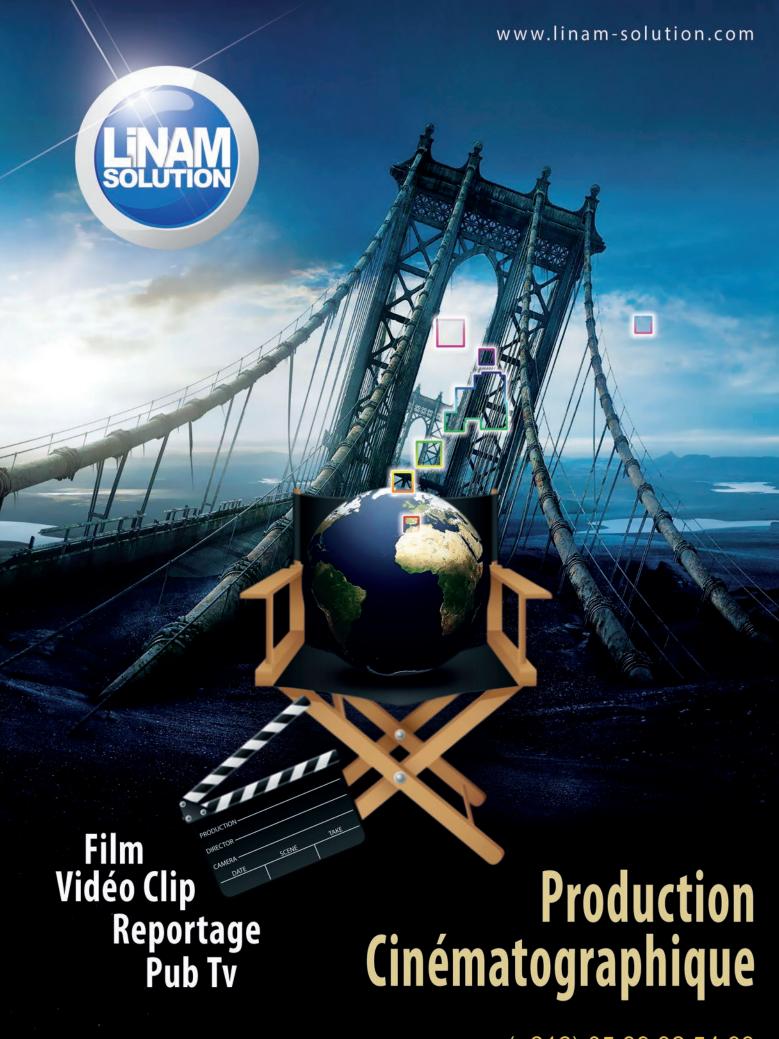
الاسم عبد الرحمن. الغريب. زخاري) هذا التفتيت الزمني يفيد بغياب اليقين من وراء مصير عبد الرحمن وفي نفس الوقت يدمج حاضر الغياب مع ماضي الخسارات الموجعة لكي يخلص السيناريو إلى أن السبب في غياب الغريب لم يكن الحرب وحصار السويس ولكن الفساد الداخلي والإيذاء القادم من الباطن وليس من الخارج.

صحيح أن حلمي هلال استطاع ان يخلق خط موازي يحكي عبرة لمحات من تاريخ السويس الباسل في مقاومة الحصار الإسرائيلي ولكنه نجح أيضا بشكل خلاق في مزج الخاص – واقع عبد الرحمن وصحبته - بالعام – حصار السويس ومقاومة الإسرائيلين - ليضع كل من شفيق والعدو وقد سهل عملية تقتيت الزمن البنية السردية الخاصة بالحركة داخل الذاكرة الجمعية عن عبد الرحمن لحسن وسيد وجميلة ما بين ما قبل الغياب مماريده

ولأن الفيلم لا يحمل نظرة تشاؤمية تفيد استحالة العثور وإنما الامل في عودة الغريب ذات يوم او على حد قول طايل المصري في تقرير الأخير (أن السائق عبد الرحمن محمود عبد الرحمن أو أيا كان اسما قد منحنا شرفا أرجو أن نستحقه) ولأن السيناريو في أساسه هو حكي بصري أو كما قال المخرج الفرنسي روبير بريسون (سرد الرياح بالماء الذي تنحته في عبورها) أصبحت الصورة (صورة عبد الرحمن) هي المعادل البصري الأساسي في تجسيد أسطورة الغريب ونسج حكاياته الغامضة المثيرة عنه أو كما يقول المؤرخ الشعبي الذي تلتقي به مجموعة البحث (ده من أبطال معركة الأربعين وكوبري الزراير وكوبري الهويس ولد ما جبتهوش ولاده) حيث تصبح صورة عبد الرحمن هي المحك البصري والسردي الرئيسي في تفجير الحكايات والتي تظهر منذ اللقطات الأولى بالفيلم في ملف خدمته مرورا بصورته على حائط منزل الأسرة وأمه تحكي عنه (أصغر ولادي .. طول عمره صابر وحمّال أسيّه .. لا تعب قلبي ولا شغل بالي) ثم انتقال الصورة من يد عسكر كمين المرور الذي أطلق عليه كمال وصولا إلى وجود نسخة أخرى منها على حائط منزل الحاجة/ هدى سلطان التي تفتح لمجموعة البحث بابها ممسكة بمصباح غازي بدائي وكأنها شخصية غرائبية تقيم في عالم متخيل قائلة (أيوه ابني .. كل عيل من عيال السويس يبقى ابني).

ابني .. كل عيل من عيال السويس يبقى ابني). لقد استطاع هلال أن يفك شفرة السرد الأدبي بتقنيات الصورة والمونتاج والتقتيت الزمني وهي عناصر اللغة السينمائية الرئيسية التي مكنته من إنجاز نص فيلمي يعتبر نموذج أمثل لدراسة آليات الاقتباس السينمائي للنصوص الأدبية مهما بلغ النص درجة من الغموض والانغلاق والتمنع على المعالجة الدرامية بل وصنع حالة من تكامل الرؤية ما بين نصّه البصري وبين نص الغيطاني الأدبي، ليصبح بحق حكايات الغريب واحد من الجواهر السينمائية ذات البريق الغائب عن أبصار الكثيرين من محبى السينما والأدب على حد سواء.





(+212) 05 39 32 54 93

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