سومر السينمائي

تموز 2024

مجلة شهرية
تعنى بفن السينما
Summer film
14

فيلم الرسوم المتحركة ذاكرة حلزون يفوز بجائزة افضل فيلم
في مهرجان أنسي السينمائي
السينما والتاريخ..
الذكاء الاصطناعي، كسر الجدار الخامس في الأفلام السينمائية
" مجنون ليلى" سينما اندونيسية بثقافة عربية
بول شرايدر وشخصيات أفلامه المهمشة
مانك وتعرية هوليود بالاسود والأبيض

مهرجان سومر السينمائي

SUMER FILM FESTIVAL

مهرجان أنسي:
الفيلم الفائز بجائزة أفضل فيلم طويل
MEMOIR OF A SNAIL

إخراج: أدام إليوت (٢٠٢٤)
النوع: رسوم / النمسا (٢٠٢٤)

بعد ثماني سنوات من العمل الشاق أنجز أدام إليوت هذا الفيلم الروائي الطويل الثاني له بعد عدد قليل من الأفلام القصيرة بينها " كلايغرافيز" الذي حظي بأوسكار أفضل فيلم أنيميشن قصير قبل عشر سنوات. الفيلم الجديد خطف الجائزة الأولى في مهرجان أنسي كأفضل فيلم رسوم طويل.

جمع المخرج، حسبما صرّح به، حكايات الفيلم من أحداث عائلية سمعها وعاش بعضها ولو هذا ليس سهل التمحيص حين مشاهدة الفيلم الذي يبدو، وبشكل تام، كما لو كان مكتوباً من خواطر وأفكار تم تأليفها خصيصاً للغاية مستبعداً الناحية البيوغرافية تماماً. الحاضر في حياة غرايس (صوت سارا سنوك) هو بداية الفيلم والماضي هو انتقال الحدث إلى مرتع ذكرياتها حين كانت صغيرة حيث عانت، مع شقيقها التوأم (كودي سميت ماكفي) من حياة عائلية صعبة. هذا قبل أن يكمل المخرج الخط الذي بدأ به حكايته والعودة إلى حيث تعرّفنا عليها سابقاً تشرف على راحة إمرأة متوسطة العمر إسمها بينكي (جاكي ويفر) التي لديها الكثير من الحكمة المتوفرة ما يجعلها محور الفيلم بعد حين.

الحلزون في العنوان جانب من الحكاية يندمج سريعاً ناقلاً إلى المشاهد حكاية تتطوّر بإستمرار " مذكرات حلزون" يحافظ على رتة درامية عالية وأسلوب فني ممتاز من دون تجاهل دور الفيلم الترفيهي والمختلف عما هو منتشر من أفلام رسوم هذه الأيام.

بعض الأحلام أكبر من الواقع!.

استغرب من متعلم، ومثقف، ودارس. ان ينتحر ويترك مبلغا" من المال لغرض مصاريف تكفينه ودفنه. استوقفني هذا الخبر. وجعلني أفكر بالأسباب التي دفعته الى الانتحار. ولو وضعنا الأسباب الخاصة جانبا" . وبحثا" عن الأسباب العامة التي تنغص حياة أهلنا ، واقاربنا وجيراننا واهالي الحي والمدينة التي نسكن فيها والمحافظة ومن ثم الوطن .

سوف يأتي في سلم الأوليات ضعف روح المواطنة وانعدام الفرص المتكافئة وعدم توفر الخدمات مثل الكهرباء والنقل والصحة والتعليم والتربية ، وفقدان بعض القيم التي تربى عليها الجيل السابق وانقرضت ، وصارت مثل الديناصورات مما خلق فراغا" روحيا" ترتب عليه فقدانه لماهية وجوده وعجزه عن تقبل الواقع الذي يعيش فيه ومجاراته.

مشكلة اليوم أن أحلام العراقي صارت اكبر من الواقع الذي يعيش فيه ، والماضي ارسخ من الحاضر . ونحن كعراقيين مشدودين لماضينا ونضعه في المقارنة دائما" مع حاضرنا الذي ننظر له بسوداوية رغم الوعود التي يطلقها المسؤولين والسياسيين منذ أكثر من ١٢٠ سنة بعراق مزدهر ومتطور!

حتى صارت هذه الجملة نكته سمجه معتمدين على ذاكرة العراقيين التي يشبهوها مع الأسف مثل ذاكرة السمكة تنسى بسرعة لكنهم ينسون ان العراقي من معدن اصيل وعليهم أن يفرقوا بين النسيان والتسامح وحتى التسامح عند العراقي له حدود خصوصا في الازمات اليومية ، عندما يسترجعون تصريحات بعض المسؤولين بطريقة ساخرة و يتندرون عليها .ومع اشتداد ازمة الكهرباء في الصيف يتذكرون تصريح أحد وزراء الكهرباء قبل سنوات عندما قال العراق سوف يصدر الطاقة الكهربائية خلال سنوات قليلة للخارج! او تصريح مسؤول اخر ان بغداد احسن من دبي لان دبي زرق ورق.

لا اريد اظلم احد عندما أقول ، ان الذين حكموا العراق كانوا يريدون عراق مزدهر وديمقراطي ، والمواطن يتمتع بكل الخدمات ، التي تحترم هويته وانسانيته . لكن كيف اقنع التاريخ والعالم والمواطن الغلبان على أمره، ان العراق بلد ديمقراطي والمواطن اصبح لا يجد من مظلة تحميه سوى العشيرة او الطائفة او المليشيا بعد ان قام البعض بمنح القانون حبة فاليوم.

تاريخ العراق حافل بالقتل والسحل والتصفيات الجسدية والفكرية والتسقيط ولكل زمن اساليبه وطرقه ووسائله بداية من العسس والمخبر ، وتقارير بعض رفاق الحزب الحاكم الظالمة مرورا" بزمن الاحتلال الذي استغل تقارير الوشاية ابشع استغلال عندما جعل الضحية تأخذ قصاصها من الواشي بعد ان يطلق سراحه ويخبروه بمن كتب عنه اليهم وكأنهم يقولون له اذهب وخذ ثأرك منه ، مما دفع بعض الذين لا يتمالكون اعصابهم ان يأخذون حقهم بأيديهم على طريقة رامبو (اليس نحن في الزمن الأمريكي).

الثقة بمؤسسات الحكم تمت زعزعتها بطرق وأساليب عديدة مفضوحة ومستترة، خصوصا" من الاعلام الفضائي والالكتروني الذي لا يترك سرا" مكشوفا" دون مراعاة للقيم الأخلاقية والإنسانية وحتى دون مراعاة الحفاظ على سرية خطط وتحركات الجيش والامن.

وهذا زمن عيني عينك، صار الثأر من الاخر بالفيس بوك والمواقع الالكترونية وتم توظيف كل الإمكانيات المتاحة المبتذلة من اجل تسقيط الاخر بوسائل غير شريفة

رئيس التحرير

العراق بدا يتعافى وبدأ يفك أسر اخوة يوسف ويؤكد وجوده عربيا ودوليا وخطوات الاعمار والبناء وإعادة الذات للذين كسرتهم الظروف ولوت اعناقهم تأخذ منحى جديد كي يكونون مواطنين نافعين ، وليل بغداد جميل ورائع ، ومع كل يوم يمضي نلفت أنتباه العالم ، لكن المسيرة طويلة وتحتاج الى صبر وعزيمة وقوة الرجال .

مثل النساء، السماسرة، اخبار ملفقة، نصف الحقيقة، سرقات، من اجل تسقيط الاخر.
هذا زمن التسقيط الذي لم نعرفه سابقا" بثقافتنا ساهم به افراد، جماعات، مؤسسات، أحزاب مليشيات ، أعداء الخارج.
كل ذلك حتى لا يتعافى العراق بشكل عام. وبسبب الانانية والعين الضيقة والنفوس الجائعة لكل شيء.. كل واحد وضع عدوه امامه وبدء يشتغل عليه ويعمل وسط اعلام منفلت دون رقيب ولا حسيب وامان مفقود. وساهمنا نحن المغلوبين على أمرنا فيه عندما صرنا طابور خامس، يروج لكل الاشاعات الضالة، والاخبار الكاذبة والتشويه المقصود . لأننا كمواطنين تم ايصالنا الى مرحلة اليأس والا عودة والتشكيك بكل منجز والانانية المفرطة.
العراق بدا يتعافى وبدأ يفك أسر اخوة يوسف ويؤكد وجوده عربيا" ودوليا" وخطوات الاعمار والبناء وإعادة الذات للذين كسرتهم الظروف ولوت اعناقهم تأخذ منحى جديد كي يكونون مواطنين نافعين ، وليل بغداد جميل ورائع ، ومع كل يوم يمضي نلفت أنتباه العالم ، لكن المسيرة طويلة وتحتاج الى صبر وعزيمة وقوة الرجال ، لان الذي مر به العراق خلال ٤٠ سنة الماضي يكسر الظهر ويلوي الحديد لكن العراقي الأصيل من معدن خاص ، خلق مقاتل ومدافع وبناء ومبدع منذ اول الخليقة. اين الإنتاج السينمائي من كل هذه الملفات ومن كل هذا التغيير الاجتماعي والسياسي الذي شهده العراق خلال ١٢٠ سنة التي مضت اذا اعتبرنا ان الصورة وثيقة حية.
يحدد مارك فيرو عدة مداخل لعقد العلاقة بين السينما والتاريخ. "أولها هو اعتبار الصورة مثلها مثل المصادر التاريخية غير التقليدية كالفلكلور والتقاليد الشعبية أو التاريخ الشفاهي "، وهذا يحتم على السينمائي ان يكون مسؤولا" ونزيها" وعميقا" في رؤياه وجريئا" وهو يتناول موضوعاته ولا ينحاز الا للحقيقة.
السؤال : اين هو الفكر السينمائي العميق من كل الذي حدث بالعراق منذ تأسيس

الدولة العراقية والى اليوم ولماذا تضيع كل الجهود بقصص صغيرة تنتهي مع وقتها ولماذا رهن السينمائي العراقي نفسه بصناديق التمويل الأجنبي او كرسي السلطة؟!.

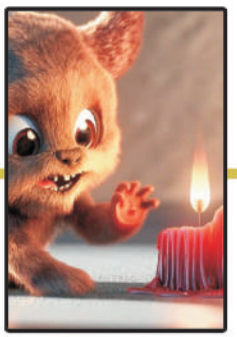
ملف العدد القادم عن المخرج سيرجيو اليوني.

في الوقت الذي شارف شروق أفلام رعاة البقر في الغرب الأمريكي على الزوال في

لا اريد اظلم احد عندما أقول ، ان الذين حكموا العراق كانوا يريدون عراق مزدهر وديمقراطي ، والمواطن يتمتع بكل الخدمات ، التي تحترم هويته وانسانيته . لكن كيف اقنع التاريخ والعالم والمواطن الغلبان على أمره، ان العراق بلد ديمقراطي .

ستينات القرن الماضي والازمة الاقتصادية الخانقة الي كانت تعيشها السينما الإيطالية خرج علينا سيرجيو ليوني بثلاثية سوف تعيد الالق لأفلام رعاة البقر ولاستوديوهات إيطاليا واسبانيا لكن من مكان بعيد جدا" عن الغرب الأمريكي وبممثل كان يؤدي أدوار ثانوية وهامشية هو الممثل والنجم والمخرج فيما بعد كلنت استوود. هذه الثلاثية التي عرفت بثلاثية الدولار أولها ("من أجل حفنة من الدولارات") وثانيها ("من أجل بضعة دولارات أخرى") وجزءاً أساسياً من موضوع ثالثها ("القبيح والطيّب والشرير") شاهدها الملايين وعشق ابطالها وتركت أثرا" كبيرا" الى يومنا هذا بما امتازت به من احداث وشخصيات وصورة مؤثرة وتوظيف للموسيقى بشكل ابداعي من المؤلف إنيو موريكوني والذي سوف يأخذ مكانه الحقيقي في السينما العالمية بالعديد من الأفلام التي قام بتأليف موسيقاها أكثر من "٥٠٠" فيلم وجائزة الاوسكار عن فيلم الحاقدون ٢٠١٦ وجائزة الشرف الاكاديمية وغرامي وكولدن كلوب. ورغم ان الفيلم الأول " من اجل حفنة من الدولارات اتهم كيرساوا سيرجيو ليوني بسرقة فكرته من فيلم يوجيما ١٩٦١ مما اضطر ليوني الى دفع مبلغ مالي كبير لكيرساوا من اجل تسوية الموضوع الا ان النقاد يشهدون لسيرجيو ليوني أنه كاتب ومخرج رائع.
ليوني اخرج ثمانية أفلام لكن ثلاثيته الأخيرة حدث ذات مرة في الغرب ١٩٦٨ انبطح أيها المصاص عن الثورة المكسيكية ١٩٧١ وانتظر عشرة سنوات حتى ينفذ فلمه "حدث ذات مرة في أمريكا" الذي مات بسببه كمدا" وحسرة عندما تلاعبت شركات الإنتاج الامريكية به تم اختصار الى ١٣٩ دقيقة من زمن ستة ساعات مما سبب فشلا" جماهيريا" عند عرضه ووجده البعض سببا" في استبعاد الفيلم من اية عروض وعدم تكليف سيرجيو ليوني بأية فيلم لكن السبب الحقيقي أن الفيلم قدم سجل" تاريخا" لعصابة من اليهود الايطاليين.

العدد 14



14
Sora
منصة الكترونية تحول الأفكار
إلى واقع مرئي

37
المخرج خيري بشارة
المتمرد من الداخل

63
أنف وثلاثة عيون
والبحث عن العين الرابعة

84
فيلم " أنا الكابتن " صرخة سيدو
عندما وصل للبر الأوربي

❖ ترسل المواد ببرنامج الوورد
❖ ترسل الصور مع الموضوع ان توفرت بدقة عالية
❖ الآراء الواردة تعبر عن رأي كتابها
❖ المراسلات *Sumerfilmf@gmail.com*
❖ صفحة المهرجان في الفيس بوك
Https: www.facebook.com sumer-film-festival

مجلة سومر السينمائي

سومر السينمائي

Summer film

مجلة شهرية تصدر عن
مهرجان سومر السينمائي الدولي

رئيس التحرير
نزار شهيد الفدعم

الهيئة الاستشارية
د. حمادي جيروم
د. وائل صابر
د. صالح الصحن

هيئة التحرير
قحطان جاسم جواد / العراق
هادي ياسين / كندا
أمل ممدوح / مصر
حميد عقبي / فرنسا

الادارة والمالية
محمد نزار

التنسيق والعلاقات
زينب قاسم

التصميم والاخراج الفني
نقاء حسب الله يحيى
Nakaanakaa83@gmail.com

محتويات العدد

حديث الشهر — رئيس التحرير ٤

دراسات ومقالات :

- كسر الجدار الخامس في الأفلام السينمائية — د. صفاء زهير ٨
- Sora - تحويل الأفكار إلى واقع مرئي — مخلد نزار ١٤
- التأطير ووظيفته الجمالية في الفيلم — د. محمد فاتي ١٧
- السينما والتاريخ — سلمى مبارك ٢٠
- السينما الافريقية والمنصات الرقمية — فضيلة بو دريش ٢٦
- المدن والوحدة .. مقابلة مع مخرج فيلم (ما الوقت هناك)؟، تساي مينغ - ليانغ ٢٨
- ذوي الاعاقة ومكانتهم في السينما الفرنسية ٣١
- المخرج بول شرايدر وشخصيات أفلامه المهمشة — ميسون أبو الحب ٣٣
- المخرج خيري بشارة المتمرد من الداخل — عماد خلاف ٣٧
- طريقة مايسنر في التمثيل — أحسان الخالدي ٤١
- كيف تكتب تحليلاً نقدياً — د. اشرف توفيق ٤٤
- الصورة أن حكت — رضا الاعرجي ٤٦
- تحية كاريكوكا ام اليسار المصري — هاتف بشبوش ٤٨
- (القيامة الآن) لكوبولا — مهند النابلسي ٤٩

شاشة الناقد :

- فيلم مانك تعرية هوليود بالاسود والأبيض — د. جواد بشارة ٥٣
- نظرة حصرية على فيلم حرب أهلية — ترجمة: ديما مهنا ٦١
- أنف وثلاثة عيون والبحث عن العين الرابعة — احمد صلاح الدين طه ٦٣
- شرق ١٢ — أمير العمري ٦٩
- مجنون ليلى سينما اندونيسية بثقافة عربية — أسامة عسل ٧٢
- معضلة الاجسام المرئية مسلسل خيال علمي — د.جواد بشارة ٧٤
- فيلم الآس في الحفرة يقدم صورة قاتمة عن الصحافة
د. نزار عبد الغفار السامرائي ٧٧
- فيلم البغل ..صراع من أجل آخر العمر — محمود عبود السعدي ٧٩
- أمونيت المرأة التي غيرت مسار التفكير العلمي حول تاريخ الأرض
هادي ياسين ٨١
- فيلم (أنا الكابتن) صرخة سيدو عندما وصل للبر الأوربي
نزار شهيد الفدعم ٨٤
- وداعاً جوليا — هشام الودغيري ٨٧

مهرجانات :

- مهرجان كان بالاسود والأبيض
احتفاء مهرجان الرشيدية السينمائي بالمبدع هشام العسري
أحمد سيجلماسي ٩١

مكتبة سومر:

- عرض كتاب سينما المؤلف من الكلاسيكية الى الرقمية — د. فادية فاروق ٩٤

الصورة أن حكت

نظره حصرية على
فيلم حرب أهلية

"وداعا جوليا"
السينما تسيس التاريخ

(كسر الجدار الخامس THE FIFTH WALL)
في الافلام السينمائية
تقنية AI وتطور جديد بعمليه السرد

د .صفاء زهير / لندن

هناك الكثير من المصطلحات التي انفردت بها فنون المسرح كمصطلح الجدار الرابع The fourth wall ومصطلح الجدار الخامس The fifth wall ونتيجه لطبيعة الفن المسرحي والتي تختلف بالضروة عن طبيعة الفن السينمائي ، فقد انتقلت بعض من هذه المصطلحات من الفن المسرحي الي الفن السينمائي كمصطلح (الجدار الرابع) ، بينما عجزت مصطلحات اخري كمصطلح (الجدار الخامس) عن الانتقال للفن السينمائي نظراً لصعوبه تحقيقه - وذلك قبل ظهور تقنيات الذكاء الاصطناعي Ai يجب وبالضرورة اولا نوضح ما المقصود بهذه المصطلحات وكيف انتقلت من الفن المسرحي الي الفن السينمائي ، ثانياً يجب توضيح كيف لعبت تقنية AI دورا كبيرا في تطور لغه السرد السينمائية ودخول مصطلح (الجدار الخامس) لفن السينما..

اولا:مصطلح
(الجدار الرابع The fourth wall)

يعني ذلك الجدار الوهمي الذي يفصل الممثلين عن الجمهور ، وهو تقليد مسرحي ظهر في الاعمال المسرحية بداية من القرن السادس عشر ، يُقصد به تجاهل الممثلون للجمهور، وتركيز اهتمامهم حصريًا على العالم الدرامي، منغمسين في خيالهم، ومن ناحية اخري يُمكن للمشاهدين من خلال هذا الجدار الوهمي رؤية ما يدور من احداث.

وقد أطلق المخرج والممثل المسرحي (كونستانتين ستانيسلافسكي " Konstantin Stanislavski علي (الجدار الرابع) مصطلح آخر وهو (العزلة العامة) اي (القدرة على التصرف كما لو كان المرء على انفراد، على الرغم من علمه بمراقبة المُشاهد له طوال الوقت).

ولكن مصطلح (الجدار الرابع) هو الاشهر علي الاطلاق ، يُنسب هذا المصطلح إلى الفيلسوف والناقد والكاتب المسرحي الفرنسي الاصل (دينيس ديدرو (Denis Diderot) الذي كتب عنه في عام ١٧٥٨ باحد مقالاته حيث قال (أن الممثلين والكتاب يجب أن يتخيلوا جدارًا ضخمًا عبر مقدمة المسرح، يفصلهم عن الجمهور، ويتصرفون تمامًا كما لو أن الستارة قد أُغلقت) ، كذلك كان مصطلح (الجدار الرابع) البذرة الأولى التي بلورت المسرح المعاصر وكان من ابرز المسرحين الذين اهتموا بكسر هذا المصطلح وتوظيفه باعماله هو الكاتب والمخرج المسرحي الالماني الاصل (بريخت Brecht).

فقد قام مسرح (بريخت) علي كسر القاعدة الاساسية للمسرح التقليدي والمسماه بـ (الجدار الرابع) ، وقصد فيها كسر التعاطف بين الجمهور والممثلين، بل وطالب المشاهدون أن يتفاعلون مع العرض بعقلهم لا بعاطفتهم ليتمكنوا من خلق حالة انفصال نقدية مباشرة واتخاذ رد فعل متزامن من العرض المسرحي.

وهكذا وكما رأينا عند مسرح (بريخت) ان مصطلح (الجدار الرابع) قد لزمه مصطلح اخر الا وهو (كسر الجدار الرابع) والذي كان يُقصد به تفاعل الجمهور مع العرض المسرحي ، وكان كسر الجدار الرابع بفن المسرح منطقيا الي حد بعيد نظرا لطبيعة العرض المسرحي وتواجد الجمهور والفنان بمكان واحد.

و مع بدايات الفن السينمائي انتقل مصطلح (الجدار الرابع) من المسرح الي السينما ، حيث كانت أقدم حالات كسر (الجدار الرابع) الجادة بفيلم (ماري ماكلين) Mary MacLaneالصامت عام ١٩١٨ بعنوان "الرجال الذين احبوني " Men Who Have Made Love to Me حيث قاطعت المؤلفة الغامضة - التي تصور نفسها - المقالات القصيرة التي تظهر على الشاشة لمخاطبة الجمهور مباشرة ..

واخذ المخرجون فيما بعد هذه الوسيلة لزياده تعاطف وتعايش المُشاهد مع الاحداث ، حيث تكررت بافلام (أوليفر هاردي Oliver Hardy) مع (ستان لوريل Stan Laurel) عندما كان يحدق مباشرة في الكاميرا ليطلب تعاطف المشاهدين .

ولم يتوقف الامر عند هذا الحد بل اعتقد ان من اهم تجارب كسر (الجدار الرابع) بالافلام والتي تنم عن نضج ، الا وهي افلام (وودي آلن Woody Allen) فقد

اعتقد ان من اهم تجارب كسر (الجدار الرابع) بالافلام والتي تنم عن نضج ، الا وهي افلام (وودي آلن Woody Allen) فقد استخدم هذا الاسلوب مراراً وتكراراً في فيلمه (آني هول) Annie Hall (1977) وكما أوضح باحاديثه عن سبب كسره للجدار الرابع بافلامه حيث قال لأنني شعرت أن الكثير من الجمهور كان لديهم نفس المشاعر ونفس المشاكل، وأردت التحدث معهم مباشرة ومواجهتهم.

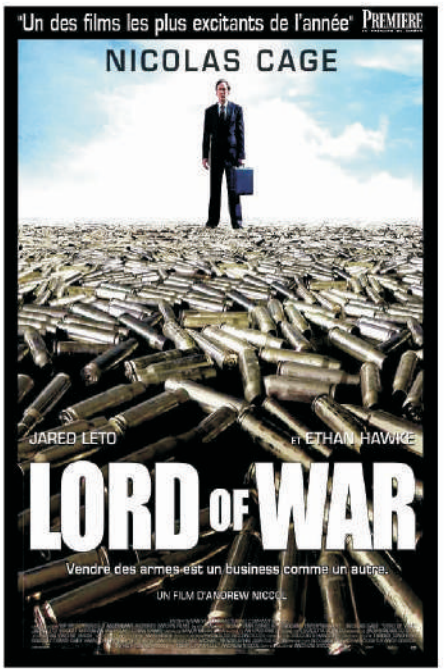
استخدم هذا الاسلوب مراراً وتكراراً في فيلمه (آني هول Annie Hall (1977 وكما أوضح باحاديثه عن سبب كسره للجدار الرابع بافلامه حيث قال "لأنني شعرت أن الكثير من الجمهور كان لديهم نفس المشاعر ونفس المشاكل، وأردت التحدث معهم مباشرة ومواجهتهم".
وكان خير مثال علي صحة كلامه فيلمه "الوردة الأرجوانية في القاهرة The Purple Rose of Cairo " عام ١٩٨٥ حيث كان كسر الجدار الرابع نقطة حبكة اساسية في عمليه السرد.
ولكن يكمن السؤال هنا ... ما المفيد في كسر الجدار الرابع بالاعمال الفنية ؟ فان كان اسلوب مخرج بعينه فلا يعنينا ان يكون متبع بكل الافلام ، لانه من الشائع وأصل فن السينما ان يكون ذلك الجدار الوهمي موجود بين الممثلين والجمهور ..وسأجيب عن تساؤلات عديه بشأن هذا الموضوع فيما يلي:

اولا: متى يجب عليك كسر الجدار الرابع؟
الهدف من كسر الجدار الرابع هو تسليط الضوء على العمل نفسه ، فيرغب بعض المخرجين في لفت الانتباه إلى الشكل الفني الذي يقدمونه. في هذه الحالات، يمكن للممثلين كسر الجدار الرابع والاعتراف بحقيقة أنهم جزء من عمل خيالي، مما يلفت الانتباه إلى العلاقة بين الممثل والجمهور ويقربهما من بعضهما البعض.
وتسمي طريقة كسر الجدار الرابع في الأدب هي (الميتالبسيس metalepsis)اي (تجاوز مستويات السرد)، وهي تقنية غالبا

واخيراً وبكل حياديه ان إمكانيات الذكاء الاصطناعي والواقع المعزز في مجال الترفيه مع استمرار تطورها ، تبدو لا حدود لها، يمكننا أن نشهد ظهور الأفلام التفاعلية التي تكيف رواياتها في الوقت الفعلي بناءً على ردود أفعال المشاهدين و يمكن أن تصبح الأحداث الحية متاحة للجميع، مما يجلب متعة التجارب الجماعية للناس في جميع أنحاء العالم.

ما تُستخدم في ما وراء القص ، حيث يحدث نوع ما وراء القص عندما تعترف إحدى الشخصيات في العمل الأدبي بحقيقة أنها في الواقع كائن وهمي.
و تجربة كسر الجدار الرابع تتيح للجمهور أن يصبح شيئًا يتجاوز مجرد مراقب وتصبح القصة والشخصيات أكثر شخصية بالنسبة للجمهور بسبب التفاعل المباشر من خلال الجدار الرابع الخيالي.
ولكن ... ما هي قوة كسر الجدار الرابع؟ ماذا يعني كسر الجدار الرابع؟
من خلال كسر الجدار الرابع، يدعو صانعو الأفلام المشاهدين إلى رحلة ، متجاوزين حدود المشاهدة السلبية وتحويل التجربة السينمائية إلى حوار تفاعلي.

وعلي هذا فكسر الجدار الرابع يفيد المشهد في عدة نواحي:
اولاً: لإنها تقنية فعالة تزيد من مشاركة الجمهور وتُبني على اتصال قوي بين المشاهد والممثل.
ثانياً: يشعر الجمهور بأنه مشمول ويستمتع بالمحادثات الشخصية والأسرار والعلاقات
ثالثا: هي أداة سردية حيث يعترف فناني المسرح والشاشة بشكل مباشر بوجود الجمهور هناك. إن أداة السرد "تصبح بمثابة المعالم الإرشادية التي تُحكي بها القصة.و هناك العديد من الامثله لافلام



سينمائيه قد كُسر فيها الجدار الرابع بمنتهي الحرافيه Psycho..(1960)
يحدث كسر الجدار الرابع في فيلم هيتشكوك Hitchcock (Psycho) في النهاية ، (نورمان بيتس Norman Beatsيجلس وحده. ينظر ببطء إلى أعلى وإلى أسفل الكاميرا، ويحدق في أعين الجمهور مباشرة بابتسامة خفية، بدون حوار، لفتة بسيطة قوية جدًا للجمهور.
Ferris Bueller's Day Off (1986)

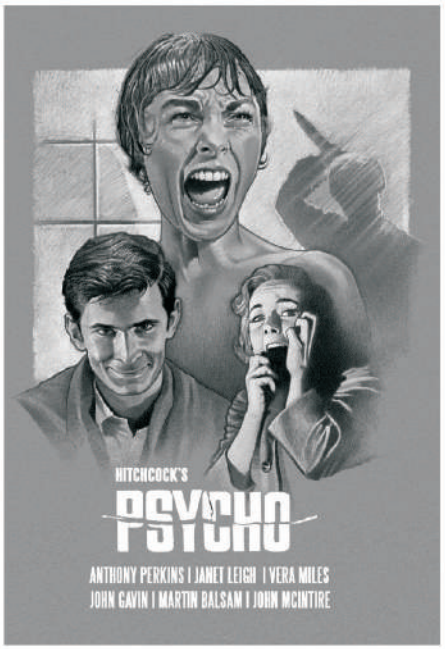
فيلم يوم عطلFerris Bueller
من اخراج John Hughes / حيث يخاطب (فيريس) الجمهور بانتظام بشكل مباشر. يؤدي هذا النهج إلى تغيير العلاقة بين بطل الرواية الذي يظهر على الشاشة والمشاهد و الفيلم مختلفًا تمامًا فهو يقوم بإعداد أداة السرد هذه في البداية حتى يعرف الجمهور ما يمكن توقعه من الآن وحتي نهاية الفيلم.

Amelie (2001)
من اخراجJean-Pierre Jeunet /
طوال الفيلم، تتحدث (أميلي) مباشرة إلى الجمهور، وتثق بهم عمليًا. نظرًا للفصل الواضح بين (أميلي) والآخرين فإن كسر الجدار الرابع يبدو أكثر شخصية حيث

مع تقنية AR المعتمدة على الذكاء الاصطناعي، لا يُحدث الحدث على الشاشة فحسب، بل تتكشف الاحداث من حول المُشاهد ، ويحول محيطه إلى مشهد شبه واقعي ديناميكي له مطلق الحرية في تغيير مسار الاحداث به ، فواقعه هذا مبرمج بعدة اختيارات يشعر معها المُشاهد انه سيد الام.

تشارك الشخصية رؤى مثل صديق يهمس لها.
Deadpool (2016)
من اخراج Tim Miller / حيث تم كسر الجدار الرابع عدة مرات وذلك من أجل التأثير الكوميدي و هو استخدام شائع لعملية السرد. يبدأ بالاعتمادات الافتتاحية ويحدد على الفور طريقة السرد الفيلمي.
Monty Python and the Holy Grail Wayne's World(1975)

فيلم البريطاني الكوميدي
من اخراج Terry Gilliam
Terry Jones
عن قصة (الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة King Arthur and the Knights of the Round Table
من خلال معالجة هزلية كسرت فيها الجدار الرابع وأبقت المُشاهد في حالة لا تنقطع من الذهول ، وهو يرى فلاحا فقيرا بالقرون الوسطى يتحدث كأحد أعضاء مجلس العموم في عصرنا الحالي عن القيم الدستورية والأنظمة الانتخابية، أو يفاجأ برجل يقف ومعجون الحلاقة على ذقنه في خلفية مشهد حرق الساحرة الشابة، أو



يظهر له مؤرخ تاريخي يلبس بذلة وبابيونا أحمر ليقيم مشاهد الفيلم حتى تسكته ضربة سيف من فارس، وتصرخ زوجته التي تلبس أزياء الخمسينات، في وقت يكون هناك ضابطان بزيهما الرسمي يتفحصانه
(Lord of War 2005)
من اخراج Andrew Niccol
وهو توليفة من افلام الحركة والجريمة والدراما الأميركي، و يتناول قضية تجارة السلاح غير المشروعة، من خلال تاجر السلاح الروسي "يوري أورلوف" الذي يقوم بدوره النجم (نيكولاس كيدج)، ونشاهد في بدايته كيف أقدم البطل على كسر الجدار الرابع بحديثه إلى الكاميرا شارحا للمشاهد أسرار تجارة السلاح وكيف يكسب الملايين من حصد أرواح الأبرياء، ليسهم هذا الكسر في إشعار المُشاهد بأنه جزء من العالم الذي تدور فيه القصة، وأن خطر الجريمة التي يتناولها الفيلم قد يطاله هو أيضا.
وهذه الأمثلة ليست بأي حال من الأحوال قائمة شاملة حيث تم كسر الجدار الرابع أيضًا في افلام مثلAnnie Hall
اخراجWoody Allen / عام ١٩٧٧ ، و فيلم (Alfie)اخراج Charles Shyer / عام ١٩٦٦، وفيلم
(The Wolf of Wall Street)
من اخراج Martin Scorsese / عام

٢٠١٤ والعديد من الأفلام والبرامج التليفزيونية الاخري ، معظم الأفلام والبرامج التلفزيونية لا تكسر الجدار الرابع أبدًا، الا عندما ينهار الجدار الخيالي وتتحدث الشخصية إلى جمهور العالم الحقيقي، وفي العادة ما يكون لدى صانع الفيلم هدف درامي محدد من كسره للجدار الرابع.

والان وبعد أن تعرضنا بالمناقشة لمصطلح (الجدار الرابع) وكسره ،ما المقصود بمصطلح (الجدار الخامس The fifth wall؟ يُعرف هذا المصطلح في المسرح عندما يقوم الممثل بالإدلاء بتعليقات جانبية، ويشاركها مع الجمهور، كما لو كانوا يخرجون من العالم الذي تم إنشاؤه على المسرح للانضمام الي المتفرجين كنوع من الحميمية ، ولكن بالطبع لم تتناول السينما هذا المصطلح ولم تتطرق الي كسره بالطبع نظرا لصعوبه الاتصال اللحظي بين المُشاهد والممثل الا مع ظهور تقنيات الذكاء الاصطناعي.AI

فقد حقق الذكاء الاصطناعي AI عالمًا لا تشاهد فيه فيلم الأبطال الخارقين المفضل لديك فحسب، بل تصبح فيه جزءًا من الحدث ، تصور مشهدًا ، وتتلاشى الحدود بين الواقع والخيال في بانوراما سلسة من التعايش التام للمُشاهد ، تخيل حفلا موسيقيًا حيث تقف جنبًا إلى جنب مع فنانك المفضل، وتشعر بنبض الإيقاع من خلال الجمهور الافتراضي .

هذا هو الوعد بالترفيه والمشاركة الذي حققه وعن جدارة AR(Augmented Reality) وهو الوعد الذي يتم دفعه إلى آفاق جديدة بفضل قوة الذكاء الاصطناعي (AI)

الواقع ان ظهور تقنية الذكاء الاصطناعي AI والواقع المعزز AR (augmented reality) المستقبلية بالافلام وقد أدى إلى الارتقاء بمستوي السرد ، فالمشهد مع تقنية AR المعتمدة على الذكاء الاصطناعي، لا يُحدث الحدث على الشاشة فحسب، بل تتكشف الاحداث من حول المُشاهد ، ويحول محيطه إلى مشهد شبه واقعي ديناميكي له مطلق الحرية في تغيير مسار الاحداث به ، فواقعه هذا مبرمج بعدة اختيارات يشعر معها المُشاهد انه سيد الامر ، ولكنها كلها اختيارات مُعدة مسبقاً تحمل في طياتها كل الاحتمالات الممكنة التي قد يصنعها العقل البشري ، وبذلك يوهمك AR انك تتفاعل مع احداث الفيلم ، بل ولك حق تقرير مصير ابطال الفيلم وتغيير قدرهم ، هذا التعايش الوهمي الذي حققه AI ولم يكن من المستطاع في السابق تحقيقه ، بل لم يكن من الممكن ان يقترب مصطلح (الجدار الخامس) بشكل او باخر من حرفيات الفن السينمائي ، نظرا لاختلاف طبيعة الفن السينمائي عن طبيعة الفن المسرحي ، ولكن بتطور تقنيات AI هو ما جعلني أتجرأ اليوم علي مقارنة مصطلح (الجدار الخامس) المسرحي الاصلي بالتعايش الواقعي الذي تحققه تقنيات AI و تقنية AR واذكر واشيد وبقوه كيف AI وتقنياته ذلك المصطلح الي عالم السينما.

فمن خلال خوارزميات التعلم الآلي machine learning algorithms تتعلم انت كمشاهد اصول هذه التجربه بل وتتكيف مع احداثها ، مما يخلق تحديات وقصصًا تتطور مع كل مُشاهد حسب اختيارك ، والنتيجة هي تجربة ليست فقط تحقق التعايش التام بصريًا ولكنها أيضًا تعكس سرعة الاستجابة للسياق، بل وايضا تعتمد على الذكاء الاصطناعي في كسر الحواجز التقليدية للافلام ، وهي ليست مقيدة بشاشات أو وحدات تحكم، بل يتم مشاهدتها في العالم الحقيقي، مما يدعو المشاهد إلى التفاعل جسديًا مع الاحداث ، سواء كان ذلك من خلال الحركة أو الإيماءات أو الأوامر الصوتية. وبهذه

الطريقة، لا يغير الذكاء الاصطناعي الفيلم فحسب، بل يغير الطريقة التي نري بها الفيلم نفسه.

وهكذا بات AI و ARيضيفان بعدًا جديدًا لسرد القصص ، تخيل أنك تشاهد فيلمًا مثيرًا حيث لا يقتصر التشويق على الشاشة فحسب، بل في غرفة المعيشة الخاصة بك ، تصور سلسلة خيالية حيث لا توجد المخلوقات السحرية في عالم بعيد فحسب، بل تظهر مباشرة في الفناء الخلفي لمنزلك.

هذه هي إمكانات AR المدعوم بالذكاء الاصطناعي في السينما والتليفزيون - تحويل المشاهدة السلبية إلى مشاركة نشطة، وتحويل القصص إلى تجارب مشتركة.

وبرأيي الخاص ان الذكاء الاصطناعي والواقع المعزز يعيدان تعريف مفهوم "التواجد " اعني تواجد المُشاهد - حيث يتم إعادة إنشاء هذه التجارب في الفضاء الافتراضي، مما يسمح للجمهور بالاستمتاع بهذه التجارب دون التقيد بمكان بعينه ، فباستخدام الذكاء الاصطناعي، يمكن تصميم هذه الأحداث الافتراضية لتناسب المُشاهد الفردي، اي يمكن للمُشاهد اختيار اي مكان يريد ان تكون به احداث الفيلم منزله ، حديقة عامة ، اهرامات الجيزه ، بل يمكن ايضاً تحليل تفضيلات المشاهد وسلوكياته، وضبط زوايا الكاميرا، ومستويات الصوت، وحتى أجواء الجمهور الافتراضي لتقديم تجربة مشاهدة خاصة جدا ، وفي الوقت نفسه، يضع الواقع المعزز المُشاهد في قلب الحدث مما يخلق إحساسًا بالحضور ينافس الشيء الحقيقي ، ويتخطي كسر الجدار الخامس بالفن المسرحي الذي سبق ان تطرقنا اليه.

واخيراً وبكل حياديه ان إمكانيات الذكاء الاصطناعي والواقع المعزز في مجال الترفيه مع استمرار تطورها ، تبدو لا حدود لها، يمكننا أن نشهد ظهور الأفلام التفاعلية التي تكيف رواياتها في الوقت الفعلي بناءً على ردود أفعال المشاهدين و يمكن أن تصبح الأحداث الحية متاحة للجميع، مما يجلب متعة التجارب الجماعية للناس في جميع أنحاء العالم،

ومع ذلك، مع هذه الآفاق المثيرة تأتي التحديات،لضمان الحفاظ على التوازن بين التفاعلات الافتراضية والعالم الحقيقي، وبينما نواصل كسر الجدار الخامس ، فإننا لا نعيد تشكيل الترفيه فحسب، بل نعيد تشكيل علاقتنا به. يمكننا الذكاء الاصطناعي والواقع المعزز من القيام بأكثر من مجرد المشاهدة فنحن مدعوون للمشاركة والتفاعل والانغماس فنحن لسنا مجرد متفرجين بل نحن رواد، نبدأ رحلة مبهجة إلى عصر جديد من الترفيه.

إن الواقعية والجودة العالية في صناعة الفيديوهات تعتبر تحدٍ كبيرًا للعديد من المبدعين والمحترفين. فكم منّا يحلم بتصوير مشاهد مثيرة في أماكن بعيدة ومناظر طبيعية خلابة، لكن تكلفة السفر والإنتاج قد تكون عائقاً كبيراً. لكن ماذا لو كان بإمكانك تحويل هذه الأفكار إلى واقع مرئي باستخدام جهازك الشخصي؟ هذا هو المفهوم الذي يقدمه لنا Sora أحدث أداة من منصة OpenAI لتحويل النصوص إلى فيديوهات مذهلة.

تخيل معي لحظة: ترغب في تصوير مشهد في مدينة طوكيو خلال فصل الشتاء، حيث يتساقط الثلج وتكثر حركة الناس في الشوارع والأسواق. لكنك تدرك أن التكاليف الباهظة للسفر والإنتاج تجعل هذا الأمر غير ممكن حالياً. لحسن الحظ، يمكنك الآن استخدام Sora لتحويل هذه الفكرة إلى واقعية مذهلة. باستخدام

مخلد نزار / تركيا

وصف بسيط يمكنك وضع مدينة طوكيو المثلجة في كفة اليد، وخلق مشهد مذهل يتحرك بأدق التفاصيل.

هذا المشهد الساحر ليس فقط خيالاً، بل هو جزء من إمكانيات Sora التي تجمع بين الذكاء الاصطناعي والإبداع البشري لخلق فيديوهات مذهلة بجودة عالية وواقعية لا مثيل لها. تخيل الآن أنك، كمخرج أو محرر فيديو، يمكنك خلق المشاهد التي تحلم بها بسهولة وبتكلفة أقل من السابق مما يفتح أفاقاً جديدة للإبداع والتعبير الفني.

Sora هو عبارة عن منصة ذكاء اصطناعي تقوم بتحويل النصوص الوصفية إلى مقاطع فيديو ذات جودة عالية، ويشتمل عرض Sora على مرونة إبداعية فائقة وكفاءة استثنائية للمحترفين مثل صناع الأفلام والمسوقين ومنشئي المحتوى الرقمي لإنتاج مقاطع فيديو جذابة بجودة سينمائية من النصوص البسيطة والحوارية.

يفتح Sora إمكانيات جديدة رائعة للسرد الشخصي والديناميكي بينما يديم على إمكانية تحقيق القصص المرئية لأي شخص يستطيع التواصل بوضوح من خلال نصوصه.

من أجل فهم أعمق لكيفية عمل منصة

Sora يُعَدّ فهم عملياتها الرئيسية أمرًا ضروريًا. يبدأ المستخدم بإدخال النص الوصفي للمشهد المراد توليده، ويمكن أن يكون هذا النص مفصلًا للموقف المُعَين الذي يُراد تمثيله في الفيديو. يُعَدّ هذا النص أساسيًا لعملية تحويل Sora حيث يقوم النظام بمعالجته باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي المتقدمة لإنشاء فيديو متحرك يُماثل الواقع بأقصى درجات الدقة والواقعية.

على سبيل المثال وصف الفيديو المراد إنشائه في بداية المقال: "مدينة طوكيو الثلجية الجميلة تعج بالحركة، تتحرك الكاميرا عبر شارع المدينة، تتبع العديد من الأشخاص وهم يستمتعون بالطقس الثلجي الجميل ويتسوقون في الأكشاك القريبة، بتلات ساكورا الرائعة تتطاير عبر الريح مع رقاقات الثلج.. ٢٤ إطار بالثانية بدقة ٤K" Enter!!!

يُعَدّ استخدام التكنولوجيا المتقدمة والذكاء الاصطناعي في منصة Sora أحد المظاهر البارزة لتقدم التكنولوجيا في مجال الإنتاج الفني. بالإضافة إلى ذلك، توفر منصة Sora ميزة التعاون الفعال، حيث يمكن للمستخدمين تشكيل فرق عمل والعمل سويًا على تطوير المشاريع بطريقة جماعية ومتناغمة. هذا يسمح بالإبداع المشترك وتحسين جودة الإنتاج بشكل شامل.

بالإضافة إلى الإنتاج الفني والإبداعي، تجدر الإشارة إلى الاستخدامات العملية لمنصة Sora في مختلف المجالات. على سبيل المثال، يمكن للشركات استخدام Sora في إنشاء إعلانات تجارية مبتكرة وجذابة لتعزيز منتجاتها

وخدماتها بطريقة ملهمة. كما يُعَدّ Sora أداة فعّالة لإنتاج الفيديوهات التعليمية، حيث يمكن استخدامه في إنشاء محتوى تعليمي ممتع وتفاعلي يجذب الطلاب ويسهل فهم المفاهيم الصعبة.

لكن، يمتد استخدام Sora أبعد من ذلك، حيث يُعَدّ أداة قوية لإنتاج الأفلام القصيرة والمشاريع الفنية الكبيرة. يمكن للمخرجين والمنتجين استخدام منصة Sora لتحويل أفكارهم وسيناريوهاتهم إلى أعمال فنية ملهمة، مما يسهل عليهم تقديم رؤاهم الفنية بطريقة مبتكرة ومثيرة للاهتمام.

تُقدم منصة Sora مجموعة متنوعة من الميزات الرائعة التي تسهل على المستخدمين إنشاء وتحسين الفيديوهات بشكل مبتكر ومثير. يشمل ذلك توليف الفيديو بالذكاء الاصطناعي، حيث يمكن للمستخدمين تحسين الوضوح وتعزيز الألوان بسهولة. بالإضافة إلى ذلك، يتيح Sora التحكم الشامل في الصوت والتعليق الصوتي، مما يسمح بدمج التعليق الصوتي بسهولة وإجراء تعديلات دقيقة على الصوت

يُعَدّ استخدام التكنولوجيا المتقدمة والذكاء الاصطناعي في منصة Sora أحد المظاهر البارزة لتقدم التكنولوجيا في مجال الإنتاج الفني. بالإضافة إلى ذلك، توفر منصة Sora ميزة التعاون الفعال، حيث يمكن للمستخدمين تشكيل فرق عمل والعمل سويًا على تطوير المشاريع بطريقة جماعية ومتناغمة. هذا يسمح بالإبداع المشترك وتحسين جودة الإنتاج بشكل شامل.

في الفيديو. ومن بين الميزات الأخرى المميزة توفير تصاميم ورسوم متحركة ثلاثية الأبعاد لإضافة عمق وحركة للفيديو، بالإضافة إلى دعم تقنية الشاشة الخضراء بسلاسة لتبديل الخلفيات بسهولة. كما يُمكن Sora من متابعة الحركة بدقة لتسليط الضوء على عناصر الفيديو المحددة.

منصة Sora هي أحد الأدوات المحترفة التي يمكن لأي شخص استخدامها. وبينما تمتلك شركات الإنتاج في هوليوود أدواتها الخاصة التي يتم استخدامها لفترة من الزمن إلا أنها ليست متاحة للجميع بسبب طبيعة السرية المرتبطة بالمهنة. ومن هنا تبرز أهمية وجود أدوات مثل Sora حيث تتيح للمبدعين والمحترفين من مختلف الخلفيات استخدام تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي والإبداع بمستوى احترافي لإنتاج مقاطع فيديو عالية الجودة ومتقنة، دون الحاجة إلى الموارد الضخمة التي كانت مطلوبة في السابق.

مع شراكة مثيرة بين Sora و Adobe Premiere يصبح تحرير الفيديو أسهل وأكثر سلاسة من أي وقت مضى. يمكن للمستخدمين الآن الاستمتاع بتجربة تحرير فريدة ومبتكرة، حيث يمكنهم تطبيق التأثيرات الخاصة والتعديلات الفنية بسهولة وسلاسة، وذلك باستخدام مجموعة واسعة من الأدوات المتاحة في Adobe Premiere.

ومن بين الميزات الرائعة التي تتوفر للمستخدمين الآن هي التعديل على الفيديوهات الحقيقية، حيث يمكن إجراء مسح أو إضافة عناصر

اصطناعي تقوم بتحويل النصوص الوصفية إلى مقاطع فيديو ذات جودة عالية، ويشتمل عرض Sora على مرونة إبداعية فائقة وكفاءة استثنائية للمحترفين مثل صناع الأفلام والمسوقين ومنشئي المحتوى الرقمي لإنتاج مقاطع فيديو جذابة بجودة سينمائية من النصوص البسيطة والحوارية.

جديدة، وتغيير الألوان، وحتى تغيير الملابس بسهولة ويسر. هذا يعني أنك لست مقيدًا بالفيديوهات الافتراضية فقط، بل يمكنك أيضًا تحرير الفيديوهات التي تم تصويرها بالفعل لإضافة لمسات إبداعية وتحسينات مذهلة.

في نهاية المطاف، يكمن الإبداع بمسؤولية. منصة Sora تمثل تقدماً هائلاً في عالم إنتاج الأفلام، حيث تسهل عملية الإنتاج وتقلل من التكلفة والوقت المطلوبين لتنفيذ الأعمال الفنية. بفضل قدرتها على تحويل النصوص إلى فيديوهات عالية الجودة، تفتح Sora آفاقاً جديدة للإبداع، مما يسمح للمحترفين والمبدعين بتحقيق رؤاهم بسهولة وبأسلوب فريد. بدون شك، يعكس الاستخدام المسؤول لهذه التكنولوجيا القوة الإبداعية التي يمكن أن تحدث فارقاً حقيقياً في عالم الفن والإنتاج السينمائي. الإبداع بمسؤولية ينبغي أن يكون الشعار الذي نتبناه في كل مرحلة من مراحل رحلتنا الإبداعية.

التأطير ووظيفته الجمالية في الفيلم السينمائي

د. محمد فاتي
باحث من المغرب

يتشكل الفيلم السينمائي من مجموعة من الوسائل والتقنيات التي تعينهم على بناء الفيلم السينمائي بناء فنيا محكما، مؤسسا على الجودة والقيمة الإبداعية المنتظرة عند المشاهدين، لذلك نراهم يجددون في تقنياتهم السينمائية من مرحلة لأخرى، متأثرين بالتكنولوجيا الحديثة وما خلفه العلم من وسائل لإبهار الجماهير سينمائيا. وحتى يكتسب الفيلم صورته الجمالية وقيمته البلاغية وقوته التأثيرية يجب أن يكون مضبوط التشكيل والبناء والتأسيس، مدعوما بقصدية إبداعية مستقاة من رؤية المخرج الإبداعية، ورسالة فنية يتلاحم الطاقم الفني ككل في التعبير عنها.

فالعمل السينمائي هو نتاج لتظافر جهود الكل، انطلاقا من المخرج وكاتب السيناريو وطاقم التشخيص والتقنيين والمختصين في الديكور والأزياء والمؤثرات....الخ. لذا لا يكفي أن نحصل على قصة وأحداث وزمان ومكان حتى نشاهد شريطا سينمائيا، بل لا بد من تكامل وانسجام وتوافق كل المكونات والعناصر التكميلية الأخرى : التصوير، الموسيقى، الإنارة، الصوت، الأزياء، الديكور، المؤثرات...الخ.

ويعتبر التكوين البصري من الشروط الأساسية لإنجاز العمل السينمائي، كون أن السينما هي منتوج بصري بالأساس، تتلقاه العين أولا عبر شريط من الصور المتتابعة والمشاهد المتناسقة. ويهتم المخرج في تشكيله البصري للفيلم على التفنن في التصوير والعناية بالتقاط اللقطات والمشاهد، عبر زوايا مختارة بدقة، وتأطير منسجم مع نوعية المشهد، وتركيب متوافق مع طبيعة اللحظة الدرامية. ومن المعلوم أن الصورة الفيلمية ترتكز على العديد من الدعائم الرئيسية التي يجب أن تتوفر فيها حتى تكتسب كمالها الفني ورقيها الإبداعي وقيمتها التعبيرية، أبرزها : قوة البناء ومتانة التكوين، حسن التأطير، ثم جمالية الرؤية الفنية للمخرج الذي ينتقي زوايا النظر المناسبة لتصوير أحداث عمله ويشكلها وفق الإطار المناسب والمتوافق مع غايته الفنية ورسالته الإبداعية.

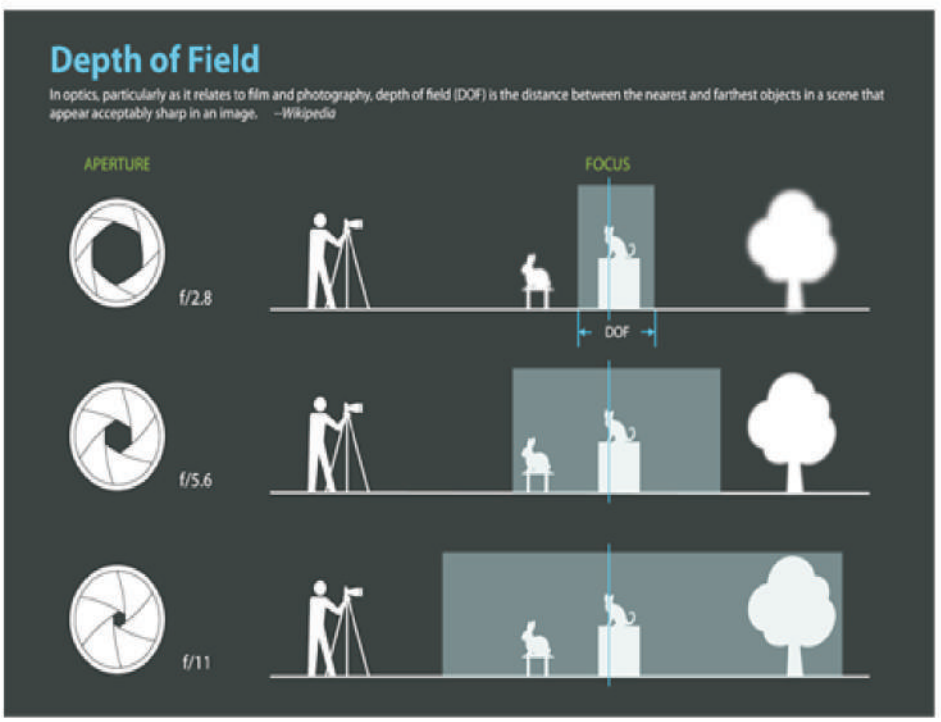
- التأطير cadrage التأطير السينمائي من أبرز التقنيات التي يرتكز عليها السينمائي في بنائه للتركيبة الفيلمية، ويستهدف - من خلال هذه التقنية - الإحاطة الشاملة بمختلف عناصر الفضاء السينمائي التي يرغب في نقلها بعدسته، وذلك من خلال حصر حدود المجال المراد تصويره، وتنظيمه وترتيب عناصره ومكوناته، وتمييزه عن خارج المجال الذي يستبعد من خطة التصوير السينمائي.

ونقصد بالتأطير موضعة الصورة في علاقتها مع نافذة الكاميرا، أو الطريقة التي يتم عبرها وضع الموضوع المصور داخل الإطار الذي نريد تصويره. وهو العملية التي يتم بواسطتها تأطير اللقطة، أي الحدود التي يرتسم فيها مجال الكاميرا عندما تتم موضعتها واختيار العدسة المناسبة. إنها عملية إبداعية للكاميرا الناقلة للواقع الخارجي نقلا فنيا جماليا، يقوم من خلالها المخرج بتقطيع العالم الذي يراه، فهو يختار المادة الفيلمية أولا، ثم يعمد إلى ممارسة عملية الاختيار وترتيب محتوى هذا الإطار.

ويعرف كل من أندريه غاردي وجون بيساليل التأطير بكونه العملية التي تنص على اختيار واقتطاع - داخل استرسال إدراكي - لما يراد تدوينه، في شكل صورة، داخل الحدود المخصصة لإطار معين...وهو تنظيم داخل فضاء الإطار، للعناصر التي وقع الاختيار على إظهارها داخله. بينما يعتبره فران فينتورا العنصر الرئيس الذي يمكننا من وضع هيكلة تركيبية للحقل...انطلاقا من زاوية كاميرا معينة. أما الدكتور عبد الرزاق الزاهير فيعرف التأطير ويقسمه إلى قسمين : كلي وجزئي في قوله : تتحرك الكاميرا أو تثبت لترسم علاقة خاصة مع مجال الرؤية، لتركز على المنظور في كليته أو في جزء منه، قد يصغر أو يكبر حسب الغايات السردية أو الجمالية المرتبطة ببنية النص ككل.

والتأطير يتوخى تنظيم عناصر الصورة وتكوينها، من خلال ضبط العدسة على المواقع المستهدفة داخل إطار محدد

ويعتبر التكوين البصري من الشروط الأساسية لإنجاز العمل السينمائي، كون أن السينما هي منتوج بصري بالأساس، تتلقاه العين أولا عبر شريط من الصور المتتابعة والمشاهد المتناسقة. ويهتم المخرج في تشكيله البصري للفيلم على التفنن في التصوير والعناية بالتقاط اللقطات والمشاهد، عبر زوايا مختارة بدقة، وتأطير منسجم مع نوعية المشهد.



لوحة "نداء القديس ماثيو" لمايكل أنجلو كارافاجيو

ومحكم، يختاره السينمائي بهدف ضبط عنصر المجال، وتقييم محددات الديكور الفني، وهذا ما يستلزم من المخرج السينمائي التقيد بمجموعة من الشروط الأساسية:

انتقاء الحيز المكاني المناسب للتصوير.

- اختيار المسافة اللازمة من الموضوع المؤطر.

- اختيار زاوية النظر المناسبة في التصوير، مع وضع العدسة السينمائية في وضعية ملائمة مترصدة للموضوع المؤطر.

- الانتباه إلى العناصر السينمائية التي ترافق عملية تأطير المشهد، كحركات الكاميرا، وعمق مجال العدسة، والإنارة..

إن تقنية التأطير من أساسيات الفن السينمائي من حيث الخلق الفني والإبداع البصري، فالإطار هو موضع الصورة ومحل تشكلها وتحولها وتغيرها، ومن خلاله يتعرف المتلقي على مشاهد الفيلم بطرق مختلفة ومتنوعة، تبعده عن الملل والتنميط الذي قد يسببه التكرار الدائم في حالة اعتماد نمط وحيد من الإطار. إن كل تغيير للإطار، تغيير بالأساس لوجهة النظر والرأي، لأن الحفاظ على إطار واحد يثير في نفسية المتلقي مسألة الإحساس بعنف التكرار.

ومشاهد الفيلم السينمائي تكتسي أبعادا مختلفة وتتلون بدلالات متنوعة تبعا للطرق المعتمدة في ترصد الإطار وبنائه وتشكيل فضائه، لأنه مرتبط أشد الارتباط بعدسة الكاميرا وزواياها وعمق مجالها والمسافة التي تربطها بموضوعها. كما أن التأطير ليس مسألة اعتباطية وعشوائية تسير بطرق تلقائية، بل إنه خطة مستهدفة من طرف المخرج تسعى إلى مساعدة المتلقي على إدراك تيمة الفيلم وأفكاره ومشاهده المتنوعة، لهذا يلجأ السينمائي إلى حذف العناصر الثانوية والهامشية من الإطار والتي قد تشوش فهم الجمهور للقطات

ونقصد بالتأطير موضعة الصورة في علاقتها مع نافذة الكاميرا، أو الطريقة التي يتم عبرها وضع الموضوع المصور داخل الإطار الذي نريد تصويره. وهو العملية التي يتم بواسطتها تأطير اللقطة، أي الحدود التي يرتسم فيها مجال الكاميرا عندما نتم موضعتها واختيار العدسة المناسبة.

والمشاهد السينمائية. يبقى أن نشير إلى أن تقنية التأطير هي تقنية يشرف عليها تقني يسمى المؤطر le cadreur حيث يقوم بإنجاز الإطارات بتوجيهات من المخرج ومدير التصوير. ويبتغي المخرج السينمائي - من خلال التأطير - صنع أسلوب سينمائي خاص به، يمكنه من بناء خلفية فنية للفيلم السينمائي والغوص في كثافة الواقع اليومي،ليقتص لنا جزءا من هذا الواقع وفق تصوراته، وبالتالي فما نراه يشكل واقعا جديدا، وطريقة التعامل مع الواقع هي ما يميز أسلوب كل سينمائي.

هكذا نصل في الختام إلى التأكيد على دور التقنيات السينمائية المرافقة في بناء العمل السينمائي، باعتبار أن هذا الأخير هو نتاج لاندماج وانصهار مجموعة من الكماليات الفنية التي تخلق جماليات الشريط السينمائي، وتتآزر مع العناصر الجوهرية الأخرى في تشكيل أسس الفن السابع. وجماليات التصوير من الشروط الأساسية التي يجب مراعاتها أثناء إنجاز أي فيلم سينمائي، ذلك أن المخرج يجب أن يختار طاقم تصوير محترف يعتني بمكونات الصورة وعناصرها التركيبية المؤطرة، ويهتم بتأطير المجال تأطيرا مدروسا ومقصودا وبليغا (دون إهمال لخارج المجال ودوره السينمائي)، ويركز على زوايا تموضع العدسة ومقاصدها الفنية والإبداعية.

السينما 9 التاريخ

سلمى مبارك*

هل السينما شاهد على الواقع؟ أم هي تصنع هذا الواقع وتستخدمه؟

بدا اختراع السينما كمحطة جديدة في محاولات الفن الاقتراب من الواقع من خلال التقاطه في صورة. تلك المحاولات التي توالت على مدار القرن التاسع عشر، فظهرت في الفن التشكيلي في مدرسته الواقعية بفرنسا وبريطانيا، وفي الأدب في مفهوم "المحاكاة"، متلما تجلى في المذهبين الواقعي والطبيعي لدى بلزاك وزولا وجورج إليوت وغيرهم... لقد شكل التطور الصناعي لأجهزة الإبصار واختراع التصوير الفوتوغرافي امتدادا لذلك النزوع الذي اجتاح القرن التاسع عشر، وظهر في الهوس بإعادة إنتاج الواقع من خلال وسائط بصرية مختلفة. جاءت السينما في ١٨٩٥ لتضيف للصورة الفوتوغرافية الحركة، ومن بعد ذلك الصوت، كي تصبح السينما هي الأداة الأكثر قدرة على تسجيل الواقع، ومن ثم الأكثر استخداما لتوثيق الأحداث المرشحة لكي تصبح تاريخا.

"مارك فيرو - (Marc Ferro) " المولود في ١٩٢٤ - يعد واحد من أبرز المؤرخين الفرنسيين في القرن العشرين والأكاديميين المتخصصين في تاريخ السينما. كتب مارك فيرو شهادة ميلاد لمجال جديد في أواخر الستينيات من القرن الماضي، وهو دراسة علاقة السينما بالتاريخ. وصدر كتابه الأشهر "السينما والتاريخ" في طبعته الأولى في ١٩٧٧ ، ثم أعيدت طباعته في نسخة جديدة في ١٩٩٣، وترجم لعدة لغات، وصدرت ترجمته العربية في ٢٠١٩ عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة. ينتمي "فيرو" لمدرسة الحوليات في الكتابة التاريخية التي تستقرأ التاريخ من الوقائع الاجتماعية، باستخدام منظور

يجمع بين مساهمات علم الاجتماع وعلم الأعراق وعلوم الإنسان بشكل عام. لذلك فقد لجأ إلى تنويع مصادر بحثه التاريخي، وظهر اهتمامه المبكر بالسينما كمصدر من مصادر التاريخ. عبر مارك فيرو عن أفكار شكلت صدمة لمجتمع المؤرخين الأكاديمي عندما نشرها للمرة الأولى في شكل مقالات. فقد رأى أن السينما تقدم وثيقة من الممكن الاعتماد عليها كمصدر إلى جانب المصادر التقليدية للبحث التاريخي، وأن الفيلم في جميع الأحوال يشي بالتاريخ، سواء من خلال رسائله المباشرة، أو خطابه غير المباشر، أو من خلال إشاراته لسياق صناعته. فالمؤرخ عليه أن يحلل الفيلم باعتباره تعبيرا ثقافيا يمثل صانعيه كما يمثل إطار إنتاجه وسياق تلقيه.

في الواقع يعود اهتمام المؤرخين بالسينما إلى بدايات عصر الفن السابع. فقد كتب "ماتوشفسكي (Matuszewsk) " -المصور البولندي- مقالا نشر في جريدة "لوفيجارو" الفرنسية بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٩٨ بعنوان : "مصدر جديد للتاريخ : خلق أرشيف سينمائي تاريخي" ، دارت فكرته حول ضرورة حفظ الأفلام باعتبارها وثائق مصورة ستعتمد عليها الأجيال اللاحقة في معرفة تاريخها. مر هذا المقال في تلك الفترة دون أن يتوقف عنده الكثيرون. إلا أن التغطية المصورة واسعة النطاق للحرب العالمية الأولى أعادت للأذهان دعوة ماتوشفسكي لربط السينما بالتاريخ. جاءت الدعوة الثانية بعد ذلك بسبعين عاما، وهي التي أطلقها مارك فيرو في مقاله الشهير :

" Société du Xxème siècle et histoire cinématographique " بمعنى "مجتمع القرن العشرين والتاريخ السينمائي". يقول مارك فيرو: "لم أكتب تلك السطور إلا لكي أطلق جرس إنذار: من المؤكد أن السينما ليست كل التاريخ، لكن دون السينما لا يمكن أن توجد

المعرفة بالعصر الذي نعيشه". ما بين ١٨٩٨ و١٩٦٨ توالت الكتابات والأحداث التي وطدت شيئا فشيئا لتنامي العلاقة بين المجالين. فظهرت أعمال مهمة أشارت إلى الخطاب السينمائي كتعبير عن علم النفس الاجتماعي في المجتمعات الحديثة. لجأ مثلا سيجفريد كراكور (Siegfried Kracauer) عالم الاجتماع والناقد السينمائي الألماني، في كتابه من "كاليجاري إلى هتلر " (١٩٤٧) إلى تحليل الاتجاهات النفسية للشعب الألماني في فترة ما بين الحربين، من خلال قراءة أفلام السينما التعبيرية بوصفها انعكاسا لتلك المرحلة السوداء من تاريخ ألمانيا، وكمؤشر لما سوف يأتي به المستقبل من أهوال شهدها العالم في حربه الثانية. كذلك أثارت كتابات الفرنسي جورج سادول (Georges Sadoul) اهتمام المؤرخين بالفن السابع، ضمن كتابات عدة بدأت تستخدم أساليب منهجية في التأريخ لهذا الفن. يضاف إلى ذلك دخول السينما لقاعات الدرس الأكاديمية في فرنسا، وإنجلترا، وألمانيا، والولايات المتحدة الأمريكية منذ الأربعينيات من القرن الماضي .لم تمنع تلك التطورات رد الفعل المعادي لأفكار مارك فيرو من قبل مجتمع المؤرخين الأكاديمي. فشرعية الصورة كما يقول فيرو كانت محل شكوك. وإذا كانت الصورة في صيغتها الأرستقراطية الممثلة في الفن التشكيلي قد استطاعت أن تطرق باب عالم الثقافة، إلا انه فيما عد اسم آيزنشتين (Eisenstein)في الاتحاد السوفيتي لم يكن مسموحا للفن السابع بأن يؤخذ مأخذ الجدية: لا شابلن (Chaplin) ولا رنوار (Renoir) ولا روسللينى (Rossellini) كانوا معترفا بهم كأساتذة. وفي بدايات القرن العشرين لم يكن الفيلم من وجهة نظر رجال الثقافة سوى إفقار للفكر ومضيعة لوقت الجهلاء. أما على مستوى الحقوق القانونية فلم تكن للأفلام ملكية فكرية، إذ هي نتاج لتلك الآلة التي تلتقط الصور.

تبدلت تلك الأفكار شيئا فشيئا، ويُقر فيرو بدور سينمائيى الموجة الجديدة في الخمسينيات والستينيات، سواء بأفلامهم أو كتاباتهم، في كسر الحدود بين عالم الثقافة والفن الجاد وبين السينما. لكن على الجانب الآخر لم تكن النظرة للسينما لتتغير بالنسبة للمؤرخين واستعدادهم لقبولها كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية، إلا عندما تغير مفهوم المؤرخ ذاته.

المؤرخ اليوم لم يعد قائد الأوركسترا الذي يتحدث عن كل شيء من موقعه العليم بكل شيء. لقد توقف المؤرخ عن حكاية ما حدث - بمعنى أنه يحكى ما يختاره فيما حدث، ما يبدو متوافقا مع قصته هو، أو مع ذائقته أو مع تفسيره الخاص. مثل المؤرخ اليوم مثل بقية زملائه في العلوم الإنسانية: يجب عليه أن يعلن عما يبحث عنه، وأن يجمع المادة التاريخية المرتبطة بموضوعه، ويقدم فرضياته، ونتائجه، وأدلته وشكوكه.

يحدد مارك فيرو عدة مداخل لعقد العلاقة بين السينما والتاريخ. أولها هو اعتبار الصورة مثلها مثل المصادر التاريخية غير التقليدية كالفلكلور والتقاليد الشعبية أو التاريخ الشفاهى ... الخ، مادة يمكن قراءتها كوثيقة . والدارس المحقق في التفاصيل يستطيع أن يتجاوز الرسائل المباشرة التي يرسلها الفيلم - سواء كان تسجيليا أم روائيا - لكي يرى فيما يشكل "لا وعي الفيلم" دلالات قد تكون أحيانا معاكسة لما يسعى العمل إلى التعبير عنه بشكل صريح. ويسوق فيرو مثالا لذلك في دراسة مطولة للفيلم السوفيتي "تشابيف"Tchapaïev الذى أخرجه كل من سيرجي وجورجي فاسيلييف (Vassiliev / Gueorgui Serguei) في ١٩٣٤. وفيها يشرح أن الخط الدرامي الرئيسي في القصة مبنى على الحرب بين البيض ممثلي النظام القيصري القديم والحمر ممثلي الثورة. هذا الفريق الأخير والذي تنحاز له أيديولوجيا الفيلم بطبيعة الحال بشكل صريح. لكن تحليل مارك فيرو للحكايات الصغرى في الفيلم يصل بنا إلى نتيجة معاكسة، وهي أن سلم القيم الذي يتبناه الفيلم ينتصر فعليا وبشكل خفي للقيم اليمينية المحافظة في موضوعات مثل العائلة والتعليم والمؤسسة العسكرية، تلك القيم التي قامت الثورة البلشفية ضدها. أما المدخل الثاني في عقد العلاقة بين السينما والتاريخ فيقدم الفيلم بوصفه

أداة تصنع التاريخ، وهو ما أدركته سريعا مراكز صنع الرأي العام في العالم. يتوقف هنا فيرو عند الأفلام الإخبارية والوثائقية التي أنتجتها النظم الشمولية للترويج لأيديولوجياتها، ويدرس نماذج من السينما الدعائية التي صنعها النظامان السوفيتي والنازي.

يأتي المدخل الثالث مرتبطا باللغة السينمائية ومفرداتها المحملة بالدلالات الأيديولوجية. وهنا يتوقف مارك فيرو في واحد من مقالاته عند فيلم "اليهودي سوس Juif Süss "الذي أنتج في عهد النازي بتوجيه من جوبلز (Goebbels) والذي حوكم صانعيه في ١٩٤٥ بمعاداة السامية، وهي التهمة التي حاول مخرجه فيت هارلان (Veit Harlan) التخلص منها أثناء دفاعه عن نفسه أمام المحاكم الأمريكية، والتي قبلت دفاعه جزئيا، وحكمت عليه حكما مخففا. يتوقف مارك فيرو عند استخدام المخرج لتقنية المزج، ويرصد عدد أربع مرات لجأ فيها المونتاج للمزج بين اللقطات في تصوير شخصية اليهودي بهدف خلق إحالات غير مباشرة تؤكد صورته "كمنافق ذو وجهين"، وهي واحدة من الصور النمطية لشخصية اليهودي التي استخدمت في أيديولوجيا النازي.

مدخل رابع يقدمه مارك فيرو يرتبط بقراءة الفيلم كمنتج ثقافي يعبر عن سلطات وقيم القوى الاجتماعية التي تنتجه وتلك التي تتلقاه. فالفيلم منتج ثقافي اجتماعي تتصارع بداخله عناصر عدة أولها الرقابة والرقابة الذاتية لصانعيه التي تحدد شكله ودلالاته. نهايات الأفلام مثلا تعد موضعا استراتيجيا في النص الفيلمي تتجلى فيها تلك الصراعات، فكم من نهايات تم تغييرها حتى ترضى أصحاب السلطة، بل أن الجمهور المتلقي يتدخل أيضا في صنع الدلالات التاريخية للفيلم بحسب ثقافته ومنظومة القيم التي تحكم أفق المشاهدة. يسوق مارك فيرو مثالا مستمدا من فيلم أيزينشتين "الإضراب". يصور الفيلم مشهد لقمع

العمال من قبل قوات القيصر يتقاطع في مونتاج فكري مع مشهد مجازي لمجزرة حيوانات. وبينما حقق الفيلم الأثر المطلوب عند جمهور المدينة المعاصر للفيلم الذي رأى في مشهد ذبح الحيوانات صورة دموية لما فعله النظام القيصري بالثوار، إلا أن جمهور الفلاحين في القرى لم يفهم قصدية هذه المقارنة، حيث إن ذبح الحيوان في حياة الفلاح لا يشكل صدمة ولا يعبر عن أي جرم.

بالرغم من التجديد في الرؤى والثراء والتنوع الذي أتت به كتابات مارك فيرو إلا أنها كما رأى عدد من النقاد قد افتقرت للمنهج. هذا الافتقار هو ما نلمحه في بنية كتابه الأهم "السينما والتاريخ". فالكتاب يجمع مقالات وحوارات وملحوظات متناثرة أحيانا وإن كانت شديدة الإلهام. ومن المؤكد أن كتابات مارك فيرو قد شكلت فورانا فكريا لأجيال من الباحثين التاليين الذين عملوا على منهجة هذه الأفكار وتنظيمها. ومنهم من الأكاديميين المصريين محمد عفيفي، أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بجامعة القاهرة والذي قدم دراسة رائدة بعنوان "السينما كمصدر للتاريخ" وفيها يعارض أولا القداسة التي منحها المؤرخون "للمكتوب"، ومن يُطلق عليهم "عبدة الوثيقة"، ويفند عفيفي مبدأ مصداقية الوثيقة واعتمادها كمصدر وحيد وأصلي للتاريخ. يعتمد عفيفي في تلك المعارضة على فكرة أن الوثيقة تحفظ الذاكرة الرسمية للدولة التي تتحكم فيما يتم الاحتفاظ به وما يتم إهلاكه، ما يتاح وما يتم حجبه. فالوثائق قد تكذب، قد تُحذف أو تُضيف، وهي في جميع الأحوال تحكي وفقا "لهدف الجهة الرسمية" التي قامت بإصدارها. ومن هنا يصل محمد عفيفي إلى مبدأ نسبية الوثيقة وهو المبدأ الذي يسمح بفتح الأفق لاستخدام المصادر غير التقليدية للتاريخ ومنها السينما. يحيل في دراسته إلى مارك فيرو ويناقش مقولاته، مستندا إلى النتيجة التي خلص إليها المؤرخ الفرنسي في دراسته للسينما السوفيتية، فيقول: "يري مارك فيرو أن السينما السوفيتية رغم تعرضها للرقابة الصارمة، كانت أكثر تعبيرا عن أحوال المجتمع من سجلات الضرائب في العهد السوفيتي". وانطلاقا من هذا المبدأ، يعتمد عفيفي فكرة التعامل مع الفيلم كمصدر سمع-بصري يتيح الوصول إلى معلومات تتعلق بمضمونه وسياقه، وهي نفس المداخل التي تستخدم لقراءة الوثيقة. فالمؤرخ يسائل جهة إنتاج الفيلم وتاريخ صدوره، أهدافه وطبيعة جمهوره والقيم التي يروج لها واللغة أو اللهجات التي يمثلها .. ومن ثم يعتمد عفيفي في تحليله لنماذج من أفلام السينما

المصرية على المدخل الذي أشار إليه مارك فيرو، من حيث قراءة الفيلم بوصفه منتجا ثقافيا يعبر عن سلطات وقيم القوى الاجتماعية التي تنتجه وتلك التي تتلقاه. يستعين عفيفي في دراسته بفيلم "لعبة الست" ويرى أن هذا الفيلم الذي يبدو هزليا، يعبر عن حراك اجتماعي متصاعد في المجتمع المصري بعد الحرب العالمية الثانية. فوراء قصة التاجر اليهودي الطيب الذي يبيع متجره صوريا للعامل الأمين فرارا من تصاعد الكراهية الهتلرية ضد اليهود، يستخلص أن "الهجرات اليهودية الأولي من مصر لم تكن نتيجة توترات طائفية"، ويصل إلى "أن فكرة التمصير لم تكن وليدة ثورة يوليو وإنما هي تطور طبيعي لنمو القومية المصرية منذ ١٩١٩ ".

يستخلص كذلك من قصة هذا العامل البسيط الذي انتقل إلى طبقة أصحاب رأس المال، تعبير السينما عن نمو الطبقة الوسطى المصرية في هذه المرحلة. البديل الذي مثله العامل في فيلم "لعبة الست" يترادف مع مسألة "الشبيه" التي يتوقف عندها عفيفي في دراسته لنماذج من أفلام الثلاثينيات، حيث تلعب على فكرة التشابه بين شخصيتين، البك أو السيد الذي يقع في ورطة، وشبيهه العامل أو الأفندي البسيط الذي يحل محله ويخرجه من هذه الورطة فيمثل تلك الطبقة الجديدة الصاعدة اجتماعيا، الحاذقة اقتصاديا..

مثال آخر على باحثين استفادوا واستثمروا نظريات مارك فيرو من نفس المنطلقات السابقة - دراسة سياق الإنتاج والتلقي، لكن مع مزجها بمداخل تتناول لغة الفيلم ونصيته - نجده عند جان بيير ايسكينازى (Jean Pierre Esquenazi) الذي نشر دراسة مهمة في ٢٠١٣ بعنوان "عناصر في سوسيولوجيا الفيلم يطور فيها رؤى مارك فيرو ويمزجها بقراءة سوسيولوجية للسينما. يقدم إيسكينازى قراءة للفيلم تعتمد على السياق التاريخي لإنتاجه والسياق التاريخي لتلقيه : صناع الفيلم من ناحية (ليس فقط بالمعنى المباشر، أي طاقم العمل، إنما بالمعنى الرمزي، أي القوى المؤسسية والاجتماعية التي ولد الفيلم في كنفها). ومن ناحية أخرى، يتوقف عند الجماهير التي تتلقاه بتنوع سياقاتها المكانية والزمانية ومع اعتبار شروط التلقي الخاصة بدوائرها المختلفة. على الجانب الأول، يرى إيسكينازي أن لكل فيلم سياقه السينمائي الذي يحمل توجهات هي التي تحدد شروط صناعته وتصوغ نماذجه الفكرية والفنية. فالأطر الاقتصادية والسياسية والاجتماعية تتحول لنماذج فيلمية يعرفها جيدا العاملون في المؤسسة، ويحولونها لتوجهات يسهل التعرف عليها عند مشاهدة فيلم (أنماط لشخصيات، أجواء معينة، شكل النجوم، طرق أداء تمثيلي ..). بهذا المعنى فإننا بتحليل الفيلم ولغته الفنية ونماذجه وخصائصه، يمكننا التعرف على شكل المؤسسة التي وضعت شروطه (المؤسسة الهوليودية على سبيل المثال).

لكن ذلك لا يمنع بعض صناع الأفلام من استخدام هذه النماذج بأشكال متفردة قد تلعب على تناقضات المؤسسة أحيانا. ويضرب إيسكينازى مثلا على ذلك بالمونتاج المتقطع الذي ميز فيلم "على آخر نفس" لجان لوك جودار (Godard) والذي شكل قطيعة مع الشكل الكلاسيكي، وكان واحد من مظاهر التجديد في لغة السينما عند مخرجي الموجة الجديدة.

يقول إيسكينازى أن أحد أسباب لجوء جودار لهذا الأسلوب في المونتاج هو اضطراره من قبل المنتج لاختصار مدة الفيلم مما جعل المخرج يخترع هذا الشكل الفني الجديد. على الجانب الآخر فإن تلقى الفيلم يعتبر هو الآخر مسارا تاريخيا في حالة صيرورة. ففي كل مرحلة من مراحل قراءة الفيلم يتحول معناه ويتغير، ويشكل مجموع تلك التحولات حياة الفيلم وقيمته الرمزية في التاريخ. فالفيلم ليس منتجا منتهيا بقدر ما هو عملية إنتاج مستمرة للمعاني المتراكمة في مساره التاريخي. قراءة الفيلم تنطلق أيضا من نماذج مؤسسية (بالمعنى المجازي وليس التنظيمي بالضرورة)، تلك المؤسسات تنتج تفسيرات تتولد من طبيعة الثقافة ورؤى العالم والسياقات التاريخية التي تحكمها (مؤسسة سينما المؤلف وأذرعها، مؤسسة السينما التجارية وأذرعها...

الخ.) ومن هنا فإن دور الباحث لا يكون إضافة تفسير جديد للفيلم، بل فهم الأسباب التي أدت إلى تكريس معاني وتفسيرات واستخدامات معينة للفيلم من قبل جهات تلقي تصيغ الخطابات الإعلامية. ومن هنا فإنه من الخطأ تصور أن للفيلم معنى واحد، حيث إن هذا المعني يتغير من خلال حركة عرض الفيلم على قطاعات جماهيرية مختلفة تشكل كل منها نظمها الدلالية الخاصة التي تستوعب الفيلم بداخلها وتمنحه معني يتوافق مع منطلقاتها.

في كل تلك الحالات يتحكم الجانب المؤسسي في شروط إنتاج الفيلم وفي شروط تلقيه واحتيازه من قبل الأصوات المجتمعية المختلفة التي تتلقاه وتنتج دلالالته. أهمية أفكار إيسكينازى في أنها تعقد علاقة جديدة بين سوسيولوجيا السينما والقراءة التاريخية والقراءة النصية للفيلم، وهي اتجاهات لم تجتمع كثيرا حيث يتم في العادة الفصل بين دراسات السياق ودراسة الفيلم كنص. فالمؤسسة من منظور إيسكينازى تتبنى توجهات مرتبطة بسياق اجتماعي/تاريخي، والتوجهات تصوغ نماذج فنية، وصناع الفيلم يستخدمون هذه النماذج في بناء الفيلم وتشكيل فنيته.

إذا كان إيسكينازي قد طور في رؤى مارك فيرو وقدم قراءة جديدة لتاريخية الفيلم، إلا أن ما يبدو مزعجا في دراسته هو تحول الفن إلى مجموعة من النماذج التابعة لبنيات فكرية مؤسسية تتحكم فيها بشكل شبه ميكانيكي، ولا تكاد تترك مكانا للتفرد أو لمحاولات الحياد عن النماذج المفروضة. لقد انتقد البعض في نظريات الربط بين السينما والتاريخ إغفالها الخصوصية الفنية للوسيط السينمائي ، واعتبار السينما فقط مصدر للمعلومات دونما النظر في القيم الجمالية للأعمال، ولا في العوالم الذاتية لمبدعيها، وبالتالي تساوت الأعمال العظيمة مع الأعمال المجهولة أو تلك التي لا قيمة لها على أساس أنها توفر معلومات وتشكل وثائق .أي ان كانت الحجج التي يعتمد عليها الفريقان، من المؤكد أن هذا الجدل يشكل ثراء فكريا خصبا يفتح المجال واسعا لتطوير مناهج قراءة الفيلم والتي نعلم اليوم أنها تتطور بالتلاقح النظري وبانفتاح السينما على العلوم الانسانية والاجتماعية، وهو الانفتاح الذي يساعد على طرح إشكاليات جديدة في فهم السينما بوصفها ظاهرة وبوصفها فن.

*** أستاذ الأدب المقارن والأدب والفنون بقسم اللغة الفرنسية وآدابها بكلية الآداب - جامعة القاهرة.**

الهوامش:

1- PROTAT, Zoé " Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire " Ciné-Bulles, vol. 27, n° 2, 2- 2009, p. 40-49. http://id.erudit.org/iderudit/33349ac

3- المرجع السابق.

4- FERRO, Marc, " Société du XXème siècle et histoire cinématographique " Annales ESC, n°3, mai-juin 1968, p. 581-585.

5- KRAKAUER, Siegfried, From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film, 1947.

6- FERRO, Marc, 12.

7- المرجع السابق، ص٣٥-٣٦.

8- FURET, François, " Sur quelques problèmes posés par le développement de l'histoire quantitative ", Social Science Information, February 1968 7: 71-82.

9انظر مقال محمد عفيفي، السينما كمصدر "للتاريخ، في "السينما المصرية النشأة والتكوين المجلس الأعلى للثقافة، اشراف هاشم ، النحاس، ٢٠٠٨

10- Zoé Protat " Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire ", Ciné-Bulles, vol. 27, n° 2, 2009, p. 40-49. Http://id.erudit.org/iderudit/33349ac

11"، محمد عفيفي، "السينما كمصدر للتاريخ ،في "السينما المصرية، النشأة والتكوين إشراف وتحرير هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٨

12 - المرجع السابق، ص ٣٩.

13 - نفسه، ص. ٤٤

14- ESQUENAZI, Jean-Pierre, " ?léments de sociologie du film ", Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 17, n° 2-3, 2007, p.117-141. http://id.erudit.org/iderudit/016753ar

١٥ - انظر PROTAT, Zoé .

السينما السمراء..
المنصات الرقمية جرعة حياة أم طفرة نحو العالمية؟

فضيلة بو دريش / الجزائر

مازالت السينما الإفريقية أو السينما السمراء ذات خصوصية متفردة لاتشبه الفن السابع في بلدان وقارات أخرى سواء من ناحية الطرح او الادوات المستعملة سواء كانت تقنية أو لغوية، سينما يمكن وصفها بالمختلفة في عمقها لأنها مغرقة في الهوية لصيقة بالثقافة الإفريقية الساحرة، تبحث عن كينونتها ووجودها المصطدم بظلم جلادها من مستعمر قاسي عامل الانسان الإفريقي الطيب والصبور بعنف ووحشية، ورغم انقضاء عقود طويلة من التحرر وملامسة الأرض والوجود غير العودة لتلك الحقبة حاضرة وتعود في كل مرة مع عمل يحفر في أوجاع مضت لكن طيفها لايزال معلقا بالذاكرة والمخيال الجماعي، ويبقى السينمائي الإفريقي حالما منفتحا وجريئا يبحث في كل ذلك عن لغة سينمائية جديدة تجعله يطور مما يقدمه ويكون في مستوى ذوق الجمهور المتلقي داخل القارة وخارجها، حتى لا يبقى مبهورا كالجماد أمام ما تطرحه صناعة هوليوود. نعم يمكن القول أن السينما الإفريقية قادمة بنظرة أجيال جديدة شغوفة لتفرض صوتها وتحتل مكانة لا يستهان بها.

رغم أن بلدان شمال إفريقيا المشكلين من دول ذات أصول عربية، لكنها لاتزال حريصة على المحافظة على انتمائها الإفريقي وتعتز بذلك كثيرا، وكم من عمل عربي تألق في مهرجانات عالمية من الجزائر وكذا مصر قبلة الصناعة السينمائية في القارة ومنطقة الشرق الأوسط، لكن بالغوص في وسط القارة تتنوع وتتوسع الثقافة وتتحرك طموحات السينمائي لنقل الأوجاع والهموم وإثارة الأحلام والانشغالات التي يتقاسمها الإنسان الإفريقي ولم يعد الماضي الاستعماري وحده من يحفز ويشحذ قرائح المنتجين والمخرجين. بل ومنذ أن تفطن الأفارقة لأهمية هذه الصناعة الناعمة المحركة للوعي والناشرة للثقافة والمدرة للثروة، أدرجت رافدا من روافد التنمية الاقتصادية.

بلوغ قمة المجد

لا يخفى أنه نجد نيجيريا واحدة من البلدان المهيأة لإحداث تغيير كبير في نسق ومسار هذه السينما المتفجرة بالإبداع وأطلق عليها تسمية "نوليوود" على وزن هوليوود وبوليوود. علما أن إنتاجها السنوي بدأ يتسع بشكل واسع، لأنه بلغ نحو ٢٥٠٠ فيلم،و تم اختيار فيها مخاطبة المتلقي بلهجة محلية بحتة وما أكثر هذه اللهجات في أقدم قارة في العالم. ويؤكد أن نيجيريا رسمت لنفسها إستراتجية تنتج فيها كثيرا وتسوق الأفلام عبر الأنترنيت وتربح بالمقابل أموالا طائلة، علما أنه بدأت الجودة تظهر تدريجيا وصار القطاع منتجا يستقطب الأموال واليد العاملة، لأنه صار أزيد من ١ مليون منخرطون في هذا القطاع الحيوي الجميل .وفي ظرف قياسي قفزت "نوليوود" لتسرق الأضواء وتجذب نحوها منصة "نتفلكس" من أجل عرض أفلام نيجيرية، وكذا إنتاج أفلام ومسلسلات نيجيرية بهدف التواجد في العمق الإفريقي، لأن القارة سوق كبير وواعد، وبدورها كينيا تنتهج ذات المسار، وانطلقت في التعاون مع نتفلكس بهدف تقديم منح تناهز قيمتها حوالي ٢ مليون دولار، بهدف إنتاج ستة أفلام منخفضة التكلفة. وبالعودة إلى الوراء يمكن القول أن السينما الإفريقية، تتقدم بخطى ثابتة نحو الأمام، متجاهلة الكثير من التحديات التاريخية والراهنة والمستقبلية، كمن يحفر طريقه في حجر ومتأكد بأنه سيصل في يوم ما إلى قمة المجد، فبعد أن قامت هذه السينما وكانت محسوبة على الأب الروحي السنغالي عثمان سيمبين وخرج لهذا الفن متأثرا ومشبعا بما فعله الاستعمار في المجتمعات الإفريقية المسالمة، لكن صناعة الأفلام لم تبق مستقرة بعده على ذات النمط، ولم يعد أحد يتشبث بلهجة محلية ليكون العمل إفريقيا بحتا، وإنما لكل مخرج نظرته وأسلوبه وتقنياته، فهناك من يستمد من الثقافة الإفريقية الأساليب السردية أو الوصف الجمالي مصورا حادثة أو أزمة أو قصة ذات مغزى وتحمل رسائل إنسانية، وإلى جانب ذلك نقع في هذا المجال المبهر، طرق تعبير سينمائية تستمد حيزا جماليا نادرا من تراثها المحكي وممارساتها التقليدية، المدرج ضمن تراثها الثقافي على غرار الرقص والغناء والحكاية الشفوية مثل ما يشبه "المونولوغ".

واقعية اجتماعية مفرطة

وللإشارة فإن سيمبين ليس وحده حاضرا على رأس هرم السينما الإفريقية على خلفية أن المخرج ميد هوندو لديه أيضا مدرسة قائمة بذاتها، تناقض وإن صح التعبير تختلف عن ابن قارته، غير أنهما يتقاطعان حول البحث عن تجسيد أسلوب سينمائي مختلف ومتفرد لأن أفلام هوندو تغوص في مرحلة الاستعمار، بينما أفلام سمبين تنفصل عن تلك المرحلة وتختار أن تنكب على كلاسيكيات العمل السينمائي، وتختار الحياة الاجتماعية نموذجا قابلا للنسج، مرتكزا على واقعية اجتماعية مفرطة.

ويذكر أن الكثير من الأفلام السينمائية الإفريقية المحتكة بتجربة الفرنسيين، وصلت إلى العالمية وتوجت بالجوائز، ونهلت بدورها من تجربة السينما الفرنسية من بينها أفلام محمد الأخضر حمينا الحائز لجائزة السعفة الذهبية، ويوسف شاهين، وإدريسا ويدراوغو، ومحمد صالح هارون، والمخرجة ماتي ديوب، المشاركة بمهرجان كان، كما تعد أول امرأة أفريقية نافس فيلمها على السعفة الذهبية عام ٢٠١٩، ونالت الجائزة الكبرى. علما أنه تم تسجيل ترشيح ما لا يقل عن ١٢ فيلماً من القارة السمراء لترشيحات الأوسكار عام ٢٠٢١ ويعتبر هذا الرقم الأكبر للقارة منذ تأسيس هذه الجائزة المرموقة.

ومع بروز المنصات الرقمية وتسابقها على الربحية الأكبر، اتجهت نحو سوق إفريقيا العذري غير المستهلك ووضعت قدمها الاولى على أرض فنها السابع، ملتزمة بخلف فضاءات أرحب في العالم لهذه السينما التي ظل جزء كبير منها مغمورا فهل المنصات الرقمية صارت تمثل جرعة حياة أم طفرة نحو العالمية.. لسينما مازالت تتحرر من أوجاع الماضي لكنها تتغطى بثقافة ساحرة بفضل بساطتها وصدقها وعمقها.

المدن والوحدة...

مقابلة مع مخرج فيلم (ما الوقت هناك)؟ ، تساي مينغ - ليانغ

المخرج التايواني تساي مينغ-ليانغ يُصوّر بدقة يأس المنغلقين على ذواتهم، بتحفظٍ وبدعابةٍ حذرة. فيلمه "ما الوقت هناك؟" يمكن تمييزه في الحال: بداية من مشهد دقائق الست الأولى فصاعدًا، يقدم تساي الشخصيات مُدمرة بالصمتِ المنعزل. السوداوية هي الشعور الأقوى في هذا الفيلم، وعادةً ما يتم التعبير عنها بانحرافٍ صامت.

هسياو كانغ (لي كانغ شنغ، الأنا الأخرى للمخرج) يبيع الساعات في شوارع تايبيه. يلتقي فتاة، بعد وفاة والده ببضعة أيام، في أواخر العشرينات من عمرها، شيانغ- تشي (تشن شيانغ-تشي) المغادرة إلى باريس وترغب بساعةٍ يمكنها تتبع الوقت في كلا المنطقتين الزمنيتين. في تلك الأثناء، تصبح والدة هسياو-كانغ المنفطرة القلب مهووسة بفكرة أنه من المحتمل أن يُعاد خلق روح زوجها من جديد، ربما كصرصور، وربما كسمكة تدعى فاتي. يشتاق هسياو-كانغ إلى شيانغ-تشي، ويبدأ بتغيير توقيت الساعات في تايبيه إلى توقيت باريس؛ كسائحةٍ في الخارج لا تتحدث اللغة، تكابد شيانغ-تشي، أيضًا، اغترابًا قاسيًا.

دقيقًا بشكلٍ غير عادي في عناصره، يحمل "ما الوقت هناك؟"جميع أفكار تساي الشائعة والمعتادة: كاميرا ثابتة، ولقطات متناهية الطول، وحوار قصير، وبدون موسيقى. يخلق تساي عمل تقليلي يعمل كحلقة وصل بين فاسبيندر، وبريسون، وجاك تاتي. لكن كلا من باريس وتايبيه هي منصات غير معروفة للأعمال المسرحية الخاصة بالمخرج. في الحوار، يميل تساي إلى إقحام صيحاتٍ من الضحكِ وسط ما تكون عادةً ردود طويلة ومتأنّية. لكن لا تزال هناك القليل من النقاشات التي سأم من الحديثِ عنها، مثل علاقته المهنية بلي كانغ شنغ الحاضر دائمًا في أعماله. بدا تساي، أيضًا، مرهقًا بعض الشيء حين تكلمنا خلال مهرجان فانكوفر السينمائي الدولي الخريف الماضي، حيث كان المخرج على مقربةٍ من نهاية شهر مليء بالدعايات والإعلان. ربما يؤتي عمله الشاق ثماره، حيث ينبغي أن يكون "ما الوقت هناك؟" طفرته الشمال أمريكية. تم إطلاق الفيلم في نيويورك بواسطة "Wellspring Medi"بداية، سؤال بسيط:

لمَ صنعت هذا الفيلم؟

هناك العديد من الأشياء في الحياة التي علينا أن نواجهها، ولكن ما استحوذ على تركيزي بشكلٍ خاص كان موت والدي عام ١٩٩٢. لطالما شعرت أنني يجب أن أفعل شيئًا حيال هذا، وإلا لن أتمكن من فعل أي شيء آخر. ببساطة، كان عليّ أن أنهي هذا الفيلم حتى أستطيع المضي قدمًا. وحين اكتمل شعرت بالارتياح. أشعر أنني قد حققت شيئًا.

لمَ تطلّب الأمر الكثير من الوقت حتى تتطرق إلى وفاة والدك؟

حين مات والدي كنت خائفًا من مواجهة الأمر، حتى أنني قلت إنني لن أصنع أبدًا فيلمًا عن الأشباح. لكن عام ١٩٩٧، مات والد كانغ شنغ. كنا مقربين من بعضنا للغاية، وبدا الأمر كما لو أن أبًا ثانيًا لي قد مات. بدأت التفكير في الموت مرة أخرى. لم أستطع التظاهر بأن شيئًا لم يكن، لذا

قررت أن أصنع هذا الفيلم.

هل تعتقد أنها قصة شبح؟

نعم. في الحقيقة إن شبح والدي موجود. حين كنّا نصنع هذا الفيلم كانت عملية الإنتاج في غاية السلاسة لأننا كنا في حماية شبح أبي. كان الأمر كالسحر. أثناء صناعتنا الفيلم، خصوصًا خلال المشاهد التي كانت داخل الشقة، إن لم يستوعب أحد الممثلين، كنت أنادي اسم والد كانغ شنغ، أو أقول "اظهر يا عمي وساعدني." فجأة يصبح الممثلون جيّدين جدًا. لذا أعتقد أنّه فيلم قصة شبح حقيقي. لكن ليست الأشباح وحدها بالفيلم. هناك بعض الآلهة الأخرى، كما في التراث الصيني، في البوذية بالتحديد. أعتقد أن كانغ شنغ مثل ببراعةٍ كما فعل لأن أرواح موتاه ساعدته على الأداء.

كيف ترى أن البوذية أثرت على الطريقة التي تصنع بها الأفلام؟

هناك سكون في هذا بالفيلم بالتحديد.

للبوذية تأثير على أفلامي بالطبع. منذ بضعة أيام شاهد صديق لأمي الفليم وأخبرني أنّه كان فيلمًا عن البوذية. أعتقد أن البوذية الحقيقية هي ديانة عن أناس

يبحثون عن روحانيتهم وحكمتهم الخاصة، من الأعماق الداخلية، لا من العالم الخارجي. يدور جزء من فيلمي حول هذا النوع من القضايا الروحانية.

سمعت أنه قبل أن تصنع "ما الوقت هناك؟" كنت تخطط لصناعة فيلم بميزانيةٍ أكبر.

لا وجود لمثل هذا المشروع! كانت أفلامي السابقة منخفضة الميزانية، لذا حين رغبت في صناعة فيلمي القادم، كنت أتحدث عن هذا الفيلم. ربما يكون هناك أموال أكثر وجودة أعلى بفضل التصوير في باريس، لذا أعتقد أنه من هنا تأتي الشائعة. ميزانية هذا الفيلم ضعف ميزانية "The River" تقريبًا ، لكنها كانت لا تزال صغيرة للغاية. قمنا بتعيين مصور أفضل [بينوا ديلهوم] وتمت طباعة الفيلم في باريس وهو ما كان أعلى تكلفة من الطباعة في تايوان. كان هناك أيضًا تحسنًا في جودة الصوت.

هل تحب باريس؟
هل تقضي الكثير من الوقت هناك؟
أحبّ باريس كثيرًا، لكنّي لا أعتقد أنني أنتمي إلى هناك. قبل أن أصنع الفيلم قمت باستئجار شقة في باريس ومكثت هناك لمدة شهر. اعتقدت أنه بانتقالي إلى مدينةٍ جديدة مليئة بالغرباء، ربما أشعر بارتياح أكبر وأكتشف ذاتًا جديدة لم أعرفها من قبل. لكن لم يحدث هذا. أعتقد أن لهذا علاقة بحقيقة أنني لا أجيد التحدث بالفرنسية أو الإنجليزية، وطبقًا لشخصيتي فأنا أسلك طريقي في الحياة بمفردي دائمًا. في تايبيه، إن رأيت مطعمًا محتشدًا لن أدخله أبدًا.

في كل أفلامك يكون كائن شنغ منعزلًا في تايبيه. لقد ولدت في ماليزيا، ولكنك تعيش الآن في تايبيه. هل هناك فرق بين أن تكون مواطنًا منعزلًا في تايبيه أو تكون أجنبيًا في باريس؟ أم أن كلا الوضعين متشابهين إلى حدٍ ما؟
في الحقيقة، ليس لديّ أيّة إجابة مباشرة لهذا السؤال. في الحياة الواقعية، لا أستمتع بالحشود، أحب أن أكون على طبيعتي. الوحدة والعزلة هما جزء من الطبيعة الإنسانية. بعض الناس يقدّرون العزلة ويعرفون قيمتها، ولكن البعض الآخر يخشاها... إنهم يحتاجون إلى الاختلاط، وإلى قصد مكان مزدحم. لكن هذا لا يعني أنك لا تكون وحيدًا وسط الحشد. وهكذا، فإن لدينا علاقات إنسانية زائفة لأن الناس يخشون تلك الجوانب الاجتماعية للعزلة. عليّ أن أواجه العزلة كما واجهت الموت. ولهذا السبب ستجد في معظم أفلامي كائن

شنغ وحيدًا سواء مع شخصيةٍ أخرى أو في مشهد منفرد. أستمتع بوضع الشخصيات في أجواء تبدوا فيها بلا أية علاقات مع الآخرين، لأنني أريد التأمل في أي نوع من المسافات نحتاج إلى إبقائه بين بعضنا البعض. أحبّ أيضًا أن أضع الأشخاص في حالاتٍ حيث لا يجدون الحب، لأنني أريد أن أعرف مقدار الحب الذي نحتاجه، وما نوع العلاقات التي نريدها.

يجمع العديد من النقاد صناعة الأفلام المعاصرة في تايبيه تحت تصنيف الاغتراب المدني، ولكنك تتحدث أكثر عن العزلة كجزء من الطبيعة الإنسانية. هل هذه نقلة بفيلم "ما الوقت هناك؟".

نعم، أنت محق. في فيلمي الأوّل "Rebels of the Neon God" ركّزتُ أكثر على العلاقة بين البشر والبيئة. لكن منذُ ذلك الحين، خصوصًا بعد "The River" حاولت تشويش الخلفية. لم يعد لديّ أي اهتمام بالمدن أو الأماكن المختلفة بعد الآن. في "The River" على الرغم من قدرتك على رؤية مدينة تايبيه، إلا أنها لا تزال مجرّد مكان. في "ما الوقت هناك؟" تقع أحداث القصة في باريس، ولكننا لا نستطيع التأكد إن كانت حقًا في باريس.

فقط للإيضاح، هل يُظهر "ما الوقت هناك؟" كيف تشعر، أنت ذاتك، تجاه باريس وتايبيه؟
الأمر متعلق أكثر بالطريقة التي أشعر بها تجاه المدن... إنها ليست مُجرّد ستار خلفي، رغم أن تلك العناصر موجودة. الأمر نفسه مع فانكوفر. لقد كنت هنا عدة مرات من قبل، لكنني لا أستطيع تذكر أي شيء، لا معالم ولا عناصر جمال محددة. انطباعي عن المدينة هو فقط الفندق الذي أقمت فيه.

هل تشعر بالمثل تجاه نيويورك؟
كانت زيارتي الأولى لنيويورك في تموّز الماضي، وشعرت أنها أكثر مدينة مثيرة رأيتها على الإطلاق، بوجود ناطحات السحاب العالية ونظام مترو الأنفاق غير المريح. لقد كنت منجذبًا بشكلٍ ما إلى عدم الارتياح ذاك. وأيضًا الأناس الفظين، الأشخاص العدائيين، إنه نوع من الإثارة. لكن بعد مرور شهرين لم أذكر أي شيء عن نيويورك، وبعد أن ذهبت هناك مرة أخرى لأجل مهرجان نيويورك السينمائي، لا أزال أشعر أنني لا أعرف شيئًا عن المدينة. لست متأكدًا لمَ أشعر بتلك الطريقة الآن، أو إن كان هناك تغيير بعد ١١ سبتمبر.

لقد ذكرت أن تجربة السفر إلى المهرجانات السينمائية أثرت على هذا الفيلم. لقد كنت أيضًا سلبيًا إلى حدٍ ما تجاه المهرجانات.
نعم، أجد أنّه من السخيف أن تعرض المهرجانات المئات من الأفلام ليهرع الناس من فيلم إلى آخر حتى يتمكنوا من رؤية وجه جميل. الأمر يشبه بوفيه الطعام؛ هناك العديد من الخيارات، لذا لا تستمتع بكل طبق على حدة. إن صناعة الفيلم عملية ممتعة، لكن أن تقوم بالدعاية والإعلان لهو أمر مؤلم. أصبح بعض الجمهور بطيء الاستيعاب وبلا إحساس، وهو ما يجعلني متردد في الذهاب إلى المهرجانات المتعددة. أذكر أنه حين فاز وودي آلن بالأوسكار عن فيلم"Annie Hall" لم يذهب لاستلام الجائزة. كان يعزف الكلارينيت في ملهى ليلي، أعتقد أن هذا موقفًا جيدًا جدًا لانتهاجه.

نُشرت في "Indiewire" في٢٢ يناير٢٠٠٢ مجلة رمان.

ذوي الاعاقة ومكانتهم في السينما الفرنسية

أعداد سومر السينمائي

في عالم السينما الفرنسية، لا يزال الإدماج ضربا من الخيال بينما تعرضت نسخة ٢٠٢٤ من سيزار السينما لانتقادات من قبل الجمعيات لافتقارها إلى التنوع، فإن اتحاد محترفي السينما من ذوي الإعاقة يأسف للغياب الصارخ للأشخاص ذوي الإعاقة في مهن الفن السابع والتلفزيون.
من الذي يصنع هذه القصص الخيالية التي تصور حياة الأشخاص ذوي الإعاقة؟ الأشخاص الصالحون، على وجه الحصر.
ومن المؤكد أن فرنسا قطعت شوطا طويلا. لعقود من الزمن، تم إبعاد الأشخاص ذوي الإعاقة بعيدًا عن المجتمع، خلف جدران المؤسسات المختلفة، وتم تكليفهم بأدوار الضحايا والمرضى. لقد أدى مفهوم "المجتمع الشامل"، الذي ظل في قلب النقاش العام لعدة سنوات، إلى زيادة الوعي - وكيف لا يمكننا أن نبتهج بهذا؟ والتحدي الكبير هو ضمان أن يكون كل إنسان مشاركا كاملا في حياته، الشخصية والمهنية، وأيضا مشاركا كاملا في تقدم العالم.
في عام ٢٠١٩، قام عدد قليل من الناشطين بتأسيس أول اتحاد لمحترفي السينما ذوي الإعاقة، المرئيين وغير المرئيين، بعد أن قاموا بالملاحظة الرهيبة المتمثلة في أن الأشخاص ذوي الإعاقة لم يكونوا حاضرين على الشاشة فحسب، بل قبل كل شيء شبه غائبين عن مهن الفن السابع المختلفة الأخرى غير التمثيل.
ومنذ هذا التاريخ، لاحظت الجمعية تقدماً على الشاشات: حيث تناولت العديد من الأفلام والمسلسلات موضوع الإعاقة والاختلاف. يتم دمج الشخصيات التي يُنظر إليها على أنها "معاقة" بشكل متكرر في المؤامرات، وأحيانًا كشخصيات رئيسية، خاصة في المسلسلات التلفزيونية.
نحن نسمح، ربما بشكل أفضل من ذي قبل، للشخص المعاق بأن يكون متفرجًا، ولكننا لا نسمح له بأن يكون ممثلا أو

ممثلة أو مخرجًا أو مخرجة.
لكن الثقافة، وخاصة السينما والتلفزيون، هي مؤشر ممتاز ورافعة قيمة. وهكذا، وحتى لو ظلت الإعاقة هي السبب الرئيسي للتمييز في فرنسا (وفقًا للتقرير السنوي للمدافع عن الحقوق)، فيمكننا أن نأمل أن يتطور المجتمع نحو مزيد من التسامح والإصغاء والتفاهم تجاه الأشخاص ذوي الاحتياجات الخاصة.
ولكن هنا هو الحال: من الذي يصنع هذه القصص الخيالية التي تستحضر حياة الأشخاص ذوي الإعاقة؟ الأشخاص الصالحين، على وجه الحصر تقريبًا! تُعطى أدوار الشخصيات المعوقة بشكل عام للممثلات والممثلين الأصحاء. وأمام الكاميرا، الغائبون الرئيسيون هم الممثلون ذوو الإعاقة. وخلف الكاميرا الحال ليس أفضل! حيث لا يستطيع الفنيون والفنانون المعاقون العثور على وظائف وهم غائبون إلى حد كبير عن مواقع تصوير الأفلام واستوديوهات خاصة في مرحلة ما بعد الإنتاج.
علاوة على ذلك، كم مرة أعرب أعضاء الجمعية عن أسفهم إزاء حقيقة مفادها أن المؤتمرات بشأن الإدماج، والتي يتم تنظيمها بأفضل النوايا في العالم، تعقد من دون حضور الأشخاص المعنيين في المقام الأول - على المنصة، وليس بين الجمهور!؟ دائمًا نفس الأشخاص هم الذين يحملون الكاميرا.

على الرغم من كل الخطابات والتصريحات والجهود (الحقيقية أحيانًا) التي تبذلها المؤسسات والمنتجون والمذيعون، فإن النتائج مختلطة: إذا تم عرض الإدماج بشكل أكبر على الشاشات، فإنه لا يحرز تقدمًا كبيرًا في العالم المهني، حيث تظل مهن السينما إلى حد كبير لا يمكن الوصول إليها للأشخاص ذوي الإعاقة. وقد تم اتخاذ بعض التدابير المبتكرة ويجب الترحيب بها، ولكن لا تزال هناك عقبات كثيرة للغاية، الأمر الذي يتطلب بذل المزيد من الجهود الجوهرية من جانب السلطات العامة وصناع القرار.
ولا يمكن للثقافة أن تبقى خارج نطاق الثورة الشاملة التي ندعو إليها.
من الواضح أن المكانة القيمة للعمال المتقطعين في صناعة الترفيه تستحق الإصلاح من أجل السماح للعمال المعترف بهم كمعاقين (RQTH)وفقا"لمعايير بالوصول إلى هذه المهن الفنية والتقنية، ومن ثم البقاء هناك.
ويجب توفير مساعدات عامة إضافية من أجل اكتشاف المواهب وتدريبهم وإدماجهم بشكل مستدام في المهن السينمائية.
يجب دعم المشاريع الشاملة بشكل أفضل، ويمكن وضع العديد من الأدوات لهذا الغرض.
ونحن نتذكر عبارة نيلسون مانديلا الشهيرة: "إن العمل من أجلنا ومن دوننا أمر مستحيل حتى لو دفع هذا الموقف للبعض أن يغضب منا." ولا يمكن للثقافة أن تبقى خارج نطاق الثورة الشاملة التي ندعو إليها. ستستفيد السينما والموسيقى والمسرح وجميع الفنون الأخرى من إفساح المجال للفنانين ذوي الإعاقة. يعد التنوع المعرفي والوظيفي رصيدًا هائلاً للإبداع.
وبما أننا كائنات ثقافية، دعونا لا نهدف إلى العيش معًا فحسب، بل دعونا نهدف إلى مستوى أعلى، لنعمل ونبدع معًا، حتى يتمكن الجميع من المشاركة حقًا في قصتنا المشتركة.

المخرج بول شريدر
شخصيات أفلامه حيوات شخصية مهمشة

ميسون أبو الحب / سلوفاكيا

عُرف بول شريدر بأفلام تطرح قصص حياة شخصيات غامضة تتضارب في داخلها القيم الأخلاقية والإنسانية وهو ما يمنح أعماله عمقا نفسيا متميزا. فأبطاله ذكور مرهقون في منتصف العمر يعانون من صراعات داخلية ولديهم فكرة ضبابية عن مستقبلهم ويجدون صعوبة في الجمع بين ماضيهم وحاضرهم وهم يمثلون تجسيدا واقعيا وحقيقيا لعبارة الكاتب الأميركي الجنوبي توماس وولف رجل اللّه الوحيد. ومعنى هذه العبارة هي أن هناك رجالا يشعرون أن أمامهم هدفا يرغبون في تحقيقه ولكن العالم المحيط بهم مليئ بالمساوئ والأفعال القذرة التي تعرقل مسيراتهم. هؤلاء الرجال مهزومون أيضا وتناقض أعمالهم أفكارهم ويبذلون جهدا لاكتشاف ذواتهم الحقيقية ويضطرون إلى العيش في ما أشبه بالعزلة ثم يتحولون إلى معادين للمجتمع الذي يعيشون فيه. كما إن لكل واحد منهم أيضا ماضيا يود لو أنه لا يتذكره، وكان قد عاشه عندما كانت الأفكار مختلفة والأعذار متوفرة.

حياته

وُلد بول شريدر في ٢٢ تموز/يوليو في عام ١٩٤٦ في ولاية مشيغان ونشأ في أسرة كالفينية صارمة لم تسمح له بمشاهدة أي فيلم لحين بلوغه السابعة عشرة من العمر وهي تجربة أثرت في عمله لاحقا. ولكنه سرعان ما عوض تلك السنوات عندما درس السينما وحصل على شهادة الماجستير في دراسات الأفلام من مدرسة السينما في جامعة كاليفورنيا.

بدأ شريدر حياته المهنية كناقد سينمائي ونشر كتابا نقديا في عام ١٩٧٢ ثم انتقل إلى كتابة السيناريو اعتبارا من عام ١٩٧٤ فلفت بمقالاته النقدية والسيناريوهات التي كتبها انتباه المخرج المعروف مارتن سكورسيزي الذي تعاون معه في فيلم "سائق التكسي" إنتاج عام ١٩٧٦ وكانت كتابة سيناريو هذا الفيلم أول نجاح حقيقي لشريدر وهو الذي عُرف على مدى تاريخه المهني لاحقا بأنه أفضل كاتب سيناريو لم يتم ترشيحه لجائزة أوسكار، حتى عام ٢٠١٧ على أية حال عندما حصل على جائزة أفضل سيناريو أصلي عن فيلمه "الإصلاح الأول" First Reformed - بعد تعاونه المثمر مع سكورسيزي تحول بول شريدر إلى الإخراج مع فيلمه "Blue Collar - الياقة الزرقاء" وهي عبارة تستخدم للإشارة إلى العمال اليدويين. وهذا الفيلم دراما عن العاملين في مجال صناعة السيارات من بطولة ريتشارد بريور وهارفي كيتل وهو من إنتاج١٩٧٨.

ومنذ ذلك التاريخ واصل شريدر في مجال الإخراج وركز على قضايا مثل استكشاف الذات ومحاسبتها على الذنوب وأوضاع العالم والفكر والوجودي.

من أهم أعماله "American Gigolo"في عام ١٩٨٠ و "ميشيما: حياة في أربعة فصول" في عام ١٩٨٥ ثم "Light .Sleeper" في عام ١٩٩٢

أسلوبه

طالما ارتبط اسم شريدر بأسماء عدد من كبار المتمردين في عالم السينما من أمثال ستيفن سبيلبرج، ومارتن سكورسيزي، وفرانسيس فورد كوبولا، وجورج لوكاس، وبريان دي بالما، وما إلى ذلك، ولكنه يختلف أيضا عن كل هؤلاء. إذ عُرف بسيناريوهاته المكثفة والمعقدة على الصعيد النفسي وبقدرته الخاصة على استكشاف الجوانب المظلمة في النفس البشرية وقد اعتاد تناول ثيمات مثل الوجودية والشعور بالذنب. وغالبا ما تتضمن أفلام شريدر قضايا دينية وروحية أيضا وهو انعكاس لسنوات حياته الأولى ونشوئه في كنف أسرة دينية متزمتة. يظهر هذا التوجه واضحا في فيلمه "الإصلاح الأول"

بشكل خاص حيث يعالج قضايا الإيمان ومشاكل البيئة في سياق يتفاقم بسبب اضطرابات نفسية لدى البطل.
أما على صعيد الإخراج فنرى نوعا من التكامل بين اسلوبه في كتابة السيناريو وفي الإخراج حيث يجعل المشاهد يتابع عن كثب وبأدق التفاصيل أفكار الشخصية الرئيسية في الفيلم ونظرتها إلى ما يحيط بها لتعبر عما تفكر فيه. تمثل شخصياته انعكاسا لظاهرة "الاغتراب الحضري" وهي شخصيات تعيش داخل مجتمع ضخم وكامل ولكنها منفصلة عنه تماما وتعاني من حالة صراع لا ينتهي.
ما يميز شريدر أن له معرفة عميقة واهتماما كبيرا بنظرية الفيلم وهو ما يظهر بشكل واضح في أعماله فقد بدأ حياته ناقدا سينمائيا يتمتع بنظرة ثاقبة ورأي حاسم إزاء كل ما يشاهده وقد طبق المفاهيم النظرية على صناعة أفلامه. ولذلك نلمس في أفلامه مزيجا فريدا من العمق النفسي ومن التعقيد الأخلاقي ثم الثراء الموضوعي وهو ما جعل منه كاتبا ومخرجا متميزا جدا في عالم السينما.

التعاون مع مارتن سكورسيزي

يمثل هذا التعاون أبرز الجوانب في مسيرة شريدر المهنية إذ عمل الإثنان على أفلام مهمة لا تُنسى تركت تأثيرا كبيرا في تاريخ السينما بدأت بسائق التكسي في ١٩٧٦. ومن افلامهما المشتركة الثور الهائج إنتاج ١٩٨٠ والإغراء الأخير للمسيح من إنتاج ١٩٨٨ وهو فيلم رفضته الكنيسة تماما.
ولأن شريدر متبحر في مجال علوم السينما ولأنه كان ناقدا في الأساس فقد اعتاد الإشارة إلى بعض نقاط الضعف في الأفلام التي يخرجها آخرون.
وفي هذا الإطار، بعد عرض فيلم "قتلة زهرة القمر - Killers of the Flour Moon" انتقد شريدر اختيار ليوناردو دي كابريو لدور البطولة الرئيسية في الفيلم وقال إنه "كان يفضل أن يؤدي دور الشرطي بدلا من دور الأبله" وأضاف "قضاء ثلاث ساعات ونصف الساعة بصحبة أحمق وقت طويل".
وفي الواقع كان المخرج مارتن سكورسيزي قد اختار دي كابريو في البداية لأداء دور العميل من مكتب التحقيقات الفيدرالي توم وايت الذي أداه جيسي بليمونز في النهاية.

ثلاثية الرجل في الغرفة

في هذا الثلاثية التي يُشار إليها عادة بهذا الاسم نكتشف ثلاث شخصيات لا يجمع بينهم غير إحساسهم بالضياع ووقوفهم عند مفترق طرق بين حياة ماضية وأخرى حاضرة وثالثة مجهولة. الثلاثة يجلسون إلى طاولاتهم ويكتبون يوميات يعبرون فيها عما في نفوسهم هؤلاء منعزلون ومرهقون ويعانون من أزمة أو أزمات وهم وحيدون ويسعون إلى الخلاص بوسائل مختلفة.
تدور أحداث هذه الأفلام الثلاثة في

أماكن محصورة وضيقة مثل بلدة صغيرة أو كازينو أو حديقة وهو ما استغله المخرج لعرض صراعاتهم الداخلية الخفية.
عند النظر إلى هذه الأفلام من الخارج لا يجد المرء أي علاقة بينها غير أن شريدر نفسه هو من اعلن أنها تشكل ثلاثية ولو من بعيد.

1- الإصلاح الأول
First Reformed

عُرض هذا الفيلم لأول مرة في مهرجان البندقية السينمائي في ٢٠١٧ وقد استقبله النقاد بترحاب كبير وأثنوا على أداء بطله الرئيسي إيثان هوك واعتبر واحدا من أفضل الأفلام في عام ٢٠١٨ وقد حصل شريدر بفضله على جائزة اختيار النقاد وجائزة أوسكار لأفضل سيناريو أصلي كما ترشح لجائزتي أفضل فيلم وأفضل مخرج.
يروي الفيلم قصة القس إرنست تولر راعي كنيسة صغيرة في شمال ولاية نيويورك ويتطرق إلى موضوعات مهمة مثل الإيمان والمخاطر التي تتعرض لها البيئة واليأس من الوجود.
يتفق النقاد على أن إيثان هوك قدم أداءً متميزا بدور تولر إذ نجح في التعبير عن صراعاته الداخلية والأزمة الروحية والإنسانية داخله بدقة كبيرة ونجح مدير التصوير ألكسندر دينان في سرد القصة من خلال الصورة وزوايا الالتقاط ونجح في تجسيد النَفس الدرامي للقصة والطابع التأملي بشكل عام.
يرى نقاد أن إحدى نقاط القوة في هذا الفيلم هي تعرضه لقضايا معقدة ومثيرة للجدل مثل العلاقة بين البيئة وجشع المؤسسات الكبرى والحس الإنساني.
ويُذكر هنا أن نهاية الفيلم تترك الباب مفتوحا أمام تفسيرات متعددة وتطرح أسئلة ليس من السهل الإجابة عليها.
فيلم "الإصلاح الأول" ليس للجميع لأن موضوعه فكري ونفسي يثير الحاجة إلى التفكير والتعمق في الأمور.

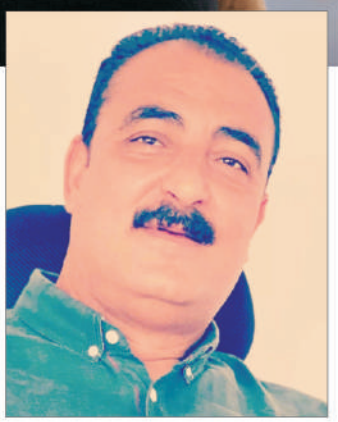
2- فيلم "عداد أوراق اللعب
The Card Counter

نتابع هنا قصة وليام تيل وهو محقق عسكري سابق تحول إلى مقامر محترف. وتكمن مشكلته في إحساسه بأن ماضيه يطارده فيما يسعى هو للخلاص منه وتجاوزه. يتضمن الفيلم حبكات متعددة الطبقات فيها التشويق والفكرة وإحساس عميق بالذنب.
صدر الفيلم في ٢٠٢١ وأدى دور البطولة فيه أوسكار اسحق وهو يسلط الضوء على شخصيات معقدة ويكشف عن تفاعلات تقود إلى أفكار اعتاد شريدر طرحها والتعامل معها مثل الشعور بالذنب وغموض المستقبل ولا جدوى الحاضر.
ويدعو الفيلم إلى التأمل خاصة مع تصوير ألكسندر دينان الذي نجح هنا أيضا في التعبير بالصورة وبألوانها وبالإنارة، عن الفكرة والتفاعلات الداخلية من خلال النظر إليها من زوايا مختلفة.

3- البستاني Master Gardener

من إنتاج ٢٠٢٢ وهو يروي قصة البستاني نارفل المسؤول عن العناية بحديقة غناء تعود ملكيتها لامرأة غنية.
أدى جويل آدغرتن دور نارفل وهو شخص قليل الكلام يشرف على عدد من العاملين في مجال العناية بالحدائق وهو عارف بتخصصه حيث يعلمهم تاريخ البستنة وعلومها.
في هذا الفيلم قضايا تتعلق بالعنصرية وبالعنف المرتبط بها وبتفوق الجنس الأبيض ولكن فيها أيضا عزوفا عن الماضي وانقطاعا عنه ومحاولة للتخلص منه بشكل أو بآخر. وهو ما يحرص المخرج بول شريدر على طرحه بكل وضوح في أفلامه.
لم يستقبل جميع النقاد هذا الفيلم بترحاب كبير ورأى عدد منهم أنه أضعف من سابقيه فيما وصفه آخرون بأنه رائع. ومع ذلك يتفق الجميع على أن الصورة نجحت مرة أخرى في سرد القصة كما في الفيلمين الأولين.

خيري بشارة..
المتمرد من الداخل



عماد خلاف / مصر

السينما عند خيري بشارة مرتبط بالتنوير، من أول فيلم وضع بصمته عليه "صائد الدبابات" وحتي أخر فيلم سوف يخرجه، في إحدي المرات وصف المجتمع العربي بأنه مازال يعيش بساق في القرون الوسطي وساق في القرن العشرين، "ولا أعرف هل مازال بشارة عند رأيه أما تغير بعد أن حل علينا القرن الواحد والعشرين؟، وما بين القرون الوسطي والقرن العشرين، وصف بشارة مشكلة المبدع العربي والناقد قائلا: أن تراثه مبني علي أراء أرسطو، ويحتل كتاب "فن الشعر"، مكانه تماثل مكانه الكتب المقدسة مثله مثل الإنجيل والتوراة والقرآن، وتأثيره ينسحب علي المجتمع العربي المولع بالحدوتة أو القصة المنطقية ذات الحبكة القوية والتي بها عضوية، ارتباط بين السبب والنتيجة، التمرد علي الثبات كان سبباً لـ خيري بشارة أن يقاوم أي إفلاس أو أي عجز داخله، عليه أن يحرك الأفكار حتي تتوحد وتتبلور وتتحول إلي وعي، كما أن الدهشة عنصر مهم وحيوي لديه سواء كانت لفكرة ما، أو مكان أو إنسان، وهي ما تحركه لصنع أفلامه، فكل شيء مرتبط عنده بالدهشة، حتي يصنع عالمه الذي يريده. هذه البداية كانت كفيلة بأن نتعرف علي عالم خيري بشارة السينمائي، وما سيقدمه من أفلام، سواء في مرحلته الأولي المرتبطة بالأفلام التسجيلية، وما تلاها من انتقال إلي الفيلم الروائي، وبالعودة إلي تاريخ ميلاد بشارة سوف نجد أنه جاء إلي الدنيا في عام ١٩٤٧، بحي شبرا العتيق في القاهرة موطنه الأصلي، الذي يعود تاريخه إلي عشرات السنين، من هنا بدأت حكاية المتمرد الذي التحق بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة وتخرج منه عام ١٩٦٧، منذ تخرجه إلي فيلمه الأول "صائد الدبابات" ١٩٧٤، كان المخرج يبحث عن عالمه الخاص به، وبعدها بعام واحد راح إلي الريف المصري ليقدم رائعته الثانية "طبيب في الأرياف"١٩٧٥، ويطل علينا الطبيب خليل فاضل الذي ذهب إلي محافظة المنيا في صعيد مصر، ليعالج الأهالي هناك، وقتها أسقط عن عمد المخرج عنصر التعليق الذي كان مرتبط بالفيلم التسجيلي، وكان دارجاً في الأفلام الوثائقية، ونري الطبيب داخل العيادة يتحدث بعفوية وتلقائية، تلاشي القطع وكأن التصوير والتنقل بين المشاهد

متصلا، علي الرغم من أنه ليس كذلك، نتعرف علي القرية من خلال نساءها وأطفالها وشيوخها والشوارع إلي أن تأتي صورة النيل ويطل علينا الطبيب يتنقل بين ضفتيه عبر قوارب صغيرة برفقة الفلاحين.

من الصعيد إلي الإسماعيلية أخرج لنا فيلمه الثالث "طائر النورس" ١٩٧٧، وفيلم "تنوير" ١٩٧٨، إلي هنا انقطعت علاقة خيري بشارة بالسينما التسجيلية، وعبر بنا إلي عالم السينما الروائية، التي أخلص لها وظل مؤمن بأنه درس السينما بمنطق الحياة، وأن هناك خطوطا لا نهائية بين السينما والحياة، من أجل ذلك كان فيلمه الروائي الطويل الأول الذي جاء بعنوان "الأقدار الدامية" وتعترف الممثلة "نادية لطفي" بأنها وقفت بجانب الكثير من المخرجين من بينهم خيري بشارة الذي ذهب إليها ويحمل سيناريو فيلم "الأقدار الدامية" المأخوذ من مسرحية يوجين أونيل الشهيرة "الحداد يليق بألكترا"، ساعتها لمست في خيري بشارة موهبة واعدة ورؤية مختلفة، فوافقت نادية بلا تردد، ورغم أن الفيلم لم يحقق النجاح الجماهيري المتوقع، فإنها لم تندم أبدا أنها قدمت إلي السينما مخرجا اسمه خيري بشارة، وعرض الفيلم في صيف ١٩٨٢، وشاركها في البطولة يحيي شاهين، أحمد زكي، كما أن الفيلم واجه العديد من التعقيدات والتخبط من بداية الكتابة وإعادتها مرة ثانية.

ويصف الناقد "سامي السلاموني" تجربة خيري بشارة في فيلمه الأول، بأنها كانت طموحه جداً في هذا الفيلم وأراد أن يصنع فيلما أعمق من اللازم وأعقد بحيث يقول فيه أشياء كثيرة متداخلة فيما بين "إلكترا" وقضية فلسطين ومصر قبل الثورة ومشاكل الريف والمدينة والقصور والأكواخ والحب والخيانة وكأنما أراد أن يقول كل شيء مرة واحدة، مثل كثير من الشباب في أفلامهم الأولي، فبدا في النهاية كأنما لم يقل شيئا علي الأطلاق، ويعود السلاموني مرة ثانية واصفاً الفيلم بأن أقدار خيري بشارة لم تكن دامية تماما، بمعني أن الفيلم لم يكن كارثة كاملة، فلقد كشف عن مخرج متمكن جدا استوعب تماما تكنيك السينما.

أما في فيلمه الثاني "العوامة ٧٠" مختلف بالتأكيد عن كثير جدا ما تقدمه السينما المصرية التقليدية في ذلك الوقت، فهو مختلف في الشكل والموضوع والتناول وفي التمثيل والتصوير والمونتاج، وهو فيلم راق يخاطب متفرجا راقياً، دون أن يقدم تنازلات، كما تحس أن عقلك هو الذي يتناول ما يدور أمامك، ويكفي في هذا الفيلم أنه جيء بشاب يبدأ حياته السينمائية ولم يكن وقتها نجماً سينمائيا وهو "أحمد زكي" بالإضافة إلي الممثلة تيسير فهمي، حتي أن بعض النقاد فسروا الفيلم علي أنه تجربة ذاتية للمخرج خيري بشارة لأن بطل الفيلم مخرج أفلام تسجيلية، كما أن الناقد "سامي السلاموني"، عاب علي السيناريو الذي كتبه فايز غالي مؤكدا أنه جاء ذاتيا تماما، وحاول الكاتب نقل تصوراته وعوالمه الخاصة.

الفيلم يحكي عن شاب خريج معهد السينما الذي يبحث عن أول أفلامه التسجيلية في إحدي محالج القطن، ويكشف له أحد العمال عن حقيقة ما يحدث في هذا المحلج، ويتم قتله بعدها، مما يجعل الشاب المخرج أن يبحث عن الحقيقة، وكعادته خيري بشارة إخرج الفيلم والقصة له وكتب السيناريو والحوار فايز غالي، وشارك في البطولة أحمد زكي، تيسير فهمي، كمال الشناوي، ماجدة الخطيب، أحمد بدير، شفيع شلبي.

استمر المخرج خيري بشارة في عناده وتمرده علي السينما السائدة في ذلك الوقت، وراح إلي التجريب مستندا علي الواقعية كنقطة انطلاق، وجاء ذلك في فيلمه الذي حمل اسم "الطوق والأسورة" والذي خرج من المعاناة، وتخيل وقتها أن هذا الفيلم سوف "يكسر الدنيا"، لكن أصيب بخيبة أمل عندما نظر الناس إلي الفيلم علي أنه فيلم غريب لا أكثر من ذلك، ساعتها صدم خيري بشارة وكاد أن يموت ولم يعود إليه توازنه إلا عندما ذهب إلي فرنسا واحتفي به المخرجون العرب هناك، وقتها استعاد معنوياته.

يروي المخرج عن نفسه أنه كان قاسيا مع زوجته وهو يصور أفلامه، وعقله لا يفكر إلا فيهم، وروي عن فيلم "الطوق والأسورة"، أثناء تصويره أبنه كان يبلغ من العمر وقتها عام واحد، وموعد التصوير في الساعة السابعة صباحا، أي ينبغي عليه أن يكون في "اللوكيشن" في الساعة الخامسة والنصف، زوجته تطلب منه أن يبقي الطفل معه، فقال لها:"ينبغي أن أذهب، ورميت الطفل في حضنها، ولم لم تمسكه جيدا لكان وقع علي الأرض، هذه القسوة كما يصفها خيري لم تكن مجانية كانت تنبع من محبتي للنظام، ومن التزامي في ذلك العمل ولم أكن أقبل التنازلات أي كانت، ولكن بعدها تغيرت شخصية المخرج المتمرد بشارة، وأصبح مرنا قليلا الأن كما يقول، وأكتشف أن السينما لا ينبغي أن تكون ضد إنسانيتي،

ساعتها كان يتأمل زوجته ويتساءل: "أين الجانب المصري منها وأين الجانب البولندي، فهي تنحدر من أصول بولندية.
ترك خيري بشارة أبطاله في فيلمه "يوم مر ويوم حلو" في الوحل، تائهون في المتاهة، لم يفعل لهم شيء، لم تأتي عليهم ثروة من السماء، تنقذهم من دوامة الحياة، الأرملة بقيت كما هي تزداد يوما بعد يوم معاناتها، خنقهم أكثر، تفنن في تعذيبهم، في بداية تصوير الفيلم، انزعجت جداً الفنانة فاتن حمامة بعد قراءتها للسيناريو والحوار، جاءت بالمخرج، سألته، هل هذا موجود في الواقع؟ رد عليها نعم، لم تصدقه وطالبته بأن يذهب بها إلي حي شبرا في القاهرة، راحت هناك واستغربت مما رأيته، عادت وتركت نفسها لـ خيري بشارة.
بداية الفيلم، يأتي صوت محمد منير وهو يشدو بأغنية أحمد فؤاد نجم والتي غناها من قبل الشيخ إمام، هذه المقدمة كفيلة بأن تجعلنا ننتبه، جاء صوت محمد منير ناعماً ومتناغما مع كلمات الأغنية، "توت.. توت.. توت حاوي حاوي.. خش اتفرج هرج فوت"، الاقتباس الذي فعله المخرج من المؤكد أن له دلالة للتأصيل والتأكيد أن ما يشاهده الناس هو عبارة حكاية ليست بالجديدة ولكنها متكررة بشكل يومي، ولأن الناس تحب الحكاوي، بدأها هكذا المخرج.
عائشة نموذج للمرأة المطحونة والغارقة في الديون، بسبب بناتها الأربعة وأبنها الصغير نور، وزوجها العسكري الغلبان الذي رحل عنها وترك وراءه ديون كثيرة، وعلي زوجته أن تسددها، يدخلنا خيري بشارة إلي التفاصيل، خلال الدقائق الأولي تتنقل الكاميرا ما بين بيت عائشة والشارع الذي يظهر كثيرا خلال أحداث الفيلم، هو غارق في التفاصيل نتعرف علي الوجوه، نسينا أننا أمام فاتن حمامة سيدة الشاشة العربية، توحدت مع عائشة، بالإضافة إلي المطرب محمد منير الذي جاء به المخرج وأعطاه البطولة وسماه عرابي وجعل منه نموذج للشخص الانتهازي، الذي لم يساعد "الولايا" بالتعبير الدارج في المناطق الشعبية في مصر، ولم يقف بجانبهم بل استغلهم، وبين الحين والأخر يأتي صوت منير يدندن، أثناء المشاهد، وهذا الشيء مهم جدا بالنسبة لـ خيري بشارة فهو مهووس بالغناء في أفلامه، دائما ما جعل أبطاله يغنون، فعل ذلك مع أحمد زكي، ويسرا، وأتي من قبل بالمطرب عمرو دياب وقدم رائعته "آيس كريم في جليم".
خلص الفيلم وبقيت خطيئة عرابي مع أخت زوجته، لتدفع عائشة ثمن تهاونها معه حتي تزوج بناتها، وتشعل سيمون النيران في نفسها، علي الرغم من كل المآسي بقيت الضحكة والأمل يلف عائشة وباقي البنات، ويعود الأبن الغائب نور بعد أن ترك البيت بسبب زوج أخته، وفي مشهد النهاية يمسك الأبن الصغير لفه في يده، ليقول لأمه، "أنا جبت ليكي كيلو لحمة عشان العيد"، وتسدد عائشة الديون الخاصة بزوجها، لكن هناك دين جديد جاء مع حركة الحياة هو انتقامها من عرابي الذي أقسمت أنها سوف تبحث عنه لتقتله.
في إحدي المرات قابله أحد المارة في الشارع، قائلا له:"شاهدت فيلم "يوم مر ويوم حلو"، وفيلم "أحلام هند وكاميليا"، إنها أفلام مذهلة، ولكني أصبت بأزمة قلبية"، كان شخصا عابرا كما يؤكد بشارة، وكان يمكنه إلا يعيره انتباها، لكنه انزعج، وأكد لنفسه أنه لم يصنع فيلما من أجل أن يصيب أحدهم بأزمة قلبية، لذا جاء بعد ذلك فيلم "كابوريا" الذي ظن النقاد أنه أسهل من فيلم "الطوق والأسورة" ولكنه العكس تماماً.
بعد أفلامه الأربعة الأولي شعر خيري بشارة بأنه تحدث عن كل شيء، لذلك توقف قليلا، مؤكدا أن أفلامه جاءت بعض معاناة وفرح وحزن، لذا هو لا يحب أن يتفرج علي أفلامه لأنها تذكره بالمعاناة المرهقة تلك.
جاء خيري بشارة بخطة الإنقاذ للسينما المصرية من خلال فيلم "كابوريا" ١٩٩٠ الذي نجح نجاحا كبيرا، بطولة أحمد زكي، ويري البعض أن شخصيات فيلم "كابوريا" أقرب إلي الكاريكاتير، واعتمد فيها المخرج علي الأكليشيهات، ولكن خيري بشارة العبرة عنده في الأسلوب وكيف يستخدمه.
في فيلم، "آيس كريم في جليم"، ١٩٩٢، أتي بـ عمرو دياب، وتقمص شخصية المطرب المغمور "سيف"، وأشرف عبد الباقي، جاء في شخصية، "نور" الشاعر الناصري، الذي يطالب المطرب المغمور بأن يغني أغاني تهم الناس، والمطربة سيمون، دائما ما يخفف حدة أفلامه بالغناء، هذه هي سينما خيري بشارة،

مليئة بالحكايات وأيضا بالموسيقي، أغاني الفيلم كتبت خصيصا له وجميعها ألفها الدكتور مدحت العدل ولحنها عمرو دياب ووزعها حسام حسني، من أول "رصيف نمرة خمسة، وآيس كريم في جليم، ودانا دانا، وحتمرد علي الوضع الحالي، وأنا حر، وإحنا معاك"، وقتها كان عمرو دياب لديه مجموعة من الأغاني الناجحة، لم يعتمد عليها خيري بشارة وعلي شهرتها بل جاء بـ عمرو دياب وجعله يرضخ لطلباته، وابتعد عن الواقعية الحزينة التي أجاد تقديمها في أفلامه الثلاثة الأولي، تأثر خيري بشارة بالسينما الأوربية الحديثة وكان ذلك واضحا من خلال الديكور والتصوير والملابس في فيلم "آيس كريم في جليم"، والشاعرية التي ملئت المشاهد، استغرب خيري بشارة من أن الفيلم "لسه عايش" بعد مرور كل هذه السنين، هذه العبارة جاءت علي لسانه، وأنه عابر للأجيال والشرائح الاجتماعية، كل المخرجين يعرفون تكنيك الصنعة، لكن القلائل منهم لا يمتلكون الرؤية، هذا سر اختلاف خيري بشارة عن باقي زملاءه.

الترتيب الزمني للأفلام مهما جدا عندي خيري بشارة، سوف نكتشف من خلاله أنه بدأ بالواقعية الحزينة، في أفلامه الأولي لكن بعد ذلك أتجه إلي واقعية مختلفة مشحونة بالسخرية والغناء.

ابتكر المخرج لنفسه أسلوبا خاص به، كاميرا تبحث عن التفاصيل، يحركها كيفما شاء، يلعب بالمشاعر، بحث عن الواقعية وجدها هناك في الريف المصري، وقدمها من خلال مجموعة من العناصر المتشابكة، وجاءت أفلامه واحدة وراء الأخري، حتي اكتملت صورة مخرج أراد أن يقول شيئا ما، حدث ذلك في "آيس كريم في جليم، رغبة متوحشة، أمريكا شيكا بيكا، حرب الفرولة، قشر البندق، إشارة مرور، ملح الأرض، مسألة مبدأ، بعدها ينتقل إلي الدراما التليفزيونية، ريش نعام، ذات، الزوجة الثانية، الطوفان، وغيرها من الأفلام والمسلسلات التي وصلت إلي ٣٣ عمل فني، شارك في تأليف ٦ أعمال منها، وشارك كممثل في ٢٧ عمل، ومونتاج عمل واحد.

خيري بشارة انسحب من السينما في الوقت الذي كان فيه الأعلي أجرا، وفي الوقت الذي كان يصنع فيه فيلما كل عام، كما يؤكد أنه انسحب لأنه أرهق وبشكل خاص "ما عنديش حاجة أقولها"، بعدها أراد أن يشحن نفسه ويعيد علاقته بالحياة، فقد خاف أن يتورط في تنازلات لذلك انسحب المخرج الذي عشق السينما واصفا إياها بأنها مثل المرأة ويتعامل معها بنفس الروحانية والعاطفية والوجدانية والحسية التي يتعامل معها مع المرأة .

بقيت عبارة أخيرة، وهي أن المخرج عليه أن يبدع ويقف خلف الكاميرا، ففي كل مرة ينطلق فيها صارخا في الجالسين حوله، والممثلين أمام الكاميرا، أستوب، هنا فقط وفي تلك اللحظة تبدأ الحياة من جديد لدي المخرجين، لذلك خيري بشارة هو جزء أصيل من تاريخ السينما المصرية والعربية، وعليه أن يعيد إنتاج نفسه فنحن في انتظاره دائما، حتي يقول لنا شيئا من أفكاره السينمائية، حتي لو إراد أن يستريح قليلا ويبتعد عن محبوبته السينما إلي الكتابة الروائية ويطل علينا بروايته الجديدة "الكبرياء الصيني" أري أنها مسألة وقت لا أكثر وسوف يعود إلينا خيري بشارة كما عودنا باحثا عن عالم جديد .

طريقة مايسنر في التمثيل

أتمنى أن تكون المنصة ضيقة مثل سلك راقص الحبل المشدود، حتى لا يجرؤ أي شخص غير كفء على أن يدوس عليها".
-يوهان فولفغانغ غوته (1749-1832).

أحسان الخالدي / العراق

في البدء، يجب الإشارة إلى أن عبارة غوته أعلاه، كان لها أثر واضح في مسيرة أستاذ التمثيل والمربي الأمريكي سانفورد مايسنر Sanford Meisner.
إذ قام بتأطير هذا الاقتباس وتعليقه على جدار مكتبه مايسنر المعروف باعتماد نهج خاص في تدريب الممثل؛ حاول في فترة من حياته، تأليف كتاب عن المباديء الأساسية وتقنيات التمثيل التي اعتمدها لسنوات في تدريب عدد كبير من الطلبة، لكنه فشل في الكتابة، وأعتبرها "حماقة" أو محاولة "خطأ" لكتابة مثل هذه الأمور! وقد نصحه بعض الأصدقاء بضرورة التعاون مع شخص شغوف ومهتم بالتمثيل لإنجاز الكتاب، وكان الشخص هو دينيس لونجويل Dennis Longwell. لكن قبل الخوض في بحر هذا الكتاب المهم، والتعرف على المباديء الأساسية لفن الممثل وتقنيات مايسنر في تدريب الممثل، أود أن أبتدأ الرحلة بمقدمة الكتاب للمخرج الأمريكي سيدني بولاك*
كنا نسميه ساندي، كان يبدو جريئاً وخطيراً، كما لو أنك تطلب كأس مارتيني في ملهى ليلي عندما تكون في السادسة عشرة من عمرك وتحاول أن تتجاوز الحادية والعشرين. لقد كان حضوره رائعاً جداً. كان ذلك في عام ١٩٥٢، كنت حينها في الثامنة عشرة من عمري، لقد فشلت بدروسه في The Neighborhood Play-house في مدينة نيويورك، إذ لم أكن قد هيأت نفسي لمثل هذه التجربة الشديدة، لم يكن الأمر قاسياً أو لئيماً؛ لكنه كان دقيقاً على نحو مخيف. لقد شعرت بأنه يعرف كل فكرة أو دافع أو شعور في رأسك، وأن لديه القدرة على تصوير كيانك بالأشعة السينية، وليس هناك مكان للاختباء على الإطلاق.
في كل مرة تحدّث فيها عن التمثيل، كان يبلور أفكاراً تدرك بطريقة أو بأخرى أنها صحيحة، رغم أنه ليس لديك أي فكرة عنها أو أنك قد شعرت بها من قبل، إنه يشبه أولئك الفيزيائيين الذين اكتشفوا جسيمات جديدة ببساطة لأن نظرية وجودها جميلة جداً. عندما كان يتحدث، كان من الصعب في كثير من الأحيان منعه من القفز والصراخ، "هذا صحيح! هذا صحيح! هذا صحيح تماماً!"، كان من المذهل أن تجعله يلقي تلك الصواعق مباشرة إلى داخل دماغك. لم يتمكن أحد الأشخاص العاديين من كبح نفسه ليصرخ قائلاً: "يا إلهي، هذا صحيح!" تمتم ساندي ببساطة، "شكراً لك، لقد أكدت للتو خمسة

وعشرين عاماً من عملي".

كان عمل سانفورد مايسنر، أن ينقل الطلاب إلى نهج منظم لخلق سلوك حقيقي وصادق في ظل الظروف الخيالية للمسرح. كان مثل معاصريه في مسرح الجماعة، قد غيّر وجه التمثيل الأمريكي منذ أن اكتشف أفكار كونستانتين ستانيسلافسكي في الثلاثينيات. لقد ظهر كلّ من هارولد كلورمان، ولي ستراسبيرج، وستيلا أدلر، وبوبي لويس، وسانفورد ميسنر من مسرح الجماعة كمعلمين بارزين لما أصبح يعرف باسم "الطريقة"، وهي التسمية التي تشير إلى معظم التمثيل الأمريكي المعاصر. لقد صنع كل واحد من هؤلاء المعلمين طريقته الخاصة، وقام بصقل وتخصيص منهجه على مر السنين. ورغم أنهم جميعاً كانوا معلمين استثنائيين، إلا أن منهج ساندي كان بالنسبة لي هو الأبسط والأكثر مباشرة والأقل ادعاءً والأكثر فعالية.

قدم The Neighborhood Play-house دورة مكثفة لمدة عامين في جميع جوانب المسرح، لم يكن لها مثيل في أي مكان، وعلى الرغم من أن اساتذة الدورة كانوا يتباهون بنجوم بارزين مثل مارثا جراهام، وجين دادلي، وبيرل لانج، إلا أن دروس التمثيل اليومية التي كان يقدمها ساندي هي التي حافظت على ضخ الأدرينالين في أجسامنا لمدة عامين. عندما تخرجت في ربيع عام ١٩٥٤، تمت دعوتي للعودة في الخريف التالي إلى الزمالة كمساعد له، وهكذا أتيحت لي فرصة استثنائية لمواصلة التعلم منه لمدة ست سنوات أخرى حتى انتقلت إلى كاليفورنيا في عام ١٩٦٠، وبعد هذا التاريخ، بدأت مشواري في التوجيه والتدريب على نهج مايسنر. لم تكن لدي أي طموحات للتدريس لكن من المستحيل تفويت فرصة الاستمرار بالمراقبة والتعلم من مايسنر. عندما تكون الحقائق حول فن واحد عميقة بما فيه الكفاية، فإنها تصبح حقيقية بالنسبة لجميع الفنون، وعلى الرغم من أن ساندي ركز على فن التمثيل فقط، إلا أنني كنت، دون أن أعرف ذلك،

أدركت الأساس لما سيصبح نهجاً محدداً في الإخراج أيضاً. والحقيقة هي أن كل مجال أعمل فيه كمخرج - أو في مجال الكتابة، تصميم الإنتاج، تصميم الأزياء، التمثيل، التصوير السينمائي، وحتى التحرير - تهيمن عليّ المبادئ والأفكار التي تعلمتها من مايسنر.

اعتاد ساندي على القول: "يستغرق الأمر عشرين عاماً لتصبح ممثلاً". كنا نظن أنه يبالغ. كان ينبغي لنا أن نعرف أفضل؛ كان يشير إلى ذلك الوقت الذي كان ينبغي أن يأتي، عندما يتم مضغ كل المبادئ والأفكار وهضمها إلى نوع من غريزة الممثلين، وهي تقنية تعمل من تلقاء نفسها تقريباً. لم يكن يريد أبداً أن يكون العمل متعلقاً بالتقنية. وإذا كنتَ أحد تلاميذه، فإنك تتعلم التقنية كوسيلة لتحقيق غاية، وليس كغاية في حد ذاتها . في عام ١٩٨١، عدت إلى نيويورك لتصوير فيلم وثائقي عن دروس مايسنر، عملنا في مسرح صغير وسط المدينة. لقد مر واحد وعشرون عاماً منذ أول مرة شاهدت فيها ساندي أثناء عمله. كان قد تقدم في السن، وخضع لعملية استئصال الحنجرة (إزالة أحباله الصوتية)، وصدمته شاحنة ما أدى إلى تحطيم وركه، وأجرى عمليتين لإعتام عدسة العين، وكان يرتدي نظارات سميكة مع ميكروفون متصل بها لتضخيم الطريقة الجديدة التي تعلمها، التحدث عن طريق ابتلاع الهواء. لكن نفس "المستوى العالي" كان موجوداً في الفصل الدراسي، وذات التركيز والإحساس بالتقدم نحو مجالات جديدة من الفهم والخبرة.

كان قد حضر أيضاً بعض من الذين عاصروني خلال رحلة الدرس مع ساندي، من القدامى الذين عادوا إلى الحج ليأخذوا الدروس مرة أخرى. لقد كانوا متوترين وقلقين أمامه كما كانوا دائماً، وكانوا يتعلمون بنفس القدر الذي كانوا يتعلمونه أيضاً. كان الاختلاف الوحيد الواضح بالنسبة لي هو أنه بسبب الجهد الذي بذله ساندي في التحدث، كان هناك عدد أقل من الكلمات. (بينما أكتب هذا، أفكر في ملاحظة أدلى بها مكسيم غوركي عن تشيخوف: "في حضور تشيخوف، شعر الجميع بأن لديه الرغبة في أن يكون أكثر بساطة، وأكثر صدقا، وأكثر ذاتية).

هذا كتاب عن التمثيل؛ وهو أيضا عن أشياء أخرى كثيرة لرجل قضى حياته لإزالة ما هو غير ضروري، ومحاولة إزالة الغموض عن هذه العملية المتمثلة بإشعال خيال الممثل وضبط حقيقة سلوكه. أول شيء سيلفت انتباهك أنه لا يوجد هنا أي هراء، أو غموض، أو موقف نخبوي تجاه النظرية. قد يبدو شيئا بسيطا، كما هو الحال مع كل تقنيات ساندي فإن المظهر خادع ومضلل. الأمر ليس بسيطاً؛ إن ما يقدمه واضح وجلي، وإن أي شخص يحاول العمل بصدق على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا يعرف أن الأمر ليس بسيطاً على الإطلاق - على الأقل خلال العشرين عاماً الأولى.

أعتقد أنه لا يوجد سوى عدد قليل من الأشخاص الذين يمكنهم فعلاً تعليم تقنيات التمثيل. معظمهم يتمتعون بقراءة جيّدة وأذكياء، ويخلطون بين قدرتهم على التنظير والتفكير حول الموضوع مع القدرة على إحداث نمو حقيقي في الممثل. كذلك لا توجد كتب جيّدة عن التمثيل، لكن هذا الكتاب واحد من أفضل الكتب في هذا المجال. أحسدكم جميعاً، إولئك الذين قد تكتشفون ساندي لأول مرة.

* سيدني بولاك (١ يوليو ١٩٣٤ - ٢٦ مايو ٢٠٠٨)، مخرج سينمائي أمريكي، عمل أيضاً منتجا وممثلا في السينما. يشتهر بولاك بإخراج أفلام الاستوديو التي نالت استحسانا تجاريا ونقديا.

على مدى أربعين عاماً من حياته المهنية، حصل على العديد من الجوائز، جائزتي أوسكار، جائزة إيمي برايم تايم بالإضافة إلى الترشيحات لثلاث جوائز غولدن غلوب وستة جوائز بافتا. فاز بولاك بجائزة الأوسكار لأفضل مخرج وأفضل فيلم عن فيلم خارج أفريقيا (١٩٨٥). ورُشح لجائزة أفضل مخرج لجائزة الأوسكار عن فيلم "إنهم يطلقون النار على الخيول، أليس كذلك؟" (١٩٦٩) و توتسي (١٩٨٢). تشمل أفلام بولاك البارزة الأخرى جيريميا جونسون (١٩٧٢)، كما كنا (١٩٧٣)، ثلاثة أيام من الكوندور (١٩٧٥)، غياب الحقد (١٩٨١)، الشركة (١٩٩٣) وسابرينا(١٩٩٥).

كيف تكتب تحليلاً" نقدياً"

د. اشرف توفيق*

للنقـــد أهمية عظمى، وهو تال لعمليات الابداع وليس سابقا" عليها ولنتذكر كتاب " فن الشـعر " لأرسـطو والذي حـدد فيه مواصفات ومكونات التراجيديا والكوميديا الجيدة، وقد جاء ذلك بناء" على ملاحظات منه لعدد من المسرحيات التي كانت تفوز في عصره بجوائز أفضل عمل مسرحي.
وخرج أرسـطو من ذلك بـأن مواصفات العمل الفني الدرامي الجيد، ينبـغي أن تحتوي على كذا ، وعلى اكثر ...الخ .
وقد وقع اختيار ارسطو على مسرحية أوديب ملكا" من تأليف سـوفوكليس نموذجا" يتم احـتذاؤه يتم احـتذاؤه لمن يريد ان يؤلف.

وهناك وظيفتان للنقـد الفني أو طريقـتان لعمل كتابة نقدية:

الأولى :ان يقوم الناقد بمحاولة تفسير ، أو القـاء الضوء على ما قـد يكون خفى ، أو يظن الناقـد أنه قـد خفى على الجمهور ، وذلك من خلال اختيار واحـد أو أكثر من عناصر العمل الفني المحـلل مثل : السيناريو - التمثيل - المونتاج - التصوير - المؤثرات ...الخ. ثم يقوم بتناوله وتحليله عن طريق الرجوع الى المعايير العلمية الاكاديمية التي من المفروض أن يكون الناقد عارفا" لها ، ويحاول أن يقنع بناء عليها المتلقي برأيه في استحقاق أو استجابة العمل الفني الذي يعرضه.
- وهذه الطريقة قد تبدو أكثر تخصصية بالطبع بالنسبة لكل من الناقد والمتلقي بدوره، وربما قد لا يحفل بها المتلقي (المشاهد أو المستمع) العادي الا أنها تكون لا مفر منها أحيانا" لضمان الموضعية في الحكم. بمعنى الحكم على فيلم أو مسلسل أو مسرحية أو برنامج بأنه جيد أو ردئ فالأمر هنا ليس انطباعا" أو شخصيا" في استلطاف الناقد لعمل أو نفوره من عمل آخر، بل أن المحك هو قوة التعبير الجمالية الخالصة في هذا الفيلم او المسلسل او ذاك، لما يريده أن يطرحه على الجمهور وأيضا" الشكل، او الأسلوب أو الطريقة التي يطرحها بها عليهم.
- أن المقال النقدي في جريدة أو العامود او ما يشابه، قد يكون من المتعذر فيه تناول كل عنصر من العناصر التي يتألف منها العمل الفني كل على حده.
لذا يكون من المستحسن عمل الاتي:
أ) القيام بملاحظة أميز ما جاء في هذا الفيلم او المسلسل من عناصره الفنية التي تم التركيز عليها من قبل مبدع العمل الفني نفسه.
ب) استخدام هذا العنصر في التقويم وهذا التقويم لا يكون بذكر القواعد الاكاديمية لهذا العنصر (المونتاج مثلا) . وانما يكون في تبيان دوره وفي توضيح مساهمته في العمل الفني.
- الطريقة الثانية او الوظيفة الثانية للنقد: هي تناول المعاني ، الأفكار ، والدلالات ،

والتوجهات التي يحملها العمل الفني ككل ثم القيام بالحديث عنها.
ويكون المحك هنا أو المرجعية، التي يعود اليها الناقد، هي المرجعية المجتمعية وثقافة البلد، والعرف والتقاليد، والذوق العام. لكن يجدر بالذكر هنا انه في هذه الحالة، لابد للناقد أن:
أ- يتحلى بدور هائل من الثقافة، والمعرفة، والوعي.
ب- يدرك جيدا" انه ليس من وظيفة الفن بصفة عامة، الارشاد - الوعظ المباشر، وانما للسينما او الدراما عموما" منطقها الخاص المخالف للمنطق الحياتي وانه لا صدام للفن مع الدين او الاخلاق ،وبناء على فهم ذلك جيدا فانه ينبغي عليه الا يحكم على فيلم او مسلسل ما بالأرجحية الأخلاقية وحدها.
مرة كي تقوم بتحليله والقاء الضوء عليه واثبات وجهة نظرك في أنه يشرح ويفسر ويدلل على أفكار ومعاني وتوجيهات هذا الفيلم او ذلك المسلسل.
وبطبيعة الحال لا بدلك أيها الناقد ان تكون متحلي بقدرة هائلة على الملاحظة، أي ملاحظة مالم يلاحظه وينتبه اليه الاخرون بما يقتضيه ذلك التحلي بالثقافة الموسوعية والهضم الكامل لقواعد فن الصورة المرئية.
كما ينبغي عليك ان تكون ضابطا" لألفاظك، أعني الدقة الشديدة في التعبير عن كل كلمة مما تكتب، وهو ما يعرف باسم ضبط المصطلحات.
وغني عن ذكر القول إنه ينبغي عليك كناقد ان تتمتع بحس فني في الأساس لان النقد الفني ليس مجرد توضيح او تفسير جاف مباشر من الناقد بل أنه عمل أبداعي وبناء خلاق كذلك.
ج) نعود الى استكمال المقال او الدراسة القصيرة او العامود الفني النقدي أيها الناقد ابحث في مشاهدتك عن الخاص وعن العام.
ومعنى ما سبق أنك تحاول ان تربط في نقدك الجزء بالكل والتفاصيل بالكليات.
ولمزيد من التوضيح نقول ان كل عمل فني به أكثر من بعد يتجاوز البعد الأول المباشر، والذي هو عبارة عن السياق القصصي السردي العام: ويكون دور الناقد هو توضيح المسكوت عنه، اظهار ما بين السطور، تبيان غير المباشر إيضاح ما وراء الصورة التي يشاهدها المتفرج.
وهذا المستوى او البعد الثاني، مثلما هو موجود على مستوى الكادر الواحد بما يحتويه من تكوينات درامية او تشكيلية جمالية او تأثيرات نفسية، موجود كذلك على مستوى المعنى، وعلى مستوى الفكر، وعلى مستوى الدلالات في الفيلم السينمائي او المسلسل التلفزيوني.

د) وتنتهي المقالة او الدراسة الصغيرة غير المتخصصة او التي ليست موجهة الى متلقي نوعي خاص، بتقويم الناقد للعمل الفني بناء على احد المرجعيات السابق الإشارة اليها من قبل (على حسب طبيعة موضوع الفيلم) ، وفيها يقوم بتصنيف فيلمه بناء على هذه المرجعية.

الأفكار والدلالات

استخدمت كلمة نقد منذ ارسطو بمعان كثيرة مختلفة. بدأ من الكشف عن الغلط، مرورا" بتميز الجمال، وقياس القيم وانتهاء الى بيان موضوع العمل المنقود وكيفية التعبير عنه بل وأيضا " جدوى هذا التعبير.
ولكي تكتب عن أفكار، ومعاني، ودلالات أي عمل فني لابد أولا" ان يتكون لديك اتجاه فكر ما ، راي ما ، ولا نزيد ونقول ايدولوجية ما ، وجهة نظر ما ، في كل شيء ، وعن كل شيء في الحياة ، في الكون الإنسانية ، في المشاعر في النظريات الفكرية وفي الحب ، وأيضا" في الموت ...وهكذا لن يتأتى بالطبع الا بالممارسة الكثيرة ، وبمزيد من الخبرة ، وبرغبة في السعي نحو المعرفة.
أ) ابدأ المقال او الدراسة يامن تريد ان تكون ناقدا بمقدمة.. وهذه المقدمة تضع في سطورها الأولى، او يتضح بين سطورها الأولى توجهاتك ووجهة نظرك بحيث يستطيع القارئ منها ان يستشف ما سوف يسير عليها تقييمك للعمل الفني ، ولابأس في تلك المهمة -أحيانا- ان تسرد في عجالة موضوع او ملخص العمل الفني.
ب) يلي المقدمة (او أحيانا يوجد داخلها) معلومات من عندك: ارقام قد تلجأ اليها للتدليل، مقارنات بأعمال سابقة مثلا" ، أشياء من هذا القبيل تساعد القارئ على مزيد من التفسير لما تريد ان تقول ومزيد من الفهم للعمل الفني.
ج) الخطوة التالية منك هي ان تفتش وتبرز وتقدم للقارئ كي تدلل على ما تريد ان تطرحه عليه من إشارات على التلويح بها، او ترديدها صراحة او رموز او دلالات، يلح صانع الفيلم او المسلسل على التلويح بها ، او ترديدها صراحة أو خفية بأكثر من مرة ، واكثر من طريقة وهذا الترديد يكون بالطبع منه بواسطة أداة او عنصر من عناصر الفيلم السينمائية او التلفزيونية جماليا" ، أي أنك أيها الناقد ستختار واحدا " او أكثر من هذه العناصر حسب الأهمية ، وتبعا: لقوته وتأثيره وطبقا" لتكراره.

*** استاذ في معهد النقد الفني**

الصورة إن حكت...

كيف التقى ماركيز وليوني ودي نيرو وكلاي على مائدة عشاء؟

رضا الأعرجي / الرباط

المتعة التي توفرها الصدفة لا تضاهيها متعة..

والحدث غير المتوقع لا يشبه ما هو عادي أو من المألوف.

لقد حدثت الحكاية صدفة وبدون توقع، حين التقى أربعة من أهم شخصيات القرن العشرين: غابرييل غارسيا ماركيز ومحمد علي كلاي وروبرت دي نيرو وسيرجيو ليوني، في مطعم، في العاصمة الإيطالية روما.

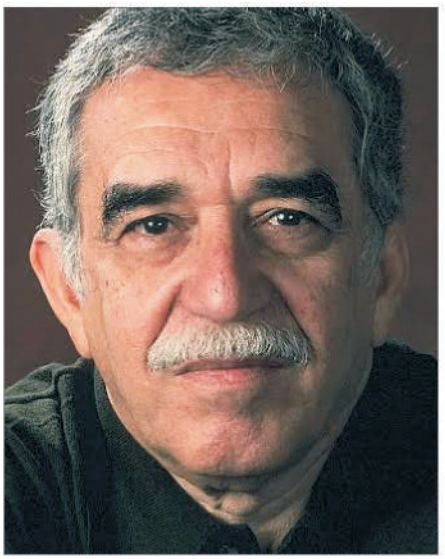
أربعة أصدقاء يتوقون للفضول والاستماع إلى قصص بعضهم البعض. كلاي الملاكم، وقبل كل شيء المقاتل من أجل الحياة، ومعه سيرجيو ليوني، صاحب الرؤية التي منحت السينما كل الخيال الممكن، وروبرت دي نيرو، الذي يشار إليه لسنوات عديدة على أنه الممثل الأكثر شهرة في الفن السينمائي، وغابرييل غارسيا ماركيز، الذي قبل أن يغادر هذا العالم، قدم أروع صفحات أدب القرن العشرين، إضافة إلى صديق الجميع الصحفي ومقدم البرامج التلفزيونية والكاتب والمخرج السينمائي الإيطالي جياني مينا.

حكاية تضم مثل هؤلاء الكبار لا تتكرر دائماً، وحتى الآن لا نستطيع أن نفهم كيف كان من الممكن جمعهم معاً في إحدى الأمسيات.

تدور الأحداث، على وجه التحديد، عام ١٩٨٢ عندما كان الممثل الأمريكي الشهير روبرت دي نيرو في روما لتصوير فيلم "حدث ذات مرة في أمريكا Once Upon a Time in America 1984" للمخرج الإيطالي الشهير سيرجيو ليوني، مبتكر أفلام الويسترن سباغيتي (Spaghetti Western) وفي إحدى الليالي، تلقى دي نيرو اتصالاً هاتفياً من صديقه جياني مينا.

- جياني كيف حالك؟ ما الذي تفعله اليوم؟ سأل دي نيرو..

- دعنا نذهب لتناول العشاء، أجاب مينا،



وأضاف، سيكون معي كلاي.
تفاجأ دي نيرو وقفز مثل الزنبرك وقال: مع من ستكون؟ يعني ستتناول العشاء مع محمد علي ولا تخبرني؟ إنه مثلي الأعلى. سأتناول العشاء معكما الليلة يا جياني مينا.
بعد فترة تلقى مينا اتصالاً من المخرج سيرجيو ليوني.
كان غاضباً لأن دي نيرو لا يمكنه الحضور لتحديد بعض مشاهد الفيلم لأن لديه اجتماع مهم ليلاً، ما اضطر مينا إلى اخباره أن الأمر لا علاقة له باجتماع وانما مجرد دعوة عشاء مع محمد علي كلاي.
فوجئ ليوني هو الآخر وقال: ماذا؟ تعني أنك وروبرت ستتناولان العشاء مع محمد علي ولا تخبراني بأي شيء؟ أنا قادم أيضاً وبينما كان جياني مينا على وشك التوجه إلى مطعم "Checco il Carettiere" الشهير في حي تراستيفيري، رن الهاتف مرة أخرى. كان المتصل الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز الذي كان في روما في الوقت نفسه، وعلى موعد مع ليوني ودي نيرو، قد علم للتو أن الموعد قد تم إلغاؤه لأن هناك عشاءً مع كلاي.
ويختتم مينا الحكاية الطريفة باخبار ماركيز أنه صاحب الدعوة، وسيكون سعيداً بانضمامه اليهم.
كان ماركيز حتى قبل حصوله على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٨٢، يتلقى بين فترة وأخرى دعوات لزيارة إيطاليا بعدما حقق انتشاراً واسعاً في الأوساط الثقافية سواء في أمركا اللاتينية أو على المستوى الدولي، كأحد مهندسي "الواقعية السحرية" في الأدب الحديث.
وكانت أعماله الروائية والقصصية مطلوبة لتكييفها للتلفزيون والسينما.
خلال تلك الزيارة، كان ماركيز يفاوض سالفو باسيلي، الممثل والمنتج الإيطالي على موضوع تكييف بعض أعماله بحضور سيرجيو ليوني الذي كان يبحث عن كارمن بارسيل، الوكيل الأدبي الكولومبي، لفترة طويلة للحصول على حقوق تحويل رواية "مائة عام من العزلة" إلى فيلم سينمائي، لكن ماركيز رفض العرض بشدة، ففي تلك الأيام كان يواجه المراجعات المتناقضة التي تلقاها التكييف الذي قام به المخرج الإيطالي فرانشيسكو روزي لروايته "وقائع موت معلن Chronicle of a Death Foretold 1981" الذي صدر في العام السابق.
على مائدة العشاء، أمضى الجميع الليلة للحديث عن حياتهم الخاصة، عن حبهم الحقيقي، وعن عائلاتهم، عن أرباحهم وخساراتهم، وعن مستقبلهم المتخيل، وكيف سيتذكرهم التاريخ بعد سنوات عديدة.
وحين جرى طرح الأسئلة على كلاي، بطل الوزن الثقيل لثلاث مرات، حول مسيرته وجولاته على حلبات الملاكمة، سيغتنم ليوني الفرصة ليجدد تقديم عرضه المثير لتحويل "مائة عام من العزلة" إلى السينما، لكن ماركيز أكد رفضه المطلق، وقال لليوني أنه طالما كان على قيد الحياة لن يتنازل عن حقوق الرواية لأي مخرج، ولا حتى أكيرا كوروساوا، الذي كان قد أعلن عن ذلك بالفعل.
شاب الجلسة شئ من التوتر بسبب رفض ماركيز المتكرر لعرض ليوني، لكنها لم تخل من عناق وصور عُلق بعضها على جدران ستوديو غابو في سان أنجيل في المكسيك، فيما طاف البعض الآخر ومازال يطوف في فضاء الإنترنيت.

تحية كاريوكا .. أم اليسار

الممثلة المصرية تحية كاريوكا، دخلت عالم السياسة والنضال وانضمت لحركة السلام بعد انتصارات الإتحاد السوفيتي في ستالينجراد ١٩٤٢ وبعدها بثلاث أشهر وجدت البوليس يكسر باب شقتها ليجدوا بعض المنشورات واقتادوها للسجن لأول مرة في حياتها لشهور عديدة. دافعت عن السجناء وطالبت بوقف التعذيب للنساء واليساريين وأقامت نشاطا لمحو الأمية في السجن.

ثم اتخذت لها اسما حركيا باسم (عباس).

هاجمت نظام الضباط الأحرار وقالت: أن نظام عبد الناصر لا يفرق عن أداء الملك فاروق ثم أطلقت قولتها الشهيرة عن الضباط الأحرار: (ذهب فاروق وجاء فواريق).

هاجمت الوفد الإسرائيلي في مهرجان كان السينمائي ووبخت الممثلة الشهيرة (ريتا هيوارت) حين إمتدحت إسرائيل وأسمعتها بلغة إنجليزية مقتدرة كلاما جارحا وشتما وسبابا مما إضطرت ريتا هيوارت الى الهروب من المحفل.

ثم بعدها أسست جمعية برئاستها لمقاطعة الأفلام والنجوم ذوي الميول الصهيونية.

وحين التقت بالشاعر اليساري الشيوعي (نجيب سرور) سألته عن اولاده وزوجته وعن حاله المعيشي وكتبت له عن قائمة بأسماء اليساريين المعدمين الفقراء ومن

هاتف بشبوش
شاعر وناقد عراقي

هم في السجون وأهدتهم المال الكثير وخصصت كل شهر هدية مالية لهم ولذلك لقبت ب (أم اليسار). ويقول الكاتب المصري الشهير (سليمان شفيق) كلما التقي بها كانت تحكي لي عن إنضمامها للشيوعية ويقول قبل زواجي أصطحبتني لمحل وأشترت لي بدلة العرس مع مظروف يحتوي على مئتي جنيه وفعلتها مع الكثيرين فيقول هذه هي أم اليسار.

وحينما جاء المفكر اليساري (ادوار سعيد) الى مصر ليلقي محاضرته والتقى بها وبعد مغادرته لها قال لرفاقه (هذه السيدة أعظم من الفنانة الكبيرة البريطانية (ريدجريف).

وذات يوم رأت الملك فاروق في كازينو الأوبرج وقالت له بسخرية عالية (مكانك ليس هنا ياجلالة الملك بل على العرش في القصر) وابتسم الملك بحرج وغادر المكان. ساعدت الفدائيين عام ١٩٤٨ واستخدمت منزل أختها مريم لتخزين السلاح بنفسها وبسيارتها الخاصة.

أيدت مظاهرات الطلبة في السبعينيات ودعمتهم ماديا.

ويقول عنها الكاتب (طارق الشناوي) من أنها ظلّت تمارس حياتها السياسية كيسارية حتى مماتها وهي الفنانة الوحيدة التي أضربت عن الطعام ١٩٨٨ ولم يوقفها عن اضرابها سوى تدخل (حسني مبارك) الذي إتصل بها في مقر أعتصام الفنانين قائلا : (عايزة يقولوا ياست تحية انك عشت تاكلين في زمن فاروق وعبد الناصر والسادات وبعدين تموتي جوعانة في عهد مبارك).

وقد ذهبت الى سوريا لمقابلة سكرتير الحزب الشيوعي (خالد بكداش). وتنقل لنا ابنة أختها الفنانة المعروفة (رجاء الجداوي) كيف كانت خالتها في خضم خصومها مع السياسيين كيسارية صلبة عنيدة.

أما رشدي أباظة الفنان الجميل لم يحب في حياته حبا حقيقيا سوى (تحية كاريوكا) . لروحك السلام الأبدي فكنت إنسانة وفنانة ومناضلة ورفيقة حقيقية تستحقين بجدارة أن يطلق عليك (أم اليسار المصري).

(القيامة الآن) لكوبولا

*** " أبوكاليبس ناو" الاسطورة السينمائية الحربية الفريدة:**
***التحفة السينمائية تتجدد للمرة الرابعة بنسخة ٢٠١٩ الجديدة الطويلة الكاشفة لتفاصيل جديدة شيقة !**

مهند النابلسي / الأردن

معلومات مجهولة ومقـــــــتطفات مشهدية لافتة:

* تراوحـــت ميزانية الفيلم من ١٤ الى ٣١ ونصف مليون دولار وتجاوزت فترتي الانتاج والتصوير والمونتاج فترة الستة اشهر المقررة لتصل لأكثر من ثلاث سنوات.

* الفيلم مشـــــتق عن رواية جوزيف كونراد الشهيرة "قلب الظلام"، وقد عانى "مارتين شين" من جلطة قلبية خلال التصوير، وأعطي مارلون براندو حوالي ٣ ونصف مليون دولار لاجمالي ١٥ دقيقة من التصوير فقط !

* أما الكولونيل كورتز في الفيلم فهو شخصية حقيقية، وكان اسمه الحقيقي "أنتوني خوشيبني"، وقد تم ارساله بالسر لتدريب جيش خفي للمخابرات في مناطق القبائل في لاؤس لمواجهة "الفيتكونغ"، وتماما كما في الفيلم فقد قطع عدة رؤوس في مواقع الخصم وعلقها للتخويف النفسي (كما فعلت داعش وما زالت)!.

*تم تعليق الرؤوس المقطوعة على دعائم في مدخل المنطقة، وتبين ان المسؤول كان ينهب الجثث البشرية من المقابر ويبيعها للقائمين على الفيلم...

* كان المفروض ان يكون المخرج الأصلي للفيلم جورج لوكاس، وكان يسعى لتصوير فيلم نهاية العالم كفيلم وثائقي عن جحيم حرب فيتنام بحجم تصوير ١٦ مم مع جنود حقيقيين، لكنه انشغل كثيرا بفيلمي "حرب النجوم وامريكان جرافيتي"، واضطر لترك المشروع فاعطي لكوبولا.

* يمكنك الاستمتاع بمشاهدة اعادة الاصدار لعام ٢٠٠١، وهي النسخة الوحيدة المتاحة تجاريا، فقد أضاف لها كوبولا ٤٩ دقيقة الى وقت التسجيل الأساسي، واستخدمت تقنيات تلوين خاصة، حيث تطلب الأمر وضع طبقات جديدة من "النيجاتيف" لتشبيع الألوان وتغميقها وتوضيح الخطوط السوداء والمساحات اللونية، مما تطلب قطع النيجاتيف الأصلي للفيلم، وقد وافق كوبولا مرغما على ذلك

لتحسين النسخة الاولى الصلية للاصدار (١٩٧٩).
* احتجت الرابطة الأمريكية للانسانية على طريقة اظهار ذبح الجاموس المائي في الفيلم!
* أبدع محرر الصوت بتسجيل أصوات احدث أصوات البنادق والرشاشات والقذائف العسكرية على نظام دولبي الصوتي الجديد لاصدار نسخة ال ٧٠مم، ثم ركب قناتين للصوت خلف الجمهور، وثلاثة وراء الشاشة لاحداث التاثير الصوتي المطلوب...
* استندت مراجع الفيلم الوثائقية لأعمال السينمائي الألماني "فيرنر هيرتزوغ" وللشاعر ت.اس .اليوت وللمؤلف الموسيقي مايكل هير ...وقد كانت الجملة الرئيسية (التي بدت كشعارا للفيلم): "احب رائحة النابالم في الصباح" أصلية تماما.
* تم التصوير في الفيليبين/ وأقرض فيردناند ماركوس الرئيس طائرات الهليوكوبتر للتصوير، وكان عليه سحبها أحيانا للقتال الفعلي ضد جيش المتمردين في الجنوب !

*** ملخص نقدي موجز:**
اصدار جديد وحصد الجوائز العالمية...

*نال هذا الشريط علامة مرتفعة جدا على مقياس الطماطم الفاسدة النقدي العالمي وصل لـ ٩٨% ولخص بانه يمثل ملحمة جريئة ذات رؤيا، وبانه برع بطريقة اعادة انشاء شخصيات تلك التجربة "الكابوسية" بشكل ملموس واقعي، وبأنه تضمن لقطات حابسة للأنفاس ببعد عاطفي مؤثر وكأنا نحضر مسرحية تفاعلية فريدة. كما يعد بانه عمل سينمائي عظيم جديد لكوبولا، وربما أفضل افلام حرب فيتنام: بتجاوزه للتعبير عن الأماكن المظلمة للروح الانسانية، كما بدا كفيلم معادي للحرب كاشفا وحشيتها بلا هدف في ظل غياب القيادة العسكرية المسؤولة "ذات الرؤيا"، مع مشاهد عدة تدين الطبيعة والبشر والظروف، حيث تتعرض الناس البريئة للوحشية والتعذيب والتشويه والقتل ربما المجاني احيانا!
* نجح الاصدار الجديد ٢٠١١ وعرض بدور العرض البريطانية، واعطي تقييم خمسة نجوم كبديل لاصدار عام ٢٠٠١، ووصف باختصار بأنه أعطى "انف كامل حساس للنابالم" (وكالعادة تم تجاهل هذه الاصدارات الحديثة القيمة في البلاد العربية النايمة في العسل وبكم كبير من الأفلام التجارية التافهة، كما تم تجاهله بنوادي السينما النخبوية التي تغرقنا أحيانا بافلام متقادمة بلا عمق ومغزى عن حيوات هامشية تافهة بلا معنى، وتبقى عموما بعيدة عن روح العصر وتجلياته الملحة).

*قوبل عرض مهرجان كان بالعام ١٩٧٩ بتصفيق مطول ووصف الفيلم بأنه قدم "حرب فيتنام" ذاتها كما حدثت دون رتوش وتزويق ومبالغات درامية، وفاز بجدارة جائزة السعفة الذهبية لأفضل فيلم مناصفة مع فيلم الألماني فولكر شلوندروف "طبلة الصفيح" مما استدعى سخرية الجمهور لضعف المقارنة، وقد لخص كوبولا معاناته أثناء انتاج الفيلم بكلمات معبرة قليلة: لقد حصلت على الكثير من المال والمعدات وخسرت الكثير وشيئا فشيئا كنا جميعا نتجه للجنون!

* أخيرا في ابريل ٢٠١٩ قام كوبولا بعرض "أبوكاليبس ناو" بشكله الأخير (للمرة الرابعة تقريبا) للاستعراض الأربعين لمهرجان "تريبيكا" السينمائي الدولي، حيث تجاوزت فترة العرض الثلاث ساعات بقليل، وقطع حوالي العشرين دقيقة من المادة المضافة بنسخة الريدوكس الشهيرة، وتشمل هذه المشاهد المحذوفة أجزاء من مشاهد المزارع وقراءة "كورتز" لمجلة التايم وغيرها، وقد فاز الفيلم بحوالي ١٢ جائزة اجمالية عن الاخراج والممثل المساعد (لفريدريك فوريست مع ترشيح روبرت دوفال للاوسكار)، وكذلك التصوير والصوت، وقد تضمنت جوائز سعفة كان الذهبية والجولدن جلوب والاوسكار. هكذا فقصص التحف السينمائية وظروف صناعتها وانتاجها واخراجها لا تنتهي مع عرضها وانما تبقى تتجدد على مر العقود وخاصة ان واجه انتاجها صعوبات وتحديات كبيرة وبقي مخرجها وفيا وشغوفا كما بحالة كوبولا وليس كما نشاهد الآن من التفاهات والتعليقات مع قلة المعاناة وعدم الجدية حيث نلاحظ أن معظم الممثلين يتفاعلون بسخرية واستهزاء ولامبالاة مع أحداث أفلامهم وكذلك المخرجين ، علما بأن تاريخنا السينمائي العربي فقير نسبيا بمثل هذه القصص وملابساتها مع وجود عدد لا يستهان بها من التحف السينمائية العربية القديمة والحديثة، والتي تم نسيانها مع التقادم واللامبالاة ووفاة صناعها وافتقاد النقد السينمائي العربي عموما لمؤرخي السينما الشغوفين المتخصصين الموضوعيين "غير المتحيزين"!.

* مقتطفات لافتة من أحداث الفيلم: حجز ومحاضرة وقتل وهروب!

* فهناك محاولة فاشلة لقتل ويلارد بواسطة رمح، لكن هذا الخير يخنق الرئيس ويدفنه في النهر، ثم يكشف عن مهمته.

* وعندما يصلون لموقع مجمع المعبد "أنجور" المهجور منذ فترة طويلة، يشاهدون جثثا ملقاة ورؤوسا مقطوعة!

* يستقبل ويلارد وكل من الشيف ولانس مصورا صحفيا امريكيا يشيد بعبقرية كورتز، وأثناء تجوالهم يشاهدون جنودا امريكان في جيش كورتز المنشق، فيعود ويلارد ثم يغادر الشيف على متن القارب، ويأمر بالاقدام على غارة جوية مرتين على الموقع مسبقا اذا لم يعد ويلارد ولانس...

* في المخيم يبدو ويلارد مهزوما وضعيفا امام كورتز في معبد مظلم حيث يتم احتجازه لعدة ايام، وخلال

مارتن شين

هذه الفترة يقتل كورتز الشيف، مما يعيق انطلاق الغارة الجوية المتوقعة على الموقع، فيتم اطلاق سراح ويلارد الذي يتجول بحرية في المجمع، ويحاضره كورتز عن نظرياته عن الحرب والحالة الانسانية والحضارة والعبث الوجودي والمغزى الحقيقي للحرب، منددا بقسوة خصومه وعنادهم "الفيت كونغ"، لكنه يبدو كذلك معجبا بشجاعتهم وعنادهم ووحشيتهم القتالية، ثم يناقش معه موضوع عائلته ويطلب من ويلارد ان يخبر ابنه عنه بعد وفاته...

* وفي تلك الليلة، وعند قيام "مونتانارد" بذبح جاموس مائي، يدخل ويلارد لغرفة كورتز المنشغل بتسجيل صوتي، ويهاجمه بمنجل، فيصيبه بجرح قاتل، فينطق كورتز بألم "مسرحي" "الرعب...الرعب"! ويموت، فيرى كل من المجمع ويلارد وهو يغادر هاربا، حاملا مجموعة من كتابات ومتعلقات كورتز، فيقود لانس ويلارد الى القارب المنتظر ويبحرون بعيدا هاربين مذعورين...ثم نسمع في المشاهد الأخيرة كلمات كورتز الأخيرة تتردد مداها في انحاء المجمع بشكل مخيف ساحري بالفلاش باك...حيث يبدو كل شيء وقد تحول الى اللون الأسود القاتم!.

* البعد الرومانسي الغرائبي لشخصية كورتز ومشاهد جديدة سيريالية ووحشية:

* فقد استخدم شعر ت.اس.اليوت بقوة وتناغم قبل وفاته بفترة وجيزة، وتحديدا جزء من قصيدة "الرجال المجوفون"...ثم نشاهد على مكتب كورتز كتابات من الطقوس الرومانسية، ذاكرا اليوت كمصدر رئيسي للالهام بقصيدته الشهيرة "أرض النفايات"، وخصوصا المقطع من قلب الظلام الذي ينتهي بكلمات كورتز النهائية. حيث يصف المصور الصحفي قيمته الخاصة لكورتز بقوله: "كان ينبغي أن اكون زوجا من المخالب الخشنة الملتوية عبر ارضيات البحار الصامتة"!.

* تستعيد النسخة التي صدرت في العام ٢٠٠١ مشاهد جديدة مدتها ٤٩ دقيقة من تصوير الفيلم الأصلي، فنرى قاربا يمر ببطء من الذيل العملاق لقاذفة البي ٥٢ الضخمة، ونتأمل مزرعة مطاطية لعائلة فرنسية استعمارية، تشكل رصيفا لبقايا استعمار الهند الصينية الفرنسية، ونسمع قراءة هادئة لقصيدة بودلير...ثم:

* هناك مشاهد قتالية اضافية تصور قبل ان يلتقي "كيلجور" مع ويلارد، تتضمن مشاهد فكاهية يسرق فيه ويلارد لوح كيلجور لركوب الأمواج للبحث عن المانغو، ثم مشهد منفرد لكورتز وهو يقرأ مقالا بمجلة تايم عن الحرب، محاطا باطفال كمبوديين بائسين منصتين، مع مشهد سيريالي لقرود هائمة في الأنحاء مع قاربين ورياح تعصف بالشراع كاشفة عن "فيتكونغ" عاريا مسمرا الى ذراع شراع القارب، مكشوف الجسد ومشدود الشعر وكأنه تعرض بوحشية للجلد والاخصاء قبل أن يقتل بضراوة!.

تعرية هوليود من الداخل بالأبيض والأسود وليس بالألوان والسينما سكوب

هيرمان مانكيفيتش سيناريست مشهور لكنه مهمش في هوليود في مرحلة العصر الذهبي في ثلاثينات وأربعينات وخمسينات القرن الماضي مثقف موهوب وذو شخصية بوهيمية ثمل ومتمرد ومشاغب دوماً دفعه الصدفة لكي يلتقي بشخصية لاتقل هامشية وموهبة وبروزاً في هوليود وهي شخصية المخرج والممثل الشهير أرسون ويلز ليتعاونا في تقديم أول فيلم للمخرج الشاب العبقري والمبكر في نضوجه وموهبته ولم يتجاوز بعد سنة الرابعة والعشرين ، وهو فيلم المواطن كين Citizen Kane

د. جواد بشارة / باريس

مراجعة فيلم MANK

الممثلين: الممثلين الرئيسيين غاري أولدمان هيرمان مانكيفيتش أماندا سيفريد ماريون ديفيز تشارلز دانس ويليام راندولف هيرست ليلي كولينز ريتا ألكسندر توم بيلفري جوزيف إل ما/ المخرج: ديفيد فينشر/ الممثلون: أماندا سيفريد ، غاري أولدمان ، تشارلز دانس ، توم بيرك ، ليلي كولينز ، توبينس ميدلتون ، أرليس هوارد/ النوع: دراما ، أسود وأبيض/ الجنسية: أمريكي/ الموزع: Netflix-Original

Netflix :VOD International تاريخ الإصدار: ٤ ديسمبر ٢٠٢٠ فندق بيلتمور ، ١٩٤٢. جائزة الأوسكار لأفضل سيناريو من نصيب هيرمان مانكيفيتش وأورسون ويلز عن فيلمCitizen Kane في غياب الشخصين المعنيين ، يتسلم الجائزة رئيس RKO George Schaeferهذا المشهد القصير ، الذي تم وضعه في الدقائق الأخيرة لفيلم مانك، هو التجسيد النهائي لتعاون صعب بين شخصيتين هامشيتين لكنهما بارزتين في هوليوود: عبقري مبكر النضوج شاب يبلغ من العمر ٢٤ عامًا ، يتم احتكاره تعاقديًا مع عرض يوفر له مطلق الحرية في تحضير وإعداد أول فيلم روائي طويله له في عالم السينما وهو القادم من عالم الإذاعة بعد أن انتشر إسمه إثر تمثيلية " حرب العوالم" التي أعدها عن رواية بنفس العنوان لكاتب الخيال العلمي أتش جي ويلز H G W والتي أثارت الرعب والاضطراب في المجتمع الأمريكي لاعتقاده بأن غزواً شنته مخلوقات فضائية قادمة من المريخ لإبادة الجنس البشري ألا وهو أرسون ويلز. ونص خارج المألوف وشديد الغرابة والتفرد ومتميز عما كان سائداً ومألوفاً آنذاك، كتبه كاتب سيناريو حالم، نادرًا ما يُنسب إليه الفضل في العديد من النجاحات والاخفاقات ولكنه غالبًا ما يكون منتشرًا ومطلوباً وهو هيرمان مانكيفيتش، فحسب تعبيره هو في إحدى حوارات الفيلم" نصف منتجي هوليود يرفضوني والنصف الآخر أرفضه أنا، ومع ذلك مازلت أعمل". هذه النقطة الأخيرة مهمة: يستمر ديفيد فينشر بالفعل في وصف مضاد بطله على مسافة متساوية من العظمة

والشفقة. قام هيرمان مانكيفيتش بتدوين السرد غير الخطي في وقت قيل له فيها إن نصوصه تبدو "مبعثرة" وأن الأمر سيستغرق "خريطة للتنقل". في الوقت نفسه، "يرفض العمل مع نصف المنتجين عندم يرفض النصف الآخر العمل معه" ويتعين عليه أن يسكر بينما أورسون ويلز، الذي يحميه ويسعى للتخفيف من تجاوزاته، لم يترك له سوى شهرين قصيرين لكتابة سيناريو فيلمه الأول. تعرف سارة زوجة "مانك" ما يمكن توقعه. تستحضر "علاقات الحب" لزوجها، وإدمانه على الكحول، وغرابة أطواره، وتصرح، بينما هو مرة أخرى مملوءًا تمامًا: "إذا أحضرت عود ثقاب إلى فمك، فأنت تدخن!" هيرمان مانكيفيتش هو هيدرا برأسين، وسماحة أدبية مقترنة بسكر ربما يكون بعيد النظر للغاية ليظل عاقلًا تمامًا. هناك إغراء كبير لتفسير إدمان "مانك" للكحول على أنه نتيجة للشعور بالحرمان من الملكية. ألا ينتهي به الأمر، على الرغم من شروط العقد الذي يربطه بأورسون ويلز، من خلال ادعاء وجوده في تايتل عناوين فيلم المواطن كين؟ بعد سنوات من كتابة السيناريو وكتابة النصائح في ظل مصانع الأحلام، ألا يرى "أفضل سيناريو له" شكلاً من أشكال الإنجاز؟ يعمل الفيلم أيضًا في المرآة عندما يُظهر شيللي ميتكاف Shelly Metcalf الذي استهلكه الندم، ويضع نهاية لحياته بالانتحار. بالرغم من تعايشه مع مرض باركنسون، وافق صديق "مانك" على توجيه مقاطع الدعاية السياسية التي ساهمت في هزيمة أبتون سنكلير أمام فرانك ميريام في انتخابات عام ١٩٣٤ لحاكم

يؤكد المخرج بشكل محرج: اعتماداً على الاستقبال الذي لقيه مانك، إما أن أذهب بخجل وأسألهم عما يمكنني فعله لتخليص نفسي، أو أقدم نفسي بموقف الأحمق المتغطرس الذي سيطلب إنتاج أفلام أخرى بالأبيض والأسود. قبل أن يضيف، بجدية أكبر: لا، أنا هنا لتقديم محتوى لهم - مهما كان معنى هذه الكلمة.

كاليفورنيا. وإدراكًا منه لقوة جاذبية المشهد في اللقطة التي صورت صدمه "مانك" قبل لحظات قليلة: "أنت لست الوحيد الذي استبدلت نزاهتك بمكان على كرسي المايسترو. "إن الحاجة إلى الاعتراف تكمن وراء الفيلم بأكمله لديفيد فينشر، الذي شرح بنفسه القضايا بجملة قصيرة:" الائتمان مثل النسخة المختصرة من الأهمية. يبدو السؤال أكثر حساسية حيث يبدو أن المخرج

الأمريكي، من خلال تحيزه، يسير على خطى بولين كايل، الناقدة الشهيرة لجريدة نيويوركر The New Yorker والمبادرة بجدل تاريخي حول فيلم المواطن كين Citizen Kaneومن كتب نصه وفكرته عندما نشرت في سنة (١٩٧١) كتاب صعود كين Raising Kaneونسبت إلى هيرمان مانكيفيتشHerman Mankiewicz وحده كمؤلف لهذا السيناريو. الأفضل في كل تاريخ هوليود حتى ذلك الوقت: فهو يجعله المحرض الحقيقي للمقترحات الطليعية والدفقات التجديدية والجمالية الجريئة للفيلم الروائي. ومع ذلك، تم هدم هذه الأطروحة من قبل بيتر باغدونوفيتش في كتابه تمرد كين Peter Bogdanovich (The Kane Mutiny سنة ١٩٧٢) وروبرت ل كورينجر في كتابه كيفية صنع فيلم مواطن كين Robert L. Carringer (The Making of Citizen Kane 1985).

كما ستؤكد السكرتيرة السابقة لأورسون ويلز ، كاثرين تروسبير ، الإضافات والتعديلات العديدة للمخرج الشاب.

ربما يفسر هذا التكريم لديفيد فينشر لكاتب السيناريو جزئيًا حقيقة أن والده جاك كان هو نفسه مؤلفًا وكاتب سيناريو سلب حقه من الشهرة والتكريم. وضع الأخير، أي ديفيد فينشر، سيناريو مانك على الورق في أوائل التسعينيات، وتوقع ديفيد فينشر أن يصور الفيلم بعد إنجازه فيلم " اللعبة The Game " في عام ١٩٩٧. تم اختيار كيفن سباسي Kevin Spaceyليكون الممثل الرئيسي. لكن الاستوديوهات عارضته لوضع حد لعدم مقبولية التصوير بالأبيض والأسود الي أصر عليه المخرج، وهو موضوع نموذجي في هوليوود يحمل الكثير من المخاطر في أعينهم. لذلك يبدو أن مانك ديفيد فينشر مشتق من رواية ألفونسو كوارون. في كلتا الحالتين، تتدخلNetflix لإعطاء مضمون للمشاريع الشخصية التي يصعب تمويلها وفي المقابل تقدم لنفسها بعض الاحترام السينمائي. شمل تعاون الشركة الأمريكية متعددة الجنسيات مع ديفيد فينشر أيضًا مشاريع أفلام أخرى مثل بيت من ورق House of Cardsوصائد الأفكار Mindhunterو Loveحب وموت وروبوتات Death and Robotsيؤكد المخرج بشكل محرج: "اعتمادًا على الاستقبال الذي لقيه مانك، إما أن أذهب بخجل وأسألهم عما

يمكنني فعله لتخليص نفسي، أو أقدم نفسي بموقف الأحمق المتغطرس الذي سيطلب إنتاج أفلام أخرى بالأبيض والأسود. قبل أن يضيف، بجدية أكبر: "لا، أنا هنا لتقديم محتوى لهم - مهما كان معنى هذه الكلمة - من المحتمل أن يجلب لهم مشاهدين، في مجال تأثيري الصغير. " ذات مرة ، في مزرعة في فيكتورفيل ... "لا بأس ، أنا بخير ، أنا بخير. إليكم الكلمات الأولى لهيرمان مانكيفيتش، بطل على عكازين، تضاءلت خطواته بعد حادث مروري. وبات طريح الفراش، وتحيط به ممرضة وسكرتيرة تساعده بقدر ما يشرفون عليه وتوفير احتياجات من جانب جهة الانتاج، يجب على كاتب السيناريو أن يستجيب بسرعة "للتوقعات العظيمة" لأورسون ويلز، الذي طمأنه على الفور إلى حريته في عمله. "عند الوصول إلى النهاية، لا يسعنا إلا أن نلوم أنفسنا. هذا الإطار الزماني المكاني الأول هو خيط مشترك وذريعة مذهلة، بمعنى أنه يميز القصة بينما يقذف بالمشاهد في العديد من ذكريات الماضي التفسيرية. مانك هو كورالي، يعتمد على الجمع والتفاعلات البشرية المفصلية بدقة، ويتم نطقها في لقطات سريعة، وذلك بفضل القفزات الزمنية المتواصلة، الفلاشباك. ربما ينبغي أن نرى في هذا تقديس الرسام لنموذجه، لأن المواطن كين، الذي يصور تفصيله ديفيد فينشر، تميز على وجه التحديد بتعدد وجهات النظر وعدم خطية قصته. بالنسبة لصانعي الأفلام الهوليودية المعتادة، تعتبر هوليوود ملعبًا خصبًا بشكل خاص. من بيلي وايلدر إلى تيم بيرتون مروراً بكوينتين تارانتينو أو ديفيد كرونبرغ أو وودي ألين أو روبرت التمان، اكتشف الكثيرون طلائها وشقوقها. يلوح ديفيد فينشر دون تمييز بشخصيات الفن السابع وأماكنه ومؤامراته. في ما يزيد قليلا عن ساعتين من الكثافة الرائعة، يجمع مانك معًا في علبة واحدة، تم تصويرها بشكل رائع من قبل إريك ميسرشميت (Mindhunter) لينقلنا إلى أجواء حياة وتفاصيل وتصرفات وسلوكيات شخصيات هوليود الأثيرة كالإخوين مانكيفيتش ، أورسون ويلز ، لويس بي. ماير ، ماريون ديفيز ، ديفيد أو. سلزنيك ، جوزيف فون ستيرنبرغ ، إيرفينغ ثالبرغ ، جون هاوسمان ، شيلي ميتكالف ، بن هيشت ، تشارلز ليدر أو ويليام راندولف هيرست. جولة سينمائية يتم إجراؤها بوتيرة سريعة، في أغلب الأحيان على أساس مشي وحديث مبهر ومتفوق - وهو ما لم ينكره آرون سوركين. تلتقي شخصيات هوليوود هذه في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي أو تختلط أو تتفق أو تنفصل من وقت لآخر. إنه أورسون ويلز يقود هيرمان مانكيفيتش عن بعد. إنها ماريون ديفيز تضرب رموشها أمام الأخير، التي تظهر نفسها معه في تواطؤ فكري، قبل أن تجد حبيبها وراعيها "ويلي" هيرست. قام لويس ب. ماير مدير شركة ميترو غولدوين ماير بتخفيض راتب الأيدي الصغيرة في الاستوديو الخاص به إلى النصف خلال الأزمة الكبرى، ثم في حملة لتسهيل انتخاب فرانك ميريام لمنصب الحاكم. لأن مجتمع هوليوود في مانك يتبلور بمجموعة سياسية. ويبدأ كل شيء بسخرية من هيرمان مانكيفيتش: "أنت تقنع العالم كله أن كينغ كونغ يبلغ طوله ١٥ مترًا وأن ماري بيكفورد لا تزال عذراء في الأربعين من عمرها، وأنت تكافح لإقناع الناخبين الجائعين بأن الاشتراكي المنشق يعرض للخطر أعز سكان كاليفورنيا؟ ينبغي بذل القليل من الجهد ... "لذلك، يخصص ديفيد فينشر جزءًا كبيرًا

لأن المواطن كين، الذي يصور تفصيله ديفيد فينشر، تميز على وجه التحديد بتعدد وجهات النظر وعدم خطية قصته. بالنسبة لصانعي الأفلام الهوليودية المعتادة، تعتبر هوليوود ملعبًا خصبًا بشكل خاص.
من بيلي وايلدر إلى تيم بيرتون مروراً بكوينتين تارانتينو أو ديفيد كرونبرغ أو وودي ألين أو روبرت التمان.

من فيلمه للدعاية السمعية والبصرية التي أنشأتها صناعة السينما في خدمة الجمهوري فرانك ميريام. ينشر الكوميديون قصصًا مكتوبة لإقناع الناخبين بأن الديموقراطي أبتون سنكلير على وشك نهبهم وتحويل كاليفورنيا إلى مجتمع جماعي اشتراكي. لم تنتظر معاداة الشيوعية في هوليوود حتى يتم إدراج المكارثية في القائمة السوداء.

إن صندوق MGM المناهض لسينكلير، والذي يرفض "مانك" المشاركة فيه، يكفي لإثبات ذلك. هذه التواطؤات بين السياسة والسينما تقوم على آليات الغموض المشتركة بينهما. وهي تضيء هوليوود بقدر ما تضيء الأشعار المستديرة تمامًا التي نطق بها غاري أولدمان في المدار؟ "إذا واصلت إخبار الناس بشيء خاطئ لفترة كافية، فسيصدقون ذلك. "لويس ب. ماير؟ "إذا اضطررت إلى الصعود إلى الكرسي الكهربائي، فسأكون سعيدًا جدًا لأن يمسك يدي." أخوه يوسف؟ "سيدة عجوز خائفة في زي. "وليام هيرست؟ تضاعف "فضولي براءة الاختراع" باعتباره دون كيشوت ميكافيلي كاذب. لا ينسى ديفيد فينشر تصوير الخوف من الاستوديوهات أمام الهياكل المحاسبية التي أضعفتها أزمة عام ١٩٢٩. إنه يسخر من يونيفرسال وأفلام الرعب الرخيصة. إنه يكشف وراء كواليس عمليات إطلاق النار، واجتماعات العصف الذهني، ولكن أيضًا هذه المساحات الأكثر سرية، والتي تم استغلالها ببراعة، حيث يتم تخفيف اللغات وتأكيد الميول نفسها. قلعة هيرست، حيث يستضيف ويليام وماريون

في الفيلم، يصف مانك عن قصد صعوبة سرد حياة كاملة في ساعتين من الفيلم. هذا خطابا ميتا آخر من جانب ديفيد فينشر، الذي تمكن من إعادة الحياة والتعايش مع عشرات الشخصيات التي تضيء بشكل أساسي على اتصال مع بعضها البعض. تشكل علاقات هيرمان مانكيفيتش مع الأبطال الآخرين في الواقع النقوش الرئيسية لفيلم مانك.

حفلات الاستقبال الفخمة، حيث تتم مقارنة أبتون إس بالنازيين بما في ذلك أدولف هتلر، حيث انحنى لويس ب. ماير لـ "ويلي" هيرست، امبراطور الصحافة آنذاك، والذي

يتحدث عنه فيلم المواطن كين وحيث، على العكس من ذلك، نرى السيناريست "مانك" يؤهل قطب الصحافة "المقرف وعديم الأخلاق" والذي ستعمل له هوليوود هالة على أنها " السحر الأسود ". إنها مسألة تفاصيل وبالتالي، فإن فيلم مانك عبارة عن فسيفساء متنوعة من خلال موضوعاتها واستطراداتها، ولكنها مربكة في الحجم والتماسك من خلال التمثيل الذي تقدمه لعصر، ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، ومن داخل بيئة هوليوود. إنها أيضًا مسألة تفاصيل: منتجع يسمى اندفاع الذهب The Gold Rush و "Mank" يضرب مباراة على ملصق انتخابي لفرانك مريام Frank Merriamوالملايين التي أنفقت على نصوص لن نطلقها أبدًا (بينما يشكل الكتاب اتحادًا ونجد أنفسنا في خضم أزمة اقتصادية) ، فيل جليدي يحمل صورة الحزب الكبير القديم الذي يذوب ليشير إلى مرور الوقت وتلاشي الأمل (الرهان ، ولكن قبل كل شيء لرؤية ابتون سانكلير Upton Sinclair يحمي من التعويذة) ، مؤثرات ضوئية متواصلة (أضواء نيون ، أضواء كاشفة ، لمبات ، مصابيح أمامية ، أضواء الشوارع ، شرائط من الضوء تمر عبر نافذة أو باب أو أغصان شجرة ، آليات انتشار جهاز العرض ...). مع إسقاط اسمه الفخم، وخطوطه الفلسفية - السينمائية وتكريمه المنتشر ولكن المدعوم للمواطن كينCitizen Kane من التصميمات الداخلية الفخمة إلى كسر الزجاجة عبر السرد المتفجر) ، ينشر مانك موجة من الإشارات المرجعية التي يمكن أن تترك متفرج غير مبتدئ على جانب الطريق. قدرة ديفيد فينشر هذه على فهم السينما بكل قوتها، ولكن بشكل خاص باستخدام الحوارات كوسيط رئيسي (ضمان الشبكة الاجتماعية)، تجعل من فيلمه الروائي، مهما كان اتساعًا مجنونًا، نوعًا من السينما عن طريق الطرح. وهكذا، بالنسبة لأولئك الذين يسعون إلى صراع مدمر، أو بعض التسلسل المذهل أو الاستنتاج النهائي، يجب على فيلم مانك أن يقدم فقط مادة وفيرة ومتشابكة وممتدة وبراقة (نحن نعرف كمالية مدير التصوير).

ينفتح مانك على عدد كبير من القراءات ويتم تحريره بواسطة كيرك باكستر بطريقة تجعله يلتقط هوليوود في لقطة واسعة وشيار وسكورو، بينما يشير ، كهدف ثان ،

إلى أخبار اليوم المزيفة. في الفيلم، يصف "مانك" عن قصد صعوبة سرد حياة كاملة في ساعتين من الفيلم. هذا خطابا ميتا آخر من جانب ديفيد فينشر، الذي تمكن من إعادة الحياة والتعايش مع عشرات الشخصيات التي تضيء بشكل أساسي على اتصال مع بعضها البعض. تشكل علاقات هيرمان مانكيفيتش مع الأبطال الآخرين في الواقع النقوش الرئيسية لفيلم مانك. يحافظ على علاقة ودية ومتناقضة وواضحة مع ماريون ديفيز. يغضب زوجته بقدر ما يسحرها. إنه يحتقر لويس بي ماير، "رئيس ميترو غولدين ماير، الذي يخمن بسهولة مناوراته المهتمة. قبل كل شيء، عقدة غوردية مقطوعة مباشرة من النص، ترسم ويليام هيرست، البطل الأمريكي المشكوك فيه، عندما يبدو أن الأخير يحظى بتقدير كبير. إنه فن ضد القوة، مؤلف ضد قطب الصحافة، جمل أدبية حقيقية ضد بيع صحفي متحيز. "لا تبخل أبدًا بالكلمات الطيبة"، عن طيب خاطر على الرغم من خيبة أملها العميقة، يبدو "مانك" متأثرًا بألم لا يوصف، ألم الشجعان الذين يعرفون - ويعرفون أنهم عاجزون. كانت تلك النظرة تصرخ بالرغم من ليلة انتخاب فرانك ميريام. إنها هذه المآسي التي تعيشها، أحيانًا بالوكالة، وتتقيأ فورًا في سيناريوهات السينما. إنه مشهد نصف ساحر ونصف مؤلم لعالم مصغر مكون من نفاق، ذرائع ومهرجانات.

من البداية إلى النهاية، يتميز مانك الشخصية ومانك الفيلم بازدواجيتهما. تحية لكاتب سيناريو (أبعد من "السبب التاريخي") مصحوبة بالأسف لقوة حيرة السينما (الأخبار الكاذبة التي قادت الانتخابات في كاليفورنيا). رجل قادر على إنقاذ مائة شخص من النازية، لكنه ثمل لدرجة إشعال سيجارة في المدفأة. إذن ها هو، العمل الرائع لديفيد فينشر الذي سيكون بمثابة مجموع فيلم، وهو العمل الذي يتحدث (بالضرورة) عن السينما، والذي يخدش هوليوود في الثلاثينيات بطريقة ميتا والذي يشرح الأسطورة الكامنة وراء واحدة من أكثر الأفلام شهرة، المواطن كين من إخراج أورسون ويلز. كان فينشر، يعمل على سيناريو كتب من قبل والده الراحل، وقد نضج هذا المشروع على مر الزمن، والذي أتاحت شركة نتفليكس فرصة تنفيذه ممكنة من خلال تقديم تفويض مطلق للمخرج، مثل ألفونسو كوارون ومارتن سكورسيزي قبله. لقد رأينا النتيجة: شيء منتفخ ومتكلف مع كوارون في فيلم(روما)، شيء لا نهاية له مع سكورسيزي في فيلم (الأيرلندي). فينشر لا يعمل بشكل أفضل. أو ربما أفضل قليلا. ومع ذلك، كان العمل واعدًا بأن يكون جذابًا لأن فينشر، مبدع في مجموعة من المظاهر والصور المفقودة (اللعبة، نادي القتال، ميلينيوم، فتاة ذهب ...) ، وعد بفضح زيف تلك الخاصة بمصنع الأحلام المثالي، والذي لا يجعل الكثير من الناس يحلمون اليوم. كمرشد / شاهد، وملصق لهذه المناسبة، هيرمان مانكيفيتش ولكتابة القصة الأسطورية لتشارلز فوستر كين وبرعمه الشهير، سيعود مانكيفيتش إلى ذكرياته. ذكريات ذلك الوقت عندما أصبح متشابكًا مع نقاد MGM وصادق ويليام راندولف هيرست، المؤثر وقطب الصحافة الذي من شأنه أن يلهم تصوير كين. الذكريات التي ستخبرنا أولاً عن كل القدرة المطلقة للاستوديوهات في تلك الحقبة، وهي قادرة على تفريخ بعض الخدع الانتخابية التي تكرر أخبارنا المزيفة الحالية، قبل الشروع والعمل حول المواطن كين الذي يفضله فينشر، في العديد من المناسبات، سيستمتع بالاقتباس من خلال الصوت وتكوين الإطارات واستخدام ذكريات الماضي. علاوة على ذلك، يظهر Welles أورسون ويلز قليلا جدًا، وعلى نحو ضبابي تقريبًا

يبدو مانك متأثرًا بألم لا يوصف، ألم الشجعان الذين يعرفون - ويعرفون أنهم عاجزون. كانت تلك النظرة تصرخ بالرغم من ليلة انتخاب فرانك ميريام. إنها هذه المآسي التي تعيشها، أحيانًا بالوكالة، وتتقيأ فورًا في سيناريوهات السينما. إنه مشهد نصف ساحر ونصف مؤلم لعالم مصغر مكون من نفاق، ذرائع ومهرجانات. من البداية إلى النهاية، يتميز مانك الشخصية ومانك الفيلم بازدواجيتهما.

ويصور من الأمام، نسمع بشكل أساسي صوته عبر الهاتف؛ الصورة المفقودة من الفيلم. يتركه مانك جانبًا، مفضلاً أن يتجول في متاهة من المكاتب وأماكن التصوير والاستقبالات حيث (نعيد) لعب العالم، في مسرح سينمائي أو من خلال التواطؤ السياسي. لكن فينشر تجاهل ما أكده لويس ب. ماير في بداية المشهد والذي، وللمفارقة، يلخص العيب الرئيسي في فيلمه: "ننفق مليونًا سنويًا على سيناريوهات لا نصورها. لماذا؟ لأنها لا تجعلني أبكي. ما الذي يجعلني أبكي؟ العاطفة ". الحق في الهدف. مانك هو كائن جميل مطلي باللونين الأسود والأبيض الحريري (يبدو أنه مأخوذ من مقاطع فوغ وأوه الأب، من إخراج فينشر يفتقر إلى كل شيء تقريبًا، السحر، التفرد، الجرأة و، ومن ثم العاطفة. أين ذهب فينشر، وهو قادر على تكبير الروايات الثابتة (ميلينيوم ، فتاة ذهب) ، أو Fight club نادي القتال) أو إعادة اختراع ملحمة الرعب (Alien 3) مثل تشويق هيتشكوك (اللعبة)؟ تيوقع المشاهد ما هو أكثر من سابقاته، بالنظر إلى موهبته، أن يختنق هذا الفيلم بروعته ويهمل متعة المتفرج الضائعة في سلسلة من الأحاديث التي يشعر، في معظم الأحيان، بأنه مستبعد

في Mank i يجسد غاري أولدمان Gary Oldman الدور الرئيسي ، شخصية Mankiewicz.لا يزال غاري أولدمان لاذعًا في نظرته، لكنه غاضب من الأبخرة العنيدة للإدمان العميق للكحول، والفعل الصاخب، والنبرة الساخرة، والصدفة القاتلة، وقد تمكن من تحقيق التوازن الصحيح بين الصدمة المزعومة والتوعك المهووس والتدمير الذاتي لشخصيته.

لجهله بها ولعدم سماعه بها سابقاً ربما كان ينبغي للفيلم أن يبدأ في سرد التصور العاصف لكلاسيكية مستقبلية بدلاً من تكرار العيوب والمغامرات والجبن في هوليوود الأنانية، وبعد ذلك لم يكن المخرج مخطئًا: لكنه يضيع أداء غاري أولدمان المذهل أيضًا في التقلبات والانعطافات لسيناريو كثيف للغاية ينتهي به الأمر إلى إفراغ الشخصيات من جوهرها. في الواقع، لم يعد مانك الشخصية الهوليودية المعتادة للشخص المنعزل أو الخارجي (مثل ريبلي أو زوكربيرغ أو فون أورتن أو ليزبث أو الراوي في نادي القتال)، ولكنه مجرد ترس بسيط في آلية صلبة كبيرة فينشر يريد أن يصرخ في وجه العالم للتعبير عن حبه للسينما، لكنه يصرخ فقط في الفراغ. عادةً ما يكون الفيلم التوضيحي متسماً بالبراعة، حيث تكون إعادة التمثيل والتنفيذ عبارة عن تجسيد متقن، مع نصيبه العادل من المراجع وإسقاط الأسماء (العديد منها يهرب مني، لا أعتقد أنني الوحيد). توضيحيًا لذلك، لأننا نشعر أن فينشر يركز بشدة على التقنية (كيفية تصوير ثلاثينيات القرن العشرين في عام ٢٠٢٠) وعلى التاريخ، وبالتالي لا تكاد تتاح له الفرصة لتطوير التفكير، ولكن بعيدًا عن كونه مزعجًا، ووسيم للغاية، في فيلم فينشر ، الذي له تقلبات صعود وهبوط، إلا أنه يصمد جيدًا. علاوة على ذلك، يبدو لي أن فينشر صانع أفلام يدفع بالتمثيل بعيدًا ولكن لا يحتاج إلى تفكير (ربما تكون هذه هي النقطة الأكثر إثارة للاهتمام معه)، حيث فعل المواطن كين كلا الأمرين، لأنه في وقت ما يجب أن نتحدث عن هذا الأخير. بالطبع، غاري أولدمان يتنافس كثيرًا على جائزة الأوسكار ، لكننا نتبعه ونكاته دون استياء. مثل الفيلم. (شوهد في عام ٢٠٢٠) لقد مرت أكثر من ست سنوات منذ فيلم Gone Girl ذهبت الفتاة، آخر فيلم روائي لديفيد فينشر. بعيدًا عن كونه غير نشط خلال هذه الفترة من خلال إنتاج وإخراج عدة حلقات من مسلسل صائد الأفكار Mindhunter مع Netflix يدير المخرج قبل الأزمة الصحية التي سببها فيروس كوفيد -١٩ لإكمال تصوير فيلم Mankوهو مشروع بدأ في بداية سنوات التسعينات من قبل والده جاك الذي كتب السيناريو. الخيط المشترك لمانك هو كتابة فيلم أورسون ويلز ، المواطن كين ، بواسطة هيرمان جيه مانكيفيتش. بعد وقوع حادث

مروري، تم تثبيت مانكيفيتشMankiewicz في مزرعة معزولة في كاليفورنيا، ومنعه من تناول الكحول وتتولى رعاينه كاتبة الطباعة، ريتا ألكسندر. ركز العديد من ذكريات الماضي على مانكيفيتش وأبنائه تم إدخال السلبيات بذكاء، مما يدل على نشأة هذا السيناريو المذهل، الذي كان يحمل في البداية عنوانًا أمريكيًا، ويخدش في العملية صورة إبينال من العصر الذهبي لهوليوود. لأنه بالإضافة إلى هذه السيرة الذاتية المثيرة للاهتمام حول مانكيفيتش، يتساءل فينشر عن مكان الإبداع الفني خلال فترة العصر الذهبي لهوليوود. فضح هوليوود حيث يحكم المال والسلطة، حيث تخدم السينما السياسة وحيث يُعتبر حرفيوها، مثل مانكيوفيتش، فقط يعزفون على الأرغن، ويعشقون لبراعتهم ولكنهم لا يرون السلسلة التي تحملهم. وتتصل بأسيادهم. وهكذا يضع المخرج إصبعه على ما يؤلم حتى اليوم في معظم التخصصات الفنية، أي مكان للخلق والابداع والاعتراف به.

من الناحية المالية، إذا أخذنا مثال الرسوم الهزلية في فرنسا، فإن الحرفيين الرئيسيين، أي المخرجين والمصورين وكتاب السيناريو، يضطرون إلى الاكتفاء بفتات كعكة ابتلعها ناشر وطابعة وموزع وبائع كتب. من وجهة نظر التعرف، يمكننا أن نأخذ مثالاً في العالم الموسيقي للملحنين مقارنة بفنانيهم.

في Mank يجسد غاري أولدمان Gary Oldmanالدور الرئيسي، شخصية Mankiewicz لا يزال غاري أولدمان لاذعًا في نظرته، لكنه غاضب من الأبخرة العنيدة للإدمان العميق للكحول، والفعل الصاخب، والنبرة الساخرة، والصدفة القاتلة، وقد تمكن من تحقيق التوازن الصحيح بين الصدمة المزعومة والتوعك المهووس والتدمير الذاتي لشخصيته. لكن لماذا اختار المخرج الممثل البريطاني الذي، في أوج عمره الحالي ٦٢ عامًا، هو أكبر من العمر الحقيقي لشخصيته التي تتراوح بين عشرين وثلاثين عامًا؟ كما تسبب الجدل أيضًا، بارتكاب خطأ، لأنه بجانب هذه اللوحة، سرعان ما تتضخم المفارقة عند تتم مقارنة عمر مانك Gone Girlبعمر الممثلات المحيطة بغاري أولدمان.

وُلد مانكيفيتش الحقيقي عام ١٨٩٧، وكان بالفعل في عمر زوجته سارة (التي لعبت دورها توبينس ميدلتون، ٣٣ عامًا) والممثلة ماريون ديفيز (التي لعبت دورها أماندا سيفريد، ٣٥ عامًا). أبرز التصقير بالأبيض والأسود ذلك التناقض في بناء الخطط واتجاه الممثلين (بالتأكيد الدور الأكبر لأماندا سيفريد)، وكلها ترتكز بقوة على فترة أشرطة السليلويد الحساسة القابلة للاحتراق (فالشريط قد يحترق من أجل تغييرات بكرة في مرحلة ما بعد الإنتاج، وصوت أحادي، وأزياء الفترة، وما إلى ذلك)، تعطي عرضًا أنيقًا وغامرًا.

مع فيلم مانك Mank الذي هو في نفس سياق فيلم روما من إخراج ألفونسو كوارون، تؤكد Netflixالجهة المنتجة نتفليكس، إذا كانت لا تزال هناك حاجة للتأكيد، بأنها أكثر من مجرد عرض فيديو هات أفلام على منصة

> **كان على المخرج أن يعود إلى الجوهر، إلى الأصل الأساسي للخلق، حيث يكون الإنسان عارياً في مواجهة شروره، حيث يكسب الفنان كرامته من خلال محاربة صفحته البيضاء بالكلمات. أو، بتعبير أدق، خموله الوجودي. هذه العلاقة بالكلمات هي أيضًا الرابط المميز الذي يحافظ عليه مع فيلم المواطن كين Citizen Kaneالشهير، وهو فيلم يتم فيه إعلان الحرب من خلال عنوان صحفي، ويتم إحياء مُثُل الفرد على قطعة بسيطة من الورق.**

الطلب، بل هي لاعب رئيسي في مركز إنتاج الفن السابع. تعطي الفرصة لممثل يتجرأ، يخاطر، ويغير الرموز ويبتكر، وبالتالي يجبر عمالقة آخرين في القطاع على فعل الشيء نفسه. مانك هو تكريم جميل لهيرمان جيه مانكيفيتش، و لوالد ديفيد فينشر والكتاب الآخرين، الرجال الذين يعيشون في ظلال السينما. فيلم مرآة يضع عالم السينما أمام تناقضاته وحيله. أول فيلم لديفيد فينشر منذ ست سنوات، تم بناء مانك بالكامل على مفارقة مفاجئة بشكل مفاجئ: جلب كائنات محكوم عليها بالظل إلى النور، ووضع صور لهذا الشيء الذي يعد تصويرًا سينمائيًا ضئيلًا جدًا لدرجة أننا نسميه "مايزال في طور الكتابة".

كأنه، من أجل عودته الكبيرة إلى مقدمة المسرح، كان على المخرج أن يعود إلى الجوهر، إلى الأصل الأساسي للخلق، حيث يكون الإنسان عارياً في مواجهة شروره، حيث يكسب الفنان كرامته من خلال محاربة صفحته البيضاء بالكلمات. أو، بتعبير أدق، خموله الوجودي. هذه العلاقة بالكلمات هي أيضًا الرابط المميز الذي يحافظ عليه مع فيلم المواطن كين Citizen Kane الشهير، وهو فيلم يتم فيه إعلان الحرب من خلال عنوان صحفي، ويتم إحياء مُثُل الفرد على قطعة بسيطة من الورق، الكلمات الأخيرة لرجل يحتضر، القوة السحرية لتحطيم كل الأسرار. لذلك يمكن للكلمة أن تصبح المدافع الرئيسي عن الحقيقة، طالما أنها مستخدمة بأقل قدر من الأصالة. ليس من أجل لا شيء، إذن، إذا وضع ديفيد فينشر - تحت رعاية والده، وهو نفسه كاتب سيناريو غير معترف به - في قلب فيلمه عن "كاتب سيناريو":

كاتب مجهول يحاول معالجة السيناريوهات المريضة أو الضعيفة، حرفي ظل يسعى لإصلاح ما كسرته نجوم اليوم على الفور. وبالتالي، فإننا نفهم أن الجدل الشهير حول أبوة المواطن كين لديه هو موضوع خاطئ (تأثير ويلز على السيناريو واضح ولاينكره أحد، علاوة على ذلك، لم يتم التهرب منه بأي شكل من الأشكال)، يفضل فينشر حفر مؤامرة أكثر حميمية أو الاستبطان، مما يجعل العمل الكتابي المفروض على هيرمان جيه مانكيفيتش (معزول في وسط الصحراء، أمامه ستون يومًا لإنهاء النص) الرمز الخفي للولادة الجديدة أو الخلاص: اتخاذ مسار الكلمات هو السير نحو الأصيل، نحو

استعادة احترام الذات لفترة طويلة جدًا من قبل عالم فاسد.

انتعاش مانكيفيتش رغم شيء من المطهر: بجسد مكسور أيضًا بسبب حادث سيارة كما بسبب الكحول، وشخصية يتنمر عليها باستمرار نظام هوليوود الذي يستغلها ويحتقرها (يوصف، على سبيل المثال، بأنه "كاتب سيناريو بسيط" بواسطة Thalbergثالبيرغ ، يمكنه فقط أن يأمل في الخلاص من خلال الحكمة التي تم اكتشافها أخيرًا. نهضة فكرية كشفها لنا فينشر من خلال النظر إلى جانب شيخه اللامع، وتناول تحديد قصة المواطن كين نفسه من أجل غمرنا في تعرجات عقل الخالق: القصة عبارة عن دائرة كبيرة، مثل لفافة القرفة الضخمة. ليس خطًا مستقيمًا للخروج ... ".

من الواضح أن هذا المسار "نحو المخرج" الذي يقترح فينشر توضيحه، موضحًا بالشكل تعافي الرجل (مانك، طريح الفراش من المشهد الافتتاحي، ينهي القصة وهو واقف على قدميه)، الصعود الفني للفنان (هذا الاسم، الذي يتجاهله الجميع، ينتهي به الأمر ليتم تضمينه في عناوين الفيلم، علامة على الاعتراف الأبدي بدوره وأهميته).

ومع ذلك، من خلال إعادة النظر في البناء في ذكريات الماضي لفيلم ويلز (حتى لو كان، هنا، يتطور فقط على مدى زمنين)، يمكن أن يقترح فينشر أن مانك ليس سوى "فيلم تكريم" أو ، على أقل تقدير ما يعادل تلك التحفة الفنية التي هي المواطن كين.

لحسن الحظ، ليس هذا هو الحال - وحتى إذا كانت هناك أوجه تشابه (جمالية السينما في ثلاثينيات القرن الماضي، ولحن الجاز ، ونقص الفيلم، وما إلى ذلك) - فهو يتجنب الوقوع في مأزق بسيط عن طريق الامتناع عن التصويت. لنسخ الهوية الأورسون ويلزيه الرسمية (تنسيق ١,٣٧، المكان الغالب لتكوين اللقطات في التركيز العميق لقطات عمق المجال..). هنا، على العكس من ذلك، تم توسيع الصقل الجمالي الذي سعى إليه فينشر في أفلامه السابقة بشكل جيد من خلال استخدام صورة رقمية.

تم تخفيف المستحلب في الفيلم الخام في الثلاثينيات، مما سمح لمدير التصوير إريك ميسيرشميد Erik Messerschmidt خاصة في مفرداته الجمالية التعبيرية - أن يكون حديثًا بحزم. علاوة على ذلك، حتى لو استخدم أطوالًا بؤرية قصيرة مثل شيخه اللامع، مما سمح بعمل حقيقي على عمق المجال، فإن فينشر حريص على عدم إعادة إنتاج الباروك الوليزي ، مما يمنح القوة الخفية للغة الصورة المدوية.

المشكلة، دعنا نواجه الأمر، هي أن فيلمه يبدو أحيانًا ثرثارًا جدًا، ويخاطر بفقدان المشاهد غير المستجيب من خلال اللوغاريث العديدة. ومع ذلك، فمن خلال حديثه يكشف الرجل عن نفسه، منتقلًا من مهرج يصرف انتباه الأقوياء إلى قاهر الحقيقة، ويسلط الضوء على حيل هوليوود وادعاءاتها، بينما يستنكر التجاوزات. السلطة (الأخبار الكاذبة، هيمنة المال والثروة، تأثير الإعلام على الرأي العام ...).

حقيقة تذكرنا بواقع أكثر حداثة، فينشر ينسج (أحيانًا أيضًا) روابط واضحة بين الوضع في الثلاثينيات وأمريكا ترامب. من خلال لغة سينمائية تعمل على التورية، مع ذلك، تثبت أنها مصدر حقيقي للسعادة في استحضارها الساخر لخلفية هوليوود. سوف نقدر، على وجه الخصوص، هذا التناقض الحكيم بين الخطاب "الميكانيكي" لصانعي القرار (مونولوج لويس ب. والشفقة والقيء الذي يقذفه مانك من معدته في مأدبة العشاء). النجاح، بالطبع، الذي يدين بالكثير لأداء مختلف الفنانين، أماندا سيفريد وغاري أولدمان في الصدارة. ولكن قبل كل شيء، من خلال إلقاء هذا الخطاب، ينقلنا فينشر إلى النور، أو يسمح لنا بسماع هذه "الأوبرا" التي يحلم مانك بتأليفها.

من خلال إعطاء صوت لأولئك الذين لا يمتلكونه عادةً (الإضافات، التقنيين، عمال الظل، إلخ)، يعطي فيلمه ديناميكية تقوم عليها فكرة العرض: من خلال سماع خطاب المرشح الديمقراطي، هذا الآخر الذي يشبهه ولكنه يعمل، يدرك مانك أنه يمكن أن يكون شيئًا آخر غير فنان عام؛ من خلال إقامة علاقة حقيقية مع ماريون، يخرج مانك من سباته ويؤكد نفسه تمامًا. ولادة جديدة يستحضرها فينشر بمهارة من خلال إضفاء الطابع الشعري على أوبرا متناغمة دقيقة، ويمكن ملاحظتها على وجه الخصوص عندما يهرب الثريكان من منزل ويليام هيرست ليجدوا الهدوء اللطيف في البيئة الطبيعية؛ أو، بعد ذلك، عندما يستقرون في وسط هذه الطبيعة نفسها، أثناء نزهة في أي نقطة ضوء.

ثم يعرض فينشر على شخصيته باب الخروج الذي كان يأمل فيه، وهو الباب الذي يسمح له بالدخول الكامل إلى دورة الحياة. بينما ويلز، على الرغم من هذه الهالة المضيئة المصاحبة، لا يزال محبوسًا في هوسه ("تلقى نصف اعتراف ونصف تكريم" ، ولكن، دون الحصول على مرتبة الشرف من الشاشة أي حصوله هو على الأوسكار) ، يصبح مانك فردًا ومؤلفًا كاملاً ، من خلال الجرأة على أن يكون على طبيعته ، من خلال الجرأة على سرد هذه القصة التي يعرفها جيدًا والتي هي قصة حياته.

نظرة حصرية على فيلم (حرب أهلية)
حكاية تحذيرية نارية حول العنف السياسي
في أمريكا بالمستقبل القريب

فيلم الإثارة القادم من آليكس غارلاند يصدر في السينما و MAX

BY JIM VEJVODA

يصور فيلم الكاتب والمخرج أليكس غارلاند (حرب أهلية) الولايات المتحدة الأمريكية في المستقبل القريب وهي على شفير حروب أهلية تكاد تمزق نفسها بعنف لأسباب تُركت غير معروفة عمداً. ومهما كانت الأسباب الجذرية (والتي يعتبر الرئيس الفاشي الذي يلعب دوره نيك أوفرمان عنصراً رئيسياً بينها)، فإن الخطر الذي تتعرض له الجمهورية مثير للقلق بما يكفي لأن توحد ولايات متعارضة سياسياً مثل ولاية تكساس المحافظة المتشددة وكاليفورنيا الليبرالية المتشددة قواها باسم الجبهة الغربية، والتي مع بداية الفيلم، توصل الحرب إلى عتبة البيت الأبيض تقريباً .

تقوم مجموعة من الصحفيين بهذه الرحلة إلى البيت الأبيض عبر أمريكا التي مزقتها الحرب، وهي تتألف من مصورة

ترجمة / ديما مهنا

الحرب العنيدة لي (كيرستن دونست)، ومراسل رويترز جول (واغنر مورا)، والمصورة الطموحة جيسي (كايلي سباييني)، والمراسل المسن سامي (ستيفن ماكينلي هندرسون)، الذين يسعون لإجراء مقابلة مع الرئيس. وبما أن هذا الرئيس يكره الصحفيين (فهم يتعرضون عادة لإطلاق النار) فإن القدرة على اللقاء به ليست بالمهمة البسيطة. إنها بمثابة عملية انتحارية.

بعد تحمّل العديد من المواجهات العنيفة والمخيفة على طول الطريق، بما في ذلك مواجهة مرعبة مع جندي عنصري يلعب دوره جيسي بليمونز، يصل الصحفيون إلى واشنطن بينما تتقاتل قوات الجبهة الغربية شارعاً بعد شارع، وحارة تلو الأخرى مع القوات الفيدرالية.

قام غارلاند وفريقه ببناء مواقع تصوير شارع العاصمة في جورجيا، مع رسم مشهد الحصار مثل مخطط كرة القدم حتى يتمكن المخرج من تصميم حركة الكاميرات والممثلين والمركبات لينغمس المشاهدون بالكامل في الفوضى الشاملة. من الناحية البصرية، يُظهر حصار العاصمة بشكل مثالي نهج السينما الواقعية الذي استخدمه غارلاند في

"حرب أهلية" وهذا لا يعني أن أسلوب غارلاند البصري هنا لم يتأثر ببعض الأفلام الكلاسيكية أو الأفلام الوثائقية الحربية.

مثل فيلم أنقاذ الجندي ريان للمخرج ستيفن سبيلبرج وقال في حديث أن تأثير هذا الفيلم لامفر منه وفيلم معركة الجزائر الذي كان تأثيره من واقعيته ومن الأفلام الإخبارية التي تم استخدمها فيه. لكن التأثير الرئيسي لم يكن من أي فيلم أو وثائقي محدد بقدر ما كان من لقطات إخبارية من مناطق الصراع حول العالم. وفي بعض الحالات بين أفراد الطاقم، جاء التأثير أيضاً من تجارب عاشوها".

" تمت كتابة السيناريو قبل السادس من يناير بكثير، لكن لا زال لذلك اليوم تأثير"

قد يعتقد المرء أن التغطية الإخبارية التلفزيونية لحادثة اقتحام كابيتول الولايات المتحدة في ٦ يناير ٢٠٢١ ألهمت مشهد واشنطن، لكن غارلاند قلل من أهمية ذلك قائلاً: "تمت كتابة السيناريو قبل السادس من يناير بكثير، لكن لا زال لذلك اليوم تأثير. إلا أنه لم يكن عبر المرئيات بقدر ما كان مجرد حافز للعمل بجدية أكبر والالتزام بشكل أكبر كرد فعل ضد العنف. أعرف أنه وضع شعوراً من الغضب وراء الفيلم بالنسبة لكثير من أفراد الطاقم. وكان له نفس التأثير عليّ".

وكما هو الحال مع رحلة الشخصيات في الفيلم، لم يصل الإنتاج نفسه إلى واشنطن حتى نهاية التصوير. حيث قال غارلاند متذكراً: "تم تصويره خلال تسعة أيام. قمنا بتصوير الفيلم بالتسلسل لذلك كان هذا آخر شيء قمنا بتصويره، وشعرت أن الجميع قدموا أفضل ما لديهم".

وأضاف: "يتعرض طاقم الممثلين وطاقم الكاميرا دائماً للضغط أثناء التصوير، لكن العديد من الأقسام الأخرى تكثف جهودها بشكل كبير. فريق المجازفات على وجه الخصوص بقيادة جيف داشناو، وفريقنا العسكري بقيادة راي مينديوزا، وفريق المؤثرات السمعية بقيادة جاي دي شوالم. بالإضافة إلى ذلك، كان العديد من الأشخاص في هذا المشهد من المخضرمين. كان لديهم موقف مذهل وأخلاقيات العمل وأضفوا الواقعية. جعلوا الفيلم يبدو حقيقياً".

مع كل البراعة التقنية التي تم استخدامها في مشهد العاصمة الأخير، يقول غارلاند إن هذا المشهد يمثل في الواقع لحظة عاطفية محورية للبطلة المركزية لي التي تخرج من قوقعتها التي سببتها الحروب هنا أخيراً.

إحدى نقاط الفيلم هي هدف الصحافة وقيمتها. هناك مشهد مبكر في الفيلم حيث تقول لي: 'في كل مرة نجوت فيها من منطقة حرب، وحصلت على الصورة، اعتقدت أنني أرسل تحذيراً إلى دياري. لا تفعلوا هذا. لكن ها نحن ذا'. إن عبارة 'ها نحن ذا' ترتد عليها في هذه المرحلة، وتمزقها".

قدم غارلاند لـ ردا سريعاً من كلمة واحدة عندما سُئل عما يريد أن يستخلصه المشاهدون من تصوير القوات أمريكية تقاتل قوات أمريكية في شوارع عاصمة البلاد: "النفور".

الوقت وحده كفيل ليكشف ما إذا كانت رسالة غارلاند التحذيرية للولايات المتحدة وصلت للمسامع أم لا.

أنف وثلاث عيون..
البحث عن العين الرابعة

رواية قديمة، معروفة كفيلم ولاقت نجاحًا كبيرًا كمسلسل إذاعي وبعدها كمسلسل تليفزيوني، مجرد استعراض أسماء الأبطال الذين تناوبوا على أداء أدوارها الرئيسية: (عمر الشريف ونادية لطفي وسميرة أحمد ورشا مدينة في المسلسل الإذاعي عام ١٩٦٩م.، ومحمود يس وماجدة الصباحي ونجلاء فتحي وميرفت أمين في الفيلم السينمائي عام ١٩٧٢م.، ثم كمال الشناوي ويسرا وليلى علوي وماجدة الخطيب في المسلسل التليفزيوني عام ١٩٨٠م.، كل أسماء هؤلاء النجوم ذوي الشهرة والرسوخ في ثقافة المشاهد العربي؛ تدفعنا إلى التأكد من أن الرواية بتمثلاتها السمعية والسمع بصرية حاضرة في الذاكرة والوجدان لم تغب بشخوصها وأحداثها وصراعاتها، بمغازيها ومخازيهم، نجاحاتها وانتصاراتهم وانكساراتهم وألق نشوة لحظات القراءة الأولى وحالات المشاهدة والاستماع الممتدة. رغم السنوات الطويلة منذ صدورها أول مرة منذ ستين عامًا بالتمام والكمال عام١٩٦٤.

ثم يأتي هذا العام المخرج أمير رمسيس والسيناريست وائل حمدي والمنتجة شاهيناز العقاد فيعيدون إنتاج الرواية ويطلبون من الجمهور ألا يضع مقارنات بين هذا الفيلم والفيلم السابق أو بين أبطال العمل الأحدث والأعمال السابقة. طلبٌ مشروع ومفهوم ومنطقي، لكنه غير

أحمد صلاح الدين طه
ناقد وباحث سينمائي-مصر

الرواية الضخمة وتعدد الأصوات فيها دفع كل ما تناولها دراميًا إلى قرارات أهمها تنحية أصوات السرد والخروج بصوت واحد يروي القصة للجمهور هو صوت صانع العمل هو العين الرابعة التي تمثل عين القارئ المبدع الذي يهضم القصة ويعيد تقديمها في نص جديد.

واقعي؛ لن يتمكن الجمهور أبدًا من منع نفسه من المقارنة، ليس بهدف الحكم أو بغرض التقليل من شأن هذا أو ذاك، لكن الرواية وشخوصها صار لهم تاريخ في الذاكرة الجمعية للمجتمعات العربية، حتى مَن أسخطه مجتمع الرواية الأصلية أو ضج بمهاجمة مشاهد الفيلم المتحررة (+١٨) أو حَزن لمأساوية نهاية أبطال المسلسل التليفزيوني، كل هؤلاء قرَّ في نفوسهم، في ذاكرتهم العميقة أو لاوعيهم، شيءٌ من الرواية وبعض من الدراما والكثير من الحنين للماضي.

الآن، عندما يطلب صناع الفيلم من المشاهد الاكتفاء بالمشاهدة المتجردة؛ ذلك طلب عزيز وصعب المنال، بل إن المشاهدة المتشعبة -إذا جاز التعبير- تعد واحدة من سمات العصر، منذ اكتشاف الإنسان أنه يعيش عصر ما بعد الحداثة أو ما سُمي بذلك، حيث الزمن متجاور وليس متتاليًا، لم تعد الأحداث حلقات مسلسلة بل صارت بقعًا لونية متجاورة على سطح الماء قد تتداخل حينا فتتماهى بحيث لا ندرك أين ومتى تنتهي تلك وتبدأ الأخرى. وبصفة الأعمال الفنية حوادث كونية؛ لا يمكننا فصل الحديث عن إحداها كما لو كانت كلًا مجردًا، بل لا بد من النظر إلى اليَمِّ الذي جاءت في خضمه، والمحيط الذي كانت -تلك الأعمال- يومًا موجاتٍ تتلاطم فوق سطحه أو تستقر في أعماقه إلى حين.

عندما ندلف قاعة السينما من بوابة تحمل

فوقها بوسترًا ضخمًا عليه اسم الفيلم: "أنف وثلاث عيون"، تسوقنا ذاكرتنا للتساؤل عن معنى العناصر الثلاثة التي تطل علينا: الأنف، والعيون الثلاثة.

الفيلم نفسه يفسرها من خلال الحوار على أنها تمثل ثلاث حالات للحب: "عين العقل وعين القلب وعين الغريزة"، فكأن كل علاقة عاطفية بين البطل (دكتور هاشم) والبطلات (أمينة ونجوى ورحاب) تمثل حالة من هذه الحالات، لكن الرواية الأصلية تأخذنا إلى إشارة أخرى يفهمها كتّاب وقرّاء الستينيات على وجه الخصوص عندما راجت حينها تقنية كانت جديدة على الرواية العربية يقال إن أول من أدخلها إلى أدبنا كان الروائي الكبير نجيب محفوظ، وهي تقنية تعدد أصوات السرد، أو إحدى أشكالها التي يسمونها: البوليفونية، نسبة إلى تقنية مشابهة في الموسيقى تعتمد على تعدد الألحان في العمل الموسيقي الواحد.

كانت هذه التقنية في الأدب وسيلة لعرض القصة من وجهات نظر مختلفة كأنها ثلاث قصص عن موضوع واحد، كل منها ذاتية تفصّل الأحداث كما شاهدها أو عاشها أحد الشخوص، أو بالأحرى أحد شخوصها. كذلك فعل إحسان عبد القدوس في روايته التي صدرت في جزأين يضمان حوالي ألف صفحة؛ فجعل محور الرواية هو هذا الرجل الذي تدور في فلكه نساء عديدات مررن بحياته، لكن المؤلف اكتفى من كل عشيقاته بثلاث فقط لأنهن تمثلن السَرَدَة الثلاثة، تروي كل منهن الحكاية من وجهة نظرها.

الرواية الضخمة وتعدد الأصوات فيها دفع كل ما تناولها دراميًا إلى قرارات أهمها تنحية أصوات السرد والخروج بصوت واحد يروي القصة للجمهور هو صوت صانع العمل هو العين الرابعة التي تمثل عين القارئ المبدع الذي يهضم القصة ويعيد تقديمها في نص جديد، وتلك عين واحدة حتى لو أخذنا في الاعتبار أن الدراما السينمائية والتليفزيونية والإذاعية أعمالٌ جماعية يقوم بها جماعة من الفنانين، كما أنها تضم أساليب أو أشكال متعددة ومتنوعة للسرد، لكنها آخر الأمر (غالبًا) تمثل صوتًا سرديًا واحدًا.

الأصوات السردية الثلاث التي وظفها إحسان عبد القدوس كان لها تأثير مباشر على صورة الشخصيات النسائية، فهن تتحدثن عن أنفسهن من زوايا رؤيتهن لذواتهن، وبالتالي كن قويات كفاية يتمتعن بقيادة الأحداث والقدرة على تطويرها وإيقافها في الوقت المناسب، ونهاية مفعمة بالنجاح مع اختلاف نوعية النجاح المناسبة لكل شخصية وكل حكاية، حتى أمينة/ميتو التي تحولت إلى بائعة هوى؛ تعرضها الرواية كامرأة متماسكة، أصبحت صاحبة فلسفة في العلاقة مع عالم الرجل بعد كل التجارب الخائبة والخسارات المتلاحقة التي مرت بها، واستغلال هؤلاء جميعًا لها، كل ذلك جعلها تقرر أن تبيع نفسها طالما أنها تحصل على المقابل المناسب باتفاق ملائم يخرج منه الجميع سعداء، دون أن يشكل ذلك أزمة لها.

الساردة الثانية نجوى أيضًا قوية رغم ما

الآن، عندما يطلب صناع الفيلم من المشاهد الاكتفاء بالمشاهدة المتجردة؛ ذلك طلب عزيز وصعب المنال، بل إن المشاهدة المتشعبة -إذا جاز التعبير- تعد واحدة من سمات العصر، منذ اكتشاف الإنسان أنه يعيش عصر ما بعد الحداثة أو ما سُمي بذلك، حيث الزمن متجاور وليس متتاليًا، لم تعد الأحداث حلقات مسلسلة بل صارت بقعًا لونية متجاورة على سطح الماء قد تتداخل حينا فتتماهى بحيث لا ندرك أين ومتى تنتهي تلك وتبدأ الأخرى.

مر بـها من صدمات ومرض وتخبـط وتبعية مالية لمن يعولها، لكنها أخيرًا تلتحق بـالجامعة وتقنع أمها بالتبني بالعيش بعيدًا عن المظاهر. حياة تناسب دخلهم الذي يكفيهم لو لم يكن رائدَهم الطمعُ.

والثالثة، رحاب، الفتاة اللبنانية الأكثر تفتحًا وتصالحًا مع النفس تصبح مذيعة شهيرة في التليفزيون اللبناني. قوية بما يكفي لتكون نموذجًا.

هنا نلاحظ أن نساء عبد القدوس الساردات، كل منهن حملت شيئًا من أمه في الواقع السيدة فاطمة الشهيرة بروزا اليوسف مؤسسة المجلة والدار الصحفية التي تحمل اسمها؛ بقوتها وصلابتها وجمالها وتجاربها في الحياة، فمثلًا كما ترك نجوى أهلها لتربيها أسرةٌ غير أسرتها تحاول أن تستفيد من جمالها عندما تشب بتزويجها للرجل الذي يرونه مناسبًا، كذلك حدث مع روزا اليوسف التي ماتت أمها بعد ولادتها مباشرة واختفى والدها التاجر في ظروف غامضة إثر إحدى سفراته لجلب البضائع بعد أن تركها في رعاية جيران له تبنوها وغيروا اسمها من فاطمة إلى روزا ربما لأنهم رأوا أن ذلك أنسب لها لتعيش بينهم لأنهم كانوا مسيحيي الديانة، وما لبثوا أن أعطوها لأحد التجار اللبنانيين مهاجرًا إلى أمريكا الجنوبية لتخدمه لكنها في الطريق هربت عند رسو الباخرة في الإسكندرية لتبدأ رحلتها في مصر وتصبح سارة برنار الشرق ورائدة من رواد الصحافة المصرية.

أما أمينة فقد أخذت من روزا اليوسف قصة ارتباطها، فكما ارتبطت روزا بالمهندس والممثل والكاتب الشاب حينها (محمد عبد القدوس) وسافرت معه إلى موطنه بإحدى قرى الشرقية كذلك ارتبطت أمينة بمهندس شاب (عبد السلام) وسافرت معه إلى السويس، وتمامًا كما حدث مع الأولى التي طلقت قبل أن تضع مولودها الكاتب الكبير

إحسان عبد القدوس، كذلك حدث مع أمينة، لكن بينما كان سبب طلاق الأم عدم رضا أهل زوجها عن اقتران ابنهم ب (مشخصاتية) وهو ما اعتبروه أمرًا مشينًا وسط أسرة محافظة، أمينة في

أولا لا بد من الإشارة إلى أن الفيلم لا يعد اقتباساً أو معالجة سينمائية للرواية، إنه إلى حد بعيد نص جديد مؤلف ومختلف تماماً إلى الحد الذي يجوز معه نسبته إلى مؤلفه الجديد وحتى إغفال اسم إحسان عبد القدوس تماماً، كل ما في الأمر أن الفيلم يستلهم شخصيات الرواية ويعطي إحالات إليها، وهي بالمناسبة إحالات -غالبًا- لن يفهمها من لم يقرأ النص القديم.

الرواية هي التي تطلب الطلاق رافضة الزوج وأهله وكأن الكاتب ينتقم لأمه مما حل بها.

وفي الساردة الثالثة والأخيرة: رحاب، لا نقول إلا أن الكاتب جعلها مثل أمه لبنانية، وجعلها نموذجًا للمرأة المعاصرة القوية المثقفة.

القرار الثاني الذي اتخذه صناع جميع الأعمال الدرامية عن روايتنا هذه مرتبط أيضًا بقرارهم الأول بتنحية تعدد أصوات السرد؛ فالسارد الجديد يرى تغيير أو إغفال بعض الأحداث أو الكثير منها لتوائم وجهة نظره والمجال السردي الذي يقدم العمل من خلاله، والعصر الذي يعيش فيه، وجمهور المتلقين. كان أكثر الأعمال أمانة في تقديم الرواية، المسلسلَ الإذاعيَّ؛ امتداده الزمني الذي يقارب في مجمله الست ساعات سمح بالاحتفاظ بمعظم الخيوط الدرامية والشخصيات مع تغييرات طفيفة للغاية مثل التغاضي عن التصريح بوجود علاقات محرمة والاكتفاء بالإشارة إلى ذلك حتى إن المستمع يسأل نفسه طوال المسلسل إن كان ما بين البطل (الطبيب الشهير) ومريضاته حبًا عذريًا مجردًا أم غير ذلك، وربما لنفس السبب جعل البداية مع قصة نجوى المريضة الأصغر سنًا والأكثر براءة على خلاف النص الأصلي الذي بدأ بأمينة (والتي تشتهر باسم ميتو) وأعطاها المساحة الأكبر من الرواية لتحكي قصتها حتى تحولت إلى فتاة (عاقلة) لا تؤمن بالحب، لكنها تبيع جسدها لمن يقدره!!.

المسلسل الإذاعي أيضًا وضع تغييرات طفيفة أخرى لمواكبة العصر الذي أذيع فيه، نكتفي هنا بالإشارة إلى تغيير البلدة التي يصطحب أمينة إليها زوجُها الأول (عبد السلام) وكانت في الرواية السويس لكنها تحولت في المسلسل الإذاعي إلى الفيوم، والأولى عند كتابة الرواية كانت إحدى المدن المصرية العصرية الملأى بالفرص الاستثمارية كونها بوابة قناة السويس وحولها كانت حقول بترول

ومناجم اكتشفت ونشط العمل بها والسفر إليها في العقد الأول من النصف الثاني من القرن العشرين، وحتى عندما وقع دمارها إبان العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م. والذي لم يدم طويلا؛ صارت ساحة جيدة للمقاولين والمهندسين الذين كان عبد السلام واحدًا منهم، لكن الفاصل بين تاريخ نشر الرواية وتحويلها إلى مسلسل إذاعي وقعت فيه نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧م. واحتُلت سيناء وصارت السويس مدينة أشباح هي وكل مدن القناة حيث تم تهجير سكانهم وصارت ساحات لحرب الاستنزاف، في الفيلم أيضًا الذي أنتج عام١٩٧٢م.

كانت المدينة البديلة هي دمنهور، أما في المسلسل التليفزيوني فقد أعيدت الأحداث إلى السويس مرة أخرى لأنها إبان إنتاج المسلسل كانت تحررت وعادت سيرتها الأولى بل تحولت إلى مدينة فُرص استثمارية واعدة.

الفيلم السينمائي الأول الذي أخذ عن الرواية، وهو من إخراج حسين كمال، كان إلى حد كبير متحررًا من كل القيود الأخلاقية التي راعاها المسلسل السابق، بل أسهب في عرض تفاصيل العلاقات بين الطبيب ومريضاته، وأفرط في استعراض مفاتن أجساد نسائه لدرجة جعلته محل انتقاد حتى من معاصريه وإلى الآن، ومع ذلك ربما لا يكون تخطى هذه المساحة من الحسية وما يمكن أن نصفه بالفوضى الجنسية في الرواية الأصلية، يؤخذ في الاعتبار أن الأفلام حينها لم تكن تعرض إلا في السينمات، ولم تكن تتخطى إلى المشاهدين في المنازل إلا من خلال رقابة التليفزيون الأكثر تشددًا والتي كان بإمكانها حذف مشاهد بأكملها إن لم تكن تناسب العرض الأسري، لكن أيضًا في هذه الفترة التي سبقت حرب أكتوبر قيل إن الرقابة طولبت بأن تكون أكثر تساهلًا في هذه الأمور كامتداد لخطة التمويه التي اعتمدت على إقناع العدو بعدم الرغبة في القتال، وانشغال الناس باللذات والحياة المادية.

مع كل العري والجنس في الفيلم، إلا أن صناعه آثروا النهاية الأخلاقية حيث بدت المرأة الخائنة آخر الأمر بائسة تحولت من ابنة عائلة محترمة إلى فتاة ليل، أما الطبيب الماجن بدوره فقد لاقى نهاية مناسبة مع امرأة كما يقال "طلّعت عليه القديم والجديد" وأورثته حزنًا ربما يعادل كل كآبة تسبب فيها لامرأة على مدار حياته.

في المسلسل التليفزيوني آثر صانعوه الكاتب أحمد الخطيب والمخرج نور الدمرداش أن يحدثوا تغييرات كبيرة في أصل القصة لتلائم العرض التليفزيوني، وأهم هذه التغييرات كان التخلي تمامًا عن فكرة العلاقات المحرمة المنفتحة وأصبحت الحكاية أكثر واقعية بالتركيز على صراعات الحب والتعلق والقلق، والفوارق العمرية وجدلية تأثيرها على علاقة الرجل بالمرأة، العين الرابعة (صناع المسلسل) جعلوا الشخصيات أكثر هشاشة وأكثر خضوعًا لأقدارهم التي حولتهم إلى شخصيات تراجيدية. تنتهي أمينة بائسة في مصحة للأمراض النفسية والدكتور مكتئبًا معتزلًا الحياة والعمل بعد موت نجوى متأثرة بمرضها، أما رحاب فتظل الشخصية الأقوى، لكنها هنا لم تعد فتاة لبنانية منفتحة بل صارت طبيبة أمراض نفسية تتولى معالجة كل تلك المآسي التي ألحقها صناع العمل بأبطاله.

أنف وثلاث عيون ٢٠٢٤

تعليق من أحد المشاهدين المصريين بعد مشاهدة الفيلم؛ قال: "كأنه مسلسل مدبلج.. كأنك تتفرج على عالم سمسم"، هو تعليق يشي بانفصال هذا المشاهد (وحده) عن أجواء الفيلم، وفي الواقع سمعنا وقرأنا تعليقات كثيرة تشبه هذا من مشاهدين مصريين، عكس ما وجدناه مثلا من حصول الفيلم على جائزة الجمهور في مهرجان مالمو أو الاستقبال الجيد له من جمهور مهرجان البحر الأحمر في جدة، كما لو كان ثمة حاجز بينه فقط وبين الجمهور الأصلي الذي صنع -كما يفترض- من أجله.

ما العائق أمام الفيلم الذي يحمل اسم رواية ناجحة لأديب ما تزال مؤلفاته تحقق أعلى المبيعات في مصر، ونفس الاسم لفيلم له شعبيته الكبيرة حتى بعد مرور أكثر من اثنين وخمسين عامًا على إنتاجه؟!

ربما الإجابة ليست بسيطة لكننا نحاول من خلال قراءة الفيلم الوصول إلى جذورها.

أولا لا بد من الإشارة إلى أن الفيلم لا يعد

اقتباسًا أو معالجة سينمائية للرواية، إنه إلى حد بعيد نص جديد مؤلف ومختلف تمامًا إلى الحد الذي يجوز معه نسبته إلى مؤلفه الجديد وحتى إغفال اسم إحسان عبد القدوس تمامًا، كل ما في الأمر أن الفيلم يستلهم شخصيات الرواية ويعطي إحالات إليها، وهي بالمناسبة إحالات - غالبًا- لن يفهمها من لم يقرأ النص القديم، المركز الذي تدور الأعمال الدرامية الأخرى في فلكه أو على الأقل مَن شاهد أحد هذه الأعمال السابقة. على سبيل المثال تجد شخصية أمينة (نورا شعيشع) تظهر فجأة وتُبدي سلوكًا عدائيًا عنيفًا تجاه الطبيب (ظافر عابدين) وهو سلوك مبني على أحداث في الماضي لم يرها مشاهد الفيلم، وكذلك ظهرت نجوى (أمينة خليل) وإن كان الفيلم يعطي، من خلال الفلاش باك؛ نبذة معقولة عن علاقتها السابقة بالطبيب.

أيضًا عندما تقرر رحاب/روبي (سلمى أبو ضيف) السفر إلى لبنان لقضاء العطلة مع أمها، لا نجد سببًا منطقيًا لتكون أمها في لبنان، ولماذا لبنان تحديدًا؟ ما الذي تمثله أو ترمز إليه أو حتى تشير إليه؟ هل يرغب صانع الفيلم في تبرير تحرر الفتاة مثلًا والذي يجعلها متأثرة أيما تأثر عندما يرفض البطل التمادي في التواصل الجنسي معها، وكأنها زوجته، وهي بفخر تتحدث عن أنه "في حكم البوي فريند" وأن أمها لا بدّ ستسألها قريبًا عن تفاصيل ديكور شقته، في الواقع لم تكن هناك حاجة لتبرير هذا التحرر فكل شخوص الفيلم يظهرون نفس السلوك دون الحاجة إلى مبررات: الطبيب الذي يتفاخر بعلاقاته المتعددة أو الذي يتحدث عن جلوسه المعتاد في كافيتيريا ليتناول كأسي نبيذ في انتظار (أي امرأة) تشاركه جلسته، يتحدث عن الخمر وكأنه عصير تفاح، أو كأن الكافيتيريا التي يتحدث عنها على شاطئ أحد الأنهار في أوروبا. طبيبته النفسية أيضًا تصطحب صديقا بعد سهرة صاخبة ليقضيا معًا ليلتهما في منزلها ثم في الصباح تقول له بجفاء "خلصت، إلبس هدومك وامشي". الكل إذًا متحررون وليس أحدٌ منهم من لبنان أو يعيش في لبنان أو له علاقة بلبنان، لكن فقط رحاب تذهب إلى لبنان لأن رحاب الأصلية كانت لبنانية أحالنا الفيلم إلى ذلك الأصل دون أن يعيد ذكر القصة ليفهم المشاهد ما غمض عنه.

هنا تجدر الإشارة إلى أن الفيلم تعفف تمامًا عن أي تصوير فج لأي علاقة عاطفية ولا حتى قُبلة، ومع ذلك تجده مصنفًا (+١٦) وتجد لومًا شديدًا في تعليقات المشاهدين لصناعه لما يرونه مخالفة للأعراف وتعديًا على الأخلاق في سلوك شخوصه، وهو ما يمكن تبريره من صناع الفيلم بأن الفئة المعروضة في الفيلم موجودة في المجتمع وهي حقيقة، وكانت ربما أقل انحلالًا مما عرضته الرواية الأولى الصادرة في أوائل الستينيات، أو الفيلم في أوائل السبعينيات، ويلقي البعض اللوم على الجمهور الذي أصبح أقل انفتاحًا، وطبعًا هذه حقيقة لكنها ليست السبب الوحيد، نعم جمهور ما قبل النكسة اختلف بعدها، وجمهور ما قبل أكتوبر تغير كثيرًا بعدها وذلك موضوع تسوّدُ فيه صفحات، لكن ثمة أسباب أخرى،

صحيح أن إحسان عبد القدوس كان يكتب عن الطبقة التي أطلق عليها البعض (الطبقة المخملية) وهي مجتمعات منفصلة عن جموع الجماهير لها خصائصها وسماتها وأخلاقها المغايرة تمامًا للسواد الأعظم وهي نفس الطبقة، أو بلفظ أدق؛ الفئة التي يدور حولها فيلمنا هذا، لكن الجمهور (اليومَ) يتقبل قراءة روايات إحسان عبد القدوس ويبدي استياءه من سلوك الشخصيات في الفيلم لأن روايات عبد القدوس كانت تنتهج ما يسمى (الرواية الصحفية) فكانت تميل إلى تسلية الجمهور من خلال إطلاعه على الحياة الخاصة الغريبة والمستهجنة لأبطال الروايات، كأنه يتلصص عليهم من خلال بيت زجاجي، لكنهم مهما شذوا وشطّت أفعالهم يُترك في النهاية لهم فرصة للعودة إلى إطار الحياة الطبيعية، العادية؛ فيطمئن القارئ إلى أنه على صواب وأنه النموذج، حتى الفيلم القديم بكل ما فيه من مساحات الإباحية والعري، ينتهي بختام أخلاقي إذ يلقى الجميع جزاءهم، بل حتى المسلسل التليفزيوني الذي حذف من الرواية معظم ما يمكن أن يكون لا أخلاقيًا، عمد في الحلقة الأخيرة إلى معاقبة شخوصه (ربما ليضمن أن الجميع مرتاح).

أما في فيلمنا هذا فلم يقبل الجمهور أن يطرح عليه نموذج هذه الفئة بشكل محايد كمجرد جزء من المجتمع نبرر له أفعاله، حتى عندما يعترف البطل (دكتور هاشم) أمام نفسه: "أنا كنت زباله قوي كدة"، ترد عليه معالجته النفسية قائلة: "لا أبدًا". كأنها تقدم له ولنفسها ولمجتمعهما براءة وشهادة بالصلاح، وهذا سبب كافٍ لعدم تفاعل الجمهور مع شخوص الفيلم.

قرر صانع الفيلم أن يقدم العين الرابعة، رؤية دكتور هاشم نفسه عن نفسه، الدكتور هاشم الذي تحدثت عنه السارادت الثلاث في الرواية فألصقن به كل دناءة من انحلال لخيانة لأنانية مفرطة.

تسبب في تدمير حيواتهن جميعًا دون أن يتحمل أي مسؤولية عن نتائج أفعاله وآخر الأمر تزوج امرأة طيبة ليست ككل النساء اللاتي عرفهن ليكمل حياته معها وسط أسرة وديعة دون أدنى عقاب له من المجتمع.

هذه المرة يُعطى الفرصة كي يتحدث. ولعمل توازن أضاف الفيلم شخصية دكتورة علياء (صبا مبارك) المعالجة النفسية التي يُفترض أنها ستشارك في تحليل شخصيته، ولماذا لا تنتهي علاقاته مع النساء بالزواج، وهنا نعود للنقطة الأخلاقية، فالرواية في الماضي لم تعتبر بطلها مريضًا نفسيًا، على العكس جعلته شخصية متوازنة وناجحة ومطمعًا لكل الباحثات عن الزواج، لكن لديه وجهًا آخر بعيدًا عن عمله كونه زير نساء متعدد العلاقات، والسبب الرئيسي لعدم زواجه ليس أزمة نفسية يعانيها بل لأن كل من يعرفهن لا تصلحن زوجات محترمات، على الأقل من وجهة نظره، أما الفيلم فيطرح فرضية أخرى:

إنه يعاني قلقًا أو مرضًا نفسيًا جعله لا يكمل أي علاقة بالزواج، ليس لأنه يصل بهذه العلاقات إلى النهاية؛ فهذا يعتبره الفيلم أمرًا عاديًا كأننا في أوروبا أو أمريكا.

من ناحية قامت حبكة الفيلم على أساس أن الكابوس الذي يراه البطل يفزعه ويجعله قلقًا في حياته لدرجة تدفعه للذهاب إلى طبيبة نفسية بعد ترشيحها له من قبل أخته، ورغم أن الفيلم يسهب كثيرًا ويعطي زمنًا طويلًا لأحداث أقل أهمية؛ يعرض هذا الحلم باختصار شديد وتكرار محدود وينسى حتى الإشارة إليه طويلا حتى ننساه ثم يذكرنا به على استحياء فضاعت قيمته كأساس للحبك.

كما أن الحلم في حد ذاته لم يكن بهذه القوة التي تجعله يرعب رجلًا أربعينيًا ويشغل عليه تفكيره.

إيقاع الفيلم يبدو بطيئًا جدًا إلى حد يضعف قدرة المشاهد على المتابعة وزاد من الإحساس بهذا الثقل استخدام ألوان قليلة التشبع أقرب إلى ألوان الباستيل وهي مناسبة تمامًا للأجواء الشتوية التي تسود الفيلم فكل المشاهد تعتمد خلفية تؤكد على الطقس البارد وجميع الممثلين يرتدون الملابس الثقيلة ماعدا سلمى أبو ضيف كانت الدنيا عندها (صيف على طول).

وظف المخرج تقنية تعدد الساردين وتعدد أساليب السرد، لكنه ركز بشكل أساسي على السرد الصوتي سواء من خلال التعليق الخارجي بصوت البطل أو من خلال مونولوجات أو مناجاة بين الشخصية الرئيسية ونفسها، أو من خلال الحكي على ألسن آخرين مثل الأب الذي يحكي له عن ماضيه أو المعالجة النفسية التي تشرح له أزمته النفسية، أما بصريًا فلا يمكننا التغاضي عن إهمال هذا العنصر كأداة الحكي السينمائية الأولى.

معظم التفاصيل نسمع عنها ولا نراها مجسدة على الشاشة مما قلل من تفاعل المشاهد معها، فليس الأمر حكاية قصة لكن حكايتها بطريقة سينمائية، وليس المهم في الصورة السينمائية أن تكون (حلوة) بل (جميلة) والفرق بين الحلاوة والجمال هو العمق، القدرة الدرامية، والتمكن من إمتاع العقل.

من ناحية الأداء تألق البعض مثل سلمى أبو ضيف في دور رئيسي ونورا شعيشع في مشهد قصير لكنه مؤثر، ظافر العابدين اعتمد نجاحه على رصيده لدى المشاهدين وليس أدائه خاصة مع عدم تمكنه من اللهجة المصرية الأمر الذي جعله يبذل جهدًا مضاعفًا في النطق فصله عن الاندماج في الأداء، الآخرون أدوا أداء مقبولا والبعض جاء أداؤهم آليًا كما وصفهم بعض المشاهدين بأنهم جاؤوا من عالم سمسم، والمفارقة أن بعضهم فعلا من نجوم النسخة العربية من مسلسل عالم سمسم.

وفي الواقع أن بعض الأدوار كانت بمشاهدها وحواراتها يمكن الاستغناء عنها مثل مشاهد عائلة المعالجة النفسية أو مشاهد عشيقها أو سهرتها في الملهى الليلي أو مشهدها مع طبيبها النفسي وحوار البطل مع أبيه عن كرة القدم الذي خرج بالمشاهد عن الموضوع ولم يضف شيئًا أو يدفع الأحداث بأي شكل من الأشكال.

الموسيقى لتامر كروان كانت أنيقة ومناسبة لأسلوب المخرج أمير رمسيس في الفيلم الذي قدم حكيًا شديد الرومانسية عن مجتمع شديد المادية.

فيلم شرق ١٢ للمخرجة هالة القوصي في مسابقة نصف شهر المخرجين

لكل فيلم طليعي جمهوره

أمير العمري / كان

فيلم "شـــرق ١٢" عمل غامض، بقـــدر غموض عنوانه الذي ستكتشف بعد أن يبدأ الفيلم، أنه اسم "مستعمرة"، لا نعرف أين تقع لكن الواضح أنها في مكان ما في مصر. وربما في كل مكان أيضا، بل وفي زمان غير محدد. لكن الملامح قريبة منا.

"شـــرق ١٢" هو الفيلم الروائي الطويل الثاني للفنانة البصرية والمخرجة المصرية هالة القوصي، بعد فيلمها الأول "زهرة الصبار" (٢٠١٧) حيث كانت تبتعد عن الحبكة التقليدية بقدر ما تعتمد على تقديم رؤية فنية، وتهجر الدراما التقليدية لتقترب من الواقعية السحرية، أو حتى من السريالية.

ورغم الطابع التجريبي الذي يبتعد تماما عن مقاييس السينما السائدة، والتحرر في السرد، كان "زهرة الصبار"، يروي قصة، هي قصة فتاة مصرية مثقفة تتطلع إلى الاستقلالية، وترغب في التحقق عن طريق الفن، وهنا يتعين عليها أن تواجه الكثير من العقبات في الطريق. وكانت أحداث الفيلم تدور على واقع مدينة القاهرة بعد التطورات السياسية التي وقعت في ٣٠ يونيو ٢٠١٣، وما نتج من فوضى في الشارع، ثم تصاعد الاستنفار الأمني مع وقوع الانفجارات، نهاية إلى فرض حظر التجوال. كان الفيلم يرصد واقع الشباب الذي يتطلع إلى التحقق في ظل ظروف وأوضاع بدا في لحظة تاريخية معينة أنها يمكن أن تلبي طموحاتهم في العيش الكريم والحرية، لكنها انتهت إلى نوع آخر من القهر، وأدت إلى مزيد من الشعور الاغتراب والرغبة في الهرب. لا يبتعد الفيلم الجديد "شـــرق ١٢" الذي عرض ضمن تظاهرة "نصف شهر المخرجين" في مهرجان كان السينمائي الـ٧٧، كثيرا عن موضوع فيلم هالة القوصي السابق. إنها تتبع أسلوبا مماثلا، في ابتعاده عن الحبكة والدراما التقليدية، والاهتمام بالصورة ومفرداتها لخلق عالم سريالي غريب لكنه قريب بشحنته العاطفية وانعكاساته على الواقع، إلا أنه يفتقد أهم ما كان يميز الفيلم السابق، بل وأهم ما يميز أي فيلم على الإطلاق، أي وجود "قصة" ما يمكن لنا أن نتابعها ونربط بين أجزائها وشخصياتها مهما بدا الشطط والجموح الفني والتلاعب بالشكل واللهو بالشخصيات، بحيث يمكن للمتفرج أن يفهم أو يلمس ببساطة، طبيعة "الموضوع" الذي يعالجه الفيلم. هناك بالطبع موضوع، لكنه يضل الطريق كثيرا في زحام الانتقالات الحادة من مشهد إلى آخر قبل تحقيق الإشباع أو حتى فهم المقصود من دون حاجة إلى مذكرة تفسيرية من أحد. فغالبية ما يمكننا التقاطه من بين تلك الشذرات والنثرات والقفزات البصرية الكثيرة التي يعتمد عليها "البناء"، لا يمكننا فهمه بل فقط "استنتاجه" من بين طيات هذا العمل المرهق رغم جماله الشكلي الذي لاشك فيه، والذي يتحقق من خلال الاهتمام الكبير بل الولع، بتجسيد تفاصيل للصورة تجسد فكرة الكابوس أو "الديستوبيا" الخانقة

التي يعيش فيها الجميع: الديكورات، الإكسسوارات الكثيرة التي يزدحم بها الكادر السينمائي، منها ما هو مرصوص في فوضى بصرية مقصودة أو معلق على الجدران، خصوصا، والموسيقى الغريبة التي تصدر عن اللعب على أدوات وقطع مهملة من المخلفات المنزلية المستعملة، والحوارات الغريبة التي تتردد في إيقاع سريع، تخفي أكثر مما تكشف، تعبر حينا بلغة شعرية، وحينا آخر، بلغة مباشرة تظهر الرفض والاحتجاج. يزيد من الشعور بغرابة المكان والصورة عموما، التصوير بالأبيض والأسود (مقاس ١٦ مم)، في نطاق الكادر الضيق الخانق.

هناك موضوع هو القهر الذي يمارسه الكبار الذين يهيمنون على مقاليد الأمور في تلك "المستعمرة" على الجميع، وعلى رأس "النظام" رجل يدعى "شوقي بك" أو البهلوان (أحمد كمال) قد يكون معادلا لحاكم المستعمرة، أو مدير الشركة التي تستغل العمال وتطردهم دون أن تدفع لهم أجورهم كما نرى في أحد المشاهد، ولكنه أيضا "بهلوان" ينظم عروضا تليفزيونية لتنويم الناس وتخديرهم. وفيه ملامح من شخصية "الأخ الأكبر" عند جورج أورويل. ولكن كل هذه تظل مجرد "استنتاجات" أو "استنباطات" فلا يوجد شيء محدد في السياق الذي يتكون من شظايا وشذرات ولقطات ومشاهد سريعة متفرقة يكسوها الغموض، ويزيد الحوار من هذا الغموض كما سنرى، بحيث يعاني السياق العام للفيلم مما يمكن وصفه على نحو أدق بالكلمة الإنجليزية incoherent أي ببساطة "التشوش" هناك شخصيات تظهر ثم تختفي لكي تعاود الظهور لكننا لا نعرف عنها شيئا ومهما حاولنا الاستنتاج سنفشل لأن الغموض هو العامل الذي يطغى على مفاصل الفيلم ويفرض سطوته عليه، لكن الغموض يجب أن يكون دافعا للتفكير وليس لإلغاء العقل. هناك مثلا شخصية الجدة، جدة عبده، أي السيدة "جلالة" (منحة البطراوي) فهي تبدو متكاملة متواطئة مع "النظام"، ويفترض أنها تروج للنظام الظالم من خلال ما ترويه من قصص تبث الأمل الزائف لدى الناس، ولكن الاستقبال الأولي المباشر لما ترويه من قصص ومنها ما يفتتح به الفيلم، يوحي بأنها في الحقيقة تبث أملا رائعا وليس زائفا، فهي تتحدث عن الحلم الجميل بالوصول إلى البحر (وهو المعادل التقليدي للحرية) وعن "البطل الذي يكافح ضد الخوف"، وما العيب في مثل هذه القصص وهي في الحقيقة لا تروج للنظام أبدا بل على العكس تدعو للتحرر.

تقطع القوصي مشاهد الأبيض والأسود ثلاث مرات في الفيلم بالانتقال المفاجئ الى الألوان مع الحديث عن ذلك الحلم بالوصول إلى البحر، وهو ما يؤكد أن شخصية "جلالة" شخصية جيدة وليست قبيحة، وهي نفسها ستظهر فيما بعد لكي تبرر وتشرح وتقول عندما يوجهها "عبده" إنها اضطرت للتعامل مع "شوقي بك" لأنها كانت "تريد أن تعيش"، كما أنها بقربها من "السلطة" كانت تحمي الجميع، وأولهم بالطبع "عبده" الذي تحول بين زبانية شوقي وبين الفتك به كونه دائم السخرية منهم.

لكن عبده (عمر رزيق) الذي يفترض أنه على علاقة حب مع الفتاة الفقيرة "نونة" التي لا نعرف لها أصلا من فصل، ويستخدم الموسيقى الغريبة كنوع من الاحتجاج، يثور أيضا في وقت ما، في وجه "نونة" (فايزة شامة) ويضربها ويطردها ويصفع الباب في وجهها. هل هو يحبها أم يرفضها، وهل هي حامل منه أم من "برعي" (أسامة أبو العطا) الذراع اليمنى لشوقي بك، الذي يستغلها جنسيا بل ويسخرها في العمل بالدعارة لحساب "الشركة"؟ في أحد المشاهد التي تأتي من دون أي سياق واضح، نرى عاملا بائسا يعتلي سطح مبنى ما، يريد أن يلقي بنفسه لينتحر، والناس تتجمهر في الأسفل، والطاغية شوقي يطالبه بالهبوط بينما يطالبه الناس بالقفز، فهل شوقي بك حريص على حياة الرجل أم أن طغيانه يجعله لا يسمح حتى بحرية

الانتحار ؟!.

والمشكلة أننا سنقفز من هذا المشهد لكي نر نفس هذا الرجل فيما بعد، وقد هبط وأخذ يعتذر لشوقي بك، ثم نعود إليه في سياق متقدم، وهو أعلى السطح لينتهي المشهد بانتحاره بالفعل. وكل هذا الاضطراب هو ما يجعلنا نقول إن الفيلم يعاني من عدم الوضوح وغياب رابط واضح يجعل منها كقصة ما مهما بلغت غرابة السرد.

هناك رغبة واضحة في جعل الفيلم يبتعد عن رواية قصة بقدر اقترابه من عالم السيرك، أو العرض المتعدد الأبعاد: المسرح، الغناء، الرقص، الاستعراض، مع كثير من السخرية التي قد لا تصل إلينا بسبب غرابة الحوار والتباس المواقف، والحديث عن الظلم، وعن معضلة الكبار والصغار، والاستغلال الجنسي للمرأة، والأحلام، والموتى، والعيش على الموت، والبحث الغريب عن "كنز" مدفون في المقابر. ولكن المشكلة تظل كامنة في السيطرة على كل هذه العناصر في سياق يصل ويحقق أيضا المتعة.

لاشك أن هناك أداء جيد من جميع الممثلين في الفيلم في إطار الأدوار المرسومة لهم، ويبرع منهم بوجه خاص عمر رزيق في دور عبده، الذي يتحرك باستمرار ويسيطر على المشاهد التي يظهر فيها بحيويته وقدرته على التعبير بالوجه واليدين والصوت. وهناك تجسيد ممتاز بالديكورات التي تتضح عليها بصمة هالة القوصى، مع الصورة الممتازة واختيار الزوايا الملائمة بمهارة مع الإضاءة الخاصة التي تضفي أجواء كابوسية على الفيلم بفضل تصوير عبد السلام موسى، لكن تظل المشكلة في تفتت سياق السرد والانتقالات الحادة من خلال المونتاج.

في أحد المشاهد التي تقفز إلينا فجأة نرى السيدة "دلالة" في مواجهة "عبده" تسأله بحدة: كم؟ (لا نعرف ماذا تقصد)، وعندما يجيبها يأتي جوابه بعيدا عن أي منطق، فهو يتحدث عن شيء لا يمكن تحديده بالكم!.كان أهم مخرج سيريالي في تاريخ السينما، أي لويس بونويل، يجنح إلى المشاهد التي تتجاوز الواقع وتخرج عن المألوف، لكن هذه كانت تروي "قصة" يجتمع حولها شخصيات محددة ذات ملامح محددة، أما فيلم "شرق ١٢" فهو يعاني من غموض الكثير من المواقف والشخصيات لدرجة أننا لا نستطيع أحيانا أن نتبين ما إذا كان "عبده" متمرد على سلطة الكبار أم يلعب دورا لحسابهم خصوصا عندما يضع جهاز تسجيل ويخرج إلى الشارع ويقول لنونة إنه يقوم بالتسجيل. التسجيل لمن؟ وأين؟ لا نعرف.

يظهر في الفيلم بين حين وآخر، رجل متسول أعرج يستعين بعكاظ يضع فوق رأسه طاقية ويعرج على نحو يذكرنا بدور "قناوي" في فيلم "باب الحديد، وسيحاول هذا الرجل الاعتداء الجنسي على "نونة"، التي تسرق كيس الفلوس التي جمعها والتي تصفها بالكنز، وعندما يحاول استعادة ماله يأتي عبده فجأة ويضربه ضربا مبرحا، فما المقصود هنا: هل هو يستحق ما ناله من ضرب على يدي عبده، وهو البائس الذي وجد حيلة للحصول على المال، أم كان "شوقي" هو الذي يستحق العقاب. وهو أيضا ما يذكرنا بنهاية فيلم "سواق الأوتوبيس" حينما ينهال نور الشريف بالضرب على نشال الأتوبيس البائس الفقير وهو يصرخ "يا ولاد الكلب" وكان هذا الرجل الفقير قد أصبح معادلا للطبقة المستغلة.

القوصي مع أبطال الفيلم على منصة "نصف شهر المخرجين"

كان الفيلم يرصد واقع الشباب الذي يتطلع إلى التحقق في ظل ظروف وأوضاع بدا في لحظة تاريخية معينة أنها يمكن أن تلبي طموحاتهم في العيش الكريم والحرية. لكنها انتهت إلى نوع آخر من القهر، وأدت إلى مزيد من الشعور الاغتراب والرغبة في الهرب.

على الرغم من كل هذه الملاحظات يجب الوقوف بقوة مع هذا الاتجاه الواضح وتلك النزعة الجمالية عند هالة القوصي، نحو الخروج من الطابع التقليدي للسينما المصرية، والتعبير من خلال جماليات سينما الفن، سينما المؤلف. عليها فقط أن تهتم أكثر بالسيناريو وتطويره والتدقيق في الحوار بحيث يمكن للمشاهد أن يستوعب ويتفاعل مع ما يشاهده. فمتعة فن الفيلم هي في النهاية، متعة التواصل، مع إدراكنا أن لكل فيلم طليعي جمهوره.

*** الفيلم فاز بالمناصفة جائزة العين الذهبية للفيلم التسجيلي**

*** عن موقع عين على السينما**

استمد أحداثه من عذرية حب قيس بن الملوح وليلى العامرية

"مجنون ليلى"

سينما أندونيسية بثقافة عربية

- عمل رومانسي عكس إيقاع العصر ومشكلاته
- يتميز بسلاسة حواره في انتقاء مفردات شعرية
- فرصة حقيقية للتعرف على الثقافة الأذربيجانية
- من نوعية الأفلام التي تبقى في الذاكرة والوجدان

أسامة عسل / دبي

تغيرت أسماء الأفلام ونوعياتها بفعل الزمن وبدأت الرومانسية تختفي لتحل مكانها أعمال غريبة باردة بلا مشاعر، تعتمد على الخدع وتكنولوجيا الصوت والصورة حتى أصبحت الأفلام الرومانسية عملة نادرة، والسؤال الذي يطرح نفسه، هل إيقاع العصر ومشكلاته أدى إلى انسحاب تلك الأفلام؟، أم أن ماهية الرومانسية الحالية جعلت قصص الحب موجودة فقط فيما يمكن أن نطلق عليه الكلاسيكيات المأخوذة من روايات الحب القديمة، وأصبحنا مع الوقت نشتاق كل فترة إلى عمل يوقظ مشاعرنا، ويجعلنا نتمنى إعادة الأفلام العاطفية إلى صدارة المشهد السينمائي.

على هذا المنوال ومن رحم القصص الأدبية، جاء الفيلم الأندونيسي "مجنون ليلى" إنتاج عام ٢٠٢١، مدة عرضه على الشاشة ساعة و ٥٩ دقيقة، قدمته شبكة "نتفليكس"، قصة وإخراج مونتي تيوا، سيناريو أليم سوديو، وبطولة آشا سيبتريسا ورضا رهديان وبيم وونغ. يعتمد إطار هذا العمل على رواية "مجنون ليلى" المعروفة في تراثنا ووجداننا وثقافتنا العربية، بمعناها الرمزي، في تجسيد الحب العذري، من خلال قصة قيس بن الملوح المجنون بحب ليلى العامرية، وهي حكاية طويلة لكنها شيقة وحزينه في فصولها، ومبكيه مع نهايتها، حيث قضى الألم والوجد على قيس، ومات على الرمال صريع حبه وهيامه، وهذه القصة انفتحت باتجاه دلالات تفوق حقيقتها الأساسية رغم كونها ذات تاريخ واقعي.

الوارد في أصل القصة وفق منظور ما حدث، أن قيس بن الملوح عاش في العصر

الأموي، وانتهت حياته بشكل مأساوي، حيث تزوجت ليلى من رجل يدعى ورد بن محمد العقيلي، وكان ذلك غصباً عنها لستر أمر هذا الحب، ما عقّد أمر قيس، ومن يومها بات هائماً في البراري ليس له من عزاء إلا التغني بحب ليلى، إلى أن وجد ميتاً بين جبال التوباد حيث كانت مرعى الهائمين مثله من عشاق البوادي.

أثرت قصة قيس وليلى وأشعارهما وما نسب إليهما من أخبار وأشعار في الأدب العربي تأثيراً كبيراً، وامتد تأثيرها إلى الأدب الفارسي، كما أثرت في الآداب العالمية الأخرى، فقد نظم الشاعر الفرنسي لويس أرغون "مجنون إلسا" على غرار مجنون ليلى، وكان المستشرق الفرنسي أندريه مايكل شغوفاً كذلك بقصة قيس وليلى، وألف كتابه "مجنون ليلى وتريستان"، ولعل قصة "مجنون ليلى" هي من أبرز ما تناوله أدباء الغرب من أدب العرب.

وفي النسخة الأندونيسية، تدور أحداث الفيلم حول ليلى "ابنة لاعب دمى شهير"، سمى ابنته ليلى استناداً لقصة "مجنون ليلى" التي كان يقرؤها لابنته عند نومها وورثها لها، يتوفى على حين غرة تاركاً ليلى يتيمة في سن صغيرة، تكبر لتصبح أستاذة واعدة وروائية شهيرة، حلمها أن تلقي محاضرات أدبية في دولة أذربيجان، وبسبب زواج مدبر من أحد أبناء القرية المرموقين، تعقد وعداً بالزواج بعد علمها أن سفارة إندونيسيا بأذربيجان أرسلت لها برقية لإلقاء محاضراتها، تعد ذلك الشخص بأنها ستعود بعد الإنتهاء للزواج، رغم عدم اقتناعها بل مجرد دين وعليها أن تفي به لوالد من طلب يدها..

تذهب لأذبيجان وتلتقي بسمير المسلم المعجب بأعمالها والمتحدث البارع بالإندونيسية، تنجرف مشاعرها، وتعرف أنها تحبه، وتقع في حيرة بين وعد بالزواج، وحب حقيقي قد لا يحدث في حياتها مجدداً، وفي لحظة ارتباك تعود إلى وطنها تاركة سمير يعاني الألم، ويهيم على وجهه صريع حبه وهيامه، لكن تختلف النهاية في هذا العمل عن القصة الأصلية لمجنون ليلى.

يمكن حقيقة الاستمتاع بفيلم "مجنون ليلى" ولكن يتطلب ذلك مستوى عالٍ من الصبر، حيث يتم التعرف على الشخصيات ببطء، ورغم هدوء ليلى المناسب لطبيعتها كروائية، إلا أن مشاعرها تجاه سمير تتأرجح بثقل شديد بين الشك واليقين طوال الجزء الأول، الذي ركز على الحبيب وصفاته فهو ذكي رومانسي يجيد التعبير عن نفسه ومشاعره، حاسم في حبه وقراراته تجاهها.

وما يجعلنا نتوقف أمام هذا الفيلم، سلاسة حواره في انتقاء مفردات شعريه تهز قلوبنا، وما نشاهده من خلفيات أذربيجانية وأندونيسية نادراً ما نراها، مع غوص في العادات والتقاليد، وطريقة الاحتفاء بالأعراس والمناسبات الخاصة المصحوب بأزياء وتراث غنائي واستعراضي، وكذلك السلوك الشخصي الراقي للأفراد داخل البيوت وفي الشوارع.

لكن أكثر ما سيروق المشاهد العربي، هو تمسك الممثلين بالدين، وكيف لعب الفيلم دوراً في ترسيخ ذلك، رغم انجراف كل من سمير وليلى بالحب، إلا أن الخلفية الدينية كانت لها تأثيراً في تحصنهما، ليبقى حباً عذرياً، والتزمت بطلته بالحجاب من أول مشهد إلى آخر لقطة، خاصة عند تجولها مع حبيبها في معالم إسلامية، ورغم تخوف البعض من أن الشركة المنتجة "نتفليكس" قد تقحم أفكاراً تفسد العمل، إلا أن صناعه حافظوا على قصة سردية جميلة يمكن مشاهدتها مع العائلة، وليس به ما يحرج أو يجرح، وهي فرصه حقيقية للتعرف على الثقافة الأذربيجانية والأندونيسية معاً.

وستجعل أحداث الجزء الثاني من الفيلم، المشاهد مشدوداً إلى معرفة ما ستختاره ليلى فعلاً، خاصة أن قطع وعد ما، لا يستهان به أبداً، فهل ستحكم الأخلاق وتختار الوعد، أم ستفضل أن تُرضي شعورها وشعور من يحبها، وتختار سعادتها وحبها الحقيقي؟!.

نجح الفيلم في كل فصوله، إلى جعل من يتابعه في حالة من التوتر والقلق والحيرة، لا يتم حسمها إلا مع مشهد النهاية، خصوصاً مع قرار "ليلى" الحرة والمتحررة والتي تتحمل مسؤولية اختياراتها، وما يحمله دورها من رمزية ورسالة مباشرة للمتلقي، كما عرفنا صناع هذا العمل على السينما الأندونيسيه التي لا تزال في بداياتها، وأتاحت ظهور أعمال منتجين وصناع سينما شباب، يطرحون قضايا فكرية ذات مغزى فلسفي مع خلفية دينية وثقافية لمجتمعاتهم.

قد نرى أن الأفلام الأندونيسية هي الآن بالفعل سينما مجهولة لا نعرفها، لكنها مستقبلاً مع هذه النوعية من الأعمال التي تبقى في الذاكرة والوجدان، قد تدفع إلى حركة انتعاش فنية واقتصادية تولد اهتماماً عالمياً تجاهها.

معضلة الأجسام الثلاثة مسلسل خيالي علمي

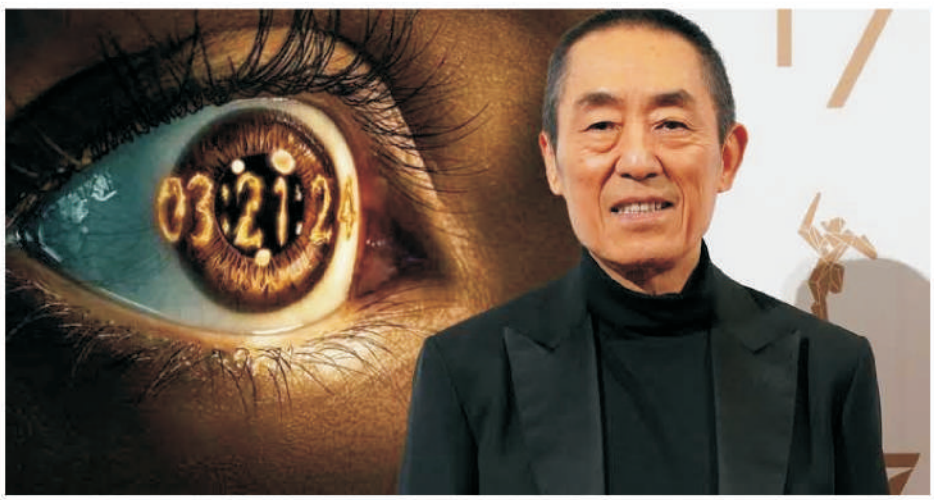
مشكلة الأجسام الثلاثة موضوع مذهل وقابل للحدوث. مع تأثير موجة الانتحار على المجتمع العلمي، تكتشف البشرية أنها مهددة من قبل حضارة فضائية من خارج كوكب الأرض. يعرض المسلسل علماء فيزياء فلكية يتلاعبون بالمفاهيم الأساسية.والجوهرية على نحو خطير دون الأخذ بالاعتبار التداعيات الممكنة والخطيرة على البشرية ومنح الفرصة لتقييم ما يمكن التحقق منه أم لا. الدوخة العلمية والانذهال والشعور الحقيقي بالعجب. إليكم كيف يصف عالم الفيزياء الفلكية فرانك سيلسيس مشاعره تجاه مسلسل Le Problème à trois corps The Three-Body Trouble الذي تم اقتباسه مؤخرًا لـ Netflix من روايات ليو سيكسين. ويشارك في هذا الحماس العديد من العلماء والحالمين على اختلاف أنواعهم. يجب أن يقال أن العمل، الطموح للغاية، يصور الاتصال الأول بين

د.جواد بشارة

الإنسانية وأحد أنواع الحضارات الفضائية من خارج كوكب الأرض التي تتمتع بالتقدم التكنولوجي، وهم السان تي في المسلسل أو التريسولاريان في الروايات كما سماهم المؤلف في الرواية، كل ذلك مع تعزيز كبير للمراجع العلمية. ويصرح المؤلف الصيني، وهو مهندس سابق، أنه تصور عمله من منطلق حب العلم وليس شغفًا بالأدب، لدرجة أن مشكلة الأجسام الثلاثة غالبًا ما تُوصف بأنها خيال علمي صعب، وهو شكل من أشكال الخيال العلمي الرصين . مهتم جدًا بالمعقولية العلمية. هذا الاسم مبالغ فيه، لأن ليو سيكسين يأخذ العديد من الحريات مع قوانين الفيزياء لخدمة قصته، فارق بسيط كما يقول العالم الفيزيائي فرانك سيلسيس. وليس من السهل اكتشاف هذه الحريات، حتى بالنسبة للقارئ المطلع.

هل يمكن أن تتطور الحياة في نظام الشموس الثلاثة؟ هذه هي الظاهرة التي تقع في قلب العمل، وهي الظاهرة التي أعطتها اسمه: كائنات سان-تي الفضائية تهرب من المناخ العدائي وغير المتوقع لكوكبها الأصلي، في مدار غير مستقر حول ثلاثة نجوم ذات أحجام مماثلة. تشير هذه الحالة إلى مشكلة الجسم N التي أزعجت علماء الفيزياء الفلكية لأكثر من

ثلاثة قـرون: كيفية التنبـؤ بالمسـارات الدقيقـة لثلاثة أجسـام أو أكثر في تفاعل الجاذبية المتبادل؟ "في عام ١٦٨٧، حلّ نيوتن مشكلة النظام المكون من جسمين، مثل الأرض والشمس، موضحًا أنه وجد دائمًا حـلاً تحـليليًا بسـيطًا يتخذ شـكل مسـارات بـيضاوية أو مخروطية. لكن المعادلات تصبـح غير قابـلة للحـل والمسارات فوضوية عندما نضيف جسماً ثالثا "، يلخص فرانك سيلسـيس. يمكن تقـدير حـركة الأجسـام الثلاثة من خلال تقديرات رقمية تقريبـية، "لكن هذه توفر أفقا للتنبؤ يقتصر على ما يقرب من ١٠٠ مليون سـنة" ويضيف. عالم الفيزياء الفلكية. من الصعب "الرؤية" أبعد من هذه الفترة، سـيكون من الضروري معرفة جميع معلمات النظام بالضبـط في وقـت "T": السـرعة وتوزيع نظام لا يمكن التنبؤ بهما كما تُظهر محاكاة أربعة أجسام في تفاعل الجاذبية، والتي أُخذ منها المثال المعاكس، أن مثل هذا النظام سيصبـح فوضويًا بسـرعة. في نهاية المطاف، من المحتمل أن يتم إخراج أحد النجوم وقياس. الكتلة وشكل كل جسم والمسافات بينهما وما إلى ذلك. وهو أمر مستحـيل عمليا. فماذا يحـدث إذن مع جسـم رابـع، أي الشمس الثالثة؟ في المسلسل، يمر كوكب سـان تي بسلسـلة من الفترات المستقـرة والفوضوية، لا يمكن التنبؤ بها مما يجعل. الحياة صعبـة جداً وخطيرة. وفيما يخص الحياة، هل يمكننا التواصل عبـر المجرة عن طريق التفاعل الكمومي؟ الجـواب ليس مؤكداً علمياً لذلك يتم القـضاء على الحـياة في كثير من الأحـيان - بسـبب الجفاف أو الجليد أو حتى حدوث الجاذبية العكسية و في الواقـع سيكون هذا النظام مضطرباً جداً، مما يؤدي سريعاً إلى طرد أحـد النجوم الثلاثة، ليعطي نظاماً أكثر استقـراراً بـنجمين، "كما أن هناك الكثير في الكون من هذه الظواهر"، كما يقـول فرانك سيلسـيس. لذلك، هناك فرصة ضئيلة لأن يؤدي النظام الذي يحتوي على ثلاث شـموس إلى ظهور حـضارة تمتلك التكنولوجيا العالية فهذا غير منطقـي. ..



على أية حـال، فإن نظام النجوم الثلاثية، الذي يبعد ٤,٣ سنة ضوئية عن الأرض، يستحضر بشدة ألفا سـنتوري الحقيقـي، الذي يتمتع أيضًا بثلاثة نجوم... "باستثناء أن ألفا سنتوري يتمتع على وجه التحـديد بـنجمين ضخمين قريبـين من بـعضهما البعض وجسم أحمر يدور في المدار على مسـافة جيدة" كما يعلّق فرانك سيلسـيس لكي يكون مستقـر بـما فيه الكفاية ليرى سـان تي ضوء النهار هناك؟ وللاتصال بالبشر، تقوم San-Ti حضارة سان تي بإنشاء اتصال فوري عبر الفضاء، بـناءً على تشابـك الجسـيمات. يقـول فرانك سيلسـيس: "إن وسـيلة الاتصال فائقـة السطوع هذه هي خدعة قديمة في الخيال العلمي، والتي للأسـف لا تصمد". إن عملية التبسـيط الكمومي هي خاصية حقيقـية جدًا للجسـيمات في المسـتوى اللامتناهي في الصغر، ليس لها مثيل في مقياسـنا. في الواقـع، وفقا لفيزياء الكم، يمكن لجسـيمين أن يتشـاركا في بـعض حـالاتهما، مثل الدوران (نوع من العزم المغناطيسـي)، والرابـطة. إن أي قـياس لدوران أحـد هذه الجسـيمات يؤدي على الفور إلى تعديل دوران الجسـيم الآخر، حتى لو كانت تفصل بينهما مسافة كبيرة جدًا! سـتكون الفكرة بـعد ذلك هي اللعب على قـيمة دوران الجزيئات لتوصيل المعلومات، في ثنائي على سبـيل المثال (١ أو ٠)، من خلال الفضاء والتحرر من حـدود سـرعة الضوء... المشـكلة: هذه الفكرة الرائعة تتعارض مع قـانون آخر راسـخ في فيزياء الكم: عدم التعيين أو اللايقـين. وهذا يعني أنه قبـل قياسـه، لا توجد طريقة لمعرفة الحالة التي يوجد بـها الجسيم. من خلال "قـراءة" الجسـيم، لن يكون لدى المتلقي أي طريقة لمعرفة ما إذا كانت حـالته طبـيعية أم غير جيد إذا كان ناتجًا عن رسالة مرسلة عن طريق تشابك الملفات المادية حـوالي ١% من سـرعة الضوء: هذه هي السـرعة التي ترنو البشـرية، في مسلسـل مشـكلة الأجسـام الثلاثة، إرسال مسبار فضائي بواسطتها، وذلك بـفضل "الانفجار" الناتج عن انفجارات لألف قنبـلة ذرية موضوعة في مدار الأرض المبدأ يبدو مجنونًا، لكنه مع

ذلك يعتبر "معقولًا" من قبل أندريه فوزفا، الأستاذ بجامعة نامور (بلجيكا). ووفقا لحساباته، "يحتوي حوالي ١٥٠٠٠ رأس نووي موجود في العالم على حوالي ١٠ إكسا... وهو ما يكفي نظريًا لدفع سفينة واحدة تزن ٢٥ طنًا". بنسبة ١٠% من سرعة الضوء. تم أيضًا إضفاء الطابع الرسمي على فكرة ليو تسيشين في إطار مشروع ميدوسا المقترح في التسعينيات من قبل الفيزيائي الأمريكي كين جونديل سي سوليم. ومع ذلك، فإن تنفيذها سوف يتضمن حل تحديات تكنولوجية هائلة، بدءاً بالموثوقية. ١٠٦ السنة الأولى ١ يونيو ٢٠٢٤ وضع الشحنات النووية في المدار. نظرًا لأن معدل فشل إطلاق الصواريخ يبلغ حاليًا٥%، فإن ٥٠ منها ١٠٠٠ قنبلة ستنفجر في الجو واستخدام الشراع الشمسي إذ يجب أن يتمتع الشراع أيضًا بمؤشر انعكاس مرتفع للغاية لتجنب امتصاص الإشعاع بشكل أفضل، مما قد يؤدي إلى تلفه. والهدف بشكل صحيح سيكون تحديا حقيقيا! "بالنسبة لهدف يبلغ ٤٠٠ ألف مليار كيلومتر، إذا كنا مخطئين بنسبة ١/٣٦٠٠ رحلة ذرية ويقوم مشروع "الدرج"، في قلب الموسم الأول، على إرسال مسبار مزود بشراع شمسي إلى الفضاء، ثم يتم دفعه باستخدام سلسلة انفجارات القنابل الذرية وضعت في طريقها. يشير أندريه فوزفا إلى أنه "بدرجة التوجيه أثناء الاندفاع الأولي، فقد أخطأنا الهدف بعدة مليارات من الكيلومترات". "أخيرًا، سيكون من الضروري أيضًا تطوير مواد فائقة المقاومة للتعامل مع ما يقرب من ٢٠٠٠ غرام من التسارع اللحظي تقريبًا وتآكل الرياح النجمية التي، بهذه السرعة تصبح الأشعة المؤينة عالية الكثافة." إذا انفصل كابل بسيط يربط الشراع الشمسي بالمسبار، فهذا فشل مضمون. هل يمكننا أن نكتشف بروتون من الأبعاد الثلاثة التي نعرفها. أو من أبعاد أخرى؟ ومع ذلك، فإن حواسنا ثلاثية الأبعاد لن تكون قادرة على تخيل ظواهر معينة في أربعة أو خمسة أو ستة أبعاد، تمامًا مثل الكائن هذه هي التكنولوجيا التي يستخدمها أبناء حضارة سان تي الفضائية لتغليف الأرض وجعل السماء "تومض" قبعة المروحة؟ "هذه الاعتبارات ليست في متناول اليد بعد في المستوى "العلمي" الذي وصلنا إليه اليوم، يتهرب فرانك سيلسيس من الإجابة. دعونا نتذكر أن نماذجنا الفيزيائية تعمل بشكل مثالي لتفسير غالبية الظواهر التي يمكن ملاحظتها، "ولكن هناك عيوب في هذه النظريات، مثل المفردة أو الفرادة الفيزيائية، تستمر أهمية الثقوب السوداءو عدم معرفتنا ماذا يحدث داخلها. وتتضمن هذه الكميات من الطاقة ما لم يعد بإمكاننا التوفيق بين النسبية العامة التي تصف اللامتناهي في الكبر، وميكانيكا الكم، التي تصف الصغر اللامتناهي في الصغر". ولذلك طرح العلماء فرضيات لمحاولة توحيد هاتين النظرتين للعالم...

البعض من هذه النظريات، كنظرية الأوتار على سبيل المثال، تفترض وجود أبعاد مكانية إضافية قد تصل إلى ١١ بعداً أو أكثر. إن العيش في عالم ثنائي الأبعاد سوف تطغى عليه فيزياء العالم ثلاثي الأبعاد. "يظل كل هذا نظريًا بحتًا، مع عدم وجود إمكانية حتى الآن للتحقق من ذلك من خلال التجربة"، يضع فرانك سيلسيس في منظوره الصحيح، والذي يظل متشككًا: "إن العيوب التي نتحدث عنها تتضمن كتلًا ومستويات طاقة لا تصدق، ومن الصعب تخيل ذلك". يمكن للحضارة الفضائية المتقدمة تكنولوجياً أن تحشدهم." تصنيع مواد نانوية فائقة المقاومة هل هو أمر ممكن؟ في مشهد ملفت للنظر من المسلسل، يقوم الأبطال بتمديد أسلاك نانوية غير مرئية عبر قناة بنما، بهدف قطع الخطوط الملاحية المنتظمة. في الحقيقة أن هناك بالفعل مواد نانوية ذات خصائص استثنائية اليوم، مثل أنابيب الكربون النانوية، التي تكاد تكون في صلابة الماس ولكنها أرق بكثير من الشعرة. "لكننا لا نعرف كيف نصنعها. أطول من بضعة سنتيمترات"، يقول الأب فيليب بولين، الباحث في المواد النانوية في المركز الوطني للبحوث العلمية. قبل كل شيء، يُشكل شكل السلك مشكلة: إذا كان يسمح لك بتقطيع مادة ناعمة مثل الزبدة، فهو ليس مثاليًا لتقطيع مادة صلبة مثل المعدن. "للقطع بشكل جيد، تحتاج بالتأكيد إلى سطح ناعم جدًا، مما يجعل من الممكن تركيز قوة الدفع وتوليد ضغط مرتفع جدًا، ولكن يجب أن يقاوم سطح القطع هذا القوة المطبقة عليه." بمعنى آخر، يتم تمديد السلك النانوي بمفرده، حتى لو كان مصنوعًا من الأنابيب النانوية من الكربون، من المؤكد أنه سينكسر في وجه القوة التي تمارسها الخطوط الملاحية المنتظمة. سيكون شكل الشفرة أكثر فعالية: كما يوضح الباحث: "إن المادة الموجودة خلف حافة القطع ستؤدي إلى تصلب كل شيء"هل لهذا السبب تسمى هذه "شفرة النانو"؟

المخرج بيلي وايلدر في فيلم "الآس في الحفرة" يقدم صورة قاتمة عن الصحافة

د.نزار عبد الغفار السامرائي / العراق

يقدم فيلم Ace in the Hole الآس في الحفرة) رؤية سوداوية للمراسل الصحفي الذي يعمل على صناعة الحدث من اجل مصلحته الشخصية حتى وأن أدى ذلك الى التضحية بحياة اشخاص أبرياء، فالصحفي (تشارلز تاتوم) الذي يفشل في عمله بصحف نيويورك ما يجعله يطرد من اكثر من صحيفة يحاول البدء من مكان بعيد في صحيفة محلية تدعى البوكيرك.

ويوضح تاتوم صورته لرئيس التحرير من اللقاء الأول بأنه (كاذب ، ملفق) ، في حاجة ماسة إلى سبق صحفي ، يكون له بمثابة تذكرة العودة إلى صحيفة المدينة الكبيرة. ولكن يمر عام ولا يجد في المدينة الهادئة ما يمكن أن يشكل خبرا مثيرا يستحق التعامل معه.

حتى يصل الى القصة التي يحتاجها بالصدفة، حيث يتم تكليفه هو والمصور الشاب في الصحيفة (هيربي كوك) ، بتغطية عملية مطاردة للأفعى الجرسية في بلدة صغيرة. واثناء توقفهما للتزود بالوقود يعرف أن (ليو مينوسا) صاحب المحطة يسقط في جوف منجم اثناء بحثه عن قطع أثرية تعود للهنود الحمر لبيعها في المركز التجاري / المقهى الذي يديره مع زوجته لورين. وهنا يحاول تاتوم أن يعط الصحفي الشاب اول دروسه في صناعة الحدث الصحفي حيث يدرك بحدسه أن هذا الحادث يمكن أن يكون الأبرز في الصحافة.

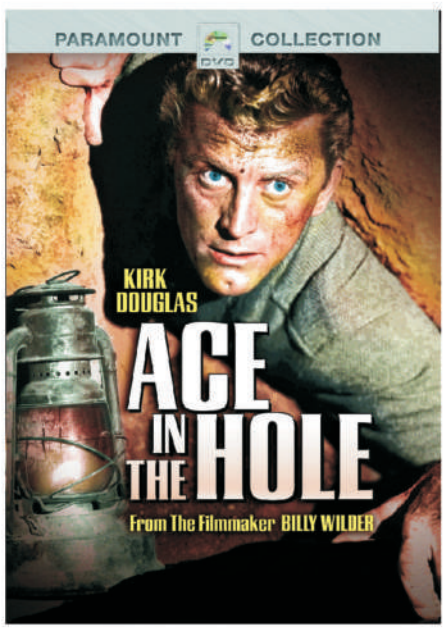
فيعمل على ارسال برقية سريعة للجريدة تتحدث عن الرجل المحاصر في جوف الجبل، ويطالب بأن يأتي رئيس الشرطة، ومهندس الحفر لإنقاذه، ولما يقترح المهندس طريقة لإخراج مينوسا خلال ١٢ ساعة، يجد تاتوم أن هذا غير ملائم لبناء قصة تثير الرأي العام عبر ابرازها في الصحافة لذلك يقنع مدير الشرطة الذي يستعد للانتخابات بأن يقوم المهندس باتباع طريقة تستغرق عدة أيام، عبر الحفر من اعلى الجبل وليس عبر المنجم، وهذا يتيح له كتابة قصة خبرية متواصلة عن الحدث لعدة أيام، كما يعمل على أن تظهر زوجة ليو ، لورين غير المبالية بمصير زوجها وترغب بمغادرة المكان النائي الذي يسكنون فيه بأن تلعب دور الزوجة البائسة الحزينة على مصير زوجها، من اجل أن تكسب الكثير من النقود بعد أن يجعل من المكان مركزا يتجه اليه الناس لمتابعة الحدث ما يجعلهم بحاجة الى المتجر والحانة، كما أن لورين

تعمل على استيفاء أجور من الراغبين بالدخول الى المنطقة التي يقع في الجبل حيث يحتجز زوجها. ينجذب السياح، ثم السياسيون، ثم الصحفيون، ثم فناني الأداء المتنوعون جميعًا إلى موقع الحادث لأغراضهم المتنوعة والبغيضة.

في النهاية ينجح تاتوم في لفت انتباه الصحف الكبيرة التي تطلب منه تغطية الحدث كونه الوحيد الذي يستطيع الاتصال مع ليو بعد الاتفاق مع رئيس الشرطة الذي يمنع الصحفيين من الوصول الى المنطقة ، ولكنه يفاجأ عندما يخبره الطبيب أن ليو سيموت، فيطلب من المقاول التحول إلى خيار الإنقاذ الأسرع ، لكن الأوان قد فات.

هنا يشعر تاتوم بفداحة الجرم الذي ارتكبه عندما أخر عملية الإنقاذ فيسعى لتلبية طلب ليو الأخير بأن يسلم زوجته الهدية التي جلبها بمناسبة ذكرى زواجهما ولم تعرف بها، لكن الزوجة ترفض وتطعن تاتوم بمقص في بطنه، ويتغاضى تاتوم عن العلاج من أجل ان يجلب كاهن ليكون مع ليو في لحظاته الأخيرة كما طلب. بعدها يعلن تاتوم للجمع أن ليو مات وأن كل شيء انتهى ليغادر الجميع المكان، ويبقى فقط والد ليو العجوز في مشهد مؤثر. بينما يحاول تاتوم الأعتراف بالجريمة التي ارتكبها غير أن صحيفة نيويورك تطرده مرة أخرى، ليعود الى البوكريك ويسقط ميتا .

اعتبر النقاد Ace in the Hole للمخرج



بيلي ويلدر واحدة من أكثر لوائح الاتهام القاسية للثقافة الأمريكية التي أنتجها صانع أفلام هوليود. فالفيلم الذي كان "ساحرًا في فظاظة ووحشية لائحة الاتهام ، يشير إلى الإتجاه الذي كان من المقرر أن يتخذه فيلم "نوير" في الخمسينيات (Haskell 2014)

يقدم الفيلم صورة قاتمة عن الصحافة والأخبار التي تنقلها والطريقة التي تنقلها بها.كما يُظهر أيضًا كيف يمكن للصحافة التلاعب بالجمهور الساذج. وتذكر المعلومات أن قصة الفيلم تم استلهامها من واقعة حقيقية تتعلق بمستكشف الكهوف فلويد كولينز الذي سقط في جوف احد الكهوف عام ١٩٢٥

ويشير الناقد جاك شيفر الى أن Ace in the Hole يزعج "الصحفيين لأنهم يتعرفون على الكثير من أنفسهم وزملائهم في بطل الفيلم البغيض تشارلز تاتوم" ويتساءل كم عدد الخطايا الصحفية التي يرتكبها تاتوم؟ يأخذ وقته في إخبار أي شخص بأنه صحفي. إنه يعرض حياة رجل بريء للخطر من أجل مكاسبه الخاصة. يعقد صفقة مع الشرطي الفاسد. لقد كذب مرارًا وتكرارًا على ليو بشأن تقدم عملية الإنقاذ. ضرب زوجة ليو ، التي تريد الهروب من جحيم الصحراء. وعندما يكتبها في قصصه ، تكون "الزوجة محطمة القلب". إنه يفسد المصور الشاب. وطوال الوقت يتظاهر بأنه مشارك سلبي في الحدث. يقول: "أنا لا أجعل الأشياء تحدث. كل ما أفعله هو الكتابة عنها".وأكثر من ذلك: طلب تاتوم من الشريف أن ينوب عنه حتى يتمكن كعضو رسمي في فريق الإنقاذ من استبعاد الصحفيين الآخرين من القصة. يسمي الرجل نصف المدفون بسخرية "الآس في الحفرة". إنه يستغل الخرافات الهندية حول أرواح الجبل المظلومة بعنوان بناء الدورة الدموية: "رجل لعنة رفات قديمة".

((Shafer, 2007) بمعنى أن ورقته الرابحة هي الشخص الموجود في جوف الجبل، والذي يمكن أن يستغل مأساته ليحقق الأهداف التي يرغب الوصول اليها مهما كانت الطرق التي يتبعها.

اما Roger Ebert فينتقد الجمهور أيضا وليس الصحافة وحدها مبينا أن الفيلم قدم صورة للصحافة الفاسدة ، مثلما بين شهية الجمهور النهم لها. "فمن السهل إلقاء اللوم على الصحافة بسبب تصويرها للمشاهير الذين يدمرون أنفسهم، أو الوعاظ المخادعين، أو السياسيين الفاسدين أو القتلة المتفاخرين ، لكن من يحب هذه القصص؟ الجمهور يفعل(Ebert, 2007)

رغم أن الفيلم انتج عام ١٩٥١ الا أنه لم يفقد متعته عند المشاهدة كما أنه يتناول موضوعا اصبح يتفاعل بكثرة، و لاسيما مع انتشار المواقع الالكترونية ومنشورات مواقع التواصل الاجتماعي واللعب على وتر العاطفة الإنسانية من اجل جذب الجمهور والتلاعب بالرأي العام تحت مفهوم الصحفي هو من يصنع الحدث.

ويمكننا أن نشير هنا الى حدث مشابه وقع عام ٢٠٢١ وهو ما يتعلق بالطفل المغربي الذي وقع في احد الآبار بمنطقة صحراوية والإهتمام الإعلامي الكبير الذي حصل به ونقل الأحداث على مدار الساعة عبر الفضائيات ووسائل التواصل الاجتماعي.

Ace in the Hole

المخرج: بيلي وايلدر

الكاتب: والتر نيومان ، ليسر صموئيل ، بيلي وايلدر

تمثيل: كيرك دوغلاس، جان ستيرلنج، بورتر هيل، روبرت آرثر،فرانك كادي، ريتشارد بنديكت

عرض الفيلم للمرة الأولى في ٢٩ حزيران/يونيو ١٩٥١ .

فيلم THE MULE (2018)

محمود عبود السعدي/ باريس

نعرف أن مهرّبي "الممنوعات" (التسمية "الرسمية" للمخدرات في التراجم العربية للأفلام الغربية) يتداولون "لغة" خاصة بهم.
وفي تلك اللغة، تشير مفردة "بغل" إلى شخص يُكلفونه بنقل "البضاعة" من مدينة إلى أخرى لقاء أجر سخي. فهو كالجحش ينقل ولا يتساءل، ولا يعرف حتى محتويات منقولاته. ومن ذلك أتى تشبيهه بالبغل الصبور الكتوم غير المتطلب سوى كفاف يومه من العلف.

في فيلم "البغل"، المستلهم من واقعة حقيقية:

إيرل ستون رجل عجوز ووحيد في سن ٨٠. في الواقع، كان إيستوود في سن ٨٨ حين مثل الدور في هذا الفيلم، الذي أخرجه بنفسه عقب ٦ سنوات اعتكاف عن السينما.
إيرل العجوز، الذي يمرّ بأزمة مالية حادّة، يحضر عرس سبطته، ابنة ابنته، التي تقاطعه من زمان إذ تعيب عليه تنصّله من الواجب الأبوي والرحيل مع ترك الأسرة تعاني الفاقة والعوز.
وهناك، أثناء مراسم زواج سبطته، يلتقي طليقته منذ ٤٠ عاماً، فيتودد إليها. لكنها تصرّ على الإعراض عنه وتأبى الصفح عنه.
ينتبه إلى حاله شابٌ لاتيني من المدعوين. فيلحقه إلى سيارته البيك أب القديمة كقِدم صاحبها. ويلاحظ أنه زار ٤١ ولاية، لصق رموزها على الزجاجة الخلفية.
فيعمد الشاب إلى استدراجه في الحديث، فيؤكد له ابن الـ ٨٠ أنه يهوى السفر البرّي بسيارته القديمة. فيفكر الشاب، الذي له صلة بكارتل المخدرات، أن هذا الرجل يمكن أن يصبح "بغلاً" مثالياً.
فالشرطة لن تأبه بمُسنٍّ وقور يسير بتؤدة وتأنٍّ. ثم يعطيه نمرة هاتف ويحضه على الاتصال، مؤكداً أن ذلك في مصلحته وأن ظروفه المالية سوف تتحسن بشكل لا يُصدَّق.
يتحير إيرل فترة، ثم يُقدِم فيتصل بالرقم. وبسلام، من دون أي منغصات، تتم "المهمة" الأولى، التي تمثلت في نقل حقيبة لا يعرف إيرل محتواها إلى ولاية بعيدة. ولم يصدّق عينيه حين عدَّ المبلغ الذي كوفئ به.

محقق "حامض المزاج"

في هذه الأثناء، يُجرى تنسيب محقق البوليس كولن بيتس (تمثيل: برادلي

كوبر) إلى قسم مكافحة المخدرات في المنطقة. ويُطلب منه إحراز نتائج بسرعة. ومع مساعده، يجد نقطة الضعف متمثلة في الشاب بتينو. يقبضان عليه ويبتزانه بالقول:

- لك الخيار: إما أن تعمل معنا كمُخبر أو تُسجن. وبما أنك شاب حليو وناعم وكيوت، ستصبح بسرعة خطيبة وزوجة لسجناء آخرين متوحشين.

يذعن بتينو... على مضض، ويختار التعاون معهما كمخبر لتجنب الحبس في جو بغيض بين سجناء عنيفين أو غاد.

يقوم إيرل بعملية نقل ثانية تفادياً لحجز أثاث بيته. في هذه المرة، يدرك محتوى المنقولات. لكنه يستأنس العمل لكونه سهلا ومجزياً (أي، مثلما يقال بالعامية، "اتلهّس الواوي على أكل الدجاج"). ويستمر في "مهنته" الجديدة كبغل.

إلى ذلك، بعد إطفاء ديونه، يغير سيارته الـ"فورد" المتهرئة ويقتني جكسارة دفع رباعي "لنكولن" جديدة سوداء تبرق. ويواصل نقل المخدرات في نية مساعدة أسرته "تكفيراً" لإهماله إياها منذ عقود.

وبسرعة، يتبوأ العجوز الثمانيني منزلة صاحب الرقم القياسي في "التبغيل". فيعجب به زعيم الكارتل (تمثيل: أندي گارسيا)، ويدعوه إلى إحدى حفلاته اليومية الماجنة في قصره، بمشاركة العشرات من بائعات الهوى "الخصوصيات". ويحجز له غرفة في قصره، آمراً اثنتين من بينهنّ بالاعتناء به وتدليله.

يسمع المخبر بتينو بحكايته، فيبادر إلى إبلاغ المحقق بيتس ومساعده، وكيف أن إيرل ستون نقل أكثر من نصف طن هيروين خلال أقل من شهر!

هكذا، يطبخ الشرطي العنيد طبخته ليس فقط كواجب، إنما لإرضاء أناه وإرضاء مسؤوليه وإثبات كفاءته. فهم طالبوه منذ البداية بإحراز نتائج ملموسة، وبسرعة. وهذا ما تمّ. أدرك إيرل العجوز أن المال الحرام مغر وسهل المنال في البداية، لكنه لا يدوم وينتهي دوماً نهاية تعيسة.

"أمونيت"

سيرة حياة المرأة التي غيرت مسار التفكير العلمي حول تاريخ الأرض

هادي ياسين / كندا

تسمية (أمونيت) تُطلق على الزواحف البحرية المتحجرة التي انقرضت قبل ملايين السنين .

و هذا الفيلم ، الذي هو من كتابة و إخراج المخرج البريطاني " فرانسيس لي " ، يتناول سيرة البريطانية " ماري آننغ " (١٧٩٩ -١٨٤٧) التي عُرفت باكتشافاتها الأحفورية للـ (أمونيت) على جروف القناة الإنجليزية التي تفصل بين بريطانيا و فرنسا ، و التي يسميها الفرنسيون (بحر المانش) . و كانت تُجري حفرياتها و كشوفاتها في بلدة (لايم ريجست) تحديداً ، و التي تقع في مقاطعة (دورست) جنوب غرب بريطانيا. ما قامت به " آننغ " كان قد تسبب وساهم في تغيير مسار التفكير العلمي حول تاريخ الأرض، وذلك عندما عثرت على بقايا كائنات يعود تاريخها الى ملايين السنين.

و من هذه الكائنات: الـ (إكتيوسور) و هي من الزواحف البحرية الضخمة التي عاشت في الحقبة الجيولوجية الوسطى و انقرضت قبل نحو ٩٣ مليون سنة. كذلك عثرت عام ١٨٢٣ على هيكلين عظميين متكاملين للـ (بيلوسور) و هو من الزواحف البحرية المتوحشة ، و يقال أن الوحش الذي يتراءى للبعض مشاهدته – دون تأكيد – في بحيرة (لوخ نس) الأسكوتلندية هو من سلالة البيلوسورات. وعثرت " آننغ " عام ١٨٢٨ على أول هيكل للزواحف البحرية الطائرة (تيروسور) .

فضلاً عن هذا كانت قد عثرت على أحفورات أسماك نادرة و على تشكيلات البراز المتحجر منذ ملايين السنين لتلك الزواحف البحرية.

و على أثر نتائج حفرياتها و كشوفاتها فإن شهرة " ماري آننغ " قد عبرت حدود بريطانيا الى أوروبا و أمريكا ، و كانت قد دخلت في مناقشات جادة و علمية عميقة متخصصة مع العلماء حول اكتشافاتها ، ولكن - رغم ذلك - لم تتمكن من الانضمام الى المجتمع العلمي البريطاني في القرن التاسع عشر، ذلك لكونها امرأة أولاً ، إذ لم تكن للمرأة مكانة في الحياة العامة ذلك الوقت ، و لأن معظم أعضاء هذا المجتمع العلمي ينتمون الى الكنيسة الأنجليكانية ، فيما كان والداها قد انتقلا الى كنيسة يُطلق على أتباعها إسم (المستقلون الأحرار) ، قبل أن يُسمّوا بـ (الإبرشانيين) ، و في هذه الكنيسة تعلمت " ماري آننغ " القراءة و الكتابة تعليماً محدوداً ، و هذا عاملٌ مُضاف .. إذ اعتبرت غير ذات تحصيل علمي ، ولكن رغم فضلها على العلم و العلماء فهي لم تحصل على التقدير الذي يليق بمنجزها العلمي الذي غيّر مسار التفكير بخصوص الحفريات البحرية ، و فوق هذا فقد كان بعض الجيولوجيين

يأخذون منها المعلومة الجيولوجية و ينسبونها الى أنفسهم ، فكتبت بألم و حرقة (لقد استغلني العالم بشكلٍ قبيح ، و أخشى أن يكون هذا الأمر قد جعلني أشك بجميع الذين من حولي) ، ولكن في عام ١٨٤٦ ، أي قبل وفاتها بعام ، قامت الجمعية الجيولوجية بجمع التبرعات لها لمساعدتها بعد أن اشتد عليها مرض السرطان الثدي الذي جعلها عاجزة عن العمل و توفير مستلزمات عيشها .

و كانت " ماري آننغ " قد عانت من ضنك العيش منذ أن توفي والدها " ريتشارد آننغ " - الذي كان يعمل في نجارة الأثاث - و هي في الحادية عشرة من عمرها. ولكنها تحدت الصعاب و حققت ما لم تستطع إمرأة قبلها تحقيقه، لذلك كتب الروائي الإنجليزي الشهير " تشارلز ديكنز " (١٨١٢ - ١٨٧٠) قائلاً: (نجحت ابنة النجار في شق طريق شهرتها، و هي تستحق الفوز بها).

و كانت " ماري آننغ " قد اكتسبت فكرة الحفر و التنقيب من والدها الذي كان يذهب الى الساحل و يحفر بحثاً عما يمكن أن يبيعه للسائحين، ولكن عمل " ماري " إتخذ مساراً علمياً ليُسجّلَ شهرتها و لتُدرجَ الجمعيةُ الملكية البريطانية إسمَها في قائمة (النساء البريطانيات العشر الأكثر تأثيراً في تاريخ العلوم) و ذلك عام ٢٠١٠ ، أي بعد ١٦٣ عاماً على رحيلها. سيرة " ماري آننغ " هي التي يتناولها فيلم (أمونيت AMMONITE)و قد أسند المخرج " فرانسيس لي " دور البطولة فيه الى الممثلة الإنجليزية " كيت وينسلت " التي لعبت دور " آننغ " ، غير أن الفيلم ترك الجانب العلمي و العملي في حياتها و ركز على قضية مشكوك فيها ، هي علاقة " آننغ " المثلية مع (السائحة) " شارلوت مورشيسون " التي لعبت دورها الممثلة الإيرلندية " ساويرس رونان " .

و في إعتقادي أن هذه الحكاية حكايةٌ مفتعلة زجّها السيناريو في سيرة " ماري آننغ " . أقول (زجّها) لأنه أولاً : ليس في سيرتها الحقيقية ما يشير الى أنها كانت ذات ميول مثلية (و هو ما دفع إثنين من أقاربها من الجيل الحاضر إلى الإحتجاج على ما طرحه الفيلم) ، وثانياً : إن " شارلوت مورشيسون " لم تكن (سائحة عابرة) - كما قدمها الفيلم - فهي عالمة جيولوجية بريطانية معروفة في أوساط العلماء ، ولدت عام ١٧٨٨ و توفيت عام ١٨٦٩ عن ٨١ سنة ، متأثرة بمضاعفات مرض الملاريا . و هي زوجة العالم الجيولوجي البريطاني " رودريك إمبي مورشيسون " ، الذي قدمه الفيلم كـ (سائح) ، و كانت قد سبقت زوجها الى ميدان علم الجيولوجيا ، و هي التي حثته على دراسة هذا العلم ، و لذلك انتقلا الى العيش في لندن كي يتمكن من حضور المحاضرات بهذا الخصوص .

ولكن الفيلم قدمها على أنها سائحة و مصابة بكآبة ، و يطلب الزوج (السائح) من " ماري آننغ " أن تسمح ببقاء زوجته معها لتتعلم طريقة الحفريات و تتعافى من (كآبتها) . و هذا السيناريو المفتعل أساء الى العالمتين اللتين ليس في سيرتهما و تاريخهما ما يشير الى ميولٍ مثليةٍ لديهما . صحيح أن سيرة " شارلوت مورشيسون " تحتوي إشارة عابرة الى أنها في إحدى رحلاتها الى الساحل الجنوبي قد التقت بـ " ماري آننغ " و عملت معها في الحفر و البحث و أصبحتا صديقتين مقربتين ولكن ذلك لا يعني إقامة علاقة مريبة بينهما ، فمنذ رحلتها مع زوجها الى إيطاليا - عام ١٨١٦ - أصيبت " شارلوت " بمرض الملاريا الذي لازمها طوال حياتها و كانت في ذلك الوقت في الثامنة و العشرين من عمرها . كما أن المخرج قدم شخصية الزوج الجيولوجي على أنه سائح ، و قد ظهر خفيفاً كثير الإبتسام بلا مبرر (لعب

دوره الممثل الأســـــكوتلندي " جيمس مكاردل " الذي لم يكن المخرج موفقاً في إختياره .. أو في تحريكه كممثل . (على الجانب الصحـــــــفي ، أثار صغار (الصحفيين) العرب ـ الذين يبحـثون عن الإثارة الرخيصة ـ ضجة حـول ظهور " كيت وينســـلت " (عاريةً) في الفيلم ، فتراءى لهم و كأنهم قدّموا فتحاً صحفياً . و هذا ســـخفٌ يعكس سطحـــية و جهل هؤلاء (الصحـفيين) ، فهم يتناسـون أن مَشـاهدَ العُري جزءٌ من ثقافة الغرب ، و أن هناك الأعداد الكبـــيرة من النوادي و السواحـل الخاصة بـالتعري التام كجزء من الحرية الشخصية و من ثقافة الانفتاح و تحـــرير الجســـــد . و لأن هؤلاء (الصحفيين) جهلة و غير متابعين للسينما فإنهم لم ينتبـهوا الى أن " كيت وينسلت " ظهرت في هذا الفيلم بأقل درجات العري قياســاً الى أفلامها الأخرى ، بـــل أنها تبـاهت بـــظهورها في هذا الفيلم دون أن تخفف وزنها و هي فوق الأربـــعين من عمرها ، و صرحـــت أنها طلبـــت من المخرج أن تمثل المَشـــــــاهدَ هي و " ساويرس رونان " دون إرشادات ، لكي تسترخيا في التمثيل ، و قـالت أنهما كانتا سـعيدتين بـذلك . ففي عام ١٩٩٧ ـ مثلا ـ ظهرت " كيت وينســـلت " في مشـــاهد ساخنة مع " ليوناردو دي كابـريو " في الفيلم الشـــــهير (تايتانيك) الذي أطلق شهرتها الجامحة و ترشحت عنه لجائزة الأوسكار كأفضل ممثلة في دور رئيس ، و في العام ذاته ظهرت عاريةً أيضاً في فيلم (غريبُ الأطـوار) ، و فـي العـام التالي ، ١٩٩٨ ، ظهرت في مشـاهد أشد عُرياً في فيلم (تقديسٌ شـديد) و في عام ٢٠٠٦ لم تظهر في فيلم (أطفال صغار) كعارية فحسب بـل مثلت مشـاهد جنسية صريحة كما لو كانت تمثل في فيلم إباحي ، فنالت عن هذا الـدور جائـزة الأكاديميـة الملكية (بـــافتا) ، و يبـــدو أن هؤلاء الصحفيين لم يشاهدوا ، أو يتناسون عمداً ، فيلم (القـــــارئ) عام ٢٠٠٩ الذي ظهرت فيه و هي عارية ، و هي تمـارس الجنس ، و نالـت عن دورها فيـه جائـزة الأوسكار كأفضل ممثلة في دور رئيس . فهذه الممثلة الجميلة مثلت ـ حـتى الآن ـ في ما يزيد عن عشـــرة أفلام تظهر فيها عارية أو في مشـــاهد ســـاخنة ، و هي الممثلة الأكثر ظهوراً عاريةً فـي الأفـلام الجادة حتى الآن .

فما ضر (الصحفيين) العرب ؟

فيلم " أنا الكابتن "

صرخة سيدو عندما وصل للبر الأوربي

فيلم عن الهجرة غير الشرعية طموحات والالام تتكسر في الصدور

نزار شهيد الفدعم / بغداد

في وسط بحر متسع ويابسة على مرمى النظر وطائرات شرطة الحدود الإيطالية تحلق فوق قارب مهاجرين غير شرعيين ووسط صراخ المهاجرين وفرحتهم بالوصول الى شواطئ إيطاليا بعد كل العذاب والمعاناة التي عاشوها تغلق كاميرة المخرج ماتيو غاروني الذي انجز قبل ذلك أفلام لفتت الأنظار اليه بموضوعاتها وبرؤيتها البصرية الممتعة. ورغم هذه النهاية ممكن أن تكون معاناة لعذابات قادمة، فالحياة في اوربا ليست هي نهاية المطاف وليس هي فردوس الله على الأرض وليست هي الامل التي يتشبث به شباب العالم الثالث من اجل هجرة اوطانهم.

نهاية الفيلم للمشاهد الحصيف تركته وسط دوامة من التخمينات والاسئلة، هي نهاية مقلقة ، اختارها المخرج حتى تفتح له المجال في المستقبل لمتابعة شخصياته الفيلمية سيدو وعيسى او انه لم يريد الدخول في تفاصيل ما ينتظرهم من تحقيق ومعاناة في معسكرات حجز اللاجئين .النهاية مفتوحة وغير مقيدة وتركها للمشاهد باعتبار المشاهد مثقف وفاعل. فيلم انا الكابتن نال جائزة الإخراج من مهرجان فينسيا العام الماضي ورشح لمسابقة اوسكار الفيلم الأجنبي وسبق للمخرج ماتيو غاروني ان انجز بيناكيو ٢٠١٩ ودوغ مان ٢٠١٨ وفاز في سنة ٢٠٠٨ بجائزة الأفلام الاوربية عن فيلم عمورة وتنافس فيلم حكايات الحب عام ٢٠١٥ على سعفة مهرجان كان.

حاصر حصارك..

موضوع الهجرة السرية ليس جديد على السينما الافريقية والعالمية ومن هذه الأفلام "فندق راوندا " ٢٠٠٤ وفيلم حقول للقتل ١٩٨٩ وفيلم " في البدء قتلوا أبي " أخراج انجلينا جولي ٢٠١٧ عن كتاب سيرة ذاتية للناشط الكمبودي لونج أونج وفيلم كفر ناحوم وفيلم " من أجل سما".

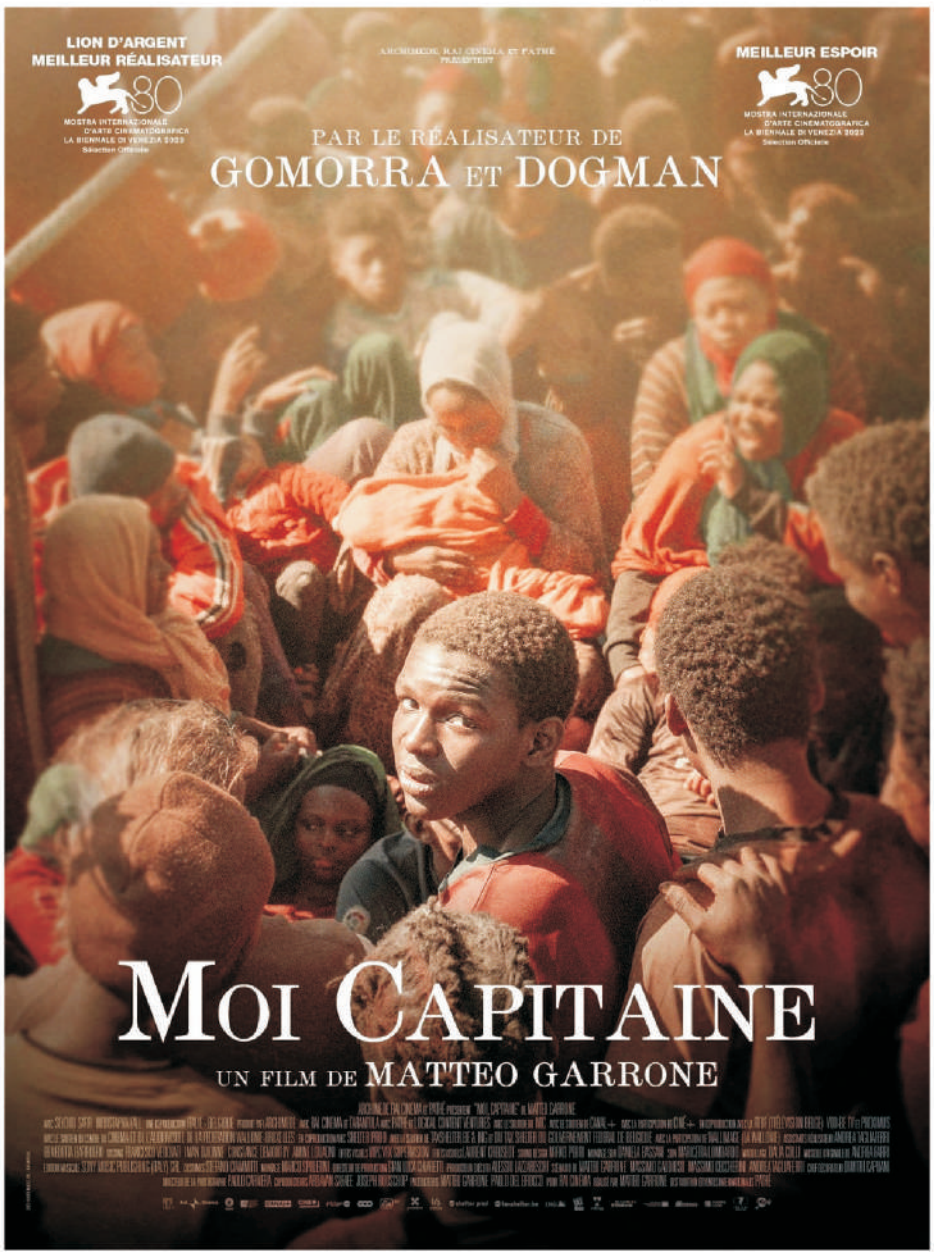
ولو ناقشنا أسباب الهجرة فهي اما ان تكون بسبب اختلاف في الرأي سياسية او بسبب التهجير القسري القومي الطائفي او بسبب اقتصادي.

وفيلم انا الكابتن ومن خلال شخصية سيدو وعلى السنغاليين الذين يملكان وعي متفتح ومتمردين على واقعهم الاقتصادي وظروفهم المعيشية الصعبة يقرران الهجرة الى واربا بسرية عن أهلهم لمعارضتهم لها خصوصا" ام سيدو التي تلومه لمجرد التفكير بهذا الموضوع حتى لوكان بشكل مزاح.

وخلال رحلة الهجرة السرية يتعرض سيدو وعلي لكل أنواع الاستغلال والابتزاز من قبل شرطة الحدود ممثلة بشرطي التفتيش الذي يعرف انهم يحملون جوازات سفر مزورة ويخيرهم بين ان يدفعوا له رشوة ويمرون او السجن او على يدي عصابات التهريب وشرطة الحدود الليبية التي تسلبهم أموالهم وتتركهم في الصحراء لما يسمى مافيا ليبية والتي بدورها تحتجزهم وتعرضهم للتعذيب ومساوماتهم على اطلاق سراحهم مقابل دفع مبلغ من المال من قبل أهلهم ، اويتم بيعهم الى من يشتريهم في النهاية واثناء هذه الرحلة وقبل الوصول الى طرابلس يتعرضون عيسى وسيدو لكثير من الالام والاوجاع وفي بعض الأحيان يتسلل اليأس الى قلوبهم خصوصا" أثناء عبور الصحراء الذي لكن تبقى مشاهد في الذاكرة وقد تكون محفزة لكشف المستور من قبل منظمات الأمم المتحدة الخاصة بالهجرة ان فساد الأنظمة وضعف نموها الاقتصادي هو من يدفع الشباب للهجرة للخارج بطرق غير شرعية يكونون لقمة سائغة لعصابات التهريب وعصابات الاتجار بالبشر ومخاطر الطريق.

محاولة سيدو واصراره على الهجرة تدفعه للوصول الى طرابلس وسط مصاعب شتى وهناك يبحث عن ابن عمه عيسى بين الجاليات الافريقية ويواصل عمله منتظرا" ذلك اليوم الذي يطل عليه عيسى، وعندما يصل عيسى ذات يوم يكون بحالة يرثى لها لإصاباته بطلق ناري في قدمه اثناء هروبه من الشرطة.

لم الشمل يعني العمل على مغادرة ليبيا رغم ان الظروف المالية لم تكن مهيئة ، لكنه لم يملك حلا" اخر حتى ينقذ عيسى من بتر قدمه اذا بقي في ليبيا من دون علاج ..يرفض المهرب تهريبهم لان المبلغ ناقص ويعرض عليه ان يقود المركب مقابل السماح لهم بصعوده وعندما يخبره سيدو بأنه لم يسبق له قيادة مركب في البحر يقول له المهرب سوف اعلمك وهي عمليه سهلة لا تحتاج منك الا جهد قليل ..يوافق سيدو لكنه عندما يرى المركب وقد امتلئ بالأطفال والنساء والشباب ويشعر أنهم بمسؤوليته يرفض لكنه يتعرض للتهديد من قبل المهرب وفي عرض البحر يواجه مصيره وهو يقود المركب الى الامام من خلال بوصلة وبعض المعلومات ، البحر واسع



والمركب مكتظ بالمهاجرين وتحدث خلال ذلك عملية لولادة أمراءه حامل مما يدفعه ضميره الى كسر الصمت اللاسلكي والاتصال بالبوليس واية سفينة عابرة قريبة تلتقط اشاراتهم مطمئنا" انه صار داخل الحدود الاوربية لغرض انقاذا المراءة ..يمنحونه الوعود والاطمئنان من قبل الجهات التي تلتقط اشاراته لكنهم يتركونه في البحر ينتظر والمركب مهدد بالغرق في اية لحظة ، وساعتها يعرف ان الدول الاوربية ليست رحيمه بهم فيقرر بكل ضعفه وقوته ان يتحرك بالمركب الى الامام حتى يصل الى اليابسة بعد جهد جهيد ويضعهم اما الامر الواقع.

اشتغالات المخرج

منذ البداية عمل المخرج على خلق البساطة في فلمه من حيث زوايا التصوير والقطع والانتقالات بين المشهد الواحد والمشاهد وأضاف نوع من البهجة عندما جعل سيدو وعيسى من هواة الموسيقى ويحلمون ان تكون موسيقاهم واغانيهم عابرة للحدود ومعبرة عن واقعهم ، لذلك استخدم الموسيقى الشعبية والشبابية والرقص الافريقي في ادخال المشاهد بكل يسر الى عالم الفيلم ومن ثم الى شخصياته سيدو وعيسى اللذين يحاولان شق طريقهم الفني لان الفن عندهم وسيلة لتحقيق الثراء والنجاح الفني يحقق نقلة اقتصادية في حياتهم وتدريجيا" ندخل في قتامة موضوع الفيلم الى ان نحس بالاختناق وساعتها يدخل علينا المخرج وسط موقف درامي صعب سيدو وسط الصحراء يقتله العطش وينهكه الجوع والتيه يحلم بأمه وهذا الحلم صار لنا مثل ماء منعش وسط صحراء قاحلة ..حلم غرائبي يذكرك بقصص وعوالم مركيز او كتاب أمريكا اللاتينية ..الملاك يطير في الجو ويتبعه سيدو الى ان يصل الى داره ويرى امه ويسمعها وهو لا يستطيع يكلمها ولا تراه ويصرخ امي.. امي ..لنجده يهذي في احد سجون المافيات في ليبيا بعد فاصل من التعذيب والضرب الشديد والحمى.

المخرج يعرف ان فلمه من أفلام الطريق لذلك مر على موضوعات المدينة بشكل عابر خصوصا" فترة مكوث سيدو بطرابلس مع الجاليات الافريقية كان ممكن يتوسع بهذا الموضوع ويمنحنا بعض حيوات وقصص ومواقف ومشاهد تضيف لخط الفيلم والدراما ويكون فيه عمق اكثر.

وشاء المخرج في النهاية ان يتركنا نتخيل النهاية والمركب واقف امام سواحل صقلية، والمهاجرين في المركب والشرطة تحاصره.. هو وضع سيدو وعيسى على اول الطريق والنهاية تبقى مفتوحة لكن صرخة سيدو انا الكابتن ...انا الكابتن يعني انا الذي أوصلت المركب وانقذت العشرات من الغرق رغما" عن ارادتكم!

هو مخرج أفلام إيطالي ولد في يوم ١٥ أكتوبر ١٩٦٨ في مدينة روما عاصمة إيطاليا، فاز في سنة ٢٠٠٨ بجائزة الأفلام الأوروبية كأفضل مخرج عن فيلم عمورة، كما تنافس فيلمه حكاية الحكايات في سنة ٢٠١٥ للفوز بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي ٢٠١٥.

وداعاً جوليا

للمخرج السوداني محمد كردفاني، أو وداعاً لقيمة جوائز المهرجانات

هشام الوحيدي / المغرب

شاهدته بعد طول انتظار، وأصداء جوائز عالمية دارت العالم، شريط "وداعا جوليا" أتى على شكل عمل تلفزي عادي به بعض الأدوات الشحيحة على الطريقة السينمائية موضوعه، الصراع الديني والقبلي بين أبناء السودان أنفسهم، بين مسيحيين ومسلمين، بين شمال وجنوب، بين أصحاب البشرة الزنجية والبشرة البُنية والبشرة البيضاء، على خلفية صراع سياسي قديم مفتعل من طرف الاستعمار الكولونيالي، والذي قسم البلاد والعباد وجعلها تتقهقر لما وراء زمن العصور الوسطى اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا.

يختزل السيناريست محمد كردفاني (المخرج أيضا) هذا الصراع بين "جوليا" المسيحية الفقيرة التي هُجِّرت من منزلها هي وزوجها وطفلها (هي ملكة جمال السودان السابقة سيران رياك)، و"منى" المسلمة الغنية، (هي الممثلة المسرحية والمغنية إيمان يوسف) والتي قتل زوجها زوج جوليا وتعاني مشكلة إنجاب. وحيث بخلاف ما يجري من صراع أطراف بالشارع العام، تتضامن منى مع جوليا وتأويها وطفلها بمنزلها كخادمة.

حوالي منتصف الشريط د٥٨، وبعد لوحة قطع سوداء كتب عليها "الخرطوم -ديسمبر ٢٠١٠"، يفلت خيط السيناريو ويسير في تجديف رتيب وبلا بوصلة، إلى خبر انشقاق السودان واستقلال "السودان الجنوبي" عن الوطن الأم، وفي نهاية الشريط نشاهد تلاقي منى مع جوليا (الشمال والجنوب) للمصالحة بالبوح والاعتراف والاعتذار ... وترحل جوليا مع ابنها نحو الجنوب على متن باخرة، ربما على منوال سفينة نوح التي أنقذت القوم الصالح من الطوفان. (الشريط مليء بمثل هذه الإحالات).

الحصيلة، بون شاسع بين الفيلم التحفة "سيموت في العشرين" لأمجد أبو العلا العلاء (هو من فريق إنتاج هذا الشريط) الذي رفع اسم السينما السودانية والعربية إلى سماء

نجوم الفن السابع عن جدارة واستحقاق، وهذا "وداعا جوليا" الذي لم يحمل، مع الأسف، المشعل كما هو منتظر، ورافقه بوق إعلامي مُفتعل، لا أفهم مراده ولا الطائل منه، أهو إعلام انتصار قيام دولة جنوب السودان وفرحة الغرب قائد عملية التفرقة؟؟ ولا أستنتج منه سوى أفول مستوى جوائز بعض المهرجانات الدولية التي كان لها اعتبار.

المشترك الوحيد بين "سيموت في العشرين" و"وداعا جوليا" هو تقديم صورة إيجابية عن المرأة السودانية، واختيار ممثلات جميلات يضاهين عارضات أزياء إيطاليا، بعكس العنصر الرجالي الذي كان موفقا في الفيلم الأول (لن أنسى "مزمل" والبارع محمود السراج)، ومهمشا في الثاني والذي قُدم فيه بصورة سلبية وتبخيسية خاصة في مشاهد أمام "منى" (الزوج، الجار، الشرطي) إلى درجة تحقيرية للرجل ذو السلطة أو صاحب البشرة البيضاء، او عامة الرجل الشرقي. والسؤال هو: هل باعث ذلك عنصري من طرف المخرج (أشم فيه رائحة المثلية والقبلية العنصرية، وهو حر في ذلك)؟؟ أم بتوجيه من طلبية الصناديق الداعمة التي أصبحت تُشجع كل ما هو موضوع جندري، ومثلي، وتعصبي للأقليات (عدا ما يخرج عن أجنداتهم، مثلا قضية غزة او قضية الهورين او و و).

معلومات إنتاجية عن الشريط للإفادة:

هو إنتاج مشترك بين عدد كبير من الدول، إذ يشارك أيضاً في الإنتاج باهو بخش (مصر)، وصفي الدين محمود Red Star (مصر)، وخالد عوض Klozium Studios السودان)، ومايكل هيندريكس Die Gesellschaft DGS(ألمانيا)، ومارك إرمر Dolce Vita Films فرنسا)، وإسراء الكوقلي هاجستروم (السويد)، وفيصل بالطيور (السعودية)، ومحمد كردفاني (السودان)، وعلي العربي (مصر)، وأدهم الشريف (مصر). بميزانية مرتقبة في حدود ٥٠٠ ألف دولار.

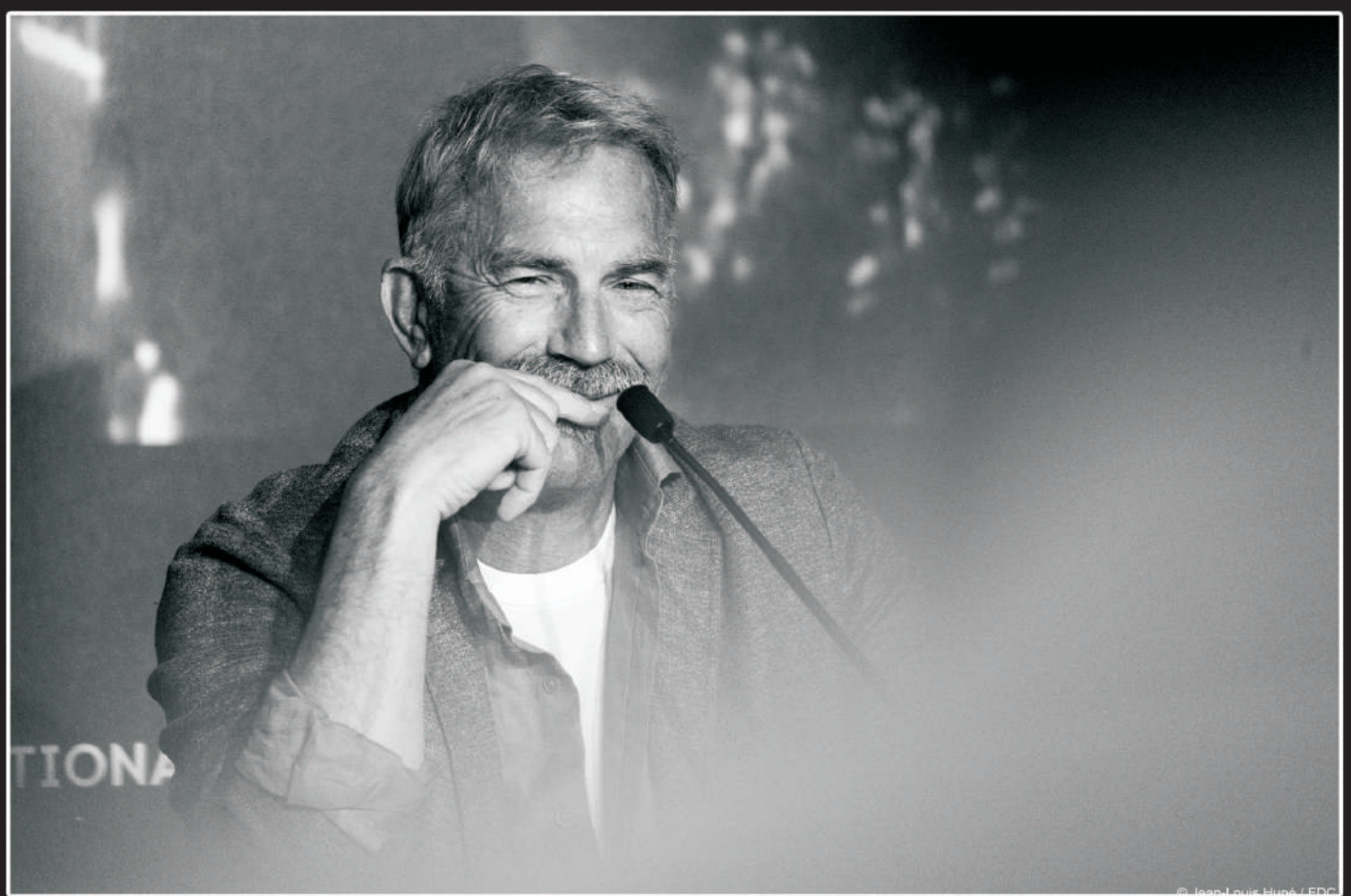
وقد شارك مشروع الفيلم في ورش وأسواق إنتاج مشترك عالمية، من بينها EAVE في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، وCiniphilia Bound في مهرجان كان السينمائي، وورشة Follow the Nile لروبرت بوش، وسوق مهرجان ديربان السينمائي بجنوب إفريقيا.

وتلقى الفيلم دعماً من "مهرجان البحر الأحمر" و"مؤسسة آفاق". هذا، وفاز مشروع الفيلم بالعديد من الجوائز في منصة "مهرجان الجونة السينمائي"، و"منتدى سوق مالمو"، وبرنامج Global Media Makers الذي تنظمه Film independent في لوس انجلوس، كما فاز بمسابقة الترويج في "مهرجان إسبينهو" للمخرجين الجدد والأفلام الجدد، وغيرها كثير.

حقق الفيلم إيرادات بقيمة ٣٤٩ ألف دولار في شباك التذاكر من أصل ٢٧ ألف مشاهدة بعد إطلاقه من قبل شركة MAD Solutions في المملكة العربية السعودية والكويت وقطر وعمان والبحرين ابتداء من ٧ ديسمبر ٢٠٢٣، وفي الإمارات العربية المتحدة ابتداء من ١٤ ديسمبر من نفس السنة عبر ٨٤ شاشة. وهذا رقم قياسي لفيلم فني غير مصري أو غير سعودي في دول مجلس التعاون الخليجي. (عن موقع Www.screendaily.com في ٢٢ ديسمبر ٢٠٢٣).

كما احتل الترتيب الثاني في شباك تذاكر الأفلام الأجنبية في مصر بعد الفيلم المتصدر The Marvels بتحقيق إيرادات ٦٠ ألف جنيه، ليرتفع إجمالي إيراداته في ١٦ ليلة (ما بين ٢٥ اكتوبر و ٨ نونبر ٢٠٢٣) إلى مليون و٩٥٥ ألف جنيه مصري. (حسب موقع Www.almasryalyoum.com في ٢٠٢٣/٩/١١

وتتولى شركة MAD Solutions مهام توزيع الفيلم عالمياً .


TIONA
© Jean-Louis Bruné / EDC

احتفاء مهرجان الرشيدية السينمائي بالمبدع هشام العسري

اختارت جمعية القبس للسينما والثقافة بالرشيدية (جنوب المغرب)، الجهة المنظمة لمهرجان الرشيدية السينمائي، الإحتفاء بالمبدع المغربي هشام العسري وسينماه على امتداد الأيام الخمسة من عمر الدورة ١٣ للمهرجان المذكور (من ٢٢ إلى ٢٦ ماي ٢٠٢٤).

فإلى جانب المعارض الفنية والتكريمات وتوقيع الإصدارات الجديدة والورشات التكوينية وعروض الأفلام داخل وخارج المسابقات الرسمية والجولات السياحية وغيرها من أنشطة المهرجان، شكلت "ملامح التجريب وخصائص التجديد الإبداعي في سينما هشام العسري" موضوع ندوة وطنية شارك فيها ثلة من الباحثين والنقاد والأساتذة والطلبة الجامعيين وسيرها في جلستين متتابعتين كل من الناقد أحمد سيجلماسي والباحث حسن حبيبي. بلغ عدد المداخلات في هذه الندوة رقم ١٢ وهي تباعا: فيلم "جوع كلبك" ذاكرة الآدميين الموؤودة (محمد صولة)، جمالية القبح في سينما هشام العسري (سعيد كريمي)، فيلم "هم الكلاب".. جمالية النقد الإجتماعي (بوبكر الحيحي)، التجريب في سينما هشام العسري (محمد اشويكة)، البناء الفيلمي في سينما العسري من خلال فيلم "الجاهلية" (محمد طروس)، إبداعية أسلوب المونتاج في أفلام المخرج هشام العسري (معاوية بوتدغارت)، هشام العسري.. سينما الهامش (رشيد نعيم)، إبداعية السينما لدى هشام العسري (محمد أبركان)، جمالية الأسود والأبيض في فيلم "النهاية" لهشام العسري (مولاي إدريس الجعيدي)، تحليل سوسيولوجي وجمالي لفيلم "البيداء تعرفني" لهشام العسري (حافيظ طاهيري)، فن الكرافيتي في فيلم "البحر من ورائكم": من جماليات الديكور إلى تمرد الهوامش (مولاي حافض بوزكراوي)، جمالية وشعرية الهامش أو البعد السياسي لسينما هشام العسري (محمد بلوك).

أحمد سيجلماسي
(ناقد من المغرب)

وقبل وبعد هذه الندوة الصباحية، التي احتضنت أشغالها الكلية المتعددة التخصصات بمدينة الرشيدية، عرضت بالمركز الثقافي تاركة سبعة أفلام

سينمائية للمخرج المحتفى به هي: "البيداء تعرفني" و"هم الكلاب" و"البحر من ورائكم" و"النهاية" و"ضربة في الرأس" و"جوع كلبك". كما نظم لقاء مفتوح معه حول تجربته السينمائية والإبداعية عموما نشطه الباحث مولاي إدريس الجعيدي، وتم تقديم وتوقيع كتابين له الأول رواية بعنوان "مفعول الشيطان"، ترجمها من الفرنسية إلى العربية سنة ٢٠٢٣ الناقدان السينمائيان المغربي سعيد المزواري واللبناني هوفيك حبشيان، والثاني مسرحيتان بالفرنسية عنوانهما "حياة العرب مهمة" و"مصنع الصمت".

مما جاء في تقديم رواية "مفعول الشيطان": كثيراً ما يُوصف هشام العسري في الخطاب الإعلامي المتداول بـ"المثير للجدل". هو بالأحرى، فنّان محفّز للأفكار. شهابٌ لا يكفّ عن الاحتراق بالجديد والمتجدّد، ملقياً ومضات متقطّعة نبصر الواقع على نورها بمنظورات مختلفة، تقطع مع القراءات السهلة وفكر الخنوع. وما "مفعول الشيطان" سوى حزمة ضوء جديدة يقبسها وسط ظلام الاعتيادية والامتثال!

فيما يلي ورقة تعريفية مركزة بهذا المبدع السينمائي المتعدد الإهتمامات وبأعماله الفنية:

أفلام هشام العسري السينمائية فيها تجريب وتجريد واختلاف وتمرد على ما هو سائد، بعضها ينتمي إلى الكوميديا السوداء، وبهذا فهي عصية الفهم على المتلقي العادي، وغير قابلة للتصنيف الكلاسيكي، في حين أن أعماله التلفزيونية في غالبيتها موجهة للجمهور العريض وقد أثار بعضها (السيتكومات والسلسلات والمسلسلات بشكل خاص) ردود فعل سلبية لدى النقاد لكونها سطحية وتهريجية لا ترقى في نظرهم إلى ما حققه من تفرد على مستوى كتابته السينمائية، بل هناك نوع من التناقض بين ما أنجزه سينمائيا وما حققه تلفزيونيا. وبغض النظر عن هذه المفارقة، وعن تجاوبنا أو عدم تجاوبنا مع أفلامه السينمائية وطابعها الغرائبي- العبثي وفضاءاتها وشخوصها السوريالية، لا يسعنا إلا الإقرار بأن هذا المخرج المشاغب له أسلوبه الخاص في الكتابة وله عوالمه المميزة له سينمائيا وهو بذلك من الأصوات والحساسيات الشابة التي ضخت دماء جديدة في شرايين الإبداع السينمائي المغربي إلى جانب حكيم بلعباس وفوزي بن السعيدي ونور الدين لخماري وغيرهم من مخرجي التسعينيات والألفية الثالثة. أفلامه إذن تشكل نقلة نوعية في مسار "سينما المؤلف" بالمغرب، وتذكرنا بأفلام سابقة لمصطفى الدرقاوي ومحمد أبو الوقار ونبيل لحلو والتيجاني الشريكي وغيرهم. تتكون فيلموغرافيا المخرج هشام العسري، الذي أصدرت الجمعية المغربية لنقاد السينما سنة ٢٠١٩ كتابا جماعيا حول تجربته السينمائية بعنوان "هشام العسري.. سينما التمرد"، من العناوين التالية: "محطة الملائكة" (٢٠٠٩)، "النهاية" (٢٠١٠)، "هم الكلاب" (٢٠١٣)، "جوع كلبك" (٢٠١٥)، "البحر من ورائكم" (٢٠١٥)، "ضربة في الرأس" (٢٠١٦)، "الجاهلية" (٢٠١٨)، "مروكية حارة" (٢٠٢٣)...، وهي أفلام سينمائية روائية طويلة أولها من إخراج مشترك بينه وبين محمد مفتكر ونرجس النجار. هذا بالإضافة إلى مجموعة من الأفلام القصيرة من قبيل "وشم العذاب" (٢٠٠٢) و"علي جناح" (٢٠٠٤) و"لوناتيكا" (٢٠٠٥) و"بخط الزمان" (٢٠٠٦) و"اندرويد" (٢٠١٢) و"البيداء تعرفني" (٢٠١٧) و"الفيلم العربي الأخير" (٢٠٢٠) و"أندرويد وزومبي" (٢٠٢٠) و"بدون عنف" (٢٠٢٠) .... وأعمال تلفزيونية نذكر منها ما يلي: أفلام "فاميلة جنب الحيط" و"أنا نورا أولا" و"نهار زوين" و"عمي نوفل"... وسيتكومات "كلنا جيران" و"كنزة فالدوار" و"نايضة فالدوار"... ومسلسلات "همي ولاد عمي" و"فوق السحاب" و"لطفي النحيلة"...

المخرج هشام العسيري

مما جاء في تقديم رواية (مفعول الشيطان): كثيراً ما يُوصف هشام العسري في الخطاب الإعلامي المتداول بـالمثير للجدل. هو بالأحرى، فنّان محفّز للأفكار. شهابٌ لا يكفّ عن الاحتراق بالجديد والمتجدّد، ملقياً ومضات متقطّعة نبصر الواقع على نورها بمنظورات مختلفة، تقطع مع القراءات السهلة وفكر الخنوع. وما مفعول الشيطان سوى حزمة ضوء جديدة يقبسها وسط ظلام الاعتيادية والامتثال!

ومعلوم أن السيناريست والمخرج هشام العسري من مواليد عين السبع بالدار البيضاء يوم ١٣ أبريل ١٩٧٧، حاصل على بكالوريا الآداب العصرية سنة ١٩٩٦ وعلى إجازة في القانون من كلية الحقوق بالمحمدية سنة ٢٠٠١. استفاد في الفترة ٢٠٠٠- ٢٠٠٣ من تداريب تكوينية في تقنيات كتابة الفيلم القصير والسيتكوم بمراكش والدار البيضاء تحت إشراف كتاب سيناريو متمرسين، كما شارك في الجامعة الصيفية للمدرسة الوطنية العليا لمهن الصورة والصوت (FEMIS) بباريس، وفي تدريب "أرسطو ١" للتكوين في كتابة وتطوير مشاريع الأفلام الطويلة في إطار برنامج أوروميد بروما وبيروت ومراكش...

قبل تفرغه لكتابة السيناريوهات والإخراج مارس النقد السينمائي من خلال نصوص نشرها في بعض الجرائد والمجلات المغربية وغيرها، كما مارس ولا يزال كتابة الشعر والقصة القصيرة والرواية (نشر خمس روايات لحد الآن) والنص المسرحي والرسم (نشر روايات مصورة) والموسيقى وحصلت بعض نصوصه الأدبية على جوائز تشجيعية.

ارتبط العسري لفترة من حياته بالمخرج نبيل عيوش وشركته "عليان"، حيث اشتغل معه من ٢٠٠٤ إلى ٢٠٠٨ مديرا لكتابة الأفلام القصيرة والطويلة والبرامج التلفزيونية وغيرها، كما كلف بالإدارة الفنية لما لا يقل عن نصف الأفلام الطويلة الثلاثين التي أنتجت في إطار مشروع "فيلم أندوستري" بشراكة مع "الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة"، حيث كتب وأخرج بعض الأفلام الطويلة منها "شعب المكانة" و"عظم الحديد"...

لم يكتب هشام العسري سيناريوهات أعماله السينمائية والتلفزيونية فحسب، بل شارك في كتابة سيناريوهات أعمال لمخرجين آخرين من قبيل: الأفلام السينمائية الروائية الطويلة "رحمة" (٢٠٠٣) و"حديث اليد والكتان" (٢٠٠٧) لعمر الشرايبي و"عود الورد" (٢٠٠٧) للحسن زينون و"يما" (٢٠١٣) لرشيد الوالي... وبعض السلسلات والسيتكومات. تجدر الإشارة إلى أن المبدع متعدد المواهب هشام العسري يشكل حالة خاصة في حقلنا السينمائي لأنه غزير الإنتاج أولا، ويشتغل في آن واحد في مجالات مختلفة يكمل بعضها البعض الآخر، ثانيا، فبالإضافة إلى ما ذكرناه أعلاه أخرج أو كتب العديد من الوصلات الإشهارية والفيديو كليبات الموسيقية وجينريكات البرامج التلفزيونية والكبسولات، كما انفتح مبكرا على الأنترنيت من خلال قناته الخاصة على اليوتوب التي شكلت بالنسبة له حقلا أساسيا للتجريب وفضاء أكثر رحابة وحرية لإبداع وعرض أعمال بالفيديو تتسم بجرأة أكبر يتناول من خلالها بسخرية لاذعة بعض الطابوهات الاجتماعية والسياسية والدينية.

كما تجدر الإشارة أيضا إلى أن أفلامه السينمائية الطويلة اختيرت للعرض في أكبر المهرجانات العالمية (برلين بشكل خاص) وحصل بعضها على جوائز داخل المغرب وخارجه.

سينما المؤلف من الكلاسيكية الى الرقمية

تُعدُ سينما المؤلف هي نقطة التحول التي غيرت مسار السينما في منتصف القرن الماضي وإلى يومنا هذا، سيما بعد اقترانها بالتقنيات الرقمية التي هي من أهم الوسائل التي يجري توظيفها في صناعة السينما في أغلب مفاصلها من الصورة والصوت والديكور ومواقع التصوير وغيرها.

يُعنى الكتاب بالتقنيات الرقمية الصورية التي أذهلت العالم بأشكالها وتطبيقاتها والتي يصعب على الباحثين وطالبي العلم دراسة كل تمفصلاتها في بحثٍ أو كتابٍ واحد، لذا انصب اهتمام المؤلف في هذا الكتاب على عمل هذه التقنيات وتأثيراتها وتمثلاتها وتطبيقاتها في سينما المؤلف!.

سومر السينمائي

د. فادية فاروق/بغداد

في البدء أود أن أثني على هذا الجهد المتميز الذي قدمه المؤلف في طيات هذا الكتاب، والذي أجده إضافة هامة إلى المكتبة السينمائية الفيلمية لما يقدمه من معلومات رصينة حول موضوعة سينما المؤلف واستعراض دورها المتميز في تأريخ السينما المعاصرة وتطورها عبر الزمن من خلال صناعة الفيلم وتحرره من قيود وهيمنة نظام الأستوديو والتأكيد على دور المخرج في توظيف كافة أدواته السينمائية بما يجسد أفكاره ورؤيته الفنية بشكل مبهر.

يتصدى المؤلف في الأول من الكتاب إلى استعراض نشأة السينما وتطورها، وتسليط الضوء على أهمية الصورة السينمائية وصناعتها بدءاً من نشأة الأستوديو الأميركي وشركات الإنتاج التابعة له في هوليوود ومحاولتها تحييد دور المخرج في صناعة الأفلام وفرض القوانين والشروط الملزمة للشكل الفيلمي الذي يخدم غايات المنتجين ذوي رؤوس الأموال في مجال الصناعة والإنتاج والعرض.

وقد قسم المؤلف مراحل التطور السينمائي على ثلاثة مراحل: المبكرة، الانتقالية (التي كشفت عن الملامح الفنية للفيلم بوصفه فناً سينمائياً ذات طابعاً فريداً)، والمرحلة الأخيرة المتمثلة بنهضة هوليوود والتي إتجهت فيها السينما نحو الإنتاج الكبير في صناعة الأفلام وبذلك فرضت هيمنتها الواسعة على كافة مفاصل العمل السينمائي نظراً للأرباح التي حققتها بفضل التطور الذي طال عملية صناعة الفيلم وتنوع موضوعاته والإقبال الشديد على هذا الفن الجديد الذي يقدم متعة بصرية مذهلة، فضلاً عن اعتمادها على شباك التذاكر الذي يتصدره أهم الأسماء اللامعة من الممثلين في سماء هوليوود.

ومما ساهم في تفرد السينما الأميركية باحتكار الإنتاج السينمائي واندلاع الحرب العالمية الأولى وتداعياتها التي قوضت دور المنافسة الأوربية في الساحة السينمائية بشكل كبير، أدى ذلك إلى ظهور الكثير من

التيارات المناوئة للنظام الأميركي في محاولة للتصدي لظاهرة نظام الأستوديو وتفعيل دور العاملين والمساهمين في عملية صناعة الأفلام لاسيما المخرج الذي ينوء بالدور الأكبر في قيادة تلك العملية لما يمتلكه من حرفيةٍ ومؤهلاتٍ فنيةٍ عاليةٍ تجعل منه عنصراً هاماً ومتصدراً في عالم السينما.

أما في الفصل الثاني من الكتاب فقد سلط المؤلف الضوء على أهمية دور المخرج في عملية البناء الفكري والفني للنص الفيلمي وكيفية تسخير عناصر اللغة السينمائية في بلورة الأفكار وتجسيد الموضوعات المختلفة برؤيةٍ فنيةٍ ومعالجةٍ سينمائيةٍ بما يمتلكه من حسٍ فني وبراعةٍ تقنيةٍ في عملية تحويل الواقع الخام إلى واقعٍ فني بشكلٍ فريد عن طريق السرد الصوري لقصةٍ مرت بمراحل عدة حتى إيصالها إلى شاشة العرض وإدراكها من قبل المشاهد، هذا وقد رصد المؤلف في هذا الفصل أغلب الطروحات السينمائية التي تناولت نظرية المؤلف السينمائي وهي النظرية التي تُعدُ الأكثر رفضاً والتيار الأقوى في مناهضة نظام الأستوديو والخروج عن القوانين والأنظمة السائدة والمألوفة التي فُرضت في السابق على عملية الإنتاج السينمائي.

أما في الفصل الثالث فقد استعرض

المؤلف : حسنين الهاني

المؤلف آلية الاشتغال الفني والتعبيري للتقنية الرقمية في سينما المؤلف عبر تقديمه لأنماط التقنيات الرقمية وآليات التشكيل البصري للصورة التقنية من خلال عناصر تكوين الصورة السينمائية بشكلها الرقمي الجديد واكتساح عوالم الخيال من أوسع أبوابها إلى عوالمٍ افتراضية مليئة بالمتعة والإبهار البصري، وإلى ميادين أكثر تطوراً وأكثر شمولية، وهذا ما منح المخرج فرصة التسييد الكامل على النص من حيث الفكرة والسرد والمعالجة وحتى طريقة العرض والتقديم.

فضلاً عما تمتلكه التقنية الرقمية والتكنولوجيا الحديثة من مميزات وخصائص مكنت صانعي الأعمال السينمائية من التعبير بكل حرية عن رؤاهم وسبر أعماق المجهول مما يغني أفكارهم ويستثير العوالم الحسية والذهنية على حدٍ سواء من خلال توظيف هذه التقنيات وتجسيدها لجماليات قواعد التشكيل البصري للصورة السينمائية.

الجزء الثاني من فيلم المصارع قريباً في دور العرض