كتاب

سَردُ الصُّورة

قضايا السينما والدراما والتأويل

د. مصطفى عطية جمعة

سَرْدُ الصُّورَةِ

قضايا السينما والدراما والتأويل

اسم العمل : سَرْدُ الصُّورة - قضايا السينما والدراما والتأويل

الكاتب : أ.د. مصطفى عطية جمعة.

تصميم الغلاف : عبير فاروق – أمل رضوان.

مراجعة لغوية : ندى عادل.

رقم الإيداع : 2026/2570

الترقيم الدولي 978-977-8868-97-5

(جميع الحقوق محفوظة للكاتب وأي انتهاك سيعرض صاحبه للمساءلة القانونية
هذه النسخة مخصصة للقراءة فقط، ولا يجوز إعادة طبعها أو نسخها أو نشرها
إلا بعد الحصول على إذن كتابي من الكاتب)

متون المثقف

خالد عدلي
00201002688188
info.mothakf@gmail.com

9 789921 030228

سَرْدُ الصُّورَةِ

قضايا السينما والدراما والتأويل

د. مصطفى عطية جمعة

مقدمة

تشكّل الثقافة البصرية رافدا أساسيا في تكوين ذات المثقف المعاصر، فكما أن الكتاب هو وسيلة المعرفة منذ الأزل وإلى يومنا، فإن التثاقف مع الجماليات البصرية في الفنون المرئية، مثل السينما، والمسرح، والمسلسلات الدرامية، يثري النفس، ويعمق الإدراك، لأنه يدفع العقل إلى تذوق أشكال عديدة من الفنون بحاسة النظر.

فقديما كانت الجماليات البصرية محصورة في نطاق مظاهر الطبيعة، من أشجار وجبال وصحاري وغابات وهضاب ومزارع، أو ضمن الفنون التي يبتدعها الإنسان القديم، في المنحوتات والعمارة والزخارف، والقاسم المشترك فيها، أنها جماليات ثابتة أو جامدة، تتأملها العين على هيئتها الساكنة. أما الفنون المرئية المعاصرة فهي متحركة، بل تحوي قصصا، بعضها من خيال كتّاب السيناريو والحوار، وبعضها مأخوذ من أعمال أدبية؛ روايات ومسرحيات وقصص قصيرة، وهناك ما هو مقتبس من حوادث واقعية، أو أحداث تاريخية، ويجمعها أنها مصاغة في بنى سردية، يجسّدها الممثلون على الشاشة أو على خشبة المسرح، وتمتزج معها الموسيقى

التصويرية، وبعض الأغاني، وفي خلفياتها ديكورات تعبر عن جماليات المكان، وإيقاع الحياة.

لابد للناقد المعاصر أن يكون ذا ذائقة شاملة، واعيا متذوقا لفنون العصر، غير منحصر في فن بعينه، لأن الفنون جميعها تمتاح من بعضها، فنجد مشاهد درامية في القصيدة الشعرية، مثلما نجد حوارا بلغة شعرية في الفيلم السينمائي، ويمكن قراءة بنية الرواية في ضوء تقنية المونتاج السينمائي، والتقطيع المشهدي، مثلما يمكن قراءة حوار السينما في ضوء مفهوم البلاغة اللغوية في تعاضده مع الموسيقى. إنها ذائقة جديدة، تفعّل حواس الإنسان المختلفة، وتحتاج إلى المزيد من المنهجيات التي تضفّر السمع والبصر، والإدراك والتأويل، والنص والإشارة، والرؤية والعبارة.

وفي هذا الكتاب نقدّم عددا من الدراسات في النقد السينمائي والدرامي، نشرت كلها في مجلات متخصصة، حيث نتناول في الفصل الأول عددا من القضايا المتصلة بالفنون المرئية، السينما والدراما، تتسم برؤية شمولية، ترصد ظواهر ومسارات، وترنو للمستقبل.

وفي الفصل الثاني، نقدم قراءات نقدية في أفلام عديدة عالمية وعربية، نوظف فيها منهجيات نقدية حديثة، في ضوء معطيات الفيلم، وما تحفل به بنيته السردية والحوارية من جماليات وإشارات.

لاشك أن السينما فن مركب ومعقد، يحتاج إلى ذائقة نقدية مختلفة، تتجاوز القراءات التقليدية المضمونية، إلى رحابة التذوق للجماليات البصرية ذات الصلة بعالم التمثيل، بكل ما يعنيه من رؤية فكرية، تتحقق في السردية المجسدة في الأداء.

الفصل الأول:

سينما الوطن والأمة

أسئلة الذات والخصوصية

السرد السينمائي

البنية و الجماليات والتأويل

تجمع السينما بوصفها فنا في طياته فنونا عدة، وتقنيات كثر، فتستطيع أن تخاطب أكبر شريحة من الناس، لأنها فن جماهيري في الأساس، يستند إلى البصر، الذي هو الذاكرة الأقرب والأسهل والأيسر لكل إنسان، فمن المعلوم أن النظر هو الحاسة الأولى في التلقي لدى الإنسان، ومعه السمع، ومن ثم يتفاعل المرئي مع السمعي في الإدراك العقلي والوجداني، لتحدث المعرفة المبتغاة، والمتعة المنشودة، والتأثير المستهدف.

فالفيلم السينمائي يشتمل على الكثير من الرسائل والإشارات والعلامات والمعارف والخبرات، لأن السينما ببساطة فن شامل للقول والحركة والحكاية والموسيقى والمكان والزمان والديكور والشخصيات، مما يستوجب تلقيا شاملا لهذه العناصر والمفردات مجتمعة معا، ثم التفصيل والتمعن عند عناصر معينة تميز فيلما عن آخر، وتبقى في ذاكرة المتلقي وأعماقه دوما.

فحب السينما لا يتأتى أبدا من منهج نقدي ولا قراءة كتاب وما شابه وإنما يأتي من علاقة حميمية خاصة، فيما يمكن أن نسميه تجربة عاطفية

بين المتفرج والفيلم، فإذا لم توجد؛ فلا فائدة من أي حديث في النقد السينمائي، ولا فائدة ممن تصدى للنقد السينمائي دون أي يكون لديه خبرة وتراكم بصري كبير بالأفلام العالمية عالية المستوى، فهناك من يدعي النقد، وقد يملك منهجية نقدية من خلال دراسته الأكاديمية، ولكنه لا يملك رصيدا كافيا يؤهله لتذوق جماليات الأفلام، والحكم عليها.

وبعبارة أخرى، فإن السينما مثل سائر الفنون والآداب، لابد للناقد والمتذوق والباحث في مجالها من تكوين خبرة جمالية وفكرية وتقنية بها، قبل أن يتصدى للتحليل والحكم والنقاش، وإلا سيكون بمن يطبق آليات نقدية دون ذائقة جمالية.

تكوين الناقد السينمائي وثقافته:

السينما فن عظيم، ومن المهم إدراك الناقد السينمائي لأهم المفاهيم السينمائية الموسومة بها الأفلام، لكونها أطرا وتصورات وإجراءات يمكن الاستناد عليها وتنميتها وتعميقها في صياغة مفاهيم النقد السينمائي وأسسه. فالهدف هنا قراءة الفيلم السينمائي، ضمن رؤية نقدية سينمائية تنظر إلى السينما بوصفها نصا سرديا، فيه القصة والأحداث والحوار والشخصيات،

وما يستتبع ذلك من دلالات وإشارات وعلامات، وما يستلزمه من تأويل وتفسير وقراءة ضمن معطيات ثقافية وحضارية ونفسية وجمالية. فـ "السرد خطاب يقدم حدثا أو أكثر، ويشمل إنتاج حكاية أي سرد مجموعة من المواقف والأحداث. والسرد بوصفه منتجا يتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، يقوم بتوصيله واحد أو اثنان أو عدد من الرواة. أما عن وسائط تقديمه فهي عديدة متنوعة، شفاهية ومكتوبة، وتشمل الصور الساكنة أو المتحركة، والإيماءات، وأي تأليف (حكائي) منظم"(1).

إن مفهوم السرد متسع بمكان، بما يجعله حاويا لكافة أشكال الحكي المنطوق والمكتوب والمرئي، وهذا يخرجه من الأطر المقيدة للفنون والأشكال الأدبية، حيث يكون مرجعية لهم، فهو الأساس، ومنه تخرج سائر الأشكال والأنواع ذات الصلة بالقص والحكي. والفن السينمائي أحد هذه الأشكال، فعندما نطلق عليه سردا، فهذا معناه أنه في شكله العام ومرجعيته الفكرية والشكلية جزء من السرد، ولكن فيه من الخصائص النوعية

---

1) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص122، 123

والشكلانية ما يميزه عن الأشكال السردية الأخرى، حتى لو كانت مرئية مثل المسرح، الأفلام الوثائقية، المسلسلات التلفازية وغيرها.

فإذا وعى الناقد السينمائي أن السرد حكي وخطاب، فهذا يفتح له مجالات واسعة لقراءة السينما ضمن معطيات المناهج النقدية والإنسانية، المعنية بتفسير الخطاب، مثل النقد الثقافي، والسيمياء، والهرمنيوطيقا، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي، بجانب النقد التقني المعني بفن السينما تحديدا والذي يشمل: السيناريو والإخراج والتصوير والإضاءة والحركة والأداء الدرامي التمثيلي والديكور. وكلها معطيات ومداخل ومناهج؛ تساهم في تشكيل الخطاب السردي السينمائي من جهة، ولها أدوراها الدلالية من جهة أخرى، أي أننا نقرأ الفيلم قراءة شاملة لكل مكوناته.

ومن المهم الوعي بأن أساس النقد السينمائي هو المنهج التحليلي، الذي يعني تحليل الفيلم فكريا وجماليا، والوقوف على عناصر الفيلم، ومناقشتها بشكل معمق، فالتحليل يبدأ بنظرة كلية، تعقب المشاهدة، ومن ثم دراسة عناصر الفيلم المكونة له: الفكرة، الرؤية المطروحة، جماليات الضوء والصورة، جماليات أداء الممثلين، جماليات الإخراج، السرد والشخصيات والأحداث، فالتحليل في النقد السينمائي يعني: تفتيت الكل لاكتشاف طبيعة

الأجزاء وتناسبها ووظيفتها، وعلاقاتها المتداخلة، ولا يعني التفتيت التجزئة والإغراق في الفرعيات، وإنما يفتت ضمن رؤية كلية، ومن ثم يعيد تركيب العناصر، أي من الكلي إلى الجزئي، ثم من الجزئي إلى الكلي.

فالتحليل السينمائي يفترض مسبقا وجود عمل فني كلي موحّد ومنطقي التركيب، مع الأخذ في الحسبان أنه لا يوجد تحليل قاطع حاسم في دلالته في السينما، فهي مثل كل الفنون والآداب، تتعدد مداخل ومناهج دراستها، وبالتالي تتعدد قراءاتها، وتظل منفتحة على كافة الزوايا والمنهجيات والتأويل، وبالتالي لا إجابات نهائية قاطعة حول أي عمل من أعمال الفن، بل هو منفتح بانفتاح الزمان والأذهان.

فالتحليل يساعدنا على تثبيت تجربة التذوق السينمائي في عقولنا حتى نستطيع أن نستمرئها أطول مدة في ذاكرتنا، فنحن ننشغل بالفيلم فكريا وإبداعيا معا، وبذلك يشمل التحليل الناقد المتخصص، والمتلقي المهتم، والمتفرج العادي، فكلٌ منهم يطرح أسئلة، وتثور في نفسه إشكالات وقضايا، لن يجيب عنها سوى التحليل السينمائي. فالغاية الكبرى من التحليل أن يفتح سبلا جديدة للوعي، وأعماقا عديدة للفهم، وكلما ازددنا فهما اكتمل وعينا في تذوق الفن، وإجلاء وإيضاح دلالاته.

إن التلقي النقدي والجمالي للفيلم السينمائي؛ يأتي على دربين، كما يذكر "جوزيف بوجز "في كتابه "فن الفرجة على الأفلام "(2)، الأول ما يسمى "النسق المعهود" الذي يعني: ما درجت عليه الأفلام المتميزة في طريقة بنائها وجمالياتها وسردها، فالسينما باتت شكلا فنيا مستقرا له خصائصه المعروفة.

والدرب الثاني "النسق غير المعهود"، ويعني الأفلام التي تُصنَعُ بشكل مغاير لما هو سائد على نحو ما نجد في السينما التجريبية، التي هي سينما تمارس التطور، والشغب، والتمرد، على السينما المعهودة في العالم. ولابد من وجودها جنبا إلى جنب مع النسق المعهود، فالتجريب هو الوجه الآخر للإبداع، وبداية الإبداع تجريب، فالسينما التجريبية هي البوابة الخلفية للإبداع، قبل أن ينتقل ويستقر في البوابة الأمامية ويصبح ضمن نهر الإبداع السينمائي المعهود.

والمفارقة تكشف أن هناك كثرة عظيمة من الأفلام المنتجة على يد مخرجين تجريبيين أو مغمورين تعبر عن غايتها جيدا، وبفعالية على مستوى

---

2) فن الفرجة على الأفلام، "جوزيف م. بوجز "، و ترجمة: وداد عبد الله، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص17، 18.

ذاتي أو حدسي أو حسي صرف، وتحمل بدرجة معينة معنى أو هدفا بوصفها تجارب. وفي جميع الأحوال لابد من وجود الحدس أو الذائقة لفهم الفيلم غير المعهود، وتذوقه بشكل إجمالي.

لكن المشكلة في "الفهم الحدسي" أنه واهٍ وغامض، يُنتِجُ آراء غائمة وغير مكتملة، أما المنهج التحليلي، فهو يعلو فوق الفهم الحدسي، إلى مستوى واع، ليكون المتذوق قادرا في النهاية على إصدار أحكام أكثر تحديدا عن معنى الفيلم وقيمته الفنية، وبالطبع يظل العمل الفني المتميز له مكانته وتقديره.

يتأتى امتلاك النسقين- المعهود وغير المعهود- من خلال ما أشرنا إليه سابقا، بمشاهدة الناقد لأكبر كم من الأفلام (على اختلاف مستوياتها)؛ لترسيخ الفن السينمائي في ذاكرته البصرية وإدراكاته الحسية والعقلية والنفسية، ومن ثم استواء النسق السينمائي أمامه. وهذا لا يعني التوقف عن المشاهدة بأية حال.

فلا معنى لناقد سينمائي لا يتابع الجديد في السينما، خاصة الأفلام المتميزة، من أجل تطوير ذائقته من ناحية، ومواكبة المستجدات في الفن السابع من ناحية أخرى. فالسينما فن الحياة، والإبداع، والتجديد، لا تعرف ثباتا في تقنياتها ولا رؤاها ولا قضاياها، لأنها ترتبط بما يجود به إبداع من

يعمل في صناعتها: تأليفا، وإخراجا، وتصويرا، وموسيقى، وأيضا بما يطرأ على التقنيات من جديد في عالم التكنولوجيا المتلاحق بشكل دائم، ولنا أن نقارن بين تقنيات السينما الحالية التي تطورت كثيرا في عالم الحاسوب وبرمجياته والشبكة العنبكوتية، وبين التقنيات السابقة منذ عقود، بل إن هناك أفلاما تُعَدُّ مباشرة بتقنيات الحاسوب، من خلال الرسوم والأشكال والكائنات الحاسوبية، ناهيك عن سهولة عرض الأفلام في عالم الإنترنت، من خلال اليوتيوب والمواقع المتخصصة، والمستقبل يقول إن هناك مواقع ستقوم ببث الأفلام لحظة عرضها في كبرى السينمات العالمية من خلال اشتراكات خاصة. ومن ثم نصل إلى قناعة مفادها إن الناقد السينمائي لابد أن يكون عالما بهذه التقنيات الجديدة، من أجل صياغة مصطلحات وتحليلات للجماليات الجديدة.

البنية السردية للفيلم السينمائي:

المقصود بالبنية السردية هي العناصر المكونة للفيلم السينمائي بوصفه سردا/ حكيًا/ قصًا. فأي فيلم درامي يشتمل على حكاية، بل هي الأساس في بنائه، فلا معنى لفيلم دون حكي، وإلا بات فيلما وثائقيا، وإذا كانت الحكاية

ضعيفة أو معقدة أو غامضة، فإنها ستكون أول مثالب الفيلم، وفي المقابل فإن الحكاية أو السرد المحبوك بمهارة يضعف؛ إذا كانت العناصر الفنية والتقنية والتمثيلية ضعيفة أو غير موفقة في الاختيار أو في الأداء، وما شابه، فالفيلم السينمائي فن شديد الترابط في عناصره، ولكن نحسب أن السرد هو الأساس والموجه.

هذا، وسنقوم باستعراض أبرز عناصر البنية السردية على مستوى الفكرة وما يرتبط بها من رؤى، وعلى مستوى السرد الفيلمي، سعيا إلى المزيد من تحديد مكونات السرد(3)، مع ذكر عدة نماذج تطبيقية لإيضاح الفكرة.

التيمة (الفكرة الأساسية):

وهي المجموع الكلي للعناصر جميعا، أي نقرأ عناصر الفيلم جميعها في وحدة كلية فريدة، من أجل الوصول إلى موضوع الفيلم أي فكرته الرئيسة، التي يحكيها ويتحدث عن الفيلم من خلالها، إنها ببساطة قصة الفيلم بكل خيوطها.

---

3) اعتمدنا في ذكر عناصر السرد على ما جاء في كتاب فن الفرجة على الأفلام، مرجع سابق ص31-70، وسنقوم بتعميق كل عنصر وشرحه في ضوء علم السرد.

وعلينا إدراك أن "الواقع والخيال هما القوتان الرئيستان اللتان تشكلان السرد السينمائي، بل واقعية التخييل هي ثمرة التقنية "(4)، ففي السرد السينمائي يتداخل كل من: الواقع والخيال، فالواقع لأن الفيلم يعبر عن الواقع بأي شكل من الأشكال – إلا في أفلام الخيال العلمي والأساطير والرعب -، حتى لو كان فيلما تاريخيا، فهو يصور الواقع مرئيا، أما الخيال فهو مكون من جزءين: جزء يختص بتأليف الفيلم وقصته وأحداثه وشخصياته، وهذا عائد إلى المؤلف/ كاتب السيناريو، والجزء الثاني يختص بالتقنيات المستخدمة في صناعة الخيال، وإيهام المتلقي به، وما أكثر التقنيات في الفيلم مثل الضوء والموسيقى وحركة الكاميرا وغيرها.

هذا، ويمكن تقسيم التيمة في الفيلم السينمائي إلى خمس فئات، وتوجد هذه المكونات الخمسة في كل الأفلام، وعلى الناقد السينمائي أن يكون واعيا لها في السرد:

---

4) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م، ص62

1) الحبكة بوصفها تيمة (فكرة):

وتعني سلسلة الأحداث المشوقة، كما في أفلام المغامرات والأفلام البوليسية، وتمتاز بأن يكون الحدث مثيرا سريع الوقوع، وتتبع الشخصيات والأفكار والمؤثرات العاطفية هذه الحبكة المشوقة، وسيكون الرأي حول التيمة هنا موجزا ومقتصرا على الحدث الرئيس المحكم، ومنه تتفرع أحداث أخرى، ففي فيلم الأرض كان الحدث الرئيسي رغبة الإقطاعي أن يمتد شريط السكة الحديد إلى قصره، ويقضم من أجل ذلك الأراضي الزراعية الخاصة بالفلاحين الفقراء دون تعويض لهم، ومن ثم رأينا الشخصيات ومواقفها والأحداث المترتبة عليها، ومآل البطل المعارض "محمد أبو سويلم" في النهاية.

2) الأثر العاطفي أو المزاج النفسي بوصفه تيمة:

إن الحالة العاطفية أو المزاجية الخاصة جدا مفيدة بوصفها بؤرة في عدد كبير من الأفلام، حيث يطغى مزاج أو عاطفة أولية على جو الفيلم، فتأتي سلسلة الأحداث السردية تابعة للاستجابة العاطفية التي تسببها تلك الأحداث، أي أن الأحداث تولّد العاطفة المبتغاة، كما نجد في أفلام ألفريد هتشكوك حيث عاطفة الرعب مع التشويق المثير، وكذلك في أفلام النغم

الرومانسي وما فيها من حب وشوق ففي فيلم "فيرتيجو"(5)، كان التشويق حول شخصية المرأة الغامضة وهي الأساس في الفيلم، ومع روعة السيناريو والإخراج والتمثيل؛ ظل المتلقي متلهفًا إلى آخر لحظة، والأحداث تنقله وتتبدل به، ليكتشف الخديعة، التي هي جريمة في النهاية، لقد كان موضوع الهوس في الحب، إلى درجة الحب الأعمى، وهو العمل الذي يعتبره هيتشكوك أكثر أفلامه تعبيراً عن شخصيته، وهو من أكثر المواضيع حضوراً في مسيرته السينمائية، يفتتح الفيلم مع تقاعد رجل الشرطة "سكوتي فرغسن" وهو "ستيوارت"، يوظفه لاحقا صديقٌ قديمٌ له تتصرف زوجته الجميلة بطريقة غريبة (تؤدي دورها نوفاك).

ومع مضي أحداث القصة في سان فرانسيسكو، تظهر عدة أسرار تتحدى تصورات الجمهور حول الشخصيات والمُجريات. الفيلم مشهور بخدع تصويرية اخترعها هيتشكوك لتقديم دور سكوتي، عبر تصغير وتكبير متواصل للكاميرا مما أوجد عمقاً مكانياً مشوشاً للمشهد. ولنكتشف أيضا أن السرد السينمائي يمكن أن يكون متعددا في عواطفه المؤثرة، بل وأحيانا عواطف

---

5) فيلم فيرتيجو، لألفريد هتشكوك 1958، حاز على تصنيف أفضل عمل سينمائي على مر التاريخ.

متناقضة في آن، فيمكن أن نجد عاطفة "كوميديا/تشويق ، كوميديا/ رعب، تراجيدي/ كوميدي "، ففيلم فيرتيجو تنازعت المشاهد عاطفة التشويق، والرومانسية العالية بين البطلين، مع احتقار الخداع في النهاية، فتنتصر الحقيقة على الحب.

3) الشخصية بوصفها تيمة (فكرة):

وذلك من خلال تركيز الفيلم على رسم ملامح الشخصية الرئيسة، فالأحداث والحوار، وكل ما يحدث في الفيلم يعاوننا في فهم الشخصية التي تتطور مع الأحداث، والجاذبية الكبرى في هذه الأفلام في طبيعة الشخصية المقدمة وتفرّدها. ففي الفيلم البريطاني "خطاب الملك"(6)، نجد أن الأحداث كلها تنصب حول تبيان شخصية الملك جورج السادس "كولين فيرث" الذي يتولى الحكم في بريطانيا بعد تنازل أخيه الأكبر له عن الحكم بسبب حبه لامرأة مطلقة لا تسمح له قوانين الملكية البريطانية بالزواج منها،

6) خطاب الملك The King's Speech، فيلم دراما تاريخي بريطاني من إنتاج عام 2010، إخراج توم هوبر، وبطولة كولين فيرث وهيلينا بونهام كارتر وجيفري راش ومايكل جامبون وغاي بيرس. الفيلم فاز بجائزة الجمهور في مهرجان تورنتو 2010، وفاز بأربع جوائز أوسكار من أصل 12 من بينها للأفضل فيلم وأفضل ممثل بدور رئيسي لكولين فيرث.

فأصبح الملك جورج السادس في مأزق لا يحسد عليه فلم يكن مستعدا لذلك، وكان يعاني تعثّرا في الكلام خاصة عند الحديث علنا، الذي يحرجه بشكل دائم، والمفارقة أن تكون مرحلة حكمه هي مرحلة تغيّر كيرة في طريقة تواصل الملك والحكّام عموما مع شعوبها فبعد ظهور الراديو أصبح مطلوبا من الملك أن يخاطب شعبه من خلاله، وبالأخص في الأوقات الحرجة وهو ما كانت تمر بها البلاد، وهي على أعتاب الحرب العالمية الثانية، فصفة الملك أن يكون متحدثا ماهرا مؤثرا، وهي من أهم الصفات المطلوبة للقيادة والحكم؛ مما حفز الملك جورج وزوجته، للبحث عمن يستطيع علاج ذلك الرهاب، ويجدان بغيتهما في الدكتور ليونيل لوغ (جيفري راش) الذي يعمل في مكتب متواضع، وبأساليب غير تقليدية استطاع تخليص الملك من عقدته.

دارت الأحداث تقريبا قبيل إعلان بريطانيا قرارها دخول الحرب العالمية الثانية ضد ألمانيا، ورأينا شخصية الملك وهو يلقي خطابه عبر الإذاعة، والجماهير متلهفة لسماع قراره ومبرراته. وهكذا انتهى الفيلم وقد تم رسم شخصية الملك ببراعة، لنعرف الجانب الإنساني، والدور السياسي، وكيف يقود دولة مثل بريطانيا العظمى ملكٌ، استطاع أن يقهر مشكلته الخاصة،

ويتوحد مع شعبه في مواجهة أخطار النازية، وهناك عشرات الرسائل التي بثها السرد، وترسخت في الوعي واللاوعي للمشاهد.

4) الأسلوب أو النسيج:

بأن يروي الفيلم الحكاية بطريقة متفردة في طريقة العرض، وتتميز هذه النوعية من الأفلام بسمة خاصة بها وعي المظهر أو الإحساس أو الإيقاع أو الجو أو النغمة التي يتردد صداها في ذاكرتنا طويلا، بعد مشاهدتنا للفيلم. ففي فيلم "أدرينالين"(7)، يوجّه ضابط الشرطة "خالد الصاوى" ومساعده "إياد نصار"، اتهاما إلى النحات "سامح الصريطي" الذي يجسد دور زوج الطبيبة "غادة عبد الرازق"، وفى إطار من التشويق وينجح الطبيب الشرعى "محمد شومان"، في كشف أبعاد القضية والتلاعب بكيمياء الجسد.

محور أحداث الفيلم يتمثل في جريمة قتل غامضة يكتشفها المقدم محمود أبو الليل، جثة مشوهة مجهولة الملامح، يبدأ التحقيق بالاشتراك مع فريق البحث، ومن خلال التحقيق يكتشف مخاوف الشخصيات

---

7) فيلم مصري أنتج عام 2009م، للمخرج "محمود كامل "، والسيناريو والحوار "محمد عبد الخالق ".

المتورطة في الجريمة ويكتشف سر الأدرينالين في حياتهم. استطاع المخرج توليف أسلوب سردي سينمائي ناجح، فالقصة تجمع في ثناياها خلطة بين التشويق العلمي وبُعد ميتافيزيقي والجريمة التي تشدُّك، والحركة التي تجعلك تلهث وراء مطاردات من مختلف الأنواع، فأنت بتقمصك لدور أبطال الفيلم تطارد بعقلك و تجري خلف المجرم وتشتبك معه في عراك، وفي الوقت نفسه، فهو يقدم كيفية التلاعب بهرمون الأدرينالين طبيا، من أجل خداع الضحية البطلة، حتى تصاب بانهيار عصبي وتموت بفعل تناول الأقراص المهدئة.

إنه فيلم محبوك في نسجه المشوق، وفي قصته الجديدة في فكرتها على السينما العربية، وكي تنجح مثل هذه الفكرة، فلابد من تضافر العناصر السردية لتشكّل نسيجا شديد الترابط إنسانيا وحكائيا ومعلوماتيا، بجانب العناصر الفنية/ التقنية الأخرى.

5) الرؤية والفكرة:

وتبدو في الأفلام ذات المعنى الجاد، تكون للأحداث والشخصيات دلالات تتجاوز سياق الفيلم ذاته، تعيننا على فهم منحى من مناحي الحياة أو

الخبرة أو الحالة الإنسانية بوضوح أكثر، وتتعدد تفسيرات المشاهدين للفيلم، وقد تكون أحيانا متناقضة، خصوصا إذا تعلقت بشخصيات مضطربة السلوك متقلبة الأحوال.

وبالطبع فإن الرؤية/ الفكرة الرئيسة يمكن أن تأتي معبرة عن أخلاق بعينها أو عن الطبيعة البشرية أو عن ظاهرة أو مشكلة اجتماعية أو الكفاح من أجل الإنسانية، أو تعقد العلاقات الإنسانية نفسها، بجانب تيمات الفكر الفلسفي والأخلاقي.

وبلاشك، هناك فكرة أساسية، وهناك أفكار فرعية، وكلما تعمق السرد في رؤيته وطرحه، فإن الفكرة ستتعمق أكثر، بل ستكون هناك أفكار عديدة يمكن استنباطها من القصة السينمائية. ففيلم "أدرينالين "مثلا، يمكن أن نستنبط منه أفكارا رئيسة عديدة، بعضها يتصل بالشخصيات المتصارعة، وأخرى تتصل بالتحكم الكيميائي الذي يمكن ممارسته من قبل الطبيب المختص، بجانب غياب الحب الزوجي، ووجود الخيانة من قبل البطلة، التي أفضت في النهاية إلى مقتلها بالأدرينالين من قبل العاشق الطبيب، الذي اعتاد التلذذ والتحكم في النفس البشرية كيميائيا.

العناصر الروائية والدرامية:

إن الفيلم مجال تعبيري فريد في نوعه، له خواص تميزه عن سائر الأشكال الفنية من قبيل الفن التشكيلي والرواية والدراما، وفي نفس الوقت هو أداة لرواية الحكايات، لذا فهو ليس سهلا في دراسته، لاعتماده على عناصر مرئية وصوتية. والخيال حاضر في جميل الأحوال، فهناك فراغات في السيناريو لن يتم ملؤها إلا بخيالنا، علما بأن السيناريو ليس للقراءة وإنما للتنفيذ على الشاشة.

أي أن الفيلم الجيد في النهاية حكاية جيدة في حبكتها، لأنه يصور واقعا، بل ينشئ واقعا مرئيا متحركا أمام المتلقي، ويثير خياله، الذي سيتحرك حتما مع قصة الفيلم، وما تثيره عناصرها. فالسرد السينمائي هو خيال متحقق فنيا ومرئيا، ويحتاج إلى تخيل إضافي من المشاهِد كي تصل رسالته كاملة. وفي سبيل ذلك؛ يشترط في السرد السينمائي أمور عديدة:

1) أن يكون مبنيا بإحكام حول موضوع رئيسي، تتركز بؤرته على الشخصية أو الأسلوب أو الفكرة، فالسيناريو الأدبي كتابة بصرية/سمعية في بنية درامية لحكاية تروى بالدرجة الأولى، بوساطة الصور، ويتضمن الوصف

الخالص للفعل والأحداث، وقد أصبح السرد السينمائي بعد مرحلة السينما الناطقة ذا أهمية إضافية، فلم يعد الحوار وحده يكتب، إنما قبل كل شيء أصبحت علاقته المناسبة مع الصورة هي الأساس. وبالتالي يجب أن يوصف -في السيناريو- كل ما يصاحب الفعل من تعبير وحوار ومؤثرات وموسيقا، وكل ما سيراه المشاهد على الشاشة، وكل ما سيسمعه، على أن لا يتضمن أي معلومات تقنية أو أي إرشادات إخراجية لأن الانشغال بالتقنيات هي مهمة كتابة الديكوباج الفيلمية، وتعني السيناريو الإخراجي الذي يحدد تفاصيل كل لقطة في الفيلم من حيث الحجم، وزاوية الكاميرا، وحركة الممثلين، والانتقالات بين اللقطات، والإضاءة، والإيقاع العام. فهي بمثابة "ترجمة" للنص الأدبي إلى لغة بصرية، ويعتمد على تقسيم المشاهد إلى لقطات محددة ومفصلة قبل التصوير.

2) لابد أن تفضي كل واقعة إلى واقعة أخرى ضمن الخيط الدرامي، تبقى العلاقة بين الأجزاء والكل المسألة الحاسمة في بنية السيناريو الدرامية التي هي ترتيب تخطيطي لحوادث ووقائع وأحداث يرتبط بعضها بالبعض الآخر وتقود إلى الحل الدرامي. ولا نعني هنا بالترابط الترتيب، فمن الممكن أن يبدأ السرد من النهاية أو الوسط أو البداية، وإنما نعني أهمية تضافر عناصر السرد

لإيضاح القصة، والإجابة المبطنة عن مختلف الأسئلة السردية التي يمكن أن تثار في خاطر المتلقي.

3) إن السرد السينمائي خطاب منظم بوساطة أشياء محسوسة، بهدف سرد قصة درامية تفترض وجود مستويات درامية تتطور في زمن السرد المحدود. ويقوم كل ذلك على المبدأ الذي اكتشفه أرسطو في الدراما اليونانية ووضعه قبل أكثر من ألفين سنة. ورغم أن المفاهيم والمصطلحات، التي أوردها أرسطو في كتابه "فن الشعر" كانت تتغير، لكنها تتشابه في الجوهر مع مفاهيم ومصطلحات بنية الدراما اليونانية.

وليس الهدف من معرفة المبادئ الدراموتورجية أن نخضع لها كأوامر أو أحكام بل لأنها تجارب قيمة يمكن الاستعانة بها. فابتكار أي حكاية هو إبداع حر غير ملزم وإبداع عقلي لا يقدّر، لكن طريقة بناءها الدرامي يمكن أن تحسب بدقة متناهية.

4) المشابهة الفنية للحقيقة، فصانعو الأفلام قادرون على إيجاد نوع خاص من الحقيقة أو الصدق، عبر تكنيكاتهم ومؤثراتهم، فيما يمكن أن نسميه الصدق الفني، وهذا الصدق مبني على أجواء الإيهام التي هي سمة ملازمة للفن الدرامي عامة، وهي أشبه بالتعاقد الخفي بين المتلقي وصانع

الفيلم، فكلاهما يعلم مسبقا أنه يقدم خيالا، ولكنه خيال ماتع، وكلما كانت الحرفية في صياغة الخيال السينمائي، ازداد الإيهام وانجذب المتلقي، وصار الفيلم جزءا من إدراكه وضمن ذائقته.

السرد السينمائي الجيد الماتع:

ويعتمد على التشويق بطرق عدة، مع الأخذ في الحسبان أن هذا يتوقف على عين المشاهد ورغباته وما يستهويه أكثر. وهناك عناصر عديدة للتشويق، منها المفاجأة الدرامية، والمفارقة الدرامية (8)، والبراعة في تتابع الأحداث وسرعة السرد.

وكذلك لابد أن يستند السرد إلى مفهوم الحركة الذي يعني حركة الشخصيات في الأمكنة، وحركة الزمن، وحركة الأحداث وتلاحقها، فلا يمكن أن تكون الحكاية ساكنة أو بطيئة مما يؤدي إلى ضجر المتلقي وإملاله. كما أن الحركة يمكن أن تكون ظاهرية في أداء الشخصيات وتسارع الأحداث أو

8) انظر للمزيد: صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم، د.مدكور ثابت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007م، ص27.

عاطفية نفسية في أعماق الشخصية، فيما يسمى الحركة النفسية، وتتمثل في تصاعد مشاعر البطل وهي تواكب تصاعد الخيط الدرامي في الفيلم.

البناء الدرامي:

فلابد أن يتم بناء الفيلم دراميا بشكل سليم، أي ترتيب الأجزاء ترتيبا جماليا ومنطقيا، لكي تبلغ ذروة التأثير العاطفي أو الفكري أو الدرامي، وهناك نموذجان شائعان في بناء الأفلام دراميا، وكلاهما يحتوي على العرض والتعقيد ثم الذروة ثم الحل أو فك العقدة Denouement. والنموذج الأول يشمل بداية إيضاحية أو مرتبة زمنيا، فيما نسميه العرض الإيضاحي Exposition للشخصيات وبيان علاقاتهم المتداخلة ويضعهما في نطاق زمان ومكان يمكن تصديقهما، ثم يبدأ التعقيد فالحل.

والمثال على هذا النموذج فيلم "الأرض "1970م، فقد تصاعدت الأحداث منذ إعلان النية مد السكة الحديدية، وتآكل الأرض الزراعية حتى وصل الأمر إلى تنفيذ رغبة الإقطاعي، وسُحِلَ بطل الفيلم، وهذا تتابع منطقي في الأحداث، التي يمكن روايتها بغير هذه الطريقة المتصاعدة، لأن العبرة هنا

بالمآل والنهاية، وهذا لن يحرض المتلقي إلا من خلال طريقة الحدث المتصاعد.

ومثال آخر على ذلك فيلم "شيء من الخوف "1969 م، فالأحداث متصاعدة من نقطة البداية إلى النهاية، والفكرة واضحة؛ الخوف يؤدي إلى تخليق فرعون مستبد، يتحكم في القرية ويذل أهلها، ولم يتحرك أهل القرية إلا بعد ما فعلته "فؤادة"، بتحديها لعتريس، ورفضها الإقرار بشرعية الزواج، وتضامن معها عدد من الشباب، وصولا إلى قتل الشاب محمود وخروج القرية عن بكرة أبيها لتحرق قصر الفرعون المستبد. فتصاعد الخط الدرامي ساهم في الوصول إلى رسالة الفيلم الأساسية، وهي أن الحاكم الظالم يتمدد ظلمه بإشاعة الخوف في رعيته، فإذا قاوموا؛ فما أسهل انكسار الفرعون!

أما النموذج الثاني فيبدأ بالانغمار في الحدث نفسه، أي حادثة مثيرة تجري فعلا بعد تطور التعقيد، فتتوالد حالة من التوتر الدرامي، ثم تأتي المعلومات التفسيرية تباعا في ثنايا المشاهد، وتعود بالمشاهد إلى الوراء، كي يعي مسببات المقدمة التي رآها في بداية الفيلم، ومن أبرز الأفلام المعبرة عن هذا الشكل فيلم "الحرام" 1965م، حيث يبدأ الفيلم، بنفس تكنيك الرواية الأصلية لمؤلفها يوسف إدريس، وهو العثور على طفل ميت حديث الولادة،

ومن ثم نتعرف على قصة "عزيزة "المرأة التي حملت سفاحا، وقتلت الطفل لأنه ابن زنا. كانت عزيزة وزوجها عبد الله ضمن عمال التراحيل، ولكن يصاب الزوج بالمرض الذي يقعده عن العمل، يشتاق الزوج ذات يوم إلى البطاطا، فتذهب عزيزة لتقتلعها من الأرض، يفاجئها أحد ملاك الأرض فيعتدى عليها، وتحمل منه، وتنجح في إخفاء حملها عن الأعين، خاصة أن علاقتها الزوجية معدومة، بسبب مرض زوجها، وعندما تلد مولودها تخاف أن يفضحها صراخه، فتقتله دون وعي، وهى تحاول أن تسكته مرددة جملتها الشهيرة "جدر البطاطا اللى كان السبب يا ضنايا"، وتعود إلى العمل متحملة آلام جسدها، ولكنها تُصاب بحمى النفاس وتموت. فبدأ الفيلم بذروة الأحداث، ومن ثم عاد بنا السرد السينمائي لنتعرف القصة من أولها، وكم كانت أليمة!

الرمزية وصنع الرموز:

والمقصود بها ما يقوم به صانعو الأفلام من إيجاد رموز خاصة في سردهم السينمائي، أو الاتكاء على رموز لدى المشاهد من قبل سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو سياسية، ويكون في تكرار الرمز تنمية لدلالته، مع

وجود تأكيدات مرئية أو سمعية خاصة به. وهناك أيضا حكايات رمزية بأسرها، يكون لكل شيء وحادثة وشخص فيها معنى رمزي متشابه أو متطابق بشكل أو بآخر مع الحقيقة، مع العلم أن هناك رموزا معقدة تحتاج إلى مشاهد متذوق من نمط خاص.

ولو أردنا تقديم نماذج على الرموز في الأفلام، فإن أولها فيلم "شيء من الخوف"، فقد أضحت فؤادة رمزا دالا على الوطن المتحدي، وعلى المرأة الشابة غير الهيابة الثابتة، وعلى المرأة المحرضة على الثورة، أما عتريس فهو رمز للحاكم المغتصب للسلطة، الذي جعل العقد بينه وبين أهل القرية هو بث الخوف.

والمثال الثاني "فيلم البداية "1986م، يقول مخرجه "صلاح أبوسيف ": حاولت أن أقدم فيلمًا خياليًا ولكني وجدته يأخذ شكلا من واقع الحياة يظهر ذلك التسلط في مجموعة بشرية سقطت بهم طائرة في واحة صحراء مصر، بينهم الفلاح والعامل والمثقف والعالم ورجل الأعمال الانتهازي الذي يفرض سلطة على موارد الواحة ممارسا حكما شموليا على هذه المجموعة من البشر مرتكزا على سلاحه وذكائه وجبروته"، ومن خلال هذه المقولة، جاءت البنية

السردية للفيلم، مشكلة عالما رمزيا مصغرا لدنيانا الفسيحة، بكل شخصياتها وجبروت البعض وذل الآخرين.

رسم الشخصية سينمائيا:

وهذا يخالف ما نقرؤه أدبيا، ففي السينما هناك تقنيات أخرى لرسم الشخصية تعتمد على ما يأتي:

- المرئي والصوتي والحركي لها، مثل الملابس، وطبيعة الصوت، ومشية الشخصية وحركتها.
- حواراتها وقاموسها المستخدم، وأفعالها وتصرفاتها.
- ردود أفعالها أيضا، بجانب إظهار هواجسها الداخلية، ومناجاتها الذاتية، وكذلك رد أفعال الشخصيات الأخرى.

هذا وهناك أنماط عديدة لرسم الشخصية في السرد السينمائي منها، ما يكون من خلال عنوان الفيلم، كما في فيلم المنسي 1993، وتدور أحداث الفيلم خلال يوم واحد، ويتناول الصراع بين رجل أعمال فاسد ومتسلط، يريد تقديم سكرتيرته كضحية لتاجر ثري لإنهاء صفقة تجارية مهمة بالنسبة له، وبين شاب فقير وبسيط وضعته الظروف في طريق هذه الفتاة، ويسعى

لإنقاذها متحدياً رجل الأعمال وحراسه، أما عنوان الفيلم "المنسي" فيعود إلى البطل عامل السكة الحديد البسيط المهمش، الذي تم نسيانه في محطة فرعية للسكة الحديد.

ومن الأنماط أيضا، ما يتم رسمه من خلال الشخصيات المختزنة والشخصيات النمطية، مثل شخصية اليهودي في السينما العربية عامة وكيف تظهر بشكل سلبي، أو شخصية أمراء الأسرة المالكة في مصر قبل الثورة كما في فيلم الأيدي الناعمة.

كما يمكن أن يكون هناك تناقضات في الشخصيات، فيما يسمى المعارضات الدرامية، بأن تظهر الشخصية بسمات وسلوك، وتظهر شخصيات مضادة في الفكر والتوجه والسلوك. على نحو ما نجد في فيلم عمر المختار 1981م، فالسرد قائم في أحد أوجهه على تقابل شخصيتين: شخصية عمر المختار، الكهل المقاوم الصبور، وشخصية "غراتسياني "الضابط الإيطالي الممثل لإيطاليا الفاشية المحتلة لليبيا، وتظل الأحداث متراوحة بين الاثنين، وهناك مشهد بين الاثنين، بعد القبض على عمر المختار، وحاوره غراتسياني، الأول ثابت الإيمان، والثاني متغطرس، ولكن اضطر أن يقدر ويحترم عمر المختار لبطولاته وثباته.

علما بأن هناك شخصيات جامدة/استاتيكية، وهناك شخصيات متطورة/ ديناميةة. فالأولى تظل على حالها ومواقفها وهيئتها طوال الفيلم، مثل الأم الطيبة أو الأب القاسي، أما الثانية فتصاب بتطورات كيرة في أحداث الفيلم.

وهناك شخصيات مسطحة يسهل التنبؤ بردود أفعالها ومواقفها، وتخلو من العمق النفسي أي نمطية في طابعها، مثل شخصية الباشا أو مالك الأرض كما في فيلم الزوجة الثانية، وأيضا شخصيتا اليهودي المحاسب، والشيخ المداهن.

وهناك شخصيات مستديرة، ونعني بها الشخصيات فردية الطابع، التي لا يمكن توقع ردود أفعالها، وبها قدر من التعقيد والغموض، مثل شخصية الزوجة الثانية في الفيلم المذكور، فلم نتوقع من بطلة الفيلم "سعاد حسني" أن تكون على هذا القدر من الدهاء، وتخدع كل من حولها، وتذل من تزوجها غصبا، فيمكن أن نطلق عليها الشخصية المفاجأة، أو مفاجأة الشخصية.

الصراع في السرد السينمائي:

يقدم السرد السينمائي صورا للحياة أو بالأدق وجوها منها، في حركتها وشخوصها وأزماتها ومشكلاها وفرحها وحزنها، وليست صورة للحياة فقط، فالشخصيات تتحرك من خلال تجاربها الخاصة، ووفق ما يتعرضون له من أحداث ومشكلات، فالصراع هو المحرك الأساسي في الحكايات أيا كانت طريقة تقديمها.

و قد يكون الصراع بدنيا في طبيعته، أو نفسيا، أو حركيا، أو مزيجا من الحركي والنفسي، مثل الصراع التقليدي من أجل الظفر بالحبيبة، أو ضد هيمنة الظالم وغيره. ومن المهم قراءة الفيلم في ضوء فكرة الصراع، للوقوف على دينامية الفيلم، وهي عنصر أساس في التشويق.

دلالة العنوان في السرد السينمائي:

لاشك أن العنوان جزء لا يتجزأ من السرد السينمائي، وهو الرسالة الأولى لفهم مضمون الفيلم ودلالته، كما يساهم بشكل كير في تلقي الفيلم قبل مشاهدته من خلال إيجاد نوع من الاستعداد النفسي والذهني في أعماق

المتلقي، وكذلك بعد المشاهدة عبر إعادة قراءة العنوان في ضوء أحداث الفيلم.

هذا، وهناك عناوين تهكمية ساخرة، وهناك عناوين تعبر عن فكرة مغايرة للمعنى المراد، وهناك العناوين الملخصة وهي غالبا تقليدية في طريقتها، مثل سلسلة أفلام إسماعيل ياسين في البوليس الحربي، وفي الجيش، وفي الطيران.. إلخ، فمن خلال العنوان نعرف مضمون الفيلم وبطله ونتوقع أحداثه تقريبا.

وفي الغالب يُفهَم العنوان في دلالته المبتغاة بعد الانتهاء من تلقي الفيلم، وساعتها تكون الدلالة أعمق وأظهر، كما في عنوان فيلم "كل رجال الرئيس"، (1976م)، الذي نحتاج إلى التوقف عنده ودراسته؛ لنتفهم أبعاد عنوانه المثير للجدل.

تبدأ أحداث الفيلم، مع انتخابات عام 1972، حيث كان مراسل صحيفة الواشنطن بوست "بوب ودورد" مكلفاً بتغطية تلك الانتخابات، التي شهدت سيطرة الحزب الديموقراطي مع مؤشرات صريحة للخلل. وتتداعي أحداث الفيلم مشيرة الى تلقف خيوط عمليات غير مشروعة قام بها الحزب الديموقراطي، ضد عناصر من الحزب الجمهوري، لمعرفة تحركاتهم

وتصريحاتهم وخططهم، وهو أمر محرم وممنوع، خصوصاً وقت الحملات الانتخابية.

ومع بداية الأحداث، يقوم صحافيان وهما "وود" و"برنستين"، بالعمل كل منهما بشكل منفرد، وفي المرحلة الثانية تطور الأداء الى التعاون الثنائي، ثم تحت مظلة رئيس التحرير، وظهرت مقدرته على مواجهة التحديات والأوامر، للوصول الى الحقيقة، وعندها باتت الصحيفة ونعني بها الواشنطن بوست فريق عمل موحداً، كل منهم يساهم في تقديم المزيد من المعلومات وعبر قنوات وعلاقات عديدة، توصل إلى خيط ومعلومة جديدة تساهم في الكشف عن تلك المؤامرة التي تورط بها الرئيس نيكسون؛ وهنا تتغير المعادلات تماماً، فمن الحذر والترقب والخوف، إلى الثقة والتعاون، لكشف خيوط تلك الفضيحة التي زلزلت الحزب الديموقراطي، وأدت الى اعتراف الرئيس نيكسون بما فعل، وبالتالي سقوطه.

ولو عدنا إلى العنوان "كل رجال الرئيس"، وبعد مشاهدة الفيلم، وفهم أحداثه والمتورطين في الفضيحة الكبرى، سيكون العنوان ناقصا لكلمة واحدة، وهي "متورطون أو مدانون "، أي "كل رجال الرئيس مدانون "، فلم

يرتكب نيكسون الفضيحة بمفرده، وإنما عاونه فيها أعضاء من حزبه ومكتبه الرئاسي والحكومة.

ونفس الأمر نجده في الفيلم المصري "البريء"(1986م) الذي تدور أحداثه حول "أحمد سبع الليل" شابٍ ريفي فقيرٍ لم يتمكن من تلقي تعليمه بسبب ظروف معيشته القاسية، ويتعاطف معه "حسين وهدان "الشاب الجامعي المثقف ويعلمه بعض المبادئ الوطنية، كما يشجعه على الالتحاق بقوات الأمن المركزي التابعة لوزارة الداخلية، التي بموجبها سيتحول سبع الليل إلى حراسة المعتقلات الخاصة بالسياسيين، وهناك يتم غسل مخه وإيهامه أن كل من في المعتقل هم أعداءُ الوطن الذين يحاربون تقدم البلد، ويتم تلقينه الطاعة العمياء. يُخلِصُ سبع الليل في الخدمة العسكرية، فيحظى بالترقية إلى درجة عريف. وتحدث المفاجأة، فذات مرة، وهو يقوم بحفلة الضرب المعتادة، ضد جماعة جديدة من المعتقلين السياسيين، يتفاجأ بأن "حسين وهدان" مع هؤلاء الشباب المعتقلين، فاضطر إلى التوقف عن الضرب ومنع زملاءه كذلك، وقال للعقيد شركس أن حسين ليس من أعداء الوطن، وأنه أفهمه في القرية معنى الوطنية. ولكن شركس يضربه بقوة، ثم يأمر بسجنه مع حسين في زنزانة واحدة، حيث يخبر حسين سبع

الليل بأن جميع الموجودين بالمعتقل ليسوا أعداء الوطن بل هم وطنيون، فيعترف له سبع الليل بأنه قد قتل واحدا منهم. وتتطور الأحداث، بأن يقوم العقيد توفيق شركس بإطلاق عدد من الثعابين في الزنزانة، فلدغ أحدها "حسين" ومات، واعتبر مساعد شركس الضابط فهيم أن ما فعله سبع الليل إهمالا في الخدمة، وليس عدم إطاعة الأوامر لتجنب محاكمته، وتم توقيع جزاء عليه بحبسه ١٥ يومًا، وتنزيله إلى رتبة نفر مجددًا، ثم استمر ورود المعتقلين إلى المعتقل، مع حفلات الضرب والتعذيب.

لو تأملنا دلالة الاسم في ضوء أحداث الفيلم، سنجد أن "البريء" تعني دلالات عديدة تتصل بشخصيات في الفيلم، أولها سبع الليل ذاته، فهو عنوان للشاب القروي البريء في فهمه وفعله، وهو يتورط في محاربة الشباب الوطني. وأيضا تتصل بشخصية حسين وهدان الشاب المثقف، الذي مات بريئا، وهو يقوم بأنشطة وطنية، وتنفتح الدلالة أكثر، لتشمل كل فرد في الشعب، يسير وراء نظام الحكم على قناعة أنهم يقودون الوطن إلى الخير والحرية.

وإذا نظرنا إلى عنوان فيلم "البداية" لصلاح أبي سيف، سنجد أن دلالته معكوسة، فأحداث الفيلم تظهر كيف أن أي مجتمع إنساني يحوي في أفراده

– وإن قلوا – نماذج من التضاد الفكري والنفسي، فهناك المستبد الذي يرفض الشورى والديمقراطية، وهناك المرأة المستقيمة والأخرى الغانية، وهناك العالمة المستقلة الجادة، ونقيضها المستعدة لنفاق المستبد، وغير ذلك. فتكون دلالة العنوان معكوسة، لأنها تشير إلى المستقبل للوطن، الذي ستكون بدايته الحقيقية للنهضة والاستقرار والإبداع تتمثل في البداية الصحيحة، بالتأسيس على عدد من القيم أبرزها: الحرية، والديمقراطية، وصيانة الحقوق، ومنع الاحتكار.

المفارقة في السرد السينمائي:

المفارقة تكنيك أدبي ودرامي وسينمائي، ينطوي على مطابقة الأضداد أو وصلها، وتتم بتوكيد التناقضات والمعكوسات الخاصة بالتجربة الإنسانية، فهي تجاور بين الأفكار والمشاهد غير المألوفة، وبين أفكار متناقضة لخلق معنى جديد أو تأثير مدهش، فالمعنى المقصود يكون عكس ما تبدو عليه الكلمات، وغالباً ما تستخدم في مجال السخرية أو لتمثيل التناقضات البشرية أو في التعبير عن عدم منطقية الأشياء والأحداث، وتتجلى من خلال أساليب

مثل استخدام كلمات المدح لتعبر عن الذم، أو تقديم مواقف متناقضة ظاهرياً لاستخلاص استنتاجات أعمق.وتأتي على أشكال مختلفة، منها:

أ) المفارقة الساخرة: التي بلا شك ستضيف بعدا دلاليا وكوميديًا في الفيلم، مثلما نرى في كثير من الأفلام. على نحو ما نجد في فيلم "آسف على الإزعاج"، فالفيلم في بنائه قائم على المفارقة في مستويات مختلفة، أهمها إيهام المتلقي من أول الفيلم بأن ما يراه من بطله كانت أحداثا حقيقية في حواره مع والده، ثم نكتشف أنه والده قد توفي، وأن مختلف سلوكياته كانت تخييلية، وأنه يعاني من فقدان الأب وأن البطل غير مصدق لوفاته، وتتفرع عن المفارقة الرئيسة مفارقات عديدة، نجدها في حبه للفتاة التي أعجبته، وتخيلاته أنه سافر معها لشاطئ البحر، ثم نتفاجأ بأن الصور التي التقطها بهاتفه غير موجودة بها وغير ذلك.

ب) المفارقة الدرامية: وتستمد أثرها من إظهار التناقض بين الجهل والمعرفة، فصناع الفيلم سيزودون المشاهد بمعلومة تظل الشخصية على جهل بها. وبمعرفتنا نحن المشاهدين بأشياء لا تعرفها الشخصية، فنستشعر متعة، وقد يخفي صناع الفيلم معلومات عن تصرف الشخصية، ثم تظهر لنا

لاحقا. وهذه المفارقة تظهر في كثير من الأفلام، ويمكن وصفها بأنها أساس في التعريف الهادئ للشخصيات في الأفلام.

ج) مفارقة الموقف: وهي في جوهرها مفارقة للحبكة، وتتضمن انقلابا أو ارتدادا مفاجئا للأحداث، بحيث تنتهي تصرفات الشخصية إلى عكس مقاصدها تماما، على نحو ما نجد في فيلم البريء، فانقلاب سبع الليل المجند في موقفه ورفضه ضرب حسين وهدان ابن قريته المثقف؛ دليل على استيقاظه ووعيه بأن كل ما فعله في سجن المعتقلين كان ظلما، ويقبل في سبيل ذلك السجن ثم عزله من ترقيته.

هـ) مفارقة الشخصية: حينما تحتوي في أعماقها على أضداد ونقائض أو حينما تتصرف بارتدادات حادة في أنماط السلوك المتوقعة، وهذه نجدها في الدراما النفسية، التي تشتمل على تقلبات حادة في الشخصية، خاصة إذا كانت حادة الطباع، متقلبة المزاج، ولنا في أفلام محيي إسماعيل العديدة نماذج واضحة لما يسمى السيكودراما، وكذلك في أفلام المخرج الراحل ياسين إسماعيل ياسين.

و) مفارقة المنظر: عندما تجري حادثة في منظر مغاير تماما للمنظر المتوقع عادة في مثل هذه الحادثة، على نحو ما نجد في فيلم "في شقة مصر

الجديدة" (2007م)، حيث تفاجأت البطلة بأنها مضطرة إلى القيام بتوليد سيدة جاءها المخاض في دورة المياه، وهي فتاة رومانسية، هادئة، انطوائية، اقتربت من العنوسة، لتدرك خلال هذا الموقف أن الأمومة إحساس فطري، تشتاق له، وعليها أن تسعى إليه، فكان موقفا محوريا لها.

6) مفارقة النغمة أو الطابع العام:

وتعني المفارقة المتولدة عن أحداث الفيلم ككل، وما يمكن قراءتها من بين السطور كما في فيلم "ناجي العلي"(1992م)، في شخصية ناجي العلي (نور الشريف) وكذلك في شخصية الثائر الساخر السكير (محمود الجندي)، فالدلالة العامة كلها هازئة ساخرة تنتهي بمأساة، فناجي العلي يسخر في رسوماته من مجمل أوضاع العرب ومنظمة التحرير الفلسطينية، أما الثائر السكير، فهو غارق في انتقاداته الهازئة وزجاجة الخمر لا تفارق يده، لينتهي الفيلم بمقتل الاثنين في مفارقة مضافة تدين كل الأحياء.

7) المفارقة الدنيوية:

وتبدو في إظهار متناقضين من أمور الحياة في آن واحد، فهناك مثلا شخص يموت في المستشفى، وجنين قد يتخلق في علاقة جنسية في نفس اللحظة كما في إحدى قصص يوسف إدريس في مجموعته "أرخص ليال"،

فهناك مريض يعاني سكرات الموت، بينما غرق طبيب وممرضة في علاقة جنسية ساخنة بالقرب منه، مستغلين ظلام الليل وسكونه، لتنتهي القصة بوفاة المريض، وتكون جنين في رحم الممرضة. ونفس الأمر في فيلم "المواطن مصري "1991م، فهناك من يضحي للوطن بإخلاص وهناك من يقطف الثمار ويستفيد، فابن الفلاح الفقير يدخل الجندية تحت اسم ابن العمدة الهارب من الجندية، ثم يستشهد الجندي، ويضطر أبوه المسكين إلى الإقرار بأنه ليس ابنه، فيما يتنعم العمدة وابنه بخيرات السلطة والجاه. والقصة في مجملها إدانة لما حدث في مصر، فهناك آلاف من المصريين ماتوا في الحروب، خاصة هزيمة 1967م، ولم تتم محاسبة المتسبب في هذه الكارثة الدامية، سواء من القيادات السياسية أو العسكرية، وأسفرت المحاكمات التي أجريت لقادة الطيران والجيش عن أحكام مخففة.

***

ما السينما إلا سرد مرئي، يحوي الكثير من الجماليات والدلالات، التي يمكن قراءتها في منظور منهجيات النقد الحداثي، عبر تناول عدد من الأفلام العربية والعالمية المتميزة جماليا، وأيضا بعض المسلسلات الدرامية، وكلها تجسد هموما ومشاغل وقضايا إنسانية. وسيتم تناولها من منظور السرد من

الوجهة الجمالية البنائية، مع قراءتها وفق استراتيجيات التأويل والنقد الثقافي وطروحات الحداثة وما بعدها والعولمة، كما نناقش العديد من القضايا ذات الصلة بالسينما العربية والعالمية.

السينما العربية والتغريب

واقع الصناعة وأبعاد التأثير

تُعَدُّ السينما من أعظم المؤثرات في الثقافة والوعي وتشكيل التحيزات والترويج للأفكار، نظراً لأنها وسيلة شديدة الجاذبية، عظيمة التشويق، متعددة الجماليات، فهي تجمع الصوت والصورة، والحركة والموسيقى، والقصة الشيقة، والأحداث المتتابعة، والشخصيات المثيرة، وهو ما جعلها ذات رصيد جماهيري هائل.

وعندما نتناول قضية التغريب في السينما العربية، فإننا نناقش واقعا معيشا، ليس وليد اليوم، وإنما يمتد بجذوره منذ السنوات الأولى لصناعة السينما، وحتى استواء عودها، وتكوين قاعدة إنتاجية تشمل معاهد متخصصة، واستوديهات وشركات منتجة، ورصيداً ضخماً من التراكم الإبداعي والإنتاجي، شكّل في مجموعه ملامح السينما العربية، سواء في مصر بوصفها هوليوود الشرق كما يطلق عليها، أو في بقية الدول العربية مع مراعاة التفاوت في حجم الإنتاج السينمائي، ومستوى جودته.

يُعرَّف التغريب اصطلاحاً بأنه: حالات التعلق والانبهار والإعجاب والتقليد والمحاكاة للثقافة الغربية والأخْذ بالقيم والنُّظم وأساليب الحياة الغربية؛ بحيث يصبح الفرد أو الجماعة أو المجتمع المسلم غربيًا في مُيوله وعواطفه وعاداته وأساليب حياته وذوقه العام وتوجهاته في الحياة؛ يَنظرُ نظرةَ إعجابٍ وإكبار إلى الثقافة الغربية وما تشتمل عليه من قِيم ونُظم ونظريات وأساليب حياة؛ ويرى في الأخذ بها الطريقة المُثلى لتقدُّم جماعته أو بلده أو أمته([9]). فالتغريب ليس تأثيرا فكريا فحسب، وإنما يمتد ليشكّل التوجهات والسلوكيات، ويصنع تحيزات بعينها، تُعْلِي من ثقافة الغرب وممارساته الحياتية، بجانب الترويج لأنماط الحياة والملابس والتقاليد والعادات، ليصبح تقليد الغرب واقعا معيشا في المجتمع. وبمرور الزمن وتتابع السنوات؛ تنشأ أجيال تهجر ثقافتها وقيم الإسلام، وتحيا حياة تشابه الغرب في مجتمع الشرق.

ذلك الدور الذي قامت به السينما في عالمنا العربي بشكل واضح، وبدا واضحا مع انتشار الأفلام الأجنبية المستوردة، التي لا تزال تحتل المساحة

9) التغريب والغزو الصِّهْيوني، عمر التومي الشيباني، مجلة الثقافة العربية، طرابلس، ليبيا، ع.10، 1982، ص162.

الأكبر في دور السينما العربية، وكما يشير جان الكسان فإن اكتساح الأفلام الأمريكية في الدرجة الأولى، ثم الآسيوية والأوروبية بعدها؛ إنما هو عائد إلى ضخامة الإنتاج العالمي، وعدم قدرة صناعة السينما العربية على منافسة الأجنبي، نظرا لمحدودية تكلفتها، وضعف تقنياتها، وقلة إنتاجها. والأفلام الأجنبية جزء من تركة الاستعمار الغربي المستمرة في بلادنا، إن لم تكن قد زادت، بجانب سيطرة القطاع الخاص في غالبية البلدان العربية على دور السينما وشركات الإنتاج الخاصة([10]) التي تتعامل بمنطق رأسمالي تجاري بوصفه الغاية الأولى فوق أي قيم أو سلوكيات أو مضامين راقية، فلا يسعها إلا أن تستورد أفلاما تروّج الحياة الغربية بكل ما فيها من سلوكيات سلبية، ودغدغة لمشاعر المشاهدين وغرائزهم، فعندما تتصدى هذه الشركات للإنتاج، لا تضع نصب عينيها إلا التشويق والإثارة لتحقيق أكبر ربحية. لنكتشف أن الأمر لم يعد تغريباً مقتصرا على الحياة الغربية، وإنما اتسع ليشمل مؤثرات من شرقي آسيا، من خلال انتشار الأفلام الهندية والصينية والكورية وغيرها، ولا زلنا نتذكر أفلام "بروس لي"الصينية (1940-1973)التي انتشرت في الستينيات والسبعينيات، وحملت التوليفة المعروفة

10) السينما في الوطن العربي، جان الكسان، سلسلة عالم المعرفة، 1982، ص8، 9.

(الإثارة والحب والمعارك)، وقد صُنِع على غرارها فيلم الكاراتيه المصري "الأبطال"،(1974) من بطولة أحمد رمزي، وجاءت أيضا سلسلة الأفلام الهندية أميتاب باتشان (1969- 2017)، وقد زادت عن مئة فيلم، وأضيفت للتوليفة السابقة الغناء والرقص والموسيقى الهندية الصاخبة، فحملت إلينا -فيما حملت- سلوكيات المجتمعات الآسيوية، وعرّفت الجمهور بالبوذية وشعائرها. توازى هذا مع الأفلام الأمريكية التي اعتمدت على حروب العصابات، مثل سلسلة أفلام روكي (1974- 1990)، الممجدة للبطل الأمريكي القوي الذي لا يقهر، والترويج لأنماط الحياة الأمريكية، واحتقار المنافس السوفيتي، إبّان فترة اشتعال الحرب الباردة في نهاية القرن العشرين.

وبالطبع كانت الأفلام المعروضة للجماهير العربية أفلاما تجارية في المقام الأول، علما أن هناك أفلاما أجنبية راقية عميقة المضمون، جيدة الطرح، وهذه لا تجد حظها في قاعات السينما العربية، وربما تُعرض في بعض القنوات التلفازية العربية.

وتكمن المشكلة في تدني حجم الإنتاج السينمائي العربي على الخريطة السينمائية العالمية، فلا تزال السينما العربية لا تجد الدعمينِ المادي والمعنوي المناسبين، ويكفي أن نقرأ تقرير اليونسكو عن حجم الإنتاج

السينمائي في العالم لنعرف موقعنا، فالهند وفق الإحصاءات الأخيرة تحتل المركز الأول عالميا، من خلال ما تنتجه مدينة بوليوود السينمائية بحوالي (1091) فيلماً سينمائياً طويلا في العام، مقابل (872) فيلماً أنتجتها صناعة السينما في نيجيريا (نوليوود)، بينما أنتجت (هوليود) بالولايات المتحدة الأمريكية (485) فيلماً طويلا، وفيما عدا هذه البلدان الثلاثة فإن ثمانية بلدان أخرى تنتج أكثر من 100 فيلم سنوياً، وهي: اليابان (417)، والصين (330)، وفرنسا (203)، وألمانيا (147)، وإسبانيا (150)، وإيطاليا (116)، وكوريا الجنوبية(110) والمملكة المتحدة (104)، وذكر التقرير أن السينما تأتي ضمن منظومة الصناعات الإبداعية والثقافية التي تستقطب ملايين الكوادر، كما أنها حاملة للهويات الثقافية ومروجة لقيمها، وهي في الوقت نفسه تفتح الأبواب أمام الحوار والتفاهم المتبادل بين الشعوب، فضلاً عن تحقيق النمو الاقتصادي والتنمية([11])، وكما نرى فإن القائمة تخلو من الدول العربية، فلا توجد دولة عربية تنتج مئة فيلم في السنة الواحدة، بما يجعل العالم العربي مضطرا لفتح أسواقه السينمائية للاستيراد الأجنبي، وهو ما

---

11) موقع اليونسكو (منظمة الأمم المتحدة للثقافة والعلوم-2024)، http://www.unesco.org/new/ar/culture/themes/dynamic-content-single-view/news/nollywood_rivals_bollywood_in_filmvideo_production-1/

يعني غزوا ثقافياً وتغريبياً بشكل دائم، لما يبثه الفيلم الواحد من آثار ورسائل وأفكار مباشرة أو غير مباشرة، ولعل المثال على ذلك أفلام الجريمة، فقد ذكرت دراسة ميدانية لوزارة الإعلام الكويتية تحت عنوان "دور وسائل الإعلام في نشر العنف والجريمة بين الشباب"أن الأفلام الأجنبية البوليسية تحتل المركز الأول في المشاهدة، وأن 13 % من أفراد العينة البحثية يتقمصون شخصية البطل بشكل كبير، وأن 22 % يمكنهم إلى حد ما تقمص الشخصيات، وقد فضّل 89% أن ينال المجرم عقابه، في حين فضّل 11% في المائة إفلات المجرم من العقاب. وأظهرت الدراسة أن تأثير مشاهد العنف على الشباب قد يكون لحظياً أو يمتد ليخزن في العقل الباطن ويظهر على المشاهد بعد فترة وعادة ما يكون مدمراً لنفسه أو لغيره حيث يشعر 70 % بالانسجام مع تلك المشاهد، وهناك 37.5% يصابون بالخوف والفزع، و27 % يرون أحلاما مزعجة([12])، والأمر ينطبق أيضا على أفلام الأكشن والرعب.

---

12) موقع وكالة الأنباء الكويتية (كونا)

https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.aspx?id=1206511&language=ar

أما التغريب في السينما العربية فهو كامن في جذورها، ومنذ نشأتها، بحكم أن صانعي السينما الأوائل -في مصر على سبيل المثال- كانوا من الأجانب، وهؤلاء بثّوا رؤى وأفكارا تنسجم مع توجهاتهم الخاصة، فمؤسس أول شركة للإنتاج السينمائي وأيضا أول ستوديو سينمائي في الإسكندرية هو توجو مزراحي وهو يهودي الديانة، وينتمي لعائلة يهودية مصرية ثرية، وذلك خلال عامي 1929، 1930، وكان فيلم "الهاوية" هو باكورة إنتاجه، وعرض في سينما "بَلفي" بالإسكندرية ثم في سينمات القاهرة عام 1931، واستمر شخصا مؤثرا، ومن أهم صنّاع السينما المصرية حتى العام 1948، قبل أن يهاجر إلى إيطاليا ويستقر فيها([13])، وكان كثير من الأجانب يعملون ككوادر فنية في السينما المصرية، خاصة الإيطاليين، على مستوى الإخراج والمونتاج والتصوير، وأيضا في العملية الإنتاجية، وشايعهم السينمائيون المصريون الذين تأثروا بهم مباشرة، أو تعلّموا في الغرب، وعادوا مشبعين بالسينما الغربية بكل ما فيها، من نزعات تغريبية، تقدّم الغرب بوصفه نموذجا في الرقي والتقدم العلمي والإنساني والاجتماعي، وقد أكثر صنّاع السينما في مصر،

13) من ذاكرة السينما: توجو مزراحي، مجلة ذاكرة مصر، مكتبة الإسكندرية، أكتوبر 2015، ص57.

خلال الثلاثينيات والأربعينيات في الاقتباس من السينما العالمية، مثل يوسف وهبي(1898-1982)، وأنور وجدي(1904- 1955)، فتم تمصير الكثير من القصص العالمية، وتقديمها إلى الجمهور المصري، ومن أبرز هذه الأفلام فيلم "أمير الانتقام" لأنور وجدي، (1950)، وهو مقتبس من رواية الكونت دي مونت كريستو، للكاتب الفرنسي ألكسندر دوماس، وأعيد تقديمه عام 1963، من بطولة فريد شوقي باسم "أمير الدهاء". وما الاقتباس إلا شكل غير مباشر لترسيخ القيم الغربية وتصوراتها.

لقد أضحت كثير من الأفلام المصرية نسخا من الأفلام الأجنبية، خاصة الأفلام الغنائية، وكما تشير موسوعة السينما العالمية، فإن الأفلام الموسيقية لفريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم ثم عبد الحليم حافظ جاءت تقليدا لمثيلاتها في السينما الغربية، وإن كانت لا تنافسها على المستوى الفني والتقني([14])، وقِسْ على ذلك كثيرا من الموضوعات التي درج صنّاع السينما المصرية- وأيضا العربية بعد ذلك-على تقديمها، حيث تم تصوير الحياة الحديثة بأنها الحياة الغربية بما فيها من مباهج، فكثرت

14) السينما العربية، في موسوعة تاريخ السينما في العالم، ترجمة: أحمد يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010،ج3، ص565، 566.

مشاهد الرقص، المصحوبة بالأغاني، وغلبت الأفلام الرومانسية، والإسراف في قصص الحب والغرام، ولقاءات العشاق، وإن حاولوا تمصيرها من خلال لقاءات على أسطح المنازل أو على شاطئ البحر أو النيل، وفي الحقول، وكأن الحياة لا شيء فيها إلا الركض خلف الحبيب، والفوز بقلبه؛ ناهيك عن مشاهد العلاقات الحميمية والقبلات التي لم يخلُ منها فيلم إلا في حالات نادرة. وكانت الخمر جزءا لا يتجزأ من مشاهد الأفلام، يشربها البطل إذا كان مأزوماً نفسياً، فيلوذ بها؛ هارباً من الحياة، كما يعب منها أيضا إذا كان سعيدا مبتهجا، وكأن شرب الخمر سلوك مألوف لدى الشعب المصري. على صعيد آخر، سعت السينما إلى تقديم الفتاة النموذجية بأنها الفتاة المتبرجة، التي تخرج للتعليم والعمل، وتحرص على اختيار شريك حياتها، أما الحجاب فلا تظهر به إلا العجائز، أو النساء الريفيات، وكأن التحضر مرتهن بخلعه، وهو من الرسائل المبطنة التي حملتها السينما العربية، والمثال على ذلك فيلم "الباب المفتوح"(1963) من بطولة فاتن حمامة وصالح سليم، فالفتاة المثقفة المناضلة هي التي ترفض الزواج التقليدي، وتصر على التعليم الجامعي، وتتمسك بمن أحبّت.

أما شخصية المسلم المتدين، فقد جاءت منزوية، وإن ظهرت في بعض الأفلام، فهي تبدو في شخصية الشيخ (حسن البارودي) الذي ينافق العمدة، ويبيح له تطليق زوجة من زوجها، ثم زواج العمدة منها قسرا، ويقنع زوجها المسكين بقوله تعالى:{أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ} وذلك في فيلم الزوجة الثانية(1967)، أو في صور التعلق بالأضرحة والتبرك بها من جانب العامة البسطاء، الذين يتبركون بزيت قنديل السيدة زينب في القاهرة، ويتداوون به، ثم يأتي طبيب العيون خريج ألمانيا، فيواجه هذا الدجل، كما في فيلم قنديل أم هاشم (1963)، وكأن العلم الحديث يعادي الدين، بدون التفرقة بين الممارسات البدعية الخطأ، وبين مفهوم الإسلام الصحيح الذي يدعو للعلم والتقدم، فربط التدين بخرافات البدع والتبرك بالمقامات.

ودوما ما حفلت الأفلام المصرية بشخصية الدرويش المنعزل عن مشاكل الحياة الدنيا والذي ينطق بهرطقات ينهيها بترديد كلمة "حيّ.. حيّ"، مثلما نراه في فيلم عنتر ولبلب (1952)، والذي يحمل دلالة سياسية، تتمثل في الصراع بين ابن البلد الذكي اللماح (محمود شكوكو)، وبين سطوة المستعمر وتجبّره بالقوة المفرطة (سراج منير)، وكلما اشتد الصراع، نرى الدرويش يهرطق، ثم ينزوي مختفيا. ونفس الأمر نجده في فيلم اللص

والكلب (1962)، عن رواية لنجيب محفوظ، وفيها صراع بين اللص المغرَّر به من طرف أحد الصحفيين الماركسيين، ودفعه إلى استحلال مال الأغنياء، ثم وشى به وأدخله السجن، وخرج اللص لينتقم منه، ونرى الدرويش غائبا عن الصراع في الدنيا، في خلوة دائمة بالزاوية، غير منتبه إلى شكوى اللص، ولا يجيب عن تساؤلاته هل كان على صواب عندما سرق أو عندما قتل انتقاما.

إن السينما أداة عظيمة التأثير، ولابد من استغلالها في بث القيم والأخلاق الفضيلة، والتعبير عن هوية المجتمع، ومناقشة مشكلاته وأزماته، وأيضا تطلعاته وأحلامه، ولابد من وضع خطط وطنية، تدعم صناعة السينما لتكون سينما تصوغ هويتنا الثقافية النابعة من الإسلام والعروبة، ولا تتركها عرضة لتقلبات السوق، وأهواء المنتجين الراكضين خلف الأرباح، ولا لتكون ساحة مستباحة للأفلام الأجنبية بكل ما تحمله من تغريب، وامحاء للهوية، وتغييب الذات الوطنية، وقضاياها الحياتية.

الفرانكفونية والسينما العربية

أقنعة استعمارية ورسائل سلبية

المقصود بمصطلح "الفرانكفونية" هو ذلك التجمع الدولي لنشر اللغة الفرنسية وترويج ثقافتها بين شعوب أكثر من ثمانين دولة، منضوية في المنظمة الدولية الفرانكفونية، التي تتألف من (58) دولة تشكّل عضويتها، و(26) دولة بصفة مراقب؛ ومعلوم أن هناك (32) دولة تعتمد الفرنسية لغة رسمية لشعبها، سواء كلغة واحدة أو مع لغات أخرى([15])، والفرانكفونية تحمل شعارات إيديولوجية قوامها نشر الحداثة والتنوير الفرنسي، بوصفهما نموذجين ينبغي احتذاؤهما في التقدم الحضاري.

وهو ما أكده مفهوم الفرانكفونية الاصطلاحي، الذي يقرر أنها تمثّل تيّارًا ثقافيًّا نودي به في أعقاب استقلال البلاد التي كانت خاضعة للاستعمار الفرنسيّ بقصد الإبقاء على الصلات الثقافيّة المشتركة المتمثّلة في تعزيز نشر اللغة الفرنسيّة وثقافتها، ثم تطوّر الأمر لتأسيس منظّمة فرانكوفونيّة

---

15) الموقع الرسميّ للمنظّمة الدوليّة للفرانكوفونيّة:

http://mediatheque.francophonie.org/Arabe.html

جامعة([16])، كما يتفرع عن هذه المنظمة عشرات المؤسسات والجهات الداعمة للثقافة الفرنسية على مستوى العالم، لمواصلة تعميم اللسان الفرنسي في مؤسسات التعليم في المستعمرات الفرنسية السابقة، حيث تشير الدراسات إلى أن النخب الوطنية الفرنكوفونية في السلطة؛ كانت خير معين في تطبيق سياسة الفرنسة؛ فتحقق لفرنسا في عهد الاستقلال ما لم يتحقق لها في عهد الاستعمار. والمثال على ذلك أقطار المغرب العربي، فقد عمدت حكومات الاستقلال بتوجيه من فرنسا إلى اعتماد ازدواجية التعليم بالجمع بين العربية والفرنسية في جميع المراحل التعليمية من الابتدائي حتى الجامعي، مع تقليص الحصص المخصصة للغة العربية، كلما ارتقى الطالب في السلم التعليمي، لينحصر في النهاية تدريس العربية في التاريخ والتربية الوطنية واللغة العربية. أما بقية المواد العلمية فيتم تدريسها بالفرنسية، ولا تزال هذه السياسة مستمرة إلى يومنا، كما أن اللغة الفرنسية هي اللغة الأجنبية الأولى في التعليم في لبنان([17])، أما في الدول الإفريقية فإن منظومة

16) الموسوعة الاقتصاديّة الاجتماعيّة، إسماعيل عبد الفتّاح، نشر خاص، 2005، ص 373.

17) انظر تفصيلا: ثمانون عاماً من الحرب الفرنكفونية ضد الإسلام واللغة العربية، د. إدريس الكتاني، منشورات نادي الفكر الإسلامي، الرباط، ط 1، 0002م، ص 791، وما بعدها.

التعليم كلها تطبّق اللغة الفرنسية، بوصفها اللغة المعتمدة رسميا، وهي لغة الأدب والفنون.

على صعيد آخر، رعت الفرانكفونية مشروعات ثقافية وفنية وأدبية لترويج إيديولوجيتها، عبر دعمها لشرائح واسعة من المثقفين والمفكرين الوطنيين الذين هم فئات متفرنسة تغريبية في بلادهم؛ أملاً في صنع ما يُسمّى "الفضاء الناطق بالفرنسية"، الذي يحتضن كل من ينتمي إلى الثقافة الفرنسية، خاصة في الدول التي استعمرتها فرنسا، وسعت لمواصلة هيمنتها الاستعمارية على صعيد الفكر والثقافة، بنشر الآداب والفنون الفرنسية، مع ترجمتها إلى اللغات المحلية. كما تطورت الفرانكفونية من البعد الثقافي والرابطة اللغوية لتتخذ أبعادا سياسية وفكرية واقتصادية([18]).

وتكرّست تلك التوجّهات بشكل أكبر تأثيرًا، منذ مطلع التسعينيات من القرن الماضي، وخاصّة بعد بروز الولايات المتّحدة كقطب أوحد في أعقاب انهيار الاتحاد السوفيتيّ السابق حينما شعرت فرنسا بتحد كبير أمام العولمة الأمريكية، والاستعلاء الأنجلوفونيّ مع السيادة شبه التامّة للغة الإنجليزيّة

18) الفرانكفونية: دراسة في المصطلح والمفهوم والتطور التأريخي، وليد كاصد الزيدي، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، ط1، 2020، ص18.

عالميًا في شتّى مجالات الحياة، التي عزّزتها ثورة المعلومات والشبكة العنكبوتية([19])، فتوسعت أنشطتها لتشمل الهجوم على النموذج الأمريكي، بوصفه نموذجا إمبرياليا ورأسماليا قميئا، لا يرتكز على إرث ثقافي وفكري رفيع مثل النموذج الفرنسي، ومن ثم دعّمت الفرانكفونية مشروعات فكرية وثقافية وسينمائية عديدة في الدول المنضمة الأعضاء، عبر برامج واسعة تضم عددا كبيرا من العاملين الفاعلين، الذين يحصلون على مزايا مالية وتكريمية عالية، وتستهدف -كما يقول عبد الإله بلقزيز- اغتصاب اللسان الوطني (العربي)، ومسخ الشخصية الثقافية، وتزوير الذاكرة الجماعية، وتنمية المثقف الوطني المتغرب المستلَب ثقافيا، كي يدافع عن الثقافة والتنوير الفرنسي، والدخول في مواجهة مع أبناء جلدته منتصرا للفرنسة([20]).

فعملت الآلة الفرانكفونية على استراتيجية التغريب الثقافي والفكري، ومواصلة المشروع الاستشراقي المضاد للهوية العربية الإسلامية، والترويج لأنماط الثقافة الفرنسية، وتصوير فرنسا على أنها بلد كمال الحضارة والتقدم والمعرفة، واحتقار قيمنا الأخلاقية، ومحاربة التوجهات الإسلامية، وإعلاء

19) المرجع السابق، ص83.

20) الفرانكفونية: إيديولوجية، سياسات، تحد ثقافي لغوي، د. عبد الإله بلقزيز، في كتاب الفرانكفونية (أبحاث وحلقة نقاشية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011، ص29.

المنظومة السلوكية والأخلاقية الأوروبية، مثل حقوق المرأة بالمفهوم الغربي، وتشجيع العلاقات خارج الزواج، والتعاطف مع المثليين، ومع الأمهات اللائي لم يحصلن على زواج شرعي؛ وتقديمهم على أنهم فئات مضطهدة اجتماعيا، ومثلهم كذلك الملحدون والعلمانيون، وتبدّى كل ذلك واضحًا في برامج دعم السينما الموجهة في العالم العربي، مثل الأفلام السينمائية في المغرب العربي (تونس، والجزائر، والمغرب)، وموريتانيا ومصر، ولبنان، ناهيك عن الدول الإفريقية المسلمة، مثل السنغال ونيجيريا وتشاد والنيجر.

ولعل خير شاهد على ذلك، الفنان المصري حسين فهمي (عندما تولى رئاسة مهرجان القاهرة السينمائي، وقد رفض عرض أفلام يوسف شاهين الفرانكفونية)، منددانددد بتمويل بعض الأفلام العربية من جانب وزارة الثقافة الفرنسية، واصفا إياها بأنها دومًا كانت ملوثةً مسيئةً للمجتمعات العربية، سواء أكان في مصر أم في المغرب العربي، حيث تمجد هذه الأفلام الحياة في فرنسا، وتقدمها كأنها حلم لكل شاب، بل ويتم دفعها إلى المهرجانات حتى تحصل على جوائز، مستشهدًا بتمويل فرنسا لفيلم تونسي يحلم فيه البطل بالسفر إلى باريس، وأيضًا فيلم مغربي يحكي قصة سبعة

شبان مغاربة يفضلون العيش في غرفة بباريس بدلاً من العودة إلى بلادهم([21]).

بما يعني أن الشباب العربي يحتقر وطنه، وبدلا من أن يساهم في تنميته والانتماء له؛ يحلم بالهجرة – أو الفرار- إلى فرنسا المتحضرة، متباهيا بثقافتها الراقية.

إن القضية ليست فيلما أو بعض أفلام إنما هي سياسة فرانكفونية ثابتة، فهناك عدد من المخرجين العرب ارتبطوا ثقافيا وفكريا بالمشروع الفرانكفوني في أعمالهم، وحصلوا على دعم مؤسساته، ويأتي في مقدمتهم المخرج المصري يوسف شاهين (١٩٢٦-٢٠٠٨)، فقد تولى ابن شقيقته المنتج الفرنسي "جابي خوري" إنتاج أفلامه، بمشاركة المنتج الفرنسي أمير بالزان، بوصفه مندوبا عن الفرانكفونية، وقد أنتج الاثنان معظم الأفلام في العقدين الأخيرين من حياة شاهين، كما ضمنا له عرضها في عشرات من دور السينما بفرنسا، بعد دبلجتها بالفرنسية. كما أن مؤسسات الفرانكفونية كانت تشترط

21) جاء هذا في حوار حسين فهمي مع قناة CBC المصرية، في 20/11/ 2011

https://www.hespress.com/art-et-culture/41563.html

تزكية مسبقة من يوسف شاهين، من أجل تمويل أي أفلام لمخرجين آخرين([22])، وكأن شاهين صار عرّابا للسينما الفرانكفونية في مصر.

وإذا نظرنا لأفلام شاهين خلال عقد التسعينيات وما بعده، سنجدها تغازل -في مضمونها ورسائلها- الرؤية الفرنسية للعالم، المعادية للعولمة والأمركة، والرافضة للهويات العربية الإسلامية، حيث ترى أن التقدم للمستعمرات الفرنسية السابقة ينبغي أن يكون وفق النموذج الفرنسي لغويا وفكريا وقيميا وأخلاقيا وحضاريا. وبالطبع فإن هذا لا يذكره كل فيلم صراحة، وإنما يكفي أن يدور الفيلم حول موضوع بعينه، ضمن هذه الدائرة الفكرية والقيمية المتفرنسة.

فمثلاً، فيلم إسكندرية نيويورك (2004) أنتجه يوسف شاهين بدعم فرنسي، وهو الفيلم الرابع في سلسلة أفلامه عن سيرته الذاتية وهي: إسكندرية ليه، حدوتة مصرية، إسكندرية كمان وكمان. وفي هذا الفيلم تبدو أمريكا بلدا عنصريا متعاليا، ويقع يحيي بطل الفيلم -خلال دراسته للسينما- في حب زميلته جنجر، ثم يتركها ويعود إلى مصر، وفي إحدى زيارته للولايات

22) حوار جابي خوري على موقع البوابة نيوز- 3/ 10/ 2017

https://www.albawabhnews.com/2740672

المتحدة، تعود إليه ثانيةً، على الرغم من أنها كانت متزوجة، ثم يغادرها يحيي عائدا لمصر، وعندما يرجع بعد عشرين عاما، تخبره أن لها ابنا منه (غير شرعي) يُدعَى إسكندر، يعمل راقص باليه، وهو نجم شهير في فرق الباليه الأمريكية، فيتفاجأ يحيي، ويعمل على التقرب من ابنه، الذي ستخبره أمه بحقيقة أبيه. يرفض الولد الالتحاق بنسب أبيه، لأنه عربي، رافضا العودة معه إلى مصر، فالعالم عنده أمريكا فقط، وسائر العالم لا قيمة له.

إن الرؤية الفرنسية جلية في الفيلم، حيث تظهر المرأة الأمريكية شبقة جنسيا، والشعب الأمريكي متعجرفا؛ يحتقر شعوب الأرض بما فيهم العرب، كما أن الأمريكيين نهمون للمال والحياة، لا يعرفون الثقافة الراقية، وإنما حياتهم استهلاكية صاخبة في ضوضائها، وموسيقاها العالية، ورقصاتها العصبية.

أما فيلم المصير (1997) ليوسف شاهين، وهو بتمويل فرنسي أيضا، فقد حاز جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي (الفرنسي) في نفس العام، وهو يتبنى إيديولوجية معادية للتيارات الإسلامية عامة، من خلال تقديم شخصية العالم الفقيه والفيلسوف الأندلسي ابن رشد، والذي أُحرقت كتبه بسبب أفكاره الفلسفية. وقد صوّر شاهين ابن رشد عاشقا

للموسيقى والغناء، وتظهر زوجة ابن رشد تراقص الشباب وتضاحكهم، بينما كان ابن الخليفة شخصا متزمتا، يسير مع شباب جامدين يحرّمون الفن. وهنا، يعزف شاهين على الانطباع الزائف الذي يروّجه العلمانيون بأن الإسلاميين معادون للفن، محاربون له، مكفرون لأهله، وينسون أن الإسلام يحرّم الفن المبتذل بكل ما فيه من عري وسقوط في الكلمة والأداء، وليس الفن الراقي، فهذا تعميم مخل فاسد. أيضا، فإننا نتساءل: هل ابن رشد العالم المجتهد، صاحب المرجع الفقهي الشهير "بداية المجتهد ونهاية المقتصد"، يرقص ويغني مع الفتيات، وتقلده زوجته في رقص وغناء جماعي مع الشباب، وهي حاسرة الرأس؟ ويلاحظ أن حوارات الفيلم جاءت بالعامية المصرية، في إسقاط مفتعل على الواقع المصري المعاصر، وتلك ازدواجية لغوية تخرج المشاهد من الإيهام التاريخي، فالمفترض أن يكون الحوار فصيحا.

وإذا أخذنا نموذجا لأحد أفلام المغرب العربي، وهو فيلم الخبز الحافي (2004) للمخرج الجزائري رشيد بن حاج، وهو مأخوذ عن رواية للكاتب المغربي محمد شكري، كتبها بالفرنسية، وترجمها إلى العربية الطاهر بن جلون. والرواية تتناول مظاهر الفقر المدقع في حياة بطل الرواية، وفيها ما فيها من

ألوان العهر والإباحية والشذوذ الجنسي، وقد تصدى المخرج رشيد لإخراجها، لأنه سيكون فيلما يقدّمه إلى المهرجانات الأوروبية، خاصة مهرجان كان، وفيه كسر التابوهات (المحرمات) التي ينشدها الغرب عن المجتمعات الشرقية، التي تعاني -في منظوره- من الكبت والحرمان (الجنسي)، ويحلم أهلها بالسفر إلى فرنسا بلد الحريات والانفتاح.

وعلى غرار هذا الفيلم تأتي أفلام عديدة، منها الفيلم المغربي "جيش الانقاذ" (2014)، والفيلم مأخوذ عن رواية بنفس الاسم للسينمائي والكاتب المغربي عبد الله الطايع الذي يجهر بمثليته، ويناقش الفيلم صراع الهوية الجنسية الذي يعيشه الطفل بطل الفيلم، في مجتمع محافظ مثل المغرب، وعندما يصبح الطفل شابا يعيش حالة اغتراب جنسي واجتماعي في وسطه العائلي والاجتماعي، قبل أن يتمكن بواسطة علاقة جنسية مع مواطن سويسري، من تحقيق حلم الهجرة الى أوروبا، وبالتالي اكتشاف "الحرية" التي طالما حلم بها، وسعى اليها.

أما المخرج التونسي عبد اللطيف كمشيش فقد تمتع بدعم فرنسي لأفلامه المتتابعة، ودائما ما يفتح له مهرجان كان أبوابه، فقد درج هذا المخرج على تقديم ما يسمى بـ"سينما الصدمة"، باختيار مضامين صادمة

للمتلقي في العالم العربي، متباهيا بكسره المحرمات. ففي فيلمه حياة أديل، الذي فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان (2013) يقدم قصة حب مثلية بين فتاتين، ويفصّل في عرض المشاهد الخارجة، وصلت في فجاجتها إلى عشر دقائق متصلة. ونفس الأمر فعله في فيلمه الأخير "مكتوب يا حبي" الذي هو الجزء الثاني من فيلم يحمل نفس العنوان، وهذا الفيلم عُرض في مهرجان كان، في دورته الـ 72، (2019)، ويتناول قصة حب بين فتيات فرنسيات وشباب عربي، يمضون وقتا طويلا على شاطئ البحر، يغرقون في الحب والثرثرة دون قصة واضحة، وفي الليل، يذهبون إلى مرقص، يصخبون، ولنا أن نتخيل كم المشاهد المبتذلة- بإسفاف شديد- التي تسببت في اعتراضات كثيرة عليه في العالم العربي، ومع ذلك كُرِّم المخرج في المهرجان.

إن ما عرضناه من أمثلة للسينما العربية التي ترعاها الفرانكفونية وترحّب بها وتحتفي بمخرجيها في مهرجاناتها، فضلا عن عرضها في دور السينما الفرنسية؛ يُعَدُّ دليلا واضحا على أن استمرار فرنسا في نفس رؤيتها الاستعمارية الاستشراقية، التي ترى في المجتمعات العربية انغلاقا وكبتًا، وتحصر المسألة كلها في المشكلات الجنسية وقضايا المرأة، وتتغاضى عن مشكلات الفقر والفساد، ولا تقدّم صورة حقيقية عن واقع الحياة والأزمات

في المجتمعات العربية، بل هي تقدم ما ألفه المشاهد الغربي الذي يتنعم بالحرية ومستويات المعيشة المرتفعة، وينظر باحتقار إلى شعوب المستعمرات، غير مدرك أن رفاهية فرنسا مأخوذة من نهب ثروات الشعوب الفقيرة.

فخاخ التطبيع الثقافي

المفهوم والاختراق والفنون المرئية

شهد مصطلح التطبيع Normalization رواجا في أعقاب اتفاقية كامب ديفيد بين مصر والكيان الصهيوني في العام 1978، حيث بدأ ترديده في الفضاء السياسي والفكري والثقافي العربي؛ فقد كان التطبيع أحد المتطلبات، وأيضا النواتج عن هذه الاتفاقية. ومن ثم بدأ خطواته بطيئة متقطعة، ثم تسارعت وتيرتها، على نحو ما نشهد في السنوات الأخيرة، ليس على المستوى السياسي فحسب، وإنما امتد ليشمل مختلف المجالات، من الاقتصاد إلى الثقافي والفني.

ومعلوم أن التطبيع في مفهومه المعتمد لا يستلزم وجود اتفاقية بين الكيان الصهيوني وبين الدولة المطبِّعة، بل إن ما تحت الطاولة أضعاف مضاعفة لما هو فوقها. ولذا، فإن تعريف التطبيع في الأدبيات السياسية يشير إلى أنه كل اتفاق رسمي أو غير رسمي أو تبادل تجاري أو ثقافي أو تعاون

اقتصادي مع إسرائيليين رسميين أو غير رسميين([23])، بما يفتح النقاش لدراسة مختلف أشكال التواصل مع الكيان الصهيوني، بغض النظر عن البرتوكولات الرسمية.

وتكمن إشكالية التطبيع فيما يترتب عنه، فالتواصل مع الصهاينة يعني اعترافا وإقرارا بوجودهم الذي هو نبتة استعمارية، غُرِست غرسا في قلب الأمة العربية والإسلامية، تحت دعاوى توراتية، تم إحياؤها بعد تاريخ سحيق يعود إلى أربعة آلاف عام، بشعارات تفترض أن فلسطين بلا شعب، وتُمنَح لشعب بلا أرض، والأدهى أن الإيديولوجية الصهيونية تستند إلى أسس دينية، توغلت في الضمير المسيحي الغربي، بل وتوحّدت مع اليمين الصهيوني في الولايات المتحدة، لتكون جزءا من عقيدتهم المسيحية([24])، وهو ما يتضح بجلاء في الطابع الديني في خطب الرؤساء الأمريكيين المتعاقبين خلال العقود الأربعة الأخيرة، بدءا من ريجان، وانتهاء بترامب.

---

23) التطبيع مع اليهود، حسين عبيدات، بحث مقدم في المؤتمر العام العاشر للصحفيين العرب، القاهرة، 2004.

24) انظر تفصيلا: الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، روجيه جارودي، ترجمة: محمد هشام، دار الشروق، ط4، 2002، ص70 وما بعدها.

وهنا تكون المفارقة، فالخطاب الصهيوني ديني في أسسه ومنطلقاته، ومع ذلك تتجاهل النخبة العربية المطبّعة هذا البعد، وتستبعده من رؤاها، لأنها علمانية التوجه، تنتهج في طروحاتها الفكرية مبدأ الأمر الواقع، لتعطي شرعية وجود لهذا الكيان المغتصب، بل وتريد أن تنزع الخطاب الإسلامي عن جوهر الصراع مع الصهاينة. وبعبارة أوجز: تجيز للصهاينة مع تحرّمه علينا.

وتبدت الإشكالية أعمق في القاموس الذي روّجته النخب الفكرية العربية الملتصقة بالمشروع التطبيعي، على نحو ما يشير جلال أمين، فلفظة السلام تحورت في الدلالة والواقع لتصبح "التسليم بكل ما يطلبه الإسرائيليون والأمريكيون". وأن "تحديات السلام" هي امتداد لتحديات الحرب مع الفارق. بل إن التعاون مع إسرائيل يعني تعاونا مع كيان مسالم، بل هو طريق السلام والاعتدال ونيل المصداقية الدولية([25]).

ويتعاظم التلاعب أكثر، مع امحاء مصطلح العالم العربي والإسلامي، وترويج مصطلح الشرق الأوسط، والذي هو جزء من أجندة إسرائيلية، في خطابها الموجه إلى العالم العربي([26])، مما يعني نزع الهوية الإسلامية

---

25) المثقفون العرب وإسرائيل، د.جلال أمين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998،ص179، 180.

26) المرجع السابق، ص81.

والعروبية عن عالمنا، مع الاعتراف بما يسمى يهودية الدولة، الذي تطلبه الدولة العربية في صفقة القرن، مستهدفة قيام شرق أوسط جديد، على الواقع القائم في الأراضي المحتلة، بدون أن تخسر إسرائيل شيئا، فلا دولة للفلسطينيين، ولا حق للعودة، ولا إزالة للمستوطنات، مع إعادة تشكيل خارطة الشرق الأوسط لتكون إسرائيل هي القوة القائدة للمنطقة؛ بدعوى تفوقها العلمي والتكنولوجي، وقدرتها على قيادة هذه الشعوب نحو رخاء دائم([27]).

وهو ما يفسره عبد الوهاب المسيري بمصطلح "التطبيع المعرفي"، بإضفاء صبغة طبيعية على ظاهرة (أو كيان) لها خصوصيتها وتفردها وشذوذها، لتبدو منتمية إلى نمط عام سائد. وللأسف سقط في ذلك المثقفون والمفكرون العرب المطبّعون مع الصهاينة، حينما غالوا في التعميم باسم العلمنة والموضوعية، وإسقاط كل خصوصية عن الدولة الصهيونية، وجرائمها في حق فلسطين والأقصى والأمة، وتبنّوا نفس المقولات التحليلية المستخدمة في دراسة النظم السياسية والعلاقات بين الدول، فرأوا أن الكيان

27) صفقة قاصرة أم سلام مراوغ، د. رضا شحاتة، مجلة شؤون عربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ع179، خريف 2019، ص7.

الصهيوني دولة مثل أية دولة، ومن ثم يصبح الحديث عن تفوقها العسكري والاقتصادي مشروعا؛ بغية الاستفادة منه، مع الإشادة بأن إسرائيل واحة للديمقراطية وحقوق الإنسان، متناسين حجم المأساة اليومية التي يعيشها الفلسطينيون من قصف واعتقال وتهجير وجدار عنصري فاصل، وأن إسرائيل هي كيان استعماري، معتمد على الدعم الغربي المطلق في كافة الوجوه، وأن إسرائيل حتى اليوم بلا دستور مكتوب، ولا حدود سياسية ثابتة([28])، بل هي حدود متحركة، قابلة للتمدد بالاحتلال؛ لإقامة إسرائيل الكبرى من النيل إلى الفرات. ووفقا لمنهجية المسيري، فإن الكيان الصهيوني يقوم بدور وظيفي لخدمة مصالح الغرب الاستعماري، بأن يبقي المنطقة العربية في حالة حروب وصراعات مستمرة، مما يسهل الهيمنة عليها، ونهب ثرواتها، مع تعهد الغرب بضمان أمن إسرائيل وتفوقها العسكري وحمايتها بشكل مطلق ودائم([29]).

وقد تحقق الكثير للمشروع الصهيوني، ولكن العقبة الكأداء -التي كانت ومازالت وحتما ستستمر- هي رفض الشعوب العربية والإسلامية للوجود

---

28) موسوعة اليهود والصهيونية، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ج7، ص14.

29) المرجع السابق، ص21.

الصهيوني، والنظر إليه على أنه كيان دخيل، فلا يمكن للمدافع والصواريخ أن تمحو قناعات المسلمين، فالقضية لها بعدها العقدي المتمثل في رمزية القدس، ومكانة المسجد الأقصى. ولذا، كانت هناك مساعٍ إلى تغييب العقول العربية إن لم يكن غسلها، وهذا دور التطبيع الثقافي، بكل مفاهيمه وآلياته لاختراق الوعي الجمعي العربي.

فارتكز التطبيع الثقافي على استراتيجية " احتلال العقل" علميا وفكريا، بهدف الهيمنة على العقل العربي معرفيا، وترسيخ الوجود الإسرائيلي في وعي الأجيال الجديدة كحقيقة قائمة، وتقديمها كنموذج عالي المستوى في التقدم. ولذا، كان أول الأعمال التي قام بها الكيان الصهيوني في أعقاب كامب ديفيد هو تأسيس المركز الأكاديمي الإسرائيلي في القاهرة عام 1982، الذي أجرى بحوثا وجمع معلومات عن طبيعة الشعب المصري وشرائحه ومكوناته وأبرز قضاياه ومشاكله([30])، ليعرف كيف يمكن اختراق العمل الجمعي المصري، ومن ورائه العقول العربية، وكانت الفنون المرئية الوسيلة المثلى للاختراق، فما أكثر الرسائل الظاهرة والمبطنة التي يمكن دسُّها في ثنايا

---

30) احتلال العقل: التطبيع، الحصار، صراع الغد، محمد الجزائري، دار الوراق للنشر، لندن، 1998، ص34، 35.

العمل المرئي، ولن ينتبه إليها المتلقي العربي العادي، بل ستستقر تدريجيا في وعيه، ما دام لم يجد من ينبهه إلى خطورتها من جهة، ولأنها ستتابع عليه في أعمال فنية أخرى من جهة أخرى.

وقد جاءت الطروحات المحورية في جلّ الفنون المرئية المتصهينة بتقديم صورة اليهودي بشكل مطلق على أنه نموذج في الإبداع والرقي والتقدم، مع الدعوة إلى التعايش، وأن اليهود كانوا يوما جزءا من المجتمع العربي عندما عاشوا فيه.

وقد بدا هذا مبكرا مع فيلم "المهاجر" للمخرج يوسف شاهين(1994)، وقد منعته الرقابة في مصر في الأسابيع الأولى لعرضه، قبل أن يعود للعرض ثانية بحكم قضائي، وكانت حجة المنع أن الفيلم يقدم تصورا مختلفا لقصة يوسف عليه السلام، من خلال شخصية فرام الشاب الذي كان يعيش مع والده العجوز في قبيلة فقيرة على أطراف مصر في بادية الشام، فيقرر الهجرة إلى مصر لتعلم فنون الزراعة، ويصحبه إخوته السبعة في رحلته، ولكنهم يغدرون به، فيوثقونه بالحبال ويلقون به في مركب متجهة إلى مصر، ظانين أنهم تخلصوا منه إلى الأبد، لكن رام يصل إلى مصر ويتعلم الزراعة، ويلتقي مع أميهار قائد الجيوش، وزوجته سيمهيت التي تهيم به حبا، إلا أنه يرفض

العلاقة معها، وينسحب ليعيش في الأرض التي وهبه إياها أميهار عند حدود مصر لزراعتها وهناك يقع في حب فتاة مصرية جميلة توافق على الزواج منه.

بالفعل تشابه الأحداث قصة يوسف عليه السلام، ولكنها تظل قصة متخيلة، بهدف إبراز صورة مشرقة لبني إسرائيل الذين يعيشون في منطقة طناي، التي هي فلسطين حاليا، وتظهرهم أنهم شعب متميز وإن كان بدويا فقيرا، فإفرام شاب ذكي وسيم طموح ساعٍ إلى التعلم، في حين تظهر صورة المصريين في الفيلم يعانون من الجهل والتخلف والتعصب، وحاكمهم فرعون مهووس بالسلطة، وقائد الجيوش عاجز جنسيا، وزوجته شبقة للرجال، وقد ملّت من حياة المصريين، وكهنتهم، لذا سقطت في حب فرام، وتطوق إلى الفرار معه، لتحيا حياة جديدة ومختلفة([31]).

وتتابعت الأعمال الفنية التي تشيد بذكاء اليهود، وتقدمهم في صورة تستوجب التعاطف معهم، خاصة الجالية اليهودية التي عاشت في مصر، ففي مسرحية سكة السلامة 2000 (1998) للكاتب سعد الدين وهبه، ومن إخراج محمد صبحي وبطولته، يتعطل الأوتوبيس بالركاب في الصحراء، وتدور حوارات مطولة بينهم؛ كاشفة عن طبيعة شخصياتهم ومهنهم، وينبري أحد

31) المثقفون العرب وإسرائيل، ص191.

الركاب، مشيدا بالطائفة اليهودية المصرية المخلصة، التي أقامت الشركات والمصانع، وتم طردهم ومصادرة أموالهم، وأن هناك من اليهود شرفاء ومخلصون كثيرون، ويرتبطون بالحب لهذه الأرض.

ونفس الأمر يتكرر في مسرحية لعبة الست(2000م)، للفنان محمد صبحي، وهي قصة فيلم قديم لنجيب الريحاني وقد حمل الاسم نفسه أيضا، ويواصل فيها صبحي تقديم صورة راقية لليهودي، من خلال شخصية صاحب الشركة (إيزاك عنبر) التي تقدم بطل المسرحية حسن أبو طبق للعمل فيها؛ فيقبله إيزاك على الفور، فقد وجد فيه النزاهة ولأنه جاء بلا واسطة، ثم تتطور الأحداث، ويتفاجأ حسن بتنازل إيزاك له عن الشركة، بعدما قرر الهجرة من مصر، تقديرا لأمانة حسن وشهامته. كانت صورة اليهودي هنا مثالية فهو رجل أعمال نشط وناجح وذكي ولمّاح يقدر العاملين المخلصين معه، ولا يعرف تفرقة ولا يخضع للضغوط أو الواسطة.

وفي المسلسل المصري حارة اليهود(2015)، نجد معزوفة مختلفة، حيث يصوّر حارة اليهود، التي يعيش فيها المسلمون والأقباط واليهود في تناغم وبلا أي تمييز، وإن شابته بعض المشاكل الحياتية، ولكن حرب 1948 تعكّر صفو هذه العلاقة، وتحولها إلى عداء. ويبدو التعايش كاملا من خلال

شخصية ليلى الفتاة اليهودية المثقفة والعاملة في محلات شيكورل (اليهودية)، وقد أحبت "علي" الضابط المصري المسلم الذي يحارب على الجبهة. وتتطور الأحداث، لتكون المحصلة، إظهار اليهود بوصفهم جزءا لا يتجزأ من الشعب المصري، وأن أحقاد السياسة سبب في تفريقهم.

أما المسلسل الخليجي أم هارون (2020)، فقد حمل اسم الطبيبة اليهودية التي عاشت مع أسرتها في الكويت وعشقت هذه الأرض، خلال سنوات الأربعينيات من القرن العشرين، وعانت من الاضطهاد والتمييز ضدها بسبب نكبة فلسطين. وكانت تلك هي الصورة التي روّجتها إسرائيل لليهود العرب، لتحفزهم على الهجرة إليها، فالعرب متعصبون جهلاء، أما دولة إسرائيل فهو واحة للحرية والمساواة، دون أدنى إشارة إلى ما فعلوه من اضطهاد وطرد ومذابح ضد الفلسطينيين.

والأمر نفسه نجده في المسلسل الخليجي الكوميدي "مخرج 7"(رمضان 2020)، الذي يتناول حياة عائلة موظف حكومي من الطبقة المتوسطة، يعاني من مشكلات الحياة اليومية، ويناقش التحولات التي شهدها المجتمع السعودي خلال السنوات الأخيرة وتأثيرها على العائلة وانشغالات المواطن، وقد أشار المسلسل في ثناياه إلى التطبيع مع إسرائيل بوصفه أمرا عاديا لا

ضرر منه، شأنه شأن الحديث عن الأفلام وكرة القدم، وأن المواطن البسيط ليس معنيا بأخذ موقف من الصراع في الشرق الأوسط مثلما ورد في حوار بين فتاة وعامل توصيل الطلبات، كما تعرض في بعض المواقف الحوارية إلى أن الفلسطيني لا يقدر وقفة المملكة والعرب معه ويسبهم ليل نهار أكثر من الإسرائيليين، وأن كل الحروب كانت من أجل الفلسطينيين، وعندما صار لهم سلطة، فهم يدفعون تكاليفها ورواتب موظفيها. مما يعني إعادة النظر في الموقف من التعامل مع السلطة، والقضية الفلسطينية بأكملها، وأنها ليست قضية العرب المركزية. جدير بالذكر، أن قناة إم بي سي منتجة المسلسل، قررت الاكتفاء بعشرين حلقة، وعدم استكمال إنتاجه ولا عرضه، نظرا للجدل الذي تعرّضت له.

ونؤكد ختاما أن مختلف الأنشطة والفعاليات والفنون التي روّجت للتطبيع لها وجهان: وجه سلبي يتمثل في محاولة إعادة تمركز الكيان الصهيوني واليهود في الوعي الجمعي العربي. ووجه إيجابي يتمثل في انتفاضة الوعي العربي الفردي والجمعي ضدها، ورفضه مختلف أشكال الترويج أو الترسيخ، فالقضية الفلسطينية ليست قضية احتلال أرض والسيطرة على شعب فقط، وإنما هي قضية عقدية في الأساس، فالمسجد الأقصى أولى

القبلتين وثالث الحرمين، وإليه تُشَدُّ الرحال، ولا يمكن لأي مسلم أن يقبل أن يكون المسجد تحت هيمنة الصهاينة، بدعوى السلام والاستقرار، ولذا نرى أن كل محاولات التطبيع تنتج رفضا عاما، وتعيد تمركز القضية الفلسطينية في الأفئدة والألباب، على أمل سيأتي يوم تتغير فيه موازين القوى، وتعود الأرض لأصحابها، وتزدان القدس براياتنا.

لغة الكومباوند والمول

في الإعلام والدراما العربية

أزمة كبرى تمرّ بها الدراما العربية، تظهر بوضوح فيما تبثه المسلسلات التلفازية المنتجة من قبل القنوات الخاصة، والمنصات الرقمية، حيث نلمس تراجعا كبيرا، في طبيعة الموضوعات المتناولة، وضعف بنائها الدرامي، وخيوط حبكتها، بجانب تدني مستويات الحوار بين الشخصيات، وكثرة المفردات الأجنبية الواردة على ألسنة الممثلين، وبالأخص إذا كانت تعبر عن مجتمعات النخبة، هؤلاء الذين يعيشون داخل "الكومباوندات"، المحاطة بأسوار عالية، ونظم حراسة على مدار الساعة، أما قاطنوها فهم أبناء الفئات الثرية، التي يُطلَق عليهم جوازا "الطبقة المخملية"، ففيلاتهم أنيقة، وشققهم فاخرة، وسياراتهم فارهة، وهم غالبا من خريجي المدارس ثنائية اللغة والجامعات الخاصة والأجنبية، كما يدرس أبناؤهم أيضا في هذه المدارس، لذا تشيع على ألسنتهم الكثير من العبارات والكلمات الأجنبية، أو بالأدق يتحدثون "عربية مكسرة"، بينما يرطنون الإنجليزية بطلاقة عالية، ويدمنون مشاهدة الأفلام والمسلسلات الأجنبية.

هؤلاء أيضا نجدهم متسوقين في المولات الفاخرة، التي تتعمد وضع أسماء اجنبية على لافتاتها، وتبيع محلاتها منتجات بأسعار فلكية، لا يقدر على شرائها إلا المخمليون، إنهم طبقة تشكلت منذ بداية القرن الحادي والعشرين، وتعاظم وجودها في المجتمعات العربية، مع نمو الشركات الاستثمارية، وتعاظم قطاع الأعمال، وغزو العولمة الاقتصادي والثقافي.

ولو أخذنا مثالا على ذلك في مصر، فإن إحصائيات البنك الدولي العام (2025) تشير إلى ارتفاع معدل الفقر إلى 33.5% في 2021 (بمقياس تعادل القوة الشرائية)، مع إشارة إلى أن أكثر من 66% يعيشون تحت خط الفقر، بينما هناك فئة شديدة الثراء لا تتجاوز نسبتها 5% من تعداد الشعب، يتنعمون بغالبية ثروات الوطن.

وتتمثل الأزمة على صعيد الدراما المرئية، في ظهور فئة من المسلسلات العربية، فيما يسمى "دراما الكومباوندات والمولات"، تعبر عن نمط حياة هذه الشريحة، وتستفز في المقابل الشرائح الاجتماعية البسيطة والفقيرة والمهمشة، وكذلك أبناء الطبقة المتوسطة، هؤلاء الساكنون في أبنية وأحياء فقيرة، وضعيفة في خدماتها، ثم يشاهدون على شاشات التلفاز مستويات فارهة من المعيشة، وهي بعيدة كل البعد عن تبعات الفقر والطبقة الكادحة،

فتناقش موضوعات مثل الخيانة الزوجية، والكوميديا المصطنعة، والرومانسية المتمحورة حول اختيار الشريك المناسب أو تركه، بعد قصة حب طويلة، وخلافات عديدة، وكلها موضوعات مستهلكة في الأفلام والمسلسلات العربية قديما وحديثا، وإن كانت تُقدَّم بطرائق أكثر واقعية، وبأحداث لا تنأى كثيرا عن واقع الحياة العربية.

المفارقة في هذه المسلسلات الجديدة، أن الحوار بين شخصيات يأتي بعامية مائعة، ممزوجة بألفاظ وتعبيرات إنجليزية، في سعي حثيث من كتّاب السيناريو إلى التعبير عن طبيعة الثقافة واللغة لدى هذه الفئات، بدعوى الواقعية والتعبير الحقيقي عن شخصياتها.

والمثال على ذلك مسلسل "ورد وشوكولاتة"، المنتج العام (2025)، يحكي قصة إعلامية ومقدمة برامج في قناة خاصة، تُدعى "مروة" تقع في حب محامٍ غامض "صلاح"، وتتحول علاقتهما إلى صراع بين الحب والسيطرة والخداع، وهي مستوحاة من قصة حقيقية لشيماء جمال التي لقت مصرعها على يد مستشار في القضاء، قد حقق المسلسل نجاحاً كبيراً وتم الإعلان عن التحضير لموسم ثانٍ بقصة جديدة.

إذا تأملنا اللغة المنطوقة على ألسنة أبطال المسلسل، سنلحظ كما كبيرا من المفردات الأجنبية، خاصة البطلين، فـ "مروة" تستخدم مفردات إنجليزية في تقديمها لبرنامجها الـ "توك شو Talk Show"، وتحاور العاملين خلف الكاميرا (في الكواليس) بالإنجليزية، والأمر نفسه مع "صلاح" الذي يدير شركات صهره (والد زوجته)، وكثيرا ما يحادث الموظفين بالإنجليزية، أو يذكر تعبيرات عن أعمال إدارية، وصفقات تجارية مستخدما مصطلحات أجنبية، ناهيك عن ابنة مروة، وبنات صلاح، وكلهن يتعلمن في مدارس أجنبية، ويتكلمن بعامية تحفل بكلمات إنجليزية، كما أن معلماتهن اللائي ظهرن، يتحدثن بنفس الطريقة، وكأننا نعيش في بيئة تختلف عما يعيشه عامة المصريين، فالسيارات هي الأحدث، والأثاث هو الأفخم، والمدارس تقدم تعليما مستوحى من النظام الأمريكي، والقصة التي يعرضها المسلسل بها كثير من الترف الفكري، لأنها تتناول قصة قتل الإعلامية على يد زوجها "العرفيّ"، لأنها تمسك عليه كثيرا من أوراق الفساد، فهي أقرب إلى الدراما البوليسية، التي تنأى عن كثير من المشكلات التي يعانيها أبناء الشعب، وغابت في المقابل القصص الاجتماعية الهادفة، التي كانت تقدمها الدراما المنتَجة في سنوات السبعينيات والثمانينيات، وكان الحوار فيها مهذبا، لا

تجد كلمة نابية، ولا مشهدا مخلا، ولا ألفاظا سوقية، على نحو ما نشاهده في مسلسلات محمد رمضان وغيره.

الظاهرة نفسها تتكر في مسلسل "الهرشة السابعة" (2023)، المأخوذ من مشكلة نفسية تُسمّى "هرشة السنة السابعة The seven year itch"، حيث تتغيّر علاقة الزوجين، بعد مرور سبع سنوات على حياتهما المشتركة، فيشعران بالملل والضجر بسبب روتين المعيشة المتكرر، وذلك من خلال قصتين أساسيتين، الأولى قصة "آدم ونادين" والثانية قصة "شريف و سلمى"، فشخصيتا آدم ونادين، تنطبق عليهما المشكلة، فقد تغيرت نفسيتهما وطبعهما، وتفكيرهما، بعد سبع سنوات من المعاشرة، وبدآ يفكران في الانفصال لتجديد النفس، أما "شريف وسلمى"، فهما يعيشان في سعادة نسبية، مقارنة بالقصة الأولى.

سنلاحظ أن فكرة المسلسل مستوحاة من مفهوم أجنبي مغاير لثقافتنا وتقاليدنا العربية، المنبثقة من روح الإسلام وهديه، الذي يرى في الزواج مودة ورحمة وسكنًا، فالعيش المشترك يصبغ الحياة الزوجية بالدفء، ووجود الذرية يعمّق الارتباط ويزيد الأسرة تماسكا، ومثل هذه الأفكار ناتجة عن الترف، وتقلبات النفس، وسعيها إلى إشباع شهواتها بسبب الملل.

صحيح أن هناك مشكلات عديدة يمكن حدوثها في الحياة الزوجية، ولكن لا تتم معالجتها وفق المنظور الغربي، الذي يغيّب القيم الدينية، وينظر إلى الزواج على أنه عقد اجتماعي، وايس ميثاقا غليظا، هدفه التراحم وتربية الذرية، ومواجهة تحديات الحياة.

والقضية نفسها تتكرر في مسلسل سلسل "علاقة مشروعة" (2023)، الذي يتناول قصة رجل الأعمال "عمرو" المتزوج ولديه أبناء، ويجد نفسه في دوامة علاقة سرية مع امرأة مطلقة "بثينة، مما يضطره للزواج منها سراً، وتتصاعد الأحداث لتناقش قضايا اجتماعية مثل الزواج الثاني والعنف الأسري وتأثيره على الأبناء، خاصة بعد اكتشاف الابن للعلاقة، وتنتهي الأحداث بمواجهات وصدمات، أبرزها مقتل بثينة عن طريق الخطأ على يد زوجة صديقه في محاولة لحل الأزمة، ويأخذ المسلسل منحى بوليسيا.

حياة رجل الأعمال وأولاده في هذا المسلسل، نموذج أيضا للطبقة المخملية، والحوار المنطوق على الألسنة تكثر فيه الكلمات الأجنبية، كما أن نمط المعيشة لأبطال المسلسل أقرب إلى الطابع الأمريكي، والقضية المطروحة مطروقة كثيرا من قبل، ألا وهي الزواج السري الثاني، وفي المنظور الشرعي لا بأس به، شريطة أن يعدل الزوج مع زوجتيه، وأن يتم الأمر بشكل

يحفظ كرامتهما، كما أن العمل مصاغ بخلفية فكرية غربية، تنظر باتهام إلى الزواج الثاني، وأنه أقرب إلى الخيانة الزوجية، رغم مشروعيته الدينية.

وعلى صعيد البرامج التلفازية، نجد تغريبا واضحا في اللغة الإعلامية، خاصة من قبل مقدمي البرامج، أو الضيوف؛ فما أكثر المفردات الإنجليزية المتناثرة في برامج الحوارات والتوك شو، وكذلك في النشرات الإخبارية المتخصصة، في النواحي الاقتصادية والتقنية، بجانب البرامج الرياضية، والمحتوى الشبابي، مثل برامج السوشيال ميديا، حيث تكثر استخدام مصطلحات "العربيش Arabiclish"، وهي لغة مزيج من العربية والإنجليزية، لأسباب عصرية أو لتبسيط المفاهيم المعقدة أو للوصول لجمهور أوسع، وكذلك عند مناقشة مواضيع عالمية، مثل " ,"Trends "Impact", "Challenge", "Lifestyle"".

وفي المحتوى الشبابي والترفيهي عبر يوتيوب ومنصات التواصل، نجد برامج "الـ Vlogs"، وهي كلمة مشتقة من "Video Blog" وتعني "مدونة فيديو"، وهي عبارة عن محتوى مرئي يشارك فيه الشخص تجاربه الشخصية أو معلومات معينة عبر الفيديو بدلاً من الكتابة، ويبثها على

منصات مثل يوتيوب أو انستغرام، وتُقدم بوصفها شكلا من أشكال التدوين المرئي أو السجلات المصورة للحياة اليومية أو السفر أو أي موضوع آخر.

أيضا تُستخدَم في المحتوى الكوميدي والحواري الكلمات الإنجليزية العامية أو الكلمات التي ليس لها مقابل عربي دقيق أو شاع استخدامه، مثل "Chill", "Vibe", "Felt", "Mood"، وفي البرامج الرياضية تكثر مصطلحات إنجليزية مثل "Goal", "Penalty", "Match", "Coach", "Fan""، وصارت من المفردات المسلّم بها في هذا المجال.

ومن هنا نؤكد على غربة اللغة العربية الفصيحة، وتغييب العامية المفصّحة في غالبية ما يتم بثّه في الإعلام والميديا العربية المعاصرة، مما يؤثر سلبا على المشاهد الذي ليس أمامه إلا الاستسلام البصري والفكري والسماعي للإعلام المرئي وقدراته المذهلة في التأثير المباشر على (المتلقيّ)، فرداً كان أو جماعة، بل يجعله لا يبدي أية مقاومة، وبالتالي يتحكم في توجهاته، ويعيد صياغة معجمه اللغوي، ويغيّر من قناعاته الفكرية، وفق سياسات المادة الإعلامية ولغاتها المبثوثة، مما يؤدي إلى التطابق بين المقدَّم إعلاميا وما ينعكس على المتلقي في منطوقه اللغوي، وأيضا في بنيته الذهنية والأخلاقية.

إن المشاهد العربي بات ضحية للإعلام والدراما والسينما والميديا والعالم الرقمي، في ضوء تراجع دور المؤسسات الإعلامية الحكومية، وغياب استراتيجية تنتصر للهوية، ولغة الأمة، وقيمها، وترك الساحة الإعلامية تصول وتجول فيها شركات الإنتاج الخاص، ومنصاتها الرقمية وقنواتها الموجهة، ناهيك عما تبثه الأقمار الصناعية الغربية.

وفي تقرير اتحاد الإذاعات العربية والبث الفضائي التابع لجامعة الدول العربية(2013)، أن الهيئات العربية التي تبثّ، أو تعيد بثّ قنوات فضائية، بلغ عددها حوالى 776 هيئة، منها (26) هيئة حكومية، و(750) هيئة في القطاع الخاص. وتبثّ هذه الهيئات، وتعيد بثّ (1320) قناة تلفازية، من بينها(168) قناة رسمية، و(1152) قناة خاصة متعددة اللغات ومتنوعة التخصص؛ أي يبلغ مجموع القنوات الموجّهة إلى المشاهد العربي -حتى نهاية العام 2013-، (1320) قناة مقارنةً بـ(696) قناة في العام (2009)؛ وهذا يعني أمرين؛ أولهما، نجاح هذا القطاع الإعلامي الخاص والموجه من الناحية الربحية، والثاني، ازدياد أعداد المشاهدين له، ويضاف إلى هذا الكمّ، ما يمكن أن يشاهده المتلقّي العربي من قنوات عالمية، تجاوزت (5000) قناة، منها(3212) قناة غير مشفّرة، ممّا يفيد اتساع دائرة اختيار المتلقّي

العربي، أو تنقّله في المشاهدة من قناة إلى أخرى؛ وهو ما يعكس الأهمية الاستراتيجية للمنطقة العربية في سياسة الإعلام المرئي؛ من حيث العمل على تحقيق نتيجتين: الربحية المادية، وبثّ النفوذ الإعلامي، والتوجيه السياسي والاقتصادي، ولا سيما الترويج، عبر الإعلان، لمنتجات تلك البلدان، في البلدان العربية.

أما لغة البثّ الفضائي المستعملة في هذه القنوات فتتصدرها اللغة العربية واللهجات المحلية، بينما تحافظ اللغة الإنكليزية على موقعها في صدارة اللغات الأجنبية المستعملة، تليها الفرنسية، إلى جانب ذلك يتم استعمال لغات إقليمية أخرى للتواصل مع مواطني الدول المجاورة للمنطقة العربية، كاللغة: الفارسية، والعبرية، والهندية، والإسبانية، والتركية.

فما بالنا في العام 2025! وقد تضاعفت أعداد القنوات الفضائية، والمنصات الرقمية، وأضحى الإنسان العربي ضحية لغزو ثقافي ولغوي وتغريبي لا آخر له.

والسؤال المطروح: ما المخرج؟ والإجابة بإيجاز، بأهمية وجود وثيقة إعلامية عربية موحدة، ويتم تطبيقها قُطريا، تشدد على المحتوى القيمي والأخلاقي، وعلى أهمية أن يكون صنّاع الإعلام والدراما على وعي بهذا، ويتم

تفصيح الحوار المنطوق في الأفلام والمسلسلات على قدر المستطاع، مع التزام مقدمي البرامج الإعلامية بالفصحى، لأنها قضية صناعة هوية لغوية وخلُقية، في مواجهة غزو العولمة والتغريب، على أن تُشدد العقوبات على كل من يخالف، وتصبح أجهزة الدولة الإعلامية مراقبةً لما يتم بثه في الإعلام الخاص، والموجه.

الدراما وترسيخ بطولات المقاومة

رؤية نقدية ونظرة استشرافية

هل استطاعت الدراما العربية التعبير عن المقاومة ضد العدوان في واقع الأمة؟

من المهم طرح هذا السؤال، لما للدراما من تأثير هائل في نفسية المشاهد العربي، وتشكيل وعيّه ومواقفه وتوجهاته، فالمسلسلات تتفوق على السينما؛ لكونها تدخل كل بيت، عبر قنوات الإرسال الأرضي في الماضي البعيد، والقنوات الفضائية في الماضي القريب والزمن الحالي، وأيضا عبر قنوات التلفزة الخاصة، أمثال شبكة شاهد، وشبكة نتفلكس، ناهيك عن مواقع الإنترنت التي تعرض المسلسلات، وفق رغبة المشاهدين، ومتى أرادوا، فالدراما غرام لا ينتهي، تتعدد روافده، وتكثر أشكاله.

لذا، فإنه من الأهمية بمكان طرح قضية تعبير الدراما عن قضية المقاومة، بوصفها فنا مهتما بالتعبير عن مشكلات الإنسان العربي: الاجتماعية والمجتمعية والسياسية والاقتصادية، بدلا من إغراق صناع الدراما في موضوعات تنأى عن واقع الإنسان العربي، مثل جرائم القتل،

والخيانة الزوجية، وعصابات المافيا، وما شابه، مستخدمةً حبكات مشوقة، لاستقطاب ملايين العيون، دون النظر إلى الآثار السلبية لها.

والأمر اشتد، بل توحّش في السنوات الأخيرة، بعد انسحاب الحكومات من تمويل إنتاج المسلسلات الدرامية، واقتصاره على شركات القطاع الخاص، التي يمولها رجال الأعمال، وأعينهم مصوبة على جني الأرباح الكبيرة، من القنوات الفضائية التي تتنافس لنيل النصيب الأكبر من خريطة الإعلانات، والاشتراكات الخاصة، فالعملية برمّتها باتت تجارية، ولا عزاء للقيم والأخلاق وقضايا الأمة، التي نادرا ما تثار بشكل واعٍ، ومسؤول من قبل كتّاب السيناريو، الخاضعين لنظرية السوق.

فالقناعة السائدة لدى المنتجين ومسؤولي القنوات الفضائية؛ أن سبل جذب المشاهدين تعتمد على مسلسلات يقوم ببطولتها نجوم مشاهير، وتطرح موضوعات ساخنة عن العلاقات الغرامية، والصراع من أجل الحبيبة الفاتنة، والأمر نفسه ينطبق على السينما. فللأسف فإن الأمة العربية تكاد تفتقد بوصلتها الحضارية والثقافية، وهو ما انعكس على نوعية الأعمال الفنية المقدمة للمشاهد، بعدما انكشفت خاصرة الأمة، وتصاعدت موجات الغزو الفكري، إما بالمسلسلات الأجنبية الأمريكية، أو المدبلجة (الهندية

والتركية والكورية)، وسارت على نهجها المسلسلات العربية، في تقديم دراما العشق، الأكشن، والخيال العلمي، وقصص الرعب، والكوميديا، بل إن القنوات الفضائية ترفض شراء أي عمل جاد، يتعلق بالمقاومة الفلسطينية، وخير مثال على ذلك مسلسل "عياش"، الذي يتناول حياة أحد قادة المقاومة الفلسطينية، وهو المهندس يحيي عياش، وقد أُنتج في سورية في العام 2005، ولم تقم أية قناة حكومية أو خاصة بشرائه، أو عرضه، واكتفى صنّاعه ببثه على مواقع الإنترنت، علما بأن المسلسل رائع في قصته وأحداثه وجمالياته، وينتصر لبطولة الشهيد عياش.

وبالعودة إلى السؤال المتقدم في بداية المقال، عن الدراما والمقاومة الفلسطينية، فلاشك أن واقع الدراما العربية في السنوات الأخيرة، يختلف جذريا عما كانت عليه في حقبة التسعينيات من القرن العشرين، حينما اهتمّ صناع الدراما في الساحتين اللبنانية والفلسطينية والسورية، بإنتاج مسلسلات عن المقاومة الفلسطينية، واستمر الحال إلى سنوات قريبة، مما أوجد تراكما فنيا وإبداعيا رائعا، وقدّم ذاكرة بصرية وجمالية للمشاهد العربي، عن المقاومة الفلسطينية، وما أدّته من أعمال بطولية خالدة، خاصة أن كل المسلسلات التي أُنتِجت خلال هذه الفترة، مأخوذة عن قصص وروايات

حقيقية، تدحض الرواية الصهيونية، وتقدّم نماذج فريدة للمقاومين، ولواقع النكبة الفلسطينية. وللأسف، فإن هذه المسلسلات، لا تجد حظها من إعادة العرض في القنوات الفضائية، شأنها شأن مسلسلات أخرى، ملّ المشاهدون من تكرار عرضها.

فالجمهور العربي هو الحاضنة الأولى والداعم الأساسي للمقاومة، ولابد من توثيق تاريخ النضال الفلسطيني بالصوت والصورة، مثلما فعل الإعلام الصهيوني، الذي وجد دعما كبيرا في أفلام هوليود المؤيدة لقضاياه، والمروّجة لطروحاته، وأيضا ما حرصت عليه إسرائيل من تقديم أعمال درامية، تدعم الرواية الصهيونية الرسمية، التي ترى أن إسرائيل واحة للديمقراطية والحريات والتقدم العلمي، في محيط عربي، متخلف حضاريا، يعاني من الاستبداد والفساد. والأمر اشتد مع دعوات التطبيع المتعالية في العقد الأخير، وقد روّجت أن إسرائيل تمثل نموذجا نهضويا متقدما علميا، علينا الاستفادة منه، والتعايش معه، وكانت هناك مسلسلات عربية تروّج لهذه السردية، وترى أن اليهود كان جزءا من المجتمع العربي، قبل نشوء إسرائيل، فلماذا ينبذها العرب الآن؟ ومن أبرز هذه المسلسلات، مسلسل "أم هارون"(2022)، وقد صاحبه ترند على وسائل التواصل الاجتماعي،

عنوانه "فلسطين ليست قضيتي"، ومسلسل "مخرج 7"، (2020)، ومن قبلهما مسلسل "حارة اليهود"، (2015)، وكلها تقدم صورة مثالية عن اليهود، وتفوقهم العلمي، واندماجهم في المجتمع العربي. وبالطبع، تتغافل عن الوجه الآخر الدموي للكيان الصهيوني، وما قام به، ولا يزال، من مذابح لتهجير الشعب الفلسطيني، وإسكات تاريخه، ومحو هويته.

ومن أبرز المسلسلات العربية عن المقاومة، مسلسل "التغريبة الفلسطينية"(2004)، وقد أُنتِجَ في سورية، وكتبه وليد سيف، وأخرجه حاتم، ونال العديد من الجوائز لتميّزه فنيا، وصيغ باللهجة الفلسطينية، ويتناول المسلسل قصة أُسرة فلسطينية فقيرة كافحت وناضلت إبان الاحتلال البريطاني، وخلال الثورة الفلسطينية الكبرى، وما حدث لها في مخيَّمات اللجوء بعد النكبة، فهو مسلسل يتتبع زمنيا، مآلات المأساة الفلسطينية من سنوات الثلاثينيات إلى الستينيات من القرن العشرين، وصولا إلى هزيمة يونيو1967. وقد جاء تميز المسلسل، لكونه قدّم سردية اجتماعية، جمعت شخصيات متعددة، منها الشاعر، والمثقف، والعامل، والفلاح، والمقاوم والخائن لوطنه، المتعاون مع الصهاينة، أي أنه صورة

أقرب إلى الواقع، مما حفظ الذاكرة البصرية الفلسطينية، وسجّل للأجيال القادمة أبعاد المأساة، وصور المقاومة.

وعن رواية "عائد إلى حيفا" للأديب الفلسطيني غسان كنفاني (1936-1972)، أُنتِجَ مسلسل حمل نفس عنوان الرواية، العام 2004، والمسلسل يؤرخ للنكبة، من خلال أسرة سعيد وزوجته صفية وأولادهما، وقد عانوا التهجير والشتات، بين حيفا والأردن، ورأوا مآلات آلاف الأسر الفلسطينية المشتتة في المخيمات والمنافي.

أما مسلسل "الاجتياح"، (2007)، سيناريو رياض سيف، وإخراج المخرج التونسي المتميز شوقي الماجري؛ فقد تناول الأحداث الدموية التي رافقت مع عملية الدرع الواقي الإسرائيلية عام 2002 بإعادة احتلال الضفة الغربية، واجتياح مخيم جنين، وهو بمثابة توثيق بديع، لبطولات المقاومين الفلسطينيين ضد الصهاينة.

وفي العام (2017) أُنتِج المسلسل الفلسطيني "الفدائي"، وصاغ له السيناريو أحمد عبد اللطيف داود وأخرجه محمد خليفة، ومن إنتاج شبكة الأقصى الإعلامية، وقد عرض الجزء الأول قضايا من الواقع الفلسطيني، وبعض العمليات الفدائية لمقاومين، وأظهر قضية معاناة الأسرى في سجون

الاحتلال الصهيوني، وقدّم محاكاة لواقع حياتهم اليومية مع السجان وعملاء الاحتلال المنبثين بين السجناء، فيما أطلقت قناة الأقصى الفضائية الجزء الثاني من المسلسل الذي عرض على القناة خلال شهر رمضان 2017، ونال مشاهدة عالية.

والمفارقة أن جزءي هذا المسلسل صُوّرا بكاميرا واحدة، مما ساهم كثيرا في ضغط تكاليف الإنتاج، وفتح المجال لإنتاج نوعية من المسلسلات قليلة التكلفة، وهذا ما نريده، ونستشرف من خلاله مستقبل دراما المقاومة الفلسطينية، بدلا من الشكوى المستمرة من قبل صنّاع الدراما، أن هذه النوعية من المسلسلات عالية التكلفة في التصوير والديكور والملابس. فالمستهدف تقديم صور من البطولات الرائعة والفريدة والخالدة، للمقاومة الفلسطينية، التي تجاوزت في إبداعاتها الأشكال التقليدية للمقاومة، وصارت تصنّع الصواريخ والمسيّرات ومختلف الذخائر، وهو ما رأيناه بأعيننا في عملية طوفان الأقصى، التي أعجزت الكيان الصهيوني، ومن ورائه داعموه في الغرب وأمريكا. فنحن أمام نموذج غاية في الروعة، حيث استطاعت المقاومة في غزة -كما قال أحد الخبراء العسكريين الغربيين-؛ أن تحيّد سلاح الجو، والمدرعات، والقوات البرية، من خلال أنفاقها، فلم يجد العدو إلا المدنيين

الأبرياء ليقصفهم، وهذا في عرف الشرف العسكري قمة الخسة والنذالة، أن يُقتصّ جيش نظامي مدجج بأعلى مستويات التسليح؛ من النساء والأطفال والشيوخ، ويعجز أمام المجاهدين، ولا يستطيع بعد شهور متصلة، أن يحقق أي هدف من أهدافه.

لقد نجحت المقاومة الفلسطينية على امتداد تاريخها، وإلى يومنا؛ في تقديم سردية كبرى، تحتاج إلى عشرات المجلدات لتوثيقها في كتابة إبداعية وقصصية، وهي بمثابة منجم لا ينفد للدراما العربية، والأمر فقط يستلزم همّة، وإرادة، لدى صنّاع المسلسلات، كي يقدموا للجمهور العربي، نماذج يقتدون بها، ويفخرون بمنجزها.

سقوط الخلافة في مرآة السينما والدراما العربية والعالمية

لا توجد دولة عظيمة تعرّضت لتشويه وتزييف متعمدين، وبتخطيط مستمر لما يقارب القرنين من الزمان، مثل دولة الخلافة العثمانية، ذات التاريخ الممتد لأكثر من ستمائة عام (1299-1923م). فقد بدأ التشويه في أدبيات السياسة الأوروبية بإطلاق مفهوم المسألة الشرقية Eastern Question، أو بالأدق، رجل أوروبا المريض The sick man of Europe، في إشارة إلى ترقب القوى الاستعمارية الغربية وسعيها لإسقاط هذه الامبراطورية الضخمة، التي كانت رمزا لوحدة المسلمين، وظهرا حاميا لشعوبهم، وتمثّل النموذج القائد لأقطاره وأقاليمه الممتدة؛ لما لها من نفوذ روحي، يعود إلى مكانة السلطان العثماني بوصفه خليفة المسلمين، ذلك اللقب الذي ناله السلطان سليم الأول (875-926هـ/ 1470-1520م)، بعدما نجح في هزيمة طومان باي في معركة الريدانية 1516م، وأسقط دولة المماليك، وقد تنازل له "مُحمَّد بن يعقوب المُتوكِّل على الله" آخر الخُلفاء العبَّاسيين -الذي كان يُقيم بِالقاهرة في ظل حكم المماليك- عن لقب الخلافة وشاراتها، المتمثلة في عباءة الرسول (ﷺ)، وسيفه، وخصلة من شعره

الكريم، لتصبح الدولة العثمانية دولة الخلافة رسميا، وتنال الشرعية في نفوس المسلمين قاطبة، وقد احتوت أراضيها على المقدسات الثلاث عند المسلمين: المسجد الحرام في مكة المكرمة، وفيه كعبة المسلمين وقبلتهم، والمسجد النبوي في المدينة المنورة، والمسجد الأقصى في فلسطين، ليزورها المسلم متى شاء دون قيود أو حدود، فهو مرتحل في مظلة الخلافة.

لقد تمحورت دعاوى الاستعمار الغربي ضد الدولة العثمانية بأنها سبب نكبة المسلمين وتأخرهم، وأنهم فرضوا على المسلمين العزلة والتخلف والجهل، وأذابوا شعوب المسلمين في هويتهم التركية ولغتهم، والحقيقة أن كل هذا يخالف التاريخ، فجلُّ سلاطين العثمانيين أجادوا اللغة العربية والفارسية واللاتينية، وكانت التركية نفسها تُكتب بأحرف عربية، وغالبية مفرداتها مأخوذة من القاموس العربي المسلم.

كان الهدف من هذه الدعوات جليا، ألا وهو تفكيك هذه الامبراطورية، وتحويلها إلى أقطار ودول صغيرة، والسيطرة على أراضيها، بشعارات من مثل: القومية العربية، وتحرير الشعوب، والانتصار للهوية القطرية، وتعزيز الانتماء لحدودها، وهو ما تحقق في اتفاقية سايكس بيكوه (1916)، وتم تقسيم

ممتلكات الدولة العثمانية بين فرنسا وبريطانيا، بتوافق مع روسيا القيصرية وقتئذ، وتواطؤ دولي.

وللأسف، خُدِعت الشعوب العربية بشعارات التحرر، وأن سبب تأخر العالم الإسلامي يعود للدولة العثمانية، وللخلافة تحديدا، والبعض أعلنها صريحة أن السبب هو الإسلام نفسه، وهو ما نادت به النخب العربية العلمانية والمتغربة، ولا تزال ليومنا.

وينهض المسلسل المصري "أرابيسك"(1994) ليكون خير دليل على حملة التشويه ضد الدولة العثمانية، فقد بثّ مؤلفه أسامة أنور عكاشة -في ثنايا الحوار- آراء ضد الخلافة العثمانية، وتحديدا السلطان سليم الأول، الذي جمع الفنانين والصنّاع المصريين المهرة، وأرسلهم إلى الآستانة، للعمل في بناء عمارتها، وتجاهل المؤلف أنهم عادوا إلى القاهرة ثانية، بعد سنوات عديدة. والشاهد هنا أن المسلسل يروّج أن الدولة العثمانية غيّبت الهوية القطرية المصرية وسرقت مبدعيها.

أما السينما العالمية فكانت حاضرة أيضا في حملة التشويه، ويعد فيلم "لورنس العرب"Lawrence of Arabia (1962)، أحد أشهر الافلام السينمائية التي تناولت الرؤية الغربية لدولة الخلافة العثمانية، وقد اقتبست

قصة الفيلم من الكتاب الشهير "أعمدة الحكمة السبعة" The Seven Pillars of Wisdom لمؤلفه الجاسوس البريطاني "توماس إدوارد لورنس". كان هذا الفيلم نقطة الانطلاق للعالمية للممثليَنِ بيتر أوتول وعمر الشريف، حيث تناولت أحداثه تفكيك الدولة العثمانية ودور أمير مكة المكرمة في إشعال ما يسمى الثورة العربية الكبرى، في يونيو 1916، بوعود من السياسي البريطاني –المقيم في القاهرة- "هنري مكماهون"، الذي بعث برسالة تحريضية إلى الشريف الحسين بن علي، جاء فيها: "إن جلالة ملك بريطانيا العظمى يرحب باسترداد الخلافة إلى يد عربي صميم من فروع تلك الدوحة النبوية المباركة"، وقد خُدِع الحسين، وصدّق وثار، ثم مات شريدا طريدا.

وكما يقال، فإن الكذب لا أرجل له، وإن طالت مدته، فقد حدث انقلاب فكري في الدراما العربية بشكل عام، فظهرت أعمال عمدت إلى تقديم الرواية الحقيقية لدولة الخلافة، وتفنيد سردية سقوطها المزيفة، ويأتي مسلسل "سقوط الخلافة"، ليكون في باكورة الدراما العربية، التي تناولت بشكل مفصل هذه القضية، وهو من تأليف السيناريست المصري يسري الجندي، وأخرجه الأردني محمد عزيزية، ومن بطولة الفنان السوري عباس النوري،

ومعه عدد كبير من الفنانين العرب، وقد جرى تصوير المسلسل في القاهرة وسوريا وتركيا، وعُرِض في رمضان عام 2010،

وفي عدد من الأحاديث الصحفية ذكر المخرج أن هذا المسلسل محاولة للاعتذار عن الزيف التاريخي الذي لحق بصورة السلاطين العثمانيين، وتبيان المؤامرات التي حاكتها القوى الغربية لإسقاطها. وعندما نشاهد أحداث المسلسل، نجد أن بداية التآمر الفعلي، كان في عهد السلطان عبد العزيز الأول (1830-1876)، الذي نجح بشكل كبير في إيقاف التدهور المالي في الدولة، وعزز هيمنتها العسكرية على أقطارها، واسترد هيبتها، فكان أن انقلب عليه الصدر الأعظم (رئيس الوزراء)، ومعه عدد من الشخصيات اليهودية والماسونية، قبل أن ينتقل الحكم إلى ابن أخيه السلطان عبد الحميد الثاني، والذي واجه بقوة مخططات الماسون، وقد تكالب ضده أعضاء جماعة الاتحاد والترقي، متضامنين مع يهود الدونمة.

لقد توافر تمويل سخي لهذا المسلسل، مما جعله يخرج في أبهى حلة، على مستوى الملابس والديكورات والتصوير، بجانب السرد الدرامي المفصّل للصراعات في القصور، والمخططات في العواصم الغربية، التي استخدمت اليهود والماسونيين، والنخبة الفكرية المتغربة، وقد تعرّف المشاهد العربي

لأول مرة على حقيقة ما جرى، بعيدا عن الروايات التي نشرها القوميون العرب والطورانيون الأتراك، التي تصوّر سقوط الخلافة بأنه إنجاز عظيم، وأن العرب نالوا حريتهم بعدها، وكأن المشكلة فيما أسموه الاحتلال التركي، وليس في الاحتلال الأوروبي، بل إن مفهوم "الاحتلال التركي" الشائع في الدراسات التاريخية العربية، ناتج عن مفاهيم القومية العربية، التي امتاحت أفكارها من الفكر القومي الغربي، غير واعين إلى أن رسالة الخلافة العثمانية المطردة على ألسنة السلاطين -في هذا المسلسل- تنتصر للإسلام، وللشعوب المسلمة، وتحمي الأقليات غير المسلمة، دون أدنى تمييز على أساس عرقي أو لغوي أو جهوي، وأن الصراع لم يكن مع الدولة العثمانية التي حمت قلب العالم الإسلامي وأهم أقاليمه حتى سقوطها، يل إن فلسطين ضاعت بعدما سقطت الخلافة، وتفككت أرضها إلى دويلات. لقد نجح هذا المسلسل، وللمرة الأولى في إثارة السؤال عن الدور التاريخي الحيوي الذي قامت به الخلافة العثمانية، وأدركت الأجيال العربية الجديدة الرواية المضادة، لما درسته في المناهج المدرسية.

وتعمّقت الحقيقة أكثر، مع المسلسل التركي الضخم، "السلطان عبد الحميد"، والذي جاء في خمسة أجزاء، خلال الأعوام (2017- 2021)،

بإجمالي حلقات (157) حلقة، ومدة كل حلقة (130- 180) دقيقة، وهو من تأليف عثمان بودور، وأوغور يوزونوك، ومن إخراج سردار أكار، و تمت دبلجته إلى العربية، واصطف الملايين خلف الشاشات في مواسم سنوية متتالية، يرون مظاهر قوة الدولة العثمانية، وفخامة العمارة الإسلامية، وشخصية عبد الحميد، وهو السلطان العثماني الرابع والثلاثين، ويعدّه المؤرخون المسلمون الخليفة رقم (113)، وهو ابن السلطان عبد المجيد. وُلِدَ في 22 أيلول/ سبتمبر 1842، وتوفي في 10 شباط/ فبراير 1918، وقد كانت الدولة تمر بأزمات عاصفة ومصاعب مالية جمة، واشتعلت ثورات عاتية في البلقان، من قبل عناصر قومية توثبّت لتحقيق استقلالها، وازدادت سرعة انتشار الأفكار الانفصالية، وأصبح للوطنية معنى قُطريا انفصاليا، وأخذت فكرتها تنمو وتمتد في الولايات العثمانية. وشاهدنا كيف امتلك عبد الحميد رؤية إصلاحية نهضوية شاملة، وصاغ مشروعا فكريا جامعا للأمة، عنوانه "الجامعة الإسلامية"، في مواجهة التغريب الثقافي، ولدحض طروحات القوميات والوطنيات المحلية، وتعزيز فهم الإسلام بوصفه إيديولوجيا ومرجعية إنسانية ودينية وقيمية.

وتركّزُ السردية الدرامية في هذا المسلسل على آخر ثلاث عشرة سنة من حكم السلطان عبد الحميد، وقد استمر حكمه مدة ثلاث وثلاثين سنة، حتى خُلِعَ بانتفاضة في أبريل 1909، ثم وضع تحت الإقامة الجبرية في قصر "ألاتيني"، بمدينة سالونيك مدة ثلاثة أعوام، ونقل لاحقا إلى قصر "بيلاربي" بإسطنبول في عام 1912، ثم توفي بعد ستة أعوام في 10 فبراير 1918، ودُفِن في ضريح جده السلطان محمود الثاني بمنطقة "تشمبرلي طاش" بإسطنبول.

أدرك عبد الحميد لطبيعة التآمرات ضد الدولة، وكان شاهدا عن كثب لخلع عمه عبد العزيز عن العرش، ثم سجن أخيه غير الشقيق السلطان مراد الخامس في قصر تشيراغان، ومعلوم أن أخاه جاء للحكم نتيجة مؤامرة؛ شاركت فيها أطراف خارجية وداخلية. ومن حلقات هذا المسلسل نتلقى معلومات عديدة، عن جهود عبد الحميد عقب توليه السلطة، فأصدر أول دستور عثماني "القانون الأساسي" في 23 كانون الأول/ ديسمبر 1876، ثم عمد إلى النهوض بالزراعة، وتحديث الصناعة، وتنشيط التجارة، وإصلاح القضاء، والاهتمام بالتعليم المدني والعسكري والفني، والسلك الصحي، والمواصلات الحديدية والبحرية والبرقية والبريدية، بجانب الإصلاحات

العسكرية عقب التقارب العثماني-الألماني، فاستقدم جنرالات ألمان لتدريب الجيش العثماني، وأرسل بعثات عسكرية، واستقدم أسلحة حديثة.

وكانت عيناه مصوبتينِ نحو أقاليم الدولة المسلمة، بإنشاء قطار الشرق السريع (1888م)، ثم سعى لمد شبكة من الخطوط الحديدية بهدف ربط أجزاء الدولة المترامية والاستفادة منها عسكرياً، حتى أن طول الخطوط الحديدية في عهده بلغ (5883) كيلو مترا. وكان أهم إنجاز له "سكة حديد الحجاز" التي ربطت مدينة دمشق في الشام، مع المدينة المنورة، وأذاع السلطان بياناً لعامة المسلمين، يناشدهم فيه بالتبرع، فشكّلت التبرعات ثلث تكاليف المشروع، وقد تم الانتهاء منه في أغسطس 1908م عندما وصل أول قطار إلى المدينة المنورة. ومعلوم أن فيصل بن الشريف الحسين هاجم هذا القطار، وفجّره بمعاونة الاستخبارات البريطانية، وكان المخطط أن يصل هذا القطار إلى مكة المكرمة ثم اليمن، وتم ربطه قبل ذلك مع سكك حديد مصر، كما كانت له محطة في القدس.

لقد استطاعت الدراما العربية والتركية أن تعيد تشكيل الوعي العربي والمسلم المعاصر، ليدرك الرواية التاريخية الصحيحة، عن حقيقة الخلافة وما قامت به نحو قضايا الأمة، ولا تزال ذاكرة المشاهدين للدراما، تستحضر

مقولة السلطان عبد الحميد عن فلسطين، التي رددها أمام الوفد اليهودي، قائلا: "انصحوا هرتزل بألا يتخذ خطوات جدية في هذا الموضوع، فإني لا أستطيع أن أتخلى عن شبر واحد من أرض فلسطين، فهي ليست ملك يميني، بل ملك الأمة الإسلامية، ولقد جاهد شعبي في سبيل هذه الأرض وروّاها بدمه، فليحتفظ اليهود بملايينهم، وإذا مزقت دولة الخلافة يوما، فإنهم يستطيعون آنذاك أن يأخذوا فلسطين بلا ثمن.. ولكن التقسيم لن يتم إلا على أجسادنا".

السينما التركية الجديدة

قراءة في ضوء استراتيجيات القوة الناعمة

بات مفهوم النهضة في العصر الحديث شاملا للثقافة والفنون، فلا معنى لأي تقدّمٍ دون رعاية الإبداع الوطني ليكون معبرا عن هوية المجتمع الصاعد وثقافته؛ ولتحمل الفنون وازدهار الآداب رسالة الشعب إلى العالم بقيمها وأخلاقها ورؤاها.

وهو ما يسمى -في الأدبيات السياسية- القوة الناعمة Soft Power، ذلك المصطلح الذي عمّقه منظّر السياسة والعلاقات الدولية جوزيف ناي Joseph Nye في العديد من كتبه، مشددا على أن مكونات القوة في الدولة ليست القوة العسكرية والاقتصادية فقط، وإنما تتسع لتشمل مختلف القدرات العلمية والإبداعية والفنية المعبرة عن خصوصية المجتمع، وهي قوة مضافة تتخطى حدود الدول لتؤثر في ثقافات الشعوب الأخرى. ويحدد ناي المصطلح أكثر؛ بأن القوة الناعمة في معناها الأساسي تعني تحقيق هدف ما دون إكراه أو تكلفة مادية، بل يشير إلى أن هناك قطاعات تتطلب القوة الناعمة مثل قطاع السياحة، الذي يحتاج إلى سردية جذابة تُرَوِّج

بواسطة أعمال سينمائية وتلفازية، وهي مهمة لن تقوم بها بأي حال القوة الصلبة (العسكرية والاقتصادية) Hard Power(32).

على صعيد آخر، يفضل بول كاماك Paul Cammack استخدام مصطلح القوة الذكية Smart Power، ليكون هو الأقرب في التعبير عن الروح الثقافية والقيم السياسية والفكرية التي تقدِّمها الدولة الناهضة إلى شعوب العالم، التي تحمل في طياتها أيضا شرعية نظام الحكم والسلطة الأخلاقية Legitimacy and Moral authority لتنال احترام شعوب العالم وتقديرها(33). فالقضية ليست في كثرة الإنتاج، ولا ضخامة التمويل، وإنما في نوعية القيم والثقافة التي ستحملها هذه الفنون إلى شعوب العالم، فلابد أن تكون قيما سامية، وأخلاقا راقية، تعبر عن ثقافة المجتمع وهويته، وتكون نابعة من نظام سياسي له مصداقية في خطابه، وشرعية سياسية مستمدة من إرادة الشعب، وليست سلطة جبرية أو قسرية.

---

32) Approaching Power and Understanding Leadership through The Lens of Joseph Nye, by JOSÉ LUIS VALDÉS-UGALDE1, NORTEAMÉRICA. Year 3, number 1, January-June 2008, PP 197 & 198.

33)Smart Power and US Leadership: A Critique of Joseph Nye, Paul Cammack, 49 th Parallel, An Interdisciplinary Journal of North American Studies,Issue 22 · Autumn 2008, PP 14 & 15.

وهو ما يؤكده علي حسين باكير عن القوة الناعمة التركية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وقد نتجت عن إصلاحات سياسية واقتصادية وحقوقية في بنية السلطة ومنظومتها؛ ضمن سعي تركيا للانضمام إلى الاتحاد الأوروبي، وقد تلكّأ الأخير – ولا يزال -في قبول تركيا عضوا به؛ مما دفع قادة حزب العدالة والتنمية إلى تبني استراتيجية الانطلاق إلى المحيط الجغرافي شرقا وجنوبا. ففي الشرق تحركت القوة الناعمة التركية نحو شعوب الأوروآسيوية القاطنة شمال ووسط وغرب أوراسيا، المتحدثة بلغات تنتمي لعائلة اللغات التركية، ومنها الآذريون والقيرغيز والكازاخ والتتار والقرقيز والتركمان والأويغور والأوزبك، وكذلك السلاجقة والخزر والمماليك.

وفي الجنوب نشطت السياسة نحو الأقطار العربية السنية، والتي كانت تابعة للدولة العثمانية سابقا، واستغلت تركيا في ذلك موقعها الجيوستراتيجي، بوصفها جسرا رابطا بين الحضارات والأديان والقوميات والمصالح الاقتصادية بين آسيا وأوروبا، وفق استراتيجية واضحة المعالم والأهداف، وبأطر سياسية واقعية، لتضع أسساً للتعاون الإقليمي، ورافق كل هذا قفزات اقتصادية وعسكرية هائلة، لتصبح التجربة التركية مصدر إلهام

للنهضة للشعوب العربية والإسلامية قاطبة(34)، خاصة أن الفكر الإسلامي هو المرجعية الفكرية والقيمية في تنظيرات حزب العدالة والتنمية. وكان الملمح الأهم لها هو التصالح مع الماضي العظيم المتمثل في تاريخ الدولة العثمانية، وبطولاتها وفتوحاتها، وامتدادها في ثلاث قارات، ممتزجا بالاعتزاز بالهوية القومية التركية بدلالته الإيجابية(35) بعيدا عن المفهوم العلماني العنصري الأتاتوركي في نظرته للقومية وفق المنظور الغربي، الذي يجعلها عنصرية ذميمة وتكبرا مقيتا للقومية الطورانية، في سعيه لعلمنة تركيا وتغريبها، وتغييب ماضيها الإسلامي العريق.

وقد جاء صعود السينما التركية الجديدة في العقد الأول من الألفية الثالثة متواكبة مع تركيا الصاعدة، لتعيش السينما التركية عصرها الذهبي، من خلال إنتاج مئات الأفلام سنويا، خاصة أنها لاقت دعماً غير محدود من أجهزة الثقافة الرسمية، عبر بناء قاعات السينما والاستوديهات وشركات

---

34) تركيا في ظل التحولات الجيوبوليتيكية في الشرق الأوسط: أفول القوة الناعمة وصعود القوة الصلبة، علي حسين باكير، مجلة لباب للدراسات الاستراتيجية والإعلامية، مركز الجزيرة للدراسات، قطر، نوفمبر 2018، ص170، 171.

35) الشيخ الرئيس مؤذن اسطنبول ومحطم الصنم التركي، شريف تغيان، دار الكتاب العربي، دمشق- القاهرة، ط1، 2011، ص155.

الإنتاج والكوادر الفنية، كما تواصل عرض الأفلام في قنوات التلفزيون المحلية التي بلغ تعدادها(281) قناة، تشمل (265) قناة خاصة و(16) قناة حكومية، بما يؤكد قدرتها على إشباع الذائقة الشعبية والنخبوية للشعب التركي، مع تمتع هذه القنوات بقدرٍ كافٍ من التمويل الحكومي لتعزيز القوّة والنفوذ الجيوسياسي لتركيا، وتنفيذ برامج القوة الناعمة ممثَلةً في منح جوائز ومساعدات مالية سخية لدعم المنتجين والمخرجين، لإيجاد منتجات درامية وإعلامية داعمة لصورة تركيا كقوّة اقتصادية ووجهة سياحية لدى المتلقي الأجنبي(36)، وواكب ذلك انتعاش قطاع الإعلان، وتنوّع موضوعات الأفلام، وجودة الصناعة، خاصة بعدما حُلَّت المشكلات الفكرية المتعلقة بهوية الدولة الإسلامية وقيمها، بما لا يتعارض مع مبادئ العلمانية الحديثة في صورتها الإيجابية، في دعم الحريات وحقوق الإنسان، حيث خضعت السينما التركية منذ نشأتها في القرن أوائل العشرين إلى الرؤية العلمانية المعادية لروح الإسلام والتاريخ العثماني وهوية الشعب.

---

36) الدراما التاريخية التركية: تحليل مضامين ومرتكزات القوة الناعمة، سهام الدريسي، سلسلة أوراق سياسية، مركز الفكر الاستراتيجي، إسطنبول، 2018، ص4، 5، 10.

ولذا، اهتمت المسلسلات التركية المدعومة من الدولة بتقديم صورة رائعة للتاريخ العثماني، مثل مسلسل قيامة أرطغرل (2014) في أجزائه العديدة المعبّر عن مراحل تأسيس الدولة العثمانية على أسس الإسلام والتمدد ونشر الإسلام غربا في أراضي الدولة البيزنطية وأوروبا. وكذلك مسلسل السلطان عبد الحميد(2015)، والذي أبانَ روح الوحدة الإسلامية بشكل ملحمي، ورسّخ قيمة الجهاد للدفاع عن أراضي الأمة ومقدساتها، والسبل القويمة لإدارة الشأن العام بالحق والعدل، من خلال استعراض مسيرة شخصيات قيادية فذة في التاريخ العثماني. والمفارقة أن هذا الإنتاج الدرامي الضخم عاد بأرباح هائلة على الدولة التركية قُدِّرت بـ(350) مليون دولار العام2015، متوازيا مع أرباح السينما التركية المتدفقة، وليمثّل قطاعا التلفاز والسينما مجالين للاستثمار المربح، وباتت تركيا الدولة الثانية عالميا في تصدير المسلسلات(37)؛ وذلك عائد إلى إدارة هذين القطاعين برؤية اقتصادية واعية، جمعت ما بين الحفاظ على الهوية وترويج قيم الدولة وسياستها، مع نشر صورة رائعة عن تركيا الحضارة والنهضة والسياحة،

37) المرجع السابق، ص12.

وأيضا قدمت محتوى فنيا راقيا، بعيدا عن الإسفاف والابتذال وترويج أنماط الحياة الغربية ومباذلها.

وتلك كانت تلك مشكلة السينما التركية في الحقبة العلمانية، التي أسسها كمال أتاتورك بحزب علماني واحد، حيث ساير الإنتاج السينمائي -كما يذكر يوسف كابلان- الإيديولوجية الرسمية للدولة التي أجبرت الكتّاب والمثقفين على إيجاد مجتمع متخيل يعكس الأبنية الاجتماعية والثقافية والسياسية للمجتمع الغربي، ومنعت هذه النزعة وجود سينما قومية حقيقية، تستند إلى هوية الشعب وخصوصيته الثقافية، مما أعاق تطور السينما التركية، في ظل قانون رقابة مشدد، مستوحى من النموذج الفاشي الإيطالي، مما كان له الأثر المقيد والمدمر على السينما التركية(38).

وقد تبدل الوضع في حقبة رئيس الوزراء عدنان مندريس (1950-1960)، مع نشوء التعددية الحزبية، وارتفاع سقف الحريات، فتضاعف الإنتاج السينمائي من (100) فيلم عام 1957، إلى (150) فيلما ثم (200)

38) السينما التركية، يوسف كابلان، موسوعة السينما، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ج3، ص550، 551.

فيلم[39]، ليكون برهانا على أن انتعاش الفنون، ونهضة الإبداع، وتميّز المبدعين؛ مرتبط باتساع منظومة الحريات ودعم الديمقراطية، خاصة أن مندريس سعى لإعادة الهوية الإسلامية.

إلا أن السينما التركية عانت من الإسفاف والتسطح والابتذال الأخلاقي، بعد الانقلاب العسكري في العام 1960، حيث شهد المجتمع صراعات ثقافية وفكرية، والإمعان في التغريب والاستبداد، وانتشار الإحباط واليأس، مما أفضى إلى حرب أهلية استمرت حتى أواخر السبعينيات، شهدت السينما فيها انتكاسة غير مسبوقة[40].

نقول ذلك، ونحن نتطلع الآن إلى السينما التركية الجديدة، التي رسّخت هوية ثقافية مميزة لها بين الشرق والغرب، وأوجدت مكانة راقية لها في السينما العالمية، بجانب التميز الهائل في تقنيات التصوير والإخراج، وكتابة السيناريو المحكم. وكانت ذروة الإنتاج في الأفلام التاريخية التي جسّدت منجزات الدولة العثمانية في أوّج مجدها، مثل فيلم "السلطان الفاتح"(2012)، من إخراج فاروق آكصوي، الذي يؤرخ لفتح السلطان محمد

39) المرجع السابق، ص552.

40) المرجع السابق، ص553.

الثاني لمدينة القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية المحصنة المنيعة، ويُعَدُّ هذا الفيلم الأعلى تكلفة في تاريخ السينما التركية، حيث بلغت تكلفته أكثر من ثمانية عشر مليون دولار. ونشاهد في الفيلم بسالة محمد الفاتح وذكاءه العسكري، على الرغم من رفض الصدر الأعظم للدولة (رئيس الوزراء) هذه المحاولة؛ خوفا من نقمة أوروبا المسيحية ضد الدولة، ولكن محمد الفاتح يعلنها جهرا: "إما أن آخذ القسطنطينية وإما أن تأخذني هي"، ومن ثم يعدّ حملته، مستعينا بالمهندس المجري أوربان، الذي يعصي أوامر الامبراطور البيزنطي ويتعاون مع محمد الفاتح في تصنيع مدافع ضخمة لدك أسوار القسطنطينية. وقد استنجد الامبراطور -الأرثوذكسي المذهب- بالبابا وبملوك أوروبا الكاثوليك مما أغضب جمهور الأرثوذكس وجعلهم يقومون بأعمال مضادة لقراره، وقد فضلوا حكم المسلمين المتسامح على التعصب المذهبي الكنسي، وأخيرا انتصر محمد الفاتح، ودخل كنيسة آيا صوفيا، واشتراها من القائمين عليها من ماله الخاص، وأقام أول جمعة، معلنا الأمان لكل أهل المدينة وقساوستها.

ويتم الإبحار أكثر في أعماق التاريخ، مع فيلم "مقاومة كاراتاي" (2017) ويعرض قصة القائد السلجوقي جلال الدين كاراتاي، الذي يواجه الخطر

المغولي، بعدما تداعى العرش السلجوقي نتيجة تولي ملك ضعيف الحكم، فيسارع كاراتاي بجمع القبائل، وحفز المجاهدين لمواجهة جيوش التتار، ونرى في الفيلم تضافر الرجال والنساء والأطفال في الذود عن المدن والأعراض والدماء، رافعين شعارات الجهاد.

ويأتي الفيلم التاريخي العظيم "Dliler"(2018) معبرا عن تسامح العثمانيين مع البلدان الأوروبية المفتوحة في القرن الخامس عشر، حيث تقع أعمال شغب ومظالم وفتنة عظيمة في إحداها، فيرسل محمد الفاتح سبعة من أفضل محاربيه لوأد الفتنة، ومعاقبة المفسدين، معليا قيمة الإسلام، وتدور في ذلك معارك ملحمية بتصوير وإخراج مذهلينِ، ليدرك العالم رسالة الإسلام التي تحمي غير المسلمين، وتحترم عقيدتهم، دون إكراه، وليعاد تقديم التاريخ العثماني في أزهى مراحله ومحطاته، بدلا من التشويه المتعمد، وتصوير الدولة العثمانية على أنها دولة رجعية متخلفة مستبدة.

كما ظهرت أفلام فكرية فلسفية، عبرت عن واقع الحياة المحلية في تركيا، ومشاعر الإنسان التركي وأفكاره، وهو ما تجلى في فيلم "البيات الشتوي Sleep Winter" (2014)، وحصل على جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي. ومن إخراج نوري بيلجي جيلان، وهو أحد المخرجين

الموهوبين المتميزين منذ حقبة التسعينيات. ويصور الفيلم الحياة في فندق قرية جبلية خلال فترة الشتاء، حيث يذهب إليها الممثل المسرحي آيدن، الراغب في كتابة كتاب، ومعه زوجته نيهال، وشقيقته نيكيلان، التي تطلقت مؤخرا، وتعاني من آثار الطلاق. وفي الصقيع الشتوي، تخرج مكنونات الإنسان، ومشاعره المكبوتة، مع اصطدام الشخصيات، ويشتد نقاشهم حول الأمور المتواجدة في المجتمع مثل الفقر، ثم الخير والشر وكيفية تعامل الانسان مع مواقفهما.

ويمثّل فيلم "آيلا" قمة الإبداع السينمائي التركي بوصفه دراما حرب تاريخية، وقد حصل على جائزة أفضل فيلم أجنبي في جوائز الأوسكار الأمريكية،(2017)، وتدور قصة الفيلم حول الرقيب التركي "سليمان ديليبرليغ"، الذي شارك مع القوات التركية في الحرب الكورية عام 1950، حيث عثر في إحدى الغابات على طفلة كورية عمرها أربعة أعوام شبه عارية، تكاد تتجمد من الصقيع، وقد قتل والداها في الحرب، فأخذها إلى معسكره، واعتنى بها مدة أربعة عشرا، وأسماها آيلا، ومعناه القمر باللغة التركية، فقد كان وجههًا مستديرًا ومضيئًا كالقمر، وعلمها اللغة التركية، وباتا كلاهما صديقين، واعتادت البنت على الحياة في المعسكر التركي، وعاملها الجنود

كابنة لهم، ثم اضطر سليمان إلى إيداعها كأمانة لدى أسرة كورية، بعدما اضطر إلى المغادرة مع قواته التركية. الفيلم مأخوذ عن قصة حقيقية، وأبطالها أحياء إلى يومنا. وكان سليمان، قد أخرج صورة لآيلا في زيارة له إلى القنصلية الكورية في إسطنبول، وروى قصته معها، فهي حية في قلبه، مما دفع السلطات الكورية للبحث عنها، ووصلوا إليها، وعمرها 65 عاما، وقد أصبحت أما لولدٍ، وجدّةً لحفيدين وتعمل في مصبغة. وتكون المفارقة قامت آيلا بزيارة والدها المعنوي "سليمان" في مستشفى في إسطنبول، حيث روي الطبيب الخاص بسليمان الذي كان فاقدا الوعي؛ لإحدى القنوات التركية أن سليمان لم يكن ليستجيب لأحد أبدا، إلا أنه استجاب لملامسة آيلا له عندما زارته، في مشاعر أبوية جياشة.

وهكذا، تحمل السينما التركية الجديدة قيما إنسانية رفيعة، عنوانها الرحمة والتسامح والمؤاخاة، التي هي لب الإسلام دينا وفكرا وقيما وحضارةً.

السينما الفلسطينية

أكاذيب الصهيونية، وحقائق التاريخ، وأزمات الواقع

ولِدت السينما الفلسطينية عن حاجة ضرورية، لمواكبة النضال الفلسطيني الممتد منذ أكثر من قرن من الزمان، فالقضية الفلسطينية عانت من التغييب الإعلامي، والتجاهل السينمائي، في مقابل دعاية هائلة قامت بها الصهيونية العالمية، بترويج مقولاتها وأسطورتها المعنونة بـ "أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض"، في متاجرة سياسية فاضحة، بأكاذيب تاريخية، مستندة إلى ركيزتين: أن فلسطين ملك أبدي لبني إسرائيل حسب وعد قطعه "يهوه" رب الجنود لإبراهيم وإسحق ويعقوب؛ وأن اليهود شعب الله المختار لما يمتلكه من مزايا عن سائر الشعوب([41]). وقد ترتب على ذلك فكر عنصري مغلق تجاه الشعوب الأخرى، واستعلاء يهودي وصلف وغرور، وانعكس في الأفلام السينمائية التي روّجت للدعاية الصهيونية ودولة إسرائيل.

---

41) من يهوه إلى شارون: الأساطير المؤسسة للإرهاب الصهيوني، محمد راتب الحلاق، منظمة الطليعة العربية، تونس، 2010.

واكب ذلك أكاديميا سردية تاريخية متخيَّلة سادت الدراسات التاريخية العالمية، مروّجةً لشعارات الوطن القومي لليهود، عير العودة إلى صحراء قاحلة، وأرض خالية، لحماية المقدسات اليهودية والمسيحية، وتعمير أرض فلسطين الخالية بالتكنولوجيا الأوروبية، مع تجاهل تام أي وجود للشعب الفلسطيني وتاريخه الممتد على أرض فلسطين منذ آلاف السنين. وتم تصوير دولة إسرائيل على أنها جزء من العالم المتحضر الغربي، وأنها الديمقراطية الوحيدة في الشرق الأوسط([42]).

وهي نفس المقولة التي رددها بنيامين نتنياهو يوم (5/19/ 2021) في لقائه مع أكثر من 70 سفيرا ودبلوماسيا غربيا في تل أبيب، إبان العدوان على غزة، وقال: إن هزيمة إسرائيل في هذا العدوان هو هزيمة للغرب كله([43]). باعتراف صريح أن إسرائيل امتداد للمشروع الاستعماري الغربي، وأن استمرارها مرهون بدعم الغرب في وجهه الكولونيالي الأسود.

---

42) اختلاق 'إسرائيل القديمة: إسكات التاريخ الفلسطيني، كيث وايتلام، ترجمة: سحر الهنيدي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص48، 49.

43) العدوان على غزة.. نتنياهو يستنجد بالدبلوماسيين الأجانب بحثا عن صورة انتصار، على موقع https://www.aljazeera.net/ 19/ 5/ 2021.

تلك هي الطروحات التي عبرت عنها السينما المؤيدة للصهيونية وتكرست بشكل معمق في الأفلام العالمية، خاصة المنتَجَة بعد قيام دولة الكيان الصهيوني العام 1948، مثل فيلم السيف والصحراء (1949)، المروّج لشعار أرض بلا شعب، على الرغم من أن غالبية من كانوا يعيشون -وقتئذ- على أرض فلسطين هم الفلسطينيون، ونفس الأمر في فيلمي: سقوط الظل العملاق (1966)، وجوديث (1966).

كما أُنتِجَت أفلام وثائقية موجهة للمشاهد الأمريكي، وساهمت في جمع تبرعات لصالح الاحتلال الإسرائيلي، وبلغ عدد الأفلام الصهيونية إبان الفترة (1948– إلي 1960) 30 فيلما، بينما بلغ عدد الأفلام في سنة 1964 - وحدها – 22 فيلما، فيما وصلت ميزانية الأفلام التسجيلية الإسرائيلية ما يقارب مليون دولار سنويا. وفي نفس الفترة، تسابقت استوديوهات هوليود لإنتاج أفلام مناصرة للصهيونية، بحكم سيطرة رأس المال اليهودي عليها، وخضوع كل نجوم السينما العالمية لنفوذه الخاص، وامتدت السيطرة أيضا إلى السينما الأوروبية. ليبلغ عدد الأفلام المناصرة للصهيونية 60 فيلما روائيا، تمتدح أخلاق اليهود الحميدة وإنسانيتهم، والسخرية من هزيمة العرب، وتخلفهم الحضاري والتقني. وبعد العام 1967، واستغلالا للانتصار

السريع للصهاينة ظهرت سينما مكشوفة إيديولوجيا، بدعائية بمنحى عنصري فج، فتم إنتاج أكثر من مائة فيلم، روّجت لأسطورة الجيش الذي لا يقهر، وإسرائيل بلد الحضارة([44]).

وكانت المحصلة كما رصدها الناقد السينمائي جاك شاهين أن رواد السينما في أمريكا خاصة، والغرب عامة يجهلون تاريخ الشعب الفلسطيني ومحنته، وأن الفلسطينيين هم أولئك الإرهابيون الكريهون الذين يظهرون على شاشة السينما. واستمر هذا المنحى في العقود التالية، فعلى سبيل المثال؛ أكثر من نصف الأفلام التي عُرضت خلال حقبة الثمانينيات والتسعينيات، لم يتم تقديم الفلسطينيين بوصفهم ضحايا أبرياء للقمع الصهيوني، ولم تُظهِر هذه الأفلام العسكر والمستوطنين الإسرائيليين وهم يقتلعون أشجار الزيتون، أو تصوير مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، في حين، قُدِّم الإسرائيلي بأنه إنسان متحضر مهذب عاقل وراقٍ([45]).

---

44) نشأة السينما الصهيونية ووظائفها، (تقرير) المركز الفلسطيني للإعلام،6/ 10/ 2007، https://palinfo.com/76297

45) الصورة الشريرة للعرب في السينما الأمريكية، جاك شاهين، ترجمة: خيرية البشلاوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ج1، ص58، 59.

إزاء كل هذا الزخم، كان لابد من نشأة السينما الفلسطينية، أو بالأدق السينما المدافعة عن الحق الفلسطيني، والمقدسات الدينية، فلم تقتصر على أبناء فلسطين وحدهم، وإنما ساهم فنانون عرب من أقطار عربية مختلفة، ناهيك عن عرب المهجر والمسلمين هناك، بجانب فنانين من الغرب، سعوا لكشف الحقيقة ومواجهة الزيف.

فصرنا أمام سينما تتخذ فلسطين والقدس موضوعا لها، ويساهم في إنتاجها كل مؤيد للقضية، لذا، فإن التعريف المعتمد للسينما الفلسطينية هو: بأنها سينما انتماء نضالي وليس جغرافيا، المتضمنة لكل الأفلام المدافعة عن الحق الفلسطيني، والتي تنقسم إلى ثلاث فئات: إنتاج المنظمات الفلسطينية، إنتاج الدول العربية، إنتاج أصدقاء الثورة الفلسطينية في العالم([46]).

وتنوعت الأفلام ما بين وثائقية ودرامية، وقصيرة وطويلة، خاصة تلك التي رافقت صعود النضال الفلسطيني في سنوات الستينيات، واستهدفت تقديم الصورة المغيَّبة عن أرض فلسطين، وكفاح الشعب الفلسطيني،

---

46) السينما في الوطن العربي، جان الكسان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص142، 143.

ومأساته المعيشية داخل الوطن وخارجه. وقد بدأت بأفلام توثيقية لشهداء الثورة الفلسطينية في العام 1967، ثم الفيلم التسجيلي "لا للحل السلمي"(1967)، ومدته عشرون دقيقة، والذي واكب حركة الكفاح المسلح لتحرير فلسطين التي بدأت العام 1965، بعد معركة الكرامة الشهيرة، وفي تصوير تفاعل الجماهير الثورية العربية مع الثورة الفلسطينية. وكما هو واضح من عنوانه، فإن الفيلم طرح شعار الحل العسكري، رفضا لأية حلول سلمية، وكأنه يستبق بالتحذير ما حدث بعد عشر سنوات، في معاهدة كامب ديفيد (1977).

وقد أنتجت هذا الفيلم مجموعة من السينمائيين الفلسطينيين، أبرزهم: صلاح أبو هنود، وهاني جوهرية، وسلافة مرسال، هذه المجموعة التي أنتجت أيضا فيلم "بالروح بالدم"، بعد الخروج الفلسطيني من الأردن عاميّ 1970 و1971، بإشراف من المخرج الفلسطيني مصطفى أبو علي، وفيه عرض لأحداث أيلول الدامي 1969، بالاقتتال بين المنظمات الفلسطينية وجيش الأردن، عبر مشاهد تسجيلية حيّة، متمازجة مع مشاهد تمثيلية، وبإشارات ضمنية إلى التحالف بين الإمبريالية والصهيونية.

وقد تعاون المخرج مصطفى أبو علي مع وحدة أفلام فلسطين التابعة لمركز الأبحاث الفلسطينية في بيروت، وكانت نتاجا لتجارب سينما التنظيمات الفلسطينية.

وجاء فيلم "مشاهد من الاحتلال في غزة"(1973)، لتصوير واقع قطاع غزة، بعدما سقط في قبضة الاحتلال الصهيوني، وقد سبقه فيلم "العرقوب" الروائي(1972) لمصطفى أبو علي، والذي أخرج بعده فيلم "عدوان صهيوني"(1973)، وأعقبه بفيلم "ليس لهم وجود"(1974)، ثم "فلسطين في العين"(1977). وترافق معه مجايله المخرج سمير نمر بإخراج عدة أفلام، أبرزها "الإرهاب الصهيوني"، "الليلة فلسطينية"(1973)، و"كفر شوبا"(1975)، و"الحرب في لبنان"(1977).

لقد كان الهم الأساسي في هذه الأفلام تقديم الصورة الحقيقية للواقع الفلسطيني، ومأساة اللاجئين داخل فلسطين، وفي المخيمات الفلسطينية في لبنان وغيرها.

وجاءت تقنيتها الفنية جيدة في مجملها، على مستوى الإخراج والتصوير والتمثيل خاصة مع وجود تمويل من منظمة التحرير الفلسطينية، التي سعت إلى إنتاج سينمائي فلسطيني يواكب الحدث ويؤرخ للقضية ونضال

الشعب سينمائيا، مثل الكفاح الفلسطيني في جنوب لبنان ومعاركه مع الكيان الصهيوني.

وظهرت أيضا أفلام استلهمت الروايات الأدبية الفلسطينية، مثل تجربة المخرج العراقي قاسم حَوَل، والذي أخرج أولاً عددا من الأفلام التسجيلية عن الثورة الفلسطينية، لصالح الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، ثم أخرج فيلمه "عائد إلى حيفا"(1982) عن رواية بنفس العنوان للروائي الفلسطيني غسّان كنفاني.

وهو ما حدث أيضا مع تجربة المخرج السوري محمد ملص، بإنتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية، في فيلمين روائيين، وهما: "أحلام المدينة"(1983)، و"الليل"(1992). ونرى أنهما تطورا بالغا في مسيرة السينما الفلسطينية، لأنها لم يكونا بخطاب سينمائي مباشر، وإنما كانا في لغة سينمائية بليغة، وسردية راقية، مستلهمة الأدب الروائي، ومصاغة في سيناريوهات محكمة، وبإخراج متقن.

وهو ما ينطبق أيضا على فيلم "ناجي العلي"(1992)، من إنتاج وبطولة الفنان نور الشريف، ويتناول حياة رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي،

الذي قُتِلَ في لندن، العام 1987، ولم تُعرَف الجهة التي قتلته، وإن كانت تشير إلى أياد فلسطينية.

وتكمن مشكلة السينما الفلسطينية في عدم وجود خطة مستمرة، بميزانية ثابتة لكي تستمر بهذا المستوى الراقي على قلّة ما أُنتِج من أفلام، فبعد اتفاقيات أوسلو 1993، ندرت الأفلام الفلسطينية والعربية المنتجة، مع انضمام وحدة السينما بمنظمة التحرير الفلسطينية، إلى تلفزيون فلسطين الناشئ، وتراجع الخطاب الثوري الفلسطيني، لصالح شعارات السلام والتعايش التي ملأت الخطاب السياسي العربي.

وهو ما يفسر تراجع الإنتاج السينمائي خلال التسعينيات وغياب الدعم المادي، ومع مطلع القرن الحادي والعشرين، مما دفع المخرجين الفلسطينيين إلى أشكال أخرى من التمويل، منها التمويل الأوروبي، وغالبا ما كانت له أجندته الخاصة، المتماهية بشكل أو بآخر مع رؤية الاتحاد الأوروبي إلى القضية الفلسطينية، التي قبلت الوجود الفلسطيني، وانحازت في خطابها السياسي إلى حل الدولتين، وهو لم يتم إلى يومنا، مع شعارات التعايش والتطبيع مع العالم العربي.

والمثال على ذلك فيلم الجنة الآن (Paradise Now) (2005)، وقد جمع بين الدراما والإثارة، حيث دارت أحداثه حول ليلتين أخيرتين في حياة شابين فلسطينيين يقرران القيام بعملية استشهادية بهدف لفت انتباه العالم للقضية الفلسطينية ومحاولات الصهاينة المستمرة لاستئصال الهوية الفلسطينية. وقد حقق الفيلم نجاحا جيدا، وفاز بجوائز "غولدن غلوب" ومهرجان برلين السينمائي وجائزة الفيلم الأوروبي، ورشّح لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي. وطرح الفيلم قضية مفادها أن تغييب الهوية الفلسطينية سبب للمحاولة الاستشهادية، وليس الاحتلال الصهيوني في حد ذاته. وبعبارة أخرى: تغييب مفهوم الاحتلال وإحياء مفهوم التعايش، والاعتراف بالهوية الفلسطينية. ومع ذلك تعرّض لهجوم في الإعلام الغربي، باتهام المخرج بتبرير العمليات الانتحارية ومنحها طابعا إنسانيا، وقبولاً مجتمعيا.

فالتركيز على القضية الفلسطينية بوصفها مشكلة إنسانية وقضية تعايش ليس حلا في حد ذاته، وإنما هو مجرد شعار للاستهلاك السياسي، ولا وجود له واقعيا، ونجد هذا في فيلم "إن شاء الله" (Inch’Allah) (2012)، وهو إنتاج كندي، ويحكي قصة طبيبة كندية تعمل في عيادة طبية، تابعة للهلال الأحمر الفلسطيني، بأحد مخيمات اللاجئين بالضفة الغربية. حيث تتعرف

إلى امرأتين؛ الأولى فلسطينية زوجها مسجون قهرا في السجون الإسرائيلية، والثانية صديقتها اليهودية المُجنّدة في الجيش الإسرائيلي. وتعرض أحداث الفيلم مشاهد العدوانية والهمجية شبه اليومية من الاحتلال الصهيوني تجاه المدنيين الفلسطينيين العزّل؛ فتتغير نظرة الطبيبة مع الوقت، وهي التي تبنتها مسبقا بخصوص القضية الفلسطينية، وتنتصر لإمكانية التعايش، حيث اكتشفت الطبية الوجه الأسود للمحتل، والأوضاع المزرية للفلسطينيين.

ولم يغب النضال المسلح عن خيال صنّاع السينما، على قناعة منهم أن فلسطين لن تحرر بشعارات القانون الدولي، وظهر ذلك في فيلم "لمَّا شفتك"When I Saw You (2012)، وهو إنتاج فلسطيني أردني مشترك، من إخراج آن ماري جاسر، ويناقش مشكلة لاجئي فلسطين النازحين إلى مخيمات الأردن منذ 1967، حيث رحل الصبي "طارق" ذو الأعوام الـ11 مع أمه، ليعيش في ضنك ومأساة، متمسكا بالصبر، على أمل انضمامه إلى الفدائيين، عندما يكبر، وينام ويحلم هو وأمه بحق العودة يوما إلى الوطن المغتصب.

وختاما، نقول: إنه على الرغم من قلة أفلام السينما الفلسطينية في مجمل إنتاجها، ولكنها عبرت عن القضية ونضال الشعب ومأساة الواقع الحياتي في الداخل، واللاجئين في الخارج وأيضا فلسطينيي الشتات، ولذا نقرر أننا في حاجة لمشاهدة السينما الفلسطينية، التي تعاني من التجاهل الإعلامي، والتغييب في القنوات الفضائية، لصالح أفلام الترفيه والكوميديا، فلاشك أن فيلما واحدا سيغني عن عشرات المقالات والكتب، فالصورة أبلغ في التعبير، وأعظم في التأثير، وأشد في التنوير.

إبداعات السينما الكويتية

نبض الوطن والأمة واستشراف المستقبل

احتلت الآداب والفنون مكانة متميزة في نهضة الكويت الحديثة، التي بدأت في عقدي الخمسينيات والستينيات في القرن العشرين، وتتابعت منجزاتها، لتصنع تراكما وإبداعات ليست على المستوى المحلي ولا الخليجي فحسب، وإنما على المستوى العربي كله. فكانت نهضة سامقة، شارك فيها المواطن الكويتي، مع أبناء العروبة المقيمين داخل الكويت أو في أوطانهم، فملأت المطبوعات الصادرة عن الكويت أسواق النشر العربية، مُشَكّلةً القوة الناعمة للكويت التي مكنت لها الصدارة في العالم العربي، وتبدت في إصدارات متميزة مثل مجلتي العربي والثقافة العالمية ودوريات عالم الفكر وسلسلة كتب عالم المعرفة، مع عشرات الإصدارات والفعاليات الثقافية والفنية والفكرية، ناهيك عن ظهور مبدعين تألقوا في المسرح والدراما والفن التشكيلي.

ومن هنا، يتوجب علينا ونحن نستشرف المستقبل أن نعي تميز الكويت: الوطن والإنسان والفنان، وعطائها الإبداعي والثقافي والفني، الذي لم يكن

علامة أو محطة مضيئة فحسب، وإنما قدّم تراكماً نوعياً، ومثّل رؤية سامية لحسن الاستثمار الثقافي والفني، وكما يذكر محمد حسن عبد الله فالكويت لم تكن الدولة الوحيدة التي تملك المال في العالم العربي، وإنما كانت الدولة التي وظّفت الدعم المالي خدمةً لنهضة ثقافية ومعرفية محليا وعربيا، دون انكماش -على أبنائها- داخل حدودها([47])، فتحققت لها الريادة في خدمة الثقافة والإبداع، وأسست قاعدة ثقافية وفنية، سترتكز عليها مستقبلا.

فقد تكوّنت مبكرا بيئة حاضنة للإبداع السينمائي؛ مُشاهدَةً وتلقياً وتفاعلا، تمثّلت في إنشاء صالات السينما، لعرض الأفلام العربية والعالمية، بالإضافة إلى الإنتاج المحلي الذي وإن قلّ نسبيا، إلا أنه جاء متميزا، كاشفا عن كوارد فنية ومواهب كثيرة.

فأبرز ما يتميز به القرن الحادي والعشرون تلك الطفرة الهائلة في الفنون المرئية وعالم الميديا، فصارت الصورة المتحركة جزءا لا يتجزأ من حياتنا، تغزو فكرنا، وتشكّل وعينا، فلا يمكن النظر إلى المستقبل دون أن نضع صناعة السينما في اعتبارنا، فنتساءل كيف يمكن إنتاج سينما تعبر عن هويتنا

---

47) الكويت والتنمية الثقافية العربية، د. محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1991، ص214

وذاتنا المحلية والعربية، وكيف يمكن استثمار طاقات صانعي السينما بوصفهم سينمائيي المستقبل، أملا في إبداع سينمائي معبر عن الكويت شعبا وثقافة وهويةً؟ وكيف يمكن الاستفادة من تقنيات فيديو الديجيتال، بكل إمكاناتها من أجل منح السينما الكويتية نبضا جماليا ودراميا؟([48])، ومن أجل توظيف أمثل لمواهب فناني الكويت، فلا نهضة دون إبداع وفن.

وكي نفهم تاريخ السينما في الكويت، لا يمكن الاقتصار على الأفلام الروائية الطويلة أو القصيرة، وإنما لابد من شمولية الرؤية حول دور السينما في التوثيق والتوعية والتنوير، فقد عرفت الكويت السينما مبكرا- كما يشير عماد النويري- العام 1946، مع تصوير أول فيلم تسجيلي عن ضخ النفط من ميناء الأحمدي، وفي عام 1950 قامت دائرة المعارف (وزارة التربية الآن) بتأسيس قسم السينما والتصوير وتمكنت من خلاله من إنتاج 60 فيلماً وثائقياً تعليمياً عن التعليم والصحة وغيرهما من أمور تتعلق بالحياة في الكويت. وفي عام 1964 تم افتتاح قسم السينما بتلفزيون الكويت ثم مراقبة

48) قراءة نقدية في أزمة السينما العربية. نديم جرجورة، في كتاب قضايا السينما العربية، سلسلة كتاب مجلة العربي، يوليو 2015، ص19.

السينما عام 1981 بطاقة إنتاجية من 20 إلى 30 فيلماً في السنة([49])، ليتضح جلياً أن السينما وثّقت حركة النهضة والحداثة، واستمرت هذه الأفلام التوثيقية والتسجيلية إلى يومنا، مع تعدد جهاتها الإنتاجية، إما في المؤسسات الرسمية، أو بجهود السينمائيين الأفراد، أو بدعم من بعض المؤسسات الأهلية.

وفي العام 1954 تأسست شركة السينما الكويتية التي أخذت على عاتقها إنشاء دور العرض السينمائي. وقد دأبت هذه الشركة على استيراد الأفلام العربية والعالمية، واضعةً آلية للرقابة، تستبعد من خلالها الأفلام التي تخالف قيم الإسلام، وأخلاق المجتمع، أو تقدّم آراء سياسية أو عنصرية، وبذلك تحافظ على هوية المجتمع([50])، مما شجع الجمهور على ارتياد السينما، وإيجاد قاعدة جماهيرية ذوّاقة لإبداعات الشاشة الفضية العربية والعالمية.

أما الإنتاج السينمائي الروائي الكويتي فقد تميز بتعبيره عن روح المجتمع المحلي، غير متصادم مع هويته الخليجية والعربية، ورغم قلة الأفلام

49) السينما في الكويت، عماد النويري، مطبوعات مهرجان الشرق الأوسط، أبوظبي، 2010، ص4 وما بعدها.

50) السينما في الوطن العربي، جان الكسان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص286.

المنتجة، إلا أنها كانت بمثابة المرآة المعبرة عن رؤى وتوجهات أجيال عديدة من السينمائيين الكويتيين، وعن مدى تفاعلهم مع قضايا المجتمع وهمومه وهويته. وهو ما اتضح جليا مع أول الأفلام الروائية، وهو فيلم العاصفة (1964)، للمخرج والإعلامي محمد السنعوسي، والمأخوذ عن قصة قصيرة بنفس العنوان، للفنان عبد الأمير التركي، وقد نشرها في مجلة هذا الأسبوع، وحوّلها السنعوسي إلى فيلم روائي قصير أبيض وأسود مدته 27 دقيقة؛ أدّى عبدالحسين عبد الرضا دور الأب الذي عاصر أيام البحر، وواجه عواصفه، وقدم خالد النفيسي دور الابن، إلى جانب الفنان جوهر سالم وفرقة حمد بن حسين البحرية، والفيلم يعبر عن معاناة الإنسان الكويتي الذي طلب رزقه في حياة البحر: الصيد والغوص على اللؤلؤ والتجارة، بكل ما فيها من مشقات.

وهنا نشدد على أن ولادة السينما الكويتية لم تأت تقليدا للسينما العربية أو العالمية، بالإغراق في الرومانسية، أو تقديم مجتمع يشابه المجتمع الأوروبي، وإنما سعى إلى توثيق حقبة ما قبل النفط، وتجربة الإنسان الكويتي فيها. وهو نفس المسار الذي سار عليه المخرج الكبير خالد الصديق في فيلمه "بس يا بحر"، (1971)، ويُعَدُّ علامة متميزة للغاية في السينما العربية، ويكفي أنه ترشح للمنافسة ضمن فئة أفضل فيلم أجنبي في الدورة الخامسة

والأربعين لجوائز الأوسكار الأمريكية، وكان أبلغ رد على من ادّعى أن السينما دخيلة على أبناء الخليج. ويعرض الفيلم حياة صيادي اللؤلؤ قبل النفط الذين يقضون شهورا في عرض الخليج، حيث كانوا يكتمون أنوفهم قبل غوصهم بحثا عن اللؤلؤ لمدة دقائق معدود، وهو ما يعرض حياتهم لخطر شديد. وحدث أن أطبقت محارة كبيرة على يد الغواص (بطل الفيلم)، ومات لحظتها، وعندما حاولوا في السفينة جذب الحبل المعلّق به، وجدوه ثابتا، فغاص زميل له سريعا، ليقطع كف يده ويبقيها في المحارة، ثم جذبه لأعلى، وسرعان ما صلى عليه أهل السفينة، ثم ألقوه ثانية في البحر. لقد كان الغريق وحيد أبويه، حالما بالزواج من فتاة أحبها، وقد خرج للغوص على أمل أن يجمع مهرها، فكان نصيبها الزواج من تاجر السمن الذي كان في ضعف عمرها، وذهبت إليه كزوجة ثانية. جاء سيناريو الفيلم والتصوير والإخراج بإحكام شديد، وكانت المفارقة أن المخرج وضع ترجمة بالعربية الفصحى والإنجليزية لحوار الفيلم، فاللهجة الكويتية المستخدمة كانت شديدة المحلية في مفرداتها وتعبيراتها، الأمر الذي يجعلها عصية على فهم المشاهد العربي، بعكس ما نراه الآن، حيث أصبحت اللهجة الخليجية واضحة مفهومة للجمهور العربي في مسلسلاتها وأفلامها، وهو منجز لابد من البناء

عليه، فيمكن تسويق الأفلام الكويتية عربيا، في ضوء أن اللهجة الخليجية عامة باتت مفهومة في أقطار العروبة.

واستمرت مسيرة خالد الصديق، وظهرت عبقريته في فيلم "عرس الزين"(1977)، والمأخوذ عن رواية للأديب السوداني الطيب صالح، وقد فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان باريس الدولي، وتدور أحداثه عن شاب سوداني نصف أبله، تعشقه نساء القرية في السودان، ويكرهه الرجال، وقد استطاع الصّديق التعبير عن الريف السوداني بكل تفاصيله، ونهض الفيلم ليكون معبرا عن اتساع نظرة المخرج الكويتي إلى الفضاء العربي، غير مقتصر على الخليج، وإنما كانت عيناه ترنو للبيئة المحلية العربية.

ولاشك أن افتقاد الكويت للكوادر والدعم الممنهج والمستمر كان سببا في قلة الأفلام الروائية الطويلة، ومع تتالي السنين، ظهرت أجيال جديدة -بعد الغزو العراقي الغاشم- من المبدعين السينمائيين، الذين بدأوا حياتهم هواةً، ثم سافروا إلى الخارج وتتلمذوا في الكليات والمعاهد، واشتركوا في إنتاج الأفلام، وظهر إبداعهم واضحا في الأفلام الروائية القصيرة، التي أبدعوا من خلالها معبرين عن أحلامهم وتطلعاتهم، وأيضا التغيرات التي أصابت المجتمع الكويتي على مستوى العمران والوعي والتعليم، ونوعية التحديات والقضايا التي باتت تلحّ عليه، وهي هموم تخالف حقبة ما قبل النفط، أو

البدايات الأولى لنهضة الكويت منذ نصف قرن، وهو ما يظهر جليا في الأفلام القصيرة التي أبدعها المخرجون الشباب منذ منتصف التسعينيات، واستمرت إلى يومنا، وتناولوا فيها عشرات القضايا الاجتماعية والثقافية والفكرية، ومن أبرز الأفلام المتميزة في العقد الأخير من القرن العشرين فيلم "السدرة"، لوليد العوض و"المهلب" لحبيب حسين و"أهل الديرة" لإبراهيم قبازرد و"بادية الصحراء" و"الطيور" لخالد النصر الله، و"الفجر الحزين" لعبد الرحمن المسلم و"البقاء للصحراء" لطلال شويش، وهؤلاء واصلوا تعميق المسار في تصوير الحياة في الكويت القديمة: السور والبيوت والبشر، وأيضا حياة الصحراء وأهلها وأحيائها، وكم كان رائعا منهم، مزجُ الدراما مع الوثائقي، والسرد مع البيئة الطبيعية، بحرفية فنية عالية المستوى، وهؤلاء المخرجون واصلوا تجاربهم، وبعضهم ينتمي للمسرح، وآخرون للتلفزيون.

وفي العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، تواصلت إبداعات الأفلام القصيرة، فأنجز عبد الله المخيال فيلما عن البادية وعالمها بعنوان "في أثر أخفاف الإبل"، وظهر الجيل الجديد، الذي نهل من الإبداع القصصي الكويتي المكتوب، أو صيغت لهم سيناريوهات درامية من كتّاب السيناريو الجدد، تناولوا فيها مشكلات مجتمعية، وهموما فردية، ومخاوف الحياة، فأبدع المخرج الصاعد وليد العوضي في فيلميه "صمت البراكين" و"أحلام بلا

نوم"، ومعه مجايله المخرج جاسم يعقوب في فيلميه "زين" و"احتضار"، وأيضا زياد الحسيني في فيلميه "النقي" و"كما تخيلتم"، ومعه عبد الله بوشهري في فيلميه البديعين "بطل كويتى"، ومهملات"، وحبيب حسين في فيلم "الملاذ الأخير". ومثّل فيلم "زيت على قماش" للمخرج عامر الزهير تجربة مدهشة في المزج بين الفن التشكيلي والدراما.

وحملت لنا السنوات الأخيرة، أسماء مهمة في سينما الأفلام القصيرة، من أبرزهم: يوسف المجيم في فيلمه "صورة جواز"، حيث يروي بشفافية بصرية حكاية شاب يسعى للحصول على صورة جيدة لجواز سفره وخيبة أمله المتكررة في الحصول على تلك الصورة التي يريده، في دلالة على انكباب الذات على نرجسية وعزلة. ويبرز المخرج داوود شعيل في فيلم "ضابط مباحث"، ليقدّم لأول مرة فيلما بوليسيا شيقا، أما المخرج مشعل الحليل فقد صوّر وقائع من المجتمع الكويتي، في تفاصيله اليومية في فيلمه "صالون رجال"، أما فيلمه "شاي حليب" فيأخذنا إلى حكاية أحمد الذي يبحث عن والده بعد اختفائه في ظروف غامضة ليكتشف ما لم يكن يتوقعه عن حياة الأب وتقلباتها، كما لمعت أسماء أخرى في عالم الإخراج من مثل أحمد الخضري، ومشعل المانع، وعبد الله الحنيان.

في ضوء ما تقدم، نؤكد أن كويت الغد ستُبنَى على ما أنجزته كويت الأمس واليوم، ومن هنا تأتي أهمية ترسيخ الإنتاج السينمائي في الكويت، ليكون معبرا عن هموم الشعب وقضاياه، فلا يمكن التعبير عن مجتمع إلا بإبداع أبنائه، الذين عاشوا على ثراه، وتشرّبوا قيمه وتقاليده، وتفاعلوا مع أحداثه وتبدلاته، خاصة أن هناك كوادر كثيرة، تم إعدادها، ولها إنجازاتها الفردية في الأفلام المستقلة أو القصيرة، أو الدراما التلفزيونية الكويتية، والتي هي متميزة خليجيا وعربيا، وكما يقول المخرج داوود الشعيل، فإن السينما الكويتية تحتاج إلى إيجاد بنية سينمائية تحتية، خاصة أن السينمائيين الكويتيين الشباب يصنعون أفلاما متميزة، ترفع اسم الكويت عاليا في المهرجانات العالمية، ولكنها نخبوية الطابع، ولذا، فإن الكويت تفتقد إلى أفلام سينمائية، محبوكة في السيناريو، قليلة في التكلفة، لا تقلّد السينما العالمية، ولا تمتاح من قصصها، وإنما تناقش قضايا المجتمع، وتعبر عن خصوصيته وهويته، فبعض الأفلام المنتجة حاليا أقرب إلى الحلقة التلفزيونية منها إلى السرد السينمائي في تقنياته ولا بأس من إنشاء صناديق خاصة لدعم السينما([51])، تساهم فيها أجهزة الدولة ومؤسساتها، ولا بأس

51) السينما الكويتية: تاريخ خجول وآمال جريئة، تحقيق صحافي، وكالة الأنباء الكويتية، 22/ 3/ 2017.

من دعم من شركات القطاع الخاص ورجال الأعمال. ونقرر في هذا الشأن، أن السينما صناعة معقدة تعتمد على روافد عديدة: تصوير وموسيقى وتمثيل وديكور وإخراج..؛ لذا، هي في حاجة دائمة إلى التمويل، خاصة أن الأفلام الجيدة، تكلفتها عالية، ولا يمكن أن تغطي تمويلها السوق التجارية السينمائية، إلا في حالة تسويقها خليجيا وعربيا، وهي النقطة التي نؤكد من خلالها أن فضاء الحركة للسينما الكويتية هو الخليج العربي أولاً، بحكم تقارب اللهجة، وحب المشاهد الخليجي للفنانين الكويتيين، ثم المجتمع العربي ثانيا بكل أقطاره وشعوبه. فلا يمكن أن يظل المجتمع الخليجي معتمدا على استيراد الأفلام من الخارج، وإنما لابد من وجود سينما خليجية، تساهم الكويت فيها بما لها من خبرات متراكمة، وتتضافر مع غيرها من بلدان الخليج ومبدعيه.

---

https://www.kuna.net.kw/ArticleDetails.aspx?id=2597475&language=ar

الفصل الثاني

السينما المعاصرة

تبدلات الإنسان وتقلبات المجتمع

سينما ما بعد الحداثة

تعايش الثقافات وتراجع المركزية الغربية

بدأ فكر ما بعد الحداثة في العقد السادس من القرن العشرين -ولا يزال ممتدا إلى يومنا-؛ على أيدي عدد من المفكرين في الغرب وأبرزهم الفيلسوف الأمريكي المصري الأصل "إيهاب حسن"، والفيلسوف "آلان تورين"، والأكاديمي الفلسطيني "إدوارد سعيد "وغيرهم كثيرون، وهو بمثابة مراجعة نقدية لفكر الحداثة وتياراته، ناظرا إلى ممارسات الأمم الأوروبية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، مقارنا بين الشعار والتطبيق.

وقد ظهرت سينما ما بعد الحداثة، معبرة عن هذه الموجه الفكرية، وقد اتضحت جليا من خلال ما يمكن تسميته بـ "أفلام الإدانة"، التي راحت تعرض الآثار المدمرة للاستعمار الغربي في أقطار العالم الثالث، وما فعلوه وارتكبوه في حق الشعوب المغلوبة على أمرها، تحت شعارات ظاهرها إنساني تنويري، وباطنها عنصرية بغيضة، ونرجسية حضارية وثقافية وفكرية. ويمثل فيلم "12 عاما مع العبودية"، للمخرج ستيف ماكوين، الفائز بالأوسكار العام 2013م، إدانة شديدة للممارسات الاستعمارية مع السود في

الولايات المتحدة، ومع العبيد المجلوبين من أفريقية السوداء، وما لحق بهم من امتهان.

سينما ما بعد الحداثة:

عندما نطلق مصطلح "سينما ما بعد الحداثة "، فإننا نعني التجربة السينمائية التي تحاول تقديم مراجعات وأفكار مستلهمة من طروحات ما بعد الحداثة، ومراجعاتها، ونقدها، لفلسفة الحداثة الغربية؛ المشكّلة للعقلية الأوروبية الحديثة.

لقد استفاد الفكر ما بعد الحداثي من الانتقادات الحادة الموجهة ضد الحداثة الغربية، التي رافقت وللأسف حقبة الاستعمار الأوروبي لبلدان العالم الفقير (في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية)، وما حاولوا تصديره في هذا الشأن، من إعلاء الثقافة الغربية، بوصفها الثقافة النموذج واجبة الاحتذاء من قبل شعوب الأرض، بل بات كل ما هو أوروبي علامة على التمدن والتحضر، والنظر إلى الرجل الأبيض على أنه سيد العالم، في مواجهة الملونين من الشعوب الأخرى المحتلّة أو المتحررة من الاحتلال والهيمنة.

كما أنه تضمن – فيما تضمن – الحجج التبريرية التي ساقتها أوروبا الاستعمارية بأنها صاحبة رسالة تنويرية نحو شعوب العالم، مخفية أطماعا في الثروات، وسعيا حثيثا لامتلاك مقدرات الشعوب، وتبريرا لممارسات استعمارية ضد همجية الشعوب، التي جاء الرجل الأبيض لتحريرها من التخلف، وكان من أبرز مظاهر التحضر تقليد العادات الغربية في الطعام والشراب والملبس وإتباع فن الإتيكيت، ونسوا أو تناسوا أن التقدم العلمي والقيم الإنسانية، لا هوية لها، وإنما هي معايير تتمثل في حفظ كرامة البشر وحقوقهم وحرياتهم وتوفير حاجاتهم الأساسية، دون إلزام باتباع ثقافة بعينها.

والمفارقة أن الدول الأوروبية رحّبت بالهجرات القادمة من دول العالم الثالث للاستقرار والعيش في دول أوروبا، لأنها تمثل أيدي عاملة رخيصة ومطلوبة، مع تناقص الشعوب الأوروبية، ورفاهيتها العالية، فباتت دولا مستقبلة للشعوب الملونة، ومن ثم نشأت مشكلات وقضايا تتصل بوجودهم في المجتمعات الأوروبية، وتختلف إزاء ثقافتهم وتجنسهم بجنسيات أوروبية جديدة، فثارت أسئلة الانتماء والهوية.

وقد نظر الغربيون إلى هؤلاء المهاجرين نظرة تجمع بين الشفقة والعنصرية، ورأوا ضرورة تحلّيهم بأخلاق ومبادئ وقيم الغرب، وساد هذا التصور فترة طويلة، حتى جاءت طروحات ما بعد الحداثة، لتطرح تساؤلات أهمها: لماذا لا يعي الإنسان الغربي ثقافة الشعوب الأخرى، ويقبلها ويتعايش معها؟ ولماذا لا ينظر إلى تلك الثقافات بنظرة إيجابية أساسها الاحترام والتقدير والقبول، ثم التعاطي مع الإيجابي منها، والتعايش مع أبنائها دون فرض ثقافة وافدة عليهم ؟

وهي أسئلة مهمة، لأنها نابعة من جوهر فكر ما بعد الحداثة القائم على الاعتراف بالخصوصيات الثقافية للشعوب دون احتقار أو إقصاء أو استعلاء لثقافة على غيرها، بل إن الأمر تطور من احترام الخصوصية الثقافية إلى التفاعل معها بمعنى التحاور، بمعنى: النظر إلى ما في هذه الثقافات من إيجابيات، ومن ثم قراءتها بوعي، بهدف الإفادة والإضافة والإثراء.

فكثيرة هي الدراسات التي تناولت الفكر ما بعد الحداثي، وكذلك الفنون والآداب التي تعاطت وتأثرت به، وقليلة هي السينما التي وعت طروحات ما بعد الحداثة، وسعت إلى تبنيها في منظومة قيمها وفلسفتها، بما يتماشى مع

شعارات أفكار ما بعد الحداثة، التي هي بلاشك ستحدث ثورة في مضامين الأفلام السينمائية.

ويأتي الفيلم الفرنسي **"زيجات سيئة"**(من إنتاج 2014م)؛ ليمثّل نموذجا لسينما ما بعد الحداثة، في تعاطيها الإيجابي مع قضية المهاجرين إلى فرنسا ذوي الأصول والثقافات والديانات المختلفة، وتناولها في إطار كوميدي عائلي اجتماعي، وقد له صاغ السيناريو والحوار "جاي لوران"، وأخرجه "فيليب تشاوفيرون".

تدور أحداث الفيلم حول عائلة فرنسية أصلية مكونة من أب وأم وأربع فتيات، اختارت كل واحدة منهن زوجاً من عرق مختلف، ليدخلن في صراع ولكن بشكل يعتمد على كوميديا الموقف، دون افتعال كلمات، أو تصنّع حركات، بل إن السرد يتدفق بنا، غير قادرين على ترك المشاهدة ولو لحظات، فتتابعُ المشاهد وتكثيف الحوار وتسارع الأحداث؛ يجعل المتلقي في حالة لهاث، مصحوبة بضحكات صافية، وترقب لما ستسفر عنه اللقطات المتسارعة، وتلاقي الشخصيات.

في الفيلم، نجد أنفسنا أمام عائلة فرنسية قادمة من إحدى المدن البعيدة المحاذية للريف الفرنسي، تتكون من أب وأم لديهما أربع بنات،

ثلاث منهن تزوجن على غير المتوقع من أزواج من أعراق/ ثقافات مختلفة، فإحداهن تتزوج فرنسياً مسلماً من بلاد المغرب العربي، والثانية فرنسياً يهودياً، والثالثة فرنسيا بوذيا من ذوي الأصول الصينية. ولنتأمل جيدا، هذه الفسيفساء الثقافية، التي باتت تجمعها أرض فرنسا المعاصرة، وكلهم حاصلون على الجنسية الفرنسية، ويعتبرون فرنسا وطنا لهم، ولا عجب أن نجد أنهم وأنهن يقفون جميعا عند عزف موسيقى السلام الوطني الفرنسي، ويرددون كلماته بشكل عفوي معتاد. فالرسالة واضحة: هذا هو المجتمع الغربي، بكل ما فيه من تنوّع ثقافي وعرقي، وعلى الجميع تقبل هذا، تحت مظلة العلم الفرنسي، بل ويجب أن يستوعب الجميع أهمية التعايش، والاندماج، وقبول ثقافات الآخر في الطعام والشراب والتوجهات.

الفيلم فرنسي الهوى والثقافة والتوجه، بل يكاد يكون موجها إلى الجمهور الفرنسي خاصة، من أجل القبول بالتعايش الثقافي والاجتماعي مع الأعراق المختلفة التي تتخذ من فرنسا وطنا ثانيا، بدلالة حضور العلم الفرنسي والسلام الوطني الفرنسي في أحد مشاهد الفيلم، حيث وقفت الأسرة كلها ثابتة أمام العلم تردد كلمات النشيد الوطني الفرنسي. وبالتالي، فإن الفيلم ذو رسالة إلى الداخل، في وقت تتزايد نزعات العنصرية في القارة

الأوروبية، مع كثرة المهاجرين إليها، خصوصا أن فرنسا من أوائل الدول التي استضافت مهاجرين ولاجئين إليها من مستعمراتها السابقة مثل بلدان المغرب العربي والدول الإفريقية، أو من دول أخرى عديدة. وهذا جزء من الوعي الجديد، والذي يندرج تحت الفكر ما بعد الحداثي، فلا ثقافة أفضل من ثقافة، ولا جنسية أفضل من جنسية، فالوطن يتسع للجميع، وفنون الشعوب وتقاليدها تقف متساوية، دون استعلاء أو احتقار.

وقد مثّلت الأسرة تلك الرسالة خير تمثيل، عندما كانت تجتمع على مائدة واحدة، فهناك من يأكل لحم الخنزير، وآخر لا يأكل إلا اللحم الحلال المذبوح على الطريقة الإسلامية وهو المغاربي، وتتنوع الأطعمة، والكل ضاحك متقبل، دون استعلاء أو احتقار. بل يصل الأمر أنهم راغبون في تذوق اللحم الحلال، ويبدون إعجابهم به. ونمرُّ بمشاهد من قبيل الختان الذي مارسه اليهودي حسب شريعته، وأيده في ذلك المسلم، وأبدى الأب والأم انزعاجهما من هذه القسوة، ولكنهما تقبلا الأمر في النهاية.

لقد كان تململ الأب والأم واضحا فقد كانا يمنيّان نفسيهما بزوج واحد على الأقل من أصل فرنسي عريق أو حتى من الديانة المسيحية الكاثوليكية، وتعلقا بأمل أن تتزوج ابنتهما الرابعة من زوج فرنسي كاثوليكي، ولكنها تختار

شابا إفريقيا أسود البشرة، يعمل ممثلا في أحد المسارح، ويشتد الحب بينهما، ويقرران الزواج. فتكون المفاجأة غير المتوقعة، رفض الأسرة: الأب والأم والأزواج الثلاثة لهذا الزواج والسعي ثم التآمر لمنعه بكل السبل، فقد تنامت العنصرية المخفية في قلب كل فرد من أفراد هذه الأسرة المتداخلة، لدخول فرد «أسود" لهذه العائلة المتعددة عرقياً ودينياً، ويبلغ الأمر ذروته عندما يحضر الأزواج الثلاثة عرضا مسرحيا للعريس الأسود، ويترصدون به؛ سعيا لاكتشاف أي مأخذ عليه، فيرونه بالفعل مع إحدى الفتيات الإفريقيات ويصورونه، ويخبرون عروسته، فتضحك وهي ترى الصور، وتقول إنها شقيقة خطيبي.

المفارقة تكمن أيضا على الجانب الآخر، عندما ترفض أسرة الإفريقي في كينيا الزواج، ويفضلون أن تكون عروسة ابنهم سوداء من القبيلة، وكان الحوار بالفرنسية بين والدي العروس، ووالدي العريش، عبر الإنترنت، فوالد العريس متجهم رافض يشدد في طلبات العرس، ونفس الأمر مع والد العروس، وعلى العكس تتفاهم الأمهات، ويحببن بعضهن، واستمر هذان الشعوران المتناقضان بين الحموين والحماتين، عندما حضرت الأسرة الإفريقية من كينيا وأقامت في منزل العروس، واشتد الصراع بين والد العريس

ووالد العروس، فالأول عابس دائما، والثاني لا يطيق الأول، ويذكره بأنه تنازل عن غرفة نومه الخاصة لاستضافة الوالدين الإفريقيين، ولكن كما يقول المثل: ما حبّ إلا بعد عداوة، حيث ينقلب الكره إلى حب بين الرجلين، ويتبادلان الملابس، الأب الفرنسي يلبس الزي الإفريقي الذي حضر به والد العروس، والإفريقي يلبس الزي الأوروبي لوالد العروسة.

ويتفاجأ الجميع، بأن العروس/ الابنة الرابعة، والتي واجهت عنف الأسرة وتشددها وسخريتها من خطيبها الأسود، تستسلم للضغوط، وتقرر فك الخطبة والعودة لباريس في قطار، لأنها أدركت استحالة التعايش بين الأسرتين، وخصوصا بين الحموين، إلا أن الحموان – بعد تصافيهما وتحاببهما – يسرعان إلى محطة القطار، للحاق بالابنة، مؤكدين أنهما تفاهما وتصادقا بعد عداوة، وينتهي الفيلم نهاية سعيدة، بانضمام العريس الأسود إلى عضوية الأسرة الفرنسية.

الدلالة المعكوسة للعنوان:

يعطينا عنوان الفيلم "زيجات سيئة " دلالة معكوسة عن أحداث الفيلم، فهل كانت زيجات بنات الأسرة سيئة كما رأيناها ؟ لاشك أن العكس

هو الصحيح، لأن الفيلم بدأ بزيجات ناجحة للبنات الثلاث، بأزواج من عرقيات ثلاث، ومن ثم تصاعدت الأحداث مع الزيجة الرابعة التي انتهت بالنجاح أيضا. إذن دلالة العنوان معكوسة، فلو افترضنا أن الفيلم تعنون بـ "زيجات سعيدة" لكان عنوانا تقليديا كاشفا لنهاية الفيلم وأحداثه، أما العنوان المطروح فهو عنوان بسيط في تركيبه، يضاد الدلالة المفترضة، لأن المشاهد حتما سيتوقع أنه أمام فيلم عن مشكلات زوجية، وفي الحقيقة أنه فيلم يرسخ التعايش المجتمعي في أبهج صوره، فمن العبث تخيل أن ثقافة ما، أيا كان عمقها أو تسطحها الفكري والحضاري يمكن محوها، من خلال فرض ثقافة أخرى، وكانت تجربة فَرْنَسة الجزائر فاشلة مع نهاية الاستعمار الفرنسي للجزائر، صحيح أنهم ربّوا نخبة متفرنسة، ولكن أكثرية الشعب انحازت وأحيت الهوية العربية الإسلامية.

رسالة الكوميديا الجديدة:

لقد جرت أحداث الفيلم كلها في إطار من الكوميديا اللطيفة التي تعتمد الموقف دون افتعال، وعلى المفارقة غير المتوقعة، وتناقض الأفكار دون إساءات لفظية تمس الأديان أو الأعراق أو الطوائف، وهي سخرية ضاحكة،

لأنها تمس قلوبنا، وتصحح مفاهيمنا عن الأعراق موضع النزاعات والاختلافات، وعن احتقارنا للديانات أو الثقافات، أي أنها كوميديا الموقف ذات الرسالة الإنسانية التعايشية.

لقد كان الفيلم واقعيا بشكل كبير، فهو لم يقدّم التعايش بشكل رومانسي، ينسى فيه الأزواج والوالدان انتماءاتهم الثقافية والدينية والعرقية، وما يرتبط بها من تحيزات وقناعات مسبقة؛ لن تفلح الهوية الفرنسية في محوها، وهذا أمر متوقع، ولكن يمكن أن تستوعبها في إطار وطني فيه من الانفتاح الثقافي ما يشمل الجميع.

لقد كانت التحيزات حاضرة في نقاشات الأسرة، وفي اختيارات الأزواج، وملامح الأبناء، بل وفي همسات الأزواج والوالدين، وهم يستحضرون تراثا من السخريات والتهكمات على الأفارقة في أطعمتهم وملابسهم وعاداتهم وتقاليدهم. وتلك المشاعر تحولت إلى عنصرية عندما يشاهدون الزوج الرابع المفترض أسود، فكلهم ذووبشرة بيضاء، إلا هذا الدخيل شديد السواد، الذي فاز بقلب الابنة الصغيرة؛ إلا أنه كان حضورا منطقيا ومتوقعا، ودون تعصب أو احتقار، فمن غير المنطقي ألا يكون موجودا، فانحيازات الفرد كائنة، وإن تعايش وتحدث ودرس بثقافة أخرى.

النوستالجيا والسفر عبر الزمن

قراءة في فيلم "منتصف الليل في باريس Midnight In Paris"

عندما نطرح مفهوم "**السفر عبر الزمن** "أدبيا وفنيا، فإننا نطرح مفهوما أقرب إلى الخيال، بل هو الخيال العلمي في حد ذاته، فكم يشتاق البشر إلى العيش في عوالم أخرى، قاصية عنهم، لا يمكن الوصول إليها، خاصة إذا كانت في الماضي بعيدا كان أو قريبا، أو في المستقبل القادم، ولو بعد حين. وهذا ما يفسر الشغف الكبير بقراءة التاريخ، روايات كان أو سردا أدبيا أو فنونا مرئية، لأنه يبحر بنا إلى الماضي، ذلك المجهول لنا، والمستحيل علينا العودة إليه.

وكلما كان السرد دقيقا بليغا في وصفه، عاش القارئ خياليا وأبحر في تفاصيل المكان والبشر والزمان. ونفس الأمر مع تخيل المستقبل في قصص الخيال العلمي وأفلامه، وإن كان الأمر في التاريخ أقرب إلى الحقيقة والواقع، فهناك من عاشه ورآه وسجّله، أما في المستقبل فإن الخيال هو الحكم والمصدر، وشتان بين مَن رَأى ومن تخيّل.

أينشتين والسفر الافتراضي:

ربما تبرر نظرية "أينشتين "علميا مفهوم التنقل عبر الزمن، عبر مفهوم البعد الرابع للكون، وهو الزمنية النسبية، ويرى فيه أنه من الممكن تجاوز الأبعاد الثلاثة التقليدية لما في الكون من ماديات وأشياء وحياة وتنقلات، وهي الطول والعرض والارتفاع، إلى بًعد رابع وهو الزمن، الذي لا يمكن رؤيته ولكننا نعيشه وندركه كحقيقة مسلمة من مسلمات الوجود. فإذا اعتبرنا أن هندسة الكون تعتمد على أبعاد أربعة؛ فإن حساباتها ستكون غاية في التعقيد ونتائجها غير متوقعة، وهذا ما فعله أينشتين في نظريته النسبية، فلم يكتف بإثباته نسبية المكان، ولكنه عمم نسبية المكان على الزمان أيضا، فطالما أننا نعيش في عالم ذي أربعة أبعاد، وإذا كان من الممكن أن تكون الأبعاد المكانية الثلاثة نسبية، فلا بد أن يكون الزمان (البعد الرابع) نسبياً أيضا. وبالتالي، فإن الإنسان يمكن أن يبحر زمنيا ومكانيا، ما دام المكان والزمان نسبيين. أي أن الشخص الذي يسافر في مركبة فضائية متطورة بسرعة تناهز سرعة الضوء (186000 ميل في الثانية) سيمر عليه الزمن بصورة أبطأ، من الشخص الذي يعيش على الأرض، وعلى هذا الأساس فإن السفر عبر الزمن ممكن نظريا،

فلكي يسافر شخص ما الى المستقبل ما عليه إلا الذهاب برحلة فضائية بسرعة الضوء ثم يعود بعد عدة سنوات ليرى الأرض، وقد شاخت عشرات السنين بينما لم يزدد عمره هو إلا سنوات قليلة.

هذه الفرضية من المنظور العقلي الدنيوي لا يمكن تحقيقها بالعودة إلى الماضي، لأن من أهم حقائق الزمن أنه يتقدم، ولا يرجع، ولكن يمكن أن يصبح المكان نسبيا في رؤيتنا وعلاقتنا به عبر المسارعة أو الإبطاء في حركة الزمن فيه، وهذا متحقق في وسائل السفر والاتصال والتواصل.

وقد حضر أدب الخيال العلمي كما رأينا في فكرة رواية آلة الزمن (The Time Machine) للمؤلف "هربرت ويلز" في العام 1895، حيث تقدّم برهانا على ما نريد طرحه؛ بأن العلم يمكنه أن يساهم ولو خياليا في السفر عبر الزمن.

تدور أحداث الرواية حول مخترع شاب غريب الأطوار، توفيت حبيبته في حادثة، فقرر أن يصنع - وفاءً لها - آلة عجيبة، يسافر بها الى الماضي؛ آملا في إعادة الحياة لها، بتغيير الأحداث التي أفضت لموتها، لكنه سرعان ما اكتشف أن تغيير القضاء والقدر مهمة مستحيل، فيقرر عوضا عن ذلك

الانطلاق في رحلة الى المستقبل، ليعزز الفرضية أن المخترعات العلمية يمكنها الإبحار بنا زمنيا.

النوستالجيا والزمن الجميل:

لو أردنا النظر إلى "النوستالجيا" أو الحنين إلى الماضي في ضوء مفهوم السفر عبر الزمن، سنجد أنها رغبة دفينة عند كل إنسان، ولكنها تتسع لتشمل رغبات خاصة تختلف من فرد لآخر، فهناك من يرغب في حنين إلى ماض خاص به في طفولته أو شبابه، أو في فترات معينة في حياته، وغالبا ما تكون ذات ذكريات جميلة له، وتحققت فيها ذاته. وهناك من يحنّ إلى أزمنة أخرى، قرأ أو سمع عنها أو حكيت له.

والشاهد في الأمر كله، أن الإنسان يحنّ لما يحب، ويتخيله عالما مثاليا له. وهذا يفسر مسمى "الزمن الجميل" الذي يحلو للبعض أن يطلقه على حقب بعينها في حياته أو في أزمنة عاشها آخرون وحكوا عنها، ووصفوها بالروعة والمثالية.

لذا، يمكن القول إن مفهوم الزمن الجميل نسبي متغير من شخص إلى آخر، ونفس الأمر مع مفهوم الحنين إلى الماضي، فكلٌ منا يحن إلى ماض يخصه، ويشتاق إليه، ويرغب في العيش فيه.

وتكمن إشكالية أخرى، في التصور المثالي نفسه للأزمنة المتخيلة، فكل منا يتخيل أن زمنا ما أحبه، فهو عالم مثالي خال من العيوب، الناس عاشت فيه نعيما وسعادة، ولم يعرفوا سبلا للشقاء والتعاسة. مع أن المسلم به أن أي عالم بشري، فيه الصالح والطالح، الشقاء والسعادة، والأمر يختلف من فرد لآخر بل من طبقة أو فئة لأخرى. فأهل الثراء والسلطان زمنهم الجميل هو زمن غناهم وامتلاكهم السلطة، وهو في نفس الوقت، زمن فيه تعاسة لفئات أخرى عانت فقرا وتهميشا، فالمسألة متفاوتة في الأحاسيس والنفوس بين شرائح المجتمع.

فيلم منتصف الليل في باريس:

يشكل فيلم "منتصف الليل في باريس Midnight In Paris " للمخرج الأمريكي "وودي آلن " (من إنتاج 2011م)، نموذجا لما تم طرحه حول السفر عبر الزمن أو بالأدق الإبحار إلى الخلف/ الماضي. تدور قصة الفيلم إلى

الحنين إلى مدينة باريس القديمة، حيث نشاهد أسرة رجل أعمال أمريكي مع زوجته، وابنتهما وخطيبها "جيل"، تتجول المجموعة في باريس، بين الفنادق والمطاعم، وبينما يقضي الزوجان حياتهما في الاستمتاع بوقتهما على طريقة الأثرياء الغربيين؛ نجد الخطيبين يواجهان صعوبات في علاقتهما التي يبدو أنها تتجه بعيداً عن الزواج، بسبب دخول شخصية مثقفة متحذلقة كما يصفها "جيل" في حياة خطيبته، وقد كان زميلا لها إبان الجامعة.

تعد شخصية الفيلم الأساسية هي شخصية "جيل" الذي امتهن كتابة سيناريوهات أفلام هوليوود، ولكنه يعاني من عدم تذكر الناس شيئاً من نصوص أفلامه بعد الخروج من دور السينما، لذا فإنه يريد كتابة روايته الأولى لتكون ذات أحداث مدونة تبقى في خلد الناس، ويستحضر في ذلك أسماء كبار الروائيين والفنانين في العالم، وبدأ يمتلك شعورا متعاظما، بأن باريس هي المكان الأمثل لعاشق الأدب والفن مثله، لأنها المدينة التي جمعت العظماء في حقب متقاربة زمنيا، خاصة في نهاية القرن التاسع عشر، وحتى العشرينيات من القرن العشرين، عندما كانوا يطلق الأدباء والفنانون عليها؛ أنها مدينة الخيال، أو مدينة الفن والأدب، أو مدينة الرومانسية.

وفي الفيلم، سنجد سردا سينمائيا يعود بنا بالبطل من العام 2010م، إلى باريس الماضي، عبر تهيئة فنية من قبل المخرج – الذي هو كاتب السيناريو أيضا – لتقبل أي تخيل غير عقلاني يمكن أن يقوم به "جيل" من أجل تحقيق رغباته، وهو ما تحققه أحداث الفيلم، فمع ساعات منتصف الليل تتوقف فجأة أمام "جيل" سيارة فرنسية قديمة جداً من ماركة "بيجو"، وهو سائر في شوارع وسط باريس الكلاسيكية، حيث يدعوه راكبوه لمرافقتهم، ولأنه كان مخمورا بعض الشيء، فقد استجاب للدعوة، لتصل به السيارة إلى حفلة لـ "جون كوكتو" حيث اجتمع عدد من الأدباء والفنانين الأمريكيين مع نظرائهم الفرنسيين، وقبل أن يعي "جيل "ما هو فيه، يجد نفسه محاطاً بالروائي الأمريكي الأشهر "سكوت فيتزجيرالد" ومواطنه الأكثر شهرة "إرنست هيمنغواي "، أي أنه انتقل بالفعل إلى زمن سابق، وفي عاصمته المفضلة أو بالأدق "المتخيلة "وهي باريس، حيث اجتمعت شخصيات طالما قرأ "جيل" أعمالها الأدبية.

ولأن ما حدث يبدو غير مصدق، فإن "جيل" يحاول إخضاع ما يصادفه للمنطق العقلي، وأنّى له ذلك، فقد وجد نفسه في منتصف كل ليلة في الوسط الثقافي الفرنسي في العقد الثالث من القرن العشرين؛ متنقلاً في أمكنة

عديدة، وغالبها في منطقة وسط باريس، ذات الطابع الكلاسيكي العالي، فيقابل "جرترود شتاين" في صالونها الأدبي، ويحاور "بابلو بيكاسو" وهو يرسم إحدى لوحاته، ويصعد سيارة تقف له، ليجد بجانبه الشاعر الإنجليزي الشهير "ت. س. إليوت"، كما يلتقي مع الفنان التشكيلي العملاق "سلفادور دالي"، "ولويس بونويل"، الذي يوحي له بفكرة فيلمه الخالد "السحر الخفي للبرجوازية"، يتم كل هذا عبر خيال واسع للمخرج "وودي آلن"، ثم تظهر شخصية أدريانا التي ترى أن باريس هي عاصمة الثقافة والفن في العالم كله، وأنها كانت أجمل في تسعينيات القرن التاسع عشر، ومن ثم تأخذ "جيل" في جولة ممتعة، نشاهد فيها باريس المدينة الساحرة، وتقتصر مشاهداتنا على العمارة الفخمة المبنية على طراز القرن التاسع عشر، والمتاحف الفنية الحافلة بأعمال الخالدين، والبيوت العريقة فخمة التصميم والزخرفة والفنون، ثم يجوب "جيل" مع أدريانا في الشوارع والمقاهي تحت المطر، ويتوقف عند الأسواق القديمة والشوارع المزدحمة، والحدائق والتماثيل الشهيرة، وهو يرى كل بقعة تغتسل بالمطر، إذ إن باريس أجمل مع زخات المطر، لينتهي الفيلم بأن يظل "جيل" مع أدريانا، ويترك خطيبته، التي تكره

المطر، وتتمسك بنمط الحياة الحديثة، التي تعيشها في أمريكا، حيث إيقاع الحياة مختلف، والفنون مختلفة.

جماليات المشهد السينمائي:

جماليات المشهد السينمائي يعني كيفية تقديم لقطات الفيلم ومشاهده ألوانا وإضاءة وديكورا، وهي الخلفيات التي تكمل المشهد التمثيلي.

وقد استطاع المخرج أن يقدم لنا الفيلم في لوحات سينمائية غاية في الروعة، فتعمّد أن تكون الإضاءة تشابه إضاءة أفلام الأربعينيات من القرن العشرين، فهي أقرب للاصفرار، إمعانا في نقل المتلقي إلى الزمن القديم، على عكس ما نرى في السينما الجديدة الآن بألوانها الزاهية.

لقد رأينا في غالبية المشاهد الخارجية شوارع وسط باريس وليس ضواحيها، بكل هندستها وتخطيطها وعماراتها المزخرفة، وكأنها تكمل اللوحات الفنية المعروضة في المتاحف والمعارض التي زارها جيل، وبعبارة أخرى: نحن شاهدنا فيلما ذا رؤية تشكيلية معمارية لكل جماليات المكان. وهذا يتماهى مع أعمال "وودي آلن" مثل "آني هول" (1977م)، و"مانهاتن"(1979م)، وفيلمه البارز "وردة القاهرة الأرجوانية"(1985م)،

وقدّم في الفيلمين الأولين تفاصيل المكان في مدن أمريكا مثل مانهاتن ونيويورك، وأيضا جمال القاهرة وشوارعها في فيلمه الثالث، وكأنه معنيٌ في مشروعه الفني بتقديم المكان برؤية تشكيلية حميمية، بكل ما فيه من جمال، فعلى سبيل المثال، قدّم مدينة "نيويورك" التي هي مدينة المال والأعمال والسياسة، كأنها مدينة رومانسية حالمة، وهو نفس المشروع الذي نجده في فيلمه عن باريس، مع الأخذ في الحسبان أن هذا الفيلم حقق المعادلة الصعبة، فجمع الفنية العالية مع الحرفية الإخراجية، مع الربحية العالية، حيث بلغت تكلفة إنتاج الفيلم حوالي 17 مليون دولار بينما حقق أرباحا تقدر بـ 152 مليون دولار.

رسالة الفيلم:

لو أعدنا قراءة الفيلم، من خلال طرح سؤال مفاده: لماذا نسترجع باريس العشرينيات من القرن العشرين ونحن في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين؟ في ضوء أن المخرج أمريكي الجنسية والهوى، وعاشق للمدينة والحياة الأمريكية، وهو ما رأيناه في تجاربه السينمائية السابقة.

سيأخذنا السؤال بلاشك إلى المقارنة الفكرية، التي ستكون بين العولمة المعاصرة التي تقدم في طياتها نموذج الحياة الأمريكية بكل صخبها وإعلامها وإعلانها وشركاتها عابرة الحدود، وأيضا أضوائها وموسيقاها الزاعقة وفلسفتها البراجماتية النفعية، بالإضافة إلى الحياة الاستهلاكية بكل ترفها وكمالياتها، مع انتشار فن البوب؛ وبين الحداثة الأوروبية، التي اهتمت بالثقافة الرفيعة في الفلسفة والفنون التشكيلية والأدب الراقي ذي القضايا الفكرية العميقة، وتواكب هذا، مع تقديم الفن الأوروبي كنموذج واجب الاتباع في الفنون والموسيقى والأدب، بل في الذائقة المفترضة لدى من يريد الثقافة. فيمكن القول إن الفيلم تجاوز الاحتفاء بباريس المكان والثقافة إلى المقارنة، خصوصا أن جيل البطل تمسك بأدريانا وفضّل العيش في باريس، وتخلى عن خطيبته الأمريكية.

وفي ضوء هذا، نتوقف أمام الأعلام (الشخصيات) المتعددة التي ظهرت في الفيلم، وهي ذات إضافات أدبية وثقافية وتشكيلية على المستوى العالمي، وتتحدث لغات عديدة، وتنتمي إلى دول مختلفة (أوروبية، أمريكية)، بغض النظر عن سبب حضور هؤلاء وتجمّعهِم في زمن ومكان

واحد، وكأن الفيلم ينتصر للفنون والآداب الرفيعة بشكل عام التي هي ثمرة الحداثة الغربية في عصرها الذهبي.

وربما يُسَجّل اعتراض بأن ظهور تلك الشخصيات، كان في مشاهد قصيرة، ولم يكن بالعمق الكافي في عرض كل شخصية، يكتفي فيه المخرج بظهور الشخصية، ومعرفة اسمها، ومن ثم حوار قصير مع جيل، وهناك مشاهد جمعت شخصيات عظيمة معا. ونرى أن هذا عائد إلى أن الفيلم غير معني في رسالته وبنيته السردية بعرض إنجازات الشخصيات المقدمة أو التعريف بها، وإنما هدفه الإشارة إلى حضورها في الزمن المختار، واحتشادها مع الشخصيات المبدعة الأخرى، للتدليل على عظم المكان، وروعة الزمان، والاحتفاء بكل أدب وفن أُنتِج خلال هذه الحقبة.

وهذا نوع من التماهي مع السينما الفرنسية، التي تحتفي كثيرا بالرموز الثقافية والفنية والفكرية في ثناياها، وربما يعود هذا إلى عشق المجتمع الفرنسي بكافة شرائحه للثقافة والفنون والآداب، وكأن "وودي آلن "يتماهى - صورةً ومكانا وزمانا وأيضا ثقافة وفنا- مع باريس العاصمة، وفرنسا الوطن.

سينما العولمة والسرد الجديد

قراءة في فيلم "بابل Babel"

معلوم أن مصطلح العولمة Globalization من أكثر المصطلحات التي صادفت رواجا في أدبيات السياسة في العقد الأخير من القرن العشرين، في أعقاب حرب الخليج الأولى وغزو العراق للكويت (1991م).

وقد جاء المصطلح معبرا عن تغيرات عميقة في السياسة العالمية، تتمثل في سقوط الاتحاد السوفيتي وتفككه، وانفراد الولايات المتحدة بالهيمنة على العالم وقيادته بحكم حقائق القوة الاقتصادية والعسكرية والنفوذ السياسي، ومن ثم انتشار ما يسمى بثقافة الأمركة وعلاماتها في المأكولات والملابس ونمط الحياة الصاخب، وتسيّدت أفلام هوليود ذات التمويل الضخم شاشات السينما في مختلف دول العالم، مما دفع الكثيرين لنعت هذه الحقبة بأنها "حقبة الأمركة "، وهو الأمر الذي أدى إلى اشتداد موجات معارضة وبشدة لهذا التوجه، ظهرت في السعي إلى إظهار الوجه الحقيقي لتلك الحقبة؛ والمتمثل في استعلاء الجنسية الأمريكية، على سائر الشعوب أو على الشعوب الفقيرة بالأدق، التي تعاني شظف العيش من ناحية، وتعاني

أيضا من تعسف حكوماتها مع أفراد شعبها عندما يتعلق الأمر بنزاع مع مواطن أمريكي يعيش على أرضها.

بجانب ضجر شعوب ذات ثقافات أصيلة في العالم؛ من تمدد الثقافة الأمريكية على حساب قيمها وتاريخها ولغتها، فظهرت موجات مضادة للعولمة في طابعها الأمريكي، كرد فعل حي ومضاد وإثبات للوجود، رافعة شعار الندية الثقافية.

أيضا، فإن لمفهوم العولمة بُعدا تقاربيا جغرافيا؛ حيث يعبر عن حالة التقارب الجغرافي بين الدول، التي تتضح جليا في سهولة السفر بالطائرات، وانفتاح الحدود، وسيولة السياحة، ناهيك عن ثورة الاتصال ذاتها والمتمثلة في الحواسيب والهواتف المحمولة وشبكة الإنترنت والقنوات الفضائية والأقمار الصناعية، فلم يعد هناك أمر مخفي على الأعين؛ أو على الأقل في نقل الأخبار والأحداث في العالم.

وبعبارة أخرى، فإن العولمة حصدت ثمرات التطورات الهائلة في قطاعات المواصلات والاتصالات والفضائيات، وتلاشي مفهوم الحدود التقليدية، وارتفاع مستوى المعيشة، وزيادة ملحوظة في أعداد الأغنياء، ومظاهر الترف.

وهذا لا يعني أن ثمة رغدا تعيش فيه شعوب الدول الغنية القوية وإن امتلكت المال والرفاهية وحماية حكوماتهم لهم، بل تظل أزمة الإنسان المعاصر واضحة بجلاء، ظاهرة في المعاناة النفسية من الوحدة والقلق والاغتراب، ومن تعقّد الحياة الحديثة، وغلبة المادية عليها، وانغماس الناس في الركض وراء ملذات وإغراءات، فإذا ظفروا ببعضها لهثوا لغيرها. فغابت الروحانية وراء غلالات المادية الكئيبة، وتضاءلت العلاقات العائلية، وضعفت الأسرة، أي أن الإنسان المعاصر لا يزال في ضلال وتخبط.

سرد العولمة:

السؤال الذي يطرح نفسه: هل يمكن أن نعبر عن حكاية أو سرد في بلاد متباعدة جغرافيا، متنائية مكانيا؟ وهل يمكن أن يتكون سرد مرئي يعبّر عن حالة التقارب الجغرافي بين جنسيات وشعوب مختلفة، تواصل بعضها بشكل أو بآخر من خلال وسائل السفر والاتصال الحديثة ؟

يأتي طرح السؤال انطلاقا من واقع نعيشه جميعا، فإذا كان السرد التقليدي يتصل بشخصيات وأحداث تتم في واقع جغرافي واحد أو متقارب نسبيا، بحيث يكون المكان أرضية مشتركة للأحداث الواقعة عليه، فإن السرد

المتعولم يعبر عن حالة التعدد الجغرافي الذي يحدث بالفعل، فالشخصيات تتنقل خلال ساعات قليلة بين بقاع شتى في العالم، وتحمل معها أحداثا شخصية، وأوجه من المعاناة أو اللذات. وهنا لم يعد المكان أرضية مشتركة، بل صار جزءا ضئيلا من أحداث السرد، وصارت الأجزاء الأكبر للسرد متمثلة في الأحداث والشخصيات وما يستتبعها.

ولكي تتضح الصورة أكثر، فلنتخيل أن هناك شخصا يعمل في عمل يستلزم سفرا كثيرا بين القارات، وتحدث له مواقف وأحداث لها تداعياتها النفسية، أي أنه يتنقل سفرا من مكان إلى مكان، متجاوزا أطر الزمان، وقد يقوم بفعل أو ينطق قولا في بلد ما، نجد صداه في علاقات إنسانية في بلد آخر. وتلك الظاهرة صارت موجودة وبكثرة الآن، مع الذين يعملون في الشركات متعددة الجنسيات وكذلك مع رجال الأعمال، حيث يكثرون من السفر، وتكاد سنوات عمرهم تنقضي وهم في ترحال دائم، وقد وضحت هذه الظاهرة أخيرا، فهناك أناس يعيشون في الطائرات، وحياتهم على الإنترنت وفي المطارات، بحكم أعمالهم التي تستلزم سفرا دائما، وهؤلاء تكون لهم علاقات اجتماعية في بلدان وقارات، أكثر من بلدهم الأصلي، يضاف لهم هواة السفر والسياحة وقضاء الإجازات في بلدان مختلفة، وفي كل بلد هناك شخوص

وأحداث ومواقف وقصص تحدث لهم، تحتاج للتعبير عنهم، وتغطيتها من الوجهة الأدبية، أي نحتاج إلى ألوان من السرد مكتوبا كان أو مسموعا أو مرئيا يعبر عن هذه النماذج في حياتنا، والتي باتت متكاثرة يوما بعد يوم.

إذن، يمكن القول إن السرد المتعولم يعني: قصّ حكايات من واقع العولمة الجديد، بكل ما فيه من تنقلات مكانية وجغرافية، وتداخل جنسيات، وتفاعل ثقافات شعوب مختلفة، وكل هذا في زمن واحد تقريبا، بأحداث مترابطة ومتسارعة، وكلها متصلة ببعضها، تتم في آن واحد أو في ساعات متتالية حتى تصل إلى ذروتها أو نهايتها، أو تكون ذات صلة بشخصية تلاقت وافترقت في أكثر من بلد.

فيلم بابل:

ربما يستغرب البعض من مصطلح السرد المتعولم، بتعريفه المتقدم، ولكن نجزم أن هذا حادث بالفعل، ونراه متجسدا في السرد السينمائي، وتكون أفلام السينما هي التعبير الأنسب لمثل هذا السرد – وأيضا مع أشكال الميديا الأخرى – لأن السينما هي الأجدر على تقديم الأمكنة الجغرافية بكل تفصيلاتها الطبيعية، وبكل الأعراق والثقافات واللغات التي تتوزع في

القارات، فلقطة واحدة من بلد، تحوي اللغة والمعالم والوجوه كافية للتعبير عن هذا البلد، وتغني عن مئات الأسطر، فالصورة المتحركة لها سحرها ووقعها، ناهيك عن تجسيد القصة سينمائيا.

ولعل من أبرز الأفلام التي عبرت عن هذا السرد المتعولم؛ الفيلم البديع "بابل"، الذي أنتج في العام 2006م، عبر تعاون سينمائي عالمي لعدة شركات إنتاج في فرنسا، المكسيك والولايات المتحدة، وأخرجه المكسيكي "أليخاندرو غونزالس إناريتو"، وكتب السيناريو والحوار "غييرمو أرياغا" بالإضافة إلى المخرج أيضا، وهو من بطولة "براد بيت "، "وكيت بلانشيت "، وقد فاز بثمان وعشرين جائزة، منها جائزة الأوسكار بأحسن موسيقي تصويرية، إلي جانب ترشيحه للحصول على (75) جائزة أخرى.

فهو فيلم يعبر عن إبداع سينمائي حقيقي وخلاق، بدلالة الكم الهائل من الجوائز التي حصل عليها أو رشّح لها.

تدور أحداث الفيلم في ثلاث قارات (أفريقيا، آسيا، أمريكا الشمالية)، وفي أربع دول (المغرب، اليابان، المكسيك والولايات المتحدة)، ونسمع فيه خمس لغات: العربية، الأمازيغية، الإنجليزية، الإسبانية، اليابانية. ولنا أن نتخيل حجم الجهد الذي بذله المخرج وفريقه، للتصوير في هذه الدول.

الكثيرون ظنوا أن الفيلم يحوي ثلاث قصص تتكامل فيما بينها، ولكن الواقع أن الفيلم قصة واحدة، مبنية على حدث واحد يمكن أن نعده الحدث المحوري الكاشف، وأيضا الرابط لسائر الأحداث وتداعياتها، وما يتصل بها من شخصيات متعددة الجنسيات واللغات والثقافات وأيضا في مستواها المادي.

يتمثل الحدث الأساسي في الفيلم، في قيام طفلين أخوين، كانا يرعيان قطيع ماشية مملوك لعائلتهما في المغرب، حيث يقرر الابن الأكبر اختبار بندقية معه، حصل عليها مؤخرا، ولكن الطلقات تطير بعيدا جدا، لتتغير حياة خمسة أشخاص في قارات ثلاث مختلفة، عبر ثلاث قصص متداخلة سرديا، بمعنى أننا نتنقل بين القارات والبلدان من خلال أحداث الفيلم.

أولى هذه المجموعات زوجين أمريكيين (براد بيت، كيت بلانشيت) وهما في رحلة سياحية في المغرب، وسيفهم المشاهِد أن العلاقة بين الزوجين متأزّمة، وتبدو الزوجة الأمريكية عنيفة ومحتجّة لوجودها بين هؤلاء "المسلمين الإرهابيين"، وفيما هما جالسان في الحافلة تُصاب سوزان برصاصة طائشة، مما يجعلها تنزف وتفقد الكثير من الدماء. تتعقد الأمور، فالحافلة متوقفة وسط الصحراء، لكنّ المترجم المرافق للرحلة يقنع السيّاح

بالتوجه إلى إحدى القرى، ومن هناك يتصل الزوج بالسفارة الأمريكيّة بواسطة الهاتف الوحيد في القرية لطلب المساعدة، ولكن الزوجة تضطر إلى العلاج على يدِ البيطري الوحيد في القرية، الذي لن يستطيع إلا خياطة جرحها دون استخدام المخدّر في مشهدٍ مؤثر. تتصاعد الأحداث حين يقرر باقي السيّاح مغادرة القرية خوفاً من أهل القرية الإرهابيين (في منظورهم)، ليبقى الزوج وزوجته المصابة وحدهما في القرية، إلى أن تصل طائرة هليكوبتر لتقل الزوجين إلى إحدى المستشفيات، وقبل اقلاع الطائرة وفي وسط عاصفة الرمال، يعرضُ الزوج المال على المترجم الذي يرفضُه معتبرا أن مساعدته ووقفته مع "الأمريكي" وزوجته إنما هو خلق عربي أصيل، ناتج عن تاريخ طويل من الكرم أو مساعدة المحتاج .

والأمر لا يحتاج إلى كثير من الشرح، فإن منظور السياح الغربيين إلى العرب المسلمين في المغرب ناتج عن ميراث كبير من العداء للإسلام والعروبة؛ متراكم عبر قرون، تعززه حديثا صور سلبية في الإعلام والفنون المرئية في الغرب.

تتسارع الأحداث، ويتم تداول الخبر في المحطات العالمية، على أنه عملية إرهابية من جماعة متطرفة في المغرب ضد إحدى الرعايا الأمريكيين،

ومن ثم تستنفر أجهزة الأمن في المغرب، بحثا عن القاتل، وفي الوقت نفسه، تأتي طائرة هليكوبتر من الجيش المغربي لنقل الزوجة إلى مستشفى حديث في العاصمة، بعدما تلقت علاجا بسيطا في إحدى القرى النائية، تمثّل في خياطة الجرح بشكل بدائي لوقف النزيف، وتصل الشرطة في النهاية إلى الفاعلين الحقيقيين، وتقتل الطفل الأكبر يوسف في اشتباكٍ مسلّح، فيما يسلّم أخوه نفسه للشرطة.

المفارقة تقودنا إلى القصة الثانية وستنقلنا الكاميرا والأحداث إلى اليابان، ذلك أن البندقية كانت ملكا لرجل أعمال ياباني، زار المغرب وأهداها إلى والد الصبيين، فهذا الياباني "ياسوجيرو"، لديه ابنة مراهقة، والدها مشغول دائما عنها، وهي تعاني من الوحدة، وقد انتحرت زوجته بإطلاق النار على نفسها. يحاول الأب بكل السبل التقرب من ابنته "شيكو"، مستغلا ما يتاح له من وقت بسيط، ولكن الابنة صّماء بكماء، تحاول جهدها اقتناص أيّة فرصة لممارسة الجنس، لإشباع رغباتها.

أي أنها تسعى للتواصل -من خلال جسدها- مع العالم بعد أن فقدت وسائل الاتصال العاديّة والطبيعيّة، وتتقرب في سبيل ذلك من الشباب، عارضة نفسها بابتذال وعهر، حتى تقيم علاقة مع ضابط شرطة، جاء

لوالدها مستفسرا عن البندقية التي أهداها للرجل المغرب. الملفت أن المشهد الأخير يُظهر الفتاة اليابانية عاريةً في شرفة الشّقة، كأنها من ناحية ستلقي بنفسها منتحرة، أو لعلّها تعرضُ جسدها العاري إلى المدينة وسكّانها، علّ أحدهم يستطيع أن يلتقط زهرة جسدها لتشعر بالنشوة لمرّة واحدة، ويأتي الأب ليحتضنها، مشعرا إياها بأبوته، معطيا حنانا واهتماما افتقدته كثيرا.

أيضاً، تدور أحداث القصّة الثالثة للفيلم، حيث ترك الزوجان الأمريكيان طفليهما في رعاية المربية المكسيكية "أميليا" التي تقيم في الولايات المتحدة الامريكية بشكل غير شرعي، ولأنها لا يمكنها ترك الطفلين وحدهما، فقررت اصطحابهما معها إلى المكسيك لحضور حفل زفاف قريب لها، واضطرت إلى عبور الحدود مع الطفلين بطريقة غير شرعية عبر الصحراء، فهي ليست مخولة باصطحاب الطفلين بسبب إقامتها غير الشرعية، وبالفعل تفلح في عبور الحدود، لتحضر عرس أقاربها، وفي العرس لا تخلو المشاهد من بعض اللقطات "المزعجة" كقطع رقبة دجاجة، أو إطلاق الرصاص في حفل الزفاف الذي يثير رعب الطفلين غير المعتادين على مثل هذه السلوكيات.

وفي رحلة العودة لم تكن الأمور على ما يرام، حيث تعود المربية مع الطفلين في سيارة يقودها أخوها "سانتياغو" لكن شرطة الحدود توقف السيارة للاشتباه، فما أكثر التهريب والمهربين على الحدود، خصوصا أن المربية كانت مقيمة في أمريكا منذ ستة عشر عاما، وهذا ما دفع "سانتياغو" إلى الهرب واقتحام الحدود، بعدما أنزل أخته والطفلين من السيّارة ليهربَ وحيداً من الشرطة.

في الصباح تجد "إميليا" نفسها وسط صحراء شاسعة، و يتدخل القدر ليتم إنقاذ الأطفال ومربيتهم في آخر اللحظات، بعدما أشرفوا على الهلاك، خاصة أن المربية تركت الطفلين بعض الوقت، وراحت تبحث عن سبيل للنجاة، حتى تعثر عليها الشرطة، وتتحرك طائرة هليكوبتر للبحث عن الطفلين وإنقاذهما.

رسائل الفيلم واضحة جلية، لعل أهمها: النظر إلى حصاد العولمة، المتمثل في استعلاء الجنسية الأمريكية على سائر الشعوب، بدليل تحرّك السلطات المغربية لإنقاذ الزوجة الأمريكية، جنبا إلى جنب مع نشاط السفارة الأمريكية، وتغطية إعلامية عالمية مواكبة، فيما يتم التعامل الشرَطي القاسي مع مطلقي النار، وينتهي الأمر بقتل الطفل الأكبر، عندما حاول

الهرب، رغم أن أخاه أعلن استسلامهم، ولكن الشرطة سارعت بقتله، لتعلن أنه قد تم القضاء على الإرهابي، مطلق النار. إنها رسالة شديدة الواقعية والألم في آن واحد.

أيضا، فإن الرسالة الثانية في الفيلم تشير إلى أزمة المادية الطاغية التي هي من أهم سمات العولمة، حيث العيش في ناطحات السحاب، ورفاهية الحياة، وفي نفس الوقت فقدان الحنان والدفء العاطفي، بدلالة الفتاة "شيكو"، وأزمتها النفسية، وفقدانها لأمها، وانشغال والدها عنها، وهي نفس ما تشعر به المربية "إميليا" التي تعاني من قسوة الاغتراب خلال عملها لدى أسرة أمريكية، فحرمت نفسها من الحب والزواج ثانية، وهذا ما رأيناه خلال سفرتها، واشتياقها لمضاجعة رجل لدقائق.

أما الرسالة الثالثة فتتصل بحال المهاجرين غير الشرعيين، من الدول الفقيرة إلى الدول الغنية التي تقود العولمة في نفس الوقت، كما رأينا في حالة إميليا، التي يدفعها الفقر لتحمل الغربة سنوات طويلة، أي تظل الشعوب الفقيرة في خدمة الشعوب الثرية، وتتعرض للطرد في أية لحظة، بدون تعويضات أو تقدير لها.

الرسالة الرابعة: تتصل بالقيم الإنسانية عامة، فإن العولمة أعلت شأن الحريات وحقوق الإنسان في تمددها نحو الشعوب والدول الفقيرة، ولكنها في الحقيقة تمارس أعلى درجات الاستغلال والقهر، وبعبارة أوضح: فإن العولمة موجة من موجات الاستعمار الغربي، بثياب جديدة وشعارات جديدة، لا يطبق منها شيء.

إن هذا الفيلم، أعطانا جزءا من الوجه الآخر للعولمة في تطبيقاتها العملية.

جماليات السرد السينمائي وعناصره:

يمتلك السرد السينمائي سبلا عدة يوصل بها المضمون إلى المتلقي، فهو لا يعتمد على اللغة والأسلوب الوصفي كما نرى في السرديات المكتوبة في الروايات والقصص، وإنما على الصورة والشخصيات الممثلة، والديكورات والتنقل بسهولة بين الأمكنة، وتقطيع الزمان، بجانب حوارات الشخصيات، والموسيقى المؤثرة وغير ذلك، أي أن تقنيات السينما المتعددة أساسية في إيصال الرسالة السردية.

جاءت العلامات الأساسية الدالة على تقنيات السرد -في فيلم بابل- مستفيدةً من التمايزات بين البلدان المختلفة، عبر تميز سحنات الوجوه والملابس كما نرى لدى كل من اليابانيين، المكسيكيين، الأمريكيين، المغاربة، وما يتبعهما من اختلاف اللغات، خصوصا أن المخرج جعل الممثلين من نفس البلدان، ناطقيت بنفس اللغات المستخدمة في بلادهم: العربية والأمازيغية في المغرب، اليابانية في اليابان، المكسيكية والإنجليزية في المكسيك والولايات المتحدة. وبعبارة أخرى فإن علامات التميز التي سيفهمها المتلقي في الفيلم تكونت من طبيعة قصة الفيلم الدائرة في البلدان الثلاثة في توقيت واحد تقريبا، عبر حسن استغلال علامات الأمكنة واختلاف الوجوه واللغات والشخصيات ذاتها.

أجاد المخرج في تعميقه للشخصيات، فصارت كل شخصية أيقونة دالة على أزمة، فالفتاة "شيكو" دالة على أزمة الشابة المعاقة المصابة بالصم والبكم وفقدان الأم، ويمكن نعت أزمتها بأنها أزمة وجود وتواصل مع الآخرين، وفقدان للحب والحنان.

أما الصبيان في المغرب فهما دالان على فقر وعوز وحرمان، في حين تشير شخصية المربية المكسيكية إلى أزمة المهاجرين المقيمين غير الشرعيين في

الولايات المتحدة، والقسوة الشديدة التي يجدونها من السلطات الأمريكية معهم.

لقد نجح فيلم 'بابل' على مستويات عديدة من المنظور السينمائي والسردي والسيميائي، فهو أولا يعتمد على عنصر الإبهار بحرفية إخراجية وتصويرية عالية، عنوانها التشويق، بلغة سينمائية بليغة، ولقطات دقيقة معبرة، بكل ما فيها من رموز وعلامات ودلالات، والأجمل في كل هذا قدرة المخرج على أن يحتفظ بإثارتنا طيلة أكثر من ساعتين، دون ملل، بجانب نجاحه في إغراقنا في الإيهام طيلة الفيلم وجذبنا إلى التعمق في شخصياته، وابتلاعنا بإيقاعه السريع، فنستغرق في متابعة أحداثه بتشوف وترقب، خاصة مع إجادة القطع في مشاهد بعينها بحيث يظل المتلقي في حالة من اللهاث لمعرفة ماذا حدث، ولعل المشهد المؤثر في ذلك عندما تركت المربية الطفلين في الصحراء، والولد يرجوها أن تبقى معهما، ولكنها تخبرهما أنها ساعية إلى البحث عن النجدة، وعندما تعثر على نجدة من الشرطة، تعود إليهما، وتتفاجأ بأنها أضاعت مكانهما، وعبثا حاولت مع الشرطة العثور عليهما.

لقد استطاع المخرج أن يقدم لنا المشهد بحرفية عالية، يجعلنا نبكي مع الطفلين ثم يحدث لنا التطهير الأرسطي عندما نجد الضابط يخبر المربية أنها مطرودة من الولايات المتحدة، وأنهم قد عثروا على الطفلين في حالة صعبة.

هناك عنصر جمالي، يمكن أن نقرأه في ثنايا القصص المتفرعة من الفيلم، وهو عنصر أفقي مشترك بين القصص الثلاث في أمكنة ثلاث: المغرب، واليابان، والمكسيك. يتمثل في فعل متكرر حتى صار رمزا ما، ألا وهو "الجنس"، فالجنس حضر على مستويات عدة، ومع شخصيات ثلاثة مختلفة.

فإذا أردنا ترتيب الأعمار، وأيضا مشاهد ظهور السلوك الجنسي في حد ذاته، فإن المشهد الأول كان مع الصبي مطلق النار على الزوجة الأمريكية، وهو في الحقيقة لم يكن صبيا وإنما كان مراهقا بالغا، سرق البندقية من وراء أبيه، وركض وراء إحدى الفتيات المراهقات من جيرانه، وتبعه أخوه الأصغر، حيث أغرته البنت بكشف أجزاء من جسدها، فألهبت خياله، وأشعلته؛ فتسمّر يراقبها، ودفعه هذا لأن يطلق النار أملا في جذب اهتمامها ولفت نظرها إلى رجولته المبكرة، وهذا ما ضربه والده عليه بشدة، كما عنّف الفتاة،

ومن ثم اصطحب الولد وأخاه هربا من الشرطة التي ضيقت الخناق عليه، وحاصرت القرية، وعاقبت سكانها. فيمكن أن نطلق على هذا الموقف أنه شبق جنسي لإشعال خيال المراهقين، وهو المستوى الأول في العمل المشين، الذي لم يتخطَ النظرات إلى فعل.

المشهد الثاني مع الفتاة اليابانية "شيكو"، وهو في الحقيقة مشاهد عديدة، بدأت من حرصها على إظهار ثيابها الداخلية، أمام الشباب لعلهم يطاردونها، ويعجبون بها، وكان ذلك في إحدى الحفلات، وتطورت إلى محاولة إقامة علاقة كاملة مع ضابط الشرطة الذي حضر لأخذ أقوال أبيها، وكانت تصر على الظهور عارية في كثير من اللقطات، التي هي مأخذ في رأينا على الفيلم، فكان يكفي المخرج الإشارة والتلميح وليس الكشف الفاضح. ويمكن أن نؤول فعل شيكو بأنه جنس تعويضي عن حرمان عاطفي جسدي، بسبب والد مشغول عنها، وأم منتحرة. ونلاحظ أن شيكو كانت في سن الشباب، ولكنها ضائعة شعوريا واجتماعيا، ولا تشعر بأنوثتها.

أما المشهد الثالث فهو المربية المكسيكية "إميليا"، التي حرمت نفسها من الحب والزواج طيلة إقامتها غير الشرعية في الولايات المتحدة، حتى إذا حضرت عرسا لأحد أقربائها، وقد رأت فيه شخصا أحبته يوما، ومن ثم

اصطحبها إلى بيت فارغ، فالكل مشغول في العرس، ليقيم معها علاقة جنسية سريعة. فيمكن أن نسمي هذا الموقف بأنه نهم لإشباع شهوة مكبوتة وحرمان امتد لسنوات طوال، تنكرت فيه إميليا العجوز لجسدها وعواطفها أملا في جمع المال.

عنوان الفيلم:

يستوقفنا عنوان الفيلم "بابل "، فلا نكاد نعرف كنهه في ضوء القارات الثلاث والبلدان الأربعة التي نجدها في الفيلم، وليس من بينها العراق التي توجد به مدينة بابل التاريخية والواقعة على نهر الفرات وهي من أشهر مدن الشَّرق القديم، وكانت عاصمة البابليين الذين عاشوا في بلاد ما بين النهرين في الألفَيْن الأول والثاني ق.م، وورد في ذكرها قوله تعالى: {وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ} حدائق بابل المعلَّقة: حدائق بناها نبوخذ نصَّر في بابل في القرن السادس ق.م، وإليها يُنْسب السِّحرُ والخمر، كما ورد في معجم لسان العرب.

ويورد الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه "العين"، تفسيرا أقرب للميثولوجيا: "يقال واللَّه أعلم: إنّ اللَّه عزّ وجلّ لما أراد أن يُخالِفَ بين أَلْسِنة

بني آدمَ بعث ريحاً فحشرتهم من كلِّ أُفُق إلى بابل فبلبل اللَّه بها ألسنتهم، ثمّ فرَّقتهم تلك الرِّيحُ في البلاد"

فقصّة بابل والبلبلة في اللغات واختلاف الألسن أسطوريّة، ويردُ ذكرها في العهد القديم كما في سفر التكوين. ولا يختلف المعنى كثيراً حين ننظرُ إلى القاموس تحت كلمة "Babel" التي تعني في واحدة من معانيها "الجلبة، أو اختلاط أصوات".

أي أن دلالة عنوان الفيلم عميقة، ومتسقة مع موضوع الفيلم وسرده، وأيضا اللغات المتعددة التي سمعناها في الفيلم، التي قد تحدث طنينا غير مفهوم في آذاننا إذا كنا نجهل هذه اللغات، ولكن تظل المعاني والمشاعر الإنسانية والأزمات النفسية والاجتماعية، واتصالها بالسياسة واستعلاء شعوب على شعوب أخرى؛ يظل كل هذا في النفس، فمهما تعددت اللغات، وعجمت الألسنة، تظل القيم الإنسانية واحدة، والمآسي متكررة بل ومتشابهة بين الشعوب والناس وإن تناءوا.

يظل هذا الفيلم في أعماقنا، ويظل ذكراه معنا بمشاهده المؤثرة، مستحضرين مقولة المخرج الفرنسي الشهير "جان لوك جودار" إذ يقول:

"عندما نعجب بفيلم ما، فإنه يصبح في التو أكبر منا"، أي يحتوينا بفكره أحداثه، ويلح علينا بشخوصه وعلاماته.

السرد الرومانسي الكلاسيكي

فيلم شكسبير عاشقا نموذجا

هل هناك رومانسية كلاسيكية، ورومانسية حداثية؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، علينا أن نناقش المصطلح ذاته، ألا وهو الرومانسية، وتعني -في المنظور العاطفي- الحب السامي بين حبيبين، وما يتصل به من درجات العشق والوله والتعلق، مثلما قرأنا في الروايات الرومانسية الصادرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر- حقبة ذروة المذهب الرومانسي شعرا وسردا- ضد تيار الكلاسيكية التي تنتصر للعقل على حساب العاطفة، وللتقاليد ضد التحرر، وللأشكال التراثية ضد التجديد، وتنتصر أيضا للزواج التقليدي بسبله المعروفة، ضد علاقات العشق التي لا تقيم وزنا للتكافؤ الاجتماعي والعمر والمستوى المادي وما شابه.

لقد جاءت الرومانسية محطمةً قيود الكلاسيكية في الأدب والفنون والحياة بشكل عام، فقرأنا قصص الحب بين الشاب الوسيم الثري وبين ابنة الخفير، أو بين ابنة الأمير وابن العامل الأجير، ولعل روايات يوسف السباعي (1917-1978م) دالة بوضوح على ذلك، مثل روايتيه "بين الأطلال اذكريني

و "رد قلبي "1954م، وكلتاهما تحولتا إلى فيلمين يحملان نفس العنوانين. نجد في الفيلم الأول الحبيب الرومانسي مؤلف الروايات والقصص الغرامية، وقد تعلق بفتاة تصغره بسنوات، وأحبها وأحبته بجنون، وهو المتزوج من سيدة مريضة لا تنجب، وتتطور الأحداث، فيموت المؤلف في مرضه وقد خطّ رواية حبه، ثم تموت الزوجة وهي تلد بنتا، وتأتي الحبيبة لتربي البنت، وتعيش مع الجد، رافضة الزواج، فحبُّها لم يمت.

ونجد في الرواية الثانية "رد قلبي" نموذجا لحب ابنة البرنس (الأمير)، لابن البوّاب، مع ربط هذه العلاقة بأبعاد اجتماعية وسياسية، تخص إنهاء الحقبة الملكية، بعد ثورة 1952م، وينتهي الفيلم بإعلان قيام الجمهورية، ثم زواج الحبيبين.

إذا عدنا إلى السؤال الذي افتتحنا به الدراسة، سنجد أن الرومانسية الكلاسيكية لها علامات مرئية عديدة، ارتبطت بالأفلام التي قدمتها، ناقلة تلك العلامات من الروايات المكتوبة ذاتها، مثل التمسك بالحبيب والعيش على ذكراه في حالة الفراق، والوقوف أسفل نافذة المحبوبة ليلا، والغناء لها، ثم تُلقي له بمنديلها المعطر، بجانب الرسائل المكتوبة التي تحملها الخادمة أو تُلقَى في الشرفة معلقة بحجر، وأيضا اللقاءات العاطفية في الطبيعة

الساحرة؛ على شاطئ البحر، أو في المروج الخضراء، أو في الحدائق تحت الأشجار.. إلخ، وغالبا ما تكون النهاية سعيدة بلقاء وزواج، أو تعيسة بانتحار أو افتراق؛ مع بقاء جذوة الحب مشتعلة، ليعيش الحبيب على ذكراها، عازفا عن الزواج.

إن حديثنا هنا يتركز على العلامات البصرية أو ما يمكن أن نطلق عليه المعطيات السيميولوجية للرومانسية التي تنشأ من إيراد صور ذات تركيب بصري Syntagme visual، وعندما تتواجد هذه المركبات البصرية فإنها بالضرورة تعطي للمشاهد المثيرات البصرية Stimulus visuels، التي تهيؤه لتقبل المواقف الرومانسية، والغرق في إيهامها، وكل هذه العلامات صاحبت الحقبة الرومانسية في السرد الروائي والسينمائي بل إنها ارتبطت بحقبة معينة في تاريخ الأدب والسينما.

فيلم شكسبير عاشقا:

يعيدنا هذا الفيلم إلى أجواء القرن السابع عشر، حيث الحقبة الزمنية التي عاش فيها وليم شكسبير (1564- 1616م) الشاعر والكاتب المسرحي المرموق في زمنه، ولكن شهرته زادت في القرن التاسع عشر، عندما اكتشفه

الرومانسيون وأشادوا بعبقريته وأعادوا تقديم أعماله، خاصة من قبل الجماعات الأدبية والدرامية، فشكسبير كان غزير الإنتاج، فقد قدّم 158 سونتة، وبلغت مسرحياته العديدة 38 مسرحية، وهي بمثابة التراث الكلاسيكي للمسرح الإنجليزي، في حقبة المسرح الإليزابيثي Elizabethan Theatre المنسوب إلى الملكة إليزابيث الأولى (7 سبتمبر 1533 - 24 مارس 1603)، ثم في حقبة المسرح اليعقوبي نسبة إلى جيمس "يعقوب الأول" ملك إنجلترا الذي تولى العرش في 1603 وتوفي عام1625م.

أنتَجَ الفيلم الأمريكي Shakespeare in Love، العام 1998م، وهو من إخراج "جون مادين "، وكتب السيناريو كل من "مارك نورمان "، "توم ستوبارد"، وقد حقق الفيلم نجاحا كبيراً في شباك التذاكر، حاصدا أرباحا زادت عن 250 مليون دولار، وحصد سبعة جوائز أوسكار من ضمنها أفضل فيلم وأفضل ممثلة لجوينيث بالترو، وأفضل ممثلة مساعدة لجودي دينش.

تدور أحداث الفيلم حول قصة حب بين وليام شكسبير وإحدى النساء الثريات، التي تلهمه ليكتب مسرحية من أهم أعماله وهي "روميو وجولييت".

وقد جاء البناء السردي في الفيلم على مستويات عديدة، دالة على الإبداع:

أولها: المستوى الخيالي، فالقصة برمتها خيالية على الرغم من وجود شخصيات تاريخية حقيقية، فلم يردْ في ترجمة وليم شكسبير وقوع مثل هذه القصة له، في ضوء غموض تفاصيل حياته الخاصة. وبعبارة أخرى، اتخذت قصة الفيلم شخصية شكسبير وإبداعه وعصره إطارا زمنيا ومكانيا وحياتيا، وهذا أمر مباح في التأليف السينمائي، ونعده فكرة جديدة في التعامل مع الشخصيات الإبداعية التاريخية، بأن تكون بناء خياليا افتراضيا، حاويا في طياته قصة حب عنيفة، مع الحرص على الإمعان في الإيهام التاريخي والواقعي، وقد وجدنا صانعي الفيلم (السيناريست والمخرج) يذكران شخصيات حقيقية عاصرت شكسبير، ساهمت في صنع القصة معه، مثل الملكة اليزابيث ورجالها في البلاط الملكي، وشاهدنا أيضا مدير مسرح "روز" الذي أغلق أبوابه بعد اكتشاف امرأة بين الممثلين فيه، لأن القانون الإنجليزي كان يمنع في ذلك العصر مشاركة النساء في التمثيل، وقام بدور النساء ممثلون رجال.

إنها قصة تعود بنا إلى أجواء القرن السابع عشر، نشاهد فيها أحوال المسرح الإنجليزي في تلك المرحلة من تاريخ المملكة المتحدة، ونتعرف أيضاً على حكاية فتاة رومانسية مختلفة عن بنات جيلها، تم دفعها قسرا

للزواج التقليدي من رجل ثري مقرب من الملكة؛ يظهر في شخصية الغريم التقليدي المألوفة في الأفلام الرومانسية؛ الراغب في امتلاك الحبيبة بحكم التقاليد، غير عابئ بمشاعرها.

ثانيها: إنها قصة تولّد قصة، أي قصة حب حقيقية يفترض أن شكسبير قد عاشها كي ينتج قصة حب يصوغها في مسرحيته الجديدة "روميو وجولييت "، فلم يأته إلهام يشعل شرارة الإبداع لديه. كان شكسبير وقتئذ شابا يافعا وسيما، يعيش قلقا وترقبا، ويواجه عددا من المصاعب، أبرزها صعوبات مادية بسبب واقعة بيعه أحد نصوصه لشخصين في وقت واحد، وكي ينجو من هذه الأزمة ؛ وعدَ أحد المشترينِ بكتابة نص مسرحي جديد، لذا فهو بحاجة إلى إلهام يفجر الإبداع في أعماقه، وكانت المفاجأة بلقائه ذات يوم بالصبية الفاتنة "فيولا دي ليسيبس"، عاشقة المسرح، وعاشقة أعمال شكسبير وحافظة أشعاره وسونيتاته، إلا أنها لا تستطيع الاقتراب من عالم المسرح بوصفها ابنة أسرة ومجتمع تقليدي، ولهذا تضطر الى التنكر بزي رجل كي تلتحق بفريق المسرحية كممثل رجل، وكي تقترب أكثر من شكسبير الذي يعشقها. ومع الانغماس في الحب، بدأ النص المسرحي يتخلق يوما بعد يوم، ممثلا في روعة النصوص الشعرية المعبرة عن الدراما العاطفية، وقد

حفظتها فيولا معه ورددها كلاهما في خلواتهما، فقصة الواقع المفترضة ولّدت خيالا دراميا وشعريا.

أيضا، في الفيلم كم من الحكايات المتداخلة، وتتطور تلك الحكايات لتشكل البناء الدرامي للفيلم مما جعله مشبعا بالصور والمواقف والشخصيات؛ مثل شخصية صاحب الفرقة المتعجرف واستغلاله لأزمة شكسبير المادية، ومظاهر قلق المبدع الشاعر، وتحكمات أهل فيولا، ومواقف الملكة إليزابيث نفسها، ورهانها مع "ويسيلكس "الزوج على أن فيولا تعشق شكسبير، وأنها أقامت علاقة جنسية معه فهي ليست بعذراء، وكانت قيمة الرهان خمسين جنيها، وقد كسبت الملكة الرهان، وحضرت العرض المسرحي بنفسها، وشاهدت فيولا وشكسبير على المسرح يتغنيان بالأشعار، ويمثلان عشقا عاشه الاثنان واقعا، وحفظا أشعاره معا، إلا أنها في النهاية تأمر فيولا أن تذهب مع زوجها المختار من قبل أهلها، وترحل معه لأمريكا، لتنتصر التقاليد الاجتماعية على قصة حب مثالية، ويعود شكسبير إلى قلقه الإبداعي، غير متناس لآلام عشقه، ولا لتلك التجربة الثرية التي أثمرت نصا خالدا، نتغنى بشعريته إلى يومنا.

ثالثا: إن البنية السردية للفيلم قدمت جماليات الحب الكلاسيكي بكل تفاصيله، وبكل ما قرأناه مرارا في أعمال شكسبير الخالدة، خاصة في مسرحية روميو وجولييت، وتجلت المظاهر الكلاسيكية في اللقاءات الحميمية بين الحبيبين، وفي تمرد فيولا على زواجها المقرر عائليا والمتوافق مع تقاليدهم ومكانتهم الكبيرة، لتترك فيولا هذا الزوج، وتلحق بالحبيب الشاعر، فتقابله خلسة في بيته أو في المزارع والبساتين، أو بجانب النهر، أو على شاطئ البحر. ونجد علامات بصرية عديدة مثل الزهور المرسلة في طيات الورق، والمنديل المعطر الملقى للحبيب، والغناء أسفل النافذة، ومناجاة القمر والنجوم، والترنم بالأشعار العذبة، ومشهد شرب السم على المسرح، وكلها مشاهد باتت مألوفة في قصص الحب وأفلام الرومانسية، وأبرزها مشهد شرب السم، والانتحار الثنائي بين الحبيبين، وكم كانت نهاية الفيلم رائعة، حيث جاءت بقصيدة صاغها شكسبير وضمنها نصه المسرحي، يتحدث فيها عن إخلاصه الأبدي في الحب، وإغراقه لنفسه في اليم.

لقد اعتمد المخرج في تصوير الفيلم على المنظر البانورامي والذي هو نوع من التصوير العريض المستهدف زاوية عريضة/ أفقية نوعاً ما، ومن ثم يتم التصوير بعدة طرق منها استخدام عدسات خاصة ذات زاوية عريضة أو

تصوير المنظر على أجزاء، وإعادة تركيبه، وبعد تصوير المشاهد المطلوبة يقوم بفتحها بواسطة أحد البرامج الخاصة واختيار خاصية الدمج حتى يتم دمج جميع الصور في صورة واحدة عريضة، وقد لجأ إلى هذا إمعانا في تقديم تفاصيل المشهد المادية، كي تحيط عين المشاهد بكل دقائق الديكور، خاصة أنه يعبر عن حقبة قديمة موغلة في التاريخ، وكي يتم إشراك المتفرج في مشاهد صغيرة وتفصيلية من مواقع عدة، وقد استمر في المخرج في هذا الأسلوب حتى القسم الأخير من الفيلم، ومن ثم ينقلب ليغير الايقاع ويحضنا على الجري وراء الحدث على طريقة الفيلم التسجيلي، من أجل توثيق الحدث المسرحي، المتمثل في أداء العاشقين: شكسبير وفيولا للمسرحية على خشبة المسرح، وأمام جموع النظّار الذين بكوا عند المشهد الختامي المؤثر.

يمكن القول إن فيلم شكسبير عاشقا يمثل إعادة تقديم للعلامات البصرية الرومانسية في حقبتها التقليدية، التي قد نسخر منها، إذا استعدناها من جديد في زمن العولمة، ولكنها بلاشك تعبر عن حقب وملامح ونصوص، حُفِرَت في التراث الأدبي العالمي، وذلك من خلال أحد صناع الرومانسية الأساسيين ألا وهو وليم شكسبير نفسه، وبدلا من إعادة عرض "روميو وجولييت "برؤية درامية ما، آثر صناع الفيلم أن يقدموا مغامرة تشمل

المؤلف ومعشوقته والنص، والواقع والمتخيل الدرامي، ليمتزج الواقع بالخيال، ولندرك أن المسافة بينهما قصيرة وقد تتلاشى

فإذا طرحنا السؤال من جديد عن أسباب استعادة مثل هذه الأحداث، فستكون الإجابة أن الإبداع السينمائي يتألق عندما يقدم قراءة إبداعية مختلفة، متجاوزة فكرة التوثيق التاريخي الذي قامت به المراجع التاريخية وأفلام كثيرة سابقة عرضت مرات لا حصر لها لحياة شكسبير ومسرحياته، ليكون المستهدف في النهاية ما يمكن أن نسميه "النسج الإبداعي لنص درامي خالد، برؤية جامعة بين المتخيل والواقع ".

الواقعية السحرية سينمائيا وإفريقيا

قراءة في فيلم "ساحرة الحرب "

يمثّل فيلم "ساحرة الحرب War Witch " -وهو إنتاج كندي مع الكونغو الديمقراطية العام 2012م- نموذجا سينمائيا فريدا في تناول مآسي القارة الإفريقية، خاصة دول جنوب الصحراء الكبرى. فبسبب الاستعمار الغربي الذي نهب ثرواتها، أضحت هذه الدول تعاني المجاعات، وتفتك بها الحروب الأهلية؛ الناتجة عن الصراعات القبلية من ناحية، وعن مشكلات الحدود التي رسمها الاستعمار قبل رحيله من ناحية أخرى ثم ترك سكان القارة السمراء بين فكي القتل والفقر، فما كان يهم الدول الاستعمارية -بعد الاستقلال- هو إبقاء مستعمراتها السابقة مصدرا للمواد الخام، التي تغذي مصانعها في أوروبا، ثم تصبح هذه الدول أسواقا لتصريف المصنوعات، ولك أن تحدّث بلا حرج عن الفوائد العظيمة التي يجنيها تجار السلاح في الغرب ومصانع الأسلحة، من جراء الحروب التي ما تكاد تنطفئ في بقعة في إفريقيا، إلا وتشتعل في بقعة أخرى، مما يجعلنا نرى إفريقيا لوحة سوداء معتمة، إلا

من لون النار، ولون التصحر والجفاف، أي الأحمر القاني والأصفر الفاقع، في محيط من السواد.

تتأتى فرادة الفيلم من تركيزه الضوء على مشكلة تجنيد الأطفال في المعارك الحربية؛ من الصبية والفتيات وكل ما يرتبط بذلك من جرائم الاغتصاب والقتل العشوائي والعيش في مطاردة وخوف، والالتحاق بعصابات المتمردين وتجار السلاح والمهربين، والفيلم يعطينا صورة من قريب عن واقع يعيشه الأفارقة، بشكل يومي، حيث الهجوم على القرى، ونهب الأموال، وإسالة الدماء، والصراعات التي لا تنتهي مع القوات الحكومية النظامية، بكل ما يترتب عليه من استنزاف للموارد والطاقات.

الفيلم كتبه المخرج الكندي كيم نجوين "Kim Nguyen"نجوين، وقد قضى ما يقارب عقدًا من الزمان في سبيل كتابة هذه الوثيقة الدرامية عن الجنود الأطفال في إفريقيا. لقد أنجز هذا العمل الإبداعي الرائع والمؤلم في آن؛ عن فتاة إفريقية حاولت النجاة من مأساة تلو الأخرى؛ في سبيل الحفاظ على ما تبقى من إنسانيتها، على الرغم من تعرضها لكافة أشكال العنف والقهر، وإجبارها على الاغتصاب واحتراف القتل، والعيش في الغابات. فكما تشير الإحصائيات، ففي خلال العقدين الأخيرين، تم اختطاف أكثر من 30

ألف طفل إفريقي من عائلاتهم والزجّ بهم في حرب عصابات مهلكة تنتهك آدميتهم، ويضطر فيها الأطفال لقتل المدنيين الأبرياء واغتصاب النساء والفتيات الصغيرات، بل وحتى تشويه المارة العابرين، تحت رايات ترفع التمرد ضد الحكومات، التي تتخذها تلك العصابات شعاراتٍ سياسية.

يحكي الفيلم قصة الطفلة "كومانا Rachel Mwanza"، التي تصبح مقاتلة في صفوف جماعات من المتمردين ضد أحد الجيوش النظامية، وعلى الرغم من أن سنها لم يتجاوز 14 عاما، إلا أنها عرفت القتل بدم بارد، بل والتلذذ بهذه الأفعال.

كانت "كومانا" الطفلة الوحيدة التي نجت بعد معركة وقعت في في قريتها الصغيرة، والتي أبيدت بالكامل، وأُجبِرَت "كومانا "على قتل والديها بيديها، ثم تركهما ينزفان للذهاب قسرا مع أفراد العصابة المسلحة. شكّل هذا الحدث نقطة تحول في حياتها، إذ بات يُنظَر إليها كساحرة وعرافة، ومن ثم تصبح اليد اليمنى لقائد المتمردين، الذي سيرغمها على الزواج، ومعاشرته جنسيا، قبل أن تجد كومانا فتى آخر اسمه "ماجيسيان" لتعيش معه شغب الطفولة، وتبتعد معه عن آلة القتل، وشراسة العيش بين محاربين محترفين.

فصديقها هو الوحيد الذي يشاهد معها شبح والديها اللذين ظلا يلاحقانها قبل وبعد أن تطلق أي رصاصة.

العجيب في الفيلم، أن من أدّت دور كومانا- بطلة الفيلم- الممثلة "ريتشيل موانزا"التي لا تمتلك أي خبرة سابقة في التمثيل، وقد كانت يوما ما من أطفال الشوارع، ولكنها أجادت الدور، وأشعرتنا بحجم المعاناة والألم.

جاء السرد في هذا الفيلم معتمدا على مخاطبة "كومانا "لابنها الذي تحمله في أحشائها، ومن خلال تقنية تيار الوعي، تتداعى الأحداث، ونسمع صوت كومانا وهي تروي ما عايشته من مآس، وهي في سن صغيرة، وقد وجدت نفسها تواجه الحياة والنار وحدها، ويطاردها شبح أبويها، ويضغط على ضميرها.

ونظل نسمع صوت "كومانا" يحكي، بحزن وألم ما شاهدته، وهي تتحسس بطنها وجنينها التي حملت به رغما عنها، ولكنه يمثل أملا جديدا في الحياة لها، لأنه – وإن كرهت أباه واحتقرته – إلا أنها تمسكت بهذا المتكون في بطنها، وهو ينمو يوما بعد يوم.

وقد اعتمدت بنية الفيلم الزمنية على ما يرد على خاطر الفتاة، ويبدو من السياق الاسترجاعي أنها تقص على وليدها، وتتذكر الأحداث بكل دمويتها وآلامها، ومن ثم تتابع المشاهد: حية مباشرة أمام أعيننا.

الظاهر في الفيلم، أن البطلة كانت تروي بشكل حر وبتداع زمني لذكرياتها، أما الباطن والمستتر، فإن السرد جاء مرتبا متناسقا، في مشاهد متقطعة، ويملأ صوت "كومانا" الفراغات السردية التي يحتاجها المتلقي. أما الفضاء المكاني، فلم يشر إلى دولة بعينها، وإنما جاء مفتوحا، فالواقع الأليم متكرر في كثير من بلدان القارة السمراء المنهكة بالحروب، فلن يفيد كثيرا الإشارة إلى بلد بعينه، وكأن كاتب النص يريد توصيل رسالة إلى العالم عنوانها: انتبهوا إلى مأساة الأطفال في أفريقيا، ضحية حروبكم التي تشعلونها، لتتغذى مصانعكم على دماء شعوب بأكملها.

هربت كومانا من المتمردين، وتزوجت من صديقها، وذهبا معا للعيش في قريته مع أهله، بجوار عمه الذي يعمل جزارا، حيث نعمت بالاستقرار، قبل أن يهجم أتباع (زعيم العصابة) النمر الكيير عليهما، وهما في نزهة خارج القرية، فيتم تكبيل زوجها، ومن ثم قتله أمام عيني "كومانا "، ثم حملها ثانية إلى النمر الكيير، الذي يرغمها على الزواج منه، ومعاشرته جنسيا متى

شاء وبشكل عنيف، قبل أن تقتله "كومانا "وهو يضاجعها، ثم تهرب وتعود إلى قرية زوجها، وينتهي الفيلم برحيلها في سيارة لنقل البسطاء، دون أن تدفع مالا، وقد وجدت حدبا من سائق السيارة ومن كل من كانوا على متن السيارة، وتأتي نهاية الفيلم، ووليدها الذي وضعته في القرية بين ذراعي امرأة حانية، وكومانا تجلس بجانبها في السيارة، تنظر إلى وجوه طيبة، وهي تحلم أن تعيش في راحة واستقرار، شأنها شأن الناس جميعا.

إن هذا الفيلم يثير قضية الواقعية السحرية، في بعدها السينمائي، تلك الثيمة (الموضوع) التي عُرف بها مؤلفو إسبانيا وأمريكا اللاتينية، منذ ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، وبلغت أوجها مع كتابات "جابرييل جارثيا ماركيز"، خاصة في روايته "مئة عام من العزلة "، ويعتمد مفهوم الواقعية السحرية على المزج بين الواقع والخيال، على أن يكون المزيج في النهاية حقيقة في الحياة، والتي تقول إن كل شيء يحدث في حياتنا وإن كان بها بعض السحر والغرائبية، إلا أنه اعتيادي وله حضور يومي، وإن أي شيء يحدث ضمن حدود الواقعية السحرية يتم قبوله على أنه نمط حياة تعيشه الشخصيات في القصة. وبغض النظر عن المدى الذي تم فيه البحث عن المواضيع أو مدى استثنائيتها، فإن كل الشخصيات ضمن العمل تتعامل مع

الفعل دون قصد، أي تقبل كافة المظاهر والقناعات التي تحملها الشخصيات وتؤمن بها، مهما كانت غير منطقية ولا معقولة.

ولاشك أن السحر بكل طقوسه وأبعاده هو جزء من الحياة في المجتمعات الإفريقية القبلية، وهناك كثير من الممارسات السحرية، والإيمان المطلق بقدرة الساحر وأثر السحر في الحياة. مما يعني أن الشخصيات في قصة الفيلم كانت على قناعة تامة بما تراه وتعيشه. فلا غرو أن يأتي عنوان الفيلم "ساحرة الحرب" في نعت واضح للفتاة "كومانا "، التي كانت لديها القدرة على القتال وإصابة الآخرين بشكل ميسر، ودون ضرر يقع عليها، فظن رفاقها في العصابة المتمردة أنها ساحرة بشكل ما، وأطلقوا عليها هذا اللقب، واتخذها زعيمهم "النمر الكبير "محظية عنده، ثم يتزوجها لاحقا، بعدما قتل زوجها الأول، وتحمل منه.

من علامات الواقعية السحرية في الفيلم أيضا، ما يسمى "الحليب السحري "المتساقط من بعض الأشجار، والذي يحوّل جسد من يتناوله إلى اللون الأبيض الفوسفوري، وهذا نجده يزين وجهي والدي "كومانا"، وهما يتجليان أمامها كل حين، ويطلبان منها أن تسارع بدفنها، في لوم دائم لأنها قتلتهما وتركت جثتيهما في القرية عندما خطفها المتمردون. ولم يكن أمام

"كومانا "- بعدما وضعت وليدها على شاطئ أحد الأنهار – إلا أن تعود بابنها إلى قريتها الأولى المهجورة، ومن ثم تدفن بعضا من الأشياء البسيطة في قبر حفرته، معتذرة لوالديها، وسرعان ما يظهر والداها مجددا، ساخرين من محاولتها العابثة. الغريب في الأمر، أن زوجها الأول الذي أحبته، كان يرى شبحي الوالدين معها، مما يؤكد القناعة السحرية أن أرواح القتلى القريبين تظل تحوم حول أحبابهم، وتظهر لهم علانية.

من علامات الواقعية السحرية أيضا: الديك الأبيض، ولاحظ معي دلالة البياض السحرية، فقد طلبت كومانا من زوجها الأول أن يأتي لها بديك أبيض، فتلك وصية والدها لها، وقد اجتهد الزوج حتى عثر عليه، وتم الزواج بعدها.

من المشاهد التي تستوقفنا في الفيلم، عودة "كومانا "إلى القتل، بعدما هجرته منذ زواجها، وكان الضحية هذه المرة هو زوجها النمر الكبير، الذي كان يجبرها على المضاجعة وهي كارهة له، فقد قتل أتباعه زوجها الأول أمام عينيها. قتلت كومانا النمر الكبير بطريقة بشعة، فقد وضعت قطعة من الصخر فيها شفرة موسى حادة في أعماق فرجها، فلما دفعها النمر الكبير وارتمى عليها ليعاشرها، قام صارخا وقد تمزق عضوه، وسرعان ما عاجلته

"كومانا" بضربة سكين قوية ليسقط صريعا، وتفر هي هاربة، تنزف دما، وتستنجد بسيارة شرطة، حيث يوصلونها إلى قرية زوجها الأول، فيستقبلها العم الجزار، وتعالجها زوجة العم بإخراج الحجر من فرج كومانا، متعجبة من فعلها، ومن تحملها له طيلة الساعات الماضية.

يمكن القول إن فيلم ساحرة الحرب علامة سينمائية مهمة، على مستوى السرد الذي جاء على لسان طفلة لم تعرف من سني طفولتها إلا القتل والاغتصاب، وتعرضت لأبشع المواقف وهي تقتل والديها بنفسها، وتكون شاهدة على قتل حبيبها وزوجها الأول، وهذا يبرر تلذذها بالقتل ودقة التصويب عندما التحقت بعصابات التمرد. وما بين الواقع والذات المعذبة، تأتي القناعات السحرية التي تؤمن بها كومانا وكل من حولها، لنعيش جميعا آفاقا سحرية: سحنات فوسفورية، ديكا أبيض، حليبا سحريا متساقطا من الأشجار، لندرك أن اللون الأبيض رمز للنقاء وإدانة للدماء، وأن السحر ليس مفهوما عقديا، بقدر ما هو أحلام ورغبات وأمنيات، يلوذ بها الإنسان الإفريقي من حياة تطفح بكل مظاهر القسوة والمعاناة.

إن هذا الفيلم الكندي، الذي جاء باللغة الفرنسية، مع إحدى لغات الكونغو الديمقراطية، ليكون إدانة غير مباشرة لما يسمى السياسة العالمية

فيما بعد الكولونيالية، فلا تزال كثير من البلدان الإفريقية تدور في رحى الحروب والفقر، ولا تزال تؤدي الأدوار المنوطة بها نحو المستعمر السابق، الذي لا يعرف تطبيقا لشعارات حقوق الإنسان إلا مع مواطنيه، أما الشعوب الفقيرة فلا مكان لها في وعيه ولا في خطط سياساته الخارجية. وتلك إحدى مآسي عصرنا، أن تسمع كلاما معسولا، وترى واقعا مرذولا، ولا عزاء للفلاسفة ولا للفلسفة المثالية.

الديمقراطية المضادة

قراءة في الفيلم الأمريكي "سنودن "

هل يمكن أن تشاهد فيلما سينمائيا وتتشوق لأحداثه، وأنت تعرف قصته مسبقا، فحداثه تداولتها صحف العالم ومواقعه الإلكترونية!؟

وقبل أن تكون الإجابة بالنفي أو بالإيجاب، سيكون الأمر في كلتا الحالتين محكوما بمشاهدة الفيلم نفسه، وهو ما يفاجئنا في الفيلم الذي أخرجه "ويليام أوليفر ستون"، وشارك أيضا في كتابة السيناريو الخاص بالفيلم، وحاز به على جائزة الأوسكار، وهو المخرج الفائز بثلاث جوائز أوسكار قبل ذلك؛ منها اثنتان للإخراج وجائزة للسيناريو. "ستون" مخرج معروف بانتقاده للمجتمع الأمريكي وسياسة الحكومة الأمريكية.

فقد أخرج في العام 2006 فيلما عن أحداث 11 سبتمبر. وله أيضا العديد من الأفلام منها فيلماه: "وُلِدَ في الرابع من يوليو"، و"فصيلة"، وجاء آخر أعماله الفيلم الوثائقي الشهير "التاريخ غير المروي للولايات المتحدة"، وكلها أفلام تثبت أنه مخرج ذو فكر خاص، يخوض سينمائيا في الموضوعات السياسية الشائكة، ويبحر في المسكوت عنه والمهمش.

يحكي فيلم "سنودن" قصة إدوارد سنودن المتعاقد السابق مع وكالة الأمن القومي الأمريكية، منذ فترة اجتيازه لتدريب عسكري ثم التحاقه بالمخابرات الأمريكية "سي آي إيه" قبل أن يفضح برنامج وكالة الأمن القومي للتجسس على الأمريكيين، ويقدّم ما لديه من معلومات للصحافة الأمريكية، ثم يفرّ إلى هونج كونج، حيث تواصلَ مع الصحافة العالمية من خلال مراسل صحيفة "الجارديان" البريطانية وصحيفة "الواشنطن بوست "الأمريكية، اللتين نشرتا تفاصيل الفضيحة، ومن ثم هرب إلى روسيا لتكون محطته الأخيرة، فمُنِحَ حق اللجوء السياسي في مايو سنة 2013.

غادر "سنودن" البالغ 32 عاما أمريكا عام 2013م، بعد جرأته الشديدة وتضحيته باستقراره الحياتي، وتركَ منزله الجميل في هاواي، معلنا عن الانتهاكات الإدارية الأمريكية لقوانين الخصوصية في الولايات المتحدة الأمريكية، في حين رفعت الحكومة الأمريكية دعاوى قضائية ضده بتهمة تسريب معلومات سرية.

استطاع المخرج "ستون" أن يقدم سردا سينمائيا ماتعا وفريدا، مستندا إلى العديد من الكتب التي تناولت القضية، وأشهرها الكتاب الذي اعتمد عليه الفيلم وهو كتاب هاردنغ، وعنوانه: "ملفات سنودن: قصة أبرز الرجال

المطلوبين في العالم من الداخل"، الذي يحكي عن الأحداث والملابسات المرافقة لتسريب سنودن للأسرار، بجانب المادة الصحفية المستقاة من صحفيي غارديان الذين نشروا القصة، ليتم الكشف بوضوح عن برامج الحكومة الأمريكية لمراقبة بيانات ملايين الأشخاص، تلك القضية التي أثّرت كثيرا على سمعة الحكومة الأمريكية وعلاقتها بالأمريكيين في آخر عشر سنوات.

وتمثلت الكارثة الأشد التي كشفتها الوثائق التي سربها سنودن، وأربكت الحكومة الأمريكية، وزادت من التوتر بينها وبين الدول الحليفة لها؛ بقيام واشنطن بالتنصت على المكالمات الخاصة بالقادة الأمريكيين وقادة الحلفاء ورؤساء الدول، ناهيك عن عشرات الملايين من المكالمات الهاتفية، والاطلاع على البيانات الإلكترونية الخاصة بالملايين في كافة أنحاء العالم.

لقد اعتمد السرد في هذا الفيلم على سيولة البنية الزمانية والمكانية، بمعنى أنه انطلق من لحظة فرار سنودن إلى هونج كونج، وتواصله مع مراسل الجارديان، وعبر تقنية الارتداد "الفلاش باك"؛ يستعيد سنودن أحداث حياته منذ أن كان حارسا للأمن في وكالة الأمن القومي، ثم ترقّيه بشكل بارع في الوكالة، بعدما أظهر قدراته البرمجية في ابتكار برامج لتحليل

المعلومات، بالرغم من عدم حصوله على شهادة الثانوية، ثم انتقل للعمل مع بعثة دبلوماسية في مدينة جنيف السويسرية، فتولى مسؤولية الحفاظ على أمن شبكة الكمبيوتر، مما أتاح له الوصول إلى مجموعة كيبرة من الوثائق السرية.

ومع الكم الهائل من المعلومات التي توصل إليها، ومعرفته بعملاء وكالة الاستخبارات، شرع سنودن بالتفكير بعد ثلاثة أعوام بمدى صحة ما يقوم به وما رآه، وفكر في الكشف عن أسرار الحكومة حينها.

إلا أنه توقف عن كشف المعلومات التي بحوزته لأمرين: أولهما: أنه لم يرد أن يكشف معلومات عن أشخاص ممن كانت الاستخبارات تراقبهم، ولم يرد أن يورطهم بالموضوع. والثاني: جاء فوز باراك أوباما بالرئاسة الأميركية عام 2008 ليمنحه بعض الأمل في تحقيق إصلاحات مستقبلية في قضايا الحريات.

وفي مايو 2013 م، تقدم سنودن بإجازة من عمله بزعم أنه بحاجة لعلاج من مرض الصرع فسافر إلى هونغ كونغ، ليعلن بصراحة أنه ضحّى براتب جيد يصل إلى مائتي ألف دولار سنوياً، مؤثرا إعلام الشعب الأمريكي والعالم الحر،

بمدى الغدر بالديمقراطية الذي تمارسه وكالة الأمن القومي ومعها أجهزة الأمن الأمريكية.

تميز السرد الفيلمي بالتشويق، والعناية بالتفاصيل الدقيقة لحياة سنودن، فها نحن نراه في علاقته الحميمية مع زوجته، وقد علق بصره بكاميرا حاسوبه، متوقعا أن يكون مراقبا من خلال البرامج السرية. فعظمت المأساة في قلبه، وأدرك حجم الكارثة التي يتكتم عليها، بل ويعمل بها ويطور برامجها. وكانت صدمته أشد، وهو يشاهد زميله في الوكالة، يتجسس بكاميرا الحاسوب على فتاة عربية منقبة، وهي تخلع ثيابها في غرفتها، فأشاح سنودن بوجهه، ولكن زميله قال: كم كنت مشتاقا لمشاهدة ما يخفيه السواد، فهتف سنودن: لقد ديست الأخلاق تحت أقدام موظفي الوكالة.

وفي فندقه بهونج كونج، أخرج سنودن شريحة وقدمها إلى مراسل الجارديان، وسرعان ما يرتد بنا السرد إلى واقعة نسخه للملفات عندما كان يعمل في الوكالة، فنشاهد سنودن يسارع بنسخ الملفات -في غفلة من زملائه- على شريحة إلكترونية، وعندما يدخل بعض زملائه يكون قد انتهى من النسخ، ويلقي بالشريحة في الأرض، ويظل زميله يتجول في الغرفة، وما إن يغادر حتى يضع سنودن الشريحة في لعبة مكعبات ملونة، والتي تكون

وسيلته لتجاوز جهاز التفتيش الآلي بالأشعة، عندما يلقيها مداعبا موظفي الجهاز، فتتخطى الأشعة، ويتلاعب بها الموظفون، وما إن يخرج بها للهواء الطلق، حتى يتنفس الصعداء، ويتخذ قراره بالسفر، فالكل يعلم بنوبات الصرع التي تصيبه، وحرص رؤسائه على علاجه منها.

ينتهي الفيلم بتوثيق لمآلات سنودن وتنقله بين عدة دول، قبل استقراره في روسيا، وهو يعلن لمواطنيه الأمريكيين أنه دافع عن ديمقراطيتهم وخصوصياتهم، وكم كانت المفاجأة أن نصف إجمالي عمليات التجسس كانت على الداخل الأمريكي.

جاء إنتاج الفيلم العام 2016م، بهدف الضغط على باراك أوباما – قبل انتهاء فترته الرئاسية الثانية - لإصدار عفو عن سنودن كي يسمح له بالعودة إلى أميركا، فقد كانت نية سنودن سليمة، خاصة أنه أعلن مرات أنه سكت عما رأى منذ العام 2008م، لعل أوباما الديمقراطي بتوجهاته الإصلاحية الشعبوية أن يكون نصيرا له، ولكنه اكتشف أنه أضعف كثيرا من المؤسسات الأمنية التي تحكم قبضتها على البلاد.

يثير هذا الفيلم قضايا أخرى تتصل بلب النظام الديمقراطي بشكل عام، ففكرة الديمقراطية المطلقة/ المثالية غير موجودة، وقد كان سنودن واعيا

لذلك، ولكنه اعترض بشدة على اقتحام خصوصيات الناس، ومراقبة هواتفهم، فكل هذا مخالف للدستور الأمريكي. وتكون المفارقة أن ديانة سنودن المعلنة هي البوذية، وهذا معناه أنه ينتصر للديمقراطية بوصفها قيما إنسانية سامية، بغض النظر عن الديانات السماوية أو الأرضية، وربما يفسر هذا لجوؤه إلى هونج كونج في جنوب شرقي آسيا، موطن البوذية، ثم اختباؤه في بعض بيوت الأسر البوذية الفقيرة، عندما طاردته عناصر الأمن في هونج كونج، قبل نجاحه في الإفلات منها.

وهذا ما يفسر عنوان هذه المقالة بـ: "**الديمقراطية المضادة** "، ويعني ببساطة أن هناك نظاما ديمقراطيا مستقرا في الدول الديمقراطية العريقة، ولكنها ديمقراطية ذات طبيعة وإجراءات روتينية، ولها سقف لا تتجاوزه، يتعلق بحريات كثيرة وحقوق الإنسان، التي هي مطمح لنا بلا شك، إلا أنها أقل مما يطالب بها أنصار الديمقراطية في الغرب، الذين يواجهون المعضلة الأمنية بالمناداة الدائمة بحفظ الحقوق، ومنع الاستغلال، وحماية الأقليات واحترام عقائدها.

ومن هنا تأتي الديمقراطية المضادة التي تنتصر للديمقراطية الحقيقية، لتحمي الحريات الشخصية والحريات العامة، ولا تتورط في التجسس على

الشخصيات السياسية في الداخل أو الخارج، إلا في أطر يحددها القانون. وبعبارة أخرى، عدم إطلاق يد سلطات الأمن والمخابرات تحت بند حماية الأمن القومي، وسن قوانين واضحة في هذا الشأن، حتى لا تتحول خصوصيات الناس وحياتهم الخاصة وعلاقاتهم الحميمية إلى ملفات لدى أجهزة الأمن والمخابرات.

وهناك مفاجأة أخرى، أظهرتها قضية سنودن، عندما تعاملت الحكومات الغربية مثل (ألمانيا، بريطانيا، فرنسا، إيطاليا) وكذلك حكومات دول العالم الثالث؛ ببرود مع هذه الأنباء، وكأنها قضية عادية في الدوائر المخابراتية وفي عوالم السياسة، فبالرغم من التجسس على مكالمات الرؤساء أنفسهم، ناهيك عن مكالمات أفراد الشعب، إلا أننا لم نر قطعا للعلاقات الدبلوماسية، أو استدعاء سفراء، وإنما كانت هناك مناشدات وتوصيات خجولة، ويبدو أن أجهزة المخابرات في الدول الكبرى تتخذ من برامج التجسس وسائل للحصول على المعلومات فيما بينها، دون نكير أو اعتراض أو احتجاج، وكأنه حق مكفول، وأمر مألوف في العلاقات الدولية، وفي عالم المخابرات.

يبدو أيضا أن هناك تيارا ظاهرا على السطح ينادي بالحريات ويناصرها، وهو تيار دعاة الديمقراطية ومنظماتها، وهناك تيار آخر مخابراتي باطني يسير في مسارات سرية لا تنظر كثيرا للمعلن وإنما هي خاضعة لتوجهات أرباب السياسة، وهو الذي يوجه الحكومات المستبدة، ويؤيدها، بل ويستخدمها في عملياته القذرة.

لقد استطاع فيلم "سنودن" إثارة قضايا ترتبط مباشرة بالمجتمع الأمريكي، وأيضا قضايا غير مباشرة تمسّ العلاقة مع السلطة والسياسة والقيادات العليا، وكيف يمكن أن تساهم السينما في مناقشة مشكلات سياسية ساخنة، وتكشف المسكوت عنه.

ونرى أن هذا الفيلم يُعَدُّ فيلما متميزا، فقد جمع الدراما والتوثيق، والإثارة والتشويق، وقدّم للمشاهد جرعة كبيرة من الوعي، عن حقيقة الحريات في الواقع المعيش المعاصر.

إشكالية طغيان السينوغرافيا على حساب النص

نقاش حول الرؤية الإخراجية

عندما نتأمل واقع الفنون المرئية العربية، نلاحظ أنها متأرجحة بين عروض لنخبة النخبة تستعصي على المتلقي العادي، وعروض تجارية ذات منحى مضموني سهل، وبالأدق المكرر لموضوعات معينة، وكأنها ألحان واحدة تُعزَف بآلات موسيقية متعددة، وعلينا سماعها كلما أعيد توزيعها.

يسقط المشاهد في حيرة كبيرة، بين الفن المكرر في موضوعاته، المرتكز على شهرة نجومه فقط، وما بين النخبوي الذي لا يضع المتفرج العادي – ولا أقصد البسيط – في حسبانه، وإنما يقدِّم عرضا أو ينتج فيلما من أجل إرضاء النقاد ونخبة المتفرجين، المحتفين عادة بالإبهار الشكلي، والذين سيدبجون مقالات تغوص في تحليل مفردات وعناصر العمل الفني، دون النظر – كثيرا أو قليلا – لطبيعة المتلقي، الذي يريد عروضا ترقى بتفكيره، مع توافر التشويق والتسلية بما يمتعه.

ولنأخذ مثالا لتوضيح الفكرة المقصودة، وإظهار أهمية النظر إلى النص وأحداثه.

ففي العرض الافتتاحي للمهرجان القومي للمسرح المصري في نسخته العاشرة (صيف 2017م)؛ قدِّمت مسرحية "علاء الدين "، المعتمدة على نص تراثي مأخوذ من حكاية "علاء الدين والمصباح السحري"، إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة"، التي تشكل معينا لا ينضب للاستلهام السردي، خاصة في مسرح الأطفال وقصصهم.

جاء عرض المسرحية، ليكون نموذجا دالا على أزمة تعيشها الفنون الأدائية البصرية العربية بشكل عام، فقد اعتمدت الرؤية الإخراجية على تقديم لوحات بديعة من فن الباليه والرقص الاستعراضي، بديكورات وملابس وأداء حركي مبهر.

تفاعل الجمهور بدايةً مع العرض، عندما وجد طفلا يحاور عجوزا يحكي له عن البطل علاء الدين، ومغامراته مع السحرة، من أجل الفوز بقلب حبيبته الجميلة.

لم يستكمل العجوز الحاكي حكاياته، وإنما ترك الجمهور ليغوص أمام المشاهد الحركية الماتعة، واستمر الحال به، وبمرور الوقت، تململ المتفرجون، ثم تحركت بعض الأرجل من المقاعد مغادرة ؛ فلا جديد يُقدَّم على مستوى النص والرؤية الفكرية، فقط لوحات متتالية. أهي مبهرة ؟ نعم،

ولكن بلا مضمون درامي، يمكن أن يجذب المتفرج، ويجعله يستقبل نص علاء الدين بشكل جديد وبطرح رؤيوي مختلف. وتهامس البعض عن جدوى تلك التكلفة الباهظة، وهذا التدريب الشاق الذي أسفر عن مواهب متميزة في الأداء الحركي، ولا توجد حبكة درامية، ولا رؤية فكرية وإخراجية تستند إليها.

وليبرز السؤال المحوري، الذي تردد همسا وجهرا في ردهات المقاعد الخاوية في سائر العروض المسرحية المشابهة: لماذا تطغى السينوغرافيا والموسيقى والديكورات والرقص الإيقاعي على النص المسرحي ذاته؟ ويتفرع من هذا السؤال عشرات الاستفهامات عن الرسالة المبتغاة للمتلقي، وعن هذا الإسراف في المبهرات البصرية والموسيقية على حساب النص الدرامي، والذي هو أحد نواتج انحصار مفهوم التجريب في الجانب الشكلاني فقط على حساب الرؤية الدرامية.

إن هذه الحكاية التراثية الأسطورية تقدم عادة للأطفال (قصة أو مسرحا)، وليس للكبار، ومن هنا نتساءل: لمن يتوجه المخرج في هذا العرض بكل ما فيه من غموض وتغييب للنص الدرامي؟ أهو للطفل أم للكبير؟ أم هو مجرد لوحات راقصة بإضاءة ملونة ؟

إذن، ثمة أزمة واضحة في العروض التي صرنا نشاهدها في الفنون الأدائية البصرية – ونعني بها المسرح والسينما بشكل خاص – ألا وهي إبهار ماتع في العرض والتقنيات، وغموض رسالة العرض/ النص المقدّم، إلى درجة الإبهام، فصار المتفرج مأخوذا بما يراه على الشاشة الفضية أو خشبة المسرح من براعة في السينوغرافيا، والملابس، والإضاءة، وحركة الكاميرا، والأداء الحركي، ولكن المشكلة التي يستشعرها المتلقي - إبان العرض وبعد مشاهدته -، تتمثل في فقدانه الاتصال مع الفن المرئي المقدَّم إليه، فما ترسّب في ذاته عقب تلقيه العرض مجرد موسيقى وحركات استعراضية، وأضواء مبهرة، ولا عزاء للنص الدرامي.

هذه الظاهرة جلية واضحة، وتبدو أكثر في العديد من العروض المسرحية، وأيضا أفلام الشباب السينمائية، خاصة الأفلام القصيرة؛ تلك المعَدَّة خصيصا للمهرجانات والمسابقات، فكل مخرج يظهر براعته في سائر العناصر المكونة للفن، باذلا جهده لإبداع الجديد في تقنيات الأداء والعرض، دون نظر في كثير من الأحيان لقضية النص نفسه: هل ستكون معطيات رسالته واضحة؟ وهل يمكن للمتلقي أن يعيها وتترسخ في أعماقه بعد العرض أم ستتلاشى سريعا؟

علينا إذن تقرير حقيقة مهمة؛ تمثل أولية محورية في العمل الفني المقدّم، ألا وهي: أن الركيزة الأولى للعرض المسرحي أو الفيلم السينمائي؛ هي النص الدرامي وعليه يتأسس العرض كله، فالنص يحمل رؤية المؤلف، ويمكن للمخرج أن يضيف عليه، ويعيد إنتاجه وتقديمه بدلالات جديدة، وبزوايا متعددة، أما تغييب النص، وتحويله إلى مجرد لوحات حركية – حتى لو كانت ماتعة– فإن هذا يخرج العرض من مفهوم العرض المسرحي بدلالته الدرامية، بكل ما فيها من معان وأفكار ومضامين.

والسبب في رأيي، يعود إلى طغيان الرؤية الإخراجية الشكلانية على النص، بما فيها من صراع الدرامي وتيمات فكرية، فقد بات كثير من المخرجين، يحصرون التجديد في الأداء التمثيلي النوعي؛ بالحركات والقفزات أو الصمت أو الكلمات الموجزة، ثم يصرف اهتمامه إلى عناصر السينوغرافيا: الديكور، والملابس، والإضاءة، والماكياج، وحركة الممثل، والدراما الحركية والاستعراضات، والموسيقى التصويرية والأغانى.. إلخ. وهي كلها – ودون شك - أدوات تعبير لازمة في العرض، ويحتاج المخرج لتفعيلها، والتجديد فيها، من أجل طرح أفكاره ورؤيته الإخراجية للنص على الجمهور.

فالنص المسرحى بما فيه من درامية وصراع وشخصيات يظل دائما حاملا دلالات متعددة، بما يجعله قادراً على إيصال رسائل عدة لجمهور المتفرجين، خاصة عندما يستقر المخرج – ومعه فريق العمل – على رؤية مفسرة/ واعية للكلمة والموقف والحدث الدرامي، مع رسم الشخصيات وطريقة أدائها، وتأتي المكونات الجمالية في المسرح – على اختلاف أنواعها – لتكون قادرة على المساهمة بفاعلية في عملية الاتصال، وإبلاغ رسالة النص، التي ستظل راسخة في وعي المتلقي.

ولا يهمنا في هذا الصدد ما يقال عن ضعف ذائقة المتلقي، وسطحيته، وأن الفنان الممثل أو المخرج أو فريق العمل غير معنيين بإفهام المتفرجين لما يقدمونه، فعليهم الإبداع فقط، وليس عليهم شرح العمل، بل إننا وجدنا أحد المخرجين يهز كتفيه استخفافا وهو يقول: هذا ليس شغلي. لينتج سؤال: إذن، هو شغل مَنْ؟ إذا كان المخرج هو قائد فريق العمل، الذي يختار النص، ويعيد تشكيله وفقا لرؤية إخراجية مفسرة، تضيف جديدا للنص. إن وجهة نظر هذه تمثّل تعاليا على المتلقي، عندما تبرّئ صناع الفن من المسؤولية، وتحصر القضية في ذائقة المتلقي ووعيه فقط. وتنسى أن هذا المتلقي استقبل بفهم وحماسة مختلف الفنون والعروض الراقية، ووعى

رسالتها، بل وفسّر معطياتها البصرية، ولنا في الأفلام العالمية الخالدة نماذج للاستشهاد في ذلك، فالمخرجون المبدعون، هم الذين يجعلون من النص – إذا كان معلوما – مجرد وعاء، لبناء فكري ودرامي وجمالي جديد.

ومن هنا، علينا أن نعيد الاعتبار لمفهوم الاتصال في الفنون المرئية، والذي يتمحور في ثلاثة عناصر: المرسل والمستقبِل والرسالة، فالمرسِل (فريق العمل كله) عليه أن يختار النص ويبدعه في ضوء الهموم والقضايا الفكرية التي تشعل بال المستقبِل، ليتوحّد مع الرسالة المقدمة إليه، وساعتها سيعي جيدا لكل العناصر الجمالية المصاغة بها الرسالة والمقدمة إليه، ففهمُ المتفرج للنص - فكرةً وصراعا وشخصياتٍ – يمثل مفتاحا لفهم العرض كله، بل يكون قادرا على تحليل أبعاده الفكرية وإشاراته الجمالية. وساعتها ستسترد المقاعد الخاوية متفرجيها، الذين سيظلون متشوقين للنص كلما اتضح طرحه وبانت أحداثه، وظهرت أبعاد شخصياته، وهم في كل ذلك مدركون أبعاد رسالته.

فيلم "الأصليين"

الحرفية السينمائية لا تسدّ فجوات النص

شكّل عرض فيلم "الأصليين"، (صيف 2017م) مفاجأة للمتفرج، الذي سارع بشراء تذكرة، عندما رأى اسم المخرج "مروان حامد"، وقد استهل حياته الفنية بفيلم عملاق وهو "عمارة يعقوبيان"(2006م)، ثم تتابعت أفلامه وأبرزها: إبراهيم الأبيض (2009)،و18 يوم(2011)، والفيل الأزرق (2014م)، وتميّز في كل ما قدّمه بمستوى عال من الإخراج، والقدرة على تكوين بنية جمالية مبهرة، مع براعة في إدارة الكاميرا بزوايا وكادرات جديدة، بما يدل على قراءته الواعية للنص السينمائي المكتوب (المعالجة السينمائية، والسيناريو والحوار)، مما يمكّن المتفرج من الربط بين اللغة السينمائية وحركة الشخصيات وصراعاتها في النص، وبعبارة أخرى: إنه يملك القدرة على تقديم سرد سينمائي مشوق ماتع، مع نص جيد السبك والحبكة، ببلاغة سينمائية فريدة.

هذا المستوى الإخراجي تحقق في فيلم "الأصليين"، وجعل المتفرج متلهفا منذ الدقائق الأولى على متابعة أحداث الفيلم، الذي تميز بأداء تمثيلي

عالي لأبطاله، مع تفنن في حركية الكاميرا؛ جعل المتلقي مدركا لحركة الشخصيات وانفعالاتها، فتارة تكون الزاوية أفقية جانبية، فنرى تعبيرات الوجه، وردود الفعل، وتارة تأتي الزاوية من أعلى، لنشاهد الشخصيات من علٍ في الفضاء المكاني.

يبدأ الفيلم مع البطل "سمير"(ماجد الكدواني)، ويعمل في بنك خاص كبير، مديرا للاستثمارات منذ خمسة عشر عاما، ونعلم من سياق الفيلم أن والده كان يعمل أيضا في البنك أيضا. يعيش سمير عيشة مرفهة؛ شقة فاخرة، وسيارة حديثة، وزوجة جميلة تعشق التسوق، وابن وابنة في سن المراهقة، يعيشان حياة العولمة بكل أبعادها: عكوف على الهاتف المحمول، واعتماد على وجبات المطاعم، وارتداء أحدث موضات الملابس الشبابية، والتحدث بمفردات العصر، بخليط من الإنجليزية والعربية.

تأتي المفارقة عندما يتفاجأ سمير بفصله من البنك، وتعيين موظفة شابة أنيقة مكانه، ثم يكتشف أن رصيد حسابه صفرا، بعدما خصم البنك قسط الشاليه الذي اشتراه مقسطا منذ سنوات، فعاد حائرا يائسا، لا يدري ماذا يفعل، وقد أخفى عن أسرته ما حدث، وإن كان تحاور مع أمه في ذلك،

فنصحته أن يذهب لأرض اشتراها والده في الواحات ويستثمرها، ولكنه رفض، وراح يبحث عن عمل في بنوك أخرى دون جدوى.

إن شخصية "سمير" نموذج للتكنوقراطي، الأسري، التقليدي، الذي ليس له اهتمامات سياسية ولا فكرية، وهذا يدفعنا للتعجب، عندما تظهر شخصية "رشدي أباظة" التي يؤديها "خالد الصاوي"، وندرك من حواره؛ أنه تجسس على سمير وعرف كل خصائصه، ويعرض عليه العمل معهم في منظمتهم المسماة "الأصليين"، التي لا نعرف كنهها ولا رسالتها ولا أهدافها، وإنما رأيناها في أجواء أقرب إلى المنظمات السرية في العالم، اللهم إلا اسم "بهية "الذي يدقّه رشدي وشما على كتف سمير، في أحد الاحتفالات الشعبية المسيحية، عقب موقف غضب لتصرف خطأ من سمير.

إن سؤال الماهية يظل عالقا، إلى نهاية الفيلم، ومعه الجهل بأسباب اختيار شخصية سمير ليعمل مع "الأصليين" في مراقبة الناس، من خلال التوظيف في شركة كبرى لخدمات الهاتف المحمول، ليعرف أدق خصوصياتهم، وقد كلفه "رشدي أباظة" بمراقبة سيدة بعينها وهي "ثريا جلال ، المتخصصة في التاريخ الفرعوني، فيتتبعها ليعرف أنها تقيم علاقة

غرامية مع فنان تشكيلي، وتتاجر أيضا في الآثار، وتحاضر في دار سينما كيرة عن الحضارة الفرعونية، وأهمية دراسة أمجادها ورموزها.

وهو ما يعطينا صورة متناقضة، عن هذه المرأة، فهي متحمسة إلى النخاع ومتمسكة بالفرعونية، وتمارس علاقة حب مع فنان زير نساء، وتكون سببا في تحول "سمير" لكي يذهب إلى الواحات ويستثمر في أرض والده، وذلك في نهاية الفيلم، بعدما طلّق زوجته أيضا.

تبدو المفارقة، في غداة قبول "سمير" العمل مراقبا في شركة الاتصالات، حيث نعيش معه قوقعة زجاجية من الشاشات الفضية العملاقة المحيطة بجدران غرفة مكتبه، ليكون قادرا على اقتحام خصوصية أي شخص، فقط تكفيه كتابة اسمه، للوصول إلى هواتفه وحاسوبه ومعرفة خباياه، وأحواله في عريه ونومه وطعامه وخصوصياته مع زوجته.

ويكتشف "سمير" -فيما يكتشف- أن ابنته لها علاقة مع شاب، وأن ابنه له علاقة مع فتيات، وأن زوجته نفسها تبوح لطبيبها بمشاكلها الأسرية، بعدما عرفت أن "سمير" تم فصله من البنك، ولا تعرف ماهية عمله الجديد.

ينتهي الفيلم، وتتبقى الأسئلة الحائرة، التي لم يستطع كاتب السيناريو "أحمد مراد" - في تجربته الأولى في كتابة السيناريو - الإجابة عنها، وهو الروائي المشهور بإنجاز روايات ذات طابع غرائبي بوليسي، وجدت انتشارا لدى القراء، ولكنه فشل في فيلمه الأول، فالفيلم السينمائي الجيد يتأسس في البداية على نص، محكم في بنائه، واضح في مضمونه، ولا نقصد بالوضوح هنا المباشرة والتقريرية، ولكن أن تكون الحبكة مفهومة، والسبك متماسكا، والأحداث مترابطة، والشخصيات مقنعة في تحولاتها.

وما وجدناه في الفيلم غير هذا، فالقصة في مبناها ومعناها غير منطقية، فلم نعلم مثلا لماذا طلّق سمير زوجته، وهي لم تخنه بالمعنى وإنما كان الأمر مجرد بوح مع طبيبها، خاصة أن سمير بدا في الفيلم رجلا أسريا بامتياز. ولم نعلم كذلك، أسباب تحوّله للاستثمار في أرض الواحات وجعلها مزرعة طبيعية، بدون استخدام الكيماويات الصناعية، ثم تطورها لتكون مزارا سياحيا لأفواج من أوروبا والعالم. وهل هذا كان برضا من جماعة "الأصليين "التي لديها إمكانات هائلة تشابه ما يقال عن منظمات اليهود؟

أيضا، هناك مواقف وأحداث كثيرة لا نجد لها علاقة أو توظيفا في الأحداث أو في علاقتها بالشخصية المقدمة، ولعل أبرزها حلم اليقظة

والمنام المتكرر لسمير، حيث يخرج في برنامج مسابقات للغناء، على نحو مشابه لبرنامج المواهب في القنوات الخليجية، ويتكرر الحلم، ولا نجد أدنى رابط له، فسمير ليس مغنيا، ولا يحلم أن يكون فنانا، ولا يرغب في الشهرة، مما جعل تلك المشاهد عبئا على الفيلم.

أيضا، نجد "سمير" من هواة شراء الجرائد القديمة، وما يتوافر من أعدادها الأصلية، ويدفع في ذلك مبالغ كبيرة للوسطاء. وقد خصص حجرة في منزله لحفظ هذه الجرائد. وشخصية "سمير" غير مهتمة بالثقافة أو الفكر أو السياسة، حسبما رأينا في أحداث الفيلم، ولم يستفد من أرشيفه الصحفي في شيء، اللهم في الكشف عن حكاية ياسين وبهية كما وردت في الجرائد القديمة، وقد أضحت سيرة شعبية غنائية، تتناقلها الألسن، وتحفظها الصدور.

والأمر نفسه مع الرمز "بهية "، الذي يعبر عن الانتماء الحقيقي لمصر الشعب والريف والكفاح ضد المحتل والتغني بالبطولات. لم ندرك طبيعة الرمز، وهل جماعة "الأصليين "جماعة مصرية خالصة أو هي عميلة لجهة ما؟

كل هذه الأسئلة وغيرها، أوجدت حيرة عند المتفرج، الذي يخرج غير واع، وغير مخدوع أيضا بالإبهار التقني والإخراجي، وروعة أداء الممثلين، فعندما يصبح النص السينمائي غامضا؛ تظل أسئلة عالقة في نفوسنا، فكل ما سبق من جماليات شكلية لا قيمة له، ويظل الانطباع سلبيا محيرا عن الفيلم.

بلا شك، هناك أقلام كثيرة كتبت عن الفيلم بإيجابية، فجاءت كلماتها مجاملة، على اعتبار أن نهاية الفيلم ورسالته المجملة تنتصر لمصر الوطن والتاريخ والحضارة والشعب، فالبطل الرئيسي عمّر الصحراء، واختار حياة غير تقليدية بعيدا عن المدينة، وصار ناجحا، خادما لبلده، محبا لبهية الرمز، مفتخرا ومعتزا بتاريخه الفرعوني المجيد الذي حاضرت عنه البطلة تاجرة الآثار.

وتلك رؤية سطحية في رأينا، فالعمل الفني كلٌ متكامل، وبراعة المؤلف/ المخرج تكمن في الإجابة عن أسئلة المتلقي، ومحو الحيرة من أعماقه، وإن شئنا القول بالاصطلاح الأرسطي، إحداث "التطهير"، الذي يعني: حل العقدة بطريقة منطقية ومقنعة لذهن المتلقي، وأن تكون الحبكة ذاتها مترابطة، والأحداث والشخصيات معبرة عنها، في سرد جيد ومتوازن.

إن السينما فن سردي في المقام الأول، والسرد حكي، والحكي أحداث وشخصيات، صحيح أن هناك عناصر فاعلة ومؤثرة متمثلة في الكاميرا والديكورات وبراعة التصوير والإخراج والموسيقى، ولكن تظل – وللأسف – فرعية، عندما تكون هناك فجوات/ ثغرات في النص، لن يستطيع المتلقي ابتلاعها، بل ستصبح عونا على مزيد من الفهم الخطأ والملغز والملتبس لرسالة الفيلم.

صخب الذات والمدينة والعالم

قراءة في الفيلم الإيراني "رجل المبيعات The Salesman"

كعادة السينما الإيرانية، تأتي دائما بمذاق مختلف، يتأتى من طبيعة الرؤية السينمائية التي تحكمها، والفكر الذي يقودها، والجماليات التي تطرحها.

إنها سينما مختلفة عما يُقدَّم في السينما العالمية، فهي معبأة بحس ديني إسلامي يتبدى في حفاظ صناع الأفلام على ظهور المرأة محجبة، وإيراد مشاهد من الصلوات، والأذكار الدينية، والأهم أنها سينما ملتصقة بالشعب والإنسان؛ هموما ومشكلات وجزئيات. أما الجماليات فهي نابعة من براعة استخدام الكاميرا وتركيز الضوء على التفاصيل الدقيقة، والعناية التامة بالمشاعر الإنسانية، والغوص في أعماق الشخصيات.

ويأتي فيلم "رجل المبيعات- The Salesman» (2016م)، للمخرج الإيراني الشهير أصغر فرهادي؛ محملا بهذه الروح، مع إضافة لمسات جديدة، ونص سينمائي مختلف، معقد بتعقد الحياة وتكوين الشخصيات وما صادفته من أحداث، والأجمل في هذا النص أنه يأتي عكس ما هو متوقع،

بل تكاد بنية الفيلم وأحداثه وعلاماته تخالف ما قد يتبادر إلى الذهن، بدئا من العنوان، ومرورا بالأحداث، وما هو متوقع من الشخصيات، ثم النهاية التي جاءت صادمة.

لذا، ستأتي قراءتنا لهذا الفيلم من خلال الاشتباك المباشر مع أحداثه وشخصياته، وهو اشتباك قد يمتد إلى ما هو خارج الفيلم، حيث إن هناك نصوصا أخرى تتوازى معه، مثلما تتقاطع مع ميدان السياسة التي مهما نأت السينما عنها، فإن السياسة – بطبيعتها- تطاردها، وتلك من مفارقات السياسة والفن وتناقضاتهما في آن..، فكلاً من السينما والسياسة وجهان لعملة واحدة في تعاملهما مع الواقع، السياسة تصنع واقعا وتؤثر فيه، والسينما تعبر عن هذا الواقع وتنتقد السياسة، وكلاهما في حاجة إلى مناخ من الحريات يجعل الواقع ميدانا لتلاقي السينما بوصفها فنا وتعبيرا، والسياسة بوصفها أحداثا ومجريات وقرارات، وتلك المعضلة لا تتوافر في بلاد العالم الثالث بشكل كبير، بل تتفاوت فيما بينها، حسب مساحة الحريات.

العولمة والسياسة:

يبدو العالم الروائي في هذا الفيلم من مشاهده الأولى، بلقطات واسعة للعاصمة الإيرانية "طهران"، تظهر ركضها المتسارع نحو العمران الحديث، عبر أبنية تتطاول ارتفاعا، وتتعاظم عددا، تخفي في مساكنها آلاف الأسر والنفوس والعقول والأفئدة، مختلفة النوازع والاتجاهات، وذلك هو حال المدن في عالمنا الحديث، الذي يتسارع نحو العولمة، شاء أهلها أم أبوا، فحركة الحداثة العمرانية لا تعرف مشاعر بقدر ما تعرف رؤوس الأموال. فعلامات العولمة باتت معلومة: ناطحات سحاب، شوارع واسعة ممتدة، إعلانات متحركة، مطاعم أمريكية، حياة متسارعة الإيقاع، الكل يلهث فيها خلف المادة، كي يشبع ما يراه من إغراءات العولمة.

لقد حاز الفيلم على جائزة الأوسكار في الولايات المتحدة الأمريكية، ورفض مخرجه وكذلك ممثلوه وصانعوه الحضور لحفل الأوسكار في نهاية العام 2016م؛ إدانةً منهم لقرارات الرئيس الأمريكي الجديد "ترامب"؛ ورفضه دخول مواطني دول عديدة كلها إسلامية إلى الولايات المتحدة، ومنها دولة إيران؛ الغريم القديم الجديد.

ويبدو أن السياسة الدولية لا يمكن أن تهدأ بخصوص هذا الصراع، فقد هدأت الأمور قليلا مع توقيع الاتفاق النووي الإيراني مع الغرب (2015)، ولكنها عادت للاشتعال مجددا مع تولي ترامب (2016)، ليظل المشهد مشتعلا بكل صراعاته.

ودون النظر إلى هذا الموقف السياسي وما يرتبط به من تفسيرات، قد تتناقض أو تتلاقى معه، فإنها تظل في النهاية خاضعة لتقلبات الساسة والسياسة، إلا أن السينما الإيرانية تظل متميزة في صناعتها وجمالياتها، مهما قيل عن طبيعة الجوائز الغربية الممنوحة لمخرجيها وفنانيها، وأنها تُعطَى لمن يتواءم فكريا مع الغرب، أو كنوع من المماحكة السياسية ضد إيران، فالثابت أن السينما الإيرانية احتلت مكانة عالمية يصعب تجاهلها أو اتهامها، وصارت لها بصمتها الخاصة.

نصان يتوازيان وعنوان مفارق:

إن فيلم "رجل المبيعات- The Salesman" عجيب في مضمونه وجمالياته، لأنه لم يتجه مثل أفلام إيرانية كثيرة نحو الريف أو القرى أو هوامش المدن وأحزمة الفقر حولها، وإنما اتجه نحو قلب المدينة/ العاصمة

رأسا، من خلال عائلة صغيرة مكونة من زوج يدعى عماد وهو الممثل "شهاب حسيني"،، وزوجته رانا، وهي الممثلة "ترانة عليدوستي"، وهما مثقفان حالمان، بلا أولاد، يعيشان وسط طهران الصاخبة، المكدسة بـ (16) مليون نسمة. يعمل عماد معلما للتاريخ في مدرسة ثانوية صباحا، وفي فرقة مسرحية متواضعة مساءً، وتشاركه العمل المسرحي زوجته رانا.

وتدور أحداث الفيلم خلال أدائهما لنص مسرحي عالمي شهير "موت بائع متجول – Death of a Salesman"، الذي أنتج عام 1949م، للكاتب المسرحي البريطاني آرثر ميلر وقد فاز فيما بعد بجائزة البوليتزر المرموقة عن فرع الدراما، ثم تحول لأفلام كثيرة أبرزها فيلم يحمل نفس العنوان صدر عام 1985، من بطولة الممثل داستن هوفمان.

لقد رأينا طيلة أحداث الفيلم الإيراني مشاهد من هذه المسرحية ممثلة على خشبة المسرح، وبأداء يشارك فيه عماد نفسه وزوجته معه، لتكون المحصلة المرئية: أننا أمام نصين؛ نص الفيلم الأساسي عن حياة عماد وزوجته، وما طرأ عليها من مفاجآت أليمة، ونص تمثيلي يؤديانه أيضا، والروابط بين النصين قائمة؛ أولها عنوان الفيلم نفسه، الذي لا يمكن فهمه أبدا من خلال شخصية عماد، فلم نره بائعا أو تاجرا. وثانيها: فقرات درامية

من المسرحية ذاتها، تتلاقى في دلالاتها مع حياة عماد وزوجته. ومن هنا، فإن عنوان الفيلم يحيلنا بالضرورة إلى مسرحية "ميلر"، كي نفهم أن الفيلم عزفٌ بشكل مختلف على الطرح الفكري للمسرحية، الذي يتجاوز أحداث الفيلم ذاتها، ليؤكد لنا أن إنسان العولمة الحالي ما هو إلا رجل للمبيعات، كلٌ يبيع حسب تخصصه، المهم أن يبيع وأن يربح، ليعيش في عصر العولمة بكل مادياته. فيكون السؤال: هل بالفعل أننا صرنا كائنات مادية نفعية؟

الاغتصاب الحدث والدلالة:

تشكل حادثة الاغتصاب محورا مهما في أحداث الفيلم، وتبدأ باستيقاظ الزوجين صباحا على أعمال حفر وإنشاءات بجوار البناية التي يقطنان فيها، ومن ثم تهتز عمارتهما السكنية، وتتصدع ويسمعان صوت النوافذ وهي تتحطم.

يهرع عماد وزوجته هاربين من المبنى، بحثا عن ملاذ جديد لهما، وما إن تستقر أقدامهما في الشارع، حتى يعود عماد ثانية إلى عمارته السكنية المتصدعة، لينقذ سيدة عجوز، في إشارة إلى طبيعة السينما الإيرانية التي تجعل للقيم الإنسانية الخيرية مكانا دائما لها، وفي نفس الوقت تشير إلى

حقارة الإنسان، وكأنها تقدم الإنسان متناقضا؛ خيريا وسلبيا ونفعيا، وإن كانت تنتصر دوما للخيرية.

يستقر الزوجان في شقة جديدة، دلهما عليها أحد أصدقائهما، حيث تتعرض الزوجة للاغتصاب وهي تستحم في دورة المياه، عندما تسمع صوتا في الصالة، فتظن أنه زوجها، ولم يكن إلا ساكنا كان يقطن الشقة قبلهما، ومعه المفتاح، وعندما دخل الشقة وجد الزوجة في الحمام فارتكب الفعل الفاحش، ثم هرب بعدما غابت الزوجة عن الوعي فلم تر وجهه، واكتشف عماد المأساة عندما عاد، وشاهد آثار الجريمة، وزوجته ملقاة على الأرض، في حالة إعياء شديدة، ثم تطورت الأحداث بعد ذلك، للبحث عن المغتصب، الذي سنعرف بعد ذلك أنه رجل كبير في السن.

الملاحظ هنا أنه لم ترد أية تفاصيل لمشهد الاغتصاب على نحو ما نجد في الأفلام الغربية والعربية، بل كل ما رأيناه هو دم في الحمام فقط لا غير، ونعلم أن كثيرا من المشاهدين يعشقون مشاهد الاغتصاب بكل ما فيها من صراخات وتلذذ بامتلاك الأنثى في أشد لحظات ضعفها، لذا يتفنن المخرجون في تصوير المشهد، وإثارة المتفرجين، ولا يزال يعلق في أذهاننا مشهد

اغتصاب سعاد حسني في فيلم الكرنك (1975) على يد أحد المخبرين، وكيف رضخت بعد ذلك لرئيس المخابرات ذاته.

في فيلم رجل المبيعات، كان الزوج حريصا على ستر زوجته، بالرغم من حالة الجفاف العاطفي الذي كان مسيطرا عليهما خلال هذه الفترة، وحريصا على استرداد كرامة زوجته، والانتقام بشكل مختلف ممن ارتكب الجرم، فيبدأ في الشك في كل الأشخاص الذين حوله، مثل باباك زميله في المسرح، والسيدة المستأجِرة القديمة، وعامل المخبز. بل إنه يعامل بقسوة تلميذًا لديه في الصف على تصرف أخرق بدَرَ منه، ويستغل دوره على المسرح في سب وإهانة باباك بطريقة فهمها الأخير، لكن الجمهور اعتقد أنها جزء من المسرحية، حتى يتوصل في النهاية إلى المغتصب فيحبسه، ثم يُحضِر أسرته، ويفضحه أمام زوجته وأولاده، ويرى أن ذلك كافيا كعقاب، فقد أذله وحقّره أمام الناس، خاصة أسرته، وتركه يغادر دون أن يبلغ الشرطة عنه.

ينتهي الفيلم بنوبة قلبية تنتاب الرجل المغتصب، الذي وجد احتقارا في أعين من حوله، فهاجمه المرض بشدة، واستسلم الرجل للأزمة، لعلها يجد فيها ملاذا للموت، هربا من حياة يكون محتَقَرا ذليلا فيها.

الوطن بين الاستبداد والفساد وفقدان الهوية

قراءة في فيلم عمارة يعقوبيان

احتل فيلم "عمارة يعقوبيان" الصدارة في قاعات السينما المصرية في صيف 2006، محققا أعلى الأرباح بالمقارنة بسائر الأفلام المعروضة، وهذا عائد لعدة عوامل، منها: وقوف شركة إنتاج ضخمة وراء تمويله، وهي شركة Good News وصاحبها الإعلامي الشهير عمرو أديب، فقد رصدت له ميزانية تخطت خمسة الملايين دولار، وهي الميزانية الأضخم في تاريخ السينما المصرية بشكل عام، لذا، جمع الفيلم أبرز نجوم السينما المصرية؛ عادل إمام، نور الشريف، خالد صالح، خالد الصاوي، أحمد بدير، إسعاد يونس، يسرا... إلخ، وكل اسم من هؤلاء وراءه جمهور متعلق به، بجانب اختيار رواية راقية المستوى -حمل عنوانها الفيلم- للأديب علاء الأسواني، وتولى كتابة السيناريو والحوار والمعالجة السينمائية وحيد حامد وهو أحد أبرز كتاب السيناريو في العقود الأخيرة، وتولى الإخراج نجله مروان وحيد حامد. وبعبارة موجزة: فإن الفيلم جمع عناصر نجاحه قبل عرضه، ناهيك

عن حملات الدعاية الضخمة التي سبقت الفيلم في القنوات الفضائية، وحصوله على عدة جوائز أبرزها جائزة مهرجان باريس الدولي.

المشاهدة الأولية للفيلم تشهد أنه يستحق ما حققه من نجاح، لما فيه من تقنية عالية المستوى، ولغة سينمائية (بصرية) متميزة، وقد تبارى أبطال الفيلم في إخراج أجمل ما لديهم من إبداع تمثيلي.

تدور قصة الفيلم حول عمارة "يعقوبيان "التي تقع وسط القاهرة، وتحتل موقعًا متميزًا، بجانب بنائها الفريد في زخارفه وتصميمه، وقد أنشأها في عقد الأربعينيات من القرن الماضي المليونير اليهودي "يعقوبيان".

يتخذ الفيلم هذه العمارة لتكون فضاء مكانيًا تقطنه شخصيات عديدة، في مطلع القرن الحادي والعشرين، مستعرضة التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ألمّت بالشعب المصري في هذا الزمن. فالفيلم لا يقوم على بطولة شخص واحد، بل على شخصيات متعددة، لكل منها عالمه الخاص، وكلها تعيش في شقق العمارة.

أول هذه الشخصيات، شخصية "زكي الدسوقي" -التي قام بها عادل إمام- وهو ابن لأحد الباشوات القدامي، وأقدم سكان العمارة، يعيش بمفرده، ويتسلى بحياة الصعلكة بكل ما فيها من نساء وخمر وتسكع، يسترجع

ذكريات تجواله في مختلف دول العالم، ويعاني الوحدة والفراغ، وتعمل خادمة لديه فتاة شابة، تسكن مع أسرتها في غرفة فوق سطح العمارة، فيسقط في غرامها، وينتهي الفيلم بزواج هذا الأرستقراطي الثري الذي تجاوز الخامسة والستين من الفتاة الشابة الصغيرة.

تنهض شخصية الدسوقي لتكون علامة على واحد من أغنياء ما قبل ثورة 1952، الذين فقدوا جاهًا وعزًا، وتوزعت حياتهم ما بين المهاجر في أوروبا وأمريكا، أو الذوبان داخل المجتمع المصري، و"زكي" هنا يعيش على ما تبقى لعائلته من ثروة، تنازعه فيها أخته سيدة الأعمال الثرية، التي أظهرت استعدادها للحجر عليه طمعًا فيه.

على الرغم من أن الدور جديد لعادل إمام، إلا أنه ظل على عادته في الكوميديا، اتكاء على التلميحات الجنسية، والمشاهد الساخنة، وقفشاته الماجنة وهو مخمور، ويبدو أنها تيمة بات من الصعب أن يتخلص منها فقد لازمته طيلة حياته الفنية، ووصمت معظم أفلامه بهذه الصفة، وهكذا تُهدر طاقة فنية كبيرة مثل عادل إمام من أجل الإضحاك بأسوأ ما في قواميس الكوميديا.

ثاني هذه الشخصيات، شخصية الصحفي "حاتم"، رئيس تحرير إحدى الصحف المصرية الناطقة بالفرنسية، وقام بها الممثل خالد الصاوي، وهو شخصية جدلية، نظرًا لأنه صحفي شاذ جنسيًا (بالسلب)، كان يعيش في فرنسا، ممارسًا حياته بشكل عادي، فلما عاد لمصر فوجئ بتحريم المجتمع، فراح يصطاد الشباب الفقير، وكان من ضحاياه أحد جنود الأمن المركزي، من إحدى قرى أسوان، فيقيم معه علاقة شاذة، علما بأن هذا الجندي متزوج. وبعدما ينهي خدمته العسكرية في القاهرة، يستطيع الصحفي أن ينشئ له كشكًا في مدينة نصر، ويطلب منه استقدام زوجته من الصعيد ويُسكنهما في غرفة فوق سطح العمارة، كي يستمر في هذه العلاقة الآثمة، بالرغم من اعتراض الجندي في البداية أن هذا أمر حرمه الله، وعقوبته مثل عقوبة قوم لوط، لكن الصحفي يرى أن الله حرّم الزنا فقط، لأنه ينتج أبناء غير شرعيين ضائعين.

وتتطور الأحداث حيث يمرض ابن الجندي، ثم يموت، فترك الجندي مفتاح الغرفة والكشك مع حارس العمارة، وغادر القاهرة كلها، وكأن هذا عقاب رباني، ورسالة تنبيه لهذا الشاب ذي التدين الريفي الفطري، وفي

الوقت نفسه، هو رسالة ضمنية من المؤلف حول عاقبة هذه الفحشاء على المستوى الشخصي.

وليلة مغادرة الجندي العمارة، نشاهد حاتمًا باكيًا بحرقة، وحيدًا في شقته، يتطلع إلى صورة والديه، ويتذكر أسباب شذوذه؛ إهمال والديه له، وتركه لخادم زنجي يحنو عليه، ويعتدي عليه جنسيًا حتى بات مدمنًا. وتكون نهاية "حاتم "عندما يُحضِر.أحدَ الشباب لشقته، إلا أن الشاب يستغفله فيقتله ويسرقه، ليكون ختاما مأساويا لشخصية، كانت ضحية التربية الخطأ، وتعمّق رسالة الفيلم لدى المتلقي حول عاقبة هذا السلوك.

يؤخذ على الفيلم التوسع في استعراض مشاهد فحش الصحفي، وكان الأجدر به التلميح لا التصريح، وسيعي المتلقي المقصود، ونفس الأمر ينطبق على سخونة مشاهد الزعيم عادل إمام، التي إن حذفت لن يتأثر الفيلم، بدليل حذف دول الخليج لهذه المشاهد عندما عُرَض في قاعاتها، وظل الفيلم حاملاً معناه، ولكن ماذا نقول لمن يعدّ هذه المشاهد التوابل الحارة للسينما كي تجذب جمهور الشباب الشبق؟

ثالث شخصيات الفيلم شخصية الحاج "رجب عزام"، التي أدّاها باقتدار الفنان نور الشريف. كان عزام مجرد ماسح أحذية في وسط القاهرة، ودخل

ميدان التجارة، حتى امتلك نصف محلات شارع الشواربي في منطقة وسط البلد.

يتزوج مطلقة جميلة (سمية الخشاب) في الإسكندرية لديها طفل، ويشترط عليها ترك ابنها عند أهلها، وألا تخرج من البيت إلا وهو معها، وألا تنجب منه أطفالا، وأن تُبقي الزواج سرًا، كيلا تعلم أم أولاده بذلك. توافق المرأة لفقرها، ويعدّ لها "عزام" شقة فخمة في عمارة يعقوبيان، وتبدأ حياتها الجديدة معه؛ ثراء، ووحدة، وحرمان من زيارة أهلها. تتطور الأحداث، حيث تحمل الزوجة دون تعمّد، فلما علم "عزام "بذلك، هاج وماج، واشترط عليها إنزال الطفل، فأبت لكونه حراما، فما كان منه إلا أن أرسل نسوة محترفات إجرام، اقتحمن الشقة عليها ليلاً، وضربنها على بطنها حتى أجهضنها، ثم حضر.ابن "عزام" لها في المستشفى، ليعطيها ورقة الطلاق، وعشرين ألف جنيه مؤخرًا، ومعها ثمن أثاث الشقة كاملاً.

تتقاطع شخصية "عزام "مع الشخصية الرابعة، "كمال الفولي" زعيم الأغلبية في الحزب الوطني، وهو المهيمن الفعلي على شؤون الحزب والترشيح والانتخابات، في إسقاط واضح على "كمال الشاذلي" أحد رجال الحرس القديم في مصر الآن، ويؤدي الشخصية بحنكة الممثل "خالد صالح

". يذهب إليه الحاج "عزام "في مكتبه، بعدما فاز بتحديد موعد معه، طالبا منه أن يترشح في انتخابات مجلس الشعب في دائرة قصر-النيل – تمثل منطقة وسط البلد -، فيرسم "كمال أرنبًا على ورقة أمامه، فيبدي عزام استغرابه ويقول: مليون جنيه يا كمال باشا، فيرد عليه كمال: أنا لا أرسم إلا شكلين فقط؛ الأرنب (المليون جنيه)، والديك الرومي (المليون دولار)، ويردف: إنك ستترشح في دائرة يسمونها "قطعة الجاتوه "، لأنها منطقة راقية، وسكانها من كبار الأغنياء، سيريحون مرشحهم، فلا طلبات لهم ولا معاملات لتخليصها.

يوافق عزام على الطلب، ومن ثم يصبح عضوًا بمجلس الشعب، ويصل لعلم "كمال الفولي" أن عزام حصل على توكيل ضخم سيربح منه سنويًا مئتي مليون جنيه، فيأتيه ويطلب منه الحصول على ربع الأرباح، فلما اعترض عزام، يخبره الفولي أن المال ليس له، بل لرؤوس كبرى غيره، وأن هذا العقد "القمة كبيرة جدا".

يرفض عزام، ويعلن أنه لا يريد عضوية المجلس، تتطور الأحداث، حيث يُفاجَأ عزام بهجوم من مباحث المخدرات على مقر شركته، ثم يضبطون عنده أكياسًا من الهروين، يتصل عزام على الفور بالفولي، مستنجدًا به، فقد

أدرك أنها مؤامرة من السلطة، ويقول له "إنه تحت أمرهم، وسيأتي لمقابلتهم.

وعندما يتقابلان، يبدي عزام موافقته على شرط ربع الأرباح، ولكن الفولي يبتسم ويقول: هذا كان زمان، الشرط تغير إلى نصف الأرباح. فلم يجد أمامه عزام إلا الموافقة، ثم يتساءل عن مصير الهروين المضبوط، يضحك الفولي ويقول إنه ليس هروين بل بودرة تلميع السيارات. يبتسم عزام بسخرية، وعندما يغادره الفولي، ينفخ في الهواء ويقول: أنا قرد وهو قرد، ويحركنا قرداتي.

يفضح الفيلم جانبًا من جوانب الفساد السياسي وغياب الشفافية الاقتصادية، وتضافر رجال المال مع رجال السياسة في استغلال النفوذ، كما نرى بشكل غير مباشر انتقام الله من عزام الذي فعل ما فعل مع زوجته وكيف أجهضها.

خامس شخصيات الفيلم، شخصية الشاب المتدين ويؤديها "محمد" نجل عادل إمام، وهو من ابن حارس العمارة، ويسكن فوق سطحها. يلتحق بإحدى كليات جامعة القاهرة، ثم ينخرط مع التيار الإسلامي، دون تحديد لجماعة بعينها، ويحرص على صلاة الجمعة وراء شيخ من شيوخ الجماعات

الإسلامية الذي يصرخ على المنبر قائلاً: لا نريدها شرقية ولا غربية، نريدها إسلامية إسلامية.

يتزعم محمد المظاهرات الطلابية التي تخرج من حرم الجامعة، ويتتبعه مخبرو أمن الدولة، حتى يقبضوا عليه في حديقة الأورمان، ثم يتعرض لتعذيب بشع حتى يفصح عن رفاقه في الجماعة فيرفض، فيدخل عليه أحد ضباط أمن الدولة، ويقول له إنهم يعرفون كل شيء يجري في مصر، وفي العمارة، واستشهد بالصحفي "حاتم"، فيخبره محمد أنه يعلم أنه شاذ، فيضحك الضابط ويقول سنفعل بك مثلما يفعل الشباب بحاتم، ثم يتعرض محمد لاغتصاب في زنزانته...، ثم يخرج وقد أضمر نية الانتقام، ويذهب ليقابل الشيخ ويطلب منه أن يعينه على الانتقام، فيرسله الشيخ إلى معسكر للجماعة في الواحات، فيتزوج ويتدرب على حمل السلاح، وبعد شهور طويلة، يعود محمد وصديق له إلى القاهرة، ويؤجران سيارة إحدى المؤسسات الصحفية، ويقفان أمام مقر أمن الدولة، وحين ينزل الضابط الذي عذب محمدا، يهجمان عليه ويمطرانه نارًا، ولكن الضابط وحرسه يردون بالنار، وينتهي المشهد بقتل الجميع: الضابط والشباب والحرس، في إشارة إلى أن

التعذيب البشع عاقبته تصيب الجميع، لا تفرق بين سلطة أو معارضة أو عامة الشعب.

قدّم فيلم عمارة يعقوبيان تشخيصًا دقيقًا لمجمل الوضع السياسي والاجتماعي في مصر، معبرا عن حالة الاحتقان السياسي الناتج عن الاستبداد وتحكم أهل المال في السلطة والنفوذ، وكتم أصوات المعارضة، بجانب عرض جوانب الفساد الأخلاقي؛ خمر ودعارة وشذوذ التي تنخر في المجتمع، وتمثل وجوهًا من وجوه الفساد والفقر. بالفعل إننا نعيش أزمة ضياع في الهوية، نتج عنها فساد أخلاقي وسياسي واجتماعي.

خلود الإنسان وجدليات الخطاب الفلسفي

قراءة في فيلم "رجل من الأرض Man from Earth":

يفاجئنا الفيلم الأمريكي "رجل من الأرضMan from Earth"(2007م) بقصته الفريدة في خيالها الإبداعي، الذي يجعل الإنسان منطلقا في آفاق رحبة يتجاوز ما يمكن قبوله عقلا أو حتى تخيلا، لأنه متعلّق بالاستحالة وعدم الإمكانية.

فقصة هذا الفيلم يمكن أن نطلق عليها "الخيال الفلسفي"، قوامها رجل خالد مخلد في حياته على الأرض، عاش مئة وأربعين قرنا (أربعة عشر ألف سنة) أي أنه عاصر مختلف العصور التي مرت على الإنسان في الأرض، بدءا من العصر البدائي، ثم الحجري، وصولا إلى العصور الحديثة.

فهو ينهض شاهدا على أحداث التاريخ التي ألمّت بكوكب الأرض؛ ظهور الرسل والأنبياء، تكوين الأساطير، قيام الامبراطوريات وسقوطها، المصائب والأزمات، والهجرات الكبرى بين القارات.. إلخ. وتكون المفاجأة؛ أنه عاش أيضا طيلة هذه العصور بشخصيات مختلفة، تتناسب مع مجتمعاتها، بل إنه تزوج وأنجب، فتعاقبت عليه الزوجات في جغرافيات مختلفة، وكثر

أبناؤه، وجميعهم قضوا، وبقي هو، وتلك من المفارقات التي نجدها في الفيلم.

جاء إنتاج الفيلم وفق ما يسمى بالسينما المستقلة، وحسنا فعل صانعوه بذلك، فالفيلم لا يحتاج إلى تكلفة إنتاجية كبرى، بقدر ما يحتاج إلى البراعة في صياغة السيناريو والحوار وإجادة التصوير والإخراج، نظرا لفكرته وطروحاته، التي تتصل بقضايا فلسفية وفكرية، كانت أقرب إلى الاستفهام و الحوار بين الشخصيات؛ منها إلى الصراع الذي يحتّم تنوّعا في الأمكنة، وحراكا في الأحداث وحركة في الشخصيات، ألا وهو الصراع التقليدي في القصص السينمائية، أما هنا فكان صراع أفكار، بين شخصيات متعددة في توجهاتها ومعارفها، كلٌّ فرد يحاول فهم ما يجري، وفق تخصصه العلمي، وما آمن به من قناعات، وهذا طبيعي، فالحالة التي أمامهم نادرة الحدوث، أن توهب الحياة لشخص، ويعلم أنه مخلد على الأرض، ولديه القدرة على العيش في كل العصور والأمكنة، والتجانس مع البشر أينما كانوا، وكيفما عاشوا، ووقتما تواجدوا.

فهناك قصص تقترب من هذه الأجواء، مثل قصص رجل الكهف، التي تتمحور حول أناس عاشوا في كهوف عيشة الإنسان البدائي، ولم يعرفوا من

الحضارة الحديثة شيئا، ولكن أن نجد شخصا منذ العصر البدائي ليومنا، فهذا ينفي فكرة الموت، ويجعلها أقرب إلى المرض منها إلى انتهاء الأجل المقدر.

ولاشك أن مخرج الفيلم "ريتشارد شيكمان"، وكاتب النص جيرومي بيكسبي -الذي توفي فور انتهائه من كتابة السيناريو عام 1998 – كانا متفاهميَنِ معا في تقديم الفيلم بتلك البنية، ألا وهي البنية الحوارية، التي تغلب على المساحة السردية في الفيلم، وتجعله ملامسا لأجواء المسرح، وإن كانت هناك بدائل أخرى، لمزيد من التشويق، بدلا من حشر الممثلين في موقع واحد (Location)، وبالتالي حصر بصر المتفرج في مشهد مكاني شبه ثابت، وإرغامه على متابعة جدال، بين شخصيات كلها غير مصدق، لما يرى ويسمع. وربما كان من أهم البدائل، عرض جوانب من حياة الشخصية الرئيسة، باستخدام الارتداد الزمني (الفلاش باك) مع استرجاع الشخصية لأحداث الأزمنة الغابرة والحضارات، خاصة أنه كان ثابت الشكل والملامح في كل العصور السحيقة والقريبة. بأن يحكي البطل عما عاصر، ومن ثم يعود به الزمن والصورة إلى كيفية العيش وما شاهد، ولكن هذا لم يحدث، وربما كان الدافع هو طبيعة الإنتاج المتصل بالسينما المستقلة قليلة التكلفة.

ولنعش أحداث الفيلم، الذي يبدأ بشخصية "جون أولدمان "وهو بروفيسور في إحدى الجامعات الأمريكية، يبدو في سني الأربعينيات، بملامح هادئة، وجسد رياضي أقرب إلى النحافة. يقوم البروفيسور بدعوة زملائه في الجامعة إلى حفلة وداع في فيلته الريفية الصغيرة. وفي ردهة المنزل، ستدور أحداث الفيلم، حيث الشخصيات ما بين جلوس أو وقوف أو حركة في أرجاء الصالة الضيقة، بما فيها من مقاعد وثيرة، ولوحات متناثرة على الحائط، اللهم إلا من تنقلات بسيطة ما بين الحديقة أو الغرف أو خارج المنزل، فالكاميرا تتبع الشخصيات في حوارها وتنقلها المحدود.

إذن، يمكن القول: إن الزمن السردي في الفيلم زمن وجيز يمتد لساعات، فنقاش الشخصيات هو المتمحور حول تلك الشخصية الفريدة، الذي يمتد إلى زمن متخيل يعود إلى مئة وأربعين قرنا، هي عمر البروفيسور أولدمان.

أما المكان السردي فيبدأ من ضيق منزل البروفيسور الكائن أمامنا، إلى رحابة الجغرافيا في العالم، والمناطق التي عاش وتنقل فيها في حياته الخالدة المزعومة. وربما كان الطابع الحواري في الفيلم، سببا في شعور المتفرج بترهل السرد الذي يدفع للملل، وتلك من ظواهر الأفلام ذات الطابع الحواري الجدلي.

لقد أصرّ الضيوف الحاضرون على معرفة سبب مغادرة أولدمان للجامعة، بالرغم من محاولته تغيير الموضوع، وذكره ادعاءات غير حقيقية، لم تقنع مستمعيه، فاضطر إلى أن يصدمهم بالحقيقة بأنه إنسان خالد موجود على الأرض، لا يعرف للموت سبيلا، بل إن له ملامح ثابتة، وسحنة لا تعرف التغيير، يحملها منذ آلاف السنين، لذلك هو مرغم على الرحيل، حتى لا ينتبه الآخرون لهذا.

انهالت الأسئلة على أولدمان وتنوعت حسب قناعات كل محاور، فالسيدة الأكاديمية المسيحية المتدينة، تسأله عن الرسل والأنبياء، بينما انشغل عالم الآثار بالتساؤل عن تكوين الحضارات الكبرى، وبناء الآثار الخالدة، وفي كل الحالات، كان أولدمان يجيب وكأنه عاصر كل شيء، وشاهد الملوك والأبطال والقادة والفلاسفة، فهل كان يتنقل في أرجاء الأرض طائرا من أجل مشاهد الحضارات والجيوش الغازية، مثلما كان يرى نشوء الأديان، وادعاءات الأنبياء؟

تتمثل قضية الفيلم الأساسية في تبنيه المقاربة العلمانية الشاملة، التي ترى أن الدين اختراع بشري، وعلى حد قول أولدمان أن الإنسان القديم وضع الخوف من النار والحلم بالجنة سبيلين للتمسك بالقيم والسلوك الصالح،

وهو ما نفاه الإنسان في العصر الحديث، حيث أصبح العلم وريثا للدين، وأصبح الالتزام بالقانون عنوانا على السلوك الصالح، وأنه مسؤول عن نفسه، مؤكدا على أن الأديان كلها كانت أساطير مخترعة من أجل السيطرة على الشعوب، والإجابة عن أسئلتها المتعلقة بما وراء الطبيعة، وقد استغل الحكام هذا الدين من أجل إخافة الناس، وصنع أساطير روحية تشبعهم وتريح ضمائرهم. وبعبارة أخرى: اخترع الإنسان الدين وجعله على هيئة أساطير وكتب مقدسة، لغايات روحية، واستطاع العلم الحديث محو هذا.

كان عالم النفس "ويل" إحدى الشخصيات الحاضرة، ولم يعجبه هذا الكلام، لذا راح يحلل شخصية أولدمان مدعيا أن الأخير مصاب بمرض نفسي يجعله يعيش شخصية تمتد منذ آلاف السنين، بطريقة أقرب إلى فكرة التناسخ وحلول الأرواح، لذا، فهو يتخيل كل ما يقول وأوهمهم عن شخصيات وأحداث تاريخية.

وتكون المفاجأة، التي ألجمت "ويل "وبقية الحضور، وهي أيضا التي شكّلت نهاية الفيلم، حيث جاءت بحدثين متتاليين، ومتناقضين في آن. الحدث الأول: حينما ضغط عليه مناقشوه، وقد جُنّوا مما يقول غير مصدقين، ليرضخ أولدمان، ويهدئهم، ومن ثم يصيح بهم قائلا: إن ما فعله

مجرد تخيل من أجل تفجير النقاش حول قضايا بعينها، واختبار ردود أفعالهم، وهو ما أبهجهم جميعا، خاصة السيدة المتدينة، التي هي مؤمنة حتى النخاع بكل سرديات الكتب المقدسة، وعاشت حياتها في موائمة روحية وفكرية معها.

الحدث الثاني، كان الرد على ادعاءات الطبيب النفسي "ويل"، وقد ظن أنه مصيب في تحليله للشخصية، لتكون نهاية الفيلم بالطريقة الأمريكي غير تقليدية، حيث يضحك أولدمان مخاطبا "ويل"، فيصدمه بما لا يتوقعه بقولـه: "يا ويل، إنني أبوك، وقد تزوجت أمك منذ سنوات عمرك، وأنجبتك منها"، وذكّره باسم أمه، واسم الكلب الذي كان عندهم، وبعض الذكريات عنه وهو صغير، وساعتها أدرك "ويل" الحقيقة المرة، فهو أمام كائن خالد.

تبقت علاقة أولدمان مع زوجته، التي صدرت منها كلمات قليلة، طيلة النقاش الساخن، وكانت أسئلتها عن النساء اللائي عرفهن زوجها خلال آلاف السنين على الأرض، وهو يبتسم، ولا يتذكر عددا محددا، ولا يعرف كم الأطفال الذين أنجبهم ومع ذلك، تقرر زوجته الرحيل معه، فقد عشقته كما هو، وهامت به عندما علمت بحقيقة عمره، وهي التي كانت شبه مقتنعة بين وجهات نظر رفاقه.

بلاشك أننا نحتاج لهذه النوعية من الأفلام، التي تفجر قضايا فلسفية وفكرية، تثير الأسئلة، وتخرج الفلسفة من عليائها ونخبوية خطابها ومتلقيها، إلى عامة مشاهدي السينما، أي إلى رجل الشارع العادي، الذي سيختلف أو يتفق حتما مع القضايا المثارة، مما يضعها في بؤرة وعيه، تدفعه لمزيد من القراءة والبحث، ومن ثم تبني مواقف، واعتناق أفكار، والإيمان بقناعات.

وإن كنا نتحفظ على المقاربة المفرطة في علمانيتها التي تبناها الفيلم، وهو ما ظهر من عنوان الفيلم "رجل من الأرض"، الذي يؤكد أن السماء (الله، والأنبياء) من اختراع الإنسان، فالطبيعة ثابتة، والخلق أزلي أبدي، والإنسان على الأرض بيده كل شيء، يخترع ما يشاء من أفكار، فالإنسان إله نفسه.

وهي مقاربة تمت مراجعتها كثيرا من قبل العلمانيين أنفسهم، هؤلاء الذين لم يقبلوا سرديات الأديان، ولكنهم أيقنوا بوجود خالق للكون، في ضوء اكتشافات العلم المتلاحقة، وهم يرون كونًا متكاملا، كلما أوغلوا في أعماقه، أدركوا أنه لابد من إله خالق مدبر واهب. وفي ضوء أيضا أن العلم الحديث نفى سرمدية الكون، فنظرية الانفجار الكبير، تعني ببساطة أن هناك بنية تشكلت منذ الأزمان السحيقة؛ تمتد إلى أربعة مليارات ونصف من السنوات،

ومادام لها بداية، فإن لها نهاية، وهو ما تم إثباته بالفعل حيث أكد العلماء أن الكون يسير نحو الاضمحلال، مما ينفي أزليته وأبديته.

جماليات القطع والارتداد الزمني

قراءة في الفيلم الفرنسي "الحياة الوردية"

بانوراما غنائية وإنسانية راقية، تلك التي يقدمها لنا الفيلم الفرنسي La Vie en rose (الحياة الوردية)، الذي أنتج في العام 2007، وأخرجه "أوليفيه داهان"، ويدور حول حياة المطربة الفرنسية الأسطورية "إديث بياف"، الملقّبة بـ "العصفورة الصغيرة"، ويحمل عنوان الفيلم اسم إحدى أغنياتها، وقد نال الفيلم خمس جوائز بما في ذلك جائزة أفضل ممثلة لبطلة الفيلم "ماريون كوتيار" لأدائها الراقي في تجسيد شخصية "إديث"، في العام 2008م، فمن يشاهد الفيلم يشعر كأنه يشاهد فيلما وثائقيا عن إديث، بسبب التمكن الشديد للممثلة "كوتيار"، بجانب جائزة أوسكار أخرى؛ تمثّل في المكياج المدهش، المعبر عن النقلات الزمنية في عمر "إديث "، في مراحل حياتها المختلفة، فكان الوجه مختلفا في اللقطات المتتابعة، مما شكّل علامات زمنية ما بين ماضيها وحاضرها.

يمكن قراءة الفيلم جماليا من زاوية **جماليات القطع والارتداد الزمني،** فقد وفّق السيناريو الذي كتبه المخرج "داهان"، والممثلة كوتيار نفسها، في

تقديم حياة إديث بشكل راق، فعرضَ طفولتها البائسة، بوصفها ابنة أب من أصل إيطالي وأم من أصل جزائري، عاشت في أسرة مفككة، فقد تركها والدها وسافر للحرب، وعندما عاد وجد ابنته الطفلة إديث مهملة، تعاني الجوع والمرض، فأخذها من أمها، ووضعها في بيت والدته، وكانت تديره لبائعات الهوى. أما أمها فكانت مشغولة بكونها ذات صوت جميل، تغني في الشوارع، وحدثت أنها نسيت صغيرتها إديث وهي تبحث عن بعض السامعين من المارة، ثم هجرت الأم أسرتها، وصارت تستجدي الطعام من المارة مقابل الغناء، لتعيش في النهاية حياة أقرب إلى البوهيمية، وتنقطع علاقتها بابنتها.

وربما كان مسار الأم مشابها مع الابنة "إديث" نفسها عندما كبرت، وصار صوتها رائعا، فكانت تقف وتغني على نواصي الشوارع في باريس، ولا تزال تتذكر حياتها في منزل جدتها، ومعاشرتها لبائعات الهوى البائسات، وترفيهها عنهن من خلال غنائها الطويل.

جماليات القطع هي العلامة المميزة في تركيب الفيلم، فقد استطعنا رصد أبرز محطات حياة "إديث"، منذ أن عاشت مع والدها، الذي كان -أيضا- فنانا من فناني الشارع، وقد كان كثير الحدب عليها، ويسعى لإرضائها

بكل السبل، حتى أنه اشترى عروسة لها، شاهدتها في أحد الفاترينات، بالرغم من فقره.

فيمكن القول إن **بنية التقطيع** كانت متراوحة في السنوات الأخيرة لإديث، مع حياتها الفنية، وكيف أنها خرجت من عالم مطربي الشوارع؛ هؤلاء الباحثين عن الارتزاق، وهو ما يذكرنا ببعض الأفلام العربية الميلودرامية، حيث الفنان الفقير على باب الله؛ ينال الشهرة فجأة، مثل أفلام محمد فوزي، وفريد الأطرش، وأنور وجدي والصغيرة فيروز "قطقوطة"، ودوما ما كان المطرب مقطوع من شجرة، أي بلا أسرة، أو هو قادم من الريف، باحث عن الشهرة، فينام في الحدائق في أحضان آلته الموسيقية، وهي آلة "العود" غالبا، حتى تأتيه الشهرة.

هكذا جاء اكتشاف إديث على يد والدها الروحي "لويس لوبليه"، عندما سمعها تغني على أحد النواصي مع صديقتها، فأعطاها بعض المال، مع بطاقته الخاصة وفيها عنوانه، فلما جاءته إلى منزله، كان بوابتها إلى عالم الغناء والشهرة، وبعد مقتله- الذي أُتْهِمتْ فيه كذبا- كان للموسيقار "ريموند أسّو" الفضل في إعادة تقديمها لعالم آخر أكثر رقياً، وهو المسرح، لتقدم

عليه أجمل أغانيها، بعدما تعرفت عليه في أحد الحفلات، وإن ساءت علاقتها به لاحقا، بسبب قسوته المفرطة عليها.

وفق **بنية التقطيع** السينمائي، وبراعة المونتاج في مزج الصوت بالصورة؛ كنا نرى المناظر متتابعة، متضادة في الأزمنة والأمكنة، من خلال تبدل مكياج البطلة وملامح وجهها؛ ما بين نضارة شبابها وحيويتها واكتمال صحتها؛ وبين تجاعيد الكهولة، وحركتها البطيئة وهي تتوكأ على الجدران، وساقاها مقوستان. وتلك روعة الفيلم، أنك تتنقل بين اللقطات زمنيا ومكانيا بدون أن تشعر بأية فقدان لوقائع السرد، بل بات المتلقي في حالة من المقارنة بين أحوال إديث؛ في حبها وشقائها، وهو يتابع وقفاتها على المسرح ثابتة، واختيار أغنياتها، واسترجاعها لتسكعها في الشوارع، ثم يرى معيشتها في الفنادق الفخمة. لقد شاهدناها بملابس رثة، ثم بملابس غالية الثمن.

وتلك عبقرية الإخراج والسيناريو، أن يصل بنا التقطيع إلى حالة من الامتزاج الكامل، بين مراحل العمر المختلفة، وننتقل في لحظات بين آلام الحزن ونشوة الفرح.

والغريب أن "إديث "لم تعش خفوت الشهرة، شأنها شأن النجوم، أو الاختفاء، بل ظلت متربعة على عرش الشهرة، ولها ملايين العشاق، وهي

تجيد تقديم أغنيات تشعل القلوب، ويذكرنا قوة صوتها بصوت المطربة اللبنانية "فيروز"، بل يقال إن من بين أغانيها التي قد تبدو مألوفة للمستمع العربي، تأتي أغنية Les Feuilles Mortes، أوراق الخريف أو "الأوراق الميتة"، التي شدت فيروز على منوالها أغنيتها المعروفة "بتذكر بالخريف".

تقلّبت إديث في عواطفها، فأحبّت الكثيرين باندفاع وطفولية، وقدمت أغنيات متناسبة مع كل تجربة عاطفية، سواء وهي في عنفوان الحب أو بعد انتهائه، فقد عشقت الملاكم "مارسيل سيردان" رغم أنه كان متزوجاً ولديه أطفال، واندفعت في حبه بكل مشاعرها، معتبرة أن عشقه قد منحها القطعة الناقصة في أدائها على المسرح، وهي العاطفة والشعور بكل كلمة، وله غنّت أغنيتها الأشهر "الحياة وردية" التي كتبت كلماتها بنفسها، وقد حمل الفيلم عنوانها، وشعرنا بوقعها وجمال كلماتها وإن كنا لا نعرف الفرنسية، ونقرأ منها: "عندما يأخذني بين ذراعيه..، ويهمس في أذني ببعض الكلمات..، أري الحياة وردية..، عندما يقول لي كلمات الحب..، كلمات الحب العادية جداً..، تفعل في نفسي شيئاً..، أنا له، وهو لي.. طيلة الحياة..، هكذا أخبرني..هكذا أقسم لي.. حتى نهاية الحياة ". ثم صُدِمتْ بوفاة مارسيل، في حادث طائرة بالجزائر، وظلت تهذي باسمه في لحظات احتضارها الأخيرة.

وقد اشتد هذا الامتزاج في التقطيع في الثلث الأخير من الفيلم، وكنا في ترقب وقد ساءت حالتها الصحية، ومع ذلك تمسكت بالظهور على المسرح لتغني، فطافت بنا اللقطات، لنشاهد اضطجاعها في فراشها، ووقفتها تغني على المسرح، حتى سقطت ذات مرة، وأُغلِقَ الستار، ثم تساندت وعادت للوقوف ثانية، ولكنها كانت عاجزة عن إمساك مكبر الصوت، فسقطت، ليعلن الأطباء أنها أصيبت بالتهاب شديد في المفاصل والعظام، ثم نجدها على شاطئ البحر جالسة تتأمل في رضا.

وكم كانت المفاجأة في نهاية الفيلم، عندما تسترجع إديث طفلتها الوحيدة التي حملت نفس اسم حبيبها "مارسيل"، ماتت الطفلة وهي بعمر السنتين، بسبب إهمال إديث لها، وهي منشغلة بصنع مجدها الغنائي، الأمر الذي ندمت عليه طيلة عمرها، وعند احتضارها.

وربما يرى البعض أن هذه سقطة في السيناريو، ولكنني أرى أن الفيلم نص أدبي فني في النهاية، يحمل رؤية صانعيه، وربما رأى المخرج وكاتب السيناريو أن إديث أخفت سر وفاة ابنتها، وآثرت الحب والشهرة، مختزنة الألم، أو بالأدق هاربة منه، حتى انفجر قلبها وهي على فراش الموت.

وهي هنا تشابه أمها، التي أهملت صغيرتها إديث، ليدور الزمن، وتكرر الابنة جريمة أمها. وقد اشتد ألم إديث، عندما زارت ابنتها في المستشفى، وأخبرها الطبيب بأنها مصابه بمرض السحايا، وأنه لا يملك إزاءها شيئا، فانسحبت أو فرّت من رؤية الابنة، ووداعها الوداع الأخير، والمفارقة أن إديث كانت تردد في احتضارها اسم "مارسيل"، مازجة بين الابنة والحبيب.

وكم كانت أغنية الختام رائعة! فقد عبرت عن حياة إديث؛ إنها قصيدة حملها إليها الشاعر الفرنسي شارل دومون، وقررت إديث غناءها على مسرح الأوليمبياد الفخم في باريس، فقد صرخت عندما سمعت الكلمات: هذا أنا، تلك حياتي. تقول الأغنية: "لا.. لا شيءَ قَطُّ ! لا.. لستُ نادمةً على شيء! لا الخيرُ الذي قدموه لي، ولا الإساءات..، فكلها.. صارت لديَّ سواء ! لا.. لا شيءَ قَطّ، لا.. لست آسفة على شيء، قد دُفِعَ الثمن، ومضى، وصار طيَّ النسيان، وأنا.. سعيدةٌ بماضيَّ.. ".

هذه الأغنية تحمل فلسفة قوامها؛ الرضا بكل ما حدث في حياتنا، بؤسا كان أو شقاء، لأنها ببساطة وقعتْ وانتهت، ولا نملك تغييرها، فعلينا تسليم أمرنا، أما من أساءوا إلينا أو أحسنوا، فلا ينفع معهم ندم، وسيكون النسيان سبيلا.

في هذا الفيلم شاهدنا واقع الحياة في الغرب، خاصة مع نجوم الفن، حيث تأخذهم الشهرة وضريبتها بعيدا عن أحبابهم، أو أنهم يفقدون أحبابهم، ويعانون الوحدة، وتتقلب بهم الأحداث، ولا يجدون سعادة، ولا زلنا نتذكر نجمة الغناء الفرنسي مصرية الأصل "داليدا"، التي انتحرت، بعدما شعرت بعبث الحياة، وعانت الوحدة، وجفاف المشاعر. فهل هذه لعنة تصيب غالبية النجوم، أو هي ضريبة لابد من دفعها؟

التسكع بحثا عن الجمال

قراءة في فيلم الجمال العظيم

يدهشنا الفيلم الإيطاليThe Great Beauty" أو الجمال العظيم "العام (2013م)، بداية من عنوانه، ومرورا بأحداثه، وانتهاء بخاتمته.

فعندما ننظر إلى العنوان "الجمال العظيم"، نتوقع أنه فيلم سيجوس بنا في دنيا الجمال، خاصة عندما يرتبط بروما العاصمة والتاريخ والآثار والحضارة والفنون، ونتوقع أكثر أن يكون الجمال جامعا بين الفن والثقافة، فروما عاصمة الدولة الرومانية عندما كانت في أوّج صعودها الحضاري، حيث تحفل بآثار رائعة رومانية، تنهض شاهدة على عشرات السرديات التاريخية التي ارتبطت بأحداث تاريخية.

وهذا ما حمله إعلان الفيلم، فقد بدا تمثال عظيم لأحد أبطال رومانيا عاريا، مفتول العضلات، مضطجعا، متأملا، وإن كان في طرف اللوحة، بجانب بطل الفيلم الممثل الإيطالي الشهير "توني سيرفيلّو"، والذي أدى دور البطولة ببراعة واقتدار، مع الممثل "كارلو فيردونا"، والممثلة الرائعة "سابرينا فيريللي"، وكم كان المخرج "باولو سورينتينو" مجيدا في إخراجه! فقد

استطاع بكاميراته أن ينقل لنا أدق التفاصيل للأمكنة والوجوه ورَدّات الفعل، في ضوء تنوع المشاهد وكثرتها وتلاحقها، وهذا ما جعل الفيلم ينال ثلاثة من الجوائز المهمة وهي: جائزة أماندا لأفضل فيلم أجنبي روائي طويل (2014)، جائزة غولدن غلوب لأفضل فيلم بلغة أجنبية (2013)، جائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية (2014م)، والجوائز في مجملها تتعلق بأفضلية الفيلم فنيا وفكريا من وجهة النظر الأمريكية في تقييمها للأفلام الأجنبية أي غير الناطقة بالإنجليزية وغير المنتجة في الولايات المتحدة.

يبحر بنا الفيلم مع شخصية "جيب غامبارديلّا"، وهو صحفي كتب رواية واحدة في حياته، ثم توقّف لمدة أربعين سنة، منشغلا بعمله بجريدته، وهو رئيس التحرير، وتحت يديه عشرات المحررين، كما أنه غارق في حياة ليلية صاخبة، وله صداقات لا تنتهي، وأحداث الفيلم ما هي إلا فترة زمنية من حياة البطل "جيب"، الذي وصل إلى الخامسة والستين من العمر، ولا ينفك عن الحركة الدائبة التي شغلته عن كتابة رواية ثانية.

وهو ما تسأله عنها "رامونا" الغانية، ابنة صديق له، وقد احترفت "الاستربتيز "مهنة، حيث تتعرى كل ليلة أمام الجمهور، لتمتعه بجمال جسدها، وبالطبع خصّت "جيب" بمتعة خاصة. سألته رامونا: لماذا لم

تؤلف كتابًا آخر؟ فيجيب "لأنّي أتسكّع كثيرًا في الخارج ليلًا. روما تضيع عليك الكثير من الوقت، إنّها إلهاء، والكتابة تحتاج إلى التّركيز والسّلام". وفي مشهد آخر، يعترف بأنه وهو سائر على جانب نهر "التيبر" بأنّه أراد أن يكون ملكًا لحياة الترف أو التسلية، وقد نال ذلك.

وهو ما يثير قضية تشغل الكثير من المبدعين والفنانين، الذين يمتلكون أحلاما إبداعية عظيمة، ولكنهم يكتفون بإصدار كتاب أو كتابين، ثم ينشغلون بحياتهم وأعمالهم، وتصبح المسألة بالنسبة إليهم مجرد تجربة ومضت. وبعضهم يكون من أهل الصحافة، وضمن أرباب القلم والتأليف، ثم ينشغلون بالركض وراء المناصب الإدارية والثقافية والفنية، وكأنهم يعزون أنفسهم بابتعادهم عن عالم الكتابة الحقيقي.

وهناك أمثلة كثيرة لتجربة جيب، وإن كان جيب وضع هدفه في الاستمتاع الكامل بالترف والتسلية، مما يذكرنا بمقولة الروائي السوداني الكبير "الطيب صالح"، عندما سألوه في حوار صحفي: لماذا لا تواصل الكتابة، فقد توقفتَ منذ سنوات؟ أجاب: وكيف لي أن أستمتع بحياتي؟ الكتابة عناء، ومن حقي المتعة.

والأمر نجده أيضا عند الروائية الأمريكية "هاربر لي "صاحبة رواية "أن تقتل طائرًا بريئا" الصادرة العام (1960)، فقد ذكرت أيضا بعضا من هذا المعنى، عندما سألوها عن عدم كتابتها رواية أخرى، فأجابت أنها تكتب الثانية بالفعل، ولكن بشكل بطيء جدا، لأن لديها ثلاثمائة صديق، يحرصون على زيارتها بشكل مستمر، واحتساء فنجان من القهوة معها، وعندما قررت الاستيقاظ مبكرا في السادسة صباحا، اكتشفت أن هناك فئة أخرى، من هواة الاستيقاظ المبكر، راحت تتواصل معها في الفترة الصباحية.

إن الأمر بسيط بالنسبة لهؤلاء المبدعين، فالأمر يتعلق بأمور عديدة تتصل بمدى جدية المبدع نفسه، وسعيه لتطوير لقدراته، ومشروعاته الإبداعية التي يخطط لها، وخياراته في الحياة ورغباته، وما يتعلق بحدود موهبته ذاتها.

أما "جيب" بطل الفيلم، فيبدو أنه قد استعاض عن الكتابة الخطية، باختزان أكبر قدر من الذكريات والمواقف والشخصيات في ذاكرته، ورأيناها متجلية على امتداد الفيلم، من خلال عشرات الشخصيات، التي تمثل المجتمع الذي يعيش "جيب" في جنباته، وهو مجتمع الطبقة الثرية المخملية في روما؛ المؤلف من سياسيين، رجال أعمال، صحافيين، رجال

الدين، ممثلين، وغير ذلك. فلا عجب أن تكون الأمكنة ما بين قصور وفيلات وحدائق وشوارع وسط العاصمة.

والأعجب أنهم يقاربون "جيب" في عمره، فلم نجد شبابا إلا قليلا، وقد عادت بنا الأحداث إلى مرحلة الشباب عند "جيب" مع حبه الأول، ومعشوقته التي رفضت إعطاءه قبلة واحدة، متمسكة بالحب الرومانسي، فأضرب من بعدها عن الزواج، وإن كان تمسك بالحب، وركض خلف حبيبات، مثلما ركضت وراءه عشيقات كثيرات.

دارت بنية الفيلم حول شخصية "جيب"، فهي الرابط الأساسي للقطات والمشاهد والشخصيات التي ظهرت على امتداد ساعتين وعشر دقائق، وقد تراوح السرد بين اللحظات الآنية لجيب مع من يقابله، وبين ذكرياته أيام شبابه البكر، عندما كانت الرومانسية تغلف حياته، وعندما كانت روما مدينة الجمال الحقيقي، وليست مدينة العولمة بناطحاتها وشوارعها الواسعة وحركتها السريعة، وتكالب أهلها على المادة، وتقاتلهم من أجل مستويات عليا من المعيشة والرفاهية، بجانب كثرة المهاجرين والسياح إليها، كونها مدينة الساسة والسياسة المتقلبة خاصة أيام حقبة بتينو كراكسي (1934-

2000)م، عندما شغل منصب رئيس وزراء إيطاليا في الفترة من 1983-1987.

اجتوى الفيلم على أزمنة عديدة، متتابعة ومتجانسة في آن، أي في المشهد الواحد قد نجد أكثر من زمن، فهناك زمن آني يمثّل اللحظة المعيشة لجيب، وهناك مشهد نجد فيه سردا استشرافيا يتقدم على ما سيحدث في المشهد، مثل لقطة الطفلة ذات الرداء الأبيض، وقد رأينا رداءها فجأة وقد اتسخ بعشرات الألوان، ثم نجدها وقد دخلت إلى صالة كبيرة، ووقفت أمام شاشة بيضاء، وراحت تلقي عليها أصباغا بألوان مختلفة، حتى استحالت اللوحة إلى ألوان قميئة، ثم فجأة تحولت إلى تنويعات لونية منسقة بشكل بديع. المشهد هنا سيريالي، وهو ما ألحّ عليه المخرج أكثر من مرة في مشاهد ولقطات عدّة، في رسالة ضمنية بأن حياتنا عبثية وفيها من اللامعقول الكثير، وعندما نتأمل فيها، سنجد أن اللامعقول فيه جزء من العقل أحيانا، وقد وضح جليا في مشهد البنت الصغيرة، فتلطيخها اللوحة بألوان كثيرة، دال على عبثية حياتنا التي تحفل بشخصيات وأحداث متناقضة وصارخة ومتضادة، ثم وجدنا اللوحة بألوان منسقة، في دلالة ثانية على أن كل ما نختاره في حياتنا من مواقف وأحداث وشخصيات إنما يعبر عن نفسيتنا، التي

تسير في أنساق ومسارات مرتبة، وعلينا أن نعي أنفسنا، ونحللها قبل نقد الآخرين.

ونجد مشهدا سيرياليا آخر، يتمثل في لقطة السمّان الذي يقف، وأسفل قدميه روما كلها؛ بكنائسها وكاتدرائياتها وشوارعها ومبانيها الحديثة، ثم نجد اللقطة التالية والأوزّ يطير بعيدا، وكأنه يهرب من صخب روما وضجيجها.

كثرت أيضا المشاهد الارتدادية، سواء من حياة جيب نفسه أو الشخصيات من حوله، والارتداد كله إلى زمن الشباب، حيث تنهض المقارنة بين زمنين مختلفين، خاصة أن شخصيات الفيلم كلها من العجائز، الذين يعيشون على ذكرياتهم، ولا ينظرون إلى مستقبل، وإنما يتمتعون بكل طاقتهم بما تبقى من أيام في حياتهم.

طيلة الفيلم، نجد "جيب "متسكعا، متجولا، وحيدا، بالرغم من حياته الصاخبة اللاهية، والشخصيات التي يصادقها، فهو يقدم صورة أخرى لروما (المدينة/ الجمال/ الآثار/ البشر) بعدما غرقت في نمط الحياة الغربي المادي، بكل ما فيه من مشاعر غربة الذات، والوحدة، والأنانية. وهذا سبب يوضح لماذا ترك "جيب" الكتابة الروائية، فلا فائدة من إضاعة الوقت

والجهد في وصف حياة تتسارع أحداثها كل يوم، فالأفضل أن يستمتع هو بها.

في ضوء ما سبق، يمكن القول، إن الجمال العظيم الذي حمل الفيلم عنوانه يكاد يتلاشى من روما، بل من حياة قاطنيها، لتصبح دلالة العنوان سؤالا مفاده: أين الجمال العظيم الذي كانت عليه روما ومَن فيها؟ وهو ما عبرت عنه تترات النهاية في الفيلم، فقد حملت صورة متحركة لجسر قديم على نهر "التيبر"، حيث يطير الأوز وطيور النورس، وبدت الأشجار كثيفة بأغصانها على جانبي النهر، والمياه هادئة، وخريرها موسيقى عذبة.

إن رسالة الفيلم – وأن كان نخبويا – بسيطة، لقد أفسدت العولمة والسياسة والتجارة والسياحة الجمال العظيم الذي كان في روما، وفي نفوس سكانها.

سينما الإعاقة والإبداع والإلهام

قراءة في فيلم "قناع الغوص والفراشة "

ما أجمل أن يستند الفيلم السينمائي إلى رواية أدبية منشورة، لاقت شهرة كبيرة، وجمهورا واسعا من القراءة عند ظهورها! ذلك أن الرواية تظل مصدرا لا ينضب للسينما، لأنها في البداية والنهاية تقدم عالما سرديا مكتوبا ومتكاملا؛ يمكن لصنّاع الفيلم قراءته وفق مداخل وزوايا عديدة، فالعمل مدون ومنشور أمامهم، وسيكون من الجميل مقارنة مشاهد الفيلم بين ما يراه مجسدا مرئيا أمامه، وبين النص الورقي، ليدرك حجم الإبداع واختلاف بين المسطور والمشاهَد.

وما أروع أن تعبر الرواية عن تجربة حياتية حقيقية! عاشها صاحبها، وأراد أن يعبر عنها كما حدثت له، بكل شفافية وطزاجة وصدق، لتكون شهادته النهائية قبل أن يغادر دنيانا، خاصة إذا كتبها وهو يعدّ ساعات الحياة ودقائقها.

وما أبدع أن تكون هذه الرواية السيرية الحياتية، كُتِبت في تحدٍ إعجازي! بأن يسجلها صاحبها وهو لا يملك من حواسه إلا سمعا ضعيفا، وعينا واحدة

يتحرك جفنها، فلا مقدرة له على التحدث أو الإملاء، لتكون تجربة مضافة إلى تجارب سابقة من تحديات الإعاقة، مثل التي رأيناها مع الموسيقار لودفيغ فان بيتهوفن بيتهوفن (17 ديسمبر 1770- 26 مارس 1827)، وقد أصيب بالصمم في الفترة المُتأخرة من حياته المهنيّة في عام 1815، ولنا أن نتخيل موسيقار كلاسيكي، يؤلف موسيقى لا يسمع نغماتها، ولا يختبر ألحانها وجملها الموسيقية، إلا أن التاريخ الموسيقي يشهد بأن أسلوب بيتهوفِن في هذه المرحلة تميّز بعمقه الفكري والابتكار في التأليف. وأشهر ما ألّفه في هذه المرحلة هي السيمفونيّة التاسعة، وآخر خمس سوناتات للبيانو، وآخر خمس رباعيّات وترية.

وهو نفس ما حدث مع الفنان الروسي الشهير "بوريس بريجنكوف"، المولود في العام 1923م، وعانى من مشكلات في الإبصار، حتى حدثت المأساة له، عام 1983، حيث حاول الأطباء إنقاذ بصر الفنان وقد صار يتردى تدريجياً فقالوا له العبارة الأخيرة: عليك أن تنسى الإبداع وإلى الأبد.

ولأن القرار كان شديد القسوة عليه، وهو الذي قضى عمره عاشقا للوحة والطبيعة والناس، إلا أنه تحدّى فقدانه البصر، وبدأ اللعبة العمياء، بأن يرسم من الذاكرة وبقي الأصعب بنقلها الى الورق، وبالفعل أمسك القلم وبدأ

بالتنفيذ والخوف يتملكه، وبعد ساعات من الإبداع المنهك، وضع القلم جانباً، فصرخت زوجته "أولغا" لقد اجتزت الاختبار في التخطيط، عليك أن ترسم بالألوان. وبالفعل نجحت التجربة، وأنتج "بريجنكوف" فنًا بديعا معتمدا على مهاراته اليدوية وخياله الممتد، وذاكرته المختزنة.

أما الفيلم الفرنسي "قناع الغوص والفراشة Le Scaphandre et le Papillon) فقد أخرجه جوليان شنابل، وكتبه رونالد هاروود، ورُشّح لجائزة الأوسكار للعام 2007،، وقد فاز "شنابل" بجائزة أفضل مخرج، وفاز الفيلم بجائزة أفضل فيلم ناطق بلغة اجنبية، ورشح "رونالد هاروود" للحصول على جائزة أفضل سيناريو في الحفل الخامس والستين لجائزة الكرة الذهبية.

استند الفيلم إلى رواية تقاربه في العنوان، وهي رواية "بذلة الغوص والفراشة"، وقد أبدعها الصحافي الفرنسي الشهير جان دومينيك بوبي Jean-Dominique Bauby، (23 ابريل 1952 - 9 مارس 1997) وكان محررا بمجلة أزياء ELLE الفرنسية، وفي الرواية "بوبي" معاناته بعد سكته قلبية وجلطة دماغية في سن الثالثة والأربعين، والتي أصابته بمرض يعرف باسم Locked-In syndrome (متلازمة المنحبس). وقد أفاق "بوبي" بعد عشرين يوما من إصابته، ليجد نفسه غير قادر على الكلام، وهو في حالة من

الشلل التام، فلم يترك له إلا وسيلة وحيدة ليتواصل مع العالم الخارجي ألا وهي تحريك جفن عينه اليسرى.

وعلى الرغم من سوء حالته، إلا أن "بوبي" أبدع روايته "بذلة الغوص والفراشة"، وذلك برمش جفنه عندما يسمع لتسلسل الحروف، ثم يحدد الحرف الصحيح، فقد كانت ممرضته تقوم بنطق الحروف الأبجدية ببطء، باستخدام نظام "الفحص بمساعدة شريك"، لندرك أن "بوبي" حرّر الكتاب بالكامل داخل عقله، ثم أملاه حرفا بحرف ليكون الإملاء دقيقا. ويعود الفضل في ذلك إلى ممرضته "كلود ميندي بيل"، التي صبرت معه، ورتبت الأحرف والكلمات، ثم صدر الكتاب في فرنسا في 6 مارس 1997، وتوفي بوبي فجأة بعد ثلاثة أيام من نشر الكتاب بسبب مرض ذات الرئة، ودفن في مدافن العائلة في باريس. وقيل إن "بوبي" رمش بجفنه مئتي ألف مرة من أجل صياغة هذا الكتاب الذي يحمل تجربته في الحياة والمرض قبل الموت، وقد انتشر الكتاب بقوة في أوروبا، محققا أعلى نسبة من المبيعات، ثم تُرجِم إلى ثلاثين لغة، لتصبح تجربته وتحديه المبتكَر للإعاقة معجزةً ملهمة.

إذا نظرنا إلى الرواية نفسها في ترجمتها العربية، التي اضطلع بها "شوقي برنوسي"، ونشرتها "مسكيلياني للنشر" في تونس، العام 2017م، سنلاحظ أن

الإهداء موجها إلى ممرضته "كلودماندوبيل"، على الدور الذي لعبته في كتابة صفحات الرواية وتكوينها، كما أهداها أيضا إلى أسرته وأولاده.

ويبدو أن المؤلف -وصانعي الفيلم أيضا - تعمدوا ذكر أسماء الشخصيات والأمكنة والوقائع الحقيقية، إمعانا في المصداقية، وملامسة منهم لما يسمى السينما التسجيلية/ الوثائقية، فالتجربة مدهشة، ومن الواجب ذكر أسماء كل من عاون وشارك في صنعها، خاصة مَن تحملوا عبء رعاية المريض "جان" وساهموا في خروج روايته إلى النور، أي أننا رأينا الواقع مجسدا، والتجسيد موثقا.

يحمل عنوان الفيلم دلالة عميقة، فقناع الغوص يشير إلى الأجواء التي عاشها جان في مرضه، فهو أشبه بالغواص مرتديًا بدلة الغوص، وقد هوى إلى قاع البحر، وراح يتأمل ما فيه من عجائب. والمشابهة قائمة، فقناع الغوص هو مرض جان، والقاع هو المستشفى والحياة وقد راح يتأملهما ويعيد قراءة علاقته معهما. وهو ما بدا جليا في الكتاب المطبوع، حيث يقول إن "الطب الإنجلو سكسوني يصف مرضه بأنه متلازمة المنحبس، وهو شلل من الرأس إلى القدمين، يسجن المريض داخل نفسه بروح سليمة، ورفيف جفن أيسر صالح لجميع أنواع الاتصال"(ص7، 8). فالتشبيه قائم، والعنوان واصف

ومعبر عن الحالة. أما لفظة الفراشات، التي جاءت معطوفة على بذلة الغوص، فهي دالة على تحليق الروح في العالم مثل الفراشة، تتأمله وتكتب عنه وتصفه، كأنها فراشة تحلق في كل الأجواء لا يمنعها زمن ولا يحدها مكان، وكأن بذلة الغوص والفراشة وجهان لعملة واحدة، هو حبيس نعم، ولكنه يجول ويصول في ذاته والعالم من حوله.

وهو ما عبر عنه جان في كتابه، بعدما أحس بأنه قادر على تحريك بسيط لرجليه وذراعيه، فيقول: "أصبحت بذلة الغوص أقل ضيقا، ويمكن للروح أن تتسكع مثل فراشة، هنالك الكثير لأفعله، يمكن أن أطير في الفضاء أو عبر الزمن.. يمكن أن أزور المرأة التي أحب، أنزلق إلى السرير بجانبها، وأداعب وجهها وهي بعد نائمة، بإمكاني بناء قصور في إسبانيا.. وتحقيق أحلام الطفل، ومنامات الكهل ". (ص8). فإذا كان الجسد قد سجن في شلله، فإن الروح قادرة على التحليق عاليا، والارتحال في الأزمنة والأمكنة كما تشاء، إنها تخلصت من ربقة مادية الجسد، وحررت من أعماقها روحها وفكرها ومشاعرها.

وقد استقبل "بوبي" أحد أصدقائه القدامى من الصحفيين الذي حكى له عن تجربته في الاختطاف والاعتقال في قبو في بيروت، وكيف أنه شعر بقرب

النهاية، وكأنه في مدفون في قبر، إلا أنه استطاع الهرب، وعاد للحرية ثانية، لأنه امتلك إرادة الحياة والرغبة في العيش، معلنا لبوبي أن يطلق ذاته ويحررها ويعيش بها.

وتجربة الاختطاف والسجن للصديق تشابه إلى حد كبير تجربة "بوبي" فكلا الاثنين تم حبسها، الأول في قبو، والثاني في جسده المشلول، الأول امتلك إرادة النجاة والحياة، والثاني تعلم منه ذلك، وإن سلك كل منهما مسارا مختلفا، ولكن النتيجة واحدة، ألا وهي الإنجاز وتحدي القيود.

وهو نفس ما لاحظناه في تداعي ذكريات "بوبي"، وهو يتذكر والده، عندما كان قعيدا في آخر حياته، وراح بوبي يساعده في شؤونه الخاصة، مثل حلاقة ذقنه والاهتمام بهندام والده، فلما اعترضت الأم، فإن الوالد أجابها بأن هذا يجعله سعيدا أمام ذاته، وهو يراها دوما نظيفة مرتبة مهندمة.

تلك الحكمة التي وعاها بوبي جيدا، فأخرج روحه من عقالها الجسدي، واستدعى ذكرياته، وراح يسطرها على الورق، وللأسف نحن الأصحاء لا ندرك أهمية الجسد ونظل نركض في الحياة، نُشبِعُ متطلبات الجسد ونهمل الروح.

وقد جاء تميز المخرج من خلال تشبعه الكامل بالرؤية السردية المصاغة في النص الروائي، فكُتِبَ السيناريو من زاوية البطل "بوبي"، وما سجله في روايته الدنيا والمستشفى والشخصيات والأحداث والماضي والحاضر من خلال رؤيته الذاتية هو، لذا سمعنا طيلة الفيلم همسات وتعليقات وأنفاس وخواطر وهواجس "بوبي"، وكأن عينيه هما الكاميرا، وكأن الكاميرا غاصت في داخله، تروي وتحكي وتسترجع، ثم قد ترتد الكاميرا إلى الخارج، فنشاهد العالم الخارجي حوله، وسرعان ما نعود إلى "بوبي" ثانية، نعيش معه كل لحظة كما تتجلى في عينيه. وهذا أجمل ما في الفيلم، أن ننتقل إلى أعماق البطل المعاق المشلول، فنشعر بمشاعره، ونرى الدنيا والشخصيات من خلال عينيه هو، ونرى الأزمنة والأمكنة، كما بدت في ذاكرته بكل ارتباطاتها وأبعادها. فما أسهل أن تجوب الكاميرا العالم الخارجي وتنقل تفاصيله! وفي المقابل، ما أصعب أن تعرض لنا ما في أعماق البطل المعاق، وما يعنّ له من أحاسيس إزاء العالم من حوله! وهذا سبب تفوق المخرج، وكاتب السيناريو على السواء، فالمُشاهد يستشعر أنه في معية كاملة مع البطل، خاصة أن السرد السينمائي في الفيلم قدّم مزيجا بديعا للتداخل الزمني المكاني (الزمكاني)، فذكريات الماضي تجاورت مع حاضر بوبي، فإذا أغمض عينه

الوحيدة فإن السرد يأخذنا إلى جزء من ماضيه، ثم إذا فتحها فإن الواقع يتجلى أمامنا: مشاهد من المستشفى، حضور الممرضات والأطباء، زيارة الأصدقاء وأسرته له. وكانت المفارقة في تركيب الفيلم زمنيا أنه بدأ بمشهد حضوره إلى المستشفى مصابا بالمرض، ثم تشخيص الأطباء له، ودخوله في غيبوبة كاملة، حتى أفاق منها، وظل سؤال السبب والظرف الذي تسبب في مرض "بوبي" يلح على المشاهد، وقد أرجأه صانعو الفيلم إلى الثلث الأخير من الفيلم، حينما كان بوبي مستقلا سيارته مع ابنه، وراح يداعبه ويسأله عن علامات البلوغ، والابن خجل من والده، ثم فجأة أوقف بوبي سيارته، وتشنج، وفقد الوعي، وسرعان ما تصرف الابن، وترجّل من السيارة، واستعان ببعض المارة كي يأخذوا أباه إلى المستشفى.

جاءت نهاية الفيلم والقصة مع انتهاء "بوبي" وممرضته من صياغة الكتاب، ودفعه إلى دار النشر التي اتفق معها سابقا، وكيف أن دار النشر رحبت به كثيرا، وسارعت بطباعته، وسط حالة من الإعجاب والترقب من الجمهور الفرنسي، ثم مات بوبي، بعد صدور كتابه بثلاثة أيام، وكأنه أراد أن يقول شهادته عن حياته ومرضه والناس ويتممها، ثم يرحل في بضعة أشهر، تاركا للناس تأويل حياته بكل ما فيها.

يمكن القول إن فيلم "قناع الغوص والفراشة" هو نموذج رائع لتحويل نص أدبي راق، كُتِبَ بحرفية وشفافية، إلى عمل سينمائي بديع، استطاع صنّاع الفيلم أن يترجموا بكل دقة وأمانة ما حوته رواية "بوبي"، وهو درس ينبغي الانتباه إليه، فكثير من المخرجين وكتّاب السيناريو لا يغوصون في أعماق النص الأدبي، ويصادرون على رؤية المؤلف المدونة، ويقفون عند ظاهر النص والأحداث، مما يفقد الرواية جمالها، ويجعلها مجرد أحداث وشخصيات مجسدة سينمائيا.

المؤلف

أ. د. مصطفى عطية جمعة

أستاذ الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي، والإسلاميات والحضارة، وقاص وروائي ومسرحي.

أصدر(66) كتابا في الإبداع والنقد والإسلاميات، منها (25) كتابا في النقد الأدبي وعلوم العربية،(26) كتابا في الإبداع القصصي والمسرحي وأدب الطفل، (14) كتاب في الإسلاميات والحضارة، ونشر عشرات البحوث في المجلات المحكمة عربيا ودوليا، وشارك في عشرات المؤتمرات العلمية، وحصل على أكثر من (23) جائزة دولية وقُطرية.

الإيميل :

mostafa_ateia123@yahoo.com

mostafa_ateia1234@hotmail.com

mostafaateia@gmail.com

فيس بوك د.مصطفى عطية

https://www.facebook.com/profile.php?id=100000335145335

الأعمال المنشورة:

أولا: الدراسات الأدبية والنقدية :

1) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، 2001.

2) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006

3) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ط2، 2023.

4) الرؤية والأداة: في جماليات المكان والزمان والتأويل، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2023، وصدرت طبعته الأولى بعنوان اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، 2010.

5) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة، 2016.

6) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2015م

7) الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، 2016م.

8) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2017م، ووكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، ط2، 2023.

9) القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، 2017م، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، (ط2)، 2023.

10) عضو فريق التأليف في كتاب: التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية، ببحث عنوانه: تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية، منشورات كتارا للرواية العربية، قطر، العام 2019م.

11) الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019م.

12) أصداء ما بعد الحداثة: في الشعرية والفن والتاريخ، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019م.

13) شرنقة التحيز الفكري: أنماط وتجليات ودراسات، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019م.

14) البنية والأسلوب: دراسات نقدية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2020

15) المعجمية العربية: قراءة حضارية في ضوء الأنثروبوجيا الثقافية. دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، .2023

16) الرواية العربية: قضايا الإنسان والهوية: إشكالية الريف والمدينة نموذجا، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.

17) المحكي والحكّاء: في خارطة الرواية العربية المعاصرة، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، .2024

18) أنغامُ الراوي: في خارطة السرد العربي المعاصر، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.

19) العقرب والبندول: دراسات في النقد الجمالي والثقافي والسوسيولوجي، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، .2025

20) سَردُ الصُّورة: دراسات في السينما والدراما والتأويل، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، .2025

21) نهر وأمواج ورمال: هموم الثقافة والنقد والغربة، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، .2025

22) نقد الاستشراق وإعلاء الهوية: بحوث في الفن التشكيلي العربي، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2025.

23) التحيز في مسيرة المسرح العربي: قراءة في الجذور والنشأة والتجارب، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2025، وقد صدر من قبل في كتاب محكم جماعي، بعنوان: تلغيم الفن: المسرح بوصفه ساحة للتحيزات، منشورات دار نور حوران، دمشق، سورية، إبريل 2019م.

24) الشعر النسوي الخليجي: شعرية سعدية مفرح نموذجا، دار متون المثقف، القاهرة، 2025.

25) الاتساق النصي في البنية الشعرية: قصائد جيكور لبدر شاكر السياب نموذجا، دار متون المثقف، القاهرة، 2025.

ثانيا: الإسلاميات والحضارة:

26) هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل)، ط1، دار الفاروق للنشر، القاهرة، 2008م. ووكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، ط2، 2023.

27) فلسفة الرحمة في شخصية الرسول (ص)، ط2، وكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، 2023، وصدرت الطبعة الأولى بعنوان: الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، 2011 م،

28) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2015م

29) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2016م.

30) منهج الرسول (ﷺ) في إدارة الأزمات، إسلاميات، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، 2018م.

31) وسطية الإسلام في حياتنا الفكرية: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2020.

32) الحكم الراشد: رؤية إسلامية حضارية، دار شمس للنشر والمعلومات، إسلاميات، القاهرة، 2020.

33) صورة الرسول (ﷺ) في الوجدان الغربي: أبعاد التجني، براهين التفنيد، الكتاب الفائز بالجائزة الأولى في المسابقة الدولية بمنصة أريد البحثية الدولية ARID Platform، ماليزيا، ديسمبر 2020.

34) المثاقفة والتواصل: حوار الذات وحوار الحضارات، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2022.

35) الطفولة والهوية والتغريب: إشكاليات النسوية والجندرية، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2022.

36) أسئلة الحضارة والنهضة: إضاءة على الفكر التنويري والحداثة الإسلامية، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2023.

37) فقه الهجرة: دراسة تأصيلية ضد طروحات العَلمانية والإسلاموفوبيا، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.

38) القصص القرآني: يقينية الخطاب والتلقي والتفسير والبناء، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، .2025

39) أوقاف المخطوطات في الحضارة الإسلامية: تأصيل وتأريخ واستشراف، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، .2025

40) الفكر النسوي المعاصر: بين المرجعية الغربية العلمانية والرؤية الإسلامية، ، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، .2025

ثالثا: الإبداعات الأدبية:

41) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص 90، القاهرة، 1997م

42) نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، 1999م.

43) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، جائزة الرواية عن نادي القصة، بالقاهرة، 2002، نشر: مركز الحضارة العربية،2003م.

44) طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005م.

45) أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، 2007م.

46) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، 2010.

47) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، 2012م.

48) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2013م.

49) على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، 2012م.

50) سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، 2012م.

51) أصدقاء في عالم الفضاء، رواية للفتيان، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2023، ط2، وصدرت الطبعة الأولى بعنوان: رواد فضاء الغد، أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، 2014م.

52) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، 2014م.

53) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، 2017م.

54) حدث مألوف، قصص قصيرة جدا، دار شمس للطبع والنشر، القاهرة، .2023

55) جزيرة الفئران، مسرحيات للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، .2023

56) الحسن بن علي، رواية للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.

57) البرتقالة في الزجاجة، مجموعة قصصية للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.

58) صندوق الألعاب، مجموعة قصصية للأطفال، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.

59) الفقر مقتولا: قصة البروفيسور محمد يونس وحربه ضد الفقر في بلاده، قصة للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.

60) النسيم والهجير، رواية، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.

61) رحيق الألم: قصة حياة "لي ميونغ باك" رئيس كوريا الجنوبية، رواية للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة 2024.

62) المتسابقون للفردوس، مسرحيات للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.

63) كنتُ ملحدًا: سيرة العالم الأمريكي جيفري لانغ، قصة للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، .2024

64) حذاء منال، مجموعة قصصية للفتيان، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.

65) وليمة الطيور، مسرحيات للأطفال ومسرح العرائس، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.

66) كهرباء بلا أسلاك، قصص للفتيان، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.

المحتويات

مقدمة 4

الفصل الأول:

سينما الوطن والأمة - أسئلة الذات والخصوصية

السرد السينمائي - البنية و الجماليات والتأويل.. 9

تكوين الناقد السينمائي وثقافته: 10

البنية السردية للفيلم السينمائي:.. 16

التيمة (الفكرة الأساسية): 17

1) الحبكة بوصفها تيمة (فكرة):.. 19

2) الأثر العاطفي أو المزاج النفسي بوصفه تيمة:.. 19

3) الشخصية بوصفها تيمة (فكرة): 21

4) الأسلوب أو النسيج:.. 23

5) الرؤية والفكرة: 24

العناصر الروائية والدرامية:... 26

السرد السينمائي الجيد الماتع: 29
البناء الدرامي: 30
الرمزية وصنع الرموز: 32
رسم الشخصية سينمائيا:.. 34
الصراع في السرد السينمائي:.. 37
دلالة العنوان في السرد السينمائي: 37
المفارقة في السرد السينمائي: 42
السينما العربية والتغريب ـ واقع الصناعة وأبعاد التأثير 48
الفرانكفونية والسينما العربية ـ أقنعة استعمارية ورسائل سلبية 59
فخاخ التطبيع الثقافي ـ المفهوم والاختراق والفنون المرئية 71
لغة الكومباوند والمول ـ في الإعلام والدراما العربية 83
الدراما وترسيخ بطولات المقاومة ـ رؤية نقدية ونظرة استشرافية 94
سقوط الخلافة في مرآة السينما والدراما العربية والعالمية 102
السينما التركية الجديدة ـ قراءة في ضوء استراتيجيات القوة الناعمة.......... 112
السينما الفلسطينية ـ أكاذيب الصهيونية، وحقائق التاريخ، وأزمات الواقع..... 124
إبداعات السينما الكويتية ـ نبض الوطن والأمة واستشراف المستقبل.......... 136

الفصل الثاني

السينما المعاصرة - تبدلات الإنسان وتقلبات المجتمع

سينما ما بعد الحداثة - تعايش الثقافات وتراجع المركزية الغربية 149

سينما ما بعد الحداثة: 150

الدلالة المعكوسة للعنوان: 157

رسالة الكوميديا الجديدة: 158

النوستالجيا والسفر عبر الزمن - قراءة في فيلم "منتصف الليل في باريس
Midnight In Paris" 160

أينشتين والسفر الافتراضي: 161

النوستالجيا والزمن الجميل: 163

فيلم منتصف الليل في باريس : 164

جماليات المشهد السينمائي: 168

رسالة الفيلم: 169

سينما العولمة والسرد الجديد - قراءة في فيلم "بابل Babel" 172

سرد العولمة: 174

فيلم بابل: 176

جماليات السرد السينمائي وعناصره: 184

عنوان الفيلم: 189

السرد الرومانسي الكلاسيكي ـ فيلم شكسبير عاشقا نموذجا 192

فيلم شكسبير عاشقا: 194

الواقعية السحرية سينمائيا وإفريقيا ـ قراءة في فيلم "ساحرة الحرب " 202

الديمقراطية المضادة ـ قراءة في الفيلم الأمريكي "سنودن " 212

إشكالية طغيان السينوغرافيا على حساب النص ـ نقاش حول الرؤية الإخراجية

.... 221

فيلم "الأصليين" ـ الحرفية السينمائية لا تسدّ فجوات النص 228

صخب الذات والمدينة والعالم ـ قراءة في الفيلم الإيراني "رجل المبيعات The Salesman" 236

العولمة والسياسة: 238

نصان يتوازيان وعنوان مفارق: 239

الاغتصاب الحدث والدلالة: 241

الوطن بين الاستبداد والفساد وفقدان الهوية ـ قراءة في فيلم عمارة يعقوبيان. 244

خلود الإنسان وجدليات الخطاب الفلسفي ـ قراءة في فيلم "رجل من الأرض Man from Earth": 254

جماليات القطع والارتداد الزمني - قراءة في الفيلم الفرنسي "الحياة الوردية" 263

التسكع بحثا عن الجمال - قراءة في فيلم الجمال العظيم 271

سينما الإعاقة والإبداع والإلهام - قراءة في فيلم "قناع الغوص والفراشة " .. 279

المؤلف 289

الأعمال المنشورة: 290

أولا: الدراسات الأدبية والنقدية : 290

ثانيا: الإسلاميات والحضارة:.. 294

ثالثا: الإبداعات الأدبية:... 296

وفي هذا الكتاب نقدّم عددا من الدراسات في النقد السينمائي والدرامي، نشرت كلها في مجلات متخصصة، حيث نتناول في الفصل الأول عددا من القضايا المتصلة بالفنون المرئية، السينما والدراما، تتسم برؤية شمولية، ترصد ظواهر ومسارات، وترنو للمستقبل.

9 789778 868975

متون المثقف