أمير العمري

مسارات الفيلم التسجيلي

سلسلة
سينيمائيات

مسارات الفيلم التسجيلي

مسارات الفيلم التسجيلي

أمير العمري

عنوان الكتاب: مسارات الفيلم التسجيلي

اسم المؤلف: أمير العمري

الطبعة الأولى 2024

رقم الإيداع: 1445/3226

ISBN: 978-603-04-8078-4

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة. لا يجوز إنتاج أو إعادة نشر هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه على أي جهاز أو وسيلة تخزين أو استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل أو وسيلة سواء إلكترونية أو نسخ أو تصوير دون إذن مسبق من مبادرة سينماء

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة، عن وجهة نظر تتبنّاها مبادرة سينماء، أو هيئة الأفلام.

توزيع: دار رشم للنشر والتوزيع

يصدر الكتاب ضمن مبادرة سينماء
لتعزيز المحتوى المعرفي السينمائي

المحتويات

مقدمة 11

1. «أتيكا».. ثورة السجناء 19

2. «الثالث عشر» عصر الرق الجديد 29

3. «الحساسية الكهربائية».. مقاومة الألم 39

4. «كولكتيف».. منظومة العيش على الفساد 47

5. « كانافال».. كتابة التاريخ بالضوء 57

6. «نار الحب».. عشاق البراكين 65

7. «الصعود».. وهم الحلم الصيني 75

8. «رسائل خفية» من الصين 87

9. «بطاطا».. ملحمة الإنسان والأرض 95

10. «سيرجيو ليوني» الإيطالي الذي اخترع أمريكا 105

11. «روجيك».. أرض الحرائق 115

12. «منزل من الشظايا».. قطعة من الحياة 125

13. «بوبي واين» رئيس الجيتو 133

14. «العذراء والأقباط وأنا».. الأسطورة والخيال 145

15. «شلاط تونس».. مشكلة ثقافية 153

16. «استعادة» الذاكرة الفلسطينية 159

17. «مليارات يتغيرون».. تغيير حياة البشر 167

18. جرائم التفكير.. وآكل لحوم البشر 175

19. «نار في البحر».. مأزق اللاجئين والعالم 183

20. «كدب أبيض» بين الخيالي والواقعي 191

21. «الكتابة بالنار».. المرأة تنتصر لنفسها 201

22. «غرب نهر الأردن».. الغضب الشخصي 211

23. «طنطورة» .. إبادة سكان قرية فلسطينية. 219

24. «طفلان يومياً».. مسلسل قتل الأطفال 229

25. كل قطط العالم في إسطنبول 241

26. «محاكمات محمد علي»: معركة الأفكار 247

27. «وينار».. بورتريه السقوط 257

28. كل هذا الجمال والدم المراق 265

29. «الغربان بيضاء»: البحث المعذب نحو
اكتشاف الذات 275

30. «شمس الروح».. موسيقى الحياة 285

31. «كل ما يتنفس».. الإنسان والطيور 295

32. «أن تقتل نمراً».. شجاعة أب 305

33. «السقوط: القضية ضد بوينج» 315

34. «ما وراء اليوتوبيا»: الفرار المميت 325

35. «اغتيال صحفي».. ثورة ضد الفساد 337

36. «السليل» سفينة العبيد الأخيرة 345

37. «هل يكفيكم هذا السواد؟».. العودة إلى الخيال 355

38. «الحلم الأمريكي وحكايات خرافية أخرى» 367

39. «اعتنِ بهايا».. تدمير أسرة 377

40. لعبة «الاستغماية» في شوارع نابولي 387

41. «المسيرة إلى روما».. الصورة يمكن أن تكذب.... 395

42. «نووي» ضرورة العودة إلى الطاقة النووية 405

43. «القوة العظمى».. أحادية النظرة 413

44. «تحت سماء دمشق».. مشكلة المرأة 421

45. «مثل جزيرة».. الإنسان والطبيعة 429

عن المؤلف 437

مقدمة

ارتبط ظهور الفيلم التسجيلي بفكرة نقل الواقع، أو نقل «الحقيقة»، إلا أن هذه الفرضية اتسعت، وأصبح ميل صانعيه واضحاً في البحث عن «سياق» ما لرؤية الواقع، أي لتجسيده والتعمق فيه بصورة أكثر تأثيراً باستخدام المونتاج، والموسيقى. مع إمكانية التلاعب بتقنيات الضوء، والصوت، والصورة. لكن ظل (الواقع) الاهتمام الأول: مادة الحياة، مشاكل المجتمع، تسجيل وتوثيق كل ما يحدث حولنا: حركة الحياة في المدينة، الحروب، الصراعات السياسية، مشاكل الفقر والتخلف وتلوث البيئة، اكتشاف مناطق جديدة في العالم.. وغير ذلك. وشهد «الفيلم التسجيلي» في العشرين عاماً الأخيرة الكثير من التطور، بعد أن تجاوز «التسجيلي» تصوير الواقع الموضوعي بالضرورة، إلى التعبير عن الرؤية «الذاتية» لفنان الفيلم، فضاق الفارق إلى حدٍّ ما، بين «التسجيلي»، و«الخيالي» الذي نطلق عليه أيضاً «الروائي»، مع التحفظ على كلمة «الدرامي»، لأن التسجيلي قد يحتوي أيضاً على الكثير مما هو درامي دون أن يكون خيالياً.

ولقد أصبح التسجيلي يبدي اهتماماً كبيراً بالمزج بين الذاتي والموضوعي، وبين الواقعي والمتخيل، وقد يستخدم صانعه أيضاً تقنية أفلام التحريك (الرسوم)، والصور المؤَّلدة عن طريق الكومبيوتر، وكتابة البيانات والإحصاءات والمعلومات على الشاشة، بل ويمكن أن يظهر مخرج الفيلم بنفسه متحدثاً ومخاطباً الجمهور مباشرة، كما يمكن في حالات أخرى، تطعيم التسجيلي الواقعي بأداء الممثلين؛ وإعادة تجسيد بعض الأحداث التي لا توجد «وثائق» مصورة

لها، أو تلك التي لا يمكن استخدامها لأسباب قانونية. وأصبح السينمائيون يميلون إلى الاستغناء عن التعليق الصوتي المصاحب للفيلم، أو إلى جعله يصدر عن ذات المخرج وليس عن كيان محايد يروي ويوجه، كما كان سائداً في الأفلام التسجيلية - التعليمية التي لها وظيفة محددة. ولعلي أجد من الضروري أن أوضح هنا، أنني أستخدم تعبير الفيلم «التسجيلي» بدلاً من «الوثائقي» الذي يفضل البعض استخدامه، وقد يجد كثير من الباحثين فرقاً بين «التسجيلي» و«الوثائقي»، بينما أميل شخصياً إلى اعتبار هذا الفارق -إن كان قائماً بالفعل- هامشياً. فهم يرون أن «الوثائقي» هو ما يتضمن وثائق، أما التسجيلي فيمكن أن يتضمن عناصر أخرى كثيرة ليست وثائقية أو توثيقية بالضرورة. والحقيقة أن البلدان التي عرفت مبكراً هذا النوع من الأفلام -بل ويمكن القول أيضاً إنها هي التي ابتكرته وكان السباقة في تطويره- تستخدم كلمة واحدة فقط لوصف النوع، فهو في الإنجليزية documentary، وفي الفرنسية documentaire وفي الإيطالية documentario وفي الألمانية Dokumentarfilm وفي الإسبانية documental. وكل فيلم في رأيي الشخصي، يتضمن «وثائق»، فعندما يظهر شخص ما في فيلم تسجيلي، يدلي بشهادته أو برأيه في القضية أو الموضوع الذي يصوره الفيلم، فهذه المقابلة هي في حد ذاتها «وثيقة». وكل صورة من الواقع في زمان ومكان محددين، هي أيضاً «وثيقة»، مهما كانت طريقة استخدام السينمائي لها في سياق فيلمه، وأظن أنه من الأفضل نزع هذا الالتباس القائم

-والذي لا أجد له تفسيراً مقنعاً- بين «التسجيلي» و«الوثائقي»، ومن أراد أن يستخدم تعبير «الوثائقي» فله ذلك، لكني فضلت في هذا الكتاب -وفي عنوانه أيضاً- استخدام «التسجيلي»، فهو أقرب إلى ما أناقشه من «مسارات».

نعم.. هناك «مسارات» للفيلم التسجيلي، برزت وتعمقت أكثر مع ظهور «الوسائط الجديدة»، أو وسائل الاتصال الجديدة New Media أي الإنترنت، والمواقع الإلكترونية، والوسائط المتعددة للاتصال عبر الكومبيوتر، وألعاب الكومبيوتر ومشغل الاسطوانات المدمجة CD Rom، وأسطوانات الفيديو الرقمية DVD للأفلام، وأسطوانات البلو راي Blue-Ray، والواقع الافتراضي virtual reality، وقريباً جدّاً سيبرز دور الذكاء الاصطناعي أيضاً.

و«الميديا الجديدة» هي باختصار، كل ما يُنتَج على جهاز الكومبيوتر من أشكال فنية، مثل الصور التي تُخزن على الأسطوانات ويجري تبادلها، وكذلك النصوص والكتب الإلكترونية، ويمكننا بالطبع إضافة مواقع التواصل الاجتماعي، مثل: تويتر، وفيسبوك،.. التي انتشرت حاليا بصورة هائلة في العالم.

هذه «الثورة التكنولوجية» في وسائل الاتصال ربما تكون شبيهة بما حدث مع ظهور الطباعة في القرن الرابع عشر، وفن التصوير في القرن التاسع عشر، رغم أن «ثورة الكومبيوتر» تتجاوز هاتين الثورتين. فبينما انعكست الطباعة على مرحلة واحدة فقط من التواصل الثقافي أي عملية توزيع المطبوعات، وأثَّر التصوير الفوتوغرافي على جانب

واحد أيضاً يتعلق بالصورة الثابتة، تؤثر «ثورة الكومبيوتر الثقافية» في الكثير من جوانب عملية الاتصال الثقافي: الاقتباس، والتبادل، والتخزين، والتوزيع، كما تؤثر في كل أنواع «الميديا»: النصوص والصور الثابتة والصور المتحركة والتسجيلات والمواد الصوتية. لكننا ما زلنا في بداية هذه الثورة، والتي ستشهد المزيد من التطورات الكبرى التي لا شك أنها ستنعكس على الكثير من وسائل التعبير، وأولها الفيلم التسجيلي الذي لا يتطلب دائماً ميزانيات ضخمة ولا ممثلين ولا مهندسي ديكور وإضاءة وأستوديوهات، بل يتطلب فقط آلة تصوير (كاميرا)، والتي أصبحت متوفرة بأحجام صغيرة للغاية ورخيصة بدرجة مذهلة، وتتمتع بصورة متقدمة جداً في مواصفاتها عما كان سائداً من قبل، وذلك قياساً -مثلاً- إلى كاميرا الـ 8 مم التي كان يستخدمها الهواة في صنع أفلامهم في الستينيات، كما يستعين صانع التسجيلي أيضاً بجهاز الكومبيوتر الشخصي لعمل المونتاج، ومزج الصوت، وإضافة النصوص.

هل يمكن الفصل بين تطور مسارات «التسجيلي» وبين التطور الذي نشهده اليوم فيما يتعلق بوسائل الاتصال الجديدة التي أصبحت جميعها تشترك في سمة أساسية هي «الرقمنة»؟ أي بصيغة أخرى، هل يمكن اعتبار ما يحدث من تطور في طرق تجسيد الأفكار والتعبير عنها -سينمائياً- منفصلاً عن تلك الوسائل الجديدة في جوهرها الأصيل ودقائقها المميزة؟

اتخذ الكثير من صانعي الفيلم التسجيلي مسارات متعددة: من

الفيلم الموضوعي، إلى فيلم الرؤية الذاتية، ثم فيلم المحاكاة الساخرة mocimentary، ولم يعد الهاجس الاجتماعي أو السياسي -الذي كان سائداً- يفرض نفسه على هذا النوع من الأفلام، بل أصبح من الممكن الآن التعامل مع أكثر المواضيع ابتعاداً عن الاجتماعي واقتراباً من المعلوماتي العلمي التقني، الأمر الذي يجعل الفيلم التسجيلي في بعض الأحيان أقرب إلى ألعاب الفيديو المعروفة. فقد حررت الوسائل الجديدة للاتصال «صانع الفيلم التسجيلي» الذي يرغب في عمل فيلم وثائقي يعكس اهتمامه بموضوع ما، من قيود «الحرفة» من ناحية، ومن قيود «الإنتاج» من ناحية أخرى. فأصبحت الحرفة تقتضي فقط وجود كاميرا قد تكون هي نفسها كاميرا جهاز الهاتف المحمول، وجهاز كومبيوتر مجهز ببرنامج لعمل المونتاج وتركيب الصوت. وهذا التطور في وسائل التقنية أدى بالضرورة إلى ظهور مسارات جديدة في عالم الفيلم التسجيلي.

في هذا الكتاب أتوقف بالعرض والتحليل أمام 45 فيلماً حديث الإنتاج، تنتمي إلى ثقافات مختلفة، وتعبر عن أفكار متباينة بحكم تباين الانتماءات الثقافية لمخرجيها، وهي تمثلهم وتعبر عنهم بالدرجة الأساسية، وتعكس رؤيتهم للعالم، سواء من خلال الفيلم السياسي، أو الاجتماعي، أو العلمي، أو الاحتجاجي، أو الذاتي، والشخصي، والمعلوماتي التقني، وفيلم الرصد المباشر، الذي ينتمي إلى «سينما الحقيقة».. وغير ذلك.

يظل ماثلاً بالطبع ذلك المسار الذي يهتم كثيراً بـ «الرسالة»

السياسية أو الإيديولوجية، سواء بالكشف عما وقع في الماضي، أو التوقف أمام مسارات في الحاضر، ولكن النظرة التقليدية القديمة لم تعد موجودة، أي فكرة أن «التسجيلي» هو على النقيض أو المباين بالضرورة للخيالي fiction، وأنه يعتمد فقط على نقل «الحقيقة» وتجسيد «الواقع»، سواء كانت «الرسالة» الكامنة في قلب الفيلم تتلخص في الدعوة إلى تغيير الواقع أو دعمه ومساندته والدفاع عنه ضد قوى أخرة مضادة. لذلك -وبالتخلص من هذا المجال الضيق- سنجد علاقة بين «التسجيلي» الذي كان يقع بالضرورة خارج الخيال، وبين «الخيالي»، بعد أن أصبح «التسجيلي» يستخدم أيضاً طرق الحكي أو المسارات السردية التي يستخدمها الفيلم الروائي الدرامي، أو يتدخل في الواقع، ويعيد «تمثيله» وتشكيله بأي شكل من الأشكال. ولم تعد «الحقيقة» تقدم من جانب واحد، وفي اتجاه واحد، أي من نظرة صانع الفيلم ومنه مباشرة إلى المتفرج، تدعمها شهادات وصور وسياقات تاريخية منتقاة لخدمة الهدف «الأيديولوجي» للفيلم- الوثيقة، أو الهدف «الاجتماعي- السياسي» الأسمى، الذي يعبر عن «الإرادة الجماعية»، لكنه أصبح يستخدم أساليب جديدة للسرد والتجسيد والتعبير عن الموضوع لم تكن مطروقة من قبل. وهو ما أرجو أن يلمحه القارئ من خلال فصول هذا الكتاب.

والله الموفق والمستعان.

أمير العمري

1

«أتيكا».. ثورة السجناء

لم يكن من قبيل المبالغة أن يصل الفيلم التسجيلي الطويل «أتيكا» Attica (2022) إلى الترشح لنيل جائزة أفضل تسجيلي في مسابقة الأوسكار، فالفيلم بمثابة اكتشاف حقيقي، وتجربة شديدة الأهمية، ووثيقة بصرية مذهلة تشهد على حدث يعد من أكثر أحداث التاريخ الأمريكي الحديث قسوة ودموية، فهو يوجز -في بلاغة- تاريخاً من القمع والظلم واليأس، ويوثق لحدث كان يمكن أن يؤرخ لبداية تغير حقيقي في العقل الأمريكي. إلا أن هذا التغيير المنشود لم يحدث.

«أتيكا» هو اسم سجن كبير من السجون الأمريكية شديدة الحراسة، يشمل مجموعة من المباني ويشبه القلعة، وهو يستمد اسمه من البلدة التي يوجد فيها، والواقعة -كما يخبرنا الفيلم- على مسافة 250 ميلاً من مدينة نيويورك. ومنذ إنشائه في ثلاثينيات القرن الماضي، و«أتيكا» البلدة الصغيرة تعمل كلها في خدمة السجن، فرجالها يعملون موظفين وحراساً داخل السجن. والمفارقة أن

الغالبية العظمى من السجناء قادمون من أحياء نيويورك الهامشية مثل هارلم وبروكلين، ومن 70 إلى 80 في المئة منهم من الملونين والسود، وهو أمر جدير بالانتباه، فهم من أصول إفريقية أو لاتينية مع عدد قليل من الأمريكيين البيض، أي إن رجال البلدة -وهم قرويون، محدودو الثقافة وقليلو الاطلاع على ما يحدث في العالم- لا يربطهم شيء مع السجناء، فهم سكان قرية «بيضاء»، وبالتالي تغيب فرصة وجود أي حوار حقيقي، ناهيك عن الفهم أو التعاطف مع أولئك السجناء الذين يلقون معاملة أدنى من معاملة الحيوانات. فالعنصرية مبدأ راسخ ومستقر في تلك القرى الأمريكية البيضاء الصغيرة!

في التاسع من سبتمبر عام 1971م، بدأ عدد محدود من السجناء حركة احتجاج على سوء المعاملة وتدني الأوضاع داخل السجن، وتمكنوا من فتح بوابة داخلية ضخمة من بوابات السجن تؤدي إلى فنائه الكبير، وسرعان ما امتد الاحتجاج الغاضب ليشمل غالبية السجناء، نحو ألفي سجين. وقد تمكن هؤلاء من احتجاز 42 حارساً من حراس السجن كرهائن، بينما فر الباقون. وتولى السجناء المسلمون حماية الحراس وحالوا بينهم وبين التعرض للضرب من قبل الآخرين، بل ونقلوا أحد المصابين منهم إلى الخارج بعد لفه في إحدى بطانيات السجن، لكي يتلقى العناية الطبية، وهذا المشهد نراه بوضوح في الفيلم، ويقول أحد السجناء السابقين إنهم «كمسلمين» يؤمنون بضرورة رعاية أسراهم.

تحصن باقي الحراس خارج السجن، وسرعان ما انضمت إليهم قوات كبيرة من الشرطة مدججة بالسلاح، ووقف الجميع أعلى الأسوار يراقبون ويترقبون ويتحينون لحظة الاقتحام والانتقام. ولكن ما العمل وهناك كل هذا العدد من الرهائن؟ امتنعت قوات الشرطة عن التدخل لحين معرفة الموقف بالضبط وصدور الأوامر لها، وكان مع الشرطة حراس السجن السابقون المكلفون بتقويم السجناء بالضرب والعنف يوماً بعد يوم، وهم يضمرون الكراهية والرغبة في الانتقام من السجناء؛ بعد أن تعرضوا للإذلال، واضطروا للفرار، بينما احتجز السجناء المتمردين عدداً من زملائهم. لقد أصبح السجن الآن تحت سيطرة السجناء الذين كانوا يتوهمون أنهم غير أكفاء، منقسمين وعاجزين عن إدارة أمورهم بأنفسهم كونهم من «جنس أدنى»، وأنهم لا يمتلكون السلاح الذي يمكنهم من الدفاع عن أنفسهم، إلا ما كان من قطع من الأخشاب والأحجار.

يتضمن الفيلم الذي أخرجه «ستانلي نيلسون» Stanley Nelson و«تريسي كيري» Traci A. Curry، عرضَ لقطات كثيرة لم يسبق عرضها من قبل، نراها للمرة الأولى منذ وقوع الأحداث. ولكن ربما لا تكون كلمة «الشغب»، مناسبة لوصف ما حدث واستمر لخمسة أيام، بل يمكن وصف هذا الحدث -الذي لم يسبق له مثيل في تاريخ السجون الأمريكية- بأنه احتجاج حقيقي. صحيح أنه لم يكن منظماً، بل اندلع تلقائياً، إلا أن السجناء -الذين أصبحوا معزولين عن باقي أقسام السجن، محرومين من الطعام والأغطية،

بل ودورات المياه، وكلهم ممن ارتكبوا جرائم في الخارج- سرعان ما نجحوا في تنظيم أنفسهم، فكونوا مجموعة من بينهم، تتولى الحراسة، ومجموعة أخرى لحفر خنادق وملئها بالمياه لكي يمكنهم استخدامها لقضاء حاجاتهم، كما انتخبوا من بينهم من يمكنه التحدث باسمهم، وطلبوا التفاوض مع كبار المسؤولين، وأصروا على ضرورة حضور مراسلي التلفزيون، لتصوير ونقل ما يحدث إلى الرأي العام في عموم البلاد.

ما نشاهده من خلال الذين يتحدثون ويعلقون ويروون لنا القصة من زواياها المختلفة، يكشف لنا كيف كان لدى هؤلاء السجناء وعي سياسي كبير، حصل لهم غالباً بفعل تأثرهم في تلك الفترة الملتهبة من أوائل السبعينيات، بخطب وكتابات «مالكولم إكس»، وغيره من قيادات حركة «الوعي الأسود» و«الفهود السود»، وكان بعض هؤلاء يقضون عقوبات معهم داخل السجن، وكان المطلب الأساسي للسجناء الثائرين ينحصر في المطالبة بالمعاملة الإنسانية، أي أن يعاملوا - بغض النظر عن جرائمهم- كبشر، ويحصلوا على أبسط حقوق البشر. ما هي هذه الحقوق التي يتحدثون عنها في الفيلم؟ معجون الأسنان، أغطية تُبدَّل لهم ليس كل شهر أو شهرين- كما يحدث- بل بشكل أفضل، دورات مياه كافية، ورق للاستخدام في المرحاض، طعام أفضل وبكميات أكبر تكفي الكائن البشري، والتوقف عن ممارسة العنف والتعذيب والقسوة، وأن يتاح للسجناء المسلمين تأدية صلواتهم وشعائرهم الدينية التي كانوا

محرومين منها، والكف عما كان يفرض عليهم -عمداً- من تناول للحم الخنزير.

يردد عدد من السجناء السابقين في «أتيكا، أن هذا السجن كان يعني «النهاية.. نهاية الخط..»، فدخول «أتيكا» معناه أن لا خروج منه. فهو «المكان النهائي»، وكان التعذيب ممنهجاً، كنوع من العقاب الإضافي، شأنه شأن ما يجري في تلك السجون عالية التأمين التي تضم المصنفين من عتاة المجرمين. ولم يكن هذا التصنيف في كل الأحيان صحيحاً، فقد كان أحدهم قد نقل إلى «أتيكا» بسبب قيادة السيارة من دون رخصة! وبغض النظر عن الجرائم، فهم -كما كانوا يرددون- بشر يريدون معاملة تليق بالبشر.

يعرض الفيلم صوراً ثابتة ولقطات عديدة صورت من كاميرات المراقبة التابعة للشرطة في ذلك الوقت، كما يتضمن الكثير من المقابلات التي أجراها المخرج مع عدد من السجناء السابقين الذين عاشوا الأحداث وشاركوا فيها، وكذلك مع رجال الإعلام الذين انتقلوا لتغطية الحدث، وأكثرهم ظهوراً في الفيلم والحديث عن تلك الأحداث، هو المراسل التلفزيوني «جون جونسون»، مراسل شبكة إيه بي سي، وكان من مشاهير المذيعين السود الأمريكيين، وعندما لمحه السجناء عبر الأسوار شعروا بنوع من الأمان، وأرادوه أن يصبح شاهداً على ما قد يحدث لهم.

وفي الفيلم أيضاً مقاطع من نشرات الأخبار التي كانت تبثها قنوات التلفزيون الأمريكية، وشهادات من المحامين والمدافعين

عن حقوق الإنسان، وأهالي الحراس المحتجزين رهائن، وتعليقات من فريق الوسطاء الذين أصر السجناء على استدعائهم وبعد أن حددوهم بالأسماء، وشملت عدداً من الصحفيين والمحامين، و أبرزهم عضو الكونجرس لشؤون السجناء، السيناتور جون دون، إذ كان متعاطفاً معهم ومع تحسين شروط السجون عموماً، وكلارنس جونز، وهو من السود الأمريكيين، وكان صديقاً مقرباً من زعيم حركة الحقوق المدنية الدكتور «مارتن لوثر «كنج الذي اغتيل عام 1968م، كما كان أيضاً ناشراً لصحيفة «أمستردام نيوز» الليبرالية، وكاتباً ومثقفاً رفيعاً. وقد أصبح هؤلاء «الشهود» وسطاء في عملية التفاوض التي أصبحت منذ اليوم الأول، تجري بين وفد منتخب من السجناء، وعدد من المسؤولين بقيادة «راسل أوزوالد»، مدير مصلحة السجون في ولاية نيويورك.

يكمن جمال هذا الفيلم وتأثيره الكبير في بنائه الذي ينتقل -باستمرار- بين الداخل والخارج، أي بين ما يجري داخل السجن حيث يوجد السجناء الثائرون، الذين كانوا يغطون وجوههم حتى لا يمكن التعرف عليهن ورصدهم، ثم كيف كانوا ينظمون أنفسهم ويستعدون للمواجهة المحتملة، ويبثون البلاغات عبر مكبر للصوت، وبين الحراس والشرطيين الموجودين في الخارج الذين تكاثرت أعدادهم كثيراً، ووزعت عليهم الأسلحة بكثافة، وانتشروا في كل مكان حول السجن وفوق أسواره.

ما ينتقل الفيلم بين الشهادات التي نستمع إليها ممن عاصروا

الأحداث، وبين جلسات التفاوض التي حضرها وقام بتصويرها الصحفيون والعاملون لحساب قنوات التلفزيون.

ويظل إيقاع الفيلم في تصاعد، ونحن نشاهد تطور الأحداث، يوماً بيوم، وساعة بساعة، ومع تطور عملية التفاوض، نشعر أن الأزمة ربما أصبحت في طريقها إلى الانفراج.

لخص السجناء مطالبهم في 30 مطلباً، وافق «راسل أوزوالد» على 28 مطلباً منها، لكن أهم مطلب للسجناء المتمردين كان ضمان العفو عنهم بعد إنهاء التمرد وعدم التنكيل بهم من جانب الحراس، وقد طلبوا تعهداً مكتوباً يضمن لهم ذلك، إلا أن أوزوالد قال إنه لا يملك تقديم مثل هذا التعهد، بل يجب أن يصدر عن جهة قضائية. فليكن.. إذ عاد المحامي المعين للتفاوض من جانب إدارة السجن، بورقة موقعة من قاضٍ، إلا أن زعيم السجناء الشاب (دارس القانون) رفض قبول تلك الورقة بدعوى أنها ليست مختومة من المحكمة، وأن توقيع القاضي وحده عليها لا يكفي، وقام بتمزيقها على الملأ. كثرة الشكوك في إيفاء السلطة بتعهدها، مع ثورة المشاعر؛ دعا بعض السجناء إلى احتجاز أوزوالد نفسه، لكن التعقل تغلب على المشاعر الجياشة، وتركوا الرجل يغادر، لكنه لم يعد إليهم بعد ذلك قط.

أصبح مطلب السجناء ضرورة حضور «دونالد روكفلر» -حاكم ولاية نيويورك- نفسه. ولكنه رفض بشدة الحضور والتفاوض والتعهد للسجناء بما يريدونه، زاعماً أنه إذا استجاب فسوف

يطالب السجناء بعد ذلك بحضور الرئيس الأمريكي نفسه. ومن جهتهم رفض السجناء الاستسلام خشية ما يمكن أن يحل بهم من تعذيب وقمع. ورغم تعقد الموقف، كان الوسطاء يمارسون الضغوط، الاهتمام الإعلامي أصبح مؤثراً في الخارج، وسرى شعور بأن من الممكن أن تنتهي الأمور بسلام في نهاية المطاف، إلا أن أحد الحراس الرهائن، مات نتيجة ما تعرض له من ضرب على أيدي أحد السجناء في بداية العصيان. وهكذا تصاعد الأمر، وتعقد الموقف، وتوقفت المفاوضات، وكشف الفيلم لأول مرة من خلال وثائق دامغة، مقاطع من الاتصالات الهاتفية التي جرت بين حاكم ولاية نيويورك «روكفلر» وبين الرئيس الأمريكي «ريتشارد نيكسون» بشأن مشكلة السجناء، وكيف أصر نيكسون وقتها على ضرورة فرض «النظام والقانون» بالقوة. وهو ما كان روكفلر نفسه متحمساً له، فقد كان يسعى للترشح للرئاسة، إلا أنه كان يُتهم في أوساط حزبه الجمهوري بأنه يتساهل مع الجريمة. وخلاصة القول أصبح القرار الواضح للجميع في السلطة الآن هو التدخل لفض الاعتصام بالقوة، وليكن ما يكون!

في مشاهد شديدة العنف، قد تكون غير مسبوقة في تاريخ السينما التسجيلية، تبدأ المذبحة. وتعلن الشرطة عبر مكبرات الصوت، للسجناء: «تقدموا نحو الشرطيين.. سلموا أنفسكم وأنتم ترفعون أيديكم فوق رؤوسكم، ولن يصيبكم مكروه»، إلا أن ما يحدث بالفعل وما نراه بالصوت والصورة، هو أن السجناء بدأوا بالفعل

يتقدمون ويرفعون أيديهم فوق رؤوسهم لكن الرصاص أخذ ينهال عليهم. وسقط العشرات مضرجين بدمائهم، ومع المطر المتساقط اختلط الماء بالدم، مُشكلاً بحيرات عديدة في فناء السجن، قنابل الغاز المسيل للدموع جعلت السجناء عاجزين عن رؤية ما يحدث لرفاقهم من حولهم، بينما كان الحراس والشرطيون يرتدون أقنعة واقية من الغاز. الذين نجوا من الموت، فنراهم بعد أن أُرغموا على التجرد من ملابسهم، عراة كما ولدهم أمهاتهم، ينهال عليهم الحراس ضرباً بالأعمدة الحديدية والخشبية وركلاً بالأحذية الثقيلة دون أدنى شفقة.

الحراس الذين قادتهم رغبة الانتقام، بحثوا أول مابحثوا عن «إليوت بيركلي»، ابن الحادية والعشرين، وكان السجناء قد انتخبوا «بيركلي» متحدثاً باسمهم لمعرفته بالقانون، قبض الحراس عليه وأشبعوه ضرباً، ثم اقتادوه بعيداً، مطلقين عليه الرصاص ليلقى مصرعه في جريمة قتل مع سبق الإصرار والترصد. إذ كانت روح الانتقام الدموي تتفجر في العروق.

يحقق مخرجا الفيلم، توازناً دقيقاً بين أطرافه، ويستخدمان طريقة سرد قريبة من روح الفيلم الروائي البوليسي، فهما يُبقيان على التوتر والتشويق والإثارة حتى النهاية، ويصلان إلى الذروة في مشاهد المذبحة وما بعدها، خصوصاً ما أتيح للمصورين تسجيله بكاميراتهم في غمار الفوضى. ورغم تعاطفهما الواضح مع السجناء، إلا أنهما لا يتجاهلان تصوير مشاعر أهالي الحراس الرهائن الذين

أصابهم الرعب أيضاً بسبب التدخل العنيف لقوات الأمن، الأمر الذي أدى -كما يخبرنا الفيلم- إلى مقتل 29 سجيناً و10 من الرهائن. وسنعرف من الأسطر التي تظهر على الشاشة في نهاية الفيلم، أنه بينما حوكم قاتل الحارس الرهينة، وحكم عليه، لم يحاكم أي حارس أو شرطي على قتل السجناء، ولكن في عام 2000م، دفعت ولاية نيويورك طبقاً لحكم قضائي، 12 مليون دولار تعويضات لأهالي الحراس الذين قتلوا في العملية، و12 مليون دولار أخرى لأهالي الضحايا من السجناء ولكل السجناء الناجين من المذبحة.

وعلى شريط الصوت نستمع إلى مكالمة بين روكفلر ونيكسون، وفيها يسأل نيكسون: هل هناك قتلى من البيض؟ فيجيبه روكفلر إن كل القتلى من السود. فيبدي نيكسون ارتياحه. وهكذا يصبح فيلم «أتيكا» وثيقة دامغة على سياسات ما زالت مستمرة، وعلينا فقط أن نراجع الأحداث المتعاقبة التي وقعت خلال السنوات الماضية.

2

«الثالث عشر» عصر الرق الجديد

العنصرية والتعصب والعنف الممنهج ضد السود أو الأفارقة-الأمريكيين، والنظام القانوني الظالم المتعسف، والاستمرار غير الرسمي لنظام الرق، والاستعانة بطرق أخرى للإبقاء على الاستغلال «الاقتصادي» للسود من خلال السخرة (وهو أصل فكرة العبودية)، كل هذه القضايا الحساسة يعرضها ويحللها الفيلم التسجيلي الأمريكي الطويل «الثالث عشر» The 13th(2016).

يتشكل نسيج الفيلم الذي أخرجته «أفا دي فيرناي» من الصور، والرسوم البيانية، ورسوم الجرافيكس، والأغاني، واللقطات التسجيلية (الأرشيفية) والتسجيلات الصوتية، والمقابلات الموزعة بشكل دقيق، ليكشف بشكل صادم وغير مسبوق، ما يتعرض له «الأفارقة الأمريكيون» أو السود، في الولايات الأمريكية المختلفة، من اضطهاد، منذ عصر العبودية إلى العصر الحالي، مروراً بعصر الاعتقالات الجماعية العشوائية والتوقيف وتفتيش الأفراد وإهانتهم

علانية، واقتحام المنازل ليلاً، والتوسع الكبير في بناء السجون مع الارتفاع الكبير المستمر بشكل جنوني في أعداد السجناء عاما بعد عام، بحيث أصبحت السجون هي «البديل العصري» للمزارع الإقطاعية التي كان يتم فيها استغلال «العبيد» وتشغيلهم إجبارياً.

مخرجة الفيلم- أفا دي فيرناي- سينمائية وناشطة ضمن حرة نضال الأفارقة الأمريكيين، وهي التي أخرجت الفيلم الروائي «سيلما»، الذي رشح لجائزة الجولدن جلوب والأوسكار لأحسن فيلم، كما حصل فيلمها «وسط لا شيء» على جائزة أحسن إخراج في مهرجان صندانس. ولأنها صاحبة رؤية وموقف، وتعرف موضوعها ودرسته جيداً من جميع جوانبه التاريخية، فإنها لا تتخذ موقفاً محايداً، أو وسطياً، بل تعرض من خلال رؤية محددة، تفضح وتكشف وتحتج وتدين، دون تعليق مباشر من جانبها، بل تترك

الرأي والشرح والتعليق على كل ما يأتي من معلومات وصور موثقة، لمن يتحدثون في الفيلم، سواء من الخبراء والمعلقين والسياسيين والمسؤولين السابقين وأساتذة الجامعات، أو من كانوا من الناشطين في حركة الحقوق المدنية في الماضي، وعلى رأسهم الناشطة الشهيرة في حركة الحقوق المدنية: «أنجيلا ديفيز»، التي تظهر في الفيلم بعد أن تجاوزت السبعين من عمرها، وما زالت تحتفظ برونقها وجمالها وقوة شخصيتها، تتحدث أمام الكاميرا مباشرة، وتروي ذكرياتها عن فترة النضال التي بلغت ذروتها في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وكيف كان مطلوباً أن تجري تصفية جميع قيادات الأقلية السوداء في أمريكا، واحداً بعد آخر، بالاغتيال.

عندما يلقى القبض على أنجيلا ديفيز، نشاهد الرئيس الأمريكي ريتشارد نيكسون إلى جوار إدجار هوفر مدير وكالة المباحث الفيدرالية، يهنئ الضباط بالقبض على ديفيز ويعده انتصاراً كبيراً. ثم نرى ديفيز في لقطات أرشيفية (بالأبيض والأسود) أثناء

محاكمتها التي تنتهي بإطلاق سراحها، فتخرج على الفور لكي تدلي بتصريحات قوية أمام الكاميرا في إدانة سياسة التمييز العنصري في الولايات المتحدة.

يبدأ الفيلم بصوت الرئيس باراك أوباما على خلفية شاشة سوداء، وهو يعلن أن عدد سكان الولايات المتحدة يمثل 5 في المائة من عدد سكان العالم، إلا أن عدد نزلاء السجون يبلغ 25 في المائة من عدد السجناء في كل سجون العالم. أما «الثالث عشر» في عنوان الفيلم، فالمقصود هو البند الثالث عشر الذي أضيف إلى الدستور الأمريكي عام 1865م، والذي ينص على تحريم الرق واستعباد البشر، مع استثناء مرتكبي الجرائم الذين تصدر عليهم أحكام بالإدانة (هذا الاستثناء تم التعتيم عليه وتجاهله طويلاً). وتصور المخرجة باستخدام الوثائق كيف كان ممكناً أن يعاد اعتقال

نفس «العبيد» -الذين أُعتقوا سابقاً- بدعوى ارتكابهم جرائم ولو صغيرة، والحكم عليهم وإعادتهم للعمل في مزارع السادة مجدداً في الجنوب الأمريكي!

يمكن تقسيم الفيلم إلى عدة أقسام، تصور «ثيمات» مختلفة تصب في ذات الموضوع الأساسي، تربط المخرجة بينها تارة عن طريق الأغاني (من الراب والروك وغيرهما) مع ظهور كلمة «مجرم» على الشاشة في بداية كل فصل، وتارة أخرى بإظهار أرقام ورسوم بيانية توضح الارتفاع المستمر في عدد نزلاء السجون الأمريكية مع تعاقب الزمن.

أما الفصول التي لا تحمل عناوين محددة وتتداخل «ثيماتها» أحياناً، فهي تتناول معاناة السود الأمريكيين من البداية، أي منذ فترة الحرب الأهلية الأمريكية وما بعدها، ثم صدور تشريع خاص للتعامل مع السود في الجنوب الأمريكي، والممارسات الهمجية التي مارسها البيض العنصريون ضد السود لمجرد الشك، ثم هيمنة صورة محددة مرتبطة بالإجرام للشخص الأسود عبر وسائل الإعلام، ثم ننتقل إلى مرحلة الحقوق المدنية ومسيرة مارتن لوثر كنج ونهوض حركة المقاومة المسلحة ضد نظام التمييز، وظهور «الفهود السود» وما وقع لرموز هذه الحركة -وعلى رأسهم مالكولم إكس- من تصفية عن طريق التآمر وزرع العملاء، باستخدام لقطات كثيرة من الأرشيف، ثم إقرار وثيقة الحقوق المدنية والمساواة في عهد الرئيس جونسون، ومع ذلك تصور المخرجة كيف جرى الالتفاف على هذه

الوثيقة في عهد الرئيس نيكسون مع الإعلان عن السياسة التي أطلق عليها «إقرار القانون والنظام» في أوائل السبعينيات، والتوسع في اعتقال السود الأمريكيين وتوقيفهم وتفتيشهم بموجب تشريعات جديدة، وفي الوقت نفسه، التوسع في بناء السجون وارتفاع أعداد السجناء، بزعم التصدي لمكافحة الجريمة والخروج على القانون، وهي السياسة التي انعكست بالسلب على حياة الأمريكيين السود بوجه خاص.

ولعل من أقوى اللقطات التي يتضمنها الفيلم ظهور نيوت جنجريتش رئيس مجلس النواب الأمريكي الأسبق، وهو جمهوري، ولكنه يقول بشكل صادم «إن الأمريكيين البيض لا يمكنهم أن يتخيلوا وضع الأمريكيين السود في الولايات المتحدة».

يصور الفيلم -باستخدام الكثير من اللقطات والمشاهد التسجيلية (من الأرشيف)- الاعتداءات العنيفة على السود في الشوارع، وضربهم وإهانتهم، وكيف مارست الشرطة قتل الأبرياء، ومن ذلك حالة الصبي الأسود إيميت تيل (15 عاماً) الذي قُتل بوحشية في الشارع على أيدي جماعات الغوغاء من البيض للاشتباه في إقامته علاقة جنسية مع فتاة بيضاء. ويظهر أمام الكاميرا «جون إرليكمان» الذي كان مساعداً للرئيس نيكسون، يعترف بأن نيسكون كان يستهدف -من إصدار تلك التشريعات- الشباب المعارض لحرب فيتنام، والأمريكيين السود، كما استغل التشدد في معاداة الأقلية السوداء سياسياً في التقرب من الأمريكيين المحافظين في ولايات

الجنوب (التي تتفشى فيها العنصرية ونزعة التشكك تجاه السود بسبب أحداث الماضي)، وفي إقناعهم بأن مصلحتهم وأمنهم يكمن معه هو ومع حزبه، وليس مع الحزب الديمقراطي.

ومع مجيء الرئيس رونالد ريجان الذي نراه وهو يعلن في الفيلم -من خلال لقطات أرشيفية- سياسة الحرب ضد المخدرات، ثم يقدم قرينته السيدة نانسي التي تطالب الأمريكيين برفض شراء المخدرات. تبدأ سياسة القبضة الحديدية والقمع والاعتقال الجماعي والتفتيش العشوائي، وتستمر طوال سنوات التسعينيات، ونرى الكثير من مظاهرها، ونستمع إلى تحليل الخبراء وأساتذة العلوم السياسية والنشطاء السابقين، عن تلك الفترة. ولعل من أهم ما يأتي به الفيلم أنه يركز على التعامل مع الظاهرة في إطار المصلحة الاقتصادية أساساً، أي إن المخرجة تضع سياقاً سياسياً واقتصادياً لموضوع استغلال السود، بل وحتى اعتقالهم بأعداد كبيرة، بهدف تشغيلهم كقوة عمل مجانية داخل مؤسسات السجون تحت زعم مكافحة العنف والمخدرات، في حين أن الإحصاءات تبين أن أعمال العنف التي يرتكبها أفراد من البيض الأمريكيين تفوق كثيراً ما يقترفه نظراؤهم من السود.

من هذا الفصل سنصل بعد ذلك إلى الفصل الخاص بشرح التوسع في نظام السجون التي أصبحت تبنيها وتديرها احتكارات خاصة، ثم ظهور تحالف يمثل الشركات الصناعية الأمريكية ورجال السياسة من المشرعين في الكونجرس وغيرهم، وكيف يتولى

أصحاب الاحتكارات الصناعية تمويل ودعم المشاريع السياسية الرامية إلى التوسع في عمليات الاعتقال والتجريم. ويشرح بعض المتدخلين خطورة هذا التوجه على النظام القانوني الأمريكي نفسه.

ومما يكشفه هذا الفيلم التسجيلي المتميز كيف تمارس الضغوط والمساومات بين الشرطة والمشتبه فيهم، بحيث يتم إقناعهم بالاعتراف بارتكاب جرائم عجزت الشرطة عن إثبات ارتكابهم لها، مقابل الحصول على أحكام مخففة بالسجن لثلاث أو خمس سنوات بدلاً من 15 سنة مثلاً، وكذلك استخدام قانون يسمح بالسجن مدى الحياة في حالة تكرار ارتكاب الجريمة مرتين بعد المرة الأولى، وهو القانون الذي يعرف بـ«الضربات الثلاث»، ثم يظهر الرئيس بيل كلينتون -في إطار حملة زوجته هيلاري الانتخابية- لكي يعترف بأنه كان مخطئاً عندما أقر هذا القانون، وبأن ضرره أكثر من فائدته، وأنه لم يساهم في الحد من الجريمة. وفي لقطات تسجيلية قديمة نادرة، نشاهد كيف كان دونالد ترامب يلقي كلمة في أنصاره يعرب فيها عن تطلعه إلى «أمريكا التي نحبها جميعاً»، بينما نشاهد أنصاره يعتدون على المعارضين وينكلون بهم، في تقابل مع لقطات تسجيلية للاعتداءات العنصرية في الخمسينيات والستينيات على المطالبين بالمساواة في الحقوق المدنية.

تتوقف دي فيرناي في الفيلم طويلاً أمام فيلم «مولد أمة» (1916) لرائد السينما الأمريكية ديفيد وورك جريفيث، وهو أحد كلاسيكيات السينما الأمريكية الذي لا يوجد أي خلاف على قيمته

الفنية، لكن احتفاله بالعنصرية كان واضحاً، كما كان يحتفي بالولادة الثانية لمنظمة «كوكلوكس كلان» العنصرية التي ارتكبت الكثير من الفظائع ضد السود، وكان الفيلم هو العمل السينمائي الأول الذي ألهم الحركة أيضاً باستخدام الصليب المشتعل بالنار شعاراً لها خلال قيامها بشنق السود والتنكيل بهم في مشاهد تقشعر لها الأبدان. ويُختتم الفيلم بإحصائية جديدة تلفت نظرنا إلى الارتفاع الكبير في عدد نزلاء السجون الأمريكية، فقد كان في السبعينيات 357 ألفاً و292، فأصبح في الثمانينيات 513 ألف سجين، ثم ارتفع في التسعينيات إلى مليون و179 ألفاً و200 سجين، وبلغ حالياً 2.3 مليون سجين.

ربما يعاني الفيلم من بعض الإطالة (ساعة و40 دقيقة)، وبعض الاستطرادات والتكرار، وكثرة الشخصيات التي تتحدث أمام الكاميرا، والانتقالات السريعة أحياناً فيما بين هذه الشخصيات على نحو قد يسبب الإرباك، والتداخل بين الأفكار المختلفة التي كان من الأفضل تقسيمها كما أشرت -إلى فصول محددة تحمل عناوين مختلفة-، إلا أنه بشكل عام يعد وثيقة غير مسبوقة ضد العنصرية، تكشف الكثير مما خفي، ليس فقط على المشاهدين في العالم، بل وعلى معظم أبناء الشعب الأمريكي.

3

«الحساسية الكهربائية».. مقاومة الألم

ننتقل الآن إلى تجربة أخرى مختلفة، في الفيلم التسجيلي «الحساسية الكهربائية» Electric Malady (2023) الذي يقتحم مجالاً جديداً تماماً، ليسبر أغوار حالة مرضية شديدة الخصوصية، تصيب الإنسان من حيث لا يدري، تجعله لا يستطيع ممارسة حياته الطبيعية، بل يبقى مختبئاً داخل «خيمة» يستر بها جسمه كله خشية أن يصاب بالصعق الكهربائي. إنه نموذج للفيلم التسجيلي في مساره «الإنساني»، واهتمامه بالفرد، ولكن في سياق الاهتمام بالعالم.

فيلم «الحساسية الكهربائية»، من إخراج المخرجة السويدية ماري ليدن. والذي دفع هذه المخرجة إلى تصوير هذا الموضوع الغريب المثير، أنها عندما كانت في الثامنة من عمرها، شهدت إصابة أمها بهذه الحالة من الحساسية الكهرومغناطيسية، وعاشت أسرتها لسنوات، حياة خالية من وسائل التكنولوجيا الحديثة. وقد أرادت أن تفهم تلك الظاهرة المرضية الغريبة، وأن تجعل الناس

يدركون خطورتها. ولكن بدلاً من أن تصنع الفيلم عن تجربتها الخاصة، عثرت على شاب لا يزال يعاني من تلك الحالة الغريبة التي أصابته قبل عشر سنوات وظل أسيراً لها، فهو يعيش تقريباً داخل غطاء فضفاض يغطي جسده كله ورأسه، هذا الغطاء مصنوع من القطن مع خيوط نحاسية منسوجة معه، بحيث تكفل مقاومة موجات الإشعاع الكهرومغناطيسية الصادرة التي تخترق الفضاء، ولدى بعض الناس حساسية خاصة تجاهها كما في حالة هذا الشاب «وليم».

كان وليم يعمل في مكتبة، وهو يعتقد أنه أصيب بهذه «الصعقة» الكهربائية بعد إدخال بعض وسائل التكنولوجيا الحديثة إلى تجهيزات المكتبة. وعندما تصيبه النوبة فهو يشعر بآلام في رأسه وأطرافه لا يمكنه السيطرة عليها، كما شعرت حبيبته بنفس الآلام، لكن بدرجة أخف وسرعان ما تخلصت منها بينما ظل هو ضحية لتلك الحالة المرضية النادرة. وسنعرف أن حبيبته تخلت عنه ثم تزوجت وأنجبت وتعيش حالياً بعيداً عنه. ولا شك أن هذا قد ترك أيضاً تأثيراً نفسياً سيئاً عليه.

يتذكر وليم في البداية، كيف كان عائداً ذات يوم إلى منزله وهو طفل في العاشرة من عمره، ولمح شجرة من أشجار البلوط ثم بدأ المطر يهطل، وأراد هو أن يتسلق الشجرة لكي يراقب حبات المطر وهي تنساب من أعلاها. وأخذ يتطلع إلى المستقبل بنظرة ملؤها التفاؤل والأمل. هذا الاستدعاء العاطفي من الذاكرة، تصوره

المخرجة كمدخل إلى فيلمها قبل أن نرى صورة مختلفة تماماً لما كان يحلم به وليم. وهي تخصص القسم الأول من الفيلم لبحث «حالة» وليم، كيف يتعايش معها، كيف ينظر إليه ويتعامل معه ويشعر به والداه اللذان يزورانه بين وقت وآخر، رغم أنه يعرب عن شعوره الدائم بالوحدة الشديدة في عزلته داخل كوخ خشبي في منطقة محاطة بالغابات مليئة بالأشجار. إنه يبدو وهو يتحرك تحت هذا الغطاء أو «الكفن»، الذي يخفي جسده ووجهه في داخله، كما لو كان قد قُضي عليه بالسجن داخل تلك الخيمة المصممة بشكل خاص لحمايته، كما أن جدران الغرفة الصغيرة التي يقيم فيها تتوفر فيها أيضاً وسائل حماية من الإشعاعات الكهربائية، ورغم ذلك، فـ«وليم» مولع بالأسطوانات الموسيقية، يقوم بتشغيلها بواسطة جهاز يعمل بالكهرباء، كما يستخدم الكهرباء في الاضاءة أيضاً، وهو أمر لا مفر منه وربما لهذا السبب يتعين عليه الاختفاء باستمرار داخل هذا الرداء الغريب حتى عندما نراه وهو يرقص على نغمات الموسيقى بحيث يبدو ككائن خرافي، يداعبه والده عندما يطلق عليه «الشبح»، فهو يبدو بالفعل كشبح، رغم أنه لا يلهو ولا يفتعل، بل يبدو حيناً مستسلماً لقدره، خشية أن يصاب مجدداً بهجمة إلكترو-مغناطيسية تسبب له آلاماً مبرحة في جسده وخصوصاً رأسه، وحيناً آخر يبدو يائساً، رافضاً لمصيره، يضرب رأسه في جدران الغرفة المعزولة بغلاف من مادة الألمونيوم لتجنب اختراق الأشعة.

وعندما يتحدث وليم عن المفارقات التي يتعرض لها مثل اشتعال

النار مرات عدة في ذلك الغطاء الذي يغطي جسده كله، يبدو حديثه ممزوجاً بالمرح أكثر منه بالحسرة والألم. إننا أمام إنسان يتمتع بالرقة والعذوبة، يواجه واقعه بقوة وصلابة وأمل في أن يشفى مستقبلاً من هذه الحالة المرضية الغريبة التي حلت به وكان يعتقد في البداية أنها نتيجة مرض ما ألم به في طفولته ثم اتضح أن هذا غير صحيح.

وفي الجزء الثاني من الفيلم يبدو وليم أكثر قدرة على الحديث عن نفسه، خصوصاً وهو يتحدث مع الطبيب النفسي الذي يزوره محاولاً الكشف عن بدايات حالته وتطورها وآثارها النفسية عليه، لنعرف كيف كانت تراوده -أحياناً- فكرة إنهاء حياته بيده كما حدث لغيرة ممن أصيبوا بهذه الحالة.

هل هذه الحساسية الخاصة التي تمنع وليم من العيش الطبيعي وتبقيه معزولاً في غابة سويدية، هي نتيجة مرض عضوي، أم نتجت عن حالة نفسية؟ لا أحد يعرف، والفيلم نفسه لا يكشف عن طبيعة هذه الحالة الغامضة، ولا الطبيب الذي يبحث حالته. فالمخرجة

لا تبدو مهتمة بالبحث في الحالة الطبية الغريبة، بل في رصد الحالة الإنسانية لوليم.

يزوره والداه مع شقيقته ويتردد عليه صديق قديم، وهو يعتمد عليهم في الحصول على ما يريد. يحضرون في مناسبة عيد ميلاده الأربعين، يحتفلون به ويجعلونه يطفيء الشموع، يرقصون ويغنون لكي يبثوا الأمل في نفسه. ويبدو هو متفائلاً بالمستقبل، يتطلع إلى اختفاء هذه الحالة يوماً ما والعودة إلى حياته الطبيعية.

تتعامل الكاميرا مع حالة وليم من زاوية التعاطف، والاقتراب من الشخصية بقدر ما تسمح ظروف التصوير في مكان مغلق، لكننا نراه أيضاً في مشاهد خارجية قليلة، وسط الطبيعة، وتقطع المخرجة هذه المشاهد بالتركيز على الأسلاك التي تحلق في أعلى، وأعمدة الإشارات الكهربائية بحيث توحي لنا أنها المصدر الحقيقي للخطر.

وليم بالطبع محروم من الاقتراب، أو حتى مجرد استخدام أجهزة الكومبيوتر أو الهاتف المحمول أو التلفزيون وغيره من الأجهزة التي يمكن أن تتولد عنها الأشعة الكهرومغناطيسية. وفي أحد المشاهد يطلب وليم من المخرجة إيقاف الكاميرا لكي يتجنب ما يمكن أن تسببه له من متاعب بسبب الأشعة التي تخرج من كاميرات الديجيتال (الرقمية). وعندما يزودونه بجهاز تليفون أخيراً، معزول تماماً عن أي ذبذبات يمكن أن تصدر عنه، بعد أن يضعونه داخل علبة محصنة، يرقص طرباً، فقد أصبح للمرة الأولى منذ إصابته، قادراً على الحديث إلى الآخرين خارج هذه العزلة الموحشة.

تستخدم المخرجة ماري ليدن في فيلمها الكثير من المواد المصورة من الماضي، على شرائط فيديو، لوليم مع أسرته عندما كان يعيش حياة طبيعية، بل ومن طفولته أيضاً، التي تصفها شقيقته في أحد المشاهد بأنها كانت مثل قصة خرافية، كناية عن أنها كانت طفولة سعيدة. ويقوم بناء الفيلم على الانتقال من الحاضر إلى الماضي، والربط بين وليم وحياته الماضية ثم ما أصبح عليه الآن، وتكثيف فكرة الظلام الذي أصبح يعيش فيه منذ أن أصيب بهذه الحالة المرضية الغريبة والغامضة التي يقول الطبيب النفسي الذي يزوره أنها حالة حقيقية، في حين أن وليم نفسه يخبرنا بأن الكثيرين لا يصدقونه.

أما الفكرة التي نلمسها من تحت جلد الصور العديدة التي تتعاقب في هذا الفيلم، فهي أن عالمنا الحديث بعد كل ما شهده من تقدم في استخدام التكنولوجيا الحديثة وأدواتها، أصبحت هذه

الأدوات تمثل خطراً علينا، تهدد صحتنا، وتصيبنا -من حيث لا ندري- بأمراض قد تستعصي على الفهم.

إننا لا نفهم طبيعة حالة وليم، لكننا لا نملك سوى أن نتعاطف معه بعد مشاهدة هذا الفيلم الحزين المؤثر، الذي يجول بنا في عالم لا نعرف عنه شيئاً. والمفارقة التي يخبرنا بها الفيلم أن أولئك المصابين بمثل حالة وليم لن يستطيعوا مشاهدة الفيلم لأسباب مفهومة بالطبع (إذ لا يمكنهم التعرض للإشعاعات أو للأجهزة)، ولكن الذين سيشاهدونه ربما سيتشككون في مصداقية حالته. لكننا نكون قد وصلنا هنا إلى قدر من الاستنارة فيما يتعلق بجانب آخر في الطبيعة الإنسانية وقدرتها على تحدي كل الظروف الشاقة.

3

«كولكتيف».. منظومة العيش على الفساد

يشعر المواطن المسلوب الإرادة بالرعب عندما يكتشف أن المنظومة الصحية التابعة للدولة، التي يفترض أن ترعى صحته وتحرص على حياته، بلغ منها الفساد مبلغه، واخترق كل مستوياتها في حماية أعلى أجهزة الدولة، وأصبحت المصالح الخاصة لرعاة الفساد، أهم كثيراً من صحة المواطنين. وهذا هو الموضوع الذي يناقشه الفيلم التسجيلي الروماني البديع «كولكتيف» (2022) Collective (109 دقائق)، وهو من إخراج ألكسندر نانو، صاحب التجارب الجريئة في مجال السينما التسجيلية. وهو يطرق هنا سياقاً شبيها بالأفلام البوليسية الروائية، ويجعل من الفيلم التسجيلي عملاً جذاباً يمكن أن يتمتع بالرواج الشعبي أيضاً. وهو ما أصبح مايكل مور الأمريكي منذ سنوات، رائداً فيه.

يشير اسم الفيلم «كولكتيف» إلى اسم «مرقص» في مدينة بوخارست، اشتعلت فيه النار عام 2015م، مما أدى إلى احتراق

27 شخصاً، وإصابة 180 آخرين، وفيما بعد مات 37 من المصابين، ليس نتيجة حروقهم، بل نتيجة الإهمال الطبي الجسيم في المستشفيات الرومانية، وغياب أوليات الشروط الطبية، ونقص الخبرة في التعامل مع مثل هذه الحالات.

هذا الموضوع الذي يبدو للوهلة الأولى كما لو كان موضوعاً «محلياً»، خاصاً بـ«الحالة الرومانية»، سيصبح من خلال هذا الفيلم، أكثر شمولية، بحيث يمكن لكل من يشاهده، العثور على ملامح مشتركة بين ما يحدث في رومانيا وما يحدث في كثير من البلدان. فالموضوع باختصار وفي كلمة واحدة، هو الفساد، إلا أن فساد المنظومة الصحية سيكشف عن فساد المنظومة السياسية كلها، فما الأول سوى واجهة للثاني، الأكثر تغلغلاً وقوة وخطورة.

من مزايا هذا الفيلم إلى جانب معاصرته الشديدة وأصدائه التي تتردد في بلدان أخرى كثيرة، أن مخرجه اختار له الشكل الأمثل لبناء الفيلم التسجيلي، أي رواية قصة، في سياق يمزج بين فيلم «التحقيق الاستقصائي» الصحفي المعروف، وفي الوقت نفسه، فيلم الجريمة أو التحقيق البوليسي المعروف في السينما الروائية. ولكنه رغم هذا، ليس فيلماً «مصطنعاً»، كان مخططاً له أن يسير على نحو ما سار، بل اختار مخرجه من البداية، أن يتابع عن كثب، تطورات الأحداث (التي لم يكن يعرف إلى أين ستتجه كيف يمكن أن تتطور)، واستطاع الحصول على مواد بصرية وشهادات مباشرة، نجح في أن يستخرج منها بمساعدة المونتاج المتسلسل المنطقي الذي يلتزم بتسلسل

الأحداث وتطورها، مادة درامية شديدة القوة والتأثير، من دون أن يخل هذا بالأسلوب التسجيلي، أو يطغى الشكل الجذاب المثير على تصوير «الحقيقة» وما حدث في الواقع. أي أن الفيلم بهذا المعنى، لا «يخون» إخلاص التسجيلي للحقيقة.

يبدأ الفيلم باجتماع لأهالي الضحايا. يقف رجل فقد ابنته، يتحدث وهو يقاوم البكاء، عن فساد النظام الصحي في البلاد، ثم يتساءل: كيف يموت الذين نجوا من الموت حرقاً بعد 12 يوماً من الحادث؟ ويقف رجل آخر فقد ابنه، يقول إن إحدى مستشفيات العاصمة النمساوية فيينا، وافقت على أن ينقل إليها ابنه لتلقي العلاج هناك، إلا أن مستشفى بوخارست المركزية تلكأت في الموافقة على طلب نقله للخارج. وعندما نُقل أخيراً ووصل بعد أربعة أيام، كانت العدوى البكتيرية قد انتشرت في جسمه كله مما أدى إلى موته. وعندما طلبوا توضيحاً لما حدث، أرجعت إدارة المستشفى التأخر إلى وقوع «خطأ في الاتصالات». يتدخل في المناقشة «كاتالين تولونتان»، رئيس تحرير صحيفة «بوخارست غازيت» الرياضية، يسأل عما قالته السلطات الطبية عندما رفضت نقل المصابين للعلاج في الخارج، فيقول أحد الذين فقدوا أبناءهم: لقد أكدوا لنا أن أبناءنا سيلقون رعاية طبية في بوخارست على نحو مماثل تماماً لما يمكن أن يلقوه في ألمانيا.

من هذا المدخل سيصبح «تولونتان» هو الشخصية الرئيسية في النصف الأول من الفيلم، يتابعه المخرج خلال اجتماعات التحرير،

وهو يقوم بتوجيه محرري الصحيفة من فريق الاستقصاء، لجمع المعلومات، كما نراه وهو يجري بعض الاتصالات بالمسؤولين والأطراف الرسمية والصحية، ثم نراه أثناء حضوره مع زملائه، المؤتمرات الصحفية التي يعقدها وزير الصحة في حكومة الحزب الاشتراكي الديمقراطي، حيث يوجه أسئلة تسبب الحرج والاضطراب للمسؤولين. وسنرى بعد ذلك، كيف يكتشف فريق الصحفيين من الجريدة نفسها، أن الأمر أكثر تعقيداً مما يبدو، وأن المستشفيات الرومانية ليست مجهزة أصلاً، لعلاج حالات الحروق كما ينبغي، ولم تكن إمكانياتها تكفي لاستيعاب كل هذا العدد من المصابين، ولكن الأخطر، أن المواد المخصصة للتعقيم التي توردها شركة «هكسي فارما» إلى جميع مستشفيات رومانيا، مخففة بنسبة 90 في المائة عما يجب أن يكون، وبالتالي فمن السهل أن تنتشر العدوى البكتيرية. وسيأتي مشهد مفزع يصوره فريق الصحفيين، لبعض المرضى الذين نرى الديدان تزحف في حدقات عيونهم.

يرصد الفيلم اثنين من الصحفيين داخل سيارة قرب إحدى المستشفيات، وهما يصوران رجلاً يقوم بنقل بعض الأوعية التي تحتوي على المادة المطهرة المخففة التي سيتضح أنها مخالفة للمواصفات، ويضعها خفية في سيارته خشية افتضاح الأمر. ومن تقريب الصور سيتضح أن الرجل ليس سوى مدير شركة هكسي فارما نفسه. هنا يقرر رئيس التحرير، تولنتان، نشر تفاصيل التحقيق الأولي الذي يتضمن بعض التفاصيل المثيرة، وتقوم الدنيا

بعد نشر التقرير ولا تقعد، ويهرع وزير الصحة لعقد مؤتمر صحفي لكي يؤكد قيام وزراته بتحري الأمر وتشكيل لجنة طبية أصدرت تقريراً يؤكد أن 95 في المائة من المواد المتوفرة للتعقيم في المستشفيات جيدة ومطابقة للمواصفات، وأن المشكلة تنحصر في 5 في المائة فقط. وكان الوزير يكذب، وكانت السلطة السياسية تتستر على ما وقع. وقد تصدى له تولنتان وقال له: كيف يمكن أن تكون اللجنة مشكلة من نفس العناصر التي تعد محل الشك، والتي من مصلحتها إخفاء الحقيقة؟

يوالي فريق الصحيفة البحث والاستقصاء، والحصول على مزيد من المعلومات من مصادر داخل المستشفيات، ويخضع مدير شركة «هكسي فارما» لتحقيقات الشرطة، وبعد أيام يُعثر عليه قتيلاً بعد اصطدام سيارته في طريق ريفي، وهو ما اعتبرته السلطات حادث انتحار، في حين بدا كما لو كان حادثاً مدبراً ومقصوداً، أي أن الرجل قد تمت تصفيته. هنا أصبح لدينا بعدٌ درامي بوليسي جديد، لكننا

لن نعرف قط أي تفاصيل أبعد من ذلك، عن حقيقة ما تعرض له الرجل، ومن الواضح أن السلطات أغلقت ملف الحادث، وهو ما يشي بأن هناك وراء الأكمة ما وراءها.

يستمر الصحفيون في البحث والاستقصاء، ويتوصلون إلى مزيد من المعلومات الدامغة التي تدين الحكومة بالتستر والتغطية. فسوف يكشف لهم أحد كبار الأطباء كيف أنه ظل، منذ عام 2008م، يقدم لأعلى أجهزة السلطة بما في ذلك جهاز المخابرات، عشرات التقارير التي تكشف الخلل الموجود داخل المستشفيات ونقص الإمكانيات، وكيف رفضت السلطات الطبية الاستعانة بالخبرات الطبية الحقيقية، كما تثبت كلها أن مواد التعقيم التي تحصل عليها المستشفيات غير صالحة، وأن هناك رُشى كبيرة تدفع للكثيرين، ولكن السلطات غضت النظر ولم تفعل شيئاً. وسيحصل الصحفيون أيضاً على تسجيلات بصوت مدير مستشفى بوخارست وهو يصرخ في

الموظفين ويسبهم سباباً مقزعاً، مستخدماً ألفاظاً غير لائقة، ويطالب موظفي قسم الحسابات بسرعة تحويل ودفع أموال لأطراف معينة بصورة تبدو غير قانونية. وستكشف طبيبة من داخل المستشفى أن الأطباء في قسم الجراحة يدفعون رُشى مالية لمدير المستشفى لكي يسند إليهم إجراء عمليات جراحية لمرضى يحصلون منهم بدورهم على مبالغ مالية كبيرة مقابل إجراء العمليات. وسنرى كيف يراقب صحفيان من الجريدة الرياضية منزل مدير المستشفى، الذي يشبه القصر، وكيف يحصلون من مصادرهم الخاصة، على بيانات مصرفية لحساباته.

من جهة أخرى تدلي سيدتان تعملان في قسم الشؤون المالية، بمعلومات دامغة موثقة عن وجود فساد مالي ورشاوى ضخمة تدفع، لأطراف كثيرة داخل وخارج البلاد، بلغت ملايين من العملة الأوروبية، اليورو، وستكشف عناصر أخرى أن السياسيين هم الذين يتحكمون في المنظومة الصحية، يستبعدون أهل الخبرة،

ويعينون في مكانهم أهل الثقة، من أجل التغطية على الفساد. ومع انفجار الفضيحة، تندلع مظاهرات احتجاج يصورها الفيلم، مما يؤدي إلى استقالة الحكومة، وتشكيل حكومة انتقالية لإجراء انتخابات جديدة، من التكنوقراطيين. ويأتي وزير جديد للصحة كان يعمل من قبل في مستشفيات فيينا، وكان في الماضي ناشطاً للدفاع عن حقوق المرضى، والوزير الجديد هو «فلاد فواكوليسكو»، وهو شاب في الثلاثينات من عمره، مبتسم وهادئ، متواضع، يفتح أبواب مكتبه ويسمح بوجود فريق تصوير الفيلم لكي يرافقه في كل خطواته، في اجتماعاته مع فريق مكتبه، مع مسؤولي مكتب مكافحة الفساد، في مؤتمراته الصحفية، حتى وهو يتحدث تليفونيا مع أبيه أو أمه. ويصبح هو بطل النصف الثاني من الفيلم.

إننا أمام وثيقة مباشرة كأنها يوميات وزير مؤقت، يريد أن يتخذ قرارات حاسمة لضبط الأمور، لكنه يتأنى؛ لأنه واقع بين مزايدات سياسية وضغوط شديدة يتعرض لها، بل وهجوم شرس من جانب مديرة بلدية بوخارست التي تتهمه -في برامج تلفزيونية نشهد جانباً منها- بأن قراره الخاص بالموافقة على إرسال المصابين للعلاج في الخارج إنما الهدف منه هو حرمان المستشفيات الرومانية من الأموال، ودفع الملايين إلى مستشفيات خارجية، خصوصاً في فيينا حيث كان يعمل من قبل، أي أنها تتهمه بالفساد المالي!

تحت ضغوط الشارع والرأي العام، يتم التحقيق من جانب مكتب مكافحة الفساد، مع مدير المستشفى الفاسد، ثم يُعتقل

تمهيداً لمحاكمته، ثم يضع وزير الصحة الشاب خطة لإصلاح الأمور في القطاع الصحي، ويحظى بمساندة الصحافة والرأي العام، لكن مع ازدياد الضغوط التي يتعرض لها، يبدأ هو نفسه في التشكك في إمكانية نجاحه، فهو يقر بوضوح أن الأمر يتجاوز كثيراً حدود سلطته وحدود وزارة الصحة، وأن الفساد موجود في أعلى مستويات السلطة. والمشكلة الأخطر، هي أن الحزب الديمقراطي الاشتراكي الذي كان في الحكم يبدو رغم كل ما وقع أثناء حكمه، وقد بدأ يكسب تأييداً أكبر، وفي الانتخابات التي تجري يعود الحزب بقوة إلى السلطة، وهنا يصبح كل ما أنجزه الوزير الشاب، في مهب الريح.

هذه الدراما المتعددة الأطراف، التي تبدو أقرب إلى أفلام التحقيق رغم أن جميع عناصرها من الواقع، يمزجها المخرج الذي ظل لمدة أربعة عشر شهراً يعمل في تصوير الفيلم ثم قضى فترة

مماثلة في تجميع أطراف الفيلم من خلال المونتاج، بمشاهد تفيض بالشاعرية والجمال لفتاة شابة هي «تيدي أورسولينو»، احترقت أجزاء من جسدها في الحادث وفقدت إحدى يديها بعد أن احترقت بالكامل، واحترق شعرها، وبقيت آثار الاحتراق واضحة على ذراعيها وصدرها، وجانب من وجهها الجميل.

إنها تظهر أمام الصحفيين، تتحدث رغم محنتها، مبتسمة، تخفي آلامها، تحمل الكثير من التفاؤل في المستقبل، تتمتع بروح معنوية مرتفعة، تفيض بالثقة وترفض حتى توجيه الإدانة إلى أي طرف، بل تعد أن ما حدث قد حدث، وأنه قدرها. إننا نراها وهم يقومون بتركيب يد اصطناعية لها تستخدمها وهي تضحك أمام أمها التي تنهمر الدموع من عينيها بسبب ما وقع لابنتها التي لا تتجاوز التاسعة والعشرين من عمرها، ثم نشاهدها في المعرض الذي أقيم لمجموعة من صورها الفوتوغرافية المتعددة من زوايا متعددة، تظهرها في أوضاع مختلفة، وآثار الحرق بادية على جسدها، في صور أقرب إلى اللوحات الفنية التأثيرية البديعة، كما نرى واحدة من تلك «اللوحات» معلقة فوق مكتب الوزير الشاب، كما لو كانت لوحة لـ«جين دارك». إن حضورها في الفيلم يجعل الأمل موجوداً، ويدفع بروح من التفاؤل لدى أقارب الجرحى والمصابين. لقد أصبحت «تيدي أورسولينو» رمزاً للمقاومة في رومانيا، ومنحت الكثيرين الأمل. والأمل نور، يضيء الروح، والدنيا والحياة.

5

« كانافال».. كتابة التاريخ بالضوء

لا يوجد الفيلم التسجيلي في الفراغ، بل من الطبيعي أنه يعبر عن رؤية صانعه، ولكن ما يميز فيلماً عن آخر، هي قدرته على استخدام الصورة لرواية تاريخ بلد ما، والتعبير عن هويتها من خلال الاشكال الفنية المتعددة التي تجتمع معاً في بوتقة واحدة. ويصبح الفيلم أكثر إمتاعاً عندما يصور بعبقرية، تاريخ العبودية والقهر والاستعمار، من خلال «الكرنفال»، الرقص والغناء واتخاذ أشكال وصور تعبيرية، ترمز لكل مرحلة.

هذا تحديداً ما يميز فيلم «كانافال: تاريخ شعب هاييتي في ستة فصول» Kanaval: A People's History of Haiti in Six Chapters من إنتاج 2022م، الذي اشترك في إخراجه كل من لي جوردون وإيدي هاتون ميلز، وصور في معظمه في مدينة «جاكميل» الميناء الواقع جنوبي هاييتي، قبل وأثناء الكرنفال السنوي الذي تموله الدولة جزئياً، ويتطوع الناس بالمساهمة فيه بإبداعاتهم

وأشكالهم الفنية المبتكرة. فالهدف هو الإبقاء على الذاكرة الجماعية حية في وجدان الشعب، والتذكير بعهود الاستعمار والاستغلال والعبودية، وفي الوقت نفسه، كيف كانت المقاومة الشعبية المباشرة وغير المباشرة لوجود الاستعمار. و«كانافال» هي الكلمة التي ينطقها سكان هاييتي ويقصدون بها «الكرنفال» أو الحشد الشعبي الاحتفالي، وهو تقليد ديني كاثوليكي أصلاً، لكنه يتخذ معنى مختلفاً تماماً في السياق الخاص بالجزيرة وتاريخها.

ينقسم الفيلم إلى ستة فصول، يحمل كل منها اسم الفرقة أو الجماعة التي تقدم شكلاً مميزاً في الكرنفال، تروي من خلاله جانباً من تاريخ هاييتي، مع تقاليدها الخاصة في الحكي والتعبير بالرقص والموسيقى، وحركات الجسد، واستخدام الأقنعة الورقية، والريش، وطلاء الوجوه بالضبعات الملونة. ويبدأ الفيلم برواية تاريخ الاستعمار مع وصول بعثة كريستوفر كولومبوس (عام 1492م)، التي لا يعدها السكان بعثة «استكشاف»، بل حملة «استعمارية» تهدف لنهب بلاد كان سكانها يعيشون فيها آمنين، ثم بعد ذلك،

جاء الاستعمار الفرنسي الذي توسع في استيراد العبيد من إفريقيا ونقلهم إلى سان دومنيغو، وظل في هاييتي لعدة عقود، إلى أن جاء الاستعمار الأمريكي للجزيرة في 1915م وظل قائماً لعقدين من الزمان.

يستخدم مخرجا الفيلم في رواية تاريخ الجزيرة، الكثير من النقوش والرسوم والصور الفوتوغرافية من الماضي الاستعماري، ومن الكرنفال في تاريخه السابق، الذي يحرص الذين يحتفلون اليوم، على استعادة تقاليده. وإضافة إلى ذلك، نشاهد في الفيلم، الكثير من اللقطات التسجيلية من الأرشيف. ويلعب المونتاج دوراً أساسياً في الربط بين هذه اللقطات والمواد المختلفة، وينتقل بالسرد في سلاسة تامة بحيث يخلق إيقاعاً شعرياً يخفف من قسوة الماضي، ويقرب الأفكار المطروحة في الفيلم، من المشاهدين الذين لم يطلعوا على تاريخ هاييتي، من دون أن يخل بالتسلسل الزمني للأحداث والمحطات المختلفة في التاريخ التي تجسدها المجموعات المختلفة (ذات الأسماء المميزة) بالرقص التعبيري الشعبي الموروث.

يصور الفيلم كيف يثير التعبير -بالرقصات والأقنعة والتعليق الصوتي من قبل الراوي- حماس الناس، وكيف يندمجون مع الفرق التي تخصصت في تقديم الأوجه المختلفة من تاريخ هاييتي، وكيف يصبح الماضي ذكرى لا يجب أن تغيب بعد كل ما قدمه الشعب من تضحيات خلال المقاومة العنيدة للوجود الأجنبي. ويثير التفاعل بين الناس البسطاء والأشخاص المدربين الذين يحفظون تقاليد

الكرنفال، الكثير من الشجون، وهنا يصبح الكرنفال، مناسبة لاستعادة الفولكلور والاحتفاء به أيضاً، تماماً كما أنه احتفال بالحرية.

يركز أحد فصول الفيلم الستة على الممارسات الدينية الأفريقية في الشتات، أي تلك الطقوس التي ابتكرها الأفريقيون بعد نقلهم من أوطانهم في أفريقيا وتشغيلهم كعبيد في المزارع في هاييتي، وهي طقوس دينية تعرف بـ «الفودو» Vodou باعتبارها عنصراً أساسياً في التجربة الهايتية. ويتحدث أحد المساهمين المحليين عن هذه الطقوس الدينية كركن أساسي في الوعي الشعبي لدى سكان الجزيرة. وتتحدث امرأة عن العلاقة بين هذه الديانة وبين السحر الأسود، وكيف أصبحت من وسائل التحريض على المقاومة، ثم تحولت هذه الطقوس إلى أيقونات ودمى يشارك بها المحتفلون في الكرنفال أيضاً.

ويتوقف فصل آخر من فصول الفيلم أمام أسطورة «الزومبي»، أي الموتى الأحياء الذين ينهضون من الموت ويسيرون ليخيفوا الناس، وهي أسطورة أخرى يستعيدها السكان المحليون ويتعلمون كيف أنها استخدمت ضمن المقاومة، ثم استخدمها المستعمرون في سياق عنصري مقصود للتخويف، بعد أن روجوا لفكرة أن «الزومبيز» يطاردون ويتعقبون النساء الأوروبيات، وأنها ديانة بدائية همجية نتاج عقل بدائي.

يقول أحد المعلقين في الفيلم وهو يتأمل في تاريخ هايتي المضطرب، والذي يتضمن في العصر الحديث شخصيات ديكتاتورية مثل بابا دوك (فرانسوا دوفالييه) وابنه بيبي دوك، إنه في بعض الأحيان، يُعتقد أنه بدون الكرنفال، كان يمكن أن يفقد الكثير من الناس عقولهم، ويعلق شخص آخر بالقول إن «أسطورة الزومبي تعكس خوفنا من أن نصبح مستعبدين مرة أخرى».

يتابع الفيلم في سياق بصري أخاذ، كل مجموعة من المجموعات، أو الفرق التي تستعد قبل أشهر من موعد الكرنفال للمشاركة في هذا الحدث السنوي، عن طريق تصميم الملابس الخاصة، المزركشة، والأقنعة، ويجري المخرجان المقابلات من وراء الكاميرا، مع قادة هذه الفرق ويستعرضان تاريخ نشأتها ومغزاها ومغزى علاقتها بأحد جوانب التاريخ الهاييتي، وكيف ترتبط بالتسلسل مع غيرها من الفرق. ويتحدث الرجال والنساء الذين تجري المقابلات معهم، حول مغزى الكرنفال، وهم يرتدون الأزياء التي صنعت

من أجل هذا الحدث، ويستفيضون في وصف الأهمية التاريخية وراء ملابسهم. وتبدو لجميع الأدوات التي يستخدمونها مغزاها الخاص، مثل قرون وأسنان البقر، والمواد التي يطلون بها أجسامهم.

ومن خلال الرقصات يستعرض الفيلم المراحل المختلفة من تاريخ هاييتي، ومن أهمها الثورة الهايتية التي وقعت في عام 1791م وأرغمت فرنسا على الرحيل عن الجزيرة، بعد عقود من الاستعمار، ولكن الفرنسيين اشترطوا أن تدفع لهم هاييتي تعويضات بقيمة 150 مليون فرنك فرنسي مقابل الحصول على الاستقلال، وهو ما أرهق هاييتي ودفعها إلى الوقوع في الديون التي ظلت تثقل كاهلها حتى عام 1947م حين تمكنت من سداد باقي المبلغ. ويستعرض الفيلم بالصور ولقطات الأرشيف، كيف تسبب هذا المطلب الاستعماري الغريب في إرهاق اقتصاد هايتي على المدى البعيد.

من مزايا هذ الفيلم الخلاب في صوره ولقطاته الفريدة، وألوانه وموسيقاه، السيطرة المدهشة على الإيقاع، والانتقال السلس بين اللقطات المصورة من الأبيض والأسود، إلى الألوان، ومن الماضي إلى الحاضر وبالعكس، ومن الأغاني والرقصات إلى المقابلات المباشرة في المواقع الحقيقية للكرنفال، وتتدفق الصور على إيقاعات الطبول، كما تصبح حركة الكاميرا جزءاً من الصورة.

يستخدم مخرجا الفيلم، غوردون وهوتون ميلز، أيضاً، اقتباسات بليغة من أقوال شخصيات مشهورة في الماضي الثوري لهايتي مثل توسان لوفرتور، زعيم الثورة في هاييتي وأول حاكم للبلاد بعد رحيل الاستعمار الفرنسي طبقاً لدستور البلاد في 1805م، وجان جاك ديسالين، الذي كان جنرالاً في الجيش الفرنسي من سكان الجزيرة ثم انقلب على الفرنسيين وانضم للثائرين عليهم وأصبح من قياديي الثورة. ويقول الفيلم إن 75 في المائة من ثروة فرنسا جاءت من استغلال هاييتي وسكانها الذين تم تسخيرهم واستعبادهم، إلا أن الفيلم ليس من تلك الأفلام التي تستخدم أسلوب التلقين، بل تترك للمشاهد أن يستنتج من خلال الصورة التي يعرضها.

إن تاريخ الجزيرة يُروى -هنا- من منظور أولئك الذي ما زالوا على قيد الحياة ممن عاصروا فترات سابقة، ومن خلال الذاكرة الوطنية المدهشة، فنحن نتابع التاريخ بكل جراحه وخيالاته وأساطيره. والفيلم في المحصلة النهائية، هو تعبير رمزي عن التاريخ، يمزج بين التعليق غير المباشر، والتداعيات، في شكل أقرب ما يكون إلى

السينما المباشرة، أو «سينما الحقيقة». ولعل أفضل ما ينقله لنا أنه يصور كيف يساهم «الكرنفال» في توحيد المشاعر، وتوحيد الفرق والقبائل المختلفة، نحو مركز موحدٍ للوعي الاجتماعي والسياسي، من خلال استعادة الذاكرة الجماعية.

6

«نار الحب».. عشاق البراكين

عندما تصبح هوايتك هي عملك، وحياتك، وهي التي تقودك إلى اكتشاف الشريك الذي يصبح جزءاً لا يتجزأ منك ومن حياتك، كما حدث في حالة كاتيا وموريس، اللذين ارتبطا بظاهرة البراكين المشتعلة الثائرة التي ولد منها الحب الذي جمع بينهما كزوجين، يصبح الحب دافعاً لحب من نوع آخر، حب لا مجال فيه للتراجع، حتى لو أدى إلى الموت.

كاتيا وموريس كرافت، زوج وزوجة، من علماء البراكين، جمع بينهما حب تأمل البراكين ودراستها، والتجوال حول العالم لرصدها وتأملها والتقاط الصور والأفلام لكل تطوراتها حتى عندما تثور هذه البراكين، وتلقي بحممها التي قد يترتب عليها كوارث إنسانية عديدة. هذا الثنائي -ذو الإصرار الغريب على ركوب المخاطر، وقطع المسافات بعيداً عن وطنهما، فرنسا، والاقتراب بدرجة كبيرة من مواقع البراكين التي يجذبهما بوجه خاص، ثورانها، وما ينتج

عنها من الانفجارات المرعبة- أصبح في وقت ما ظاهرة غير مسبوقة في عالم دراسة البراكين، وترك وراءه كماً هائلاً، من الوثائق والصور والدراسات والأبحاث والمعلومات التي أفادت كثيراً في مواجهة مثل هذه الانفجارات الخطيرة.

إلا أن ما جمع بينهما إلى جانب حب المخاطر والمخاطرة، هو أيضاً سحر الاكتشاف، وحب الجمال المذهل للطبيعة عندما تغضب وتخرج ما في جوف الأرض من حمم بركانية تتخذ أشكالا تبدو كلوحات سريالية بديعة، وهذا تحديداً ما نراه بوضوح ومن خلال الصور واللقطات الحية المباشرة من على مسافات قريبة للغاية، للبراكين، في فيلم «نار الحب» (2022) Fire of Love. وهو من إخراج المخرجة الأمريكية «ساره دوسا» Sara Dosa، ويمكن اعتباره -من ناحية- قصة حب، أي تلك التي جمعت بين كاتيا وموريس، ودفعتهما إلى تعميق تجربتهما في دراسة البراكين

بشكل أقرب إلى الهوس بهذه الظاهرة الطبيعية رغم خطورتها، كما يمكن اعتباره -من جهة أخرى- توثيقاً لعلاقة فريدة بين الإنسان والطبيعة، وسعي الإنسان المضني من أجل معرفة أسرار الأرض التي نشأ عليها، وإليها يعود.

هذا الفيلم التسجيلي الطويل البديع، يروي باختصار، قصة حب بين الإنسان والطبيعة مهما كانت قاسية وخطيرة ومدمرة، بل وفي لحظات كثيرة في الفيلم، يراودنا الشعور بأننا أمام ثنائي اجتمع على فكرة الفناء في الطبيعة، فقد بلغا في وقت ما مرحلة أصبحا لا يأبهان بما يمكن أن يتعرضا له من مخاطر، مدركين أن حياتهما قد تنتهي بالموت في أي لحظة كما حدث بالفعل عندما جرفتهما الحمم البركانية التي اندلعت من بركان جبل أونزن Unzen في اليابان في يوليو عام 1991م. ولكن قبل أن نصل إلى هذه النهاية التراجيدية لقصة الحب المدهشة، سنمر عبر مئات الصور واللقطات والمشاهد التي تتوالى في سياق شعري، يشبه الأوبرا، أو الرقص التعبيري، ولكن هنا، الطبيعة هي التي ترقص وتتراقص أمامنا عبر هذه الصور المذهلة للأرض عندما تفور وتخرج ما في جوفها، طوفاناً من المواد المنصهرة التي تتلون بالأحمر والرمادي، كما يمتلئ الفيلم بمعلومات كثيرة عن أنواع البراكين ومدى خطورتها، وفي جميع اللقطات، هناك دائماً «كاتيا» أو «موريس» أو الاثنان معاً، أحياناً يكون موريس هو الذي يصور كاتيا أو العكس، وأحياناً يكون لديهما مصور، صديق أو رفيق في الاكتشاف.

يتكون الفيلم في معظمه مما تركه الاثنان وراءهما من الصور والشرائط المصورة التي تمتد من منتصف الستينيات إلى بداية التسعينيات، ولذا فقد وقعت المهمة الأكبر في توليف الصور ووضعها في سياق بصري موسيقي بديع على عاتق المونتيرين، إيرين كاسبار وجوسلين شابوت، اللذين قاما بتوليف الصور معاً، وقبل ذلك، بتنقية وإصلاح وتكبير الكثير من الأفلام والشرائط القديمة وإصلاح ألوانها بحيث جاءت بكل هذا الجمال والرونق. ويسلط التعليق الصوتي بصوت ميراندا جولاي، الضوء على الصور والمشاهد المختلفة، في حين أن معظم أجزاء الفيلم التي تشمل معلومات علمية حول البراكين وتاريخها ومكوناتها ومخاطرها، تأتينا بصوت البطلين، أي كاتيا وموريس. وتستخدم المخرجة أيضاً، الكثير من الرسوم البيانية، ومواد التحريك، والصور

الفوتوغرافية، والرسومات الملونة، لتبسيط المعلومات وصياغتها في أسلوب جذاب.

خلال الفيلم كله، نتماهى مع ما نشاهده وما نسمعه، نقترب مع البطلين عند فوهة البركان، نشعر بهما وبرغبتهما القوية في الاقتراب أكثر وأكثر من مناطق الثوران والغليان والحمم المنصهرة التي تتدفق، نشاهد الأرض وكيف تلتقط يد كاتيا قطعة من الحجر الملتهب، تتقاذفها وتبردها بمياه البحيرة حتى تصبح مادة للدراسة والبحث، ثم يحدثنا موريس عن رغبته في الانطلاق بزورق شبيه بكبسولة جيمناي (الفضائية)، مزوداً بمعدن التيتانيوم وصخور عازلة في القاع، يتم إنزاله من طائرة، يسبح وينزلق فوق الكتل الملتهبة المنصهرة وهي تتدفق من البركان لكي يقطع معها مسافة 15 كيلومتراً، من النهر إلى البحر. هذا ولع أقرب إلى الجنون، ومغامرة كبرى لا يقل عنها مغامرة تصوير مثل هذا الفيلم أيضاً. إننا نسافر وننتقل معهما من مكان إلى آخر، من أقصى الشمال حيث توجد جبال الثلج التي يبرز منها -رغم التجمد- بركان هائل، إلى زائير في وسط إفريقيا حيث ذهبا مرات عدة لتصوير ورصد ودراسة بركانها الشهير في نيراغونغو. وكان الاثنان كما تخبرنا كاتيا، قد قضيا شهر العسل بعد زواجهما في جزيرة سترومبولي في جزيرة صقلية حيث توجد ثلاثة براكين شهيرة، وظلا يعودان إلى المنطقة مرات ومرات. وقد عرفهما العالم كأول من يتواجدون عادة في مناطق البراكين الثائرة.

يبدأ الفيلم بسيارة رباعية الدفع، تسير في منطقة جليدية خالية تماماً في اليابان.. صحراء جليدية وجبال من الثلوج، ثم تعجز السيارة عن مواصلة سيرها بعد أن تنغرز عجلاتها في الثلج. في السيارة كاتيا وموريس. يهبط موريس يزيح الثلوج المتراكمة تحت عجلات السيارة الأمامية، تواصل السيارة مسارها وسط عاصفة ثلجية قاسية، ثم يهبط الاثنان. يتسلقان مرتفعاً جبلياً داكناً، يشرفان على بركان يبدو في الأفق عن بعد، تشتعل فوهته بالنار. ونسمع عبر التعليق الصوتي: «في عالم بارد حيث يتجمد الزمن.. الشمس تشرق وتغرب بين العواصف الثلجية والزوابع التي أزالت كل الاتجاهات.. في هذا العالم عاشت نار.. وفي هذه النار وجد عاشقان منزلاً». ثم تتبدى صور ثوران البركان مع موسيقى يابانية بالناي الحزين.

هذا منظر لا يمكن لأحد أن يتخيله. وفي اللقطة التالية نراهما في طائرة مروحية صغيرة يحلقان فوق البركان وتلتقط كاتيا الصور. ويتم تقديم الشخصيتين المثيرتين للجدل، كاتيا وموريس، أشهر عالمي براكين في العالم.. نجمان من نجوم الصحافة والإعلام. وفي الفيلم الكثير من المقاطع لهما خلال ظهورهما على شاشات التلفزيون. وقد وصفتهما الصحافة الأمريكية -كما تخبرنا كاتيا- بأنهما «عالمان يشبهان الممثلين المتجولين». إنهما يبدوان بالفعل خلال صور ومناظر الفيلم، كما لو كانا يمثلان في فيلم ما، قصة حياتهما الحقيقية، كما يعربان أكثر من مرة، عن توقع الموت في أي لحظة من

دون أدنى شعور بالوجل أو التردد. تقول كاتيا مثلاً في أحد المقاطع: «الموضوع ليس أنني أتحدى الموت. ولكن في هذه اللحظة، أنا لا أكترث له». أما موريس فيقول: «أريد أن أقترب أكثر، أن أصبح في قلب البركان. سوف يقتلني، ولكنني لا أهتم على الإطلاق»، ثم يعود ليقول في مقطع آخر: «أفضل أن أحيا حياة قصيرة وحافلة عن حياة طويلة ومملة».

من بين الملامح الأكبر في الفيلم، بالإضافة إلى ذلك الشعور بالرغبة في احتضان الطبيعة، بكل تفجرها وجمالها المبهر كما تتبدى في أكثر مشاهد الفيلم سحراً، في صورة انفجارات متتالية وخروج ملايين الشظايا والقطع الحجرية من قلب فوهة البركان أثناء ثورته المدمرة، تلك العلاقة الواضحة بين الإنسان والطبيعة، وكيف يبدو الإنسان ضئيلاً، بل وعاجزاً، أمام الطبيعة العملاقة بكل جبروتها وطغيانها وسحرها أيضاً. ورغم ذلك، لا يكف الإنسان عن محاولة اقتحام الطبيعة ومحاولة فهمها، والسيطرة عليها وتطويعها حتى وهو يعرف أنه لن يتمكن من النيل منها، وأنها يمكن أن تنتصر عليه في نهاية المطاف.

يقول موريس في أحد المقاطع إن العين البشرية لا يمكنها أن ترى الزمن الجيولوجي: «إن حياتنا مجرد رمشة، مقارنة مع حياة البراكين». لذلك، ورغم الحلم والطموح والرغبة العارمة التي تصبح أقرب إلى الهاجس الذي يسيطر على الإنسان في محاولته تطويع الطبيعة، لا يغفل الإنسان في أي لحظة، عن حقيقة ضآلته

أمام الجبال والأرض التي تملك القدرة على تغيير شكلها وتجديده، باستمرار، إنها تغضب، وتنفجر على نفسها، ثم تقوم بإعادة البناء وخلق تناسق جديد مدهش.

«الفضول أقوى من الخوف». هذه العبارة تتردد في الفيلم. ونحن نرى كاتيا وموريس خلال زيارتهما الأولى إلى بركان نيراغونغو في جمهورية زائير عام 1973م، وكيف قررا البقاء هناك في خيمة صغيرة على حافة فوهة البركان الضخمة، وشهدا ثورة البركان تخرج منه الحمم الحمراء، ولحسن حظهما فقط في تلك المرة، وقع الانفجار المفاجئ للبركان وانهمر السيل المشتعل على الجانب الآخر من الفوهة ولذا فقد نجيا من موت محقق. وفي صور مدهشة، تبدو كلوحة فنية لا يمكن لبشر أن يرسمها، تتوالى التغيرات، في الأشكال والألوان، مع الأبخرة المتصاعدة، وأصوات تشبه

أصوات موج البحر. وكلها صورها الاثنان كما سيصوران آلاف غيرها في أماكن أخرى مختلفة، من أقصى الأرض إلى أقصاها. وفي 10 يناير 1977م يتلقى الاثنان برقية تخبرهما أن بركان نيراغونغو في زائير الذي يحبانه كثيراً، ثار وألقى بحممه مجدداً، وأن هذه الحمم تهدد بتدمير مدينة غوما. وعلى الفور يتجهان إلى هناك. وكانت تلك المرة الأولى التي يشهدان خلالها هذا الكم الهائل من الدمار والموت. جثث مدفونة تحت الثرى، بل بقايا جثث وأطراف محترقة. وعرفوا أن الحمم البركانية كانت تسير بسرعة 70 كم في الساعة، وكان هذا في الصباح الباكر عندما كان الناس يملأون الطرق في طريقهم إلى العمل أو إلى السوق، وقد غمرت الحمم أكثر من 100 شخص. كما تبدو هياكل عظمية لفيلة احترقت.

يستعرض الفيلم أيضاً تاريخ أشهر البراكين في العالم، ويشير إلى مدى خطورتها، وتطور الأبحاث التي تتعلق بقوة انفجارها وثورانها. ويتوقف أمام مقولة موريس الذي حذر السلطات في كولومبيا من احتمال أن يتسبب بركان «نيفادو ديل رويز» في جبال الإنديز في دمار المنطقة المحيطة، ونصحهم بالتالي بإخلاء المنطقة من السكان. وكانت هناك مؤشرات قوية على انفجاره. وأبلغ علماء الزلازل في كولومبيا الحكومة. لكن الحكومة تجاهلت التحذير. كان هذا في أكتوبر 1985م، وكان البركان من النوع الرمادي وليس الأحمر، وهو -كما يقال لنا- أخطر أنواع البراكين، لأن المرء لا يمكنه أن يرى الحمم الداكنة المتدفقة ويتابع مسارها. وقد وقع الانفجار

في 13 نوفمبر 1985م، وكانت النتيجة ابتلاع التدفقات الطينية والحمم قرى بأكملها بينما كان سكانها نائمين. وبلغت التقديرات الرسمية، مقتل 23 ألف شخص. هذه الكارثة الإنسانية شكلت صدمة هائلة دفعت كاتيا للمرة الأولى، إلى مراجعة الهدف من حياتها وما تفعله. فإذا كانت قد وقعت كوارث كثيرة من انفجار البراكين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بسبب غياب المعلومات، فكيف يمكن أن تقع مثل هذه الكوارث البشرية في القرن العشرين، بعد أن توفرت معلومات كثيرة وأصبح هناك الكثير من «علماء البراكين»؟

موريس أيضاً شعر بغصة في حلقه، كما يقول، بعد وقوع هذا العدد الكبير من الضحايا لأن السلطات لم تصدق العلماء. كانت أحلامهما ألا تصبح البراكين مدمرة للبشر، وقد قضيا حياتهما كلها يدرسان نبض الأرض. لكن ما سيحدث أخيراً، هو أنهما لن يشعرا بالانفجار المدمر الذي وقع في بركان أونزن باليابان في 2 يوليو 1991م، والذي لم يُبق على أي أثر لهما سوى ساعة موريس التي توقفت عقاربها عند الساعة الرابعة و18 دقيقة. لقد لقيا المصير الذي كانا يتوقعانه.

ورغم أن الفيلم يعتمد في أجزاء كثيرة منه على شرائط السينما المصورة من قبل الثنائي، من مقاس 8 مم و16 مم، إلا أن الفريق التقني للفيلم استطاع أن يعيد ترميمها واستخدام مقاطع مذهلة منها، ليصنع هذا الفيلم النادر.. «نار الحب»، التي تحرق. وقد حرقت!

7

«الصعود».. وهم الحلم الصيني

يقدم لنا فيلم «الصعود» Ascersion، (2022) صورة لم يكن لأحد أن يتخيلها من قبل عن الصين. فصورة الصين الجديدة الحالية لا صلة لها بكل ما سبق أن عرفناه عن الصين من قبل، الصين الشيوعية التي يعيش شعبها حياة خشنة، يعملون في المزارع الجماعية، ويرتدون الملابس الشعبية البسيطة المتشابهة. فالصين هنا هي الصين الجديدة، العصرية، التي يشغلها تحديث أدوات الإنتاج والمنافسة الشرسة على الأسواق العالمية مع القوى الاقتصادية الكبرى.

ومع كل هذا النزوع الأقرب إلى الهوس بالإنتاج، وتطوير الإنتاج، ومحاكاة الأنماط الغربية، ليس فقط في تصميم السلع واخضاعها للمقاييس الغربية حتى يمكنها المنافسة، بل فيما يرتديه العاملون والعاملات من ملابس، مع تصفيفات الشعر الغربية، والاستماع للموسيقى الغربية، وكلها أشياء كانت محظورة حتى عهد قريب في الصين، ما تأثير هذا كله على الناس وعلى العاملين

أنفسهم، وهل حقق هذا الحلم الصيني الرخاء للمجتمع ككل، أم أنه خلق طبقة تتمتع بالثراء على حساب العمال البؤساء، وبالتالي زادت الفوارق الطبقية، بما يخالف كل تعاليم الماركسية التي مازالت تحكم الصين رسمياً كاختيار سياسي؟

لا تستخدم مخرجة الفيلم التعليق الصوتي لتوصيل رسالة مباشرة، فهي لا تقحم نفسها أو تتدخل فيما نشاهده على الشاشة، بل ترصد وتراقب بمنتهى الذكاء والفطنة، بحيث تصبح الصورة وتناقضات الصورة، بل وعبثيتها أيضاً، هي التي تفرض نفسها على الفيلم، ومن هنا يصبح ما يصل إلينا، هو تأثير مثل هذه التحديث والتطويع للآلية الإنتاجية الضخمة، على العمال أنفسهم، من الناحية النفسية ومن الناحية الاجتماعية، لنلمس كيف نشأت منظومة جديدة لا شك أنها فرضت نفسها على الجميع، سواء في علاقتهم برؤسائهم في العمل، أو في العلاقة فيما بينهم.

لم تكن المخرجة الأمريكية من أصل صيني، جيسيكا كنغدون، تحلم بأن يصبح أول أفلامها عملاً يتوج بكل هذا النجاح، وأن يصل أيضاً إلى ترشيحات الأوسكار النهائية ضمن قائمة أفضل فيلم وثائقي طويل، ثم يلقى كل ما يلقاه من اهتمام من جانب جمهور الشباب في العالم. ولعل أكثر ما يلفت النظر في هذا الفيلم هو جنوح مخرجته نحو التجريب في الصور، واستنباط شكل جمالي خلاب للفيلم مع شريط صوت موسيقي معبر يصاحب الصور. ورغم طابعه التجريبي، تظل للصور المتعاقبة جاذبيتها ورونقها

وسحرها. كذلك تستخدم المخرجة نوعاً من المونتاج الذهني» الذي يجعل اللقطات في تعاقبها معاً وارتباطها ببعضها، تحمل مغزى يتجاوز المغزى السطحي المباشر. وهي تنتقل بسلاسة بين فصول الفيلم التي تدور في أماكن عمل مختلفة، بحيث تمنحنا صورة بانورامية لما يجري على صعيد سوق الإنتاج في الصين اليوم. وبالتالي يتمتع الفيلم بروح المعاصرة والجرأة في تصوير ما يُعد محظوراً، ووضعه في سياق مناقض تماماً للسياق الدعائي الذي تتوقعه السلطات.

يذكرنا المشهد الأول في الفيلم كثيراً بما يعرف بـ«سوق الرجال» في بلد مثل مصر تحديداً، أو بالأحرى، «سوق العمال». فنحن في منطقة شركات ومصانع، بإحدى المدن الصينية. يمكننا أن نلمح على الجدارين في خلفية الصورة عبارات كثيرة موجزها أن «العمل الشاق يضمن مستوى معيشة مرتفع»، و«أن الحلم.. سيتحقق».

هناك مجموعة من الفتيات والشباب. أصوات نداءات تأتي عبر مكبرات الصوت، صوت رجل ثم امرأة، إعلان عن السلعة. والسلعة التي يرغبون في بيعها هي وظائف جديدة متوفرة في شركة أجنبية، أو صينية، وظائف -كما يقول الرجل- تضمن الجلوس أي لا تقتضي من العامل الوقوف على قدميه طول النهار. و«نحن نوفر السكن والطعام، ولا ضرورة لإجراء اختبارات صحية، 20 يوان (أي 2.99 دولار) في الساعة».

يظهر رجل وسط حشد الشباب يحمل مكبر الصوت في يده ويخاطبهم: يمكنكم اختيار العمل الذي تريدونه. وعلى الجانب الآخر تقبض امرأة على الميكروفون وتقول: السكن يبعد مسيرة 3 دقائق فقط عن المصنع. وكل 4 أفراد في غرفة مكيفة الهواء. ثم تستدرك: «من 4 إلى 6 أفراد. ليس أكثر من 8 أفراد». ويقف رجل آخر يقول من دون مكبر صوت: «تعالوا هنا لن تجدوا عملاً أسهل من هذا.. لا يوجد اختبار عضلي أو تجربة. ستقومون بالتعبئة وأنتم جالسون».

مجموعة من الشباب جالسون، منهمكون في التطلع إلى شاشات هواتفهم المحمولة، بينما يأتينا من خارج اللقطة صوت امرأة تعلن بدورها: نحن نصنع أنواعاً جديدة من الهواتف. هذا عمل يقتضي الوقوف. ليس هناك جلوس. إنه مصنع لهواتف «هواوي» الجديدة. لا يمكنكم أن تأتوا بهواتفكم إلى هذا العمل. ويعلن صوت آخر للحشد عن توفر عمل مقابل 32 دولاراً في اليوم الواحد.. والعمل

مع شركة فوكسكون، ثم شخص آخر يقول «تعالوا اعملوا معنا في مصنع قطع غيار سيارات». وهكذا تستمر النداءات والمضاربات والمنافسات في شروط العمل، والأجور، وينتهي المشهد المصور من زاوية مرتفعة، بمجموعة من الشباب يحملون حقائبهم، يركبون واحداً بعد آخر حافلة كبيرة تابعة لشركة هواوي، ثم تنزل عناوين الفيلم الأولى. هذا مشهد يلخص ببراعة الوضع الحالي في سوق العمل: التنافس على جذب العمال، وتباين أنواع العمل والمصانع والشركات، واختلاف الظروف والشروط، والعامل هنا مطلوب منه أن يبيع قوة عمله مقابل أجر زهيد. وهذا هو سر رخص البضائع والمنتجات الصينية مقارنة بمثيلاتها في الغرب بسبب رخص الأيدي العاملة كما هو معروف.

مرة أخرى عند تقاطع طرق كبير. تعبر الطريق مجموعة من الفتيات والشباب، يرتدون جميعاً الملابس العصرية الأوروبية. وعلى الجدران تطالعنا شعارات مثل «الشعور بالقيمة. الحلم الصيني.. ابذل جهداً في العمل تتحقق كل أمنياتك. كن متحضراً، واضرب مثلاً جيداً». هذه الشعارات ستمتد وتظهر بين وقت وآخر، كتعليق مستتر، على فكرة زرع الحلم الصيني في أذهان الفقراء في الأحياء الهامشية، وهي حيلة ذكية من جانب المخرجة تغنيها عن التعليق الصوتي أو التدخل المباشر في محتويات الصورة. وأمام شاحنة تنقل عدداً من الدراجات تقف كاميرا جيسيكا كنغدون، تراقب العامل الذي يحمل الدراجات واحدة بعد أخرى ويناولها لزميله الذي يقف أعلى الشاحنة.. من أين جاءت كل هذه الدراجات الملقاة على أحد جانبي الطريق؟ لا نعرف، فهي لم تخرج من مصنع، لكنها دراجات جديدة. وفي اللقطة التالية نلمح أكواماً أخرى هائلة لا يمكن حصرها لدراجات مصبوغة باللون الأزرق، ثم تصعد الكاميرا وترتفع تدريجياً ببطء إلى أعلى بحيث نشاهد صفوف وخطوط الدراجات الزرقاء الراقدة على الأرض وقد تداخلت معاً وشكلت لوحة سريالية شديدة الغرابة، كأنها مزروعة في تلك البقعة من الأرض. هذا هو الإنتاج بالجملة، والتطابق الحرفي الذي يلغي أي تميز. وكأنه يعبر عن الإنسان نفسه، عما أنتجه سوق العمل!

تنتقل كاميرا كنغدون من مكان إلى آخر، من خلال اختيارات شديدة الدلالة لتلك الأماكن، وكلها أماكن للعمل وأحيانا أيضاً،

للهو والسهر. أي أنها تنتقل من طبقة العمال الكادحين، إلى «الطبقة الجديدة» من بيروقراطية المصانع والشركات. ونحن نشاهد أولاً مصنعاً لتجهيز البط الصيني بعد سلقه في غلايات ضخمة حسب الطريقة الصينية ثم إكسابه اللون الأحمر القاني، وتنظيفه ووضعه في صناديق ضخمة.. ستصبح جاهزة للنقل إلى المطاعم. وداخل أحد مصانع الحاشيات التي توضع داخل الأحذية، يدور حوار طريف بين عاملتين تضعان الكمامة على الوجه:

- لا يهم أن تقولي كم يوماً عملتِ، فكلام المدير هو المهم.. والمدير هو الذي سيحدد ما سيدفعونه لكِ..
- مدير المصنع؟
- وما هي وظيفة مدير المصنع أكثر من ذلك..
- إنه شيء صغير.
- ماذا تقصدين بشيء صغير؟ إنه الرئيس.. لماذا لا تشترين طعام الغداء للرئيس؟
- سأشتري له بعد أن أحصل على أجري.. لا أريد أن أشتري له شيئاً.. هل تقصدين أنني إن لم أدفع له (ثمن وجبة) لن يبقيني في العمل هنا؟
- إننا نتنافس جميعاً على شراء وجبة الغداء له.. لكي «يضم لنا بعض الخيوط» (تقصد يسهل لنا الأمور).. يجب أن تفتحي باباً خلفياً.

وعلى لقطة قريبة لأحد أنوال النسيج تقول لها زميلتها: واضح

أنك تجيدين ضم الخيوط. ثم ننتقل إلى قسم آخر في المصنع، لصنع سراويل الجينز. ويكشف حديث العاملات أنهن يعملن بالقطعة، أي أن الأجر يحسب على أساس عدد قطع السراويل التي يقمن بصنعها يوميا، ومعروف أن العمل بالقطعة هو أدنى أنواع العمل، وينتمي إلى القرن التاسع عشر. وقد سخر منه شارلي شابلن في فيلمه الشهير «العصر الحديث» عندما صور نفسه والآلة تكاد تبتلعه وهو يحرص على الاستمرار في تكرار نفس العمل بشكل سريع للغاية لكي ينتج أكبر كمية.

ومن مزايا الفيلم أن هذه الحوارات التي ستتكرر في أجزائه المختلفة، تأتي تلقائية تماماً. وفي لحظة حصولها وليست من خلال «إعادة تمثيل»، ومن الطريف أيضاً أنه بينما يتم العمل بطريقة يدوية أساساً، مع مساعدة محدودة من الآلات البسيطة، يتم وضع النقوش والرسوم والكلمات باللغة الإنجليزية على الملابس بواسطة آلات رقمية متقدمة للغاية، فالمقصود أن تضاهي السلعة في النهاية مثيلاتها في الأسواق الأمريكية أو تصبح ملائمة لهذه الأسواق.

وفي أحد أكثر مشاهد الفيلم طرافة وغرابة، تتسلل الكاميرا داخل مصنع لدمى الفتيات المثيرة جنسياً المصنوعة من السيليكون، التي يستخدمها بعض الرجال في الغرب كبديل للرفقة مع المرأة. تتوقف الكاميرا أمام العمال ومعظمهم من الفتيات، وكل منهن تقوم بدور ما في مراحل صناعة هذه النماذج من الصفر إلى أن تصبح مماثلة تماماً للتركيبة أو للنموذج المثير جنسيا المطلوب في الغرب:

الشعر والجسد والعيون، وكل نموذج يُصنع أيضاً حسب طلب الزبون (أو الشركة)، الذي يبعث كما نفهم من سياق الحديث بين العاملات في هذه الصناعة، بمواصفات دقيقة محددة يرغب في توفرها في الدمية الجنسية التي سيشتريها. ورغم أن الفتيات هن اللاتي يقمن بصنع وضبط كل تفاصيل هذه الدمى، إلا أنهم يمارسن عملهن بمنتهى البرود واللامبالاة، حتى عندما يتعاملن مع أدق الأجزاء وأكثرها حساسية في أجساد تلك الدمى. والأكثر مدعاة للدهشة بالطبع، أن هذ النوع من السلع الاستهلاكية تحديداً، ليس من الممكن تخيل أنه يمكن أن يباع ويشترى داخل السوق الصينية أصلاً، فالتقاليد الصينية تقف ضده، كما أن قوانين السوق -التي ما تزال تتمتع بغطاء من الفكر الشيوعي- تحظره، باعتباره رمزاً للتدهور في المجتمع الرأسمالي الغربي، أي أن الصين لا تمانع من إغراق أسواق العالم الرأسمالي بهذا النوع من السلع الاستهلاكية السخيفة، طالما أنها ستجني من ورائها أرباحاً، وتتوسع في الإنتاج

والتصدير. وفي مصنع آخر مثلاً نرى كيف يصنعون قبعات مكتوب عليها «ليبارك الرب أمريكا» تلبية لرغبة السوق الأمريكية. وفكرة المنافسة مع أمريكا والتفوق عليها تتردد كثيراً في الفيلم.

ولعل إحدى الأفكار الأساسية في الفيلم هي تأثير الهوس بالمنافسة الخارجية على الفكر الصيني التقليدي وعلى القيم الصينية: فنحن نشاهد على سبيل المثال، كيف تُدرَّب الفتيات ويُدرَّب الفتية على اتباع وسائل الإتيكيت أو الطرق الغربية المهذبة في خدمة الزبائن عند تقديم الطعام في المطاعم إلى علية القوم. فمع نمو الإنتاج على نحو ما عرفت الصين، تنامى أيضاً الاستهلاك، وتكاثرت المطاعم المخصصة لخدمة طبقة المديرين وكبار البيروقراطيين الذين يديرون المصانع والشركات الجديدة وخصوصاً المتخصصين في التكنولوجيا الرقمية الحديثة. فهؤلاء كما نرى، يميلون إلى محاكاة أمثالهم في الغرب: الملابس الغربية، استخدام الشوكة والسكين في تناول الطعام، شرب الخمر في الكؤوس الغربية.. وغير ذلك. والمدربة تكرر على الجميع ضرورة قبول الإهانة أحياناً سواء من الزبائن أو من المديرين دون إبداء أي اعتراض.

وفي مشهد آخر نشاهد ما يشبه ورشة تدريبية على إدارة أعمال الشركات والترويج للسلع، أي تدريب الفتيات والشباب على الإدارة. المدربة امرأة. وهي تسألهم لماذا أتيتم إلى حصتي رغم أن سعر الدرس مرتفع كثيراً؟ ألأنكم من المغرمين؟ لدي الكثير من المغرمين بما أفعل ويجب أن يكون لديكم جميعاً معجبون موالون لكم

لكي تنجحوا. وستصبح حياتكم أفضل. يجب أن يصبح كل منكم «رئيس عمل يتصف بالنجومية».. «رئيس نجم».. يجب أن تعرفوا كيف تجنون المال من سلعتكم المفضلة. المعرفة يجب أن تستخدم في جني المال. تتوفر المعرفة اليوم كثيراً. لكن، حتى لو استطعتم حفظ 300 قصيدة صينية فلا فائدة ترجى إن لم تعرفوا كيف تجنون منها المال».

هذه الأفكار تتردد في الفيلم أمام الكاميرا في سياق طبيعي تماماً وغير مفروض، بل في مناخ يسوده الود والمرح بين جميع الحاضرين، وهو أيضاً مقبول، سواء من السلطات التي من الواضح أنها تشجع هذا النوع من «التلقين» الرأسمالي، أو من جانب الشباب المتطلع إلى بدء حياة عملية في مهن يمكنها أن تحقق لهم الصعود الاجتماعي. ولا يغيب عن مخرجة العمل طيلة الوقت، تجسيد الفارق الطبقي بين العمال وطبقة المديرين، بشكل مباشر أحياناً، كما في مشهد المواجهة بين مجموعة من المتدربين على القيام بأعمال الحراسة في تدريبات عسكرية شاقة، وبين خمسة من مديري المشروع. والفارق في المظهر والمنظر والملبس والسلوك واضح، مع تجسيد فكرة الخضوع المطلق ضماناً للصعود. وفي مشهد آخر نرى فتاة (موديل) وزميلها المصور يصورها في حديقة عامة، ويطلب منها اتخاذ أوضاع معينة للتصوير إلى أن تضج وتشكو من ارتفاع الحرارة بشدة وترفض استكمال التصوير، بينما نلمح على الجانب الآخر من الحديقة عاملاً يشقى في صبر وهو يقوم بتنسيق الزهور تحت حرارة الشمس القاسية.

قامت المخرجة جيسيكا كنغدون بتصوير فيلمها المكون من مشاهد متفرقة في نسيج متقن، في نحو 50 موقعاً من مواقع العمل، وهي تفتتح فيلمها وتختتمه بأبيات ذات مغزى، من قصيدة كتبها جدها عام 1912م بعد سقوط النظام الإقطاعي القديم في الصين ونهاية الإمبراطورية، وتأسيس الجمهورية. تقول الأبيات التي تظهر في بداية الفيلم «ناولني سيفي.. إنني أصعد البرج.. أتطلع عن بعد.. آملاً أن أعالج ما يقلقني.. البرج مرتفع كثيراً يصعب تسلقه.. ولكن قلقي يزداد».. وفي نهاية الفيلم نقرأ هذين البيتين من القصيدة: إنني أصعد وأتطلع عن بعد بقلب صافٍ، لكني لا أرى سوى الحطام في كل مكان». والمعنى المقصود هو أن الصعود والرغبة الشرسة في الصعود لا يحققان السعادة المنشودة بالضرورة، بل قد يعقب الصعود، هبوط وانهيار. وهي رسالة تحذير واضحة من عواقب السعي المحموم نحو المنافسة.

فيلم «الصعود» تجربة مثيرة للعين وللعقل، عمل شديد الاتقان والحرفية، كما أنه منضبط تماماً من ناحية الإيقاع، والأفلام صنعت في الأساس لكي تشاهد ويمكننا الإحساس بقيمتها ورونقها.

8

«رسائل خفية» من الصين

لكل لغة أسرارها ومفاتيحها، وأي لغة تظهر نتيجة للحاجة إليها، كوسيلة للتخاطب والتواصل بين البشر في ظروف طبيعية، ولكن هل يمكن أن تبتكر المرأة لنفسها لغة خاصة «سرية» لا يفهمها سوى مثيلاتها من النساء اللاتي يعشن نفس ظروفها ومعاناتها وراء الأسوار؟ وهل تصلح مثل هذه اللغة السرية للغناء أيضاً؟

هذا ما يطرحه الفيلم التسجيلي الصيني «رسائل خفية» (2022) Hiddfen Letters الذي اشترك في إخراجه مخرجتان هما فيوليت دو فنغ وتشينغ تشاو. ويصور الفيلم كيف وجدت أجيال من النساء الصينيات صدوعاً في مجتمعهن القمعي الأبوي في الماضي، فابتكرن طريقة للعثور على نفحة أمل وسط ظلام دامس فرض عليهن فرضاً داخل البيوت في المجتمع الريفي الاقطاعي. هذه الطريقة تسمى «نوشو» Nushu، وهي في الحقيقة، لغة خاصة اخترعوها لكتابة الرسائل لبعضهن البعض لمشاركة آلامهم وتحقيق الشعور بالارتياح جراء هذا التبادل المشترك للمشاعر، والتعبير المشترك عن الهموم.

لا يفهم هذه اللغة المكتوبة التي يتم التعبير عن معانيها أيضاً من خلال الغناء، سوى قليل جداً من الأشخاص في الصين اليوم، وبالتالي يركز الفيلم على المحاولات العديدة التي بذلها عدد قليل من النساء المتفانيات واللاتي يملؤهن الإصرار على إحياء لغة الـ «نوشو» والحفاظ عليها باعتبارها أكثر من مجرد قطعة أثرية يجب أن تظل محصورة داخل المتاحف. وينتقل الفيلم بين ثلاث شخصيات لنساء جعلن من أحياء «النوشو» هدفاً رئيسياً في حياتهن. أولهن «هو تشين» Hu Xin، وهي امرأة شابة من الريف، تتدرب على الغناء بهذه اللغة على يدي «يانشين»، وهي سيدة تجاوزت الثمانين من عمرها، وتعتبر واحدة من آخر سلالة النساء اللاتي عرفن لغة النوشو. والثانية «هو تشين» التي تعمل مرشدة سياحية في متحف مخصص للغة النوشو في مقاطعة جيانجيونج. وهي ترى أن هذه اللغة تدور في الغالب حول البؤس والشقاء النسائي. وكانت تعكس مشاعر نساء خاضعات للرجال، عندما كان ربط القدم

أمراً شائعاً (مثل الزيجات المرتبة)، ولم يكن مسموحاً بالطلاق، أي أن هذه اللغة الخاصة جداً، ولدت من قلب اليأس، وكانت النساء يكتبن كلماتها بحروف صغيرة، عرفت بلغة النحل، على المراوح اليدوية والمناديل، بخط دقيق، أو عبر الغناء، وكانت تُتوارَث عبر الأجيال. ولكن «هو تشين» تكشف لنا أن هذه «الرسائل الخفية» لم تكن تتعلق أبداً بالرجال، بل كان موضوعها دائماً هو التعبير عن روح الأخوة التي تربط بين النساء اللاتي يجمع بينهن العذاب أو المعاناة المشتركة. ولم تكتشف هذه اللغة أو الرسائل الخفية سوى في عام 1983م.

«هو تشين» طُلقت من زوجها الأول الذي أحبته، فقد كان يسيء معاملتها كثيراً، وقد رفض الإنجاب منها، بل وأرغمها على إجهاض الجنين الذي حملت فيه. وهي تعبر خلال حواراتها مع المخرجة، عن آلامها وشعورها القاسي بالوحدة، وكيف أصبح ملجؤها هو لغة النوشو التي تتفانى في استعادتها والتعبير بها عن لوعتها وتجربتها الشخصية في الحياة، فأصبحت تبتكر قصائد بهذه اللغة تغنيها كما تقوم بتعليم الأخريات الكتابة بهذه اللغة.

المرأة الثالثة هي «سيمو»، وهي مغنية تنشد أغاني النوشو لجمهور صغير من المهتمين. وتقول إنه على الرغم من أن النوشو كلغة، تدور حول الألم والحزن، إلا أنها تستخدمها لتقديم الأغاني التي تجعل جمهورها يشعر بالسعادة والتفاؤل والأمل. فهي تستمد ذخيرتها الموسيقية من الموسيقى المبهجة بغض النظر عن الكلمات، أي أن

الكلمات تتناقض مع الطابع المبهج للموسيقى، ولكنها تبرر ذلك بأن معظم الناس لا يفهمون ما تغنيه ورغم ذلك يحبون الاستماع إلى أغانيها، فمن الصعب للغاية أن يتمكن نساء اليوم من لمس روح موسيقى النوشو كما كان الأمر في الماضي. و«سيمو» مخطوبة إلى أحد الشباب، وهي تسرد علينا كيف أن زوجها المنتظر يتوقع منها أن تعمل في وظيفتين في وقت واحد حتى يتمكنا من شراء منزل تقيم معهما فيه والدته الأرملة. وقد تخلصت سيمو من خطيبها الذي لا يمكنه أن يتفهم اهتماماتها بالنوشو، كما يريد استغلالها وتشغيلها للحصول على دخل مالي كبير دون أدنى مراعاة لمشاعرها وقدراتها أيضاً، أما «هو تشين» فهي تعبر عن شعورها بالفشل في الحياة، بعد أن تقدم بها العمر وفشلت في بناء أسرة وإنجاب أطفال.

المخرجتان دو فنغ وتشاو، توجها نقداً شديداً لتصاعد القيم الرأسمالية في الصين الحديثة. وقد أصبح بعض الرجال يحاولون التحايل من أجل ابتكار طرق جديدة لتحقيق الكسب المادي من

«النوشو». فقد وظفوا كل شيء من أجل المكاسب المالية، بما في ذلك استخدام عرائس أو دمى شخصيات النوشو في كل شيء، من لعب الأطفال وحتى ملابس الرجال. بدعوى أنه من دون التسويق الأوسع على مستوى المجتمع كله سيموت فن النوشو nushu. وعلى سبيل المثال، ابتكر أحد الرجال تطبيقاً يترجم لغة الماندرين (الصينية) إلى لغة النوشو، يبيعه بما يعادل 300 دولار لكل هاتف ذكي. ويقول الأشخاص الذين حضروا معرضه إنهم لا يستطيعون قراءة لغة النوشو أصلاً، إذن فما فائدة التطبيق لهم. ورغم ذلك، ربما يكون الوحيدون الذين يمكنهم الاستفادة من هذا التطبيق هم القلائل الذين يستطيعون قراءة لغة «النوشو»، أو الجواسيس الذين يشفرون الرسائل.

يقول الفيلم إن النساء في الصين الحديثة يتمتعن بخيارات أكثر بكثير من تلك التي كانت متاحة لدى الأجيال السابقة. لذا فقد تضاءلت الحاجة إلى النوشو، فلا حاجة للنساء اللاتي خرجن إلى أسواق العمل في الصين، للحديث عن عذابهن الداخلي وراء أسوار المنازل. ومع ذلك، لا تزال النساء الصينيات المعاصرات يواجهن خيارات صعبة ومواقف راسخة تجعلهن يبحثن عن طرق للوقوف في وجه الرجال وتحقيق الاستقلال النفسي. هنا يتطرق الفيلم إلى النقطة التالية التي تركز على موضوع علاقة المرأة بالرجل في الصين الحديثة.

تعرض المخرجتان لقطات كثيرة من الأرشيف، للمرأة في الثورة الصينية بعد انتصار ماوتسي تونج وإقامة جمهورية الصين الشعبية الاشتراكية، حيث أعلن مساواة المرأة بالرجل في جميع المجالات وإتاحة الفرصة أمام النساء لبلوغ أرقى المناصب. ولكن يبدو أن الأمر لم يعد كذلك اليوم. فالفيلم يتوقف أمام نوع آخر من القهر الذي تتعرض له المرأة فمطلوب منها العمل ضعف ما يعمله الرجل، وفي الوقت نفسه، الاهتمام بالبيت ورعاية الأبناء. وفي مشاهد مختلفة، تسجل المخرجتان حوارات مباشرة حقيقية غير معدة سلفاً، تدور بين سيمو وخطيبها أمام الكاميرا. فهو يعتبر مثلاً ولعها بغناء النوشو مجرد هواية يجب أن تتخلى عنها لحساب العمل مقابل أجر. وعندما تطلب النصيحة من نساء أخريات حول هذه المشكلة التي تواجهها مع خطيبها، يسهل رؤية مدى تشابه مشاكلهن.

ومن أكثر عناصر الفيلم الفنية تميزاً، التصوير السينمائي الذي اشترك فيه تيبين فينج ووي جاو، حيث تمتزج لقطات الطائرات المسيرة (الدرون) التي تعبر بين وقت وآخر، سماء القرى (هل تصور وترصد ما يدور على الأرض؟)، مع اللقطات القريبة الكبيرة للتعبيرات المرسومة على وجوه النساء، وخصوصاً ما يبدو على وجه «سيمو» من قلق على المستقبل الغامض الذي ينتظرها، وعلى وجه المرأة المطلقة «هو يين». وتحافظ المخرجتان على إيقاع يشبه إيقاع قصيدة النوشو نفسها.

يتساءل البعض في الفيلم، وأيضاً خارج الفيلم: هل أمام لغة النوشو فرصة للعيش والبقاء في المستقبل مع كل ما تشهده الصين اليوم من تعقيدات، سواء في الصناعة أو في الحياة عموماً؟ المتفائلون يرون أن من الضروري إعادة إحيائها، لا كمادة فولكلورية، بل كوسيلة من وسائل التعبير الفني. ومع ذلك فمن الواضح أن روح

هذه اللغة نفسها مهددة بالزوال مع كل هذا التهافت من جانب مجتمع الرجال -كما يقول الفيلم- من أجل استغلال هذا الفن أو اللغة استغلالاً تجارياً بحتاً.

وتبقى «الرسائل الخفية» القديمة تشحذ قلوب وعقول الكثير من النساء الشابات في الصين، للمحافظة على ذاكرة أجيال سابقة كافحت من أجل البقاء والتعبير عن الذات بالابتكار والإبداع.

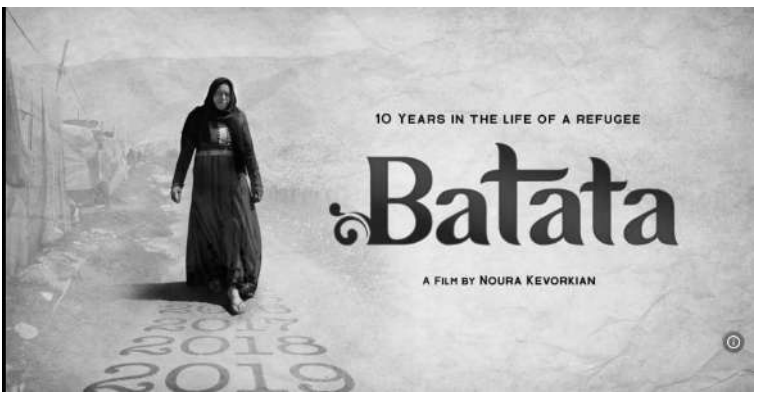
9

«بطاطا».. ملحمة الإنسان والأرض

«بطاطا» فيلم تسجيلي ليس كغيره من أفلام الهجرة واللجوء، حيث نرى امرأة سورية لا مثيل لها بين النساء، ضحت بسعادتها، ووضعت عائلتها قبل نفسها، وأفنت حياتها في العمل الشاق في مزرعة لبنانية لعشرات السنين، كلاجئة جاءت إلى لبنان قبل سنوات من انفجار أزمة اللاجئين السوريين بعد انفجار الحرب في سوريا.

الفيلم يحمل عنوان «بطاطا» Batata (2022)، وهو من إخراج المخرجة السورية، اللبنانية، الكندية -من أصل أرمني- «نورا كافوركيان»، ساهم في إنتاجه صندوق دعم الفنون في مؤسسة الدوحة السينمائية (قطر)، مع أطراف إنتاجية من لبنان وكندا. وهو فيلم طويل (يقع في ساعتين وخمس دقائق)، يصور كيف انعكست التطورات السياسية بين سوريا ولبنان، على حياة امرأة سورية اسمها «ماريا»، هاجرت منذ وقت مبكر إلى لبنان، والتحقت بالعمل في مزرعة رجل لبناني، كانت ماريا -كما تقول لنا- تطلق

عليه مع رفاقها من العمال المسلمين: «موسى»، أو «محمد موسى» رغم أنه لم يكن مسلماً، بل كان مسيحياً، واسمه الأصلي، «موفيس دوداكليان»، وهو من أصل أرمني، مثل المخرجة نفسها. ويتضمن الفيلم مقاطع من مقابلات أجرتها معه باللغة الأرمنية. وفي إحدى هذه المقابلات يصف «موسى» علاقة المزارع -مثله- بالأرض التي يزرعها بعلاقة حب بين الرجل والمرأة. ويتميز هذا الفيلم بلغته السينمائية الرفيعة، وإيقاعه الشعري، وانتقالاته بين الشخصيات المختلفة في سلاسة، منتقلاً من الخاص (ماريا وحياتها ومحنتها) إلى العام (وضع اللاجئين عموماً)، رابطاً بين الإنسان والطبيعة، وبين الأرض والإنسان، ثم تتسع دائرة النظر لنصبح وكأننا أمام ملحمة الإنسان من أجل البقاء في ظروف مستحيلة.



يغطي الفيلم عشر سنوات من الأحداث كما انعكست على حياة الشخصية المحورية «ماريا»، وتمتد المتابعة من 2009 إلى 2019م، وينقسم الفيلم إلى فصول يحمل كل منها تاريخ السنة، وفي السنوات

الأولى تتابع المخرجة قصة «ماريا»، كيف جاءت للمرة الأولى إلى هذه المنطقة من سهل البقاع في لبنان عندما كان عمرها 11 سنة. وقد جاءت مع والدها، «أبو جميل»، وهو مسلم سني، من مدينة الرقة السورية، وارتبط بصداقة عميقة مع اللبناني المسيحي «موسى»، ولكن بينما ظلت «ماريا» تعمل في مزارع البطاطا التي يمتلكها «موسى»، مع نحو ثلاثين فتاة سورية أخرى، عاد والدها مع أمها إلى سوريا وإن ظل يتردد بين وقت وآخر، لزيارة صديقه اللبناني، والاطمئنان على ابنته.

وتعتبر شخصية «موسى» شخصية أساسية في النصف الأول من الفيلم، وهو رجل استثنائي في كل شيء، في حبه للناس، وترحيبه المدهش بالسوريين، وفيما يبديه من كرم، وحب للحياة، مع ولعه بالطعام الجيد، واهتمامه بالموسيقى، كما أنه نموذج للتضحية من أجل الآخرين، والرفق بمن يعملون معه، بحيث أصبحت «ماريا» بمثابة ابنة له، والواضح أيضاً، أنها اكتسبت بعض المعرفة والثقافة من الأحاديث التي كانت تدور معه، فعلى الرغم من مظهرها «البدوي»، ولهجتها السورية الخشنة، لهجة سكان الشرق السوري، إلا أنها تشير أثناء حديثها مع المخرجة (من وراء الكاميرا)، إلى لوحة للفنان التشكيلي الفرنسي مونيه، بل ونرى صورة من تلك اللوحة الشهيرة معلقة على جدار الخيمة التي تقيم فيها.

من البداية نرى كيف كان يتعين على ماريا أن تبني الخيمة بنفسها، وأن تتعلم قيادة الجرار الزراعي، وأن تعمل في الحقل بيدها، تزرع

وتحصد، ثم تطهي الطعام، وتعيش أيضاً لحظات مرح وسعادة مع هذا الرجل النادر «موسى»، ثم كيف أصبح الكثيرون من أبناء الرقة يأتون، ليلحقوا بها ويطلبوا مساعدتها في العثور على عمل في المزارع. ولم يكن لجوء السوريين وقتذاك، مدفوعاً بالرغبة في الفرار من الحرب، بل فراراً من واقع البطالة والكساد الاقتصادي.

يتطرق الفيلم في القسم الأول منه، إلى مسألة التشكك وعدم الثقة من جانب اللبنانيين تجاه السوريين، ويروي شاب لبناني يعمل في المزارع مع ماريا، إن النظرة السائدة لدى اللبنانيين هي أن السوريين أتوا ليأخذوا مكانهم في العمل، ومن هنا كان الرفض، وكان السوريون يعتقدون في البداية أنهم لن يبقوا في لبنان أكثر من ستة أشهر، لكن الأمور تغيرت مع اندلاع أحداث الثورة السورية في 2011م. ومن خلال استخدام بعض لقطات من الأرشيف، للوجود السوري العسكري في لبنان لسنوات طويلة، يرصد الفيلم

نشوء النفور والرفض، ودرجة من العداء، من جانب اللبنانيين، ويروي الشاب اللبناني في الفيلم كيف أن كل حركة أو خطوة كانت تقتضي الحصول على تصريح من السلطات السورية التي صارت تتحكم في كل شيء. هذا الجانب «السياسي» أساسي في رسم ملامح الصورة العامة للعلاقة المتوترة بين الطرفين، لكن الأمر سيتغير مع بدء عملية النزوح الكبير فيما بعد.

في 2012م بدأ تدفق الكثيرون، سواء من أقارب «ماريا»، أو غيرهم، على مزارع البطاطا، ولكن العمل في المزارع يصاب بالجمود مع إغلاق الحدود ووقف حركة التصدير، ويعاني «موسى» من خسائر مالية باهظة. ويتعين على ماريا كما نرى، أن تذهب للعمل في مخبز قريب كل يوم حتى تتمكن من توفير ما تقتات به. ولكنها لا تكف عن مساعدة الآخرين، أخواتها وأبناء وبنات عمومتها وسائر أفراد «القبيلة» الذين يتوافدون هاربين من جحيم الحرب، خصوصاً بعد استيلاء تنظيم الدولة الإسلامية (داعش) على الرقة. وسيأتي وقت، في 2014م، تنتقل فيه الكاميرا فجأة إلى ماريا وهي تبكي أمام قبر وتضع فوقه شمعة. لقد مات «موسى» فجأة، ربما بعد أن تكاثرت عليه الضغوط كما تخبرنا ماريا في مشهد آخر. لكنها الآن تبكي الرجل الوحيد الذي جعل لحياتها معنى، ولم يكن موسى -كما نفهم من الفيلم- متزوجاً، أما هي فظلت تنتظر أن يظهر الرجل المناسب الذي يصلح زوجاً لها دون أن يأتي أبداً، ومع ذلك لم تيأس ولم تقع في دائرة الاكتئاب، بل ظلت دائماً -كما نرى ونلمس من

خلال هذا الفيلم البديع- تشقى، وتجتهد، وتعمل، وتشيع التفاؤل بين الجميع، وتوزع الابتسامة والحب على الجميع، فقد وضعت حياة الآخرين قبل حياتها وقبل نفسها، وقدمت نموذجاً رائعاً في إنكار الذات. في البداية تقول لنا ماريا، إنهم أخفوا خبر وفاة موسى عن والدها العجوز الذي قد لا يتحمل الصدمة. ولكن فيما بعد، عندما أخبروه أعلن أنه لن يطأ بقدميه لبنان بعد اليوم.. لكنه سيعود بعد سنوات، لكي يطمئن على ابنته وأقاربه.

لا تتوقف الأزمة السورية بالطبع، بل تتصاعد. ويرسل والد ووالدة ماريا لها لقطات مصورة عبر الهاتف المحمول لهروب مئات العائلات من الرقة، كما ستعلم أن أحد أبناء عمومتها، وهو كهربائي، طلب منه الداعشيون العمل معهم على أن يمنحوه بيتاً وأجراً جيداً إلا أنه رفض، وأصبح مصيره فيما بعد مجهولاً. ومع اتساع نطاق اللجوء، سينتقل الجميع للعيش في مخيمات اللاجئين التي تشرف عليها منظمة الأونروا، ومن بينهم الكثير من الأطفال الذين توقفوا عن الذهاب للمدارس فلم يحصلوا على أي قسط من التعليم، والظروف الحياتية قاسية خصوصاً في الشتاء مع حلول البرد القارس في المنطقة، وندرة الوقود والماء. ومع ذلك ورغم كل الظروف الشاقة، يتمكن هؤلاء من الاستمرار في الحياة، فنرى مشاهد من الزواج والإنجاب والاحتفال، وإقامة الأفراح والرقص الجماعي، وكل ما يجعلهم يتوحدون معاً في قلب المأساة.

إننا أمام لقطات غير مسبوقة لهذا الجزء من العالم، عالم المخيمات

المنتشرة على مساحة واسعة من الأرض في سهل البقاع، تتطلع إليها ماريا من وراء الأسلاك، التي تذكرنا بمعسكرات الاعتقال الجماعي النازية. وهنا سيتغير موقف الشاب اللبناني من اللاجئين السوريين، فبعد أن كان يرفض وجودهم إلا أنه الآن يقول لنا إنه لا يمكنه سوى التعاطف والتضامن معهم في أزمتهم الانسانية بعد أن أصبح من العسير أن يعودوا إلى بلادهم في هذه الظروف.

تستخدم المخرجة، بذكاء شديد، نشرات الأنباء التي تستقبلها ماريا وأقاربها عبر شاشة التلفزيون، داخل المخيمات، لوضعنا في التطورات السياسية التي تقع عبر السنوات التي يغطيها الفيلم، وكيف يقتل النظام السوري أبناء شعبه، وكيف تحولت مدن كاملة مثل حلب إلى خرائب، والضحايا الذين يسقطون يومياً بعد تدخل الجيش الروسي لحماية النظام.. ونستمع إلى اللاجئين السوريين

وهم يصفون مشاعرهم إزاء ما يحدث، ويتحدثون عن النظام الذي يتمنون زواله حتى يمكنهم العودة. ولكنه الحلم الذي ينتهي الفيلم دون أن يتحقق. ويصبح حلم الكثيرين هو الهجرة إلى أوروبا، لكن أشقاء ماريا يحاولون، يفشل من يفشل وينجح من ينجح، ويتقاعس الكثيرون بسبب التكلفة المالية الباهظة.

ولعل أجمل ما في هذا الفيلم التسجيلي الطويل أننا نطلع على عالم اللاجئين السوريين من داخله، ولكن من خلال عيني شاهدة حقيقية، امرأة، عاشت حقبة كاملة وعايشت خلالها كيف تغيرت المصائر، وشهدت على الفقدان، فقدان الأحباء وفقدان الوطن، وكيف ولد من ولد، ومات من مات، ذهب الكثيرون، غادروا إلى الجانب الآخر من العالم، وجاء غيرهم، يبحثون عن مكان يواصلون منه الحياة، ثم كيف كانت ماريا أيضاً شاهدة على تطور العلاقات وعلى الزواج والولادات، والموت أيضاً.

أصبحت «ماريا»، تلك المرأة الجميلة، القوية، الصلبة، الشجاعة، هي -عن حق- «أم اللاجئين». وعندما تتحدث في الفيلم عما كان يرويه لها «موسى» عما وقع من مذابح في حق الأرمن، فهي تقارن ما وقع للأرمن في الماضي، وما يحدث للسوريين اليوم، ثم تقول إنها أصبحت تخشى أن تصبح مأساة ملايين السوريين اللاجئين المشردين الذين يقبعون داخل مخيمات بدائية، يعانون أشق ظروف الحياة دون أن ينتبه إليهم العالم، مثل مأساة اللاجئين الفلسطينيين المستمرة منذ أكثر من سبعين سنة.

إن أكثر ما يصلنا من الفيلم، الذي يتخذ عنوانه من حقول البطاطا في سهل البقاع، هو قدرة هذه المرأة على التكيف في أشد الظروف قسوة، وكيف اكتسبت تلك القدرة المدهشة على التعبير رغم أنها لم تتلق تعليماً كافياً، وكيف تخلت أيضاً عن حلمها بالزواج، مقابل أن تخصص حياتها لمساعدة الآخرين. ومن دون المعايشة الطويلة من جانب المخرجة مع اللاجئين في المعسكرات، وخصوصاً، قربها الشديد من شخصية ماريا، ما كان يمكنها أن تعبر بكل ما نلمسه من صدق، عن هؤلاء اللاجئين، علاقات بعضهم ببعض، وأحاديثهم التي تنساب في تلقائية أمام الكاميرا، في لحظات الشقاء والأسى والمرح والمزاح، كما نرى الأطفال في اللعب والشغب والمشاكسة، بحيث أصبح الفيلم بانوراما شاملة للحياة في زمان ومكان محددين. ولم يكن ممكناً، أن تستعين نورا بفريق تصوير، فقد أرادت بناء علاقة مباشرة حميمية مع الناس، واستطاعت بالتالي أن تقتنص الكثير من اللحظات التلقائية منهم أمام الكاميرا. وهو ما انعكس على الفيلم، وجعله يصل إلى قلوب المشاهدين.

تستخدم نورا كافوركيان في فيلمها، اللقطات القريبة التي تركز على الوجوه، وخصوصاً وجه ماريا المعبر، لكي تنقل لنا مشاعرها في لحظات الضيق والفرح، كما تركز على العلاقة الأساسية بين ماريا والأرض، وبينها وبين الأخريات والآخرين من حولها، كما تركز كثيراً على ثمرات «البطاطا» التي أصبحت الغذاء الأساسي للجميع، فهي الثمرة الحاضرة باستمرار في حياتهم. وتستخدم نورا

شريط صوت يفيض بالنغمات المعبرة، مع مقاطع من أغاني فيروز، والأغاني والأهازيج الشعبية اللبنانية والسورية. وينتهي الفيلم بلقطة قريبة على وجه ماريا التي يقول لنا صوتها أنها تأمل في عودة الجميع إلى وطنهم قريباً.

ثلاثة عشر عاماً مرت منذ أن بدأت المخرجة في تصوير فيلمها، إلى أن اكتمل مونتاج الفيلم، وعُرض في عدد من المهرجانات السينمائية الدولية، وحقق أصداء إيجابية، فقد نقل للمشاهدين في كندا والعالم، صورة جديدة شاملة للاجئين السوريين في لبنان.

10

«سيرجيو ليوني» الإيطالي الذي اخترع أمريكا

- رامون: الحياة غالية جداً. من الحماقة أن يخاطر المرء دائماً بفقدها.
- ميجيل: أظن أن رامون محق في هذا. أنا أيضاً تعبت من كل هذا القتل.
- الرجل الغريب: هذا كله مؤثر جداً..
- رامون: ألا تحب السلام؟
- الغريب: من الصعب أن تحب شيئاً لا تعرفه!

(من حوارات فيلم «من أجل حفنة دولارات»)..

لا يوجد مخرج سينمائي غير أمريكي أعاد رسم صورة أمريكا في أفلامه من وحي خياله الخاص عنها، ومن خلال ولعه بالأفلام الأمريكية، خصوصاً أفلام «الويسترن» والجريمة، كما فعل المخرج الإيطالي الكبير سيرجيو ليوني. سيرجيو ليوني الذي صنع أفلامه «الإيطالية» من النوع الذي أطلق عليه البعض في أمريكا «الويسترن

إسباجيتي» على سبيل الاستهزاء، نجح نجاحاً ساحقاً في تغيير نظرة الأمريكيين أنفسهم إلى أبطال الغرب الأمريكي كما صورتهم أفلام الويسترن الأمريكية ذات الطابع الرومانسي. ولعل الفيلم التسجيلي «سيرجيو ليوني: الإيطالي الذي اخترع أمريكا» (2022) The Italia Who Invented America نجح في نقل أكثر الصور صدقاً في أعادة اكتشاف ملامح سينما سيرجيو ليوني، وكيف ظهرت وكيف نجحت في تغيير صورة الغرب الأمريكي، بل وكيف حققت أفلامه وما زالت تحقق كل هذا النجاح.

كان سيرجيو ليوني في آخر أفلامه «ذات مرة في أمريكا» Once Upon a Time in America (1984) قد أصبح مدركاً أن مناخ الجريمة وما وقع في عالم الجريمة من متغيرات في أمريكا، في الفترة من أوائل العشرينيات إلى أواخر الستينيات، يصلح لرواية قصة «نضج» أمريكا نفسها خلال خمسين عاماً من القرن العشرين، فلم

يعد «الكاوبوي»، أو بطل «الويسترن» الذي يحمل مسدسه ويجوب الغرب بحثاً عن الذهب والثروة والمال، هو رمز أمريكا الذي سبق أن قدمه لنا في أفلام «الويسترن سباجيتي»، بل أصبح الأمر أكثر تعقيداً بعد أن أصبحت السياسة تتداخل مع المال، مع العصابات، مع العمل النقابي.

يقوم الفيلم التسجيلي الذي أخرجه الإيطالي فرانشيسكو زيبل Francesco Zippel على الجمع للمرة الأولى، بين مقاطع من أفلام سيرجيو ليوني وخبايا تصويرها وعدد كبير من المقابلات مع كل من عملوا معه وهي مقابلات نادرة، سجلت في الماضي ولم تستخدم قط سوى في هذا الفيلم، منها مقابلات مع شخصيات سينمائية مرموقة غادرت عالمنا منذ سنوات، مثل: الممثل الأمريكي الشهير إيلي والاش، والمخرج الإيطالي المخضرم جوليانو مونتالدو، والمؤلف الموسيقي إنيو موريكوني الذي كتب موسيقى معظم أفلام ليوني، وارتبطت موسيقاه الشهيرة في أذهان المشاهدين بمشاهد أفلامه المثيرة وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منها.

وفي الفيلم أيضاً يتحدث أبناء ليوني الثلاثة: أندريا ورافايلا وفرنشيسكا، كما يظهر الممثل الشهير نجم هوليوود الذي اكتشفه ليوني عام 1965م وأسند إليه أول أفلامه في «ثلاثية الدولارات»، أي كلينت إيستوود. كما يتحدث أيضاً مخرجون مثل: مارتن سكورسيزي، وكوينتين تارانتينو، وستيفن سبيلبرج، وجاك أوديار، وفرانك ميللر، وجيوسيبي تورناتوري.. وغيرهم، عن تأثير أفلام

ليوني عليهم، وعن استقبالهم الأول لها عند ظهورها في الستينيات ثم بعد ذلك. وجميعهم أصبحوا من كبار صناع الأفلام، ويجمعهم بأفلام ليوني -رغم اختلاف أساليب أفلامهم عنه- الولع الشديد بالتأثير من خلال استخدام اللقطات القريبة جداً، وحركة الكاميرا الطويلة، الدائرية، والعلاقة بين الصورة والموسيقى والمؤثرات، مع النغمة الساخرة التي تتردد على لسان بطله الغامض القادم من المجهول، أي ذلك البطل الفردي الذي لا ملامح له ولا اسم.

ويتضمن الفيلم أيضاً لقطات نادرة من أرشيف مدينة السينما في روما التي صور فيها ليوني الكثير من مشاهد أفلامه التي كان يفترض أنها تدور في أمريكا. ويتناول الفيلم نشأة ليوني في أسرة سينمائية حيث كان والده مخرجاً لعب دوراً كبيراً في صناعة السينما الإيطالية في بداياتها، وكانت أمه ممثلة. وتتحدث ابنته رافايلا عن تأثير والدها الكبير عليها منذ طفولتها وكيف استعان بها للقيام بدور طفلة في فيلمه الشهير «ذات مرة في الغرب» (1969)، وعن النشأة والنضج في كنف ذلك الأب الذي اعتبر أن «السينما هي الحياة». كما يتحدث كاتب سيرة ليوني -المؤرخ السينمائي البريطاني، كريستوفر فرايلنج- عن فلسفة ليوني وشخصيته المليئة بالحيوية والطفولية أيضاً، وكذلك عن علاقته بالغرب الأمريكي. والفيلم التسجيلي -الذي يعد الأول من نوعه عن هذا المخرج الكبير- يدور حول ليوني المبدع السينمائي وعلاقته بأفلامه، وليوني الإنسان وعلاقته بعائلته.

تتحدث رافايلا في الفيلم عن والدها، وتشرح كيف أن حياته كانت موزعة بين شيئين لا ثالث لهما: السينما والعائلة؛ فقد كان شديد الاهتمام بعائلته، والده ووالدته وأبنائه، ثم تشير إلى أن السبب في بقاء أسطورة هذا الرجل حتى يومنا هذا، رغم أنه لم يصنع أفلاماً كثيرة، ترجع إلى أنه كان مخرجاً صاحب رؤية، وكان يصنع أفلاماً مركبة ومعقدة، على العكس مما كان كثير من الصحفيين يعتقدون وقتذاك.

ويروي كلينت إيستوود عن لقائه الأول مع ليوني في روما، وكيف أنه لم يكن يثق في البداية بأن هذا الرجل يمكن أن يصنع فيلماً جيداً، ثم يتطرق إلى ظروف وملابسات العمل في الفيلم الأول، فلم يكن يعرف شيئاً من اللغة الإيطالية، ولم يكن ليوني يعرف كلمة من اللغة الإنجليزية، وكان طاقم العاملين والممثلين مؤلفاً من الأسبان والألمان والأمريكيين والإيطاليين، وكلهم كانوا يتحدثون في الخلفية، في وقت واحد بينما كان يجري تصوير المشاهد، لدرجة أنه لم يكن يسمع الحوار الذي يردده (كانت وسيلة الدبلاج هي المستخدمة وقتها)، ثم يروي عن تصوير مشهد خطير من فيلم «الطيب والشرس والقبيح» (1966)، وهو مشهد تفجير جسر حقيقي بُني للتصوير في الفيلم، وكيف أنه اختبأ بعيداً مع ليوني ثم فشل المشهد بعد أن تأخر المصور في تشغيل الكاميرا، فاقتضى الأمر إعادة بناء الجسر لمدة أسبوعين، ثم أعادوا تصوير المشهد!

نقل عن ليوني قوله: «أنا أعرض الغرب القديم كما كان بالفعل. فالسينما تقتبس العنف من الحياة، وليس العكس. ولكن الأمريكيين

يعاملون الغرب بكثير من الثرثرة والبلاغة». إلا أن هذا القول لا يعكس الحقيقة تماماً. فالحقيقة هي أن ليوني صنع عالمه الخاص، «غربه» الخاص، أي أعاد تشكيل الغرب الأمريكي، كما يتخيله هو ويراه، كحلم منفصل عن التاريخ، ولكنه لا يمكن أن يكون منفصلاً عن الواقع الذي كان يصنع فيه أفلامه، فقد كان يعكس أيضاً -وعلى نحو ما- الصراع السياسي القائم في إيطاليا في الستينيات.. في زمن الاضرابات واليسار والاغتيالات والإرهاب الثوري، والرغبة في هدم القديم والتمرد على مجتمع الصفوة، ولكن من دون أن يقحم ليوني الهم السياسي- الاجتماعي بشكل مباشر. لقد كان يسلط الضوء أيضاً على مواضيع مثل العنصرية والنظرة الأدنى للسكان الأصليين وللمكسيكيين بوجه خاص، كما اهتم بموضوع الثورة المكسيكية وربطها بالنضال ضد الاحتلال البريطاني في أيرلندا (في فيلمه «ذات مرة في الثورة»).

كان ليوني يقدم أبطال الغرب الأمريكي من خلال رؤية ساخرة، تجعلهم يبدون أقرب إلى كائنات كرتونية، مضحكين بدرجة كبيرة، ومهرجين يظهرون وكأنهم يمثلون أدواراً تقلد أو تسخر من أداء ممثلي أفلام الويسترن الأمريكية من خلال المحاكاة الساخرة parody وهي عنصر ثابت في أفلام ليوني. بل وحتى الحوار يبدو مصمماً لتحقيق هذا الهدف، أي المحاكاة الساخرة، والمعابثة، معابثة الشخصيات ومعابثة المتفرج، والمبالغة بدرجة ملحوظة للغاية، في تصوير ردود الأفعال من خلال اللقطات الكبيرة جداً للوجوه

big close ups، وهي ترصد أدق تقلصات الجفون، وتعبيرات العيون: القلق، والخوف، والتردد، والوجل وأخيراً المقامرة بإطلاق رصاصة قد تصيب أو تخيب. وكان ليوني يختار الكثير من الوجوه الغريبة الأشكال، القبيحة الملفتة للنظر، التي قد تعاني من عوار أو ندوب بشعة أو سحنة إجرامية، الوجوه الملفتة للنظر بغرابتها التي تضفي خصوصية على الصورة في أفلامه، وتمنح المتفرج إحساساً قويا بالخطر. إلا أن أفلامه، رغم حواراتها التي تتسم بروح الدعابة والسخرية، وبطله البارد المشاعر الذي لا يبدو أنه يهتم سوى بمهمته التي كلف بها نفسه، اتسمت بالمغالاة في مشاهد العنف، وكانت دوافع الشخصيات الرئيسية في هذه الأفلام رغم تركيبتها البسيطة، غامضة، وحتى من يتصدى من هذه الشخصيات -لدعم قضية الثورة المكسيكية مثلاً- كان أقرب إلى قطاع الطرق. ولكن العنف كان له طعم خاص، غير واقعي، من نسج الخيال الخصب عن الغرب ولم يكن نابعاً من قلب الغرب. وربما لهذا السبب كانت أفلام ليوني تتمتع بجاذبية كبيرة.

يتوقف الفيلم التسجيلي طويلاً أمام ما عرف بـ«ثلاثية الدولارات، أي الأفلام الثلاثة الأولى التي أخرجها ليوني، وقام ببطولتها كلينت إيستوود، وهي التي جعلت منه نجماً كبيراً بعد أن كان ممثلاً مغموراً. ولا شك أن وجود «الدولارات» في عناوين فيلمين من هذه الأفلام له دلالة خاصة، فالكلمة تلخص على نحو خافت، الولع الأمريكي بالمال، بالثراء، كما تعكس أيضاً، النظرة الأوروبية للأمريكي، التي

ترى أن أهم ما يشغل الأمريكي هو «الدولار» أي قيمة المال. وكان ليوني يرى أن الصراع في الغرب الأمريكي هو -أساساً- صراع من أجل المال، أو الثراء، والعثور على الكنز المدفون في مقبرة، أو قتل أكبر عدد من الخارجين على القانون بغرض الحصول على المكافأة المالية الضخمة المرصودة لرؤوسهم، أو سرقة بنك، أو قطار ينقل الأسلحة لبيع الأسلحة وقبض الثمن.. وغير ذلك. ورغم أن بطل ثلاثية ليوني لم يكن دائماً مدفوعاً بنفس الدوافع، إلا أنه كان دائماً قادماً من المجهول، فهو بطل غامض، لا هوية له، يعتمد وجوده على قيد الحياة، على قدرته الفائقة على التصويب الدقيق والقتل قبل أن تنطلق نحوه رصاصة من خصمه تصرعه. وهو من دون مسدسه يصبح ضعيفاً، يمكن النيل منه. وفي تكوين شخصية البطل الذي يوصف بأنه (لا اسم له) هناك ميل نحو الخطر، التحدي، المغامرة.

إنه يجسد شجاعة بطل الغرب الأمريكي، وفي الوقت نفسه ينزع

عنه هالته الأسطورية التي شاعت في أفلام الويسترن الأمريكية التقليدية، والتي تصوره كصاحب رسالة أخلاقية تتفق مع القيم المسيحية الغربية، يريد إحقاق الحق ووضع الأمور في نصابها الصحيح، وتطبيق القانون ولو كلفه الأمر حياته. ويرجع جانب من جاذبية بطل الويسترن سباجيتي في «ثلاثية الدولارات» إلى قلة كلامه، وتمسكه بالصمت الطويل، فمن يتكلم كثيراً لا يمكنه التركيز، و«إذا أردت أن تقتل لا تتكلم، بل اقتل»، وهي العبارة الشهيرة التي رددها إيللي والاش في «الطيب والشرس والقبيح» وحفرت في ذاكرة الجمهور والنقاد أيضاً.

اكتشف ليوني عبر «ثلاثية الدولارات»، أنه يعبر عن الغرب الأمريكي المترسب في خياله منذ طفولته، أي منذ أن كان يشاهد ويعيد ترتيب أفلام الويسترن الأمريكية في ذهنه خصوصاً أفلام جون فورد، وتوصل إلى أن اللقطات القريبة والقريبة جداً للوجوه، وتكرار تعاقبها، مع المساحات الواسعة التي تفصل فيما بينها في اللقطات البعيدة، تساهم في خلق حالة الترقب والقلق والتوتر والتشويق، وتجعل الشخصيات التي تواجه بعضها البعض في دائرة، مع الطول غير المعتاد وغير الواقعي للمشهد نفسه.

وأصبحت موسيقى إنيو موريكوني -التي تبدو قادمة من عالم آخر- تمر بلحظة وجودية، يمكن أن يتحدد فيها مصير المرء برصاصة واحدة، فهو وحيد في صحراء شاسعة، حيث لا أحد يمكنه أن ينقذ أحداً، فالإنسان يعيش وحيداً لحظة موحشة لكنها

تمر كالدهر، مليئة بالشعور بالوحدة، بالخوف، ترتعش عيناه قلقاً في انتظار اللحظة الحاسمة. هل سينجو أم سيفنى؟ وفي الوقت نفسه، تصبح أصوات الرصاصات المنطلقة مثل الصرخات الحادة، ويكثر العنف الذي لا يمكن تخيله واقعياً، فهو عنف سريالي يمتزج مع موسيقى موريكوني السريالية بدورها، التي ترفع أحياناً من حدة الشعور بالصراخ، وبالنحيب، ونلمح في طياتها صوت الأجراس، والأورج الجنائزي الحزين، والصفير الحاد، مع دوران الكاميرا من وراء ظهور الشخصيات التي تواجه قدرها وحدها في صحراء الغربة والجفاف والموت، سواء بالقرب من قرى ميتة أو مقابر شاسعة، حيث يصبح عالم الغرب عالماً سريالياً، ليس من الممكن تفسيره أو فهمه.

لقد غير ليوني الصورة التقليدية النمطية للبطل/ الكاوبوي/ الشجاع/ المنقذ، التي سادت أفلام هوليوود في أواخر الخمسينيات، ليجعله نموذجاً لا يتميز بالنظافة والأناقة والرونق، بل كشخص غير نظيف وغير حليق اللحية بالضرورة، دوافعه الأخلاقية مبهمة، بل يعتقد ليوني، أن الغرب صنعه رجال بسطاء يتسمون بالعنف، وهذه القوة والبساطة هي التي يحاول استعادتها: «إنني أعيد تخيل المشهد في «الغرب» على أنه ساحة معركة وحشية حيث كانت القاعدة الوحيدة هي أن تصبح ثرياً وأن تكون أكثر مراوغة من خصمك، وأنا بذلك أفجر أسطورة الغرب النبيل في وابلٍ من الدماء والرصاص».

11

«روجيك».. أرض الحرائق

أفلام تسجيلية كثيرة ظهرت عن تنظيم الدولة الإسلامية (داعش)، لكنها كانت في معظمها، تتناول التنظيم من الخارج، من وجهة نظر صانعي الأفلام، ومن خلال الوثائق المصورة للاشتباكات والعمليات العنيفة. والآن جاء فيلم جديد يتناول الموضوع كما يراه مقاتلو الحركة أنفسهم.

كانت المخرجة الكردية- الكندية «زيانه أيكول» Zayne Akyol، قد أخرجت أول أفلامها التسجيلية «جولشتان: أرض الورود» Gulîstan, Land of Roses عام 2016م، الذي ركزت فيه على المقاتلات الكرديات اللاتي يواجهن تنظيم الدولة في العراق، واتخذن نموذجاً لهن، «جولشتان» المرأة الكردية التي تركت كندا وعادت إلى كردستان العراق لكي تقاوم «داعش» ودفعت حياتها ثمنا في سبيل تحرير أرضها. وعادت «زيانه أيكول» إلى تناول داعش، ولكنها ذهبت هذه المرة إلى كردستان سوريا، حيث توجد المخيمات

التي تحتجز فيها قوات سوريا الديمقراطية الكردية أعداداً كبيرة من مقاتلي تنظيم الدولة الإسلامية وأبنائهم وزوجاتهم، وهناك صورت عبر نحو عامين، فيلمها «روجيك» Rojek (2022) الذي يتجاوز زمن عرضه الساعتين. و«روجيك» كلمة كردية معناها «ذات يوم».

في بناء شعري، ومن خلال إيقاع بطيء تنتقل المخرجة من خلال اللقطات البديعة المدهشة التي صورها نيكولاس كانشيوني وعريشة شكيبة، من الأراضي التي دمرتها الحرب، والحرائق التي تشتعل -دون سبب واضح- في الأراضي الزراعية، وكيف يهرع المزارعون في محاولات يائسة لإطفائها التي ربما يكون لها معنى رمزي، إلى المقابلات العديدة التي شملت أكثر من 16 شخصاً، معظمهم من الرجال، وثلاث نساء فقط، كنماذج من مقاتلي داعش الذين بدا واضحاً -من خلال الانتقال فيما بينهم، والعودة إليهم للاستماع إلى وجهات نظرهم بخصوص أفكار محددة- أنهم يختلفون كثيراً فيما بينهم.

المخرجة هي التي تسأل، وهي تجلس وراء الكاميرا، ونحن لا نراها قط خلال الفيلم كله، ولكننا نسمع صوتها، وأحياناً يكون الحوار عبر مترجم. بعض أعضاء داعش، يتحدثون بالعربية والبعض الآخر بالإنجليزية، وكما أن منهم عرباً من سوريا ولبنان والعراق والسعودية، هناك أيضاً أوروبيون لكن الفيلم لا يحدد جنسياتهم، كما أن هناك من الشبان العرب من جاء من ألمانيا حيث كان يقيم، للانضمام إلى التنظيم.

تدور الأسئلة في سياق التحاور، وليس الاستجواب، أي بعيداً عن ممارسة أي ضغوط أو تهديدات أو اتهامات، وهو ما جعل المقابلات تبدو كما لو كانت محادثات أو محاورات تخاطب الجانب الإنساني، فنحن نستمع إلى أحاديث تتعلق بالكثير من الجوانب الشخصية، عن الأسرة والأبناء والزوجات، عن الحرية التي أصبحت الآن مقيدة، ولكن من دون أي ذكر للأسماء، خلال الأحاديث التي يدلي بها الذين وافقوا على الظهور أمام الكاميرا بعد أن منحهم صانعو الفيلم ثقتهم، واطمأنوا إلى طبيعة المقابلات والهدف منها.

تدور الحوارات حول أشياء مثل: دوافع الانضمام إلى التنظيم، كيف تم الانضمام، والطريق الذي قطعه الشخص حتى وصل إلى مدينة الرقة مثلاً، وكذلك أمور أخرى مثل: العقيدة ومفهوم الجهاد، دور الشخص داخل التنظيم، الزواج، القتال، القتل، النظرة إلى الآخر، الأوروبي، الكردي، الشيعي، أو باختصار، نظرة «الداعشي» إلى العالم خارج إطار «الدولة الإسلامية»، كيف كان

يتعامل مع غيره.. وغير ذلك. يعترف بعضهم بممارسة القتل، إما بدافع الإيمان بعدالة القضية ومشروعيتها والدفاع عن «الدولة»، أو الخضوع اضطراراً، تحت الضغط واستجابة لتعليمات «الأمير»، لقطع رأس أحد من الذين ألقى التنظيم القبض عليهم.

بعض من يظهرون في الفيلم يتحدثون باستخدام ضمير الغائب على طريقة: «كانوا يفعلون كذا.. نعم كانوا يقتلون الشيعة، ويلقون الشواذ من فوق الأسطح، وقد عاقبوا امرأة فرنسية اعترف بأنها جاسوسة..» إلخ، والبعض الآخر يتحدث بضمير الأنا أو «نحن»، أي كنا نفعل كذا وكذا.. أو قمت بهذا وذاك. هناك من يبرر ما ارتكبه هو أو ما ارتكبه التنظيم ككل، وهناك من يستنكر ويعلن أنه كان قد غُرر به، وأنه وقع ضحية أفكار مغلوطة، ولكن هناك أيضاً من يعلن التمسك التام، بل ويرفض -حتى لحظة الحوار- التنصل من الماضي.

بعد لقطة طويلة مأخوذة من طائرة «مسيرة» تتحرك في بطء، فوق مدينة الرقة التي تظهر فيها آثار الدمار التي طالت جميع منازلها، لدرجة أننا نشعر بأنها أصبحت خالية من السكان، ثم تتصاعد أصوات الآذان، ويطير سرب من الحمام، ويمرح أربعة أطفال في إحدى الساحات، تظهر على الشاشة أمامنا، امرأة منقبة شأن جميع النساء اللاتي يظهرن في الفيلم، تتحدث في ثبات تام أمام الكاميرا التي تقترب من وجهها وتحصره في لقطة مكبرة.

وهي تتحدث الفرنسية، والواضح أنها تنتمي لإحدى دول شمال إفريقيا. تقول إنها تشتاق إلى الرقة، وأنها قضت فيها أسعد أوقات حياتها. وعندما تسألها المخرجة عن السبب، تقول لأنها كانت تتمتع بكامل حريتها، في ارتداء النقاب، في قيادة سيارة من سيارات داعش، حريتها في الذهاب إلى المطعم بمفردها، وإلى المحلات المخصصة للنساء، والاستمتاع حتى بملامسة المياه في نهر الفرات. لم يكن أحد يوقف سيارتها أو يسألها إلى أين تذهب، وكان تستطيع قيادة السيارة في الليل، فقد كانت تعمل أيضاً مشرفة على استقبال الوافدات من الخارج للانضمام للتنظيم، ثم تضيف أن النساء يتمتعن بكامل الاحترام في الدولة الإسلامية. وكانت تعيش في فيلا الوزيرة هالة ناصر، وهي مسؤولة في حزب البعث السوري (تقول إنها كانت وزيرة في حكومة بشار الأسد)، وأنها تود لو تعود إلى الرقة حيث قضيت هناك سنتين استمتعت خلالهما بالحياة الرغدة.

إنها صورة معاكسة تماماً للصورة السائدة في الإعلام الخارجي عن نساء داعش عموماً. لكنها بالطبع من وجهة نظر امرأة كانت ضمن «سلطة داعش»، أي من «أهل الثقة» الذين يتمتعون بما لا يتوفر لغيرهم. وهي لا تشير إلى زوجها أو أطفالها، ولكنها ستظهر مجدداً، لكي تتحدث بالخير عن أسامة بن لادن والملا عمر والظواهري، وأبو عمر البغدادي، أبو بكر البغدادي، والشيخ أبو محمد العدناني، وتقول إنهم كانوا يسعون لإعادة دولة الخلافة كما كانت أيام الرسول، وقد أحيوا مبدأ الجهاد، وأثبتوا أن الدولة الإسلامية يمكنها أن تفعل شيئاً، وأنهم أصبحوا شهداء.

وعلى العكس من هذا الرأي الثابت من هذه المرأة التي لم يتزعزع يقينها فيما يتعلق بتنظيم الدولة، يظهر شاب يوجه غضبه الشديد إلى قيادات التنظيم، ويقول إنه وأمثاله من المقاتلين الصغار هم الذين دفعوا الثمن بينما فر القيادات واختفوا وتركوهم وحدهم. وهو يرفض تماماً أن يتحدث -مجرد حديث- عن زوجته بدعوى أنه

لا يجوز شرعاً الحديث عن الزوجة التي تعد (عرضه)، ويخاطب المخرجة قائلاً: إذا كنت قد أخطأت إذن فعاقبوني، ولكن لا تحرموني من أبنائي وزوجتي. وفي الوقت نفسه يعرب شاب آخر عن يقينه بأن داعش ما تزال موجودة، وأنها قد تفرقت فقط، لكن هذا التفرق جعلها تصبح موجودة في كل مكان.

وفي أحد المشاهد يقتادون رجلاً مضرباً، يعرج في أحد ساقيه، يجلس أمام الكاميرا يتحدث عما كان يراه الجميع في سوق المدينة، كرجل مقطوع اليد بسبب السرقة، أو إلقاء «اللواطيين» من الطابق الرابع، وكيف كانوا يرجمون الزاني والزانية بالحجارة.. ثم يصف الرجل نفسه، كيف كان شاهداً على استهداف صاروخ من طائرة سيارة كان يقودها شقيقه الذي كان قيادياً في التنظيم، وأنه كان الوحيد الذي أمكنه التعرف على بقايا جثته المحترقة.

تعرض المخرجة على بعض سجناء داعش مشاهدة فيديوهات للإعدامات وقطع الرؤوس، وغير ذلك حتى تنشط ذاكرتهم إلا أنهم يرفضون. وفي حالة واحدة يأتون برجل يُحاكم أمام الكاميرا، يقرأ عليه ضابط كردي عريضة الاتهام، ويطلعه على شريط مصور لا يراه المشاهدون، فالكاميرا تظل متركزة على وجه الرجل وهو يواجه نفسه، مع ثلاثة آخرين من أفراد داعش (يقرأ الضابط أسماءهم)، ثم يشرح الضابط، وهو بمثابة المدعي العسكري، كيف أن كل منهم وضع مسدسه في فم كل رجل من الرجال الأربعة الذين اتهمهم التنظيم بالتعاون مع التحالف الدولي، وتقرر إعدامهم، ثم ضغطوا

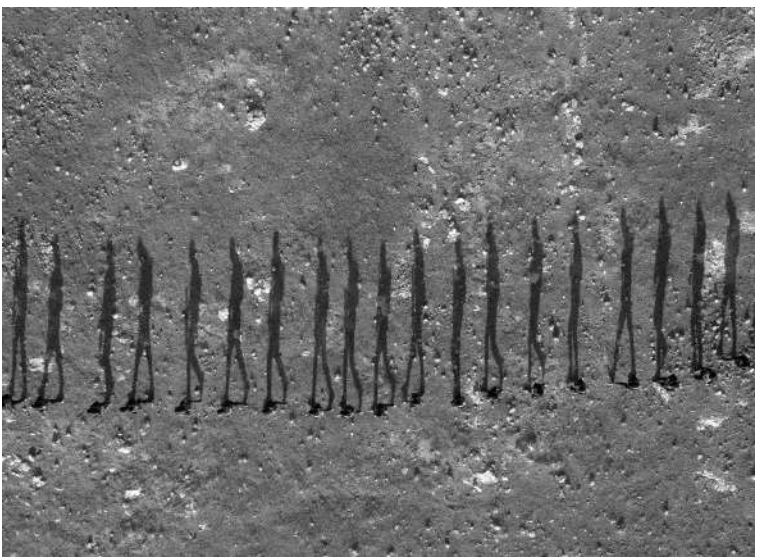
على الزناد، وتركوا جثثهم في العراء، وتم التصوير بتعليمات من التنظيم. والرجل يقر ويوافق على كل ما جاء في الاتهام، دون أي محاولة لدفع التهمة أو تبريرها. ونعرف أن أبناءه الثالثة قتلوا وهم يحاربون في صفوف داعش. وعندما يعرضون عليه شريط الفيديو المسجل للإعدام الذي شارك فيه، نسمع الصوت فقط دون أن نرى الشريط الذي يعرضونه عليه.

كل رجل من رجال داعش يتحدث قبل أن يقتل أحد الرجال الأربعة، والرجل يتعرف على الشخص الذي يشاهده ويذكر اسمه. وهكذا، في ثبات مذهل. وبعد ذلك يقتاده الضابط في طريق ريفي وهو صاغر، لا نعرف إلى أين يذهبون به، هل سينفذون فيه حكم الإعدام؟

بين وقت وآخر، تقطع المخرجة سياق المقابلات مع السجناء، لكي تصور كيف تتأهب المقاتلات الكرديات في الزي العسكري، للقيام بإحدى العمليات لتمشيط المنطقة، أو كيف تتدرب فصيلة كردية من فصائل قوات سوريا الديمقراطية، على استخدام الأسلحة والمعدات العسكرية.

وبخصوص الفيديوهات التي كان يصورها مصورون في التنظيم ويبثونها، يتحدث أحد شباب التنظيم في الفيلم فيقول ألا أحد يعرف من المسؤول عن القسم الإعلامي في داعش، ومن الذين كانت تسند إليهم مهمة تصوي قطع الرؤوس مثلاً ثم المونتاج والبث، وأن هذا ظل سراً كبيراً. ويتحدث شاب آخر عن التدريب

الذي كانوا يتلقونه بغرض جعلهم يتحملون مشاهد العنف وقطع الرقاب والقتل والموت، فقد كانوا يضعونهم في الصفوف الأولى أثناء القتال؛ بحيث يمكنهم مشاهدة أرجل مقطوعة أو أعضاء مبتورة أو محترقة، أو دماء تنزف بغزارة من الجسد، أو جثث متفحمة، وغير ذلك، بحيث تصبح مثل هذه الصور مألوفة لا تثير النفور أو التردد والوجل.



الفيلم يسير على إيقاع هادئ، يميل لدفع المتفرج على التأمل، وربما أيضاً، إلى «فهم» هؤلاء، وكيف أصبحوا في فترة ما على ما أصبحوا عليه، وكيف أنهم عن طريق مشاهدتنا لهم عن قرب الآن، نرى أنهم مثلنا، مجرد كائنات إنسانية، لكنها اتخذت لها وجهة أخرى في الحياة، فهم يحبون أطفالهم وزوجاتهم، ويأسَوْن لغياب الأهل

والأصدقاء، ويتوقون للحرية، ومنهم من يشعرون أيضاً بأن الوقت قد حان للتكفير عن الذنب. لكن تظل هذه أيضاً مجرد افتراضات يضعها الفيلم أمامنا، لا بغرض أن نتعاطف معهم، بل أن نفهمهم فقط، ونفهم من أين جاءوا، وكيف قاموا بما قاموا به. إنهم لم يعودوا كائنات خرافية غامضة مجهولة تشبه الحيوانات الكاسرة، بل مجرد بشر مثلنا، لهم وجوه قريبة منا، لكنهم اختاروا طريقاً مختلفاً في الحياة، طريق العنف والقتل وسفك الدماء دفاعاً عن فكرة وهمية تقوم على مبدأ السمع والطاعة، واليقين المطلق، وعدم طرح التساؤلات ولو بين المرء وبين نفسه!

من دون شك الفيلم مرهق، وفي أحيان كثيرة محير أيضاً، ولا بد أن تكون المخرجة قد بذلت جهداً كبيراً لدفع هذا العدد من أفراد تنظيم الدولة الإسلامية للحديث بكل هذا الاسترخاء، حتى في مواجهة أفظع الذكريات المستعادة. ولكنه يظل تجربة خاصة من تجارب السينما التسجيلية.

12

«منزل من الشظايا».. قطعة من الحياة

من قبل أن تبدأ الحرب في أوكرانيا، كان هناك في شرقي البلاد، دار لإيواء الأطفال الذين تخلى عنهم آباؤهم، أو بالأحرى، الذين أهملتهم أمهاتهم، فهاموا على وجوههم، أو قامت مؤسسات الرعاية الخيرية بانتشالهم من وهدة الإهمال والضياع.

المخرج الدنماركي «سيمون ليرنغ ويلمونت» خاض تجربة فريدة ربما تكون غير مسبوقة، في اقتحام عالم هؤلاء الأطفال، لكي يقدم صورة مضنية مثيرة للشجن، تثير الحزن، ولكنها من جهة أخرى، تدعو إلى اليقظة، وإلى القيام بعمل حقيقي من أجل إنقاذ أمثال هؤلاء الأطفال. وقد صور فيلمه في بلدة تبعد عن حدود أوكرانيا الشرقية 20 كيلومتراً فقط، قبل غزو القوات الروسية لأوكرانيا.

الفيلم التسجيلي بعنوان «دار من شظايا» (2022) A House Made of Splinters ، والمقصود بالشظايا هنا هم الأطفال أنفسهم، الذين تشظت حياتهم وتفتت، وهم بعد في عمر الزهور،

بحيث أصبحوا غير قادرين على المضي قدماً في حياتهم، والحصول على التعليم الجيد المناسب، بعد أن افتقدوا حب وحنان الأمهات الذي لا يعادله شيء في حياة أي طفل.

الدار، أو المنزل المقصود في الفيلم، هو مبنى كبير يضم عدداً من القاعات والغرف والمكاتب، مخصص لإيواء الأطفال المشردين أو الذين تخلت عنهم أسرهم، وتقديم الرعاية الاجتماعية والنفسية لهم خلال فترة وجودهم داخل هذا المركز أو «الدار». ولكن هذا الوجود مؤقت، فليس مسموحاً لهم بالبقاء أكثر من تسعة أشهر، يحاول المسؤولون والأخصائيون الاجتماعين العاملون بالمركز خلال تلك الفترة، الاتصال بذويهم، فربما تحمس أحدهم لأخذهم الطفل ورعايته، أما إن لم يحدث، فيُنقل الطفل إلى دار من تلك الدور المخصصة للتبني، والتي تتيح الفرصة أمام الأطفال لأن تتبناهم أسر أخرى.

سيثور سؤال مباشر هو: لماذا التركيز على غياب دور الأمهات وماذا عن الآباء؟ الإجابة الواضحة على هذا السؤال ترتبط ببساطة بالصراع المسلح الذي كان يدور في تلك المنطقة عبر سنوات، والذي راح ضحيته عدد كبير من الرجال، ومن الواضح أن هؤلاء الأطفال الذين نراهم في الفيلم، فقدوا آباءهم ولم يعد لهم سوى أمهاتهم، لكن الأمهات أغرقن أنفسهن في الخمر، ربما رغبةً في نسيان مأساة الفقدان المبكر. وبالتالي أصبح الطفل يجد نفسه وحيداً، لا أحد يهتم به، وعندما يهيم على وجهه، تتدخل الدولة وتودعه في بيت من هذه

البيوت المخصصة لرعاية «اليتامى» رغم أنهم ليسوا يتامى تماماً. فهناك من انتهوا إلى هذا الحال بسبب التأثيرات النفسية الخطيرة التي وقعت على الأب-إن كان حياً- والأم، بسبب النزاع المسلح في إقليم دونباس، مع هدم البيوت، وانقطاع الخدمات.

الفيلم يُروى، لا من خلال التعليق الصوتي الموضوعي، بل من خلال ما ترويه لنا ثلاث مشرفات يعملن في هذه الدار، والحديث لا يأتي دائماً بشكل مباشر من خارج الصورة، بل كثيراً ما يصلنا من خلال الحوار بين المشرفة الاجتماعية والأطفال. وفي المشهد الأول الذي يستعرض خلاله الفيلم نمط الحياة البديلة التي تحاول المشرفات على الدار توفيرها للأطفال في هذا المكان بما في ذلك الألعاب ووسائل التسلية المختلفة، يقول لنا صوت المشرفة النفسية: «إن واحداً من بين كل عشرة بيوت في هذه البلدة توجد في داخله أسرة محطمة».

في هذه الدار تتوفر كل وسائل التسلية، بل ويحتفل المشرفون معهم أيضاً بأعياد الميلاد وغيرها من المناسبات. هناك أقلام ملونة وكراسات وأوراق للرسم والتعبير، وقاعة خاصة لممارسة الألعاب الرياضية والرقص والفرجة على التلفزيون. ولكن هناك خلف هذه البهجة السطحية، حزن عميق. إننا نرى، على سبيل المثال، أطفالا متأثرين كثيراً بما شاهدوا آباءهم يفعلونه: هناك أولاد يتبارون في قص الأقاصيص المرعبة المخيفة، منها -على سبيل المثال- ما يرويه أحد الأولاد عن أبيه الذي طعن أمه بسكين في صدرها عندما كان سكراناً -وكثيراً ما كان يسكر-، ثم خرج من السجن بعفو صحي. يستمع الأولاد إلى مثل هذه القصة ويضحكون أو يشيحون بوجوههم في لا مبالاة.. وهناك فتيات يتضاحكن ويتحدثن عن أمهاتهن مدمنات الخمر، وطفلة تسأل زميلتها إذا كانت قد جربت شرب الخمر مرة أو أكثر؟ وبقدر ما نرى فتاة حزينة منكسرة هادئة تشي ملامح وجهها بالقلق وبعض الاكتئاب، نرى أيضاً فتاة أخرى تميل للسلوك العدواني والمشاغبة. بناء الفيلم يتركز على ثلاثة من الأطفال تتباين حالاتهم: أولاً: «إيفا» وهي فتاة في نحو العاشرة من عمرها، من الواضح أنها جاءت أكثر من مرة إلى هذه الدار. مشكلتها أن أمها أدمنت الخمر، وهي تحاول باستمرار -كما نرى- الاتصال بها هاتفياً، لكنها لا تتلقى رداً، فالواضح أن الأم قد تخلت عنها. وهي تأمل أن تستجيب جدتها وتأتي لتأخذها للإقامة معها، وهو ما سيحدث في النهاية الوحيدة السعيدة في الفيلم.

والطفلة الثانية هي «ساشا»، وهي فتاة جميلة هادئة، يئست من احتمال أن تأتي أمها لتعيدها إلى منزلها.. تقيم صداقة مع طفلة أخرى لا تقل عنها اكتئاباً وشعوراً بالمرارة رغم لحظات اللهو الطفولية الطبيعية، ثم لا تجد في النهاية سوى أن تستسلم وتقبل بالذهاب للعيش في كنف سيدة وحيدة أبدت سعادتها بتبنيها لتصبح ابنة لها.

لدينا ثالثاً، حالة الطفل «كوليا»، الذي يبدو -كأي مراهق صغير- متمرداً، يرفض الالتزام بالسلوك القويم، يستمع جيداً إلى ما تقوله له المشرفة الاجتماعية، ولكنه يضرب به عرض الحائط، فهو لا يشعر بالتحقق سوى وسط مجموعة من الأولاد الذين يكبرونه في العمر، يتسلل معهم إلى الخارج في البرد، من أجل التدخين، أو للملاكمة والشجار، يرسم على ذراعيه الوشم، كما يسرق، ثم يحلق شعره بطريقة غريبة.

كوليا -رغم سلوكه الفظ- يعاني في صمت، يتشبث برعاية شقيقه وشقيقته وكلاهما يصغرانه، وهما يقيمان معه في هذه الدار. وعندما تأتي أمه ذات مرة لزيارتهم، يصر على أن يشم رائحة فمها ليتأكد من أنها ليست مخمورة. والأم تؤكد لأطفالها أنها تحبهم، وأنها لا بد وأن تأتي لاستعادتهم، لكننا سنعرف أنها تقيم مع رجل، تشاركه تناول الخمر كل ليلة حتى الثمالة. لذا فهي لا تأتي أبداً.

ينتهي الأمر بنقل كوليا إلى منزل التبني، ويضطر لأن يترك شقيقه وشقيقته الصغيرين خلفه في انتظار ما يأتي. وسنعرف أن مشكلة الأم ليست فقط في إدمان الخمر، بل في الفقر أيضاً الذي لا يسمح

لها بإعالة ثلاثة من الأبناء بعد موت الأب. وبالإضافة إلى عامل الفقر، هناك أيضاً البيوت التي تهدمت نتيجة النزاع المسلح الدائر في المنطقة التي لم تعد تصلح للحياة.

هذه النهايات تأتي بعد متابعة دقيقة متواصلة من قبل مخرج الفيلم لدورة الحياة في هذه الدار عبر تسعة أشهر.. وقد بات لا مفر الآن من إخلاء الدار من عشرات الأطفال الذين لم تستجب أسرهم -أو بالأحرى أمهاتهم- لأخذهم والعودة بهم إلى الحياة الطبيعية، وسيذهبون بهم إلى دار التبني -أو ما يعرف بدار الأيتام- في انتظار أن يتبناهم أحد. ونحن نعرف مما تقوله المشرفة الاجتماعية أن الحياة هناك ستختلف تماماً عما هي في هذا المركز المؤقت للرعاية، فهناك سيصبح الواقع اليومي قاسياً، خالياً من اللهو والمرح.

يقوم المنهج الذي يتبعه المخرج في تصوير الفيلم على المتابعة اللصيقة، أو المعايشة اليومية التي جعلت وجود الكاميرا أمام الأطفال غير محسوس، لذلك نجح المخرج في الحصول على كل ما أراد، من مشاهد للأطفال وهم يتصرفون بعفوية وتلقائية، يمارسون حياتهم كالمعتاد، يتشاجرون، ويثرثرون ويضحكون، ويبكون أيضاً كما في حالة «كوليا» الذي لا يملك نفسه وينهار باكياً أمام المشرفة الاجتماعية بعد أن يعلم أن مصيره قد أصبح محدداً بعد انتهاء فترة التسعة أشهر، وأنه يجب أن يتخلى عن شقيقيه ويذهب إلى دار التبني.

الفيلم يبدو وكأنه قطعة من الحياة، لا أثر فيه لما يعرف بـ «إعادة تمثيل الواقع» أمام الكاميرا، وهو ما يشي بأن فريق الفيلم أصبح جزءاً من الحياة اليومية داخل هذا المنزل العتيق الذي يبدو من الخارج مثل سجن كبير. والسرد بشكل عام أقرب ما يكون إلى «يوميات» مصورة، لمجموعة من الأطفال، فقدوا حس الطفولة وأصبحوا يتكلمون مثل الكبار.

«منزل من الشظايا» عمل مؤثر، قد لا يتحمل مشاهدته الكثيرون بسبب صوره الصادمة المحزنة المؤثرة لأطفال حقيقيين، من لحم ودم، يعيشون على هامش الحياة، لا يعرفون ماذا يخبئ لهم القدر. والفكرة لا تنتهي مع نهاية الفيلم وافتراق الشخصيات الثلاث التي نشاهدها في الفيلم، فهناك العشرات غيرهم نُقلوا من هذه الدار، إلى حيث ينتظرون من يأتي لتبنيهم، ومع كل طفل يغادر الدار يأتي طفل جديد. والدائرة لا تنقطع. وسنعرف في نهاية الفيلم أنه نُقل جميع الأطفال الموجودين فيه بعد دخول القوات الروسية إلى المنطقة.

13

«بوبي واين» رئيس الجيتو

من الغناء الشعبي البسيط يمكن أن يصنع المرء أسطورة، تكبر وتمتد وتتسع وتصبح ملهمة لدعاة التغيير. ولكن كيف إن كانت عيون الطغاة وآذانهم كلها تترقب ما يقع على أرض الواقع، ولا تفوت فرصة للتنكيل والقمع والضرب. وماذا لو لم يتوقف الحلم، ويظل ينمو ويكبر، وتكبر معه أحلام البسطاء.

«بوبي واين» فيلم تسجيلي ليس كسائر الأفلام التسجيلية التي عرفناها، فهو عمل فني كبير يستند إلى الواقع والحقائق التي وقعت على الأرض، وينطلق منها لصنع قصيدة حب للناس، للبسطاء والمحرومين، يصور كيف يصبح الغناء العذب المؤثر الذي يطرب له ملايين البسطاء، من الأطفال والشباب والشيوخ، حافزاً قوياً للتغيير، ولإحداث ثورة في الوعي، تتطلع إلى التحرر من سيطرة عهود طويلة من الديكتاتورية اللعينة.

الفيلم هو «بوبي واين: رئيس الجيتو» Bobi Wine: Ghetto President (2022) وهو يتجاوز الساعتين بقليل، لكن صوره ومناظره وموضوعه بكل مكوناته وتفاصيله، يأسرك، ويستولي على حواسك ومشاعرك. موضوع الفيلم يدور أساساً، حول شاب بسيط الحال، نشأ فيما يسمونه «الجيتو»، أي ذلك الحي الفقير في كمبالا عاصمة أوغندا في وسط إفريقيا. شاب يمتلك كاريزما خاصة، وحضوراً مدهشاً، يتمتع بموهبة كبيرة في الغناء. ولأنه جاء من وسط الفقراء فقد أجاد التعبير عنهم في كلمات أغانيه التي يلحنها وينشدها حتى ذاع صيته وسط الطبقات الفقيرة المحرومة في أوغندا، متجاوزاً حدود «الجيتو». وقد أصبح هذا الشاب -الذي أطلق على نفسه اسم «بوبي واين»- ملء السمع والبصر، وحظي بشهرة كبيرة وتأثير أكبر وسط الشباب، وتمكن -بفضل الدعم الشعبي الكبير الذي تلقاه- من طبع أغانيه وترويجها، بل ونظم

أيضاً مسيرات طويلة يقطع خلالها مسافات طويلة في قافلة من السيارات، ليقف فوق إحداها ويغني ملوحاً بيده للجماهير.

أزعجت أغاني «بوبي واين» الثورية التي تخاطب جماهير الفقراء والمحرومين، وتطالب بالحرية والتوزيع العادل للثروة ووقف الاستغلال الذي تمارسه السلطة، أزعجت كثيراً الرئيس الأوغندي يوري موسيفيني، الذي تربع على السلطة في البلاد منذ عام 1986م، وقد جاء أصلاً إلى الحكم بانقلاب عسكري، ثم خلع الملابس العسكرية وارتدى الملابس المدنية، وروج لنفسه باعتباره «والد الأمة»، أو الأب المسؤول الذي ينشد الاستقرار والإصلاح. وكان موسيفيني قد أتى أصلاً على أنقاض نظام الديكتاتور عيدي أمين، وأعلن مجانية التعليم للجميع وإصلاحات أخرى. ولعل هذه البدايات «التقدمية» هي التي جعلت «بوي واين» نفسه حائراً قي وقت ما، يريد أن يفهم ماذا حدث للرئيس، ما الذي غيره وجعله يطيح بكل آمال شعبه، لكنه سيدرك دون شك، أنها النتيجة الطبيعية للسلطة المطلقة.

«بوبي واين» اسمه الحقيقي هو «روبرت كالجولاني سنتامو» Robert Kyagulanyi Ssentamu. والفيلم البديع -الذي اشترك في إخراجه كريستوفر شارب وموسى بايو- يتابع ويحلل مراحل مختلفة من حياة هذا الشاب الذي صعد من قاع المجتمع، لكي يتحدى الرئيس موسيفيني في الانتخابات التي أجريت في يناير 2021م. فكيف حدث هذا، وهل كان الطريق سهلاً؟

يعتمد الفيلم على المزج بين التصوير التوثيقي المباشر للأحداث وقت وقوعها، وعلى استخدام الوثيقة السينمائية المصورة من الماضي، أي مواد الأرشيف، مع مقاطع كثيرة من المقابلات المصورة، ونشرات الأخبار التلفزيونية من أوغندا وإفريقيا والعالم. ورغم أهمية حضور الرئيس الأوغندي في الفيلم كطرف رئيسي في الصراع السياسي، إلا أن الحضور الأكثر بروزاً هو أولاً حضور بوبي واين نفسه الذي يحمل الفيلم اسمه، وثانياً، زوجته الجميلة «باربي».

قد يكون هناك بعض الخلل في بناء الفيلم؛ نتيجة لرغبة مخرجيه في تتبع كل ما يحدث لبطله، كما تغيب بعض التفاصيل عن السياق، غالباً بسبب عدم توفر الفرصة لتصويرها تبعاً للظروف الأمنية القاسية التي أحاطت بهذه الشخصية المؤثرة، ورغم ذلك استطاع الثنائي: شارب وبايو، إعادة ترتيب اللقطات المدهشة التي حصلوا عليها ومزجها ببراعة مع شريط صوتي يمتلئ بأغاني بوب واين، وهي مزيج من الغناء الشعبي الأفريقي ذي الإيقاعات الإفريقية السريعة الراقصة، وأغاني الراب، وهي أغاني شديدة الذكاء، تمتلئ بكلمات معبرة، تدعو إلى النهوض والوعي وضرورة تغيير الواقع.

ويظهر الكثير من كلمات هذه الأغاني مكتوباً على الشاشة ومترجماً من اللغة الشعبية إلى اللغة الإنجليزية. كما يكتب صناع الفيلم التواريخ المختلفة للأحداث السياسية التي يغطيها الفيلم ضمن متابعة مسيرة بطله. وتظهر «باربرا» (أو باربي) في وقت مبكر من الفيلم، تتحدث أمام الكاميرا عن ذلك الشاب الغريب

الذي وقعت في حبه، فنعرف أنه جاء إلى العالم يتيم الأب والأم، ونشأ في «الجيتو»، وصنع نفسه بنفسه، ثم اتجه مبكراً إلى غناء ما يعرف بأغاني «الراب»، وبرع فيها وجنى بعض المال؛ الذي أتاح له استكمال دراسته في الجامعة. وتقول «باربي» إنها لم تكن تعرف أن الشاب الذي عرفته زميلاً لها في الجامعة هو نفسه «بوبي واين» المغني الشهير.

أما هو فيقول إنه شعر عندما التقى بها أنها تنتمي إلى عالم آخر مختلف تماماً عن عالمه، فهي تنتمي لأسرة غنية، ولا تعرف شيئاً عن الجيتو. ومع ذلك سيوحد الحب بينهما، ويتزوجان وتمضي السنون، عشرون عاماً، ويصبح لديهما أربعة أبناء، وتصبح «باربي» رفيقة نضال بوبي واين، تتحمل المشاق من أجل نصرة قضيته وقضية شعب أوغندا كله. وعندما يتم اعتقاله تصبح هي وسيلته الوحيدة

لنقل كل ما يحدث إلى العالم الخارجي، وهو ما يتابعه الفيلم بصورة جيدة، فكثيراً ما نراها تتحدث عن طريق هاتفها المحمول إلى قنوات التلفزيون الأوروبية، وعندما يلمحها قائد قوة الشرطة ذات مرة، ينتهرها ويطالبها بالابتعاد والتوقف عن التصوير ونقل ما يحدث.

تم تصوير الفيلم على مدار 7 سنوات، بدءاً من عام 2014، إلى عام 2021م. وكان عام 2017م تحديداً، نقطة فاصلة في حياة بوبي واين، عندما اقتنع بترشيح نفسه لعضوية البرلمان؛ فخاض الانتخابات الفرعية في إحدى الدوائر. وتبدو الكاميرا في الفيلم وكأنها قد أصبحت مربوطة بالشخصية الرئيسية، فنحن نتابع حملته الانتخابية، وما أحاطها من مفارقات وأعمال قمع لفريق الحملة التي كانت تتجول في المقاطعات المختلفة بسيارات بينما تبث أغاني بوبي واين الثورية التي تلهب حماس الجميع الذين يتحلقون حول سيارته ويجرون خلفها.

حاول نظام موسيفيني منع قافلة الحملة من الوصول إلى بعض المقاطعات، وإعاقة حصول الحملة على الترشيحات المطلوبة لقبول أوراق ترشيح بوبي واين، ولكن رغم كل المعوقات، ينجح بوبي في التقدم بأوراق الترشح قبل إغلاق الباب، ثم ينجح في الانتخابات ويصبح نائباً للشعب، ويلقي كلمة تطالب بالديمقراطية داخل البرلمان وينضم لكتلة المستقلين.

النجاح الكبير -الذي يحققه بوبي واين واكتسابه شعبية كبيرة كما يصور الفيلم من خلال ذهابه إلى الأماكن الشعبية وخصوصاً

«الجيتو» الذي لا يشعر بالغربة عنه ومخاطبة الناس ببساطة، وانشاد أغانيه وهم يرددون كلماتها وراءه- أزعج كثيراً الرئيس موسيفيني، الذي يأمر بتشديد القبضة الأمنية على هذا الشاب الذي ينافسه ويقلق مضاجعه ويكشف ديكتاتوريته خصوصاً بعد أن يحمل بوبي واين الدستور ويطوف ملوحاً به في يده، يدعو الناس (من خلال أغانيه) إلى التمسك به مؤكداً أنه نفسه الدستور الذي أقسم موسيفيني على احترامه لكنه لم يفعل.

أصبح موسيفيني الذي نراه في مقاطع من الأرشيف، والشعب يهتف له عندما جاء إلى الحكم في 1986م بعد عقود من الديكتاتورية العسكرية، مستبداً يريد أن يبقى في السلطة إلى الأبد رغم النظام الديمقراطي الشكلي. لقد اعتدى رجال أمنه على مرشح سابق كان ينافسه، نراه والدم يسيل من وجهه في لقطات أخرى من الأرشيف. وأصبح «بوبي واين» المغني الثوري الذي يتطلع إلى التغيير، في أنظار الطبقات الفقيرة من أبناء شعبه، أطلقوا عليه «رئيس الجيتو».. والآن أصبح مطلوباً منه أن يصبح رئيساً لأوغندا كلها!

يصور الفيلم كيف قام موسيفيني بإدخال تعديل على الدستور يلغي الحد الأقصى لعدد المرات المسموح بها للترشح للرئاسة. نحن الآن في 2018م، وهناك انتخابات رئاسية في 2021م، ومراسل تلفزيون بي بي سي يجري مقابلة مع موسيفيني ويسأله: أنت الآن في الثالثة والسبعين، فهل تعتزم خوض الانتخابات لفترة رئاسية سادسة في 2021م؟ فيجيب الرئيس بالقول إنه سيلتزم بالدستور،

ولكن سيتضح فيما بعد أنه يعتزم عن طريق أعوانه في البرلمان إلغاء حاجز السن الذي يحظر ترشح من يتجاوز الخامسة والسبعين. وسينجح في تحقيق ذلك بالفعل فيما بعد مما يغضب الشعب، ويؤدي إلى اندلاع مظاهرات عنيفة في عموم البلاد. ويتعرض موكب موسيفيني لإلقاء الحجارة؛ مما يؤدي إلى تكسير زجاج سيارته، وأمام الكاميرا مباشرة يعتقل الأمن بوبي واين بتهمة الضلوع في الاعتداء على موكب الرئيس. سنرى الاعتقال بشكل مباشر، لكننا لن نرى ما يحدث له على أيدي الشرطة، بل سنرى آثاره التي تتجسد في إصابات عديدة في وجهه وصدره وكسوراً متعددة في ساقيه بحيث لم يعد يمكنه السير.

يمثُل بوبي واين متكئاً على عكازيه أمام محكمة عسكرية، توجه له تهمة حمل السلاح وإلقاء الأحجار على الشرطة في الطريق العام، وتظهر زوجته تتحدث إلى الإعلام الغربي مؤكدة أن بوبي واين لم

يلتحق بالجيش ولم يتلق تدريباً عسكرياً، ولا يعرف كيف يستخدم أي سلاح، ولم يكن لديه سلاح في أي وقت. ويتم الإفراج عنه بكفالة، لكنه يعتقل في نفس اليوم بتهمة الخيانة، في قضية مدنية.

اعتقال بوبي واين سيؤدي إلى غضب عام، واندلاع أعمال عنف في عموم البلاد، بل وتخرج مظاهرة ضخمة في كينيا المجاورة، في حين تنفي السلطات اللجوء للتعذيب. ومع ضغط الرأي العام وانتباه الإعلام العالمي لما يحدث في أوغندا، تضطر السلطات أولاً إلى نقله للمستشفى، ثم السماح له بالسفر لاستكمال العلاج في الولايات المتحدة. وهناك يعقد مؤتمراً صحفياً يؤكد خلاله أن قضيته هي تحرير أوغندا من الديكتاتورية، وأنه عائد ليستأنف حملته رغم كل ما تعرض له، وأنه سيعيش ويموت في أوغندا.

يعود الرجل بالفعل، ويقرر خوض الانتخابات الرئاسية أمام الرئيس موسيفيني الذي يطمع في الحصول على مدة رئاسية سادسة. ونرى موسيفيني وهو يقول لمراسلة القناة الرابعة في التلفزيون البريطاني، ليندساي هيلسوم، رداً عن سؤال لها بخصوص القمع الذي يمارسه نظامه ضد المعارضة، فيتهم خصومه باستخدام العنف، ويتهم الغرب بالتآمر للإطاحة به، ويقول إن الإعلام الغربي وجماعات الشواذ جنسياً هم الذين يشعلون نيران العنف والتوتر في أوغندا، وأن المعارضة تريد تكرار السيناريو الذي حدث في ليبيا ومصر والسودان!

يدشن بوبي واين مجموعة من الأغاني البديعة التي تواكب حملته

الانتخابية، وعندما تنتشر جائحة كوفيد19 -، ينظم مجموعة أخرى تحض الناس على مراعاة التباعد الاجتماعي وتطهير أيديهم باستمرار واتباع باقي الاحتياطيات المعروفة، وهي أغاني بسيطة جذابة، على إيقاعات راقصة، تلقى استجابة عفوية من الناس.

لاشك في جاذبية الشريط الصوتي والموسيقى والأغاني بوجه خاص عبر الفيلم كله، مع صوره الملونة ألواناً حارة تعكس المزاج الإفريقي، إلا أن الدور الأكبر هنا يعود إلى الحضور القوي الملموس باستمرار للكاميرا، ولدينا اثنان من المصورين الذين انغمسوا -رغم كل المخاطر- في ملاحقة التطورات وكل ما وقع بما في ذلك إطلاق الرصاص على السائق الخاص لسيارة بوبي واين، لنراه في لقطات قريبة مضرجاً بدمائه داخل السيارة، ثم نرى في مشهد آخر كيف تقتحم قوات الأمن المقر الرئيسي للحزب الذي أسسه بوبي

واين، يجمعون كل محتوياته في صناديق ضخمة: الأجهزة والأوراق والمطبوعات. ويضطر بوبي نفسه للاختباء وتهريب زوجته وأبنائه إلى الولايات المتحدة خشية تعرضهم للأذى.

تحاول السلطات بشتى الطرق، إعاقة وصول بوبي واين إلى مقر الترشح لتقديم أوراق ترشحه للرئاسة أمام لجنة الانتخابات. ومن الصور المثيرة في الفيلم ذلك الإصرار المدهش من جانبه، على مواصلة الحملة وتحدي كل أدوات القمع، إلى أن يُلقى القبض عليه مجدداً في مقاطعة بعيدة، ثم ما ينتج من اندلاع أعمال شغب وعنف وغضب يجتاح البلاد، تتصدى له قوات الأمن بكل شراسة. وفي لقطة لا نظير لها يقف وزير الأمن بكل صلف أمام الكاميرا يخاطب أحد المتظاهرين قائلاً: نعم من حق الشرطة أن تقتلك إن تجاوزت حداً معيناً!

وقبيل الاقتراع تلجأ السلطات إلى قطع شبكة الإنترنت لمنع الناس من الاتصال مع بعضهم. ولكنها تطلق سراح «بوبي واين» بكفالة، ويعود أطفاله إلى أوغندا من الولايات المتحدة، لكنه يبعدهم خارج منزله بسبب التوتر القائم. وقبل يومين من الانتخابات، تحاصر قوات الأمن منزل بوبي واين، ليصبح وكأنه تحت الإقامة الجبرية، وينتشر رجال الأمن حول المنزل. ويصبح الرجل وزوجته معزولين تماماً عن العالم. وستسفر نتيجة التصويت، عن فوز الرئيس موسيفيني بمدة سادسة بنسبة 58 في المائة، في انتخابات منعت المنظمات الدولية من مراقبتها، وتتهم المعارضة الحكومة بتزويرها.

لكن الأمل لا يموت، ويستمر النضال. فهذا فيلم عن النضال، وعن روح الأمل التي لا تموت قط مهما كان القهر والقمع. لذلك فرغم كل ما يمكن أن يشوب الفيلم من عيوب في البناء والسرد، وغياب بعض النقاط التي كانت تقتضي وضوحاً أكثر، إلا أنه يظل رسالة أمل لكل الشعوب المقهورة.

14

«العذراء والأقباط وأنا».. الأسطورة والخيال

من الأفلام التسجيلية التي تعبر عن الرؤية الذاتية لمخرجه، فيلم «العذراء والأقباط وأنا» أول أفلام المخرج نمير عبد المسيح. الذي عرض في مهرجان برلين السينمائي، ثم انتقل إلى العرض في مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة عام 2012م، وأثار اهتماماً كبيراً ونال عدداً كبيراً من الجوائز.

هذا الفيلم لا يعد فقط سباحة في مياه وعرة، بل مغامرة فنية وإنتاجية مثيرة قام بها المخرج نمير عبد المسيح الذي يقيم في فرنسا عندما قرر أن يذهب إلى مصر، إلى مسقط رأس أسرته، والدته تحديداً، لكي يبحث في موضوع تلك الرواية التي شاعت عن تكرار ظهور السيدة مريم العذراء في أماكن مختلفة على شكل (معجزة)، وهو ما يتناقله الناس، ومنهم أيضاً الكثير من المسلمين، منذ عام 1968م. نمير يبدأ بالبحث في جذور الظهور والروايات الشائعة التي تتردد حوله، ومنها -على سبيل المثال- ما يقال من أن

الرئيس المصري الأسبق جمال عبد الناصر، ذهب بنفسه لكي يشاهد ظهور العذراء في كنيسة بإحدى ضواحي القاهرة. ويعرض الفيلم أيضاً للآراء التي ترى أن الحكومة المصرية التي كانت تعاني من تداعيات هزيمة يونيو 1967م في ذلك الوقت، هي التي ابتدعت تلك الحادثة، وأوحت للناس بظهور السيدة العذراء فوق كنيسة حي الزيتون، وبأنها جاءت لكي تبشرهم بالنصر على إسرائيل، وبشعورها بعدم الراحة بسبب استيلاء الإسرائيليين على القدس التي يوجد فيها المسجد الأقصى وكنيسة القيامة.

مغامرة الفيلم أن المخرج يجد نفسه «متورطاً» تدريجياً بشكل جعله ينتقل من موضوع ظهور العذراء إلى اقتحام مناطق أخرى تتعلق بالأقباط عموماً: حياتهم ومنطقهم واهتماماتهم، وكيف أنهم يمثلون جزءاً أصيلاً من الشعب المصري، خاصة وأن الفيلم يركز على الفقراء منهم، كما يتطرق إلى ما عُرف حديثاً من نزاعات ذات طابع طائفي ورأي المسلمين والمسيحيين فيها.

هناك لقطة غامضة كثيراً، باللون الأزرق، مصورة بكاميرا بدائية مهتزة وموجودة على شريط فيديو لما يقال إنها صورة العذراء كما تجلت فوق كنيسة الزراق في الجيزة عام 2009م، يتطلع إليها في بداية الفيلم المخرج مع صديقته وأمه، وبينما يهلل من حوله ويؤكدون له أنها السيدة العذراء، يبدي هو تشككه في الرواية السائدة، ويسخر منها. من هنا يقرر أن يبحث بنفسه في هذه «القصة» ويعثر على جذورها هناك، في أرض الواقع في مصر.

يتخذ الفيلم شكل «الرحلة»، التي يعد لها المخرج في البداية لكي يسافر من باريس حيث يقيم في المهجر مع أسرته التي هاجرت من مصر عام 1973م واستقرت في باريس حيث ولد هو.. والآن مع إصرار والدته التي ترتبط كثيراً بهويتها القبطية، أن الصورة حقيقية وأن ظهور العذراء مسألة لا تقبل الشك، بل وحتى لو لم تكن حقيقية لا يجب التشكيك فيها، يقرر نمير أن يذهب إلى مصر، وإلى القرية التي تنتمي إليها أسرته في الصعيد المصري، وهناك يحاول إقناع والدته -عبر تطبيق سكايب- بتصوير أسرتها التي ظل معظم أفرادها في الصعيد المصري، وكيف أنها ترفض وتحتج وتثور وتهدد بمقاضاته إذا فعل، لأنها تعتقد أن تصوير الحقيقة، أي حقيقة أسرتها المتواضعة الفقيرة، يسيء إليها أمام أقارب زوجها. ولكننا لسنا أمام فيلم ينتقل كثيراً بين مدن مختلفة، بل يغوص داخل التجمع القبطي

في قرية معينة، في الصعيد، ونحن نراه وهو يلتقي بأهله وأعمامه وأقاربه الذين مرت سنوات طويلة منذ أن رآهم آخر مرة.

من الممكن اعتبار الفيلم إعادة اكتشاف للتجمعات القبطية في إحدى قرى الصعيد المصري، من خلال تلك الرؤية «الواقعية» التي تغوص في فكر هؤلاء البسطاء من المصريين، لكي تؤكد في النهاية لنا كمشاهدين للفيلم، أنهم لا يختلفون عن سائر أقرانهم المصريين من المسلمين. لكن نمير يبتعد عما كان متوقعاً منه من جانب المنتج الفرنسي الذي قبل تمويل فيلمه، أي لا يلقي اهتماماً كبيراً بموضوع النزاعات الطائفية بين المسلمين والأقباط في الصعيد المصري، رغم أنه يلمس من السطح نظرة المسلمين إلى الأقباط، ومع ذلك يعتبر أن كلا الطرفين وجهان لعملة واحدة.

النتيجة أن المنتج الفرنسي الذي لا يكف عن مطاردة نمير تليفونياً من باريس، يسحب تمويله للفيلم، فتقرر أمه أن تصبح هي المنتجة لعلها تنجح في التحكم فيما يصوره ابنها، وتذهب بنفسها إليه في مصر لكي تراقب التصوير وتلاصقه كظله. ومن خلال المفارقات التي تنشأ بين الأم وهي متدينة متشددة، والابن الأكثر ليبرالية، تنشأ الكثير من المفارقات المضحكة.

ورغم الكوميديا في بعض أجزاء الفيلم، يضفي نمير على فيلمه الكثير من الشاعرية والرونق عندما يخرج بالكاميرا إلى الحقول، ويصور العلاقة الحميمية بين البشر والمكان، كما أنه يتمكن من

اكتشاف الكثير من مناطق الجمال في تلك البقعة الفقيرة التي تعاني من تدهور الخدمات والإهمال الحكومي العام.

لكننا لسنا أمام فيلم «هجائي» هدفه كشف الواقع فقط، بل أمام رؤية ساخرة تنبض بالحياة، يثريها كل أولئك الذين يعبرون أمام الكاميرا عن مشاعرهم وأفكارهم، سواء في انتقاداتهم للمخرج ورفض مسعاه أو أفكاره الرافضة من الأساس لفكرة ظهور العذراء التي يعتبرها خرافة، وخصوصاً والدة المخرج التي تجد نفسها مضطرة في مرحلة ما إلى اللحاق بابنها في مصر (هي أيضاً تقيم معه في باريس)، ثم تقوم بمساعدته على الانتهاء من تصوير الفيلم، رغم أنها تظهر في الكثير من اللقطات والمشاهد وهي تتصارع معه

وتعارضه، ثم وهي تساعده في إجراء المقابلات مع الشخصيات المختلفة من أهل القرية من الأقباط.

يمكن اعتبار الفيلم أول دراسة حقيقية، مشوبة بالكثير من المرح والسخرية والاحساس بالحياة، عن أقباط مصر في الزمن الحالي: كيف يفكرون، كيف يستقبلون الحياة، كيف يتعايشون مع جيرانهم المسلمين، كيف أن هناك من بينهم من يسخر من بعض رجال الدين المغالين في التشدد ويرفضون تبريراتهم الجاهزة أحياناً كما يرون، كيف تتأثر حياتهم البسيطة بالأساطير، وكيف يتغلغل الدين في حياتهم، وكيف تتغير نظرتهم للعيش مع التعقيدات الاجتماعية. إلا أنه ليس فيلماً تسجيلياً تقليدياً، فهو أقرب إلى التعبير في الفيلم الروائي، فالمخرج يعتمد على إعادة التجسيد، ويجعلنا نشاهد الصور كما لو كانت تحدث في الزمن الطبيعي من دون أي إعداد أو إعادة تمثيل، لكن في الفيلم تمثيل وتدخل وتوجيه، ولكن هذا لا يفقد الفيلم حرارته وجاذبيته وصدقه الشديد.

يسعى المخرج إلى محاكاة مشهد ظهور العذراء، فيأخذ أولاً في البحث عن فتاة تقبل القيام بدور السيدة مريم، ويطرح فكرة الاستعانة بفتاة مسلمة، وهي فكرة تلقى معارضة شديدة من جانب الأقباط أكثر منها من جانب المسلمين، فهم لا يستطيعون قبول فكرة أن تقوم بالدور فتاة مسلمة؛ لأنها ببساطة ليس مسموحاً لها القيام بهذا الدور، بل ولا تستطيع أصلاً القيام به، ثم نرى كيف يقوم المخرج باختبار عدد من الفتيات المسيحيات إلى أن يعثر على ضالته،

ثم يشرك الناس في تنفيذ المشاهد بطرق بدائية بسيطة تتناسب مع الإمكانيات المتاحة، كما يشركهم أيضاً في اختيار اللقطات أثناء قيامه بالمونتاج على جهاز الكومبيوتر المحمول.

إن نمير عبد المسيح في أول أفلامه، يريد أن يتعرف عن قرب، على ما يبقي على «هويته» حتى بعد انقطاعه عن أصوله في الصعيد المصري بحكم هجرته إلى فرنسا. كما يريد أن يعثر على جوهر العلاقة بين الدين والمجتمع القبطي، في القرية، كيف يفكر الناس وكيف يستقبلون الحدث، وما هي علاقتهم بأنفسهم وكيف يمكن أن يتفاعلوا مع مشهد اعادة التجسيد بينما يعرفون جميعاً من البداية أنها مجرد تمثيل في تمثيل، ولكن عندما تتجسد بالفعل في صورة سينمائية يعرضها عليهم المخرج على الشاشة، يتبدى الانفعال والتفاعل كما لو كانوا يشاهدون بالفعل الظهور «الحقيقي» للعذراء. وهنا يتبدى أيضاً بشكل واضح، تأثير الصورة. وربما لم يكن نمير ليتمكن من تحقيق فيلمه بهذه الديناميكية والتلقائية سوى باستخدام الكاميرا الرقمية الحرة المتحركة التي تتابع عن كثب دون أن تقتحم، ولا تجعل هناك حاجة إلى إعادة تصوير المشهد أكثر من مرة.

كان يمكن بالطبع أن يتعمق المخرج أكثر ويبحث في فكرة تتردد كثيراً كما أشرت، هي أن «ظهور العذراء» في 1968م كانت حيلة من جانب السلطة في ذلك الوقت لإلهاء الناس عما وقع في يونيو 1967م، لكن هذا البحث ربما كان سيجعل الفيلم يخرج عن

سياقه. إننا أمام عمل بديع ورقيق ومبني بشكل جيد، رغم بعض الهنات وغياب التحكم أحياناً في درجة وضوح الصورة، وهو يقوم على أسلوب التداعيات التي تنشأ من الفكرة الأصلية، فكرة التحقيق والبحث والرغبة في المعرفة، والتي تتحول إلى بحث شاق عن موضوع الهوية والعلاقة مع الأسرة، ومع الأهل، وبالتالي إعادة تأهيل النفس للتجانس مع المجتمع، مع مصر نفسها. ولهذا فإنه يعد تجربة مهمة ووثيقة دالة على عصرها في السينما التسجيلية.

15

«شلاط تونس».. مشكلة ثقافية

يرتكز فيلم «شلاط تونس» (2013) للمخرجة كوثر بن هنية، في مادته وموضوعه على سلسلة حوادث وقعت في العاصمة التونسية عام 2003م، وتتمثّل في قيام شاب كان يركب دراجة نارية بالاعتداء بسكين على 11 امرأة، كان يقوم بإصابتهن في أردافهن بآلة حادة قد تكون سكيناً أو مطواة، كنوع من «العقاب» العنيف من وجهة نظره، لارتدائهن سراويل ضيقة يراها مثيرة، وبالتالي تستحق الفتيات اللاتي يرتدينها الردع.

هذه الحالة العصابية لها بالقطع دوافع «ثقافية» تنبع من داخل البنية الاجتماعية، قد تكون كامنة في نظرة الرجل إلى المرأة في مجتمع مغلق يعاني من التناقضات الكثيرة بين النساء اللاتي ترتدين الملابس التقليدية العتيقة وتغطين أجسادهن ورؤوسهن تماماً، وبين من ترتدين أحدث الأزياء الباريسية بما في ذلك السراويل الضيقة،

وهي تناقضات واضحة لكل ذي عينين في المجتمعات العربية بوجه عام، ومجتمعات المغرب العربي بوجه خاص، الذي تجمع مدنه بين الأشكال «التقليدية» المحافظة في الأزياء التي تنتشر-بوجه خاص- في الأحياء الشعبية، وبين قشرة من حداثة أوروبية تغلف الشوارع الرئيسية وأحياء الطبقة الثرية التي لا تهتم كثيراً بالتقاليد.

يستمد فيلم كوثر بن هنية عنوانه من الكلمة الشعبية التونسية «شلاط»، أي الرجل الذي «يشرط» أي يقوم بتشريط جزء من جسد المرأة بسكين أو مطواة حادة (يسمونه في تونس التشليط)، ويبحث الفيلم في هذه الظاهرة التي تحولت في تونس إلى ما يشبه الأسطورة، وأصبح كثيرون يتساءلون: من هو هذا «الشلاط»، ولماذا فعل ما فعل، وما دوافعه لذلك الفعل، وهل هو إنسان طبيعي أم مختل، وأين ذهب بعد ذلك، وهل كان يتصرف بمفرده أو أن وراءه جماعة أو تنظيم مثلاً، أم ربما يكون المعتدون على النساء أكثر من شخص، وهل له عنوان يقيم فيه، وما الذي جرى له الآن..؟ إلخ

ويبدو الفيلم أقرب إلى «الريبورتاج» التلفزيوني، بل إن المخرجة تتخذ له -بالفعل وعن قصد- شكل الريبورتاج، فهي تحمل الميكروفون في يدها، يصحبها مصور يحمل الكاميرا على كتفه، وتذهب للبحث عن ذلك «الشلاط» وعن كل ما أحاط به، وكل من يمكن أن يكون قد عرفه أو احتك به، سواء من رجال الشرطة أم من ضحاياه السابقين من النساء، وكيف حدث الاعتداء عليهن، وما رأيهن فيما حدث وتشخيصهن له. ونفاجأ خلال هذا البحث الشيق بأن من بين الضحايا سيدات على درجة عالية من العلم والمعرفة والقدرة على التحليل المنهجي للظواهر الاجتماعية، منهن من تُقدّم تحليلاً علمياً للظاهرة وتربطها بتخلف حركة المجتمع، ونمو الأفكار الذكورية عن المرأة، والتي تستند إلى أفكار متخلفة عن الدين، ومنهن من تُعبّر عن سخريتها من الفاعل، وترفض بأي شكل فكرة أن يكون هذا الاعتداء قد دفعها إلى تغيير سلوكها وتصرفاتها، رغم أنها ربما تكون قد احتجبت بعض الوقت لا تغادر منزلها، خشية تكرار الاعتداء عليها. تحاول كوثر بن هنية في البداية الوصول إلى أحد المسؤولين للإجابة عن بعض التساؤلات الخاصة بهذا «الشلاط» الذي ظهر له مثيل في نفس الفترة تقريباً في بلدان عربية أخرى، أشهرها الشخص الذي كان يعتدي على النساء في حي المعادي بالقاهرة. لكن شرطياً يحول بينها وبين دخول المبنى الرسمي، بل ويحظر التصوير أيضاً الأمر الذي يشير إلى بقاء الأمور كما كانت قبل الثورة الياسمين. وتكون هذه أول عقبة في طريق

البحث. لكنها لا تستسلم، بل تواصل السعي، وتقوم بتعليق لافتات على المقاهي الشعبية في المدينة، تفيد أنها تريد أن يتصل بها «الشلاط» لأنها تصنع فيلماً، وتريد أن تستعين به في الفيلم.

يأتيها كثيرون يزعم كل منهم أنه «الشلاط»، ويتضح أنهم جميعهم كاذبون، غير أن مجرد وجود كل هذا العدد ممن يرغبون في نسب الشخصية إلى أنفسهم، يكشف عن العقلية السائدة التي تجد نوعاً من «البطولة» فيما قام به الشلاط، وهو المعنى الذي يتردد بشكل حرفي في الفيلم على ألسنة عدد من الشبان من صغار السن، بل وعندما تقوم المخرجة بمناقشة بعض الشباب من الجالسين في المقاهي حول «الشلاط»، نرى من يقول لها إنه ضد أن ترتدي المرأة ما تريد، وإلا أصبح الاعتداء عليهم مشروعاً، وعندما تقول له المخرجة إن من حق الفتاة أن ترتدي ما تشاء، وليس من حق أحد أن يفرض عليها ما ترتديه، يقول لها: في هذه الحالة، يكون من حقي أن أغتصبها!

تواصل بن هنية بحثها إلى أن يظهر شخص يبدو مقنعاً يؤكد لها أنه الشلاط الحقيقي، تحاول مناقشته، يبدي سلوكاً عدوانياً تجاهها، ثم يتركها ويختفي. وخلال البحث تصل هي بعد ذلك إلى من يقودها بالفعل إلى مسكن الشلاط الحقيقي، فتجد أنه ذلك الشاب نفسه الذي يروي لها كيف كان يرتكب تلك الحوادث، وأنه لا يجد غضاضة فيما فعله، كما يروي عن علاقته بالفتيات، ويخصها بالاطلاع على علاقته الحالية مع فتاة تحبه وتريد أن تتزوجه، فتقوم

بتصويره مع تلك الفتاة، ثم يروي لها كيف أنه حصل من صديق له على جهاز لكشف العذرية، بطريقة مضحكة ليس من الممكن بالطبع أخذها على محمل الجد، ثم تواصل بن هنية متابعتها لهذا الشاب، وتقوم بزيارة أمه في منزلها، التي تؤكد لها أن ابنها هو الشلاط، وأن الشرطة قبضت عليه وقامت بضربه، وقضى فترة في السجن.

لكن الحقيقة تتضح في النهاية، وهي أن هذا الشاب ويدعى رضا، ليس أكثر من شاب من هواة التمثيل وكان يرغب في الظهور في الفيلم. ويؤكد لها أحد المحامين أن الشرطة كانت قد صدقت بالفعل أن رضا هو الشلاط الحقيقي، أو أنهم كانوا يريدون أن يلصقوا به التهمة بسبب مشاكله الكثيرة في الشارع، لكن الحقيقة اتضحت أمام القاضي في المحكمة، فأُطلق سراحه.

يعتمد الفيلم على البحث الميداني الذي يميز شكل الريبورتاج، أي فيلم التحقيق والاستقصاء، كما يعتمد على المزج بين التسجيلي والتمثيلي (ولا نقول الروائي)، وعلى المقابلات المباشرة مع شخصيات عديدة تُقدّم تصورها للقصة أمام الكاميرا من زوايا مختلفة، مع السرد من خلل إيقاع سريع، وإعادة التجسيد، ونقلات المونتاج التي تؤسّس للانتقال من مفصل إلى مفصل آخر، فالفيلم ينتقل بين فكرة النظرة الذكورية للمرأة، إلى البطالة وضياع الشباب الذي لا يجد عملاً، ثم نظرة الفتيات لما وقع في تونس بعد الثورة، إلى رغبة المخرجة في معرفة الحقيقة عن الشلاط وضرورة محاسبته في مجتمع ما بعد الثورة. لا يخضع الفيلم لمسار مرتب في السرد، بل

ينتقل إلى الأمام وإلى الوراء، من شهادات الشهود، إلى آراء العامة، إلى مقابلات مع المتخصصين والمسؤولين، إلى لقطات مأخوذة مباشرة من قلب الواقع في تونس، تكشف كيف يتعامل الشباب مع الفتيات. وتقول المخرجة من خلال تلك اللقطات إن الثورة التي وقعت في 2011م لم تُغيّر كثيراً من نظرة المجتمع الذكورية إلى المرأة، وأن الحديث عما كانت تتمتع به المرأة في ظل النظام القديم من حريات واسعة هو حديث زائف، وأن القشرة الحداثية لا تكفي لمنح المجتمع استقراراً ومتانة، بل يجب تغيير ثقافة المجتمع نفسها قبل الحديث عن أي تقدم يمكن أن تحققه الثورة.

16

«استعادة» الذاكرة الفلسطينية

التجربة الجديدة الجريئة التي يُقدّمها المخرج الفلسطيني المقيم في ألمانيا، كمال الجعفري، في فيلمه «استعادة» Recollection هي تجربة قد تكون شديدة الجمال من الناحية البصرية باعتبارها عودة إلى أصل السينما، أي إلى الصورة، وإلى الصورة الفوتوغرافية تحديداً، ولكنها أيضاً قد تكون تجربة محفوفة بالمخاطر بسبب جرأة الجعفري التي دفعته إلى التلاعب بالصورة وتغيير ملامحها، وبالتالي الشطب على فكرة «التسجيلية» التقليدية، والسعي إلى «استنباط» صورة أخرى من داخلها، تعيد إحياء الجانب المفقود من الذاكرة.

ولعل موضوع الذاكرة -والذاكرة الفلسطينية تحديداً- هو الموضوع الذي يصبغ أفلام كمال الجعفري الثلاثة، وهي «السطح (2006)، «ذاكرة الميناء» (2009)، وأخيراً «استعادة» (2015). ولكن بينما كان من الممكن رصد ملامح تسجيلية تقليدية في الفيلمين السابقين، ليس من الممكن أن ننسب الفيلم الجديد إلى نوع

معين من الأنواع السينمائية السائدة، فهو ليس ببساطة فيلماً تسجيلياً، أو غير خيالي، أو روائياً تسجيلياً. إنه عمل تجريبي يجمع بين كل هذه الأنواع والأساليب، مضافاً إليها البعد التشكيلي الذي يُعدّ الأكثر بروزاً أيضاً في هذا الفيلم، والمقصود بالبُعد التشكيلي أن كمال الجعفري يتدخل بشكل مباشر وبطريقة فنية في تفاصيل الصورة، فهو يعتمد في فيلمه على آلاف الصور الفوتوغرافية القديمة من الأفلام الإسرائيلية والأمريكية، كما يستعين بصور أخرى من أرشيف أسرته التي تنتمي إلى مدينة يافا الفلسطينية القديمة التي وقعت تحت الاحتلال الإسرائيلي في 1948م، وتعرضت خلال الستينات والسبعينات لعملية تغيير كاملة لملامحها العربية، شملت هدم الكثير من مبانيها وبيوتها وإزالة شوارعها، وهو ما ظلّ عالقاً في ذاكرة كمال وأراد من خلال فيلمه هذا «استعادته»، أي استعادة الماضي الفلسطيني للمدينة، بكل ما لفكرة الذاكرة من أهمية لدى الفلسطينيين عموماً، فهي لا تحفظ التاريخ فقط، بل وتبقي على الهوية أيضاً.

وقد برز موضوع الذاكرة من قبل في أفلام ميشيل خليفي وإيليا سليمان ورشيد مشهراوي، لكنه في حالة الجعفري موضوع يؤرقّه باستمرار ويجعله محوراً لأفلامه. إننا أمام نسق سينمائي تشكيلي يمرّ عبر الصور، واللقطات السينمائية المحدودة التي صورها كمال بنفسه في الزمن المضارع، منها مشهد لفتاة فلسطينية صغيرة تعبر شارعاً في المدينة يسألها عن أسرتها، وأين تعيش حالياً؛ فتذكر اسماً لضاحية

عبرية، وتقول إن أمها اسمها «سمية»، والحوار بينهما يدور بالعبرية، دلالة على حالة الاغتراب التي يعيشها أبناء الجيل الجديد في المدينة، بل ويظهر هذا المشهد كمال نفسه وكأنه حائر أو تائه داخل محيط مكاني لا يمكنه التعرف عليه بعد أن تغيرت ملامحه تماماً.

ويستخدم الجعفري لقطات (حية متحركة) من بعض الأفلام القديمة، لكنه رصد عدداً كبيراً من الأفلام الإسرائيلية والأمريكية التي صُورّت في يافا، وقام باستبعاد صور الممثلين الإسرائيليين والأميركيين منها، وكأنه يمارس نوعاً من الانتقام لفكرة المحو، محو الذاكرة الفلسطينية للمدينة، فهو يمحو الوجود الإسرائيلي؛ لكي يبرز الطابع القديم للمدينة، المباني والشوارع والمساجد والمقاهي والكنائس، كما يعود إلى بعض الصور القديمة التي تصور بيوت عائلته وشخوصاً من الأسرة: العم والجدة والأبناء.

يعتمد الفيلم على بناء شعري، مكون من صور تتعاقب، وشريط صوتي مكتوب من وعي المخرج بأسلوب الشعر ولغته، يروي ويحكي عن رحلته من أجل استعادة الذاكرة، ولكن ليس في سياق تقريري جاف، بل من خلال تعبيرات لغوية توصل للمشاهد الإحساس بروح المكان، بتلك الرغبة العنيدة في استعادته ولو عن طريق التلاعب بالصور نفسها. هذا التلاعب يحدث من خلال تحريك الكاميرا لتقترب أو تبتعد من تفاصيل محددة داخل الصور التي تتعاقب بالآلاف، تتوقف أمام أشخاص محددين، يقوم بتكبير تفاصيل معينة داخل الصور، ترصد سيارة تقف بجوار منزل، سيعود إليها كثيراً فيما بعد، تتطلع الكاميرا إلى البحر، تنتقل من الصور الثابتة إلى الصورة الحية للبحر كما بدا في لقطات قديمة متحركة، ثم يتوقف أمام مبنى، ويرتفع بالكاميرا نحو شرفته ليتأملّه طويلاً. وتعود الكاميرا إلى الأشخاص، وإلى المقاهي والدكاكين الصغيرة التي كانت قائمة. ويتوقف كمال كثيراً أمام ميناء يافا القديم، الذي دُمِّر بالكامل ومُحِيَ من الوجود، كما يتوقف أمام صور للمقابر التي كانت، وللبيوت الصغيرة المُطلّة على البحر، والسيارات ذات الطرز العتيقة والرومانسية التي كانت تتسابق في طريق البحر الجبلي المنحدر، وهي لقطة ربما تكون مأخوذة من أحد الأفلام الأمريكية.

إن ما نشاهده قد يكون تلاعباً في الصورة لكن ليس المقصود منه تشويه الحقيقة، بل استعادة الحقيقة التي كانت قائمة قبل أن

يتم تدميرها. ولعل العودة إلى فيلم «دلتا فورس»، الذي سبق أن مرّ عليه كمال في فيلمه السابق «ذاكرة الميناء» تستحق التوقف قليلاً عندها.

فيلم «قوة دلتا» (1986) Delta Force (أو دلتا فورس) هو فيلم أمريكي من إنتاج شركة كانون التي أسسّها المخرج والمنتج الإسرائيلي مناخيم جولان، الذي يُعد المؤسِّس الأول الحقيقي للسينما الإسرائيلية بعد 1948م، وقد تشارك ملكية الشركة مع ابن عمه يورام جلوبس في هوليوود. وقد أنتجت هذه الشركة عدداً كبيراً من الأفلام، منها ما عُدَّ من نوع الدعاية السياسية المباشرة لإسرائيل، وهو شأن فيلم «قوة دلتا» الذي أخرجه مناخيم جولان نفسه، وقام ببطولته تشاك نوريس ولي مارفين ومارتن بالسام وشيللي وينترز وجورج كنيدي وهانا شيجولا. ويصور الفيلم قيام إحدى

القوات الخاصة الأمريكية بقيادة تشاك نوريس، باقتحام بيروت وإنقاذ الرهائن الأمريكيين الذين احتجزتهم عناصر من منظمة «أمل» الشيعية اللبنانية بعد اختطاف طائرة أمريكية كانوا على متنها، للضغط على إسرائيل من أجل إطلاق سراح مجموعة من الأسرى الشيعة الموجودين لديها. وبالطبع يتمكن تشاك نوريس ورفاقه من تدمير شوارع بأكملها، وإلحاق الخراب بأرجاء الحي الذي تتمركز فيه عناصر حركة «أمل»، وينجحون في قتل جميع الخاطفين وعدد كبير جداً من مقاتلي أمل، والسخرية من معتقداتهم الدينية.

وقد تم تصوير المشاهد الخارجية -التي يُفترض أن تدور في بيروت- في مدينة يافا التي كانت لا تزال تحافظ على ملامحها القديمة وقت تصوير الفيلم في منتصف الثمانينيات. ويروي كمال الجعفري في أكثر من حديث معه، أنه شاهد بعينيه جانباً من تصوير الفيلم في المدينة، وكان يشاهد الجدران وقد امتلأت بصور آية الله الخميني، والأهم: كيف قام المشرفون على الإنتاج بتفجير مبنى كامل من مباني المدينة القديمة خلال تصوير أحد مشاهد العنف في الفيلم، وهو ما يعتبره جريمة تدمير كاملة.

هذا المشهد، الذي نرى فيه انفجار المبنى واندلاع النيران بشكل كثيف، نشاهده في فيلم «استعادة»، ولكن المشكلة أننا نراه في سياق غامض، فلا نعرف حقيقته وطبيعة وجوده في هذا السياق، فمثل هذا الغموض المقصود يعاني منه الفيلم بأسره رغم جمال الصور، وبراعة تحريك الكاميرا لالتقاط تفاصيل الصورة، وذلك الإيقاع

الرصين الذي يدفع بحركة الصور لتقديم «حالة» ذهنية مكثفة ليافا كما كانت في الماضي من ذاكرة كمال الذي يستعيد ذكريات عائلته ووجودها القديم في المدينة قبل أن ينفرط عقدها ويتشتت أفرادها وتنهار المنظومة المعمارية العريقة للمدينة.

غموض مشهد الانفجار المأخوذ من فيلم «قوة دلتا» هو غموض يغلف الكثير من لقطات الفيلم أيضاً، فأنت كمشاهد يتعين عليك الانتظار حتى ينتهي الفيلم لتعرف من خلال كتابة طويلة تفصيلية تشرح بالأرقام، أن هذا الذي ظهر في لقطة معينة هو عم كمال الذي كان يعمل في مقهى أو دكان ما، وأن هذا المنزل الذي توقف أمامه وعاد إليه مرة ومرتين، هو منزل الجدة، وهكذا.. أي أن كمال الجعفري لا يكتفي بتقديم تلك الصور التي بذل دون شك، جهداً كبيراً في جمعها من بين عشرات الأفلام الإسرائيلية والأمريكية، بل أدرك أنه من دون تقديم تفسير واضح بالكلمات، لا يمكن للمشاهد أن يعرف طبيعة تلك الصور «الخاصة» والمحددة، التي تتكرر عبر سياق الفيلم. ولا شك أن هذا يقلل كثيراً من قوة الفيلم، فالمفترض أن تتحدث الصور عن نفسها، وربما كان من الأفضل أن يضع كمال لوحات سوداء تحمل معلومات توضيحية لصور الأشخاص والأماكن البارزة، بين المشاهد واللقطات، لكنه خشي فيما يبدو، من قطع تسلسل الصور والتأثير على تدفق إيقاع الفيلم بهذه الطريقة.

إن المخاطرة بتبني هذا الشكل، يجعل المشاهدين غير الملمِّين بخلفية الموضوع يصابون بنوع من الإحباط والقنوط وهم يشاهدون

صوراً لا يفهمون مغزاها في السياق، بل إن الفيلم نفسه لا يكشف حتى في اللوحات المكتوبة التي تظهر في نهاية الفيلم شيئاً محدداً عن لقطات تفجير المبنى المأخوذة من فيلم «قوة فورس». لكن يبقى في النهاية قوة الصورة، حتى في تجريديتها ورمزيتها.

17

«مليارات يتغيرون».. تغيير حياة البشر

«مليارات يتغيرون» Billions in Change فيلم تسجيلي لا يتناول المآسي والحروب والكوارث الطبيعية وانتهاكات الشرطة وتجارة المخدرات فحسب، بل يُبشّرنا بإمكانية التوصُّل إلى حلول لعدد من أكثر المشاكل إلحاحاً في عالمنا. نحن هذه المرة -وفي هذا الفيلم التسجيلي البديع الذي لا يتجاوز 43 دقيقة- أمام نظرة أكثر تفاؤلاً، تسعى إلى تحقيق الخير لمليارات البشر في عالمنا الذي يسكنه أكثر من سبعة مليارات إنسان، نصفهم تقريباً يعيشون تحت خط الفقر، يعانون من الأمراض، يفتقرون لمياه الشرب النقية، كما يعاني نحو مليار ونصف منهم بسبب غياب الطاقة الكهربائية تماماً، وما يترتب على ذلك من غياب فرص العمل.

بطل فيلمنا هذا هو المخرج الأمريكي من أصل هندي، «مانوج باهراغافا» الذي يظهر بنفسه أمام الكاميرا، يتحدث إلينا مباشرة، يصحبنا من مكان إلى آخر، عبر تلك الرحلة المدهشة من خلال

هذا الفيلم الذي ربما تكون الترجمة الأفضل لعنوانه «تغيير حياة مليارات البشر». وقد اشترك في إخراج وتصوير هذا الفيلم فريق من المحترفين. أما صاحب الفكرة فهو مانوج الذي عرفه العالم منذ عام 2003م باعتباره مبتكر ومنتج المشروب الشهير الذي أطلق عليه «مشروب الساعات الخمس»، وحقّق نجاحاً هائلاً، وهو عبارة عن خليط من الفيتامينات والمعادن يمنح المرء طاقة تساعده على الصمود ليوم عمل شاق وطويل. ومع النجاح التجاري الكبير الذي حقّقه هذا المشروب وجد مانوج نفسه فجأة، وقد أصبح ملياردير اً بالصدفة، بعد أن بلغت ثروته أربعة مليارات دولار. لكنه -كما يقول لنا في بداية الفيلم- سأل نفسه: ماذا سأفعل بكل هذا المال؟ فقرر رصد 99 في المائة مما يملكه ومن أي أرباح مستقبلية، للعمل الخيري الإنساني، أي لإنجاز مشاريع وتمويل ابتكارات واختراعات حديثة تعتمد على الإرادة البشرية أكثر من اعتمادها على الأموال والاحتكارات الصناعية الضخمة، ويمكنها أن تساهم في انتشال مليارات البشر من وهدة الفقر والمرض.

أسس الرجل مؤسسة خيرية خاصة، توظف طاقات ومواهب وقدرات فريق من المبتكرين والمهندسين والمخترعين والعلماء أصحاب الأفكار غير التقليدية، وتركز نشاط هذه المؤسسة على البحث عن طرق فعالة وبسيطة للتغلب على المشاكل الرئيسية الثلاث في العالم طبقاً لرؤية مانوج وهي: المياه والطاقة والصحة.

يعتمد الفيلم على التصوير المباشر لنشاطات الرجل وجولاته

داخل وخارج الولايات المتحدة، وقيامه بنفسه باختبار الأجهزة التي يخترعها فريقه، مع مقاطع متعددة مما بثته قنوات التلفزيون الأمريكية حول نشاط الرجل وشركته، وعدد من المقابلات المصورة معه، وُزّعت على مدار الفيلم بحيث كفلت الاستغناء التام عن أي تعليق صوتي من خارج الصورة، وأصبحت الشروح المباشرة من جانب مانوج لأفكاره ثم اختراعات مؤسسته الخيرية تغني عن أي تعليق، وهو يصحبنا أيضاً إلى بلدان مختلفة مثل سنغافورة والهند، وإلى المناطق التي ضربها الجفاف في كاليفورنيا في صيف 2015م، كما يتضمّن الفيلم مشاهد للطبيعة المهددة بالتلوث الذي ينتج عما تبثّه مداخن المصانع، والآثار المدمرة التي تركها إعصار كاترينا.

يتميز الفيلم بدقة ما يعرضه من نماذج واختراعات يطلعنا عليها مانوج بل ويجرّبها أمام الكاميرا، وهو يتحدّث ببساطة وتواضع مع حرصه على الظهور بمظهر يخالف تماماً المظهر المألوف لكبار الأثرياء في المجتمع الأمريكي، فيبدو مدفوعاً بطاقة روحية هائلة، ويقين يجعله مسترخياً، واضحاً في تعبيره عن أفكاره، يتعامل مع فريقه من المخترعين تعامله مع رفاق يشاركونه حماسه وصدقه وأفكاره الإنسانية.

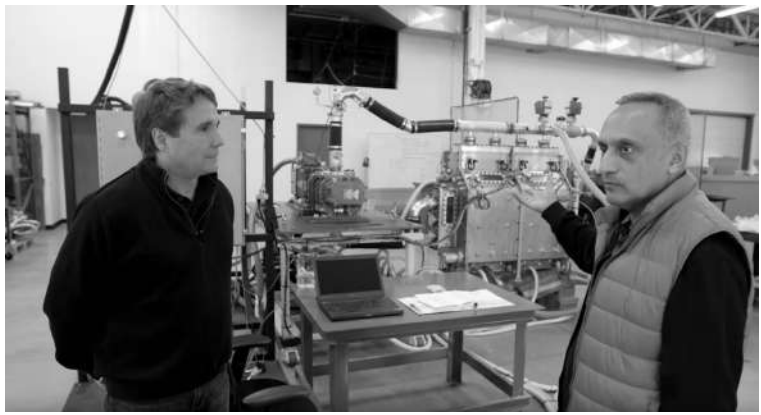
يتوقف مانوج أمام مشكلة المياه في العالم، ويشرح لنا على خلفية لقطات سريعة لأماكن الجفاف في آسيا وأفريقيا، ولقطات أخرى للبحار والمحيطات الشاسعة التي تمتلئ بالمياه، ولكن دون أدنى استفادة حقيقية منها. لا يتحدث مانوج عن المياه الجوفية، بل يشرح

لنا ببساطة ذلك الاختراع البسيط الذي أمكن لفريقه التوصل إليه وكيف يمكنه تنقية مياه البحر بمعدل مرتفع يجعلها تصل إلى درجة نقاء المياه المقطرة. وهو يطلق على هذا الجهاز «صانع المطر»، ويعمل عن طريق سحب كميات من مياه البحر وتسخينها ثم تجميع البخار الناتج عنها وإعادة تكثيفه وتحويله إلى ماء، وهي الآلية التي يقول إنها استمدّت من الآلية الطبيعية التي خلقها الله في الشمس التي تساهم في تبخُّر الماء ثم تكوين السُحب وإعادة إسقاط الماء على هيئة أمطار، ومن هنا جاءت تسمية الجهاز «صانع المطر». يقول المهندس المسؤول عن اختراع الجهاز وتشغيله، إنه يستطيع تنقية ألف جالون من المياه المالحة كل ساعة. ويقول مانوج إنه تمكّن من وضع أساس لإنتاج آلاف من هذه الأجهزة شهرياً، فهي لا تحتاج إلى إنشاء مصانع ضخمة وتشغيل آلاف العمال.

والتجربة ملهمة بلا شك لبلدان العالم الثالث التي تواجه مشكلة حادة فيما يتعلق بنقص المياه ومياه الشرب تحديداً، بل وربما الأهم أيضاً، أن «صانع المطر»، على العكس من أجهزة تنقية مياه البحر التقليدية، يوفِّر أيضاً مياه تصلح للزراعة، وبالتالي يمكن استصلاح الأراضي وإنتاج المحاصيل وتوفير المواد الغذائية، والقضاء على مشكلة الغذاء في العالم.

يُعلِّق مانوج بأسلوبه الساخر المحبب بالقول إن بعض المسؤولين في بعض البلدان، ربما لا يرحبّون بهذا الجهاز، في إشارة إلى فساد هؤلاء المسؤولين وتواطئهم مع الشركات الاحتكارية العملاقة

المتخصصة. ومن «صانع المطر» ننتقل إلى توليد الكهرباء. فنرى جهازاً آخر يشبه الدراجة يكفي أن يجلس المرء فوقه ويدير البدّال بقدميه لكي تنتج الطاقة الكهربائية سواء داخل منزل أو منشأة أو مؤسسة، حتى في أشدّ الظروف قسوة عند وقوع الأعاصير التي تؤدي إلى انقطاع الكابلات وبالتالي غياب الطاقة.



إن نموذج «البدال» الذي ينتج الطاقة من القوة العضلية البشرية الخالصة، يمكن أن نطلق عليه بدون أدنى مبالغة «قنبلة الفقراء»، فهو كفيل بتغيير مجرى حياة مليارات البشر، إذا عرفنا أن نصف سكان الكرة الأرضية محرومون من الطاقة الكهربائية. والمهم كيف ستستجيب الحكومات إزاء اختراع كهذا يقتضي الاستثمار بالطبع في إنتاجه وتوزيعه على الأماكن الأكثر حاجة للطاقة.

ينتقل مانوج في رحلته مع المشاهد عبر الفيلم، إلى جهاز آخر يعمل بالكهرباء، يشبه سرير الطبيب، حيث يتمدد الشخص

فوقه ويتم توصيل ساقيه وذراعيه ببعض الأنابيب، ويقوم الجهاز بعمل نوع من التدليك لكل عضلات الجسم، بحيث يتم تنشط الدورة الدموية التي أثبتت الدراسات أن أي اضطراب فيها بسبب ضعفاً في عضلة القلب أو أي عيباً في أحد الشرايين، قد يؤدي إلى مشاكل صحية خطيرة. ويطلق مانوج على هذا الجهاز الطبي اسم «التجديد»، أي تجديد النشاط واستعادة الطاقة الجسدية.

يظهر في الفيلم أحد كبار علماء الطب البريطانيين هو الدكتور ديفيد لاين الحاصل على تكريم خاص من ملكة بريطانيا، يشهد أمام الكاميرا على كفاءة الجهاز وقيامه على أساس علمي سليم. ولكن هذه هي الحالة الوحيدة التي نستمع خلالها لشهادة محايدة. ويقول مانوج إن هذه الاختراعات لا تزال في بدايتها، ومن الممكن أن تتطور كثيراً مع تطور التكنولوجيا، خصوصاً المتعلقة بمادة الجرافيت الموجودة في الطبقات العميقة تحت الأرض. فقد وجد فريق المخترعين بالمؤسسة أن هذه المادة متوفرّة في باطن الأرض، ويمكن الوصول إليها بواسطة كابلات عملاقة وحفار بسيط، ثم استخراجها والتحكم في توجيهها إلى مناطق معينة دون أن ينتج عن ذلك أي تلويث للبيئة.

غير أن البعض يشكك في تجارب مانوج بسبب بساطتها الظاهرية، ويقول هؤلاء إن الفقراء لن يستطيعوا -على سبيل المثال- شراء أجهزة مثل جهاز تنشيط الدورة الدموية، وأن الحصول على الجرافيت من باطن الأرض يقتضي توفر طاقة كهربائية عالية

التكلفة. ولعل جانب النقد هو ما يغيب عن الفيلم، الذي يتبنى وجهة نظر مانوج وحده، ولا شك أنها وجهة نظر قوية يدلل عليها بالأرقام والدلالات العملية، لكن المشاهد كان في حاجة لمعرفة ردود الفعل، سواء من جانب العلماء أو المستهلكين أو المسؤولين. وهو ما يقتضي العمل على إنتاج فيلم تسجيلي آخر يستكمل البحث في هذه الحلول التي تبدو أقرب إلى المعجزات العلمية.

18

جرائم التفكير.. وآكل لحوم البشر

هذه المرة نحن أمام أحد أهم الأفلام التسجيلية هو فيلم «جرائم التفكير: ضابط الشرطة آكل لحم البشر» Thought Crimes: The Case of the Cannibal Cop (2015) وهو من إخراج المخرجة الأمريكية الشابة «إرين لي كار». هذا مثال متكامل للفيلم التسجيلي الطويل المصنوع جيداً، الذي يمكنه أن يشدّ انتباه المشاهدين، ليس فقط بسبب موضوعه المثير الغريب، بل بفضل أسلوبه الذي يكشف تدريجياً عن الموضوع، محيطاً به من جميع جوانبه، مُحقّقاً توازنا دقيقاً بين أجزاء المادة، وبين الجوانب المختلفة للفكرة، مع استخدام مكثف للكثير من الوثائق البصرية والصوتية التي تساهم في دعم البناء وتقوية أسسه، مع انتقال مخرجته ببراعة بين لقطاته ومشاهده من خلال مونتاج تحليلي يخلق مشابهات تثير التأمل، ومقاطع من المقابلات المتعددة التي أجرتها مع مختلف الشخصيات التي أحاطت بالشخصية وبالحدث، قامت بتوزيعها بمهارة ودقة على مدار الفيلم.

لدينا شخصية رئيسية تدور من حولها الأحداث، هي نموذج للبطل المضاد، Anti-Hero، أي البطل النظري على الشاشة فقط بحكم وجوده في بؤرة الحدث، في حين أنه مهزوم سلفاً، ومقضي عليه. صحيح أنه أصبح محاطاً باهتمام الرأي العام في الولايات المتحدة، بعد أن كان يقبع في الظلام من قبل، وكان يعتقد أنه يتمتع بخصوصية هي تلك القائمة بينه وبين جهاز الكومبيوتر الشخصي الذي يملكه. إلا أن الشرطة قامت عام 2012م باعتقال هذا البطل - اللا- بطل، جيلبرتو فال Gilberto Vale (30 سنة) الضابط السابق في شرطة مدينة نيويورك، ووجهّت إليه الاتهام بالتآمر لخطف وتعذيب وقتل عدد كبير من الفتيات وطهي أجسادهن وأكلها. وقد أدانته المحكمة بعد أن أجمع المحلفون على أنه مذنب فيما وُجِّه إليه من تهم، ومنها أيضاً أنه استغلّ عمله في الشرطة ليخترق قاعدة البيانات السرية الخاصة بالشرطة للحصول على معلومات عن عشرات الفتيات قام بنشر صورهن وكان يخطط -كما جاء في عريضة الادعاء- لخطفهن وتعذيبهن، غير أن كل ما نُسب إليه من

اتهامات بُني على «أفكار» كان بنفسه يُعبر عنها في أحد المنتديات على شبكة الإنترنت، وهو منتدى متخصص في الهواجس الجنسية الغريبة.

كان «فال» يتبادل تلك المعلومات مع صديقين له من أعضاء ذلك المنتدى، مستعرضاً ما لديه من معلومات وصور، وكان يشترك معهما في الحديث حول أفضل الطرق لتحقيق هدفه، متعمقاً في الحديث عما يُنتظر أن تشعر به ضحيته، أو شعوره وهو يمضغ اللحم البشري ويتلذّذ بطعمه، كما كان يبحث عبر محركات البحث على شبكة الإنترنت، عن الأدوات التي تساعده في تخدير ضحاياه: (مادة الكلوروفورم) والحبال التي يستخدمها لتقييدهن، بل وقد بلغ حد أن وضع أيضاً صورة لزوجته التي كانت تنام في غرفة النوم داخل منزله، بينما يسهر هو -كما يعترف في الفيلم- حتى الثانية والثالثة صباحاً، يبحث ويتبادل المعلومات والأفكار المتطرّفة مع أصدقائه الذين يشاركونه أفكاره. وقد عثرت الشرطة على سجل كامل بمحادثاته ومئات الصور التي كان ينشرها على الإنترنت بعد تفتيش منزله وتفريغ محتويات جهاز الكومبيوتر الشخصي الخاص به، والمفاجأة أن زوجته هي التي أبلغت الشرطة عنه. قال «فال» أمام المحكمة إن كل ما كان يقوم به كان مجرد تعبير عن خياله وهواجسه الجنسية (أي نوع من الفانتازيا)، وإنه لم يكن ليصل قط إلى حد خطف أو قتل أحد، وأنه بمجرد أن كان ينتهي من تبادل الأفكار مع أصدقائه على شبكة الإنترنت، كان يعود إلى نفسه، وتعود

إليه شخصيته الحقيقية المتزنة والملتزمة في العمل. وقد أصبحت قضيته قضية رأي عام، وتصدّرت الصفحات الأولى من الصحف الأمريكية وعُرفت القضية باسم «الضابط آكل لحم البشر».

بعد القبض عليه قضى جيلبرتو أربعة أشهر في السجن قبل نظر القضية في مارس 2013م، ثم أُدين وظلّ في انتظار الحكم عليه ربما بالسجن مدى الحياة، لكن فريق الدفاع عنه، استأنف الحكم، وبعد 21 شهراً قضاها في السجن، أصدر قاضي الاستئناف قراراً بالإفراج عنه بعد قبول الدفع بعدم جدية التهم. وقال إن الحقائق التي كشفت عنها القضية إنما تعكس عصر الإنترنت الذي نعيش فيه، وإن الادعاء الرسمي لم يُقدِّم دليلاً كافياً يسمح للمحلفين بالتفرقة بين المحادثات المنسوبة إلى المتهم، وبين المحادثات التي أقرّ بأنها مجرد تعبير عن تخيلاته، وإنه ليس من الممكن بالتالي التصديق على قرار الإدانة الصادر عن هيئة المحلفين.

أصبح حكم قاضي الاستئناف أساساً قوياً تستند عليه المخرجة لصنع هذا الفيلم. فمن ناحية أصبحت لديها مادة درامية جيدة ومثيرة تتمثل أولاً في شخصية «فال» نفسه، ذلك الشرطي السابق الذي فقد عمله بعد ثبوت انتهاكه سرية قاعدة بيانات الشرطة، كما أصبح لديها الكثير من الشخصيات القريبة من المتهم مثل والدته ووالده، اللذين انفصلا منذ سنوات بعيدة، وقد وفّرا لها الكثير من شرائط الفيديو المنزلية التي صوراها لابنهما منذ أن كان طفلاً رضيعاً وخلال مراحل حياته المختلفة، وقد استخدمت المخرجة

مقاطع من هذه الشرائط في سياق الفيلم بشكل جيد، لفحص حالة «فال» النفسية، وما إذا كان قد واجه أي نوع من الاعتداء أو القسوة أو التحرُّش في طفولته، مقارنة بما أصبح عليه بعد ذلك، من خلال عشرات المقاطع التي نراها على الشاشة بين وقت وآخر للمحادثات الغريبة التي كانت تدور بين «فال» وأصدقائه عبر ذلك الموقع المتخصص في الخيالات الجنسية المتطرفة ويبلغ عدد أعضائه أكثر من 60 ألف عضو!

استخدمت المخرجة المقابلات التي صورتها مع علماء النفس، والاجتماع، وأعضاء من فريق التحقيق، ومع والدي «فال»، والمحامية التي تولّت الدفاع عنه، والتي تقول أمام الكاميرا إنها وجدت نفسها تخالف ما اعتادت عليه للمرة الأولى في حياتها المهنية، فقد كانت دائماً تطلب من الشرطة نزع القيود الحديدية من أيدي المتهمين الذين تتولى الدفاع عنهم، إلا أنها تغاضت عن هذا الطلب عندما التقت «فال» للمرة الأولى، وهو ما يعكس شعورها بالقلق من شخصيته الغريبة كما توحي تصرفاته. ويتحدث في الفيلم أيضاً عدد من خبراء القانون، وخبير في علاج إدمان التعامل مع التكنولوجيا الجديدة، والرسامة التي سجلت بالرسوم (الإسكتشات) وقائع جلسات محاكمة «فال» وانطباعاتها عنه من خلال ما رصدته من تغيُّر كان يظهر على ملامحه. كما تظهر في الفيلم إحدى سيدات هيئة المحلفين، ولكن بعد إخفاء معالم وجهها.

والملاحظ أن شهادات هؤلاء جميعاً رغم أهميتها الكبرى في

السياق، تتناقض وتتباين مع بعضها البعض، فهناك من يعتبر أفكار «فال» كافية لإدانته، بينما يستنكر البعض الآخر الحكم على أي إنسان بسبب أفكاره فقط، وهي الفكرة التي يدور حولها الفيلم، فالفيلم لا يتركز فقط على شخصية «فال» ومحاكمته ثم قرار الاستئناف بإطلاق سراحه، ومن ثم خضوعه للإقامة الجبرية داخل منزل والدته، في انتظار مرور الفترة التي يمكن للادعاء خلالها الطعن في قرار الإفراج، بل يصبح الفيلم أيضاً مقاضاة لذلك النوع من محاكمة الأفكار والهواجس والخيالات التي يمكن للمرء التعبير عنها بحرية طالما أنها لا تصل قط إلى درجة ارتكاب جريمة.

زوجة «فال» هي الشخصية الوحيدة التي لا تظهر في الفيلم، فقد قطعت علاقتها به فور اكتشاف ما يفعله، وكانت قد وضعت جهازاً صغيراً حصلت عليه، تحت جهاز الكومبيوتر الذي يستخدمه، لمعرفة ماذا يفعل بالضبط، ورصدت - كما يروي فال في الفيلم - كل ما كان يفعله: المواقع التي كان يزورها، محادثاته المتطرفة الغريبة، أفكاره الشاذة، رسائل البريد الإلكتروني التي تبادلها مع أصدقائه، ومئات من صور الفتيات التي أرسلها إلى أصدقائه.

وتستخدم المخرجة في الفيلم، التسجيل الصوتي الذي قدّمته زوجة فال للشرطة، وفيه تروي تفاصيل تجربتها التي وصلت إلى حد عثورها على صورتها وما كتبه عنها من معلومات، وتعبيره عن رغبته في «تقييدها وقتلها وطهي لحمها وأكله»، وتقول إنها عندما واجهته لم يُبدِ ندماً على ما فعل.

يقول «فال» إنه كان قد توقف تماماً عن نشاطه الليلي قبل يوم واحد من اطلاع زوجته على ما قامت بتسجيله، وإنه كان لايزال زوجاً جيداً مخلصاً، وإنه صحيح قام بزيارة فتاة كان يعرفها من أيام الدراسة (وهي التي تخيل في محادثاته أنه يخطفها ويقتلها ويطهي لحمها ويأكلها)، إلا أن زوجته صحبته في تلك الزيارة مع ابنته الصغيرة، وكانت في مقهى عام. ونشاهد بالفعل لقطات سجلها بكاميرا الهاتف المحمول لذلك اللقاء. لكنه عاد فأخذ يصف لصديقه كما نرى من خلال المحادثة المسجلة، تلك الفتاة وولعه بها ورغبته في اقتناصها وإشارته إلى أنها تقيم بمفردها، وبالتالي سيكون من السهل التسلّل إلى شقتها!

ينتقل الفيلم من الاهتمام بذلك الشخص الغامض الذي يبدو أمام الكاميرا شاباً مليئاً بالحيوية والمرح الطبيعي، يتحرك في منزل والدته، ويقوم بطهي شرائح اللحم مع المكرونة، على خلفية ما يتردد في الفيلم عن القتل وطهي اللحم البشري على ألسنة بعض الشخصيات التي تقوم بتحليل شخصيته وأفعاله، إلى التركيز على خطورة إصدار الأحكام القضائية على الأفراد بسبب تعبيرهم عن أفكارهم في إطار من الخصوصية دون أن يتطور الأمر إلى الاعتداء الفعلي على الآخرين. هنا يطرح الفيلم سؤالاً يتعلق بما يتجّه إليه المجتمع اليوم: هل نشهد عودة «الأخ الأكبر» وسطوة المراقبة والتلصّص وانتهاك الخصوصية مع الانتشار الكبير للبحث عن المعلومات وتبادلها وتبادل المحادثات عبر شبكة الإنترنت؟

بعد أربعة أشهر في الإقامة الجبرية، يصدر حكم بإدانة «فال» بانتهاك قاعدة بيانات الشرطة، ولكنه يشمل المدة التي قضاها في السجن بالفعل، فأصبح من حقّه التخلص من الجهاز الخاص الذي وضعته الشرطة في أسفل ساقه اليسرى لمراقبة تحركاته، وأصبح بالتالي يخرج إلى الشارع، بعد أن تضاءل الاهتمام به من جانب العامة، وأصبح الآن يتساءل عن مصيره: هل سيتمكن من مقابلة فتاة تثق به مرة أخرى، أم سيصبح ذلك الخطأ الكبير الذي ارتكبه، مبرراً لتدمير حياته.

يسير «فال» في نهاية الفيلم وسط الثلوج في ضواحي نيويورك، منتظراً -كما نعرف- استئناف نظر القضية مجدداً بعد قبول طعن الادعاء بتبرئته. أي أن القضية لا تزال مستمرة ضده. وهي نهاية مفتوحة للفيلم، الذي تحرص مخرجته على إبعاده عن إصدار حكم بالإدانة أو البراءة على «فال»، بقدر ما أرادته أن يدور حول ذلك التحدي الأخطر الذي أصبح يواجه نظام العدالة: هل يُعاقب المرء على الفكر والرأي والتفكير والخيال، حتى لو لم يؤذِ أحداً؟ أم يعد هذا الشطط في الخيال نوعاً من التحريض والتآمر خصوصاً وقد تم تداوله مع الآخرين، كما أن «فال» قام بمراقبة وتتبع أشخاصاً حقيقيين؟ وهو السؤال الذي يبقى مطروحاً بعد أن ينتهي الفيلم.

19

«نار في البحر».. مأزق اللاجئين والعالم

يتميز فيلم «نار في البحر» (Fire at Sea (2016 للمخرج الإيطالي «جيانفرانكو روزي» بجماله الخاص، وجرأة تصوير الكثير من مشاهده، وقدرة مخرجه على التجسيد الواقعي التلقائي للشخصيات والأحداث التي يرصدها بكاميرته ويصوِّرها. ولا شك كذلك في أن الفيلم يتميز كثيراً على الفيلم السابق لمخرجه، أي فيلم «الطريق المقدّس حول روما» الذي نال جائزة «الأسد الذهبي» في مهرجان فينيسيا. غير أن العنصر الأهم الذي يجعل من فيلم «نار في البحر» عملاً يستحق الكثير من الاهتمام ويحظى بالتقدير، كونه الفيلم التسجيلي الأوروبي الأول الذي يخصص موضوعه لاكتشاف أو بالأحرى -للكشف- عن واقع «قوارب الموت» أو أولئك اللاجئين الذين يفرون من القارة الإفريقية عبر الساحل الليبي بواسطة تلك القوارب البدائية، يعبرون المتوسط في ظروف قاسية، يقصدون جزيرة لامبيدوزا الإيطالية وهي أقرب نقطة يمكنهم الوصول إليها تمهيداً لدخول أوروبا نفسها.

المعلومات التي تظهر على الشاشة في بداية الفيلم تخبرنا بأن أكثر من 400 ألف مهاجر غير شرعي ركبوا تلك القوارب قاصدين لامبيدوزا خلال العشرين عاماً الأخيرة، مات منهم غرقاً نحو 15 ألف شخص. وهي معلومات صادمة لأنها لم تُغيِّر من واقع الأمر شيئاً، فمازالت لامبيدوزا تستقبل سنويا أكثر من 150 ألف لاجئ، معظمهم فارّين من جحيم الحروب الأهلية والصراعات العرقية والدينية في بلادهم، بينما تغرق أعداد كبيرة أخرى.

لا يعالج جيانفرانكو موضوع الفيلم القاتم، المثير للاضطراب، بأسلوب الجريدة السينمائية أو التحقيق التلفزيوني، بل يلجأ إلى البناء الشعري، الذي يصنع من خلاله مقاربات تدعو للتأمُّل، بين البشر من سكان الجزيرة من جهة، واللاجئين الغرباء الذين ليس من الممكن اعتبارهم مجرد «ضيوف» عابرين من جهة أخرى، أو تجاهل وجودهم. والفيلم بالتالي نموذج جيد لمسار جديد في السينما التسجيلية. قد يكون الموضوع مألوفاً، لكن شكل المعالجة مختلف وجديد تماماً.

كان المخرج جيانفرانكو قد شرع في إخراج فيلم تسجيلي عن موضوع اللاجئين في عشر دقائق، ثم وجد نفسه «متورِّطاً» في الموضوع فكان أن قضى عاماً كاملاً في الجزيرة وأنجز هذا الفيلم الذي يقرب من ساعتين. ومن أولى لقطات الفيلم نرى أنه يريد أن يصنع تقابلاً بين ما نطلق عليه مسارات وشخوص «الحياة العادية» للسكان، ومعظمهم من أسر الصيادين، وبين حالة اللاجئين المزرية

من جهة أخرى. الشخصية المحورية في فيلمه طفل في التاسعة من عمره يدعى «صامويل»، لا يصبح كما نتوقع دليلاً لاكتشاف حالة هؤلاء الغرباء القادمين، بل وسيلة لجرّنا بعيداً معه في مغامراته وعبثه ولهوه، وولعه بالسؤال عن كل ما يخطر وما لا يخطر على البال، باستثناء أمر واحد فقط هو موضوع هؤلاء اللاجئين.

والد صامويل غائب في البحر معظم الوقت، والفتى يعيش مع جدته التي تطهي الطعام باستمرار في المطبخ دون أن تأبه كثيراً لما يبثّه التلفزيون من أخبار عن غرق قارب أو أكثر من قوارب اللاجئين قرب الجزيرة، والطفل مشغول تارة بتقطيع النباتات الشوكية، أو تصويب النبال إليها وقصفها بالأحجار الصغيرة، أو ركوب دراجة نارية مع صديق له والسير بصعوبة بالغة فوق الصخور الناتئة، أو تسلق الأشجار والعيش في أوهام البطولة في حين أنه يشعر بالغثيان من مياه البحر التي يخشاها لأنه لا يعرف السباحة رغم أن مصيره

الذي لا مفر منه عندما يكبر، سيكون غالباً «ركوب البحر» أي الالتحاق بمهنة أجداده.

صامويل إذن يعيش في عالمه الخاص. وفي مشهد من المشاهد المحورية في الفيلم يجلس الفتى على مائدة الطعام مع أبيه وجدته، يتناول الإسباجيتي الذي طهته له جدته بشراهة وبصوت مسموع، ولكن دون أن يكفّ عن توجيه الأسئلة إلى أبيه بينما الأب والجدة أقرب إلى الصمت، مع إجابات قصيرة مقتضبة أحياناً. هذه الرغبة المشتعلة دائماً بحُبّ الاستطلاع تتناقض بالطبع مع مقاومة الفتى تعلُّم الإنجليزية في المدرسة، كما تتناقض مع جهله التام بما يحدث بالقرب منه على نفس بقعة الأرض المحدودة.

صامويل ليس وحده الذي يستأثر باهتمام المخرج، فلدينا أيضاً مذيع الراديو الذي يستجيب لما يطلبه المستمعون من أغنيات منها تلك الأغنية الشهيرة «نار في البحر» التي يستمد الفيلم عنوانه منها، ويجعلها رمزاً لما سنراه في الثلث الأخير من الفيلم بشكل

صادم. وهناك أيضاً الغطاس الذي يُبدي صامويل إعجاباً كبيراً به ويطرح عليه عشرات الأسئلة عن طبيعة عمله وعلاقته بالبحر، ونراه بالفعل في لقطات يوزّعها المخرج على مدار الفيلم، أثناء قيامه بالغطس تحت الماء.

وهناك الطبيب الذي يروي للمخرج الكثير مما مرّ به خلال عمله، وما يفرضه عليه واجبه من تقديم العون إلى اللاجئين الذين يصلون إلى الجزيرة وهم في حالة سيئة للغاية. وفي مشهد طويل يخرج قليلاً بالفيلم عن إيقاعه، يقوم الطبيب باستخدام جهاز «السونار» لفحص امرأة حامل بتوأم من بين نساء اللاجئين الأفارقة، ويحاول جاهداً أن يجعلها تشاهد الطفلين داخل الرحم، ولكن دون أن يفلح ويظل يعتذر بأن الجنينين ملتصقين ببعضهما. وسنعود لهذا الطبيب فيما بعد عندما تشتد الأزمة لكي نتعرف على علاقته المباشرة بالقادمين إلى الجزيرة، حيث تستعين به السلطات لتقديم الإسعافات الضرورية والتعامل مع حالات الجفاف الحادة التي تتسبب كما نرى أمام الكاميرا مباشرة، في وفاة الكثير من الأبرياء.

يجوب المخرج بالكاميرا البحر مع قوارب حراس السواحل وفرق الإنقاذ، يرصد ويسجل نداءات الاستغاثة الصادرة من رُكّاب القوارب الذين يصفون في رسائل صوتية مرعبة ما يحدث لهم وقت التصوير الفعلي، وكيف يواجهون مصيرهم غرقاً في مياه البحر في تلك القوارب المكتظّة بأعداد تفوق قدرتها على الاستيعاب والتحمل. وفي أحد المشاهد يستمع حارس السواحل لاستغاثة

متكررة من ركاب القوارب، فيطلب منه تحديد موقع القارب، لكن صوت الرجل المصاب بالهلع يُكرر فقط: أنهم يغرقون! إلى أن يصمت في النهاية، فالنجدة لا تتوفر بالسرعة المطلوبة، وتبدو الجزيرة نفسها غير مؤهلة لاستقبال تدفُّق اللاجئين، والمستشفى الوحيد هناك لا يحتوي على ما يلزم من أجهزة طبية وطاقات بشرية مؤهلة ومدربة يمكنها التعامل مع كل هذه الأعداد. ورغم ذلك فهم يحاولون.

في مشهد مرعب يصوِّر المخرج وصول أحد تلك القوارب المكتظة، ويهبط فوقها بكاميرته، لنرى جثثاً متناثرة في القاع لمن فارقوا الحياة، ثم أشلاء بشر، وبقايا أشخاص يتمدّدون على الأرض بعد أن أصابهم الجفاف في مقتل، كما تسبب وجود الكثيرين منهم في الطابق الأسفل من القارب بالقرب من المحركات والزيوت الساخنة في احتراق جلودهم. ونعرف أن هناك ثلاث طبقات للركاب حسب المبلغ الذين يدفعه كل منهم، أولاً من يُسمح لهم بالتواجد في أعلى القارب، ثم من يجلسون في الطابق التالي، وأخيراً من يُرغمون على الهبوط إلى القاع داخل غرفة المحركات في درجة حرارة مرتفعة وفي حالة خانقة.

يحتفل من نجوا منهم من الموت، بالنجاة، بالحياة، ينشدون الأغاني التي تُعبِّر عن التفاؤل والأمل، لكنهم يبدون أيضاً رغبتهم في الانتقال من لامبيدوزا، ومغادرة المعسكر الذي تضعهم فيه السلطات. نراهم وهم يلعبون الكرة، يلهون بالسهر والحلم بالحرية

في أوروبا، ثم نراهم أثناء استجوابهم من جانب مسؤولي الإنقاذ، وإجاباتهم على عشرات الأسئلة حتى يمكن تصنيفهم وفرزهم والتعرُّف على دوافعهم للهجرة، ومعظمهم لا يعرفون كلمة واحدة من الإنجليزية أو من لغة البلد الذي أصبح موطنهم الجديد الآن.

كاميرا متمهلة، موسيقى حذرة، لقطات متقاطعة ما بين الليل والنهار، وانتقالات في المكان. أحياناً تتوقف الكاميرا الساكنة طويلاً أمام صامويل، ترصد كل ما يقوله وخصوصاً طريقته الخاصة في التعبير عن نفسه ولو بنوع من العدوانية الطبيعية لمن هم في مثل عمره، وأحياناً أخرى يركز المخرج على ما يمكن اعتباره نوعاً من الاستطرادات، كما عند تصوير مشكلة إحدى عيني صامويل التي يُخبره الطبيب بأنها تعاني من «الكسل»، وينصحه بتغطية العين السليمة، لكي يدفع العين الكسولة إلى العمل وبالتالي تسترجع قدرتها على الإبصار بشكل طبيعي تدريجيا. ولكن لعل جيانفرانكو

أراد أن يجعل «العين الكسولة» هنا مجازاً للتعبير عن ضعف رؤية سكان لامبيدوزا لما يحدث على جزيرتهم.

كان «نار في البحر» أول فيلم تسجيلي حقيقي يساهم في لفت الأنظار إلى المشكلة الأهم التي تواجه القارة الأوروبية والعالم في الوقت الحالي، رغم كل ما يشوب الفيلم من جوانب قصور أو عيوب. ولعل حصوله على الجائزة في مهرجان فينيسيا في تلك السنة، كان طبيعياً أيضاً مع وجود كل ذلك الاهتمام بالموضوع.

20

«كدب أبيض» بين الخيالي والواقعي

كيف يمكن معرفة الماضي أو محاولة إعادة تشكيله واستعادته مع غياب الصور؟ هذا السؤال هو محور الفيلم الجديد «كدب أبيض» الذي عرض في تظاهرة «نظرة ما» بمهرجان كان السينمائي الـ78 وهو أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرجة المغربية أسماء المدير. والفيلم كما تقول المعلومات، من الإنتاج المشترك بين مؤسسات سينمائية في المغرب ومصر وقطر والسعودية.

هذا عمل سينمائي مبتكر، يمتلئ بالكثير من الخيال الساحر، ليس من الممكن تصنيفه كفيلم وثائقي أو درامي روائي، ولعل أفضل تصنيف له هو أنه فيلم «تشكيلي»، يستخدم اللوحات والصور والنماذج الخشبية والحجرية الصغيرة والدمى والعرائس، في بناء جدلي مركب بديع، ينتقل بين الخاص والعام، وبين الذاتي والموضوعي، وبين الذاكرة والتاريخ.

أسماء المدير تتحدث في فيلمها عن نفسها، وهي تبدأ من فكرة غياب الصورة، والمدخل إلى الفيلم هو: لماذا ليست لديها صور من ماضيها، من طفولتها مثل سائر الفتيات؟ هناك صورة وحيدة لها في الفيلم، يفترض أن تكون لها عندما كانت طفلة صغيرة وسط مجموعة من التلميذات. لكننا سنعرف مما ستبوح به جدتها في الفيلم، أن الصورة ليست لها، فالجدة «زهرة»، تتهم الأم «وردة»، بسرقة الصورة من المدرسة وبأنها أوهمت ابنتها «أسماء» بأنها صورتها في حين أنها ليست صورتها، أي أن الأم كذبت على ابنتها وأخفت عنها الحقيقة طوال سنين.

يمثل إخفاء الحقيقة لغزاً أمام «أسماء» التي تقرر أن تقطع رحلة بالكاميرا لاستعادة الذاكرة، والتنقيب في تاريخ العائلة لكي تعرف ما الذي يكمن وراء هذه «الكدب الأبيض»، وهل هنا شيء آخر أكبر يختفي وراء الحجب، ممنوع عليها أن تعرفه أو تكشف عنه؟

تختار أسماء ذات الثالثة والثلاثين، التي تظهر في الفيلم بنفسها من خلال لقطات تنعكس في المرايا، في لقطات قريبة كثيراً من وجهها، أن تناقش وتجادل وتحقق مع أفراد عائلتها: والدها ووالدتها وجدتها، وتنقب لكي تعثر على الحقيقة.

والد أسماء، محمد المدير، عامل بناء، بني الكثير من منازل المدينة القديمة في الدار البيضاء في ستينيات القرن الماضي، لكنه أيضاً فنان حقيقي يمكنه أن يصنع أشكالاً بديعة تحاكي ولو على نحو كاريكاتوري، الشخصيات الحقيقية، ويجيد أيضاً بناء «الماكيتات»

أو النماذج المصغرة للبيوت والشوارع. وهي تقنعه ببناء نماذج صغيرة لمنازل الحي الشعبي الذي نشأت فيه في الدار البيضاء، ويحقق الرجل رغبتها فيصنع نماذج كاملة صغيرة لكل منازل الحي والشوارع بتفاصيلها الدقيقة بما في ذلك الأسطح، والبلاط، والأبواب والشبابيك والمصابيح، بل وحتى النساء اللائي يجلسن أمام الأبواب في صمت، أو الرجال أمام المقاهي.

وهو يصنع أيضاً نموذجاً لأستديو التصوير الفوتوغرافي الأسطوري الذي يحمل اسم «هاواي»، وتروي لنا أسماء عنه، وكيف أنها كانت تحلم به في طفولتها، وكانت أسطوريته ناتجة عما أضفاه الناس عليه من قدرة على جلب «البركة»، وربما أنها أرادت أيضاً نزع تلك الهالة الأسطورية الكاذبة عن أستديو التصوير خلال رحلتها للكشف عن الحقيقة. وهي تصر على أن تلتقط أول صورة لها على خلفية هذا الأستديو في ليلة القدر حيث يتجمع الأطفال

في الملابس التقليدية المغربية المزركشة للاحتفال بهذا الحدث الديني ذي المغزى الخاص المستقر في الضمائر.

المناقشة بين أسماء وأمها، تكشف في نهاية الأمر أن الجدة المستبدة الجامدة التي أصرت على منع التقاط الصور، وكذلك منع تعليق أي صور داخل المنزل بزعم أن الصور حرام، وهي تكرر هذا المعنى في الفيلم أيضاً، وعندما تأتي لها أسماء برسام بارع يرسم لها لوحة بديعة بالقلم الأسود على الزجاج الشفاف، تثور وتغضب وتحتج، ثم تحطم اللوح الزجاجي.

ومن المعالم الفنية في الفيلم، الانتقال من خلال حركة الكاميرا والتوغل داخل العالم السري الغامض الذي أقامه صناع الفيلم داخل مكان مغلق لا تبدو له نوافذ، مع الإضاءة الصناعية، وكذلك النفاذ من داخل الغرف الحقيقية للمنزل إلى الغرف المصنوعة الصغيرة من النماذج الكرتونية التي تلتقطها من زوايا مرتفعة، ولكنها هنا ليست

من الكرتون، بل صنعها الأب من الحجر والأسمنت، أي من نفس المواد التي كان يشيد بها البيوت في الحي الشعبي.

وفي فيلم كهذا -يدور بين الحقيقة والخيال الناتج من الذاكرة، داخل ديكورات أقرب إلى لعبة المتاهة وألعاب الأطفال- تسود الألوان الزاهية الصريحة معظم الصور: الأحمر والبرتقالي والأزرق، ويصبح الديكور المغلق الذي تدور فيه الكاميرا وتحصر الشخصيات التي نراها لأفراد عائلة المدير، في لقطات قريبة للوجوه، كما لو كان سجناً للذاكرة التي تسعى أسماء إلى استدعائها واخراجها خارج تلك الأسوار والأبواب المغلقة.

هناك صورة وحيدة معلقة فوق جدار إحدى الغرف.. هي صورة صغيرة بالأبيض والأسود للملك الحسن الثاني الذي تهتف الجدة بحياته. ولكن ما سر هذه الصورة، وذلك الصمت الذي يحيط كلما تساءلت أسماء عما وقع في الماضي وما ترامى إلى سمعها من حكايات الجيران؟ ومن هؤلاء الجيران لدينا في الفيلم رجلان هما: عبد الله أبو زيد، وسعيد مسرور.

هناك صورة أخرى يتكرر ظهورها كثيراً في الفيلم خصوصاً في نصفه الأول، صورة بالأبيض والأسود لفتاة صغيرة في الثانية عشرة من عمرها، تدعى «فاطمة»، سنعرف أنها قُتلت في الحارة التي يقع فيها منزل أسماء. وعندما تسأل أسماء جدتها: من الذي قتل فاطمة؟ تمرر الجدة يدها على فمها، أي تطالبها بالصمت التام وعدم التطرق إلى هذا الموضوع نهائياً. لكن أسماء لن تتوقف.

سوف نستمع لشهادات الجارين، عبد الله وسعيد عما حدث في ذلك اليوم الذي لا يريد أحد من عائلة أسماء أن يتذكره. ليلة قتل فاطمة. لكن الأمر لا يتوقف فقط على فاطمة، بل شمل عدداً كبيراً من الناس. من هذه الصورة التي هي مدخلنا إلى الشخصي والعام، إلى التاريخ الشخصي وتاريخ المغرب، ينقلنا الفيلم إلى أحداث يوم انتفاضة الخبز في 20 يونيو 1981م.

المشكلة الأساسية تمثلت في غياب الصور، غياب توثيق لهذا الحدث الدامي الذي وقع في خضم ما عرف في المغرب باسم «سنوات الرصاص». هناك صورة واحدة فقط عثرت عليها أسماء المدير من هذا الحدث الذي شهدته الحارة التي يقع فيها منزلها. هي صورة (أبيض وأسود) نراها في الفيلم، لبعض الأشخاص القتلى الذين تتمدد جثثهم في الشارع. لذلك يصبح المتاح الوحيد لاستعادة تاريخ ذلك اليوم شهادة الجيران، فالأب يقول إنه كان

موجوداً في ذلك اليوم في مكان آخر، مشغولاً في العمل في البناء، والأم تزعم أنها لا تتذكر شيئاً، والجدة ترفض الحديث عن الموضوع وتهتف بحياة الملك الذي رحل منذ نحو ربع قرن.

يتذكر عبد الله وسعيد ما وقع. أحدهما يشرح ويروي باستخدام الأشكال الدمى والأشكال وقائع ذلك اليوم، بعد أن رفعت الحكومة أسعار الخبز، فخرج الفقراء من أحيائهم الفقيرة وتجمعوا ومن بينهم أيضاً أطفال في عمر الظهور مثل فاطمة، وأخذوا يهتفون ضد هذا الظلم البين، وجاءت الشرطة وأطلقت الرصاص عشوائيا على الجميع، فقتل نحو 600 شخص بينهم عدد كبير من الأطفال والنساء، وألقي القبض على عدد آخر. ويروي الآخر كيف كان رجال الشرطة يسحبون الجثث من أرجلها دون ابداء أي احترام لحرمة الموت ويكومونها في شاحنات صغيرة، ثم قاموا بدفنها في مكان مجهول، وحتى اليوم لا يعرف الكثيرون أين دفن أحباؤهم. ومن بينهم فاطمة.

كان محظوراً على الجميع مجرد الحديث عما حدث. لقد أرادت السلطة أن تمحو أي أثر للمذبحة، وضمنت غياب أي تصوير أو توثيق لما وقع، واعتقلت كل من تظاهروا بعد ذلك يريدون معرفة مصير أبنائهم، ورفعوا صور أقاربهم. وتقوم أسماء المدير بإعادة هذه المظاهرة باستخدام أشخاص حقيقيين يتجمعون داخل حافلة، يرفعون صور أقاربهم وأحبائهم المفقودين. أما عبد الله فهو يحرك الدمي داخل نموذج زنزانة ضيقة لا نوافذ فيها، يقول إنه قضى

فيها نحو 16 عاما مع مجموعة من المعتقلين، وكيف تعرضوا جميعاً للتعذيب والاهانات. وعندما يستعيد التفاصيل ينهمر في البكاء.

إن فيلم «كدب أبيض» بهذا المعنى ليس فيلماً لاستعادة الذكرة فقط، الذاكرة الشخصية وذاكرة الوطن، بل وسيلة لمواجهة الذات بالماضي، بالحدث الذي لا يجب أن يمحى من الوعي العام. ونحن بالتالي أمام فيلم يبدأ كما لو كان من ألعاب الأطفال، مع مزيج من الجد والضحك الناتج عن الحوارات والمواقف الطريفة التي تقع بين أسماء وأمها وجدتها المستبدة التي أرادت أن تفرض سياجاً على الذاكرة، نتيجة الخوف، ليصبح مع تطور السرد والصور الرمزية، فيلماً سياسياً يستعيد ذكرى مذبحة انتفاضة الخبز وسنوات الرصاص في المغرب. ولكن من خلال شكل فني مبتكر وجذاب وبديع.

ومن أكثر العناصر التي أضفت على الفيلم جمالاً خاصاً، استخدام أسماء المدير للأغاني البديعة لفرقة «الناس الغيوان» المغربية الشهيرة التي كانت تطوف القرى المغربية في السبعينات، تغني للناس ومع الناس. وهي أغاني شجية، تحمل أيضاً عبقاً من الماضي الثوري. وكانت تستخدم كلمات مستمدة من الغناء الصوفي ممزوجة بأبيات تعبر عن معاناة الشباب المغربي في تلك الفترة، وقد خلقت حركة غناء مضاد في المغرب، بل والشمال الإفريقي كله في تلك الفترة.

أسماء المدير من مواليد 1990م، درست السينما في باريس، ثم أكملت دراستها السينمائية في المغرب، وتخرجت من أكاديمية

السينما المغربية عام 2010م، وأخرجت عدداً كبيراً من الأفلام القصيرة والوثائقية منها فيلم «بطاقة بريدية» لحساب قناة الجزيرة الوثائقية عام 2020م. وقد أنتجت أفلامها من خلال شركة الإنتاج التي أسستها في المغرب. ويعد فيلم «كدب أبيض» أول أفلامها الطويلة.

شارك في إنتاج الفيلم المنتج المصري مارك لطفي، من خلال شركته التي أنتجت عدداً من الأفلام المستقلة مثل «سعاد» لآيتين أمين، و«كباتن الزعتري» لعلي العربي. وأدار تصوير الفيلم مدير التصوير التونسي حاتم نيشي الذي عمل مع كبار المخرجين التونسيين، مثل نوري بوزيد، وجيلاني السعدي، وكوثر بن هنية، وعبد الحميد بوشناق، وهند بوجمعة.

ولا شك أن من أهم علامات التميز في الفيلم، المستوى البديع للصورة، والتكوينات الخاصة الغريبة التي تجعل الفيلم أقرب إلى ألعاب الأطفال، وتبدو الصورة متعددة المستويات والدلالات، مع الحركة المستمرة للكاميرا في انتقالاتها بين الديكورات المصنوعة والطبيعية، والاستخدام الخاص للألوان. وقد ساهم المصور القدير على جعل الفيلم يبدو كلوحة سريالية حديثة، ولكن ذات صلة وثيقة بالواقع.

21

«الكتابة بالنار».. المرأة تنتصر لنفسها

«الكتابة بالنار» فيلم ليس كسائر الأفلام، فهو يصور كيف تمكنت ثلاث نساء من أدنى الطبقات أو الشرائح الاجتماعية المهمشة أو المستبعدة في الهند، من تحدي الهيمنة الذكورية والقهر الطبقي وتواطؤ السلطات، من أجل تأكيد حضور المرأة في الحياة العامة، في أول تجربة صحفية في الهند تديرها وتعمل فيها مجموعة من النساء فقط.

في بداية الفيلم تظهر على الشاشة المعلومات التالية، وهي شديدة الأهمية؛ لمغزاها الكبير في سياق هذا الفيلم الممتع الفريد: «يعود النظام الطبقي الوراثي في الهند إلى ما قبل ثلاثة آلاف سنة. وهو يقسم الهنود إلى أربع طوائف رئيسية: البراهمن، والكشتاريا، والفيشيا، والسودرا. ولكن هناك طائفة خامسة لا تُحسب ضمن النظام الطبقي الأساسي هي طبقة «الداليت» Dalit)أو «الداليتا»)، فهي لا يمكن لمسها أصلاً، لأنه يعتقد في عدم نقائها ويعتبرونها أدنى

من مستوى البشر. ويشهد إقليم «أوتار براديش»، اعتداءات كثيرة على النساء عموماً، وعلى نساء الداليت بوجه خاص، فهن يتعرضن للتفرقة بسبب الأصل والنوع. وفي عام 2002م أسست مجموعة من نساء الداليت صحيفة، وكان يُتوقع لهن أن يفشلن، ولكن ما حدث أنهن أشعلن ثورة. هذه الصحيفة، «موجات الخبر»، تظل هي الصحيفة الوحيدة في الهند التي تديرها بالكامل نساء فقط». هذا المدخل يلخص طبيعة الموضوع. فنحن أمام تحديات، صحوة نسائية، ثورة على التقاليد العتيقة الموروثة التي تعود لثلاثة آلاف عام، ثورة تهز المجتمع في ذلك الإقليم الغارق فيما وراء التاريخ، ثم تهز الهند بأسرها.

فيلم «الكتابة بالنار» (2020) Writing with Fire من إخراج كل من رينتو توماس وشوشميت غوش. ويتناول الفيلم قصة هذه الصحيفة خلال نحو عشرين عاماً، ويتوقف أمام ما تعرضت له ثلاث صحفيات فيها من محاولات لقهرهن وإثنائهن عن أداء عملهن، سواء من داخل أسرهن، وبالأخص من الرجال في الأسرة: الزوج أو الشقيق، أو من جانب السلطات. وتعد قصة كفاح الصحفيات الثلاث -من أجل تأسيس كيان ينقل الحقيقة، ويسلط الأضواء على ما يقع من تجاوزات- تجربة بعث جديد وتحرر للمرأة من طائفة الداليت، كما تعد ثورة على كثير من المفاهيم المستقرة في الإقليم وفي الهند ككل. ومن الجانب الاجتماعي ينتقل الفيلم ببراعة إلى الجانب السياسي، ويتعرض للتعصب الهندوسي نتيجة صعود

حزب «جناتا» اليميني الذي يتبني الفكر القومي الهندوسي، وبقائه في السلطة منذ عام 2014م حتى اليوم.

في بداية الفيلم نعرف أن هناك امرأة في إحدى قرى إقليم «أوتار براديش»، تعرضت للاغتصاب مرات عدة. نحن الآن في 2016م كما تخبرنا المعلومات التي تظهر على الشاشة. يبدأ الفيلم مع «ميرا» المراسلة الرئيسية للصحيفة. إنها تتجه إلى بيت تلك المرأة التي تعرضت للاغتصاب. وهي تستخدم الهاتف المحمول في تسجيل مقابلة مع المرأة الضحية بالصوت والصورة. زوجها يجلس متقوقعاً على نفسه، حزيناً، كسير النفس. المرأة تقول إن بعض الرجال يقتحمون منزلها عندما تكون بمفردها ويقومون باغتصابها، وأنها تعرضت للاغتصاب 6 مرات في شهر واحد، وقد رفضت الشرطة عمل محضر بهذه الاعتداءات: لقد هددوني واعتدوا علي أنا وزوجي.. هؤلاء الرجال يمكنهم أن يفعلوا أي شيء.. يمكنهم حتى قتلنا.

لا تتراجع «ميرا» بل تتوجه مباشرة إلى مركز الشرطة، لتستجوب الضابط المسؤول وتسأله: «لماذا رفضتم خمس مرات تحرير محضر بالواقعة المتكررة؟ لقد نفذ الزوج أيضاً إضراباً عن الطعام أمام مقر الشرطة». في كل برود، ينفي الضابط معرفته بالموضوع أصلاً، ويتذرع بأنه لم يكن قد انتقل للعمال في هذا المركز. وتنسحب ميرا لكنها لن تتوقف عن التحري. إنها تؤمن -كما تقول- بأن الصحافة هي أساس الديمقراطية، وأنه يتعين

على الصحفيين نقل مشاكل الناس إلى الحكومة. ومن الواجب أن يتحلى الصحفيون بالمسؤولية.

مقر الصحيفة بيت متواضع كثيراً. لكنه أصبح يستقطب الآن نساء كثيرات راغبات في اقتحام مجال العمل الصحفي الميداني الاستقصائي. ولكن ينقصهن التدريب، وهو ما يجعل ميرا وزميلاتها يقمن بتدريبهن على استخدام الهواتف المحمولة في تسجيل الصوت والصورة.. ولكن أصبحت هناك الآن ضرورة للانتقال إلى الصحافة الإلكترونية.. إلى تأسيس موقع للجريدة لبث التقارير المصورة والأخبار، وهو ما يتطلب مزيداً من التدريب على التعامل مع هذه الميديا الجديدة.

لا يستخدم مخرجا الفيلم التعليق الصوتي المباشر للربط بين فصول الفيلم والقصص التي نراها، في تدرج من الاجتماعي إلى السياسي، لكنهما يستخدمان صوت الشخصية التي نراها أمامنا في الصورة، بينما يأتينا صوتها من خارج الصورة. مثلاً نحن نرى

ميرا جالسة في القطار ونسمع صوتها يأتينا من خارج المنظر: أعتقد أن نجاح نساء طائفة الداليت في العمل بصحيفة «موجات الخبر» خلال 14 عاماً، جعلنا نستطيع إعادة تعريف معنى أن يكون المرء قويا، أن يتمتع بالقوة. إنني أعتبر هذا تحدياً شخصيا لي».

من أكثر ما يكشف عنه هذا الفيلم الوثائقي البديع، كيف أن خذلان الأهالي لبناتهن، والضغوط الشديدة التي يتعرضن لها من جانب السلطات، وغياب الإمكانيات العملية التكنولوجية مع الاعتماد على وسائل بسيطة للغاية، لم يثن هاته النسوة عن المضي قدماً في إثبات وجودهن، في التصدي لأكثر المشاكل تعقيداً في محيطهن الاجتماعي، والعمل في ظروف طبيعية وبيئية بالغة الصعوبة والقسوة. ويتابع المخرجان الشخصيات الثلاث الرئيسية باحترافية بالغة، بكاميرا ترصد وتراقب من على مسافة قريبة. وخلال ذلك، نتابع نمو الصحيفة، وتطور العمل فيها، والتدريبات التي تتلقاها النساء، وكيف أصبح الموقع الإلكتروني للصحيفة، يتوسع ويجذب أعداداً كبيرة من المترددين، وبالتالي كيف ينمو تأثير الصحيفة في محيطها، ثم كيف أجبرت التقارير الجريئة عن عدد من التجاوزات التي نشرتها الصحيفة وبثت تقارير مصورة عنها، السلطات على التدخل وإعادة فتح الملفات، أو تعديل الأوضاع.

ينتقل الفيلم إلى شخصية «سونيتا»، المراسلة الثانية الرئيسية للصحيفة التي سيكبر دورها لتصبح قطباً رئيسيا في العمل. إنها تذهب لكي تكشف لنا عما يجري من تجاوزات وما ترتكبه مافيا

المناجم من جرائم في إحدى القرية الجبلية. هذه القرية هي التي تنتمي إليها سونيتا نفسها. والحادث له بعد شخصي مباشر في حياتها. فما حدث هو أن الحكومة أغلقت المنجم الذي كان يعمل في تلك المنطقة بسبب الانهيارات الصخرية التي تحدث مما يؤدي إلى حوادث مأساوية للعمال. لكن مافيا المناجم أعادت فتح المنجم وتشغيله لحسابها سراً وبشكل غير قانوني، مستغلة تردي ظروف معيشة العمال الذين لا يحصلون سوى على الفتات، ومن دون أي ضمانات أو تعويضات في حالة وقوع حوادث. ولكن قبل فترة قريبة وقع انهيار صخري أدى على مقتل 5 عمال دفنوا تحت الصخور. وأراد شقيق «سونيتا» أن يتصدى للمافيا، ويسائل كبارها عن مسؤوليتهم عن مصرع الرجال الخمسة. فما كان منهم سوى أن رجموه بالحجارة حتى الموت. واستمر العمل في المنجم.

سنعرف أن «ميرا» حصلت على ثلاث درجات جامعية في الدراسات العليا، من بينها العلوم السياسية، وقد تزوجت وهي في الرابعة عشرة من عمرها، وأنجبت أربعة أبناء. ورغم كل ما فعلته من رعاية أسرتها، إلى جانب العمل الجريء الذي تقوم به والذي يوفر أيضاً دخلاً للأسرة، إلا أن زوجها لا يبدو سعيداً بعملها في الخارج، فهو يشكو ويتذمر، بل ويبدي تشككه في إمكانية نجاح التجربة، ويقول إن مكان الزوجة هو بيتها.

وسنعرف أن «سونيتا» قطعت الطريق إلى التحرر والنجاح، من طفلة بدأت العمل وهي في العاشرة من عمرها، في نقل الأحجار

الصغيرة من المنجم إلى حيث تُطحن، ثم تمردت على واقعها وتعلمت وتخرجت في الجامعة، وأصبحت صحفية متمرسة بعد فترة من التدريب والممارسة. وهي تريد أن تستخدم عملها الصحفي من أجل تحقيق العدالة.. لكنها لا تستطيع الزواج لأن أسرتها لا تملك المال المطلوب دفعه كـ «دوطة» للعريس. أحد الرجال -كما يقول والد سونيتا- طلب 7 آلاف دولار، وهو لا يملك شيئاً. وفي الوقت نفسه، لا يقبل المتقدمون للزواج منها أن تواصل هي العمل. وتحتج هي: إذا كانوا يصرون على الزواج من فتاة متعلمة فلماذا لا يقبلون أن تعمل؟

نحن نشاهد بشكل تلقائي تماماً ومباشر، كيف تعود سونيتا إلى بيتها حيث تقيم مع أسرتها، وكيف يحتج والدها ويبدي تحفظه على غيابها في الخارج حتى وقت متأخر.. وهو يريد أن يعرف بالتفصيل ماذا كانت تفعل طوال اليوم، لكنها تحتج بالطبع. والرجل يضحك ويقول للمخرجة من وراء الكاميرا بينما سونيتا في الداخل: ستقاطعني ولن تتحدث إلي لعدة أيام!

تذهب المراسلة الثالثة شومكالي إلى قرية معظم سكانها من الداليت، يعيشون في بيوت مهدمة ليس فيها مراحيض. وقد ظلت كذلك -كما تقول لها إحدى النساء العجائز- منذ سبعين عاماً. إنها مأساة، أن يُضطر الأطفال -كما تروي المرأة- للخروج في منتصف الليل، لقضاء حاجتهم خارج المنزل، بينما الحكومة تكذب وتنفي عدم وجود لمثل هذه المشكلة.

يوضح الفيلم من خلال مشهد مركب من لقطات متعاقبة كيف أنه بعد بث التقارير المصورة الجريئة على موقع «موجات الخبر» اضطرت السلطات إلى التدخل بحيث أصبحت هناك مستشفى في قرية لم تعرف المستشفيات أو الأطباء قط، كما قامت بإصلاح طريق لم يكن ممهداً، ثم وفرت المياه لقناة كان جافة تماماً بحيث تضررت زراعة الفلاحين. وهكذا. وسيوضح الفيلم تدريجياً كيف نما جمهور متابعي قناة الصحيفة على يوتيوب، من عدة مئات إلى 100 ألف، ثم مليون، ثم مليونين ثم إلى عشرين مليون. وبالتالي زاد تأثيره، ومع تصميم سونيتا على التركيز على موضوع مافيا المناجم وضحاياها وتستر الشرطة عليها، بل وتعاونها مع المافيا، التقطت صحف وقنوات التلفزيون على المستوى القومي، الموضوع وأبرزته، مما جعله يصبح قضية رأي عام في الهند.

الفيلم في معظمه، مصور في القرى، في مناطق ريفية بدائية، تعاني

من صعوبة الوصول إليها؛ فالطرق غير معبدة، والخدمات شبه غائبة، والسلطة المحلية نفوذها محدود، وهي إما عاجزة أو متواطئة مع المجرمين وقطاع الطرق، وتمر جرائم الاعتداء على النساء والقتل دون متابعة قانونية. ولكن مع نمو دور النساء في صحيفة «موجات الخبر» بدا أن هناك بعض التغير.

ومع الانتخابات المحلية لعبت مراسلات الصحيفة دوراً مباشراً في الكشف عما يجري وراء الكواليس، وعن تصاعد التعصب الديني الهندوسي من خلال مقابلة جريئة تجريها مع رئيس شعبة الشباب الهندوسي الذي يبدي عداءه للمسلمين، ويحتفظ دائماً بسيف معه لكي يتصدى لأعدائه عند الضرورة -كما يقول- وهو يقوم بتشييد حظيرة كبيرة في قريته للأبقار المقدسة، ويعتبر أن أهم قضية لديه ليست قضية سياسية، بل إحاطة الأبقار بالتقدير والتقديس والاحترام، وفرض هذا الاحترام على الجميع ولو بالقوة. والحقيقة أن النساء الثلاث يتخذن موقفاً واضحاً من رفض التعصب وإدانته في الفيلم، ورفض استخدام الموضوع الديني في الدعاية السياسية وتحريض السكان. إننا نرى مثلاً احتفالا كبيراً بعيد ميلاد ما يسمونه «الإله راما»، يختلط فيه السياسي بالديني، وعندما تصور صحفيات «موجات الخبر» هذا الاحتفال يوجهن أسئلة محرجة لبعض الرجال الذين يرفعون أعلام حزب جاناتا على رؤوسهم في هذا الاحتفال ذي الطابع الديني. ولكن هذا الخلط المتعمد، وارتفاع وتيرة الهوس الديني ستؤدي إلى بقاء حزب جاناتا القومي الهندوسي في السلطة

بعد انتخابات 2019م التي تغطيها الصحيفة من جوانب غير مألوفة كما نرى.

يعد فيلم «الكتابة بالنار» تحية للصحافة المستقلة، ولدور المرأة وخصوصاً المرأة المضطهدة من أسفل السلم الاجتماعي، في القيام بدور فعال من أجل تغيير المجتمع، وإجبار مجتمع الرجال على احترامها. وينجح الفيلم في متابعة دور صحيفة «موجات الخبر» على مدار 4 سنوات، من خلال الكثير من المشاهد الوثائقية الملتقطة مباشرة من قلب الحدث، وقت وقوعه، وبيان المتاعب العديدة التي تواجهها الصحفيات الباحثات عن الحقيقة، سواء من داخل أسرهن، أو من جانب مجتمع الرجال خارج الأسرة. كما ينجح في تأكيد دور مخرجة ومخرج من الهند هما: رينتو توماس وشوشميت غوش، وقدرتهما على صنع فيلمهما الوثائقي الطويل الأول، رغم وجود بعض الاستطرادات، والانسياق وراء بعض المشاهد الاحتفالية نتيجة جاذبية الصور. ولعل وصوله إلى الترشح للأوسكار يصبح ملهما لغيرهما لاقتحام مناطق جديدة في عالم الفيلم الوثائقي.

في نهاية الفيلم نعرف أن 40 صحفية قتلن في الهند منذ عام 2014م، وهو ما يجعل الهند واحدة من أسوا الدول في التعامل مع الصحافة. ولكن، في الوقت نفسه، تمتد مسيرة «موجات الخبر»، وستفتتح لها فروعاً خارج إقليم أوتار براديش، والآن تجاوز عدد المشاهدين لقناتها على يوتيوب 150 مليون شخص.

22

«غرب نهر الأردن».. الغضب الشخصي

في فيلمه التسجيلي الطويل «يوميات حملة» Diary of a Campaign كان المخرج الإسرائيلي «آموس جيتاي» عام 1982م، يقدم تجربة جديدة في استخدام الكاميرا في الفيلم التسجيلي بعيداً عن التغطيات المألوفة للأحداث السياسية كما نراها في التقارير التلفزيونية. وقد صور «جيتاي» هذا الفيلم في الأشهر الثلاثة التي سبقت الاجتياح الإسرائيلي للأراضي اللبنانية عام 1982م، لكن الفيلم كان بمثابة نبوءة بالأحداث الدامية التي أعقبت ذلك.

كان هذا فيلماً عن الاحتلال، وعن شعور المحتل بعدم الثقة والاضطراب والقلق في مواجهة الكاميرا السينمائية. وفيه يصور «جيتاي» مظاهر الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزة، المواجهات اليومية بين الإسرائيليين والفلسطينيين، هستيريا الاحتلال والقوة الطاغية والقهر عندما تصطدم بإرادة شعب مصمم على البقاء. لم يكن هذا فيلماً عن الصمود الفلسطيني بقدر ما

كان فيلماً عن الخلخلة التي أحدثها الاحتلال من جهة، والصمود الفلسطيني من جهة أخرى، في البنية الإسرائيلية.

استخدم «جيتاي» في فيلمه اللقطات الطويلة بطريقة كانت تتجاوز كل ما هو مألوف في السينما، فالكاميرا تظل متركزة على شخص ما لعدة دقائق دون قطع قبل أن تنتقل إلى متابعة موقف آخر أو شخص آخر. وقد صور معظم مشاهد فيلمه من خلال سيارة تتحرك عبر الطرق، تتابع الأحداث وترصد التناقضات. كذلك كان يتعامل مع الشخصيات العادية من الإسرائيليين والفلسطينيين، ولم يلجأ إلى إجراء المقابلات مع الرموز أو المسؤولين، ربما باستثناء رحلته الغريبة بالكاميرا إلى منزل «بسام الشكعة»، عمدة مدينة نابلس الذي بترت ساقاه في أعقاب محاولة إرهابية إسرائيلية لاغتياله. بعد 35 سنة من «يوميات حملة»، عاد «آموس جيتاي» بفيلم تسجيلي جديد هو «غرب نهر الأردن» West of the Jordan River 2017، وقد أضاف إلى العنوان الرئيسي للفيلم عنوانا فرعياً هو «عودة جديدة إلى يوميات حملة». والفيلم يوضح أن موقف «جيتاي» لم يتغير كثيراً عما كان في الماضي، فهو لا يزال مؤمناً بحتمية التعايش بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وما زال يرى -كما يعبر عن ذلك حرفياً في فيلمه الجديد- أن المشكلة تكمن في وجود المتطرفين على كلا الطرفين.

إنه مرة أخرى، يستقل سيارة يجوب بها مناطق متفرقة من الضفة الغربية وعلى الأخص، مدينة الخليل التي ترتفع فيها حدة التوتر

بين الطرفين بسبب وجود المستوطنين اليهود في قلب المجتمع الفلسطيني، يصور حيناً من داخل السيارة التي يصحبه فيها طاقم صغير للتصوير، أو يتوقف ويهبط ليقترب أكثر من الشخصيات التي يحاورها، يحاول أن يلتقط كل ما من شأنه أن يدعم وجهة نظره «المسبقة» التي تقر بوجود مشكلة غياب الثقة بين الطرفين، بسبب الضغوط التي تمارسها جماعات المستوطنين الإسرائيليين من جهة، وجماعات التطرف الفلسطيني من جهة أخرى، لكنه يرى أن هناك مساحة كبيرة للأمل رغم كل معالم التشاؤم.

يتحاور «جيتاي» مع عدد كبير من الشخصيات، من الناس العاديين من صفوف الفلسطينيين والإسرائيليين، ومن المسؤولين -السابقين والحاليين- ينتقل من العقائدي إلى السياسي، ومن السياسي إلى الإنساني، ومن الفقدان المشترك، إلى القناعات الراسخة حول الحقوق التاريخية. وهو يبدأ وينتهي دائماً عند مقابلته الشهيرة

مع رئيس الوزراء الإسرائيلي الأسبق «إسحق رابين» الذي سبق أن أخرج عنه وعن ملابسات اغتياله فيلماً مستقلاً في 2015م.

«جيتاي» لا يبدو مشغولاً كثيراً هنا بالشكل السينمائي كما كان في «يوميات حملة»، أي بحركة الكاميرا الطويلة التي أصبحت السمة المميزة لأفلامه خلال العقود التالية، بل يبدو اهتمامه منصباً على استكشاف الوضع الراهن، الذهني والعقلي، العاطفي والوجداني، بين الفلسطينيين والإسرائيليين، عند الناس العاديين الذين يعيشون على أرض واحدة، يشتركون في أشياء ويتصارعون حول الكثير من الأشياء. يحاول أن يعرف ما يشعرون إزاء بعضهم بعد كل هذا السيل من الدماء، وكل هذه الحروب والعنف والكراهية والنفور والبغضاء طوال تلك السنين، هل هناك أمل؟ هل هناك إمكانية للتعايش المشترك، أو لمجرد الاعتراف بحقوق الطرف الآخر في العيش الكريم؟ هل يمكن التطلع إلى الآخر بنظرة إنسانية؟ هل يمكن أن يصبح الفقدان المشترك، للابن، للزوج، للرفيق، أساساً لبناء جسر مشترك مع الآخر؟

حساسية الموضوع تجعل «جيتاي» الذي يمر على شخصيات عديدة، يخرج في الكثير من الأحيان عن الالتزام بدور المراقب المحايد الصامت، الذي يكتفي بطرح الأسئلة، فهو يصر على التنقيب أكثر فيما وراء الاسئلة، وعندما لا يحصل على الجواب الشافي يعيد طرح السؤال بطريقة أخرى، وكثيراً ما يتدخل لكي يعبر عن رأيه، عن غضبه الشخصي من غياب العقل، ومن ذلك

الاستسلام الراسخ لمقولات ثابتة لم تنتج سوى العنف والكراهية. وبهذا المعنى يمكن اعتبار «غرب نهر الأردن» فيلماً شخصياً عما يشعر به «جيتاي» اليوم. عن غضبه الشخصي من حالة العجز التي وصلت إليها السياسة، فبات من الضروري البحث عن طرق أخرى لتحقيق السلام. منذ اغتيال «رابين» في 1995م، الذي أجرى معه «جيتاي» مقابلة شهيرة مصورة وقت أن كانت مظاهرات الغضب من قبل جماعات وأحزاب اليمين المتطرف تهتف بموته في شوارع «تل أبيب»، و«جيتاي» الذي عاد من منفاه الاختياري الطويل في باريس ليشهد ما بعد «أوسلو»، يشعر بنوع من الصدمة الشخصية، بالمهانة، بأنه تلقى لطمة كبيرة، هي جزء من الصدمة العامة التي ساهمت في دفع مجرى الأحداث خطوات إلى الوراء، إلى نقطة «اللا-أمل».

ومع ذلك ففيلم آموس جيتاي «غرب نهر الأردن»، فيلم متفائل. صحيح أنه يتوقف أمام بعض الشخصيات المؤدلجة وصاحبة الخبرة السياسية السابقة مثل وزيرة الخارجية السابقة «تسيبي ليفني»، وغيرها -على اليمين وعلى اليسار- من الصحفيين والسياسيين والنشطاء، من الشيوخ والكبار، بل ويلتقي طفلاً فلسطينياً أيضاً، يحاورهم ويحاول أن يجعلهم يدركون أن جماعات التطرف على الجانب الفلسطيني هي السبب في تعطل مسيرة السلام، متذرعاً بالعمليات الانتحارية التي وقعت في إسرائيل بعد توقيع اتفاق «أوسلو» بين «رابين» وعرفات في البيت الأبيض، لكنه من ناحية

أخرى يدرك جيداً أن «رابين» -كما يقول له أحد الفلسطينيين بكل بساطة ووضوح رؤية- اغتيل على يدي يهودي متطرف وليس على يد فلسطيني.

يتمثل التفاؤل في تركيز الفيلم كثيراً على دور منظمات المجتمع المدني داخل إسرائيل في كشف الممارسات التي يرتكبها المستوطنون أو جنود الجيش ضد الفلسطينيين، من هذه المنظمات منظمة «كسر الصمت» الإسرائيلية التي توثق الشهادات التي يرويها الجنود السابقون في الجيش الإسرائيلي عما لاقوه خلال مهماتهم في قمع الانتفاضة، وذلك الشعور المتزايد بالذنب إزاء ما وقع من تجاوزات. وهناك أيضاً منظمة «بتسيلم» للدفاع عن حقوق الإنسان، وجيتاي يلتقي عدداً من النشطاء العاملين فيها من الطرفين الفلسطيني والإسرائيلي، ويستمع إلى شهاداتهم عن ممارسات الاحتلال، لكن أهم ما يتوقف أمامه طويلاً هو منتدى العائلات الثكلى من الإسرائيليات والفلسطينيات، اللاتي يشتركن في الشعور بالألم

لفقدان الابن أو الزوج، تروي الكثيرات منهن أمام الكاميرا كيف توصلت شعورياً ووجدانياً إلى ضرورة الإحساس بما تشعر به المرأة على الطرف الآخر من آلام، وبالتالي أصبح من الممكن النضال المشترك معاً من أجل ألا تستمر الجروح والخسائر.

المشهد الأخير في الفيلم يصور اشتراك مجموعة من الفلسطينيين والإسرائيليين من كل الأجيال، من دعاة السلام، في حفل مشترك حيث يغني الإسرائيليون الأغاني العربية، ويرقص الإسرائيليون والفلسطينيون معاً، في نوع من «اليوتوبيا» التي يحلم «جيتاي» بأن تفرض نفسها مستقبلاً بعد أن يتخلى الطرفان عن الكراهية والعنف المتبادل. والفيلم على هذا النحو، يوازن بين الطرفين، ويلقي المسؤولية على عاتقهما بالتساوي، في تغافل واضح عن مسؤولية الطرف المحتل الذي يملك القوة المسلحة الأسطورية، ويمارس القهر والقمع كأقوى ما يكون. وهي رؤية تتسق مع ما يصوره الكثير من أفلام السينما الإسرائيلية المعدلة التي ترفض الصهيونية من دون أن ترفض يهودية دولة إسرائيل أي انحيازها الفكري، تتعاطف مع الطرف الفلسطيني وحقه في دولة مستقلة، دون أن تتخلى عن تبرير العنف المضاد بدعوى الدفاع عن النفس، وهكذا بحيث يستمر النزاع، ويستمر معه الحلم الوهمي بالتعايش رغم كل ما وقع ويقع من ظلم واضطهاد.

رُغم ذلك قد تكون ميزة فيلم جيتاي أنه يكشف بوضوح، من خلال ما يطرحه الكثير من الشخصيات الليبرالية واليسارية التي

تظهر فيه، عن إدانة دامغة للممارسات الصهيونية، والاعتراف الواضح بفشل المشروع الصهيوني في تحقيق الأمن للإسرائيليين، وبالتالي ضرورة البحث عن وسيلة أخرى غير الحرب، من أجل التوصل إلى السلام

23

«طنطورة» .. إبادة سكان قرية فلسطينية.

هناك في إسرائيل، رأي سائد، من اليمين واليسار، لا يرغب في الحديث عن «النكبة» كما يسميها الفلسطينيون، أو عما وقع أثناء ما يسميه الإسرائيليون «حرب الاستقلال» عام 1948م، من مذابح وتهجير قسري للفلسطينيين، لكن المخرج الإسرائيلي «ألون شفارتز» Alon Schwarz، تجرأ وفتح هذا الملف المتفجر من خلال فيلمه التسجيلي «طنطورة» Tantura (2022). وقد اقتضى الفيلم من مخرجه العمل مدة عامين في البحث والاستقصاء والعثور على الوثائق والاستماع للشهادات قبل أن يتوصل إلى الشكل النهائي لفيلمه الذي أثار الكثير من الجدل داخل إسرائيل.

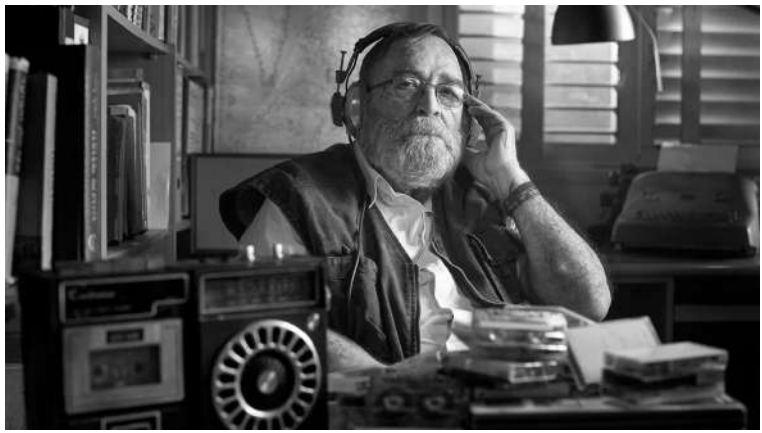
«طنطورة» قرية فلسطينية، كانت تقع على ساحل البحر المتوسط جنوبي حيفا. ولم يعد لها وجود بعد عام 1948م، فقد أزالها من الوجود ما عرف بلواء الإسكندروني» الصهيوني وهي مجموعة مما يسمى «النخبة» العسكرية، يقول هذا الفيلم ويثبت من خلال الوثائق والشهادات التي ترقى إلى مستوى الاعترافات المباشرة،

أن جنود هذه المجموعة أبادوا رجال القرية، وقتلوا ما يزيد عن 250 رجلاً، وقاموا بترحيل النساء والأطفال والشيوخ إلى الأردن. ويستند الفيلم، إلى الدراسة، أو البحث الأكاديمي، الذي قدمه إلى جامعة حيفا في عام 1998م، الباحث الإسرائيلي «تيدي كاتز»، وفيه يثبت أن مقاتلي لواء الإسكندروني، قتلوا في يونيو 1948م، جميع رجال القرية، بعد السيطرة على القرية بأوامر من بن غوريون، ومن دون أي دافع أو سبب عسكري، فلم يكن هناك قتال أو مقاومة عندما دخل الإسرائيليون القرية وقاموا باعتقال وتجميع سكانها، وأخذوا يطلقون عليهم النار، ثم استغرقت عملية دفن الجثث، نحو عشرة أيام. اعتمد تيدي كاتز في دراسته الموثقة، على الاستماع إلى شهادات 135 شخصاً، سجلها على شرائط صوتية بلغت مدتها 140 ساعة لا يزال يحتفظ بها، نصفها شهادات من مقاتلين سابقين في لواء الإسكندروني، والنصف الآخر من الشهود الفلسطينيين الذين نجوا من المذبحة، لكونهم كانوا في ذلك الوقت أطفالاً أو نساء، تمكنوا من النجاة بأنفسهم، أو لغيابهم عن القرية في ذلك الوقت. هذه الشهادات الصوتية يستخدم منها الفيلم مقاطع كثيرة، يدعمها بصور من الأرشيف، وصور أخرى جوية يقوم بتحليلها خبير في قراءة وتحليل الصور الجوية، استعان به مخرج الفيلم، لفحص ما وقع في قرية طنطورة قبل المذبحة وبعدها. يستند الفيلم أيضاً على الكثير من الوثائق والصور ومقاطع الأفلام، منها «وثيقتان أو ثلاث وثائق» يقول كاتز إنه حصل عليها من أرشيف الجيش الإسرائيلي

ولم يكن مقدراً له أن يطلع عليها أصلاً، أي أنه اطلع عليها سراً. إحدى هذه الوثائق مكتوبة من طرف قائد لواء الإسكندروني. وهو يمسك الوثيقة ويقرأ التالي: «أخبرت من طرف قسم الشؤون العربية أن جنودنا الذين دخلوا طنطورة أمس، قاموا بالكثير من أعمال التخريب، بعد الاحتلال (أي احتلال القرية). ثم يقرأ من الوثيقة الثانية التي تظهر أمامنا على الشاشة مكتوبة بالعبرية: «رسالة بتاريخ 9 يونيو من قاعدة طنطورة إلى قائد المنطقة: لقد تفقدت أمس المقبرة الجماعية في طنطورة ووجدت كل شيء على ما يرام». ويعلق كاتز قائلاً: لست أنا من استخدم تعبير «المقبرة الجماعية».

دراسة تيدي كاتز الأكاديمية مرت بسلام في وقتها، وحصل بها على الدرجة العلمية، ومرت السنون، ولم يسمع أحد شيئاً عنها حتى عام 2000م عندما حصلت صحيفة «معاريف» على نسخة من نص الدراسة وقامت بنشرها، فقامت الدنيا ولم تقعد. أنكر الذين أدلوا باعترافاتهم لكاتز، شهاداتهم وأقوالهم، وزعموا أنه قام بتشويهها ووضعها في سياق مخالف للحقيقة، وأن المقصود كان تشويه صورة الدولة. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل قام المحتجون برفع دعوى قضائية يتهمون كاتز بتشويه سمعتهم. ويجب أن نتذكر أنه في عام 2000م اندلعت الانتفاضة الفلسطينية الثانية ضد الاحتلال، أي أن الضغوط السياسية كان قوة على الحكومة الإسرائيلية.

في خضم هذه الضجة، سحبت الجامعة الدرجة العلمية من كاتز وقامت بطرده، وقضت المحكمة الإسرائيلية العليا بإدانته



دون أن تستمع إلى الشهادات المسجلة، واضطر هو تحت الضغوط الشديدة التي مورست عليه، ومنها -كما تقول زوجته في الفيلم- تهديدات كثيرة تلقاها بالقتل والانتقام وإيذاء أبنائه، اضطر تحت تلك الضغوط إلى تقديم اعتذار عما جاء في الدراسة، والتراجع عما توصل إليه من استنتاجات. ويظهر كاتز في الفيلم بعد أن أصبح طاعناً في السن، مقعداً، يعاني من أمراض في القلب كما يقول إنه أصيب بجلطات عدة، ويتحدث أمام الكاميرا بصعوبة، ويجيب عن أسئلة مخرج الفيلم، ويروي قصته، ثم يقول إن أكبر خطأ ارتكبه في حياته كان تقديم ذلك الاعتذار، وأنه سرعان ما تراجع عنه، ثم تقدم بطلب إلى المحكمة العليا يطلب إعادة نظر القضية، إلا أن المحكمة رفضت طلبه.

ويقول «أفيجدور فيلدمان»، المحامي ورئيس فريق الدفاع عن كاتز، إنه تولى القضية لأن تلك كانت المرة الأولى التي تنظر فيها

قضية تتعلق بـ«النكبة» وأحداثها، وأنها «كانت مهمة جداً بالنسبة لوعينا، للإسرائيليين الذين يكتمون حقيقة ما حدث، وقد تصورت في البداية أن جنود لواء الإسكندروني كانوا من السذاجة بحيث رفعوا الدعوى القضائية بزعم تشويه سمعتهم بدلاً من أن يتركوا الأمر يذهب طي النسيان، ثم كنت سعيداً أنهم فعلوا، ولكن القضية اتخذت مساراً لم أكن أتوقعه».

يبدأ الفيلم بمشهد يجمع بين أربعة أشخاص يظهرون أمام الكاميرا، ثلاث نساء ورجل: تيريزا ودورا وراشيل، وإيتزاك، كلهم الآن في أوائل التسعينات من عمرهم، وقد عاصروا الأحداث في كيبوتس قريب هو كيبوتس «ناخشوليم» الذي كانوا من مؤسسيه. لا يرى إيتزاك جدوى من الحديث عن الماضي، وتقول تيريزا إن لديها فقط ذكريات جيدة عن الماضي، وعندما يعود بنا المخرج «ألون شفارتز» إلى الأربعة مرة أخرى في مشهد لاحق، تقول دورا إنه إذا كان الفلسطينيون يرغبون في إحياء ذكرى موتاهم فمن حقهم أن يفعلوا ذلك (يا للكرم!).

يتفق هؤلاء الأربعة على أن كل ما يتذكرونه عن طنطورة أنها كانت قرية رائعة، ويقولون إن علاقتهم بالعرب الفلسطينيين كانت دائماً جيدة، ولكن «الحرب هي الحرب»، وأن كل هذا كان في الماضي. يهدف الفيلم من وراء التركيز على هذه الأقوال التي تتكرر في الفيلم، هو إظهار كيف ترفض الذاكرة الإسرائيلية تذكر الحقيقة. ويقول المخرج ألون شفارتز في تصريح لوكالة الصحافة الفرنسية:

«كانوا قادرين على التضليل، ترويج الأخبار المزيفة، لأنه لا أحد استمع إلى شرائط كاتز، فلو كانوا قد استمعوا إليها، لم يكن ليوجد أدنى شك لدى أي إنسان أن هناك شيئاً مروعاً قد وقع في طنطورة، كان هناك قتل على نطاق واسع».

يجري شفارتز مقابلات مع عدد من الجنود السابقين في لواء الإسكندروني الذين ما زالوا على قيد الحياة، بعد أن تقدم بهم العمر، بعضهم يرفض ما جاء في دراسة كاتز، ويصر على أنه لم تكن هناك «إبادة» في طنطورة، والبعض الآخر يقر ويعترف بأنهم قتلوا الكثيرين، بل ويجيب أحدهم -وهو أميتسور كوهين- عن سؤال للمخرج عما إذا كان قد أبلغ زوجته بأنه قتل عدداً من الفلسطينيين، بقوله: «بماذا أخبرها.. بأنني قاتل»؟ ثم يضحك. وعندما يسأله المخرج: وكم قتلت من الفلسطينيين؟ يجيبه بأنه لم يحسب عددهم، ولكن كان لديه مدفع رشاش و250 طلقة وقد استخدمها كلها في قتل الفلسطينيين. ويقول رجل آخر: نعم لقد قتلنا. قتلنا الكثير. ويقول ثالث: لقد قتلناهم لا شك في ذلك. ويقول رابع: ماذا أستطيع أن أفعل؟ لقد حدث!

من المقابلات المهمة في الفيلم تلك التي يجريها المخرج مع القاضية «دورا بيلبل» التي نظرت القضية المرفوعة ضد كاتز وقت بإدانته. يقابلها شفارتز في منزلها وهي تحتضن كلبتها الصغيرة التي تناديها بـ«فيفي»، ويسألها ما إذا كانت قد استمعت إلى الشرائط المسجلة لاستجوابات كاتز للإسرائيليين والعرب التي تتضمن شهادات

دامغة، فتقول إنها لم تستمع إليها. ثم يجعلها تستمع إلى بعضها، فلا تملك سوى الاعتراف بخطورة ما ورد فيها، مرددة: «إنه شيء مُخزٍ» لكنها تستطرد أن «كاتز كان يجب أن يستمر في قضيته».

ومن أكثر أجزاء الفيلم إثارة للسخرية، ما يعرضه البروفيسور الإسرائيلي في الجامعة العبرية «هليل كوهين»، من لقطات مأخوذة من الجريدة السينمائية لشركة مترو جولدوين ماير الأمريكية، التي صورت مناظر (تمثيلية) معدة ومرتبة، يظهر فيها الجنود الإسرائيليون في طنطورة، وهم يتعاملون مع السكان الفلسطينيين، بقدر كبير من الاحترام، ويسمحون للنساء والرجال بصعود الحافلات بمنتهي الكياسة، وكلها مناظر مقصودة في إطار الدعاية الموجهة للجمهور الأمريكي، لإظهار القوات الإسرائيلية في مظهر متحضر، ثم يعرض لنا بعد ذلك مباشرة المشاهد الأصلية التي صورها مصورو الجريدة السينمائية في طنطورة، بعد أن تم تدمير

منازل القرية، وتهجير سكانها وقتلهم. وهي المناظر التي لم تعرض بالطبع على الجمهور الأمريكي. هنا تتضح قوة الصورة، من خلال المقارنة البسيطة بين اللقطات التي صورها فريق التصوير نفسه.

يستمع المخرج إلى شهادة سيدة فلسطينية عجوز من طنطورة تدعى «أم رسمي»، كانت صغيرة السن وقتها، وما زالت تتذكر بوضوح كل التفاصيل التي رأتها أمام عينيها، وهي تؤكد -كما يؤكد شيخ فلسطيني هو مصطفى مصري، ولد ونشأ في طنطورة وعاش هناك قبل أن يغادرها في 1948م- أنهم كانوا يجمعون الرجال، وأن جثث القتلى دفنت في المنطقة التي أصبحت الآن -كما يشير لنا المخرج على الخريطة- موقفاً للسيارات، إلا أن خبيراً إسرائيلياً، سيثبت أنه تم التخلص من كل الآثار التي تشير إلى المذبحة التي ارتبكت هناك فيما بعد!

يدير المخرج أحد الشرائط لرجل مسن من جنود لواء الإسكندروني في 1948م، يستمع إلى صوت رجل يقول حرفياً: كان لدينا قائد في طنطورة، أصبح فيما بعد، شخصية مهمة في وزارة الدفاع. وقد أخذ يطلق النار بمسدسه على العرب واحداً بعد آخر؛ لأنهم رفضوا تسليم أسلحتهم، وقام بقتلهم». ولا ينهي الرجل الاستماع إلى باقي الشريط، بل يتوقف ويصيح: «كلا.. هذا صوت «ميشا فيتكون». لقد كان معي (يضحك)..»، ثم يتلعثم ويردد: «لا أدري ماذا أقول.. لا أتذكر.. ربما حدث لكني لا أتذكر.. هذا ليس نحن. أكنا نطلق النار على الرؤوس؟ هذا ما فعله النازيون..

لا أصدق.. لم أسمع». مرة أخرى، هي سيكولوجية الإنكار التي ترفض الاعتراف بدموية الحلم الصهيوني، ففي أحد المشاهد يقول أحدهم: «نحن أمة نقية». وهي الفكرة التي يريد الفيلم أن ينفيها تماماً، ويطالب الإسرائيليين بضرورة مواجهة الماضي.

يتحدث في الفيلم البروفيسور أفنير جيلادي من جامعة حيفا، الذي يقول إن «الجامعة رفضت أطروحة كاتز لأنها أرادت أن تسكته بأثر رجعي»، وأن إزالة أطروحته من أرفف مكتبة الجامعة أمر شائن في حين يوجد كتاب هتلر «كفاحي»، وأن الجامعة عندما تنحاز ضد أحد الباحثين في المحكمة، فهي بذلك تنحرف عن المبادئ الأكاديمية الأساسية.

ويتحدث في الفيلم أيضاً، البروفيسور «إيلان بابي» وهو من المؤرخين الجدد وصاحب كتب كثيرة في نقد المشروع الصهيوني

منها «التطهير العرقي في فلسطين» و«عشرة أساطير عن إسرائيل»، و«أكبر سجن في العالم: تاريخ الأراضي المحتلة». وهو يصل في النهاية إلى لب الهدف من الفيلم نفسه الذي دفع المخرج إلى صنعه، فيقول «إن صورة إسرائيل عن نفسها أنها مجتمع أخلاقي، وهو أمر لا مثيل له في أي مكان في العالم.. فكرة أننا شعب الله المختار، وأن جيشنا هو أكثر الجيوش في العالم تمسكاً بالقيم الأخلاقية. وأعتقد أن من الصعب أن يقبل الإسرائيليون أنهم ارتكبوا جرائم حرب. وأساساً المشروع الصهيوني لديه مشكلة. فاليهود فروا من أوروبا بحثاً عن مكان آمن، لكن لا يمكنك خلق مكان آمن لنفسك عن طريق صنع كارثة لشعب آخر». والمغزى النهائي للفيلم أن إسرائيل تخشى أن تواجه تاريخها الدموي.

هذا الفيلم نموذج شديد القوة والتأثير، لاستخدام الوثيقة السينمائية، بالصوت والصورة، من الماضي، من الحاضر، بل وتعتبر الشهادات التي يقدمها بعض الخبراء والعسكريون والأكاديميين، نوعاً من الوثائق التي تشهد على الزمن، على المذبحة، وعلى الاغتيال الأدبي والمعنوي والنفسي للباحث المستقل الذي حرم بأثر رجعي، من الدرجة العلمية التي نالها بجهده، وتم حرمانه من ممارسة منصبه الأكاديمي في الجامعة، وركن إلى الصمت والإهمال منذ أكثر من عقدين من الزمان. والفيلم نفسه في نهاية الأمر، لقي ما لاقاه من هجوم داخل إسرائيل.. التي لا تريد أن تواجه حقيقة ذاتها!

24

«طفلان يومياً».. مسلسل قتل الأطفال

وزير الثقافة والرياضة الإسرائيلي «ميكي زوهار» الذي عين في منصبه في حكومة بنيامين نتانياهو اليمينية، صرح في أوائل 2023م، بأنه طلب من وزير المالية أن يبحث إمكانية استرداد الدعم المالي الذي قدمه صندوق الدعم السينمائي الإسرائيلي للفيلم التسجيلي «طفلان يومياً»، كما أعلن أنه سيسعى لإضافة مادة تفرض على السينمائيين ومنتجي الأفلام، أن يوقعوا على تعهد بأنهم لن يضروا بسمعة دولة إسرائيل أو جيشها.

ترى ما الذي دفع الوزير اليميني المتطرف إلى مثل هذه التصريحات التي يرى كثيرون داخل إسرائيل أنها يمكن أن تؤدي إلى فرض نوع من الرقابة الذاتية على صانعي الأفلام؟ وقد تجعلهم يترددون في إنتاج أفلامهم طالما أن الحكومة يمكنها سحب ما قدمته من دعم مالي لهذه الأفلام، بأثر رجعي؟!

تصريحات الوزير الإسرائيلي التي أثارت قطاعاً كبيراً من العاملين في مجال الثقافة والسينما في إسرائيل، جاءت -تحديداً- كرد فعل على الفيلم التسجيلي الجديد «طفلان يومياً» Two Kids A Day للمخرج ديفيد فاكسمان (2023)، الذي يقدم صورة مباشرة موثقة تدين الجيش الإسرائيلي وتتهمه بإساءة معاملة الأطفال الفلسطينيين، وإلقاء القبض عليهم وسجنهم بهدف إحكام السيطرة، بل وكسر روح المقاومة لدى الكبار في المجتمع الفلسطيني بوجه عام.

يرتكز الفيلم الذي يقع في 70 دقيقة، على ثلاثة محاور: الأول تحقيقات الشرطة الإسرائيلية مع أربعة من الأطفال الفلسطينيين، كما نراها من خلال كاميرات معلقة داخل الغرف التي تجري داخلها التحقيقات. ويرتكز المحور الثاني على ما يقوله الأطفال الأربعة أنفسهم، ولكن اليوم بعد مرور عدة سنوات، وهم يشاهدون تسجيلات التحقيقات التي أجريت معهم، وعن التجربة المضنية التي جعلتهم يقضون فترة في السجن، تراوحت بين سنة واحدة، وأربع سنوات، لمجرد «رمي الحجارة». وقد كبر هؤلاء الأطفال اليوم وأصبحوا قادرين على العودة لتأمل ما وقع والتعليق عليه، والحديث عن تجربة استجوابهم القاسية. وهؤلاء الأطفال هم «محمد» (18 سنة)، و«أنس» (16 سنة)، و«علي» (17 سنة)، و«آدم» (17 سنة).

أما المحور الثالث فهو يقوم على المقابلات المصورة مع أربع شخصيات إسرائيلية، هي: ليور أكرمان (الضابط السابق في

وكالة الأمن الإسرائيلي)، شاي شميش (ضابط سابق في الجيش الإسرائيلي)، موريس هيرش (المدعي العسكري السابق في الضفة الغربية)، ونيري راماتي (محامي متخصص في حقوق الإنسان يترافع أمام القضاء العسكري الإسرائيلي). وبينما يبرر الثلاثة الأوائل، يدافعون عن الممارسات القمعية بحق الأطفال بدعوى تطبيق القانون، يشرح المحامي ويوضح كيف تتعارض الممارسات الإسرائيلية مع القانون الدولي، بل ومع القوانين الإسرائيلية أيضاً، وكيف أن اعتقال الأطفال هدفه الأساسي ليس معاقبة الأطفال، بل كسر عزيمة الفلسطينيين من سكان المخيم الذي يقع بالقرب من مستوطنة إسرائيلية تحرسها قوة من الجيش، حتى يردعوا أي محاولة لإبداء الغضب على وجود هذه المستوطنة الدخيلة على الأراضي الفلسطينية. لكن قبل أن نصل إلى هذا نعود إلى نقطة البداية.

يبدأ الفيلم، على خلفية موسيقى حزينة، بلقطة مصورة من الجو، تقترب خلالها الكاميرا في حركة بطيئة تدريجية، تصور الملامح العامة لمساكن وشوارع مخيم «عايدة» بالقرب من مدينة بيت لحم بالضفة الغربية. بيوت بدائية، أسطح تغطيها القاذورات، شارع شبه فارغ يجري فيه طفل، والجدار العازل الذي أقامته إسرائيل يمتد حول المخيم يعزله عن الجانب الآخر، الإسرائيلي، وفي حركة سريعة مفاجئة تقترب الكاميرا من سيارة ضخمة تقف يبرز من خلفها مجموعة من الأطفال يلقون الحجارة، ويواصلون إلقاءها على هدف لا يمكننا أن نتبينه. والتاريخ الذي يظهر على الفيديو المصور جواً

هو 2 فبراير/ شباط 2017م، والواضح أنه مصور من «درون» أو طائرة مسيرة تابعة للأمن الإسرائيلي. والهدف هو رصد الأطفال الذين يلقون الحجارة.

يظهر طفل ناضج يتحدث عن صديقه «عادل عبد الرحمن» وكيف قتلته القوات الإسرائيلية ولم يكن يلقي الحجارة أصلاً. ثم يظهر طفلان آخران من أصدقاء عادل، يصفان علاقتهما به في اقتضاب، ثم كيف أصابته رصاصات جندي إسرائيلي في صدره ثم خرج الدم من فمه، قبل أن يقضي نحبه. ومن الواضح أن الأطفال الثلاثة يتحدثون إلى مخرج الفيلم. ثم يقول طفل رابع إنه كان في المدرسة وقت مقتل عادل، ولم يره وهو يصاب. ويقول طفل آخر إنهم حملوه إلى المستشفى، ثم نرى لقطات للطفل القتيل «عادل عبد الرحمن» محمولاً على المحفة الطبية، يحيط به أهله عند مدخل المستشفى، ثم جنازته.

الصور قد تبدو مألوفة، فقد شاعت كثيراً في الأخبار حتى تكاد تكون قد أصبحت من المواد الإخبارية المعتادة التي لم يعد أحد يتوقف أمامها كثيراً، لكن هذا الفيلم لا يعترف بذلك، بل يريد أن يتوقف أمامها وينقب ويبحث فيما وراءها، أو بالأحرى، فيما وراء هذا المسلسل المستمر من «قتل الأطفال»، أو في أفضل الأحوال، اعتقالهم وتعذيبهم ووضعهم وراء الأسوار وتطبيق قانون الاحتلال العسكري للضفة الغربية، الذي يجيز الحكم بالسجن على الأطفال أقل من 14 عاماً، بينما لا يطبق مثل هذا القانون على الأطفال داخل إسرائيل، أي ما وراء الجدار الفاصل. يعود الأطفال الأربعة للظهور، ليحدثونا عن الغضب الذي اشتعل بعد جنازة عادل الذي لم يفعل ما يجعله يلقى مصيره على نحو ما حدث، وكيف أنهم ذهبوا وأخذوا في إلقاء الأحجار من بعيد على قوة من الجيش الإسرائيلي. لقد كان مجرد تعبيرٍ رمزي عن الغضب.. لكنه سيصبح في نظر الإسرائيليين، «جريمة إرهاب» بموجب قانون المحتل.

ولكن ما هي قوة الجيش الإسرائيلي التي يستهدفها بأحجارهم الأطفال الفلسطينيون؟ سنرى الآن من خلال لقطة من وراء ظهر الأطفال، الهدف الذي يوجهون إليه غضبهم. فهناك اثنان فقط من جنود الاحتلال مدججين بالسلاح. يقتربان تدريجياً من مكان وجود الأطفال وهما يطلقان قنابل الغاز. ثم من خلال شريط مصور من كاميرا قوات الجيش، يُلقى القبض على الأطفال، ويُساقون معصوبي العيون، مقيدي الأيدي.

ستمضي الاستجوابات داخل مقر الشرطة الإسرائيلية مع الأطفال، تمارس خلالها الضغوط النفسية العنيفة عليهم، ويُهددون بالسجن وتعقب أهاليهم؛ لكي يعترفوا على زملائهم. يبرز المحقق صورة، ويصر على أن يخبره الطفل القابع أمامه مقيد اليدين، اسم الطفل الموجود في الصورة، وعندما يضطر الطفل أخيراً إلى ذكر الاسم تحت وطأة التعذيب النفسي والألم الشديد من معصم يده، نرى في المشهد التالي الطفل المقصود وقد أحضروه وبدأوا في استجوابه. وسوف تتكرر هذه القصة مع باقي الأطفال الأربعة. ولأن الاستجواب يُصوَّر ويُسجل على شريط فيديو، فلا يفتأ الضابط المكلف بالاستجواب يذكِّر الطفل الذي يستجوبه كيف أنه يعامله جيداً وكيف أنه يحترمه، ثم يعود ليمارس الضغوط النفسية عليه. ولكننا سنعرف فيما بعد، من الطفل نفسه -وهو يعترف للمخرج أمام الكاميرا بعد مضي الزمن- كيف أغلق الضابط الكاميرا ثم انهال بالضرب بكل قسوة عليه لدفعه للاعتراف.

يجري المخرج أيضاً مقابلات مع ضابطين من ضباط الاستجواب. يبرر كلاهما استخدامهما للضغوط النفسية، وأنها جزء من المهمة بما لا يتعارض مع القانون. ولكن الاستجوابات تتناول أيضاً أشياء مثل: ماذا تفعل في حياتك؟ وكيف تقضي الوقت بعد المدرسة؟ ومع من تلعب الكرة؟ ثم نشاهد في لقطات التقطتها كاميرا المراقبة، الأطفال وهم يلعبون في ساحة المخيم، وكيف تظهر قوة من الجيش فجأة يهبط منها جنود يلقون القبض على أحدهم بينما يفر الآخرون.

لقد قصدوا هذا الطفل تحديداً الذي جاء اسمه خلال التحقيق مع زميله.

يقول موريس هيرش، المدعي العسكري السابق في الضفة الغربية أن هناك قانوناً للطفل الفلسطيني يختلف عن قانون الطفل الإسرائيلي، فالأول يحاكم أمام القضاء العسكري؛ لأنه ينتمي لمنطقة محتلة تخضع للحكم العسكري. وهو إقرار من جانبه بوجود سلطة احتلال عسكري تفرض قانونها الخاص على الفلسطينيين، ويضيف موضحاً أنه «مستوطن» وأنه فخور بذلك، وأن إلقاء الأطفال الحجارة جريمة تقتضي العقاب، ثم يستنكر بشدة تقريراً صدر عن صندوق رعاية الطفولة التابع للأمم المتحدة (اليونيسيف) بتاريخ 6 مارس 2013م، أدان النظام القضائي الإسرائيلي في الضفة الغربية، وأشار إلى الممارسات الواسعة النطاق والممنهجة، لتقييد الحرية. وهو ما يرى هيرش أنه اتهام ظالم لإسرائيل بممارسة جرائم حرب طبقاً لمعاهدة

روما. ولا يخفي القاضي العسكري تعصبه الأيديولوجي، الذي يكشفه الفيلم بكل هدوء ومن دون أي تعليق خارجي، فمن ضمن ميزات هذا الفيلم أنه يجعل من أقوال الإسرائيليين الذين يظهرون فيه أفضل تعليق على الفكرة التي يريد الفيلم توصيلها للمشاهدين في العالم، فنحن هنا -مثلاً- أمام ضابط هو قاضي عسكري وفي الوقت نفسه مستوطن، ويهودي متعصب (يرتدي الطاقية اليهودية)، يرى أن المجتمع الدولي ممثلاً في الأمم المتحدة «يضطهد» دولة إسرائيل التي لا تمارس أي أعمال منافية للقانون الدولي!

من جهته، يتحدث الضابط السابق في الجيش شاي شميش عما لاحظه عندما اقترب ذات مرة من تجمع فلسطيني لفض أعمال «شغب» كما يصفها، وكيف أنه لاحظ الغضب العارم ينطلق كالشرر من عيون الأطفال، وكانت تلك هي المرة الأولى التي يرى مثل هذه النظرات الغاضبة، فهو لم يكن يمكنه رؤية مثل هذا الغضب من

على مسافة بعيدة نسبياً، بل كان إلقاء الحجارة كما يقول، يبدو أقرب إلى ألعاب الأطفال. لكنه مع ذلك، لا يفهم سر هذا الغضب فهو يقول إنه لم يلمس أي تجاوز أو تعمد الإساءة في حق الفلسطينيين خلال عمله في الضفة الغربية، وأنه كان ينفذ القانون فقط.

أما نيري راماتي، محامي حقوق الإنسان، فهو يرى أن هناك «أمة تحاكم أمة أخرى»، وأن الفلسطينيين فقط هم الذين يخضعون للمحاكمات العسكرية، وأن القضاة عندما ينظرون في قضية ما معروضة أمامهم ضد طفل فلسطيني، فإنهم لا يتعاملون مع القضية من زاوية حماية حقوق هذا الطفل، فهذا الأمر لا يهمهم.

يؤكد هذا القول عودة ظهور المدعي العسكري السابق في الضفة الغربية، ليصِم الفلسطينيين بالنازية، بدعوى أن كتبهم وما ينشرونه على وسائل التواصل الاجتماعي يشوه صورة إسرائيل ويتهم الإسرائيليين بنشر الأمراض، وبالتالي فهم يحرضون على قتل الإسرائيليين، «لأن من يريد أن يقتل أحداً فهو ينزع عنه الإنسانية».

هذا القاضي/ الضابط نفسه، هو الذي يردد أيضاً أن قوات الجيش الإسرائيلي تعتقل ما لا يزيد عن 700 طفل سنوياً (فقط)، ثم يتساءل «ماذا يعني هذا العدد من بين ملايين الأطفال». ومن هنا جاء عنوان الفيلم «طفلان يومياً» Two Kids A Day، أي أن هناك طفلين يتم حبسهما يومياً من أطفال المخيمات الذين يواجهون الدبابات والرشاشات الإسرائيلية بالأحجار!

ينتقل الفيلم بدقة شديدة، بين المحاور الثلاثة، وبين اللقطات المباشرة التي صورها المخرج لأطفال الحجارة وهي مناظر تظهر بالألوان، ثم التسجيلات المصورة للتحقيقات والاستجوابات، ثم لقطات مأخوذة من كاميرات الأمن، مع الظهور المحسوب بين فترة وأخرى، للمتحدثين أمام الكاميرا. ورغم ما يبدو من توازن في اختيار الشخصيات التي تتحدث في الفيلم من الجانب الإسرائيلي بوجه خاص، فالفيلم لا يخفي تعاطفه مع الأطفال من البداية. إن منطق الأطفال، الذين لم يعودوا أطفالاً بعد أن تجاوزوا مرحلة البراءة الأولى، وأصبحوا قادرين على التطلع إلى الوراء من دون وجل أو تردد، وتقديم شهاداتهم بكل صدق وعفوية أمام الكاميرا والتعليق أيضاً على ما كان يحدث لهم ولذويهم، هو أكبر رد على دعاوى الإسرائيليين الذين لا يجدون شيئاً شائناً في ممارسة القوة من جانب جيش الاحتلال. وكما يبدأ الفيلم بمقتل الطفل عادل عبد الرحمن، ينتهي أيضاً بوقفة مع أصدقائه الأربعة اليوم بعد أن كبروا بعض الشيء، وهم يتذكرون الحادث ورد فعلهم عليه، هناك مثلاً شقيقه «محمد» الذي لا يستطيع أن يقاوم البكاء أمام الكاميرا، وهو يردد أنه لو عاد به الزمن إلى الوراء فلن يجعله يخرج من البيت، ثم يقول إنه بعد مقتل شقيقه لم يعد يستطيع سوى أن يعرب عن غضبه. ويقول «علي جاويش» إنه قضى عامين ونصف في السجن، ومع ذلك لا يجد أي شيء في الماضي يندم عليه.

وينتهي الفيلم بمشهد شديد الوضوح والقوة: عربة مصفحة

إسرائيلية تجوب الشارع الرئيسي في مخيم عايدة في الليل، تصدر عنها نداءات عبر مكبر الصوت، تنذر الأطفال الذين يلقون الحجارة، بأن قوات الجيش ستقتلهم: «ستموتون جميعاً.. لقد قبضنا على أحدكم. إنه معنا الآن. وسنذبحه أمام عيونكم. اذهبوا إلى بيوتكم وإلا سنستمر في إلقاء الغاز عليكم حتى تموتوا.. العائلات.. الأطفال.. الجميع». وينتهي الفيلم على لقطات صامتة على شخصيات الإسرائيليين الثلاثة الذين دافعوا عن مثل هذه السياسة.

ولعل قوة الصورة، ووضوح الرؤية في هذا الفيلم، من خلال وثائق مصورة حصل عليها المخرج، منها أشرطة الاستجوابات وشرائط تصور الاعتقالات، ثم هذا المشهد الأخير المثير، هي التي أثارت غضب الوزير الإسرائيلي اليميني، الذي تعهد بوقف تقديم أي مساعدات مالية لأفلام تنتقد السلطة الإسرائيلية، خصوصاً بعد أن أدى عرض هذا الفيلم مؤخراً إلى اندلاع مظاهرات نظمها أفراد من اليمين الإسرائيلي، حاولوا وقف عرض الفيلم بالقوة في دار المحفوظات السينمائية (السينماتيك) في هرتزيليا.

ومعروف أن في إسرائيل جهاز حكومي يسمى «صندوق الدعم السينمائي» يقدم مساعدة مالية إلى كل فيلم يصور في إسرائيل من الإنتاج الداخلي. ولكن تمويل هذا الصندوق يأتي من 6 جهات إنتاجية مستقلة. هذه الجهات اعترضت على خطط الوزير، وقالت إنها من الممكن أن تؤدي إلى تراجع الإنتاج خشية سحب الدعم المالي من الأفلام بأثر رجعي، كما اعتبرتها تقييداً لحرية التعبير.

25

كل قطط العالم في إسطنبول

ليس هناك فيلم مماثل للفيلم التسجيلي التركي «كيدي» (2017) Kedi (ومعناها قطة بالتركية) الذي يصور بكل هذا الجمال والرقة والرونق، العلاقة بين البشر والقطط. مخرجة الفيلم التركية-الأمريكية، «جيدة تورون» Ceyda Torun تروي في بدايته كيف ساعدتها علاقتها بالقطط في طفولتها على أن تسترد توازنها وتتغلب على الشعور بالوحدة. إنها تعرف موضوع فيلمها جيداً، بل وتعرف تضاريس وتفاصيل المكان الذي اختارته لتصوير الفيلم، أي مدينة إسطنبول أكبر المدن التركية وأكثرها ازدحاما، لكنها أيضاً مدينة فريدة في علاقة سكانها بالقطط.

تعيش في إسطنبول أعداد كبيرة من القطط الضالة، قطط الشوارع التي لا يعرف السكان من أين تأتي بكل هذه الأعداد، لكنهم يدركون جيداً أنها في حاجة إلى من يرعاها، من يتولى تربيتها وحمايتها، والأهم بالطبع، توفير الطعام لها. وهم يفعلون كل هذه

الأشياء لأنهم يشعرون بمتعة خاصة في علاقتهم بالقطط، في مجرد الشعور بوجودها معهم، ترقد بجوارهم، تتطلع إليهم وتخاطبهم من خلال لغة خاصة تنشأ بحكم الرفقة المستمرة والتواصل اليومي بين الإنسان والقط، تخبرهم برغبتها في الأكل عندما تجوع، أو تلتمس بين أيديهم لمسات الحب والحنان والتدليل.

يظهر في الفيلم عشرات القطط، من جميع الأشكال والأنواع والألوان، ويخبرنا رجل، أن ميناء إسطنبول هو المدخل الأساسي الذي تأتي منه القطط إلى المدينة، فالبحارة العاملون على السفن الأجنبية، يحرصون على الاحتفاظ بقطة أو أكثر على ظهر السفينة، بغرض ترهيب الفئران وإبعادها عن مخازن الطعام في السفينة. وعندما ترسو البواخر في الميناء، تتسلل منها القطط لتسرح وتمرح في المدينة.. ويوجد في إسطنبول -كما نرى- قطط من جميع الأصول والجنسيات.

نتابع من خلال هذا الفيلم التسجيلي البديع (80 دقيقة) سبع قطط أطلق عليها أصحابها أسماء معينة مثل: دينيز، وساري، وبنغو، ودومان، وغامزيز، وسايكو. الحوارات التي تجريها المخرجة مع البشر، مع سكان إسطنبول الذين يحبون القطط ويعطفون عليها، بل ويجعلونها جزءاً أساسياً من حياتهم اليومية، ومنهم أيضاً من وهب حياته للقطط، هذه الحوارات لا تجري في غالبيتها العظمى أمام الكاميرا، بل يأتي الصوت دائماً على الصور من وراء الكاميرا، بينما نشاهد القطط وهي تمرح وتلعب وتبادر وتخترق وتنتقل بين

الشوارع والأزقة والممرات الضيقة في الأحياء الشعبية البعيدة عن المناطق السياحية في المدينة، أو على شاطئ البحر قرب منطقة بيع الأسماك ومطاعم تناول السمك..

إن ما يميز الطابع الجمالي للفيلم أننا نرى القطط دائماً في حالة حركة. فنحن نرى البشر من خلال علاقتهم بالقطط، ونرى القطط في علاقتها بالبشر. وتحرص المخرجة على تجسيد العلاقة بين البشر والقطط من ناحية، وبينهم وبين المدينة من ناحية أخرى. إن المدينة حاضرة بمعالمها المميزة في جميع مشاهد الفيلم: المساجد، الحوانيت، الشوارع الضيقة، المرتفعات، الجسور الشهيرة، البحر. والقطط موجودة في كل مكان: في الأسواق، في المقاهي، أعلى أسطح المنازل، بل وحتى داخل محطات المترو أو في محطات القطار الخاص الذي ينقل الناس من الطابق السفلي في إسطنبول إلى أعلى التل وسط المدينة بالقرب من جسر غالاتا الذي يشتهر بمطاعم الأسماك.

تستخدم المخرجة الكاميرا التي تتابع القطط من زاوية منخفضة، أي من نفس زاوية الرؤية عند القطط ومن مستوى نظرها.. تتحرك الكاميرا مع حركة القطة، تتابعها وتتبع مسارها، بل وتخترق معها أحياناً الأماكن الضيقة التي ليس من الممكن تخيل إدخال الكاميرا في داخلها كما في المشهد الذي يصور العلاقة بين القط والفأر.. تلك العلاقة التقليدية الشهيرة التي خلدها وولت ديزني في سلسلة أفلام «توم وجيري». تتسلل القطة بحثاً عن الفئران التي تختبئ وسط بقايا بعض الأثاث المحطم الموجود في مخزن مهمل تحت الأرض.. القطة تتشمم وتتجه بحاستها الخاصة تدريجياً وببطء، نحو مكان الفأر.. الفأر يطل برأسه، يتطلع إلى خارج الجحر، يبدو أنه قد شعر بالخطر القادم.. يختبئ بسرعة.. تصل القطة إلى مكان فتحة في الجدار الفاصل حيث يختبئ الفأر.. تدخل وتختفي.. ولا نعرف ماذا حدث.. إنه مشهد عبقري مصور في الظلام عن طريق كاميرا سرية ساكنة تستطيع التقاط ما يحدث دون أن يشعر بوجودها القطة أو الفأر.

ومن زوايا مرتفعة تصور المخرجة من طائرة مسيرة غالباً، أي من زاوية عيني الطائر، قططاً تمضي في الشارع أو تبحث عن مأوى لها على سطح أحد المنازل، أو تستغرق في النوم بعيداً عن زحام الطريق. واللقطات المصورة من زوايا مرتفعة تقطع مسار الفيلم بين حين وآخر، وهي لقطات متحركة تحافظ على الإيقاع وانسيابية وتدفق مشاهد الفيلم، تذكرنا دائماً بالمدينة، بجمال إسطنبول

وتاريخها ومساجدها الشهيرة، ومن أشهرها بالطبع «مسجد آيا صوفيا».. ويقال إن الرئيس الأمريكي السابق باراك أوباما عندما دخل المسجد الذي يعد أثراً سياحيا كبيراً عندما زار إسطنبول عام 2009م، انحنى ليداعب قطة كانت تمر في الداخل!

إيقاع الفيلم يمضي متمهلاً، وننتقل من قصة إلى أخرى، ومن شخصية إلى شخصية أخرى، تروي لنا علاقتها بعالم القطط.. نتابع قطاً يتسلق الأشجار ويقفز من فرع إلى آخر ثم إلى قاعدة نافذة، يطرق زجاج النافذة ليلفت نظر سيدة في الداخل إلى رغبته في الدخول.. لدى السيدة قطة يصادقها هذا القط ويتردد عليها، كما أنه يجد في الشقة مكانا مفضلاً للحصول على بعض الطعام الذي يحبه والذي تعده له السيدة يومياً. اللقطات مباشرة وليس من الممكن أن يكون قد أُعدت أو رُتِّب لها مسبقاً.

يروي رجل يحمل الطعام يومياً إلى مجموعة من القطط قرب

البحر، كيف أن القطط هي التي أنقذت حياته، وجعلته يشفى من الانهيار العصبي الذي أصيب به في الماضي، وساعدته في العودة إلى الحياة وإلى العلاقة الصحية مع البشر، ومنذ ذلك الوقت وهو يرد لها المعروف.. ويتحدث رجل آخر مسن عن أن القطط ليست سوى واسطة بين الله والإنسان، يريد أن يرسل للإنسان عبرها، رسالة رحمة وحب.

نشاهد كيف يترك الكثير من الناس أوعية كثيرة تمتلئ بالطعام والماء للقطط في أماكن معينة عند زوايا الشوارع والطرق.. بجوار البيوت.. وكيف تقوم سيدة تركية بإعداد عشرين كيلوغراماً من قطع الدجاج تقدمها يومياً إلى عشرات القطط التي تنتظرها في وقت معين مساء كل يوم.

ميزة هذا الفيلم أن المخرجة -وزوجها وهو مصور الفيلم- نجحا في التقاط عدد من القطط جعلا منها «أبطالاً» حقيقيين يحملون أسماء محددة، يرتبطون بالمكان والناس، يذهبون ويختفون لكنهم يعودون دائماً. والانتقال في الفيلم شديد السلاسة والرقة بين قصص القطط السبع، بحيث لا نمل الانتقال من قصة لأخرى، خاصة وأننا مع الانتقال المستمر بين الأماكن و«الشخصيات»، نستمع إلى تفاصيل جديدة ونتعرف على جوانب أخرى من الصورة التي أراد الفيلم تقديمها إلينا في سياق يتمتع بالجدة والطرافة لكنه لا يخلو من المعرفة والمعلومات، التي هي أهم ما يميز الفيلم التسجيلي الجيد.

26

«محاكمات محمد علي»: معركة الأفكار

أفلام كثيرة ظهرت عن الملاكم الشهير «محمد علي كلاي»، ما بين التسجيلية والروائية، أحدثها على صعيد الأفلام الروائية هو فيلم «أعظم معارك محمد علي» لستيفن فريرز، وهو إعادة تجسيد (متخيلة) لما دار وراء الستار من مداولات مرهقة طويلة داخل المحكمة العليا الأمريكية، التي كانت تنظر استئناف الملاكم الأشهر في تاريخ اللعبة ضد الحكم القضائي الذي صدر بتجريده من اللقب، والحكم عليه بالسجن لمدة خمس سنوات؛ بعد أن رفض الخضوع للتجنيد الإجباري في فيتنام!

هذه المرة لدينا فيلم «تسجيلي» مختلف عما سبقه من أفلام كان معظمها، يركز عادة، على مباريات الملاكمة التي حقق فيها «محمد علي» ما لم يحققه غيره من بطولات. وهذا هو الفيلم الأمريكي «محاكمات محمد علي» (2013) للمخرج بيل سيجيل، وعنوان الفيلم «رمزي» يشير إلى ما واجهه محمد علي من «محاكمات»

ومعارك أخرى خارج الحلبة لا تقتصر فقط على معركته القضائية، بل معاركه داخل المجتمع، مع الذين رفضوه ورفضوا أفكاره وصبوا عليه لعناتهم، ومن اعتبروه جزءاً من حركة «عنصرية» أخرى مضادة تعادي المجتمع وتحرض على العنف، ومن اعتبروه «إهانة» لأمريكا بعد رفضه أداء الخدمة العسكرية، ومن رفضوا أن يفهموا ما حدث له من تحول في اتجاه التماثل مع هويته الشخصية وقناعاته الفكرية، التي تؤدي بالضرورة إلى مواقف سياسية ونظرة اجتماعية قد تغضب الكثيرين.

هذا فيلم مثير للجدل، لكنه يسعى إلى تحقيق نوع من «الاستنارة» فيما يتعلق بـ«قضية محمد علي» الأساسية، أي اختياره -وهو في قمة مجده الرياضي بعد أن حصل على بطولة العالم في الوزن الثقيل للمرة الأولى (التي سيحتفظ بها ثلاث مرات)- أن يعلن اعتناقه الإسلام، ويقوم بتغيير اسمه من «كاسيوس كلاي» إلى محمد علي

كلاي، ويصبح أحد الأعضاء البارزين في جماعة «أمة الإسلام» التي أسسها الداعية إليجا محمد في أمريكا، وكانت تطالب بفصل السود الأمريكيين عن البيض، وتأسيس مجتمع خاص بالأمريكيين من أصول إفريقية، وهي الحركة التي امتلكت الكثير من المدارس والمستشفيات والأراضي والعقارات ودور الرعاية المخصصة للسود الأمريكيين.

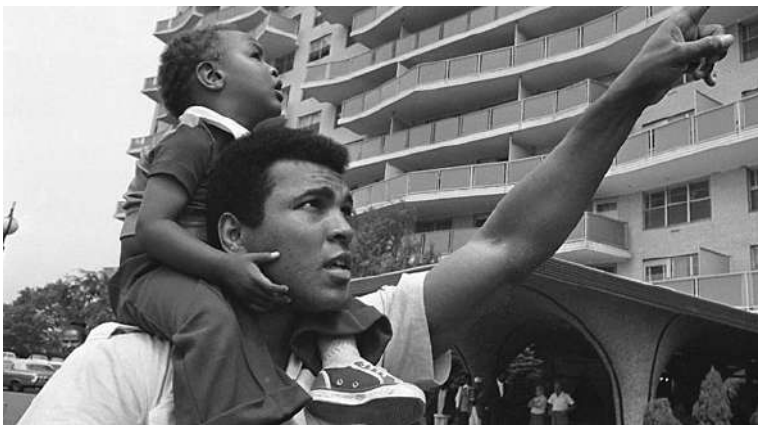
في بداية الفيلم نشاهد محمد علي في أحد البرامج التلفزيونية الشهيرة، يتحدث بجرأته المعهودة عن موقفه من التجنيد الإجباري، ثم كيف ينبري المنتج والمعلق ديفيد ساسكند ويصفه بأنه «أحمق ووصمة عار في جبين الأمة الأمريكية». محمد علي الذي يصر دائماً- حتى خلال استجوابه أمام لجنة من لجان الكونجرس فيما بعد- على مقاطعة أحد أعضاء اللجنة، مذكراً إياه مرات عدة بأنه ليس «كاسيوس كلاي» بل «محمد علي»، واحد من أكثر الرياضيين في التاريخ جرأة في الحديث المباشر الصريح أمام أجهزة الإعلام، حتى أننا نشاهد في مقابلة مصورة مع الممثل الكوميدي الشهير جيري لويس الذي كان يقدم في الستينيات برنامجاً من برامج «التووك شو»، كيف أنه يصر على الكلام وإعلان موقفه السياسي، والتعبير عن إدانته للعنصرية بأكثر الألفاظ قسوة، في حين يحاول جيري لويس أن يوقفه قائلاً له أكثر من مرة أمام الكاميرا «هل يمكنك أن تغلق فمك لثانية واحدة فقط؟»!

يعتمد فيلم «محاكمات محمد علي» على مواد جيدة من الأرشيف،

من الستينيات، لمقابلات محمد علي وظهوره العلني وتتبع مواقفه وتطورها خطوة بخطوة، كما نشاهد مقتطفات من أهم مباريات الملاكمة التي حقق انتصاراته الشهيرة فيها، ويسلط الفيلم الأضواء على حياته الأولى: أسرته ووالده وأشقائه، ثم كيف كان بروزه كملاكم في دورة روما الأوليمبية عام 1960م قبل أن يحصل على بطولة العالم في 1964م ثم يعتنق الاسلام في نفس العام، ويصبح من أشد المعارضين لسياسة التمييز العنصري في الولايات المتحدة، يقيم علاقات صداقة وتحالف مع مالكولم إكس الذي كان في البداية زميلاً له في قيادة جماعة «أمة الإسلام» قبل أن ينشق عنها ويوجه انتقادات لاذعة للطريقة التي يدير بها أليجا محمد الجماعة، لكن كلاي يظل مدافعاً عن الفصل بين السود والبيض رغم ما يتعرض له من هجوم، وإن كان أهم ما يصوره هذا الفيلم، تمسكه بمبادئه، بإيمانه العميق بما يعتنقه، بالإسلام كدين يرفض أي تفرقة بين البشر، يرفض العبودية، ويدين الاستغلال والقتل والاعتداء.

ولا يقتصر الفيلم على مواد الأرشيف التي تشمل أيضاً قصاصات من الصحف وصوراً ثابتة فوتوغرافية عديدة، بل يطعمها ويدعمها بعدد من المقابلات مع شخصيات بارزة في حياة محمد علي، لم يسبق لها الظهور على الشاشة في أي فيلم من الأفلام التي صنعت عن «محمد علي»، مثل لويس فاراقان الذي خلف أليجا محمد في قيادة جماعة أمة الإسلام، وروبرت لبستايل المحرر الرياضي السابق في صحيفة نيويورك تايمز (وهو يقوم في الكثير من فصول الفيلم بدور الراوية الذي يحكي ويشرح ويفسر ويسلط الأضواء بموضوعية لا تخلو من الإعجاب، على مسيرة محمد علي المثيرة للجدل)، كما نشاهد أيضاً مقابلات مع الزوجة الثانية لمحمد علي (خليلة)، وابنته من زوجته الثالثة (حنا)، وشقيق محمد علي (عبد الرحمن)، ومدربه الذي يروي كيف كان يسعى -بكل وسيلة أثناء السنوات التي أوقف محمد علي عن ممارسة الملاكمة- للعثور على أي ولاية تقبل إقامة مباراة للملاكمة يشترك فيها محمد علي، دون أن ينجح قط في مسعاه. ويتحدث في الفيلم أيضاً أحد الموظفين في المحكمة العليا، الذي يروي تفاصيل ما كان يجري وراء الكواليس من مداولات، وكيف أن العضو الأسود في هيئة المحكمة تنحى عن نظر القضية حتى يجنب القضاة الآخرين الحرج، وبالتالي أصبح يتعين على الأعضاء الثمانية التوصل إلى قرار بشأن استئناف محمد علي ضد الحكم بسجنه، وفي حالة انقسام أصواتهم كانت ستتم إدانة محمد علي.

إننا نتابع كيف توصل محمد علي في قوة إيمانه بما يعتقده وبمبادئه، التي ليس من الممكن لأحد المزايدة عليه أو التشكيك فيها، إلى أن انتماءه للإسلام يحتم عليه رفض المشاركة في حرب فيتنام التي وصفها بأنها «حرب الرجل الأبيض لقتل الشعوب الملونة»، وقال كلمته الشهيرة: «لماذا يُطلب مني القتال في فيتنام في حين أن الفيتناميين لم يغتصبوا أمي ولم يحرقوا بيتي ولم ينعتوني بالزنجي»!



محمد علي يُحظر من ممارسة الملاكمة من 1967م إلى 1971م، وفي تلك السنوات كان يتعين عليه - ما نرى في الفيلم- إعالة أسرته، فيلجأ إلى الظهور المكثف في البرامج التلفزيونية، وإثارة النقاش حول أفكاره التي كانت تعكس أفكار حركة الوعي الأسود في الستينيات، ويلجأ أيضاً إلى الظهور في عروض مسرحية على مسارح برودواي (نرى لقطات نادرة بالألوان له وهو يرتدي شعراً مستعاراً

كثيفاً ويلعب دوراً في مسرحية تحريضية تنادي بتحرير السود من العبودية).

لقد أصبحت انتصارات محمد علي الرياضية المبهرة في الستينيات، رمزاً لاستمرار النضال من أجل تحقيق المساواة في أمريكا، وكان الكثيرون داخل مجتمع السود المسلمين في الولايات المتحدة يعتبرونها أيضاً «إشارة من الله» على أنه يقف بجوار عبده الذي اتجه إليه وسلم له أمره، أي كان يُنظر إليها على أنها قد تكون إحدى «المعجزات»، لكن أفكار محمد علي المتشددة أخذت في الاعتدال كثيراً بعد وفاة أليجا محمد، وأصبحت رؤيته الإسلامية تميل للتعايش الإنساني، نرى لقطات نادرة له مع كل من مالكولم إكس ومارتن لوثر كنج زعيم حركة الحقوق المدنية، واقترب محمد علي أكثر من حركة المناضل الأسود ستوكلي كارمايكل التي أعلنت أنها ضد العنف بكل أشكاله، ونراهما في الفيلم معاً في أكثر من مشهد. كذلك يظهر في الفيلم أيضاً أحد أعضاء مجموعة الأحد عشر رجلاً من لويزفيل بولاية كنتكي (موطن محمد علي) الذين وقفوا وراء محمد علي من البداية، ودعموه في مجال الملاكمة ومولوا مبارياته وحملاته الدعائية، وظلت علاقته بهم جيدة حتى النهاية، وحظر على أعضاء جماعة «أمة الإسلام» التعرض لهم بأي شكل، وكانوا جميعهم من البيض.

يعتمد الفيلم على الانتقالات المحسوبة بدقة بين مقاطع المقابلات التي تسلط الضوء على الشخصية في إطار تاريخ الفترة، وبين المواد المأخوذة من الأرشيف، التي تكشف عن جهد كبير ومثير

للإعجاب، في البحث والاختيار، مع قدرة كبيرة على الصياغة الفيلمية من خلال مونتاج يحرص على رواية قصة في تدفق وسلاسة آسرتين: قصة صعود، وقصة صراع، وقصة تمسك بالمبادي وبالهوية، تنتهي بالنصر.

في الفيلم بعض الأصوات التي تنتقد موقف محمد علي وتعترض على اختياراته، لكن الفيلم يميل دون شك، للانحياز إلى الملاكم الأسطوري الذي نراه في الكثير من صور الأرشيف وهو يقوم بزيارة عدد من البلدان الإفريقية من بينها مصر، ثم بعد أن أصبح سفير الأمم المتحدة للسلام، ونراه وهو يجاهد ارتجافات ذراعه جراء مرض الشلل الرعاش الذي أصيب به عام 1982م، لكي يرفع الشعلة الأوليمبية في دورة الالعاب الرياضية في أطلانطا عام 1996م.

إن فيلم «محاكمات محمد علي»، ليس فيلماً عن شخصية محمد علي فقط (النجم في إطار عصره)، بل عن عصر كامل، عن النضال من أجل المساواة، حركة الحقوق المدنية واغتيال مارتن لوثر كنج، حرب فيتنام بما سببته من شرخ كبير في المجتمع الأمريكي، والإصرار على إدانة رجل ليس بسبب رفضه المشاركة في الحرب، بل بما بدا أنه عقاب له على تمرده وعلى إعلانه -وهو في قمة مجده- اعتناق الإسلام، والحديث بجرأة وإدانة معتقدات عنصرية راسخة قديمة في المجتمع الأمريكي.

محمد علي توفي عام 2016م بعد أن عاش لسنوات، عاجزاً عن الحديث وعن الحركة، بعد أن شغل العالم كله، بحديثه وأبهر الكثيرين بقدرته غير العادية على الحركة داخل الحلبة. لكنه -على الأقل- عاش حتى شهد وصول أول أمريكي أسود إلى البيت الأبيض.

27

«وينار».. بورتريه السقوط

كان أنطوني وينار عضوا بارزاً عن الحزب الديمقراطي في الكونجرس الأمريكي، وقد انتُخب وأعيد انتخابه سبع مرات وظل في مقعده من 1999 إلى 2011م. وقد عُرف وينار بأفكاره التقدمية ومواقفه المتشددة في مواجهة الجمهوريين، وكان يستخدم كلمات قاسية في وصف ذرائعهم وتبريراتهم التي يسوقونها من أجل تمرير بعض التشريعات وتعطيل تشريعات أخرى.

أنطوني وينار هو نقيض البطل، أو anti-hero في الفيلم التسجيلي الأمريكي Weiner (2016). هذا الرجل الذي كان يتطلع إلى مستقبل مرموق في عالم السياسة، كان يعاني من مشكلة غريبة، فقد كان مولعاً بإرسال صوره العارية إلى النساء والفتيات من المتابعين له على مواقع التواصل الاجتماعي. وقد خرجت الفضيحة الأولى إلى العلن عام 2011م. وكانت لها مضاعفات خطيرة على مستقبله السياسي.

يبدأ الفيلم التسجيلي الذي أخرجه جوش كريجمان وإليس شتاينبرج، بلقطات معظمها مما عرضته قنوات التلفزيون الأمريكية لمواقف وينار السياسية وأهمها دفاعه عن تشريع يقضي بتوفير أموال لدفع تعويضات لجميع المصابين والمتضررين من هجمات 11 سبتمبر، وفي المقطع الذي يعرضه الفيلم نراه وهو يقف داخل قاعة مجلس النواب، يشن هجوماً شرساً ضد الجمهوريين لمعارضتهم الخفية لهذا التشريع ومحاولة تعطيله. وتلخص اللقطات التي نراها في بداية الفيلم صورة وينار كرجل مليء بالحيوية والحرارة، يدافع عن المظلومين، يطرح أفكاراً جيدة، يتمتع بالقدرة على المناورة، وبالقدرة على الإقناع. هذا النجم الساطع في سماء واشنطن، سرعان ما سيهوى ويسقط بعد أن تنكشف أولى فضائحه الشخصية عندما تنشر صورة له أرسلها إلى عدد من النساء لنصفه الأسفل. ويصبح الأمر -كما نرى- مثار اهتمام وسخرية من جانب برامج التلفزيون ومقالات الصحف بعد أن كانت قبل قليل تصفه بالفتى اللامع

والنائب المرموق. هكذا هي وسائل الإعلام في أمريكا والعالم. ولكن وينار سيظهر علانية مرات عدة، لكي ينفي بشدة أن تكون الصورة له. لكن صوراً أخرى أكثر فضائحية، تتسرب من جانب أطراف خفية لا يكشف عنها الفيلم، فتشتعل الصحف بالأنباء المثيرة، ويصبح المطلب الأساسي هو «استقل يا رجل.. لماذا لا تستقيل؟»، ويضطر وينار -في يونيو 2011م- إلى الظهور أمام الصحافة والإعلام لكي يعترف بأنه كذب على الرأي العام، ويعلن استقالته من عضوية الكونجرس متعهداً بأنه سيصلح من أمر نفسه.

ولكن هل سينتهي الأمر عند هذا الحد ويذهب الملف الشخصي لأنطوني وينار طي النسيان؟ الأمر ليس على هذا النحو من البساطة، وإلا لما كان قد أصبح لدينا هذا الفيلم الذي يتميز بالإثارة والدقة ومتابعة الموضوع من جميع زواياه، والقدرة بالتالي على جذب انتباه المتفرج من اللحظة الأولى، بما في ذلك الذين يعرفون سلفاً ما انتهى إليه مصير وينار. وهذا يعود إلى براعة المخرجين مع المونتير الذي نجح في توليف المادة الهائلة المصورة التي أمكن الحصول عليها بما فيها أدق خصائص الحياة الشخصية من الداخل لوينار، في انفعالاته ومشاجراته وعلاقته مع فريق عمله، والأهم بالطبع علاقته بزوجته «هوما عابدين» التي ظلت صامدة طيلة هذه الأزمة ومضاعفاتها كما سنرى. وقد بلغت المادة المصورة 400 ساعة، وعُرض الفيلم للمرة الأولى في مهرجان صندانس إلا أن وينار وزوجته رفضا دعوة لحضور العرض!

في عام 2013م قرر وينار العودة إلى ساحة العمل السياسي، عندما أعلن اعتزامه الترشح لمنصب عمدة مدينة نيويورك، ليخوض السباق مع عدد كبير من المنافسين. ومن الواضح أن تكوينه الشخصي لا يسمح له بالتواري عن الأنظار، ولعل أهم النقاط التي يكشف لنا عنها الفيلم أن شخصية وينار -التي تميل إلى الاستعراض والتباهي والجرأة والاقتحام- تتسق سيكولوجياً مع ميوله السرية الغامضة إلى «العرض» أو «الاستعراض»، أي نشر وإرسال صوره العارية الجريئة والدخول في «دردشات» جنسية مع فتيات عبر شبكة الإنترنت، فهو يدمن على ما يبدو هذه العادة التي تتفق مع ميوله «النرجسية» الغامضة، والأكثر جرأة أيضاً أنه يرفض كل تساؤل عن سلوكه هذا، ويثور ويهاجم محدثه هجوماً شديداً بحيث يقلب الطاولة فوق رأسه ويحرج من يستجوبه، والذي هو -عادة- مذيع تلفزيوني كما نرى في مقابلة مع لورنس أودونيل المذيع الشهير في محطة تلفزيون «إم. إس. إن. بي. سي» الفضائية الذي يبدأ الحوار معه بسؤال واحد يظل يكرره بقوة وهو «ما هي مشكلتك؟»، وهو سؤال يجعل صاحبنا يثور في اهتياج شديد، موجها الاتهامات إلى لورنس ثم ينهي المقابلة بشكل حاد وينسحب على الهواء بينما تراقب زوجته الموقف عن كثب، وتكشف لنا نظرتها عن شعورها بعدم الارتياح.

منذ أن يعلن وينار خوضه المنافسة على منصب عمدة نيويورك، يبدأ صناع الفيلم في متابعة كل تفاصيل حياته اليومية: داخل بيته،

في مكتبه، وهو يداعب ابنه الصغير الذي يصحبه معه أحيانا إلى مقر حملته ليتصاعد صراخ الطفل أحياناً فيطغى على أصوات النقاش مع مساعديه حول طريقة إدارة الحملة وسط ذلك الجو العدائي الذي تخلقه أجهزة الإعلام ضد وينار. ولكن تظل شخصية زوجته «هوما عابدين» مثار الاهتمام الأكبر من بين كل المحيطين به في الفيلم، فالكاميرا تركز على ردود فعلها إزاء كل ما يحدث. و«هوما عابدين» مسلمة من أصول هندية، تزوجت من وينار (اليهودي) عام 2010م، وكان الرئيس الأسبق بيل كلينتون شاهد زواجه كما نرى في إحدى لقطات الفيلم، وقد أنجبت منه ابنهما «جوردان زين». و«هوما» كانت المساعدة المقربة من هيلاري كلينتون لسنوات طويلة منذ 2008م إلى حملة انتخابات الرئاسة الرئاسية التي خسرتها هيلاري ضد دونالد ترامب في 2018م. وقد قالت عنها كلينتون -كما يتردد في الفيلم-: «إنني لم أنجب سوى ابنة واحدة، ولكن إذا قدر لي أن أتخذ ابنة ثانية فستكون هي هوما عابدين». و«هوما» شخصية تتمتع بالجاذبية والذكاء الشديد والمعرفة السياسية والخبرة، وهي علمانية ديمقراطية، تؤمن بكل الحقوق الفردية.

وعلى الرغم من الضجة التي ثارت حول سلوكيات «وينار» والحصار الإعلامي حول هوما نفسها، وما كانت تواجهه من أسئلة في المقابلات التي تجري معها من جانب قنوات التلفزيون مثل: كيف يمكن أن تعيش مع رجل مثل هذا؟ وكيف تصمت، وما الذي يجبرها على هذا الصمت؟ إلا أنها واصلت الوقوف بجانبه،

بل ووافقت على الظهور معه في المؤتمر الصحفي الذي أعلن خلاله اعتزامه العودة إلى مجال العمل العام، ولعبت دوراً كبيراً في دعمه، لكن حماسها ظل يتراجع تدريجياً كما يمكننا أن نشعر من خلال اللقطات التي تتركز على وجهها وهي تتابع تطورات الحملة، وأيضاً بسبب تصاعد حدة الجنون الشخصي لوينار، ثم ما سيتكشف أيضاً أثناء الحملة من ظهور مزيد من الصور الفضائحية له. رغم كل ذلك فصانعو الفيلم ابتعدوا عن إجراء مقابلات مباشرة مع «هوما عابدين». ولم يكشفوا عن أسباب صمودها. وسنعرف فقط بعد عدة أشهر من ظهور الفيلم، في أغسطس 2016م، أنها قررت أخيراً الانفصال عنه.

يصور الفيلم وينار كشخصية قريبة من الناس: في الشارع، في المؤتمرات التي يشارك بها خلال حملته الدعائية، في أحاديثه مع الداعمين للحملة، في علاقته مع فريقه من المساعدين، ويستكشف حقيقة مشاعر أفراد الفريق لنرى كيف أنهم قرروا التركيز على البرنامج العملي الذي يطرحه المرشح لا على سلوكياته الشخصية، وهو ما تردده أيضاً أكثر من سيدة من المؤيدين له في بداية الحملة، بل ويتعاطف معه الكثير من الرجال الذين يرفضون ما يمارسه المرشحون المنافسون من مزايدات «أخلاقية» عليه. ويجن جنون محطات التلفزيون بعد أن يفشل كل هجومها عليه عندما تقول استطلاعات الرأي أن وينار يتقدم على جميع منافسيه.

في أحد المشاهد يتوجه وينار إلى حي اليهود في بروكلين حيث

يحاول رجل يهودي يضع القلنسوة اليهودية على مؤخرة رأسه -وهو من أصحاب الحوانيت اليهودية المنتشرة في الحي- أن يلقنه درساً في السلوك الملتزم، ويذكره بأنه أب وزوج ولا يصح أن يفعل ما يفعله، فيصرخ فيه وينار ويظل يردد: هل أنت الله؟ أنت لست الله؟ الله فقط يمكنه أن يحاسبني!

وعلى مدار الفيلم ونحن نتابع كل هذه التطورات، يتم استخدام المقابلة التي سجلها مخرجا الفيلم مع وينار، وهو يتحدث بوقار وبنغمة حزينة عن زوجته، عما سببه لها من ألم، وعن رغبته الحقيقية في التوبة، وعن مشروعه الطموح لإنقاذ مدينة نيويورك واستعادة مجدها، والقيام بمشروعات حقيقية من أجل سكان المدينة. هذا الحوار يتم تقطيعه على مدار الفصول المختلفة للفيلم التي تسبقها عناوين مثل (8 أسابيع على التصويت) و(6 أسابيع على التصويت) وصولاً إلى (يوم التصويت). تنجح وسائل الإعلام في الوصول إلى فتاة تدعى «سيدني»، تتحدث عن علاقتها بوينار عبر شبكة تويتر، وكيف أنها كانت تنهره بسبب سلوكياته كرجل متزوج، وتشي ببعض التفاصيل المثيرة عما كان يجري بينهما من حوارات يعيد المخرجان وضعها في سياق كوميدي باستخدام أصوات ممثلين. وتتابع الكاميرا هذه الفتاة التي تدفعها بعض أجهزة الاعلام لأن تصل إلى مقر وينار لتواجهه في اليوم الأخير وهو يلقى هزيمته القاسية حيث حصل على أقل من 5 في المائة فقط من الأصوات بعد أن كان يتمتع في بداية الحملة بنحو ستين في المئة.

يمكن اعتبار الفيلم صورة شخصية أو «بورتريه» لرجل مثير للجدل، وكيف ساهم بلا وعي في إسقاط نفسه وتشويه صورته والقضاء على مستقبله، بتلك السلوكيات الغريبة التي رغم انكشاف بعضها علانية وصولاً إلى مستوى الفضيحة العامة، إلا أن جرثومة الضعف داخل شخصيته جعلته يواصل هذه التصرفات بما لا يصلح معه في نهاية المطاف سوى إسقاطه. وهو ما حدث بشكل فادح.

كان وينار، رغم مواقفه التقدمية فيما يتعلق بالسياسة الداخلية الأمريكية، صهيونياً متعصباً، وصاحب مواقف يمينية في السياسة الخارجية، فقد صوت مع غزو العراق في 2002م، كما حاول في عام 2006م منع الوفد الفلسطيني من دخول مبنى الأمم المتحدة وطالب بطرده باعتباره وفداً من «الإرهابيين» الذين «يجب أن يحزموا حقائبهم الإرهابية الصغيرة ويرحلوا»، كما اتهم منظمة العفو الدولية وهيومان رايتس ووتش وصحيفة «نيويورك تايمز» بمعاداة إسرائيل.

28

كل هذا الجمال والدم المراق

من المزايا الكبيرة للفيلم التسجيلي الطويل «كل الجمال والدم المراق»All the Beauty and the Bloodshed (2021) كونه يجمع ببراعة، بين الخاص والعام، بين القيمة الخاصة للفرد، وبين دوره العام في حركة الوعي الاجتماعي. والفيلم من إخراج «لاورا بويتراس» التي عرفت كإحدى أفضل مخرجات النوع التسجيلي في الولايات المتحدة والعالم. وهي تصل في فيلمها هذا إلى ذروة النضج الفني، بعد أن تحررت من قيود المنهجية الصارمة، وأصبحت تمتلك القدرة على التحليق عالياً في آفاق السينما الفنية والتشكيلية الحرة التي تخلصت تماماً من ضوابط السرد. هنا يختلط التسجيلي بإعادة التمثيل، والصورة الفوتوغرافية بالوثيقة، والتصوير المباشر وقت وقوع الحدث بلقطات الأرشيف وشهادات الشهود واسترجاع الماضي وربطه بالحاضر.

«لاورا بويتراس» مخرجة مثيرة للمتاعب، فقد أثارتها منذ أول فيلم في ثلاثيتها التسجيلية، وهو فيلم «بلدي.. بلدي» (My Country, My Country) الذي صورته عام 2006م في العراق، وفيه تتناول بجرأة معاناة العراقيين العاديين تحت الاحتلال الأمريكي. ورغم أن الفيلم رُشح للأوسكار، فإنه أدى إلى وضع مخرجته ضمن قائمة الأشخاص الخطرين في قائمة وكالة الأمن الداخلي في الولايات المتحدة. أما فيلمها الثاني في الثلاثية وهو بعنوان «القسم» (The Oath) الذي أخرجته عام 2012م، فقد جاء عن رجلين من اليمن قبض عليهما واتهما بضلوعهما في العمل ضمن تنظيم القاعدة، والمشاركة في شن هجمات الحادي عشر من سبتمبر عام 2001م. الأول هو الحارس الشخصي السابق لأسامة بن لادن، والثاني سائقه الخاص. وتتابع «بويتراس» في فيلمها تفاصيل المحاكمة التي ستتسبب في تغيير القانون الأمريكي، كما سيثبت على المدى الطويل بطلانها، وبراءة الرجل الأول من تهمة ارتكاب جرائم حرب. أما الفيلم الثالث فهو فيلم «المواطن 4 Citizenfour الذي أخرجته عام 2014م، ويصور قصة المنشق «إدوارد سنودن» الذي كشف تفاصيل الرقابة المفروضة على المواطنين الأمريكيين من جانب وكالة الأمن القومي الأمريكي بدعوى مكافحة الإرهاب، وقد فاز هذا الفيلم بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم تسجيلي طويل عام 2015م.

في «كل الجمال والدم المراق» (2021) تروي لاورا بويتراس قصة المصورة الفوتوغرافية والناشطة الأمريكية الشهيرة «نان

جولدين» التي تجاوزت الثامنة والستين من عمرها، كيف كانت حياتها، وكيف تألق فنها البصري، لكي تربط بين شخصيتها المتمردة منذ طفولتها ثم في شبابها الباكر، وبين ما اتخذته من طريق لها في الحياة تحذر وتنذر وتنظم الحملات الغاضبة ضد عائلة «ساكلر» التي اشترت صمت العالم عن طريق ما قدمته من تبرعات مالية شديدة السخاء للمتاحف في شتى أنحاء العالم. وقد حققت تلك العائلة المليارات من بيع منتجات شركة الأدوية التي كانت تمتلكها، والتي أنتجت وسوقت ووزعت وجنت أرباحاً طائلة من عقار الـ«أوكسيكونتين»، وهو عقار مخفف للألم، لكنه شديد التأثير على المخ، بحيث يسبب الإدمان لمن يتعاطونه، وقد تسبب في وفاة عشرات الآلاف في الولايات المتحدة عبر سنوات.

يبدأ الفيلم بمشهد مصور داخل متحف المتروبوليتان في نيويورك، حيث يتجمع نشطاء الحملة يهتفون «آل ساكلر كاذبون، آل ساكلر، الناس يموتون». ويتمدد النشطاء على الأرض كأنهم موتى، وهي محاكاة للحملة التي شهدتها أمريكا في الثمانينيات ضد إهمال الحكومة الأمريكية لضحايا مرض فقدان المناعة المكتسبة (الإيدز)، وسوف يتكرر هذا المشهد كثيراً في أماكن أخرى فيما بعد. من هذا المشهد الأول ننتقل إلى الخاص، إلى منزل «جولدين»، ونشاهد ونسمع ما دونته من ذكريات عبر خمسين سنة، من خلال أعمال التصوير والفن فيما يمكن اعتباره أكثر سجل مصور لتاريخ المهمشين في مدينة نيويورك.

منذ طفولتها أبدت «نان جولدين» مقاومة للالتزام بنصائح أبويها الذين جاءا إلى نيويورك من الريف، وقد أهملها والداها، لكنها وجدت الحب والحنان والفهم من أختها الكبيرة «باربرا»، فكانت ترعاها وتهتم بها وتوجهها، لكنها كانت أيضاً من النوع المتمرد على التقاليد العائلية، وقد اتهمها والداها بالاضطراب العقلي، وأودعوها داراً للأيتام، وبعد مرور سنتين انتحرت، ولا شك أنها عانت طويلاً من الاكتئاب الحاد، وقد ترك انتحار «باربرا» تأثيره الكبير على «نان».

لقد ظلت لمدة سنة كاملة عاجزة عن الحديث كما تروي في الفيلم، ثم أودعها أهلها داراً للأطفال الذين يخضعون لرعاية الدولة أو يُتبنون رسمياً، وبعد طردها من عدة مدارس قبلتها مدرسة ذات توجه تقدمي، ومنحوها كاميرا أصبحت سلاحها الوحيد في

مواجهة العالم. واتجهت «جولدين» للتعبير عن أكثر أفكارها جنوناً عبر فن التصوير الفوتوغرافي الذي مارسته بطريقة فنية غير تقليدية، وكانت تتدخل في الصور، وتستخدم الإضاءة بطريقة خاصة، والتحمت بالعالم الفني البوهيمي في نيويورك في السبعينيات. وفي الفيلم تستعرض «لاورا بويتراس» الكثير من أعمال «جولدين» الفنية، وتتوقف أمام علاقة صورها بالبشر وبالعالم.

تنتقل المخرجة من الماضي إلى الحاضر في سياق جدلي ممتع بصرياً وصوتياً، يمزج بين المعلومات والشهادات المباشرة والأعمال الفنية، ويربط بين الفن والاحتجاج السياسي، إنها تجري مثلاً مقابلة مع الصحفي الاستقصائي المعروف «باتريك رادين» الذي نشر مقالاً في مجلة «ذا نيويوركر» عام 2017م بعنوان «العائلة التي بنت إمبراطورية من الألم»، ويفضح فيه عائلة «ساكلر»، وكيف بنت ثروتها على الترويج لبضاعة فاسدة، وقد أدى نشره هذا المقال إلى طرده من منزله والاستيلاء عليه من قبل البنوك. وتستخدم «بويتراس» أيضاً الكثير من الإعلانات القديمة التي كانت تبثها في التسعينيات شركة «بيرديو» للأدوية التي يمتلكها «آل ساكلر» للترويج للعقار المهدئ، ثم كيف بثت إعلانات أخرى في عموم الولايات المتحدة لتهدئة مخاوف الناس بشأن ما يسببه العقار من إدمان، بعد أن انتشرت الأنباء عن أضراره، فنرى رجلاً يتحدث مباشرة إلى الكاميرا يروي الكثير من الأكاذيب، مؤكداً أن العقار لا يسبب الإدمان.

ومن الطابق العلوي داخل مبنى متحف «جوجنهايم» يلقي نشطاء الحملة آلاف الوصفات الطبية للعقار المقصود وسط تهليل جمهور الزائرين، وفي مشهد آخر أمام متحف متروبوليتان يوزع النشطاء على أرضية المتحف علب العقار في تكوينات فنية مع شعارات وعبارات مكتوبة ومصممة تكشف بشاعته، بحيث تتحول الأرضية إلى ما يشبه لوحة فنية بديعة، ثم يتمدد النشطاء خارج متحف «اللوفر» الشهير في باريس.

نعود إلى «جولدين» وذكرياتها، وكيف قامت بتوثيق الحياة الحميمية لأصدقائها من الفنانين، كما عبرت في رسوماتها وصورها عن الاحتفال بالناس بتركيز خاص على ثقافة الأقليات أو «الثقافة المضادة» الهامشية، كما صورت نفسها وشركاءها والمتعاونين معها، وهي فئات تواجه الاستنكار عادة من جانب المجتمع العام، وتستعرض في الفيلم الكثير من الشخصيات التي عرفتها من خلال عرض الشرائح لأعمالها الفنية، مثل «قصيدة التبعية الجنسية» (1985)، والمعرض المتعدد الأوجه الذي رعته ونظمته بعنوان «شهود.. ضد اختفائنا» عام 1985م. وتظهر «جولدين» في الفيلم بصورتها تروي وتعلق وتشرح وتستعرض علاقاتها بالأصدقاء من الفنانين، وتبدو كما لو كانت تروي شريطاً من حياتها وحياة الآخرين، كيف بدأوا وكيف انتهوا، في سلسلة من القصص التراجيدية. إلا أننا سنصل إلى مشكلتها الشخصية الكبرى عندما تتحدث وتصور تعاطيها عقار «الأوكسيكونتين» في عام 2017م، ثم كيف وقعت

في حلقة الإدمان وكادت أن تفقد حياتها، إلا أنها انتبهت وبحثت عن العلاج واستطاعت بصعوبة بالغة الخروج من حالتها السيئة. وقد كرست هذه المرأة الشجاعة حياتها منذ ذلك الوقت لكشف حقيقة العقار المدمر، وتعرية من يقفون وراء إنتاجه بوفرة، وكيف راكموا أرباحاً بالمليارات من الدولارات من بيعه وتسويقه، وكيف اشتروا صمت «المؤسسة الرسمية»، واكتسبوا سمعة جيدة في المحافل الفنية في العالم عن طريق ما قدموه من تبرعات سخية لمتاحف الفنون وغيرها، ومن أشهرها متحف «اللوفر» في باريس ومتحف «جوجنهايم» ومتحف «المتروبوليتان» في نيويورك.

يعتمد أسلوب المخرجة «لاورا بويتراس» في هذا الفيلم على المتابعة الحيّة المباشرة لما تقوم به بطلة فيلمها «غولدين»، على غرار أسلوب صحافة الاستقصاء التي تقترب كثيراً من الأحداث وقت وقوعها، وتصور -على سبيل المثال- تطورات الحملة التي قادتها «جولدين» عن طريق الجماعة التي أسستها وأطلقت عليها (P.A.I.N)، وهي الحروف الأولى من شعار الجماعة (Prescription Addiction Intervention Now)، أي «التدخل الفوري الآن ضد وصفة الإدمان»، ويصور الفيلم كيف توسعت هذه الجماعة وضمت أعداداً متزايدة من النشطاء، وكيف ذهبت من مدينة إلى أخرى لكشف الحقائق، بل وكيف واجهت «جولدين» بنفسها آل «ساكلر» أمام الرأي العام، وكشفت تجاوزاتهم بكل شجاعة.

لا يشرح الفيلم تفاصيل العقار وكيف يسبب الإدمان، ولا يلجأ للعلماء والأطباء لشرح الآلية التي يعمل بها في تأثيره على المخ البشري، فهذا جانب بعيد عن موضوع الفيلم، وهو «جولدين» نفسها، وكيف أصبحت فنانة بصرية من الطراز الأول، ثم تحولت إلى ناشطة من أجل الصحة العامة للإنسان في كل مكان، أي كيف خرجت من خصوصية ونرجسية الفنان إلى القيام بدور أكثر اتساعاً وشمولية، فهي نفسها تركز أكثر على تصاعد أعداد ضحايا العقار ممن فقدوا حياتهم جراء إدمانهم الذي لم يستطيعوا له دفعاً، وقد وصلوا إلى نصف مليون شخص في الولايات المتحدة.

لا شك في غرابة السياق الفني للفيلم، أي ذلك المزج بين الفن البصري واستخدام الكاميرا كأداة للتركيز عن قرب على التجربة الشخصية للإنسان، للشخصيات التي اقتربت منها «غولدين» وعايشتها وصورتها، بل وصورت نهاياتها أيضاً، وبين الخروج على

الدائرة الأكثر اتساعاً، إلى العمل العام وتنظيم الحملات المناهضة لإمبراطورية الأدوية المدمرة التي يمتلكها آل «ساكلر». وكان هدف حملة الاحتجاج العنيدة التي فضحت ما حصلت عليه المتاحف الشهيرة من منح سخية من «آل ساكلر»؛ هو دفع تلك المتاحف إلى رفض هذه الأموال، ثم إزالة اللوحات التذكارية المكرسة لتوجيه التحية والشكر إلى آل «ساكلر» داخل أجنحة خاصة في هذه المتاحف، وهو ما نجحت فيه الحملة نجاحاً باهراً موثقاً في الفيلم بشكل تاريخي، أي حسب زمن وقوعه. إلا أن هدف الحملة التي اشترك فيها مع «غولدين» عدد من الفنانين والشعراء والكتاب كان مواجهة «آل ساكلر» في ساحة القضاء، وهو ما انتهى أيضاً بالحكم عليهم بدفع تعويضات عن الأضرار التي لحقت بضحايا العقار المدمر.

إنها حلقة في سلسلة من المواجهات الناجحة التي تتصدى لاحتكارات الأدوية المشكوك في قيمتها، ومنها ما سيثبت فيما بعد انعدام فائدته، وأن هذه العقاقير وجدت لا لمصلحة المرضى، بل لحساب شركات الدواء. وخلال سنوات عدة يخبرنا الفيلم أن شركة آل «ساكلر» للأدوية «بيرديو» (Purdue) التي ارتبط اسمها بعقار «الأوكسيكونتين» الضار، لم تواجه تحديا قضائياً حقيقياً، وأنها نجحت في التقليل من أثر الدعاوى القضائية التي رفعت ضدها.

في 2007م أقرت الشركة بأنها مذنبة بموجب الاتهامات الفيدرالية الموجهة إليها، أي بأنها ضللت الأطباء والمرضى على حد

سواء حول إمكانية أن يؤدي العقار إلى الإدمان، وحكم عليها بدفع غرامة قدرها 600 مليون دولار، ورغم ذلك ظل اسم آل «ساكلر» خارج القضية، وواصلت شركة «بيرديو» تسويق العقار، وارتفعت أرباحهم محققة أرقاماً جديدة، لذا فقد امتدت الحملة التي قادتها «غولدين» خارج النطاق القضائي.

تقول «غولدين» في الفيلم: لقد ركزت على آل «ساكلر» لأنني كنت أعرف الاسم باعتبارهم العائلة الأكثر دعماً للفن الذي أحبه، ثم اكتشفت قذارة مصدر أموالهم، وعرفت أنهم من أنتجوا وروّجوا للعقار الذي كنت أنا نفسي قد أدمنت عليه.

29

«الغربان بيضاء»: البحث المعذب نحو اكتشاف الذات

شاب باكستاني مسلم نشأ على التمسك بالعقيدة الإسلامية، ولد وعاش طفولته في السعودية، ومع اندلاع حرب العراق في 2003م غادر مع عائلته إلى أيرلندا، وبعد سنوات غادر هو إلى لوس أنجلوس، حيث تحرر من سطوة التشدد الديني لكنه ظل تائهاً يبحث عن معنى لحياته، فقرر أن يذهب لكي يتعلم كيف يبلغ مرحلة التسامي الروحاني من الرهبان البوذيين في أعلى قمة جبل هايي في اليابان.

هذه التجربة الشخصية يصورها المخرج الباكستاني-الأمريكي، «أحسن نديم» في فيلمه التسجيلي الطويل «الغربان بيضاء» Crows are White، بحرفية ومهارة عاليتين، منتقلاً بين الهاجس الشخصي، والرغبة في المعرفة والوصول إلى نوع من اليقين بعد أن مر بتجربة

اهتزاز القناعات الدينية، ثم اكتساب الجرأة على مواجهة أبويه بالحقيقة، ومن ثم مواجهة ذاته، وبين رصد وتصوير تلك العلاقة المذهلة عند الرهبان البوذيين، بين تعذيب الذات وإيلام الجسد، وبلوغ الاستنارة المنشودة.

في البداية كان يتعين أن يقضى نديم سنتين في انتظار الحصول على موافقة من رهبان معبد جبل «هايي» لتصويرهم، ثم قضى خمس سنوات أخرى ذهاباً وعودة، يحاول أن يسبر أغوار الفكرة، وأن يصل إلى قناعات تجعله يتخلى عن تردده وتخاذله، أمام نفسه وأمام المرأة التي أحبها وأراد الارتباط بها دون أن يجرؤ أن يخبر والديه خشية أن يفقدهما إلى الأبد، وفي الوقت نفسه، قد يفقد هذه المرأة إن استمر في إخفاء الحقيقة عن أهله، فكيف يمكنها أن تثق برجل لا يستطيع مواجهة ذاته -كما تقول في الفيلم-؟

نحن إذن أمام فيلم يعتمد على فكرة البوح، استخدام المواجهات المباشرة التي تحدث في الفيلم، لتحقيق نوع من التطهير والعلاج النفسي. والمخرج أحسن نديم لا يدخر شيئاً في سبيل تسجيل تلك الفترة القلقة المعذبة من شريط حياته، الصور الفوتوغرافية، شرائط الفيديو المنزل (له في طفولته في السعودية وهو يلعب مع أبناء الجيران.. إلخ)، والتسجيلات المباشرة للمرأة التي ستصبح زوجته سواء عبر السكايب أو أمام الكاميرا مباشرة، لقاءاته مع الرهبان البوذيين، الحضور الذاتي أمام المرآة وكأنه يتفحص ذاته من الداخل، مناجاة الذات، تسجيل حفل زواجه وبكاؤه أمام الجميع

بسبب عجزه عن إعلان الزواج لأهله وشعوره بالوحدة.. وغير ذلك.

ينتقل نديم في فيلمه من عالم الرهبان المقدس فوق قمة الجبل الياباني، وداخل معابد تلك الطائفة من الرهبان التي تعرف بـ «تينداي»، إلى والديه اللذين يتواصل معهما أحياناً عن طريق السكايب، وقد مر الآن عشر سنوات على رحيله عنهما إلى أمريكا، ثم يعود إلى معاناته وشعوره بالذنب نتيجة تخليه عن ممارسة شعائر دينه كما تعلم في طفولته، ثم رغبته في التحرر من القيود الدينية والاجتماعية المرتبطة بالعقيدة، ولكن دون أن يفقد قط تلك الصلة الروحانية معها والتي تعود للظهور والنمو بقوة كلما لمس عن قرب تقاليد الرهبان البوذيين وكيف تصبح شعائرهم وسيلة للوصول إلى الله.

في اليابان وسط مناظر خلابة فوق قمة الجبل، ووسط المعابد البوذية، يلتقي نديم عدداً من الرهبان الذين لا يبوحون له، كما كان يتطلع، بما لديهم من أسرار، فهم متحفظون ويبدون غير مرحبين بوجوده بينهم، طبقاً لتقاليدهم التي توجب عليهم عدم إطلاع الغرباء على أسرارهم. وعندما ينجح في الحصول على تصريح بتصوير احتفال ديني، ينسى هاتفه المحمول في جيبه مفتوحاً، ولكنه يدق فجأة وسط الحفل، مما يفسد الأمر بأسره، فيطردونه خارج الحفل. ويظل هدفه الأساسي هو إجراء مقابلة مصورة مع الراهب البوذي «الأسطوري»، «كماهوري» الذي سمع كثيراً عن تقشفه

وزهده. إلا أن هذا الراهب يمر حالياً بالطريق الشاق لبلوغ مرتبة تجعله أقرب ما يكون إلى «بوذا» نفسه، وفي هذه المرحلة يتعين عليه الصمت التام، وعندما يقابله نديم، يجلس أمامه، يحدق في عينيه دون أن يتمكن من دفعه للحديث ولو بكلمة واحدة.

يخبرنا الفيلم أن بلوغ مرتبة التسامي وصولاً إلى الاستنارة الروحية الكاملة، يقتضي أن يقضي الرهبان 90 يوماً في الظلام، غير مسموح لهم بالنوم، ثم يتعين عليهم السير يومياً، صعوداً وهبوطاً، لمدة ألف يوم، ويقول نديم إن ما يقطعونه على أقدامهم يساوي الدوران حول محيط الكرة الأرضية، ومن لا يستطيع إكمال هذه المسيرة الشاقة عليه أن ينتحر. ويتتبع نديم خطى «كماهوري»، يصعد معه قمم الجبال، يهبط سلالم حجرية قاسية، يتابع بعض من يتسلقون الطرق الوعرة في الجبال من الرهبان سعياً وراء الاستنارة،

ويرى ونرى معه، كيف تورمت وتقرحت أقدامهم. إنه يحاول أن يفهم معنى تلك التضحية بالجسد التي يمارسها البوذيون. وفي لحظة ما يعترف بأن هناك تشابهاً بين الديانة البوذية والإسلام في فكرة التقرب إلى الله عبر الصلاة خمس مرات في اليوم، بل ويعقد مقارنة بين تقاليد السجود عند الرهبان وتقاليد السجود في الصلاة الإسلامية.

إلا أن نديم سيقابل بشكل أقرب إلى المعجزة، شخصية تنقذ فيلمه من السقوط وتجعله عملاً متوازناً، بل ومثيراً للمتعة أيضاً. فهو يلتقي براهب بوذي شاب يدعى «رايوشين»، يصنع الكتابات والتعاويذ البوذية ويطبعها في صور تباع لزوار المعابد. ولكن هذا الراهب الشاب الذي يجيد اللغة الإنجليزية، ويستطيع التواصل بكل أريحية مع نديم، يعترف له بأنه قبل أن يصبح راهباً، عاش لمدة سنتين في نيوزيلاندا حيث كان يدرس هناك، كما كان يرعى الأغنام، ويخبره أن رعي الأغنام هو الشيء الذي يحبه ويريد أن يقضي بقية حياته يمارسه، لأنه يجعل معنى لحياته. وأما سبب التحاقه بسلك الرهبنة فكان من أجل أن يواصل ما ورثه عن والده وجده.

«رايوشين» نقيض تام للراهب «كماهوري»؛ فهو راهب متمرد على الرهبنة، لا يمانع من الهرب مع نديم، إلى المدينة حيث يتناول «الآيس كريم» المليء بالمكسرات والفواكه الذي يحبه كثيراً. إنه رغم مرحه، يعترف لنديم بأنه حاول الانتحار في الماضي. وقد لجأ أولاً إلى الاستماع لموسيقى البيانو وإلى زقزقة العصافير لعلها تهدئ من

روعه، لكنها لم تحقق ما كان يصبو إليه. أما الشيء الوحيد الذي منحه القدرة على تجاوز شعوره بالاكتئاب فهو الموسيقى الغربية الصاخبة من نوع الـ «هارد ميتال» التي يقول إنها جعلته يفرغ طاقة الشعور بالاكتئاب الموجودة في داخله.. الرغبة في الصراخ. وهذا الشعور لا شك أنه راجع إلى أنه لا يشعر بالتحقق، وأنه سجين في دور لا يحبه ولا يريده.. ومع ذلك فنحن نراه شخصية مرحة، يضحك كثيراً ويتهكم ويعلق تعليقات ساخرة، بل ويكشف عدم مناعته بالطقوس المرهقة التي يمارسها الرهبان.

نديم يعقد صداقة حقيقية مع رايوشين، الذي يصبح بمثابة مرآة لضميره. يشاركه الرقص تحت دقات موسيقى الهارد ميتال الصاخبة في أحد ملاهي المدينة الليلية، ثم يحدثه عن عذابه وتمزقه بين رغبته في إرضاء عائلته والإخلاص للمرأة التي يحبها، وكيف أنه يخشى أن يصارح أهله بحقيقة أنها «غير مسلمة»، لأنه تعلم منهما أن المسلم يجب أن يتزوج مسلمة فقط.. وهو معنى يتكرر كثيراً في الفيلم، بل وسوف نسمعه أيضاً على لسان والدة نديم ووالده فيما بعد، عندما يعود لزيارتهما في أيرلندا بعد أن يكون قد حسم أمره قرب النهاية، لكي يطلعهما على حقيقة أنه تزوج بالفعل من «دون» الأمريكية غير المسلمة منذ ثلاث سنوات، كما أنجب منها ولداً. والحقيقة الغائبة عن نديم وعن الفيلم وكان يجب أن تحظى باهتمام أكبر، هي أن الإسلام يسمح للرجل بالزواج من الكتابية (المسيحية واليهودية).

في المقطع المصور الذي سجلته «دون» حبيبة نديم، وأرسلته إليه، تتحدث هي عنه وكيف أنه يخشى مواجهة ذاته، وأنها لا يمكن أن ترتبط برجل لا يريد أن يواجه نفسه، وتخبره أن مشكلته تتلخص في كونه نشأ على الخوف من والديه، ومما زرعاه في داخله من رعب ومن خشية العقاب الإلهي في الجحيم إن هو خالف التعاليم الدينية. ويعبر هو عن ذلك الخوف في حديثه إلينا عبر التعليق الصوتي المصاحب للصور، وكيف أنه ظل دائماً خائفاً مرعوباً بسبب إهماله الصلاة في مواعيدها، أو عدم دخول الحمام بقدمه اليمنى كما تعلَّم.

من ناحيته يصبح رايوشين الراهب البوذي الوحيد الذي يكشف له عن أفكاره ومشاعره الشخصية أمام الكاميرا، يعبر عن شعوره بالحزن والإحباط، بل ويتحدث عن الموت باستهانة، ويقول لنديم عندما يحدثه عن خشيته الموت، إن كل الناس يموتون، وإنه يريد أن يموت.. ويضحك وهو يقول إنه سيذهب إلى الجحيم.. وأن نديم

أيضاً سيذهب إلى الجحيم معه، لكنه سيتوسط له عند بوذا لكي يحميه. ورايوشين هو الذي يتيح الفرصة لنديم للتسلل معه داخل الأماكن (المحرمة) في جوف المعابد البوذية، ويطلعه على الكثير من أسرارها.

ولكن يظل السؤال الكبير الذي يشغل بال نديم ويبحث مع البوذيين عن إجابة له هو: هل يتعين على المرء أن يضحي بالحب مقابل الولاء للعقيدة؟ أم يتمسك بالعقيدة وما تقتضيه مقابل التضحية بالحب؟ وعندما يوجه السؤال إلى راهب بوذي كبير يروي له الرجل قصة خلاصتها أنه لا يجب على المرء أن يناقش العقيدة، بل يجب أن يستسلم للإيمان دون تساؤلات، ويخبره أن معلمه وربيبه كان يقول له ولزملائه إن الغربان بيض اللون، ولم يكن أحد يجرؤ على مناقشته في مسألة كهذه. ومن هناك جاء عنوان الفيلم «الغربان بيض اللون».. أي أن علينا القبول بما يخالف الحقيقة إن تعارضت مع الإيمان.

بعد خمس سنوات سيسمح الراهب الأكبر «كماهوري» بمقابلة يجريها معه نديم بعد أن يكون كماهوري قد مر بكل مراحل بلوغ الاستنارة الروحية حسب التقاليد البوذية. يجلس نديم أمامه. يوجه له أسئلة لم يعدها سلفاً. والرجل يشرح له أن لا أحد يبلغ قط مرحلة الاستنارة الكاملة، ولذا يتعين أن يدخر 25 يوماً من الألف يوم التي يفترض أن يقطعها سيراً على قدميه، ويذهب للنوم، لكي تتاح له فرصة استكمال مهمته الشاقة.

في الجزء الأخير من الفيلم يعود نديم إلى والديه في أيرلندا، يفصح لهما عن حقيقة زواجه، ويعترف بكذبه عليهما ويطلب السماح والغفران. والده يرفض رفضاً تاماً أن يتسامح في أمر كهذا يعتبره معصية كبيرة، أي زواج ابنه من امرأة ليست من دينه. يبكي نديم أمام الكاميرا.. يحتضنه والده. لكنه يطلب وقف التصوير. ويخبره في صرامة «لن تكون هناك نهاية سعيدة لفيلمك». ومن دون أي تفاصيل، ننتقل في المشهد الأخير إلى ما يؤكد أن حب الوالدين يغلب في النهاية على تشددهما الديني، فهما يذهبان إلى حيث تقيم «دون» زوجة نديم، تقدم لها الأم باقة ورد، ويقبلان دعوتها إلى الداخل. لقد حدثت المصالحة في النهاية رغم كل شيء.

الفيلم يصور كيف أن كاماهوري لا يقدم شيئاً يفيد نديم في الوصول إلى التسامي الروحاني. وفي مقابلته معه عندما يوجه له نديم سؤالاً بشأن الحب والتضحية والعقيدة الدينية، يدق التليفون فجأة في الحجرة المجاورة، حجرة الراهب فيعتذر وينسحب وهنا تنتهي المقابلة. لقد انعكس الأمر. الآن تليفون الراهب هو الذي أفسد المقابلة، وربما أفسد أيضاً فكرة التسامي الروحاني بأسرها!

يبدأ الفيلم بعبارة تظهر على الشاشة تقول: «إن الرجل الحكيم يصعد إلى قمة جبل فوجي مرة واحدة. أما الأحمق فهو الذي يصعد مرتين». فربما في المرة الثانية لن يجد ما يسره!

30

«شمس الروح».. موسيقى الحياة

مشاهد مذهلة صورت قبل أكثر من خمسين عاماً، وظلت مدفونة، لم يطلع عليها أحد، وكان يعتقد أنها فُقدت تماماً، إلى أن جاء من أعاد اكتشافها وصنع منها فيلماً تسجيلياً طويلاً مدهشاً، يستخدم الموسيقى للتعبير عن يقظة الوعي الأسود عند الأمريكيين-الأفارقة، في فترة من أكثر الفترات سخونة في التاريخ الأمريكي الحديث. هذا هو فيلم «صيف الروح» الذي نال مؤخراً جائزة أفضل فيلم تسجيلي في مسابقة الأوسكار 2022م.

استطاع الموسيقي والمخرج الأمريكي أمير ثومبسون Ahmir Thompson أن يتعامل مع ما يقرب من 40 ساعة من المواد المصورة، لكي يصنع منها نسيجاً مدهشاً متناسقاً، هو الذي يشكل فيلم «صيف الروح» Summer of the Soul الذي تصنع موسيقاه إيقاع الفيلم، وتجعله أنشودة معبرة عن الصحوة الكبرى في فترة كانت تشهد بروز «القوة السوداء»، وبلوغ حركة الحقوق المدنية

ذروتها في أعقاب اغتيال مارتن لوثر كنج. إننا نعيش لما يقرب من ساعتين مع حفل كبير امتد لنحو ستة أسابيع، كان يقام يوم الأحد من صيف 1969م (يوليو-أغسطس) في حديقة «ماونت موريس بارك» الواقعة على أطراف حي هارلم الشهير بجزيرة مانهاتن في مدينة نيويورك. كان مهرجاناً ثقافياً وسياسياً كبيراً يتخذ طابعاً موسيقياً، شارك فيه عشرات الآلاف من الأمريكيين-الأفارقة، في تجمع لم يَسبق له مثيل، جاءوا نساء ورجالاً وأطفالاً وشيوخاً، يتمايلون ويرقصون معاً على أشهر الأغاني التي كتبها ولحنها وأداها مغنون ينتمون لفرق موسيقية شهيرة. وكما يقول أحد من يظهرون في الفيلم: «كانت الموسيقى هي وسيلتنا الوحيدة للتعبير عن قوتنا والإعلان عن وجودنا».

كانت بداية هذا المهرجان الموسيقي الكبير، في عام 1967م، لكن تصويره بكاميرات الفيديو لم يكن إلا في عام 1969م. وبسبب توتر الأجواء السياسية مع بروز حركة القوة السوداء والمطالبة بالمساواة في الحقوق بين البيض والسود، وما وقع من احتكاكات، كان منظمو المهرجان يخشون من تدخل شرطة نيويورك التي لم تكن موضع ثقة منهم بسبب تاريخها السيء معهم، فكان أن استعانوا بأفراد من منظمة «الفهود السود» لحماية التجمع الكبير.

لم يكن المهرجان الموسيقي الكبير مقتصراً على السود من الأمريكيين الأفارقة، بل كان يضم كل الجماعات العرقية من كوبا وبورتوريكو، ونيجيريا وجنوب إفريقيا وبنما. وقد منح هذا التنوع

الكبير في الأساليب الموسيقية المهرجان عمقاً وقوة، وجعل التظاهرة بمجملها، تصبح تدشيناً قوياً لما أطلق عليه «الموسيقى السوداء»، أي تلك التي تعبر عن ثقافة الجماعات والتجمعات الملونة التي لم تتح لها الفرصة من قبل للعمل معاً من أجل تأكيد الهوية المشتركة. وهذا ما يحرص الفيلم على تقديمه من خلال المونتاج الذي يبدو كما لو أنه قد خلق رقصة واحدة ممتدة متعددة النغمات والألوان، ولكن العين لا يمكن أن تخطيء أبداً الرسالة السياسية التي يوجهها المشاركون في الرقص والموسيقى وخلاصتها: «نحن هنا الآن.. ولن نسمح لأحد بأن يستبعدنا أو يهمشنا».

كان المغني الأسود ب. ب. كنج من أشهر المغنين وعازفي الجيتار في تلك الفترة، وكان يغني «البلوز»، واعتبر- دون منافس- «ملك البلوز» أي هذا النوع من الغناء الذي يتميز بالنغمات الحزينة، وكان عازفاً ماهراً على الجيتار، وهو يظهر على المسرح في الجزء الأول من الفيلم، يعزف منفرداً على الجيتار ويجعل الجمهور يرقص على موسيقاه التي جعلت منه أفضل عازف جيتار في النصف الثاني من القرن العشرين، ثم يغني أغنيته الشهيرة «لماذا أغني البلوز؟»: التي يقول مطلعها: «لماذا أغني البلوز؟.. أعرف أن الجميع يريد أن يعرف لماذا أغني البلوز.. لقد كنت هنا طويلاً.. وقد سددت ديوني.. لقد جلبوني على متن سفينة.. وكان هناك رجال كثيرون يحرسونني.. وكانت هناك السياط.. وكل الناس يريدون أن يعرفوا لماذا أغني البلوز». أنها أغنية تشع بالحزن، وتذكر بتاريخ العبودية

الذي قاسى منه أسلاف هؤلاء المجتمعين الآن في الحديقة الكبيرة في هارلم، يعبرون عن شغفهم الكبير بالموسيقى والرغبة في الانعتاق من أسر الماضي.. ومعروف أن موسيقى «البلوز» نشأت أصلاً في الجنوب الأمريكي، في المزارع حيث كان العبيد الذين جلبهم التجار البيض من إفريقيا يعملون في مزارع القطن. وأصل هذه الموسيقى إفريقي، لكنها اختلطت فيما بعد بـ«الجاز» و«الروك آند رول»، كما يكتسب الكثير من أغانيها معانٍ روحانية.

يظهر في الفيلم أيضاً القس والناشط السياسي المعروف، جيسي جاكسون، وهو يصعد على خشبة المسرح ويقف بجوار المغنية الأسطورية «مهاليا جاكسون»، ثم نراه في لقطات صُورت حديثاً، يتحدث عن ذكريات تلك الفترة، وعن المهرجان الكبير الذي شارك فيه ولم يكن قد تجاوز الثامنة والعشرين من عمره، ثم نعود

إلى لقطات الماضي، لنشاهده وهو يلقي كلمة مؤثرة، يردد خلالها الكلمات الأخيرة التي نطق بها مارتن لوثر كنج قبيل اغتياله مباشرة حينما قال إنه يريد أن تغني مهاليا جاكسون «خذ بيدي»، ثم يقدم مهاليا التي تغني بالفعل تلك الأغنية التي تصطبغ بقوة، بالعنصر الديني الروحاني، ثم نراها تميل عليه وتطلب منه أن ينادي على تلميذتها وصديقتها الشابة مافيس ستابلز، التي تصعد وتشاركها غناء تلك الأغنية، ويكون لها أثر بالغ على الجمهور. كانت ماهاليا وقتها في الثامنة والخمسين من عمرها، وكان المرض قد اشتد عليها، بينما كانت مافيس في الثلاثين من عمرها، وكان ظهور ملكة «البلوز الديني» في المهرجان، هو آخر ظهور علني لها قبل وفاتها في عام 1972م. وقد أشاع ظهورها وغناؤها على المسرح شعوراً جماعياً مدهشاً بالروحانية، واندمج الجميع معها كما نستطيع أن نرى في تلك المشاهد المؤثرة. إنها تردد بصوتها الأسطوري: «خذ يدي.. قدني للأمام.. نعم نعم نعم.. دعني أقف.. فأنا متعبة.. نعم أنا كذلك.. أنا ضعيفة.. يارب.. يارب.. ولكن عبر العاصفة.. عبر الليل.. قدني إلى النور».

أما الملك غير المتوج في الحفل الكبير فكان المغني والعازف والناشط السياسي الأسود توني لورانس (وهو من جزر الهند الغربية أصلاً) الذي يقف وراء تنظيم المهرجان منذ عام 1967م، وكان شخصية محبوبة من الجميع، ورغم موقفه النضالي الصلب في مناهضة العنصرية، إلا أنه كان يتمتع بصداقة مع البيض الليبراليين

أيضاً، وكان يحظى بالتقدير والاحترام من جانب الجميع. إننا نرى في الفيلم كيف أثار ظهوره على المسرح عاصفة من التصفيق، وانطلق في الغناء، ودفع الحيوية في أجساد الجميع الذين بدأوا يتمايلون على إيقاعات أغانيه.

يتضمن فيلم «شمس الروح» الكثير من اللقطات من الأرشيف، والصور الفوتوغرافية الثابتة، وكذلك المقاطع التي يتحدث فيها الكثير من الذين حضروا الحدث وشاركوا فيه عندما كانوا بالطبع شباباً في ذلك الوقت، وهم يتحدثون اليوم ليسترجعوا ذلك الحدث. ومن بين هؤلاء، «ألين زيركين» وهو أمريكي أبيض كان مساعداً لتوني لورانس في إقامة مهرجان هارلم الثقافي، وهو يصف لورانس بأنه كان شاباً شديد المرح والحيوية و«صاحب ابتسامة أسطورية». أما مارغوت إدمان التي كانت ضمن فريق الإنتاج في المهرجان، فتقول: «كان دائم الحركة، وكان إيجابيا للغاية ولم يكن يغضبه أي شيء». ويضيف زيركين أنه كان أيضاً «مروجاً جذاباً».

ونحن نستمع إلى هذه الشهادات على خلفية صور فوتوغرافية بالأبيض والأسود ثم لقطات قصيرة بالألوان تتعاقب سريعاً لتوني لورانس وهو يتحدث ويخاطب الجمهور خلال حفلات المهرجان، وتتعاقب صوره في أزياء ملونة مختلفة. لقد كان رجل علاقات عامة من الطراز الأول، إننا نراه في صحبة مشاهير الموسيقيين والسياسيين مثل روبرت كنيدي وغيره. وكان -كما يقول آلان ليدز (وهو أمريكي أبيض كان مديراً لمسرح المهرجان)- يملك براعة كبيرة في السيطرة على حفلات ضخمة، والقدرة على بناء مسرح هائل الحجم، وتوزيع نظام عملاق للصوت يستمع إليه -في وضوح تام- نحو 40 ألف شخص في الحديقة، خلال ستة أيام آحاد من عطلات متعاقبة لنهاية الأسبوع، وكان أكبر تحد في ذلك الوقت، هو إقناع مهندسي الصوت بالعمل معه، لأنهم جميعاً كانوا يشعرون بالقلق من احتمال عدم حصولهم على أجورهم في نهاية المطاف، ولكنه استطاع اقناعهم بالعمل، كما أقنعهم بضمان سلامتهم الشخصية أيضاً، فالأجواء كانت شديدة التوتر في تلك الفترة.

ويتحدث في الفيلم أحد أعضاء منظمة «الفهود السود» ويشرح كيف تقاعست شرطة هارلم عن حماية المهرجان، فتولى الفهود السود المرتبطون بالعمل السياسي النضالي من أجل الحقوق المدنية ولو من خلال فرض القوة السوداء بالعنف، حماية الحشود المتواجدة في الحديقة الشاسعة. ونرى في الفيلم، صوراً كثيرة لإجراءات الأمن التي اتخذت بعيداً عن تدخل الشرطة.

كان توني لورانس هو الذي قام بتقديم من دعاه «شقيقنا الروحي ذو العينين الزرقاوين: جون ليندساي، عمدة نيويورك» (من 1966 إلى 1973م). وكان رجلاً ليبرالياً (من الجمهوريين) صعد إلى المسرح، وألقى كلمة رائعة وسط ترحيب كبير من جانب جمهور الحاضرين، وفي لقطات وصور من الأرشيف نراه يداعب أطفالهم، ويرقص معهم، ويدافع عن حقوقهم، وكل هذا في تواضع كبير وحب وصدق حقيقي لا أثر للزيف أو الافتعال فيه. ومن مزايا الفيلم أن مخرجه يعرف كيف يستخدم مواد الأرشيف القديمة، فيأتي بصور كثيرة لهذا الرجل وهو يلتقي بالسود الأمريكيين في أحيائهم الفقيرة دون أن يخشى شيئاً ودون أن يشعر بالتوتر أو أنه في مكان غريب عليه، وكان يحمل طفلاً أو يداعب فتاة صغيرة، ويخاطب الجميع على قدم المساواة كواحد منهم، وكان يدعو لتطبيق برامج مكافحة الفقر، وكان السود الأمريكيين يثقون فيه كما لو كان واحداً منهم. وبعد مصرع الزعيم الزنجي مارتن لوثر كنج وانفجار العنف، نراه ينزل إلى شوارع هارلم، ويصرح أمام عدسات التلفزيون بأن «أهالي هارلم يريدون العيش في سلام. إنهم يريدون أن يتمكنوا من السير في الشارع وهم يشعرون بالأمان». وعندما نزل الانتخابات للمرة الثانية على مقعد عمدة المدينة في 1969م، كان يتعرض لهجوم من جماعات البيض العنصريين، كما نرى أحدهم الذي يسبه في وجهه من دون أن ينجح في استفزازه، بينما كان يحظى بتأييد مطلق من جانب السود والجماعات الملونة عموماً. ونرى أحد

مراسلي التلفزيون يصفه أمام الكاميرا بأنه «دفع الحيوية والنشاط في أوساط السود من أصل إفريقي والبورتوريكيين».

وفي كلمته أمام جمهور المهرجان الثقافي، يقول ليندساي: «إن هذا المهرجان الكبير لم يكن ليحدث لولا الدعم الكبير والطاقة التي قدمتها هذه الجماعة العظيمة في مدينتنا نيويورك». إنه يتحدث ببساطة وهدوء وثقة، وعندما يقول مدينتنا نيويورك» يشعر الحاضرون بالانتماء، بأنهم جزء من هذه المدينة العظيمة، وعندما يحاول النزول عن خشبة المسرح، يجذبه توني لورانس ويطلب منه أن يشترك معه في الغناء أمام الجميع.

فرق موسيقية عديدة شاركت في المهرجان يرصد هذا الفيلم التسجيلي الرائع حضورها وتعبيرها عن ثقافتها من خلال الموسيقى، وهو ما يؤكد أن للفنون دوراً كبيراً في دعم الحب والسلام والترويج ثقافة التعايش والتكامل والامتزاج رغم اختلاف الخلفيات العرقية. صحيح أن مهرجان هارلم الثقافي كان مهرجاناً موسيقياً، ولكنه كان أيضاً تظاهرة سياسية، تؤكد على حق هذه الجماعة البشرية في الحرية والحياة والمساواة، وجدير بالذكر أنه لم تقع أي أعمال عنف خلال تلك الأسابيع الستة، رغم أن مجموع من شاركوا في الحضور تجاوز 300 ألف شخص، كان معظمهم من السود مع أقلية من البيض. وقد فاق هذا المهرجان مهرجاناً آخر مماثلاً أقيم بعده مباشرة في مزرعة في مدينة نيويورك في شهر أغسطس، هو مهرجان «وودستوك». ولكن «مهرجان هارلم» اعتُبر بمثابة «وودستوك الأسود»، فقد كان جميع

المشاركين فيه من الموسيقيين السود، في حين كان عدد الموسيقيين السود في وودستوك قليل للغاية، ومن أشهرهم جيمي هندركس.

«شمس الروح» فيلم تسجيلي كبير مصنوع بكثير من الرقة والسحر، يُشيع فيه المونتاج روح التمرد، ولكن من دون غضب، وهو يمزج بين الصور واللقطات، وينتقل من الصور الثابتة إلى الصور الحية، ومن الأبيض والأسود إلى الألوان، ومن نجوم الموسيقى والغناء إلى الجمهور العادي الذي جاء من كل مكان، مع إيقاع موسيقي هادئ معبر، وكما ينقل لنا الحدث فإنه ينقل أيضاً الأحاسيس والمشاعر والأجواء التي كانت سائدة.

ولا شك أن مثل هذه الاحتفالات الفنية الكبرى، ساهمت إلى جانب النشاط السياسي المكثف والنضال ضد العنصرية، في الانتقال السلس من المناخ العنصري الذي كان سائداً، إلى التوافق على العيش المشترك والتمتع بالحقوق المدنية نفسها. ويجعلنا الفيلم ونحن نسترجع تلك الفترة نتساءل: ما الذي حدث بعد ذلك وأوصل الأمور إلى ما وصلت إليه اليوم؟!

31

«كل ما يتنفس».. الإنسان والطيور

شقيقان من الهنود المسلمين في مدينة دلهي، يعيشان حياة قاسية، تحت وطأة التلوث وتدهور البيئة، يعانيان من الاضطهاد الهندوسي الفظ الذي يمارس ضد المسلمين، لكنهما يحققان التسامي الروحي والنفسي، من خلال الاهتمام بل والولع، برعاية الطيور الجريحة.

يدور الفيلم التسجيلي الطويل «كل ما يتنفس» (2022) All that Breath للمخرج شوناك صن، في أجواء واقعية لكن من خلال لمسة شاعرية، في صور تتميز بالرقة والرونق والسحر الخاص الذي يضفيه أسلوب التصوير على المناظر الشجية الحزينة التي يقدمها لعالم تدهورت فيه القيم، واعتدى الإنسان اعتداء فظاً على الطبيعة، وساهم عن جهل وقسوة، في تدمير البيئة التي يعيش فيها، وقد نال الحيوانات والطيور الكثير من الإهمال والنبذ. هنا يظهر الشقيقان «نديم شاهازاد» و«محمد سعود»، يكتشفان معنى الحياة

من خلال تقديم المساعدة للطيور الجريحة التي يسوقها قدرها إليهما، ويسبح عشرات الآلاف منها في سماء مدينة دلهي.

هناك لقطات مدهشة للحشرات والطيور والحيوانات التي تبحث عن طعام، في أكوام القمامة التي تركها الإنسان في الأماكن المفتوحة، في الشوارع والساحات الخالية.

في اللقطة الأولى من الفيلم، التي تستغرق أكثر من دقيقتين ونصف، تتحرك الكاميرا حركة بطيئة من اليسار إلى اليمين، في ظلام الليل، تمسح منطقة تمتلئ بأكوام القمامة والنفايات، وتدريجيا تتسلل مجموعات من الفئران، تخرج من جحورها، تتكالب وتتنافس على التهام بقايا الطعام، بينما تلمع في الخلفية أضواء السيارات المارة على طريق مجاور في لامبالاة. هناك كلب ينبح، وقط يمرق، ثم نقيق الضفادع، في مزج مدهش بين هذه الكائنات التي «تتنفس» إلى جوار الإنسان.

ينتقل الفيلم من الأرض إلى السماء، حيث يحلق طائر كبير في أعلى، ثم تهبط الكاميرا لنرى مجموعة من الحشرات تشبه الصراصير، تسبح فوق سطح مياه بركة مياه آسنة، تصدر أزيزاً، قبل أن تنتقل الكاميرا لرصد حركة الناس في شوارع دلهي الضيقة، وأصوات الغربان تتناهى إلينا.. ثم يظهر شاب يحمل بضعة صناديق، يهبط سلالم تقوده إلى طابق تحت الأرض، مشبع بالرطوبة، يبدو في حالة رثة، متدنية، رث الجدران، وجهاز راديو قديم متهالك معلق فوق رف، ورجل يجلس أمام منضدة يعالج شيئاً.

يتحرك صندوق من تلك الصناديق المرصوصة فوق بعضها في أحد أركان الغرفة الرثة، يسقط على الأرض، يخرج منه طائر، يدخل الشاب الذي رأيناه قبل قليل، يحمل الحدأة الجريحة التي كانت داخل الصندوق، وتنقسم الشاشة لنرى على اليمين الرجل في الغرفة أمام المنضدة، وعلى اليسار في الغرفة الخارجية الشاب الواقف وهو يحمل الحدأة الجريحة بكل رقة. إننا داخل «العيادة». وهذان هما نديم وسعود.

هناك لقطة أخرى طويلة مدهشة، تتحرك خلالها الكاميرا من اليسار إلى اليمين، تكشف عن وجود عدد كبير من الحدآت ذات الألوان والأشكال المختلفة، التي تم علاجها داخل هذه «العيادة» تصطف، تحدق، تتحرك، تتطلع إلى ما يوجد حولها، لكنها لا تحاول الطيران أو البحث عن وسيلة للفرار من هذا المكان المغلق.

هذا فيلم عن العلاقة بين الانسان والطبيعة، أو بالأحرى الإنسان وإهدار الطبيعة، والإنسان في علاقته مع مخلوقات الله من الطيور والحيوانات، في بيئة طاردة، عنصرية يبرز فيها الاضطهاد في خضم الصراع الطائفي في الهند. إنه ليس فيلماً من الأفلام ذات الطابع العلمي عن تلوث البيئة فقط، كما أنه ليس فيلماً سياسياً عن الصراع الطائفي في الهند وما يحدث للمسلمين من جانب الهندوسيين. فالفيلم يلمس كل هذه الجوانب بشكل أو آخر، ولكن من دون إقحام ومن دون أن يصبح عملاً مباشراً. فموضوعه الأساسي هو كيف بدأ هذان الشابان هذا الشغف قبل عشرين عاماً، وكيف شقا طريقهما وسط كل هذه المصاعب والعقبات، يدفعهما إيمانهما بهذا الجانب الروحاني الذي يكمن في إنقاذ تلك الكائنات الصغيرة الضعيفة الجريحة.. الطيور عموماً، وبوجه خاص، الطيور السوداء التي تعرف بالحدأة في لغتنا العربية وتعد من الطيور «الجارحة»، كيف يتوليان رعايتها وعلاجها وتضميد جراحها في المأوى الذي أقاماه في الطابق الأسفل من المنزل المتهدم الذي يقيمان فيه، وكيف حصلا على الأدوية والمواد الطبية التي يعالجان بها الجروح، واستعانا -بالطبع- بالمعلومات التي يحصلان عليها من شبكة الإنترنت.

الفيلم عن هذا الشغف، وعن تلك النزعة الإنسانية التي تجد في العلاقة مع سائر المخلوقات التي «تتنفس» مثلنا، مسألة فلسفية أيضاً، فلا انفصال بين الإنسان بضعفه بضآلة حجمه، وبين ما يوجد في محيطه من كائنات أخرى يهملها ويتجاهلها، وكثيراً ما ينزل

بها العقاب، دون رحمة، معتبراً نفسه الأقوى والأشد والأسمى. والفيلم بهذا المعنى، فيلم عن «الرحمة»، وعن الحب.

هذا الشعور النبيل بالرحمة والحب، حب مخلوقات الله والعيش من أجل حماية الكائنات الضعيفة مثل الحدات السوداء الجريحة التي تسقط في تلك المنطقة المكتظة بالسكان، وتمتلئ بأكوام من القمامة والنفايات، وتعاني مثلما تعاني مدينة دلهي كلها من التلوث، ينبع هذا الشعور وهذه المهمة النبيلة التي تطوع الشقيقان للقيام بها، بمعاونة شاب من جيرانهما هو «صاليك» هي أفضل تعليق ضد ثقافة النبذ والاستبعاد والازدراء.

بدأت المهمة عندما كان الأطباء البيطريون في هذه المنطقة يرفضون علاج الطيور، فهم يعتبرونها طيوراً «جارحة»، تعيش على أكل اللحوم، أي أنها يعتبرونها ليست من الطيور الصالحة التي يأكلها الإنسان، ولا تستحق بالتالي الاهتمام، بينما يرى سعود ونديم أنها طيور بريئة، لا ذنب لها في فطرتها، وربما يرمز الفيلم من خلال هذه التفرقة، إلى النظرة العنصرية من جانب الهندوس إلى المسلمين

في مجتمع دلهي، رغم أن معتنقي الأديان المختلفة من أصل عرقي واحد.

صُور الفيلم على مدار أكثر من عامين، من 2019 إلى 2021م، وحصل المخرج على مادة مصورة بلغت نحو 400 ساعة، وجاءت نسخة الفيلم النهائية في 93 دقيقة. ويعتمد بناء الفيلم على اللقطات القريبة، والإيقاع البطيء الهادئ الشاعري، والمزج بين الانسان والطبيعة، والاهتمام الكبير برصد تفاصيل المكان، وعلى شريط صوت شديد الثراء، وموسيقى توحي بالسمو والغموض.

يأتينا بين وقت وآخر، أصوات دعائية تروج للحزب الحاكم، حزب الشعب الهندي، تتحدث عن المساواة بين الطوائف والأجناس والأديان، بعد صدور التعديلات التي أدخلت على قانون الجنسية القديم (من عام 1955م) والتي تساوي بين الطوائف العرقية والدينية المختلفة للمهاجرين الذين جاءوا من باكستان وأفغانستان وبنغلاديش واستقروا في الهند منذ 2014م، وتحديداً من الهندوس والسيخ والبوذيين والزرادشتيين والمسيحيين وأتباع الديانة اليانية، ومع ذلك فقد تجاهل القانون المسلمين، ولم يذكرهم، في تفرقة طائفية واضحة.

ونحن نشاهد في الفيلم اندلاع العنف الطائفي، وهجوم عصابات من الهندوس على مساكن المسلمين بالقرب من الحي الذي يقطن فيه سعود ونديم، وتدمير مئذنة أحد الجوامع، من خلال لقطات ملتقطة بواسطة الهواتف المحمولة، ثم يسود مناخ

من الرعب بين السكان، مع انتشار الحرائق التي أشعلها الهندوس في بيوت المسلمين. ويعلق نديم مستنكراً، «إنهم يصفون المسلمين بأنهم مخلوقات أدنى».

لا يوجد في الفيلم تعليق مباشر يأتي من خارج الصورة من معلق محايد، كما لا يعتمد الفيلم على المقابلات مع أشخاص أو خبراء في رعاية الطيور، لأننا لسنا أمام فيلم من الأفلام التعليمية، بل أمام لوحة إنسانية، وتجربة فريدة في العلاقة بين الإنسان والطيور، تستند إلى أساس فلسفي، ولذلك فكل ما نسمعه سواء بشكل مباشر من قلب الصورة، أو من خارجها، يأتينا بصوت نديم وسعود، إما من خلال ما يدور بينهما من حوارات، أو التعبير المباشر.

لقد أقاما حظيرة كبيرة فوق سطح المنزل لإيواء تلك الطيور التي أصبحت معتادة على المكان، حيث تحصل على الطعام. وفي أحد المشاهد يقف «صاليك» يقدم الطعام من يده لتلك الطيور، ويهبط طائر فجأة لينتزع نظاراته من على وجهه، ويبتعد. هل هي مزحة

من جانب ذلك الطير أم اعتداء؟ صاليك لا يستطيع أن يفهم لماذا نظاراته تحديداً. لكن اللقطة تضفي تلقائية كبيرة على الفيلم، على الرغم من وجود بعض المشاهد المعدة المرتبة المتفق عليها سلفاً.

تمتلئ سماء المدينة بآلاف من هذه الطيور، ويقول سعود في أحد المشاهد: لو لم تكن هذه الطيور موجودة لأصبحت أكوام القمامة أطناناً.. فالطيور تتغذي عليها، تماماً مثل الخنازير التي نراها في مشهد آخر ترعى وتقتات على بقايا الطعام في أكوام القمامة. وسعود يذهب إلى باعة اللحوم يقنعهم ببيع اللحم بسعر رخيص من أجل هذا العمل الإنساني غير الربحي. ولكن يأتي وقت يقول له أحد القصابين إنه لن يستطيع أن يبيعه اللحم بسعر مخفض بعد الآن، بعد ارتفاع الأسعار.

وعلى خلفية لقطة بديعة لأحد هذه الطيور يحلق في السماء مع موسيقى شعبية ناعمة، يأتينا صوت نديم: «عندما حصلنا على أول طائر جريح، لم أنم طول الليل، بل أخذت أتطلع إليه وأراقبه.. ويقال إن إطعام الحدأة ينال المرء بموجبه الثواب. وعندما يأكلون ما تقدمه لهم من لحم، فإنهم يخلصونك من آثامك.. إن شهيتهم ليس من الممكن إشباعها». وهو يتذكر أيضاً كيف كان والداه يحثونه على احترام جميع المخلوقات «التي تتنفس». ومن هنا جاء اسم الفيلم.

يستمر نديم في السرد ليخبرنا أنهم كانوا في الأصل، في مراهقتهم، مهتمين ببناء أجسامهم، ومن هنا اكتشفوا كيفية التعامل مع العضلات والأربطة التي تربط العضلات، ومنها تعلموا

كيف يضمدون جراح الصقور والحدآت، عن طريق غسلها بالماء والصابون وتطهيرها وربطها. لكن هذه الوسائل الأولية التي تعتمد على الجهود الذاتية وبعض التبرعات البسيطة لم تعد تكفي مع تكاثر الطيور الجريحة وأعداد الطيور التي تموت مع اشتداد الحرارة والرطوبة.

الآن بعد عشرين عاماً من الاندماج في هذه المهمة بكل شغف، اعتماداً على الجهود الذاتية، وبعد أن أصبح لكل منهما أسرة، والجميع يعيشون في منزل واحد، أصبح أمراً ملحاً تطوير العمل في هذا المركز الذي أطلقا عليه «مركز إنقاذ الطيور». يتقدم الشقيقان أكثر من مرة للحصول على دعم مالي من المنظمات الدولية لكن طلبهم يُرفض، وبعد أن يقوم مسؤول في قناة «ناشيونال جيوغرافيك» الأمريكية بزيارتهما بعد أن عرف بالقصة من خلال مقال نشر في صحيفة «نيويورك تايمز»، ينالان أخيراً دعماً مالياً يسمح لهما بشراء مواد العلاج، ثم إقامة حظائر فوق السطح، مقسمة إلى عيادة للعلاج، ومكان للنقاهة، ومكان آخر للمبيت.

وينال نديم منحة علمية في الولايات المتحدة لدراسة تأهيل وعلاج الطيور والعناية بها. ويسري شعور بالارتياح لأن حالة الاضطراب السياسي جعلت من الصعب أن يأتي الناس إليهم بالطيور الجريحة. ولا شك أن الفيلم يقصد أيضاً التعبير عن التناقض بين ما يرتكب من أعمال عنف وتدمير، سواء للبيئة أو للإنسان نفسه بموجب التعصب الديني أو العرقي، وبين حالة السلام الداخلي

والرغبة في مساعدة الكائنات الضعيفة والرحمة والمودة والميل إلى السلام التي ينشدها هذان الشابان.

سيذهب نديم إلى أمريكا للدراسة والتعلم، ومن هناك يوالي الاتصال بشقيقه عبر وسائل الاتصال الحديثة، لكي يطمئن على مسار الأمور، وينتهي هذا الفيلم الرقيق الذي يفيض بالحب والإيمان، ويصور في صورة شعرية آسرة، تلك العلاقة الغامضة بين الإنسان والطبيعة.

إننا نرى لقطات كثيرة قريبة بديعة بكاميرا مدير التصوير المرموق «بن برنارد»، لعشرات الطيور والحشرات والحيوانات، لعيونها التي تبرق، ورؤوسها التي تتحرك في حركة دائرية باستمرار، كما نشاهد عشرات اللقطات للطيور الجارحة وهي تسبح في الفضاء في تكوينات مدهشة، ونتساءل عن سر تلك العلاقة التي تربطنا بها. ولكن محمد سعود يقول في تعليقاته: مهما اعتنيت بالحيوان، وأحببته، فلن تتمكن أبداً من الزعم بأنك تفهمه».

حصل هذا الفيلم على الجائزة الكبرى الذهبية لأفضل فيلم وثائقي في مهرجان صندانس، وأفضل عمل غير روائي في مهرجان كان، كما رشح لنيل جائزة الأوسكار لأفضل فيلم وثائقي.

32

«أن تقتل نمراً».. شجاعة أب

ثلاثة شبان يتناوبون على اغتصاب طفلة في الثالثة عشرة من عمرها في قرية بولاية خاركاند الهندية، وعلى غير العرف السائد هناك، يرفض والد الفتاة قبول أي تسوية، ويصر مع أسرته، على مقاضاة الجناة مهما كلفه الأمر، في أول حدث من نوعه في الهند.

هذا هو موضوع الفيلم التسجيلي الطويل من إنتاج 2022م، «أن تقتل نمراً» To Kill A Tiger (ساعتان و5 دقائق)، وهو ثالث أفلام المخرجة الكندية -من أصل هندي- «نيشا باهوجا» Nisha Pahuja (45 عاماً) ومن الإنتاج الكندي. ويتخذ الفيلم شكل التحقيق السينمائي المكثف لكنه ليس من نوع الريبورتاج، بل عمل سينمائي متكامل تتابع خلاله الكاميرا -في دأب وإصرار- انعكاسات هذا الحادث الرهيب على الفتاة وأسرتها، رغم كل ما تعرض له فريق الفيلم من متاعب وتهديدات، كما يستطلع آراء سكان القرية، والمسؤولين، ويكشف ببراعة ومن دون أي تعليق مباشر كيف

يتسبب الفكر الذكوري السائد، والنظرة الاجتماعية المتخلفة إلى المرأة في الهند عموماً، في تكرار وقوع مثل هذه الجرائم، خصوصاً لو علمنا -كما يخبرنا الفيلم في نهايته- أن هناك حادث اغتصابٍ يقع في الهند كل 20 دقيقة.

ورغم أن الطفلة «أنجالي» هي الضحية التي تعرضت لهذا الحادث البشع، إلا أن الشخصية التي يتركز عليها اهتمام صانعي الفيلم أكثر هي شخصية الأب، «رانجيت»، وهو قروي بسيط، فقير، يعمل مزارعاً في مزارع الأرز، لكنه يعرف القراءة والكتابة، ويمتلك عقلاً سديداً، وقدرة مدهشة على الصمود في وجه التقاليد العتيقة. تمتلئ نفسه بالرغبة في تحقيق العدالة، وإنزال العقاب بالشبان الثلاثة لكي يكونوا عبرة لغيرهم، خصوصاً بعد أن يرى إصرار ابنته وكذلك زوجته على رفض أي تسوية من تلك التسويات الشائعة التي يضطر لقبولها من يقع عليهم الاعتداء في القرى الهندية.

في البداية يروي لنا رانجيت في حديثه للمخرجة أمام الكاميرا، كيف أنه يشعر بالذنب بعد أن ترك ابنته وحدها في حفل زفاف عائلي، على أن تعود ليلاً لكنها تأخرت كثيراً في العودة. وشعر هو بالأرق بعد منتصف الليل فنهض من فراشه يترقب وصولها، إلى أن رآها أخيراً تقترب من المنزل وهي في حالة إعياء شديد، ثم تسقط، وبعد أن تمالكت نفسها قليلاً داخل المنزل، روت له ولأمها كيف أن ثلاثة شبان من القرية، تعرفهم بالاسم، جذبوها بعيداً إلى الخارج إلى الغابة القريبة من النهر، وتناوبوا على اغتصابها، ثم

ضربوها وهددوها بالويل إن هي روت ما وقع لها. من هذه اللحظة يقرر الأب أن يقف مع ابنته، يشد أزرها، ويساعدها على استعادة هدوئها وثقتها بنفسها، لكن الأمر لم يكن سهلاً.

تتدخل مؤسسة غير حكومية لرعاية ضحايا الاعتداءات الجنسية، ترسل بعض أعضائها، للاستماع إلى ما حدث، كما يشجعون الأب على التقدم بشكوى للشرطة أولاً، وهو ما نراه في مشهد مصور مباشرة من داخل مكتب مدير الشرطة في البلدة الذي يبدو عاجزاً عن التعامل مع تلك القضية. وبعد ذلك يذهب رانجيت إلى عمدة القرية يطلب دعمه. وهو يعرب للمخرجة في حديثه المباشر أمام الكاميرا، عن ثقته الكاملة في هذا الرجل، إلا أن العمدة لا يمكنه تأكيد ما وقع، بل وسنرى كيف أنه في حديثه إلى طاقم الفيلم فيما بعد، يكشف عن رأيه الذي يقضي بضرورة تسوية الأمر، كما يحدث عادة، أي بأن تقبل عائلة الفتاة «أنجالي» ابنة الثالثة عشرة تزويجها من أحد الشبان الثلاثة الذين اغتصبوها، وهو ما يُجمع عليه الرجال والنساء في القرية كما نرى.

الفكرة المتكررة على ألسنة هؤلاء جميعاً، هي أن هناك بقعة سوداء صبغت حياة «أنجالينا»، وأنها لن تجد بالتالي من يتزوجها مستقبلاً، كما لن تتمكن من مغادرة القرية، بل ستبقى مع عائلتها جزءاً من «مجتمع القرية»، وإذن يجب التسوية والقبول بالحل العرفي الذي تفرضه التقاليد الراسخة، حفاظاً على سمعة القرية أيضاً، أما البحث عن حل خارج مجتمع القرية فهم يعتبرونه أمراً يسيء إلى القرية. عمدة القرية يلوح -في حديثه أمام الكاميرا- بما يمكن أن يقع من تداعيات: فماذا لو سجن الشبان الثلاثة لبضع سنوات ثم خرجوا لينتقموا من رانجيت وعائلته؟!

يمضي رانجيت إلى المدينة، مدعوماً من طرف مؤسسة «سريجان» للدفاع عن حقوق الجندر، حيث يتقدم بشكواه إلى المحكمة، ويواصل الفيلم متابعة سير القضية، ثم تأتي التهديدات التي يتعرض لها رانجيت من قبل آباء الشبان الثلاثة، الذين يهددون بحرق منزله وقتله، ويصور الفيلم رد فعل الفتاة «أنجالينا» وشقيقها على مثل هذه التهديدات. ورغم ذلك لا يتراجع رانجيت عن رفضه الحاسم لفكرة تزويج ابنته من مغتصبها. إنه يتردد حيناً، ويتعثر حيناً آخر أو يحاول أن يهرب من المواجهة تحت ضغوط الظروف، لكنه لا ينحني قط، وسرعان ما يستجمع شتات نفسه ويواصل النضال من أجل العدالة.

سيلقى رانجيت وعائلته مقاطعة من جانب أهالي القرية، لن يعود أحد يخاطبهم أو يلقي عليهم التحية، ومع تكرار حضور فريق

الفيلم إلى القرية والتصوير داخل وخارج منزل رانجيت، سنرى بشكل مباشر كيف يقتحم بعض رجال القرية ونسائها العجائز، منزل «رانجيت»، يتحدثون إلى المخرجة بلهجة التهديد، يطالبونها بالكف عن التردد على قريتهم بدعوى أن التصوير يسيء إليهم، وأنهم ليسوا بحاجة إلى إطلاع العالم على ما وقع عبر وسائل الاعلام.

والحقيقة أن حادث الاغتصاب نفسه لا يلفت أنظار وسائل الإعلام في الولاية أو في الهند عموماً، بقدر ما يلفت انتباه هذه الوسائل، صمود رانجيت وأسرته وإصرارهم على رفع الأمر إلى القضاء والمطالبة بمعاقبة المجرمين الثلاثة.

سنرى كيف يحاول حتى نائب مأمور القرية العثور على مبرر للتنازل عن القضية، بدعوى أنه لا يوجد دليل، فحسب قوله لم يتقدم أحد للإدلاء بشهادته، لم ير أحد شيئاً، ولم يسمع أحد صوت استغاثة الفتاة، بل ويصل الأمر -كما يحدث عادة- إلى إلقاء اللوم على أنجالينا نفسها، فالفتاة -في عيون رجال القرية الذين يتحدثون في الفيلم- لا بد أن تكون هي المسؤولة عما وقع لها، ولابد أن تكون قد أغرت الشبان الثلاثة بسلوكها الشائن ورقصها في الحفل أمام الجميع.. وكلها مبررات تعكس النظرة الذكورية التقليدية التي انتقلت أيضاً إلى النساء. فهم يعتبرون أن ما أصاب الفتاة لطخ والدها بالعار. أما رانجيت فهو يكرر لابنته أن ما حدث لم يكن خطأها، وأنها لا يجب أن تشعر أبداً بالعار، بل يجب أن يشعر الجناة الثلاثة بالعار لما ارتكبوه من جرم شائن.

يمضي الفيلم في سياق مثير، وتكشف المخرجة عن تتابع الأحداث: تقترب كثيراً من الشخصيات المختلفة، لا تتراجع أمام عنف بعضها، بل ولا توقف التصوير في كل الظروف، كما تتابع ما يحدث داخل أسرة رانجيت، تلتقي بالفتاة وتحاورها وتحاول أن تفهم ما يدور داخل عقلها، وكيف أثر الحادث عليها نفسياً، وكيف تنظر إلى المستقبل. ونحن نلاحظ مدى اضطرابها وتشتتها الذهني، غير أنها تكتسب تدريجياً الثقة، وتصبح -مع ما تلقاه من دعم من جانب أعضاء مؤسسة «سريجان»- أكثر قوة وتماسكاً.

وتحافظ المخرجة «نيشا باهوجا» على التوازن في فيلمها عن طريق تصوير الجانب الآخر، وخصوصاً عندما تتوقف أمام المحامية التي وكلها أهالي المغتصبين الثلاثة للدفاع عنهم، والتي تكرر أن القضية خاسرة بالنسبة لرانجيت بسبب عدم وجود دليل، وأنه لن يجني شيئاً سوى الفضيحة من وراء تصعيد الأمر، وهي تتفق أيضاً مع

الآراء القائلة بضرورة التغطية على ما حدث وقبول التسوية حسب الطريقة التقليدية الموروثة. ولعل في هذا الموقف من جانب محامية مثقفة من خارج مجتمع القرية التقليدي، ما يثبت أن النظرة الذكورية تصبغ أيضاً عقليات الكثير من النساء في الهند.

تصنع المخرجة ببراعة شريطاً يفيض بالحيوية، وتضع -على سبيل المثال- ما يقوله رانجيت أو ابنته أنجالينا وهي تعبر عن مشاعرها وعدم قدرتها على استيعاب ما وقع لها، في تعارض مع ما يقوله آباء الشبان الثلاثة المتهمين، الذين يدافعون عن أبنائهم، بل ويبررون ما حدث، والبعض يرى أيضاً أنهم مجرد أطفال صغار، من الممكن إعادتهم إلى الصواب وأنهم لن يكرروا ما حدث، وأن الله غفور رحيم.. وما الذي يمكن أن يجنيه رانجيت إذا ما حكم أصدر القاضي حكماً بسجنهم، أما إن فشلت الدعوة القضائية ونالوا البراءة فسيصبح محل كراهية وشماتة، بل ويمكن أن يصيبه الشر أيضاً!

تستخدم «نيشا باهوجا» الكاميرا المتحركة التي تتابع مسار الشخصيات في القرية أو في المدينة، وتنتقل بين اللقطات القريبة واللقطات العامة، وتستخدم الموسيقى الشعبية الهندية التي يغلب عليها الناي الحزين، وعندما تقترب لحظة الحسم قرب صدور الحكم، تصبح الموسيقى أكثر إثارة للقلق والترقب، ثم تنتهي إلى نغمة فرحة مليئة، أكثر سرعة في الإيقاع بعد صدور الحكم بالسجن. ولعل اللقطات التي نشاهدها للقرية وسكان القرية وهم يتحدثون

معاً أو مع فريق الفيلم بشكل مباشرة، أقرب ما يكون إلى أسلوب «سينما الحقيقة»، فالتصوير يدور من دون ترتيب مسبق، أو إعادة تمثيل أمام الكاميرا، بل يتم التقاط الصور مباشرة من قلب الواقع.

هذا فيلم لا يسعى فقط إلى توثيق حادث أليم كهذا، بل يهدف أساساً إلى الكشف عن تلك الذهنية السائدة التي تبرر وتسعى لإلقاء اللوم على الضحية، وترفض وتقاوم مبدأ تطبيق القانون ومبدأ العقاب، ولذا يصبح نضال رانجيت الحقيقي وابنته، هو ضد مفهوم كامل سائد بين سكان القرية. لكن المفاجأة أن القاضي سينتصر لرانجيت وأنجالينا، وسيصدر حكماً بالسجن لمدة 25 عاماً على كل واحد من الشبان الثلاثة، وهو أول حكم من نوعه بهذه الشدة في الهند.

من لحظة إصدار الحكم بالإدانة والعقاب، سيصبح أهالي القرية كما يروي لنا رانجيت، هم الذين يسيرون أمامه منحني الرؤوس.

لقد أصبحوا هم الذين يشعرون بالعار، بينما أصبح هو يسير مرفوع الرأس. كذلك تجاوزت الفتاة الأمر بكل شجاعة بعد أن أدلت في تماسك مثير للإعجاب، بشهادتها تفصيلاً أمام القاضي، وسنعرف في نهاية الفيلم أنها ذهبت للعيش في المدينة في كنف أسرة من أقاربها، بينما بقي رانجيت وزوجته وباقي أبنائه في القرية.

اعتبر رانجيت ذلك المزارع الشجاع، ما وقع لابنته «تضحية» من أجل ألا يتكرر الأمر مع غيرها من الفتيات. وعن تجربته في المقاومة والصمود يروي لنا: قال لي شخص ما: أنت لا يمكنك أن تقتل نمراً بمفردك. فقلت له: سأُريك كيف تقتل نمراً بمفردك. سوف أقتل نمراً. وقد فعلت».

33

«السقوط: القضية ضد بوينج»

ما زال ركوب الطائرات -رغم كل ما قطعته تكنولوجيا صناعة الطائرات من تقدم كبير منذ اختراعها- تجربة تثير القلق، بل والرعب أيضاً عند البعض منا، فبينما يمكنك التحكم في سيارتك وهي تسير فوق الأرض، إلا أنك عندما تركب الطائرة فأنت تسلم قيادك لأشخاص لا تعرفهم، يقودون تلك المركبة العملاقة المصنوعة من الصلب في الجو، من دون أن تتبين طريقها أو خط سيرها، أو تتنبأ بما يمكن أن يحدث لها.

رغم ندرة حوادث سقوط أو تحطم الطائرات إلا أنها عندما تقع تكون لها أصداء نفسية كبيرة، وعواقب اقتصادية وخيمة. وقد اعتبر عام 2017م عاماً تخلص فيه الطيران المدني من الحوادث، على الأقل في الولايات المتحدة التي لم تشهد حادثاً واحداً خلال عشر سنوات قبل ذلك، وكان هذا أمراً باعثاً على الطمأنينة، واعتقد الكثيرون وقتها أن الطيران أصبح أكثر أماناً عن ذي قبل، ولكن في العام التالي 2018م وقع ما لم يكن في الحسبان.

في 29 أكتوبر سقطت طائرة من طراز «بوينج 737 ماكس» تابعة للخطوط الجوية الأندونيسية (ليون) وتحطمت، وكان على متنها 189 راكباً قُتلوا جميعاً. وبعد خمسة أشهر من وقوع هذا الحادث، في العاشر من مارس/ آذار 2019م، تحطمت طائرة أخرى من نفس الطراز (بوينج 737 ماكس) تابعة للخطوط الجوية الأثيوبية وقتل كل من كانوا على متنها وعددهم 157 مسافراً.

المخرجة الأمريكية روري كنيدي، أخذت على عاتقها البحث في تلك المأساة من جميع جوانبها، كيف تعاملت معها شركة بوينج، ومنظمة الطيران المدني الأمريكية، وكيف ينظر خبراء الطيران والطيارون ومهندسو صناعة الطائرات الذين قضوا سنوات طويلة في العمل داخل شركة بوينج العملاقة التي اعتبرت رمزاً لتفوق الصناعة الأمريكية، إلى هذين الحادثين المروعين، وما أديا إليه، وكيف تعاملت معه الإدارة الأمريكية، وكيف كانت مشاعر أقارب الضحايا، وهل يمكن أن يصبح ما حدث، درساً للجميع في المستقبل؟

أخرجت روري كنيدي الفيلم التسجيلي الطويل «السقوط: القضية ضد بوينج» (2022) Boeing Downfall: The Case Against الذي ينتقل بمهارة وثقة كبيرتين، بين جميع هذه الجوانب، وبخاصة العلاقة بين بوينج وجمهورها الذي وضع ثقته الكاملة فيها عبر عقود، ثم كيف اهتزت هذه الثقة. إنه ليس فيلماً من أفلام «الريبورتاج» التلفزيوني. صحيح أنه ينقل لنا الكثير

من الحقائق والمعلومات التقنية بطريقة بسيطة، إلا أنه لا يكتفي بسرد المعلومات، بل يميل أكثر إل التحليل واستخلاص النتائج، بل والوقوف أيضاً أمام مستقبل صناعة الطائرات، طارحاً أسئلة أخلاقية تتعلق بالضمير والوعي بالقيمة، لا الجري المسعور وراء الربح على حساب كل القيم.

يتحدث في الفيلم كثير من الخبراء والمعنيين من أهل الصناعة والمهنة أي الطيران، وكذلك من الخبراء القانونيين وأهالي الضحايا وكبير محققي لجنة تقصي الحقائق التي شكلها الكونغرس الأمريكي لبحث أسباب تقاعس شركة بوينج عن توفير معايير السلامة في هذا النوع من الطائرات.

يعتمد الفيلم في بعض المشاهد التوضيحية، على إعادة إنتاج صور عن طريق برامج الكومبيوتر تحاكي تماماً، نوع الطائرتين اللتين سقطتا، والتفاصيل التقنية والفنية في تركيبهما وكيفية التحكم في حركتهما من داخل قمرة القيادة، كما يستخدم الخرائط والرسوم والتعليق الصوتي من خارج الصورة، في سياق تحليلي جدلي، يطرح التساؤلات ويصل إلى الاستنتاجات من قلب التفاصيل الواقعية. ويمكن اعتباره بالتالي فيلماً تعليمياً استقصائياً، كما أنه عمل فني جذاب يعلي من دور الفيلم التسجيلي في بحث قضايا الواقع التي تهم الإنسان في كل مكان.

يقول لنا الفيلم إن «بوينج» سارعت بعد وقوع الحادث الأول ثم الثاني، إلى إلقاء اللوم في سقوط الطائرتين على الطيارين، خصوصاً

وأنهما ينتميان لدولتين من دول العالم الثالث، فقد غلبت نظرة الاستعلاء على الاعتراف بالخطأ عند مديري بوينج الذين زعموا أن الطيارين لم يتمكنا من التعامل مع الظروف التي نشأت أثناء الرحلتين، وأنهما أقل كفاءة من الطيارين الأمريكيين. إلا أن رئيس الاتحاد الأمريكي للطيارين، استنكر بشدة فكرة إلقاء اللوم على الطيارين وقتها، وطالب بضرورة التحقيق في مكونات الطائرة من نوع ماكس.

لم توقف بوينج رحلات طائراتها في العالم من نوع بوينج 737 ماكس، لأن هذا كان سيتسبب في خسارة مالية ضخمة للشركة، وحتى بعد سقوط الطائرة الثانية استمرت الشركة في الزعم بأنها ستراجع تقنيات السلامة، لكنها لم توقف استخدام الطائرة التي كانت قد باعت منها الآلاف، ولكنها ستُرغم على إنزال طائراتها على الأرض بعد أن أصبح الموضوع مثار قلق لدى ملايين المسافرين الذين كان شعارهم في الماضي «إن لم تكن بوينج.. فلن أسافر».

والآن اهتزت ثقتهم في الشركة وطائراتها. وقد اقتضى الأمر أخيراً صدور قرار من الرئيس دونالد ترامب في 2019م بوقف تسيير طائرات بوينج 73 ماكس.

يكشف الفيلم أن لجنة الكونغرس استمرت تكافح من أجل الحصول على كل الوثائق الخاصة بتلك الطائرات من شركة بوينج نفسها، التي تباطأت وراوغت طويلاً قبل أن تستسلم وتسلم لجنة التحقيق عشرات الآلاف من الوثائق، وكيف أن إحدى تلك الوثائق كشفت تقصير الشركة من داخلها، فقد اتضح أن بوينج زودت طائرات 737 ماكس بتقنية تعرف باسم «MCAS»، وهو نظام للتحكم في مسار الطائرة، وهذه التقنية تستقبل إشارة من جهاز رفيع حساس مركب على أحد جانبي الطائرة، هذا الجهاز إذا أصيب بأي عطل نتيجة اصطدام أي جسم به (مثل بالون أو طائر أو بفعل الرياح.. إلخ) يجعل مقدمة الطائرة تهبط باستمرار إلى أسفل، فيحاول الطيار جاهداً جعلها ترتفع مجدداً، ولكن يكون أمامه 10 ثواني فقط للتحكم وإلا اندفعت الطائرة دون أي سيطرة عليها نحو الأسفل. وهذا بالضبط ما حدث في حالة سقوط الطائرتين.

إلا أن الأمر المأساوي هو أن بوينج لم تعلن قط عن وجود هذه التقنية في طائراتها من نوع ماكس، وبالتالي ظل الطيارون الذين يقودون هذا النوع من الطائرات، يجهلون تماماً وجودها، ناهيك عن عدم حصولهم على أي تدريب على استخدامها، بل عاقبت الشركة -بالطرد من العمل أو بالنقل إلى أماكن بعيدة أو بأشكال العقاب

الأخرى- كل من أبدى تشككاً من داخل قسم ضمانات الأمان -أي المهندسين- في أي أمر يتعلق بنقص عوامل السلامة والأمان، كما رفضت رفضاً مطلقاً فكرة تدريب الطيارين الذين يعملون لحساب شركات متعددة في العالم على استخدام هذه التقنية، لأن هذا معناه خسائر هائلة.

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فالفيلم يكشف كيف أن إدارة الطيران الفيدرالية الأمريكية تجاوزت وتغاضت أولاً عن استمرار تشغيل هذه الطائرات بعد وقوع الحادث الأول ثم الثاني، كما قبلت ما زعمته الشركة من أنها ستجد طريقة لمواجهة المشكلة والتغلب عليها (قبل أن يعرف العالم طبيعة المشكلة بالضبط)، وبالتالي استمر تحليق هذه الطائرات إلى أن أجبرها قرار البيت الأبيض على التوقف.

يعود الفيلم -في سياق وثائقي مثير- ليستعرض عبر الكثير من الصور واللقطات الوثائق والاستماع لشهادات الكثير من المهندسين والطيارين الذين عملوا لحساب الشركة في عصرها الذهبي، تاريخ بوينج، وكيف أنها قامت على اعتبار ثقة العملاء هي أساس النجاح، وكانت تولي اهتماماً كبيراً بضمانات الأمان، واكتسبت بالتالي سمعة عالمية، وأصبحت أكبر شركات صناعة الطائرات وأقواها وأكثرها مصداقية في العالم.

أما بعد بروز المنافس القوي لبوينج، أي شركة إيرباص الأوروبية، ونجاحها في اقتناص صفقات تجاوزت ما حصلت عليه بوينج في أوائل الألفية الثالثة، فقد سعت الشركة سعياً محموماً من

أجل استعادة مكانتها، من خلال ابتكار أنواع جديدة من الطائرات في وقت سريع، وبالتالي أقل في تكاليف إنتاجها، وأغرت عملاءها بمحركات أكثر توفيراً للوقود، وأصغر حجماً، وطرحت أسهم الشركة في وول ستريت، وهنا أصبح المعيار الأساسي ومحور اهتمام الشركة هو زيادة الأرباح وإرضاء المساهمين، في وقت ارتفع فيه شعار «الجشع أمر جيد» Greed is good!

تستخدم المخرجة في فيلمها، أسلوب إعادة تجسيد الحدث أو إعادة التمثيل خصوصاً في بعض المشاهد التي نرى فيها صحفي جريدة «وول ستريت»، آندي بازتور، المتخصص في الطيران، يتصل بشركة بوينج أكثر من مرة طالباً بعض الإيضاحات عن الحادثين إلى أن يخبرنا ذات مرة أنه حصل أخيراً من مصدر داخل الشركة -لم يشأ أن يكشف عنه- على معلومات دامغة بخصوص «التغطية» على بعض جوانب الأمان في الطائرات.

إننا نرى أيضاً كيف قامت الشركة بالتخلص من مديرها التنفيذي وكبار مدرائها، بعد أن قررت أن ترفع من شأن قيمة أسهمها في وول ستريت فوق معايير الأمان، بل وقررت الانتقال من مقرها في سياتل إلى شيكاغو، لكي تبتعد عن المهندسين وشريحة العاملين الذي يعرفون الكثير عن دواخل العمل في الشركة وكانت لهم تحفظات كثيرة على التغاضي عما جرى العرف عليه في بوينج، أي جعل الثقة والكفاءة قبل الربح. يتحدث في الفيلم أيضاً بيتر دو فازيو، رئيس لجنة التحقيق التي شكلها الكونغرس، تارة وهو يرأس اللجنة أثناء استماعها للشهود واستجوابهم من قبل أعضاء اللجنة، بل وتستدعي رئيس شركة بوينج وتخضعه لاستجواب قاس، وتارة أخرى يتحدث لطاقم الفيلم مباشرة ويشرح كيف تمكنوا من العثور على الأدلة التي تدين الشركة وتضعها في موقف المساءلة الجنائية.

يظهر في الفيلم الطيار الشهير «سولي» Sully أو سولنبرغر الذي كان قد تمكن في 2009م من إنقاذ 155 راكباً بعد أن تعطلت محركات طائرته بسبب اختراق الطيور لها، فهبط بالطائرة فوق صفحة مياه نهر هدسون في نيويورك، واعتبر أحد أبطال الطيران، وصنعت عنه هوليوود فيلماً شهيراً عام 2016م، قام ببطولته توم هانكس وأخرجه كلينت إيستوود. وهو يستنكر هنا بشدة، تقاعس بوينج عن إبلاغ الطيارين بوجود تقنية MCAS ويسخر من فكرة أن أمام الطيار 10 ثوان فقط للتدخل في حالة الخلل، وهو ما يراه أمراً مستحيلاً بالنسبة لأي طيار!

ومن الجوانب المهمة التي يصورها الفيلم: أقارب الضحايا، ومنهم أرملة الطيار الهندي الذي كان يقود الطائرة الإندونيسية، والتي تروي بالتفصيل كيف علمت بالحادث وتلقت نبأ مصرع زوجها، ثم حملة التشويه التي سعت إلى تلطيخ سمعته واتهامه بالجهل وعدم القدرة على قيادة الطائرة، وبالتالي تحميله مسؤولية الحادث، وهي تصف مشاعرها في تلك الأوقات الصعبة، ثم تسرد كيف أن هناك من انبروا في الولايات المتحدة لكي يشككوا في قيمة ما حصل عليه زوجها من تدريب، طالما أنه من أحد البلدان «المتخلفة!»، وتكشف لنا أنه كان قد تلقى تدريبه على الطيران في الولايات المتحدة!

ويظهر مرات عدة في الفيلم، الأمريكي مايكل ستومو، الذي كانت ابنته «ساميا» إحدى ضحايا حادث الطائرة الإثيوبية. وهو يخوض معركة مضنية مع مجموعة من أقارب الضحايا، من أجل إرغام بوينج على الاعتراف بالتقصير وفداحة الثمن الذي دفعوه من دماء أحبائهم.

الفيلم بشكل عام مؤثر، بما يكشفه من حقائق مدهشة لم يكن من الممكن أن يتخيلها المرء أو يتخيل إمكانية حدوثها من جانب إحدى أكبر الشركات في الاقتصاد الأمريكي وفي عالم صناعة الطائرات في العالم، والتي اضطرت في نهاية المطاف، إلى الاستغناء عن مديرها التنفيذي، ولكن بعد أن منحته حزمة من الفوائد المالية بلغت 62 مليون دولار، ثم استسلمت ودفعت مليار ونصف مليار دولار

تعويضات وغرامات لكي تتفادى المحاكمة الجنائية. لكن هل عادت ثقة المسافرين فيها إلى ما كانت عليه؟ صناع الفيلم يشككون في هذا.

34

«ما وراء اليوتوبيا»: الفرار المميت

لا تخرج أنباء كثيرة عما يجري في كوريا الشمالية، فهذا البلد يعيش وراء ستار كثيف من السرية، مع طغيان الدعاية التي تزعم أن الشعب يعيش في رخاء ورفاهية، وأنه راض تماماً عن الزعيم الأوحد «كيم يونغ أون»، الذي جاء إلى منصبه بالوراثة عن والده الذي ورث بدوره المنصب والقيادة بدوره عن والده، وهي أول سابقة من نوعها في تاريخ الأنظمة الشيوعية. ورغم الطغيان والاستبداد، لا تتوقف محاولات الفرار خارج البلاد رغم كل المخاطر.

هذا ما يصوره الفيلم التسجيلي الطويل «فيما وراء اليوتوبيا» (2023) Beyond Utopia للمخرجة الأمريكية مادلين غافين، الذي يتضمن للمرة الأولى، لقطات صورت سراً داخل ذلك البلد، تكشف الكثير من الحقائق المخزية مما يجري هناك من قمع وإذلال للمواطنين الذين يتجرؤون على محاولة الفرار. من ناحية أخرى، يتابع فريق التصوير عائلة مكونة من خمسة أفراد، تشرع في الفرار من كوريا الشمالية في رحلة مرعبة داخل الغابات المظلمة وعبر

الجبال الوعرة، ولكن صناع الفيلم يخبروننا من البداية، أن الصور واللقطات التي يتضمنها هذا الفيلم ليست فقط من تصوير فريق التصوير المحترف الذي بدأ التصوير قبل تفشي وباء كوفيد19-، ولكن اشترك في التصوير أيضاً كثير من «المتعاونين» في شبكة التهريب السرية، لذلك نرى الكثير من اللقطات المصورة بواسطة كاميرات الهواتف المحمولة، من دون إضاءة مناسبة، وغالباً في ظلام الليل على ضوء القمر أو المصباح اليدوي.

تستخدم المخرجة مادلين غافين، التعليق الصوتي بصوتها على بعض مشاهد ولقطات الفيلم، ولكننا نرى معظم الأحداث والتفاصيل من خلال ما يرويه لنا القس «سيونجيون كيم»، الذي نجح قبل عشرين عاماً، في الفرار من كوريا الشمالية إلى كوريا الجنوبية، وعاني كثيراً خلال التجربة واستقرت في ذاكرته صورة الأطفال الجوعى الذين يعانون من الفقر والتشرد في شوارع كوريا الشمالية، وهو ما دفعه لأن يهب حياته لمساعدة أبناء جلدته الذين ينشدون الحرية، فقام بإنشاء جمعية خيرية تقوم على التبرعات، تعمل من أجل مساعدة الراغبين في الفرار، وتعتمد على شبكة من المتعاونين داخل كوريا الشمالية وفي الدول المجاورة، كذلك شراء ضباط في الشرطة وبعض المسؤولين الفاسدين الذين يتعاونون في عمليات تهريب البشر خارج الستار الحديدي. ويقول «كيم» إنه نجح في مساعدة ما يقرب من ألف شخص على الفرار خلال السنوات العشر الأخيرة.

يروي لنا الرجل كيف أنه عندما أراد أن يأتي بزوجته التي كانت ضابطاً في الجيش، لتلحق به في كوريا الجنوبية، لم يكن يعرف كيف، وعن أي طريق. صحيح أن المراقبة على الحدود لم تكن كما هي الآن، إلا أن المرأة نجحت في عبور النهر والتقى هو بها بعد ذلك في مقر الأبرشية في الصين، ثم تتذكر هي أنها عندما رأته بعد غياب، وجدته بديناً وكان في الأصل قصيراً، فبدا لها مثل كيم يونغ إيل (والد الحاكم الحالي الذي كان يحكم كوريا الشمالية من 1994 إلى 2011م). وهي تستطرد ضاحكة أن الرجال في كوريا الشمالية نحيفو الجسد، ويعانون من مشاق العمل والجوع، لذا أصبحت تطلق عليه -على سبيل المزاح- كيم ينغ إيل!

أقام نظام كيم يونغ أون، ستاراً مكهرباً حول حدود بلاده مع كوريا الجنوبية، ونشر عدداً كبيراً من الحراس لتعقب كل من

يشتبه في محاولته الهرب وإنزال أشد العقاب به. لذلك أصبح من المستحيل- كما يقول كنغ- العبور من الشمال إلى الجنوب بشكل مباشر، فمعظم الراغبين في الفرار يرغبون في اللجوء إلى كوريا الجنوبية، لأنهم يعتبرونها امتداداً طبيعياً لبلدهم وشعبهم، فهي تتميز بنفس العادات والتقاليد واللغة المشتركة، كما أن الكثيرين منهم لديهم أقارب في كوريا الجنوبية.

وفي حالة تبدو مستحيلة كهذه يتعين -كما يشرح القس كيم- تهريب الأشخاص أولاً داخل حدود الصين ثم إلى لاوس وفيتنام، وهي ثلاث دول خاضعة لأنظمة حكم شيوعية ترتبط بعلاقات جيدة مع كوريا الشمالية. وإذا وقع الشخص الهارب في أيدي السلطات في هذه البلدان، وهو ما يحدث كثيراً، يتم ترحيله وتسليمه للسلطات في كوريا الشمالية. وهناك يتعرض للتعذيب الشديد، وقد يتم إعدامه، أو في أفضل الأحوال، يتم إرساله إلى معسكر اعتقال جماعي حيث يلقى مصيره في بطء.

إننا نشاهد في بداية الفيلم، القس كيم وهو يتلقى مكالمة هاتفية من رجل يخبره بأن سبعة أشخاص منشقين وقعوا في قبضة السلطات الصينية وتم ترحيلهم إلى كوريا الشمالية، وأن السلطات كانت قد وضعت آلة تسجيل صغيرة داخل لعبة من لعب الأطفال كان طفل العائلة يلهو بها، وبذلك تمكنت من مراقبة المنشقين والإيقاع بهم. ثم يشرح كيم لمخرجة الفيلم كيف أصبحت الحدود مع الصين محصنة، أقيمت عليها مواقع متعددة للمراقبة، وهو يعرض لنا على جهاز

الحاسوب الشخصي صوراً التقطت سراً لتلك المواقع في سلسلة الجبال الوعرة.

يدور الفيلم حول ثلاثة محاور، الأول هو الذي يشغل المساحة الأكبر، حيث نتابع من خلال التصوير السري، رحلة عائلة «رو» المكونة من خمسة أشخاص، الجدة، والأب والأم وطفلاها: ولد وبنت. هذه العائلة التي قام القس كيم بترتيب أمر هروبها من كوريا الشمالية، يتعين على أفرادها بما في ذلك الجدة العجوز التي تجاوزت الثمانين من عمرها، عبور نهر محاط بالحراسة المشددة، ثم تسلق جبل شديد الوعورة مغطى بالثلج ليلاً، ثم الانتقال إلى الصين وقطع مسافة طويلة سراً بسيارة يقودها أحد المتعاونين إلى منطقة محددة، ثم بعد ذلك التسلل داخل منطقة معينة في فيتنام، قبل أن يلتقط العائلة متعاون آخر ينقلها إلى لاوس ومن ثم إلى المحطة

الأخيرة وهي تايلاند. وهناك يتعين عليهم كما يشرح لهم القس كيم، أن يفترقوا عنه وعن المتعاونين ويقطعوا الطريق العام القريب من الحدود للفت أنظار الشرطة التي ستقبض عليهم وتسوقهم إلى مركز إيواء تمهيداً لترحيلهم إلى كوريا الجنوبية، فتايلاند تدعم الفارين من نظام كيم يونغ أون الديكتاتوري.

ونحن نشاهد هذه المشاهد كما لو كنا أمام أحد أفلام الإثارة البوليسية، أي حسب تطور الأحداث وكما تقع بالفعل في أرض الواقع، حيث يمكن في أي لحظة أن يتعرض أفراد العائلة للاعتقال. وعندما تتوقف السيارة التي تقلهم عند فناء منزل فسيح (مؤمن) في فيتنام تم استئجاره بشكل خاص لكي يقضوا فيه بضعة أيام قبل تأمين المرحلة الثانية، ترصد المخرجة ردود فعل أفراد العائلة على العيش في منزل من هذا النوع، فيه ماء وأشجار وحديقة، على العكس من الوضع في كوريا الشمالية، كما تصور رد فعل الطفلين والجميع، أمام الحلوى وأنواع الفاكهة التي لا يعرفونها.

يتقاطع المحور الثاني من الفيلم مع مغامرة العائلة، فبينما ينجح فرار العائلة إلى الحرية نشاهد في هذا المحور الثاني امرأة هي «سويون لي» من كوريا الشمالية، نجحت قبل عشر سنوات في الفرار إلى كوريا الجنوبية، وانفصلت عن زوجها وابنها الذي أصبح الآن في السابعة عشرة من عمره. ونحن نراها -وهي تتلقى مكالمة هاتفية من ابنها- تشجعه وتدفعه للالتحاق بها في كوريا الجنوبية. والفتى يقبل المغامرة بالفعل.

وتتوالى الاتصالات مع الأم المعذبة التي تجلس فوق بركان في القلق، تتوق لسماع أنباء طيبة عن نجاح ابنها في مغادرة كوريا الشمالية. وهي تصف للمخرجة عذاب الانتظار لعشر سنوات، وكيف أنها اشترت لابنها الكثير من الملابس، وفرتها له رغم أنها لا تعرف حتى كيف أصبح مقاسه الآن، ولا الألوان التي يحبها، قائلة إنها تريد أن تجعله يبدو كالكوريين الجنوبيين، فهي لم تره قط منذ فرارها، وظل والده يمنعه دائماً من محاولة اللحاق بها، فالزوج السابق يؤمن بالنظام ولا يرى له بديلاً. لكن ستأتي الأنباء السيئة بعد طول انتظار، لتعلم الأم أن ابنها نجح في عبور النهر والجبل، وتسلل إلى الصين إلا أن السلطات الصينية ألقت القبض عليه وأعادته للسلطات في كوريا الشمالية، وبعد فترة ستعرف الأم من أحد المتعاونين في الداخل، أن ابنها يُستجوب، إلى أن يأتي خبر نقله إلى أحد معسكرات التعذيب، وتعرف أنها غالباً لن تراه أبداً.

في كوريا الشمالية يحظر استخدام الهواتف المحمولة، لذلك يلجأ المتعاونون إلى منطقة بعيدة نائية حتى يجروا الاتصالات السرية، ويتعين عليهم كما نرى إنهاء المكالمة بسرعة قبل أن ينكشف أمرهم. وخلال رحلة عائلة «رو» في الجبال، يكتشف القس أن المتعاونين يدورون بهم في حلقة مفرغة، لكي يجعلونهم يشعرون بالإجهاد بغرض الاستجابة لمطالبهم بالحصول على مزيد من المال، وبالتالي يقضي أفراد العائلة ومعهم القس يونغ فترة زمنية طويلة قبل بلوغ الأراضي الصينية.

المحور الثالث في الفيلم عبارة عن مقابلات مع بعض الفارين الذين استقروا بالفعل في كوريا الجنوبية، يتحدثون عن تجربتهم في الفرار ويروون الكثير عما يحدث في الشمال. ويتحدث أحد الخبراء في شؤون الحياة في كوريا الشمالية، يقول إنه ليس من الممكن مقارنتها سوى بألمانيا النازية، فهي ترتكب أبشع الانتهاكات لحقوق الإنسان، في تحد سافر للعالم المتحضر كله. وفي مناظر مصورة سراً من الداخل نشاهد كيف يتم تعذيب شخص حاول الفرار، داخل إحدى الزنازين، بالضرب والركل والصفع والشتائم، ثم كيف يُعدم عدد من المنشقين بإطلاق الرصاص عليهم في منطقة جبلية نائية.

ويقول الخبير إن المنشق الذي يقبض عليه أثناء محاولته الفرار يمكن اقتياده إلى مكان بعيد في أعماق الجبال، حيث يتركونه وحده

لكي يلقى مصيره بالموت جوعاً، فهو لا يمكنه العودة أو الفرار مجدداً.

من الذين نجحوا في الفرار قبل سنوات فتاة تدعى «هيونسيو لي» تصف كيف ينتشر الجوع لدرجة أن كثيرين يلقون مصرعهم ويسقطون وتتمدد جثثهم في الشوارع. ونحن نرى هذا مدعوماً بصور التقطت سراً. ثم تقول إنه من غير المسموح أن يتخلص الناس من البراز، فمن الضروري أولاً أن يتم التبرز في مراحيض عامة بدائية نراها في الصور، عبارة عن حفرة في الأرض داخل كوخ خشبي بدائي، ثم يتعين بعد ذلك، تجميع الفضلات في أكياس كبيرة يحملونها على ظهورهم -كما نرى- وتسليمها للسلطات لكي توزع على الفلاحين لاستخدامها في المزارع كسماد، ومن يقوم بتسليم كمية أكبر يحصل على حفنة من الأرز، على سبيل المكافأة!

ويروي أحد الناجين أن صديقاً له أراد أن يلف سيجارة فما كان منه سوى أن انتزع قطعة صغيرة من صحيفة تصادف أن كانت تحوي صورة للزعيم كيم يونج إيل، فقبض عليه وأودع أحد معسكرات الاعتقال حيث تعرض للتعذيب الشديد إلى أن مات.

الجدة التي تصاحب ابنتها وزوجها في الفرار لا تبدو أبداً ناقمة على السلطات، فالخوف يلجمها، والخضوع الطويل لغسيل المخ يجعلها تكرر كثيراً في البداية أن الزعيم الشاب يبذل كل ما في وسعه من أجل إصلاح الأحوال، وأنها كانت دائماً مستعدة مع غيرها لبذل كل ما يمكنها لإدخال السعادة على قلب الزعيم

الذي لا شك في إخلاصه. فقد أصبح دور الشعب هو إرضاء الزعيم وليس العكس. وقد نشأت هي من طفولتها في ظل النظام الشيوعي وتشبعت بالدعاية، ومع الانتقال من بلد إلى آخر خلال رحلة الفرار، والتعرف على الكثير من الأمور التي كانت خافية، بل ومشاهدة اللقطات والصور التي تكشف الطبيعة الوحشية والتضليل الإعلامي لنظام الحكم في كوريا الشمالية، تبدأ في التغير ولو على استحياء. لم تكن الجدة تريد الفرار، لكنها تقول إنها لم يكن ممكناً أن تتخلى عن ابنتها. وأما الطفلان فنعرف أنهما مثل سائر الأطفال هناك، تعرضا لغسيل المخ من خلال نظام التعليم والتلقين المستمر. إننا أمام قصة القهر الذي زرع الخوف، وكشف للحقائق التي لا يعرفها العالم بسبب الدعاية التي تصور كوريا الشمالية باعتبارها دولة قوية، على أبواب التسلح النووي، في حين أن مواطنيها يموتون جوعاً. ويروي الذين نجحوا في الفرار كيف يتم تدريب الأطفال على المشاركة في الاستعراضات الرياضية الضخمة التي تقام سنوياً في الاحتفالات الرسمية، لدرجة أن البعض منهم يسقطون موتى نتيجة الإجهاد الشديد وسوء التغذية، بل لأن الأطفال كثيراً ما يتبولون على أنفسهم أثناء التدريبات لأن المدربين يمنعونهم من الذهاب لدورات المياه، ويرغمونهم على الاستمرار لساعات ممتدة في التدريبات الشاقة التي نشاهد نتائجها في النهاية، على أرضية الملعب الضخم، كمادة دعائية ملونة مدهشة، قصد منها تجسيد الروح الجماعية.

في الوقت نفسه يلمس الفيلم بوضوح تلك الشجاعة الهائلة التي تدفع الكثيرين إلى المخاطرة بحياتهم من أجل الفرار إلى الحرية، هرباً من أسوأ نظام سياسي على وجه الأرض، ونقل التجربة إلى غيرهم وتقديم يد المساعدة إليهم. القس كيم نفسه يروي لنا كيف أنه انزلق مؤخراً وهو يقوم بمساعدة بعض الفارين في الجبل، وأصيب بكسر في كاحله ولم يعد يمكنه مواصلة العمل بنفسه كما اعتاد أن يفعل، خصوصاً بعد تقدمه في العمر. لكننا نراه في تجربته الأخيرة مع تلك العائلة يشرف بنفسه على انتقال أفرادها بين البلدان المختلفة إلى حين توصيلهم إلى بر الأمان في تايلاند. وسنعرف من خلال اتصالات المتعاونين فيما بعد، أنهم انتقلوا إلى كوريا الجنوبية.

الجدة في عائلة «رو» تروي أيضاً، ما يؤكد فكرة أن النظام في كوريا الشمالية يستخدم القصص الديني الذي يتعلق بولادة السيد المسيح ودوره، ولكن بعد أن يوضع «الزعيم» محل المسيح، وتصويره للشعب على أنه يملك أن يأتي بالمعجزات، وأن يحقق لشعبه «اليوتوبيا» التي يكشف لنا الفيلم أنها مجرد وهم كبير.

«ما وراء اليوتوبيا» عمل وثائقي فريد رغم عدم وضوح بعض اللقطات بسبب تجربة التصوير السري، فهو يصور قصة حقيقية تفيض بالحياة، عن سعي الإنسان الدائم، من أجل الحرية.

35

«اغتيال صحفي».. ثورة ضد الفساد

لم يكن أحد في سلوفاكيا يتصور أن قتل صحفي مع خطيبته، يمكن أن يفتح ملفات الفساد السياسي في سلوفاكيا على نطاق واسع، ويصبح حديث الرأي العام، ويفجر سلسلة من المظاهرات تؤدي إلى سقوط الحكومة، ثم محاكمة كبار المسؤولين في أعلى مستويات السلطة. لكن هذا ما حدث، وهذا ما تصنعه قوة الشعوب.

عن هذه الأحداث التي شهدتها سلوفاكيا منذ عام 2018م حتى اليوم، تدور وقائع الفيلم التسجيلي «قتل صحفي» (2022) The Killing of a Journalist. وأستخدم هنا كلمة «وقائع»، لأن الفيلم رغم طابعه التسجيلي، ورغم أنه يقوم على عرض الحقائق المسجلة بالصوت والصورة، إلا أنه -في طريقة بنائه وسرديته- يقتفي آثر الأفلام الروائية، أي أنه يسرد قصة لها بداية ووسط ونهاية، في قلبها بطل أو شخصية رئيسية تدور من حولها الأحداث، كما تقوم «الحبكة» على شخصيات أخرى، تتداخل مصائرها وتتقاطع،

مع مصير «البطل» أو الشخصية المحورية التي أصبحت بمثابة الحاضر- الغائب.

في الفيلم أيضاً نوع من الإثارة التي تنبع لا من مؤثرات مصنوعة ومفتعلة خارجية بل من داخل موضوعه نفسه، ومن واقع تفاصيله المذهلة التي يكشف عنها تدريجياً. إنه يشبه أفلام التحقيق الروائية، لكنه ليس من نوع «الريبورتاج»، بل هو نموذج متميز كثيراً للفيلم التسجيلي الذي يجمع أطراف موضوعه لكي يقرب بيننا وبين الحقيقة التي ينقب عنها من البداية ويبحث من أجل الوصول إليها.

تبدأ الأحداث باكتشاف جثة الصحفي الاستقصائي الشاب «يان كوشياك» (27 سنة)، الذي أثارت تقاريره الصحفية وما كان ينشره في 2017م، غضب الكثيرين في أوساط القوة والنفوذ والمال في سلوفاكيا، ففي 20 فبراير 2018م، عثرت الشرطة على جثة كوشياك وخطيبته «مارتينا كوشنيروفا»، في منزل كوشياك الواقع في قرية «فيلكا ماتشا» على مسافة 65 كم من العاصمة براتسيلافا. كانت جثة الصحفي ممددة عند مدخل المنزل من الداخل تخترق صدره رصاصتان، أما جثة مارتينا فعثرت عليها الشرطة في المطبخ حيث كانت تجلس أمام جهاز الكومبيوتر المحمول تبحث على الإنترنت عن فستان الزفاف الذي كانا يخططان لإتمامه في شهر مايو من العام نفسه. وقد أصابتها رصاصة في رأسها.

انتفض أصدقاء الصحفي القتيل، شعر بعضهم بالذنب لأنهم أهملوا أمره ولم يوفروا له الحماية كما كان ينبغي حمايته، رغم ما تلقاه

من تهديدات كثيرة قبيل مقتله، منها ما هو مسجل على لسان رجل يعد من أقوى الشخصيات الفاعلة في المشهد المالي والسياسي في سلوفاكيا، هو «ماريان كوتشنير «، وقام هؤلاء بتشكيل مجموعة عمل تبحث -في تكتم شديد- عن الأدلة والبراهين التي تدين كوتشنير، ثم اتصلوا بالمخرج الأمريكي الشاب «مات سارنيكي» وقدموا له ما لديهم من معلومات وطالبوه بمتابعة تداعيات الجريمة وتسجيل تفاصيلها في فيلم وثائقي على غرار ما يصنعه من أفلام، فهو معروف كمخرج متخصص في متابعة الجرائم السياسية، وكان قد أخرج في العام 2016م فيلم «قتل بافل» Killing Pavel، عن اغتيال الصحفي الأوكراني بافل شيريميت في كييف، واستعان في بناء فيلمه بما صورته كاميرات الفيديو المنتشرة في الشوارع والتي تذهب عادة إلى الشرطة. زودت مجموعة العمل المخرج سارنيكي أيضاً بالكثير من الوثائق الأخرى، وما سيعثر عليه خلال العمل في الفيلم عبر سنوات من الصور والوثائق، منها تسجيلات لمكالمات تليفونية بين شخصيات عدة في مواقع السلطة. وكانت النتيجة أن كشف الفيلم عن دائرة فساد على نطاق واسع، هي التي تقف وراء قتل الصحفي الشاب وخطيبته.

هزت جريمة القتل البشعة عموم سلوفاكيا، وتطور الأمر بدايةً من خروج مظاهرات محدودة العدد من جانب الصحفيين وأنصار حرية الصحافة، ثم اتسع نطاق المظاهرات لتشمل مئات الآلاف، وتصبح أكبر مظاهرات عرفتها البلاد منذ سقوط النظام الشيوعي

في سلوفاكيا. وتحول الفيلم -تدريجياً، وأثناء العمل، ومع الكشف عما هو كامن من معلومات ووثائق مذهلة- ليكون ليس فقط عن قتل الصحفي، وخطيبته التي تصادف وجودها في مسرح الجريمة، بل عن الفساد العام وكيف يقوض الديمقراطية، وكيف يمتد ليشمل الشرطة والقضاء والحزب الحاكم، بحيث تصبح «المؤسسة الحاكمة» أقرب إلى عصابة، ثبت أيضاً أن لها بالفعل صلات مع المافيا الإيطالية في «منطقة كالابريا» الواقعة في جنوب إيطاليا.

يتضمن الفيلم مشاهد للمظاهرات، والمؤتمرات الصحفية التي عقدها مدير الشرطة «تيبور غاشبر»، ووزير الداخلية «روبرت كالينك»، ورئيس الوزراء «روبرت فيكو»، وكانت كلها تؤكد على خطورة الأمر، ولكن من خلال نغمة متحفظة تخفي أكثر مما تعلن، ثم فجأة استلمت مجموعة العمل بقيادة الصحفية الشجاعة «بافلا هولوكوفا»، من مصدر مجهول داخل جهاز الشرطة، حقيبة تحتوي على كنز من الأسرار، مصنفة ومرتبة على «هارد ديسك»،

أو ذاكرة كومبيوترية ضخمة تبلغ سعتها 7 تيرابايت، تحتوي آلاف الرسائل والتسجيلات الهاتفية ورسائل البريد الإلكتروني والصور، تربط بين عناصر بارزة من النخبة الحاكمة، وبين كوتشنير ومساعدته «ألينا» التي سنعرف أنها هي التي أصدرت الأمر بتصفية الصحفي، وأسندت المهمة إلى وسيط استأجر قاتلاً محترفاً، أمكن تتبع خطواته مع مساعده من خلال تسجيلات كاميرات المراقبة الموجودة في الشوارع. والواضح أن المصدر الذي قام بتسريب هذه الوثائق، كان يخشى أن تختفي بعد إجراء الانتخابات العامة المرتقبة في البلاد. وكان الحزب الحاكم، قد مضى عليه في السلطة عشرين عاماً. وكان دافع كوتشنير في التخلص من الصحفي كوشياك، ما كان يكتبه الأخير من مقالات ويوجهه من أسئلة تسبب له الكثير من الحرج أمام الرأي العام، كما كان الصحفي ينقب وراء الكثير من أعمال كوتشنير التي يشوبها الفساد. وفي أحد مشاهد الفيلم (من الأرشيف) نرى كوتشنير وهو يرفض الإجابة على ثلاثة أسئلة وجهها له كوشياك خلال مؤتمر صحفي، ثم يهدده بأنه سيتعقبه هو وأمه وأسرته وخطيبته!

تظهر في الفيلم مقاطع مصورة من المقابلات التي أجراها المخرج مع الصحفية «بافلا هولوكوفا»، زميلة الصحفي القتيل كوتشاك، وعدد آخر من الصحفيين الذين ارتبطوا بالقضية، ومع محامي عائلة كوتشاك، ومحامي عائلة خطيبته، ثم محامي كوتشنير نفسه، ومع والدي الصحفي ووالدة خطيبته مارتينا، وكذلك مقابلة مع

أحد علماء الاجتماع، يحلل تطور الأوضاع السياسية والاجتماعية في سلوفاكيا، وكيف تمكنت طبقة الأوليجارشية من السيطرة والبقاء في السلطة، ويكشف عن تغلغل الفساد السياسي رغم ما يتردد عن النجاح الاقتصادي.

يصور المخرج مكان وقوع الجريمة، ويتابع تحقيقات الشرطة مع القاتل الذي أطلق النار على الصحفي وخطيبته، فنراه وهو يعترف ويصف ارتكاب الجريمة بالتفصيل، ثم يقوم بتمثيلها في موقع ارتكاب الجريمة، أي في منزل الصحفي القتيل، كما يتابع بالصوت والصورة الخلفية التي جاءت منها العارضة المثيرة «ألينا زوشوفا» التي أصبحت ذراعه الأيمن، ثم كيف يواجهها الوسيط الذي كلف القاتل بارتكاب الجريمة ويعترف عليها في مواجهتها بعد أن حصل من القضاء على مكانة «الشاهد»، مقابل أن ينال حكماً مخففاً، كما يكشف الفيلم عن دور «ألينا» في الإيقاع -لحساب كوتشنير- ببعض السياسيين وعلى رأسهم المدعي العام نفسه، في حبائلها، من خلال تسجيلات المكالمات التي دارت بينهما.

يظهر مدير الشرطة، ويصر أمام الصحفيين أنه لن يترك منصبه، ويؤكد أنه لا يتستر على الفساد كما يتهمه المتظاهرون، وأنه لن يتخلى عن منصبه كما يطالبونه، وأن «سلوفاكيا ليس دولة فساد»، لكنه سيعود مع وزير الداخلية بعد ساعة واحدة، مع الوزير الذي يعلن قبول استقالته. وسنرى كيف يعقد وزير الداخلية مؤتمراً صحفياً يضع خلاله أمام الصحفيين مبلغ مليون يورو، يقول إنه رصدها لمن

يدلي بمعلومات عن جريمة قتل الصحفي، وكأنه لا يعرف، وكأنه لا يتستر ويتواطأ!

حركة الجماهير التي خرجت تطالب باستقالة الحكومة وتتشكك في رواية مدير الشرطة ووزير الداخلية، بل ورئيس الوزراء، أجبرت في النهاية هؤلاء جميعاً على الخروج من السلطة، وبعد إعلان رئيس الجمهورية إعفاء رئيس الحكومة من منصبه، جاءت الدعوة إلى انتخابات عامة ستصل بالمعارضة إلى الحكم. لكن الأمر لم ينتهِ عند هذا الحد.

تواصل الكشف عن شبكة الفساد، والتركيز على علاقة كوتشنير، رجل الأعمال الأخطبوطي، الذي أصبح الحاكم الحقيقي الذي يدير البلاد من وراء الستار، بعد أن أصبح يتحكم بالمال في عدد من السياسيين، وفي رئيس البرلمان، وأعضاء في الحكومة، ومدير الشرطة، والمدعي العام، ومدير الشرطة ورئيس الوزراء السابق، وبعض القضاة، وقد ألقي القبض على هؤلاء جميعاً، ثم ألقي القبض على كوتشنير بالطبع، وقدم للمحاكمة هو ومساعدته، وحكم عليهما بالسجن، ولكن ليس بموجب جريمة اغتيال الصحفي وخطيبته التي لم تثبت عليهما، بل بموجب جرائم غسيل أموال وفساد مالي. ولذلك ينتهي الفيلم بوضع علامة استفهام أمام ما سيحدث في المستقبل، فقد فشل حزب المعارضة الحاكم فشلاً ذريعاً في إدارة شؤون البلاد، وأصبح من المؤكد عودة الحزب الذي يمثل الأوليغارشية (أي الأقلية المسلحة بالنفوذ) إلى السلطة، كما

تشير استطلاعات الرأي العام، بعد أن أصبح الجمهور العام يفضل إدارة فاسدة تتمتع بالكفاءة في الإدارة، على إدارة فاشلة تقاوم الفساد في بطء وتعجز عن الإدارة، وهي مأساة الكثير من الشعوب، ليس فقط في بلدان أوروبا الشرقية، بل والكثير من بلادنا أيضاً!

أهالي الضحيتين وأصدقاؤهما وكثير من النشطاء مصرون على المضي قدماً ولو وصل الأمر إلى المحكمة الأوروبية العليا، بل ويطالبون بمحاسبة سلوفاكيا، بل وعزلها من الاتحاد الأوروبي بسبب شيوع الفساد، وينادون بعدم التغطية على ما ترتكبه النخبة من تجاوزات ضد حقوق الإنسان وحرية التعبير.

فيلم «قتل صحفي»، في النهاية، هو واحد من أفضل أفلام التحقيق السياسي، واستخدام الوثائق، والكشف التدريجي المثير عن الحقائق، والوقائع كما وقعت، بالتوقيت والمكان، مع كثير من الشهادات، والتتبع المدهش لتطور الأحداث وتداعيات الحادث، في سياق ممتع بصرياً، ومن خلال مونتاج جدلي، يربط المقدمات بالنتائج، يبدأ من الجريمة نفسها، ثم يتفرع للبحث في تداعياتها والتوقف أمام مقاطع السرد والتحليل وتسليط الأضواء، دون أن يفقد الحس الإنساني، والتعاطف مع أصحاب القضية، ومن دون أن يبدو فجاً وصاخباً، في كشفه عن الفساد المتراكم تحت السطح، الذي تغطيه مزاعم النمو الاقتصادي في سلوفاكيا، مشيراً في نهايته إلى أن المعركة ضد الفساد، مستمرة.

36

«السليل» سفينة العبيد الأخيرة

ظل كتاب «باراكوون» Barracoon الذي يروي قصة السفينة الأخيرة التي نقلت العبيد إلى أمريكا محجوباً لا يجد له ناشراً منذ أن انتهت كاتبته منه عام 1930م، وحتى عام 2018م، والسبب أنه يروي قصة كان هناك الكثيرون الذين لا يرغبون في سماعها أو جعلها متاحة للآخرين.

الكتاب من تأليف الكاتبة الأمريكية (السوداء) زورا نيل هيرستون، وهو يتضمن خلاصة ما أجرته هذ الباحثة المتخصصة في علم دراسة السلالات البشرية والموروث الشعبي، من مقابلات عام 1927م، مع رجل يدعى «كودجو لويس»، هو آخر رجل ظل على قيد الحياة حتى ذلك الوقت، من بين 110 أشخاص، حملتهم كمستعبدين، سفينة من إفريقيا إلى الولايات المتحدة. وفي حديثه إلى المؤلفة، كان كودجو يتحدث بلغة إنجليزية ممزوجة بلغته الأصلية الإفريقية، وكان لا يزال يحمل في ذاكرته الكثير من الذكريات

عن وطنه الأصلي أو «مملكة داهومي» التي أصبحت فيما بعد، جمهورية بنين.

ما الذي حدث بعد أن وصلت تلك السفينة إلى ولاية ألاباما في عام 1860م؟ وما هو مصير «العبيد» الذين كانوا على متنها؟ وماذا حدث لنسلهم؟ ومن هو المسؤول عن تلك السفينة التي تجرأت وقامت بعمل كان قد أصبح منذ 1808م محظوراً من الناحية القانونية في الولايات المتحدة، أي نقل الأفارقة من بلادهم إلى القارة الجديدة رغم استمرار استخدام العبيد في أمريكا وتسخيرهم في العمل بالمزارع إلى حين صدور قانون تحرير العبيد في عام 1865م؟

ما حدث أنه بعد وصول السفينة «كلوتيلدا» طُلب من الأفريقيين -الذين انتزعوا من وطنهم- الصمت، وعدم الحديث عن حياتهم الماضية، وقد التزموا بذلك الصمت طويلاً. وكان المطلوب طمس ذلك العمل الشائن من التاريخ.

هذا هو الموضوع الذي يقوم عليه الفيلم التسجيلي «السليل»Descendant للمخرجة مرغريت براون. إنها تغوص في التاريخ، ولكن من خلال الحاضر، وتربط في براعة، بين عبودية الماضي، والاستغلال الذي تمارسه في الحاضر، الاحتكارات الصناعية على سكان تلك المنطقة الواقعة في ألاباما التي يعيش فيها الآن المنحدرون من نسل «كودجو» ورفاقه الأفريقيين الذين انتزعوا من وطنهم بالقوة، واستغلوا في العمل في المزارع لسنوات قبل تحريرهم.

يظهر في الفيلم الكثير من الصور النادرة التي التقطتها «زورا نيل هيرستون» ووثقت بها المعلومات الكثيرة الواردة في كتابها، مع كثير من المقابلات التي أجرتها المخرجة مع عدد من الأمريكيين السود (من أصل إفريقي) في البلدة التي تعرف باسم «آفريكاتاون» Africatown التي أسسوها بعد تحريرهم من العبودية. إنها تصور اجتماعاتهم، وتكشف عن رغبتهم في التعرف على هويتهم من خلال الكشف عن الماضي، وبالأخص استئناف البحث عن بقايا السفينة الأخيرة التي حملت العبيد والتي أطلق عليها اسم «كلوتيلدا» Clotilda. وكان هذا تاجر العبيد الثري «تيموثي مايهر» قد أصر على تحدي القانون المفروض بحظر تجارة العبيد (قبل صدور قانون تحرير العبيد)، فقام ببناء السفينة على نفقته، ثم استعان بالقبطان «وليم فوستر» لقيادة السفينة من إفريقيا إلى آلاباما.

يظهر في الفيلم غواص ينتمي إلى سلالة عبيد السفينة «كوتيلدا»، يقول إنه عاد مؤخراً لاستئناف البحث عن حطام السفينة التي قام «تيموثي مايهر» بحرقها وإغراقها في النهر، خشية أن يناله العقاب، فقد كان من يخالف قانون حظر تجارة العبيد يعاقب بالإعدام. أما أبناؤه وأحفاده، فقد ورثوا ما كونوا من ثروة من هذه التجارة، وما زال المنحدرون منه يقيمون حتى يومنا هذا في المنطقة نفسها، يمتلكون مساحات واسعة من الأراضي والممتلكات، يصرون على إنكار أي وجود للسفينة، وينفون أي معرفة بمكان دفنها في النهر. وقد رفضوا جميعاً الظهور في هذا الفيلم.

تستعرض المخرجة أراضي المنطقة بالكاميرا، تارة من خلال التصوير بواسطة طائرة مسيرة بدون طيار «درون»، وتارة أخرى من خلال الاقتراب من على الأرض في حركة مستمرة، لرصد التناقضات الكثيرة القائمة بين «آفريكاتاون» أو منطقة منازل السود، ومنازل عائلة مايهر وممتلكاتهم، كما ترصد ظاهرة التلوث القاتل الذي أصيبت به آفريكاتاون، من نسل «كوتيلدا»، بسبب قيام أفراد عائلة مايهر بتأجير مساحات كبيرة من الأراضي المحيطة بالبلدة، لشركات ومصانع تنتج الغاز والخشب والورق، مما ينتج عنها الكثير من المواد الضارة، ونرى كيف تنفث مداخنها الأبخرة السامة، وما يؤدي إليه من تلوث الهواء والتربة. ويتحدث كثيرون في الفيلم عن إصابة أعداد كبيرة من السكان من نسل «كودجو لويس» بالسرطان نتيجة التلوث، وارتفاع عدد الذين فقدوا حياتهم جراء المرض خلال السنوات الأخيرة.

لا يتوقف الأمر عند حد التلوث الناتج عن انتشار المصانع التي تنبعث منها المواد الكيميائية وتتسرب لتلوث مياه النهر، بل ويمتد الأمر ليشمل استيلاء تلك الشركات والمصانع على مساحات من أراضي السكان ذوي الأصول الإفريقية، ومنها المنطقة التي تقع فيها مقابرهم، أي أن التفرقة، والاضطهاد، والقهر الطبقي حل محل العبودية واعتبر استمراراً لها على نحو ما. وبعد الشكاوى العديدة والاحتجاجات أغلقت مصانع الورق. وفي عام 2007م رفع أكثر من ألف شخص دعاوى قضائية ضد الشركة التي أنكرت أي مسؤولية عما أصاب البعض من أمراض قاتلة، ثم قامت بتسوية الأمر خارج القضاء فدفعت تعويضات هزيلة لا تزيد عن 200 دولار لكل شخص!

واستمرت الاحتجاجات ضد المصانع الأخرى الموجودة هناك. ونحن نشاهد في الفيلم كيف ينظم الأمريكيون من أصول إفريقية تظاهرات الاحتجاج أمام المصانع في المنطقة، فهم يعتبرون وجودها اعتداء على أرضهم وتاريخهم يهدف إلى طمس تاريخهم وتاريخ أسلافهم.

يعود الفيلم باستمرار، إلى الجانب المثير في الموضوع، أي البحث عن بقايا حطام السفينة الغارقة في النهر، وكيف تنقسم الآراء بشأنه بين أحفاد ركاب السفينة أنفسهم من النساء والرجال، فالبعض يرى أن هناك أهمية رمزية في العثور على بقايا السفينة، لما لها من قيمة ترتبط بالهوية وبالتاريخ الذي يجب أن يظل حياً في الذاكرة، ينتقل

من جيل إلى آخر، والبعض الآخر، يرى أن لا قيمة للرمز في حد ذاته، فالمهم هو ما وقع فعلاً من ظلم كبير في ذلك العصر، وهو ما لا يجب نسيانه.

تصور المخرجة داخل مقر «جمعية الغواصين السود»، التي تحتفظ بالكثير من مخلفات السفن القديمة والبقايا والمخلفات التي أمكن العثور عليها من ذلك الماضي البغيض. ونشاهد الكثير من أعمال الخزف والأصداف الفنية والمنحوتات والأشغال اليدوية وأعمال الخرز.. ويتحدث أحد هؤلاء الغواصين فيقول: «خلال فترة الرقيق كانت هناك أكثر من 40 ألف رحلة بحرية، شاركت فيها 12 ألف سفينة، إلا أننا لم نستطع أن نوثق سوى 5 أو 6 منها. وكل سفينة منها تروي قصة فريدة».

تقول سيدة مسنة أنها لم تكن تعرف أنها سليلة تلك السفينة، ثم تروي كيف شهدت بداية تأسيس «آفريكاتاون» التي كانت تعرف باسم «ماغازين بوينت».. ثم تروي عن منزل جدتها الذي كان يقع في طريق ساوث ماغازين. وتقول امرأة أخرى إنها عرفت أنها سليلة أحد الناجين من السفينة كلوتيلدا، وهي الآن تشرح لمجموعة من أقرانها، ما جاء في كتاب «براكوون»، وتطلعهم على صورة منشورة لجدها الأكبر -من ستة أجيال مضت- وهو يقف في منزل «كودجو لويس».

يتحدث أمام حشد من سكان البلدة، «كامو صديقي» وهو كبير الغواصين في مشروع متخصص للبحث عن «حطام سفن العبيد»،

ويقول إن البحث عن مثل هذا الحطام يشمل العالم كله، ورغم أنه لا يوجد دليل مادي على وجود السفينة كلوتيلدا إلا أن المنظمات الأهلية شكلت عام 2018م فريقاً للبحث عن حطام السفينة، استناداً إلى الروايات الشفوية التي يتناقلها أحفاد ركاب سفينة العبيد عبر 160 سنة.

وتروي سيدة من أحفاد الناجين من «كلوتيلدا»، كيف أن كودجو (الذي نقرأ على شاهد قبره أنه مات عام 1935م) ذهب إلى مايهر تاجر العبيد الذي أتى بهم من إفريقيا، وكان قد أيقن كما أيقن جميع من بقوا على قيد الحياة بعد الانعتاق، أنهم لن يعودوا أبداً إلى وطنهم، وطلب من مايهر أن يمنحهم قطعة أرض لبناء قرية عليها. وتكمل سيدة أخرى القصة وهي تقرأ من كتاب «باراكوون»، أن مايهر رفض بشدة وقال: هل تعتقد أنني سأمنح ملكية من ملكيتي لكم؟ أنت لم تعد عبداً لي فلماذا أمنحك أرضي؟ وعندما أخبر كودجو الناس بما قاله مايهر، قالوا إنهم سيشترون قطعة أرض يبنون فوقها منازل لهم. وهذا ما حدث.

تتحرك الكاميرا في فيلم «السليل» باستمرار، تكشف لنا تضاريس البلدة، المنازل القديمة التي أقامها السود، تتوقف أمام مكان منزل كودجو» الذي لم يعد له وجود، المقابر، المصانع ذات المداخن العملاقة التي تنفث الدخان السام، النهر، المزارع القريبة، وترصد التناقض الكبير بين جمال الطبيعة، وقبح المصانع التي تعتدي على الطبيعة، كما تستخدم المخرجة أسلوب الانتقالات المتقاطعة

في المونتاج، فنحن ننتقل من المصانع إلى الأرض، ومن التاريخ والذكريات، إلى الغطس والبحث عن بقايا السفينة «كلوتيلدا»، في بناء جدلي يربط الماضي بالحاضر، والقصص الشخصية بالذكريات القديمة بالوثائق والصور، ومنها أيضاً لقطات سينمائية مصورة بالأبيض والأسود من الثلاثينيات للكاتبة المؤرخة «زورا نيل هيرستون».

والطريف أن «زورا» تظهر في اللقطات السينمائية القديمة وهي تغني بعض ما تعلمته من الغناء من «كودجو» صاحب الذاكرة المدهشة عن وطنه وثقافته الأصلية. ويقول لنا الفيلم أن «زورا» هي أول مخرجة سينمائية أمريكية من أصول إفريقية. وهي نقطة أخرى تقتضي البحث بشكل مستقل في تاريخ «السينما السوداء» في الولايات المتحدة.

يخبرنا الفيلم أن محاولات عديدة سابقة للعثور على بقايا السفينة «كلوتيلدا» فشلت، وأن هذا يرجع غالباً إلى خطأ في تحديد المكان

الذي دفنت فيه تحت الماء بعد حرقها، ولكن محاولة حديثة صورها الفيلم جرت عام 2019م، تنجح في استخراج قطعة من السفينة الغارقة، ثم نرى ما يثور من جدال بين سكان آفريكاتاون: البعض يرى أن من الأفضل وضع هذا الاكتشاف في متحف ليصبح مزاراً سياحياً، يستخدم في لفت الأنظار إلى ذلك الجانب السيء من التاريخ الأمريكي، بينما يرى البعض الآخر أن القيمة التاريخية لقطعة الخشب التي تم العثور عليها ليست ذات أهمية في حد ذاتها، وأن المهم هو كيف يمكن الاستفادة من هذا الاكتشاف، من أجل تحسين حياة السكان الأفارقة من نسل «كلوتيلدا».

يوم العثور على «كلوتيلدا» في 20 فبراير 2020م، سيصبح كما يعلن حاكم الولاية، يوم احتفال مجيد.. «عيد كلوتيلدا»، وسيجتمع الجميع للاحتفال، ويظهر في الحفل رجل أبيض يدعى «مايكل فوستر» هو حفيد القبطان «وليم فوستر» الذي قادة السفينة كلوتيلدا. وهو يعرب في البداية عن دهشته وسعادته بما يلقاه من استقبال جيد من جانب الحاضرين، وهو استقبال لم يكن يتوقعه أبداً. وعندما يذهب مع مجموعة من السود والبيض وبينهم مراسل صحفي كان أول من نقل خبر العثور على حطام السفينة الغارقة، يقول إنه قرأ أن كودجو قال إن وليم فوستر -جده- كان يعامل العبيد على متن السفينة بنوع من الاحترام. لكن أحد السود من نسل كلوتيلدا، يقول إن الأمر سيان أن يكون هناك تاجر عبيد طيب أو شرير.

وكان من الموفق كثيراً أن تختار المخرجة إنهاء فيلمها بمشهد يدور داخل «المتحف الوطني لتاريخ وثقافة الأفريقيين-الأمريكيين»، حيث نستمع لما ترويه لنا «ماري إليوت»، وهي باحثة في تاريخ العبودية، عن كيف حفظت في ذاكرتها تاريخ عائلتها التي تنتمي أيضاً إلى «كلوتيلدا»، وبذلك يثبت هذا الفيلم البديع -الذي يفيض بالرونق والسحر والصور الأخاذة والانتقالات الذكية- أن التاريخ الشفوي أقوى من التاريخ المكتوب، فبينما يمكن التلاعب بالثاني أو طمسه وإزالته وتعديله، ليس من الممكن محو الذاكرة الجماعية التي تنتقل من جيل إلى جيل آخر.

37

«هل يكفيكم هذا السواد؟».. العودة إلى الخيال

قد يتصور الكثيرون أن «السينما السوداء» أو الأفلام الأمريكية التي يصنعها السينمائيون السود أو الأمريكيون-الأفارقة هي قلة نادرة، رغم وجود الكثير من الممثلين السود في كثير مما نشاهده اليوم من أفلام. لكن الحقيقة هي أن أفلام السود كانت دائماً موجودة منذ عصر الفيلم الصامت، رغم التجاهل الطويل لها من جانب هوليوود.

هذا ما يكشف عنه -في سياق خلاب- الفيلم التسجيلي الطويل الجديد: «هل يكفيكم هذا السواد؟» (2022) Is That Black Enough for You?، الذي أخرجه إلفيس ميتشيل. إنه يستخدم التعليق الصوتي في سياق السرد الذاتي، ويتوقف أمام عشرات الأفلام، والشخصيات، والتفاصيل والأصداء التي أحاطت بظهور أنواع مختلفة من الأفلام التي صنعها السينمائيون السود، التي لم يظهر فيها بعض الممثلين السود فقط، بل اعتمدت على طواقم كاملة، من

السينمائيين السود. والفيلم يبحث ويرصد تطور هذا الاتجاه الذي لا يعرفه الكثيرون من هواة السينما في العالم، من بداياته وصولاً إلى ذروته في حقبة السبعينيات، إلى حين بلغ نهايته في نهاية السبعينيات.

يتضمن الفيلم مادة بصرية مذهلة، مختارة بدقة وعناية كبيرتين، من جانب إلفيس ميتشيل، الذي يعرف جيداً مادته وتاريخ الاتجاه السينمائي الذي يروي لنا قصته بصوته، وهو يبدأ بتذكيرنا بما قالته له جدته وهو طفل صغير، عن كيف غيرت الأفلام طريقة أحلامها، فقد جعلت الأفلام أحلامها تشبه القصص السينمائية، وكان أول فيلم شاهدته وظل محفوراً في وعيها الباطن هو فيلم «دراكولا»، الذي جعلها لا تستطيع النوم لمدة أسبوع، كما حدثته عن تأثرها الكبير بما شاهدته من أفلام في بدايات عصر السينما، وكيف كانت تتماثل مع أبطالها وتتعاطف معهم، إلى أن أدركت أنهم كانوا جميعاً، من البيض!

من هنا ندلف إلى موضوع الفيلم الذي يبحث -أساساً- في العلاقة بين الخيال السينمائي والهوية، بين ما تجسده الأفلام من شخصيات يجسدها ممثلون من الأمريكيين البيض، يريد المتفرج الأمريكي الأسود أن يتماهى معها، لكنه يشعر بالاغتراب عنها، فقد كان جمهور الأمريكيين السود يريد أن يعثر على نفسه ممثلاً على الشاشة من خلال روايات تتناول مشاكله وتعكس همومه وتطلعاته، خصوصاً في الفترة الصاخبة التي عرفت أمريكا خلالها، التفرقة العنصرية، ثم الاحتجاجات الواسعة النطاق من جانب جماعات السود الأمريكيين، وأعمال العنف التي شهدتها عدد من المدن الأمريكية، ثم ظهور حركة الحريات المدنية في الستينات والسبعينات. عندئذ بدأ بعض الممثلين، يجدون طريقهم إلى الجمهور العريض من خلال شخصيات تمتلك خصائصها المتفردة، وعلى رأسهم الممثل سيدني بواتييه، الذي حقق نجاحاً أسطورياً، واعتبر أكثر ممثل أسود يحظى بالشعبية وينال الأوسكار، كما يرشح لنيلها أكثر من مرة.

على غير ما هو معروف، وخلافاً لما يعتقده البعض، كانت هناك منذ وقت مبكر في تاريخ السينما الأمريكية، ما يعرف بـ«الأفلام السوداء»، أي الأفلام التي يكتبها ويخرجها ويقوم بالتمثيل فيها الأمريكيون السود، ولكنها كانت تتوجه أولاً وأخيراً إلى جمهور السود الأمريكيين، وقد تم تجاهلها باستمرار من جانب شركات الإنتاج الكبيرة في هوليوود، فقد كانت -أساساً- من الإنتاج المستقل. هذه النوعية تحديداً يتوقف الفيلم أمام نماذجها طويلاً،

ويستعرض أهم نجومها ومواضيعها وأنواعها، من الكوميديا إلى الفيلم الغنائي، شارحاً لنا كيف كانت تحفر مساراً مختلفاً عما ألفناه في أفلام هوليوود التي كانت تظهر فيها شخصيات اعتبرت مسيئة بسلبيتها وخنوعها، كما نرى في فيلم «ذهب مع الريح» مثلاً، الذي كان يعكس وجهة النظر «البيضاء» التي تصور الأمريكي الأسود خاضعاً بإرادته.

ومن الجوانب التي يتوقف الفيلم أمامها ولو على نحو سريع وربما كانت تقتضي اهتماماً أكبر، فكرة الاستعانة بممثلين (ثانويين) من البيض للقيام بأدوار السود بعد طلاء وجوههم باللون الأسود، وهي الظاهرة التي عرفت باسم «الوجه الأسود» أو blackface وكانت تكتب هكذا في كلمة واحدة، تعبيراً عن هذه الحيلة التي بدت غريبة كل الغرابة. ومن أشهر هذه الأفلام الفيلم الذي أخرجه ألفريد هيتشكوك عام 1937م، وهو فيلم «شاب، وبريء» Young and Innocent الذي تظهر فيه فرقة موسيقية كاملة من الرجال البيض بعد طلاء وجوههم بالأسود. وكان هذا التقليد يهدف إلى ترسيخ نماذج كاريكاتورية أو مضحكة للشخصيات السوداء، السعيدة القانعة، أي يقوم بتغريبها عن واقعها، وهو ما نظر إليه الأمريكيون السود، خصوصاً مع نشأة حركة الحريات المدنية، باعتباره نوعاً من العنصرية.

يستعرض ميتشيل أيضاً تاريخ ظهور الشخصيات من الأمريكيين السود في أفلام التيار العريض في هوليوود، ويتوقف

أمام الكثير من تلك النماذج الناجحة مثل نموذج الممثل والمغني سامي ديفيز (الصغير) الذي حقق نجاحاً كبيراً بين جمهور السينما، من البيض والسود معاً، ويتوقف الفيلم أمام دوره الشهير في فيلم «رجل يدعى آدم» A Man Called Adam من عام 1966م، الذي أخرجه المخرج الأمريكي (الأبيض) «ليو بن»، عن سيناريو الكاتب الأمريكي (الأسود) «ليستر باين»، وكان يلعب فيه دور عازف الطبل في فرقة لموسيقى الجاز من العازفين السود، لكنه فاقد الإحساس بهويته، مضطرب، يدمن الخمر، يقترب من أصدقائه المنغمسين في حركة المطالبة بالحقوق المدنية، لكنه عاجز عن الاندماج بينهم، وهذا التشتت والشعور بالاغتراب يجعله يميل إلى تدمير الذات.

يستخدم ميتشيل في فيلمه مئات اللقطات من الأفلام القديمة والحديثة ومسلسلات التلفزيون التي اشتهرت بالشخصيات من

الممثلين السود مثل مسلسل «إني أتجسس» I Spy الذي استمر يعرض من 1965 إلى 1968م، وكان يشترك في بطولته الممثل الأسود بيل كوسبي إلى جانب الممثل الأبيض روبرت كالب، في دوري ضابطي مخابرات يتنكران كلاعب تنس ومدربه، يذهبان معاً في مهمة سرية. كما يستخدم مقاطع من المقابلات المصورة التي أجراها مع عدد من الشخصيات المعروفة في عالم السينما والتلفزيون من السود الأمريكيين، الذين يعلقون على ما يسرده الفيلم، ويتحدثون عن انطباعاتهم الشخصية وذكرياتهم عن الفترة التي ازدهر فيها النوع الذي عرف في السبعينيات باسم أفلام «الاستغلال الأسود» Blaxploitation.

والواضح أن هذه التسمية التي أطلقها البعض على هذه الموجة من الأفلام، كانت بسبب مبالغاتها العديدة في تصوير العنف والانتقام بشكل «كرتوني»، وجرى الحديث بالتالي عن استغلالها لجمهور المشاهدين السود لتحقيق أرباح ولو من خلال قصص نمطية عن أبطال نمطيين. وقد دار خلاف كبير حول مفهوم سينما «الاستغلال الأسود» التي يمكن أن تختصر فقط في مصطلح «السينما السوداء»، رغم أن منتجيها ومعظم مخرجي أفلامها كانوا من البيض، ورغم ذلك يرى ميتشيل في فيلمه أنها نجحت في فرض شخصية الأمريكي من أصول إفريقية، وعبرت عن طموحه ورغبته في الانعتاق والتحرر من خلال التماهي مع تلك الشخصيات التي تفرض الاحترام ولو بالقوة، مثل «البطل الأبيض» في أفلام

هوليوود، كما أن هذه الأفلام حررت الممثلين السود، وأتاحت لهم الفرصة للتعبير عن مواهبهم التي كانت دفينة.

يتوقف الفيلم أمام تجربة المخرج الأمريكي الأسود «جوردون باركس» (1912 -2006م) الذي يعد أول مخرج أمريكي من أصول إفريقية، يخرج أفلاماً عن السود في هوليوود، كما كان كاتباً ومصوراً وشاعراً وموسيقياً؛ نال شهرة كبيرة وحقق تأثيراً هائلاً على جمهور السينما من البيض أيضاً، بفضل أسلوبه المتميز، وبراعته في سرد مواضيع أفلامه التي تصور معاناة السود في المجتمع الأمريكي، بعيداً عن القوالب النمطية المعروفة. ومن أشهر أفلامه فيلم «شجرة المعرفة» (1969) The Learning Tree الذي يتابع نمو وعي طفل نشأ في أسرة فقيرة من السود. والفيلم مقتبس عن روايته التي يسرد فيها سيرته الذاتية.

من أهم الأسماء التي تظهر في الفيلم والتي يتوقف أمامها طويلاً: الممثل والمغني الأسطوري الأسود هاري بيلافونتي Harry Belafonte (توفي بعد تصوير هذا الفيلم في 25 أبريل 2023م)، وقد قام ببطولة خمسة أفلام في الخمسينيات، حققت نجاحاً كبيراً، ليصبح أول نجم سينمائي أسود، ثم توقف عن التمثيل لمدة عشر سنوات، وعاد عام 1970م ليقوم ببطولة 7 أفلام، ولكن خلال فترة غيابه كانت قد برزت موهبة وشهرة سيدني بواتييه. ويرى ميتشيل أنه رغم أن بواتييه أصبح الممثل الأسود الذي حققت أفلامه أكبر نجاح تجاري وأشهرها فيلم «حذر من قادم للعشاء»

للمخرج سيدني لوميت (1967)، إلا أنه كان يظهر في أفلامه دائماً محاطاً بعدد من مشاهير النجوم البيض. وفي حالة هذا الفيلم مثلاً كان محاطاً بكل من سبنسر تريسي وكاثرين هيبورن، وكانا يتمتعان بشهرة كبيرة.

ومن الممثلين الآخرين الذين يتحدثون في الفيلم عن الأدوار التي قاموا بها في السينما، وعن علاقتهم بالشخصيات التي قاموا بأدائها، ويتوقفون أمام حضور الممثلين السود في هوليوود بوجه خاص: صامويل جاكسون، وتشارلز بيرنيت، وماريو فان بيبلز، وهووبي غولدبرج.

يخصص ميتشيل قسماً كبيراً من فيلمه الذي يبلغ زمن عرضه ساعتين و15 دقيقة، للاتجاه الذي برز في السبعينيات وعرف -كما أشرت- باسم الاستغلال الأسود Blaxploitation، أي أفلام الإثارة التي كانت تمتلئ بالمغامرات والعنف، وكان كل أبطالها من السود، وقد قدمت نماذج مماثلة لشخصيات الأبطال البيض كما في سلسلة أفلام «شافت» Shaft التي انتقلت أيضاً إلى التلفزيون. وكان أول أفلام هذه السلسلة فيلم «شافت» الذي أخرجه غوردون باركس، وقام ببطولته ريتشارد راوندتري في دور «جون شافت» وهو ضابط شرطة يكافح الجريمة ويتمكن من قهر عصابة يقودها رجل أسود مثله (يقوم بدوره صامويل ل. جاكسون)، لكنه يتحالف معه من أجل انقاذ ابنته التي اختطفتها عصابة مافيا محلية يتزعمها رجل أبيض!

لا يسير السرد في «هل يكفيكم هذا السواد؟»، في سياق زمني تدريجي رغم كتابة أرقام السنوات على الشاشة، بل في سياق متعرج، ينطلق من نقطة ما ثم يعود في الزمن، أو يقفز إلى الامام، ورغم ما يغلب عليه من كثرة المعلومات، إلا أن مخرجه -الذي كان

في الأصل ناقداً سينمائياً- يسيطر تماماً من خلال المونتاج الذكي، على الإيقاع والتدفق بحيث لا تتوه منه الخيوط المختلفة، كما ينجح في نقل المعلومات الغزيرة وصياغتها في سياق شخصي ذاتي ليبدو كما لو كان يقص علينا حكايته الخاصة مع السينما، وولعه بها منذ أن كان طفلاً؛ وهو ما يجعل الفيلم عملاً يتمتع بالجاذبية والقدرة على المتابعة السلسة.

ولعل من أكثر الجوانب التي تلفت النظر في هذا الفيلم، اهتمامه الكبير بالبحث في الأسلوب الخاص الذي يميز «السينما السوداء»، وعلاقتها بوجه خاص بالموسيقى، وهو يتوقف كثيراً أمام عمالقة موسيقى هذا النوع من الأفلام من أمثال إيزاك هايس، الذي كتب الموسيقى والأغاني لعشرات الأفلام. كما يتوقف أمام أنواع الأفلام التي صنعها السينمائيون السود، من الرعب إلى الكوميديا إلى الأفلام الموسيقية والبوليسية، وغيرها.

ينتهي الفيلم مع نهاية موجة الأفلام السوداء، مع ظهور مخرجين من الأمريكيين السود يعملون في نطاق هوليوود ويستخدمون السينما للتعبير عن مشاكل السود في المجتمع الأمريكي من خلال أشكال أخرى، تستفيد من التيار القديم، لكنها تتجاوزه إلى أشكال أكثر وعياً بالهوية، وأكثر رصانة، ومن أهم هؤلاء المخرجين سبايك لي (صاحب فيلم مالكولم إكس).

عنوان الفيلم «هل يكفيكم هذا السواد؟» مقتبس من عبارة ترددت في أول أفلام الموجه السوداء وهو فيلم «كوتون يأتي إلى

هارلم»Cotton Comes to Harlem الذي أخرجه «أوسي ديفيز» عام 1970م، وذلك في سياق الرد على الذين كانوا يشتكون من عدم وجود مساحة كافية للممثلين السود في الأفلام.

ويتذكر الممثل لورانس فيشبورن كيف كان الفيلم يصور بصدق، الأجواء السائدة في أحياء نيويورك، ولكن لرواية قصة مستحيلة الحدوث في الواقع. وفيشبورن من الشخصيات التي تظهر في الفيلم التسجيلي بعد أن تقدم كثيراً في العمر، وهو ممثل مرموق حصل على جائزة الأوسكار عام 1993م عن دوره في فيلم «ما علاقة الحب بهذا؟».

38

«الحلم الأمريكي وحكايات خرافية أخرى»

ورثت ثروة طائلة عن عائلتها التي شاركت في تأسيس أكثر حدائق الملاهي نجاحاً وشهرة في العالم، ولكنها اكتشفت كم كانت تجهل ما يختفي وراء تلك الواجهة البراقة اللامعة من أمور ترقى إلى مستوى المأساة في حق عشرات الآلاف من العاملين، فقررت أن تكشف الحقيقية في فيلم وثائقي، بالصوت والصورة والشهادات. اشتركت في إخراجه مع المخرجة كاثلين هيوز.

الفيلم بعنوان «الحلم الأمريكي وحكايات خرافية أخرى»The American Dream and Other Fairy Tales (2022)، وأما المخرجة التي كتبت المادة وأعدتها مع كاثلين هيوز، فهي آبيغال ديزني Abigail Disney التي تبدأ فيلمها بالقول إن «حمل اسم ديزني هو مثل قوة عظمى عجيبة لم تطلبها أصلاً». أي أن الاسم نفسه يمثل عبئاً على صاحبته، فمن الصحيح أنها استفادت كثيراً من انتمائها لتلك العائلة، وورثت ثروة كبيرة كفلت لها الاستقرار

والعيش الرغد، لكنها تبدو طوال الفيلم الذي تظهر كثيراً فيه بنفسها، وكأنها تئن تحت وطأة هذا الاسم الذي لم تختره لنفسها، كما تعاني من الشعور بالذنب لما وقع من انتهاكات متواصلة ومستمرة لآلاف الأبرياء الذين أفنوا حياتهم في خدمة تلك المؤسسة العملاقة التي أصبحت علامة مسجلة ترتبط بصورة أمريكا نفسها، وبفكرة «الحلم الأمريكي» والنجاح الفردي الذي صنعه جدها وشقيقه.

السيدة «آبيغال ديزني» ناشطة اجتماعية وفاعلة في العمل الخيري، ولكنها معروفة باعتبارها حفيدة «روي ديزني»، شقيق والت ديزي، الذي أسس معه الشركة الأسطورية الشهيرة التي أنشأت في العشرينيات، أشهر حديقة ملاهي في العالم «ديزني لاند» في كاليفورنيا، كما أنتجت -وما زالت تنتج- سلسلة الأفلام الشهيرة،

أفلام الرسوم (التحريك) التي حفرت في وجدان ملايين الأطفال في العالم من خلال شخصيات شهيرة مثل ميكي ماوس، ودونالد داك، وسيمبا، وأولاف، وغيرهم.

إنها تطلعنا في البداية من خلال مقاطع من الأفلام المنزلية على مشاهد من طفولتها السعيدة مع أسرتها، ثم تأخذ في استعراض تاريخ الأسرة وكيف حققت الثراء ليس فقط من خلال العمل الشاق في تأسيس «ديزني لاند»، بل ومن خلال ما حصلت عليه من تسهيلات من جانب الدولة في وقت كانت الدولة تشجع الاستثمارات وتدعمها من أجل أن تحقق التوازن بين طبقة المديرين وطبقة العاملين، وتقول لنا آبيغال أن هذه السياسة التي كانت قائمة (في الماضي) هي التي وضعت أسس الطبقة الوسطى في أمريكا. أما الآن فقد انهار هذا التوازن، وانهارت الطبقة الوسطى.

هذا الفيلم التسجيلي ليس عن «سحر» مدينة ديزني، بل عن الجانب الآخر «الشرير» الذي يكمن تحت السطح اللامع المصقول البراق. والمدخل إلى الفيلم رسالة تلقتها آبيغال من عاملة بسيطة في مدينة ملاهي ديزني تشكو من أنها تحصل على أقل من نصف ما يجب أن تحصل عليه مقابل العمل الشاق الذي تقوم به في حراسة الحديقة الشاسعة (مع زملائها) مقارنة بما يحصل عليه أقرانها في أماكن عمل أخرى في نفس الولاية. وهنا تتوقف آبيغال وتكتشف أن هذه ليست حالة منفردة، بل تشمل حالات الآلاف من العمل والموظفين الصغار الذين قضى بعضهم أكثر من أربعين عاماً في

خدمة مؤسسة ديزني دون أن تتحسن أحوالهم رغم التراكم الكبير فيما حققته المؤسسة من أرباح.

إنها تكشف بالوثائق والصور ومن خلال المقابلات التي تجريها مع عدد من الضحايا، والمعلقين والمحللين الاقتصاديين وخبراء المال، كيف أن المدير التنفيذي لديزني «بوب إيغر»، يحصل على 65 مليون دولار في السنة، وهو ما يعني أنه مقارنة مع موظف صغير في الشركة، فهذا الرقم يوازي ما يمكن أن يكسبه في 2000 سنة من العمل. فهل كان هذا هو «العهد» الذي قطعته ديزني على نفسها في بداية تأسيسها كنموذج للمؤسسة الرأسمالية ذات الوجه الإنساني؟

من الصور الخلابة للمدينة السحرية التي أسسها الشقيقان ديزني، إلى صور التدهور والبطالة والأسر التي أصبحت تعيش في الحدائق وتقضي الليل داخل السيارات، تكافح من أجل البقاء، تظهر آبيغال على شاشات التلفزيون، تتحدث وتكشف وتفضح الفروق الطبقية

الهائلة، ويصبح ما كشفته -من أمر مدير ديزني صاحب الـ 65 مليون دولار سنوياً- حديث الساعة.

ينتقل الفيلم من مشكلة التفاوت الكبير في الأجور والرواتب في ديزني، إلى طبيعة ديزني التي قامت في البداية على أساس المشاركة، وأن الجميع جزء من «الحلم» المشترك، إلى البحث في تطور النظام الرأسمالي الأمريكي في القرن العشرين، من الرأسمالية التي تحقق الربح بطريقة «معقولة ومقبولة» إلى تلك التي تضع «الربح» قبل كل قيمة أخرى، وهي مدرسة يمثلها الاقتصادي الأمريكي ميلتون فريدمان، الذي يظهر في الفيلم في لقطات من الأرشيف، يتحدث بمنتهى الجرأة، يروج لمبدأ الكسب والربح بأي طريقة، أو المبدأ الذي يختصر في شعار أن «الجشع أمر جيد».

تستخدم آبيغال وزميلتها كاثلين هيوز التعليق الصوتي الذي يشرح ويحلل ويتوقف أمام الأجزاء المختلفة من الفيلم، في أسلوب سلس، ولغة بسيطة، ومن دون لجوء للمصطلحات المعقدة، ويتخذ مونتاج الفيلم نهج الانتقال من الخاص إلى العام، أي من وضعية ديزني وتاريخها وتطورها ومشاكلها مع موظفيها وعمالها، إلى الوضع الاقتصادي الأمريكي الأشمل الذي قام بتهميش الطبقة الوسطى، وكيف كانت الحكومة في الماضي تدعم الطبقات الصغيرة عن طريق ما كانت تقدمه لهم من خدمات مختلفة في مجالات الصحة والتعليم والسكن والطرق والمنشآت الحضرية، ثم تقلص دور الدولة تدريجياً بفعل ضغوط كبيرة مارسها كبار المستفيدين من أصحاب

الشركات والاحتكارات التجارية والصناعية، بحيث اختل توازن الثروة، وتكدست في طبقة المديرين ورجال المصارف في أعلى السلم الرأسمالي بعد إطلاق مبدأ حرية السوق.

ورغم هذا التحليل المبسط في الفيلم الذي نراه عبر مئات اللقطات التسجيلية، ورسوم التحريك التي تحاكي على نحو بديع، رسوم ديزني الشهيرة، من أجل تقريب الموضوع من المشاهدين، يتميز الفيلم بالإيقاع السريع والحركة والمشاهد الكثيرة الممتعة التي لا تثقل على المشاهدين، ويكشف عن أن القضية بالنسبة لصانعي الفيلم، أو لآبيغال ديزني نفسها، ليست قضية سياسية أو اقتصادية رغم أن وجود هذين البعدين بين ثنايا الموضوع، بل إنها أساساً «قضية أخلاقية»، وهو التعبير الذي تستخدمه عندما تحمل القضية وتصعد بها إلى العاصمة واشنطن، إلى الكونغرس الأمريكي الذي يشكل لجنة لمناقشة موضوع ديزني وذلك التفاوت وتراكم الثروة أو بالأحرى تكديسها، مع حرمان الآلاف من نصيبهم فيها، رغم أنهم هم الذين صنعوا تلك الثروة، وحافظوا عبر عشرات السنين على الصورة التي تتمتع بها ديزني في العالم. وأمام ممثلي هذه اللجنة البرلمانية توجه لها الاتهامات بالتطرف الاشتراكي والماركسية، وأنها تروج لقيم تتعارض مع «قيم ومبادئ مجتمعنا الذي قام على حرية السوق» كما يقول أحد أعضاء الكونغرس!

الفيلم أيضاً عن فكرة الحلم الأمريكي»، الذي أغرى الملايين عبر العصور، ووعدهم بأن «أي شخص يمكنه أن يصبح ثرياً»، ليجدوا

أنفسهم في نهاية المطاف، يلهثون في أسفل السلم الاجتماعي. آبيغال تقول في الفيلم إن المسألة لا تتعلق فقط بديزني «بل بنصف العمال الأمريكيين الذين يعانون من الفقر والفاقة». وأمام لجنة الكونغرس تقول إن «الحلم الأمريكي يعلمنا أننا إذا عملنا بجدية أكثر، لأصبح كل شيء ممكناً». ولكن ليس هو الحال.

تقابل المخرجة نماذج من هؤلاء الذين سقطوا خارج الحلم الأمريكي، من موظفي ديزني، ومنهم «سالي» التي تقيم في سيارة بعد أن عجزت عن دفع إيجار المنزل ذي الغرفة الواحدة الذي يستهلك 80 في المائة من راتبها الشهري، ثم اضطرت بعد فترة طويلة من الخروج خارج المدينة لتعيش مع والديها، وهناك الآخرون الذين أصبحوا يعتمدون الآن على بنك الطعام للحصول على بعض المواد الغذائية التي تقيهم شر الجوع، خصوصاً ونحن نرى أن الشركة تحتفظ بـ 100٪ من أرباحها لنفسها ولكبار المديرين، وأنها استغنت عن 28 ألف موظف بعد أن أغلقت أبوابها مع انتشار وباء الكوفيد19 - في 2020م، لكنها أعادت -فيما بعد- عدداً قليلاً من هؤلاء للعمل.

هناك أيضاً راف وترينا، زوج وزوجة يعولان ثلاثة أطفال، اضطروا جميعاً للانتقال للعيش مع والدة ترينا. وهناك سامنتا التي استلمت خمس ميداليات من ديزني تقديراً لما بذلته من جهد عبر 45 عاماً من العمل، قبل أن يتخلصوا منها فتذهب إلى البطالة.

يعود بنا الفيلم من خلال مشاهد وثائقية من الأرشيف مختارة بعناية شديدة، إلى بداية تدمير الطبقة الوسطى الأمريكية، مع بداية عهد الرئيس رونالد ريغان الذي أعلن الحرب على «الدولة» فيما أطلق عليه «الثورة» الجديدة، أي كف يد الدولة عن التدخل فيما يكسبه رجال الأعمال، عن طريق منحهم الإعفاءات الضريبية الكبيرة، والتلويح للبسطاء بإمكانية تحقيق الثراء بطريقة فردية، في حين أن سياسته الحقيقية كانت تعتمد على تقليص عدد العمال ودفعهم للبطالة، وتقليص الخدمات التي يحصل عليها العمال.

آبيغال تتابع من خلال الصور، العصر الذهبي لديزني لاند التي أصبح يتوافد عليها ملايين الزائرين من شتى أنحاء العالم، وأصبحت بالتالي «مدينة السعادة» في حين أصبحت مدينة «أنهايم» Anaheim الملتصقة بها حيث توجد مساكن العاملين بديزني، مدينة تعاني من التدهور الذي لحق بجميع المنشآت والخدمات، كما أصبحت مدينة طاردة لسكانها بسبب ارتفاع أسعار السكن كثيراً. تصفها آبيغال في الفيلم بأنها «مقياس لاتساع الفجوة الاقتصادية في أمريكا».

يصور الفيلم الإضرابات والاحتجاجات التي نظمها العاملون من خلال العمل النقابي المنظم، وتستمع آبيغال إلى شهادات بعض العاملات من الأقلية السوداء اللاتي يشرحن أن الظلم الذي وقع عليهن كان -تاريخياً- الأكثر قسوة، مع تهميش عائلاتهم، وحرمانهم من الكثير من المزايا التي يتمتع بها البيض في ظل سياسة ريغان ذات الاتجاهات العنصرية.

لا تصبح مؤسسة «ديزني» هنا سوى نموذج واحد يعبر عن اختلال التوازن الاقتصادي في المجتمع الأمريكي، وغياب مبدأ تقاسم الثروة، والتخلي عن دعم الطبقة الوسطى والحفاظ على تماسك الطبقة العاملة، كما أنها مثال واحد على ما تقود إليه سياسة الجشع.

هذا عمل وثائقي شديد القوة والتأثير، يصور الوجه الآخر لأمريكا-الحلم، أمريكا-الثراء، والصورة البراقة التي تروج لها الأفلام الدعائية ومسلسلات التلفزيون. وتكمن قوته من كونه يأتي من شخصية مثل آبيغال ديزني، تنتمي لتلك الطبقة نفسها، لكنها قررت مواجهة تاريخ عائلتها، وكيف أنها خانت ما قامت عليه من مبدأ أن الكل شركاء في التجربة والحصاد.

تقول لنا آبيغال في بداية الفيلم، أنها أرسلت رسالة إلى مدير ديزني بوب إيغر، تشرح له الوضع المأساوي للعاملين وتطالب بإنصافهم، لكنه أحالها إلى قسم شؤون الموظفين والقوى البشرية حيث وجدت نفسها داخل متاهة بيروقراطية لا تحمل جواباً عن أسئلتها الحيوية، ففكرت ووجدت أن أفضل وسيلة لكشف الأمر برمته، هو أن تصنع هذا الفيلم الذي يعد «مقالة سينمائية» ومرافعة وثائقية ممتازة بالصوت والصورة، بالرسوم والشروح الجرافيكية المبسطة والخرائط، وصور الأرشيف الفوتوغرافية والحية، في الدفاع عن البسطاء، وفي تعرية نظام الجشع المتوحش.

39

«اعتنِ بمايا».. تدمير أسرة

ينظر عادة إلى المستشفيات والمراكز الطبية المتخصصة على أنها وسائل للحصول على العلاج، والرعاية الطبية. وليس من الممكن أن يتطرق إلينا الشك أنها يمكن أن تحول حياة المريض وعائلته إلى جحيم، وتدفع الجميع للدخول إلى نفق مظلم ليس من الممكن الخروج منه. تدخل العائلة بابنتها لتعالجها، فتخرج بعد احتجاز الابنة ومنع الأم من زيارتها والتهديد بمحاكمتها.

هذا تحديداً ما يصوره بدقة ومن خلال الوثائق المصورة، الفيلم التسجيلي «اعتنِ بمايا» Take Care of Maya (2023) الذي أخرجه المخرج الأمريكي هنري روزفلت، وعرض مؤخراً في مهرجان تراييكا السينمائي في نيويورك، وهو فيلم مرهق وصادم كثيراً بسبب قسوة ما يصوره من تداعيات للأحداث، لكنه يظل عملاً يستحق المشاهدة، فهو يقدم لنا دروساً في التعامل مع أطفالنا، كما يحذر من سطوة البيروقراطية، وكيف أنها يمكن أن تفسد

العلاقات بين الأزواج، وتؤدي إلى كوارث على الصعيد الشخصي والعائلي.

إننا أمام أسرة هي أسرة « كوالكسي» التي تقيم في إحدى بلدات ولاية فلوريدا. الأم هي «بيتا» التي جاءت من بولندا مع عائلتها وهي في عمر المراهقة، وكان الجميع يشككون في قدرتها على التكيف مع المجتمع الأمريكي إلا أنها بسبب قوة شخصيتها وإرادتها، استطاعت أن تتعلم وأن تصبح ممرضة. وقد تزوجت من «جون كوالكسي» وهو أيضاً بولندي الأصل مثلها، وأنجبا طفلة جميلة هي «مايا». وسوف نتابع التاريخ العائلي لبيتا وجو ومايا من خلال أرشيف الصور المدهش الذي يسجل كل لحظة في حياة مايا منذ مولدها.

لكن «الدراما» التي عاشتها تلك الأسرة بدأت في عام 2015م. كانت مايا في التاسعة من عمرها عندما أصيبت أولاً بالتهاب في الجهاز التنفسي، تعافت منه لكنها أصيبت بمرض آخر غامض. فقد أصبحت عاجزة عن السير، تعاني من آلام شديدة في قدميها وساقيها، ومن التفاف القدمين إلى الداخل فيما يشبه التشنج العضلي. بطبيعة الحال شعرت الأم «بيتا» بالفزع، وأخذت ابنتها إلى الطبيب وظلت تنتقل من طبيب إلى آخر، فقد تناقضت الآراء وعجز معظم الأطباء عن تشخيص حالة مايا الغريبة، بل إن بعضهم أيضاً تشكك في أن يكون الأمر مجرد تظاهر أو ادعاء من جانب الطفلة لجذب الانتباه إليها.

ظل الأمر كذلك إلى أن أخذت بيتا ابنتها إلى طبيب أطفال مرموق هو الدكتور «أنتوني كيركباتريك»، الذي يظهر في الفيلم ويروي تفصيلاً كيف توصل إلى تشخيص حالة مايا، بأنها مما يطلق عليه طبياً CRPS أو «متلازمة الألم الناحي المركب»، وهي حالة مرضية قريبة مما سيعرف بالـ «فيبرومالاجيا» أي الآلام المبرحة التي تنتشر في الجسم كله.

يقول الدكتور كيرباتريك أن حالة «مايا» حالة مثالية لمتلازمة الألم الناحي المركب، وأنها تصيب نسبة صغيرة من الفتيات على وجه الخصوص، وقد وصف لمايا علاجاً بعقار «الكيتامين» الذي يحقن في الوريد. ثم يقترح تجربة العلاج بجرعات مرتفعة من الكيتامين بحيث تدخل «مايا» في غيبوبة تستغرق خمسة أيام، ثم تنهض بعدها بعد أن تكون قد تخلصت من الألم. ويقتضي الأمر الذهاب إلى عيادة

طبية في المكسيك لتجربة هذا العلاج، فيذهب والدا مايا معها إلى المكسيك ويتم بالفعل حقنها بجرعات تبلغ خمسة أضعاف الجرعة العادية.

لولا وجود تسجيلات بالفيديو كاملة لمعظم فصول هذه القصة، لما أمكن إنجاز هذا الفيلم المثير. فنحن نشاهد توثيقاً لجميع المراحل، كما أن الأم «بيتا» كانت تقوم من ناحيتها بتوثيق وتسجيل كل خطوة من الخطوات والتداعيات التي سوف تمتد لسنوات، ومن ضمنها تجربة المرور بغيبوبة الكيتامين، فمايا تتلقى بالفعل الجرعة المرتفعة من العقار، وعندما تستيقظ من الغيبوبة -التي تقلق والديها كثيراً- تشعر بالتحسن، لكنه تحسن مؤقت سرعان ما يزول بعد أيام.

تستمر المعاناة. تشعر مايا بآلام شديدة في 2016م، فيأخذها والداها إلى مستشفى الأطفال في المدينة، مستشفى «جونز هوبكنز» في سانت بطرسبيرج بولاية فلوريدا حيث كانت الأسرة قد انتقلت. وهناك يتطلع الأطباء بنظرات ملؤها الشك والريبة تجاه الأب والأم. وخصوصاً الأم، التي تتعامل مع الطاقم الطبي بثقة زائدة، فهي أولاً أم تشعر بالخوف على ابنتها، وثانياً ممرضة متخصصة تعرف الكثير، ولا تقبل أنصاف الحلول، تريد أن تفرض رؤيتها في التعامل، وهو ما يثير غضب الطاقم الطبي، وتتداعى الأحداث وتسوء الأحوال.

كبيرة الأطباء، الدكتورة سالي سميث، تبدأ في طرح الكثير من الأسئلة، في نوع من التشكك، وتجري استجواباً للأم والأب. فلديها قناعة مسبقة بأن الأم بشخصيتها القلقة هي السبب في تدهور حالة

مايا. أما الأب يبدو ليناً، متعاوناً على استعداد للتريث والقبول بما يقرره الأطباء. وما يحدث أن الأطباء يقررون وقف استخدام عقار الكيتامين تماماً، واحتجاز «مايا» داخل المستشفى ومنع أمها «بيتا» من زيارتها، وتحديد ما يمكن أن تقوله أو لا تقوله لها عند اتصالها هاتفياً بها في أوقات محددة، ثم يرفعون الأمر إلى القضاء، بعد اتهام بيتا بإساءة التعامل مع مايا.

الآن أصبحت المعاناة لا تحتمل، سواء بالنسبة للأم أو للابنة، فمايا لم تشكُ قط من تعرضها لأي معاملة سيئة من جانب والديها، وهي تروي لنا الآن بعد أن أصبحت في السابعة عشرة من عمرها، كيف كان الممرضات والأطباء في المستشفى يتحدثون في سخرية عن الأم حتى بلغ بهم الأمر إلى أنهم قرروا أنها هي التي تسببت فيما تشعر به ابنتها من ألم، واعتبروها مصابة بحالة مرضية نفسية تعرف بـ«متلازمة مونشوزين» Munchausen syndrome وهي حالة نفسية تسيطر على العقل البشري كالهاجس، مع شعور الشخص كذباً بالمرض، هم يرون أن الأم نقلت هذا الشعور إلى ابنتها، وأن وقف علاج مايا وعزلها عن الأم ووضعها تحت المراقبة مع بعض المسكنات لفترة كفيل بتحسين حالتها. لكن مايا لا تتحسن، وتصف لنا كيف أنها كانت تشعر بالغضب وعدم القدرة على النوم. شعور المرء بأنه في سجن.

إننا لم نعد الآن أمام حالة طبية فقط، بل أمام حالة قانونية أيضاً، تقتضي تكليف محامين ودفع المال لهم، من أجل دفع الاتهامات

الخطيرة التي قد تؤدي إلى سجن الأم. وجود مايا أمامنا بعد أن كبرت التي يعود الفيلم إليها بين آونة وأخرى، يجعلنا نطمئن إلى أنها تجاوزت على المدى الطويل الأزمة الصحية، ولكن ماذا عن المشكلة القضائية؟

الدكتور كيركباتريك يصر على صحة تشخيصه لحالة مايا، والدكتورة سالي سميث ترى أن الأم ارتكبت خطأ كبيراً وعرضت ابنتها للموت بسبب موافقتها على حقنها بالكيتامين. ولكن الأم «بيتا» لا تستسلم، بل تواصل البحث والتدقيق في كل جانب من جوانب القضية، وتسجل في دفتر خاص وعلى أوراق متفرقة، كل ما يعطونه من أدوية لمايا، وتصف بكل دقة تطورات الأحداث.

يحدثنا الأب جون كوالسكي، عن انعكاس هذه الأزمة على العلاقة بين الزوجين، والمشادات التي نشبت بينهما بسبب إصرار بيتا على تحدي المؤسسة وعدم التقيد بالقيود التي وضعوها في التحادث إلى مايا تليفونياً، كما أنها تتهمه بالسلبية والاستسلام أمام نظام فقدت الثقة فيه تماماً، وأصبحت تشعر بالتالي بأنها ضحية هذا النظام.

سينتهي الأمر بمأساة، عندما يُعثر على الأم «بيتا» في مرآب المنزل بعد أن تكون قد تخلصت من حياتها شنقاً، وتركت وراءها رسالة طويلة تعرب فيها عن عدم استطاعتها تحمل هذه المحنة. ومع تسرب الأنباء عن هذه القضية المعقدة تلتفت إلى الأمر الصحفية الأمريكية دافني تشين التي تنشر القصة، وسرعان ما تنهال عليها

مئات المكالمات الهاتفية من عائلات كثيرة مرت بظروف مماثلة، بل وأكثر فداحة، لتكتشف أن هذا النوع من النزاعات أمر شائع.

تكتشف الصحفية أيضاً، من خلال البحث على شبكة الإنترنت، أن الدكتورة سالي سميث سبق أن ارتكبت مخالفات عدة في التعامل مع الأطفال مما أدى إلى التحقيق معها ثم وقفها لفترة عن العمل، إلا أن الفيلم لا يبحث كثيراً في صحة هذه المعلومة، كما أننا لا نعرف لماذا لم يطرحها محامي الأسرة الذي يظهر ويتحدث كثيراً في الفيلم؟ وهو يبدو واثقاً من نجاح قضية آل كوالسكي، إلا أن القاضي، يأمر باستمرار التفرقة بين الأم وابنتها، وهو ما دفع الأم أخيراً إلى التخلص من حياتها!

يصور الفيلم مقابلات قصيرة مع عدد من الآباء الذين مروا بتجربة الاتهام بإساءة التعامل مع أطفالهم، فمنهم من عوقب بالسجن، بل ومنهم أيضاً -كما نعرف - من لا يزال في السجن منذ أكثر من عشرين عاماً. هل يمكن اعتبار كل هؤلاء على حق والجانب الآخر، أي المنظومة الطبية والقضائية، هي التي اخطأت؟ هل هناك مؤامرة تغطية وتعمية على تجاوزات تحدث داخل تلك المستشفى؟ وما الدافع؟ كلها تساؤلات كانت تقتضي اهتماماً أكبر من جانب مخرج الفيلم لتحقيق التوازن، خصوصاً وأن الدكتورة سالي سميث ترفض -في مرحلة ما- التعاون مع صناع الفيلم بعد أن تحدثت إليهم مرة واحدة أمام الكاميرا، وشرحت موقفها وأصرت عليه.

الواضح أن الفيلم -من البداية- منحاز إلى وجهة نظر الأسرة ضد النظام البيروقراطي الصحي، خصوصاً وأنه يكشف لنا أن الأمر لا يقتصر على حالة عائلة مايا، ولا على ولاية فلوريدا فقط، بل يتجاوزها إلى ولايات أمريكية أخرى كثيرة، كما يظهر من الشهادات التي يقدمها الذين تعرضوا للعقاب من جانب المنظومة الصحية القائمة التي تتعلق بصحة الأطفال.

ستترك مأساة انتحار الأم انعكاسها على الأب وكذلك على «كايل» شقيق مايا، ولكن أساساً على مايا نفسها التي نراها تخرج مع صديقاتها تحاول أن تمارس حياتها بشكل طبيعي بعد أن أصبحت في السابعة عشرة من عمرها، لكنها تخبرنا بأنها عندما تعود إلى المنزل تسيطر عيها التجربة المريرة بتفاصيلها المأساوية مجدداً.

إننا أمام عمل مؤثر كثيراً، ويمكن أن يكون مرهقاً أيضاً بحيث لا يستطيع الكثيرون المضي في مشاهدته؛ بسبب قسوة التفاصيل، وخصوصاً تناقض الآراء بخصوص حالة مايا الصحية، وكيف ظلت لسنوات تعاني من تلك الآلام الغامضة التي ما زالت تعود إليها من وقت إلى آخر، وإن لم يكن بنفس قسوتها في الماضي.

أما الجانب القانوني فهو ما زال ممتداً حتى اليوم مع خوض الأسرة معركة قانونية من أجل المطالبة بتعويض عن الأضرار التي تعرض لها أفرادها جميعاً، فقد أصدرت المحكمة قرارها أخيراً بقبول القضية بعد أن ظلت ترفضها لسنوات، الأمر الذي فُسر رغبةً

واضحة في التستر على «المنظومة» الصحية الرسمية. ومن المقرر نظر القضية في النصف الثاني من العام الجاري، 2023م.

لا يوجد في هذا الفيلم أي نوع مما يعرف بـ «إعادة التجسيد» أو التمثيل لاستعادة وقائع محددة، بل يستعين مخرج الفيلم كبديل للتفاصيل التي لا تتوفر لها وثائق مصورة، بالتسجيلات الصوتية، للمكالمات التليفونية التي كانت تدور بين بيتا والمستشفى، أو بين مايا وبيتا، وغير ذلك، كما يستعين بالتسجيلات المصورة لكثير من المواقف: زيارة بيتا ومايا للمستشفى، تصوير الحقن بالكيتامين، آلام القدمين عند مايا، التسجيل الصوتي للحوار العنيف بين بيتا وزوجها.. لقطات من داخل غرفة مايا في المستشفى كما صورتها كاميرات المراقبة.. وغير ذلك من المواد المدهشة التي ينسج المخرج منها هذا الفيلم المثير الذي استغرق تصويره سنوات.

في الرسالة التي تركتها الأم خلفها، توصي زوجها وابنها بالاعتناء بمايا، وهو ما يتخذه الفيلم عنواناً له. والعنوان يصطبغ أيضاً بالألم الذي سوف يتعين على هذه الأسرة -التي فقدت عموداً أساسياً من أعمدتها- أن تتعايش معه.

40

لعبة «الاستغماية» في شوارع نابولي

ما الذي يمكن أن ينتظر جيل جديد من الأطفال ينشأ في أجواء الفقر والحرمان والبطالة في حواري مدينة نابولي الإيطالية، المليئة بكل مظهر الفقر والجريمة، وحيث يصبح تحقق الحلم مستحيلاً، ولا تجدي إصلاحيات التأديب الحكومية في تقويم السلوك، بل ربما تساهم في تفاقم حالات الانحراف أكثر، ينتهي الأمر بالطفل إلى نفس مصير الأب، أي في السجن.

هذا هو موضوع فيلم «الاستغماية» Nascondino أو الغميضة، وهي اللعبة المعروفة التي يلعبها الأطفال، يغمض أحدهم عينيه ثم يختبئ الآخرون، ليظل يبحث هو عنهم في الأماكن التي يعتقد أنهم يختبؤون فيها. ولكن الفيلم، وهو العمل الأول للمخرجة الإيطالية «فيكتوريا فيوري»، ليس عن اللعبة الطفولية، بل عن واقع خشن، جاف، تحلق فوقه أجواء الجريمة في شوارع «الحي الإسباني» في مدينة نابولي، وهو معروف بانتشار العنف والجريمة.

يتركز موضوع الفيلم حول الطفل «إنطوني» Entoni (9 سنوات)، وعائلته وظروف حياته المرتبكة التي تدفعه لقضاء معظم الوقت في الشارع برفقة صديق له يدعى «ديلان»، يتسكعان، يقودان دراجتين ناريتين ويتجولان بهما، يسبحان في البحر، يمارسان السرقات الصغيرة، يتحايلان للحصول على المتعة، ولو عن طريق حرق السيارات أو جمع بقايا أشجار عيد الميلاد وحرقها في ساحة الحي مع مجموعة من الأولاد. لكن إنطوني طفل عنيد، مشاكس، لا يستجيب سوى لنزعاته الخاصة، تخشى جدته أن يقتفي أثر والده وينتهي مثله إلى السجن، بل إنها لا تجد مخرجاً له من هذا المصير.

يتابع الفيلم حالة «إنطوني» خلال أربع سنوات من عمره، من التاسعة إلى الثالثة عشرة، وهو يقيم مع أمه (ناتاليا)، وأما والده فهو في السجن، وكذلك والد صديقه ديلان؛ فالمافيا تستغل الظروف العسيرة التي تعيشها العائلات، من البطالة، والفراغ، والفقر، وغياب التعليم، لكي تجذب الشباب من عمر مبكر، للعمل في صفوف العصابة. وينتقل هذا المصير من جيل إلى آخر، والدولة تحاول التدخل من أجل انتشال الأطفال الذي ترى أنهم بلغوا حداً من الخطورة لا تسمح بتركهم نهباً للتجنيد من جانب المافيا، فتضعهم السلطات في الإصلاحيات أو في السجن، وهذا هو المصير الذي ينتظر إنطوني.

المشكلة أن الصبي الذي يحلم بأن يصبح ممثلاً، يبدو وكأنه يعيش في الخيال أكثر مما يلمس الواقع، وهو يستمد العنف والمشاكسة

من الأفلام ومما يجري من حوله أيضاً، وحتى وهو يداعب شقيقه الصغير «جايتانو» فهو لا يبدو أبداً رحيماً به، بل فظاً غليظاً. لكنه أيضاً صبي حالم، ربما لو كان قد نشأ في بيئة أفضل لكان له شأن آخر. ونحن نراه مثلاً يناقش صديقه «ديلان» حول فيلم «تيتانك» الشهير الذي يعجب به كثيراً.

الجدة «دورا» تقول إنها لا تفهم لماذا يحيق بهم هذا المصير، وإنها تستشير ورق اللعب علها تحصل على الإجابة. ثم تروي كيف أنها سقطت في شبابها في حبائل المافيا، وكانت صعبة المراس، وكان جميع الشرطيين يعرفونها، وغالباً كانت تقوم بتوزيع المخدرات، ثم سجنت وكانت تتمكن من الفرار من السجن ثم تعود إليه، كما سُجن زوجها الذي اضطر للسرقة لكي يعول أبناءه: الابنة «نتاليا» وشقيقيها اللذين لا نرى لهما أثراً في الفيلم. وربما يكونا في السجن أيضاً، ثم مات الزوج في السجن وهو في الثالثة والعشرين من عمره.

حديث الجدة «دورا» يأتينا متقطعاً، على مدار الفيلم، تماماً مثل حديث «إنطوني» نفسه عن نفسه وعن حياته، وحديث الأم نتاليا، وهذه الأحاديث تأتي من خارج الصور أي ليست أحاديث مباشرة، وهو أسلوب في السرد يجعل الفيلم مزيجاً من التسجيلي والروائي، ولكن المخرجة تستخدم اللقطات القريبة للوجوه من زوايا مختلفة، لكي تحقق تأثيراً عاطفياً، وتستخدم أيضاً مشاهد مسبقة الإعداد، لم يكن ممكناً أن تكون قد تصادف حدوثها أثناء التصوير.

إنطوني مثلاً يسير مع صديقه ديلان في حواري الحي الذي يكثر فيه الأطفال المشاغبون، فيعثر ديلان على هاتف محمول ملقى على الأرض، يلتقطه، فتأتي مكالمة من طرف صاحبه على الفور، يلتقط إنطوني الهاتف من يد صديقه، ويعبث قليلاً مع المتحدث على الطرف الثاني قائلاً له إنه لن يعطيه الهاتف، ثم يطلب مبلغاً من المال مقابل إرجاعه ويحدد له مكاناً في المدينة حيث نرى في المشهد التالي الصبيين يقفان مع رجلين تتعمد المخرجة تمويه وجهيهما لأسباب قانونية، وتلتقط الصورة من زاوية بعيدة بعض الشيء، ثم يعتدي الرجلان على الولدين وينتزع أحدهما الهاتف ثم يبتعدان. العثور على الهاتف ليس من المحتمل أن يكون تلقائياً، أما مشهد الرجلين فقد صور سراً بالطبع. وهو مشهد واقعي تماماً.

هناك مشهد آخر في الفيلم حينما يروي صوت إنطوني (من خارج الصورة) حلماً رآه: لصبي قضى 9 سنوات في السجن، ثم خرج من

السجن، وأخذ يتطلع إلى النجوم البعيدة في السماء، ثم يعبر الشارع، ويدخل مقصفاً يدعى «ركن الحرية»، وهناك يتناول بعضة كؤوس من الشراب ويأكل شطيرة، ثم يستقل سيارة أجرة ويعود إلى بيته. وعندما يصل إلى البيت يجد الجميع نائمين، فيتشمم جميع الملابس والمفروشات، وكل ما يجعله يشعر بمعنى البيت، ثم يجد أن الجميع سعداء.. ويتوقف إنطوني عن السرد. ويهتف مقلداً المخرجة «قطع cut!». والمخرجة تترجم هذا الحلم الذي يرويه بصوته من خلال لقطات مصورة تعكس بشكل حرفي ما يصفه في سياق شاعري، يطلعنا على جانب رقيق في شخصيته. وهذا الحلم جاءه مباشرة قبيل انتقاله إلى الإصلاحية حيث سيقضي هناك عشرين يوماً كما ترى السلطات المسؤولة.

هناك لقطات كثيرة قريبة لوجه الجدة الحزين وهي تدخن، ثم وهي تقلم أظافر يديها، ولقطة مماثلة أخرى للأم وهي تحفف أظافرها أيضاً وإلى جوارها إنطوني، تحدثه عن لون الفراولة الذي اختارته لأظافرها، وأن لديها أيضاً قميصاً باللون نفسه، وهو ما يشي بأنها مهتمة كثيراً بنفسها وأناقتها، فنحن نراها في مشاهد أخرى تتزين أمام المرآة، ولا يخبرنا الفيلم قط من أين تحصل على المال الذي تنفقه على أبنائها، لكن الفيلم يترك لنا مساحة للتفكير، فمورد الرزق الوحيد المتاح في هذه الحالة هو العمل مع المافيا. والجدة تقول في أحد المرات أنها لا تستطيع أن تصرح بكل ما لديها عن نفسها وإلا تورطت فيما لا يحمد عقباه.

أسلوب السرد الذي يعتمد على الانتقال بين اللقطات الواقعية المباشرة التي تتميز كثيراً بالتلقائية خصوصاً تلك التي تجمع بين الصديقين، إنطوني وديلان ولقطات للأولاد في شوارع نابولي يحملون المسدسات ويطلقون النار، وبين المشاهد الأخرى القريبة من روح الأفلام الروائية، وخصوصاً مشاهد إعادة تمثيل الواقع، يمنح الفيلم بعض الإثارة، وبعض الشاعرية، خصوصاً مع استخدام الموسيقى التعبيرية والدرامية، إلا أنه يسبب أيضاً، بعض الحيرة والارتباك في استقبالنا للفيلم، ففي أحد المشاهد نرى إنطوني وهو يهرب من الإصلاحية التي أُودع فيها، وهو مشهد من المستبعد تماماً أن يكون مشهداً تلقائياً، أو حدث من دون ترتيب، فليس من الممكن أن تكون المخرجة قد علمت مسبقاً بنية إنطوني الفرار وتمكنت من الاقتراب بالكاميرا من المكان وصورت حتى بوابته الحديدية الخارجية والصبي يقفز من فوقها. والمؤكد أن المشهد من نوع «إعادة التجسيد»، أي إعادة تمثيل ما حدث. ورغم ذلك يظل الفيلم مثيراً للاهتمام كثيراً، جذاباً في شكله وبنائه، ومتقناً في صوره

المدهشة التي تنتقل من الداخل إلى الخارج، ومن النهار إلى الليل، مع غلبة الطابع الحزين على الصورة بشكل عام، والإضاءة الخافتة والألوان القاتمة.

هناك مشهد ذو دلالة خاصة في الفيلم، يتعلق بشقيق إنطوني الصغير «جايتانو»؛ ففي الجزء الأخير من الفيلم نرى كيف أنه بدأ أيضاً يصبح مشاكساً عنيداً، يقتفي أثر شقيقه، يصر على الخروج إلى الشارع للعب مع الأطفال، يقاوم الذهاب مع أمه إلى المشرفة الاجتماعية التي حددت أياماً معينة يجب أن تراه فيها، كنوع من المتابعة والرعاية النفسية، ثم نراه وهو في الشارع يتسلق الأعمدة، ثم في مشهد آخر يعيد إلى ذاكرتنا المشهد الذي رأيناه في بداية الفيلم، فجايتانو مثل شقيقه، يجمع بقايا أشجار أعياد الميلاد مع أصدقائه، ويصنعون منها كتلة كبيرة وسط ساحة تحيط بها منازل سكنية، ويشعلون فيها النيران، وهي إشارة إلى الدائرة المفرغة وكيف تنتقل حالة الضياع من جيل إلى آخر.

لا شك أن المخرجة تقدم فيلمها من خلال رؤية متعاطفة مع بطلها الصغير، تتابعه والتغيرات وعلامات النضج تظهر على وجهه بوضوح، قبل الأوان، إلا أن الفيلم ينتقد أيضاً السلطات التي لا تمتلك برنامجاً حقيقياً للإصلاح، بل تلجأ للعقاب والقهر الذي يقول لنا الفيلم إنه لا يجدي، وإن إنطوني سيظل يمارس الهرب من الحبس باستمرار، لذلك لا ينتهي الفيلم نهاية مغلقة. نحن نعرف فقط من العبارات التي تظهر على الشاشة في النهاية أنه بعد أن انتهت محاكمة

إنطوني حاول الفرار مجدداً لكنه انتهى إلى سجن الأحداث أي الأولاد تحت السن القانوني، وبعد مرور عدة أشهر، بعد أن عرف إنطوني أن صديق طفولته قُتل على يدي رجل شرطة، أصيب بانهيار عصبي، وبعد فترة وجدوا أنه لم يعد يمكنه من الناحية النفسية أن يتحمل البقاء في السجن، فأعيد إلى بيت أسرته. لكن القصة لا تنتهي هنا. فليس من الممكن إغلاق الدائرة طالما ظلت الأوضاع على ما هي عليه.

41

«المسيرة إلى روما».. الصورة يمكن أن تكذب

قد تكون الصورة السينمائية خير وسيلة للإقناع، للتحريض، والشحن، ثم إثارة الغضب والقيام بدور في إشعال الثورة. ولكن كما أن الصورة يمكن أن تكشف وتعري وتفضح الحقائق، يمكنها أيضاً أن تكذب، وتختلق ما لا وجود له، عندما يتم توظيفها لخدمة الدعاية السياسية. وهذا ما يتناوله ببراعة ودقة ومن خلال بناء سينمائي يتميز بالسلاسة والوضوح، الفيلم الوثائقي الطويل «المسيرة إلى روما» The March on Rome (2022).

مخرج الفيلم، هو الأيرلندي مارك كازين Mark Cousin وهو معروف في مجال الأفلام الوثائقية بأسلوبه الخاص، الذي يمزج بين الذاتي والموضوعي، وباهتمامه الكبير بعالم السينما، أو بعلاقة السينما بالعالم. وهو يتناول في فيلمه الظاهرة الفاشية، وتحديداً صعود الديكتاتور الفاشي موسوليني وحزبه إلى السلطة في إيطاليا قبل مائة عام، ويتوقف أمام تساؤلات مثل: كيف كان ممكناً أن يحدث ما

حدث، وكيف كانت انعكاسات هذا الصعود على إيطاليا وأوروبا، بل وعلى العالم بأسره؟

يربط المخرج في البداية بين صعود موسوليني وحزبه الفاشي الذي يعتمد على العنف والقهر واستخدام القوة المفرطة، وبين اقتحام مبنى الكونغرس الأمريكي في كابيتول هيل من قبل جماعات الفاشيين الجدد في واشنطن في السادس من يناير من العام الجاري، بتحريض أو ربما بتواطؤ من طرف الرئيس السابق دونالد ترامب، الذي رفض قبول نتيجة الانتخابات الرئاسية التي أطاحت به. والمقصود من هذا الربط أن الفاشية لم تنته من العالم، بل عادت مع ظهور النزعات السياسية الشعبوية التي يحتضنها أقصى اليمين. ويستخدم مارك كازين التعليق الصوتي المصاحب للصور، في أسلوب يضفي الطابع التعليمي عل الفيلم، لكي يسلط الأضواء على الظاهرة من جميع جوانبها، ويتوقف أمام بعض الأمور المفصلية في مسار الحركة التي سيؤدي نجاحها بعد نحو عقد من الزمان، إلى صعود الحزب النازي في ألمانيا بقيادة أدولف هتلر، ثم اندلاع الحرب العالمية الثانية بكل ما جلبته من نكبات وكوارث في أوروبا والعالم.

في 28 أكتوبر 1922م، استغل موسوليني الاضطرابات التي كانت تشهدها إيطاليا، وعجز الحكومة (الاشتراكية) عن تسير الأمور، والشعور العام بأن إيطاليا لم تنل من وراء اشتراكها إلى جانب الحلفاء في الحرب العالمية الأولى، مكافأة سياسية مناسبة،

وقرر القيام مع أنصاره بمسيرة كبرى من ميلانو إلى روما، للاستيلاء على السلطة بالقوة إن لم يرضخ الملك لمطالبه ويرضى بتكليفه بتشكيل الحكومة. وقد دعم كبار الرأسماليين وأرباب الصناعات الإيطاليين تلك المسيرة بالمال، فاستأجر الحزب الفاشي عشرات الحافلات وتم نقل ما يقرب من 30 ألف عضو من أعضاء الحزب، ذوي «القمصان السوداء»، إلى روما. لكن المفارقة أن «الزعيم»، أي بنيتو موسوليني نفسه، لم يكن من بينهم كما يوضح لنا الفيلم من خلال الصور الوثائقية، فقد فضل البقاء في ميلانو لكي يجري مباحثات واتصالات لإقناع أحزاب الوسط بتأييده. إلا أن كازين يقول لنا من خلال التعليق الصوتي، أن موسوليني كان يخشى فشل الانتفاضة، وفي هذه الحالة كان سينفذ بجلده إلى سويسرا، ولكن بعد نجاح الخطة من دون إراقة دماء، استقل قطاراً إلى روما ودخلها دخول الفاتحين المنتصرين، وفي اليوم التالي نظمت جحافل «القمصان السوداء» تلك المسيرة التي بالغت الدعاية كثيراً في قوتها وحجمها! في معظم المدن الإيطالية استولت ميليشيات الفاشيين على المواقع الحيوية، وطردوا المسؤولين من مواقعهم وجلسوا مكانهم. وأصدر رئيس الوزراء لويجي فاكتا قراراً بفرض حالة الطوارئ وبالتالي استدعاء الجيش لقمع التمرد. إلا أن الملك فيكتور عمانويل الثالث رفض التوقيع على هذا القرار، بدعوى أنه يمكن أن يؤدي إلى نشوب حرب أهلية في البلاد، فاستقالت الحكومة وتولى موسوليني السلطة. وبذلك سقطت إيطاليا بين أيدي الفاشية.

يقسم كازين فيلمه إلى فصول تحمل عناوين مختلفة، والمقصود أن يغطي عبر أكثر من ساعة ونصف هو زمن الفيلم، كيف أدى التضليل السينمائي والتلاعب الفظ بالصورة، إلى تجميل صورة الفاشية وصورة موسوليني وتسويقه للشعب الإيطالي باعتباره بطلاً تاريخياً. فالمخرج يتوقف كثيراً ويظل يعود ليسترجع لقطات من الفيلم الدعائي الشهير «إلينا» A Noi الذي أخرجه المخرج الإيطالي أومبرتو باراديزي وعرض في العام التالي مباشرة 1923م، فقد تلاعب باراديزي بالصور من خلال المونتاج كما يوضح لنا ويشرح تفصيلاً المخرج مارك كازين، وبالغ في أعداد الحشود التي شاركت في الاستعراض شبه العسكري في روما بعد انتصار الحركة، كما يوحي بنقاء الطقس ويستبعد أي لقطات تظهر الغيوم وهطول الأمطار في ذلك اليوم، مع بقاء معظم سكان المدينة بعيداً عن الحدث.

استخدم باراديزي أيضاً مناظر خاصة صورت في الأستديو من أجل الدعاية للحزب الفاشي، مع تمجيد شخصية «الدوتشي» أي موسوليني، على غرار معظم أفلام الدعاية السياسية، مع تجاهل حقيقة أن موسوليني كان غائباً عن المسيرة التي دعا إليها كما يخبرنا كازين في تعليقه الصوتي على صورة الزعيم الذي سيصبح أصغر رئيس وزراء في أوروبا (كان عمره وقتها 39 عاماً).

يتوقف المخرج أمام اللقطات، يجمد الصورة، يشير إلى تكرار ظهور شخصين يسيران عكس الحشد الصغير الذي يتجه للأمام، وهو ما يؤكد أن براديزي استخدم نفس اللقطة مرات عديدة في سياق ممتد للإيحاء بكثرة عدد المشاركين في المسيرة. ويقوم المخرج بتشريح اللقطة، بتجميد الصورة تارة، والعودة إلى الوراء تارة أخرى، لكشف التزييف الذي حدث، فالصورة يمكن أن تكذب، لكنه يضيف أن موسوليني كان يطرح نفسه أيضاً باعتباره فناناً، وأن «الثورة» التي قام بها كانت عملاً فنياً!

يستخدم الفيلم الكثير من لقطات الأرشيف لإعادة بناء صورة إيطاليا والعالم في تلك الفترة، ويتوقف أمام طموح إيطاليا الفاشية للحصول على مستعمرات لها وتأسيس إمبراطوريتها الفاشية لكي تنافس الامبراطوريات الكبرى مثل الفرنسية والبريطانية، فنرى كيف غزت إيطاليا البلقان واحتلت ألبانيا وكرواتيا، ثم اتجهت إلى إفريقيا، لتحتل إثيوبيا مع استمرار احتلالها للأراضي الليبية.

يكشف لنا الفيلم أن صعود موسوليني والفاشية الإيطالية لقي أيضاً إعجاباً من جانب زعماء كبار في الغرب، مثل وينستون تشرشل الذي أبدى إعجابه الكبير بالدوتشي ووصفه بأنه « أعظم المشرعين على قيد الحياة»، كما بعث إليه العالم المرموق ألبرت أينشتاين، رسالة يعرب فيها عن إعجابه بشخصيته وشجاعته، ثم أدار الغرب وجهه كما فعل فيما بعد مع النازية، عن الفظائع التي ارتكبت بحق الأقليات. لكن كازين يصف مثل هذه الموجة من الإعجاب بالفاشية بأنها مثل «العدوى»، فقد ساهمت في انتشار الفاشية خارج إيطاليا، بدليل تأسيس حزب سياسي في بريطانيا على غرار الحزب الإيطالي الفاشي.

يمنح كازين فيلمه طابعاً شعرياً، فيمزج بين أسلوب الفيلم التمثيلي والفيلم الوثائقي عندما يستعين بالممثلة (والمخرجة) الإيطالية «ألبا روورواكر» Alba Rohrwacher التي تظهر بين الحين والآخر، تمثل دور سيدة إيطالية بسيطة من ذلك العصر، تخاطبنا مباشرة وهي تتطلع نحو الكاميرا، في البداية تبدي استحساناً وحماساً لصعود الفاشية ولشخصية موسوليني، ولكنها تفقد تدريجياً ثقتها في النظام، إلى أن تصل للرفض والمعارضة. إنه تعبير مجازي عما حدث للشعب الإيطالي نفسه الذي كان واقعاً في البداية تحت تأثير الكاريزما الشخصية لموسوليني ومزاعمه في النهوض بإيطاليا كأمة قوية متحدة، مع استعادة أمجاد الإمبراطورية الرومانية، وكلها أشياء وعدتهم بها الفاشية قبل أن تنكسر وتندحر في الحرب العالمية الثانية.

هنا يسخر كازين من مقولة موسوليني الشهيرة التي تتلخص في أنه سيستعيد النظام والعظمة الإيطالية «بالحب إن أمكن، أو بالقوة إن اقتضى الأمر»!

يستخدم كازين في الفيلم لقطات لنهاية موسوليني وعشيقته، تلك النهاية التراجيدية العنيفة، بالشنق على أيدي الحشود الغاضبة من الإيطاليين بعد الهزيمة وظهور الفظائع التي ارتكبها النظام الفاشي، بعد دخول القوات الأمريكية البلاد. وفي لقطات وثائقية نرى رفع الجثتين فوق عمودين من أعمدة الإضاءة في وسط ميلانو. وينتقل كازين في القسم الأخير من فيلمه لكي يطلعنا على الوجه الآخر لقوة السينما. فإذا كانت قد خضعت حيناً للدعاية السياسية الفجة، ولعبت دوراً في التضليل والكذب، فهي في الوقت نفسه

تصدت وقاومت وكشفت، ويضرب هنا مثالاً بما قدمه كبار السينمائيين في العالم من أمثال شارلي شابلن وكارل دايير، وغيرهما.

في الفيلم كثير من اللقطات الأرشيفية، التي يعيد المخرج اكتشاف الكثير منها، كما يستخدم الصور واللقطات الثابتة، والتواريخ وأسماء الأماكن وعناوين الفصول، والتعاقب الذي لا يقوم على الأزمنة المختلفة، بل على وضع خطوط عريضة تحت ظواهر محددة، وفصول مجهولة في تاريخ الفاشية الإيطالية، ثم تداعيات حكمها، في الداخل والخارج. وهو بالتالي عمل كبير يعيد فتح هذا الملف بأسلوب رصين، يتسم بالبساطة في الطرح، والانسيابية في الإيقاع، ويبتعد عن الصخب، فهو يبتعد -في شريط الصوت المصاحب- عن المغالاة في خلق التأثيرات الدرامية، ويترك المجال للصورة لكي تتنفس، ولا يكتفي بالوصف، بل يتوقف أمام الصور ويحللها ثم يقدم تفسيراته الخاصة لها. وبالتالي يمكن القول أيضاً، إنه يظل عملاً ذاتياً نابعاً من ضمير المخرج الذي كتب مادة فيلمه بالتعاون مع المخرج الإيطالي توني ساكوتشي.

ولا يكتفي الفيلم بالتعليق الصوتي المباشر، بل يستخدم أيضاً لقطات كثيرة من الأفلام التي وجهت النقد لعصر موسوليني، وأشهرها الفيلم الإيطالي «يوم خاص» A Special Day الذي أخرجه إيتوري سكولا عام 1977م وقام ببطولته مارشيللو ماستروياني أمام صوفيا لورين. ويصور الفيلم علاقة التعاطف التي تنشأ بين جارين هما كاتب يساري مثلي مهدد بالاعتقال، وربة منزل

تعاني من فظاظة زوجها المنتمي للحزب الفاشي. وتدور الأحداث في يوم واحد هو يوم زيارة هتلر لروما.

قد يعيب فيلمنا هذا بعض الإفراط في الاستنتاجات الذاتية، وصيغة الإدانة المسبقة، لكن ما الذي يمكن أن ننتظره من فيلم عن فاشية موسوليني؟ لا أظن أن الحيادية أو الموضوعية المطلقة، يمكن أن تفيد في هذه الحالة. فالمشاعر ليس من الممكن تحييدها خصوصاً وأننا نشهد اليوم صعوداً مثيراً للفاشية الجديدة.

في بداية الفيلم نرى صورة ضخمة على جدار لموسوليني وهو يصور بكاميرا سينمائية وخلفه شعار منسوب إليه يقول «السينما هي السلاح الأقوى». لقد كان معروفاً أن موسوليني الذي ظهر في «عصر الراديو» كان مبهراً بقوة الكاميرا السينمائية وقدرتها على نقل الصورة، وبعد ظهور الفيلم الناطق تمكن من السيطرة على الجريدة السينمائية ومخاطبة الشعب الإيطالي من خلالها أسبوعياً.

42

«نووي» ضرورة العودة إلى الطاقة النووية

كعادته، وكما عرفناه من خلال أفلامه الوثائقية التي بدأ في إخراجها منذ عام 2000م، عاد المخرج الأمريكي الكبير أوليفر ستون لكي يثير الجدل مجدداً، بفيلمه الوثائقي الطويل الجديد «نووي» Nuclear (2022) الذي شهد مهرجان فينيسيا السينمائي الأخير عرضه العالمي الأول.

نحن نعيش في عصر التغير المناخي، والتلوث البيئي، وارتفاع درجة حرارة الأرض بدرجة تنذر بالخطر، وهو ما يرى ستون أنه أخطر من أي كارثة كونية أو جائحة كبرى، وأن العالم لو لم يتوصل بحلول العام 2050م إلى بدائل لمصادر الطاقة التقليدية الحالية التي تسببت في كل هذه المخاطر، سيكون الوقت قد تأخر كثيراً، وستصبح الكارثة مؤكدة، ومن الممكن أن نشهد نهاية صورة عالمنا التي نعرفها الآن.

ولكن ما العمل؟ مصادر الطاقة التقليدية الموجودة تتركز -أساساً- في المحروقات، أي النفط والغاز، وهو ما يؤدي إلى التلوث المستمر للبيئة، وما ينتج عن ذلك بالطبع، إذن ما هو البديل؟

يستند ستون إلى مصدرين أساسيين هما اللذان دفعاه إلى صنع هذا الفيلم، الأول هو فيلم «الحقيقة المزعجة» An Inconvenient Truth الذي أخرجه ديفيز جوجنهايم عام 2006م، ويتبنى حملة نائب الرئيس الأمريكي الأسبق، آل غور، التي كان تهدف إلى لفت أنظار الملايين في العالم، إلى خطورة ظاهرة الاحتباس الحراري على مستقبل الحياة على كوكب الأرض. والمصدر الثاني هو كتاب «مستقبل مزدهر: كيف حلت بعض البلدان مشكلة التغير المناخي ويمكن لباقي الدول أن تحذو حذوها؟ A Bright Future: How Some Countries Have Solved Climate Change and the Rest Can Follow وهو الكتاب الذي صدر عام 2019م من تأليف البروفيسور جوشوا جولدشتاين.

اشترك جولدشتاين مع أوليفر ستون في كتابة سيناريو فيلم «نووي»، الذي يمكن القول إنه عمل وثائقي علمي وتعليمي في نفس الوقت، أي أن المقصود من ورائه ليس استعراض الآراء والآراء المضادة على غرار «الريبورتاج» التلفزيوني، بل هو يتبنى -من البداية- رؤية مخرجه الواضحة المحددة التي توصل إليها نتيجة أبحاثه وقراءاته وتفقده عن قرب للمصادر التي تدعم موضوع الفيلم، كما سنرى.

يتكون الفيلم من مئات اللقطات والصور الفوتوغرافية والرسوم البيانية والخرائط وتصاميم الجرافيكس، والمقابلات، وكل ما يمكن أن يدعم رؤية مخرجه التي ترمي أولاً إلى إزالة ما ترسخ في عقول ملايين البشر منذ عشرات السنين، عن مخاطر الطاقة النووية، بحيث أصبحت كلمة «نووي» -التي يختارها ستون عنواناً لفيلمه- كلمة مخيفة، تسبب الرعب والقشعريرة، وذلك لأنها ببساطة، ترتد بالذاكرة إلى هيروشيما ونجازاكي، وإلى تشرنوبيل وفوكوشيما.

والهدف الثاني، هو إثبات أن الطاقة النووية هي الأفضل من جميع النواحي، وأن هذا ما يقوله كثير من العلماء والخبراء، وعلى رأسهم جولشتاين نفسه الذي يظهر في الكثير من مشاهد الفيلم، محللاً ومعلقاً..

ستون اليوم يريد أن يقلب الصورة المستقرة منذ عقود في أذاهننا تماماً، ويريد من خلال فيلمه هذا أن يعيد الاعتبار مجدداً إلى الطاقة النووية، وينقي سمعتها مما لحقها من تشويه. وهو يبدأ من البداية، أي من عام 1898م، منذ أن اكتشفت ماري كوري مادة اليورانيوم الطبيعية، ويحلل ويوضح لنا كيف أن اليورانيوم مادة أصيلة موجودة في تربة الأرض، أي أنها كانت جزءاً طبيعيا من تكوين الأرض منذ 6 بلايين سنة، وأن اليورانيوم موجود بنسبة ما في الأرض، يتفاعل ويتخصب بنسبة ضعيفة بالطبع، ومنه تستمد الأرض حرارتها كما أن الإنسان، حسب ما يقوله ستون في الفيلم، يتعرض للإشعاع النووي بنسبة ما غير ضارة، وهو الذي يمنح أشعة الشمس قدرتها

على الإضاءة، عندما تتسلل إلى اليورانيوم المدفون في التربة. وهو يطالب بالتالي، العودة إلى أقدم عنصر طبيعي للطاقة مغروس في تربة الأرض.

يشرح ستون كيف تعرضت فكرة الاستعانة بالطاقة النووية لضربة قاصمة بعد تفجير قنبلتي هيروشيما ونجازاكي في أواخر الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى مقتل عشرات الآلاف من البشر. إلا أن الرئيس الأمريكي الأسبق آيزنهاور جاء بعد ذلك في عام 1953م فأعلن ضرورة تسخير الطاقة الذرية من أجل السلام. ونحن نشاهد كل هذه الأحداث من خلال وثائق مصورة، ومقاطع بصرية تم اختيارها بعناية. والحقيقة أن ستون يستخدم الكثير جداً من لقطات الأرشيف التي تقتضي بحثاً مكثفاً عن أدق صورة يمكن أن تدعم موضوع الفيلم، ومنها أيضاً لقطات كثيرة من أفلام سينمائية تركت تأثيرها على المشاهدين في العالم، أي ساهمت في تشويه فكرة الطاقة الذرية والنووية، ورسخت الرعب منها.

يرى ستون أن العالم كان قد بدأ بعد خطاب آيزنهاور الشهير في الأم المتحدة، يتطلع إلى إنشاء المفاعلات النووية واستخدام تلك الطاقة في توليد الكهرباء. ولكن اللوبي الذي يدعم مصالح احتكارات النفط العملاقة، شن حملة منظمة بهدف تخويف العالم من الطاقة النووية، وبعد الحادثة الشهيرة التي وقعت عام 1979م في مفاعل «جزيرة الأميال الثلاثة» بولاية بنسلفانيا، مع إصابة أجزاء من المفاعل بالخلل أدى إلى تسرب بعض الأشعة النووية،

ظهرت المطالبة بوقف أو تقليص الاعتماد على الطاقة النووية.

ورغم أنه أكبر حادث من نوعه يتعلق بالمفاعلات النووية في الولايات المتحدة، إلا أنه لم يتسبب -حسب الفيلم- في موت شخص واحد، كما أن الأبحاث التي أجريت فيما بعد لتقدير مدى انتشار الإصابة بالسرطان عند سكان المنطقة، اختلفت التقارير حولها كثيراً، إلا أن الحادث كان كافياً لإثارة الفزع، وظهور الجماعات التي تطالب بوقف العمل بالطاقة النووية. ويصور ستون أن الحملة شملت صناع الخيال السينمائي، وكانت بدايتها ظهور فيلم «متلازمة الصين» China Syndrome في نفس العام، أي 1979م، من بطولة جين فوندا التي قادت بعد ذلك، حملة لإغلاق المفاعلات النووية بشكل نهائي.

يرى فيلم «نووي» أن كلاً من القوى المحافظة والقوى التقدمية، اتفقتا على لعنة الطاقة النووية وشيطنتها. وهو يتوقف ويحلل كيف يتم التعامل مع النفايات النووية بحرص شديد، ودفنها في أماكن خاصة مهيئة طبقاً لمقاييس علمية، تحت الأرض، بحيث لم يثبت قط أنها أدت إلى تلويث البيئة المحيطة عن طريق تسرب الإشعاعات، مقارنة مع نواتج الطاقة التقليدية والأبخرة الناتجة عن المحروقات التي تتسرب إلى البيئة وتتسبب في تلوث الماء.

يثبت الفيلم أن الطاقة النووية أكثر أماناً، وأرخص كثيراً وأقل ضرراً، وأكثر كفاءة وفعالية في توليد الكهرباء. وأن وقف أو تقليص العمل بها في بلدان عديدة خصوصاً بعد حادث تشرنوبيل قد أضر

بمشاريع توليد الكهرباء خصوصاً في البلدان الفقيرة، ويثبت ستون -بعد أن يذهب إلى روسيا هناك ويتحدث إلى كبير العلماء الذي كان مسؤولاً عن المفاعل، ويستمع إلى تفاصيل ما وقع بالتفصيل- يثبت أن الحادث كان نتيجة لخطأ بشري وليس بسبب خطأ في تصميم المفاعل نفسه، وكيف تم التغطية على الحقائق والمبالغة والتهويل في الأمر لأغراض تخدم احتكارات البترول. وقد حدث نفس الشيء مع حادث انفجار محطة فوكوشيما الذي يقول ستون في فيلمه إنه لم يؤد إلى موت شخص واحد، وأنه تم التعامل معه بكل حرفية ومهنية على أرقى مستوى من جانب اليابانيين. ومن دون أي تسرب إشعاعي خطير يهدد الصحة العامة، في حين تقف الحكومات عاجزة عن وقف تلويث البيئة الناتج عن الاعتماد على المحروقات.

ومن أكثر أجزاء الفيلم إثارة للاهتمام والمتعة، الأجزاء التي نرى ستون خلالها يذهب إلى بلدان مختلفة، مقتبساً أسلوب مايكل مور، لكي يتجادل مع المسؤولين والخبراء والمتخصصين حول الطاقة النووية. فهو يذهب إلى ألمانيا وفرنسا وكندا والسويد وروسيا والصين، ويصور كيف أهملت ألمانيا كثيراً محطات الطاقة النووية، تحت ضغوط اللوبي التقدمي وجماعات الخضر، وفضلت الاتجاه إلى مصادر الطاقة البديلة، الرياح والطاقة الشمسة، وهي في رأيه، مصادر غير مستقرة، بل ونادرة والاعتماد عليها غير عملي. أما فرنسا فقد أصبحت -كما يقول- الدولة الأكثر اتجاهاً في العالم للاعتماد على الطاقة النووية، وكيف أنها بدأت في تشييد الكثير من

المحطات النووية، وأنها أصبحت تعتمد في توليد الكهرباء بنسبة 70 في المائة على الطاقة النووية.

ويدلل الفيلم بالأرقام على الاتجاه المتزايد في روسيا والهند على إعادة الاهتمام بإنشاء محطات الطاقة النووية، بعد أن أصبح واضحاً أن هذه الطاقة أكثر أماناً وأقل تكلفة، وأن الناتج منها أسرع من غيرها، كما أن الصين توسعت في إنشاء أنواع جديدة من المحطات الصغيرة الأقل تكلفة، وخصوصاً أنها أعلنت نيتها الوصول إلى الدرجة صفر في استخدام المحروقات بحلول عام 2050م.

هل ما يقوله ستون ويشهد معه -فيما يقوله- عدد كبير من العلماء والخبراء من بلدان عديدة، يمكن الوثوق به؟ إنه يستخدم في فيلمه من البداية منهج التعليق الصوتي، بصوته، يشرح ويحلل ويتوقف أمام الخرائط والبيانات والأرقام، يحاول أن يقدم تفسيرات يسهل تلقيها وفهمها. لكن من الواضح أن الفيلم تعرض -حتى من قبل عرضه وهو ما زال في مرحلة الإنتاج- إلى حملة موجهة من قبل جماعات الضغط المدعومة من جانب احتكارات أصحاب المصالح في الإبقاء على الاستخدام المستمر لوسائل الطاقة التقليدية. كما واجه الفيلم هجوماً من جانب من يرفضون منهج أوليفر ستون في أفلامه الوثائقية، ويتهمونه بأنه صنع أفلاماً تعلي من شأن شخصيات ديكتاتورية يعاديها الغرب، مثل شافيز وكاسترو وبوتين.

في الجزء الأخير من فيلمه، يعود ستون إلى أمريكا، حيث يلتقي عدداً من العلماء الشبان الذين يعملون على إقامة عدد من المحطات

النووية الصغيرة، من أجل توفير الكهرباء بأسعار رخيصة لعدد من السكان في بعض المدن الصغيرة الداخلية، وهي خطوة تعكس عودة الاهتمام الأمريكي بالطاقة النووية بعد أن قضت عليها الدعاية السوداء.

الفيلم يسلط الأضواء على موضوع يهم مستقبل العالم كله، ويطرح الكثير من التساؤلات، بل والفرضيات، حول مستقبل الأرض، ومستقبل الإنسان، وهل يمكن الاستمرار على ما نحن عليه اليوم، من إهدار للطاقة، وتسريب للانبعاثات الضارة، والتسبب في كوارث قادمة قد تتسبب كما يقول العلماء، في الفيلم وخارج الفيلم، في محو مدن رئيسية كبرى في العالم؟

كانت زيارة ستون إلى موسكو قبل اندلاع الحرب في أوكرانيا التي أدانها ستون بالطبع، لكنه دعا -خلال المؤتمر الصحفي الذي عقده على هامش مهرجان فينيسيا بعد عرض فيلمه هناك- إلى التقارب والتصالح والتوصل إلى حلول، ضارباً المثل بإنهاء الحرب الباردة في السابق، وبالتعاون بين الولايات المتحدة وروسيا في مجال الفضاء وغيره، داعياً إلى استعادة روح التعاون من أجل خير البشرية.

43

«القوة العظمى».. أحادية النظرة

لا شك أن الحرب في أوكرانيا توفر مادة جيدة لعمل فيلم وثائقي متميز، ففي أوكرانيا الآن كل عناصر السينما الوثائقية: الغزو، الاشتباكات العنيفة، المأساة الإنسانية المثيرة للأسى، التطورات السياسية على الصعيد العالمي يوماً بعد يوم، تأثير الأزمة على العالم، وغير ذلك.

قد يكون فيلم «القوة العظمى» (Superpower (2023 هو الفيلم الوثائقي الطويل الأول المكتمل عن هذا النزاع المسلح، الذي توفرت له إمكانيات إنتاجية كبيرة، وقد جاء أساساً، بمبادرة من النجم السينمائي الأمريكي شون بن، المعروف باهتماماته السياسية. وكان الدافع الأساسي لإنتاج الفيلم وتصويره في أوكرانيا، الإحاطة بشخصية الرئيس الأوكراني فلوديمير زيلنسكي، باعتباره ممثلاً كوميدياً شاباً، نجح في الوصول إلى رئاسة الدولة في ظروف تاريخية معقدة، ليس أقلها قيام روسيا بضم شبه جزيرة القرم في 2014م.

كان شون بن يعتزم تصوير الفيلم -الذي اشترك في إخراجه مع آرون كوفمان- قبل وقوع الغزو الروسي للأراضي الأوكرانية، وكان يرغب في إجراء مقابلة طويلة مع الرئيس زيلنسكي في خريف 2021م، إلا أن شون بن وفريق التصوير وصلوا إلى كييف حيث تمت المقابلة الأولى مع زيلنسكي قبل يوم واحد من دخول القوات الروسية. وبعد وقوع الحرب، تطور المشروع إلى فيلم أكثر طموحاً، يغطي جوانب متعددة من الأزمة.

هناك بعض الفروق المعروفة بين الفيلم الوثائقي، و«الريبورتاج» التلفزيوني. أهمها أسلوب السرد والعرض، فبينما يميل الفيلم الوثائقي إلى تحليل موضوعه من مختلف جوانبه مع الاستعانة بصور ومواد تدعم رؤية صانع الفيلم، يميل «الريبورتاج» إلى تصوير

حدث واحد والتركيز عليه، غالباً من وجهة نظر موضوعية أو «محايدة»، يتوفر لها قدر من التوازن في العرض.

والملاحظة الأولى على فيلم «القوة العظمى» أنه يمزج بين النوعين، ويطغى عليه بوضوح لا يمكن إنكاره، الجانب «الشخصي»، فبطله -إن جاز أن نستخدم هذه الكلمة- أي نجم هوليوود «شون بن» نفسه- يظهر في غالبية مشاهد الفيلم، يقدم ويشرح ويحقق ويسأل ويستقصي ويعلق، بل كثيراً أيضاً ما يلعب دور «المروج» المتحمس، الذي يتبنى من البداية وجهة نظر أحادية -أقرب ما تكون إلى الدعائية المباشرة- مع الجانب الأوكراني، لدرجة أنه يناشد بشكل مباشر -قرب نهاية الفيلم- الولايات المتحدة والغرب عموماً لتزويد أوكرانيا بالأسلحة الثقيلة، دفاعاً عن الحرية والديمقراطية.

يمزج الفيلم أيضاً بين المواد الكثيرة المصورة (من الأرشيف) لتفاصيل من ساحة الحرب وآثارها على المدن، وبين اللقاءات المباشرة التي يجريها شون بن مع الكثير من الشخصيات: بداية من زيلنسكي نفسه (الذي يقابله مرتين) إلى عمدة كييف، ثم عدد من الجنود والنشطاء والمسؤولين السياسيين (وزير الخارجية ووزير الدفاع ورئيس البرلمان، وغيرهم) وبعض الطيارين، والصحفيين، وعدد من السكان الذين تعرضت منازلهم للقصف. لكن شون بن حاضر باستمرار في الصورة، سواء ونحن نراه جالساً في مؤخرة السيارة الرباعية الدفع التي ينتقل بها من مكان إلى آخر، أو أثناء حضوره المؤتمرات الصحفية، أو في لقاءاته المتعددة؛ لذا يمكن

القول إن الفيلم ليس عن أوكرانيا أو رئيسها فقط، بل عن أوكرانيا كما يراها شون بن، وهو يتحدث ويروي لنا عن بداية فكرة الفيلم، وعن وصوله إلى كييف، ثم عن صعوبة لقائه بالرئيس زيلنسكي في اليوم السابق مباشرة لاندلاع الحرب، وكيف حافظ الرئيس رغم ذلك، على وعده وقابله في القصر الجمهوري، ثم يظل شون بن يأخذنا معه في مونتاج ملتوي متقلب، يشي بالتوتر، يتحدث ويشرح، بل ويمزح أيضاً أحياناً، وينتقل من فكرة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر.

يرحب زيلنسكي بشون بن ترحيباً حاراً، ويبدو كما لو كان يتشبث بالمقابلة المصورة التي يجريها معه رغم ضعف لغته الإنجليزية، فهو يدرك أن هذه المقابلة يمكنها أن تفيده في حملة الضغط التي يمارسها على حكومات الغرب طلباً لمزيد من الأسلحة والمساعدات منذ أن بدأت الأزمة في التداعي. هنا يضيع الفارق كثيراً بين دور السينما كوسيط يسعى لتقريب وجهات النظر بين الشعوب، والدعوة إلى السلام، وبين كونها أداة دعائية أحادية تستخدم للشحن والتعبئة. وهذه السمة الأخيرة تتضح كثيراً في الفيلم.

في اللقاء الأول يستبعد شون بن أن تغزو روسيا الأراضي الأوكرانية، كما يستبعد ذلك أيضاً الكثير من الصحفيين والمسؤولين الأوكرانيين، لكن هذا تحديداً ما يقع في اليوم التالي مباشرة. ومن الفكرة الأساسية للفيلم، أي الكشف عن الجوانب المتعددة لشخصية زيلنسكي، الممثل الذي أصبح رئيساً، يصبح الفيلم

تلخيصاً للحرب الأوكرانية، وآثارها المدمرة على البنية الأساسية والمدنيين: كيف يعيشون داخل محطات قطارات الأنفاق، وكيف يتعايشون ويدبرون أمور حياتهم اليومية، وما هي مشاعر الجنود الذين يتصدون للغزو، وكيف ينظر الناس إلى قيادة زيلنسكي للصراع؟

ينتقل شون بن في شجاعة من مكان إلى آخر، يحاور ويصور ويتوقف أمام الكثير من التفاصيل الحياتية والإنسانية، فلا شك في شجاعته وقوة شكيمته، إلا أنه لا يكلف نفسه، خلال تجواله عبر مناطق الصراع، استطلاع وجهة النظر الأخرى، آراء سكان الدونباس مثلاً، كما لا يحاول تصوير التصريحات الموازية الأخرى من الجانب الروسي، لكي يحقق التوازن في العرض لفيلمه من الناحية السياسية، لكنه يندمج تماماً في الشحن والتعبئة والدعاية

لدرجة أنه يقول بشكل مباشر في أحد المشاهد -واصفاً زيلنسكي-: «إنني أؤمن بكل قلبي، أن هذا رجل حب، رجل يتمتع بالذكاء والشجاعة. وما زلت أعتقد أن القيادة مع الحب، تثبت أنها أقوى سلاح على وجه الأرض».

ولعل هذا التركيز الكبير على حضور الذات، أي شخص شون بن نفسه، في قلب الفيلم وقلب الأحداث، هو ما دفع أحد النقاد الأمريكيين إلى القول إنه بدا كما لو كان لاعباً أساسياً في الحرب، أو الطرف الثالث في النزاع، إلى جانب بوتين وزيلنسكي بالطبع!

هناك صور عديدة تلخص مسار النزاع، وبعض المشاهد التي يستخدم فيها صانعا الفيلم الجرافيكس، والخرائط، والشرح المقتضب لتقريب الموضوع من المشاهدين في العالم، وهناك الكثير من المقابلات التي تبدأ وتنقطع ثم يعود إليها مجدداً فيما بعد، وهو ما يجعل الفيلم يعاني من الثقل والترهل والتكرار في لحظات عديدة، ويجعل المشاهد يتساءل عن جدوى بعض الأحاديث التي لا تضيف جديداً.

شون بن -المخرج المحاور- يبدو مفتوناً بشخصية زيلنسكي، الممثل الكوميدي الذي قاده مصيره إلى أن يقود بلاده ضد قوة عظمى في حرب ضارية. وعلى حين يقدم الفيلم بعض اللمحات عن تاريخ زيلنسكي قبل أن يصبح رئيساً، من خلال مقاطع من الأفلام أو البرامج التلفزيونية التي ظهر فيها، يكتفي شون بن بهذه اللمحات دون التعمق في تلك العلاقة الخاصة بين عالم التمثيل،

وعالم السياسة. ولكنه ينقل لنا وجهة نظر جندي أوكراني شاب يبدي شكوكه في إمكانية أن ينجح زيلنسكي في التصدي لشخصية سياسية من وزن الرئيس الروسي بوتين، ولكن هذا التشكك كان عند اندلاع الأزمة. أما بعد أن تطور الوضع، نشاهد الجندي نفسه وهو يبدي إعجابه بشجاعة الرئيس، متراجعاً عن رأيه السابق فيه.

يخصص الفيلم جزءاً كبيراً للعودة إلى الأحداث التي شهدتها أوكرانيا قبل وصول زيلنسكي إلى السلطة، عن الفساد الذي انتشر في أوساط الطبقة السياسية، والغضب الذي اشتعل في «ميدان»، أو الثورة التي أدت إلى الإطاحة بالرئيس السابق يانكوفيتش في 2014 -2013م، ثم كيف بدأت صورة زيلنسكي في الظهور كبديل سياسي أذهل الكثيرين: ممثل كوميدي، شاب، يهودي، يتحدث الروسية، صنع شهرته أساساً في روسيا حيث عمل كثيراً ونال شعبية بين الجمهور الروسي، مشارك في برامج تلفزيون الواقع، ثم كيف أصبح أكبر مناوئ للنفوذ الروسي، وكيف تحول الرأي العام في أوكرانيا تجاهه، من التشكك في قدراته إلى التأييد الكبير الذي يلقاه خصوصاً بعد الغزو، أي بعد أن رفض نصيحة الرئيس بايدن بمغادرة أوكرانيا.

في أحد المشاهد التي يستعين بها الفيلم من أحد المسلسلات التلفزيونية التي قام ببطولتها زيلنسكي، نشاهده مع طفل يمثل دور ابنه، يرقد معه في فراش واحد. الطفل يعرب له عن قلقه وخوفه من المجهول، إلا أن الأب -أي زيلنسكي- يطمئنه ويقول إنه لا يجب أن

يخشى شيئاً، وأنه سيتصدى لأي خطر يمكن أن يأتي. وعندما يسأله الابن عن مصدر قوته يجيبه: أنت مصدر قوتي.. «القوة العظمى». ومن هنا جاء عنوان الفيلم.

شون بن يضمن فيلمه الكثير من اللقطات التي سجلها لاتصالاته عبر برنامج زووم، مع زيلنسكي في 2021م قبل أن يقرر القيام بزيارة أوكرانيا التي تكررت ثلاث مرات، وعندما اشتدت الأمور وازدادت حدة النزاع المسلح وقصف كييف، اضطر -كما نرى في الفيلم- إلى الخروج مع فريق التصوير عبر الحدود إلى بولندا، ولكن سيارتهم تتعطل في صف طويل لا يكاد يتحرك، فيغادرون السيارة ويقررون السير على أقدامهم وعبور الحدود. لكن شون بن سيعود مجدداً للقائه الثاني مع زيلنسكي في حديقة بمكان لا يكشف عنه الفيلم بالطبع، حيث يكرر زيلنسكي مناشدة الإدارة الأمريكية تزويد بلاده بمزيد من الأسلحة وخصوصاً الأسلحة الهجومية، ويقول ملخص موقفه: «لكي تطير فأنت تحتاج إلى جناحين.. لا تعطني جناحاً واحداً ثم تسألني متى ستطير؟ أنا لا يمكنني الطيران بجناح واحد».

44

«تحت سماء دمشق».. مشكلة المرأة

المرأة في سوريا تعاني من القهر المنزلي الذي يمارسه الرجل عليها، كما تعاني من القهر العام الواقع على النساء في المجتمع كله، وخصوصاً في زمن الحرب الجارية هناك، ممنوع عليها -بفعل تراكمات كثيرة- الحديث عن محنتها، لكن فيلماً جديداً حاول كسر هذا الصمت.

موضوع المرأة السورية ومحنتها في زمن الحرب، هو الموضوع الذي يناقشه فيلم «تحت سماء دمشق» (2023) الذي اشترك في إخراجه ثلاثة من المخرجين هم: طلال الدركي، وهبة خالد، وعلي وجيه، في تجربة جديدة، تجمع بين الوثائقي والروائي، اقتضت من الدركي وزوجته هبة خالد العمل عن بعد، من ألمانيا لعدم قدرتهما دخول سوريا لما في ذلك من مخاطر عليهما، واستعانا بزميلهما المقيم في دمشق، علي وجيه، لكي يقوم بالإشراف المباشر على التصوير في سوريا، بينما ذهبت هبة خالد، في وقت ما، إلى بيروت لتصوير بعض المشاهد التي جرت هناك.

أنتج الفيلم طلال الدركي (صاحب «العودة إلى حمص» - 2013، و«عن الآباء والأبناء»- 2019، الذي رشح للأوسكار)، من خلال التمويل الذي حصل عليه من ألمانيا والولايات المتحدة والدنمارك، ووراء إنتاج الفيلم قصة تتلخص في أن مجموعة من السوريات قررن إنتاج وتمثيل مسرحية تعكس واقع المرأة في سوريا في خضم الصراع الدائر هناك، بالتركيز على العلاقات داخل الأسرة، بين الرجال والنساء، الآباء والبنات، الأزواج والزوجات، والنظرة المتخلفة التي لا تزال سائدة في المجتمع إلى المرأة. وهي مسرحية كان يفترض أن تكون أول مسرحية في سوريا تكتبها وتمثلها وتخرجها نساء.

وكان هذا المشروع يهدف إلى إتاحة الفرصة للتعبير الذاتي، في صورة مونولوجات وحوارات، تكشف عن قصص ترويها كل من النساء الخمس المشتركات في المسرحية، بالإضافة إلى الاستعانة بالقصص الشخصية التي قاموا بتسجيلها وتصويرها مع عدد من النساء من مختلف الطبقات في دمشق. وقد أراد طلال وهبة، تصوير هذا العرض المسرحي المرتقب في فيلم، ولكن العرض لم يتم لأسباب كثيرة مختلفة يصورها الفيلم، فأصبحت الفكرة تدور بالتالي، حول العرض الذي لم يتم، وأسباب عدم النجاح في تحقيقه، وعن معاناة المرأة السورية بشكل عام، في الريف والمدينة، من الطبقات المتوسطة إلى الطبقات الشعبية الفقيرة، وكيف تنظر المرأة نفسها إلى أزمتها، وكيف ترى غيرها من النساء. لكن الأمر لن يكون سهلاً.

في بداية الفيلم نشاهد الممثلة السورية «صباح السالم» بعد أن تقدم بها العمر، وبدت متغضنة منكمشة على نفسها، وهي تتحدث عن مأساتها الخاصة التي تركت علامات واضحة عليها، فهي تتحدث عن تجربتها في الاعتقال. وكانت قد اعتقلت -كما تقول- بعد أن رفضت الاستجابة لأحد كبار رجال السلطة أراد إقامة علاقة جنسية معها، وكان أن لفقوا لها تهمة الاتجار بالمخدرات وقضت 12 عاماً في السجن، وتنكر لها زملاؤها في الوسط الفني، وغادرت ذاكرة المجتمع الفني في دمشق، وذهبت طي النسيان، وأطلق سراحها عام 2020م، وما زالت تقاوم جروح الزمن.

يقوم الفيلم على تصوير المناقشات التي تدور بين مجموعة النساء حول العرض المسرحي، فائدته ومشاكله وعيوبه، حول مشاكل كل منهن، وكيف وقع انسحاب إحداهن من المسرحية لسبب سيكشف عنه الفيلم، وهو سبب يعود إلى أصل المشكلة التي تواجهها المرأة

في علاقتها مع الرجل، ثم يتطور الفيلم وتدخل الكاميرا بيوت عدد من النساء في مناطق مختلفة من سوريا، ثم تدخل أيضاً أماكن ليس مسموحاً بالتصوير فيها بشكل عام في سوريا مثل مصنع متواضع للأقمشة تعمل فيه النساء، ومكان لتجميع القمامة وإعادة تدويرها، ثم مستشفى للأمراض العقلية مخصص للنساء، ليتوقف الفيلم أمام حالات التوتر العصبي والانهيار النفسي التي نتجت عن الضغوط التي تتعرض لها المرأة، وخصوصاً العنف المنزلي من جانب الزوج، الأخ، الأب، أو حتى من قبل الغرباء في الشارع والحي والقرية.. وهي مشاهد شديدة الجرأة، مدهشة بتفاصيلها وشخصياتها وقدرة النساء حتى من تبدو عليهن أعراض الاضطرابات النفسية، على الجلوس أمام الكاميرا والتحدث في ثقة ووضوح عن أسباب الأزمة التي عصفت بحياتهن وانتهت بهن إلى هذا المكان الذي يعد سجناً من نوع آخر. فمنهن من تعرضت للاعتداء الجنسي، أو الإيذاء البدني ومحاولة القتل والحرق، وغير ذلك من أشكال الاعتداء البدني.

في أحد مشاهد الفيلم نرى امرأة تعبر الشارع، تضربها سيارة من الجانب، السيارة لا تتوقف، بل تتلقى المرأة من الرجل الذي يقودها ألفاظ السباب المقذع، لكنها تشعر بالغضب الشديد، تجري وراء السيارة تريد رد اعتبارها، فهي كائن إنساني له خصوصيته ولا ينبغي أن يعامل ككومة من النفايات على قارعة الطريق. والمغزى واضح بالطبع.

القمع الذي تتعرض له المرأة مرادف للقمع العام الذي يتعرض له الجميع في سوريا، والحاجة إلى استعادة الثقة بالنفس عند المرأة والقدرة على مواجهة الرجل، ترتبط بالحاجة إلى استعادة دمشق واستعادة سوريا كلها، وتحريرها من هيمنة القمع الذكوري المسيس والممنهج القائم منذ عقود. والكشف عن غياب الشعور بالثقة، يجري في هذا الفيلم، على مستويات عدة، وهو ما يجعله عملاً أصيلاً رغم بدايته المتعثرة بعض الشيء، فقد نجح كل من طلال الدركي وهبة خالد، في تحويل دفة الموضوع بعد تفتت وحدة النساء الخمس اللاتي كان يفترض أن يشاركن في ذلك العرض المسرحي الذي يكشف عما يكمن تحت السطح من تداعيات للحالة السورية وانعكاسات الحرب القائمة منذ سنوات على نفسية المرأة وتعقيدات حياتها في علاقتها بالأسرة وخصوصاً الرجل، مع براعة المخرج الثالث «علي وجيه» في ترجمة هذه المشاعر الجياشة التي تكشف عنها سلسلة المقابلات التي صورها على أرض الواقع مع كل هاته

النسوة، من الزوايا التي تحافظ على خصوصية كل منهن، ومن خلال كاميرا المصور «رائد صنديد» المتعاطفة وتكويناته التي تكثف المشاعر في رصانة. نحن نستمع ونشاهد ما يدور من مناقشات بين مجموعة النساء: فرح وسهير وإنانا وإليانا وجريس، كما تظهر أيضاً هبة في الجزء المصور في بيروت، وكما تعكس هذه المناقشات التوتر والارتباك والشعور بالغضب، فهي تعكس أيضاً الود والتضامن والتساند والفهم الإنساني. لكن الضغوط كبيرة، والواقع ينظر في غلظة إليهن. هناك دائماً نوع من القلق الواضح، والخوف مما يمكن أن تجره عليهن المسرحية إن نجحن فعلاً في إنجازها وإنجاز العرض، ففكرة الفضح والكشف والاعتراف غير مقبولة اجتماعياً في مجتمع يميل إلى التستر، ومسايرة السائد والموروث، وغض النظر عن الإساءة وعدم تصعيد الأمور. فهل سيقبل الرجال -من داخل العائلة مثلاً- ما تصرح به النساء؟

إن موضوع انسحاب إحدى النساء من العرض المسرحي الذي استأجروا له منزلاً مهجوراً في وسط دمشق لإجراء التدريبات، يثير الكثير من المناقشات بين أفراد المجموعة: فهذا الانسحاب يبدو أمامهن غريباً؛ لأنه جاء من طرف شخصية تتمتع أصلاً بالشجاعة ووضوح الرؤية، ولا ينتظر منها أن تتراجع هكذا فجأة، وتبلغ زميلاتها من خلال مكالمة تليفونية مقتضبة بالتراجع خصوصاً وأن صوتها بدا متوتراً، يوحي بأنها تعرضت للضغوط.. غالباً من جانب «الشريك»، أو الرجل، وهو ما سيتضح فيما بعد بالفعل.

يتداعى المشروع بعد تكرار الانسحاب سواء بالابتزاز أو التهديد، ويثير المشهد الذي يدور داخل مستشفى الأمراض العقلية الكثير من الأسى، فهو مشهد شديد التأثير: روايات تصدر عن النساء اللاتي يفترض أنهن «مريضات» لكن ما نسمعه يعكس وعياً بالمشكلة وسببها، بالعلاقة المدمرة مع الرجل، كيف نشأت، وكيف انعكست أيضاً على الأبناء، فالتقاليد العتيقة المتزمتة التي يخضع لها الرجل ويفرضها على المرأة، تنتقل من جيل إلى جيل آخر.

من المشاهد التي تستغرق زمناً طويلاً نسبياً وتبدو تلقائية تماماً، مشهد فتاة من أسرة متوسطة ميسورة الحال، تقف أمام والديها، تخبرهما بقرارها مغادرة المنزل. القرار مفاجئ. والأسرة، أي الأب والأم والشقيق، لا يبدو أنهم يعترضون أو يريدون إرغامها على البقاء، لكن كل ما تطلبه الأم مثلاً، هو أن تتيح الابنة لنفسها مساحة للتفكير قبل اتخاذ القرار، وتريد أن تفهم السبب لكن الابنة لا تستطيع العثور على سبب ما محدد، فكل ما تقوله هو أنها لا تشعر بالارتياح من وجودها في المنزل، رغم أن لا أحد يمارس عليها قهراً أو وصاية، فمن الواضح أن والديها من المثقفين العقلانيين. لكنها ستغادر المنزل على أي حال للإقامة مع زميلاتها في العرض المسرحي. ثم تبدأ بعد ذلك في طرح التساؤلات.

والفيلم كله يطرح الكثير من التساؤلات من خلال التعليق الصوتي المصاحب على لسان المخرجة هبة خالد التي تروي لنا القصة، وسوف تفجر مفاجأة غير متوقعة عندما تكشف لنا عن

قيام واحد أو أكثر من طاقم التصوير، بالتحرش بأكثر من فتاة من الفتيات، وهو ما ترويه الفتيات، تشير إحداهن إلى بعض التفاصيل، وتقول الأخرى إنها تفضل الموت على أن تفصح عما تعرضت له.

إن فشل العرض المسرحي، ثم اتجاه الفيلم من التعبير عن أزمة المرأة من خلال الاعترافات والحديث عن التجارب الذاتية، ثم ما يقع أثناء العمل في الفيلم من أحداث غير متوقعة، كلها تجعل مسار الفيلم يتحدد أثناء عملية المونتاج، شأن غالبية الأفلام الوثائقية، التي تتخذ شكلها النهائي أثناء تركيب اللقطات وربط المشاهد والشخصيات في سياق فني، مع تركيب الصوت والموسيقى.. لذلك فنحن أمام قصة متعددة الأطراف، تفيض بالحزن والألم. صحيح أنها قصة مجموعة من نساء سوريا في الوقت الراهن، إلا أن الخاص فيها لا ينفصل عن العام، ويظل الفيلم يتمتع بوضوح الرؤية وقوة التأثير بفضل السيطرة المثيرة للإعجاب على التفاصيل، والقدرة على صياغتها معاً في عمل جدير بالمشاهدة.

45

«مثل جزيرة».. الإنسان والطبيعة

«الثقب هو مقياس لنسبية الأشياء. هناك ثقب فقط إذا نظرت من الأعلى، ولكن أود أن أقترح الانزلاق إلى طيات الأرض وإجراء أبحاثنا من هناك».

هذه هي العبارة التي نقرأها على شاشة سوداء قبل أن يبدأ الفيلم، وهي عبارة مقتبسة من كتاب «الثقوب: البحث عن جغرافيا مألوفة» للكاتبة السويسرية، لويز باهو.

الفيلم بعنوان «مثل جزيرة» Like an Island (2022) وهو أول الأفلام الطويلة للمخرج السويسري تيزيان بوشي Tizian Büchi، بعد عدد من الأفلام القصيرة، وهو يجمع بين القصصي والوثائقي، في سياق خلاب، يستدرج المشاهد ويحتويه داخله، ويظل ينساب كما لو كان حلماً، ولذلك لا يتوقف الفيلم كثيراً ليقدم تفسيرات عملية محددة لما نشاهده. إنه احتفال بالطبيعة، وبالإنسان في أحضان الطبيعة، بالإنسان الفرد، باعتباره كياناً خاصاً، وبالتضامن الإنساني بين البشر

بغض النظر عن اختلاف الثقافات والخلفيات العرقية، وهو يصور سكون الحياة، ويحاول أن يخترق فكرة التغيير الذي لا يأتي، والغربة التي وراءها أسبابها، ويجعل من النهر رمزاً كبيراً مستمراً، للغموض، للمسار الأبدي الممتد، من وراء الإنسان ومن أمامه.

المكان هو منطقة ريفية، أو بلدة صغيرة، أقرب إلى جزيرة، في ضواحي مدينة لوزان السويسرية، في مقاطعة فافيرج، يعبرها نهر صغير هو نهر «فوشير». والمشهد الأول يدور قرب النهر حيث يتجمع عدد من الأطفال، يغسلون أقدامهم في مياه النهر. أحدهم يتحدث عن وجود الذهب في النهر، ولكن الآخرين ينفون وجود أي معادن.. ويتحدثون للكاميرا مباشرة، أي للمخرج، بأسلوب «سينما الحقيقة»، عن سماعهم صوت إطلاق رصاص من منطقة قريبة، ويشيرون إلى ما يبدو أنها غالباً مشاجرة تتعلق بالمخدرات. هذا الموضوع لن ينشغل به الفيلم كثيراً، فلسنا أمام فيلم تحقيق بوليسي، بل هو مدخل فقط، للغموض الذي يصبغ الفيلم كله.

هناك رجل إفريقي ضخم الجسد، واقف ينتظر، يشبه في منظره ديكتاتور أوغندا الراحل، عيدي أمين، إلا أنه يختلف عنه تماماً، فهو رجل طيب القلب، ملائكي كطفل وديع.. وهذا هو «دانيال»، يقترب منه شاب هو «عمار عبد الكريم خلف» وهو عراقي، و«عمار» قادم لكي يستلم عمله كحارس أمن في المنطقة يسلمه رئيسه دانيال، أدوات العمل: شارة صفراء يربطها على ذراعه توضح طبيعة مهنته، وكشاف للضوء، وجهاز لاسلكي للاتصال مع دانيال

وقت الحاجة. أما المهمة المكلف بها كلاهما، فليست التدخل في حياة الناس، أو توقيفهم أو مطاردة الخارجين عن القانون، بل هي أساساً مراقبة المنطقة وما يجري فيها، ووضع شريط حول النهر لمنع الناس من الاقتراب منه. وسيظل هذا الأمر غامضاً حتى النهاية. لكننا سنسمع قصة «أسطورية» ترويها إحدى السيدات. فهي تقول إنه كان عداء قديم بين منطقة تقع إلى الشرق من هذه البلدة، وأخرى إلى الغرب، وكان محظوراً على أي شخص من المنطقة الغربية أن ينتقل للمنطقة الشرقية، وبالعكس، لكن حدث أن وقع شاب من الغرب في حب فتاة من الشرق، ومع اعتراض الأهل وخوفاً من مصير مماثل لمصير روميو وجوليت، فر الشاب والفتاة إلى النهر حيث لم يعثر لهما فيما بعد على أثر!

ولكن سيظل السؤال هو: لماذا لا يجب أن يقترب الناس من النهر ناهيك عن السباحة في مياهه؟ لا يكشف الفيلم أبداً عن السر، كما لن نعرف أيضاً ما إذا كان دانيال وعمار من قوة الشرطة الرسمية أو تابعين للبلدية، فالزي الذي يرتديانه ليس زي الشرطة، ولن يدخلنا الفيلم في أي وقت إلى مقر للشرطة كما لن نرى إحدى سياراتها. فالاثنان، أي عمار ودانيال، يتجولان على أقدامهما. دانيال يعمل في دورية النهار، وعمار يعمل في دورية الليل. ولكنهما يتقابلان أحياناً خلال اليوم، في الخارج، يدردشان ويتبادلان الحديث عن أحوالهما وحياتهما قبل أن يأتيا إلى سويسرا. هل كلفا أنفسهما بهذه المهمة الغامضة؟ أم من الذين كلفهما بها؟

خلال المناقشات التي تجري بينهما سنعرف أن دانيال، خرج من أنجولا بسبب النزاع المسلح القديم، وانتقل في عدة بلدان إفريقية ثم استقر لفترة في الكونغو قبل أن يهاجر إلى سويسرا. وهو يطلع عمار على صور لقطعة أرض اشتراها من مدخراته في بلده الأفريقي، والمنزل الذي شيده هناك، ويروي أن لديه زوجة وابناً، وأنه يمتلك سيارة وينفق أيضاً على سائق خاص. وعندما يقول له عمار إنه لا بد أن يكون من الأثرياء، ينفي ذلك ويخبره بأن قطعة أرض من 20 دونماً لا تعد مقياساً للثراء.. كما أن السائق لا يتقاضى شهرياً أكثر من 100 دولار، وهي لا تساوي شيئاً في سويسرا.

أما عمار فسنعرف أنه كان يعيش في العراق مع والده منذ أن انفصل عن أمه، أي منذ أن كان في الرابعة من عمره. هل هو على علاقة بوالديه؟ سنراه ذات مرة يستجيب لمكالمة جاءته من والده الذي يريد أن يطمئن على أحواله، لكن المحادثة بينهما باللغة العربية، لا تقول لنا الكثير. إلا أنه يروي لدانيال كيف أنه لا يعلم مكان أمه،

ووالده كان دائماً يرفض الحديث عنها، ثم يتحدث عن وضع المرأة في العراق، وأن القانون يمنح الرجل حق حضانة أطفاله إلا لو تنازل عنها طواعية، وأن المرأة لا تتمتع بحقوق مثل الرجل.

هناك فتاة برتغالية تجلس قرب النهر، أي أنها اخترقت السياج الذي وضعه دانيال وعمار، وأخذت تعزف على الجيتار. يتبادل الاثنان الحديث معها، دانيال هو الذي يدير الحديث، بينما يبدو على وجه عمار أنه أراد التقرب منها، وينتهي الأمر بأن يطلب منها دانيال المغادرة في أدب ولياقة بعد أن يسمح لها بالاستمرار في ممارسة هوايتها لمدة 20 دقيقة أخرى، فهي لا تستطيع أن تعزف في شقتها الصغيرة حتى لا تزعج الجيران.

دانيال يلمح رغبة عمار في التقرب من الفتاة، لكن عمار يستبعد الأمر ويخبره أنه كان يريد الزواج من فتاة في العراق لكن والده لم يوافق، لأنه كان يشك في أنها ليست عذراء. وسوف تبدو الجولات

الليلية لعمار في بلدة شبه خالية، لا يسمع فيها سوى حفيف الأشجار، وخرير الماء في النهر، أشبه برحلة البحث عن شيء لا وجود له. ونحن لا نعرف أين يقيم عمار، وماذا يفعل في حياته الخاصة خارج العمل، كيف يقضي أشياءه ويدبر أموره. إنه يبدو وحيداً تماماً في هذه البلدة الهادئة، منذ خروجه من بلده رغبة في الفرار من القيود العائلية والاجتماعية التي تقيده وتحد من حريته وتريد صبه في قالب ما على غير ما يرغب، كما أخبرنا في حواره مع دانيال.

هناك أيضاً حوارات تدور بين صاحب المقهى الصغير، ودانيال الذي يتردد عليه أحياناً لتناول القهوة، ومن الواضح أن الرجل برتغالي شأن كثير من المهاجرين القادمين من البرتغال في هذه المنطقة المختلطة بين جنسيات مختلفة، وهو يقول إنه ولد في لواندا بأنجولا وكان والده ضابطاً في جيش الاحتلال.

وفي مشهد -يعد من أطول مشاهد الفيلم- يصور المخرج حلقة من النساء يجلسن في حديقة، وتستمر جلستهن من النهار حتى الليل، ينتمين إلى بلدان أخرى هاجرن منها واستقررن في هذه المنطقة التي لا نعرف ما الذي يجذبهن إليها، فهي لا تبدو كما لو كانت تتيح فرص عمل شأن المدن الأوروبية الكبيرة، يدور الحديث بينهم عن الأسباب والظروف التي دفعتهن إلى ترك بلادهن الأصلية، أسبانيا وكولومبيا وإفريقيا، ومنهن من تقول إنها جاءت في عطلة كانت تعتقد أنها لن تستمر أكثر من ثلاثة أشهر ثم استمرت لسنوات.

إننا أمام فيلم غريب في تكوينه وبنائه، يسير في إيقاع متمهل بطيء هو إيقاع القصيدة، لا يمكنك أن تفرق بين التمثيل أو إعادة تمثيل الحياة اليومية، وبين ما هو مصور مباشرة على أرض الواقع.. هناك مجموعة من الأطفال يشعلون النار في إحدى الألعاب النارية قرب النهر ثم يفرون قبل أن يراهم أحد، ويتحدثون عن الشرطة التي لا نرى لها وجوداً، وهناك السكان العجائز المتقاعدين، من النساء والرجال، الذين يطلون من النوافذ، امرأة وزوجها لا يربطهما بالعالم سوى التطلع من شرفة شقتهما، ولا شيء يبدو أنه يتغير في هذه البلدة كما تقول المرأة وتحمد الله على ذلك لأنها تكره التغيير، وسيدة أخرى تقيم هنا منذ 25 عاماً، تبدي ارتياحها لعدم زحف المباني على الطبيعة، وبقاء كل شيء على ما كان عليه، خلافاً لبلدات أخرى قريبة. تقول إنها كانت تعرف وجود النهر لكن النهر اختفى الآن. ويبدو وكأن أهم عنصر في هذا الفيلم هو العلاقة بين الانسان والطبيعة، فمن دون الطبيعة، الشجر والأنهار والحيوانات البرية،

يصبح العالم كئيباً. والأطفال الذين يعبثون بمجموعة من البالونات التي يثقبونها، يحرصون على تنظيف المكان بعد أن ينتهوا من اللعب.

ولكن ماذا سيحدث لكل من دانيال وعمار؟ ستتوطد العلاقة بينهما أكثر فأكثر، ويصبحان أكثر انفتاحاً على بعضهما، وتصبح العلاقة بينهما أشبه بعلاقة بين الأب والابن، وستظل هناك امرأة تطل من نافذتها وتسأل دانيال عما يفعل هنا، فهي لا تستطيع أن تفهم طبيعة عمله، وستظل هناك تساؤلات كثيرة حول إغلاق النهر ومنع الوصول إليه، ورغم كل هذا تستمر الحياة في وتيرتها المعتادة الممتدة التي لا يغيرها شيء، والناس لا يكترثون ولا يسألون كثيراً ولا يحتجون.

سكون الحياة ورتابتها، الوحدة، العزلة، الغربة، الاغتراب، حديث النساء، الحارسان، الحنين إلى الوطن، المرأة والطبيعة، والنهر الغامض.. كلها مفردات يصنع منها تيزيان بوشي، قصيدة شعر مرئية تحلق بنا في آفاق الحياة نفسها بتعدد مستوياتها وأجناسها وثقافاتها.

جدير بالذكر أن لجنة تحكيم مهرجان سينما الواقع الفرنسي، منحت جائزتها لأفضل فيلم لهذا الفيلم الغريب، وقالت في بيان منح الجائزة: «إن الجزيرة الحضرية الصغيرة ترمز لأوروبا المعاصرة، وتذوب في صورة عميقة حول عبثية الحدود والقواعد والأسوار والحواجز. إنها صورة رائعة، وتجوال مدهش، يعيد كتابة وتنسيق المساحات الجغرافية ويكسبها معانيَ إنسانية».

عن المؤلف

أمير العمري

- ناقد وكاتب سينمائي مصري ينتمي لجيل السبعينات.
- ولد في مصر ويقيم بين لندن.
- تخرج من كلية الطب- جامعة عين شمس (1976م).
- درس الصحافة والتلفزيون في مدرسة لندن للصحافة (1987-1989م). وتعلم ودرس في الكثير من ورش العمل والبرامج التدريبية على العمل الإذاعي والتلفزيوني في القسم العالمي لمؤسسة بي بي سي البريطانية.
- نشر أول مقال له في يناير 1973م وكان لا يزال طالباً بالجامعة.
- أسس نادياً للسينما في كلية الطب عام 1973 -1972م.
- عمل لسنوات ناقداً سينمائياً ومحرراً ثقافيا في صحيفة «العرب» ثم «القدس العربي» في لندن، ثم انتقل للعمل في تلفزيون بي بي سي العربي عام 1994م، ثم في تلفزيون أبو ظبي ثم شبكة الأخبار العربية (لندن) ثم قناة الجزيرة الفضائية (كرئيس تحرير)، وعاد

إلى لندن للالتحاق بالقسم العربي في بي بي سي حتى استقالته وتفرغه للكتابة، فعاد يكتب بانتظام لصحيفة العرب اللندنية لمدة 6 سنوات، وظل لسنوات يكتب النقد السينمائي لموقع الجزيرة نت والجزيرة التسجيلية، بالإضافة إلى الكتابة لمطبوعات أخرى.

- نشرت مقالاته في عدد كبير من الصحف والمجلات والدوريات العربية والأجنبية منها: «الشرق الأوسط» و«الحياة» و«القدس العربي» و«العرب» و«المستقلة» و«المجلة» و«الدستور»، و«المشاهد» و«هنا لندن» في لندن، و«الطليعة» و«أدب ونقد» و«الأهالي» و«المحيط الثقافي» و«روز اليوسف» و«الكواكب» و«العربي الناصري»، و«الدستور»، و«البديل» و«الهلال» و«الكرامة» في مصر، و«الرأي» الأردنية، و«الشاشتان» الجزائرية، و«الفن السابع» التونسية، و«الحياة السينمائية» السورية، و«دراسات سينمائية» المغربية، و«الاتحاد» الإماراتية، و«الفيصل» السعودية، و«الفنون» الكويتية، و«الدوحة» القطرية»، و«ألف باء» و«الطليعة الأدبية» في العراق.. وغيرها. كما نشرت دراساته ومقالاته في مواقع كثيرة على شبكة الانترنت مثل موقع الجزيرة نت، والجزيرة التسجيلية، والحوار المتمدن، وعين على السينما، وغير ذلك.
- ترجم عدد من دراساته وأبحاثه إلى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية.

- حاضر في عدد من الجامعات والمراكز منها: كلية الدراسات الشرقية- جامعة لندن، كلية الآداب-جامعة الدار البيضاء، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية-جامعة القاهرة، كلية الإعلام- جامعة 6 أكتوبر (مصر)، المعهد العالي للنقد الفني-أكاديمية الفنون (القاهرة).
- شارك في ندوات ومؤتمرات دولية أقيمت على هوامش المهرجانات السينمائية الدولية.
- عضو لجان التحكيم الدولية في عدد من المهرجانات السينمائية المصرية، والعربية، والدولية.
- رئيس جمعية نقاد السينما المصريين (2003-2001م).
- أقام عام 2002م، أثناء رئاسة جمعية نقاد السينما بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة في مصر، أسبوع السينما الصينية وأصدر أول كتاب في الثقافة العربية عن الموجة الجديدة في السينما الصينية، كما نظم وأقام أسبوعاً آخر لكلاسيكيات السينما العالمية وأصدر كتاباً عنها.
- أسس ورأس تحرير مجلة السينما الجديدة (2003-2002م) التي كانت تصدر شهرياً عن جمعية نقاد السينما المصريين.
- رئيس مهرجان الإسماعيلية السينمائي الدولي: لدورة 2001م ودورة 2012م.
- مؤسس ورئيس تحرير موقع «عين على السينما» أول موقع

عربي سينمائي متخصص شامل. هذا الموقع الذي انطلق عام 2011م وما زال مستمراً، نشر مئات المقالات والدراسات السينمائية، وأتاح الفرصة أمام أكثر من مائتي كاتب وناقد من جيلي الشباب والكبار، لنشر مقالاتهم ودراساتهم، من البحرين ومصر وسورية وفلسطين والعراق واليمن والمغرب والجزائر والإمارات ولبنان.

- حصل على جائزة «القلم الذهبي» لأفضل مقال في النقد السينمائي عن مقاله عن الفيلم الفلسطيني «الزمن الباقي» لإيليا سليمان من مهرجان وهران 2009م.
- كرمته «جمعية الفيلم» في القاهرة، أعرق جمعية للثقافة السينمائية في مصر، ضمن تكريم عدد من السينمائيين الذين أثروا الثقافة السينمائية والسينما المصرية- عام 2019م.
- أصدر كتباً في النقد السينمائي، وأدب الرحلات، والسيرة الذاتية، وكتاباً عن ظاهرة الشيخ إمام، كما ترجم أكثر من كتاب. صدرت كتبه في القاهرة والشارقة وبيروت وعمان والسعودية، وطبعت بعض كتبه أكثر من طبعة واحدة.

قائمة كتبه:

1. سينما الهلاك: اتجاهات واشكال السينما الصهيونية (الطبعة الأولى- دار سينا للنشر- القاهرة 1993م).
2. اتجاهات في السينما المعاصرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة1993 -م).
3. هموم السينما العربية وسينما الرؤية الذاتية- كتابان في كتاب (الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة1999 -م).
4. سينما أوليفر ستون (ترجمة)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي لترجمة، القاهرة 2000م.
5. السينما الصينية الجديدة (المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- 2001م).
6. كلاسيكيات السينما التسجيلية (المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة2004 -م).
7. النقد السينمائي في بريطانيا (مطبوعات مركز الفنون- مكتبة الإسكندرية2004 -م).
8. سينما الهلاك (طبعة ثانية منقحة ومزيدة على نفقة المؤلف 2007-م).
9. حياة في السينما- (مكتبة مدبولي 2010م).
10. الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب- (مكتبة مدبولي 2010م).

11. اتجاهات في السينما العربية- (دار العين بالقاهرة 2010م).
12. شخصيات وأحداث من عصر السينما- (مكتبة مدبولي بالقاهرة 2011م).
13. سينما الخوف والقلق- (الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة 2013م).
14. السينما بين الحقيقة والخيال- صدر عن دائرة الثقافة بالشارقة (2015م).
15. أكذوبة المحرقة اليهودية- (ترجمة وتقديم)، دار روافد- القاهرة 2017م.
16. العالم في حقيبة سفر- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت 2018م.
(الكتاب الفائز بجائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصر عن مؤسسة ارتياد الآفاق- أبو ظبي).
17. عالم سينما المؤلف- دار بتانة للنشر- القاهرة 2020م.
18. السينما العربية خارج الصندوق- دار بتانة للنشر- القاهرة 2020م.
19. فيديريكو فيلليني: جنون السينما. (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2020م).
20. السينما والعالم، (مركز إنسان، القاهرة 2020م).
21. أسرار الفيلم التسجيلي. (مركز إنسان. القاهرة 2020م).

22. أفلامكم تشهد عليكم، (دار خطوط وظلال، عمان الأردن 2021م).

23. كلاسيكيات السينما العالمية، (خطوط وظلال، عمان، الأردن، 2021م).

24. سينما الهلاك: الطبعة الثالثة. (دار خطوط وظلال، عمان، الأردن 2021م).

25. عصر نادي السينما. (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2021م).

26. السينما المصرية والأدب: قصة حب. (دار آفاق، القاهرة 2021م).

27. الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب. طبعة ثانية، (دار المرايا، القاهرة 2021م).

28. أشكال واتجاهات الفيلم التسجيلي- (دار خطوط وظلال، عمان، الأردن 2021م).

29. سيرجيو ليوني: وسينما الويسترن إسباجيتي- (دار المرايا، القاهرة 2021م).

30. محاورات في السينما- إصدارات موقع «عين على السينما»- 2021م.

31. عين على السينما وعين على النقد (إعداد وتحرير) - كتاب إلكتروني من إصدارات موقع «عين على السينما»2022 -م.

32. مارتن سكورسيزي: مأزق البطل المأزوم- دار رشم

(السعودية) بالتعاون مع جمعية السينما ومهرجان الأفلام السعودية، الدمام، السعودية (2022م).

33. السينما الأخرى: طبعة إلكترونية من إصدارات موقع «عين على السينما» - 2022م.

34. وودي آلن: ضحك وفلسفة، دار جسور الثقافية، بالتعاون مع جمعية السينما ومهرجان الأفلام السعودية، الدمام، السعودية 2023م.

سينـــماء
لتعـزيـز المحـتـوى
المعرفي السينمائي
CINAMAA