



70
أفانق السينما

سينما الخوف والقلق

أمير العمري

سينما الخوف والقلق

أمير العمري

توجو
الهيئة الربيع

تعني بنشر الدراسات المتخصصة في
الثقافة السينمائية والتليفزيونية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
د. وليد سيف
مدير التحرير
عماد مطاوع

الأراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي وتوجه المؤلف في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابي من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
سعد عبد الرحمن
أمين عام النشر
محمد أبوالمجد
الإشراف العام
صباحي موسى
الإشراف الفني
د. خالد سرور

• سينما الطوف والقلق
• أمير العمري
• الطبعة الأولى،
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013م
165 = 235 سم
• تصميم الغلاف:
د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
أشرف عبد الفتاح

• رقم الإيداع: ٢٧٨٠١/٢٠١٣
• الترخيم الدولي: 5-223-718-977-978
• المراسلات:
راسم / مدير التحرير
على المستوى التالي: ١٦ شارع أمين
سامي - القصير العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 7947891 (داخلي: 180)

• الطباعة والتنقيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

سينما الخوف والقلق

7	- مقدمة
11	- كتابة على الأرض.....
15	- جنس وفلسفة
21	- نصف القمر
27	- تسلسل
33	- الطفل الشاعر
37	- شيرين
41	- انتقم لكن لعين واحدة
49	- الضيوف
55	- زيارة الفرقة الموسيقية
63	- جاسوس الشمبانزا
69	- الرقص مع بشير
75	- لبنان
81	- مملكة الجنة
87	- مخفى
93	- العيون المسروقة
97	- ويندى العزيرة.....
103	- مدينة كافيتي
109	- جارheid
115	- البستاني المخلص
119	- الأرض والحريّة

125	- إيدن
131	- الملكة
139	- شفرة دافنشي
143	- الريح التي تهز الشعير
149	- هيتشكوك من فرنسا
155	- القضية لاتزال حية
161	- روقب
167	- معركة حديثة
173	- فى البرية
179	- سيكون هناك دم
187	- التلصص على الآخرين وعلى الذات
191	- تيزا
197	- فروست/ نيكسون
203	- المصارع
207	- جران تورينو
211	- نبى
213	- نقيض المسيح
223	- ثنائية التعصب الدينى والتسلط السياسى
213	- أوغاد مجهولون
237	- قصة حب من طرف واحد
243	- ساحة العقاب

مقدمة

يضم هذا الكتاب مجموعة من المقالات والدراسات النقدية التي كتبها فيما بين عامي ٢٠٠٤ و٢٠٠٩، وتتناول بالتحليل عددا من الأفلام التي ترتبط بظواهر محددة، يجمعها كلها في بوتقة واحدة أنها تتناول قضايا سياسية وإنسانية معاصرة تدور على خلفية الصراعات والتناقضات والحروب وقمع الإنسان للإنسان ومحاولة التواصل، والبحث عن مخرج من حالة الكآبة العامة التي تغشى العالم.

لم أشأ أن أطلق عليها "أفلاما سياسية" رغم طغيان السياسة على موضوعاتها بحيث لا يمكن تجاهلها، وتسيطر الأحداث الجارية على معظمها بما يجعل أى مشاهد متأمل لها، يضطر اضطرارا للعودة إلى فحص الخلفيات السياسية التي تعتمد عليها.

وقد رأيت أن ما يجمع بين هذه الأفلام كلها، كونها تتناول قضايا لها علاقة بالحاضر والماضى، بالتطلع إلى الماضى من أجل سبر أغوار الحاضر، أو بالتفتيش فى الحاضر بحثا عن آفاق المستقبل. لكن هذا التطلع وهذا التفتيش يشوبهما خوف وقلق وتوتر، وكلما اكتشف السينمائي جانبا مما يبحث عنه، ازداد شعوره بالخوف والفرع.

الأفلام الإيرانية الستة التي نتناولها هنا لا تبتعد عن السياسة رغم أنها تتنوع فى أساليبها واتجاهات مخرجيها الفنية بدرجة ملموسة، فشتان ما بين الرمزية المتوحشة فى فيلم "كتابة على الأرض"، والواقعية الخشنة فى "تسلل"، والشاعرية الإنسانية فى "جنس وفلسفة".

أما الأفلام الإسرائيلية الستة فليس من الممكن تفريغها من المحيط السياسي الذي يقبض تماما على الفيلم الأول "انتقم"، ويحلق بشبحه فوق الفيلم الثاني "الضيوف"، ويصبح جوهر الموضوع في الفيلم الثالث "زيارة الفرق الموسيقية"، ومحور الفيلم الرابع "جاسوسين الشمبانيا"، وقلب فيلم "الرقص مع بشير" الذي أثار اهتماما إعلاميا هائلا امتد إلى العالم العربى أيضا، والهم السياسى هو أيضا جوهر الفيلم الشهير "لبنان" الذى حصل على جائزة مهرجان فينيسيا الكبرى (الأسد الذهبى) ٢٠٠٩.

وتتراوح الأفلام الأجنبية التى اخترتها لهذا الكتاب فى تنوع اهتماماتها، من الفيلم السياسى المباشر مثل "جارهيد" و"روقب" و"معركة حديّة" و"حديقة العقاب"، والفيلم الذى يقدم السياسة من خلال رؤية رومانسية مثل "البستاني المظلم"، إلى أفلام الحرب فى العراق، وبين أفلام تتناول صناعة "الإرهاب" مثل "مدينة كافيتي" الفلبينية، إلى أفلام تنبذ العنف كلية وتدينه مثل "ويندى العزيزة".

لكن القاسم المشترك الأعظم بين هذه الأفلام التى شاهدتها فى عدد من المهرجانات السينمائية الدولية، يظل متمثلا فى الخوف والقلق والتوتر والرغبة فى تسجيل "رؤية" تكشف وتوضح، أكثر مما تعكس موقفا صارخا، يندد ويدين ويشجب.

هناك دون شك خوف كبير يسيطر على الإنسان فى عالمنا، لكنه ليس ذلك الخوف الوجودى الذى كان يسيطر على الإنسان فى الخمسينيات، ولا هو الذعر النووى الذى كان يسيطر على العالم فى الستينيات، لكنه خوف من نوع جديد، مصحوب بالقلق والتوتر والإحباط، بعد أن أصبح العالم يسير دون رقيب من تلك القنوات الإنسانية التى كانت قد ترسخت بعد قرون من الصراعات الرهيبة التى دفعت الإنسانية ثمنا باهظا لها.

فقد اهتزت هذه القنوات بشدة، وتلاشت فكرة الهدف الإنسانى للسياسة. وبعد أن كنا نتصور أن الإنسان قد بلغ "سن الرشد" وأصبح عاقلا، يرتضى أحكام ما اصطلح على تسميته بـ"القانون الدولى" و"العدالة الدولية"، إذا بنا نجده وقد أصبح مرة أخرى، يعيش كابوسا لا يبدو أن له نهاية قريبة. هذا الكابوس يبدو وقد وسمه القهر والاستغلال والسيطرة وتبرير ممارسات الماضى لضمان السيطرة بقبضة من الحديد على الحاضر.

ولعل مجموعة الأفلام التى تناولها هنا تعكس كيف يرغب السينمائى مجددا فى أن يصبح شاهدا على عصره، وأن يتعامل مع التاريخ من منظور اليوم، وأن يلقي بإسقاطاته الشخصية والخاصة عليه ويعيد قراءته بعيون جديدة.

ولعل فيلم المخرج الدنماركي الشهير **لارس فون ترايير "نقيض المسيح" Anti-Christ** يعبر أفضل ما يكون، عن ذلك الخوف من الحاضر ومن المستقبل، مصورا رؤيته المرعبة الخادشة للبصر بشكل حاد.

إلا أن هناك أيضا تلك الأفلام التي تدين التسلط والقهر والتعصب باسم الدين، كما في **"أجورا"** و**"القيصر"**. وهناك لا تزال، تلك الرؤية التأملية في مصائر الأفراد، أو بالأحرى، في معنى حياتنا، ومعنى أن يراجع المرء نفسه ومسار حياته وهو مشرف على أعتاب الموت كما يفعل **كلينت إيستوود** في فيلمه الأخاذ **"جران تورينو"**، أو كما يعبر **أرونوفسكي** في فيلمه البديع **"المصارع"**، وهما نموذجان للسينما الأمريكية "المختلفة" إلى جانب فيلم **"في البرية" لشون بن** بالطبع الذي يخلق بنا إلى آفاق إنسانية بعيدة، في تأملات ذهنية وفلسفية عديدة.

وتعكس الأفلام التي يضمها هذا الكتاب، سواء تلك التي تعرض لموضوع الحرب والإرهاب، أو التي تعبر عن الرغبة في التحرر من القهر ومن القيود، اهتماما من جانب السينمائيين بالعالم من حولهم، والسعي إلى التصالح والتفاهم مع "الآخر"، كما يتضح من خلال فيلم **"العيون المسروقة"** كمثال. غير أن هاجس التعبير السياسي لا يتناقض مع السعي إلى الابتكار: في اللغة السينمائية وتجديد مفرداتها، ولعل أفضل مثل على ذلك تجربة مخرج "مخضرم" مثل **بريان دي بالما** في فيلم **"روقب" Redacted**، أو **مايكل هانيكه** في **"مخفي" Hidden**

النماذج التي اخترتها هنا ليست كلها بالضرورة إيجابية، فلعل من المفيد أيضا عند اختبار المنهج أو الطريقة التي يتم من خلالها تناول الأعمال الفنية، التناول السلبي أيضا، حتى يعرف القارئ على أي أساس يكون الحكم في الحالتين، وطبقا لأي معايير ومقاييس.

وأخيرا يمكن القول باختصار إن الكتاب محاولة لتقديم أعمال سينمائية بارزة، قد يكون بعضها شاهده القارئ العربي، وقد يكون البعض الآخر لم يصل إليه بعد، وإن كانت شبكة الإنترنت العالمية ووسائل الاتصال الجديدة كفيلا بسد الفراغ.

أمير العمري

«كتابة على الأرض» رؤية إيرانية للتعبص

الفيلم الإيراني "كتابة على الأرض" Writing on the Erath هو أول فيلم روائى طويل لخرجه على محمد قاسمى. وقد شارك هذا الفيلم فى مسابقة "أسبوع النقاد" التى ينظمها الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (فيبريسى) بالتعاون مع اتحاد الصحافة السينمائية الإيطالية فى مهرجان فينيسيا السينمائى الـ ٦٢ عام ٢٠٠٥.

وقد يكون مما يميز لأفلام الإيرانية عموما خصوصيتها الشديدة فى مجال اللغة لسينمائية، بل واختيار المواضيع التى تتناولها أيضا، مما يجعلها تختلف كثيرا عن غيرها من الأفلام بمذقها الخاص ورؤيتها. لقديمة من أعماق بلد غنى بترائه وثقافته المرئية والتشكيلية عموما.

هذا الفيلم يدور فى بيئة مجردة تماما، وكأننا فى بداية الخليقة على الأرض. العلاقة بين الإنسان والله تتبدى فى الابتهاالات المستمرة، والخضوع المطلق، والحديث عن الرغبة فى تقديم الضحايا والقرايين تقريبا لله.

هناك رجل وامرأة من رعاة الأغنام. عندما يموت طفلهما الوحيد، يجن جنونهما تماما، وخصوصا الرجل، الذى يأخذ فى الدوران والحركة والغناء، يتلوى بجسده طيلة الوقت فى حركات أقرب إلى الرقص التعبيرى، وهو يرفع آلة حادة قاطعة يشير بها نحو السماء، يردد تعهداته لله بأنه سيهبه كل ما يملك. البيت والزروع والأغنام بل ونفسه أيضا، ويقول إنه على استعداد لأن يقتل أيضا إرضاء لله، طالبا فقط أن يعيد الله طفله إليه.

هذه الحالة من "الهوس" الديني البدائي (لا توجد أى إشارة هنا إلى دين معين) تتصاعد مع الإيقاعات السريعة المتدفقة على إيقاعات الطبول التي لا تكاد تتوقف لحظة واحدة إلى أن تصل للذروة في مشهد محاولة الرجل قتل طفل بريء وفاءً لعهد.

ينتقد الفيلم بقوة فكرة المغالاة في الحزن على الميت بكل هذا القدر من العذاب، أي تعذيب الأحياء لأنفسهم بهذا الشكل القاسي العنيف الذي يصل إلى حد أن يشعل الرجل النار في بيته، ويحطم كل ما يملك، متصوراً أنه بهذا يرضى الله، ويسترضيه حتى يعيد إليه طفله الذي مات أو يهبه طفلاً غيره.

هذا الفكر الأقرب إلى الوثنية الأولى، يصوره المخرج الإيراني **علي محمد قاسمي** ببراعة تشي بملامح عبقرية جديدة في السينما الإيرانية، خصوصاً إذا ما عرفنا أنه كتب سيناريو الفيلم وأخرجه وقام بتصويره كما أجرى له المونتاج بنفسه.

إنه يستخدم الإشارات الكائنة في التراث الشعبي والأساطير الفارسية القديمة، كما يستفيد من لصور القوية التي تتولد عن الطقوس الجماعية الدينية، ويكتفها باستخدام التعبير الحركي والمجاميع والحركة الدائرية للكاميرا وذلك التوحد الفريد بين شريطي الصوت والصورة

ونقصد بشريط الصوت هنا، الموسيقى وأصوات الطبيعة والابتهاالات والوعود التي قطعها الرجل على نفسه، وأيضاً الغناء والتعديد على الموتى والندب وغير ذلك، في إطار تجانس تام مع الحركة الملتوية الدائرية للكاميرا التي لا تهدأ ولا تتوقف عن الدوران، وكئننا داخل حلقة "زار" أو إحدى حلقات الذكر، ولكن ليس من أجل تحقيق الصفاء الروحي وصولاً إلى التقرب من الله، بل تعبيرا عن الغضب والرفض والتطرف الشديد بل الاحتجاج العنيف على مشيئة الله.

قاسمي يريد أن يقول إن التطرف والفهم الخاطئ للدين - أي دين - يؤدي إلى العنف المجاني والرغبة في الانتقام من العالم، وينحرف بالتالي عن الدين وعن الفهم البسيط الرفيع لمعنى الله. وقد تكون تلك هي رؤيته الخاصة لموضوع الإرهاب واستخدام الدين - خطأ - وسيلة للتهديد والوعيد وارتكاب الشرور.

والدولة الإيرانية التي تركز على نظام حكم ذي مرجعية دينية، لا ترى حرجاً في أن يظهر فيلم مثل هذا في إيران، وأن يعرض أيضاً للعالم في الخارج ممثلاً رسمياً لإحدى مؤسساتها السينمائية الرسمية، لأنه يخدم الفكر الديني الشيعي الذي يستنكر "التعديد" والنواح على الموتى، ويحظره كما يحظر تماماً استخدام الأضحية باستثناء ما ينحر من ذبائح صبيحة عيد الأضحى.



والفيلم يعتمد اعتمادا أساسيا على اثنين من الممثلين: رجل وامرأة، وعلى التعبير بالجسد وحركات الرأس واليدين والرقبة إلى أقصى ما يمكن من حركة والتواء وانتقال من يمين الكادر إلى يساره. كما يعتمد على ديكورات خاصة لكوخ بدائي شيد في منطقة شبه صحراوية قاحلة لعلها تذكرنا ببداية الخليقة على الأرض.

وفكرة "الله"، أو الرب هنا، يمكن أن تدور حول إله من الأوثان، لأن الرجل يتضرع إليه تارة، ويوبخه تارة أخرى، أو يتعهد بتقديم أي شيء يطلبه حتى الحياة الإنسانية نفسها.

ويصل الفيلم إلى ذروته مع شروع الرجل في قتل طفل يرى بالسكين في مشهد وحشي، لولا أن امرأته تخلصه منه في اللحظة الأخيرة.

أدوات المخرج التي يجيد استحد مها تتمثل في الموسيقى والإيقاع السريع اللاهث وحركة الكاميرا الدائرية والأداء التعبيري للممثل الرئيسي.

إن قاسمى فنان سينمائى شامل صاحب رؤية خاصة وأسلوب مميز ستتضح معالمه دون شك، في أفلامه القادمة التي سنتظرها باهتمام.

«جنس وفلسفة» لمحسن مخملباف التحليق الحر في سماء الفن الجميل

فيلم «جنس وفلسفة» (٢٠٠٣) Sex and Philosophy ليس من تلك الأفلام الإيرانية العادية التي تظهر يوماً بعد يوم لشباب السينمائيين الإيرانيين، بل لأحد أعلام السينما الإيرانية الجديدة التي برزت بقوة على خريطة السينما في العالم خلال الخمسة عشر عاماً لأخيرة، وهو المخرج محسن مخملباف صاحب «كان يا ما كان سينما» و«سلام يا سينما» و«الصمت» و«قندمار».

مخملباف الذي ينتمي إلى تيار «سينما المؤلف» صاحب الرؤية، يكتب أفلامه بنفسه ويقوم بعمل المونتاج لها. وقد اختار منذ سنوات الإقامة خارج إيران، في أفغانستان التي صور فيها فيلمه «قندمار» (٢٠٠١) الذي أثار اهتماماً عالمياً كبيراً، كما أثارت أفلام مخملباف عموماً ولا تزال، المتاعب له مع السلطات الإيرانية التي تنظر إليها برؤية وتشكك، وتعتبره أفلاماً خارجة عن المألوف، بالمعنى السيئ بالطبع، أي أنها متحررة أكثر مما ينبغي. إلا أن شهرة مخملباف وعلاقاته الدولية وما حققه من نجاح كبير خارج إيران، ثم نجاح ابنته سميرة مخملباف كمخرجة متميزة، جعله يتحول إلى «مؤسسة» خاصة مستقلة، فهو ينتج أفلامه بنفسه بعد أن أصبح بوسعه الحصول على ما يشاء من تمويل، ويملك القدرة على تسويقها دون حاجة إلى الدولة الإيرانية التي ابتعد عنها على أي حال، حتى يضمن احتفاظه بحريته.

وفيلم "جنس وفلسفة" من التمويل الفرنسي، أخرجه مخملباف في كازاخستان، وفيه يتجاوز المحظور أي "التابو" المحرم في السينما الإيرانية السائدة منذ الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩.

وليس معنى هذا أن الفيلم يصور العلاقات الجنسية أو تظهر فيه مشاهد عارية، بل المقصود أنه يتناول فيه بصراحة موضوعا يعد من المحرمات في السينما الإيرانية الحديثة، وهو موضوع العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة.

منظور شخصي

مخملباف يقدم فيلمه الجريء من منظور شخصي فيه الكثير من التأملات الفلسفية التي ترتبط برجل تجاوز ما يسمى "منتصف لعمر"، ووجد لزاما عليه أن يبدأ في طرح التساؤلات حول الجنس وعلاقته بالحب، وهل هناك حقا حب يدوم إلى الأبد أم أنه وهم كبير، وما هو مغزى الوقوع في الحب، وهل يمكننا أن نتحكم في الحب أم أنه سيتحكم فينا، وغير ذلك من التساؤلات.

إلا أن ما يجعل هذا الفيلم متميزا، ليس فقط ما يطرحه من أفكار وقضايا مجردة لا يخلج المخرج- المؤلف من طرحها ومواجهة نفسه بها في شكل أشبه بـ "المونولوج"، بل أساسا في الشكل السينمائي الذي يستند إلى بناء موسيقى يستخدم فيه الرقص التعبيري، أي التعبير بالجسد الأنثوي في تكوينات موحية خلابة، وهو ما تسبب في منع عرض الفيلم في إيران منذ أن انتهى المخرج من صناعته في عام ٢٠٠٢.

وليس معروفا سبب عدم عرض هذا الفيلم في مهرجانات سينمائية دولية قبل خريف ٢٠٠٥ حيث عرض للمرة الأولى في مهرجان مونتريال السينمائي.

لا يروي الفيلم قصة بالمعنى المؤلف، بل يقوم على فكرة تتكرر حولها أصدااء عديدة خلال مسار الفيلم، هي فكرة الحب الدائم المستمر المتجدد عندما يصطدم بمحدودية اللحظة.

بطل الفيلم المعادل الدرامي لشخصية مخملباف نفسه الذي لا شك أن فيلمه يحمل رؤية شخصية - يدعى "جان"، وهو اسم غير إيراني وغير كازاخستاني أيضا، وربما يكون مرادفا للرجل عموما، أي رجل.. بل إن البطل يكرر في سياق الفيلم مرات عديدة أنه يفضل الحديث باللغة الروسية على لغة كازاخستان.

في المشهد الافتتاحي من الفيلم نرى بطلنا هذا وهو يقود سيارة في شارع فسيح مصفوف بالأشجار الكثيفة على الجهتين، وقد أشعل ٤٠ شمعة وأمامه فوق مقدمة السيارة، احتفالا ببلوغه الأربعين من عمره.



ونحن لا نرى البطل فى البداية بل نرى الشموع والطريق عبر زجاج السيارة الأمامى، ونسمع صوته عبر الهاتف المحمول وهو يتصل بالنساء الأربع اللاتى ارتبط بهن عاطفيا فى حياته من قبل، يطلب من كل واحد منهن - دون معرفة الأخريات- التوجه للقاءه فى مدرسة الرقص التعبيرى التى يفترض أنه يشرف عليها.

ثورة على النفس

ويردد "جان" العبارة التالية خلال حديثه إلى النساء الأربع: "لقد قررت الثورة على نفسى"، أى أنه قرر مواجهة نفسه بالحقيقة، ومواجهتهن بأسباب انتهاء علاقته بهن. ويقدم مخملباف أربعة فصول: فصل مع كل امرأة من النساء الأربع، يدور داخل مدرسة الرقص، ولكن دون أن يكرر نفسه أبداً، بل يقدمه فى كل مرة بشكل مبتكر تماماً ومن خلال الرقصات العديدة التى تشترك فيها - إلى جانب البطل والمرأة - مجموعة من الفتيات، وفى هذه المشاهد يختلط الماضى بالحاضر، من خلال العودة إلى لحظة الوقوع فى الحب التى يصر بطلنا طوال الفيلم على أنه "أمر تافه الشأن".

وتدليلاً على ذلك يقول للحبيبة الثالثة: "لولا أننى أصبت بإسهال وذهبت إلى المستشفى الذى كنت تعملين به لما كان الحب!"

أما الحبيبة الرابعة فتعاجئه عندما تدعو ثلاثة رجال للاحتفال بعيد ميلاده، وتعترف أمام الجميع بأنها كانت تتخذ الأربعة عشاق في وقت واحد، فقد كانت تبحث عن الحب في كل منهم، وهي نفس فلسفة بطلنا في البحث عن السعادة من خلال العلاقة المتجددة المتغيرة مع المرأة.

ويطرح **مخملباف** رؤيته من خلال تساؤلاته العديدة حول مغزى الحب كيف ينتقل من مستوى إلى آخر، من الحب الرومانسي المطلق، إلى الغيرة والرغبة في السيطرة، إلى إعلاء الجنس على قيمة الحب، إلى محاولة إعادة خلق الحب.

ويذهب **مخملباف** إلى ما هو أبعد من ذلك عندما يجعل بطله المتشكك في مفهوم السعادة عن طريق الحب، يستخدم ساعة يمكن التحكم فيها لقياس لحظات السعادة في الحب. وفي أحد المشاهد تتناول الحبيبة الأولى الساعة لكي تحسب له لحظات سعادته طبقاً لمنطقه الخاص، فتقول إنها لا تزيد عن ٤ ساعة، أي بمعدل ساعة واحدة كل سنة من سنين عمره!

مفهوم الحب

هذه رغبة في اعتبار الحب بمفهوم **مخملباف** متعارضا - على نحو ما - مع الجنس- حسب مفهومه الشخصي النابع من ثقافته، وانعكاس هذا على الفيلم باستبعاد كل احتمال لمشاهدة لقطات حميمية للعلاقة بين الرجل والمرأة، إلا أنه يترك المجال مفتوحا، في مشهد أخرى عديدة، للتفسير والتأويل من خلال إشارات عديدة كامنة.

ويستخدم **مخملباف** تناول العشاق للخمر كمعادل للمتعة، والرقص التعبيري كمعادل للجنس، والموسيقى والشعر كمعادل للوجود من خلال الآخر.

يبدأ الفيلم ببطلنا وهو ينشد الخروج من الشعور بالوحدة فيبحث - كما يقول - عن موسيقيين أو مغنين يذكرونه بوالديه، ثم يعثر على أحد جانبي الطريق على مغن عجوز أعمى يحمل آلة الأكورديون وزوجته تمسك بيده، ويصعد الاثنان يركبان سيارة النطل ويجلسان في المقعد الخلفي، ثم يأخذ الرجل في العزف والغناء.

وفي المشهد الأخير من الفيلم نرى البطل وقد أصبح أكثر إحساسا بالوحدة عما كان، وهو يعود فيلتقي مجددا بالمغنى الأعمى وزوجته وينتهي الفيلم بالغناء.

وقد يكون فيلم "جنس وفلسفة" من أكثر أفلام **مخملباف** تحررا وجراًة في السرد والشكل الفني. هنا لا يتميز الفيلم بما يميز عادة أفلام **مخملباف**، أي المزج بين الطابع التسجيلي والطابع القصصي، بل تداعيات حرة تدور حول الفكرة التي تتركز حول الذات.

تكوينات مدمشة

هذا الطابع المختلف يجعل **مخملباف** يعتمد على التشكيل بالألوان، والتكوين باستخدام كتل الراقصات وحركة الكاميرا والديكورات الحذابة، ويطوع الكاميرا، ويجعلها تلتقط فقط ما يريده ويبرزه في المنظور الأمامي بينما يشحب المنظور الخلفي، ويكرر أحيانا الحركة مرات عدة، وهو يميل إلى الإيقاع البطيء، واللقطات الطويلة لإتاحة مساحة أكبر أمام المتفرج للتأمل.

ويستخدم **مخملباف** اللونين الأبيض والأحمر طوال الفيلم لون هادئ ولون مشتعل، أو الهدوء الخارجى الظاهري والاشتعال العاطفى لداخلى.

ويصور لقطة فراق الحبيبة الثالثة من أعلى، من عين طائر يطوق فوق المكان (غالبا من طائرة هليكوبتر لا نلاحظ أى أثر يدل على وجودها) حيث يسير الرجل مبتعدا فى شارع ملتو بينما تغطى الثلوج أسقف المنازل وحواف الطريق وقد فقدت الأشجار أوراقها.

يحمل الرجل مظلة حمراء (دائما هناك مظلة فى هذا الفيلم رغم عدم هطول المطر) ويسير مبتعدا مسافة طويلة ثم يتوقف ويعود مجددا من حيث أتى، وتتابعه الكاميرا مرة أخرى من نفس الزاوية المرتفعة القريبة للغية من أسقف المنازل وحواف الأشجار، إلى أن يلتقى بالمرأة التى تتوقف لكي يناولها المظلة ثم يستدير ليعود ليواصل طريقه.

ولا شك أن الصورة الخلابة الأخاذة، والتكوينات البصرية المدهشة فى هذا الفيلم تعود لتعاون المتكامل بين **مخملباف** ومصوره المفضل ابراهيم جعفرى.

إن "جنس وفلسفة" بموضوعه الجريء الذى يتردد الكثيرون فى طرحه، وبأسلوبه الفنى والبصرى المدهش وتمكن مخرجه فى التعبير بالجسد والحركة والتكوين، ربما يكون أكثر الأفلام الإيرانية إثارة للفكر والخيال، غير أنه لهذه، لعوامل تحديدا ضمن أن يظل ممنوعا من العرض فى إيران حتى إشعار آخر!

فيلم « نصف القمر » الهوية الكردية في سياق إنساني

يعتبر المخرج الكردي الإيراني **بهمن قوبادي** من أشهر السينمائيين في إيران، بل ولعله أهم السينمائيين الأكراد على الإطلاق، لما يتميز به من حس فني رفيع مدهش، وقدرة على التعبير عن قسوة الواقع الذي يعيشه الأكراد بصورة بصرية مليئة بالتفاصيل المثيرة لتأمل والدهشة دهشة المعرفة.

أخرج **قوبادي** قبل هذا الفلم، ثلاثة أفلام لفتت الأنظار بقوة إلى الموهبة السينمائية الكبيرة التي يتمتع بها هي "زمن الجياد السكرانة" A Time for Drunken Horses و"معزولون في العراق" Marooned in Iraq و"السلامف يمكن أن تطير" Turtles Can fly.

أما لفيلم الرابع فربما يصلح عنوانا له "الهِلال" كترجمة لعنوان الفيلم بالإنجليزية Half Moon، وهو ما يعبر في الموروث الشعبي الشرقي عن قمة الجمال.

وإذا كان **بهمن قوبادي** قد عبر في أفلامه الثلاثة السابقة عن قضية التشنيت الكردي ما بين كردستان العراق وإيران، مركزا على مشكلات العيش في المناطق الوعرة على الحدود بحثا عن منفذ لتهديب سلع بسيطة كوسيلة للتحايل على مقتضيات الحياة وما يكتنف هذا كله من أخطار، فهو في فيلمه الرابع يتعامل مع موضوع لا يبتعد كثيرا عن الواقعية التي عرف بها، وإن كان يمزج بين الواقع والشعر والنأمل الصوفي.

الاحتفال بالحرية

الموضوع يدور حول موسيقار كردي طاعن في السن هو "مامو" Mamo الذي يرغب في الرحيل من منطقة كردستان الإيرانية إلى إقليم كردستان العراق لتقديم موسيقاه هناك بعد أن حرم من تقديمها منذ ٣٥ عاما (أي منذ سيطرة حزب البعث وصدام حسين على الحكم) في حفل كبير ينتظر أن يكون بحق احتفالا كبيرا بعودة الحرية.

غير أنه يتعين على "مامو" أولا أن يجمع شمل أبنائه العشرة، وهم في الوقت نفسه أعضاء فرقة الموسيقية، ويجد أيضا وسيلة تنقله إلى أعالي الجبال عبر الحدود.

أحد أبنائه "كاكو" يتمكن من الاستعانة بحافلة قديمة تابعة لصديق له يعيره إياها، ثم يبدأ في جمع إخوته الباقين، ويقنع السائق بعدم تناول أجر عن الرحلة بعد أن يقول له إنه سيجعله مشهورا في العالم كله، فأجهزة الإعلام الكبرى ستقوم بنقل الحفل الذي سيقام في كردستان العراق بمناسبة ذكرى الإطاحة بصدام حسين.

الموسيقار العجوز "مامو" يتلقى موافقة السلطات في كردستان العراق على استقباله مع فرقته بمن فيهم "هشو" مغنيته الوحيدة التي تعرف ألحانه وتستطيع أداؤها.

غير أنه ليس مسموحا للمرأة بالغناء في إيران، وبالتالي يجب أن يقوم مامو بإخفاء المغنية في مكان ما داخل الحافلة وتهريبها عبر الحدود.

في الطريق تقع الكثير من الأحداث: يتعرض البعض للسرقة، وتقبض الشرطة على بعض الأبناء وتعيدهم إلى داخل البلاد بدعوى عدم حملهم تصريحا بالخروج، ويصادر حراس الحدود الإيرانيين الآلات الموسيقية للمفرقة ويحطمونها، ويقبضون على المغنية ويعيدونها من حيث أتت رغم توسل مامو واحتجائه.

و لأكثر غرابة أن كاكو الذي اقترض إحدى كاميرات الفيديو لتصوير الرحلة التاريخية، يكتشف في النهاية أنه كان يقوم بالتصوير دون وجود شريط داخل الكاميرا.

ورغم كل المضاعف يصبر مامو على الوصول إلى هدفه. فهو يقرر أولا التوجه إلى قرية قريبة يقيم فيها صديق قديم له يمكنه تدبير آلات موسيقية جديدة ومغنية بديلة. إنه أحد ثلاثة موسيقيين أكراد من جيله ظلوا على قيد الحياة من الذين يعرفون موسيقاه وقيمتها.

لكن القدر يقف له بالمرصاد، فبعد أن يصل مامو ورفاقه بصعوبة إلى القرية، يجدون أن الموسيقار العجوز قد فارق الحياة، ويشاهدون سكان القرية وهم يقومون بدفنه.

فجأة يأتي صوت غناء عذب كصوت الملائكة، يخترق الصمت اتيا من بعيد بين الحين والآخر. إنه صوت يخترق القلوب ويتردد صداه العذب في أرجاء الجبل.



مامو يلمح داخل الحفرة جثمان صديقه ويبدو له أنه تحرك في مرقده بعد أن تأثر بعذوبة الصوت. يلح مامو على الطبيب أن يخرج صديقه من القبر مصراً أنه لا يزال حياً.. "لقد عادت إليه الحياة بعد سماعه الغناء الجميل". الطبيب يعيد فحص قلب الميت فقط لكي يؤكد مجدداً أنه فارق الحياة بالفعل ولا أمل في استعادته'

قداس جنائزى

يقول **قويادى** إنه استلهم موضوع فيلمه من مقطوعة **موتسارت** الشهيرة "قداس جنائزى" Requiem آخر ما ألفه الموسيقار الشهير عام ١٧٩١ قبيل وفاته، ورأى البعض أنه كتبه لحازته.

وفى الفيلم إشارات كثيرة إلى الموت موت الصديق وقت الحاجة إليه، والإحساس الداخلى العميق لدى بطلنا "مامو" باقتراب النهاية، واللقطات المتقطعة التى نراها فى الفيلم، التى يرى فيها نفسه وهو يرقد داخل القبر.

ويجعل المخرج مامو يصل بالفعل إلى الرغبة فى أن يدفنه أبنائه، فيضع نفسه داخل حفرة شبيهة بالقبر، ويرفض كل توسلاتهم للخروج منها، بعد أن بلغ منه اليأس مبلغه بسبب إحساسه باستحالة تحقيق حلمه.

لكن الصوت العذب الجميل يتردد مجدداً، ثم يتجسد في صورة امرأة جميلة تهبط من السماء فوق سطح الحافلة.. تطلب منه أن يطمئن، فهي تحفظ موسيقاه وأغانيه، وقد رتبت كل شيء مع الجانب الآخر، في كردستان العراق، وقد أتت لكي تصطحبه معها. هذه المرأة الملاك هنا، بكل ما يحمله هذا من دلالات في سياق الفيلم قد تكون أيضاً قد أتت برسالة أخرى. إنها تدل "مامو" وترشده إلى نهايته، إلى موته الذي لا مفر منه.

تساؤلات معنية

النهاية القلقة للفيلم تطرح الكثير من التساؤلات الروحانية عن علاقة الفنان بالإبداع، عن الرغبة في التشبث بكل الطرق، بتحقيق الهدف رغم معرفة المرء بأن النهاية قد تكون على مرمى حجر منه، الحلم الذي يتحقق بمعجزة قبل الموت، معنى الحياة التي تنوب وتتلاشى تسريجياً، ثم قد تهرب منا فجأة قبل الأوان.

عن الموت في فيلمه يقول **بهمن قوبادي** "إن علاقة مامو بالموت هي نفس علاقتي به. إنني في أعماقي أخشى الموت كثيراً. هذا الخوف دائم في حياتي اليومية، إنني أفكر فيه وأنا أسير في الشارع، وأنا أعمل، وأنا أخلد إلى النوم في الليل. وعندما أفكر فيما ساقعنه في اليوم التالي فإنني أخشى في داخلي الموت".

وجود المرأة

ويصور **قوبادي** في فيلمه مشهداً هائلاً لمئات النساء ينتشرن فوق التلال الخضراء، ينشدن الأغاني. ويقول المخرج إن هذه القرية الواقعة قرب الحدود التركية العراقية الإيرانية، لجأت إليها ١٣٣٤ مغنية هرباً من الحظر والمنع والاضطهاد في جمهورية إيران الإسلامية. ليس من الضروري أن تكون الصورة هنا واقعية تماماً، فالمؤكد أنها تعبير مجازي عن سياسة إقصاء المرأة من المجتمع، وعن غياب المرأة عن السينما أيضاً. المرأة المبدعة التي تمارس الفن أيضاً على طريقتها.

رقابة ذاتية

السلطات الإيرانية منعت عرض الفيلم في إيران في أول حالة من نوعها لفيلم من أفلام **قوبادي**، بل وحظرت عليه إخراج الأفلام. أما سبب منع الفيلم فيعود إلى أن السلطات اعتبرته يدعو إلى "الانفصال"، أي انفصال الأكراد عن إيران، وهو اتهام ينفيه بقوة، مضيفاً أنه لو كان يعرف ما سيحدث من منع للفيلم، لكان قد صورته تماماً كما كان يريد، بعيداً عن "الرقابة الذاتية" التي فرضها على نفسه، وليحدث ما يحدث.

ويتميز الفيلم، مثل كل أفلام قويدى، بالتحكم الشديد في الصورة بكل مستوياتها الضوء والألوان، الداخل والخارج، النهار والليل، مع المحافظة على المصدر الطبيعي للضوء، والتمكن من التصوير في أكثر الظروف الطبيعية قسوة: البرد الشديد وهطول الأمطار والثلوج في مناطق شديدة الوعورة.

ويستخدم أيضا الموسيقى والغناء الكردي عبر أجزاء الفيلم، في الوقت المناسب، دون إقحام أو مباشرة، بحيث تتسلل الموسيقى بهدوء تحت جلد الصورة، تضيء عليها مسحة روحانية خاصة.

"نصف القمر" أخيرا، هو على نحو ما، فيلم من أفلام الطريق مثل الفيلم الكردي العراقي "عبور التراب"، إلا أنه يختلف عنه تماما، سواء في الشكل أو المضمون. وهو يعبر بقوة، عن الهوية الكردية، ولكن في سياق إنساني مفتوح، وببغية تستخرج الدلالات الشعرية الكامنة في الصورة.

وهو يجعل بحث بطله "مامو" عن التحقق من خلال الإبداع، هو ذلك البحث الصوفي المعذب لكل فنان في عالمنا.

وليلة "نصف القمر" في الفيلم هي الليلة التي تظهر فيها المغنية- الملاك، وتنتهي فيها مشكلة البحث عن وسيلة للخروج من إيران إلى كردستان العراق، ويصل فيها بطلنا إلى نهاية رحلة الحياة بالموت. إنها في هذا السياق هي ليلة التحقق وليلة الموت فهل لا يحدث التحقق إلا بعد الموت؟

فيلم "تسلل" الإيراني اللعب في المتنوع

من الأفلام التي شاهدها في مهرجان روتردام السينمائي ٢٠٠٧، الفيلم الإيراني "تسلل" Offside للمخرج الشهير **جعفر بناهي**.

وكانت شهرة بناهي قد تأسست منذ أن بدأ يخرج الأفلام بنفسه قبل أكثر من ١٥ عاما من صنعه هذا الفيلم، وبعد أن عمل فترة، مساعدا للمخرج الإيراني الأشهر **عباس كياروستامي**.

ولعل شهرة **بناهي** قد تضاعفت في العالم لخارجي بعد أن منعت سلطات بلاده الفيسمين الأخيرين من أفلامه وهما "الدائرة" The Circle و"الذهب القرمزي" Crimson Gold بسبب ما رآته فيهما من إشارات اعتبرتها انتقادات للنظام الحاكم.

وأبرز ما يميز الأسلوب السينمائي **لبناهي** منذ فيلمه الروائي الأول "البالون الأبيض" الذي أخرجه عام ١٩٩٢، هو الطابع التسجيلي لأفلامه، والاعتماد The White Balloon على ممثلين غير محترفين، وبالتالي على قدر من الارتجال أثناء التمثيل، وعلى التصوير الخارجي المباشر، والكاميرا المتحركة المحمولة على اليد، والقدرة المدهشة على التقاط التفاصيل من وحى اللحظة ودون تخطيط مسبق في السيناريو.

وقد تبنت كل هذه المعالم المميزة لأسلوب **بناهي**، المخلص لتقاليد مدرسة "الواقعية الجديدة"، في فيلم "تسلل" الذي يعتمد على تصوير حدث أثناء حدوثه في الواقع على مدار

يوم كامل، ودون وجود سيناريو تفصيلي محدد، وينطبق من موقف بسيط لكي يناقش قضية مركبة متعددة الأوجه هي قضية الحرية.

والحدث يدور في عام ٢٠٠٥ أثناء مباراة كرة القدم بين المنتخب الإيراني ومنتخب البحرين، وهي المباراة الفاصلة التي كان يتوقف على نتائجها، تحديد المنتخب الذي سيصعد لنهائيات كأس العالم في إيطاليا في العام التالي.

وقد انتهت نتيجة المباراة كما هو معروف، بفوز منتخب إيران ١-٠ صفر، غير أن **بناهي** لم يكن بالطبع يعرف أن إيران ستعوز، ولكنه بدأ التصوير على أساس الاحتمال الأكبر لفوزها.

ولو كانت إيران قد هزمت في تلك المباراة لما استكمل **بناهي** الفيلم، حسب تصريحاته التي تكررت بعد عرض الفيلم

ولكن موضوع الفيلم ليس المباراة الشهيرة في حد ذاتها، ولكن عدداً من القضايا (المسكوت عنها) التي تمس مباشرة طبيعة السلطة الحاكمة والعلاقة بين الرجل والمرأة، وبين السلطة الدينية والمرأة في إيران.

فتيات الملاعب

يستخدم **بناهي** أجواء المباراة لكي يصور كيف تتسلل فتاة إيرانية إلى داخل مدرجات الملعب بعد أن رسمت على وجهها ألوان العلم الإيراني في محاولة لإخفاء ملامح وجهها الأنثوي، وارتدت سراويل الرجال، ووضعت فوق رأسها قبعة لعبة كرة البيسبول الشهيرة. هذه الفتاة التي يغلب الحزن على وجهها، تبدو منذ أن نراها فوق سطح حافلة مليئة بالمشجعين تلوح بالعلم الإيراني، مصرة بشتى الطرق على دخول "استاد" طهران الرياضي الذي يحتضن المباراة الكبيرة.

وهي تتمكن من شراء تذكرة من السوق السوداء بأربعة أضعاف ثمنها، وتحاول النفاذ مع المشجعين عبر البوابة لكن الشرطة تضبطها وتلقي القبض عليها. فالسلطات الإيرانية تحظر على الفتيات والنساء حضور مباريات كرة القدم.

ونكتشف بعد قليل، بعد أن يقتادها جندي إلى مكان منعزل خارج المدرجات، أن هناك ستة ٢٧ فتيات أخريات غيرها سبقنّها، بعد أن تنكرن في ملابس الرجال، ومنهن واحدة تخفت في ملابس جندي من جنود الجيش.

وبعرف أن هناك أكثر من ١٠٠ فتاة أخرى منعت الشرطة دخولهن فبقين خارج الملعب. لكل من الفتيات الست بالطبع حكاية هناك من فقدت صديقاً لها في حادث انهيار

مدرج في الاستاد نفسه قبل سنوات وجاءت لكي تحيي ذكراه، وهناك تلك التي تمارس لعبة كرة القدم (للمفرقة يسمح للمرأة بلعب الكرة لكن لا يسمح لها بالفرجة على مبارياتها) وهذه ترغب في مشاهدة مباراة فريق بلدها القومي، وهناك التي غافلت والدها وتسلت داخل الملعب.. وغيرهن.

الفتيات يعبرن عن أشد أنواع الاحتجاج، ويؤكدن بوضوح على حقهن المشروع في مشاهدة المباراة، ويأخذن في الإلحاح على الجنود أن يتركوهن يشاهدن المباراة التي أوشكت أن تبدأ.

ولكن الجنود الذين يقومون بحراسة الفتيات "المخالفات" إلى حين حضور الضابط الذي سيقدمن إلى قسم الشرطة، لا يقلون إحساسا بالقهر عن الفتيات.

من ناحية فإن الجنود أيضا ضحايا نظام أدخل في أذهانهم مبررات لا تستطيع الصمود طويلا أمام منطق الفتيات وإصرارهن على تحدى الجو السائد المتخلف من خلال المناقشات التي تدور وتستهلك مساحة زمنية لا بأس بها من النصف الأول من الفيلم.

إحدهن مثلا تتساءل: كيف يكون مسموحا لنا بمشاهدة الأفلام في دور السينما جنبا إلى جنب مع الرجال داخل قاعات مظلمة، ويحضر علينا حضور المباريات؟

لكن الجنود أيضا ضحايا لظروفهم الحياتية، فهم يؤدون الخدمة العسكرية الإلزامية، ويعبر أحدهم عن هشاشة وضعه في سلم الجيش عندما يقول إنه يحسب الأيام التي سيعادر بعدها الجيش ويعود إلى قريته، مضيفا أنه إذا ترك الفتيات يذهبن فسوف يعاقب بتمديد مدة خدمته لسنوات أخرى.

وهو يرتجف ويشعر بأن السماء انطبقت على الأرض بعد أن تذهب إحدى الفتيات إلى دورة المياه لقضاء حاجتها، لكنها لا تعود بعد أن تغفل حارسها وتنوب وسط الزحام.

لكن الفتاة سرعان ما تعود التزاما بوعدها الذي قطعت على نفسها للجندى وسط احتجاج زميلاتها اللاتي **يلومونها** بعد أن فوتت على نفسها فرصة مشاهدة المباراة التاريخية.

مشهد دورة المياه **صوره بنهاى** بعبقرية حقيقية في إخلاصه الشديد لكل مبادئ الواقعية، فالمشهد يدور داخل دورة مياه حقيقية في الاستاد الرياضى مخصصة بالطبع للرجال، والجندى الذى يصطحب الفتاة لحراستها يحاول بشتى الطرق منع الرجال من الدخول لأن "هناك فتاة فى الداخل"، لكن الرجال يصرون على أن هذا ليس من شأنهم.

وينشأ احتكاك، وتشيع فوضى تؤدي إلى خروج الفتاة وتسلكها للخارج دون أن يلحظ

الجندى، ويتولد عن الدراما المساوية الساخرة حس كوميدي لا يمكن إغفاله طوال الفيم.
يطلب جندى من إحدى الفتيات استخدام هاتفها المحمول في مخاطبة خطيبته. الخطيبة
تعاود الاتصال به على نفس الرقم فتزد الفتاة، فتتشاجر الخطيبة مع خطيبها لأنها تشك
فى علاقته بفتة أخرى، وهكذا.

وتصر الفتيات على أن يقدم لهن أحد الجنود وصفا تفصيليا للمباراة من
حيث يقف. وتبدأ الإثارة الشديدة، فالفتيات يندمجن بالفعل فى مسار المباراة،
ويكشففن عن معرفة دقيقة بأسماء اللاعبين ومراكزهم ونقاط قوتهم وضعفهم،
وغير ذلك.

التعبير الحر

ولا شك أن المخرج يترك العنان هنا للممثلات (وهن من الهواة)، للتعبير الحر المتدفق
الذى يعكس بحرارة واضحة ما يجول فى داخلهن من تمرد وغضب واحتجاج على ما هو
قائم من تفرقة.

وينجح المخرج فى خلق إيقاع متدفق مشحون، رغم محدودية المكان، كما
يستفيد استفادة درامية هائلة من شريط الصوت الحى: أصوات المشجعين
وزئيرهم فى المدرجات كخلفية قريبة مدوية تضيف على الصورة ديناميكية لا شك
فيها.

ويجعل بناهى فوز المنتخب الإيرانى فى النهاية فرصة لكى يحتفل الجميع بالنصر،
وتذوب الاختلافات بين الرجال والنساء، وبين الجنود والفتيات، بل وبين السلطة والشعب،
فالجنود يرقصون مع الجماهير.

وربما يكون هذا تعبيراً عن أمل، أكثر منه تعبير عن واقع، غير أنه يبدو فى سياق
الفيلم، صورة نابضة تحمل الكثير من التفاؤل والأمل.

فى الحافلة التى تنقل الفتيات إلى قسم الشرطة، يرضخ جندى لمطلبهن فيدير المذيع
للاستماع إلى ما تبقى من المباراة.

وعندما تنتهى المباراة بالفوز، تتحول الفرحة إلى هستيريا احتفالية تملأ الشوارع
والساحات.

ونكون قد انتقنا من الملعب إلى وسط المدينة، ومن النهار إلى الليل، ويستخدم المخرج
الأضواء والألعاب النارية، وذويان الجموع معاً للتعبير عن طمعه الخاص بالحرية.

ويجعل الفتيات يشاركن فى الرقص والغناء مع الرجال، احتفالاً بالمناسبة "التاريخية".

النشيد القديم

ويستعيد الجمهور الذي يملأ شوارع طهران النشيد الوطني القديم، وهو نشيد كان قد ظهر كلحن في الأربعينيات من القرن الماضي، واستُخدم في إيران في الفترة ما بين مغادرة الشاه البلاد عام ١٩٧٩ وقبل إعداد نشيد وطني جديد للجمهورية الإسلامية. والدلالة التي يشير إليها استخدام هذا النشيد أن الجماهير الإيرانية تستلهم هنا الروح الوطنية المباشرة، فكلمات النشيد القديم لا تحوى أى مضامين سياسية أو عقائدية بل تتغنى بإيران الوطن.

ويستخدم بناهي كاميرا واحدة محمولة على اليد، لضمان واقعية الصورة، كما يستغل المصدر الطبيعي للصوت إلى أقصى درجة، وفي إطار جمالي رقيق. يقول **بناهي** إنه لا يجد منطقاً في منع السلطات النساء من مشاهدة مباريات كرة القدم، تحت أى دعوى.

ورداً على القرار الذي أصدره الرئيس **أحمدى نجاد** قبل عام من تصوير الفيلم، يقضى بتعديل هذا الوضع، يقول **بناهي** إن رجال الدين الذين لهم اليد الطولى هناك، رفضوا القرار بدعوى أنه مخالف للشريعة الإسلامية.

ولهذا كان مصير فيلم **تسلل** في النهاية المنع من العرض في إيران، فلحق بالتالي بالفيلمين السابقين للمخرج نفسه.

وإلى أن يحسم الصراع بين المحافظين والإصلاحيين في إيران، ستظل السينما ساحة اختبار يدفع فيها كثير من السينمائيين الإيرانيين الثمن!

فيلم "الطفل الشاعر" نموذج للفيلم الشعبى الإيرانى

"السينما الإيرانية تتفوق على السينما العربية". هذه الفرضية ترسخت وأصبحت أقرب ما تكون إلى "حقيقة" مفروغ منها لدى الكثيرين منذ سنوات، أى منذ أن بدأت الأفلام الإيرانية تحصد الجوائز فى المهرجانات السينمائية الدولية.

غير أن هذه الفرضية تواجه باستمرار الكثير من التحديات. ولعل من بين هذه التحديات أن هذه الأفلام تظل بشكل أو بآخر، "نخبوية"، عوضاً عن أن تكون "جماهيرية"، تناسب العرض فى مسابقات المهرجانات أكثر من التنافس فى الأسواق المفتوحة. ولعل إطلاق الأحكام على علاقتها كالقول بأن الفيلم الإيرانى فن بالضرورة، بينما الفيلم المصرى مثلاً، تجارى أيضاً بالضرورة، هو تعميم غير علمى، فضلاً عن منافاته للحقيقة والواقع.

نعم هناك الكثير من الأفلام الإيرانية الجيدة، بعضها أيضاً ممتاز من الناحية الفنية كما سبق أن بينا، وإن كانت هذه الأفلام تظل خاضعة بشكل ما، لفهم جمالى أسست له حركة "الواقعية الجديدة" الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية.

وتعتمد هذه الحركة على عناصر عدة منها التصوير فى الأماكن الحقيقية خارج جدار الاستديوهات، والاعتماد على ممثلين غير محترفين، وترك مساحة جيدة للارتجال أثناء التصوير، أى عدم الاعتماد على سيناريو تفصيلى.

وتميل هذه الأفلام إلى تقديم صورة بسيطة للواقع، بل وأحيانا تعزل واقعا معينا عن محيطه الأكبر، أو تتعامل معه بنوع من الرمز (أفلام عباس كياروستامي مثلا).

الأفلام الشعبية

أما الأفلام الأكثر شعبية لدى جمهور السينما (معظمه تحت سن ال ٢٥) في إيران، فهي أفلام مختلفة تماما عن تلك التي تمثل مدرسة كياروستامي وتلاميذه، فهذه هي الأفلام التي تصنع لأهداف تجارية، أو لكي تصل إلى الجمهور العريض لأسباب دعائية، وهي تتكون في معظمها من المنيودرامات والقصص الرومانسية التي لا تختلف كثيرا في بنائها وجوهرها عن الأفلام الهندية ولكن بدون رقص أو غناء.

ومن ضمن الأفلام الشائعة التي تصنع في إيران أفلام يمكن وصفها بـ"الدعائية" أي تلك التي تقوم بتمجيد الثورة الإسلامية و"منجزاتها"، أو تعرض لطولات الإيرانيين خلال الحرب العراقية الإيرانية مثلا، أو تقوم بدور تعليمي توجيهي على طريقة سينما "الواقعية الاشتراكية" التي عفا عليها الدهر.

ومن هذه الأفلام الأخيرة فيلم "الطفل الشاهر" للمخرج أمير قاسم رضا، الذي شاهده ضمن عروض مسابقة الأفلام الروائية في مهرجان روما الأول للخيال (يوليو ٢٠٠٧).

هذا الفيلم لا يتعرض - كما يوحي عنوانه - لموهبة فطرية لطفل يجيد مثلا قرض الشعر بل يروى موضوعا تقليديا يريد المخرج المؤلف من خلاله أن يوجه رسالة تتلخص في أهمية التعليم، وضرورة الإنعام بالقراءة ولكتابة، مهما كان الأمر، ومهما بلغ عمر الشخص.

والقصة تدور حول صبي يدعى "مراد"، وهو فتى في العاشرة من عمره، يضطر يوما بعد يوم، إلى ترك مدرسته مبكرا لكي يصطحب أباه الذي فقد عمله في مصنع بالمدينة بسبب إصابته بعاة مستديمة في إحدى قدميه.

غاية مراد تنحصر في الدوران مع والده يوميا على عدد من الإدارات الحكومية، لاعتماد أوراق وتقديم مستندات تثبت إصابة الأب واستحقاقه لمعاش شهري معقول.

ولأن الأب لا يستطيع القراءة أو الكتابة، لذا يتعين على مراد اصطحابه، بل وينوب عنه في التعامل مع الموظفين، لأن الأب لا يستطيع أيضا صعود السلالم بسهولة.

ويصور الفيلم الأجواء البيروقراطية التي تلقى بثقلها على كل الدواوين والمصالح الحكومية في البلاد، كما يلمس بعض المشكلات الاجتماعية في العلاقة بين الأزواج والزوجات من خلال ما يتناهى إلى أسماع مراد من أحاديث تليفونية بين موظفة وزوجها،

وهو ما يكشف عن وجود نزاعات وقضايا معلقة بينهما بسبب الطلاق، أو المشاجرة التي تندلع بين والد صديق لمراد، ووالدته، في حفل عيد ميلاد الابن. في لحظة ما، يتمرد مراد على والده ويهدده بالتوقف عن مصاحبته، طالبا منه أن يتعلم القراءة. وفي لحظة أخرى لا يجد الابن مناصا حتى من شراء كتاب يتضمن أحدث المعلومات الحكومية عن حقوق الموظفين والعمال، وإصابات العمل ومنح التقاعد حتى يساعده في القيام بدور المدافع عن حقوق والده.

لمسات شاعرية

ولكى يمنح المخرج فيلمه الفقير المباشر لمسات شاعرية يقحم عددا من المشاهد نرى فيها مراد وهو يتذكر أمه التي توفيت منذ فترة، وهو ينجيها مرددا كلمات مثل "كانت تنظرنى باستمرار خلف النافذة.. لم يعد هناك الآن سوى الريح والشادور.. وأصبح الشعور بالوحدة كقفص به الكثير من العصافير".

ولعل هذا النوع من التعبيرات اللغوية التي سمعها على لقطات من نوع "فلاش باك" أو العودة إلى الماضي، هي التي جعلت المخرج يطلق على فيلمه "الطفل الشاهر". وهناك الكثير من اللقطات المتكررة في الفيلم للطفل فوق الدراجة مع والده، ولقطات لسمكة ملونة داخل كيس من الماء، وبائع المرطبات صديق الأب الذي يشفق على بطلنا الصغير من ثقل المسؤولية.

مثابرة مراد تنتهى باكتمال الملف المطلوب وحصول الأب على منحة التقاعد الشهرية، لكن الأهم أن المحنة الطويلة تدفعه أيضا، كما نعلم من مشهد النهاية، إلى تعم القراءة والكتابة.

يقول الأب: "لقد علمنى مراد القراءة والكتابة. أصبحت الآن أعرف تاريخ ميلاد مراد، وأصبحت أعرف متى أحتفل بعيد ميلاده".

هذه النهاية المتفائلة تأتي عقب مشهد إنقاذ مراد السمكة التي سقطت خارج الكيس بعد انسكاب الماء أثناء مطاردته الناجحة للص شاب أراد سرقة الدراجة.

لكن هذه النهاية لا تنجح في إنقاذ الفيلم من الترهل والبطء والحشو والتكرار واللجوء إلى الافتعال من أجل تلافي المباشرة، رغم الطبع المباشر للموضوع التعليمي الذى يمتلى بالوعظ والإرشاد.

"شيرين" من إيران: عالم كياروستامي التجريدي

خارج مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائي الخامس والستين (٢٠٠٨) عرض فيلم "شيرين" Shirin للمخرج الإيراني الشهير عباس كياروستامي الذي يعد الأب الروحي للسينما الإيرانية الجديدة التي انطلقت في تسعينيات القرن الماضي ثم خبت شعلتها بعد وصول أحمدي نجاد إلى السلطة.

كياروستامي معروف بأسلوبه الخاص المميز، الذي يبتعد عن الصيغة المألوفة لرواية قصة، كما يهتم بالتفاصيل أكثر من اهتمامه بالخط الرئيسي، بل وأحيانا ما يغيب تماما وجود أي خط رئيسي في أفلامه كما هو الحال في فيلمنا هذا.

في "شيرين" نحن لسنا أمام قصة ولا حتى شخصية معينة نتابع أزماتها، نشاهدها في لحظات صغورها أو تدهورها، بل نراقب انفعالات وردود فعل جمهرة من النساء والعنيتات الإيرانيات يشاهدن فيلما داخل قاعة عرض لا نرى منها أي شيء.

أما الفيلم الذي يشاهده جمهور النساء أساسا (هناك وجهان لرجلين يظهران في الخلفية) فهو يدور حول قصة لها عمقها في التاريخ الإيراني المعاصر (تعود إلى القرن الثاني عشر)، هي قصة شيرين، تلك الأميرة الأرمنية التي أحببت ملك فارس خوسرو، وتخلت عن عرشها من أجل أن تلحق به في بلاده، لكنه يتخلى عنها بسبب انشغاله في معاركه وصراعاته السياسية التي تقوده إلى روما حيث

يتزوج ابنة الإمبراطور من أجل تحقيق هدفه في العودة إلى فارس والانتقام لهزيمة واستعادة ملكه.

وفي إيران تقع شيرين في غرام المعمارى والنحات فارهد لكن الحب لا يتحقق أبداً أو يكتمل.

ويعتمد الفيلم على الأشعار الفارسية التي كتبت في القرن الثامن عشر حول قصة الحب الثلاثية هذه التي لعبت دوراً عميقاً في تشكيل الوعي الأدبي في إيران حتى يومنا هذا. قصة **شيرين** ترمز للمرأة عموماً عند **كياروستامى**، التي تعطى ولا تأخذ، تضجى وتنتهى ضحية لتضحياتها. وشيرين هي رمز العطاء الأنتوى الذي لا ينتهى، كما أنها رمز الرومانسية والبراءة.

إلا أننا كمشاهدين لا نرى، كما أشرت، قصة شيرين بل نرى تأثيرها على وجوه ١١٤ ممثلة إيرانية اختار **كياروستامى** أن يعزلهن في لقطات قريبة كأنهن في سجن جماعى كبير.

والكاميرا في هذا الفيلم تركز على الانفعالات التي تبدو على الوجوه، على العيون الجميلة الحائرة، المليئة بالتساؤلات، وعلى ما يسطرغ داخل القلوب من المشاعر .

هناك اهتمام تجريبي يصل إلى حد التجريد عند **كياروستامى** في هذا الفيلم، فهو مهتم برصد الانفعالات، أكثر من اهتمامه بالمؤثر الرئيس، أى بالقصة في تفاصيلها المرئية، وكأنه يكتفى بالقصائد الشعرية كمؤثر درامى وحيد.

ويبدو الفيلم وكأنه دراسة لسيكولوجية جماعية ذات علاقة بالحنين، وبالحرمان الطويل من الحقوق وبعدم الاعتراف بالدور الاجتماعى.

لذا، فنحن نرى وجوه النساء تتطبع عليها شتى الانفعالات: الفرح مع فرح الأميرة، والحزن للنهائى الحزينة التي تنتهى إليها كل قصة حب تعيشها، والتماثل التام معها كضحية، و لهلع من التقاتل الذي يخلقه الرجل وتدفع ثمنه المرأة.

هذا الأسلوب الذى يعزل الحدث المفجر للموضوع، أى الفيلم المعروف الذى تشاهده النساء، يريد من خلاله **كياروستامى** أن يقول لنا إن المهم ليس مشاهدة صور الأميرة شيرين وتفاصيل قصتها، بل التطلع إلى ردود الفعل على وجوه المرأة الإيرانية الممثلة هنا فى مجموعة كبيرة شديدة التنوع من الممثلات لإيرانيات من شتى الأعمار والأشكال، لكن لعل ما يجمع بينهن جميعاً، من الناحية الخارجية، هو ذلك الرونق والسحر والجاذبية الشديدة فى العيون.

الإيقاع العام للفيلم بطيء مثل كل أفلام **كياروستامى**، واللغة السينمائية تعتمد كما ذكرت على اللقطات القريبة، واللقطات الثابتة التى تساعد على التركيز فى المنظور، والموسيقى المصاحبة للفيلم الذى تشاهده النساء عن قصة شيرين.

تقاليد جديدة

من ناحية الإضاءة هناك اهتمام بالإيحاء المقنع بأجواء المشاهدة، انعكاسات الصور المعروضة على الشاشة على الوجوه، النظرات الخافتة المتبادلة أحيانا بين المتفرجات، لحظات الصمت، والاستماع إلى الموسيقى، تركيز الضوء على الوجه فى مقدمة الصورة، وبقاء الخلفية أو الجانبين شبحية غير واضحة المعالم تماما.

هذا نوع من السينما التى قد لا يحبها البعض منا، بسبب جمودها وأبتعادها عن الدراما بالمفهوم المعروف، وعن تقاليد الحكى حتى من خلال أكثر طرق السرد جنوحا، لأن كياروستامى يريد أن يخلق سينما ذهنية خالصة لا علاقة لها بالتجارب البصرية المعقدة التى تدور حول التلاعب بالشكل، أو تحطيم المفردات الخاصة بالمونتاج، بل يبدو أقرب إلى تجارب المسرح المصور مع استخدام القطع بين اللقطات لخلق الإيقاع. لكن السؤال لبدى هنا: وهل يمكن لهذا النوع من السينما أن يجعل المشاهد يصمد فى مقعده لأكثر من ساعة ونصف الساعة؟

زاوية التصوير فى هذا الفيلم، واحدة لا تتغير. الكاميرا فى مواجهة الشخصية، والتركيز كما أشرت، على الوجوه من خلال اللقطات القريبة التى قد تشمل شخصية أخرى شبحية فى الخلفية اليمى أو اليسرى أو شخصيتين على الجهتين.

المشعر والعواطف الجياشة والمناجاة التى تعتمد على الشعر الفارسى الذى يروى قصة شيرين، هى ما يظهر من تحت جلد الصور فى فيلم **كياروستامى**. والتعبيرات على الوجوه تنتقل من الحزن إلى الدهشة إلى الحيرة والقلق إلى الفرح إلى التفكير العميق. إن كل امرأة نشاهدها هى على نحو ما "شيرين"، فقصة شيرين هى قصتها، قصة عدم التحقق من خلال الحب. لكن الحب، كما يتردد فى الفيلم، هو والتمرد شىء واحد.

مهل يرغب **كياروستامى** من وراء فيلمه هذا فى توجيه رسالة سياسية فى طيات العمل؟ ربما.

"انتقم ولكن لعين واحدة فقط" الحقيقة أقوى من كل خيال

كان الفيلم التسجيلي الطويل (١٠٠ دقيقة) الذي أثار اهتماما كبيرا في مهرجان روتردام ٢٠٠٦ فيلما يحمر عواء غريبا هو "انتقم ولكن لعين واحدة فقط" Avenge But One of My Two Eyes

هذا هو الفيلم الجديد للمخرج الإسرائيلي أفى مغربي Avi Moghrabi المثير للجدل والمعروف بمواقفه وأفلامه التسجيلية المعارضة للمؤسسة الرسمية في إسرائيل بأفكارها العتيقة.

وقد نال هذا الفيلم الجائزة الخاصة التي منحتها لجنة تحكيم شكلتها منظمة العفو الدولية (أمнести إنترناشيونال) تقديرا للجانب الإنساني الذي يلف موضوعه، ودفاعه عن قضية إنسانية عادلة.

ينطلق الفيلم من فرضية أن المأزق الفلسطيني مرتبط بالمأزق الإسرائيلي، وأن دائرة الأحداث في الأراضي الفلسطينية المحتلة أو داخل الخط الأخضر، هي دائرة مغلقة، تدور حول أساطير ومسلّمات ومعتقدات راسخة.

ويعتمد أسلوب الفيلم على التوثيق السينمائي المباشر، والمقاربة بين الوقائع والأفكار والأحداث من خلال المونتاج الذهني، والتعليق غير المباشر على الحدث من خلال مقاطع مجزأة عبر الفيلم، من حديث هاتفى بين المخرج (الذى نراه في الصورة)، وصديق

فلسطيني مثقف (يتحدث على الطرف الآخر ولا نراه أبدا فهو الغائب الحاضر) بحيث يصبح هذا الحوار "موتيفة" أساسية للفيلم.

ثنائيات وأفكار

محاور الفيلم تدور حول ثنائيات من نوع ترسيخ الأسطورة وتعميق "ثقافة الانتحار"، المقاربة بين الماضي والحاضر في ضوء الأحداث المستمرة عبر التاريخ: الانتقام والانتقام المضاد، تغذية عقول الأطفال بمفاهيم معينة عن "البطولة"، وإنكار المفهوم نفسه على الآخر.

هذه هي المحاور التي يلمسها الفيلم من خلال التصادم بين اللقطات، والجمع بين الصدمة التي تتولد عن الصورة، والإبقاء في الوقت نفسه، على مسافة ذهنية بين المتفرج. ولصورة حتى يمكنه التأمل والتفكير والتوصل إلى استنتاجاته الخاصة.

"انتقم ولكن لعين واحدة فقط" عنوان له مغزى ودلالة، تتعلق بفلسفة الانتقام وما تخلقه من دائرة مغلقة. والمعنى المقصود هو أنني لن يكفيني ما أنزله بكم.. فما سيأتي سيكون أشد هولاً. والعنوان مستمد من مقولة لشمشون كما يرد في سياق الفيلم لها بالتأكيد علاقة بالمقولة التوراتية "العين بالعين والسن بالسن"، فالانتقام للعين الثانية مؤجل، وسيكون مخيفاً حقاً، أما الآن فسأكتفى بالانتقام لعين واحدة.

أساطير البطولة

الإسرائيليون مشغولون كثيراً - كما يصور الفيلم - بتدريس لصغار في الفصول الدراسية، ما وقع قبل قرون عديدة، على مستوى الحدث التراجيدي المعروف بـ "الماساداه" وأسطورة شمشون التي يتم تناقلها عبر العصور من خلال الحكايات الشفوية والخيال المصور والمكتوب.

قصة الماساداه تتلخص في أنه بعد أن دمر الرومان مملكة القدس اليهودية في عام ٧٠ بعد الميلاد لجأت جماعة تتجاوز ألف شخص من غلاة اليهود المتعصبين لديانتهم إلى جبل الماساداه المطل على البحر الميت وتحصنوا في أعلاه.

الرومان ردوا على ذلك بأن أقاموا سورا حول الجبل لمحاصرة اليهود الذين رفضوا الاستسلام بعد أن دمرت مملكتهم.

وفي سنة ٧٣ ميلادية أرسل الإمبراطور الروماني فرقة عسكرية للقضاء على اليهود المتحصنين بالجبل، وعندما أدرك اليهود أنهم خاسرون في تلك المواجهة، اتخذوا قراراً بالانتحار الجماعي، ولكن لأن الانتحار محرم في الديانة اليهودية، أمر كبيرهم أليعازر بن يائير عشرة منهم بقتل الآخرين، ثم قتل واحد من العشرة التسعة الآخرين، ثم انتحر.



هذه القصة ذات الطبيعة الأسطورية أصبحت مترسخة في الضمير الإسرائيلي، وهي تتلخص في تفضيل الموت على الاستسلام، ولعقدة الماساداه أيضا جانب سيكولوجي يتعلق بالرعب الكامن عند اليهود من فكرة التعرض للحصار، وتفضيل الانتحار على الهزيمة. أما أسطورة شمشون فهي شائعة وملخصة أن شمشون الذي كان يمتلك قوة هرقلية تمكنه من التصدي لثلاثة آلاف شخص والتغلب عليهم، وجد نفسه ذات يوم محاصرا من جانب سكان أرض كنعان أو ما يعرف بـ Philistines وعندئذ لجأ شمشون إلى المعبد وجذب عمودين رئيسيين يرفعان المعبد انهار المعبد عليه وعلى أعدائه من هؤلاء الفلسطينيين البالغ عددهم ٣ آلاف شخص.

تتغذى عقول التلاميذ على مثل هذه الأساطير كما نرى في الفيلم، من خلال جولة مجموعة منهم في جبل ماساداه الذي تحول منذ اكتشافه عام ١٩٦٥ إلى مزار سياحي، حيث يشرح لهم المدرس العظمة والبطولة الكامنتين في قرار اليهود بالانتحار بدلا من الاستسلام.

تحت الحصار

لكن المشاهد الخاصة بحكايات شمشون وماساداه يتم تقطيعها والانتقال منها إلى مشاهد محاصرة الأراضي الفلسطينية، ومنع تلاميذ المدارس من الوصول إلى مدارسهم،

وتعتيش الشباب الفلسطينيين وإيقافهم عند نقاط التفتيش وإذلالهم، وممارسة التعذيب البدني عليهم بجعلهم يقفون فوق صخور حادة مدة طويلة تحت الشمس. وينتقل الفيلم من الفصل الدراسي إلى جبل ماساداه، إلى العريبات العسكرية الإسرائيلية المصفحة وهي تمنع المزارعين الفلسطينيين من زراعة أراضيهم مدعوى أن الأراضي مصادرة.

وتنتقل الكاميرا من المدرس وهو يروي بطولة شمشون إلى مخرج الفيلم وهو يستمع عبر الهاتف إلى صديقه الفلسطيني على الطرف الآخر، يروي له كيف أصبح الوضع في بلده لا يطاق.

يقول الفلسطيني: "نحن لا نعرف كم من لوقت يستمر الحصار.. الصباح والمساء والليل، كله يتشبه.. شيء واحد يسيطر على حياتك حتى في أحلامك.. هل يقتحمون بيتك؟ متى؟" أمي بدأت أمس في وضع أيقونات مسيحية على جدران المنزل لكي يعرف الإسرائيليون إذا اقتحموا المنزل، أن هذه أسرة مسيحية.. لم أعد قادرا على حلاقة ذقي.. وقد استطالت لحيتي.. وأخشى أن يعتقلوني فلنا منهم أننى إرهابى.

كهف شمشون

حاحام يضع شمعات مشتعلة داخل كهف في الجبل.. يقول إنه كهف شمشون "كان رجلا شجاعا، أنقذ اليهود من الفناء، كانت الضربة منه تقتل ١٠ آلاف رجل. يجب أن نتبع خطاه.. لقد حارب الفلسطينيين في غزة.

نعود إلى جبل ماساداه. رجل يشير إلى نقاط الحراسة التي أقامها الرومان لإحكام الحصار حول اليهود المتحصنين بالجبل.

عريبات عسكرية إسرائيلية تتوغل في الحقول، يهبط منها بعض الجنود يطاردون الشباب الفلسطيني لاعتقالهم، يقولون إبهم يحاولون التسلل للعمل بدون تصاريح.

عودة إلى الحديث الهاتفى، وعلى الطرف الآخر يقول الفلسطيني للمخرج إنه لم يعد يطبق الحصار. سأخرج إلى الشارع وألقى بالحجارة.

المخرج يقول له، وماذا ستفعل بالحجارة؟! هذا البلد يمكن تغييره بالقوة فقط.

الفلسطيني يقول إنه عندما يرى ما يحدث له ولأسرته لا يمكنه أن يمنع نفسه من الشعور بالسعادة عندما يسمع عن وقوع عملية انتحارية في الخليل.

عودة إلى شمشون والاحتفال به في الكهف. أحدهم يقول، كانت دليلا فلسطينية. لقد أرسلوها له لكي تقص شعره. الأطفال ينصتون في اهتمام شديد.

جرفه ترفع الصحور- برج المراقبة الأسود المنتصب عاليا عند نقطة عبور يبدو مضحكا مثل كائن خرافي ينتمي إلى العصور العابرة. في داخله جندي. شاحنة يخرج منها فلسطيني يحمل بطاقة خضراء يلوح بها للجندي في أعلى البرج. يتطلع الجندي عبر منظار مكبر ويقول: اقترّب.. لا أستطيع أن أسمعك. هل لديك تصريح؟

أمام إحدى نقاط التفتيش. آلية مصفحة بداخلها جندي. عبر مكبر الصوت جندي يطلب بصوت مشوه، من الفلسطينيين المتجمعين للعبور أن يبتعدوا عن البوابة. فلسطينية تنكي وهي تحمل طفلا صغيرا وبصحبته فتاة. "ربنا ينتقم منهم ويذلهم كما يذلونا". الفتاة تبكي. الأم تحاول طمئنتها.

المخرج يتسلل بالكاميرا داخل آلية مدرعة. يسأله الجندي هل لديك تصريح صحفي؟ داخل المدرعة لا نرى شيئا.. سواد وفراغ عميق.. مثل الثقب الأسود، وصمت.

المخرج **أفي مغري** يستمع وأمامه على شاشة التلفزيون رئيس الأركان شاول **موفاز** يطلق تصريحاته. الفلسطيني على الطرف الآخر يقول للمخرج "إن الناس يصبحون متطرفين.. فهم غاضبون حتى الموت. أعتقد أنه يتعين على ليهود أن يفهموا ما يحدث من غضب يؤدي إلى التطرف. ربما سيدرك الإسرائيليون ما يحدث بعد وقوع ١٠٠ تفجير انتحاري".

هستيريا جماعية

الكاميرا في هذا الفيلم أداة مواجهة، إنها تقلق وتتحدى وتتصدى وتصدى. ويستخدم المخرج أسلوب التصوير بالكاميرا الخفيفة المحمولة على الكتف التي تهتز فيهتز منظور لصورة لكي تعكس حالة التوتر والقلق، ويجري المقابلات الحية المباشرة من وراء الكاميرا مع الإسرائيليين والفلسطينيين.

والطريف أن كلا الطرفين لا يبدو أنهما سعيدان بالتصوير. الإسرائيليون يحاولون وقف التصوير بالقوة، والفلسطينيون يسخرون من المصور والمخرج ويعبرون عن سخريتهم في مواجهة الكاميرا.

وأمام هذه السخوة في التحرش والرد، تتحلى الكاميرا بالبرود برود الشاهد الصامت المصر على البقاء، الذي يسجل ويستمر في التسجيل.

ليس هذا أسلوب أو طريقة عمل المراسل التلفزيوني الذي يعد تقريرا سريعا يختار له من اللقطات ما يفي بالعرض السريع، بل لعبة سينمائية أكثر تعقيداً، تعايش الواقع وتلتحم به دون أن تكون جزءا منه.. بل تظل منفية على تلك المسافة الذهنية قائمة.

حالة الهستيريا الجماعية والاحتفال بالأساطير، تصل إلى الذروة في مشهد احتفال أنصار الحاخام الراحل مائير كاهانا، الذين يتجمعون وينشدون "كاهانا لا يزال حيا.. سأنتقم ولكن بعين واحدة فقط". لقد أصبح كاهانا أيضا بطلا ينتمي إلى الأساطير. يتعرض الجنود للمخرج، يحاولون منعه من التصوير بدعوى أنه لا يحمل تصريحاً، لكنه يصبر على مواصلة التصوير. جندي يضع يده على العدسة. جنود يدفعون المخرج فتتأرجح الكاميرا في يده إلا أنه يواصل بإصرار. يقول لهم إن هذا بلد ديمقراطي وأنا أمارس حقى.. هذه أشياء يجب أن يراها الناس. أنتم تعملون فى خدمتى.

الضابط يقول له إن المنطقة عسكرية مغلقة. فيقول المخرج: أنت كاذب.. لماذا تمنعون الأطفال من الذهاب للمدارس؟ افتحوا البوابة. الضابط: لا نتلقى الأوامر منك. أوقف التصوير وابتعد عن المدرعة. المخرج- ماذا يضير المدرعة من الكاميرا؟ لضابط لا تتعرض للمدرعة

ويتحول المخرج إلى الصراخ وتتصاعد صرخاته أنتم أطفال.. اكبروا.. عليكم أن تدركوا عاقبة ما تفعلون.. لا شك أن تربيتكم سيئة. افتحوا البوابة. وينتهي الفيلم والمدرس الإسرائيلي يشرح للتلاميذ وهو يشير إلى لعلم لإسرائيلي فوق قمة الجبل ويقول: أين ذهب الرومان؟ ابحثو عنهم فى كتب لتاريخ، لقد اندثروا وبقيت أمة إسرائيل.

سينما الحقيقة

يذكرنا أسلوب أفى مغري فى هذا الفيلم بأسلوب المخرج الإسرائيلي أموس جيتاي فى أفلامه الأولى مثل "يوميات حملة"، وهو أسلوب قريب مما عرف فى الستينيات بـ "سينما الحقيقة". سينما الحقيقة تقوم على تسجيل الحدث فى أرض الواقع بأقل قدر من التدخل من جانب المخرج، وجعل الكاميرا مثل الشاهد اصصامت المتحرك الذى لا يهدأ ولا يتوقف، وعدم التلاعب فى الصور واللقطات عن طريق المونتاج، وجعل المشهد الطويل أساسا لبناء الفيلم وليس اللقطة القصيرة، وعدم جعل الناس يعيدون تمثيل حياتهم اليومية بل تصويرهم فى اندفاعاتهم التلقائية.

وتذكرنا مقاربة الفيلم بين أساطير التاريخ اليهودى بفيلم "إستير" Esther لجيتاي الذى يصور كيف تنقلب الآية وتدور الدوائر ويتأرجح التاريخ اليهودى بين ممارسة لقتل. ولتعرض لقتل المضاد.

ويعكس الفيلم قلق مثقف إسرائيلي ليبرالي وداعية سلام، إزاء ما يقع يوميا باسمه، ورغبته في القيام بدور ما في التحذير من ساليب القوة لغاشمة باسم حماية الدولة، وللجوء إلى العنف باسم حفظ النظام، وتحول الجيش الإسرائيلي من قوة مقاتلة كانت تحظى بالاحترام داخل إسرائيل، إلى قوة احتلال وقمع يصفها هو بأنها "سيئة التربية".

الموتاج الذهني

ويقوم الفيلم على نوع من الموتاج الذهني، ولكن ليس على طريقة المخرج الروسي **سيرجي أيزنشتاين** التي تتلخص في التعامل مع اللقطات المنفردة كما لو كانت معادلة حسابية في سياق يجعلك تخرج بحصيلة جمع جديدة مخالفة لمغزى كل لقطة على حدة، بل على أساس المقاربة في المعنى بين الماضي والحاضر، بين التاريخ اليهودي بأساطيره حول البطولة، والمفهوم الفلسطيني الذي ربما ينطبق من مبررات مشابهة، بين فكرة تفضيل الانتحار على الاستسلام، ورفض العمليات الانتحارية على الجانب الفلسطيني، أو بالأحرى، عدم توفر حتى الاستعداد لفهم دوافعها.

ويجعل المخرج محاوره الفلسطيني حاضرا بصوته فقط على الصرير الآخر، مفضلا أن يظهر هو في الصورة، مستمعا أكثر منه محاورا، منصتا في حيرة ودهشة، يتدخل أحيانا معلقا أو متسائلا أو معبرا عن الغضب والسخرية، لكي يعبر عن الجانب "الشخصي" إن هذا فيلمه، لخاص.. رؤيته.

درس **أفي مغري** "الفلسفة في جامعة تل أبيب كما درس الفنون في معهد رامات هاشارون، وعمل مساعدا للإخراج وكاتبا للسياريو ومديرا للإنتاج ومخرجا للأفلام الروائية والإعلانية. وهو معروف داخل إسرائيل بأفلامه المناهضة للمؤسسة والناصرة لفلسطينيين.

فيلم "الضيوف" دفاع عن الأصولية اليهودية

يعتبر الفيلم الإسرائيلي "أوشبيزن" (Ushpizin) (٢٠٠٤) وهي كلمة باللغة التوراتية الآرامية القديمة تعني "الضيوف" أحد الأفلام القليلة بل والنادرة في السينما الإسرائيلية عموماً، التي تصور عالم اليهود المتشددين أو "الأصوليين". إلا أنه لم يكن من الممكن أن يظهر إلا كرد فعل مباشر على فيلم إسرائيلي آخر هو فيلم "مقدس" Kadosh الذي عرض قبل ٦ سنوات من ظهور "الضيوف" ومن إخراج المخرج الإسرائيلي الشهير **أموس جيتاي**، وهو فيلم أثار حوله جدلاً واسع النطاق داخل إسرائيل بسبب جرأته في تناول موضوعه.

نقد عالم المتشددين

كان "مقدس" أول فيلم إسرائيلي يصور بجرأة كبيرة، عالم اليهود المتشددين دينياً من الداخل، ومن وجهة نظر نقدية لاذعة، فماذا كان موضوع الفيلم؟ يعرض "مقدس" للعلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة في أوساط اليهود المتشددين من خلال علاقة زوج بزوجته ينتميان لليهود المتشددين ويقطنان الحي الذي يقيم فيه اليهود المعروفين بتشددهم في رفض مظاهر الحياة "العلمانية" الحديثة بكل مظاهرها في المجتمع الإسرائيلي.

لزوج (مانير) متدين يصلى لله شكرا كل يوم على أن الله لم يخلقه امرأة، رغم أنه متيم حبا بزوجته الحسنة (رفقة).

ويصور الفيلم العلاقة الجسدية بين الزوجين في مشاهد جريئة أصابت الأوساط المتشددة داخل إسرائيل بصدمة كبيرة عند عرض الفيلم

وكان المقصود من هذه المشاهد تصوير الانسجام التام بين الرجل والمرأة تمهيدا للدخول في المشكلة التي يطرحها. والمشكلة هي أن المرأة لا تنجب رغم مرور ١٠ سنوات على زواجهما، والمرأة العاقر، طبقا للتوراة، "مثل امرأة ميتة".

ويتعرض الزوج لضغوط شديدة من جانب الحاخام وغيره من رجال الدين لكي يطلق زوجته ويتزوج من امرأة أخرى تنجب له ولدا، إلا أن "مانير" يرفض ويقاوم ويصر على تمسكه بزوجته التي يحبها، ومن هنا يبدأ لديه نوع من فقدان اليقين والتشتت والمعاناة.

ومن ناحية أخرى تتعرض شقيقة الزوجة "مالكة" لضغوط من جانب أسرته المتدينة لكي تقبل الزواج من رجل أصولي هو "يوسف"، رغم أنها ترتبط بعلاقة حب مع شخص آخر كن في الماضي من المتشددين ثم تمرد وخرج على تقاليدهم.

ترضع "مالكة" التي تعجز عن التمرد على قوانين الأسرة والمحيط الاجتماعي المتشدد، وتتزوج "يوسف".

ولكن "يوسف" اللفظ الغليظ المتشدد، يعجز عن إقامة علاقة جنسية سليمة مع "مالكة". وتجد هي نفسها في صراع بين الإخلاص للتقاليد الموروثة أو التمرد عليها والاستجابة لنداءات الرغبة في التحقق. نفسيا وجسديا.

الرد الديني على الطرح العلماني

هذا الفيلم الجريء الذي اقتحم القضايا الداخلية المسكوت عنها طويلا في الأدب والسينما، أثار غضب اليهود المتشددين في إسرائيل، وجاء فيهم "أوشيزن" (أو الضيوف) لكي يرد الاعتبار لليهود المتشددين.

ويعكس هذا الفيلم أول تعاون بين اليهود المتشددين واليهود العلمانيين في إسرائيل من خلال اشتراك اثنين من السينمائيين في صنع الفيلم هما المخرج **جيدى دار** وهو علماني، وكاتب السيناريو **شالوم راند** وهو من اليهود المتدينين، وقد لعب أيضا دور البطولة في الفيلم إلى جانب زوجته الحقيقية.

ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل إن كل اليهود المتشددين الذين يظهرون في الفيلم هم أشخاص حقيقيون يعيشون في الحي المتدين في مدينة القدس.

وقد دار التصوير للمرة الأولى، داخل شوارع وأزقة ومعابد هذا الحي أيضا، وهو ما يعكس "المباركة" الدينية للفيلم ورضا المتشددین اليهود علیه من الناحية الفكرية. فماذا يقول الفيلم؟

يصور الفيلم كيف يعيش، ليهودي المتدين "موشيه" مع زوجته "مالى" منذ خمس سنوات أو أكثر دون إنجاب، بل وعلى حافة الفقر.

عيد يهودى على الأبواب، لكن موشيه لا يحد ما ينفقه على الطقوس الدينية المعتادة كالأحريين مثل إقامة ما يسمى بـ "سوقه" وهو كوخ من الأخشاب يبنى خارج المنزل ويسقف بفروع من النخيل والأشجار، ويفرش لاستقبال الضيوف الذين يفدون على صاحب الدار.

ومن التقاليد الدينية أن على صاحب تلك الـ "سوقه" النزول عند رعية ضيوفه وإكرامهم مهما كلفه الأمر من توضحيات.

مالى تتشاجر مع موشيه وتتهمه بالتعاس والاستسلام للأمر الواقع، وهو ما جعلهما يعيشان حياة جافة فقيرة.

وموشيه يلجأ فى خلوة إلى الله، يناشده بكل قوة أن يبعث إليه بمعجزة تنتشله مما هو فيه من فاقة وحاجة وعجز.

وعند عودته للدار يجد المعجزة قد تحققت أولا يصل شيك بمبلغ ألف دولار يحمل اسمه من إحدى المؤسسات الخيرية، ثم يرسل أحدهم بأخشاب السقيفة أو "السوقه" إلى داره ويهبها له دون مقابل، وبذلك تنهى له الفرصة لاستكمال طقوس العيد كالأخرين.

سر الليمونة

ليس هذا فحسب، بل لقد أصبح باستطاعته أن يشتري ليمونة شديدة الخصوصية فى شكلها المصنع كالماسة بمبلغ فلكى هو ١٠٠٠ شيكل رغم فزع زوجته. إلا أنه يسر إليها بأن هذه الليمونة نوع من "البركة" التى تساعد على الحمل.

لكن الأمور لا تتوقف عند هذا الحد. اثنان من الأشقياء هاريان من السجن، يسعيان للاختباء عن عيون الشرطة، يتجهان إلى منزل موشيه بدعوى القيام بزيارته.

تصرفاتهما نصح محط انتقاد ورفض من جانب الزوجة المتدينة الحريصة على مراعاة التقاليد.

أما الرحلان فيبدوان وقد جاءا من عالم الوحوش أو من الدرك الأسفل فليديهما نهم شديد لالتهام كل ما هو متوفر من طعام فى المنزل، والإقبال على تناول الخمر، وانتهاك

قواعد الضيافة، مع التلويح بإمكانية إفشاء ماضى "موشيه" الذى نفهم أنه كان من
الاشقياء، وأنه قضى فترة فى السجن قبل أن يتوب ويتجه للتدين ويغير ملابسه ويصبح
من الحاخامات أيضا.

وتحاول الزوجة بشتى الطرق إقناع زوجها بطردهما لكن موشيه يبدو عاجزا أمامهما،
وفى الوقت نفسه لا يمكنه أن يقترب الإثم بطرد الضيوف من الشقيفة، لكن الضيفان
يتسللان من السقيفة إلى داخل المنزل ويعيثان فيه فسادا وفجورا.

رسالة الفيلم

يبسط الفيلم رسالته على النحو التالى:

عالم المتدينين يمتلئ بالتسامح والكرم والصبر وقبول الضيف والقيام على خدمته
وتحمل الأذى، تقربا من الله.

وعالم العلمانيين القادمين من خارج الحى: أوغاد، أشرار، خارجون على القانون،
مقبلون على المتع الحسية. الأكل والشراب والتخين والرقص بل وهناك إشارات أيضا إلى
علاقة شذوذ جنسى بين الضيفين ينضح به سلوكهما.

الليمونة النادرة التى اشتراها موشيه كنوع من البركة فى الدار، يستخدمها الضيفان
السهمان فى الطعام وبالتالي يقضيان على ما راود موشيه من آمال فى أن تحمل زوجته.

لا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يقيم الضيفان الخارجان على الأعراف حفل شواء
خارج السقيفة، ويديران

موسيقى راقصة صاخبة فى الحى المتدين مما يثير غضب سكان الحى من المتشددين،
وتتدخل الشرطة.

وتغضب مالى من موشيه الذى أخفى عنها علاقته الحقيقية بالشقيين وبفترة وجوده فى
السجن وماضيه العنيف قبل أن يتوب، فترك منزل الزوجية وترحل.

تعقدت الأمور إذن وضاعت الأرض بموشيه الذى يتطلع إلى السماء ويناجى الله ماذا
فعلت حتى أستحق غضبك يارب!

وفى المشهد الأخير تتحقق المعجزة لكبرى تعود الزوجة لتبشر زوجها بالحمل
المنتظر.. إنها بركة الليمونة، فلم يضيع ما دفع فيها من مال فى نهاية الأمر.

لا شك أن الطابع الكوميدي الخفيف الذى يغلف الفيلم بأسره، يقربه من المشاهدين،
ويجعل موضوعه المحمل بالكثير من الدلالات والمعاني الدينية مقبولا ومستساغا.

ويساعد التبسيط الشديد فى المعالجة ونمطية الشخصيات فى وصول الفكرة إلى

المتفرجين الذين لا شك انهم يتأثرون كثيرا بفكرة الحل السحري للمشاكل والمعجزات التي تنزل من السماء على موشيه ومالي.

ويصور الفيلم كيف يلعب الحاخام الكبير في الحي دورا بارزا في التوفيق بين الزوج والزوجة، وكيف يتسامح المالك الحقيقي للسوق، التي وصلت إلى دار موشيه عن طريق الخطأ، ويتنازل عنها طوعا لموشيه.

هذا فيلم تقليدي يخرج للمرة الأولى من وسط جماعة من الناس يرفضون السينما ولا يترددون عليها. والطريف أنهم لم يذهبوا إلى دور السينما لمشاهدته، بل فضل كثيرون منهم "قرصنته" من على شبكة الإنترنت - حسب ما ذكرته مجلة "فاريقي" الأمريكية. إلا أن الحاخامات ناشدوهم إرسال مبالغ مالية لشركة الإنتاج تعويضا لها عن خسارتها!

فيلم "زيارة الفرقة الموسيقية" الجوانب الفنية في فيلم سياسي

أثار الفيلم الإسرائيلي "زيارة الفرقة الموسيقية" The Band's Visit اهتماماً نفدياً كبيراً منذ عرضه في الدورة الستين لمهرجان "كان" السينمائي (مايو ٢٠٠٧). وقد حصل الفيلم على جائزة فرعية في "كان"، هي الجائزة الثالثة التي تمنح للأفلام التي تعرض خارج المسابقة الرسمية في قسم "نظرة خاصة"، أطلق عليها جائزة أكثر الأفلام المؤثرة عاطفياً Coup de Coeur. أما في إسرائيل فقد حصد الفيلم ثمانية جوائز من بين ١٤ جائزة في المسابقة السنوية الرسمية للسينما الإسرائيلية التي تقام على غرار الأوسكار، منها جائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج وأحسن تمثيل وموسيقى، كما حصل على جائزة أحسن فيلم في مهرجان القدس السينمائي الدولي ٢٠٠٧.

ولعل ما أثير من ضجة واهتمام كبير في الصحافة العربية، وما أثاره الفيلم من جدل في لأوساط السينمائية في مصر وغيرها، يعود أساساً إلى التصريحات التي أطلقها مخرجه **عيران كويليرين**، حينما أكد مراراً أنه يرغب في عرض فيلمه في العالم العربي، وأنه يعتبره "فيلمًا عربيًا" على نحو ما، وأنه صنعه من أجل التقارب مع الآخر وتحقيق التفاهم، بل وإنه على استعداد لنزع كل عدوين الفيلم وأسماء العاملين فيه باللغة العبرية واستبدالها بعناوين وأسماء مكتوبة بالعربية من أجل أن يعرض "كفيلم عربي" على حد قوله.

الزاوية "السياسية" في التعامل مع فيلم "زيارة الفرقة" ليس من السهل تجاهلها، فهذا أساسا فيلم إسرائيلي تظهر فيه شخصيات مصرية وإسرائيلية داخل إسرائيل، في إطار من الموسيقى والشعر والبوح، والتعبير المتبادل عن مكنونات الذات، وكلمات الحب، والانتصار في النهاية للتواصل وضرورة العهم لمشترك وعبور الماضي. ولكن ما الذي يستند إليه الفيلم في طرحه هذا الموضوع الواضح تماما منذ أول لقطة من لقطاته؟

يصور الفيلم كيف تصل فرقة موسيقية مصرية إلى إسرائيل ولا تجد أحدا في انتظارها في المطار، ثم تضل طريقها في أحد أيام السبت، العطلة الأسبوعية اليهودية، وبدلا من أن تبلغ مقصدها وهو بلدة بتاح تيكها، حيث تقصد مركزا ثقافيا عربيا بدعوة لإقامة حفل موسيقي هناك، تجد نفسها في قرية إسرائيلية تدعى بيتا تيكها تقع في منطقة صحراوية معزولة.

لفرقة مكونة من ٨ أفراد يرتدون ملابس عسكرية زرقاء لا نظير لها في الواقع في مصر، ويطلق عليها في الفيلم "فرقة شرطة الإسكندرية للموسيقى الكلاسيكية" وهي أيضا فرقة متخيلة تماما حيث لا نظير لها في الواقع لمصرى.

وبعد أن يدرك الجميع المأزق، يحاول رئيس الفرقة اللواء توفيق زكريا (سامسون جاباي) تدبر الأمر، فينتجه إلى مقهى تملكه امرأة إسرائيلية تدعى دينا لكي ترشده إلى الطريق فتقول له إنهم لا يستطيعون التوجه إلى البلدة الأخرى اليوم، لأن المواصلات انقطعت ولا توجد فنادق في هذه القرية، ثم سرعان ما تبدى كرما وأريحية مدهشة عندما تستضيف أولا أفراد الفرقة على الغذاء، ثم تدبر لهم أماكن للإقامة في بيتها وبيت أحد معارفها. وخلال اليوم تقترب الشخصيات العربية والإسرائيلية من بعضها البعض، يتعرف توفيق على حقيقة "دينا" الإسرائيلية التي تعاني من الوحدة والملل في تلك القرية المعزولة في الصحراء، وتتعرف هي إلى ما يكمن وراء شخصيته من حزن نبيل.

من جهة أخرى يقيم العازف الشاب في الفرقة ويدعى خالد، علاقة صداقة مع شابين إسرائيليين أحدهما عاجز عن التعامل مع الفتيات، فيعلمه خالد كيف يتعامل مع فتاة تحاول الاقتراب منه، ويعطيه درسا في الحب من خلال الشعر الصوفي العربي القديم.

اللواء توفيق قائد الفرقة يقضى المساء مع دينا التي تصحبه إلى الخارج، وتتجول معه في البلدة الصغيرة، وتحدثه عن إعجابها بالأفلام المصرية لقديمة التي عادت مشاهدتها، وتروي له كيف كانت الشوارع تخبو من الناس في إسرائيل وقت عرض الأفلام المصرية بعد ظهر يوم



الجمعة من كل أسبوع، وكيف أصبحت تعشق كلمات العزل والحب في تلك الأفلام، وكيف تأثرت بأداء هاتن حمامة وعمر الشريف، حتى أصبحت حياتها كما تقول فيما عريباً، إنها دعوة إلى ليلة من الحب لا يستطيع اللواء بتكوينه المحافظ الذي ينتمى إلى الماضي قبولها، بينما يقبلها خالد الشاب المتحرر من قيود الماضي.

بعد أحداث ذلك اليوم وتلك الليلة، لا تعود الشخصيات إلى ما كانت عليه، بل تصبح أكثر فهما لبعضها البعض، وأكثر قدرة على الاستمتاع بطعم الحياة، ولو من خلال الموسيقى والشعر والغناء.

وفي النهاية يرحل أفراد الفرقة نحو هدمهم، وتقى كلمات الحب التي نستمتع إليها من خلال الغناء الجميل.

المعزى الأساسي للفيلم هو الدعوة إلى ضرورة التقارب والفهم المشترك، ونبذ الماضي القائم على الحروب والصراع والكراهية والأحقاد.

لهذا السبب، ولأن هذه "الرسالة" تأتي من الطرف الأقوى، الذي يفرض إرادته يومياً في الواقع على الأطراف الأخرى، فإنها تجد كل هذا الاستقبال الحماسي من جانب الجمهور في المهرجانات الغربية، فياله من "تسامح جميل"، بل و"تنازل" من جانب الطرف الأقوى للطرف الأضعف!

إلا أن الاستقبال النقدي المبالغ فيه للفيلم يستند أساسا، إلى رسالته "الإنسانية"، وإلى محاولته الموازنة بين الطرفين: فمن ناحية، هناك التعاضف الإنساني والرغبة في التقارب (لدى الطرف الإسرائيلي)، ومن ناحية أخرى، هناك الطرف العربي: التريخ والشعر الصوفي والغناء.

إن فيلم "زيارة الفرقة الموسيقية" من نوع الأفلام التي توصف في أدبيات النقد السينمائي بالـ miniature أى الأفلام الصغيرة البسيطة المحدودة التي لا تقوم على بناء مركب من الشخصيات والتفاصيل الفنية المعقدة، فشخصياته محدودة، والبناء فيه أقرب إلى "الإسكتشات" المسرحية، التي تعتمد على الأداء، وتغيب عنه "الحبكة" تماما، فهو يعرض للشخصيات دون أن يهتم بخلق أى صراع درامى بينها، لكنه مع ذلك، يصدر الكثير من الإشارات التي تتولد من خلال العلاقات الحفية بين الشخصيات التي تسرى تحت جلد السطح الساكن للفيلم.

يقص الفيلم حكاية بسيطة مفترضة، لا علاقة لها بالواقع بل تعكس ما يتمناه صانعه وما يحلم به، فى شكل سردي تقليدي، تلتقى فيه الشخصيات وتفرق خلال يوم وليلة. ويتعمد المخرج تجريد الموضوع من الجوانب الأساسية فى العلاقة بين العرب وإسرائيليين عموما، أى السياسة والتاريخ، تاريخ الصروب والنزاعات المسلحة، فالشخصيات لا تقترب من السياسة أو الحديث عن الماضى وأثار الماضى، لا من قريب ولا من بعيد.

والمجتمع الإسرائيى، من خلال تلك البلدة الصغيرة أو المستوطنة، لا تتبدى فيه أى آثار للعسكرة أو لوجود الدولة من خلال الشرطة مثلا، حتى مع وجود فرقة من الغراء تسير فى شوارع البلدة يرتدى أفرادها الملابس العسكرية، ويحملون حقائب ضخمة منتفخة. كذلك ليس هناك أى مظهر من مظاهر الرفض أو العنصرية تجاه الغرباء أو حتى مجرد حب الاستطلاع الذى قد يدفع البعض من سكان البلدة إلى التعرض لهؤلاء العرب الغرباء بأى شكل من الأشكال. والشخصيات الإسرائيلية التي تتكلم فى الفيلم لا تعبر عن القلق أو عن الخوف من تجدد الصروب أو من صواريخ تنطلق من قطاع غزة على قريتهم الجنوبية.. لا شىء سوى السكون والحياة العائلية التي تعاني من الملل والرتابة وقد تسبب بعض المشاحنات بين الأزواج.

هذه "اليوتوبيا" مقصودة تماما لتبيان التناقضات أولا هناك التناقض بين المظهر الخشن لأفراد الفرقة الموسيقية بملابسهم العسكرية، والاسترخاء الناعم فى الطرف

الاسرائيلي من خلال شخصية المرأة (دينا)، الجذابة، المغوية، المثيرة جنسيا، الناعمة بصوتها الرخيم ونظرات عينيها الحالمتين.

أما فرقة "الذكور" المصرية فيحمل أفرادها الاتهم الموسيقية الطويلة المنتصبة، فهم "الذكر" القادم من الخارج، المقتحم فجأة دون سابق إنذار، الذي لم يكن مقصده إسرائيل بل ما يسمى بأراضي السلطة الفلسطينية في الضفة الغربية.

أما إسرائيل فهي ليست مجتمع الكيبوتز الخشن الذي تشارك نساؤه بالسلاح في حراسته مع الرجال، بل واحة سلام ودفء، يعادلها المطعم والمقهى، ترعاها امرأة ناعمة متفتحة للحب والحياة، تفور بالرغبة، في الذوبان داخل ذلك الآخر.

هناك من ناحية إذن مصر، العرب، الآخر، العدو السابق الذي لا يزال مترددا في مد يد الصداقة، وهو هنا "ذكر" متجهم، يعجز الجيب القديم فيه عن الفعل (العجز الجنسي عند توفيق مرادف للهزائم العسكرية)، في مقابل الجيل الجديد الذي يبدو أنه ولد بعد اتفاقيات السلام بين مصر وإسرائيل، وهو يتمثل في "خالد"، المتطلع إلى الحياة بقوة، المتحرر من قيود الماضي وعداواته، الراغب من ناحيته أيضا في الاقترب من الآخر الإسرائيلي والامتزاج معه وكأنه يلتقي بأصدقاء جدد يحملون ملامح إنسانية خالصة.

وهناك من ناحية أخرى الاسرائيليون الذين يتجسدون إما في شباب يتطلع إلى اللهو والعبث والسهر واللعب مثل أي شباب في العالم (لا أحد يبدو أنه يخدم إجباريا في الجيش أو يتدرب على مواجهة أي عدو بل يرحب ببساطة بالعرباء ويسعى لإقامة علاقات معهم دون أي تحفظ)، أو مثل ذلك الشاب العاجز بدوره عن فهم الجنس الآخر أو التعامل معه على الصعيد العاطفي، أو يتجسدون في أزواج يعيشون حياة "عادية" طبيعية، يتشاجرون ويحتلفون معا، لكنهم على استعداد للاستماع والإنصات إلى صوت الآخر ورسالته.

وتتمثل الرسالة القادمة من ذلك الآخر في الموسيقى والغناء الرومانسي الشعري، فلموسقى والغناء هما بمثابة خطاب للتواصل والتعايش والسلام.

لكن النعمة الجديدة التي يسعى للوصول إليها ذلك العازف المصري الذي تستضيفه أسرة إسرائيلية في منزلها لقضاء الليلة، ظلت - كما يقول - تخذله طيلة سنوات. إلا أنه يدرك، بمساعدة أصدقائه الجدد الإسرائيليين، أن ما أبدعه منها قد يكون كافيا، قد يكون هو النعمة الكاملة التي يتعين عليه التوقف عندها وعدم تعذيب نفسه بفكرة أنها ناقصة.

إنها إحياءات غير مباشرة وتبويضات على فكرة قبول الأمر الواقع، والقناعة بأن ليس في الإمكان أبدع مما كان، والتصالح مع النفس كبداية للتصالح مع الآخر. إن العربي العريب (خالد) القادم من الخارج، بثقافته الرومانسية، يتدخل لكي يعطي الشاب الإسرائيلي درسا في الحب.

وخالد هو نفسه الذي يقيم علاقة جنسية واضحة وصريحة مع دينا الإسرائيلية، التي تجسد وتلخص هنا إسرائيل نفسها، فهو لا يتوقف عند أسوار الماضي، بل يبدو على استعداد لاقتحامها، أليس هو ابن "جيل السلام" وعلى العكس من "ذكورة" المصريين، نجد إسرائيل هنا هي "الأنثى" المسالمة، الوديدة، الناعمة، المعطاة، التي ترحب بالغريب وتمنحه كل وسائل الأمان. الطعام والشراب والفراش بل والحب أيضا.

لكن الجنرال توفيق عاجز عن الحب، بسبب مشاكل الماضي المؤلمة: انتحار ابنه وإحساسه بالذنب نتيجة لذلك. وهو جزء من ذلك الماضي، ماضى الصراع والتوتر والقلق، لكنه لا يستطيع التخلص منه بسهولة، وليس حوار "دينا" معه طيلة الأمسية التي تقضيها معه، في المفهى ثم في مكان شاعري على مقعد تحت الأشجار على إضاءة رومانسية، إلا دعوة لسيان الماضي، ودرس في الأمل والتفاؤل والقدرة على النسيان، ولذلك يقول لها توفيق في نهاية الأمسية وهما في الطريق إلى بيتها "أنت امرأة عظيمة حقا".

إنه فقط يصل إلى حالة تصالح مع نفسه بعد تلك الأمسية التي يقضيها في الخارج مع المرأة الإسرائيلية "دينا" التي تعطيه بدورها، درسا في الإقبال على الحياة، في التخلص من الماضي، في التطلع إلى مستقبل يمتلئ بالحب والأمل.

وعندما يتطلع توفيق في وقت لاحق من تلك الليلة ليرى دينا تمارس الجنس مع خالد، ينفجر في الغناء العاطفي بسعادة غامرة "أنا أحببت" دلالة على استعادته توازنه العاطفي والنفسي.

إنها صورة مجردة لمجتمع إسرائيلي خيالي بالطبع، يتعامل معه المخرج كلوحة يرص فوقها شخصيات تحمل الكثير من الإشارات التي تحمل في النهاية "رسالة" الفيلم السياسية.

مفردات ما بعد حداثة

رغم أن فيلم "٥٩" فيلم تقليدي في بنائه، إلا أنه يحمل الكثير من مفردات سينما ما بعد الحداثة يمكن تلخيصها فيما يلي

١- تصوير ما لا يمكن تخيله في الواقع أفراد فرقة موسيقية عسكرية من مصر يسيرون في طريق تحيط به الصحراء في بلدة إسرائيلية، دون دعوة ولا شرطة ولا أمن ولا أي تدخل من أي طرف مؤسساتي، فالمؤسسة تبدو وقد انسحبت من ذلك العالم المصغر الذي يخلقه المخرج.

٢- الحنين أو النوستالجيا: المرأة الإسرائيلية، "دينا"، تتفجر، في أحد أهم مشاهد الفيلم بل وذروته، في شبه "مونولوج" عاطفي، تستدعي خلاله الماضي، وتتذكر عندما كانت لشوارع تخلو عند عرض فيلم مصري من أفلام الماضي الرومانسي في التلفزيون الإسرائيلي، وكيف أنها وقعت في غرام الشخصيات المصرية من خلال تلك الأفلام.

٣- خلط أساليب متعددة معا في وعاء واحد هنا خلط بين الكوميديا الخفيفة التي تعتمد على الكاريكاتورية أي المبالغة في رسم اشخصيات، والدراما النفسية التي تكتشف عبرها الشخصيات بعض الأشياء عن نفسها، وأسلوب الفيلم الرومانسي، والفيلم الموسيقي الغنائي وخطط الأداء التمثيلي بالعناء المفاجئ والتعبير الموسيقي، مع لمحات من سينما التشويق والإثارة أيضا

٤- التلصص والتعبير المباشر عن الرغبة الجنسية وتجسيد الجنس: توفيق ينهض من فراشه، لكي يتلصص على ما يجري في الغرفة الأخرى بين خالد ودينا في حين نسمع أصوات الممارسة الجنسية بينهما. والجنس هنا شكل طبيعي للتواصل، وليس عملا متافيا للأخلاق، بل وحتى اللواط توفيق، يراه طبيعيا بعد أن كان يستنكره في البداية. ورموز الجنس واضحة منذ المشهد الأول لدخول توفيق وخالد إلى بيت "دينا" حيث يجلسان في المطبخ، ويكون أول ما تفعله هي أن تشق بطيخة حمراء شهية تبدو مثيرة للشهية في ذلك المناخ لصحراوي الحار بسكين كبير حاد النصل.

٥- الصورة المغايرة للمرأة. فشخصية "دينا" هنا هي شخصية مقتحمة، مبادرة، مغوية، أكثر قوة في شخصيتها من ذلك "الجنرال" الذي يفترض أن يكون هو القائد بحكم تكوينه العسكري، لكنه على النقيض: ضعيف، مهتز، وجل، متردد، عاجز عن الفعل، متلعثم في التعبير عما يجيش في صدره.

من ناحية التمثيل فشل صانع الفينم في العثور على ممثلين جيدين الحديث باللهجة العامية المصرية، فاستعان بعدد من الممثلين الفلسطينيين، وبالممثل اليهودي العربي، في **ساسون جاباي** في دور اللواط توفيق، واستخدم هؤلاء اللهجة المصرية دون إقناع، وبشكل مبالغ فيه، ولكن هذا الجانب لا يلحظه بالطبع الجمهور "الأجنبي" الذي يستقبل الفيلم عبر الترجمة.

ولكن لا شك أن المخرج يجيد التعامل مع الممثلين، ولا شك أيضا في تميز الأداء التمثيلي للممثل **ساسون جاباي**، وكذلك الممثلة الإسرائيلية **رونيت الكابيتز** في دور دين التي ملأت الفيلم بالحيوية وبلمسة خاصة من الرقة والنعومة والبساطة. **"زيارة القرية"**، بفكرته البسيطة الخيالية، ينتهي، رغم كل ما توفر لصانعه من نوايا طيبة، إلى أن يصبح فيلما من أفلام "الرسالة" الرومانسية، التي تتلخص في الدعوة إلى ضرورة التعاش، بغض النظر عن الماضي، وبغض النظر عن الحاضر أيضا، ويعيدا عن التعقيدات السياسية القائمة، غير أنها دعوة يهزمها الواقع نفسه يوميا مرات ومرات.

"جاسوس الشمبانيا" صعود وسقوط رجل الموساد

يتمتع عالم الجاسوسية بجاذبية خاصة في السينما. فهناك كثير من الأفلام التي تروى قصص الجواسيس ومعامراتهم، وأشهرها سلسلة أفلام العميل السري البريطاني الشهير جيمس بوند، تلك الشخصية الخيالية التي ابتكرها الكاتب **إيان فليمنج** من خبرته الخاصة في العمل بالمخابرات البحرية البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية. ولكن عادة ما تختلط الحقائق بالكثير من الخيال في أفلام الجاسوسية، وبأدرا ما تروى القصص الحقيقية للجواسيس وعملهم عبر الفيلم التسجيلي والموثاقي الذي يطلق عليه حاليا اسم "الفيلم غير الخيالي" non-fiction. ويعتبر جهاز المخابرات الإسرائيلية "الموساد" من أكثر أجهزة المخابرات تكتمًا وتمسك بالسرية، وهو يطارد كل من يستبيح لنفسه من عملائه السابقين، إفشاء أسرار عملياته. غير أن "الموساد" منع مؤخرا الضوء الأخضر للمخرج الإسرائيلي **ناداف شيرمان** لكي يصنع فيلما غير خيالي وإنما يعتمد على حقائق موثقة، عن أحد أشهر جواسيس الجهاز طوال تاريخه وهو الجاسوس الذي عرف بلقب "**جاسوس الشمبانيا**" The Champagne Sp. ، وهو عنوان الفيلم غير الخيالي الذي عرض عام ٢٠٠٧ في مهرجان لندن السينمائي. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل سمح الموساد أيضا لضباط سابقين وحاليين بالمشاركة في الفيلم والظهور والتعليق وكشف بعض الأسرار عن الجاسوس الذي كان.

الطريق إلى المعلومات

أما سر التسمية التي أطلقها الموساد على ذلك الجاسوس أي "جاسوس الشمبانيا"، فيعود إلى أنه كان مولعا بوجه خاص، بالشمبانيا، وكان يستمتع كثير بالسهر ويفشى المنتديات والأماكن الراقية، يتناول الشمبانيا ويفرط في تناولها، بل وكان أيضا يقدق على معارفه ويمنحهم صناديق من الشمبانيا على سبيل الهدايا، في استعراض لثرائه وذوقه الرفيع، وجدا لهم لمعاونته في أهدافه الخفية.

"جاسوس الشمبانيا" اسمه الحقيقي هو **رؤيف جور أري**. وهو يهودى (من جهة الأم) من أصل ألماني، هاجر إلى فلسطين مع أسرته عام ١٩٣٣ مع صعود هتلر إلى السلطة، وخدم في صفوف الجيش البريطاني هناك ثم التحق بالجيش الإسرائيلي بعد قيام إسرائيل، ثم تحول للعمل لحساب الموساد حيث تلقى تدريباً خاصاً، إلى أن جاء وقت الاستفادة من قدراته فأرسل عام ١٩٦٠ إلى ألمانيا الغربية، حيث طلب الحصول على الجنسية وحصل عليها بالفعل، ثم وصل إلى مصر في العام التالي تحت اسم فولفجانج لوتز.

مهمة العلماء الألمان

كانت إسرائيل تشعر بقلق شديد في تلك الفترة من مساهمة عدد من العلماء الألمان في تطوير برنامج مصرى للصواريخ. وأرسلت عددا من عملائها منهم "لوتز" لتهديد هؤلاء العلماء واغتيال بعضهم إذا لزم الأمر لثنيهم عن العمل في مصر. والقصة بعد ذلك معروفة حول الخطابات الملقومة التي أرسلها عملاء إسرائيل إلى العلماء الألمان وما أشاعته من رعب بينهم دفع معظمهم لمغادرة مصر. ولكن لوتز تحديدا كان يؤدي مهمات أكبر، فقد تمكن بفضل الغطاء المحكم الذي كان يعمل تحته، من مصادقة عدد من كبار ضباط الجيش المصرى، منهم لواء في المخابرات العسكرية، مما مكنه من دخول وتصوير بعض القواعد العسكرية، وقدم خدمات جليلة لإسرائيل قبل حرب ١٩٦٧.

كان غطاء **لوتز** أنه أولا ألماني (كان أشقر وأزرق العينين ولم يتعرض للختان)، وثانيا ما رواه بإقتناع من أنه كان ضابطا سابقا في الجيش الألماني النازى ثم هاجر بعد الحرب إلى أستراليا وهناك جمع ثروة من تربية الخيول. وقد افتتح ناديا لركوب الخيل في ضاحية المعادى الراقية في القاهرة، وأصبح يستورد كميات كبيرة من الشمبانيا الفرنسية، ويقيم الحفلات ويقدق فيها على ضيوفه من المدنيين والعسكريين المقربين من السلطة.



وتقول الرواية الإسرائيلية عن سقوطه إن الشرطة المصرية خلال حملتها الطارئة بسبب زيارة رئيس ألمانيا الشرقية إلى مصر عام ١٩٦٥ قبضت على عدد من الألمان الغربيين ومنهم **لوتز** الذي اعترف مباشرة بأنه جاسوس إسرائيلي دون أن يكون قد تعرض لأي إرغام، بل قيل إن الضابط المصري الذي كان يستجوبه ذهل من اعترافه. وقاد لوتز السلطات المصرية إلى مسكنه، حيث أطلعهم على جهاز الإرسال المخبأ في حذائه الطويل، والمتفجرات التي خبأها في قطع من الصابون.

ويتضمن الفيلم رواية أخرى على لسان امرأة أجنبية كانت تعرف لوتز أثناء إقامتها في مصر، تقول إن بواب العمارة التي يقطن فيها لوتز تشكك فيه، لسبب غير واضح، مما دفعه إلى إبلاغ الشرطة التي ألقت القبض عليه وقامت بتفتيش الشقة فعثرت على جهاز الإرسال. وتظهر في الفيلم صورة ولقطات أخرى كثيرة يفترض أن يكون قد أبلغ عن لوتز، كما تظهر صور ولقطات أخرى كثيرة بالأبيض والأسود للوتز وهو يغشى النوادي الليلية مع أصدقائه، يستمتع بالرقص الشرقي **لنجوى فؤاد**، ولقطات له في نادي الفروسية الذي أسسه، ولقطة أخرى لعالم ألماني يقول "إننا لا نعمل هنا ضد إسرائيل ولكننا نساعد دولة نامية على تنمية قدراتها".

الوثائق المصورة

هذه الرواية المثيرة عن الجاسوس لوتز يرويها فيلم "جاسوس الشعبان" بأسلوب يعتمد على اللقطات التسجيلية من الماضي، من زمن القاهرة الستينيات وما كانت تفور به، ومن خلال مجموعة الصور الفوتوغرافية الخاصة التي تركها لوتز نفسه لدى أسرته، والأفلام التسجيلية المصورة بكاميرا لوتز الشخصية من مقاس ٨ مم، أو تلك التي كان يلتقطها ابنه "عويد" ومنها لقطات له في المدرسة اليهودية لتابعة للسفارة الإسرائيلية في باريس عام ١٩٦٢، ولقطات لسكرتيرة كبير العملاء الألمان التي انفجرت في وجهها رسالة ملغومة فشوهت وجهها وأصابتها بالعمى، وهي تروى (غالب للتلفزيون المصري) كيف انفجرت الرسالة الملغومة في وجهها.

ويستخدم المخرج **شيمونان** المقابلات العديدة التي أجراها مع أصدقاء لوتز الذين عاصروه في القاهرة، أو الذين عرفوه أثناء تدرسه على باريس في الستينيات، ومنهم امرأة تدعى "نادية ليسوف"، وهي فرنسية كانت تقيم في مصر، وقد اعتقلت معه ثم أفرج عنها لعدم ثبوت شيء ضدها.

أما أهم ما يتضمنه الفيلم فهو الشهادات الصوتية الحية التي يدلي بها عملاء ومسؤولون في الموساد، منهم من ترك الخدمة مثل **ماتير أميت** الذي تولى رئاسة الجهاز (من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٨) ومنهم الذين ما زالوا يعملون وقد ظهروا في الفيلم بعد تشويه ملامحهم أو إخفاءها، وبعد تغيير أسمائهم التي نراها على الشاشة.

أما الدفء وراء تعاون رجال الموساد في هذا الفيلم فهو ما يزعمونه من رغبتهم في الاستعادة من التجربة ومراجعة ما وقعوا فيه من أخطاء. ويقول المخرج إن الموساد عرضوا لفيلم على العاملين بالجهاز لكي يشرحوا لهم كيف يمكن تلافي أخطاء الماضي. والخطأ الذي يعترف به رجال الموساد في الفيلم يتلخص في السماح **للولتز** بتجاوز الحدود التي يسمح بها عادة. فقد سمحوا له أولاً بعيش حياة الترف والرفاهية على نحو ربما لم يعرفه جاسوس إسرائيلي آخر، وهو ما أدى فيما بعد إلى أزمة نفسية شديدة الخطورة انعكست آثارها عليه بعد أن أصبح لا يمكنه التفرقة بين شخصيته الحقيقية وشخصيته كجاسوس بعد إطلاق سراحه عام ١٩٦٨ وعودته إلى إسرائيل ضمن صفقة لتبادل الأسرى بعد حرب ١٩٦٧. لقد أصيب بنوع من الفصام في شخصيته، وظل يدفع الثمن حتى النهاية كما يقول لنا فيلم.

الحانب الثاني الذي يوليه الفيلم اهتماما كبيرا يتعلق بابنه عويد الذي عرف مبكرا حقيقة عمل والده كجاسوس لكنه ظل منذ أن كان في الثانية عشرة، يعيش في باريس مع

والدته زوجة لوتز الاسرائيلية "رفقة"، يخفى الأمر عن أصدقائه وزملائه، بل والأخطر أنه كان يخفيه عن أمه أيضا خوفا على والده. والأمر الآخر المهم والمثير في حياة هذا الجاسوس أنه وقع في الحب، وهو ما لا يسمح به عادة للجواسيس، بعد أن التقى داخل قطار في إحدى عطلاته بفتاة ألمانية رائعة الجمال تدعى "فالترود"، ثم تزوجها في القاهرة دون أن يخبر الموساد بالأمر في البداية، وبعد أن عرفوا، فضلوا كما يقول أحد مسؤوليهم في الفيلم، استمراره في عمله لأنه كان يمدهم بمعلومات مهمة. وقد أطلع زوجته الجديدة على حقيقة عمله كجاسوس فقبلت أن تساعد عن قناعة. وقصة الزواج الثاني للوتز وأثر ذلك على زوجته الأولى وعلى ابنه عوديد هي نموذج للتأثير المدمر لعمله كجاسوس على أسرته، فقد تواطأ قادة الموساد في ذلك أيضا أو تجاوزوا عنه رغم كما فيه من مخالفة حتى لتعاليم الديانة اليهودية، حسب منطق "الغدة تبرر الوسيلة".

ويروى مسؤولو الموساد في الفيلم كيف أن لوتز خدع المخابرات المصرية عندما أصر على أنه ألماني وليس إسرائيليا، وكيف أقنع الإسرائيليين سلطات ألمانيا الغربية بالتعامل مع السلطات المصرية على أن لوتز أحد رعاياها حتى لا يحكم عليه بالإعدام، بل إن السفارة الألمانية وكلت محاميا للدفاع عنه. وقد حكم على لوتز بالسجن المؤبد، وعلى زوجته بثلاث سنوات.

ويقول الابن "عوديد" إنه عرف بالقبض على والده من خلال صحيفة الهيرالد تريبيون في باريس، ويروى بالتفصيل كيف أن لوتز بعد عودته إلى إسرائيل لم يشأ أن يتجه إلى منزله السابق لمقابلة زوجته الأولى، بل ذهب للعيش في مكان آخر وحده دون زوجته الأبنية التي ظلت في مصر إلى أن توفيت عام ١٩٧٣.

لقطات من الماضي

ويتضمن الفيلم لقطات تسجيلية نادرة من محاكمة لوتز في القاهرة، ولقطات نادرة أيضا له داخل زنزانتة في سجن ليمان طره بإحدى ضواحي القاهرة، ثم لقطات حية له مع زوجته يوم إطلاق سراحه عام ١٩٦٨.

وهناك لقطات تصور تنفيذ حكم الإعدام شنقا في الجاسوس إيلي كوهين في دمشق بينما كان لوتز معتقلا في مصر، وخشية ابنه وزوجته من أن يلقي المصير نفسه. ويكشف الابن الرسائل التي بعث بها إلى رئيس الحكومة الإسرائيلية وقتذاك ليفي أشكول يطالبه بالعمل على إطلاق سراح والده، ويقول إن عبد الناصر كان يرفض إطلاق سراح الجواسيس والاكتفاء بتبادل الجنود الأسرى، ونرى لقطات تسجيلية لظواهرات نظمها

أهالي الجنود في إسرائيل تطالب بإطلاق سراح الجنود الأسرى بعد ٦٧ ونسيان الجواسيس.

ويظهر في الفيلم يعقوب نحמياس ضابط الموساد الذي كان مسؤولاً عن لوتز أثناء وجوده في باريس، وهو يقول عنه إنه كان يمتلك "عزيمة من حديد ولم يكن ليطرف له جفن أمام الموت نفسه".

ويقول **أفراهام شالوم** أحد ضباط الموساد إن "الجاسوسية ليست مهنة ولكنها فن، ومن الخطر المغالاة في استخدام هذا الفن".

ولعل **لوتز أو "زئيف جور أري"** قد دفع الثمن بعد أن عاش مترماً على ماضيه بعد عودته إلى إسرائيل، فأصبح يظهر في برامج التلفزيون الإسرائيلية كضيف خاص يواجه له الجمهور الأسئلة عن مغامراته في مصر، ولم تعد منحة التقاعد التي يحصل عليها تكفيه بعد تقديمه في السن، فاضطر للعمل لفترة، كبائع في متجر، وأنه تزوج للمرة الثالثة، ثم ذهب إلى أمريكا يبحث عن نفسه هناك فلم يعثر عليها، إلى أن مات وحيداً فقيراً في ميونيخ عام ١٩٩٣ عن ٧٢ سنة

جاسوس الشمبانزا فيلم مهم، لأنه يحمل ملامح فترة تتعلق أيضاً بتاريخ الصراع مع إسرائيل وهو صراع ممتد.

"الرقص مع بشير" السينما وتزوير التاريخ

حملة دعائية كبيرة سبقت إطلاق الفيلم الإسرائيلي "الرقص مع بشير" Waltz with Bashir في صيف ٢٠٠٨ ثم انتقله إلى عدد كبير من المهرجانات السينمائية في العالم، صورته باعتباره دليلاً آخر على "يقظة" الضمير الإسرائيلي، والقدرة على انتقاد المؤسسة الحاكمة وفي مقدمتها بالطبع الجيش الإسرائيلي، وإدانة ما وقع في صبرا وشاتيلا، ومحاسبة النفس على ما جرى من مذابح في حق الفلسطينيين من النساء والأطفال. إلا أن تأمل الفيلم بشكل دقيق، بعيداً عن المسالغات الإعلامية التي وصلت إلى حد قول صحفي عربي إن ما يصوره "لا يجرؤ مخرج عربي على تقديمه"، يكشف طبيعته الحقيقية ونواياه وأغراضه وحدوده السينمائية أيضاً.

مخرج الفيلم **أري فولمان** كان جندياً شاباً في الجيش وقت الغزو الإسرائيلي للأراضي اللبنانية واقتحام بيروت عام ١٩٨٢ فيما أصبح يعرف حتى الآن باسم "حرب لبنان"، وقد فقد أي أثر لأي ذكريات عن تلك الحرب التي انتهت، كما هو معروف، بمذابح صبرا وشاتيلا التي قتل خلالها مئات الفلسطينيين معظمهم من النساء والأطفال.

يبدأ الفيلم بزميل سابق في الجيش للمخرج يطرق عليه باب منزله في وقت متأخر من الليل لكي يقول له إنه يعاني من مطاردة كابوس ليلى له يطارده خلاله ٢٦ كلباً متوحشاً، وإن هذا الكابوس يعود إلى فترة اشتراكهما معا في "حرب لبنان" أي منذ عام ١٩٨٢.

ويروي الحندي كيف أنه كُلف وقتها بمهمة تتلخص في قتل عدد من الكلا، تحديداً ٢٦ كلماً، في قرية لبنانية كانت تهاجم الجنود الإسرائيليون عند محاولتهم اقتحام القرية لاصطياد المسلحين أي الفدائيين الفلسطينيين. ويحاول زميل فولان تذكيره بما حدث في صبرا وشاتيلا من مذاح رهيب كان الجيش الإسرائيلي شاهداً عليها، لكن المشكلة أن فولان لا يتذكر أي شيء من تلك الفترة وإن كان يشعر بقلق غامض كلما فكر فيها. ولذا بقرر العودة للبحث فيما حدث.

ولأنه لم يشأ تصوير فيلم تسجيلي بدون توفر وثائق على تجربته الشخصية مع زملائه في تلك الحملة، فقد اختار صنع فيلم من أفلام الرسوم يستعيد خلاله أحداث الفترة من خلال شهادة ٩ من زملائه.

يتردد في الفيلم حوار واضح تماماً بين فولان وزميله "بوز" الذي يعاني من "كابوس الكلاب". يسأله فولان: لماذا أتيت إلي وأنا مجرد مخرج سينمائي ولست طبيباً نفسياً؟ فيرد قائلاً: يمكنك أن تصنع فيلماً عن ذلك، أليست الأفلام أيضاً وسيلة لعلاج النفس؟^{١٩} هذه العبارة تلخص فلسفة الفيلم كله، فنحن أمام جندي سابق في لجيش أصبح مخرجاً سينمائياً، يريد أن يستدعي ذكريات أغلق عليها ذهنه تماماً رغبة في الهرب من بشاعتها، بغرض تصفية حسابه مع الماضي، واستعادة ثقته بنفسه والخلص مما يؤرقه في الداخل.

ومن هذه النقطة تبدأ رحلة صنع الفيلم الذي لقي تمويلاً من فرنسا وألمانيا. ويركز الفيلم بشكل أساسي على عدة عناصر تتبدى في معظم لقطاته ومشاهده أولاً صغر سن الجنود، بل إنه يصورهم في لقطة تتكرر أكثر من ٤ مرات عبر الفيلم، كما لو كانوا أطفالاً يافعين، وهم يخرجون من جوف البحر إلى شاطئ بيروت، عراة تماماً، ثم يبدون في ارتداء ملابسهم في لقطة مصبوعة باللون الذهبي القاتم، كما لو كانوا يخرجون من بحيرة زيت تنعكس عليها أشعة شمس ما قبل الغروب فتضفي عليها جواً شديداً الكابة والرعب.

واللقطة المتكررة مصورة بالحركة البطيئة، بحيث تجعل الفتيان يبدون كما لو كانوا يسبرون نياماً. هذه اللقطة تعكس براءة الفتان وتمهد لما سيشهدون عليه من مذاح رهيب، وتصور ما حدث باعتباره انتهاكاً لبراءة الشباب اليافع، وهي فكرة متكررة في الأفلام الإسرائيلية المناهضة للحرب، أي أن ما يشغلها ليس القتل في حد ذاته بل تأثير ممارسة القتل على نفسية شباب الجيش الإسرائيلي.

ثانياً يصور الفيلم العنف الشديد من جانب الجنود الشباب في "جيش الدفاع" الإسرائيلي واستمرارهم في إطلاق الرصاص بشكل متواصل من الدبابات على طول الشاطئ كما نرى في مشهد متكرر، كرد فعل لشعور قوى بالخوف في داخلهم.. الخوف من الموت، هكذا، بشكل "وجودي" دون الإشارة إلى أنهم يشاركون في غزو دولة، ويقتحمون أرضاً غريبة عليهم لتحقيق هدف سياسي محدد ومعروف مسبقاً، ولكن فقط حسب المعنى الذي يتردد في الفيلم لم أكن أعرف ماذا نفعل ولا أين نحن. كنت فقط أنفذ الأوامر!

ويعقب هذا المشهد الواضح الدلالة مشهداً آخر حين يصل الجندي إلى قاعدة جوية ويرى عدداً من جثث الجنود الأسرى، ثيليين والروحيات تستعد لنقلها، ويرداد شعوره بالخوف من الموت، أو عندما يروى أحدهم كيف أصيبت دبابتة وهرب منها مع زملائه الذين قتلوا جميعاً فيما عداه، وكيف تمكن من السباحة حتى عاد إلى وحدته.

ثالثاً يؤكد الفيلم من خلال كل شهادات الجنود والضباط، كيف أن القوات الإسرائيلية التي كانت مكلفة بالتمركز قرب مخيمات صابرا وشاتيلا لم تكن تعرف ماذا سيحدث بعد اغتيال الرئيس اللبني بشير الجميل وقبل تنصيبه، ولم تكن على اطلاع على ما تخطط له قوات الكتائب، فكل الشهود في الفيلم يؤكدون أنهم "سمعوا عنها ولم يشاهدوا بأنفسهم إلا بعد أن انتهت"، ويقول كثيرون منهم إن تصرفات مقتلى الكتائب بعد اغتيال بشير الجميل أثارت الشك في نفوسهم وأنهم أبلغوا قيادتهم بذلك دون أن يتخيلوا أن الأمر مرتبط بمذبحة وشيكة.

ويروى أحد الضباط كيف اتصل بشارون لكي يخبره بما يجري في المخيمات من مذابح، وأن شارون شكره على لفت انتباهه للأمر، دون أن يتعهد بتحري الأمر كما هي العادة. ويتخذ المدافعون عن الفيلم من هذا المشهد دليلاً لا يقبل الشك، على إدانة الفيلم للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، في حين أن شارون تحمل بالفعل مسؤولية عدم التدخل لوقف المذابح بموجب ما توصلت إليه لجنة تحقيق خاص في الكنيست.

ويصور الفيلم ضابطاً إسرئيلياً يقود سيارته ويتوقف بها داخل المخيمات أمام عدد من مسلحي الكتائب يسوقون عدداً كبيراً من النساء والشيوخ والأطفال قبل إطلاق النار عليهم، ويأمرهم بوقف الرصاص والتفرق، مردداً عليهم أن "هذا أمر". وعلى الفور يترك مسلحو الكتائب فلسطينيين يعودون إلى المخيمات ويتفرقون، وهو مشهد يريد أن يقول لنا بوضوح إن الإسرئيليين هم الذين أوقفوا المذبحة.

ولا جديد في اللقطات التي تستعيد مظاهر الموت والخراب والدمار وتراكم الجثث بين أنقاض صابرا وشاتيلا، ولا جديد في تصوير يد ورأس لطفلة فلسطينية مدفونة تحت الأنقاض يعلق عليها ضابط إسرائيلي بقوله إنها تشبه ابنتي

فيالها من إنسانية تلك التي تسعى إلى تطهير نفسها على شاشة السينما، فتسعى استخدام السينما وتجعل منها وسيلة للتضليل، بدلا من أن تصبح وسيلة للتنوير والوعى" هذا فيلم، أساسه وجوهره، يدور حول 'الفاعل' وليس المفعول به، أى عن المأزق 'الإنسانى' الذى يزج بالجنود الإسرائيليين فيه، ويؤكد فى كل أجزائه أنهم "مغلوبون على أمرهم" "سيقوا إلى حرب لا يعلمون شيئا عنها" "كانوا شبابا صفار السن، يافعين"، وأنهم "كانوا نائمين وقتما صدرت لهم الأوامر بركوب سيارات والتوجه إلى الجبهة، ووصلوا وهم لا يزالون نائمين". هذا ما يتردد فى الفيلم بشكل حرفى.

بمعنى آخر، هذا فيلم عن المعتدى وليس المعتدى عليه، وهو إن كان يظهر بعض الصور فى النهاية للمعتدى عليهم فيقصد غسل ضمير المعتدى، وتخليصه من "عقدة الإحساس بالذنب" المفتعلة فنيا، أى أنها عقدة "غير حقيقية" صنعت بنظرة ليبرالية مفتعلة موجهة للغرب تحديدا، يقصد تصوير "العذاب" الروحى الذى يعانىة المعتدى لعجزه عن حماية "المعتدى عليه" من اعتداء لم يأت من طرف هذا "المعتدى" الذى هو الإسرائيلى، الغازى، الذى اقتحم أرض الغير، وشن حرب تصفية شملت الالفا من المدنيين الأبرياء، ودمر إحدى أهم العواصم العربية، بل من جانب "معتد" آخر، هو حزب الكتائب اللبنانى. صحيح أن هذا المعتدى الآخر كان عميلا وذيلا للمعتدى الصهيونى، إلا أن الفيلم يريد أن يقول لنا إنه تجاوزه فى وحشيته إزاء الفلسطينيين، مندفعاً بحكم رغبته فى الانتقام بأبشع الطرق لاغتيال زعيمه بشير الجميل.

هنا يتطهر الإسرائيلى ويغتسل من عقدة الذنب، ويبدو من الإدانة المباشرة كإسـان، وكجندى، وكمواطن إسرائيلى عادى اضطر لأداء "الخدمة" العسكرية فى ١٩٨٢ فى لبنان، ثم تحول إلى "مخرج سينمائى" لديه أيضا حساسيته الخاصة.

هنا يلقي ذلك "الجندى السابق- السينمائى الحالى" اللوم بأسره على قيادته المتمثلة فى شارون (اليمنى، العسكرى المحترف الخشن، العنيف، رمز الجيل المؤسس المتطرف صهيونيا، المدان لفرط توحشه فى الأوساط الغربية) كما لو كان شارون مثلا أكثر وحشية من ليفنى أو أولمرت أو باراك.

النقاد في العرب بل وداخل إسرائيل نفسها، اتفقوا على أن الهدف الأساسي من الفيلم هدف "علاجي" therapeutic ويروى كثير من الجنود الإسرائيليين الذين حاربوا في لبنان ١٩٨٢ مثل فولمان لصحيفة "هآرتز" الإسرائيلية (٥ فبراير) كيف أن مشاهدة الفيلم جعلتهم يشعرون بالراحة النفسية بعد أن أعاد إبخالهم إلى التجربة وتنتقية الذاكرة حولها، والأهم، توضيح عدم مسؤولية الجنود كفرد عما وقع في صبرا وشاتيلا. إنه العلاج النفسي (يقصد تطهير الروح) عن طريق استعادة الماضي، واستدعاء الأحداث بقسوتها وعنفا على طريقة التحليل النفسي، وهو المدخل الذي يستخدمه فولمان في فيلمه بوضوح لا ريب فيه.

يقول **بيتر برانشو** ناقد صحيفة "الجارديان" البريطانية (٢١ نوفمبر ٢٠٠٨) إن من الممكن الاعتراض على الفيلم باعتباره أنه "يجعل الأولوية للآلام المتفوق على حساب المضطهد".

ويقول ج. هوبرمان في "هوستون برس" الأمريكية (١٣ يناير ٢٠٠٩) "إن الفيلم يهتم أساسا باستدعاء التجربة القاسية هناك جانب علاجي في هذا الموضوع، وليس غريبا أن فولمان أحد صناع عرض تليفزيوني إسرائيلي شهير كان مقتبسا من الدراما النفسية التي أنتجها تليفزيون إتش آه بي "في العلاج".

ولا شك أن "فتح الجرح" أو استدعاء التجربة، عامل أساسي في العلاج وهي تحقيق الشفاء، ولكن كم من العلاجات والصدمات والمواجهات مع النفس سيحتاج الجنود الإسرائيليون في المستقبل بعد كل هذه المذابح المستمرة؟

ربما يكون الجديد في فيلم كهذا، وهو ولا شك مبتكر، أنه يستخدم الرسوم بدلا من الصور المباشرة، وهي رسوم قدمت بطريقة لا أجدها متقنة بل إنها تعاني كثيرا من الافتقار للدقة، وللرويق، وتبدو مثل رسوم الأطفال بفوضويتها، ولكن دقة المونتاج وانتقالاته المحسوبة، غطى على ضعف الرسوم وتكرار الكثير منها، كما اعتمد الفيلم كثيرا على الحوارات الطويلة، والشروح، والتقديم للشخصيات والأماكن بسبب "محدودية" الوسيلة التي لجأ إليها، وهي الرسوم. لكن الرسوم أو التحريك، من ناحية أخرى، منحت هذا الفيلم نكهته الخاصة، وطابعه الشخصي المباشر، مما قربه من المشاهدين في الغرب الذين انبهروا به، كونه أول فيلم من نوعه، أي فيلم حربي إذا جاز التعبير، يستخدم الرسوم والتحريك.

الفيلم الإسرائيلي "لبنان" لشامونيل ماعوز "الذاكرة بغرض تبرير الماضي"

أعترف بـ دية أننى لم أنبهر بالفيلم الإسرائيلي "لبنان" Levanon، الذى عرض فى مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائى - سبتمبر ٢٠٠٩، وحصل على جائزة الأسد الذهبى لأحسن فيلم.

صحيح أن زاوية الرؤية جديدة، إذا جاز التعبير، إلا أن الفيلم لا يقدم موضوعا جديدا، بل يدور داخل نفس الدائرة "الذاتية" التى يدور فيها كثير من الأفلام الإسرائيلية منذ سنوات طويلة قد ترجع إلى عام ١٩٨٢ عندما قدم **أموس جيتاي** فيلم **يوميات حملة** الذى يعد حتى الآن أفضل تلك الأفلام وأقواها وأكثرها إداة للمؤسسة Field Diary العسكرية الإسرائيلية، رغم أن جيتاي عاد بعد سنوات من فيلمه هذا وأفلام أخرى كانت تشى على الأقل، بموقف متوازن فى تناول موضوع الصراع العربى الإسرائيلى أو تقديم الجانب "الأخر" منه مثل **"بيت" و"والدى"** وغيرهما، لكى يأخذ بدوره دفعة، لتبرير والتبكي بعد أن كان قد أعلن بوضوح "موت الحلم الصهيونى والحاجة إلى تجاوزه". أما فيلم **"لبنان"** فيقترب أكثر من فيلم السيرة التبريرية، إذا جاز التعبير، المسمى **"الرقص مع بشير"**.

كان **"الرقص مع بشير"** مبتكرا فى طريقة صناعه وأسلوب صناعه فى التعبير عن ذكرياته بل وفى روايته لكيف نشأت الفكرة فى ذهنه أصلا، فكرة عمل الفيلم. وكان أهم

عنصر في هذا الفيلم يتعلق بفكرة "السينما العلاجية" أو الفيلم كوسيلة للعلاج-therapeutic عن طريق استرجاع الذكريات ومواجهتها وبالتالي التخلص من كوابيسها للأبد. أما فيلم "لبنان" فهو بدوره مستمد من ذاكرة مخرجه وصانعه **شاموئيل ماعوز Sam-uel Maoz** الذى وجد نفسه داخل دبابة إسرائيلية مع ثلاثة من زملائه الشباب وهم فى أوائل العشرينيات من عمرهم، فى السادس من يونيو ١٩٨٢، مطلوب منهم التوجه إلى بلدة لبنانية فى الجنوب لمواجهة فصيل من المقاتلين الفلسطينيين.

تفاصيل المشاهد واللقطات ليست مهمة كثيرا لأنها عبارة عن تناسخ من بعضها البعض، أو عزف على النغمة نفسها، أى نغمة الحرب القاسية اللعينة التى تنتهك براءة هؤلاء الفتيان فى عمر الزهور، وكيف أن القيادة مجرمة بينما الجنود ضحاياها، فهم عاجزون عن التعامل مع الواقع الميدانى بالعنف المطلوب؛ لأنهم كانوا مجرد أولاد لم يشبوا عن الطوق بعد، لا يعرفون القتل، ولم يمارسونه من قبل، بل ويحجمون الآن عن ممارسته فى مواجهة الطرف الآخر "العدو"، مما يتسبب فى مقتل أحد زملائهم.

ويصور الفيلم كيف أصبح المدنيون اللبنانيون ضحايا لقوات المقاومة الفلسطينية التى تستولى على منازلهم وتحولها إلى مواقع قتالية مما يجعل الإسرائيليين يضطرون إلى قصفها على مضض، مع التأكيد على "فجاءى المدنيين"، وكيف يسارع جندى إسرائيلى إلى إنقاذ امرأة لبنانية بعد أن اشتعلت النيران بثوبها، ثم كيف يدفعها دفعا بعيدا عن مرمى النيران.

وفى مقابل الواقع الدكوري الخشن، القاسى، العنيف، فى ساحة حرب يصورها الفيلم باعتبارها حربا "عشية لا هدف لها، يذكر أحد أفراد طاقم الدبابة الإسرائيلية كيف يمكن أن تكون أمه الآن واقفة أمام صورته وهو صفل، تتأملها فى يأس وتمزق، قبل أن تتدول حة الفليوم (دواء مهدئ) لكى يساعدها على النوم بينما هو بعيد عنها لا تدري أى مصير ينتظره.

جندي آخر يتذكر كيف أن أمه كانت تحتضنه وهو صغير فيشعر بالرغبة الجنسية، وكيف أنها من فرط حبها له وإحساسها بلوعته كانت تساعده على التخلص من الرغبة عن طريق حك جسده بجسدها إلى أن تنقضى فورة الرغبة عنده.

لقد أصبح طاقم الدبابة التى توغلت فى منطقة سكنية ثم بدا لبعض الوقت أنها أيضا تعطلت، سجناء داخل تلك الدبابة وقد انقطعت بهم السبل، فلا هم يستطيعون التحرك للخروج من المأزق، ولا تستطيع قيادتهم الاستجابة لهم بإرسال طائرة مروحية لإنقاذهم. لأن "هناك بعض السوريين فى المنطقة" كما يقولون.

أحد هؤلاء الجنود السوريين يتم أسره بعد أن يطلق قذيفة تصيب الدبابة دون أن تعطيها تماما. يمسكون به ويضعونه معهم داخل الدبابة. يهدعون من روعه، يحاولون التحدث إليه، لكنه لا يستطيع فهم العربية، وهم لا يمكنهم الحديث بالعربية.

وعلى غرار ما نراه على نطاق أوسع في فيلم "الرقص مع بشير" تتكرر الفكرة هنا أيضا عندما يأتي أحد مقاتلي الكتائب، يهبط إلى الدبابة الإسرائيلية هكذا بكل بساطة، ويأمر الإسرائيليين بالخروج فورا من هذه المنطقة، ويصر على أن يتحدث إلى الأسير السوري موهما الإسرائيليين أنه عقد صفقة مع السوريين على تسليمهم إياه مقابل السماح لهم بالخروج.

وينفرد الكتائبي بالسجين السوري وهنا يتحدث إليه بالعربية، يهدده ويتوعده ببس المسير: سأربط ساقيك إلى عربتين ثم أمزق جسدك تمزيقا، سأأبول عليك قبل أن أحرق جثتك. إلح

يرفض الإسرائيليون تسليم السوري له، وينصرف اللبناني على وعد بانتظارهم عند نقطة ما. أحدهم يحاول أن يعطي الجندي السوري سيجارة، لكنه يرفض بل ويأخذ في الدق برأسه على جسم الدبابة مرددا كلمات تعكس هلعه وفرعه من المصير المنتظر، إلا أن الجنود يهدئون من روعه بل ويحقنونه بمادة مهدئة تساعد على الاسترخاء والنوم.

هذه هي الصورة التي يريد الفيلم توصيلها إلى جمهوره في الغرب عن الجندي الإسرائيلي إنه ضحية قياداته التي تستخدم أسلحة محظورة مثل قنابل الفسفور رغم معارضته، وهو لا يريد سوى النجاة والعودة إلى أسرته، معاملته للعدو تتصف بالإنسانية والرفقة والرفق، بل ويصور الفيلم في أحد مشهده الرئيسية نوعا من "التمرد" من جانب الجنود على رئيسهم الضابط عندما يصر على ضرورة تحريك الدبابة فيما الفرع وانعدام الخبرة يجعل الجنود يعتقدون أن الدبابة لم تعد قادرة على التحرك.

ولا شك أن الفيلم مصنوع بشكل مؤثر، التصوير المتميز داخل ديكور دبابة بكل تفاصيلها الذي صنع خصيصا من أجل الفيلم، وفكرة تحويل الجنود إلى سجناء داخل الديكور الحديدي الضخم، حتى يصبحوا منعزلين تماما عما يجري خارج الدبابة، بل إن كل المناظر التي تحدث في الخارج نراها من خلال منظار الرؤية في الدبابة، أحيانا باستخدام الأشعة تحت الحمراء التي تتيح القدرة على الرؤية الليلية.

ولا شك أن هناك قدرة واضحة لدى المخرج على التحكم الكبير في أداء الممثلين، الذين تدربوا طويلا على الأداء، كما سمح لهم بنوع من الارتجال المحسوب خصوصا في

المشاهد التي تنعجر بالصياح والمشاجرات والسباب، يعد أن حبسهم المخرج داخل الديكور لفترة طويلة، وأخذ يمارس عليهم نوعا من الضغوط العنيفة كما كشف خلال المؤتمر الصحفي للفيلم.

لكنه خلال نفس المؤتمر الصحفي لمناقشة فيمه في فينيسيا فشل في تقديم إجابة مقنعة ردا على سؤال بشأن المشهد الخاص بالأسير السوري مع رجل الكتائب: هل سترجم ما يقوله جندي الكتائب للجندي السوري في الفيلم عند عرضه في إسرائيل، إلى العبرية أم سيبقى بالإنجليزية.

مغري السؤال واضح تماما وهو هل تريد للجمهور الإسرائيلي أن يعرف ما يقوله الكتائبى للسوري وما يوجهه له من إهانات بشعة وما يمثله المشهد من تحالف بين هؤلاء "القتلة" من الكتائب وهؤلاء "الأبرار" من الإسرائيليين؟!

صاموئيل ماعوز أجاب عن هذا السؤال قائلا إنه لا يعرف، وإن هذا الجانب يمثل مأزقا بالنسبة له ولصناع الفيلم. أى مأرق؟ لا أعرف.

أما بعد فوزه بجائزة فينيسيا الكبرى فلم يذكر ماعوز في الكلمة التي ألقاها ما يشير من أى زاوية، إلى معارضته الغزو والحروب التي يشنها الجيش الإسرائيلى، أو معارضة قتل المدنيين، والدعوة إلى السلام فى رد واضح على الذين روجوا للفيلم باعتباره من الأهمام التي تدعو للسلام وتدين الحرب الإسرائيلية.

بدلا من ذلك قال ماعوز التالي، "لقد كنت فى وضع لا مخرج منه. لكى ما زلت أحمل مسؤولية التعامل مع ما حدث. بالنسبة لى، كن صنع الفيلم خطوة مؤلة فى التعامل مع المشكلة بدلا من إخفائها تحت البساط". لقد كان إذن يحاول حل مشكلة ذاتية تتعلق بجرح كائن فى ذاكرته.

ثم يقول "إننى أهدى هذا الفيلم إلى كل الذين اشتركوا فى الحروب فى العالم وعادوا منها سالمين". هذه رسالة إلى كل المحاربين فى العالم الذين عادون سالمين، فالنجاة هى ما يهم وفى تصريح للقناة الأولى فى التلفزيون الإسرائيلى قال **ماعوز** "أتمنى أن يفهم الناس بلدنا أكثر، ويفهمونا مجتمعنا أكثر، وتعقيد مجتمعنا أكثر". إذن الفيلم سيساهم فى "تجميل" صورة إسرائيل وفهم أن المجتمع الإسرائيلى معقد أى أن فيه الكثير من الضحايا وليس كما يتصور البعض، مجرد معتدين.

ولعل تقرير **مارتن نيلمان** الذى نشرته مجلة "سكرين" كان متسقا تماما مع هذا التفسير حينما قال "ربما تظن أن الحكومة الإسرائيلية لن تدعم كثيرا فيلما يقدم بيانا

مرعباً كهذا لما حدث في لبنان عام ١٩٨٢، خاصة إذا ما أخذنا في الاعتبار بعض الإشارات إلى أن إسرائيل ترغب في استخدام ثقافة كوسيلة لتبييض ماضيها". ويمضى التقرير قائلاً: "لكن الحقيقة أن الحكومة الإسرائيلية دعمت هذا الفيلم، تماماً كما دعمت فيلم "الرقص مع بشير" **لأري فوئان** العام الماضي عندما عرض في مهرجان تورنتو قبل أن يرشح لجوائز جولدن جلوب".

"مملكة الجنة"

دروس من الماضي لفهم الحاضر

برز اهتمام ملحوظ في السينما العالمية خلال السنوات الأخيرة بالأفلام التاريخية التي تتناول أحداثًا وقعت في الماضي. هذه الأفلام تنتجها الشركات الأمريكية، الكبيرة وبميزانيات بالغة الضخامة عادة. إلا أن نجاح الفيلم التاريخي لا يقاس بما يحتويه من منظر مبهر وأحداث صاخبة مثيرة، بل بقدرته على تقديم تفسير معاصر للأحداث القديمة. وليس هناك معنى من اللجوء إلى التاريخ لمجرد الرغبة في الهروب من الحاضر، بل لتعلم من دروسه.

هذا العمل يتوفر بشكل ما في فيلم "مملكة الجنة" (Kingdom of Heaven ٢٠٠٥) للمخرج البريطاني **ريدلي سكوت** الذي عرف بإتقانه إخراج أفلام المغامرات المثيرة مثل "المصارع" The Gladiator و"عداء الحافة" Blade Runner

هذا الفيلم يعود إلى الورا نحو عشرة قرون، وتحديدًا بعد مائة عام من بدء الغزوات الصليبية للمشرق العربي.

بطل الفيلم حداد شاب وإن كن ينتمى لأب من الفرسان النبلاء، كان يحارب في فلسطين وعاد مريضاً لكي يموت في أوروبا.

الحداد الشاب (بيليان) يموت ولده فتستخر زوجته، ويعتبرها المتشددون من رجال كنيسة في ذلك الوقت خارجة عن الدين فيأمرون بفصل رأسها عن جسدها. وقبل وفاة

الأب، يوصى ولده بالذهاب إلى القدس والانضمام للجيش الصليبي هناك، ويوافق بيليان ويبدأ تدريبات مكثفة على فنون السيف والفرس.

هذا المدخل يكتف رغبة بطلنا في الحصول على نوع من "التطهير" بالمفهوم المسيحي، أو التكفير عن الخطيئة التي ارتكبتها زوجته بانتحارها. من هنا يأخذنا الفيلم إلى عالم تتصارع فيه قوى مسيحية أوروبية تحت راية الكنيسة وحماية الأراضي المقدسة في فلسطين، مع جيوش المسلمين من سكان البلاد بقيادة صلاح الدين الأيوبي.

دماء كثيرة تسيل في هذا الفيلم، والاف السيوف والخيول والحرب وكل آلات القتال البدائية تتقارع وتتصادم معا في مشاهد المعارك الضخمة المصنوعة ببراعة ليست غريبة على السينما التي يصنعها ريدلي سكوت.

أما من الذي ينتصر في النهاية، فليس هذا ما يهمنا في سياق الفيلم، بل يبدو اهتمام الفيلم منصبا أكثر على الدروس المستخلصة - كما أشرنا من قبل - من مائة عام من الصراع بين الشرق والغرب.

رسالة متوازنة

لا شك أن فيلما كهذا لم يكن من الممكن أن يظهر، وخصوصا بهذا التوازن في المعالجة ربما للمرة الأولى في فيلم من هذا النوع قبل وقوع الأحداث المأساوية في الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١.

فعلى الرغم من الإخلاص الشديد من جانب البطل "بيليان" لرسالته التي كلف بها لنصرة الملك، والقتال مع جيشه ظالما كان أو مظلوما، إلا أنه يعلن في النهاية أمام جثث آلاف الضحايا أن لا رغبة لديه في القتال دفاعا عن أماكن مقدسة فما كان مقدسا لليهود أصبح مقدسا للمسيحيين ثم للمسلمين.

ويعلن أيضا التبرؤ من مسؤولية الغزو الذي قامت به جيوش أتت إلى فلسطين قبل مائة عام، لكنه يؤكد فقط على الرغبة في الدفاع عن القدس أمام المسلمين ظنا منه أنهم سينكلون بسكانها من المسيحيين الأوروبيين. وتكون المفاجأة عندما يتعهد صلاح الدين، بتسامحه المشهود، بمنح الأمان لكل النساء والأطفال والشيوخ بل والمقاتلين من جيوش الصليبيين، وضمان رحيلهم بسلام إلى بلادهم.

وينتهي الفيلم دون أن ينتهي الصراع، فهناك جيوش صليبية أخرى تستعد للذهاب إلى الشرق لمواصلة القتال رغبة في استعادة القدس مجددا.



لعل ما يميز هذا الفيلم أنه يبدو متوازن إلى حد كبير في رؤيته بين الصليبيين والمسلمين على نحو لم يكن معهودا من قبل، هنا نرى مثلا كيف يبتعد الفيلم عن القوالب المألوفة فلا يجعل من الأوروبيين المسيحيين أبطالاً طوال الوقت، كما لا يجعل العرب المسلمين أنذالا.

إننا نلمح بوضوح انقساماً في الآراء داخل معسكر الصليبيين من الذين خدعوا بالمظهر المغلف بالدين إلى أن اكتشفوا أن الحملات كانت في الحقيقة مدفوعة بالرغبة في تحقيق الثروة والسيطرة والتعويض (نرى على سبيل المثال كيف يسترد البطل "بيليان" ضيعة ضخمة كانت لوالده المراحل بأراضيها الشاسعة بل وبمن عليها من رجال وفلاحين من اليهود والمسيحيين والمسلمين)، إن هذا المعنى يتكرر مباشرة فيما يقوله الفارس "تيبيريا" لبيليان بل ويعلن أمامه أنه لن يخوض معركة لقدس أمام صلاح الدين وأنه سيرحل إلى قبرص. ويصل تيبيريا إلى القول صراحة إن العالم سيكون أفضل لو انتصر صلاح الدين.

لكن هناك بين الصليبيين من يتآمرون لقتل الملك (الأبرص) الطيب القلب، بل والخلاص من بيليان نفسه، تمهيدا لنقض المعاهدة مع صلاح الدين والانقضاض على جيشه. ومن جهة أخرى هناك صلاح الدين الذي يبدي استعدادا للتعاطف الإنساني مع خصمه، بل ويقول للملك الصليبي إنه سيبعث إليه بأطبائه لعلاج.

قصة حب

يعتمد أسلوب المخرج ريدلى سكوت على البناء الكلاسيكي، ويجسد قصة الحب التي رسمها كاتب السيناريو **وليم موناهان** بين البطل "بيليان" والأميرة "سبيلة" شقيقة الملك، التي تبدو حائرة بين زوجها المولع بالعنف وسفك الدماء تحقيقاً لمآربه الشخصية، وبين رغبتها الحقيقية في الهرب من المنطقة بأسرها خاصة بعد أن وقعت في حب بيليان. ولكن قصة الحب هنا وسيلة درامية لتناول الكثير من الأفكار الفلسفية والإنسانية التي يحفل بها هذا الفيلم.

في أحد المشاهد يتطلع بيليان إلى المسلمين وهم يؤدون الصلاة جماعة في الوادي، ويتساءل عن معنى ما يفعلون فتقول له "سبيلة"، إنها طريقتهم في التوحد الروحي".

ويستخدم المخرج الشاشة العريضة لاحتواء المشاهد الملحمية الضخمة، وحركة الكاميرا لبناء العلاقة بين الشخصيات والمكان، ولتعبير عن أجواء التآمر والصراعات والتربق.

ويستخدم الرواية المرتفعة للكاميرا (أحيانا من الطائرة) في مشهد المعركة النهائية حول أسوار القدس، وينتهي المعركة على لقطة طويلة صامتة من أعلى لاستمرار القتال مع استخدام أسلوب الإظلام التدريجي للشاشة كما لو كان يشير إلى عبثية القتال الدائر.

وتتكلم معظم شخصيات الفيلم حتى من الصليبيين كلمات عربية في إشارة إلى حقيقة وجودهم عشرات السنين وسط العرب. ويلجأ المخرج إلى الموسيقى ذات الإيقاعات العربية المميزة تارة، وكذلك الموسيقى الغربية الكلاسيكية والغناء الأوبرالي الحزين تارة أخرى.

وينتقل المخرج بسلسلة تامة، من اللقطات البعيدة العامة إلى اللقطات القريبة (كلوز أب) داخل المشهد الواحد، وبين المناظر الخارجية إلى الداخلية، وبين الليل إلى النهار، لبناء علاقة بين ما يقع في مكابن مختلفين في أزمنة متقاربة ومختلفة.

الدرس الأخير

بعد أن يتعهد صلاح الدين لبيليان في النهاية بضمان أرواح أتباعه، يبدي بيليان دهشته من روح التسامح البالغ قائلا لقد ذبح الصليبيون أثناء دخولهم القدس كل مسلم وجدوه في طريقهم. ويجب صلاح الدين ببساطة ولكني لست أحد هؤلاء

ويعود بيليان يسأله بعد أن استرد القدس بعد القتال الشرس: وماذا تساوى القدس
عندكم؟ ويجيء رد صلاح الدين بابتسامة عريضة: لا شيء.. ويمضى في طريقه إلا أنه
يلتفت إليه مجددا مستدركا كل شيء:
وتأكيدا على ما استوعبه بيليان من دروس نراه في اللقطة الأخيرة بعد عودته إلى
أوروبا مع "سبيله"، ومنك إنجلترا يأتيه على رأس جيشه يقول إنه ذاهب لاستعادة القدس
ويطلب النصيح منه باعتباره فارسا.
إلا أن بيليان يردد أنه مجرد حدار!

فيلم "مخفي" دراما "الأنا والآخر" والمسكوت عنه

حقق فيلم "مخفي" (Hidden 2005) وهو من الإنتاج الفرنسي للمخرج النمساوي الشهير مايكل هانيكه، الذي يعمل منذ أكثر من عقد في نطاق السينما الفرنسية، نجاحا كبيرا عند عرضه في مهرجان كان في العام نفسه، ورشح لنيل السعفة الذهبية، غير أنه لم يحصل عليها بل مضى فيما بعد لكي يحصل على جائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي وعدد آخر من الجوائز الدولية.

لنوهلة لأولى يبدو كما لو كنا أمام أحد أفلام التشويق والإثارة البوليسية، فعناصر الفيلم البوليسي المشوق تبدو متوفرة هنا

- الحبكة التي تدور حول أسرة من الطبقة الوسطى الفرنسية: "جورج" مقدم تليفزيوني ناجح لبرامج الحوارات الحية وزوجته "آن" التي تعمل في إحدى دور النشر الباريسية، وكيف تبدأ هذه الأسرة في تلقي شرائط فيديو تصور المسكن الذي تقطن فيه من الخارج، ثم تتطور أكثر إلى تلقي مكالمات هاتفية غامضة، ثم وصول شرائط تصور أشياء تحمل إشارات إلى الماضي من حياة لروج "جورج".

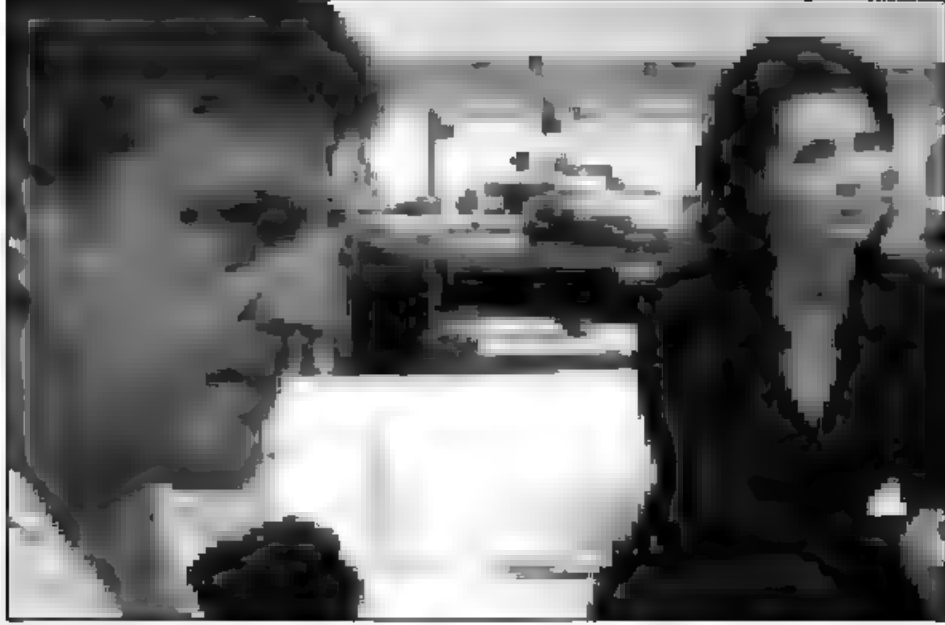
- من هنا يبرز التساؤل التقليدي الذي يطرح عادة في الأفلام البوليسية: من الذي يرسل هذه الشرائط وماذا يريد؟

x حالة اضطراب تقترب من "البارانويا" تصيب الأسرة، ثم يبدأ الزوج في البحث عن يمكن أن يكون وراء تلك التهديدات الغامضة.

اختفاء الابن الصغير "بييرو" (١٢ سنة) بعد خروجه من المدرسة وانقطاع أى خبر عنه عن والديه مما يؤدى إلى مزيد من التخبط والاضطراب.
هذه العناصر كلها ليست سوى حيلة خارجية من مؤلف ومخرج الفيلم **مايكل هانيك**، لاستدراج المتفرج إلى موضوع فيلمه الذى يتناول قضايا أبعد ما تكون عما يُطرح عادة فى الفيلم البوليسى الذى لا هدف له إلا التشويق فى حد ذاته.
ما هو الموضوع إذن؟ ولماذا هذه الطريقة فى معالجته؟

أشباح الماضى

شرائط الفيديو التى يتعاقب وصولها إلى عتبة باب مسكن الأسرة تستدعى كوابيس من الماضى المدفون داخل بطننا "جورج".
ثقة جورج بنفسه تبدأ تدريجيا فى لتراجع إلى أن يكاد يصل إلى الانهيار. وتبدو علاقة جورج بزوجته لنا فى البداية علاقة متمسكة بين روجين لا ينقصهما شىء لتحقيق السعادة. البيت الجميل، ولعمل لثمر، والابن الجميل، ومجموعة من الأصدقاء من صفوة لطيفة لوسى النارية، وتحت وطأة ذلك التهديد الخارجى، أو ذلك المجهول الذى يقتحم حياتهما بقسوة، تتأزم العلاقة بينهما ويتضع مدى ضعفها رغم تماسكها الظاهرى.
جورج تطارده ذكريات من طفولته عندما كان عمره ٦ سنوات، وكانت هناك أسرة جزائرية تعمل فى خدمة والديه فى الريف. وكان للأسرة الجزائرية ولد يدعى "مجيد" هو فى عمر جورج تماما.
مجيد يظهر فى أحد كوابيس جورج وهو يهوى على رأس دجاجة بمعول حاد فيفصله عن جسدها.
هذا المشهد المروع سنعود إليه لاحقا خلال مسار الفيلم، بعد أن يرضخ جورج لإلحاح زوجته ويقص عليها من ماضيه، فنعرف أنه كان مسؤولا عن هذا الفعل؛ لأنه أدخل فى روع الفتى أن هذه الدجاجة تجلب الشر إلى الأسرة، وأن والده يريد منه (أى من مجيد) أن يقطع رأسها لاستئصال الشر نهائيا.
ويعترف جورج أنه اخترع تلك الحكاية للفتى، وأنه قال لوالديه حكاية مخالفة عن روح الشر المتأصلة داخل مجيد.
ويروى جورج أيضا كيف التحق والدا مجيد بمظاهرة ضخمة من الجزائريين فى باريس لدعم مطلب الاستقلال عن فرنسا وما انتهت إليه من إغراق لشرطة ٢٠٠ جزائرى فى نهر السين، من بينهم والدا مجيد.



المشكلة الآن أن جورج يشك في أن مجيد هو الذى يطارده بشرائط لفيديو، لتعميق عقدة الإحساس بالذنب لديه، يفرض ابتزازه. أحد شرائط الفيديو يصور رواقا داخل مبنى سكنى فى إحدى ضواحي باريس، كاميرا تتحرك إلى أن تستقر على باب أحد المساكن. يفحص جورج وزوجته الشريط مرات إلى أن يتمكنوا من تحديد الشارع، ويذهب جورج بطرق باب المسكن فيجد مجيد فى انتظاره. يرفض الجزائرى رفضا تاما اتهامات جورج له، ويؤكد أنه سعيد باللقاء، وأنه لا يريد منه شيئا، لكن حزنا نبيلًا كبيرا يشع من عينيه. يتعمق بنا الفيلم أكثر فأكثر ويكبر السؤال نفسه من وراء إرسال الشرائط؟ جورج يبدو واثقا إن المسؤول هو مجيد أو ربما ابنه الذى يكتشف وجوده عندما يعود فيما بعد لتهديد مجيد. أما نحن المشاهدين فيبدو لنا مسار الفيلم بعيدا تماما عن الإشارة بإصبع الاتهام إلى مجيد، بل إن الفيلم لا يبدو معنيا على الإطلاق بتوجيه الاتهام إلى أى شخص، فليس هذا هو جوهر موضوعه.

مواجهة الذات

إن المخرج مايكل هانيكه، يستخدم تلك الحيلة البوليسية لكي يطرح المخفى والمسكوت عنه على المستوى الأعم والأشمل: عقدة الذنب الفرنسية إزاء الجزائري، العلاقة الشائكة المعقدة بين الشمال الغنى والجنوب الفقير جورج يعيش حياة مرفهة مع أسرته يتمتع بالزوجة والابن والعمل الجيد والشهرة والمال والأصدقاء، فى حين يعيش مجيد فى مسكن بائس، بلا عمل وبلا أسرة، باستثناء ابنه الوحيد وبدون زوجة.

بعد المدخل الأول المعقد تبدأ أطراف الفيلم فى مواجهة نفسها. جورج يواجه مسؤوليته الأثمة عما وقع فى الماضى، موهما نفسه بالطبع بأن ما فات قد ولى وانقضى، وليس هناك أى مجرر للعودة والتكفير عما وقع. الزوجة "آن" تواجه حياتها التى قامت على الزيف والتظاهر، مع زوج يفضل أن يخفى عنها أشياء تتعلق بحياتهما المشتركة معا وبما يواجهانه من خطر وتهديد. الابن الذى يعجز عن التحقق وسط والدين انشغلا بأزمتهما عنه فيفضل الهرب من المنزل عن صحبتهما. مجيد الذى لا يمكنه أن ينسى حتى لو اختار الغفران والاندماج، فهو على الهامش بكل معنى الكلمة. والدة جورج العجوز التى تترقد على فراش الموت لا ترغب فى الخروج لأنها تشعر بوحدة أكثر مما تشعر به من وحدة أمام جهاز تستطيع أن تتخلص من سطوته بضغطة بسيطة على "الريموت كنترول".

يتجه جورج إلى مسكن مجيد بعد أن يتصل به الأخير يدعو لزيارته لكي يوضح له أمرا.

نهاية مفتوحة

مجيد يقول لجورج إنه لا شأن له إطلاقا بشرائط الفيديو. ويضيف "أردت فقط أن تكون حاضرا"، ويقوم بقطع رقنقه بموسى حادة فيتصاعد الدم مغرقا، لجدار ويسقط الرجل على الأرض جثة هامدة، فى واحد من أكثر المشاهد إثارة للفرع.

وينتهى الفيلم دون أن يصل المتفرجون إلى غرضهم المشروع. معرفة من القاع؟ ولا يجيب هانيكه على السؤال بل يترك نهاية فيلمه مفتوحة، فالهدف ليس معرفة الجاني والقبض عليه وتقديمه لكي ينال جرائم أمام العدالة، فما هى العدالة هنا، وهل الأمر يتوقف عند حدود العامل الشخصى، وهل هناك جريمة أصلا، أم أننا أمام "فكرة" تقوم على عناصر تتوازن مع بعضها البعض لكي نتعرف من خلالها على صورة أعمق واشمل لما يدور فى العالم.

ما هى حقيقة ذلك الإرهاب الذى يتحدثون عنه فى الفيلم، من المسؤول عنه، ومن أين أتى، وهل هناك فكرة أحادية مجردة تجيب عن كل شئ..

جورج يتلقى "نصيحة" من رئيسه في العمل بآلا يعرض عمله للانتهيار جراء ذلك كله. إنه إذن مهدد، والشاب الجزائري (ابن مجيد) يحاصره في مكتبه قرب النهاية لا شيء كما يقول له إلا لكي يرى كيف يواجه أمثاله ما حدث، فتكون الإحابة الواثقة من جانب جورج أن ما حدث حدث ولا شأن له به ولا ينبغي أن يكون هذا مدعاة للابتزاز.. وإلا ساعات العاقبة.

ما العلاقة بين وعي جورج المدفون في سبات عميق بصورة إرادية، واللقطات التي يبثها التلفزيون عن وجود القوات الإيطالية في الناصرية وتعيين امرأة إيطالية قائدا عسكريا على الناصرية تحت إشراف البريطانيين؟

ما علاقة اللقطات الثابتة الطويلة المصورة لمزل الأسرة الفرنسية من الخارج، وما يقال من أن السينما هي الحقيقة ٢٤ مرة في الثانية، وإلى أي حد يصدق هذا القول؟

٢٤ كذبة في الثانية

يقول المخرج مايكل هانيك "في كل أفلامي أفحص ماهية الحقيقة في لسينما والإعلام. وأشك كثيرا في يكون بوسع المرء العثور على الحقيقة من خلال مشاهدة فيلم. ودائما ما أقول إن الفيلم الروائي هو ٢٤ كذبة في الثانية، وهي أكاذيب قد تروى بغرض الوصول إلى الحقيقة، بيد أن الأمر ليس كذلك دائما. أعتقد أن الطريقة التي استخدمت بها شرائط الفيديو هنا تهب ثقة المتفرج في الواقع. إن المشهد الأول في الفيلم هو واقع مجرد (مسكن الأسرة من الخارج) بينما هو في الواقع صور مسروقة بكاميرا فيديو. إنني واع بالطبع بحقيقة الواقع الذي يفترض أننا نشاهده من خلال وسائل الإعلام".

في أفلام مايكل هانيك لا يوجد تفسير درامي سهل واضح معتاد، بل تساؤلات مقلقة ومضنية تنطلق من منطلقات أخلاقية لتصل إلى أفاق تتعلق بالوجود الإنساني نفسه ومغزاه، في علاقته بالآخر.

إنها سينما قلقة معذبة تفتح الأبواب لتدخلك معها، غير أنها لا تكشف لك تماما عما في الداخل.

في المشهد الأخير من الفيلم نرى جورج يعود إلى مسكنه، يتناول قرصين من الأدوية لمهدئة، يتصل بزوجته هاتفيا ليقول لها إنه يرغب في أن ينال قسطا من الراحة ويود ألا يزعه "بييرو" عندما يعود، ثم يتجه إلى نوافذ الحجرة فيسدل الستائر السمكية فوقها، ويدلف إلى الفراش، يغطي نفسه جيدا ويرقد في الظلام.. لقد عاد إلى التوقيع على نفسه ورفض مواجهة الضوء، وفضل أن تبقى الأشياء مخبأة مدفونة!

فيلم "العيون المسروقة" البحث عن جسر للتواصل دون التخلي عن الهوية

من الأفلام الممتعة التي عرضت في دورة مهرجان لندن (عام ٢٠٠٥) الفيلم البلغاري "العيون المسروقة" Stolen Eyes من إخراج رانوسلاف سباسوف Spassov هذا ليس فيلماً كسائر الأفلام، ليس فقط لأنه يتجرأ فيناقش قضية كانت تعد، حتى وقت قريب، من الممنوعات في بلغاريا، بل لأنه يعرض لموضوعه بكثير من الرونق، ويبرز فيه الحس الجمالي العالي، ويتميز الأداء التمثيلي الذي يستولي على المشاعر.

فيلم "العيون المسروقة" لا يتوقف عند حدود الرؤية الاجتماعية بل يثير - وإن على نحو خافت يجرى تحت جلد الصورة - تساؤلات فلسفية حول معنى الوجود من خلال العقيدة والعلاقة مع الآخر، وما هو أصل الأشياء كما خلقها الله. وإضافة إلى هذه التساؤلات، يثير الفيلم قضية العلاقة بين الدولة والأقليات العرقية، وبين الفكر الشمولي وتعامله مع الموروث الديني حتى لو لم يكن يمثل أدنى خطورة على وجود الدولة.

ولكي نلم بأبعاد الموضوع علينا أن نعود قليلاً إلى الوراء، إلى التاريخ الحديث القريب، لنرى ماذا حدث في بلغاريا.

الخروج القسرى

مع تداعى ثم انهيار الإمبراطورية العثمانية، ظلت هناك أقليات مسلمة من أصول تركية، تعيش فى بعض البلدان التى كانت تحت هيمنة تلك الإمبراطورية الغابرة. ومن أكبر هذه الأقليات تلك التى كانت وربما لا تزال تعيش فى بلغاريا ورغم هجرة الملايين من بلغاريا إلى تركيا خلال القرن العشرين فقد ظلت هناك أقلية مسلمة فى بلغاريا كانت تقدر بنحو مليون شخص فى ثمانينيات القرن العشرين. وفى بداية الثمانينيات بدأت فى بلغاريا أكر عملية لتبديل هوية الأقلية المسلمة فقد صدرت قوانين تحظر ارتداء الأزياء الإسلامية، كما تفرض على البلغاريين من أصول تركية اتخاذ أسماء بلغارية لهم، وإعادة تسجيل أنفسهم ونقلهم من أماكن إقامتهم قرب الحدود مع تركيا إلى أماكن أخرى.

وفى عام ١٩٨٩، دعا الزعيم البلغارى الشيوعى تيودور جيفكوف تركيا إلى فتح حدودها كما فعلت بلغاريا أمام البلغاريين المسلمين، بعد أن كانت قد بدأت أكبر عملية ترحيل قسرى شملت ٣٥٠ ألف بلغارى من أصول تركية لدفعهم للهجرة إلى تركيا. فى أجواء تلك الفترة تحديداً تدور أحداث هذا الفيلم البلغارى المدهش.

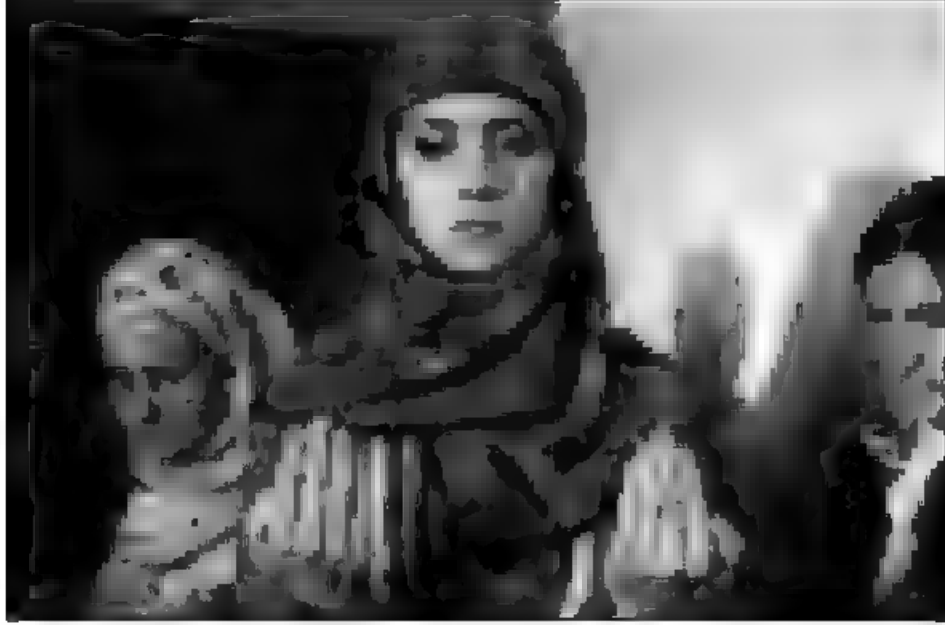
حفظ الأختام

هناك أولاً الشاب البلغارى "إيفان" الذى يجند فى الجيش، ونظراً لإجادته لعبة الشطرنج يتم تكليفه بمهمة حفظ الأختام، الجديدة التى تحمل أسماء الأماكن الجديدة التى يتم نقل الأتراك البلغار إليها.

ويصور الفيلم كيف كانت السلطات ترغب لناس على التخلي عن أسمائهم وتمنحهم أسماء جديدة، وتقوم بإزالة عشرات القرى الجبلية من الوجود أو تغيير أسمائها ونقل سكانها وترحيل من يرفض الانصياع إلى الجنب الآخر من الحدود التركية.

وسط هذا كله تبرز من بين الأقلية المسلمة لمعنة الشابة الأرملة "آيتان" التى ترفض تحت كل الظروف التخلي عن هويتها، وتقود أهالى قريتها لاستعادة المسجد الذى دمرت القوات الحكومية جزءاً منه، وتحاول سرقة الأختام الرسمية التى تستخدمها الجهة الإدارية لحتم أوراق الهوية الجديدة للسكان الأتراك. وهنا يقع احتكاكها الأول بالجنود الشاب إيفان الذى تعجبه شجاعته وتمسكها بقضيتها.

وفى مواجهة بين قوات الجيش وأهالى قرية مسلمة - ومن بينهم آيتان - يقع حادث يشع عندما يقود إيفان عربة مدرعة استجابة لأوامر قائده، مباشرة فى اتجاه تجمع



احتجاجي لنساء القرية مما يؤدي إلى مقتل ابنة ايتان الصغيرة. ويتسبب الحادث في أزمة نفسية عميقة لدى كل من إيفان والأم المشابة، ويلحق كلاهما بمستشفى للعلاج النفسي. ولا يكف إيفان منذ تلك اللحظة عن متابعة ايتان، يريد أن يكفر بكل طريقة ممكنة عن خطيئته، بينما لا تستطيع هي، رغم انجذابها الواضح له، أن تسامحه أو تعفر له، فقد حرمها من أعز ما تملك في لحظة انصياع أحقق لبطش السلطة. ويسعى شقيق الفتاة إلى إقناعها بمغادرة بلغاريا إلى تركيا، حيث يرى أنها ستصبح بأمن هناك. إلا أنها تفضل لبقاء في بيت قديم بالقرية. بطاردها إيفان ويوحي لها بالصبر، ويقول بأنه متمسك بها وأنه يحترم عقيدتها بل ويعرض على جدها الشيخ، أن يصبح واحدا من الأسرة، ينتمى إلى عقيدتها.

التمسك بالهوية

وفي مشاهد تشيع فيها الشاعرية والرفقة، يتغنى الفيلم بتمسك المرء بهويته، فالدين هنا جزء من الهوية، وليس مرادفا للتعصب الفكري. ويعد "العيون المسروقة" الفيلم الروائي الثاني للمخرج **سياسوف**، الذي درس التصوير السينمائي وعمل مصورا في أكثر من ٢٠ فيلما بلغاريا، قبل أن يتحول للإخراج.

ولا شك أن تجربته في التصوير تنعكس هنا كأفضل ما يكون، وتتبدى في اهتمامه الكبير بالتكوين والتشكيل والاستفادة الكبيرة من مواقع التصوير التي أختارها بعناية كبيرة، ونجح في استغلالها في تأكيد العلاقة بين الإنسان والمكان، وبين الماضي والحاضر، تأكيداً على فكرة التمسك بالهوية.

ولا شك أيضاً أن من أكثر الجوانب بروزاً في هذا الفيلم، الأداء الرفيع المتميز للممثلة فاسيلا كانزكوكفا في دور ايتان (التي ترفض تغيير اسمها إلى أن)، بتعبيرها الدقيق عن التطور الذي يطرأ تدريجياً على الشخصية، فهي تبدو في البداية شديدة التمسك بجذورها، أقرب إلى العناد الطفولي في مواقفها ورفضها للآخر والتشكك فيه لمجرد، يتمناه للطرف الثاني. ويعد وقوع الحادث وفقدانها ابنتها تمر بمرحلة صعبة، بين الجنون والعقل، وهنا تتألق الممثلة كثيراً وتجيد التعبير بالعينين والحركة الرصينة والصمت.

نهاية سعيدة

ولا يتخذ الفيلم مساراً منطقياً في خط صاعد نحو الذروة ثم الهبوط نحو الانفراجة الأخيرة، بل يبدأ من حيث تازم الموقف بين أبناء الأقلية المسلمة والسلطات، ثم يعود إلى متابعة نمو العلاقة بين الشاب والفتاة، قبل أن يعود أخيراً إلى تأكيد فكرة الارتباط القدرى بين الطرفين ايتان وإيفان.

تمر فترة اختبار طويلة وشاقة، لتهيئة إيفان للانضمام إلى الأسرة المسلمة، وتحت رعاية ومراقبة الجد الشيخ، ينجح إيفان أخيراً في كل ما تعرض له من اختبارات، فهو يتخلى عن شرب الخمر، ويصارع لفكرة الانتظار لممارسة الحب بعد الزواج، ويبدل كل ما يمكنه من جهد في ترميم المسجد، وأخيراً يتزوج الاثنان ويقوم إيفان بترميم المنزل القديم في البلدة الحدودية المدمرة التي يقرر الاثنان البقاء فيها رغم كل ما يحدث.

هذه النهاية السعيدة التي يختتم بها الفيلم تحمل هنا معنى رمزياً فهي ترمز إلى إمكانية التعايش بين البشر، وانتصار إرادة التسامح على روح التعصب والبغضاء، وتعتبر اللقطة المتكررة في الفيلم لدقات جرس الكنيسة القديمة في القرية التي تختلط - على شريط الصوت - بصوت المؤذن أعلى منارة المسجد، عن التعايش بين الأديان والعقائد، وعن الروح المشتركة التي تواجهها معاً الظلم.

ولعل من أكثر ما يؤكد تلك الروح التي يشيع فيها الحس بالتسامح والرغبة في التكفير عن الماضي، والتطلع المشترك إلى المستقبل، أن هذا الفيلم جاء ثمرة للإنتاج المشترك بين بلغاريا وتركيا، وإن كانت الفكرة والنص والإخراج لمخرجه البلغاري.

فيلم "ويندى العزيزة" أهلا بالسلاح.. ووداعا للأفكار القديمة

يشير فيلم **"ويندى العزيزة"** (2005) Dear Wendy، اهتماما لا شك فيه بفضل رؤيته الفنية الخاصة المشحونة بالتساؤلات المقلقة، وأجوائه التي تدور في فلك غير تقليدى وإن بدا من على السطح الخارجى أن بناءه الفنى قد يتشبه فى بعض الجوانب، مع ما سبق أن شاهدناه فى عدد من الأفلام التي تعرف بـ "لويسترن" أو أفلام الغرب الأمريكى.

هذا الفيلم من إخراج المخرج الدنماركى **توماس فنتربرج** Vinterberg وهو أحد المواهب السينمائية الواعدة التي أطلقتها التجربة السينمائية المتميزة فى الدنمارك التي انتشرت إلى بلدان أوروبية أخرى- وعرفت باسم "دوجما ٩٥".

إلا أن فيلم **"ويندى العزيزة"** يعود فى أساسه الفكرى - كنص سينمائى أو سيناريو - إلى المخرج الدنماركى الشهير **لارس فون ترايير** الذى لمع على المستوى العالمى منذ أن قدم فيلمه المبهز **"أوروبا"** Europa عام ١٩٩٠، ثم تألق بعد ذلك فى **"تكسير الأمواج"** الذى حصل على الجائزة الكبرى للجنة التحكيم فى مهرجان كان السينمائى عام ١٩٩٦. وعاد فرشح للأوسكار عن **"راقصة فى الظلام"**.

لارس فون ترايير أراد منذ سنتين أن يبدأ فى إخراج ثلاثية عن أمريكا وعن "معرفته" الشخصية بالعالم الأمريكى من الداخل، رغم أنه لم يقم بزيارة واحدة إلى الولايات المتحدة حتى الآن!

هذه المقدمة ضرورية لأن ترايير الذى كتب سيناريو **"ويندى العزيزة"** ربما كان يسعى على نحو ما، إلى استكمال رؤيته لمأزق الثقافة الأمريكية التى بدأها فى فيلمه التجريبي الكبير **"دوجفيل"** (2003) Dogville، لدى تألفت فى بطولته الممثلة الأسترالية **نيكول كيدمان**، من خلال **"ويندى العزيزة"** وإن من إخراج زميل له فى جماعة دوجماه^٩.

ليست هناك "حبكة" معقدة كثيرا فى هذا الفيلم، ولا قصة تعتمد على التشويق والمبالغات والمقاربت المباشرة، بقدر ما هناك "حو عام" أو روح صبايية للموضوع، مشبعة بالطبع بخصوصية المكان والشخصيات والثقافة السائدة.

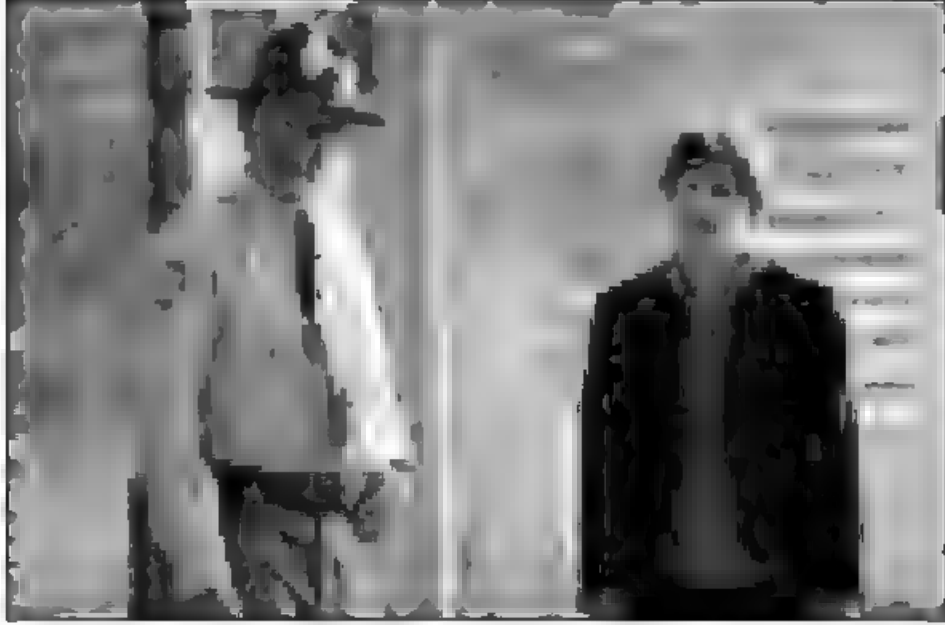
والموضوع هو "ثقافة الأسلحة": الولع باقتناء السلاح والعلاقة بين السلاح وصاحبه وما يتولد عنها، وهل يمكن أن يمتلك المرء سلاحا دون أن يكون فى نيته أبدا استخدامه؟ بطل الفيلم "ديك" فتى مراهق يقع فى غرام مسدس اشتراه معتقدا أنه مجرد "لعبة" لإهدائه إلى صديق له فى عيد ميلاده، ثم سرعان ما يكتشف أنه مسدس حقيقى، فيتولاه الإعجاب به ويحرص كثيرا عليه، بل إنه يهيم غراما بعالم المسدسات فيكون "عصبة" من رفاقه الصغار بينهم فتاة فى مثل سنه يلتقون سرا كل أسبوع فى أحد الأقبية المهجورة فى تلك القرية من قرى وسط الغرب الأمريكى يقطنها عمال المناجم.

يتدرب الأولاد على استخدام المسدسات، يرتدون ملابس تجعلهم يشعرون بالتميز، يطبقون على عصبتهم عصبة "الداندين" Dandies ويقطعون على أنفسهم عهدا ألا يستخدمون السلاح فى إيذاء الآخرين أبدا، ويعطون أنهم "مسالمون" pacifists.

ولكن هل يمكن أن يستمر هذا "العالم الصغير"، عالم هؤلاء الأولاء منعزلا عما يجرى حولهم؟

إن ما يدفع هؤلاء إلى الإغراق داخل تلك "الجنة" الوهمية، الشعور بالإحباط فى الخارج، فـ "ديك" فقد والديه بسبب العنف، ولذا اتخذ لنفسه سبيل السلم. لكن العلاقة التى تتولد مع السلاح تجعل له قوة خاصة كما لو كان قد جعل صاحبه يملك السيطرة على العالم.

لذا كان من المحتم أن يتحول ذلك الشعور بالتفوق- الذى يعكس إحساسا داخليا بانعدام الأمان فى الحقيقة- إلى ارتكاب الفعل المحظور أى العنف، والوقوع بالتالى فى فكرة البطولة المطلقة حتى النهاية الدموية على طريقة أبطال فيلم الويسترن الشهير "العصبة"، لشريحة Wild Bunch الذين يقررون إراديا خوض المعركة الأخيرة لهم مع العالم وهم على يقين من أنهم سيفقدون جميعا حياتهم.



والحقيقة أن ذلك "الزواج" الفني بين **فون ترايبر** و**فنتريج** قلح أساسا في جعل **"ويندى العريضة"** فيلما أكثر قابلية للجمهور العام بفضل نجاح مخرجه (وهذا ثالث أفلامه الروائية الطويلة) في اللعب على تعدد المستويات: المستوى الأولى المباشر الذى يعتمد على جذب لمشاهدين إلى الشخصيات والمشاعر التى تتولد عن صراع الأفكار، والصراع بين الشخصيات والمكان، والرغبة المستبدة فى التحقق من خلال إعلان أقصى درجات التمرد. والمستوى الثانى الذى يكشف عن نقد اجتماعى حاد - دون هجائية- للمجتمع الأمريكى المجنون بامتلاك السلاح، والذى يجعل أبطال فيلمنا هذا من المراهقين الشباب يطلقون على مسدساتهم أسماء فتيات، ويأخذون فى التعزل فى تلك المسدسات والتعامل معها كما لو كانت مخلوقات من لحم ودم، لدرجة أن بطلنا "ديك" يظهر فى المشهد الأول من الفيلم وهو يكتب رسالة إلى فتاة تدعى ويندى، إلى أن نعرف فيما بعد أنه كان فى معرض مناجاة المسدس الذى وقع فى غرامه وأصبح بالنسبة له بديلا عن العالم، وأن ويندى هو اسم المسدس.

ولا شك أن أسلوب الإخراج الذى استخدمه **فنتريج** فى الفيلم فتح المجال لأن يجد الفيلم مكانا فى أسواق التوزيع العامة العريضة بعيدا عن السوق المحدود لأفلام النخبة التصوير الواقعى والابتعاد قدر الإمكان عن الطابع البريختى الذى يميز أفلام فون ترايبر،

والاستخدام الحى الجذاب لشريط الصوت (الأغاني الموحية) والصورة التى تعتمد على الإضاءة غير المباشرة أحيانا على ضوء الشموع، واستخدام الملابس الخاصة المميزة التى قد توحى بأننا نشاهد عملا ينتمى إلى الخمسينيات فى الغرب الأمريكى.

إن "ويندى العريضة" ينطلق فى اتجاه عكسى تماما من الاتجاه الذى سار فيه الشباب الصغار فى الفيلم الأمريكى الشهير "جمعية الشعراء الموتى" Dead Poets Society.

فعلى حين كان شباب الفيلم الأخير يجهدون فى البحث والتعلم والمعرفة من خلال الشعر كوسيلة لبناء الذات فى مواجهة سلبيات المجتمع فى الخارج، يتسلح شباب عصاة "ويندى" بالأسلحة النارية، ويقيمون علاقة مرضية معها، لا لكى يحققوا ما عجزوا عن تحقيقه فى الواقع، بل تدفعهم فى مسعاهم رغبة مستبدة فى تدمير الذات، ولذا فإنهم ينتهون نهاية تراجية محتمة بالوت.

بقى أن نشير إلى أن جماعة "دوجما ٩٥" التى أثارت الكثير من الجدل حولها فى الأوساط السينمائية قبل سنوات، ربما تكون قد وصلت - على نحو ما - إلى نهايتها اليوم. فلم يعد يبدو أن هناك أثارا كثيرة لمفاهيم وقيود "الدوجما" التى وضعتها جماعة كوينهاجن وتعهدت فى بيان منشور وموقع من أعضائها، بالالتزام بها. من ضمن هذه القيود الفنية

الالتزام بالتصوير فى المواقع الطبيعية وعدم اللجوء إلى الديكورات الصناعية (فيلم هذا دار بأكمله داخل ديكورات لساحة القرية بمبانيها، وديكور لُنجم مهجور اتخذه أبطال الفيلم مقرا لعصابتهم).

×عدم اللجوء إلى استخدام الموسيقى والأغاني إلا إذا كانت تابعة من المكان الذى يدور فيه المشهد (يستخدم المخرج هنا الموسيقى والأغاني من خارج الصورة تماما).
- استخدام الكاميرا المحمولة على الكتف التى تهتز مع حامها فتبدو الصورة مهتزة. والمقصود من وراء ذلك كسر الإيهام بالواقعية (يستخدم الفيلم الكاميرا الثابتة طيلة الوقت ولا أثر فيه لكاميرا المحمولة المتحركة).

- حظر استخدام مرشحات الضوء (استخدمت فى هذا الفيلم بكثافة لإضفاء جو ضبابى حائم على الفيلم كما لو كان يتداعى فى الذاكرة كحلم).

- عدم احتواء الفيلم على جرائم أو أسلحة أو مشاهد عنيفة تسيل فيها الدماء (أظن أن أساس الفيلم هو الأسلحة التى تصل فى استخدامها فى النهاية إلى أقصى درجات العنف المزوج بالدماء).

عدم ذكر اسم المخرج، باعتبار أن الفيلم هو من عمل الممثلين الذين يحق لهم الارتجال أثناء التصوير (اسم المخرج يتصدر الفيلم ولا أثر فيه للارتجال بل يبدو أن كل شيء فيه محسوب بدقة).

- التسجيل المباشر للصوت وعدم التلاعب به بئى شكل من الأشكال (يستخدم الفيلم التعليق الصوتي من خارج الصورة، أى طريقة الراوى- البطل الذى يروى لنا الأحداث، وهى طريقة غير مباشرة فى تركيب الصوت بمعزل عن الصورة).

ولعل من الطبيعى أن نتساءل فى النهاية ماذابقى إذن من "دوجما ٩٥" أظن أن **فون ترايبر** ربما يكون قد أطلق رصاصات الرحمة عليها من خلال هذا الفيلم لذى كتبه لكي يخرج أحد أقطاب الحركة، فموضوع الفيلم نفسه (الذى يتلخص فى تكوين جماعة ذات مفاهيم محددة تقوم على رفض العنف وتعزيد التضامن الإنسانى بين أفرادها، ثم ينتهى الأمر إلى بروز خلافات حادة بين أفرادها تؤدى إلى مذبحه) ربما يكتف فى رمزية واضحة ما آلت إليه "الدوجما" نفسها.

فيلم "مدينة كافيتي" سيكولوجية الإرهاب

تتناول عناوين الأخبار كثيرا موضوع الإرهاب و"الجماعات الإرهابية" وما يكتنف هذا الموضوع من غموض، وما يحيط به من طقوس وأساليب وطرق خاصة خفية، خاصة ما يتعلق منها بتجنيد عناصر يكون لديها الدافع من البداية للتورط في عمليات ترويع للامنين من الناس.

وتتناول الأفلام التسجيلية والوثائقية المصورة للسينما والتلفزيون جواب كثيرة تتعلق بموضوع الإرهاب، سواء من خلال أسلوب "التحقيق" الشهير وعادة ترتيب الوقائع والمعطيات المتوفرة وتحليلها واستقراء الآراء المتباينة فيها، أو الاعتماد على المرجع بين المواد المصورة وتقليب النظريات المختلفة ودعمها بآراء الخبراء والقريبين من الأحداث والاستعانة بمواد الأرشيف المحفوظة، وغير ذلك

غير أن الخيال السينمائي نادرا ما يتعامل بموضوعية مع موضوع الإرهاب والإرهابيين، فإما أن يلجأ إلى استخدام الصور النمطية الكاريكاتورية للشخصيات التي تمارس العنف بفرض دفع المشاهدين إلى النفور منها، أو جعل الموضوع مسيسا تماما واستخدامه لطرح رسالة سياسية تتفق وأغراض صنّاع الفيلم والجهة التي تقف وراءه.

وفي بعض الأحيان تتعامل السينما مع الإرهاب من خلال منهج التحليل النفسي، في محاولة للتعرف على الدوافع "المُرَضِّية" عند الإرهابيين مثلا وميلهم إلى العنف، مع مزج

التحليل النفسى باستعراض الدوافع الاجتماعية المحتملة التى قد تكون وراء الانحراف نحو العنف.

ولعل الفيلم الفلبينى "مدينة كافيتي" (2005) Cavite City يتجاوز بجرأة يحسد عليها مخرجاه إيان جامازون ونيل ديلا لانا، الخط التقليدى الذى يفصل عادة بين التسجيلى والروائى، فهما ينتقلان فى رحلة مثيرة بالكاميرا بهدف إعادة اكتشاف "آلية الإرهاب" من خلال عمل ربما يمكن أن نطلق عليه "سينما العصابات" على غرار "حرب العصابات"، أى ذلك النوع من الأفلام الذى يأتى نتيجة مفامرة حقيقية لمخرجه داخل المناطق الخطرة، حيث يضع أبطاله ويحاول أن يقتصر أقصى ما يمكن، بواسطة الكاميرا، مما ينتج عن احتكاك الممثلين بالواقع وبشخصيات حقيقية بكل ما يكمن فى ذلك من متاعب ومجازفات ومخاطر .

دراسة بالصورة

هذا فيلم روائى (أى يفترض أنه عمل خيالى) لكنه يعتمد على دراسة دقيقة موثقة للأماكن والشخصيات والأساليب التى تتبعها الجماعات الموسومة بالإرهاب فى تجنيد العملاء واللجوء خلال ذلك السعى المحموم إلى أكثر الوسائل تطرفا وابعداما للإنسانية. تدور أحداث هذا الفيلم الصاخب فى مدينة كافيتي الساحلية الواقعة إلى الجنوب من لعاصمة الفلبينية مانيلا. هذه المدينة التى تمتلئ بمظاهر الفقر المدقع هى أبعد ما تكون عن الصورة السياحية التى تقدمها عادة الأفلام التى تدور فى الفلبين. إن صور أطفال الشوارع الفقراء فى أسماهم البالية، والتكدس السكانى الهائل، والمواصلات البدئية، وتردى الخدمات العامة، وانتشار الأكواخ القصديرية، تلخص على نحو مدهش الإطار العام أو الوعاء الحاضن للإرهاب حسب ما يعتقد صناع الفيلم.

بطل الفيلم شاب فى الثانية والثلاثين من عمره، فلبينى ولد ونشأ فى الولايات المتحدة، عاد لتوه فى زيارة إلى بلده الأصلية الذى لا يعرفه بل ولا يستطيع الحديث بلغته وإن كان يفهمه زيريد أن يندمج مع ناسه وأهله.

هذا الشاب (آدم) يفاجأ منذ وصوله بأنه أصبح مختطفا عن طريق هاتفه المحمول، فهناك من تمكن من الوصول إليه ومحاصرته طوال الوقت، من خلال الهاتف، بعد أن يخبره بأن والدته وشقيقته اختطفتا وأصبحتا محتجزتين كرهينتين.

والمفترض أن عناصر تابعة لجماعة أبو سياف هى التى اختطفت والدته وشقيقته، وأن زعيم الجماعة هو الذى يخاطبه عبر الهاتف، ويصدر له تعليمات صارمة بتعين عليه أن ينفذها فى الحال وإلا قتلت الرهينتان.



والفيلم مصور باستخدام كاميرا حرة محمولة على اليد، ونحن نشاهد الأحداث من وجهة نظر (آدم) الذي يبدو وقد أصبح سجيناً داخل إطار الصورة، يحاول طيلة الوقت الإفلات والتذرع بشتى الذرائع لتفادى تنفيذ تعليمات "الزعيم"، ولكن دون جدوى. يطلب (الزعيم) منه أن يتبع رجلاً يسير فى الشارع، إلى أن يشاهد ما يحدث للرجل الذى يذبحونه فى أحد الشوارع الخلفية، ويقال له إنه قتل لأنه لم ينصاع لتعليمات الجماعة. ويحاول آدم لفرار لكنه يجد نفسه محاصراً. يختطف طفل حقية يده ويهرب، يتابعه آدم محاولاً استعادتها، لكن "الزعيم" يحذره بقوله. أنت لست فى حاجة إليها. يطلب منه أن يشتري بيضة ويكسرها ويشرب ما فى داخلها، يشعر بالقرف الشديد والغثيان.. إنها محاولة لاختبار قدرته على الانصياع أو بالأحرى، لجعله "مفعولاً به" يرضخ لما يصدر إليه من تعليمات، ثم يتوغل فى حى من الأحياء الهامشية التى لم يسبق أن دخلتها كاميرا سينمائية من قبل، يطلبون منه التوجه إلى البنك وسحب مبلغ ٧٥ ألف دولار، هى كل ما تركه له والده الذى قتل لأنه رفض الانصياع للجماعة. ويكتشف أنهم يعرفون كل شىء عنه وعن أسرته بل يقال له إن والده كان عضواً فى الجماعة، وإنه قام بتفجير حافلة فى مانيلا راح ضحيتها ٢٨ شخصاً. وتبدأ لعبة الضغط الرهيب على عقدة الاحساس بالذنب. ويرفض هو مذهولاً تصديق ذلك، يحاول التمرد

والنكوص، يتوسل بكل طريقة أن يعفونه من المهمة وأن يرحموا والدته وشقيقته، يلومه الزعيم على إهماله للدين، واستغراقه في المجتمع الأمريكي الذي أنساه أصله وثقافته ودينه.

غسيل مخ

آدم يقول له إن الإسلام الذي يتحدث عنه هو دين الرحمة والتسامح والمغفرة والحب، وإن أمثاله هم الذين يسيئون إلى الإسلام. يأمره الزعيم بشراء تذكرة لمشاهدة عروض مختلفة لمصارعة الديوك تدور في أماكن بدائية بطريقة وحشية يقول له إنهم قتلوا والده لأنه وشى بهم للسلطات.

بها عملية غسيل المخ المنظم التي تتبعها الجماعة بغرض السيطرة. يتمكن آدم من سحب المبلغ المطلوب بالفعل، يأمره بالحصول على حقيبة من طفل يلتقطها ويذهب، يعتقد أن في داخلها قنبلة، ويطلبون منه التوجه إلى بلدة قريبة لوضعها داخل كنيسة.

يرفض ويصر ويتشدد في الرفض لا أستطيع أن أفعل ذلك.. ليس هذا ممكناً.. بطارية الهاتف المحمول فرغت من الشحن، يختطف هتفا من يد فتاة في الشارع ويتكلم مع الزعيم، يقول له الأخير إنهم قتلوا والدته لأنه لم ينفذ التعليمات. يصرخ غضبا وحنقا وإحباطا لقد ماتت البصارية.. كنت أبحث عن هاتف، يبكي من شدة التأثر، يوشك على الانهيار التام.

لم تقتل والدته لكنهم قطعوا لسانها، كما يسمع عبر الهاتف وسيقتلون الرهينتين إذا لم ينفذ المطلوب. هذا ما يخبره به الزعيم، يوافق في النهاية مضطرا راضيا.

الزعيم يحدثه عن المذابح التي ترتكها الحكومة ضد المسلمين وقيامها بتدمير الآلاف من منازلهم، "لقد قتلوا ٦٩ مسلما داخل مسجد". ويأمره بدخول مبنى الكنيسة القديمة في البلدة، يصر على البقاء إلى جوار الحقيبة التي بداخلها القنبلة. الزعيم يأمره في إلحاح مشوب بالتهديد الحاد بتركها ومغادرة الكنيسة

يفادر الكنيسة.. لا نرى الانفجار.. موسيقى الناي الحزينة تغلف المشهد.. يقول له الزعيم عبر الهاتف، "انذهب وتطهر من ذنوبك.. اعتنق الجهاد".

يتذكر الفتاة التي أراد الزواج منها في أمريكا وهي تقول له: "لا أستطيع أن أنجب أنا مسنما". يتجه في النهاية يتوضأ ويصلي، وينتهي الفيلم الغريب ويتركنا مع تساؤلات عن مصير بطله هل يصلي ندما وتوبة على ما اقترفت يداها، أم نزولا على ما نصح به "الزعيم"؟ هل آدم في طريقه للانضمام إلى الجماعة والانسلاخ من ثقافته الأخرى "الأمريكية"، هل جذبت

التربة الفلسطينية وعاد إليه وعيه وانتمائه. لقد فقد حريته وأصبح آلة في يد عصابة لا تعرف الرحمة. والآن ماذا سيحدث له؟ بل وماذا سيحدث للعالم؟
هذه التساؤلات التي يفجرها الفيلم المثير في بنائه وتكوينات لقطاته المهتزة غير المسواة، التي تبدو مقتطعة من قلب الحياة والواقع، هي ما تضفي على هذا الفيلم قيمته الفكرية. إنه لا يقول لنا شيئاً عما سيحدث لبطله بعد ذلك، لكنه يتركنا وعشرت "السيناريوهات" المحتملة تدور في أذهاننا.

الفيلم يكمله يبدو مصورا في لقطة واحدة ممتدة، واللقطات إما قريبة للشخصية الحبيسة close up، أو لقطات عامة أكثر شمولية لتفاصيل الصورة لتحقيق الإحاطة بالمكان من جهة، وخلق التناقض الحاد مع اللقطات القريبة من جهة أخرى. ويجعل مخرجا الفيلم بطله القادم من الخارج، من الثقافة الأخرى، يتحدث الإنجليزية، بينما يخاطبه "الزعيم" باللغة المحلية. للتأكيد على فكرة اغتراب القادم عن ذلك العالم، وكنا نشاهد احتكاكا بين عاملين لا يفهمان بعضهما البعض.

واقعية تسجيلية

ويعتمد الفيلم على الإيقاع السريع اللاهث، وعلى الكاميرا الحرة التي تجعل منظور الصورة يهتز وتتأرجح لكي تعكس حالة الاضطراب الشديد التي يعاني منها البطل. ويستخدم المخرجان طريقة كتابة التوقيت والتاريخ والمكان على الشاشة في كل مشهد، بهدف إضفاء الواقعية التسجيلية على الأحداث.

ورغم الواقعية الصارمة في بناء وتصميم المشاهد واللقطات، لا يكشف الفيلم عن أية الإرهاب من خلال مشاهد التفجيرات والشخصيات الشيطانية التي تظهر عادة في الأفلام، بل من خلال تعرية الفناعات الثابتة التي تصل إلينا من خلال الحوار، كمت يصور ببراعة عملية غسيل المخ القاسية التي يتعرض لها البطل.

ويبتعد الفيلم عن تصوير مشاهد العنف باستثناء لقطة واحدة لاذبح رجل في الطريق، فاهتمام الفيلم ينصبُّ أكثر على سيكولوجية الإرهاب وليس على أشكاله المباشرة، وهو درس في البلاغة البصرية بلا شك لمن يريد أن يتعلم كيف يمكن أن تصبح كاميرا الفيديو الرقمية، أداة لاكتشاف العالم، من دون افتعال أو ادعاء، وبعبدا عن كل أشكال المراهقة البصرية التي قد تغري طبيعة الموضوع بالسقوط فيها.

فيلم "جارهيد" عشية الحرب التي تنتهى قبل أن تقع

للهمة الأولى قد ذكرنا فيلم "جارهيد" (٢٠٠٥) Jarhead أى **الرأس الشبيهة بالجرة**) بأفلام أمريكية أخرى تناولت موضوع الحرب مثل "بندقية جاهزة للإطلاق" Jacket Platoon و"الفصيلة" Full Metal . لا أن "جارهيد" - الذى أخرجه البريطانى **سام منديس** صاحب الفيلم- التحفة "الجمال الأمريكى" - يختلف كثيرا عما سبقه من أفلام عن الحرب، فهو ليس فيلما عن البطولات والتضحيات الهائلة التى يبذلها الجندى فى أرض المعركة ويتعرض خلالها إلى الأهوال (كما فى "إنقاذ الملازم راين" مثلا). ويبتعد "جارهيد" أيضا عن الأفلام المناهضة للحرب التى تسعى لتوجيه رسالة سياسية مباشرة (كما فى فيلم **ستاتلى كوبريك** "بندقية جاهزة للإطلاق" مثلا). إن موضوع "جارهيد" فى الأساس هو العبث. عبث الوجود الإنسانى فى الحرب، ولكن من وجهة نظر جندى من جنود المارينز، تدرب وأعد لكى يصبح "آلة للقتل" ولكن دون أن تتاح له الفرصة للقتل. البطل/ اللا بطل هنا هو "أنطونى سوفورد"، الذى يلتحق بصفوف المارينز بعد أن "ضل طريقه إلى المدرسة العليا" - كما يقول لمدربه الفظ. وهو يبدو من البداية راضيا قانعا بدوره المنتظر، لا يرى أى تناقض له مع المؤسسة.

فترة التدريب العنيف بكل ما يكتنفها من إهانات ومشاق بل واعتداءات بدنية ونفسية، يتحملها بطلنا الشاب بثقة، ثم يقع الاختيار عليه لكي يصبح قناصاً في فصيلة مراقبة الأهداف المعادية. وعندما يقع غزو العراق للكويت عام ١٩٩٠، يرحل سوفورد مع زملائه إلى السعودية ضمن القوات الأمريكية استعداداً لعملية "عاصفة الصحراء" لتحرير الكويت.

مشاعر جندي

غير أن كل من يتوقع رؤية مشاهد معارك وقتال وتفاصيل عملية التحرير من الجانب الأمريكي على الأقل، سيشعر دون شك، بنوع من الإحباط، فما يحدث خلال الـ ٩٠ دقيقة التالية يدور في معظمه حول تصوير مشاعر جندي المارينز ورفاقه واحباطاتهم ومشاكلهم النفسية، وكيف يقضون الوقت في الصحراء الملتهية انتظاراً لقرار يتيح لهم الفرصة لممارسة الشيء الوحيد الذي تدربوا عليه أي القتل، وكيف ينتقلون من طور الإنسانية إلى أدنى درجاتها بل إلى الحيوانية المطلقة.

إلا أنه عندما يصدر الأمر أخيراً بعد ١٧٥ يوماً من الانتظار، يفاجأ المارينز بأن لا دور لهم في المعركة، بعد أن تتولى الأسلحة والطائرات الفائقة التكنولوجيا مهمة تدمير قوات العدو. وحتى عندما تلوح فرصة وحيدة لبطلنا وزميله للقيام بما تدربا عليه، أي قنص ضابطين عرقيين كانا يوجهان قوات الحرس الجمهوري من إحدى لقواعد العسكرية الصحراوية، يتم إلغاء عملية قنص الضابطين بعد أن يأمر القائد الميداني بقصف الموقع بالطائرات.

هذه الذروة – أو بالأحرى نقيض الذروة المتوقعة، تكون مدعاة لتفجر الغضب الشديد والحنق من جانب تروى زميل سوفورد الذي يفقد أعصابه ويكاد يفتك بالضابط احتجاجاً على حرمانه من الإقدام على ما ظل ينتظره أياماً وليلاً.

والفيلم يصور تلك الأيام واليالي. أي كيف يقضي الجنود الوقت في الصحراء في روتين مضحك تناول المياه المعدنية بانتظام لمقومة الجفاف، التبول الجماعي، الاستحمام، الثرثرة حول النساء والزوجات والصديقات، الانفجار في نوبات من الحنق والغضب عند اكتشاف البعض خيانة صديقاتهن لهم في الوطن، ممارسة العادة السرية، الفرجة على شرائط الفيديو، التشاجر مع بعضهم البعض، تعميد جندي جديد بالوشم بالنار دلالة على ولوجه عالم الرجولة.

مشاهدة شرائط الفيديو التي تأتيهم من الوطن تنتهي في أحد المشاهد الرئيسية إلى مزيد من الإحباط. جندي يتلقى هدية من زوجته عبارة عن شريط فيديو لفيلم "صائد



الغزلان" (فيلم آخر عن حرب فيتنام) وعندما يضعه في جهاز العرض أمام زملائه استعدادا لقضاء وقت طيب معا، يفاجأ بأن هناك تسجيلا على الشريط لزوجته وهي تخونه مع رجل آخر، وقد أرسلته إليه لإهانته وإذلاله.

بطلنا سوفورد يظل قابعا أمام جهاز التلفزيون، يريد أن يعيد مشاهدة المنظر الفاضح، والسبب كما يقول لصديقه: أريد أن أعرف كيف يشعر المرء عندما تحونه صديقه، في تعليق واضح على حالته الشخصية. إنه نوع من تعذيب النفس تحت وطأة الإحساس بالوحدة.

سخرية ومبث

"جارهيد" مقتبس عن كتاب يروي التجربة الشخصية لجندى المارينز أنطوني سوفورد الذي يقوم بدوره هنا **جاك جلينهال**. ولا شك أنه يمثل تحديا للمخرج سام منديس، بسبب غياب الحكمة التقليدية المثيرة في فيلم من أفلام الحرب، بل وغياب الحرب نفسها بمشاهدها المثيرة- من الفينم بشكل ما.

والحقيقة أنه عندما تبدأ الحرب، سرعان ما تنتهي، وينتهي معها دور فصيلة جنود المارينز الذين انتظروا طويلا لأداء مهمتهم. أربعة أيام وأربع ساعات، بعدها يعلن الرئيس الأمريكي وقف العمليات العسكرية واكتمال تحرير الكويت.

هذه الحالة العبثية التي نرى أنها أساس الفيلم، ترتبط هنا أولاً بالإشارة الواضحة في بداية الفيلم إلى ولع النطل بقراءة رواية "الغريب" **لأكبير كامى** (التي يحاول مديره انتزاعها منه بلا جدوى) بكل دلالاتها الوجودية والعبثية المعروفة.

وهناك أيضاً المشاهد التي تفيض بالعبث والسخرية من المأزق الإنسانى بأسره اقتراب مجموعة من البدو بجمالهم من الفصيلة وهو ما يستفز الجنود للقضاء عليهم فى مذبة لا يمكن منعها إلا بفضل معرفة سوفورد ببعض الكلمات العربية. وهناك أيضاً المشهد الذى يعتبر نقىض الذروة وسبق أن أشرنا إليه، عندما يهيم هيه سوفورد وزميله بقبض ضابطين عراقيين إلا أن الأمر يصدر باستخدام الطيران فى القضاء على الهدف بدلا من العنصر البشرى الذى يجعله الفيلم وقد تضاعل كثيرا أمام الأسلحة المتطورة الحديثة.

وهناك المشهد الذى تغير فيه طائرات أمريكية على فصيلة المارينز وتكاد تؤدي إلى القضاء على أفرادها، فى إشارة واضحة لطبيعة ما حدث أثناء حرب الخليج الثانية (حسب الأرقام الرسمية قتل حوالى ٥٠٠ جندي أمريكي منهم ٢٦٣ بما أصبح يعرف باسم "نيران صديقة").

ولعل من أفضل مشاهد الفيلم ذلك المشهد الذى يتحدث فيه جنود الفصيلة أمام كاميرا تليفزيونية لعريق من الإعلاميين يعد تقريراً مصوراً عن المارينز فى الصحراء قبل الحرب، ويتعين على المارينز هنا الإجابة عن أسئلة من نوع هل أنت سعيد؟ وهل تشعر بالخوف؟ من ينتظر عودتك فى الوطن؟

ولاستعراض استعدادات الجيش الأمريكى أمام كاميرا التليفزيون، يرغم القائد جنوده على لعب الكرة الأمريكية العنيفة وهم يرتدون الملابس الثقيلة الواقية من الغازات والأسلحة البيولوجية فى مشهد سيرىالى يعد أبلغ تعبير عن الروح العبثية السائدة فى الفيلم بأسره.

ويستخدم **مفديس** المؤثرات الخاصة ببراعة فى المشاهد التى تصور اشتعال الحرائق فى آبار النفط الكويتية وتأثيرها المرعب على البيئة، وكيف يتطاير من جوفها النفط الخام فيغطي الأرض بالسواد. وهنا يهمس أحد الجنود مأخوذاً: "إن الأرض تنزف".

هذا المشهد يبدو منسجماً مع أسلوب الفيلم الذى يصور الهواجس والأحلام ويمزج بين الذاتى والموضوعى، والواقعى والخيالى، والماضى والحاضر (البطل يحدثنا عن والده الذى حارب فى فيتنام، ويتذكر علاقته بصديقه، ثم وهو يحلم بأنه يتقيأ رملًا).

تناقضات وتقاطعات

ويستخدم منديس أيضا التناقض بين شريط الصوت الذي يمتلئ بالأعاني الشائعة من الفترة مثل **"أبتسم .. كن سعيدا"**، وبين ما نراه في الصورة: جفاف الصحراء التي تبدو بلا نهاية. ويصور جنود المارينز قبل ترحيلهم إلى الصحراء وهم يتفرجون على المشهد الشهير من فيلم **"سفر الرؤية الآن"** Apocalypse Now للمخرج **فرنسيس فورد كوبولا**، الذي نرى فيه هجوم الطائرات المروحية الأمريكية على قرى فيتنامية وإزالتها من الوجود، بينما يهتف المارينز ويصرخون طريا ونشوة.

هذا المشهد يؤكد أولا على حماسة المارينز وإيمانهم المطلق بطبيعة مهمتهم، وثانيا يجسد التناقض الكامن بين سخرية كوبولا السوداء في فيلمه من خلال تناقض الصورة (عمليات الإبادة والقتل الجماعي وموسيقى وكلمات الأعيان الوطنية الأمريكية الشهيرة) وبين حماسة أبطالنا من المارينز الذين يبدو استقبالهم للمشاهد كما لو كان تمجيذا للعنف. ولعل من أكثر مشاهد الفيلم تأثيرا، عندما يصل الجنود خلال - تجوالهم في الصحراء - إلى ما يعرف بـ "طريق الموت"، أي الطريق السريع بين بغداد والحدود الأردنية الذي تتراكم عليه - كما نرى - عشرات المركبات والسيارات والشاحنات التي تمتلئ بالجنث المتفحمة للذين كانوا يحاولون الهروب من جحيم الحرب.

وفي مشهد أقرب إلى سيريالية بونويل ودالي، نرى حصانا جميلا رقيقا يبرز فجأة من جوف الظلام الذي لا يبده ضوء الشعلات المندلعة من آبار النفط، ويحاول الحصان الاحتماء بالجنود وقد غطى جسده رذاذ النفط.

ولعل المشهد ما قبل الأخير في الفيلم، الذي نرى فيه الجنود وهم يحتفلون في الصحراء بانتهاء الحرب، في صخب وهستيريا جماعية، يعد أبلغ تعبير عن روح السخرية التي تغلف الفيلم بأسره. جنود لم يخوضوا حربا يحتفلون بحرب لم يروها!

وأخيرا يمكن القول إن ميزة **"جارهيد"** الحقيقية قد تكون كامنة أساسا، في اكتشاف المغزى من خلال لغة الإشارة. وهذه هي السينما الحقيقية.

"البستاني المخلص" صحوة الضمير الغربي في السينما

عرض فيلم "البستاني المخلص" The Constant Gardener للمرة الأولى في مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي عام ٢٠٠٥ غير أنه خرج من المسابقة دون الحصول على أى جائزة رغم أنه كان يستحق على الأقل جائزتي التمثيل. وهو فيلم من الإنتاج البريطاني، إلا أنه يجسد التعددية الثقافية والانفتاح الكبير على لثقافات الأخرى الذى أصبح سمة أساسية فى إنتاج الأفلام، فهو من إخراج البرازيلي **فرناندو ميريليس** الذى اكتسب شهرة عالمية عندما قدم للعالم فيلم "مدينة الله" City of God الذى حصل على عشرات الجوائز الدولية. وكتب سيناريو الفيلم الكاتب (2002) **Good** الإنجليزى **جيفرى كين**، عن رواية للكاتب البريطانى الشهير **جون لوكارى** صاحب الأعمال الشهيرة فى أدب الجاسوسية مثل "الجاسوس الذى جاء من الصقيع" و"نداء للموتى" و"بلدة صغيرة فى ألمانيا" و"منزل روسيا" و"خياط من بنما".

وقد استعان المخرج ميليس بمدير تصويره المفضل **سيزار شارلون** (من أوروغواي) الذى تعاون معه لمدة ١٥ عاما. وقامت المونتيرة الأمريكية **كلير سمبسون** بعمل المونتاج للفيلم، وهى التى سبق أن تعاونت مع المخرج الشهير **أوليفر ستون** فى ثلاثة من أفلامه. وكتب موسيقى الفيلم الموسيقار الإسباني **ألبرتو إيجليسياس** المعروف لدى جمهور السينما

فى لعالم بفضل تعاونه مع المخرج الإسبانى الشهير **بيدرو المودوفار** فى خمسة من أفلامه. ويقوم بأدوار البطولة فى **"البستانى المخلص"** الممثل رالف فينيس (بطل **"المريض الإنجليزي"** و**"قائمة شندلر"**)، والممثلة **راشيل فايتز (المومياء وعودة المومياء)**.

رواية لوكارية التى يدور معظم أحداثها فى أفريقيا، تتحول على يدي المخرج البرازيلي إلى عمل فنى كبير يتجاوز كثيراً الإطار الضيق لفيلم الإثارة البوليسى. العقدة الأساسية أو "الحبكة" قد تبدو تقليدية، فهى تدور حول جريمة قتل، وما يعقبها من "تحقيق" لا يقوم به ضابط شرطة بل زوج القتيبة نفسه، غير أن هذا الإطار ليس إلا وسيلة لاستدراج المتفرج داخل بنية أكثر تعقيداً ومعاصرة.

قصة حب

يستند الموضوع أولاً على قصة حب بين دبلوماسى بريطانى خجول (جوستين كويل) يعمل فى لصفوف الخلفية للقنصلية، لبريطانية فى كينيا، وهذه جريمة ذات شخصية قوية من الناشطين فى جماعات حقوق الإنسان (تدعى تيسا)، يتزوج الاثنان فى ظروف غريبة حب من أول نظرة وعرض من الفتاة على الشاب الخجول أن يتزوجها ويأخذها معه إلى أفريقيا). هل كان فى الأمر خدعة؟ لا أحد يعرف بل ولا يطرح السؤال نفسه إلا فيما بعد خلال مسار الفيلم.

فى كينيا تبدأ الفتة بحثها الشاق بمساعدة عدد من الأفارقة فى موضوع يلفت نظرها يتعلق بتجارب غامضة تجربها احتكاكات أوروبية وأمريكية كثيرة فى مجال تجارة الأدوية. وتدرجياً تكتشف "تيسا" أن هناك مجموعة من رجال الصفوة- منهم عدد من كبار الدبلوماسيين البريطانيين- متورطين مع شركات الأدوية فى التستر على أنشطة وتجارب للأدوية، تجرى على السكان الأفارقة وتؤدى إلى موت عشرات الآلاف منهم، مقابل عشرات الملايين من الدولارات.

جريمة قتل

لنتيجة أن تفقد "تيسا" حياتها فى جريمة قتل مروعة مع مساعدتها وهو طبيب أفريقى. وتتركز الشبهات على مساعد آخر من السكان المحليين، وتبدأ الأقاويل والإشاعات عن علاقات "تيسا" العاطفية وخيانتها لزوجها. ويكاد الأمر يستقر عند حدود أن ما وقع لا يخرج عن نطاق "جريمة عاطفية".

غير أن الزوج لا يصدق الأقاويل التى تتردد، ويرفض أن يترك الأمر لرؤسائه فى المفوضية البريطانية العليا، ويقرر أن يستكمل بنفسه ما بدأته زوجته، ويكتشف خلال بحثه العنيد، كم هو يحب زوجته الراحلة وكم كانت تملأ حياته.



يتعرض الرجل للكثير من التهديدات والإعراءات، لكنه يجد نفسه مدفوعا دفعا نحو المواجهة، التى هى فى الحقيقة مواجهة مع الآخرين بهدف كشف الحقيقة، ومواجهة مع الذات بهدف إعادة اكتشافه واكتشاف مناطق القوة فيها مقابل الخجل والضعف والتردد.

سياق متداخل

ولا يروى المخرج البرازيلى قصة فيلمه من خلال السياق الدرامى السهل المألوف، بل فى سياق متعرج تتداخل فيه الأرقام والإحصائيات (التعليمية الطابع) مع الملامح التسجيلية للبيئة الأفريقية التى يبرز فيها ذلك التناقض الخفيف بين الطبيعة الحلابة وتفشى الفقر والأمراض الفتاكة وتامر الشركات الاحتكارية الدولية مع الحكومات المحلية.

ويمتزج الموضوع الرومانسى العاطفى الناعم بالقلق الشخصى الدخلى لدى الشخصية الرئيسية، بالقضايا الكبرى فى عصرنا كيف تنتهك أفريقيا من الخارج، أى من الغرب تحديداً، ومن الداخل أى من حكاهم الضالعين فى لعبة لشركات متعددة لجنسيات.

هنا- كما هى العادة فى مثل هذا النوع من الأفلام والروايات- بطة أوربية بيضاء، تموت ويعقبها بطل أوربى أبيض، يرفض الانصياع لسقوة الدافعة لأبناء جلدته ورفاقه، أى المصالح، بل ويندفع فى اتجاه معاكس تماماً لكى يكشف ويفضح عفن المؤسسة فى أعلا مستوياتها.

هذه الرؤية الليبرالية النمطية لمتقفي الطبقة الوسطى من البيض الأوروبيين كان يمكن أن تصبح تكرارا لما شاهدناه من قبل في عشرات الأفلام الأوروبية والأمريكية (من بينها "اصرخى الحرية" Cry Freedom للمخرج ريتشارد أتنبير، أو "هل يحترق الميسيسيبي؟" Is Mississippi Burning للمخرج ألان باركر).

لمسة من العالم الثالث

إلا أن المخرج البرازيلي الذي كان تدخله واضحا في السيناريو- كما يروى كاتبه- تجاوز تلك النظرة النمطية ونجح في صنع أحد الأعمال الفنية المؤثرة التي تعيد اكتشاف البيئة الأفريقية فتجعلنا نشعر كما لو كنا نشاهدها للمرة الأولى. هنا تقترب الكاميرا (التي يجعلها مهتزة محمولة على الكتف) في لقطات قريبة متنوعة ومتعددة لعشرات الوجوه. ولا يقتصر الأمر على الاستعراض السريع بل هناك شخصيات رئيسية من بين الأفريقيين أنفسهم، تتحدث بلسان أفريقيا وتعرض عن مأساتها المستمرة. يقول الطبيب، "لقد أصبح دور شركات الأدوية في أفريقيا أكبر كثيرا من دور احتكارات الأسلحة".

ولا يتستر الفيلم على الداخل الأفريقي، أي على السلطات الحاكمة، بل يدينها بقوة ويفضح علاقاتها الخفية مع القوى العربية والاحتكارات الأجنبية وتامرهما ضد أبناء شعبها مقابل حماية امتيازاتها.

ولعل من أهم العناصر الفنية التي تضيف جاذبية خاصة على هذا الفيلم، إلى جانب التصوير والمونتاج الذي ينجح في خلق إيقاع سريع متدفق دون أن يقلت شيئا من التفاصيل أو يفقر عليها، ذلك الأداء التمثيلي لوفيع للممثلين جميعا وفي مقدمتهم **الف فينيس** في دور جوستين كويل الذي يصر على أن يكمل ما بدأته زوجته، فنراه يتحرك ويظفر ويتكلم كما لو كان مدفوعا بقوة داخلية غامضة تسوقه إلى أقداره.

وربما يكون أهم ما يميز **"البستاني المخلص"** رؤيته الإنسانية المعاصرة التي تُقدم في سياق لا يجعل القضية الأساسية تنوه وتضل داخل التفاصيل أو في سياق السرد، ونجاحه في تحقيق ذلك التوازن الدقيق بين الهم الشخصي والهموم الجماعية، أي بين الفردي والجمعي، وهو توازن يميز عادة أعمال الفن الكبرى.

"الأرض والحرية" رؤية معاصرة للحرب الأهلية الإسبانية

يعتبر فيلم **"الأرض والحرية"** (Land and Freedom) (1995) أكبر المشاريع السينمائية للمخرج البريطاني الكبير كن لوتش، سواء من حيث الميزانية، أم الطموح الفني لتحقيق فيلم "أوروبي" متكامل يعيد فتح ملف أحد أهم الأحداث الأوروبية والعالمية في القرن العشرين، أي صف الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٦-١٩٣٩ من خلال منظور يسعى إلى اكتشاف حقيقة ما حدث في ضوء ما يزال يحدث اليوم في قلب القارة الأوروبية من تغليب لمصلحة السياسية، المحدودة على المبادئ، واعتماد النفاق وازدواجية المعايير منهاجاً في التعامل مع القصايا الكرى التي تمس مستقبل الإنسان، وعلى حساب الإنسان نفسه الذي يدفع الثمن في كل العصور.

وقد اقتضت العودة إلى أحداث الحرب الأهلية الإسبانية في فيلم **"الأرض والحرية"** من **كن لوتش** المخرج، **وجيم ألن** كاتب السيناريو، القيام بدراسة موسعة شملت الانتقال بين العديد من القرى الإسبانية التي شهدت أعنف المواجهات بين أنصار الفاشية، وأنصار الجمهورية من شتى الأطراف، كما اقتضت الاستعانة بعشرات الوثائق والشهادات الحية وقصاصات الصحف والمذكرات.

والنتيجة أننا أمام عمل كبير بكل المقاييس، عمل متماسك صارم يتشرب بالواقعية، ولا يخلو مع ذلك، من اللحظات الشعاعية الرقيقة والمواقف المرحية، شأن الأعمال الكبيرة في الفن عموماً.

"الأرض والحرية" هو أكثر أفلام **كن لوتش** (مخرج "حياة عاتية" و"نظرات وابتسامات" و"المفكرة السرية" و"ريف راف" و"تمطر حجارة" و"الريح التي تهب الشمير") تعبيرا عن موقفه الأيديولوجي الرافض منذ ما قبل سقوط الاتحاد السوفيتي، للاشتراكية الستالينية بطابعها الشمولي، فهو تآثر على النظام الرأسمالي في الغرب ولكن دون رفض العمل في طوره القائمة، وهو يعبر في كل أفلامه عن نقده الشديد لمقومات القمع الكامنة داخل هذا النظام.

خلفية الفيلم

تعود بدايات التفكير في مشروع فيلم **"الأرض والحرية"** إلى أوائل التسعينيات بعد سقوط الأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية، فمنذ ذلك الوقت بدأ **جيم كن** و**كن لوتش** البحث المكثف في خلفيات الفترة، واطلعا على الكثير من الوثائق الشخصية ومنها مذكرات العامل البريطاني من ليفربول الذي يبدأ الفيلم بوفاته في الزمن المضارع، وتبدأ ابنته الشابة الاطلاع على المذكرات التي تركها، وعلى قصاصات الصحف التي ظل يحتفظ بها طوال تلك السنوات.

ومن وجهة نظر العامل الراحل يروي الفيلم قصة الحرب الأهلية الإسبانية من زاوية نقدية لها بالتأكيد إسقاطاتها المعاصرة.

يقول **كن لوتش**: لقد تم قمع الثورة الإسبانية في ذلك الوقت عبر السياسة الدولية للحزب الشيوعي الروسي بمساعدة الغرب الذي تضامن مع الفاشية في إسبانيا. ومن خلال فيلمه يكشف **لوتش** للمشاهدين في الحاضر أنه كان هناك طريق آخر بديل للاشتراكية يختلف عن طريق الشيوعية، لروسية الستالينية في ذلك الوقت. ويصبح الفيلم في الكثير من أبعاده معبرا بدرجة كبيرة عن لوقع الأوروبي لحالي كونه يجيء بعد عودة النزاعات القومية المتعصبة إلى الظهور في زمن انتشار البطالة وانفجار الحروب في أوروبا الوسطى خاصة في البوسنة التي شهدت للمرة الأولى منذ الحرب العالمية الثانية، ما عرف بعمليات "التطهير العرقي".

العودة إلى الماضي

تدور أحداث الفيلم حول "ديفيد" الشاب العاطل عن العمل الذي ينضم للحزب الشيوعي البريطاني باعتباره البديل المتاح أمام الطبقة العاملة. ويذهب ديفيد من مدينته ليفربول، إلى برشلونة في بدايات الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ لكي يلتحق بحركة النضال ضد الفاشية تحت راية الحزب الشيوعي. ومن برشلونة إلى جبهة الأراجون حيث ينضم ديفيد إلى مجموعة تنتمي للمليشيات الجمهورية تضم ١٦ مناضلا من بلدان مختلفة.

ومن خلال تجربة الحرب ينمو وعي ديفيد، ويتفتح على حقيقة الموقف السوفيتي الرسمي من الحرب، وحقيقة التحالف غير المعلن، بين شيوعي موسكو، وبين الأنظمة الرأسمالية الغربية بغرض احتواء الجمهوريين أولاً، ثم التامر لضربهم والإجهاز عليهم في النهاية لحساب العاشية.

هنا تسقط كل المبادئ "الديمقراطية" الملعنة، وكل الشعارات "الاشتراكية" الالامية أمام تطور الحرب المناهضة للفاشية في اسبانيا والتي تتجه بالفعل في ذلك الوقت، إلى توزيع الأراضي على الفلاحين، وسيطرة العمال على المصانع، وتسليح الجماهير من أجل حماية أنفسهم بعد رفض الحكومة الجمهورية تسليحهم خشية من تجذر الحركة وتجاوزها الإطار الستاليني من ناحية، وخوفاً من رد فعل الأنظمة الغربية من ناحية أخرى.

لكن هذا التردد، أو بالأحرى، التواطؤ غير المباشر الذي يصل، كما نرى في القيم، إلى حد خيانة الشيوعيين الرسميين للأجنحة الاشتراكية في حركة المقاومة ضد الفاشية، وهو الذي يؤدي بعد ذلك إلى النهاية التراجيدية الدامية التي تنتهي إليها تجربة لجمهورية الإسبانية.

البناء الدرامي

يتخذ الفيلم، درامياً، من شخصية "ديفيد" الشيوعي التقليدي، مدخلا لتناول الصراع السياسي تفصيلاً بقدر كبير من الصدق في تصوير الأحداث وتحليل التناقضات بين الفصائل المختلفة داخل حركة المقاومة: الفوضويون والاشتراكيون الراديكاليون من ناحية، والشيوعيون التقليديون المحافظون من ناحية أخرى.

وخلال تجربته في النضال المشترك مع زملائه المتطوعين في فصيل الميليشيا، يرتبط ديفيد بلحب مع فتاة تدعى "روزانا" تصبح هي الطرف الآخر المحرك للأحداث، فهي شخصية مليئة بالرومانسية العاطفية والثورية معا. إنها تشهد كيف يموت حبيبها الأول غداً، وتمر بفترة من الحزن والغضب، ثم ترتبط بصداقة مع ديفيد، تتحول فيما بعد إلى علاقة عاطفية مشوبة بالحذر في البداية بسبب موقف ديفيد السياسي، ثم تصبح الفتاة بمثابة المفجر للتساؤلات عنده حول حقيقة ما يجري في الواقع من حوله.

يترك ديفيد المجموعة التي ينتمي إليها تنظيمياً، ويعود إلى برشلونة بناءً على تعليمات من قيادة الحزب، ويقضي فترة هناك مع فصيل الحزب الشيوعي الذي يرضخ للأوامر لصادرة من موسكو فيحجم عن الاشتراك في النضال المسلح، وهو ما يجعل ديفيد يتمرد ويقرر العودة بقرار شخصي منه، على خط المواجهة مدفوعاً بالحب وبالرغبة في المعرفة الحقيقية بعد أن يصبح على يقين من صدق ما حدثته عنه روزانا.

ويصور **كن لوتش** مناقشات طويلة عديدة تدور بين أفراد الميليشيا، كما يصور ما ينشأ بينهم من خلافات، ومغامراتهم الطريفة، ومشاجراتهم ومشاركاتهم بالسلاح في الدفاع عن المنطقة الريفية التي يسيطرون عليها، بل إنه يصور أيضا صعوبة التفاهم فيما بينهم من الناحية اللغوية بدافع اختلاف اللغات والثقافات التي ينتمون إليها، وينجح بإقناعنا تماما بواقعية الأحداث وفي إعادة تجسيد أجواء إسبانيا في الثلاثينيات.

في أحد المشاهد الكبيرة في الفيلم يصور لوتش هجوم الفاشيين على إحدى الكنائس واتخاذهم امرأة عجوز رهينة قبل أن يقضى عليهم رجال المقاومة. ويصور في مشهد آخر طويل ينضج بالمأساة قيام الشيوعيين الجمهوريين بنزع سلاح مجموعة الميليشيا.

ويعتبر الفيلم بأسره درسا في أهمية الوعي بالتاريخ، والاستفادة من الأخطاء التي ارتكبت وقابلية تكرارها في أماكن أخرى من عالمنا ولو بطرق وأشكال مختلفة.

يقول **جيم ألن** كاتب سيناريو الفيلم "لو كان فرانكو قد هُزم ربما لم تكن الحرب العالمية الثانية قد قامت. لقد استخدم هتلر وموسوليني إسبانيا كحقل تحارب لقواتهم ومعداتهم العسكرية، وعندما طلبت الحكومة الجمهورية المنتخبة في إسبانيا ديمقراطيا من فرنسا وبريطانيا تزويدها بالسلاح للدفاع عن نفسها رفضت الدولتان طلبها، فضلا عن ذلك فقد تركوها فريسة للذبح. كان السيناريو سيختلف لو كان فرانكو قد هُزم!"

أسلوب الإخراج

يستخدم **كن لوتش** في تصوير فيلمه طريقته المعهودة في التصوير حسب تسلسل السيناريو، مانحا بذلك الممثلين مساحة كبيرة للإجادة والتجويد. وهو ينجح كثير في السيطرة على مجموعة الممثلين الستة عشر الذين ينتمون إلى بلدان مختلفة، ويوحد بينهم في تجربة فريدة مثيرة، جعلت لكثيرين منهم يشمجون في أدوارهم إلى حد التقمص التام. ويضفي **لوتش** على فيلمه اللون البنّي القاتم تعبيرا عن أجواء التراجيديا، كما يستخدم الموسيقى الملحمية التي كتبها **جورج فينتون**، للتعليق على الأحداث والمشاهد، والتمهيد لظهور الشخصيات. ويعتمد لوتش على المشهد كوحدة بناء في الفيلم وليس على اللقطات المتداعية المنفردة، ويصوغ فيلمه في بناء كلاسيكي يتقدم إلى الأمام دون انتقالات إلى الماضي باستثناء العودة الطويلة، بطول الفيلم كله، إلى الماضي، بعد الدية المعاصرة التي تدور في التسعينيات.

وقد استعان **لوتش** بعدد كبير من الخبراء والمتخصصين، سواء في تاريخ الفترة التاريخية، أو الخبراء في المنطقة التي أدار فيها التصوير في جبال قطلونيا أي في

الاماكن الحقيقية التي شهدت الكثير من المعارك الدامية، كما استعان بعدد من خبراء المتفجرات واستخدام الأسلحة لتدريب الممثلين على أساليب استخدام الأسلحة العتيقة. ويستخدم **لوتش** حركة الكامير في فيمه بحيث تتناسب مع الطبع التسجيلي للفيلم فهي تبدو كم لو كانت تتابع تحركات أبطاله "الحقيقيين" هي تجربتهم المثيرة، وربما لا توجد سوى مشاهد قليلة في الفيلم صورت في الاستديو، وفيما عدا ذلك قدمت وزارة الثقافة الإسبانية وغيرها من المؤسسات المعنية بالتراث مساعدات هامة لإنجاز الفيلم. وقد جاء الفيلم نموذجاً للإنتاج السينمائي "الأوروبي" بمعنى الكلمة، فهو من الإنتاج المشترك بين شركات بريطانية وإسبانية وفرنسية وإيطالية وألمانية، كما تلقى دعماً مباشراً من مؤسسة دعم الإنتاج السينمائي، التابعة للاتحاد الأوروبي.

ويعد الفيلم نموذجاً بارزاً للسينما الواقعية التي عرف بها لوتش في معظم أعماله، مع مسحة شاعرية رومانسية. ورغم قوته التعبيرية الهائلة، يعاني الفيلم من بعض نقاط الضعف مثل الإطالة واللقطات الزائدة في بعض المشاهد، والتكرار، والاعتماد معظم الوقت، على اللقطات العامة (البعيدة) على حساب المتوسطة والقريبة (كلوز أب) التي تقل كثيراً في الفيلم، وذلك رغبة منه في إضفاء الواقعية التسجيلية على الفيلم، وتأكيد العلاقة الوثيقة بين الشخصيات والمكان، إضافة إلى النزعة "النوستالجية" الواضحة في الكثير من مشاهد الفيلم مما يجعله يخرج عن السياق أحياناً ويستطرد.

ولكن على الرغم من أي ملاحظات سلبية على الفيلم وهي قليلة، يظل **"الأرض والحرية"** أحد أهم أفلام مخرجه، وأحد أكثر الأفلام شجاعة في عصرنا، وتجربة جديرة بالمشاهدة والاهتمام كونها تدفع إلى أعمال العقل وإلى التأمل فيما يدور في عالمنا اليوم.

فيلم "إيدن" متعة الطعام ومتعة السينما الخالصة

من بين عشرات الأفلام التي عرضت ضمن أقسام متعددة في الدورة الخامسة والثلاثين لمهرجان روتردام السينمائي عام ٢٠٠٦، برز عمل واحد جاء كالشهاب الخارق الذي ألقى بضوئه، فطغى على جميع الأفلام.

جاء هذا الفيلم- الذي عرض ضمن قسم "أفلام العالم" خارج المسابقة - من السينما الألمانية (من الإنتاج المشترك مع سويسرا)، وظل متقدماً منذ عرضه الأول في المهرجان، على غيره من الأفلام في استطلاع آراء الجمهور إلى أن حصل بالفعل في النهاية على جائزة جمهور المهرجان كأفضل عمل شاهده عشاق السينما.

هذا الفيلم لبسيط الكبير في آن، جاء لكي يعيد إلينا الثقة مجدداً في قدرة السينما على تحقيق المتعة الذهبية ولبصرية معا، وعلى دفعنا إلى التأمل في مصائرنا، والتوقف للنظر ومراجعة النفس في الكثير من المسلمات التي كنا قد حسمناها وأصبحت مستقرة في ضمائرنا.

عكس التيار

فيلم "إيدن" Eden للمخرج الألماني مايكل هويمان أحد الأفلام النادرة التي ترصد جانباً من الجوانب غير المألوفة. إنه فيلم عن السباحة في التيار المعكس، عن القلق الذي ينتج عندما تحد نفسك أمام شيء صغير بسيط لا تحسب له حساباً، فتكتشف أنه يغير حياتك، بحيث لا تعود أبداً إلى ما كنت عليه من قبل.

ينتمى فيلم "إيدن" إلى تلك الأفلام الفلسفية الشاعرة التي تتطلق من شيء مادي تماما. فهذا أحد الأفلام التي تهتم كثيرا بموضوع "الطعام" و"الأكل" و"لذة التذوق" لكنه ليس فيلما عن النهم والشهية بقدر ما هو عن البشر، عن الإنسان، وعن جوهر وسر العلاقة الإنسانية مع الآخر التي قد يكون مفتاحها قطعة من الحلوى، لكنها ليست كأي حلوى.

يقول المخرج مايكل هوفمان إنه استمد فكرة لفيلم عندما كان بصحبة صديق له، يتناولان الطعام في أحد المطاعم، حيث كان هناك طاه بدين يقدم أنواعا شهية من الأطعمة.

وقد تناول هوفمان كما يقول عشرة أصناف من الأطعمة في تلك الأمسية. وجاء الطاهي إلى المائدة حيث "كنت مع صديقي نلتهم الطعام في صمت، وقال مبتسما. أليس هذا أفضل من ممارسة الحب؟

وهزنا رأسينا دون أن ننبس بكلمة واحدة، ثم أدركت أن وجبة جيدة يمكن أن تغير حياتك.. مثل أي قطعة من الفن العظيم".

"إيدن" بطله لفيلم شابة حسنة هادئة الجمال، ذات بتسامة ساحرة، متزوجة ولديها ابنة صغيرة ولدت وفيها بعض العيوب الخلقية. إلا أن "إيدن" سعيدة مع زوجها الذي تحبه ويحبها كثيرا. تعمل إيدن في البلدة القريبة، تقدم الأطعمة في أحد المطاعم. وهي تعيش في قريتها في منزل جميل، بينما يعمل زوجها في تدريب المتقاعدين على السباحة والاستمتاع بالحياة بعد أن فشل في استكمال تعليمه.

الطاهي العالم

أما "جورجي" فهو الطاهي البدين الذي يروي لنا الأحداث بصوته، ويبدأ الفيلم به وهو يروي كيف كان يعيش مع والدته وهو صغير، وكيف أعجب باستدارة بطنها وهي حامل فقرر أن يكون له بطن مستديرة عندما يكبر.

ويستكمل جورجى فيقول إنه نشأ محبا لانتهاج الطعام والاستمتاع به، وأراد دائما أن يصبح طاهيا، يتفنن في صنع الأطعمة.

وقد كثر جورجى - كما يرى- وأصبح طاهيا بينما مستدير البطن، يحتفى بطهى الطعام، يغنى للطائر قبل أن يقوم بطهيه، ويمزج الخلطات الخاصة به، ويبدع في صنع الحلوى.

واستكمالا لعالم جورجى البدين الذى يعترف بأن لا أمل له فى الزواج بسبب إفراطه فى السمنة، يتردد يوما بعد يوم على المطعم الذى تعمل به "إيدن"، فمن بين هوياته مراقبة الطاهيات والساقيات وتشمم أجسادهن عن قرب، والاستمتاع برائحة الخبز الرخيص كما يقول لنا عبر شريط الصوت.



هذا هو جورجى: رجل بدين، منخفض الصوت، حالم يعيش فى عالمه الخاص، منطو على نفسه، يستمع إلى موسيقى الأوبرا داخل مطبخه، ويعمل مع مساعد واحد له أبكم لا يتكلم كان ذات يوم من مشاهير الطهاة فى باريس، فى إدارة مطعم صغير فى القرية.

هذا المطعم ليس كغيره من المطاعم، فما يقدمه جورجى من طعام أيضا ليس كغيره، فهو يبتكر من أنواع الطعام ما يبهز الآخرين ويسيطر عليهم ويجعل لحياتهم طعما آخر. يتردد على المطعم أصحاب المقامات الرفيعة النذين يمكنهم دفع الثمن المرتفع كثيرا للوجبة. والحجز مقدما، والمعظم الصغير (٥ طولات فقط) محجوز لمدة ستة أشهر مقدما. العلاقة بين إيدن وجورجى تبدأ عندما تكتشف هى أنه جاء إلى المطعم الذى تعمل فيه لكي يختلس النظر إليها فقط، فتغضب وتطرده فيعود لإصلاح ما أفسد فى اليوم التالى، وفى يده هدية للطفلة الصغيرة - ابنة إيدن.

هدية ومفاجأة

لهدية مجموعة من الحلوى التى صنعها بنفسه، تقول له إيدن إن ابنتها لا تحب الحلوى. إلا أن الطفلة تستميت فى الحصول عليها وتأخذ فى التهامها واحدة بعد الأخرى فتضطر امها إلى وقفها قبل أن تلتهم الكمية كلها.

يختفى جورجى فى ارتباك، قطعة من الحلوى سقطت على الأرض تتناولها إيدن وتتذوقها. وهنا لا تعود الحياة قط إلى ما كانت عليه.

إيدن تذهب مساء اليوم التالى، تكاد تتسلل إلى مطبخ جورجى، تستعطفه أن يعطيها قطعة أخرى. يقول لها إن هذا النوع من الحلوى جاء صنعه بالصدفة.. مرة واحدة فى لحظة تجل لا تتكرر.

ونكتشف أن جورجى يبتكر فى صنع أنواع من الطعام بدون معرفة مسبقة، لدرجة أنه قد لا يتمكن من تكرار صنع نفس النوع مرة أخرى.

تتناول إيدن نوعا آخر من طعام، تلتهمه التهاما. يراقبها هو بنوع من الاستمتاع. لا يشك جورجى لحظة واحدة أنها تريد الطعام ولا تلقى بالا إليه، فيما يبدو هو - من دون حاجة إلى كلام ومن خلال لتعبير الخفى بالبطرات فقط - وقد وقع فى حبها، فى صمت، وفى ألم عظيم، فهذه هى الثمرة المحرمة حقا، والعلاقة المستحيلة التى لا يجب أن يترك لها حتى الخيال المجرد.

حالة كالإدمان

تدمن إيدن على طعام جورجى، وتصبح دائمة التردد عليه، وتعتبره صديقها الأول. ويبدو هو سعيدا بها، وإن كان القلق يعتريه.

لقد أصبح طعام جورجى - كما تخبره هى - يلعب دورا أساسيا فى التقريب بينها وبين زوجها، بل لقد حملت أيضا بعد سنوات من الانتظار المضمن.

ونكتشف أن للطعام تأثيرا خاصا فى فتح الشهية الجنسية، ولهذا يأتى كبار القوم ويسعدون بتناوله. لكن الطعم والتذوق تجربة لا يعادلها تجربة أيضا.

ويشيع أمر العلاقة الغامضة بين إيدن وجورجى، ويعلم الزوج، فيهدد جورجى بالويل ولثبور إذا لم يقطع علاقته بزوجه.

جورجى حائر، لأنه لا يأمل فى أى شىء سوى فى رؤية إيدن والاستمتاع بصحبتها، لكنه يضغط على نفسه ويعترم لرحيل عن البدة.

إيدن تؤكد لزوجها أن العلاقة بريئة، وتحاول أن تجعله يعتذر لجورجى عن إهانته. أصدقاء الزوج يسخرون من العلاقة الغامضة، الزوج يذهب إلى منزل جورجى ويحطم أثاثه وزجاجات الخمر الثمينة فى مخزن الخمور، بل ويطارد جورجى السمين الذى يختبئ فوق شجرة فى الغابة، لكى يقتله. ودفاعا عن نفسه يهبط جورجى فوق رأس الزوج فيقضى عليه ويساق إلى السجن.

سموت عديدة تنقضي، ويخرج جورجى من السجن، وتأتى إيدن، وتعترف له الاعتراف المفجأة لم يكن سر اهتمامها يتركز فقط فى الطعام الذى يطهيه، بل فى شخصه الرقيق الوفى.

نهاية مفتوحة لفيلم ممتع يذكرنا بفيلم آخر من الأقلام العظيمة التى تناولت العلاقة بين الطعام والفن، هو فيلم "وليمة باييت".

الفن والطعام

الطعام معادل للفن، والطهى مرادف للحب، وطعم الأكل فى الفم يصنع علاقة وروابطا خاصا بين روحيين وقلبيين.

هذا فيلم نموذجى فى عبقرية الكتابة (النص السينمائى) والإخراج الذى يعتمد على تجسيد الخيال بكثر الأشكال رقة وعذوبة، والأداء التمثيلى الذى يعتمد على النظرات والحركة المصممة ببراعة ودقة، والتصوير الشفاف الذى يمتلى بكل ألوان الطيف من دون إفراط أو مبالغة.

هنا الليل ييوج بالكثير، والصمت فى مشاهد كثيرة يبدو أكثر تعبيراً عن الكلام. لركة الرومانسية مع الكوميديا الضاحكة دون ابتذال أو مبالغة، أساس يستند إليه الفيلم. ويستخدم المخرج مشاهد من نوع "فوتومونتاج" (مشهد يضم مجموعة من اللقطات لصامته المتعاقبة يلخص حدثا ما) لتصوير تعاقب طهى أنواع الطعام المختلفة فى مطبخ جورجى. وتدرجيا لا يبدو أن ما يأتى بإيدن إلى مطبخ جورجى هو التهام الطعام فقط بل تبدو مسحورة بشخصيته وقدرته المرفهة على صنع جو خاص، حتى فى طريقة تقديمه للشراب.

ولعل مشهدا أو أكثر من المشاهد التى تدور بين الاثنين فى مطبخ جورجى تعكس قدرة المخرج أيضا على تحقيق جو خاص فى الفيلم تبادل النظرات، تبادل الشراب، مرارة فى حلق جورجى وقلق حقيقيان، نظرات تائهة تحلق بعيدا فى عيى إيدن. هذا الجو وتلك التفاصيل فى اللقطات لا تتحقق إلا على يدي سينمائى من طراز رفيع وحساسية خاصة.

كيف يمكن لقطعة الفن أن تحول ما يبدو لنا دميما، إلى كائن من أجمل وأرق المخلوقات، وكيف تنبنى العلاقات الإنسانية على مشاعر داخلية لا علاقة لها بالشكل الخارجى ولا بما يعتبره الآخرون "معيير ومقييس" متفقا عليها؟

هذا هو جوهر البحث فى فيلم "إيدن" وسر حلاوته ورونقه الكبير.

فيلم "الملكة" لستيفن فريرز دراما الصراع المكتوم بين الحكومة والقصر

يعتبر المخرج السينمائي البريطاني **ستيفن فريرز** أحد أعلام المدرسة الواقعية في السينما البريطانية.

وقد برز اسم فريرز بقوة على خريطة السينما في بلده منذ فيلمه الأول الحقيقي **"مفلستي الجميلة"**. ونقول "الحقيقي" لأن الفيلم الأول الذي أخرجه فريرز عمليا كان فيلم **"الشرطي السري"** Gumshoe عام ١٩٧١ وقام ببطولته الممثل الأسطوري الكبير **ألبرت فيني**.

إلا أن **فريرز** انقطع عن الإخراج السينمائي وانغمس في عدد من المشاريع للمسرح والتلفزيون حتى عام ١٩٨٥ عندما أخرج **"مفلستي الجميلة"** My Beautiful Laundrette. أيضا لحساب القناة التلفزيونية الرابعة التجارية. وأدى النجاح الكبير الذي حققه الفيلم، الذي عرض للمرة الأولى في مهرجان لندن السينمائي، إلى فتح الأبواب أمام فريرز لكي يمد تجربته في الفيلم الروائي الواقعي على استقامتها، بل وينجح في اقتحام هوليوود لكي يخرج عددا من الأفلام لحساب إستديوهاتها لعل من أشهرها **"علاقات خطيرة"** (1988) Dangerous Liaisons و**"المحتالون"** The Grifters الذي كتب له السيناريو المخرج الأمريكي الشهير **مارتن سكورسيزي**، وفيلم **"بطل"** (1990) Hero الذي قام ببطولته **داستين هوفمان**.

ستيفن فريزر فى أفلامه البريطانية مهوم عادة بالقضايا الاجتماعية، بالتناقضات الطبقة الكامنة تحت جلد مجتمع ظاهره البرودة، بينما يغلى فى صمت تحت السطح. وفى أفلام مثل **"مفسلتى الجميلة"** (الذى كان اكتشافا لموهبة الممثل **دانييل داي لوييس**) و **"أفرك أذنك"** (١٩٨٧) و **"سامى ورونى"** (١٩٨٧)، يتناول فريزر قضايا ومشاكل كانت مطروحة بقوة فى الثمانينيات، فى زمن، لتأثيرية، مثل البطالة ومشكلات الأقليات المهاجرة التى تعيش على هامش المجتمع، والعنف والهرب إلى الإفراط فى الجنس.. وغيرها. وربما يكون انشغال **فريزر** فى أفلام أمريكية تتناول بالضرورة قضايا أمريكية، قد جعله يبتعد عن الاهتمام - سينمائيًا - بما يدور فى بريطانيا، دون أن يتوقف عن متابعته بالطبع.

عودة إلى السياسة

وفى عام ٢٠٠٣ عاد **فريزر** من خلال الدراما التلفزيونية الشهيرة **"الملكة"** The Deal لتدول موضوع سياسى مباشر عن لحظة مثيرة فى تاريخ العلاقة بين رئيس الوزراء **توني بلير** ووزير الخزانة البريطانية (ووريثه المنتظر) **جوردون براون**. ومع فيلم **"الملكة"** The Queen يؤكد فريزر بلا شك عودته بقوة إلى الاهتمام بالقضايا لسياسية المعاصرة ويعيد السياسة إلى شاشة السينما البريطانية بعد سنوات طويلة من الغياب تحت تصور أن الجمهور لا يرغب فى مشاهدة هذا النوع من الأعمال. غير أن النجاح الكبير الذى حققه فيلم **"الملكة"** The Queen لا يؤكد فقط اهتمام الجمهور البريطانى بمشاهدة الشخصيات الرسمية العامة فى السينما، بل ولا يمانع من تجسيد أكثر هذه الشخصيات مهابة واحتراما فى الأوساط الشعبية البريطانية أى شخصية الملكة **إليزابيث** لثانية التى لا تزال تتربع على عرش البلاد. وقد كان الاستقبال الصقل الذى حظى به الفيلم عند عرضه فى مسابقة مهرجان فينيسيا (البندقية) السينمائى ٢٠٠٦ سواء بين الجمهور أو النقاد، دليلا لا شك فيه على الاهتمام الكبير بما يجرى فى بريطانيا سياسيا، والأهم، بالقدرة على تجسيد هذا سينمائيًا.

وفى فينيسيا وقف الجمهور الكبير الذى أرحمت به قاعة قصر المهرجان (التي شيدت عام ١٩٢٢ فى عصر موسولينى لاحتضان أول معرض دولى Mostra للأفلام فى العالم) وأخذ يصفق بحرارة لمدة ١٥ دقيقة متواصلة لخروج الفيلم وبطلته الممثلة الكبيرة **هيلين ميرين**.



وقد ظل النقاد يرشحون هذا الفيلم منذ عرضه في اليوم الثالث من المهرجان للحصول على جائزة "الأسد الذهبي" وهي الجائزة الكبرى للمهرجان. وكانت المفاجأة الكبرى أن لجنة التحكيم، التي رأسها الممثلة الفرنسية **كاترين دينيف**، شاعت أن تكتفى بمنح "الملكة" جائزتي أحسن ممثلة وأحسن سيناريو فيما ذهبت جائزة أحسن فيلم إلى فيلم صيني ضعيف عرض قبل نهاية المهرجان مباشرة باعتباره "مفاجأة". ورأى كثير من النقاد أن منح الفيلم الصيني واسمه "طبيعة صامتة" جائزة المهرجان جاء لأسباب سياسية تتعلق بمنع مخرجه من العمل لمدة ٥ سنوات بسبب قيامه بعرض فيلمه السابق "القصر الصيفي" في مهرجان كان الأخير دون الحصول على تصريح من السلطات في بلاده.

وقد بلغ غضب الصحافة الإيطالية على منح الجائزة للفيلم الصيني إلى حد أن كتبت إحدى هذه الصحف تقول إن لجنة تحكيم مسابقة مهرجان فينيسيا، برئاسة دينيف، أسأت إلى سمعة المهرجان العريق في وقت يبقى فيه منافسة شرسة من مهرجان روما السينمائي الوليد.

ولعل ما يعوض ضياع "الأسد الذهبي" من فيلم **فريز الأخاذ**، ما حققه من نجاح كبير في عروضه البريطانية.. فما أسباب النجاح؟

استغلال حدث مأساوى

أولا يتناول الفيلم موضوعا يبدو من الوهلة الأولى، محليا خالصا، وهو موضوع يتعلق بموت الأميرة ديانا وموقف العائلة الملكية المعروف من هذا الحدث وتداعياته، ثم من الناحية الأخرى، كيف كان رئيس الوزراء الشاب الطموح تونى بليير يفكر وقتها ويسعى إلى استغلال الموقف لتحقيق هدفين. الأول تأكيد دوره الشخصى كرئيس للحكومة أمام حزبه، وإسداء خدمة، يعتبرها كبيرة حقا للملكة وعائلتها، تساعد على إنقاذ صورتها أمام الرأي العام.

ثانيا، رغم أن هذه الروح تبدو "محلية" إلا أن الفيلم ينجح فى إثارة اهتمام الجمهور غير البريطانى بالموضوع بسبب تركيزه على تداعيات حادث وفاة ديانا التى اعتبرت، ليس فقط رمزا للأميرة الحاملة، بل إنها اكتسبت بعد وفاتها فى الحادث المأساوى الشهير الذى وقع فى باريس عام ١٩٩٧، درجة أقرب إلى القداسة لدى جماهير الأوروبيين وغيرهم من عشاق القصص الرومانسية الماضية الأسرة.

ثالثا الاهتمام الكبير الذى يبديه السيناريو الذى كتبه **بيتر مورجان** بالتفاصيل والمقرنات الطقوس الرسمية الصارمة فى القصر الملكى، ومنزل تونى بليير رئيس الوزراء الشاب الذى يتمتع بالحرارة والحيوية ومنزله المفتوح الذى يعج بالأصدقاء والمساعدين وتفوح رائحة الشواء من حديقته.

ويصور الفيلم الأحداث الصاخبة التى تتداعى منذ نجاح حرب العمال وتولى بليير رئاسة الحكومة فى مايو ١٩٩٧، ثم موت ديانا، ورغبة العائلة الملكية فى اعتبار هذا الحدث لجلل مجرد "حدث شخصى" ترغب فى أن تنأى بنفسها عنه، وانفجار الحزن الجماهيرى العارم، وتصاعد غضب الشارع وراء موقف الملكة وعائلتها من الحدث، وكيف يبذل بليير جهدا شاقا فى إقناع الملكة بالعودة إلى لندن وإقامة مراسيم تشييع رسمية لديانا والنزول لتهنئة الجماهير الغاضبة.

لحظات تأمل

إلا أن الفيلم رغم كل هذه التداعيات، يتمتع بلحظات تأمل وصمت ذات دلالة كبيرة فى سياق الأحداث.

الملكة تنعزل فى قصر ريفى بعيد عن العاصمة، أنصياعا لنصيحة من الملكة الأم بضرورة التمسك بالتقاليد، وأن ديانا لم تعد تنتمى للعائلة، وأنها صاحبة الرغبة فى الانفصال ثم الطلاق، وهى إذن "المارقة" عن العائلة، وبما يعنى - ولو على استحياء شديد - أنها ربما كانت تستحق مصيرها أيضا.

غير أن الملكة لا تشعر بالراحة بل تبدو مؤرقة، خاصة وأن مكالمات رئيس الحكومة الشاب بلير تطاردها من وقت لآخر، تشعرها بوخر الضمير، تخاطب فيها الحكمة والمسؤولية.

يضاطر بلير إلى أن يقول لها بوضوح شديد إن الرأي العام أصبح يميل للمرة الأولى، إلى استبعاد العائلة الحاكمة، وأن الملكة لم تعد تتمتع كما كانت بحب شعبها، وفي غمرة إحساس الملكة بنوع من التمزق بسبب المكابرة تمسكا بالتقليد الملكية، والرغبة في الوقت نفسه، في استرجاع حب الناس، تذهب الملكة وحدها في رحلة في الغابة المحيطة بالقصر الريفى، تقود سيارتها بنفسها، تنزل منها، تتأمل، تفكر في صمت، ماذا حدث؟

يشعر المشاهد للحظة بأن الملكة تدور داخلها شتى الانفعالات ما هذا المصير للنساءوى للأميرة ديانا، والدة الأميرين الشابين، وهل يمكن لهذه الأزمة أن تمر، وأن تبقى أسرتها على قوتها، وما هذه المهانة التى تشعر بها وتوى بلير يعاملها كطفلة صغيرة فى حاجة إلى نصائحه التى بدأت أيضا تتحول إلى شبه تعليمات من سلطة سياسية لها وحدها الحكم، تريد أن تذكرها بشكل حاد أن عليها الامتثال، فهى على رأس المملكة بحكم التاريخ، بينما "هو" على رأس الحكم لأنه يمثل الشارع.

فجأة تنشق الأرض ويبرز وعل كبير متوهج العينين من النوع الذى يطبق عليه "الوعل الملكى" أو "الوحش".

يتسمر الوعل أمام الملكة، يسلط مظارته عليها، ترقبه هى بدهشة وفرح كبيرين، هذا وعل من الوعول الأسطورية التى تحفل بها القصص القديمة.

الملكة تعرف أن زوجها الأمير فيليب اصطحب الأميرين الشابين فى رحلة صيد فى منطقة مجاورة، فهذه هى نظرتة الخاصة فى الترفيه عنهما بعد تلقى صدمة وفاة والدتهما.

الملكة تشير بيدها إشارة سريعة وتهمس للوعل أن يذهب.. يبتعد. الوعل يظل واقفا فى مكانه. الملكة تلتفت حولها تبحث عن من يساعدها، ثم تدبر وجهها لكى ترى أن الوعل قد اختفى تماما.

فيما بعد تعرف الملكة أن الأمير فيليب ورفاقه اصطادوا وعلا ناسرا. تصر على الذهاب لكى تتطلع إليه وهو يتدلى مربوطا داخل مبنى مخصص للكنوز الملكية من الحيوانات المحبطة. إنه نفس الوعل الذى أطلقته من قبل.

لرمز واضح هنا. الوعل الملكي النادر الذي جاء من الماضي، هو مرادف للعائلة المالكة أو ربما للملكة نفسها التي ظلت على رأس الدولة لأكثر من نصف قرن. مصير الوعل يندرج ربما، بمصير الملكة. أى الرحيل، والأقول وربما انتهاء نفوذ العائلة كلها.

وعندما تعود الملكة وتنزل لتحية الناس الذين اصطفوا أمام قصر باكنجهام لوضع أكاليل الزهور أمام بوابة القصر فى إيماء وداع لديانا، ترى بين الجموع طفلة صغيرة تحمل باقة من الزهور. الطفلة تناولها الباقة. الملكة تتناولها وتسألها: أتريدين أن أضعها نيابة عنك؟ الصغلة تقول: كلا.. إنها لك أنت. ينقبض صدر الملكة لما لمكلمات من وقع صارم.

موت أميرة الشعب

هذه هى طريقة السيناريو فى نسج خيوط الفيلم، فهو يبدأ بنوع من المحاكاة الساخرة لمسئولية لشخصية توبى بليز كما يقوم بها الممثل مايكل شين (الذى سبق له القيام بالدور فى "الصفقة")، ثم ينغمس تدريجيا فى التعمق فى رسم ملامح "حالة" سياسية ونفسية واجتماعية سيطرت على مجتمع بأسره عندما هزته تراجيديا موت أميرة دعاها بليز فى نعيه لها "أميرة الشعب".

ويصور الفيلم كيف يستغل بليز الحادث لإبراز قوة حزب العمال "الجديد"، وتلميع صورته شعبيا بعد غياب عن السلطة دام نحو عقدين من الزمان.

ويصور الفيلم العلاقة المعقدة بين بليز وبراون، الذى يجعله بليز ينتظر دون جدوى على الصرف الآخر من لهاتف، فيما هو مشغول بالضغط على المكبة للاستجابة لمطبه بتنظيم جنازة شعبية لديانا. ويصور أيضا زوجة بليز شيرى التى تبدو كما لو كانت تجسيدا لروح السخرية الشعبية والإخلاص لمبادئ الحزب التقليدية.

إننا نرى أولا كيف تتلقى شيرى تعليمات البروتوكول قبل الظهور للمرة الأولى أمام الملكة، وكيف تتعامل مع تلك التقاليد بسخرية.

ثم نرى كيف تسخر هى من تونى بليز كزعيم لحزب عمالى، بينما يسعى بكل جهده، لاسترداد الصورة الإيجابية للعائلة الملكية.

وينفس لقدريسخر بليز (فى الفيلم) من التناقضات داخل العائلة الملكية، سير موقف الأمير فيليب الصارم الراض لمجرد الاستماع لفكرة الجنازة الشعبية، وموقف الأمير تشارلز الذى يتصل مدير مكتبه بتونى بليز لى يقول له إنه لا دخل للأمير بموقف العائلة، لى يبعد عن نفسه شبهة الضلوع فى سياسة القصر الملكى التى استقرت على تجاهل موت دينا رسميا.

نحن بالتأكيد أمام فيلم سياسى بكل معنى الكلمة، فنحن نرى شخصيات سياسية واضحة بأسمائها، كيف تتحرك وتناور وتفكر وتتشاور وتتخذ القرارات، فى مطبخ المنزل، أو فى مطبخ رئاسة الحكومة أو فى القصر الملكى.

المصدقية والواقع

ورغم استخدام المخرج لكثير من اللقطات التسجيلية كما فى المقابلة التلفزيونية الشهيرة لتي بثها تلفزيون بي بي سى مع الأميرة ديانا التى أعربت فيها للمرة الأولى عن ألمها من زواجها بتشارلز وصرحت فيها بوضوح بأنه "كان هناك من البداية ثلاثة أشخاص داخل هذا الزواج" إشارة إلى علاقة تشارلز بكاميللا أى خيانتة لديانا، إلا أن الفيلم يعتمد أساسا على إعادة التجسيد وعلى سيناريو متحرر كثيرا فى تصويره لطبيعة العلاقات. وربما يكون مما أضفى المصدقية على الفيلم الدراسة الدقيقة التى قام بها الكاتب والمخرج لتفاصيل الحياة والتقاليد داخل القصر الملكى، بل وروتين الحياة اليومية أيضا. غير أن أهم ما يميز الفيلم دون شك، الأداء التعبيري المتقن إلى حد المعجزة، من جانب الممثلة هيلين ميرين لدور الملكة إليزابيث.

هيلين تعبر بعينيها وتعبيرات وجهها، وإيماءات من يديها وحركة رأسها، تخفى أكثر مما تظهر، ويبدو تحكمها فى مشاعرها أحيانا قاسيا لدرجة الكاء، ولكن دون بكاء، وهى تبرع فى القلب بين الجمود والرقّة، والتمسك الصارم بالواجب والخضوع لتقاليد تمتد لمئات السنين، أو الاستجابة لنداء داخلى يطالبها بترك العنان لمشاعرها. لا يتهم الفيلم أحدا، ولا يشغل نفسه بالاتهامات. من قتل ديانا وكيف ولماذا، فليس هذا موضوع الفيلم.

وإذا كان الفيلم يهتم كثيرا بتصوير انتصار توبى بليز على الملكة فى معركة حاسمة أراد تأكيد وجوده السياسى على الساحة من خلالها فى بدايات حكمه، إلا أن الفيلم ينتهى والملكة تحذره بقولها إن لشعب الذى تأييده سبق قلب عليه هو أيضا ذات يوم، وعليه أن يتحسب لذلك اليوم. وهى نهاية تجعل الفيلم شديد المعاصرة حقا أمام كل من يتابع ما يحدث من تداعيات سياسية على أرض الواقع.

أخيرا.. لا يعد الفيلم تنويجا لملكة التمثيل **هيلين ميرين** التى تحمل خبرة قرون عدة من الأداء التمثيلى الشكسبيرى، بل ويعد أيضا تنويجا لمسيرة عمل مخرج سينمائى كبير بحجم موهبة **ستيفن فرايزر**، وهى موهبة لا تعرف الشيخوخة أو الوهن.

فيلم "شفرة دافنشي" خيبة أمل كبرى بعد طول انتظار

ربما لم تنل رواية من الروايات الشعبية من الدعاية بقدر ما نالت رواية **شفرة دافنشي** "Da Vinci Code"، فقد ترجمت إلى عشرات اللغات، ووزعت منها عشرات الملايين من النسخ. وأصبح الخيال الشعبي على الأقل في الغرب مهينا بدرجة كبيرة لاستقبال فيلم سينمائي عنها.

ومنذ بدء تصوير الفيلم السينمائي الذي يقوم بدور البطولة فيه الممثل الأمريكي **توم هانكس** والفرنسية **أوبري تاتو**، والاهتمام يتزايد وتتسع رقعة التغطية الإعلامية ويزداد معها الاهتمام.

وقد عرض الفيلم للمرة الأولى في افتتاح الدورة التاسعة والخمسين من مهرجان **كان السينمائي** (٢٠٠٦) .. فماذا كانت حصيلة الانتظار والترقب؟

من المعروف أن تحويل الرواية إلى سيناريو سينمائي يتطلب مهارة خاصة، ليس فقط بسبب الحجم الكبير للرواية، ولكن أساسا، بسبب تعقدها وتعدد شخصياتها وأحداثها وتفسيراتها الموهلة في التاريخ والفانتازيا معا.

هذا الدرس الأول الذي لا شك أن مخرجا كبيرا مثل **رون هاوارد** يدرك أهميته، بدأ من أول وهلة أنه نسي أو تم تجاهله بسبب الرغبة في تقديم الرواية إلى جمهور السينما مع المحافظة قدر الإمكان، على معظم دروبها وشخصياتها المتعددة.

ولا شك أن هذه الرغبة أدت إلى تحويل ميلم يعترض أن يكون من أفلام الإثارة والتشويق، إلى فيلم خطابي يمتلئ بالشروح التفسيرية الطويلة، وبالحوار المصطنع صنعا لشرح طبيعة الموضوع وخلفياته للجمهور الذي لم يقرأ الرواية بالطبع. يصور الفيلم عالما سرياً مفترضا له شفراته الخاصة وبعضها لم يتوصل أحد إلى فك رموزه حتى الآن. ويقول الفيلم إن بعض المفاتيح المهمة لمعرفة ما خفى عن الصورة "الحقيقية" للمسيح تكمن في شفرات خاصة موجودة في عدد من لوحات فنان عصر النهضة الإيطالي ليوناردو دافنشي وأهمها موناليزا والعشاء الأخير. ويصور الفيلم كيف أصبح هناك عالم خاص سرى من أتباع الكنيسة الكاثوليكية، يقيم جداراً من القداسة حول أشياء ووقائع مشكوك تماماً في صحتها العلمية تتعلق بأصل المسيح ودعوته، وتشكك في الكثير من المسلّمات التي استقرت عبر قرون في أذهان المسيحيين في العالم، من الكاثوليك وغيرهم.

سذاجة الحكمة

إلا أن الفيلم الذي يجعل بطله الدكتور روبرت لانجدون خبير الرموز يخوض مغامرة هائلة بين باريس ولندن وأسكتلندا يتعرض خلالها للنصفية الجسدية - لا ينجح في شد انتباه المتفرجين بل وتبدو الحكمة في كثير من الأحيان هشّة وساذجة. ويسهم تعدد الشخصيات وتداخلها في زيادة الإحساس بالاضطراب، من هذه الشخصيات شخصية فتاة فرنسية تدعى "صوفى" (تقوم بأداء دورها **أودرى تاتو**) يفترض أنها خبيرة في فك الشفرة، وهي تعمل في خدمة الشرطة الفرنسية إلا أننا سرعان ما نعرف أن الحارس على أسرار متحف اللوفر الباريسي الذي يلقي مصرعه بوحشية في المشهد الأول من الفيلم - هو جدها.

بعد ذلك نعرف أنها فقدت أسرتها في حادث سيارة، ونشأت في كنف الجد الذي نعود فنعرف من خلال شرح طويل من طرف البطل، أنه لم يكن جدها وأنها ليست "صوفى" بل فتاة أخرى تنتمي لأسرة من العائلة الفرنسية المالكة القديمة أى أسرة آل بوربون! والمشكلة أن الحوار الذي تنطق به الشخصيات يخالف تماماً الحوار التلقائي البسيط الذي أصبح مألوفاً في لغة سينما اليوم، فهو هنا واضح الإنشائية والبلاغة اللفظية مع كثير من الشروح والسرد التاريخي الذي لا ينقطع. وفي الفيلم عبارات تشير السخرية ولا يمكن أخذها على محمل الجد. وعلى سبيل المثال يقول هانكس لتاتو: إنك آخر حلقة من سلالة المسيح على الأرض!



وحتى الدور الذي يقوم به الممثل الإنجليزي الكبير **إيان ماكليين** (وهو دور السير لى تيبينج) لم يبد مقنعا بل ويبدو الممثل الكبير وهو يجاهد عبر الفيلم لجعل دوره يصل للمشاهدين دون جدوى. والمفترض أنه ينقلب من رجل طيب يساعد البطلين، إلى وجه شرير وجزء من المؤامرة الكونية المستمرة لإخفاء الحقائق.

أما تلك "الحقائق" الافتراضية فمنها أن المسيح ليس ابن مريم العذراء، وأن مريم المجدية لم تكن عاهرة ثابت على يدى المسيح، بل كانت امرأة فاضلة شوهتها الكنسية فى العام ٥٩١ ميلادية.

وقد وجهت أسئلة كثيرة إلى **توم هانكس** فى المؤتمر الصحفى الذى حضره صناع الفيلم فى **كان**، معظمها بعيد عن الفيلم نفسه وبعضها يسخر منه مباشرة، بل إن أحدهم سأل عن سر إعجابه بأيسلنده'

إلا أن البديهة الحاضرة لدى هانكس أنقذته من المأزق الذى وجد نفسه فيه، بينما دافع المخرج **رون هاوارد** عن الفيلم قائلا إنه مجرد عمل خيالى.

ويبدو دور الممثل الشهير **توم هانكس** ضعيفا رغم مركزيته، فهو يبدو لنا تائها بين أدغال موضوع لا يفهمه ولا يستطيع استيعابه.

هناك عدد من مشاهد العنف والمطاردة والقتل، وكثير من سيارات الشرطة الفرنسية التي نكتشف أن أحد ضباطها العاملين في كشف جريمة اللوفر، ضالع أيضا في المؤامرة السرية للإبقاء على لغز "الكأس المقدس" الذي يسعى بطل الفيلم إلى فك شفرته، إلا أن هذه العناصر كلها إضافة إلى تعدد الأماكن والتصوير المتميز بظلاله وتضاريسه داخل مواقع حقيقية مثل متحف اللوفر وقصر فيليب وكاتدرائية ويستمنستر، لا تنجح في إنقاذ الفيلم من الترهل.

بطه الإيقاع

هنا على العكس من أفلام التشويق المثيرة، إيقاع بطيء، وتكرار ممل للأفكار، ومبالغات تصل حد الهستيرية أحيانا، دون وجود أى لحظات موحية للتأمل واستيعاب ما يحدث من تراكم معلوماتي لا يفيد كثيرا في دفع الحبكة إلى الأمام نحو الذروة التي لا تجيء أبدا. المخرج **رون هاوارد** الذي حقق تميزا جعله يحتل الصف الأول بين مخرجي السينما الأمريكية من خلال أفلام مثل **العقل الجميل** و **الرجل السندريلا**، يعانى هنا بسبب الموضوع الذي يبدو غريبا عليه رغم شيوع روايته، فهو موضوع أدبي، قد يكون مشوق عند القراءة أما في السينما فقد كان يقتضى تبسيطه واختصار العديد من شخصيات العمل الأدبي، والتركيز في الحوار وجعله أكثر ساطعة وتلقائية.

هاوارد يصنع مشاهد جميلة متقنة في حد ذاتها، إلا أنه يفقد السيطرة على إيقاع فيلمه الذي يتجاوز الساعتين ونصف الساعة بقليل، كما تسقط منه الحكمة وتفلت خيوطها من يده، ويدهى أيضا أنه يعجز عن السيطرة على الموضوع بسبب رداءة السيناريو الذي يطمح إلى أن يروي كل شيء عن كل شيء في رواية **دان براون** ولكن دون نجاح يذكر.

الراهبة المناهضة

في الفندق الذي كنت أقيم فيه في "كان" في تلك السنة التقيت راهبة كاثوليكية قطعت رحلة شاقة، كان عليها خلالها أن تتدبر المال ولعون وأن تعثر على عرفة تأويها في مدينة لا يوجد فيها قبيل المهرجان عادة موطئ لقدم ناهيك عن فراش وسقف. هذه لراهبة - وهي إنجليزية - ظلت تحدثني عن تزعمها لحملة منظمة حول العالم لمناهضة لفيلم "شفرة دافنشي"، وقالت إنها جاءت إلى مهرجان كان لتنظيم مظاهرات يومية ضد الفيلم، وروت لي كيف أنها وجدت دعما وعونا وتشجيعا طوال رحلتها من كل من قبلتهم. لم يكن لدى شيء أقدمه لتلك الراهبة "لمناهضة" في سبيل ما تعتقده صوابا سوى أن أقول لها بلغة نقاد السينما إن لفيلم قد لا يلقي صدى لدى جمهور السينما الذي انتظره صويلا على أى حال.. وربما يكون هذا هو أفضل تعويض لها من دون تظاهرات أو احتجاجات!

"الريح التي تهز الشعير" عذابات العيش تحت الاحتلال

على حين كان المستوى الفنى المتواضع لفيلم "شفرة دافنشى" مفاجأة افتتاح مهرجان كان ٢٠٠٦، لم يكن مفاجئا أن يأتى الفيلم البريطانى الأول فى المسابقة على هذا المستوى الفنى الكبير الذى يخطف الأبصار ويستولى على العقول.

الفيلم بعنوان "الريح التي تهز الشعير" The Wind That Shakes the Barley وهو من إخراج المخرج الإنجليزى الشهير **كن لوتش** Ken Loach وهو سينمائي راسخ، يدرس عادة مواضيع أفلامه بدقة، ويحтарها أيضا بعناية لكى تعبر عن موقفه الفكرى.

كن لوتش من المخرجين أصحاب الرؤية الخاصة والبصمة الفنية المميزة. وهو لا يصنع الأفلام حسب الطلب أو طبقا لـ "وصفات" خاصة جاهزة لإرضاء متطلبات التوزيع فى السوق الأمريكية أو غيرها، بل يعبر من فيلم إلى آخر، عن رؤيته الخاصة للعالم وإشكاليات العلاقة بين البشر، متحررا من قيود المكان والزمان، ومن المشكلات الضيقة لوطن أيضا.. بالمفهوم الضيق، فمواضيع أفلامه مفتوحة على العالم بأسره: من إسبانيا الحرب الأهلية، إلى أيرلندا، إلى نيكاراغوا.

ينتمى **لوتش** إلى جيل ١٩٦٨ أى ذلك الجيل الذى شارك فى شبابه، فى الثورة والتمرد والغضب على الأوضاع، القديمة فى مجتمعات الغرب. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أول فيلم يخرج فى تلك السنة تحديدا.

وقد اتجه **لوتش** يسارا، مع عدد كثير من أبناء جيله من السينمائيين والكتاب والشعراء والموسيقين.

ولكن إذا كان كثيرون منهم تخلصوا من تمردهم وفضلوا التماثل مع المؤسسة، تارة بدعوى الواقعية، وتارة أخرى بدعوى سقوط تجربة الاشتراكية، وما تبعه بالضرورة من تهميش الفكر نفسه، ظل **لوتش** ملتزما بأفكاره ورؤيته، قادرا على تناولها فنيا بروح متجددة.

أفلام كن **لوتش** عادة أفلام صادمة، مقبقة، مثيرة للتأمل والتساؤلات. ورغم واقعيته، لشديدة، فإنها ليست أفلاما تقريرية هجائية جافة، بل إن لها إيقاعها الخاص، وشاعريتها الأخادة، مع نزعة إنسانية واضحة، وأنحياز واضح للضعفاء والمقهورين والبؤساء حول العالم.

أخرج **لوتش** أفلاما عن وحشية الرأسمالية عندما تصل إلى الفاشية، كما فى فيلم **"أرض الحرية"** الذى يدور إبان الحرب الأهلية الإسبانية.

وأخرج أفلاما عن العنصرية والهجرة من العالم الثالث إلى العالم الأول، وعن تناقضات العيش فى المجتمع البريطانى فى ضوء ما خلفته الناتشرية، وأفلاما أخرى عن المهمشين وأبناء الطبقات الكادحة، وسعى لاكتشاف الصس الساخر لدى تلك الطبقة ومغزاه الاجتماعى.

خلال ٢٨ عاما أخرج **كن لوتش** ٢٠ فيلما منها ثلاثة أفلام ذات علاقة بالقضية الأيرلندية هى **"أيام الأمل"** عن شاب يتطوع للقتال فى الحرب العالمية الأولى لكنه يجد نفسه وقد أرسل إلى أيرلندا لنقمع الثوار، بدلا من اللحاق بالقوات البريطانية فى فرنسا، ثم أخرج فيلم **"المفكرة السرية"** Hidden Agenda عن السياسة البريطانية التى عرفت بسببسة **"إطلاق النار بغرض القتل"** shoot to kill التى مارسها القوات البريطانية فى أيرلندا الشمالية فى الثمانينيات ومعظم التسعينيات. وأخيرا فيلما هذا **"الريح التى تهز الشعير"**.

خاتمة الثلاثية

ومن الممكن اعتبار فيلم **"الريح التى تهز الشعير"** خاتمة ثلاثية **لوتش** عن أيرلندا، وأهمها على الإطلاق وأكثرها عمقا واكتمالا على المستوى الفنى والفكرى. يعود **لوتش** فى هذا الفيلم إلى أيرلندا فى بداية العشرينيات من القرن الماضى، وهى نفس الفترة التى يغطيها سنيمايا المخرج **نيل جوردان** فى فيلم **"مايكل كولينز"**.



كان فيلم "مايكل كولنيز" (١٩٩٦) تمجيذا لشخصية زعيم أيرلندي يعتبره الأيرلنديون من أبطال الثورة على الاحتلال البريطاني، الذي لقي نهاية عبثية بعد توقيعه على اتفاقية سلام مع لندن، تضمن كيانا أيرلنديا مستقلا، بسبب ما يراه الفيلم- ضيق أفق وتطرف يسرى مراهق.

أما فيلم كن لوتش فيتعمق في تحليل موضوع الصراع وبدايات التمرد والمقاومة المسلحة المنظمة في أيرلندا ثم يصل إلى نهايات مختلفة تماما.

فترة التكوين

لوتش في فيلمه يصور كيف تبدأ المقاومة سلبية رفض عمال النقل نقل العتاد لعسكريي البريطانى، ورفض السائقين قيادة قطارات تحمل القوات التي أرسلت من الضباط السابقين (في الحرب العالمية الأولى) للسيطرة على الوضع في أيرلندا، إلا أن القمع يزداد ضراوة، مما يدفع شباب الأيرلنديين، من الفلاحين والعمال وفقراء المدن الصغيرة والعاطلين، إلى تكوين جيش يصبح هو "الجيش الجمهوري الأيرلندي" الذي يخوض نضالا شرسا و"مشروعاً" ضد البريطانيين.

ويدور الفيلم حول شقيقين: داميان وتيدى. ويصور كيف يهجر داميان مهنة الطب لكي يتحول إلى قائد وحدة عسكرية في الجيش الجمهوري "يمارس القتل ولكن من أجل هدف

نبيل"، وكيف ينتهي النضال الشرس إلى توقيع معاهدة مع حكومة لندن تمنح استقلالاً مشروطاً لكيان أيرلندي. وهنا تبدأ المشكلة الحقيقية التي يتركز عليها الفيلم.

الانقسام والصراع

هناك على اليسار أتباع الزعيم الأيرلندي الماركسي جيمس كونوللي الذين يرفضون هذه الاتفاقية لتناقضها مع طموحاتهم في استقلال كامل وتأسيس جمهورية وتطبيق برنامج اجتماعي راديكالي.

ويرى هؤلاء ومبهم داميان أن المعاهدة لم تحقق طموحات المقاتلين، فبالنسبة لهم يظل شمال أيرلندا تحت الاحتلال، ونواب البرلمان الأيرلندي يتعين عليهم قسم يمين الولاء للملك. من ناحية أخرى يدافع جناح كبير يمثل الرأسماليين ورجال الكنيسة وقطاع كبير من المقاتلين السابقين عن الاتفاقية باعتبارها أفضل ما يمكن الحصول عليه، فالبديل حرب شاملة تشنها بريطانيا عليهم لن تكون لصالحهم كما يرون. يشكل الجناح الثاني حكومة وقوة شرطة تبدأ في مطاردة العناصر المنشقة بدعوى حماية الكيان الجديد.

ويصور الفيلم الصراع المسلح بين رفاق السلاح في الماضي القريب، وكيف ينتهي نهاية تراجية بأن يلقي داميان مصرعه في مشهد وحشي، على يدي شقيقه، بعد أن يحكم عليه بالإعدام.

يقول **كن لوتش** "أدى التقسيم إلى اندلاع الحرب في شمال أيرلندا، مع ما استتبع ذلك من قمع الحريات المدنية".

ويضيف: "كانت حركة الاستقلال التي تزعمها جيمس كونوللي ترتبط بالصراع الطبقي، أي تعتبر أن قضية تحرير أيرلندا ترتبط بتحرير العمال، أما ما حدث مع توقيع المعاهدة، أن استمرت المعاناة، وهو ما دفع الآلاف إلى الهجرة للبحث عن عمل في لندن ونيويورك".

هل كان ممكناً أن ينتهي الصراع ويحسم لصالح القوى التي كانت ترغب في تطبيق سياسة راديكالية للإصلاح الاجتماعي والتغيير السياسي؟

لا يجيب لوتش عن هذا السؤال ولا يشغل نفسه به، فما حدث كان لا بد وأن يحدث بفعل عوامل الواقع الموضوعي، غير أنه يرعب في استعادة الدرس والتذكير به.

واتساقاً مع رؤيته الرومانسية الثورية في كل أفلامه لا يريد لوتش أن يكف عن الصراخ والتحذير، بل إنه يجعل من فيلمه أنشودة إنسانية واسعة الرؤية، عن عذاب العيش تحت الاحتلال بشكل عام، في كل زمان ومكان.

مسحة شاعرية

ورغم مشاهد العنف الذي يصل إلى حد تصوير أشنع أنواع التعذيب التي يقوم بها الإنجليز ضد المعتقلين الأيرلنديين، ومنها نزع أظافر أحد الثوار، وتنفيذ حكم الإعدام رميا بالرصاص في صبي يافع بسبب وشايته بالمقاتلين. ورغم ما في الفيلم من مشاهد شديدة لعنف لتفجير عربات مسلحة، واعتداء البريطانيين على سكن قرية وحرق بيوتها وتعذيب نساء القرية والتنكيل بهن لدفعهن للاعتراف على المقاتلين والكشف عن أماكن السلاح، إلا أن الفيلم يمتلئ أيضا بالمشاهد الشاعرية التي تفيض رقة وعذوبة.

هناك مثلا العلاقة التي يتابعها الفيلم بين "داميان" وفتاة البلدة "شنيد" التي تفقد زوجها أمام عينيها تحت وطأة التعذيب، وهو ما يؤدي بها إلى الجنون تدريجيا. شنيد رغم ذلك، لا تخشى تقديم العون للمقاتلين، ونساء الريف الأيرلندي عموما يقمن بدور رئيسي في مساعدة المقاتلين في إخفاء السلاح، وتوفير المأوى والمأكل لهم كما نرى في الفيلم.

وشنيد ترتبط بداميان إعجابا منها ببطولته، وتظل معه حتى النهاية، لا تتنكر له رغم الضغوط. وهي تمنحه القلادة التي تركها لها زوجها، لكي تذكرها به أثناء غيابه. وبعد أن يموت داميان يأتي شقيقه "تيدي" إليها لكي يعطيها القلادة مع الخطاب الذي كتبه لها داميان وفيه يقول "أتحسس القلادة التي أعطيتني إياها وأرتعش.. إنني أرى الآن أن ما كنا نحلم به سيتأخر كثيرا عما كنا نعتقد".

نور السيناريو

ولعل العامل الأهم الذي يميز الفيلم هو السيناريو المتماسك الذي يهتم بإبراز البطولة الجماعية دون أن يغفل التركيز على التمايز بين الشخصيات وإبراز ما يستحق منها البروز.

ويستخدم كاتب السيناريو البناء التقليدي الكلاسيكي، مع تحميله أبعادا متعددة تثريه دون الوقوع في التبسيط، فهو يصور كيف أن الخيانة والبطولة ليسا متعادلين، بل نتيجة لاختيار صعب، والولاء للفكرة ينبع من الولاء للقضية، والحب مستمر وممتد يتحدى الموت. الحبيب الجديد امتداد للحبيب القديم لأن الفكرة واحدة النضال من أجل قضية. والحب ليس مجرد نزوة أو رغبة، بل مشاعر وأحلام وتجربة مشتركة بطول العمر كله.

فيلم **كن لوتش**، يسيطر في نهايته على المشاعر بسبب نجاحه في تجاوز الإطار المحدد للموضوع والانطلاق إلى آفاق أكثر رحابة.

وهو يتميز بالإيقاع السريع دون افتعال، والاحتيار الموفق المدروس لمواقع التصوير، والأداء الواقعي المحكوم لمجموعة الممثلين جميعهم، والصورة الضبابية الشاحنة التي تعكس برودة البيئة وقسوتها مما يضيف مسحة رومانسية واضحة على المكان.

تقول منتجة الفيلم **رييكا أوبريان** "عندما صنعنا فيلم "مفكرة سرية" أشار البعض إليه في "كان" باعتباره "الفيلم الذى يمثل الجيش الجمهورى الأيرلندى فى المهرجان. ونأمل أن يكون رد الفعل هذه المرة أكثر حصافة".

إلا أن الفيلم وجد من يهاجمه ويتهم مخرجه بالسباحة إلى الوراء، بدعوى أن التاريخ تجاوز ما يطرحه، وأن أطراف النزاع فى أيرندا الشمالية حالياً متفقة على استبعاد التلويح بالسلاح لإنجاح اتفاق الجمعة العظيمة.

ويتهم صاحب هذا الرأى المخرج أيضاً بتصوير البريطانيين على أنهم وحوش يقتلون دون رحمة، بينما يصور المقاتلين الأيرلنديين وهم يترددون طويلاً قبل اضطرارهم للقتل.

ما أثاره فيلم **"الريح التى تهز الشجر"** من اهتمام وجدل هو جدل ممتد دائماً مع الأفلام التى يخرجها **كن لوتش**.

هيتشكوك من فرنسا شبح بيتهوفن والبحث المستمر عن العدالة

كثيرون لا يعرفون أن أكثر من احتفى بأفلام المخرج السينمائي الإنجليزي الشهير **الفريد هيتشكوك** هم نقاد السينما الفرنسيون.

كان نقاد جيل الحركة السينمائية التي عرفت بـ "الموجة الجديدة" في فرنسا، من أواخر الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، هم أصحاب الفضل الأول في إعادة تسليط الضوء على أعمال **هيتشكوك**، مخرج أفلام التشويق والإثارة والجريمة والتحقيق البوليسي على مدار أكثر من نصف قرن.

كان الناقدان **كلود شابرول** وفرنسوا تريفو هما أول من تعمق في تحليل وشرح أفلام **هيتشكوك**، من جميع الزوايا، طارحين رؤية جديدة لفهم العلاقات والإشارات الكامنة داخل أفلامه، مجسدين كيف أن لهيتشكوك عالما متكاملا بتفاصيله وزواياه الخاصة، وبالتالي لا يمكن اعتباره مجرد "مخرج منفذ" ينفذ ما يعهد إليه من سيناريوهات، بل "مخرج مؤلف" أي صاحب رؤية خاصة للعالم، يعبر عنها من فيتم إلى آخر.

استنادا على أعمال **هيتشكوك** السينمائية، بنى النقاد الفرنسيون نظريتهم الشهيرة، التي لا تزال قائمة حتى اليوم، عن "المخرج- المؤلف"، أو "مؤلف الأفلام"، ليس بمعنى أن المخرج يكتبها أو يتدخل في سياق كتابتها فقط، بل يجعلها أساسا تحمل بصمته ورؤيته

الخاصة للعالم مثله في ذلك مثل الرسام والشاعر والروائي، أي كفيان حقيقي وليس كحرفي، ينتج سلعة بمواصفات جاهزة.

فيما بعد اتجه كلود شابرول إلى الإخراج، وهو لا يزال يخرج الأفلام منذ نحو نصف قرن أيضا، على منوال وشاكلة أفلام هيتشكوك التي تمتلئ بالإثارة وأجواء الجريمة والغموض والشخصيات الغريبة التي تمارس الشر مدفوعة في ذلك بدوافع نفسية واجتماعية دفينّة.

هذه المدرسة في فهم أفلام "سيد الإثارة" **هيتشكوك** أصبحت خلال الفترة الأخيرة تفرض نفسها على أعمال كثير من السينمائيين الفرنسيين.

وقد عرض كثير من الأفلام الفرنسية الجديدة في مهرجان **روما** الأول للخيال (٢٠٠٧)، من هذه الأفلام برز فيلمان أو ثلاثة من تلك التي صنعت تأثرا بأعمال **هيتشكوك** دون أن تفقد مذاقها الخاص، بل واستطعت أيضا أن تقدم رؤية ذات مذاق خاص.

جاء فيلم **في ظل سيدها** Dans L'Ombre du Maître مفاجأة ممتعة، فقد تميز بالدقة الشديدة في كتابة النص السينمائي، وبالتدقيق في تجسيد الأحداث والشخصيات، وبالقدرة على خلق جو عام أقرب إلى أجواء الأحلام أو بالأحرى، شاء صانعه أن يتركب تعيش بين الحلم واليقظة، وهذا هو جوهر السينما كفن، ينطلق حقا من الواقع، لكنه يأخذك ويخلق بك في السماء.

يروى فيلم **في ظل سيدها** للمخرج **ديفيد ديلرو** قصة فتاة تنتمي لأسرة أرستقراطية وتعيش مع والدتها وشقيقتها وزوج شقيقتها في منزل رائع بالريف، لفرنسي.

شيطان الفن

الفتاة **إليزابيث** تنذبها حالة غريبة تتخيل فيها أنها ترى بينهوفن، يحادثها ويوجهها نحو كتابة موسيقى لا تعرف عنها شيئا، ويجعلها أيضا تعزفها على البيانو.

سيطرة شبح بينهوفن الذي تقول الفتاة إنه يتراعى لها في أي وقت ودون ميعاد، يسيطر عليها تماما ويجعلها لا تستطيع النوم بل تنتظر أن يتبدى لها لكي تواصل الرحلة القاسية نحو الكتابة الموسيقية.

وتحت وطأة هذا الوضع الغريب تستعين الأم بطبيب نفسي شاب تستعطفه حتى يقبل المجيء إلى المنزل في تلك البقعة الريفية.

تجري عدة جلسات بين الطبيب وإليزابيث التي تبدو على ثقة شديدة من كونها ليست مريضة ولا موهومة. وتؤدي مغامرة البحث عن الأسباب الحقيقية وراء تلك الظاهرة الغريبة

إلى سلسلة من المفردات ومزيد من المغامرات تقود صاحبنا إلى التمسك حيث يوجد آخر خبير على قيد الحياة فى موسقى بيتهوفن.

وعندما يطلع هذا الخبير على النوتة الموسيقية التى تمكن الطبيب من تصويرها دون علم مريضته، يكتشف أنها لا بد وأن تكون السيمفونية العاشرة التى بدأها بيتهوفن ولم يكملها أبداً.

علاقة الطبيب والمريضة

ووسط هذه الأحداث الغريبة ينجذب الطبيب لفترة إلى المريضة ويقيم معها علاقة عاطفية، فهو يجد نفسه رغماً عنه، مشدوداً لسحر الفتاة وغموضها. ويكتشف أننا أمام موهبة موسيقية نادرة فى عصرنا، لكنها لا تريد الاعتراف بموهبتها بعد أن أغلق عقلها الباطن على الحقيقة ستاراً كثيفاً. وبدت فكرة أن قوة خارجية هى قوة بيتهوفن نفسه، تسيطر عليها وتدفعها إلى استكمال السيمفونية فكرة جذابة تكفل لها الهرب من مواجهة الحقيقة حقيقة موهبتها الخارقة.

هذا الفيلم مكتوب بدقة الساعة السويسرية حقاً. كل شيء هنا له ميزانه الدقيق الشخصيات تتحرك فى اتجاه تدعيم الشخصية الرئيسية ولقاء الأضواء عليها من زوايا مختلفة، والإضاءة الشاحبة الدعمة تزيد من وطأة إحساس بالمعاناة كما تلف الصورة فى غلالة رقيقة من العموص والسحر. وأسلوب الإخراج يعتمد أساساً على الطابع الكلاسيكى الرصين المستمد من كلاسيكية القرن التاسع عشر فى الفن التشكيلى الألوان الداكنة والإضاءة الدعمة والحركة المحسوبة بدقة داخل طر الصورة، ولاستعناء تقريبا عن تحريك الكاميرا تفادياً للإحساس بالصنعة، ولأداء التمثيل الذى يعتمد على التعبير بالوجه واليدين وتحريك الجسد داخل الفضاء بحساب دقيق.

عقدة إيكتر

ولكن هذه العوامل لا تعيق إحساس المتفرج بالتشويق، وشعوره بالإثارة، وهى هنا إثارة عقلية، تنطلق من الرغبة فى فهم حقيقة ما يحدث هل هناك حقاً شبح يظهر وأصوات غريبة تأتى من الماورائية، خاصة بعد أن يعلن الطبيب النفسى عجزه عن العثور على أى خلل لدى مريضته المفترضة.

هناك دون شك، جانب يرتبط بالفرويدية كما يتبدى فى علاقة الفتاة الحاضرة بوالدها الغائب (الذى نعرف أنه غادر الأسرة منذ زمن)، وهى علاقة ارتباط (فيها ملامح مما يعرف بعقدة إيكتر) تلقى بظلالها بشدة على شخصية إليزابيث، خاصة وأن والدها كان موسيقياً أيضاً ولا شك أنه ترك تأثيره عليها على مستوى العقل الباطن على الأقل.

تحرر الشخصية يحدث في النهاية عندما تعترف لنفسها بموهبتها، وتواصل السير في طريق العبقري (بيتهوفن) دون أن تخشى من سخوية الآخرين، وتصل إلى درجة من النضج بحيث تتخلى عن تشبثها بعلاقة محكوم عليها سلفاً، مع الطبيب المتزوج الذي يعيش حياة مستقرة مع زوجته وأطفاله.

قضية رانوشى

أما الفيلم الثانى "قضية رانوشى" L'affair de Ranucci للمخرج دينيس جرانينيـ ديفير فهو يستند إلى قصة حقيقية وقعت أحداثها في فرنسا قبل أكثر من ٣٠ عاماً، وهذه هي المرة الأولى التى تنقل فيها إلى عمل درامى، رغم ما فيها من عناصر مثالية لفيلم سينمائى أو تليفزيونى.

وتنبع أهمية هذه القصة الحقيقية فى كونها كانت علامة فارقة بين عصر وآخر فى فرنسا، وأيضاً فيما أثارته من أصداء عنيفة فيما بعد، وحتى يومنا هذا، ومن يقظة ضمير جمعى، يسعى لمعرفة كيف كان من الممكن أن يساق إنسان تدور شكوك كثيرة حول كونه مذنباً، إلى المقصلة، هكذا بكل بساطة، فى محاكمة لعب فيها الإعلام والرأى العام الغاضب الدور الأساسى.

وتتلخص عناصر ووقائع هذه القضية فيما يلى

فى يونيو ١٩٧٤ اختطفت طفلة صغيرة قرب مسكنها فى مدينة مارسيليا ثم عثر عليها بعد يومين ميتة فى منطقة ريفية خارج المدينة.

– تعرض الشاب كريستيان رانوشى لحادث سيارة فى المنطقة الريفية أثناء توجهه إلى مارسيليا فقر فزعا بعد أن ترك سيارته، وسرعان ما ألقى القبض عليه بتهمة اختطاف وقتل لصفلة.

– بعد ٢٠ ساعة من الاستجواب والتحقيق المتواصل انهار رانوشى واعترف بالجرمة المشعة، ثم عاد فأنكر قائلاً إنه انهار تحت وطأة التعذيب النفسى.

– تمسكت الشرطة بتوجيه الاتهام لرانوشى رغم أن عوامل عديدة كانت تستبعد أن يكون هو مرتكب الجريمة.

– ثارت حملة صحفية مدوية تطالب بإنزال عقوبة الإعدام برانوشى، كما خرجت مظاهرات ظلت تحيط بقاعة المحاكمة وكادت أن تفتك بوالدة رانوشى، تطالب برأسه.

– أخيراً صدر حكم بإعدام رانوشى ورفض الرئيس الفرنسى جيسكار ديستان العفو عنه، وقطعت رأسه بالمقصلة يوم ٢٨ يوليو/ تموز ١٩٧٦.

كلف أحد كبار المحامين في فرنسا كاتباً معروفاً هو **جيل بيرو** بتحرير القضية فتوصل الكاتب إلى حقائق ومعلومات أصدرها عام ١٩٧٨ في كتاب اهتزت له فرنسا. وقد أصبحت قضية رانوشي نقطة سوداء في تاريخ العدالة الفرنسية، وبعدها تصاعدت الدعوة إلى إلغاء عقوبة الإعدام في فرنسا بعد أن استيقظ الرأي العام وأصبح يرفض تلك العقوبة القاسية التي يمكن أن تطال الأبرياء، فصدر مرسوم بالغائها في أكتوبر/ تشرين الأول ١٩٨١.

ولكن كيف يتناول الفيلم الجديد القضية الشهيرة، وهل نجح في تقديمها للجمهور؟ اختار الكاتب أن يعرض لتفاصيل القضية من وجهة نظر الأم، إيلوان رانوشي، التي تمثل كل الأمهات، وكل سيدات الطبقة الوسطى الفرنسية: امرأة تعيش حياة جيدة في منزل ريفي، زوج هجر الحياة الزوجية منذ سنوات طويلة عندما كان كريستيان لا يزال طفلاً صغيراً، علاقة حب وعطف وحنان تجاه الابن.

شجاعة الأم

هذه المرأة التي تقدم كل شيء لابنها، الذي لا يبدو في حياته أي شيء قد يدفعه لارتكاب جريمة، تتلقى فجأة خبر القاء القبض على ابنها، لكنها تواجه الأمر بشجاعة نادرة، ويقيم أن "كريستيان" لا يمكن أن يقدم على ارتكاب جريمة كهذه.. إنه خطأ من جانب الشرطة ولا شك أنهم سيدركون خطأهم.

هذا اليقين ببراءة كريستيان يظل حتى النهاية، حتى بعد أن يفقد كريستيان ثقته بنفسه ويعترف بالجريمة، ثم يقول لها إن هناك ثقباً في ذاكرته أصابه بعد حادث السيارة، وبعد أن شهد كثيرون ضده فقد صدق هو نفسه أنه من الممكن أن يكون قد ارتكب الجريمة لكن كريستيان سرعان ما يستفيق من لصدمة ويدرك أنه وقع فريسة لقمع شرطة ترغب في تقديم كبش هداء سريع لرأي العام خاصة بعد أن كانت أصداء جريمة أخرى في المنطقة نفسها، تعرضت فيها طفلة صغيرة للاعتصاب ثم القتل، قد تركت أثراً لا تمحى لدى الرأي العام.

يقوم سيناريو الفيلم على "حبكة" أو شكل في السرد لا يبدو تقليدياً، فالكاتب يلجأ إلى أسلوب التداعي الحر في بناء المشهد، كأن يبدؤ مثلاً من التحقيق مع كريستيان، ثم ينتقل إلى حادث السيارة في لقطات سريعة، ثم يعود إليه عدة مرات بعد ذلك من زوايا مختلفة ومن وجهات نظر شهود مختلفين في شهاداتهم.

تدرج تتضح بعض الحقائق مثل عدم قدرة الشاهدين الرئيسيين على التعرف على كريستيان باعتباره الشاب الذي اختطف الطفلة، والعثور على سترة حمراء قرب مكان الحادث، وإفادة شهود

بأن الشاب المختطف شوهد يرتديها، سيما يتضح عند مطابقتها على كريستيان أنه، لا يمكن أن تكون سترته، كما أن نوع السيارة التي شوهدت في مكان حادثة القتل ليس هو نوع سيارة كريستيان، ولا هو نفس الشخص الذي كان يقودها حسب شهادة الشهود.

ورغم هذا كله، تصر الشرطة على توجيه الاتهام، فكريستيان يقود الشرطة إلى السكين التي ارتكبت بها الجريمة ثم أخفيت في موقع قريب، ثم لا يستطيع أن يجد تفسيراً لمعرفته بمكان السكين.

ما الذي دفع كريستيان إلى الهرب بعد حادث السيارة؟ يقول هو إنه شعر بالفزع فهرب واختبأ حتى الصباح في كهف بالغاية ثم ذهب إلى المدينة وشرب حتى الثمالة. ولكن ما الذي دفعه أصلاً للتوجه إلى مارسيليا؟ لكي يرى والده الذي لم يلتقى به منذ سنوات طويلة.

أحد كبار المحامين يتردد في البداية في قبول الدفاع عن كريستيان. ولكن مع إصرار الأم على براءة ابنها، يوافق ويبدأ العمل بجدية وحماس مع فريقه. إلا أنه لا يجد مناصاً في النهاية من أن يطلب من كريستيان الاعتراف حتى ينال حكماً مخففاً. كريستيان يرفض بإباء ويفضل الموت على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها، والأم تقف بصلابة معه.

غياب العفو الرئاسي

لحظات مشوقة مشوية بالقلق والتوتر عندما يذيع الراديو أن الرئيس الفرنسي أصدر عفواً عن رانوشى بناء على ما تقدم به المحامى للرئيس، غير أن مسؤولاً في المكتب الرئاسي يتصل بالمحامى لكي يقول له إن خطأ ما وقع، فالرئيس لم يوقع على العفو، ثم يتراجع الرئيس تحت ضغوط الرأي العام، وينفذ الحكم في مشهد وحشى على رانوشى.

وكما أشرت، تتداخل الأزمنة في الفيلم، ما بين الماضى والحاضر، من خلال رؤية الشهود، ثم رؤية كريستيان، مع الحدث الذي يدور في الزمن المضارع، مما يثرى بناء الفيلم ويضع المتفرج في خانة المشاهد الذي يمكنه فحص الموضوع من كل الزوايا الممكنة. ولكن بسبب تركيز السيناريو على شخصية الأم وتجسيد إيمانها العميق ببراءة ابنها، لا يملك المشاهد إلا أن يتخذ وجهة نظر متعاطفة مع البطل التراجيدي المقضى عليه.

ويشير الفيلم في نهايته إلى أن الأم واصلت بعد إعدام ابنها، مهمتها في تروية اسمه. وجدير بالذكر أن عدداً من النشطاء في مجال الحقوق المدنية في فرنسا ما زالوا يصرون على ضرورة إعادة التحقيق في "قضية رانوشى"، قائلين إن كريستيان رانوشى ووالدته يستحقان اهتمام العدالة الفرنسية، وإنه حتى إذا كان مذنباً فلم يكن ما قدم من أدلة كافياً لإعدامه.

القضية لا تزال حية بن بركة على الشاشة مجددا

ضمن عروض مهرجان **روما** الدولي للخيال (الدراما التلفزيونية) ٢٠٠٧ عرض فيلم **"قضية بن بركة"** Ben Baraka Affair للمخرج الفرنسي جان بيير سينابي، وهو فيلم يقع في جزئين يبلغ توقيت كل منهما ٩٠ دقيقة، وإن كانت هناك نسخة مختصرة في نحو ساعتين تصلح للعرض السينمائي.

وجدير بالذكر أن كل عروض مهرجان **روما** كانت تتم في قاعات عرض سينمائي وعلى شاشات كبيرة وبتقنية من أجهزة العرض الرقمية المتقدمة التي منحت حتى الأفلام لمصورة بالكاميرا الرقمية "الديجيتال" خاصية نقاء عالية، أبرزت الإضاءة والألوان بدرجة جعلتها لا تقل كثيرا عن النسخ المصورة على شرائط السينما (السيليولويد).

الفيلم الجديد يعيد فتح ملف المعارض المعربي الشهير المهدي بن بركة الذي احتفى في باريس في مارس عام ١٩٦٥، بعد أن اختطفه عملاء للمخابرات الفرنسية واقتدوه إلى حيث كانت تنتظره عناصر من المخابرات المغربية قيل إنه كان على رأسها **محمد أوفيق**، وزير الداخلية القوي خلال العقد الأول من عهد الملك الحسن الثاني.

وكان **بن بركة** (وهو مؤسس حزب الاتحاد الوطني للقوى الشعبية) قد غادر المغرب عام ١٩٦٠ وظل ينتقل بين القاهرة (حيث كانت تقيم أسرته)، وسويسرا وفرنسا. وقد صدر ضده حكمان بالإعدام بدعوى تأمره للإطاحة بنظام الحسن الثاني. وكان بن بركة يعرف

الحسن الثاني منذ أن كان صبيا، فقد كان يقوم بتدريسه مادة الرياضيات في عهد والده الملك محمد الخامس.

وكان بن بركة يتطلع إلى القيام بدور كبير في تجميع كل حركات مناهضة الاستعمار في القارات الثلاث آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية.

وتتفق معظم الشهادات التي وردت في هذه القضية على أن بن بركة تعرض للخديعة بعد أن أوقفته عناصر في الشرطة الفرنسية بينما كان في طريقه إلى لقاء مع مخرج سينمائي لبحث إنتاج فيلم عن حركات تحرير الشعوب، وأوهموه بأن هناك وفدا مغربيا رفيع المستوى (قد يكون برئاسة الملك نفسه) في انتظاره، ويرغب في الاجتماع به الآن من أجل تسوية الأمر معه وطى صفحة الماضي، تمهيدا لعودته إلى المغرب.

وروى عميل للمخابرات الفرنسية يدعى جورج فيجو، أنه شاهد كيف قام وفقير بنفسه بتعذيب بن بركة لانتزاع اعترافات منه تتفق برفاقه ومساعديه، وكان أوفقيير يقوم بتشريحه حيا بسكين معقوفة الطرف إلى أن فاضت روحه في قصر في إحدى الضواحي الباريسية كانت المخابرات الفرنسية قد قامت بتأمينه للمسؤولين المغاربة.

وقد حدثت وقائع هذه "المؤامرة" من وراء ظهر الرئيس الفرنسي **شارل ديغول**، الذي شعر بغضب شديد عقب اقتضاح الأمر، وأمر بالتحقيق في القضية، وأقل رئيس جهاز المخابرات لفرنسية، وصدر عن الداخلية الفرنسية أمر باعتقال **أوفقيير** وحضاره، واتصل ديغول بالحسن الثاني يطالبه - حسب ما ورد في صحف تلك الفترة - بالتخلص من وزير داخلية، وهددت فرنسا بتجميد المعونة المالية السنوية التي كانت تدفعها للمغرب وقيمتها ١٠٠ مليون دولار.

الغريب في الأمر أن السلطات الفرنسية تحركت في أوائل ١٩٦٦ بعد تصريحات جورج فيجو لصحيفتين فرنسيتين (حسب ما أورده مجلة "تايم" الأمريكية في عددها الصادر بتاريخ ٢٨ يناير ١٩٦٦) فصدر أمر بالقبض على فيجو، لكنها عادت فقالت إنها عثرت عليه بعد أن انتحر.

وعلقت مجلة فرنسية ساخرة على الحادث بقولها: "لقد انتحر فيجو برصاصة أطلقت عليه من مسافة قريبة!"

وحتى يومنا هذا لم يصدر أي بيان رسمي من طرف السلطات المغربية، يكشف تفاصيل ما حدث لبن بركة، رغم المناشدات المتكررة التي صدرت من جانب جماعات حقوق الإنسان في المغرب، والتي تطالب بوضع حد للمأساة، والكشف أيضا عن مكان جثة بن بركة حتى يهدأ روع أسرته.

عناصر سينمائية

ولا شك أن قصة أو بالأحرى "قضية" بن بركة، تحتوى على كل العناصر "المثيرة" التي تجعل منها مادة سينمائية وتليفزيونية ممتازة، سواء على المستوى الروائى أو لتسجيلي، فهي تجمع بين عوالم السياسة والمخاضات والمتففين و لفنانين والمغامرين فهناك طلاب مغاربة معارضون يقيمون فى المنفى، يرون فى بن بركة الرجل الذى سيقودهم إلى الخلاص.

وهناك ضباط فى خدمة الملك يخشون من ضياع نفوذهم فى حالة تحقق المصالحة بين الملك وبين بركة (الكولونيل أحمد الدليمى والجنرال محمد أوفقي). وهناك كاتبة من صفوف المجتمع (مرجريت نورا) كانت تستعد لكتابة التعليق الصوتي لفيلم تسجيلي طويل عن حركات التحرر الوطنى فى العالم يظهر فيه بن بركة وهناك منتج سينمائي معاصر مفلس يتطلع للحصول على ثروة ولا يتورع عن "بيع" بن بركة لخصومه، مقابل حفنة دولارات.

وهناك أيضا مخرج سينمائي يرعب فى اقتناص الفرصة، وصحفي يساري فرنسي يريد أن يحقق أكبر خبطة فى حياته بالحصول على مقابلات خاصة مع الزعيم المغربي، وممثلة ناشئة ترتبط بعلاقة جنسية صاخبة مع المنتج المغامر، تبحث عن فرصة وسط الأضواء.

ورغم ذلك، لم يكن قد ظهر بعد العمل الدرامي الكبير الذى يتناول الموضوع من جميع روائاه وأركانه، ولم يتم تناول القضية - حسب ما أعرف- إلا فى ٣ أفلام روائية طويلة منها الفيلم الجديد الذى سنعرض له هنا، وفيلم تسجيلي طويل بعنوان "بن بركة" التوازن المغربي" للمخرجة سيمون بيتون.

وحسب ما أعرف أيضا، أن السينما الفرنسية لم تتجرأ أصلا على تناول الموضوع إلا فى عام ١٩٧٢، وحتى عندما فعلت، فقد لجأت إلى أسلوب غير مباشر فى معالجتها للقضية.

الاغتيال

كان هذا فيلم "الاغتيال" L'assassination الذى أنتج على غرار فيلم "Z" الشهير، وأخرجه إيف بواسيه، واسند الأدوار الرئيسية فيه إلى عدد من أهم الممثلين مثل الإيطالي جيان ماريا فولونتي والفرنسيين ميشيل بيكولى وجان لوى ترنتينيان وفيليب نواريه و الأمريكيين روى شايدر وجين سيبرج (بطلة أول فيلم جودار "على آخر نفس" التى ماتت منتحرة فيما بعد).

غير أن فيلم **"الاغتيال"** لم يتجرأ على ذكر الأسماء الحقيقية لأبطاله، بل وجعل الشخصية الرئيسية (بن بركة) رجلاً من أحد بلدان المغرب العربي عموماً وبدون تحديد، وجعل اسمه "ساديل"، كما غير اسم أوفقيير إلى الكولونيل قصار (قام بالدور **ميشيل بيكولى** يعقريته النادرة).

وجعل الفيلم محور أحداثه ووقائعه تدور حول شخصية صحفى فرنسى، يشارك فى استدراج ساديل ثم يشعر بالذنب فيقرر البحث عن الحقيقة فيما بعد، لكى ينشرها على الرأى العام.

"رأيت بن بركة يُقتل"

أما الفيلم الثانى فلم يظهر إلا بعد ٤٠ عاماً على اغتيال بن بركة، وهو فيلم **"رأيت بن بركة يُقتل"** (I Saw Ben Baraka Got Killed) (2005). وقد شاهدت الفيلم فى مهرجان لندن السينمائى عام ٢٠٠٥.

ويركز هذا الفيلم على شخصية المنتج السينمائى المغامر الذى يسعى بشتى الطرق للحصول على فرصة لكى يثبت لعشيقته الممثلة لمبتدئة الحساء، أنه يملك القدرة على صنع أعمال كبيرة، وأن يحصل على المال لكى يواصل الإنفاق على تقديم الهدايا الثمينة لها. ومن خلال هذا "المدخل" الدرامى، يقدم الفلم إعادة رواية للأحداث مستفيداً كما يقول مخرجه سيرج لويرون، مما كشفت عنه الكتب التى صدرت عن الموضوع، والمذكرات التى نشرت، والاعترافات التى كشفها عملاء للمخابرات الإسرائيلية (الموساد) والمخابرات المغربية، وثبوت التسسيق بينهما بإشراف المخابرات الأمريكية، من أجل التخلص من بن بركة.

قضية بن بركة

أما الفيلم الجديد **"قضية بن بركة"** الذى شاهدناه فى مهرجان روما، فلعله أشمل وأكمل ما ظهر من أفلام حتى الآن عن القضية، وأكثرها تأثيراً ونجاحاً وتوازناً.

هذا الفيلم يجمع بين الطابع التسجيلى ولباء الدرامى، بين الحكمة التى تقوم على الاستدراج وتوريط المتفرج، وبين التناول المحكم للشخصيات، والقدرة على تقديم تحليل دقيق ومن عين ثاقبة لما حدث بعيداً عن الإثارة لسطحية.

ولا شك أن المساحة الزمنية التى أتيحت لمخرج الفيلم قد ساعدته على تخصيص مساحات مناسبة للشخصيات المتعددة التى قد تربك المتفرج فى سياق قصصه.

ومن الطريف أن المخرج يستعين هنا بالممثل الفرنسى الأرمنى الأصل **سيمون بياريان** الذى قام بدور بن بركة فى الفيلم السابق **"رأيت بن بركة.."**، ولكنه يسند إليه دور

أُفقير، بينما يسند دور بن بركة إلى الممثل من أصل جزائري **إتمن خليف**، كما يسند دور الزوجة إلى الممثلة الجزائرية نادية قاسى.

ولعل من بين هذه الشخصيات التى أشبعها الفيلم كما لم نر من قبل، شخصية زوجة بن بركة التى كانت تقيم مع أطفالهما فى القاهرة، وكيف كانت تخشى عليه من الذهاب إلى فرنسا، وكيف كانت تقوم طيلة الوقت بتصوير زوجها وهو مع أبنائه بالكاميرا السينمائية الصغيرة التى أهداها للأسرة، كما لو كانت ترى القادم وأن الحاضر سرعان ما سيصبح من الذكريات.

ويقدم الفيلم أيضا الوجه الآخر لبن بركة فى حياته الأسرية، كأب يحرص على مستقبل أولاده، وكيف يقوم كمعلم للرياضيات، بتدريسهم بنفسه بحزم أقرب إلى الصرامة.

ملاحع مختلفة

وينخلص الفيلم من الإغراق المعتاد فى إضفاء ملاحع القسوة والوحشية على شخصية أوفقير، بل يقدمه أيضا فى لحظات لهوه ومرحه واستمتاعه بالجنس وحديثه عن النساء، وطريقته الخاصة فى إغواء معاونيه، والتقريب بين العناصر المتنازعة فى المخابرات والشرطة، حفاظا على المصالح المشتركة، ولو بتقديم المخدرات والنساء لهم ويقدم الفيلم صورة تتميز بالدقة للقاهرة فى الستينيات، قاهرة عبد الناصر وعدم لانحياز، وأيضا المخابرات التى كانت -كما نرى- تتنصت على كل المكالمات الهاتفية الواردة أو الخارجة من منزل بن بركة.

ويصور الفيلم الزيارة التى قام بها بن بركة إلى الجزائر، وتعرضه هناك، فى وسط حى القصبة، للاعتيل، إلا أنه يقلت، ويستقر فى ضميمه إن الطلقة الطائشة "مجرد تحذير". ونرى أيضا كيف يتحدث أوفقير مع مساعده الدليمى عن إمكانية جعل بن بركة وزيرا "لكى يعمل ويختار ويخطئ ويصبح له أعداء".

ويصور الفيلم أيضا الاجتماع الذى عقد فى فرنكفورت فى أبريل ١٩٦٥، بين بن بركة والأمير مولاي على موفدا عن العاهل المغربى، الذى يعرض على بن بركة العفو والعودة إلى المغرب إلا أن الأخير يصر على ضرورة استبعاد بعض الشخصيات من السلطة مثل أوفقير والدليمى قائلا "لن أحكم مع مجرمين يعذبون الشعب".

مصالح ومخابرات

ويحلل الفيلم كيف التقت مصالح المخابرات الأمريكية مع المخابرات المغربية (معفلا بالكامل أى دور للموسادا) لدرجة أن يجعل مندوب المخابرات الأمريكية يقفز فرحاً بعد أن

يعلم بوقوع بن بركة في المصيدة وركوبه السيارة مع الشرطيين في طريقه إلى الفيلا الكائنة خارج باريس صارخا في نشوة "لقد أرقعنا به"، ثم يقوم الجميع بالاحتفال يتناول الشامبانيا

ويستخدم المخرج أسلوب كتابة الأسماء والتواريخ والأماكن على الشاشة، إمعانا في إضفاء المصداقية: لتسجيلية على فيلمه.

ويصور الفيلم كيف يتم اقتياد بن بركة بموافقته بعد تضليله، إلى الفيلا، لكنه لا ينتقل إلى التطبيق العلوى معه، حيث نشهد ما تعرض له من تعذيب (كما فعل فيلم "الافتيات"، أو نسمع أصوات الألم بفعل التعذيب (كما في فيلم "رأيت بن بركة يُقتل") بل يكتفى بأن يجعل بن بركة يدلف من الباب ويقوم بإغلاقه خلفه بينما يرحل عملاء المخابرات الفرنسية.

وتنزل عناوين الفيلم النهائية، فالباقى قد أصبح معروفا.. أو بالأحرى، ظل حتى اليوم غير معروف على وجه اليقين ما الذى حدث بالضبط داخل الفيلا، ومن الذى وجه الضربة أو الطعنة التى قتلت بن بركة، وأين ذهبت جثته.

"فيلم "روقب" لبريان دي بالما ثورة سينمائية جديدة

من أهم ما عرض من أفلام في مهرجان لندن السينمائي ٢٠٠٧ الفيلم الأمريكي Re-dacted أى "روقب" وهي كلمة تستخدم في وصف ما يحدث من تنقيح وتنظيف ورقابة تشمل الحذف والاستبعاد من التقارير الإخبارية الأمريكية المصورة ،التي تأتي عادة من مناطق الحروب والأزمات المشتعلة.

مخرج لفيلم هو الأمريكي بريان دي بالما (٦٧ سنة) الذي عرف بإخراج الأعلام المشوقة البوليسية مثل "منتهى الأناقة" Dressed To Kill، و"الوجه ذو الندبة" Scarface و"غير القابلين للرشوة" The Untouchables و"زهرة الأضاليا السوداء" Black Dahlia، وغيرها.

ولكن ربما يكون من أهم ما أخرجه فيلم "إصابات الحرب" Casualties of War (1989) الذي ظهر في إطار موجة نقد التورط الأمريكي في فيتنام.

ورغم النجاح الكبير والشهرة العريضة ابتهى حققها دي بالما في هوليوود، كمخرج "محترف" كبير من الطراز الأول، فإنه يأتي أخيراً ليدهشنا باختياره إخراج عمل خارج هوليوود، فكراً وشكلاً وإنتاجاً وتمويلاً.

هذا الفيلم الجديد يعد "ثورة" في السينما الأمريكية، أو إعلاناً عن مولد شكل جديد يتحدى الأشكال السائدة ويسبح بعيداً في الاتجاه الآخر ،لمعاكس لتيار السيما الأمريكية التقليدية.

ولا شك أن اختيار الموضوع فرض أيضا اختيار الشكل. وبعد أن كنا قد عرفنا "سينما الحقيقة" و"الكاميرا بندقية" و"السينما الثورية" ها نحن اليوم أمام نوع جديد من السينما وصفه البعض بأنه "حرب عصابات بالكاميرا".
ما هي الحكاية إذن؟ وهل هناك أصلا حكاية؟

الجرح العراقي

دى بالما اختار عن وعي، فتح الجرح العراقي في السينما الأمريكية، ولكن ليس من خلال فيلم يتحدث عن "معاناة" الجنود الأمريكيين في العراق، بل عما يفعله هؤلاء في العراق، وعما يتعرضون له، وعن وجهة نظر "الأخر" أي العراقيين أنفسهم، بل والمسلحين أيضا، وما هو الثمن "الأخلاقي" الفادح الذي يدفعه الأمريكيون من جراء تورطهم على هذا النحو، في بلد لا يعرفون عنه شيئا.

ودى بالما يسعى من خلال فيلمه إلى أن يعرض لنا الصور واللقطات التي لا تصل إلينا أبدا، بل عادة ما تُراقب وتُسبغ من التقارير الإخبارية.

ولأن الموضوع متشعب وشائك كان لا بد أن يكون الشكل جديداً ومبتكراً. فقد لجأ دى بالما إلى استخدام كاميرا الديجيتال أو الكاميرا الرقمية الصغيرة، مانحا نفسه حرية كبيرة في الحركة والتعبير، من خلال طرق ووسائل مختلفة، أساسها بالطبع، الشكل الوثائقي والتسجيلي وغير الروائي، مع إعادة تجسيد الأحداث والوقائع باستخدام ممثلين، ولتصوير في بيئة مشبهة كثيرا للبيئة العراقية، حيث صور الفيلم في الأردن.

والموضوع يدور حول المأزق الأمريكي في العراق، من خلال مدونات الجنود على شبكة الإنترنت، وأحاديثهم عبر كاميرا الإنترنت مع زوجاتهم وأقاربهم، واللقطات التي يصورها أحدهم بكاميرا فيديو خاصة على شكل يوميات، فهو يرغب في التقدم لدراسة الإخراج السينمائي بعد عودته إلى بلاده، ولقطات أخرى مصورة من كاميرات المراقبة المركبة أمام بوابات المعسكرات والقواعد الأمريكية في العراق، والكاميرات التي تستخدمها فرق التغطية التلفزيونية والإعلامية بما في ذلك الصحفيون المرافقون للقوات الأمريكية في عملياتها.

لكننا لا نرى ما يحدث في العراق من وجهة نظر الجنود والصحفيين الأمريكيين فقط بل من خلال عيون العراقيين، والتغطية التلفزيونية العراقية، ومواقع الإنترنت التي تستخدمها جماعات مسلحة تبث من خلالها لقطات لما تقوم به من عمليات ضد القوات الأمريكية، وتشمل أيضا عمليات الاختطاف والإعدام بقطع الرأس، كما نرى في لقطة مباشرة صادمة عبر موقع متخيل يطلق عليه في الفيلم "شهداء الحرية".



ويعبر دى بالما عن رؤيته "الأبوكاليبتية" المحيقة، من خلال استخدام كل هذه الصور واللقطات المشوشة والمضطربة ومزجها بقطات أخرى مصورة بالكاميرا الصغيرة المحمولة على اليد تظهر متأرجحة، وتتحرك فى عصبية وتوتر طوال الوقت، ويفترض أنها مأخوذة من فيلم تسجيلي فرنسي من أفلام "سينما الحقيقة" صور فى العراق.

ولا يتخذ الفيلم وجهة نظر واحدة موضوعية إزاء ما يصوره ويعرضه، بل هناك وجهات نظر متعددة، منها أيضا ما يبثه مراسلون أمريكيون وعرب يقفون أمام الكاميرا التليفزيونية وينقلون تقريرهم من العراق.

"أدلة مهمة"

فى إحدى المقاملات تحاصر صحفية أمريكية جنديا أمريكيا أثناء اقتحامه ورفاقه منزلا والقبض على شاب عراقي داخله، وتسأله بإلحاح لماذا تقومون بإحفاء رأسه؟ هل يستطيع التنفس؟ هل أنت واثق؟

ويؤكد هو لها أن الشاب يستطيع التنفس، وأنهم سيأخذونه بعيدا لاستجوابه بشأن العمليات المسلحة، فتعود لتسأله وما هذه الأوراق التى تأخذها ولماذا؟ يقول إنها دليل.. فتعود لسؤاله كيف عرفت أنها دليل.. هل تعرف العربية؟ فيقول إنه لا يقرأ العربية، لكن هذه الأوراق أدلة مهمة وأنه سيأخذها للفحص.

وفى مشهد آخر نرى كيف يهاجم المسلحون جنديا أمريكيا ويذبحونه أمام الكاميرا، ثم كيف يفجرون جنديا آخر. وعلى موقع "شهداء الحرية" على شبكة الإنترنت، نشاهد عملية تفجير الحندي فى شريط فيديو سجله المسلحون.

وفى مشهد آخر، نرى ثلاثة جنود أمريكيين يتحدثون عن شعورهم بالخوف، ويأتهم يقتربون من الموت، ويقول أحدهم: إنهم يريدوننا أن نُقتل هنا. واللقطة مصورة من كاميرا المراقبة خارج معسكر أمريكي.

وهناك لقطات أخرى مصورة عند إحدى نقاط التفتيش، تصور حالة الذعر التى يشعر بها الجنود الأمريكيون، فهم لا يستطيعون التفرقة بين السيارات المنغومة، وبين السيارات البريئة، ويسبب شعورهم بالفزع كثيرا ما يطلقون النار عشوائيا فيقتلون الأبرياء. ويقول التعليق على لقطات الفيلم التسجيلي الفرنسي إنه خلال ٢٤ شهرا قتل ٢٠٠٠ عراقي عند نقاط تفتيش، ٦٠ منهم فى مواجهات، دون أن يحاكم أى أمريكي قط بسبب قتله عراقيين أبرياء.

ويحتوى الفيلم على لقطات شديدة التأثير لجثث متفحمة، ونساء تنزف، ومستشفيات مليئة بالمصابين، والمقصود أن نرى ما لا نراه عادة بسبب خضوع التقارير المصورة عن الوضع فى العراق للتنظيف والرقابة.

اغتصاب عبيد الجنابى

ويركر الفيلم كثيرا على وحدة من الجنود الأمريكيين فى مدينة سامراء، أثناء لهوهم وعبثهم ومشاجراتهم ومحاولاتهم إزجاء الفراغ أحيانا، والتغلب على الشعور بالخوف عن طريق لعب القمار، إلى أن تصل إلى محور الفيلم أى الحدث الذى كان له صدى كبير فى عام ٢٠٠٦، والذى يعيد الفيلم ببراعة، تجسيده وتصويره بإقناع كبير، يصدم المتفرج ويصيبه بالشلل.

تتابع الكاميرا قيام وحدة من مجموعة من الجنود بعداهمة منزل فى سامراء واعتقال شاب واغتصاب شقيقته عبيد الجنابى وقتل كل أفراد أسرته ثم قتلها بإطلاق الرصاص على رأسها ثم حرق حثتها.

ويصور الفيلم كيف أن زميلا لهم أخذ يتضرع إليهم بعدم اغتصاب الفتاة مرددا "بحق السماء إنها فى الخامسة عشرة من عمرها فقط"، إلا أنهم لا يستمعون إليه بل يتناوبون على اغتصابها بوحشية فى مشهد مثير لكل مشاعر التقزز وفيما بعد يحاول الجنود إلقاء اللوم فيما حدث على النزاع بين السنة والشيعية.

وَيَصُورُ الفيلْم كيف يتطوّر الأمر بعد أن أصبح مادة إعلامية، حتّى يضطرّ الأمريكيون إلى إجراء تحقيق مع الجنود، وكيف يشهد عليهم زميلهم الذى لم يشارك فى الجريمة الوحشية، بينما يحاول المحققان النيل منه وتفنيد شهادته بل وإلصاق التهمة به لترويعه. وينهى دى بالما فيلمه بعشرات الصور الفوتوغرافية الحقيقية لجثث محترقة مبتورة الأطراف لأطفال وكبار ومسنين، رجال ونساء، أكوام من الجثث، عيون مفقودة، وأرجل مقطوعة، أطراف مبتورة، ودماء فى كل مكان، على خلفية موسيقى حزينة. هذا الفيلم الشجاع يبدو أكثر تأثيراً من أى فيلم وثائقي عن الوضع فى العراق، فهو يقدم صورة مكثفة متعددة الأطراف والزوايا، يعيد تصوير الأحداث بصدق كما وقعت، استناداً - كما يقول دى بالما - إلى ما كتبه الجنود أنفسهم فى رسائلهم ومذكراتهم ومدوناتهم، ومن خلال لقطات مصورة أيضاً يقول إنه اكتشف أنهم جعلوها متاحة للجميع عبر موقع "يوتيوب" الشهير على شبكة الإنترنت.

"رقيب" يتعرض للرقابة

الغريب أن فيلم "رقيب" Redacted تعرض لنوع من الرقابة حتى قبل عرضه فى دور العرض الأمريكية. فقد أصرت الشركة التى تملك حقوق توزيع الفيلم على ضرورة وضع علامات سوداء لإخفاء وجوه العراقيين الذين تظهر صور جثثهم فى نهاية الفيلم، بدعوى تفادى ما يمكن أن يترتب من إشكاليات قانونية ومالية تتعلق بعدم الحصول من ذويهم على حقوق استخدام مثل هذه الصور.

إلا أن المخرج دى بالما رفض هذا التفسير، ووجه انتقادات شديدة للشركة الموزعة، وقال إن فيلمه تعرض "للتنظيف" و"للرقابة" كما انتقد هوليوود بسبب "تقاعسها" عن تمويل الفيلم، واتهم شركات التأمين بالتحكم فى التوزيع.

دى بالما أيضاً تعرض لهجوم عنيف من قبل الصحافة اليمينية فى الولايات المتحدة، وقد اتهم من قبل مذيع شهير فى قناة "فوكس نيوز" بأنه "الولد السيئ فى بلادنا" وحضت القناة الجمهور على الإعراض عن الفيلم، وقالت إنه قد يؤدى إلى مقتل مزيد من الجنود الأمريكيين فى العراق.

"معركة حديثة" لنيك برومفيلد رؤية واقعية للحرب في العراق

السينما الأمريكية بدأت خلال الفترة الأخيرة في التعبير عن "المأزق الأمريكي في العراق" من خلال عدد من الأفلام منها ما يصل إلى قدر كبير من الجراءة، السياسية ولغنية، مثل "روقب" Redacted لـ **جيريان دي بالم**، و"في وادي إيلاه" In the Valley of Elah لـ **بول هاجيس**.

أما السينما البريطانية فلم تكن قد قدمت بعد إسهاما حقيقيا يعتد به في الملف العراقي إلى أن ظهر أخيرا فيلم "المعركة من أجل حديثة" أو باختصار "معركة حديثة" The Battle for Haditha للمخرج **نيك برومفيلد** المعروف بأفلامه التسجيلية المثيرة للجدل التي بدأ في إنتاجها وإخراجها منذ ١٩٧٦، وعرف بأسلوبه الخاص، الحميم والمباشر في التصوير، وهو ما يجعل أفلامه أقرب إلى مفهوم "سينما الحقيقة". ومن معطف **برومفيلد** خرج سينمائيون تسجيليون أصبحوا اليوم من المشاهير يتقدمهم بلا شك الأمريكي **مايكل مور**. غير أن **برومفيلد** يمد تجربته على استقامتها، ويخوض هنا، بنجاح كبير، للمرة الأولى تجربة الفيلم الدرامي أو ما يعرف بالدراما التسجيلية، أي التي تبدو كما لو كانت تسجيلات موثقا بالتواريخ والأماكن والأحداث، إلا أنها في الحقيقة، تجسيد درامي يزخر بالمشاعر والانفعالات والقوة لما يمكن أن يكون قد دار في الواقع. والفيلم بهذا المعنى قمة في الواقعية.

يعيد الفيلم تقديم الأحداث الدامية التي وقعت في مدينة حديثة العراقية في التاسع عشر من نوفمبر ٢٠٠٥، وأدت إلى مقتل ٢٤ من العراقيين . هناك أولا القنبلة التي زرعها مسلحون على أحد جانبي الطريق وأدى انفجارها إلى مقتل أحد جنود المارينز بعد أن أصيبت المدرعة التي كان في داخلها إصيدة مباشرة. ثم جاء البيان العسكري الأمريكي الصادر بعد الحادث لى يقول إن الانفجار أدى إلى مقتل ١٥ عراقيا، ثم يذكر قتل ٨ مسلحين عراقيين خلال المطاردة التي أعقبت وقوع العملية المنفذي الهجوم.

ظلت هذه الرواية الرسمية لما حدث قائمة حتى أوائل ٢٠٠٦ عندما وصل شريط فيديو إلى مجلة "تايم" الأمريكية فاقام الدنيا ولم يقعدا. هذا الشريط يصور جنث العراقيين الذين قتلوا داخل منازلهم وبينهم نساء وأطفال. وقال شهود عيان عراقيون عند استجوابهم إن فصيلة من جنود المارينز انطلقت في المدينة تمارس القتل العشوائي دون صابط أو رابط، تقتحم البيوت وتقتل الأبرياء في عقاب جماعى شديد الدمية لما وقع لزميلهم. عقب انفضاح الأمر، وانكشف أن ستة على الأقل من القتلى من الأطفال، تتراوح أعمارهم بين سنتين و١٤ سنة، تأمر السلطات العسكرية الأمريكية بفتح تحقيق في الحادث، ويستقيل عدد من العسكريين هربا من مواجهة الفضيحة. ويوجه الجيش الأمريكي تهما لأربعة عسكريين من المارينز بالقتل الخطأ ويتهم أربعة آخرون بالتستر على الحادث.

مصادر الفيلم

يعيد المخرج- المؤلف **برومفيلد** رواية ما وقع من خلال ثلاثة محاور درامية الأول محور المسلحين، الذى يصور كيف يتحول ضابط سابق بالحيش العراقى الذى تم تسريحه بعد الغزو الأمريكى، إلى مشارك فى العمليات المسلحة ضد الأمريكيين فى العراق، وكيف يتعاون فى ذلك مع نشطاء يشير الفيلم بوضوح إلى احتمال علاقتهم بتنظيم القاعدة. ويصور كيف يقوم أيضا بتجنيد شاب عراقى من الشباب البسيط، يعمل فى بيع شرائط الفيديو والأسطوانات المدمجة، ويتابع كيف يصبح الشاب على قناعة باللجوء إلى العنف، وكيف يقوم بمساعدة الضابط السابق (أحمد) فى نقل القنبلة وزرعها أمام منزل فى الطريق العام، ثم يقوم بعد ذلك بتصوير رد فعل الجنود الأمريكيين على شريط فيديو، لاستخدامه فى الدعاية ضدهم، ويصور آثار ما بعد المذبحة التى يرتكبها جنود المارينز.



حياة عادية

المحور الثاني يركز على أسرة عراقية كبيرة العدد، من شتى الأجيال، تتعايش رغم الموت المحيط بها، لا يزال أفرادها يملكون القدرة على الاحتفال بالحياة، يجمعهم الحب، ويتماسكون في مواجهة المأساة الممتدة.

يبتعد برومفيلد في تصويره لحياة الأسرة العراقية عن الصورة النمطية الشائعة، بل يجرؤ على تصوير بعض أحلى مشاهد الحب بين زوج عراقي وزوجته، ربما للمرة الأولى على الشاشة، بكل تلك الرقة والشاعرية والجمال.

ويكون هذا المشهد تمهيدا للمشهد التالي الذي تنقلب بعده حياة الأسرة رأسا على عقب، فالقنبلة تزرع أمام المنزل تماما، يراقب الجميع كيف يقوم الرجلان بزرعها، لكنهم لا يتجرعون على الاعتراض أو حتى التبليغ خشية العواقب، حسب نصيحة حكيم الأسرة وشيخها الذي سيكون أول من يقتل دون رحمة أو شفقة.

يقع الانفجار في الوقت المناسب مع عبور قافلة الفصيلة الأمريكية، ويودي بحياة جندي أمريكي ويصيب جنديا آخر بجروح، ويجن جنون حنود الفصيلة، فيصابون بسعار القتل الجماعي المجاني المجنون.

أما المحور الثالث فيركز على فصيلة الجنود المارينز كيف يتم تحويلهم إلى أدوات غاشمة للقتل، إحساسهم بعنثية وجودهم في العراق، الخوف عند كل منعطف، العربة عن المكان، وفي الوقت نفسه الإحساس بالتحصن داخل الملابس الكثيفة، والتدجج بالأسلحة الفتاكة، ثم كيف يصابون بسعار القتل، يقنصون المارة، يحرمون الزوجة من زوجها، ثم يهاجمون البيوت ويقتلون معظم أفراد الأسرة بصورة عشوائية تثير القشعريرة في البدن.

مشاهد القتل

ويصور **برومفيلد** مشاهد القتل بصورة أقرب إلى التسجيلية المباشرة التي تصيب المتفرج دون شك بالصدمة، على نحو يتجاوز كثيرا ما صورته بريان دي بالما في فيلم "روقب" Redacted، ويعيد خلق مشاهد بكاء ونحيب أقارب القتلى العراقيين التي تعقب المذبحة في شكل أقرب إلى الواقعية التسجيلية التي تشتهر بها أعمال كبار السينمائيين في العالم مثل **بونتيكورفو** في "معركة الجزائر".

ولا يجعل **برومفيلد** فيلمه يتمحور بين الأبيض والأسود، بل ينجح في تحقيق التوازن في بناء الشخصيات، فيجسد منطق المسلحين العراقيين في العمل ضد القوات الأمريكية دون أن يبرر لهم.

إلا أن الحوار الذي يدور بين أحمد (الضابط السابق) وإياد (الشاب المتطوع للعمليات المسلحة بعقلية مدمن مشاهدة أفلام العنف) يبدو أقرب إلى "مونولوج" ساذج، يشرح بطريقة مباشرة للمتفرج دوافعه، ويروي كيف أنه "لم يكن بعثيا يعمل في خدمة صدام بل كان يخدم بلده" كما يقول، وكيف حرمه الأمريكيون من العمل بعد حل الجيش.

وبدا الفيلم في بعض أجزائه وكأنه يريد أن يؤكد فكرة أن الظروف تصنع الأشخاص، وهو منطق قد يحمل هنا خطورة المساواة بين كل الأطراف فالجميع ضحايا على نحو ما، لقوى أكبر منهم. ويصور الفيلم أيضا كيف يستغل عدد من رجال الدين ما ترتكبه القوات الأمريكية للتحريض في المساجد على العنف المضاد، وانتهاز الفرصة لتجنيد الشباب ولحاقهم بالتنظيمات المسلحة في العراق.

ردود فعل

ومن جهة أخرى يصور ردود الفعل النفسية لقاسية كما تنعكس في النهاية على قائد فصيلة المارينز بعد أن ينفمس مع رجاله في ممارسة القتل دون تفرقة، بطريقة مغرقة في السادية، ثم تبدأ مناظر سفك الدماء تطرده في كوابيسه وتحول حياته إلى جحيم، وتدفعه إلى مراجعة دوره في العراق.

ويسيطر **برومفيلد** سيطرة مذهشة على الأداء التمثيلي لمجموعة الممثلين المشاركين في فيلمه وعلى رأسهم إيليوت رويز الذي يقوم بدور قائد فصيلة المارينز، وهو يقوم هنا بدوره الحقيقي كحندي من جنود المارينز سبق أن خدم في العراق، ويبدو صالحا تماما لكي يلعب أدوارا مركبة في السينما الأمريكية كممثل محترف في المستقبل.

ويبرز أيضا الأداء المتميز لمجموعة الممثلين العراقيين **ياسمين حناني**، وهي ممثلة أمريكية محترفة من أصل عراقي سبق لها التمثيل في عدد من الأفلام الأمريكية، و**فلاح فلاح** وأية عباس و**بريد غايب** وغيرهم من اللاجئين العراقيين في الأردن (حيث جرى تصوير الفيلم).

وقد مر هؤلاء بتجارب حقيقية في فقدان أحبائهم وأهلهم، وشهدوا الأحداث الدامية فلجأوا إلى الأردن والذاكرة لا تزال حية تمتلئ بالذكريات.

وقد قاموا جميعا بالتعبير عن مشاعرهم التي لا تزال تتأجج من وقع الأحداث المأساوية التي انعكست عليهم فجعلتها حاضرة في العقل والقلب والبال.

إن فيلم **"معركة حنيّة"** رغم أي ملاحظات أو تحفظات، يعتبر من أقوى وأهم ما ظهر حتى الآن من أفلام عن الدور الأمريكي في العراق، ولا شك أنه يفتح جرحا سيصيب مشاهديه بالصدمة والألم.

"في البرية" لشون بن البحث عن البراءة الأولى في أحضان الطبيعة

لا شك أن فيلم "في البرية" Into The Wild كان فيلم عام ٢٠٠٧ دور منازع. إنه مفاجأة سارة لكل عشاق السينما في العالم، وعمل سيبقي طويلا في الذاكرة. مفاجأة لأنه يأتي من شون بن Sean Penn الممثل والكاتب والمخرج الذي عُرف بمواقفه النقدية للإدارة الأمريكية، والذي قال في مقابلة حية مع لاري كنج (نجم محطة سي إن إن) إن الرئيس جورج بوش "يُدمر ديمقراطيتنا... ويأتي بالفاشية إلى بلادنا"، وأنه أصاب بلادنا والإنسانية بأضرار بالغة "

هذا الموقف السياسي ربما يدفع إلى الاعتقاد بأن الفيلم الجديد "الرابع" الذي يخرجهُ شون بن، قد يكون فيلما سياسيا يمتلئ بالعبارات الكبيرة، وبالهجاء السياسي المباشر. لكن شون بن فاجأنا حقا بأن قدم لنا واحدا من أكثر الأفلام شاعرية ورقة وعذوبة، وأثبت أنه ليس فقط فنانا مفكرا صاحب موقف، بل هو أيضا سينمائي يمتلك "رؤية" فنية ونظرة فلسفية للحياة، فضلا عن هذا كله، شاعر سينما يمتلك مقدرة عالية على التأمل و التعبير.

إن شون بن يستخدم الكاميرا كما يستخدم الرسام الريشة والألوان، ويتعامل مع نبضات الحياة بلغة الشعر المرئي، الذي يتكون من صور تولد الأحاسيس وتفجر المشاعر، مهما بدت متناقضة مع الواقع والحقيقة.

التعبير الذاتى

فى الوقت نفسه يمكن القول إن فيلم "فى البرية" أحد أكثر الأفلام تعبيراً عن الذات فى السينما الأمريكية منذ زمن طويل.

إنه أكثر قرباً من أفلام مشابهة ظهرت فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، فى زمن التمرد والقلق والرفض والهروب إلى الموسيقى والطبيعة والرقص والشعر الغاضب. إلا أن **شون بن** يعبر فيه أيضاً عن رفضه للمؤسسة الاجتماعية الأمريكية القائمة، وقيم الطبقة الوسطى السائدة، ويظهر بوضوح تعاطفه مع بطله المعذب الذى ينشد التحرر والسعادة بعيداً عن المجتمع بقيوده وتقاليده وجموده وقوابله.

الفيلم مأخوذ عن كتاب بالعنوان نفسه من تأليف **جون كراكاور**، يروى فيه قصة حقيقية هى قصة شاب يدعى كريستوفر ماكدنليس ينتمى لأسرة ثرية من عبة القوم، تخرج من الجامعة بتفوق، لكنه يقرر أن يهجر كل شئ. لوظيفة المرموقة المنطرة والأسرة والبيت والمجتمع والسيارة الجديدة الفارهة، ويهرب إلى الصبغة، فى رحلة فردية أوديسية تنتهى بهية تراجيدية محتمة. إنه يتبرع بمدخراته (٢٤ ألف دولار لمؤسسة أوكسفام الخيرية)، ويحرق أوراق هويته وبطاقاته الخاصة، ويتخذ لنفسه اسماً جديداً ساخراً هو "ألكسندر الصعلوك الكبير"، ويخوض مغامرته حتى النهاية، بروح ملؤها الأمل والرغبة فى التحرر، قاطعاً كل صلة له بأسرته وماضيه وعالمه.

رواية الأحداث

يتكون الفيلم من فصول عدة، تحمل عناوين محددة بسيطة مثل "الطفولة" و"المراهقة" و"البالوغ"، ويستخدم المخرج الذى كتب بنفسه السيناريو، أسلوب رواية الأحداث من خلال التعليق الصوتى، تارة من وجهة نظر شقيقة البطل، وتارة أخرى من وجهة نظر البطل نفسه وهو يسجل مذكراته.

بطناً الراغب فى الهرب من المجتمع الاستهلاكي بقيمه الاجتماعية الزائفة يبدو مدفوعاً إلى معامرة أقرب إلى الحلم، بقوة رفض لعالمه المصنوع والداه يتشاجران طيلة الوقت ويختلفان حول أسلوب تنشئته، يريدون تحديد مستقبله حسب لمقاييس لاجتماعية للنجاح.

إلا أنه لا يبدو فقط مدفوعاً بالنظر إلى الوراء فى غضب، بل بالرغبة فى قهر الطبيعة وتطويرها، وتحدى نفسه وإثبات أنه يستطيع تحقيق ما يصبو إليه، مهما كانت المخاطر الكامنة وهى كثيرة.

إنه يطوى الطرق ويقطع أرحاء الولايات المتحدة من من المكسيك فى أقصى الجنوب، إلى ألاسكا فى الشمال، مروراً بنهر كولورادو الذى يصير على أن يقطعه على أداة خشبية



للتزلج على الماء ومجذاف، ثم يمر بمزارع ولاية داكوتا الجنوبية، ثم كاليفورنيا، هدفه الوصول إلى قمة أعلى جبال ألاسكا الجليدية.

نماذج بشرية

وخلال تلك الرحلة الأوديسية، يلتقى "كريس" بشخصيات ونماذج بشرية، يتعلم منها الكثير، عن الحياة، وعن الحكمة، والسعادة، ويسو وكئنه يخرج من الطفولة إلى النضج. إنه يلتقى أولاً بثنائي رجل وامرأة، يعيشان حياة منطلقة تشبه حياة الهيبير، في البرية، المرأة تجد فيه ما تفتقده في رفيق حياتها، الدفء والحوار، فتتخذه ابناً، تحاول أن تنصحه بتغليب العقل على العاطفة، وتمنحه دروساً في كيفية تحرير الروح دون فقدان الصلة بالأرض.

ويلتقى بعد ذلك بمزارع يشركه معه في حصد لقمح، لكن الشرطة تقبض عليه فجأة بسبب جريمة سرقة ارتكبها في مكان آخر في الماضي، وكأن بطناً يلتقى يوماً بآب بديل أو أم بديلة. ويتجه كريس غرباً، عبر النهر والتسلل داخل قطار. ويلتقى في مخيم للغجر بمغنية حسناء، يشترك معها في الغناء، وتحاول هي أن تمنحه جسدها لكنه يعتذر ببساطة. إنه يرفض الإغراء، ربما يريد أن يثبت لنفسه، أنه يستطيع أن يستغنى عن "الآخر"، لا يود أن يترك شيئاً يمنعه أو يعطله عن تحقيق هدفه الوحيد: التوحد مع الطبيعة.

طبيعة الروح

وفى طريقه إلى ألاسكا، فى الأحراش، يعثر على حافلة مهجورة، يتخذها بيتا له، وهناك يتعرف على رجل طاعن فى السن، ذى ماضٍ خشن، لم ينجب، يقرر على نحو ما، أن يتبنى كريس، يفهم طموحه وحلمه، يشترك معه فى اكتشافاته، يحذره من عواقب تحدى الطبيعة، ويعطيه درسا فى معرفة البشر والفرق الحقيقى بين الناس يكمن فى طبيعة الروح عندهم.

إن كريس هو النقبض الكامل لهذا الرجل لكن هناك شيئا يوحد بينهما. ربما حاجة كريس فى النهاية إلى أب يحتضنه ويعطيه ما عجز أبوه عن منحه إياه. يحاول الرجل أيضا أن يقنعه بضرورة العودة، والاتصال بأسرته، وهو ما يشرع كريس فى القيام به بالفعل، لكنه يرغب أولا فى الوصول إلى مبتغاه.

وقبل رحلته الأخيرة إلى قمة جبال ألاسكا، يصاب بنوبات من الإسهال والقيء بسبب تناوله نباتات سامة، بعد أن عجز عن العثور على شىء يأكله، ويكون مصيره فى النهاية أن يموت جوعا فى مكانه داخل الحافلة المهجورة

وكأن الفيلم يقول إن تحدى الطبيعة له حدوده وقوانينه، ولا ينبغي أن يترك الإنسان نفسه هكذا وسط الطبيعة قبل أن يتسلح بأسلحة كافية لمواجهةها.

فى الولايات المتحدة، أحدث اكتشاف جثة كريس فى أحراش ألاسكا، صدمة، وانقساماً فى الآراء، فهناك من اعتبر مغامرته نوعاً من الحماسة، وهناك بين الشباب، من اعتبره، ولا يزال، بطلاً فذاً ملهماً.

السمة الواضحة فى فيلم **شون بن**، أنه ينظر إلى بطله بتعطف وحب وفهم، ويتعامل معه باعتباره متمرداً على المجتمع، يسعى إلى لحظة استنارة خاصة يتحرر فيها ويحرر روحه.

أدوات المخرج

تقع أحداث الفيلم فى أوئل التسعينيات، ويعتمد البناء فى فيه على مشاهد العودة إلى الماضى (فلاش باك)، أى الانتقال بين الأرملة ولأماكن، ويمتلئ الفيلم باقتباسات أدبية من مشاهير الكتاب الذين كانوا مغرمين بالعودة إلى الطبيعة مثل **جالك لندن**.

غير أن أبرز أدوات **شون بن** التى يستخدمها إلى أقصى درجة فى إخراجه للفيلم ومنحه مذاقه الخاص المتميز هى التصوير والموسيقى والأداء التمثيلى.

وهو يستخدم هذه الأدوات بحيث يضيف على الفيلم لمسة شاعرية، ويعبر ببلاغة عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

هناك لقطات خلابة لكل تفاصيل الطبيعة. عند الشروق والغروب وفي الليل. ويساعد تدرج التصوير في مواقع مختلفة في اكتشاف سحر الطبيعة خارج المدن الأمريكية. ولا شك أن خبرة المصور لفرنسي الموهوب **إريك جوتييه**، أضفت الكثير من الرونق والسحر والجمال على الصورة العامة للفيلم. هنا نحن أمام قصيدة شفافة بلغة الصورة، يلعب فيها ترتيب اللقطات وتوليدها مع دور كبير في وصول شحنة المشاعر التي قصد توصيلها إلينا عبر البطل المدفوع بفكرة شديدة الرومانسية عن التوحد مع الطبيعة.

وتلعب المؤثرات الخاصة دورا بارزا في الفيلم، خاصة في تنفيذ المشهد الذي نرى فيه كريس داخل السيارة وهو يتعرض لطوفان من الماء المتدفق يضرب السيارة ويقذف بها لتصطدم بشجرة، قبل أن يحسر.

ويستخدم المخرج الموسيقى التي كتبها **مايكل بروك**، وأعاني **إيدي فيدر** التي تشيع فيها روح التمرد التي سادت في أغاني السبعينيات، ويمزجها بالفيلم كملق على الأحداث، أو كعلاف روي لمشاهد الفيلم ولقطاته وكأداة فنية خلابة لفهم الطبيعة.

ويؤدي الممثل **إميل هيرش** دور كريس، مضيفا على الشخصية ملامح الاقتحام والتحدى والرغبة في ولوج قلب العالم، مع الحلم والأمل بتحقيق المستحيل، ونظرة حزن خفي تنبئ بمصيره التراجيدي.

وقد بذل الممثل جهدا خارقا، وتعرض لمخاطر كبيرة أثناء تمثيل الفيلم، دون الاستعانة ببديل، في مشاهد التزلج على سطح نهر كلورادو، وغيرها من المشاهد الخطرة التي جعلته جزءا من مغامرة كريس.

إن **"في البرية"** فيلم مغامرة، لكنها ليست فقط مغامرة البطل الحقيقي الذي انتهت حياته قبل أن يصل إلى هدفه، بل مغامرة **شون بن** المخرج نفسه، الذي يشق فيه طريقا يبتعد كثيرا عن المسار التقليدي للسينما الأمريكية، بقدر ما يقترب من السينما الأوروبية في إبداعاتها، لشخصية المعبرة عن الرؤية الذاتية للعالم.

إنه يبدو قريب الشبه من روح أفلام أوروبية مثل **"إلفيرا ماديجان"** (١٩٦٧) Elvira Madigan (لبو فينبرج السويدي، و**"صرخة الصخر"** (١٩٩١) **Scream of Stone** لفيربر (هيرتزوج الألماني. وهو بهذا المعنى، مغامرة في السينما، تؤدي بالضرورة إلى مغامرة في المشاهدة (١٩٤٨ دقيقة)، ومغامرة في النقد، لأنه سباحة عكس التيار السائد في السينما، وفي الحياة. ولعل هذا هو أساسا، سبب سحره الخاص.

فيلم "سيكون هناك دم" الواقعية والرمز ونظرة موحشة إلى أمريكا

إن عدم حصول الفيلم الأمريكي "سيكون هناك دم" There Will Be Blood إلا على جائزة أحسن ممثل، التي حصل عليها بطله الإنجليزي **دانييل داي لويس**، وجائزة أحسن تصوير في مسابقة جوائز الأوسكار لعام ٢٠٠٧ التي أعلنت نتائجها في ٢٠٠٨، لا يقلل من شأنه، بل على العكس، يقلل من مصداقية نتائج "الأوسكار"، فلا شك أن الفيلم كان يستحق عن جدارة جائزتي أحسن فيلم وأحسن إخراج.

غير أن جوائز مسابقة الأوسكار تحديدا ليست دائما معيارا للقيمة الفنية، فمن المعروف أنها تخضع لاعتبارات عديدة تدخل في حساب القنمين عليها خاصة وأنها تمنح من طرف ممثلي صناعة السينما وهم ستة الاف عضو هم أعضاء "الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون السيمائية"، وهي عبارة عن تجمع كبير لنقابات العاملين في هوليوود. ويتم التوصل لنتائج المسابقة من خلال نظام للاقتراع السري، دون عروض منظمة للأفلام، ودون مناقشات، علنية أو سرية، بل ودون مسوعات لمسح الجوائز.

"سيكون هناك دم" فيلم أمريكي ذو مذاق مختلف كثيرا عما هو سائد في أفلام أمريكية أخرى، فهو يتمرد على الكثير من طرقها وأساليبها، ويعتبر على نحو ما، مغامرة فنية، تفضل شركات هوليوود التقليدية الكبيرة عادة الابتعاد عن خوضها، مفضلة ما هو "مضمون" من أفلام تروى قصصا مثيرة للخيال والمشاعر.

أما هذا الفيلم الذى أخرجه **بول توماس أندرسون** (٢٨ عاماً) فهو يتجه وجهة جديدة، تعتمد على التجريد والمزج بين الواقعية والرمزية، مع تجاهل التبريرات الدرامية سواء فى أبعادها النفسية أو الاجتماعية، وهو ما يجعل الفيلم عملاً مركباً ذا مستويات متعددة أيضاً للفهم والاستقبال.

ظهور النفط

يعتمد الفيلم- وإن بتحرر- على رواية بعنوان "نفط" Oil للكاتب الأمريكى **إبتون سنكلير** صدرت فى عام ١٩٢٧، وتبدأ الأحداث فى عام ١٨٩٨ ونحن نرى رجلاً بمفرده، هو بطلنا دانييل بلانفيو، وهو يقوم بالتنقيب عن الذهب فى نفق فى صحراء جنوب كاليفورنيا. وهو يعثر أولاً على الفضة بدلاً من الذهب، ثم ويمحض المصادفة، يعثر على الذهب الأسود أو النفط.

بعد ذلك تتسع أعمال الرجل فيستعين بمساعدين للعمل معه فى البئر الأولى التى يمتلكها، ويتمكن من إقامة حفار للنفط بوسائل بدائية مما يؤدى أولاً إلى وفاة أحد العاملين، الذى يترك ابنه الطفل خلفه فيتبناه فلانفيو ويستخدمه بعد أن يصبح صبياً فى التاسعة، ويقدمه للآخرين كشريك له حتى يستدر العطف ويضفى على نفسه مسحة من الاحترام.

ويسعى بلانفيو للتوسع ومد أعمال حفر الآبار إلى مناطق أخرى، ويأتيه ذات يوم شاب يدعى "بول صنداي" يعرض عليه شراء أراضٍ تابعة لأسرته يؤكد له أنها ترقد على كميات هائلة من النفط. ويتجه بلانفيو مع ابنه بالتبني إلى منطقة "بوسطون الصغيرة" حيث توجد أراضى الأسرة، وهناك يلتقى برب الأسرة وابنها الثانى "إيلي صنداي" وشقيقته ماري. وتوافق الأسرة على بيع الأراضى، لكن إيلي يطلب مزيداً من المال كدعم لكنيسة تابعة له يقوم من خلالها بالتبشير لمذهبه الدينى المتطرف، ولا يجد دانييل مقراً من الرضوخ على مضض.

مع تدفق النفط من البئر يشتعل حريق ويقع انفجار ضخم يؤدى إلى إصابة الطفل لذى لا نعرف اسمه ويطلق عليه بلانفيو "إتش دبليو" بالصمم بعد أن أدى الانفجار إلى اتلاف طبليتى أذنيه.

تكون هذه العقبة الأولى التى يواجهها بلانفيو ويتعين عليه التعامل معها بصرامة، فالصبي الذى يجد نفسه وحيداً عاجزاً عن السمع، يتمرد بسبب المعاملة الخشنة التى يلقاها ويشعل النار ذات ليلة فى المسكن المؤقت الذى يرقد فيه مع والده بالتبني.



ومع اتساع نطاق آبار النفط وزيادة ثروة دانييل بلانفيو وتطلعه للسيطرة على مزيد من الأراضي التي تكفل له الوصول بخط أنابيب يعتزم مده إلى ساحل البحر، سرعان ما يواجه العقبة الثانية مع وصول رجل يدعى "هنري" يقول إنه أخ له من أم أخرى، وإنه يرغب في الحصول على عمل يقيه شر الحاجة.

في البداية يلحقه بلانفيو بالعمل كمساعد له، ثم يبدأ في التشكك في صحة روايته، كما يضيق بالمتاعب التي يسببها له ابنه بالتبني، فيتخلص من الفتى عنوة ويلحقه بمدرسة داخلية للصم في مدينة بعيدة، ثم ينفرد بهنري في الغابة ليلا ويهدده بالقتل إذا لم يعترف له بحقيقته، فيعترف له الرجل بأنه اخترع القصة لحاجته للعمل، ويؤكد له إخلاصه، لكن بلانفيو، يقتله ثم يدهن جثته.

أما العقبة الثالثة التي يواجهها فهي تتمثل في "إيلي صنداي" الذي يواصل ابتزازه مقابل تسهيل حصوله على مزيد من الأراضي التي يمد فيها احتكاره النفطي. "إيلي" يريد أن يطوع بلانفيو ويدخله ضمن زمرة المنخرطين في مذهبه الديني ولو بتحريض الناس ضده بدعوى استغلاله لهم، أو ابتعاده عن الدين. والهدف بالطبع ليس دينيا، بل كنوع من الابتزاز للحصول على أكبر مكاسب ممكنة.

وفى أحد أهم مشاهد الفيلم، يوفق بلانفيل، خدمة لمأربه الخاصة، على الامتثال للقس الشاب الذى يعرف حقيقة زيفه، وأنه لا يختلف عنه فى جشعه وسعيه لتحقيق مأربه الخاصة، ويقبل الاعتراف علانية أمام رواد الكنيسة بارتكاب الإثم والخطيئة وبأنه تخلص من ابنه بطريقة شريرة، ويتعهد باستعادته ويعزم التخلي عنه مستقبلا، ولأهم بالطبع، أنه يوافق على التبرع بمزيد من الأموال للطائفة لدينية وبناء كنيسة كبيرة لاتباعها الذين تسخرهم قوة شخصية "إيلي" وقدرته على التمثيل والتقمص وادعاء القدرة على الإتيان بالمعجزات.

الصراع فى الفيلم يمتد إلى النهاية، إلى حين يقضى بلانفيو على خصمه الدود ويتخلص منه إلى الأبد بعد أن يجعله يعترف بغشه وكذبه واحتياله، لكنه فى الوقت نفسه يكون قد بلغ ذروة سقوطه.

فيلم خارج النوع

عرفت السينما الأمريكية بالتزامها بـ"صفات" محددة للأفلام يطلق عليها النقاد، أنواع الأفلام أو genres ويتبعها عادة المنتجون فى تحديد طبيعة مواصفات موضوع الفيلم الذى يراد إنتاجه، فهناك أفلام الويسترن أو الغرب الأمريكى، كما أن هناك أفلام الرعب والكوميديا والمغامرات البوليسية والدراما التاريخية والدراما الاجتماعية والأفلام الحربية.. وغيرها.

أما هذا الفيلم فلا يخضع لمواصفات "النوع"، فهو ينتقل بين أفلام "الويسترن" أو الغرب الأمريكى، والرعب والدراما النفسية ولكن بعيد عن التحليل النفسى، فلا توجد هنا دوافع ولا مبررات. وربما يتمثل أسلوب أفلام "الويسترن" فى أبعاده العامة. بطل فردى عامض مغامر يجرب حظه فى اكتشاف الذهب فيكتشف الذهب الأسود ويتصارع عليه مع خصوم خرين (الشركات المنافسة التى تحاول أن تشتري منه آباره المكتشفة وتزيحه عن الساحة)، أو مع خصم يريد أن يشاركه فى الملكية، وإن كان هنا من نوع مختلف، فهو يعتمد على إثارة الناس ضده بوحى ادعاءات أخلاقية ودينية. لكن الفيلم لا يحتوى على مطاردات بالجياد ومبارزات وتبدل لإطلاق النار، كما لا يتضمن صراعا بين الأخيار من المكتشفين لبيض والأشرار من الهنود الحمر.

وبدلا من المبررات التقليدية المباشرة هناك مبارزة طويلة ممتدة تدور بين شريرين هما فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة. دانييل بلانفيو وإيلي صنداي. الأول يخدر الناس بزعم أنه سيحيل حياتهم من البؤس إلى الثراء إذا ما ساعدوه فى المضى قدما فى استخراج

"الذهب الأسود" وتحقيق الثراء، تحت وهم فكرة "الثراء للجميع". والثاني يوهم الناس بقدرته على الشفاء وعمل المعجزات ويبتز الأول استنادا إلى قدرته على تحريض الناس للوقوف ضد مشاريعه التجارية.

تجريد متعمد

ورغبة في تحميل الفيلم طابعا رمزيا، يحيط السيناريو الشخصية الرئيسية بالكثير من التجريد. فدانييل بلانفيو رجل غامض، يبدو بلا ماضٍ، مقطوع الصلة بالأسرة، بل إنه يرفض حتى قبول أى شيء يذكره بالماضي الذي تركه خلفه، يبدو مدفوعا بفكرة واحدة فقط هي جمع المال والملكية. وهو يخشى من المنافسة ولا يطيق أن ينافس أحد حتى لو كان ولده بالتبني، ويجد أن الآخرين هم الجحيم بعينه، ولكن ليس على مستوى سارتر الوجودي الذي كان يعلى كثيرا من شأن الحرية الفردية، بل لتبرير أنانيته ورغبته في الاستحواذ بأي ثمن.

إن فيلم "سيكون هناك" دم، بتكوينه الدرامي من أكثر الأفلام تعبيرا عن الشخصية الأمريكية التقليدية، عن نشأة وتطور أمريكا الشركة الكبيرة التي تحسب مصالحها ببرود، وتنطلق دوما إلى التفوق على غيرها بكل طريقة. إنه عمل فني يذيع عن الجشع والرغبة المرضية في الاستحواذ عندما تصل إلى ذروتها، عن اغتيال الطبيعة وتلويثها دون حساب سوى للقيمة النفعية المباشرة، عن بيع وهم "الجنة الأرضية" للآخرين، والاتجاه إلى التحالف المشبوه مع أتباع المذاهب المتطرفة لضمان تحقيق السيطرة، وعدم التورع عن ارتكاب جرائم القتل في أبشع صورها، وتصفية الخصوم على طريقة عصابات المافيا حتى النهاية الدموية.

لا شيء يقف يقف في طريق دانييل بلانفيو. وهو كما يقدمه الفيلم، نموذج لنقيض البطل anti-hero، فهو شخص وحيد، حياته جافة مثل ملامع وجهه المتفضنة، يعيب الحب وتغيب العلاقة مع المرأة من حياته (لا وجود للمرأة في الفيلم بشكل عام، وهو بهذا لمعنى فيلم ذكوري تماما إمعانا في تأكيد مسنواه الرمزي). كما يعنى بطلنا من القطيعة مع الماضي، وفقدان التاريخ، والتخلي عن الأخلاق، واستخدام التدين الظاهري ستارا لأعماله الاستغلالية، والاستعلاء بالمال والقناعة بأنه كفيل وحده بالاستغناء عن الآخرين.

حلال الحوار بين دانييل وأخيه المزيف هنري، يعترف دانييل بكراهيته للآخرين عندما يقول له: "لقد كنت دائما أجد أن الناس غير مثيرين للاهتمام. بل إنني لا أحبهم.. وهدفى في الحياة هو أن أجمع من المال ما يمكنني من الاستغناء عنهم". وبعد هذا الاعتراف يأتي القتل، كما لو كان بلانفيو لا يمكنه أن يتعايش مع شخص يعترف له بنقطة ضعفه.

أما إيلي صنداي، فهو أيضا شخصية فيها من التجريد ما يجعلها رمزا أكثر مما فيها من واقع، فهو الوجه الآخر للانتهازية والجشع والرغبة في الصعود والتملك والسيطرة والنفوذ بأي ثمن. إنه يستخدم دكائه وفطنته وسهولة الترويح للأسطورة، من أجل السيطرة على مشاعر الناس، وبالتالي استخدامهم لتحقيق مآربه في التملك والامتلاك. تملك الناس، وامتلاك المال والسلطة. والعلاقة المشوبة بالتوتر بين الاثنين هي العلاقة الأمريكية بين المال والسلطة والفكر المزيف.

ويستخدم الفيلم الممثل نفسه **بول دانو** لأداء دورى الشقيقتين. بول الخير، وإيلي الشرير، بطريقة توحى بأنهما يمكن أن يكونا الشخص نفسه، ويجعل الأول يختفى بعد ظهور الثاني مباشرة، دلالة على فكرة حلول الشر مكان الخير.

أسلوب الفيلم

لا يعتمد أسلوب البناء في الفيلم على "حبكة" مشوقة تصعد إلى ذروة حتى تنفجر لأحداث بالتطهير أو بالنهاية السعيدة، بل تسير في خطوط متعرجة، أى على عكس البناء السائد في السينما الأمريكية التقليدية، مما يجعل الفيلم يقترب كثيرا من أعمال سينما الفن ذات النفس الملحمي، بلقطاته الطويلة وإيقاعه البطيء الهادئ، وموسيقاه التي تستوحى قرععات قطع لحديد واصطكاك تروس آلات الحفر، وصوت احتكاك العملات المعدنية.

يبدأ الفيلم تحت الأرض وبطلنا ينقب عن الذهب داخل نفق مظلم في منطقة معزولة في كاليفورنيا، ويستغرق الفيلم حوالي ١٥ دقيقة في سرد مشاهد صامتة، تركز على استماتة البطل (المنافس للبطل anti-hero) في تحقيق حلمه. وتتناقض الصورة بعد ذلك بين الظلمة والنور، وبين باطن الأرض وسطحها، كما لو كانت تجسد الصراع بين الخير والشر، الجمال والقبح، براءة الطبيعة وجشع لإنسان. ويصور المخرج بطله، وهو يسقط في قاع الحفرة واصابته بعد ارتطامه بالأرض بعاهة تظل معه حتى النهاية. ويصوره الفيلم في المشاهد الأولى وقد غطى وجهه وجسده وملابسه بأوساخ النفط ونفايات الطبيعة.

وينتهي الفيلم في عام ١٩٢٧، وبعد أن يكون بلانفيو قد أصبح من كبار الأثرياء في بلده وأصبح يعيش في قصر شيدته كما كان يحلم، لكنه كالسجن، يعيش فيه وحيدا كما كان دوما، عاجزا عن الإحساس بالسعادة، ساعيا إلى الانتقام من خصمه الأبدى وإذلاله، ولا يهم كيف ينتهى الأمر بعد ذلك.

وفي واحد من أفضل مشاهد الفيلم قبل النهاية، يواجه دانييل ولده بالتبني بعد أن كبر وتزوج. هنا يعلن الشاب، من خلال لغة الإشارات، أنه يريد أن يرحل بعيدا لكي يكون شركته الخاصة، وأنه يرغب في التحرر من سيطرة دانييل والعيش كظل له. ويستشيط دانييل غضبا، فما معنى أن يرغب الولد في الاستقلال وتكوين شركته الخاصة؟ معناها أنه سيصبح منافسا له، كما يقول، وهو لا يسمح بأي منافس، بل سيسعى للقضاء على كل منافس محتمل له. ويأخذ في صب اللعنات عليه، ويعترف له بأنه ليس ابنه، بل مجرد ابن زنا عثروا عليه في كيس يتدلى من شجرة في الصحراء!

عبقرية الأداء

ولعل الجانب الأكثر بروزا في الفيلم يتمثل في ذلك الأداء العبقري الفذ للممثل الإنجليزي **دانييل داي لويس** في الدور الرئيسي. ويمكن القول إنه لا يقوم فقط بدور البطولة في الفيلم أي دور دانييل بلانفيو، بل يحمل الفيلم بأكمله على كتفيه، موظفا كل خبرته وقدرته على الحركة والأداء والتعبير بالعينين وارتجافة الشارب ورمشة العين التي قد لا يلحظها أحد، يسير متناظلا كأنه يخرج من الجحيم، ويبدو بصوته الأجش المتسقط كما لو كان نذيرا باجتماع الشر للعالم بعد أن فقد روحانياته. إنه لا يتقمص فقط الشخصية ويؤديها بكل خشونتها وانعزالياتها وضراوتها في التعامل مع الآخرين من الخارج، بل ينجح في التسلسل تحت جلد الشخصية، وتجسيد إحساسها الداخلي الميث بالناس وبالدينا، كيف أصبحت هكذا، شخصية فاقدة للروح والجوهر. ومع فقدان الأخلاق العليا يفقد الإنسان إنسانيته مهما حقق من الثروة والجاه، ولعل هذا هو المفهوم الفلسفي الأكثر عمقا، الذي يسوقه إلينا هذا الفيلم البديع. "سيكون هناك دم" عمل غير مسبوق في السينما الأمريكية سيبقى في الذاكرة، وسيكون هناك كثير من الأفلام قبل أن نرى عملا مشابها له في الروح والجوهر والرونق الفني

فيلم "أمر غير شخصي" من روسيا التلصص على الآخرين وعلى الذات

شحبت صورة السينما في روسيا وتضاءلت قيمتها كثيرا خلال الفترة الأخيرة. قد يكون مرجع ذلك إلى الارتفاع الكبير في تكاليف الإنتاج، وإحجام الدولة عن دعم السينما، كما كانت تفعل في الماضي، وانخفاض الإقبال في روسيا على مشاهدة الأفلام الروسية نتيجة طغيان الأفلام الأمريكية المبهرة.

ولكن يمكن القول إن فيلم "أمر غير شخصي" Nichego Lichnogo للمخرجة **لاريسا ساديلوفا**، نجح أخير في أن يفرض مجددا المدرسة الروسية في السينما، ويعيد تسليط الأصواء عليها بعد حصوله على عدد كبير من الجوائز في المهرجانات الدولية. وربما لم يكن ممكنا أن يظهر هذا الفيلم إلا بعد حصوله على دعم مالي مباشر من "الوكالة الفيدرالية للثقافة والإنتاج السينمائي"، وهي مؤسسة حكومية لدعم الأعمال الفنية المتميزة.

فكرة التلصص

يذكرنا الفيلم في أجوائه العامة بأجواء الفيلم الألماني الذي اكتسب شهرة كبيرة "حياة الآخرين" من حيث تركيزه على فكرة "التلصص"، وكيف يجد "المتلصص" على الآخرين نفسه تدريجيا مشدودا إلى الشخصية التي يتلصص عليها، يتعاطف معها، ويخون بالتالي مهنته التي تتطلب أن يكون مجرد عين دون أي حساسية خاصة.

بطلنا هو "زيمين"، رجل في منتصف العمر يعمل مخبراً خاصاً في وكالة تقدم هذا النوع من الخدمات لمن يدفع الثمن. وهو يكلف بمراقبة امرأة تدعى أيرينا تعمل صيدلانية، فيقوم بتركيب كاميرات للمراقبة وأجهزة للتنصت داخل مسكنها، ويبدأ في مراقبتها من سيارة خاصة مجهزة بجهاز يشبه شاشة التليفزيون يمكنه من خلاله مشاهدتها داخل مسكنها.

وسرعان ما يكتشف أن أيرينا تعيش حياة قاسية متمزقة بعد أن فشلت في إقامة علاقة سوية مع الرجل، وأصبحت تعاني من نوبات تعكس ضيقها من كل شيء حولها، تعنى داخل مسكنها الصغير المكون من غرفة واحدة، من الوحدة والعزلة التي يقطعها بين حين وآخر، رنين الهاتف، فأمها توالى الاتصال معها تريد الاطمئنان عليها غير أن أيرينا تضيق بها وبما تراه تدخلها في حياتها الخاصة.

ومن خلال هذه العلاقة المشحونة بالتوتر يقول لنا الفيلم أيضاً أن أحد أسباب لاضطراب النفس الذي تعاني منه أيرينا يرجع إلى طفولتها وعلاقتها غير السوية بوالدتها. وفي الوقت نفسه، نرى كيف تقوم أيرينا، بين حين وآخر، بالتخلص من بعض ملابسها وقطع من أثاث مسكنها سواء بالبيع أو بالقائها بجوار القمامة.

بعد مرور بعض الوقت لا يجد زيمين فيما تفعله أيرينا شيئاً يستحق المراقبة والتسجيل، ويكتشف أنهم أخطأوا في إعطائه رقم المسكن المقصود، وأن المرأة التي يتعين عليه مراقبتها تقطن في المسكن المجاور، هنا يتعين عليه أن يقوم بتفكيك أدوات المراقبة الموجودة في شقة أيرينا وزرعها في شقة المرأة الأخرى. لكن زيمين، الذي يجد نفسه مشدوداً بقوة إلى أيرينا، يبقى على إحدى الكاميرات داخل مسكنها لكي يبقى على "مراقبته" أو بالأحرى، تلصصه المشبوب بالعاطفة إليها بين حين وآخر، بل إنه يحمل معه جهاز المراقبة الصغير إلى مسكنه، لكي لا يفوت أي فرصة لرؤية ما تفعله أيرينا، رغم ما يؤدي إليه تصرفه هذا من إثارة غضب زوجته التي تعترض على اهتمامه الزائد بتلك المرأة.

الاحتياج إلى الحب

المرأة الأخرى موضع الرقابة، شابة شقراء جميلة، ترتبط بعلاقة برجل أعمال متزوج يكرها كثيراً ويتردد على مسكنها، ويستنتج زيمين أن سبب مراقبتها قد يكون عائداً إلى رغبة منافسى الرجل في ابتزازه.

لكن زيمين يتورط أكثر فأكثر مع أيرينا، فيتصل بها ذات يوم مدعياً أنه يرغب في شراء بعض قطع الأثاث، ويحدث معها وجهاً لوجه ويكتشف كم هي رقيقة وضعيفة وفي

حاجة إلى الدفء والحب، كما يكتشف أن اهتمامه الكبير بها يعود إلى إحساسه بأن حياته قد أصبحت جافة، خاوية، لكنه لا يستطيع في الوقت نفسه التخلي عن زوجته. هذا التمزق يصممه زيمين بأن يتوجه إلى حيث تعمل أيرينا، ثم يعرض عليها أن تتناول معه طعام الغداء في مطعم قريب أثناء فترة الراحة. وسرعان ما يحل اهتمام أيرينا محل دهشتها من هذا الرجل الغريب الذي يبدو أنه يبدي اهتماما حقيقيا بها، فتوفق على اللقاء، وبعد ذلك، تتطور العلاقة بينهما على استحياء شديد دون أن يطلعا هو أنه متزوج خشية أن يفقدها، وتتغير حياة أيرينا وتنقلب من النقيض إلى النقيض، فتبدأ في الاهتمام بنفسها، وتحسن حالتها الصحية والنفسية، وتصبح أكثر إشراقا وإقبالا على الحياة. لكن زيمين لا يتمكن من أن يحسم أمره بعد.. وينتهي الفيلم وقد غرق أكثر فأكثر في المأزق الذي صنعه بنفسه وأصبح أسيرا له، متمزقا بين زوجته التي لا يمكنه التخلي عنها، وأيرينا التي لا يمكنه تحطيمها إذا هجرها.

بساطة التناول

هذه الدراما البسيطة تتحول على يدي المخرجة الموهوبة **سانديلوا** إلى جوهر حقيقي تتمثل في بساطة التناول، والأسلوب المدهش في التعامل مع المكان، مع الصورة الشاحبة لضبابية التي تغلف المشاهد الخارجية، والكلاسيكية في بناء المشاهد الداخلية، والأداء المذهل للممثلة الرئيسية الرائعة ناتاليا كوتشيتوفا، والممثل الرئيسي **فاليري بارينوف**، وهو أداء يخفي أكثر مما يكشف، ويقترّب دون ضجيج، ويعتمد على التعبير بالإشارة والصمت والنظرة والانفعال الداخلي الذي تفضحه تعبيرات الوجه في اللقطات القريبة أكثر مما يعبر عنه بالحركة لمباشرة.

هذا الفيلم البديع رغم اهتمامه بأن يطلعنا على ما وقع من تحول في طبيعة المجتمع الروسي (وجود وكالات خاصة للتجسس على الأفراد، والتنافس الشرس بين رجال الأعمال، وتراجع قيمة الإنسان الفرد الذي ينتمي للطبقة الوسطى: بطلتنا نموذجاً) إلا أن موضوعه الحقيقي يتعلق بالمشاعر الإنسانية كيف يكتشف المرء بعد أن تجاوز منتصف العمر أنه لم يعيش حياة حقيقية، وكيف يتطلع إلى علاقة مستحيلة مع امرأة لا تزال تمنى نفسها بالنجاح بعد فشل علاقاتها السابقة مع الرجال، بل وكيف يمكن أن يستمر هذا الرجل في ممارسة عمله الغريب دون أدنى شعور بالذنب حتى بعد انكشاف أن ما يفعله يتناقض تماما مع القناعات الأخلاقية العامة بل ومع مشاعره الشخصية إزاء من يراقبه. الفيلم ينتهي حقا وزيمين يسير بسيارته وسط الأمطار الغزيرة في تلك البلدة الصغيرة،

دون أن نعرف ماذا سيفعل بعد ذلك، هل سيتمكن من الخروج من أزمته الشخصية ثم يتخلى عن تلك المهنة التي لم تعد تتناسب مع تفتح مشاعره الجديدة تجاه المرأة؟ هناك الكثير من الإيحاءات حول التغير الحتمي في مسار الشخصية. ولكن الملفت أيضا أن الفيلم في أجوائه العامة، يكاد يعيدنا على نحو ما، إلى أجواء العهد السوفيتي، أجواء التجسس على حياة الآخرين، خاصة وأن زيمين ورئيسه في العمل، كانا ينتميان في الماضي إلى جهاز الأمن السوفيتي (الكي جي بي). وهنا قد يرى البعض أن الفيلم يعكس استمرارا ولو بطريقة مختلفة، للتدخل اللفظي في حياة الآخرين واقتحام أدق أسرارهم دون تعرض للمحاسبة، لكن الحقيقة أن اللعبة التي تستدرجنا إليها المخرجة- المؤلفة ساديلوف هي لعبة مزدوجة تشمل اكتشاف الذات ولو عن طريق التلصص على الآخرين. أما ما قد ينتج عن ذلك، سواء من مراجعة ما يفعله المرء في حياته، أو تدمير ذاته والآخرين، فهو خيار مفتوح بالطبع

فيلم "تيزا" من إثيوبيا رفض القهر والأمل في التغيير

لم يأت فوز فيلم "تيزا" Teza الإثيوبي بجائزة التانيت الذهبى فى الدورة الثانية والعشرين لمهرجان قرطاج السينمائى (أكتوبر ٢٠٠٨) مفاجأة، بل كان متوقعا من البداية، ولو لم يفز الفيلم بالجائزة التى تعد أرفع جوائز المهرجان، لكانت الجوائز قد فقدت مصداقيتها، فالفيلم يعد أحد الأعمال السينمائية الرفيعة القليلة التى ظهرت خلال العام الجارى، ٢٠٠٨.

ويعتبر فيلم "تيزا" Teza أو "العودة"، بمثابة عودة طال انتظارها لمؤلفه ومخرجه الإثيوبي المرموق **هילהا جيرما** Haile Gerima، أشهر السينمائيين الأفارقة وأهم إضافة سينمائية من إثيوبيا إلى خريطة السينما فى العالم منذ السبعينيات.

يروى الفيلم على مدار ما يقرب من ساعتين ونصف الساعة، قصة طبيب إثيوبي شاب، غادر بلاده فى الثمانينيات وعاش سنوات طويلة فى ألمانيا الشرقية (السابقة) حيث درس هناك الطب، ثم قرر العودة إلى بلاده للقيام بدور فاعل فى محيطه الاجتماعى، ومساعدة أهل بلده والمساهمة بخبرته وما حصله من علم، فى علاجهم.

غير أن بطلنا الشاب يعود فيجد نفسه قد أصبح محاصرا بشتى أنواع المشكلات، هذه المشكلات تنبع أساسا من الجهل، والإيمان بالخرافات، وسيطرة القيم القبلية.

مطلنا يسير في عالمه القديم الجديد، تطارده ذكريات طفولته "عندما كانت الأشجار تثمر تفاحاً" على حد تعبيره، وأصبحت الآن جافة، جدياء، لا نفع فيها ولا جدوى. شريط الذكريات يختلط بالواقع لكنيب، ويصنع المخرج منهما عملاً ملحماً كبيراً يطرح من خلاله الكثير من القضايا التي نجد لها صدى في الكثير من بلدان العالم الثالث.

هناك مشكل الفقر والمرض والجهل التي يرجعها الفيلم إلى استنزاف موارد البلاد. لكنه أيضاً يوجه انتقادات قاسية لعهد الجنرال مانجستو، الذي انقلب على الإمبراطور لسابق هيلاسيلاسي عام ١٩٩٠، وأقام نظام يحكم باسم الاشتراكية والعدل على حين أشاع الفوضى والاضطهاد العرقي والقتل والتصفيات الدموية للمعارضين، واشعل صراعاً لا يهدأ بين، لقوات الحكومية وقوات المتمردين.

مطلنا يقع في الحب، ويتزوج، لكنه يكسب زوجة ثم يفقد أعز صديق له، رفيق حياته في المهجر الذي عاد معه إلى الوطن، لكي يكتشف استحالة الاستمرار في تحقيق ما كان يصبو إليه. وصديقه يفقد حياته في إطار تصفيات النظام الدموية لمعارضيه السياسيين قبل أن يتمكن من العودة مجدداً إلى المهجر في أوروبا.

يبدأ الفيلم بلقطات لرسوم قديمة تصور الإلهة التي تحاسب الناس يوم الحساب، على خلفية لغناء شعبي شجي تقول كلماته "آين ارجال.. يوم الحساب اقترّب.. آين الرجال الذين يفضون التعويذة.. ويكشفون السر" ثم يأتي صوت البطل يقول: النار فقط هي التي تعرف بعودتي".

ونرى مجموعة من الرجال يرتدون الملابس البيضاء يرحبون بالشباب العائد بعد غياب.. النساء تطلق زغاريد الفرحة.. ويحتضن الجميع لعائد ويصحبونه في موكب أخاذ. لكن هذا الجو الاحتفالي المميز لا يطول، يقطعه المخرج ليدخلنا مباشرة إلى قلب موضوع فيلمه الذي يناقش القهر - هو أولاً يحدد لنا زمن الأحداث في ١٩٩٠، ثم نرى لقطات لجنود الحكومة وهم يطاردون شباب القرية، لكي يقبضوا عليهم يسوقوهم إلى الخدمة العسكرية الإلزامية ويرسلونهم إلى الحرب.

التعليق على شريط الصوت يقول بصوت البطل "عرفت وقتها أن بلادى تخوض حرباً". والده كان بطلاً ناضلاً ضد الاستعمار الإيطالي وقتل العشرات من الجنود الإيطاليين كما يقول له أهل البلدة. تزحف امرأة عجوز تريد التبرك به، تحاول تقبيل يده لكنه يهرها قائلاً إن هذا مجرد هراء. إنه يعبر من الداية عن رفضه الخضوع للموروث المختلف.

النين والاسطورة

يتجول البطل فى القرية. يلمح مبنى كبيرا مميزا له سقف من جذوع الأشجار. إنها كنيسة القرية. فى الداخل يمارسون طقسا من طقوس العبادة، يتسلل إلى الداخل لكنه سرعان ما يفر هى فزع شديد. الرجال يتعجبون من حالته.

يتأمل فى البيئة الجافة من حوله ماعز، أطفال يلعبون.. طفل يتوقف ويشير إليه أن يلحق به. يبدو هذا الطفل الذى يتكرر ظهوره كما لو كان مرادفا لطفولة البطل نفسه. يتداعى الماضى فى مخيلته "هذا جبل موسولينى حيث كنت ألعب وأنا صغير". لقطات رائعة للشمس تنعكس على صفحة مياه النهر. قارب و لطفل يضرب صفحة الماء بالمجداف. موال شعبي ينطلق. "والدى قتل فى معركة جبل تيزيت على أيدي عسكر موسولينى"

فجأة نرى أطفالا يجرون ويصيحون "تقدمى يا إثيوبيا على طريق الاشتراكية". المعلم فى المدرسة يشرح للتلاميذ كيف يجب أن تتمسك إثيوبيا بمبادئ الاشتراكية. يتأمل العائد، يرى امرأة تحمل وليدها الرضيع على ظهرها. أولاد يطاردهم لعسكر. أم أحد الأولاء تهجم على العسكر تحاول منعهم من القبض على وليدها.

عند بحيرة تانا لتي يصفها البطل بأنها "المكان الذى يلتقى عنده الماء بالسماء.. وحيث تنهى عملى" نرى أطفالا يقفزون فى الماء ويسبحون. البطل يعاني من ضعف الذاكرة. يتساعل بصوت مسموع كيف لى أن أحقق ما تنتظره أسرتى منى وأنا بلا ذاكرة. أين أذهب؟ رجل مسن يسأله. هل عندك ذاكرة للبلاد التى زرتها؟ امرأة تسأله فى دهشة إلى من تتحدث؟ هل أنت بخير؟

أمه تحدثه عن سر المياه المقدسة (الذين عاشوا فى الخارج لا يعرفونها). يتجمع حشد من الناس يقيمون الصلاة عند نقطة تشتعل فيها النيران. الأم تحتضن ابنها بينما يصرخ هو ويكي. هى لا تفهم ما يحدث له، تحضر شقيقته تبكى عليه، ويقرا قس من الإنجيل ويصلى عليه. الابن يفقد رشده.

يتجمع حوله أناس من أهل القرية، يدق جرس الكنيسة، يسحبوه إلى داخلها ويرشونه بالماء المقدس الشديد العرودة.. صوته على شريط الصوت يقول لنا. أعادتنى صدمة الماء البارد إلى رشدى.

فى برلين الشرقية حيث كان يدرس ويقيم، مناقشات بين فتيات ورجال من أفريقي وفتيات ألمانيات منهن من تزوجت إثيوبيا صديق للبطل.

مناقشات حول العنصرية. هل ستقبل ألمانيا طعلا أسود من امرأة ألمانية؟
كساندرا فتاة من لكامبرون تروى كيف انتحرت أمها في ألمانيا هربا من العنصرية.
هو يقول إن الاشتراكية هي الحل لمشاكل الفقر والتخلف.

الماضى والحاضر

هذا الأسلوب فى الانتقال ما بين الحاضر والماضى، يستمر طوال الفيلم فى نسيج
مركب وشديد الثراء. ويعتمد المخرج الإيقاع السريع فى الانتقال ما بين اللقطات. إنه
ينسج فيلمه من نثرات، ومن لقطات تتداعى فى ذهن البطل، ويجعل بطله شاهدا على كل
ما يمر به.

ويمزج جيريا فى فيلمه بين الماضى والحاضر، وبين الكوابيس التى تطارد بطله
باستمرار، والذكريات التى تبرز لكى تطارده دفعة واحدة من الماضى. ويستخدم الموسيقى
والأغاني الإثيوبية الريفية فى التعليق على الأحداث أو التمهيد لها، كما تضيف طابعا
ملحمي غائيا على الفيلم.

ودلالة على بشاعة الظروف التى انتهت إليها إثيوبيا تحت حكم الجيش فى عهد
مانجستو، نرى امرأة إثيوبية من نساء القرية تقتل ابنها داخل الكنيسة خنقا بسبب عدم
استطاعتها توفير الأكل له. يطاردها الأهالي ويقبضون عليها يريدون الفتك بها، لكن البطل
يخلصها من بين أيديهم. تروى له قصتها وتختتمها بالقول: "كان ميتا بالفعل".

عودة إلى الماضى القريب بعد وصول البطل من الخارج وقبل عودته إلى القرية. يقضى
فترة فى الفندق مع صديقه الذى كان وراء قرار عودتهما معا. لكن الصديق سرعان ما
يكشف خطورة النظام الجديد الذى يحكم باسم الاشتراكية. إنك لست فى ألمانيا هنا. هنا
إما أنت معنا أو ضدنا.

بطلنا الطبيب يكتشف أن الكثيرين يموتون بسبب أمراض قابلة للعلاج. داخل
المستشفى يرى زميله كيف يذبح متعهد اللحوم الذبائح داخل المستشفى قبل التأكد من
سلامتها. لكن المتعهد قيادى فى الحزب الحاكم، وزعيم من زعماء العمال، يقود مظاهرات
التأييد لنظام مانجستو، يعطل العمل، ويعقد اجتماعات حزبية داخل المستشفى.

اعتراض صديق البطل على كل هذه الممارسات ينتهى بقتله فى مشهد بشع
مثير للرعب. وبطلنا نفسه يصبح مهددا بسبب اعتراضه، يحولونه إلى مجلس
تأديب ويطلبون منه إدانة نفسه، لكنه يرفض، يقضى المجلس بأنه "أكد بهذا أن
سلوكه غير ثورى".

يلوحون له بمعلومات تلقوها من الشرطة السرية في ألمانيا الشرقية تدمغه بالانخراط في أنشطة معادية للنظام.

داخل مقهى ينشد مغن عحوز أغان تقول إن كل الذين ناضلوا ضد الفاشيين الإيطاليين أعدموا. رجل ينتفض ويهتف: إثيوبيا أولا. ينهره المغنى بصرامة. بعد قليل يأتى الجنود ويقبضون على المغنى.

دراما تسجيلية

يستخدم المخرج الأسلوب التسجيلى ويمزجه بالدراما الروائية التى نتابع خيوطها، ويجعل من بطله رمزا لتيار الوعي الذى لا يموت، كما يضيف عليه مسحة تجعله مرادفا أو معادلا دراميا لشخصية المخرج نفسه، ومراة يعكس من خلالها مشاعره وأحاسيسه عندما يعود إلى وطنه من محل إقامته فى الولايات المتحدة.

وهو يستخدم أيضا المرج بين الماضى والحاضر، وبين الواقع والأحلام والكوابيس التى تمتلئ بالدماء وذبح الأبقار، والمطارادات المرعبة.

وتتكرر عبر الفيلم فى خيال البطل لقطة لصنبور يسرب الماء ببطء شديد ويصدر صوتا مرتفعا فى الليل. وتتكرر لقطة البطل وهو يستيقظ يحاول أن يفتح الصنبور بقوة دون جدوى، فهو لا ينفث أبدا لدرجة تجعل بطلنا يضرب رأسه فى الحائط إحباطا ويأسا.

يتم اعتقاله فى النهاية ويسوقونه فى سيارة عسكرية إلى مبنى محاط بحشد من الجنود. يلتقى فى الطابق الثانى بمسؤول حزبي يدعو للجلوس وتناول الشاي، ثم يقول له إنهم قبضوا على قتلة زميله الدكتور روتسنايا، ويطالبه بضرورة القيام بواجبه تجاه الثورة. وتتحرك الكاميرا ببطء إلى أن تستقر على صورة منجستو المعلقة على الحائط.

الصنبور ينفث فى النهاية لكن بطلنا يغادر هربا إلى ألمانيا. وهناك يكتشف أن ابن صديقه فر من أمه الألمانية البيضاء بعد أن تعمقت المسافة بينهما وأصبح يهيم على وجهه مع مجموعات من المشردين فى الشوارع. وعندما يقابله البطل يقول له إنها لن ترتبط بى أبدا لأنها مختلفة. أبى فقط كان يمكنه أن ينفذنى. أنا أفريقى فى برلين.

يسقط جدار برلين وتأتى جماعة من الألمان لعنصريين يهاجون المبنى الذى يقيم فيه مع عدد من الأفارقة المهاجرين. يعتدون عليه بالضرب المبرح، تحطم عظامه. لكنه ما زال حي يروى ويتذكر القرية وجثة صديقه.

المرأة التي تزوج بها فى القرية تلد ولدا، النساء يملئن الجبل، يعتريه فى لحظة مبكرة تجعل الأرض ملكا للنساء، أو مملكة لهن، بعد أن تحررن من سيطرة الرجل. إنها صورة ما بين الواقع والخيال.

الفيلم والطبيعة

يمتلئ فيلم "تيزا" باللقطات الخلابة لإثيوبيا بمنظرها الطبيعية الممتدة، وسمائها انصافية، وأجوائها الطبيعية المتنوعة، ويتوغل مخرجه فى تصوير البيئة الأرضية الطبيعية فى علاقتها بالبشر أنفسهم النباتات والحيوانات والطيور والحشرات، وطعم التربة الحمراء، ورفرفة أوراق الشجر، ولون جداول الماء التى تتهاوى بين جنبات تلك الغلال الخضراء.

إنها قصيدة غزل مرئية فى حب الوطن، بقدر ما هى صفقة هجائية ضد القهر، وصرخة فى وجه التخلف وقسوة الإنسان على الإنسان.

القهر فى الوطن، والعنصرية فى المهجر. إن البطل يفر فى النهاية إلى الشتات، ولكنه لا يزال يواجه الاضطهاد، بينما يحمل الوطن وهمومه على كتفيه وفى وعاء ذاكرته إلى الأبد، ويبدو بالتالى، محكوما بالعذاب الأبدى.

لكن المخرج يختتم فيلمه ببصيص من الأمل عندما يجعل الطفل الوليد، الذى تتجبه الزوجة لبطلنا، رمزا لاستمرار رحلة المعرفة والوعى والرغبة فى التغيير. تغيير الوطن وتعير العالم لكى يصبح أكثر جمالا وحبا وانسجاما.

والعالم عند جيريما ينطلق من القرية، من البيئة المحلية الخاصة، إلى الدنيا الفسيحة، ولعل هذا البعد فى الفيلم هو ما يضيف عليه لمسة إنسانية ويجعل الجمهور فى العالم يتفهمه ويتعاش مع شخصه، وينفعل بصوره ولقطاته.

فيلم "فروست/ نيكسون" الإعلامى والسياسى والمبارزة النهائية

قبل مشاهدة فيلم **فروست/ نيكسون** (2008) Frost/ Nixon، كانت هناك ثلاثة أسباب تدعو إلى التشكك فى مدى نجاح هذا الفيلم. أول هذه الأسباب أن موضوع الفيلم معروف مسبقا، فهو يدور حول سلسلة المقابلات التليفزيونية الشهيرة التى أجراها الإعلامى البريطانى **ديفيد فروست** قبل أكثر من ثلاثين عاما، مع الرئيس الأمريكى الأسبق ريتشارد نيكسون الذى كان أول رئيس فى تاريخ الولايات المتحدة يرغب على تقديم استقالته ومعادرة البيت الأبيض فى أعقاب مضاعفات فضيحة ووترجيت.

وكان التساؤل هنا. ما الجديد الذى يستطيع أن يقدمه لنا مخرج مرموق مثل رون هاوارد، فى موضوع "جامد" بطبعه كهذا، بل لا يبدو أنه يمكن أن يكون مناسباً للسينما. ثانياً: الفيلم مقتبس عن مسرحية للكاتب البريطانى بيتر مورجان، الذى أعد بنفسه لسيناريو عن مسرحيته لهذا العمل الجديد، فكيف يمكنه أن يحول عملاً مسرحياً بطبيعة شخوصه ومحدودية المكان الذى تدور فيه المبارزة/ المواجهة/ أو المقابلة بين فروست ونيكسون، وهى بلا شك، أساس الفيلم وقلبه كله، إلى حدث- ذروة تشد الجمهور إلى المتابعة، وتثير فيه من الأحاسيس والمشاعر الإنسانية ما يجعله يشعر أيضا بمتعة خاصة خلال المشاهدة.

وإذا كانت المسرحية قد حققت نجاحا كبيرا في عروضها، سواء على مسارح الويبست إند أو بروودواي، فليس من المؤكد أن ينتقل هذا النجاح بالضرورة إلى الفيلم السينمائي فهذا وسيط مختلف تماما.

ثالثا كانت "راما" المواجهة "الحقيقية" بين فروست ونيكسون قد أصبحت ذائعة ومعروفة بل وأصبحت متوفرة للمشاهدة، سواء على اسطوانات رقمية أو عبر شبكة الإنترنت. فهل يمكن أن تهزم المعالجة الدرامية الجديدة الطبعة الأصلية من الحدث. كانت هذه التساؤلات قائمة.

وكانت هناك تساؤلات أخرى تتعلق بدور الكاتب بيتر مورجان نفسه الذي لا شك أنه حقق نجاحا كبيرا في كتابة سيناريو فيلم "الملكة" الذي كان يدور حول ثنائية "بلير/إليزابيث"، غير أن أساسه بالطبع كان شخصية ديانا وما أحاط بموتها، وهي شخصية تمتعت ولا تزال، بشعبية كبيرة في شتى أنحاء العالم. فهل يمكنه أن يكرر نجاحه هنا مع شخصية نيكسون التي لم تعد تثير أحدا في الوقت الراهن.

وربما يكون التحدي أيضا كامنا في كون موضوع نيكسون/ ووترجيت عولج من قبل مرات عدة في عدد من الأفلام لعل أشهرها هو فيلم "كل رجال الرئيس" (١٩٧٦).

أما "مأساة" سقوط نيكسون فقد تناولها اثنان من كبار السينمائيين الأمريكيين الأول هو المخرج روبرت ألتمان في فيلمه الطليعي لجرىء "الشرف الخفي" Secret Honour الذي أخرجه عام ١٩٨٤ ولعب بطولته الممثل الكبير فيليب بيكر هول الذي حمل عبء فيلم يبلغ طوله ٩٠ دقيقة على كتفيه وحده، فلا أحد غيره في الفيلم المونودرامي الذي يكشف تدريجيا عن عمق المأزق الذي وقع فيه نيكسون وأدى إلى خروجه من التاريخ.

وعاد المخرج أوليفر ستون فقدم فيلم "نيكسون" (١٩٩٥) ويروي فيه قصة حياة ريتشارد نيكسون من الطفولة إلى البيت الأبيض وحتى السقوط.

ولم يحقق الفيلم نجاحا يذكر، بل وتعرض لهجوم شديد من طرف أسرة نيكسون التي رفضت اتهامه له بالضلوع في التخطيط لمحاولة اغتيال الزعيم الكوبي فيدل كاسترو. وتكلف الفيلم ٤٤ مليون دولار ولم يحقق من توزيعه في السوق الأمريكية سوى ١٣ مليونا.

ويمكن القول الآن إن كل التساؤلات (الشخصية) المتشككة حول قدرة مورجان/ هاوارد على تقديم عمل سينمائي مقنع يشد المشاهدین قد ذهبت أدراج الرياح بعد مشاهدة الفيلم نفسه.

لا شك أن الفيلم تحفة سينمائية وعمل هنى من الطراز الرفيع، وهو يصمد للمقارنة، بل ويتفوق في نواح كثيرة على أفلام أخرى حاولت الاقتراب من شخصيات حقيقية خصوصا الشخصيات السياسية.

ويعد الفيلم "درسا" للكثير من السينمائيين والممثلين أيضا، في تجسيد مثل هذه الشخصيات.

ولعل السبب الرئيسى الذى ساهم فى نجاح الفيلم أن السيناريو يتعامل مع شخصية نيكسون، ليس بغرض الإدانة "الأيدولوجية" المسبقة (كما تعامل معها فيلم أوليفر ستون مثلا) بل من خلال نوع من الإبحار داخل تلك الشخصية التى مارست السلطة واتخاذ قرارات فى فترة من أهم فترات التاريخ السياسى الأمريكى، ومحاولة اكتشاف مناطق قوتها وضعفها، تجهمها ومرحها، إنسانيتها وصلابتها، استعدادها للمقاومة الفطرية حتى النهاية، واضطرابها لتغليب الحسابات على النقاء وسط أجواء محمومة تلفظها.

كان نيكسون مسؤولا بشكل ما، عن تصعيد الحرب فى فيتنام، وقد واجه بسبب ذلك، أكبر حركة تمرد مدنى عرفتها الولايات المتحدة فى تاريخها.

وكان مسؤولا عن التدخل العسكرى فى كمبوديا وما جرى فيها بعد ذلك من مذبح. إلا أن السياسة الخارجية التى أسند قيادها إلى وزير خارجيته، هنرى كيسنجر، لم تكن أساس سقوطه بل حادثة صغيرة تمثلت فى القبض على خمسة أشخاص كانوا يقومون بتركيب أجهزة دقيقة للتنصت داخل مقر الحزب الديمقراطى فى ووترجيت بواشنطن.

وقد انشق من تلك الحادثة الصغيرة الكثير من التفاصيل المرعبة لى تصل إلى أكر رأس فى الدولة، أى الرئيس نفسه وتؤدى إلى استقالته قبل أن يتم عزله رسميا.

أم فيلم رون هاوارد فيبدأ عندما يعلن نيكسون لشعب الأمريكى استقالته من منصبه ويذهب إلى فيلا خاصة فى كاليفورنيا يعتزل فيها مع الاحتفاظ بعدد محدود من مساعديه.

هناك من ناحية المراسل التلفزيونى البريطانى ديفيد فروست الذى عرف باقتناص الفرص واجراء المقابلات المثيرة مع الشخصيات السياسية، وهو يفكر فى كيفية الوصول إلى نيكسون.

إلا أن الأمر يستغرق حوالى ثلاث سنوات إلى أن يوافق نيكسون على تسجيل ٤ مقابلات تلفزيونية، على ألا تتجاوز كل منها ساعتين، وعلى ألا يتجاوز موضوع ووترجيت فيها أكثر من ٢٠ فى المائة أى الخمس.

ينجح الفيلم فى التمهيد للحدث الكبير أى المواجهة بين الرجلين كما ينجح فى تقديمه للشخصيات الرئيسية والمساعدة. ويقدم أولا شخصية فروست، ويشير بوضوح إلى ما يواجهه على الصعيد المهنى من مشاكل، ورغبته فى استعادة ثقة المحطات التلفزيونية التى يتعامل معها.

بعد ذلك يصور جهوده من أجل الحصول على موافقة نيكسون مقابل ٦٠٠ ألف دولار، وهو مبلغ كبير بمقاييس الفترة، بل إن فروست يقامر ويدفع من جيبه الخاص ٢٠٠ ألف دولار كدفعة مقدمة مقابل الحصول على موافقة نيكسون النهائية.

ويدخل فروست إلى المقابلات المنتظرة قبل أن يتمكن بعد من بيعها لمحطات التلفزيون، بل ويواجه فى البداية رفضا أو اعتذارا أو تلكؤا من معظم مديرى المحطات الذين يعرض عليهم الأمر.

ويجعل هاوارد من المواجهة بين فروست ونيكسون نوعا من المبارزة بين فروست الذى يمثل "الضمير الجمعى" للناس- المشاهدين- أهل المهنة الإعلامية من ناحية، وبين نيكسون، رجل السلطة الرئيس الذى حقق أيضا ما لم يحققه أحد (التقارب من الصين والاتحاد السوفيتى ونهاية الحرب الباردة)- العقل اليقظ للمحاكى الفذ- المفاوض البارع، وأخيرا الأسد الجريح الذى سيستमित دون شك، فى الدفاع عن صورته حتى النهاية.

أما ما يميز الفيلم أنه ينطلق من الواقع المعروف لكى ينسج ويضيف من الخيال القريب جدا مما يمكن أن يكون قد حدث بالفعل استنادا إلى إمكانية حدوثه، وليس إلى وثائق خفية، وبذلك يضيف على الدراما الكثير من الروتق ولسحر والجمال والمتعة أيضا.

قبل المقابلة النهائية بينهما، فى أحد أهم مشاهد الفيلم، يجلس ديفيد فروست داخل جناحه الفندقى حزين مكتئب بعد أن بلعته أنباء سلبية عن ستعاء التلفزيون الأسترالى عن خدماته.

ويرن جرس الهاتف بعد منتصف الليل. يتصور فروست أنها صديقتها التى ذهبت تأتى ببعض المأكولات، اتصلت لسؤاله عما يريد أن تأتية به. يرفع السماعة، ويردد دون اكتراث هامبورجر.

على الطرف الآخر يأتى الصوت العميق المميز لنيكسون. ويستمر الحوار بين الرجلين. الأول الذى فوجئ بالاتصال يصغى فى اهتمام شديد لكل كلمة. والثانى الذى يبدو عليه أثر الافراط فى تناول الخمر، يحاول بطريقة ما، أن يستميل فروست إلى جانبه وأن يؤثر عليه ويتلاعب بمشاعره، فيذكره أن كلاهما ينتميان إلى نفس الطبقة، المتوسطة الأدنى

اجتماعيا، ولا بد أنه مثله، تعرض أثناء دراسته هي كمبودج، لنوع من النبذ والازدراء من جانب الطلاب المنتمين للطبقات الأرستقراطية الأعلى.

المكاملة تكشف أكثر، عن إحساس نيكسون بالضعف وبالرغبة في مداراة الضعفاء، واستجداء التعاطف حتى يؤثر على محاوره الذي لا شك أنه يستعد، بعد عدم نجاحه تماما في الجولات الثلاث الأولى، للإجهاز على خصمه في الجولة الأخيرة عندما سيكون محور حديثهما هو وترجييت.

نيكسون في الجولات الأولى يتبع تكتيكا يتلخص في الإسهاب والسرد الذي يخرج عن موضوع السؤال، لإنهاك خصمه وبلبلته وتفادى الإجابة على أسئلته المباشرة.

إلا أن الفريق المساعد لفروست يساعده على استجماع أطراف موهبته الصحفية والإقدام على تسديد الضربة القاضية لنيكسون كما نرى بالفعل.

وفيلم من هذا النوع يعد درسا للسينمائيين المغرمين بتناول الشخصيات الحقيقية، لكونه يستند حقا إلى ما حدث لكنه يتحرر ويترك العنان لنفسه في تخيل الكثير، سواء من المواقف، أو الحوار، أو التفاصيل التي تضيف الطابع الإنساني على شخصيتي نيكسون وفروست.

وطريقة بناء السيناريو الشكل الذي اتبع في هذا الفيلم لا تعتمد على استعادة وقائع التاريخ وإعادة صياغتها ووضعها على لسان الشخصيات كما نرى مثلا في المسلسلات العربية التي تصور حياة الشخصيات السياسية، بل على حوار يستند حقا إلى المعرفة بالشخصية، لكنه حوار الفلم، حوار فنان الفلم تبع من خياله الشخصي واجتهاده في تقديم "تفسير" أو "معالجة" جديدة للشخصية، وهو ليس فقط أمرا مشروعاً في الفن، بل ضروريا.

ويتيح الفيلم درسا آخر من ناحية الأداء التمثيلي، فلا شك أن أحد أبرز العوامل المؤثرة في الفيلم ترتبط بالأداء العبقري للممثل **فرائك لانجيل** في دور نيكسون.

إنه لا يسعى هنا إلى محاكاة نيكسون الحقيقي، ربما كان يجيد التعبير بنبرة صوت مشابهة لنبرة صوت نيكسون ولهجته، وربما يذكرنا به أيضا في انحناءاته الشهيرة وإشارته بإصبعه في وجه محدثه.

إلا أن **لانجيل** يخلق من شخصية نيكسون الدرامية في الفلم شخصية أخرى، من لحم ودم، لها انفعالاتها وأحاسيسها الخاصة، التي تجعلك تتعاطف معها حيناً، وتتحفظ عليها حيناً آخر، وترفضها وتدينها حيناً ثالثاً، لكنك لا تملك إلا أن تبقى مشدوداً إليها رغم

معرفتك بما انتهت إليه الأحداث قبل أكثر من ٢٠ عاما .
وما يبهرننا في أداء الممثل هذا ليس إجادته للمحاكاة بل لتجسيد ملامح الشخصية كما يفهمها هو ويستوعبها ويهضمها ويعبر عنها .
هذا ممثل كبير بحجم الحياة نفسها . إنه يعبر بنظرات عينيه ويديه ومشيته، وطريقته في الجلوس، وصوته، وطريقته في تحريك عضلات وجهه، منتقلا من القوة إلى الهدوء، ومن السكينة، إلى التحدى الجامح، ومن العضب الشديد، إلى الرقة والكشف عن روح المرح الكامنة أيضا .
وقد نجح الممثل **مايكل شين** (الذى ارتبط بدور تونى بليز) فى أداء دور فروست الناعم، المتأنق، الذى يهتم بصورته الخارجية، ولا يكشف كثيرا عن حقيقة مشاعره، هو ينتقل من الضعف إلى القوة، ومن الاعتماد على مساعديه إلى البحث المضنى بنفسه عن الثغرات التى يهاجم منها "خصمه" المفترض .
إن **رون هاوارد**، مخرج " العقل الجميل " يضيف إلى رصيده الكثير، ويكفر عن خطيئته السينمائية فى " **شجرة دافنشى** " بهذا العمل الكبير حقا .

فيلم "المصارع" عمل يحمل الكثير من المشاعر الإنسانية

أساس فيلم "المصارع" (٢٠٠٨) The Wrestler، وأساس كل فيلم كما كانت قناعتى دائم ولا تزال، السيناريو، وهو هنا ممتاز من كل النواحي. شخصيات رئيسية محدودة ومحددة وواضحة المعالم، ثلاث شخصيات تحديدًا لا أكثر.. أولها الشخصية الرئيسية الأولى لبطلنا، وهو نموذج لما يعرف دراميا بـ "نقيض البطل" anti-hero وهو مصارع قارب على نهاية مسيرته ولم يعد يمكنه تقديم المزيد بعد أن أصيب بنوبة قلبية أولى قد تعقبها وفاته إذا لم يغير طريقة حياته ويعتزل المصارعة الحرة. وهو نموذج أيضا للشخص الوحيد الذى يعانى من جفاف فى حياته الخاصة، افترق منذ سنوات صويلة عن ابنته الوحيدة بعد ان هجر الحياة الزوجية، يسعى لإقامة علاقة حميمية مع امرأة تعمل راقصة ستريتيز فى ملهى ليلي، لكنها أيضا تتجه نحو نهاية الطريق، وابنة ترفض التسامح مع والدها الذى تنكر لها وأهملها عندما يعود إليها اليوم يطلب استئناف علاقة الدم ولكن بعد أن تجمد أو كاد فى عروق الابنة التى تبدو وقد استعنت أيضا عن كل الرجال، وفضلت العيش مع فتاة. السيناريو صحيح أنه تقليدى فى بنائه وشخصياته بل وربما أيضا فى حبكة، إلا أنه يمتلئ بالكثير من التأملات والأفكار التى تردنا إلى أنفسنا، لنطرح من التساؤلات ما يتعلق بمسار الحياة نفسها.. إلى أين تسير بنا، وهل يصلح لها أن نتطلع إلى الوراء، إلى ما مضى، ومتى يمكننا حقا تعويض ما فات وتحقيق ما شغلنا الحياة عن تحقيقه لأنفسنا ولأحبائنا من حولنا، قبل أن يتأخر الوقت.

عمل المخرج

السيناريو الجيد وحده في السينما لا يصنع فيلما جيدا بالضرورة إلا إذا كان هناك إخراج جيد، وهنا لا شك أن إخراج **دأرين أرونوفسكى** واثق ومتمكن، فهو يدرس جيدا مشاهدته ولقطاته.. حركة الكاميرا الرصينة وانتقالاتها المتناسبة تماما مع سيكولوجية التعبير في المشهد، والتي أحيانا ما تكون محمولة على الكتف، مهتزة يهتز معها منظور الصورة في لحظات التأرجح النفسى الشديدة التى يمر بها بطلنا المصارع راندى روبنسون (**ميكى رورك**)، كما يعرف كيف ينتزع من الممثلين أقصى ما لديهم، وهو الذى نجح أساسا فى إسناد الأدوار إلى الممثلين الذين يعرف أنه سيتمكن من الحصول على ما يريد منهم. ويجيد أرونوفسكى التحكم فى الإيقاع الخاص داخل كل مشهد، فلا توجد أى لقطة زائدة أو شئ ناقص فى هذا العمل البديع المثير للكثير من التأملات.

أرونوفسكى يعرف جيدا متى يقطع اللقطة، ومتى ينتقل من لقطة إلى أخرى، ومتى يستخدم الموسيقى، ومتى ينتقل إلى الصمت. إنه ينتقل أحيانا من لقطات المصارعة العنيفة إلى لقطات لبطلنا والمساعد يضمّد جروحه بعد انتهاء مباراة الملاكمة بالفعل، ويمهد تمهيدا جيدا للسقوط البدنى الذى يكتشف بعده بطلنا انه أصيب بنوبة قلبية.

ويجيد **أرونوفسكى** إجابة أقرب إلى تجسيد الحياة الحقيقية، فى إخراج مشاهد المصارعة، لحرّة العنيفة، لكنه ينجح أيضا فى إخراج الكثير من المشاهد المليئة بالشاعرية والرقّة مثل المشهد الذى يدور بين راندى وابنته عندما يحضر لها هدية ثم يصطحبها فى نزهة سيرا على الأقدام ثم يدخل الاثنان إلى قاعة دائرية فسيحة لكنيسة مهجورة مزينة بالنقوش البديعة حيث يرقصان معا رقصة تعبر عن رغبة خجولة مترددة من جانب أب يرغب فى استعادة ابنته لكنه لا يعرف تماما كيف، وفتاة أصبح لأب عندها أثرا من آثار الماضى لكنه موجود أمامها الآن من لحم ودم.

نور الأداء

ولا شك أيضا فى براعة الأداء التمثيلى الممتاز من كل الممثلين، وعلى رأسهم **ميكى رورك**، الذى يستخدم كل ما لديه من خبرة تمثيلية وشخصية، فى هذا الفيلم ويجسدها فى تعبيره بالعينين وباليدين وبالجسد عموما، كم يتحكم تماما فى نبرة صوته، وفى نظراته الزائفة الحائرة بعد أن بات مشرفا على أعتاب النهاية، وبعد أن وجد نفسه عاجزا عن تغيير حياته، مدركا أنه عاش بالمصارعة ويجب أن يموت أيضا بالمصارعة.. العمل الوحيد

الذى يجيده والذى يمنحه متعة الإحساس بالعالم.. من خلال جمهوره الذى ينتظره ويهتف باسمه ويطالبه بالفوز بأى طريقة وبكل طريقة.

ميكى رورك، العائد بقوة فى هذا الفيلم لاستعادة مجده المفقود، يستحق دون شك جائزة جولدن جلوب التى فاز بها، ولم يحصل عليها فى هينيسيا بعد أن فاز الفيلم بالأسد الذهبى، لأن قانون المهرجان يحرم منح أى جائزة أخرى إلى الفيلم الفائز بالجائزة الكبرى.

تعليق حزين

فيلم "المصارع" تعليق حزين على ما يحدث للفرد فى مجتمع لا مكان فيه إلا للقوى الذى يمكنه أن يبيع جسده من أجل إسعاد الآخرين.. تماما مثل تلك الراقصة.. راقصة التبرى التى يقلقها كثيرا أنها أوشكت أيضا على فقدان قيمتها فى السوق كسلعة، لكنه أيضا فيلم عن الحياة عندما تستبد بنا وتدفعنا إلى الاختيار الصعب. إما أن نحياها محرومين من السعادة التى ننشدها ونتطلع إليها ونحن قرب نهاية الطريق، أو نعجل بالنهاية ونحن ما زلنا نتمتع بصورة البطولة والنصر.. حتى لو كانت هذه الصورة زائفة

فيلم "المصارع" عمل كبير، لا يعيبه أبدا أنه من الأفلام التقيدية فى الشكل، فالعبرة دائما وأبدا، كما سأظل أردد دائما، بمقدار الصدق فى العمل الفنى، بل وفى كل عمل. وفى هذا الفيلم الكثير من الصدق فى الصورة، وفى الأداء، وفى الإخراج.. لذلك فإنه سيبقى فى الذاكرة.

فيلم "جران تورينو" لكلينت إيستوود: تأملات في معنى الحياة والموت

جران تورينو (2008) Gran Torino هو الفيلم الثاني الذي يخرجه **كلينت إيستوود** خلال عام واحد بعد "التبديل" (أو المبادلة أو الاستبدال)، موضوع يليق بـ **كلينت إيستوود** لذي تقدم بع العمر الآن (٧٨ عاما) كما يليق بممثل ومخرج أصبح يميل أكثر إلى التأمل في معنى الحياة والموت بينما يتأهب لاستقبال الموت.

من السطح يبدو هذا الفيلم كما لو كان عملا يدور أساسا حول العنصرية، اختلاف الأجناس والاحتكاك الذي ينشأ بالضرورة خاصة عندما يكون المحور رجل عجوز هو وولتر كوالاسكي (إيستوود).. كان مقاتلا سابقا في الحرب الكورية في أوائل الخمسينيات، وعاملا في مصنع للسيارات يظل مرتبط بذكره من خلال الشيء الوحيد العزيز على قلبه وهو سيارة الجرند تورينو من عام ١٩٧٢.

هذا الرجل يصبح وحيدا تماما في الحياة بعد وفاة زوجته (التي تقام جنازتها في المشهد الأول من الفيلم)، فهو متفصم الصلة بولديه وأحفاده الذين لا هم لهم إلا ترقب أن يرثوا ما لديه بعد وفاته، بل إن حفيدته التي لا تتورع عن حضور الجنازة بلباس يكشف عن بطنها، لا تتورع أيضا عن سؤاله مباشرة عن مصير سيارته العزيزة بعد موته بل وتطالبه بأن يهبها لها، ويسعى ولده وزوجته إلى إيداعه بيتا للعجائز المسنين للاستيلاء على منزله ومتعلقاته.

لكن وولتر ليس ضحية عاجزة بل رجل يمتلئ بمشاعر عنيفة في داخله، لا يخفى عنصريته تجاه جيرانه من الصينيين الذين وفدوا إلى تلك البلدة الأمريكية الهادئة، وتتبع نظراته الرافضة لهم من ماضيه حيث قتل الكثير من الكوريين في الحرب ولا يزال يحتفظ بمسدس ضخّم ويندقية. ولا يكف وولتر عن تعليقاته العنصرية. وهو يرفض جيرانه ويرفض ولديه وأحفاده، كما يرفض الكنيسة ومحاولات القس الكاثوليكي دفعه للعودة للكنيسة والاعتراف، بل وعندما يحدثه القس الشاب عن الحياة والموت يتساءل وولتر بحدة ماذا تعرف أنت عن الحياة والموت. ويروي له جانباً مما خبره خلال الحرب من مأس ما زال تأثيرها قائماً عليه. وعندما يسأله القس: وماذا عن الحياة؟ لا يعرف كيف يجيب، بل إنه يوافق القس على أنه عاش حياة فارغة.

فيم "جران تورينو" إذن يدور في هذا الإطار، في إطار بحث رجل موشك على الموت، خاصة أنه مريض، غالباً بسرطان الرئة، عن التصالح مع نفسه، بل وبحثه عن "الخلاص" ولكن بمفهوم ديني مباشر.

إنه كرجل يؤمن بضرورة إحقيق الحق ولو لحد لتزمت، يتحول في موقفه من معاداة جيرانه الصينيين إلى مدافع عن ولدهم الشاب الساذج الذي تسعى عصابة من الصينيين الأثقياء لضمه إليها بشتى لطرق، ويعتدون على شقيقته وينتهي الأمر أيضاً إلى اغتصابها. لفيلم يدور حول ثنائيات كامنة مثل الآن والأخر، الحياة والموت، الحقد والتسامح، الآباء والأبناء، النظرة إلى النفس والنظرة إلى الآخر، هل تظهر بالاعتراف أم بتقديم عمل صالح.. وغير ذلك.

يتصدى وولتر لعصابة الأثقياء كرجل يؤمن بالحق والعدل، بالعنف تارة، وبالتهديد تارة أخرى، ويتبنى الشاب الصيني وشقيقته في نوع من "التعويض" عن انتقاده العلاقة مع ولديه وأحفاده، ويكتشف أن "الأخر" .. الجار .. المختلف، لديه ليس أقل أو أدنى بل لديه أيضاً حكمته الخاصة وثقافته التي تمتلئ بالحب والاحترام.

ما ينتهي إليه الفيلم يكشف عن جوهره: هذا الإنسان الذي يكتشف نفسه من خلال علاقته مع الآخر، ويعرف أخيراً معنى لحياته عندما يقرر أن يهب كل ما يملك للآخرين بل ويهب أيضاً حياته عندما يتصدى وحيداً لعصابة الأثقياء، دون سلاح لكي يورطهم في قتله بالرصاص وبالتالي يتم تدمير حياتهم بطريقة قانونية تماماً، فهو يفقد حياته، ويقضون هم حياتهم خلف القضبان، ويفوز الجار الصيني الشاب بسيارة الجراند تورينو بعد أن تعلم من وولتر كيف يصبح رجلاً، يواجه الحياة.

يختلف الفيلم كثيرا عن أفلام **إيستوود** الأخرى رغم ما أشار إليه البعض من علاقته بأفلام "**هارى القنر**" أو بالأحرى بشخصية هارى كالاهان الذى يقوم بتنفيذ القانون بيديه، أى بتصفية خصومه الذين يعرف أنهم مدانون بنفسه. ورغم خشونة الشخصية الرئيسية من الظاهر، إلا أنه يعد هنا تجسيدا لأبناء جيله ولمفاهيم عصره، وأسيرا لتجربته الشخصية القاسية فى الحرب أيضا. لكنه أيضا يفتح عينيه على حقيقة أنه لم يعيش الحياة كما ينبغي ولم يفهمها على حقيقتها، ويتجه إلى نوع من "التكفير" بالتضحية بالنفس، ليس بالضرورة من أجل الآخر، بل من أجل تقديم "قيمة" عظيمة فى الحياة قبل أن يودعها هذا فيلم بسيط، بديع، رقيق، حافل بالإشارات المرححة رغم قدمة الشخصية الرئيسية وتشدها. ولعل أداء **إيستوود** هنا يضيف عليها أيضا رونقا خاصا، هذا الأداء السهل البسيط المعبر الواثق إن **إيستوود** هو الذى يحمل الفيلم كله على كتفيه، ويبدو كالأستاذ الذى يعلم الممثلين الآخرين فى الفيلم كيف يتعاملون معه دون وجل.

كلينت إيستوود أعلن أن هذا الفيلم سيكون الأخير له كممثل. وأقول إنه ربما يصبح أيضا الفيلم الأخير له كمخرج.. ففيه نوع من إعادة اكتشاف الذات دون أن يكون بالضرورة يدور حول "الرؤية لذاتية".

الفيلم الفرنسي "نبي" لجاك أوديار هل هو فيلم عنصري حقا؟

من أهم وأفضل الأفلام التي عرضت في مسابقة مهرجان كان ٢٠٠٩ الفيلم الفرنسي "نبي" A Prophet للمخرج جاك أوديار.

كان هذا الفيلم، عن حق، من أكثر الأفلام ترشيحا للفوز بالسعفة الذهبية، إلا أن السعفة ذهبت إلى "الشريط الأبيض"، ليحصل "نبي" على الجائزة التالية في الأهمية، أي الجائزة الكبرى للجنة التحكيم.

وقد بلغ الأمر حد أن كتب أحد النقاد في إحدى المطبوعات التي تصدر خلال المهرجان يقول إنه إذا لم يحصل هذا الفيلم على جائزة رئيسية في كان "فسيشهد شاطئ الكروايت أعمال شغب"!

كنت من المعجبين بالفيلم لأسباب عديدة، تتلخص في أنه جاء متكاملا في بمائه ومستوى إخراجه وتمثيله، ورغم أنه أحد "أفلام السجن" التي يمكن عادة توقع ما سيحدث فيها إلا أن مدخله إلى موضوعه وطريقة معالجته له تحقق المتعة والترقب وإثارة الفكر أيضا، فهو، يتيح مساحات جيدة للتفكير والتأمل.

هذا فيلم عن شاب من عرب فرنسا (جزائري الأصل) يدعى "مالك" يدخل السجن بتهمة لا نعرفها، لكي يقضى ست سنوات، حيث يصبح عرضة لاضطهاد بشع من جانب عصابة إجرامية كورسيكية ينزعها "قيصر" الذي يرغبه على القيام بكل الأعمال القذرة بل وحتى

لتجسس لحسابه على الفئات الأخرى من المجرمين، ويحظر عليه الاختلاط بأقرانه من العرب أو المسلمين الذين يقضون عقوبات داخل السجن.
"مالك" من الأصل، يبدو نموذجاً للامتى، بل هو أقرب إلى طفل ولد وألقى به داخل العالم "الحقيقى" لى يتعلم كيف ينجو ويستمر فى الحياة

الإنسان والهوية

وهو يبدو منفصلاً عن جذوره الثقافية، لا يتشبث أصلاً بالتقاليد والقيم الإسلامية. وعندما يسأله الحارس عند استكمال إجراءات إدخاله السجن، ضمن أسئلة أخرى بالطبع هل تأكل لحم الخنزير؟ يتردد فى البداية، ثم يوافق.

إنه الإنسان العربى فاقد هويته، الذى يريد أن يحيا وأن يتجاوز محنة السجن بأى ثمن، لكنه أيضاً يتمتع بذكاء من نوع خاص، ويتعلم من خلال الإنصات والاحتكاك كيف يستغل الثغرات لحسابه، ثم يحقق انتقامه الشخصى من الذين أهانوه وأذلوه ويوجه لهم الصربة القاضية. وفى هذا السياق أيضاً هو فيلم عن "البقاء" بالمعنى الوجودى.

يكلفه "قيصر" زعيم الكورسيكيون بقتل سجين عربى يدعى "رجب"، باستغلال شذوذه الجنسى وميله نحو "مالك". وتهدهه عصبة الكورسيكيين بالقتل فى حالة تخاذله. ويحاول مالك تنبيه إدارة السجن لكنهم يسلمونه لقيصر لى ينال عقاباً بدنياً كفيلاً بإقناعه بالقيام بالمهمة البشعة. ويضطر بالتالى، فى أحد أكثر مشاهد السينما عنفاً، إلى قتل مالك رجب بشفرة حادة صغيرة كان يخفيها داخل فمه كما دربه على استخدامها الكورسيكيون، فبقطع الشريان الأكبر فى رقبة رجب ويتناثر الدم فى أرجاء الزمالة.

لا أريد أن أستطرد فى سرد أحداث هذا الفيلم المثير، لكن "مالك" يصبح عين الكورسيكى "قيصر" على السجناء خاصة السجناء العرب، بل ويحصل له الكورسيكى لذى يسيطر بنفوذه على إدارة السجن، على تصاريح بالخروج من السجن من وقت لآخر، لقضاء يوم واحد فى الخارج حيث يقوم بمهام لحسابه، لكنه ينجح فى استغلال لفرصة المتاحة للقيام بأعمال لحسابه الخاص أيضاً بالاشتراك مع صديقه "رياض" الذى كان زميلاً له فى السجن ثم خرج. ويتعرف مالك على أسرة رياض زوجته وابنته، ويوصيه رياض بهما خيراً فى حالة وفاته وهو المريض بسرطان البروستاتا.

وينتهى الفيلم بعد أن يتحول مالك من سجين مبتدئ يرضخ كعبد ذليل لعصابة الكورسيكيين، إلى إمبراطور فى عالم الإجرام، تخشاه العصابات المنافسة، بعد أن يقضى تماماً على نفوذ "قيصر" ويذله.

ويكون مالك خلال رحلته في العالم السفلي، وتعرض حياته للخطر المميت أكثر من مرة، قد اكتشف تدريجياً أن ولاءه الحقيقي هو لثقافته ولرفاقه ولأناء جلده، فيترك في النهاية حقيبة تمتلئ بعشرات الآلاف من الدولارات استولى عليها من إحدى عصابات تحارة المخدرات بعد معركة دموية، في المسجد الذي يؤمه رفاقه في الدين، فربما يكون في هذا سبيله إلى الخلاص.

فيلم "نبي" جاء اسمه بعد أن يتنبأ مالك بمهاجمة حيوان برى (غزال) السيارة التي كان يستقلها مع صديقه رياض وهو ما يتحقق بالفعل، وبذلك ينجو رياض من الموت، فيتساءل بدهشة هل أنت نبي لكي تعرف ما سيحدث.

الفيلم والعنصرية

هذا فيم عن البحث عن الهوية، عن العنصرية المقيتة التي تجعل السجن رمزا مصغرا للمجتمع في الخارج حيث يمارس الأقوياء القهر على الضعفاء، كما يمارس الآخرون (الكورسيكيون) عدوانهم العنصري الفظ بتعليقاتهم المهينة لمالك وأصله العربي والإسلامي طوال الوقت وهو أيضا فيلم عن فساد مؤسسة الشرطة والسجون الفرنسية وخضوعها المهين للمجرمين والأشقياء وتجار المخدرات، على نحو يذكرنا بفيلم آخر عظيم هو "التهقيق المدنى.. إنس الموضوع" من عام ١٩٧٢ L'istruttoria è chiusa dimentichi للمخرج الإيطالي داميانو داميانى. ولا أدري كيف يمكن قراءة فيلم كهذا على اعتبار أنه "يكسر" العنصرية في حين أن المتفرج يشاهد الفيلم من زاوية التعاطف التام مع مالك (ضحية لعنصرية) من البداية إلى النهاية.

إنه ينجح وهو الأمي، في تعليم نفسه القراءة والكتابة داخل السجن، بل وينجح أيضا في تعلم لغة الكورسيكيين ويتمكن بذكائه الخاص، عن طريق الإنصات إلى أحاديثهم ومراقبة حركات شفاههم، من معرفة نقاط الضعف في علاقاتهم ويستعبرها لحسابه الخاص، وهو يغير موقفه في النهاية، فينتقل من معسكر الكورسيكيين إلى معسكر العرب المسلمين داخل السجن الذين كان يرفض أى علاقة بهم في البداية وكانوا هم يعتبرونه "خائناً".

وعندما يغادر السجن في النهاية تكون في انتظاره أرملة صديقه رياض وابنته اللتين سيتولى هو رعايتهما بعد وفاة صديقه في لمسة وفاء جديرة بالإعجاب، بل ويشير الفيلم أيضا إلى أنه سيحقق وصية صديقه الراحل ويتزوج من أرملته ويكفل ابنته.

لهذه الأسباب أظن أن القراءة المحايدة الموضوعية للفيلم تقول إنه فيلم يناهض العنصرية ويستكرها، ويجعل من شخصية "مالك" شخصية لها جاذبيتها، يتماثل المتفرج

معها، ويتعاطف، كما يتمنى لو يتمكن من القضاء على حفنة الأشرار العنصريين الذين ظنوه لقمة سائغة يمكنهم أن يفعلوا به ما يشاؤون.

الفيلم يدور في أوساط المجرمين داخل السجن، وإن كنا لا نعرف طبيعة الجريمة التي كانت سببا في دخول مالك السجن، ويشير الفيلم على نحو ما، إلى أنه ربما يكون قد حكم عليه ظلما بسبب أصله العربى، ويجعله السيناريو شخصية لا تميل في البداية إلى العنف، بل ويرفض بإصرار ارتكاب جريمة قتل، غير أنه يجد نفسه مضطرا إليها اضطرارا بعد أن يتعرض لتهديدات الشيطان الكورسيكى العنصرى "قيصر" الذى يدينه الفيلم ويقدمه فى أبشع الصور وأكثرها قسوة.

نعم هناك أيضا كلام عن الدين الإسلامى يرد على لسان "رجب" الشاذ الذى قتله مالك، والذى يعود فيظهر له خلال الفيلم فى مشاهد شبه سيربالية على هيئة رؤى وأحلام وهواجس وكوابيس، تعكس نوعا من تأنيب الضمير. لكن هذه الأحاديث التى تدور حول كيف كان النبی محمد أمياً، وكيف تمكن من القراءة بعد أن أمره جبريل (عليه السلام) بذلك مع نزول القرآن الكريم، لا يمكن تفسيرها على أنها أحاديث مسيئة للإسلام على أى مستوى، بل هى أحاديث تعكس تغلل الثقافة الإسلامية فى نفوس العرب حتى لو كانوا من السجناء، بل وخاصة بعد أن يصبحوا سجناء فيعودون إلى الله وإلى الاحتماء بالدين من الشر المحيط لهم، وليست مشاهد أداء الصلاة جماعة داخل السجن سوى تأكيد على هذه الفكرة، وليس إهانة الإسلام بدوافع عنصرية.

نور المخرج

من السحبة القبية، نجح المخرج **جاءك أوديار** تماما فى خلق لأجواء الخاصة داخل السجن، وتنفيذ المشاهد الصعبة خارجة المطاردات والاشتباكات العنيفة بالأسلحة، والتصفيات المتبادلة بل إنه يجعل بطله يبدو مثل طفل يشعر بتوتر مشوب بالسعادة، أو الشاب الذى ينمو وعيه بنفسه، بذاته، بحقيقة جذوره وثقافته وانتمائه، ومعرفته بضراوة العالم المحيط به الذى لا يقلل سوى الأقوياء، وهو يركب الطائرة للمرة الأولى فى حياته، أثناء إحدى المرات التى يحصل فيها على إفراج مؤقت، لكنى يؤدى مهمة خاصة كلفه بها قيصر فى مارسيليا، وكأنه يتخلص من أحمال تشده إلى الأرض فى اللحظة التى ترتفع فيها الطائرة إلى السماء.

ويستخدم **أوديار** الإضاءة استخداما مبدعا، فيحيط وجه بطله بالظلال فى المشاهد الأولى بعد دخوله السجن، ويركز على نظرات عيبيه الطفولية المتطلعة الخائفة، كما يهتم بإبراز تلك الانفعالات من خلال اللقطات القريبة "كلوز أب"، كما ينجح فى خلق إيقاع

متماسك ومتدفق، وتحقيق توازن داخلي في بناء الفيلم، في انتقالاته بين المشاهد المختلفة ساحة السجن، الزنارين، خارج السجن، الإدارة.. وغير ذلك، وبما يحافظ على الإيقاع العام للفيلم، فلا يشعر المتفرج بطوله رغم أنه يصل إلى أكثر من ساعتين ونصف الساعة. ولعل سيطرة **أوبيار** المدهشة على أداء مجموعة الممثلين وراء ذلك الرونق والقوة الكامنين في هذا العمل السينمائي الكبير الذي يعيد للسينما قوة تأثيرها وقدرتها على رواية قصة ذات دلالات شتى بطريقة فنية جديدة.

وقد نجح الممثل الجزائري الأصل **طاهر رحيم** الذي جاء إلى السينما من خارج عالم التمثيل، ووقف للمرة الأولى أمام الكاميرا في هذا الفيلم، في تقمص الدور الرئيسي، دور مالك، ببراعة جعلت الكثيرين يرشحونه للفوز بجائزة أحسن ممثل في مهرجان **كان**. وقد نجح رحيم في التعبير بعضلات وجهه ونظراته الطفولية المدهشة التي تزداد ذكاء وتكشف عن نضج شخصيته عبر الفيلم، خاصة في لقطات "الكلوز أب" القريبة التي يهتز أمامها الكثير من الممثلين خاصة المبتدئين والذين لا سابق خبرة لديهم.

وأخيرا، لعل أفضل رد على اتهام هذا الفيلم بالعنصرية أن كاتب السيناريو الأصلي للفيلم هو **عبد الرحيم بفرى** (عربي)، واشترك في كتابة الحوار والتمثيل عدد من الممثلين العرب المحترفين وغير المحترفين مثل **عادل بن شريف** و**هشام يعقوبي** و**رضا الكاتب** و**فريد الوردى** و**سالم كالي** و**فؤاد ناصح** و**علاء أوموزان**.

"فيلم "نقيض المسيح" لـ لارس فون ترايير: اعتداء فظ على الذائقة البصرية

لكل دورة من دورات مهرجان كان السينمائي فيلمها الصادم أو "فضيحة المهرجان" حسب تسمية لتي تطلقها الصحافة الشعبية عادة. هكذا اعتدنا منذ نحو عشرين عاما، كان لفيلم-فضيحة ذات مرة، هو فيلم "غريزة أساسية" Basic Instinct بطولة شارون ستون صاحبة اللقطة الشهيرة لتي تكشف فيها عما بين فخذه، ثم فيلم "اصطدام" Crash للمخرج ديفيد كروننبرج عام ١٩٩٥ بمشاهد الغريبة التي تجسد العلاقة بين الذة الجنسية والألم، ثم حادت فضيحة أخرى تمتلكت في فيلم "غير قابل للعودة" Irreversible بعد ذلك بحمس سنوات

أما هذا في مهرجان كان ٢٠٠٩ فكان الفيلم الذي يستحق لقب الفيلم الفضائحي عن حق هو فيلم "نقيض المسيح" Antichrist أو المسيح الدجال أو ضد المسيح أو الشيطان للمخرج الدنماركي لارس فون ترايير، وكل هذه التعبيرات صحيحة تماما، وإن لم تكن هناك في الفيلم شخصية يتجسد فيها هذا المعنى، بل إن المعنى عام يشمل "الرؤية" نفسها التي يقدمها هذا السينمائي المتطرف في خياله في فيلمه هذا الذي شاء أن يكتفئ أي معلومات عنه قبل وأثناء وبعد الانتهاء من تصويره، إلى أن عرض أخيرا ضمن مسابقة المهرجان في عرضه العالمي الأول.

جاء المخرج الدنماركي لارس فون ترايير إلى مهرجان كان للمرة الأولى عام ١٩٩١ بفيلم "أوروبا" Europa وكان وقتها في الخامسة والثلاثين من عمره، وراءه تجربة جماعة

"دوغما ٩٥" Dogma 95 التي تزعمها وأسس لها نظريا وعمليا والتي سرعان ما انتهت إلى الإفلاس، بالإضافة إلى عدد من الأفلام التي صورها.

أما "أوروبا" فكان مفاحة مدهشة لعشاق سينما الفن، تجربة جديدة في استخدام لغة السينما أبعاد الصورة وأعماقها، حركة الكاميرا الطويلة المعقدة التي تعبر كل الحواجز وتخترق المحظورات، العين التي تراقب دون أن نراها، شريط الصوت القادم مما وراء المحيط الأرضي وكأنه صوت القدر، والبطل- اللابطل الذي يسير كالمنوم إلى مصيره في ألمانيا العام صفر" أى في الأشهر الأولى بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

كنت موهبة **فون ترايبير** تعلن عن نفسها بوضوح في هذا الفيلم الذي توقع كثيرون حصوله على السعفة الذهبية في تلك السنة، لكنه خرج من سباق كان بجائزة لجنة التحكيم الخاصة. وقد أفصح **فون ترايبير** وقتها عن "أسلوبه الخاص في التعبير" المخالف للأعراف البورجوازية المستفجرة (وربما كان سببا إضافيا وقتها لإعجابي الشخصي به) عندما صعد إلى المنصة لاستلام الجائزة فعلق قائلا "إنها جائزة صغيرة منحها أصغر رئيس لجنة تحكيم في أى مهرجان" وكانت تلك إشارة واضحة إلى المخرج البولندي الشهير **رومان بولانسكى** التي رأس اللجنة في ذلك العام والمعروف بقصره

عاد **فون ترايبير** إلى مهرجان كان عام ١٩٩٦ بفيلم بديع آخر هو "تصميم الأمواج"، وكان يعبر فيه عن فلسفة إنسانية محبة للخير وللدنيا وللحياة، يسبح Breaking the Wave في الميثافيزيقي، ويدقش مغزى الحياة والموت وفكرة البحث المعذب عن الله، من خلال لغة فنية رفيعة يستخدم فيها الموسيقى وتقسيم الفيلم إلى فصول تحمل عناوين مختلفة، ويرتكز على الممثلين وفي مقدمتهم البريطانية **إميلى ووطسون** التي ولدت فنيا في هذا الفيلم.

أخرج ترايبير عدة أعمال للتلفزيون بعد ذلك منها فيلم عرض في نحو ٦ ساعات هو فيلم "الملكة"، وكتب فيلم "البلهاء" The Idiots في إطار التشث بفكر "دوغما ٩٥".

ومنذ فيلمه المتحلق الغريب "راقصة في الطلام" Dancer in the Dark الذي وجدته عملا لا فكر وراءه ولا فن عظيم، بل محاولة لتسخيف الدراما الموسيقية بالاعتداء على تقاليدھا باستخدام أبشع ممثلة يمكن أن تقف أمام الكاميرا هي المغنية **بورك**، وكانت تلك المرة الأولى والأخيرة لظهورها في السينما لحسن الحظ، وإن وجد هذا الفيلم بعض الدين أحبوه ومنحوه تعاطفهم، وقد كانت مهزلة حصوله على السعفة الذهبية في كان، ثم مضى لكي يرشح أيضا للأوسكار

منذ ذلك العيلم لم أعد شخصيا أتعامل مع **فون ترايبر** على محمل الجد، فهي هو يعود إلى **كان** في ٢٠٠٣ بفيلم "دوجفيل" Dogville وهو فيلم مصطنع يمارس فيه هوايته في الاعتداء على "النوع" الذي هو هنا الفيلم- نوار الأمريكي، من خلال قصة رمزية عن أمريكا "السيئة" التي لا يحبها فون ترايبر، ويجد أنها مليئة بالقسوة والتوحش واللا إنسانية، هكذا من الخارج وبدون أى تعمق أو إحساس بالسخرية التي تولد الشعور بالمرح، بل من خلال تجسيد متجهم سخيف يفترض أن يعتقلك ويرغمك على الجلوس في مقعدك لنحو ثلاث ساعات.

لم يكن هذا على أى حال سبب عدم إعجابي بالفيلم، بل كان الأسلوب السينمائي المصطنع المتحذلق الذي يمتلئ بالحوار الذي لا ينقطع ويدور في ديكور واحد كأنه منصة مسرح، وعليك أن تتخيل أن هنا دكان الحلاق، وهناك البنك، وهنا مركز الشرطة .. إلخ. وهو ما اعتبرته تراجعاً عن لغة السينما وما قطعته من تقدم، وارتداد إلى أقلمة المسرح.

تجربة جديدة

اليوم نحن أمام تجربة مجنونة جديدة **لفون ترايبر**، أتى بها إلى **كان** وفي ذهنه أن يصفع الجمهور، ويشير جنون القطاع المقيم بأفلامه حتى من قبل أن يراها!

هنا، في هذا الفيلم، لا يحدث شيء على الإطلاق. هناك فقط شخصيتان رجل (وليم دافوي)، وامرأة (شارلوت جينسبرج). الاثنان منعزلان في بيئة برية متوحشة نائية، داخل كوخ خشبي محاط بالأدغال التي تختبئ فيها ذئاب متوحشة.

المرأة تبدو مدمرة نفسياً بسبب عجزها عن قبول فكرة الموت، والرجل يحاول مساعدتها عن طريق التحصيل النفسي، على الخروج من أزماتها. لقد فقد الاثنان ابنهما بعد أن سقط من شرفة المسكن بينما هما مشغولان بممارسة الجنس. وهما يتركان المدينة ويرحلان إلى الريف حيث يتعزلان في ذلك الكوخ الخشبي بحثاً عن علاج نفسي للزوجة من قبل زوجها الطبيب النسفاني كما نعرف لاحقاً.

غير أن الوسيلة العلاجية الأساسية التي تستخدم هنا هي الجنس، أى ممارسة الجنس في كل مكان وفي أوضاع مختلفة، وبصورة وحشية خاصة من جانب المرأة الشابة التي لا يبدو أنها تشبع، فالجنس هنا ليس وسيلة للتشبث بالحياة بل ربما وسيلة للتعبيل بالنهاية. وعندما تشك في لحظة في أن صديقها أو زوجها، (لا يهم) على وشك أن يتخلى عنها والهرب، تستخدم أقصى درجات الوحشية معه.

إنها تقوم أولاً بإلقاء حجر كبير يشبه ما نعرفه بـ"حجر الرحاية" على قضيبه بعد الانتهاء من ممارسة الجنس مباشرة، وبالتالي تصيبه بالإغماء من شدة الصدمة. وعندما يستيقظ ويبدأ في التحرك، تأتي بحفار عتيق كبير وتغرز سنه المدب في ساقه ثم تدبر الحفار فيخترق السن ساق الرجل ويخرج من الجهة الأخرى مع ألم شديد لا يطاق. لكنها لا تكتفى بذلك بل تأتي بعجلة ضخمة من الحديد مصممة لكي تغلق تماماً على المسمار الكبير المنغرز في ساق الرجل بقطعة حديدية تتحرك على زنبرك، وذلك لمنع من الحركة تماماً.

وفي مشهد يثير القشعريرة تتناول عضوه الذكرى في يدها وتبدأ في تدليكه فيندفع الدم منه يعرق ملابسها.

وينتهز هو فرصة انشغالها ويزحف متسللاً إلى الأحراش، ويحتبئ في حفرة. الذئبة الجريئة تتطلع إليه وتقول له بصوت بشري أجش: الفوضى تسود! الفتاة تصرخ في البرية وتهتاج أين أنت؟ وتتصاعد هستيرية صراخها أكثر فأكثر كلما صمت صاحبنا في مكانه فزعا مما يمكن أن يحدث له.

لكنها تعثر عليه وتجذبه إلى الداخل، حيث تستأنف الملحة الدموية السادية المتوحشة إياها ترغب في ممارسة الجنس مجدداً. وعندما تعجز تمارس العادة السرية أمام الكاميرا مباشرة، ومع شعورها بالإحباط تتناول مقصاً ضخماً وتقطع أعضائها الجنسية الخارجية، فيتفجر الدم.

هذه المشاهد التي تطرقت إليها نراها بشكل مباشر ودون أي نوع من الترميم أو لإيحاء أو الإحالة إلى الخيال، أو استخدام زوايا تصوير جانبية، بل من خلال كاميرا مواجهة للممثل والممثل تتوقف وترصد تفاصيل الحدث بكل وضوح لتحقيق أكبر قدر من الصدمة.

ما المقصود من هذا العمل، ولماذا، وهل هذه الرؤية صادقة أم مفتعلة، ولماذا؟

الأفلام الغريبة

لا بد أولاً من توضيح أن كاتب هذا المقال مدرب منذ سنوات بعيدة على مشاهدة أكثر الأفلام إغراقاً في الغرائبية والمشاهد الصادمة.

لقد كنت من القلائل الذين أحبوا فيلم "اصطدام" Crash مثلاً، لأصالته الفكرية، وتعبيره المشوب بنزعة بحث فلسفي معذب، في العلاقة بين الألم واللذة، بشكل يحمل أيضاً تعليقاً ساخراً من الحضارة الأمريكية الحديثة، حضارة السيارات والسباق المجنون نحو

الموت يوميا، وكان ما نشاهده رغم كل غرابته، في إطار المقبول والمفهوم والممكن تخيله أيضا لأنه كان يقدم أيضا في إطار رؤية مستقبلية للعالم.

وكنت ولازلت، من المعجبين بسينما العبقرى السيريالى لويس بونويل صاحب "الكلب الأندلسى" An Andalucian Dog مثلاً الذى يظهر فيه البطل وهو يشق عين امرأة سكين فينفق منها النمل.

وأعجبت كثيرا بأفلام السيريالى الآخر المتطرف فى تعبيره الفنى، **أليخاندرى خوبروفسكى** كما ستمتعت بفيلم **"إمبراطورية الحواس"** Empire of the Senses لىابانى ناجيزا أوشيما. ولعل كتاباتى عن هؤلاء جميعا وأعمالهم وهى متوفرة فى هذه المدونة، تبرر إعجابى بهم، وتثبت أننى لا أنطق هنا فى تقييمى لفيلم لارس فون ترايير الجديد "نقيض المسيح" من مفاهيم أخلاقية ساذجة، ترفض تصوير العنف على الشاشة أو استخدام العرى والجنس فى التعبير فى الفن عموماً، وفى السينما خصوصاً.

غير أننى لا بد أن أعترف بأننى لم أجد فى فيلم فون ترايير أى عمق فنى أو لمسات فنية خاصة وجديدة، يستخدم فى إطارها الجنس والعنف للتعبير عن رؤية فلسفية حقيقية تشغله، بل شعرت بالفور وبالاغتراء على ذوقى ومحاولة فرض رؤية معينة بكل أشكال القسوة والقسر وتكرارها عشرات المرات والاستمرار فى هذا دون أى قدر من الجمال، للعنف أيضاً جمالياته، فليقل لنا المفتونون بهذا الفيلم مثلاً ما هى جماليات العنف التى يستخدمها فون ترايير هنا.

فما الذى يريده هو إذًا من وراء كل هذه المشاهد المرعبة التى قد تدفع الكثيرين إلى كراهية السينما؟

إنه يريد تحقيق الصدمة أولاً، والصدمة ثانياً، والصدمة أخيراً. أما من حيث الأسلوب فهو يكرر استخدامه للكاميرا المتحركة الحرة المهتزة التى تنتقل كثيراً فى حركات بان أفقية بين الشخصيتين كما اعتاد أن يفعل، ويستخدم العدسة سكوب أى الشاشة العريضة كما فعل فى كل أفلامه الشهيرة دون أن تضيف شيئاً هنا، وينتقل من الأبيض والأسود إلى الألوان، ويستخدم طريقة كتابة العناوين على الشاشة هناك أربعة فصول وخاتمة. هو بالطبع يحاول أن يوحى لنا بأنه يتفلسف عن الحياة، وعن ما بعد الحياة ربما، ويذكر فى سياق أحاديثه الطويلة "نيتشه" وكتابه عن "المسيح الدجال" أو "نقيض المسيح" وكيف أنه كان دائماً إلى جوار فراشه، كما يتحدث عن تأثير فيلم "يوميات الحياة الزوجية" لبرجمان عليه، كل هذا فى رأى بلا جدوى.

فون ترايبر لم تعد تشغله أى أفكار عن الحياة وما يحدث فيها، بل أصبح أساسا، مشغول بنفسه، ومنهمك بالدوران حولها، يريد أن يصعد فوق هات الدهشة والرعب، ويحقق مزيدا من شهرة والمجد الزائفين من خلال الصدمة، طالما أن هناك فى أوساط "المعجبين بالصرعات الفنية" من يعجبون بهذا الاعتداء اللفظ على الذائقة البصرية، بل وعلى الذوق الفنى والحيال.

رفض الجمهور

فون ترايبر لا يهتم الجمهور كما قال خلال المؤتمر، لصحفى الذى أعقب عرض فيلمه فى مهرجان كان حين أكد أنه يصنع الأفلام لشخص واحد فقط، هو **لارس فون ترايبر** نفسه

وهو أيضا سعيد بوجود "محيط" خاص من المعجبين بأفلامه الصادمة، أى سعيد بانتماء فنه هذا إلى صنف الفن الفتوى القاصر على "قبيلة" معينة، وليس فنا للإنسانية كلها، كما يعترف بنفسه فى حوار منشور فى مجلة "فيلم" الدنماركية (العدد ٦٦).

ما معنى ما تقوله الذئبة فى الفيلم لبطلنا الساذى الذى ينتهى بقتل المرأة خنقا، للخلاص منها والنجاة بنفسه، وهو ما يعكس رؤية **ترايبر** للعلاقة بين الرجل والمرأة، كما يعكس الفيلم، على نحو ما، رؤيته لإحساس المرأة بالجنس، ولشكل احتياجها "الأساسى" من الرجل، ورعبتها المرضية فى التملك والاستيلاء، وعدم الوصول أبدا إلى الإشبع.. فهل هذه تصلح بعد ذلك أن تكون، بأى مقياس، رؤية "إنسانية"؟

شخصيا وجدت من الغريب بل والمستهجن، أن يضحك البعض على ما يشاهدونه من مشاهد قطع الأعضاء الجنسية أو إزالتها بالمقص فى واحد من أقطع مشاهد السيما، أو على اعتصار العضو الذكرى للرجل بعد طحنه بحجر ضخم مما يفجر الدم أنهارا! ما معنى هذا، ما هذه الثقافة "الأخرى" التى أصبحت تتلذذ بهذا النوع من المشاهد وتجد فيها أيضا نوعا من "العكاهة" أو الـ "fun"؟

الفوضى والعالم

أخيرا فيلم "نقيض المسيح" الذى يقول لنا شيئا ربما نعرفه جميعا على لسان الذئبة المتوحشة، أى أن الفوضى تسود العالم، لا يقدم جديدا على صعيد الفكر بل ولا على صعيد الفن، سوى الإغراق فى تجريب أقصى درجات الصدمة. ولعل الناقد الذى قال إن

فون ترايبر لا يوظف العنف فى الفيلم، بل يستخدمه ضد الجمهور "كأن على حق تماما" ولا شئ أن **فون ترايبر** عندما يفجئنا فى النهاية بإهداء فيلمه هذا إلى السينمائى الروسى الراحل أندريه تاركوفسكى، فإنه يسخر من عشاق سينما تاركوفسكى، بل ومن سينما العقل.

ثنائية التعصب والتساط الدينى

بعيدا عن المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة فى مهرجان كان ٢٠٠٩، عرض فيلمان اعتبرا من "التحف" السينمائية الكبيرة. الأول هو فيلم "أجورا" Agora للمخرج الإسباني إيلخاندرو أمينبار، مع طاقم عالمى من الممثلين، ويتمويل مشترك وإمكانيات فنية هائلة.

وأعد لفيلم نسخة نطق بالإنجليزية، لضمان التوزيع فى لسوق الأمريكية، وهى، الأكبر فى العالم. وقد عرض خارج المسابقة.

أما الفيلم الثانى فهو الفيلم الروسى "قيصر" Tsar للمخرج الشهير بافل لونجين، وهو من التمويل الفرنسى وبإمكانيات إنتاجية كبيرة تتناسب مع موضوعه الكبير.

عرض الفيلم فى قسم "نظرة خاصة" رغم أنه يتميز بمستواه العنى الكبير على الكثير مما شاهدناه فى المسابقة الرسمية.

الفيلمان يشتركان فى أكثر من سمة، الأولى أنهما من الأفلام "التاريخية"، أى تلك التى تدور فى الزمن الماضى البعيد، أو مما يطلق عليها period films.

أما السمة الثانية فهى أن كليهما يتعرض بشكل أو بآخر، لموضوع التعصب الدينى أو التفسير الخاطى للدين عندما يصبح مجبرا للقمع والإرهاب وإنكار "الأخر" وشطبه.

فى الإسكندرية القديمة

"أجورا" كلمة يونانية معناها "الساحة" التى كان يجتمع فيها المثقفون والشعراء والعلماء فى أثينا القديمة أو فى الإسكندرية فى زمن الإمبراطورية الرومانية بعد انقسامها حول عاصمتين، روما والإسكندرية.

أما الشخصية الرئيسية فى الفيلم فهى شخصية هيباتيا.. تلك العالمة الإغريقية الأسطورية التى أثارت سخط الكنيسة لقديمة لتقليدية، كنيسة الإسكندرية، بسبب نبوغها العلمى وتأثيرها الكبير فى المجتمع رغم كونها يونانية "وثنية" رفضت الانصياع للتعالم الجامدة للكنيسة فى تلك الفترة من القرن الرابع الميلادى.

وهيباتيا بالمعنى، هى إحدى الشخصيات الرئيسية فى رواية "عزازيل" للكاتب المصرى يوسف زيدان، الفائزة بجائزة بؤكر العربية لعام ٢٠٠٩. وهى التى ينتهى مصيرها فى الرواية والواقع بالقتل بطريقة تقشعر لها الأبدان، على أيدي المتعصبين، الذين يبيحون قتل الآخرين باسم الدين، بل ويحرقونها وهى ما زالت حية.

وقد قدم زيدان فى روايته وصفا تفصيليا أدبيا رفيعا لحادث اغتيالها فى "الساحة" الرئيسية بمدينة الإسكندرية وهى فى طريقها لإلقاء محاضرة على جمهورها.

وهيبا- من هيباتيا- هو الاسم الذى أطلقه على بطل الرواية، الراهب المصرى الذى جاء من الصعيد إلى الإسكندرية للتزود بعلوم اللاهوت، وبدلا من ذلك انساق وراء التعلم من تجارب الحياة ذاتها. وقد تسمى باسم هيبا تحية وإعجابا بالعالمة اليونانية العظيمة التى راحت ضحية التعصب والترمت والجهل.

أما فيلم "أجورا" فهو الأول فى تاريخ السينما الذى يتناول شخصية "هيباتيا"، وقد جرى تصوير الفيلم فى جزيرة مالطا، حيث شيدت ديكورات هائلة لمدينة الإسكندرية القديمة التى كانت العاصمة الثانية للإمبراطورية الرومانية فى تلك الفترة، بفنارها الشهير، ومكتبتها التى اعتبرت مهد العلم والمعرفة فى العالم القديم.

ملحمة تاريخية

واستخدم المخرج الاف الممثلين الثانويين، فى المشاهد التى تستخدم فيها الجموع، خاصة المشاهد النهائية فى الفيلم، وذلك على نحو يذكركم بالأفلام التاريخية الملحمية الكبيرة التى كان يخرجها سيسل دى ميل، أو الأفلام الكبيرة التى خرجت من هوليوود فى الخمسينيات والستينيات. أساس موضوع الفيلم هو ذلك الصراع الشهير الذى ميز العصر الأول بعد اعتناق الإمبراطورية الرومانية

المسيحية التي أصبحت الديانة الرسمية للدولة، والسماح لمسيحيين بالدعوة لديانتهم والتحرك بحرية فى أرجاء البلاد.

لكن من بين هؤلاء من استخدموا الاعتراف الرسمى بديانتهم من أجل إرغام الآخرين على اعتناق المسيحية، حتى أولئك الذين لم يكن يمكن اعتبارهم من الذين يقفون فى معسكر أعداء الديانة بأى شكل من الأشكال.

وعلى رأس هؤلاء بالطبع "هيباتيا" عالمة الفلك والرياضيات والفيلسوفة الشهيرة التى اعتبرت الأم الروحية للعلوم الطبيعية الحديثة.

رمز الحكمة

ويصور الفيلم هيباتيا ابنة رئيس مكتبة الإسكندرية العالم الكبير "ثيوس" الذى يكن له الجميع الاحترام والتقدير، باعتبارها رمزا للحكمة والتسامح، ويتركيز خاص على أبحاثها المتعلقة بوضع الإنسان فى الكون، وموضع كوكب الأرض بالنسبة للشمس، وهل الأرض كروية أم مسطحة، وما الذى يبقى الأرض سابعة فى الفضاء.

فى الوقت نفسه يصور الفيلم علاقتها بشخصية "متخيلة" هى شخصية "أوريستوس" الرومانى الذى يتدرج فى السلك العسكرى والسياسى إلى أن يصبح الحاكم الفعلى للمدينة وممثل الإمبراطور الرومانى بعد انشقاق الإمبراطورية وإشرافها على التفكك، مفسحة الطريق لنظام عالمى جديد مع انتشار المسيحية.

هناك علاقة عاطفية واضحة بين هيباتيا وأوريستوس، الذى يقف مدافعا عنها إلى ما قبل النهاية عندما يستسلم لمنطق القوة مثل أى سياسى فى عصره، ويتخلى عن حمايتها أمام تشبثها بفكرة الحرية حرية العقيدة والاحتيار.

ومن جهة أخرى هناك أيضا "دافوس" العبد الذى يتحول تدريجيا إلى اعتناق المسيحية، وتمنحه هيباتيا حريته، لينطلق وينضم إلى الجماعات المتطرفة التى يقودها رجل الدين "أمونيوس" (يقوم بدوره أشرف برهوم الممثل الفلسطينى فى فيلم "الجنة الآن").

يحرص "أمونيوس" على الاستيلاء على معابد الرومان والإغريق إلى أن تصل إلى اقتحام مكتبة الإسكندرية من جانب الجماعات المهووسة بالدين كما يصورها الفيلم، حيث تأخذ فى هدم وتدمير المحتويات بدعوى أنها تنتمى إلى التراث الوثنى، وتهدم التماثيل وتسقط الرموز الفنية وتحرق الوثائق والأبحاث العلمية والخرائط.

بعد ذلك يبرز دور الأسقف "سيريل" وتتصاعد الدعوة إلى ضرورة الفتك باليهود المقيمين فى الإسكندرية والتنكيل بهم وهو ما يصوره الفيلم فى مشاهد هائلة تحطيم

المحلات التجارية والاستيلاء على أموال اليهود ونهب بيوتهم ثم قتلهم بأكثر الطرق وحشية فيما يصرخ كبير الحاخامات: "لو لم يكن اليهود لما كنتم أنتم أيها المسيحيون.. لقد كان المسيح يهوديا!"

ملامح الحكمة المطلقة

ومع اشتعال حمى رفض الآخر والفتك بكل من يخالف مع "الجماعات" التي تدعى احتكار الحقيقة المطلقة، تتجه دعوة الأسقف سيرل إلى منع الاستماع للنساء، بل وحظر برون المرأة في المجتمع والعمل على إعادتها للمنزل، وحظر اشتغال المرأة بالعكر أو التدريس، بل والتحريض على قتل هيئاتها باعتبارها "وثنية" معادية للديانة الجديدة رغم دفاعها عن حق الآخرين في الاعتقاد كما يشاءون.

يقبضون عليها ويسوقونها بعيدا ويجردونها من ملابسها، ويستعدون لحرقها في الساحة، إلا أن الفيلم لا يصور النهاية الحقيقية التي انتهت إليها هيئاتها في الواقع كما تحفظ كتب التاريخ، أي تمزيق جسدها ثم حرق أشلائه.

بدلا من ذلك نرى عبدها السابق "دافوس" نذى يكن لها حبا ممزوجا بالاشتهاء، وهو يحتضنها بقوة ثم يقوم بخنقها بينما هو يتمزق ألما وحسرة عليها، حتى يجنبها مصيرها البشع المحتوم. ولا شك أن المصير الذي تنتهي إليه هيئاتها له تأثيره، لكن تعبير السر الصحيح يبدو غير مفهوم في سياق الفيلم

أصدقاء معاصرة لا شك أن الفكرة الأساسية وراء الفيلم هي فكرة ذات أصدقاء معاصرة تماما. وكما تستخدم رواية "عزازيل" التاريخ للإسقاط على الواقع الحاضر، يستخدم الفيلم قصة "هيئاتها" للتطرق إلى معالجة فكرة التعصب الديني، ورفض التعايش مع الآخر، ونبذ المرأة واستبعاد دورها وتقزيمه، واحتقار العلم بدعوى تعارضه مع الدين، وغير ذلك من الأفكار المعاصرة تماما والتي تتسق مع ما يحدث في عالمنا حاليا.

لغة السينما

ولا شك أن الفيلم يعبر عن رؤيته الفكرية باستخدام أقصى ما تسمح به لغة التعبير المرئي في السينما: التجسيد البصري للأماكن والأحداث والشخصيات، خلق حبكة تدور من حولها الدراما دون أن تكون الحبكة مقصودة في حد ذاتها، الاستخدام الموحى للتكوين وحركة الكاميرا وزوايا التصوير التي تتنوع وتتناوب حسب مزاجية المشهد وما يحتويه، الموسيقى التي تغلف الصورة وتلعب دورا مباشر محسوسا تحت جلدها.

وعلى العكس من أفلام سيسل دي ميل التوراتية أو لأفلام التاريخية التي خرجت من هوليوود حديثاً مثل "المبارع" وغيره، ليس الهدف من تصوير تلك الدراما الهائلة الإبهار أو إثارة المشاعر، بل أساساً الدعوة إلى التأمل: تأمل الماضي للاستفادة من دروسه. ولذا، يفرد الفيلم مساحات واسعة يتوقف خلالها ويركز على الفضاء، والكواكب السابحة في السماء، ويصور علاقة هيباتيا بالعالم من خلال بحثها فيما وراء العالم المحسوس المرئي والمباشر. عندما يهددها رجل الدين "أمونيوس" بالموت إذا لم تعتق المسيحية، تقول أمام الجميع في بساطة وعفوية مخلصة إنها تؤمن بالفلسفة.

القيصر

لكنه يسخر من تلك "الفلسفة" ومن قدرتها على إيقاظ صاحبها من الموت. وهذا نفسه، وإن على صعيد آخر، ما يصل إليه فيلم مختلف كثيراً في موضوعه وبنائه وإن لم يختلف في جوهره هو الفيلم الروسي "قيصر" Tsar. نحن هنا أمام سيناريو شديد الرونق والإحكام، يدور أساساً حول شخصيتين. القيصر الروسي الشهير باسم إيفان الرهيب من القرن السادس عشر (١٥٦٥ تحديداً)، والرجل الطيب الورع فيليب، صديق طفولة القيصر لذي يعينه رئيساً للكنيسة الروسية بعد استقالة رئيسها في أعقاب هزيمة الجيش الروسي أمام القوات البولندية. غير أن القيصر يتجه رويداً رويداً إلى اعتناق الخرافات باسم الدين، وينتقى من الدين ما يدعم سلطته ويكفل لها أن تظل سلطة مطلقة استبدادية. وهنا يبدأ وينمو الصدام بينه وبين الأسقف فيليب.

الفيلم مقسم إلى عدة فصول يحمل كل منها عنواناً مثل "حرب القيصر" و"تضحية القيصر" و"ساحة ألعاب القيصر" وما إلى ذلك.

جنون إيفان

ويصور الفيلم كيف يتحول القيصر تدريجياً في اتجاه الجمون المطلق عندما يبدأ في الاعتقاد بأنه امتداد للإله، أو "ظل الله على الأرض"، ويأخذ في إصدار تعليماته بالتكليف بالجميع الأمراء، الذين يتهمهم بالخيانة بعد هزيمة الجيش، قواد الجيش الذين يأمر باعدامهم، بل وأفراد الشعب إذا لم يحضروا لمشاهدة تنكيهه بخصومه علانية في ساحة المدينة. ويصل إلى الصدام مع صديقه القديم، أسقف الكنيسة الروسية، بسبب رفض الأخير الانصياع لرغبات القيصر وإدانة الأمراء بتهمة الخيانة، التي يعرف أنهم أبرياء منها.

يعترف القيصر في إحدى المواجهات بينه وبين الأسقف فيليب، أنه كإنسان من الممكن أن يخطئ، بل ويظلم الآخرين، أما كقيصر فكل أحكامه صحيحة لأنه يستمد قوته وشرعيته من الحكم الإلهي نفسه. ولا يفتأ يكرر أن الله أمر بطاعة الحكام وتنفيذ أوامره.

هذا أساس الصراع العنيف هنا بين مفهومين للدين مفهوم يرى الدين مجسداً في العدل والتسامح والحب، ومفهوم آخر يراه في القوة.

يقول القيصر متسائلاً في استنكر: هل تريدني أن أنتظر أن يحاسب الله هؤلاء الأمراء؟ ومن الذي سيحمي البلاد إذاً من الخونة والمتآمرين؟ إن هذا دورى في الحفاظ على الدولة وإلا انهارت.

هذا التبرير للاستبداد يصل إلى أقصاه عندما يُعتقل الأسقف، ويُسجن داخل دير، وتُقيد يده، ويتعرض للإذلال من جانب حصونه من رجال البلاط الذين كانوا يرفضونه ويحشونه من البداية بسبب تعارض منطقته القديم على إحقاق العدل، مع منطقهم في تغليب القوة.

وينتهي الفيلم بالنهاية المنتظرة المؤجلة أى بإعدام الأسقف خيقا، ولكن دون أن نرى المشهد مجسداً على الشاشة لأنه من تحصيل الحاصل هنا ميزات السيناريو بطبيعة الحال ما يميز الفيلم إلى جنب السيناريو الدقيق الذي يعد إعادة تسليط للأضواء على شخصية لقيصر "يفن الرهيب" الذي يعتمد على عكس ما توصل إليه أيزنشتاين في فيلمه بالعنوان نفسه حول دور رجل الدين في دعم الاستبداد، هناك أسلوب ولغة الإخراج التي تعتمد على حركة الكاميرا والتكوين والتشكيلات البصرية والأداء التمثيلي لفد المدهر حقا، والموسيقى وإعادة تجسيد ديكورات لفترة وأزيائها.

ومن ضمن الجوانب الثرية التي يرسمها السيناريو جيدا ويجسدها المخرج بعنقريته لقريدة بالاستعانة بالطبع بإمكانيات تصميم المناظر، ذلك الجزء الذي يحمل عنوان "ساحة ألعاب القيصر".

رمز البراءة

وفيه يستعرض القيصر أمام رعيته من سكان موسكو الكثير من وسائل وأساليب لتعذيب المبتكرة التي صممها له أتباعه وعلى رأسهم الرجل ذو السحنة الشيطانية الذي يتلذذ بإبداء ازدراءه للأسقف وأفكاره، ويتمرغ في مDAHنة القيصر وتزيين الشر له، إلا أنه ينهى بالموت حرقا بعد أن يسخر من القيصرة الشدية بدعوى أنه لا يردد سوى "الرؤية" المستمدة من صحيح الدين!

ويجسد الفيم البراءة في طفلة صغيرة تعاني من اعتلال صحي يتبناها القيصر (في إطار تناقضاته لشخصية) ويمنحها صورة للمسيح والعذراء، لكنه لا يستنكف أن يأمر بإطلاق دب

متوجش لالتهام الأمراء الذين أدامهم بالحيانة وعندما تحاول لفظة وقف اعتداء الذب تلقى مصيرها في مشهد مثير للربح. درس في الأداء ولعل الأداء التمثيلي في هذا الفيلم تحديدا يعد من أفضل ما شاهدناه في هذه الدورة حتى الآن، بل ربما لأحسن والأرقى على الإطلاق.

الأداء

إن أداء الممثل العظيم **بيوتر مامونوف** في دور القيصر نموذج مبهر للمدرسة الروسية في التمثيل. إنه يعبر بالعين وبحركة الرموش والجفنين، وارتجافات الشفتين، وتشنج اليدين، والتلوين في الصوت، والحركة النفسية الواثقة الموحية للجسد في الفراغ، كأعظم ما يكون الأداء السينمائي، ويحيث يتوارى تماما الفرق بين الممثل والشخصية. إنها مدرسة ستانسلافسكي في أرقى مستوياتها في التعبير بالتقمص.

وعلى الناحية الأخرى لا يقل أداء الممثل الكبير **أوليج يانكوفسكي** في دور فيليب، بصمته المعبر الأسر الحزين، وصموده بصبر على الألم، والتعبير عن الألم بنظراته وديمااته وليس بحركات جسده الخارجية.

يستخدم **لونجين** الإضاءة بحيث تجسد الظلال القاتمة في جوانب الصورة، ويحيط المناظر الخارجية بالضباب، ويعبر عن ذروة بلوغ المناشة قمتها في مشهد حرق الكنيسة التي يرفض رهبانها إعطاء جنود القيصر جثة الأسقف.

يقول المخرج **لونجين** "لقد كان إيفان الرابع رجلا مثقفا ذكيا، ربما أكثر الرجال معرفة وعلمًا في عصره، وكان كاتبًا وشاعرا. ولكن ليس هناك من هو أسوأ من الفنان وهو في السلطة. لقد كان وحشا، منع دخول روسيا عصر التنوير مبقيا عليها في العصور الوسطى. ونحن لا زلنا نعيش في العصور الوسطى على نحو ما، حتى الآن!"

فيلم "أوغاد مجهولون" لكوينتين تارانتينو

"أوغاد مجهولون" Inglorious Basterds هو أحدث أفلام المخرج لشهير كوينتين تارانتينو. وكان قد عرض في مسابقة الأفلام الطويلة في مهرجان كان السينمائي ٢٠٠٩، وحصل بطله الممثل النمساوي كريستوف فالتز على جائزة أحسن ممثل.

هذا الفيلم الذي كان قد أصبح قبل عرضه للمرة الأولى في كان، "الفيلم المنتظر"، جاء مخيبا للآمال إلى درجة أن أصبح الوحيدون الذين احتفلوا به في كان هم أعضاء فريق الفيلم ذاته، فأصبح ينطبق عليهم ما ينطبق على كل "السعداء بأنفسهم" أي أولئك الذين لا يسمعون غير صوته.

ما موضوع الفيلم؟ الموضوع يدور حول "رؤية" خيالية حول كيف تصدى اليهود للألمان النازيين، أو تحديدا كيف تمكن يهود أمريكا من تجنيد مجموعة من القوات الخاصة جدا للقضاء على النظام النازي وإنقاذ أقرانهم اليهود من مصيرهم الأسود، يقود أفراد هذه المجموعة الخاصة المدربة تدريباً عالياً ضابط أمريكي (يقوم بالدور براك بيت) تتسلل خلف خطوط الألمان في فرنسا، وتلقى الرعب في قلوب الجنود الألمان بسبب الطريقة القاسية التي يمارس بها أفرادها القتل، ثم سلخ رعوس ضحاياهم على غرار ما كان يحدث للهنود الحمر في أمريكا.

هتلر شخصيا يهتم بأمر تلك المجموعة الخاصة، ويصدر تعليماته للجستابو بضرورة الوصول إليها والقضاء على أفرادها.

التأثر بالويسترن

في المشهد الأول من الفيلم، الذي يستغرق نحو ٢٠ دقيقة، ويعتبر بلا شك أفضل ما في الفيلم كله، وهو مشهد يبقى في الذاكرة نرى الضابط النازي "هانز لاند" - صائد اليهود، الذي يستخدم كل الأساليب للوصول إلى هدفه يتدرج من الرقة والنعومة والدهاء والمداعبة والتلويح بالمكافأة، إلى الصرامة، ثم العنف البارد كنصل السكين.

هذا المشهد بطبيعة الأداء الذي ينتقل فيه الممثل كريستوف فالتر الذي حصل على جائزة أفضل ممثل في مهرجان كان- بين اللغات الثلاث: الألمانية والفرنسية والإنجليزية، يذكرنا على نحو ما بالمشهد الافتتاحي في الفيلم الكلاسيكي الشهير "حدث ذات مرة في الغرب" لرائد تيار سينما الويسترن اسباجيتي سيرجيو ليوني، بإيقاعه الخاص، وصمته المثير في الخلفية لريفية، بطريقته في تصوير لغريب القادم من الخارج (دك الألماني الذي يدخل قرية منعزلة في الريف الفرنسي بحثا عن مجموعة من اليهود يشك أنهم يختبئون هناك في أحد الأكواخ).. أو ذلك "الميهمن" الذي يقف بنعومته ورقته الظاهرية أمام ضحيته (الفلاح الفرنسي المرتعد)، قبل أن ينفجر طرفان العنف. الضابط يقول إنه لا يريد أن يسبب حرجا للأسرة فيطلب أن يدور الحوار بينه وبين رب المنزل فقط على أن يقف البنات لثلاث وأمهم خارج الباب. وتحاول الزوجة تخفيف حدة الموقف فتسأل الضابط إذا ما كان يريد أن يتناول شرابا، فيطلب أن تأتيه بكوب من الحليب (هنا تبدأ سخريات تارانتينو المألوفة، فبدلا من الويسكي في "الويسترن" يأتي هنا الحليب!).. ثم يبدأ الضابط في سرد قصة ذات مغزى بالألمانية أولا، ثم ينتقل للفرنسية إشفافا على الفرنسي المتلعثم.. ولكنه ببساطة شديدة، يتطلع إلى الفرنسي بهدوء ثم يقول له ربما تفضل الحديث بالإنجليزية. هنا تضج القاعة بالضحك، فلا شك أن هذه العبارة موجهة لجمهور الفيلم من الأمريكيين، فهل سيفضل الفرنسي الحديث بالإنجليزية.. إنها إحدى معابثات تارانتينو المعروفة لجمهوره!

ينتهي المشهد بأن يعترف الفرنسي وهو يرتجف بوجود اليهود في المكان. أين؟ يطلب منه الضابط استخدام الإشارة.. فيشير إلى أسفل، إلى الأرضية. يطلب الضابط من الجنود المنتظرين في الخارج الدخول، ويشير إلى الأرضية الخشبية، فينهمر الرصاص، يقضى على الجميع فيما عدا طفلة صغيرة تتمكن من الهرب هي التي سنعود إليها فيما

بعد فى الفصل الرابع من الفيلم (مكون من خمسة فصول على طريقة الروايات الأدبية) وهى فتاة تدعى شوشانا.

مجموعة "الأوغاد" بقيادة الضابط ألدو (برد بيت) تواصل حملتها المرعبة على طريقة فيلم "نسقة أقدار" (1967) Dirty Dozen **لروبرت ألتريتش**. لكن الفيلم ينتقل لكى يدخلنا إلى عالم التجسس والمخابرات البريطانية التى تزرع عملاء لها داخل خطوط الألمان، ومع هؤلاء العملاء ممثلة حسناء مشهورة تدعى **بريدجيت فون هامر سمارك** (ديان كروجر)، وهى ألمانية من أصول أرستقراطية، مقصود بالطبع أن تحاكي شخصية الممثلة الشهيرة فى تلك الفترة **مارلين ديتريتش**.

هنا يفقد الفيلم الخيط الرئيسى، ويدخلنا إلى متاهة تلو أخرى. ويفقد الممثلون السيطرة على أدوارهم، ويختلط الأمر على تارانتينو فلا نعرف ما إذا كان يخرج مسرحية داخل فيلم، أو فيلم على خشبة مسرح حوارات لا تنتهى باستخدام اللغات الألمانية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية، ومشاهد تلعب فيها الحبكة المفتعلة دوراً أساسياً فى "تخريب" قيمتها الوحيدة التى تجعل السخرية فيها تنبع من ما وراء حداثيتها وتعارضها المقصود مع منطق الأشياء.

أضف إلى ذلك فشل الفيلم التام فى التعامل مع شخصيات تاريخية معروفة مثل جوبلز وهتلر وتشرشل وتقديمهم بطريقة أبعد ما تكون، ليس فقط عن ملامحهم الشكلية الخارجية المعروفة لدى المتفرج فهذا أمر قد يكون ثانوياً، بل والبعيدة أصلاً عن روح المرح والسخرية.

وعندما نصل إلى شوشانا، نخرج من عالم لدخل إلى عالم آخر، فقد أصبحت هذه الفتاة حالياً صاحبة دار للسينما فى باريس، يساعدها شاب أسود، تقيم علاقة عاطفية معه. لكن باريس الآن تحت قبضة الاحتلال النازى، وجوبلز يرغب فى استخدام تلك لسينما للعرض الخاص لأحد أفلام الدعاية النازية الشهيرة (قد يكون فيلم للبنى ريفنشال) والفوهرر (أى هتلر) متحمس لحضور هذا العرض ولا بد بالتالى من تأمين دار السينما.

يضع الحلفاء باستخدام فريق "الأوغاد" بالتعاون مع شوشانا وصديقها وعملائهم فى الداخل، خطة لتفجير دار السينما بكل من فيه من كبار الشخصيات لنزيرة فى الرايخ الثالث. ولكن ضابط الحستابو الذكى يكشف الخطة، يقتل فون هامر سمارك، وشركاها، ويعتقل ألدو ورفاقه، لكنهم يسامونه على الانضمام للحلفاء بعد أن اقتربت هزيمة ألمانيا،

قبوا، ثم يخدمونه، ويقتلونه، ويتم تفجير دار السينما، وهكذا يحقق اليهود انتصارهم.. من النازية.. على الشاشة'

مشكلة هذا الفيلم

فى رأى أن مشكلة فيلم تارينتينو الأساسية أنه ذو طابع قصدى من أول لقطة إلى آخر لقطة، أى أن ما سيصل إليه معروف مسبقا للمشاهد، أضف إلى ذلك أنه فيلم فاقد للتحكم فى الزمن أو لما يعرف بمبدأ الاقتصاد فى السرد (ساعتان ونصف) دون ضرورة درامية ملحة، فأتت تستطيع أن تستغنى عن كل تلك الالتفاتات والمنعرجات التى يدخلها إليها ويأخذك بعيدا عن الموضوع قبل أن يعود بك، كما يمكنك أن تستغنى عن عشرات المشاهد الزائدة، والشخصيات التى لا تضيف سوى مزيدا من الحشو، وعن مساحات زائدة من معظم المشاهد تقريبا (بإستثناء المشهد

الأول الذى لا يضاهيه مشهد آخر فى الفيلم) وهذه هى الكارثة الفنية أو "الانتحار" الفنى الذى جعلنا جميعا نتوقف مذهولين فى "كان" أمام هذا الفيلم الذى عول الكثيرون عليه وعندما عدت لمشاهدته مرة أخرى تأكدت أن انطباعى الأولى السلبى بعد مشاهدته فى "كان" لم يكن متسرعاً، بل لأن هناك خللاً أصيلاً فى الفيلم رغم كل ما توفر له من إمكانيات هائلة (حوالى ٢٧ خبير فى المؤثرات لخاصة فقط إلى جانب عشرات الخبراء فى الملابس وتصميم الديكورات والمؤثرات البصرية - وغيرها).

ونعود لكى نقول ونؤكد أن الأصل والأساس هو فى ضعف السيناريو، فكيف يمكن أن يدخل مخرج كبير محترف ميدان العمل بسيناريو ملء بكل هذه الثقوب؟!

والمقصود بالثقوب هنا ليس عدم منطقية الأحداث والوقائع التى يروونها، فهذا أمر مشروع تماماً فى إطار السياق المعروف الذى يميز أفلام تارانتينو أى أسلوبه الخاص لما بعد حداثي، وإعلانه من شأن اللاعقلانية، وسخريته المريرة من التاريخ الحالى الذى نعيشه، ورفضه التعامل معه على أنه "حقيقة".

أما الثقوب فهى تتمثل كما أشرت فى كل هذه الاستطرادات والإطالة والتكرار والشخصيات الزائدة، وهو ما أدى إلى فقدانه السيطرة على الأداء (بإستثناء الأداء العبقري للفد للممثل النمساوى العظيم كريستوف فالتر)، وفقدان الإمساك بالإيقاع العام للفيلم، وافتقاده أى مساحات حرة تتوقف أمامها لالتقاط الأنفاس، والعلاقة المفتعلة بين الفتاة اليهودية والشاب الأسود، كذلك سوء اختيار عدد من الممثلين على رأسهم **براد بيت** نفسه الذى بدا شديد الجمود فى دور الضابط ألدو الذى يقود المجموعة اليهودية (وقد

تساءل الكثيرون عن حق لماذا يقودهم ضابط ينتمي للجنوب الأمريكي ولماذا لم يكن يهوديا مثلهم).

أما حكاية الهولوكوست وموقف تارنتينو منه، فمن على السطح يبدو هذا هو الأساس الذي حصل تارنتينو بموجبه على تمويل ضخيم من ألمانيا على الأقل (هناك تمويل أمريكي وفرنسي أيضا) لكنه يصور اليهود في صورة لا أظن أنها ستعجب الكثيرين منهم، أي صورة شديدة القسوة والعنف والبشاعة، خاصة في مشاهد سلخ فروات رؤوس أعدائهم، وإصرارهم على اعدام جندي استسلم لهم بالفعل ولم يعد يشكل أي خطر بل ظل يستجدي ويستعطف (وهو بالمناسبة مشهد طويل جدا)، ثم خداعهم لضابط الجستابو بعد أن حصل على كلمة شرف من الضابط الأمريكي على أن يلجأ للحلفاء مقابل تسليم كل ما عنده من معلومات وتركه مؤامرة اغتيال هتلر وزملائه تمر.. وهو ما سيسبب للمتفرج بلاشك شعور بأن هؤلاء أناس لا يحترمون تعهداتهم أبدا، بل يبدون مندفعين للانتقام الدموي فقط. ولكن ربما تكون خدخ الصورة مقصودة أيضا للتأكيد على أن اليهود لم يخضعوا للنازيين كالنعايج بل قاوموا وتصدوا، وهي صورة سينمائية مزيفة بالطبع، شأن الفيلم كله إذا حاسبناه قياسا إلى مدى واقعيته.

مؤثرات ما بعد الحداثة

لا شك أن شوشانا (تقوم بالدور الممثلة الفرنسية الحسنة **ميلاني لورون**) رمز للقوة لناعمة اليهودية التي تتحول إلى قوة غاشمة، تستدرج الألمان لتقتلهم بطريقة رهيبة عندما تستخدم، مع صديقها، كل مخزون الأفلام وتشعل النار فيها فتصبح مادة السيولويد مثل قنبلة شديدة الانفجار، بل إنها من البداية ترفض التقرب من جندي ألماني حاول إقامة علاقة عاطفية معها رغم ولعه الشديد بالسينما ورفضه لحياة العسكرية التي لم يكن مؤهلا لها وهو ما يجعل المتفرج يتعاطف معه، لكنها رغم رفته البالغة واختلافه عن الآخرين لا تنزع عن قتله ببشاعة

الخلط بين الأساليب كما هو معروف، أحد أسس سينما ما بعد الحداثة وسينما تارنتينو بالتالي. الانتقال من أسلوب فيلم الويسترن، إلى الفيلم الحربي، إلى الفيلم الكوميدي على طريقة بستر كيتون وميل بروكس. وهناك أيضا تأثيرات واضحة بأفلام قديمة شائعة معروفة مثل فيلم "حدث ذات مرة في الغرب" لسيرجيو ليوني الشهير (يبدأ فيلم **تارنتينو** بالمناسبة بكتابة على الشاشة تقول: حدث ذات مرة في الريف الفرنسي) وفيلم ليوني الآخر أيضا **مزيد من اللولارات**، وفيلم **تسعة أقدار** وغيرهما، وهناك إدخال

عالم السينما والشرائط المصورة (هتلر ورقاقه يقضون بينما يشاهدون فيصا طويلا عن أمجادهم)، والتلصص على الجنس من فتحة في الباب (الجنس بين شوشانا وصديقها)، وفكرة السخرية من التاريخ، والاهتمام الكبير بدور المرأة فيه (أساس الموضوع كله هو الطفلة التي تصبح فتاة جذابة معوية).. هذه كلها من مفردات ما بعد الحداثة البارزة في هذا الفيلم ولكن دون أن يكون الفيلم بالضرورة قد نجح في استخدامها للتعبير عن موضوعه.

ويبقى السؤال. ما الذي يمكن أن يخرج به المتفرج من فيلم "أوغاد مجهولون"؟ هناك قدر كبير من التشوش الذهني، والتشتت والإحباط بسبب انعدام قدرة المخرج الكبير على استخدام ما يعرف بـ"القطع" في الوقت المناسب، سواء داخل المشهد الواحد وهو أمر ذو علاقة أكيدة بالفشل في السيطرة على ما يعرف بـ"الميزانسين"، أو خلال عملية لمونتاج نفسها عند توليف اللقطات والمشاهد أو الجمل السينمائية معاً، فلا يمكن أن نظل ساعتين نشاهد ونستمع أو نتابع الترجمات المتعددة أسفل الشريط كما لو كنا نستمع إلى تمثيلية إذاعية، فهناك حوارات طويلة لا تنتهي في هذا الفيلم، بعضها طريف ولكن الكم الأكبر يفتقد لروح المرح، بينما المحيط الطبيعي للفيلم كان يغري بتفجير كل انطقات السينمائية التي توفرها الكاميرا. "خسارة كل هذه الأموال التي ضاعت هباءً.. وخسارة كبيرة موسيقى العبقري الإيطالي **إنريكو موريكوني** الموحية التي تستحق الاقتناء بمفردها.. هذا ما خرجت أنا شخصياً به من هذا الفيلم"

الرأسمالية : قصة حب من طرف واحد؟ مايكل مور فى أفضل أحواله

فى إطار أفلام المسابقة الرسمية فى مهرجان فينيسيا السينمائى (٢٠٠٩) عرض فيلم **"الرأسمالية: قصة حب"** Capitalism: A Love story للمخرج الأمريكى مايكل مور، وهو الفيلم الوثائقى الطويل الوحيد الذى يعرض فى المسابقة الرئيسية. وكما اعتدنا فى أفلام مايكل مور السابقة مثل **"مخرجة الكرات فى كولومبيا"** و**"فهرنهايت ١١/٩"** و**"سيكى"**، يتناول مور فى فيلمه الجديد قضية من القضايا التى تشعل الرأى العام فى الوقت الحالى، بالتحليل والتشريح الدقيق، ويسلط الضوء على الكثير من الجوانب المجهولة فى ثنايا الموضوع، كما يستخدم المعلومات الموثقة والأرقام والشهادات، لدعم رؤيته لموضوع فيلمه. أما الموضوع فهو تحديدا الأزمة الاقتصادية العالمية التى نتجت عن انهيار البنوك والمؤسسات المالية لضخمة، والتى بدأت تحديد فى الولايات المتحدة الأمريكية أواخر لعم الماضى، ثم انتشرت تداعياتها فى العالم ولا تزال تؤثر كثيرا على حياة لأفراد شرقا وغربا حتى الآن. الأزمة الاقتصادية موضوع يبدو للوهلة الأولى ثقيل الوطأة، فكيف يمكن أن يشاهد المرء فيلما وثائقيا يقع فى ساعتين عن موضوع كهذا، يشمل عشرات الأشخاص والشهادات والمقابلات المصورة والأرقام والإحصائيات، دون أن يصاب بالملل وقد يعجز أيضا عن المتابعة والفهم؟

إن عبقرية **مايكل مور** كسينمائي من الطراز الأول، تكمن تحديدًا، في تمكّنه من إحداث ثورة حقيقية في علاقة المتفرج، في العالم عمومًا، بالفيلم الوثائقي أو "غير الخيالي". إنه يستخدم الكوميديا السوداء، والسخرية والتهكم، ويظهر بنفسه في الفيلم، بشخصيته المميزة وصورته التي أصبحت "يقونة" تلخص السخرية والاستهزاء من المؤسسة السائدة، لكي يعلق ويناقش ويحاور ويتساءل ويسخر بل ويتحدى أيضًا ويعرض نفسه للطرد.

لكن مور بالطبع لا يكتفى بالوقوف عند عتبات السخرية والتهكم، بل يمضي أبعد من ذلك كثيرًا عندما يحول فيلمه إلى أداة للتثوير والتعليم بل والتثوير والتحريض أيضًا، تنوير المشاهد بالحقائق الخافية عليه، ودعوته إلى التمرد والمطالبة بالتغيير، وهو بذلك يرد الفيلم لوثائقي إلى أصوله الأولى "الرايكاوية" شكلاً ومضمونًا، ويجعله يختلف في دوره ووظيفته عن الفيلم الروائي.

يفتح مور الفيلم بتحذير ساخر للمشاهدين مما سيشاهدونه، ومذيع تلفزيوني يطلب منهم الانصراف عن المشاهدة إذا كانوا من الصغار أو ضعاف القلوب ثم نرى رجال شرطة يحاولون تحطيم باب مسكن في ديترويت بولاية ميتشجان (٩ فبراير ٢٠٠٩) حيث يقومون بإخلاء أسرة فقيرة من المسكن الذي استولت عليه بعد أن عجزت عن العثور على مسكن إنساني. ويصور كيف تتشبث الأسرة السوداء بالمسكن وينظم أفرادها اعتصامًا يجذب الصحافة ويثير تعاطف الرأي العام، ويصور كيف تنسحب الشرطة، وينتصر الفقراء.

وينتقل مور لمحاورة مدير إحدى وكالات بيع العقارات الذي يدافع عن منطق هذه الوكالات في طرد السكان غير القانونيين، أيا كان الأمر، لأنه بهذه الطريقة كما يرى، تتم حماية ملكيات الشركات والأفراد.

ويستخدم مور لقطات بالأبيض والأسود من بدايات عصر التلفزيون، وهي من أفلام أو شرائط دعائية مباشرة للرأسمالية، تصوره كنظام يكفل الحريات الشخصية وتمتع لمواطن بحرية الرأي والتعبير، وينتقل بعد ذلك لكي يتحدث عن نفسه أمام الكاميرا كابن مخلص لأسرة من الطبقة الوسطى تمتع في طفولته بالحيوة الرغدة (نشاهد صورًا من طفولة مور) ويمزج بين هذه البقطات ولقطات تصور الازدهار الصناعي والتوسع في بناء المصانع والمدارس والمستشفيات وإنشاء حدائق التسلية للأطفال وكل وسائل الحياة المريحة، ويقول التعليق الصوتي إن أمريكا أصبحت القوة الأولى في العالم صناعيًا

و اقتصاديا، ولم تكن تمنع خلال ذلك من التورط في بعض الحروب (وقتل الآخرين)، ولم ير الأمريكيون تناقضا بين الديمقراطية والاعتداء على شعوب أخرى، كما يقول.

وينتقل إلى عهد الرئيس رونالد ريجان، ويحل علاقة إدارته بول ستريت أي رجال المال والبورصة، وكيف أصبح رئيس إحدى شركات وول ستريت وزيرا للتجارة في عهده، وكيف صعدت الأسواق والمؤشرات المالية وحقت أرباحا طائلة، ولكنه ينتقل مباشرة إلى انهيار شركة جنرال موتورز الشهيرة لصناعة السيارات في الثمانينيات، وإفلاسها، ويحاول هو كما نرى من خلال مشاهد مأخوذة من فيلمه الأول، الدخول بالكاميرا إلى مقر الشركة وكيف يتم منعه، ويقول إنه ظل ممنوعا لمدة ٢٠ سنة من دخول مقر الشركة، ويعود أخيرا لكي يحاول مجددا مقابلة مدير الشركة، لكي يطرد أيضا.

ويقول لنا إن ٢٥٠ عاملا في الشركة طردوا منها قبل أعياد الميلاد ٢٠٠٨ وإن هذه كانت بداية الانهيار الكبير.

ويصور كيف ظل الرئيس جورج بوش الابن يدافع عن النظام الرأسمالي حتى بعد أن فقد أكثر من ٧ ملايين شخص وظائفهم.

وإلى زاوية غير معروفة للمشاهدين ينتقل **مايكل مور** إلى الطيار الذي نجح أواخر العام الماضي في الهبوط بطئته على سطح مياه بحر هدرسون وتمكن من إنقاذ أكثر من ٢٧٠ راكبا من موت محقق وكيف تحول إلى بطل قومي في أمريكا، لكن الطيار ليس سعيدا، فقد تحدث أمام الكونجرس لكي يكشف ظروف العمل السيئة التي يعمل فيها الطيارون، والرواتب الضعيفة التي يحصلون عليها، واستغلال الشركات لهم وتشغيلهم ساعات طويلة، مما يتناقض مع مبادئ السلامة.

ويقول أحد الطيارين إنه اضطر لاقتراض أول ١٠٠ دولار، ويشكو طيار آخر من خفض النفقات عاما بعد عام في شركات الطيران وتأثيره على سلامة المسافرين، ويحقق الفيلم في حادث سقوط طائرة أدى إلى مقتل ٥٠ شخصا بسبب الشروط السيئة للعمل، وكيف استفادت البنوك من هذا الحادث في الحصول على أموال التأمينات، وتروى امرأة كيف أن البنك حصل على مليون ونصف مليون دولار بعد مصرع زوجها.

ويشرح أن هناك نوعا من بوالص التأمين على الحياة، على العكس مما هو مألوف، "ترحب بموت الأشخاص المؤمن عليهم" لأنها تحصل من وراثتهم على فوائد مالية ضخمة، لأن المؤمن يكون قد وقع على التنازل عن أي عائد في حالة الوفاة قبل سن معينة خاصة في حوادث تحدث أثناء العمل.

ويتحدث مور أيضا إلى قساوسة ورجال دين عن الرأسمالية ويستطلع آراءهم فيها، ونسمع إدانة واضحة للرأسمالية التي يعتريها أحدهم "أساس الشر في العالم"، ويشرح آخر سبب تمسك الناس بالرأسمالية فيقول إنه يرجع إلى الدور الترويجي الكبير الذي تلعبه وسائل الإعلام، رغم أنها تتناقض مع تعاليم الإنجيل.

ويستخدم مور في فيلمه لقطات خيالية مصورة، يظهر فيها ممثل يلعب دور المسيح لكنه يجيب من أسئلة الحوارين بعبارات تروج للرأسمالية وويل ستريت، على سبيل السخرية. ويصور في مشهد خيالي آخر أسرة على العشاء وكلها صغيرا يقفز ويقفز ويكرر القفز إلى أعلى عدة مرات لكي يلتهم قطعة جبن صغيرة يقبض عليها كلب آخر كبير بأسنانه، ولكن دون أن يتمكن الكلب الصغير أبدا من انتزاعها.

والفيلم عموما، رغم امتلائه بالمعلومات، لكنه يتميز بالإيقاع السريع المتدفق، وباللغة التحليلية البسيطة التي تتابع في سياق منطقي وتشرح للمشاهد (على طريقة الفيلم الوثائقي التعليمي) كيف كان ممكنا أن يحدث ما حدث، ويشير بأصابع الاتهام إلى المهيمنين على البنوك والاحتكارات المالية الكبيرة والسياسيين في الكونجرس. ويستخدم مور الموسيقى المعبرة المصاحبة للمشاهد والتي تثير تشويق المشاهد للمتابعة، كما يستخدم لقطات مختارة بعناية من الأرشيف، ويستخدم حركة الكاميرا في انسيابية، وينتقل بين الفصول المختلفة لفيلمه في سلاسة.

إننا لسنا أمام محاضرة ثقيلة، رغم العناوين والبيانات الكثيرة التي تظهر على الشاشة. ومن إفلاس جنرال موتورز، إلى الاستيلاء على مئات الآلاف من المنازل لعجز أصحابها عن سداد القروض، إلى الكشف عن تجربة العمال في مصنع للخبز وكيف تمكنوا من إدارة المصنع بمنطق المشاركة في الأسهم والأرباح وكيف أصبح العامل يحل على ٦٥ ألف دولار سنويا (أكثر من الطيارين المبتدئين كما يقول لنا الفيلم).

ويكشف الخطة التي وضعها عدد من كبار رجال البنوك وعلى رأسهم آلان جرينسبان الذي وصف بأنه أهم رجل في أمريكا، للاستيلاء على أكبر كم من أموال الناس ورهن منازلهم من مؤسسة إلى أخرى وتشجيعهم على إعادة الاقتراض بأرقام كبيرة دون أي ضمانات سوى ثمن العقار نفسه الذي أصبح صفرا بعد اشتراك عشرات الشركات في ملكيته، وكيف حذرت لمباحث الفيدرالية في ٢٠٠٤ من وقوع تحولات مالية هائلة أدت إلى إثراء فاحش للبعض، وكيف تجاهلت إدارة الرئيس بوش التحذير. ويتوقف مور أمام ما يسميه "رشوة" عدد من أعضاء الكونجرس من جانب ويل ستريت، عن هريق اشراكهم في العمليات المالية، ويكشف

كيف استفاد شخص واحد مثل لارى سومرز من هذه لتلاعبات، فحقق بمفرده ١١٥ مليون دولار، كما يتوقف أمام مقاومة الرأي العام الأمريكي لرغبة بوش في دعم لنوك بـ ٧٠ مليار دولار من أموال دافعي الضرائب (ضحايا البنوك) وكيف تم الضغط على الديمقراطيين في الكونجرس إلى أن استجابوا، لكن الفيلم ينتهي بعضو في الكونجرس من الديمقراطيين وهي تحرض الناس بشكل مباشر أمام الكونجرس، على عدم التخلي عن منازلهم في أي وقت بعد عجزهم عن سداد القروض، والتصدي للبنوك، وإنزال الهزيمة بهم.

ويصور مايكل مور اعتصام عمال أحد المصانع إلى أن ترضخ لهم الإدارة وتدفع لهم رواتبهم المتأخرة بعد أن كانت تطالبهم بتحمل مسؤولية الخسائر التي نتجت عن الأزمة الاقتصادية. ويشير إلى تدخل الرئيس الجديد باراك أوباما لدعم قضية هؤلاء العمال التي تحولت من موضوع محلي إلى قضية قومية.

ويكشف الفيلم بسخريته اللاذعة دور الإعلام الأمريكي فيما يسميه "تضليل الرأي لعدم"، وخصوصا شبكة سي إن إن التي يواجهها مور بشكل مباشر ويستجوب أبرز مراسليها، ويتهمة بتضليل الناس فيما يتعلق بموضوع الحرب على العراق، واتهام صدام حسين بامتلاك أسلحة فتاكة.

ويبدو موقف مور السياسي في فيلمه متفائلا كثيرا بقدم أوباما إلى السلطة، ويقول إنه أن الأولن لأن يقوم أوباما بتنفيذ حزمة الحقوق التي أقرها الرئيس الأمريكي الأسبق رورفلت التي يقول إنها (لم تنفذ قط) وتشمل حق جميع الناس في الحصول على مسكن لائق ووظيفة مناسبة وحياة كريمة.

وينتهي الفيلم بمايكل مور نفسه وهو يقوم بلف شريط أصفر من تلك التي تستخدمها الشرطة لإغلاق أماكن وقوع الجرائم مكتوب عليه عبارة "مكان جريمة" ممنوع الدخول، ولكن لكي يلفه حول مقار الشركات المالية في حي المال (وول ستريت) في نيويورك، ويدعو إلى استدال الرأسمالية بالديمقراطية.

وينتهي واحد من أكثر أفلام المهرجان إثارة لفكر والجدل، بل وأكثرها حيوية من حيث اللغة السينمائية واستخدام الوثيقة في سياق جذاب، وبحيث يجعل المتفرج يغادر قاعة العرض طارحا الكثير من التساؤلات على نفسه.

إنه ليس دعوة للثورة، لكنه دعوة لإعمال الحق والخير والعدل والتوازن بين البشر. وهي الرسالة الإنسانية التي تجعل هذا الفيلم يتجاوز حدوده الأمريكية إلى كل المشاهدين في العالم الذين يشعرون بوطأة الانهيار الحالي.

"ساحة العقاب" بين الدراما والواقعية التسجيلية

أود أن أختتم هذا الكتاب بفيلم قديم نسبيا، أسعدنى كثيرا أن أكتشف حديثا صدور نسخة جيدة رقمية (DVD) منه هو فيلم " **ساحة العقاب** " The Punishment Park للمخرج البريطانى الأسطورى **بيتر واتكنز**.

والدهش أننى بعد أن شاهدت الفيلم، الذى أنتج عام ١٩٧١ وكان من أهم التجارب "الثورية" شكلا ومضمونا- فى عصره، اكتشفت أنه لا يزال صالحا للمشاهدة والتأمل والاستفادة وتعلم الدروس أيضا بسبب مستواه الفنى المتقدم كثيرا حتى بمقاييس عصرنا الحالى، وتأثيره الهائل المدهش، بل إن مشاهدته اليوم تمنحه معنى أكثر عمقا لأنه سيبدو لمن يشاهده كما لو كان نبوءة بما وقع بعد أكثر من ثلاثين عاما من عرضه الأول، فى "أبو عريب" وجواستاناو بل وداخل لولايات المتحد نفسها

"**ساحة العقاب**" فيلم ثورى من حيث الشكل، لأنه يلغى تماما المسافة بين التسجيلى والروائى، وهو يستخدم أسلوب "سينما الحقيقة"، ولغة الفيلم الذى لا يسعى إلى "محاكاة" الواقع بل تجسيد "رؤية" لواقع جديد متخيل ينبئ على واقع قائم بالفعل. إنه دون أدنى شك، أحد النماذج البارزة للسينما الثالثة التى تنفى السينما الأولى، أى سينما التسلية القائمة على الإبهار والحبكة، كما تتجاوز السينما الثانية أى سينما التعبير الذاتى.

ترتبط الخلفية السياسية والاجتماعية لفيلم "ساحة العقاب" بزمان حرب فيتنام، وتنامى الحركة المناهضة للحرب فى أوساط الشباب الأمريكى داخل الولايات المتحدة، وظهور حركات التمرد على "المؤسسة" القمعية، وبهذا المعنى يعد الفيلم استمرارا على صعيد آخر، لفيلم مثل "إذا" If البريطانى **لليونسائى أندرسون** الذى ظهر عام ١٩٦٩ وهو أحد أبرز الأفلام التى تنتقد بقسوة شديدة "المؤسسة" السائدة فى المجتمع الغربى، وليس السلطة فقط، فالمؤسسة تشمل السلطة السياسية والدينية والتعليمية والإعلامية وكل ما يتحكم فى تشكيل البشر فى مجتمع من المجتمعات ويصوغه فكريا ونفسيا بشكل قسرى.

يقدم **بيتر واتكنز** فى "ساحة العقاب" رؤية مستقبلية، تدور فى المستقبل القريب، لأمريكا المعاصرة. ولكنها رؤية نشاهدها على صعيد الواقعية التسجيلية كما لو كانت حقيقة راسخة. ويمكن القول إنه نوع من "الفانتازيا السياسية" بهذا المعنى

أسلوب الفيلم هو أسلوب "الجريدة السينمائية" أو لفيلم الوثائقى. وقد صور الفيلم خلال ثلاثة أسابيع بكاميرا مضمولة من مقاس ١٦ مم قبل تكبيره إلى ٢٥ فيما بعد، ويستخدم المخرج أيضا طريقة كتابة العناوين التوضيحية على شاشة بما فى ذلك أسماء الأشخاص الذين يظهرون فى الفيلم للإيحاء بأنهم أشخاص حقيقيون يمثلون أنفسهم، كما يجرى المقابلات المباشرة من وراء الكاميرا، ويدير التصوير فى المواقع الطبيعية المباشرة دون أى ديكورات أو تعديلات فى طبيعة المكان نفسه، وباستخدام ممثلين من غير المحترفين، مع إتاحة هامش كبير لهم للارتجال والتعبير الشخصى لمباشر حسب فهمهم للدور.

يدور الفيلم بأسره فى منطقة صحراوية بها بعض التلال فى كاليفورنيا. والسرد فى الفيلم يقوم على التداخل بين حدثين يقعان فى وقت واحد: الأول هو حدث المحاكمة، و لثانى العقاب.

هناك أولا مجموعتان من المعتقلين بسبب سلوكهم الاجتماعى المتمرد ضد المؤسسة وتعتبره السلطات سلوكا "معاديا"، وهو أساسا سلوك يرفض الحرب (فى إشارة واضحة لرافضين لحرب فيتنام فى الستينيات فى عصر الرئيس نيكسون)، أو يحتج على توحش مؤسسات الاستغلال والترويج للسلعة" إذ جاز التعبير، أى الاستهلاك على حساب القيمة، والخضوع لمؤسسة الجيش والمؤسسة التعليمية السائدة التى تخدم مؤسسة السلطة فى النهاية بإعدادها رجالا يطيعون دون مناقشة.

المجموعة الأولى تواجه المحاكمة وتحاول عبثا الدفاع عن نفسها، والمجموعة الثانية تتلقى العقاب مع وعد غامض بالحرية.

هؤلاء المعتقلين هم من الشباب، من الطلاب، ومن المثقفين، والفنانين المتمردين خصوصا المغنين الذين ينشدون التعبير بأشكال جديدة، وتضم المجموعتان أفرادا من الطبقات الدنيا في المجتمع والوسطى، من السود والبيض، ومن الرجال والنساء.

السلطات ترسل هؤلاء جميعا إلى منطقة صحروية شديدة الحرارة تدعى "ساحة العقاب لوصنى"، حيث توجد هناك خيام تجرى داخلها محاكمة الشباب من طرف "لجنة شعبية" من بين أفرادها عضو في الكونجرس، وأستاذ في علم الاجتماع، ومحام، وعامل في مصانع السيارات، مدير شركة، ويجلس هؤلاء فوق منصة يواجهون المتمردون الذين تجرى محاكمتهم وتوجه إليهم شتى لاتهامات في جو شديد التوتر والعصبية دون أن يسمح لهم بالدفاع بطريقة قانونية، بل وتصل الإهانات التي توجه إليهم حد توجيه أبشع الشتائم إليهم، وإطلاق أبشع لأوصاف عليهم.

نتيجة المحاكمة المحددة سلفا فكل واحد من "المتهمين" دون تهمة محددة في الواقع، يتعين عليه أن يختار (في سخرية واضحة من فكرة حرية الاختيار) بين أن يقضى نحو عشرين عاما في السجن الانفرادي، أو ثلاث ليل وأربعة أيام في الصحراء، حيث يتعين عليه في هذه الحالة السير لمسافة ٨٠ كيلومترا للوصول إلى نصب تذكاري مرفوع فوقه العلم الأمريكي، وعدم الاختفاء طيلة تلك الرحلة الجهنمية عن عيون الحراس الذين سيتابعونه طوال الوقت. يختار الجميع بالطبع الاختيار الثاني، ويقال لهم إن مياه الشرب غير متوفرة إلى أن يصلوا منتصف الطريق، وبعدها سيعثرون على عين للمياه النقية، كما يقال لهم إن جنود الحرس الوطني والشرطة الذين سيتولون مراقبتهم طوال السير، هم في مرحلة تدريب ومحظور عليهم اللجوء للعنف.

أما ما يحدث بعد ذلك فهو أكثر قسوة وعنفا من كل ما يمكن تخيله. بعد مسيرة مجهدة في الصحراء الحارة، يختلف الجميع فيقسمون أنفسهم إلى ثلاثة أقسام: الأول يضم الذين ينشدون الهرب، والثاني للذين يستسلمون لما يأتى بعد أن فقدوا كل أمل، والثالث لأولئك الذين يصرون على ضرورة الوصول إلى الهدف.

الحرارة الشديدة تنهك الجميع، يسقط البعض عاجزا محطما جراء العطش الشديد، ويبدو البعض الآخر مستسلما للحلم الموعود بالحرية في نهاية تلك الرحلة الجهنمية في قيظ الصحراء، وعندما يقطعون نصف المسافة لا يعثرون على المياه الموعودة، ثم يبدأ الحراس في التنكيل بكل من ينحرف عن الطريق المرسوم، ويقتل البعض، ويشتبك البعض الآخر منهم مع الحراس، ويواجهون مصيرهم، وعندما يتمكن بعض أفراد المجموعة الثالثة من الوصول في النهاية إلى الهدف يكون الموت في انتظارهم جميعا.

إنها صورة "متخيلة" لأمريكا المستقبل بعد أن تتحول إلى دولة فاشية، تعتمد فيها السلطة على العنف، وتؤمن بالسيطرة التامة على الأفكار والمفاهيم، وتلغى فكرة الحرية الشخصية، ويتحول الجميع فيها إلى أدوات للحفاظ على الدولة التي تصبح أهم من كل الأفراد.

ولا شك أن أسلوب **ولفة بيتر واتكنز** السينمائية هي التي تضيف على هذا الفيلم جماله ورونقه وقوته الشديدة وتجعله عملا معاصرا بكل معنى الكلمة، أى عملا قابلا للحياة والتأثير المستمر.

إنه يستخدم أسلوب الجريدة السينمائية في الانتقال بين المحاكمة وبين العقاب، بين مجموعة الشباب التي تدافع عن نفسها أمام ممثلين عن المؤسسة السائدة، والمجموعة الأخرى التي تواجه كل أشكال القمع في الطريق نحو "الوهم". ويستخدم المخرج طريقة كتابة أسماء الشخصيات ويحدد صفاتهم ووظائفهم عند ظهورهم الأول على الشاشة، تجسيدا لطابع الجريدة السينمائية (الوثائقية)، كما يستخدم الكاميرا الحرة التي تهتز فيهتز معها المنظور، وهي تتابع مشاهد العراك والاشتباكات التي تقع في الطريق بين الحراس ومجموعات الشباب.

ويعتمد الفيلم على الإيقاع السريع اللاهث المرهق، وعلى أحجام الصور التي تحصر الشخصيات إما في لقطات قريبة (كلوز أب) في مشاهد المحاكمة لكي يوصل الشعور بالاختناق إلى المتفرج، أو لقطات بعيدة تجعل الشخصيات تبدو ضائعة وسط رمال الصحراء.

ولا يلجأ واتكنز إلى استخدام ممثلين محترفين، بل شخصيات حقيقية تؤدي أدوارها في الحياة على كلا الجانبين، ويترك لها حرية ارتجال الحوار المناسب بل ويعتمد أيضا على طريقة "الاستفزاز" سواء من خلال الموقف المشحون الذي يصنعه في ذلك المكان الموحش المنعزل القاسى بوطائه الشديدة على المشاركين في الفيلم، أو من خلال الحوار المتبادل بين شخصيات متناقضة بالضرورة في انتماءاتها الاجتماعية ومواقفها الفكرية. ويصل الحوار المرتجل في الفيلم إلى درجة السباب المباشر وصدور هتافات من نوعية "اقتلوا هذا الخنزير.. إنه يجب أن يقتل!"

إنها صورة "متخيلة" لأمريكا التي تتخلى عن قيمها تحت ضغط تضخم شعورها بالخطر الخارجى بل والداخلى أيضا، وكيف يمكن أن تتحول إلى دولة تقمع الحريات، وتلغى قنوات كان الجميع يتصورون انها أصبحت راسخة.. أليس هذا، على نحو ما، هو

ما وقع بعد ١١ سبتمبر، وهو ما يجعل "ساحة العقاب" فيلما من الحاضر أيضا وليس فقط من "التراث"؟

بيتر واتكنز ترك بريطانيا منذ سنوات طويلة بعد أن أخرج عددا من الأفلام لعل أشهرها فيلم "لعبة الحرب" The War Game الذي هز المجتمع هنا في الستينيات، وكان مصورا بطريقته المفضلة، أى فى إطار الإيهام بأن ما نشاهده حقيقيا تماما، أى باستخدام أسلوب الفيلم التسجيلي. وكان الفيلم يتخيل بريطانيا فى أعقاب تعرضها لضربة نووية، وقد شلت فيها الحياة، ويظهر فيه ضحايا مدنيون ومسؤولون مدنيون وعسكريون فى حالة هلع وعجز مطلق. وقد اضطر تليفزيون بى بى سى لوقف بث هذا الفيلم بسبب ما سببه من فزع فى الأوساط الشعبية وغضب فى الأوساط الرسمية.

أما "حديقة العقاب" فقد واجه واتكنز بسببه هجوما شديدا من جانب وسائل الإعلام الأمريكية، وتسائل البعض عن "أخلاقية" هذا النوع من السينما التى رأوا أنها "تزييف" الواقع، وتوحى بغير الحقيقة، بل وتسائل بعضهم عن مشروعية أن يأتى هذا الأجنبى إلى أمريكا لكى يوجه لها مثل هذا النقد العنيف المتطرف. وكانت النتيجة أن منع واتكنز من العمل فى أمريكا بعد أن أصبح مصنفا كمخرج مثير للمشاكل!

المؤلف

- كاتب وناقد مصري من جيل السبعينيات .
- مقيم حاليا في لندن
- تخرج في كلية الطب بعد حصوله على بكالوريوس الطب والجراحة من جامعة عين شمس ١٩٧٦ .
- درس الصحافة والتليفزيون في لندن ١٩٨٥-١٩٨٧ .
- احتسرف الكتابة وتفرغ لها منذ عام ١٩٨٤ . وأصدر عددا من الكتب في النقد السينمائي .
- كتب المقال النقدي والعمود الصحفي والدراسة والتعليق الساخر في القضايا الثقافية والسينمائية والسياسية .
- الناقد السينمائي لصحيفة "القدس العربي" (١٩٨٩-١٩٩٥) .
- نشرت مقالاته ودراساته في عدد كبير من الصحف والمجلات التي تصدر في العالم العربي ولندن .
- عضو لجان التحكيم الدولية في الكثير من المهرجانات السينمائية الدولية .
- رأس مجلس إدارة جمعية نقاد السينما المصريين
- عضو الاتحاد الدولي للنقاد (٢٠٠٩-٢٠٠٣) وأصدر مجلة "السينما الجديدة" ورأس تحريرها في الفترة نفسها .

• من مؤلفاته:

- ١- سينما الهلاك- دراسة في اتجاهات وأشكال السينما الصهيونية- دار سينا للنشر (١٩٩٣) .
- ٢- اتجاهات في السينما العالمية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣) .
- ٣- سينما الرؤية الذاتية وهموم السينما العربية (هيئة سينما قصور الثقافة ١٩٩٩) .
- ٤- السينما الصينية الجديدة- المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٢) .
- ٥- كلاسيكات السينما التسجيلية- المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٢) .
- ٦- سينما أوليفر ستون (ترجمة)- المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٠) .
- ٧- النقد السينمائي في بريطانيا- مكتبة الإسكندرية (٢٠٠٤) .
- ٨- سينما الهلاك- طبعة ثانية منقحة ومزودة (من إصدار المؤلف- ٢٠٠٦) .
- ٩- حياة في السينما- مكتبة مدبولي (٢٠٠٩) .
- ١٠- الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب- مكتبة مدبولي (٢٠٠٩) .
- ١١- اتجاهات في السينما العربية - دار العين (٢٠٠٩) .

