



# سينما الخوف والقلق

أمير العمرى

# سينما الخوف والقلق

أمير العمري

لوجو  
الهيئة الذراع

تعنى بنشر الدراسات المنشورة في  
الثقافة السينمائية والتلفزيونية

**هيئة التحرير**

رئيس التحرير  
د. وليد سيف  
مدير التحرير  
عماد مطاع



تصدرها  
الهيئة العامة لقصور الثقافة

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

سيتم طبعه والقلق  
أمير العمري  
طبعة الأولى  
الهيئة العامة لقصور الثقافة  
القاهرة - 2013 م  
23,5 × 16,5 سم  
تصميم الغلاف  
د. خالد سرور  
مراجعة المفوية  
شرف عبد الفتاح

رقم الإيداع: ٢٠١٣/٢٧٨٠  
الترقيم الدولي: 978-977-718-222-5  
الراسلات،  
 باسم / مدير التحرير  
على العنوان التالي: ١٦ شارع أمين  
القصر العتيق  
القاهرة - رقم بوليسي ١٣٦١  
ت: ٧٩٤٧٨٩١ (داخلي) ١٨٠

طباعة وتأسست  
شركة الأهل للطباعة والنشر  
ت: ٢٣٩٠٤٠٩٦

الأراء الوارد في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجيه الهيئة  
بل تعبّر عن رأي وتوجّه المؤلف في المقام الأول.

حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.  
يُحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس، بذاته صورة أو ملخص  
كتاب من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بإشارة إلى المصدر.

## سينما الخوف والقلق



## المحتوى

7	- مقدمة .....
11	- كتابة على الأرض .....
15	- جنس وفلسفة .....
21	- نصف القمر .....
27	- تسلل .....
33	- الطفل الشاعر .....
37	- شيرين .....
41	- انتقم لكن لعين واحدة .....
49	- الخسوف .....
55	- زيارة الفرقة الموسيقية .....
63	- جاسوس الشمبانيا .....
69	- الرقص مع بشير .....
75	- لبنان .....
81	- مملكة الجنة .....
87	- مخفى .....
93	- العيون المسروقة .....
97	- ويندي العزيزة .....
103	- مدينة كافيتى .....
109	- جارهيد .....
115	- البستانى المخلص .....
119	- الأرض والحرية .....

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

## مقدمة

يضم هذا الكتاب مجموعة من المقالات والدراسات النقدية التي كتبتها فيما بين عامي ٢٠٠٤ و٢٠٠٩، وتتناول بالتحليل عدداً من الأفلام التي ترتبط بظواهر محددة، يجمعها كلها في بوقعة واحدة أنها تتناول قضايا سياسية وإنسانية معاصرة تدور على خلفية الصراعات والتاقضيات والحرروب وقمع الإنسان للإنسان ومحاولة التواصل، والبحث عن مخرج من حالة الكتبة العامة التي تخشى العالم.

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

وقد رأيت أن ما يجمع بين هذه الأفلام كلها، كونها تتناول قضايا لها علاقة بالحاضر والماضي، بالقطع إلى الماضي من أجل سبر أغوار الحاضر، أو بالتفتيش في الحاضر بحثاً عن آفاق المستقبل. لكن هذا التطلع وهذا التفتيش يشوبهما خوف وقلق وتوتر، وكلما اكتشف السينمائي جانيا مما يبحث عنه، ازداد شعوره بالخوف والفزع.

الأفلام الإيرانية الستة التي تتناولها هنا لا تبتعد عن السياسة رغم أنها تتتنوع في أساليبها واتجاهات مخرجيها الفنية بدرجة ملموسة، فشتان ما بين الرمزية المتوجحة في فيلم "كتابة على الأرض"، والواقعية الخشنة في "تسليل"، والشاعرية الإنسانية في "جنس وفلسفة".

أما الأفلام الإسرائيلية الستة فليس من الممكن تفريغها من المحيط السياسي الذي يقبض تماماً على الفيلم الأول "انتقام"، ويحلق بشبّه فوق الفيلم الثاني "الضيوف"، ويصبح جوهر الموضوع في الفيلم الثالث "زيارة الفرق الموسيقية"، ومحور الفيلم الرابع " Jasoush الشعيبانياً" ، وقلب فيلم "الرقص مع بشير" الذي أثار اهتماماً إعلامياً هائلاً امتد إلى العالم العربي أيضاً، والهم السياسي هو أيضاً جوهر الفيلم الشهير "لبنان" الذي حصل على جائزة مهرجان فينيسيا الكبير (الأسد الذهبي) ٢٠٠٩.

وتتراوح الأفلام الأجنبية التي اخترتها لهذا الكتاب في تنوع اهتماماتها، من الفيلم السياسي المباشر مثل "جارهيد" و"رُوْقَب" و"معركة حديثة" و"حديقة العقاب" ، والفيلم الذي يقدم السياسة من خلال رؤية رومانسية مثل "البستانى المظلوم" ، إلى أفلام الحرب في العراق، وبين أفلام تتناول صناعة "الإرهاب" مثل "مدينة كافيتى" الفلسطيني، إلى أفلام تنبذ العنف كلية وتدينه مثل "ويندى العزيزة".

لكن القاسم المشترك الأعظم بين هذه الأفلام التي شاهدتها في عدد من المهرجانات السينمائية الدولية، يظل متمثلاً في الخوف والقلق والتوتر والرغبة في تسجيل "رؤية" تكشف وتوضح، أكثر مما تعكس موقفاً صارحاً، يندد ويدين ويشجب.

هناك دون شك خوف كبير يسيطر على الإنسان في عالمنا، لكنه ليس ذلك الخوف الوجودي الذي كان يسيطر على الإنسان في الخمسينيات، ولا هو الذعر النwoي الذي كان يسيطر على العالم في السبعينيات، لكنه خوف من نوع جديد، مصحوب بالقلق والتوتر والإحباط، بعد أن أصبح العالم يسير دون رقيب من تلك القناعات الإنسانية التي كانت قد ترسخت بعد قرون من الصراعات الرهيبة التي دفعت الإنسانية ثمناً باهظاً لها.

فقد اهتزت هذه القناعات بشدة، وتلاشت فكرة الهدف الإنساني للسياسة. وبعد أن كنا نتصور أن الإنسان قد بلغ "سن الرشد" وأصبح عاقلاً، يرتضي أحكام ما اصطلاح على تسميته بـ"القانون الدولي" وـ"العدالة الدولية" ، إذا بنا نجده وقد أصبح مرة أخرى، يعيش كابوساً لا يبدو أن له نهاية قريبة. هذا الكابوس يبدو وقد وسمه ال欺er والاستغلال والسيطرة وتبرير ممارسات الماضي لضمان السيطرة بقبضة من الحديد على الحاضر.

ولعل مجموعة الأفلام التي تتناولها هنا تعكس كيف يرغب السينمائي مجدداً في أن يصبح شاهداً على عصره، وأن يتعامل مع التاريخ من منظور اليوم، وأن يلقى بإسقاطاته الشخصية والخاصة عليه ويعيد قراعته بعيون جديدة.

ولعل فيلم المخرج الدنماركي الشهير لارس فون ترايبير "نقيف المسيح" Anti-Christ يعبر أفضل ما يكون، عن ذلك الخوف من الحاضر ومن المستقبل، مصوّراً رؤيته المرعبة الخامسة للبصر بشكل حاد.

إلا أن هناك أيضاً 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 اعتاب الموت كما يفعل كلينت إستونود في فيلمه الأخاذ "جران توريينو"، أو كما يعبر أرونوفسكي في فيلمه البديع "المصارع"، وهو نموذجان للسينما الأمريكية "المختلفة" إلى جانب فيلم "في البرية" لشون بن بالطبع الذي يحلق 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 تعبّر عن الرغبة في التحرر من القهر ومن القيود، اهتماماً من جانب السينمائيين بالعالم من حولهم، والسعى 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 "رُوّقب" Redacted، أو مايكل هانيك في "محفظ" Hidden.

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

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

أمير العمرى



## «كتابه على الأرض» رؤيه إيرانية للتعصب

الفيلم الإيرانى **كتابه على الأرض** Writing on the Erath هو أول فيلم روائى طويل لخريج طن محمد قاسمي، وقد شارك هذا الفيلم فى مسابقة "أسبوع النقاد" التى ينظمها الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (فيفيريسى) بالتعاون مع اتحاد الصحافة السينمائية الإيطالية فى مهرجان فينيسيا السينمائى الـ 62 عام ٢٠٠٥.

وقد يكون مما يميز لأفلام الإيرانية عموماً خصوصيتها الشديدة فى مجال اللغة السينمائية، بل واختيار المواضيع التي تتناولها أيضاً، مما يجعلها تختلف كثيراً عن غيرها من الأفلام بمنتهاها الخاص ورؤيتها لقدماء من أعماق بلد غنى بتراث وثقافة المربى والتشكيلية عموماً.

هذا الفيلم يدور في بيئه مجرد تماماً، وكانتا في بداية الخليقة على الأرض، العلاقة بين إنسان والله تتبدى في الابتهالات المستمرة، والخضوع المطلق، والحديث عن الرغبة في تقديم الصحايا والقرابين تقريباً لله.

هناك رجل وامرأة من رعاة الأغنام، عندما يموت طفهما الوحيد، يجن جنونهما تماماً، وخصوصاً الرجل، الذي يأخذ في الدوران والحركة والفناء، يتلوى بجسمه طيلة الوقت في حركات أقرب إلى الرقص التعبيري، وهو يرفع آلة حادة قاطعة يشير بها نحو السماء، يريد تعهداته لله بأنه سيهبه كل ما يملك، البيت والزرع والأغنام بل ونفسه أيضاً، ويقول إنه على استعداد لأن يقتل أيضاً إرضاء لله، طالباً فقط أن يعيد الله طفله إليه.

هذه الحالة من "الهوس" الديني البدائي (لا توجد أى إشارة هنا إلى دين معين) تتضاعد مع الإيقاعات السريعة المتداقة على يقاعات الطبول التي لا تكاد تتوقف لحظة واحدة إلى أن تصل للذروة في مشهد محاولة الرجل قتل طفل بريء وفاءً لعهده. ينتقد العيلم بقوة فكرة المغalaة في الحزن على الميت بكل هذا القدر من العذاب، أى تعذيب الأحياء لأنفسهم بهذا الشكل، القاسي العنيف الذي يصل إلى حد أن يشعل الرجل النار في بيته، ويحطم كل ما يملك، متتصوراً أنه بهذا يرضي الله، ويسترضيه حتى يعيد إليه طفله الذي مات أو يهبه طفلاً غيره.

هذا الفكر الأقرب إلى الوثنية الأولى، يصوّره المخرج الإيرانى على محمد قاسمي ببراعة تشي بملامح عصرية جديدة في السينما الإيرانية، خصوصاً إذا ما عرفنا أنه كتب سيناريو الفيلم وأخرجه وقام بتصويره كما أجرى له المونتاج بنفسه. إنه يستخدم الإشارات الكامنة في التراث الشعبي والأساطير الفارسية القديمة، كما يستفيد من لصور القوية التي تتولد عن الطقوس الجماعية الدينية، ويكتفها باستخدام التعبير الحركي والمجاميع والحركة الدائمة للكاميرا وذلك التوحد الفريد بين شريطي الصوت والصورة ونقصد بـشريط الصوت هنا، الموسيقى وأنصوات الطبيعة والابتهالات والوعود التي قطعها الرجل على نفسه، وأيضاً الغناء والتعديد على الموتى والذب وغير ذلك، في إطار تجانس تام مع الحركة الملتوية الدائمة للكاميرا التي لا تهداً ولا تتوقف عن الدوران، وكائننا داخل حلقة "زار" أو إحدى حلقات الذكر، ولكن ليس من أجل تحقيق الصفاء الروحي وصولاً إلى التقرب من الله، بل تعبيراً عن الغضب والرفض والتطرف الشديد بل والاحتجاج العنيف على مشيئة الله.

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

والدولة الإيرانية التي ترتكز 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 يستذكر "التعديد" والنواح على الموتى، ويحظره كما يحظر تماماً استخدام الأضحية باستثناء ما ينحر من ذبائح صبيحة عيد الأضحى.



والفيلم يعتمد اعتماداً أساسياً على اثنين من الممثلين: رجل وامرأة، وعلى التعبير بالجسد وحركات الرأس واليدين والرقبة إلى أقصى ما يمكن من حركة والتوازن والانتقال من يمين الكادر إلى يساره. كما يعتمد على ديكورات خاصة لكرسي بدائي شيد في منطقة شبه صحراوية قاحلة لها تذكرنا ببيئة الخليقة على الأرض.

و فكرة "الله" أو الرب هنا، يمكن أن تدور حول إله من الأوثان، لأن الرجل يتضرع إليه تارة، ويبيحه تارة أخرى، أو يتهدد بتقديم أي شيء يطلبها حتى الحياة، الإنسانية نفسها. ويصل الفيلم إلى ذروته مع شروع الرجل في قتل طفل بريء بالسكين في مشهد

وحشي، لو لا أن امرأته تخلصه منه في اللحظة الأخيرة.

أدوات المخرج التي يجب استحدامها تتمثل في الموسيقى والإيقاع السريع اللامث وحركة الكاميرا الدائرية والأداء التعبيري للممثل الرئيسي.

إن قاسمي فنان سينمائي شامل صاحب رؤية خاصة وأسلوب مميز ستتضح معالمه دون شك، في أفلامه القادمة التي ستنظرها باهتمام.



## **«جنس وفلسفة»، نحسن مخملباف التحلیق العرفي سماء الفن الجميل**

فيلم «جنس وفلسفة» (٢٠٠٢) Sex and Philosophy ليس من تلك الأفلام الإيرانية العادمة 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 الأخيرة، وهو المخرج محسن مخملباف صاحب «كان يا ما كان سينما» و«سلام يا سينما» و«الصمت» و«فندهار».

مخملباف الذي ينتهي 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 «فندهار» (٢٠٠١) الذي أثار اهتماماً عالياً كبيراً، كما أثارت أفلام مخملباف عموماً ولا تزال، المتاعب له مع السلطات الإيرانية التي تنظر إليها بريبة وتشكك، وتعتبره أفلاماً خارجة عن المألوف، بالمعنى السيء بالطبع، أي أنها متحركة أكثر مما يتنفس. 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 بوسعي الحصول على ما يشاء من تمويل، ويمتلك 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 أى "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 بصرامة موضوعاً 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 "متنصف لعمر"، ووجد لزاماً عليه أن يبدأ في طرح التساؤلات حول الجنس وعلاقته بالحب، وهل هناك حقاً 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 متميزاً، ليس فقط ما يطرحه من أفكار وقضايا مجردة لا يدخل المخرج - المؤلف من طرحها ومواجهتها نفسه بها في شكل أشبه بـ "المونولوج" ، بل أساساً 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 صنعه في عام ٢٠٠٣.

وليس معروفاً 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 المألوف، بل يقوم على فكرة تتردد حولها أصوات عديدة حلال 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 أيضاً، وربما يكون مرادفاً للرجل عموماً، 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 وضعها أمامه فوق مقدمة السيارة، احتفالاً ببلوغه الأربعين من عمره.



ونحن لا نرى البطل في البداية بل نرى الشموع والطريق عبر زجاج السيارة الأمامي، ونسمع صوته عبر الهاتف المحمول وهو يتصل بالنساء الأربع اللاتي ارتبطت بهن عاطفياً في حياته من قبل، يطلب من كل واحد منها - دون معرفة الآخريات - التوجه للقائه في مدرسة الرقص التعبيري التي يفترض أنه يشرف عليها.

### ثورة على النفس

ويردد "جان" العبارة التالية خلال حديثه إلى النساء الأربع: "لقد قررت الثورة على نفسي"، أي أنه قرر مواجهة نفسه بالحقيقة، ومواجهتها بأسباب انتهاء علاقته بهن. ويقدم مخلباف أربعة فصول: فصل مع كل امرأة من النساء الأربع، يدور داخل مدرسة الرقص، ولكن دون أن يكرر نفسه أبداً، بل يقدمه في كل مرة بشكل مبتكر تماماً ومن خلال الرقصات العديدة التي تشتراك فيها - إلى جانب البطل والمرأة مجموعة من الفتيات. وفي هذه المشاهد يختلط الماضي بالحاضر، من خلال العودة إلى لحظة الواقع في الحب التي يصر بطلنا طوال الفيلم على أنه "أمر تافه الشأن".

وتذليلاً على ذلك يقول للحبيبة الثالثة، "لو لا أنني أصبحت بيسهال وذهبت إلى المستشفى الذي كنت تعنين به لما كان الحب"

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

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

ويذهب **مخملباف** إلى ما هو أبعد من ذلك عندما يجعل بطله المتشك 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 ٤٠ ساعة، أي بمعدل ساعة واحدة كل سنة من سنين عمرها<sup>١</sup>

### **مفهوم الحب**

هذا رغبة في اعتبار «حب بمفهوم **مخملباف** متعارضاً - 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 مفتوحاً، في مشهد آخر عديدة، للتفسير والتأنويل من خلال إشارات عديدة كامنة.

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

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

وفي المشهد الأخير من الفيلم نرى البطل وقد أصبح أكثر إحساساً بالوحدة عما كان، وهو يعود فبتلقى مجدداً بالمعنى الأعمى وزوجته وينتهي الفيلم بالفناء.

وقد يكون فيلم «جنس وفلسفة» من أكثر أفلام **مخملباف** حرراً وجرأة 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 مدهشة**

هذا الطابع المختلف يجعل **مخملباف** يعتمد على التشكيل بالألوان، والتكونين باستخدام كل الراقصات وحركة الكاميرا والديكورات الحذابة، وبطوع الكاميرا، ويجعلها تلتقط فقط ما يريده ويبيرزه في المنظور الأمامي بينما يسحب المنظور الخلفي، ويكرر أحياناً الحركة مرات عدّة. وهو يميل إلى الإيقاع البطيء، والقططات الطويلة لإتاحة مساحة أكبر أمام المترج للتأمل.

ويستخدم **مخملباف** اللونين الأبيض والأحمر طوال الفيلم لون هادئ ولوّن مشتعل، أو الهدوء الخارجي الظاهري والاشتعال العاطفي الداخلي.

ويصور لقطة فرّاق الحبّية الثالثة من أعلى، من عين طائر يحلق فوق المكان (غالباً من طائرة هليكوبتر لا نلحظ أي أثر يدل على وجودها) حيث يسير الرجل مبتعداً في شارع مليء بينما تغطي الثلوج أسقف المنازل وحواف الطريق وقد فقدت الأشجار أوراقها.

يحمل الرجل مظلة حمراء (دائماً هناك مظلة في هذا الفيلم رغم عدم هطول المطر) ويسير مبتعداً مسافة طويلة ثم يتوقف ويعود مجدداً من حيث أتي، وتتابعه الكاميرا مرة أخرى من نفس الزاوية المرتفعة القريبة للغية من أسقف المنازل وحواف الأشجار، إلى أن يلتقي بالمرأة التي تتوقف لكي يتناولها المظلة ثم يستدير ليعود ليواصل طريقه.

ولا شك أن الصورة الخلابة الأخاذة، والتكونيات البصرية المدهشة في هذا الفيلم تعود لتعاون المتكامل بين **مخملباف** ومصوّره المفضل إبراهيم جعفوري.

إن "جنس وفلسفة" بموضوعه الجريء الذي يتعدد الكثيرون في طرّحه، وبأسلوبه الفني والبصري المدهش وتمكن مخرجه في التعبير بالجسد والحركة والتكونين، ربما يكون أكثر الأفلام الإيرانية إثارة للفكر والخيال، غير أنه لهذه العوامل تحديداً ضمن أن يظل ممنوعاً من العرض في إيران حتى إشعار آخر!



## فيلم «نصف القمر» الهوية الكردية في سياق إنساني

يعتبر المخرج الكردي الإيراني بهمن قويادي 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 للتأمل والدهشة، دهشة المعرفة.

أخرج قويادي قبل هذا الفيلم، ثلاثة أفلام لفتت الأنظار بقوة إلى الموهبة السينمائية الكبيرة التي يمتلك بها هي "زمن العياد السكرانة" A Time for Drunken Horses و"معنولون في العراق" Marooned in Iraq و"السلحف يمكّن أن تطير" Turtles Can fly.

أما لفيلم الرابع فربما يصلح عنواناً له "الهلال" كترجمة لعنوان الفيلم بالإنجليزية Half Moon، وهو ما يعبر في الموروث الشعبي الشرقي عن قمة الجمال. وإذا كان بهمن قويادي قد عبر في أفلامه الثلاثة السابقة عن قضية التشتت الكردي ما بين كردستان العراق وإيران، مركزاً على مشكلات العيش في المناطق الوعرة على الحدود بحثاً عن منفذ لتهريب سلع بسيطة كوسيلة للتحايل على مقتضيات الحياة وما يكتنفها من أخطار، فهو في فيلمه الرابع يتعامل مع موضوع لا يبتعد كثيراً عن الواقعية التي عرف بها، وإن كان يمزج بين الواقع والشعر والنأمل الصوفي.

## الاحتفال بالحرية

الموضوع يدور حول موسيقى كردى طاعن فى السن هو "مامو" Mamo الذى يرغب فى الرحيل من منطقة كردستان الإيرانية إلى إقليم كردستان العراقى لتقديم موسيقاه هناك بعد أن حرم من تقديمها منذ ٣٥ عاماً (أى منذ سيطرة حزب البعث وصدام حسين على الحكم) في حفل كبير ينتظر أن يكون بحق احتفالاً كبيراً بعودة الحرية.

غير أنه يتبعى على "مامو" أولاً أن يجمع شمل أبنائه العشرة، وهم فى الوقت نفسه أعضاء فرقته الموسيقية، ويجد أيضاً وسيلة تنقله إلى أعلى الجبال عبر الحدود.

أحد أبنائه "كاكو" يتمكن من الاستعانة بحافلة قديمة تابعة لصديق له يعيش إياها، ثم يبدأ في جمع إخوته الباقين، ويقطع السائق بعدم تناول أجر عن الرحلة بعد أن يقول له إنه سيجعله مشهوراً في العالم كله، فاجهزة 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" مغنية الوحيدة التي تعرف الحانه وستستطيع أداؤها غير أنه ليس مسموماً 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 تصريحات بالخروج، ويصادرون حرس الحدود الإيرانيين الآلات الموسيقية للفرقة ويعطّلهم، ويقطّبون على المغنية ويعيدونها من حيث أتت رغم توسل مامو واحتاجه.

ولأكثر غرابة أن كاكو الذي افترض إحدى كامييرات الفيديو لتصوير الرحلة التاريخية، يكتشف في النهاية أنه كان يقوم بالتصوير دون وجود شريط داخل الكامييرا.

ورغم كل المصاعب يصر مامو على الوصول إلى هدفه. فهو يقرر أولاً التوجه إلى قرية قريبة يقيم فيها صديق قديم له يمكنه تدبير الآلات الموسيقية جديدة ومغنية بديلة. إنه أحد ثلاثة موسقيين أكراد من جبله ظلوا على قيد الحياة من الذين يعرفون موسيقاه وقيمتها. لكن القدر يقف له بالمرصاد، وبعد 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 ويبعدو 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<sup>١</sup>

#### 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.

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

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

لكن الصوت العذب الجميل يتزداد مجددا، 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 أنت لكي تصطحبه معها.. هذه المرأة الملك هنا، بكل ما يحمله هذا من دلالات في سياق الفيلم قد تكون أيضا قد أنت 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 العنان بالإبداع، عن الرغبة في التشبيث بكل الطرق، بتحقيق الهدف رغم معرفة المرء بأن النهاية قد تكون على مرمى حجر منه، الحلم الذي يتحقق بمعجزة قبل الموت، معنى الحياة التي تذوب وتتشلاشى تدريجيا، ثم قد تهرب منها فجأة قبل الأوان، عن الموت في فيلمه يقول بهمن قويادي "إن علاقة مامو بالموت هي نفس علاقتي به، إنني في أعماقى أخشى الموت كثيرا، هذا الخوف دائم في حياتي اليومية، إنني أفكر فيه وأنا أسير في الشارع، وأنا أعمل، وأنا أخلد إلى النوم في الليل، وعندما أفكر فيما سأفعله في اليوم التالي فإنني أخشى في داخلى الموت".

### وجود المرأة

ويصور قويادي في فيلمه مشهدًا هائلاً لثبات النساء ينتشرن فوق التلال «الخضراء» ينشدن الأغاني، ويقول المخرج إن هذه القرية الواقعة قرب الحدود التركية العراقية الإيرانية، لجأت إليها ١٢٢٤ مغنية هرباً من الحظر والمنع والاضطهاد في جمهورية إيران الإسلامية، ليس من الضروري أن تكون الصورة هنا واقعية تماما، فالمؤكد أنها تعبر مجازاً عن سياسة إقصاء المرأة من المجتمع، وعن غياب المرأة عن السينما أيضاً، المرأة المبدعة التي تمارس الفن أيضاً على طريقتها.

### رقابة ذاتية

السلطات الإيرانية مثنت عرض الفيلم في إيران في أول حالة من نوعها لفيلم من أفلام قويادي، 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 صوره تماماً كما كان يريد، بعيداً عن "الرقابة الذاتية" التي فرضها على نفسه، ول يحدث ما يحدث.

ويتميز الفيلم، مثل كل أفلام قويادي، 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 والتلوّح في مناطق شديدة الوعورة.

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

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

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

وليلة "نصف القمر" في الفيلم هي الليلة التي تظهر فيها المغنية - الملك، 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 التتحقق وليلة الموت فهل لا يحدث التتحقق إلا بعد الموت؟



## فيلم "تسلل" الإيرلندي اللعبة في المتنوع

من الأفلام التي شاهدتها في مهرجان روتردام السينمائي ٢٠٠٧، الفيلم الإيرلندي "تسلل" Offside للمخرج الشهير جعفر بناهى.

وكانت شهرة بناهى قد تأسست منذ أن بدأ يخرج الأفلام بنفسه قبل أكثر من ١٥ عاماً من صنعه هذا الفيلم، وبعد أن عمل فترةً مساعدة للمخرج الإيرلندي الأشهر حباس كياروستامي.

ولعل شهرة بناهى قد تضاعفت في العالم لخارجي بعد أن منعت سلطات بلاده الفيلمين الآخرين من أفلامه وهما "الدائرة" The Circle و"الذهب القرمزى" Crimson Gold بسبب ما رأته فيهما من إشارات انتقادات للنظام الحاكم.

وأبرز ما يميز الأسلوب السينمائي لبناهى منذ فيلمه الروائى الأول "البالون الأبيض" The White Baloon الذى أخرجه عام ١٩٩٢، هو الطابع التسجيلي لأفلامه، والاعتماد 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 وحي اللحظة ودون تحطيط مسبق في السيناريو.

وقد تبدت كل هذه المعالم المميزة لأسلوب بناهى، المخلص لتقالييد مدرسة "الواقعية الجديدة"، في فيلم "تسلل" الذى 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 نتيجتها، تحديد المنتخب الذي سيصعد لنهائيات كأس العالم في إيطاليا في العام التالي.

وقد انتهت نتيجة المباراة كما هو معروف، بفوز منتخب إيران ١ - صفر، غير أن بناءً على ما يكتبه الطبع يعرف أن إيران ستغزو، ولكنه بدأ التصوير على أساس الاحتمال الأكبر لفوزها.

ولو كانت إيران قد هزمت في تلك المباراة لما استكمل بناءً على 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 الملابس

يستخدم بناءً على أجواء المباراة لكي يصور كيف تتسلل فتاة إيرانية إلى داخل مدرجات الملعب بعد أن رسمت على وجههاألوان العلم الإيراني في محاولة لإخفاء ملامح وجهها الأنثى، 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 "أستاذ" طهران الرياضي الذي يحتضن المباراة الكبيرة.

وهي تتمكن من شراء تذكرة من السوق السوداء بأربعة أضعاف ثمنها، وتحاول النفاد مع المشجعين عبر البوابة لكن الشرطة تضبطها وتلقى القص على نفسها. فالسلطات الإيرانية تحظر على الفتيات والنساء حضور مباريات كرة القدم.

ونكتشف بعد قليل، بعد أن يقادها جندي إلى مكان منعزل خارج المدرجات، أن هناك ستة٧ فتيات آخرات غيرها سبقنها، بعد أن تذكرة في ملابس الرجال، ومنهن واحدة تخفي في ملابس جندي من جنود الجيش.

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

مدرج في الاستاد نفسه قبل سنوات و جاءت لكي تحبى ذكراه، وهناك تلك التي تمارس لعبة كرة القدم (للمفرقة يسمع للمرأة بلعب الكرة لكن لا يسمع لها بالفرجة على مبارياتها) وهذه ترحب في مشاهدة مباراة فريق بلدتها القومي، وهناك التي غافت والدها وتسللت 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 سيقودهن 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 تحدي الجو السائد المختلف من خلال المناقشات التي تدور وتستهلك مساحة زمنية لا يأس بها من النصف الأول من الفيلم.

إداهن مثلًا تتساءل: كيف يكون مسمواهن بـ مشاهدة 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 بتتمديد 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 تدخل حارسها وتذهب وسط الزحام. لكن الفتاة سرعان ما تعود التزاماً بوعدها الذي قطعته على نفسها للجندي وسط حجاج زميلاتها اللاتي يلومونها بعد أن فوتت على نفسها فرصة مشاهدة المباراة التاريخية.

مشهد دورة المياه صورة بناهى بعقبية حقيقة في إخلاصه الشديد لكل مبادئ الواقعية، فالمشاهد يدور داخل دورة مياه حقيقة في الاستاد الرياضي مخصصة بالطبع للرجل، والجندي الذي يصطحب الفتاة لحراستها يحاول بشتى الطرق منع الرجال من الدخول لأن "هناك فتاة في الداخل"، لكن الرجال يصررون على أن هذا ليس من شأنهم. وينشأ احتكاك، وتشريع فوضى تؤدى إلى خروج الفتاة وتسللها للخارج دون أن يلحظ

الجدي، ويتوارد عن الدراما المأساوية الساخرة حس كوميدي لا يمكن إغفاله طوال الفيلم. يطلب جندي من إحدى الفتيات استخدام هاتفها المحمول في مخاطنة خطيبته، الخطيبة تعاود الاتصال به على نفس الرقم فترد الفتاة، فتشاجر الخطيبة مع خطيبها لأنها تشكي في علاقته بفتاة أخرى، وهكذا.

وتصير الفتيات على أن يقدم لهن أحد الجنود وصفاً تفصيلاً للمباراة من حيث يقف. وتبدأ الإثارة الشديدة، فالفتيات يتذمجن بالفعل في مسار المباراة، ويكتشفن عن معرفة دقيقة بأسماء اللاعبين ومراكزهم ونقاط قوتهم وضعفهم، وغير ذلك.

التصدير المعر

ولا شك أن المخرج يترك العنوان هنا للمعطلات (وهن من الهوا)، للتعبير الحر المتدق  
الذى يعكس بحرارة واضحة ما يجول فى داخلهن من تمرد وغضب واحتتجاج على ما هو  
قائمه من فقرقة.

ويُنْجِحُ المَخْرُجَ فِي خَلْقِ إِيقَاعٍ مَتَدَفِّقٍ مَشْحُونٍ، رَغْمَ مَحْدُودِيَّةِ الْمَكَانِ، كَمَا يُسْتَفِدُ بِاسْتِفَادَةٍ دَرَامِيَّةٍ هَائِلَةٍ مِنْ شَرِيطِ الصَوْتِ الْحَيِّ؛ أَصْوَاتُ الْمَشْجُعِينَ وَرَئِسِهِمْ فِي الْمَدْرَجَاتِ كَخَلْفِيَّةٍ قَرِيبَةٍ مَدْوِيَّةٍ تَضَفِّنُ عَلَى الصُورَةِ دِيَنَامِيَّةً لَا شَكَ فِيهَا.

ويجعل بناهى فوز المنتخب الإيراني في النهاية فرصة لكي يحتفل الجميع بالنصر، وتنذهب الاختلافات بين الرجال والنساء، وبين الجنود والفتيات، بل وبين السلطة والشعب، فالجنود يرقصون مع العماهر.

وربما يكون هذا تعبيراً عن أمل، أكثر منه تعبير عن واقع، غير أنه يبدو في سياق العلوم، صورة تأييده تحمل الكثير من التفاؤل والأمل.

في الحافلة التي تنقل الفتيات إلى قسم الشرطة، يرخص جندي لطلبهن فيدير المذيع  
للاستماع إلى ما تبقى من المبارزة.  
وعندما تنتهي المبارزة بالفوز، تحول الفرحة إلى هستيريا احتقالية تملأ الشوارع  
والساحات.

ونكون قد انتقنا من الملعب إلى وسط المدينة، ومن النهار إلى الليل، ويستخدم المخرج الأضواء والألعاب الدارية، وذويان الجموع معاً للتعبير عن حلمه الخاص بالحرية. ويجعل الفتيات بشاركن في الرقص والغناء مع الرجال، احتفالاً بالمناسبة "التاريخية".

### **النشيد القديم**

ويستعيد الجمهور الذى يملأ شوارع طهران النشيد الوطنى القديم، وهو نشيد كان قد ظهر كلحن فى الأربعينيات من القرن الماضى، واستُخدم فى إيران فى الفترة ما بين مغادرة الشاه البلاد عام ١٩٧٩ وقبل إعداد نشيد وطني جديد للجمهورية الإسلامية.

والدلالة التى يشير إليها استخدام هذا النشيد أن الجماهير الإيرانية تستهم هنا الروح الوطنية المباشرة، فكلمات النشيد القديم لا تحوى أى مضامين سياسية أو عقائدية بل تتغنى بإيران الوطن.

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

ورداً على القرار الذى أصدره الرئيس **أحمدى نجاد** قبل عام من تصوير الفيلم، يقضى بتعديل هذا الوضع، يقول بناثى إن رجال الدين الذين لهم اليد الطولى هناك، رفضوا القرار بدعوى أنه مخالف للشريعة الإسلامية. ولهذا كان مصير فيلم **تسسل** في النهاية المنع من العرض فى إيران، فلحق بالتالى بالفيمين السابقتين للمخرج نفسه.

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



## فيلم "الطفل الشاعر" نموذج للفيلم الشعبي الإيراني

"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 في 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 في مسابقات المهرجانات أكثر من التنافس في الأسواق المفتوحة. ولعل إطلاق الأحكام على علاتها كالقول بأن الفيلم الإيراني فني بالضرورة، بينما الفيلم المصري مثلاً، تجاري أيضاً بالضرورة، هو تعميم غير علمي، فضلاً عن مناقاته للحقيقة والواقع.

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

وتعتمد هذه الحركة على عناصر عدة منها التصوير في الأماكن الحقيقة خارج جدار الاستوديوهات، والاعتماد على ممثلين غير محترفين، وترك مساحة جيدة للارتفاع أثناء التصوير، أى عدم الاعتماد على سيناريو تفصيلي.

وتحيل هذه الأفلام إلى تقديم صورة بسيطة للواقع، بل وأحياناً تعزل واقعاً معيناً عن محيطه الكبير، أو تتعامل معه بنوع من الرمز (أفلام عباس كياروستامي مثلاً).

### الأفلام الشعبية

أما الأفلام الأكثر شعبية لدى جمهور السينما (معظمها تحت سن الـ ٢٥) في إيران، فهي أفلام مختلفة تماماً 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 الميلودرامات والقصص الرومانسية التي لا تختلف كثيراً 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 وـ "منجزاتها"، أو تعرض لط果实ات الإيرانيين خلال الحرب العراقية الإيرانية مثلاً، أو تقوم بدور تعليمي توجيهي على طريقة سينما "الواقعية الاشتراكية" التي عفا عنها الدهر.

ومن هذه الأفلام الأخيرة فيلم "الطفل الشاعر" للمخرج أمير قاسم رضا، الذي شاهدته ضمن عروض مسابقة الأفلام الروائية في مهرجان روما الأول للخيال (يوليو ٢٠٠٧). هذا الفيلم لا يتعرض - كما يوحى عنوانه - لموهبة فطرية لطفل يجيد مثلاً قرضاً الشعر بل يروي موضوعاً تقليدياً يريد المخرج المؤلف من خلاله أن يوجه رسالة تتلخص في أهمية التعليم، وضرورة الإنفاق بالقراءة والكتابة، مهما كان الأمر، ومهما بلغ عمر الشخص.

والقصة تدور حول صبي يدعى "مراد" وهو فتى في العاشرة من عمره، يضطر يوماً بعد يوم، إلى ترك مدرسته مبكراً لكي يصطحب أبيه الذي فقد عمله في مصنع بالمدينة بسبب إصابة بعاهة مستديمة في إحدى قدميه.

غاية مراد تتحصر في الدوران مع والده يومياً على عدد من الإدارات الحكومية، لاعتماد أوراق وتقديم مستندات تثبت إصابة الأب واستحقاقه لمعاش شهرى معقول. ولأن الأب لا يستطيع القراءة أو الكتابة، لذا يتعين على مراد اصطحبه، بل وينوب عنه في التعامل مع الموظفين، لأن الأب لا يستطيع أيضاً 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 يتناوله 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 مراد، ووالدته، في حفل عيد ميلاد ابنه.

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 ومنع التقاعد حتى يساعده في القيام بدور المدافع عن حقوق والده.

### لسات شامرة

ولكى يمنع المخرج فيلمه الفقير المعاشر لسات شاعرية يقحم عددا من المشاهد نرى فيها مراد وهو يتذكر أمه التى توفيت منذ فترة، وهو يجاجها مرددا كلمات مثل "كانت تنتظرنى باستمرار خلف النافذة.. لم يعد هناك الآن سوى الريح والشادر.." وأصبح الشعور بالوحدة كفقصى به الكثير من العصافير.

ولعل هذا النوع من التعبيرات اللغوية التى سمعها على لقطات من نوع "فلاش باك" أو العودة إلى الماضي، هي التى جعلت المخرج يطلق على فيلمه "**الطفل الشامر**".

وهناك الكثير من اللقطات المتكررة فى الفيلم للطفل فوق الدراجة مع والده، ولقطات سمكة ملوونة داخل كيس من الماء، وبائع المرطبات صديق الأب الذى يشقق على بطنه الصغير من ثقل المسؤولية، مثابرة مراد تنتهى باكتمال المثلف المطلوب وحصول الأب على منحة التقاعد الشهرية، لكن الأهم أن المحنـة الطويلة تدفعه أيضا، كما نعلم من مشهد النهاية، إلى تعم القراءة والكتابة.

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

هذه النهاية المتقائلة تأتى عقب مشهد إنقاذ مراد السمكة التى سقطت خارج الكيس بعد انسكاب الماء أثناء مطاردته الناجحة للص شاب أراد سرقة الدراجة.

لكن هذه النهاية لا تنجح فى إنقاذ الفيلم من الترهل والبطء والخشوع 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 هبام 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 وأحياناً ما يغيب تماماً وجود أي خط رئيسي في أفلامه كما هو الحال في فيلمها هذا.

في "شيرين" نحن لسنا أمام قصة ولا حتى شخصية معينة تتبع أزمنتها، نشاهدنا في لحظات صدوعها أو تدهورها، بل نراقب انفعالات وردود فعل جمهرة من النساء والفتيات الإيرانيات يشاهدن فيلماً داخل قاعة عرض لا نرى منها أي شيء.

أما الفيلم الذي يشاهده جمهور النساء أساساً (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 لهزيمته واستعادة ملكه.

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

ويعتمد الفيلم على الأشعار الفارسية التي كتبت في القرن الثاني عشر حول قصة الحب الثلاثية هذه التي لعبت دوراً عميقاً في تشكيل الوعي الأدبي في إيران حتى يومنا هذا. قصة شيرين ترمي للمرأة عموماً عند كياروستامي، التي تعطى ولا تأخذ، تضحي وتنتهي ضحية لتضحياتها. وشيرين هي رمز العطاء الأنثوي الذي لا ينتهي، كما أنها رمز الرومانسية والبراعة.

إلا أننا كمشاهدين لا نرى، كما أشرت، قصة شيرين بل نرى تأثيرها على وجوه ١١٤ ممثلة إيرانية اختار كياروستامي أن يعزلهن في لقطات قربة كأنهن في سجن جماعي كبير.

والكاميرا في هذا الفيلم تركز على الانفعالات التي تبدو على الوجه، على العيون الجميلة الحائرة، المليئة بالتساؤلات، وعلى ما يصطدم داخل القلوب من المشاعر . هناك اهتمام تجريبي يصل إلى حد التجريد عند كياروستامي في هذا الفيلم، فهو مهم برصد الانفعالات، أكثر من اهتمامه بالمؤثر الرئيس، أي بالقصة في تفاصيلها المرئية، وكأنه يكتفى بالقصائد الشعرية كمؤثر درامي وحيد.

ويبدو الفيلم وكأنه دراسة لسيكولوجية جماعية ذات علاقة بالحزن، وبالصرمان الطويل من الحقوق وعدم الاعتراف بالدور الاجتماعي.

لذا، فنحن نرى وجوه النساء تتطبع عليهن شتى الانفعالات: الفرح مع فرح الأميرة، والحزن للنهايات الحزينة التي تنتهي إليها كل قصة حب تعيشها، والتماشق التام معها كضحية، ولهم من التفائل الذي يخلفه الرجل وتدفع ثمنه المرأة.

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

الإيقاع العام للفيلم بطيء، مثل كل أفلام كياروستامي، ولغة السينمائية تعتمد كما ذكرت على اللقطات القريبة، واللقطات الثابتة التي تساعد على التركيز في المنظور، وموسيقى المصاحبة للفيلم الذي تشاهده النساء عن قصة شيرين.

#### تقالييد جديدة

من ناحية الإضاعة هناك اهتمام بالإيحاء المقنع بأجواء المشاهدة، انعكاسات الصور المعروضة على الشاشة على الوجه، النظارات الخافتة المتباينة أحياناً بين المترجرات، لحظات الصمت، والاستماع إلى الموسيقى، تركيز الضوء على الوجه في مقدمة الصورة، وبقاء الخلفية أو الجانبين شبحية غير واضحة المعالم تماماً.

هذا نوع من السينما التي قد لا يحبها البعض منا، بسبب جمودها وابتعادها عن الدراما بالمفهوم المعروف، وعن تقالييد الحكم حتى من خلال أكثر طرق السرد جنوحًا، لأن كياروستامي يريد أن يخلق سينما ذهنية خالصة لا علاقة لها بالتجارب البصرية المعقّدة التي تدور حول التلاعب بالشكل، أو تحطيم المفردات الخاصة بالموتاج، بل يبدو أقرب إلى تجارب المسرح المصور مع استخدام القطع بين اللقطات لخلق الإيقاع. لكن السؤال لبعدي هنا، وهل يمكن لهذا النوع من السينما أن يجعل المشاهد يصعد في مقعده لأكثر من ساعة ونصف الساعة؟

زاوية التصوير في هذا الفيلم، واحدة لا تتغير، الكاميرا في مواجهة الشخصية، والتركيز كما أشرت، على الوجه من خلال اللقطات القريبة التي قد تشمل شخصية أخرى شبحية في الخلفية اليمنى أو اليسرى أو شخصيتين على الجهةين.

المشاعر والعواطف الجياشة والمناجاة التي تعتمد على الشعر الفارسي الذي يروي قصة شيرين، هي ما يظهر من تحت جلد الصور في فيلم كياروستامي، والتعبيرات على الوجه تتنقل من العزف إلى الدهشة إلى العيرة والقلق إلى الفرح إلى التفكير العميق. إن كل امرأة شاهدها هي على نحو ما "شيرين"، فقصة شيرين هي قصتها، قصة عدم التحقق من خلال الحب، لكن الحب، كما يتربى في الفيلم، هو والتمرد شيء واحد. فهل يرغب كياروستامي من وراء فيلمه هذا في توجيه رسالة سياسية في طيات العمل؟ ربما.



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

كان الفيلم التسجيلي الطويل (١٠٠ دقيقة) الذي أثار اهتماماً كبيراً في مهرجان روتردام ٢٠٠٦ فیلماً يحمل عنوان غريباً هو "انتقم ولكن لعين واحدة فقط" *Avenge But One of My Two Eyes*

هذا هو الفيلم الجديد للمخرج الإسرائيلي **أفي مغربي Avi Moghrabi** المثير للجدل والمعروف بموافقه وأفلامه التسجيلية المعارضة للمؤسسة الرسمية في إسرائيل بأفكارها العنيفة.

وقد مال هذا الفيلم الجائزة الخاصة التي منحتها لجنة تحكيم شكلتها منظمة العفو الدولية (أمنستي إنترناشونال) تقديرًا للجانب الإنساني الذي يعنى بموضوعه، ودفعه عن قضية إنسانية عارلة.

ينطلق الفيلم من فرضية أن المأذق الفلسطيني مرتبط بالمائذق الإسرائيلي، وأن دائرة لأحداث في الأرض الفلسطينية المحتلة أو داخل الخط الأخضر، هي دائرة مغلقة، تدور حول أساطير ومسلمات ومعتقدات راسحة.

ويعتمد أسلوب الفيلم على التوثيق السينمائي المباشر، والمقاربة بين الواقع والأفكار والأحداث من خلال المونتاج الذهني، والتعليق غير المباشر على الحدث من خلال مقاطع مجرأة عبر الفيلم، من حديث هاتفي بين المخرج (الذي نراه في الصورة)، وصديق

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

### ثانيات وأفكار

محاور الفيلم تدور حول ثنائيات من نوع ترسیخ الأسطورة وتعزيز "ثقة 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 تولد عن الصورة، والإبقاء في الوقت نفسه، على مسافة ذهنية بين المتفرج ولصورة حتى يمكنه التأمل والتفكير والتوصيل إلى استنتاجاته الخاصة.  
"انتقام ولكن لعين واحدة فقط" عنوان له مغرى ودلالة، تتعلق بفلسفة الانتقام وما تخلقه من دائرة مغلقة، المعنى المقصود هو أنتي لن يكفيك ما أنزله بكم.. فما سيأتي سيكون أشد هولا، والعنوان مستمد من مقوله لشمشون كما يرد في سياق الفيلم لها بالتأكيد علاقة بالمقوله التوراتية "العين بالعين والسن بالسن" ، فالانتقام للعين "الثانية مؤجل، وسيكون مخيماً حقا، أما الآن فسيكتفى بالانتقام لعين واحدة.

### أساطير البطولة

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

قصة الاسادة تتلخص في أنه بعد أن دمر الرومان مملكة القدس اليهودية في عام 70 بعد الميلاد لجأت جماعة تتجاوز ألف شخص من غلاة اليهود المتعصبين لديانتهم إلى جبل الاسادة المطل على البحر الميت وتحصروا في أعلى.

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

وفي سنة 73 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، ولقدوة الماساداه أيضاً جانب سيكولوجي يتعلق بالرعب الكمن عند اليهود من فكرة التعرض للحصار، وتفضيل الانتحار على الهزيمة.

أما أسطورة شمشون فهي شأنة وملخصها أن شمشون الذي كان يمتلك قوة هرقلية تمكّنه من التصدى لثلاثة آلاف شخص والتغلب عليهم، وجد نفسه ذات يوم محاصراً 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.

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

### تحت الحصار

لكن المشهد الخاص بحكايات شمشون وما ساداه يتم تقطيعها والانتقال منها إلى مشاهد محاصرة الأرضى الفلسطينية، ومنع تلاميذ المدارس من الوصول إلى مدارسهم،

وتفتيش الشباب الفلسطيني وإيقافهم عند نقاط التفتيش وإذلالهم، وممارسة التعذيب الدنى عليهم يجعلهم يقفون فوق صخور حادة مدة طويلة تحت الشمس.

وينتقل الفيلم من الفصل الدراسي إلى جبل ماساداه، إلى العربات العسكرية الإسرائيلية المصفحة وهي تمنع المزارعين الفلسطينيين من زراعة أراضيهم مدعوى أن الأرض مصادرة.

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

يقول الفلسطيني: "نحن لا نعرف كم من وقت يستمر الحصار.. الصبح والمساء والليل، كله يتتشبه.. شيء واحد يسيطر على حياتك حتى في أحلامك.. هل يقتلون بيتك؟ متى؟" أمي بدأت أمس في وضع أيقونات مسيحية على جدران المنزل لكي يعرف الإسرائييون إذا اقتحموا المنزل، أن هذه أسرة مسيحية.. لم أعد قادرًا على حلاقة ذقني.. وقد استطاعت لحيتي.. وأخشى أن يعتقلوني ظناً منهم أنني إرهابي.

### كهف شمشون

حاخام يضع شمعات مشتعلة داخل كهف في الجبل.. يقول إنه كهف شمشون.. كان رجلاً شجاعاً، أنقذ اليهود من الفناء.. كانت الضربة منه تقتل ١٠ آلاف رجل.. يجب أن تتبع خطاه.. لقد حارب الفلسطينيين في غزة.

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

عربات عسكرية إسرائيلية تتغول في الحقول، يهبط منها بعض الجنود يطاردون الشباب الفلسطيني لاعتقالهم، يقولون إنهم يحاولون التسلل للعمل بدون تصاريح.. عودة إلى الحديث الهاتفي، وعلى الطرف الآخر يقول الفلسطيني للمخرج إنه لم يعد يطبق الحصار سأخرج إلى الشارع وألقى بالحجارة.

المخرج يقول له، وماذا ستفعل الحجارة؟! 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 الخلين.

عوده إلى شمشون والاحتفال به في الكهف.. أحدهم يقول، كانت دليلة فلسطينية.. لقد أرسلوها له لكي تقص شعره.. الأطفال ينصنون في اهتمام شديد.

جرفة ترفع الصور. برج المراقبة الأسود المنتصب عالياً عند نقطة عبور ييدو مضحكاً 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 اقترب.. لا أستطيع أن أسمعك. هل لديك تصريح؟

أمام إحدى نقاط التفتيش، آلة مصفحة بداخلها جندي. عبر مكبر الصوت جندي يطلب بصوت مشوّه، من الفلسطينيين المتجمعين للعبور أن يبتعدوا عن البوابة. فلسطينية تكى وهي تحمل طفلاً صغيراً ويصحبتها فتاة. "ربنا ينتقم منهم ويذلهم كما يذلونا". الفتاة تبكي. الأم تحاول طمأنتها.

المخرج يتسلل بالكاميرا داخل آلية مدرعة. يسأل الجندي هل لديك تصريح صحفي؟ داخل المدرعة لا نرى شيئاً .. سواد وفراغ عميق.. مثل الثقب الأسود، وصمت.  
المخرج أفى مغربي يستمع وأمهمه على شاشة التليفزيون رئيس الأركان شاؤول هوفان يطلق تصريحاته. الفلسطيني على الطرف الآخر يقول للمخرج "إن الناس يصيّبون متطرفين.. فهم غاضبون حتى الموت. أعتقد أنه يتعمّن 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 وتنحصى وتتحدى وتصدم. ويستخدم المخرج أسلوب التصوير بالكاميرا الخفيفة المحمولة على الكتف التي تهتز فيميز منظور لصورة لكي تعكس حالة التوتر والقلق، ويجري المقابلات الحية المباشرة من وراء الكاميرا مع الإسرائيليين والفلسطينيين.

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

وأمام هذه السخونة في التحرش والرد، تتطاير الكاميرا بالبرود ببرود الشاهد الصامت المصل على البقاء، الذي يسجل ويستمر في التسجيل.

ليس هذا أسلوب أو طريقة عمل المراسل التليفزيوني الذي يعد تقريراً سريعاً يختار له من اللقطات ما يفي بالعرض السريع، بل لغة سينمائية أكثر تعقيداً، تعامل الواقع وتلتزم به دون أن تكون جزءاً منه.. بل تتطلّب معرفة على تلك المسافة الذهنية قائمة.

حالة الهستيرية الجماعية والاحتفال بالأساطير، تصل إلى الذروة في مشهد احتفال أنصار الحاخام الراحل مائير كاهانا، الذين يتجمعون وينشدون "akahana لا يزال حيا.. سأنتقم ولكن بعين واحدة فقط". لقد أصبح كاهانا أيضا بطلًا ينتمي إلى الأساطير، يتعرض الجنود للمخرج، يحاولون منعه من التصوير بدعوى أنه لا يحمل تصريحًا، لكنه يصر على مواصلة التصوير. جندي يضع يده على العدسة. جنود يدفعون المخرج فتُدرج الكاميرا في يده إلا أنه يواصل بإصرار.

يقول لهم إن هذا بلد ديمقراطي وأنا أمارس حقى.. هذه أشياء يجب أن يراها الناس. أنتم تعملون في خدمتى.

الضابط يقول له إن المنطقة عسكرية مغلقة. فيقول المخرج. أنت كاتب.. لماذا تمنعون الأطفال من الذهب للمدارس؟ افتحوا البوابة.

الضابط: لا نتلقي الأوامر منه. أوقف التصوير وابتعد عن المدرعة.

المخرج- ماذا يضير المدرعة من الكاميرا؟

لضابط لا تتعرض للمدرعة

ويتحول المخرج إلى الصراخ وتتصاعد صرخاته أنتمأطفال.. اكروا.. عليكم أن تدركوا، عاقبة ما تفعلون.. لا شك أن تربيتكم سيئة. افتحوا البوابة، ويختهي الفيلم والمدرس الإسرائيلي يشرح للطلابيد وهو يشير إلى لعلم إسرائيلي فوق قمة الجبل ويقول. أين ذهب الرومان؟ ابحثوا عنهم في كتب لتاريخ، لقد انثروا وبقيت أمة إسرائيل.

### سينما الحقيقة

يذكرنا أسلوب أفي مغريني في هذا الفيلم بأسلوب المخرج الإسرائيلي أموس جيتاي في أفلامه الأولى مثل "يوميات حملة"، وهو أسلوب قريب مما عرف في السينيما بـ "سينما الحقيقة".

سينما الحقيقة تقوم على تسجيل الحدث في أرض الواقع بأقل قدر من التدخل من جانب المخرج، وجعل الكاميرا مثل الشهد المصادمت المتحرك الذي لا يهدا ولا يتوقف، وعدم التلاعف في الصور واللقطات عن طريق الونتاج، وجعل المشهد الطويل أساسا لبناء الفيلم وليس اللقطة القصيرة، وعدم جعل الناس يعيدون تمثيل حياتهم اليومية بل تصويرهم في انفعالاتهم التلقائية.

وتذكرنا مقاربة الفيلم بين أساطير التاريخ اليهودي بفيلم "إستر" Esther لجيتسى الذى يصور كيف تقلب الآية وتدور الدوائر ويتأرجح التاريخ اليهودي بين ممارسة لقتل ولتعرض لقتل المضاد.

ويعكس الفيلم قلق مثقف إسرائيلي ليبرالي وداعية سلام، إزاء ما يقع يومياً باسمه، ورغبتة في القيام بدور ما في التحرير من سالب القوة لغاشمة باسم حماية الدولة، والجوء إلى العنف باسم حفظ النظام، وتحول الجيش الإسرائيلي من قوة مقاتلة كانت تحظى بالاحترام داخل إسرائيل، إلى قوة احتلال وقمع يصفها هو باتها "سيئة التربية".

### **المونتاج الذهني**

ويقوم الفيلم على نوع من المونتاج الذهني، ولكن ليس على طريقة المخرج الروسي سيرجي آيزنشتاين التي تتلخص في التعامل مع النقاط 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، ولمفهوم الفلسطيني الذي ربما ينطوي من مبارات مشابهة، بين فكرة تقضيل الانتحار على الاستسلام، ورفض العمليات الانتحارية على الجانب الفلسطيني، أو بالأحرى، عدم توفر حتى الاستعداد لفهم دوافعها.

ويجعل المخرج محاوره الفلسطيني حاضراً بصوته فقط على الصرف الآخر، مفضلاً أن يظهر هو في الصورة مستمعاً أكثر منه محاوراً، منصتاً في حيرة ودهشة، يتدخل أحياناً معلقاً أو متسائلاً أو معبراً عن الغضب والسخرية، لكنه يعبر عن الجانب "الشخصي" إن هذا فيلمه، لخاص.. رؤيته.

درس أفي مغري "الفلسفة" في جامعة تل أبيب كما درس الفنون في معهد رامات هشارون، وعمل مساعداً للإخراج وكاتباً لسياريyo ومديراً للإنتاج ومخرجاً للأفلام الروائية والإعلانية. وهو معروف داخل إسرائيل باقلامه المذاهبة للمؤسسة والمناصرة لفلسطينيين.



## **فيلم "الضيوف" دفاع عن الأصولية اليهودية**

يعتبر الفيلم الإسرائيلي "أوشبيزن" (Ushpizin) (٢٠٠٤) كلمة باللغة التوراتية الآرامية القديمة تعنى "الضيوف" أحد الأفلام القليلة بل والنادرة في السينما الإسرائيلية عموما، 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 " المقدس" Kadosh الذي عرض قبل ٦ سنوات من ظهور "الضيوف" ومن إخراج المخرج الإسرائيلي الشهير أموس جيتاي، وهو فيلم أثار حمه جدلاً واسع النطاق داخل إسرائيل بسبب جرأته فيتناول موضوعه.

### **نقد عالم المتشددين**

كان " المقدس" أول فيلم إسرائيلي يصور بجرأة كبيرة، عالم اليهود المتشددين دينياً من الداخل، ومن وجهة نظر تقديرية لاذعة، فماذا كان موضوع الفيلم؟ يعرض " المقدس" للعلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة في أوساط اليهود المتشددين من خلال علاقة زوج بزوجته ي يتميز لليهود المتشددين ويقطنان الحى الذى يقيم فيه اليهود المعروفين بتشددتهم في رفض مظاهر الحياة "العلمانية" الحديثة بكل مظاهرها في المجتمع الإسرائيلي.

لزوج (مأثير) متدين يصلى لله شكرًا كل يوم على أن الله لم يخلقه امرأة، رغم أنه متيم حبا بروجته الحسنة (رفقة).

ويصور الفيلم العلاقة الجسدية بين الزوجين في مشاهد جريئة أصابت الأوساط المتشدد داخل إسرائيل بصدمة كبيرة عند عرض الفيلم وكان المقصود من هذه المشاهد تصوير الانسجام التام بين الرجل والمرأة تمهدًا 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 "مأثير" يرفض ويقاوم ويصر على تمسكه بزوجته التي يحبها، ومن هنا يبدأ لديه نوع من فقدان اليقين والتشتت والمعاناة. ومن ناحية أخرى تتعرض شقيقة الزوجة "ملكة" لضغط من جانب أسرتها المتدينة لكي تقبل الزواج من رجل أصولي هو "يوسف"، رغم أنها ترتبط بعلاقة حب مع شخص آخر كان في الماضي من المتشددين ثم تمرد وخرج على تقاليدهم. ترخص "ملكة" التي تعجر عن التمرد على قوانين الأسرة والمحيط الاجتماعي المتشدد، وتتزوج "يوسف".

ولكن "يوسف" المفظ الغليظ المتشدد، يعجز عن إقامة علاقة جنسية سلية مع "ملكة". وتجد هي نفسها في صراع بين الإخلاص للتقالييد الموروثة أو التمرد عليها والاستجابة لنداءات الرغبة في التحقق، نفسيا وجسديا.

### الرد الدينى على الطرح العلمانى

هذا الفيلم الجريء الذي اقتحم القضايا الداخلية المسكونة عنها طويلا في الأدب والسينما، أثار غضب اليهود المتشددين في إسرائيل، وجه، فيلم "أوشبيزن" (أو الفسيوف) 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 جيدي دار وهو علماني، وكاتب السيناريو شالوم رائد وهو من اليهود المتدينين، وقد لعب أيضا دور البطولة في الفيلم إلى جانب زوجته الحقيقة.

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 المتشددين اليهود عليه من الناحية الفكرية، فماذا يقول الفيلم؟

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

عيد يهودي على الأبواب، لكن موشيه لا يجد ما ينفقه على الطقوس الدينية المعتادة كالأخرين مثل إقامة ما يسمى بـ "سوقه" وهو كوخ من الأخشاب يبني خارج المنزل ويُسقّف بفروع من النخيل والأشجار، ويفرش لاستقبال الضيوف الذين يقدون على صاحب الدار.

ومن التقاليد الدينية أن على صاحب تلك "السوق" النزول عند رغبة ضيوفه وإكرامهم مهما كلفه الأمر من تضحيات.

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

وموشيه يلجأ في خلوة إلى الله، يناشده بكل قوته أن يبعث إليه بمعجزة تنتشه 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 "السوق" إلى داره وبهبا له دون مقابل، وبذلك تتهيأ له الفرصة لاستكمال طقوس العيد كالآخرين.

### سر الليمونة

ليس هذا فحسب، بل لقد أصبح باستطاعته أن يشتري ليمونة شديدة الخصوصية في شكلها المخلع كالملاسة بعبلغ فلكي هو ١٠٠٠ شيكل رغم فزع زوجته، إلا أنه يسر إليها بأن هذه الليمونة نوع من "البركة" التي تساعد على الحمل.

لكن الأمور لا تتوقف عند هذا الحد. الثناء من الأشقاء هاربان من السجن، يسعين للاختباء عن عيون الشرطة، يتجهان إلى منزل موشيه بدعوى القيام بزيارة.

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

أما الرحلان فيبدوان وقد جاءا من عالم الوحش أو من الدرك الأسفل فليذهبما نهم شديد لاتهام كل ما هو متوفّر من طعام في المنزل، والإقبال على تناول الخمر، وانتهاء

قواعد الضيافة، مع التلويح بإمكانية إفشاء ماضى "موشيه" الذى نفهم أنه كان من الأشقياء، وأنه قضى فترة في السجن قبل أن يتوب ويتجه للتدبر ويفجر ملابسه ويصبح من الحالات أيضا.

وتحاول الزوجة بشتى الطرق إقناع زوجها بطردهما لكن موشيه يبدو عاجزاً أمامهما، وفي الوقت نفسه لا يمكنه أن يقترب الإثم بطرد الضيوف من الشقيقة، لكن الضيفان يتسللان من السقفة إلى داخل المنزل ويعثثان فيه فساداً وفجوراً.

### رسالة الفيلم

#### يسقط الفيلم رسالته على النحو التالي:

عالم المتدينين يمثل بالتسامح والكرم والصبر وقبول الضيف والقيام على خدمته وتحمل الآذى، تقريباً من الله.

وعالم العلمانيين القادمين من خارج الحي: أوغاد، أشرار، خارجون على القانون، مقبلون على المتع الحسية، الأكل والشراب والتدخين والرقص بل وهناك إشارات أيضاً إلى علاقة شذوذ جنسى بين الضيوفين ينبعج به سلوكهما.

الليمونة النادرة التي اشتراها موشيه كنوع من البركة في الدار، يستخدمها الضيفان الهمان في الطعام وبالتالي يقضيان على ما راود موشيه من اهالى في أن تحمل زوجته، لا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يقيم الضيوفن الخارجان على الأعراف حفل شواء خارج السقفة، ويديران

موسيقى راقصة صاحبة في الحي المتدين مما يثير غضب سكان الحي من المتشددين، وتتدخل الشرطة.

وتغضب ملي من موشيه الذي أخفى عنها علاقته الحقيقة بالشقيقين وبفترة وجوده في السجن وماضيه العنيف قبل أن يتوب، فترك منزل الزوجية وترحل.

تعقدت الأمور إذن وضاقت الأرض بموشيه الذي يتطلع إلى السماء ويتناهى الله ماذا فعلت حتى أستحق غضبك يا رب؟

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

لا شك أن الطابع الكوميدى الخفيف الذى يخلف الفيلم بأسره، يقربه من المشاهدين، ويجعل موضوعه المحمل بالكثير من الدلالات والمعانى الدينية مقبولاً ومستساغاً. ويساعد التبسيط الشديد فى المعالجة ونمطية الشخصيات فى وصول الفكرة إلى

المتفرجين الذين لا شك انهم يتاثرون كثيرا بفكرة الحل السحرى 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 للسوقه، التى وصلت إلى دار موشيه عن طريق الخطأ، ويتنازل عنها طوعاً لموشيه.

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



## **فيلم "زيارة الفرقة الموسيقية" الجوانب الفنية في فيلم سياسي**

أثار الفيلم الإسرائيلي **"زيارة الفرقة الموسيقية"** The Band's Visit اهتمامًّا نقديًّا 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 شهادتين جوائز من بين ١٤ جائزة في المسابقة السنوية الرسمية لسينما إسرائيلية 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 الصحفة العربية، وما أثاره الفيلم من جدل في لأوساط السينمائية في مصر وغيرها، يعود أساساً إلى التصريحات التي أطلقها مخرجه **ميران كولييرين**، حينما أكد مراراً أنه يرغب في عرض فيلمه في العالم العربي، وأنه يعتبره "فيلماً عربياً" على نحو ما، وأنه صنعه من أجل التقارب مع الآخر وتحقيق التفاهم، بل وإنه على استعداد لزع كل عدوين الفيلم وأسماء العاملين فيه باللغة العربية واستبدالها بعناوين وأسماء مكتوبة بالعربية من أجل أن يعرض "كفييم عربي" على حد قوله.

الزاوية "السياسية" في التعامل مع فيلم "زيارة الفرقا" ليس من السهل تجاهلها، فهذا أساساً فيلم إسرائيلي تظهر فيه شخصيات مصرية وإسرائيلية داخل إسرائيل، في إطار من الموسيقى والشعر والبوج، والتعبير المتبادل عن مكنونات الذات، وكلمات الحب، والانتصار في النهاية للتواصل وضرورة العهم ل المشترك وعبر الماضي، ولكن ما الذي يستند إليه الفيلم في طرحه بهذا الموضوع الواضح تماماً منذ أول لقطة من لقطاته؟

يصور الفيلم كيف تصل فرقة موسيقية مصرية إلى إسرائيل ولا تجد أحداً في انتظارها في المطار، ثم تضل طريقها في أحد أيام السبت، العطلة الأسبوعية اليهودية، ويدلاً من أن تبلغ مقصدتها وهو بلدة بتاح تيكفا، حيث تقصد مركزاً ثقافياً عربياً بدعوة لإقامة حفل موسيقي هناك، تجد نفسها في قرية إسرائيلية تدعى بيتاً تيكفا تقع في منطقة صحراوية معزولة.

لفرقة مكونة من 8 أفراد يرتدون ملابس عسكرية زرقاء لا نظير لها في الواقع في مصر، ويطلق عليها في الفيلم "فرقة شرطة الإسكندرية للموسيقى الكلاسيكية" وهي أيضاً فرقة متختلة تماماً حيث لا نظير لها في الواقع لمصري.

وبعد أن يدرك الجميع المأزق، يحاول رئيس الفرقة اللواء توفيق زكريا (مساسون جاباى) تدبر الأمر، فيتجه 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 تبدي كرما وأريحية مدهشة عندما تستضيف أولاً أفراد الفرقة على الغداء، ثم تدبر لهم أماكن للإقامة في بيتها وبين أحد معارفها.

وخلال اليوم تقترب الشخصيات العربية والإسرائيلية من بعضها البعض، يتعرف توفيق على حقيقة "بيتا" الإسرائيلية التي تعاني من الوحدة والمائل في تلك القرية المعزولة في الصحراء، وتتعرف هي إلى ما يكن وراء شخصيتها 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 درساً 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 عانت مشاهدتها، وتروي له كيف كانت الشوارع تخبو من الناس في إسرائيل وقت عرض الأفلام المصرية بعد ظهر يوم



ال الجمعة من كل أسبوع، وكيف أصبحت تعشق كلمات العزل والحب في تلك الأفلام، وكيف تأثرت بأداء هاتن حمامه وعمر الشريف، حتى أصبحت حياتها كما تقول فيلما عريبا، إنها دعوة إلى ليلة من الحب لا يستطيع اللواء بتكوينه المحافظ الذي ينتهي إلى الماضي قبيلها، 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 والفناء.

وفي النهاية يرحل أفراد الفرقة نحو هدفهم، وتقى كلمات الحب التي تستمع إليها من خلال الفناء الجميل.

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

لهذا السبب، ولأن هذه "الرسالة" تأتي من الطرف الأقوى، الذي يفرض إرادته يوميا 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 أساساً، إلى رسالته "الإنسانية"، وإلى محاولته الموزنة بين الطرفين. فمن ناحية، هناك التعاطف الإنساني والرغبة في التقارب (لدى الطرف الإسرائيلي)، ومن ناحية أخرى، هناك الطرف العربي: التربيع والشعر الصوفي والفناء.

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

يقض الفيلم حكاية بسيطة مفترضة، لا علاقة لها بالواقع بل تعكس ما يتمناه صانعه وما يحلم به، في شكل سردٍ تقليدي، تلتقي فيه الشخصيات وتقترن خلال يوم وليلة. ويتعدّد المخرج تجريد الموضوع من الجوانب الأساسية في العلاقة بين العرب والإسرائيليين عموماً، أو السياسة والتاريخ، تاريخ الحروب والنزاعات المسلحة، فالشخصيات لا تقترب من السياسة أو الحديث عن الماضي وأثار الماضي، لا من قريب ولا من بعيد.

والمجتمع الإسرائيلي، من خلال تلك البلدة الصغيرة أو المستوطنة، لا تتبدى فيه أي آثار للعسكرة أو لوجود الدولة من خلال الشرطة مثلاً، حتى مع وجود فرقة من القراء، تسير في شوارع البلدة يرتدي أفرادها الملابس العسكرية، ويحملون حقائب ضخمة منتفخة.

كذلك ليس هناك أي مظاهر من مظاهر الرفض أو العنصرية تجاه الغرباء أو حتى مجرد حب الاستطلاع الذي قد يدفع البعض من سكان البلدة إلى التعرض لهؤلاء العرب الغرباء بأي شكل من الأشكال. والشخصيات الإسرائيلية التي تتكلّم في الفيلم لا تعبّر عن القلق أو عن الخوف من تجدد الحروب أو من صواريخ تنطلق من قطاع غزة على قريتهم الجنوبية.. لا شيء سوى السكون والحياة العائلية التي تعانى من الملل والمرتبة وقد تسبّب بعض المشاحنات بين الأزواج.

هذه "اليوتوبيا" مقصودة تماماً لتبیان التناقضات أولاً هناك التناقض بين المظهر الخشن لأفراد الفرقة الموسيقية بملابسهم العسكرية، والاسترخاء الناعم في الطرف

الإسرائيلي من خلال شخصية المرأة (دينا)، الجاذبة، المغوية، المثيرة جنسياً، الناعمة بصوتها الرخيم ونظرات عينيها الحالتين.

أما فرقة "الذكور" المصرية فيحمل أفرادها الاتهام الموسيقية الطويلة المتخصبة، فهم "الذكر" القائم من الخارج، المقتحم فجأة دون سابق إنذار، الذي لم يكن مقصده إسرائيل بل ما يسمى بـأراضي السلطة الفلسطينية في أضفه الغربية.

أما إسرائيل فهي ليست مجتمع الكيبوتس الخشن الذي تشارك نساؤه بالسلاح في حراسته مع الرجال، بل واحدة 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 متربداً في ميد الصداقة، وهو هنا "ذكر" متوجه، يعجز الجين القديم فيه عن الفعل (العجز الجنسي عند توفيق مواد للهزائم العسكرية)، في مقابل الجيل الجديد الذي يبدو أنه ولد بعد اتفاقيات السلام بين مصر وإسرائيل، وهو يتمثل في "خالد"، المتطلع إلى الحياة بقوّة، المتحرر من قيود الماضي وعدائاته، الراغب من ناحيته أيضاً في الاقتراب من الآخر الإسرائيلي والامتزاج معه وكأنه يلتقي بـأصدقائه جدد يحملون ملامح إنسانية خالصة.

وهناك من ناحية أخرى الإسرائيليون الذين يتتجسدون إما في شباب يتطلع إلى اللهو والعبث والسرور واللعب مثل أي شباب في العالم (لا أحد يبدو أنه يخدم إجرارياً في الجيش أو يتدرّب 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 يتتجسدون في أزواج يعيشون حياة "عالية" طبيعية، يتشارجون ويختلفون معاً، لكنهم على استعداد للاستماع والإنصات إلى صوت الآخر ورسالته.

وتتمثل الرسالة القادمة من ذلك الآخر في الموسيقى وللنقاء الرومانسي الشاعري، فملوسقى وللنقاء 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 - تخذه طيلة سنوات. إلا أنه يدرك، بمساعدة أصدقائه الجدد الإسرائيليين، أن ما أبدعه منها قد يكون كافياً، قد يكون هو النغمة الكاملة التي يتعين عليه التوقف عندها وعدم تعذيب نفسه بفكرة أنها ناقصة.

إنها إيحاءات غير مباشرة وتنويات على فكرة قبول الأمر الواقع، والقناعة بأن ليس في الإمكان أبدع مما كان، والتصالح مع النفس كبداية للصالح مع الآخر.

إن العربي العربي (خالد) القادر من الخارج، بثقافته الرومانسية، يتخل لكي يعطي الشاب الإسرائيلي درساً في الحب.

وخلال 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 "جبل السلام"؟

وعلى العكس من "ذكرة" المصريين، نجد إسرائيل هنا هي "الأثني" المسالة، الوديعة، الناعمة، المعطاءة، التي ترحب بالغريب وترى كل وسائل الأمان، الطعام والشراب والفراس بل والحب أيضًا.

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

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

وعندما يتطلع توفيق في وقت لاحق من تلك الليلة ليرى دينا تمارس الجنس مع خالد، يفجر في الفتاة العاطفية بسعادة غامرة "أنا أحببت" دلالة على استعادته توازنه العاطفي والنفسى.

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

### مفردات ما بعد حداثية

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

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

٢- الحنين أو النostalgia. المرأة الإسرائيلية، "دينا"، تتفجر، في أحد أهم مشاهد الفيلم بل وذرotope، في شبه "مونولوج" عاطفي، تستدعي خلاله الماضي، وتذكر عندما كانت لشوارع تخلو عند عرض فيلم مصرى من أفلام الماضى الرومانسى فى التليفزيون الإسرائيلي، وكيف أنها وقعت فى غرام الشخصيات المصرية من خلال تلك الأفلام.

٣- خلط أساليب متعددة معاً فى وعاء واحد هنا خلط بين الكوميديا الخفيفة التى تعتمد على الكاريكاتورية أى المبالغة فى رسم الشخصيات، والدراما النفسية التى تكتشف عبرها الشخصيات بعض الأشياء عن نفسها، وأسلوب الفيلم الرومانسى، والفيلم الموسيقى الغنائى وخلط الأداء التمثيلي بالغناء المفاجئ والتعبير الموسيقى، مع لحات من سينما التشويق والإثارة أيضاً

٤- التلاصص والتعبير المباشر عن الرغبة الجنسية وتجسيد الجنس. توفيق ينهض من فراشه، لكن يتلخص على ما يجرى في الغرفة الأخرى بين خالد ودينا في حين نسمع أصوات الممارسة الجنسية بينهما. والجنس هنا شكل طبيعي للتواصل، وليس عملاً متابعاً للأخلاق، بل وحتى اللواء توفيق، يراه طبيعياً بعد أن كان يستنكره في البداية، ورمور الجنس واضحة منذ المشهد الأول لدخول توفيق وخالد إلى بيت "دينا" حيث يحسان في المطبخ، ويكون أول ما تفعله هي أن تشق بطيخة حمراء شهية تبدو مثيرة للشهية في ذلك المناخ لصحراء الحار بسكن كبير حاد النصل.

٥- الصورة المغايرة للمرأة، فشخصية "دينا" هنا هي شخصية مقتحة، مبادرة، مغوية، أكثر قوة في شخصيتها من ذلك "الجنرال" الذى يفترض أن يكون هو القائد بحكم تكوينه العسكري، لكنه على القipr ضعيف، مهتز، وجل، متزدد، عاجز عن الفعل، متلائم في التعبير بما يجيئ في صدره.

من ناحية التمثيل فشل صانع الفيلم في العثور على ممثلين يجيدون الحديث باللهجة العامية المصرية، فاستعان بعدد من الممثلين الفلسطينيين، وبالممثل اليهودي العرقى ماساسون جاباى فى دور اللواء توفيق، واستخدم هؤلاء اللهجة المصرية دون إقىاع، وبشكل مبالغ فيه، ولكن هذا الجانب لا يلحظه بالطبع الجمهور "الأجنبي" الذى يستقبل الفيلم عبر الترجمة.

ولكن لا شك أن المخرج يجيد التعامل مع الممثلين، ولا شك أيضاً في تميز الأداء التمثيلي للممثل ساسون جاباى، وكذلك الممثلة الإسرائىلية روتبيت الكابيتز فى دور دين

التي ملأت الفيلم بالحيوية ويلمسه خاصة من الرقة والشعومه والبساطة.

**زيارة الفرقـة**، بفكرة البسيطة الخيالية، ينتهي، رغم كل ما توفر لصانعه من نويا طيبة، إلى أن يصبح فيلماً من أفلام "الرسالة" الرومانسية، التي تتلخص في الدعوة إلى ضرورة التعابـش، بغض النظر عن الماضي، وبغض النظر عن الحاضـر أيضاً، وبعيداً عن التعقيـدات السياسية القائمة، غير أنها دعوة يهزـمها الواقع نفسه يومياً مرات ومرات.

## "جاسوس الشمبانيا" صعود وسقوط رجل الموساد

يتمتع عالم الجاسوسية بجازبية خاصة في السينما، فهذا كثير من الأفلام التي تروي قصص الجواسيس ومعارفهم، 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، وما درا ما تروي القصص الحقيقة للجواسيس وعملهم عبر الفيلم التسجيلي والوثائقي الذي يطلق عليه حاليا اسم "الفيلم غير الخيالي" non-fiction.

ويعتبر جهاز المخابرات الإسرائيلية "موساد" من أكثر أجهزة المخابرات تكتنا وتمسك بالسرية، وهو يطارد كل من يستبيح لنفسه من عملائه السابقين، إفشاء أسرار عملياته، غير أن "موساد" منع مؤخرا الضوء الأخضر للمخرج الإسرائيلي نادر شيمان لكي يصنع فيما 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 سمع 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 أى "جاسوس الشمبانيا"، فيعود إلى أنه كان مولعاً بوجه خاص، بالشمبانيا، وكان يستمتع كثيراً بالشهرة وبفضله المنتديات والأماكن الراقية، يتناول الشمبانيا ويفرط في تناولها، بل وكان أيضاً يغدق على معارفه وينحهم صناديق من الشمبانيا على سبيل الهدايا، في استعراض لثرائه وذوقه الرفيع، وجدياً لهم لغايته في أهدافه الخفية.

"جاسوس الشمبانيا" اسمه الحقيقي هو زئيف جور آرئي. وهو يهودي (من جهة الأم) من أصل ألماني، هاجر إلى فلسطين مع أسرته عام 1933 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 فرسل عام 1960 إلى ألمانيا الغربية، حيث طلب الحصول على الجنسية وحصل عليها بالفعل، ثم وصل إلى مصر في العام التالي تحت اسم فولفجانج لوتنز.

## مهمة العلماء الألمان

كانت إسرائيل تشعر بقلق شديد في تلك الفترة من مساعدة عدد من العلماء الألمان في تطوير برنامج مصرى للصواريخ. وأرسلت عدداً من عملائها منهم "لوتنز" لتهديد هؤلاء العلماء واغتيال بعضهم إذا لزم الأمر لثنيهم عن العمل في مصر. والقصة بعد ذلك معروفة حول الخطابات الملغومة التي أرسلها علماء إسرائيل إلى العلماء الألمان وما أشاعته من رعب بينهم دفع معظمهم لغادر مصر. ولكن لوتنز تحديداً كان ي يؤدي مهمات أكبر، فقد تمكّن بفضل الغطاء المحكم الذي كان يعمل تحته، من مصادقة عدد من كبار ضباط الجيش المصري، منهم لواء في المخابرات العسكرية، مما مكّنه من دخول وتصوير بعض القواعد العسكرية، وقدم خدمات جليلة لإسرائيل قبل حرب ١٩٦٧.

كان غطاء لوتنز أنه أولاً ألماني (كان أشقر وأزرق العينين ولم يتعرض للختان)، وثانياً ما رواه بإقناع من أنه كان ضابطاً سابقاً في الجيش الألماني النازى ثم هاجر بعد الحرب إلى أستراليا وهناك جمع ثروة من تربية الخيول. وقد افتتح نادياً لركوب الخيول في صاحبة المعادي الراقية في القاهرة، وأصبح يستورد كميات كبيرة من الشمبانيا الفرنسية، ويقيم الحفلات ويغدق 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 الأجانب الغربيين ومنهم لوتز الذي اعترف مباشرة بأنه جاسوس إسرائيلي دون أن يكون قد تعرض لأى إرغام، بل قيل إن الضابط المصرى الذى كان يستجوبه ذهل من اعتراه. وقاد لوتز السلطات المصرية إلى مسكنه، حيث أطلعهم على جهاز الإرسال المخبأ في حذائه الطويل، والمتغيرات التي خبأها في قطع من الصابون.

ويتضمن الفيلم رواية أخرى على لسان امرأة أجنبية كانت تعرف لوتز أثناء اقامتها في مصر، تقول إن بباب العمارة التي يقطن فيها لوتز تشكك فيه، لسبب غير واضح، مما دفعه إلى إبلاغ الشرطة التي ألقى القبض عليه وقامت بتفتيش الشقة فعثرت على جهاز الإرسال. وتظهر في الفيلم صورة لذلك الباب الذي 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 لنجمي فؤاد، ولقطات له في نادي الفروسية الذي أسسه، ولقطة أخرى لعالم ألماني يقول "إتنا لا نعمل هنا ضد إسرائيل ولكننا نساعد دولة نامية على تنمية قدراتها".

## التأثير المصور

هذه الرواية المثيرة عن الجاسوس لوتز يرويها فيلم "جاسوس الشعابنج" بأسلوب يعتمد على اللقطات التسجيلية من الماضي، من زمن قاهرة الستينيات وما كانت تدور 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 "عوديد" ومنها لقطات له في المدرسة اليهودية التابعة للسفارة الإسرائيلية في باريس عام ١٩٦٢، ولقطات لسكرتيرة كبير العملاء الألمان التي انفجرت في وجهها رسالة ملغومة فشوهدت وجوهها وأصواتها بالعمى، وهي تروي (غالب للتليفزيون المصري) كيف انفجرت الرسالة المعومة في وجهها.

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

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

أما الدفع وراء تحاون 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 سماح لوتز بتحوز 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 اثارها 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.

الجانب الثاني الذي يوليه الفيلم اهتماماً كبيراً يتعلق بابنته عوديد الذي عرف مبكراً 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 يسمع 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 لأنك كان يعدهم بمعلومات مهمة، وقد أطلع زوجته الجديدة على حقيقة عمله كجاسوس فقبلت أن تساعده عن قناعة، وقصة الزواج الثاني لлотز وأثر ذلك على زوجته الأولى وعلى ابنه عو狄د هي نموذج للتأثير المدمر لعمله كجاسوس على أسرته، فقد تواطأ قادة الموساد في ذلك أيضا أو تجوزوا عنه رغم كما فيه من مخالفة حتى لتعاليم الديانة اليهودية، حسب منطق "الفية تبرر الوسيلة".

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

ويقول ابن "عو狄د" إنه عرف بالقبض على والده من خلال صحفة الهيرالد تريبيون في باريس، ويروى بالتفصيل كيف أن لوتز بعد عودته إلى إسرائيل لم يشاً أن يتجه إلى منزله السابق مقابلة زوجته الأولى، بل ذهب للعيش في مكان آخر وحده دون زوجته الألمانية 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 زنزانته في سجن ليمان طره بإحدى ضواحي القاهرة، ثم لقطات حية له مع زوجته يوم إطلاق سراحه عام ١٩٦٨.

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

أهالي الجنود في إسرائيل تطالب بطلاق سراح الجنود الأسرى بعد ٦٧ ونسیان الجواسيس.

ويظهر في الفيلم يعقوب نحبياس ضابط الموساد الذي كان مسؤولاً عن لوتز أثناء وجوده في باريس، وهو يقول عنه إنه كان يمتلك "عزيمة من حديد ولم يكن ليطرد 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 "رئيف جود أري" قد دفع الثمن بعد أن عاش متربما على ماضيه بعد عودته إلى إسرائيل، فأصبح يظهر في برامج التليفزيون الإسرائيلية كضيف خاص يوجه له الجمهور الأسئلة عن مغامراته في مصر، ولم تعد منحة القاعدة التي يحصل عليها تكفيه بعد تقدمه 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 ١٩٩٢ عن ٧٢ سنة.

**جاسوسن الشمبانيا** فيلم مهم، لأنه يحمل ملامح فترة تتعلق أيضاً بتاريخ الصراع مع إسرائيل وهو صراع مستمر.

## "الرقص مع بشير" السينما وتزوير التاريخ

حملة دعائية كبيرة سبقت إطلاق الفيلم الإسرائيلي "الرقص مع بشير" *Waltz with Bashir* في صيف ٢٠٠٨ ثم انتقاله 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 تألف الفيلم بشكل دقيق، بعيداً عن المبالغات الإعلامية التي وصلت إلى حد قول صحفي عربى إن ما يصوّره "لا يجرؤ مخرج عربى على تقديمها"، يكشف طبيعة الحقيقة ونواياه وأغراضه وحدوده السينمائية أيضاً.

مخرج الفيلم أرى 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 أى أثر لأى ذكريات عن تلك الحرب التي انتهت، كما هو معروف، بمذابح صبرا وشاتيلا التي قتل خلالها مئات الفلسطينيين معظمهم من النساء والأطفال.

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

ويروى الجندي كيف أنه كلف وقتها بمهمة تتلخص في قتل عدد من الملا، تحديداً ٢٦ كلباً، في قرية لبنانية كانت تهاجم الجنود الإسرائيليين عند محاولتهم اقتحام القرية لاصطياد المسلحين أو الفدائين الفلسطينيين. ويحاول زميل فولمان تذكيره بما حدث في صبرا وشاتيلا من مذابح رهيبة كان الجيش الإسرائيلي شاهداً عليها، لكن المشكلة أن فولمان لا يتذكر أي شيء من تلك الفترة وإن كان يشعر بقلق غامض كلما فكر فيها. ولذا يقرر العودة للبحث فيما حدث.

ولأنه لم ينشأ 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.

يتزدّد في الفيلم حوار واضح تماماً بين فولمان وزميله “بوز” الذي يعاني من “كابوس الكلاب”. يسأله فولمان: لماذا أتيت إلى وأنا مجرد مخرج سينمائي ولست طبيباً نفسياً؟ فيرد قائلاً، يمكنك أن تصنّع فيلماً عن ذلك، أليست الأفلام أيضًا وسيلة لعلاج النفسي؟<sup>١٩</sup> هذه العبارة تتلخص فلسفة الفيلم كلّه، فنحن أمام جندي سابق في الجيش أصبح مخرجاً سينمائياً، يريد أن يستدعي ذكريات أغلق عليها ذهنه تماماً رغبة في الهرب من بشاعتها، بعرض تصفيّة حسابه مع الماضي، واستعادة ثقته بنفسه والخلاص مما يؤرقه في الداخل.

ومن هذه النقطة تبدأ رحلة صنع الفيلم الذي لقى تمويلاً من فرنسا وألمانيا. ويركز الفيلم بشكل أساسى على عدة عناصر تتبدى في معظم لقطاته ومشاهده أولاً صفر سن الجنود، بل إنه يصوّرهم 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 مصبوغة باللون الذهبي القاتم، كما لو كانوا يخرجون من بحيرة زيت تتعكس عليها أشعة الشمس ما قبل الغروب فتضفي عليها جواً شديداً الكآبة والرعب.

واللقطة المتكررة مصورة بالحركة البطيئة، بحيث تجعل الفتياً يبدون كما لو كانوا يسرون نيااماً. هذه اللقطة تعكس براءة الفتياً وتمهد لما سيشهدون عليه من مذابح رهيبة، 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، ويقتلون أرضًا غريبة عليهم لتحقيق هدف سياسي محدد ومحظوظ مسبقاً، ولكن فقط حسب المعنى الذي يتربى 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 جنود الإسرائيليين والروحيات تستعد لنقلها، ويرداد شعوره بالخوف من الموت، أو عندما يرى أحدهم كيف أصبحت دبابته وهرب منها مع زملائه الذين قتلوا جميعاً فيما عاد، وكيف تمكن من السباحة حتى عاد إلى وحدته.

ثالثاً يؤكد الفيلم من خلال كل شهادات الجنود والضباط، كيف أن القوات الإسرائيلية التي كانت مكلفة بالتحرك قرب مخيمات صابرا وشاتيلا لم تكن تعرف ماذا سيحدث بعد اعتقال الرئيس اللبناني بشير الجميل قبل تنفيذه، 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 مقتل الكتائب بعد اعتقال بشير الجميل أثارت الشك في نفوسهم وأنهم أبلغوا قيادتهم بذلك دون أن يتخيّلوا أن الأمر مرتبط بمذبحة وشيكة.

ويرى أحد الضباط كيف اتصل بشارون لكي يخبره بما يجري في المخيمات من مذابح، وأن شارون شكره على لفت انتباذه للأمر، دون أن يتعهد بتحري الأمر كما هي العادة. ويتخاذل 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 إسرائيلياً 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 مسلحون الكتائب لفلسطينيين يعودون إلى المخيمات ويترافقون، وهو مشهد يريد أن يقول لنا بوضوح إن الإسرائيليين هم الذين أوقفوا المذبحة.

ولا جديـد في اللقطـات التي تستعيـد مظاـهر الموت والخراب والدمـار وترـاكـم الجـثـث بين الأنقـاض صـابـرا وشـاتـيلا، ولا جـديـد في تصـوـير يـد ورـأس لطـفـلة فـاسـطـينـيـة مدـفـونـة تحت

الأنـقـاض يـعلـق عـلـيـها ضـابـط إـسـرـائـيلـي بـقولـه إنـها تـشـبـه ابـنـي

فيـالـهـا من إـنسـانـيـة تـلـكـ الـتـى تـسـعـى إـلـى تـطـهـير نـفـسـهـا عـلـى شـاشـة السـيـنـما، فـتـسـىـء استـخـدـام السـيـنـما وـتـجـعـلـ مـنـهـا وـسـيـلـةـ لـلـتـضـلـيلـ، بدـلاـ مـنـ أـنـ تـصـبـحـ وـسـيـلـةـ لـلـتـتـوـيـرـ وـالـوعـىـ" هـذـاـ فـيـلـمـ، أـسـاسـهـ وـجـوهـرـهـ، يـدـورـ حـولـ "الـفـاعـلـ" وـلـيـسـ المـفـعـولـ بـهـ، أـىـ عـنـ المـأـزـقـ "الـإـنـسـانـيـ" الـذـى يـزـجـ بـالـجـنـودـ إـسـرـائـيلـيـنـ فـيـهـ، وـبـيـؤـكـدـ فـيـ كـلـ أـجـزـائـهـ أـنـهـ "مـغـلـوبـونـ عـلـىـ أـمـرـهـ" سـيـقـواـ إـلـىـ حـربـ لـاـ يـعـلـمـونـ شـيـئـاـ عـنـهـ" كـانـواـ شـيـابـاـ صـفـارـ السـنـ، يـافـعـينـ" ، وـأـنـهـ "كـانـواـ نـاثـئـينـ وـقـتـمـاـ صـدـرـتـ لـهـمـ الـأـوـامـرـ بـرـكـوبـ سـيـارـاتـ وـتـوـجـهـ إـلـىـ الـجـبـهـ، وـوـصـلـوـاـ وـهـمـ لـاـ يـرـأـوـنـ نـائـئـينـ" . هـذـاـ مـاـ يـتـرـدـدـ فـيـ الـفـيـلـمـ بـشـكـلـ حـرـفـيـ.

بـمـعـنىـ آخـرـ، هـذـاـ فـيـلـمـ عـنـ الـمـعـتـدـىـ وـلـيـسـ الـمـعـتـدـىـ عـلـيـهـ، وـهـوـ إـنـ كـانـ يـظـهـرـ بـعـضـ الصـورـ فـيـ النـهـاـيـةـ لـلـمـعـتـدـىـ عـلـيـهـمـ فـبـقـصـدـ غـسلـ ضـمـيرـ الـمـعـتـدـىـ، وـتـخـلـيـصـهـ مـنـ "عـقـدـةـ الـإـلـهـاسـ بـالـذـنـبـ" الـمـفـتـلـةـ فـيـاـ، أـىـ أـنـهـ عـقـدـةـ "غـيـرـ حـقـيقـيـةـ" صـنـعـتـ بـنـظـرـةـ لـيـبرـالـيـةـ مـفـتـلـةـ مـوجـهـةـ لـلـغـرـبـ تـحـديـداـ، يـقـصـدـ تـصـوـيرـ "الـعـذـابـ" الـرـوـحـىـ الـذـىـ يـعـانـىـ الـمـعـتـدـىـ لـعـجـزـهـ عـنـ حـمـاـيـةـ "الـمـعـتـدـىـ عـلـيـهـ" مـنـ اـعـتـدـاءـ لـمـ يـأـتـ مـنـ طـرـفـ هـذـاـ "الـمـعـتـدـىـ" الـذـىـ هـوـ إـسـرـائـيلـيـ، الـفـازـىـ، الـذـىـ اـقـتـحـمـ أـرـضـ الـغـيـرـ، وـشـنـ حـربـ تـصـفـيـةـ شـملـتـ الـأـفـاـ منـ الـمـدـنـيـنـ الـأـبـرـيـاءـ، وـدـمـرـ إـحـدىـ أـهـمـ الـعـوـاصـمـ الـعـرـبـيـةـ، بـلـ مـنـ جـانـبـ "الـمـعـتـدـىـ" أـخـرـ، هـوـ حـزـبـ الـكـتـائـبـ الـلـبـانـيـ. صـحـيـحـ أـنـ هـذـاـ الـمـعـتـدـىـ الـآخـرـ كـانـ عـمـيـلاـ وـذـيـلاـ الـمـعـتـدـىـ الصـهـيـونـيـ، إـلـاـ أـنـ الـفـيـلـمـ يـرـيدـ أـنـ يـقـولـ لـنـاـ إـنـهـ تـجاـوزـهـ فـيـ وـحـشـيـتـهـ إـزـاءـ الـفـلـسـطـينـيـنـ، مـنـدـفـعـاـ بـحـكـمـ رـغـبـتـهـ فـيـ الـانتـقامـ بـأـبـشعـ الـطـرـقـ لـاغـتـيـالـ زـعـيمـهـ بـشـيرـ الـجـيـلـ.

هـذـاـ يـنـتـهـيـ إـلـىـ "مـخـرـجـ سـيـنـمـاـيـ" لـدـيـهـ أـيـضاـ حـسـاسـيـتـهـ الـخـاصـةـ. هـذـاـ يـلـقـيـ ذـلـكـ "الـجـنـىـ السـابـقـ- السـيـنـمـائـىـ الـحـالـىـ" اللـومـ بـأـسـرهـ عـلـىـ قـيـادـتـهـ الـمـتـمـثـلـةـ فـيـ شـارـونـ (الـيـمـينـيـ، الـعـسـكـرـىـ الـحـتـرـفـ الـخـشـنـ، الـعـنـيفـ، رـمـزـ الـجـيـلـ الـمـؤـسـسـ الـمـتـرـفـ صـهـيـونـيـ، الـمـدـانـ لـفـرـطـ تـوـحـشـهـ فـيـ الـأـوـسـاطـ الـفـرـقـيـةـ) كـمـاـ لـوـ كـانـ شـارـونـ مـثـلاـ أـكـثـرـ وـحـشـيـةـ مـنـ لـيـفـنـىـ أوـ أـوـلـوتـ أوـ بـارـاكـ.

النقد في العرب بل وداخل إسرائيل نفسها، اتفقوا على أن الهدف الأساسي من الفيلم هدف "علاجي" therapeutic ويروى كثير من الجنود الإسرائييين الذين حاربوا في لبنان ١٩٨٢ مثل فولان لصحيفة "هاريتز" الإسرائيلية (٥ فبراير) كيف أن مشاهدة الفيلم جعلتهم يشعرون بالراحة النفسية بعد أن أعاد إدخالهم إلى التجربة وتنقية الذاكرة حولها، والأهم، توضيح عدم مسؤولية الجنود كأفراد عما وقع في صبرا وشاتيلا. إنه العلاج النفسي (بقصد تطهير الروح) عن طريق استعادة الماضي، واستدعاء الأحداث بقوتها وعنقها على طريقة التحليل النفسي، وهو المدخل الذي يستخدمه فولان في فيلمه بوضوح لا ريب فيه.

يقول بيتر برايشنوناقد صحيفة "الجارديان" البريطانية (٢١ نوفمبر ٢٠٠٨) إن من الممكن الاعتراض على الفيلم باعتبار أنه يجعل الأولوية للألم المتوفّق على حساب المضطهد.

ويقول ج. هويرمان في "هولستون برس" الأمريكية (١٢ يناير ٢٠٠٩) إن الفيلم "يهتم أساساً باستدعاء التجربة القاسية هناك جانب علاجي في هذا الموضوع، وليس غريباً أن فولان أحد صناع عرض تليفزيوني إسرائيلي شهير كان مقتبساً من الدراما النفسية التي أنتجها تليفزيون إتش آه بي "في العلاج".

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

ربما يكون الجديد في فيلم كهذا، وهو ولا شك مبتكر، أنه يستخدم الرسوم بدلاً من الصور المباشرة، وهي رسوم قدمت بطريقة لا أجد لها مثيلاً بل إنها تعانى كثيراً من الافتقار للدقة، وللرويق، وتبدو مثل رسوم الأطفال بفوضويتها، ولكن دقة المونتاج وانتقالاته الحسوبية، غطى على ضعف الرسوم وتكرار الكثير منها، كما اعتمد الفيلم كثيراً على الحوارات الطويلة، والشروع، والتقطيم للشخصيات والأماكن بسبب "حدودية" الوسيلة التي لجأ إليها، وهي الرسوم. لكن الرسوم أو التحرير، من ناحية أخرى، منحت هذا الفيلم نكهة الخاصة، وطابعه الشخصي المباشر، مما قربه من "مشاهدين في الغرب الذين انبهروا به، كونه أول فيلم من نوعه، أي فيلم حربي إذا جاز التعبير، يستخدم الرسوم والتحرير.



## **الفيلم الإسرائيلي "لبنان" لشاموثيل ماعوز "الذاكرة بفرض تبرير الماضي"**

أعترف بدأية أننى لم أتبهر بالفيلم الإسرائيلي "لبنان" Levanon، الذى عرض فى مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائى - سبتمبر ٢٠٠٩، وحصل على جائزة الأسد الذهبي لأحسن فيلم.

صحيح أن زاوية الرؤية جديدة، إذا جاز التعبير، إلا أن الفيلم لا يقدم موضوعاً جديداً، بل يدور داخل نفس الدائرة "الذاتية" التى يدور فيها كثير من الأفلام الإسرائيلية منذ سنوات طويلة قد ترجع إلى عام ١٩٨٢ عندما قدم أمون جيتاي فيلم *يوميات حملة* Field Diary الذى يعد حتى الآن أفضل تلك الأفلام وأقواها وأكثرها إدانة للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، رغم أن جيتاي عاد بعد سنوات من فيلمه هذا وأفلام أخرى كانت تشي على الأقل، بموقف متوازن فى تناول موضوع الصراع العربى الإسرائيلي أو تقديم الجنب "الآخر" منه مثل "بيت" و"وادي" وغيرها، لكن يأخذ بدوره دفة التبرير والتباكي بعد أن كان قد أعلن بوضوح "موت الحلم الصهيوني وال الحاجة إلى تجاوزه"!  
أما فيلم "لبنان" فيقترب أكثر من فيلم السيرة التبريرية، إذا جاز التعبير، المسمى "الرقص مع بشير".

كان "الرقص مع بشير" مبتكرًا فى طريقة صنعه وأسلوب صانعه فى التعبير عن ذكرياته بل وفي روايته لكيف نشأت الفكرة في ذهنه أصلاً، 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-Samuel Maoz الذي وجد نفسه داخل دبابة إسرائيلية مع ثلاثة من زملائه الشباب وهم في أوائل العشرينيات من عمرهم، في السادس من يونيو ١٩٨٢، مطلوب منهم التوجه إلى بلدة لبنانية في الجنوب لمواجهة فصيل من المقاتلين الفلسطينيين.

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

ويصور الفيلم كيف أصبح المدنيون اللبنانيون ضحايا لقوات المقاومة الفلسطينية التي تستولى على منازلهم وتحولها إلى موقع قتالية مما يجعل الإسرائيليين يضطرون إلى تصفـها على مضمـن، مع التأكـيد على "تقـادي المـدنيـين" ، وكيف يسـارع جـندـى إـسـرـائـيلـىـ إلى إنـقـاذ اـمرـأـةـ لـبـانـيـةـ بـعـدـ أـنـ اـشـتـعـلـتـ النـيـرانـ بـثـوـبـهاـ، ثمـ كـيفـ يـدـفعـهاـ لـفـعاـ بـعـدـ عـرـمـىـ النـيـرانـ.

وفي مقابل الواقع الدكوري الخشن، القاسي، العنـيفـ، في سـاحةـ حـربـ يـصـورـهاـ الفـيلـمـ بـعـتـارـهاـ حـربـاـ "ـعـبـثـةـ لـأـعـدـاءـ لهاـ، يـتـذـكـرـ أـحـدـ أـفـرـادـ طـاقـمـ الدـبـابـةـ إـسـرـائـيلـيـةـ كـيفـ يـمـكـنـ أنـ تكونـ أـمـهـ الآـنـ وـاقـفـةـ أـمـامـ صـورـتـهـ وـهـوـ صـفـلـ، تـتـأـمـلـهـ فـيـ يـأسـ وـقـمـزـ، قـبـلـ أـنـ تـتـدـولـ حـةـ الـفـلـيـوـمـ (ـدوـاءـ مـهـدىـ)ـ لـكـىـ يـسـاعـدـهـ عـلـىـ النـومـ بـيـنـمـاـ هوـ بـعـدـ عـنـهاـ لـأـنـ تـدـرـىـ أـيـ مـصـيرـ يـتـظـرـهـ، جـندـىـ آـخـرـ يـتـذـكـرـ كـيفـ أـمـهـ كـانـتـ تـحـضـنـهـ وـهـوـ صـفـيرـ فـيـشـرـ بـالـرـغـبـةـ الـجـنسـيـةـ، وـكـفـ أـنـهـ مـنـ فـرـطـ حـبـهاـ لـهـ وـاحـسـاسـهاـ بـلـوـعـتـهـ كـانـتـ تـسـاعـدـهـ عـلـىـ التـخلـصـ مـنـ الرـغـبـةـ عـنـ طـرـيقـ حـكـ جـسـدهـ بـجـسـدـهاـ إـلـىـ أـنـ تـنـقـضـيـ قـورـةـ الرـغـبـةـ عـنـهـ"

لقد أصبح طاقم الدبابة التي توغلت في منطقة سكنية ثم بدا بعض الوقت أنها أيضا تعطلت، سجناء داخل تلك الدبابة وقد انقطعـتـ بهـمـ السـبـلـ، فـلـاـ هـمـ يـسـطـعـونـ التـحرـكـ للـخـروـجـ مـنـ المـأـزـقـ، وـلـاـ تـسـطـعـ قـيـارـتـهـ الـاستـجـابـةـ لـهـمـ بـارـسـالـ طـائـرـةـ مـرـوحـيـةـ لـإـنـقـاذـهـمـ. لأنـ "ـهـنـاكـ بـعـضـ السـوـرـيـنـ فـيـ الـمـنـطـقـةـ"ـ كـماـ يـقـولـونـ.

أحد هؤلاء الجنود السوريين يتم أسره بعد أن يطلق قذيفة تصيب الدبابة دون أن تعطىها تماماً، 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" تترکر الفكرة هنا أيضاً عندما يأتي أحد مقاتلي الكاتب، يهبط إلى الدبابة الإسرائيلي هكذا بكل بساطة، ويأمر الإسرائيلي بالخروج فوراً من هذه المنطقة، ويصر على أن يتحدث إلى الأسير السوري موهماً الإسرائيلي أنه عقد صفقة مع السوريين على تسليمهم إياه مقابل السماح لهم بالخروج.

وينفرد الكاتب بالسجين السوري وهنا يتحدث إليه بالعربية، يهدده ويتوعده ببساطة المصير: سأربط ساقيك إلى عربتين ثم أمرق جسدك تمزيقاً، ستتحول عليك قبل أن أحرق جثتك.. إلخ

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 مردداً كلمات تعكس هلعه وفرجه من المصير المنتظر، إلا أن الجنود يهدون من روعه بل ويحقونه بمادة مهدئة تساعده على الاسترخاء والتلاوة.

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 تتصرف بالإنسانية والرقابة والرفق، بل ويصور الفيلم في أحد مشاهده الرئيسية نوعاً من "التمرد" من جانب الجنود على رئيسهم الضابط عندما يصر على ضرورة تحرك الدبابة فيما الفزع 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 خصيصاً من أجل الفيلم، وفكرة تحويل الجنود إلى سجناء داخل الديكور الحديدي الضخم، حتى يصبحوا متعرلين تماماً عما يجري خارج الدبابة، بل إن كل المناظر التي تحدث في الخارج نراها من خلال منظار الرؤية في الدبابة، أحياناً 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 طويلاً على الأداء، كما سمع لهم بنوع من الارتجال المحسوب خصوصاً في

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

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

مفرى السؤال واضح تماماً وهو هل تزيد للجمهور الإسرائيلي أن يعرف ما يقوله الكتائب 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 قائلاً إنه لا يعرف، وإن هذا الجانب يمثل مأزقاً بالنسبة له ولصناعة الفيلم. أى مأزق؟ لا أعرف.

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

بدلاً من ذلك قال ماعوز التالي، "لقد كنت في وضع لا مخرج منه، لكنني ما زلت أحمل مسؤولية التعامل مع ما حدث. بالنسبة لي، كان صنع الفيلم خطوة مؤلمة في التعامل مع المشكلة بدلاً من إخفائها تحت البساط". لقد كان إذن يحاول حل مشكلة ذاتية تتعلق بجرح كائن في ذاكرته.

ثم يقول إنني أهدى هذا الفيلم إلى كل الذين اشتراكوا في العروض في العالم وعادوا منها سلين. هذه رسالة إلى كل المحررين في العالم الذين عادون سالحين، فالنهاية هي ما يهمه وفي تصريح للقناة الأولى في التليفزيون الإسرائيلي قال ماعوز "أتمنى أن يفهم الناس بلدنا أكثر، ويفهمونا مجتمعنا أكثر، وتعقيد مجتمعنا أكثر". إذن الفيلم سيساهم في "تجميل" صورة إسرائيل وفهم أن المجتمع الإسرائيلي معقد أى أن فيه الكثير من الصحايا وليس كما يتصور البعض، مجرد معذبين.

ولعل تقرير هارتن نيلمان الذي نشرته مجلة "سكرين" كان متتسقاً تماماً مع هذا التفسير حينما قال "ربما نظن أن الحكومة الإسرائيلية لن تدعم كثيراً فيلماً يقدم بياناً

مرعباً كهذا لما حدث في لبنان عام ١٩٨٢، خاصة إذا ما أخذنا في الاعتبار بعض الإشارات إلى أن إسرائيل ترغب في استخدام الثقافة كوسيلة لتبنيض ماضيها. ويمضي التقرير قائلاً: «لكن الحقيقة أن الحكومة الإسرائيلية دعمت هذا الفيلم، تماماً كما دعمت فيلم "الرقص مع بشرى" لاري فولان العام الماضي عندما عرض في مهرجان تورنتو قبل أن يرشح لجوائز جولدن جلوب».



## "ملكة الجنة" دروس من الماضي لفهم الحاضر

برز اهتمام ملحوظ في السينما العالمية خلال السنوات الأخيرة بالأفلام التاريخية التي تتناول أحداثاً وقعت في الماضي. هذه الأفلام تنتجه الشركات الأمريكية، لكبيرة ويميزيات باللغة الضخامة عادة. إلا أن نجاح الفيلم التاريخي لا يقاس بما يحتويه من منظر مبهراً وأحداثاً صادمة مثيرة، بل بقدرته على تقديم تفسير معاصر للأحداث القديمة. وليس هناك معنى من اللجوء إلى التاريخ لمجرد الرغبة في الهروب من الحاضر، بل للتعلم من دروسه.

هذا العمل يتتوفر بشكل ما في فيلم "ملكة الجنة" (٢٠٠٥) *Kingdom of Heaven* للخرج البريطاني ريدلي سكوت الذي عرف باتفاقه إخراج أفلام المغامرات المشيرة مثل "الصارع" *The Gladiator* و"داء العافة" *Blade Runner*.

هذا الفيلم يعود إلى الوراء نحو عشرة قرون، وتحديداً بعد مائة عام من بدء الغزوات الصليبية لشرق العربي.

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

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

الأب، يوصى ولده بالذهاب إلى القدس والانضمام لجيوش الصليبية هناك. ويتوافق بيليان وبيداً تربيات مكثفة على فنون السيف والترال.

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

دماء كثيرة تسيل في هذا الفيلم، والاف السيوف والخيول والحراب وكل ألات القتال البدائية تتقارع وتتصادم معاً في مشاهد المعارك الضخمة المصنوعة ببراعة ليست غريبة على السينما التي يصنعها ريدلى سكوت.

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

#### رسالة متوازنة

لا شك أن فيلماً كهذا لم يكن من الممكن أن يظهر، وخصوصاً 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 ظالماً كان أو مظلوماً، إلا أنه يعلن في النهاية أمام جنوده أن لا رغبة لديه في القتال دفاعاً عن أماكن مقدسة مما كان مقدساً لليهود أصبح مقدساً للمسيحيين ثم للمسلمين.

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

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



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

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

لكن هناك بين الصليبيين من يتأمرون لقتل ملك (الأبرص) الطيب القلب، بل والخلاص من بيليان نفسه، تمهدًا لنقض المعاهدة مع صلاح الدين والانقضاض على جيشه. ومن جهة أخرى هناك صلاح الدين الذي يبدى استعداداً للتعاطف الإنساني مع خصمه، بل ويقول لملك الصليبي إنه سيبعث إليه بآطبائه لعلاجه.

## قصة حب

يعتمد أسلوب المخرج ريدلى سكوت على البناء الكلاسيكي، ويجسد قصة الحب التي رسمها كاتب السيناريو وليم موناهان بين البطل “بيليان” والأميرة “سبيلاه” شقيقة الملك، التي تبدو حائرة بين زوجها المولع بالعنف وسفك الدماء تحقيقاً لماربة 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 “سبيله”. إنها طريقتهم في التوحد الروحي.

ويستخدم المخرج الشاشة العريضة لاحتواء المشاهد الملحمية الضخمة، وحركة الكاميرا لبناء العلاقة بين الشخصيات والمكان، والتعبير عن أجواء التغير والصراعات والترقب.

ويستخدم الروايايا المرتفعة للكاميرا (أحياناً من الطائرة) في مشهد المعركة النهائية حول أسوار القدس، وينهي المعركة على لقطة طويلة صامتة من أعلى لاستمرار القتال مع استخدام أسلوب الإظلام التدريجي للشاشة كما لو كان يشير إلى عبيبة القتال الدائرة.

وتكلم 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 والفنان الأوليالي الحزين تارة أخرى.

ويتنقل المخرج بسلاسة 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 مكابين مختلفين في أزمنة متقاربة ومختلفة.

## الدرس الأخير

بعد أن يتعهد صلاح الدين لبيليان في النهاية بضممان أرواح أتباعه، يبدي بيليان دهشته من روح التسامح البالغ قائلاً لقد ذبح الصليبيون أثناء دخولهم القدس كل مسلم وجده في طريقهم. ويجب صلاح الدين ببساطة ولكنني 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.. ويمضي في طريقه إلا أنه يلتفت إليه مجدداً مستدركاً كل شيء<sup>٤</sup>:  
وتتأكد على ما استوعبه بيليان من دروس نراه في اللقطة الأخيرة بعد عودته إلى أوروبا مع "سيبله"، وملك إنجلترا يأتيه على رأس جيشه يقول إنه ذاهب لاستعادة القدس ويطلب النصح منه باعتباره فارساً.  
إلا أن بيليان يريد أنه مجرد حداد!



## **فيلم "محض" دراما "الآن والآخر" والمسكوت عنه**

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

- من هنا يبرز التساؤل التقليدي الذى يطرح عادة فى الأفلام البواليسية: من الذى يرسل هذه الشرائط ومادا يريد؟
- ـ حالة اضطراب تقرب من "البارانويا" تصيب الأسرة، ثم يبدأ الزوج فى البحث عن يمكن أن يكون وراء تلك التهديدات الغامضة.

· اختفاء الابن الصغير "بيبيرو" (12 سنة) بعد خروجه من المدرسة وانقطاع أى خبر عنه عن والديه مما يؤدي إلى مزيد من التخبط والاضطراب.

هذه العناصر كلها ليست سوى حيلة خارجية من مؤلف ومخرج الفيلم هايكيل هانيك، لاستدراج المتفرج إلى موضوع فيلمه الذى يتناول قضائياً وبعد 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 الماضي

شرائط الفيديو التى يتعاقب وصولها إلى عتبة باب مسكن الأسرة تستدعي كوابيس من الماضي المدفون داخل بطلنا "جورج".

ثقة جورج بنفسه تبدأ تدريجياً فى التراجع إلى أن يكاد يصل إلى الانهيار. وتندو علاقة جورج بزوجته لنا فى البداية علاقة متدرسبة بين روجين لا ينقصهما شيء لتحقيق السعادة. البيت الجميل، ولعمل لشهر، والابن الجميل، ومجموعة من الأصدقاء من صفة لطيفة لوسصى التاريسية، وتحت وطأة ذلك التهديد الخارجى، أو ذلك المجهول الذى يقتحم حياتهما بقسوة، تتآزم العلاقة بينهما ويتبخر مدى ضعفها رغم تمسكها الظاهرى.

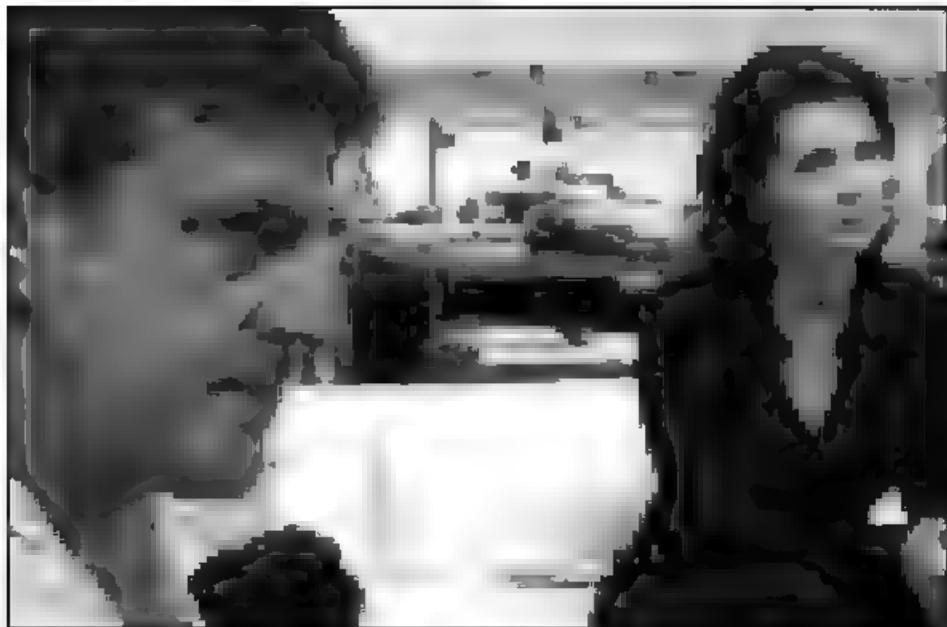
جورج تطارده ذكريات من طفولته عندما كان عمره ٦ سنوات، وكانت هناك أسرة جزائرية تعمل فى خدمة والديه فى الريف. وكان للأسرة الجزائرية ولد يدعى "مجيد" هو فى عمر جورج تماماً.

مجيد يظهر فى أحد كوابيس جورج وهو يهوى على رأس دجاجة بمعول حاد فيفصله عن جسدها.

هذا المشهد المروع سنعود إليه لاحقاً خلال مسار الفيلم، بعد أن يرضح جورج للاحاح زوجته ويقص عليها من ماضيه، فنعرف أنه كان مسؤولاً عن هذا الفعل لأنه أدخل فى روع الفتى أن هذه الدجاجة تجلب الشر إلى الأسرة، وأن والده يريد منه (أى من مجید) أن يقطع رأسها لاستئصال الشر نهائياً.

ويعرف جورج أنه اخترع تلك الحكاية للفتى، وأنه قال لوالديه حكاية مخالفة عن روح الشر المتأصلة داخل مجید.

ويروى جورج أيضاً كيف التحق والدا مجید بمظاهرة ضدّمة من الجزائريين فى باريس لدعم مطلب الاستقلال عن فرنسا وما اشتهر إليه من إغراق الشرطة ٢٠٠ جزائري فى نهر السين، من بينهم والدا مجید.



المشكلة الآن أن جورج يشك في أن مجید هو الذى يطارده بشرائط فيديو، لعميق عقدة الإحساس بالذنب لديه، بفرض 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 يتمكنا من تحديد الشارع، ويدهب جورج يطرق باب المسكن فيجد مجید في انتظاره.

يرفض الجزائري رفضا تاما اتهامات جورج له، ويؤكد أنه سعيد باللقاء، وأنه لا يريد منه شيئا، لكن حزنا نبيلا كبيرا يشع من عينيه.

يتعمق بنا الفيلم أكثر فاكتثر ويكبر السؤال نفسه: من وراء إرسال الشرائط؟

جورج يبدو واثقا إن المسؤول هو مجید أو ربما ابنته الذى يكتشف وجوده عندما يعود فيما بعد لتهديد مجید.

أما تحن المشاهدين فيبدو لنا مسار الفيلم بعيدا تماما عن الإشارة بإصبع الاتهام إلى مجید، بل إن الفيلم لا يbedo معينا على الإطلاق بتوجيه الاتهام إلى أى شخص، فليس هذا هو جوهر موضوعه.

## مواجهة الازاء

إن المخرج مايكل هانيك، يستخدم تلك الحيلة البوليسية لكي يطرح المخفي والمسكوت عنه على المستوى الأعم والأشمل: عقدة الدنب الفرنسية إزاء الجزائري، العلاقة الشائكة المعقدة بين الشمال الغني والجنوب الفقير. جورج يعيش حياة مرفهة مع أسرته يتمتع بالزوجة والأبن والعمل الجيد والشهرة والمال والأصدقاء، في حين يعيش مجید في مسكن بائس، بلا عمل وبلا أسرة، باستثناء ابنه الوحيد وبدون زوجة.

بعد المدخل الأول المعقد تبدأ أطراف الفيلم في مواجهة نفسها. جورج يواجه مسؤوليته الآثمة بما وقع في الماضي، موهما نفسه بالطبع بأن ما فات قد ولى وانقضى، وليس هناك أى مبرر للعودة والتکفير بما وقع. الزوجة "آن" تواجه حياتها التي قامت على الزيف والظاهر، مع زوج يفضل أن يخفى عنها أشياء تتعلق بحياتهما المشتركة معاً وبما يواجهانه من خطر وتهديد. الأبن الذي لا يمكنه أن ينسى حتى لو اختار الغفران والاندماج، فهو على الهاشم بكل معنى الكلمة. والدة جورج العجوز التي ترقد على فراش الموت لا ترغب في الخروج لأنها تشعر بوحدة أكثر مما تشعر به من وحدة أمام جهاز تستطيع أن تتخلص من سطوه بضغطة بسيطة على "الريموت كنترول".

يتوجه جورج إلى مسكن مجید بعد أن يتصل به الأخير يدعوه لزيارة لكي يوضح له أمراً.

## نهاية مفتوحة

مجید يقول لجورج إنه لا شأن له إطلاقاً بشرائط الفيديو. ويضيف "أردت فقط أن تكون حاضراً"، ويقوم بقطع رقته بموسى حادة فيتضاعد الدم مغرقاً الجدار ويسقط الرجل على الأرض جثة هامدة، في واحد من أكثر المشاهد إثارة للفزع.

ويختتmi الفيلم دون أن يصل المترجون إلى غرضهم المشروع. معرفة من الفاعل؟ ولا يجيب هانيك على السؤال بل يترك نهاية فيلمه مفتوحة، فالهدف ليس معرفة الجنى والقبض عليه وتقديمه لكي ينال جراءه أمام العدالة، فما هي العدالة هنا، وهل الأمر يتوقف عند حدود العامل الشخصي، وهل هناك جريمة أصلًا، أم أننا أمام "فكرة" تقوم على عناصر تتوزن مع بعضها البعض لكن تتعرف من خلالها على صورة أعمق وأشمل لما يدور في العالم.

ما هي حقيقة ذلك الإرهاب الذي يتحدثون عنه في الفيلم، من المسؤول عنه، ومن أين أتى، وهل هذك فكرة أحادية مجردة تجحب عن كل شيء.

جورج يتلقى "نصيحة" من رئيسه في العمل بـالـألا يعرض عمله للانهيار جراء ذلك كله. إنه إذن مهدد، والشاب الجزائري (ابن مجید) يحاصره في مكتبه قرب النهاية لا شيء كما يقول له إلا لكي يرى كيف يواجه أمثاله ما حدث، ف تكون الإحابة الواثقة من جانب جورج أن ما حدث حدث ولا شأن له به ولا يعني أن يكون هذا مدعماً للابتزاز.. وإلا ساءت العاقبة.

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

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

#### ٢٤ كذبة في الثانية

يقول المخرج مايكيل هانيك "في كل أفلامى أفحص ماهية الحقيقة في السينما والإعلام، وأشك كثيراً في يكون بوسع المرأة العثور على الحقيقة من خلال مشاهدة فيلم. ودائماً ما أقول إن الفيلم الروائي هو ٢٤ كذبة في الثانية، وهي أكاذيب قد تروى بغرض الوصول إلى الحقيقة، بيد أن الأمر ليس كذلك دائماً. أعتقد أن الطريقة التي استخدمت بها شرائط الفيديو هنا تهز ثقة المتفرج في الواقع. إن المشهد الأول في الفيلم هو واقع مجرد (مسكن الأسرة من الخارج) بينما هو في الواقع صور مسروقة بكاميرا فيديو، إننى واع بالطبع بحقيقة الواقع الذى يفترض أننا نشاهده من خلال وسائل الإعلام".

في أفلام مايكيل هانيك لا يوجد تفسير درامي سهل واضح معتمد، بل تساولات مقلقة ومضنية تنطلق من منطلقات أخلاقية لتصل إلى أفق تتعلق بالوجود الإنساني نفسه ومغزاها، في علاقته بالآخر.

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

في المشهد الأخير من الفيلم نرى جورج يعود إلى مسكنه، يتناول قرصين من الأدوية لهدنة، يتصل بزوجته هاتفيًا ليقول لها إنه يرغب في أن ينال قسطاً من الراحة ويود ألا يزعجه "بيبرو" عندما يعود، ثم يتجه إلى توافد الحجرة فيسدل الستائر السميكه فوقها، ويدلف إلى الفراش، يغطى نفسه جيداً ويرقد في الظلام.. لقد عاد إلى التقوّع على نفسه ورفض مواجهة الضوء، وفضل أن تبقى الأشياء مخبأة مدفونة!



## **فيلم "العيون المسروقة" البحث عن جسر للتواصل دون التخلّى عن الهوية**

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

فيلم "العيون المسروقة" لا يتوقف عند حدود الرؤية الاجتماعية بل يشير - وإن على نحو خافت يجري 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، يشير 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 حصل في بلغاريا.

## **الخروج السري**

مع تداعى ثم انهيار الإمبراطورية العثمانية، ظلت هناك أقلية مسلمة من أصول تركية، تعيش في بعض البلدان التي كانت تحت هيمنة تلك الإمبراطورية الغابرة. ومن أكبر هذه الأقليات تلك التي كانت وربما لا تزال تعيش في بلغاريا ورغم هجرة الملايين من بلغاريا إلى تركيا خلال القرن العشرين فقد ظلت هناك أقلية مسلمة في بلغاريا كانت تقدر بنحو مليون شخص في ثمانينيات القرن العشرين. وفي بداية الثمانينيات بدأت في بلغاريا أكبر عملية لتبدل 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.

وفي عام ١٩٨٩، دعا الزعيم البلغاري الشيوعي تيودور جيفكوف تركيا إلى فتح حدودها كما فعلت بلغاريا أمام البلغاريين المسلمين، بعد أن كانت قد بدأت أكبر عملية ترحيل قسري شملت ٣٥٠ ألف بلغاري من أصول تركية لدفعهم للهجرة إلى تركيا. في أجواء تلك الفترة تحديداً تدور أحداث هذا الفيلم البلغاري المدهش.

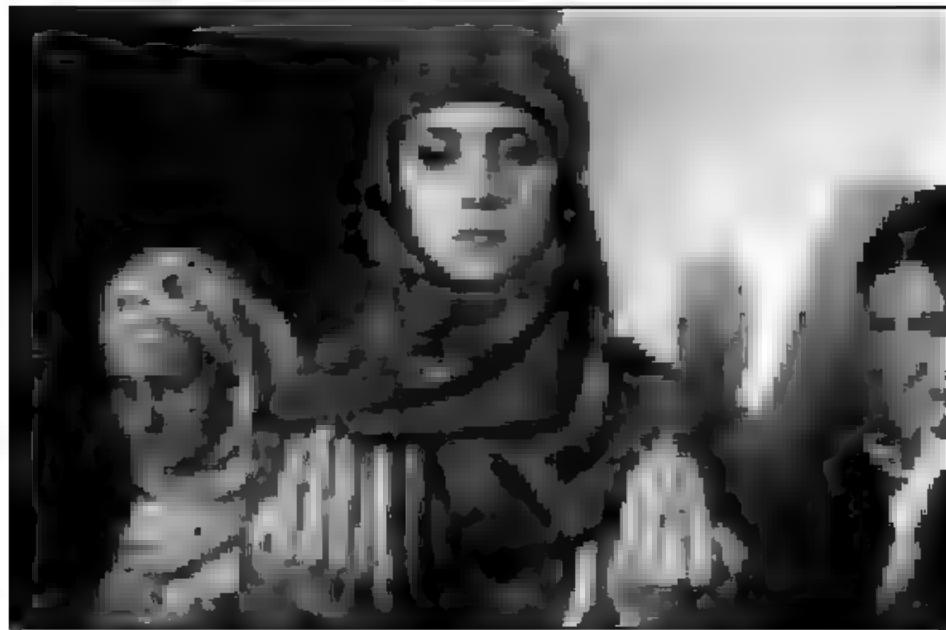
## **حفظ الأختام**

هناك أولاً الشاب البلغاري "إيفان" الذي يجند في الجيش، ونظراً لإنجازاته لعبه الشطرنج يتم تكليفه بمهمة حفظ الأختام، الجديدة التي تحمل أسماء الأماكن الجديدة التي يتم نقل الأتراك البلغار إليها.

ويصور الفيلم كيف كانت السلطات ترغم الناس على التخلّي عن أسمائهم ومتنهם أسماء جديدة، وتقوم بإزالة عشرات القرى الجبلية من الوجود أو تغيير أسمائها ونقل سكانها وترحيل من يرفض الانصياع إلى العنف الآخر من الحدود التركية.

وسط هذا كله تبرز من بين الأقلية المسلمة لمعنة الشابة الأرملة "آيتان" التي ترفض تحت كل الظروف التخلّي عن هويتها، وتقود أهالي قريتها لاستعادة المسجد الذي دمرت القوات الحكومية جزءاً منه، وتحاول سرقة الأختام الرسمية التي تستخدماها الجهة الإدارية لحتم أوراق الهوية الجديدة للسكان الأتراك. وهنا يقع احتكاكها الأول بالجند الشاب إيفان الذي تعجبه شجاعتها وتمسكها بقضيتها.

وفي مواجهة بين قوات الجيش وأهالي قرية مسلمة - ومن بينهم آيتان - يقع حادث بشع عندما يقود إيفان عربة مدبرعة استجابة لأوامر قائد، معاشرة في اتجاه تجمع



احتاجى لنساء القرية مما يؤدى إلى مقتل ابنة ايتان الصغيرة. ويتسبيب الحادث فى أزمة نفسية عميقة لدى كل من إيفان والأم الشابة، ويلحق كلاهما بمستشفي للعلاج النفسي، ولا يكف إيفان منذ تلك اللحظة عن متابعة ايتان، يريد أن يكره بكل طريقة ممكنة عن خطيبته، بينما لا تستطيع هي، رغم انجذابها الواضح له، أن تسامحه أو تعفر له، فقد حرمتها من أعز ما تملك في لحظة انصياع أحقر لبطش السلطة.

ويسعى شقيق الفتاة إلى إقناعها بمقادرة بلغاريا إلى تركيا، حيث يرى أنها ستصبح بآمن هناك. إلا أنها تفضل البقاء في بيت قديم بالقرية، يطاردها إيفان ويبوح لها بالحس، ويقول بأنه متمسك بها وأنه يحترم عقيدتها بل ويعرض على جدها الشيش، أن يصبح واحداً من الأسرة، ينتمي إلى عقيدتها.

#### **التمسك بالهوية**

وفي مشاهد تشيع فيه الشاعرية والرقى، يتغنى الفيلم بتمسك المرأة بيهويتها، فالدين هنا جزء من الهوية، وليس مرادفاً للتعصب الفكري.  
ويعد "العيون المسروقة" الفيلم الروائى الثانى للمخرج سباسوف، الذى درس التصوير السينمائى وعمل مصوراً فى أكثر من ٢٠ فيلماً بلغارياً، قبل أن يتحول للإخراج.

ولا شك أن تجربته في التصوير تتعكس هنا كأفضل ما يكون، وتتبدي في اهتمامه الكبير بالتكوين والتشكيل والاستفادة الكبيرة من موقع التصوير التي اختارها بعذية كبيرة، ونجح في استغلالها في تأكيد العلاقة بين الإنسان والمكان، وبين الماضي والحاضر، تأكيدا على فكرة التمسك بالهوية.

ولا شك أيضا أن من أكثر الجوانب بروزا في هذا الفيلم، الأداء الرفيع المتميز للممثلة فاسيليا كازاكوفا في دور إيتان (التي ترفض تغيير اسمها إلى آن)، بتعبيرها الدقيق عن التطور الذي يطراً تدريجيا على الشخصية، فهي تبدو في البداية شديدة التمسك بجذورها، أقرب إلى العناد الطفولي في مواقفها ورفضها للأخر والتشكك فيه مجرد تمنائه للطرف الثاني. وبعد وقوع الحادث وفقدانها ابنتها تمر بمرحلة صعبة، بين الجنون ولعقل، وهنا تتألق الممثلة كثيراً وتتجدد التعبير بالعينين والحركة الرصينة والصمت.

#### نهاية سعيدة

ولا يتخذ الفيلم مساراً منطقياً في خط صاعد نحو النزوة ثم الهبوط نحو الانفراجة الأخيرة، بل يبدأ من حيث تلزم 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 إيتان وإيفان.

تمر فترة اختبار طويلة وشقة، لتهيئة إيفان للانضمام إلى الأسرة المسلمة، وتحت رعاية ومراقبة الجد الشيخ، ينجح إيفان أخيراً في كل ما تعرض له من اختبارات، فهو يتخلّى عن شرب الخمر، ويصيّع 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 الحدويدية الدمرة التي يقرر الاثنان القاء فيها رغم كل ما يحدث.

هذه النهاية السعيدة التي يختتم بها الفيلم تحمل هنا معنى رمزاً فهي تمثل إلى إمكانية التعايش بين البشر، وانتصار إرادة التسامح على روح التعصّب والبغضاء. وتعرّر اللقطة المتكررة في الفيلم لدقّات جرس الكنيسة القديمة في القرية التي تختلط - على شريط الصوت - بصوت المؤذن أعلى مئذنة المسجد، عن التعايش بين الأديان والعقائد، وعن الروح المشتركة التي تواجه معاً الظلم.

ولعل من أكثر ما يؤكّد تلك الروح التي يشيع فيها الحس بالتسامح والرغبة في التكثير عن الماضي، والتطلع المشترك إلى المستقبل، أن هذا الفيلم جاء ثمرة لإلتاج المشترك بين بلغاريا وتركيا، وإن كانت الفكرة والنص والإخراج لحرجه التلفاري.

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

يشير فيلم **"ويندى العزيزة"** (Dear Wendy) (2005)، اهتماما لا شك فيه بفضل رؤيته الفنية الخاصة المشحونة بالتساؤلات المقلقة، وأجواءه التي تدور في فك غير تقليدي وإن بدا من على السطح الخارجي أن بناءه الفني قد يتشبه في بعض الجوانب، مع ما سبق أن شاهدناه في عدد من الأفلام التي تعرف بـ "الويسترن" أو أفلام الغرب الأمريكي.

هذا الفيلم من إخراج المخرج الدنماركي **توماس فنتربرغ Vinterberg** وهو أحد المواهب السينمائية الوعادة التي أطلقتها التجربة السينمائية المتميزة في الدنمارك التي انتشرت إلى بلدان أوروبية أخرى - وعرفت باسم "دوجما".

إلا أن فيلم **"ويندى العزيزة"** يعود في أساسه الفكري - كنص سينمائي أو سيناريو - إلى المخرج الدنماركي الشهير **لارس فون ترايبير** الذي لمع على المستوى العالمي منذ أن قدم فيلمه المثير **"أوروبا Europa"** عام 1990، ثم تألق بذلك في **"تكسير الأمواج"** الذي حصل على الجائزة الكبرى للجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي عام 1996. وعاد فرشح للأوسكار عن **"راقصة في الظل"**.

لارس فون ترايبير أراد منذ سنتين أن يبدأ في إخراج ثلاثة عن أمريكا وعن "معرفته" الشخصية بالعالم الأمريكي 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 للأرق الثقافة الأمريكية التى بدأها فى فيلمه التجربى الكبير "دوجفيل" (2003) ،لدى تلقت فى بطولة الممثلة الأسترالية نيكول كيدمان، من خلال "ويندى العزيزة" وإن من إخراج زميل له فى جماعة دوجما<sup>٩</sup>.

ليست هناك "حبكة" معقدة كثيراً فى هذا الفيلم، ولا قصة تعتمد على التشويق والبلاغات والمقاربات المباشرة، بقدر ما هناك "حوام" أو روح صبابية للموضوع، مشبعة بالطبع بخصوصية المكان والشخصيات والثقافة السائدة.

والموضوع هو "ثقافة الأسلحة": الولع باقتناه السلاح والعلاقة بين السلاح وصاحبها وما يتولد عنها، وهل يمكن أن يمتلك المرء سلاحاً دون أن يكون في بيته أبداً استخدماً؟

بطل الفيلم "ديك" فتى مراهق يقع في غرام مسدس اشتراه معتقداً أنه مجرد "لعبة" لإهدائه إلى صديقه له في عيد ميلاده، ثم سرعان ما يكتشف أنه مسدس حقيقي، فيتوله الإعجاب به ويحرص كثيراً عليه، بل إنه يهيم غراماً بعالم المسدسات فيكون "عصبة" من رفاقه الصغار بينهم فتاة في مثل سنه يلتقيون سراً كل أسبوع في أحد الأقبية المهجورة في تلك القرية من قرى وسط لغرب الأمريكي يقطنها عمال المناجم.

يتدرّب الأولاد على استخدام المسدسات، يرتدون ملابس يجعلهم يشعرون بالتميز، يطبقون على عصبيتهم عصبة "الدانديين" Dandies ويقطعون على أنفسهم عهداً لا يستخدمون السلاح في إيذاء الآخرين أبداً، ويعلنون أنهم "مسالمون" pacifists.

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

إن ما يدفع هؤلاء إلى الإغراق داخل تلك "الجنة" الوهمية، الشعور بالإحباط في الخارج، فـ "ديك" فقد والديه بسبب العنف، ولذا اتخذ لنفسه سبيل السلم. لكن العلاقة التي 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- الذي يعكس إحساساً داخلياً بانعدام الأمان في الحقيقة- إلى ارتكاب الفعل المحظور أي العنف، والوقوع بالتالي في فكرة البطولة المطلقة حتى النهاية الدموية على طريقة أبطال فيلم الوسترن الشهير "العصبة، لشريرة" Wild Bunch الذين يقررون إرادياً خوض المعركة الأخيرة لهم مع العالم وهم على يقين من أنهم سيفقدون جميعاً حياتهم.



والحقيقة أن ذلك "الزواج" الفني بين فون ترايير وفنتريج أفلح أساساً في جعل "ويندي العزيزة" فيما أكثر قابلية للجمهور العام بفضل نجاح مخرجه (وهذا ثالث أفلامه الروائية الطويلة) في اللعب على تعدد المستويات: المستوى الأولى المباشر الذي يعتمد على جذب المشاهدين إلى الشخصيات والمشاعر التي تتولد عن صراع الأفكار، والصراع بين الشخصيات والمكان، والرغبة المستبدة في التحقق من خلال إعلان أقصى درجات التمرد.

والمستوى الثاني الذي يكشف عن نقد اجتماعي حاد - دون هجائية - للمجتمع الأمريكي الجنون بامتلاك السلاح، والذي يجعل أبطال فيلمتنا هذا من المراهقين الشباب يطلقون على مسدساتهم أسماء فتيات، ويأخذون في التعزل في تلك المسدسات والتعامل معها كما لو كانت مخلوقات من لحم ودم، لدرجة أن بطلاً "ديك" يظهر في المشهد الأول من الفيلم وهو يكتب رسالة إلى فتاة تدعى ويندي، إلى أن نعرف فيما بعد أنه كان في معرض مناجاة المسدس الذي وقع في غرامه وأصبح بالنسبة له بديلاً عن العالم، وأن ويندي هو اسم المسدس.

ولا شك أن أسلوب الإخراج الذي استخدمه فنتريج في الفيلم فتح المجال لأن يجد الفيلم مكاناً في أسواق التوزيع العامة العريضة بعيداً عن السوق المحدود لأفلام النخبة التصوير الواقعي والابتعاد قدر الإمكان عن الطابع البريختي الذي يميز أفلام فون ترايير،

والاستخدام حتى الجذاب لشريط الصوت (الأغاني الموحية) والصورة التي تعتمد على الإضاءة غير المباشرة أحياناً على ضوء الشموع، واستخدام الملابس الخاصة المميزة التي قد توحى بأننا نشاهد عملاً ينتمي إلى الخمسينيات في الغرب الأمريكي.  
إن "ويندي العزيزة" ينطلق في اتجاه عكسي تماماً من الاتجاه الذي سار فيه الشباب الصغار في الفيلم الأمريكي الشهير "جمعية الشعراء الموقن" Dead Poets Society.

فعلى حين كان شباب الفيلم الأخير يجهدون في البحث والتعلم والمعرفة من خلال الشعر كوسيلة لبناء الذات في مواجهة سلبيات المجتمع في الخارج، يتسلح شباب عصابة "ويندي" بالأسلحة النارية، ويقيّمون علاقة مرضية معها، لا لكي يحقّقون ما عجزوا عن تحقيقه في الواقع، بل تدفعهم في مسعاهم رغبة مستبدة في تدمير الذات، ولذا فإنهم ينتهيون نهاية تراجيدية محتملة بملوّت.

بقي أن نشير إلى أن جماعة "دوجما ٩٥" التي أثارت الكثير من الجدل حولها في الأوساط السينمائية قبل سنوات، ربما تكون قد وصلت - على نحو ما - إلى نهايتها اليوم.  
فلم يعد يبدو أن هناك أثراً كثيراً لمعاهيم وقيود "الدوجما" التي وضعتها جماعة كوبنهاغن وتعهدت في بيان منشور وموقع من أعضائها، بالالتزام بها.  
من ضمن هذه القيود الفنية

الالتزام بالتصوير في الواقع الطبيعية وعدم اللجوء إلى الديكورات الصناعية (فيلم هذا دار بأكمله داخل ديكورات لساحة القرية بمبانيها، وديكور لنجم مهجور اتخذ أبطال الفيلم مقرًا لعصايبهم).

عدم اللجوء إلى استخدام الموسيقى والأغاني إلا إذا كانت نابعة من المكان الذي يدور فيه المشهد (يستخدم المخرج هنا الموسيقى والأغاني من خارج الصورة تماماً).  
- استخدام الكاميرا المحملة على الكتف التي تهتز مع حاميها فتبعد الصورة مهتززة.  
ومقصود من وراء ذلك كسر الإيهام بالواقعية (يستخدم الفيلم الكاميرا الثابتة طيلة الوقت ولا أثر فيه لكاميرا المحملة المتحركة).

- حظر استخدام مرشحات الضوء (استخدمت في هذا الفيلم بكثافة لإضفاء جو ضبابي حالم على الفيلم كما لو كان يتداعى في الذاكرة كحلم).

- عدم احتواء الفيلم على جرائم أو أسلحة أو مشاهد عنيفة تسيل فيها الدماء (أظن أن أساس الفيلم هو الأسلحة التي تصل في استخدامها في 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 التلاعُب به بـأي شكل من الأشكال (يستخدم الفيلم التعليق الصوتي من خارج الصورة، أي طريقة الراوى- البطل الذي يروى لنا الأحداث، وهي طريقة غير مباشرة في تركيب الصوت بمعزل عن الصورة).

ولعل من الطبيعي أن نتساءل في النهاية ماذا بقي إذن من "توجما ٩٩٥" أظن أن فون تراپير ربما يكون قد أطلق رصاصات الرحمة عليها من خلال هذا الفيلم الذي كتبه لكي يخرجه أحد أقطاب الحركة، فموضوع الفيلم نفسه (الذى يتلخص في تكوين جماعة ذات مفاهيم محددة تقوم على رفض العنف وتعضيد التضامن الإنساني بين أفرادها، ثم ينتهي الأمر إلى يروز خلافات حادة بين أفرادها تؤدي إلى مذبحه) ربما يكتفى في رمزية واضحة ما ألت إليه "الدوحما" نفسها.



## **فيلم "مدينة كافيتى" سيكولوجية الإرهاب**

تناول عناوين الأخبار كثيراً موضوع الإرهاب وـ"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 للآمنين من الناس.

وتتناول الأفلام التسجيلية والوثائقية المضورة للسينما والتلفزيون جوانب 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 وتقليل النظريات المختلفة ودعمها بآراء الخبراء والقريبين من الأحداث والاستعنة بمواد الأرشيف المحفوظة، وغير ذلك.

غير أن الخيال السينمائي نادراً ما يتعامل بموضوعية مع موضوع الإرهاب والإرهابيين، فإما أن يلجأ إلى استخدام الصور النمطية الكاريكاتورية للشخصيات التي تمارس العنف بغض النظر المشاهدين إلى التفوه منها، أو جعل الموضوع مسيساً تماماً واستخدامه لطرح رسالة سياسية تتحقق وأغراض صناع الفيلم والجهة التي تقف وراءه. وفي بعض الأحيان تعامل السينما مع الإرهاب من خلال منهج التحليل النفسي، في محاولة للتعرف على الدوافع "المُرضية" عند الإرهابيين مثلًا وميلهم إلى العنف، مع مزج

التحليل النفسي باستعراض الدوافع الاجتماعية المحتملة التي قد تكون وراء الانحراف نحو العنف.

ولعل الفيلم الفلبيني "مدينة كافيتى" (Cavite City) (2005) يتجاوز بجرأة يحسد عليها مخرجاه إيان جامازون ونيل ديلا لانا، الخط التقليدي 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 مغامرة حقيقية لحرجه داخل المناطق الخطرة، حيث يضع أنطلاه ويحاول أن يقتصر أقصى ما يمكن، بواسطة الكاميرا، مما يتبع عن احتكاك المثيرين بالواقع وبشخصيات حقيقة بكل ما يمكن فى ذلك من متابع 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 العمالء واللجوء خلال ذلك السعي المحموم إلى أكثر الوسائل تطرفًا وأعداماً للإنسانية. تدور أحداث هذا الفيلم الصاخب فى مدينة كافيتى الساحلية الواقعة إلى الجنوب من العاصمة الفلبينية مانيلا. هذه المدينة التى تمتلىء بمظاهر الفقر المدقع هي أبعد ما تكون عن الصورة السياحية التى تقدمها عادة الأفلام التى تدور فى الفلبين. إن صور أطفال الشوارع الفقراء فى أسمالهم البالية، والتكتس 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، فلبيني ولد ونشأ فى الولايات المتحدة، عاد لتوه فى زيارة إلى بلده الأصلى 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 مختطفاً 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 كرهيبتين.

والمفترض أن عناصر تابعة لجماعة أبو سيف هى التى اختطفت والدته وشقيقته، وأن زعيم الجماعة هو الذى يخاطبه عبر الهاتف، ويصدر له تعليمات همارمة بتعيين عليه أن ينفذها فى الحال وإلا قتلت الرهيبتين.



والفيلم مصور باستخدام كاميرا حرة محمولة على اليد، ونحن نشاهد الأحداث من وجهة نظر (آدم) الذي يbedo وقد أصبح سجيننا داخل إطار الصورة، يحاول طيلة الوقت الإفلات والتذرع بشتى الذرائع لتفادي تنفيذ تعيمات "الزعيم"، ولكن دون جدوى. يطلب (الزعيم) منه أن يتبع رجلاً يسير في الشارع، إلى أن يشاهد ما يحدث للرجل الذي يذبحونه في أحد الشوارع الخلفية، ويقال له إنه قتل لأنّه لم ينصح لتعليمات الجماعة. ويحاول آدم لفرار لكنه يجد نفسه محاصراً. يختطف طفل حقيبة يده ويهرّب، يتبعه آدم محاولاً استعادتها، لكن "الزعيم" يحدّره بقوله، أنت لست في حاجة إليها. يطلب منه أن يشتري بيضة ويكسّرها ويشربها في داخلها، يشعر بالقرف الشديد والغثيان.. إنها محاولة لاختبار قدرته على الانصياع أو بالأحرى، لجعله "مفعملاً به" يرضخ لما يصدر إليه من تعليمات، ثم يتوجّل في حي من الأحياء الهمامشية التي لم يسبق أن دخلتها كاميرا سينمائية من قبل، يطلبون منه التوجه إلى البنك وسحب مبلغ ٧٥ ألف دولار، هي كل ما تركه له والده الذي قتل لأنّه رفض الانصياع للجماعة. ويكتشف أنّهم يعرفون كل شيء عنه وعن أسرته بل يقال له إن والده كان عضواً في الجماعة، وإنّه قام بتفجير حافلة في مانيلا راح ضحيتها ٢٨ شخصاً. وتبدأ لعبة الضغط الرهيب على عقدة الاحساس بالذنب. ويرفض هو مذهولاً تصديق ذلك، يحاول التمرد

والنكوص، يتسلل بكل طريقة أن يغفونه من المهمة وأن يرحموا والدته وشقيقته، يلومه الزعيم على إهماله للدين، واستفراده في المجتمع الأمريكي الذي أنساه أصله وثقفته 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 وشي بهم للسلطات.

إنها عملية غسيل المخ النظم التي تتبعها الجماعة بفرض السيطرة.

يتتمكن آدم من سحب المبلغ المطلوب بالفعل، يأمره بالحصول على حقيبة من طفل يلتقطها ويذهب، يعتقد أن في داخلها قنبلة، ويطلبون منه التوجّه إلى بلدة قريبة لوضعها داخل كيسة.

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

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

الزعيم يحدثه عن المذاجن التي تركتها الحكومة ضد المسلمين وقيامها بتدمير الآلاف من منازلهم. "لقد قتلوا ٦٩ مسلماً داخل مسجد". ويأمره بدخول مبنى الكنيسة القديمة في البلدة، يصر على البقاء إلى جوار العقيبة التي يدخلها قبلة. الزعيم يأمره في إلحاح مشوب بالتهديد الحاد بتركها ومغادرة الكنيسة

يغادر الكنيسة.. لا نرى الانفجار.. موسيقى الناي الحزينة تلفف المشهد.. يقول له الزعيم عبر الهاتف، "اذهب وتظهر من ذنوبيك.. اعنق الجهاد".

ينذكر الفتاة التي أراد الزوج منها في أمريكا وهي تقول له "لا أستطيع أن أجبر إلينا مسناً". يتجه في النهاية يتوضأ ويصلّى، وينتهي الفيلم الغريب ويترکنا مع تساؤلات عن مصير بطله هل يصلى ندماً وتوبة على ما اقترفت يداه، أم تزولاً على ما نصح به "الزعيم"؟ هل آدم في طريقه للانضمام إلى الجماعة والانسلاخ من ثقافته الأخرى "الأمريكية"، هل جذبه

التربيه الفليبينية وعاد إليه وعيه وانتماوه. لقد فقد حريرته وأصبح الله في يد عصابة لا تعرف الرحمة، والآن ماذا سيحدث له؟ بل وماذا سيحدث للعالم؟

هذه التساؤلات التي يفجرها الفيلم المثير في بنائه وتكونيات لقطاته المهززة غير المسوأة، التي تبدو مقطعة من قلب الحياة والواقع، هي ما تضفي على هذا الفيلم قيمته الفكرية. إنه لا يقول لنا شيئاً عما سيحدث ببطله بعد ذلك، لكنه يتركنا وعشرون "سيناريوهات" المحتملة تدور في أذهاننا.

الفيلم بأكمله يبدو مصوراً في لقطة واحدة ممتدّة، وللقطات 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. و يجعل مخرجاً الفيلم بطله القائم من الخارج، من الثقافة الأخرى، يتحدث الإنجلizerية، بينما يخاطبه "الزعيم" باللغة المحلية. للتاكيد على فكرة افتراض القائم عن ذلك العالم، وكأننا نشاهد احتكاكاً بين عالمين 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.

ودعم الواقعية الصارمة في بناء وتصميم المشاهد واللقطات، لا يكشف الفيلم عن لية 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.

وببعد الفيلم عن تصوير مشاهد العنف باستثناء لقطة واحدة لابح رجل في الطريق، فاهتمام الفيلم ينصب 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 افتلال أو ادعاء، ويعينا عن كل أشكال المراهاقة البصرية التي قد تغري طبيعة الموضوع بالسقوط فيها.



## فيلم "جارهيد" عبيضة الحرب التي تنتهي قبل أن تقع

للوهلة الأولى قد يذكرونا فيلم "جارهيد" Jarhead (٢٠٠٥) أو الرأس الشبيهة بالجرة) بأفلام أمريكية أخرى تناولت موضوع الحرب مثل "بنديقية جاهزة للإطلاق" Jacket، "التحفة" Platoon و"الفصيلة" Full Metal.

لأن "جارهيد" - الذي أخرجه البريطاني سام متنيس صاحب الفيلم - التحفة "العمال الأمريكي" - يختلف كثيراً عما سبقه من أفلام عن الحرب، فهو ليس فليماً عن البطولات والتضحيات الهائلة التي يبذلها الجندي في أرض المعركة وي تعرض خلالها إلى الأهوال (كما في "إنقاذ الملائكة" مثلاً).

ويبتعد "جارهيد" أيضاً عن الأفلام المناهضة للحرب التي تسعى لتوجيه رسالة سياسية مباشرة (كما في فيلم ستانلي كوبيريك "بنديقية جاهزة للإطلاق" مثلاً).

إن موضوع "جارهيد" في الأساس هو العبث. عبث الوجود الإنساني في الحرب، ولكن من وجهة نظر جندي من جمود المارينز، تشرب وأعد لكي يصبح "آلة للقتل" ولكن دون أن تتاح له الفرصة للقتل.

البطل/ اللا بطل هنا هو "أنتونى سوفورد" الذي يلتحق بصفوف المارينز بعد أن "ضل طريقه إلى المدرسة العليا" - كما يقول مدربه الفظ. وهو يبدو من البداية راضياً قانعاً بدوره المنتظر، لا يرى أى تناقض له مع المؤسسة.

فترة التدرب العنيف بكل ما يكتنفها من إهانات ومشاق بل واعتداءات بدنية ونفسية، يتحملها بطلاً 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 وقتل وتفاصيل عملية التحرير من الجانب الأمريكي على الأقل، سيشعر دون شك، بنوع من الإحباط، فما يحدث خلال الد ٩٠ دقيقة التالية يدور في معظمها حول تصوير مشاعر جندي المارينز ورفاقه وأحباطاتهم ومشاكلهم النفسية، وكيف يقضون الوقت في الصحراء الملتئمة انتظاراً لقرار يتيح لهم الفرصة لممارسة الشيء الوحيد الذي تدربيوا عليه أى 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 لبطنا وزميله للقيام بما تدربياً عليه، أي قنص ضابطين عربين كانوا يوجهان قوات الحرس الجمهوري من إحدى قواعد العسكرية الصحراوية، يتم إلغاء عملية قنص الضابطين بعد أن يأمر القائد الميداني بقفز الموقف بالطائرات. هذه الذروة - أو بالأحرى نقيس الذروة المتطرفة، تكون مداعاة لتفجر الغضب الشديد والحقن من جانب تروي زميل سوفورد الذي يعقد أعصابه ويقاد يفت بالضابط احتجاجاً على حرمته من الإقدام على ما ظل ينتظره أيامه وليل.

والفيلم يصور تلك الأيام والليالي، أي كيف يقضي الجنود الوقت في الصحراء في روتين مضحك تناول المياه المعدية بانتظام لمقاومة الجفاف، التبول الجماعي، الاستحمام، الثرثرة حول النساء والروجات والصديقات، الانفجار في نوبات من الحقن والغضب عند اكتشاف البعض خيانة صديقاتهن لهم في الوطن، ممارسة العادة السرية، الفرجة على شرائط الفيديو، التساجر مع بعضهم البعض، تعميد جندي جديد بالوشم بالنار دلالة على ولوحة عالم الرجولة.

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



الفزان" (فيلم آخر عن حرب فيتنام) وعندما يضعه في جهاز العرض أمام زملائه استعداداً لقضاء وقت طيب معاً، يفاجأ بأن هذك تسجيلاً على الشريط لزوجته وهي تخونه مع رجل آخر، وقد أرسلته إليه لإهانته وإذلاله.

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

#### سخرية وعبث

"جارهيد" مقتبس عن كتاب يروى التجربة الشخصية لجندي المارينز أنطونى سوفورد الذي يقوم بدوره هنا جاك جلينهال. ولا شك أنه يمثل تحدياً للمخرج سام مانديس، بسبب غياب الحركة التقليدية المثيرة في فيلم من أفلام الحرب، بل وغياب الحرب نفسها بمشاهدها المثيرة - من الفيلم بشكل ما.

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

هذه الحالة العبثية التي نرى أنها أساس الفيلم، ترتبط هنا أولاً بالإشارة الواضحة في بداية الفيلم إلى ولع البطل بقراءة رواية "الغريب" لـألكسندر كامف (التي يحاول مدربه انتزاعها منه بلا جدوى) بكل دلالاتها الوجودية والعبثية المعروفة.

وهناك أيضاً المشاهد التي تقipض بالعبث والسخرية من المأزق الإنساني بأسره اقتراب مجموعة من البدو بجمالهم من الفصيلة وهو ما يستفز الجنود للقضاء عليهم في مذبحة لا يمكن منعها إلا بفضل معرفة سوفورد ببعض الكلمات العربية. وهناك أيضاً المشهد الذي يعتبر تقipض الذروة وسبق أن أشرنا إليه، عندما يهم سوفورد وزميله يقصن ضابطين عراقيين إلا أن الأمر يصدر باستخدام الطيران في القضاء على الهدف بدلاً من العنصر البشري الذي يجعله الفيلم وقد تضاعل كثيراً أمام الأسلحة المتطورة الحديثة.

وهناك المشهد الذي تغير فيه طائرات أمريكية على قبيلة الماريتنز وتکاد تؤدي إلى القضاء على أفرادها، في إشارة واضحة لطبيعة ما حدث أثناء حرب الخليج الثانية (حسب الأرقام الرسمية قتل حوالي ٥٠٠ جندي أمريكي منهم ٣٦٢ بما أصبح يعرف باسم "نيران صديقة").

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

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

ويستخدم مثنى المؤثرات الخاصة ببراعة في المشاهد التي تصور اشتغال الحرائق في آبار النفط الكويتية وتأثيرها المرعب على البيئة، وكيف يتطاير من جوفها النفط الخام فيفطى الأرض بالسواد. وهنا يهمس أحد الجنود مأخوذاً: "إن الأرض تنزف".

هذا المشهد يبدو منسجماً مع أسلوب الفيلم الذي يصور الهواجس والأحلام ويمزج بين الذاتي والموضوعي، والواقعي والخيالي، والماضي والحاضر (البطل يحدثنا عن والده الذي حارب في فيتنام، ويذكر علاقته بصديقه، ثم وهو يحلم بأنه يتقى رملًا).

## تناقضات وتقابلات

ويستخدم منديس أيضا التناقض بين شريط الصوت الذي يمثل بالأغانى الشائعة من الفترة مثل "أبتسام .. 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 الرؤيا الآن" Apocalypse Now للمخرج فرنسيس فورد كوبولا، الذي نرى فيه هجوم الطائرات المروحية الأمريكية على قرى فيتنامية وإذالتها من الوحود، 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 الأغنية الوطنية الأمريكية الشهيرة) وبين حماسة أبطالنا من المارينز الذين يbedo استقبالهم للمشهد كما لو كان تمجيدا 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 تراكم عليه - كما نرى - عشرات المركبات والسيارات والشاحنات التي تمتلئ بالجثث المتقطمة للذين كانوا يحاولون الهروب من جحيم الحرب.

وفي مشهد أقرب إلى سيرالية 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 تلف الفيلم بأسره. جنود لم يخوضوا حربا يحتفلون بحرب لم يروها! وأخيرا يمكن القول إن ميزة "جارهيد" الحقيقة قد تكون كامنة أساسا، في اكتشاف المغزى من خلال لغة الإشارة. وهذه هي السينما الحقيقة.



## "البستانى المخلص" صحوة الضمير الغربي في السينما

عرض فيلم "البستانى المخلص" The Constant Gardner للمرة الأولى في مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائي الدولى عام ٢٠٠٥ غير أنه خرج من المسابقة دون الحصول على أي جائزة رغم أنه كان يستحق على الأقل جائزتى التمثيل.

وهو فيلم من الإنتاج البريطانى، إلا أنه يجسد التعديدية الثقافية والافتتاح الكبير على الثقافات الأخرى الذى أصبح سمة أساسية في إنتاج الأفلام، فهو من إخراج البرازيلي فرناندو ميريليس الذى اكتسب شهرة عالمية عندما قدم للعالم فيلم "مدينة الله" City of God (2002) الذى حصل على عشرات الجوائز الدولية. وكتب سيناريو الفيلم الكتب الإنجليزى جيفرى كين، عن رواية للكاتب البريطانى الشهير جون لوکارىه صاحب الأعمال الشهيرة فى أدب الجاسوسية مثل "الجاسوس الذى جاء من الصدق" و"نداء للموت" و"بلدة صغيرة فى المانيا" و"منزل روسيا" و"خياط من بيتا".

وقد استعان المخرج ميليس بمدير تصويره المفضل سيمزار شارلون (من أوروجواى) الذى تعاون معه لمدة ١٥ عاما. وقادت المؤنثرة الأمريكية كلير سمبسون بعمل المونتاج للفيلم، وهى التى سبق أن تعاونت مع المخرج الشهير أوليفر ستون فى ثلاثة من أفلامه. وكتب موسيقى الفيلم الموسيقار الإسبانى البرتو إيجليسياس المعروف لدى جمهور السينما

في لعلم بعض تدعوه مع المخرج الإسباني الشهير بيدرو المونوفار في خمسة من أفلامه. ويقوم بأدوار البطولة في **البستانى المخلص** الممثل رالف فينيس (بطل **المريض الإنجليزى** و**قائمة شنيلر**). والممثلة راشيل فايتز (**المومياء** و**مودة المومياء**).

رواية لوكاريه التى يدور معظم أحداثها فى أفريقيا، تحول على يدى المخرج البرازيلي إلى عمل فنى كبير يتجاوز كثيرا 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 المتدرج داخل بنية أكثر تعقيدا ومعاصرة.

### قصة حب

يستند الموضوع أولا على قصة حب بين دبلوماسي بريطانى خجول (جوستين كويل) يعمل فى صفوف الخلفية للقنصلية البريطانية فى كينيا، وفتاة جريئة ذات شخصية قوية من الناشطين فى جماعات حقوق الإنسان (تدعى تيسا). يتزوج الاثنان فى ظروف غربية حد من أول نظرة وعرض من الفتاة على الشاب الخجول أن يتزوجها ويأخذها معه إلى أفريقيا.

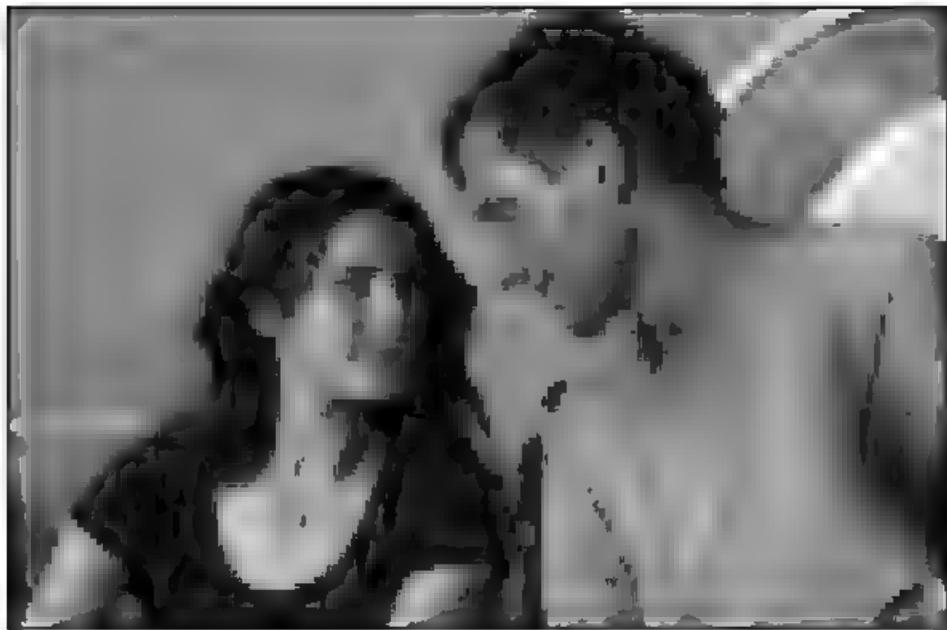
هل كان فى الأمر خدعة؟ لا أحد يعرف بل ولا يطرح السؤال نفسه إلا فيما بعد خلال مسار الفيلم.

فى كينيا تبدأ الفتاة بحثها الشاق بمساعدة عدد من الأفارقة فى موضوع يلف نظرها يتعلق بتجارب غامضة تجريها احتكارات أوروبية وأمريكية كبيرة فى مجال تجارة الأدوية. وتدرك أنها تكتشف **"تيسا"** أن هناك مجموعة من رجال الصحفة - منهم عدد من كبار الدبلوماسيين البريطانيين متورطين مع شركات أدوية 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 تغدر **"تيسا"** حياتها فى جريمة قتل مروعة مع مساعدها وهو طبيب أفريقي. وتتركز الشبهات على مساعد آخر من السكان المحليين، وتبدأ الأقاويل والإشاعات عن علاقات **"تيسا"** العاطفية وخيانتها لزوجها. ويقاد 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 العين، كم هو يحب زوجته الراحلة وكم كانت تملأ حياته.



يتعرض الرجل للكثير من التهديدات والإعراطات، لكنه يجد نفسه مدفوعاً دفعاً نحو المواجهة، التي هي في الحقيقة مواجهة مع الآخرين بهدف كشف الحقيقة، ومواجهة مع الذات بهدف إعادة اكتشافه واكتشاف مناطق القوة فيها مقابل الخجل والضعف والتردد.

#### سياق متداخل

ولا يروي المخرج البرازيلي قصة فيلمه من خلال السياق الدرامي السهل المأoff، بل في سياق متعرج متداخل فيه الأرقام والإحصائيات (التعليمية الطابع) مع الملحم التسجيلية للبيئة الأفريقية التي ييرز فيها ذلك التناقض المخيف بين الطبيعة الحالية وتفضي الفقر والأمراض الفتاكه وتتمر الشركات الاحتكارية الدولية مع الحكومات المحلية.

ويمتزج الموضوع الرومانسي العاطفي الناعم بالقلق الشخصي الذي لدى الشخصية الرئيسية، بالقضايا الكبرى في عصرنا كيف تنتهي أفريقيا من الخارج، أى من الغرب تحديداً، ومن الداخل أى من حكامه الضالعين في لعبة الشركات متعددة الجنسيات.

هنا - كما هي العادة في مثل هذا النوع من الأفلام والروايات - بطلة أوروبية بيضاء، تموت ويعقبها بطل أوروبي أبيض، يرفض الانصياع لنغمة الدافعه لبناء جلدته ورفاقه، أى المصالح، بل ويندفع في اتجاه معاكس تماماً لكي يكشف ويفضح عفن المؤسسة في أعلى مستوياتها.

هذه الرؤية الليبرالية النمطية لثقى الطبقة الوسطى من البيض الأوروبيين كان يمكن أن تصبح تكرارا لما شاهدناه من قبل في عشرات الأفلام الأوروبية والأمريكية (من بينها "اصرخي للحرية" Cry Freedom للمخرج ريتشارد أنتير، أو "هل يحترق الميسيسيبي" Is Mississippi Burning للمخرج لأن باركر).

### لمسة من العالم الثالث

إلا أن المخرج البرازيلي الذي كان تدخله واضحًا 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 متعددة ومتعددة لعشرات الوجوه. ولا يقتصر الأمر على الاستعراض السريع بل هناك شخصيات رئيسية من بين الأفاريقين أنفسهم، تتحدث بلسان أفريقيا وتتعسر عن مأساتها المستمرة. يقول الطبيب، "لقد أصبح دور شركات الأدوية في أفريقيا أكبر كثيراً من دور احتكارات الأسلحة".

ولا يتستر الفيلم على الداخل الأفريقي، أى على السلطات الحاكمة، بل يدينهما بقوة ويفضح علاقاتها الخفية مع القوى العربية والاحتكرات الأجنبية وتأمرها ضد أبناء شعبيها مقابل حماية امتيازاتها.

ولعل من أهم العناصر الفنية التي تضفي جاذبية خاصة على هذا الفيلم، إلى جانب التصوير والمونتاج الذي ينجح في خلق إيقاع سريع متذبذب دون أن يفلت شيئاً من التفاصيل أو يقفز عليها، ذلك الأداء التمثيلي لرقيع للممثلين جميعاً وفي مقدمتهم رالف فينيس في دور جوستين كويل الذي يصر على أن يكمل ما بدأته زوجته، فنراه يتحرك ويسظر ويتكلم كما لو كان مدفوعاً بقوة داخلية غامضة تسوقه إلى أقصاه.

وديماً يكون أهم ما يميز "البستانى المخلص" رؤيته الإنسانية المعاصرة التي تُقدم في سياق لا يجعل القضية الأساسية تتوجه وتفضل داخل التفاصيل أو في سياق السرد، ونجاحه في تحقيق ذلك التوازن الدقيق بين الهم الشخصي والهموم الجماعية، أى بين الفردي والجمعي، وهو توازن يميز عادة أعمال الفن الكبرى.

## "الارض والحرية" رؤيا معاصرة للحرب الأهلية الإسبانية

يعتبر فيلم **الارض والحرية** (Land and Freedom) (1995) أكبر المشاريع السينمائية للمخرج البريطاني الكبير كن لوتتش، سواء من حيث الميزانية، أم الطموح الفنى لتحقيق فيلم "أوروبي" متكامل يعيد فتح ملف أحد أهم الأحداث الأوروبية العالمية في القرن العشرين، أي مف "الحرب الأهلية الإسبانية" ١٩٣٦-٣٩ من خلال منظور يسعى إلى الكشف حقيقة ما حدث في ضوء ما يزال يحدث اليوم في قلب القارة الأوروبية من تعليب لمصلحة السياسية، محدودة على المبادىء، واعتماد العاقد وأزدواجية المعايير منهاجاً في التعامل مع القصصيات الكروي التي تمس مستقبل الإنسان، وعلى حساب الإنسان نفسه الذي يدفع الثمن في كل العصور.

وقد اقتضت العودة إلى أحداث الحرب الأهلية الإسبانية في فيلم **الارض والحرية** من كن لوتتش المخرج، وجيم آلن 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 الشاعرية الرقيقة والواقف المرحة، شأن الأعمال الكبيرة في الفن عموماً.

"الارض والحرية" هو أكثر أفلام كن لوتش (مخرج "حياة عائلية" و"نظارات وابتسامات" و"المفكرة السرية" و"ريف داف" و"تمطر حجارة" و"الربيع الذى تهز الشعير") تعبيراً عن موقفه الأيديولوجي الرافض منذ ما قبل سقوط الاتحاد السوفياتي، للاشتراكية الستالينية بطابعها الشمولي، فهو ثائر على النظام الرأسمالي في الغرب ولكن دون رفض العمل في طره القائمة، وهو يعبر في كل أفلامه عن نقده الشديد لقومات القمع الكامنة داخل هذا النظام.

### خلفية الفيلم

تعود بدايات التفكير في مشروع فيلم "الارض والحرية" إلى أوائل التسعينيات بعد سقوط الأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية، فمنذ ذلك الوقت بدأ جيم الـنـ وكن لوتش البحث المكثف في خلفيات الفترة، واطلعاً على الكثير من الوثائق الشخصية ومنها مذكرات العامل البريطاني من ليغريول الذي يبدأ الفيلم بوفاته في الرمن المضارع، وتبدا ابنته الشابة الاطلاع على المذكرات التي تركها، وعلى قصاصات الصحف التي ظل يحتفظ بها طوال تلك السنوات.

ومن وجة نظر العامل الراحل يروى 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 طريقاً بديلاً للاشتراكية يختلف عن طريق الشيوعية الروسية الستالينية في ذلك الوقت. ويصبح الفيلم في الكثير من أبعاده معمراً بدرجة كبيرة عن الواقع الأوروبي لحالٍ كونه يجيء بعد عودة النزاعات القومية المتعددة إلى الظهور في زمن انتشار بطالة وانفجار العروض في أوروبا لوسطي 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 المتأخر أمام الطبقة العاملة. وينذهب ديفيد من مدينته ليغريول، إلى برشلونة في بدايات الحرب الأهلية عام 1936 لكن يلتحق بحركة النضال ضد الفاشية تحت راية الحزب الشيوعي. ومن برشلونة إلى جبهة الأراجون حيث ينضم ديفيد إلى مجموعة تتنمي للميليشيات الجمهورية تضم 16 مناضلاً من بلدان مختلفة.

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

هنا تسقط كل المبادئ "الديمقراطية" المعلنة، وكل الشعارات "الاشراكية" الاممية أمام تطور الحرب المناهضة للفاشية في إسبانيا والتي تتجه بالفعل في ذلك الوقت، إلى توزيع الأراضي على الفلاحين، وسيطرة العمال على المصانع، وتسلیح الجماهير من أجل حماية أنفسهم بعد رفض الحكومة الجمهورية تسليحهم خشية من تجدر الحركة وتجاوزها الإطار الستالييني من ناحية، وخوفاً من رد فعل الأنظمة الغربية من ناحية أخرى.

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

### البناء الدرامي

يتخذ الفيلم، درامياً، من شخصية "ديفيد" الشيوعي التقليدي، مدخلاً لتناول المصالح السياسي تفصيلاً بقدر كبير من الصدق في تصوير الأحداث وتحليل التناقضات بين الفصائل المختلفة داخل حركة مقاومة الفوضويون والاشتراكيون الراييكاليون من ناحية، والشيوعيون التقليديون المحافظون من ناحية أخرى.

وخلال تجربته في النضال المشترك مع زملائه المتطوعين في فصيل الميليشيا، يرتبط ديفيد بلحظ مع فتاة تدعى "روزاننا" تصبح هي الطرف الآخر المحرك للأحداث، فهي شخصية مليئة بالرومانسية العاطفية والثورية معاً. إنها تشهد كيف يموت حبيبها الأول غدراً، وتمر بفترة من العزن والغضب، ثم ترتبط بصداقه مع ديفيد، تحول فيما بعد إلى علاقة عاطفية مشوّبة بالحزن 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 بناء على تعليمات من قيادة الحزب، ويقضى فترة هناك مع فصيل الحزب الشيوعي الذي يرضخ للأوامر الصادرة من موسكو فيحجم عن "الاشتراع في النضال المسلح"، وهو ما يجعل ديفيد يتمرد ويقرر العودة بقرار شخصي منه، على خط المواجهة مدفوعاً بالحب وبالرغبة في المعرفة الحقيقة بعد أن يصبح على يقين من صدق ما حدثه عنه روزاننا.

ويصور كن لوتتش مناقشات طويلة عديدة تدور بين افراد الميليشيا، كما يصور ما ينشأ بينهم من خلافات، ومقامراتهم الطريفة، ومشاجراتهم ومشاركتهم بالسلاح في الدفاع عن المنطقة الريفية التي يسيطرون عليها، بل إنه يصور أيضاً صعوبة التفاهم فيما بينهم من الناحية اللغوية بداعٍ اختلاف اللغات والثقافات التي ينتمون إليها، وينجح بإقناعنا تماماً بواقعية الأحداث وفي إعادة تجسيد أجواء إسبانيا في الثلاثينيات.

في أحد المشاهد الكبيرة في الفيلم يصور لوتتش هجوم الفاشيين على إحدى الكنائس واتخاذهم امرأة عجوز رهيبة قبل أن يقضى عليهم رجل المقاومة، ويصور في مشهد آخر طويلاً ينضح باللذاعة قيام الشيوعيين الجمهوريين بنزع سلاح مجموعة الميليشيا.

ويعتبر الفيلم بأسره درساً 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 فرانكوا قد هزم ربما لم تكن الحرب العالمية الثانية قد قامت، لقد استخدم هتلر وموسوليني إسبانيا كحقل تجارب لقواته ومعداته العسكرية، وعندما طلبت الحكومة الجمهورية المنتخبة في إسبانياديمقراطياً من فرنسا وبريطانيا تزويدها بالسلاح للدفاع عن نفسها رفضت الدولتان طلبها، وفضلًا عن ذلك فقد تركوها فريسة للذبح، كان السيناريو سيختلف لو كان فرانكوا قد هزم".

### أسلوب الإخراج

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

وقد استعان لوتتش بعدد كبير من الخبراء والمتخصصين، سواء في تاريخ الفترة التاريخية، أو الخبراء في المنطقة التي أدار فيها التصوير في جبال قطالونيا أى في

الاماكن الحقيقية التي شهدت الكثير من المعرك الدامية، كما استعان بعدد من خبراء المتفجرات واستخدام الأسلحة لتدريب الممثلين على أساليب استخدام الأسلحة العنيفة.

ويستخدم لوتشن حركة الكامير في فيمه بحيث تناسب مع الطبع التسجيلى للفيلم فهى تبدو كم لو كانت تتبع تحركات أنطاله "الحقيقين" فى تجربتهم المثيرة، وربما لا توجد سوى مشاهد قليلة فى الفيلم صورت فى الاستديو، وفيما عدا ذلك قدمت وزارة الثقافة الإسبانية وغيرها من المؤسسات المعنية بالتراث مساعدات هامة لإنجاز الفيلم.

وقد جاء الفيلم نموذجاً للإنتاج السينمائى الأوروبي بمعنى الكلمة، فهو من الإنتاج المشترك بين شركات بريطانية وإسبانية وفرنسية وإيطالية وألمانية، كما تلقى دعماً مباشراً من مؤسسة دعم الإنتاج السينمائى، التابعة للاتحاد الأوروبي.

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

ولكن على الرغم من أى ملاحظات سلبية على الفيلم وهى قليلة، يظل "الأرض والمرية" أحد أهم أفلام مخرجه، وأحد أكثر الأفلام شجاعة فى عصرنا، وتجربة جديرة بالمشاهدة والاهتمام كونها تدفع إلى إعمال العقل وإلى التأمل فيما يدور فى 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، بروز عمل واحد جاء كالشهاب الفارق الذي ألقى بصوته، 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 ليس بسيط الكبير في أن، جاء لكي يعيد إلينا الثقة مجدداً في قدرة السينما على تحقيق ملعة الذهبية ولبصريّة معاً، 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 هوفرمان أحد الأفلام النادرة التي ترصد جانباً من الجوانب غير المألوفة. إنه فيلم عن السباحة في التيار المعكوس، عن الفلق الذي يبتعد 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.

ينتمي فيلم "إيدن" إلى تلك الأفلام الفلسفية الشفافة التي تتعلق من شئ، مارى تماماً. فهذا أحد الأفلام التي تهتم كثيراً بموضوع "الطعم" و"الأكل" و"لذة التذوق" لكنه ليس فيلماً 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 كائِ حلوى.

يقول المخرج مايكيل هوفمان إنه استمد فكرة لفيلم عندما كان بصحبة صديقه، يتذوقان الطعام في أحد المطاعم، حيث كان هناك طاهٍ يدعى يدم أنواعاً شهية من الأطعمة.

وقد تناول هوفمان كما يقول عشرة أصناف من الأطعمة في تلك الأمسيّة.

وجاء الطاهي إلى المائدة حيث "كنت مع صديقي نلتّهم الطعام في صمت، وقال مبتسماً، أليس هذا أفضل من ممارسة الحب؟

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

"إيدن" بطلة 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 كثيراً.

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 لها بطن مستديرة عندما يكبر.

ويستكمل جورجي فيقول إنه نشأ محباً لاتهام الطعام والاستمتاع به، وأراد دائماً أن يصبح طهياً، يتقن في صنع الأطعمة.

وقد كفر جورجي - كما يرى - وأصبح طاهياً بيناً مستديراً البطن، يحتقى بطهي الطعام، يغنى للطائر قبل أن يقوم بطهي، ويمزج الخلطات الخاصة به، ويبدع في صنع الحلوى.

واستكمالاً لعالم جورجي البدين الذي يعترف بأن لاأمل له في الزواج بسبب إفراطه في السمنة، يتربّد يوماً بعد يوم على الطعام الذي تعمل به "إيدن"، فمن بين هواياته مراقبة الطاهيات والمساقيات وتشمّم أجسادهن عن قرب، والاستمتاع برائحة الخبز الرخيص كما يقول لنا عبر شريط الصوت.



هذا هو جورجي؛ رجل بدين، منخفض الصوت، حالم يعيش في 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 في باريس، في إدارة مطعم صغير في القرية.

هذا المطعم ليس كفирه من المطاعم، فما يقدمه جورجي من طعام أيضاً ليس كفيري، فهو يبتكر من أنواع الطعام ما يبهر الآخرين ويسيطر عليهم و يجعل حياتهم طعماً آخر. يتربد على المطعم أصحاب المقامات الرفيعة الذين يمكنهم دفع الثمن المرتفع كثيراً للوجبة. والجزء مقدماً، والمطعم الصغير (٥ طولات فقط) محجوز لمدة ستة أشهر مقدماً. العلاقة بين إيدن وجورجي تبدأ عندما تكتشف هي أنه جاء إلى المطعم الذي تعمل فيه لكي يختلس النظر إليها فقط، فتغضب وتطرده فيعود لإصلاح ما أفسد في اليوم التالي، وفي يده هدية للطفلة الصغيرة - ابنة إيدن.

#### هدية ومقاجاة

لهدية مجموعة من الحلوي التي صنعتها بنفسه. تقول له إيدن إن ابنتها لا تحب الحلوي، إلا أن الطفلة تستميت في الحصول عليها وتأخذ في التهمها واحدة بعد الأخرى فتضطر أمها إلى وقوفها قبل أن تنتهي الكمية كلها.

يختفي جورجي في ارتباك، قطعة من الحلوي سقطت على الأرض تتناولها إيدن وتتنوّقها، وهنا لا تعود الحياة قط إلى ما كانت عليه.

إيدن تذهب مساء اليوم التالي، تكاد تتسلل إلى مطبخ جورجي، تستعطفه أن يعطيها قطعة أخرى، يقول لها إن هذا النوع من الحلوي جاء صنعه بالصدفة.. مرة واحدة في لحظة تجل لا تتكرر.

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

تناول إيدن نوعاً آخر من الطعام، تلتهمه التهاما، يراقبها هو بنوع من الاستمتاع، لا يشك جورجي لحظة واحدة أنها تزيد الطعام ولا تلقى بالاً إليه، فيما يبدو هو - من دون حاجة إلى كلام ومن خلال لعبه الخفي بالنظرات فقط - وقد وقع في حبها، في صمت، وفي ألم عظيم، فهذه هي الثمرة المحرمة حقا، والعلاقة المستحيلة التي لا يجب أن يترك لها حتى الخيال المجرد.

#### حالة كايلدeman

تدمن إيدن على طعام جورجي، وتصبح دائمة التزيد عليه، وتعتبره صديقاً الأول، ويبدو هو سعيداً بها، وإن كان القلق يعتريه.

لقد أصبح طعام جورجي - كما تخبره هي - يلعب دوراً أساسياً في التقرب بينها وبين روجها، بل لقد حملت أيضاً بعد سنوات من الانتظار المضني.

ونكتشف أن للطعام تأثيراً خاصاً في فتح الشهية الجنسية، ولهذا يأتي كبار القوم ويسعدون بتناوله، لكن الطعام والذوق تجربة لا يعادلها تجربة أيضاً.

ويشيع أمر العلاقة الغامضة بين إيدن وجورجي، ويعلم الزوج، فيهدى جورجي بالويل ولثبور إذا لم يقطع علاقته بزوجته.

جورجي حائز، لأنه لا يأمل في أي شيء سوى في رؤية إيدن والاستمتاع بصحبتها، لكنه يضغط على نفسه ويعترم لرحيل عن البدة.

إيدن تؤكد لزوجها أن العلاقة بريئة، وتحاول أن تجعله يعتذر لجورجي عن إهانته، أصدقاء الزوج يسخرون من العلاقة الغامضة، الزوج يذهب إلى منزل جورجي ويحيط أثناء وزجاجات الخمر الثمينة في مخزن الخمور، بل ويطارد جورجي السمين الذي يختبئ فوق شجرة في الغابة، لكي يقتله، ودفعاً عن نفسه يهبط جورجي فوق رأس الزوج فيقضى عليه ويساق إلى السجن.

سجوات عديدة تنقضى، 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 الأفلام العظيمة التى تناولت العلاقة بين الطعام والفن، هو فيلم "وليمة بايت".

### الفن والطعام

الطعام معادل للفن، والطهى مرادف للحب، وطعم الأكل فى الفم يصنع علاقة ورباطا خاصا بين روحين وقلبين.

هذا فيلم نموذجي فى عبقرية الكتابة (النص السينمائى) والإخراج الذى يعتمد على تجسيد الخيال بكثير الأشكال رقة وعنوية، والأداء التمثيلي الذى يعتمد على النظر والحركة المصممة ببراعة ودقة، والتصوير الشفاف الذى يمتلى بكل ألوان الطيف من دون إفراط أو مبالغة.

هنا الليل يبوح بالكثير، والصمت فى مشاهد كثيرة يبدو أكثر تعبيرا عن الكلام. لرقة الرومانسية مع الكوميديا الضاحكة دون انتقال أو مبلغت، أساس يستند إليه الفيلم. ويستخدم المخرج مشاهد من نوع "قوتومونتاج" (مشهد يضم مجموعة من اللقطات لصامتة المتعاقبة يلخص حديثا ما) لتصوير تعاقب طهى أنواع الطعام المختلفة فى مطبخ جورجى. وتدرجيا لا يبدو أن ما يأتي إلى إيدن إلى مطبخ جورجى هو التهام الطعام فقط بل تبدو مسحورة بشخصيته وقدرته المرهفة على صنع جو خاص، حتى فى طريقة تقديم الشراب.

ولعل مشهدا أو أكثر من المشاهد التى تدور بين الاثنين فى مطبخ جورجى تعكس قدرة المخرج أيضا على تحقيق جو خاص فى الفيلم تبادل النظارات، تبادل الشراب، مرارة فى حلق جورجى وقلق حقيقيان، نظرات تائهة تحلق بعيدا فى عينى إيدن.

هذا الجو وتلك التفاصيل فى اللقطات لا تتحقق إلا على يدى سينمائى من طراز ربيع وحساسية خاصة.

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

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



## فيلم "الملائكة" لستيفن فريزر دراما الصراع المكتوم بين الحكومة والقصر

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

وقد برع اسم فريزر بقوة على خريطة السينما في بلده منذ فيلمه الأول الحقيقى "مسلسلى الجميلة". ونقول "الحقيقى" لأن الفيلم الأول الذى أخرجه فريزر عملياً كان فيلم "الشرطى السرى" Gumshoe عام 1971 وقام ببطولته الممثل الأسطورى الكبير البرت هينى.

إلا أن فريزر انقطع عن الإخراج السينمائى وانغمس فى عدد من المشاريع للمسرح والتليفزيون حتى عام 1985 عندما أخرج "مسلسلى الجميلة" My Beautiful Laundrette لحساب القناة التليفزيونية الرابعة التجارية، وأدى النجاح الكبير الذى حققه الفيلم، الذى عرض للمرة الأولى فى مهرجان لندن السينمائى، إلى فتح الأبواب أمام فريزر لكنه يمد تجربته فى الفيلم الروائى الواقعى على استقامتها، بل وينجح فى اقتحام هوليوود لكنه يخرج عدداً من الأفلام لحساب إستديوهاتها لعل من أشهرها "علاقات خطيرة" Dangerous Liaisons (1988) و"المحتالون" The Grifters الذى كتب له السيناريو المخرج الأمريكى الشهير مارتن سكورسيزى، وفيلم "بطل" Hero (1990) الذى قام ببطولته داستين هوفمان.

**ستيفن فريزر** في أفلامه البريطانية مهموم عادة بالقضايا الاجتماعية، بالتناقضات الطبيعية الكامنة تحت جلد مجتمع ظاهره البرودة، بينما يغلي في صمت تحت السطح. وفي أفلام مثل "مسلسل العجيلة" (الذى كان اكتشافاً لوهبة الممثل دانييل داي لويس) و"أفرك أذننك" (١٩٨٧) و"سامي ودوني" (١٩٨٧)، يتناول فريزر قضايا ومشاكل كانت مطروحة بقوة في الثمانينيات، في زمن لاتاشيرية، مثل البطالة ومشكلات الأقليات المهاجرة التي تعيش على هامش المجتمع، والعنف والهرب إلى الإفراط في الجنس.. وغيرها. وربما يكون انشغال فريزر في أفلام أمريكية تتناول بالضرورة قضايا أمريكية، قد جعله يبتعد عن الاهتمام - سينمائياً - بما يدور في بريطانيا، دون أن يتوقف عن متابعته بالطبع.

#### عودة إلى السياسة

وفي عام ٢٠٠٣ عاد فريزر من خلال الدراما التليفزيونية الشهيرة "الصفقة" The Deal لتداول موضوع سياسي مباشر عن لحظة مثيرة في تاريخ العلاقة بين رئيس الوزراء توني بلير ووزير الخزانة البريطانية (وريثه المنتظر) جوردون براون. ومع فيلم "المملكة" The Queen يؤكد فريزر بلا شك عودته بقوة إلى الاهتمام بالقضايا السياسية المعاصرة ويعيد السياسة إلى شاشة السينما البريطانية بعد سنوات طويلة من الغياب تحت تصور أن الجمهور لا يرغب في مشاهدة هذا النوع من الأعمال. غير أن النجاح الكبير الذي حققه فيلم "المملكة" لا يؤكد فقط اهتمام الجمهور البريطاني بمشاهدة الشخصيات الرسمية العدمة في السينما، بل ولا يماني من تجسيد أكثر هذه الشخصيات مهابة واحتراماً في الأوساط الشعبية البريطانية أي شخصية الملكة إليزابيث الثانية التي لا تزال تترعى على عرش البلاد.

وقد كان الاستقبال الصلف الذي حظى به الفيلم عند عرضه في مسابقة مهرجان فينيسيا (البدقية) السينمائي ٢٠٠٦ سواء بين الجمهور أو النقاد، دليلاً لا شك فيه على الاهتمام الكبير بما يجري في بريطانيا سياسياً، والأهم، بالقدرة على تجسيد هذا سينمائياً.

وفي فينيسيا وقف الجمهور الكبير الذي ازدهرت به قاعة قصر المهرجان (التي شيدت عام ١٩٣٢ في عصر موسوليني لاحتضان أول معرض دولي Mostra للأفلام في العالم) وأخذ يصفق بحرارة لمدة ١٥ دقيقة متواصلة لمخرج لفيلم وبطله 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 5 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، أساءت إلى سمعة المهرجان العريق في وقت يقى 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 حديث ماساوي**

أولاً يتناول الفيلم موضوعاً يبدو من الوجهة الأولى، محلياً خالصاً، وهو موضوع يتعلق بموت الأميرة ديانا و موقف العائلة الملكية المعروف من هذا الحدث و تداعياته، ثم من الناحية الأخرى، كيف كان رئيس الوزراء الشاب الطموح توني بلير يفكر وقتها و يسعى إلى استغلال الموقف لتحقيق هدفين الأول تأكيد دوره الشخصي كرئيس للحكومة أمام حزبه، وإسداء خدمة، يعتبرها كبيرة حقاً للملكة و عائلتها، تساعد على إنقاذ صورتها أمام الرأى العام.

ثانياً، رغم أن هذه الروح تبدو " محلية" إلا أن الفيلم يتجوّل في إثارة اهتمام الجمهور غير البريطاني بالموضوع بسبب تركيزه على تداعيات حادث وفاة ديانا التي اعتبرت، ليس فقط رمزاً للأميرة الحاملة، بل إليها اكتسبت بعد وفاتها في الحادث المأساوي الشهير الذي وقع في باريس عام 1997 ، درجة أقرب إلى القداسة لدى جماهير الأوروبيين وغيرهم من عشاق القصص الرومانسية الماضوية الأسرة.

ثالثاً الاهتمام الكبير الذي يبديه السيناريوج الذي كتبه بيتر مورجان بالتفاصيل والمقرنات، الطقوس الرسمية الصارمة في القصر الملكي، ومنزل توني بلير رئيس الوزراء الشاب الذي يتمتع بالحرارة والحيوية ومنزله المفتوح الذي يعيش بالأصدقاء والمساعدين وتتفوح رائحة الشواء من حديقته.

ويصور الفيلم الأحداث الصادمة التي تتداعى منذ نجاح حرب العمال وتولي بلير رئاسة الحكومة في مايو 1997 ، ثم موت ديانا، ورغبة العائلة الملكية في اعتبار هذا الحدث لجلل مجرد حديث شخصي ترحب في أن تناهى بنفسها عنه، وانفجار الحزن الجماهيري العارم، وتصاعد غضب الشارع إراء موقف الملكة وعائلتها من الحدث، وكيف يبذل بلير جهداً شاقاً في إقناع الملكة بـ العودة إلى لندن وإقامة مراسيم تشيع رسمية لدiana والتزول لتهدة العجاهير الغاضبة.

## **لحظات تأمل**

إلا أن الفيلم رغم كل هذه التداعيات، يتمتع بالحظات تأمل وصفحت ذات دلالة كبيرة في سياق الأحداث.

الملكة تنعزل في قصر ريفي بعيد عن العاصمة، انصياعاً لنصيحة من الملكة الأم بضرورة التمسك بالتقالييد، وأن ديانا لم تعد تنتمي للعائلة، وأنها صاحبة الرغبة في الانفصال ثم الطلاق، وهي إذن "المارقة" عن العائلة، وبما يعني – ولو على استحياء شديد – أنها ربما كانت تستحق مصيرها أيضاً.

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

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

يشعر المشهد للحظة بأن الملكة تدور داخلها شتى الانفعالات ما هذا المصير المأسوى للأميرة ديانا، والدة الأميرين الشابين، وهل يمكن لهذه الأزمة أن تمر، وأن تبقى أسرتها على قوتها، وما هذه المهانة التى تشعر بها وتؤمى بلير يعاملها كطفلة صغيرة فى حاجة إلى نصائحه التى بدأت أيضاً تحول إلى شبه تعليمات من سلطة سياسية لها وحدها الحكم، ت يريد 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 متوجع العينين من النوع الذى يطلق عليه "الوعل الملكي" أو "الوحش".

يتسمr الوعل أمام الملكة، يسلط مظراته عليها، ترقبه هي 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 هي نظرته الخصبة فى الترفية عنهم بعد تلقى صدمة وفاة والديهما. الملكة تشير بيدها إشارة سريعة وتهمس للوعل أن يذهب.. يبتعد، الوعل يظل واقفاً فى مكانه، الملكة تلفت حولها تبحث عن من يساعدها، ثم تدير وجهها لكن ترى أن الوعل قد اختفى تماماً.

فيما بعد تعرف الملكة أن الأمير فيليب ورفاقه اصطادوا وعلا ثانياً، تصر على الذهاب لكن تتطلع إليه وهو يتدارى مريوطاً داخل مبنى مخصص للكنوز الملكية من الحيوانات المحنطة، إنه نفس الوعل الذى أطلقه من قبل.

لرمز واضح هنا. الوعل الملكي النادر الذي جاء من المرض، هو مرادف للعائلة المالكة أو ربما للملكة نفسها التي ظلت على رأس الدولة لأكثر من نصف قرن. مصير الوعل ينذر ربما، بمصير الملكة. أى الرحيل، والأقول ربما انتهاء نفوذ العائلة كلها. وعندما تعود الملكة وتنزل لتحية الناس الذين اصطفوا أمام قصر باكتجهاه لوضع أكليل الزهور أمام بوابة القصر في إيماءة وداع لديانا، ترى بين الجموع طفلة صغيرة تحمل باقة من الزهور. الطفلة تناولها الباقة. الملكة تتقدّلها وتسأّلها: أتريدين أن أضعها نيّبة عنك؟ الصقلة تقول، كلا.. إنها لك أنت. ينقبض صدر الملكة لما لكلمات من وقع صارم.

### موت أميرة الشعب

هذه هي طريقة السيناريو في نسج خيوط الفيلم، فهو يبدأ بنوع من المحاكاة الساخرة لسلية لشخصية توبي بلير كما يقوم بها الممثل مايكل شين (الذى سبق له القيام بالدور فى "الصفقة")، ثم ينفهم تدريجياً فى التعمق فى رسم ملامح "حالة" سياسية ونفسية واجتماعية سيطرت على مجتمع بأسره عندما هزّته تراجيدياً موت أميرة دعاها بلير فى تعیه لها "أميرة الشعب".

ويصور الفيلم كيف يستغل بلير الحادث لإبراز قوة حزب العمال "الجديد"، وتلميع صورته شعبياً بعد غياب عن السلطة دام نحو عقدين من الزمان. ويصور الفيلم العلاقة المعقدة بين بلير وبرانون، الذى يجعله بغير ينحضر دون جدوى على الصرف الآخر من لهنف، فيما هو مشغول بالضفت على الملكة للاستجابة لمطلب بتظيم جنازة شعبية لديانا. ويصور أيضاً زوجة بلير شيريلى التى تبدو كما لو كانت تجسیداً لروح المسخرية الشعبية والإخلاص لمبادئ الحزب التقليدية.

إننا نرى أولاً كيف تتفاوت شيريلى تعليمات البروتوكول قبل الظهور للمرة الأولى أمام الملكة، وكيف تعامل مع تلك التقليد بسخرية.

ثم نرى كيف تسرّع هي من تونى بلير كزعيم لحزب عمالى، بينما يسعى بكل جهده، لاسترداد الصورة الإيجابية للعائلة الملكية.

وينفس لقدر يسرّع بلير (في الفيلم) من التفاوضات داخل العائلة الملكية، سير موقف الأمير بيلب الصارم الرافض لمجرد الاستماع لفكرة الجنازة الشعبية، وموقف الأمير تشارلز الذى يتصل مدير مكتبه بتونى بلير لكي يقول له إنه لا يدخل للأمير بموقف العائلة، لكنه يبعد عن نفسه شبهة الضلوع في سياسة القصر الملكي التي استقرت على تجاهله موت دينا رسمياً.

نحن بالتأكيد أمام فيلم سياسي بكل معنى الكلمة، فنحن نرى شخصيات سياسية وضحة بأسماها، كيف تتحرك وتتآثر وتفكر وتشاور وتتخاذل القرارات، في مطبخ المنزل، أو في مطبخ رئاسة الحكومة أو في القصر الملكي.

### المصداقية والواقع

ورغم استخدام المخرج للكثير من اللقطات التسجيلية كما في المقابلة التليفزيونية الشهيرة لقى بها تليفزيون بي بي سي مع الأميرة ديانا والتي أعربت فيها للمرة الأولى عن أنها من زواجهما بشارلز وصرحت فيها بوضوح بأنه "كان هناك من البداية ثلاثة أشخاص داخل هذا الرواج" إشارة إلى علاقة تشارلز بكاميليا أى خيانة لدiana، إلا أن الفيلم يعتمد أساساً على إعدة التجسيد وعلى سيناريو متجر كثيراً في تصويره لطبيعة العلاقات.

وربما يكون مما أضفى المصداقية على الفيلم الرؤية الدقيقة التي قام بها الكاتب والمخرج لتفاصيل الحياة والتقاليد داخل القصر الملكي، بل وروتين الحياة اليومية أيضاً. غير أن أهم ما يميز الفيلم دون شك، الأداء التعبيري المتقن إلى حد المعجزة، من جانب الممثلة هيلين ميررين دور الملكة ليزابيث.

هيلين تعبّر بعينيها وتغييرات وجهها، وإيماءات من يديها وحركة رأسها، تخفي أكثر مما تظاهر، ويبدو تحكمها في مشاعرها أحياناً قاسياً لدرجة الكاء، ولكن دون بقاء، وهي تبرع في التقلب بين الجمود والرقة، والتمسك الصارم بالواجب والخضوع لتقاليد تمتّد لثلاثة السنين، أو الاستجابة لنداء داخلي يطالها بترك العنان لمشاعرها.

لا يتهم الفيلم أحداً، ولا يشغل نفسه بالاتهامات. من قتل ديانا وكيف ولماذا، فليس هذا موضوع الفيلم.

وإذا كان الفيلم يهتم كثيراً بتصوير انتصار توبي بلير على الملكة في معركة حاسمة أراد تكيد وجده السياسي على الساحة من خلالها في بدايات حكمه، إلا أن الفيلم ينتهي والمملكة تحذره بقولها إن الشعب الذي منحه تأييده سيسقط عليه هو أيضاً ذات يوم، وعليه أن يتحسب لذلك اليوم. وهي نهاية تجعل الفيلم شديد المعاصرة حقاً أدم كل من يتبع ما يحدث من تداعيات سياسية على أرض الواقع.

أخيراً.. لا يعد الفيلم تنويجاً للملكة التمثيل هيلين ميررين التي تحمل خبرة قرون عدة من الأداء التمثيلي الشكسييري، بل ويعد أيضاً تنويجاً لمسيرة عمل مخرج سينمائي كبير بحجم موهبة ستي芬 فريزر، وهي موهبة لا تعرف الشيخوخة أو الوهن.



## فيلم "شفرة دافنشي" خيالية أمل كبرى بعد طول انتظار

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

ومنذ بدء تصوير الفيلم السينمائي الذي يقوم بدورى البطولة فيه الممثل الأمريكي قوم هانكس والفرنسية أودري تانق، والاهتمام يتزايد وتنسج رقعة التعطية الإعلامية ويزداد معها الاهتمام.

وقد عرض الفيلم للمرة الأولى في افتتاح دور العروض 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 أساساً، بسبب تعقيدها وتعدد شخصياتها وأحداثها وتفسيراتها الموجلة في التاريخ والفنانزيما معاً.

هذا الدرس الأول الذي لا شك أن مخرجاً كبيراً مثل رون هوارد يدرك أهميته، بدا من أول وهلة أنه نُسخ 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 فيلم يفترض أن يكون من أفلام الإثارة والتشويق، إلى فيلم خطابي يمتنى بالشرح التفسيرية الطويلة، وبالحوار المصطنع صنعا لشرح طبيعة الموضوع وخلفياته للجمهور الذى لم يقرأ الرواية بالطبع.

يصور الفيلم عالما سريا 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 الدهضة الإيطالي ليوناردو دافنشى وأفهامها موناليزا والعشاء الأخير.

ويصور الفيلم كيف أصبح هناك عالم خاص سرى من أنبياء الكنيسة الكاثوليكية، يقيم جدارا من القداسة حول أشياء ووكانع مشكوك تماما في صحتها العلمية تتعلق بأصل المسيح ودعوته، وتشكلت في الكثير من المسلمات التي استقرت عبر قرون في انهاي المسيحيين في العالم، من الكاثوليك وغيرهم.

### **سذاجة الحبكة**

إلا أن الفيلم الذى يجعل بطله الدكتور روبرت لانجدون خبير الرموز يخوض مغامرة هائلة بين باريس ولندن وأسكتلندا يتعرض خلالها للتصفيه الجسدية - لا ينجع فى شد انتباه المتفرجين بل وتبعد الحبكة فى كثير من الأحيان هشة وسانحة.

ويسمى تعدد الشخصيات وتداخلها فى زيادة الإحساس بالاضطراب. من هذه الشخصيات شخصية فتاة فرنسية تدعى "صوفى" (تقوم بأداء دورها أورى تاتو) يفترض أنها خبيرة في فك الشفرة، وهي تعمل في خدمة الشرطة الفرنسية إلا أنها سرعان ما نعرف أن الحارس على أسرار متحف اللوفر الباريسى الذى يلقى مصرعه بوحشية فى المشهد الأول من الفيلم - هو جدها.

بعد ذلك نعرف أنها فقدت أسرتها فى حادث سيارة، ونشأت فى كتف الجد الذى نعود فنعرف من خلال شرح طويل من طرف البطل، أنه لم يكن جدها وأنها ليست "صوفى" بل فتاة أخرى تتنمى لأسرة من العائلة الفرنسية المالكة القديمة أى أسرة آل بوربون ! والمشكلة أن الحوار الذى تنطق به الشخصيات يخالف تماما الحوار التقائى البسيط الذى أصبح مألوفا فى لغة سينما اليوم، فهو هنا واضح الإنسانية والبلاغة اللفظية مع كثير من الشرح والسرد التاريخى الذى لا ينقطع.

وفي الفيلم عبارات تثير السخرية ولا يمكن أخذها على محمل الجد. وعلى سبيل المثال يقول هانكس لراتو إنك آخر حلقة من سلالة المسيح على الأرض !



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

أما تلك "الحقيقة" الافتراضية فمنها أن المسيح ليس ابن مريم العذراء، وأن مريم المجدلية لم تكن عاهرة ثابت على يدى المسيح، بل كانت امرأة فاضلة شوهرتها الكنسية في العام ٥٩١ ميلادية.

وقد وجهت أسئلة كثيرة إلى قوم هانكس فى المؤتمر الصحفى الذى حضره صناع الفيلم فى كان، معظمها بعيد عن الفيلم نفسه وبعضها يسخر منه مباشرة، بل إن أحدهم سأله عن سر إعجابه بآيسيلنده<sup>١</sup>

إلا أن البديهة الحاضرة لدى هانكس أنقذته من المأزق الذى وجد نفسه فيه، بينما دافع المخرج بون هارولد عن الفيلم قائلاً إنه مجرد عمل خيالى.

ويبدو دور الممثل الشهير قوم هانكس ضعيفاً رغم مرకريته، فهو يبدو لنا تائماً بين أدغال موضوع لا يفهمه ولا يستطيع استيعابه.

هذا عدد من مشاهد العنف والمطاردة والقتل، وكثير من سيارات الشرطة الفرنسية التي تكشف أن أحد ضباطها العاملين في كشف جريمة اللوفر، ضالع أيضاً في المؤامرة السرية للإبقاء على لغز "الكتاب المقدس" الذي يسعى بطل الفيلم إلى فك شفرته! إلا أن هذه العناصر كلها إضافة إلى تعدد الأماكن والتصوير التمييز بظلالة وتضاريسه داخل موقع حقيقة مثل متحف اللوفر وقصر فيليت وكاتدرائية ويستمنستر، لا تتبع في إنقاذ الفيلم من الترهل.

### بطء الإيقاع

هنا على العكس من أفلام التشويق المثيرة، «يقاع بطيء»، وتكرار ممل للأفكار، ومبالغات تصل حد الهستيرية أحياناً، دون وجود أي لحظات موحية للتأمل واستيعاب ما يحدث من تراكم معلوماتي لا يفيد كثيراً في دفع الحركة إلى الأمام نحو النزوة التي لا تجيء أبداً. المخرج رون هوارد الذي حقق تميزاً جعله يحتل الصاف الأول بين مخرجي السينما الأمريكية من خلال أفلام مثل **العقل الجميل** و**الرجل المستثنى**. يعاني هنا بسبب الموضوع الذي يبدو غريباً عليه رغم شيوخ روايته، فهو موضوع أدبي، قد يكون مشوق عند القراءة أما في السينما فقد كان يقتضي تبسيطه واختصار العديد من شخصيات العمل الأدبي، والتركيز في الحوار وجعله أكثر سساطة وتلقائية. هوارد يصنف مشاهد جميلة متقدمة في حد ذاتها، إلا أنه يفقد السيطرة على إيقاع فيلمه الذي يتجاوز الساعتين ونصف الساعة بقليل، كما تسقط منه الحركة وتتفتت خيوطها من يده، ويدهى أيضاً 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 المناضلة

في الفندق الذي كنت أقيم فيه في "كان" في تلك السنة التقيت براءة كاثوليكية قطعت رحلة شاقة، كان عليها خاللها أن تتدبر المال ولعون وأن تعثر على عرفة تأويها في مدينة لا يوجد فيها قبيل المهرجان عادة موطنى لقدم ناهيك عن فراش وسقف. هذه لراءة - وهي إنجيزية - ظلت تحديدى عن تزعمها لحملة منتظمة حول العالم لمناهضة لفيلم "شفرة دافنشى"، وقالت إنها جاءت إلى مهرجان كان لتنظيم مظاهرات يومية ضد الفيلم، وروت لي كيف أنها وجدت دعماً وعوناً وتشجيعاً طوال رحلتها من كل من قبليتهم. لم يكن لدى شيء أقدمه لتلك الراءة "المناضلة" في سبيل ما تعتقد صواباً سوى أن أقول لها بلغة نقاد السينما إن لفيلم قد لا يلقي صدى لدى جمهور السينما الذي انتظره صوبلاً على أى حال.. وربما يكون هذا هو أفضى تعويض لها من دون تظاهرات أو احتجاجات!

## "الريح التي تهز الشعير" عذابات العيش تحت الاحتلال

على حين كان المستوى الفني المتواضع لفيلم "حفرة دافنشي" مفاجأة افتتاح مهرجان كان ٢٠٠٦، لم يكن مفاجئاً أن يأتي الفيلم البريطاني الأول في المسابقة على هذا المستوى الفني الكبير الذي يخطف الأبصار ويستولي على العقول.

الفيلم بعنوان "الريح التي تهز الشعير" The Wind That Shakes the Barley وهو من إخراج المخرج الإنجليزي الشهير كن لوتش Ken Loach وهو سينمائي راسخ، يدرس عادة مواضيع أفلامه بدقة، وبحثارها أيضاً بعناية لكي تعبّر عن موقفه الفكري. كن لوتش من المخرجين أصحاب الرؤية الخاصة والبصمة الفنية المميزة. وهو لا يصنع الأفلام حسب الطلب أو طبقاً لـ "وصفات" خاصة جاهزة لإرضاء متطلبات التوزيع في السوق الأمريكية أو غيرها، بل يعبر من فيلم إلى آخر، عن رؤيته الخاصة للدنيا وإشكاليات العلاقة بين البشر، متحرراً من قيود المكان والزمان، ومن المشكلات الضيقة لوطنه أيضاً.. بالمفهوم الضيق، فمواضيع أفلامه مفتوحة على العالم بأسره: من إسبانيا الحرب الأهلية، إلى أيرلندا، إلى نيكاراجوا.

يتبع كن لوتش إلى جيل ١٩٦٨ أي ذلك الجيل الذي شارك في شبابه، في الثورة والتمرد والغضب على الأوضاع القديمة في المجتمعات الغربية. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أول فيلم يخرجه في تلك السنة تحديداً.

وقد اتجه لوتش يساراً، مع عدد كبير من أبناء جيله من السينمائيين والكتاب والشعراء ولموسيقيين.

ولكن إذا كان كثيرون منهم تخلصوا من تمردتهم وفضلوا التماش مع المؤسسة، تارة بدعوى الواقعية، وتارة أخرى بدعوى سقوط التجربة الاشتراكية، وما تبعه بالضرورة من تهميش الفكر نفسه، ظل لوتش ملتزماً بأفكاره ورؤيته، قادرًا على تناولها فنياً بروح متعددة.

أفلام كن لوتش عادةً أفلام صادمة، مفيدة، مثيرة للتأمل والتساؤلات. ورغم واقعيتها الشديدة، فإنها ليست أفلاماً تقريرية هجائية جافة، بل إن لها إيقاعها الخاص، وشاعريتها الأخادة، مع نزعة إنسانية واضحة، وإنحياز واضح للضعفاء والمقهورين والبؤساء حول العالم.

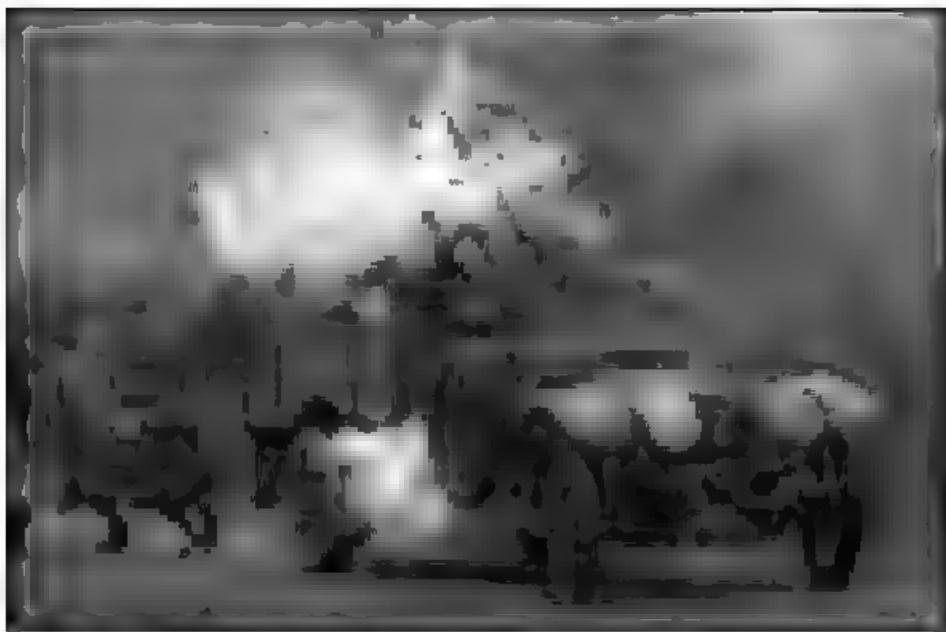
أخرج لوتش أفلاماً عن وحشية الرأسمالية عندما تصل إلى الفاشية، كما في فيلم "أرض العرية" الذي يدور إبان الحرب الأهلية الإسبانية.

وأخرج أفلاماً عن العنصرية والهجرة من العالم الثالث إلى العالم الأول، وعن تناقضات العيش في المجتمع البريطاني في ضوء ما خلفته النازشية، وأفلاماً أخرى عن المهمشين وأبناء الطبقات الكادحة، وسعى لاكتشاف الحس الساخر لدى تلك الطبقة ومغزاها الاجتماعي.

خلال ٢٨ عاماً أخرج كن لوتش ٢٠ فيلماً منها ثلاثة أفلام ذات علاقة بالقضية الإيرلندية هي " أيام الأمل " عن شاب يتطلع للقتال في الحرب العالمية الأولى لكنه يجد نفسه وقد أرسل إلى إيرلندا لتفعيل الثوار، بدلاً من اللحاق بالقوات البريطانية في فرنسا، ثم أخرج فيلم "المفكرة السرية" Hidden Agenda عن السياسة البريطانية التي عرفت بسياسة "إطلاق النار بغير خطر القتل" shoot to kill التي مارستها القوات البريطانية في إيرلندا الشمالية في الثمانينيات ومعظم التسعينيات. وأخيراً فيلمنا هذا "الربيع الذي تهز الشعير".

### خاتمة ثلاثة

ومن الممكن اعتبار فيلم "الربيع الذي تهز الشعير" خاتمة ثلاثة لوثش عن إيرلندا، وأهمها على الإطلاق وأكثراها عمماً واكتتمالاً على المستوى لفني والفكري. يعود لوتش في هذا الفيلم إلى إيرلندا في بداية العشرينات من القرن الماضي، وهي نفس الفترة التي يغطيها سينمائياً المخرج نيل جورдан في فيلم "مايكل كولينز".



كان فيلم "مايكل كولنجز" (١٩٩٦) تمجيداً لشخصية زعيم أيرلندي يعتبره الأيرلنديون من أبطال الثورة على الاحتلال البريطاني، الذي لقى نهاية عبثية بعد توقيعه على اتفاقية سلام مع لندن، تضمن كياناً أيرلنجياً مستقلاً، بسبب ما يراه الفيلم - ضيق أفق وتط ama

يسرى مراهق.

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

#### فترة التكوين

لوتش في فيلمه يصور كيف تبدأ مقاومة سلبية رفض عمال النقل نقل العتاد العسكري البريطاني، 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 نضالاً شرساً وـ"مشروعًا ضد البريطانيين".

ويدور الفيلم حول شخصيتين: داميان وتيدي. 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 تمنع استقلالاً مشرطاً لكيان أيرلندي. وهنا تبدأ المشكلة الحقيقة 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 جتماعي راديكالي.

ويرى هؤلاء ومدتهم داميان أن المعاهدة لم تحقق طموحات المقاتلين، فبدلنسية لهم يطرأ شمال أيرلندا تحت الاحتلال، ونواب البرلمان الأيرلندي يتquin عليهم قسم يعين الولاء للملك. من ناحية أخرى يدافع جناح كبير يمثل الرأسماليين ورجال الكنيسة وقطع 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 تراجيدية بأن يلقى داميان مصرعه في مشهد وحشى، 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 تزعّمها جيمس كونوللي ترتبط بالصراع الطبقى، 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 سُقْلَ عوامل الواقع الموضوعي، غير أنه يرعب في استعادة الدرس والتذكرة به.

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

## مسحة شاموية

ورغم مشاهد العنف الذي يصل إلى حد تصوير أشعة أنواع التعذيب التي يقوم بها الإنجليز ضد المعتقلين الأيرلنديين، ومها نزع أظافر أحد الثوار، وتنفيذ حكم الإعدام رميا بالرصاص في صبي يافع بسبب وشایته 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 يمتلك أيضاً بالمشاهد الشاعرية التي تقipض رقة وعذوبة.

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

وشنيد ترتبط بداميان إعجاباً منها ببطوله، وتظل معه حتى النهاية، لا تنكر له رغم الضغوط. وهي تمنحه القلادة التي تركها لها زوجها، لكنها تذكرها به أثناء غيابه. وبعد أن يموت داميان يأتي شقيقه "تيدى" إليها لكي يعطيها القلادة مع الخطاب الذي كتبه لها داميان وفيه يقول: "تحسس القلادة التي أعطيتني إليها وأرتعش.. إننى أرى الآن أن ما كنا نحلم به سيتأخر كثيراً عما كنا نعتقد".

## نود 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 بناء التقليدي الكلاسيكي، مع تحمله أبعاداً متعددة تثيره دون الوقوع في التبسيط، فهو يصور كيف أن الخيانة والبطولة ليسا متعادلين، بل نتيجة لاختيار صعب، والولاء للفكرة ينبع من الولاء لقضية، 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 كلها. 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، والاحتياط الموفق المدروس لواقع التصوير، والأداء الواقعي المحكم لمجموعة الممثلين جميعهم، والصورة الضبابية الشاحنة التي تعكس برودة البيئة وقوتها مما يضفي مسحة رومانسية واضحة على المكان.

تقول منتجة الفيلم **ويبيكا أوبريان** "عندما صنعنا فيلم "مفكرة سرية" أشار البعض إليه في "كان" باعتباره "الفيلم الذي يمثل الجيش الجمهوري الأيرلندي في 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 في أيرلندا الشمالية حالياً متفرقة على استبعاد التلويع بالسلاح لإنجاح اتفاق الجمعة العظيمة.

ويتهم صاحب هذا الرأي المخرج أيضاً بتصوير البريطانيين على أنهم وحوش يقتلون دون رحمة، بينما يصور المقاتلين الأيرلنديين وهم يتربدون طويلاً قبل اضطرارهم للقتل. ما أثاره فيلم "**الربيع التي تهز الشعير**" من اهتمام وجدل هو جدل مستد دائماً مع الأفلام التي 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 يقاد 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 تسلیط الأضواء على أعمال **هيتشكوك**، مخرج أفلام التسويق والإثارة والجريمة والتحقيق البوليسى على مدار أكثر من نصف قرن.

كان الناقدان كلود شابرويل وفرنسوا تريقو 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 غالباً متکاملاً 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 فيلم إلى آخر.

استناداً 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 يكتنها أو يتدخل في سياق كتابتها فقط، بل يجعلها أساساً تحمل بصمتها ورؤيتها

الخاصة للعالم مثله في ذلك مثل الرسام والشاعر والروائي، أى كفمان حقيقي وليس كحربى، ينتج سلعة بمواصفات جاهزة.

فيما بعد اتجه كلود شابرون إلى الإخراج، وهو لا يزال يخرج الأفلام منذ نحو نصف قرن أيضاً، على منوال وشكلة أفلام هيتشكوك الذى تمتلىء بالإثارة وأجواء الجريمة والغموض والشخصيات الغريبة التى تمارس الشر مدفوعة في ذلك بدوافع نفسية واجتماعية دفينة.

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

وقد عرض كثير من الأفلام الفرنسية الجديدة فى مهرجان روما الأول للخيال (٢٠٠٧)، من هذه الأفلام برع فيلمان أو ثلاثة من تلك التى صنعت تأثيراً بأعمال هيتشكوك دون أن تفقد مذاقها الخاص، بل واستطاعت أيضاً أن تقدم رؤية ذات مذاق خاص.

**جاء فيلم في ظل سيدها Dans L'Ombre du Maître** بالدقة الشديدة فى كتابة النص السينمائى، وبالتفقيق فى تجسيد الأحداث والشخصيات، وبالقدرة على خلق جو عام أقرب إلى أجواء الأحلام أو بالأحرى، شاء صانعه أن يتركك تعيش بين الحلم واليقظة، وهذا هو جوهر السينما كفن، ينطلق حقاً من الواقع، لكنه يأخذك ويحلق بك في السماء.

يروى فيلم "في ظل سيدها" المخرج بيفيد بيلرو قصة فتاة تنتمى لأسرة أرستقراطية وتعيش مع والدتها وشقيقها وزوج شقيقتها فى منزل رائع بالريف، لفرنسي.

### شيطان الفن

الفتاة "إليزابيث" تنتبها حالة غريبة تتخيل فيها أنها ترى بيتهوفن، يحادثها ويوجهها نحو كتابة موسيقى لا تعرف عنها شيئاً، ويعملها أيضاً تعزفها على البيانو.

سيطرة شبح بيتهوفن الذى تقول الفتاة إنه يتراهى لها فى أى وقت ودون ميعاد، يسيطر عليها تماماً و يجعلها لا تستطيع النوم بل تنتظر أن يتبدى لها لكي تواصل الرحلة القاسية نحو الكتابة الموسيقية.

وتحت وطأة هذا الوضع الغريب تستعين الأم بطيب بفسى شاب تستعطفه حتى يقبل المجرى إلى المنزل فى تلك البقعة الريفية.

تجري عدة جلسات بين الطبيب وإليزابيث التى تبدو على ثقة شديدة من كونها ليست مريضة ولا موهومة، وتؤدى مغامرة البحث عن الأسباب الحقيقة وراء تلك الظاهرة الغربية

إلى سلسلة من المفرقات ومزيد من المغامرات تقود صاحبنا إلى النمسا حيث يوجد آخر خبير على قيد الحياة في موسيقى بيتهوفن.

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

### علاقة الطبيب والمريضة

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

هذا الفيلم مكتوب بدقة المساعدة السويسرية حفا. كل شيء هنا له ميزانه لدقائق الشخصيات تتحرك في اتجاه تدعيم الشخصية الرئيسية ولقاء الآخرين عليها من زوايا مختلفة، والإضاعة الشاحبة الدمعة تزيد من وطأة الإحساس بالمعاناة كما تلف الصورة في غاللة رقيقة من العموس والسرور. وأسلوب الإخراج يعتمد أساساً على الطابع الكلاسيكي الرصين، مستمد من كلاسيكية القرن التاسع عشر في الفن التشكيلي الألوان الدكينة والإضاعة الدمعة والحركة المحسوبة بدقة داخل إطار الصورة، ولاستعana تقريباً عن تحريك الكميريرا تفادياً للإحساس بالصنعة، ولأنه الممثل الذي يعتمد على التعبير بالوجه واليدين وتحريك الجسد داخل الفضاء بحسب دقيق.

### عقدة إيلكترا

ولكن هذه العوامل لا تعيق إحساس المتفرج بالتشويق، وشعوره بالإثارة، وهي هنا إثارة عقلية، تتطلّق من الرغبة في فهم حقيقة ما يحدث هل هناك حقاً شبح يظهر وأصوات غريبة تأتي من الماورئية، خاصة بعد أن يعلن الطبيب النفسي عجزه عن العثور على أي خلل لدى مريضته المفترضة.

هذا دون شك، جانب يرتبط بالفرويدية كما يتبدى في علاقة الفتاة الحاضرة بوالدها الغائب (الذى نعرف أنه غادر الأسرة منذ زمن)، وهى علاقة ارتباط (فيها ملامع مما يُعرف بعقدة إيلكترا) تلقى بطلالها 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 تعرف لنفسها بموهبتها، وتواصل السير في طريق العبرى (بيتهوفن) دون أن تخشى من سخرية الآخرين، وتصل إلى درجة من النضج بحيث تتخلى عن تشبيتها بعلاقة محكوم عليها سلفاً، مع الطبيب المتزوج الذي يعيش حياة مستقرة مع زوجته وأطفاله.

### قضية رانوش

أما الفيلم الثاني "قضية رانوش" *L'affair de Ranucci* للمخرج دينيس جرانبيه- ديفير فهو يستند إلى قصة حقيقة وقعت أحاداتها في فرنسا قبل أكثر من ٢٠ عاماً، وهذه هي المرة الأولى التي تنقل فيها إلى عمل درامي، رغم ما فيها من عناصر مثالية لفيلم سينمائى أو تليفزيونى.

وتتبع أهمية هذه القصة الحقيقة في كوكها كانت عالمة فارقة بين عصر وأخر في فرنسا، وأيضاً فيما أثارته من أصداء عنيفة فيما بعد، وحتى يومنا هذا، ومن يقطة ضمير جمعى، يسعى لمعرفة كيف كان من الممكن أن يساق إنسان تدور شكوك كثيرة حول كونه مذنباً، إلى المقصولة، هكذا بكل بساطة، في محاكمة لعب فيها الإعلام والرأي العام الغاضب الدور الأساسي.

وتلخص عناصر وواقع هذه القضية فيما يلى  
في يونيو ١٩٧٤ اختطفت طفلة صغيرة قرب مسكنها في مدينة مارسيليا ثم عشر عليها بعد يومين ميتة في منطقة ريفية خارج المدينة.

- تعرض الشاب كريستيان رانوشى لحادث سيارة في المنطقة الريفية أثر توجهه إلى مارسيليا فقر فرعاً بعد أن ترك سيارته، وسرعان ما ألقى القبض عليه بتهمة اختطاف وقتل لصفلة.

- بعد ٢٠ ساعة من الاستجواب والتحقيق التوصل انهار رانوشى واعترف بالجريمة الشعة، ثم عاد فائضاً وإنما تحت وطأة التعذيب النفسي.

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

- ثارت حملة صحفية مدوية تطالب بإزال عقوبة الإعدام برانوشى، كما خرجت مظاهرات ظلت تحيط بقعة المحاكمة وكانت أن تفتت بوالدة رانوشى، تطالب برأسه.

- أخيراً صدر حكم بإعدام رانوشى ورفض الرئيس الفرنسي جيسكار دستان العفو عنه، وقطعت رأسه بالمقصولة يوم ٢٨ يوليو/ تموز ١٩٧٦.

كلف أحد كبار المحامين في فرنسا كتاباً معروفاً هو جيل بيريو بتحري 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 بالغافل عنها 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، إيلواز 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 ابن.

### شجاعة الأم

هذه المرأة التي تقدم كل شيء لابنها، الذي لا يبدو في حياته أى شيء قد يدفعه لارتكاب جريمة، تتلقى فجأة خبر القاء القبض على ابنها، لكنها تواجه الأمر بشجاعة نادرة، وبيقين 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 ويعرف بالجريمة، ثم يقول لها إن هناك ثقباً في ذاكرته أصابه بعد حادث السيارة، وبعد أن شهد كثيرون ضدّه فقد صدق هو نفسه أنه من الممكن أن يكون قد ارتكب الجريمة لكن كريستيان سرعان ما يستفيق من الصدمة ويدرك أنه وقع فريسة لقمع شرطة ترغب في تقديم كبسه دماء سريع لرأي العام خاصة بعد أن كانت أصداء جريمة أخرى في المنطقة نفسها، تعرضت فيها طفلة صغيرة للاعتصاب ثم القتل، قد تركت آثاراً لا تمحى لدى الرأي العام.

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

تدريجياً تتضح بعض الحقائق مثل عدم قدرة الشاهدين الرئيسيين على التعرف على كريستيان باعتباره الشاب الذي خطف الطفلة، والعنور على سترة حمراء قرب مكان الحادث، وإفاده شهود

بأن الشاب المختطف شوهد يرتديها، بينما يتضح عند مطابقتها على كريستيان أنه لا يمكن أن تكون ستره، كما أن نوع السيارة التي شوهدت في مكان حادث القتل ليس هو نوع سيارة كريستيان، ولا هو نفس الشخص الذي كان يقويها 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 بالغابة ثم ذهب إلى المدينة وشرب حتى الثالة. ولكن ما الذي دفعه أصلاً للتوجه إلى مارسيليا؟ لكي يرى والده الذي لم يلتقي به منذ سنوات طويلة.

أحد كبار المحامين يتربّد في البداية في قبول الدفاع عن كريستيان، ولكن مع إصرار الأم على براءة ابنتها، يوافق ويبداً 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 بصلبة معه.

### غياب العفو الرئاسي

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

وكما أشرت، تتدخل الأزمنة في الفيلم، ما بين الماضي والحاضر، من خلال رؤية الشهود، ثم رؤية كريستيان، مع الحدث الذي يدور في الزمن المضارع، مما يثير بناء الفيلم ويضع لترقق في خاتمة المشاهد الذي يمكنه فحص الموضوع من كل الزوايا الممكنة.

ولكن يسبب تركيز السيناريو على شخصية الأم وتجميد إيمانها العميق ببراءة ابنتها، لا يملك المشاهد إلا أن يتخذ وجهة نظر متعاطفة مع البطل التراجيدي المقصى عليه.

ويشير الفيلم في نهاية إلى أن الأم واصلت بعد إعدام ابنتها، مهمتها في ترقية اسمه، وجدير بالذكر أن عدداً من النشطاء في مجال الحقوق المدنية في فرنسا ما زالوا يصررون على ضرورة إعادة لتحقيق في "قضية رانوشى"، قائلين إن كريستيان رانوشى ووالدته يستحقان اهتمام العدالة الفرنسية، وإنه حتى إذا كان مذنياً فلم يكن ما قدم من أدلة كافية لإعدمه.

## القضية لا تزال حية بن بركة على الشاشة مجدداً

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

وتجدر بالذكر أن كل عروض مهرجان روما كانت تتم في قاعات عرض سينمائي وعلى شاشت كبيرة ويتقنية من أجهزة العرض الرقمية المتقدمة التي منحت حتى الأفلام لصورة بالكاميرا الرقمية "الديجيتال" خاصة نقاء عالية، أبرزت الإضاءة والألوان بدرجة جعلتها لا تقل كثيراً عن السخ المchorة على شرائط السينما (السييلوبيود).

الفيلم الجديد يعيد فتح ملف المعارض المغربي الشهير المهدى بن بركة الذي احتفى في باريس في مارس عام ١٩٦٥، بعد أن اختطفه عمالء للمخابرات الفرنسية واقتادوه إلى حيث كانت تتظره عناصر من المخابرات المغربية قيل إنه كان على رأسها محمد أولقيين، وزير الداخلية القوى 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 تمره للإطاحة بنظام الحسن الثاني، وكان بن بركة يعرف

الحسين 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 للخدع بعد أن أوقفته عناصر في الشرطة الفرنسية بينما كان في طريقه إلى لقاء مع مخرج سينمائي ليبحث إنتاج فيلم عن حركات تحرير الشعوب، وأوهامه بأن هناك وفدا مغريا رفيع المستوى (قد يكون برئاسة الملك نفسه) في انتظاره، ويرغب في الاجتماع به الآن من أجل تسوية الأمر معه وطى صفحة الماضي، تمييزاً لعودته إلى المغرب.

ودوى عميل للمخابرات الفرنسية يدعى جورج فيجو، أنه شاهد كيف قاتم وفقيه بنفسه بتعديب بن بركة لانتزاع اعترافات منه تتعلق برفاقه ومساعديه، وكان أوفيقير يقوم بتشريحه حيا بسكن معقوفة الطرف إلى أن فاضت روحه في قصر في إحدى الضواحي الباريسية كانت المخابرات الفرنسية قد قامت بتدميره للمسؤولين المغاربة.

وقد حدث وقائع هذه "المؤامرة" من وراء ظهر الرئيس الفرنسي شارل ديغول، الذي شعر بغضب شديد عقب افتضاح الأمر، وأمر بالتحقيق في القضية، وأقال رئيس جهاز المخابرات لفرنسية، وصدر عن الداخلية الفرنسية أمر باعتقال أوفيقير وحضاره، واتصل ديغول بالحسن الثاني يطالبه - حسب ما ورد في صحف تلك الفترة - بالتخليص من وزير داخليته، وهددت فرنسا بتجريد 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 أورنته 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 أى بيان رسمي من طرف السلطات الغربية، يكشف تفاصيل ما حدث لبن بركة، رغم المنشادات المتكررة التي صدرت من جانب جماعات حقوق الإنسان في المغرب، والتي تطالب بوضع حد للمساومة، والكشف أيضاً عن مكان جثة بن بركة حتى يهدأ روح 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 لتسجيلى، هى تجمع بين عوالم السياسة والمخارات والمتغيرين ولفنانين والمغامرين فهناك طلاب مغاربة معارضون يقيمون في المنفى، يرون في بن بركة الرجل الذي سيقودهم إلى الخلاص.

وهناك ضباط في خدمة الملك يخشون من ضياع نفوذهم في حالة تحقق المصالحة بين الملك وبين بركة (الكونونيل أحمد الدليمي والجنرال محمد أوفقير).

وهناك كاتبة من صحفة المجتمع (مرجريت نورا) كانت تستعد لكتابة التعليق الصوتى لفيلم تسجيلى طويل عن حركات التحرر الوطنى في العالم يظهر فيه بن بركة وهداك منتج سينمائى معامر مفلس يتطلع للحصول على ثروة ولا يتورع عن "بيع" بن بركة لخصومه، مقابل حفنة دولارات.

وهناك أيضا مخرج سينمائى يربع في افتتاح الفرصة، وصحفى يساري فرنسي يريد أن يحقق أكبر خبطة في حياته بالحصول على مقابلات خاصة مع الزعيم المغربي، وممثلة ناشئة ترتبط بعلاقة جنسية صاحبة مع المنتج المغامر، تبحث عن فرصة وسط الأضواء.

ورغم ذلك، لم يكن قد ظهر بعد العمل الدرامي الكبير الذى يتناول الموضوع من جميع روایاه وأركانه، ولم يتم تناول القضية - حسب ما أعرف - إلا في ٢ أفلام رواية طويلة منها الفيلم الجديد الذى سنعرض له هنا، وفيلم تسجيلى طويل بعنوان "بن بركة" المتوازن المغربي" للعفرة سيمون بيتون.

وحسب ما أعرف أيضا، أن السينما الفرنسية لم تتجراً أصلاً على تناول الموضوع إلا في عام ١٩٧٢، وحتى عندما فعلت، فقد لجأت إلى أسلوب غير مباشر في معالجتها القضية.

## **الافتيا**

كان هذا فيلم **الافتيا** L'assassinat الذي أنتج على غرار فيلم "زد" الشهير، وأخرجه إيف بواسيه، واسند الأدوار الرئيسية فيه إلى عدد من هم الممثلين مثل الإيطالي جيان ماريا فولونتي والفرنسيين ميشيل بيكلوي وجان لوى ترنتينيان وفيليپ دوارديه ولامريكيين روى شايدر وجين سيفيرج (بطلة أول فلام جودار على آخر نفس" التي ماتت منتحرة فيما بعد).

غير أن فيلم "الافتیال" لم يتجرأ على ذكر الأسماء الحقيقية لأبطاله، بل وجعل الشخصية الرئيسية (بن بركة) رجلاً من أحد بلدان المغرب العربي عموماً ودون تحديد، وجعل اسمه "ساديل"، كما غير اسم أوفقير إلى الكولونيل قصار (قام بالدور ميشيل بيكوني بعقربيته النادرة).

وجعل الفيلم محور أحداثه ووقائعه تدور حول شخصية صحفي فرنسي، يشارك في استدراج ساديل ثم يشعر بالذنب فيقرر البحث عن الحقيقة فيما بعد، لكي ينشرها على الرأى العام.

### **رأيت بن بركة يُقتل**

أما الفيلم الثاني فلم يظهر إلا بعد ٤٠ عاماً على اغتيال بن برقة، وهو فيلم "رأيت بن برقة يُقتل" (2005). وقد شاهدت الفيلم في مهرجان لفن السينماى عام ٢٠٠٥.

ويركز هذا الفيلم على شخصية المنتج السينمائي المغامر الذي يسعى بشتى الطرق للحصول على فرصة لكي يثبت لعشيقته الممثلة لمبدئه الحسنة، أنه يملك القدرة على صنع أعمال كبيرة، وأن يحصل على المال لكي يواصل الإنفاق على تقديم الهدايا الثمينة لها.

ومن خلال هذا "المدخل" الدرامي، يقدم الفيلم إعادة رواية للأحداث مستفيداً كما يقول مخرجه سيرج لوبيرون، مما كشفت عنه الكتب التي صدرت عن الموضوع، والذكريات التي نشرت، والاعترافات التي كشفها عمالء للمخابرات الإسرائييلية (الموساد) والمخابرات المغربية، وثبتت التسبيب بينهما بإشراف المخابرات الأمريكية، من أجل التخلص من بن برقة.

### **قضية بن برقة**

أما الفيلم الجديد "قضية بن برقة" الذي شاهدناه في مهرجان روما، فلعله أشمل وأكمل ما ظهر من أفلام حتى الآن عن القضية، وأكثرها تائيراً ونجاجاً وتوازناً.

هذا الفيلم يجمع بين الطابع التسجيلي ولبلاء الدرامي، بين الحبكة التي تقوم على لاستدراج 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 التي أتيحت لخرج الفيلم قد ساعدته على تخصيص مساحات مناسبة للشخصيات المتعددة التي قد تربك المتفرج في سياق قصر.

ومن الطريف أن المخرج يستعين هنا بالممثل الفرنسيالأرمني الأصل سيمون أبخاريان الذي قام بدور بن برقة في الفيلم السابق "رأيت بن برقة..."، ولكنه يسند إليه دور

وقير، بينما يستند دور بن بركة إلى الممثل من أصل جزائري **إعن خليف**، كما يستند دور الزوجة إلى الممثلة الجزائرية نادية قاسي.

ولعل من بين هذه الشخصيات التي أشبعها الفيلم كما لم نر من قبل، شخصية زوجة بن بركة التي كانت تقيل مع أطفالهما في القاهرة، وكيف كانت تخشى عليه من الذهاب إلى فرنسا، وكيف كانت تقوم طيلة الوقت بتصوير زوجها وهو مع أبنائه بالكاميرا السينمائية الصغيرة التي أهدتها للأسرة، كما لو كانت ترى القائم وأن الحاضر سرعان ما يحيط به الذكريات.

ويقدم الفيلم أيضاً الوجه الآخر لـ بن بركة في حياته الأسرية، كأب يحرص على مستقبل أولاده، وكيف يقوم كمعلم للرياضيات، يتدرّسهم بنفسه بحزم أقرب إلى الصراوة.

ملخص ملحوظ

ويختصر الفيلم من الإغراق المعتاد في إضفاء ملامح القسوة والوحشية على شخصية أوفيقير، بل يقدمه أيضاً في لحظات لهوه ومرحه واستمتاعه بالحسن وحديثه عن النساء، وطريقته الخاصة في إغواء معاونيه، والتقريب بين العناصر المتنازعة في المخبرات والشرطة، حفاظاً على المصالح المشتركة، ولو بتقديم المدرارات للنساء لهم ويقدم الفيلم صورة تتميز بالدقة للقاهرة في السبعينيات، قهرة عبد التاucher وعدم لانحياز، وأيضاً المخبرات التي كانت -كما نرى- تتخصص على كل المكالمات الهاتفية الواردة أو الخارجية من منزل بن بركة.

ويصور الفيلم الزيارة التي قام بها بن بركة إلى الجزائر، وتعرضه هناك، في وسط حي القصبة، للاعتيل، إلا أنه يفلت، ويستقر في ضميرة إن الطلاقة الطائشة "مجرد تحذير". ونرى أيضاً كيف يتحدث أوفقير مع مساعدته الدليمي عن إمكانية جعل بن بركة وزيراً لكن، بعمل وبختار وبخطير، ويصبح له أعداء.

ويصور الفيلم أيضاً الاجتماع الذي عقد في فونكتفورت في أبريل ١٩٦٥، بين بن بركة والأمير مولاي على موفداً عن العاهل المغربي، الذي يعرض على بن بركة العفو والعودة إلى المغرب إلا أن الأخير يصر على ضرورة استعاد بعض الشخصيات من السلطة مثل أوقfir والدليسي قائلاً "لن أحكم مع مجرمين يعنّيون الشعب".

مطالب و مفایل

ويحل القسم كيف التقى مصالح المخابرات الأمريكية مع المخابرات المغربية (مغلا بالكامل أي دور للموساد) 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 صارخاً في نشوة "لقد أرقعنا به"، ثم يقوم الجميع بالاحتفال بتناول الشامياتياً

ويستخدم المخرج أسلوب كتابة الأسماء والتاريخ والأماكن على الشاشة، إمعاناً في إضفاء المصداقية لتسجيلية على فيلمه.

ويصور الفيلم كيف يتم اقتتال بن بركة بموافقته بعد تضليله، إلى الفيلا، لكنه لا ينتقل إلى الطبق العلوي معه، حيث نشاهد ما تعرض له من تعذيب (كما فعل فيلم "الافتياح" أو نسمع أصوات الألم بفعل التعذيب (كما في فيلم "رأيت بن بركة يُقتل") بل يكتفى بأن يجعل بن بركة يدخل من الباب ويقوم بإغلاقه خلفه بينما يرحل عمال المخابرات الفرنسية. وتنزل عناوين الفيلم النهائية، فالباقي قد أصبح معروفاً.. أو بالأحرى، ظلل حتى اليوم غير معروف على وجه اليقين ما الذي حدث بالضبط داخل الفيلا، ومن الذي وجه الضربة أو الطعنة التي قتلت بن بركة، وأين دفنت جثته.

## فيلم "رُوّقب" لبريان دى بالما ثورة سينمائية جديدة

من أهم ما عرض من أفلام في مهرجان لندن السينمائي ٢٠٠٧ الفيلم الأمريكي Re-dacted أي "رُوّقب" 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 دى بالا (٦٧ سنة) الذي عرف بإخراج الأفلام المشوقة البوليسية مثل *مُنتهى الأناقة* Kill Dressed To Kill، *والوجه ذو النتبة* Scarface، و*غير القابلين* The Untouchables، و*الرهوة* Black Dahlia، وغيرها.

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

ورغم النجاح الكبير والشهرة العريضة التي حققها دى بالما في هوليوود، كمخرج "محترف" كبير من الطراز الأول، فإنه يأتي أخيراً ليدهشنا باختياره إخراج عمل خارج هوليوود، فكراً وشكلًا وإنتاجاً وتمويلًا.

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

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

### الجرح العراقي

دى بما اختار عن وعي، ففتح الجرح العراقي في السينما الأمريكية، ولكن ليس من خلال فيلم يتحدث عن "معاناة الجنود الأمريكيين في العراق، بل بما يفعله هؤلاء في العراق، وعما يتعرضون له، وعن وجهة نظر "آخر" أي العراقيين أنفسهم، بل والمسلحين أيضا، وما هو الشمن "الأخلاقي" الفادح الذي يدفعه الأمريكيون من جراء تورطهم على هذا الحد، في بلد لا يعرفون عنه شيئاً.

ودى بما يسعى من خلال فيلمه إلى أن يعرض لنا الصور واللقطات التي لا تصل إلينا أبداً، بل عادة ما تُراقب وتشتبك من التقارير الإخبارية.

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

والموضوع يدور حول المأزق الأمريكي في العراق، من خلال مدونات الجنود على شبكة الإنترنت، وأحاديثهم عبر كاميرا الانترنت مع زوجاتهم وأقاربهم، واللقطات التي يصوّرها 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 تستخدماها 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، وموقع الانترنت 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 ذي بما عن رؤيته "الأبوكالبيسيه" المعيبة، من خلال استخدام كل هذه الصور واللقطات المشوهة والمضطربة ومزجها بـلقطات أخرى مصورة بالكاميرا الصغيرة المحمولة على اليد تظهر متارجحة، وتتحرك في عصبية وتتوتر طوال الوقت، ويفترض أنها مأخوذة من فيلم تسجيلي فرنسي من أفلام "سينما الحقيقة" صور في العراق.

ولا يتخد الفيلم وجهاً نظر واحدة موضوعية إزاء ما يصوره ويعرضه، بل هناك وجهات نظر متعددة، منها أيضاً ما يبته مراسلون أمريكيون وعرب يقفون أمام الكاميرا التليفزيونية وينقلون تقريرهم من العراق.

#### **"أدلة مهمة"**

في إحدى المقابلات تحاصر صحفية أمريكية جندياً أمريكياً أثناء اقتحامه ورفاقه منزله 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 بعيداً لاستجوابه بشأن العمليات المسلحة، فتعود لتسأله وما هذه الأوراق التي 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.

وفي مشهد آخر نرى كيف يهاجم المسلحون جندياً أمريكياً وينبذونه أمام الكاميرا، ثم كيف يفجرون جندياً آخر. وعلى موقع "شهداء العربية" على شبكة الإنترنت، نشاهد عملية تفجير الجندي في شريط فيديو سجله المسلحون.

وفي مشهد آخر، نرى ثلاثة جنود أمريكيين يتخدشون عن شعورهم بالخوف، ويأنهم يقتربون من الموت، ويقول أحدهم إنهم يريدوننا أن نقتل هنا. واللقطة مصورة من كاميرا المراقبة خارج معسكر أمريكي.

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

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

#### اغتصاب عبير الجنابي

ويركز الفيلم كثيراً على وحدة من الجنود الأمريكيين في مدينة سامراء، أثناء لهوهم وعيثهم ومشاجراتهم ومحاولاتهم إزحاء الفراغ أحياناً، والتغلب على الشعور بالخوف عن طريق لعب القمار، إلى أن نصل إلى محور الفيلم أى الحدث الذى كان له صدى كبير في عام ٢٠٠٦، والذي يعيد الفيلم ببراعة، تجسيده وتصويره بإقناع كبير، يصدم المتفرج ويصيح بالشلل.

تابع الكاميرا قيام وحدة من مجموعة من الجنود بمداهمة منزل في سامراء واعتقال شاب وأغتصاب شقيقته عبير الجنابي وقتل كل أفراد أسرتها ثم قتلها بإطلاق الرصاص على رأسها ثم حرق جثتها.

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

ويصور الفيلم كيف يتتطور الأمر بعد أن أصبح مادة إعلامية، حتى يضطر الأمريكيون إلى إجراء تحقيق مع الجنود، وكيف يشهد عليهم زميلهم الذي لم يشارك في الجريمة الوحشية، بينما يحاول المحققان التلصي منه وتفتيت شهادته بل وإلصاق التهمة به لترويعه. وينهي دى بما فيلمه بعشرات الصور الفوتوغرافية الحقيقة لجثث محترقة مبتورة الأطراف لأطفال وكبار ومسنين، رجال ونساء، أكواخ من الجثث، عيون مفقوعة، وأرجل مقطوعة، أطراف مبتورة، ودماء في كل مكان، على خلفية موسيقى حزينة.

هذا الفيلم الشجاع يبدو أكثر تأثيراً من أي فيلم وثائقي عن الوضع في العراق، فهو يقدم صورة مكثفة متعددة للأطراف والزوايا، يعيد تصوير الأحداث بصدق كما وقعت، استناداً - كما يقول دى بما- إلى ما كتبه الجنود أنفسهم في رسائلهم ومذكراتهم ومدوناتهم، ومن خلال لقطات مصورة أيضاً يقول إنه اكتشف أنهم جعلوها متاحة للجميع عبر موقع "يوتيوب" الشهير على شبكة الإنترنت.

#### "روقب" يتعرض للرقابة

الغريب أن فيلم "روقب" Redacted تعرض لنوع من الرقابة حتى قبل عرضه في دور العرض الأمريكية.

فقد أصرت الشركة التي تملك حقوق توزيع الفيلم على ضرورة وضع علامات سوداء لإخفاء وجوه العراقيين الذين تظهر صور جثثهم في نهاية الفيلم، بدعوى تفادي ما يمكن أن يتربّب من إشكاليات قانونية ومالية تتعلق بعدم الحصول من ذويهم على حقوق استخدام مثل هذه الصور.

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

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



## "معركة حديثة" لنيك برومفيلد رؤى 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 الجرأة، السياسية ولغوية، مثل "رُوّقب" Redacted لبريان دى بالما، و"فِي وَادِي إِيلَاه" In the Valley of Elah لبول هاجيس.

أما السينما البريطانية فلم تكن قد قدمت بعد إسهاماً حقيقياً يعتد به في الملف العراقي إلى أن ظهر أخيراً 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 1971، وعرف بأسلوبه الفاصل، الصعيم وال مباشر في التصوير، وهو ما يجعل أفلامه أقرب إلى مفهوم "سينما الحقيقة". ومن معطف برومفيلد خرج سينمائيون تسجيليون أصبحوا اليوم من المشاهير بتقدمهم بلا شك الأمريكي مايكل مور، غير أن برومفيلد يمد تجربته على استقامتها، ويخوض هنا، بنجاح كبير، للمرة الأولى تجربة الفيلم الدرامي أو ما يعرف بالramama التسجيلية، أي التي تندو كما لو كانت تسجيلاً موثقاً بالتاريخ والأماكن والأحداث، إلا أنها في الحقيقة، تجسيد درامي يزخر بالمشاعر والاسفادات والقوة لما يمكن أن يكون قد دار في الواقع، والفيلم بهذا المعنى قمة في الواقعية.

يعيد الفيلم تقديم الأحداث الدامية التي وقعت في مدينة حدث العراقية في التاسع عشر من نوفمبر ٢٠٠٥، وأدت إلى مقتل ٢٤ من العراقيين.

هناك أولاً القنبلة التي زرעה مسلحون على أحد جانبي الطريق وأدى انفجارها إلى مقتل أحد جنود المارينز بعد أن أصيبت المدرعة التي كان في داخلها إصابة مباشرة. ثم جاء البيان العسكري الأمريكي الصادر بعد الحادث لكي يقول إن الانفجار أدى إلى مقتل ١٥ عراقياً، ثم يذكر قتل ٨ مسلحين عراقيين خلال المطاردة التي أعقبت وقوع العملية المنفذى الهجوم.

ظلت هذه الرواية الرسمية لما حصل قائمة حتى أوائل ٢٠٠٧ عندما وصل شريط فيديو إلى مجلة "تايم" الأمريكية فاقام الدنيا ولم يهدأ.

هذا الشريط يصور جنود 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، تقتتح البيوت وتقتل الأبرياء في عقاب جماعي شديد الدموية لما وقع لزملائهم.

عقب انفصاله، وانكشف أن ستة على الأقل من القتلى من الأطفال، تتراوح أعمارهم بين سنتين و١٤ سنة، تأمر السلطات العسكرية الأمريكية بفتح تحقيق في الحادث، ويستقبل عدد من العسكريين هرباً من مواجهة الفضيحة.

ويوجه الجيش الأمريكي تهماً لأربعة عسكريين من المارينز بالقتل الخطأ ويتهم أربعة آخرون بالتسرب على الحادث.

### محاور الفيلم

يعيد المخرج - المؤلف برومفيلد رواية ما وقع من خلال ثلاثة محاور درامية الأول محور المسلحين، الذي يصور كيف يتغول ضابط سابق بالجيش العراقي الذي تم تسريحه بعد الغزو الأمريكي، إلى مشاركة في العمليات المسلحة ضد الأمريكيين في العراق، وكيف يتعاون في ذلك مع نشطاء يشير الفيلم بوضوح إلى احتتمال علاقتهم بتنظيم القاعدة. ويصور كيف يقوم أيضاً بتجنيد شاب عراقي من الشباب البسيط، يعمل في بيع شرائط الفيديو والأسطوانات المدمجة، ويتبع كيف يصبح الشاب على قناعة باللجوء إلى العنف، وكيف يقوم بمساعدة الضابط السابق (أحمد) في نقل القنبلة وزرعها أمام منزل في الطريق العام، ثم يقوم بعد ذلك بتصوير رد فعل الجنود الأمريكيين على شريط فيديو، لاستخدامه في الدعاية ضدهم، ويصور آثار ما بعد المذبح التي يوتكمها جنود المارينز.



### حياة عادلة

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

يبعد برومفيك 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 والشعاعية والجمال.

ويكون هذا المشهد تمثيلاً للمشهد التالي الذي تنقلب بعده حياة الأسرة رأساً على عقب، فالقنبلة تزرع أمام المنزل تماماً، 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 جندياً آخر بجروح، ويجن جنون حنود الفصيلة، فيصابون بسعار القتل الجماعي المجاني الجنون.

أما المحور الثالث فيركز على فصيلة الجنود المارينز كيف يتم تحولهم إلى أدوات غاشمة للقتل، إحساسهم بعثرة وجودهم في العراق، الخوف عند كل منعطف، العربية عن المكان، وفي الوقت نفسه الإحساس بالتحصن داخل الملابس الكثيفة، والتدنج بالأسلحة الفتاك، ثم كيف يصابون بسعار القتل، يقتلون المارة، يحرمون الزوجة من زوجها، ثم يهاجمون البيوت ويقتلون معظم أفراد الأسرة بصورة عشوائية تشير القشعريرة في البدن.

### مشاهد القتل

ويصور برومفيلد مشاهد القتل بصورة أقرب إلى التسجيلية المباشرة التي تصيب المتفرج دون شك بالصدمة، على نحو يتجاوز كثيراً ما صوره بريان دى بالما في فيلم "رقب" 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 بونتيكروف في "معركة الجزائر".

ولا يجعل برومفيلد فيلمه يتمحور بين الأبيض والأسود، بل ينبع في تحقيق التوازن في بناء الشخصيات، فيجسد منطق المسلمين 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 مدمى مشاهدة أفلام العنف) يبدو أقرب إلى "مونولوج" ساذج، يشرح بطريقة مباشرة للمتفرج رواقه، ويروى كيف أنه لم يكن بعيشاً يعمل في خدمة صدام بل كان يخدم بلده" كما يقول، وكيف حرمه الأمريكيون من العمل بعد حل الجيش.

وبذا 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 أيضاً كيف يستغل عدد من رجال الدين ما ترتكبه القوات الأمريكية للتحريض في المساجد على العنف المضاد، وانتهاز الفرصة لتجنيد الشباب وللحاقة بهم بالتنظيمات المسلحة في العراق.

### ردود فعل

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

ويسيطر برومفيلد سلطة مدهشة على الأداء التمثيلي لمجموعة الممثلين المشاركون في فيلمه وعلى رأسهم إيليوت رويز الذي يقوم بدور قائد قبيلة المارينز، وهو يقوم هنا بدوره الحقيقي كحندى من جنود المارينز سبق أن خدم في العراق، ويبدو صالحًا تماماً لكي يلعب أدواراً مركزة في السينما الأمريكية كممثل محترف في المستقبل.

ويبرز أيضًا الأداء المتميز لمجموعة الممثلين العراقيين ياسمين حناش، وهي ممثلة أمريكية محترفة من أصل عراقي سبق لها التمثيل في عدد من الأفلام الأمريكية، وفلاح فلاح وأية مباس ولريد هايب وغيرهم من اللاجئين العراقيين في الأردن (حيث حرى تصوير الفيلم).

وقد من هؤلاء بتجارب حقيقة في فقدان أحبابهم وأهلهم، وشهدوا الأحداث الدامية هاجروا إلى الأردن والذاكرة لا تزال حية تمتلي بالذكريات.

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

إن فيلم "معركة حنيبة" رغم أي ملاحظات أو تحفظات، يعبّر من أقوى وأهم ما ظهر حتى الآن من أفلام عن الدور الأمريكي في العراق، ولا شك أنه يفتح جرحاً سيصيب مشاهديه بالصدمة والآلام.



## "في البرية" لشون بن البحث عن البراعة 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 سيقى طويلاً 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 سى إن إن) إن الرئيس جورج بوش "يدمّر ديمقراطيتنا... ويُسُى بالفاشية إلى بلادنا"، وأنه "أصاب بلادنا والإنسانية بأضرار بالغة".

هذا الموقف السياسي ربما يدفع إلى الاعتقاد بأن الفيلم الجديد "الرابع" الذي يخرجه شون بن، قد يكون فيلماً سياسياً يمتلك بالعبارات الكبيرة، وبالهجاء السياسي المباشر. لكن شون بن فاجأنا حقاً بأن قدم لنا واحداً من أكثر الأفلام شاعرية ورقية وعنوية، وأثبت أنه ليس فقط فناناً مفكراً صاحب موقف، بل هو أيضاً سينمائياً يمتلك "رؤياً" فنية ونظرة فلسفية للحياة، وفضلاً عن هذا كلّه، شاعر سينماً يمتلك مقدرة عالية على التأمل وتعبير.

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

## **التعبير الذاتي**

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

إنه أكثر قرباً من أفلام مشابهة ظهرت في نهاية المستينيات وبداية السبعينيات، في زمن التمرد والقلق والرفض والهروب إلى الموسيقى والطبيعة والرقص والشعر الفاضب. إلا أن شون بن يعبر فيه أيضاً عن رفضه للمؤسسة الاجتماعية الأمريكية القائمة، وقيم الطبقة الوسطى السائد، ويظهر بوضوح تعاطفه مع بطله الم壯 الذى ينشد التحرر والسعادة بعيداً عن المجتمع بقيوده وتقاليد وجموده وقوابله.

الفيلم مأخوذ عن كتاب بالعنوان نفسه من تأليف جون كراكوار، يروي فيه قصة حقيقة هي قصة شاب يدعى كريستوفر ماكندليس ينتمي لأسرة ثرية من عية القوم، تخرج من الجامعة بتفوق، لكنه يقرر أن يهجر كل شيء لوعيشه المرموقة المنطرة والأسرة والبيت والمجتمع والسيارة الجديدة الفارهة، ويهرّب إلى الصبيحة، في رحلة فردية أوديسية تنتهي بهمة تراجيدية محنة.

إنه يتبرع بمدخلاته (٢٤ ألف دولار لمؤسسة أوكسفام الخيرية)، ويحرق أوراق هويته وبطاقاته الخاصة، ويتخذ لنفسه اسمًا جديداً ساخراً هو "الكسندر الصعلوك الكبير"، ويخوض مغامرات حتى النهاية، بروح ملؤها الأمل والرغبة في التحرر، قاطعاً كل صلة له بأسرته و الماضي و عالمه.

## **رواية الأحداث**

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

بطئنا الراغب في الهرب من المجتمع الاستهلاكي بقيمه الاجتماعية الزائفة يبدو مدفوعاً إلى معانمرة أقرب إلى الحلم، بقوة رفض عالمه المصنوع والداهري يتشاركان طيلة الوقت ويختلفان حول أسلوب تنشئته، يريد ن تحديد مستقبله حسب مقاييس اجتماعية النجاح.

إلا أنه لا يبدو فقط مدفوعاً بالنظر إلى الوراء في عصب، بل بالرغبة في قهر الطبيعة وتطويعها، وتحدى نفسه وإثبات أنه يستطيع تحقيق ما يصبو إليه، مهما كانت المخاطر الكامنة وهي كثيرة.

إنه يطوى الطرق ويقطع أرقاء الولايات المتحدة من من المكسيك في أقصى الجنوب، إلى الأسكندرية في الشمال، مروراً بنهر كولورادو الذي يصر على أن يقطعه على أداة خشبية



للترزق على الماء ومجداف، ثم يمر بمزارع ولاية داكوتا الجنوبيّة، ثم كاليفورنيا، هدف الوصول إلى قمة أعلى جبال ألاسكا الجليديّة.

#### نماذج بشرية

وخلال تلك الرحلة الأوديسية، يلتقي "كريس" بشخصيات ونماذج بشرية، يتعلم منها الكثير، عن الحياة، وعن الحكمة، والسعادة، ويبدو وكأنه يخرج من الطفولة إلى النضج. إنه يلتقى أولاً بثانية، رجل وامرأة، يعيشان حياة منطلقة تشبه حياة الوبير، في البرية، المرأة تجد فيه ما تفتقد له في رفيق حياتها، الدفء والحرار، فتتخذه ابنا، تحاول أن تتصحّح بتعاليم العقل على العاطفة، وتمتحن دروساً في كيفية تحرير الروح دون فقدان الصلة بالأرض.

ويلتقي بعد ذلك بمزارع يشاركه معه في حصد لقح، لكن الشرطة تقضي عليه فجأة بسبب جريمة سرقة ارتكبها في مكان آخر في الماضي، وكان بطننا يلتقي يوماً بباب بدليل أو أم بدليل. ويتجه كريس غرباً، عبر النهر والتسلل داخل قطار. ويلتقي في مخيم للغجر بمعنفة حسنة، يشتراك معها في الغنا، وتحاول هي أن تعمّح 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 يعلمه عن تحقيق هدفه الوحيد: التوحد مع الطبيعة.

## **طبيعة الروح**

وفي طريقه إلى الأسكا، في الأحراش، يعثر على حافلة مهجورة، يتذمّرها بيته له، وهناك يلتقي بـ كرييس، يفهم طموحه وحلمه، يشتراك معه في اكتشافاته، يحزنه من عواقب تحدي الطبيعة، ويعطيه درساً في معرفة البشر "الفرق الحقيقى بين الناس يكمن في طبيعة الروح عندهم".

إن كرييس هو النقيض الكامل لهذا الرجل لكن هناك شيئاً يوحد بينهما، ربما حاجة كرييس في النهاية إلى أب يحتضنه ويعطيه ما عجز أبوه عن منحه إياه.

يحاول الرجل أيضاً أن يقنعه بضرورة العودة، والاتصال بأسرته، وهو ما يشرع كرييس في القيام به بالفعل، لكنه يرعب أولاً في الوصول إلى مبتغاهم.

و قبل رحلته الأخيرة إلى قمة جبال الأسكا، يصاب بنوبات من الإسهال والقئ بسبب تناوله بياتات سامة، بعد أن عجز عن العثور على شيء يأكله، ويكون مصيره في النهاية أن يموت جوحاً في مكانه داخل الحفنة المهجورة.

وكأن الفيلم يقول إن تحدي الطبيعة له حدوده وقوانينه، ولا ينبغي أن يترك الإنسان نفسه هكذا وسط الطبيعة قبل أن يتسلح بأسلحة كافية لمواجهتها.

في الولايات المتحدة، أحدث اكتشاف جثة كرييس في أحراش الأسكا، صدمة، وانقساماً في الآراء، وهناك من اعتبر مغامرتة نوعاً من الحماقة، وهناك بين الشباب، من اعتبره، لا يزال، بطلاً فداً ملهمًا.

السمة الواضحة في فيلم هون بين، أنه ينظر إلى بطله بتعطف وحب وفهم، ويتعامل معه باعتباره متمرداً على المجتمع، يسعى إلى لحظة استثناء خاصة يتحرر فيها ويحرر روحه.

## **أدوات المخرج**

تقع أحداث الفيلم في أوائل التسعينيات، ويعتمد البناء في فيه على مشاهد العودة إلى الماضي (فلاش باك)، أي الانتقال بين الأرمنة والأماكن، ويمثل الفيلم باقتباسات أدبية من مشاهير الكتاب الذين كانوا مغرمين بالعودة إلى الطبيعة مثل جاك لتنن.

غير أن أبرز أدوات هون بين التي يستخدمها إلى أقصى درجة في إخراجه للفيلم ومنحه مذاقه الخاص يتميز هي التصوير والموسيقى والأداء التمثيلي.

وهو يستخدم هذه الأدوات بحيث يضفي على الفيلم لمسة شاعرية، ويعبر ببلاغة عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

هناك لقطات خلابة لكل تفاصيل الطبيعة، عند الشروق والغروب وفي الليل. ويستعد تدرج التصوير في موقع مختلف في اكتشاف سحر الطبيعة خارج المدن الأمريكية. ولا شئ أن خبرة المصور الفرنسي الموهوب إريك جوتبيه، أضفت الكثير من الرونق والسرور والجمال على الصورة العامة للفيلم. هنا نحن أمام قصيدة شفافة بلغة الصورة، يلعب فيها ترتيب النقط وتوسيعها مع دورها كثيراً في وصول شحنة المشاعر التي قصد توصيفها إلينا عبر البطل المدفوع بفكرة شديدة الرومانسية عن التوحد مع الطبيعة.

وتلعب المؤشرات الخاصة دوراً بارزاً في الفيلم، خاصة في تنفيذ المشهد الذي نرى فيه كريس داخل السيارة وهو يتعرض لطوفان من الماء المتافق يضرب السيارة ويُقذف بها لتصطدم بشجرة، قبل أن يحسّر.

ويستخدم المخرج الموسيقى التي كتبها مايكل بروك، وأعانى إيملي فيرن التي تشيع فيه روح التمرد التي سادت في أغاني السبعينيات، ويمزجها بالفيلم كمعلق على الأحداث، أو كعلاف روحي لمشاهد الفيلم ولقطاته وكأداة فنية خلابة لفهم الطبيعة.

ويؤدي الممثل إميل هيرش دور كريس، مضيفاً على الشخصية ملامح الاقتحام والتحدي والرغبة في ولوج قلب العالم، مع الحلم والأمل بتحقيق المستحيل، ونظرة حزن خفي تنبئ بمصيره التراجيدي.

وقد يذل الممثل جهداً خارقاً، وتعرض لمخاطر كبيرة أثناء تعيش الفيلم، دون الاستعانة بديل، في مشاهد التزلج على سطح نهر كلارادو، وغيرها من المشاهد الخطيرة التي جعلته جزءاً من مغامرة كريس.

بن "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 طريقاً يبتعد كثيراً عن المسار التقليدي للسينما الأمريكية، يقدر ما يقترب من السينما الأوروبية في إبداعاتها، لشخصية المغيرة عن الرؤية الذاتية للعالم.

إن يبدو قريب الشبه من روح أفلام أوروبية مثل "إلفيرا ماديجان" (1967) Elvira Madigan (لبو فيربرج السويدي، و"صرخة الصخر" Scream of Stone 1991) (فيريبر) هيرتزوج الألماني. وهو بهذا المعنى، مغامرة في السينما، تؤدي بالضرورة إلى مغامرة في المشاهدة (حقيقة)، ومغامرة في النقد، لأن سباحة عكس التيار السائد في السينما، وفي الحياة. ولعل هذا هو أساساً 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 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 يقل 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 تحديداً ليست دائماً معياراً للقيمة الفنية، فمن المعروف أنها تخضع لاعتبارات عديدة تدخل في حساب القسمين عليها خصبة وأنها تمنع من طرف ممثلى صناعة السينما وهو ستة الآف عضو هم أعضاء "الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون السينمائية"، وهي عبارة عن تجمع كبير لتقنيات العاملين في هوليوود. ويتم التوصل لنتائج المسابقة من خلال نظام لاقتراع السري، دون عروض منتظمة للأفلام، ودون مناقشات، علنية أو سرية، بل ودون مسوغات لمح الجوائز.

"سيكون هناك دم" فيلم أمريكي ذو مذاق مختلف كثيراً عما هو سائد في أفلام أمريكية أخرى، فهو يتمرس على الكثير من طرقها وأساليبيها، ويعتبر على نحو ما، مغامرة فنية، تفضل شركات هوليوود التقليدية الكبيرة عادة الابتعاد عن خوضها، مفضلاً ما هو "مضمون" من أفلام تروي قصصاً مثيرة للخيال والمشاعر.

أما هذا الفيلم الذي أخرجه بول توماس أندرسون (٢٨ عاما) فهو يتجه وجهة جديدة، تعتمد على التجريد والمزج بين الواقعية والرمادية، مع تجاهل التبريرات الدرامية سواء في أبعادها النفسية أو الاجتماعية، وهو ما يجعل الفيلم عملاً مركباً ذاتاً مستويات متعددة أيضاً لفهم والاستقبال.

### ظهور النفط

يعتمد الفيلم - وإن بتحرر - على رواية بعنوان "نفط" Oil للكاتب الأمريكي إيتون سنكلير صدرت في عام ١٩٢٧، وتبداً الأحداث في عام ١٨٩٨ ونحن نرى رجلاً بمفرده، هو بطلنا دانييل بلانفيو، وهو يقوم بالتنقيب عن الذهب في نفق في صحراء جنوب كاليفورنيا. وهو يعثر أولاً على الفضة بدلاً من الذهب، ثم وبمحض الصادفة، يعثر على الذهب الأسود أو النفط.

بعد ذلك تتسع أعمال الرجل فيستعين بمساعدين للعمل معه في البئر الأولى التي يمتلكها، ويتمكن من إقامة حفار للنفط بوسائل بدائية مما يؤدي أولاً إلى وفاة أحد العاملين، الذي يترك ابنه الطفل خلفه فيتبناه فلانفيو ويستخدمه بعد أن يصبح صبياً في التاسعة، ويقدمه للأخرين كشريك له حتى يستدر العطف ويضفي على نفسه مسحة من الاحترام.

ويسعى بلانفيو للتتوسيع ومد أعمال حفر الآبار إلى مناطق أخرى، وياتيه ذات يوم شاب يدعى "بول صندل" يعرض عليه شراء أراضٍ تابعة لأسرته يؤكّد له أنها ترقد على كميات هائلة من النفط. ويتجه بلانفيو مع ابنه بالتبنى إلى منطقة "بوسطون الصغيرة" حيث توجد أراضي الأسرة، وهناك يلتقي برب الأسرة وابنها الثاني "إيلي صندل" وشقيقته ماري. وتتفاقق الأسرة على بيع الأرض، لكن إيلي يطلب مزيداً من المال كدعم لكنيسة تابعة له يقوم من خلالها بالتبشير لمذهب الدين المغطرف، ولا يجد دانييل مفراً من الرضوخ على مضض.

مع تدفق النفط من البئر يشتعل حريق ويقع انفجار ضخم يؤدي إلى إصابة الطفل الذي لا نعرف اسمه ويطلق عليه بلانفيو "إتش دبليو" بالضم بعد أن أدى الانفجار إلى اتلاف طبلتي آذنيه.

تكون هذه العقبة الأولى التي يواجهها بلانفيو ويتعين عليه التعامل معها بصرامة، فالصبي الذي يجد نفسه وحيداً عاجزاً عن السمع، يتمرس بسبب المعاملة الخشنة التي يلقاها ويشعل النار ذات ثيلة في المسكن المؤقت الذي يرقد فيه مع والده بالتبنى.



ومع اتساع نطاق آبار النفط وزيادة ثروة دانييل بلانفيو وتعلمه لسيطرة 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 التشكيك في صحة روايته، كما يضيق بالمتاعب التي يسببها له ابنه بالتبنى، فيتخلص من الفتى عنوة ويلحقه بمدرسة داخلية للصم في مدينة بعيدة، ثم ينفرد بهنري في الغابة ليلاً ويهدده بالقتل إذا لم يعترف له بحقيقة، فيعترف له الرجل بأنه اخترع القصمة لحاجته للعمل، ويؤكد له إخلاصه، لكن بلانفيو، يقتله ثم يدفن جثته.

أما العقبة الثالثة التي يواجهها فهي تمثل في "إيلي صنداي" الذي يواصل ابتزازه مقابل تسهيل حصوله على مزيد من الأراضي التي يمد فيها احتكاره النفطي. "إيلي" يريد أن يطوع بلانفييل ويدخله ضمن زمرة المخرطين في مذهب الدين ولو بتحريض الناس ضده يدعوى استغلاله لهم، أو ابتعاده عن الدين. والهدف بالطبع ليس دينياً، بل كنوع من الابتزاز للحصول على أكبر مكاسب ممكنة.

وفي أحد أهم مشاهد الفيلم، يوفق بلانفيل، خدمة لمأربه الخاصة، على الامتثال للقس الشاب الذي يعرف حقيقة زيفه، وأنه لا يختلف عنه في جشه وسعيه لتحقيق مأربه الخاصة، ويقبل الاعتراف علانية أمام رواد الكنيسة بارتكاب الإثم والخطيئة وبأنه تخلص من ابنه بطريقة شريرة، ويتعهد باستعادته وبعد التخلص عنه مستقبلاً، والأهم بالطبع، أنه يوافق على التبرع بمزيد من الأموال للطائفة الدينية وبيناء كنيسة كبيرة لاتباعها الذين تسحرهم قوة شخصية "إيلى" وقدرتها على التمثيل والتقمص وادعاء القدرة على الإتيان بالمعجزات.

الصراع في الفيلم يمتد إلى النهاية، إلى حين يقضى بلانفيل على خصميه الدواد ويتخلص منه إلى الأبد بعد أن يجعله يعترف بغضه وكذبه واحتياله، لكنه في الوقت نفسه يكون قد بلغ ذروة سقوطه.

### فيلم خارج النوع

عرفت السينما الأمريكية بالتزامها بـ"وصفات" محددة للأفلام يطلق عليها النقاد، أنواع الأفلام أو genres ويتبعها عادة المنتجون في تحديد طبيعة مواصفات موضوع الفيلم الذي يراد إنتاجه، فهناك أفلام الويسترن أو الغرب الأمريكي، كما أن هناك أفلام الرعب والكوميديا والمقامرات البوليسية والدراما التاريخية والدراما الاجتماعية والأفلام الحربية.. وغيرها.

أما هذا الفيلم فلا يخضع لمواصفات "النوع"، فهو ينتقل بين أفلام "الويسترن" أو الغرب الأمريكي، والرعب والدراما النفسية ولكن بعيد عن التحليل النفسي، فلا توجد هنا دوافع ولا مبررات. وربما يتمثل أسلوب أفلام "الويسترن" في ابعاده العامة. بطل فريدي عامض م GAMER يجرب حظه في اكتشاف الذهب فيكتشف الذهب الأسود ويتصارع عليه مع خصوم خرين (الشركات المنافسة التي تحاول أن تشتري منه آباره المكتشفة وتزيحه عن الساحة)، أو مع خصم يريد أن يشاركه في الملكية، وإن كان هنا من نوع مختلف، فهو يعتمد على إثارة الناس ضده بمحاجات أخلاقية ودينية. لكن الفيلم لا يحتوى على مطاردات بالجياد ومبازرات وتبدل لإطلاق النار، كما لا يتضمن صراعاً بين الأخيار من المكتشفين ليضر والأشرار من الهنود الحمر.

ويبدلاً من المبارزات التقليدية المباشرة هناك مبارزة طويلة ممتدّة تدور بين شويرين مما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة دانييل بلانفيل وإيلى صندai. الأول يخدر الناس بزعم أنه سيحيل حياتهم من المؤس إلى الثراء إذا ما ساعدوه في المضي قدماً في استخراج

"الذهب الأسود" وتحقيق الثراء، تحت وهم فكرة "الثراء للجميع". والثانية يوهم الناس بقدرتها على الشفاء وعمل المعجزات ويبتز الأول استناداً إلى قدرته على تحريض الناس للفوبيا ضد مشاريعه التجارية.

تحریر متمم

ورغبة في تحويل الفيم طابعاً رمزاً، يحيط السيناريو الشخصية الرئيسية بالكثير من التجريد. فدانييل بلانفيو رجل غامض، يبدو بلا ماض، مقطوع الصلة بالأسرة، بل إنه يرفض حتى قبول أي شيء يذكره بالماضي الذي تركه خلفه، يبدو مدفوعاً بفكرة واحدة فقط هي جمع المال والملكية. وهو يخشى من المنافسة ولا يطبق أن ينافسه أحد حتى لو كان ولده بالتبني، ويجد أن الآخرين هم الجحيم بعيته، ولكن ليس على مستوى سارتر الوجودي الذي كان يعلى كثيراً من شأن الحرية الفردية، بل لتبرير أناينيته ورغبته في الاستحواذ بأي ثمن.

إن فيلم "سيكون هناك" لم، بتكوينه الدرامي من أكثر الأفلام تعبيراً عن الشخصية الأمريكية التقليدية، عن نشأة وتطور أمريكا الشركة الكبيرة التي تحسب مصالحها بيروء، وتنطليع دوماً إلى التفوق على غيرها بكل طريقة. إنه عمل فني بديع عن الجشع والرغبة المرضية في الاستحواذ عندما تصل إلى ذروتها، عن اغتيال الطبيعة وتلويثها دون حساب سوى لحقيقة التنفيذ المباشرة، عن بيع وهم "الجنة الأرضية" للأحرار، والاتجاه إلى التحالف المشبوه مع أتباع المذاهب المتطرفة لضمان تحقيق السيطرة، وعدم التورع عن ارتكاب جرائم القتل في أشده صورها، وتصفية الخصوم على طريقة عصابات المافيا حتى النهاية الدموية.

لا شيء يقف في طريق دانييل بلانفيو، وهو كما يقدمه الفيلم، نموذج لتنقيض البطل anti-hero، فهو شخص وحيد، حياته جافة مثل ملامع وجهه المتغضنة، يعيّب الحب وتغيب العلاقة مع المرأة من حياته (لا وجود للمرأة في الفيلم بشكل عام، وهو بهذا المعنى فيلم ذكورى تماماً إمعاناً في تأكيد مستوى الرمزى)، كما يعنى بطلنا من القطيعة مع الماضي، وفقدان التاريخ، والتخلّى عن الأخلاق، واستخدام الدين الظاهري ستاراً لأعماله الاستفزالية، والاستعلاء بالدلل والقناعة به كفيل وحده بالاستغناء عن الآخرين.

حلال الحوار بين دانييل وأخيه المزيف هنري، يعترف دانييل بكراهيته لآخرين عندما يقول له: "لقد كنت دائمًا أجد أن الناس غير مثيرين للاهتمام. بل إنني لا أحبهم.. وهدفي في الحياة هو أن أجتمع من المال ما يمكنني من الاستغناء عنهم"، وبعد هذا الاعتراف يأتي القتل، كما لو كان ملائقو لا يمكنه أن يتعاشش مع شخص يعترف له ب نقطة ضعفة.

أما إيلى صنداي، فهو أيضاً شخصية فيها من التجريد ما يجعلها رمزاً أكثر مما فيها من واقع، فهو الوجه الآخر للانتهازية والجشع والرغبة في الصعود والتمكّن والسيطرة والنفوذ بأي ثمن. إنه يستخدم دكاً وفطنته وسهولة الترويج للأسطورة، من أجل السيطرة على مشاعر الناس، وبالتالي استخدامهم لتحقيق مأربه في التملك والامتلاك. تملك الناس، وامتلاك المال والسلطة، والعلاقة المشوهة بالتوتر بين الاثنين هي العلاقة الأمريكية بين المال والسلطة والفكر المزيف.

ويستخدم الفيلم الممثل نفسه بول دانو لاداء دورى الشقيقين بول الخير، وإيلى 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 تنفرج لأحداث بتطهير أو بالنهاية السعيدة، بل تسير في خطوط متعرجة، أى على عكس البناء السائد في السينما الأمريكية التقليدية، مما يجعل الفيلم يقترب كثيراً من أعمال سينما الفن ذات النفس الملحمي، بلقطاته الطويلة وإيقاعه البطيء الهادئ، وموسيقاه التي تستوحى قرقيعات قطع الحديد وأصطاك تروس آلات الحفر، وصوت احتكاك العملات المعدنية.

يبداً الفيلم تحت الأرض وبطئنا ينقب عن الذهب داخل نفق مظلم في منطقة معزولة في كاليفورنيا، ويستغرق الفيلم حوالي ١٥ دقيقة في سرد مشاهد صامتة، ترکز على استماتة البطل (المناقض 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 ولقب، براعة الطبيعة وجشع لإنسان. ويصور المخرج بطله، وهو يسقط في قاع الحفرة وأصابته بعد ارتقامه 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 الآثرياء في بلده وأصبح يعيش في قصر شيده كما كان يحلم، لكنه كالسجن، يعيش فيه وحيداً كما كان يوماً، عاجزاً عن الإحساس بالسعادة، ساعياً إلى الانتقام من خصمه الأبدي وإذلاله، ولا يهم كيف ينتهي 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 بعيداً لكن يكون شركته الخاصة، وإنه يرغب في التحرر من سيطرة دانييل والعيش كظل له.

ويستشيط دانييل غضباً، فما معنى أن يرحب الولد في الاستقلال وتكون شركته الخاصة؟ معناها أنه سيصبح منافساً له، كما يقول، وهو لا يسمح بأي منافس، بل سيسعى للقضاء على كل منافس محتمل له. ويأخذ في صب اللعنة عليه، ويعرف له بـ“ليس ابنه، بل مجرد ابن زنا عثروا عليه في كيس يتدلى من شجرة في الصحراء”!

#### عيقورية الأداء

ولعل الجانب الأكثر بروزاً في الفيلم يتمثل في ذلك الأداء العبرى الفذ للممثل الإنجليزى دانييل داى لويس فى الدور الرئيسي. ويمكن القول إنه لا يقوم فقط بدور الطولة في الفيلم أى دور دانييل بلانقيو، بل يحمل الفيلم مأكمله على كتفيه، موظفاً كل خبرته وقدرته على الحركة والأداء والتعبير بالعينين وارتفاعه الشارب ورمثة العين التي قد لا يلحظها أحد، يسير متثاقلاً كأنه يخرج من الجحيم، ويبدو بصوته الأخش المتسطط كما لو كان تذيراً باجتياح الشر للعالم بعد أن فقد روحانياته.

إنه لا يتقمص فقط الشخصية ويؤديها بكل خشونتها وانعزاليتها وضرارتها في التعامل مع الآخرين من الخارج، بل ينجح في التسلل تحت جلد الشخصية، وتجسيد إحساسها الداخلي الميت بالناس وبالدنيا، كيف أصبحت هكذا، شخصية فاقدة للروح والجواهر. ومع فقدان الأخلاق العليا يفقد الإنسان إنسانيته مهما حرق من الثروة والجاه، ولعل هذا هو المفهوم الفلسفى الأكثر عمقاً، الذى يسوقه إلينا هذا الفيلم البديع.

“سيكون هناك نعم” عمل غير مسبوق في السينما الأمريكية سيبقى في الذاكرة، وسيكون هناك كثير من الأفلام قبل أن نرى عملاً مشابهاً له في الروح والجواهر والرونق الفني



## فيلم "أمر غير شخصي" من روسيا التلصص على الآخرين وعلى الذات

شحبت صورة السينما في روسيا وتضاعفت 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 سانييلوفا، نجح أخيرا في أن يفرض مجددا المرسسة الروسية في السينما، ويعيد تسليط الأضواء 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 أجواء 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، ويינותن 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، ويببدأ في مراقبتها من سيارة خاصة مجهزة بجهاز يشبه شاشة التلبيزيون يمكنه من خلاله مشاهدتها داخل مسكنها.

وسرعان ما يكتشف أن أيرينا تعيش حياة قاسية متفرقة بعد أن فشلت في إقامة علاقة سوية مع الرجل، وأصبحت تعانى من نوبات تعكس ضيقها من كل شيء حولها، تعنى داخل مسكنها الصغير المكون من غرفة واحدة، من الوحدة والعزلة التي يقطعها بين حين واخر، وبين الهاتف، فأنماطها توالى الاتصال معها ت يريد الاطمئنان عليها غير أن أيرينا تضيق بها وبما تراه تدخلها منها في حياتها الخاصة.

ومن خلال هذه العلاقة المشحونة بالتوتر يقول لنا الفيلم أيضاً أن أحد أسباب لاضطراب النفسي الذي تعانى منه أيرينا يرجع إلى طفولتها وعلاقتها غير السوية بوالدتها. وفي الوقت نفسه، نرى كيف تقوم أيرينا، بين حين وأخر، بالتخليص من بعض ملابسها وقطع من أثاث مسكنها سواء بالبيع أو باللقائها بجوار القمامات.

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 يتبعن عليه مراقبتها تقطن في المسكن المجاور، هنا يتبعن 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 "مراقبتها" أو بالأحرى، تلصصه المشوب بالعاطفة إليها بين حين وأخر، بل إنه يحمل معه جهاز المراقبة الصغير إلى مسكنه، لكن لا يعوّت أي فرصة لرؤيه ما تفعله أيرينا، رغم ما يؤدي إليه تصرفه هذا من إثارة غضب زوجته التي تتعرض على اهتمامه الزائد بتلك المرأة.

### الاحتياج إلى العب

المرأة الأخرى موضع الرقبة، شابة شقراء جميلة، ترتبط بعلاقة برجل أعمال متزوج يكرها كثيراً ويتزدد على مسكنها، ويستنتاج زيمين أن سبب مراقبتها قد يكون عائداً إلى رغبة منافسي الرجل في ابتزازه.

لكن زيمين يتورط أكثر فأكثر مع أيرينا، فيحصل بها ذات يوم مدعياً أنه يرغب في شراء بعض قطع الأثاث، ويراها ويتحدث 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 التخلص من زوجته.

هذا المأزق يخص زيمين لأن يتوجه إلى حيث تعمل أيرينا، ثم يعرض عليها أن تتناول معه طعام الغداء في مطعم قريب أثناء فترة الراحة، وسرعاً ما يحل اهتمام أيرينا محل دهشتها من هذا الرجل الغريب الذي يبدو أنه يبدي اهتماماً حقيقياً بها، فتفوق على اللقاء، وبعد ذلك، تتطور العلاقة بينهما على استحياء شديد دون أن يطلعها هو أنه متزوج خشية أن يفقدها، وتتغير حياة أيرينا وتنقلب من التقى إلى التقى، فتبدأ في الاهتمام نفسها، وتحسن حالها الصحية والنفسية، وتصبح أكثر إشراقاً وإقبالاً على الحياة، لكن زيمين لا يمكنه من أن يحس أمره بعد.. وينتهي الفيلم وقد غرق أكثر فأكثر في المأزق الذي صنعه بنفسه وأصبح أسيراً له، متزقاً بين زوجته التي لا يمكنه التخلص منها، وأيرينا التي لا يمكنه تحطيمها إذا هجرها.

### بساطة التناول

هذه الدراما البسيطة تتحول على يد المخرجة الموهوبة ساديلوفا إلى جوهرة حقيقة تتمثل في بساطة التدوير، والأسلوب المدهش في التعامل مع المكان، مع الصورة الشاحبة لضبابية التي تخلف المشاهد الخارجية، والكلasicية في بناء المشهد الداخلية، والأداء المذهل للممثلة الرئيسية الرائعة ناتاليا كوتشنوفا، والممثل الرئيسي فاليري بارينوف، وهو أداء يخفى أكثر مما يكشف، ويقترب دون ضجيج، ويعتمد على التعبير بالإشارة والصمت والنظر 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 وكلات خاصة للتتجسس على الأفراد، والتنافس الشرس بين رجال الأعمال، وتراجع قيمة الإنسان الفرد الذي ينتمي للطبقة الوسطى: بطلتنا نموذجاً) إلا أن موضوعه الحقيقي يتعلق بالشاعر الإنسانية كيف يكتشف المرء بعد ان تجاور منتصف العمر أنه لم يعيش حياة حقيقة، وكيف يتطلع إلى علاقة مستحيلة مع امرأة لا تزال تمني 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 انكشف أن ما يفعله يتناقض تماماً مع القناعات الأخلاقية العامة بل ومع مشاعره الشخصية إزاء من يراقبه.

الفيلم ينتهي حقاً وزيمين يسير بسيارته وسط الأمطار الغزيرة في تلك البلدة الصغيرة،

دون أن نعرف ماذا سيفعل بعد ذلك، هل سيمكن من الخروج من أزمته الشخصية ثم يتخلّى عن تلك المهنة التي لم تعد تناسب مع تفّوح مشاعره الجديدة تجاه المرأة؟ هناك الكثير من الإيحاءات حول التغير الحتمي في مسار الشخصية. ولكن الملفت أيضًا أن الفيلم في أجواءه العامة، يكاد يعيينا على نحو ما، إلى أجواء العهد السوفيتي، أجواء التجسس على حياة الآخرين، خاصة وأن زيمين ورئيسه في العمل، كانوا ينتميان في الماضي إلى جهاز الأمن السوفيتي (الكي جى بي). وهنا قد يرى البعض أن الفيلم يعكس استمرارا ولو بطريقة مختلفة، للتدخل الفظ في حياة الآخرين واقتحام أدق أسرارهم دون تعرّض للمحاسبة، لكن الحقيقة أن اللعبة التي تستدرجنا إليها المخرجة - المؤلّفة ساديلوف هي لعبة مزدوجة تشمل اكتشاف الذات ولو عن طريق التلصّص على الآخرين. أما ما قد ينتج عن ذلك، سواء من مراجعة ما يفعله المرء في حياته، أو تدمير ذاته والآخرين، فهو خيار مفتوح بالطبع<sup>١</sup>

## فيلم "تيزا" من إثيوبيا رفض القهر والأمل في التغيير

لم يأت فوز فيلم "تيزا" Teza الإثيوبي بجائزة التانيت الذهبي في الدورة الثانية والعشرين لمهرجان قرطاج السينمائي (أكتوبر ٢٠٠٨) مفاجأة، بل كان متوقعاً من البداية، ولو لم يفز الفيلم بالجائزة التي تعد أرفع جوائز المهرجان، ل كانت الجوائز قد فقدت مصداقيتها، فالفيلم يعد أحد الأعمال السينمائية الرفيعة القليلة التي ظهرت خلال العام الجاري، ٢٠٠٨.

ويعتبر فيلم "تيزا" أو "العودة" بمثابة عودة طال انتظارها لمؤلفه ومخرجه الإثيوبي المرموق هيلا جيرينا Haile Gerima، أشهر السينمائيين الأفارقة وأهم إضافة سينمائية من إثيوبيا إلى خريطة السينما في العالم منذ السبعينيات.

يروى الفيلم على مدار ما يقرب من ساعتين ونصف الساعة، قصة طبيب إثيوبي شاب، غادر بلاده في الثمانينيات وعاش سنوات طويلة في ألمانيا الشرقية (السابقة) حيث درس هناك الطب، ثم قرر العودة إلى بلاده للقيام بدور فاعل في محیطه الاجتماعي، ومساعدة أهل بلده والمساهمة بخبرته وما حصله من علم، في علاجهم.

غير أن بطلنا الشاب يعود فيجد نفسه قد أصبح محاصراً بشتى أنواع المشكلات، هذه المشكلات تتنوع أساساً من الجهل، والإيمان بالخرافات، وسيطرة القيم القبلية.

بطلنا يسیر فی عالمه القديم الجديد، تطارده ذكريات طفولته "عندما كانت الأشجار تثمر تقاحاً" على حد تعبيره، وأصبحت الان جافة، جدياً، لا نفع فيها ولا جدوى. شريط الذكريات يختلط بالواقع لكتيب، ويصنع المخرج منها عملاً ملحمياً 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 السابق هيلاسيلاسي عام ١٩٩٠، وأقام نظام يحكم باسم الاشتراكية والعدل على حين أشاع الفوضى والاضطهاد العرقى والقلالق والتصفيات الدموية للمعارضين، واسعى صراعاً لا يهدأ بين القوات الحكومية وقوات المتمردين.

بطلنا يقع في الحب، ويتزوج، لكنه يكسب زوجة ثم يفقد أعز صديقه له، رفيق حياته في المهر الذي عاد معه إلى الوطن، لكنه 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 المهر في أوروبا.

يبدأ الفيلم بقططات لرسوم قديمة تصور الإلهة التي تحاسب الناس يوم الحساب، علىخلفية لغاء شعبي شجي يقول كلماته "أين الرجال.. يوم الحساب اقترب.. أين الرجال الذين يفرون التعويذة.. ويكشفون السر" ثم يأتي صوت البطل يقول: النار فقط هي التي تعرف بعودتي".

ونرى مجموعة من الرجال يرتدون الملابس البيضاء يرحبون بالشاب العائد بعد غياب.. النساء تطلق زعاريد الفرح.. ويحتضن الجميع لعائد ويصحبونه في موكب أخاذ.

لكن هذا الجو الاحتفالي المعiz 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، لكنه يقبضوا عليهم يسوقوهم إلى الخدمة العسكرية الإلزامية ويرسلوهم إلى الحرب.

التعليق على شريط الصوت يقول بصوت البطل "عرفت وقتها أن بلادي تخوض حرباً". والده كان بطلاً ناضل ضد الاستعمار الإيطالي وقتل العشرات من الجنود الإيطاليين كما يقول له أهل البلدة. تزحف امرأة عجوز تريد التبرك به، تحاول تقبيل يده لكنه يبهرها قائلاً إن هذا مجرد هراء، إنه يعبر من الديمية عن رفضه الخضوع للموروث المتخلف.

## الدين والأسطورة

يتجلو البطل في القرية، يلمع مبنيه كثيراً مميزاً له سقف من جذوع الأشجار، إنها كنيسة القرية، في الداخل يمارسون طقساً من طقوس العبادة، يتسلل إلى الداخل لكنه سرعان ما يفر في فزع شديد، الرجال يتعجبون من حالته.

يتأمل في البيئة الجافة من حوله ماعز، أطفال يلعبون.. طفل يتوقف ويشير إليه أن يلحق به، يبدو هذا الطفل الذي يتكرر ظهره كما لو كان مرادفاً لطفولة البطل نفسه، يتداعى الماضي في مخيلته "هذا جبل موسوليبي حيث كنت أعب وأنا صغير".

لقطات رائعة للشمس تنعكس على صفحة مياه النهر، قارب و طفل يضرب صفة الماء بالمجداف، موالي شعبي ينطلق، "والدى قتل في معركة جبل تيزيت على أيدي عسكر موسوليبي"

فجأة نرى أطفالاً يجرؤون ويصبحون "تقدmi يا إثيوبيا على طريق الاشتراكية"، المعلم في المدرسة يشرح للتلاميذ كيف يجب أن تتمسك إثيوبيا بمبادئ الاشتراكية، يتأمل العائد، يرى امرأة تحمل ولديها الرضيع على ظهرها، أولاد يطاردهم لعسكر، أم أحد الأولاد تهجم على العسكر تحاول منعهم من القبض على ولديها.

عند بحيرة تانا التي يصفها البطل بأنها "المكان الذي يلتقي عنده الماء بالسماء.. وحيث تنتهي عملى" نرى أطفالاً يقفزون في الماء ويسبحون، البطل يعاني من ضعف الذاكرة، يتساءل بصوت مسموع كيف لي أن أحق ما تنتظره أسرتي مني وأنا بلا ذاكرة، أين ذهب؟ رجل مسن يسأل، هل عندك ذاكرة للبلاد التي زرتها، امرأة تسأله في دهشة إلى من تتحدث؟ هل أنت بخير؟

أمه تحدثه عن سر المياه المقدسة (الذين عاشوا في الخارج لا يعرفونها)، يتجمع حشد من الناس يقيعون الصلاة عند نقطة تشتعل فيها النار، الأم تحضن ابنها بينما يصرخ هو وبiki، هي لا تفهم ما يحدث له، تحضر شقيقته تبكي عليه، ويقرأ قس من الإنجيل ويصلّي عليه، الابن يفقد رشده.

يتجمع حوله أناس من أهل القرية، يدق جرس الكنيسة، يسحبونه إلى داخلها ويرشونه بالماء المقدس الشديد المرودة.. صوته على شريط الصوت يقول لنا، أعادتني صدمة الماء البارد إلى رشدي.

في برلين الشرقية حيث كان يدرس ويقيم، مناقشات بين فتيات ورجال من أفريقيا وقتلت المنيات منهن من تزوجت إثيوبيا صديق البطل.

مناقشات حول العنصرية، هل ستقتل ألمانيا طفلًا أسود من امرأة ألمانية؟  
كساندرا فتاة من لكايميرون تروي كيف انتحرت أمها في ألمانيا هرباً من العنصرية.  
هو يقول إن الاشتراكية هي الحل لمشاكل الفقر والتخلف.

### الماضى والحاضر

هذا الأسلوب في الانتقال ما بين الحاضر والماضى، يستمر طوال الفيلم في نسج  
مركب وشديد التراء، ويعتمد المخرج الإيقاع السريع في الانتقال ما بين اللقطات. إنه  
ينسج فيلمه من ثرات، ومن لقطات تتداعى في ذهن البطل، ويجعل بطله شاهداً على كل  
ما يمر به.

ويمزج جيريما في فيلمه بين الماضي والحاضر، وبين الكوابيس التي تطارد بطله  
باستمرار، والذكريات التي تزغ لكي تطارده دفعة واحدة من الماضي. ويستخدم الموسيقى  
والأغانى الإثيويبية الريفية في التعليق على الأحداث أو التمهيد لها، كما تضفي طابعاً  
ملحني غنائياً على الفيلم.

ودلالة على يشاشة الظروف التي انتهت إليها إثيوبيا تحت حكم الجيش في عهد  
مانجستو، نرى امرأة إثيويبية من نساء القرية تقتل ابنها داخل الكنيسة خنقاً بسبب عدم  
استطاعتها توفير الأكل له. يطاردها الأهالى ويقبضون عليها يريدون الفتك بها، لكن البطل  
يخلصها من بين أيديهم. تروى له قصتها وتحتملها بالقول، "كان ميتاً بالفعل".

عوده إلى الماضي القريب بعد وصول البطل من الخارج وقبل عودته إلى القرية. يقضى  
فترة في الفندق مع صديقه الذي كان وداء قرار عودتهما معاً. لكن الصديق سرعان ما  
يكشف خطورة النظام الجديد الذي يحكم باسم الاشتراكية إنك لست في ألمانيا هنا. هنا  
إما أنت معنا أو ضدنا.

بطلنا الطبيب يكتشف أن الكثريين يعانون بسبب أمراض قابلة للعلاج. داخل  
المستشفى يرى زميله كيف يذبح متعدد اللحوم الذئائح داخل المستشفى قبل التناك من  
سلامتها. لكن المتعدد قيادي في الحزب الحاكم، وزعيم من زعماء العمال، يقود مظاهرات  
التأييد لنظام مانجستو، يعطّل العمل، ويعقد اجتماعات حزبية داخل المستشفى.

اعتراض صديق البطل على كل هذه الممارسات ينتهي بقتله في مشهد بشع  
مثير للرعب. وبطلنا نفسه يصبح مهدداً بسبب اعتراضه، يحولونه إلى مجلس  
تأديب ويطلبون منه إدانة نفسه، لكنه يرفض، يقضى المجلس بأنه "أكد بهذا أن  
سلوكه غير ثوري".

يلوحون له بمعلومات تلقوها من الشرطة السرية في ألمانيا الشرقية تدفعه بالانحراف في أنشطة معاذية للنظام.

داخل مقهى ينشد مغن عجوز أغان تقول إن كل الذين ناضلوا ضد الفاشيين الإيطاليين أعدوا. رجل ينتفض ويهاقِن إثيوبيا أولاً. ينهره المعنى بصراحة. بعد قليل يأتي الجنود ويقبضون على المغني.

### دراما تسجيلية

يستخدم المخرج الأسلوب التسجيلي ويمزجه بالدراما الروائية التي تتبع خيوطها، و يجعل من بطله رمزاً لتيار الوعي الذي لا يموت، كما يضفي عليه مسحة تجعله مرادفاً أو معادلاً درامياً لشخصية المخرج نفسه، ومراة يعكس من خلالها مشاعره وأحساسه عندما يعود إلى وطنه من محل إقامته في الولايات المتحدة.

وهو يستخدم أيضاً المرج بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والأحلام والكوابيس التي تمتليء بالدماء وذبح الأبقار، والمطاردات المرعبة.

وتتكرر عبر الفيلم في خيال البطل لقطة لصنبور يسرب الماء ببطء شديد ويصدر صوتاً مرتفعاً في الليل. وتتكرر لقطة البطل وهو يستيقظ يحاول أن يفتح الصنبور بقوة دون جدوى، فهو لا ينفتح أبداً لدرجة تجعل بطلنا يضرّب رأسه في الحائط إحباطاً و Yasas.

يتم اعتقاله في النهاية ويسوقونه في سيارة عسكرية إلى مبني محاط بحشد من الجنود. يلتقي في الطابق الثاني بمسؤول حزبي يدعوه للجلوس وتناول الشاي، ثم يقول له إنهم قيضوا على قتلة زميله الدكتور روتستنبا، ويطالبه بضرورة القيام بواجبه تجاه الثورة. وتتحرك الكاميرا ببطء إلى أن تستقر على صورة منجستو المعلقة على الحائط.

الصنبور ينفتح في النهاية لكن بطلنا يغادر هرباً 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 في الشوارع. وعندما يقابل البطل يقول له إنها لن ترتبط بي أبداً لأنها مختلفة. أبي فقط كان يمكنه أن ينفذني. أنا أفريقي في برلين.

يسقط جدار برلين وتتأسى جماعة من الألمان لعنصريين يهاجرون المبني الذي يقيم فيه مع عدد من الأفارقة المهاجرين. يعتدون عليه بالضرب المبرح، تحطم عظامه. لكنه ما زال حي يروى ويذكر القرية وجثة صديقه.

المرأة التي تزوج بها في القرية تلد ولدا، النساء يملئن الجبل، يعترشنه في لقطة مبهرة تجعل الأرض ملكا للنساء.. أو مملكة لهن، بعد أن تحررن من سيطرة الرجل. إنها صورة ما بين الواقع والخيال.

### الفيلم والطبيعة

يمتليء فيلم "تيزا" باللقطات الخلابة الإثيوبية بمناظرها الطبيعية الممتدة، وسمائتها الصافية، وأجوائها الطبيعية المتنوعة، ويتوغل مخرجه في تصوير البيئة الأرضية الطبيعية في علاقتها بالبشر أنفسهم النباتات والحيوانات والطيور والحشرات، وطعم التربة الحمراء، ورفرفة أوراق الشجر، ولوون جداول الماء التي تتهادى بين جنبات تلك التلال الخضراء.

إنها قصيدة غزل مرئية في حب الوطن، يقدر ما هي صفعة مجانية ضد القهر، وصرخة في وجه التخلف وقسوة الإنسان على الإنسان. القهر في الوطن، والعنصرية في المهرج. إن البطل يفر في الهاية إلى الشتات، ولكنه لا يزال يواجه الاضطهاد، بينما يحمل الوطن وهمومه على كتفيه وفي وعاء ذاكرته إلى الأبد، ويبدو وبالتالي، محكوما بال العذاب الأبدى.

لكن المخرج يختتم فيلمه ب بصيص من الأمل عندما يجعل الطفل الوليد، الذي تتجبه الزوجة لبطلنا، رمزا لاستمرار رحلة المعرفة والوعي والرغبة في التغيير. تغيير الوطن وتعيير العالم لكي يصبح أكثر جمالاً وحبًا وانسجاماً.

والعالم عند جيريما ينطلق من القرية، من البيئة المحلية الخاصة، إلى الدنيا الفسيحة، ولعل هذا البعد في الفيلم هو ما يضفي عليه لمسة إنسانية و يجعل الجمهور في العالم يتفهمه ويعايش مع شخصه، وينفعل بصورة لقطاته.

## **فيلم "فروست/نيكسون" الإعلامي والسياسي والمبارزة النهائية**

قبل مشاهدة فيلم "فروست/نيكسون" (Frost/Nixon) (2008)، كانت هناك ثلاثة أسباب تدعو إلى التشكك في مدى نجاح هذا الفيلم.

أول هذه الأسباب أن موضوع الفيلم معروف مسبقاً، فهو يدور حول سلسلة المقابلات التليفزيونية الشهيرة التي أجراها الإعلامي البريطاني بيفيد فروست قبل أكثر من ثلاثة عاماً، مع الرئيس الأمريكي الأسبق ريتشارد نيكسون الذي كان أول رئيس في تاريخ الولايات المتحدة يرغم على تقديم استقالته ومعادرة البيت الأبيض في أعقاب مخففات فضيحة ووترغيت.

وكان التساؤل هنا، ما الجديد الذي يستطيع أن يقدمه لنا مخرج مرموق مثل رون هوارد، في موضوع "جامد" بطبيعة كهذا، بل لا يبدو أنه يمكن أن يكون مناسباً للسينما.

ثانياً، الفيلم مقتبس عن مسرحية للكاتب البريطاني بيتر مورجان، الذي أعد بنفسه لسيناريو عن مسرحيته لهذا العمل الجديد، فكيف يمكنه أن يحول عملاً مسرحياً بطبيعة شخصه ومحدودية المكان الذي تدور فيه المبارزة/المواجهة/ أو المقابلة بين فروست ونيكسون، وهي بلا شك، أساس الفيلم وقلبه كله، إلى حديث- ذروة تشد الجمهور إلى لمتابعة، وتثير فيه من الأحساس والمشاعر الإنسانية ما يجعله يشعر أيضاً بمنعة خاصة خلال المشاهدة.

وإذا كانت المسرحية قد حققت نجاحاً كبيراً في عروضها، سواء على مسارح الويست إند أو برودواي، فليس من المؤكد أن ينتقل هذا النجاح بالضرورة إلى الفيلم السينمائي فهذا وسيط مختلف تماماً.

ثالثاً كانت "راما" المواجهة "الحقيقة" بين فروست ونيكسون قد أصبحت ذاتعة معروفة بل وأصبحت متوفرة للمشاهدة، سواء على أسطوانات رقمية أو عبر شبكة الإنترنت. فهل يمكن أن تهزم المعالجة الدرامية الجديدة الطبيعة الأصلية من الحديث. كانت هذه التساؤلات قائمة.

وكانت هناك تساؤلات أخرى تتعلق بدور الكاتب بيتر مورجان نفسه الذي لا شك أنه حق نجاحاً كبيراً في كتابة سيناريو فيلم "ملكة" الذي كان يدور حول ثنائية "بلير/ إليزابيث"، غير أن أساسه بالطبع كان شخصية ديانا وما أحاط بموتها، وهي شخصية تمنت ولا تزال، بشعبية كبيرة في شتى أنحاء العالم. فهل يمكنه أن يكرر نجاحه هنا مع شخصية نيسكون التي لم تعد تثير أحداً في الوقت الراهن.

وريما يكون التحدى أيضاً كامناً في كون موضوع نيكسون/ ووترجيت عولج من قبل مرات عدة في عدد من الأفلام لعل أشهرها هو فيلم "كل رجال الرئيس" (1976).

أما "مأساة" سقوط نيكسون فقد تناولها اثنان من كبار السينمائيين الأمريكيين الأول هو المخرج روبرت ألتمان في فيلمه الطبيعي لجريء "الشرف الغاف" Secret Honour الذي أخرجه عام 1984 ولعب بطولته الممثل الكبير فيليب بيكر هول الذي حمل عباءة فيلم يبلغ طوله 90 دقيقة على كتفيه وحده، فلا أحد غيره في الفيلم المونودرامي الذي يكشف تدريجياً عن عمق المأزق الذي وقع فيه نيكسون وأدى إلى خروجه من التاريخ.

وعاد المخرج أوليفير ستون فقدم فيلم "نيكسون" (1995) ويروى فيه قصة حياة ريتشارد نيكسون من الطفولة إلى البيت الأبيض وحتى السقوط.

ولم يحقق الفيلم نجاحاً يذكر، بل وتعرض لهجوم شديد من طرف أسرة نيكسون التي رفضت اتهامه له بالضلوع في التخطيط لمحاولة اغتيال الزعيم الكوبي فيدل كاسترو. وتكلف الفيلم 44 مليون دولار ولم يحقق من توزيعه في السوق الأمريكية سوى 12 مليوناً.

ويتمكن القول الآن إن كل التساؤلات (الشخصية) المتشكّكة حول قدرة مورجان/ هاوارد على تقديم عمل سينمائي مقنع يشد المشاهدين قد ذهبت أدراج الرياح بعد مشاهدة الفيلم نفسه.

لا شك أن الفيلم تحفة سينمائية وعمل هنري من الطراز الرفيع، وهو يصمد للمقارنة، بل ويتفوق في نواح كثيرة على أفلام أخرى حاولت الاقتراب من شخصيات حقيقة خصوصا الشخصيات السياسية.

ويبعد الفيلم "درساً" للكثير من السينمائيين والممثلين أيضاً، في تجسيد مثل هذه الشخصيات.

ولعل السبب الرئيسي الذي ساهم في نجاح الفيلم أن السيناريو يتعامل مع شخصية نيكسون، ليس بغرض الإدانة "الأيديولوجية" المسماة (كما تعامل معها فيلم أوليفر ستون مثلاً) بل من خلال نوع من الإبحار داخل تلك الشخصية التي مارست السلطة واتخاذ القرارات في فترة من أهم فترات التاريخ السياسي الأمريكي، ومحاولة اكتشاف مناطق قوتها وضعفها، تجدها ومرحها، إنسانيتها وصلابتها، استعدادها للمقاومة الفطرية حتى النهاية، وأضطرارها لتغليب الحسابات على النقاء وسط أجواء محمومة تلقطها. كان نيكسون مسؤولاً بشكل ما، عن تصعيد الحرب في فيتنام، وقد واجه بسبب ذلك، أكبر حركة تمرد مدنى عرفتها الولايات المتحدة في تاريخها.

وكان مسؤولاً عن التدخل العسكري في كمبوديا وما جرى فيها بعد ذلك من مذبحة، إلا أن السياسة الخارجية التي أنسد قيادها إلى وزير خارجيته، هنري كيسنجر، لم تكن أساس سقوطه بل حادثة صغيرة تمثلت في القبض على خمسة أشخاص كانوا يقومون بتركيب أجهزة دقيقة للتنصت داخل مقر الحزب الديمقراطي في ووترجيت بواشنطن.

وقد انتقد من تلك الحادثة الصغيرة الكثير من التفاصيل المرعبة لكي تصل إلى أكثر رأس في الدولة، أي الرئيس نفسه وتؤدي إلى استقالته قبل أن يتم عزله رسمياً.

أم فيلم رون هوارد فيما عندما يعلن نيكسون لشعب الأمريكي استقالته من منصبه ويذهب إلى فيلا خاصة في كاليفورنيا يعتزل فيها مع الاحتفاظ بعده محدود من مساعديه. هناك من ناحية المراسل التليفزيوني البريطاني ديفيد فروست الذي عرف باقتناص الفرص واجراء المقابلات المثيرة مع الشخصيات السياسية، وهو يفكر في كيفية الوصول إلى نيكسون.

إلا أن الأمر يستغرق حوالي ثلاثة سنوات إلى أن يوافق نيكسون على تسجيل ٤ مقابلات تليفزيونية، على ألا تتجاوز كل منها ساعتين، وعلى ألا يتجاوز موضوع ووترجيت فيها أكثر من ٢٠ في المائة أي الخامس.

ينجح الفيلم في التمهيد للحدث الكبير أى المواجهة بين الرجلين كما ينجح في تقديم الشخصيات الرئيسية والمساعدة. ويقدم أولاً شخصية فروست، ويشير بوضوح إلى ما يواجهه على الصعيد المهني من مشاكل، ورغبت في استعادة ثقة المحطات التلفزيونية التي 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 في البداية رفضاً أو اعتذاراً أو تلکزاً من معظم مديرى المحطات الذين يعرض عليهم الأمر.

ويجعل هاوارد من المواجهة بين فروست ونيكسون نوعاً من المبارزة بين فروست الذي يمثل "الضمير الجماعي" للناس - المشاهدين - أهل المهنة الإعلامية من ناحية، وبين نيكسون، رجل السلطة الرئيس الذي حقق أيضاً ما لم يحقق أحد (التقارب من الصين والاتحاد السوفيتي ونهاية الحرب الباردة) - العقل البليق للمحاكي الفذ - المفاوض البارع، وأخيراً الأسد الجريء الذي سيستميت دون شك، في الدفاع عن صورته حتى النهاية.

أما ما يميز الفيلم أنه ينطلق من الواقع المعروف لكي ينسج ويضيف من الخيال القريب جداً مما يمكن أن يكون قد حدث بالفعل استناداً إلى إمكانية حدوثه، وليس إلى وثائق خفية، وبذلك يضفي على الدراما الكثير من الرونق ولسرور والجمال والمتعة أيضاً.

قبل المقابلة النهائية بينهما، في أحد أهم مشاهد الفيلم، يجلس ديفيد فروست داخل جناحه الفندقي حزيراً مكتئباً بعد أن بلغته أنباء سلبية عن ستّناء التلفزيون الأسترالي عن خدماته.

ويرن جرس الهاتف بعد منتصف الليل. يتصور فروست أنها صديقته التي ذهبت تأتى ببعض المأكولات، اتصلت لسؤاله عما يريد أن تأتيه به. يرفع السماعة، ويردد دون اكتراث هامبورجر.

على الطرف الآخر يأتي الصوت العميق المعين لنيكسون. ويستمر الحوار بين الرجلين. الأول الذى فوجى بالاتصال يصغى في اهتمام شديد لكل كلمة. والثانى الذى يبدو عليه أثر الإفراط في تناول الخمر، يحاول بطريقة ما، أن يستعمل فروست إلى جانبه وأن يؤثّر عليه ويتلعب بمشاعره، فيذكره أن كلّاهما ينتميان إلى نفس الطبقة، المتوسطة الأدنى

اجتماعياً، ولا بد أنه مثله، تعرض أثناء دراسته في كامبردج، لنوع من النبذ والازدراء من جانب الطلاب المتمرين للطبقات الأرستقراطية الأعلى.

المكالمة تكشف أكثر، عن إحساس نيكسون بالضعف وبالرغبة في مداراة الضعف، واستجداء التعاطف حتى يؤثر على محاوره الذي لا شك أنه يستعد، بعد عدم نجاحه تماماً في الجولات الثلاث الأولى، للإجهاز على خصمه في الجولة الأخيرة عندما سيكون محور حديثهما هو ووترجيت.

نيكسون في الجولات الأولى يتبع تكتيكاً يتحصن في الإسهاب والسرد الذي يخرج عن موضوع السؤال، لأنها خصمه ويلبله وتفادي الإجابة على أسئلته المباشرة. إلا أن الفريق المساعد لفروست يساعده على استجمام أطراف موهبته الصحفية والإقدام على تسديد الضربة القاضية لنيكسون كما نرى بالفعل.

وفيلم من هذا النوع يعد درساً للسينمائيين المغرمين بتناول الشخصيات الحقيقة، لكونه يستند حقاً إلى ما حدث لكنه يتحرر ويترك العنان لنفسه في تخيل الكثير، سواء من المواقف، أو الحوار، أو التفاصيل التي تضفي 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 مثلاً في المسلسلات العربية التي تصور حياة الشخصيات السياسية، بل على حوار يستند حقاً إلى المعرفة الشخصية، لكنه حوار الفيلم، حوار فنان الفيلم تبع من خياله الشخصي واجتهاده في تقديم "تفسير" أو "معالجة" جديدة للشخصية، وهو ليس فقط أمراً مشروعاً في الفن، بل ضرورياً.

ويتيح الفيلم درساً آخر من ناحية الأداء التمثيلي، فلا شك أن أحد أبرز العوامل المؤثرة في الفيلم ترتبط بالأداء العبقري للممثل فرانك لانجيلا 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 أيضاً في احناناته الشهيرة وإشارته بإصبعه في وجه محدثه.

إلا أن لانجيلا يخلق من شخصية نيكسون الدرامية في الفيلم شخصيةً أخرى، من لحم ودم، لها انفعالاتها وأحساسها الخاصة، التي تجعلك تتعاطف معها حيناً، وتتحفظ عليها حيناً آخر، وترفضها وتدينها حيناً ثالثاً، لكن لا تملك إلا أن تبقى مشدوداً إليها رغم

معرفتك بما انتهت إليه الأحداث قبل أكثر من ٢٠ عاماً،  
وما يبهرنا في أداء الممثل هنا ليس إجادته للمحاكاة بل لتجسيد ملامح الشخصية كما  
يفهمها هو ويستوعبها ويهمضها ويعبر عنها.

هذا ممثل كبير بحجم الحياة نفسها، إنه يعبر بمنظرات عينيه ويديه ومشيته، وطريقته  
في الجلوس، وصوته، وطريقته في تحريكه عضلات وجهه، منتقلًا من القوة إلى الهدوء،  
ومن السكينة، إلى التحدى الجامح، ومن العصب الشديد، إلى الرقة والكشف عن روح  
المرح الكامنة أيضاً.

وقد نجح الممثل مايكل شين (الذى ارتبط بدور تونى بلير) في أداء دور فروست  
الناعم، المتألق، الذى يهتم بصورته الخارجية، ولا يكشف كثيراً 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 هوارد، مخرج "العقل الجميل" يضيف إلى رصيده الكبير، ويكتف عن خطيبته  
السينيمائية فى "شققة دافنشى" بهذا العمل الكبير حقاً.

## **فيلم "المصارع" عمل يحمل الكثير من المشاعر الإنسانية**

أساس فيلم "المصارع" The Wrestler (٢٠٠٨)، وأساس كل فيلم كما كانت قناعتي دائم ولا تزال، السيناريو، وهو هنا ممتاز من كل النواحي. شخصيات رئيسية محددة ومحددة وواضحة المعالم، ثلاثة شخصيات تحديداً لا أكثر.. أولها الشخصية الرئيسية الأولى لبطلنا، وهو نموذج لما يعرف درامياً بـ"نقيض البطل" anti-hero وهو مصارع قارب على نهاية مسيرته ولم يعد يمكنه تقديم المزيد بعد أن أصبح بنوية قلبية أولى قد تعقبها وفاته إذا لم يغير طريقة حياته ويعتزل المصارعة الحرة. وهو نموذج أيضاً للشخص الوحيد الذي يعاني من جفاف في حياته الخاصة، افترق منذ سنوات طويلة عن ابنته الوحيدة بعد ان هجر الحياة الزوجية، يسعى لإقامة علاقة حميمية مع امرأة تعمل راقصة ستريتيف في ملهى ليلي، لكنه أيضاً تتجه نحو نهاية الطريق، وابنته ترفض التسامح مع والدها الذي تتذكر لها وأهملها عندما يعود إليها اليوم يطلب استئناف علاقة الدم ولكن بعد أن تجمد أو كاد في عروق الابنة التي تبدو وقد استعانت أيضاً عن كل الرجال، وفضلت العيش مع فتاة. السيناريو صحيح أنه تقليدي في بنائه وشخصياته بل وربما أيضاً في حبكته، إلا أنه يمتلك بالكثير من التأملات والأفكار التي ترددنا إلى أنفسنا، لنظرخ من التساؤلات ما يتعلق بمسار الحياة نفسها.. إلى أين تسير بنا، وهل يصلح لها أن تنتفع إلى الوراء، إلى ما مضى، ومتى يمكننا حقاً تعويض ما فات وتحقيق ما شغلتنا الحياة عن تحقيقه لأنفسنا ولأحبابنا من حولنا، قبل أن يتاخر الوقت.

## عمل المخرج

السيناريو الجيد وحده في السينما لا يصنع فيلماً جيداً بالضرورة إلا إذا كان هناك إخراج جيد، وهنا لا شك أن إخراج دارلين أونوفسكي واثق ومتمكن، فهو يدرس جيداً مشاهده ولقطاته.. حركة الكاميرا الرصينة وانتقالاتها المناسبة تماماً مع سينيولوجية التعبير في المشهد، والتي أحياناً ما تكون محمولة على الكتف، مهترزة يهتز معها منظور الصورة في لحظات التأرجح النفسي الشديدة التي يمر بها بطلنا المصارع راندي روبينسون (ميكي رووك)، كما يعرف كيف ينزعزع من الممثلين أقصى ما لديهم، وهو الذي نجح أساساً في إسناد الأدوار إلى الممثلين الذين يعرف أنه سيتمكن من الحصول على ما يريد منهم. ويجيد أونوفسكي التحكم في الإيقاع الخاص داخل كل مشهد، فلا توجد أى لقطة زائدة أو شرطٌ ناقص في هذا العمل البديع المثير للكثير من التأملات.

**أونوفسكي** يعرف جيداً متى يقطع اللقطة، ومتى ينتقل من لقطة إلى أخرى، ومتى يستخدم الموسيقى، ومتى ينتقل إلى الصمت. إنه ينتقل أحياناً من لقطات المصارعة العنيفة إلى لقطات لبطلنا والمساعد يضمد جروحه بعد انتهاء مباراة الملاكمة بالفعل، ويمهد تمهيداً جيداً للسقوط البدني الذي يكتشف بعده بطلنا أنه أصيب بنوبة قلبية.

ويجيد **أونوفسكي** إجاده أقرب إلى تجسيد الحياة الحقيقية، في إخراج مشاهد المصارعة، لحرة العنفة، لكنه ينجح أيضاً في إخراج الكثير من المشاهد المليئة بالشاعرية والرقى مثل المشهد الذي يدور بين راندي وابنته عندما يحضر لها هدية ثم يصطحبها في نزهة سيراً على الأقدام ثم يدخل الاشتان إلى قاعة دائرة فسحة لكنيسة مهجورة مزينة بالنقوش البدوية حيث يرقصان معاً رقصة تعبر عن رغبة خجولة متربدة من جانب بـ يرغب في استعادة ابنته لكنه لا يعرف تماماً كيف، وفتاة أصبحت لأب عندها أثراً من آثار الماضي لكنه موجود أمامها الآن من لحم ودم.

## دور الأداء

ولا شك أيضاً في براعة الأداء التمثيلي الممتاز من كل الممثلين، وعلى رأسهم **ميكي رووك**، الذي يستخدم كل ما لديه من خبرة تمثيلية وشخصية، في هذا الفيلم ويجسدتها في تعبيره بالعينين وباليدين وبالجسد عموماً، كم يتحكم تماماً في نبرة صوته، وفي نظراته الزائفة الحائرة بعد أن بات مشرفاً على أعتاب النهاية، وبعد أن وجد نفسه عاجزاً عن تغيير حياته، مدركاً أنه عاش بالمصارعة ويجب أن يموت أيضاً بالمصارعة.. العمل الوحيد

الذى يجده والذى يمنه متعة الإحساس بالعالم.. من خلال جمهوره الذى ينتظره ويهتف باسمه ويطالبه بالفوز بأى طريقة وبكل طريقة.

**ميكى روك**، العائد بقوة فى هذا الفيلم لاستعادة مجده المفقود، يستحق دون شك جائزة جولدن جلوب التى فاز بها، ولم يحصل عليها فى مينيسيا بعد أن فاز الفيلم بالأسد الذهبى، لأن قانون المهرجان يحرم منع 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 التعرى التى يقلقها كثيرا أنها أوشكت أيضا على فقدان قيمتها فى السوق كسلعة، لكنه أيضا فيلم عن الحياة عندما تستبد به وتدفعنا إلى الاختيار الصعب، إما أن نحياها محروميين من السعادة التى ننشدها وننطلي إليها ونحن قرب نهاية الطريق، أو نجعل بالنهاية ونحن ما زلنا نتحمّل بصورة البطولة والنصر.. حتى لو كانت هذه الصورة زائفة!

فيلم "المصارع" عمل كبير، لا يعييه أبدا أنه من الأفلام التقييدية فى الشكل، فالعبرة دائما وأبدا، كما سأظل أردد دائما، بمقدار الصدق فى العمل الفنى، بل وفي كل عمل.. وفي هذا الفيلم الكثير من الصدق فى الصورة، وفي الأداء، وفي الإخراج.. لذلك فإنه سيبقى في الذاكرة.



## **فيلم "جران تورينو" لكلينت إستود، تأملات في معنى الحياة والموت**

**جران تورينو** (2008) هو الفيلم الثاني الذي يخرجه **كلينت إستود** خلال عام واحد بعد **"التبديل"** (أو المبادلة أو الاستبدال). موضوع يليق بكلينت إستود الذي تقدم به العمر الآن (78 عاماً) كما يليق بمعتزل ومخرج أصبح يميل أكثر إلى التأمل في معنى الحياة والموت بينما يتأنب لاستقبال الموت.

من السطح يبدو هذا الفيلم كما لو كان عملاً يدور أساساً حول العنصرية، اختلاف الأجناس والاحتكاك الذي ينشأ بالضرورة خاصة عندما يكون المحور رجل عجوز هو وولتر كوالاسكي (إستود).. كان مقاتلاً سابقاً في الحرب الكورية في أوائل الخمسينيات، وعملاً في مصنع للسيارات يظل مرتبط بذكراه من خلال الشيء الوحيد العزيز على قلبه وهو سيارة الجر ند تورينو من عام 1972.

هذا الرجل يصبح وحيداً تماماً في الحياة بعد وفاة زوجته (التي تقام جنازتها في المشهد الأول من الفيلم)، فهو منفصل الصلة بولديه وأحفاده الذين لا هم إلا ترقب أن يرثوا ما لديه بعد وفاته، بل إن حفيته التي لا تتورع عن حضور الجنازة بملابس يكشف عن بطنه، لا تتورع أيضاً عن سؤاله مباشرة عن مصير سيارته العزيزة بعد موته بل وتطالبه بأن يهبها لها، ويسعى ولده وزوجته إلى إيداعه بيته للعجائز المسنين للاستيلاء على منزله ومتعلقاته.

لكن وولتر ليس ضحية عاجزة بل رجل يمتلك بمشاعر عنيفة في داخله، لا يخفي عنصريته تجاه جيرانه من الصينيين الذين وفروا إلى تلك البلدة الأمريكية الهدئة، وتتبع نظرته الرافضة لهم من ماضيه حيث قتل الكثير من لكورين في الحرب ولا يزال يحتفظ بمسدس ضخم وبنادقية. ولا يكفي وولتر عن تعليقاته العنصرية، وهو يرفض جiranه ويرفض ولديه وأحفاده، كما يرفض الكنيسة ومحاولات القس الكاثوليكي دفعه للعودة للكنيسة والاعتراف، بل وعندما يحدثه القس الشاب عن الحياة والموت يتسائل وولتر بحدة ماذا تعرف أنت عن الحياة والموت. ويروي له جانباً مما خبره خلال الحرب من مأس ما زال تأثيرها قائماً عليه. وعندما يسأل القس: وماذا عن الحياة؟ لا يعرف كيف يجب، بل إنه يوافق القس على أنه عاش حياة فارغة.

فيلم "جران تويبيتو" إذن يدور في هذا الإطار، في إطار يبحث 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 إحقاق الحق ولو لحد لازمت، يتحول في موقفه من معاداة جiranه الصينيين إلى مدافع عن ولدهم الشاب الساذج الذي تسعى عصابة من الصينيين الأشقياء لضميه إليها بشتى الطرق، ويعتدون على شقيقته وينتهي الأمر أيضاً إلى اغتصابها.

الفيلم يدور حول ثنايات كامنة مثل الآن والآخر، الحياة والموت، الحقد والتسامح، الآباء والأبناء، النظرة إلى النفس والنظرة إلى الآخر، هل التطهر بالاعتراف أم بتقديم عمل صالح.. وغير ذلك.

يتصدى وولتر لعصابة الأشقياء كرجل يؤمن بالحق والعدل، بالعنف تارة، وبالتهديد تارة أخرى، ويتبني الشاب الصيني وشقيقته في نوع من "التعويض" عن افتقاره العلاقة مع ولديه وأحفاده، ويكتشف أن "الآخر" .. الجار.. المختلف، لديه ليس أقل أو أدنى بل لديه أيضاً حكمته الخاصة وثقافته التي تمتليء بالحب والاحترام.

ما ينتهي إليه الفيلم يكشف عن جوهره: هذا الإنسان الذي يكتشف نفسه من خلال علاقته مع الآخر، ويعرف أخيراً معنى حياته عندما يقرر أن يهب كل ما يملك للآخرين بل ويذهب أيضاً حياته عندما يتصدى وحيداً لعصابة الأشقياء، دون سلاح لكنه يورطهم في قتله بالرصاص وبالتالي يتم تدمير حياتهم بطريقة قانونية تماماً، فهو يفقد حياته، ويقضونهم حياتهم خلف القضبان، ويفوز الجار الصيني الشاب بسيارة الجراند توريينو بعد أن تعلم من وولتر كيف يصبح رجلاً، يواجه الحياة.

يختلف الفيلم كثيراً عن أفلام **إيستوود** الأخرى رغم ما أشار إليه البعض من علاقته بأفلام **هاري القنف** أو بالأحرى شخصية هاري كالاهان الذي يقوم بتنفيذ القانون بيديه، أي بتصفيه خصومه الذين يعرف أنهم مدانون بنفسه. ورغم خشونة الشخصية الرئيسية من الظاهر، إلا أنه يعد هنا تجسيداً لأبناء جيله ولمفاهيم عصره، وأسيراً لتجربته الشخصية القاسية في الحرب أيضاً، لكنه أيضاً يفتح عينيه على حقيقة أنه لم يعش الحياة كما ينتهي ولم يفهمها على حقيقتها، وينتجه إلى نوع من "التكفير" بالشخصية بنفسه، ليس بالضرورة من أجل الآخر، بل من أجل تقديم "قيمة" عظمى في الحياة قبل أن يودعها هذا فيلم بسيط، بديع، رقيق، حافل بالإشارات المرحة رغم قتمة الشخصية الرئيسية وتشددها. ولعل أداء **إيستوود** هنا يضفي عليها أيضاً رونقاً خاصاً، هذا الأداء السهل البسيط المعبّر الواضح إن **إيستوود** هو الذي يحمل الفيلم كلّه على كتفيه، ويبدو كالأستاذ الذي يعلم الممثلين الآخرين في الفيلم كيف يتعاملون معه دون وجّل.

**كلينت إيستوود** أعلن أن هذا الفيلم سيكون الأخير له كممثل، وأقول إنه ربما يصبح أيضاً الفيلم الأخير له كمخرج.. ففيه نوع من إعادة اكتشاف الذات دون أن يكون بالضرورة يدور حول "الرؤى الذاتية".



## الفيلم الفرنسي "نبي" لجاك أوديار هل هو فيلم عنصري حقا؟

من أهم وأفضل الأفلام التي عرضت في مسابقة مهرجان كان ٢٠٠٩ الفيلم الفرنسي "نبي" للمخرج جاك أوديار.

كان هذا الفيلم، عن حق، من أكثر الأفلام ترشيحاً للمفوز 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 الكروارييت أعمال شغب".

كنت من المعجبين بالفيلم لأسباب عديدة، تتلخص في أنه جاء متكاملاً في بنائه 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 والترق وإثارة الفكر أيضاً، فهو، يتبع مساحات جيدة للتفكير والتأمل.

هذا فيلم عن شاب من عرب فرنسا (جزائرى الأصل) يدعى "مالك" يدخل السجن بتهمة لا نعرفها، لكنه يقضى ست سنوات، حيث يصبح عرضة لاضطهاد بشع من جانب عصبة إجرامية كورسيكية يتزعمها "فيصر" الذى يرغمه على القيام بكل الأعمال الفدراة مل 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 للأمني، بل هو أقرب إلى طفل ولد وألقى به داخل العالم "ال حقيقي" لكي يتعلم كيف ينجو ويستمر في الحياة

### الإنسان والهوية

وهو يبدو منفصلاً عن جذوره الثقافية، لا يتثبت أصلاً بالتقاليд والقيم الإسلامية. وعندما يسأله الحارس عند استكمال إجراءات إدخاله السجن، ضمن أسئلة أخرى بالطبع هل تأكل لحم الخنزير؟ يتربّد في البداية، ثم يوافق.

إن الإنسان العربي فاقد هويته، الذي يريد أن يحيا وأن يتجاوز محن السجن بأى ثمن، لكنه أيضاً يتمتع بذكاء من نوع خاص، ويتعلم من خلال الإنتصارات والاحتكاك كيف يستغل الثغرات لحسابه، ثم يحقق انتقامه الشخصي من الذين أهانوه وأذلوه وبيوجه لهم الصربة القاضية. وفي هذا السياق أيضاً هو فيلم عن "البقاء" بالمعنى الوجودي.

يكلفه "قيصر" زعيم الكورسيكيون بقتل سجين عربي يدعى "رجب"، باستغلال شذوذه الجنسي وميله نحو "مالك". وتهدهه عصبة الكورسيكيين بالقتل في حالة تخاذله. ويحاول مالك تنبيه إدارة السجن لكنهم يسلمونه لقيصر لكي ينال عقباً بدنيا كفيلاً بإيقاعه بالقيام بالمهمة البشعة. ويضطر وبالتالي، في أحد أكثر مشاهد السينما عنفاً، إلى قتل مالك رجب بشفرة حادة صفيرة كان يخفيها داخل فمه كما دربه على استخدامها الكورسيكيون، فقطع الشريان الأكبر في رقبة رجب ويتناشر الدم في أرجاء الزمانة.

لا أريد أن أستطرد في سرد أحداث هذا الفيلم المثير، لكن "مالك" يصبح عن الكورسيكي "قيصر" على السجناء خاصة السجناء العرب، بل ويحصل له الكورسيكي الذي يسيطر بنفوذه على إدارة السجن، على تصارييف بالخروج من السجن من وقت لآخر، لقضاء يوم واحد في الخارج حيث يقوم بمهام لحسابه، لكنه ينجح في استغلال لفرصة المتاحة للقيام بأعمال لحسابه الخاص أيضاً بالاشتراك مع صديقه "رياض" الذي كان زميلاً له في السجن ثم خرج، ويعرف مالك على أسرة رياض زوجته وابنته، ويوصيه رياض بهما خيراً في حالة وفاته وهو المريض بسرطان البروستاتا.

وينتهي الفيلم بعد أن يتحول مالك من سجين مبتدئ يرضخ كعبد ذليل لعصابة الكورسيكيين، إلى إمبراطور في عالم الإجرام، تخشاهم العصابات المنافسة، بعد أن يقضي تماماً على نفوذ "قيصر" وبناته.

ويكون مالك خلال رحلته في العالم السفلي، وتعرض حياته للخطر المميت أكثر من مرة، قد اكتشف تدريجياً أن ولاه الحقيقي هو لثقافته ولرفاقه ولأبناء جلدته، فيترك في النهاية حقيقة تتمثل بعشرات الآلاف من الدولارات استولى عليها من إحدى عصابات تحارة لمخربات بعد معركة دموية، في المسجد الذي يؤمن به رفاقه في الدين، فربما يكون في هذا سببه إلى الخلاص.

فيلم "نبي" جاء اسمه بعد أن يتتبأ مالك بمحاكمة حيوان بري (غزال) السيارة التي كان يستقلها مع صديقه رياض وهو ما يتحقق بالفعل، وبذلك ينجو رياض من الموت، فيتساءل بدھشة هل أنت النبي لكنك لا تعرف ما سيحدث.

### الفيلم والعنصرية

هذا فيلم عن البحث عن الهوية، عن العنصرية المقيدة التي تجعل السجن رمزاً مصغراً للمجتمع في الخارج حيث يمارس الأقوياء القهر على الضعفاء، كما يمارس الآخرون (الكورسيكيون) عدوتهم العنصري الفظ بتعليقاتهم المهينة لمالك وأصله العربي والإسلامي طوال الوقت وهو أيضاً فيلم عن فساد مؤسسة الشرطة والسجون الفرنسية وخضوعهم المهيمن لل مجرمين والأشقياء وتجار المخدرات، على نحو يذكرنا في فيلم آخر عظيم هو "انتهى التحقيق المدنس.. إنس الموضع" من عام ١٩٧٢ L'istruttoria è chiusa dimentichi من المخرج الإيطالي داميانو دامياني، ولا أدرى كيف يمكن قراءة فيلم كهذا على اعتبار أنه يكرس" العنصرية في حين أن المخرج 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 أيضاً في تعلم لغة الكورسيكيين ويتمكن بذلك إلى الخاص، عن طريق الإنصات إلى أحاديثهم ومراقبة حركات شفاههم، من معرفة نقط الضعف في علاقتهم ويستعملها لحسابه الخاص، وهو يغير موقعه في النهاية، فينتقل من معسكر الكورسيكيين إلى معسكر العرب المسلمين داخل السجن الذين كان يرفض أي علاقة بهم في البداية وكانوا هم يعتبرونه "خائناً".

وعندما يغادر السجن في النهاية تكون في انتظاره أرملة صديقه رياض وابنته اللتين سيتولى هو رعايتها بعد وفاة صديقه في لسة وفاء جديرة بالإعجاب، بل ويشير الفيلم أيضاً إلى أنه سيحقق وصية صديقه الراحل ويتزوج من أرملته ويكتف بابنته.

لهذه الأسباب أظن أن القراءة المحايدة الموضوعية للفيلم تقول إنه فيلم يناهض العنصرية ويستنكرها، يجعل من شخصية "مالك" شخصية لها جاذبيتها، يتمثل المترج

معها، ويعاطف، كما يتمكن لو يتمكن من القضاء على حفنة الأشرار العنصريين الذين ظنوه لقمة سائفة يمكنهم أن يفعلوا به ما يشاؤن.

الفيلم يدور في أوساط المجرمين داخل السجن، وإن كنا لا نعرف طبيعة الجريمة التي كانت سبباً في دخول مالك السجن، ويشير الفيلم على نحو ما، إلى أنه ربما يكون قد حكم عليه ظلماً بسبب أصله العربي، ويجعله السيناريو شخصية لا تمثل في البداية إلى العنف، بل ويرفض بإصرار ارتكاب جريمة قتل، غير أنه يجد نفسه مضطراً إليها اضطراراً بعد أن يتعرض لتهديدات الشبيطين الكورسيكي العنصري "قيصر" الذي يدينه الفيلم ويقدمه في أ بشع الصور وأكثرها قسوة.

نعم هناك أيضاً كلام عن الدين الإسلامي يرد على لسان "رجيب" الشاذ الذي قتل مالك، والذي يعود فيظاهر له خلال الفيلم في مشاهد شبه سيرالية على هيئة رؤى وأحلام وهواجس وكوابيس، تعكس نوعاً من تأثير الضمير. لكن هذه الأحاديث التي تدور حول كيف كان النبي 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 أي مستوى، بل هي أحاديث تعكس تفلل الثقة الإسلامية في نفوس العرب حتى لو كانوا من "السجناء"، بل وخاصة بعد أن يصبحوا سجناء فيعودون إلى الله وإلى الاحترام بالدين من الشر المحيط لهم، وليس مشاهد أداء الصلاة جماعة داخل السجن سوى تأكيد على هذه الفكرة، وليس إهانة الإسلام بدوافع عنصرية.

### نور المخرج

من السجية الفنية، نجح المخرج جاك أوبيان تماماً في خلق لأجواء خاصة داخل السجن، وتنفيذ المشاهد الصعبة خارجه، المطاردات والاشتبكات العنفية بأسلحة، والتصفيات المتداولة بل إنه يجعل بطله بيرو مثل طفل يشعر بقوته مشوب بالسعادة، أو الشاب الذي ينمو وعيه بذاته، بحقيقة جذوره وثقافته واسمه، ومعرفته بضراوة العالم المحيط به الذي لا يقل سوءاً عن الأقواء، وهو يركب الطيارة للمرة الأولى في حياته، أثناء إحدى المرات التي يحصل فيها على فرصة مؤقتة، لكن يؤدي مهمة خاصة كلغتها بها قيسر في مارسيليا، وكأنه يتخلص من أعمال تشده إلى الأرض في اللحظة التي ترتفع فيها الطائرة إلى السماء.

ويستخدم أوبيان الإضاءة استخداماً مبدعاً، فيحيط وجه بطله بالظلل في المشاهد الأولى بعد دخوله السجن، ويركز على نظرات عينيه الطفوئية المتطلعة الخائفة، كما يهتم بإبراز تلك الانفعالات من خلال اللقطات الفريدة "كلوز آب"، كما ينجح في خلق إيقاع

متماضك ومتدقق، وتحقيق توازن داخلي في بناء الفيلم، في انتقالاته بين المشاهد المختلفة ساحة السجن، الزئارين، خارج السجن، الإدارية.. وغير ذلك، فيما يحافظ على الإيقاع العام للفيلم، فلا يشعر المتفرج بطوله رغم أنه يصل إلى أكثر من ساعتين ونصف الساعة. ولعل سيطرة أديب المدهشة على أداء مجموعة الممثلين وراء ذلك الرونق والقوة الكامنة في هذا العمل السينمائي الكبير الذي يعيد للسينما قوتها تأثيرها وقدرتها على رواية قصة ذات دلالات شتى بطريقة فنية جذابة.

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 بعísticas وجهه ونظراته الطفولية المذهبة التي تزداد ذكاءً وتكتشف عن نضج شخصيته عبر الفيلم، خاصة في لقطات "الكلوز أب" القريبة التي يهتز أمامها الكثير من الممثلين خاصة المبتدئين والذين لا ساق خبرة لديهم. وأخيراً، لعل أفضل رد على اتهام هذا الفيلم بالعنصرية أن كاتب السيناريو الأصلي للفيلم هو عبد الرحيم نفري (عربي)، واشتراك في كتابة الحوار والتتمثيل عدد من الممثلين العرب المحترفين وغير المحترفين مثل هادل بن شريف وهشام يعقوبي ورضا الكاتب وفريد الوردي وسالم كالي وفؤاد ناصح وعلاه أوموزان.



## **فيلم "نقيض المسيح" للارس فون ترايير، اعتداء فظ على الذاتية البصرية**

لكل نورة من نورات مهرجان كان السينمائى فيها الصادم أو "فضيحة المهرجان" حسب لتسمية لتقى 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 لتقى تكشف فيه عما بين فخذيه، ثم فيلم "اصطدام" Crash لمخرج بيفيد كروتنبرج عام ١٩٩٥ بمشهد الغريبة اللى تجسد العلاقة بين الذة الجنسية والالم، ثم جاءت فضيحة أخرى تمثلت في فيلم "غير قابل للعوده" Irreversible بعد ذلك بخمس سنوات.

أما هذا فى مهرجان كان ٢٠٠٩ فكان الفيلم الذى يستحق لقب الفيلم الفضائحى 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 هذك فى الفيلم شخصية يتجسد فيها هذا المعنى، بل إن المعنى عام يشمل "الرقيقة" نفسها التي يقدمها هذا السينمائى المتطرف فى خياله فى فيلمه هذا الذى شاء أن يكتم أى معلومات عنه قبل وأثناء وبعد الانتهاء من تصويره، إلى أن عرض أخيرا ضمن مسابقة المهرجان فى عرضه العالمى الأول.

جاء المخرج الدنماركي لارس فون ترايير إلى مهرجان كان للمرة الأولى عام ١٩٩١ بفيلم "أوروبيا" Europa وكان وقتها فى الخامسة والثلاثين من عمره، وراءه تجربة جماعة

"دوعما ٩٥" Dogma 95 التي تزعمها وأسس لها نظرياً وعملياً والتي سرعان ما انتهت إلى الإفلاس، بالإضافة إلى عدد من الأفلام التي صورها.

أما "أوروبيا" فكان مفاجأة مدحشة لعشاق سينما الفن، تجربة جديدة في استخدام لغة السينما أبعاد الصورة وأعماقها، حركة الكاميرا الطويلة المعقّدة التي تعبّر كل المواجهات وتخترق المحظوظات، العين التي تراقب دون أن نراها، شريط الصوت القادر على إثارة المحيط الأرضي وكأنه صوت القدر، والبطل -البطل الذي يسير كالمptom إلى مصيره في "ألمانيا العام صفر" أي في الأشهر الأولى بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

كانت موهبة فون ترايبير تعزز 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 المستقرة (وربما كان سبباً إضافياً وقتها لإعجابي الشخصي به) عندما صعد إلى المنصة لاستلام الجائزة فلقي قائلًا "إنها جائزة صغيرة مساحتها أصغر رئيس لجنة تحكيم في أي مهرجان" وكانت تلك إشارة واضحة إلى المخرج البولندي الشهير رومان بولان斯基 الذي رأس اللجنة في ذلك العام والمعروف بقصره '.

عاد فون ترايبير إلى مهرجان كان عام ١٩٩٦ بفيلم بديع آخر هو "تحطيم الأمواج" Breaking the Wave، وكان يعبر فيه عن فلسفة إنسانية محية للخير وللدنيا وللحياة، يسبح في الميتافيزيقي، ويدقق مغزى الحياة والموت وفكرة البحث المعنوي عن الله، من خلال لغة فنية رفيعة يستخدم فيها الموسيقى وتقسيم الفيلم إلى فصول تحمل عناوين مختلفة، ويرتكز على الممثلين وفي مقدمتهم البريطانية إميلي ووطسون التي ولدت فنياً في هذا الفيلم.

أخرج ترايبير عدة أعمال للتلفزيون بعد ذلك منها فيلم عرض في نحو ٦ ساعات هو فيلم "المملكة"، وكتب فيلم "البلهاء" The Idiots في إطار التشويق بـ"دوعما ٩٥". ومنذ فيلمه التحدّق الغريب "راقصة في الظلام" Dancer in the Dark الذي وجدته عملاً لا فكر ولا فن عظيمًا، بل محاولة لتسخيف الدراما الموسيقية بالاعتداء على تقاليدها باستخدام أبشع ممثّلة يمكن أن تقف أمام الكاميرا هي المغنية بورك، وكانت تلك المرة الأولى والأخيرة لظهورها في السينما لحسن الحظ، وإن وجد هذا الفيلم بعض الدين أحبّوه ومنحوه تعاطفهم، وقد كانت مهزولة حصوله على السعفة الذهبية في كان، ثم مضى لكي يرشح أيضًا للأوسكار.

منذ ذلك العfilm لم أعد شخصياً أتعامل مع فون ترايبير على محمل الجد، فها هو يعود إلى كان في ٢٠٠٣ بـfilm "Dogville" وهو فيلم مصطنع يمارس فيه هوايته في الاعتداء على "النوع" الذي هو هنا الفيلم - نوار الأميركي، من خلال قصة رمزية عن أميركا "السيئة" التي لا يحبها فون ترايبير، ويجد أنها مليئة بالقسوة والتتوحش واللا إنسانية، هكذا من الخارج ويدون أي تعمق أو إحساس بالسخرية التي تولد الشعور بالمرح، بل من خلال تجسيد متوجه سخيف يفترض أن يعتدلك ويرغمك على الجلوس في مقعدك لتحوله ثلاثة ساعات.

لم يكن هذا على أي حال سبب عدم إعجابي بالفيلم، بل كان الأسلوب السينمائي المصطنع المتخذل الذي يمتلىء بالحوار الذي لا ينقطع ويدور في ديكور واحد كأنه منصة مسرح، وعليك أن تخيل أن هنا دكان الحلاق، وهناك البشك، 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 ترايبير، أتى بها إلى كان وفي ذهنه أن يصفع الجمهور، ويثير جنون القطاع المثير 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 بريئة متوجحة ذاتية، داخل كوخ خشبي محاط بالأدغال التي تخفي فيها ذاتها متوجحة.

المرأة تتذوّم مدمراً نفسياً بسبب عجزها عن قول فكرة الموت، والرجل يحاول مساعدتها عن طريق التحليل النفسي، على الخروج من أزمتها. لقد فقد الاثنان ابنهما بعد أن سقط من شرفة المسكن بينما هما مشغولان بمعارضة الجنس. وهما يتركان المدينة ويرحلان إلى الريف حيث ينعزلان في ذلك الكوخ الخشبي بحثاً عن علاج نفسي للزوجة من قبل زوجها الطبيب النفسي كما نعرف لاحقاً.

غير أن الوسيلة العلاجية، الأساسية التي تستخدم هنا هي الجنس، أي ممارسة الجنس في كل مكان وفي أوضاع مختلفة، وبصورة وحشية خاصة من جانب المرأة الشابة التي لا يبدو أنها تشبع، فالجنس هنا ليس وسيلة للتشبيب بالحياة بل ربما وسيلة للتعجيل بال نهاية. وعندما تشتك في لحظة في أن صديقها أو زوجها، (لا يهم) على وشك أن يتخلّى عنها والهرب، تستخدم أقسى درجات الوحشية معه.

إنها تقوم أولاً بإلقاء حجر كبير يشبه ما نعرفه بـ "حجر الرحابة" على قضيبه بعد الانتهاء من ممارسة الجنس مباشرة، وبالتالي تصيبه بالإغماء من شدة الصدمة. وعندما يستيقق ويبدأ في التحرك، تأتى بحفار عتيق كبير وتغز سنه المدبب في ساقه ثم تدبر الحفار فيخترق السن ساق الرجل ويخرج من الجهة الأخرى مع ألم شديد لا يطاق، لكنها لا تكتفى بذلك بل تأتى بعجلة ضخمة من الحديد مصممة لكي تعلق تماماً على المسamar الكبير المنغز في ساق الرجل بقطعة حديدية تتحرك على زنبرك، وذلك لمنعه من الحركة تماماً.

وفي مشهد يثير القشعريرة تتناول عضوه الذكري في يدها وتبدأ في تدليه فيندفع الدم منه يعرق ملابسها.

وينتهز هو فرصة انشغالها ويزحف متسللاً إلى الأحراس، ويختبئ في حفرة، الذئبة الجريحة تتطلع إليه وتقول له بصوت بشري أجن: الفوضى تسود! الفتاة تصرخ في البرية وتهتاج أين أنت؟ وتتصاعد هستيرية صراخها أكثر فأكثر كما صمت صاحبنا في مكمنه فزعاً مما يمكن أن يحدث له.

لكتها تعثر عليه وتجذبه إلى الداخل، حيث تستأنف الملحة الدموية السادية المتوجة إليها ترغ في ممارسة الجنس مجدداً. وعندما تعجز تمارس العادة السرية أمام الكاميرا مباشرة، ومع شعورها بالإحباط تتناول مقصها ضخماً وتقطع أعضاعها الجنسية الخارجية، فيتفجر الدم.

هذه المشاهد التي تطرقت إليها نراها بشكل مباشر ودون أي نوع من التمويه أو إيحاء أو إهالة إلى الخيال، أو استخدام روايا 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 الفربية**

لا بد أولاً من توضيح أن كاتب هذا المقال مدرب منذ سنوات بعيدة على مشاهدة أكثر الأفلام إغرقاً في الغرائبية والمشاهد الصادمة.

لقد كنت من القلائل الذين أحبوا فيلم "اصطدام Crash" مثلاً، لأصالته الفكرية، وتعبيره المشوب بنزعة بحث فلسفى معذب، فى العلاقة بين الألم والذلة، بشكل يحمل أيضاً تعليقاً ساخراً من الحضارة الأمريكية الحديثة، حضارة السيارات والساقاً المجنون نحو

الموت يومياً، وكان ما نشاهد رغم كل غرابةه، في إطار المقبول والمفهوم والممكن تخيله أيضاً لأنَّه كان يقدم أيضاً في إطار رؤية مستقبلية للعلم.

وكدت ولازلت، من المعجبين بسينما العبقري السيرريالي لويس بونويل صاحب "الكلب الأندلسي" An Andalucian Dog مثلاً الذي يظهر فيه البطل وهو يشق عين امرأة سكين فيتدفق منها النمل.

وأعجبت كثيراً بأفلام السيرريالي الآخر المتطرف في تعبيره الفني، **البيخاندو خوبوروفسكي** كما سمعت بفيلم "إمبراطورية الحواس" Empire of the Senses ليباباني ناجيزا أوشيمما. ولعل كتاباتي عن هؤلاء جميعاً وأعمالهم وهي متوفرة في هذه المدونة، تبرر إعجابي بهم، وتبثث أنسى لا أنطق هنا في تقسيمي لفيلم لارس فون تراير الجديد "نقيرض المسيح" من مفاهيم أخلاقية ساذجة، ترفض تصوير العنف على الشاشة أو استخدام العرق والجنس في التعبير في الفن عموماً، وفي السينما خصوصاً.

غير أنني لا بد أن أعترف بأنني لم أجده في فيلم فون تراير أى عمق فني أو لمسات فنية خاصة وجديدة، يستخدم في إطارها، الجنس والعنف للتعبير عن رؤية فلسفية حقيقة تشفله، بل شعرت بالفور وبالاعتداء على ذوقى ومحاولة فرض رؤية معينة بكل أشكال القسوة والقسر وتكرارها عشرات المرات والاستمراء في هذا دون أى قدر من الجمال، فلعنف أيضاً جمالياته، فليقل لنا المفتونون بهذا الفيلم مثلاً ما هي جماليات العنف التي يستخدمها فون تراير هنا.

فما الذي يريد هو إذًا من وراء كل هذه المشاهد المرعبة التي قد تدفع الكثرين إلى كراهية السينما؟

إنَّه يريد تحقيق الصدمة أولاً، والصدمة ثانياً، والصدمة أخيراً. أما من حيث الأسلوب فهو يكرر استخدامه للكثير المتحركة الحرة المهززة التي تنتقل كثيراً في حركات بان افقيَّة بين الشخصيتين كما اعتاد أن يفعل، ويستخدم العدسة سكوب أي الشاشة العريضة كما فعل في كل أفلامه الشهيرة دون أن تضيف شيئاً هنا، وينتقل من الأبيض والأسود إلى الألوان، ويستخدم طريقة كتابة العنوانين على الشاشة هناك أربعة فصول وخاتمة. هو بالطبع يحاول أن يوحى لنا بأنه يتلقى عن الحياة، وعن ما بعد الحياة ربما، وينذكر في سياق أحاديثه الطويلة "نيتشه" وكتابه عن "المسيح الدجال" أو "نقيرض المسيح" وكيف أنه كان دائماً إلى جوار فراشه، كما يتحدث عن تأثير فيلم "يوميات الحياة الزوجية" لبرجمان عليه، كل هذا في رأيه بلا جدوى.

فون ترايير لم تعد تشقق أى أفكار عن الحياة وما يحدث فيها، بل أصبح أساساً، مشغول بنفسه، ومنهمك بدوران حوله، يريد أن يصعد فوق هات الدهشة والرعب، ويحقق مزيداً من شهرة والمجد الزائفين من خلال الصدمة، طالما أن هناك في أوساط المحبين بالصراعات الفنية من يعجبون بهذه الاعتداء الفظ على الذاتية البصرية، بل وعلى النزق الفنى والخيال.

### رفض الجمهور

فون ترايير لا يهمه الجمهور كما قال خلال المؤتمر الصحفى الذى أعقب عرض فيلمه فى مهرجان كان حين أكد أنه يصنع الأفلام لشخص واحد فقط، هو لارس فون ترايير نفسه، وهو أيضاً سعيد بوجود "محيط" خاص من المعجبين بأفلامه الصادمة، أى سعيد بانتقاء منه هذا إلى صنف الفن الفئوى القاصر على "قبيلة" معينة، وليس فناً للإنسانية كلها، كما يعترف بنفسه فى حوار منشور فى مجلة "فيلم" الدنماركية (العدد ٦٦). ما معنى ما تقوله الذئبة فى الفيلم لبطئنا السادى الذى ينتهى بقتل المرأة خنقاً، للخلاص منها والنجاة بنفسه، وهو ما يعكس رؤية ترايير للعلاقة بين الرجل والمرأة، كما يعكس الفيلم، على نحو ما، رؤيته لإحساس المرأة بالجنس، ولشكل احتياجه "الأساسى" من الرجل، ورعبتها الرضية فى التملك والاستيلاء، وعدم الوصول أبداً إلى الإشباع.. فهل هذه تصلح بعد ذلك أن تكون، بأى مقياس، رؤية "إنسانية"؟

شخصياً وجدت من الغريب بل والمستهجن، أن يضحك البعض على ما يشاهدونه من مشاهد قطع الأعضاء الجنسية أو إزالتها بالقص في واحد من أقطع مشاهد السينما، أو على اعتصار العضو الذكري للرجل بعد طعنه بحجر ضخم مما يغير الدم أنهاراً! ما معنى هذا، ما هذه الثقافة "الأخرى" التي أصبحت تتلذذ بهذا النوع من المشاهد وتجد فيها أيضاً نوعاً من "الفكاهة" أو الد "fun"

### الفوضى والعالم

أخيراً فيلم "تفريح المسيح" الذى يقول لنا شيئاً ربما نعرفه جمِيعاً على لسان الذئبة المتوجحة، أى أن الفوضى تسود العالم، لا يقدم جديداً على صعيد الفكر بل ولا على صعيد الفن، سوى الإغراب فى تجربة أقصى درجات الصدمة. ولعل الناقد الذى قال إن فون ترايير لا يوظف العنف فى الفيلم، بل يستخدمه ضد الجمهور" كان على حق تماماً! ولا شئ أن فون ترايير عندما يفجئنا في النهاية بإهداء فيلمه هذا إلى السينمائى الروسي الراحل أندرى تاركوفسكي، فإنه يسخر من عشاق سينما تاركوفسكي، بل ومن سينما العقل.

## ثانية التعلب والتسلط الديني

بعيداً عن المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة في مهرجان كان ٢٠٠٩، عرض فيلمان اعتبرا من "التحف" السينمائية الكبيرة، الأول هو فيلم "أجورا" Agora للمخرج الإسباني إليخاندرو أميبار، مع طاقم عالمي من الممثلين، وبتمويل مشترك وإمكانيات فنية هائلة.

وأعد لفيلم نسخة ذهبية بالإنجليزية، لضمان التوزيع في سوق الأمريكية، وهي، لاكبر في العالم. وقد عرض خارج المسابقة.

أما الفيلم الثاني فهو الفيلم الروسي "قيصر" Tsar للمخرج الشهير بافل لونجين، وهو من التمويل الفرنسي وبإمكانات إنتاجية كبيرة تتناسب مع موضوعه الكبير.

عرض الفيلم في قسم "نظرة خاصة" رغم أنه يتميز بمستواه الفنى الكبير على الكثير مما شاهدناه في المسابقة الرسمية.

الfilman يشتراكان في أكثر من سمة، الأولى أنها من الأفلام "التاريخية"، أي تلك التي تدور في الزمن الماضي البعيد، أو مما يطلق عليها period films.

أما السمة الثانية فهي أن كليهما يتعرض بشكل أو باخر، لموضوع التعلب الديني أو التفسير الخاطئ للدين عندما يصبح مبررا للقمع والإرهاب وإنكار "الآخر" وشطبه.

## في الإسكندرية القديمة

أجوراً كلمة يونانية معناها "الساحة" التي كان يجتمع فيها المثقفون والشعراء والعلماء في آثينا القديمة أو في الإسكندرية في زمن الإمبراطورية الرومانية بعد انقسامها حول عاصمتين روما والإسكندرية.

أما الشخصية الرئيسية في الفيلم فهي شخصية هيباتيا.. تلك العالمة الإغريقية الأسطورية التي أثارت سخط الكنيسة لقديمة تقليدية، كنيسة الإسكندرية، بسبب تبوغها العلمي وتأثيرها الكبير في المجتمع رغم كونها يونانية "وثنية" رفضت الانصياع للتعاليم الجامدة للكنيسة في تلك الفترة من القرن الرابع الميلادي.

وهياباتيا بالنسبة، هي إحدى الشخصيات الرئيسية في رواية "عازيل" للكاتب المصري يوسف زيدان، الفائزة بجائزة بوكر العربية لعام ٢٠٠٩. وهي التي ينتهي مصيرها في الرواية والواقع بالقتل بطريقة تقشعر لها الأبدان، على أيدي المتعصبين، الذين يبحرون قتل الآخرين باسم الدين، بل ويحرقوها وهي ما زالت حية.

وقد قدم زيدان في روايته وصفاً تفصيلياً لأدبها وفيها لحادث اغتيالها في "الساحة" الرئيسية بمدينة الإسكندرية وهي في طريقها لإلقاء محاضرة على جمهورها.

وهياباتيا - هو الاسم الذي أطلقه على بطل الرواية، الراهب المصري الذي جاء من الصعيد إلى الإسكندرية للتزود بعلوم اللاهوت، وبدلًا من ذلك انساق وراء التعلم من تجارب الحياة ذاتها. وقد تسمى باسم هيابا تحية وإعجاباً بالعالمة اليونانية العظيمة التي راحت ضحية التعصب والتزمت والجهل.

أما فيلم "أجوراً" فهو الأول في تاريخ السينما الذي يتناول شخصية هيباتيا، وقد جرى تصوير الفيلم في جزيرة مالطا، حيث شيدت ديكورات هائلة لمدينة الإسكندرية القديمة التي كانت العاصمة الثانية للإمبراطورية الرومانية في تلك الفترة، بختارها الشهير، ومكتبتها التي اعتبرت مهد العلم والمعرفة في العالم القديم.

## ملخصة تاريخية

واستخدم المخرج الأف الممثلين الثنويين، في المشاهد التي تستخدمن فيها الجموع، خاصة المشاهد النهائية في الفيلم، وذلك على نحو يذكرنا بالأفلام التاريخية الملحمية الكبيرة التي كان يخرجها سيسيل دي ميل، أو الأفلام الكبيرة التي خرجت من هوليوود في الخمسينيات والستينيات. أساس موضوع الفيلم هو ذلك الصراع الشهير الذي ميز العصر الأول بعد انتقال الإمبراطورية الرومانية

المسيحية التي أصبحت الديانة الرسمية للدولة، والسماح لسيحيين بالدعوة لديانتهم والتحرك بحرية في أرجاء البلاد.

لكن من بين هؤلاء من استخدمو الاعتراف الرسمي بديانتهم من أجل إرغام الآخرين على اعتناق المسيحية، حتى أولئك الذين لم يكن يمكن اعتبارهم من الذين يقفون في معسكر أعداء الديانة بأى شكل من الأشكال.

وعلى رأس هؤلاء بالطبع "هيبياتيا" عالمة الفلك والرياضيات والفيلسوفة الشهيرة التي اعتبرت الأم الروحية للعلوم الطبيعية الحديثة.

### رمز العدالة

ويصور الفيلم هيبياتيا ابنة رئيس مكتبة الإسكندرية العالم الكبير "ثيوس" الذي يكن له الجميع� الاحترام والتقدير، باعتبارها رمزاً للحكمة والتسامح، ويتركيز خاص على أبحاثها المتعلقة بوضع الإنسان في الكون، وموضع كوكب الأرض بالنسبة للشمس، وهل الأرض كروية أم مسطحة، وما الذي يبقى الأرض سابة في الفضاء.

في الوقت نفسه يصور الفيلم علاقتها بشخصية "متخيلة" هي شخصية "أوريستوس" الرومانى الذى يتدرج فى السلك العسكري والسياسى إلى أن يصبح الحكم الفعلى للمدينة وممثل الإمبراطور الرومانى بعد انشقاق الإمبراطورية وإشرافها على التفكك، مفسحة الطريق لنظام عالمي جديد مع انتشار المسيحية.

هذا علاقة عاطفية واضحة بين هيبياتيا وأوريستوس، الذى يقف مدافعاً عنها إلى ما قبل النهاية عندما يستسلم لمنطق القوة مثل أي سياسى في عصره، ويتخلى عن حمايتها أمام تشبثها بفكرة الحرية حرية العقيدة والاحتياز.

ومن جهة أخرى هناك أيضاً "دافوس" العبد الذى يتحول تدريجياً إلى اعتناق المسيحية، وتمنحه هيبياتيا حرية، لينطق وينضم إلى الجماعات المتطرفة التى يقودها رجل الدين "أمونيوس" (يقوم بدوره أشرف برهوم الممثل الفلسطينى فى فيلم "الجنة لأن").

يحضر "أمونيوس" على الاستيلاء على معابد الرومان والإغريق إلى أن نصل إلى اقتحام مكتبة الإسكندرية من جانب الجماعات المهووسة بالدين كما يصورها الفيلم، حيث تأخذ في هدم وتدمير المحتويات بدعوى أنها تنتمي إلى التراث الوثنى، وتهدم التماشيل وتسقط الرموز الفنية وتحرق الوثائق والأبحاث العلمية والخرائط.

بعد ذلك يبرز دور الأسقف "سييل" وتنصاعد الدعوة إلى ضرورة الفتاك باليهود المقيمين في الإسكندرية والتنكيل بهم وهو ما يصوره الفيلم في مشاهد هائلة تحطيم

المحلات التجارية والاستيلاء على أموال اليهود ونهب بيوتهم ثم قتلهم بأكثر الطرق وحشية فيما يصرخ كبير الحاخams: "لو لم يكن اليهود لما كنتم أنتم أيها المسيحيون.. لقد كان المسيح يهوديا!"

### ملأك المكمة المطلقة

ومع اشتعال حمى رفض الآخر والفتوك بكل من يختلف مع "الجماعات" التي تدعى احتكار الحقيقة المطلقة، تتجه دعوة الأسقف سيريل إلى منع الاستماع للنساء، بل وتحظر بروز المرأة في المجتمع والعمل على إعادتها للمنزل، وتحظر اشتغال المرأة بالتفكير أو التدريس، بل والتحريض على قتل هيباتيا باعتبارها "وثنية" معادية لـ"الديانة الجديدة" رغم دفاعها عن حق الآخرين في الاعتقاد كما يشعرون.

يقبضون عليها ويسوقونها بعيداً ويجردونها من ملابسها، ويستعدون لحرقها في الساحة، إلا أن الفيلم لا يصور النهاية الحقيقة التي انتهت إليها هيباتيا في الواقع كما تحفظ كتب التاريخ، أي تمزيق جسدها ثم حرق أشلاء.

بدلاً من ذلك نرى عبدها السابق "دافوس" الذي يكن لها حباً ممزوجاً بلاشتاء، وهو يحتضنها بقوه ثم يقوم بخنقها بينما هو يتمزق ألمًا وحسرة عليها، حتى يجنّبها مصيرها البشع المحتم. ولا شك أن المصير الذي تنتهي إليه هيباتيا له تأثيره، لكن تعديل المسار الصحيح يبدو غير مفهوم في سياق الفيلم

أصداres معاصرة لا شك أن الفكرة الأساسية وراء الفيلم هي فكرة ذات أصداء معاصرة تماماً. وكما تستخدم رواية "عزازيل" التاريخ للإسقاط على الواقع الحاضر، يستخدم الفيلم قصة "هيباتيا" للتطرق إلى معاجلة فكرة التغريب الدينى، ورفض التعايش مع الآخر، ونبذ المرأة واستبعاد دورها وتقييمه، واحتقار العلم بدعوى تعارضه مع الدين، وغير ذلك من الأفكار المعاصرة تماماً والتي تسقى مع ما يحدث في عالمنا حالياً.

### 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 حركة تدور من حولها الدراما دون أن تكون الحركة مقصودة في حد ذاتها، الاستخدام الموحى للتكتوين وحركة الكاميرا وزوايا التصوير التي تتتنوع وتتباين حسب مزاجية المشهد وما يحتويه، الموسيقى التي تخلف الصورة وتُطبع دوراً مباشر محسوساً تحت جلدها.

وعلى العكس من أفلام سيسيل دي ميل التوراتية أو لأفلام التاريخية التي خرجت من هوليوود حديثاً مثل "المصارع" وغيرها، ليس الهدف من تصوير تلك الدراما الهائلة الإيهار أو إثارة المشاعر، بل أساساً، الدعوة إلى التأمل: تؤمن الماضي للاستفادة من دروسه.

ولذا، يفرد الفيلم مساحات واسعة يتوقف خلالها ويركز على الفضاء، والكونك السابحة في السماء، ويصور علاقة هيئاتياً بالعالم من خلال بحثها فيما وراء العالم المحسوس المرئي والماهش.

عندما يهددها رجل الدين "أمونيون" بالموت إذا لم تعترق المسيحية، تقول أمام الجميع في بساطة وعفوية ملخصة إنها تؤمن بالفلاسفة.

### القيصر

لكنه يسخر من تلك "الفلسفة" ومن قدرتها على إنقاذ صاحتتها من الموت. وهذا نفسه، وإن على صعيد آخر، ما يصل إليه فيلم مختلف كثيراً في موضوعه وبيناته 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 (1565 تحديداً)، والرجل الطيب الورع فيليب، صديق طفولة القيصر الذي 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 ويكتفى بها أن تظل سلطة مطلقة استبدادية. وهذا يبدأ وينمو الصدام بينه وبين الأسقف فيليب.

الفيلم مقسم إلى عدة فصول يحمل كل منها عنواناً مثل "حرب القيصر" و"تضحيات القيصر" و"ساحة ألعاب القيصر" وما إلى ذلك.

### جنون إيفان

ويصور الفيلم كيف يتحول القيصر تدريجياً في تجاه الجنون المطلق عندما يبدأ في الاعتقاد بأنه امتداد للإله، أو "ظل الله على الأرض"، ويأخذ في إصدار تعليماته بـ التكيل بالجميع الأمراء، الذين يتهمهم بالخيانة بعد هزيمة الجيش، قواد الجيش الذين يأمر بإعدامهم، بل وأفراد الشعب إذا لم يحضرו لمشاهدة تنكيله 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 أقرباء منها.

يعرف 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 وشرعنته من الحكم الإلهي نفسه. ولا يفتئ يكرر أن الله أمر بطاعة الحكم وتتنفيذ أوامرهم. 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 استنكار، هل تريدى أن أنتظر أن يحاسب الله هؤلاء، لأمراء؟ ومن الذي سيحمي البلد إنما من الخونة والمتآمرين؟ إن هذا دورى في الحفاظ على الدولة وإلا انهارت.

هذا التبرير للاستبداد يصل إلى أقصاه عندما يعتقل الأسقف، ويُسجن داخل دير، وتقيد يديه، ويُتعرض للإذلال من جانب حصوه من رجال البلاط الذين كانوا يرفضونه ويحسونه من البداية بسبب تعارض منطقه القائم على إحقاق العدل، مع منطقهم في تغليب القوة. وينتهي الفيلم بال نهاية المنتظرة المؤجلة أى بإعدام الأسقف خقا، ولكن دون أن ترى المشهد مجسداً على الشاشة لأنها من تحويل الحال إلى ميزات السيناريو بطبعية الحال ما يميز الفيلم إلى جنب السيناريو الدقيق الذي يعد إعادة تسلیط للأضواء على شخصية لقيصر "يُفنى الرهيب" الذي يعتمد على عكس ما توصل إليه أيرنزشتاين في فيلمه بالعنوان نفسه حول دور رجل الدين في دعم الاستبداد، هناك أسلوب ولغة الإخراج التي تعتمد على حركة الكاميرا والتكتونيات والتشكيلات البصرية والأداء التمثيلي للف ملهر حقاً، والموسيقى وإعادة تجسيد ديكورات لفترة وأزيائها، ومن ضمن الجوانب الثرية التي يرسمها السيناريو جيداً ويجسدها المخرج بعقربيته لفريدة بالاستعانة بالطبع بإمكانيات تصميم انتظار، ذلك الجزء الذي يحمل عنوان "ساحة العاب 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 يتذذ بابداء ازدرائه للأسقف وأفكاره، ويترعرغ في مداهنة القيصر وتزيين الشر له، إلا أنه ينتهي بالموت حرقاً بعد أن يسخر من القيصرة الشابة بدعوى أنه لا يردد سوى "الرواية" المستمدة من صحيح الدين!

ويجسد الفيلم البراءة في طفلة صغيرة تعانى من اعتلال صحي يتباها القيصر (في إطار تنافضاته لشخصية) ويعندها صورة للمسيح والعذراء، لكنه لا يستنكف أن يأمر بإطلاق نب

متوجه لاتهام النساء لذين أذعنهم بالحيانة وعندما تحاول لفته وقف اعتداء الذب ثقى مصيرها في مشهد مثير للرعب، درس في الأداء، ولعل الأداء التمثيلي في هذا الفيلم تحديداً 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 مبهج للمدرسة الروسية في التمثيل، إنه يعبر بالعين وبحركة الرموش والجفنين، وارتتجافات الشفتين، وتشنج اليدين، والتلوين في الصوت، والحركة الفسيحة الواثقة الموجية للجسد في الفراغ، كأعظم ما يكون الأداء السينمائي، ويحيط بتوارى تماماً الفرق بين الممثل والشخصية. إنها مدرسة ستانسلافسكي في أرقى مستوياتها في التعبير بالتقعر.

وعلى الناحية الأخرى لا يقل أداء الممثل الكبير أوليغ يانكوفسكي في دور فيليب، بصيغته المعبّر الأسر الحزين، وصموده بصبر على الألم، والتعبير عن الألم بنظراته وبيماماته وليس بحركات جسده الخارجية.

يستخدم لوبيجين الإضافة بحيث تجسد الظلل القاتمة في جوانب الصورة، ويحيط المناظر الخارجية بالضباب، ويعبر عن ذروة بلوغ المأساة قمتها في مشهد حرق الكنيسة التي يرفض رهابها إعطاء جنود القصیر جثة الأسقف.

يقول المخرج لوبيجين "لقد كان إيفان الرابع رجلاً مثقفاً نكياً، ربما أكثر الرجال معرفة وعلماً في عصره، وكان كاتباً وشاعراً، ولكن ليس هناك من هو أسوأ من الفنان وهو في السلطة. لقد كان وحشاً، منع دخول روسيا عصر التصوير مبكراً عليها في العصور الوسطى. ونحن لا زلنا نعيش في العصور الوسطى على نحو ما، حتى الآن!"



## فيلم "أوغاد مجاهلون" لكونينترين تارانتينو

"أوغاد مجاهلون" Inglourious Basterds هو أحدث أفلام المخرج لشهير كونينترين تارانتينو وكان قد عرض في مسابقة الأفلام الطويلة في مهرجان كان السينمائي ٢٠٠٩، وحصل بطلاً المثل النمساوي كريستوف هالتر على جائزة أحسن ممثل.

هذا الفيلم الذي كان قد أصبح قبل عرضه للمرة الأولى في كان، "الفيلم المنتظر"، جاء مخيماً للإمال إلى درجة أن أصبح الوحيدون الذين احتفلوا به في كان هم أعضاء فريق الفيلم ذاته، فأصبح ينطبق عليهم ما ينطبق على كل "السعداء بأنفسهم" أى أولئك الذين لا يسمعون غير صوتهم.

ما موضوع الفيلم؟ الموضوع يدور حول "رؤية" خيلية حول كيف تصدى اليهود للألان لازيين، أو تحديداً كيف يمكن يهود أمريكا من تجنيد مجموعة من القوات الخاصة جداً للقضاء على النظام النازي وإنقاذ أقرانهم اليهود من مصيرهم الأسود، يقود أفراد هذه المجموعة الخاصة المدرية تدريباً عنيفاً، ضابط أمريكي (يقوم بالدور برواد بييت) تتسلل خلف خطوط الألان في فرنسا، وتلقى الرعب في قلوب الجنود الألان بسبب الطريقة القاسية التي يمارس بها أفرادها القتل، ثم سلخ رؤوس ضحاياهم على غرار ما كان يحدث للهنود الحمر في أمريكا.

هتلر شخصياً يهتم بأمر تلك المجموعة الخاصة، ويصدر تعليماته للجستابو بضرورة الوصول إليها والقضاء على أفرادها.

### التأثر بالويسنرن

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 لاندا" - صائد اليهود، الذي يستخدم كل الأساليب للوصول إلى هدفه يتدرج من الرقة والنعومة والدهاء والمداعبة والتلويح بالكافأة، إلى الصرامة، ثم العنف البارد كتحصل السكين.

هذا المشهد بطبيعة الأداء الذي ينتقل فيه الممثل كريستوف فالترز 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 الويسنرن إسباجيتي سيرجييو ليوني، بإيقاعه الخصوصي، وصيغته المثيرة في الخليفة لريفية، بطريقته في تصوير لغريب القادر من الخارج (ذلك الألماني الذي يدخل قرية منعزلة في الريف الفرنسي بحثاً عن مجموعة من اليهود يشك أنهم يختبئون هناك في أحد الأكواخ).. أو ذلك "الميهمن" الذي يقف بنعومته وورقه الظاهيرية أمام ضحيته (الفلاح الفرنسي المرتعد)، قبل أن ينفجر طوفان العنق. الضابط يقول إنه لا يريد أن يسبب حرجاً للأسرة فيطلب أن يدور الحوار بينه وبين رب المنزل فقط على أن يقف البنات الثلاث وأمهما خارج الباب. وتحاول الزوجة تخفيف حدة الموقف فتسأل الضابط إذا ما كان يريد أن يتناول شراباً، فيطلب أن تأتيه بكوب من الحليب ( هنا تبدأ سخرية تارانتينو المائلة، فبدلاً من الويسنرن في "الويسنرن" يأتي هنا الحليب) .. ثم يبدأ الضابط في سرد قصة ذات مغزى بالألمانية أولاً، ثم ينتقل للفرنسية إشتفاقاً على الفرنسي المتلعلم.. ولكنه ببساطة شديدة، يتطلع إلى الفرنسي بهدوء ثم يقول له ربما تفضل الحديث بالإنجليزية. هنا تتضج القاعة بالضحك، فلا شك أن هذه العبارة موجهة لجمهور الفيلم من الأميركيين، فهل سيفضل الفرنسي الحديث بالإنجليزية.. إنها إحدى معابدات تارانتينو المعروفة لجمهوره!

ينتهي المشهد بأن يعرف الفرنسي وهو يرتجف بوجود اليهود في المكان. أين؟ يطلب منه الضابط استخدام الإشارة.. فيشير إلى أسفل، إلى الأرضية. يطلب الضابط من الجنود المنتظرین 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 في الفصل الرابع من الفيلم (مكون من خمسة فصول على طريقة الروايات الأدبية) وهي فتاة تدعى شوشانا.

مجموعة "الأوغاد" بقيادة الضابط ألو (بر د بيت) تواصل حملتها المرعبة على طريقة فيلم "ستة أقدار" (Dirty Dozen) (1967) لروبرت دريتش، لكن الفيلم ينتقل لكن يدخلنا إلى عالم التجسس والمخابرات البريطانية التي تزرع عملاء لها داخل خطوط الألمان، ومع هؤلاء العملاء ممثلة حستاء مشهورة تدعى بريبيجت فون هامر سمارك (ديان كروجر)، وهي المثلية من أصول أرستقراطية، مقصود بالطبع أن تحاكي شخصية المثلية الشهيرة في تلك الفترة مارلين ميريريش.

هنا يفقد الفيلم الخط الرئيسي، ويدخلنا إلى متاهة ثلو أخرى. وي فقد الممثلون السيطرة على أدوارهم، ويختلط الأمر على تارانتينو فلا نعرف ما إذا كان يخرج مسرحية داخل فيلم، أو فيلم على خشبة مسرح حوارات لا تنتهي باستخدام اللغات الألمانية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية، ومشاهد تلعب فيها الحبكة المفتعلة دوراً أساسياً في "تخريب" قيمتها الوحيدة التي تجعل السخرية فيها تنبع من ما وراء حداثيتها وتعارضها المقصود مع منطق الأشياء.

أضف إلى ذلك فشل الفيلم التام في التعامل مع شخصيات تاريخية معروفة مثل جوبلز وهتلر وترشل 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 لندخل إلى عالم آخر، فقد أصبحت هذه الفتاة حالياً صاحبة دار السينما في باريس، يساعدها شاب أسود، تقيم علاقة عاطفية معه، لكن باريس الآن تحت قبضة الاحتلال النازي، وجوبلز يرغ في استخدام تلك السينما للعرض الخاص لأحد أفلام الدعاية النازية الشهيرة (قد يكون فيلم للبني ريفنشتايل) والفوهرر (أى هتلر) متحمس لحضور هذا العرض ولا بد بالتالي من تأمين دار السينما.

يضع الحنفاء باستخدام فريق "الأوغاد" بالتعاون مع شوشانا وصديقتها وعملائهم في الداخل، خطة لتجثير دار السينما بكل من فيه من كبار الشخصيات لذرية في الرايخ الثالث. ولكن ضابط الحستابو الذي يكشف الخطة، يقتل فون هامر سمارك، وشركاؤها، ويعتقل ألو ورفاقه، لكنهم يساومونه على الانضمام للحلفاء بعد أن افترت هزيمة ألمانيا،

فيوافق، ثم يخدعوه، ويقتلونه، ويتم تغيير دار السينما، وهكذا يحقق اليهود انتصارهم.. من النازية.. على الشاشة

### مشكلة هذا الفيلم

في رأيي أن مشكلة فيلم تارانتينو الأساسية أنه ذو طابع قصدي من أول لقطة إلى آخر لقطة، أى أن ما يصل إليه معروف مسبقاً للمشاهد، أضف إلى ذلك أنه فيلم فاقد للتحكم في الزمن أو لما يعرف بعدها الاقتصاد في السرد (ساعتان ونصف) دون ضرورة درامية ملحة، فـ"أنت تستطيع أن تستغني عن كل تلك الالتفاقات والمنعرجات التي يدخلك إليها ويأخذك بعيداً عن الموضوع قبل أن يعود بك، كما يمكنك أن تستغني عن عشرات المشاهد الزائدة، والشخصيات التي لا تضيف سوى مزيداً من الحشو، وعن مساحات زائدة من معظم المشاهد تقريباً (باستثناء المشهد

الأول الذي لا يضاهيه مشهد آخر في الفيلم) وهذه هي الكارثة الفنية أو "الانتحار" الفني الذي جعلنا جميعاً نتوقف مذهولين في "كان" أمام هذا الفيلم الذي عول الكثيرون عليه وعندما عدت لمشاهدته مرة أخرى تأكّدت أن انطباعي الأولي السلبي بعد مشاهدته في "كان" لم يكن متسرعاً، بل لأن هناك خلاً أصيلاً في الفيلم رغم كل ما توفر له من إمكانيات هائلة (حوالى ٢٧ خبراً في المؤشرات الخاصة فقط إلى جانب عشرات الخبراء في الملابس وتصميم الديكورات والمؤثرات البصرية .. وغيرها).

ونعود لكي نقول ونؤكّد أن الأصل والأساس هو في ضعف السيناريو، فكيف يمكن أن يدخل مخرج كبير محترف ميدان العمل بسيناريو مليء بكل هذه الثقوب؟! والمقصود بالثقوب هنا ليس عدم منطقية الأحداث والواقع التي يرويها، وهذا أمر مشروع تماماً في إطار السياق المعروف الذي يميز أفلام تارانتينو أي أسلوبه الحاصل الما بعد حداثي، وإعلانه من شأن اللاعقلانية، وسخرية المريمة من التاريخ الحالي الذي نعيشه، ورفضه التعامل معه على أنه "حقيقة".

أما الثقوب فهي تمثل كما أشرت في كل هذه الاستطرادات والإطالة والتكرار والشخصيات الزائدة، وهو ما أدى إلى فقدانه السيطرة على الأداء (باستثناء الأداء العبقري الفذ للممثل النمساوي العظيم كريستوف فالترز)، فقدان الإمساك بالإيقاع العام للفيلم، وافتقاره أي مساحات حرّة تتوقف أمامها لالتقاط الأنفاس، والعلاقة المفتولة بين الفتاة اليهودية والشاب الأسود، كذلك سوء اختيار عدد من الممثلين على رأسهم برايد بيت نفسه الذي بدا شديد الجمود في دور الضابط ألو الذي يقود المجموعة اليهودية (وقد

تساءل الكثيرون عن حق لماذا يقودهم ضابط ينتمي للجنوب الأمريكي ولماذا لم يكن يهودياً مثلهم).

أما حكاية الهولوكوست وموقف تارانتينو منه، فمن على السطح يبدو هذا هو الأساس الذي حصل تارانتينو بموجبه على تمويل ضخم من المانيا على الأقل (هناك تمويل أمريكي وفرنسي أيضاً) لكنه يصور اليهود في صورة لا أظن أنها ستعجب الكثرين منهم، أي صورة شديدة القسوة والعنف وال بشاعة، خاصة في مشاهد سلح فروات رؤوس أعدائهم، وإصرارهم على اعدام جندي استسلم لهم بالفعل ولم يعد يشكل أي خطير بل ظل يستجد ويستعطف (وهو بالنسبة مشهد طويل جداً)، ثم خداعهم لضابط الجندي بعده أن حصل على كلمة شرف من الضابط الأمريكي على أن يلجأ للحلفاء مقابل تسليم كل ما عنده من معلومات وتركه مؤامرة اغتيال هتلر وزملاه تمر.. وهو ما سيسبب للمترجع بلاشك شعور بأن هؤلاء أنس لا يحترمون تعهادتهم أبداً، بل يبدون متذمرين للانتقام الدموي فقط. ولكن ربما تكون خذخ الصورة مقصودة أيضاً للتکيد على أن اليهود لم يخضعوا للنازيين كالناعاج بل قاوموا وتصدوا، وهي صورة سينمائية مزيفة بالطبع، شأن الفيلم كله إذا حاسيناه قياساً إلى مدى واقعيته.

### مؤثرات ما بعد الحادثة

لا شك أن شوشانا (تقوم بالدور الممثلة الفرنسية الحسناء ميلاني لوبون) رمز للقوة لناعمة اليهودية التي تحول إلى قوة غاشمة، تستدرج الآلان لقتلهم بطريقة رهيبة عندما تستخدم، مع صديقها، كل مخزون الأفلام وتشعل النار فيها فتصبح مادة السينما مثل قنبلة شديدة الانفجار، بل إنها من البداية ترفض التقرب من جندي المانيا حاول إقامة علاقة عاطفية معها رغم ولعه الشديد بالسينما ورفضه لحياة العسكرية التي لم يكن مؤهلاً لها وهو ما يجعل المترجع يتعاطف معه، لكنها رغم رقتها البالغة واحتلافه عن الآخرين لا تتزرع عن قتله ب بشاعة

الخلط بين الأساليب كما هو معروف، أحد أسس سينما ما بعد الحادثة وسينما تارانتينو وبالتالي، الانتقال من أسلوب فيلم الويسترن، إلى الفيلم العربي، إلى الفيلم الكوميدي على طريقة بستر كيتون وميل بروكس، وهناك أيضاً تأثيرات واضحة بأفلام قديمة شائعة معروفة مثل فيلم "حدث ذات مرة في الغرب" لسيرجي لويني الشهير (يبدأ فيلم تارانتينو بالنسبة بكتابه على الشاشة تقول حدث ذات مرة في الريف الفرنسي) وفيلم ليوني الآخر أيضاً "مزيد من الدولارات" ، وفيلم "ستة أقدار" وغيرها، وهناك إدخال

عالم السينما والشرائط المصورة (هتلر ورفاقه يقضون بينما يشاهدون فيما طويلاً عن أمجادهم)، والتلخيص على الجنس من فتحة في الباب (الجنس بين شوشانا وصديقتها)، وفكرة السخرية من التاريخ، والاهتمام الكبير بدور المرأة فيه (أساس الموضوع كله هو الطفلة التي تصبح هناء جذابة معوية).. هذه كلها من مفردات ما بعد الحادثة 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 المترجع من فيلم "أوغاد مجاهلون"<sup>9</sup> 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"الميزانين" أو حلال عملية لونتاج نفسها عند توليف اللقطات والشاهد أو الجمل السينمائية معاً، فلا يمكن أن نظر ساعتين نشاهد ونستمع أو تتتابع الترجمات المتعددة أسفل الشريط كما لو كنا نستمع إلى تمثيلية إذاعية، فهناك حوارات طويلة لا تنتهي في هذا الفيلم، بعضها طريف ولكن الكم لا يقدر لروح المرح، بينما المحيط الطبيعي للفيلم كان يغري بتجير كل الطبقات السينمائية التي توفرها الكاميرا، "خسارة كل هذه الأموال التي ضاعت هباءً.."، وخسارة كبيرة موسيقى العبرى الإيطالى إتيو موريكونى الموحية التي تستحق الاقتناء بمفرداتها..

هذا ما خرجت أنا شخصياً به من هذا الفيلم<sup>1</sup>

## الرأسمالية : قصة حب من طرف واحد؟ مايكل مور في أفضل أحواله

في إطار أفلام المسابقة الرسمية في مهرجان فينيسيا السينمائي (٢٠٠٩) عرض فيلم "الرأسمالية: قصة حب" Capitalism: A Love story للمخرج الأمريكي مايكل مور، وهو الفيلم الوثائقي الطويل الوحيد الذي يعرض في المسابقة الرئيسية.

وكما اعتدنا في أفلام مايكل مور السابقة مثل "نمرجة الكرات في كولومبيا" و"فهربايت ١١/٩" وسيكي، يتناول مور في فيلمه الحديق قضية من القضايا التي تشغل الرأى العام في الوقت الحالى، بالتحليل والتشريح الدقيق، ويسلط الأضواء على الكثير من الجوانب المجهولة في ثوابتا الموضوع، كما يستخدم المعلومات الموثقة والأرقام والشهادات، لدعم رؤيته لموضوع فيلمه.

أما الموضوع فهو تحديداً الأزمة الاقتصادية العالمية التي نتجل عن انهيار البنوك والمؤسسات الدولية الضخمة، والتي بدأت تحديد في الولايات المتحدة الأمريكية أواخر لعدم الماضي، ثم انتشرت تداعياتها في العالم ولا تزال تؤثر كثيراً على حياة لأفراد شرقاً وغرباً حتى لأن.

الأزمة الاقتصادية موضوع يبدو للوهلة الأولى ثقيل الوطأة، فكيف يمكن أن يشاهد لمراة فيلماً وثائقياً يقع في ساعتين عن موضوع كهذا، يشمل عشرات الأشخاص والشهادات والمقابلات المصورة والأرقام والإحصائيات، دون أن يصاب بالملل وقد يعجز أيضاً عن المتابعة والفهم؟

إن عبقرية مايكل مور كسينما من الطراز الأول، تكمن تحديداً في تمكّه من إحداث ثورة حقيقة في علاقة المتفرج، في العالم عموماً، 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 السائدّة، لكن يعلق ويناقش ويحاور ويتساءل ويُسخر بل ويتحدى أيضاً ويعرض نفسه للطرد.

لكن مور بالطبع لا يكتفي بالوقوف عند عتبات السخرية والتهكم، بل يمضي أبعد من ذلك كثيراً عندما يحول فيلمه إلى أداة للتوعيّة والتعليم بل والتثويير والتحريض أيضاً، تنوّر المشاهد بالحقائق الخافية عليه، ودعوه إلى التردّ والمطالبة بالتغيير، وهو بذلك يرد الفيلم لوثائقي إلى أصوله الأولى "الراديكالية" شكلاً ومضموناً، ويجعله يختلف في دوره ووظيفته عن الفيلم الروائي.

يفتح مور الفيلم بتحذير ساخن للمشاهدين مما سيشاهدونه، ومنذيع تليفزيوني يطلب منهم الانتصار عن المشاهدة إذا كانوا من الصغار أو ضعاف القلوب ثم نرى رجال شرطة يحاولون تحطيم باب مسكن في بيروت بولاية ميشجان (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 اعتصاماً يجذب الصحافة ويثير تعاطف الرأي العام، ويصور كيف تنسحب الشرطة، وينتصر القراء.

وينتقل مور لمحاورة مدير إحدى وكالات بيع العقارات الذي يدافع عن منطق هذه الوكالات في طرد السكان غير القانونيين، أيًا كان الأمر، لأنَّه 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 نظام يكفل الحريات الشخصية وتمتنع مواطن بحرية الرأي والتعبير، وينتقل بعد ذلك لكن يتحدث عن نفسه أمام الكاميرا كابن مخلص لأسرة من الطبقة الوسطى تتمتع في طفولته بالحياة الرغدة (شاهد صوراً من طفولة مور) ويمزج بين هذه القططات ولقطات تصور الإزدهار الصناعي والتلوّع في بناء المصانع والمدارس والمستشفيات وإنشاء حدائق التسلية للأطفال وكل وسائل الحياة المريحة، ويقول التعليق الصوتي إن أمريكا أصبحت القوة الأولى في العالم صناعياً

و قتصادياً، ولم تكن تمانع خلال ذلك من التورط في بعض الحروب (قتل الآخرين)، ولم ير الأميركيون تناقضاً بين الديمقراطية والاعتداء على شعوب أخرى، كما يقول.

وينتقل إلى عهد الرئيس رونالد ريغان، ويحل علاقه إدارة بول ستريت أي برجال المال والبورصة، وكيف أصبح رئيس إحدى شركات بول ستريت وزيراً للتجارة في عهده، وكيف صعدت الأسواق والمؤشرات المالية وحققت أرباحاً 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 منه، ويقول إنه ظل ممنوعاً لمدة ٢٠ سنة من دخول مقر الشركة، ويعود أخيراً لكي يحاول مجدداً مقابلة مدير الشركة، لكنه يطرد أيضاً.

ويقول لنا إن ٢٥ عاملاً 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 ملوك مور إلى الطيار الذي نجح أواخر العام الماضي في الهبوط بطيئته على سطح مياه هارتسون وتمكن من إنقاذ أكثر من ٢٧٠ راكباً من موت محقق وكيف تحول إلى بطل قومي في أمريكا، لكن الطيار ليس سعيداً، 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 عاماً بعد عام في شركات الطيران وتأثيره على سلامة المسافرين، ويتحقق الفيلم في حادث سقوط طائرة أدى إلى مقتل ٥٥ شخصاً بسبب الشروط السيئة للعمل، وكيف استفادت البنوك من هذا الحادث في الحصول على أموال التأمينات، وتروي امرأة كيف أن البنك حصل على مليون ونصف مليون دولار بعد مصرع زوجها.

ويشرح أن هناك نوعاً من بواصع التأمين على الحياة، على العكس مما هو مألوف، تربح بموت الأشخاص المؤمن عليهم لأنها تحصل من ورائهم 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 أيضاً إلى قساوسة ورجال دين عن الرأسمالية ويستطع أراهم فيها، ونسعى إدانة واضحة للرأسمالية التي يعتراها 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 يجرب من أسلطة الحواريين بعبارات تروج للرأسمالية ووول ستريت، على سبيل السخرية. ويصور في مشهد خيالي آخر أسرة على العشاء وكلبا صغيرا يقفز ويظل يكرر القفز إلى أعلى عدة مرات لكنه يلتقط قطعة جبن صغيرة يقبض عليها كلب آخر كبير بأسنانه، ولكن دون أن يتمكن الكلب الصغير أبداً من انتزاعها.

والفيلم عموماً، رغم امتلاكه بالمعلومات، لكنه يتميز بالإيقاع السريع المتدقق، وباللغة التحليلية البسيطة التي تتبع في سياق منطق وتشرح للمشاهد (على طريقة الفيلم الوثائقي التعليمي) كيف كان ممكناً أن يحدث ما حدث، ويشير بأصابع الاتهام إلى المهيمنين على البنوك والاحتكارات المالية الكبيرة والسياسيين في الكونجرس. ويستخدم مور الموسيقى المعاصرة المصاحبة للمشاهد والتي تشير تشوّق المشاهد للمتابعة، كما يستخدم لقطات مختارة بعناية من الأرشيف، ويستخدم حركة الكاميرا في انسيابية، وينتقل بين الفصول المختلفة لفيلمه في سلasse

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 للكبز وكيف تمكنا من إدارة المصنع بمنطقة المشاركة في الأسهم والأرباح وكيف أصبح العامل يحل على ٦٥ ألف دولار سنوياً (أكبر من الطيارين المبتدئين كما يقول لنا الفيلم).

ويكشف الخطأ التي وضعاها عدد من كبار رجال البوكس 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 صفراء بعد اشتراك عشرات الشركات في ملكيته، وكيف حذرت لمباحث الفيدرالية في ٢٠٠٤ من وقوع تحويلات مالية هائلة أدت إلى إثراء فاحش للبعض، وكيف تجاهلت إدارة الرئيس بوش التحذير. ويتوقف مور أمام ما يسميه "رسوة" عدد من أعضاء الكونجرس من جانب وول ستريت، عن طريق اشراكهم في العمليات المالية، ويكشف

كيف استفاد شخص واحد مثل لاري سومرز من هذه التلاعبات، فحقق بمفرده ١١٥ مليون دولار، كما يتوقف أمام مقاومة الرأي العام الأمريكي لرغبة بوش في دعم لبنوك بـ ٧٠٠ مليون 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 التخلص عن منازلهم في أي وقت بعد عجزهم عن سداد القروض، والتصدى للبنوك، وإinzال الهزيمة بهم.

ويصور مايكل مور اعتقاد عمال أحد المصانع إلى أن ترضخ لهم الإدارة وتندفع 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 محلى إلى قضية قومية.

ويكشف الفيلم بسخرية اللازعة دور الإعلام الأمريكي فيما يسميه "تضليل الرأي لعدم" وخصوصا شبكة سي إن إن التي يواجهها مور بشكل مباشر ويستجوب أبرز مراسليها، ويتهمه بتضليل الناس فيما يتعلق بموضوع الحرب على العراق، واتهام صدام حسين بامتلاك أسلحة فتاكة.

ويبدو موقف مور السياسي في فيلمه متقارلاً كثيراً بقديم أوباما إلى السلطة، ويقول إنه آن الأوان لأن يقوم أوباما بتفعيل حزمة الحقوق التي أقرها الرئيس الأمريكي الأسبق رورفلت التي يقول إنها (لم تنفذ فقط) 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 - منع الدخول"، ولكن لكي يلتف حول مقار الشركات المالية في حي المال (وول ستريت) في نيويورك، ويدعو إلى استبدال الرأسمالية بالديمقراطية.

وينتهي واحد من أكثر أفلام المهرجان إثارة للفكر والجدل، بل وأكثرها حيوية من حيث اللغة السيمائية واستخدام الوثيقة في سياق جذاب، وبحيث يجعل المتدرج يغادر قاعة العرض طارحا الكثير من التساؤلات على نفسه.

إنه ليس دعوة للثورة، لكنه دعوة لـ إعمال الحق والخير والعدل والتوازن بين البشر. وهي الرسالة الإنسانية التي تجعل هذا الفيلم يتحاوز حدوده الأمريكية إلى كل المشاهدين في العالم الذين يشعرون بوطأة الانهيار الحالى.



## "ساحة العقاب" بين الدراما والواقعية التسجيلية

أود أن أختتم هذا الكتاب بفيلم قديم نسبيا، أسعدني كثيراً أن أكتشف حديثاً صدور نسخة جيدة رقمية (DVD) منه هو فيلم "ساحة العقاب" The Punishment Park لخرج البريطاني الأسطوري بيتر واتكنز.

والمدهش أنني بعد أن شاهدت الفيلم، الذي أنتج عام 1971 وكان من أهم التجارب "الثورية" شكلاً ومضموناً- في عصره، اكتشفت أنه لا يزال صالحًا للمشاهدة والتأمل والاستفادة وتعلم الدروس أيضاً بسبب مستوى الفن المتقى كثيراً حتى بمقاييس عصرنا الحالي، وتأثيره الهائل المدهش، بل إن مشاهدته اليوم تمنحه معنى أكثر عمقاً، لأنه سيبدو لمن يشاهده كما لو كان نبوة بما وقع بعد أكثر من ثلاثين عاماً من عرضه الأول، في أبو عريب" وجوانثانمو بيل وداخل الولايات المتحدة نفسها.

"ساحة العقاب" فيلم ثوري من حيث الشكل، لأنه يلغى تماماً المسافة بين التسجيلي والروائي، وهو يستخدم أسلوب "سينما الحقيقة"، ولغة الفيلم الذي لا يسعى إلى "محاكاة الواقع بل تجسيد "رؤيا" الواقع جديد متخيل يبنى على الواقع قائم بالفعل، إنه دون أدنى شك، أحد النماذج البارزة للسينما الثالثة التي تنفي السينما الأولى، أي سينما التسلية القائمة على الإبهار والحبكة، كما تتجاوز السينما الثانية أي سينما التعبير الذاتي.

ترتبط الخلقة السياسية والاجتماعية لفيلم "ساحة العقاب" بزمن حرب فيتنام، وتنامي الحركة المناهضة للحرب في أواسط الشباب الأمريكي داخل الولايات المتحدة، وظهور حركات التمرد على "المؤسسة" القمعية، وبهذا المعنى يعد الفيلم استمراً على صعيد آخر، لفيلم مثل "إذا" If البريطاني للينتساي اندرسون الذي ظهر عام ١٩٧٩ وهو أحد أبرز الأفلام التي تنتقد بقسوة شديدة "المؤسسة" السائدة في المجتمع الغربي، وليس السلطة فقط، فالمؤسسة تشمل السلطة السياسية والدينية والعلمية والإعلامية وكل ما يتحكم في تشكيل البشر في مجتمع من المجتمعات ويصوغه فكريًا ونفسياً بشكل قسري.

يقدم بيتر واتكز في "ساحة العقاب" رؤية مستقبلية، تدور في المستقبل القريب، لأمريكا المعاصرة. ولكنها رؤية نشاهدتها على صعيد الواقعية التسجيلية كما لو كانت حقيقة راسخة. ويمكن القول إنه نوع من "الافتاريا السياسية" بهذا المعنى

أسلوب الفيلم هو أسلوب "الجريدة السينمائية" أو لفilm الوثائقي. وقد صور الفيلم خلال ثلاثة أسابيع بكاميرا محمولة من مقاس ١٦ مم قبل تكبيره إلى ٢٥ فيما بعد، ويستخدم المخرج أيضاً طريقة كتابة العنوانين التوضيحية على الشاشة بما في ذلك أسماء الأشخاص الذين يظهرون في الفيلم للإيحاء بأنهم أشخاص حقيقيون يمثلون أنفسهم، كما يجري المقابلات المباشرة من وراء الكاميرا، ويدير التصوير في الواقع الطبيعية المباشرة دون أي ديكورات أو تعديلات في طبيعة مكان نفسه، ويستخدم ممثلين من غير المحترفين، مع إتاحة هامش كبير لهم للارتجال والتعبير الشخصي ليאשר حسب فهتمهم للدور.

يدور الفيلم بأسره في منطقة صحراوية بها بعض التلال في كاليفورنيا. والسرد في الفيلم يقوم على التداخل بين حدثين يقعان في وقت واحد: الأول هو حدث المحاكمة، وثاني العقاب.

هناك أولاً مجموعة من المعتقلين بسبب سلوكهم الاجتماعي التمرد ضد المؤسسة وتعتبره السلطات سلوكاً "معادياً"، وهو أساساً سلوك يرفض الحرب (في إشارة واضحة للرافضين لحرب فيتنام في السنتينيات في عصر الرئيس نيكسون)، أو يحتاج على توحش مؤسسات الاستغلال والتزويع للأـ"السلعة" إذ جاز التعبير، أي الاستهلاك على حساب القيمة، والخضوع لمؤسسة الجيش والمؤسسة التعليمية السائدة التي تخدم مؤسسة السلطة في النهاية بإعدادها رجالاً يطيعون دون مناقشة.

المجموعة الأولى تواجه المحاكمة وتحاول عبثاً الدفاع عن نفسها، والمجموعة الثانية تتلقى العقاب مع وعد غامض بالحرية.

هؤلاء المعتقلين هم من الشباب، من الطلاب، ومن الثقافين، والفنانين المتمردين خصوصاً المغذين الذين ينشدون التغيير بأشكال جديدة، وتضم المجموعات أنواعاً من الطبقات الدنيا في المجتمع الوسطي، من السود والبيض، ومن الرجال والنساء.

السلطات ترسل هؤلاء جميعاً إلى منطقة صحراء شديدة الحرارة تدعى "ساحة العقاب لوصني"، حيث توجد هناك خيام تجرى داخلها محاكمة الشباب من طرف "لجنة شعبية" من بين أفرادها عضو في الكongress، وأستاذ في علم الاجتماع، ومحام، وعامل في مصانع السيارات، مدير شركة، ويجلس هؤلاء فوق منصة يواجهون المتمردين الذين تجري محاكمتهم وتوجه إليهم شتى الاتهامات 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 سلفاً، فكل واحد من "المتهمين" دون تهمة محددة في الواقع، يتعرض عليه أن يختار (في سخرية واضحة من فكرة حرية الاختيار) بين أن يقضى نحو عشرين عاماً في السجن الانفرادي، أو ثلاثة ليال وأربعة أيام في الصحراء، حيث يتعرض عليه في هذه الحالة السير لمسافة ٨٠ كيلومتراً 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، وبعد ذلك سي Guerrون على عين المياه النقية، كما يقال لهم إن جنود الحرس الوطني والشرطة الذين سيتollowون مراقبتهم طوال السير، هم في مرحلة تدريب ومحظوظ عليهم اللجوء للعنف.

أما ما يحدث بعد ذلك فهو أكثر قسوة وعنة من كل ما يمكن تخيله. بعد مسيرة مجدهة في الصحراء الحارة، يختلف الجميع فيقسمون أنفسهم إلى ثلاثة أقسام: الأول يضم الذين ينشدون الهرب، والثاني الذين يستسلمون لما يأتي بعد أن فقدوا كل أمل، والثالث لأولئك الذين يصررون على ضرورة الوصول إلى الهدف.

الحرارة الشديدة تنهك الجميع، يسقط البعض عاجراً محطماً جراء العطش الشديد، ويبدو البعض الآخر مستسلماً للحلم الموعود بالحرية في نهاية تلك الرحلة الجهنمية في قيظ الصحراء، وعندما يقطعون نصف المسافة لا يعشرون على المياه الموعودة، ثم يبدأ الحراس في التنكيل بكل من ينحرف عن الطريق المرسوم، ويقتل البعض، ويشتbulk البعض الآخر منهم مع الحراس، ويواجهون مصيرهم، وعندما يتمكن بعض أفراد المجموعة الثالثة من الوصول في النهاية إلى الهدف يكون الموت في انتظارهم جميعاً.

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 لحفظ الدولة التي تصبح أهم من كل الأفراد.

ولا شك أن أسلوب **ولفة بيتر وانكلز** السينمائية هي التي تضفي على هذا الفيلم جماله ورونقه وقوته الشديدة وتجعله عملاً معاصرًا بكل معنى الكلمة، أى عملاً قابلاً للحياة والتأثير المستمر.

إنه يستخدم أسلوب الجريدة السينمائية في الانتقال بين المحاكمة وبين العقاب، بين مجموعة الشباب التي تدافع عن نفسها أمام ممثلي 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، تجسيداً لطابع الجريدة السينمائية (الوثائقية)، كما يستخدم الكاميرا الحرة التي تهتز فيهتز معها المنظور، وهي تتبع 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 المترجر، أو لقطات بعيدة تجعل الشخصيات تبدو ضائعة وسط رمال الصحراء.

ولا يلجأ وانكلز إلى استخدام ممثلي محترفين، بل شخصيات حقيقة تؤدي أدوارها في الحياة على كلا الجانبين، ويترك لها حرية ارتجال الحوار المناسب بل ويعتمد أيضاً على طريقة "الاستفزاز" سواء من خلال الموقف المشحون الذي يصيغه في ذلك المكان الموحش المنعزل القاسي بوطأته الشديدة على المشاركون في الفيلم، أو من خلال الحوار المتداول بين شخصيات متنافضة بالضرورة في انتماءاتها الاجتماعية وموافقها الفكرية. ويصل الحوار المرتجل في الفيلم إلى درجة السباب المباشر وتصور هنافات من نوعية "قتلوا هذا الخنزير.. إنه يجب أن يقتل!"

إنها صورة "متخيلة" لأمريكا التي تتخلى عن قيمها تحت ضغط تضخم شعورها بالخطر الخارجي بل والداخلي أيضاً، وكيف يمكن أن تتحول إلى دولة ت quam الحريات، وتلغى قناعات كان الجميع يتصورون أنها أصبحت راسخة.. أليس هذا، على نحو ما، هو

ما وقع بعد ١١ سبتمبر، وهو ما يجعل "ساحة العقاب" فيلماً من الحاضر أيضاً وليس فقط من "التراث"؟

بيتر واتكنز ترك بريطانياً منذ سنوات طويلة بعد أن أخرج عدداً من الأفلام لعل أشهرها فيلم **"لعبة الحرب"** The War Game الذي هز المجتمع هزاً في السبعينيات، وكان مصيراً بطريقته المفضلة، أى في إطار الإيهام بأن ما شاهده حقيقياً تماماً، أى باستخدام أسلوب الفيلم التسجيلي. وكان الفيلم يتخيّل بريطانياً في أعقاب تعرّضها لضربة نووية، وقد شلت فيها الحياة، ويظهر فيه ضحايا مدنيون ومسؤولون مدنيون وعسكريون في حالة هلع وعجز مطلق. وقد اضطر تليفزيون بي بي سي لوقف بث هذا

الفيلم بسبب ما سببه من فزع في الأوساط الشعبية وغضب في الأوساط الرسمية.

أما **"حقيقة العقاب"** فقد واجه واتكنز بسببه هجوماً شديداً من جانب وسائل الإعلام الأمريكية، وتسامل البعض عن "أخلاقيّة" هذا النوع من السينما التي رأوا أنها "تزييف" الواقع، وتلوّن بغير الحقيقة، بل وتساءل بعضهم عن مشروعية أن يأتي هذا الأجنبي إلى أمريكا لكي يوجه لها مثل هذا النقد العنيف المطّرف. وكانت النتيجة أن منع واتكنز من العمل في أمريكا بعد أن أصبح مصنفاً كمخرج مثير للمشاكل!

## المؤلف

- كاتب وناقد مصرى من جيل السبعينيات .
  - مقيم حالياً في لندن
  - تخرج في كلية الطب بعد حصوله على بكالوريوس الطب والجراحة من جامعة عن شمس ١٩٧٦.
  - درس الصحافة والتليفزيون في لندن ١٩٨٥-١٩٨٧ .
  - احضرت الكتابة وتفرغ لها منذ عام ١٩٨٤ . وأصدر عدداً من الكتب في النقد السينمائي .
  - كتب المقال النقدي والعمود الصحفى والدراسة والتعليق الساخر في القضايا الثقافية والسينمائية والسياسية .
  - الناقد السينمائي لصحيفة "القدس العربي" (١٩٨٩-١٩٩٥) .
  - نشرت مقالاته ودراساته في عدد كبير من الصحف والجلals التي تصدر في العالم العربي ولندن .
  - عضو لجان التحكيم الدولية في الكثير من المهرجانات السينمائية الدولية .
  - رئيس مجلس إدارة جمعية نقاد السينما المصريين
  - عضو الاتحاد الدولي للنقد (٢٠٠٤-٢٠٠١) 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- كلام سينمائي - 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 ومزيدة (من إصدار المؤلف -٦) .
  - ٩- حياة في السينما - مكتبة مدبولى (٢٠٠٩) .
  - ١٠- الشبح إمام في عصر الثورة والغضب - مكتبة مدبولى (٢٠١٩) .
  - ١١- اتجاهات في السينما العربية - دار العين (٢٠٠٩) .

