آلان روب غرييه:

السينما التي أحلم بها لغة... وفيلمي المثالي يقول غير ما يرويه

الترجمة . محمد علي اليوسفي .

-ولد آلان روب غرييه في بريست سنة ١٩٢٢، اقترن اسمه بظاهرة (الرواية الجديدة) التي أسسها: الغيرة، الممحاة، في المتاهة، فوريّات. من أفلامه :الخالدة (١٩٦٢)؛ قطار أوروبا السريع (١٩٦٦)؛ الرجل الذي يكذب (١٩٦٧)؛ عدن وبعد (١٩٧٠)؛ التغلغل التدريجي للرغبة (١٩٧٤)؛ اللعب بالنار (١٩٧٥)؛ الأسيرة الجميلة (١٩٨٣).

★الان روب، غرييه، كيف توفق بين الكتابة والسينما؟

-لم أولد كاتباً. المخرج والكاتب، يلغي أحدهما الآخر، وفق النشاط الذي تجري ممارسته. وربما استطعت القول: إن السينمائي لا علاقة له بالكاتب، فأنا عندما أمارس الإخراج أنسى أنني روائي. وفي الأثناء لا ينتابني الشعور بسرقة وقت الروائي لأنني سينمائي. ولو وجدت السينما في زمن فلوبير لتمكن من إخراج أفلام في أوقات تتخلل كتابة رواياته الخمس أو الست. وينبغي القول بأن غوستاف فلوبير هو والدي الروحي. ولقد وُجّهت إليه، في عصره، المآخذ ذاتها التي توجّه إلي. ولا أخفي اعتزازي بكون المقالات التي وجهت إلي سنة ١٩٥٧، هي المقالات نفسها التي وجهت إليه سنة ١٨٥٧.

يمكن التمهل في كتابة الرواية، بعكس السينما التي تتطلب سرعة الإنجاز لأنها تتضمن وقت الآخرين أيضاً. وقد يكون من غير المعقول، أو من المستحيل إمضاء خمسة عشر عاماً في إنجاز فيلم. وحتى لو تعلق الأمر برائعة سينمائية، فإن أحداً لن ينتبه إلى ذلك.

★ما موقفك من الجمهور؟

-ينبغي هزّ الجمهور، لأنه قد يفضل النوم في السينما. أما ما عدا ذلك فأنا أهتم بالجمهور دائماً وبشكل مرعب. وأتألم كثيراً عندما لا يلقى أحد أفلامي استقبالاً جيداً. ولاسيما أنني لا أشرع في وضع كتاب أو فيلم، إلا إذا أعجبني شخصياً، ورغبت في إنجازه. أنا بطيء جداً في عملي.

★هل تعود إلى رؤية أفلامك بعد عروضها الأولى؟

-لدى ظهور فيلم بتوقيعي، أتخيل صادقاً أن الآخرين كلهم مثلي. ويحدث لي أن أدرك بأنني لم أعمل إلا وأنا أفكر في نفسي فقط. فأحاول مشاهدة أفلامي وكأنني لست من أخرجها، مع الرغبة في أن أكون متفرجاً مجهولاً أثناء العرض الأول، الكامل، للنسخة رقم ١.

★ما تعريف السينما حسب الان روب- غرييه.

-السينما التي أحلم بها هي لغة، لغة موسيقية، شعرية، تشكيلية. وقد يكون شريطي المثالي عملاً يقول ، من خلال شكله، شيئاً آخر غير ما يرويه.

★ماذا يكون مقصدك الحقيقي، العميق، عندما تنكبّ على إنجاز فيلم، لنقل على غرار (عدن وبعد)؟

-هذا الفيلم تتمة لـ(الرجل الذي يكذب) من وجهة نظر الأشكال المعمارية الناجحة. ففي هذا وذاك، سعيت إلى وضع لغة سينمائية جديدة. إنه شريط يختلف عن الأشرطة الأخرى، فهو بالألوان من جهة، وهذا مهمّ، لأن اللون لا يدرك على الشاشة فحسب، بل يوجد في الموضوع وفي السيناريو أيضاً. وهو عنصر فتنة وإغراء. يضاف إلى ذلك أن فيلم (عدن وبعد)، وأول مرة في أفلامي، يقدم المرأة كشخصية رئيسة، بعد أن ظل الرجل هو ضمير الحكاية. والموضوع يعتمد على نوع من المسارة التعليمية التي تمتزج فيها التجارب والمحن على طريقة (جوستين) للمركيز دي ساد، والبحث عن التابوت المفقود. وأعتبره مظهراً جديداً، إذ أثريه بمادة غزيرة حول الميثولوجيا الحديثة التي تغذي الوعي الجمعي. من جهة ثانية لاحظت أن وسائل الإعلام الجماهيرية في العالم المعاصر تخلق فانتازيا جديدة من الأساطير الشعبية. وهذا ما يفسر اتكاء الفيلم على تلك العناصر الفانتازية نفسها. فهو ينتقل من (شهرزاد) إلى (أنجليك مركيزة الملائكة). فثمة ميثولوجيا أخرى لا ينبغي إهمالها.

أما بالنسبة للجمهور غير المهيأ لمثل هذا البناء الهندسي، فأنا أقدم له شريطاً ذا مظهر حديث، يجد نفسه فيه. لهذا، تتقدم القصة بنوع من الإيقاع، لا اليومي، بل الإخباري، أي الأخبار التي تذكرها الجرائد. وتقصد وجهتها مثل سفينة ترفع المرساة. وهذه الوجهة هي الحكاية الفانتازية الناجمة عن سراب المخيلة الشبقية. أما المغامرات التعليمية بالنسبة للنجمة كاترين جوردان، فيمكن أن تقارن بمغامرات (أليس في بلاد العجائب)، إذ نشاهد اجتيازها الصحراء وفخاخها وسرابها. ثم تجد نفسها في مواجهة قرينها، وقرينتها التي تستولي على قطع مما تدججت به، أو تعيدها إليها.

في هذا المستوى لا يشكل الفيلم مسارة صوفية، بل خيالية. ففي نهاية الحكاية يبدأ كل شيء. وكان بودي لو وضعت كلمة (البداية) بدل كلمة (النهاية) على الشاشة. لكن ذلك من شأنه الإزعاج أكثر!

★ما الفيلم بالنسبة إليك؟

-أرى أن الفيلم عمل جماعي، في حين أن الرواية عمل منفرد. وهكذا أترك للمعاونين والممثلين أكبر وظيفة إبداعية ممكنة، انطلاقاً من اهتمامهم الصادق بما أفعل. وفي هذا المجال قد ألجأ إلى استشارة الممثلين والتقنيين حول بعض النقاط. فأنا حريص على التعاون الفعلي. في مثال كاترين جوردان، ضمن شريط (عدن وبعد) أعتقد أن القصة نجحت لأنها ساهمت فيها بشغف حتى أن الفيلم صار يجسد قصتها الشخصية تقريباً.

أستخدم الكثير من الأفلام الموجبة خلال التصوير لحرصي على توفير أكبر عدد ممكن من التنويعات للمونتاج. إن المسؤولية تؤرقني باستمرار حقاً. أقول هذا من دون افتعال التواضع، وأتفهم أسباب منع أفلامي عمن سنهم أقل من ثلاثة عشر عاماً.

★بالمناسبة، إلى من تتوجه بأفلامك، في الدرجة الأولى؟

-لا أعتقد أن أفلامي تخاطب العقل بقدر ما تخاطب الحواس. لا أرغب في أن يؤدي البناء الدقيق والمتقن إلى جفاف الموضوع. أنا أخاطب الحواس. وأفضل تعليق يبهجني هو (هذا جميل) لذلك أستفظع من يُعمل عقله ولا يتوصل إلى الفهم فيغضب بسبب ذلك. أعتقد أن على المتفرج في السينما أن يسلس القياد. فعندما لا يطفو المتفرج يغرق الفيلم.

★هل يعجبك مخرجون آخرون؟

-أنا شديد الإعجاب بإيزنشتاين الذي ابتكر سينما مونتاج قريبة مما أحلم بإنجازه. فيما بعد ظهر أورسن ويلز، ثم غودار في بداياته. وبالمقابل هناك سينما لا أحبها، وهي التي أدعوها سينما القرن التاسع عشر، تلك التي تستند إلى أشكال روائية لم يعد لها من وجود راهن.

(بحب السيما) يثير المزيد من الجدل في مصر

توجه ٤٠ من رجال الدين الاقباط ورجال القانون المسيحيين والمسلمين الاثنين الى النائب العام المصري وسلموه مذكرتين تطالبان بوقف عرض فيلم (بحب السيما) لاسامة فوزي لانهم يعتبرونه مسيئا للاقباط.

وقال راعي الكنيسة المعلقة في القاهرة القديمة القمص مرقص عزيز انه (قدم مع ١٤ كاهنا وقسيسا مسيحيا مذكرة لرفع دعوى مستعجلة بوقف عرض فيلم (بحب السيما).

وتابع (تضمنت المذكرة ١٥ بندا تدور حول الازدراء بالعقيدة المسيحية واهانة المقدسات وخاصة بيت الله ودور العبادة استنادا الى المشاهد التي تضمنها الفيلم والتي قمنا بتقديمها امام محكمة الامور المستعجلة الاسبوع الماضي).

واضاف و(من ابرز هذه المشاهد تضمن الفيلم عبارات على لسان بطلة الفيلم (ليلى علوي) تتضمن سخرية واستهجانا لتعاليم الدين المسيحي فيما يتعلق بالصوم، وربط الفيلم بين الصوم وبين الانحلال الخلقي اذ جعله نظاما متزمتا ومقيتا يؤدي بالزوجة الى الخيانة الزوجية وذلك في اشارة الى مشهد تشكو فيه بطلة الفيلم من امتناع زوجها عن معاشرتها بسبب التزامه بالصوم وذلك لتبرير خيانتها لزوجها بعد ذلك).

وقال ان الفيلم تضمن كذلك برأيه (اساءة للسيد المسيح اذ يظهر فيه طفل واقف امام صورة للمسيح ويخاطبه بالعامية المصرية محتجا على ارادته قائلا (انت ماعندكش غير جنة ونار) كما يتضمن الفيلم اساءة وتحقيرا للكنيسة كمكان للعبادة من خلال مشاهد في الفيلم تدور داخل الكنيسة من بينها مشهد شاب وفتاه يتبادلان القبلات ومشهد اخر لطفل يتبول من برج الكنيسة على الجالسين فيها ومشاهد مشاجرتين داخل الكنيسة).

وكان المخرج اسامة فوزي قد صرح ان الدعوى القضائية التي تطالب بوقف عرض الفيلم بحجة اساءته الى الاقباط، (تعتمد على رؤية منقوصة) وان الفيلم (لا يتطرق الى الطائفة القبطية بل يعالج حالة شخصية متزمتة (..) انا لم اصنع فيلما دعائيا مع الاقباط او ضد الاقباط انما اتطرق الى حالة انسانية نستطيع ان نجد مثلها في اي ديانة، في الاسلام او الهندوسية).

من السينما العراقية

تصورات لنهضة سينمائية جديدة

علي الحسن

في الربع الأول من القرن الماضي، استمتع البغداديون بمشاهدة الأفلام السينمائية المعروضة في دور السينما، التابعة لشركات أسسها رجال عراقيون معظمهم من اليهود، لاسيما شركة كولومبيا - الشركة العراقية للأفلام - شركة السينما البغدادية، وكانت جل هذه الأفلام أمريكية (ويسترن - أفلام تاريخية - أفلام استعراض موسيقي) ومنذ ذلك التاريخ القديم، كانت هنا وهنالك محاولات لإقامة سينما عراقية، لكن هذه المحاولات لم تتمتع بزخم الديمومة، عبر هذا التاريخ الطويل والسبب الحقيقي وراء ذلك هو عدم وجود جهة إنتاجية متخصصة، ولا (كادر) سينمائي مهني، ولأن السينما هي صناعة وفن وتجارة لذلك فمعظم الأفلام المنتجة، كانت وراءها جهات إنتاجية فردية، أو شركات لا تفقه في عملية الإنتاج السينمائي ولا هم لها سوى الربح، بالمقابل فإن السينما في مصر قد انتعشت وحافظت على ديمومة وحيوية معتبرتين على الصعيد التجاري والفني طوال تلك الفترة وحتى الوقت الحاضر، ذلك لأن وراء كل هذا جهة إنتاجية واعية، ورأسمال وطني مستقل داعم لصناعة السينما التي تعد جزءاً مهماً وحيوياً من مرافق الاقتصاد المصري.

شهدت ستينيات القرن الماضي فترات انتعاش وإنتاج أفلام مبنية على أسس صحيحة، وكذلك غدت ميزانية الأفلام أكثر فخامة، وتجرأت المؤسسة على غير هواها - من الاستعانة (بكوادر) سينمائية عربية وأجنبية متخصصة (مخرجين - مديري تصوير - أساتذة لتدريس فن السينما... الخ)، كان يمكن لكل هذا أن يكون بداية نهضة سينمائية عراقية جادة ومميزة، ولو لم يصادر النظام الفاشي المشهد الثقافي عموماً والسينمائي خصوصاً لحساب دعائيته الديماغوجية. والآن وبعد الذي حدث، ومقدار الخراب الذي حل بكل مرافق الحياة وبضمنها الحقل السينمائي، يظل السؤال ملحاً: ترى هل تقوم قائمة السينما العراقية..؟

قد تبدو الإجابة عن السؤال صعبة ومشوشة وربما بعيدة المنال، ولكن بعد التطورات المذهلة في تقنيات السينما، وتوفر الخبرة المتراكمة لسينمائيين عراقيين، لاسيما الشباب المتحمس وسينمائيي الخارج، وآفاق اقتصاد السوق، والحرية التي دفع الشعب العراقي ثمنها غالياً، ستقلل قطعاً الصعوبات والمشاكل التي ستواجه نهضة السينما في العراق؟

إن ثمة خطوات ضرورية لنهضة سينمائية يمكن إجمالها بالآتي:

★تفعيل المؤسسة العامة للسينما والمسرح بعيداً عن تاريخها الكهنوتي، وسوطها الاستبدادي، وتحويلها لحاضنة استشارية وداعمة ومنظمة للعمل السينمائي الحر والاعتماد على إنتاج أفلام (المجموعات المتألفة، ذات الميزانية المتواضعة، والتي تعتمد مخرجاً موهوباً يدير مجموعة متناغمة من السينمائيين المتحمسين، كذلك تشجيع الاستثمار الوطني والأجنبي في مجال صناعة السينما.

★قيام اتحادات، ونواد وجمعيات، ومجلات سينمائية، تتبنى التعريف بهذا الفن الجميل في الداخل والخارج.

★تجديد المناهج في أكاديمية ومعهد الفنون الجميلة، وضخ الحياة في (الكادر) التدريسي الذي تحول إلى ما يشبه المومياء والعمل على إنشاء دور عرض سينمائية حديثة، وبمواصفات عالمية وفي كل المحافظات وبناء استوديوهات سينمائية حديثة مبنية على أسس علمية وبطريقة تكاملية، وعلى المديين القريب والبعيد.

وأخيراً لنا في تاريخ السينما العالمية الكثير من التجارب والمحاولات الرائدة في بلدان مرت بظروف مشابهة لما يمر به وطننا.

الخطاب (السمعبصري) في الثقافة العربية
بنية الصورة ومعرفية التلقي

طاهر عبد مسلم

تشكل الرموز (السمعبصرية) بدائل موضوعية ومكونات تنتظم في أنساق متداولة في الذاكرة الجمعية العربية. فمن جهة البدائل الموضوعية وجدنا أن الخطاب العربي (السمعبصري) قد طرح نفسه بموجب نسقية مميزة ودالة، فهو خطاب امتلك مدياته وسط الأنساق التقليدية للسردية العربية بما في ذلك الشفاهية التقليدية. وهو في هذا أقام لنفسه مسارات ما، دفعت المتلقين إلى تفعيل قدرة للتذوق والاستقراء والتفاعل.

والبدائل الموضوعية التي نحن بصددها الآن تمثلت في هذه الأنساق (السمعبصرية) التي واكبت ثقل الأمية وهمشت تلك الحاجة الراسخة للتعلم من بين الحاجات الإنسانية الأساسية.

فقد كان الخطاب (السمعبصري) التواصلي، مساحة (للمعرفة) الحسية وإدراك الأشياء دون حاجة لمعرفة اللغة والقراءة.

فهل كانت (السينما العربية) مثلاً بديلاً قرائياً لواقع لا يحتاج فيه المرء إلى تعلم الأبجدية؟ وهل كانت في يوم ما نسقاً تعبيرياً بديلاً يمكن الاعتداد به لتشكيل الذاكرة الجمعية لجيل بكامله؟

ربما كانت أسئلة كهذه غريبة على قراءة نسقيات الثقافة العربية من منطلق تهميش (الأهمية) التي يمتلكها هذا الخطاب.

ينطلق المهمشون من فرضيات الانتشار المحدود للخطاب (السمعبصري) العربي يوم كانت دور السينما المتمركزة في العواصم أو المدن الكبرى العربية وهم في هذا يلغون أية فرضية للتأثير والفعل الثقافي.

والملاحظ هو استمرار هذه الفرضيات التقليدية في قراءة الخطاب (السمعبصري) العربي، ومواصلة التهميش، وانكباب الدارسين على الأسس الأكاديمية والمكونات النظرية للثقافة العربية.

ومن الملاحظ أيضاً في هذا الباب عد السينما أداة ترفيهية تخاطب شريحة مقصودة من المهتمين، ولهذا انصرفت الدراسات والقراءات النقدية إلى شرائح أوسع معنية بما هو أهم وأعقد وأكثر جدوى من مجرد المشاهدة (السمعبصرية) ميزتها كونها سينما للمتعة والإثارة، أكثر من امتلاكها جدلية الخطاب وقوته الثقافية.

ويمكننا هنا تلمس بعض الأسباب الأساسية التي رسخت هذا الواقع:

١.إن الإنتاج العربي (السمعبصري) مثل عشوائية ثقافية سواء في الإرسال أو التلقي فلم تعرف لهذا الإنتاج خطط ولا أهداف ثقافية معلنة على المستوى الاستراتيجي وبعيد المدى في إطار ما يعرف بـ (التنمية المستدامة).

٢.الاعتقاد بإشاعة مفادها أن الخطاب (السمعبصري) هو خطاب للترفيه وتزجية الوقت، وبذلك أسقط النسق الفكري والخلاصات الجمالية التي يمكن الركون إليها.

٣.الإبقاء على تقليدية المشاهدة أو التلقي القائمة على قبول الحد الأدنى من الوعي والخبرة والمعرفة، وبذلك شكل الأميون شريحة لا يستهان بها من جمهور السينما العربية.

٤.مما لا شك فيه أن المتعة البصرية والإثارة التي ميزت قسماً مهماً من الإنتاج السينمائي العالمي قد انسحبت على الخطاب السمعبصري العربي وبذلك اصطبغت هذه السينما بصبغة وبالتالي درجت القراءات النقدية على نمطية تقليدية كرست مفاهيم بليدة وبدائية وأخلاقيات مهنية هابطة.

وربما كان هذا الواقع كافياً لينأى دارسو الخطاب (السمعبصري) بأنفسهم عن المضي في استقراءاتهم الدلالية الواقع، وهو ما جعل الدراسات المعمقة للمعنى الثالث وبنية الصورة. وإذا كان لنا من حصيلة يمكننا الخروج بها فهي التأكيد أن الفيلم ما هو إلا امتداد تعبيري للرموز والشيفرات ابتداءً من الدخول إلى مدخل الصالة ومشاهدة اللوحات الإعلانية للفيلم، واللقطات الفوتوغرافية ثم الدخول في العالم المعتم وتتبع الحياة التي تتوالد على الشاشات.

من هنا سنبحث عن بنية (سمعبصرية) مميزة من خلال الطبقة الأولى للمعنى وهي طبقة المرئيات المباشرة في عنصرين أساسيين هما: الزي وعناصر المكان. هذه الطبقة الأولى المنتجة للمعنى هي المدخل أو المهاد المنطقي لاستقراء البنية (السمعبصرية).

بين صوغ الرسائل وتحميلها بالرموز ثم التشفير، سنكون إزاء بناء معرفي أقل ما يقال إنه معقد، لكنه في الواقع متاح ومتداول. فقراءة الفيلم نقدياً لا تعدم الوصول إلى بناه المعرفية ولا الابتعاد عن رموزه وشيفراته.

وحتى في النماذج الفيلمية الأكثر تواضعاً لن نعدم الوصول إلى المعنى والمعرفة في مساراتها الدنيا المبسطة التي تنم عن جهالة بطبقات الخطاب وفشلاً في الارتقاء بالرمز.

وسط هذا سنخوض في بنية الصورة ما دمنا نبحث ونتوخى فيها المستويات الثلاثة المذكورة آنفاً.

فهل ثمة افتراضية لصورة (سمعبصرية) عربية مميزة؟

في واقع الأمر وقبل المضي في تفسير المفهوم لا بد من الإشارة إلى دراسة مهمة من رولان بارت لبنية الصورة لدى السينمائي الروسي الرائد (ايزنشتاين) تلك الدراسة المعمقة للمعنى الثالث وبنية الصورة. وإذا كان لنا من حصيلة يمكننا الخروج بها فهي التأكيد أن الفيلم ما هو إلا امتداد تعبيري للرموز والشيفرات ابتداءً من الدخول إلى مدخل الصالة ومشاهدة اللوحات الإعلانية للفيلم، واللقطات الفوتوغرافية ثم الدخول في العالم المعتم وتتبع الحياة التي تتوالد على الشاشات.

من هنا سنبحث عن بنية (سمعبصرية) مميزة من خلال الطبقة الأولى للمعنى وهي طبقة المرئيات المباشرة في عنصرين أساسيين هما: الزي وعناصر المكان. هذه الطبقة الأولى المنتجة للمعنى هي المدخل أو المهاد المنطقي لاستقراء البنية (السمعبصرية).

(الرجل العنكبوت) يعود لتحطيم الأرقام القياسية

لم يكتف الرجل العنكبوت في جزئه الثاني بالاستحواذ على إعجاب وإشادة النقاد بل إنه استطاع أيضا أن يحطم الارقام القياسية في ليلة افتتاحه بعد أن سجل ٤٠ مليون دولار في أول يوم عرض له في دور العرض الامريكية.

ويضع هذا الرقم الفيلم في موقع ممتاز كأضخم فيلم لهذا الصيف. وعلى الرغم من أنه من السابق لاوانه التنبؤ بأن الفيلم قد يصل إلى الستمائة مليون دولار التي حققها فيلم (تايتانيك) الشهير إلا أن التوقعات ترجح أنه سيتجاوز الايرادات التي حققها الجزء الاول وبلغت ٤٠٣ ملايين دولار والتي جعلت منه خامس فيلم في قائمة أعلى الافلام تحقيقا للايرادات في التاريخ.

وأشاد النقاد بالفيلم الذي يقوم ببطولته النجمان الشابان توبي مجواير وكيرستن دانست ويخرجه سام رايمي لمهارته في تحويل شخصية من كتب الرسوم الهزلية إلى الشاشة الذهبية وفي نفس الوقت إضفاء عمق وجداني لا كارتوني على الشخصيات مثلما يحدث عادة في أفلام الحركة الامريكية.

ويركز الفيلم على شخصية بيتر باركر المحطمة الفؤاد الذي يخوض تجربة حب لا أمل منه مما يدفعه في إحدى المرات إلى الالقاء بزيه في القمامة. ولكن هذا الحب هو نفسه الذي يوقظه بعد ذلك عندما تتعرض محبوبته للخطر على يد الشرير الذي يقوم بدوره ألفريد مولينا.

يأتي اختيار الممثل توبي ماجواير موفقا فهو ينتمي لجيل الشباب مثل ليوناردو دي كابريو وأورلاندو بلوم وجيك جيلنهال الذين يلعبون على وتيرة المشاعر أكثر من إبراز قدراتهم الجسدية.

ويبقى بعد ذلك الانتظار لنرى إلى أي مدى سيحقق هذا الفيلم الذي سيجتذب جميع أنواع المشاهدين النجاح المرتقب.