كلاكيت

بنية الصورة .. بين الشعر والسينما

فراس عبد الجليل شاروط

يبدو الاختلاف بين الشعر والسينما، من حيث هما بنيتان صورتان، اضحا ليس في الفارق النوعي بين الحلقتين. ولا في طبيعة تكون كل منهما فحسب، بل هو في الاساس اختلاف في البنية والتلقي اصلاً.

فبحسب تفريق (ياكوبسن) بينهما، تبدو بنية الصورة الشعرية مؤسسة على علاقة تجاورية/ كنائية وهذا يعني اختلافا متاصلا في طبيعة التركيب الاشاري لكلتا الصورتين بوصفهما لغتين او نظامين اشاريين.

وعلى الرغم من حدة الفصل التي يمكن انتقادها في هذا التقسيم "الياكبسوني" الا ان امكانية التداخل بين البنيتين تكاد تكون شبه ممتنعة، وان بدا الامر ممكنا في الظاهر. فالاستعاري والكنائي شكلا علاقة، يمكنهما التداخل والاشتراك في تحقيق أي نظام لغوي، ولكن اشتراكهما يفضي الى ذوبان الخصوصية الشكلية للحقل الابداعي، وقد يؤدي الى توجيه قراءته توجيها غير مناسب، ولكن هذا الذوبان ليس عيبا في ذاته، بل هو في احيان كثيرة طابع اصيل في أي نظام اشاري، واصالته هذه لا تلغي هيمنة احد شكلي العلاقة على الشكل الاخر بما يفضي الى تصنيف الحقل بحسب الشكل المهيمن، وهو ملاحظة جاكوبسن، وان لم يشر الى فكرة الهيمنة وبدا الامر عنده وكان الفصل متأصلا في البنية وانها احادية الشكل اصلاً.

ان تركيب الصورة الشعرية يخلو من الوسيط التقني، رغم حياة الابداعي، وهذا الخلو يجعل من الصورة الشعرية اقرب الى طبيعة الابداع من حيث هو حرية مشروطة بوجودها. اما تركيب الصورة السينمائية فهو مبني على تقنية الوسيط (الكاميرا والمعاملات الكيميائية وطبيعة الضوء والالات وما اليها) وهذا البناء يفضي لزوما الى تقييد الامكان الابداعي، مهما كانت الالة محايدة. فالوسيط بوصفه عائقا ماديا للابداع يقطع الطريق على حرية الخيال او يقيد هذه الحرية، وهو ما يمكن ان يتوهمه القارئ حتى في الشعر، ولكن الحقيقة ان الطبيعة المادية للتركيب الشعري (الاصوات ورموز الكتابة والبياض) ليست خارجية ولاهي مختلفة عن الصورة (فالاصوات والحروف المكتوبة ليست وسيطا وان بدت كذلك، وانما هي الصورة الشعرية ذاتها، بمعنى ان ثمة تطابقاً في تركيب الصورة الشعرية بينها وبين ادواتها ووسائطها المادية، اما الصورة السينمائية فثمة مفارقة كبيرة بين الاداة والوسائط، وما ينشأ من صور من خلالها وهو ما يفضي الى اختلاف متأصل بين الصورتين، ويؤثر في المحصلة على طريق المقارنة بينهما في حال السعي الى سينمة النص الشعري).

تبنى الصورة الشعرية اصالة على المتن الشفاهي للوعي، ونقصد هنا ان تحققها اللغوي شفاهي حتى عندما ندونها وهذه الشفاهية تعني التأسيس السمعي للتلقي، وهو ما يفضي بالصورة الشعرية ايا كان نوعها الى نهاية سمعية، اذ ان الصورة، وهي بصرية الاصل، حتى في شكلها التدويني تعود الى الحيز السمعي في تلقيها، اذ ان القارئ يقرأ ذهنيا، وبصوت مسموع ذهنيا هذه المعطيات البصرية. وهذا التحول من بصرية الاصل الى سمعية الغاية هو اكبر وجوه الاختلاف بين الصورتين الشعرية والسينمائية. فالصورة السينمائية، بحكم تأسيسها على الضوء علميا وتقنيا، تبدو بصرية مطلقا في الابداع وهو ما يفقدها دهشة المفارقة، وحرية الخيال التي تمتلكها الصورة الشعرية بحكم التباسها بين البصري والسمعي، وهذا الخط الممتد من البصري اصلا الى البصري غاية، ليس خيارا ابداعيا في مجمله، بل هو من افتراضات الوسيط التقني المفارق الذي يفرض شكل القلقي، كما فرض شكل الابداع، لان السينما فن يعتمد الالة الصانعة لا الالة الحيادية كما هي حال القلم في الكتابة.

ان الوسيط التقني الذي يسهم في تشكيل الصورة السينمائية، ويكاد لا يؤثر اطلاقا في تشكيل الصورة ان هذا الوسيط هو الذي يحدد امكانيات الاستبدال والتحويل التي يسعى اليها المهتمون بسينمة النص الشعري، فعلى العكس من (شعرنة النص السينمائي) والتي تبدو عملا ابداعيا يتجاوز محددات الوسيط من خلال التحايل عليها، أي ان المبدع يستثمر امكانات الوسيط في صياغة شعرية للنص، فان نقيض ذلك يبدو صعبا، أي ان سينمة النص الشعري ستفضي الى تقييد الحر، وتحجيمه تحت سطوة التقني، فالصورة السينمائية المحولة من صورة شعرية، أي المنقولة من نص شعري ستقع تحت وطأة تحويل السمعي/ الخيالي الى البصري/ الحسي، بكل وضوحه وفجاجته وفقره الا يحائي ووضوحه الدلالي وستستعين للخلاص من هذا بشعرية النص السينمائي أي انها ستعوض خسارتها بالوهم، لان شعرية السينمائي خصوصية قرائية للمبدع/ المخرج/ فيما سينمة الشعري تبدو محكومة بخصوصية مفروضة من خارج حقل القراءة الذي هو السينما. بعبارة اخرى ان حرية الفنان السينمائي الابداعية في التعامل مع قسرية التقني والتحايل على سطوته، تفقد كثيرا من ادهاشها وبراعتها في حال سينمتها لما هو خارج عنها، وهو الشعري، لان حرية الشعري في ذاته، عندما كان قصيدة، باطلاقها وثرائها، لاتجد الا صياغة تعبيرية واحدة هي الصورة المرئية المحسوسة الواجب توافر معطياتها الدلالية وفق محددات الوسيط من اضاءة وديكور وطبيعة الوان وحركة كاميرا وما الى ذلك من قيود ومن هنا تبرز بجلاء صعوبة سينمة الشعري، بوصفها مغامرة ابداعية معاكسة لمفهوم الابداع ومفارقة له في اصلها، فاذا كان الابداع مشروطا بالحرية اصالة فان سينمة الشعر تسعى عكس هذا التيار عندما تنطلق من الحر المطلق المفتوح الى المقيد المغلق الاسير داخل الطبيعة التقنية لوسيطها التعبيري.

وثمة مفارقة اخرى في هذا الباب وهي وهم الحركة. فاذا كانت الصورة الشعرية متنوعة في ذاتها بين السكون والحركية بحسب قصدية المبدع، وما يعبر عنه، فان اقسى مفارقات الصورة السينمائية انها ساكنة اصالة، وان حركتها، المفترضة ابداعيا، هي خديعة بصر وهي وهم حركة فالشريط السينمائي كما هو معروف مكون من مجموعة من اللقطات الساكنة، وهو ما يشبه الفلم الفوتوغرافي، ولكن الة السينما (ووسيطها التقني) تحرك صور هذا الشريط بسرعة ٢٤ صورة في الثانية فتبدو الصورة متحركة، وهي في الشريط ساكنة وانما الحركة بنت التقنية لا بنت الابداع ومعنى هذا ان التنوع الاصيل في الصورة الشعرية بين السكون المطلق والجمود وبين الحركة وتدرجاتها ضعفا وقوة، ليس اصيلا في السينما، وانما هو خديعة بصر، تقوم بها الالة بمعونة عيوننا، ليبدو ماهو ساكن في ذاته متحركا امامنا، ومجرد معرفتنا بذلك يفقد الصورة السينمائية، المبنية على الحركة، مشروعيتها في التلقي ويجعل مسافة التعويض الابداعي بين سكونية الشعري، في اقل صورها، وبين حركة السينمائي في اعلى تجلياتها، ليست كافية في المحصلة. مضيفة صعوبة اخرى لمحاولات سينمة الشعر.

ان الشعري والسينمائي يتداخلان هنا وجوبا، ويعيد احدهما الاخر باستمرار لضمان نجاتهما معا من الموت، في عملية تحويل ساذجة، فكلا الطرفين يعيد صياغة نفسه بمعونة الطرف الاخر، وبادواته، وهو في هذه الجدلية المستمرة يشذب ادواته ويخسر فائض الدلالة ليصل الى لغة وسطى، تستثمر معطيات الابداع في المجالين ويكفي ماهو تقني فيهما معا، مع الابقاء على طبيعة الوسيط واعادة صياغة امكاناته. فالشعري يستعيد اكتنازه واختزاله الدلالي والسينمائي يجد وسيلة الشعرية للتخلص من طابعه التقني. مما سبق يبدو الخيار الابداعي في سينمة الشعر قليلا نوعا ما. فهو حتى بافتراض اختزاليته واعادة صياغته لادواته يبقى محكوماً بمقولات الشعر ومقاصده وصورته التعبيرية، فالمشهد الطللي يفرض معطياته، لو ارادنا سينمته، وهذه المعطيات توجدها القصيدة اصلا، فالرمل والصحراء والنوي والاحجار واثار الخراب وبقايا الحياة القديمة في ظل الصمت وجو الاحزن صورة اجبارية لا يستطيع السينمائي التخلص منها، ومنتهى حريته هو في الحركة واختزال الرموز والاستعاضة ببعضها عن البعض، وهذه العبقرية التي يفرضها الصوغ الشعري السابق على الصوغ السينمائي اللاحق لا منجي منها، في الاقل في القصائد الواضحة التي تبنى حسيا على معادلات بصرية، لا تتيح الفرصة للسينمائي في تأويلها او اعادة ترميزها بحرية. وقد يفضي هذا بنا الى القول ان القصيدة الذهنية، اكثر امكانية في السينما من حيث حيز الحرية في التعبير وتعدد اوجه القراءة وامكانيات الترميز بحرية، فيما تقع القصيدة الحسية في اطار اضيق وتجعل من صيغة المعادلة امرا واقعا. فتعدد القراءة والتأويل الذي تفرضه القصيدة الذهنية يمنح المبدع السينمائي فرصة الخيار في ايجاد المعادلات المناسبة دون ان تفرض عليه بصريا، وهذه الحرية تتيح المجال لهيمنة شعرية السينمائي في صياغة سينمة الشعري، وهو ما ينقذ النص، بصورتيه: السينمائية والشعرية، من رتابة التحويل وسذاجة المعادلة.

ان الصورة المقترحة لسينمة نص لاتخرج عن هذه القسرية، وان كانت لها مساحة حرية في امكانات السينما ذاتها، من حيث اختيار نوع اللقطة وصياغة الكادر السينمائي، وعلائقه واكسسواراته وقدرة الاختزال وتأسيس الامكان الاشاري والرمزي في سينمة النص، غير ان حسية النص، وهي طبيعة النص الجاهلي غالبا تجعل من التحويل البصري المباشر امرا محتوما لان صياغة النص الشعري هي التي تفرض خيارات النص السينمائي وتحدد حركته الابداعية. ولا يعني هذا فشل سينمة النص في ذاتها وانما يعني تحددها وعدم استطاعة المبدع الافلات من سطوة اللغوي وحسيته.

الأوسكار... والسينما المستقلة

علاء المفرجي

في الترشيحات الأخيرة لجوائز الأوسكار تحضر السينما المستقلة من خلال فيلم (طرق جانبية) الذي استحوذ على عدد من هذه الترشيحات، وهي مناسبة مهمة أخرى لهذه السينما لتأكيد حضورها اللافت.

فبعد أن أصبحت السينما المستقلة نوعاً سينمائياً قائماً بذاته واكتسبت بعد أكثر من ثلاثة عقود مكانة مهمة بفضل نتاجها المتميز ومواهبها المتفردة من أمثال سودبيرغ وتارانتينو والأخوين كوين، فإن موقف الشركات الكبرى أصبح حرجاً وبحاجة إلى استحداث الكثير من الأساليب لمواجهة طوفان ما أطلق عليه (السينما المستقلة) خاصة وأن نجاحها صار يقض مضاجع هذه الشركات واستوديوهاتها الكبرى.. فعندما كانت الشركات العملاقة تقف بثبات راسخ بوجه ما أطلق عليه سينما (الاندغراوند) يرز جيم جارموش والأخوان كوين بأفلام تعتمد تمويلاً خارج نطاق السيطرة الهوليوودية وكان هذا أول غيث هذه السينما الذي سرعان ما انهمر من خلال مخرج شاب حقق انجازات مذهلة منذ نهاية عقد الثمانينيات وعده الكثير متفرداً في كل شيء وعده البعض بأنه يعلن بداية عهد السينما المستقلة وهو المخرج ستيفن سوديبرغ الذي سرعان ما اعتلى بفيلمه (جنس وأكاذيب وأشرطة فيديو) منصة كان منتزعاً سعفتها الذهبية، التي تشرفت بعد سنوات قليلة بمخرج آخر هو (كوانتن ترانتينو) الذي أحدث فوزه ضجة واتهامات لإدارة (كان) بالتواطؤ مع أفلام العنف في السينما. وفي نهاية التسعينيات ومع احتفال السينما بمئويتها جاءت الضدية القاحمة لنفوذ الشركات والاستوديوهات الكبرى التي تمثلت بالفيلم الظاهرة (مشروع الساحر بلير) الذي كان نموذجاً للسينما المستقلة باستيفائه كل عناصر صنع السينما خارج النطاق الهوليودي حيث تم تصويره بثمانية أيام وبكلفة لا تزيد على أربعين الف دولار ليحصد في صالات العرض الأمريكية فقط أكثر من مئتي مليون دولار.

نظام الشركات لم يقف مكتوف الأيدي أمام هذا الخرق الكبير، فكانت الخطوة اللاحقة، خلق المصاعب أمام هذه السينما بعد غلق منافذ التمويل بتضييق الخناق في ما يخص التوزيع، بحجة أن الموزعين ما زالوا يخشون المغامرة بتوزيع أفلام مغامرة للسائد ويشترطون أن تحقق الإيرادات نفسها التي حققها (الساحر بلير).. وربما هذا ما اتصف به فيلم (طرق جانبيه) الذي يتوقع أن ينال عدداً من جوائز الأوسكار الأسبوع القادم.

فيلم الفلسطيني هاني ابو اسعد (الجنة الآن) يختتم المشاركة العربية في برلين

برلين - هدى ابراهيم

يطرح فيلم "الجنة الآن" للمخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد الذي قدم في اطار المسابقة الرسمية لمهرجان برلين السينمائي الخامس والخمسين سؤال الحياة والموت وتغيير الواقع الفلسطيني عبر عملية استشهادية ينوي صديقان تنفيذها.

ويكون "الجنة الآن" بذلك الفيلم العربي الوحيد الذي يتسابق على جائزة الدب الذهبي في وقت يعرض فيه فيلم لبناني يدور حول الناجين من مخيمات صبرا وشاتيلا في اطار التظاهرة التسجيلية وقد شارك في انجازه لقمان سليم.

ويتعاطى فيلم "الجنة الآن" مع الواقع الفلسطيني من خلال قصة شابين فلسطينيين يستعدان لأن يتحولا الى قنبلة بشرية وهما بانتظار أن يأتيهما الامر بذلك. وتدور احداث الفيلم في مدينة نابلس الفلسطينية ومخيمها حيث يعمل بطلا الفيلم ميكانيكيين في ورشة تصليح سيارات على تلة تطل على المدينة ولا عزاء لهما فيما تبقى من وقتهما سوى شرب القهوة وتدخين النارجيلة في ذلك المكان.

وكان الفيلم الطويل الاول لهاني ابو اسعد المقيم في هولندا "عرس رنا" الذي تدور احداثه بين القدس ورام الله قد حقق نجاحا جماهيريا شعبيا ونقديا على حد سواء قبل عامين عند خروجه وعرضه في اطار مهرجان كان السينمائي.

والفيلم الجديد للمخرج يستمر على نهجه في تناول الواقع فيما نضجت ملامح المخرج وبصماته اكثر.

واذا كان الحاجز يلعب دورا كبيرا في تنظيم ايقاع مختلف للحياة او العبث بها في فيلم هاني ابو اسعد الاول، فان المشهد الاول من "الجنة .. الآن" يحملنا الى الحاجز نفسه الذي تقطعه سهى (لبنى الزبال وهي ممثلة فرنسية من اصل مغربي) وتتبادل عليه نظرات تحد مع الجندي الذي يفتش حقيبتها هي العائدة من السفر والتي ولدت في فرنسا وعاشت في المغرب من اب مناضل فلسطيني معروف قتل شهيدا.

ويبدو السيناريو الكلامي في "الجنة .. الآن" مقتصدا لمصلحة اللغة السينمائية والصورة واللهجة التي تدخل الى عالم شباب معلق بين الحياة والموت بانتظار اللحظة الحاسمة وحيث تختفي الابتسامة نهائيا حتى ولو عند اخذ صورة تذكارية. تلك هي حال سعيد وصاحبه خالد اللذين يعرفان بعضهما منذ الطفولة، ويضيق بهما المكان المقفل وسط ضيق الحال وضيق فرص العمل وتصبح العملية الانتحارية املهما الوحيد بالخلاص من هذا الواقع المر الذي ليس فيه سوى القهر والذل كما يقول سعيد لمخطط العملية والذي يمتحن صدق نيته بتنفيذها.

وقد اختار المخرج لهذين الدورين ولمعظم الادوار ممثلين غير معروفين، في حين تلعب هيام عباس دور ام سعيد، التي تقول له صباح ذهابه الى العملية: كم بت تشبه اباك، ونعرف لاحقا من مضمون الفيلم ان اباه كان عميلا للاسرائيليين وانه قتل بسبب ذلك فيما كان سعيد لا يزال طفلا.

هي تضحية ام انتقام تلك العملية التي ينويان القيام بها، وهل ستؤدي فعلا الى تغيير الاشياء ام لا ؟... سؤال يطرحه الفيلم الذي يضع الابطال امام انعدام الخيارات... وبعد العملية ماذا سيحدث ؟ يسأل احد المرشحين للانتحار احد المخططين فيجيب: سيأتي اثنان من الملائكة ويأخذونكما على الأكيد. ويسأل الآخر : مية بالمية ؟

- "رح تتاكدوا لما بتساووا العملية"، يجيبه.

ويطرح الفيلم اسئلة اكثر مما يقدم اجابات على هذه الرغبة بالموت والانطلاق نحو حياة اخرى دائما في جو ساخر اسود ما يتيح تقبل الموضوع الشائك والحساس جدا. يقول خالد لصديقه سعيد حين يصبحان في تل ابيب في الفيلم وهو انتاج فرنسي الماني هولندي مشترك: "تعال نرجع سهى معها حق لن يتغير شيء بهذه الطريقة" لكن سعيد المسكون بذكرى الاب الذي وصم بالخيانة يمضي في خياره حتى النهاية متجاوزا مشاعره التي بدات تتبدى نحو سهى.

وطيلة الفيلم يتم التساؤل عن معنى الحياة في ظل الاحتلال: يقول سعيد لسهى ان حياته في المخيم مثل فيلم ممل، وتقول له انها كانت تفضل لو كان ابوها المناضل مازال على قيد الحياة من ان يكون بطلا وميتا.

ويكون على مرشحي الانتحار ان يودعا الاهل في ليلتهما الاخيرة من دون ان يظهر عليهما شيء وان يتابعا حياتهما الطبيعية وان يتعشيا ويشربا قهوة الصباح، وحين تبصر الام لسعيد في فنجان القهوة تقول له "انت تخيفني.. مستقبلك ابيض".

وامام تصميم خالد وسعيد تقول سهى "النقاش لا يفيد"، لكن الاهم في الفيلم اظهاره تلك العادية المطلقة قبل الاقدام على فعل الانتحار.

لكن الحس الساخر والمر في آن معا يلون معاني الفيلم، فمن بين المشاهد المحيرة أن يقدم لهما احدهم صورهما كشهيدين وان يطلب منهما رايهما في الصور ... ثم يسألهما القائد ما اذا كانا قد اكلا جيدا وهما في طريقهما الى العملية.

أخطر ما في "الجنة الآن" تصويره لعادية أن تقتل وتقتل حين تكون ابن مخيم فلسطيني ليغدو الامر عادية التقاط صورة من دون ابتسامة او تناول الطعام من دون شهية.

رشدي زيم في فيلم (طنجة) البحث عن الأبن في الجذور

متابعة جودت جالي

في المغرب يمثل رشدي زيم أمام كاميرا رشيد بوشارب دور أحد أهالي البلد فيلما من أفلام الحرب عن مجموعة من أبناء المغرب وقناصين أفارقة تأخذهم الحرب من مونت كاسينو الى الألزاس . يشترك معه في التمثيل جمل دبوز وسامي بوعجيلة ونصيري وغيرهم . يقول رشدي (أنه فيلم من أفلام الحركة ولكنه أيضا تحية الى الجنود المنسيين الذين قاتلوا من أجل فرنسا . لم يسبق أن سردنا على الشاشة ملحمة هؤلاء ولم نكن نعرفها . أنا شخصيا أكتشفت مؤخرا أن جدي كان أحد أولئك المقاتلين). لقد صادف أن مكان التصوير هو القرية التي ولد فيها أبوه وعاد اليها ليقضي أيامه بعد سنوات من العمل في فرنسا .(قضى ثمانية أعوام فيها ثم مات . كان كلما سمع أن أناسا يقومون بتصوير فيلم تمنى أن يراني موجودا بينهم ، والآن هو الذي ليس موجودا هنا). هذه الحسرة على أبيه ترجمها باشتراكه في فيلم (طنجة) للمخرج حسن الغزولي والذي يمثل فيه دور أبن مهاجر مغربي يرافق جثة والده ليدفنها في مسقط رأسه كما أوصى . القصة تتعلق بثلاثة أجيال مغربية كل جيل له علاقة مختلفة مع فرنسا من عهد الأستعمار الفرنسي الى زمن الهجرة نحو فرنسا . أدى رشدي أدوار الشخصيات الثلاثة وهذا الأداء سمح له بتقمص الذاكرة الجمعية للأجيال الثلاثة .(أنا جزء من جماعة لاتورث تجربتها . فخرت بجدي الذي قاتل من أجل فرنسا بلادي ولكني كنت أجهل هذا التأريخ تماما) لماذا ؟ (عندما كنت أمثل (العيش في الجنة) للمخرج بورليم كيرجو عن العمال المهاجرين بعد الحرب أكتشفت منازل سونكاترو ، ومدن الصفيح ، أحلام المهاجرين الذهبية ، وعوائلهم التي بقيت في المغرب لظنهم أنهم سيعودون أغنياء . بالنسبة أليهم كانت تلك الحياة صدمة مخجلة حرمت عيونهم من النوم ولم تجد أرواحهم السلام . في تلك الحياة كانت لدى آبائنا الكثير من السلبيات منها أنهم لم يكونوا يريدون الحديث عنها . عندما سألت والدي أجابني (لست بحاجة لأن تعرف كل هذا وبالتأكيد كنت بحاجة لأن أعرف ، والسينما أداة عظيمة لمعرفة مالايقال) .

بعد أربعة عشر سنة في مهنة التمثيل وثلاثين فيلما مع تيشيني وجوليفييه ولوزييه ودوفيل أصبح رشدي شخصا معروفا على الشاشة بمزجه بين الفكاهة والأحساس العالي ، بين الأضمار والتلقائية ولكنه في هذا الفيلم يبلور ذاكرة الهجرة التي تنطوي على شيء يستحق الأكتشاف والأيصال بالنسبة اليه ، وهذا الشيء يتعلق بالثقافة المزدوجة (لقد قضيت زمنا حتى فهمت العلاقة الغنية التي تربط جيلي بجيل أبي . أبرز ما في جيل أبي كان دائما هو الأمل بالعودة الى الوطن، أما بالنسبة لي فقد ولدت هنا ولهذا ففرنسا بلدي وحياتي وهي المكان الذي أستطيع أن أمارس فيه مهنتي وأشعر بأني أفضل حالا مما لو كنت في المغرب الذي أحاول الأندماج بمجتمعه ودائما أصدم . أنا نادرا ماأذهب الى المغرب فغالبا مايواتيني هناك شعور بأني أجنبي . الناس يرحبون بي بحفاوة ولكن توجد دائما مسافة بيني وبينهم أفشل بالنتيجة في أجتيازها.

شيء شاذ أن تعود الى جذورك وتشعر أنك مرفوض مثلما كان شاذا عند آبائنا أن ينجبوا أولادا يصبحون فرنسيين . أذا ماسألني أحد اليوم أن أختار بين فرنسا والمغرب فكأنه يسألني أن أختار بين أبوي ، ولكني أرى فرنسا كأب والمغرب كأم .وجد رشدي أن عليه أن يروي شيئا عن هذه الحكاية شديدة الوطأة والمرة غالبا . حكايات رقيقة جميلة ، يقص كيف كان الأهل على خلق وتواضع ، يظهر حب الأمهات اللواتي كن يعرفن كيف يكتمن آلامهن ويجيدن الصمت . في كل هذا وجد رشدي زيم الميزة التي أثرت فيه بعمق .. تلك الميزة هي النزول عند حكم القدر .