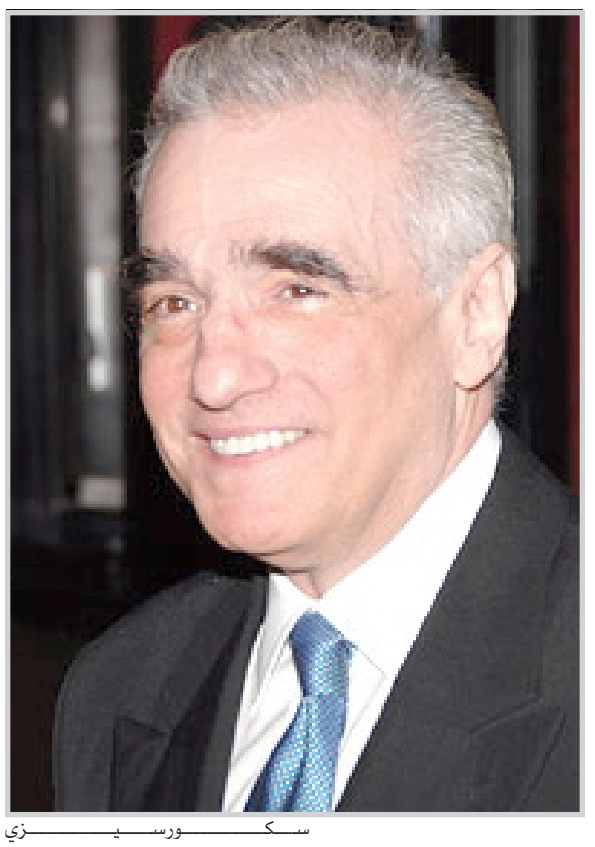
وهو يبدو معرضاً عنها

سكورسيزي مرة أخرى أمام جائزة الأوسكار

علاء المفرجي

اثناء التحضير لفلمه المهم (عصابات نيويورك) قال المخرج الاميركي القدير مارتن سكورسيزي انه بصدد انجاز فيلم بمواصفات افلام الأوسكار، حيث الفكرة الملحمية ووجود نجوم من الصنف الاول، في اشارة تعكس رغبته في الظفر بهذه الجائزة بعد مسيرة حافلة بالانجاز المتميز امتدت لما يقرب من اربعة عقود وتجلت بافلام اصبح الكثير منها علامات شاخصة بالفن السابع.


سكورسيزي

ومرة اخرى لم تنصف الجائزة صاحب التحف السينمائية الرائعة الذي عاد وابدى استياءه مما يدور في كواليس توزيع جوائز الأوسكار في دورتها الـ٧٧ التي اختارت زميله كلينت ايستوود عن فلمه (فتاة بمليون دولار) على حساب تحفته الجديدة وقتذاك (الطيار) .

ومع دخول فلم سكورسيزي (المرحلون) كفرس رهان قوي في الترشيحات الاخيرة لجوائز الأوسكار في دورتها الـ ٧٩ التي تقام نهاية هذا الشهر، ووجود اسمه كمرشح قوي في قائمة افضل مخرجين، فان المفارقة تتجلى بتصريح جديد لصحيفة (فيلت ام زونتاج) الالمانية من انه لا يطمح بفيلمه هذا الى نيل هذه الجائزة قائلاً:" لم اخرج هذا الفيلم سعياً وراء الحصول على جائزة الأوسكار".

والسؤال هل ان سكورسيزي اختار ان يرفع الراية البيضاء امام (٥٨٠٠) شخص وهم كامل اعضاء اكاديمية العلوم والفنون في لوس انجلس، بعد يأس كامل من نيل الجائزة مع اهمية ما قدم من منجز سينمائي خلال مسيرته الحافلة، ام هو موقف المخرج من اساليب الاكاديمية في اختيار الفائزين، والتي غالباً ما كانت موضوعاً للكثير من الكتب والمقالات التي تتناول اخطاء هذه الجائزة وحكاياتها الغريبة.

وعلى الرغم من ان تاريخ هذه الجائزة حافل بالانحياز وسوء التقدير، الا ان ذلك لا يمنع القول من ان الحصول عليها يعد امتيازاً لاي سينمائي بوصفها ارفع تقدير يمكن ان يحصل عليه.

المخرج سكورسيزي نموذج للأخطاء وللأساليب الملتوية احياناً لاعضاء الاكاديمية حيث يمكن للنزعات الشخصية والانحيازات السياسية بل وحتى الظرف الاجتماعي والاقتصادي ان تلعب دوراً أساسياً في اختياراتهم، بل ان جون هاركنسن مؤلف كتاب the acedewy award hand book:who:won what when يذهب في تحليل رصد الجوانب النفسية لاعضاء الاكاديمية انهم يعبرون باختياراتهم عن ولاءاتهم السياسية والاجتماعية. فليس غريباً ان تتجاهل الاكاديمية اسماء مثل هيتشكوك وارسون ويلز وسيرجي ليوني وكوبريك والتمان وغيرهم الكثير برغم عظمة ما انتجوه .. ففيلم (المواطن كين) لاورسن ويلز باسلوبه الثوري ولغته المتطورة لا يجد له موضع قدم في حومة منافسات هذه الجائزة، والقائمة بروائع الاعمال ذات القيمة الفنية العالية التي تجاهلتها الجائزة كثيرة من مثل (الخيط الاحمر الرفيع) لتيرانس مالك، امستاد لسبيلبرغ، وغيرها الكثير.

والامر مع مخرج مثل سكورسيزي واضح ويثير الكثير من التساؤلات حول نزاهة اختيارات الاكاديمية التي فاز بها عام ١٩٧٦ فيلم عادي مثل روكي على حساب تحفته (سائق التاكسي)، وعادت عام ١٩٨١ لتتجاهل فيلم (الثور الهائج) الذي اختير كافضل فيلم في عقد الثمانينيات وتذهب الجائزة الى (اناس عاديون) لروبرت ريدفورد، ثم مع (رفاق طيبون) عام ١٩٩١ حيث ذهبت الجائزة الى كيفن كوستنر عن فيلمه (الراقص مع الذئاب) وهكذا مع (الاغواء الأخير للمسيح) و(عصابات نيويورك) الذي لم يشك كورسيزي لحظة واحدة في استحقاقه للجائزة.. واخيراً مع فيلم الطيار مع ٢٠٠٥ الذي فضلت الأكاديمية عليه فيلم (كلينت ايستوود) فتاة بمليون دولار، وهو الاختيار الذي جعل سكورسيزي يخرج عن صمته ويتهم الأكاديمية بالانحياز ضد اعماله..

في فيلمه الأخير المرحلون يبدو سكورسيزي وكما أسلفنا في حديثه انه غير مبالٍ بالجائزة، على الرغم من أهمية وقيمة هذا الفيلم الإشكالي، الذي يعود به الى موضوعه المفضل عن الجريمة وأسئلة الخير والشر والأهواء الشخصية والعنف ايضاً، الشارع وما ينبض به من حياة..

فضلاً عن قيمته الفنية التي تؤكد أسلوب هذا المخرج الذي ينفرد من بين مخرجي هوليوود بقدرته المدهشة في صنع أفلام توائم بين شباك التذاكر والإيرادات العالية وبين القيمة الفنية والحرفية العالية.

أكثر من ثلاثة عقود بين فيلم (شوارع دنيئة) عام ١٩٧٣ الذي اطلق شهرة سكورسيزي، بأسلوبه المتفرد والذي نقش ريادته في رسم ملامح جديدة لافلام الجريمة، وفيلمه الجديد المرحلون الذي سيقارع به في منافسات الأوسكار، وهي ليست مصادفة ان يكون هذا النوع من الأفلام هو السمة الاهم في انجاز هذا المخرج والذي ربما سيفتح له أبواب المجد الأوسكاري الذي طالما حلم به.

ولعل موضوع الفيلم هو ليس التحدي الوحيد لسكورسيزي بوجه اعضاء الأكاديمية في (صراعه) من اجل الأوسكار، فالتحدي الجديد هو في خرق قاعدة غالباً ما اعتمدتها الجائزة وتتعلق في تجاهل الأفلام المعادة عن أفلام سابقة.. وهو ما فعله سكورسيزي بفيلمه هذا الذي هو إعادة لفيلم اسيوي بعنوان (شؤون داخلية) انتج عام ٢٠٠٢ من إخراج واي لو واندي ماك، والرهان هنا هو الدرس الذي يقدمه هذا المخرج في الطريقة التي تمت بها الاعادة.. والتي اعتمد فيها على سيناريو ويليام مانهوف المتماسك الذي ادخل محاور فرعية جديدة للحبكة الاصلية وخلق شخصيات ملتبسة جديدة ومونتاجاً تصدت له ثيلماً شونماكر التي شاركت سكورسيزي في اهم افلامه (ثور هائج، الاغواء الأخير للمسيح، عصر البراءة، ولون النقود، وغيرها الكثير..)

ثم معالجة الرؤية الإخراجية لمخرج يتقن تماماً العزف على اوتار هكذا موضوعات.

وكما في افلامه المهمة، يولي سكورسيزي الشخصية كل عنايته خاصة مع وجود مجسدين امثال عبقري التمثيل جاك نيكلسون ومات ديمون وليوناردو دي كابريو والاخير هو رفيق رحله هذا المخرج التي بدأت مع عصابات نيويورك مروراً بـ (الغبار) وهو الممثل الذي افصح عن قدراته الادائية تحت ادارته بعيداً عن المواصفات الكلاسيكية للنجم الهوليوودي، وهو ما تتوفر بهذا الممثل، الذي كان لسكورسيزي الفضل في ابرز مواهبه في الاداء، تماماً كما هو الحال مع روبرت دي نيرو الذي اقتحم ابواب الشهرة مثل (ثور هائج).

مع (المرحلون) هل سيقارع سكورسيزي رغبات اعضاء أكاديمية الأوسكار بأسلحة جديدة بعد ان عجزت أسلحة (عصابات نيويورك)عن تحقيق الهدف؟

جاك نيكلسون وليوناردو دي كابريو في مشهد من الفيلم

فيلم (الموسم القاحل)

تشاد بين الصفح والأنتقام

متابعة :جودت جالي

كيف يمكن بناء بلد لايوجد في ميراثه مايبنى به ؟ هذا السؤال لايفتأ يتردد في أفلام أول السينمائيين التشاديين (محمد صالح هارون) الذي يستكشف منذ ١٢ عاما آثار هذا السؤال المضاعفة وماحوله عبر أفلام وثائقية وغير وثائقية. أن فيلم Daratt ويعني باللهجة المحلية (الموسم القاحل) الحائز على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان البندقية وهو أنتاج فرنسي تشادي مشترك هو فيلمه الثالث بعد (باي باي أفريقيا) و (أبونا) وهو أكثر أفلامه توترا وجمال وكمالا من ناحية التناول والتقنية والأسلوب الأخراجي. لقد وجد السينمائي صوته الخاص، صوت اليتيم الذي وجد في السينما كفيلا وراعيا، ولكنه أيضا صوت قوي جريء. لقد وجد أباه الروحي في السينما وفي الرسم أيضا.

نشاهد في بداية الفيلم (آتيم) البالغ من العمر ١٨ عاما وهو يسير مسرعا مع أنحدار الشارع. كانت القرية في حالة غليان فنتائج لجنة (العدالة والحقيقة) توشك أن تعلن خلال لحظات على الشعب. ينضم آتيم (الممثل الشاب علي باشا باركاي) الى جده العجوز الأعمى في باحة المنزل أمام المذياع الصغير الذي يخرج منه صوت واضح يقول (صدر عفو عام عن جميع مجرمي الحرب الأهلية). يخرج آتيم من الباحة. الشوارع خالية من الناس ألا من بضعة صيادين منطرحين متباعدين على الأرض كأنهم جنود بعد معركة. سار آتيم يحمل المسدس الذي أعطاه أياه جده. غادر القرية متجها الى (نجامينا) ليعثر على قاتل أبيه وينفذ فيه حكم العدالة التي تبين من قرار اللجنة أنها مفقودة ولافائدة من أنتظارها. أن فيلم (الموسم القاحل) يمثل بوار حال تشاد غير المحدود كما في البلدان الشبيهة بها حيث يسكن جلادو الماضي مع ضحاياهم في المدن نفسها ويكون هذا الوجود مغلفا بالذل والصمت. أنه الموسم القاحل، المغبر، حيث الألم قاس، وحيث لم يعد يولد أطفال، وحيث تزحف الصحراء يوما بعد آخر على أرض البشر. موسم فيه الأصوات مخنوقة ولاأحد يتبادل الحديث مع أحد فالدهشة أخرست القدرة على الحوار. لهذا تضمن أسلوب المخرج وضع لقطات أمامية مستمرة متواترة لايصلها سوى القطع المتكرر كأنها لوحات تجريدية خالصة. هذه اللقطات حلت بديلة عن السرد على طول الفيلم وتقوم مقام الأحالة الى الدوافع والأسباب التي تحرك الشخصيات وقد أسهمت في تركيز المعنى. النصف الثاني من الفيلم يهيمن عليه مشهدان وحيدا اللون مائل الى البياض، وتقع أحداثهما في العاصمة (نجامينا) المسلوبة هي أيضا من الألوان الحية وغارقة في توتر صارخ.

هناك يجد (آتيم) طريدته بسرعة. رجل بارز الشخصية ذو لحية رمادية معروف باسم (نصاره). لقد وجد له في العمل في مخبز ملاذا. هذا الرجل الذي لايؤمن بشيئ وليس لديه قانون يحكمه لم يحتفظ من ماضيه سوى بأداة صغيرة يبخ منها في حلقه كلما أراد الحديث بصوت أجش واهن. صادفه الشاب ذات صباح حين كان يوزع الخبز للصبية في الشارع. واجهه بموقف عدائي يغلي بالتحدي. رمى صدقته في الشارع طالبا منه النزال حالا. يقبل نصاره التحدي كما لو أن خلاصه يكمن في هذا القبول. أن الأحداث من هذا الموقف فصاعدا تقريبا تنحصر في باحة الصراع. أخذا يدوران، ويشخران، ويتبادلان الضربات. جسداهما الأسودان اللامعان المتوتران يعكسان زرقة وحمرة، والكاميرا المشدودة اليهما تظهرهما وكأنهما ديكان في حلبة بلقطات قريبة. كانا في دورانهما رمزا لبلدهما، لجدل الصفح والأنتقام الذي يتطور متخذا شكل ترصد أو ترقب. هل سيقتل الجلاد والضحية بعضهما البعض ؟ هل الصفح ممكن ؟ هل يوجد طريق وسط يمر بشيئ آخر غير العنف ؟. لايوجد في هذا الفيلم حوار ألا فيما ندر وهذه أيضا أحالة أخرى لحالة البلد، كل شيئ يجري التعبير عنه بحركة الجسم والأشارة والنظرة. أن (نصاره) يعي أن ملاذه أصبح تهديدا له، مع ذلك فهو يلتصق به ألتصاق الطفل بالذي تبناه دون أن تكون لديه فكرة عن بديل. أما آتيم فيدفع باستمرار الى اللحظة التي يستخدم بها سلاحه متحفزا كفهد الى الوثوب، لكنه في النهاية قبل بما يمكن أن يعطيه له هذا الرجل سيئ السمعة.

تكمن قوة هذه الحكاية الأخلاقية البسيطة في أخراجها المطبوع بالتوتر والذي يشكل تدريجيا لغته الخاصة وحيث نرى في كل لقطة وكل حركة من الكاميرا تراكما متفجرا من الرهانات الشخصية والتأريخية. هنا تتشكل جدلية مابين نبضات الحياة ونبضات الموت، هذه الجدلية كجوقة أصوات تضمحل مختنقة بالجفاف في قلب الصحراء.

من المفيد أن نضيف هنا من خلال متابعتنا أن هذا الفيلم قد أختير ضمن ترشيحات نقاد جريدة اللوموند الفرنسية لأحسن خمسة أفلام وقد أختار كل ناقد خمسة (سنضع رقما لكل فيلم تابعناه على صفحة سينما المدى ونتابع في المستقبل الأفلام الباقية) وهذه الأفلام بمجموعها هي (العالم الجديد) للمخرج تيرنس مالك، و (قلوب) للمخرج آلان ريسني، و (الريح التي تهز السنابل) (١) لكين لوش و(أبن الأنسان) لألفونسو كوارون، و(حين كنت مغنيا) لخافيير جيانولي، و(عشيق الليدي تشاترلي) لباسكال فيران، و (بليد رقم واحد) (٢) لرباح عمور، و(الكتاب الأسود) لبول فيرهويفن، و(المضيف) للكوري بونغ جون هو، و(الموسم القاحل) (٣) متابعتنا الحالية وقد أعتبر مفاجأة عام ٢٠٠٦، و(ذكريات آبائنا) (٤) لكلينت أيستوود، و(الملائكة الماحقون) لجان-كلود بريسو، و (الأموات) (٥) لمارتن سكورسيزي، و (أيل أورو) للمخرج الأرجنتيني فابيو بيلينسكي الذي توفي عن عمر ٤٦ عاما في حزيران الماضي وهذا هو فيلمه الثاني بعد (تسع ملكات)، كما رشح أيضا فيلم (نجدة عند الغروب) لفيرنر هيرتسوغ، و أخيرا (الغدر) لفيليب روكون.

مشهد من الفيلم

في افضل ادوارها

سلمى حايك بورتريه سينمائي للرسامة المكسيكية (فريدا)

د. سهام جبار

يعد فيلم (فريدا) إخراج جولي تايمور وتمثيل سلمى حايك وألفريد مولينا وآشلي جود وجيوفري رش من أفلام البورتريه السينمائية التي راجت مؤخراً كثيراً في تقديمها صورة شخصية وافية ومؤثرة لأعلام الحياة في مجالاتها كافة. وهذا الفيلم خاصة من أفلام البورتريه الجميلة الأخاذة في الثناء على الرسامة المكسيكية فريدا كاهلر (١٩٠٧ــ١٩٥٤) التي لم يعرفها العالم وكانت مجهولة الى ان أصدرت الكاتبة هايدن هيريرا سيرة فريدا في كتاب ضخم في مطلع التسعينيات، مع رواج توظيف كتب السيرة في السينما.. أسهم في كتابة السيناريو أكثر من كاتب منهم الممثل إدوارد نورتون الذي يظهر في مشاهد من الفيلم.

مقدماً أقول لم يمكن لبورتريه هذه الفنانة أن يظهر بالجمالية والعمق والتأثير الذي ظهر به الفيلم من دون عنصرين أساسيين هما: أولاً الموسيقى والغناء المكسيكي (وقد حازت الموسيقى بالفعل على جائزة الأوسكار كما هو معروف)، وثانياً البيئة المحلية التي أظهرها كل من المكان ولوحات الرسامة، هذه اللوحات التي استطاعت من خلالها المخرجة أن تجسد الوجود الحي للشخصية المؤدي لمهمة الفيلم. خاصة ان اللوحات كانت تتخذ من الذاتية موضوعاً، ففي الغالب لم ترسم فريدا إلا نفسها وأفراد أسرتها وأصدقاءها القريبين معتنية بنقل الشعور الداخلي الأمر الذي سهل وصفها بأنها رسوم سريالية كما رأى بريتون الذي كان من جملة أصدقائها لأن هذه اللوحات كانت تسمح بتفسير نفسي ولاسيما من منطلق توظيفها الأحلام في اللوحة، وهناك من فسرها تفسيراً رمزياً بحكم احتوائها على أشكال ورموز دالة على معان ذاتية خاصة، إلا أنها في كل الأحوال كانت أعمالاً واقعية منطلقة من الواقع وشارحة أبعاد وجودها الخاص ومشاعرها وهمومها، وقد استغلت المخرجة هذه الفاعلية للوحات فأحلتها محل شرح كثير وحشو كان يمكن أن يؤثر سلباً في جماليات الفيلم وانسيابيته الرائقة. بل إن المخرجة استطاعت أن تتوغل بكاميرتها في أعماق الشخصية من خلال إجراء تقابل بين حركة الممثلة ورسمها في اللوحة (ولقد كانت سلمى حايك بارعة في تماهيها مع الشخصية وتناغمها مع اللوحات كما لو أنها هي فعلاً وقد استحقت فعلاً ترشيحها الى جائزة الأوسكار عام (٢٠٠٢)، لقد تداخل المرجع مع اللوحة حد الخلط بينهما، وكان لتحريك الاثنين وازدواجهما دور كبير في ايقاعية الفيلم الجميلة.

إذن العنصر الثاني وهو المحلية كان يتجسد باللوحات كما ذكرت، وبالمكان الذي عج بمفردات الحياة المكسيكية المشرقة بالناس والألوان والمناظر المزخرفة، كما إن الديكور كان في الغالب مكسيكياً حقاً ويدخل في ذلك الإكسسوارات ومنها ما ترتديه الشخصية من ملابس وخواتم وورود. لم تكن فريدا إلا مكسيكية لا بالمعنى الضيق بل الإنساني بقدر ما هو شخصي، وهذا هو عنصر مؤثر من عناصر جمالية الشخصية واتساعها في الفيلم.

لقد وظفت مفردات مكانية لتجسيد الصورة الذاتية وكان من أبرزها السرير الذي أعطى شحنة دلالية مهمة في مشاهد متعددة منذ بداية الفيلم حيث مشهد الأستهلال المتمثل بحمل فريدا بسريرها من منزلها حتى صالة المعرض الذي ضم لوحاتها لأول مرة في بلدها، مروراً بمشاهد عدة بدءاً بإصابتها في حادث الحافلة الذي نُفذ بطريقة دراماتيكية مبدعة منح فريدا صورة طائر قتيل حيث هوت في أسفل الحافلة (وكان هناك طائر بالفعل تركته المخرجة يطير مع وقوع الحادث)، وقد اصطبغت بنثار الذهب والدم والغبار الذي غلفها ضمن تصوير كرنفالي بطيء.. ومشاهد السرير في مواضع متعددة مع معالجاتها على أيدي الأطباء المتعددين، يجاور ذلك كل أشكال ظهور السرير في لوحاتها مثل السرير الطائر في السماء إذ يحملها نائمة مبتسمة ثم يحترق بها في نهاية الفيلم (في إشارة الى موتها ورغبتها بحرق جثتها بدلاً من دفنها)، والسرير الذي تنطلق من بطنها وهي عليه بالونات تحمل إحداهن جنينها الذي فقدته والذي سيكون في زجاجة مقابلة لسريرها الذي تنام عليه وترسم أبداً في كل حالات إصاباتها، أعلى السرير في السقف مرآة لتجسد صورتها المنعكسة فيها، وقد وظفت المخرجة نظرتها الى الأعلى في مشهد الأستهلال إذ تكون السماء هي المرآة هذه المرة.

الحيوانات والبيت المتعدد الألوان والزهور والقوارب وآثار المكسيك التي تسير إليها مع رفقة من أمثال تروتسكي وبريتون وآخرين، وفريدا نفسها بأرديتها وحليها كل ذلك جسد المحلية العميقة الأرتباط بالذاتية، بل إن معنى من التجسيد للحزن النسوي أظهره الفيلم في رسمه لبورتريه إمرأة مثل الرسامة فريدا مع ما تحملته من خيانات متكررة ووحدة وآلام وأحزان ومسؤوليات، وهناك خزين من الشعور بهذه المأساوية مع ظهور فريدا بالزي الرجالي في أكثر من مشهد، يرافق ذلك سلوك موازٍ لهذه الرغبة المجسدة بأشكال ايروتيكية أيضاً في الفيلم. وهناك مشهد في بدايات الفيلم يعطي تضاداً بين سلوكين ذكوري عنيف واحتدامي في موقف العراك بين دييغو (ألفريد مولينا) والناقد الفني (أنتونيو باندياس)، وموقف التناغم بالرقص بين فريدا (سلمى حايك) والفنانة الحسناء (آشلي جود)، فقد صيغت رمزية منتصرة للأنوثة في الفارق بين الموقفين.

أعود للوحة لأؤكد الدور الحيوي الذي اتخذته في تساوق مع أحداث الفيلم عامة، هناك تصوير عظيم لأعماق الشخصية أعتُمد فيه على ما تضمنته اللوحات. نأخذ مثالاً رسم البانيو الذي حوى مفردات الموجودات ومنه أعضاء من جسد فريد،أصابع القدمين تحديداً بما في ذلك من إشارة لقطع هذه الأصابع لاحقاً في استباق دلالي جميل، كل هذه المفردات تكون قريبة من الفلينة التي تؤدي الى البالوعة، في إشارة الى سقوط كل هذه المفردات وانسفاحها، مشهد آخر للوحة يعطي معنى الضياع والوحدة تمثل في رداء معلق على الحبال تحت نثار الثلج المتساقط بين البنايات الشاهقة، مشهد خيانة زوجها لها يجسد في قصها شعر رأسها الذي سيحيط في الأرض بكرسيها وهي جالسة بزي الرجال.. لقد كانت المخرجة رسامة هي الأخرى في توظيفها هذه الرسوم بهذا الشد الدلالي المعمق مع أداء سلمى حايك البارع، كذلك في تنفيذها بعض المشاهد بتقنيتي الكولاج والرسوم المتحركة ولاسيما خلال إجراء العملية للبطلة بعد الحادث وبسفر فريدا وديبغو الى نيويورك، وبعض أحلام فريدا أيضاً.

لقد نجحت المخرجة في تقديم فيلم واقعي لكن محملاً بالشحنات العاطفية المرهفة من دون السقوط في الخطابية والانفعالية، واستندت الى وقائع وأحداث معروفة منها ما يتعلق بتاريخ بعض أعلام الشيوعية آنذاك أمثال تروتسكي، فلم تقع تحت وازع ايديولوجي ولم تذهب باتجاه معاكس، وكانت البيئة حاضرة ببعد شفاف وحميم دون الخروج عن هذه الواقعية..

ولقد كان للموسيقى وللغناء فعل السحر في مصاحبة العنصر المكاني الحيوي، إذ استمر السرد متساوقاً في إنشاد زمني ورسم مكاني محققاً انسيابية وتكثيفاً عاليين.