احلام ..فيلم عراقي يستجوب الحقيقة

د. عمار العرادي

يليق بنا جميعا كعراقيين ان نحتفل بفيلم أحلام ، فهو من الأفلام التي يفخر بها السينمائيون العراقيون وغيرهم ، وبالأخص جيل السينما الشابة ،لانهم - الشباب الاقدر في النفاذ الى جوهرالأمور.

والجوهر هنا واقعنا الراهن الصعب المؤرخ في صور هذا الشريط السينمائي.الفيلم في زمنه المحدد من البداية إلى النهاية كنص،هويته السينمائية لاتختصر قضايا مجتمعه وناسه وبيئته فحسب،وان كان الفيلم مرآه للوطن في زمنه الدراماتيكي الواقعي.غير ان اهتماماته الأساسية بتناولها أبعادا إنسانية وتاريخية واجتماعية حررته من محليته الضيقة واتجهت به صوب عواطف اعم واشمل تتخطى جغرافيته، لكون ان الهم الإبداعي كان هما محليا نابعا من القلب كما يقول مخرج الفيلم (محمد الدراجي) وسط نزاع ثقافي سياسي اجتماعي تسلل إلى المجتمع عبر تاريخه المؤلم،وأضحى في محنته التي اقل ما نعبر عنها اليوم بأنها ورطة.

أحلام واقع يفسر نفسه بنفسه.فعندما نحدد الزمان والمكان يصبح لكل شيء معنى ودلالة.وتلزمنا البداية والنهاية ان نتأمل بعمق ذلك المعنى بإطاره العام والخاص. المحتوى الداخلي والخارجي للفيلم،ولا ريب في ان الفيلم في ضمائرنا يستجوب حقيقة كبيرة..تمتد بأسبابها عميقا خارج العالم الداخلي للأحداث..تراكم عقود من الأخطاء السياسية والاجتماعية أثرت على حياة الناس وسلوكهم وانداحت بالعراقيين الى المجهول! يستنطقها الفيلم لحظتها في جوه العام.ولعلنا ونحن في أجواء القاعة المظلمة - نشاهد الفيلم - استحضرنا الحقيقة المؤلمة والشعور باللا جدوى التي أضاعت أعمار وأموال الأجيال وتركت الوطن لدى البعض معنا مجردا،او جرحا مؤلما لدى البعض الأخر. ذلك لان الموضوع السينمائي مبني برؤية واقعية ومجسد بصورة حوارية من نوع مختلف.. حوار مابين الكاميرا وبغداد المستباحة.حوارا دافئ وموجع.يقول (انطنيوني) رائد الواقعية الايطالية، واحد أهم أعمدة الثقافة السينمائية الايطالية: "هناك تطابق ما بين العين والعقل، العين والحدس، العين والضمير، تطابق في الرؤية مابين الداخل والخارج " وهذا يبيح لنا القول ان الفيلم ليس من أفلام الشخصيات التي تنمو وتتطور لتكشف عن أبعادها.لم يكن هم المخرج النحت في هذه الأبعاد ليشكل عالم الفيلم الداخلي الرؤيوي البحت. كانت الشخصيات تعبر عن تطابق الرؤية مابين العالمين الداخلي والخارجي. الفيلم صورة مجتمعة برؤية موضوعية لاخلاف عليها. صور متجمعة بمشاهد أشبه بتجمع صور القصيد في ذهن الشاعر للإفصاح عن معنى ودلالات هكذا كان الفيلم كما ارى: نظام او طريقة في التفكير قلما عرفتها السينما العراقية من حيث التماثل والتشابه لما يعرف بالسينما البديلة الناجحة مثل فيلم الحارس والظامئون وبيوت في ذلك الزقاق وفيلم المنعطف للناقد والمخرج المبدع جعفر علي، من حيث المماثلة في نمط الإنتاج القليل الكلفة، وعمق التناول الاجتماعي والسياسي، ونسج التفاصيل المادية الملموسة والأحداث الفعلية المجسدة، مع ترميز جمالي في أدنى حدوده ليكتسب الإخراج مظهر وملمس الحياة اليومية المعتادة ومن ثم النجاح والقبول العاطفي الإنساني المتحقق خارج الجغرافية المحلية التي شهدتها هذه الأفلام. وهذا مايدعونا للتأكيد مرة أخرى للنهوض بالسينما العراقية على وفق منهج واضح المعالم مغاير يعنى بالفكرة من السيناريو إلى العرض باستخدام جماليات التصوير ومراعاة الأهداف والقيم التي تتيح لنا الاتصال بالعالم بلغة تصدر عن الروح وتخاطب الروح. الذي أريد قوله في كيان الفيلم المادي هنا:ثمة زمان ومكان فيلمي ليس اقل مايكون مادية من مكان وزمان واقعي لاهو أكثر حقيقة ولا اقل من الواقع المعيش. أي ان الواقع الفيلمي اقرب الى الصورة الوثائقية شكلا كافيا في إبراز مضمون وضع هذا الشكل للتعبير عنه كحامل باتجاه المشاهد. اما الحبكة الرابطة للحوادث الموصلة بالاقرب اليها لسرد مغزى الحكاية او الموضوع السينمائي بلوغا للمضمون الذي ينطوي على الحبكة والموضوع، فإنها أي حبكة الفيلم قد أمدت المشاهد العراقي وشملته بالتخصيص، بالمعنى والدلالات لاستجواب الحقيقة ومن ثم الضمير الإنساني، ولا اظن ان السينما العراقية ستتوقف عن تقليب أوجه هذه الحقيقة الكبيرة أكثر من مرة.

الفيلم في شكله الفني انطوى على وعي حرفي وتفسيري مؤثر، مكنه من النجاح والقبول، فحينما اطل علينا الفيلم من طقس العتمة التي خلت ذكرى بأذهان الأجيال المعاصرة لازدهار دور العرض السينمائي المقفلة والمندثرة في بغداد. كان الضوء مداهما ببدء الإيقاع من أول لقطة وقعت على الشاشة في مواجهه إبصارنا.. انفجار هائل تتلوه انفجارات مصحوبة بارتفاع ألسنة النيران من مباني بغداد وهي تتلقى القنابل هذه المرة من قوات التحالف. لقطات أرشيفية شهيرة حدثت في جانب الكرخ، وإذا كانت اللقطات التأسيسية للفيلم أرشيفية، فان معالجتها الحجمية واللونية روعي فيها التأثير والانسجام مع النسيج الإيقاعي للقطات المتوالية التي تلت، لتكشف لنا عن زمن الحاضر، الزمن الواقعي الذي تبدأ به سردية أحداث الفيلم.. مصح للأمراض العقلية تتساقط عليه القنابل، ويعم المكان الهلع والصراخ والفزع وسط فوضى حركية من قبل الكاميرا والشخصيات. لقطات عامة ومتوسطة وقريبة متقاطعة. وجوه وقبضات ايادي. لقطات عامة ضاغطة لشاب يتحرك ويهذي. شابة ببدله الزفاف تمسك بالقضبان الحديدية وتهزها بعنف معلنة عن أزمتها. من زمن الحاضر هذا المدمدم بالإيقاع المتلاحق يبني مخرج الفيلم التماسك الزمكاني في ذهن المتلقي. يذهب للماضي القريب ومن ثم العودة إلى الحاضر. تداع يستهله بلقطات كبيرة على وجه الشاب وهو يهذي ويلهج باسم احدهم، يخف إيقاع الصورة ويهدأ مجرى الصوت لينساب سرد الواقع العياني كما تتراءى بداخله الشخصيات. هذه المقدمة بتكثيفها الدرامي مهدت للتعرف على الشخصيات الرئيسية الثلاث وخطوطها السردية وهي بداية الحكي الأولى والبداية الثانية عندما نذهب كليا الى زمن الماضي.. علي جندي مكلف بأداء الخدمة الإلزامية، وأحلام فتاة جامعية تستعد للزواج، والطبيب المعالج في المصح. كان اول لقاء لهؤلاء الثلاثة هو الكشف الدرامي الأولي عن الشخصيات يجمعهم المخرج كاتب السيناريو في زورق لعبور نهر دجلة دونما معرفة ثم يفرقهم بلقطة عامة مرتفعة وهم يغادرون الزورق بثلاثة خطوط حركية على يمين الشاشة وعلى يسارها واخر يتقدم باتجاه الكاميرا، خطوط تكوينية لبداية الحكي الثانية في زمن الماضي. ومن الجدير بالذكر قبل الدخول بالسرديات الثلاثة ودلالاتها أكد المخرج على اسم أحلام مرة للبطلة واسم الفيلم كعنوان مرة اخرى. وكأنه بهذا التأكيد يريد القول ان السياسة هي المسؤولة عن ضياع الأحلام وهي التي تعرقل خطط الحالمين عندما تشتط وترتكب الأخطاء. وربما ونحن بدلالات الاسماء كإيقونات فان اسم علي الجندي وما تعرض له يحمله البعض مالا يتحمل وربما العكس صحيح..بدليل ان النضال السياسي المعارض للنظام الذي سقط بدخول قوات التحالف كما قدمه الفيلم كان نضالاً دينياً تقوده طائفة بعينها وهو يظهر زوج أحلام مع بعض الشباب مجتمعين وتبدو صورة فوتوغرافية للشهيد محمد الصدر بجانبهم فضلا عن ان الطبيب يحول تاريخ أبيه السياسي المنتمي للحزب الشيوعي دون إكمال دراسته العليا. وبهذا التقديم يكشف الفيلم جزءا من الدلالات في مغزى الحكاية كحقيقة يرغب باستجوابها، قبل ان يدفع بالكشف عن النتائج لمقدمة الاحتلال كحقيقة مفتوح استجوابها الى الان. وإذا كان لابد من إعادة شرح المشروح صوريا بقصد ان يستفيد من لم يشاهد الفيلم فان مايجمع الخطوط الثلاثة في زمن الحاضر داخل مبنى المصح أحلام والجندي علي والطبيب والحبكة هنا تقليدية تدور حول البطل والبطلة اما الطبيب فيعتبر كدور ساند يكشف عن مغزى اشرنا إليه. فأحلام التي يختل إدراكها اثر القبض على عريسها في ليلة زفافها يبقيها المخرج إلى نهاية الفيلم في بدله العرس كدلاله رمزية وعندما تستباح بغداد وتهيم أحلام في شوارعها الخاوية على عروشها عرضة للسلب والنهب من اللصوص الذين يغتصبون أحلام في احد مبانيها تتوحد أحلام وبغداد في المعنى ذاته الا ان الجندي علي يكشف هو وصديقه وهما في إحد مواقع الجيش الحدودية عن أزمة النظام السياسي وعلاقته بالأجيال الشابة التي تتوق للهرب من الخدمة والهرب من الوطن ومن الواقع المر. ازمة ذات دلالات اجتماعية خصوصا ان هذه العلاقة قد كشف الفيلم عنها بمشاهد واقعية من أروع ما يمكن ان تسجله السينما الواقعية العراقية بإعادة إنتاج الواقع الذي يجري على الناس. مثل مشهد طريقة دخول الجنود الى الباص من شبابيك التهوية خوفا من التأخير عن موعد الالتحاق بالخدمة في الوحدات المعروفة تبعاتها. ومشهد ايقاظ العسكريين النائمين داخل الباص من قبل مفرزة الانضباط القاسية إلى ابعد الحدود في التعامل مع المكلفين والعسكريين إجمالا.

علي الذي يصل هو وصديقه إلى وحدتهما عبر محطات سجل الفيلم مشاهد جمالية عبر اسلوب تصويري مدروس عند تعطل السيارة العسكرية وهم يكابدون مشقة دفعها في مشهد شفقي (سلويد) ظلال سوداء لشخوص مكدودة تدفع سيارة عسكرية معطلة وهي تتسلق مرتفعاً حركة جانبية من اليسار إلى اليمين أمام خلفية حمراء دامية تعبر عن قدرة المخرج التصويرية وتمكنه من جماليات التصوير. واللافت للنظر هنا قدرة هذا الفنان المبدع -محمد الدراجي-على تقديم عمل إبداعي متكامل من الفكرة إلى العرض بجهود إبداعية فردية قل مثيلها لأنها خارج سياقات العمل السينمائي الجماعي ولا ادري هل بالإمكان تكرار مثل هذا الجهد في نوع اخر من أنواع الفيلم.؟!

عندما انفجرت قنبلة داخل الملجأ وتمزق الصمت الذي كان فيه علي أمام إبريق الشاي اثر القصف الناتج عن خلاف النظام السابق مع الأمم المتحدة عام ١٩٩٨ وبقرار من (كلينتون) بعد فوز الديمقراطيين قصفت بغداد ومواقع الجيش العراقي، في هذا المشهد يكشف الممثل الشاعر بشير الماجد عن صدق أدائي اشره المختصون بدقه وجسد فيه ارق استرخاء أمام الكاميرا وأجمل تعبير للذهول وهول المفاجأة، اقترب في أدائه من الوثيقة التي يقف أمامها المشاهد متماهيا لايفيق منه إلا بالثناء والإعجاب. وعندما ندرك وفقاً لتقنيات التمثيل السينمائي ان الحالة الأدائية وبلوغ الذروة في تجسيدها إنما هي راكور سيكولوجي، ندرك ان استمرار طبقة الأداء في المشاهد التالية تتطلب فطرة او موهبة او قدرة تطبيقية عالية استحق بجدارة بشير الماجد ثناء المحكمين في المحافل الدولية. وحينما يكون المقام غير هذا في الحديث عن الملكات الإبداعية لهذا الأداء وصدق تنظيم مشاعره والحديث عن جماليات الفيلم إجمالا يكون الحديث أوسع واشمل. ألا ان مشهد قطع أذن الجندي علي حينما يتهم بالهروب أثناء القبض عليه وهو يحمل جسد صديقه الجريح الذي فارق الحياة اثر رحلة رومانسية مريرة تنقلب إلى معاناة قدرية داخل السجون ومواجهة المحاكم والحكم عليه بقرار قطع الإذن الذي سن لردع الهاربين من الخدمة فيكون هذا الحدث ذروة الحبك النفسي والانهيار المعنوي المتسبب بالخلل العقلي من جراء حجم الظلم الذي وقع على الشخصية. وهنا أسجل تقديراً كبيرا لفنان الماكير (فوزي كاظم) الذي لااريد ان أقارنه بأي من الذين أبدعوا في مجال الماكياج السينمائي، لانه كان كذالك ان لم يتفوق في عمله هذا إلى الإبداع المبهر . ان الذين شاهدوا نماذج القطع للإطراف من جراء القصف، أذهلتهم نسبة الصدق المئوية الكاملة التي حققها بمواد من بنات افكاره، وبكلف لاتصدق، وربما مشهد قطع الأذن الذي ينفر منه المشاهد.. اذ انه قادنا بقدرته الإبداعية العالية في ان يصور اللقطة بالحجم القريب بحيث نرى مشرط الجراح يقطع الأذن والملقط ممسكا بالجزء المقطوع ويضعه بلقطة متواصلة على المنضدة فضلا عن ماكياج تأثير الجو العام في جميع لقطات المشاهد الفيلمية، لقد رفع الماكياج من قدرة وتأثير المشاهد الدرامية إلى المشاهد الحربية التي تحاكي مشاعر قصديه بعينها، وقد نجح هذا الفنان القدير في اذاء المشاعر وبث الرعب فينا ونال من المشاهدين الإعجاب والتقدير مثلما نال الثناء من محترفي هذه الحرفة أينما عرض الفيلم.

يعود الفيلم الى من حيث توقف في بداية ألحكي الأولى حيث ينتهي سرد ألحكي الماضوي ويستأنف تدفق الحاضر الزمن الواقعي للفيلم ومغزى الحكاية ومضمونها بغداد المستباحة من المحتلين والناهبين.. شوارع فارغة إلا من القتلة.. مشاهد أعادت إلى الأذهان أيام الجنون.. أيام الانغمار بالذات وقلة الاعتراف بالذات.. الجنون كما يصفه علي الوردي.وبتنا لانعرف من هو المجنون مجانين تصون الممتلكات وتلملم جراحات بعض.. وآخرون يهتكون ويقتلون البعض، ماذا حدث حقيقة يعاد إنتاجها وتبقى أمام التاريخ شاخصة للاستجواب.

مشهد من فيلم أحلام

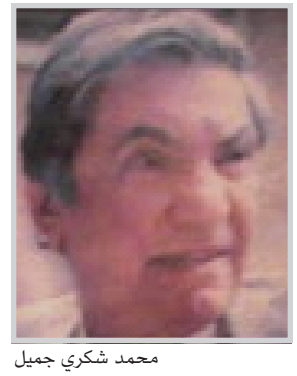
محمد شكري جميل..نصف قرن من السينما

علي حسين

يجيء تكريم محمد شكري جميل في مهرجان دمشق السينمائي الاخير ليضعنا ازاء الدرس الاهم في حياة هذا الفنان..اصرار الاقامة في السينما.حيث يختلط الذاتي بالموضوعي.. الواقع بالوهم.. الحدس بالحس..المرئي باللامرئي..الواضح بالغامض..المعلوم بالمجهول..الكذب بالحقيقة..المطلق بالجزئي ، هذا الاختلاط العجيب الذي ينقية الفنان برؤاه ليزيح عن ابصارنا غشاء ثقافة الظلام ويطلقنا برفرفة احلامنا في عصب ثقافة العين..هذا الكائن المعذب ، القلق ، المسهد ، العنيد ، المكافح ، المتمرد ، الاريحي ، يكفية انه لم يسع الى رفد ايامنا بافلامة العذبة فحسب بل انه سعى الى ان يجعل لنا هذه الايام. من هنا انتظر خمسين عاما من السينما هي الزمن الممتد من سنة ١٩٥٣ حين وضع محمد شكري جميل اولى خطواته في هذا العالم العجيب ليعمل مساعد مصور في الوحدة السينمائية التابعة لشركة نفط العراق..نصف قرن هو عمر تجربته الفنية وعمر اسلوبه وهي زمنة الخاص حين يمتزج الفن بالحياة وهذا ماتكشف عنه اعمال محمد شكري الذي يقيم في التاريخ كونة احد اهم رموز السينما في العراق من خلال افلام استطاعت ان تقدم لنا الماضي باندفاعها الحر باتجاه المستقبل ، واذا كان الاسلوب وحده يمنح الفنان فرصة البقاء والخلود فأن محمد شكري جميل من احرص فنانينا على اسلوبيته التي جعلت منه واحداً من صناع السينما العربية

ليس سراً ان محمد شكري جميل سينمائي قبل ان يكون أي شيء اخر.. ويروي انه شغف بالفن السابع منذ كان في سنواته الاولى فهو ينتمي عائلة تضم مترجما ورساما وقد علمته هذه العائلة ان السينما هي اكثر الفنون تقدما لانها لغة تعتمد على اعادة تركيب الصور الموجودة في الحياة..احب الصور والرسم والالوان ودفعه حبه للتوجة صوب معهد الفنون الجميلة الذي لم يكن انذاك قد فتح فرعا للسينما ولان همه كان في التواجد بالمعهد فلم يجد مناصا من ان يدخل قسم الغناء والموسيقى وفي هذا القسم درس تقنيات الصوت لمدة عام ليغادر بعدها المعهد ليعمل في الوحدة السينمائية لشركة نفط العراق مساعد مصور وقد تحدث عن تلك البداية قائلا: (كانت تجربة قاسية حين خرجت في اول يوم تصوير انتابني احساس بجسامة العمل وذلك لثقل ماكنت احمل من الات التصوير خصوصاً ان التصوير كان لاشياء بسيطة اعتيادية ولكنني سرعان ماشعرت بان العمل الحقيقي يبدأ من هنا) في عمله هذا يكتشف ان المونتاج هو الاقرب الى نفسه ومزاجه وهو أيضا عصب الفيلم السينمائي فيقرران يدرس تقنيات هذا الفن وكل مايتعلق به فيسافر الى انكلتر ليلتحق في معهد التكنيك السينمائي..العام ١٩٥٨ تبدأ مرحلة جديدة من حياته حين تتاح له الفرصة لانجاز اول فيلم له..وكان فيلماً قصيراً صور فيه انطباعات طالب عراقي في لندن مدته عشرون دقيقة كتب له السيناريو وصوره..الفيلم دفع باساتذة في المعهد لان يرشحوه للعمل مونتيرفي ستوديوهات (امفيل وبايندو).في العام ١٩٦١ ينهي دراسته في لندن ليعود الى بغداد ويلتحق بالعمل في مصلحة السينما والمسرح التي تشكلت حديثا وكان يرأسها الفنان يوسف العاني الذي يرتبط معه والمخرج حمد جرجيس في تنفيذ اول افلامه الروائية وهوفيلم (ابو هيلة)المعد عن مسرحية تؤمر بيك للعاني والذي كتب السيناريو له يوسف العاني لكن الفيلم الذي عرض عام ١٩٦٢ لم يرض طموحات محمد شكري جميل ولم تغره اطراءات الصحافة واقبال الجمهور على الفيلم فقد كان يعتقد ان السيناريو الذي قام عليه الفيلم يخلو من اية قيمة دراميه.. الاحساس بالفشل يدفعة الى الانصراف الى اخراج مجموعة من الافلام الوثائقية حتى يأتي عام١٩٦٩ ليخوض تجربتة الثانية وهي فيلم شايف خير الذي وضع له السيناريو عن قصة لجميل الجبوري وكسابقة لم يرق الفيلم لمحمد شكري وعده مرحلة فاشلة جديدة في حياتة لم ينته منها الا بعد ان قدم (الظامئون) عام ١٩٧٢ والذي لاقى نجاحاً كبيراً واقبالاً جماهيرياً ذكر المتابعين للسينما باصداء فيلم سعيد افندي.. فالضامئون بصدقه وبساطته ترك أثراً لايمحى في النفس وقد حصد الفيلم جائزة النقاد في مهرجان موسكو الثاني..في الظامئون يستوفي محمد شكري جميل اقتداره كمخرج سينمائي فيسعى في السنوات التي بعدها لان يصنع فيلما عن الاحداث التي مرت في العراق في مرحلة الخمسينيات ويجد ضالتة في سيناريو صبري موسى المعد عن رواية لعبد الرحمن مجيد الربيعي ليقدم عام ١٩٧٩فيلمه الاسوار الذي منح الجائزة الذهبية في مهرجان دمشق السينمائي عام١٩٧٩ وكانت لجنة التحكيم برئاسة الكاتب الشهير جنكيز ايتماتوف الذي وصف الفيلم بانة يبشر بولادة سينما عربية جديدة من خلال لغة سينمائية واعية..بعد الاسوار يبدأ محمد شكري مرحلة جديدة في افلام كبيرة..المسألة الكبرى..الفارس والجبل..اللعبة..الملك غازي.

اصطبغت افلام محمد شكري جميل بوعيه لاسئلة الواقع الاجتماعي والسياسي فتميز كواحد من صانعي الفيلم السياسي في السينما العربية.. (السياسة والواقع الاجتماعي تدخلان في تكويني السينمائي) هكذا يقول محمد شكري وهكذا نجد افلامه تحتوي على خطاب سياسي واضح دون تضحية بالجانب الفني لمصلحة الخطاب السياسي.. وتهتم افلامه بالواقع باعتباره مادة للدراما السينمائية وموضوعا سياسيا واجتماعيا وتستند هذه الافلام في بنائها الى البناء السياسي المحكم الى جانب منطق صارم وجاد في الشكل والصيغة التعبيرية الفيلمية، فلا التضحية بالموضوع وقيمته ولامحاولة تجريبة شكلية فارغة.. ونجد ابطال افلامه يحققون ذواتهم من خلال العمل السياسي، فهم مدفوعون ومحرضون بسببه لذا فانهم يثيرون المشاكل السياسية من خلال خطاب مفتوح على التزام انساني في التعامل والتأكيد على التواصل والحميمية في طرح العلاقات بين الناس من جهة وبين الناس والحدث والقضية من جهة اخرى.. وهو يؤمن بان السينما هي تعبير عن المشاعر الجميلة وان المخرج السينمائي انمايصور روحه في افلامه ففي السينما نشم رائحة الاشياء وطعم الحياة وهو يدرك ان روعة السحر في السينما تكمن في اللعب بالزمن كعنصر اساسي ورئيسي في التركيب الدرامي ولهذا فهو بعد تجربة اكثر من خمسين عاما يدرك انة كان محظوظا في انتقاء موضوعاته والتي شكل التاريخ جزءاً لايتجزأ منها فمن خلال التاريخ يبحر لاصطياد الحقائق..من بين افلام محمد شكري العديدة ساتوقف عند فيلم (الظامئون) كونه اول فيلم عراقي يقدم شخصيات واقعية تواجة صراعاً مضاعفاً. فهي تقاوم الوقع الاجتماعي المتخلف من جانب ومن جانب اخر تواجة الطبيعة القاسية التي تعطلت بسبب الجفاف الذي اوقف كل شيء ولم يبق سوى الموت يقول محمد شكري ان الرواية اثرت فية عند قراءتها (فالمرة الاولى التي اقرأ فيها رواية تصور صراع الانسان مع الطبيعة وكان المطلوب مني ان ابحث عن كاتب للسيناريو يستطيع ان يعمم جو الرواية وشخصياتها بحيث تلمس واقع المتفرج اينما كان وفي الوقت نفسة يحافظ على محليتها وخصوصيتها) ويجد ضالته في ثامر مهدي فهذا الناقد والكاتب كان يخطو خطواته الاولى في السينماوكان الامتحان الاول الذي واجه ثامر مهدي كما اخبرني هو ان رواية الظامئون عالم يموج بالحركة والحركة فيها ليست عشوائية بل هي صراع محدد يدور وفقا لقوانين فكر محدد وهو لهذا صراع واقعي في الدرجة الاولى لاتحركه بطولات فردية زائفة اوحوادث مفتعلة ولهذا سعى كاتب السيناريو والمخرج الى ان يقدما فيلما يجمع بين ذاتية الانسان وبين الحدث المليء بالحركة والشخصيات.. فنحن في الفيلم امام شخصيات تجمع بين البساطة والتعقيد، فهي شخصيات عادية الى درجة غير عادية.. ولم يقتصر عمل محمد شكري في الظامئون على ترجمة الرواية الى حركة مستمرة على الشاشة بل تعدى ذلك الى خلق حياة تشد المتفرج، وتعيش وتنمو في مشاعره وفكره معا..في الضامئون نجد ان حركة الكاميرا..ايقاع الحركة داخل اللقطة..اتجاهات تلك الحركة..تكوين الكادر..كل هذا في خدمة المضمون الجزئي للقطة اوالمشهد مع والوعي التام والحرص الشديد على المضمون العام للسيناريو..وفي الظامئون يعود محمد شكري لولعه السينمائي الاول- المونتاج- والذي كان في حد ذاته بطلا اذ ان محمد شكري قد تمكن من وضع يده على الاسلوب الصحيح في تركيب هذا الفيلم، سواء من حيث التتابع اوالايقاع.فالقطع طيلة الوقت لم يكن تقليديا اوميكانيكيا بل هو تركيب صراعي من الطراز الاول وهو في هذا قد تخلص من كثير من التفاصيل التي كان من الممكن ان تبهر المخرج من الناحية الجمالية مما انتج تركيزا كاملاً على حدود الصراع الدائر على الشاشة، سواء كانت وسيلة التعبير عنه الصورة اوالكلمة وفي سبيل هذا التركيز قام محمد شكري بتركيب موسيقى جميل بشير بحيث تشكل خيطا في النسيج العام وقد وصل الى قمة براعته في تركيب الموسيقى عندما ادى بها دوراً دراميا عن طريق التناقض بين ايقاعاتها وايقاع الصورة.. لقد اثبت محمد شكري جميل في الظامئون ان صدق محلية العمل الفني الجيد ترتفع به الى مستوى العالمية على ان يكون محوره ونسيجه الانسان وقد ارتفع فيلم الظامئون الى هذا المستوى وهو امر لن يغفله تاريخ السينما العراقية مثلما لن يغفل الدور الرائد والكبير لمحمد شكري جميل.



محمد شكري جميل

بمناسبة وفاته

ديلبرت مان الذي نال الاوسكار عن فيلمه الاول

ترجمة: هاجر العاني

(ديلبرت مان)، مخرج سينمائي وتلفزيوني، ولد في لورنس في كنساس في ٣٠/كانون الثاني/١٩٢٠ وتزوج عام ١٩٤٢ من آن كارولين غيلسباي (توفيت عام ٢٠٠١ ولديهما ٣ أبناء وإبنة متوفاة)، توفي في لوس أنجلس في ١١/تشرين الثاني/,٢٠٠٧

وكان لدى (ديلبرت مان) تفوق نادر بفوزه بجائزة الاوسكار كأفضل مخرج عن فلمه الاول (مارتي) (عام ١٩٥٥)، وكانت (مارتي) حكاية مؤثرة، عن جزار يحس بأنه اقبح من ان يجد الحب ولكن حياته تتغير عندما يلتقي بإمرأة خجولة عطوفة، (حكاية) في الاصل مسرحية تلفزيونية أخرجها (مان)، وقد صور الشكل السينمائي منها في ١٩ يوماً فقط مستخدماً تقنيات تلفزيونية وقد فازت بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان (كان) السينمائي قبل فوزها بأربع جوائز اوسكار بما فيها أفضل فلم وأفضل ممثل وأفضل سيناريو أصلي.

وبعد حياة مهنية مختلطة في السينما والتي تراوح خلالها عمله بين مسرحيات بارعة مثل (موائد منفصلة) ومسرحيات كوميدية ناجحة مثل (تلك اللمسة من المنك) الى التوافه المعرضة للنسيان (المستر بادونغ وفتزولي)، عاد (مان) الى التلفزيون واصبح واحداً من أخصب و أبرز مخرجي تلك الوسيلة الاعلامية.

ولولادته في لورنس فيل في كنساس عام ١٩٢٠، كان يدرس العلوم السياسية في جامعة فاندربلت في ناشفيل في تينيسي عندما انهمك في المسرح الجماعي، وبعد كلية يال للدراما خدم كطيار قاذفة قنابل وضابط مخابرات اسطول في الحرب العالمية الثانية، وعمل آنذاك كمخرج في مسرح المدينة في كولومبيا في ساوث كارولينا ومدير مسرح في مسرح ويلسلي سمر في ماساشوستس قبل التوجه الى نيويورك عام ١٩٤٩ والانضمام الى شبكة (ان بي سي) كمدير ردهة ومساعد مخرج.

وعاجلاً بدأ باخراج المسرحيات لاجل مسرح فيلكو- غودير ذي الاعتبار والخاص بالشبكة، وهو احد افضل اماكن العرض للدراما الاصلية، كما أنه أخرج حلقات مباشرة من واحدة من اولى المسرحيات الهزلية للشبكة وهي (ماري كي وجوني)، وكان (فريد كو) والذي عمل معه (مان) في وقت سابق في ناشفيل قد أصبح واحداً من أرفع منتجي (ان بي سي) وكان هو الذي اختار (مان) لمهمة اخراج مسرحيتي (بادي جايفسكي) اللتين ثبتتا سمعته وهما (مارتي) والتي أذيعت في ٢٤/ مايس/١٩٥٣ و (حفلة الاعزب)، وقد تسبب نجاحهما في فوزه بعقد من هوليوود والفرصة لعمل فلم (مارتي) مع استبدال (رود شتايغر) بـ (ايرنست بورغنين) والذي كان منشغلاً بتصوير فلم (اوكلاهوما).

وبصفته جزاراً وحيداً من بروكنس يعثر على حب في منتصف العمر مع معلمة انطوائية (بيتسي بلير) تغير (بورغنين) من لعب الشخصية الى نجم، وقد فاجأ النجاح الكبير للفلم حتى المخرج، وقد كان (مان) واثقاً جداً من عدم فوزه بالاوسكار (فقد كان من منافسيه (ديفيد لين) و(ايليا كازان)) بحيث انه لم تكن لديه كلمة مهيأة للالقاء وقال ببساطة " شكراً جزيلاً لكم "، وقد كان عمل (مان) للسينما يتعرض الى الانتقاد في بعض الاحيان لافتقاره الى النزعة السينمائية الا ان حس الدراما لديه وادارته الممثلين كانا يعتبران مثلاً يحتذى، وقد فاز عدة ممثلين بالاوسكار او بترشيحاته في افلام (مان).

اما فلمه الثاني فكان نسخة معدلة من عمل (جايفسكي) المعنون (حفلة الاعزب) (عام ١٩٥٧)، وهو عبارة عن استكشاف لنقاط الضعف والانفعالات المكشوف عنها في حفلة يقيمها مجموعة من كتاب الحسابات من نيويورك، ورغم ان الفلم كان اقل شعبية من فلم (مارتي) الا انه حظي بالثناء لتصويره الاحباط المديني

—فرسالته، كتلك الواردة من شركة سوندهايم الموسيقية المتأخرة، بدت انها تقول ان الزواج يوقع الكآبة في النفس ولكنه أفضل من البقاء وحيداً — ولأداء من ممثلين مثل (جاك واردن) و(بي جي مارشال) و(كارولين جونز)، مع ترشيح (جونز) آنذاك لجائزة اوسكار عن تصويرها المؤثر لوجودية من قرية غرينتش متعطشة للحب.

وثمة مسرحية منقولة أخرى وهي (موائد منفصلة) لـ (تيرينس راتيغان) أصبحت واحداً من أروع أفلام (مان)، وعلى المسرح كانت قد اتخذت شكل مسرحيتين من فصل واحد في فندق بوجود نجميها اللذين يلعبان دور زوجين مختلفين في كل مسرحية لكن مع نفس الممثلين للادوار المساندة، وقد دمج الفلم بمهارة بين المسرحيتين مع لعب أربعة ممثلين الادوار الرئيسية، وقد فازت (وندي هيلر) بجائزة الاوسكار عن أدائها وكذلك فاز (ديفيد نيفن) لتصويره البارع لشخصية مدعٍ ذي سر خفي.

واستمر (مان) في العمل في التلفاز طيلة فترة حياته المهنية، وقد تم ترشيحه لجائزة (ايمي) عن فلم (الفراق) (عام ١٩٧٧) و(كل شئ هادئ على الجبهة الغربية) (عام ١٩٧٩) وقد جمعه الفلم الاخير ثانية بـ (ايرنست بورغنين)، وكان قد فاز بأول ترشيح له لجائزة (ايمي) عام ١٩٥٥ عندما أخرج نسخة موسيقية جذابة من عمل (ثورنتون وايلدر) المعنون (بلدتنا) يمثل فيه بول نيومان والذي قدم فيه المطرب (فرانك سيناترا) —بصفته الراوية —أغنية (جيمس فان هيوسن —سامي كاهن) الباقية " الحب والزواج ". اما عمل (مان) التلفزيوني المتأخر فقد تضمن نسخاً لاقت اطراءً من رواية (ديفيد كوبرفيلد) (عام ١٩٧٠) مع لورنس اوليفييه ورواية (جين اير) (عام ١٩٧١) من تمثيل (سوزانا يورك) و (جورج سي سكوت).