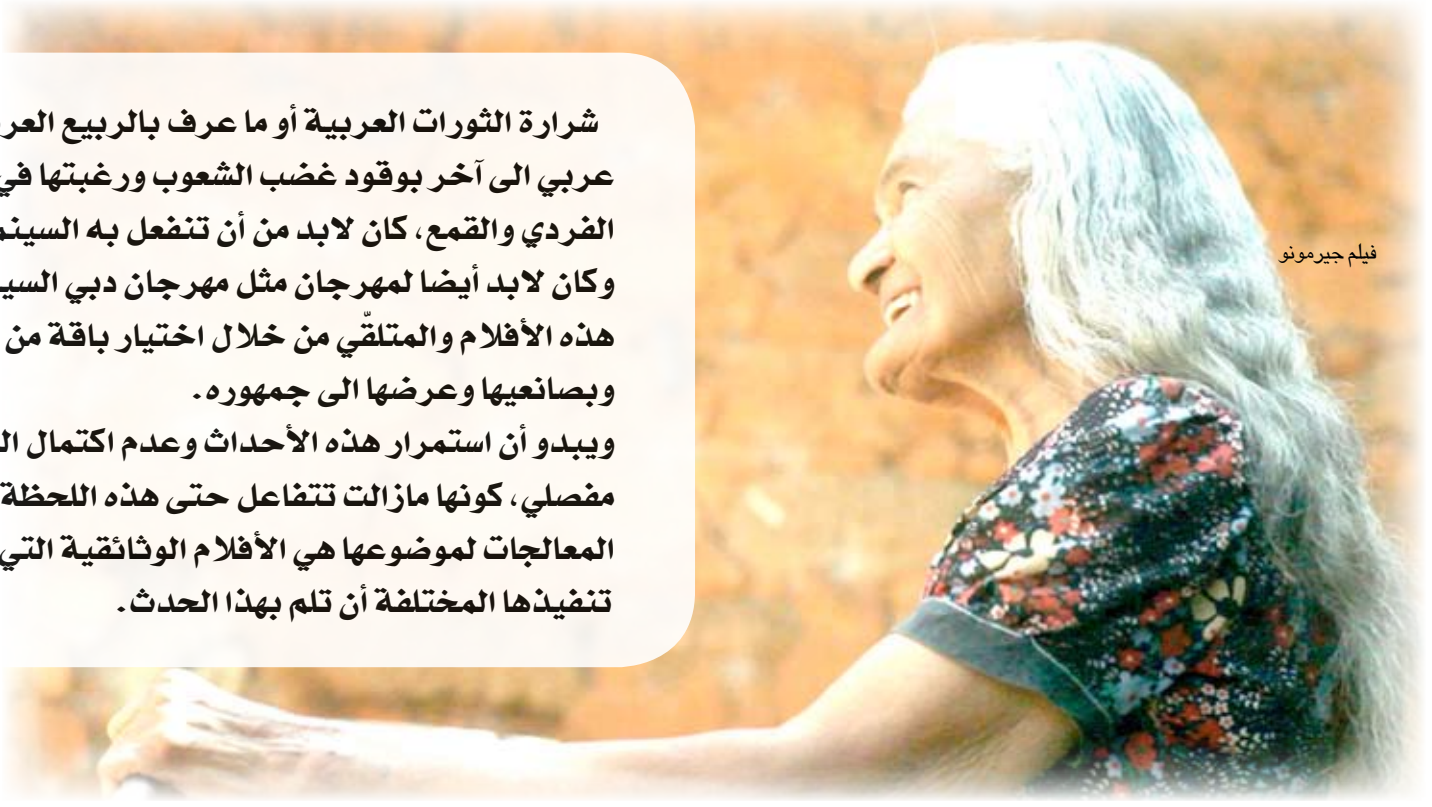
في مهرجان دبي السينمائي 8


فيلم جيرمونو

شرارة الثورات العربية أو ما عرف بالربيع العربي ،الذي انتقل من بلد عربي الى آخر بوقود غضب الشعوب ورغبتها في الانعتاق من نير الاستبداد الفردي والقمع، كان لابد من أن تنفعل به السينما وتتمثله كحدث مهم ، وكان لابد أيضا لمهرجان مثل مهرجان دبي السينمائي أن يكون جسرا بين هذه الأفلام والمتلقّي من خلال اختيار باقة من هذه الأفلام للتعريف بها وبصانعيها وعرضها الى جمهوره.

ويبدو أن استمرار هذه الأحداث وعدم اكتمال الصورة النهائية لها كحدث مفصلي، كونها مازالت تتفاعل حتى هذه اللحظة، كانت السبب في أن اغلب المعالجات لموضوعها هي الأفلام الوثائقية التي تحاول برؤاها وأساليب تنفيذها المختلفة أن تلم بهذا الحدث.

الربيع العربي كان حاضراً بالوثائقيّات، ورؤية مخرج فرنسي

الواقعية السحرية في الفيلم البرازيلي (جير يمونو)

علاء المفرجي

دبي

ثلاثة أفلام منها ضمّنها قسم مسابقة المهر العربي للأفلام الوثائقية وهي (مولود في ٢٥ يناير)، و(نصف ثورة)، و (لا خوف بعد اليوم).

فالمخرج المصري احمد رشوان يجسد وجهة نظره الشخصية في فيلمه (مولود في ٢٥ يناير) حيث جالت كاميرته منذ اليوم الأول لسقوط مبارك لتكتمل الفكرة بتصاعد الأحداث التي أعقبت هذا الحدث، من خلال تجربته الشخصية وتفاعله مع الحدث، وتسليط الضوء على شخصيات هامشية، ترصد كاميرته تأثير هذا الحدث فيها.

أما المخرجان عمر الشرقاوي وكريم الحكيم فيتحدثان في فيلمها (نصف ثورة) عن تجربتها قبل الأحداث في التخطيط لفيلم عن القاهرة، وإذا بالأحداث الدراماتيكية التي عصفت بالشارع المصري تجبرهما على تغيير مسار الموضوع بما ينسجم مع هذا الحدث الزلزال، وهم يشاركون به كمتظاهرين ومشاركين .

ويختار المخرج التونسي مراد بن الشيخ جانبا مهما في الثورة التونسية في فيلمه (لا خوف بعد اليوم)، من خلال وجهة نظر (لينا بن مهني) التي كان لما تكتبه في مدونتها ضد استبداد حكم بن علي وثورة شعبها دور مهم في إشعال فتيل الشارع التونسي ، ويقف الفيلم أيضا عند قصة الناشطة في حقوق الإنسان (راضية نصراوي) التي أسهمت في مواقفها في الحراك الشعبي الذي اجتاح تونس كلها، وكذلك الكاتب والصحفي (كريم شريف) الذي لجأ إلى التسلح بالعصي للدفاع عن حيّه وقت الأحداث.. وسعى المخرج الى التأكيد على الهاجس المشترك لشخصياته وهو الرغبة في التخلص من الدكتاتور بأي ثمن.

وفي فيلم (ميدان التحرير) نتعرف الى وجهة نظر الآخر في الأحداث التي عصفت بمصر بداية هذا العام. فالمخرج الفرنسي (ستيفانو سافونا) يرصد بعدسته مشاعر اليأس والغضب ثم الفخر والابتهاج التي طغت على الشارع المصري حينها.

وفي سياق عروض برامجه وضمن فعالية (سينما العالم) وفي العرض العالمي له عرض أمس فيلم المخرج البريطاني نك مورفي "الإيقاظ" (The Awakening)، الذي تدور أحداثه في إنجلترا عام ١٩٢١، حين لجأ الكثيرون من المفجعين بويلات الحرب الكونية الأولى، إلى الروحانية، بحثاً على السعادة. كانت فلورنس (دومينيك ويست)، المفجعة بموت خطيبها، واحدة من هؤلاء المكلومين، لكنها كسبت سمعة غريبة من نوعها، بين الناس، بقدرتها على استحضار الأرواح، وما شابه، إلى درجة أنه يُطلب منها أن تتحرّى حقيقة الشبح الذي تكرّرت مشاهدته، في إحدى المدارس الداخلية، المنعزلة. تذهب إلى المدرسة، رغم استهتارها بالمسألة برمتها، وهناك تعيش تجربة تجمّد الدم في العروق، بتجاوزها أيّ منطق معروف.

فيلم الايقاظ

ومن عروض أمس أيضا فيلم المخرج البرازيلي جوديو لومباردي "هناك في الأسفل"، الذي يتناول قصة نحات شاب اسمه "يوسف"، قدم توّاً من غرب إفريقيا، إلى نابولي، لكي يبحث عن عمه "موسى"، ولكنه لا يحمل أيّة أوراق ثبوتية. يؤويه أفارقة هناك، إلى أن يجد عمّه، الذي يعده بمستقبل أفضل، ويقول له إن عليه السير خطوة خطوة، ليصل إلى ذاك المستقبل الموعود، ويستدرجه إلى حياة الجريمة، وتهريب المخدرات. يمتزج الخيال بالواقع، في هذه الدراما البوليسية السوداء، التي يقود وقائعها رجلٍ وقع في شباك الصراع من أجل النجاة، يوماً بعد يوم.

والبرازيل حاضرة أيضا من خلال فيلم "جيريمونو"، للمخرجين هيلفيتشيو مارينز جونيور"، و"كلاريسا كامبولينا"، الذي يسرد قصة "باتسو"، وهي امرأة في الحادية والثمانين من العمر، ليس لها من صاحب إلا حفيدتها، تحاول العثور على هدف جديد لحياتها بعد وفاة زوجها. يتوغّل هذا الفيلم، الذي تدور أحداثه في قرية حقيقية، في أعماق المخيلة الخصبة، التي تتمتع بها هذه السيدة الثمانينية، وينظر ضمن إطار من الواقعية السحرية إلى العلاقات الإنسانية، وكيف يتعايش النقيضان: الحياة والموت، الأحلام والواقع، والتقاليد والحداثة... وهو سرد جميل، يتخلّله الظهور المفاجئ لطيف زوجها الراحل.

المخرج احمد رشوان

ليس وطناً هذا المنفى الخالي من حفيف ستائري

هاتف جنابي

رحل رفيق الكلمة، عاشق البصرة، هجّاء المنفى، وأخو الطيبة والتواضع الجمّ. من يلتقي بمهدي مرة واحدة يشعر حالا بإلفة نادرة يفتقر إليها الكثيرون في هذه الأوقات. منْ يحاوره يحسّ بوجود محاورين اثنين أمامه: شخص تشترك وإياه بهموم الإنسان والإبداع والتسامح، وآخر يتطلع إلى حلم بعيد طوباوي الملامح اسمه العراق.

التقيت به آخر مرة في مهرجان المدى الثقافي الثالث الذي انعقد في دمشق أواخر مارس/آذار ٢٠٠٢، كان من المفترض أن يساهم في أمسية شعرية مشتركة، لكنني لستُ متأكدا: هل قرأ أم لا. قدم من حلب التي أصبحت مستقره ومنفاه وبصرته (المنسية).

كان كثّ اللحية نحيل الجسد، غائر العينين، حتى أنني قلت له ملاطفا: أيها البصري الأصيل، أراك متنكرا بهذا البرقع ذي الخطوط البيضاء. قبّلني، ووضع يده على كتفي اليمنى وقال: لقد حلبتني، يا هاتف، حلبُ ما وهبتني إياه البصرة، لكنني جهدتُ في الحفاظ على اللبّ!

كنا نتراسل حينما كان في ليبيا التي لم ينعم فيها بالسكينة ولا براحة البال. ربما بسبب مرض نضال(زوجته) ومتاعبه الصحية كذلك وعسر حاله وخوفه من المجهول. ترك (الجماهيرية العظمى) وتوجه إلى الشام وبعد فترة انتقل إلى حلب ومن هناك راح يحرر القسم الثقافي في مجلة الثقافة الجديدة. كان عمله مضنيا ولعل أحد أسبابه هو أنه لا يستعمل الكومبيوتر! بحيث يذكرنا في هذا المجال بالمرحوم هادي العلوي وأدونيس وآخرين، يفضلون أن تكون العلاقة بين القلم والورق مباشرة عبر الأصابع.

بعد سقوط النظام في ٢٠٠٣ عاد إلى البصرة حالما بترتيب أمر عودته إلى الوطن الذي غناه ووهبه الشطر الأكبر من حياته، لكنه سرعان ما عاد أدراجه إلى الشام كسير الجناح، والخيبة تعصر روحه وتجعل حلم العودة مشروعا مؤجلا أو عملا طائشا لأن مدينته مدمرة على الأصعدة والمستويات كافة. "لم يعدْ لي حاليا مكان فيها ولا أريد لواقعها أن يدمر ما ترسب في الذاكرة والمخيلة من جمال يخصها تعبت واجتهدت في تكريسه"، هكذا قال في وقتها لصديقنا المشترك وابن مدينته المرحوم طارق عباس.

منْ يلتصق بوطنه حتى النخاع لا يمكنه الرأفة بالمنفى ولا الوثوق ببعض فضائله ومغرياته وهي شحيحة على أية حال. كان مهدي الشاعر يكتب بمرارة ومقت لكل ما يمت بصلة من قريب أو بعيد لعسكرة البلاد وجرها إلى حتفها. كنا منفيّو السبعينات والثمانينات وحتى بعض المتأخرين نشترك في هذه الرؤية الرافضة لمشروع القتل المنظم والتدمير الممنهج لبلاد اضطررنا لتركها. كان العراق يلاحقنا جميعا مثل ظلنا، مثل شمسه الساطعة.

حينما أراد المقارنة بين وطن الموت والحروب والويلات وبين المنفى، كانت النتيجة هي التعادل من دون أهداف!

"ليس وطنا/ ذلك البعيدُ/ المدججُ بالسلاح/والرغبات الشريرة/ذلك الساري في نومه/يجرُّ أمّة من الناس/ نحو الهلاك!(...) ليس وطنا هذا المنفى/ هذا القريب/الخالي من حفيف ستائري/واستدارة مرآتي/ ومداعبة أطفال الجيران" (من قصيدة: صورةٍ مقلوبة، ١٩٨٢).

كان شعر مهدي صافياً عميقاً بسيطاً بلا لف ولا دوران ولا رتوش، كما لو أنه انعكاس لطبيعته السمحاء ورقّته الفارعة. هناك شعراء وكتاب وفنانون ومثقفون يكتبون وكأنهم يضربون على طبول خاصة، بينما كان مهدي يكتب وكأنه عازف بيانو. بتفانٍ، بعيدا عن الضجيج الممقوت، بلا ادعاءات فارغة، بلا نرجسية، بلا شغف فيٍّ تجيير تعب الآخرين باسمه (رغم الفرص المتاحة له وقتئذ)، هذه الصفات الذميمة التي دمرت كثيرا من مثقفينا وشوهت فصولاً مهمة في تاريخنا الأدبي والثقافي العراقي، والشعري على وجه الخصوص، بحيث صار لزاما علينا إعادة كتابته من جديد. لم تتعرض حركة شعرية عربية للتزييف بقدر ما تعرضت له الحركة الشعرية العراقية المعاصرة.

نرثي الشاعر والإنسان والوطني الغيور مهدي محمد علي وكأننا نرثي أنفسنا وطموحاتنا وأحلامنا التي بقيت في أدراج ليل داج قد وضع الغيابُ قفلها في جيب مخروم. بيروت، فجر يوم الجمعة ٢ كانون الأول/ديسمبر ٢٠١١

ديغا والباليه في الطليعة دائما

كما كان ادغار ديغا راديكالياً كان رجعياً أيضا ، فكان يوازن بين عصرين.
هنا ، نتمتع بلحظات من السكونية في معرض جديد يستكشف هاجسه مع الرقص.

■ ترجمة: عباس المفرجي

ادغار ديغا ، المحافظ التقليدي ، الرجل الذي كان يتصرّف ، أحيانا ، بغرور هائل، أدهش ادمون دو غونكور، عندما زار الكاتب مرسمه في ١٨٧٤ . انتصب على رؤوس أصابع قدميه، وهو يشرح فنّه ، دائرا بيديه مقلدا حركات راقصي الباليه التي استحوذت عليه بشدة . كان ذلك وميضاً من الإنسانية غير متوقع من هذا الشديد التمسّك بآداب المجتمع . كتب غونكور ، أن ديغا يمزج ((جماليات فنان الرقص مع جماليات الرسّام)). ديغا في تنورة باليرينا أمر لا يمكن تصديقه ، لكنٍ محاولة تخيل ذلك هو شيء مسلٍ .

يعاد رواية هذه الحكاية في كاتالوج معرض "ديغا والباليه: حركات تصويرية"، الذي أفتتح في الرويال أكاديمي في لندن. العرض الذي أشرف عليه المؤرخ ريتشارد كيندال ، وهو الأخير من استكشافاته العديدة عن الفنان الفرنسي الصعب ، المخالف ، والمتناقض . في المعرض الحالي ، يضع كيندال ديغا بجانب بيكاسو، وكان قد شارك في ١٩٩٦ بالإشراف على معرض أساسي لديغا في الناشينال غاليري .

يركز المعرض الجاري على هوس ديغا بالرقص والراقصين ، كما يشتمل على الحياة ما وراء مرسم الفنان وقاعة تمارين الرقص، والمواجهة بين الفنان ووسيلته وموديلاته. انه ينتقل من المسرح الى الشارع ، ويكشف كيف يبدو العالم من خلال التصوير الفوتوغرافي والسينما، في بانوراما مفعمة بالحركات واللحظات، وفي لمحات مجمّدة ، متعاقبة . طرق جديدة للنظر تتجاوز الفني . تفصح صور ديغا الخاصة عن فنان ينتهز التكنولوجيا لرؤية أبعد وأفضل ، حتى لو فشل البصر .

ديغا الإنسان ، هو هناك ، أيضا . نحن نراه ، معتمرا قبعة وسيجارة تتدلى من شفتيه ، خارجا من دورة مياه عامة في باريس في ١٨٨٩ (لماذا التقط جوزيبه بريمولي هذه الصورة ؟ أمر غير واضح . ربما كان بابارازّو من الروّاد)

. نحن نرى ديغا البوليفاردي [من يكثر التردد على جادّات باريس] ، ونراه مع أصدقائه في تسعينات القرن ١٩ ، مرتجلا لقطة صورية في حديقة قصر ، كان بوسعه أن يكون مضحكا ، وأيضا شديد البأس . الأكثر إثارة في المعرض هو قصاصة من فيلم قصير عام ١٩١٥، يظهر فيها ديغا في أواخر العمر، قريبا من العمى ، يجتاز بصعوبة عمود شارع في باريس ؛ يبدو قريبا جدا ، بعيدا جدا. عُرض الفيلم في نهاية العرض ، من بين أفلام عن فرقة باليه أوكرانية ، ولقطات ملوّنة باليد للأخوين لوميير عن امرأة تؤدي رقصة دوّامة ، وقصاصات من فيلم لأناس يركضون ، يقفزون ويرقصون مع حيوان - ولو بطريقة حمقاء .

حتى الغضون ذات شأن

قد نتصوّر ديغا شخصية بعيدة عن القرن التاسع عشر ، لكنه لم يمت حتى عام ١٩١٧ . ديغا ، كان رجلا صاحب مواقف عتيقة ، تظهر الآن بعض منها ، كما ظهرت للعديد من أصدقائه ، كمواقف شائنة . معاداته للسامية ، أحاديثه القومية الصاخبة ، كانت جانبا من شخصيته ؛ وفنّه ، كان الجانب الآخر .

يمكن أن يكون هناك القليل جدا من الناس ممن يقفون وينظرون لراقصته الصغيرة في عمر الرابعة عشرة (١٨٨٠- ٨١) - وهو نحت برونزي لباليرينا مراهقة ترتدي تنورة راقصة باليه من نسيج الشاش وشريط من الساتان معقود على شعرها البرونزي - من دون أن يحسّوا أنهم في حضرة شيء عظيم وغامض . رأسها مرفوع ، يداها خلف ظهرها ، وتعبير من الجرأة يرتسم على محياها . حتى الغضون في ردائها تبدو ذات شأن . يبدو نحت ديغا لدنا ومتحركا على نحو مغالى فيه ، ومع ذلك ، مجمدا في أوضاع مستحيلة وديناميكية الى الأبد .الأفضل من وصف نحت لراقصة في حركة هو أن يطوف المشاهد حوله ، كما يبحر ديغا مطوّفا حول الشخصية في رسوم لراقصات منظور إليهن من كل زاوية ، وتتحد الرؤى الجزئية مع بعضها في النحت نفسه . في معرضه الحالي عن بيكاسو وديغا ، يرى كيندال في هذا النحت نموذجا لشخصيات لوحة بيكاسو " نساء أفنيون " (١٩٠٦) . ما يدور ، يرجع عائدا .

أصبح ديغا بلا شك واعيا بالتكعيبية ، بغض النظر عمّا إذا كان قد تعرّف على تلك اللمحات المتعارضة ، التي تتحرك بتناوب من الجريدة الى النظارتين ، من المنضدة الى الوجه ، عندما تتناوب اهتماماته بشكل غير معروف ، لكن في الفن ، أحيانا ، يتدفق الزمن الى الوراء ولا نستطيع تجنب رؤية الماضي في ضوء ما سيأتي لاحقا . كان ديغا والتكعيبيين معا متأثرين بالتصوير الفوتوغرافي والأفلام المبكرة . ديغا الرجل، كان رجعيا ، لكن فنه ، كان يبدو انه منبجس من ذهنه المقسّم الى أجزاء مختلفة . في أية حال ، ليس هناك سبب يمنع الفنان الراديكالي من أن يكون محافظا اجتماعيا . والعكس يمكن أن يكون صحيحا تماما .

لكن ما يعني أن ندعو ديغا راديكاليا ؟ كانت بيئة الباليه قوام الفن الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر ، لكن ديغا كشف السر وراء بهرجة هذا الفن ، حتى وهو جالس في المقاعد الأمامية من المسرح . رسم ديغا مجموعة من أترابه " المشتركين " - رجال أثرياء يُسمح لهم بحضور التمارين والاختلاط بالراقصين بعد الأداء – وهم يراقبون عرضا من إنتاج روبير لوديابل في ١٨٧١ . إنه هناك ، يرسم رؤوس النظارة في الصف الأول والاوركسترا تحت، مع الأداء الطائش للراقصات ، في ثياب راهبات ، مهتاجات على خشبة المسرح، ومرئيات من خلال غابة من الباسونات [المزامير الخشبية] في قسم آلات النفخ في الاوركسترا، ثلث عمق اللوحة عبارة عن رؤوس ، شعر ، ياقات وأعناق . والأكثر، آذان ، صف من الآذان ، كل منها تنتمي الى رجل ثري من عشاق الباليه ، يمكن تمييزه.

واحد منهم ،غير مبالٍ يتجاهل الأداء كله، رافعا منظاره المكبّر يتفقد ما يحدث في شرفات المسرح خارج كادر اللوحة . انه الرقص ، الذي يجري في الأعلى ، على خشبة المسرح ، والذي يبدو خليطا ، يشبه اللهو. هنا ، كل شيء يدور حول الجو والمكان والحضور ، وهناك ، في مرسم ديغا المظلم ، المغبّر والمملوء بأشياء مركومة بغير نظام ، كل المشهد يبدو مترابطا في تخطيطات الرسام .

كل شيء كان ينتهي هناك . ربما كانت قاعة تمارين الرقص تستهوي الرسام ، لأنها مكان يشبه مكانه الخاص، منطقة عقلية كما هي جسدية . وهو مكان يشترك بصفات كثيرة مع الفراغ المسطّح لقماشة اللوحة أو فَرْخ ورق ، تنتظر أن تُبعث فيها الحياة بشيء ما جديد . كان ديغا يعرف ويخطط ويرسم الراقصين كأفراد وأيضا مجموعة من الأجساد ، متجمعين وفرادى ، مثل قافية ، ومجاميع إيقاعية ولحظات انفرادية . يمرّن الراقصون أجسامهم قبل الشروع بالرقص ، يرتاحون ، يمعنون النظر في أنفسهم . لوحات ديغا عن الرقص المفضلة عندي هي تلك التي رسمها في قاعات التمارين ، مع نوافذها العالية التي تطل على الريف وعلى مناظر بعيدة للمدينة ، ومساقط الضوء وآثار الأقدام المطبوعة على الكُناسة ، تصرّ على الأرضية المعتمة ، والجدران الطويلة ، القذرة رقعها من الجص المتشظي . هذه المساحات من وقع الأقدام وضربة عصا أستاذ الرقص ، من الأنفاس والإجهادات ، هي أمكنة جوهرية .

لحظات من السكونية

عندما يحيي الراقصون فضاءً ، فإنهم يحيون أيضا لوحات ديغا . راقصة جالسة تحدق ذاهلة بالأرض . أخرى ، ترفع ساقها على الحائط بجانب النافذة ، تتمطى لتبعد التشنج . في هذه اللحظة السكونية ، ندبة صغيرة من ضوء برتقالي- وردي، تخدش حذاء الباليرينا ، فتحّث على فراغ هائل ، داكن يحتل تقريبا نصف اللوحة . كان ديغا يفهم الفراغ ، الفضاء بين الأشياء ، التوقفات والانقطاعات ، التجمّع والتفرّق .

فيما العرض يتقدم ، يتعثر عمل ديغا ، مع تعثر بصره . لوحاته الأخيرة من الباستيل تتوهج تحت الإضاءة الحديثة للغاليري ، تشكيلاتها مكتظة مثل سطوح لوحاته الباستيلية ، معرقلة باللطخات والخدوش والألوان المفرطة . حتى لقطات الفيلم العتيق تبدو أكثر عصرية . إن ما أعجبني هو فراغ ديغا ، المؤكد بلمسة إنسانية.

■ عن صحيفة الغارديان