



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
University of Mostaganem - Abdelhamid Ibn Badis
كلية الآداب العربي والافنون
Faculty of Arabic Literature and Arts



الدكتورة: بومسلوك خديجة

قسم: الفنون

شعبة: فنون العرض

المطبوعة البيداغوجية (آمالي) ضمن متطلبات الترقية لدرجة الأستاذية
لدراسات ومحاضرات مادة: النقد السينمائي

المستوى: السنة الثالثة ليسانس

التخصص: دراسات سينمائية (السداسي 5)

تاريخ الإنجاز: 2022/2021

رئيس المجلس العلمي للكلية	رئيس اللجنة العلمية
 منصف كريم رئيس المجلس العلمي	 د. خديجة بومسلوك رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون بالموافقة

الرقم: ان ع ب ت/ك.أ.ع/ف.ج.م/2022

**مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 06
المنعقد بتاريخ 26 جوان 2022**

- صادق المجلس العلمي لكلية الآداب العربي والفنون بجامعة عبد الحميد ابن باديس -
مستغانم- على مطبوع البيداغوجي (الأمالى) المدرج ضمن ملف الترقيّة لرتبة أستاذ التعليم
العالي الخاص بالدكتوراة بومسلوك خديجة، يتمثل في:
- مطبوع مادة "النقد السينمائي" الخاص بطلبة السنة الثالثة ليسانس تخصص دراسات
سينمائية.

منحت هذه الشهادة للمعنى بطلب منه لاستظهارها عند الحاجة في حدود ما يسمح به القانون.

مستغتم في: 2022/06/28

رئيس المجلس العلمي
بنصر كريمة
رئيس المجلس التعليمي

Ref :07 / F. L.A A/ 2022.

مستغانم في: 2022/06/19
الرقم: 07 / ك.أ.ع.ف/ 2022

مستخرج اللجنة العلمية لقسم الفنون

وافقت اللجنة العلمية لقسم الفنون، في اجتماعها المنعقد بتاريخ: 2022/06/19 على الأمالي
الخاصة ب: د. بومسلوك خديجة: مطبوع/ النقد السينمائي الخاص بطلبة السنة الثالثة -
تخصص دراسات سينمائية.

رئيسة اللجنة العلمية



د. خديجة بومسلوك
رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون

برنامج مادة النقد السينمائي للسنة الثالثة ليسانس دراسات سينمائية (السداسي 5)



1. المحاضرة الأولى: في مفهوم النقد السينمائي
2. المحاضرة الثانية: إشكالية تحديد النوع والتصنيف الأنواعي للفيلم.
3. المحاضرة الثالثة: (نموذج تطبيقي) قراءة في فيلم معركة الجزائر، من منظور جدل: التيمات، الشكل، التصنيف الأنواعي. الفيلم الثوري والفيلم الحربي-مقاربة جمالية سينمائية-
4. المحاضرة الرابعة: مآزق الهوية والانتماء في أفلام سينما المهجر: بوشارب، مرزاق علواش، لياس سالم. (نماذج تطبيقية)
5. المحاضرة الخامسة: قراءة في راهن سينما القضية الفلسطينية و أثره على الطفل الفلسطيني. (مقاربة تيمية، ونماذج مآزق الهوية بين الشتات والموطن والوطن).
- هاني أبو أسعد/ هاري فولمان/ إسكندر قبطني ويارون شني.
6. المحاضرة السادسة: الرواية والأفلمة (نموذج: دراكولا بين رواية برام ستوكر و فيلم فرنسيس فورد كوبولا- دراسة في أفلمة الرواية).

المحاضرة 01

في مفهوم النقد السينمائي

إن السينما فن وصناعة، وهي من هذا المنطلق تختلف جوهريا عن باقي الفنون باعتبارها في مجال الإبداع تستخدم وسيطا بين المادة الفنية والفنان وهي **الكاميرا** التي تعد آلة لإلتقاط الصور، هذه الصور التي تحتاج إلى فريق من الخبراء ومبدعي الحرف السينمائية (التصوير، المونتاج، الإخراج، المؤثرات السمعية البصرية...) ، وتعقبا على هذا العالم المركب والمعقد، أسترجع مقولة **أ ف بي بركينز: "الفيلم يجد قوته في قاعدته التكنولوجية."**

إن الحديث عن النقد السينمائي في هذا الوسط المتلاطم موجه من نظريات ومعارف ومصطلحات، يتخذ صعوبة كبرى في مجال تدقيق التعريف وتحديد الغاية والسيطرة على منهج واضح المعالم. ومن هنا أجدني مجبرة على تقديم مفهوم غير شامل ومقارب لتحليل الأفلام ونقد السينما.

قد لا يدرك كثير من نقاد السينما والعاملين في مجالها- حسب رأي **برنارد ف ديك**- بأن الفن السينمائي باعتباره من الفنون الوليدة يتقدم بإفراط يوما بعد يوم ، واللغة السينمائية تتطور بسرعة كبيرة تعكس الإمكانيات الهائلة لهذا الفن الآلي المتفرد، والتطور السينمائي أسرع بكثير من تطور الفنون الأخرى الفردية كالأدب و الفنون التشكيلية والموسيقى التي تعتمد في إبداعها على شخص واحد، في حين تلتقي وتتضافر عبقریات مختلفة من أجل الارتقاء بصناعة الفيلم، وهذا إضافة إلى التطور التكنولوجي الرهيب التي تعتمده التقنية فالسينما

هي آلة وفن. إن الكومبيوتر والجرافيك والوسائل البصرية من آلات تصوير وعدسات مختلفة وهندسة صوت تتعاون كلها لتسمو تقنيا بالفن السينمائي، وتجعل من عملية التحليل أمرا صعبا جدا يحتاج في مجال النقد إلى مفهوم الموسوعية، ويزيد من صعوبة التحليل الفيلمي، وتدفع بمحلل الفيلم إلى التركيز على جزء معين في مقارنته التحليلية للفيلم.

إن المعطيات التقنية للصورة الفيلمية واللغة السينمائية تزيد عملية التحليل تعقيدا، ويذهب **جاك أومون وميشيل ماري** إلى أن تحليل الفيلم، حتى بوصفه عملا فنيا، هو في الصميم فعالية مألوفة في صورة غير منهجية على الأقل، يمارسها كل مشاهد، في برهة معينة من رؤيته، مهما كان قليل النقدية وبعيدا عن الموضوع. فالنظرة التي نلقها على الفيلم تصبح تحليلية منذ أن نقرر، كما يدل على ذلك الاشتقاق اللغوي، أن نفضل بعض عناصر الفيلم، ونهتم بهذه الصورة أو هذا القسم من صور الفيلم.

و يتضح من هذا التعريف أن عملية التحليل، حتى بالنسبة لناقد جيد لا يمكن أن تتعدى الإنتباه إلى بعض التفاصيل الدقيقة في الفيلم والمرتبطة بتفسير وتحليل قوي، فما أدراك بمحلل للفيلم فقط. إن محلل الفيلم وناقد السينما يجد نفسه أمام مجموعة من الصعوبات التي يتضمنها الخطاب السمعي البصري، ومن هنا يجب الاعتراف بهذه الصعوبة قبل الشروع في عملية التحليل، وهو ما أكده **فانوي** ووصفه بالصعوبة المادية والمعنوية لهذه العملية، فقد يتعذر على الناقد ضبط الخطاب الفيلمي لأن نشاطه المعقد يعتمد على نقل ما ينتمي إلى المرئي (الألوان- الأضواء- الحركات) وما ينتمي إلى الفيلم (مونتاج

الصور- إنتاج الفيلم) و ما ينتمي إلى المسموع (علاقات الصور بالأصوات- النص- التيمة). لا يمكن وصف الفيلم شموليا، وهو ما يدفعنا إلى طرح السؤال التالي:

كيف نصف لغة الفيلم المركبة بلغة بسيطة مكتوبة؟ ونضيف إلى هذا السؤال صعوبة أخرى تتمثل في مشاهدة الفيلم، والذي يتطلب مشاهدات متكررة لأن المشاهدة الأولية تحمل ركاما من الانطباعات والانفعالات، وهو شيء لا يحيل إلى موقف المحلل، لأن عملية التحليل حسب **فانوي** دائما تتعدى قاعة السينما إلى الاستعانة بجهاز فيديو أو ما يماثله، و هو بما يسمح بتقطيع جديد مع إمكانية توقيف الشريط السمعي البصري (الفيلم) و إعادة مشاهدته بشتى الأشكال، ومن زوايا مختلفة يحددها المحلل، قبل أن نصل إلى مقارنة جمالية نقدية سينمائية.

ونستنتج مما سبق أن النقد السينمائي هو نشاط وتمارين بيداغوجي، ويقر **أودان** بأن هذا التمرين يتوزع بين تحليل لقطات فيلم أو تحليل مقاطع من أفلام متعددة، وهو ما يستلزم بعدا عمليا مفككا للمادة الفيلمية إلى عناصرها المكونة، ثم إعادة جمعها مع التفسير حسب أهداف كل تحليل، أي أن التحليل إبداع جديد. ويتمظهر التحليل الفيلمي ليس كميدان خالص، وإنما هو تطبيق وتطوير لنظريات ومجالات، مادامت لا توجد نظرية موحدة للسينما، وإنما مناهج نسبية ومستقلة لتحليل الأفلام.

نخلص بأن تمة نظريات حول السينما والظاهرة الفيلمية، ولكن نجزم في الوقت نفسه بعدم وجود نظرية موحدة لهما، فتحليل الأفلام باختلاف أنواعها داخل عالم السينما هو نشاط وصفي، وليس نشاطا

منمذجا رغم كونه أكثر تفسيراً لعوالم الفيلم. فالخطاب السينمائي تتقاسمه كثير من الخطابات (السوسيولوجي- السيكولوجي- الإثنوغرافي- التاريخي....)، ويحتاج إلى مقاربات مساوية في عددها لعدد العلوم الإنسانية على مستوى النقد، و أمام هذا الواقع النقدي السينمائي فالأجدر بنا الحديث عن إمكانية أو طريقة لتحليل قادرة على توليد عدد من القراءات الممكنة والمشروعة في الفيلم وعالم السينما عوض الحديث عن منهج عام للنقد.



المحاضرة 2

إشكالية تحديد النوع والتصنيف الأنواعى للفيلم

يعتبر بعض النقاد أفلام الخيال العلمي نوعا فرعيا من فيلم الرعب، بينما يعتبره نقاد آخرون نوعا له كيانه المستقل ويختلف عن أفلام الرعب، وهناك فريق ثالث من النقاد يتصورون أنه نوع فرعي مرة أخرى (من أفلام الرعب) ومن أفلام الفانتازيا أيضا. ويشير كل هذا التنوع النقدي إلى الصعوبات في تعيين حدود الأنواع وتصنيفها بصفة عامة، ونوع أفلام الخيال العلمي بصفة خاصة. والأمر المثير هنا أن الفرنسيين يستخدمون الفئات الثلاث جميعا تحت مسمى واحد هو فيلم الرعب.

إن هذه الفقرة المقتطفة من كتاب **دراسات سينمائية ل: سوزان هيوارد**، تحيلنا إلى إشكال عويص في مجال تصنيف الأنواع يزيد من تعقد عملية تحليل الأفلام التي لا تحوي منهجية محددة. هذا خصوصا إذا أخذنا في عين الاعتبار بأن أول مسألة يختص بها النقد السينمائي هي تحديد النوع.

لاقى مفهوم النوع genre في البداية قبولا واسعا لدى مشاهدي السينما، خصوصا في أمريكا التي ولدت عديد الأنواع السينمائية، والنوع هو الترتيب الواضح لقوالب الحكى بهدف إنتاج خبرات معينة ترتبط بها من فيلم إلى آخر. و الشعبية المتواصلة لأنواع سينمائية معينة، **كالواسترن، والأفلام الموسيقية، والأفلام الحربية...** إن هذه القوالب نفسها تعتمد على أحداث أو أنشطة حركية **action** متميزة الخصائص في نظر الجمهور العريض.

وقد سائر نقاد السينما هذا الواقع من خلال مسحهم الشامل لتفاصيل الرموز والصور والمحتوى الاجتماعي والتطورات التاريخية للأفلام الأنواعية، وصارت الأنواع الفيلمية مثل **الفانتازيا** و**الأكشن** و**الوسترن** و**الرعب** تستخدم بسهولة حتى وسط الجمهور، وصار إستأجار DVD يعني التجول بين هذه الأنواع. وكذلك صارت هذه الأنواع أدوات عمل وتحليل العديد من دارسي السينما، وشمل نقد النوع الفيلمي مساحات كبيرة في مجال الدراسات السينمائية، وأثمرت أدبيات ثرية تتناول الأسئلة النظرية حول هذه الأنواع، وكيف تقوم بوظيفتها؟ وما هي أفضل طريقة لدراستها؟

يتبدى من الوهلة الأولى أن فلسفة النوع الفيلمي كانت تقوم على مهمتان واضحتان في الأصل تفيد التفسير والتذوق:

- جمهور السينما يستخدم مفاهيم النوع في مشهدياته المرتبطة بالجمالية والتذوق وحتى التفسير.
- صناع الأفلام أيضا يعملون وقد وضعوا نصب أعينهم طبيعة النوع ماداموا يهدفون إلى صنع أفلام يتم تفسيرها وتذوقها.

يقول الناقد **أندرو تودور** في كتابه **نظريات الفيلم**: "تحديدا، لأن الآراء المطروحة حول النوع يكمن بها قدر كبير من الإثارة للإهتمام، والأهم من ذلك أنها تستكشف التأثير المتبادل النفسي والاجتماعي بين صانع الفيلم، وفيلمه، والجمهور... وإلى أن نتوصل لتطور واضح وفصيح للمعاني الضمنية داخل طبقة **نوع** ما، فسيظل صعبا أن نرى كيف يمكن للناقد إستخدام المصطلح بطريقة مفيدة، حتى وإن لم يمثل هذا المصطلح بالتأكيد مصطلحا خاصا أو مهما في جذور وأعماق تحليله". والنوع الفيلمي ليس مجرد جداول تصنيفية فقط، فهو جداول

تقوم بمهام مفيدة: فالتعرف على النوع يساعد المتفرج على ملأ فراغات القصة، وإتاحة خلفية تتضح أمامها السمات الجمالية. وبناء فلسفة النوع السينمائي، يسهل الحصول على نموذج متنسق بعيد عن المفهوم الشائع للنوع. والفلسفة الجيدة للنوع الفيلمي تشرح عمل النوع في التفسير والتذوق.

كثيرا ما تقوم آراء غير تعريفية للنوع الفيلمي، وهي النظرية التي تعتمد التمييز، والتي تقول بأن شيئا ما هو نوع فيلمي إذا كان فقط فيلم رعب أو تشويق أو رومنسي أو أكشن.... وتلك نظرية تعد الملجأ الأخير، حيث أنها تضع فقط قائمة بالأنواع، ولا تقول ما الذي يجعلها أنواعا. وهنا نحاول أن نوضح طبيعة النوع الذي ينطلق من أن القسم الأكبر من الحس الجماهيري لأنواع الأفلام يرتبط بعناصرها التكرارية، وهذا يشمل القوالب الحوارية، أكثر منها للبنية التحتية. إن المناظر المميزة للقالب يشار إليها أحيانا باسم الترسيم الأيقوني iconographie للنوع، لكن أولئك الذين يوظفون هذا المصطلح لا يدركون دائما أن الترسيم الأيقوني يعني الصور أو الرموز البصرية التي تمثل شيئا آخر، ذلك الشيء الآخر هو الواقع الأعمق الذي يحقق متطلبات الفن في ذلك النوع أو غيره.

إن الدراسة الأنواعية السينمائية اهتمت بعناصر تصميم الترسيمات الأيقونية، ففي فيلم **الواسترن** يعد المسدس هو الأيقونة أو الشيء الذي يماثل الترسيم الأيقوني وهذا هو الذي يحدد النوع. إلا أن هناك إشكالا جوهريا يجعل هذا **الواسترن** يتضمن نوعا أو أسلوبا آخر يتخطى النوع كما هو حال **الواسترن السباغيتي** والذي يمثل أسلوبا سينمائيا عند المخرج الأسطورة **سيرجيو ليوني** Sergio Lioné. إن

سينما المؤلف كثيرا ما تقضي على مفهوم النوع عندما يصير تحت
رحمة مخرج عملاق يتفرد بسميات عالمه السينمائي الذي يتصف
بعبقرية صاحبه وأسلوبه style معينة.

توضع أفلام المؤلف مثل **وودي آلان** Woody Alain في مواجهة أفلام
النوع، حيث تعتبر الأولى أفضل من الثانية، لأنها أكثر إبداعا وأقل
تنميطا، فالأفلام التي أخرجها **ألفريد هيتشكوك** Alfred Hitchcock
الموسومة بالبيكودراما psychodrame والرعب النفسي والغموض
هي تصنيف فيلمي لصالح **هيتشكوك**، إنها مجموعة أعمال فنان ما
أكثر منها نوعا فيلميا. وفيلم **دراكولا برام ستوكر** Dracula Bram
Stoker للمخرج العبقرى **فرنسيس فورد كوبولا** Francis Ford
Coppola حول مشهدية سينما الرعب من فيلم الرعب الكلاسيكي
إلى فيلم الرعب الرومانسي، وهو تغيير للترسيم الأيقوني من عوالم
الخوف الظلامي إلى رعب أكثر اعتدالا ورومانسية.

ويحتاج نوع الفيلم إلى ضبط معين يأتي من السمات العامة للنوع
(الإيكونوغرافيا)، ففيلم **نوسفيراتو** Nosferatu **لمورنو** Murnau
1922م هو فيلم رعب كلاسيكي لشخصية **دراكولا**. ولنتخيل مثلا نوعا
فيلميا يدعى بنوع **دراكولا** مصنوع من توليفة لقطات عديدة لهذه
الشخصية من أفلام عديدة له، فمن حيث التعريف فإن فيلم
نوسفيراتو هو واحد من هذه الدراكولات، لكن السمات الجمالية التي
نسبها إلى الفيلم تعتمد إما على أننا نرى الفيلم بوصفه فيلم رعب،
أم مجرد **نوسفيراتو**. فإذا رأيناه باعتباره فيلم رعب سيصبح مثيرا
وباعثا على الرعب والخوف، أما إذا رأيناه كمجرد **دراكولا** فإنه يصبح
مملا لأننا نعرف ما سوف يحدث فيه.

الهامش:

- بيزلي ليفنجستون و كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة.
- سوزان هيوارد، دراسات سينمائية (المفاهيم الرئيسية).
- برنارد ف ديك، تشريح الفيلم.
- جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام.
- ستانلي جيه سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي.
- عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي 2.
- مجلة جماليات، العدد 1، محمد شرقي، قراءة في فيلم معركة الجزائر.



المحاضرة 3 (نموذج تطبيقي)

قراءة في فيلم معركة الجزائر، من منظور جدل: التهمة،

الشكل، التصنيف الأنواعي

-مقاربة جمالية سينمائية-

قدم المخرج الإيطالي **جيلو بونتيكورفو** Gillo Pontecorvo فيلمه **معركة الجزائر** بعد أن أنهى تصويره بالعبارة التالية: "...إنه فيلم يصور ميلاد أمة، إنه بمثابة نهر باطني يخترق السطح ليجد النور، إنه صورة تعكس مقاومة ملايين الأشخاص الذين يعتبرون أن كل الوسائل مباحة لتحقيق الحرية على حد تعبير **فرانس فانون**". (1) و يذكرني هذا التقديم بالمخرج الأمريكي الكبير **غريفيث * Griffith** الذي قدم لفيلمه الكبير **التعصب** بطريقة مماثلة: "تبدأ القصة المختلفة كأربعة جداول مائية ترى فوق قمة جبل... و لكن كلما تقدمت إختلطت ببعضها البعض بسرعة تتزايد شيئا فشيئا حتى تصبح الجداول الأربعة في النهاية سيلا جارفا. " (2)

لقد استعار **بونتيكورفو** ، و بفضل ثقافته السينمائية الواسعة، ليس من مقولة **غريفيث** فحسب، بل من عالمه السينمائي أيضا. و إن **جيلو** قد عبر عن فيلمه بخاصية التدفق و الجريان كما هو حال فيلم **غريفيث** ، فإن حديثه عن ميلاد الأمة الجزائرية سينمائيا من حرب التحرير أرادته أن يكون مطابقا أيضا لفيلم **ميلاد أمة** ل: **غريفيث** عام 1915م، والذي عكس بدوره ولادة الأمة الأمريكية من حرب الشمال والجنوب، و يعد كذلك بمثابة الفيلم العظيم الذي أعلن ولادة السينما الأمريكية فنيا وجماليا. و بين الولايتين، إرتأى **بونتيكورفو** أن يتموقع بفيلمه، و أن يعبر

عن الأسبقية التاريخية و الأهمية الجمالية التي سيحظى بها هذا الفيلم في الريبورتوار السينمائي الجزائري والعالمي، و هذا ما حققه في عديد الترشيحات للجوائز و المهرجانات العالمية (ينظر ملحق بطاقة الفيلم الفنية) و التي كان أهمها التوشيح بجائزة **الأسد الذهبي** ب: **البندقية** عام 1966م.

و بعد مضي ما يقارب نصف قرن من ظهور هذا الفيلم، أجدني مضطرا إلى العودة نقديا لهذا الفيلم و إستوقاف أهم محطاته الدلالية عبر قراءة تحين خطابه الفيلمي، و ذلك اعتمادا على تحليل تيمة الفيلم (الفداء= المقاومة) من منطلق مقارنة جمالية تاخذ في الحسبان: الشكل، والتصنيف الأنواعي، و التيار السينمائي. و قد دفعني إلى ذلك جملة معطيات لملمت شتاتها من قراءاتي حول هذا الفيلم و مخرجه، و كذا تغير عدة مفاهيم بعد إنحسار المد النوري الذي عرفه القرن العشرين. ويمكنني إختصار أسباب تناولي لهذا الموضوع فيما يلي:

1- إستبعاد الفيلم عن كونه فيلما ثوريا، و محاولة تصنيفه في ما يعرف بنوع أفلام الحرب، و تغييب أي رؤية جمالية عن مخرجه **جيلو بونتيكورفو**.

و قد لمست بعض هذه الأحكام القطعية ضمن تعليق **غي هينيبال** Guy Hannebelle في كتابه **15 سنة من السينما العالمية** و الذي ذهب إلى أن حرب التحرير هي التي أعطت للسينمائيين الجزائريين الإندفاع الأيديولوجي اللازم في الفترة ما بين 1962م- 1972م، و ذلك فيما يعرف ب: **سينما المجاهد** التي هي: **سينما الحرب**. إذ علق على عنوانة الأفلام بأنها **ساحرة على غرار: ربح الأوراس ل: حمينة و فجر المعذبين ل: أحمد راشدي و معركة الجزائر ل:**

بونتيكورفو. و رأى بأن هذه الأفلام التي زاحمت الإنتاج العالمي باعتبارها وثبة سينمائية فريدة، كانت تفتقد إلى رؤية جمالية أصيلة في الإخراج، و لم تزد عن كونها مزيجا يقترب من أسلوب الواسترن و أفلام الحركة.(3)

1- تحامل كثير من أشباه من أشباه الفنانين و السينمائيين الفرنسيين على الفيلم و صاحبه، إنطلاقا من نظرتهم الممجة للإستعمار، و التي لم تعد تترك مجالا للموضوعية التي يتبحون بها. و أورد هنا إنسحاب الوفد السينمائي الفرنسي الذي قاطع عرض فيلم **البندقية** عام 1966م.

و لا أجد للتدليل على هذه النقطة أفضل من قاموس السينما المخصص للمخرجين، و الذي أعده الفرنسي **جون تيلار** Jean Tulard، حيث يعلق على الفيلم و صاحبه كالآتي: " ...أراد أن يلامس السياسة بكثير من التجاهل و التأويل، و تعامل مع معركة الجزائر بطريقة ساذجة، خصوصا تناوله للمظليين و العسكر.. يدين الإستعمار بكثير السعادة في فيلمه **كويمادا- Queimada**."(4)

إن هذا التحامل على مشروع **بونتيكورفو** السينمائي، يدل على أن **معركة الجزائر** شكل جرحا فنيا لا يندمل من ذاكرة الفرنسيين بعد أربع سنوات من جرح الإستقلال الغائر في الوعي و اللاوعي الجمعي لهذه الأمة المستعمرة.

2- الأمر الذي أثارني في العودة إلى الفيلم هو أنه أصبح يمثل نمطا و نمذجة لمعارك المدن أو الحروب في الوسط الحضري، و نموذجا تعليميا للجنود و العساكر من أجل كيفية التعامل مع الإرهاب، وأخذ الحيطة و الحذر خلال الألفية الجديدة...؟

عندما عرض فيلم **معركة الجزائر** في إحدى مدرجات **البانتاغون** عام 2003م من طرف قيادة الأركان الأمريكية، و هذا بعد شهر من إحتلال العراق، جاء في بطاقة الدعوة ما يلي: " أطفال يطلقون النار وجها لوجه على الجنود، نساء يضعن قنابل في المقاهي. قريبا، كل الجالية العربية ستدخل في نوبة من الجنون. أفلا يذكركم كل هذا بشيء...الجواب... إن لدى الفرنسيين مخططا. لقد نجحوا في إنجاز تكتيكي، لكنهم تكبدوا فشلا إستراتيجيا. لكي تفهموا ما حدث تعالوا و شاهدوا هذا العرض النادر."(5) و أتصور بأن هذه العبارات لا تحتاج إلى تعليق، سوى أن هناك خلا مس المنظومة القيمية الكونية، و جعل محمول الفيلم المضموني يدخل المخبر العولمي الذي ميز كثيرا من الأفكار و المعتقدات الراسخة بما يشبه الردة الفكرية.

إن هذه الدوافع مجتمعة تفترض تحيين قراءة فيلم **معركة الجزائر** من منطلق الجمالية السينمائية، بعيدا عن ذلك النقد الإنطباعي الصحفي الذي لم يوفي هذا الفيلم حقه، بل تناوله بكثير من السطحية و الإرتجال. و إنطلاقا من هذا المعطى سنتناول هذه الدراسة فيلم **معركة الجزائر** من جانب إشكالي يثير طبيعة الطرح التيمي للفيلم، ويحاول إمطة اللثام عن شكل الفيلم و تصنيفه الأنواعي، و كذلك تحديد تيار المخرج سينمائيا. و سيتم عرض هذه العناصر باعتماد بعض أدوات التحليل الفيلمي و المقاربة الجمالية السينمائية للفصل في المتضادات التي ميزت هذا الفيلم المتموقع بين: (المقاومة ≠ الإرهاب والعنف)، (الخيالي ≠ الوثائقي)، (الحربي ≠ الثوري)، و كذا الوقوف عند المدرسة السينمائية التي أطرت هذا التضاد، و منحته لغته الفيلمية الفريدة والمتميزة.

1 / تمة الفيلم من التحرر و الارهاب:

صور فيلم **معركة الجزائر** جزءا من الكفاح الثوري الجزائري بين عام 1954م و عام 1957م ب:**القصة في الجزائر العاصمة،** وسجل للسينما نموذجا أصيلا و فريدا من نماذج المقاومة و النضال التي عرفتھا ثورة التحرير الجزائرية، إذ تمثل تلك الأحداث محطة من عديد محطات كانت الجغرافية الجزائرية مسرحا لها. و يعد هذا النموذج الذي تناوله **بونتيكورفو** في فيلمه، فضلا من ملحمة دامت سبع سنين، و مرحلة ذات خصوصية من منظور إستراتيجية الثورة التي إعتمدت تنظيما خاصا في المدن يختلف تماما عن مفهوم الجهاد في الجبال و الأرياف. إن **الغداء،** و هو المصطلح الثوري الذي ميز تنظيم الكفاح في المدينة، كان يعتمد على تنظيم خاص ينتهج أعلى درجات السرية و التجنيد، و هذا نتيجة الفضاء المدني المغلق، و الذي بعكس فضاء الريف المفتوح تزداد فيه صعوبات الهروب و التخفي بعد تنفيذ عمليات جهادية نوعية. لقد عرفت الثورة في الوسط الحضري تكتيكا يعتمد سرعة تمرير المعلومة و سرعة التحرك في أحياء يراقبها العدو، حيث يصل هذا الأخير إليك بنفس السرعة التي تصل بها إليه، و يمكن أن يكون تجنده و تدميره أكبر في مساحات مغلقة يسهل مراقبتها، خصوصا إذا تعرض إلى عمليات نوعية أمام إدارته و أعوان حكومته.

لقد عكس مضمون **معركة الجزائر** كثيرا من هذا التكتيك المعتمد على الضربات المباغثة ثم الفرار، و كذا إستعمال العنف الذي قابله عنف مضاد، غير أن هناك بونا شاسعا بين العنف الثوري الذي يتوق أصحابه إلى الإنعتاق و الحرية تضحية، و العنف الإستعماري الذي يلغي الآخر بدعوى الأمن و الإستقرار. و هنا يجب التفريق بين الفعل التحرري الذي يمتلك أساليبه و أهدافه، و الفعل الإجرامي أو (الإرهابي) الذي يضرب كيانات بعيدة و آمنة. و لعل مكمّن اللبس هو هذه النقطة التي

صار يزايد عليها أدعياء الإستعمار و المصالح الخاصة للدول الكبرى خارج حدودها في هذا الزمن المعولم.

عندما حضور وزير الدفاع الأمريكي الأسبق **دونالد رامسفيلد** عرض فيلم **معركة الجزائر** مع ضباطه في أحد مدرجات **البانتاغون** عام 2003م، حاول أن يقيم مقارنة بين الواقع الفيلمي و المعوقات الأمنية التي تواجه الجنود الأمريكيين في **بغداد** و المدن العراقية، إذ علق قائلاً: " معركة الجزائر نموذج لتعليم الحرب الحضرية، و لفهم أكثر وضوحاً لتطور الحرب في العراق." (6) و من هذا المنطق يكون **رامسفيلد** قد رأى في الفيلم خاصية تسجيلية لا خيالية- سنستعرضها في العنصر اللاحق- و النقطة الأهم هي أنه قدم لجنوده نموذجاً عن الإرهاب، لا التحرر؟!!

إن هذه القراءة الخاصة لوزير الدفاع الأمريكي (2001-2006) للفيلم بعدما يقارب أربعين سنة من إنتاجه، جعلتني أراجع نسخة الفيلم و أحداثه معتمدا سؤالين شكلاً إستفهاماً كبيراً حول تيمة الفيلم و هما:

- هل يمكن للفعل الثوري أن يكون فعلاً إرهابياً؟
- هل هناك شيء، لم نلاحظه في الفيلم لمدة أربعين سنة ولاحظه **رامسفيلد**، يدفع بهذا الإتجاه؟

لا بد من الإقرار بأن المناخ الدولي السائد غداة ظهور فيلم **معركة الجزائر** 1966م، قد تغير كلية مساء عرض الفيلم بمدرج **البانتاغون** العام 2003م، فهناك ثمة متغيرات جذرية حدثت مع نهاية الألفية الثانية، زجت بكثير من المفاهيم إلى عالم التهميش عمداً. و يبدو أن فرض منطق فقدان الذاكرة المتعمد من طرف الدوائر الفكرية الغربية التي صاغت المفاهيم الإنسانية في قالب النظام الدولي الجديد لصالح

خطاب سياسي كونوي موحد، قد أسقط من الحسابان قيما عالمية مثل : التحرر، النضال، عدم الإنحياز، التأميم، وراح يبشر بقيم أخرى بديلة مثل: الديمقراطية (الغربية)، حقوق الإنسان، التكتل الإقليمي، موت الدولة الوطنية، الأمن الكوكبي...

إن العولمة التي تنشر مبادئها بالفرض في فجر الألفية الثالثة، عكس العالمية، عرفت كيف تطرز الثياب السياسية و السوسيوثقافية التي إرتداها الكوكب مع مطلع هذه الألفية الجديدة، في محاولة للتملص و التخلص من الثياب البالية للقرن العشرين، و تخطي صدمة فشل الإستعمار التي أحدثتها الحركات التحررية في العالم الثالث. لقد حاولت الدوائر الفكرية المبشرة بالمعولم أيضا بعد إنحسار اليسار و المعسكر الشيوعي إثر إنهيار جدار برلين ،تلميع الصورة الشمولية الكوسموبوليتية بدعوى النظرية الكونية لليبرالية مسيطرة، و فرض واقع كوسمولوجي آخر متملص من مبادئ الحداثة، و تواق إلى عالم ما بعدي ينشد خطاب النهاية المبشر بأن حركية التاريخ توقفت عند حدود البيت الأبيض في شكل تتويج نهائي بانتصار الليبرالية كما زعم **فرانسيس فوكوياما**** في كتابه **نهاية التاريخ و الإنسان الأخير**.

لا شك بأن نظرة **رامسفيلد**، و هو أحد أركان البيت الأبيض المكلف بتصفية ملف العراق عسكريا، تنطلق من هذه المعطيات الجديدة و التي لم تكن موجودة عام 1966م، حيث كانت حركة التحرر في أوج قوتها و إنتشارها الكونوي. إن الجهاز العولمي لا يمكن فصله عن الجهاز الكولونيالي، إنطلاقا من أن منظومة القيم الكونية الجديدة نشأت في تربة دول كولونيلية رعتها الولايات المتحدة. فالغرب المستسلم ظرفيا أمام ضربات الحركات التحررية مع منتصف القرن العشرين، و الرفض لطروحات الفكر ما بعد الكولونيالي الذي فكك بنيات السيطرة إعتقادا

على الإختلاف الهوياتي بين: الهنا و الهناك، الأنا و الآخر، راح يشوش على هذا المشروع بنشر صورته المضاد لقيم التحرر بقيم جديدة تحمل تصورات، و تحمي إرثه الإستعماري التاريخي.

ففي فيلم **معركة الجزائر** لا يمكننا فصل نظرة الفرنسيين عن نظرائهم الأمريكان إلى فعل المقاومة و الكفاح، لأن الغرب المستعمر يتمثل نفسه ملاكا ينشر قيمه (الحضارية أو الديمقراطية) على أرض الآخرين، و لما يستشعر الخطر تحت ضربات المقاومين يستدعي همجيته للإبادة بدعوى الحفاظ على الأمن، و القضاء على العنف والإرهابيين. و أتصور بأن الشعور الذي إنتاب الوفد الفرنسي المنسحب من عرض الفيلم في **البندقية** 1966م، هو الشعور نفسه الذي أحسه الأمريكيين أثناء عرض الفيلم، مع فارق بسيط هو أن عساكر البنتاغون إعتبروه وثيقة تسجيلية تعليمية لأنهم أسقطوا الأحداث الفيلمية على واقعهم العسكري في العراق.

يمكننا أن نلخص هذا التشابه في الشعور لدى القطبين الكولونيين، رغم تباعد الفترة الزمنية (1966م/2003م)، في توحيد مستوى التلقي الفيلمي عند حدود التيمة: (الإرهاب و العنف)، حيث تحضر الرموز: الحشود، العمليات النوعية(التفجير)، العسكر (أنظر صورة 1-2-3)...، وأرى بأن هذه الرموز تتداعى عند الإدارة الكولونالية من زمن لآخر، وكأنها نظام جيني يخفيه الجهاز الإستعماري الذي يتداول عليه الغرب من باب الإستمرارية و إستظهار القوة. إن تكرار هذا الحقل الرمزي ضمن الخطاب الكولونيالي، و التنكر ل: **الأنا** على أرضه باعتباره **إرهابيا** لا **مقاوما**، يجسد المأزق الإنساني و عدم تماسك مفردات الخطاب الكولونيالي الذي يقول عنه **هومي. ك. بابا:** " و إذا ما كانت

الكولونيلية تضطلع بالقوة باسم التاريخ، فإنها تمارس سلطتها مرة بعد مرة عبر صور من الهزل و السخرية." (7)

و أستظهر هذا الهزل و السخرية في الجهاز المفاهيمي للعلومة و المرتبط بالإستعمار إرتباطا لا ينفصم، لأن المصطلح الأكبر الذي تداولته الدوائر الفكرية الغربية بغية عزل أي فعل مقاوم يهدد مصالحها خارج أراضيها هو: الإرهاب، هذا المصطلح الذي يتسم بالزئبقية على مستوى المفهوم، إذ لا يوجد تعريف محدد لهذه الظاهرة متفق عليه عالميا، بل يتم تصنيف بعض الحركات و المنظمات المقاومة أحيانا في خانة الإرهاب وفق حسابات سياسية و إقليمية (حركة حماس بغزة) بغية تبرير العنف المضاد و المبالغ فيه. و لا يتسع المجال هنا للخوض في تعريف هذا المصطلح، و إنما الواضح هو أن القراءة الأمريكية للفيلم تمت من أفق إستراتيجي عسكري جعل من **معركة الجزائر** وثيقة لمجابهة العمليات الإنتحارية في الوسط الحضري.

و إن كانت القراءة الأمريكية خاصة و الكولونيلية عامة تصب في هذا النوع من القراءة، فإن قراءتنا نحن للفيلم تختلف جذريا، و ذلك إنطلاقا من نفس الرموز: الحشود، التفجيرات، العسكر...، حيث نركب الفيلم من أفق تحرري و ثوري، يجعلنا نعانق مستوى معاكسا في مجال التلقي لما هو عند الكولولاليين. فالحشود بالنسبة لنا هي رمز التجنيد و التعبئة و المد الثوري، و العسكر هم رمز القوة الإستعمارية المتواجدة على أرضنا، أما التفجيرات فهي أعمال إستشهادية و فدائية تقض مضجع العدو المستعمر، و هي جزء من مدنا التحرري عبر سنين من المقاومة و الكفاح. إن ما تبدي لعسكر **البانتاغون** إرهابا، هو في مخبر تلقينا مرموز ثوري، فلكمة **على لابوانت** في وجه الشاب المعمر (صورة4)، و تصويب الفدائي مسدسه من أمام المرأة الجزائرية التي

عانقها في ظهر الشرطي (صورة5)، و قتل الطفل للشرطي (صورة6)،
وقنابل الفتيات التي انفجرت في المقاهي و وكالة الخطوط الجوية
(صورة7، 8، 9)، ليست أفعال عنف أو إرهاب يبرر بفعل منعزل، لأن
مجموع هذه الأفعال حدثت في أماكن عدة و من طرف فئات إجتماعية
متنوعة و هي تشكل فعلا ثوريا شاركت فيه فئات شعبية بأكملها.

و لا يمكننا أن نتبنى مطلقا، و نحن شعب عانق الثورة و التحرر
مفهوم العنف كإرهاب في القاموس العولمي، لأن العنف الذي إختصره
فيلم **معركة الجزائر** في مجموعة من اللقطات هو جزء فدائي من كل
ثوري. إن المرجعية التي نشاهد بها نحن الفيلم قد غابت تماما عن
مشهدية **رامسفيدل** لنفس الفيلم، لأننا نستحضر فصول ثورتنا (الجزء
الغائب عن المقطوعة الفيلمية)، و هذه الكليانية الثورية التي هي
مرجعيتنا في تلقي **معركة الجزائر**، نجد لها صدى في حوار الصحفيين
مع **بن مهدي** لما قبض عليه و سئل في الندوة الصحفية: " السيد بن
مهدي، ألا تعتبرون أنه من الجبن إستخدام حقائب مليئة بالقنابل،
تحملها نساء لقتل الأبرياء." (8) ، فكان رده: " و أنتم، أليس من الجبن
أن تقصفوا قرى و مداشر لأناس عزل بقنابل النابالم التي التي حصدت
آلاف الضحايا، طبعاً الأمر جد سهل و بسيط بالطائرات، أعطونا قذائفكم
نعطوكم حقائبنا." (9)

أتصور بأن هذه العبارات الثورية التي جاءت على لسان **بن مهدي**
تعطينا كثيرا من المصادقية في قراءة الفيلم من زاوية تيمة التحرر لا
الإرهاب، هذا المصطلح الذي ورد أيضا على لسان **بن مهدي** بمعنى
العنف الثوري في حوارهِ مع **علي لابوانت**: " إسمع علي، ماهوش
الإرهاب إلي يوصلنا باش نربحوا الحرب، و لا باش نربحوا الثورة، الإرهاب
في الإبتداء، و لكن من بعد لا بد على كل الشعب يتحرك." (10) و أرى

هنا بأن كلمة **إرهاب** جاءت بمعنى العنف الذي يرمز خلال تلك الفترة بالمعنى الذي إلتقط به **رامسفيلد** مدلول الكلمة آنيا و عولميا، و لا بد من الإشارة في هذا المجال إلى دور السيناريست الإيطالي **فرانكو سوليناس** و الذي يبدو أنه وظف هذا المصطلح من غير إدراك لما سيحمله مدلوله مستقبلا عندما يعاد صياغة مفهومه من جديد. إن أي ثورة لا يمكنها تجنب العنف في كل الأحوال، فما أدراك بحرب تحرير وطنية ضد عدو مستوطن لأرض شعب مستعبد و أعزل. و مهما كانت تبريرات الكولونيالية و تسمياتها للعنف الموجه ضد مؤسساتها، فإن المقاومة و الكفاح و الفداء يبقى السبيل الأوحى لك تواجهها على أرض الآخرين، و هذا ما عكسه فيلم **معركة الجزائر** الذي أبان عن روح ثورية متقدمة تجلت في تيمته كما جاء في تقديم المخرج لفيلمه.

الهوامش:

1- حورية حرات، الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري- دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 164.

2- فنون السينما، ترجمات مختارة، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص 106.

*غريفيث: ديفيد وورك غريفيث مخرج أمريكي و يعد أب السينما الأمريكية من أفلامه الكبرى: مولد أمة، التعصب.

3- voir Guy Hennebelle, quinze ans de cinéma mondial, les éditions du Cerf, 1975, France p 233- 234.

4- 4-Jean Tulard, dictionnaire du cinéma- les réalisateurs, Bouquins p 553.

5- 5-www.almustaqbal.com .Ib / stories aspx ? story Id =29323.

6- 6-fr. Wikipedia.org/wiki/ la bataille d'Alger

**فوكوياما: يوشيهيرو فرانسيس فوكوياما كاتب و مفكر أمريكي الجنسية من اصول يابانية، يعد من أهم مفكري المحافظين الجدد. من كتبه: (نهاية التاريخ و الإنسان الأخير)(الإنهيار أو التصدع العظيم).

7- هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2006م، ص 166.

- 8- ينظر: نسخة فيلم معركة الجزائر، (1ساو 06د).
- 9- ينظر: م ن، (1سا و 06د)
- 10- ينظر: م ن، (1سا و 28د).
- 11- لودي دي جانيتي، فهم السينما (الفيلم التسجيلي-6-)، تر: جعفر علي، عيون، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص 4.
- 12- ينظر: م ن، ص 5-6.
- 13- ينظر: مجلة شاشتان، (الفيلم الوثائقي، ج.ب. ليدو)، عدد 3، ماي 1978م، ص 12.
- 14- Voir : Lotfi Maharzi, le cinéma Algérien – SNED-Alger, p 62-63.
- 15- مجلة السينما، (محطات منسية في مسيرة السينما الجزائرية- رقيق علي مكّي)، عدد1، جويلية- أوت 2000م، ص groupe Corlet, Paris.62
- 16- Voir : cinémaction, les grandes écoles esthétiques, n° 55, Corlet, France, 1990, p 53.
- 17- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 204-205.
- 18- موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج2، (إيطاليا من الفاشية إلى الواقعية الجديدة- موراندو مورانديني)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010، ص 454.
- 19- ينظر: م ن، ص 454.
- 20- Cinémaction, op cité, p 55.
- 21- ستانلي جيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 239-240.

- 22 ينظر: م ن، ص 24.
- 23- Voir : J. Aumont- A.Bergala- M.Marie- M.Vernet,
Esthétique du film, édition Nathan, France, 1983, p 105.
- 24 ستانلي جيبي سولومون، م س، ص 316-315.
- 25 موسوعة تاريخ السينما في العالم، م س، ص 453-451.
- 26 موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج 1 (الإتحاد السوفياتي
و المهاجرون الروس- ناتاليا نسينوفا)، تر: مجاهد عبد المنعم
مجاهد، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010، ص 489-
490.
- 27- www.elkhabar.com/ar/culture//298222:html.
- 28 ديفيد روبنسون، م س، ص 205.

المحاضرة 04

مأزق الهوية والانتماء في أفلام سينما المهجر: بوشارب، مرزاق علواش،

لياس سالم. (نماذج تطبيقية)

تعتبر المخطوطة الهويةية حجر الأساس في فعل المواطنة، وتكاد أغلب الأفلام السينمائية تعكس هذا العنصر في الفيلم، سواء من جهة الإنتاج الذي يحدد البلد، أو من حيث تناول التيمي الذي يرسم بدوره صفة الأنا والانتماء في كثير من أنواع الأفلام: التاريخية، الحرية، الثورة، السير.... وانطلاقاً من هذا المعطى السينمائي، سأحاول أن أتعرض في بحثي لإشكالية الأنا والآخر في أفلام (أنديجان وخارجون عن القانون/رشيد بوشارب- نورمال/ مرزاق علواش- الوهراني/ لياس سالم)، وهي من عصارة سينما المهجر التي يتجلى عبرها مأزق الهوية والانتماء بعمق، حيث يبحث المخرج عن (أناه) الضائع بين وطنين (موطن المنشأ/ موطن الإقامة) وثقافتين مختلفتين وتاريخين متعاكسين في تناقض يعكسه مضمون الفيلم الذي حاول هؤلاء المخرجين إعادة تركيبه من أفق هوياتي مشوه يحيل إلى مأزق (الأنا) المرتبط بتصورات مجتمعية وحضارية ل(الآخر) الذي لا يمكن أن يكون (الأنا) بأي حال من الأحوال.

سأحاول أن أرصد مجموع خصائص تميز الرؤى الفنية لجملة من مخرجي سينما المهجر، الذين أتصور بأنهم يمثلون عصارة السينما المهاجرة، وذلك لطبيعة أفلامهم المتميزة تيمياً وفنياً، والمتوجة في عديد المهرجانات السينمائية. وسأركز في تحليلي على الخطاب التيمي الذي يحمل بين طياته كثيراً من المساحات الملغمة والمتأوبة بين المشاهد الفيلمية التي تخفي إشكال الهوية بوضوح، والذي حاول هؤلاء إجلاءه عبر رؤاهم التي أتصور

بأنها تميل إلى التموضع في مفترق طرق لا ترسم مسلكا طبيعيا لمفهوم الهوية الجزائرية. وسأناقش هذا التآزم عبر ثلاثة عناصر هي:

- أفلام بوشارب الحرية (الثورية) و ثنائية الهوية والاعتراب .
- قراءة في فيلم نورمال لمرزاق علواش من أفق هوياتي.
- فيلم الوهراني للياس سالم: محاولة تشويه الثوري، ونسف المخطوطة الهوياتية.

1/ أفلام بوشارب الحرية (الثورية) و ثنائية الهوية والاعتراب .

يعد رشيد بوشارب نموذجا إستثنائيا في موجة مخرجي سينما المهجر، إنطلاقا من أن أعماله صارت تشير لغطا غير إعتيادي في وسائل الإعلام الفرنسية، و ذلك لتناوله للبعد الثوري في أفلامه الجديدة خلال الألفية الجديدة، و التي أرى بأنها تريد أن تحقق تماسا مع روح المرحلة الذهبية للسينما الجزائرية خلال السبعينات، و لكن مع فارق سأحاول أن أرصده، و يتمثل في: ما موقع هذه الأعمال بين مركب الهوية و عنصر الإغتراب.

يعكس كل من فيلم أهالي Indigène و فيلم خارجون عن القانون Hors

la loi اسجالا تاريخيا هوياتيا، و سجلا ذاتيا للمخرج رشيد بوشارب الذي حاول عبر فيلميه ترسيخ جسور إنتمائه و هويته التي تربط بين الأرض المستعمرة (فرنسا) التي ولد فيها عام 1953م و الأرض المستعمرة (الجزائر) التي عاش فيها أسلافه. و في كل من الفيلمين يبحث عن علاقة ثنائية يمتزج فيها الأنا بالآخر، و تنقسم فيها ذاتيته بين بعد هوياتي و اندماج في مجتمع يحس فيه بالبعد و سمة الإغتراب.

في فيلم أهالي 2006م يبحث بوشارب عن أناه في مؤسسة الآخر (فرنسا) التي لا تقيم أي اعتبار لتضحيات الأجداد والآباء الأفارقة دفاعا عن الجمهورية الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية، و الذين كان من بينهم والده، حيث دافع هؤلاء وضحوا بأرواحهم أمام الآلة الحربية النازية ليجد أبنائهم أنفسهم ضحايا تمييز عنصري، و رمى بهم وطنهم الجديد فرنسا إلى غيتوهات ghetto الضواحي التي إنتفضت ضد سياسة ساركوزي. ذلك أن الخطاب الكولونيالي هو جهاز يدير معرفة الإختلافات العرقية الثقافية و التاريخية و ينكرها كما يقول هومي ك بابا، و تتمثل وظيفته الاستراتيجية المسيطرة في خلق فضاء لشعوب خاضعة، لأن غاية هذا الخطاب هي أن يؤول المستعمرين بوصفهم شعوبا من أنماط منحطة بسبب أصلهم العرقي(1). و أتصور بأن نظرة المستعمر الإحتقارية قد تمتد إلى الزمن ما بعد الكولونيالي، لتطال الآخر المدمج في مجتمع فرنسا الإستعماري الذي ما فتئ ينظر للمهاجرين الجزائريين و الأفارقة نظرة دونية. و يعود هذا الوضع إلى هويات هجينة و إنتقالية تحاول فرض نفسها في مجتمع الآخر.

إن بوشارب في أهالي يستتجد بالأنا الموسع مغاريا و إفريقيا لدحض الممارسات التي يشنها ضده الآخر و الذي هو وطنه و أناه، حيث يسعى لتحقيق شعار الثورة الفرنسية (أخوة، حرية، مساواة)، و المتتبع لهذا الفيلم يقتنع بالطرح الجمالي للمخرج و ذكائه في تشكيل زويدة سياسية بعد الفيلم دفعت بمسؤولي الدولة الفرنسية إلى إعادة تميم تضحيات آباءهم ماليا (الأورو). لقد عكس فيلم أهالي إضطرابا على مستوى الإلتماء جعل المخرج يتنكر لأناه الفرنسي مستتجدا بأناه المغربي، طارحا بذلك توسعا هوياتيا جعلنا نخلط بين الأنا و الآخر، و لا نقف عند حدود الهوية والإغتراب، و

كان المخرج لخص نضال المهاجرين الأبناء عبر إستحضار إلتقاء ترسب في الذاكرة و عمل على إحيائه في وطن جديد.

لقد حاول المخرج عبر فيلمه إعادة الإندماج في فن وطنه (فرنسا) بآليات أخرى دفعته إلى معارضة واقعه هناك، بحثا عن هوية مدعمة تسترجع أصوله القومية و العرقية و الثقافية، هذا الشعور الذي يبين عن شحذ عبر مرور الزمن و تراخي الروابط مع بلد المنشأ، و الوعي المتزايد للإختلاف كما يقول **موتينيي**(2). و أمام هذا الواقع الفني السينمائي ترداد حيرتنا أمام نقطة الإنقسام هوياتيا، و الانقلاب على الذات المهاجرة التي تعيش الضياع بين هوية ماضوية مفقودة، و هوية الآخر المكتسبة. إن الإستنجد بتركيب هوياتي أصلي بغرض إفتكاك إعتراف هوياتي جديد و فاعل لإرضاء الآخر، يجعلنا نتأكد من أن فيلم **بوشارب** لم يكن بحثا عن جذور، بقدر ما هو لعبة للبحث عن حيز جديد في هوية المستعمر، بغرض إكتساب الإعتراف و فضل هذه الفئة على الدولة الكولونيالية.

يقول **صاموئيل هنتغتون**: "إن الشعوب تفهم نفسها و تعرف نفسها في شكل النسب العرقي، الديانة، اللغة، التاريخ، القيم، العادات و المؤسسات. إنهم يتماثلون مع الجماعات الثقافية: القبيلة، الجماعات العرقية، الجماعات الدينية، الدول، و في أوسع المعاني الحضارات... إننا نعرف من نحن فقط عندما نعرف من لسنا نحن"(3). إن هذا التماثل مع الأنا الهوياتي لن نجد له أثرا في فيلم **الأهالي** ، بل يسعى المخرج إلى تماثل مع الآخر معاكس لمركبات الهوية، مفضلا تبيان فضله كأقليات في الذوذ عن كيان الدولة الكولونيالية، مخترقا بذلك قوانين التشابه مع الأصل الهوياتي و باحثا عن جسر يربطه بالآخر الذي هو في الأصل عنصر إغترابي.

لقد فضل المخرج عدم التميز عن مجتمعه الفرنسي، و نحى نحو الإدماج والتشابه بعيدا عن الشعور الواعي لإمتلاك الهوية و الذي يقوم على ملاحظتين متلازمتين يختصرهما إريكسون Erikson E.h في إدراك الإنسان لتشابهه مع ذاته و إستمرارية وجوده في الزمان و المكان، و إدراك في نفس الوقت أن الآخرين يعترفون له بهذا التشابه و بهذه الإستمرارية، فمخرجنا بمنطق الإدماج و الكونية فضل أن يشبه الآخر و ينقطع عن هذه الإستمرارية(4).

في فيلمه الثاني خارجون عن القانون Hors la loi عام 2010م، يحاول بوشارب أن يحتكر لحظة تاريخية أخرى لمواصلة نضاله الإبداعي داخل وطنه (فرنسا) عبر إستدعاء روح الثورة الجزائرية، و لكن أتصور هنا بأن الأمر مختلف عن فيلم الأهالي جملة وتفصيلا.... إن فيلم خارجون عن القانون أخذ حيزا إعلاميا فاق بكثير مستواه الجمالي، حيث سرد المخرج محطات من تاريخ الجزائر الحديثة من عام 1925م إلى تاريخ الإستقلال مرورا بأحداث 8 ماي 1945م و سنوات ثورة التحرير بفرنسا، و كل هذا في شكل ومضات تاريخية تربط نضال عائلة جزائرية بالثورة سطحيا بعد سفرها للإقامة بفرنسا، مركزا على نضال الفدائيين المغتربين، و المثير في العمل هو إتهام أجهزة الشرطة الفرنسية بمجازر 17 أكتوبر 1961م.

و صادف عرض هذا الفيلم فيلما فرنسا آخر يتحدث عن تصفية مبشري تبشرين في فترة المأساة الوطنية في الجزائر رجال و آلهة Des hommes et des Dieux، مما زاد من ترويج فيلم بوشارب. و طغى على المشهد

السينمائي الفرنسي ثائية سينمائية لفيلمين أحدثا ضجة في مجال الإثارة و الإتهام السياسي.

أظن بأن منطق التمايز و اللعبة الإعلامية التي صاحبت فيلم أهالي إستهوت رشيد بوشارب، الذي خاض تجربة متميزة في فيلم خارجون عن القانون بحثا عن ضجة إعلامية أخرى أكثر من عمل فني سينمائي ينشد الإكتمال و الغنية. و أقول بهذا الرأي من منطلق مشاهدتي للفيلم و ربطه بخصوصية الأفلام الثورية الجزائرية، لأن التناول الفيلمي يختلف تماما عن فيلم أهالي الذي يناضل فيه مجموع المهاجرين بحثا عن موقع في المجتمع الفرنسي، بينما خارجون عن القانون يعكس نضالا يتعلق بأمة أخرى هي الأمة الأصل.

إذا افترضنا بأن المخرج إنخرط ضمنا في تيار ما بعد الكولونيالية و الذي يحدده آلانلوسون في كونها نظرية أدبية لا تحدها بالضرورة أطر زمنية، لأنها تنشر توجهاتها و تياراتها عبر الزمان و المكان في سياق شبه متناغم من المسرحيات و الروايات و القصائد الشعرية و الأفلام، و التي هي بمثابة تعبير نصي/ ثقافي عن مقاومة الإستعمار في شتى صورته، و الكشف عن البنيات و المؤسسات الباقية من القوة الكولونيالية(5). فإننا نتساءل عن حدود هذا التناغم في فيلم بوشارب.

قد يكون المخرج حاول إستعراض جريمة الشرطة الفرنسية في 17 أكتوبر 1961م، و لكن التناغم الذي يحكم صيرورة الفعل الفني و الثوري قد غاب عنه لإستعماله نفس الخيار التمثيلي casting لفيلم أهالي، حيث فقدنا الهوية الوطنية المحلية لصالح توسيع هوياتي مغاربي (تونس و المغرب) أعاد

بوشارب إستتساخ لهجة أخرى . إن حوار الفيلم الضائع وسط تلهيج و لكنة هجينة أضر كثيرا بأحداث الفيلم و قصته ، ففي الوقت الذي كنا نتبع فيه مأساة عائلة سطايفية مهاجرة تعيش نضالها و فصول كفاحها على الأرض الفرنسية، كنا نضيع بين حوارات هذه العائلة التي تبدت أي شيء غير عائلة جزائرية، ف: مسعود (التونسي)، و الأم (شافية بوذراع)، و عبد القادر (المغربي)، لم يتركوا حدودا للتناغم والتوافق على المستوى العائلي و هو ما جعلنا نتيه في ملفوظ مستهجن أخل بسيناريو الفيلم منذ البداية. و قد ركزنا على هذا الجانب الذي نرى بأنه أفقد الفيلم روحه الهوياتية والثورية، وعكس غورا ذاتيا لم يدع لموضوعية بناء الشخصيات أي تمظهر.

إن خارجون عن القانون الذي استعان بممثلين غير جزائريين أوقع لغة الحوار الفيلمي في متاهة لهجات الدول المغاربية الشقيقة، و هو ما زاد لهجة الفيلم بعدا عن المتلقي الجزائري هذا من جهة، و من جهة أخرى إبتعد الفيلم نهائيا عن روح الثورة داخليا و كأننا نتنظر حلا للإستعمار من الأراضى الفرنسية، فمن أحداث 17 أكتوبر يقفز بوشارب إلى يوم الإستقلال. في حين أن قوة أفلامنا الثورية السابقة تميزت بالوحدة التي تربط فنية الفيلم بجمالية الفيلم الثوري.

لقد عشنا في هذا الفيلم إغترابا من نوع آخر، أحسنا فيه بشساعة البون الإتمائي إلى ثورتنا و ذاكرتنا، لأن التوسيع الهوياتي أفقد الفيلم الثوري طرحه الموضوعي و وحدته الجمالية. إن بوشارب المنقسم بين: فرنسيته و جزائريته و مغاربيته لم يعرف كيف يفصل هذا التنوع الهوياتي لصالح جمالية سينمائية تحاكي الثورة الجزائرية، لأن الإغتراب هو الآخر اللامتمي إلي و الذي لا أتمي إليه، و الوطن هو تلك الأنا التي أتمي إليها وتتميلي، وعبر هذا

الإلتواء ندرء النقيض الإءءرابى الآءر؁ و الذى بءوره وعبء لإءءماءناإليه يءعمق فىنا الإءءماء للوطن(6). إن هءه ءساؤلات كان على مءرءنا أن يفصل فىها قبل أن يءوض ءءربة فىلم ءول ءورة ءءازىبة.

إنى أءصور بأءنا بعبءاعن الضءة الإءلامىة المصاءبة آنءاك للفىلم؁ نءءطىع الءوم أن نشاهءه بهءوء؁ و نءف عنء كءىء من المءطبات ءىى وءع فىها المءرء الذى وءقنسىيا فى إءءرءاع أنه فى فىلم أهالى؁ و أءفق فى فىلم ءارءون عن القانون لأننا عنءما نشاهءه نءس بكل بساطة باءءراب عن ءورة ءءازىبة؁ و ابءعاء المبعء عن أنه القءىم مءاولا مصادرة ءورة إلى ءءازى من أنه الءءىء؁ و هءا عبء هوباءى لأن الأنا ءرسب ءقافى و ءضارى و ءارىءى لا يقبل القسمة على إءىن و لا شراكة للءارىء فىه لبلءىن.

2/ قراءة فى فىلم نورمال لمرزاق علواش من أفق هوباءى.

لقد أءار فىلم نورمال لمرزاق علواش ءءلا واسعا؁ وءعرض لاءءقاءاء عنىفة لءى عرضة بمهرءان وهءران للفىلم العربى فى ءورءه ءامسة 2011؁ بءعوى أنه يهىن ءءازىبىن؁ وىظهرهم ءارقىن فى الءنس وءءمر؁ ءىء قاطع الصءافىون وءءمهور المءرء والممءلىن؁ بزعم أن العمل بىىن الصورة السىئة للءءازىبىن. لءنه شارك فى مهرءان ءطوان؁ و أءبءر الفىلم ءءازى الوءىء؁ الذى ىناقش موضوعا راهنا عن المءءمع ءءازىرى؁ وهو ءءركىة الءءىءة ءىى ءشءهءا البلاد فى ظل الربىع العربى.

وكان الفىلم قء نال إعءابا عربىا واسعا؁ لءونه يقءم صورة ءءىءة للسىنما ءءازىبة وءعربىة عموما؁ فهو يطرح أزمة شاب مءرء وزوءءه؁ ىءاولان إنءاز فىلم ىءناول أوضاعهما؁ لءن ءورات العربىة ءءعلهما يقءران إعاءة ءصوب

بعض المشاهد، بناء على ما يحدث وجمعان الممثلين للنقاش حوله. كما يدين الفيلم -بطريقة قد تبدو مباشرة - الزيف الاجتماعي، وعدم قدرة الأفراد في المجتمع الجزائري على مواجهة أنفسهم بالحقائق التي يعيشونها، ويتوقف العمل عند خيبة أمل الشباب الساعي للتعبير بحرية عن أفكاره الفنية، وانسداد جميع الأبواب في وجهه، نتيجة الفساد والبيروقراطية وعدم تكافؤ الفرص وسوء الإدارة في المجتمع الجزائري.

يبدو أن الورطة الفنية التي وقع فيها المخرج الجزائري في فيلم نورمال تحولت إلى نقطة قوته وكانت وراء فوزه بجائزة أفضل فيلم روائي عربي بمهرجان الدوحة تراييكالسينمائي في اختتام دورته الثالثة 2012 . فقد تحولت حيرته الإبداعية السابقة بشأن ما يمكن أن يفعل بمسودة فيلم غير مكتملة إلى نشوة بالفرح والانتصار، وخاصة إلى فيلم سينمائي مكتمل على المستوى الفني.

نورمال (الكلمة التي تعني طبعيا أو عاديا) هو ما اختاره المخرج الجزائري المغترب والمثير للجدل غالبا، عنوانا يعبر به عن منطقية الإرهاصات التي يعيشها الجزائريون حاليا، ومن أولى لقطات الفيلم نستشعر ذلك الغضب والغليان، وتتكشف اللقطات المتتابعة لاحقا لنتحقق بزوجين شاينين يطمحان لإكمال إنتاج فيلمهما من خلال طلب دعم من وزارة الثقافة، وهو الطلب الذي رفض، بحجة عرضه لأشياء تسيء للجزائر، وللحديث المتشعب المنتقد للحكومة .

و في مونتاج أولي يدعو الزوجان أصدقاءهم الممثلين المشاركين في الفيلم ليشاهدوا المسودة الأولية وليروا معا ما يمكن فعله كتتمة لهذا المشروع الذي

نشأه بدورنا معهم، حيث يتتقد هؤلاء الشباب من خلال هذا الفيلم احتضان الجزائر لفعاليات المهرجان الثقافي الأفريقي 2009، فتخصيص ميزانية ضخمة لهذا الحدث كان محل سخط من طرف الكثيرين خاصة في ظل الظروف المعيشية الصعبة والبطالة المتفشية. يتوقف الفيلم ولا يجد دعما له، كان يريد أن يقول إن الوضع الجزائري لا يحتمل المهرجانات في ظل ما نعانيه، لكنه لم يجد الإمكانيات لإكماله. صور حيرته في فيلم وربطها براهن الثورات العربية وبالغليان الموقوت الذي تشهده الجزائر، والذي عبر عنه بأبرز الهليكوبتر العسكرية القوي، وبصوت صفارات إنذار الشرطة في إشارة للحضور الطاغى للسلطة وسياستها الإقصائية والراصدة للأجواء، خوفا من انتفاضة شعبية على قارعة الطريق.

يمرر مرزاق علواش طبعا كل أفكاره الثورية بطريقة انسيابية. يحدث خصام بين الأصدقاء بسبب لقطات حميمة صورت خلال الفيلم، وهي اللقطة/ الجسر التي يرمز من خلالها علواش إلى صعوبة العثور على ممثلة تقبل أن تمثل الدور كاملا بكل جرأة في ظل المحاكمات التي يرفعها الآخرون، وفي ظل كل التناقض الموجود. كأن تقوم المخرجة بتصوير عمل "جريء" لكنها ترفض أن تقوم هي بذات الدور أو أن يقوم به صديقها. يمرر المخرج أيضا رسالة الحجاب الظرفي في الجزائر، أين تلبس الفتاة الحجاب في مناطق معينة وتتنزعه في أماكن أخرى في ازدواجية غير مفهومة. دون أن ينسى الحديث على الجهات الرسمية لتقديم الدعم الكافي للأعمال الثقافية والفنية.

كان للثورة في فيلم نورمال حضورا موازيا بالكامل على طول فترة الفيلم. الثورة في كل شي وعلى كل شيء، من التقاليد البالية إلى الثورة بمعناها النضالي السياسي، ليعرج أيضا من خلال نقاش عفوي ومحتدم

صوره بين هؤلاء الأصدقاء الشباب بشأن ما يمكن تقديمه للوطن وبأية طريقة.

يصرخ أحدهم دفاعا عن نفسه بأنه ليس مجبرا للخروج إلى الشارع من أجل الثورة، وأن فيلمه السينمائي قادر على تبليغ الرسالة كاملة، فيما يصر آخرون على أن الثورة تعني تعبيراً جسدياً عن الرفض لكل الراهن من خلال مظاهرات سلمية ومسيرات تنديدية.

انتقلت كاميرا علواش من وجه لآخر ومعه تعددت الآراء التي كشفت هواجس الجزائريين الآنية وتفكيرهم المختلف وسط كل الثورات العربية القائمة هنا وهناك. فعدم اقتناع البعض بالثورة مرده إلى انتفاضة الشباب قبل عقدين من الآن (أحداث 1988) وما تلاها من إجهاض للتجربة الديمقراطية مع موت الآلاف من المدنيين وما مرت به الجزائر من دمار على عدة مستويات، وعليه فمن الطبيعي أو نورمال أن يحدث هذا الانقسام في عدم يقينية التصرف المشترك. وقد بدت واضحة جدا عفوية الجدل بين هؤلاء الممثلين، وهو ما راهن عليه المخرج منذ البداية، وقال إن ذكاهم كان دافعا لترك مطلق الحرية لهم في التعبير عن هواجسهم الذاتية مع تأطير بسيط مسبق من طرفه. ورغم تلك العفوية البادية يعبر الكثير من الجزائريين عن استيائهم لمبالغة علواش في الحوار، خاصة في أجزاء لا تخدم عمليا فكرة الفيلم، وكذلك الإيحاءات من بينها مشهد المرأة الجزائرية وهي تتخلى عن حجابها عندما تستقل سيارة تاكسي، وكيفية تصويره للشباب الجزائري.

يريد علواش من خلال هذا الفيلم أن ينقل صورة المجتمع الفرنسي نفسها ويسقطها على المجتمع الجزائري وقد دأب على ذلك في أفلام سابقة مثل

باب الواد سيتي وغيره. فيلم علواش -الذي بدأ بلافتة كبيرة مكتوب عليها بلون أحمر صارخ جزائر حرة ديمقراطية وانتهى بها أيضا- ظل مفتوحا على كل الاحتمالات والنهايات، نظرا للرؤية الضبابية السائدة في البلد حسب علواش.

إن فيلم نورمال و الذي أنتج في 2011 إستغرق مدة 1سا و46د محدثا شرخا هوياتيا مستوى التلقي لأن المخرج أراد أن يبين للعالم الغربي أن الشباب الجزائري المتمسخ- كله و بدون استثناء- عقديا يفكر كيف يمكنه أن يعبر عن ذاته و يتفرنس عن طريق القبل و الجنس و الخمر، و رغم الرقابة المفروضة عليه فهو ينتقد و يلعن الدولة/ المجتمع/ العادات و التقاليد/ الدين، فعلواش في هذا الفيلم يظهر الشباب الجزائري غير مسلم / غير محافظ/ متمزق، يبحث فقط عن ذاته من خلال الفن و الذي منع من ممارسته بسبب الرقابة عليهم بما قد لا أتفق مع المخرج لأن الفيلم موجه لمجتمع غير مجتمعنا الجزائري المسلم من جهة، كما أنه ضعيف تقنيا و فنيا، فالمتفرج لهذا الفيلم يحس و كأنه أمام فيلم هاوي لا يستطيع مخرجه أن يتحكم فيه تأطيريا، مونتاجيا من جهة أخرى. و للحديث عن جانبه التقني رصدت جملة من الملاحظات :

- سيناريو الفيلم ضعيف، تلقائي في كثير من الأحيان و كأننا أمام كتابة آنية للتصوير فقط، تمثلت في الحوارات الساذجة والثقيلة.
- التأطير المشهدي: ينتقل بنا المخرج من لقطة إلى أخرى و من مشهد لآخر بدون مبرر منطقي أو مونتاج مترابط و متسلسل، لقطات طويلة جدا و كأننا في بدايات السينما.(بداية الفيلم + لقطة الطاكسي)

- تحركت الكاميرا في اتجاهات غير مبررة تقنيا (مشهد البحر
1سا24د43ثا) .

و أخيرا خلصت أن مرزاق علواش ومنذ فيلم عمر قاتلاتووهو يحمل فكرة
سيئة عن الجزائريين ودائما يُصورهم في صور غير لائقة، فمن الشاذ جنسيا
في فيلم شوشو والذي تغمص الدور الرئيسي فيه غاد المالح Gad Elmaleh
إلى باب الواد سيتي الذي صورّ الجزائري على أنه يرضى بالذل من أجل الذهاب
للضفة الأخرى. بالغ هذا المخرج في إهانة الجزائر والجزائريين وتصوير بلد
المليون ونصف مليون شهيد على أنه مجرد شارع متنسخ سكانه يمارسون كل
أنواع المحرّمات.

3/ فيلم الوهراني للياس سالم: محاولة تشويه الثوري، ونسف المخطوطة
الهوياتية.

لقد تغير نسق الفيلم الثوري بعد العشرية السوداء، وراح بعض المبدعين
يدعون بأن التقديس الذي ميز سينما السبعينات لابد أن يتجاوز لصالح واقعية
سينمائية أكثر إنتقادا، وليس واقعية ثورية. ويدخل فيلم الوهراني متجاوزا هذا
الإطار نحو هجائية عصفت بقدسية الرمز الثوري، وعشت بالعمق الهوياتي
لصالح ادعاءات فنية وتقنية مابعد حداثة وعولمية تريد تغليب السمة
السينمائية على الانتماء.

إن قراءة فيلم الوهراني التي سأقدمها في هذه المداخلة تعتمد الجانب
التمييزي للفيلم، والذي أرى بأنه مكمّن الخطورة على مستوى التلقي بالنسبة
لهذا الفيلم الإشكالي، حيث أثار منذ ظهوره زوبعة إعلامية كبيرة، واستهجانا
من لدن كثير من الأوساط الثقافية والسياسية التي ألقّت باللائمة على وزارة

الثقافة التي شاركت في إنتاج فيلم مسيء لصورة الثورة الجزائرية من غير مراقبة جانبه المضموني. لقد عصف الخطاب الفيلمي للوهراني بالمدونة الهوياتية بشكل مثير لم يبق أية مبررات للياس سالم الذي أراد أن يوجه هذا الفيلم (أكثر من الإبداع)، وذلك باعتباره السيناريست والمخرج وبطل الفيلم. وأرى بأن تناول هذا الفيلم نقديا يمر عبر ثلاث مراحل أخصها كالتالي:

1- جدل الإنتاج:

ترك الفيلم إنطباعا سيئا لدى بعض الهيئات الرسمية (وزارة المجاهدين والأسرة الثورية) وكذلك في بعض الأوساط النقدية التي رأت فيه إساءة للثورة والمجاهد، وتناقضت الوصاية ممثلة في وزارة الثقافة بين مهمل ومتملص بعد الورطة التي وضعها فيها هذا الفيلم. ولكنني لا أتعجب من هذا الأمر، وهذا انطلاقا من أن طبيعة الإنتاج ومموليه هي التي تحدد وجهة الفيلم تيميا وايدولوجيا، وعلينا أن نقر بأن مساهمة الإنتاج الوطنية التي لم تتعدى 21 % أسهمت في تقليص التوجيه المضموني للفيلم الذي منح لياس سالم مساحة شاسعة من الحرية والتوجيه المضاد لقيمنا في الضفة الأخرى، وهذا اعتبارا أن الآخر يمتلك 79% من تمويل الفيلم. هذا الدعم الإنتاجي الذي سمح لأحد منتسبي سينما المهجر بتشكيل رؤى سينمائية تذرعت بجماليات اللقطات والموتاج في هذا الفيلم على حساب الجانب المضموني والفكري.

2- الوهراني بين كماشة اللاتقديس وسينما المهجر:

يحاول كثيرون إيجاد مخرج لكبوة لياس سالم في هذا الفيلم بدعوى السينمائية وإهمال المضمون، وهو ما أتعارض معه جملة وتفصيلا، لأن إتهام

أفلام الفترة الذهبية خلال الستينيات و السبعينيات بتقديس الثورة وأدلجة المد الثوري بدعوى تقديم أفلام مضادة تنفي الملحمة الثورية وتجنح إلى الإرباك الذي يشوب نوع فيلم السير، قد يكون خطيرا جدا على مركب الهوية. فاللاتقديس الذي يخل بتوازن المفهوم الثوري أجده في فيلم الوهراني هجائيا، وتحاملا على المرموز الثوريو الهوياتي، لأن المخرج قدم نموذجا سيئا وواحدا من غير شخصية مقابلة تكافئه بقيم أصيلة توازن مصفوفة القيم المضادة القادمة من توجيه جماعة سينما المهجر، وهذا ما أفقد الفيلم توازنه. إن تركيب مضمون الفيلم من أفق هوياتي يقودنا إلى مازق الأنا عند لياس سالم، والذي يشترك فيه مع مجموعة مخرجي سينما المهجر الذين يحاولون تجاوز مركب الهوية بتصوير بديل داخل الخطاب الفيلمي وبكل أدوات الحرفية السينمائية (السيناريو، التمثيل، الإخراج). يرى Geniviere: " أن الجالية المهاجرة تعيش آليات ضغوط الهيمنة الإجتماعية، و أن الجيل الثاني على عكس الجيل الأول ليست لديه نفس المشاريع، و إنه يعيش اضطرابا كبيرا وأن نمطه الثقافي والاجتماعي في صراع مستمر." (7) هذا الجيل من السينمائيين أمثال: رشيد بوشارب، مرزاق علواش، ومعهم لياس سالم يعيشون تجاذب الأنا والآخر، وبوجهون قيما من طرف الآخر المستعمر للتملص من كل القيم التي يمثلها الوطن الأصل والذي يعيشون الغربة والاغتراب أيضا بعيدا عن مدوته الهوياتية في مجتمع آخر يوجههم إلى عدائية الانتماء.

هذا الانتماء الذي تظن إليه المناضل والطبيب فرانز فانون أثناء تواجد الآخر (المستعمر) بين ظهرانينا، مينا إستراتيجية العدو في إبعاد الهوية في

قوله: " ولما كان الطب النفسي تلك التقنية الطبية التي تهدف إلى تمكين الإنسان من أن يكف عن كونه غريبا عن بيئته، فقد أخذت على عاتقي أن أثبت أن العربي، المغترب على الدوام في بلده، يعيش في حالة من إختلالالإنية المطلق ... فالبنية الاجتماعية القائمة في الجزائر تقف في وجه أية محاولة لأن يسند المرء ظهره إلى حيث ينتمي."(8)وأتصور بأن هذه الإستراتيجية العدائية للإتتماء لازالت تصاغ في الدوائر الثقافية للآخر، وتطبق عندنا بأيدي الجيل الثاني ممن يعرفون بمخرجي سينما المهجر. فهل هي سينما جزائرية ثورية جديدة بنوع السير وبرؤية الآخر؟

3- المدونة الهويةية ومأزق الأنا عند لياس سالم:

يصدم المتلقي لفيلم الوهراني بالصورة السلبية للكفاح و النضال الثوري، ويفجع أمام تهاوي الرمز (المجاهد) داخل بنية فنية هجائية أخفت جمالية الفيلم على المستوى التقني. وأمام هكذا تناول مضموني تحول هذا العرض السينمائي إلى فيلم إشكالي يشوش على الذاكرة الثورية خصوصا، ومركبات الأمة والمجتمع الجزائريين عموما، هذا إذا أخذنا في الحسبان أن مشهدية هذا الفيلم تستحضر تداعيا هوياتيا إن شعوريا أو لاشعوريا.

يتجلى مأزق الأنا عند لياس سالم وخلل الهوية في تصويره لمجتمع ما بعد الإستقلال وقراءته للرمز الثوري بموضوع تناول فيه مسار المجاهد جعفر/الوهراني، الذي ساير نزوات صديقه السياسي حميد وسط جو مخمور وداعر وسياسوي تغيب فيه كل القيم التي استبدلت بأفق أسود من الانتهازية والفساد والإقصاء. لقد ربي جعفر ابنه الذي لم يكن سوى لقيطا من جندي

فرنسي مجهول إغتصب زوجته المتوفاة، وأخفى عنه هذه الحقيقة التي اكتشفها الطفل عندما صار شابا.

إن حكاية كهذه يستحيل أن تتم بهذه الطريقة لدى مجتمع جزائري محافظ غداة الإستقلال، لقد ذهب لياس سالم بعيدا في منطقته المضاد للهوية والذي لايمكن تقبله وفق التشابه والوحدة التي تربطنا بهذا المجتمع آنذاك. إن مبدأ التنظيم الذي بواسطته يحافظ الفرد على بقائه كشخصية متماسكة مع ماهيته و استمراريته في تجربته الذاتية وواقعيته مع الآخر كما يؤكد على ذلك إريكسون، تجعلنا نرفض هذا المنطق، فالأنا هو البنية الداخلية التي تصاحب الفرد طيلة الطفولة، وتساعد على أنواع التقمص المختلفة التي تسمح له بالادماج التدريجي لصور الذات التي يعرفها مالاوسكا على أنها الشعور بالذات، أي مختلف تصورات الشعور بالاستمرارية وبالتشابه وبالوحدة التي تميز الهوية.(9)

إنطلاقا من هذا التعريف المحدد للهوية فإن الوهراني لا يشبهني هو وشخصياته، ولا نحن نشبههم، وهنا تحدث مقاومة وجدانية أثناء التلقي تذود عن الرمز وعن صورة الهوية التي تتلخص في قيمتين:

- قيمة أو صورة يكونها الفرد عن نفسه.

- قيمة وصورة اجتماعية يكونها عنا الآخر.

وعندما تتطابق هذان الصورتان يستحضر مفهوم الهوية، وعندما تتعارضان يحدث تباعد أو شرح (حالة لياس سالم).عندما نكون صورة وشعورا لهويتنا بكل أبعادها فإننا نريد أن يعترف لنا الآخر بهذه الصورة، والآخر يمثل بالنسبة لنا حيزا مخالفا نتعرف من خلاله على صورتنا الحقيقية، لقد ارتكب لياس

سالم خطأ فضيعا عندما حاول أن يلغي هذه المساحة الفاصلة، والسؤال:
من نحن؟ من هم؟

لا يمكنني كمتلق أن أسمح أن تحل في مجتمعي ورموزه قيم مستوردة أو مفروضة مكان قيمنا الأصيلة. لقد سجلت جملة مآخذ على الفيلم فيما يخص مدونتنا الهوياتية أوردتها على الشكل التالي:

- تحول الجزائر (ثورة/ إستقلال) إلى مخمرة كبيرة، إذ هناك أزيد من 11 مشهدا لجلسات خمر متواصلة تكاد تغطي ربع زمن الفيلم أو يزيد.
- سب مجاني للذات الإلهية (9 مرات أو يزيد).
- مشهد إستهزائي من اللغة العربية الفصحى.
- جلسة شواء وخمر تبين منحى الهوية (شرح الهوية بالنسبة لهذا المخرج) مبنية على تقسيم جغرافي (يا للعجب)، إذ نسمع في أحد الحوارات: لم نقم بثورة لصالح الدين و الإسلام نحن جزائريون، متوسطيون، مغاربيون، أفارقة...، هل تم إقصاء الإسلام و العروبة في مخامر الوهراني للياس سالم.
- يجهل الوهراني وصاحبه وسائق السيارة أن قرية قديل كانت تسمى في العهد الإستعماري Saint Cloud، و لم يحمل المخرج نفسه عناء الاجتهاد للبحث عن جزئية يراها الأعمى، في حين رأى مخططه المدمر للهوية.
- يورد الفيلم في أحد حواراته ما يلي: ... الشعب الجزائري عمره ما ثار ضد فرانسأ، ثار ضد الإستعمار.....؟؟؟؟؟

إن لياس سالم شخص مدمج في خطاب كولونيالي عام ساق جزءا منه إلى السينما، وهو في هذا المجال ينتمي ومدمج كما يقول هومي ك بابا في جهاز يدير معرفة الاختلافات العرقية/ الثقافية/ التاريخية وإنكارها. وتتمثل

وظيفته الإستراتيجية المسيطرة في خلق فضاء ل " شعوب خاضعة
"....(10). وأتصور بأن فيلم الوهراني المثير للجدل لم يكن ليخرج عن هذه
الوظيفة و الاستراتيجية التي تمارس جانبها الدعائي بوسائل سينمائية على
حساب وحدة وجدة التيمة والموضوع.

الهامش:

- فيلم أنديجان / أهالي لرشيد بوشارب.
 - فيلم خارجون عن القانون / رشيد بوشارب.
 - فيلم نورمال / مرزاق علواش.
 - فيلم الوهراني / لياس سالم.
- 1- هومي ك بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2006، ص 141.
 - 2- تاريخ الآداب الأوربية ج1، تر: صباح الجهيم، - مونتيني "الإرث الآتي من خارج أوروبا"، وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 12.
 - 3- صموئيلهننتنغتون، صدام الحضارات، تر: مالك عبيد أبو شهيوة- محمود محمد خلف، دار الجماهيرية للنشر، ليبيا، ط1، 1999، ص 73.
 - 4- محمد مسلم، العولمة و الهوية، دار الغرب، وهران، 2002، ص 4-5.
 - 5- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، القاهرة، 2003، ص 549-550.
 - 6- عامر صالح، في سيكولوجيا الغربية و الإغتراب، www.Akhbar.org
 - 7- محمد مسلم، الهوية والعولمة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص 58.
 - 8- هومي ك بابا، موقع الثقافة، ص 98.
 - 9- محمد مسلم، الهوية والعولمة، ص 26.
 - 10- هومي ك بابا، موقع الثقافة، ص 141.

المحاضرة 05

قراءة في راهن سينما القضية الفلسطينية و أثره على الطفل

الفلسطيني.(مقاربة تيمية، ونماذج مأزق الهوية بين الشتات والموطن

والوطن).

" طالما أن فلسطين محتلة فهي تحتلني"، هكذا عبر الراحل العظيم محمود درويش عن أنه المسكونة بقضية وطنه المقدسة، و التي ناضل من أجلها بأروع الصور الشعرية بلاغة في الأدب العربي المعاصر إلى درجة أن القضية الفلسطينية صارت عنوانا ملازما ل درويش ، و صار *درويش عنوانا* فنيا ملازما لها. و من نافل القول أن هذه العبارة تعكس حدود الإلتزام لهذا الشاعر العربي المفلق، و من ورائه كل الفلسطينيين و الأحرار العرب الملتزمين بخط قدسية القضية الفلسطينية و عدالتها إنطلاقا من أن المتغير لا يمكنه أن يزحزح الثابت، و الجديد لا ينبغي له أن يمحو القديم في نضالاتنا، و أن حكم الزمن الدولي الجائر الذي نعيشه لا يجب أن يدفع بأيقونة القبة المقدسة للمسجد الأقصى إلى خانة الأثري و الدارس، بل لا بد أن تظل شامخة فوق عواصف التحول الكوسموبوليتاني و المد العولمي لأنها عنوان أمة فلسطين و من ورائها أمتنا العربية و الإسلامية.

إن الإلتزام الذي استهللت به هذا المقال سيكون خيط النور الذي سأتابعه في هذه الدراسة الموسومة ب: راهن سينما القضية الفلسطينية و أثرها على الطفل الفلسطيني، و ذلك تحاشيا للعتمة التي تفرضها المعطيات الجديدة لمضامين العولمة الثقافية التي تحاول أن تصادر تاريخ الفكر لصالح مركزة غربية لمفاهيم ثقافية و فنية تقصي عبرها الآخر أكثر مما تتواصل معه.

وعليه، سأحاول ما أمكنتني تقديم قراءة في الواقع الفني الجديد لخطاب
سينما القضية الفلسطينية من خلال أفلام معاصرة متنوعة تطرح إشكال
الهوية المثقلة بكل ضروب التناقض و الإنقسام، و رصد القيم الثقافية
المتجددة لهذا الخطاب الفيلمي الملغم الذي تلامس خطورته عالم الطفولة
أكثر من واقع اليافعين. و لهذا الغرض سيتم تركيز نماذج الدراسة على ثلاثة
أفلام هي:

- 1- الجنة الآن للمخرج الفلسطيني- الهولندي هاني أبو أسعد.
- 2- عجمي للمخرجين : يارون شاني و إسكندر قبطي.
- 3- رقصة فالس مع بشير للمخرج الإسرائيلي أري فولمان- Ari Folman .

و وقع إختياري على هذه الأفلام دون غيرها لعدة اعتبارات أجملها فيمايلي:

- 1- خطورة الطرح التيمي في هذه الأفلام.
- 2- رصد المتغير في الواقع الفلسطيني في أماكن عدة (عرب 48، المخيم،
أراضي فلسطين...).
- 3- حصولها على جوائز عالمية.

و قبل الخوض في هذا الريبيرتوار الفيلمي المنتقى يجب في المقام الأول
تحديد جملة من المفاهيم و التعريفات التي وردت في عنوان البحث، و هذا
تجنباً للإلتباس و التداخل الذي قد يضر بالمعنى المراد تبليغه من خلال هذا
المقال، و محاولة في نفس الوقت لضبط جهاز مفاهيمي يخدم مقاربتنا
السوسيوثقافية التي تتعرض لطبيعة التحولات الكوسمولوجية التي أثرت في
المشهد الثقافي و الفني الذي يلخصه خطاب هذه الأفلام المرتبطة بحيز
مكاني محدد ينتفي فيه الوطن لصالح معطى جغرافي أكثر تقلصاً قوامه

الشتات و المواطن. إن نزعة اللاتوطين التي تعتبر خاصة ما بعد حداثة أملتها العولمة الثقافية، صارت حالة ثقافية تحكم منظومة الهوية التي باتت بدورها تخضع للتقلص وفق طروحات جديدة ترتبط بمفهومى الكوكبية و المحلية، و من هنا سيكون لنا وقفة مع هذه المفاهيم التي تمثل ركائز متضمنة في هذه الدراسة.

1- لماذا سينما القضية الفلسطينية؟

أرى بأنه من الضرورة بمكان الفصل بين السينما الفلسطينية و سينما القضية الفلسطينية لضرورة منهجية، و هذا لأن التمييز بين العبارتين هو لتضمين الأفلام المنتجة خارج دائرة مؤسسات إنتاج الدولة الوطنية الفلسطينية بالدرجة الأولى. ففي تعريف ويكيبيديا درج إعطاء مفهوم للسينما الفلسطينية على أنها الأفلام السينمائية التسجيلية و الروائية التي أنتجها العرب الفلسطينيون في فلسطين التاريخية قبل عام 1948م، أو تلك التي أنتجها الفلسطينيون بعد عام 1948م في فلسطين و الشتات، و يدخل في نطاق السينما الفلسطينية الأفلام التي أنتجها عرب الداخل ممن يحملون الجنسية الإسرائيلية و تناولت القضية الفلسطينية. و إذا كان لهذا الواقع السينمائي مبرراته التاريخية قبل قيام دولة فلسطين التي لازلنا نتنظر حدودها النهائية و التي لم ترسم بعد، فإننا اليوم و وفق هذا المعطى نجد أنفسنا مجبرين على تحديد أشمل للأفلام التي تتناول واقع الفلسطينيين في كل مكان (داخل أراضي السلطة الفلسطينية، المخيمات، عرب إسرائيل، المهجر)، و هذا الإتساع و التعدد للواقع الفلسطيني يجعلنا نميل إلى طرح سينما القضية الفلسطينية، و هذا التعديل أتصور أنه ضروري ليشمل حتى الأفلام التي يتضمنها تاريخ الريبورتوار الفيلمي الفلسطيني قبل قيام دولة فلسطين عام

1988م بالجزائر، و نحن بذلك لسنا ببعيدين عن التعريف الذي أورده أحد رواد السينما الفلسطينية مصطفى أبو علي: "السينما الفلسطينية إتماء نضالي و ليس جغرافيا، و السينما الفلسطينية هي كل الأفلام التي تحكي عن فلسطين"(1).

إن تجاوز المعطى الجغرافي في السينما بالنسبة لفلسطين يعطينا حدود الأحقية في الاستمرارية النضالية التي لا تفر بحدود مفروضة من لدن الكيان المستعمر، و تجعل من القضية التي - باتت تراوح مكانها انتظارا للمفاوضات الوضع النهائي- تسافر طموحا في تبنى مكتسبات جغرافية مشروعة، و من هنا فالمشهد السينمائي الفلسطيني يشكل إستمرارا نضاليا نابعا من عمق القضية يتجاوز حدود الدولة من جهة، و من جهة أخرى يمثل التوسع في اتجاه القضية و لم شمل كل الأفلام التي تتناول الواقع الفلسطيني من وجهات نظر مختلفة، حتى تلك الأكثر تطرفا و المنتجة من لدن الكيان المغتصب.

2- لماذا الراهن السينمائي؟

شهدت العشرية الأخيرة من القرن العشرين تحولات كوسمبوليتية هائلة، حيث تم تطيرز الثياب السياسية و الإقتصادية و الإجتماعية و الثقافية التي سيرتديها الكوكب مع مطلع الألفية الجديدة، و هذا بعد انتصار الأنموذج الليبرالي ممثلا في الغرب بقيادة أمريكا على المد اليساري، و انحسار الحركات التحررية في العالم الثالث و التي وسمت بالإرهاب عوض المقاومة، و سقوط جدار برلين، و ترسخ مفهوم النظام الدولي الجديد الذي أرسى مفاهيم العولمة. لقد صار لهذا الواقع الكوني الجديد لغة كوكبية أخرى أثرت

كثيرا على المحلية و القطرية التي مالت إلى التفوق و الانحسار في ظل إنسداد الأفق الهوياتي المتراجع أمام مواطنة كوكبية مارست كل أنواع جلد الذات تاريخيا، و ارتمت في أحضان المفاهيم الوافدة من الآخر.

و كان لزاما على المشهد الثقافي أن يكتسب خصائص أخرى تصور بأنها سترميه في ملعب العالمية، و بما أن الفن السابع يعد قاطرة المشهد الفني فقد استجاب لهذه المتطلبات الجديدة في الأفلام باعتبارها تمثل روح العصر المتخم بالتقانة و التكنولوجيا و الأفكار المعاصرة. و انتهجت سينما القضية الفلسطينية نفس النهج، و ربما أكثر من مثلتها داخل دولة فلسطين التي بقيت متشبثة بقيم الهوية الموروثة و الأصيلة، و ساعد هذا المناخ العولمي في إعادة جملة من المفاهيم- التي ظهر لبعض السينمائيين بأنها صارت بالية- وتتطلب إعادة تركيبها من أفق المعولم المعادي للخصوصية التاريخية و الثقافية بدعوى تركيب صورة للواقع الفلسطيني من جديد.

يعلم نقاد السينما بأن سينما القضية الفلسطينية ولدت في كنف المقاومة و النضال و الكفاح بعد بدايات إبراهيم حسن سرحان الذي أسس أستوديو فلسطين، و قدر لها أن تبدأ بعد النكبة عام 1948م في الشتات و خارج الأراضي المحتلة مع محمد صالح الكيالي صاحب فيلم ثلاث عمليات في فلسطين عام 1969م. و نظرا لصعوبة إنتاج الأفلام في هذه الفترة اضطلع كثير من المخرجين العرب بتقديم أفلام عن القضية الفلسطينية أبرزها:

- أرض الأبطال- لنيازي مصطفى.
- أرض السلام - لكامل الشيخ.
- رجال تحت - الشمس لنيل المالح.

- السكين - لحمادة خالد.
- المخدوعون- لتوفيق صالح.
- سنعود- لمحمد سليم رياض.(2)

وترى زينب بسيسو بأن أغلب هذه الأفلام لا تحمل فكرا سياسيا، و لا تتضمن أي تحليل للواقع الفلسطيني. و عليه، صار واجبا التعرض للواقع الفلسطيني عبر مصورين يتعاملون مع الواقع على الأرض و ليس من خارجها، و هو ما حصل بعد 1970م لنسجل كوكبة من المخرجين من مثل: عزة الحسن، صبحي الزيدي، رشيد مشهراوي. و لعل أهم نقطة نسجلها للموروث السينمائي للقضية الفلسطينية خلال القرن المنصرم هو اعتماده على ثلاث روافد للإنتاج هي:

- الأفلام المنتجة من طرف المنظمات الفلسطينية تحت لواء منظمة تحرير فلسطين.

- الأفلام المنتجة من طرف الدول العربية.

- الأفلام المنتجة من طرف أصدقاء فلسطين.(3)

تراجع هذا الإرث السينمائي مع حلول الألفية الجديدة فاسحا المجال أمام مشهد سينمائي آخر قوامه التنوع و تعدد الرؤى، و مساءلة المفاهيم السائدة سابقا وفق تطورات إجتماعية و سياسية جديدة شملت القضية الفلسطينية التي بدأت تتشكل جغرافيا بتطلعات وطنية أخذت في الحسبان صعوبة التفاوض و إمكانات التعثر. و سأحاول اختيار النماذج الفيلمية الأكثر جدلا على مستوى التلقي بالنسبة للكبار و ليس الأطفال فقط، و هذا تطابقا مع التغيرات الحاصلة في مفهوم الهوية و الأوطان و انحسار الدولة القومية في زمن

المعولم، و ذلك كله من أجل رصد شق من الراهن في سينما القضية الفلسطينية.

3- لماذا الطفل؟

يقول الدكتور نادر القنة: "...فالكل يعلم علم اليقين أن من يفرط في الطفل و ثقافة الطفل في راهنه، فإنما يفرط- دون أي شك- في المستقبل بأكمله، و يفرض على مجتمعه واقعا ثقافيا و اجتماعيا و سلوكيا مظلما، و يجنى في الغد إهمال الأمس...بل يضع مجتمعه أسيرا لسلسلة من المعضلات التي يكون معها الحل- أحيانا- مستحيلا، و في أحسن الأحوال يكون معقدا و مكلفا."(4) تحمل هذه العبارة الإحساس بخطورة التنشئة الطفولية جماليا و فنيا و ثقافيا، و تلقي بالمسؤولية على عاتق الوصاية الثقافية في مجال رعاية ثقافة و فن الأطفال، كما أنها تحيل إلى خطورة الإستهلاك الثقافي لدى الطفل الذي قد يتبنى قيما أخرى وافدة في حال عدم التركيز على القيم الهويةية الموروثة. و أرى بأن عالم الفن السابع يؤكد هذا المعطى اعتبارا من أن المنتج الفيلمي سلعي بطبعه أكثر من فن المسرح، و الإقبال عليه يتم بالوسائطيّات التي تسهل عملية المشهدية.

إن عملية التلقي بالنسبة لسينما الطفل هي الجنس الأكثر توحدا بالنسبة لجمهور الأطفال في كل أنحاء المعمورة، و تضمين أفلام الصغار بقيم محشوة أمر نادر جدا لأن الطفل يعتمد العالم الحسي في هذه الفترة أكثر من التجريد، و أفلام الصغار تجنح عموما إلى صراع الخير و الشر الذي يتقبله الطفل في إطار فانتازي و عجائبي يشد انتباهه. و الطفل في العالم أجمع يمر بمرحلة تفضيل أفلام الكارتون إلى الأفلام المقبسة عن أدب الأطفال

مثل: ساندريللا، أليس في بلاد العجائب، الثلجة البيضاء... وصولاً إلى أفلام المغامرات العجائبية و الفانتازيا مثل: سلسلة هاري بوتر، ثلاثية نارنيا، و أحيانا تتيح المشهدية إتقاء عالم الصغار و عالم الكبار في أفلام مثل: ثلاثية سيد الخواتم ل: بيتر جاكسون. و يشترك الأطفال بما فيهم الطفل الفلسطيني في عملية التلقي إلى درجة أننا حتى نحن الكبار نشاركهم هذه المشهدية، ولكن قد يختلف الوضع في حالة أطفال فلسطين الذين يميلون أحيانا إلى التماس مع أفلام الكبار باعتبارهم هم أيضا يحملون هم القضية.

نحن لا نتحدث في هذا الباب عن مشروع سينما الأطفال الأقل خطرا على التلقي عند الطفل الفلسطيني و الذي لم يحرم من أفلام تعكس هويته مثل: أنا ملاك ل: حنا مصلح أو ما بين السماء و الأرض ل: علياء أرصغلي أو القدس أكثر من مدينة ل: حنا عطا الله، و إنما عن أثر سينما الكبار على الطفل و صورة الطفل اليافع داخل هذا الخطاب السينمائي. و في الحالة الفلسطينية يزداد الأمر صعوبة و إستعصاء، لأنه إذا سلمنا بأن السينما تتأطر بما يسميه ألتوسير-Al Thusser بالأجهزة الإيديولوجية و الإعلامية و الثقافية للدولة التي تسعى - الأجهزة- إلى استتبات النموذج الخاص بها عن طريق إعادة إنتاجه بشكل مستمر (5) ، فكيف سيكون الحال عندما تشارك عدة أطراف في تشكيل هذا النموذج؟

إذا كان الكبار يتمثلون فلسطين في فيلم سينمائي بكل الحضور و المعوقات الحاصلة (الضفة الغربية، قطاع غزة، القدس، عرب 48، المخيمات) بانزعاج شديد من الواقع المفروض، فلتتصور كيف سيكون تلقي هذا الجماع اللامتاسق بالنسبة للطفل. لا بد أن نسلم و نحن نتحدث عن النموذج

السينمائي بأن هناك غايات مقصودة و غير مقصودة في الفيلم، و أن هذه الأهداف عندما ينقسم متلقيها المواطن الطفل عبر رقع جغرافية متباعدة و متنوعة، فإنها تخلق تشويشا على عنصر الهوية عند الفلسطينيين، هذا التشويش سترصده في جملة أفلام نحاول عبر خطابها التيمي الوقوف عند إملءات الراهن السينمائي للقضية الفلسطينية.

4- وقفة مع تيمات الأفلام:

أ- الجنة الآن ل: هاني أبو أسعد



يمثل فيلم الجنة الآن محطة إبداعية مهمة في أعمال المخرج الفلسطيني الهولندي هاني أبو أسعد الذي تحصل به على جائزة غولدون غلوب عام 2005م، و ترشح لجوائز الأوسكار(أول فيلم فلسطيني)، و قد حاول عبر فيلمه الولوج إلى عالم الفدائيين الفلسطينيين أو ما يعرف بالعمليات الإستشهادية، و هذا عبر التعرض ل 48 ساعة الأخيرة من حياة الشابين النابلسيين خالد و سعيد الذين قررا التطوع لتنفيذ عملية إستشهادية في تل أبيب. يطلعنا الحدث الفيلمي بأن إصرار سعيد على تنفيذ العملية كان منطلقه محاولة رد الاعتبار لأبيه الذي صفي من طرف أحد الفصائل الفلسطينية لتعاونه مع الاحتلال سابقا، أما خالد فقد راجعه التردد مرات عدة لطبيعته المرحية و تمسكه بالحياة. و المتابع لهذا الفيلم يجد نفسه أمام أحداث

متسارعة تصطدم بالتردد في تنفيذ العملية و فشلها في المرحلة الأولى، ثم يسجل عديد العبارات المرتبطة بالحياة على حساب الإستشهاد حيث يظهر فعل المقاومة و كأنه قدرة هزلية تسجل مسآخرها أمام الكاميرا التي يقف أمامها منفذا العملية لتسجيل خطاب مكتوب على ورقة وسط طاقم تصويري ينهش أحد ملتقطيه رغيف الخبز ممزوجا بعبارات دينية توحى بقرب الإستشهاد.

لقد كان لهذه الساتيرية الفيلمية وقعها السليبي، إذ أعادت التساؤل حول فعل المقاومة الذي أظهره المخرج في فيلمه بشكل يقترب من الهجائي أسلوبا على حساب العمق و الجمالية السينمائيين: نسا و آداء و تصويرا. و إذا قسمنا هذا الفيلم إلى مرحلة ما قبل بدأ العملية الإستشهادية (التحضير) ثم مرحلة التنفيذ، فإننا نجد بأن هاني أبو أسعد لم يستغد من تجربة المخرج العالمي فرانسيس فورد كوبولا، و لم يجلب من مخبره السينمائي العميق سوى محاكاة على مستوى عنونة الفيلم الذي صاغه على شكل القيامة الآن ، لأنه شتان بين تردد الكابتان الذي نفذ مهمته بقتل الكولونيل وسط مذبح أرطوي (أتونان أرتو) و أزمة دموية رمزية تقترب من سينما القسوة، و سعيد الذي انتهى به الأمر إلى رمزية بيضاء غطت شاشة العرض للإنتقال إلى العالم الآخر و هو ما زاد من غموض الفيلم في النهاية.

ب- عجمي ل: إسكندر قبطي و يارون شاني.

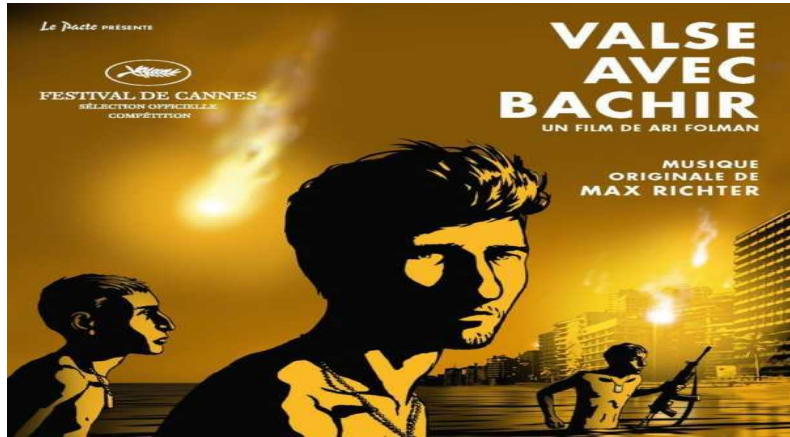


يعد فيلم عجمي من الأفلام التي أثارت جدلا كبيرا أثناء تتويجها، ورغم أنه تحصل على جائزة الكاميرا الذهبية بمهرجان كان السينمائي في هدوء، إلا أن الجدل عاد إلى الواجهة مع مهرجان برلين حيث أصرت إسرائيل على أنه فيلم فلسطيني مع قرب ترشحه لأفضل فيلم أجنبي أثناء تصفيات جائزة الأوسكار، ولكن إدارة مهرجان الأوسكار اعتبرت بأن الفيلم الناطق بالعربية والعبرية و المنتج بأموال ألمانية هو فيلم: فلسطيني إسرائيلي. واستمر هذا الجدل إلى الآن على صفحات الأترنيت بين: فيلم إسرائيلي و فيلم فلسطيني، خصوصا مع إصرار إسكندر قبطي الذي أخرجه بمعية الإسرائيلي يارون شاني، حيث قال عن عرب 48: " نحن عرب فلسطين و لسنا عرب إسرائيل"، و من كل هذا الجدل نستشف سمة أساسية هي أن الفيلم عالج صورة و معاناة المراهقين و الشباب الفلسطينيين في أراضي عام 1948.

و يلخص الفيلم قصص شباب من يافا يجمعهم حي عجمي ، و قد عرض بطريقة مشاهد مسرحية على شكل خمس فصول ترتبط أحداثها في الفصل الخامس. و يسرد الفيلم قصة عمر و أخيه نصري اللذان يعيشان لحظات خوف من انتقام و تار إحدى العائلات بعد أن قتل عمهما أحد أفرادها، ثم ترتبط القصة الأولى مع مصير مالك المجهول الذي جاء من نابلس للعمل

متخفيا في إسرائيل بغية إيجاد نفقات عملية أمه طريحة المستشفى، و يصب هذا الكل في عالم بينج الشاب العربي و تاجر المخدرات الحالم بالإرتباط مع صديقه اليهودية. و تشاء الصدفة أن تتوالى هذه الكليشيات المتعلقة بالجريمة و العنف و المخدرات و المرتبطة بواقع مزري و تتابع نحو نهاية مأساوية يكون ضحيتها مالك و نصري الصغيرين، بعد أن نكتشف بأن بينج مات مقتولا بجرعة مخدرات زائدة، و لم يبق أمام عمر سوى الفرار تاركا أخاه الصغير و الآخرين في نهاية أشبه بالتراجيديا الإليزابيثية.

ج- رقصة فالس مع بشير ل: آري فولمان- Ari Folman



يسرد آري فولمان في هذا الفيلم قصة تجنيده بالجيش الإسرائيلي في بيروت، و تورطه مع مؤسسته العسكرية في مذبحه مخيم صبرا و شتيتلا ، و يعد الفيلم امتدادا لما كان يعرف بتيار السينما الصهيونية الجديدة، و هي جملة أفلام تسجيلية إنتقدت الصراع العربي الصهيوني على غرار خرائب قرية هيزا ل: رام لوفي عام 1978م و نحن يهود عرب في إسرائيل ل: إيجال نبدام (6). و قد تحصل هذا الفيلم على جائزة الغولدن غلوب عام 2009م، و أثار غضبا و شجبا كبيرا في إسرائيل ، و عرض هذا الفيلم التسجيلي بتقنية أفلام الكارتون حيث يسرد المخرج سلسلة لقاءات و مقابلات مع أصدقاء و جنود

لتذكر دوره في المذبحة و الذي لم يتعدى إطلاق قنابل مضيئة، و يلتقي بضباط أمثال كارمي و روني و فرنكل في حوارات لتجاوز عقدة الذنب و البحث عن حقيقة ما جرى، و في الأخير تتوقف تقنية ال: Animation لصالح واقعية تسجيلية حقيقية للمجازر و الصراخ و عويل الفلسطينيين.

5- منظومة القيم السلبية على مستوى التلقي:

إن عملية التلقي ستخضع في هذه الأفلام لتغير المفاهيم و المعطيات الكوكبية الجديدة التي تحاول فرض منطق قيمي جديد من منظور آخر يبرر الحالة الإستعمارية، و يقلص تطلعات التحرر التي حكمت أفكار القرن المنصرم لفائدة نزعة كولونيالية تحاول القفز على واقع السيطرة، و تسعى لإرساء مفهوم التعايش من باب القوة و الإرغام. و لن أتدخل هنا لأقيم عملية التلقي الطفولي لهذه الأفلام الصادمة للكبار، بل أترك الحكم لعالم الكبار كي يفصلوا في مسألة كيف يصمد الأطفال أمام تيمات تعصف بمقررهم التربوي و قيم أنشأهم عليها آباؤهم.

أ- تغييب الدور الإسرائيلي عسكريا و قمعيا:

تقدم هذه العروض السينمائية إسرائيل في صورة الغائب عن هذا الواقع الإستعماري المر، ففي فيلم فالس مع بشير يتقلص دور القادة المتواطئين مع حزب الكتائب الذي ارتكب المجزرة بعد اغتيال الرئيس بشير جميل، و لا تتعدى كونهم لم يكونوا على علم بالأحداث، يقول أمير العمري: "إختلفت مع من يقولون أن فولمان إنتقد المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، بل يؤكد الفيلم عدة مرات بأن الجنود و الضباط الإسرائيليين (المستجوبين في الفيلم) لم يعملوا بما سيحدث في صبرا و شاتيلا إلا بعد وقوعه." (7) و يتكرر نفس

التغيب في فيلم عجمي، و يزداد الأمر غرابة في فيلم الجنة الآن حيث يقف سعيد أمام محطة مسافرين بهدوء و تحرك لا يثير أي ريبة، و كأن معركته أصلا مع مدنيين أبرياء حسب تصوير هاني أبو أسعد.

ب- الإرهاب مقابل المقاومة:

في الوقت الذي سعى فيه أري فولمان إلى تغيب الدور الإسرائيلي في مجازر صبرا و شاتيلا، كان هاني أبو أسعد يرسخ في فيلمه إدانة المقاومة ضمن خطاب يربط العمليات الإستشهادية بالعنف، و يغيب بدوره الآلة العسكرية الإسرائيلية في زمن الإنتفاضة، و كأن الفلسطينيين هم الذين يجب عليهم أن يوقفوا قمعهم. و لعل هذه النقطة هي التي دفعت بالفيلم إلى استرضاء سادة الغولدن غلوب، فالتردد الذي طال الإستشهاديين جعل من فعل المقاومة مقابلا للإرهاب و العنف، في حين كان عليه- هاني أبو أسعد- أن يفصل في هذا الأمر قبل أن يطرق هذه التجربة الفيلمية الصعبة و الجريئة. لقد خلق فيلم الجنة الآن عالما مصغرا ميكروكوزوما (8) رمزيا سيئا عن فعل المقاومة قوامه التردد، و ربطه بفعل التطرف و كأنه في أوطان أخرى اشتهرت بظاهرة الإرهاب لا المقاومة.

ج- ثنائية الموطن و الوطن، و حالة اللاتوطين:

تعرض هذه الأفلام أماكن متعددة: نابلس، لبنان، مخيم صبرا و شاتيلا، يافا، و نحن أمام هذا التعدد المكاني تتساءل عن حدود الوطن و حيز الموطن في هذه العروض السينمائية التي يغيب عنها التجانس بين الواقع و الحقيقة التاريخية، و إذا كان الوطن ليس بالضرورة المنطقة الجغرافية التي ولد فيها الشخص بل المنطقة الجغرافية التي ولدت فيها أمته، لنا الحق في التساؤل

هل الوجود الفلسطيني لا زال نضاليا و غير جغرافي كحال سينما القضية الفلسطينية؟

إن انفصال واقع الوطن عن جغرافيته يجعلنا نستجد بمقولة محمد عابد الجابري: "لا تكتمل الهوية الثقافية إلا بثلاث عناصر: الوطن، الأمة، والدولة." (9) هذا الوطن المتباعد و المجزأ نحس بنبضه في هذه الأفلام التي قدمت معاناة لمواطنة واحدة في أماكن عدة، و هذا الواقع يتجاوز معطى السينما و يتعداه إلى معطيات أخرى لها علاقة بالمتغيرات الجيوسياسية. إن غياب التواصل الجغرافي للوطن و توزيعه على مواطن منفصلة و متباعدة يزيد من غياب الشعور بالتوحد، و يؤدي إلى اللاتضمنين المكاني و الزماني للتجربة المكانية (المخيمات مثلا)، و هذا الواقع يؤدي أيضا إلى ما يعرف باللاتوطين كحالة عولمية جديدة، يقول مارك أوجي Augé: "إذا أمكن تعريف مكان ما على أنه علائقي، و أنه معني بالهوية، فإن الحيز الذي لا يمكن تعريفه على أنه علائقي أو تاريخي، أو معني بالهوية سيكون -لا مكان." (10) إنها دعوى لإستحضار المكان أثروبولوجيا بغية دحض اللامكان، و هذا قدر بيد أبناء فلسطين الذين يمكنهم تجاوز أي مشهدية سينمائية لصالح وطن واحد موحد، و هنا أستحضر أبياتا للراحل العظيم درويش تمجد الوطن:

وطني ليس رزمة من حكايا

ليس ذكرى، و ليس حقل أهله

ليس ضوعا على سوائف فلة

وطني غضبة الغريب على الحزن

و طفل يريد عيداً و قبلة
و رياح ضافت بحجرة سجن
و عجوز يبكي بنيه و حقله
هذه الأرض جلد عظمي
و قلبي.....

الهوامش:

-المصادر الفيلمية:

*فيلم الجنة الآن لهاني أبو أسعد.

*فيلم عجمي لإسكندر قبطي و يارون شاني.

*فيلم رقصة فالس مع بشير لأري فولمان.

-المراجع:

1-جان الكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة المعرفة، عدد51، المجلس الوطني

للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص. 142.

2- ينظر: مجلة شاشتان، السينما العربية و قضية فلسطين، زينب بسيسو، عدد4، الإذاعة

و التلفزة الجزائرية، جوان. 1978.

3-ينظر: جان الكسان، السينما في الوطن العربي، ص 143.

4-نادر القنة، مسرح الطفل و تنمية الشخصية الوطنية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص.23

5-ينظر: حميد تباتو، السينما و التربية..www.Aljabriabed.net.

6-مجلة شاشتان، السينما الصهيونية الجديدة، عدد14، الإذاعة و التلفزة الجزائرية، جوان 1979.

7-ينظر: أمير العمري life in cinema.blogspot.com

8-ينظر: جوزيف.م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: و داد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص. 67.

9-مجلة نقد و فكر، العولمة و الهوية الثقافية: 10 أطروحات، محمد عابد الجابري، النسخة الإلكترونية عدد.6

10-جون توملنسون، العولمة و الهوية، تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة المعرفة، عدد354، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص 149.

المحاضرة 06

الرواية والأفلمة (نموذج: دراكولا بين رواية برام ستوكر و فيلم

فرنسيس فورد كوبولا- دراسة في أفلمة الرواية).

إنفتحت هوليود بفضل فرنسيس فورد كوبولا على المشهد الكبير ذي التكاليف الباهظة، و وقف الجمهور على مشهدية سينمائية أكثر ضخامة وغرائبية و فنية و جمالية. و سار على نهج كوبولا أقرانه من المخرجين الذين أعطوا للفيلم الهوليودي سحره المعاصر الذي إعتد الإبهار و قوة اللقطة والمشاهد الفانتازية، لقد عرف كوبولا كيف يربح رهانه السينمائي، و يحول أعماله السينمائية إلى أيقونات فيلمية معاصرة تدين لها هوليود بالفضل العظيم في رسم مشهد سينمائي معاصر يقارب مرحلة الإكتمال في مجال الفن السابع. إن أفلاما من مثل: العراب بأجزائه الثلاث، و القيامة الآن، ودراكولا برام ستوكر، تمثل منعطفات كبرى في مرحلة السينما المعاصرة، وتسجل كل منها أثرا سينمائيا إقتفى المخرجين أثره و راحوا ينسجون على منواله.

لم يكن ريبرتوار كوبولا السينمائي مبنا على تجربة غائرة في الذاتية كما هو شأن بعض معاصريه من كبار المخرجين، و إنما هو إنسجام و تكامل للحرف السينمائية و مهن العرض بدءا من السيناريو إلى التصاميم الشكلية، وتعاون جماعي يرفع العمل إلى قمة الجمالية. و في هذه الدراسة سنصادف مخرجا خاض في أغلب أعماله السينمائية بما فيها أفلامه الثلاثة المذكورة سالفا، تجربة أفلمة الرواية، و تعامل كثيرا مع إقتباسات روائية تجاوز فيها حدود السيناريو إلى كتابة أو إعادة كتابة الرواية فيلما. و لأن تجربة فيلم دراكولا برام ستوكر عام 1992م تعد علامة فارقة في تجديد رؤيتنا

لعالم فيلم الرعب من جهة، و علاقة الرواية بالفيلم من جهة أخرى، إرتأيت أن أقف في عند هذا الفيلم نمذجة، للوقوف على جمالية الطرح السينمائي والمفارقة المتمثلة في الرومانسية التي أدخلها كوبولا على أفلام الرعب التي تتمثلها على حد قول آندريه بازان: " إنه شيء من الرعب المقدس الذي يدفع بنا ضمنا نحو جحيم السينما." (1)

1- نظرة حول الرواية:

إرتأينا قبل الخوض في فكرة و موضوع هذه الرواية أن نخرج على فكرة مصاص الدماء Vampire ، و التي تعود إلى أساطير قديمة في ثقافات العالم، إذ ترجع جذور الفامبيرية Vampirisme و تداولها في أوروبا إلى القرن الحادي عشر ميلادي، حيث كانت تتحدث عن نوع من الأحياء الأموات الذين يعودون من قبورهم ليمتصوا دماء الأحياء كي يبقوا على حياتهم و قوتهم. وفي بداية القرن الثامن عشر أخذت شخصية مصاص الدماء Vampire شعبية متزايدة في أوروبا الشرقية، ثم ظهرت ككلمة معتمدة - Vampire - في منجد أوكسفورد الإنجليزي عام 1934م (5) و ارتبطت هذه الأسطورة بعالم الأدب عن طريق أول رواية لمصاص دماء في التاريخ كتبها الإيرلندي برام ستوكر* عام 1897م تحت عنوان: دراكولا- Dracula.

و فكرة الرواية تختصر في كون أن الشر مهما قوي و إستفحل خطره فإنه يعود إلى الإضمحلال و التلاشي على يد الخير، و هنا أسترجع مثلنا المشهور: " لكل فرعون موسى". إن دراكولا -ليس مدع بالقوة فحسب- و إنما كائن خارق يشكل تهديدا حقيقيا لمدينة بأكملها، فهو طاعون تسلط على أناس

مطمئنين بعد أن خرب ترانسيلفانيا و حاول توسيع مشروعه الشيطاني، غير أنه إنتهى على يد إنسان بسيط - فان هلسينغ- يملك علما و حكمة نهاية ضعيف لا حول له و لا قوة. لقد تغلبت قوة الحب الحقيقي ممثلة في ثنائية: جوناثان و مينا على ظلامية دراكولا الذي اختطفه الفناء من عالم الظلمات الذي كان يتبجح به على الفانين من البشر، و كانت أفعاله الدموية ضد أفراد عزل مثل: لوسي و رنغيلد سببا في فقدانه خاصية الخلود، و درس أخيرا كما درست قلعته و قصره.

إن هذه التيمة الفريدة من نوعها في عالم الأدب، دفعت بالكثير إلى الإفادة من موضوع هذه الرواية، و التي نهل منها المخرج الألماني ميرنو رائتته نوسفيراتو سمفونية الرعب عام 1922م. لقد أتاح موضوع هذا العمل الروائي للمخرج آنذاك توليد فيلم سينمائي تعبيرى أثرى ريبورتوار السينما التعبيرية الألمانية، و عبر بقوة عن مشاعر التذمر من التشوهات و الدمار و الموت المنعكسة على نفسية الفرد الألماني و التي جدت لها صدى عميقا في الفيلم الألماني الذي تطابق أحداثه رواية برام ستوكر، و كأن دراكولا قدر له أن يلعب دور الوسيط بين لحظة اللاوعي و لحظة الوعي التي تتمركز في العقل الباطن بمفهوم فوق واقعي، كان الهدف منه ذم الحرب.

شكل موضوع هذه الرواية بفكرته التي تتجاوز الخرافية إلى الغرائبية و الخوارقية و العجائبية، سوربالية أدبية فنية تمتزج بعناصر الرومانسية الأدبية للقرن التاسع عشر حيث المقابر و الخرائب و الجبال و الكهوف و ضوء القمر، و إندماج عناصر الطبيعة الوحشية. و قد تتجاوز هذا المفهوم على مستوى الموضوعة إلى ما بعد ميتافيزيقية فاوست، لأن دراكولا تجلى كتعبير عن كوايبس و غموض ما وراثية تتحوا إتجاه التجسيد، و رغم أن الخوارقية

والغرائبية لم تستطع أن تهزم التسنين الكوني الذي عهدته الحياة في إنتصار الخير على الشر، غير أن هذه الشخصية الروائية المتفردة كانت تتأهب لتفتح عالم الآداب و الفنون و على رأسها السينما على قاموس الرعب.

تدور أحداث هذه الرواية في عدة أمكنة حسب سير خط الحدث الروائي الرئيسي، و بما أن دراكولا مستقى من الأساطير الأوربية القديمة و الفلكلور الشعبي لأوربا الشرقية كحال أغلب الأعمال الرومانسية، فإن تعدد المكان والزمان فيه يلقي تبريره المذهبي أدبيا. لقد أوجدت حال الإنتقال بين غرب القارة و شرقها، و شرق القارة و غربها، ثم غرب القارة و شرقها مطاردة مرة أخرى، العديد من الأمكنة التي استغرد بها هذا العالم الروائي الدراكولي، حيث تتعدد المدن و الموانئ (ترنسيلفانيا، بودابست، بستریتز، غالاتز، فرستي، فارنا، نهر الدانوب، البحر الأسود، ويتبي، لندن). إن هذا التعدد المكاني يجعلنا أمام حكاية ملحمية بطلها مخلوق دموي سعى أن يوحد تواجده كمصاص دماء في شرق أوربا و غربها، إنها إرادة و زحف لعالم الظلمات الذي أراد أن يختصر الأمكنة في مكان دراكولي أكثر شساعة.

و نظرا لإتساع رقعة المكان زاد إتساع زمن هذه الملحمة الدموية، التي كان القرن الثامن عشر مسرحا زمنيا لوقوعها حسب برام ستوكر، و بما أن لندن كانت عاصمة العالم وقتئذ، لم يجد دراكولا بدا من الوصول إلى مشارفها، و تسجيل بصمته في يومياتها. أما الزمن الفني فإنه يدخلنا إلى فضاءات زمنية أصغر تشكل زمن هذه الرواية، فهناك زمن دراكولا الشبحي المنقسم بين الحياة ليلا و الموت نهارا، و هناك يوميات شخوص لندن، و هناك زمن المطاردة الذي أقصى للأبد زمن قصر و قلعة دراكولا الدموي.

إن دراكولا شخصية أسطورية و خرافية، و هو تجسيد ما ورائي - إن صح هذا التعبير- لعالم شيطاني من الظلمات و قوى التدمير و الفناء. إن هذا المخلوق الذي يشبه البشر في جانبه الهولي فقط، هو كينونة دموية تتخذ أشكالاً عدة: الذئب، الخفاش، الجرذ... و هذه المخلوقات ترمز إلى الدموية و التقزز و الرعب، و هو ظل بارد يجنح إلى الأماكن الموحشة و الغابات و الأماكن المهجورة و الرطبة و القصور و القلاع العتيقة و الغريبة. إن دراكولا يقف بين الشبحية و الإفتراس، و يجمعهما في تركيبة واحدة تجعله بطلاً مفرعاً و مرعباً بشكل لا نجد له مثيلاً في الأدب و القصص العالميين، و لعل هذه الخصائص مجتمعة جعلت من هذه الشخصية الروائية سيدة عالم الكوايبس و الرعب في عالم الأدب و فن السينما.

يبحث دراكولا عن توسيع عالمه المظلم عبر الانتقال من شرق أوروبا إلى غربها، و هو يريد توحيد القارة العجوز دمويًا، و يضيف مينا من عاصمة العالم وقتها لندن إلى زوجاته من مصاصات الدماء. لقد كان الكونت المرعب شخصية الرواية الأساسي، و محورها الدراماتيكي الذي تدور حوله الأحداث، فهو مبدأ الحدث الروائي و منتهاه، فبظهوره تزداد الأجواء قتامة و عتمة، و باختفائه ينتهي هذا العالم الكابوسي، و كأننا نفيق من حلم مزعج كنا نتصور بأن لا نهاية له. إن دراكولا كشخصية في تصوري يتلخص في كونه: المولود الشبحي الذي أعطى الحياة لرواية برام ستوكر، و رغم موته في النهاية إلا أنه ولد أيقونيا في عوالم الرعب الذي أعطته الحياة الأبدية في الصورة السينمائية. و هكذا فإن رواية برام ستوكر لم تكن الرواية التي بدأت و إنتهت، و لكنها كانت الحدث الذي صنع شخصية خرافية لا تنتهي.

2- فيلم دراكولا برام ستوكر لكوبولا 1992:

البطاقة الفنية لفيلم دراكولا برام ستوكر:



ملصقة الفيلم

الصنف: رعب

المخرج: فرانسيس فورد كوبولا

الإنتاج: فرانسيس فورد كوبولا

البطولة: غاري أولدمان، وينونا رايدر، أنتوني

هوبكنز، كيانو ريفز، ريتشارد جرانت

توزيع: كولومبيا بيكتشرز

تاريخ الصدور: 1992

مدة العرض: 128 دقيقة

البلد:الولايات المتحدة

اللغة الأصلية:الإنجليزية

تمثل أفلام دراكولا السينمائية بمعية أفلام الفامبيرية-vampirisme عموما ذلك الجحيم السينمائي الذي نحبه و نعشقه، و نصر على مشاهدته رغم عالم الفزع و الخوف الذي يسيطر على مشهديننا لهذا النوع من الأفلام التي تثير فضولنا، فهي ممتعة و مخيفة في آن معا، و لا نجد هنا أبلغ من وصف غيبي **سولومون** لهذا النوع:" إن سينما الرعب تجسم و تكثف هذا العالم الكابوسي، الذي هو مخاوفنا المجردة من الدمار و الموت. فالزيارات الليلية لمصاصي الدماء، و التناسخات المستحثة معمليا، و تشوهات الجمجمة، و جرائم القتل في الضباب، هي الصور البصرية للنوع التي قد تكون رموزا لمخاوفنا، أكثر من كونها رموزا للمصادر السيكولوجية لها هي نفسها."(2)

لقد تحول دراكولا بتعاقب المراحل السينمائية و بفضل التراكم الفيلمي إلى أيقونة خالدة في ألبوم أفلام الرعب، و تعود المتلقي لأفلام دراكولا على ذلك الكونت الغريب صاحب التابوت، ذي الناين الطويلين الذين يظهران ليلا لإمتصاص دماء البشر و يختفيان نهارا مع نوم صاحبها الذي يمثل للسكينة في مكان مظلم بعيدا عن ضوء النهار. إن صورة دراكولا النمطية عبر تاريخ السينما جعلت منه الشخصية الفامبيرية الأولى التي تصدرت قوائم و ملصقات أفلام الرعب، و تبدى بأن هذا المخلوق الغرائبي كأنما ولد من الريبرتوار الفيلمي بهوية سينمائية، في حين أن هذا الكونت يرجع فضل تواجده السينمائي إلى الروائي الإيرلندي **برام ستوكر** الذي جادت قريحته الإبداعية

بنسج خيوط هذه الشخصية الخرافية من الفولكلور القصصي الشعبي لأوروبا الشرقية.

وإذا كان الكثير يجهل الولادة الروائية لشخصية دراكولا إلا الخاصة من أهل الأدب و الرواية، فإن صناع الفيلم- و خصوصا في هوليدود- إنكبوا على تناول هذا المخلوق الخرافي سينمائيا، و هذا بفضل فيلم **نوسفيراتو- Nosferatu** لمخرجه الألماني **فريدريك ميرنو- Freidrich Murnau**** ، حيث يعتبر هذا الفيلم التعبيري بداية سلسلة طويلة من الإقتباسات السينمائية لرواية دراكولا، و فاتحة سينمائية لعشرات الأفلام التي سايرت التطور التقني و الفني لعالم الفن السابع. و يعد فيلم **دراكولا ل: فرانسيس فورد كوبولا** محطة سينمائية هامة في إعادة بعث هذه الشخصية في شكل مغاير لتيولوجيا الكونت، و نقلة نوعية في التأسيس لشكل سينمائي جديد لأفلام الرعب عرف بسينما الرعب الرومانسية، و كذا تجربة مميزة في تناول الروائي لفصول القصة حرفيا مع تغير معاكس على مستوى النمط و روح الحكاية.

و رصدا لهذا تناول الإخراجي المميز من طرف **كوبولا** للعاشق **دراكولا**، إرتأيت أن أحلل الفيلم إعتمادا على العناصر التالية:

- أ- ولادة **دراكولا** سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي.
- ب- موقع رواية **دراكولا** في مخبر الروايات المؤفلمة ل: **كوبولا** .
- ت- وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم : **دراكولا برام ستوكر**.

أ- ولادة دراكولا سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي :

حري بنا قبل الحديث عن حضور دراكولا في السينما الأمريكية، أن نقف عند الظهور الفيلمي الأول لهذا المسخ الذي عايش كل فترات هوليوود السينمائية، وبات شخصية الرعب الأكثر عالمية على مستوى المشهدية السينمائية. و يذكر دراكولا مقترنا بالتعبيرية الألمانية قبل أن يسافر إلى أفلام هوليوود مع مجموعة من المخرجين الألمان المهاجرين إلى الولايات المتحدة، و من هذا المعطى تكون ولادة دراكولا سينمائيا قد جاءت أول مرة مع فيلم نوسفيراتو لمخرجه ميرنو عام 1922م، حيث ظهر هذا الفيلم الغرائبي مع مجموعة شبيهة من الأفلام الألمانية: عيادة الدكتور كاليغاري، الغوليم، فاوست- حكاية شعبية ألمانية...

إن حزمة الأفلام المذكورة سابقا و من ضمنها نوسفيراتو تمثل أركان السينما التعبيرية الألمانية التي خرجت إلى عوالم الفيلم الألماني من رحم الحرب العالمية الأولى (1914م- 1918م)، و بما أن الأمة الألمانية خرجت ممزقة من هذه الحرب و مفككة، فإن عقدة الذنب و الفزع الذي أصاب الأفراد و الخوف من المستقبل، سمح للطبيعة بالتراجع لصالح التعبيرية في تفكيك المنظور و الأضواء و الأشكال، و يمثل هذا التوجه التشكيلي على مستوى اللقطات و اللغة البصرية للفيلم تجديدا حقيقيا، و نظرة جديدة لأسلوب عوالم التصوير في ميدان الفن السابع.

و قد حققت أفلام التعبيرية الألمانية هذا المبتغى على مستوى خطاب الفيلم بصريا، و تعدته إلى الجانب المضموني الذي عكس ذلك التشويش البصري. و كان المخرج التعبيري الألماني فريتز لانغ***- Fritz Lang أول من تفتن مبكرا لتيمة الرعب و الفزع في أول فيلم تعبيرى عيادة الدكتور

كاليغاري ل: روبرت فين****-Robert Wiene عام 1919م، إذ قال لكاتبى سيناريو ذلك الفيلم كارل ماير و هانز يونوفيتش:" إن هذا النوع من التعبيرية الذي تتصورانه، مستحيل، لأنه سيخيف المشاهدين."(3) و بيدوا أن فريتز لانغ إستشف بأن هذا الفيلم كان يقترب فى غايته من نوع الرعب أكثر من كونه فيلما تعبيريا ينحو نحو تفكيك المنظور، و يرجع هذا فى تصوري إلى تركيز لانغ على عنصر التلقى و مشاهد القتل التى أحدثها الشاب سيزار فى القصة الفيلمية.

لقد اقتربت مواضيع السينما الألمانية مع هذه الموجة التعبيرية من مواضيع الأساطير التى كان يزخر بها الأدب الرومانسي من حديث عن الشياطين والأشباح و الإنسان الآلى، و كل الجوانب المظلمة من الحياة التى تفتح أعماق السواد و التفكك، و تحيل إلى أمور ما ورائية و تخيلية بعيدة عن العالم المرئى و المادى.(4) و وسط هذا التناول الموضوعاتى الفاتزى والمرعب، وجدت رواية دراكولا للمرة الأولى موطى قدم فى الريبورتوار السينمائى التعبيري، و عرفت أول أفلامه روائية تحت عنوان نوسفيراتو-سيمفونية الرعب للمخرج فريدريك ميرنو و الكاتب المقتبس هنريك غالين عام 1922م.

كتب الناقد بيلا بالاش- Bela Balatz عن فيلم نوسفيراتو عام 1933م:" إن الإحساس الداخلى للظواهر الخارقة نجده فى الطبيعة... تخيفنا ستارة متهدلة، و بات يفتح من تلقاء نفسه، أكثر من يخيفنا رؤية الشبح. لأن المسألة كلها مجرد حدس. الجديد فى هذا الفيلم، الذى مازال مجهولا، هو إغناؤه لذاته من موهبة الطبيعة الشعرية."(5) و تمثل هذه المحاولة النقدية الولى

لفيلم مصاص الدماء، غرض الطرف عن شخص نوسفيراتو، و التركيز على زاوية الرؤية الجمالية التعبيرية ضمن إطار البلاغة الصورية لأمر طبيعية وظفها ميرنو بتميز، في حين أغفل النمط الذي تفجر كينبوع فرخ عشرات دراكولا سينمائيا.

إن فيلم نوسفيراتو- سيمفونية الرعب يعد حجر الأساس في المخبر الفيلمي لمصاصي الدماء، حيث أطلق دراكولا التعبيري سلسلة من الإقتباسات السينمائية لرواية برام ستوكر، و لكن هذا الإنتقال بين الرواية و الفيلم خرج من منطق نوسفيراتو و رمزته إلى فاتازيا فامبيرية- Vampirisme يلفها عالم من الرعب، و تغفين البشر و الحيوانية، و الأنسنة و الإفتراس في غرائبية جلبت إليها جماهير هذا النوع السينمائي في كل الحقب السينمائية. لقد كانت تجربة ميرنو التأسيسية للنوع الدراكولي مختلفة نوعا ما، إذ حاول المخرج رفقة كاتب السيناريو هنريك غالين تقديم نسخة شبيهة لحدث الرواية بعيدا عن أسماء الشخصيات و الأمكنة الواردة فيها، لأن شركة إنتاج برلين Prana GmbH لم تكن تملك حقوق الكتاب.(6)

إستطاع ميرنو، رغم معوقات عدم ملكية حقوق الرواية، أن يقدم فيلمه معتمدا قصة برام ستوكر على مستوى مسار الفعل و كثير من تفاصيل الحكاية، حيث جاءت مركبات فصول و موضوع الفيلم متطابقة إلى درجة كبيرة مع الحكاية سواء من حيث الشخصيات، و كذلك بعض الأمكنة ك: ترانسيلفانيا، أو التسلسل الحدثي و الزمني. و قد حاول ميرنو تجنب عنونة فيلمه بعنوان الرواية، و فضل بدلا منها إسم نوسفيراتو الذي يعني مصاص دماء، إضافة إلى تغيير إسم الكونت من:

دراكولا إلى أورلوك، إسم العاشقين من: جوناثان و مينا إلى: هوتتر و إين، وكذلك تغيير إسم البروفيسور: فان هلسينغ إلى بيلوار- Bulwer. إن الإحتفاظ بالشخصيات الرئيسية للرواية على مستوى التركيبة السيكولوجية، جعل المتلقي يسترجع بسهولة الحدث الروائي ل: برام ستوكر، مع فوارق بسيطة لم تأثر في المسار العام للقصة، مثل تغييب لندن و إستبدالها ب: فيسبورغ المدينة الألمانية، و إحتراق الكونت بأشعة الشمس غرفة إين بعيدا عن رحلة العودة. (7)

قد تكون معالجة ميرنو للرواية قد تمت بأمانة عكست روح هذا العمل الأدبي، إلا أن أفلمتها لم تكن إستساخا، بل قدم المخرج قصته الفيلمية بتصرف أحيانا- إقصاء شخصية لوسي-، و طور معطيات و خدعا بسيطة و بليغة في مجال التصوير جعلت فيلمه يعد من روائع السينما التعبيرية، و سينما فن الرعب. و رغم أن الإقتباس كان مهنيا (لصالح صناعة الفيلم)، غير أن النقاد إعتبروا بأن نوسفيراتو نقل دراكولا إلى عالم السينما كما ورد في الرواية، و سار هذا الإعتقاد حتى ظهور فيلم دراكولا- برام ستوكر ل: كوبولا والذي كان أكثر أمانة في نقل الرواية سينمائيا.

إنتقل نوسفيراتو مع غيره من أفلام التعبيرية الألمانية إلى الولايات المتحدة، و هذا بعد أن خفت وهج هذا التيار السينمائي الألماني المولد، و الذي لم يعمر سوى بضع سنوات. و كانت أمريكا على موعد مع هجرة السينمائيين التعبيريين الألمان من أمثال: فريتز لانغ، و حتى ميرنو، و الذين قدموا إلى هوليفود بإرثهم السينمائي التعبيري، و كان لزاما على هؤلاء التعبيريين الألمان أن ينخرطوا في أستوديو يونيفرسال الذي أسسه الألماني كارل ليمل عام

1912م، إذ يعزى لهذا الأستوديو تقديم أعمال سينمائية تؤسس لما عرف فيما بعد بسينما القسوة، و ذلك إعتقادا على أفلام النمساوي ستروهايم-Stroheim الذي إتسمت أفلامه بالسادية و الجنس و القسوة و العنف.(8) وقد نضد هذا التوجه السينمائي (القسوة) الذي يتقاطع كثيرا مع التعبيرية إلى قاعدة جمالية (هوليدو جرمانية)، جلبت الجمهور الكبير مع بداية الثلاثينيات إتجاه أفلام فانتازية إعتمدت الرعب على شاكلة الأفلام التعبيرية و أطلقت أفلاما مثل: دراكولا ل: تود برونينغ- Tod Browning عام 1931م، فرانكشتاين ل: جيمس ويل- James Whale عام 1931م، و المومياء ل: كارل فروند- Karl Freund عام 1932م.(9)

إستطاعت شركة يونيفرسال راعية أفلام الرعب في سينما هوليوود أن تطلق مشروع السينما الأمريكية الفامبيرية منذ عام 1931م، إعتقادا على التصور الجرمانى لهذا العالم فوق الواقعي الخارق و الذي صار يستهوي كثيرا جمهور جمهور السينما الذي ألف هذا النوع الفيلمي و لازال يقبل عليه حتى يومنا. ومنذ العام 1931م داوم دراكولا حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي، وظهرت عدة أفلام تواصل ملحمة نوسفيراتو راسمة بذلك إيقاع سيمفونية حقيقية لرعب مصاصي الدماء الذين ظهوروا في عشرات الأفلام الهوليوودية، والتي من أهمها: دراكولا ل: تود برونينغ عام 1931م، و علامة مصاص الدماء لنفس المخرج عام 1935م، و دراكولا و زوجته مصاصات الدماء ل: دان كورتيس عام 1973م، و دراكولا ل: جون بادهام عام 1974م، و دراكولا ل: كوبولا عام 1992م، و مقابلة مع مصاص دماء ل: نيل جوردان عام 1994م، و دراكولا 2000...

فتح دراكولا شهية عديد من المخرجين الذين تناولوه باقتباسات مختلفة، ومن زوايا و رؤى إخراجية ساهمت في تنوع هذا النمط الذي عرف عدة تحولات، و هذا بسبب تغير نظرة المخرجين لهذا الكائن الخرافي. فقد إعتمدت أفلام دراكولا بداية على صورة مصاص دماء كلاسيكي يرجع فيه المؤلف إلى كثير من تفاصيل القصة و الحدث على حساب النمط، و ذلك لأن عنصر الإدهاش حين ظهور هذا النوع كان يطال مسار أحداث هذا الكائن و طبيعته، و هذا ما لمسناه في فيلم **نوسفيراتو** حيث لم يتم تجسيد النمط بشكله المثالي المرعب. (أنظر صورة1+ صورة2)



صورة 2

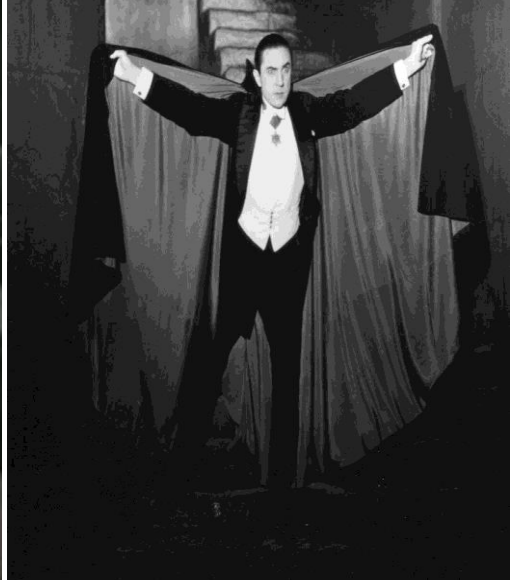


صورة 1

إن تيولوجيا دراكولا بعد فيلم **نوسفيراتو** و قبل فيلم **دراكولا ل: كوبولا** ، تركزت على ترسيخ و تجسيد النمط في شكل مثالي أدخله إلى قمة عالم الرعب، حيث العمل على التفاصيل، إذ صار مصاص الدماء الكائن السينمائي الأكثر رعباً في تاريخ السينما، و هذا بفضل المؤثرات الشكلية و الخاصة التي شملت النمط (أنظر صورة 3+4+5).



صورة 4



صورة 3



صورة 5

و دام هذا التتميط الدراكولي عشرات السنين يتحكم في أفلام مصاصي
الدماء، حيث يظهر دراكولا دائما بردائه الأسود الخفاشي، و وجهه الشاحب
البارد الذي يجسد الموت، و أنيابه الحادة التي تقطر دما. و لكن مع تطور
الصناعة السينمائية في هوليفود، و تغير المشهدية السينمائية بفعل تطور
الأنواع الفيلمية، كان صناع سينما دراكولا أن يخرجوا نمطهم من الجمود،

خصوصا بعد أن تكرر النموذج إلى درجة أنه قارب الإعتيادية. يعبر غيبي سولومون عن هذا الخلل في النوع بقوله: " ...مهما يكن من أمر، فإن تجسيد الأمور المرعبة يمثل تحديا رئيسيا لصناع الأفلام...و إذ أريد لفيلم الرعب النجاح، يجب توجيه بعض العناية نحو الإبقاء على الشيء المرعب مفرعا إيحائيا. فالمسح بمجرد أن يرى لمرة واحدة يصبح سريعا أقرب لجزء من بيئة الفيلم، و أقل سطوة بالتالي. ثم إن ظهوره المادي المحض لن يدوم طويلا."(10)

و إذا كان هذا حال النمط في فيلم رعب، فما أدراك بنمط يتكرر في عدة أفلام لعصور سينمائية متعاقبة. صار إلزاميا على المخرجين أن يبحثوا عن روح أخرى للفيلم الدراكولي، هذه الروح التي إنتظرت مخرجا كبيرا من حجم كوبولا لتتجسد، حيث لم يغير هذا المخرج النمط الدراكولي فقط، بل أرسى بفيلمه دراكولا- برام ستوكر عام 1992م أسس مدرسة الرعب الرومانسية. لقد إستقر الأمر في هذا النوع أخيرا على نمط من مصاصي الدماء أكثر وسامة (أنظر صورة1)، و أكثر إنسانية و شيها بالبشر في إندفاع و سمو عواطفهم (أنظر صورة2)، إضافة إلى عدم إحتجابهم عن النور(أنظر صورة3).



صورة 1



صورة 3



صورة 2

بيدوا أن كوبولا قدم رومانسية في نوع الرعب، و عزف إخراجا و إبداعا بعيدا عن رعب نوسفيراتو الذي قدمه في الإبتداء ميرنو، و هكذا قدم لعالم الفن السابع تميظا فامبيريا جديدا و مختلفا صار هو السائد فيلميا في راهتنا السينمائي.

ب موقع رواية دراكولا في مخبر الروايات المؤفلمة ل: كوبولا:

يقول ستيفان دي لوم عن بداية كوبولا مع المجد السينمائي: "... عندما بلغ الثانية و الثلاثين خلال تصوير العراب في عام 1971، ساد موقع تصوير الفيلم ذات يوم نوع من الفوضى، فما كان من كوبولا إلا أن انسحب بهدوء و إختبأ في دورة المياه، لكنه شعر بالخوف عندما تناهى إلى مسامعه حديث يدور بين عديد من صغار الفنانين يتهمون على عدم كفاءته و يتوقعون إستبداله بمخرج آخر كي يتابع تصوير الفيلم. و لا بد أنه تساءل في قرارة نفسه عن السبب الذي جعله يوافق على إقتباس رواية لم يجد فيها أصلا ما يثير إهتمامه، لأن كوبولا أثر تصوير سيناريوهات من تأليفه شخصا مثل مخرجي الموجة الجديدة في السينما الفرنسية الذين بثوا الحياة في سينما الحرس القديم ... و مع ذلك تغلب الشاب كوبولا على جميع الصعوبات التي إعترضت طريقه، و حل المشكلات التي واجهته خلال عملية التصوير، و ربط بذلك

إسمه بفيلم لم يث حياة جديدة في سينما هوليوود فحسب، بل سيظل خالدًا في تاريخ السينما كتحفة فنية إستثنائية في روعتها." (11)

و بعد مرور عشرين سنة عن هذه التجربة الفريدة التي ولدت مخرجا من حجم كوبولا، وجد هذا الأخير نفسه في مواجهة موضوع دراكولا، و لكن بنضج سينمائي كبير جدا و عبقرية فذة إكتسبها بعد فيلمه العراب 1. و يبدو من عنوان الفيلم دراكولا- برام ستوكر الذي كتبه جيم هارت عن الرواية الأصلية، أن هذه التجربة السينمائية لم تكن لتغري فضول كثير من المخرجين الذين عرضت عليهم، و من بينهم جون كاربتتر صاحب فيلم مصاصي الدماء- Vampier's ، و ذلك لأن العودة إلى العمل الأصلي لن تفيدهم في شيء حسب إعتقادهم، و لأن الجمهور ليس في حاجة إلى عمل أدبي ثانوي الأهمية. (12) و كانت موافقة كوبولا على إنجاز الفيلم لصالح أستوديو كولومبيا بيكتشرز- Columbia Pictures تعد مغامرة حقيقية في مجال تلقي فيلم الرعب، إذ إنتظر النقاد و جمهور هوليوود مفاجأة هذا المخرج المتميز بعد أن تمنع الكثيرون عن خوض هذه التجربة.

كتب كوبولا في أحد مذكراته المنشورة في مجلة إسقاطات سينمائية الصادرة عام 1994م: "من أهم و أحلى ذكرياتي هي المتعة التي كنت أجدها في الذهاب مع أخي إلى السينما لمشاهدة أفلام الرعب." (13) وهذه الوقفة تؤكد بأن إختيار كوبولا لهذه التجربة و هو في عمر يزيد عن الخمسين إنما جاءت تلبية لحاجة إبداعية تصورها في إطار هذا النوع من الأفلام، ويقول ديلورم عن هذه المحطة الإخراجية: "...لاشك أن فيلم دراكولا روى تعطش كوبولا إلى نزعة الرعب الغرائبي التي بدأت خيوطها من القلعة في فيلم ديمتيا 13 بمنزل مايكل على ضفاف بحيرة تاهو في العراب 2 و وصولا

إلى المزرعة الفرنسية في القيامة الآن. و من أجل إعداد الترتيبات الفنية اللازمة لتصوير فيلمه الجديد لم يكتب **كوبولا** بمراجعة جميع الإقتباسات السينمائية المتعلقة ب: **دراكولا** فحسب، بل شاهد عن كثب أيضا **المواطن كين** 1941 و **أجراس منتصف الليل** 1965 للمخرج **أورسون ويلز** إضافة إلى المخرج **سيرغي إيزنشتاين** في **إيفان الرهيب** بجزأيه... " (14)

إن **كوبولا** إستحضر في هذا الفيلم زبدة تجاربه الفيلمية ليقدّم **دراكولا** مختلفا تماما عن التجارب و الإقتباسات السابقة، و كان مدعوما في ذلك بتذوقه الأدبي الروائي الرفيع، و تجربته في كتابة السيناريو. لقد كان هذا المخرج يجيد التعامل مع السيناريو الفيلمي، بل يتفوق في ذلك على عديد من كبار المخرجين من أقرانه، لأنه كان كاتب سيناريو مميز، و من أهم أعماله: هذه الملكية مدانة، للمخرج **سيدني بولاك**، و هل باريس تحترق؟ ل: **رونيه كليمان**، و **باتون ل: فرانكلين-ج- شافنر**، و **كاتسبي العظيم ل: جاك كلايتون**. (15) و قد أغنت هذه الكتابات السيناريستية مشواره في المجال الأدبي للفيلم، و الذي كان يدرك جيدا مجاهيله إنطلاقا من أن أروع أعماله قامت على أرضيات روائية.

إذا رجعنا إلى مخبر **كوبولا** الفيلمي و المرتبط بالرواية، فإننا نجد بأن هذا المخرج قد ربط عبقرته بقدرته الغربية على أفلمة الرواية بشكل قل نظيره في تاريخ السينما العالمية، و ليس أدل على ذلك من أفلامه الكبيرة الثلاث: **العراب**، و **القيامة الآن**، و **دراكولا - برام ستوكر**، فكل منها تمثل محطة إبداعية مميزة في تاريخ الفن السابع، و نقلة سينمائية شهد لها النقاد والسينمائيون بالتجديد و الإبداع المتفرد. و لقد كانت هذه الأفلام الثلاث عبارة عن رؤى إخراجية لأعمال روائية، إستطاع **كوبولا** أن ينقلها إلى عالم الفيلم

وفق تصوره السينمائي، و بطرق مختلفة جعلت أسلوبه المطواع يتكيف مع معطيات أفلمة كل رواية.

في فيلمه العراب و المقتبس عن رواية **ماريو بوزو**، حاول **كوبولا** أن يصور أمريكا من الداخل حيث تتصارع زمر السياسة و المصالح أكثر من كونها صراعا للعصابات، و أعطى للحدث الروائي في فيلمه مدلولا آخر لم يكن مؤلفها يتصوره. يقول **ماريو بوزو** عن روايته العراب أو الأب الروحي: " كتبت ثلاث روايات هي: ميدان التنافس الأسود عام 1955، و السائح المحظوظ عام 1985، ثم الأب الروحي عام 1969. و في رأيي أن الأب الروحي ليست أحسن رواياتي، فقد كتبتها من أجل الحصول على المال. "(16) و هذا التعريف من لدن المؤلف جاء بعد أن ظل كتابه الأول في السوق الأمريكي لمدة 22 أسبوعا، و جنى أرباح مبيعاته التي قدرت ب: 11 مليون نسخة، بعد أن ترجم إلى أكثر من 20 لغة.(17)

و علق **كوبولا** عن فيلمه بعد نجاحه قائلا: "...إنه كناية عن أمريكا و تكوينها، بالمعنى الشكسيري للكلمة." (18) لقد غير **كوبولا** تماما وجهة هذا الفيلم، بعد أن كانت خطة أستوديو **برامونت** ترمي إلى نقل هذه الرواية الرائجة إلى الشاشة الكبيرة بميزانية قليلة التكلفة: 2,5 مليون دولار.(19) و لكن هذا المخرج الأمريكي من أصل إيطالي تحول من مخرج سهل و طيع الإنقياد إلى رجل **هوليوود** الأول وقتها، حيث قدم فيلما رائعا حقق مشهدية غير مسبوقة حينها، و عوض أن يعرض واقع و حياة العصابات إنطلاقا من مرجعيته الإيطالية كما تمت **برامونت** راح يعطي قراءة مختلفة للرواية. إن العراب لم تظهر في الفيلم كرواية تتحدث عن العصابات و المافيا كما هو حال أفلام الثلاثينيات، بل لم يستخدم المخرج كلمة **مافيا** مطلقا في الفيلم، و إنما قدم

قراءة رمزية للرواية جعلتها تحكي عن صراع الزمر و مراكز الثروة و السلطة في أمريكا. لقد صنع كوبولا فيلما رمزيا يتحدث عن السلطة و الخلافة، و قلب موازين الفكرة و الموضوع في رواية ماريو بوزو .

يقول كوبولا عن فيلمه الكبير القيامة الآن : " الفيلم يتناول إلتباسا أخلاقيا، جزءا من الروح الإنسانية إذا تمادت أبعد من المعقول في إتجاه ما. حققت فيلما سورباليا تماما و مسرحيا. ليس من لقطة و ثائقية واحدة في فيلمي. أردت كل مشهد أنشودة سوربالية. إستعملنا الدخان الأحمر و البرتقالي لتبنيه المشاهد أنه أمام فيلم لا يعبأ بالواقعية، فكلما حدث توغل في الأدغال حدث مثله في فيتنام الروح." (20) هكذا تملص كوبولا من أحداث الرواية الأصلية في قلب الظلمات للكاتب الإنجليزي من أصل بولندي جوزيف كونراد كي يصنع فيلمه الرمزي، هذه الرواية التي دارت أحداثها في الكونغو خلال القرن التاسع عشر نقل المخرج أحداثها إلى فيتنام بتعديل منه و مساعدة السيناريست جون ميلوس، حيث تم الإحتفاظ بشخصيتين: ويلارد صاحب المهمة السرية، و كورتيز الضابط الذي سيقضي عليه ويلارد. (21)

إن تغيير مكان الحدث الروائي (الكونغو) في إتجاه (فيتنام)، و الإحتفاظ بشخصيتين فقط، جعل الحدث الفيلمي يتملص من الواقعية و ينحو نحو الرمزية، هذه الرمزية التي تعمقت في الفيلم حتى بات و كأنه قطعة مسرحية من مختبر مسرح القسوة ل: أبتونان آرطو. لقد دخل كوبولا إلى عالم دموي للحرب يقترب من البدائية و يتجاوز حتى حرب فيتنام، أو كما قال هو: "... إن الفيلم ليس عن فيتنام، بل إنه فيتنام نفسها." (22) و ينبغي الإشارة في هذا السياق بأن المخرج أهمل الرواية الأصلية تماما ليضع حدثا موازيا في مكان سينمائي يشعرك بالوحدة و العزلة و الطقس الدموي، و لا أجد لوصف هذا

الفيلم الظاهرة أفضل من قول ديلورم: "... لذلك ينبغي الحكم على القيامة الآن في هذا السياق، أي كفيلم كوارثي يقدم مشاهد حركية عن كوارث ونكبات مفاجئة تحدث بصورة متتالية من دون حبكة مترابطة منطقيا، و هذا ما جعله فيلما ضخما و نال شعبية واسعة كما كان الحال بالنسبة للعرب في نمط الأفلام الميلودرامية." (23)

في عام 1992م كانت الشاشة الفضية على موعد كبير آخر مع كويولا في فيلمه دراكولا- برام ستوكر، و قد حظ هذا المخرج الرحال عند رائعة برام ستوكر، و التي لم يستطع أستوديو كولومبيا بيكتشرز أن يقنع بها أي مخرج، حيث رأوا فيها مشقة لإعادة إقتباس إستهلك سينمائيا عبر عشرات الأفلام. إلا أن كويولا إستطاع أن يفك شفرة التمايز بين قصة فيلمه و باقي أفلام دراكولا، حيث قبل بسيناريو جيم هارت، و إستجمع تجربته و حنكته السينمائيتين من أجل تقديم فيلم جديد عن دراكولا روحا، و بنفس الحدث الروائي الذي فر منه كبار المخرجين.

و قد حقق هذا الفيلم بعد خروجه إلى قاعات السينما نجاحا منقطع النظير، حيث جمع حينها عائدات قدرت ب: 200 مليون دولار، و تأكدت شركة كولومبيا بأها أحسنت الإختيار عندما جلبت للفيلم عبقريا في الإخراج السينمائي بعد أن رفض عرضها مخرجون مختصون في فيلم الرعب. و لم يكن هذا النجاح ليشمل شباك التذاكر فقط، بل تعداه إلى القيمة الفنية و النقدية لهذا الفيلم الذي غير شكل و محتوى الفيلم الغامبيري عموما، و أسس لمدرسة الرعب الرومانسية التي شملت بالتعديل الأنماط الكلاسيكية لشخصيات مثل: دراكولا، المستذئب، و حتى الآلين و المسوخ ك: فرانكشتاين.

و تمثلت قوة هذا الفيلم في أنه حافظ على أحداث رواية برام ستوكر بحذافيرها أكثر من أي أفلمة لهذه الرواية من جهة، و تغيير النمط الكلاسيكي المرعب ل: دراكولا نحو نمط يتموقع بين إفتراسيته الموروثة من أصل الرواية و تاريخه السينمائي، و رهافة حس و رومانسية عاشق من جهة أخرى. أدرك كوبولا بأنه سيحقق نقلة نوعية إذا أعطى لخطاب الحكاية مضمونا رمزيا، وهو دأبه في أغلب أفلامه. و لكن هذه المرة بخلاف القيامة الآن، آثر أن ينقل أحداث الرواية بأمانة شكلا و مضمونا، و هذا ما تم بالفعل، و لكن المخرج رسم لوحة سينمائية تتقاسمها شعرية رومانسية ممزوجة برعب و عنف.

إن المتلقي الذي تعود على صورة مصاص الدماء الكلاسيكي، وجد نفسه في هذا الفيلم أمام دراكولا العاشق الذي يدافع بقوة عن حبيبته (زوجته)، وأمام تدفق شاعري يصدر عن كائن مرعب لم يعهده مشهديا على هذا الشكل. و تحقق هذا بفضل وسائل كوبولا السينمائية التي رسمت هذه المقطوعة الفيلمية التي يصفها محمد الأحمد بما يلي: " في فيلم دراكولا برام ستوكر يعتمد كوبولا الأسطورة و الرمز لغة خافية لما يريد التعبير عنه ممهدا لذلك أسلوبية تعبيره العالية التي تقف وراءها إمكانيته الإبداعية الواضحة مشكلة قصيدة شعرية سينمائية حنونة بقدر ما هي عنيفة و مرعبة.." (24)

ج-وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم

دراكولا- برام ستوكر:

كتب فرانسيس فورد كوبولا هذه السطور في مفكرته عام 1991م أثناء

الإعداد لتصوير فيلمه دراكولا – برام ستوكر:

" قد يصبح المرء باردا متلبدا مع مرور الزمن..

قد يتجاوز المرء حدود الزمن...

قد يتسنى للمرء أن يسبق الزمن...

و قد يتخلف المرء عن مواكبة الزمن...

و لكن لا يمكن للمرء أن يحيا بلا زمن...

فالزمن لا يعرف التريث و لا ينتظر أحد." (25)

إن هذه العبارات الواردة في مفكرة كوبولا في شكل شعري، تعبر بحق عن تصور هذا المخرج لشخصية دراكولا التي حققها في فيلمه المتميز الذي غير صورة هذا النمط المرعب، و عانق بها عالم الرومانسية. و إن حاول ديورم ربط هذه العبارات الشاعرية بشخص كوبولا في مساره الإبداعي، فإنني أرى غير ذلك، إنطلاقاً من أن هذه الكلمات كانت نتيجة المخاض العسير لولادة دراكولا الجديد كما رآه كوبولا. و نحس من هذه العبارات برودة دراكولا التي اكتسبها مع مرور الزمن بإعتباره فقد دفء العمر بعد أن تجاوز حدود الزمنية، و راح يسابق و يواكب أزمنة أخرى سجنه فيها حبه الذي رفض القدرية، و إختار ظلامية التحدي الإلهي واقفاً في وجه القدر، و هذا التمدد الزمني أرهقه في زمن آخر حيث شبيهة زوجته و حبه الضائع حوصر برجال زمن آخر، و لم يجد سوى الموت مخلصاً له من برودة الأزمنة المتعاقبة، ليجد الخلاص في حبه القديم قبل قرون بعيداً عن زمن غير زمنه .

لقد وظف كوبولا أسلوبه السينمائي المتفرد و الطبع الذي يلائم كل موضوع سينمائي يتناوله في توليد دراكولا الجديد، و إستغل كثيراً أكاديميته وثقافته السينمائيين في رسم لوحة فنية رائعة ل: دراكولا في فيلمه و الذي

إستهوى جمهور و نقاد الفن السابع، و هذا بفضل رؤيته الثاقبة في موضوع الرواية و تعديل حكايتها رغم الأمانة الحرفية في نقلها، و كذا أسلوبه الإخراجي المتميز، حيث وطف في تصورنا محورين في التناول الأدبي والتقني للرواية و الفيلم نعرضها تحليلا كما يلي:

1 - قال أندريه بازان: " قال هيتشكوك مرات عديدة، و ليس لي فحسب، إن ما يهتم به هو، فقط، الطريقة التي يروي بها الحكاية." (26) و أتصور بأن هذه المقولة للمخرج العالمي المتضلع في أفلام الرعب و البسيكودراما، تنطبق تماما على مخرج كبير من طراز كوبولا و في نفس النوع، حيث أن الفارق الجوهرى في التناول الفيلمي لرواية برام ستوكر بين كوبولا و الأفلام التي سبقته كان في طريقة رواية هذه الحكاية. حيث تحول النمط دراكولا أو الشكل إلى جوهر الحكاية نفسها في فيلم كوبولا عكس الأفلام التي عهدها جمهور السينما، بل تجاوزت حرفيتها و أمانتها في نقل الأحداث فيلم نوسفيراتو الذي كان يعتبر الفيلم الأكثر أمانة في أفلمة هذه الرواية .

رفع كوبولا تحديه بتقديم دراكولا جديد في أحداث الرواية بحرفيتها، وهو القائل: " لماذا نعيد ما كنا رأيناه قبل. " (27) و هنا مكن التجديد في القصة الفيلمية، إذ كنا نتبع دراكولا محبا و عاشقا و مخيفا في أحداث رواية برام ستوكر بحذافيرها، و قد إنعكس هذا النمط الجديد في أحداث الرواية، و إزداد ترسخا رغم أن الفيلم حمل عنوانه مطابقة للرواية دراكولا برام ستوكر. و قد إستطاع كوبولا تقديم جديده في النمط بفضل تبنيه فكرة السيناريست جيم هارت حول الشخصية الحقيقية ل: دراكولا، حيث قام بمقدمة تمهيدية لفيلمه بعد أن تأكد من وجود هذا الشخص تاريخيا .

و دراكولا هو : أمير والاكيا (1431 – 1476) ب: رومانيا، و إسمه :
فلاذ الثالث، المشهور بلقب دراكوليا (ينظر صورة1)، و هو ابن فلاذ الثاني
دراكول العضو البارز في التنظيم السري التتين الذي أسسه الإمبراطور
الروماني المقدس زيغموند بالتعاون مع ملوك و أمراء أوروبا دفاعا عن
المسيحية من المد الإسلامي العثماني(28)



صورة (1)

و كلمة (drac) التي تعني التتين مشتقة من الكلمة اللاتينية (Draco)،
وكلمة ua هي الإبن، فدراكول هي : ابن التتين، ثم تحولت الكلمة إلى شيطان
في اللغة الرومانية الحديثة. و لعل تحول هذه الكلمة إلى شيطان مرجعه
شخصية هذا الأمير الذي إشتهر بإسم المخوزق، إذ يروى بأنه في حربه مع
الأتراك قام بنصب جثثهم أحياء فوق الخوازيق، و قتل عشرات الآلاف منهم
بهذه الطريقة البشعة، و لكنه إنتهى برأسه مخوزقا في تركيا لدى السلطان
محمد الفاتح الذي ألح على طلب رأسه بعد أن خان العثمانيين الذين تربى
في عرشهم. و قد نسجت حول دراكوليا حكايات و أساطير إرتبطت بتاريخه
الدموي الفعلي، حيث إشتهر بأنه كان يشوي آلاف الأطفال و يأمر أمهاتهم
بأكلهم، و كان يقطع أثناء النساء و يشوبهم، ثم يعدمهم جميعا بالخازوق.
(29)

و كانت مقدمة **كوبولا** التمهيدية للفيلم (5 دقائق و 30 ثانية) تتحدث عن هذه الشخصية التاريخية، حيث صوره المخرج بمعية السيناريست كبطل قومي خرج لحرب الأتراك ذودا عن شعبه، تاركا وراءه زوجته و حبيبته (**إليزابيت**) دفاعا عن الصليب المتكسر تحت ضربات الجيش التركي (أنظر اللقطة1).



-50ثا ج1-

لقطة 1

و بعد محاربته الباسلة باسم الرب و المسيحية دفاعا عن شعبه و دينية، عاد إلى قلعته ليجد زوجته و حبيبته قد إنتحرت بعد أن دس لها أحد الأتراك رسالة تفيد بأن زوجها قد قتل. و كان لهذا الحادث وقعه الشديد على قلب **دراكولا**، فبعد أن قرأ رسالة حبيبته التي تعده فيها باللقاء في الجنة، ثار ضد الرب والكنيسة، ورفض قدره في مشهدية **فاوستية** دموية تتحدى القدرية و الرب، إذ دخل في هيسستيريا ضد الرب و طعن بسيفه عقد الصليب الذي تقطر دما شربه **دراكولا** كناية عن التحالف مع الدموية و الشيطان و الالافناء الأرضي (أنظر اللقطات 1 + 2 + 3). و يقول **كوبولا** عن هذا التحول: " أصل **دراكولا** في الدم المسكوب من على الصليب الذي ضربه بالسيف و تحدى الرب. "

(30)



لقطة 2 - 7د10ثا ج1-

لقطة 1- 5د21ثا ج1-



لقطة 3 - 8د1ثا ج1-

دامت هذه المقدمة التمهيدية زهاء ست دقائق، نضد المخرج عبرها لفكرة و موضوع فيلمه الذي سيستحضر عبر طول أحداث الرواية، و فصل بين المقدمة و الفيلم بصورة لبداية أحداث الرواية. (أنظر اللقطة 1)



لقطة 1-8د16ثا ج1-

و هكذا سيعمل المتلقي خلال ساعتين من أحداث الفيلم على تفسير الحدث الروائي من منطلق معطيات المقدمة التمهيدية، هذه المقدمة التاريخية التي جاءت بمفصل عن أحداث الفيلم، ستتحكم في النمط دراكولا، حيث سيتحول إلى ذلك العاشق الذي يرى صورة حبيبته إيليزابيث في صورة مينا التي تشبهها طوال أحداث الفيلم . يقول ستيفان ديلورم عن هذا التداعي القادم من المقدمة التمهيدية مع رفضه لرومانسية النوع : " ... فإن رومانسية فيلم دراكولا المتمثلة بقصة الحب بعد الموت تشكل إحدى نقاط ضعفه، و مع ذلك فإن الشيء الذي يسير القصة هو السعي وراء الحب حيث يلتقي الكونت دراكولا (الذي ينقسم كيانه بالتساوي بين الإغواء و الوحشية) مجددا بزوجته عبر فاصل زمني طويل يمتد إلى عدة قرون ... " (31)

إن ما اعتبره ديلورم نقطة ضعف الفيلم، كان هو نقطة قوة النوع كله (فيلم الرعب) في إعادة تشكيل دراكولا و قرائنه من الأنماط الأخرى، إذ لم تقدم سينما الرعب قبل هذا الفيلم تجديدا في النوع و الشكل بهذا المستوى الكبير، و الذي سمح للمتلقي بإعادة تركيب أنماط أفلام الرعب من أفق جديد فيه كثير من الإنسانية و الرومانسية بعيدا عن التناول الكلاسيكي المرعب الذي وقف عند حدود النمط المفزع و المخيف.

ترجع قصة المقدمة التمهيدية التي صنعت شخصية (دراكولا) العاشق لتعمم على مجموع أحداث الرواية، فالأحداث سردت كما كتبها برام ستوكر، غير أن السيناريست و بتوجيه من كوبولا أوجد مساحات ضمن هذا الحدث الروائي لإدخال مشاهد إلتقاء دراكولا في صورة الإنسان المتحضر و لقائه ب: مينا على أساس أنها إليزابيث الحبيبة (أنظر اللقطة 1+2) .



لقطة 2-20د11ثا ج2-

لقطة 1-34د31ثا ج2-

لقد إستطاع دراكولا الذي أعده كوبولا أن يطفوا على سطح الحدث الروائي، و أن يدخل مينا إلى عالمه بواسطة قواه الماورائية، و أن يعيش قصة حب عذري عظيم إسترجع به حبه الضائع و المنتحر قبل أربع قرون قد مضت. و كانت نهاية هذا الحب العظيم هي موت دراكولا الذي طلب من مينا أن تقطع رأسه في الأخير ليتخلص من عذاب اللافتاء، و يلحق بحبيته في أيقونة كنسية (أنظر اللقطة 3) أعادت الدفاء بينه و بين الرب، و خلصته من براثن الإلحاد و برودة الحياة الدراكولية. و بهذا الشكل إستطاع كوبولا أن يغير دراكولا من سمفونية الرعب التي رسمها ميرنو، و اقتفى أثرها المخرجون من بعده، إلى سمفونية الحب و العشق و الرومانسية و هو ما أثر في نوع أفلام الرعب التي إقتفت أثره.



لقطة 3-18د18ثا ج4-

2- عرف **كوبولا** بأسلوبه الإخراجي المتميز و المتفرد، و على عكس كثير من المخرجين الذين ينشدون الأسلوب في المقام الأول مثل: **سكورسيزي** ، فإن **كوبولا** كان يختار أسلوبه وفقا للموضوع إلى درجة أن المتفرج لا يستطيع أن يتعرف على أسلوبه من مجرد بضع لقطات.(32) و هذه البراعة الفنية ساعدته كثيرا في تجديد قالب الذي يصب فيه موضوعات أفلامه، و هذا بفضل فريق العمل و الفنانين الذين كان يشتغل معهم، و الذين كانوا يجدون حرية أكبر في مشاركته أفكاره، و العمل على تجسيد تصوره السينمائي.

إن الشحنة الرومانسية التي طبعت الصورة في الفيلم لم تكن لتتجسد لولا الحوارات المعدلة مع السيناريست **جيم هارت**، و الذي قدم حوارات شاعرية غرامية وسط عالم الرعب، فهاهو **دراكولا** مع بداية الفيلم يخاطب **جوناثان** عندما إختلس النظر إلى صورة **ميثا** قائلا: "الإنسان الأكثر حظا على هذه الأرض هو الذي يعثر على الحب الحقيقي." و مع مشهد الحب الجسدي الذي

يجمع بين دراكولا و مينا يزداد العنصر الرومانسي ترسخا أثناء عض مصاص
الدماء للفتاة و استرجاعه لصورة حبيته إليزابيث، و هذا عن طريق حوارات
سوداوية في شكل شاعري:

دراكولا: سيكون محكوم عليك بالمسير في ظل الموت إلى الأبد، أحبك إلى
درجة أنني سأحكم عليك بهذا الأمر.

مينا: خذني بعيدا عن هذا الموت.

و يبدو أن إدارة الممثل في هذا الفيلم تجاوزت أجواء الرعب التقليدية ليعانق
فريق العمل أجواء دراكولا كوبولا، و يندمج الممثلون في مناخ رعب
رومانسي جديد عبر عنه الممثل غاري أولدمان Gary Oldman الذي أدى
دور مصاص الدماء بقوله: "...لم أعبه بشكل شيطاني، إنه شخص مقطع
الأوصال و ممزق عاطفيا." (33)

و انتقل هذا المد الرومانسي الذي اجتاح أول فيلم رعب في تاريخ السينما
إلى حدود الصورة متخطيا المضمون، و قد عمل المخرج على تذكية هذا
الإحساس و الشعور شكلا بلقطات الحنين السينمائي التي أرجعتنا إلى
بدايات فن السينما (إبتداء من :42د7ثا)، و هذا عن طريق تقنية بصرية قديمة
طالما إستخدمها المخرجان: إدوين بورتر و غريفيث (ينظر:لقطة1) هي القناع
الغزحي الذي تكشف عن صورة لمدينة لندن عام 1897م.



لقطة 1-13-دج 2

إن أسلوب تصوير السينما الصامتة استرجع بأكمله عبر لقطات متحفية جعلتنا ننظر إلى السينما داخل السينما، وسط منظر للعربات و الشوارع بسرعة الأفلام القديمة، لتلتقي دراكولا في شكل رجل أنيق و متحضر- بعيدا عن شبحيته- و هو يسأل مينا في شوارع لندن: "أريد أن أرى السينما توغراف أحد عجائب العالم المتحضر." لقد استحضرت المخرج نهاية القرن 19م رابطا زمن ظهور السينما توغراف 1895م بزمن الرواية 1897م من جهة، و زمن دراكولا بالزمن السينمائي من جهة أخرى. و استغل هذا الإسترجاع الزمني ليربطنا بقاعة عرض سينمائي آنذاك و هي تعرض فيلم وصول القطار إلى المحطة (لوميير) على جمهور من الواقفين كما كان يحصل في منتديات النيكل قديما (ينظر لقطه 2)، و يمد جسرا بين ولادة الفيلم و ولادة مصاص الدماء دراكولا في دلالة على التزامن، و كأن فن السينما أرخ ل: دراكولا.



لقطة 2-20د3ثا-ج2

يقول **كوبولا**: "قمت بهذا الفيلم بمساعدة تاريخ السينما." (32)، و إنا نلمس بجلاء أثر هذا التاريخ السينمائي لنماذج الرعب في لقطات الفيلم، و هو ما يبنى بثقافة المخرج السينمائية الغزيرة. و يظهر بأن **كوبولا** كان مسيطرا على أدواته التعبيرية في مجال الصورة إلى درجة التكثيف حيث نجده يقلد صورة **دراكولا** الشبح و انعكاس ظله على الحائط في مقارنة دلالية مع ظل الدوق **أورلوك** في فيلم **نوسفيراتو لميرنو** عام 1921م (لقطة 1+2 مدمجة)، و يذهب إلى إسترجاع شخصية **الغوليم GOLEM** **** عندما يتخذ **دراكولا** شكلا **هيوليا** يوحى بالولادة و الخلق و هو إشارة إلى فيلم **غوليم** للمخرج **بول فيغنر** ***** عام 1920م (لقطة 3)، و يختتم هذا الإسترجاع الأنموذجي للشخصيات الفامبيرية بالمستذئب على ضوء القمر (لقطة 4) في تجميع تاريخي لأهم النماذج الفامبيرية في تاريخ السينما.



لقطة 2- فيلم نوسفيراتو لميرنو-



لقطة 1-14د14ثا-ج1



لقطة 4- 10د48ثا-ج2



لقطة 3-5د41ثا-ج2

يواصل كويولا تنوع أسلوبه في الفيلم بشكل لا يجارى باحثا عن بلاغة بصرية مميزة عبر الصورة، و التي تجلت في انفتاح على الصورة في الثقافات الأخرى ممثلة في لوحة خيال الظل المعروف في الثقافتين: الصينية والتركية، إذ إستعان المخرج في البداية بهذه الصورة من ألعاب الدمى و المسرح المصور ليصور قتال دراكولا الشرس للأتراك و أسلوبه في الخازوق(لقطة 1). ثم إستعان أيضا بالثقافة اليابانية في تصميم لباس دراكولا و طريقة حلاقته(لقطة 2+3)، حيث رجع إلى أصل التسمية(إبن التين-dracula)في محاولة لمركزة جذور هذا المخلوق الأسطوري الشرق آسيوي dragon الذي

ارتبط باسم مصاص الدماء، و هذه المثاقفة البصرية-إن جاز هذا التعبير-
أوكل تصميمها لعضوة فريق العمل اليابانية أيكو إيشيوكا ***** Eiko
.Ishioka



لقطة 1-2 د20 تا-ج1



لقطة 4-4 د20 تا-ج1

لقطة 3-10 د4 تا-ج1

يقول ديلورم: " يتجلى الفرق بين دراكولا برام ستوكر و الأفلام الأخرى
المشابهة لهذه الأسطورة في أسلوب كوبولا الذي جعل بطل فيلمه يذوب في
ديكورات التصوير (بتصميم غريت لويس) و إكسائه بأزياء لافتة (للمصممة
اليابانية إيكو إيشيوكا) تطغى على شخصه بحيث يتقلص كيانه إلى مجرد ظل

طويل جدا أو غول يتسلق جدراننا لا نهاية لها. و بعكس الجمود الرهيب الذي يتصف به عادة سلوك الكونت دراكولا."(34) لقد ذاب دراكولا في هذا الفيلم وسط أسلوب كويولا التصويري، و الذي اختار أن يراقب بعيني المبدع تراجع الرعب الكلاسيكي في فيلمه لصالح ولادة رومانسية جديدة يكون بطلها دراكولا الإنسان العاشق لا مصاص دماء. و هذه العيون التي رصدت دراكولا المغرم بحبيته ربحت رهانها في أفلمة الرواية حرفيا بروح أخرى تتشد الإبداع و الحب، فمنذ فيلمه معركة وراء الشمس عام 1963م(النسخة الأمريكية) و الذي جسد فيه المخرج عينا بلا وجه، صارت هذه العيون التي ظهرت في فيلم العراب كذلك و في فيلم دراكولا (لقطة1) ترينا موضوعات الإنسانية الكبرى و هوسها: الحب، الحرب، الرعب، بعيون كويولا المتفرد، والذي صارت العينين بمثابة إمضاء مخرج في أفلامه الكبرى.



لقطة1-11د19ثا-ج1

الهامش:

*برام ستوكر Bram Stoker (1847-1912) روائي وكاتب قصة قصيرة أيرلندي، اشتهر بروايته [دراكولا](#).

1- ستانلي جيبى سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ص 160.

**فريدريك ميرنو: (1888-1931) مخرج سينمائي ألماني إشتغل بالمرح في البداية ثم تحول إلى ميدان السينما، و يعد أحد مخرجي السينما التعبيرية، و أول من وضع دراكولا على قاطرة التناول السينمائي، من أهم أفلامه: القلعة المسكونة عام 1921م، نوسفيراتو 1922ن، خطيبات الدوق الكبير عام 1923م، فاوست- حكايا شعبية ألمانية عام 1926م.

*** فريتز لانغ Fritz Lang: (1890-1976) [مخرج وكاتب سناريو](#) وممثل ومنتج [نمساوي أمريكي](#) يعد واحداً من ألمع صناع الأفلام الذين ينتمون [للمدرسة التعبيرية الألمانية في السينما](#).

**** روبرت فين Robert Wiene: (1873-1938) مخرج سينمائي ألماني من رواد السينما التعبيرية.

2 - هانس غوتتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، تر: عمار

أحمد حامد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005، ص 11.

3- ينظر: م ن، ص 13.

4- م س، ص 51.

5- ينظر: م ن، ص 49.

- 6- ينظر: فيلم نوسفيراتو لميرنو.
- 7- ينظر: آندريه بازان، سينما القسوة، ص 19.
- 8- Voir : Cinémaction, Les grandes écoles esthétiques, n°55, Corlet, France 1990, p 144.
- 9- ستانلي غيبي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ص 163.
- 10- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2012، ص 5.
- 11- ينظر: مجلة سينما، عدد 22، جانفي 2004، ص 75.
- 12- م س، ص 119.
- 13- م س، ص 118-119.
- 14- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 222.
- 15- سمير فريد، مخرجون و إتجاهات في السينما الأمريكية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2009، ص 21.
- 16- ينظر: م ن، ص 21.
- 17- إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، ص 190.
- 18- ينظر: ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 28.
- 19- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 218-219.
- 20- ينظر: إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، ص 252.
- 21- محمود الزواوي، روائع السينما، الأهلية، الأردن، ط1، 2006، ص 143.
- 22- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 53.
- 23- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 222.
- 24- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 142-143.

25- آندري بازان، سينما القسوة، ص 147.

26- ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

27- Voir : -ar.wikipedia.org/wiki/.

28- ar.wikipedia.org/wiki/.

29- ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

30- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 122.

31- ينظر: ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 141.

32- ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

33- ينظر: الفيلم الوثائقي، دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

*****الغوليم: يعني بالعبرية شيء لا شكل له، و هو مخلوق من طين
صنه حبر يهودي مستعينا بالسحر.

*****بول فيغنز: أحد مخرجي و رواد التعبيرية الألمانية في السينما.

*****إيكو إيشيوكا: (1938-2012) مصممة يابانية درست التصميم في
طوكيو ، و صممت ملصقة فيلم القيامة الآن، و اشتهرت بتصاميمها في
أفلام الرعب.

34- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 119.

فهرس المصادر والمراجع:

- فيلم معركة الجزائر لجيلو بونتيكورفو.
 - فيلم الجنة الآن لهاني أبو أسعد.
 - فيلم عجمي لإسكندر قبطي و يارون شاني.
 - فيلم رقصة فالس مع بشير لأري فولمان.
 - فيلم أنديجان / أهالي لرشيد بوشارب.
 - فيلم خارجون عن القانون / رشيد بوشارب.
 - فيلم نورمال / مرزاق علواش.
 - فيلم الوهراني / لياس سالم.
 - فيلم دراكولا لفرنسيس فورد كوبولا
- 1- بيزلي ليفنجستون و كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة.
 - 2- سوزان هيوارد، دراسات سينمائية (المفاهيم الرئيسية).
 - 3- برنارد ف ديك، تشرح الفيلم.
 - 4- جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام.
 - 5- ستانلي جيه سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي.
 - 6- عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي 2.
 - 7- مجلة جماليات، العدد 1، محمد شرقي، قراءة في فيلم معركة الجزائر.
 - 8- حورية حرات، الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري- دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
 - 9- فنون السينما، ترجمات مختارة، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001.
 - 10- Guy Hennebelle, quinze ans de cinéma mondial, les éditions du Cerf, 1975, France.

- 11- Jean Tulard, dictionnaire du cinéma- les réalisateurs, Bouquins.
- 12- [www.almustaqbal.com.lb / stories.aspx? story Id =29323](http://www.almustaqbal.com.lb/stories.aspx?storyId=29323).
- 13- هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2006م.
- 14- لودي دي جانيتي، فهم السينما (الفيلم التسجيلي-6-)، تر: جعفر علي، عيون، ط2، الدار البيضاء، 1990.
- 15- ينظر: مجلة شاشتان، (الفيلم الوثائقي، ج.ب. ليدو)، عدد 3، ماي 1978م.
- 16- Lotfi Maharzi, le cinéma Algérien – SNED-Alger.
- 17- مجلة السينما، (محطات منسية في مسيرة السينما الجزائرية- رقيق علي مكي)، عدد1، جويلية- أوت 2000م، groupe Corlet, Paris.
- 18- cinémaction, les grandes écoles esthétiques, n° 55, Corlet, France, 1990.
- 19- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.
- 20- موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج2، (إيطاليا من الفاشية إلى الواقعية الجديدة- موراندو مورانديني)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010.
- 21- ستانلي جي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
- 22- J. Aumont- A.Bergala- M.Marie- M.Vernet, Esthétique du film, édition Nathan, France, 1983.

- 23- موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج 1 (الإتحاد السوفياتي و المهاجرون الروس- ناتاليا نسينوفا)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010، ص 489-490.
- 24- www.elkhabar.com/ar/culture//298222.html.
- 25- جان الكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة المعرفة، عدد51، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص 142.
- 26- مجلة شاشتان، السينما العربية و قضية فلسطين، زينب بسيسو، عدد4، الإذاعة و التلفزة الجزائرية، جوان 1978.
- 27- جان الكسان، السينما في الوطن العربي، ص 143.
- 28- نادر القنة، مسرح الطفل و تنمية الشخصية الوطنية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص23.
- 29- حميد تباتو، السينما و التربية. www.Aljabriabed.net.
- 30- مجلة شاشتان، السينما الصهيونية الجديدة، عدد14، الإذاعة و التلفزة الجزائرية، جوان 1979.
- 31- أمير العمري life.in.cinema.blogspot.com
- 32- جوزيف.م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: و داد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 33- مجلة نقد و فكر، العولمة و الهوية الثقافية: 10 أطروحات، محمد عابد الجابري، النسخة الإلكترونية عدد6.
- 34- 10-جون توملنسون، العولمة و الهوية، تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة المعرفة، عدد354، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت.
- 36 - هانس غونتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، تر: عمار أحمد حامد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005.

37 -Cinémaction, Les grandes écoles esthétiques, n°55, Corlet,
France 1990.

38-ستيفان ديورم، فرانسيس فورد كوبولا، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة
للسينما، دمشق، ط1، 2012.

39-سمير فريد، مخرجون و إتجاهات في السينما الأمريكية، المؤسسة العامة
للسينما، دمشق، ط1، 2009.

40-هومي ك بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-
بيروت، ط1، 2006.

41-تاريخ الآداب الأوربية ج1، تر: صياح الجهيم، - مونتينيني"الإرث الآتي من خارج
أوربا"، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.

42-صموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات، تر: مالك عبید أبو شهيوة- محمود
محمد خلف، دار الجماهيرية للنشر، ليبيا، ط1، 1999.

43-محمد مسلم، العولمة و الهوية، دار الغرب، وهران، 2002.

44-نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر-
لونجمان، ط1، القاهرة، 2003.

45-عامر صالح، في سيكولوجيا الغربية و الإغتراب، www.Akhbar.org

46-محمد مسلم، الهوية والعولمة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002.