



FESTIVAL DE CANNES
8 AU 19 MAI 2018

تغطية خاصة بقلم: الناقد طاهر الشخاوي مراسلنا من مهرجان كان



مخرجه مُنع من مغادرة بلاده:
فيلم «الصيف»
للمعارض الروسي كيريل
سيربرينيكوف يصنع أول
حدث في مهرجان كان

الموضوع على الجانب الإستعراضي والإكتفاء بما يثيره الأداء الموسيقي لدى المشاهدين من مشاعر، ولكنه تجاوز ذلك بكثير، وتوفيق في تناول جوانب عديدة من الحياة الإجتماعية والثقافية بطريقة عميقة ودقيقة جدا.

وعى حاد بقضايا روسيا

لأن رواية الأحداث أنطلقت من وجهة نظر شخصية ناتاشا زوجة أحد رموز الموجة وهي شخصية عميقة ورهيفة الحس، لم تكن فاعلة موسيقيا ولكنها قريبة من الشخصيات الرئيسية، فهذه المفارقة أي قربها من الأحداث وبعدها عنها جعل من اختيار منظورها نقطة قوة في البنية السردية، وما زاد في وجهة النظر هو ما تشعر به من ارباك عاطفي بين زوجها مايك وفيكتور الفنان الصاعد، صراع داخلي فتح هامشا للمشاهد لمتابعة التحولات الجارية.

فساهمت هذه المراوحة بين مشهد الوضع العام وحياة الشخصيات الخاصة في مقارنة الواقع وقراءته قراءة مثيرة وطريقة.

ثم كانت براعة المخرج في استعماله لأساليب الإخراج في خدمة موضوعه بعيدا عن استعراض القدرات الفنية التي غالبا ما تنأى بالعمل عن الأساسي نحو استهواء المشاهد أو لجان التحكيم.

فاختيار الأبيض والأسود لم يكن مجرد تلاعب شكلائي يقتصر على الإشارة الساذجة إلى الماضي بل حمل تلوينات، ان صبح التعبير، إضافة في دلالات الإحالة على الماضي، خاصة ان لقطات ملونة تخللت أحيانا الفيلم في تركيبة متفردة ذكية وجميلة.

كما يجدر التنويه بطريقة السرد التي اعتمد فيها المخرج اساليب تقنية تذكر بالرسوم المتحركة كل ذلك مجتمعا ووعي سيربرينيكوف الحاد بقضايا روسيا الآن أنتجا عملا يستحق فعلا التنويه والإعتراف.

كان «الصيف» بلا منازع أهم حدث فني متميز منذ بداية الدورة 71 لمهرجان كان السينمائي إلى حد كتابة هذا المقال. يعتبر كيريل سيربرينيكوف من أبرز المخرجين الروس وهو أيضا مسرحي ومثقف ملتزم.

لم يكن حاضرا لتقديم عمله بسبب قرار قضائي سلط عليه من طرف المحاكم الروسية بتعلة الاستيلاء اللامشروع على أموال عمومية. لم يتمكن سيربرينيكوف من السفر رغم مساعي إدارة المهرجان لدى السفارة الروسية.

فأثناء تقديمه للفيلم، ذكر تييري فريمو، مدير المهرجان، بنوع من الحياء الساخر أن الرئيس فلاديمير بوتين، في ردّه على الطلب، عبّر هو أيضا عن رغبته في أن يكون كيريل سيربرينيكوف بين الحاضرين ولكن القضاء مستقل في روسيا ولا دخل له في ذلك بينما يعلم الجميع مواقف المخرج الشجاعة تجاه النظام.

ساعتان من السحر والروعة

وانطلق عرض الفيلم فكان ساعتين من السحر والروعة لا يحتملان عدم الاكتراث، لا من لدن الجمهور الذي عبّر عن إعجابه بالتصفيق الحار بعد فرجة الفيلم ولا من لدن لجنة التحكيم التي لا تظن أنها ستغفل عن تقدير هذا العمل.

تدور أحداث الشريط في الثمانينات فترة ما قبل البريسترويكا، تعيش روسيا آنذاك مرحلة انهيار الشيوعية تحت أنظمة اندروپوف وتشرنينكو وغورباتشيف.

يتناول الفيلم تطور الحياة الموسيقية الأندراوند والديناميكية التي شهدتها في أوساط الشباب. فكان لنشر اسطوانات موسيقى لو ريد وولاد زيبيلين ودافيد بوبي في ذلك الوقت تأثير بالغ لدى هواة الموسيقى الغربية التي طبعت الستينات.

كان يمكن أن يقتصر العمل كأغلب الاعمال المتعلقة بهذا

في فيلم «كتاب الصورة» لجان لوك غودار: جنة العرب المفقودة



بمثابة ألوان تدور في النهاية حول موضوع سياسي أخلاقي يتعلق بمسؤولية الغرب في ما يجري من حروب وعنق لذلك تعلق الجزء الخامس والأخير كله بالعالم العربي.

**مع الناصر خمير
وليلي بوزيد وصمت
القصور وموسم
الرجال**

عرفنا غودار مهتما بالشرق الأوسط منذ مدة وفلسطين خصوصاً، وزاد انشغاله بذلك بعدما حدثت من تقلبات في العالم العربي منذ 2010 واحتلت بالطبع تونس مكانة هامة جداً في الشريط. فنشاهد مقاطع من أعمال عديدة كـ «باب الحديد» ليويسف شاهين و«الليل» لمحمد ملص و«ألف شهر» لفوزي بن سعيدي و«توبوتسو» لعبد الرحمان سيساكو و«الهائمون» و«باب عزيز» للناصر خمير و«صمت القصور» و«موسم الرجال» لمفيدة التلاتلي و«على حلة عيني» لليلي بوزيد وأغانى لأم كلثوم والهادي الجويني، ولكن النص الذي أخذ أكبر حيز من الاستشهادات هو قصة للروائي المصري البير قصيري «طموح في الصحراء» ولكن، مرة أخرى، لا تحيل الصور على صانعها ولا على السياقات التي نشأت فيها ولكنها تتناغم كالتقوى مع ألوان الفكرة الأساسية، جنة العرب المفقودة.

تفكيك الخطاب الغربي

طبعاً يشعر المتفرج العربي بنوع ما من النخوة حين يكتشف هذا الزخم من الإيحاءات على التراث المرئي والسمعي والسينمائي وحتى الفكري (من خلال مقولات لادوارد سعيد الذي يكن له غودار احتراماً كبيراً) في عمل لواحد من أبرز المخرجين العالميين، وذلك في حد ذاته طبعاً أمر في غاية من الأهمية، ولكن الأهم هو الاشتغال الفكري الذي يقترحه المخرج من خلال مقارنته السينمائية لأن الموضوع ليس الحضارة العربية الإسلامية ولكن التفكيك النقدي اللاذع للخطاب الغربي والعنف الذي يتعرض له العرب الآن، والأهم من ذلك كله هو الاقتراح السينمائي لجان لوك غودار للصور والتمثلات.

في حديثه مع الصحافيين عبر السكايب، كرر كودار أكثر من مرة مقولة أن مهمة السينما هي لا تفعل ما يُقال وإنما أن تقول ما لا يُفعل.

والأصابع (خمسة أصابع، خمسة حواس مع الملاحظ أن الفيلم متكون من خمسة أجزاء)، وتصبح اليد هنا العضو المفكر، مع العلم أن الفيلم خال أو يكاد من التصوير (باستثناء بعض اللقطات، بعضها في الضاحية الشمالية لتونس).

المونتاج ثم المونتاج

فاقتصر غودار على المونتاج باعتبار أن أكثر من تسعين بالمائة من الصورة مأخوذة من أفلام أو لوحات وصور من البيوتوب سابقة، ولكن يجب فهم المونتاج على أنه يتجاوز بكثير عملية البناء السردى أو التسلسل المنطقي أو حتى الإستعارة، فهو يتعدى ذلك بكثير ليصبح ضرباً من التفكيك اللامتناهي، تفكيك الصورة أو الكلمة من سياقها وهذا أساسي فيفقد الاستشهاد ما يرتبط به جوهرياً أي يفقد تحديد هوية صاحبه والفيلم أو الكتاب المستقى منه.

كما يسعى غودار بكل جهده إلى إبعاد الاستشهاد من سياقه وهو ما يضمن القارئ المتفرج فتتحول الصور إلى عينات حرة مستقلة بذاتها لا تتسق بصور أخرى لأداء معنى جديد، بل تظل تدور في فضاء مجهول تسبقها الظلمة وتليها الظلمة.

بنية شجرية للمعاني

فمن الغريب أن تأتي الصور كلها غير مكتملة بل مبتورة لا بداية لها ولا نهاية، منفصلة عن ذاتها وعن سياقها. فماذا يحدث إذن؟ نحن أمام محاولة تتمثل في الوقت ذاته في تقريب الصور من بعضها البعض وإبعادها عن بعضها البعض، ما يؤدي بنا إلى كوكبة من المعاني ذات بنية شجرية كلها حالات أقرب للموسيقى والفنون التشكيلية منها إلى خطبة السرد المكتوب.

مسؤولية الغرب عما يحدث

في العالم العربي

يحمل الجزء الأول عنواناً ريمائيك ثم يأتي لاحقاً على شاكلة أخرى تحيل إلى الشعر فجاء الفيلم كأنما هو نص مفقى /remakes/ rim(ak)es وتصبح الصور والكلمات

إن فيلم لغودار يمثل حدثاً في حد ذاته لأن تقييم العمل بعينه مسألة أخرى تقتضي جيزاً زمنياً أطول وسباقاً آخر. فنحن نتعامل مع خرافة لا فقط لأن الرجل ارتقى إلى مستوى من الشهرة يجعل من الصعب عدم اعتبار كل ما كتب عنه إيجاباً أو سلباً، وذلك في كل مناسبة فتختلط الأمور اختلاطاً منطقياً، ثم، منذ انطلاقتها في أواخر خمسينات القرن الماضي كان غودار، خلافاً لأصدقائه في الموجة الجديدة، واعياً وعياً حاداً بصورته لدى متابعي الشأن السينمائي، فكان في الوقت ذاته يصنع أفلامه ويصنع خرافته كمبدع، أي أنه يساهم بقدر كبير في رسم صورته وطبعاً كان الأمر كذلك أيضاً هذه السنة تماماً كما كان منذ سنوات مع «وداعاً للغة».

تداخل المكتوب والمصور

«كتاب الصورة» هو عنوان الفيلم، ويمكن الإنطلاق من هنا، من تداخل المكتوب والمصور، هاجس أساسي في عالم غودار منذ بداياته لما شرع في الكتابة عن السينما، وكان يكتب عن الأفلام كما لو كان يتحدث عن الصور التي يرغب في صنعها، يعلق على تلك التي يحبها كما لو كانت من صنعه وعن تلك التي ينتقدها كمن لا يرغب في صنعها.

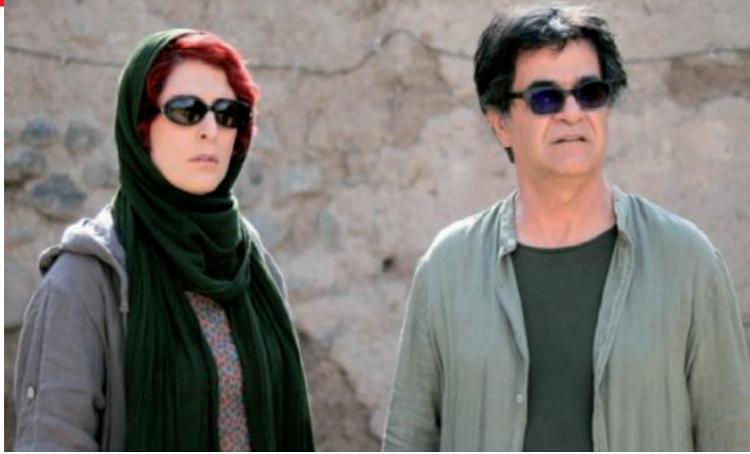
ثم منذ انتقاله إلى الإخراج لم ينفك يستعمل اللغة بمعنى اللسان في أفلامه وحولها وعنهما إلى أن وصل به الأمر إلى صياغة نص تاريخي بالصورة، هذا فضلاً عن استعماله لنصوص العديد من الكتاب والفلاسفة والمؤرخين استعمالاً تضعف من فيلم إلى فلم حتى أصبح الاستشهاد أساسياً في عمله، فتحول من الإشارة والتعليق إلى مادة في حد ذاتها مؤسسة لنسيج الفيلم.

فيلم الدلالات...

يكاد يفتقد «كتاب الصورة» لنص خاص بغودار فكله استشهادات، لفظاً وصورة، وبات من العبث تحديد الصور والجمل المستعارة والتعرف على هوية مخرجها وكتابتها، والواقع أن دلالات الفيلم ليست في الإضافات التي تدخلها أفكار الآخرين على فكر غودار أو تفاعل فكره مع الأفكار المستعارة بل في الدلالات التي «ينتجها» تركيب هذا الكم الهائل من الإستشهادات. يعني أن المونتاج أضحى المولد الرئيسي للنص وهذا ما حدث بالضبط في «كتاب الصورة»، فيبدأ بالتأكيد على أهمية اليد

فيلم «ثلاثة وجوه» في كان: المخرج الإيراني جعفر باناهي يغيب ويتألق

الأقليات وما يطرحه من قضايا ثقافية ولغوية (الأذربيون الأتراك في قضية الحال) وعلاقة الريف بالمدينة وموضوع المرأة وما تتعرض له من عراقيل في الأوساط المحافظة ومسألة الصورة السينمائية، كل ذلك بطريقة بسيطة، لا تمنع بساطتها ثراء الفيلم، بل تضيف عليه مزيداً من



لا بد من الإقرار بأن مستوى المسابقة الرسمية لمهرجان «كان» كان هذه السنة أرقى بكثير من السنة المنقضية. باستثناء «بنات الشمس» الذي كان فعلاً رديئاً، والنعت غير مبالغ فيه، فكل الأفلام التي عرضت إلى حد الآن تجاوزت المتوسط، وهذا لا يعني أن كل

المصادقية.

الأعمال ارتقت إلى درجة عالية جداً من الإمتياز. ولكن في صنف الإمتيازات لا شك أن «ثلاثة وجوه» لجعفر باناهي يحتل مكانة خاصة.

فيلم تحت الإقامة الجبرية

رحلة اكتشاف سوسولوجية وأكثر...
فلا تقتصر الرحلة على الاكتشاف السوسولوجي أو الأنثروبولوجي للمنطقة ولكنها (أي الرحلة) تمثل صيرورة الفيلم ذاته، فعبور الفضاء الترابي هو في الوقت نفسه عبور واستكشاف لفضاء الصورة وتمثلاتها، فمع تقدم الشخصيات من مكان إلى آخر نتقدم في مسألة عملية التصوير والبحث السينمائي عن الحقيقة. فالسيارة ليست وسيلة نقل فقط، إنها الكاميرا في ذاتها، كما هو الشأن بالنسبة لأفلام كياروستامي، والأهم من ذلك هو أن البحث عن المثلة الشابة والتأكد من موتها أو من عدمه يصبح فيلماً بصدد الإنجاز غير مخطط له بل يفرضه واقع قليل الإحتمال.

كلنا يعلم أن جعفر باناهي يخضع للإقامة الجبرية بسبب مشاركته في مظاهرات ضد السلطة، ولكنه لم يتوقف عن العمل، إذ قدم ثلاثة أفلام منذ ذلك الحين وهي «هذا ليس فيلماً» 2011 و«بردة» 2013 و«تاكسي» 2015. كذلك فعل هذه السنة، فهو حاضر في المسابقة الرسمية بشرط عنوانه «ثلاثة وجوه»، عمل ذو قيمة عالية جداً، رقيق وطريف وذكي.

فتصوير المسلسل سابق للشريط، بدأ قبل بداية الفيلم، وتوقف بسبب غياب المثلة بهناز جعفري التي قررت فجأة البحث عن الفتاة. لم يكن جعفر باناهي إلا مرافقاً لها، ولما يتصل المنتجون به عن طريق الهاتف، يدور الحديث عن شريط آخر وعندما يتصل هو بوالدته يؤكد لها أنه ليس بصدد صناعة فيلم. هذا أهم شيء في الشريط، الإدعاء بأنه ليس فلماً، وهو تماماً عنوان شريط سابق لبناهي.

يظهر المخرج على مقود السيارة إلى جانب بهناز جعفري، مثلة شعبية شهرت بأدوارها في المسلسلات، تطلب منه مرافقتها إلى قرية أذربية تركية في شمال غرب إيران لمعرفة حقيقة انتحار فتاة شابة بعثت لها بشرط فيديو صورت فيه انتحارها. تقول الفتاة إنها اتخذت هذا القرار بعد محاولاتها المتكررة الاتصال بهناز جعفري طالبة منها التدخل لدى عائلتها للسماح لها بدراسة التمثيل.

طبقات متشابكة من المعاني

فلم يكن السؤال لا سابقاً ولا لاحقاً ولكنه ملتصق بعملية التصوير، يُطرح أثناءها، أما الجواب فيمكن في السؤال نفسه.

حوار طويل يدور بين المخرج باناهي والمثلة جعفري حول صحة الفيديو من عدمه. توقفت جعفري فجأة على القيام بدورها حين وصلها الفيديو فتسببت في تعطيل تصوير مسلسل تلفزيوني.

قراءة تاريخية من خلال ثلاثة أجيال من النساء
تنقلب ظاهرياً العلاقة بين المخرج ومثلته، فهي التي تقوده بينما الواقع (أي واقع إنجاز شريط «ثلاثة وجوه») عكس ذلك تماماً. وما يزيد في طرافة الموضوع هو أن كل من الشخصيتين يقوم بدوره، فالمخرج جعفر باناهي يقوم بدور جعفر باناهي المخرج، والمثلة بهناز جعفري تقوم بدور المثلة بهناز جعفري المثلة. زد على ذلك أنه كلما تقدمت بنا الرحلة رجعنا إلى الوراء بحثاً في الماضي، الماضي القريب للمثلة الناشئة والماضي البعيد، ماضي المثلة شهزاد التي ذاع صيتها قبل الثورة الإيرانية، فتصبح الرحلة قراءة تاريخية من خلال ثلاثة أجيال من النساء.

ثم ينطلقان في رحلة بحث تذكرنا بشرط كياروستامي «وتواصل الحياة» (تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى كثرة أصداء أفلام كياروستامي في الشريط)، فيتوقفان مرات عديدة سائلين المسارة عن السبيل، محطات هامة في تطور الأحداث. يبلغان غايتيهما ويكتشفان الحقيقة، وهي أن الفتاة لم تنتحر وكانت قد افتعلت ذلك للتأثير على جعفري. تشور ثائرة هذه الأخيرة وتقرر الرجوع وترك الفتاة على حالها، ولكن سرعان ما تتراجع في قرارها وتعود أدراجها.

كل ذلك على الطريقة الإيرانية الجيدة: يختلط فيها الواقع بالخيال والسادة بالمعنى والمعنى بالمعنى في سنفونية جديدة لجعفر باناهي.

وهنا تنطلق حكاية المثلة والمخرج مع متساكني المنطقة وعائلة الفتاة، كلها نقاشات وجدال لا يخلو من خلفيات وسوء تفاهم تبرز من خلالها عديد القضايا الاجتماعية والثقافية. يحتوي الفيلم على طبقات متشابكة من المعاني: موضوع

ما انفكت مهمة أعضاء لجنة التحكيم تتعقد.



من درر المسابقة الرسمية لمهرجان كان: «الأبديون» للمخرج الصيني دجا زان كو

كل ذلك معا، فاختلفت وظيفة الزمن على ماهي عليه في الحكي الواقعي الكلاسيكي، إذ تقتصر هذه الوظيفة هنا على توفير الفرص، ونحن ننتقل من مرحلة إلى مرحلة ومن مدينة إلى أخرى، لإبراز كل هذه الطبقات المكونة لشخصيتها لذلك كان الخط السردي غير متواصل، فالثغرات في صيرورة الزمن مفاجئة وعميقة إلى درجة يفقد فيها تسلسل الأحداث جانبا كبيرا من العقلانية ويعطي انطباعا برجوع الزمن إلى الوراء.

وكان حركة التاريخ تعثرت

فعندما تلتقي الشخصيتان بعد العديد من التقلبات في منطقة داتونغ حيث انطلقت القصة (مسقط رأس المخرج وحيث تجري مجمل حكاياته)، يبدو لنا وكأن حركة التاريخ تعثرت ولا يمكن اعتبار ذلك تلاعبا شكليا كما يحدث أحيانا ولكنه ينم عن قراءة عميقة في منطق النظام الرأسمالي في الصين واتجاهه الرجعي ومفارقاته الاعتبارية وخوائه الأخلاقي.

كل ذلك حتم على المخرج اتباع نظام متحول مختلط تتداول فيه أنظمة أجناس مختلفة (من الشرير إلى الدراما العاطفية إلى الدراما الاجتماعية إلى الكوميديا) بما يشفي غليل المشاهد الهاوي للسينما.

السياق العام وتأثير «رأسملة» المجتمع الصيني على العلاقات البشرية. شريط واقعي دفع العديد من النقاد هنا في فرنسا إلى مقارنته بالروائي الفرنسي أونوريه دي بالزاك. مقارنة تستقيم من حيث أن دجا زان كو توفيق فعلا، على الأقل في فلميه الأخيرين، في رسم مشهد تحول الصين نحو النظام الرأسمالي بطريقة روائية رائعة؛ ولكن لا بد من التأكيد على خاصية أسلوبه الذي يبتعد عن الوضعية التي سادت في القرن التاسع عشر.

سرديات القرن الواحد والعشرين

إذ اعتمد تمشيا مدهشا في تقنيات السرد لها علاقة وطيدة بواقع القرن الواحد والعشرين أولا، وكما سبق أن ذكرنا، تحتل شخصية كيا مساحة كبيرة جدا تفوق مجرد كونها الشخصية الرئيسية فهي فضاء دلالي واسع في حد ذاتها، تجمع عناصر مركبة، كما لو كانت لوحدها شخصيات مختلفة، وهو ما يضفي عليها شئ من الرمزية التي تنير مجمل الفيلم.

فشخصيتها مركبة: امرأة عاشقة لا تتحكم دوما في مشاعرها وسيادة قادرة على فرض سلطتها في أوساط الجريمة وضحية سهلة ولها ملكة لاعتقالية في حبك استراتيجيات ومكائد مدهشة،

لا شك أن دجا زان كو يعد من أهم المخرجين الصينيين الذين فتحوا طريقا جديدة في سينما بلادهم. فضلا عن ريادة لجيل كامل من السينمائيين وهو الجيل السادس، عُرف منذ سنوات - وكنا تأكدنا من ذلك في عمله الأخير «وراء الجبال» سنة 2015 - عُرف باتباعه للمنهج الواقعي ومتابعته لتحولات المجتمع الصيني وانعكاس تطور الرأسمالية على العلاقات البشرية.

يعود المخرج هذه السنة في المسابقة الرسمية بشريط من نفس الجنس «الأبديون»، وتغطي أحداث الفيلم تقريبا سنوات العشرية الحالية وبالتحديد من 2001 إلى 2018.

يتابع الراوي قصة كيا وحببها للذين تربطهما علاقة عشق وتواطؤ في الإجمام، وبواكب الأحداث المتوالية خلال هذه الفترة والتي تُقرب بينهما حيناً وتُفَرِّق بينهما حيناً آخر.

تأثير «رأسملة» المجتمع

الصيني على العلاقات البشرية

تقوم بدور كيا رفيقة درب المخرج وزوجته ومصدر إلهامه، زاو تاو وكانت رافقته في كل أعماله. احتلت في فيلم «الأبديون» مكانة أساسية وتألفت تألقا مبهرا.

أهمية العمل تكمن في قدرة المخرج الفائقة على ربط حكاية العشق بتطور