سينما | ملف

«العربي الجديد» في «كانّ 2024»

في 25 مايو/ أيار 2024، تنتهي الدورة الـ77 لمهرجان «كانّ» السينمائي، التي أثارت نقاشاً متنوّع الجوانب، أبرزه متعلّقٌ باختيار الأميركية غريتا غرويغ رئيسةً للجنة تحكيم المسابقة الرسمية («العربي الجديد»، 15 مايو/ أيار 2024)، إضافةً إلى مشاركة أفلام «عربية» في أقسام عدّة، مَا يستدعي قراءة لمفهوم الإنتاج وجنسيّته. متابعون ومتابعات يُجمعون على أنّ النصف الأول من هذه الدورة غير باهر، من دون تناسي كبار يتنافسون على «السعفة الذهبية»، وجوائز أخرى. هذا كلّه سَينكشف لاحقاً، فالأفلام ستُعرض تجارياً، وكثيرون وكثيرات سيُشاهدونها بفضل وسائل متنوّعة

عيوش يُثير نقاشاً سينمائياً

في جديده، ينقاد المغربي نبيل عيوش بانبهار وراء سرد صارم، بعد جزء أول منه يدفع إلى توقّع الأفضل، فالحبكة معقودة على أسئلة راهنة

سعيد المزواري

«الجميع يحبّون تودا»: إرثٌ ثقافي معطّل سينمائياً (الموقع الإلكتروني لشركة التوزيع AD VITAM)

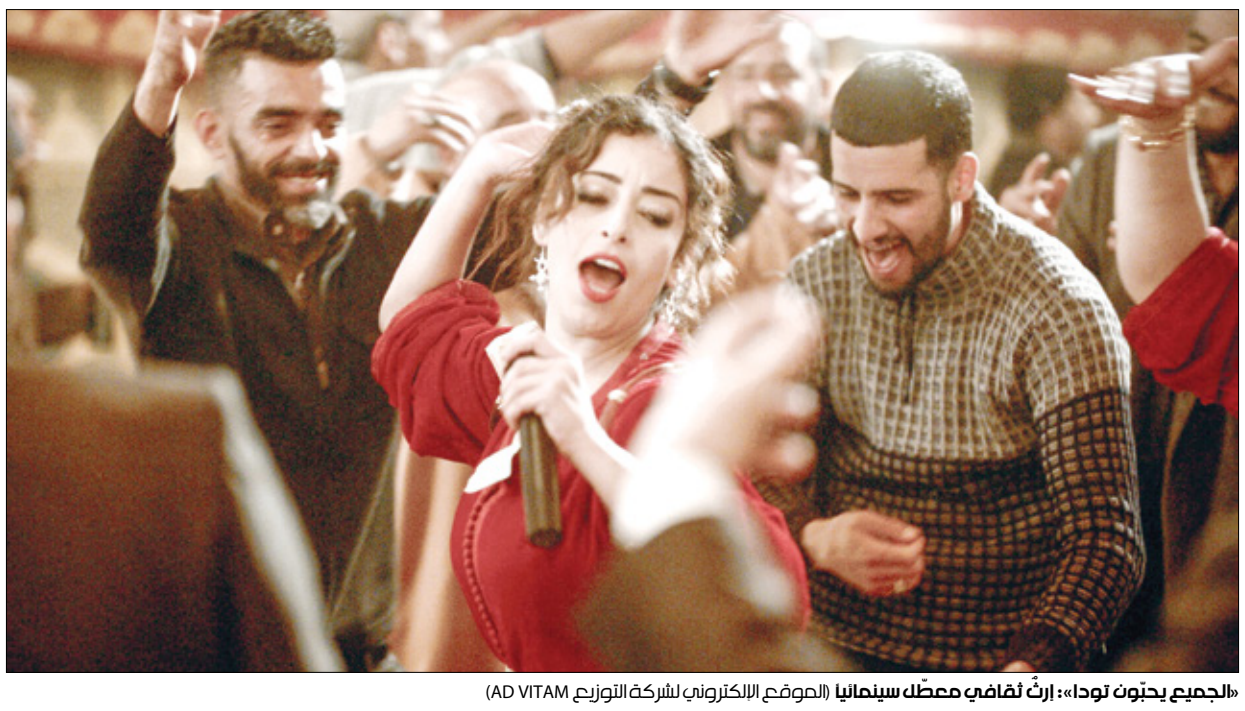
توقّعات كبيرة أحاطت بإعلان مشاركة «الجميع يحبّون تودا»، للمغربي نبيل عيوش، في قسم Cannes Premiere، في الدورة الـ77 (14 ـ 25 مايو/ أيار 2024) لمهرجان «كانّ». فيلمٌ طويل عاشر لمخرج «علي زاوا» (2000) و«يا خيل الله» (2012)، اللذين شكّلا محطتين بارزتين في السينما المغربية في القرن الحالي. في جديده، يتعاون للمرة الأولى مع الممثلة المغربية نسرين الراضي، مؤدّية دور البطولة في أول فيلم لرفيقته مريم التوزاني «آدم» (2019)، والأخيرة تشاركه كتابة السيناريو. ملخّص يَعد بانكباب على إرث ثقافي غنيّ، يرتكز على ثنائيّة الشّيخة والعيطة. هذا المعطى الأخير حاضرٌ في لوحات مكتوبة تفتتح الفيلم، تربط ماضي العيطة والشيخات بثقافة معارضة السلطة، والوقوف في وجه الطغاة من القادة المحليين، وكيف أنّ هناك نساءً معاصرات يحاولن استلهام هذا الإرث ليجعلن من العيطة وسيلة للاسترشاد والمطالبة بحقوقهن.

لا يتأخر الفيلم عن وضع المُشاهد في قلب أجواء هذا التراث الشعبي، بمشهدٍ افتتاحي لحفل ضيّق (يطلق عليه «قصارة») في الهواء الطلق، تحييه تودا (الراضي) وسط الغابة، برفقة مجموعة رجال. مسحة من الحدّة «الفوفية»، تعكسها طريقة تصوير، تلتقط تفاصيل الشبقية الكامنة، التي ترافق غناء تودا من بين الأرجل المتشابكة بالرقص، والغبار المتصاعد، والخمر المتدفّق في الحناجر. وسيلة موفّقة في وضع المشاهد في قلب أجواء التحرّر، والتلميح للرغبة الجنسية التي تشكّل وجهاً آخر لعملة العيطة، وجزءاً لا يتجزأ من قوّتها الانتهاكية للتقاليد المرعية، السياسية والاجتماعية. تتعرّض تودا لاغتصاب وحشي، يُصبح امتداداً لأجواء المشهد، فتخرج إلى الطريق في وضع مزرٍ، ليتلقّفها شيخ في شاحنته، ويسألها عمّا إذا كانت تحبّ أنْ يُشغّل لها موسيقى، فتهزّ رأسها بالرفض، في لمحة رائعة لوضع امرأة شغوفة بالموسيقى، وما تعرّضت له للتّو ينبئ بشرط رُزوح تحت ممارسات رجولية تقهرها، وتحدّ من قدرتها على بلوغ طموح، لا تتأخّر في إعلانه صراحة: أنْ تصبح شيخةً ملمّة بغناء العيطة الحقيقية، بعيداً عن القرية الصغيرة التي تعيش فيها مع طفلها الأبكم (جود شامحي)، في غياب تام للأب.

ما يلي أقلّ رهافة من نموذج لقطة الشاحنة، إذْ يغوص الفيلم في حكي مُكرّر، يكاد يراوح مكانه، أو يدور في حلقة مفرغة إلى حدّ ما، قوامه سعي تودا للإفلات من قبضة الحانات القروية، حيث ينحصر دورها في غناء مقطوعات شعبية تروّح عن الزبائن، أو تغريهم بالشراب، لقاء نسبة من مبيعات زجاجات الجعة. معضلة الشخصية الرئيسية وقوعها في وضع مهني صعب وغير مُرضٍ لطموحها، وتربية طفل لا مدارس متخصّصة تتكفّل بتعليمه. منفذها الوحيد لحظات متعة تمضيها في فراش شرطيّ، تجمعها به علاقة جاذبية ونفور. «الجميع يحبّون تودا» فيلمٌ بوجهين: أحدهما مؤثّر بإنسانيته، يدين بالكثير للأداء السخي لنسرين الراضي، خاصة في مشاهد الالتحام بالغناء كنوعٍ من التطهير لما تعيشه من صعوبات في حياتها، ولحظات توحّدها مع صبيها في حوار الإشارات، واللهو والقبل الحانية. والآخر حبكةٌ بحبال غليظة، تحدّ من تعاطفٍ مع سعي الشخصية الرئيسية لفرض رغبتها في ممارسة عيطة أصيلة، وبلوغ مرتبة شيخة مُعترف بها، خصوصاً أنّ هذا الطموح يتطوّر بقدرة قادر إلى طمع في أداء «روميكس» عصري يُلهي علية القوم، في طوابق «ستراتوسفيرية» لفنادق فاخرة. بإشارة ذكية، يربط صوت المصعد ذلك بنوعٍ من الارتقاء. أي إنّ ما أعلن عنه في المقدمة، باعتباره فنّاً مناوئاً لكلّ أشكال السلطة والمال (خصوصاً في مغرب اليوم، حيث يمتزجان بشكل أكثر فتكاً من أي وقت مضى)، يغدو تمسّحاً بالأغنياء والحفلات المخملية، أو إنّ ترفيه الفنان على النافذين أعلى شأناً من ترويحه على أهالي القرى.

قبل ذلك، ترحل تودا إلى الدار البيضاء، في إعادة وصل مع مجرى حكي تقليدي في السينما المغربية، يحمل فيه البطل آلامه وآماله من القرية إلى المدينة، اضطلعت بموجبه العاصمة الاقتصادية بنصيب الأسد من القصص. يقدّم الحوار الدار البيضاء غابةً لا رحمة فيها و«لا تتوقّف فيها سيارات الأجرة»، وفق مبالغة تمتدّ من الإضاءة إلى الديكور، تعكس تمثّلاً غرائبياً، لا مبرّر له، يضرّ كثيراً بصدقية بعض أعمال عيوش. تفاصيل تُذكَر لأنّ هذا الأخير يعضّ بالنواجذ على طابع واقعي جاف وصلف، لا مكان فيه لأي قراءات أخرى. حتى عندما تأخذ أجواء مشهدٍ، يجمع تودا بعازف الكمان وسط دار بيضاء ليلية وشبحية، يُعتقَد أنّ المدرّب علّق كمانه وانتقل إلى الجانب الآخر من المرآة، خصوصاً أنّه أسَرّ في مشهد سابق أنّه يحسّ باقتراب موعده مع الموت، سرعان ما يعود الحكي إلى طبيعية خطية رتيبة وملتصقة بنموذج كتابة، نحسّ أنّه محسوم سلفاً. هذا بعيدٌ عن طابع «علي زاوا»، الحالم بعالمٍ آخر ممكن، تعكسه اللوحات المتحركة؛ أو غنائية «يا خيل الله»، التي تلامس الميلودراما مُكثّفةً خيبة الشخصيات، وانسداد الأفق التدريجي في وجهها. يناوب المخرج بين أفلام مع ممثلين محترفين وممثلين غير محترفين، لكنّه يفتقر في الحالة الأولى إلى رؤية الفضاء بعيون الشخصيات، فيغيب عنه استثمار الأماكن الأصلية والحقيقية التي يعيشون فيها، كفضاء «نجوم سيدي مومن» في «علّي صوتك» (2021) والأحياء الهامشية في «علي زاوا» مثلاً، فيسقط في نظرة يغدو بها سعي شخصياته منفصلاً عن الفضاء التي تعيش فيه، ويصعب بالتالي التعاطف مع مسارها.

لعلّ «غزية» (2017) أبرز مثل على ذلك، إذْ يبدو في مشاهد ليلية في الدار البيضاء نسخة شبه مطابقة لـ«الجميع يحبّون تودا». لا يمنع ذلك مشاهد بديعة تتخلّل الفيلم، كلحظة التحام تودا، في أثناء تدرّبها على الغناء، مع إيقاع أذان منبعث من مسجد مجاور، أو تمرينها على يدي عازف الكمان العجوز، الذي يبدو بقبعته البوب نسخة شعبية مغربية من بولي مدرّب رامبو. ومشهد آخر تنزاح فيه المغنية تحت ضغط المشاكل، وفراقها مع صبيّها إلى غناء شبه جاف، يحاكي المناجاة لمقطع عيطة حزينة، وسط زبائن كباريه بيضاوي، يطالبون بأغانٍ ترفّه عنهم، فينشب نزاع بينها وبين مدير الكاباريه (عبد اللطيف شوقي، بأداء دقيق ومصيب كعادته) ترفض فيه التخلّي عن الميكروفون. لم يفِ «الجميع يحبّون تودا» بكل وعوده، تحديداً لأنّ نبيل عيوش، حين لا يكون في أفضل حالاته، لا يكاد يأخذ أي مجازفة تُذكر، فيبدو إخراجه منقاداً بانبهار وراء سرد صارم، ومقاربة فضاء بلا روح، لا موطئ فيهما للارتعاشة التي تحيك نسيج الزمن، فتبدو أفلامه أقرب إلى مرافعة منها إلى عمل فنّي يختلج بروح الناس والأماكن.



الجنسية للإنتاج الأول لكن الفيلم أهم

نديم جرجوره

مُجدّداً، يُطرح سؤال جنسية فيلم سينمائي: أترتبط بجنسية المخرج ـ المخرجة، أم بجهة الإنتاج؟ ماذا لو أنّ الإنتاج مدفوعٌ من جهاتٍ عدّة: ألن تمنحُ الجهةُ الأكثر دفعاً جنسيتها للفيلم؟ ماذا عن النصّ وشخصياته وحكاياته، والأمكنة الشاهدة على أفعالٍ وحالاتٍ ومسارات، واللغة المستخدمة في الحوارات؟ والمخرج ـ المخرجة، إنْ يحصل كلّ منهما على جنسيةٍ أخرى، غير تلك المولودَين فيها أو المتحدِّرَين منها، أيظلّ فيلماهما عربيّين؟

المسألة، بالنسبة إلى كثيرين وكثيرات، محسومة: الجهة الإنتاجية التي تدفع أكثر تملك «حقّ» منح الفيلم جنسيتها. هذا بسيطٌ ومنطقي. لكنّ اختيار مهرجانٍ سينمائي دولي، إنْ يُصنِّف فئة أولى أوّ ثانية أو أي فئة أخرى، أفلاماً «عربية» تحديداً، يدفع إلى إعادة طرح السؤال نفسه، والإجابات مُكرّرة ومتشابهة، وتفقد كلّ جديدٍ، وتشي كأنْ لا أهمية إطلاقاً لإعادة طرح هذا السؤال.

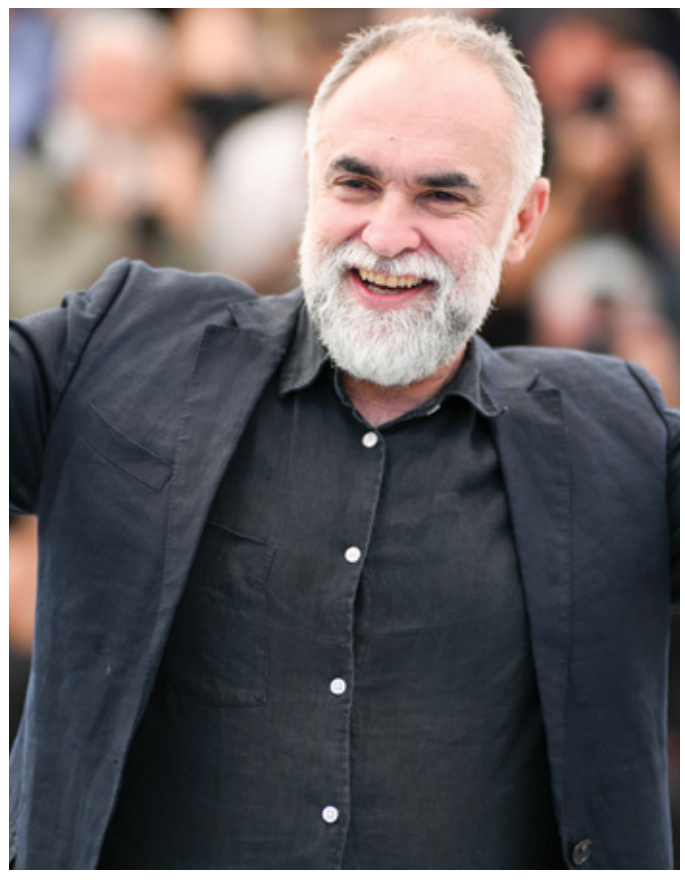
لكنْ، فعلياً: إلى أي مدى يُمكن لجنسيةِ فيلمٍ أنْ تؤثّر في مشاهدته وقراءته نقدياً، ثم مُناقشة مخرجه ـ مخرجته، وأي عامل ـ عاملة فيه؟ ألن يُعتَبر تحديد الجنسية قبل المُشاهدة «تلاعباً» في فعل المُشاهدة، فالقراءة والنقاش؟ هل يجعلُ إعلانُ جنسيةِ فيلمٍ في كتابةٍ أو تعليق (فيسبوك)، بمنحهما (الإعلان والجنسية) حيّزاً كبيراً أو صغيراً، كلَّ مشاهدةٍ وقراءة محكومة سلفاً برأي أو قرار (زملاء وزميلات يقعون في هذا المطبّ، أحياناً)، وإنْ يكمن الرأي والقرار في اللاوعي؟

غالباً، يُظهِر زملاء وزميلات عدم اهتمام بتلك الجنسية، إنْ تكن للمخرج ـ المخرجة أو لفيلمهما. لكنّ آخرين وأخريات يذكرون أسماء البلدان المشاركة في الإنتاج، والبعض غير منتبهٍ إلى أهمية الترتيب، لأنّ التسلسل يُفترض به أنْ يُذكر بحسب حجم المشاركة الإنتاجية لكلّ جهة. أمّا الأفلام الـ«عربيّة»، فغالبيتها (لن أذكر الساحقة، رغم أنّها ساحقة) مُنتجةٌ بأموال غربيّة، أكثر بكثير من تلك التي تُدفَع في البلدان الأصليّة لمخرجيها ومخرجاتها.

أفلامٌ «عربية» معروضة للمرة الأولى دولياً في الدورة الـ77 (14 ـ 25 مايو/أيار 2024) لمهرجان «كانّ»، معظمها ذو إنتاج أجنبيّ. هذا غير لاغٍ اهتمامها بمسائل وحالات وأفراد وحكايات عربية، لكنّ السؤال المطروح يتعلّق بـ«جنسيةٍ» لا أكثر، إنْ تكن الجنسيّة مهمّة في المُشاهدة والقراءة والنقاش. الأهمية منبثقةٌ من كيفية جعل نصٍّ فيلماً متكاملاً، من دون تناسي أنّ الإنتاج الأجنبي إمّا يتدخّل في هذه الكيفية وإمّا لا، فهناك مخرجون ومخرجات عربٌ عديدون يرفضون كلّياً تدخّلاً كهذا، ويفرضون ما يبغون قوله سينمائياً على المنتج الأجنبي.

أمثلةٌ على ذلك؟ كريم عينوز برازيلي ذو أصل جزائري، وMotel Destino (المسابقة الرسمية) مُنتج بأموال برازيلية وفرنسية وألمانية. «الجميع يحبّون تودا» للمغربي الفرنسي نبيل عيوش، المُشارك في إنتاجه مع جهات فرنسية (Cannes Premiere). «شرق 12» للمصرية هالة القوصي مموّل من جهة هولندية، إضافة إلى مصر وقطر (أسبوعا المخرجين والمخرجات). «رفعت عيني للسما» للمصريين ندى رياض وأيمن الأمير حاصلٌ على إنتاج من فرنسا والدنمارك، إلى قطر والسعودية. لكنّ «أسبوع النقاد» يضع مصر أولاً.

الجنسية للإنتاج الأول، لكنّ الفيلم أهمّ.



كريم عينوز: له أصل جزائري لكن إنتاج أفلامه أجنبي (ستفان كاردينالي/ Getty)

أناماريا فارتولوماي: التفوّق على الذات (الملف الصحافي)

«ماريا» في «العرض الأول» أعاد لشنايدر صوتها الموؤود

كان ـ **العربي الجديد**

فيلمٌ جديد يستند إلى سيرة حياتية ومهنية لشخصية عامّة. ففي قسم Cannes Premiere (كانّ العرض الأول)، في الدورة الـ77 (14 ـ 25 مايو/أيار 2024) لمهرجان "كانّ"، يُشارك "ماريا" (2024) للفرنسية جيسيكا بالو، كاتبة السيناريو الخاص به مع لوريت بولمانس، استناداً إلى كتاب "كان اسمك ماريا شنايدر" (منشورات "غراسي وفاسْكَلّ"، باريس، 2018) لفانيسا شنايدر، الصحافية والروائية الفرنسية، ابنة عمّ الممثلة الفرنسية ماريا شنايدر (1952 ـ 2011)، المشهورة بفضل "التانغو الأخير في باريس" (1972) للإيطالي برناردو برتولوتشي، خاصة في مشهد الاغتصاب (مع مارلون براندو)، الذي بسببه ستعاني كثيراً، في حياتها كلّها.

"ماريا" (تبدأ عروضه التجارية الفرنسية في 19 يونيو/حزيران 2024) يتناول أعواماً قليلة من حياتها، بدءاً من لحظة تقرّبها من بروتولوتشي عام 1969، في فترة تحضيره هذا الفيلم، الذي سيُعرف لاحقاً أنّ تصويره قاسٍ وقوي: "إضافة إلى ذلك، تحصل ماريا سريعاً على المجد والشهرة، وعلى الفضيحة أيضاً، تلك التي يُسبّبها الفيلم عند إطلاق عروضه التجارية"، بحسب تعريفٍ رسمي به. في جديد بالو، تؤدّي الفرنسية الرومانية أناماريا فارتولوماي دور ماريا، وتقول، في حوار مع تييري شاز ("بروميير"، مجلة سينمائية شهرية فرنسية، يونيو/حزيران 2024)، إنّها غير عارفة بشنايدر إلا عبر "التانغو" نفسه: "(بسبب) دورها هذا، تجهد في الفرار منه، طوال حياتها كلّها"، مُضيفةً أنّ اكتشافها الفعلي إياها حاصلٌ عبر السيناريو، "الذي يسمح لنا فَهم من هي فعلياً". عن كيفية تعاملها مع الشخصية، تروي فارتولوماي أنّها تُجري "كاستنغ" قبل أربعة أعوام: "تشرح جيسيكا لي أنّها تُفضِّل إعادة إجراء "كاستينغ" آخر، لتعثر على ممثلة تملك الطبيعة الحقيقية لماريا". فيلم L'Evenement لأودري ديوان (2021)، الذي تمثّل فيه الفرنسية الرومانية، سيكون لحظة حاسمة لبالو، إذْ تعود إليها مُجدّداً بعد مشاهدتها إياه، و"هذا يُحرّرني". حينها، تُدرك فارتولوماي أنّها ستتمكّن من أنْ تستوحي من ماريا شنايدر "لأجعلها شخصيتيّ الخاصة بي". بالنسبة إليها، ماريا مُختزلة كثيراً بجسدها فقط، وفيلم جيسيكا بالو يريد كسر هذه اللعنة، بإعادة صوتها لها مُجدّداً".

من وجهة النظر هذه، يُعتَبر تصوير "ماريا"، كما تقول فارتولوماي، "كثيفاً وقوياً"، ذلك أنّه "لم يكن هناك مشهدٌ واحد من دون تحدٍّ. حتى في لحظات صمتها، علينا أنْ نشعر إلى أي حدّ كانت معزولة عن العالم. أبداً لم أذهب بعيداً إلى هذا الحدّ في تمثيلي. لكنْ، على نقيض برتولوتشي، جيسيكا تعرف أنْ تحميني، بمساعدتها إياي على أنْ أتفوّق على نفسي". أمّا بخصوص مشهد الاغتصاب المشهور، فتقول إنّ الجميع يعرفون، منذ البداية، أنّه "الـ" مشهد: "خائفون من تعطّله، لأنْ لا حرية لنا بالنسبة إلى العلاقة بالواقع". تروي أنّها تشاهد الفيلم كثيراً، وتستوعب عنف المشهد، إلى حدّ أنّها غير متوقّفة عن البكاء في يومها كلّه: "في ذاك اليوم، يُدرك الجميع ما الذي عاشته ماريا".

مقالات أخرى على الموقع الإلكتروني

- افتتاح مهرجان «كانّ»: تكريم ميريل ستريب أولاً، لمحمد هاشم عبد السلام (15 مايو 2024)
- «البحر البعيد» في «كانّ 2024»: يوميات سينمائية حادّة لمهاجر مغربي، لسعيد المزواري (20 مايو 2024)
- «رفعت عيني للسما» لمحمد هاشم عبد السلام (22 مايو 2024)