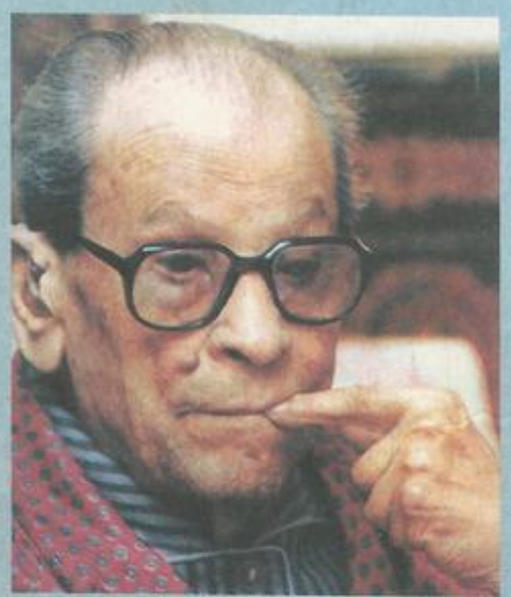
2001044444-0004a-12

بينالي الكويت الأول للحرف



مرايا محفوظ وسيف واللي

موسيقى الروك.. الجد والعبث!

تزاوج أنواع الفنون في القرن العشرين

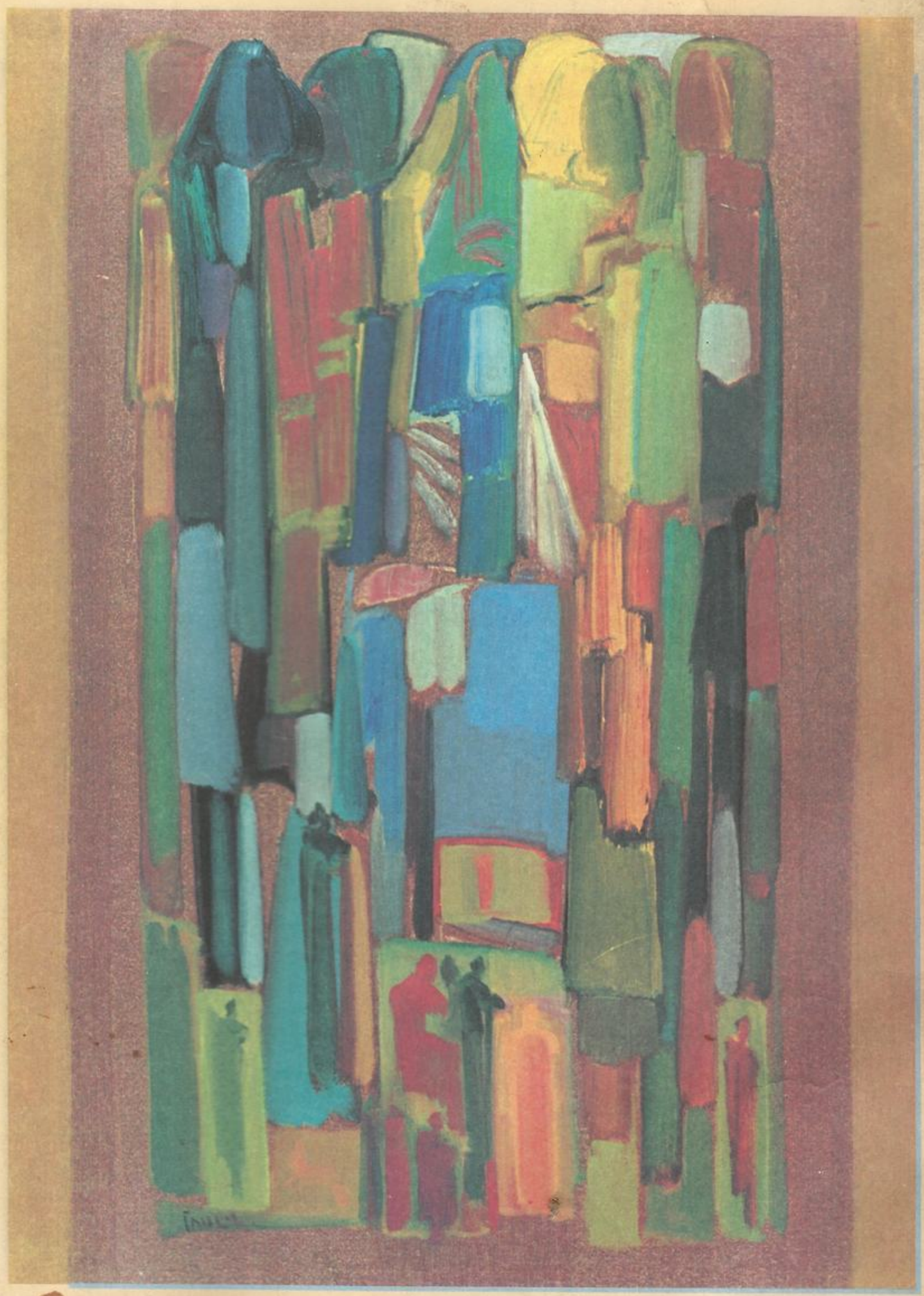
جريدة الفنون

JARIDAT ALFONOON

٤٦

شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ابريل / نيسان - ٢٠٠١



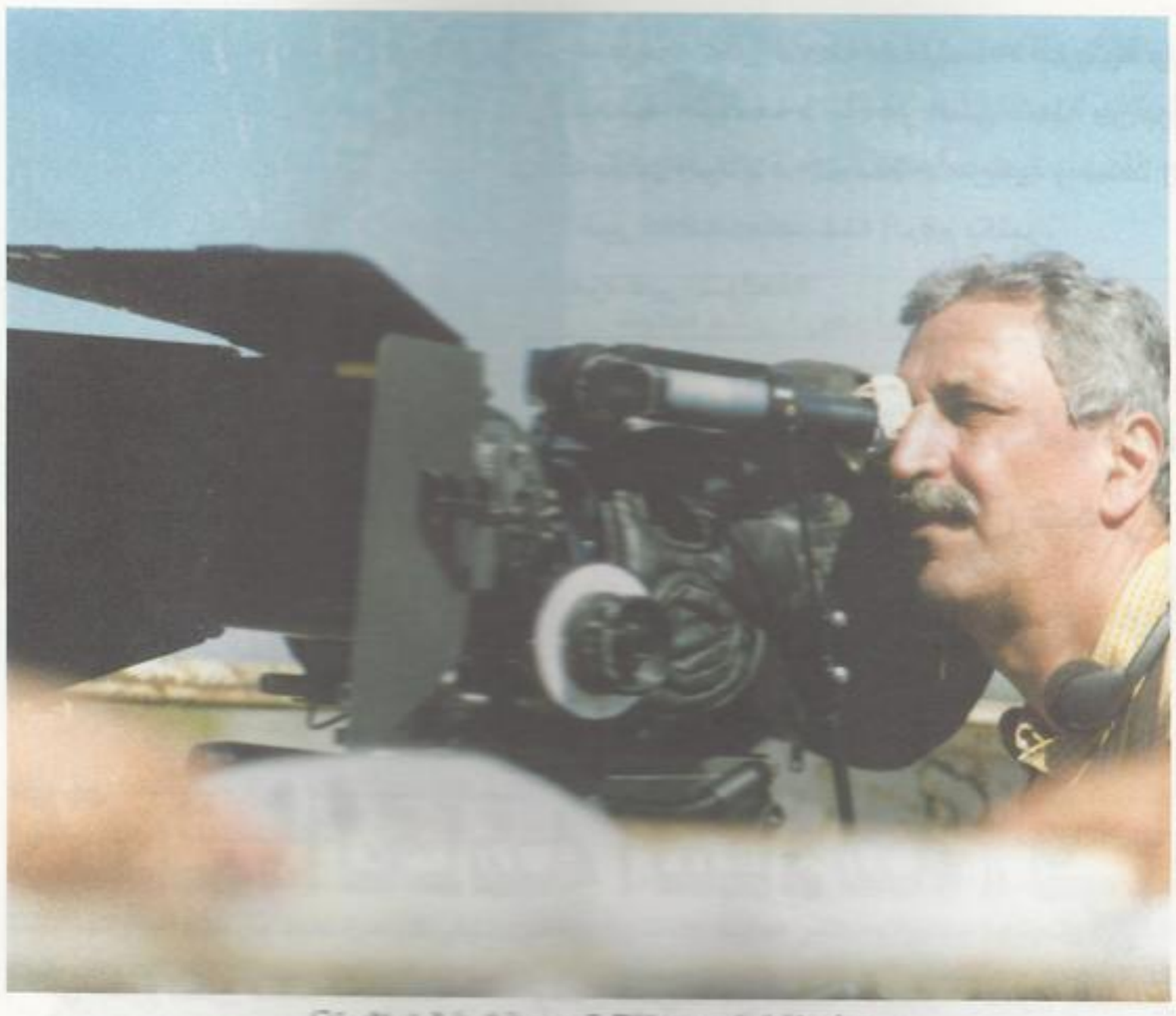
حسن فتحي

معماري الفقراء الحالم

20104uu - 0004b-2

تستلزم الكتابة النقدية عن النتاج السينمائي الوثائقي، الذي حقّقه الثنائي العربي جان خليل شمعون ومي المصري، على مدى سبعة عشر عاما، ضرورة التنبّه إلى معطيات ثقافية وفنية، كخلاصة ما للتجارب التي خاضها كل واحد منهما، والتي حتّمت تعاونا مثمرا بينهما، وأفضت إلى تحقيق أفلام وثائقية احتلت مكانة بارزة في المشهد السينمائي العربي، وأثارت نقاشات ثقافية وفنية متعددة في الدوائر الغربية المعنية بالنتاجات البصرية. ذلك أن هذه المعطيات التي بلورت وعيا فرديا، وإحساسا ثريا بالواقع والتحولات، كما بالذاكرة والتاريخ والنبض الإنساني الحيّ؛ صيغت من عمق الارتباط المباشر والحيوي بمجريات الأحداث في اليومي والاجتماعي والفكري، أي في الثقافي باعتبار «الثقافة» أسلوب حياة ونمط اكتساب المعرفة والوعي والعلم.

ندين جرجورة - لبنان



جان خليل شمعون خلال تصوير فيلم (طيف المدينة)

في أفلام الثنائي جان خليل شمعون ومي المصري...

شهادات تحرس الذاكـــرة والحلم

لم تنفصل هواجس شمعون والمصري، الحياتية والثقافية والجمالية، عن المعاينة الدقيقة لمختلف التبدّلات الحاصلة؛ ولم يتناقض الهمّ الفردي مع تطلعات الآخر، على الأقل في العناوين العامة للعمل الثقافي والفني، ولمعنى السينما في مواكبتها حركة المجتمع والناس، وآلية مسارهما وتطوراتهما؛ كما في معالجتها المأزق والوجع والقهر، وربما الأمل أيضا، على المستوى الإنساني العام أولا، وتحديدا اللبناني والفلسطيني. ذلك أن واحدة من الصفات التي جمعت مي المصري بجان شمعون، تكمن في اهتمامهما بـ «تيار سينما الناس»، تلك السينما التي تهتم بالمضمون، على الرغم من أنهما لم يلغيا أبدا موقع اللغة السينمائية في النتاج البصري. ففي التجربة المشتركة بينهما، «الأهم دائما أن نعيش الواقع، لا أن ننطلق من أفكار مسبقة»، كما قالت مي المصري، مضيفة أن «الواقع يفرض اللغة، ويحدد مناخ الفيلم. وقبل أن نفكر في كيفية التأثير في الناس، علينا أن نتأثر نحن أولا». أما وجهة نظر شمعون، في هذا المجال، فتتلخّص بوجوب نقل آراء الناس الذين يتحملون وحدهم وزر المشاكل: «كلما كنا صادقين في ذلك، كان في وسعنا نقل آراء الناس. فأنا لا أستطيع فبركة فيلم ليس له علاقة بالآخرين».

من ناحية أخرى، اعتبر جان شمعون أن «الانسجام القائم بيني وبين مي يرجع، في شكل أساسي، إلى الرؤيا المشتركة، إذ لا خوف حول الواقع والمستقبل والتاريخ»، مضيفا أن ثمة قناعة مشتركة بينهما أيضا، مفادها أن «السينما عمل مجموعة لا فرد»؛ علما أنه أراد السينما «وسيلة لإقامة علاقة مع الناس الذين لا أحد يحكي عنهم».

في أفلامهما المشتركة، انتقلت الكاميرا - التي خاطبت الناس وعكست هواجسهم ومعاناتهم وتطلعاتهم - من حيّز جغرافي إلى آخر. فمن بيروت إلى نابلس، ومن المخيمات الفلسطينية في العاصمة اللبنانية إلى القرى اللبنانية المتاخمة للشريط المحتل في الجنوب، مرورا بمدن فلسطينية لا تزال حاضرة في الوعي الفردي والذاكرة الجماعية: مساحة جغرافية ذات دلالات تاريخية واجتماعية خصبة بالمعطيات الدرامية، تحولت إلى إطار بصري لافت للنظر، في أفلام وثائقية، أنجزها الثنائي شمعون والمصري من عمق النسيج الإنساني الذي شكّل فضاءات أعمالهما.

غير أن الاهتمام بالجغرافيا، كجزء أساسي من الالتزام الثقافي والفني بقضايا الناس والمجتمع، قابله إلحاح البعد التاريخي، بكل ما حمله هذا البعد من مضامين وأفكار وأشكال حياتية وتجارب إنسانية. هذا التداخل بين الجغرافيا والتاريخ، إذا جاز التعبير، لخّصه شمعون بالقول إن اختيار «الجنوب اللبناني» مثلا، محورا لعمله، تمّ «بصفته (أي الجنوب) الرمز لمحاربة العدو الإسرائيلي»، مشيرا إلى أن الجنوب «منطقة يتجاور فيها اللبناني والفلسطيني: اللبناني بمشاكله وقصصه وحكاياته وتاريخه، والفلسطيني بمشاكله الأخرى، وقصصه وتاريخه أيضا». واعتبر شمعون أن المحور «يدور في هذه المنطقة الجغرافية التي تتجاور فيها مشكلتان: مشكلة الجنوبي الذي يهجّر من أرضه، ومشكلة الفلسطيني المهجّر أصلا. والمشكلتان من فعل عدو واحد، هو إسرائيل. وإذا كان الجنوبي يعود إلى قريته وأرضه بعد تهجيره منهما، «أي تهجير داخل الوطن»، فإن الفلسطيني «مهجّر منذ زمن بعيد، بحركة اقتلاع لم يشهد لها التاريخ مثيلا». ومع هذا، فإن كل هذه المشاكل «تتلاقى من خلال هذا الشعور الحاد بالحنين إلى التراث، وبالعلاقة بالوطن، وبالهاجس المستقبلي (...). كل هذه المشاكل واحدة في النهاية، لأنها تنبع من الإنسان، ومن عذاباته».

هذه الصورة تختصر المضمون الدرامي العام لأفلام جان شمعون ومي المصري. فعذابات الإنسان اللبناني والفلسطيني، من بيروت إلى تخوم الواجهة اليومية مع الاحتلال الإسرائيلي على مدى اثنين وعشرين عاما متواصلة، انتهت مع الانسحابات الإسرائيلية المذلّة، التي اكتملت فجر الخامس والعشرين من مايو ٢٠٠٠؛ مرورا بالمخيمات الفلسطينية في لبنان وبعض المدن الفلسطينية: تكاد تكون واحدة، مادام العدو واحدا.

من أعمال جان شمعون

لقاء الجغرافيا بالتاريخ تأسس، في سينما شمعون المصري، على «الإنسان» (اللبناني والفلسطيني؛ وربما العربي أيضا، الذي تبرز معاناته في صدى المشهد البصري) وعذاباته. فمقابل انغماس المخرج شمعون في «جغرافية» لبنان وبعدها التاريخي، لبنانيا وفلسطينيا، إنسانيا واجتماعيا وحياتيا؛ استمدت المصري من فلسطين الأرض والمجتمع والناس (وهي لم تنقطع عنها، أصلا) مادة لمواضيعها الدرامية التي حوّلتها، كمخرجة، إلى أفلام - شهادات. صحيح أن المصري «عادت» إلى الداخل الفلسطيني («أطفال من جبل النار» و «حنان عشراوي -امرأة في زمن التحدي»)؛ إلا أن فيلمها الثالث كمخرجة، «أطفال شاتيلا»، وأن صوّر أطفال المخيم الفلسطيني في بيروت، الذي شهد واحدة من أبشع المجازر المرتكبة بحق مدنيين، لم يخرج على هذا الإطار «الجغرافي - التاريخي» الفلسطيني - اللبناني. تجدر الإشارة، هنا، إلى أن وقوف شمعون خلف الكاميرا مخرجا، يوازيه تولّي المصري شؤونا إنتاجية تنفيذية؛ في حين أن تبادل المهمات التقنية يفضي إلى نتيجة مماثلة؛ علما أن النقاشات المتنوعة تستمر بينهما، بحثا عن أرضية متينة لتشييد تلك العمارة المشهدية، انطلاقا من البحث في المواضيع المختارة.

إذن، نحن أمام تجربة سينمائية بلغت، في العام الفين، سبعة عشر عاما من العمل المشترك، سبقتها محاولات فردية خاصة بكل واحد منهما، إثر تخصّص أكاديمي رافقته تراكمات ثقافية وفنية متنوعة. ففي العام ١٩٨٣، حقّق المخرجان اللبناني جان خليل شمعون (مواليد سرعين - البقاع اللبناني، ١٩٤٤) والفلسطينية مي المصري (مواليد عمان - الأردن، ١٩٥٩) أول فيلم لهما بعنوان «تحت الأنقاض» (أربعون دقيقة. حائز جائزة «لجنة التحكيم الخاصة» من مهرجان فالنسيا في أسبانيا). قبل ذلك، تعرّفت المصري إلى شمعون خلال زيارتها الأولى إلى لبنان في العام ١٩٧٧، كان شمعون يعمل حينها في «مؤسسة السينما الفلسطينية». وفي العام ١٩٨١، إثر زيارة أخرى، بدا أن ثمة ما يجمع المخرجين معا، سينمائيا وحياتيا؛ فكانت التجربة الأولى شريطا توثيقيا عن أنطون سعادة، قبل أشهر قليلة على الاجتياح الإسرائيلي للبنان، بدءا من السادس من يونيو ١٩٨٢.

لم يأت شمعون أو المصري إلى السينما من فراغ، أو تلبية لنزوة عابرة، أو إشباعا لرغبة مجتزأة. فالسينما لغة تعبير ومجال للقول، أي للمشاركة الحسية في مواجهة التحديات. ولعل أجمل وصف لسينما الثنائي شمعون -المصري، يبقى فيما قاله شمعون نفسه، في حوار منشور في صحيفة «السفير» البيروتية، في السادس عشر من مايو ١٩٨٣: «السينما شيء من تكثيف الزمن. ترى الأشياء المثالية في مجتمع ينقرض في المشاكل والأمراض الاجتماعية، إلى حين يأتيك رجل بسيط ويقابلك، ناطقا الأشياء بحكاية صادقة». في حين أن اختيار مي المصري السينما، نتج إثر انتباهها المبكر إلى دور الصورة في التأثير في الرأي العام؛ فالرغبة في الاكتشاف، والفضول لمعرفة أحوال الناس وأخبارهم، عناصر يمكن أن تتحقق في السينما، التي درستها في جامعة سان فرانسيسكو، حيث سحرتها فكرة «كيف أن تفاصيل الصورة، من إضاءة ومونتاج وغيرهما، تعمل في الرأس، وتؤثر في لا وعي المرء»، مشيرة إلى أن هذا الأمر «أكثر ما قرّبني إلى السينما».

من جهته، جاء شمعون السينما من دراسات أكاديمية متنوعة، بعضها لم ينجز كاملا، مثل العلوم الاجتماعية، «لأن مادة الإحصاء أزعجتني»، إلى العلوم السياسية والاقتصادية، قبل انتسابه إلى «معهد الفنون الجميلة» في «الجامعة اللبنانية»، إثر افتتاحه في أبريل من العام ١٩٦٦، ليصبح من الجيل الأول الذي درس المسرح في لبنان، إلى جانب نقولا دانيال وموريس معلوف ونزيه قطان وسعد الدين مخللاتي. بعد أكثر من عام بقليل، اندلعت حرب الأيام الستة، ووقعت الهزيمة العربية الثانية، بعد نكبة العام ١٩٤٨. غير أن هزيمة العام ١٩٦٧ كانت بداية تفتح الوعي الفردي والجماعي، الذي ألحّ على مختلف القطاعات التي يتشكّل منها المجتمع العربي، طرح الأسئلة، والسعي إلى مواكبة هذا التحوّل الخطر والجديد في السياق التاريخي العربي، بحثا عن أجوبة ما. الهزيمة نفسها دفعت الطالب الشاب جان شمعون إلى الاهتمام بقضية فلسطين، منطلقا من قناعة بالخط الوطني المستقل، أي البعيد عن أدنى التزامات حزبية مباشرة، المتعاطف مع تيارات يسارية، أبرزها «منظمة العمل الشيوعي»، إلى الحزبين الشيوعي اللبناني والسوري القومي الاجتماعي. آثر شمعون الاحتفاظ باستقلاليته،

مي المصري خلال تصوير فيلم (اطفال شاتيلا)

على أساس أن من يشتغل في مجال الفنون، كالسينما والمسرح، يمتلك أسلوبا خاصا يحتم عليه رؤية الأمور بطريقة مختلفة: «إذا كان مستقلا، يستطيع أن يكون أكثر نزاهة»، وبالتالي فإنه يتمكن من لقاء كل المنتمين إلى هذا الخط الوطني، ومن التعبير عن آرائهم، من دون الانتساب إلى هذا الحزب أو ذاك.

في تلك الفترة الدراسية الغنية بدلالاتها المتنوعة غداة الهزيمة، كانت مي المصري تقيم مع أهلها في الجزائر، التي انتقل إليها الوالد المهندس الجيولوجي للعمل فيها. غير أنهم غادروها بعد نحو عام واحد فقط (١٩٦٦) إلى بيروت، حيث تابعت مي دراسة تكميلية وثانوية، قبل السفر مجددا إلى الولايات المتحدة الأميركية، للتخصص الأكاديمي بالفن السابع، ثم التخرّج من جامعة سان فرانسيسكو، في العام ١٩٨١، بشهادة دبلوم في الإخراج والتصوير؛ علما أن شمعون أنهى تخصصه الفني بدبلوم دراسات عليا في الفن الدرامي من الجامعة اللبنانية، وشهادة ماجستير في الدراسات السينمائية من جامعة باريس الثامنة. في بيروت، شارك شمعون، الطالب، في نشاطات ثقافية وفنية غالبا ما تمحورت مواضيعها الدرامية وفضاءاتها الاختيارية حول قضايا الساعة، وأبرزها تلك الهزيمة المدوية التي أفضت إلى سؤال البحث عن معنى الهوية والذات والتفاصيل اليومية والحياتية. في المرحلة نفسها، أي في الأعوام الثلاثة الأخيرة من ستينيات القرن العشرين، كانت مي المصري - بمشاركتها الفعلية في الحركة الطلابية الفلسطينية في بيروت - تختبر الحياة اللبنانية في واحدة من مراحل تصاعد المدّ الفلسطيني المسلّح، وتنامي المآزق الاجتماعية والحياتية للمخيمات الفلسطينية المدنية، في حين أن شمعون قرر، أوائل السبعينيات، السفر إلى باريس، حيث كانت انتفاضة الطلاب الفرنسيين في مايو ١٩٦٨ لاتزال عنوانا عريضا للنتاج الثقافي والفكري والفني الذي يعتمل في المجتمع الفرنسي.

عشية اندلاع الحرب اللبنانية، في الثالث عشر من أبريل من العام ١٩٧٥، عاد جان شمعون إلى بيروت، التي عرفت، طوال النصف الأول من السبعينيات، غليانا حادا أجّجته أسباب متعددة، منها «المقاومة الفلسطينية المسلّحة» التي ارتفعت وتيرتها إثر التوقيع على اتفاق القاهرة في العام ١٩٦٩، وتنامي الوجود الفلسطيني المدني والمسلح معا، بعد سلسلة الصراعات الدموية الأردنية - الفلسطينية، التي كانت معارك سبتمبر ١٩٧٠ آخرها، انتقل بعدها الفلسطينيون إلى لبنان، حيث التناقضات آخذة في الاتساع بين فرقاء لبنانيين، كما بين بعض اللبنانيين والفلسطينيين؛ من دون تناسي المآزق اللبنانية الداخلية، سياسيا واجتماعيا وثقافيا. فالمرحلة المذكورة خصبة بالهواجس والأسئلة، التي تضافرت جميعها، مع التراكمات السابقة، في بلورة الوعي الفردي لجان شمعون (كما الوعي الجماعي، غالبا)، فإذا به يستجيب لرغبات دفينة في الأعماق، ظلت تدفعه إلى تخوم القول الفني، في أثناء دراسته المسرحية في بيروت، شارك شمعون ممثلا في أعمال مثل «اعرب ما يلي» ليعقوب الشدراوي و «كاليغولا» لألبير كامو؛ ملتقى؛ والأبرز «مجدلون»، مع روجيه عساف ونضال الأشقر. ومع اندلاع الحرب، حسم شمعون خياراته نهائيا، وانطلق في رحلة البحث في، وعن، لغة سينمائية تتلاءم مع تحولات المرحلة، وتعاين تفاصيلها، وتفضح خواءها وفسادها، وتكشف حقائقها، من دون تناسي أهمية الجانب الفني والتقني في بلورة سينما وثائقية لبنانية، عرفها لبنان سابقا، من دون التوصل - في تلك المراحل التي اتسمت بما يشبه «البدايات» الدائمة - إلى إرساء قواعد فنية وتقنية محددة، أو إلى بلورة مكانة ثقافية، على غرار المحاولات السينمائية اللبنانية الأخرى، جراء انعدام الشروط الإنتاجية الضرورية، وغياب البنى التحتية التي تحتاج إليها الصناعة السينمائية.

> في العام ١٩٩٤ وبعد عرض «رهينة الانتظار» في المهرجان الدولي للبرامج السمعية البصرية في «نيس»، لم تتردد سيدة فرنسية عن إبداء دهشتها، بل ومفاجأتها، إزاء احتلال «إسرائيل» جزءا من لبنان!!

لا يمكن التغاضي عن تلك البدايات الحاسمة في مسار جان شمعون. فمنذ العام ١٩٧٦، حين انفلشت الحرب ممزقة الجسد اللبناني، في الأزقة والمنازل، بين الناس والذوات البشرية، وفي الروح والبناء الحجري؛ بدأ شمعون يترجم تطلعاته والأفكار في أعمال فنية مختلفة، إلى جانب سينمائيين لبنانيين يعود الفضل إلى جهودهم الجبارة في إيجاد ما بات يعرف بـ «سينما لبنانية بديلة»، أمثال برهان علوية ومارون بغدادي وجوسلين صعب وفؤاد نعيم ورندة الشهال وآخرين. معهم، بدا أن العمل جار، بشكل جدي للغاية، وعلى الرغم من المعوقات المختلفة، لإيجاد لغة سينمائية تجديدية تخاطب الذات اللبنانية، غارفة من معاناتها أسئلة اليومي والحياتي والمعاش؛ فإذا بالفيلم الوثائقي اللبناني يبدأ خطوات «ثابتة» باتجاه معاينة نبض الشارع والناس والمجتمع، بمختلف التفاصيل والهواجس، لبنانيا وعربيا. ذلك أن «رأي الناس هو الأهم»؛ وهو قول كاد يتحول إلى شعار ما لمرحلة سينمائية، ولجيل من السينمائيين اللبنانيين، أرادوا أن تنطق الكاميرا أوجاع الناس وآمالهم، وتحولات المجتمع العربي وذاكرته وآفاقه المستقبلية أيضا، مع التنبه الدائم إلى الجانب التقني والفني، بحيث إن الفيلم الوثائقي اللبناني سعى إلى تطبيق تلك المقولة النقدية التي طرحها جون غريرسون في العشرينيات، حين أطلق للمرة الأولى تعبير «وثائقي» في النقد السينمائي، واصفا الفيلم الوثائقي بأنه «معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني».

هل توصل جان شمعون، مع مي المصري فيما بعد، إلى تحقيق هذه المعادلة الثقافية والفنية بين النبض الإنساني الحي، في لبنان وفلسطين، وبين بنية الشريط الوثائقي الجمالي؟ وقبلا، هل يمكن اعتبار أفلامهما فلسطينية أم لبنانية، أم يفترض على النقد الاكتفاء باعتبارها أعمالا عربية ذات إنتاجات أوروبية مشتركة؟

خارج إطار الاتفاق المعهود، عادة، بنسبة السينما إلى الجهة المنتجة، بغض النظر عن جنسية المخرج أو الممثلين أو الفنيين والتقنيين العاملين على إنجاز هذا الفيلم أو ذاك؛ فإن «جنسية» أعمال شمعون والمصري تندرج في إطار الالتزام الإنساني، اللبناني والفلسطيني، بعيدا عن التفاصيل التقنية البحتة؛ علما أن الثنائي نفسه أسس شركتي إنتاج، هما «ميديا للتلفزيون والسينما» المتخصصة بالإنتاج الفني، و «نور للإنتاج»، اللتين ساهمتا في إنتاج أعمالهما الوثائقية. أضف إلى ذلك، انغماس المضامين الدرامية في الهمّين اللبناني والفلسطيني إلى درجة يمكن معها، ببساطة لا تقلل من أهمية المعالجة والالتزام، اعتبار أي من أفلامهما «لبنانيا - فلسطينيا - عربيا».

التنويعات التي صاغها شمعون والمصري، والتي ابتكرا لها، أحيانا، أشكالا مختلفة للقول والتعبير، نجحت - إلى حد بعيد - في خلق مثل هذا التوازن المطلوب، انطلاقا من عمق المعاينة الحسية للتجربة الإنسانية، في معطياتها وأبعادها العربية. لا يتردد الثنائي السينمائي عن الاعتراف بضرورة تجاوز الشكل البصري