الفيلم الوثائقي أرض العسل: للمخرجين تمارا كوتيفسكا وليوبومير ستيفانوف

بين جمالية الموضوع المعالج وتجسيد الألم

The documentary film Honeyland: directed by Tamara Kotevska and Ljubomir Stefanov

Between the aesthetics of the treated subject and the embodiment of pain

خالد موقدمين

طالب باحث بسلك الدكتوراه، المدرسة العليا للأساتذة – مكناس-المغرب.

Email: khalidmokad@gmail.com.

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٣/٨/٢٦ تاريخ القبول: ٢٠٢٣ /٨/٢٩ تاريخ النشر: ٢٠٢٣/٩/١٥

الملخص: إن الفيلم الوثائقي صيغة سينمائية عجيبة من نوعها، تغوص في الدواخل الدفينة للنفس الإنسانية، تحللها، تناقشها، تستنتجها، سواء في صيغة واقعية أو شبه واقعية، أو في قالب دوكودرامي. إن الفيلم التسجيلي يجعل المتلقي يعيش أحداثا ووقائع وشخصيات لا يمكنه معايشتها داخل الأفلام الروائية، فهو جنس فيلمي جد متميز، ومن هذه الأفلام المتميزة فيلم أرض العسل – Honeyland، وهو فيلم مقدوني في سبعة وثمانين دقيقة، ويعتبر أول فيلم وثائقي في تاريخ السينما، الذي ترشح لجائزة أفضل فيلم وثائقي وأيضا جائزة أفضل فيلم أجنبي في حفل توزيع جوائز الأوسكار وكان ذلك في حفل سنة ٢٠٢٠، ويحكي الفيلم عن المرأة الخمسينية (حديز موراتوفا) التي تعتبر من آخر مربي النحل البري في القارة الأوروبية، حيث عليها أن تسافر مدة أربع ساعات الى عاصمة مقدونيا، مدينة (إسكوبية) من أجل بيع عسلها، باعتبار أنها تعيش في قرية صغيرة مع أمها المريضة ذات الخامسة والثمانين والتي تعاني من عمى جزئي، وهنا يحاول فيلمنا الوثائقي الذي سنتحدث عنه في مقالتنا، أن يعالج العديد من المواضيع الإنسانية بطريقة بصرية مذهلة، ثيمات مثل الطبيعة، العائلة، الألم، علاقتنا مع البيئة، علاقتنا الإنسانية مع الناس من حولنا، فكيف استطاع فيلم أرض العسل تجسيد الألم ؟ وما هي الآليات الفنية والجمالية التي استخدمها مُخرجا العمل من أجل إيصال مجموعة من المشاعر للمتلقي؟

الكلمة المفتاح: الفيلم الوثائقي، السينما المقدونية، الألم، الرمزية، المتخيل.

Abstract: The documentary film is a marvelous cinematic formula of its kind that dives into the innermost depths of the human psyche, analyzes it, discusses it, and concludes it, whether in a realistic or semi-realistic format, or in the form of a doco-drama. The documentary film makes the recipient live events, realities, and characters that he cannot experience in the fictional films, It is a very distinct film genre, and one of these distinguished films is Honeyland, a Macedonian film in eighty-seven minutes. It is considered the first documentary film in the history of cinema, which was nominated for the oscar for Best Documentary Film feature and also the oscar for Best International Feature Film at the Academy Awards, and that was at the 2020 ceremony.

The film tells the story of a fifty-Something woman (Hatidže Muratova), who is considered one of the last wild beekeepers in the European continent, as she has to travel for four hours to the capital of the country (Skopje) in order to sell her honey, as she lives in a small village with her eighty-five-year-old mother, who suffers from partial blindness and is seriously ill. Here, our documentary film, which we will talk about in our article, tries to address many humanitarian issues in an amazing visual way, such as nature, family, pain, our relationship with the environment, and our human relationship with the people around us. So how did the film (Honeyland) succeed in embodying pain? And what are the artistic and aesthetic ways used by the film's directors in order to convey a range of feelings to the recipient and to the audience?

Keyword: Documentary film, Macedonian cinema, pain, symbolism, the imagined.

الفيلم الوثائقي أرض العسل: للمخرجين تمارا كوتيفسكا وليوبوومير ستيفانوف

بين جمالية الموضوع المعالج وتجسيد الألم

المقدمة:

لطالما كانت السينما المقدونية تُقدم أفلاما تفرح بالمشاعر الإنسانية، تجعل المشاهد يعيش أحداثا تتسم بالحميمية والشاعرية. سينما تحتفل بالإنسان، بأخطائه، بتعقيداته، بأحلامه، بخيبات أمله، بطموحاته، وبرؤيته للعالم والأشياء من حوله، أفلام سواء كانت كوميديا، دراما، أفلام إثارة، أو أفلام حرب، أو أفلام تسجيلية، فإنها تقدم ثيمات مثيرة للاهتمام، وتعتمد على تصوير ذكي، يتميز بالكثير من التفاصيل، سواء المتعلقة بأجواء المشهد atmosphere، أو المتعلقة بدواخل الشخصيات ومشاعرها الدفينة character feelings and traits، أفلام تقدم موادها الفيلمية مع علاقتها بالمجتمع، بالعلاقات الاجتماعية بين أفراده، وكيفية عيش هؤلاء الأفراد داخل وسط اجتماعي معين، أفلام تكسر بعض القواعد السينمائية ولا تخجل من تقديم سينما متطورة، متجددة، ومتجدرة من بؤس المجتمع، أفلام من طينة : النصف الثالث (٢٠١٢)، أمهات (٢٠١٠)، المكون السري (٢٠١٧)، بلقان لم يمت بعد (٢٠١٣)، الصفصاف (٢٠١٩)، قبل المطر (١٩٩٤)، لن تكون وحدك (٢٠٢٢)، الأختية (٢٠٢١)، بياض الثلج تموت في النهاية (٢٠٢٢)، الإنسان فقط (٢٠٢٠)، ليلة العسل (٢٠١٥)، إلى أقصى درجة (٢٠١٤)، الظلال (٢٠٠٧)، وداعا القرن العشرين (١٩٩٨)، بلا أجنحة (٢٠٠٩)، أسعد رجل في العالم (٢٠٢٢).

والسينما المقدونية تعتبر سينما عريقة، ويعود تاريخها الى حوالي ١١٠ عام، باعتبار أن أول فيلم مقدوني قصير أنتج سنة ١٨٩٥ على يد الأخويين ميناكي، وهما من أهم رواد التصوير والإخراج السينمائي داخل شبه جزيرة البلقان، ويعتبران أول من أدخلا كاميرا تصوير خاصة بالأفلام داخل البلاد، بينما أول فيلم مقدوني طويل، فيعتبر فيلم (فروسينا)، والذي يتحدث عن إحدى الزوجات المقدونيات التي غادر زوجها خارج دولة مقدونيا للبحث عن لقمة العيش بسبب المشاكل الاقتصادية الصعبة التي تعيشها البلاد، فالشخصية الرئيسية فروسينا أنجبت العديد من الأطفال، لكنهم كلهم ماتوا بسبب الفقر المدقع التي تعيشه العائلة، لكن طفل واحد استطاع مواصلة الحياة، ولكن بعدها وصلت الحرب للبلاد. الفيلم بصيغة الأبيض والأسود، مما أعطاه تلك النكهة الدرامية السوداوية خصوصا وأن الثيمات المعَالجَة داخله هي ثيمات قاسية (الفقر، الموت، الفقدان، الحرب...)، واللونين الأسود والأبيض ساهما في تحديد مذهل لمشاعر الشخصيات العميقة، وكذا في تقديم التناقضات الصارخة التي يعيشها المجتمع المقدوني في تلك الفترة الحرجة من تاريخه.

ثم تطورت جماليات السينما المقدونية مع المخرج برانكو كابو، الذي ساهم بأفلامه الدرامية المتميزة في تجديد العناصر الفيلمية والجمالية للسينما المقدونية، والتي كانت تعاني من الرتابة السينمائية في تلك الفترة، ومن هذه الأفلام، فيلم (أوقات بدون حروب) المنتج سنة ١٩٦٩، والذي يتحدث عن أب وابنه يعيشان مجموعة من التناقضات النفسية والإيديولوجية خصوصا بعد انتهاء الحرب. حاول المخرج برانكو كابو إحضار عنصر المؤلف Auteur داخل أفلامه، وإعطاء المخرج القدرة على إيصال رؤيته الإخراجية للجمهور بكل حرية وأريحية، بالإضافة الى إعطاء حرية للشخصيات وتركها تتحرك داخل الفضاء والمكان، دون تقييدها كثيرا، كل هذه العناصر ساهمت في إحداث تصور متجدد للسينما المقدونية، خصوصا بعد بداية السبعينيات من القرن الماضي، مع نشر مفاهيم الحرية واكتشاف الذوات بعد الحرب، والتأكيد على العلاقات المعقدة بين أفراد الأسر.

ثم جاءت بعدها بعض الأفلام التي انتصرت لعملية الاقتباس، وساهمت في تشكيل علاقة وطيدة بين السينما والأدب (خاصة الرواية)، ومن هذه الأفلام، فيلم (هيفي) للمخرج فلاديمير فلازيفسكي، والمقتبس عن رواية غوران ستيفانوفسكي، والذي يتحدث عن رجل يعود إلى منزله بعد أن قضى عدة سنوات في السجن، ليجد نفسه في مواجهة مجتمع لا يرحم، ويجد نفسه يقاتل يوميا لإيجاد قوت يومه، وهنا أيضا مناقشة موضوع العلاقة بين أب وابنه، والصراع بين الأجيال، بالإضافة الى تحليل فيلمي ذكي للبطالة التي كانت منتشرة في البلاد في ذلك الوقت. يتميز الفيلم بجمالية إيقاعه، وأداءات تمثيلية رفيعة المستوى، خصوصا فابيان سوفاكوفيتش في دور الأب، وأيضا الاشتغال العبقري على وجدان الفئات المهمشة، ونجاح الفيلم في تكوين ذاكرة، خصوصا في

علاقة الفرد (الأب وابنه) مع التكونولوجيا الحديثة، والتي كانت عنصرا جديدا وغريبا على الأفراد في مجتمع يحاول إيجاد ذاته بعد فترة حرب دموية.

ومن الأفلام الأكثر تأثيرا في تاريخ السينما الدرامية المقدونية، فيلم (قبل المطر) المنتج سنة ١٩٩٤، من كتابة وإخراج ميلشو مانيفسكي، والذي ترشح لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي سنة ١٩٩٥، ليصبح أول فيلم مقدوني يترشح لإحدى جوائز الأكاديمية في تاريخ هذه السينما. في مدة ١١٣ دقيقة، يأخذنا الفيلم في رحلة قصص متداخلة، مترابطة، متماسكة بشكل جيد سرديا وجماليا، قصص داخل الحرب الأهلية في مقدونيا وفي لندن. يعالج الفيلم بطريقة مركبة مواضيع الموت والحياة والحب والحرب والإنسانية واللاإنسانية، والعلاقة الأليمة بين الأزمات المادية والنفسية لشخصياته المعقدة، وبين المآسي الوطنية مثل الفقر، والبؤس الاجتماعي المترتبين عن الحرب. فاز الفيلم بجائزة الأسد الذهبي في النسخة الواحدة والخمسين من مهرجان فينيسيا الدولي السينمائي، بالإضافة الى ٢٩ جائزة أخرى. تختلف مستويات الإبداع من قصة لأخرى داخل الفيلم، وتتميز هذه المستويات بالشاعرية في الحوار وفي التفاعلات بين شخوصه، بحيث أن بعض هذه الشخصيات تتسم بالبراءة، لكنها تتحطم تدريجيا بسبب عوامل الحرب واللاحب في بعض الأحيان، بحيث يستطيع المخرج هنا مشاركتنا وجدانيا في الالتصاق بهذه الشخصيات، بالرغم من أنها تصبح محاصرة في حميميتها أو مودتها اتجاه بعضها البعض، أو عداوتها ومقتها في بعض الأحيان، وتصبح كذلك بعض الأمكنة مثل شخصيات حية داخل هذا العمل، بحيث يصبح كذلك المكان يعاني مع الشخصيات، معاناة في الفضاء، في الزمكان، وفي تشكلات الانتقال الأنيق من قصة لأخرى، عبر توظيف لغة سينمائية ذات فنية عالية. طموح الفيلم جعله يرقى بالسينما المقدونية في جماليات السرد والحكي المتجدد، دون الاعتماد على عناصر قصصية كلاسيكية قديمة، بل الاعتماد عوض ذلك على تماسك درامي محكم، خصوصا الكتابة الذكية للصراعات العاطفية لشخصية المرأة في مدينة لندن.

ثم تطورت السينما المقدونية في القرن الواحد والعشرين، لتنفتح على أجناس فيلمية أخرى غير الدراما والحرب، وهنا الحديث عن أفلام الرعب، ومثال ذلك فيلم (لن تكون وحيدا) المنتج سنة ٢٠٢٢، الذي اعتمد على عناصر مرعبة ليناقش موضوع الإنسانية، والقوة الخارقة الموجودة داخل المرأة، فالفيلم يحتوي على شخصيات نسائية رائعة، بأداءات تمثيلية وازنة، ثم الاعتماد على الرعب الشعبي Folk horror والفولكلور في إحداث معايير جمالية مرعبة، تتسم بالهلع والخوف المرتبط بالتجربة الإنسانية وكيف نرى بعضنا البعض عندما تصبح الأمور من حولنا أكثر ظلامية وسوداوية، وهذا ما نجح المخرج فيه عبر الاعتماد على لقطات شاعرية، جو مخيف، وأيضا تأملات فيلمية حول الإنسان، الطبيعة، والطبيعة البشرية.

الخطاب الإبداعي داخل الفيلم التسجيلي : تقاطعات جمالية متميزة.

إن السينما هي حكاية تُروى بالصور المتحركة [١]، هذه الصور البصرية Visual Images تتقاطع مبدئيا وفنيا مع عنصر الصوت ليشكلا معا لغة سينمائية تعالج مواضيع متعددة وفق نظرة كل مخرج على حدة، هذه هي السينما، الفن السابع، الفن المعاصر الذي يجمع كل الفنون، من مسرح، ورقص، وموسيقى، وفن تشكيلي، وأوبرا، ونحت، ويقتنص كذلك أجزاء من الأدب، من نص مسرحي، و قصة قصيرة، ورواية، وأشعار، والفيلم الوثائقي جزء مهم من تاريخ السينما، هو ذلك الفيلم الذي يتحدث عن أحداث واقعية، ولكنه ليس هو بالضرورة حدثا واقعيا، هو صيغة ليست روائية لأحداث حقيقية، متصورة من طرف مبدع العمل Filmmaker، وهو ذلك الفيلم الذي يحاول بشتى الطرق اقتناص الحقيقة، أو توثيقها، بهدف تثقيف مشاهدي العمل حول ثيمة أو موضوع معين أو بعض القضايا الإنسانية أو الثقافية أو الاجتماعية أو النفسية أو التربوية أو الفنية.

يركز التسجيلي على ما هو موضوعي وحيوي، لهذا نجده ينقب في عالم حقيقي، ويبحث عن أحداث حقيقية وقضايا واقعية، وصراعات حقيقية، وعوالم حقيقية، ومشاعر حقيقية، أي دون ما هو من نسيج الخيال، لأن الأفلام التسجيلية ترتبط أصلا

[١] الزبيدي قيس، مقالة جدلية الصورة والصوت : جدلية العين والأذن، كتاب كيف نفكر وثائقيا، إعداد مجموعة من الباحثين، ص ١٥، ط١، ٢٠١٤.

الفيلم الوثائقي أرض العسل: للمخرجين تمارا كوتيفسكا وليوبوومير ستيفانوف

بين جمالية الموضوع المعالج وتجسيد الألم

بموضوعها الرئيس، وهدفها التمسك بالنزاهة في تصوير أحداثها الوقائعية، لأن المصداقية هي جانبها الأهم[1]، وهذه المصداقية تختلف من مخرج لآخر، فقد تدخل عناصر روائية داخل المشهد التسجيلي للفيلم الوثائقي، فليس الفيلم الوثائقي هو تجسيد للواقع بشكل مطلق أو بشكل كامل، بل تجسيد لنسب متفاوتة من الواقعية، تمتزج مع بعض الرؤى السردية الروائية Fictional elements داخل بنية الفيلم. ويحاول مخرج الفيلم الوثائقي إظهار بعض الشخصيات الحقيقية للجمهور وللعالم من خلال نظرته الفنية، ومحاولة خلق تصور حقيقي أو شبه حقيقي أو بعض الحقيقة لثيمة معينة، أو توصيل مشاعر جياشة مع هذه الثيمة أو الموضوع. إن الفيلم الوثائقي هو خطاب إبداعي متميز، تتشابك فيه توجهات سينمائية متنوعة، هو نوع نستشف فيه خصائص فيلمية متعددة، عبر تمازج جمالي في الحكي السينمائي، وقد يضحى هذا النوع من الأفلام كوثيقة أو شهادة هامة بعد سنوات من عرضه.

بدأت السينما بشكل وثائقي، فأول فيلم في تاريخ الفن السابع يعتبر شريطا تسجيليا، وهنا الحديث عن فيلم (وصول القطار لمحطة لاسيوطا)، المنتج سنة ١٨٩٥، ومن إخراج الفرنسيين أوغست ولويس لوميير، والذي يحكي في خمسين ثانية فقط وفي مشهد متواصل بدون قطع، وفي صيغة ٣٥ ملم، يحكي عن وصول قطار لمحطة La ciotat المتواجدة قرب مدينة مارسيليا، بفرنسا. الفيلم يعتبر من الوقائع Actualités، وهو يشبه الفيلم الوثائقي في الكثير من تجلياته، والوقائع تستعمل لقطات من أحداث وأناس وأماكن واقعية، حيث نلاحظ في هذا الفيلم من إخراج الإخوة لوميير، ملاحظة الناس الموجودين في الفيلم لموضع الكاميرا، يعرفون أين توجد، والكاميرا تقتنص ملامح وجوههم ومشاعرهم ورؤيتهم بطريقة عفوية واقعية، بينما القطار، يتدفق محركه باتجاه الكاميرا، ثم يمر بعدها خارج الإطار، يقال أنه عندما عُرِضَ هذا الفيلم أمام الجمهور لأول مرة، هُلع الجمهور لأنهم ظنوا أن القطار آت باتجاههم بشكل حقيقي، وهذا ما يدل على الواقعية البحتة لهذا النوع من الأفلام (Actuality film).

وعندما نفهم السينما، عندها فقط سنقتنع بأنها ليست بأي حال استنساخا تابعا وآليا للحياة، بقدر ما هي إعادة تكوين حيوية وفعالة تنظم فيها عناصر التشابه والتباين في عملية معرفية للحياة، مكثفة ولا تخلو أحيانا من الدرامية[2]، السينما هي اختيارات جمالية من طرف مبدعين لمعالجة عدة مواضيع انطلاقا من رؤاهم الجمالية والإيديولوجية والفنية، السينما هي مجموعة من الإيقاعات البصرية والصوتية تتحد معا بطرق متعددة الأوجه لتشكل فنا يمتزج مع كل الفنون الأخرى بطريقة سلسة.

وبطريقة سلسة، يستطيع الفيلم الوثائقي ملاحظة أدق تفاصيل الحياة الإنسانية، من ألم، وحب، وغضب، وخيبات أمل، وكره، وسعادة، وكآبة. إن السينما الوثائقية تحتفل بالإنسان في جميع حالاته، السلبية أو الإيجابية، المشرقة أو المظلمة، فالفيلم الوثائقي عبارة عن مرآة ذكية تعكس دواخل كل واحد فينا، كل شعور وكل إحساس، على حسب رؤية Vision كل مخرج، وهو أداة فنية فيلمية فريدة في القبض الجمالي على شذرات من الحقيقة والواقع ووضعها على الشاشة، حيث تصبح الكاميرا في بعض الأفلام التسجيلية عدسة تعاطفية مع الموضوع المعالج، مع الشخصيات التي تتحدث داخل الفيلم، ومع المخرج كذلك الذي يضحى شخصية من شخصياته داخل أعماله (مثل المخرج الأمريكي مايكل مور)، حيث أن التقاط حدث ما في اللحظة المناسبة، في المكان المناسب، وفي الوقت المناسب هو من أصعب الأمور التي يحاول مخرجي الأفلام الوثائقية تحقيقها، فعندما تمر لحظات مهمة، فإنها لن ترجع أبدا، إلا إذا اقتنصت عبر الكاميرا (أداة الاقتناص في السينما).

وبالتالي تصبح السينما الوثائقية خطاب فكريا عميقا، تتعدد مدارسها وتوجهاتها الفنية، حيث تصبح هذه الأفلام في بعض الأحيان أفلاما تُشرك المتلقي في عمليات النقاش، بحيث لا يبقى دوره فقط في عملية المشاهدة، بل يصبح ناقدا/متفرجا، محللا للأحداث والمواضيع، يصبح الجمهور جمهورا مزدوجا، عبر حضور مضاعف، فهو يرى ما يقدمه الفيلم من مشاهد، ولقطات، ولكن

[1] الزبيدي قيس، مقالة حول إشكالية كتابة نص الفيلم الوثائقي، كتاب كيف نفكر وثائقيا، إعداد مجموعة من الباحثين، ص ٤٩، ط١، ٢٠١٤.

[2] يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، إصدار النادي السينمائي بدمشق، ص١١، ط١، ١٩٨٩.

في نفس الوقت، يتفاعل المتفرج مع الفيلم أمامه، بأسئلة، وبإشكاليات، وأيضا في البحث عن الأجوبة، وهنا قد يتخطى المتلقي أفق انتظاره، بحيث يصبح في نقطة التلاشي.

وهنا يصبح المتلقي شخصا متمعنا في العمل أمامه، مُشاهدا نشطا، دؤوبا، ضمنيا، عوض متلقي جامد، يستقبل المعلومة فقط، وهو الأمر الذي نلاحظه أيضا في أعمال أنييس فاردا، المخرجة الفرنسية المتميزة التي تعتبر من رواد حركة الموجة الجديدة بفرنسا، بجانب فرونسوا تريفو، جان لوك غودار، جاك ديمي، وإيريك رومر، وهي التي تُدخل المتفرج في معمعة من التفكير الفني والفيلمي داخل أعمالها، ومثال ذلك فيلمها Visages Villages التي أخرجته مع المصور الفوتوغرافي JR. في هذا الفيلم، يقوما مخرجا العمل بزيارة العديد من القرى الفرنسية الصغيرة، ويلتقيان مع سكانها البسطاء، من أجل القيام بعمل صور فوتوغرافية ضخمة لهم Portraits، تجعلنا فاردا من خلال هذا الفيلم الوثائقي الذي ترشح لجائزة الأوسكار، تجعلنا نفكر في أنفسنا كأفراد نشبه الناس المتواجدين داخل الفيلم، تلك الصور الفوتوغرافية الكبيرة التي التقطاها المخرجان لسكان هذه القرى ما هي إلا تعبير ضخم لمدى تشابهنا نحن كبشر، رغم اختلافنا في اللون، والعرق، إلا أننا نتشارك في المشاعر الإنسانية ونتشارك الحياة، فالفيلم الوثائقي احتفال بالحياة، بكل تفاصيلها، كيفما كانت.

فيلم أرض العسل : تجسيد جميل للألم.

إن السينما فن يُعنى كثيرا بالثقافة الشعبية، بالمكنون الثقافي، بالناس الشعبيين، بالإنسان الضائع والضال وسط صخب الحياة وآلامها، فالسينما وسيط ذو قيمة فنية رفيعة المستوى، تجعل من الإنسان مواضيع جمالية وثيمات ذاتية أو موضوعية من أجل تحليلها وفق تماسك فني ما، السينما فن مختلط، فن ممزوج، فن هجين، يأخذ عناصر من كل الفنون الأخرى، وبالتالي قد يتبع بعض القواعد السينمائية المعتادة، أو قد يقوم بكسرها. والفيلم الوثائقي بدوره فن فيلمي كاسر للقواعد، وهو بدوره صيغة هجينة، تأخذ من كل الأجناس السينمائية الأخرى، من الأفلام الدرامية، أو الأفلام الكوميدية، أو الأفلام الموسيقية، أو حتى من الصيغ الصحفية مثل الريبورتاج. الفيلم الوثائقي واسطة لصوغ تفاعل مباشر أو غير مباشر مع الجمهور كيفما كان، تفاعل الفيلم/العمل السينمائي مع عناصر أخرى مثل الثقافة والتربية والحضارة والفنون والأفكار، بالإضافة الى أن السينما التسجيلية تفتح عيون المتلقي للحوار والنقاش حول عدة مسائل اجتماعية، قد تجعله يشعر بنوع من الإلهام للخوض في معالجة هذه القضايا من وجهة نظره الخاصة، الفيلم الوثائقي يُؤثر وفي نفس الآن يتأثر، ولطالما كان جنسا سينمائيا يدخل في خانة العمل الفني الخالص Art film أي أن جمهوره غالبا ما يكونون جمهورا نخبويا، على عكس ما يطلق عليه بالشريط السينمائي Movie وهو المصطلح الذي يطلق غالبا على الأفلام التجارية الشائعة والشعبية مثل أفلام شركة مارفل أو شركة دي- سي أو أفلام شركة ديزني.

يقول الكاتب الأمريكي إرنست هيمنغواي في مجموعته القصصية (رجال بدون نساء) والتي نشرت سنة ١٩٢٧ : " الشيء الأكثر إيلاما فقدانك لنفسك في عملية حبك لشخص ما كثيرا، ونسيان أنك مميز كذلك"، هذه المقولة تعبر كثيرا عن محتوى الفيلم الوثائقي المقدوني (أرض العسل)، الذي استطاع معالجة ثيمة الألم وعلاقته بالحب بطريقة درامية استثنائية، هناك تناقض كبير للمشاعر لدى شخصيتنا الرئيسية (حديز)، عَبَّرا مخرجا الفيلم على ذلك من خلال العديد من الرموز والاستعارات المرتبطة بالطبيعة وخصوصا النحل، فغالبا ما يرتبط النحل بالعمل الجاد، والاجتهاد في أشغاله داخل الخلية أو خارجها، هو تعبير عن الإنتاج، وكذا عن الحكمة الرزينة في توزيع المهام على الأفراد، وهنا نلاحظ أن شخصية (حديز)، بالرغم من أنها تعمل في بيع النحل، فإنها تصبح رمزيا مثل نحلة في مجتمعها، ترتبط بهذا النوع من الحيوانات ارتباطا ماديا وخصوصا ارتباطا روحيا نفسيا، تراهم مثل أفراد من عائلتها، وهي المرأة الخمسينية التي لا تملك أحدا وتشعر بنوع من الوحدة القاتلة (سوى وجود أمها المريضة ذات الخمسة والثمانين عاما).

إن تربية النحل البري بالنسبة لحديز هو فن خالص، ليس مجرد عمل تجلب به قوت يومها فقط، خصوصا وأن هذا العمل أصبح يحتضر في أوروبا، وهي تعتبر من آخر النحالات في القارة العجوز، ونحن هنا أمام واحدة من أفضل الشخصيات في السينما الوثائقية المعاصرة بالقرن الواحد العشرين، شخصية قوية، رزينة، ذكية، استطاعا مخرجا العمل تحريك مخيلة المتفرج حول التفكير في

الفيلم الوثائقي أرض العسل: للمخرجين تمارا كوتيفسكا وليوبومير ستيفانوف

بين جمالية الموضوع المعالج وتجسيد الألم

هذه المهنة، التي لا تتم معالجتها كثيرا في الفن السابع، مهنة صعبة، خطيرة ومثيرة، وتَمَكَّنَا مخرجا العمل كذلك في التوفيق بين العديد من المدارس الفيلمية في فيلم واحد، المزج بين خصائص روائية وتسجيلية، واقعية وتخييلية، مدارس مثل الموجة الفرنسية الجديدة la nouvelle vague، السينما المباشرة Direct cinema، السينما الإيطالية الواقعية الجديدة Italian neorealism، الواقعية الشعرية الفرنسية Poetic realism، الحركة الفيلمية الوثائقية البريطانية Documentary Film Movement، والسينما التعبيرية الألمانية German Expressionism.

يبحث كل مخرج وثائقي عن معالجة شيء جديد، شخصية جديدة، أو أحداث جديدة لم تُعالج من قبل، يبحث عن الأصالة في الحكي، والرونق الجمالي لكل العناصر الفيلمية في عمله من تصوير، مونتاج، تلوين اللقطات، هندسة الصوت، ترجمة جيدة للكلمات. وعندما تكون الطبيعة موضوعا هاما داخل فيلم وثائقي، فإن اصطياد المشاهد السينمائية الجمالية هو هدف أصيل لخلق تلك العلاقة بين الشخصية character والمكان المحيط بها Atmosphere، وخصوصا عندما تكون الطبيعة تجسد كل عوالم الشخصية، وتجسد في نفس الآن جزءا من آلامها الداخلية. إن تشخيص الألم في هذا الفيلم الوثائقي هو تشخيص حميمي، وبريء، عبر محاولة التقاط الألم المحاط بالطبيعة والأماكن البعيدة عن المدينة والحواضر وآلامها المختلفة المعاصرة، إن الألم هنا ذو سيميائية انفعالية محضة، تنفجر من وجوه شخصياتنا الرئيسية (خصوصا حديز وأمها المسنة)، ونستطيع أن نرى عنصر الألم حتى في الشخصيات العابرة، عبر تبيين خشونة الحياة وقسوتها الشديدة على ملامحهم الحزينة. إن الكاميرا باعتبارها جهازا سينمائيا تستطيع افتكاك لقطات من الوجع والأسى للشخوص الإنسانية التي تبحث عن بعض شذرات السعادة، لذا فتجسيد الألم في فيلم أرض العسل ليس تجسيدا تسييحيا، بل تجسيد داخلي عبقري لإدراك دواخل امرأة خمسينية ضائعة في مجتمع مفكك المعالم، وهي تحاول أن تجد ولو القليل من السلام الداخلي الذي بدأت تفقده شيئا فشيئا، إن مخرجا فيلم أرض العسل نجحا بشكل كبير في خلخلة بعض رؤى وتصورات المتفرج حول بعض الجوانب الحياتية والنفسية والاجتماعية للمجتمع المقدوني المعاصر.

إن الألم باعتباره عنصرا سرديا فيلميا أساسيا داخل (أرض العسل)، يرافقه عنصر آخر ألا وهو التغيير الثقافي التي تحاول شخصية (حديز) أن تكتشفه وأن تتعايش معه، وهو تغيير على عدة مستويات ثقافية، سواء السلوكيات الاجتماعية التي تغيرت بشكل كبير، وكذا العلاقات الاجتماعية التي تتقدم نحو نوع من الجمود الشعوري، وهذا ما نستشعره عندما نشاهد علاقة حديز مع الأشخاص من حولها، حيث أن المجتمع أصبح جامدا، متحجرا. وهذا الفيلم هو سخرية ذكية، وتجسيد حكيم لمحتوى المجتمعات المعاصرة، بحيث أن المتلقي في بعض الأحيان سينسى أنه يشاهد فيلما وثائقيا أمام عينيه، وسيظن لوهلة أن الفيلم الذي أمامه هو فيلم روائي تخييلي محض مكتوب بعناية فائقة، وفيلم أرض العسل هو مزج بين طرق سردية متنوعة، وكما يقول المخرج الروسي يوتكوفيتش : " إن ما يميز عملنا الإبداعي هو مزيج مركب مما هو غنائي شاعري وعاطفي وجداني والتزام اجتماعي[1]، وعدم وجود التعليق الصوتي Voice-Over في الفيلم ساهم في تشكيل لدى المتلقي نوعا من الحرية في إنشاء وصياغة تعليقات خاصة به.

وحاول الفيلم كذلك مَسْرَحَة أحداثه من خلال حكي قصة درامية تتعمق فيها المأساة مع شذرات خفيفة من الكوميديا السوداء، التي تجعلنا نتألم ونحن نفكر، أو نفكر ونحن نتوجع في أفكارنا، بالإضافة الى أن ظاهرة مسرحة الحدث الوثائقي أو المشهد الوثائقي تتطلب أن تتواجد شخصية أساسية جذابة في مساحتها الشخصية، وهنا نحن أمام شخصية مرنة وغير نمطية تساهم أكثر في رسم تفاعل سينمائي جمالي بين المتلقي وأحداث الفيلم المَمَسْرَحَة. يقول المخرج الأمريكي سبايك جونز : " إن عمل فيلم وثائقي يتأسس حول الاكتشاف، الانفتاح، التعلم، ومتابعة فضولنا[2]"، وبالتالي الخوض في معمعة تركز على التفاصيل الداخلية للشخصيات،

[1] الزبيدي قيس، مقالة حول إشكالية نص الفيلم الوثائقي، كتاب كيف نفكر وثائقيا ؟ إعداد مجموعة من الباحثين، ص ٥٣، ط١، ٢٠١٤

[2] https://www.quotetab.com/quote/by-spike-jonze/doing-a-documentary-is-about-discovering-being-open-learning-and-following-cur

وخدش فضول الجمهور حول مواضيع لم يكن يعرف عنها الكثير، إن الفيلم الوثائقي أرض العسل يركز على عفوية شخصية حديز ويجعلنا نكتشف عوالمها المميزة.

فيلم أرض العسل : بين الرمزية والمُتخيل.

يبدأ الفيلم الوثائقي أرض العسل بلقطة واسعة عريضة Wide shot لشخصيتنا الرئيسية حديز وهو تسير في طريق ضيقة، تبدو الأرض من حولها قاحلة، فقط بعض الشجيرات الخضراء القليلة من حولها. صوت الرياح العاتية وبعض الحيوانات تطغى على صوت المشهد الأول، الموسيقى هي موسيقى الطبيعة، بكل تفاصيلها، الآمنة والخطيرة، ثم تدخل الموسيقى التصويرية لتمتزج مع صوت الطبيعة امتزاجا فنيا راقيا، موسيقى مخيفة تعبر عن مدى صعوبة العيش في هذه المناطق التي تعيش فيها هذه الشخصية، تصل حديز الى مكان ما، ويخرج حيوان من جحره هاربا، الحياة هنا هي مسألة حياة أو موت، الحياة في هذه المناطق هو قتال يومي للبقاء، لم تخف حديز عندما لاحظت الحيوان يسرع مبتعدا عنها، ربما لأنها تعودت رؤية المشهد يوميا.

يطير بنا التصوير الجوي من فوق Drone shot لنفهم أكثر هذه الأرض التي نحن على وشك الدخول في غمارها بصريا في هذا الفيلم، حديز تمشي في طريق وعرة داخل التلال والجبال، الرياح تصرخ في وجهها، لكنها لا تتوقف، تُسرع إلى هدفها المنشود، وبين تلك الصخور الجبلية، تجد خلايا النحل، المليئة بالعسل، ويصل صوت النحل إلى المتلقي صوتا صافيا طبيعيا، وفي نفس الآن صوتا مخيفا، لا ترتدي حديز أي زي خاص بمهنة النحّال، فقط قناع تقليدي على وجهها، وبعض المعدات البسيطة (مثل الجزء العلوي من قنينة بلاستيكية تُخرج بها النحل من جحرها).

اللقطات القريبة للنحل Close-up shots تساهم في جعلنا نعتبر هذا الحيوان مثل شخصية رئيسية في هذا الفيلم، نتعاطف معه، ومع مساهمته الجليلة لهذا العالم، ولطالما كان النحل عنصرا وثيمة أساسية في العديد من الأفلام الوثائقية، حيث يُفضي إلى تقاطعات جمالية مع ثلة من المواضيع الإنسانية، محدثا نقاشات في مدى متقلبات ومتغيرات العالم الذي نعيش فيه، ومعالجة الرهانات البشرية وعلاقتها مع الطبيعة، حيث يصبح هنا عنصر النحل خاصية رمزية للتعبير عن بعض الثيمات الواقعية أو الشبه الواقعية، ومن هذا الأفلام نذكر :

- فيلم THE POLLINATORS من إخراج بيتر نيلسون.
- فيلم MORE THAN HONEY من إخراج ماركوس إمهوف.
- فيلم VANISHING OF THE BEES من إخراج جورج لانوورثي و مريم هينين.
- فيلم QUEEN OF THE SUN: WHAT ARE THE BEES TELLING US من إخراج تاغارت سيغيل.

إن الأفلام الوثائقية ليست نوافذ على الحياة الواقعية، إنما لوحات للحياة الواقعية تستخدم الواقع كمادة خام لها[1]، وبالتالي يصبح الفيلم الوثائقي هو المرآة العاكسة للعديد من التجليات الاجتماعية للعالم الذي نستقر فيه، والفيلم الوثائقي هو فعل إبداعي خالص، هو أرضية فكرية يحاول فيها المخرجين تنوير بعض العقول حول بعض المقاربات، ومن خلال هذه المقاربات والمناهج، تمزج بعض الأفلام الوثائقية بين المتخيل والرمزي، منتجة تصورات حول الإنسان، ومثل فيلم أرض العسل، تصورات حول الإنسان المكافح، الشعبي، البائس، الذي يحتاج إلى جهد جهيد من أجل توفير قوت يومه، وهنا تجسيد الألم داخل الفيلم بصورة رمزية في بعض المشاهد، وإعادة تجسيد الألم بصورة واقعية في مَشاهد أخرى، وبالتالي زعزعة تفكير المتلقي، وعدم إعطائه الفرصة لاستخلاص استنتاجات جمالية جاهزة، ولطالما كانت السينما الوثائقية جنسا فيلميا حر التفكير والإبداع خارج قيود السينما التجارية، حيث أن هذه الأخيرة، هي السينما التي قد تؤثر على قناعات المخرج ورؤيته وكيفية معالجته لموضوع معين.

[1] باتريشيا أوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة شيماء طه الريدي، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ص١٠.

الفيلم الوثائقي أرض العسل: للمخرجين تمارا كوتيفسكا وليوبوومير ستيفانوف

بين جمالية الموضوع المعالج وتجسيد الألم

يقول مخرج الأفلام الوثائقي باري هامب : " الكاميرا لا تجعل الصورة ممتعة، إنما فعل الناس هو ما يجعلها ممتعة[1]"، أي أن ما يدور داخل اللقطة أو المشهد من أحداث تحدث لأناس يبحثون عن شيء ما، عن هدف ما، داخل التحرك الشاعري للقطة، ومحاولة استعادة واقعهم، أو البحث عن واقعهم، فالكاميرا مجرد وسيلة للتعبير عن الرمزيات الفيلمية أو الواقعيات السينمائية، للتعبير عن بعض الشخصيات المعذبة داخل مكان متحول في معالمه البيئية أو النفسية أو الإديولوجية (مثل شخصية حديز)، فعل الناس داخل لقطة ما هو أساس للعناصر البصرية التي سَتُكَوِّنُ مشهدا ما، تلك الشخصيات التي رغم ألمها، تحاول تجسيد الألم بطريقة ممتعة، الألم هنا في رمزيته وواقعيته يضحى من الجماليات التي ينجح الفيلم الوثائقي في تحقيقها، الألم في فيلم أرض العسل يُرَكِّب لنا الواقع من جديد، وقد يحسنه تدريجيا في بعض الأحيان، الرمزي يساهم في الرقي بالحقيقة والواقعي، والواقعية قد تعلي من قيمة السيريالي والحقيقي.

يقول باري هامب كذلك وهو ينتقد المقابلات Interviews في الأفلام التسجيلية : "إن حديث الناس نفسه لا يصنع الفيلم، بل أفعالهم هي التي تصنعه، يلزم تقديم شاهد بصري، أي تصوير الشخصيات وهم يمارسون حياتهم بالشكل الطبيعي، ومحاولة رصد المتغيرات المحيطة بهم، وردود أفعالهم التلقائية عليها[2]، وهو الأمر الذي يعبر عنه مصطلح Mise-en-scène، باعتباره التصميم الجمالي والفني للديكور والمعدات والأشخاص داخل الكادر السينمائي، ماذا سنضع في اللقطة ؟ ماذا سنضع في الخلفية Background ؟ فكل تفصيل صغير يعبر عن مدلول معين، وهذا ما يحدث أيضا في السينما الوثائقية، تصبح مكونات اللقطة عبارة عن شواهد بصرية، يتحقق من خلالها المتفرج من دواخل الشخصية، وعلاقتها بالأمكنة المحيطة بها، ونجح فيلم أرض العسل في ذلك بشكل كبير، عبر تشكيل علاقة وطيدة بين شخصية حديز والمواقع الجغرافية حولها، والتي تصبح كرموز ذكية تعبر عن الألم والبؤس التي تعيشه شخصيتنا.

فالسينما تتميز بكونها تعبيرا عن المجتمع، ووسيلة تعبير للمجتمع، وعن كيانه، وعن تجلياته وقضاياه... بل إنها كذلك توثيق لتطوراته وتغيراته[3]، وكذا البحث عن الهويات الثقافية للشعوب، وإظهارها للعلن والجمهور، وفيلم أرض العسل هو فيلم شاعري، يتحدث عبر الصورة، وعبر الأصوات المؤلمة للشخوص داخله، حيث تصبح الشاعرية أسلوبا في التعبير، عن كيان مجتمع يتحول من حالة أ إلى حالة ب، لا يبقى كما هو، وفي خضم هذا التحول الغريب، والمفاجئ أيضا، يجد شخوصنا صعوبات في التأقلم، ونلاحظ ردود أفعالهم، سواء عبر ملامح وجوههم، أو حركات أيديهم، أو نظرات عيونهم، فكلها أدوات للتعبير عن كيان أشخاص يبحثون عن بعض السلام الداخلي، وبالتالي يحاول الفيلم من خلال سيرورته الإبداعية أن يتحدث عن نمط حياة مغاير، نمط بعيد عن نمط حياة المتفرج، حياة أخرى، ونماذج حياتية غيرية، ومصارحة الجمهور بحقيقة واقع اجتماعي آخر، نجد فيه تجليات قد نشعر بها في حيواتنا كذلك مثل الحميمية، والتي نستشعرها من خلال علاقة حديز مع أمها المريضة، والحميمية الموجودة كذلك عند هاتيتيزي (الإنسانة) وبعض أجزاء الطبيعة الأخرى مثل النحل (العنصر الحيواني).

تغني حديز لنحلها، كما تغني الأم لأولادها، تلمسهم بحنان، ثم تأتي لمنزلها، هناك والدتها تجلس في ركن الغرفة، تقدم لها بعض الطعام، وتجلس بجانبها، هناك حوارات بينهما مليئة بتلك الحميمية المذهلة، تُحَدِّثُ حديز الأم قائلة:

– هل تريدينني أن أصطحبك للخارج غدا تحت الشمس ؟

تجيب الأم بألم :

– لا أستطيع الخروج، لا يمكنك اصطحابي للخارج، أصبحت كالنباتات، أنا لم أمت بعد، أنا فقط أجعل من حياتك حياة أكثر صعوبة، ولا أموت.

---

[1] عيسى نهلة، الأفلام الوثائقية، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، ٢٠٢٠، ص٢٧.

[2] نفس المرجع السابق، ص ٢٧.

[3] عبد الفتاح الزين، مقالة سوسيولوجيا السينما ومسألة الإستطيقا في السينما الاجتماعية، المجلة المغربية للأبحاث السينمائية، العدد ١٢، ص٥٠.

وهي في خضم إخراجها للعسل من خليات النحل، تقول حديز للنحل عبارة : (نصف لي ونصف لكم) وهي تضع نصف العسل للنحل، ومن خلال هذه العبارة، نلاحظ أن شخصيتنا الرئيسية تعتبر النحل مثل نصفها الثاني، نصفها الآخر، تعتبرهم جزءا من عائلتها الصغيرة. في المشهد الموالي، تسافر حديز الى العاصمة اسقوبية، وهي المدينة التي تختلف كثيرا عن القرية التي تعيش فيها، اختلافا جسيما في هندسة البنايات، كثرة السيارات، الضجيج، الزحام، الكثافة السكانية، وهناك تحاول أن تبيع عسلها، تحاول أن تصل لاتفاق مع بعض مشتري العسل في السوق، تعيش على عشرة أورو على كل جرة عسل، ثم تذهب لشراء بعض حاجياتها الشخصية، صبغة شعر لها، ومروحية يدوية لأمها. هناك عنصرين أساسيين في الفيلم يتحكمان في شخصية حديز، النحل والأم، تلك الأم العمياء من عين واحدة والصماء قليلا، ندخل في كل مشهد الى عالميهما، عالم هادئ، روتيني، ينسجمان مع بعضهما البعض، رغم تلك الحوارات المليئة بالشجارات الخفيفة، وينجح مخرجا العمل في اختيار اللقطات المناسبة لكل مشهد، تلك اللقطات التي تبين علاقة الصداقة ما بين أم وابنتها، وهذا ما يميز هذا الفيلم الوثائقي، ذلك التصوير السينمائي الحميمي intimate cinematography، ونجاح الكاميرا في إضفاء الطابع الداخلي لهذين الشخصيتين.

فالتأطير كان ناجحا لدرجة أن المتلقي سيحس أنه موجود داخل كوخهما، داخل غرفتهما، كأنه جزء من الفيلم، كأنه صديق لحديز وأمها، فالتصوير في بعض اللقطات يبدو قريبا من الشخصيات، لتعزيز العلاقة الحميمية، وكذا في تأطير عواطف ومشاعر الشخصيات، حديز تحب أمها كثيرا، ولكن الأم المسنة تشعر أنها أصبحت عبئا ثقيلا على كاهل ابنتها، هناك تناقض في الأحاسيس، رغم أنها كلها صادقة، وهذا الصدق يُعبر عنه في جمالية اللقطات المتوسطة ولغتها البصرية المتميزة، وإظهار مدى فهم كل واحدة للأخرى، فأهمية اللقطات المتوسطة في تأطير حديز وأمها هو في إظهار مشاعر كل واحدة فيهما، وأيضا في معرفة المكان space المحيط بهما، فالكوخ بجماليته البسيطة وضيقه الظاهر للعيان، هو عنصر يتحكم في عوالم هذين الشخصيتين، بالإضافة الى جمالية تكوين الألوان داخل كل إطار Color palette وهو الأمر الذي لا نراه كثيرا في السينما التسجيلية، ولكنه عنصر أساسي داخل فيلم أرض العسل، كل لقطة مُزَيَّنَة بعديد الألوان، وكل لون يعبر عن شعور ما.

هذا العالم الهادئ الذي تعيش داخله حديز، سيتحول الى عالم مضطرب، في نقطة التحول في الفيلم inciting incident وهي وصول مربي بدوي للأبقار اسمه حسين سام مع زوجته وسبعة من أطفاله للقرية، حيث أصبحوا جيران حديز. وفي وقت سريع، تصبح أصدقاء لهم، تتحدث مع أولاد وبنات حسين، وتغني معهم، وتقدم قطة صغيرة كهدية لابنتهم الصغيرة، يبدو أن الأمور بين حديز والجيران الجدد تبشر بالخير.

إن حسين سام لا يملك الخبرة الكافية في إدارة الأبقار، وبالتالي تتحول المنطقة المحيطة بهم (وأيضا بحديز) الى منطقة فوضى، منطقة اختلال، وبالتالي ذلك الهدوء الذي كانت تشعر به شخصيتنا الرئيسية تم زعزعته من طرف الوافدين الجدد، ثم يبدأ الأب حسين في طرح مجموعة من الأسئلة على حديز، كلها أسئلة تخص النحل وكيفية تربيته، يبدو أنه مهتم بهذا العمل، ويسألها كذلك عن كم تربح جراء بيعها لهذا العسل، يبدوان في مشهد ما في منتصف الفيلم، كأخوين، يشاركان بعضهما البعض بعض المعلومات، ودائما ما ينجح الفيلم في تقريب المتفرج من ملامح كل شخصية على حدة، ويجعل ذلك المتلقي يتذوق فنيا عوالم الفيلم، خصوصا المراوحة بين اللقطات الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، باعتبار أن اللقطات المتوسطة والصغيرة تركز على الشخصيات والتفاعلات مع بعضها البعض، بينما اللقطات الكبيرة تركز على الطبيعة المحيطة بالشخوص، والمظاهر السكنية المتعلقة بالناس، فالفيلم يركز على الجزئيات، سواء الجزئيات الظاهرية أو المخفية، وتبيين الفوارق النفسية والاجتماعية والذاتية والموضوعية والجمالية بين عائلة الأب حسين وبين حديز، وهنا إظهار للفوارق البشرية المتباينة بيننا كبشر وكيف يمكننا العيش بسلام بالرغم من كل هذه التفاوتات والفوارق المتعددة، بالإضافة إلى علاقتنا مع الطبيعة، ومع التغير المناخي كذلك، كل هذا داخل نزعة بصرية، عبر الاعتماد على الجانب البصري Visual side، الخاص بالمشاهد الخارجية، وبالحوارات العفوية للشخوص، عبر التركيز على العناصر الطبيعية

(النار، النهر، الأشجار...)، وعلى الحيوانات (الأبقار، القطط، الكلاب...)، ودون الاعتماد على الأرشيف، الذي قد تعتمده بعض الأفلام الوثائقية، وعدم الاعتماد كذلك على صوت الراوي Voice-over المستعمل في عديد أفلام السينما التسجيلية.

يبدأ الأب حسين في إنشاء خليات نحل خاصة به، وتساعده حديز بنصائحها ومعداتها، حتى أنها أصبحت تقضي وقتا طويلا مع العائلة الجديدة (أصبحت مثل فرد من عائلتهم). يعرف مخرجا الفيلم كيف يقدمان حكيا تصوريا ممتعا، مع تداخلات روائية سردية مع الخصائص الوثائقية للفيلم، حيث نشعر ببعض الحوارات كأنها حوارات روائية، بينما حوارات أخرى تبدو تسجيلية واقعية عفوية، بالإضافة الى التقاطعات الجمالية في المونتاج، بين المشاهد التي تجلس فيها حديز مع العائلة الجديدة، والمشاهد التي تجلس فيها مع عائلتها (أمها)، وأيضا تلك الأدوات التي تساهم في تجميل مشهد ما، مثل الشمعة في مشهد إطعام حديز للبطيخ لأمها، فالشمعة هي من تضيء عتمة الغرفة، وهنا الشمعة بمثابة أطقم الإضاءة lighting kits.

يبدو أن الأب لا يعرف كيف يكون مربي للنحل بشكل جيد. في مشهد ما، نراه يتشاجر حواريا مع ابنه وهما في خضم إعداد الخليات ثم عملية إخراج العسل، يخبره ابنه أنه لا يترك نصف العسل للنحل، ولا يتبع نصائح حديز، والسبب في ذلك، هو أن أحد عملاء الأب يطلب عسلا أكبر مما قد ينتجه النحل، وهنا نلاحظ أوجه النظر التي يعالجها الفيلم وهما اثنين : الأولى تتعلق بحديز وهي الشخص الذي يحترم الطبيعة، وتحترم نحلها، وبالتالي يتم تحقيق التوازن الطبيعي أو إعادة تحقيق التوازن بين البشر والطبيعة، وتشكيل نوع مع الانسجام مع عناصر الطبيعة من حولنا، باعتبارنا مخلوقات نرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر مع الخصائص البيئية بكل أنواعها، على الرغم من وجود تلك العلاقة المعقدة بينا وبين الطبيعة أحيانا، بينما وجهة النظر الثانية، وهي المتعلقة بالأب، وهي الرؤى الاستهلاكية، من خلال حماية وتعزيز مصالح المستهلكين عوض حماية الطبيعة التي تقدم للإنسان مجموعة من الموارد المهمة، فالأب هو الشخصية التي لم تحترم الطبيعة المحيطة بها، وقد يؤدي ذلك الى حدوث استنزاف للموارد الطبيعية. إن الفيلم قَدَّمَ وجهين متناقضين للإنسان، عبر تقديم شخصيتين إنسانيتين، يمكن للمتفرج أن يتعلق بهما، وأن يرى نفسه عبرهما، ويحاول الفيلم كذلك التركيز على ثيمة المحافظة على البيئة، واحترام خصوصيتها وعدم تدميرها.

تسير حديز جنبا لجنب مع الأب، لاكتشاف ما يحدث لخلية نحلها، تجد العديد من نحلها الأسود نَفَقَتْ، لأن حسين باع كل حصته من العسل، وبالتالي نحله هاجم نحل حديز. نادرا ما نرى شخصية حديز غاضبة، طيلة الفيلم وبالرغم من الألم التي تشعر، ترسم ابتسامات على وجهها المليء بالتجاعيد، لكن هنا نلاحظ نسخة أخرى من حديز، نسخة مدافعة عن شيء تهتم وتعتني به (النحل). يعلل الحسين موت نحلها بقوله : " أظن أن السبب هو تغير الطقس، لا أظن أن ذلك سببه النحل خاصتي"، وهنا ننتقل الى صراع درامي ما بين حديز والأب الحسين (الصراع البشري الإنساني)، والصراع كذلك بين نحل حديز ونحل الأب (الصراع الحيواني الطبيعي).

تتحدث حديز مع الأب وهي تستعطفه بهدوء : " أتوسل إليك، انقل خلايا النحل خاصتك"، ثم ينتقل بنا الفيلم إلى مشهد تخبر به حديز زوجة حسين بأنها ستذهب الى المحكمة، لترفع دعوة على العائلة. في السينما، لطالما كانت المشاهد التي تبدو ثانوية هي في الحقيقة، جزء لا يتجزأ من جمالية عمل سينمائي معين، من تلك البنية الدرامية والتماسك السردي للأحداث، ومن المشاهد التي تبقى راسخة في ذهن المتلقي هي إنقاذ حديز لنحلة كانت على وشك الغرق في الماء، وهذا ما يضيف لمضمون الفيلم عمقا قوي الإدراك، وأسلوبا أصيلا في الحكي التسجيلي، وهو ما يبرز كذلك العلاقة بين هذه الشخصية الإنسانية و نحلها، وشعورها بالحزن الشديد عند معرفتها بموت " أصدقائها" النحل (هناك لقطة لحديز وهي تفكر في نحلها مطولا في الفراغ وأشعة الشمس ترقص على وجهها).

ارتباط الإنسان ببعض الأمكنة قد يكون ارتباطا وثيقا، يجعله متمسكا بتلك الأرض، بتلك المساحة المكانية من العناصر الطبيعية والبشرية، وبالتالي يكون للمكان أثر كبير على نفسية الشخص، وتلتصق النوستالجيا والذكريات بذلك المكان، ويصير جزء

من ذاكرتنا، بحلوها ومرها، والمكان موضوع جوهري في الخطاب السينمائي داخل فيلم أرض العسل، حيث يصبح للمكان هوية خاصة به، ويرتبط بالبيئة المادية والأجزاء النفسية للشخصيات. هنا، حديز مرتبطة بهذه الأرض، حيث في حوارها مع ابن الأب حسين، يسألها قائلا :

– حديز، لماذا لا تغادرين هذا المكان ؟

تجيبه :

– لو أن لدي ابنا مثلك، سيكون كل شيء مختلف، ولكن ليس لدي.

الحوار في الفيلم الوثائقي هو من أهم الوسائل التي تكشف لنا الشخوص، بماذا تفكر، وبماذا ستفكر كذلك. والحوار في هذا الفيلم هو حوار طبيعي يتميز بالكثير من الخلط الجمالي بين الحكاية والخطاب، عندما تتحدث حديز أو أمها فإننا نستمع عن كثب ما يقال، مثل راوي أو حكواتي، الحوار هنا يكشف لنا الرغبات الدفينة لكل شخص، وكذا احتياجاته، ومدى العلاقة الوطيدة ما بين كل شخصية على حدة (خصوصا حديز وأمها). في مشهد مؤثر، لا تجد حديز أي شخص لتشكي له عن دواخلها، فتشكي لأمها قائلة :

– لقد قتلوا جميع النحل خاصتي، لا أملك المزيد من النحل. لا نملك شيئا، ماذا سأفعل عندما ستموتين ؟ ستموتين يوما ما، ماذا سأفعل حينها ؟

بسبب سوء الإدارة، ماتت العديد من أبقار الحسين سام، ودائما ما يلوم الآخرين على أخطائه، بعدها قررت عائلة الحسين سام مغادرة المنطقة. وفي مشهد مؤثر في آخر الفيلم، تموت أم حديز وهي ممددة على سريرها، بينما ضوء القمر وضوء الشمعة يضيئان الغرفة المليئة بالحزن والألم الآن. تذرف حديز بعض الدموع، تبكي لأنها فقدت آخر من تبقى من عائلتها الإنسانية، لكن لا يزال النحل صديقا ورفيقا لها، ربما ستجد خلية أخرى، ربما ستجد نفسها من جديد، خصوصا بعد مغادرة الجيران الذين خربوا الهدوء والسكينة اللتان كانت تشعر بهما، رحلوا مع الفوضى التي أتوا بها، ستجد النحل مرة أخرى، وستحارب به الوحدة، فكل ما تبقى لها الآن هو النحل، المذياع، الكلب وبعض القطط...

خاتمة :

يصوغ فيلم أرض العسل العديد من الإشكاليات ويجيب عنها بطرق فنية أصيلة، فيلم وثائقي من مقدونيا، استطاع في أقل من تسعين دقيقة أن يقدم لنا شخصية قوية، أعتبرها من أفضل الشخصيات في تاريخ السينما التسجيلية، شخصية نتبعها وهي تحاول أن تفهم ما يجري من حولها من تغييرات إنسانية وبيئية، وأيضا تحاول إعادة إيجاد نفسها في عالم متغير، وهي تحاول أن تعتني بأمها المسنة كل يوم، وأن تعتني بنحلها، باعتباره مصدر رزقها الوحيد، بالإضافة الى طريقة تعاملها مع الجيران الجدد الذين يُعتبرون أناسا مختلفين كثيرا عن شخصيتها وأفكارها، فيلم أرض العسل، فيلم ذكي، ممتع، ومرن، ويحمل الكثير من الرسائل الإنسانية البليغة للجمهور، رسائل تنطوي على علاقتنا مع الطبيعة من حولنا وعلاقتنا مع الآخرين من حولنا كذلك.

المصادر والمراجع :

– الزبيدي قيس، مقالة جدلية الصورة والصوت : جدلية العين والأذن، كتاب كيف نفكر وثائقيا، إعداد مجموعة من الباحثين، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

– الزبيدي قيس، مقالة حول إشكالية كتابة نص الفيلم الوثائقي، كتاب كيف نفكر وثائقيا، إعداد مجموعة من الباحثين، الطبعة الأولى ،٢٠١٤.

– يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، إصدار النادي السينمائي بدمشق، ط١، ١٩٨٩.

– باتريشيا أوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة شيماء طه الريدي، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.

– عيسى نهلة، الأفلام الوثائقية، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا.

- عبد الفتاح الزين، مقالة سوسيولوجيا السينما ومسألة الإستطيقا في السينما الاجتماعية، المجلة المغربية للأبحاث السينمائية، العدد ١٢.

المواقع الالكترونية:

- https://www.quotetab.com/quote/by-spike-jonze/doing-a-documentary-is-about-discovering-being-open-learning-and-following-cur