مجلة آفاق سينمائية | المجلد 07 والعدد 02 | السنة: 2020 | ص – ص : 129– 146

الخلفيات الصوفية في المسرح والسينما العربية من خلال مسرحية سيدي بومدين وفيلم بابا عزيز

Sufi backgrounds in arab theater and cinema through the play sidi boumedien and the film baba aziz

بن كرامة فريد*، خالدي محمد[2]

[1]جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، farid.benkrama@univ-tlemcen.dz

[2]جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، khaldimohamed40@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2020/04/06 تاريخ القبول: 2020/06/01 تاريخ النشر: 2020/12/15

ملخص:

يتداخل التصوف في الفن ويندمج بطرق شتى؛ كما نراه في فن المسرح وكذا فن السينما، حيث تتجسد أفكار الصوفية وطقوسها في النص والأداء المسرحي، وكذلك على مستوى الفيلم، وهكذا عملت هذه الورقة البحثية كعرض لأهم العناصر والأفكار الصوفية في مسرحية "سيدي بومدين "، وكذلك على مستوى فيلم" بابا عزيز".

كلمات مفتاحية: التصوف؛ المسرح؛ السينما.

Abstract:

Sufim overlaps in art and merges in one way or another, as we see in the art of theatre as well as in the art of cinema, where sufi ideas and rituals are embodied in text and theatrical performance, as well as at the level of cinema. ,Thus, this research paper served as a presentation of the most important elements of mysticism in the play of (sidi boumedien) and the film (baba aziz).

Keywords:sufism; theater; cinema.

* **المؤلف المرسل:** بن كرامة فريد، **الإيميل:** farid.benkrama@univ-tlemcen.dz

1. مقدمة:

لم تعد الظاهرة الصوفية حكرا على الزوايا والأضرحة والمواسم والمواكب الصوفية فحسب؛ فالعزلة الصوفية قد كسر فن المسرح خلوتها، فأب الفنون الذي كان يحاكي ومنذ القدم الحياة الدينية والاجتماعية لليونان ثم من جاء بعدهم؛ كان ولا يزال إلى يوم الناس هذا يحاكي كل الظواهر والسلوكيات الاجتماعية على اختلافها، وبالتالي فليس عصيا على فن كان يحاكي مزاج "ديونيسوس" إله الإغريق أن يحاكي " درويشا" مولويا يتراقص بتنورة واسعة أو رجلا كريزماتيا يمشي على الماء بكرامة أو بغير كرامة، وذلك ما ترجمته عدة أعمال مسرحية لأرمدة من المسرحيين العرب في مسرحيات على غرار " مسرحية الحلاج" الصوفي الذي باح بطواسينه ليعيد صلاح عبد الصبور صلبه على ركح القاهرة، ومسرحيات أخرى على شاكلة " مسرحية ديوان المجذوب" الذي عاد من غياهب التاريخ ليقول زجلا على لسان المخرج والممثل الراحل الطيب الصديقي في رباعيات فعلت فعلتها في المتلقي الذي التبست عليه شخصية المجذوب فراح يتساءل في نفسه؛ من يقوم بدور من؟ هل المجذوب من يؤدي دور الصديقي أم العكس؟.

إن الفرجة المسرحية الصوفية كفيلة وحدها بإعادة دورة الحياة على الركح، فتبعث شخصيات على غرار أبي حيان التوحيدي من مرقدها لتتجلى في عمل مسرحي " كمسرحية أبي حيان التوحيدي " للطيب الصديقي أو كمسرحية " سيدي قدور العلمي" للراحل عبد السلام الشرايبي أو تعبث بشخصيات صوفية أخرى حين تجعل منها مجرد عابر سبيل يطلب المبيت كمسرحية " القراب والصالحين" لولد عبد الرحمن كاكي.

لم يقتصر حضور التصوف في الفن المسرحي فقط؛ بل راح يقرع أبواب قاعات السينما ليجذب مريدين من نوع خاص أمام شباك التذاكر، ذلك ما تعكسه مجموعة من الأفلام المعاصرة(مثل أفلام: روبير بريسون، وكارل درايرـ وأوزو، وتاركوفسكي، وكيا رستمي، وتيرانس ماليك) حيث نجد الأبعاد الروحية جلية وتضيء قوة الإيمان في الروح

البشرية، التي تساعد الإنسان على عبور الظلمة والمجهول بلا خوف واختراق الحواجز والعوائق، وإدراك المعاني الغامضة للحياة"[1].

إن هذا الحضور الصوفي في فنين وازنين مثل المسرح والسينما جعلنا نصطفي من تلك المسرحيات والأفلام ما يبرز هذا الأثر الجلي للتصوف في مسرحية " سيدي بو مدين" للمخرج الجزائري عبد الوهاب بوحمام، وفيلم " بابا عزيز" للمخرج التونسي ناصر خمير وذلك من خلال بعض عناصر الإخراج المسرحي وكذا الخطاب البصري لهذا الفيلم.

2.حضور التصوف في عناصر الإخراج (مسرحية سيدي بومدين)

1.2 ملخص المسرحية:

تروي المسرحية في أحداثها سيرة الولي الصالح العارف المحقق القطب أبا مدين شعيب بن حسين الأنصاري الأندلسي الأصل في رحلته الصوفية من أحواز إشبيلية حيث كان يمتهن رعي الغنم لبعض أشقائه، ليقرر بعد تأثره بأحد العبّاد في بلاد الأندلس الفرار من سطوة إخوانه وجورهم قاصدا بلاد المغرب طلبا للعلم؛ ليفتح الله بين شعيب وإخوته بكرامة جعلت سيف أحد إخوته ينكسر على عود كان شعيب يتقي به ضربة ترهيب من أخيه الذي لحق به بغية إعادته غصبا إلى البيت، ليمضي بعدها شعيب إلى مدينة فاس مريدا عند الشيخ ابن حرزهم ثم الشيخ أبي يعزى، لينتقل بعدها إلى بجاية مدرسا ثم بيت المقدس مجاهدا ليرجع إلى تلمسان حيث فاضت روحه ودفن جسده في أعالي قرية العباد.

2.2 حضور التصوف في مسرحية "سيدي بومدين" من خلال بعض عناصر الإخراج:

يعتبر المخرج المسؤول الأول عن تنظيم عناصر العرض ووضع اللمسة الجمالية قبل الإفراج عنه على الخشبة، فهو المكلف باختيار الممثلين وتفسير النص[2]، حيث يتعين على هذا المخرج الإلمام بجملة من المعارف التي لها علاقة بالعرض كالهندسة المعمارية والصورة المرئية والإطار التاريخي للأحداث، وجملة لا حصر لها من العلوم التي تم صهرها في العرض بغية إرضاء المتلقي وجمهور النظارة.

وقد أحسن المخرج استخدام تقنيات العرض بما يخدم فكرة المسرحية، فقد كان الفضاء المسرحي عبارة عن شكل هندسي شبيه بالمدرج الروماني تعلوه مجموعة من العصي يتخللها فراغ يسمح بعبور الممثلين، وقد وظفها المخرج كأشجار غابة بإشبيليا مسقط رأس أبي مدين، ثم استخدمها كأعمدة مسجد أو زاوية صوفية بمدينة فاس، لتتحول إلى جدران بمدينة بجاية، ثم تتحول إلى رماح جند في الحرب الصليبية في حطين بيت المقدس، أنظر(الصورة رقم01).

كما لعب المدرج دورا هاما في السينوغرافيا الصوفية فكل درجة فيه كانت تعكس مقاما صوفيا معينا بالنسبة لأبي مدين ففي بداية سلوكه في فاس كان أبو مدين يجلس في أدنى الدرجات لكنه بدأ يرتقي من درج إلى درج حتى بلغ الدرجة الأرقى والأقرب إلى الولاية التي كان يمثلها كل من الشيخ ابن حرزهم وكذا الشيخ أبي يعزى (رضي الله عنهم) أنظر(الصورة رقم 01)، والمقام عند معشر الصوفية " ما يتحققه العبد بمنازلة واجتهاد من الأدب، وما يتمكن فيه من مقامات اليقين بتكسب وتطلب، فمقام كل أحد موضع إقامته، فالمقامات تكون أولا أحوالا حيث لم يتمكن المريد منها لأنها تتحول ثم تصير مقامات بعد التمكين"[3].

الصورة رقم01: عبد الوهاب بوحمام، مسرحية سيدي بومدين،2011، *https://youtu.be/sCGVKEW2NkU*

الحضور الصوفي في الملابس والإكسسوارات(مسرحية سيدي بومدين):

يعد الزي أحد العناصر المرتبطة بالشخصية من حيث أهميته في عملية الإحالة الزمانية، إذ يحقق تأكيد شخصيات تاريخية وأسطورية بخصائصها المعروفة محققا استجابة أكبر لدى المتلقي، إن هذه الإفادات من الزي حققت لنا إشارات تنمو بشكل متوازن، من خلال لون الزي ودلالته الرمزية[4].

ولخلو المسرحية من العنصر النسوي فقد استعان المخرج بأزياء رجالية تمثل بعض العناصر الثقافية لكل بيئة في تلك الحقبة، أما الزي الصوفي فنلاحظه في قميص صوفي يرتديه أبو مدين، وكذلك في جبة الشيخ ابن حرزهم والشيخ أبي يعزى"، أنظر(الصورة رقم 02)، والصوف لباس أهل الصلاح وذلك لخشونته بل هناك من ينسب الصوفية إلى لبس الصوف، والقوم لم يلبسوا الصوف اضطرارا وإنما اختيارا عن قناعة ورضى"[5] .

أما ما يخص الإكسسوار ، فالإكسسوار " يقصد به كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها باستثناء اللباس والديكورات ولعل ما يميز الإكسسوار في المسرح هو انه يتخذ شكلا وصورة (figurable) ...كالأشياء المحمولة من مفاتيح وعلب سجائر و ولاعات...والأشياء التي تقبل النقل والتحريك كالطاولات والكراسي"[6] وإذا ما عدنا إلى مسرحية سيدي بومدين فإننا لا نكاد نجد إلا القليل النادر من الإكسسوار التي تعكس لنا البعد الصوفي في هذه المسرحية باستثناء مسبحة في يد الشيخ ابن حرزهم أنظر(الصورة رقم02)، وغالبا ما ترتبط السبحة بهؤلاء الأولياء وأهل الذكر كما يقول" إدموند دوتي": "وإذا كان للصلحاء كما نرى في المغرب الكبير أسماء تشريفية مختلفة فإنه ليس لهم في المقابل أي تميز خارجي، فهم يحملون سبحات ولكن هذا بصفتهم أتباع طريقة دينية"[7] أما باقي الإكسسوار فهي مجرد مكملات للديكور وللعرض بصفة عامة.

الصورة رقم02: عبد الوهاب بوحمام، مسرحية سيدي بومدين،2011،
https://youtu.be/sCGVKEW2NkU

الحضور الصوفي في الإضاءة:

للإضاءة دور كبير في إكمال الصورة المسرحية التي تشكلت في ذهن المخرج، وفقا لقواعد التصميم الجمالي وتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا يراعي فيه التباين بين قوة ودرجة استعمال الأضواء من خلال الأجهزة المستخدمة في تبيين ألوان الملابس المسرحية والديكور وملحقاته حتى نتوصل في النهاية إلى الصورة الفنية الكاملة[8].

ويميز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة: وظيفة عملية، وأخرى جمالية والوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين، وكل ما يقع داخل المكان، أو الفضاء المسرحي، أما الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتتدخل في بنية الأحداث والشخصيات معلقة أو موضحة...ما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف أو رغبة أو قلق، أو تحول."[9]

وقد تميزت مسرحية سيدي بومدين بإضاءة عامة في معظم مشاهد المسرحية باستثناء المشهد الأول أين استخدمت إضاءة " الشاور" أو المرشة لخلق التوازن بين شخصية أبي مدين و شخصية العابد الذي ألهم شعيب وغير نمط تفكيره.

أما الجانب الصوفي في الإضاءة فتمثل في ضوء أحمر خافت في المشهد يمثل الكرامة الصوفية في ثلاثة مواقف في المسرحية وهي موقف انكسار السيف ثم الفتح الرباني والواردات الربانية في حلقة ابن حرزهم ثم نجاة أبي مدين من موت محتم في معركة حطين

أنظر(الصورة رقم03)، وللكرامة شأن رفيع عند الصوفية وهي تاج الأولياء " فهي ما يكرمهم الله تعالى به من الأمور الخارقة للعادة ووقوع الكرامات جائز ومتحقق عند العلم والمعرفة وفائدتها معرفة الولي الصادق من المدعي الكاذب بتعريف الله تعالى"[10].

الصورة رقم03: عبد الوهاب بوحمام، مسرحية سيدي بومدين،2011،
https://youtu.be/sCGVKEW2NkU

3.الحضور الصوفي في السينما (فيلم بابا عزيز) للمخرج ناصر خمير:

لا تكتمل الدراسة التعبيرية للشكل في العمل الفني دون معرفة تركيبة هذا الفن المراد دراسته، وذلك يقودنا إلى عملية تفكيك وتحليل لهذا العمل الفني، وهذه العملية تقودنا بدورها إلى عناصر الفن المتداخلة في تركيبته؛ هذه العناصر التي يقسمها "جيروم ستولنيتز" إلى شكل ومادة" أما المادة فيقصد بها تلك التي تدل على قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل_من أصوات وألوان وألفاظ إلخ، وفي العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين_ هو الشكل"[11]،وبما أن المادة الرمادية لفن السينما هي الصورة بكل ما تحمله من قدسية فالصورة حسب "فرونسوا دغوناي" هي " ما يتبقى إثر اختفاء الشيء"[12]، فالصورة هي التي ننشد من خلالها التعرف على العناصر الصوفية التي يحملها فيلم بابا عزيز بل إننا من خلال الصورة في هذا الفيلم سنكون ممارسين لطقس صوفي حافل بالروحانية ذلك ما يؤكده الكاتب والناقد البحريني أمين صالح بقوله " إن مشاهدة مثل هذه الأفلام تصبح بدورها تجربة

روحانية، أفلام عديدة تدور حول الرحلات المادية والروحانية معا، التي تقوم بها الشخصيات بحثا عن المعنى أو احراز شيء أو الخلاص والتحرر، أو التوحد مع الطبيعة والعالم[13] .

ولابد للفن السينمائي من عناصر أخرى تكمل هذه الصورة وتصيغ تلك الأجواء الصوفية داخل شريط الفيلم (كالسرد والمونتاج والتصوير، والصوت) والتي يمكن من خلالها رصد الظاهرة الصوفية وتمثلاتها في مشاهد هذا الفيلم الشيق من انتاج ناصر خمير.

1.3بطاقة فنية عن فيلم (بابا عزيز):

فيلم : بابا عزيز

إخراج: ناصر خمير

انتاج:cyriac Auriol- ali reza shojanori

بطولة: برويز شاهين خو، مريم حامد، نسيم خلول، محمد قريع، غلشيفته فراهاني.

موسيقى: Armand Amar

تاريخ الإصدار: 15ديسمبر 2005م بسويسرا

مدة العرض:98 دقيقة

2.3 خلفيات التصوف من خلال الخطاب البصري لفيلم (بابا عزيز):

من خلال السرد:

يمتلك الفن السينمائي عبر عنصري الصورة والصوت؛ الوسيلة التعبيرية الفنية، كما أن الفعل الدرامي من خلال هذين العنصرين يتمثل بوصفه رسالة فنية ذات مغزى ودلالة لا بد أن تصل إلى المتلقي، ويكون السرد السينمائي مختلفا عن السرد في باقي الأجناس الادبية الأخرى.[14]

إن السرد في منظور جينت(genette) هو" النص المنطوق السردي الذي يؤمن رواية حدث أو جملة من الأحداث"[15] ويفصل جينت بينه وبين القصة.

"أما كريستيان ميتز فيعرفه تعريفا يخضع لمعايير مختلفة هي:

- ازدواجية زمن المروي وزمن السرد الذي يحدده زمن الفيلم.
- للسرد المغلق بداية ونهاية حتى ولو لم تنتهي الأحداث.
- السرد نوع من الخطاب الذي يستوجب راويا يسرده على خلاف العالم الخارجي الذي لا يسرده أحد.
- السرد يبدأ عند نهاية الحدث فهو الذي يروي لذلك الحدث أو الأحداث المنتهية"[16]

ويعرفه الباحث ليث عبد الكريم الربيعي فيقول :"هو ضرب من النسج اللفظي (أو الصوري) المعبر عن حادثة متخيلة أو واقعية، وانه يقدم براو يصدر عنه. وعلى الرغم من اختلاف الوسائل التعبيرية بين الرواية والفيلم، إذ المشاهد السردية الروائية تتكون نتيجة التوهم والتماهي بين النص وقارئه، وهي ترتبط بنوع القراءة وكفاءتها وفعاليتها، فيما تتكون المشاهد السردية السينمائية على سبيل التجميع البصري لمجموعة من المعطيات المرئية. من هنا فإن محتوى التعبير واحد، وان هناك أرضا مشتركة بين الاثنين، يمكن تحديدها وفقا للتصورات والرؤى السابقة على إنها "الحكاية"، بغض النظر عن الاختلافات الشكلية والمضمونية"[17].

وقد تشكل البناء السردي في فيلم "بابا عزيز" من أحداث درامية كست الحكاية الفلمية نوعا من الغرابة، يتجلى ذلك من خلال العلاقات الدرامية بين شخصيات جمعتها الصدفة في طريق الحب الروحاني والجسماني على صحراء شاسعة، أراد لها المخرج ناصر خمير أن تكون لا متناهية تسع الروح الكامنة خلف كل شخصية من شخصيات هذا الفيلم، شخصيات يصعب التنبؤ بمصيرها في الفيلم، وقد تخلل هذا الفيلم أحداث فرعية كثيرة وانتقالات زمنية متعددة.

وعلى كل حال فإننا ومن خلال زوايا الكاميرا نجد أنفسنا مجبرين على مرافقة الجد "عزيز" وحفيدته عشتار في رحلتهما عبر الصحراء باتجاه حضرة صوفية يقصدها الدراويش، وأسوة بالطفلة عشتار نجد أنفسنا قد انصهرنا في سرد ذاتي لبابا عزيز وحكايته عن أمير ترك الملذات وانجذب إلى جمال أسمى تجسد في غزالة قادته إلى نبع ماء صافي أدخل الامير في خلوة صفت فيها روحه ، وقد انسجم سرد بابا عزيز لحكاية الامير مع السرد الموضوعي الذي قدمته لنا الكاميرا بدقة عالية.

ومن خلال السرد السينمائي تتضح لنا جملة من المعلومات التي من شأنها شرح طبيعة الشخصيات التي ستصادف الجد وحفيدته، شخصيات لكل منها حكاية مختلفة تدخلنا بدورها في سرد ذاتي لقصص حب جسمانية(طبيعية) وأخرى روحانية خالصة.

أما الحب الجسماني فقد تمثل في حكاية عثمان في المشهد[18]، وكذلك في حكاية زيد مع الفتاة نور في المشهد[19] أنظر(الصورة رقم04)، وهذا الحب يقول عنه الشيخ ابن عربي "الاتحاد في الروح الحيواني، فتكون روح كل واحد منهما روحا لصاحبه بطريقة الالتذاذ وإثارة الشهوة، ونهايته من الفعل النكاح، فإن شهوة الحب تسري في جميع المزاج سريان الماء في الصوفة، بل سريان اللون في المتلون"[20].

الصورة رقم04: ناصر خمير، فيلم بابا عزيز،2005م، https://youtu.be/l1w2zQrxfA0

وكذلك الحب الإلهي في حكاية الأمير التي كان يسردها بابا عزيز لعشتار بين الفينة والفينة "إن الحب الإلهي لدى الإنسان حب جامع لا يتعلق بموضوع معين كالحب الروحاني أو الطبيعي، إنه جامع لكل مظاهر الألوهية والكون والإنسان "[21].

كما يظهر لنا السرد مكنون شخصية بابا عزيز العجوز الكفيف ذي الملامح المتسامحة الحائرة عند أول ظهور لها في الفيلم لتتجلى لنا عبر مشاهد الفيلم تلك القوة الروحانية والكرامة الربانية والبصيرة التي كان يقود بها الدراويش وسط صحراء ليس لها بداية ولا نهاية إلى مكان الموسم الصوفي ، بابا عزيز الذي يسير إلى حضرته الخاصة حيث يلاقي أجله بعد أن قرت عينه بوصول رفيق الطريق " زيد" و حفيدته " عشتار" إلى الحضرة أنظر(الصورة رقم:05)، مودعا لها بإهدائها القلادة التي كانت على صدر الأمير الذي كان بابا عزيز يروي لها عنه، ليتبين لنا أن بابا عزيز هو نفسه الأمير في الحكاية ويلتقي بحسن طالب الثأر ليستبدل حالة الغضب بحالة التوبة ويترك ثيابه لحسن الذي جعله ناصر خمير مشروعا "لبابا عزيز آخر" في المشهد الأخير من الفيلم.

الصورة رقم05: ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، 2005م،
https://youtu.be/I1w2zQrxfA0

المونتاج:

يتكون المونتاج من الاختيار والترتيب للقطات على أساس سياقها في السرد وإسهامها في جو مشهد معين أو الفيلم ككل وقدرتها على تقوية الإيقاع وإلقاء الضوء على رمزيته، أو بكل بساطة مساعدة المخرج على انجاز هدفه الذي يمكن أن يكون أي شيء من رغبة ما لسرد قصة إلى رغبة لإصلاح العالم.[22]

وقد لعب المونتاج دورا رئيسا في فيلم "بابا عزيز" من خلال الانتقال المتناغم الهادئ بين اللقطات تارة وبين الانتقال السريع من خلال بعض القفزات الشديدة في المشاهد التي تنتقل بنا من زمن الحاضر إلى الماضي ثم العودة السريعة إلى الحاضر ، حدث هذا عند سرد بابا عزيز لحكاية الأمير وكذلك عند سرد عثمان لقصته العجيبة ثم سرد زيد لحكايته مع نور.

استعان المخرج باللقطات الكبيرة التي يعتبرها المخرج الكبير آلفريد هيتشكوك مناسبة للمواقف الحساسة، وقد استخدمها "ناصر خمير لإبراز حالة الجذب الصوفية التي تعرض لها الأمير عند نبع الماء في اللقطة[23] أنظر (الصورة رقم06)، والمجذوب كما يعرفه الشيخ

محمد المدني "هو من تأخذه العناية الإلهية ويخطفه نور الحضرة القدسية"[24] وذلك ما حدث للأمير بالفعل .

الصورة رقم06: ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، 2005م، https://youtu.be/l1w2zQrxfA0

كما نلاحظ استخدام المخرج لتقنية "FADE" الاختفاء التدريجي "والاختفاء هو أبسط أنواع الانتقال، يتناقص الضوء وتظلم الشاشة، والعكس هو الظهور التدريجي حيث يتزايد الضوء بينما تظهر الصورة تدريجيا على الشاشة"[25]وقد وظف المخرج هذه التقنية لإبراز حالة الوجد عند الدرويش الذي يسقط مغشيا عليه في المشهد[26].

التصوير:

"إن السينما هي عملية تحويل فن معين إلى شكل فني مختلف لينتج عن هذه العملية فن وعمل جديد تماما"[27] لذلك يسعى المخرجون السينمائيون إلى المعادلة بين ما هو مكتوب وما هو صوري ناطق، وهذه العملية تبرز تحكم المخرج في الكادراج وحركة الكاميرا وتنوع اللقطات، وقد كانت حركة الكاميرا مواكبة لتلك الروح الصوفية الكامنة في فيلم بابا عزيز.

يظهر ذلك في تلك الحركة الجانبية من اليمين إلى اليسار في المشهد[28] والذي يبرز تتبع زيد لخطوات بابا عزيز كمريد يقوده الشيخ إلى الحضرة أنظر(الصورة رقم:07)، والمريد عند الصوفية هو " الذي تعلقت إرادته بمعرفة الحق ودخل تحت تربية المشايخ"[29]،

وكذلك في بعض اللقطات المرتفعة التي تظهر فن من الفنون الصوفية ألا وهو الرقص الصوفي المولوي في المشهد[30] أنظر (الصورة رقم:08)، كما استخدم المخرج تقنية التصوير على العربة ليجعل من الكاميرا مريدا يتبع بابا عزيز إلى وجهته يظهر ذلك في اللقطة[31].

الصورة رقم07: ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، 2005م،
https://youtu.be/I1w2zQrxfA0

الصورة رقم08: ناصر خمير،فيلم بابا عزيز، 2005،
https://youtu.be/I1w2zQrxfA0

الصوت:

للصوت دور مهم في فن السينما " وهو ضروري لخلق مكان الحدث أو "طابع الغرفة" اعتمادا على الصدى والهارمونيات، والبصمة الخاصة لموقع الأحداث، إن الصورة الثانية

تدب فيها الحياة عندما يضاف إليها الصوت، الذي يمكن أن يخلق إحساسا بمرور الزمن وبشكل طبيعي فإن الكلام والموسيقى تأخذان اهتماما لأن لهما معنى محددا. لكن الضجة على شريط الصوت_المؤثرات الصوتية_ بالغة الأهمية فهنا يحدث المحيط الحقيقي للبيئة الصوتية[32]

ويقسم كاريل رايز الصوت إلى "متزامن" و" غير متزامن" والصوت المتزامن له مصدره داخل الكادر، أما غير المتزامن فمصدره خارج الكادر.[33]

وقد كان الصوت في فيلم بابا عزيز متزامنا داعما للأحداث التي تحدث في بيئة صوفية وذلك من خلال الحوارات التي تحمل كما هائلا من الحكمة الصوفية تحيلنا إلى عالم فريد من الروحانيات، كذلك في تلك الموسيقى التي تعكس فن السماع عند الصوفية في المشهد[34].

4. خاتمة:

لقد زاد في الآونة الأخيرة توظيف التصوف في الأعمال الفنية المسرحية والسينمائية ، وذلك باستحضار التراث الصوفي الثري بشخصياته الصوفية و حكاياته العجائبية عن الكرامات والخوارق التي داعب بها كتاب المسرح على غرار عبد الوهاب بوحمام في مسرحية "سيدي بومدين" شغف المتلقي؛ بتوسعته للتراثيات الصوفية اللطيفة وتمريرها للمتلقي بصيغة تحمل أبعادا اجتماعية وسياسية وأخلاقية.

وليس هذا فحسب فإننا ومن خلال هذه الدراسة نستشف الكثير من الأفكار الصوفية التي تترجم على شكل طقوس وممارسات لم يغفل بوحمام عن ذكرها في عمله المسرحي، بل صاغ شخصيات مسرحيته على قالبها الروحي المحفوف بالغرابة والغموض فللتجربة الصوفية جانب مطلسم ليس من السهل فهم معانيه و فكره الذي لا تحمله اللغة .

والأمر نفسه نجده عند مخرجي السينما في محاولتهم الولوج بعدسة الكاميرا إلى البيئة الصوفية الحافلة بتراث لا محدود نجد فيه عصارة قلوب الصوفية وأفكارهم التي دفعت بمخرجي السينما للإبداع كصوفيين جدد يروجون لحياة روحية تحد من المادية التي تسود هذا العصر، ذلك ما ترجمه المخرج" ناصر خمير" في فيلمه الشيق " بابا عزيز " الذي صاغه بروحانية لا تعكر صفوها التقنية .

قائمة المراجع:

[1] أمين صالح، الصوفية في السينما أفلام ناصر خمير نموذجا أفلام تضيء قوة الإيمان في النفس البشرية، الفيصل، العددين 513-514، 2019، ص50.

[2] ينظر باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف خطار، بيروت لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2015، ص328.

[3] عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، الدار البيضاء، مركز التراث الثقافي المغربي، 1224هـ، ص49.

[4] فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي،الأكاديمي،العدد06، 2010م،ص 214.

[5]ينظر محمد أسموني وآخرون، التصوف والعنف، الرباط، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط1، 2018م،ص102.

[6]ينظر محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، الرباط، دار الأمان، ط1، 2006م، ص84.

[7] إدموند دوتي، الصلحاء، تر: محمد ناجي بن عمر، الدار البيضاء المغرب، إفريقيا الشرق، 2014م، ص63.

[8] لخضر منصوري،التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأسلوب والمناهج، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2010-2011م،ص152.

[9] نديم معلا: لغة العرض المسرحي،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004م،ص119.

[10] أحمد النقشبندي الخالدي، الطرق الصوفية، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 1997م، ص289.

[11] علاء مشذوب، الأنساق المضمرة في الخطاب السينمائي، محلة الباحث، كربلاء، الكلية التربوية المفتوحة، العدد30، 2019، ص474.(نقلا عن جيروم ستوليتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مصر، عين شمس،1974، ص322).

[12] نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي، بيروت، تونس، الانتشار العربي، دار محمد علي، ط1، 2009م، ص09، 10.

[13] أمين صالح، الصوفية في السينما أفلام ناصر خمير نموذجا، الفيصل، مركز الفيصل للبحوث والدراسات، العددان 513-514، 2019م، ص51.

[14] ينظر علي حيدر خالد فرمان، شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي، مجلة الآداب، الكرخ، العدد 127، كانون الأول، 2018، ص542.

[15] ماري_تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص89.

[16] ينظر ماري_تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، م س، ص90.

[17] ليث عبد الكريم الربيعي، لغة-السرد-في-الفيلم-المعاصر،2005/04/25، أطلع عليه 2020/02/09 https://meo.news/

[18] زمن المشهد(00:31:48ساعة-00:48:08ساعة) ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، https://www.youtube.com/watch?v=I1w2zQrxfA0

[19] زمن المشهد(01:00:40ساعة_01:07:09ساعة) ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، م ن.

[20] عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية الحب الإنصات الحكاية، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2007م،ص75.

[21] م ن، ص86.

[22] برنارد ف. ديك، تشريح الفيلم، ترجمة وتقديم: مصطفى محرم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط1، 2015، ص112.

[23] زمن اللقطة(18:20دقيقة) ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، م س.

[24] محمد المدني، الأصول الدينية في شرح الرسالة العلاوية، تحقيق محمد المنور المدني وآخرون، مطبوعات الزاوية المدنية، قصيبة المديوني، ط1، 2010، ص47.

[25] برنارد ف. ديك، تشريح الفيلم، ترجمة وتقديم: مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص101.

[26] زمن المشهد (01:51دقيقة، 02:03دقيقة) ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، م ن.

[27] ينظر بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص12.

[28] زمن المشهد (01:09:55ساعة، 01:10:28ساعة) ناصر خمير ، فيلم بابا عزيز، م ن.

[29] عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، الدار البيضاء، مركز التراث الثقافي المغربي، 1224هـ، ص78.

[30] زمن المشهد (52:00دقيقة، 52:09دقيقة) ناصر خمير ، فيلم بابا عزيز، م س.

[31] زمن اللقطة (04:54دقيقة) ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، م ن.

[32] جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما، ترجمة أحمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016م،ص184.

[33] ينظر م ن، ص187.

[34] زمن المشهد(01:21:32،ساعة01:22:21ساعة) ناصر خمير، فيلم بابا عزيز، م س.