الكتابة بالضوء

في السينما..
إتجاهات، قضايا وأفلام
أمين صالح

من إصدارات الدروة الأولى 2008 من مسابقة "أفلام السعودية"

إهداء إلى..

الصديق الفنان أحمد يعقوب المقلة

الذي، بروحه الرهيفة، يضيء لنا المشهد.

شخصيات سينمائية

تاركوفسكي..
شاعر السينما

"اكتشافي لأول أفلام تاركوفسكي كان أشبه بالمعجزة. فجأة، وجدت نفسي واقفا عند باب حجرة لم يعطني أحد، حتى ذلك الحين، مفتاحها. إنها الحجرة التي أردت دوما دخولها، والتي فيها كان هو يتحرك بحرية وراحة تامة. شعرت بالتشجيع والتحفيز: ثمة شخص يعبّر عما كنت أرغب دائما في قوله لكنني لم أكن أعرف كيف أفعل ذلك.
تاركوفسكي، في نظري، هو الأعظم، هو الذي ابتكر لغة جديدة تعبّر تماما عن طبيعة الفيلم، ذلك لأنها تأسر الحياة كانعكاس، الحياة كحلم".

(إنجمار بيرجمان)

سبعة أفلام طويلة هي حصيلة تجربة إبداعية ثرية وأصيلة طوال 25 عاما، بدءا من فيلم "طفولة إيفان" 1962، ثم: أندريه روبليوف (1966) سولاريس (1972) المرآة (1974) stalker (1979) نوستالجيا (1983).. وحتى فيلمه الأخير "القربان" (1986)، قبيل وفاته بالسرطان في ديسمبر 1986. وبهذه الأفلام استطاع أندريه تاركوفسكي، هذا السينمائي الفذ، أن يحتل المكانة الأبرز من بين المخرجين الكبار في تاريخ السينما.
وُلد تاركوفسكي في موسكو، في الرابع من أبريل 1932، وهو ابن الشاعر المعروف أرسيني تاركوفسكي.
درس الموسيقى واللغة العربية. مارس الرسم وعمل في حقل الجيولوجيا. في العام 1956 التحق بمعهد السينما بموسكو، كان مشروع تخرجه فيلما متوسط الطول بعنوان "الآلة البخارية والكمان" (1960) الذي حاز على الجائزة الأولى في مهرجان نيويورك الخاص بأفلام الطلبة.
فيلمه الأول "طفولة إيفان" بشّر بميلاد نهضة سينمائية جديدة في السينما السوفيتية، ولفت أنظار الأوساط السينمائية العالمية إلى موهبة مبدعة، خصوصا بعد إحرازه جوائز في أكثر من مهرجان دولي مثل: فينيسيا، سان فرانسيسكو، أكابولكو وغيرها.
المفكر الفرنسي جان بول سارتر كتب مقالة عن هذا الفيلم جاء فيها: "إيفان مجنون، وحش. هو بطل صغير، لكنه في الحقيقة من أكثر ضحايا الحرب براءة وحساسية. هذا الصبي، الذي ليس بوسع المرء إلا أن يحبه، قد شكّله العنف.. ألا نجد هنا نقداً ذا دلالة للبطل الإيجابي؟"
أما صديقه المخرج الأرمني العظيم سيرجو بارادجانوف فقد قال: "بالنسبة لي، تاركوفسكي ظاهرة. إنه مدهش، فريد، جميل، ولا يضاهى. أنا، ببساطة، سعيد لأنني

عاصرته. لولا فيلمه (طفولة إيفان) لما عرفت أن أخلق فيلما، ولما كان بإمكاني أن أفعل شيئا. إنه عبقري".
أنهى تاركوفسكي فيلمه الثاني "أندريه روبليوف" في العام 1966، لكن الرقابة الرسمية لم تسمح بعرضه إلا في مهرجان كان 1969 حيث حاز على جائزة النقاد وجائزة أفضل سيناريو، وظل الفيلم محظورا حتى العام 1971 وذلك بدعوى التصوير المفرط للعنف وعدم التزامه بالأمانة التاريخية.
الفيلم يتناول شخصية أندريه روبليوف، الراهب ورسام الأيقونات، الذي يلتزم الصمت ويعيش في عزلة لأنه يشعر بأن فنه لا يستطيع أن يساعد الناس على العيش.
يقول تاركوفسكي: "سواء أراد أن يحلّق قبل أن يكون قادرا علىِ التحليق، أو يسبك الذهب قبل أن يتعلّم كيفية فعل ذلك، أو يرسم أيقونة بأسلوب لم يجرَب أبدا من قبل.. فإن كل هذه الأفعال تقتضي من الإنسان، كثمن للخلق، أن يهب ذاته ويكرّسها كليا للعمل".
فيلمه الثالث "سولاريس"، الحائز على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان، ينتمي إلى الخيال العلمي، وهو مأخوذ عن رواية للكاتب البولندي ستانيسلاف ليم. الفيلم عبارة عن رحلة إلى كوكب يدعى سولاريس، لكن تاركوفسكي أرادها أن تكون رحلة روحية وباطنية – كما في أغلب أفلامه - يستكشف فيها الرؤى والتخيلات والتذكرات عبر تداخل البعدين: العلمي والميتافيزيقي.
فيلمه الرابع "المرآة" يعكس شظايا من سيرته الذاتية، من وجهة نظر طفل. يقول تاركوفسكي: "إنها قصة أمي، بالتالي هي جزء من حياتي الخاصة. الفيلم يحتوي على أحداث حقيقية. إنه اعتراف".
أثار الفيلم موجة من الهجوم والنقد العنيف داخل الاتحاد السوفيتي حيث وُجّه إليه اتهام بالاستغراق في الذاتية، الصعوبة والتعقيد، التوجّه إلى النخبة لا إلى الجماهير.
فيلمه الخامس stalker (أي المقتفي أو، بترجمة غير حرفية: الدليل) عبارة عن رحلة مجازية يقوم بها ثلاثة أشخاص (الدليل، الكاتب، العالِم) إلى منطقة محظورة هي استعارة للجزء الأعمق من الذات.
إن ابتعاد أفلام تاركوفسكي عن منظورات وتقاليد الواقعية الاشتراكية، وعدم التزامها بالرؤية الماركسية الأرثوذكسية، وغموضها، وعدم توافقها جماليا مع الذوق العام السائد، كل هذا جعل أفلامه عرضة لضغوطات ومضايقات لا تحصى، سواء من قِبل الأجهزة البيروقراطية والرقابة، أو النقاد الذين يتبنون الأيديولوجيا الرسمية، الأمر الذي دفع بتاركوفسكي إلى تحقيق فيلمه السادس "نوستالجيا" في إيطاليا، وهو عن الحنين إلى الوطن، الذي يشعره عالِم روسي يعمل في إيطاليا.
يقول تاركوفسكي: "نوستالجيا ليس هو الإحساس بالحزن. إنه مرض، ألم معنوي يعذّب الروح ويماثل فقدان الإيمان والأمل. أولئك الذين لا يستطيعون قهره، يموتون. الفيلم يتحدث عن تجربتي وانسلاخي عن وطني. إنه أيضا عن استحالة العيش معاً دون أن يعرف أحدنا الآخر، والمعضلات التي تنشأ من ضرورة أن يعرف أحدنا الآخر. من البساطة التعرّف على الآخر، لكن من الصعوبة الوصول إلى معرفة أعمق بذات الآخر. ثم هناك المظهر الأقل بروزا على السطح والمتعلق باستحالة استيراد أو تصدير الثقافة".
في منتصف العام 1984، قرر تاركوفسكي البقاء في أوروبا. وفي السويد، حقق آخر أفلامه "القربان".. يقول تاركوفسكي: "أردت إظهار قدرة الإنسان على تجديد صلاته بالحياة عن طريق تجديد ميثاقه مع ذاته ومع منبع روحه. ها هنا رجل يضحي بنفسه من أجل شخص آخر.. رجل يفهم أخيرا أنه لكي ينقذ نفسه، حتى جسديا، يتعيّن عليه أن ينسى ذاته ويسمح لإيمانه بأن يأخذه إلى عالم آخر. أفعاله قد تبدو عبثية ولامعقولة بالنسبة للمحيطين به، لكن من خلال هذه الأفعال يبرهن على حريته".
أفلام تاركوفسكي لا تتوجه إلى الجمهور العام بل إلى جمهور خاص قادر أن يتفاعل مع اهتماماته الجمالية والفكرية، فهو لا يتعامل مع السينما كمجال ترفيهي بل يسعى إلى

مخاطبة الروح والمشاعر عبر وسائط متعددة تتلاحم في نسيج محكم يشكّل عالمه الخاص والمتفرّد: الواقع، الحلم، الذاكرة، المخيلة، الرؤى، الموسيقى، الشعر. إنه يهتم بإثارة استجابات عاطفية لدى المتفرج أكثر من إطلاق أفكار تدعم موقفه تجاه المجتمع والتاريخ. الفن، من وجهة نظره، لا يسجل أو يعكس العالم الخارجي بل يتجاوزه. من هنا نلحظ توكيده على ضرورة بلوغ حالة من التناغم والتآلف بين العالم الروحي الداخلي والعالم المادي الخارجي. شخوصه غالباً ما تقوم برحلة داخلية موجعة نحو الإقليم الأعمق من الذات لاكتشاف معنى الوجود، لغز الحياة والموت، باحثاً خلال ذلك عن الحب والأمل والإيمان.

يقول تاركوفسكي: "يسألونني دائماً عن معنى الأشياء في أفلامي. هذا مخيف. الفنان لا يجب أن يكون مسؤولاً عن المعاني. شخصياً لا أعرف ما يمكن أن تمثّله رموزي. ما يهمني هو أن تثير أعمالي مشاعر معينة مبنية على الاستجابات الداخلية. إذا كنت تبحث عن المعنى فسوف تخفق في إمساك كل ما يحدث أمامك. التفكير أثناء مشاهدة الفيلم يتعارض مع اكتشافك له. خذ ساعة وحاول تفكيكها إلى أجزاء، ستجد أنها لن تعمل. كذلك العمل الفني: لا يمكن أن تحلله دون أن تدمّره. تحليل الفيلم أمر غير مجدٍ ولا معنى له. الفيلم وحدة عضوية متناسقة الأجزاء لا ينبغي شطرها إلى قطع صغيرة. فكرة الصورة تكمن في الصورة ذاتها ولا يمكن التعبير عنها بالكلمات".

تاركوفسكي لا يتعب من استقصاء أو طرح تساؤلاته الكونية حول الإيمان والشك، اليأس والأمل، الأنانية والتضحية، العزلة والحرية، تجاور العادي والخارق، قيمة الحب، علاقة الإنسان بالطبيعة، دور الفن، تأثير الماضي على حاضر الفرد، الرغبات والمخاوف الكامنة. هو لا يستقر عند حدود اليقين الذي تفرضه القراءة الماركسية الأرثوذكسية للواقع، بل يتخطى ذلك ليتقصى ما هو ملتبس وغامض وسرّي. ثمة شك في قدرة المادية والعقلانية على تفسير كل الظواهر التي يصادفها الإنسان في مسيرته الشاقة، بالتالي يصعب تجاهل البعد الروحي والميتافيزيقي.

بقدر تركيزه على الوجه الإنساني، يولي عناية فائقة إلى عناصر الطبيعة وحركتها الغامضة في المشهد الكوني: الماء، النار، الريح، الشجر، المطر، الظلال، الضباب.. باحثاً من جهة عن التناغم المفقود بين الإنسان والطبيعة، وكاشفاً من جهة أخرى عن الطاقة الخفية والسحرية في هذه العناصر.

جمالياً، يتميّز تاركوفسكي بأسلوبه الخاص والمتفرد: إيقاع بطئ للغاية، مشاهد طويلة ساكنة ومركّبة، لقطات مصاحبة Tracking تتحرك فيها الكاميرا بتمهّل وعلى نحو متواصل، مشاهد ملوّنة وأخرى بالأسود والأبيض تتعاقب وفق رؤية تشكيلية مدروسة،، صور ثرية مكتنزة بالشعر، تكوينات بصرية أخّاذة، بحوث جادة في سبيل اكتشاف اللغة التي تمثّل جوهر السينما. إنه يحطم التقاليد والقواعد السينمائية، المتعارف عليها، ليخلق نوعاً جديداً من السينما. أفلامه لا تحتوي على حبكات واضحة، كما أنها تتجنب البنى التقليدية والسرد الكلاسيكي والمعايير المستهلكة.

تاركوفسكي لا يلجأ إلى المؤثرات والحيل البصرية في خلق الصور السحرية ومزج الوهمي والواقعي أو التخيلي والظاهري، إنما يقدم المادة في هيئة جديدة، معيداً تنظيم العالم المألوف بحيث يتيح استنباط معانٍ جديدة تتوالد بفعل التجاورات البصرية كما تفعل السوريالية. وهو يتميّز بقدرة عجيبة على جعل الأشياء أو الأحداث المعروضة تبدو متخيّلة وواقعية في آن.

يقول الناقد فلادا بيتريك: "عوضاً عن ضبط وتوجيه انتباه المتفرج عن طريق القطع من صورة إلى أخرى، فإن تاركوفسكي يؤكد الطبيعة الزائلة للواقع، ويتجاوز الدلالة المألوفة للأشياء في سبيل بلوغ شئ تهمله العين المجرّدة أو هي غير متعودة على ملاحظته".

سينما كيشلوفسكي..
استنطاق المجهول

المخرج البولندي كريشتوف كيشلوفسكي، الذي حقق ثلاثية الألوان الشهيرة، كان يعد واحدا من أهم وأبرز المخرجين في السينما العالمية المعاصرة.
النقاد أشادوا بمجموعة أعماله ووجدوا فيها أفلاما متقنة، أخاذة بصريا، قادرة على فرض نفسها، تطرح موضوعات مثيرة للاهتمام ضمن رؤية جديدة ومعالجة حيوية، ولا يمكن أن ينتجها إلا مخرج يمتلك طاقات إبداعية عالية.
متواضع، خجول، معتزل، ساخر، يدخن بشراهة. الشهرة جاءته متأخرة.. عندما أوشك على بلوغ الخمسين. وقد رفض بشدّة أغلب النعوت التي أطلقها عليه النقاد مثل: أخلاقي، فيلسوف، ناقد اجتماعي، متشائم.. معتبرا نفسه "صانع فيلم محلي التفكير والاهتمامات".
كبولندي، مولود في العام 1941 في بلد يرزح تحت الاحتلال النازي، كان كيشلوفسكي نتاج تاريخ طويل من الانفصال والعزل والإقصاء. بولندا، الواقعة بين روسيا وألمانيا، كانت ساحة حرب تقليدية بين الشرق والغرب، دون أن تنتسب كليا إلى تقاليد وثقافة أيّ من الطرفين.
تطوره الفني اتخذ مسارا تدريجيا، فبعد تخرجه من معهد السينما في لودز، في أواخر الستينيات، بدأ حياته الفنية في تحقيق الأعمال الوثائقية، مؤمنا مثل بقية زملائه المتخرجين من المعهد، بأن النوع الوثائقي قادر على أن "يصف العالم".
قدّم عددا من الأفلام الوثائقية مثل: لودز.. المدينة (1969) المصنع (1970) عمال 71 (1972).. وهي أعمال مفتونة بتفاصيل الحياة المحجوبة خلف أسوار الدعاية الرسمية.
أغلب أعماله الوثائقية لم توزع خارج بولندا، بل أن بعضها منع عرضها داخل بولندا.
تحت حكم الشيوعية، لم يكن الحزب راضيا عن كيشلوفسكي لأنه كان فردانياً مراوغا أكثر من اللازم، والمعارضة لم تكن راضية عنه لأنه كان انهزاميا متقلب المزاج أكثر من اللازم.
بعد وقت، أصبح كيشلوفسكي غير راض عن حدود العالم الوثائقي، مكتشفاً بأنه "كلما اقتربت الكاميرا من الشكل الإنساني، اختفى هذا الشكل أمام الكاميرا".. لذا انتقل إلى عالم الأفلام الدرامية، وحازت بعض أفلامه على جوائز في مهرجانات دولية.
أفلامه الأولى كانت تهتم، على نحو أساسي، بالتسويات الأخلاقية التي يفرضها النظام السياسي على الأفراد، إضافة إلى التعارض بين الرواية الرسمية للواقع والواقع نفسه.

مع بداية الثمانينيات، تحوّل اهتمام كيشلوفسكي بعيدا عن الشخصيات التي تمثّل مجموعات اجتماعية، والتي تتحرّك ضمن مجال وأهداف تبدو سياسية على نحو ضيق، ليتناول شخصيات تحمل هموما ذاتية وتستجوب قيم الواقع ومعضلات وجوده.
في فيلمه "المصور الهاوي" Camera Buff (1979) يحكي كيشلوفسكي، في إطار هزلي، عن عامل في مصنع يشتري كاميرا 8 ملي ليصور طفله المولود حديثا، لكن سرعان ما يتحول إلى مصور فيديو هاو، فيشرع في تصوير عائلته،أصدقائه، موقع عمله. غير أنه يبدأ في رؤية معضلات صانع الفيلم حين يصطدم بالرواية الرسمية للواقع. إذ يكتشف بأن وضعه كموثّق نزيه للواقع قد جعله في حالة تصادم مع الآخرين، مما يؤدي إلى فقدانه لعمله وزوجته، وانغماره في العزلة.
في فيلمه Blind Chance (1981) الذي منع عرضه في بولندا حتى العام 1987 نرى طالب طب شاب يقرر، بعد وفاة والده، الانقطاع عن الدراسة لفترةٍ من أجل أن يتأمل حياته وغاياته. إنه يعدو بأقصى سرعة محاولا اللحاق بالقطار الذي هو على وشك مغادرة المحطة. وفي هذا الموضع ينشطر السرد إلى ثلاث طرق، كل طريق تأخذه إلى محيط اجتماعي مختلف: طريق تأخذه إلى الحزب، أخرى إلى المعارضة، والثالثة تتركه محايداً سياسيا ينشد الحياة الهادئة.
فيلمه التالي No End (1984) تدور أحداثه في ذروة قانون الطوارئ الذي فرضته السلطة العسكرية، مع ذلك هو فيلم هادئ، يحتوي –لأول مرّة - على عنصر ميتافيزيقي. محام شاب يتولى الدفاع عن الحقوق المدنية، ويظهر في المشهد الأول ليعلن، دون حماس، بأنه قد مات قبل ثلاثة أيام، وكان على وشك الدفاع عن شخص نشط سياسيا، ينتمي إلى حركة "التضامن" المعارضة، كان قد اعتقل بسبب تنظيمه إضرابا عن العمل بعد فرض قانون الطوارئ. القضية تحوّل بعد موته إلى محام أكبر سنا والذي يعقد صفقة مريبة مع السلطات. أرملة المحامي الشاب تحاول أن تجد لها مكانا في عالم فقد المعنى والقيم.
هذا الفيلم، ذو المنحى الديني الصريح، يمثّل أول تعاون في كتابة السيناريو بين كيشلوفسكي وكريشتوف بيزيفيتش، الذي كان يعمل آنذاك محاميا تحت التدريب. وقد التقى به كيشلوفسكي في العام 1982 عندما كان يحاول الحصول على تصريح رسمي لتحقيق فيلم وثائقي عن المحاكمات السياسية. ومنذ هذا الفيلم استمر الاثنان في العمل معا في أغلب الأفلام اللاحقة.
فيلم No End استقبل على نحو سيء في بولندا، فالسلطات كرهته، والمعارضة انتقدت نزعته التشاؤمية، والكنيسة اعترضت على انتحار زوجة المحامي وعلى بعض المشاهد "الفاضحة".
"الوصايا العشر" مسلسل تلفزيوني يتكوّن من عشر حلقات، كل حلقة تدور أو تحاذي أو تجتاز الموقع ذاته لمشروع بناء في وارسو. ورغم أن الشخصيات تحاذي بعضها البعض أحيانا، ومسالكها تتداخل وتتقاطع، إلا أنها لا تلتقي أبدا، ولا تدرك إلى أي مدى حياة كل منها متصلة بالأخرى، وإلى أي مدى هذه الحيوات متداخلة بإحكام.
يقول كيشلوفسكي: "شعرنا، أنا وبيزيفيتش، باليأس. كان يوما ماطرا، وكنت قد فقدت قفازي. عندئذ استدار بيزيفيتش نحوي فجأة وقال: شخص ما يجب أن يحقق فيلما عن الوصايا العشر.. واقترح أن تحققه أنت.
لا أدري لماذا قررت البدء في المشروع. لا أحد منا كان يعرف السبب. ربما كان هناك شيء ملموس في الجو. كنا نعيش زمنا صعبا، كل شيء في بولندا كان في فوضى شاملة. لم يعد أحد يعرف حقا ما هو الصواب وما هو الخطأ، أو لماذا نستمر في العيش. فكرنا أن من الأجدر ربما العودة إلى المبادئ الأبسط، الأكثر أساسية، للمسألة التي تتصل بكيفية قيادة المرء لحياته".
استغرقت عملية كتابة السيناريو عاما كاملا، خلالها قرأ الاثنان كل ما يتعلق بالعهد القديم والعهد الجديد، إضافة إلى التعليقات الوفيرة على الوصايا العشر. شيئا فشيئا تبلورت

الفكرة: عشرة أفلام متسلسلة ينتجها التلفزيون البولندي.. متجاهلين الحكايات الرمزية ذات المغزى السياسي، حيث أن كيشلوفسكي قد سأم من السياسة، ولاحظ بأن الجمهور قد أصيب بخيبة أمل وانحدر نحو حالة عامة من اللامبالاة.
شخصيات السلسلة مؤلفة من أفراد عاديين، بعضهم يظهر على نحو عابر في الأفلام الأخرى التي لا يكونون فيها ضمن الشخصيات الرئيسية، وذلك من أجل خلق نوع من الوحدة. أما أفلام السلسلة نفسها فيربطها، كوحدة، شاب غامض يظهر في لحظات عصيبة ويدعى "الشاهد الصامت". وهو يظهر رمزيا في الكادرات الأولى من "الوصية الأولى" مدفئاً يديه بنار قرب بحيرة صغيرة غرق فيها ابن عالِم. وهو ينظر مباشرة إلى الكاميرا للحظات وعلى وجهه تعابير غريبة هي مزيج من الاستنكار والخيبة.
ترددت تساؤلات حول من يكون هذا الشاب وما يمثّله.. قيل بأنه يمثّل رموزا مختلفة، وقيل بأنه كيشلوفسكي نفسه، لكن المخرج ينكر ذلك:
"لا، إنه ليس أنا. وأنا في الحقيقة لا أعرف من يكون. لفترة طويلة شعرت بأن هناك شيئا مفقودا في السيناريوهات. يوماً ما كنت أشاهد فيلما مع مخرج زميل وكاتب بولندي متقدم في السن. كلنا اعتقدنا أن الفيلم عادي تماما، لكن الكاتب أبدى إعجابه بالفيلم، وبالأخص المشهد الذي يدور في المقبرة حيث يظهر رجل مرتديا ملابس سوداء. لا أنا ولا زميلي شاهدنا ذلك الرجل الذي تحدث عنه الكاتب. زميلي أصر على عدم وجود الرجل في المشهد، لكن الكاتب أكّد بأنه رآه. بعد أسبوع، مات الكاتب. فجأة أدركت ما كان مفقودا في الأفلام: عنصر الغموض أو اللغز، ذلك الشيء المحيّر والمتعذّر تفسيره".
هناك العديد من مثل هذه اللحظات: حالات تنبؤية، أوضاع منعكسة، حركات متكررة، إلتواءات وانتقالات في الحبكات التي باستمرار تنقل التوقعات والتعاطف، مستدعيةً اعترافا بالحيل التي يلعبها القدر في الحياة.
الشخصيات موضوعة على نحو مقصود في أوضاع متطرفة، لكن كيشلوفسكي يتحاشى التأويل الأخلاقي، أو إضفاء صفة أخلاقية، بشأن مآزقهم وحالاتهم العادية. في أفلامه نجد حالات موت وإحساس مادي باليأس، لكن على الرغم من أنه يعتبر نفسه "متشائما محترفا" إلا أنه يرفض الإقرار بأن أفلامه كئيبة وسوداوية..
"الأفلام لا تحتوي على نهاية سعيدة لكنها تنتهي على نحو مرض"، هكذا يؤكد كيشلوفسكي ويضيف: "حتى في فيلمي (فيلم قصير عن القتل) أعتقد أن المحامي، الذي يظهر في نهاية الفيلم وهو ينتحب، قد تعلّم شيئا ما. لقد فهم أن من الضروري له أن يجد وسيلة للخلاص".
أفلام كيشلوفسكي، كما يلاحظ الناقد الأمريكي ديف كيهر (Film Comment، عدد نوفمبر/ ديسمبر 1994)، مثل أفلام هتشكوك، مشحونة بالمراقبين، من العامل الساذج سياسيا الذي لا يفهم ما يراه (المصور الهاوي) إلى الشاب الذي يتجسس على امرأة شهوانية تسكن في الجوار (فيلم قصير عن الحب). لكن هناك أيضا أولئك المراقبين أو الراصدين الذين يأتون من مكان آخر، مثل شبح المحامي (No End) الذي يمكث قرب زوجته لكنه لا يستطيع مساعدتها، والشاب الغامض الذي يظهر في ثمان حلقات من "الوصايا العشر" والذي يقول عنه كيشلوفسكي: "لا أعرف من يكون. مجرد شخص يأتي ويراقب.. يراقبنا، يراقب حياتنا. وهو ليس سعيدا معنا. إنه يأتي، يراقب، ثم يمضي".
في مقدمة الترجمة الإنجليزية لسيناريوهات "الوصايا العشر"، كتب كيشلوفسكي: "نحن لسنا أكثر معرفةً منك، لكن يجدر بنا استنطاق المجهول، حتى لو كان الشعور بعدم المعرفة موجع ومؤلم".
تجدر الإشارة إلى أن كيشلوفسكي قد حوّل جزأين من مسلسل "الوصايا العشر" إلى فيلمين سينمائيين طويلين نفذّهما العام 1988 هما:
"فيلم قصير عن القتل"، الذي حاز على جائزة الفيلم الأوروبي في نهاية العام 1988، وسط اعتراضات العديد من النقاد الأوروبيين الذين فضلوا أن ينالها مخرج كبير مثل فيم فيندرز عن

فيلمه "أجنحة الرغبة" أو الفرنسي لوي مال عن "وداعاً أيها الأطفال"، لا أن ينالها مخرج شبه مغمور مثل كيشلوفسكي.
الفيلم يتمحور حول شاب مستلب، صامت، يقتل سائق تاكسي ثم يلقى مصرعه بيد أجهزة النظام. أخته دهسها تراكتور قبل خمس سنوات، وكان هو مع السائق يشربان الخمر.
"فيلم قصير عن الحب" الذي يتناول عشق موظف صغير لامرأة لا يعرفها إلا من خلال منظاره المكبّر.
في 1991 قدم كيشلوفسكي فيلمه "حياة فيرونيك المزدوجة"، وهو أول فيلم له من إنتاج مشترك (مع فرنسا)، وأول أفلامه التي تدور أحداثها خارج بولندا. كيشلوفسكي وشريكه في كتابة السيناريو بيزيفيتش تخيلا امرأتين متشابهتين كلياً لكن تعيشان حياتين متوازيتين في باريس ووارسو، فإحداهما بولندية والأخرى فرنسية (مثلت الدورين: أيرين جاكوب) ولدتا في اليوم نفسه من العام 1966، وكلتاهما تمتلكان موهبة الغناء، ومصابتان بمرض في القلب. الأولى تهجر صديقها وتكرّس نفسها للغناء ثم تموت، والأخرى تهجر الغناء وتستسلم لإغواء علاقة حب غير مستقرة لكنها تعيش. خلال الفيلم، كل منهما تؤثّر في حياة الأخرى بطرق غامضة لكنهما لا تلتقيان.

ثلاثية الألوان

الثلاثية التي يحمل عنوانها ألوان العلم الفرنسي: الأزرق، الأبيض، الأحمر.. والتي تمثّل الحرية، المساواة، الإخاء، لا تحاول - هذه الثلاثية - أن تحلل أو تسبر أو تستجوب تلك المفاهيم على المستوى السياسي أو الاجتماعي، إنما تحاول أن تعرضها في إطار فردي، شخصي. فالمخرج وشريكه في كتابة السيناريو بيزيفيتش ليسا مهتمين بالبحث في شعارات الثورة الفرنسية، وليست الحرية التي يريدان استقصاءها هي حرية الاختيار أو التعبير، بل المفهوم المجرّد للحرية الفردية. إنهما يدرسان مدى قدرة الفرد على عزل نفسه ليس فقط عن محيطه وعائلته وأصدقائه ومهنته واهتماماته، إنما أيضاً عن ماضيه وذكرياته.
يقول كيشلوفسكي:
"أزرق، أبيض، أحمر: حرية، مساواة، أخوة. إنها فكرة بيزيفيتش الذي قال لي: بما أننا صورنا الوصايا العشر، فلماذا لا نحاول أن نصور الحرية والمساواة والأخوة؟ لماذا لا نحاول تحقيق فيلم حيث يمكن للوصايا أن تكون مفهومة ضمن سياق أوسع؟.. الغرب قد حقق هذه المفاهيم الثلاثة على المستوى السياسي أو الاجتماعي، لكن على المستوى الشخصي فتلك مسألة مختلفة تماما، لهذا السبب فكرنا في هذه الأفلام".
إذن ثلاثية الألوان أيضا تتناول العزلة كموضوع، مع أن كيشلوفسكي قادر، في هذه المرّة، على الانتقال إلى مستوى آخر. هذه الأفلام الثلاثة ينبغي رؤيتها كوحدة، وباعتبارها أجزاء متصلة ببعضها بإحكام.
الثلاثية ترسم حركة تبدأ من الإحساس العميق بالعزلة إلى فهم وقبول بالآخرين إلى الشعور بالقيم المشتركة والحاجة إلى الآخرين. الثلاثية هي أشبه بالملحمة التي تبحث في التسوية والتصالح، التي فيها تجتمع الأجزاء المتشظية لتخلق وحدة كاملة، مثلما تشكّل الألوان الثلاثة العلم الفرنسي، وتؤلف حركة واحدة متواصلة.
على الرغم من تصريح كيشلوفسكي بشأن الثلاثية والتي يقول عنها بأنها: "ثلاثة أفلام مستقلة ومنفصلة، وهي منفّذة لتعرض وفق هذا الترتيب، لكن ذلك لا يعني أنك لا تستطيع أن تشاهدها بترتيب مختلف. في أجزاء (الوصايا العشر) كان هناك الكثير من الصلات والعلاقات، أما هنا فإن الارتباطات واهية وأقل أهمية".

إلا أن الثلاثية تتحرّك على نحو أفضل في حالة التتابع الطبيعي والأصلي من حيث الكتابة والتصوير والعرض. إنها تشتمل على عدد لا متناهٍ من التوافقات والتطابقات الداخلية، بعضها جوهرية وبعضها على سبيل الدعابة.
ثلاثية الألوان هي ثلاثة أفلام تبدو متميّزة بعناية من حيث الأسلوب والمحتوى والمظهر، لكن يتضح أنها فيلم واحد، يروي قصة واحدة، عن قهر الغربة والانسلاب، عن العزلة المتلاشية في الدفء الإنساني، عن الإحساس بالحاجة الأزلية للآخرين.
فيلما "الأزرق والأحمر" ينتهيان بلقطات قريبة للبطلة والبطل:
جولي (في الأزرق) تقف عند النافذة، تبكي للمرّة الأولى منذ وفاة زوجها، لكن فيما ضوء الفجر الأزرق على وشك الوصول، ترتسم ابتسامة على زوايا فمها.
كارول (في الأبيض) يبكي فيما يرنو إلى حبيبته دومينيك، الواقفة خلف نافذة ذات قضبان، وبإشارات من يديها تقترح الزواج من جديد إن هو استطاع أن يخرجها من السجن، عندئذ يبتسم.
في نهاية "الأحمر"، يطل القاضي من نافذته، نحو العاصفة التي مرّت للتو. عيناه مغرورقتان، رغم أن وجهه يخلو من أي تعبير. لكن هناك لقطة أخرى.. صورة فالنتين في الملصق الإعلاني وهي تنبعث في الواقع (اللقطة الختامية) مثل وعْد يوفى، مثل عهد يتحقق. القاضي (كما يلاحظ ديف كيهر، في مقالته المذكورة) هو الشخصية الوحيدة، من بين شخصيات الثلاثية، الذي يرى كائناً آخر غير نفسه.. وبالنسبة لكيشلوفسكي فإن أمل العالم يكمن في تلك الحقيقة.

الأزرق

في الجزء الأول "ثلاثة ألوان.. الأزرق" (1993) تحمل الحرية بعداً تراجيديا. جولي (جولييت بينوش) امرأة باريسية تفقد ابنتها الصغيرة وزوجها الموسيقار الشهير في حادث سيارة، فتبلغ الحالة القصوى من اليأس والانهيار الداخلي التي تدفعها الى محاولة الانتحار لكنها تتراجع، تقرر قطع كل الخيوط التي تربطها بالماضي، وفصل نفسها عن الواقع، والنأي عن أي ارتباط عاطفي أو عائلي أو اجتماعي أو مِهني.. إنها ترتدّ الى ذاتها لتسكن جرحاً عميقاً مغلّفاً بالحزن والوجع والألم، وتحيط نفسها بصَدَفة صلبة لا يسهل اختراقها، ثم تمشي معصوبة العينين نحو الفراغ الهائل.
تطلب جولي من محاميها بيع البيت الفخم، وترفض حب صديقها الموسيقي كما ترفض مساعدته في إكمال المقطوعة الموسيقية الأخيرة التي تركها زوجها، وتقيم في شقة صغيرة عادية لتبني لنفسها حياة جديدة، مجهولة، معزولة، ولتتجرّع فيها أحزانها قطرة قطرة.. وحيدة وخائفة.
لكن الواقع يرفض أن يدعها وشأنها، إنه يحاول اختراق عالمها بإلحاح: من النافذة تلمح أشخاصا يضربون رجلاً، الرجل يهرب ويطرق بابها ناشداً المساعدة لكنها لا تفتح. بعد تردّد طويل تفتح الباب فلا تجد أحدا. الفيلم لا يفسّر ولا يوضّح الحدث العابر، بل يدع لنا تأويل المجاز: الواقع يريد أن يخترق الصَدَفة وهي تصر على الانكماش والنأي، لكن في الوقت ذاته، ومن جانبها، نجد ذلك الصراع الداخلي العميق بين الانفتاح والانفلاق، الانفصال والارتباط، الحياد والمبالاة، الانكفاء والفضول.
إنها تقضي أوقاتها في التجول داخل شقتها، التحديق في أشياء تحمل شحنات عاطفية خاصة،السباحة وحدها في البركة، ارتياد المقهى، زيارة أمها العجوز في المصح.. المحيط الخارجي بالنسبة لها أشبه بعالم مجهول، أشبه بمتاهة. هذا المحيط ينتحل خاصيات غريبة وخارقة.
بوجه خاص، يثير اهتمامها أو فضولها، وإن على نحو عابر وطفيف، عازف فلوت يعزف جزءا من مقطوعة زوجها الناقصة. مرّةً تراه في الشارع يعزف للمارّة لقاء بعض النقود، مرّة ثانية

تراه ينزل من سيارة فاخرة، مرّة ثالثة تراه نائماً في الشارع مثل أي متشرد.. وعندما تسأله، في دهشة وفضول، عن مصدر الموسيقى وأين سمعها، يعطيها جوابا غامضا. هذه الشخصية، بمختلف حالاتها، تظل أيضا خارج نطاق التوضيح والتفسير والسبر.. إنها خارقة تقريبا، تمثّل نوعاً أخر من محاولة الواقع اختراق عالمها.
مرارا نجدها تسبح وحدها في البركة، في محاولة موجعة لإنهاك نفسها وتحييد حواسها. وهي تسعى الى التخلص من الألم النفسي العميق بتعريض نفسها للألم البدني. لهذا نراها تحك بعنف كفها على امتداد جدار حجري، راغبةً في إيذاء نفسها وإخراس مشاعرها بممارسة العنف البدني والنفسي معا.
إن أول انفتاح لها على العالم الخارجي يحدث عندما تقتحم المومس الشابة شقتها لتشكرها على رفضها التوقيع على عريضة مقدمة من سكان المبنى لطرد المومس.
تعاطف جولي معها يشكّل البادرة الأولى للاهتمام. بعد ذلك يتاح لها الخروج النهائي من العزلة الصارمة عندما تكتشف أن زوجها كان يخونها مع محامية جميلة. وحين تلتقي بها وتعرف أنها تحمل ابنه في بطنها، تكشف عن تلك الطاقة الكامنة التي كانت تعتقد أنها قد تعطلت أو تبدّدت.. طاقة التسامح والغفران والحب، وتمنح الجنين أملاك والده. إن اكتشافها للخيانة تفضي الى تحررها وخروجها من الصَدَفة، لتثبت أنها لا تزال قادرة على العطاء وعلى الحب.
الزمن في هذا الفيلم عائم، غير محدّد. إنه بالأحرى يتوقف ويصبح بلا معنى.. إذ من المستحيل معرفة الزمن الذي تستغرقه الأحداث، فليست هناك إشارات أو تواريخ أو أحداث خارجية تسجل مرور الزمن. السرد اتفاقي نوعاً ما، يعتمد على المصادفات واللقاءات العابرة. بالصدفة تلتقي بعازف الفلوت، وبالصدفة تكتشف خيانة زوجها. الفيلم يوجد في زمنه الخاص ومنطقه الخاص.
الفيلم مرئي كلياً من وجهة نظر جولي.. فمنذ اللقطة الأولى لها، وهي راقدة على سرير المستشفى، نرى صورة الطبيب - الذي يخبرها عن موت زوجها وابنتها في الحادث - معكوسة في بؤبؤ عينها. والفيلم موسوم بذاتية حادة.. فالمخرج كيشلوفسكي يوظّف كاميرته ووسائله البصرية (المونتاج) والسمعية (الموسيقى) في تأكيد هذه الذاتية، وفي التعبير عن الحالة الداخلية العميقة للبطلة.. كما في زوايا الكاميرا (تصوير المنظور من زاوية مائلة وفقاً لوجهة نظر جولي) واستخدام التلاشي (Fade) حيث تختفي الصورة وتظلم الشاشة لثوانٍ تعبيراً عن محاولة جولي الهرب من الماضي أو الذاكرة، أو التي تمثّل استرجاعات مفاجئة ومرفوضة للذاكرة.
المخرج يعطي أهمية خاصة للتفاصيل الصغيرة، وهو ينجح في توصيل أحزان وأوجاع البطلة على نحو مؤثر من خلال الإيماءات الدقيقة والصور الموحية، وتغليب اللون الأزرق، وبالطبع من خلال الأداء الأخاذ والمحرك للمشاعر الذي قدمته جولييت بينوش. إن تحديقتها في الفراغ، في الأشياء الصغيرة، تمنح هذه الأشياء مغزى ودلالة خاصة. وعندما تتلقى نبأ موت زوجها وابنتها، تختزل بالتعبير الوجهي كل الوجع والألم والفقد.. دون مبالغة أو إفراط في التعبير. نحن أمام وجه لا يستعير الحزن بل ينضح به.
الموسيقى ذات الطابع الكلاسيكي، والموظفة هنا بشكل درامي رائع ومغاير لما اعتدنا عليه، تجسد صوت أو رنين الذاكرة. عندما يجمد الحدث، وقت معاناة جولي أوجاع ذكرى إلزامية مفروضة عليها، تأتي الموسيقى حادة ومفاجئة، كأنها تحاول إرغام جولي على استعادة ما تسعى إلى نسيانه. الموسيقي تقتحم عالمها باستمرار، كما لو توحي بأن جولي ربما قادرة على عزل نفسها وفصلها عن كل ما يحيط بها، لكنها أبداً لا تستطيع أن تتوارى وتختبئ عن ذكرياتها. والموسيقى، من جانب آخر، يمكن اعتبارها الخيط الوحيد الذي يربط " الأحداث " أو الحالات.
الزوج الميت يترك خلفه عملا موسيقيا غير مكتمل.. كونشرتو عن وحدة أوروبا. وثمة إيحاء بأن جولي هي التي كانت تؤلف موسيقى زوجها، لكن الفيلم لا يؤكد هذا الاحتمال، غير

أنه يؤكد بأنها الوحيدة القادرة على فهم موسيقاه وإكمال العمل الناقص.. وهذا ما تفعله في النهاية.
ثم نكتشف بأن المقاطع الموسيقية التي كنا نسمعها طوال الفيلم ما هي إلا أجزاء متقطعة وغير مترابطة من الكونشرتو الناقص، التي تُعزَف في النهاية كمقطوعة كاملة، فيما الكاميرا تنتقل من جولي وصديقها، وهما خلف سطح زجاجي، لتظهر الشخصيات الأخرى: الشاب الذي شهد الحادث، الأم، المومس، المحامية، وأخيراً الجنين.. إنها الشخصيات التي حاولت جولي أن تظل بمنأى عنها، متحررة منها، وهي الآن تتصل بوجودها وتتوحّد معها، والموسيقى هنا تعبّر عن هذا التوحّد والانفتاح.. إنها لحظات مدهشة، مبهرة، غنية بالمعنى.
العديد من الأفلام ربما تطرقت الى هذا الموضوع البسيط ظاهرياً، لكن كيشلوفسكي استطاع بفيلمه هذا أن يقدّم عملا قويا، محركا، عميقا، ومتألقا جماليا.. فحاز بجدارة على عدة جوائز من مهرجان فينيسيا 93 كأفضل فيلم وأفضل ممثلة وأفضل تصوير.. إضافة إلى جوائز نقاد لوس أنجلس كأفضل فيلم أجنبي وأفضل موسيقى.. الى جانب جوائز عالمية أخرى.

الأبيض

الفيلم الثاني من الثلاثية أنتج العام 1993، وعرض لأول مرة في مهرجان برلين في فبراير 1994، حيث حاز كيشلوفسكي على جائزة أفضل إخراج.
هذا الفيلم لا يكمل الأول ولا يتصل به من ناحية الموضوع أو الشخصيات أو المواقع، رغم أن جزءا من مشهد المحكمة، الذي يبدأ به هذا الفيلم، نراه على نحو سريع وعابر في الفيلم الأول "ثلاثة ألوان.. الأزرق " حين تدخل جولي قاعة المحكمة أثناء بحثها عن المحامية.
كما أشرنا في البداية، اللون الأبيض في العلم الفرنسي يمثل المساواة، لكن كيشلوفسكي وشريكه في كتابة السيناريو بيزيفيتش لا يعيران اهتماما للمساواة بالمعنى السياسي أو الاجتماعي كما هو وارد في شعار الثورة الفرنسية، إنما يهتمان بالبعد الفرداني.. إذ على الرغم من أن بطل الفيلم كارول - المهاجر البولندي في فرنسا - يطالب أثناء نظر المحكمة في قضية الطلاق بمساواته مع الآخرين في الحقوق، إلا أن المخرج يتجه نحو منحى آخر، وهو القيام باستقصاء ميتافيزيقي تقريبا في الالتباسات الاجتماعية والذاتية التي يثيرها مفهوم المساواة، ويكشف التناقضات بين الطبيعة الإنسانية المرتكزة في أحد جوانبها على التنافس والدعوة الى المساواة بين البشر. ثمة دائما تعارض بين المُثُل الجوهرية وكيفية تحقيقها. إن بحث كارول عن المساواة يدفعه الى الاتجاه المعاكس، المضاد للمفهوم ذاته، ويصبح الهم الأساسي هو كيف يحقق مكانة أكثر سمواً من أي شخص آخر.
مثلما يطغى اللون الأزرق في الفيلم الأول، يهيمن الأبيض في هذا الفيلم. البياض منتشر على امتداد الفيلم سواء عبر الأشياء أو المناظر والصور. إنه لون الثلج، الأرضية، نفق المترو، الملاءات، التماثيل. البياض هنا يوحي بالخواء، لكنه الخواء الذي يمكن أن يشكل بداية جديدة.. فكل فراغ قابل للامتلاء. الخواء ليس عدمياً، بل ينتظر من يملأه ويشحنه بطاقة الحب.
تبدأ أحداث الفيلم في باريس. كارول (زاماكوفسكي) حلاق بولندي متزوج منذ ستة أشهر من الفرنسية دومينيك (جولي ديلبي). وهي تقيم دعوى ضده طالبة الطلاق بسبب عجزه الجنسي. بالنتيجة، هو يفقد زوجته التي يحبها كثيرا، يفقد مهنته، سيارته، نقوده، جواز سفره، وفوق ذلك يفقد احترامه لنفسه.
يقضي كارول أيامه متسكعا في الشوارع وفي أنفاق المترو.. جائعا، بائسا، بلا مأوى. محاولاته للعودة الى زوجته تبوء بالفشل، بل يتعرض للإذلال. يلتقي برجل بولندي، مقامر

محترف، يعرض عليه مبلغا كبيرا لقاء القضاء على شخص يرغب في الانتحار لكنه لا يجرؤ على فعل ذلك (يتضح في ما بعد أن الراغب في الانتحار هو نفسه المقامر). كارول يرفض ارتكاب القتل. تتوطد العلاقة بينهما، ويقوم المقامر بتهريبه الى بولندا في حقيبة سفر.
في بولندا يقيم كارول عند أخيه الحلاق أيضا. ويقرر أن يعيد بناء حياته، أن لا يعرّض نفسه للإذلال مرة أخرى، أن لا يكون أقل شأنا وقيمة من الآخرين.
يبدأ في المتاجرة بالعملات والعقارات بطرق غير مشروعة حتى يكوّن لنفسه ثروة. عندئذ يخطط للانتقام من مطلقته دومينيك. ولكي يجبرها على المجيء الى بولندا فإنه يزوّر وفاته جاعلاً الأمر يبدو كأن الحادث جريمة، وليست وفاة طبيعية، بحيث تتهم هي بقتله. لكن عندما يزورها في السجن يكتشف بأنه لا يزال يحبها، وتبدأ الدموع تنهمر من عينيه فيما يرنو إليها وهي واقفة خلف قضبان النافذة تعبّر بالإشارة عن رغبتها في أن تتزوجه من جديد إذا استطاع أن يخرجها من السجن.
إن كارول يهوي في الفراغ لكنه لا يتجه الى العدم، يجتاز الجحيم اليومي لكنه لا يحترق.. فمن رماد الفشل واليأس والخيبات ينبعث من جديد ليصعد درجات النجاح والطموح. من الجوف المظلم الخانق للحقيبة المهرّبة يطلع الى فضاء الوطن الواسع، من القبر المجازي حيث الموت المزوّر يخرج كالعائد الى الحياة ليمثُل أمام حبيبته ويدفن وجهه في حضنها، من قهر العجز الجنسي ينفلت ليتحرر ويستعيد طاقته.
الحب هو نقطة ضعفه وقوته في آن. الحب الذي جعله عرضة للخيانة والإذلال، الذي جعله يفقد كل شيء، هو ذاته الذي طهّره وغسل ذنوبه. لحظة انتصاره هي لحظة هزيمته. وعندما يظن أنه يثأر لكرامته وحقوقه المهدورة، يكتشف أنه واهم، وأنه لا يستطيع أن يعيش بدون المرأة التي يحبها.
ثمة صورة تراود كارول وتتكرر أكثر من مرّة عبر امتداد الفيلم، هي عبارة عن فلاش باك فيه تظهر دومينيك يوم زفافها وهي تخرج من الكنيسة ليستقبلها المدعوون ويقبّلها كارول. الصورة مغمورة بالبياض. الأبيض هنا لون البراءة والفرح، لون الذاكرة أيضا. إنها الذكرى الحلوة التي يتشبث بها كارول، ويستعيدها، كلما غاص في اليأس والحزن. استحضار الصورة هو تمسّك بالحلم في أكثر تجلياته جمالا وإشراقا وبراءة. عبر تكرار الصورة يتولّد الإحساس بالأمل، وبأن هناك شيئا يشدّ كارول ولن يتركه يضيع أو يهوي نحو السديم الأخير.
إذا كانت جولي، في الفيلم الأول " ثلاثة ألوان.، الأزرق "، تعيش في محيط ذاتي، معزولة عن الآخرين، وتعاني من صراعات داخلية عميقة، فإن كارول في هذا الفيلم - يعيش في عالم موضوعي، عدواني، وكل اتصال بالآخرين يتبعه فعل عنيف على المستوى النفسي والمادي. إنه يتعرّض للإذلال والاضطهاد والتشرّد والاعتداء، وهو بدوره يمارس العنف ضد المرأة التي يحبها فيرسلها الى السجن ليكتشف أنها الوحيدة التي يمكن أن توفر له الراحة والطمأنينة رغم قسوتها وبرودها العاطفي.
كيشلوفسكي يشير الى تخلخل النظام الاقتصادي البولندي لكنه لا يهتم بتحليله، ففي ظل نظام يسوده الهرج والاهتياج والفساد يمكن لأي متلاعب أن يجني ثروة. وعندما يوجّه كيشلوفسكي نقده لهذا النظام فإنه يتسلح بالدعابة والسخرية.
تقنيا، يتسم الفيلم بجاذبية بصرية ومهارة عالية في المونتاج، وأداء ديناميكي من زاماكوفسكي (أحد أكثر الممثلين شعبية في بولندا) وجولي ديلبي.

الأحمر

"ثلاثة ألوان... الأحمر" هو خاتمة ثلاثية كيشلوفسكي، وقد عرض لأول مرة في مهرجان كان في مايو 1994.. واللون الأحمر في العلم الفرنسي يمثل الإخاء.
أحداث الفيلم تدور في جنيف ويتمحور حول أربع شخصيات رئيسية: فالنتين (أيرين جاكوب) طالبة وعارضة أزياء في الأوقات الإضافية. وهي مهمومة بمشاكلها الخاصة: خطيبها الذي

يعمل خارج البلاد -في لندن تحديدا - والعلاقة بينهما تبدو متوترة، أمها العجوز الوحيدة، شقيقها الذي يتعاطى المخدرات.
القاضي المتقاعد (جان لوي ترينتينان) الذي فقد اتصاله بالناس وبالعالم، وعاش في عزلة، منطويا على ذاته، شاعرا بالمرارة والنفور من ذاته ومن الآخرين في آن.
أوجست، طالب القانون الشاب، الذي هو على وشك التخرج. يكتشف خيانة حبيبته (كارين) فيمر بأزمة عاطفية.
كارين، حبيبة أوجست، تدير مكتبا من خلاله، وعبر المكالمات الهاتفية، تقدم خدمات عن حالات الطقس.
العلاقات في هذا الفيلم محكومة ومدفوعة بواسطة سلسلة من المصادفات واللقاءات العرضية القائمة على الصدفة، حيث مصائر ودروب الشخصيات تتصل وتنفصل وتتقاطع.
فالنتين تسوق سيارتها ليلاً وتصدم كلبة القاضي. تأخذ الكلبة الى القاضي لكنه يطلب منها أن تأخذها أو تفعل بها ما تشاء فهو لا يريدها. يوماً ما تهرب الكلبة وتعود الى القاضي.
فالنتين تذهب خلفها، هناك تكتشف - في ذهول واستنكار - بأن القاضي يقضي أغلب أوقاته في التصنت على مكالمات الجيران الهاتفية. لكن في موازاة النفور، تشعر بانجذاب خفي الى هذا الرجل القادر، كما يزعم، على العيش بدون عاطفة الحب، الذي يسترق السمع في محاولة يائسة لفهم الآخرين، وبالتالي، لفهم الحقيقة.
ثمة شئ غامض يوثق عرى العلاقة بين هذين الكائنين المتناقضين. وهذه العلاقة بين الاثنين تضيء عدة تعارضات يهتم المخرج كيشلوفسكي بطرحها ومعالجتها في أفلامه: العزلة والاتصال، الصدق والزيف، الشك واليقين، النفور والانجذاب.
تدريجيا تتمكن فالنتين، بانفتاحها على الحياة وحساسيتها وما تختزنه من طاقة هائلة على الحب، على انتشال القاضي من عزلته وجعله يهتم ويتفاعل. إذا كان الزمن (فارق السن) يقف حائلا دون تطور العلاقة الى ارتباط عاطفي، فإن القاضي يجد بديله في الشاب أوجست.
مع أن أوجست وفالنتين يتجاوران جغرافيا، حيث يقيمان في الموقع نفسه، ويحاذي أحدهما الآخر أو يتقاطع معه، إلا أنهما متباعدان عاطفياً، لا يلتقيان ولا يلفت أحدهما نظر الآخر.. حتى عندما نجدهما في النهاية في الباخرة نفسها المتوجهة الى لندن. إن المخرج كيشلوفسكي، بعد أن يجعلنا نتهيأ لإمكانية حدوث اتصال بينهما ويجعلنا نتوقع هذا اللقاء المحتوم بين كائنين تجمعهما خيوط مشتركة ومتناغمة، يقوم بتخريب هذا التوقع ويوجهنا نحو ما هو أهم وأعمق، نحو النظر بعين نقدية وتحليلية وسابرة لعلاقات هؤلاء الأفراد الذين يتحركون أمامنا، والتعايش مع مصائرهم بالدرجة ذاتها من القلق والتشوّش والوجع.. وكما يقول كيشلوفسكي: " في أفلامي، الأشياء نادرا ما تقال على نحو مباشر وصريح".
أوجست هو صورة للقاضي في شبابه. إن حالته والتجربة التي يمرّ بها (خيانة حبيبته له) تعكس بدقة مرحلة حاسمة في الماضي كما عاشها القاضي قبل أربعين سنة. والفيلم يؤكد على التماثلات بين أوجست والقاضي من خلال عدد من الوقائع والإشارات: كلاهما درس القانون، كلاهما تعرّض للخيانة، كلاهما اجتاز امتحان التخرج بفعل حيلة قدرية..
عندما يرمي أوجست الكتاب في غمرة ابتهاج فإن الكتاب يقع مفتوحا على الصفحة التي تحتوي على الإجابة التي يحتاجها لاجتياز الامتحان في اليوم التالي.. الحادثة نفسها كانت قد وقعت للقاضي قبل سنوات طويلة أثناء امتحان التخرج.
في النهاية، تسافر فالنتين بالباخرة الى بريطانيا على أمل الالتقاء بخطيبها. على الباخرة ذاتها يسافر أوجست أيضا، لكنهما لا يلتقيان. الباخرة تتعرّض لعاصفة وتغرق، ولا ينجو من ركابها إلا عدد قليل من بينهم نرى (كما يرى القاضي على شاشة التليفزيون): جولي وصديقها (من الفيلم الأول)، دومينيك وكارول (من الفيلم الثاني)، فالنتين وأوجست.. هذه النهاية توحّد – على نحو مفاجئ وغامض - كل الشخصيات الرئيسية من الأفلام الثلاثة التي تشكل الثلاثية.

ثمة صورة أخرى تتكرر في الثلاثية وتكشف طبيعة الشخصيات الرئيسية وحقيقة دواخلها: إنها اللقطة التي تظهر المرأة العجوز وهي تسير منحنية وتحاول بجهد ومشقة وضع زجاجة في المكان المخصص لها.. جولي (في الأزرق) المستغرقة في حزنها الخاص لا تلاحظ العجوز فلا تبادر الى مساعدتها. كارول (في الأبيض) يلاحظها لكنه لا ينهض لمساعدتها، لا يكترث بها، بل يبتسم ابتسامة قاسية كما لو أنه يلمح موقفاً هزلياً. أما فالنتين (في الأحمر) فإنها تتوقف لمساعدتها لأنها الشخصية الأكثر إيجابية وانفتاحا.
التليفون يلعب دورا أساسيا في فيلم " ثلاثة ألوان.. الأحمر". الفيلم يبدأ باتصال هاتفي والكاميرا تقتفي، بحركة سريعة جدا، المسار الإلكتروني لخط التليفون، بأسلاكه المتشابكة، عبر القنوات والمجاري وتحت المحيط، حتى نهاية الخط حيث التليفون يرن ولا أحد يرد.
كل شخصيات الفيلم تتصل ببعضها أو بالآخرين عبر التليفون: فالنتين وخطيبها يتبادلان الأحاديث الطويلة من خلال المكالمات العديدة حيث نكتشف طبيعة العلاقة بينهما.
التليفون هو وسيلة الاتصال بين كارين وأوجست. والتليفون هو مصدر كسب لكارين.
القاضي يقضي أغلب أوقاته في التصنت على مكالمات الآخرين. إنه مجتمع يحاول أفراده جاهدين تحقيق اتصال في ما بينهم، لكن لا يتسنى لهم ذلك على نحو مباشر وحميمي، إنما بواسطة هذه الوسيلة الباردة.
بطلة الفيلم أيرين جاكوب (التي أدت دورين في فيلم كيشلوفسكي السابق: حياة فيرونيك المزدوجة) ممثلة موهوبة، جميلة، تكشف عن حساسية عالية في الأداء. تقول: "عندما قرأت السيناريو لم أجد أي تماثل بين فالنتين وفيرونيك، لكن حين شاهدت الفيلم وجدت ذلك التماثل.. كان أمراً مدهشاً للغاية. فالنتين والقاضي كائنان يفصل بينهما الزمن، ولا يمكن أن يرتبطا بعلاقة عاطفية. خلال تصوير المشاهد في منزل القاضي، تلك اللحظات الحادة والمكثفة جدا، كان كيشلوفسكي يقف بيننا ليراقبنا عن كثب ويرى كيف يتفاعل كل منا مع الآخر. كان علينا أن نعتمد على اللحظة، لأننا لم نكن نعرف الى أين سوف يمضي بنا المشهد. بالطبع كنا ندرك ما سوف نصوّره، وقد أجرينا بروفات على ذلك، لكن حين بدأنا التصوير، غمرتنا العاطفة فجأة. وكيشلوفسكي لم يكن يعيد تصوير المشاهد كثيرا، لم تكن لديه فكرة ثابتة أو متبلورة بشأن ما يريد أن يفعله، كان ينطلق من اقتراح ما".
إن كيشلوفسكي في ثلاثيته يطرح الأسئلة،الكثير من الأسئلة، ولا يبحث عن أجوبة.

الفنان في عزلته

عندما عرض كيشلوفسكي الفيلم الأخير من ثلاثية "ثلاثة ألوان" في مهرجان كان العام 1994، أعلن في المؤتمر الصحفي اعتزاله العمل السينمائي (وهو في الثالثة والخمسين)، قال أن لديه الآن ما يكفي من المال لشراء السجائر، وبدلا من صنع الأفلام وما يسبّبه من إجهاد وإزعاج وقلق، فإنه يفضّل أن يجلس وحيدا في حجرته ويدخّن في هدوء. قد يشاهد التلفزيون قليلا لكنه أبدا لن يذهب إلى السينما.
مع أن من الصعب تصوّر أن يعتزل فنان مثل كيشلوفسكي وهو في ذروة عطائه الإبداعي، إلا أن الصور التي يستخدمها تبوح بهذه الرغبة الصادقة. وسواء اعتزل أم لم يفعل، فإن كيشلوفسكي سيظل دائماً ذلك المدخّن المعتزل، الفنان الذي يجلس بعيدا عن البشر، متأملا تناقضات واقعه ومفارقات الوجود الإنساني.
إنه وضع غير مألوف بالنسبة لفنان أن يختار العزلة وهو الذي يتعامل مع أكثر الأوساط انفتاحا على المجتمع (السينما)، وأحد الأشكال الفنية التي يتم خلقها واستهلاكها على صعيد جماهيري واسع. العمل السينمائي يقتضي الانخراط والمشاركة والاحتكاك بالحشود، بينما كيشلوفسكي ينزع إلى الانفصال والتوحّد، وينذر نفسه إلى العزلة كموضوع وكوجهة نظر.

هو والسينما

آراء كيشلوفسكي في السينما متضاربة وغير عادية، وفي مقابلاته الصحفية يبدي استياءً، وربما ازدراءً، لعمله السينمائي، إذ يصرّح:
* لم أغيّر مهنتي (السينما) لأنني كنت كسولا جدا، أو غبيا جدا، أو كليهما.
* الإخراج مكلف جدا، متعب جدا، ولا يوفّر إلا القليل من الإشباع.
* السينما وسط أكثر بدائية من الأدب.
* نحن جميعا ضائعون.. هذا هو جيلي.
لقد صرّح ذات مرّة بأنه يفضّل قراءة كتاب على الذهاب إلى السينما.
لكن في مواضع أخرى، يعترف كيشلوفسكي بأنه يحب مهنته، وأنه يحصل على متعة فائقة في العمل مع الممثلين والمصورين، وفي عملية المونتاج. المونتاج هو الجزء المفضل لديه من العمل السينمائي.
يقول: "نحن نحقق الأفلام لنمنح الناس شيئا، ولكي ننقلهم إلى مكان آخر". ويقول أيضا: "إذا كان لدي هدف فهو الهروب من الحرفية أو الموضوعية".
ثمة ثيمات معينة تتكرّر في أفلامه، كمثال: تأثير الموتى على الأحياء.. وهو يبرّر ذلك بقوله: "أبي كان أكثر أهمية، بالنسبة لي، من أمي.. لأنه توفى شاباً".
وهو يكره أن يسأله أحد عن تأثراته، لكنه يجيب: "دوستويفسكي، مان، كافكا، كامو".
وإذا كان يحتج ضد الرقابة الاقتصادية التي يفرضها الغرب، فإنه يحنّ إلى دعم الدولة لصناعة السينما.

المصادر:
أعداد مختلفة من مجلة Sight & Sound
Film Comment, Nov- Dec. 1994

حوار مع عباس كيارستمي:
انتهى زمن شهرزاد

- بما أنك في سان فرانسيسكو لتسلّم جائزة أكيرا كوروساوا عن مجمل نتاجاتك السينمائية، هل تشعر بقرابة شخصية وخاصة مع أفلام كوروساوا؟

لا. لكنني أعتقد أن كل مخرج ذي أسلوب خاص بوسعه أن يستمتع بأفلام يحققها مخرجون ذوو أساليب مختلفة تماما. على سبيل المثال، أحد الأفلام التي أحبها واستمتع بها حقا هو فيلم "الأب الروحي"، رغم أن البعض قد يشعر بالصدمة أو الدهشة عندما يسمع ذلك مني..مع أن هذا هو جمال السينما.

- هل لا يزال من المناسب الحديث عن سينما وطنية اليوم، أم أن الفيلم أصبح ذا صبغة عالمية، ولم يعد (ينسجم مع) مثل هذا التصنيف؟

لكل فيلم هوية خاصة أو شهادة ميلاد خاصة به. الفيلم هو عن الكائنات البشرية، عن الإنسانية. كل الشعوب المختلفة في العالم، على الرغم من اختلافاتها في المظهر والدين واللغة وأسلوب الحياة، لا يزال لديها شيء واحد مشترك، ذلك هو ما يوجد بداخل كل فرد منا. لو صورنا بالأشعة السينية دواخل أو أحشاء كائنات بشرية مختلفة، فسوف لن نكون قادرين، انطلاقا من تلك الأشعة السينية، على تقرير وتأكيد لغة أو خلفية أو جنس كل فرد. دماؤنا تدور بالطريقة والدقة ذاتها كما الحال مع أي فرد آخر، جهازنا العصبي وأعيننا تعمل بالطريقة ذاتها، نضحك ونبكي بالطريقة ذاتها، نشعر بالألم بالطريقة ذاتها. الأسنان التي توجد في أفواهنا جميعا، أيا كانت جنسيتنا أو خلفيتنا، تتوجع بالطريقة ذاتها تماما.
لو أننا أردنا أن نقسم السينما وموضوعات السينما ، فإن الوسيلة لفعل ذلك هو أن نتحدث عن الألم وعن السعادة.. هذه هي أمور مشتركة بين كل الأقطار.

- في أحوال كثيرة، أفلامك لا تزودنا بمعلومات كاملة عن الشخصيات أو القصة. ولقد صرحت ذات مرّة بأن السبب يكمن في أن المتفرج هو طرف في العملية الإبداعية. وأن من واجبنا أن نفهم المادة وندرك المراد منها، وكل فرد منا سوف يفعل ذلك على نحو مختلف. كيف لهذه الفكرة - كل فرد يتوصل إلى فهمه الخاص للفيلم - أن تتناغم مع فكرة أننا جميعا متشابهون جوهريا، بما أننا نتقاسم خاصيات إنسانية مشتركة؟

هذا سؤال صعب. الناس لديهم أفكار مختلفة، لكن أمنيتي هي أن لا يسعى كل المتفرجين إلى إكمال الفيلم في أذهانهم بالطريقة نفسها، مثل أحجية الكلمات

المتقاطعة التي تبدو كلها متشابهة، لا يهم من يحلها. حتى لو كانت محلولة على نحو خاطئ، فإن نوعية أفلامي تظل " صحيحة" أو مخلصة لقيمتها الأصلية. أنا لا أترك الفضاءات فارغة لمجرد أن يكون لدى الآخرين شيئا ناقصا يكملونه.إني أتركها فارغة من أجل أن يتمكن الآخرون من ملء هذه المساحات وفقا للكيفية التي بها يفكرون وحسب ما يريدون هم.
في رأيي، التعبير التجريدي الذي نقبله ونقرّ به في أشكال فنية أخرى - كالرسم والنحت والموسيقى والشعر - يمكن أيضا قبوله في السينما. إني أشعر بأن السينما هي الفن السابع، ومن المفترض أن تكون الفن الأكثر اكتمالا بما أنها تضم الفنون الأخرى. لكنها أصبحت مجرد مجال لرواية القصص، بدلا من أن تكون الفن الذي ينبغي أن تكونه حقا.

- هناك عدد من المخرجين الذين يؤمنون بما تقوله الآن ويواصلون تحقيق أفلام لا تروي قصصا.. والتي هي حقا تجريدية، ذات شكل ولون وحركة.. لكن بدون صور تنقل قصة ما.. هل مثل هذه الطريقة تثير اهتمامك؟

كل فيلم ينبغي أن يحتوي على نوع من القص أو السرد. لكن الأمر الهام هو كيفية سرد القصة.
ينبغي أن يكون السرد شعريا، ينبغي أن يكون قابلا للرؤية بطرق مختلفة. لقد شاهدت أفلاما لم تكن تحمل أي معنى، ولم تسحرني، أثناء مشاهدتها، لكنها تحتوي على لحظات تفتح لي نافذة أطل منها على المدهش، وتلهب مخيلتي. كما أن هناك أفلاما كثيرة لم استطع احتمالها، وغادرت الصالة في منتصف العرض لأنني كنت أشعر بأنني أعرف مجريات العمل وكيف ستكون النهاية، كنت أشعر بأنني ممتلئ تماما بالفيلم، ولو مكثت مكاني فترة أطول فسوف يتعرض ذلك الشعور للتخريب، لأن الفيلم سوف يستمر في إخباري بالمزيد، وسوف يرغمني على أن أصدر أحكاما على الشخصيات وأن أميز بين الطيب والشرير، وأتابع ما سيحدث لهم. علما بأني أفضل أن أنهي الفيلم بطريقتي الخاصة.

- الكثير مما تقوله يصف كيف يعمل الشعراء أكثر من كيفية عمل الروائيين.. إنه أمر مثير للاهتمام ملاحظة أن آخر أفلامك " الريح سوف تحملنا" يستمد عنوانه وبعضا من نصه من الشعر.. هل تحاول أن تتحرك إلى مدى أبعد في ذلك الاتجاه.. نحو السينما بوصفها شعرا و ليس بوصفها رواية؟

نعم. أشعر بأن السينما التي سوف تدوم لفترة أطول هي السينما الشعرية، لا السينما التي تروي قصصا فحسب. في مكتبتي بالمنزل، الكتب التي تضم القصص والروايات تبدو جديدة تماما، لأنني لم أقرأها إلا مرة واحدة فقط ثم وضعتها جانبا، بينما كتب الشعر تتساقط أوراقها في كل ركن لأنني قرأتها مرارا.
الشعر، على الدوام، يفلت بعيدا عنك.. وصعب جدا الإمساك به. في كل مرة تقرأ الشعر، سيتكوّن لديك فهم مختلف، بحسب وضعك وحالتك أثناء القراءة. في حين أن الرواية، ما إن تقرأها مرة واحدة، حتى تكون قد فهمتها. بالطبع هذا لا يشمل كل الروايات. ثمة قصص تتضمن جوهرا أو روحا شعرية، كما أن هناك قصائد تخلو من الروح الشعرية.. أعني الشعر الذي كان يتعين علينا حفظه عن ظهر قلب في المدرسة: حوارات بين يرقانة وعنكبوت..وشيئا من هذا القبيل. لم يحاولوا تدريبنا وتنميتنا من خلال الشعر.

- أحد الاختلافات بين الفيلم والقصيدة هو أن أغلب الناس يعتقدون أن مشاهدة الفيلم مرّة واحدة أو مرتين تكفي لاستيعاب وفهم الفيلم. هل ستكون هناك دوما معضلات بشأن الوصول إلى الجمهور من خلال الشكل الشعري للسينما، بما أن الجمهور لم يتعود على مشاهدة الأفلام المرّة تلو الأخرى؟ وهل تتوقع من الناس أن يشاهدوا فيلما معينا من أفلامك عدة مرات، أو على الأقل تأمل ذلك؟

سأكون أنانيا جدا لو طلبت من كل شخص أن يشاهد أفلامي أكثر من مرّة واحدة. طلب كهذا يعني أنني أريد أن أسوّق نفسي وأروّج لأعمالي. في الواقع، لا أستطيع أن أوضّح السبب الذي يجعلني أحقق أفلاما بهذه الطريقة، إنها الطريقة التي أعرفها..هكذا هو الأمر ببساطة.
أثناء عملية تحقيق الفيلم، لا أفكر في النتيجة النهائية، وما إذا يتعيّن على الجمهور أن يشاهده مرّة أو أكثر من مرّة.. كما لا أرهق نفسي في محاولة معرفة ما سيكون رد الفعل تجاه فيلمي. إني أحققه فحسب، بعد ذلك أتعايش مع النتائج، التي بعضها قد لا تكون سارة أو مرضية بالنسبة لي. شيء واحد أعرفه: العديد من المتفرجين سوف يغادرون الصالة وهم غير راضين، لكنهم لن يقدروا أن ينسوا الفيلم. أعرف أنهم سوف يتحدثون عن الفيلم أثناء تناولهم العشاء.. وأريدهم أن يشعروا بشيء من القلق تجاه الفيلم، أن يستمروا في محاولة العثور على شيء في الفيلم.

- أنت واحد من جماعة صغيرة تسعى على نحو ثابت ومثابر إلى تحقيق أفلامها وفقا لمبادئ وأفكار معينة تؤمن بها.. هذه الجماعة تحرص على تربية جمهور أفلامها وتعليمهم كيفية تقدير نوعية معينة من الأفلام التي تشكّل تحديا صعبا. مع كل فيلم، نحن نفهم على نحو أفضل قليلا كيف نتعاطى ونستوعب أعمالك..

أعتقد أن الفرصة التي توفرت لهذا النوع من السينما في الوقت الحاضر، لم تكن متوفرة قبل عشرين سنة. الجمهور شعر بالضجر من نوعيات الأفلام التي يشاهدها في هذه الأيام، وهم يرغبون في مشاهدة شيء مختلف. بالطبع، في إيران، هذا النوع (الشعري) من السينما لا يجد إلا دار عرض واحدة فقط، وفي الولايات المتحدة لا يجد إلا صالتين.. لكنني قانع بذلك.
أغلب الناس يرغبون في البساطة، يرغبون في الحصول على الإثارة، أن يبكوا وأن يضحكوا.. ونحن لا نستطيع أن نتوقع المستوى ذاته من الحماسة ذاتها تجاه السينما الشعرية. أنا لا أقارن أعمالي بأعمالهم، لكن إذا كان لديك لوحات كاندنسكي أو براك أو بيكاسو في مزاد علني في منتزه، كم عدد الأشخاص الذين سوف يشترونها.. حتى بسعر مئة دولار؟ يتوجب على المرء أن يكون واقعيا في توقعاته للفن الذي هو حقيقي ونقيض للترفيهي. الجمهور العام لن يدفع مقابل لوحة لا يفهم جيدا ما تحويه وما معناها.

- أحيانا أفكر في هذه المسألة في ما يتصل بالأعمال التي تغلق التفكير – مثل الشعر الذي كنا نضطر أن نتعلمه في المدرسة، والذي يزودنا بالأجوبة والأفكار التي يريد غرزها فينا – كنقيض للأعمال التي تفتح مجالا للتفكير وتصلح لأن تكون موضعا فيه نشغّل تفكيرنا الخاص.

أتفق معك. الفيلم الشعري أشبه بأحجية، حيث تضع القطع معا لكنها لا تتوافق أو تنسجم بالضرورة. بوسعك أن تقوم بأي ترتيب تشاء. بخلاف ما اعتاد عليه الجمهور العام، هو لا يعطيك نتيجة واضحة في النهاية، ولا يقدم لك نصيحة.

- بالعودة إلى فيلمك " الريح سوف تحملنا"، الثيمة التي تثير اهتمامي هي التوتر الأخاذ أو الحوار بين ما هو فيزيائي، مادي، متجذر في الأرض، وما هو غير قابل للإمساك أو الفهم بطرق فيزيائية. هذا يجري على عدد من المستويات، من بينها ذلك الاتصال داخل القرية – حيث الأفراد يتحادثون ويتبادلون الأشياء - وعلى العكس من هذا، لدينا الهاتف النقال، المحمول على الريح.. إن جاز التعبير. أنا مهتم برؤيتك بشأن كيفية ارتباط التجريدي أو غير القابل للامساك بقصور حيواتنا الفيزيائية.. بحقيقة أننا كائنات مادية وفانية. هل هناك توتر في فيلمك بين ما قد نسميه الفيزيائي والروحاني؟

في الواقع أنا لم أشاهد فيلمي بعد. طوال عام كنت أشاهده كتقني، بمعنى أنني لازلت قريبا جدا منه، بالتالي لا أستطيع أن أصدر حكما عليه. لكن أحد الذين شاهدوا الفيلم أخبرني بأنه عن الأرواح، عن الناس الذين راحوا ولم يعودوا أحياء.. على سبيل المثال، الرجل الذي يحفر الخندق، أو المرأة العجوز التي تحتضر. نحن لا نرى حياتهم. وكما قلت، للفيلم جوهر فيزيائي، لكنه أيضا يتضمن جانبا غير فيزيائي أو روحاني. نحن لا نرى بعض الشخصيات، لكننا نشعر بوجودهم. هذا يظهر أن ثمة إمكانية للوجود دون وجود.. تلك هي الثيمة الرئيسية للفيلم، كما اعتقد.

- الوجود دون وجود..هل يمكنك أن تتوسع في ذلك؟

مع هذا النوع من الأفلام، نحن كمتفرجين، بوسعنا أن نخلق أشياء وفق تجاربنا الخاصة.. أشياء لا نراها، أشياء هي خفية، غير منظورة. في الفيلم 11 شخصا غير مرئيين. في النهاية أنت تعلم بأنك لم ترهم، لكنك تشعر بأنك تعرف من يكونون ومكان وجودهم. إني أريد أن أخلق نوعا من السينما والذي يُظهر عن طريق عدم الإظهار. هذا مختلف جدا عن أغلب الأفلام في هذه الأيام، والتي هي ليست إباحية حرفيا لكنها إباحية في الجوهر، لأنها تُظهر الكثير، إلى حد أنها تحرمنا من أي إمكانية لتخيل الأشياء بأنفسنا. إن هدفي هو إتاحة الفرصة لنا لكي نخلق الأشياء في أذهاننا. من خلال الخلق والمخيلة أريد أن أنزع المعلومة المتوارية داخل ذاتك والتي ربما لا تعلم بوجودها داخلك.
لدينا مثل بالفارسية، عندما ينظر شخص إلى شيء ما بحدّة، نقول: لهذا الشخص عينان واستعار عينين إضافيتين.. تلك الأعين المستعارة هي ما أريد أسرها، الأعين التي سوف يستعيرها المتفرج ليرى ما يوجد خارج المشهد الذي ينظر إليه. ليرى ما يوجد هناك وأيضا ما لا يوجد.

- من هم المخرجون الذين تشعر في أعمالهم بشيء من التماثل؟

(التايواني) هاو شاو - شن Hou Hsiao-Hsien هو أحدهم. أعمال تاركوفسكي تعزلني كليا عن الحياة الفيزيائية وهي أكثر الأفلام التي شاهدتها روحانية. إن ما فعله فلليني، في أجزاء من أفلامه، وهو جلب حياة الحلم إلى الفيلم، يفعله تاركوفسكي أيضا. أفلام ثيو أنجيلوبولوس أيضا تجد هذا النوع من الروحانية في لحظات معينة.
عموما، أظن أن على الفيلم، والفن بوجه عام، أن يأخذنا بعيدا عن الحياة اليومية، ينبغي أن يأخذنا إلى حالة أخرى، حتى لو أن الحياة اليومية هي المكان الذي تنطلق منه هذه الرحلة. هذا ما يمنحنا الراحة والطمأنينة. إن زمن شهرزاد والملك، زمن سرد القصص، قد انتهى.

- بطل فيلمك " طعم الكرز" يبدو أنه يريد هروبا كاملا من الفيزيائي، المادي. كان يمكن لمخرج تقليدي أن يحوّل هذا إلى حكاية سيكولوجية، وهذا ما لا يريده فيلمك، ذلك لأننا لا نفهم الطريقة التي بها يفكر هذا الرجل، لا في البداية ولا في النهاية. لذا فإن هذا الفيلم أيضا يبدو أنه يهتم بالبحث للمضي، بطريقة ما، وراء الفيزيائي، حتى لو كان ذلك يعني الاضطرار لأن يكون سلبيا جدا، هذا يتصل، مرّة أخرى، بالتوتر بين المادي والروحاني..

متفرجون مختلفون لديهم آراء مختلفة بشأن هذا الفيلم. القيام بمحاولة الانتحار هو أمر محرّم في الإسلام، ولا يستحسن الحديث عنه. لكن بعض رجال الدين أعجبوا بالفيلم لأنهم شعروا بأنه - كما أشرت أنت - يُظهر بحثا للارتباط بشيء أكثر سماوية، شيء هو فوق الحياة الفيزيائية. المشهد قرب النهاية، حيث نرى الشجرة تثمر الكرز، مع صور أخرى جميلة، يحمل – هذا المشهد - تلك الرسالة: لقد فتح الباب إلى السماء، وما فعله لم يكن شيئا جهنميا، بل هو انتقال سماوي.

- هل واجه فيلم " طعم الكرز" صعوبات مع الرقابة بسبب موضوعه؟

كان هناك خلاف بشأن الفيلم، لكن بعد أن تحدثت إلى السلطات، أقروا واقع أن هذا ليس فيلما عن الانتحار، بل هو عن الاختيار الذي نقوم به في الحياة، وأن ننهي هذا الاختيار متى نشاء. لدينا باب نستطيع فتحه في أي وقت، لكننا نختار أن نبقى. وواقع أن لدينا هذا الخيار يبرهن على رحمة الله. الله رحيم لأنه منحنا هذا الخيار. الرقباء كانوا سعداء بهذا التفسير.

إن جملة من فيلسوف، من رومانيا، ساعدتني كثيرا في تحقيق هذا الفيلم: " لولا إمكانية الانتحار، لقتلت نفسي منذ زمن طويل". الفيلم هو عن إمكانية العيش، و كيف أن لدينا خيار أن نعيش. الحياة ليست مفروضة علينا. تلك هي الثيمة الرئيسية للفيلم.

- أنت لا تعمل انطلاقا من سيناريو بل من مخطط تمهيدي، ربما صفحات قليلة. ومعروف عنك أيضا أنك تقوم بتركيب الكثير من الأداء والحوار في الدقيقة الأخيرة.. ما هو امتياز العمل بهذه الطريقة؟

خلق الحوار في الموقع أمر ضروري، لأنها الطريقة الوحيدة التي بإمكاني العمل بها مع أفراد هم ليسوا ممثلين محترفين، وبعض اللحظات التي تراها في أفلامي فاجأتني مثلما فاجأت الآخرين. أنا لا أعطي الحوار للممثلين، لكن ما إن تشرح لهم المشهد حتى يشرعوا في الحديث، متجاوزين ما كنت أتخيله. ذلك أشبه بحلقة، لا أعرف من أين هي تبدأ ولا أين تنتهي.. لا أعرف ما إذا كنت أعلمهم ما ينبغي أن يقولوه، أم أنهم يعلمونني ما ينبغي أن أتلقاه.

(نص الحوار الذي أجراه ديفيد ستيريت، ونشر في المجلة السينمائية الأمريكية Film Comment – عدد يوليو/ أغسطس 2000)

فيكتور إيريثه..
لغة منبثقة من الشفق

فيكتور إيريثه victor Erice يعد واحدا من كبار المخرجين في السينما الإسبانية، رغم أنه خلال ثلاثين سنة لم ينتج سوى ثلاثة أفلام، تفصل بينها فترة زمنية طويلة. هذه الأفلام، وربما منذ الفيلم الأول، كرّسته كواحد من أهم المخرجين في السينما العالمية، وأكثرهم انحيازا إلى السينما الفنية الخالصة، النقية، ذات اللغة الشعرية.
ولد الأسباني فيكتور إيريثه في العام 1941. تخرّج من معهد السينما ومارس النقد وكتابة السيناريو. في العام 1964 عمل مساعداً للمخرج ميجويل بيكازو، ثم خاض تجربة الأفلام الإعلانية قبل أن يحقق في العام 1973 فيلمه الأول " روح خلية النحل" spirit of the beehive الذي نال ثناء النقاد كما حاز على العديد من الجوائز الدولية.
هذا الفيلم الذي لا يعتمد على الحوار المنطوق قدر اعتماده على الشكل المركّب للصوت والصورة، يتركز حول طفلة غامضة تجسد الرؤية القلقة والملتبسة لوطن كان قابلا للتغيير السياسي.
حقّق إيريثه فيلمه هذا في فترة حكم فرانكو الفاشي، إلا أنه استطاع التحايل على قيود الرقابة الصارمة عبر المجازات والرموز والصور القوية، ليوجّه نقداً حاداً لذلك النظام الذي فرض على الشعب الأسباني حالة من الصمت والعزلة والأسى والإحباط في أعقاب انتصاره في العام 1939 واستلامه السلطة بعد حرب أهلية شرسة ودامية.
الفيلم – الذي تدور أحداثه في 1940 – لا يصوّر تلك الحالة من خلال التفاصيل أو الوقائع المادية، بل من خلال الصمت، الحوار الهامس، الظلال، الأطياف، الفراغات، الأجواء الخانقة. أشياء توحي بصدمة الحرب، بما تركته الحرب من خراب نفسي ومادي في آن، بالتأثير المرعب على أولئك الذين تناحروا دون مبرر لسنوات ثلاث ثم عادوا إلى بيوتهم وفي دواخلهم إحساس غامر بالهزيمة، بالدمار، بالخواء.. إحساس طاغ بالذنب للتواطؤ في توطيد نظام وحشي.
قوة فيلم "روح خليّة النحل" وعمقه وشاعريته تكمن في تكويناته البصرية الأخاذة، في اعتماده على البصري أكثر من السمعي، في هيمنة الصمت وبلاغته، في الأداء التعبيري المذهل، في الموسيقى المؤثرة وتوظيف أغاني الأطفال الشعبية، في البنية الشعرية السينمائية، في الإيقاع المدروس بعناية والمنسجم مع الحالات المعروضة، في التداخلات الزمنية غير الاعتيادية، في تصوير الأحلام وحالات الهذيان على نحو واقعي دون اللجوء إلى المؤثرات الخاصة والتقنيات المألوفة.

في حوار مع المخرج، أشار إلى أن الممثلين والفنيين، أثناء التصوير، لم يستوعبوا ما كان المخرج يريده. كانت هناك شكوك وافرة في إمكانية أن يحقق الفيلم ذلك التواصل المطلوب.. فالفيلم لا يفسّر شيئاً، ثمة لغز في كل مشهد جديد والذي لا يتكشّف – جزئياً – إلا في المشاهد اللاحقة.
الجمهور الأسباني بدوره لم يفهم الفيلم، شعر بالالتباس والانزعاج. عندما حاز الفيلم على جائزة مهرجان سان سباستيان باسبانيا، أطلق الجمهور صيحات الاستنكار والاستهجان، رغم أن هذا الفيلم الاستثنائي، غير العادي، كان يرغب، حسب رأي الناقد روجر مورتيمور، في مساعدة الشعب الأسباني على مواجهة ماضيه بصدق وجرأة، لقهر ذلك الخوف العميق. إنه يرغمهم - بالذات أولئك الذين عاصروا الحرب الأهلية أو الذين تأثروا بها – على تذكّر شئ روّضوا أنفسهم على نسيانه، شئ تظاهروا بأنه لم يكن موجوداً أبداً.
بعد عشر سنوات من الصمت، جاء فيلمه الثاني " الجنوب" (The South) ليواصل فيه انشقاقه الشعري وليعرض اهتمامه - إلى حد الاستغراق - بالمسيرة العنيدة للزمن.
بعد عقد من الزمن، قدم فيلمه الثالث، الوثائقي، " شمس شجرة السفرجل" the quince tree sun الذي يؤرخ للمحاولة المستحيلة التي قام بها الرسام الإسباني أنتونيو لوبيز للإمساك بلحظة الإشراق، على القماش، وقت نضوج ثمرة السفرجل في حديقته.
من إحدى أحاديث فيكتور إيريثه، القليلة جدا، نترجم هذه الآراء والاستشرافات عن السينما والفن، وعن أفلامه خصوصا، التي تسلط بعض الضوء على المعضلات التي يواجهها السينمائي في مسيرته الجادة والعميقة:

* * * *

في مواجهة التضخم الراهن للصور، في مواجهة ما يسميه (المخرج الألماني) فيم فيندرز "تلوث الصورة"، فإن إحدى المعضلات الرئيسية التي نشعرها اليوم، كصانعي أفلام، هي كيفية منح الصحة والمصداقية للصورة المنتجة على نطاق واسع.
التلفزيون يقذف، يوميا، آلاف الصور في اتجاه البيوت، في كل مكان من العالم. هذا الفيضان هو الذي يسبب تضخم الصورة. ونحن مرغمون على البحث باستمرار من أجل أن نستعيد إلى السينما تلك الرؤية للصورة الحقيقية. في هذا أجد العلاقة مع الرسم مثيرة للاهتمام إلى حد بعيد، ذلك لأن الرسام هو الخالق الأول للصور في حضارتنا. من وجهة نظري، الرسام هو الفنان البدائي، الفطري. الرسم لغة منبثقة من فجر حضارتنا، بينما السينما لغة منبثقة من شفق حضارتنا.
بالطبع لا نستطيع العودة إلى مواقع الرواد من صانعي الأفلام - لوميير، جان فيجو، فريدريك مورنو، بدايات رينوار - ذلك لأن مئة سنة من السينما تندفع نحونا. سينما تلك المرحلة لم تكن تنعكس على ذاتها، إنما تركت نفسها تعيش فحسب. مع ذلك، أحيانا تحتاج إلى الالتفات إلى الوراء والنظر إلى الجذور.. لا لتحاكي، لأن من المستحيل أن تعيد إنتاج الشيء نفسه، بل لأن ضمن عالم يعاني من أزمة فقدان الهوية، يمكن لتلك الجذور أن تسلط ضوءا معينا.
اليوم، كل شيء مصنوع وفقا لوصفة معينة، وصفة ساهمت في نفي الواقع وكرست الأنماط. ثمة تعب، مرض. ومع أن هناك سينما تحققها مواهب عظيمة، إلا أنها مقدمة بحيث تؤدي غرضاً ما. لذا فمن المهم للسينما أن تعود وتتصل بالواقع.

* * * *

فيلمي "روح خلية النحل" يتحدث عن الجيل الذي عاش في فترة الحرب الأهلية (الإسبانية). الحرب الأهلية هي من أكثر التجارب رعبا لأي مجتمع، إذ يتم تحريض الأخ ضد أخيه ويندلع التناحر بينهما. وفي الحرب الأهلية الكل مهزوم. ليس هناك منتصر حقيقي.
ما ميّز أولئك الناس في ذاكرتي – أيام الطفولة - هو أنهم كانوا، بوجه عام، أفرادا صامتين، منكفئين على ذواتهم. لم يرغبوا في الكلام لأنهم اختبروا شيئا مرعبا جدا. ونحن الأطفال

اختبرنا ذلك كشكل من أشكال الغياب. لقد شعرنا بأنهم، في العمق، بعيدون عنا جدا. ربما لهذا السبب كان هناك فقدان للاتصال.

* * * *

أنا لم أصور فيلمي هذا كي أحلّ معضلة الرقابة. كنت مهتما أساسا بالعثور على صوتي الخاص، وبما أن فقدان الحرية شيء حمله جيلي بداخلهم، فقد افترضت بأن صوتي سوف يعكس ذلك الفقدان على نحو طبيعي. كنت دوما أؤمن بأن اللغة الفنية – والشعر بالذات- هي اللغة التي لا يمكن تصنيفها اجتماعيا، وأن الرقباء لا يفهمون إلا ما هو مصنّف اجتماعيا. لذا فقد كان الرقيب عاجزا عن حذف لقطة واحدة من الفيلم. لقد شعروا بأن الفيلم لا يتوافق مع أفكارهم، غير أنهم لم يجدوا الحجج والبراهين من أجل تدميره.

* * * *

في السينما هناك لغة النثر ولغة الشعر. بازوليني كان يميل إلى تعيين هذا الاختلاف والتمايز. لقد تحدث عن سينما النثر وسينما الشعر ليميّز بين هذين النوعين من اللغة. النثر دائما يسرد الأشياء بطريقة مباشرة، في حين يعبّر الشعر عن أفكار العالم بطريقة غير مباشرة تماما، وربما على نحو أقوى، لأنه يخاطب اللاوعي.

أحد الأشياء التي كنت مهتما بها كثيرا في تحقيقي لفيلم " شمس شجرة السفرجل" هو أن أقدم معا اللغة الأكثر موضوعية – لغة الوثائقي - واللغة الأكثر حميمية، التي هي تعبير عن الحلم. كان في ذهني فيلم مورنو "تابو" (المحرّم) الذي دمج فيه الوثائقي بالقصصي. إن جزءا هاما من تاريخ السينما مبني على ذلك الشد: فيلم تابو، بعض أفلام فيجو، أفلام روسيليني(paisa ، روما مدينة مفتوحة، ألمانيا تحت الصفر)، فيلم رينوار "النهر"، و فيلم ألان رينيه "هيروشيما حبي".

فيلمي "شمس شجرة السفرجل" يمكن أن يفهم بوصفه يوميات لأثر فني، تأريخ للعمل الفني يوما بعد يوم. في فيلميّ السابقين كان النهج مختلفا لأنهما يتحدثان عن الماضي. كان لابد من أخذ الواقع بعين الاعتبار، من حيث التدخل فيه أو حتى تعديله لجعله معبّرا، ولإعادة بناء الإحساس بالماضي. ذلك اقتضى انتحال الدور الكلاسيكي للمخرج بوصفه الشخص الذي يبني عالما بوسائله الخاصة.

* * * *

بوجه عام، لا أحب السينما التي تكون فيها الرسالة جلية جدا، لذلك لا أسمي هذا فرضا لتأويل معين للواقع بل إظهارا أو اقتراحا بتأويل خاص.

إن لغة التلفزيون هي لغة سلطوية، استبدادية، تلتمس الوسائل الخفية في إقناع الوعي، بينما لغة السينما – أو لغة السينما التي أحبها على الأقل - تحقق الاتصال على المستوى العاطفي وتجبر الناس على النظر داخل ذواتهم.

أعتقد أن كل الأفلام التي حققتها تمتلك سمة مشتركة: إنها تصور رحلة الاكتشاف، الرحلة الروحية. في البدء، ثمة وعي يبدأ في اكتشاف الأشياء، وفي نهاية الرحلة يكون ذلك الوعي قد فهم شيئا.

* * * *

في فيلمي " روح خلية النحل" نحن نرى وعي الطفلة يتشكل طوال الفيلم.. الوعي الذي سوف يكون مميزا إلى الأبد باعتباره منفصلا عن الرؤية التقليدية، المألوفة، للعالم. يمكن أن يكون وعي فنان والذي من خلاله يرى الفنانون أشياء لا يراها الآخرون، أو يرونها بطريقة مختلفة.

في البداية، الصغيرة مجرد كائن طيّع، سهل الانقياد، وجبان.. مجرد طفلة تطرح أسئلة. وهي لا تستطيع أن تفهم كيف يمكن أن يكون هناك شيء عبثي جدا في الحياة، أو مخيف جدا بحيث يجعل المخلوق المسخ يقتل طفلة.

ما يريده المسخ، في بؤسه وشقائه، أن يكون مقبولا في المجتمع ومعترفا به، لكن المجتمع يرفضه. في هذا المسخ يوجد شيء إنساني يصعب اكتشافه. لذا فإن تماهي الطفلة معه هو تطابق وتماه مع أولئك الذين يعانون ويتعذبون.. ذلك أنها تختبر المعاناة أيضا. في البداية، الصغيرة لا توجد إلا من خلال أختها، أو من خلال الأشياء التي يتم تلقينها من قِبل الآخرين. لكن، قرب النهاية، هي توجد بذاتها، والأثر الأول لهويتها يكون قد تشكل. لهذا السبب تقول: "أنا".. وبهذه الكلمة تعبّر عن ذاتها للمرة الأولى.
لكن عملية التشكل، والكينونة، تشمل الألم أيضا.. فالمعرفة أشبه بجرح. والوعي يتشكل من خلال الجرح.

* * * *

فيلمي "شمس شجرة السفرجل" يعتمد في توتره الدرامي على الحوار بين الفن والطبيعة.. هناك، من جهة، الطبيعة، الشجرة، الموضوع الحي. من جهة أخرى، هناك الرسم الذي يحاول أن يعيد إنتاج الشجرة في لحظة معينة من لحظات إشراقها. لكن الشجرة ليست طبيعة صامتة: إنها تتحرك، إنها حية. وهذا يخلق توترا يكرر أسطورة صراع الجنس البشري للتحكم في الطبيعة.
هناك مواجهة – أو علاقة - بين لغة الرسم ولغة الفيلم. الفنان يعمل فقط تبعا للّحظة، لكن الكاميرا السينمائية تستطيع أن تأسر شيئا لا يستطيعه الرسام: حركة الزمن.
الزمن حاضر في كل إبداع فني، لأن الإنسان ينشد الدوام. النضال من أجل البقاء في وسط ما هو عابر وزائل، هو تعبير عن حالة الوجود التراجيدي. لذا فإن محاولة الرسام أنتونيو لوبيز لإيقاف دورة الشجرة الطبيعية والإمساك إلى الأبد بلحظة في حياتها، هذه المحاولة محكومة بالإخفاق. لكنه يقبل بهذا الإخفاق لأنه ينظر إلى الشجرة باعتبارها شيئا منجزا تماما، كاملا جدا.
ما إن يشرع هذا الفنان في العمل ويضع بناءً معدنيا حول الشجرة، حتى تصبح الشجرة شيئا آخر.. أشبه بموديل للفنان. بعد ذلك، مع لطخات الصبغ – الأشبه بمكياج - التي يضعها عليها كعلامات، الشجرة تدريجيا تفقد هويتها كشجرة.
عندما انتهى أنتونيو من عمله، وبدأ في إزالة كل شيء - البناء المعدني، البلاستيكي - قلت فجأة:" لكنها مجرد شجرة صغيرة!".. إذ لمدة ثمانية أسابيع لم نكن نراها كشجرة. إن أنتونيو يحاول أن يوقف جريان الزمن، لكن تأتي اللحظة حين يشعر بأنه لا يستطيع أن يستمر بسبب تساقط الثمار. إنه يتقدم ويلتقط الثمرة، وهذا يحدث عندما يسلّم بقدر الشجرة، عندما يقبل هزيمة المشروع البشري ويسمح للشجرة بأن تواصل مسارها.
بالنسبة لي، كان ذلك أكثر الأفعال عاطفية في الفيلم.
كان يمكن للفيلم أن ينتهي مع انسحاب الفنان، لكنني شعرت بضرورة إظهار سخاء هذه الشجرة الصغيرة الهشة التي في كل عام، وفي صمت، تنتج ثمارا لإطعام الناس. كل شيء حي هو مصدر للحياة.
حين يشاهد المتفرج الفيلم ويسلك الطريق الذي مشيناه، سوف يجعل من هذه العملية، التي كانت تخصنا، شيئا خاصا به.. شيئا قادرا على الخلق وإعادة الخلق بداخله.
الفيلم لا يوجد ما لم يكن مرئيا. إذا لم تكن هناك أعين ترى الصور، فإن الصور لا توجد. حين أنتهي من الفيلم فإنه لا يعود فيلمي، بل ينتمي إلى الناس، فأنا لست سوى وسيط في هذه العملية.

* * * *

إستريلا، في فيلمي "الجنوب"، تفهم أخيرا بأن والدها لم يكن ساحرا بل مجرد رجل عادي. هزيمة الآباء على يد أبنائهم مبدأ طبيعي: فالطفل ينمو ويكبر ويجد مكانه الخاص وهويته الخاصة في العالم. هذا يعني أنه يترك وراءه شيئا مما ورثه من والديه. إنه لا ينسى ذلك الإرث لكنه يتجاوزه من أجل أن يصبح فردا، ذاتا خاصة. الذريّة تهزم خالقيها، وهذا ينطبق

على الخلق الفني أيضا. لكن هناك أفرادا – أمهات وآباء - يرغبون في تبلور تجربتهم مع أطفالهم في مرحلة الطفولة. هذا ما يحدث مع والد إستريلا.
لقد حالت صعوبات الإنتاج دون تصوير الجزء الأخير من فيلم "الجنوب"، وكان لذلك تأثير على فعالية الفيلم.
الأب هنا رجل منقسم بين تاريخين أو عالمين: الشمال والجنوب. لكنه طوال حياته كان عاجزا عن القيام برحلة إلى الجنوب لربط أو توحيد ما تباعد وتفرّق. لهذا السبب نراه، في الليلة الأخيرة من حياته، يضع تحت وسادة ابنته الرمز الذي وحّد بينهما: بندول الساعة. بفعل ذلك هو يمنحها تفويضا: هي التي يجب أن تمضي إلى الجنوب وتفعل ما عجز هو عن فعله.
لذا، بدون الجزء الختامي في الجنوب، يتشوه الفيلم بعمق. لقد كان موجعا جدا، بالنسبة لي، ألا أتمكن من إنهائه بالطريقة التي أردتها. ففي رحلة إستريلا إلى الجنوب كان عليها أن توّحد شطري أبيها، بحيث تتمكن هي أيضا في النهاية أن تقول: أنا إستريلا.
الرحلة إلى الجنوب كانت أساسية وجوهرية.

* * * *

أظن أن مفهوم "الجماهيري" أو "الشعبي" هو مفهوم باطل وعقيم. الجمهور منقسم جدا. إنه لا يشكل كتلة كما كان الحال عندما كانت السينما كينونة واحدة.
نحن نشهد، في كل مكان من العالم، ولادة جمهور جديد وقيّم، يتعين علينا إشباعه. إنه الجمهور الذي ينتقي الأفلام التي يرغب في مشاهدتها.
كيف يمكن لنا أن ننافس تلك الأفلام التي تصرف الكثير من المال في الدعاية وحدها، والتي تجد رواجا بسبب الدعاية فقط؟
أعلم أن هناك جمهورا لهذا النوع من الأفلام التي أحققها وأحبها. لذا يجب أن يتاح لنا استخدام حق المبادرة، فإذا زال ذلك، هذا يعني ضياع شيء ثمين جدا.
أحيانا من الهشاشة تولد أشياء جميلة جدا.

---

* هذه المادة مترجمة عن مصادر متعددة.

سينما جورج فرانجو..
الحج إلى المنابع

جورج فرانجو.. واحد من كبار مخرجي السينما الفرنسية، لكن الأقل إنتاجا وشهرة. ولد بمقاطعة بريتاني بفرنسا في العام 1912. درس تصميم المناظر المسرحية. شارك صديقه هنري لانجلوا في إخراج فيلم قصير بعنوان "المترو" سنة 1934. وبعد ثلاث سنوات ساهم الاثنان في تأسيس "السينماتيك الفرنسية" التي أخذت على عاتقها أرشفة وحفظ كل الأفلام المنتجة في العالم.
من 1949 إلى 1958 حقق عددا من الأفلام التسجيلية القصيرة كان أولها وأهمها: دم الحيوانات (أو: المسلخ).

<u>من أفلامه الدرامية الطويلة:</u>

- عندما يضرب الإنسان رأسه بالجدار (1958- أغلب أحداثه تدور في مصح عقلي)
- عينان بلا وجه (1959)
- أطلقوا النار على القاتل (1960)
- تيريز ديكيرو (1962- امرأة تحس بالاختناق داخل مؤسسة الزواج. الكبت يفجّر العنف ضد المحيط والذات معا)
- جوديكس (1963)
- توماس المحتال (1964- عن رواية جان كوكتو. من خلالها يعرض كابوسية الحرب، مجانية الموت، اعتباطية العنف)
- خطيئة القسيس مورييه (1970- عن رواية إميل زولا. الكنيسة تستمد سلطتها من كراهية الرجل للمرأة، وتعزّز نفسها عن طريق اضطهاد البراءة باسم الطهارة الزائفة)
- رجل بلا وجه (1974)
- الميلودراما الأخيرة (1978)

* أعمال فرانجو تتسم بالغرابة، الدعابة السوداء، الروح التهكمية، العنف، المسحة الجمالية.
* فرانجو لم يغادر فرنسا إلا في مناسبات قليلة، ذلك لأنه كان يكره السفر.

* * * *

(1)

إذا كانت أفلام جان كوكتو، التي هي بحث في طبيعة الأسطورة، تظهر الموت في الحياة، فإن أفلام جورج فرانجو، التي هي بحث في عالم المخيلة، تكشف عن الحياة في الموت.. أو كما قال هو عن أحد أفلامه: "أريد أن أجلب الفراغ إلى الحياة".

(2)

ما تحاوله سينما فرانجو هو البحث عن أشكال جديدة لطاقة الاتصال، والتي سوف تكون عامة ومؤثرة كما الميلودراما المسرحية. لكنها لن تكون ريائية وزائفة مثلها. المعضلة التي تواجهها على نحو غير مباشر هي أن الاتصال عبر الشاشة يعني الاتصال بمتفرج سلبي ومنعزل، وليس بحشد من المشاركين الفعالين. أفلامه تظهر إيمانه بأنه من خلال احتكامه إلى مخيلة الفرد فقط يستطيع أن يكون طليقاً في الفضاء المادي خارج زنزانتيْ - نافذتيْ عينيه.

(3)

"عندما يضرب الإنسان رأسه بالجدار":

شاب متمرد يدخله والده المستبد في مصح عقلي. في ما بعد يهرب الشاب باحثا عن الفتاة التي كانت تزوره والتي أحبها، لكنه يكتشف بأنها ليست سوى فخ آخر بواسطته تعيده السلطات إلى المصح.

في التحليل الأخاذ الذي كتبه جودار عن هذا الفيلم قال: "ممثلو فرانجو لا يمثّلون، إنهم يرتعشون... تثبيت تحديقة الكاميرا على الوجوه والأشياء لفترة طويلة في عملية مماثلة تماما للوسم، بحيث تنطبع على نحو لا يُمحى: ذلك هو فن فرانجو، طريقته في الإخراج، في صنع الفيلم، في كتابة السيناريو. فرانجو يلتمس الغرابة بأي ثمن. الغرابة اصطلاح، وخلف هذا الاصطلاح يتعين على المرء أيضا أن يكتشف الحقيقة الأساسية. إنه يذهب إلى الجنون وراء الواقع لأنها، بالنسبة إليه، الطريقة الوحيدة لإعادة اكتشاف الوجه الحقيقي للواقع الكامن وراء الجنون. لهذا السبب، مع كل لقطة قريبة، يتكوّن لدى المرء إحساس بأن الكاميرا تمسح هذه الوجوه، تمحوها. إنه يبحث عن الكلاسيكية ويجدها خلف الرومانتيكية.. وبتعبير أكثر حداثة، لنقل أن فرانجو يُظهر ضرورة السوريالية باعتبارها حجاً إلى المنابع".

(4)

أغلب أفلام فرانجو تنتهي بإشارة مفعمة بالأمل للانعتاق المنهك والمستنزف. لكن هذا الإحساس بالحرية والتسوية هو مبهم بعمق. فرانجو يدرك الحرية بوصفها إمكانية للعزلة والجنون والشعر.. لكن ليس للسعادة. الحرية لا تعني التحرر من الألم بالنسبة لسينمائي يعتبر نفسه "متشائما فعالا".

في فيلمه "الليلة الأولى" ينبثق الصبي التائه فجرا من مترو الأنفاق الذي كان واقعاً في شركه طوال الليل، وفيه تلاشت فتاة حلمه. ويبدأ في التسكع بلا هدف عبر المنتزه المليء بالأشجار.

في فيلمه "عينان بلا وجه" تترك كريستيان أبيها الذي قتلته، ومستشفى الرعب الذي حبسها فيه، متجهة نحو طريق النجاة الوحيد المتاح: الجنون.

في فيلمه "تيريز ديكيرو" تفلت البطلة أخيرا من سجن العائلة الريفي متجهة نحو العزلة المحرّرة التي توفرها حياة المدينة.

في فيلمه "توماس المحتال" نجد توماس العالق – مثل كل أبطال جان كوكتو - في المنطقة الحرام بين الحياة والموت، محرزاً الإنعتاق النهائي في الموت، بينما توماس الحقيقي، الذي هو شخصية خيالية في رواية، يرى موته في الحلم فحسب.

(5)

أفلام فرانجو الوثائقية لا تهاجم مؤسسات الجيش والكنيسة والقانون والعلم في حد ذاتها، بل تهاجم ما تنتجه من ميثولوجيات: المجد، الإيمان، الصواب، الواجب، التقدم..إلخ.

(6)

جميع أبطال وبطلات أفلامه واقعين في الشرك.

في فيلمه "عينان بلا وجه" يتسبب الأب الطبيب في تشويه وجه ابنته في حادث سيارة. من أجل إجراء عملية ترقيع الجلد على وجهها، يقوم بقتل النساء الجميلات.

الحب بين الأب وابنته هنا مجرد فخ.. تماما مثلما هي الكراهية بين الأب وابنه في فيلم "عندما يضرب الإنسان رأسه بالجدار".
المأساة تكمن في البشرية التي تؤمن بالحب كضرورة نابعة من الخوف، وليس كإمكانية متخيلة.

(7)

السينما بالنسبة لفرانجو تشبه المرآة بالنسبة لأورفيوس: كلتاهما تعرضان الواقع بوصفه "الموت وهو يعمل".

(هذه المقالة معتمدة على مقالة كتبها روبرت براون في مجلة Sight and Sound)

الغامض هو الوجه المكشوف

من محادثة طويلة مع المخرج الفرنسي جورج فرانجو، أجرتها معه مجلة sight and sound ، نقتبس ما يلي:

* المدهش ليس هو الحلم، لكنه الحلم الذي يصبح واقعا. بودلير قال: "من ينظر إلى الخارج عبر نافذة مفتوحة، يرى أقل بكثير مما يراه الشخص الذي ينظر إلى نافذة مغلقة". إنك لو نظرت من خلال نافذة مفتوحة فسوف ترى ما يوجد في الخارج. لكن لو نظرت من خلال نافذة مغلقة فسوف تتخيّل كل شيء.

* * * *

* لكل صورة سينمائية حضور مباشر وفوري. مهما فعلت فإن الفيلم يظل دائما في صيغة الفعل الحاضر. المتفرج هو الذي، تلقائيا، يستحضر الماضي ويحققه من جديد.
الأحلام، الشعر، التخيلات.. كلها يجب أن تنبثق من الواقع نفسه. كل فيلم هو وثائقي، حتى الأكثر شعرية. ليس ثمة ما هو روحاني وصوفي في أفلامي. من يتكلم عن الصوفية، يتكلم عن حضور شيء ما.. حضور الله.
بالمقابل، الغريب والشاذ هو، بدقة، ما يجعلنا نرتعش خوفا.. هذا يعني: الغياب، المجهول، الفراغ. الفراغ المسكون بالألم.. الألم وحده ولا شيء آخر. هنا، ليس ثمة من مفر.
يقول البعض أن القناع غامض. هذا ليس صحيحا. إنه يستعيد اللغز لكنه ليس غامضا. الغامض هو الوجه المكشوف.

* * * *

* الناقد "كيرو" يرى بأن كل ما هو شعري سوريالي. وحين أقول بأن كل ما هو شعري واقعي، فإن الاختلاف بيننا ليس مسألة "شكل" بل علاقات.
قال بونويل ذات مرّة: " في كل الأفلام، الجيدة أو السيئة، ورغماً عن نوايا وأهداف صانع الفيلم، تناضل شعرية السينما من أجل بلوغ السطح والإعلان عن نفسها".
ألا يعني ذلك أن الشعر يكمن في الواقع، وفي الحياة الفعلية للفيلم، وأن المسألة ليست في التعبير عنها، إنما في عدم منعها من إظهار نفسها؟

* * * *

* لو لم يكن هناك البحث عن الإنعتاق، لو كانت هناك أفلام سعيدة فقط، فإن شيئا لن يحدث. إذا اكتفى المرء، على سبيل المثال، بإظهار "تيريز" في حالات سعيدة دون أوجاع ومعاناة، دون عوائق أمام التحرر، فلن تكون لدينا سيكولوجيا. الحديث عن السيكولوجيا هو حديث عن الصراع والتضارب. الشخصية التي تكون شفافة تماما، مرئية ومدركة تماما، ليست مثيرة للاهتمام. لو لم تكن "تيريز" شخصية ذات تعقيدات لما وُجدت تيريز ولما وُجدت الرواية.

* * * *

* عندما حققت أفلاما قصيرة، تحدث النقاد عن "جورج فرانجو أو الطرائق المختلفة لتخيّل الموت". صحيح أنها كانت وثيقة حقيقية عن الموت، إلا أن ذلك لا علاقة له باللغز.
البعض يعتقد أن اللغز يخلق الألم. لا، الألم هو الذي يخلق اللغز. إذا كنت أعرض شيئا فذلك لأنه يسبّب لي الألم. لهذا كانت أفلامي القصيرة تتحدث عن أشياء تخيفني. حققت "المسلخ" لأن الدم يرعبني.
عندما أردت تصوير المسالخ، فعلت نقيض ما كان مألوفا. عوضاً عن إضفاء مسحة شعرية على موقع غير شعري، حاولت أن أستعيد، ضمن شكل وثائقي صارم، الروح الشعرية الكئيبة للمحيط.
في الأستوديو، يحاول المرء أن يجعل ما هو اصطناعي شيئا طبيعيا. هنا، في الموقع، ضمن الديكور الطبيعي، حاولت أن أعيد إلى العالم المكشوف نسيجه الفني وتصميمه المسرحي.

* * * *

* الغرابة ليست مسألة اختيار، إنها مسألة اكتشاف. أنت لا تخلق الغرابة، بل تراها. القارب الذي يشق الأرض القاحلة إلى نصفين، هو قارب أكثر حقيقية مما لو كان مرئياً في المياه. تلك هي الغرابة. لماذا؟ لأنني أردت أن أصور بعض القوارب، ثم فجأة وقعت على الأرض، وفي موضعي رأيت قارباً يشق الأرض القاحلة إلى نصفين. قلت لنفسي: "هو ذا، هكذا سوف أعرض القارب".
ذلك لم يكن خلقا، إنه اكتشاف. الفنتازي هو الذي يتم خلقه. ليس لهذا علاقة بالإلهام. إنها الصدفة وحدها.
الغرابة تكمن في دم الحيوانات الذي يتبخر في الضباب. لكن لا الضباب ولا الدم المتبخر كانا من ابتكاري. إنه وثائقي دائما، واقعي دائما.

* * * *

* أنا لا أبحث أبدا، بل أجد. البحث يصيبني بالرعب. إذا لم أر الشيء، فذلك يزعجني كثيرا. لكن إذا رأيته، فذلك يعني أنه موجود.

* * * *

* كنت دائما مفتونا بثمار الغرابة. أعتقد لهذا السبب غالبا ما تُنسب أفلامي إلى نوع مصنّف شكليا، وعلى نحو فضفاض إلى حد ما، تحت مصطلح "السينما الفنتازية". ضمن هذا النطاق الغائم نوعا ما، يمكنني أن أميّز ثلاثة مجالات: السينما الفنتازية، سينما الغرابة، سينما الألم.
الفنتازي يكمن في الشكل، الغرائبي في الجو العام، الألم في الالتباس واللايقين وفي المجهول. الفنتازي ينبغي خلقه، الغرائبي ينبغي أن ينبثق، والألم ينبغي أن يكون محسوسا.
يبدو لي أن الغرابة، التي تفتنني بشكل خاص، تتجسد أو يتم التعبير عنها بواسطة غرس صورة مؤثرة عاطفيا وذات دلالة يمكن الإحساس بها لكن لا يمكن إدراك معنى هذه الصورة. كيف تُظهر الغرابة نفسها في الفيلم؟ إنها تنبجس بلا شك من عناصر معدّة أو مكيّفة بحيث تتضارب مع بعضها البعض. هي حالة تتحدى التحليل وتستعصي على أية محاولة لتصنيف جوّها.

* * * *

* الرجل ذو القناع القرمزي، في فيلم "رجل بلا وجه"، هو شخصية مسرحية متعددة. إنه يخلق الشخصيات لنفسه، وهو ذاته صنيع مركّب. إنه لا يؤدي دوره بل يلهو به. من الإشارة إلى المعنى: أسلوبه واحد مع القصة وتعبيرها.
أردت في هذا الفيلم أن أخلق مشهدية والتي بها أعني فيلما مستمدا من جمالية بصرية، فيها تتعايش الضغينة والدعابة في تناغم مثالي. المشهدية التي فيها الفعل الشبيه بالحلم سيكون مؤكدا بقسوة عن طريق مشهدين واقعيين وقاسيين، بما أن من المفيد

تذكّر أنك لا تستطيع أن تبدّد كل شيء بالضحك. الصورة السينمائية موهوبة بقوتين مزدوجتين: قوة الاستبصار السيكولوجي وقوة الجاذبية أو الافتتان.
البحث عن الافتتان هو شأن آسر. الافتتان ينطوي بداهة على مقاومة معينة، لكن ينطوي أيضا على وعي، عند الشخص المفتون. جاذبية الشر.
ولا علاقة لهذا بالإغواء، الذي يتضمن سابق تصوّر وتصميم، رغم أن هذا موجود في الافتتان الذي تمارسه المرأة على الرجال.

* * * *

* الفنتازي في فيلم "عينان بلا وجه" هو العملية الجراحية.. لأن الفنتازي ينبغي خلقه. الغرابة تكمن في شخصية الطبيب. إذا ارتكبت الشخصية الشاذة، غير السويّة، فعلاً شاذا، فإن ذلك أمر طبيعي تماما وبالتالي لا يكون مخيفا. لكن شخصية الطبيب ليست مخيفة على الإطلاق، فهو يحب ابنته، كما أنه شخص لطيف وحنون جدا. عندما يرتكب فرد سويّ ظاهريا، كهذا الطبيب، أفعالا شاذة وشنيعة، عندئذ نكون أمام حالة غير طبيعية ومخيفة أيضا.

* * * *

* حين تحدثت ذات مرة عن "الفراغ المسكون" فإن ذلك كان متصلا بالجدران أكثر من النوافذ. هذا يعود إلى حادثة وقعت لي عندما كنت في السابعة من عمري، وذلك حين أوشكت على الغرق. يقال أن الغريق يرى في تلك اللحظة الحرجة كل ماضيه كما لو أمام شريط سينمائي. لقد مررت بهذه التجربة عندما سقطت في النهر. في لحظة خاطفة تبدت أمام بصري كل حياتي الماضية: أمي، جدي، جدتي.. وذلك في سرعة فائقة وبصفاء لا يصدق. مضيت بعيدا عائدا إلى الماضي، ولأنني كنت في السابعة فقط، فإنني لم أضطر إلى قطع مسافة أبعد.
استفدت كثيرا من هذه التجربة، صرت قادرا على بلوغ الذكريات الأكثر بعدا وغورا، وبطريقة لم تكن متاحة لطفل في السابعة، محدود التجربة وبلا ذكريات وفيرة وماض مزدحم.
من بين الذكريات المبكرة، أذكر حادثة مارست تأثيرا كبيرا علي: التدمير الذي لحق بدكان جدي بفعل الحريق. ما أذهلني على نحو خاص هو منظر الجدران. التدمير شمل كل الأجزاء الداخلية. وعندما وقفت أمام الواجهة بنوافذها الأشبه بمحاجر جوفاء، شعرت بأنه لم يعد هناك أي شيء خلفها، لكنني لم أكن واثقا تماما من ذلك. فبالرغم من كل شيء، تشعر بأنها كانت مأهولة يوماً ما. عندما تنظر إلى تلك الواجهة من زاوية جانبية فإنها لا تبدو مثيرة للاهتمام. الأنقاض الإغريقية أو الرومانية لا تثير الشعور ذاته لأنها آثار تاريخية. لكن عندما تنظر من الأمام مباشرة، إلى هذا الشيء الذي لا يملك عمقا، ولم يعد مأهولا ولا قابلا للإقامة فيه، فإن الهيكل الأجوف يعطي إحساسا لا يصدق بالغرابة. ذلك هو ما أعنيه بالغرابة، ليس الفنتازي لكن الغريب. فراغ، لكنه الفراغ المسكون. الخلاء الذي كان مأهولا ذات يوم.

* * * *

النوافذ منافذ، مخارج، أمل. الكاميرا عندما تتحرك نحو النافذة فيما يغادر الضيوف عند انتهاء الحفلة الراقصة في بداية فيلم "توماس المحتال" فإنها – الكاميرا - توحي ربما بلمسة القدر: إلى أين هم ذاهبون؟
لكن في فيلم "تيريز ديكيرو" النوافذ لا توحي بالأمل بل باليأس. إذا كنت بالداخل ونظرت إلى الخارج، فإن النافذة تعني الأمل.. أما إذا كنت في الخارج ونظرت إلى الداخل، فذلك يعني اليأس.
أذكر عندما كنت أسجل موسيقى موريس جار، المؤلفة لفيلم "تيريز ديكيرو" – القطعة المعزوفة على البيانو - قلت له أريد أن يكون صوت البيانو مدويّا في مصاحبته لمشهد السيول المصور خارجيا. بعد ذلك تتحرك الكاميرا دائريا بحركة "بان" فنرى تيريز في المنزل

قادمة نحو النافذة. تقترب الكاميرا من النافذة وصوت البيانو ينخفض تدريجيا، فيما الخارجي يتقهقر حتى نصبح داخل الغرفة ولا نعود نسمع صوت البيانو على الإطلاق.
موريس جار لم يستطع أن يفهم سبب رغبتي في ذلك المؤثر، لقد شعر بأننا ينبغي أن نفعل العكس تماما. البيانو جوهريا آلة داخلية، تنتسب إلى الصالون، لذا عندما تكون داخل البيت فمن الطبيعي أن تسمع البيانو على شريط الصوت. لكن في حالة هذا الفيلم لا أحد يعزف على البيانو داخل البيت. بالتالي فعلى المستوى غير السوريالي يكون مشروعا استخدام الصوت بشكل سوريالي.
من وجهة نظري، البيانو الذي يُسمع من الخارج يمارس عليك تأثيرا أشد مما لو كنت تستمع إليه داخل غرفة، ذلك لأنك لا تستطيع أن ترى العازف، عندئذ ربما تتخيل فتاة جميلة ورقيقة تقوم بالعزف. عندما تتخيل ذلك تصبح الموسيقى مفعمة بعاطفة جياشة وتحرّك مشاعرك بقوة. بتحريك العملية الاعتيادية والمألوفة في الاتجاه المعاكس، أعتقد أنني قد أمسكت بالمعنى الحقيقي لذلك المشهد، مانحا عزلة تيريز حساً استثنائيا.

* * * *

* هناك دائما جانب جنائزي يتصل بأفلامي. إحساس بالطقس المشؤوم، الشعائري. ربما هذا يفسر التماثلات التي قد تجدها بين أفلامي وأفلام كوكتو. في الواقع، لم أكن قد شاهدت بعد فيلمه "أورفيوس" حين أنجزت "عينان بلا وجه". بعد انتهائي منه عرضته على كوكتو، فأرسل لي مقالة رائعة كان قد كتبها عن الفيلم، بعد ذلك دعاني لمشاهدة "أورفيوس". كذلك كتب مقالة ملفتة عن فيلمي "المسلخ". كان واحدا من القلة الذين لاحظوا الجانب الشعائري للفيلم.

* * * *

* كان إميل زولا ينظر إلى نفسه ككاتب طبيعي. كان يهتم بالموضوعات الاجتماعية إلى حد الاستسلام للواقع وانتهاكاته. هو بهذا المعنى كاتب واقعي، لكنه كان رؤيويا، وقبل كل شيء: كان شاعرا. أنا مغرم جدا به رغم أن الجميع ينظرون إليه ككاتب فقير الموهبة وضئيل القيمة. إنهم يقولون: "زولا يكتب بشكل سيء بينما بروست كاتب عظيم". هذا صحيح من ناحية الأسلوب. أسلوب مارسيل بروست، على المستوى الأدبي الصرف، رائع ومثير للإعجاب، بعكس أسلوب زولا.
لست متعصبا أدبيا، فأنا أحب القراءة لكنني متكيف بصريا أكثر. توجهاتي بصرية أكثر منها أدبية. وبالنسبة لي، فإن روايات بروست مضجرة، أما روايات زولا فهي مثيرة ومهيجة بشكل كبير. يضجرني المجتمع الذي يصوره بروست، بينما يثيرني مجتمع زولا، ذلك لأن ثمة ما ينشط ويهتاج في هذا العالم: إثارة، رغبات متقدة، شهوة إلى الحياة.
بروست فاتر جدا، كل شيء لديه محسوب ومدروس بعناية. إنه يتجول في صالوناته راصدا وشارحا. زولا لا يتجول في الصالونات بل في المجتمع البورجوازي، المجتمع العمالي، مجتمع المعاناة والعذاب والمرض، مجتمع في حالة ثورة، وهو يصبح مشاركا على نحو انفعالي ومشبوب في تلك الثورة.. إنها خاصية نادرة.
فرانسوا مورياك، على الأرجح، يوجد في مكان ما بين هذين الكاتبين. ومع أن مورياك كان يمقت زولا، إلا أنه كان أقرب إلى زولا منه إلى بروست.

* * * *

* الاختلاف بين مورياك وكوكتو نجده في الآتي: مع مورياك كل شيء يتقارب ويلتقي عند نقطة واحدة، بينما مع كوكتو كل شيء متناثر ومفتوح وغير مقيّد. لهذا السبب لم أجد صعوبة في تحويل عمل مورياك إلى فيلم. بما أن الجو يتجمع ويتركّز عند نقطة أو موضع واحد، فإن من السهل تفجير الشيء دفعة واحدة. مع كوكتو، هذا مستحيل. لا أستطيع أن أمضي أبعد مما وصل إليه.
إذا كان الأفراد في أعمال مورياك يعانون ويتألمون، فإنهم – في أعمال كوكتو - يحلمون.. وماذا بوسعك أن تفعل بحلم حالم آخر؟

نصحني الجميع بألا أحقق فيلما عن رواية جان كوكتو "توماس المحتال"، حتى كوكتو نفسه حذرني بأن الفيلم لن يحقق نجاحا على الصعيد الجماهيري، وقد سألني آنذاك: "ماذا بوسع حالم أن يفعل بحالم آخر؟".. وكان يعنينا، أنا وهو.
وبالفعل، فقد رحّبت الأوساط الثقافية بالفيلم، لكنه أخفق تجاريا. أما الفيلم الذي حققته عن رواية فرانسوا مورياك "تيريز ديكيرو" فقد لقي استحسان النقاد والجمهور معا. كان مغايراً لعمل كوكتو. تيريز ذات هوية مزدوجة، أما توماس فإنه بلا هوية. تيريز تنطلق نحو الحقيقة، توماس يحلّق نحو اللاحقيقة.
في رواية مورياك، كل شيء يأتي على نحو متصل بالآخر: في البداية هناك أشجار الصنوبر، بعد ذلك منزلان.. منزل واحد.. عائلة واحدة.. رجل.. فتاة. إنها تأتي معاً وتنفجر. وكان بإمكاني أن أتخطى رواية مورياك وأفجّرها. كان بإمكاني أن أحولها إلى ميلودراما.
في رواية كوكتو، كل شيء يأتي منفردا وعلى نحو مستقل: توماس، الأميرة، القافلة، ساحة القتال.. ولا أستطيع أن أمضي أبعد من ذلك. تلك كانت مشكلتي. لم يكن باستطاعتي أن أتخطى عمل كوكتو. قصة كوكتو دراما، لكن الحرب تراجيديا. والفيلم ليس مأساويا. أقدر أن أقول بأنه يثير البهجة حتى وإن كان ينتهي على نحو تراجيدي. كان لدى كوكتو الإحساس بالدراما، لكن ليس بالمعاناة. مخلوقات كوكتو – كما جاء على لسانه - يحلمون. بينما مخلوقات مورياك يعانون.
في رواية مورياك، الثيمة الأساسية هي الضغينة، والجمهور يحب ذلك. ثمة شخصيتان تتعايشان في تيريز: الفتاة المثلية الميول إلى حد ما، التي تنجذب إلى صديقتها، وتلك الناضجة التي ترغب في الزواج والاستقرار. لهذا السبب هي تحاول أن تسمّم زوجها. هذا الصراع المتكافئ الضدين هو الذي يظهر مشاعر تيريز الأعمق، وإحساسها بالموت.
لم ينجح "توماس المحتال" تجاريا لأنه ينظر إلى الحرب من خطوط جانبية. كوكتو وأنا رفضنا أن نجعل الحرب تبدو بهية، محزنة، تراجيدية. إذا جعلتها تراجيدية فسوف تبدو جذابة حتما. إننا نلاحظ بأن معظم الأفلام المضادة للحرب تقول لنا أن الحرب فظيعة وبغيضة، مع ذلك تتضمن شيئا حسنا وخيّرا، فهناك الرفقة، الصداقة، الرجولة. كوكتو أراد أن يُظهر قذارة الحرب، وبكونها تمثّل الخاتمة. ثمة جملة دقيقة ومعبّرة في الرواية: "في الجبهة، بسبب تكرار حالات الموت والإنجراح والمخاطر المتدفقة التي تدفع بالرجال إلى أن يموتوا أكثر من مرّة، يفقد الموت قيمته".

* * * *

* إذا قارنت سلسلة أفلام لوي فيولاد "فانتوماس" (1913-1914) بالروايات الأصلية التي كتبها ألان و سوفستر، فسوف تجد أن الروايات مشحونة بالجرائم.. جرائم موصولة دون توقف. لكن في أفلام فيولاد، ولأسباب تتصل بالرقابة والتزمت الأخلاقي، هذه الجرائم غير مرئية. بالرغم من ذلك تبدو هذه الأفلام قريبة جدا من تلك الروايات. لماذا؟ لأن في لقطات فيولاد، التي فيها لا شيء يحدث، يدخل شيء آخر تحت ستار اللا فعل، الانتظار، الإثارة، الفراغ، غموض الحدث.. ذلك الشيء هو اللغز. وكيف يمكن التعبير عن اللغز؟ من خلال الأسلوب. صانع الفيلم لا يساوي شيئا بدون الأسلوب. فيولاد كان له أسلوبه الخاص، كذلك هتشكوك.
في أفلام فيولاد ثمة فتنة وروح شعرية. مع ذلك هو لم يكن يجاهد من أجل إحراز ذلك الحس الشعري. لم يكن يبحث عنه. الشيء ذاته ينطبق على مخترع السينما، لوي لوميير. لم تكن أفلامه تهدف إلى أن تكون شعرية، لكنها كانت كذلك.

* * * *

* الميلودراما توجد حيث توجد قصة حب. حالما يتوجه الفيلم إلى مشاعرنا، تنهض الميلودراما. شارلي شابلن كان الأعظم في هذا المجال. كل أفلام شابلن كانت ميلودرامية.. كذلك أفلام جريفيث الهامة.

في الواقع، لا أستطيع تخيّل الميلودراما بدون وجود الدعابة.. بدونها ستكون مفرطة. إنك لا تحقق كمية هائلة من الضحك مثلما تحققها حين تكتب سيناريو فيلم مرعب، ليس لأنك تتعمد أو تحاول إثارة الضحك، إنما لأن حالة اللا تناغم أو اللا تناسب وحدها تكفي لأن تدغدغك. لقد حدث لي ذلك أثناء كتابة "عينان بلا وجه": مشهد الطبيب وكلابه تفترسه.. إنه نوع من الانتقام.

* * * *

* الميلودراما وجدانية، عاطفية يشكل خالص. ذلك هو العنصر الأساسي الوحيد. لكنني أرفض أن أصدق بأن الميلودراما تخاطب أو تتوجه إلى مشاعرنا الأرقى، كما يسمونها. أنا لا أؤمن بالمشاعر الأرقى. ربما أؤمن بالنقاء لكن ليس بالبراءة. إذا عرضت أمامك شخصية فلور دي ميزيريه وأنت شعرت برغبة في حمايتها، فإنك تفعل ذلك لكونها جميلة، أليس كذلك؟ من المؤكد أنك لن ترغب في حمايتها لو كانت قبيحة.

تلك هي الميلودراما: ضحية جميلة، ناعمة، رقيقة، عذبة، ضعيفة. إن رغبتنا في حماية الضحية تحجب رغبة أخرى: أن نمتلكها. هذه الرغبة في الامتلاك ليست مجرد وجدانية، بل أنها جنسية.. في هذا يكمن رياء الميلودراما.

الميلودراما تمنح الناس إحساسا بالدراما، تجعلهم يتوقون إلى حدوث الدراما. لكن إذا كنا نحتاج إلى الدراما، فإلى أين تمضي مشاعرنا الأرقى؟ وقبل أن نندفع إلى حماية البطلة التعيسة، سيئة الحظ، نريدها قبل كل شيء أن تكون تعيسة وغائصة في المحن.. إذن ماذا يحلّ بمشاعرنا الأرقى؟ لهذا السبب أقول أن الميلودراما رياء محض.

لكنني أقول أيضا أن الميلودراما تملك حقيقتها. في فيلمي "الميلودراما الأخيرة"، فلور دي ميزيريه تنتظر الطبيب. يدخل رجل. امرأة من الجمهور المتفرج على المسرحية تهمس لنفسها: "هذا ليس الطبيب!". وهي محقة. إنه مالك البيت. هذا نقيض المسرح الذي يحافظ على مسافة بينه وبين الجمهور. الميلودراما تجعلنا أكثر قرباً. وإذا كانت شائعة ورائجة جماهيريا، فلأنها كانت وجدانية وشعبية. ولم تكفّ عن الوجود إلا حين بدأ الناس يشيرون إلى كتّاب المسرح بدلا من المسرحيات، وحين صار يُنظر إلى المسرح كأدب أولاً ودراما ثانياً.

بالطبع، تستطيع أن تخلق الميلودراما من أحد أعمال فيكتور هوجو، لكن عندئذ لا يمكن أن يُنسب العمل إلى هوجو. الميلودراما نوع مسرحي مستقل تماما، لا تحيل نفسها إلى الأدب، كما أنها لا تملك أسلوبا. إنها أكثر الأنواع المسرحية واقعية وشعبية. وتستطيع أن تقول بأنها مسرح الحياة.

حين يحدث شيء ما في الحياة الواقعية، نسميه دراما. عندما نقدم هذا الحدث على خشبة المسرح، عندئذ يسمى ميلودراما. خذ شخصا يفقد دراجته الهوائية.. أو خذ فتاة. هي أم غير متزوجة هجرها حبيبها. إنها في الشارع متشردة. تصبح مومساً. تبحث عن عمل لكنها لا تجد. ربما تتعرّض لحادث ولا يعود بمقدورها ممارسة مهنتها. ربما تنتحر. كل هذا يعتبر دراما. عندما يحوّل إلى عرض مسرحي، يصبح ميلودراما.

مسرح بريشت هو مسرح الأقنعة، مسرح الأسلوب. يونيسكو أيضا عقلاني جوهريا وليس عاطفيا. حتى راسين ليس عاطفيا، إنه لا يلامس مشاعرنا. الميلودراما وحدها هي التي تلامس مشاعرنا. أظن أن الميلودراما فريدة وفذة، ومن العار أن نخسرها.

مع ذلك، الميلودراما مرفوضة في الفنون الأخرى، وكذلك العناصر المثيرة للعاطفة. الأعمال الأدبية في هذه الأيام مضجرة كثيرا لأنها تستبعد السيكولوجيا، رغم أنها هي التي تجعل الأدب مغويا. الآن صاروا يكتبون عن منفضة السجائر في 300 صفحة. هذا ليس للعموم. الطبعة الواحدة من الكتاب يصل إلى 5000 شخص فقط، و هذا لا يعد شيئا قياسا إلى الملايين الذين ينبغي الوصول إليهم. هؤلاء الكتّاب يحرزون الشهرة من هذه النسخ المحدودة فقط. لكن في المسرح يتعيّن عليك الوصول إلى عدد أكبر.

الموسيقى المعاصرة صارت تنفّذ بدون اتساق في الأصوات، أو تناغم في الألحان، أو تأليف كلاسيكي.. وهي الأشياء التي جعلت الموسيقى مغوية. اليوم صاروا يقدمون الموسيقى حتى بدون استخدام آلات موسيقية. لا أحد يستطيع أن يستمع إليها. إنه انحطاط شامل. ولحسن الحظ أن الأفلام لا تزال تصنع بالكاميرات.. هذا ما أنقذنا.

* * * *

الميلودراما ازدهرت في مرحلة مفعمة بالسعادة، في بداية القرن العشرين. لقد أدخلت للمرة الأولى إحساسا بالمحنة والبليّة في فترة سعيدة. اليوم لم نعد نعيش في مرحلة سعيدة، واحتياجات الناس صارت مختلفة. إنهم يريدون الأعمال الكوميدية الرائجة كثيرا في الوقت الحاضر. يريدون أيضا أفلام الكوارث التي هي درامية لكن لا تقلق الراحة ولا تزعج ولا تفسد نظام الأشياء، ذلك لأن الكوارث سوف لن تحدث عندنا أبدا. حتى الحرب تبدو قصصية.. أي متخيلة. إذا أظهرت الحرب كما يمكن أن تحدث لنا، فإن الجمهور سوف يكره الفيلم. أعتقد أن الجمهور لا يرغب في مشاهدة الميلودراما لأنه يجدها اعتيادية أكثر مما ينبغي.

بستر كيتون..
الضحك في درجة الألم

بستر كيتون هو واحد من كبار السينمائيين، في مجال التمثيل والإخراج، في تاريخ السينما. ومع شارلي شابلن يعد من أعظم نجوم الكوميديا، بل أن البعض - مثل بونويل وفلليني والسوريالليين الفرنسيين - يضعه في المرتبة الأولى.
عبقري الكوميديا.. حسب وصف العديد من النقاد. وأكثر نجوم الكوميديا أصالة في السينما الأمريكية.
أفلامه التي حققها قبل أن تنطق السينما (أي في الفترة ما بين 1920 و1927) تظل، حتى الآن، حية وطرية وقوية ومحركة للمشاعر، ومضحكة على نحو مدهش. هي من أغنى مراحل كيتون وأكثرها تألقاً.

(1)

ولد بستر كيتون في العام 1895. منذ أن بلغ الثالثة من عمره، كان يشارك والديه في تقديم الفقرات الهزلية والألعاب الأكروباتية (البهلوانية) في عروض مسرحية متنقلة. كان اسمه، آنذاك، جوزيف أو جو الصغير. مع نضوجه صار يرتجل مع والده المواقف الفكاهية بينما أمه تعزف على آلة الساكسفون.
اتجه كيتون إلى السينما وقدم بين عامي 1920 و1923 العديد من الأفلام القصيرة. ومنذ 1924 تحول إلى الأفلام الطويلة، وكانت السنوات الأربع التالية هي المرحلة الأكثر خصوبة وثراء في مسيرته حيث بلغ ذروة إبداعه مع أفلام كتبها وأخرجها ومثّـل فيها مثل: شرلوك الصغير (1924) الربان (1924) الجنرال (1926) وغيرها من الأفلام التي تعد الآن من كلاسيكيات السينما.

(2)

وجه حاد التقاطيع، صارم القسمات، متجهم، كئيب، لا يعرف الابتسام على الإطلاق.. لكن ثمة مسحة من التهكم والسخرية تطفو على ملامحه. من الأمام، وجه كيتون يوحي بالبراءة. من الجانب، يوحي بالنبل. ذلك يعطي الشخصية عنصرا من السكون العميق في غمرة النشاط الجسدي الأكثر اهتياجا، والأوضاع الأكثر إقلاقا وإفسادا للنظام.
وجه يبدو متحجرا، محايدا، خاليا من التعبير، لكنه – جوهريا - ليس كذلك. الشفتان اللتان لا تنفرجان عن ابتسامة أبدا، والرأس الساكن، خاصيات تشف عن اضطرابات واهتياجات شديدة من العاطفة التي تجد تعبيرها من خلال العينين والذراعين والجذع. هذا الوجه مضحك، رغم كل شيء.

وهو، بطريقة ما، يفشي أحيانا عن جانب غامض، معتم، من ذاته.. الجانب الذي يصعب الوصول إليه، وسبره وفهمه.
إنها الصورة الجوهرية للنضال الذكي من أجل البقاء، راجح العقل إزاء أحداث مبهمة ولا يسبر غورها.
الوجه الذي يخلو من التعبير والانفعال يعكس، في الواقع، التركيز المفرط لشخص يحاول أن يجد موضعا ضمن نظام أوسع وأكثر تعقيدا مما يظن، بالتالي يكون خارج سيطرته، وحتى فهمه واستيعابه.
إن إيماءات كيتون المتصلبة، وعينيه المفتوحتين على سعتهما، وفمه المطبق بإحكام.. كل هذا يعطي الانطباع بحضور طفل ذاهل، شارد، في عالم الكبار.
طبيعة كيتون الجامدة تبدو، بصورة خاصة، ملائمة في عالم كهذا. لكن مع أن التحرر من الانفعال، والخضوع من غير تذمر لحكم الضرورة القاهرة، هو – كما يبدو - الخيار الطبيعي ضمن ظروف وحالات معينة، إلا أن جمود أو سلبية شخصيات كيتون ليست أبدا فاترة الشعور أو عديمة العاطفة أو لامبالية. الانفصال أو الحياد الذي يدل عليه ضمنا مظهره الخارجي، والذي يوحيه فمه (في عدم انفراجه عن ابتسامة) يناقضه وينفيه تورطه العميق والمتواصل مع الأفراد والأشياء في محيطه، كذلك استجابة جسده الإيمائية تجاه كل حالة أو موقف.
عندما يتحرك كيتون فإنه يكون قادرا أن يدفع جسده وراء نطاق قوانين الفيزياء.

(3)

شخصيات كيتون تقطن عالما لم يبلغ الرشد بعد.. عالما عصريا لاشيء فيه مستقر وثابت، حيث إيقاعات الآلات الكبيرة هي التي تحكم.
بطل كيتون يظل، طوال الوقت، ذلك الدخيل، الغريب، العاجز عن فهم العالم من حوله أو التوصل إلى تفاهم معه. هو، الوحيد والأعزل، يطفو من غير مرساة في عالم فظ وقاس، لا يمكن فهمه أو إدراكه.
أبطال كيتون لديهم إحساس عميق وموجع بفقدان الأمان، بعدم الانسجام، بالعزلة. سوء الطالع يلازمهم أينما حلّوا. وهم يناضلون من أجل كسب الاعتراف أو الحصول على استحسان الآخرين من رجال يوجهون إليهم الوعيد والهزء والاحتقار، ونساء لاهيات بلا عاطفة. على الرغم من الجهود الخارقة التي يبذلها " أبطال" كيتون للحصول على الحب والحماية، أو حتى فتات من المودة والصداقة والعاطفة الحميمة، إلا أنهم لا ينالون غير الازدراء والإذلال والطرد.
أبطال كيتون غالبا ما يجدون صعوبة في تلبية التوقعات والآمال المفروضة عليهم من قبل الصديقة أو الزوجة أو العائلة أو المجتمع.
إن جزءا من جاذبية كيتون يكمن في قبوله الشجاع، دونما تذمر، لهذه الحاجة في إرضاء الآخرين على الرغم من لا معقولية الطلبات. لكن مثل هذه الأوضاع والحالات هي نتائج ثانوية لطبيعة الوجود. الحقيقة الأساسية للحياة في عالم كيتون تكمن في الطبيعة المريبة، غير القابلة للتحديد أو التصنيف، لكل الأشياء والأفعال.
إذا كانت شخصيات كيتون تتسم بالغموض أحياناً فذلك لأنها مليئة بالتناقضات. إنها سلبية في طبيعتها وجوهرها، منفصلة عن العالم، لكنها في تورط مستمر وعميق مع الآخرين ومع الأشياء.
ثمة ارتياب واشتباه في الهوية الذاتية. شخصيات كيتون غالباً ما ترتاب في هويتها، أو يرتاب الآخرون في هويتها، مما يفضي إلى الالتباس والتشوّش في تحديد هذه الهوية. في فيلم "الجيران" يطلي كيتون النصف الأيسر من وجهه بطلاء أسود، فيتعامل معه الآخرون باعتباره شخصين مختلفين وفقاً للجانب المرئي من وجهه.

(4)

عالم كيتون هو، على الدوام، عرضة لعدم الاستقرار لأنه غير قائم على أساس وطيد. وهو محفوف بالمخاطر والمجازفات. صيانة الذات وتدمير الذات متشابهان هنا على نحو خطر. سوء الطالع والبراعة وجهان متعارضان للعملة ذاتها.

الشخصيات التي يمثلها كيتون تعيش، غالباً، في عالم عدائي ينعدم فيه الأمان. كل شيء ضدها: السلطة، الآخرون، الأشياء، عناصر الطبيعة. إنها تناضل من أجل أن تظل عاقلة فحسب في مواجهة أحداث يتعذر فهمها.

"بطل" كيتون محاط بالخطر.. وهو وسط هذا وحيد على نحو رهيب. إنه محاصر في عالم بغيض، لا مبال، مخيف، كابوسي، كوارثي، مجرّد من الحب ومن أية عاطفة مطّهرة أو مانحة للخلاص. في كل خطوة يجد أمامه تهمة يجهل سببها ومصدرها.

إنه ينشد التعاطف والفهم لكنه لا يحصل عليهما. يحاول أن يفعل ما يراه صواباً فيتحرك إلى الأمام بتهوّر، لكنه يخفق دوماً، ويقع في شرك الكارثة. بسبب طيبته وأمانته ورغبته في العطاء، ينال العقاب والنبذ.

هو البطل الكافكاوي بامتياز: ذلك البريء الذي يتعرض للعقاب بالخطأ، أو لسبب غير معلوم، عن جريمة لم يقترفها ولا سبيل إلى معرفتها أيضا. إنه البرئ الذي يعاقب بسبب براءته.

ثمة خاصية كابوسية قاتمة في كل كوميديا حققها كيتون. أفلامه، بالأحرى، هي كوابيس هزلية.. من خلالها يعبّر عن رؤية مخيفة للعالم.

من جانب آخر، هو يشبه روبنسون كروزو الذي يشاطئ العالم الحديث، ويجد نفسه متروكا في بلد غريب. لذلك يتعين عليه أن يخترع الوسيلة للبقاء وذلك بابتكار كل ما يوجد في متناول اليد.

هو يظل ذلك الغريب، الهامشي، الذي يهفو إلى الانتماء لكنه لا يجد القبول والاعتراف.

يحاول أن يجد مكانه ضمن نظام متشابك جدا، معقد جدا، لا يستطيع أن يتحكم فيه. يحاول بمشقة العثور على موقع له في الكون لكنه يخفق في تحقيق ذلك: مع ذلك يصر على البحث عن موقع ما.

في هذا العالم، لا يتعين على الإنسان أن يتعلم كيف يعمل بوسيلة جديدة فحسب لكن يتعين عليه أيضا أن يتحرك، وأن يقع في الحب، في إيقاع جديد من أجل أن يساير ويجاري طرائق لا تعود تتناسب مع الحاجات الإنسانية.

كيتون لا يسلط الضوء على حرية الطريق المفتوح (كما يفعل شارلي شابلن) بل على مأزق الرجل العصري الذي يحاول ضمن التشوش والاختلاط الكامل والإيقاع الجنوني أن يجد الموضع الذي لن يصاب فيه بأذى.

(5)

في أفلامه غياب كلي للحالات الوجدانية، للعاطفية المفرطة. وسخرية لاذعة من الأوضاع البطولية والنهايات السعيدة.

النهايات السعيدة إما أنها متقلبة، غير مستقرة، أو غائبة.

شخصياته ليست بطولية على الإطلاق. لا مظهرها ولا إمكانياتها ولا طموحاتها توحي بأننا أمام بطل فعلي، غير أن الضغوطات التي تفرضها المواقف والحالات تدفع بها لأن تكون بطلة رغماً عنها.

هو الرجل العادي جداً، السلبي، الأكثر ضآلة، الذي لا يمكن أن يلفت إليه الأنظار. في ما بعد، نتيجة وجوده ضمن أوضاع استثنائية ومواجها مشاكل غير عادية، يتحول ويوظف كل موارده وحيله (الفطنة، البراعة، الإمكانيات الجسمانية) للتغلب على خصومه.

في أفلامه القصيرة كان يؤدي غالباً شخصية الرجل الخبيث، اللئيم، الفوضوي، التدميري.

في أفلامه الطويلة، تحوّل إلى شخص حسن النية، يساء فهمه باستمرار.

(6)

مخيلة خصبة، دعابة سوداء، رسم دقيق – نابع من حس غريزي سينمائي – للعلاقة بين الشخصية (التي يمثلها كيتون) والكاميرا من جهة، وبين الشخصية والآخر (مناظر، مبان، بشر، حيوانات، آلات).

(7)

الأحلام والتخيلات تأخذ حيّزاً مهماً في أعمال كيتون. إنه ينقلنا إلى عالم يعترف بعبثية الأحلام وبضرورتها في آن.

قال كيتون: "أحلام اليقظة تنتابني كثيراً. كنت أتخيّل كل المواقع الخرافية، السحرية، في العالم. أعتقد أن الأحلام هي وسيلتي الطبيعية في العمل".

(8)

الكوميديا مبنية على الألم. نحن نضحك أو نبكي عند حدوث الألم. الكوميديا الحقيقية قائمة أساساً على التجربة الموجعة: عاطفياً أو جسمانياً.

فرويد يرى بأن الدعابة غالباً ما تعبّر عن بواعث محرّمة.. بواعث عدوانية عادةً.

الكثير من الحركات العنيفة والبهلوانية الخطيرة، التي يؤديها كيتون في أفلامه، تبدو كما لو أنها حيل فنية أو خدع بصرية، لكنها في الواقع ليست كذلك.. فقد كان كيتون يقوم بهذه الحركات بنفسه، دون الاستعانة ببديل، لإضفاء طابع الصدق والواقعية على المشاهد، مستفيداً من قدراته الرياضية العالية، مرونة جسمه وعضلاته، اشتغاله بالمسرح الاستعراضي القائم على الاسكتشات العنيفة. مثل تلك الحركات سبّبت له بعض الكسور في أنحاء مختلفة من جسمه، كما تعرّض للغرق مراراً.

حركاته نابعة من عفوية طفل، وليست نابعة من وعي رجل بالغ. لذلك هو يحافظ على هدوئه ورباطة جأشه في مواجهة كل الكوارث الطبيعية والبشرية معاً، وفي أكثر المواقف خطورةً وتهديداً لحياته.

كيتون يوظّف جسده الطيّع، المرن، على نحو خارق.

(9)

ثمة صورة متكرّرة في أفلامه: صورة الأب الشرير، سئ الطباع، الفظ، البغيض، الذي يسئ معاملة الابن باستمرار.

يرى بعض كتّاب سيرة كيتون الذاتية في هذا إسقاطاً أو انعكاساً لعلاقة كيتون بوالده الذي كان يعامله بعنف وخشونة منذ طفولته (كيتون كان في الثالثة من عمره عندما شارك والديه عروضهما الاستعراضية المعتمدة على العنف من أجل إضحاك الجمهور).

يؤكد هؤلاء الكتّاب بأن كيتون عاش طفولة بائسة وموجعة، على الرغم من تصريحات كيتون المخالفة لهذا الاستنتاج.

(10)

كيتون كان قادراً على الارتجال بحرية تضاهي حرية عازف الجاز.

(11)

لأن السينما كانت صامتة آنذاك، فكل شيء – حتى أكثر المواقف صخباً وفوضى – كان يحدث في صمت.

الكلمات، بالنسبة لكيتون، تبدو عاجزة عن التعبير عن مشاعره وأفكاره.

منذ البداية، أدرك كيتون مدى الإمكانيات الهزلية المتاحة للصمت السينمائي. وكان يسعى إلى اكتشاف الاحتمالات الهزلية في الكائنات والأشياء.

(12)

إذا كان ماك سينيت قد حرر الكوميديا من الحلبة الثابتة والمحدودة للمسرح، فإن بستر كيتون – أكثر من أي شخص آخر - أخذ على عاتقه أن يسبر ويتحرى المعاني المتضمنة في ما فعله سينيت، مستخدما كادر الفيلم لإظهار ما يجب أن يعنيه العمل في عالم لا

يكمن الخطر داخل الكادر فحسب بل خارجه أيضا.. العالم الذي يقصيه الكادر لكن لا يستطيع أن ينكره.
في تكوينه للكادر نجد الدقة والإحكام والتساوق والتوازن.. وذلك على نحو عفوي. من خاصياته: تلك الصور المتكررة من الرثاء الهزلي، الغنائية الرقيقة، التناسق المشهدي، الجدة والطزاجة والصفاء في المواقف الكوميدية، التوقيت المناسب.. كل هذا يشهد على حضور رائق للذهن ومخيلة مدهشة تعمل عند مستوى عال من الإلهام.

(13)

المقارنة بين بستر كيتون وشارلي شابلن هي محتومة ومتعذر اجتنابها بقدر ما هي مضللة.
لاشك أن حس شابلن الفذ بالأداء الكوميدي قد حدد الحقل الثري للكوميديا الصامتة. لكن أيضا ليس ثمة شك في أن كيتون قد أعاد تحديد ذلك الحقل بطريقة رائعة وأخاذة.
بخلاف شابلن، الذي كان يكتب مقالات تشرح طرائقه في تحقيق الأفلام منذ بداية العام 1915 ، فإن كيتون كان عاجزا تقريبا عن الشرح والتفسير.
حضور كيتون خارج الشاشة – على عكس حضور شابلن - لم يكن محسوسا، فقد كان متواريا عن الأضواء والصخب. ثمة غموض يتصل بهذا الحضور. وكان اللغز يحيط به كالتعويذة.

(14)

على المستوى الشخصي، ثمة جانب غامض، معتم، عند كيتون. هذا الجانب الذي يظهر في العديد من أفلامه هو الذي وجده صامويل بيكيت آسراً للغاية إلى حد أنه كتب مسرحيته "في انتظار جودو" وكان كيتون حاضراً في ذهنه أثناء الكتابة. (بعد سنوات، كتب بيكيت فيلماً قصيراً صامتاً خصيصاً لكيتون الذي مثّل فيه الدور الرئيسي).
في حياته ظل كيتون ذلك الغامض، المنفصل عن العالم، غير القادر على – أو بالأحرى، غير الراغب في – الاتصال بالآخرين.
كان ذلك الكائن الحزين، المخذول، المعزول. ولم يستطع أحد من كتّاب سيرته الذاتية أن يكتشف سر هذا الغموض.

(15)

بعد العام 1927 ، بدأت أعمال كيتون تفقد نضارتها وحيويتها الفوضوية التي كانت سمة أكثر إبداعاته الهزلية تميزا. قلّ إنتاجه كمخرج وممثّل، وتعرّضت فعاليته الابداعية إلى الضمور.
يعزو البعض أسباب ذلك إلى فقدانه السيطرة الإبداعية والإشراف الفني والتحكم الخلاق في أعماله، كذلك حرمانه من استقلاليته ومن نزوعه إلى الارتجال، وذلك بعد أن وقّع – في العام 1928 – عقدا احتكاريا مع شركة مترو، أكبر الاستوديوهات المنتجة والموزعة للأفلام. إضافة إلى تفكك الفريق الذي كان يشارك في كتابة أفلامه.
من أسباب إخفاقاته أيضا انغماسه في الكحول حيث بدأ يفرط في تعاطي الكحول منذ العام 1925.
في بداية الثلاثينيات بلغ مرحلة الإدمان، الذي أفضى إلى فشله في الزواج مرتين، وإلى تدهور علاقاته مع المحيطين به، ثم إلى اختفائه الفني.
لقد عاش في الظل، وفي حالة من المجهولية، بعيداً عن أي نشاط فني أو اجتماعي، أكثر من ثلاثين عاما.
في بداية الخمسينيات عاد ليظهر في بعض الأعمال التلفزيونية، وفي بعض الأفلام الأوروبية الفقيرة في مستواها الفني.
سنوات السبعينيات شهدت إعادة اكتشاف كيتون، حيث بدأ اهتمام النقاد والسينمائيين بسيرة وأعمال كيتون، فانبعثت أفلامه من جديد، وأصبحت موضع اهتمام وتحليل جاد بوصفها أعمال مخرج هام، وتم الاعتراف به كواحد من أعظم المخرجين والممثلين في العالم.

(16)

توفى بستر كيتون في العام 1966 بعد إصابته بسرطان الرئة.
كيتون لم يعد منسياً ولا مهمَلا، لكنه لا يزال مجهولاً.. بالنسبة للكثيرين منا.

المصادر:

Sight and Sound, autumn 1975
Film Quarterly, summer 1994
Sight and Sound, July 1995
Film Comment, Sept. / Oct. 1995
Cineaste, XX1, No. 3, 1995

شارلي شابلن..
الرجل الصغير

(1)

جسم نحيل، بنطلون فضفاض، سترة ضيقة، حذاء واسع، قبعة مستديرة صغيرة، عصا رفيعة، شارب مستعار.

"في اللحظة التي ارتديت فيها تلك الملابس ووضعت المكياج، شعرت بوجود هذا الكائن في داخلي. وعندما تحركت في الأستوديو، أعلن هذا الكائن ولادته". (شابلن)

(2)

الرجل الصغير، المتشرد، الصعلوك، هو نتاج مجتمع رأسمالي زاخر بالأزمات والكوارث، حيث الجوع والبطالة والعزلة والإذلال، لكنه يرفض الذوبان فيه والتكيّف مع منطقه وإيقاعه.

إنه الفرد اللا منتمي، المعزول، غير المشارك، الذي يؤكد الحاجة البشرية إلى الطعام والحب والعمل والاحترام دون أن يجد إشباعاً لها. هو لم يكن يرغب إلا في الحصول على الأشياء البسيطة والأكثر طبيعية: المرأة، المأوى، اللعب. لكن المجتمع – الذي يمتلك منطقاً خاصاً وقوانين خاصة تتعارض مع رغبات وأحلام الرجل الصغير – لم يكن راغباً في توفير هذه الحاجيات.

(3)

جاء الرجل الصغير من الحشد، من الشارع، لكنه لا يريد أن يبقى نكرة، مجهولا، وممتثلاً.

إنه المنشق دوماً، غير قابل للاحتواء ولا يمكن احتجازه في حظيرة، ومن ثم ترويضه وتدجينه. حتى عندما يتعرّض للهزيمة، ويعلن الاستسلام (المؤقت)، فإنه يظل مصرّاً على استقلاليته وتحقيق كينونته الخاصة.

في النهاية، غالباً ما نراه وحيداً، مديراً لنا ظهره ويسير مبتعداً، هازاً كتفيه بلا مبالاة، في توكيد صارخ على عدم انسجامه مع العالم، رافضاً الانتماء إلى مجتمع يمارس ضده الاضطهاد والإذلال، ويحرمه من أبسط حقوقه كإنسان.

طريقه غير واضح. لا أحد يعرف إلى أين سيمضي، أو إلى أين سيفضي به الطريق. ربما لن يصل إلى مكان. وسيظل يبحث عن أشياء مفقودة قد لا يجدها أبداً.

(4)

استخدم شارلي شابلن الكوميديا كأداة للكشف عن التناقضات المتجذرة في المجتمع، والإشارة إلى التعارض بين الآلية (الميكانيزم) والحاجيات الإنسانية الأساسية.

في مواجهته للقهر والاستلاب – بروح عالية من الهزل والدعابة – لم يكن يخفي الروح التراجيدية المستترة. لقد كان قادراً على إثارة الضحك وتحريك المشاعر إلى حد البكاء بموهبة فذّة. وكان الجمهور يستجيب للحالتين بمتعة.

كان يضع الجرح تحت مجهر الضحك.

(5)

المتشرد يدرك وضعه كضحية لكنه لا يخضع لهذا الدور، لا يقبله. إحساسه العميق بأهميته، ورغبته في الحفاظ على كرامته وكبريائه واستقلاليته، يجعلانه يتصرّف كبطل بطريقته الخاصة، أو على الأقل، كإنسان قوي يقاوم كل الضغوطات، لهذا هو يتعارك كثيرا ويفعل المستحيل من أجل انقاذ وإسعاد من يحب. وهو، مثل دون كيخوته، يحارب الأقوى والأكبر حجماً، رغم ضآلته وامتلائه بالخوف. الصراع هنا محتوم طالما هو يعيش في محيط مخيف وعنيف.

(6)

أعداء الرجل الصغير يمكن تمييزهم بوضوح: السلطة برموزها ومؤسساتها، أرباب العمل، القيم البورجوازية، رجال الكنيسة، الفاشية.

هو يدافع عن نفسه ضد المكننة والحيْونة والتشيؤ. أعزل وغير حصين، مع ذلك فإن هدفه واضح: يجابه التدمير الممارس ضده بتدمير أعنف، يحارب النظام بالفوضى، يشيع الخراب، يهزأ بكل ما يحيط به ولا يستثني أحداً، يلهو بالعالم مثل طفل.

"فوضويته، التي هي مجال نقاش، تمثّل في الفن أكثر الأشكال الثورية فعالية". (رولان بارت).

(7)

الواقع يخفق في قهر الرجل الصغير بسبب قوته الباطنية، وبسبب مخيلته الجامحة. في لحظة الجوع، يحوّل الحذاء إلى طعام يأكله بتلذّذ.

(8)

هو الذي كان محبوباً من الجميع، ناضل من أجل إحراز الحب والاعتراف به ككائن.. دون أن يحصل عليهما.

(9)

شاعر، رومانسي، حالم. في أحلامه يحقق انتصاراته كبطل أو كعاشق. إذا كانت المرأة صعبة المنال في واقعه، فإنها تصبح قريبة ومتفاعلة في حلمه.

(10)

جاذبية الرجل الصغير تكمن في براءته وحساسيته البالغة وبساطة عواطفه ومشاعره.

إنه يمثّل الطفل الكائن داخل كل فرد، أو يمثّل الذات الأخرى الأكثر نقاءً.

لا شيء محجّب، لا شيء مستتر. واضح كالماء، مكشوف كالنهار.

(11)

قادر أن يخاطب العالم بالإيماءة، بالإشارة، بالصمت.. والجميع كان يفهمه.

(12)

كل إحساس، كل عاطفة، تجد لها تعبيراً مادياً في جسده. إنه يعبّر بجسده كله عن انفعال واحد وحالة واحدة. عندما يأكل بعد جوع فإنه يعبّر عن الإشباع بوجهه وأصابعه وسائر أطراف جسمه.

قدرة فذّة على التحكّم في جسده. براعة التوازن والتوقيت. إطلاق الضحك على مداه.

(13)

الرجل الصغير لم يتغيّر لسنوات طويلة، غير أن العالم من حوله قد تغيّر.. إلى الأسوأ.

أدرك عبثية وجوده حين اكتشف أن الآخرين يضحكون لكن دون أن يصغوا إليه.

مات فيما كان العالم يمضي بخطوات مرحة نحو حرب مدمرة (حرب عالمية ثانية).

(14)

شارلي شابلن مخلوق كوني.. "إنه الأسطورة في وضعها البكر" (أندريه مالرو).

فيتوريو ستورارو..
الكتابة بالضوء

يعد المصور السينمائي الإيطالي فيتوريو ستورارو واحداً من أهم وأشهر المصورين السينمائيين في العالم. الأفلام التي صورها تتميز بالتكوينات البصرية، الرائعة في جمالياتها، المضاءة بشاعرية وحسيّة أخّاذة. أعماله تكشف عن تحكم بارع بتقنية الفيلم ورؤية جمالية استثنائية.
عمل مع المخرج برناردو برتولوتشي في أغلب أفلامه، نذكر منها: إستراتيجية العنكبوت (1969) الإمتثالي (1970) آخر تانغو في باريس(1972)، 1900(1975) القمر(1979) الإمبراطور الأخير (1987) كما استعان به كوبولا في عدد من أعماله، بدءا بـ "القيامة الآن" (1979).
حاز ستورارو على العديد من الجوائز، وفاز بالأوسكار ثلاث مرات عن: القيامة الآن، الحمرReds (1981- إخراج: وارين بيتي) الإمبراطور الأخير.
بالنسبة لستورارو، التصوير السينمائي يعني " الكتابة بالضوء". الضوء هو حليفه الدائم. بالضوء يكشف المظاهر والأوجه اللاواعية في الفيلم. بالضوء يعرض بجلاء أكثر ما تتحدث عنه القصة. بالضوء يسبر غور الالتباس واللا يقين الذي منه يعزل الوضوح.
ولد فيتوريو ستورارو في روما العام 1943. درس التصوير السينمائي في معهد السينما بروما.. عن الدراسة يقول:
"في المعهد تعلمت كل المهارات التقنية. يوماً جاء إليّ زميل وقال (توقف يا فيتوريو، يجب أن تعرف لم أنت تفعل ذلك).. عندئذ بدأت في تعلم التعبير البصري للقصة. كانت تلك لحظة رائعة في حياتي".
عندما اتجه ستورارو إلى السينما أصبح أصغر مساعد مصور أول في إيطاليا. بحماسة ونشاط غمر نفسه في الحرفة السينمائية، لكن دون أن يهمل الجانب التثقيفي. ففي الفترات التي لم يكن يعمل بها، كان يحاول سد الثغرات في خلفيته الثقافية.. هكذا تعرّف على رسامين مثل: فرمير، كارافاجيو، وعلى روائيين مثل: وليام فولكنر، سيزار بافيز، وعلى موسيقيين مثل: موزارت، فاجنر.. عن هذا يقول:
"كل هذا ساعدني على رؤية أشياء كنت سأظل غير واع لها لو عملت طوال الوقت دون أن أستغل أوقات الفراغ. ثمة أوقات فيها يتوجب علينا أن نعود إلى جذورنا وأن نبدأ من جديد. عندئذ يكون بوسعنا أن نواصل".

اللحظة الأهم في بدايات مسيرته السينمائية جاءت عندما التقى بالمخرج الشاب برناردو برتولوتشي، الذي كان يستعد لإخراج فيلمه الثاني "قبل الثورة" (1968)، وعرض على ستورارو أن يصور الفيلم.
تلك كانت تجربته الفريدة والمدهشة.. أو على حد تعبيره.." ذلك كان أشبه بالحب الأول"..
بعد سنوات طويلة لا يزال يعتبر أن كل أعماله اللاحقة تمتد جذورها في هذا الفيلم، وعن ذلك يقول:
"أظن أن فيلمي الأول هو أشبه ببصمة.. أثر مميز لا سبيل إلى محوه".
عن علاقته بالمخرج برتولوتشي يقول:
"كنت محظوظا لأنني التقيت مبكرا ببرتولوتشي الذي كان يعبّر عن نفسه بصريا، ويؤلف من خلال الكاميرا، كاتباً بها مثلما يكتب فولكنر روايته. أنا وبرتولوتشي نفهم بعضنا البعض، لم نكن بحاجة إلى الكلمات لنتواصل معا. برناردو لا يكف أبداً عن العمل.. هذا أمر رائع. العمل معه هو دائما قيد الانجاز. قبل التصوير، أنت تهيئ لمشهد ما، فجأة يأتي هو ليقول: توقف يا فيتوريو، هذا لن ينفع..إن برناردو يحثك على أن تخلق عن طريق المضي عميقا داخل ذاتك"
أما برتولوتشي فيتحدث عن العلاقة قائلا: "ستورارو هو الفنان وأنا النصير. شخصيا لا أعرف شيئا عن الإضاءة، هو الذي يخلق الضوء لنفسه ولي".
عمل ستورارو في أفلام برتولوتشي مثل "الإمتثالي" و"إستراتيجية العنكبوت" قد رسخت حضوره وشهرته. في التكوين، الذي هو مجاله في الاشتغال على النسق اللوني، نجد التعبير الدقيق عن ثيمات الفيلم والمشاعر الكامنة.
عن توظيفه للألوان من أجل توصيل حالات ذهنية، يقول:
"استخدمت اللون البرتقالي في فيلم (آخر تانغو) لأنني شعرت بأنه الضوء المناسب. لكل لون طاقة وذبذبة نتفاعل معها جميعا. عندما حققته لم أكن أعرف السبب الذي جعلني استخدم اللون الأزرق بتدرجاته لفيلم (الإمتثالي) أو اللون البرتقالي لفيلم (آخر تانغو) لكن الغريزة هي التي أوحت لي بذلك وأخبرتني أنها الألوان المناسبة. في ما بعد، عندما أعددت بحوثا في معنى الألوان، اكتشفت ما تمثله هذه الألوان من دلالات وإيحاءات. هذا ربما يفسر اختياراتي للألوان.. مع أنها كانت، آنذاك، اختيارات عاطفية نابعة من الحدس والغريزة".
مع فيلم برتولوتشي " القمر" La Luna استخدم فيتوريو ستورارو اللون رمزيا للمرّة الأولى في عمله السينمائي، وذلك من أجل توضيح عاطفة وانفعال الشخصيات. القمر، كما يفسر ستورارو، في التحليل السيكولوجي، هو رمز للأم. باستخدام نتائج بحوثه في التعبير عن هذا المفهوم، كان ستورارو يشعر بأنه يدخل فصلا جديدا من حياته.
إن عمل ستورارو مع برتولوتشي يتوازى مع تطوره الخاص من الظل إلى الضوء. مع ذلك هو عمل على نحو مثمر مع مخرجين آخرين في إيطاليا وأمريكا، في أفلام شعر بأنه يمنحها شيئا من إبداعه.. وعن هذا يقول:
"إنها دائما مسألة التعرّف على الآخر، سبر إمكانياته، محاولة اكتشاف رؤاه. خطوة خطوة أنت تشعر وتكتشف إذا كان المخرج هو مخرجك، والقصة هي قصتك".
بعد أن اعتذر فيتوريو ستورارو عن تصوير الجزء الثاني من فيلم "الأب الروحي"، عمل مع فرانسس كوبولا في فيلمه "القيامة الآن" ثم "واحد من القلب" one from the heart..
يقول ستورارو:
"أثناء التحضير لفيلم (القيامة الآن) قرأت رواية جوزيف كونراد (قلب الظلام) – التي استمد منها كوبولا فيلمه - وأدركت أن القصة تتحدث عن التعارض بين ثقافتين. عندئذ صرت أبحث عن طريقة لإظهار ذلك، وشعرت أن الاختلاف هو بين الطاقة الطبيعية والطاقة الاصطناعية. كان يتعين علي أن أتخيل تلك الطاقة وأجسدها بصريا.. تلك كانت نقطة انطلاقي".

مع "واحد من القلب" أصبح ستورارو مشاركاً في ما سيكون طليعة السينما الإلكترونية. مشروع طموح كان يهدف إلى دمج الكومبيوتر والفيديو وكاميرا الـ steadicam في عملية صنع الفيلم. لكن لم يتحمس لهذه التجربة، ولم يدافع عنها، إلا القلة من المشاهدين والنقاد.. وبدلا من أن يكون رائدا لمرحلة جديدة في السينما، صار سبباً في إفلاس كوبولا وإغلاق استوديوهاته.
يعلق ستورارو على هذا الأمر قائلا: "تصوير الفيلم لم يكن وظيفة على الإطلاق. كان ذلك لهواً بالفعل.. كنت أحلّق. أحببت العمل مع كوبولا، لأن الفيلم يصبح جزءا من حياته. عندما يؤمن بشيء فإنه يراهن ببيته وزوجته وأولاده من أجل انجازه، وهو أمر غير عادي تماما".
عمل ستورارو في تصوير فيلم Reds، للمخرج - الممثل وارن بيتي، لمدة عام. لكن قبل إكمال الفيلم بخمسة أيام، اعترضت نقابة المصورين في أمريكا على توظيف مصور أجنبي..
وفي هذا الصدد، يقول فيتوريو ستورارو بمرارة:
"كان ذلك أشبه برفض منح الكاتب الإذن بإكمال الفصل الأخير من كتابه، أو عدم السماح للفنان التشكيلي بتحريك فرشاته لإنهاء اللوحة بلمسات أخيرة، أو حرمان المؤلف الموسيقي من فرصة إكمال الجزء الأخير من مقطوعته الموسيقية".

* * *

في ما يلي مقتطفات من آراء فيتوريو ستورارو في التصوير بصفة خاصة، والفن بصفة عامة:
* الكاميرا قادرة أن تصف، أن تكتب، وأن تقول شيئا.
* المصور مؤلف يستخدم الضوء، الظل، اللون. وهو يوظف تجربته وحساسيته وثقافته وانفعالاته ليطبع أسلوبه الخاص وذاتيته على العمل.
* عندما تشرع في قراءة السيناريو فإنك تبدأ في تصور القصة بصريا.. لهذا السبب ربما تدعى مصورا سينمائيا. إنك تبحث عن المفتاح الذي يخبرك كيف تستطيع أن تجد الضوء.. الضوء الذي به نحاول أن نعبّر عن أنفسنا. الفيلم حساس في ما يتعلق بما يريده التقني.. إنها إضاءة ذاتية.
الجزء الأول من حياتي المهنية، والطريقة التي بها كنت أحاول أن أصل إلى فهم أفضل لنفسي، كانت مبنية على بحثي ودراستي للضوء وكل ما يخص ذلك، مثل الظل وشبه الظل، الاصطناعي والطبيعي. لاحقا، أصبحت أكثر اهتماما بخاصيات الإضاءة نفسها، نطاق الضوء، وبالألوان "أطفال الضوء".. على حد تعبير ليوناردو دافنشي.
لقد أمضيت وقتا طويلا وأنا أبحث في معنى اللون، كيف يستجيب إليه الجسد البشري، كيف نستطيع باللون أن نجسد بصريا العاطفة والانفعال، وكيف يتصل هذا كله بفيسيولوجيا وسيكولوجيا الكائن البشري.
بعد ذلك، بعد "الإمبراطور الأخير"، أدركت بأن علي أن أقوم بخطوة أخرى في محاولة إيجاد توازن بين كل هذه الأشياء المختلفة. في البداية، كنت أحاول بالدرجة الأولى أن أفصل الضوء عن الظل، أن أعزل الأحمر عن الأزرق، لون معين عن لون آخر. لم يكن ذلك عن وعي دائما، لكن نتيجة لما كنت أحاول فعله. الآن حان الوقت لرؤية ما إذا أستطيع أن أقوم بتركيبها معا، أن أجد تناغما و تناسقا أكثر.
* بحساسيتي، بخلفيتي الثقافية، بتجربتي الخاصة، أحاول أن أعبّر عما أكونه حقا. أحاول أن أصف قصة الفيلم من خلال التجسيد البصري، من خلال التصوير، بحيث يستطيع المشاهد أن يشعر ويفهم، بوعي وبلا وعي، ما تتحدث عنه القصة. بالطبع أنا دائما أبذل جهدي لإتمام رؤية المخرج، لكنها أيضا قصتي الخاصة، لأنني أوظف كل ما يوجد داخل نفسي لفعل ذلك.
* الضوء هو الطاقة.. وأظن أننا لا ننشأ من هذه الطاقة فحسب، لكنها أيضا واقعنا. إن لجوهر الضوء هذه الخاصية الروحية، سواء أكنا نعرفها أم لا نعرفها. حتى لو أننا لا نفهم، حتى لو أننا لا نؤمن، حتى لو أننا نرفض، حتى لو أننا لا نعرف، فهذا ما ينبغي أن يكونه الضوء.

* أعتقد أن كل فيلم هو جزء من حياتك، حتى لو لم ترد منه أن يكون كذلك، لأنك تعمل بينما تعيش، ومن خلال عملك تعبّر عن نفسك. وخطوة خطوة، فيما تعبّر عن نفسك، تنمو ككائن بشري. بطريقة مماثلة، كلما تنمو ككائن بشري، تعبّر أكثر عن ذاتك.. هذا يحدث في أي يوم من حياتك، يحدث في أي وقت تكلف بانجاز عمل ما.
* عندما أنتهي من فيلم ما، أقول لنفسي، لا.. إنها ليست النهاية على الإطلاق. هذه بداية شيء آخر. لقد فتحت بابا آخر. سوف أشرع في رحلة أخرى. لا أعرف إلى أين ستأخذني الرحلة، أو أين سوف تنتهي. لا أعرف ما الذي سأفعله غدا.. لكن ذلك هو جمال الاكتشاف.

المصادر:
- مجلة Films، عدد يوليو 1984
- مجلة Film Quarterly، عدد شتاء 1994- 1995

اتجاهات / قضايا

بين الرواية والفيلم

في العام 1897 لخّص الكاتب جوزيف كونراد طموح الروائي عندما قال: "مهمتي التي أحاول إنجازها – بواسطة الكلمة المكتوبة – هي أن أجعلكم تسمعون وتشعرون، وقبل كل شيء، أن أجعلكم ترون".
بعد سنوات قليلة جاء السينمائي لينجز هذه المهمة.
السينما كانت تستمد مادتها من المصادر الأدبية (الرواية، القصة، المسرحية) – خصوصا الروايات بمستوياتها المتفاوتة من الأهمية أو المكانة الثقافية – منذ أن كرّست السينما نفسها كوسط سردي.. أو بالأحرى بعد السنوات الأولى من ميلاد السينما. فالعلاقة بين الأدب والسينما هي إذن قديمة، وهي علاقة جدلية بين مجالين أو وسطين متفاعلين إلى حد بعيد.
إذا كانت الرواية تنشّط وتفعّل مخيلتنا، فإن الفيلم المأخوذ عن الرواية ينشّط ويفعّل ذاكرتنا التي اختزنت أحداث وشخوص الرواية، ثم ينتقل إلى المخيلة على مستوى جمالي مختلف.
لذلك فإن مسألة الإعداد أو التحويل كانت مسألة خلافية ومثار نقاش وجدل منذ البداية دون أن تحسم.. ربما لأنها ليست للحسم، بل ستظل كذلك مع كل تحويل لنص أدبي إلى الشاشة. والذي ينشّط عملية التحويل أن الوسطين مجالان مثاليان للسرد. إنهما أكثر الصيغ أو الأشكال السردية رواجا وشعبية. كذلك فإن الرواية مصدر ثري للمادة الجاهزة حيث القصص والشخوص والأحداث، بينما النصوص المكتوبة خصيصا للسينما هي قليلة. لكن هناك أيضا الدوافع التجارية حيث تستثمر السينما نجاح وشهرة الرواية وليس فقط رصانة ومتانة وقوة المادة الأدبية.. من أجل تحقيق الربح.

* * *

الآن، ما هي المشكلات التي تعترض المخرج في معالجة رواية تبلغ صفحاتها المئات وتحتوي على العديد من الخيوط المختلفة؟ أي بنية سينمائية يجدها المخرج ملائمة لتحويل هذه الأشياء إلى الشاشة؟
قبل عرض هذه المسألة، ينبغي ملاحظة الفروقات بين الوسطين: الرواية والفيلم.
الأشكال الأدبية أحرزت كينونتها الخاصة، المستقلة، وتأصلت بفعل القراءة، أي عبر العلاقة المباشرة بين الكاتب والقارئ. الأداة الرئيسية هنا هي اللغة بكل تقنياتها ودلالاتها وإيحاءاتها ومجازاتها ورموزها وإشاراتها. بواسطة اللغة يتحقق الاتصال والتفاعل والتأثير. إنها الطاقة التي يستخدمها الكاتب للتعبير، ويستخدمها القارئ بدوره للتأويل والتحليل.
أما في السيناريو فتنعدم تقريبا العلاقة بين النص والقارئ. السيناريو لا يُكتب لغرض القراءة إنما لينفذ في شكل بصري. وهو لا يُنشر في كتاب إلا إذا تم تنفيذه. السيناريو محض

وسيط بين العمل (العرض) ومشاهده. العلاقة المباشرة تتم بين المتفرج والفيلم المعروض.. أي على المستوى البصري والسمعي. بالتالي فإن اللغة (أداة أو طاقة الكاتب) تفقد تقريبا تلك الأهمية، ولا تملك الوظيفة ذاتها إزاء هيمنة الصورة والصوت والصمت. حتى الحوار، العامل المشترك، يفقد خاصيته الأدبية، إلا في حدود ضيقة، ويصبح متناغما مع الصورة.

الرواية تحلل بينما الفيلم يرصد. الرواية داخلية، أما الفيلم فيصور الخارج. الرواية هي عن ما تفكر فيه الشخصيات، الفيلم هو عن ما تفعله الشخصيات. الفيلم يتعامل مع الجوهر بدرجة أقل ومع التفاصيل بدرجة أكبر.

الفيلم، بخلاف الأدب، لا يملك لغة ذات قوانين منسّقة وقواعد وعلم نحْو وصرف، وبناء جمل. الفيلم – كما يرى بازوليني – فعّال في تعبيره عن الرؤية أكثر من كونه وسطا لتوصيل أفكار مركّبة. الأدب الذي هو مرتبط ببنى وتراكيب من القواعد اللغوية منذ مئات السنين هو وسط متجانس وملائم أكثر لتلك الأفكار.

الرواية تعتمد على نظام من الإشارات اللفظية، بينما الفيلم يعتمد على البصري والسمعي واللفظي. اللغة الأدبية حافلة بالمجازات والرموز والتشبيهات، والصورة الأدبية – كما تقول فرجينيا وولف – تستدعي العديد من الإيحاءات ليست الإيحاءات البصرية إلا واحدة منها. وترى فرجينيا وولف أن نتائج تحويل التعبير اللغوي إلى صور مرئية تكون خطيرة بالنسبة لهما معاً، إذ أن الخلاف بينهما على قدر من الاتساع لا يمكن تجاوزه، فاللغة لها قوانينها الخاصة ولا يمكن فصل الشخصيات الأدبية عن اللغة التي تشكّلها.

اللغة الأدبية تقوم على الحروف والكلمات، أما السينما فسمعية ومرئية، تعتمد على الكاميرا والإضاءة والصوت والموسيقى والألوان والملابس والمونتاج في تمديد وإثراء وتعميق المنظور أو المادة. بالتالي فإن الوصف اللفظي للشخصيات والأمكنة والأفكار لا يمكن نقلها إلى وسط آخر لا يعتمد على اللفظ. أما الرمز فيوجد في الفيلم كفكرة أكثر منه كصورة.

من الضروري ملاحظة أن الفارق الأساسي يكمن في الطريقة التي بها يتم إنتاج الصورة في كلا الوسطين وكيفية استقبالها، إذ بين الإدراك الحسي للصورة البصرية ومفهوم الصور الذهنية يوجد جذر الاختلاف بين الوسطين.

السينما تقدم صورا متتابعة، تفرض نفسها على المتفرج بماديتها وليس باحتكامها إلى التجريد. إن تعاقب الصور يخلق الحس الخاص بها والذي هو مستقل تماما عن التراكيب المنطقية. حتى عندما تحاول الأفلام أن تقدم قصة منطقية فإن الصور تتجلى في سرعة هائلة إلى حد أن المتفرج بالكاد يجاري ما يفسّر منطق الصور.

مهما حفلت الرواية بالأحداث والوقائع التفصيلية، فإن القارئ لا يكتفي بذلك بل يذهب إلى قراءة ما بين السطور. إنه لا يكتفي بالوصف الدقيق والمحكم لأي شخصية أو عاطفة أو شيء أو مكان، بل يخضع كل هذا لنشاطه التخيلي ولحكمه الخاص، أما الفيلم فمعروض باستقلالية، دون تحكم من المتفرج، وعلى نحو منفصل عن واقع أو عالم المتفرج. إنه يشاهد، بمختلف الانفعالات، وهو مسيّج بالظلام في صالة السينما، مستسلما للصور.

إذا كان القارئ يقدر أن يتحكم – أثناء قراءة الرواية – في اختيار الوقت والمكان، في التوقف والتأمل، في الانقطاع عن القراءة فترة ثم استئنافها أو ربما إهمالها إذا كانت الرواية مضجرة أو سيئة، فإن الفيلم لا يتوقف – حسب رغبة المتفرج – ليتأمل ما رآه وليمعن التفكير فيه (نحن هنا نتحدث عن المشاهدة السينمائية وليس عن الفيديو مثلا).. فالفيلم معروض في فترة زمنية محددة تستغرق الساعتين أو أقل أو أكثر بقليل، وأثناء المشاهدة لا يحتاج المتفرج إلا إلى ذاكرة تربط اللقطات التي سبق أن رآها مع لقطات قادمة تتحرك على نحو سريع ولا تتيح له أن يتأملها لحظة المشاهدة، بل يؤجل ذلك إلى ما بعد انتهاء الفيلم. فالانطباعات – أثناء المشاهدة - تكون سريعة أو عابرة، الأحكام تتعرض للنقض والتغيّر مع استمرار الفيلم، وغالبا ما تكون – هذه الأحكام – مؤجلة حتى ينتهي الفيلم.

بمعنى آخر، الفيلم يفرض علينا واقعه المباشر والفوري، أما الرواية فلا تفرض واقعها بل تقترحه، متيحة الوقت للتأمل. المتفرج سلبي، يرى الواقع. القارئ إيجابي، يتخيل الواقع. بمخيلته النشطة يبعث الحياة في ما يقرأ حتى بدون إرادة ونوايا الكاتب.
إذن حتى لو احتفظ الفيلم المعد بكل وظائف الشخصيات الرئيسية والأنماط السيكولوجية فإن استجابات المتفرج تكون مختلفة تماما عن استجابات القارئ.

* * * *

يقول تاركوفسكي: "الاختلاف الأساسي أن الأدب يستخدم الكلمات لوصف العالم، بينما في السينما، العالم يُظهر نفسه بشكل مباشر".
الأدب فن يعبّر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز أو المواد ذات الطبيعة الرمزية، بينما السينما فن يعبّر عن الواقع بالواقع نفسه.. إذ حتى الرمز هو كيان مادي واقعي في السينما.
يقول الناقد بول وارن: "إن عملية تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر تؤدي بالضرورة إلى خلق عمل جديد تماما، فعملية التحويل تولّد شعورا جماليا يختلف تماما عن ذلك الشعور الذي تولّده قراءة الرواية نظرا لاختلاف اللغة واختلاف الإمكانيات التعبيرية لكلا الوسطين".
كل شكل فني يولد ويعيش وفقا لقوانينه الخاصة والمستقلة. بالتالي فإن اختلاف الوسطين يستدعي تغييرات جذرية في حالة التحويل، إذ كيف تجعل الشخصية، التي قد تكون رمزية وتجريدية، تبدو مادية ومحسوسة في الفيلم؟ كيف تنقل البناء الزمني كما هو من الرواية إلى الفيلم؟ كيف تُخضع المنطق اللغوي إلى المنطق البصري؟ كيف تستوعب في مدّة زمنية محددة – هي مدّة الفيلم – أحداثا قد تستغرق ساعات؟
إذن لا يمكن نقل وحدة وبنية متكاملة (في الرواية) إلى وسط آخر دون تفكيك تلك الوحدة وهدم – أو على الأقل – تغيير تلك البنية.

* * * *

الإعداد بطبيعته هو تكثيف، يستلزم الاختصار والحذف وتركيز البؤرة على مظاهر معينة وإغفال مظاهر أخرى، وإعادة ترتيب أو تنظيم عناصر السرد القابلة للتحويل أو خلق عناصر جديدة. الفيلم هو قراءة أخرى للنص الأدبي، تأويل أكثر منه ترجمة سينمائية.
الفيلم يستخدم عناصر يقترحها النص ويبدأ في تنميتها وبلورتها عبر لغة أخرى.. أو كما يقول هارولد بنتر: "مسؤولية كاتب السيناريو في إعداد الرواية هي أن يجد البؤرة البصرية ويكثفها".
الإعداد فعل إبداعي. إنه قراءة، حوار، تفكيك، تغيير، تحويل.
لكن المشكلة أنه عند تحويل رواية ما إلى فيلم، تظهر كل ضروب المطالب بشأن الموثوقية والمصداقية والصحة والإخلاص والأمانة. مسألة الأمانة – الخيانة هي الأكثر إثارة للجدل، هي المسألة الأكثر بروزا في البحث النقدي أو عند المتفرج، وقد يُحكم على الفيلم بالنجاح أو الإخفاق بناءً على مدى اقترابه أو مدى ابتعاده عن النص الأصلي.
عندما نرى فيلما معدا عن رواية قرأناها فإننا نقارن الشخصية التي نشاهدها بتلك التي قرأناها، ونفتقد أحداثا عشناها عبر المخيلة. فالقارئ يتقمص دور المخرج والمصور وربما الممثل أيضا. عبر شاشة ذهنه يعرض الرواية، متحكما في الإيقاع وفي كل العناصر المرافقة. بالتالي، لا يستطيع القارئ – المشاهد أن يتجنب المقارنة بين الفيلم والرواية.
كما أنه يبحث عن التطابق بين الصور البصرية – السمعية (على الشاشة) وصوره الذهنية التي خلقها أثناء القراءة، لذلك هو يهتم بعقد المقارنة.. لكن، كما يقول كريستيان ميتز: "القارئ سوف لن يجد دائما فيلمه بما أن ما يراه في الفيلم المعروض هو الآن من نتاج مخيلة شخص آخر".
لابد هنا من ملاحظة أن الصورة الذهنية التي تتشكل في المخيلة تختلف باختلاف نفسية كل قارئ ومستواه الثقافي وحساسيته وتجاربه. إن تأويل قارئ ما لا يتوافق بالضرورة مع تأويل قارئ آخر.

* * * *

هل يتعيّن على السينمائي أن يكون أمينا للنص الأدبي؟

لكن قبل كل شيء، عليه أن يكون أمينا لأي شيء بالضبط: للفكرة، للمضمون، للشخوص، للأحداث، للحوار، للأمكنة، للأزمنة؟ كيف يمكن تحقيق المصداقية أو الموثوقية بشأن التفاصيل الدقيقة في عمل تاريخي مثلا؟

الأمانة الحرفية غير ممكنة لاستحالة أن يكون الفيلم ترجمة بصرية دقيقة، وبسبب صعوبة إيجاد مرادفات بصرية لكل ما هو لفظي في النص الأدبي. حتى الزعم بأن الفيلم أمين لروح أو جوهر النص هو أمر مشكوك فيه لأنها عملية ترتبط بقراءة النص وتأويله الذي يختلف من شخص إلى آخر.

هناك أفلام التزمت بالنص الأدبي إلى حد كبير، وكمثال: فإن المخرج جون هيوستون، في تحويله لرواية داشيل هاميت "الصقر المالطي"، قد التزم بالحبكة والحوار سطرا سطرا تقريبا. والمخرج مايك نيكولز في إعداده لمسرحية إدوارد ألبي "من يخاف فرجينيا وولف" أضاف تسع كلمات فقط إلى النص الأصلي. والبرتغالي مانويل دي أوليفيرا أخرج فيلم "الحب الملعون" عن رواية شهيرة كتبها كاميلو كاستيللو برانكو في القرن التاسع عشر.. على مدى أربع ساعات ونصف الساعة نقل أوليفيرا كل صفحة من الكتاب إلى الشاشة، ولم يسبق في تاريخ السينما أن تم تصوير عمل أدبي بمثل هذه الأمانة والدقة.. لكن وفقا لرأي النقاد فإن هذا الفيلم الذي يبدأ كعمل أدبي ينتهي بأن يكون سينما نقية خالصة، إذ هو ليس توضيحا للرواية بل بحثا في طبيعة السرد، في التوتر المستمر بين الصوت والصورة، بين السرد خارج الشاشة والأحداث التي تدور على الشاشة.

إذن ليس ثمة مبادئ أو قواعد ترشد السينمائي عند إعداده لنص أدبي، ليس هناك شروط محددة تحكم علاقة السينمائي بالمصدر الأصلي.

لكن يجب التوكيد على أن فكرة الإعداد نموذج مثالي للتقارب أو التفاعل بين الفنون وفق مفهوم النقد الحديث بشأن التناص.

ثمة تصنيفات عديدة لعملية الإعداد، فهناك النقل أو الالتزام بالنص الأصلي مع حد أدنى من التدخل، هناك الاقتباس (أو الاستعارة أي توظيف المادة أو الفكرة) والتقاطع (وهو نقيض الاقتباس، أي المحافظة على فرادة النص الأصلي الذي هو متروك عمدا بلا تمثّل في الإعداد) والتحويل (تحويل الأصل دون الاعتراف بالأمانة والدقة) والتعليق (أورسون ويلز في فيلمه "أجراس في منتصف الليل" يقدم تعليقا على ثلاث مسرحيات لشكسبير) وهناك المصدر الأدبي بوصفه مادةً أوليّة يخلق منها السينمائي عالمه الخاص واضعا بصمته الخاصة عليه.

هناك الاستلهام كما فعل المخرج فرانسس كوبولا عندما استلهم رواية جوزيف كونراد "قلب الظلام" التي تدور في أفريقيا ليتحدث عن حرب فيتنام في فيلمه "الرؤيا الآن".. بمعنى أنه يتبنى مادة أو بنية كاتب آخر، يمتصها ويمدّدها بجعلها تتماثل مع تجربته الخاصة، وبهذه الوسيلة يحولها إلى رؤيته الخاصة الفعالة على نحو فريد، وقد فعل هذا من قبل في فيلمه "الأب الروحي".

* * * *

هل كل رواية تصلح لأن تتحول إلى فيلم؟

يقول أندريه تاركوفسكي: "ليس كل عمل نثري قابل للتحويل إلى الشاشة. بعض الأعمال الأدبية ذات وحدة كاملة، تحتوي على صور أدبية أصيلة ودقيقة، الشخصيات مرسومة بحيث تحمل أعماقا لا يُسبر غورها، وللتكوين قدرة استثنائية على الإفتان. الكتاب – في النهاية – هو كلّ لا يتجزأ، وعبر الصفحات توجد الذاتية الفذة والمدهشة للمؤلف".

الكثيرون يرون بأن قصص الجريمة العادية وكتب المغامرات، أو الأعمال الأدبية المتواضعة أو المتوسطة الجودة هي الأنسب للتحويل إلى الشاشة. أورسون ويلز أخذ قصة بوليسية

عادية وحقق منها تحفة فنية باسم "لمسة شر".. كذلك فعل جودار مع بعض أفلامه الأولى.
مثل هذه القصص تحتوي على فكرة فعالة للسينما، قابلة للنمو، وتعتبر أشبه بتربة ملائمة للإخصاب، ويمكن بسهولة تحويلها لأنها تتجانس مع مقتضيات السينما، كما أنها تجبر كاتب السيناريو أو المخرج على الابتكار والتخيّل والإبداع.
يقول المخرج الفرنسي باتريس شيرو: "الرواية الممتازة صعب جدا تحويلها إلى فيلم. الرواية العادية، المتوسطة الجودة، تمنحك بعض التلميحات، بعض الإشارات الخفية، منها تنطلق وعليها تؤسس عملك".
ويقول جون هيوستون: " حين يحوّل المخرج رواية إلى فيلم، ينبغي عليه أن يتجنب النصوص العظيمة، لأن ما يعتبر تحفة فنية في وسط ما يمكن أن ينحدر إلى الحضيض في وسط آخر".

* * * *

ينقسم الكتّاب في مواقفهم إزاء تحويل الأعمال الأدبية إلى الشاشة: إرنست همنجواي اتخذ موقفا عدائيا من هوليوود لأنه كان يكره تغيير الحبكة ويمقت الرقابة ويستاء من النهايات السعيدة غير المناسبة وعقود المنتجين. وهمنجواي يمثل نسبة لا يستهان بها من الكتّاب الذين لا يرغبون في تحويل رواياتهم إلى الشاشة، والذين يرون في السينما وسطا محرفا أو مشوها لأعمالهم.
بينما يقف في الجهة المعاكسة كتّاب يعون الفوارق بين الوسطين، ويبدون مرونة عالية في تعاملهم مع السينما.. فالإيطالي ألبرتو مورافيا يقول: "أشياء كثيرة في الرواية تتعرّض للحذف والإقصاء عندما تتحوّل إلى الشاشة لأن للسينما حدودا. السينما تستطيع أيضا أن تنجز أشياء رائعة ومدهشة لا يستطيعها الأدب. في السينما، المخرج يستخدم الكاميرا من أجل خلق واقع جديد تماما".
ويقول أمبرتو إيكو: " ليس سهلا دائما التعبير في الفيلم عن أشياء موصوفة على الورق، أشياء سوف يفهمها القارئ آليا".
ويقول مؤلف رواية "الساعات" مايكل كننجهام: " عليك أن تعطيهم النص وتقول لهم.. هيا، أدهشوني".
ويقول ألان روب جرييه: "بالنسبة لي، السينما والأدب عالمان مختلفان، ليس بينهما أي رابط".
أما ميلان كونديرا، فيقول عنه المخرج فيليب كوفمان الذي حقق "خفة الكائن التي لا تحتمل": "كونديرا قال لي – في المقابلة الأولى – كلمة لم أسمع روائيا يقولها من قبل إلى كاتب سيناريو، إذ مال نحوي وقال: احذف.."

* * * *

لقد مارس الأدب تأثيرا كبيرا على السينمائيين، فمن إشارات شارلز ديكنز وجد المخرج جريفيث – أيام السينما الصامتة – مبتكرات سينمائية مثل: المزج واللقطة الكبيرة والحركة الاستعراضية للكاميرا.
وتأثر ايزنشتاين بقصائد الهايكو في ابتكار منهجه في المونتاج، حيث تركيب ثلاثة عناصر منفصلة يولّد صورة مختلفة، كما يشير إلى كتاب ميلتون "الفردوس المفقود" بوصفه مدرسة يمكن فيها دراسة المونتاج والعلاقات السمعية – البصرية.
ومارس بريشت، خصوصا في نظريته عن التغريب (الاحتفاظ بمسافة بين المتفرج والشاشة لمنع حدوث التطابق) تأثيره على عدد من المخرجين مثل جودار، فاسبندر، أنجيلوبولوس.. وغيرهم.
كذلك نجد تأثير التراجيديا الإغريقية في أفلام أنجيلوبولوس.

السينما البرازيلية، بالذات الموجة الجديدة في الستينيات، تأثرت بقوة بأعمال جيل من المبدعين في الرواية (جراسيليانو راموس، خورخي أمادو، دي ريجو) الذين رأوا في استعادة واستنطاق الثقافة الشعبية رسالة سياسية وجمالية.

* * * *

في المقابل، ساهمت الأفلام، إلى حد كبير، في رواج الأعمال الأدبية الكلاسيكية والمعاصرة عند جمهور من المشاهدين لم يقرأوا الرواية أو لم تكن لديهم فكرة عنها، وبذلك توسّع من نطاق جمهور الأدب.

أما من الناحية التقنية فقد تأثرت الرواية الجديدة بتقنيات المونتاج. يقول بيير باولو بازوليني (الذي كان شاعرا وروائيا قبل أن يخرج أفلاما): "لو أخذت صفحات معينة من روايتي الأولى (أبناء الحياة) فسوف ترى كم هي بصرية. بمعنى أن أعمالي الأدبية تحتوي على جرعة قوية من العناصر السينمائية".

السينما تمارس تأثيرها على الأدب من خلال الإيقاع السريع، الانتقالات المفاجئة، الاعتماد على الأحداث لا الأفكار، الحبكة الواضحة المباشرة. بل أن بعض كتّاب القصص البوليسية يكتبون ببناء وبأسلوب السيناريو.

تجدر الإشارة إلى أن عددا غير قليل من الروائيين والشعراء اتجهوا إلى كتابة السيناريو مثل: فولكنر، ريموند شاندلر، جيمس كين، آلان روب جرييه، مرجريت دورا، بازوليني، ميلان كونديرا، ماركيز.

بل أن بعضهم تحول إلى الإخراج مثل: جان كوكتو، بازوليني، مرجريت دورا، روب جرييه، يوكيو ميشيما، نورمان ميلر.

الفيلم والفن التشكيلي

هناك توكيد على ضرورة البحث في معنى السينما وماهيتها من خلال الكشف عن العلاقات التي تربطها بالأشكال الفنية الأخرى وإظهار الفروقات الجوهرية بينها، وذلك في محاولة لاكتشاف طبيعة السينما وجوهرها ولغتها وإمكانياتها.
لقد كان المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي يعارض بشدة المفهوم القائل بأن الصورة السينمائية مركبة من عناصر فنية مختلفة، ويراه مفهوما خاطئا لأنه يدل ضمنا على أن السينما قائمة أو مؤسسة على خاصيات تابعة لأشكال فنية شقيقة، ولا تملك على الإطلاق شيئا خاصا بها. وهذا يعني إنكار حقيقة أن السينما فن.
كذلك كان تاركوفسكي يرى أن السينما لا تزال تبحث عن لغتها، وان مسألة ما يؤلف لغة السينما هي ليست بسيطة، كما أنها ليست واضحة بعد حتى بالنسبة للمحترفين.. وأن ما يقرر ويحدد اللغة السينمائية مسألة لم يتم حلها بعد.

* * * *

عندما يبدأ المخرج السينمائي في قراءة السيناريو فانه يشرع في رؤية الشخصيات والأحداث بصريا.. أي تشكيليا. ثم يبدأ عمليا ـ بعون من الكاميرا والعناصر الفنية الأخرى ـ في تحويل كل ذلك الى تكوينات بصرية، وفي تحقيق ذلك يوظف الضوء والظل والنسق اللوني، ويعالجها وفق تجربته وإدراكه وعاطفته وحساسيته الجمالية والفكرية.
عندما سئل أنتونيوني: هل تعتقد بأن هناك صلة وثيقة بين الرسم والسينما؟ أجاب "لا. اعتقد بأن السينما قريبة من كافة الفنون. بمعنى أنها تضاهي كافة الفنون. إنها وسط أغنى وأكثر امتلاء".
إذا جئنا الى الفروقات فسوف نلاحظ بأن السينما فن يعبّر عن الواقع بالواقع نفسه.. بأشياء ومواد وكائنات الواقع، وذلك بخلاف الفنون الأخرى، ومن بينها الفنون التشكيلية، التي تعبّر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز.
في ما يتصل بالمشاهدة، نجد أن ثمة دائماً مسافة بين اللوحة والمتفرج، مسافة مرسومة ومعينة التخوم سلفا. ثمة وعي أو إدراك لدى المتفرج بأن ما يوجد أمامه، سواء أكان قابلا للفهم أو غامضا، ما هو إلا (صورة) للواقع ولا يمكن على الإطلاق مطابقتها مع الحياة.. حتى لو كانت شبيهة بالحياة أو تحاكي الحياة الواقعية بدقة تامة.
أما في صالة السينما المظلمة فان المتفرج يفقد إحساسه بمن حوله، بواقعه، ويتطابق مع ما يراه على الشاشة، بمعنى أنه يجتاز المسافة التي تفصله عن الشاشة ليدخل فيها كما لو يدخل في حلم، مؤمنا بأن ما يراه هو شرائح من الحياة.
اللوحة الفنية تدعو المتفرج الى التأمل، فأمامه متسع من الوقت للمشاهدة، وليدع انطباعاته وأفكاره وتخيلاته تتداعى بحرية، وبلا مقاطعة. لكن أمام شاشة السينما، حيث

الصور تتعاقب على نحو سريع، فليس هناك مجال للتأمل.. المشاهد تتغيّر على نحو لا يمكن معه اللحاق بها. وأمام التغيرات المفاجئة والمستمرة تتعطل عملية تداعي الأفكار. اللوحة تأسر الحركة والزمن، بينما ضمن الصورة السينمائية نشعر بحركة الزمن (سواء أكانت بطيئة أو سريعة) وهذا ما يوجد أو يشكل إيقاع الفيلم.

* * * *

رغم هذه الفروقات نلاحظ أن عددا من الفنانين التشكيليين المعاصرين ـ المحترفين منهم وغير المحترفين ـ اتجهوا الى الإخراج السينمائي ونذكر منهم على سبيل المثال:
الفرنسي موريس بيالا، الذي كان رساما وأقام عدة معارض ثم مارس التمثيل قبل أن يتحول الى الإخراج في الستينيات.. وقد حقق فيلما دراميا مهما عن فان جوخ.
البريطاني بيتر جرينوي الذي قال: "احد الأسباب الفعلية التي جعلتني أهتم بالسينما هو ما يتيحه هذا المجال من فرص استثنائية للتلاعب بالصور والكلمات، والتفاعل بينها. أحيانا أشعر كما لو أنني لست صانع فيلم على الإطلاق بل كاتبا أو رساما تصادف أن اشتغل في السينما.. هذا وضع من المفيد أن تكون فيه أحيانا لأنك، في هذه الحالة، تكون أشبه بالدخيل أو اللا منتم، عندئذ ـ ودون أن تعي ذلك ـ تقدر أن تقوم بمجازفات تجريبية لا يجرؤ السينمائي أن يقوم بها.. فمثل هذه المجازفات ترعب المخرجين التقليديين، المحافظين، الذين يشعرون بأن هناك قواعد وقوانين لابد من الالتزام بها. أما أنا فأنتهك تلك القوانين باستمرار.. ليس من موقع المعادي لها بل بالأحرى من موقع الدخيل الذي يتساءل: هل هذه القوانين والتقاليد ضرورية حقا؟"
الأميركي ديفيد لينش الذي بدأ رساما ودرس في أكاديمية الفنون التشكيلية في فيلادلفيا قبل أن يعمل في السينما في 1967 والذي يقول: "بدأت رساما، والسينما هي امتداد لهذا الفن. في الرسم ابتكر قصة تنسجم مع الصورة، لكن هناك دائما في ذهني تلك الأصوات التي ترافق الرسم.. أفلامي عبارة عن لوحات سينمائية، لوحات تتحرك على شرائط السيلولويد، ثم أقوم بتركيب الصوت لخلق حالة فريدة واستثنائية: تخيل موناليزا وهي تفتح فمها، من الفم تخرج الريح، بعد ذلك تستدير موناليزا وتبتسم.. سيكون ذلك غريبا وجميلا.. إن فهمي للسينما ينبع من خلفيتي التشكيلية حيث أني أتخطى القصة الى حالة اللاوعي التي يوجدها الصوت والصورة".
وهناك الإيطالي أنتونيوني الذي لم يحترف الرسم، والذي قال: "أنا لست رساما، بل أنا سينمائي يرسم".
إذا عدنا الى البدايات فسوف نجد، مع انتشار السينما في العشرينيات من القرن العشرين، أن العديد من التشكيليين السورياليين كانوا يرون في السينما وسطا مثاليا لسبر واستكشاف عوالم أخرى. مان راي وهانز ريختر وفرانسس بيكابيا كانوا ضمن الفنانين الذين قاموا بمحاولات تجريبية مع الفيلم لغايات سوريالية. بيكابيا كتب سيناريو فيلم (استراحة) من إخراج رينيه كلير. وسلفادور دالي شارك بونويل في كتابة وإخراج (كلب أندلسي). إن هذا الانتقال من الوسط التشكيلي الى الوسط السينمائي يجعل هؤلاء الفنانين، وعلى نحو محتوم، يوجهون اهتماما وعناية أكبر بتكوين الصورة. عندما يأتي الرسام إلى الفيلم فإنه بالضرورة يأتي حاملا معه نظرة التشكيلي الى التكوين واللون. ولابد أن وظائف الرسام والمخرج السينمائي تغذّي بعضها البعض.

* * * *

مخرجون كثيرون تأثروا الى حد بعيد بالفن التشكيلي من حيث توظيف الألوان والإضاءة، ومن حيث التكوين:
السينما التعبيرية الألمانية استفادت من المذهب التعبيري في الرسم حيث التلاعب بالضوء والظل، والتكوينات التشكيلية، وحيث التنافر والتكثيف، الزوايا والمنظورات المحرفة، الأشكال ذات المظاهر والأحجام غير الطبيعية، الظلال الاصطناعية والإضاءة الانتقائية.

في أفلام الدنمركي كارل درايرنجد مصاهرة بصرية بين لقطاته وعوالم اللوحات الهولندية والدنمركية الكلاسيكية.
الأميركي روبن ماموليان تأثر باللوحات الأسبانية: موريللو وجويا وإل جريكو وفيلاسكويز.
الأميركي الطليعي ستان براكهيج، وهو فنان تشكيلي أيضا، تأثر بالرسم التعبيري التجريدي، وقال: "أسعى الى سماع اللون".
الإيطالي لوكينو فيسكونتي كان يستفيد من لوحات معينة في مراحل تاريخية معينة، مستلهما منها الأزياء بوجه خاص.
ستانلي كوبريك تأثر بالتقاليد الكلاسيكية والرومانتيكية، وبالرسام جويا.
تاركوفسكي تأثر بالرسم الإيطالي في عصر النهضة.. دوشيو وبويتشيلي وآخرون.
ديفيد لينش تأثر بفرانسيس بيكون وادوارد هوبر وهنري روسو.
ويقول المخرج تيري جيليام: "فيلمنا (Jabberwocky) قريب جدا من رسومات بوش وبروجيل. هيرونيموس بوش كان مصدر إلهام دائم".
المخرج الفيتنامي تران آنه صرح قائلا: "فرانسيس بيكون هو رسامي المفضل. هناك بضعة أشياء من بيكون في فيلمي (Cyclo). أنا متأثر به كثيرا وبالفكرة التي تتضمن بقوة في رسوماته: الوحشية بوصفها حقيقة".
المخرج البريطاني تيرنس ديفيز يؤطر كل لقطاته بعناية رسام. قبل أن يصور فيلمه (The Long Day Closes) عرض على مدير التصوير كتابا يضم لوحات فيرمير ورمبرانت وآخرين لدراسة تفاعلات الضوء والظل. وهي لوحات تأسر ـ كما يقول المخرج ـ الحالات والأحاسيس التي أراد أن يوصلها.
المخرج البريطاني الآخر بيتر جرينوي عبّر عن افتتانه بإحساس فيرمير البصري، وهو يستلهم أسلوب فيرمير في التكوين حيث كل لقطة مركّبة على نحو صارم ودقيق جدا. وهو في أفلامه غالبا ما يوجّه تحية تقدير الى فيرمير ورمبرانت وبقية رسامي العصر الذهبي الهولندي.. ليس فقط من خلال التكوينات المقتبسة من أعمالهم، ومحاكاة تكوينات هؤلاء من حيث المظهر والكتلة واللون والإضاءة والحركة، لكن أيضا من خلال استخدامه لمصادر الإضاءة. وهو يقول: "أحب لأفلامي أن تتحقق بالطريقة التي فعلتها الرسومات الهولندية في عصرها الذهبي.. على المستوى الواقعي والمجازي. إن أفلامي يمكن تفسيرها على نحو مرض أكثر، ويمكن فهمها على نحو أفضل، عند تطبيق جماليات الفن التشكيلي عليها".

* * * *

المستوى الآخر من تأثر السينما بالفن التشكيلي يكمن في إعادة الإنتاج البصري (السينمائي) للوحات عالمية من مختلف العصور والمراحل، إضافة الى الإشارات ـ أو الإحالات ـ الى لوحات كلاسيكية معروفة. هذا التنوع من الوعي التشكيلي يعكس رغبة المخرج في إعادة خلق الصور ذات القوة العاطفية وتعزيز كثافتها.
في فيلمه (فريديانا) جعل المخرج لويس بونويل مشهد العشاء يحاكي تماما لوحة ليوناردو دافنشي (العشاء الأخير)، من حيث شكل المائدة وأوضاع الأشخاص وإيماءاتهم. وعندما يعيد بونويل خلق هذه الصورة في الفيلم فانه يعرض مصاهرة مماثلة للوحه. لكن ثمة غاية هجائية هنا مع إبراز حالة عبثية: مجموعة من الشحاذين السكارى يحاكون سلوك وإيماءات شخصيات دينية وقورة.
عندما يعاد خلق لوحة مشهورة فإن مثل هذه اللحظات ـ ذات البعد السوريالي أحيانا ـ تنزع الى تحطيم توقعات المتفرج بشأن ما ينبغي لهذه الصور أن تضاهي أو تشبه. مثل هذه الرؤية تصدم ذاكرة ووعي المتفرج. كذلك تسعى إعادة الخلق ـ شكليا ـ الى إضفاء خاصية جمالية على اللقطة. ومن جهة المحتوى فإنها تحمل طاقة إيحائية ومجازية.

* * * *

عندما أراد هتشكوك أن يجسد على نحو سوريالي حلم البطل في فيلمه (المسحور)، استعان بالرسام سلفادور دالي لتصميم مناظر مشهد الحلم. وجاءت صور دالي لتشبه تلك الصور التي نراها عادة في لوحاته، الحافلة ـ هذه الصور ـ بالخطوط المتعرجة والظلال الطويلة والإحساس الحاد بالمنظور.
غير أن المشهد لم ينجح سينمائيا لأنه بدا نتاج حلم رسام أكثر من كونه حلم مخرج سينمائي. لقد أعاد دالي خلق سوريالية الكانفاس فقط. لكن بسبب الواقعية المتأصلة والمتجذرة في الوسط السينمائي فان الفيلم يحتاج بالضرورة الى منهج مختلف للتعبير عن الحساسية السوريالية.
في هذا الخصوص يقول هتشكوك: "السبب الحقيقي الذي جعلني أستعين بسلفادور دالي هو أنني أردت أن أنقل الحلم بحدة بصرية عالية. أردت دالي بسبب الحدة المعمارية في أعماله. دي شيريكو لديه الخاصية ذاتها، اعني الظلال المديدة اللا متناهية والبعد وخطوط المنظور التي تلتقي عند نقطة واحدة.
بعد سنوات، يوظف هتشكوك أسلوب دي شيريكو في تحفته السينمائية (Vertigo) (دوار) عندما يصور البطل وهو يلاحق البطلة في مواقع مختلفة (معرض تشكيلي، ومقبرة وكنيسة وبيت قديم) حيث الظلال المديدة وعمق المنظور وفراغ الأمكنة..
والبطلة تنتقل عبر المناطق كما لو في حلم.
بالنسبة للألوان (أطفال الظلال.. كما سماها ليوناردو دافنشي) فان الأفلام توظفها جماليا (من ناحية التناسق والتكوين) أو رمزيا (كتعبير عن رؤية ذاتية للواقع والأشياء) أو دراميا للتعبير عن الحالة العاطفية والنفسية والذهنية للشخصيات.
يقول أنتونيوني: أود أن ألون فيلمي وكأنه لوحة وارغب بأن أحقق فيه مزاجي اللوني الخاص. أود أن اخترع علاقات لونية ولا أريد أن أقيد نفسي بألوان تصويرية طبيعية(..) اللون بالنسبة لي يمتلك وظيفة نفسية ودرامية(..) على المخرج أن يستخدم في فيلمه الألوان المناسبة للقصة وان يستبعد الألوان الأخرى."
الكثير من مصوري السينما استفادوا من اللوحات التشكيلية في كيفية توظيف الألوان والإضاءة، وفي تبني إضاءة رامبرانت المجهولة المصدر لغايات درامية. المصور الإيطالي فيتوريو ستورارو استفاد كثيرا من أعمال كارافاجيو وفرمير وآخرين في تعزيز الثراء التشكيلي للصور السينمائية.
المصور العالمي نستور ألميندروس يقول في كتابه (رجل وكاميرا) (A Man With a Camera): "عندما احضّر لفيلم ما فإنني عادة أفكر في رسام معين أو مدرسة معينة في الرسم. في فيلم تروفو (الإنجليزيتان) وجهنا عنايتنا الى الرسم الفيكتوري دون أن يغيب عن بالنا الانطباعيون الفرنسيون. الفيلم تدور أحداثه في مطلع القرن العشرين. كيف بإمكاننا أن نعين هوية تلك المرحلة؟ باللوحات. بتأمل تلك اللوحات يدرك المرء أن الألوان الصافية في الملابس وأوراق الجدران وغير ذلك لم تكن موجودة في ذلك الحين.. ربما بسبب استحالة التحضير التقني للأصباغ(..) وفي فيلم (ركبة كلير) أراد
المخرج اريك رومر المظاهر التي تبدو في لوحات جوجان حيث الأسطح ثنائية البعد والألوان الصافية."
يكشف ألميندروس عن تأثير فيرمير في استخدام الإضاءة التي تأتي جانبية من خلال النوافذ. ويقول ألميندروس: "هناك بضعة رسامين كانوا دائما مصدر عون لي لأنهم استخدموا الضوء من اجل إعطاء إحساس ثلاثي الأبعاد بالمرئيات. فيرمير مع الأجزاء الداخلية النهارية، لاتور مع الأجزاء الداخلية الليلية المضاءة بمصدر ضوئي كاللهب، رامبرانت وكارفاجيو مع طرائقهما في توزيع الضوء والظل، إضافة الى مونيه ورينوار وغيرهما من الانطباعيين".
في حديث للمخرج كاريل رايس عن فيلمه (عشيقة الملازم الفرنسي) قال: "في المشاهد التي تدور في العصر الفيكتوري لجأنا بوعي تام الى استخدام النوع الأكاديمي

من الإضاءة، ذلك النوع الذي تراه في اللوحات الفيكتورية. كذلك استخدمنا الإضاءة الأمامية والإضاءة الجانبية في رسم الشيء كما كان يحدث في أعمال ما قبل الانطباعية."
كذلك يشمل التأثر بالأعمال التشكيلية مجالي الديكور والملابس حيث يتم العمل بوحي من القواعد الكلاسيكية لاستخدام اللون إضافة الى التوظيف الدرامي له.

* * * *

لا شك أن للسينما أيضا تأثيرا على الفنانين التشكيليين، إذ يقال أن سلفادور دالي كان كثير التردد على دور السينما طلبا للإثارة والإلهام (على عكس ماتيس الذي كان يشاهد الأفلام لينسى همومه).
من مظاهر التأثر نجد اقتراب اللوحة من المشهد السينمائي، أو محاولة إبراز المنظور من زوايا مختلفة وأحجام متفاوتة كما تفعل الكاميرا.

* * * *

السينما، طوال تاريخها، قدمت العديد من الأفلام عن الرسامين، بعض هذه الأفلام يحتفي بالفنان بوصفه عبقريا معذبا، رائيا، والذي يتخطى ظروفه الاجتماعية المباشرة مثل (شهوة الى الحياة) 1956 عن فان جوغ. وأفلام أخرى، أبرزها فيلم تاركوفسكي عن رسام الأيقونات أندريه روبليوف 1966 تسعى الى عرض المرحلة التاريخية والاجتماعية التي عاش فيها الفنان. وهناك أفلام مثل (كارافاجيو) للمخرج ديريك جارمان 1986، تعيد بناء أو تركيب علاقة الفنان بواقعه من خلال مزيج من الحقائق والتخيلات، بالتالي فان هذه الأفلام لا تحرص على تصوير التجربة الحياتية للفنان، ولا تقدم بورتريها واقعيا أو سيرة ذاتية للفنان، بقدر ما تهتم بخلق عوالم بديلة، وبتقديم رؤية شخصية.
هناك أفلام تتيح لنا أن ننفذ الى عملية الإبداع وسر الخلق الفني، دون أن يكون الفيلم درسا في الفن أو في تاريخ الفن. إن التركيز على فعل الخلق والبحث عن عناصر إدراك الفنان التي رافقت تحقيق اللوحات، هي محاولة لكشف الصلة بين حياة الفنان وتعبيره الجمالي، أي أن يكون الفنان نموذجا لسبر واستكشاف مسألة سيكولوجية الإبداع الفني.

* * * *

أخيرا، فإن ثمة مجالا لا يمكن التغاضي عنه، وهو مجال الرسوم المتحركة، حيث فيه تتأسس العلاقة الحميمة بين السينما وفن الرسم، وحيث يكون حضور التشكيل بارزا وقويا. وقد أشار روبير بنايون في كتاب له صدر في العام 1961 الى الصلة الوثيقة بين بعض أفلام الرسوم المتحركة وأعمال كاندنسكي وخوان ميرو وايف تانغي. وبيّن إلى أي مدى استفادت بعض أفلام التحريك من إمكانات الخط أو الرسم التخطيطي أو الألوان أو تنفيذ الحركة أمام خلفية فارغة.
ينبغي ملاحظة أن منفّذي أفلام الرسوم المتحركة هم من الرسامين أساسا، الذين يحملون أساليب ورؤى مختلفة، بل أن بعضهم حقق نجاحا ملفتا عندما انتقل الى مجال الأفلام الدرامية الطويلة مثل الياباني كون إيشيكاوا والبولندي فاليريان بوروفشيك وغيرهما من الذين حملوا معهم تأثراتهم بمجال التحريك من حيث توظيف الألوان والتعامل مع الشاشة كما لو أنها لوحة تستقبل تكويناتهم الجديدة، والتعامل بطريقة مغايرة في السرد والبناء والمونتاج، واعتماد الغرابة والإدهاش.

الموسيقى والفيلم..
المعنى الثالث

في عددها الصادر في شهر سبتمبر 2004 ، وجهت مجلة Sight &Sound بضع أسئلة موحدة إلى عدد من المخرجين ومؤلفي الموسيقى حول علاقة الموسيقى بالسينما، وكان السؤال الأول:
من أي النواحي يمكن للموسيقى أن تثري وتعزز الفيلم على نحو أفضل؟
وجاءت أجوبة المخرجين على النحو التالي:

* وودي ألين:
" لنقل فحسب أنها تستر عددا وافرا من الخطايا. في أفلامي ثمة سلسلة من اللقطات كانت ستبدو فاترة وباهتة ومملة لولا الموسيقى.. الموسيقى هي التي أنقذتها."
*روي أندرسون:
" موسيقى الفيلم ينبغي أن تتحرك ضد المشهد من أجل تحقيق جدلية تعزز الطاقة والتوتر الشديدين."
* أوليفييه أساياس:
" الموسيقى الفائضة، الزائدة عن الحاجة، تمزق أداء الممثلين جزءا جزءا. إذا كانت العاطفة في الأداء، أو في الصور، أو في اتحاد الأداء والصور معا، فالعاطفة عندئذ لا تحتاج الموسيقى. في أحوال كثيرة، تأليف موسيقى الفيلم يعني توكيد أو شرح ما هو مفترض منا أن نشعره. إني أجد ذلك مزعجا ومهينا."
*جون بورمان:
" ينبغي أن تكون الموسيقى متواضعة، غير متطفلة، مقتصدة، مكملة، تعزز انفعالات الجمهور لا أن تقترحها."
* باتريس شيرو:
" فيلم بلا موسيقى هو أشبه بكائن أعرج."
*فرانسس فورد كوبولا:
" الموسيقى عامل كبير في مساعدة وهْم الفيلم على الانبعاث والتجسد."
*مهمت صالح هارون (تركي):
" الموسيقى تجعلنا نشعر بالإيقاع الذي تمتلكه الشخصيات داخل ذواتها."
* روجر كورمان:

" الموسيقى تثري الفيلم عندما تستدعي وتعدل استجابة عاطفية معينة عند جمهور غافل. لكن في هوليوود اليوم، ربما هذا صعب بلوغه وتحقيقه لأن في الغالب يتعين على الموسيقى أن تتنافس مع مؤثرات صوتية أكثر علوا وصخبا. بالنتيجة، ثمة ميل إلى موسيقى تبالغ في ثيماتها وتفرط في تبسيطها.
*نورمان جويسون:
" تستطيع أن تأخذ أي مشهد تم مونتاجه، وبالموسيقى تغيّر الانفعالات المتولدة."
* جو دانتي:
" أحيانا حتى الأفلام الدرامية تكون (موسيقية) عندما تهيمن المقطوعة الموسيقية.. أحيانا تعمل الأحداث على نحو أفضل بدون مصاحبة الموسيقى على الإطلاق."
* إيزاك جوليان:
" الموسيقى تقدر أن توجه انتباه الجمهور إلى ما تريد منهم أن يشعروا به، وأن يفكروا في العلاقة مع الحالة النفسية والتماهي مع الشخصية. أو أنها ببراعة تلمّح، أحيانا في تناقض مع السرد، أو تخلق مساحة صوتية في الفيلم نفسه، خالقة معنى آخر قابلا للتأويل، مرغمة المتفرج أن يفكر ويحس بين الصورة ومحتواها، بحيث تخلق الموسيقى ذلك المعنى الثالث."
* كين لوش:
" الموسيقى مثل الملح في الطعام، إذا استخدمت الكثير منه فإنه يغلب النكهة. لا ينبغي أن تتلاعب بمشاعر المتفرج بطريقة خادعة ومضللة."
* سيدني لوميت :
" الموسيقى تثري وتعزز الفيلم عن طريق الكشف عن شيء لم يتم التعامل معه أو معالجته بعناصر الفيلم الأخرى. ينبغي التعامل مع الموسيقى بوصفها شخصية رئيسية أخرى."
* جوناثان لين:
" الموسيقى السيئة تلفت الانتباه إلى النواقص ومواطن الضعف التي تشير بوضوح إلى حاجتها إلى العون."
* كيفن ماكدونالد:
" أكثر لحظات السينما نقاوة وصفاء، بالنسبة لي، عندما تتحد الموسيقى والصورة بدون حوار أو إعاقات أخرى."
* د. بينيبيكر:
" عندما تكون الموسيقى ملائمة حقا فإنها ترفعك حوالي قدمين عن الأرض، والوقت الذي تستغرقه مشاهدة الفيلم، عندئذ، يكون أشبه بسحر يحدثه ملاك أو ساحر."
* سالي بوتر:
" الموسيقى تكون في أكثر حالاتها إثارة للاهتمام عندما تتجادل مع الصورة بدلا من أن تؤكدها، بالتالي هي – الموسيقى – تطالب بأن تكون مسموعة بحكم حقها الشخصي. الجدل يمكن أن يكون بين أجواء وحالات متناقضة: النعومة والرقة حين يكون المشهد خشنا، الرحابة حين يكون المشهد في مكان ضيق أو مقفل ، الغنائية حين يكون المشهد عنيفا على الصعيد العاطفي أو الجسماني. الجدل يمكن أن يفضي إلى جعل الموسيقى تحمل معان أو دعابات أو تداعيات مفاجئة إلى الصورة. بهذه الوسيلة يمكن بناء فسيفساء من المعنى، وإقامة اتصالات وروابط لن تكون بيّنة أو محتملة بطريقة أخرى. إن الاستخدام أو التوظيف الأقل إثارة للاهتمام، والأكثر تقليدية، للموسيقى يميل إلى أن يكون وصفيا، على نحو عاطفي، للمشهد الذي نشاهده، وهذا التوظيف مخطط لغرض ألا تكون الموسيقى مسموعة في مستوى واع. لكن الموسيقى الوصفية عاطفيا يمكن أن تكون مثيرة للاهتمام عندما تشق طريقها حتى الحد الأقصى ."
* فيم فيندرز:

"تستطيع الموسيقى أن تثري الفيلم بعدم تغيير معنى الصورة المجازية إنما فقط بملء هذه الصورة بالجو والتوق والزمن."

* مارتن سكورسيزي:

" الموسيقى والسينما تتفقان وتتلاءمان معا على نحو طبيعي، لأن ثمة حساسية موسيقية جوهرية تتصل بالطريقة التي تعمل بها الصور المتحركة عندما توضع معا. يقال بأن السينما والموسيقى قريبان جدا من بعضهما كأشكال فنية، واعتقد أن ذلك صحيح. خذ ستانلي كوبريك كمثال..هو حقا يفهم التأثير الإيقاعي لصورتين توجدان معا. وهو أيضا لديه إحساس استثنائي بدرجة السرعة (بالتعبير الموسيقي) لمشهد معين. كما كان يعرف انك عندما تضيف قطعة موسيقية إلى مشهد ما، وإذا كانت القطعة الملائمة تماما، والتي تقع في اللحظة المناسبة تماما - مثل لازمة موسيقى هاندل "السربنده"، الثيمة الرئيسية في فيلم "باري ليندون"، على موكب جنازة الصبي، أو استخدام فالس "الدانوب الأزرق" في فيلم "أوديسة الفضاء" - فإنك تحصل على بعد إضافي لذلك المشهد، الإحساس باللغز، بالحياة وراء نطاق الكادر. فعل ذلك هو، بالطبع، صعب جدا. إنه يقتضي الكثير من التركيز. من السهل جدا أن تصبح الموسيقى ضربا من الغطاء، من الأمان، للمخرجين وللجمهور. الموسيقى تكون سيئة عندما توظف لغايات نوستالجية، أو حين تستخدم لوضع المشهد في زمن ما، لكن ليس هناك ما هو أسوأ من استخدام الموسيقى لإخبار الجمهور بالمشاعر التي يتعين عليهم أن يشعروا بها.. وللأسف،ذلك هو ما يحدث طوال الوقت.

قراءة في السينما الهندية

مزيج من التوابل:

بعد مشاهدته لأحد الأفلام الهندية، في صالة سينما بإحدى المدن الهندية، أبدى المخرج الأسترالي باز لوهرمان – مخرج الفيلم الشهير "مولان روج"- دهشته وانذهاله من الطريقة التي يستقبل ويتفاعل بها الجمهور الهندي مع الفيلم المعروض على الشاشة، واعتبرها تجربة فريدة واستثنائية، أتاحت له فرصة اختبار فهم جديد ومختلف للعلاقة بين المتفرج والفيلم.

إذا كان المتفرج الأوروبي، مثلا، يفضّل مشاهدة الفيلم في صالة ساكنة تماما، في صمت مطبق، دونما أي إلهاء من أي نوع، في خشوع وتبجيل.. كأنه في كاتدرائية، فإن المتفرج الهندي يذهب إلى السينما كما لو يذهب إلى نزهة. وهو لا يعبّر عن تقديره واحترامه للفيلم بالتزام الصمت، كما يفعل زميله الأوروبي، بل عبر الضجيج والتفاعل الحر، الفوضوي.. إن شئت.

الجمهور الهندي في الصالة يأخذ حريته المطلقة في تبادل الأحاديث الصاخبة، في الرد على المكالمات الهاتفية عبر الموبايل، في الرقص والغناء الفردي أو الجماعي مع الأغنية المعروضة على الشاشة، في الخروج من الصالة لتدخين سيجارة.. إنها أمسية مخصصة للترفيه البحت، والفيلم يكون في بؤرة الاهتمام لكن ليس إلى حد الاستحواذ.

غالبا ما يُطلق على الأفلام الهندية صفة "أفلام masala" (أي ذلك المزيج من التوابل): وضع كل شيء في طبق واحد، حالة متجذرة بعمق في الروح الهندية.. نجد انعكاس ذلك في الوجبة الهندية حيث تقدم مختلف أنواع الأطعمة والتوابل والبهارات في طاسات على صحن واحد. مثلما نجده في المسرح الكلاسيكي الهندي الذي يستلزم: الحدث الدرامي، الأغنية، الرقص، الصراع، والنهاية السعيدة.. كل هذا منطلق من نظرية "الراسا" rasa (الجوهر/ العاطفة) أو (الماهية/الإحساس)، هذه النظرية التي تسعى إلى "الشعور المفعم بالبهجة، الذي يشعره المتفرج حين تكون صراعاته محلولة، ويحس بالتناغم والانسجام مع نفسه ومع الطبيعة".

ذهاب إلى الفنتازي:

طوال ساعات ثلاث أو أكثر، حافلة بمزيج من الميلودراما الصارخة والرومانسية الحالمة والاستعراضات الغنائية الراقصة والفكاهة والإثارة والمعارك والمطاردات (تبلغ ذروتها مع نهاية سعيدة ينتصر فيها الخير والسعادة على كل المحن والكوارث والشرور التي طالت الشخوص الطيبة) تصور الأفلام الهندية واقعاً مختلفا بشكل جذري عن الواقع الذي يعيشه

المتفرج، المواطن الهندي خصوصا. إنها تصور عالما سحرياً، شبيهاً بالحكايات الخرافية، يستمد مكوناته وعناصره من الواقع والميثولوجيا في آن واحد.
المنطق مفتقد كليا. القوانين الفيزيائية تتعرض للنقض أو التجاوز على أكثر من صعيد. الحياة اليومية محرّفة أو محجوبة تحت سطح مصقول يعرض الوجه المتخيل.. الجميل والفاتن. الزمن والمكان يحملان خاصية حلمية وارتباطهما بالحدث أو بالشخصية ارتباط عفوي إن لم يكن عشوائيا. لا حدود بين العقلاني واللاعقلاني، الممكن والمستحيل، فهما يتجاوران ويتصلان ببساطة كلما استدعت الحبكة ذلك. العلاقات مفتعلة وغير مبرّرة، تحكمها الصدفة لا الضرورة الدرامية.
الشاشة المستطيلة، البرّاقة، تصبح فضاءً مأهولاً بكائنات بشرية في مظهرها الخارجي لكنها لا تنتسب إلى البشر الذين نصادفهم في حياتنا اليومية. إنها أشبه بمخلوقات كوكب آخر تنتحل أحزاننا وأفراحنا، آلامنا ومباهجنا، لكنها غريبة عنا، أجنبية ودخيلة.
من هذا الفضاء (الشاشة) تخرج الأشكال والمناظر والصور لتخلب لبّ المتفرج وتأسر عينيه، لتمارس عليه فعل التنويم المغناطيسي، لتمنحه مادة خصبة لأحلام يقظته.
تقنية هذه الأفلام غالباً ما تفتقر إلى الصقل - رغم المهارات العالية في التصوير - وفق رؤية فنية متماسكة. الكاميرا استعراضية أكثر من كونها أداة للتعبير. الأسلوب مبسط وتقليدي للغاية. الحبكات متماثلة ومشحونة بالكليشيهات. التفاصيل الصغيرة مهمَلة ومن السهل اكتشاف الأخطاء أو الشوائب الفنية. الشخصيات نمطية. الأحداث يمكن التنبؤ بها بسهولة.
إذا علمنا أن الأفلام المنتجة سنوياً، والموزعة على 39 لغة ولهجة، لا تقل عن 1000 فيلم (في العام 2005 بلغ الإنتاج 1041 فيلما) وهو يشكّل أعلى معدّل إنتاج في السينما العالمية، فسوف ندرك مدى السرعة والفبركة في تنفيذ الأفلام، والنظرة التجارية البحتة التي تحكم عملية الإنتاج باعتبار الفيلم سلعة استهلاكية.

الحالم والواقع البديل:

في بلاد يعيش أغلب سكانها في حالة فقر وبؤس، في صراع مرير مع واقع شرس وقاس، تأتي الأفلام الهندية لتكون ملاذا يلجأ إليه المواطن لتفريغ كل قهره ومعاناته، للهروب إلى عالم من الحلم والفنتازيا.
الأفلام الهندية تتوجه إلى جمهور واسع، يائس من تحقق أحلامه في الواقع. يرى أن أحلامه وأمنياته وطموحاته وتخيلاته ورغباته الدفينة لا تتجسد إلا على الشاشة، وتجد تصعيدها في السحر الذي يغلّفه.
هو يذهب إلى الشاشة (العالم الآخر) طواعية، بلا إكراه، ليعيش حالة من الغشيان، حالة هي بين الصحو والنوم. وهو يدفع نقودا ليتعاطى جرعات من الوهم، ليرى مشاكله وأزماته محلولة. يريد أن ينسى نفسه ويغيب عن عالمه الحقيقي المليء بالمآسي والبؤس والشقاء.
إنه يحقق سموّه بواسطة الصور المتحركة التي تغزو حواسه ومشاعره، وما إن تحتل الصور كيانه حتى يفقد ذاته. هكذا، في صالة معتمة، معزولا عن محيطه وأقرانه، مستسلما كليا للصور المهيمنة، يبتعد المتفرج عن عالمه الحقيقي ليدخل في عالم زائف، مصطنع، يتشكل في فضاء الحلم. ويزداد اندماجه وانفعاله وهيجانه - فسيولوجيا وسيكولوجيا - كلما ازدادت جرعات التوابل والمنبهات التي يضيفها صانعو الفيلم، وأيضا كلما بلغ التلاعب بالمشاعر والغرائز مستويات أعمق.
استجابات المتفرج هنا صريحة، ظاهرة،هذيانية. إنه يتفاعل بحماسة عفوية، وإزاء كل حالة يعبّر بردّ فعل متلائم ومختلف. اللاوعي يتحرر من الكوابح والموانع. عملية المشاهدة تنتفي منها صفة النقد والتحليل لتتسم بالتنفيس والتعويض والتطابق أو التماهي. الإحساس بالعنف والغضب والرغبة الجنسية والعاطفة الرومانسية.. كل هذه الأحاسيس وغيرها تتملك المتفرج طوال مدة العرض.

الملفت للنظر أن عروض بعض الأفلام الناجحة تستمر لسنوات: فيلم sholay عُرض مدّة سبع سنوات متواصلة، بينما عُرض فيلم dilwale dulhaniya le jayenge مدّة عشر سنوات متواصلة، فالجمهور الهندي لا يمانع من مشاهدة أفلامه المفضلة أكثر من عشرين مرّة لمجرد الاستمتاع بتأدية أغاني الفيلم الناجحة وإلقاء حوارات الممثلين بالتزامن مع الشاشة.
الأفلام التي تتناول حقائق حياته وتناقضات واقعه وقضايا مجتمعه بالتحليل والنقد، ويدافع التغيير أو التحريض على التغيير، لا تلقى دائما قبولاً واستجابة إيجابية من القسم الأكبر من الجمهور. المتفرج، من جهة، يختبر هذه الحقائق ويعيشها ويعانيها يوميا، فلا يشعر بحاجة إلى رؤيتها ثانية وقد أعيد تمثيلها على الشاشة. إنه يأتي باحثا عن الحلول أو الاكتفاء بالفرجة لا المشاركة في إيجاد الأجوبة.
من جهة أخرى، السينما بالنسبة إليه هي المفسّر الوحيد للعالم وظواهره. إن ما تظهره الأفلام يصبح حقائق ثابتة. الواقع السينمائي يتحول مع مرور الوقت ليصبح الواقع الذي يتوق إليه ويرغب في الانتماء إليه والإقامة فيه، يصبح الواقع البديل الذي يمثل الخلاص. ويبدأ في النظر إلى واقعه كحالة مؤقتة، زائلة، سوف يغادره يوما لينتقل ويعيش في الواقع الآخر.. واقع الشاشة.

عبادة النجم:

الأفلام الهندية تأخذ جمهورها في رحلة عبر دهاليز الحلم، لكنها رحلة سياحية حيث الأغاني والرقص والمناظر الطبيعية الخلابة المنتقاة بعناية، سواء في مناطق سياحية في الهند أو في بلدان أوروبية. يرافق الجمهور في رحلتهم الوهمية "نجوم" لهم صفات وعواطف سماوية.
نظام النجوم قوي وراسخ ومزدهر في السينما الهندية منذ بداياتها تقريبا. وجود النجم ضمان لنجاح الفيلم. إنه العنصر الأهم. سينما المخرج لا وجود لها، باستثناء ساتياجيت راي و مرينال سين وآخرين قلة يمثلون السينما المختلفة، المغايرة، التي لا تصل إلى الجمهور العريض.
المخرج موظف، حرفي، ليس صاحب رؤية خاصة وأسلوب خاص. حتى أنه لا يتحكم ولا يضبط كل مظاهر صنع الفيلم، ففي الفيلم الواحد هناك مخرج آخر متخصص في تنفيذ الأغاني، وآخر في تصوير الرقص، وآخر في تصوير المعارك والمطاردات، أما الحوار فيخضع لإعادة الكتابة من قبل النجوم ليتناسب مع صورتهم الجماهيرية. كل هذا لا يدع للمخرج الأصلي سوى مساحة صغيرة للعمل.
كل عناصر الفيلم، من قصة وتصوير ومونتاج واستعراضات، موظفة لخدمة النجم الذي يمثّل في عدة أفلام، يصل عددها أحيانا إلى عشرة، في وقت واحد.
لعبادة النجم جذر ديني واجتماعي في الذهنية الهندية. المواطن العادي يكنّ احتراما عميقا، يصل إلى حد التقديس، للزعيم أو الكاهن أو المعلم أو أي كائن قادر أن يقوم بأفعال يعجز غيره عن القيام بها، والذي يلجأ إليه الآخرون طلبا للعون أو المشورة أو تقديم حلول لمشاكلهم.
إنه أمر عادي ومألوف أن يبني المعجبون معابد خاصة لممثليهم المفضلين، أن ينظروا إليهم ككائنات سماوية. عندما أصيب النجم أميتاب باشان، أثناء تصوير أحد أفلامه، إصابة بليغة أدخل على أثرها المستشفى، توقفت أنفاس الأمة كلها. الشعب، بكل طوائفه وطبقاته، صلى من أجل شفاء نجمهم، بل وقدم الكثيرون النذور، ومارسوا أعمال التكفير، في سبيل شفائه العاجل.
عبادة النجم هي التي تحافظ على بقاء بعض الممثلين لسنوات طويلة وهم يؤدون دور البطل الشاب حتى وإن تجاوزوا الخمسين. إنه بمنزلة المقدّس، الخارق، السامي، الخالد.

في حين نجد أن الممثلات أقل خلودا، أقل بقاء في دائرة النجومية، فاللواتي كن بالأمس يقمن بدور حبيبات البطل أصبحن اليوم يقمن بدور أم البطل (نفسه).
النجم يعتبر نجوميته عرشا ملكيا. إنه يهيئ أولاده وربما أحفاده لوراثة العرش، فينشئ أبناءه سينمائيا، ينتج ويخرج أفلاما يضطلعون بالبطولة فيها ليتكرسوا نجوما مثله.. والنماذج لا حصر لها.

الكائن الخارق:

النجم نموذج، مثال، لما يتوق إليه المتفرج، لما يريد أو يحب أن يكونه. إنه يجسد كل ما لا يستطيع المتفرج أن يفعله. يمثّل البديل أو الذات الأخرى الأكثر تفوقا وسموّا وبطولية.
عندما قدّم النجم "أميتاب بتشان" شخصية الشاب الغاضب في سلسلة من الأفلام، منح الجمهور صورة كانت مطلوبة بإلحاح، ذلك لأن آلافاً من الشبان يرغبون في التعبير عن غضبهم لكنهم لا يجدون القنوات التي من خلالها يمكن التعبير عن هذه الحالة.
النجم قادر في الفيلم الواحد أن يفعل كل شيء: يرقص على مختلف الإيقاعات، الشعبية والغربية. يغني (وإن كان يستعير أصوات مغنين محترفين). رومانسي جدا، يذوب حنانا ورقة في تعامله مع المرأة التي يحب. محارب صلب، بإمكانه أن يصرع عشرة رجال أشدّاء حتى لو كان هزيل البنية. مرح إلى حد التهريج.
النجم كائن خارق. يسمو فوق البشر. بطولته ليست موضع شك، فهو لا يخاف من شيء، يقتحم مكامن الخطر كالذاهب في نزهة. تتوفر فيه كل الصفات الخيّرة والنبيلة. الظروف أو التربية أحيانا تدفعه إلى سلوك طريق الشر لكنه ينال عقابا خفيفا ليعود سريعا كي يحارب من أجل الدفاع عن قيم الخير والحق والعدل.
النجم تتوفر لديه خاصيات ومواصفات لا يمكن أن تتوفر في كائن بشري: الجاذبية، الحكمة، المعرفة، الشجاعة، الرشاقة، الرهافة، القدرة الخارقة، وغير ذلك من المواصفات التي تستحق الإعجاب والحب، التي تؤهل النجم لأن يكون نموذجا يحتذى به. علماً بأن المتفرج يدرك جيدا بأن مثل هذه الخاصيات ليست حقيقية، ولا يمتلك الممثل - النجم بعضاً منها في حياته اليومية. المتفرج يعرف مثلا بأن الصوت الذي يغني به النجم صوت مستعار، وأن المساحيق (المكياج) تغطي وجهه، وأن هناك ممثلا بديلا يقوم بالحركات العنيفة في المعارك والمطاردات نيابة عنه.. لكنه الوهم، الوهم الذي يتشبّث به المتفرج ولا يقبل أن يتحطم، فأي تحطيم للوهم هو كسر للمرآة التي من خلالها ينظر إلى ذاته الأخرى، ذاته المتخيلة، ذاته التي يرغب في أن ينتحلها، يكونها، ذات يوم.

كليّ الوجود:

البطل متوحّد مع ذاته، يعيش بمفرده، لكنه يوجد في كل مكان ويظهر في أي وقت. مع ذلك هو غالبا ما ينتهي بالاستقرار في كنف عائلة صغيرة (مع حبيبته التي يتزوجها أخيرا) أو بعد العثور على أفراد عائلته الذين افترق عنهم صغيرا لأسباب خارجة عن إرادته.
هو نرجسي، معتد بنفسه، متغطرس، ماكر، يمقت من يحتال عليه أو يستغله أو يتلاعب به. في الغالب يكون عاطلا عن العمل بمشيئته، لأنه – كبطل - لا يمكن أن يكون خاضعا وممتثلا لقانون أو روتين أو نظام. وهو لا يواجه مشاكل اجتماعية واقتصادية. إنه يكسب رزقه من حيث لا ندري. أحيانا يحظى بإعجاب وتقدير الجمهور عندما يسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء.
عندما يحب فمن النظرة الأولى. إنه يستخدم كل الأساليب، حتى التذلل والقيام بأفعال صبيانية، من أجل كسب رضا وإعجاب حبيبته البطلة، المتعجرفة في أغلب الأحيان والتي تستمر بلا كلل في التمنع وصدّه ومجابهة محاولاته المستميتة بالعبوس والتأفف والتذمر.
لكن المتفرج يدرك، بحكم التكرار والتماثل، أنها سوف تستسلم لا محالة، فهو قدرها، بدونه لا وجود لها. الجليد يذوب بينهما حين يستفرد بها عدد من الأشرار، الطالعين من لا مكان،

مثل بذور شيطانية، يريدون اغتصابها. عندئذ يخرج البطل على نحو فجائي كما لو من باطن الأرض، أو يهبط من أعلى كالملاك الحارس ليكون المنقذ الخارق الذي يصون شرفها وينجيها من الهلاك.
في الأفلام القديمة، كان للبطل ظل. إنه الصديق الذي لابد أن يكون خفيف الظل، الذي يتعيّن عليه أن يخفّف من حدّة التوترات والضغوطات التي يتعرّض لها البطل وذلك بالمرح والفكاهة والحركات التهريجية.
في أفلام اليوم، لم يعد البطل النجم بحاجة إلى هذا الصديق الذي قد يسرق منه الأضواء ولو مؤقتا. لقد اكتشف أنه قادر على الإضحاك، أو لابد أن يمتلك هذه الخاصية لكي يكون في البؤرة دائما، ومن ثم لابد من تخصيص مواقف معينة يظهر فيها مقدرته الكوميدية إلى جانب قدراته الأخرى.
البطل يتكيّف مع كل حالة وموقف.. كالحرباء: شفاف في المواقف الرومانسية، مأساوي ويذرف الدموع الوفيرة في المواقف الميلودرامية، عنيف للغاية في مواقف الحركة (الأكشن)، مرح ومبتهج ورشيق عندما يؤدي أغنية أو رقصة.

سينما محافظة و مهادنة:

البطلة بالأمس كانت امرأة مثالية، مخلصة، خاضعة، تقدّس أهلها وزوجها إلى حد العبادة. في سبيلهم تضحي بكل شيء، براحتها وسعادتها وحياتها أيضا. هذا النموذج لم يتغيّر، لكن الجمهور الأكثر شبابا والأكثر تأثرا بالمفاهيم الغربية والسلوك العصري، يطالب بنموذج مختلف يتلاءم مع هذه النظرة والتطورات. ولأن السينما التجارية، بشكل عام، تتوجه إلى الشباب الذين يشكلون الغالبية التي ترتاد السينما، فإن الأفلام الهندية صارت تخلق نموذجا ونمطا أنثويا جديدا (إلى جانب النمط القديم).
إنها البطلة العصرية، المتحررة، المستقلة إلى حد ما، التي ترتاد الملاهي الليلية وترقص وتغني هناك، لكنها أبداً لا تحب غير البطل. العلاقات المتعددة مرفوضة، فالسينما الهندية محافظة في جوهرها، ومهادنة. إنها تتناول المظاهر العصرية بروح ورؤية تقليدية. القديم يجاور الجديد. البطل الذي يميل إلى النموذج الأنثوي الجديد (البطلة المستقلة) ويرغب فيها، يشعر في قرارته بأن استقلاليتها تهدد أناه وكينونته وقيمه، لذلك يسعى إلى ترويضها وإعادتها إلى حظيرة التقاليد والأعراف السائدة الراسخة، وهي توافق راضية ومغتبطة على العودة إلى لعب الدور السابق، المثالية التي تقدّس الحياة الزوجية والعائلية.
قصص الحب بين البطل والبطلة غالباً ما تلقى معارضة من الأهل، بسبب الفوارق الطبقية أو الطائفية أو الاجتماعية، لكن النهاية تأتي في صالح الحبيبين اللذين ببراءتهما ونقاءهما وشجاعتهما يتمكنان من إقناع الأهل بضرورة زواجهما.

الشر المطلق:

ليس ثمة التباس بين الأبطال والأشرار. يسهل جدا التمييز بينهم، لا في السلوك والتفكير فحسب، بل أيضا في المظهر والشكل. الخير والشر لا يلتقيان في ذات واحدة. إنهما منفصلان. فالشخصيات مبسطة وليست مركّبة سيكولوجيا.
الشرير هو خصم البطل، قاتل أحد أبويه أو أحد أقاربه، منافسه في حب البطلة، سارق أملاك عائلته بالعنف أو الاحتيال، عدو مجتمعه أو وطنه.
إنه يتسم بشيطانية غير مبررة. دوافعه ليست واضحة دائما. بالأحرى، هو يمثّل الشر المطلق. أفعاله كلها شريرة، بل أنه يغذّي أبناءه بالشر ليصبحوا نسخة مكررة منه.
هو بلا عاطفة ولا مشاعر إنسانية، عدواني، استحواذي. الغريزة والجشع هما اللذان يحركّانه. إنه أشبه بآلة قتل. وعندما يكون منافسا للبطل في كسب ودّ البطلة فإنه يتصف بالسماجة والخسّة والجبن.

لا أحد يتعاطف معه، لكن وجوده ضروري في كل فيلم.. بدونه لن تكون هناك إثارة وتشويق، لا معارك ولا فواجع.

العائلة بين التشتت والوحدة:

العائلة ركيزة أساسية في الأفلام الهندية التي تمجد مفاهيم أخلاقية مطلقة كالواجب، التضحية، الحشمة، الولاء، الوفاء.. إلخ.
هذه المفاهيم ليست عرضة للمساءلة والاستجواب، إنها ثابتة، راسخة، مسلّم بها.
وليس هناك مجال أكثر ملاءمة من مجال العائلة لتداول هذه المفاهيم ووضعها تحت الاختبار.
العائلة مهدّدة دائما من قبل قوى خارجية. هذه القوى تتمثّل، في أغلب الأحوال، في مظهرين: القيم الغربية، وقوى الشر المهددة للوحدة الصغيرة (العائلة) التي ترمز إلى وحدة أكبر (المجتمع).
العائلة المتحدة، المسالمة والمتآلفة، تتعرّض للاهتزاز والإنفلاش مع دخول امرأة عصرية، ذات سلوك وعادات غربية، كزوجة لأحد الأبناء. إنها مخلوقة قاسية، شرسة، تسيء معاملة أفراد العائلة وتعرّضهم للإذلال والاضطهاد.
الأفلام، في ما يتعلق بهذا الجانب، تلعب عادة لعبة مزدوجة، فهي تصور المظاهر والقيم الغربية على نحو جذاب في البداية لكنها تدينها وتؤكد على ضرورة المحافظة على القيم الهندية في النهاية.
المظهر الآخر للتهديد يكمن في اقتحام الأشرار للمحيط العائلي (بدافع الانتقام من الأب أو لسبب آخر) ومحاولة تشتيت العائلة إن لم ينجحوا في تحطيمها. الكثير من الأفلام تقوم أحداثها حول عملية البحث عن المفقودين. والثيمة المفضلة أن يعمل أحد الشقيقين في سلك الشرطة والآخر يتحول إلى الشر ويخرج على النظام والقانون، بعد مغامرات وصراعات عنيفة يتعرّفان على بعضهما من خلال أغنية كانا يحفظانها في مرحلة الطفولة، أو من خلال وشم أو علامة ما على أعضاء الجسم، أو قلادة وما شابه.. وغيرها من الإشارات التي تخلو من أي منطق والتي أصبحت كليشيهات مكررة من فيلم إلى آخر.
تشتت العائلة وضياع أفرادها تخلق مناخا خصبا لا للميلودراما فحسب، حيث الأحداث الفاجعة والبكائيات المفرطة، بل أيضا للعنف والإثارة، إذ يؤدي التشتت إلى الغضب والرغبة في الانتقام. وقد ينشأ التشتت كذلك عن طريق القدر أو حدوث كارثة طبيعية. في كل الأحوال، لا بد من اجتماع العائلة وإعادة توحيدها في النهاية.

عناصر ميثولوجية:

الذهنية الهندية متصلة بالميثولوجيا على نحو عميق، نظراً لارتباطها بالتقاليد الدينية والثقافية. الحكايات الميثولوجية، التي تدور حول الآلهة وصراعاتها ومعجزاتها وأفعالها الخارقة، منتشرة ومتداولة في الحياة اليومية، تمارس تأثيرا هائلا على التفكير والسلوك.
الملاحم الميثولوجية كانت مصدرا خصبا للأفلام الهندية الصامتة في بداية القرن. وإذا كانت الأفلام التي تصور أحداثا ومواقع تاريخية وأسطورية قد اختفت تقريبا الآن، إلا أن العناصر الميثولوجية لا تزال موجودة وتتكرر من فيلم إلى آخر بأشكال أو ترجمات معاصرة، وأحيانا تأتي في أشكال مموهة أو إيحائية:
ثيمة الصراع بين الخير والشر، التي تطبع الحكايات الأسطورية، لا تزال مهيمنة في كل فيلم. الأفلام المعاصرة حافلة بالمعجزات والخوارق (النمر يطأطئ خشوعاً أمام المرأة المظلومة ويساعدها، الثعبان يلدغ الشرير أثناء محاولته ارتكاب جريمة قتل أو اغتصاب، الظواهر الطبيعية تتدخل لتؤثر في أحداث الفيلم.. إلخ).

أسماء الآلهة والآلهات غالبا ما تطلق على البطل أو البطلة، وفق محمول دلالي ميثولوجي: كريشنا، راما، سيتا، رادها. وهناك القدر الذي يتدخل في كل شيء ويلعب دورا أساسيا في تصعيد الأحداث، كذلك في إيصالها إلى نهاية سعيدة.
أما المصادفات، غير القابلة للتصديق، فتكتظ بها الأفلام وتتوالى لتتسبب في اللقاء والفراق والإنقاذ والاكتشاف. المصادفات هي التي تحرّك الأحداث وتتحكم في طبيعة ومصير الشخصيات، وهي التي ترفع عصاها السحرية لتعقّد الأمور أو تحلّها.
نهايات الأفلام دائما سعيدة ومغلقة، فبعد الموجات المتتالية من البكاء والعنف والضحك والرقص والغناء، يسود الهدوء والفرح، وكل شيء يصبح على ما يرام: الخير ينتصر، العدل يتحقق، النظام يستتب ويعاد ترسيخه، القيم التقليدية تتكرس من جديد، الصلوات تستجاب، الخاطئون يلقون حتفهم أو يعلنون التوبة ويطلبون المغفرة، الأخيار يحرزون التكريم وتتحقق أحلامهم، الأثرياء الجشعون ينالون العقاب أو يصبحون أسخياء وأتقياء، القساة تتغير طبائعهم ويصبحون ودودين، وكل شخص يتحول إلى مخلوق وديع وطيب.

التابو:

المفاهيم الدينية غير قابلة للنقد والاستجواب. إنها ثابتة وراسخة. وللأفلام حرية تناول العلاقات الطائفية أو تعددية المذاهب، لكن دون المساس بما هو مقدس وانتهاكه، دون أن يتسبب ذلك في إثارة البلبلة والانقسام. المجتمع بكل طوائفه يجب أن يظل متماسكا ومتحدا، حتى لو لم يكن كذلك في الواقع اليومي. لذلك نرى العديد من الأفلام تتناول مشكلة الطوائف والتناحر بينها من خلال نظرة رومانسية أو ميلودرامية، انطلاقا من موقف إصلاحي وأخلاقي، عبر المستوى العاطفي لا التحليلي.
إنها تتعرّض للفوارق الدينية من خلال الحوار الخطابي والأغاني والحبكات الجانبية، لكن الخط القصصي الرئيسي منفصل عن هذا الجانب ويسير بمحاذاته دون أن يدخله في البؤرة، ويضعه تحت مجهر الفحص والسبر والتحليل. حتى في الحبكات الجانبية نجد الاكتفاء بالدعوة إلى التسامح والتساهل والمحبة والعيش في سلام.
عندما يلجأ السينمائيون إلى تصوير العنف والتناحر بين الطوائف، فلكي يؤكدوا بأن المصدر خارجي وليس نابعاً من طبيعة وأخلاقيات المجتمع. ثمة قوى خارجية، شريرة، تعمل ضد مصلحة الوطن وتسعى إلى زعزعة الوفاق وتأجيج الانشقاقات وزرع بذور العنف.
أما على المستوى الرومانسي والميلودرامي، فتتم معالجة الفوارق الدينية من خلال قصة حب مشبوبة وبريئة بين بطل ينتمي إلى طائفة، وبطلة تنتمي إلى طائفة أخرى، تذوب الفوارق بعد أن يكتشف الجميع مدى صدق عاطفة الحبيبين اللذين يواجهان العواصف بصبر وبراءة.

لا يتبادلون القبل علانية:

لأن المجتمع الهندي (بما في ذلك صناعة السينما ذاتها) محافظ ومدافع عنيد عن الوضع القائم، يمجد القيم والمفاهيم التقليدية، فإن موضوع الجنس يظل التابو (المحرّم) الرئيسي، والقبلة تظل محظورة، رغم أنها كانت مباحة في السينما الصامتة وبدايات السينما الناطقة، ولم تتعرّض القبلة للمنع إلا مع تصاعد الروح الوطنية قبل الحرب العالمية الثانية، والدعوة إلى تجنب العادات الغربية، الأمر الذي أدى بالمنتجين آنذاك إلى منع القبلة طواعية.. إذ ليس ثمة مادة في قانون الرقابة تحظر تصوير القبلة السينمائية. مع مرور الوقت، حوّلت الرقابة هذا القرار إلى قانون غير مكتوب مارسته سنوات طويلة، وربما حتى الآن (رغم حالات التمرد القليلة في السنوات الأخيرة.. لكن باستحياء).
إن منطق الرقابة، في هذا الشأن، غريب ومحيّر، فهي تجيز القبلة في الأفلام الأجنبية، التي يشاهدها الجمهور نفسه، وتمنعها في الأفلام الهندية مبرّرة ذلك بأن الهنود لا يتبادلون القبل علانية وفي أماكن عامة.

المطر الذي يبرر الخلوة:

من أجل التحايل على الرقابة بشأن منع القبلة والمحظورات الأخرى المتعلقة بالجنس، يلجأ السينمائيون إلى أساليب مختلفة في تصوير الأوضاع أو الحالات الجنسية، دون إظهار صريح للعري، ودون خوف من مقص الرقيب.

هذا نجده في مظاهر شتى: أثناء عناق البطل والبطلة، تدحرجهما على أرض معشوشبة، مشاهد الرقص والغناء في مختلف المواقع، تعرّض ملابس البطلة للبلل بفعل المطر أو الوقوع في نهر أو بركة، محاولات البطل المستميتة في تقبيل البطلة وصدّها الرقيق له، تغطية الوجوه المتلاصقة بباقة من الأزهار للإيحاء بالقبلة، تقبيل أطراف أخرى من الجسم، مشاهد الاغتصاب وما تحتويه من تعارك وتمزيق للملابس.. في كل هذه المشاهد تشعر بالحضور المهيمن للرقيب والأعراف والتقاليد.

الجنس غير صريح وغير مكشوف، إنما يتم عرضه عن طريق الإيحاء والتلميح. الكليشيه أو التقليد المفضل في هذه الحالة أن يتم الفعل دون رغبة مسبقة أو تخطيط معد له سلفا. إنه يحدث لسبب خارج عن إرادة الطرفين، أو بسبب تغيّر مفاجئ في الطقس (هطول المطر مثلا).. عندئذ نرى الحبيبين يلجآن إلى كوخ مهجور ثم يحدث الفعل الذي سوف يصعقهما في ما بعد. أثناء ذلك تنتقل الكاميرا إلى المدفأة أو النافذة لتصور سماءً تبرق، شلالا يتدفق، نهرا يفيض، وزهورا تتفتح.

المظهر الآخر للجنس نجده في الحوار المزدوج المعنى، حيث يدور الكلام حول شيء ما لكنه يعبّر في الوقت ذاته عن إيحاءات جنسية تبدو صريحة ومكشوفة أحيانا.

الخيانة الزوجية:

في سينما تدعو إلى الارتباط الزوجي والتماسك العائلي، وتدافع عن الأخلاق والفضيلة، فإن الخيانة الزوجية تصبح فعلا أثيما يستحق العقاب. وهي في الغالب تتفادى طرح الخيانة والطلاق لئلا تصاب العائلة بشرخ عميق.. إذ من الضروري إظهار مدى مقاومتها و صمودها. فالمرأة التي تتعرض لشتى أنواع الإذلال و الاضطهاد نراها تتحمّل كافة الضغوطات والمشاكل بصبر أسطوري، وتقاوم الإغواءات والسقوط في الخطيئة حتى لو دفعت حياتها ثمنا لذلك. أما المرأة التي ترضخ للإغواء وتتمادى فهي شريرة بطبيعتها، لذلك يتعين عليها أن تعود إلى رشدها أو تنال العقاب بشكل سريع وحاسم.

حتى البطل لا يحق له أن يرتكب الخطيئة. مباح له أن يرقص ويغني ويلهو مع من يشاء من الفتيات، لكن ينبغي أن يحدث هذا ببراءة مطلقة وأن يحب امرأة واحدة فقط (هي البطلة) وإلا أصبح شريرا في نظر الجمهور وسوف لن يتعاطف معه.

حركة في الفراغ:

تفتقر معظم الأفلام الهندية إلى التحليل الاجتماعي أو السياسي للموضوعات التي تتناولها. الشخصيات تبدو عائمة في فراغ اجتماعي وثقافي، كأنها منبثقة من لا مكان أو من موقع خارج الوسط المادي.

هذه الأفلام لا تتطرق إلى قضايا جوهرية ومصيرية. عندما تعرض للفساد في بعض أجهزة ومؤسسات النظام – كالشرطة أو المناصب الوزارية - فإنها تظهر ذلك في صورة باهتة وسطحية، دونما عمق أو تحليل، أو وفق رؤية محددة، إنما لغاية إثارية حيث البطل الفرداني يواجه الفساد وحده بالعنف الدموي.

غالبية الأفلام تدور في نطاق ضيق من القصور البورجوازية، متجاهلة قطاعات واسعة من الطبقات الفقيرة. وإذا دعت الضرورة لتصوير ذلك، فمن وجهة نظر عاطفية بحتة وعبر حكايات سطحية وساذجة لا علاقة لها بالواقع الحقيقي الزاخر بالتناقضات المريعة. وهي تحاول جاهدة تذويب الفوارق الطبقية ظاهريا، لكنها جوهريا تعمل على تكريسها.

الملاحظ أن سينما ما بعد الحرب العالمية الثانية كانت ذات منحى اجتماعي نقدي (أفلام راج كابور، محبوب، بيمال روي) تتناول بجدية وبوعي قضايا الأرض، وصراع الفلاحين ضد الإقطاع، والنضال من أجل بناء مجتمع جديد.. بينما الأفلام المعاصرة تتحاشى تناول قضايا مهمة وبنظرة جدية، وتركز على البطل الفرد الغاضب، الخارق، الوحيد، الذي يستخدم العنف للانتقام أو لتحقيق العدالة.
العنف يجد مبررا لوجوده ولتمجيده في آن عندما يتعلق الأمر بإنقاذ العائلة أو شرف الحبيبة أو الدفاع عن المظلومين أو استعادة الحق.. هنا يحقق العنف حضوره ويثير التعاطف إلى جانبه. فالبطل الذي يصرع خصومه (عصابات الأشرار) يصرع في الوقت نفسه خصوم أو أعداء المتفرج. ولا يخلو فيلم الآن من المعارك المصورة في أماكن متعددة، بطريقة غير واقعية وغير منطقية.
في الخمسينيات و الستينيات من القرن الماضي – وهي تعد المراحل الذهبية في تاريخ السينما الهندية - كانت الأفلام تعبّر عن مرحلة ما بعد الاستقلال، مرحلة بناء المجتمع سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا. كان أبطال الشاشة من المزارعين والعمال.
عدد من المخرجين، الذين شعروا بأن التحرر والاستقلال لم يجلب للأمة ما كان مرجواً، وما ناضل جيلهم من أجله، تناولوا في أفلامهم النضال ضد الفقر، الظلم الاجتماعي، نظام الطبقات، اضطهاد المرأة.. هذه القضايا التي ظلت قائمة بأشكال متعددة.
في تلك الفترة (بداية الخمسينيات تحديدا) برز عدد من المخرجين الذين تأثر بعضهم بالواقعية الإيطالية الجديدة: ساتياجيت راي (في البنغال)، راج كابور (الذي كان كاتب أفلامه شيوعيا يدعى ك. عباس، وقد اتجه بدوره إلى الإخراج وحقق أفلاما هامة)، بيمال روي، محبوب خان (مخرج الفيلم الشهير mother India) جورو دوت (الممثل المخرج، شاعر السينما الهندية، الذي انتحر وهو في التاسعة والثلاثين من عمره).
في السبعينيات برزت أفلام اتجاه ما يسمى "السينما الفنية"، المضادة للسينما التجارية السائدة، والتي تناولت قضايا النظام الإقطاعي، الظلم الاجتماعي، الفوارق الطبقية، استغلال المرأة.. إلخ.. مبتعدة في الوقت نفسه عن النجوم والأغاني وتقاليد السينما الرائجة. مثل هذه الأفلام اكتسحت المهرجانات العالمية، واضعة السينما الهندية الجادة على الخارطة العالمية. لكن، ضمن السوق المحلية، ظلت هذه الأفلام بعيدة عن انتباه واهتمام الجمهور العريض الذي يفضّل الاتجاه الآخر.. بالتالي لم تجد هذه الأفلام الدعم المادي والمعنوي.

أصداء و محاكاة:

الأفلام الهندية، في أغلب مشاهدها، عبارة عن ترجمة حرفية أو صورة منسوخة من عدد من الأفلام الأجنبية، الأمريكية خصوصا، الناجحة جماهيريا.
الفيلم الواحد يمتلئ بأصداء وتضمينات من أفلام أخرى، يبدو الفيلم أشبه بالكولاجات الملصقة ببعضها، التي تحتوي كل منها على قصة مستقلة ومنفصلة عن الأخرى.
هذه الأفلام لا تحاكي الأعمال الأجنبية فحسب، إنما تحاكي نفسها أيضا. فكل فيلم ناجح جماهيريا يفضي إلى سلسلة من الأفلام المتشابهة، والتي هي عبارة عن تنويعات حول نفس الفكرة، أو الحبكة، أو الشخصيات. كما لو أن الفيلم نفسه يعاد صنعه المرة تلو الأخرى حتى ينجح عمل آخر، من نوعية مختلفة ظاهريا، لتظهر من جديد سلسلة أخرى.

العنصر الأهم:

منذ بداياتها والسينما الهندية تزخر بالأغاني.. فيلم "شيرين فرهاد"، على سبيل المثال، احتوى على 42 أغنية، ووصل عدد الأغاني في أحد الأفلام إلى 59 أغنية.
الأغنية عنصر مهم جدا، وفي كثير من الأحيان تضمن نجاح الفيلم. في تاريخ السينما الهندية كله لم تنتج سوى أفلام قليلة جدا تخلو من الأغاني والرقص (أعني هنا السينما

التجارية وليس تلك التي يطلق عليها السينما الفنية art movies) وهذه المحاولات فشلت في جذب الجمهور، وأدرك السينمائيون أن التحرر من الأغنية والرقص ليس عملا سهلا بل مغامرة غير مأمونة العواقب.
الأغنية، على يد مخرج بارع، يمكن أن تكون وسيلة لتقدم مسار القصة، ولتوضيح مشاعر وأحاسيس غير منطوقة. لكن في أغلب الأفلام الهندية، الأغنية لا صلة لها بالقصة دائما، لا علاقة لها بالأحداث، ولا حتى بالشخصيات. إنها تقتحم الأحداث لتقطع السرد وتعطل الزمن. وهي محشورة في مواقف وحالات غير متوقعة تماما، مع ذلك هي مقبولة عند المتفرج ولا تثير اعتراضا أو استياء. إنها تحدث في أي وقت وفي أي مكان، في الصحو والحلم والتخيل، دون أي مبرر أو ضرورة فنية. أحيانا تُستغل الأغنية من أجل تمرير لقطات مثيرة جنسيا والتي عادة لا يسمح بها الرقيب إذا جاءت ضمن السياق السردي للفيلم.
الأغاني والرقصات منفّذة بمهارة وجاذبية، بتصوير بارع ومونتاج حيوي. الاستعراضات ثرية بصريا، وهي تعتمد على تابلوهات راقصة وألحان شعبية، أو استعراضات تصور في الملاهي الليلية وأماكن الديسكو.
ما يؤكد أهمية الأغنية والاستعراضات، الأجور العالية التي يحصل عليها نجوم الغناء ومؤلفو الموسيقى الذين لا يتجاوزهم في الأهمية قليلا إلا النجوم. إن نجاح الفيلم يعتمد غالبا على النجم والمخرج ومؤلف الموسيقى، بينما تأتي القصة والسيناريو كعناصر ثانوية.
من جهة أخرى، الأغاني تستخدم دعائيا للترويج للفيلم، ومبيعات الأغاني تغطي جزءا مهما من الميزانية، حتى لو أخفق الفيلم تجاريا. علاوة على ذلك، فإن شركات إنتاج الأغاني، التي تموّل بعض الأفلام، تصرّ على وجود عدد كبير من الأغاني في الفيلم الواحد.

و بعد:

على الرغم من كل شيء، تستمر الأفلام الهندية في غزو الأسواق الخارجية، منتزعة المستهلكين من أرض صلبة إلى واقع آخر تتجسد فيه الأحلام والرغبات.. لكن على المستوى الأدنى من الوعي.

انطباعات عن السينما المصرية..
سينما الأنماط الجاهزة

السينما المصرية، مثل أي سينما أخرى، محكومة بشبكة متداخلة من العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تحدّد وتوجّه مسار الفعل السينمائي، متمثلة في أساليب الإنتاج، أشكال التوزيع، شروط العرض، الممارسة الرقابية، استجابات الجمهور. وضمن هذه العلاقات يتحرك السينمائي مقدما رؤيته الفنية وموقفه الفكري وإمكانياته التعبيرية.
إن تطور أو تخلف صناعة سينمائية ما، مرتبط بمدى قابلية العناصر المتصلة بهذه الصناعة على تهيئة الظروف الملائمة للإبداع وتوفير الإمكانيات التي من خلالها يستطيع الفنان أن يجسد رؤاه ويحقق اتصاله بالآخرين.
لا شك أن السينما المصرية تعج بالمواهب والطاقات المبدعة في مختلف مجالاتها، غير أن ثمة عوامل تحد هذه الطاقات وتعرقل حركتها الإبداعية، في مقدمتها النمط الإنتاجي التقليدي والمحافظ، الذي كان – ولا يزال - سائدا، والذي لا ينظر إلى الفيلم كفعل ثقافي، إنما يتعامل معه كسلعة استهلاكية ينبغي تصنيعها على عجل وبتكاليف زهيدة شرط أن تلبي حاجة المستهلك الآنية.
المنتج في هذه الحالة لا يكترث بتقنيات وجماليات الفيلم، لا يهتم بصقل مادته بصريا، لا يجازف، فأية مغامرة فنية هي مشروع فاشل مسبقا. عوضا عن ذلك، يفضل التعامل مع الصيغ الجاهزة والأنماط السائدة والتركيبات المألوفة – في البناء والسرد والحبكة والشخصية - التي اعتاد عليها المتفرج.
ثم يأتي الموزع كسلطة أخرى فارضا معياره الخاص المنسجم مع الذهنية التجارية الاستثمارية، مكرسا نظام النجوم والأشكال الجاهزة والقصص المقبولة جماهيريا. إنه يرفض توزيع وتسويق أية تجربة جديدة يشعر بأنها لن تحقق ربحا مضمونا، وبذلك يمارس دور الرقيب الذي لا يقل خطورة عن الرقيب الرسمي.
برغم الضغوطات الاقتصادية والرقابية إلا أن السينمائي لم يكن بريئا دائما. فبالنظر إلى عادية وسطحية النسبة الكبرى من حجم الإنتاج السينمائي منذ نشوء السينما المصرية،نلاحظ بوضوح افتقار صانعي تلك الأفلام إلى الرؤية الذاتية المدعمة بالفكر والفلسفة والخيال والوعي باللغة السينمائية وإمكانياتها.
لم يكن التعامل مع الفيلم كوسط شعري في جوهره بل كوسط ترفيهي محض، أو كمنبر للخطابة والوعظ، أو كمجال لسرد القصص بصريا فقط. كان النظر إلى علاقات الواقع وأشياء الحياة يمر غالبا من خلال منظار رومانسي أو ميلودرامي، أما الخاصية التدميرية المتأصلة في الفيلم الكوميدي فقد تم حجبها أو طمسها بأشكال وغايات مسالمة ومهادنة لا تنشد

غير الترفيه والإلهاء. ويمكن اختصار المشهد بالقول أنها سينما لم تؤخذ بجدية حتى من قبل جمهورها.
قليلة هي الأفلام التي يمكن الإشارة إليها كعلامات مضيئة في تاريخ هذه السينما: بضعة أفلام لصلاح أبو سيف وهنري بركات وكمال الشيخ وعاطف سالم.. حتى بين هؤلاء نجد من لا يتورع عن المجازفة بمكانته وسمعته (مثل بركات وأبو سيف) بتقديم أعمال هزيلة لا تختلف حتى في موضوعاتها عن الاتجاه السائد.. مما يعني أن صانع الفيلم – في أفضل أحواله - يظل في المحصلة النهائية مجرد حرفي يمتلك مهارات جيدة ومعرفة بالقواعد الأساسية ومفردات اللغة، لكننا لا نستشف عمقا ثقافيا واهتمامات جمالية ذاتية متطورة. وغالبا ما يتم الاتكاء على رؤية الآخر عبر اقتباس أو إعداد أعمال روائية وقصصية، بهذا يكون الفيلم ترجمة بصرية لعالم الرواية وليس تعبيرا عن رؤية وموقف صانع الفيلم.
يوسف شاهين يظل نسبيا الأبرز، والأكثر تميّزا، من بين مخرجي جيله. إن جرأته في معالجة موضوعات خلافية ومقلقة، سبره المثابر للعوالم الداخلية للذات وعلاقاتها المركّبة بالآخرين =وبالمحيط، بحثه عن أشكال فنية تنسجم مع المضامين التي يطرحها، كل هذا جعله في موقف المتجاوز للأطر والمفاهيم التي كبّلت غيره من المخرجين. مع شاهين يمكن التعرّف على عالم خاص نابع من رؤيته وتخيلاته ومعايشته للواقع بحساسية. مع ذلك، يورط شاهين نفسه في أعمال عادية لا تليق بتجربته ومكانته (سكوت حنصور..على سبيل المثال).
أما شادي عبد السلام فقد استطاع بفيلم وحيد هو "المومياء" أن يحقق المغايرة في الأسلوب والمضمون واللغة. الفيلم كان يمثّل اختراقا استثنائيا ومعزولا، إذ لم يؤثر على نحو مباشر في التيار العام ولم يبشّر – رغم أهليته وجدارته - بميلاد موجة من السينما المختلفة آنذاك.
عندما نصل إلى سينما الثمانينيات والسنوات اللاحقة، لا نجد تحولا جذريا في أنماط الإنتاج أو البنى الأساسية للفيلم، أو في التعامل مع اللغة السينمائية، أو في طريقة النظر إلى ما ينتجه الواقع، بل نجد امتدادا للأشكال السابقة والبنى التقليدية يصل إلى حد المحاكاة (إن لم نقل التقديس)، وخضوعا لمفاهيم ومعايير السينما المتخلفة دون أدنى تفاعل أو تأثر بمنجزات السينما العالمية على الصعيد الرؤيوي والجمالي. فالولاء المطلق هو لرموز السينما التقليدية.
لقد شهد المجتمع المصري تحولات عميقة ومتسارعة.. اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا (أزمات اقتصادية طاحنة، تغيرات في السياسة الرسمية، سياسة الانفتاح، بروز فئات طفيلية مستهلكة لأشكال الثقافة السطحية، كبح المد التقدمي، انتشار التوجه الأصولي.. إلخ).
هذه التحولات أنتجت ظواهر ومشكلات وعلاقات جديدة. كانت تستدعي استجوابا شاملا للواقع وبحثا عمقيا في حركته وإفرازاته. وفنيا كانت تستلزم سبرا جادا للأشكال والبنى الجديدة، وانقلابا على ما تكرّس من مفاهيم ومظاهر. لكن المشهد كان يشي بعكس ذلك تماما، كما لو أن ما يحدث شأن خاص بعالم آخر.
بدلا من الانقطاع أو المغايرة، وجدنا الاستمرارية وصيانة الموروث، بدلا من صياغة العناصر وفق منظورات وطرائق حديثة، وجدنا تثبيتا وتعزيزا للأساليب القديمة والمنظورات العاجزة عن استشراف الأفق وقراءة الحاضر (لكي لا نقول المستقبل). ربما عكست أفلام المرحلة الواقع المتحول لكنها لم تخترقه، لم تستكشف جوهره وحركته عبر معالجات مختلفة وابتكارات فنية.
في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي، كانت الحركة النقدية السينمائية في مصر صارمة إلى حد القسوة في تقييم الأفلام المصرية. كانت هذه الحركة ذات رؤية واضحة وتوجه محدد بفعل تأثرها بالنظريات السينمائية الجديدة – آنذاك - وتفاعلها النظري مع التيارات والحركات السينمائية العالمية. النقد كان يسعى إلى إظهار

مدى تخلّف وسطحية المعالجات والأشكال التي كانت تقدمها الرموز التقليدية. وإذا كان – هذا النقد – يلجأ أحيانا إلى النبرة الحادة، الساخرة، التهكمية، فلأن الرصانة لم تكن ممكنة أو مجدية أمام سيل جارف من الأعمال السطحية والمبتذلة.
الطموح السينمائي كان قاصرا أو متواضعا إلى أبعد حد إزاء الطموح النقدي. تدريجيا، في إيماءة تشير ربما إلى اليأس أو ربما بدافع دحض التهمة بالتعالي واللاواقعية، قام النقد بتخفيف صرامته، وتنازل قليلا عن مطالبه الفنية، مرحّبا بأي فيلم يحاول أن يجمّل أو يطور الاتجاه السائد دون أن يخرج عليه أو يتمرد ضده، حتى وإن لم يكن يقترح أسلوبا جديدا وقيما جمالية مغايرة. كان ثمة اعتقاد بأن تشجيع محاولات كهذه سوف يساهم في تنقية السينما الراهنة من شوائبها، وسوف يمهد لمحاولات أخرى أكثر اختراقا وتجاوزا. اعتقاد أو تصور كهذا كان سليماً إلى حد ما، لكنها عملية بطيئة وغير مضمونة، إضافة إلى احتمالية تعزيز وتقوية الاتجاه السائد من خلال الصقل والتحسين عوضا عن تغييره وإحلال البديل المختلف جذريا.
عند رصد مضامين وأشكال الأفلام المنتجة خلال العقدين الأخيرين، نلاحظ هيمنة اتجاهين رئيسيين: الأفلام الهروبية التي لا تتصل بقضايا المجتمع والوجود الإنساني، إنما تسعى كهدف أساسي إلى إثارة المتفرج والترفيه عنه بالمعنى الضيق والساذج، سواء في إطار إثاري أو غنائي أو ميلودرامي أو فكاهي. الاتجاه الآخر يتمثل في الأفلام التي تعرض مشكلات الواقع الظاهرة (البيروقراطية، الهجرة، أزمة السكن.. إلخ) وتشير إلى مواطن الخلل، وأحيانا تتناول قضايا سياسية مباشرة لكن عدم اهتمامها بالنواحي الجمالية، وبالتوظيف المدروس للعناصر الفنية، يجعلها تبدو أشبه بالتحقيق الاجتماعي أو السياسي، وأقرب إلى الدراما التلفزيونية. والملاحظ أن أفلام كلا الاتجاهين تتبنى المعايير التقليدية، وتستخدم البنى المستهلكة ذاتها، مفتقرة إلى الأصالة والجدّة والابتكار والطموح الفني.
خارج هذا السرب، هذا الركام غير الملفت والزائل، يتحرك اتجاه مغاير ومثير للاهتمام، وإن كان محدود التأثير وضمن نطاق ضيق، من الأفلام التي ترتكز على أرضية ثقافية صلبة، منطلقة من معرفة سينمائية متفاعلة مع المنجزات العالمية، ومعبرة عن رؤى وأحلام وهموم مختلفة.. بعض أفلام خيري بشاره، محمد خان، رأفت الميهي، يسري نصر الله، داوود عبد السيد. إن عددا من أفلامهم تعد انجازات متميزة وهامة، تتعامل مع السينما كوسط ثقافي وجمالي، وتستجوب المشاعر والعواطف الإنسانية في أوضاع وحالات مركّبة، وتطرح موضوعات معاصرة عن علاقة الفرد بمحيطه، بحاضره وماضيه، بأحلامه.. وذلك عبر رؤية نقدية لا تخلو من الروح الشاعرية.
هؤلاء المخرجون لا يشكلون حركة ذات سمات وملامح وخاصيات محددة ومميزة، أو مرتبطة بمنهج ونظرية معينة، أو تتقاسم اتجاها فكريا أو فنيا مشتركا، إنما يعبّرون عن جهود متفرقة يوحّدها الطموح إلى تجاوز السائد والمستهلك من الأساليب والمضامين، وتجمعها الرغبة في التعبير عن اهتماماتها وأحلامها الذاتية المتصلة باهتمامات وأحلام الآخرين. كل منهم يبحث عن شكله الخاص في التعبير، لكن دون أن يتجاهل ضرورة إحراز القبول الجماهيري والإطراء النقدي.. وهو سعي مشروع إذا لم يرافقه الاضطرار إلى تقديم تنازلات تحت ضغوطات الإنتاج والتمويل.
من بحوث محمد خان في إشكالية فقدان البراءة ورغبة شخصياته في تحقيق الحلم المستحيل (في بعض أفلامه)، إلى رؤية رأفت الميهي الساخرة لجنون واقعه، إلى استكشافات خيري بشارة لأشكال تتناغم مع موضوعاته (في بعض أفلامه)، إلى استقصاء داوود عبد السيد لعلاقات غير مطروقة ليس بين الفرد ومحيطه فحسب بل أيضا بين الفرد وذاته أو لاوعيه، إلى اصطناعية ولا واقعية عوالم شريف عرفه (في بعض أفلامه)، إلى اختراقات يوسف شاهين لما هو مكبوح.. تتعدد الموضوعات والأساليب ووجهات النظر.
أفلام هذا الاتجاه تتجاوز تخوم السينما التقليدية في أكثر من مظهر أو نطاق.. فهي لا تستعير رؤية الآخر إنما غالبا ما ينبع تعبيرها عن نفسها وواقعها من رؤية ذاتية محضة.

وعندما تعتمد على مصادر أدبية، فإنها لا تلتزم حرفيا بالنص بل تقيم علاقة إبداعية معه. نلاحظ أيضا الجرأة في تقديم أشكال مغايرة، وتجاوز المنطق في البناء والسرد، ومعالجة الأحداث أحيانا بأسلوب فنتازي ذي منحى سوريالي.
تحولات الواقع المصري في مظاهرها السلبية، وما أنتجته من حالات قلق ويأس والتباس وشك وإحساس بفقدان البراءة وانعدام الأمان، انعكست في عدد من الأفلام حيث الرؤية الهجائية للواقع المتسمة بتشاؤمية مريرة لا تخلو من روح تفاؤلية لكنها تختلف كثيرا عن تلك التفاؤلية الساذجة والمحبطة التي طبعت الأفلام التقليدية.
مأزق السينما الجديدة أنها تتحرك ضمن شبكة من العلاقات القديمة والكابحة (في الإنتاج والتوزيع) وضمن علاقات مشوبة بالحذر والتردد والريبة مع جمهورها. هذا يجعلها عرضة للمراوحة أو التراجع وتقديم التنازلات تحقيقا لرغبة المنتج أو المتفرج أو كليهما.
لكي تكون جديدة (بالمعنى الفني لا الزمني) يتعيّن عليها التمرد على أنماط الإنتاج السائدة، هدم البنى التقليدية، اكتشاف أشكال جديدة تتواءم مع الاهتمامات المعاصرة، خلق فضاء من التجريب والاستكشاف، التفاعل مع المنجزات السينمائية الحديثة، توظيف العناصر الفنية بأسلوب مبتكر، التعبير عن الرؤية الفكرية والفنية بحساسية جديدة، التعامل مع الجمهور كطاقة إيجابية.

الفيلم والمتفرج..
اختراق اللاوعي

(1)

في أواخر الخمسينيات (من القرن الماضي) في البحرين، كان الفيلم المصري "عنتر وعبلة" – الذي أخرجه نيازي مصطفى وشارك في تمثيله سراج منير وكوكا - من أنجح الأفلام العربية على الصعيد الجماهيري وأكثرها رواجا. كان الفيلم يعاد عرضه مرارا وعلى مدى سنوات دون أن يفقد حضوره وجاذبيته. وكان المتفرجون يواصلون مشاهدته المرّة تلو الأخرى دون أن يفقدوا إعجابهم به وحماسهم له. فقد كان حافلا بقصص المغامرات المثيرة والمعارك التي لا تنقطع، إضافة إلى بطولات عنترة الخارقة. كل عناصر الميثولوجيا الجذابة موجودة لتثير جوا من السحر والنشوة.

لكن من الأمور الطريفة التي تتصل بمشاهدة هذا الفيلم، أن أفرادا من الجمهور كانوا على قناعة تامة بأنهم (في كل مرّة) يشاهدون نسخة مختلفة من الفيلم، وأن الأحداث تتغيّر ليلة بعد ليلة، وأن عنترة يقتل من الأعداء عددا أكبر – أو أقل - مما فعل في الليلة السابقة، دون أن يساورهم الشك في الوهم الذي ابتكرته مخيلتهم (وصنعته لهم الشاشة) أو يعوا بأن ما يشاهدونه تكرارا ما هو إلا نسخة واحدة من فيلم ذي أحداث وشخصيات ثابتة تتكرر عرضا بعد عرض، وغير قابلة للتغيير. بل أنهم كانوا يتحدثون عن هذه التغيرات وعن نفسية عنترة المتحولة، في حماسة أو خيبة أمل – وفق ما تمليه تصوراتهم المتبدلة بدورها – غير أن حديثهم كان يتسم دائما بالثقة المطلقة.

الآن، عندما نتأمل هذه الظاهرة (الاعتقاد الراسخ عند البعض بأنهم يشاهدون في كل مرّة أحداثا مختلفة من فيلم واحد) والتي كانت – أي الظاهرة – مثار سخرية وتندّر عند البعض الآخر (العقلاني والواعي) نكتشف بأن المسألة، وإن كانت ترتبط بالسذاجة وبساطة الوعي التي تتسم بها المشاهدة السينمائية عند ذلك البعض (اللاعقلاني)، إلا أنها تتصل (عند تحليل علاقة المتفرج بالفيلم) بما هو أعمق وما هو جوهري في طبيعة المشاهدة السينمائية.. إنها تتصل بالبعد السيكولوجي والفسيولوجي (العضوي) في عملية المشاهدة أكثر من معيار الفطنة والإدراك والاطلاع (البعد الفكري).

السينما لا تحقق التأثير المباشر على المتفرج إلا إذا عزلته عن واقعه اليومي وأبعدته عن كل المؤثرات الخارجية التي قد تفسد أو تربك دخوله المطلوب في عمق الشاشة ليتعايش مع الشخصيات المتخيلة أو المخترعة هناك. ومن أجل ذلك، فإنها – السينما - تخلق، عن طريق الحيل البصرية الحسيّة، واقعا بديلا.. وهميا لكن أكثر سحرا وإثارة. وهي تحاول أن

تقرّب هذا الواقع من نفسية وإدراك المتفرج عبر الإيحاء بحركة مماثلة لحركة الواقع الحقيقي، وعبر تقديم تماثلات مع مظاهر وعناصر الواقع.
إن معايشة الوهم تفرض انغمارا كليا، على المستوى الشعوري واللاشعوري، في الصور التي تبعثها الشاشة. فالصورة السينمائية، بإمكانياتها المتعددة وجاذبيتها التي لا تقاوَم، من حيث الحركة المتواصلة، تغيّر أشكال وأحجام اللقطات، تدفّق الأحداث والحوارات، تؤثر على نحو فعال في حواس المتفرج، تحرّك مشاعره، تخترق لاوعيه، تخلق لديه حالات من الاستثارة والتهيّج والاستجابات.. الواعية واللاإرادية معا.

(2)

المتفرج يلج واقع الفيلم مثلما يلج النائم حلمه، منتزعا نفسه (أو منتَزعا من قِبل الصور القوية والمؤثرة) من محيطه وواقعه اليومي، قابلا في استسلام وخضوع بكل ما يعرضه الواقع الوهمي على الشاشة.
إن صور الفيلم تخاطب أو تتوجه على نحو مباشر نحو مشاعر ولاوعي المتفرج قبل أن تصل إلى عقله، لذلك فإن استجاباته تكون عاطفية (أي انفعالية) قبل أن تكون عقلية (أي واعية ومتأملة).
إنه لا يحلل – أثناء المشاهدة – علاقة الصور ببعضها، مثلا، أو علاقة الشخصية بالمكان، ولا يدرس دوافع الشخصيات وبواعثها وأفكارها، في حينها، بل يخضع – في اندماجه الكلي مع الفيلم – لمؤثرات الصور ويدع نفسه تنجرف مع الأشكال والعلاقات، محاولا أن يعيش ما يراه وما يسمعه فحسب، أي أن يكون هناك. فالعين المسحورة، المبهورة بما يجري، تكون لها الأولوية، ثم في مرحلة تالية ربما تأتي العين الناقدة أو المتفحصة.
إذن، في المشاهدة السينمائية، يصبح المتفرج فردا وحيدا، منسلخا عن محيطه وعن الحياة التي كان يعيشها في الخارج. حتى إحساسه بوجوده الخاص يتلاشى ما إن يضع قدمه على عتبة العالم الآخر (عالم الشاشة). وكالحالم يستسلم تماما لحلمه. في هذا الجو الطقسي لا يشعر المتفرج بحاجة إلى الربط المنطقي للأحداث المتلاحقة، أو بالأحرى لا تتاح له فرصة استحضار أدوات الرصد والنقد والتفسير.. فالسينما – كما يقول جان جودال - تقتضي منا فقط ذاكرة تكفي لربط الصور.
المتفرج أحيانا يجد نفسه في حالة بين اليقظة والنوم، أو يكون تقريبا أشبه بالخاضع للتنويم المغناطيسي. إنه، بالأصح، يتأرجح بين عالمين: الواقعي، المادي، الملموس.. والآخر الوهمي، المتخيّل، المحسوس.
والذي يساعد على تهيئة هذا المناخ، ما يرافق عملية المشاهدة من مظاهر وحالات طقسية تقريبا: الصالة المظلمة، الشاشة المضاءة بصور متحركة، العزلة المطلقة التي يعيشها الفرد حتى عندما يكون وسط حشد من الناس، حالة اليقظة الجزئية، الهذيان الواعي، هيمنة اللاشعور نتيجة الغياب النسبي للعقل الواعي، انبجاس المشاعر والرغبات الدفينة دونما كابح.
عبر هذه الحالات تصبح المشاهدة تجربة شخصية، خاصة بالفرد، وليست جماعية.
الاستجابات وردود الفعل والآراء تختلف وتتفاوت من شخص إلى آخر. إنها تتقارب فقط في اللحظات الموجهة، المتحكم فيها من قِبل العاملين في الفيلم، كأن يهدف المشهد إلى الإضحاك أو إثارة الخوف أو تحريك الوجدان ميلودراميا. عندئذ نجد استجابة جماعية مؤقتة تتمثّل في الضحك أو الصياح في رعب أو ذرف الدموع. في ما عدا ذلك، تحتفظ تجربة المشاهدة بخاصيتها الفردية القائمة على التفاعل والمشاركة الحميمة بين ذات المتفرج وعالم الفيلم، بمعزل عن الذوات الأخرى المحيطة به والتي يشعر تجاهها بانقطاع تام، وبمسافة هائلة تفصله عن الكتل المجاورة له أو القريبة منه.

(3)

إذا كان الحلم في جوهره تعبيرا عن رغبات مكبوتة، كامنة في اللاوعي، وإذا كان الحلم الواعي، بالمفهوم الاجتماعي، وفي أحد أشكاله، يعد تعويضا عن قهر اجتماعي أو سياسي، حيث يجد فيه الحالم إشباعا سيكولوجيا يعوّضه عن الحرمان والقهر والإحباط الذي يعيشه في حياته اليومية، فإن السينما – في طبيعتها وخاصيتها – تقترب كثيرا من الحلم. إنها، بالأحرى، تصبح كالحلم.

التماثل، أو التطابق، بين الفيلم والحلم يبدأ منذ اللحظة الأولى. إن انطفاء الأنوار في الصالة وسيادة الظلام يماثل انطباق الأجفان، حيث يتم إقصاء المرئي، والانقطاع عن مؤثرات الواقع والمحيط، والشروع في الاستسلام للصور المتدافعة على نحو غير منظم أو منتظم، والتي لا يمكن السيطرة عليها أو التحكم في مجرياتها.

إن لقطات الفيلم تشبه لقطات الحلم.. فهي مختزلة، سريعة، مجهولة المصدر، متعاقبة وفق نظام ومنطق خاصين بها. الأزمنة تكون مكثفة ومتداخلة، الأمكنة سريعة التحوّل. وفي كلا الحالين (الفيلم والحلم) تدخل إقليما غامضا لا تعرف إلى أين يفضي بك. إنك تجد نفسك مستسلما كليا لصور تتدفق على نحو حر، مؤجلا – أو بالأصح عاجزا عن – إصدار أي تقييم أو حكم نقدي واع.

الحلم نتاج الذاكرة والطاقة اللاواعية الكامنة في الذات. الفيلم نتاج مخيلة الآخر (الفنان)، لكنه يستغل بمهارة عناصر الحلم من أجل السيطرة على حواس وعواطف المتفرج، وتحريكه بدنيا وذهنيا، وبالتالي تحقيق أقصى ما يمكن من تأثير.

سواء في الحلم أو في صالة السينما، المرء يكون مستسلما لغزو الصور، عاجزا عن صدها أو تغيير مسارها، قابلا بما تعرضه حتى لو كان صادما ومنتهكا.

الدخول في الشاشة دخول في الحلم، وقبول بالوهم. والتطابق الفعلي يحدث عندما يضع المتفرج نفسه محل الشخصية (أو البطل). إنه يصبح جزءا من ذلك العالم الوهمي، ومشاركا في ما يحدث (ليس كليا ولكن جزئيا، إذ يعود إلى حالته الأولى كمتفرج ما إن يتم تحطيم الوهم بشكل من الأشكال.. كأن يزعجه متفرج آخر، مثلا).

عند حدوث التطابق، تتعرّض التخوم – التي تفصل بين الواقع والحلم أو الوهم _ إلى المحو، ويفقد المتفرج ذاته في الآخر (الوهمي)، ويصبح متأرجحا بين ما هو واقعي (حالته كمتفرج) وما هو وهمي (حالته كشخصية).

مثلما يجد المرء في الحلم نوعا من التعويض، فإنه يجد في الفيلم أيضا تعويضا وحلولا (وإن كانت وهمية ومؤقتة) لمشاكله ومعاناته وحالات الحرمان والقهر التي يعيشها. الفيلم يخلق حالات تطلق طاقة التخيّل – عند المتفرج – من أسرها، وتجعله يعيش في جو حافل بالإثارة. الصور تستثير ذلك النطاق الذي يكمن فيه ما هو مكبوت وممنوع، وهو يطلق أحاسيسه ورغباته عبر الآخر (بطل الفيلم) الذي يصبح ذاتا أخرى. إنه يجد في ما تفعله الذات الأخرى إشباعا وإرضاءً للنوازع المقموعة في واقعه اليومي.

(4)

بسبب العزلة التامة التي يعيشها المتفرج داخل الصالة المظلمة، وتوجّه الفيلم على نحو مباشر وفوري إلى اللاشعور لتحريك الطاقات الكامنة، وخصوصية تجربة المشاهدة، واستسلام المتفرج لقوة الصور والحيل البصرية الأخرى التي يبتكرها صانعو الفيلم من أجل التأثير على حواسه ومشاعره، وخضوعه لتلاعبات العناصر الفنية الموجهة بصريا وسمعيا على نحو مفاجئ.. فإن المتفرجين لا يشاهدون الفيلم المعروض ذاته (كما لاحظ الشاعر والسينمائي الفرنسي جيرار ليجران) إنما يشاهدون ما تعكسه استجاباتهم (الشعورية واللاشعورية، السيكولوجية والفسيولوجية) تجاه الفيلم، وما تعكسه مستوياتهم الثقافية ودرجات إدراكهم ونوعيات الاهتمام والتذوق والحس الجمالي.

بالرغم من أن الفيلم عبارة عن حركات وأصوات ومؤثرات محددة ومصورة على أشرطة ومعروضة على الشاشة كما هي – دون أن تتغير – إلا أن كل متفرج ينظر إلى الفيلم من زاوية مختلفة تماما عن الزاوية التي يرى منها زميله الجالس إلى جواره.. إن ذلك أشبه بالنظر إلى المرايا المحرّفة أو المشوهة التي تعكس مظاهر مغايرة ومتعددة لصورة واحدة. الفيلم ذو أوجه وأشكال متعددة ومختلفة. إنه يتشكّل حسب ما يراه المتفرج، ذلك لأنه يُخضع الفيلم لتصوراته وتخيلاته ورغباته الخاصة، مسقطاً عليه مشاعره وعواطفه وانفعالاته ومواقفه وتفسيراته طبقا لقدراته الإدراكية وذوقه وميوله. أي أن كل متفرج يستمد من المادة المعروضة (الفيلم) العناصر والمصادر والأشكال والأحداث والكائنات التي بها، أو من خلالها، يستطيع أن يحقق فيلمه الخاص به. لهذا نجد شخصية ما – على سبيل المثال – تثير التعاطف عند متفرج بينما تثير النفور عند آخر في الوقت ذاته، أو نجد حركةً ما تحمل مدلولا عند متفرج بينما تبدو خالية من المعنى عند متفرج آخر. هكذا تتباين وتختلف معاني الفيلم الأصلي ومدلولاته وإيحاءاته ورموزه، مع تباين واختلاف وجهات النظر إلى العمل الفني. وبسبب هذا التباين والتعدد يستحيل أن تلتقي كل الآراء في تقييم العمل بالدرجة ذاتها من التوافق والدقة، كما يصعب الحكم بالإجماع على قيمته الفنية إيجابا أو سلبا.
حتى عندما يشاهد المتفرج فيلما للمرّة الثانية فإنه يراه على نحو مختلف وبعين مختلفة.. إذ قد يكتشف جوانب لم ينتبه لها، أو يستوعب ويفهم أمورا لم يحسن التقاطها والتركيز عليها في المرّة السابقة، وربما يعيد النظر في تقييمه للعمل.. أي أنه لا يعود المتفرج الذي كانه، بل يصبح متفرجا آخر.
من هنا يمكن أن نفهم لماذا يكون عمل ما مبهرا ومثيرا للإعجاب في المرّة الأولى، وعندما تشاهده في فترة لاحقة ربما تشعر بخيبة أمل لأن العمل فقد جاذبيته ولم يعد يبهرك. والعكس صحيح أيضا، فثمة عمل لا تشعر بميل نحوه، وربما ترفضه، وفي ما بعد تكتشف فيه خاصيات مميزة أو رائعة.
هذا التحوّل في المزاج أو الذوق أو الإدراك قد يتعلق بتنامي الوعي والقدرة على التركيز والرغبة في الفهم، أو بالوقوع تحت تأثيرات خارجية (تحليل نقدي أو ما شابه)، لكن لا يمكن إنكار علاقة ذلك بطبيعة المشاهدة ذاتها والتي تفرض – كما ذكرنا – تحولات في زوايا النظر وتعدد مجالات الرؤية واختلاف حالات التفرج.

أفلام

العنكبوت..
كل شيء مهدد حتى مقبض الباب

المخرج الكندي ديفيد كروننبرغ حقق العديد من الأفلام الهامة منذ الثمانينيات، وقد حاز فيلمه " اصطدام " Crash الجائزة الكبرى في مهرجان كان. وبفيلمه ما قبل الأخير "العنكبوت" أو سبايدر Spider ، يقدم عملا فنيا عميقا ومدهشا.
نتابع هنا رجلا في الأربعين (أدى دوره على نحو أخاذ رالف فاينس) منطو على ذاته، مضطرب النفس ومشوش الذهن، متثاقل الحركة، كثير الغمغمة والتمتمة، يصل إلى محطة قطار حاملا كل مقتنياته داخل حقيبة صغيرة، وهي عبارة عن أشياء صغيرة وقديمة يلتقطها من الطرقات. نفهم أنه خرج لتوه من مصح عقلي أمضى فيه سنوات طويلة تقارب العشرين عاما، ليستقر مؤقتا في نزل يؤوي المسنين والمضطربين ذهنيا، تديره امرأة صارمة (يتعيّن عليه أن يمتثل لأوامرها لتفادي إعادته إلى المصح)، وهذا النزل قريب من المكان الذي نشأ فيه وهو صغير.
فيما هو يطوف عبر مواقع طفولته، مطأطئ الرأس، رث الملابس، وحيدا تماما، أشبه بشبح، نراه يلملم شظايا الحدث الذي أدى إلى إيداعه المصح وهو صبي، ناسجا من خيوط الذاكرة والمخيلة معاً وجوهاً ووقائع وعلاقات لا نعرف حدود الصدق والوهم بينها.
في عالم من الصمت والعزلة والارتياب والتخيلات الليلية، يحاول هو أن يعيد خلق الوقائع العنيفة التي مرّت أمامه في فترة صباه. وفي هذا العالم المأهول بأطياف الماضي - أو بالأحرى، أطياف تستحضرها نفسية مجروحة ومشطورة - تختلط الوجوه والهويات: وجه الأم (التي هي مثال للطيبة والعطف والورع) هو ذاته وجه المومس الشريرة التي تحرّض الزوج (الأب) على قتل الأم، وهو ذاته وجه مديرة النزل القاسية والصارمة التي يرغب في قتلها (تؤدي الأدوار الثلاثة على نحو رائع ميرندا ريتشاردسون). مثل هذا الاختلاط يعبّر عن انفصام عميق في شخصية البطل.
إنه يتذكر ويرى – بوصفه الشاهد والتحرّي في آن، بوصفه الضحية والمذنب في آن - تلك الطفولة المضطربة، تلك الأحداث المخيفة التي تصدم كيانه كله. إنه يظهر في كل مشاهد طفولته متفرجاً على نفسه وهو طفل في العاشرة يعيش مع أمه وأبيه، دون أن يكون مرئيا، فيما الأطياف التي يستدعيها تعيد تمثيل "ما حدث": أبوه يقتل أمه ويستبدلها بالمومس التي تنتقل لتسكن معهما، وطوال الوقت ينكر اتهام الابن له بارتكاب الجريمة حسب تصوره أو تخيله.
إذا كان هذا الشخص في طفولته يلعب دور المتفرج البريء الذي بلا حول ولا إرادة، فإنه – كشخص بالغ - ليس مجرد شاهد سلبي على ماضيه بل خالقاً ومنظماً له. ولأنه هو الذي

يستحضر الشخوص والأحداث فإننا نراه يلقي حواراتهم أحياناً حتى قبل أن ينطقوها. وهو لا يتواجد في المشاهد التي يتذكرها فقط بل في تلك التي يخلقها أو يتخيلها أو ربما يهذي بها. إنه يدوّن كل شيء في دفتر ملاحظات.. على عجل وبشكل محموم ودون اهتمام بالتشذيب والتنقيح والترتيب، إذ تبدو كتاباته أشبه بخربشات.
هو أيضا ينسج من إسقاطات الذاكرة شبكةً من الوهم أو التضليل الذي يخفي حقيقةً لا يستطيع أن يواجهها. ولأننا نرى الأحداث من وجهة نظر هذه الشخصية، ذات الذهنية المضطربة والمصابة بالانفصام، فإن الغموض والتشوش يغلّف – بالضرورة - هذا الفيلم، خصوصا من ناحية التمييز بين الوهم والحقيقة، بين ما هو واقعي وما هو متخيل. الفيلم، بالأحرى، رحلة داخلية، باطنية، تنسجم مع تجربة رجل مضطرب عقليا ونفسيا.
إن "العنكبوت" لقب أطلقته عليه أمه، ربما بسبب طرائقه المتشابكة في التفكير أو طبيعته في نسج الأفكار والرغبات، وهذا يتجسد بصريا في ما يفعله في حجرته حيث ينصب شبكة معقدة، ومشدودة بإحكام، من الحبال والخيوط كما كان يفعل في صغره.
العالم الخارجي هنا يخدم كمجاز لعالم داخلي يصعب اختراقه.. أشبه بمتاهة. والرجل، سبايدر، يتحرك في فضاء خاص به. إيقاعه البطيء يفرض نفسه على إيقاع الفيلم، هذا الإيقاع الذي ينسجم أيضا مع عزلته ومشاعره المكبوحة.

عن إيقاع الشخصية يقول الممثل رالف فاينس:
"الإيقاع الذي خلقته للشخصية كان بطيئاً وفق معايير أغلب الناس لأنني أظن أن هذا الشخص (الذي أمثله) يتفاوض مع كل الأصوات التي يسمعها بداخله. بالنسبة له، كل لحظة وكل شيء يمتلك حياةً خاصة به، أو يمثّل تهديداً محتملا له.. حتى مقبض باب خزانة الثياب. بالنسبة للمصابين بانفصام الشخصية - حسبما قيل لي - فإن حتى ملامسة وإدارة هذا المقبض يستلزم منهم اتخاذ قرار خطير بشأنه، إذ ربما يكمن وراء الباب شيء يشكّل خطورة. لذا فقد تخيلت أن كل شيء - الأنوار في الغرفة، صوت مكيّف الهواء - يشتمل على أمور مجهولة والتي من المحتمل أن تكون خطيرة".

في حديث للمخرج ديفيد كروننبرغ عن الفيلم (مجلة sight & sound – عدد يناير 2003) يقول:
"أثناء كتابة السيناريو، كنا نفكر في روايات صمويل بيكيت (مولوي، مالوني يموت) وحتى هيئة بيكيت نفسه.. ليس عظام الوجنتين بالطبع لكن طريقة حلاقة الشعر، لغة الجسد، صورة بيكيت وهو يذرع شوارع باريس حاملا مفكرة يدوّن فيها ملاحظاته.
كنت أيضا أفكر في كافكا ودوستويفسكي. لكن فيما كنا نحقق الفيلم، لم أكن أدرك، بوعي، أن الفيلم - رغم أنه يتحدث عن جريمة وذاكرة زائفة أو مضللة أو ملوثة - هو أيضاً عن الفن.. أن يكون المرء فنانا. والبطل (سبايدر) هو فنان بشكل أو بآخر.
في الرواية، هو يكتب يومياته (روايته) وهذا يعني أنه كائن أدبي، ماهر لغويا، وواع لذاته. الكاتب باتريك ماكجراث، في مسودته الأولى للسيناريو، جعل سبايدر يكتب بلغة انجليزية جيدة، وجعله يقرأ من الرواية بصوت خارج الشاشة.. وهي حيلة قديمة. لكن حيلتي هي أن نتخلص من ذلك. قلت لباتريك، لدينا شخصان مختلفان جدا. سبايدر الذي خلقته بنفسك للسينما لا يستطيع أبدا أن يكون سبايدر الذي يقرأ هذه المادة.. إنه صوت مختلف.
في ذلك الموضع، كان بإمكاني كذلك أن أقول بأننا لسنا بحاجة إلى إظهار اليوميات، إظهاره وهو يكتب في مفكرة. لكنني شعرت بأننا نحتاج إلى شيء فيزيائي، شيء بدني، يفعله سبايدر لإبراز هواجسه واستحواذيته، محاولته لتنظيم أفكاره، ورصف ذكرياته. لذلك اقترحت أن تكون يومياته مكتوبة بلغة خاصة به، لغة مبهمة. وقد طلبت من الممثل رالف فاينس أن يبتكر وينمّي هذا النوع من الكتابة بالشيفرة لأنني أردت منه أن يشعر بارتياح وهو يكتب. في مرحلة المونتاج فقط أدركت أن فكرتي هذه تمثل النموذج الأصلي للفنان،

الترجمة الكابوسية لفنان يغمغم لنفسه على نحو مشوش، غير متماسك، فيما يذرع الشوارع ويكتب بشغف وعلى نحو استحواذي، معطيا عناية فائقة للتفاصيل، وبلغة مبهمة لا يسبر غورها أي شخص آخر.. ربما حتى هو نفسه".

في ما يتعلق بالتماثل مع الكاتب صمويل بيكيت، يؤكد الممثل رالف فاينس هذا التماثل قائلا:
"مع سبايدر يبدو الأمر كما لو أن ثمة مونولوجاً يستمر بداخله طوال الوقت، والذي لا تستطيع أن تسمعه إلا في شكل همهمات. لقد اكتشفت بأن كتابات صمويل بيكيت نافعة جدا كمفتاح للشخصية.. تلك الأجزاء في روايته (مالوي) حيث البطل ينقل الحصى من جيبه الأيسر إلى الجيب الأيمن، كذلك التفاصيل الاستحواذية بشأن ما تحسه ساقاه. كلانا – أنا وكروننبرغ - استخدمنا بيكيت كمفتاح.. ليس فقط كتاباته بل حتى وجهه.. لقد حلقت شعر رأسي لأبدو مثله".

غرفة الابن..
الألم عندما يحوّل نفسه

ناني موريتي مخرج، ممثل، كاتب ايطالي. بدأ ممثلاً ومع أواخر السبعينيات من القرن الماضي تحول إلى الإخراج وقدم عدداً من الأفلام الكوميدية مثل: أحلام سعيدة (1981) بيانكا (1984) القدّاس انتهى (1985) الكرة الحمراء (1989) أبريل (1998).. ليكون بذلك أحد أبرز المخرجين في السينما الايطالية المعاصرة.
في العام 1993حاز على جائزة أفضل مخرج في مهرجان كان عن فيلم Dear Diary (يومياتي العزيزة).
أما فيلمه The Son's Room (غرفة الابن 2001)، فقد حاز على الجائزة الكبرى في مهرجان كان.. وهو إنتاج إيطالي ـ فرنسي، شارك ناني موريتي في إنتاجه وكتابة السيناريو له، وقام بتأدية الدور الرئيسي.
هذا الفيلم يتميز، من جهة التناول والطرح، بأنه الفيلم الأول لموريتي الذي يخلو من أي عنصر هزلي، فأعماله السابقة كلها مبنية حول عناصر هزلية، لكنه هنا يبعدها ويتجاهلها بجرأة، محتكماً إلى العواطف والمشاعر الأعمق.

موريتي هنا يقدم دراما عائلية مباشرة عاطفياً وسيكولوجياً، وفي إطار ميلودرامي. في بلدة إيطالية صغيرة، يعيش الطبيب النفساني (يقوم بالدور موريتي نفسه) حياة هانئة ومستقرة مع زوجته وابنه وابنته اللذين هما في طور المراهقة. هو قانع وراض عن حاله، زوجته جذابة وذات مكانة اجتماعية،
هو يرتبط بعائلته الصغيرة في علاقة تتسم بالدفء والحب والسعادة، ويتعامل مع مرضاه بصبر وهدوء وحكمة. لكن هذه الواجهة الجميلة، المثالية، تتصدّع وتنهار مع الموت المفاجئ للابن الذي يلقى حتفه غرقاً. مع غياب الابن ترتج العلاقة الأسرية، ووحدة العائلة المنسجمة والمتناغمة تبدأ في التشظي، والحياة الرائقة والهادئة التي كانت مغلفة بالحب والتفاهم تصبح حافلة بالتوتر والاضطراب.
الزوجة تستسلم لنوبات من الحزن والأسى، الابنة توجه غضبها الى الآخرين وتزداد توتراً وعدوانية في علاقاتها بالآخرين، أما هو فينسحب منطوياً على نفسه، يعذبه إحساس هائل بالذنب (فقد ألغى موعداً مع ابنه وكانا قد خططا لقضاء بعض الوقت معاً لمناقشة مشاكل له في المدرسة، في يوم الحادث، ليلبي اتصالاً عاجلاً ولحوحاً من مريض لديه مشكلة نفسية) ويجد شيئاً فشيئاً صعوبة في معالجة مرضاه والتعامل معهم، كما أن علاقته بزوجته تصبح متوترة ومشدودة إلى حد أنهما لا يعودان يحتملان بعضاً.

إن وراء السلوك الهادئ والمظهر الساكن الذي يتخذه هذا الطبيب، نكتشف حالة من العصاب (الاضطراب العصبي الوظيفي) الكامن، هشاشة مستتره، واهتزازاً لذلك الاحساس الخادع بالأمان.
إذا كانت الزوجة والابنة تلجآن إلى التنفيس عن الأسى والحزن، بتجسيد وإبراز مظاهره ونتائجه على المستوى الفيزيائي والفسيولوجي، من خلال البكاء أو الغضب أو الانفعال أو التوتر العصبي، فإن الطبيب ينغلق على نفسه ، يكبح مشاعره وانفعالاته، يحبسها عميقاً في داخله لكنه لا يطمرها ولا يتغلب عليها بل أن الحزن يسمّم علاقاته بعائلته وبمرضاه وبمن يتصل بهم. إحساسه بالذنب، اللاعقلاني والذي لا طائل تحته، يمزق أعماقه وينهش ذاته شيئاً فشيئاً.
كل منهم الآن يعاني العزلة، يكابد الحزن والألم وحده، مستسلماً للمحنة.. محنة الفقد والغياب. الشعور الداخلي بالغضب والعجز يفتت أي إحساس بالالتزام تجاه الآخرين. والعائلة لا تجد بصيصاً من الأمل في التخلص من هذا الكابوس الثقيل إلا مع دخول صديقة الابن، عن طريق الصدفة، إلى المحيط العائلي عبر زيارة قصيرة تقوم بها وهي في طريقها مع صديق شاب إلى الحدود الإيطالية ـ الفرنسية. هنا تتطوع العائلة لتوصيلهما إلى المنطقة الحدودية حيث يستعيد الثلاثة ـ الأب والأم والابنة ـ ذلك الانسجام السابق من خلال سيرهم معاً على الشاطئ تحت خيوط الشمس الأولى، ليتكون لدينا إحساس قوي وعميق بأن عبء الحزن والذنب سوف يزول عن كاهل العائلة، وأنهم سوف يستعيدون لحظات الدفء والحب، وسوف يعودون لممارسة حياتهم الطبيعية من جديد.
الفيلم هو تأمل موجع في الموت والحزن عبر منظور سيكولوجي. وهو بتركيزه على المشاعر، ينجح في استنباط استجابة عاطفية مباشرة من المتفرج.
الفيلم، من جهة أخرى، أقل اهتماماً بالمنحى السياسي والهزلي. ففي السابق كان موريتي يوجّه عبر أفلامه نقداً ساخراً إلى مجتمعه وعائلته وأصدقائه وحتى نفسه.. وكما يعبّر هو: "من البداية، تعاملت مع نفسي وعالمي ليس فقط بحب وعاطفة بل أيضاً بتهكم وتحفّظ.. كنت أسخر من نفسي وجيلي والجمهور".
كما أن الفيلم هو أقل أعمال المخرج اتصالاً بالسيرة الذاتية، ففي أعماله السابقة نجد مظاهر ووقائع من حياته الشخصية، وتأخذ أفلامه منحى السيرة حتى ضمن الإطار الخيالي. أما هنا فيبتعد عن مجال الذات، وفي ذلك يقول : "الشخصية ليست أنا، لكنها ولدت في داخلي، نبعت من نفسي، حاملة بعض صفاتي المميزة واضطراباتي العصبية وأوهامي وغضبي".
بذلك فإن الفيلم يمثل تحولاً قاطعاً وحاسماً في الطابع والاتجاه. أما في الأسلوب فإنه يتسم بالبساطة والتحفظ حيث لا يشعر المخرج هنا بضرورة حشو اللحظات الأساسية بحركات كاميرا خاطفة أو استعراضية، أو بلقطات قريبة قسرية.
في حديث للمخرج عن الفيلم (Sight and Sound، عدد يناير 2002) يقول:
* فيما السنوات تمرّ، أجد نفسي أفكر أكثر في الموت. لكني لا أريد أن أعطي انطباعاً خاطئاً. هذا ليس فيلماً عن الموت، ولا أظن أنه سادي تجاه الجمهور. إنه الفيلم الذي فيه المخرج يتقاسم مع الجمهور عواطفه ومشاعره، دون أن يفرض مشاعره الخاصة. الفيلم هو، قبل أي شيء آخر، عن الحياة، عن الحب، عن العواطف التي قد نشعرها جميعاً.
* شخصية المحلل النفساني كانت الفكرة الأولى للفيلم. لقد أردت أن أقدمه كشخصية موثوقة، بخلاف المحللين الذين نراهم عادةً على الشاشة. نحن دوماً نرى شخصيات كاريكاتورية سواء في الأفلام الهزلية، حيث المحللين لديهم مشاكل تفوق ما لدى مرضاهم، أو في الأفلام الجادة حيث يشبهون نوعاً من الوحي الإلهي أو الحكيم الذي يلقي جملا مستعارة من الكتب. عوضاً عن ذلك، أردت أن أخلق شخصية قابلة للتصديق وبشرية أكثر، أردت أن أظهر المشاعر التي تتنامى بين المحلل ومرضاه.

* إنه فيلم موجع لأن الشخصيات لا تتحلى بأي إيمان ديني. وهو ليس فيلماً مراوغاً عن الموت، إنه راديكالي، بدون عزاء ديني أو ميتافيزيقي. لم أرد للألم أن يعزل الشخصيات في حزنها الخاص، لهذا السبب أردت حركة ما في النهاية، حركة فيزيائية. بالتأكيد هناك رحلة، وحركة ضمن الشخصيات. إنهم لا يقهرون الألم، لكن الألم يبدأ في تحويل نفسه إلى شيء آخر.

دوغفيل..
طعم السلطة

على الرغم من تحذيرات من تعرف ومن لا تعرف بأن هذا الفيلم الذي تنوي مشاهدته "بايخ" ومضجر ولا يستحق أن تهدر بسببه مالك ووقتك، إلا أنك تصر على دخول الصالة ومشاهدة فيلم "دوغفيل" Dogville، مسلحا بالثقة التامة في مخرج الفيلم الدنمركي لارس فون ترير (الذي يعد واحدا من أهم المخرجين المعاصرين في السينما العالمية) وفي طاقم الممثلين الذي يضم عددا من الشخصيات البارزة والاستثنائية في عالم التمثيل مثل: نيكول كيدمان، لورين باكول، بن جازارا وآخرين.. ومسلحا أيضا بمعرفتك عن فوز الفيلم بأكثر من عشر جوائز في مسابقات متعددة مثل: جائزة بوديل كأحسن فيلم، جائزة السينما البرازيلية كأحسن فيلم أجنبي، جائزة جمعية الكتّاب السينمائيين بأسبانيا كأفضل فيلم أجنبي، جوائز الفيلم الأوروبي كأفضل مخرج ومصور، جوائز النقاد الروس كأفضل فيلم أجنبي وأفضل ممثلة أجنبية، جائزة الجمهور في مهرجان صوفيا كأفضل فيلم.
بالطبع، فإن مثل هذه الجوائز يستحيل منحها إلى فيلم "بايخ" ومضجر ولا قيمة له، أو من باب المجاملة.
على أية حال، تختار مقعدك وتوجّه بصرك إلى الشاشة حيث تتعاقب أمامك الصور، لا يشاغبك إلا انسحاب الجمهور القليل من الصالة خلال النصف الساعة الأولى من عرض الفيلم (وتستغرب كيف حكم هذا الجمهور، وفي فترة وجيزة، على فيلم مدته ثلاث ساعات تقريبا، بأنه سيء ولا يستحق المشاهدة؟)
على أية حال، تظل أنت مسمّرا على مقعدك، مشدودا إلى الشاشة، لتشهد تجربة أخّاذة، جريئة وجديدة (على الأقل، بالنسبة لنا، نحن الذين لا يتسن لنا إلا مشاهدة شذرات أو اليسير من التجارب الفنية العالمية) دون أن يعتريك الضجر الذي حذروك منه.
"دوغفيل" اسم بلدة أمريكية صغيرة، لكن في الفيلم تحتمل أن تكون منطقة متخيلة، ميثولوجية، أو عالما مصغرا كمجاز لعالم أوسع، أو مجرد موقع سينمائي. فنحن لسنا أمام موقع حقيقي وطبيعي بكل جغرافيته الواقعية وهندسته المميزة وشوارعه وبيوته ودكاكينه، بل نحن أمام موقع بياني وإيحائي، أشبه بخشبة مسرح كبيرة، حيث الديكور التجريدي الذي يعتمد الإيحاء، الاختزال في الإكسسوارات، الأرضية المخططة بالطباشير لتشير إلى أسماء الشوارع والطرقات والحديقة.. أما الممثلون فيتحركون عبر هذه الأماكن التجريدية، الوهمية، بطريقة إيحائية، فيطرقون أبوابا غير مرئية لكننا، من خلال التسجيل الصوتي، نسمع أصوات الأبواب وهي تطرق وتنفتح، بل ونسمع نباح الكلب المرسوم بالطبشور على الأرض.

حدود البلدة غير واضحة المعالم لكن ثمة طريق تفضي إلى بلدة أخرى، أما الأفق والسماء فتغلب عليهما العتمة حيث ينتظم السواد والبياض ليخلق إحساسا بحالات الرهاب والبارانويا، أما الإضاءة والألوان فتتغير حسب الفصول وأوقات اليوم. والملاحظ أن جميع الممثلين حاضرون في الموقع لكن تحجبهم الإضاءة أو لا تحصرهم الكاميرا في الكادر عندما لا يستدعي المشهد وجودهم.
كما في الروايات الكلاسيكية، يوظف الفيلم الراوي العليم بكل شيء، العارف بكل المجريات، حيث نسمع الراوي (بصوت الممثل البريطاني جون هارت) وهو يصف ويعلّق على الأحداث والشخصيات ويفسّر ما هو على وشك الحدوث في الجزء الذي سوف يلي ما نراه. والقصة لا تعتمد السرد المألوف إنما تنقسم إلى تسعة فصول مع برولوج (مقدمة تمهيدية) يشكلها وعي المتفرج ومخيلته.
إلى هذه البلدة الصغيرة والفقيرة، في زمن الكساد الاقتصادي الذي اجتاح الولايات المتحدة في ثلاثينيات القرن العشرين، تصل امرأة شابة، تدعى جريس (نيكول كيدمان)، هاربة من شخص ما أو شيء ما. وسرعان ما تلفت نظر توم (بول بيتاني)، الكاتب الشاب الطموح، الذي ينجذب إلى جمالها وبراءتها وصدقها وغموضها، فيسعى إلى قهر نزعة الحذر والارتياب عند أهالي البلدة تجاه أي تطفل أو اختراق من العالم الخارجي، ويحاول إقناعهم بتوفير الملاذ والحماية لهذه المرأة الخائفة والمستجيرة بهم.
إزاء معارضتهم وخشيتهم من التورط في أمور لا يقرّها القانون، يقترح توم أن تقوم جريس بتأدية خدمات اجتماعية للأفراد أو العائلات، من تدريس للأطفال، مساعدة في أعمال الحقل والبستنة، الاعتناء برجل أعمى يرفض الاعتراف بعاهته.. بحيث تخصص يوما لكل فرد أو بيت، لمدة أسبوعين، حتى تكسب ثقتهم وقبولهم وتثبت جدارتها بالملاذ الذي سيوفرونه لها بعيدا عن أعين المطاردين.
توم لا يفعل ذلك من أجل حمايتها فحسب، بل أيضا - بحكم قيمه الأخلاقية ومبادئه المثالية - يريد أن يستثمر ما تتسم به جريس من صدق وبراءة ونقاء وسخاء في التأثير على أهالي البلدة ورفع الروح المعنوية التي تعرضت للانكسار والانطفاء بفعل الوضع الاقتصادي السيئ (الكساد) الذي أدى إلى تفشي الفقر والقلق والخوف والقنوط. إنه يسعى إلى كسر حالة الانعزالية والخوف من كل ما هو غريب وأجنبي، والقبول بالآخر.
لكن ما ينجم عن ذلك هو النقيض أو البعيد عن أي توقع.. فالأهالي الذين يطمئنون إليها، ويتذوقون طعم الراحة و السعادة - ربما للمرة الأولى بعد سنوات من الضيم والقهر- لا يريدون لهذه الراحة والمتعة أن تكون زائلة ومحكومة بظرف طارئ أو عابر، ولا يريدون لهذه المرأة أن تتحرر من سطوتهم وأن تستقل بذاتها فيفقدون ذلك الطعم الحلو والإحساس المبهج بالسلطة. لذا فإن كل محاولاتها للهرب تبوء بالفشل بسبب تواطؤ الأهالي ضدها.
إنهم يرغمونها على تمديد الفترة المتفق عليها، كشرط لإثبات جدارتها، ومضاعفة الخدمات التي تقدمها للأهالي، تعويضا عن مجازفتهم في إخفائها عن أعين الشرطة والمطاردين.
إنهم يستغلون براءتها وضعفها وخنوعها في إخضاعها والإبقاء عليها تحت نفوذهم وسلطتهم.
بالتدريج، وعلى نحو منهجي، يبدأون في ممارسة سلطتهم عليها، في خداعها وتعريضها للعداء والإذلال والعقاب والحبس والتعذيب والاغتصاب من أجل تحطيمها وإخضاعها كليا..
أثناء ذلك، يكشف الأهالي عن دواخلهم في أبشع صورها، وعن غرائزهم في أشنع تجلياتها.
لكن من هي جريس..هذه الكائنة البريئة والهشة التي تتقبل كل هذا الإذلال والعقاب، كل هذه القسوة والعنف، في استسلام وخنوع تام؟
من تكون، ما هي هويتها؟ لا نعرف، لا أحد يعرف. هل هي مهاجرة غير شرعية؟ لاجئة سياسية؟ ملاك مبعوث من السماء لتطهير بلدة تعج بالإثم ولا أمل لها في الخلاص؟ هل

هي غضب الرب؟ صورة أخرى للمسيح الذي يعانق آثام وخطايا البشر من أجل تخليصهم؟ هل تمثّل الجماهير المقموعة؟
في النهاية، تصل إلى البلدة سيارات غاصة برجال العصابات، بقتلة قساة مسلّحين بالرشاشات، ونكتشف بأن جريس هي ابنة زعيم العصابة. داخل السيارة، يدور بين جريس وأبيها حديث طويل عن السلطة، الغطرسة، الغفران، الرحمة، العدل، العقاب.. عن المفاهيم التي تتصل بالطبيعة البشرية، بالسلوك الإنساني. بعد هذا الحديث تأمر جريس بقتل كل فرد في البلدة وحرقها تماما. وينتهي الفيلم تاركا لكل متفرج حرية التأويل وفق معطياته ومفاهيمه الخاصة.
الفيلم أثار جدلا وخلافا واسعا في الأوساط النقدية، وقد انقسم النقاد حوله، فالبعض وجده مخيباً أو فاشلا ولا قيمة له، والبعض الآخر اعتبره تحفة فنية. وعدد من النقاد الأمريكان رأوا فيه فيلما معاديا لأمريكا ولأسلوب الحياة الأمريكية.. هكذا تتعدد القراءات والتأويلات، وتبقى للفرد حرية التقييم الخاصة به.
هذا الفيلم، المطعّم بنكهة كافكاوية، يستفيد من الأسلوب البريشتي في كسر الإيهام وحالة التطابق التي تتخلق عادة بين المتفرج والفيلم. المخرج يعتمد في تكويناته على اللقطات القريبة وعلى الانتقالات المفاجئة في المونتاج. والجدير بالذكر أن لارس فون تريير يميل إلى تصوير العديد من مشاهد أفلامه بنفسه، وبكاميرا فيديو ديجيتال محمولة باليد، رغم وجود مدير التصوير أنتوني دود مانتل.. الذي تعاون معه في عدة أفلام.
للفيلم أصداء، فنية وأدبية، كثيرة. والمخرج يشير صراحةً إلى هذه التأثيرات ومنها: أغنية بريشت "القرصان جين" (في الموقف) فيلم ستانلي كوبريك "باري ليندون" (في الموسيقى والسرد) عرض فرقة رويال شكسبير للعمل التلفزيوني "نيكولاس نيكلبي" (في الميزانسين) وفي الأدب هناك رواية ثورنتون وايلدر "بلدتنا".. لكن كل هذا لا ينفي الجدة والأصالة والروح الخلاقة التي يتميز بها الفيلم.

المخرج الدنمركي لارس فون تريير قدم عددا من الأفلام البارزة التي حققت له سمعة طيبة في الوسط السينمائي العالمي، نذكر منها: عنصر الجريمة، أوروبا، ترويض الأمواج (1996) الحمقى (1998) راقصة في الظلام (2000)..
في حديث المخرج عن فيلمه هذا، والمنشور في مجلة Sight and Sound – عدد يوليو 2003 و عدد فبراير 2004، يقول:
* فكرة كيفية إخراج "دوغفيل" خطرت لي فجأة بعد يوم من انتهائي من كتابة سيناريو الفيلم. كنت اصطاد السمك في نهر موروم عندما شرعت في التساؤل بشأن كيفية أسر وتصوير ذلك المنظر الطبيعي في جبال الروكي حيث تدور أحداث دوغفيل.. شعرت أن من الضروري رؤية بلدة دوغفيل كما لو كانت مرسومة على خريطة. كنت دائما مفتونا بالتخوم، الحدود الجغرافية، التي تفرضها عليك مساحة معينة أو مكان محدد.
فيلمي "دوغفيل" يدور في روكي ماونتن، الموقع الذي، بالنسبة إليّ، يرمز إلى الولايات المتحدة.
* أكثر النظرات رجعية للفن، تلك النظرة التي تجد تعبيرها في هذا السؤال: ما هو الفن؟ والذي يتبعه هذا التصريح: "هذا ليس فنا".
النقاد حاولوا بناء نطاق من الحصون حول الفنون، وتحديد هوية الفيلم والأدب، وهذا ما ارتاب فيه وأتحداه عبر خلق انصهار بين الفيلم والمسرح والأدب. من المهم عدم الخضوع لمثل هذه الأسئلة بشأن ما هو سينمائي وما هو غير سينمائي لأننا بلغنا موقعا حيث كل شيء ممكن.
* سيناريو الفيلم كان مقسما إلى مشاهد، لكن في ما بعد صرنا نسميها فصولا، وذلك نظرا للتداعيات الأدبية. المرء عادة يبني توقعات المشاهدين بشأن ما سوف يحدث ثم فجأة يحدث شيء آخر لم يكونوا مستعدين له.

* في الواقع لم تكن لدي أي فكرة عن كيفية تصوير الفيلم أثناء كتابة العمل. عندما كتبت السيناريو رأيته كفيلم مخلوق على نحو تقليدي. لكن ذلك بدا مضجرا. قبل الشروع في تصوير الفيلم بفترة طويلة قمنا بتصوير اختباري شامل. لم أرد للفيلم أن يبدو كما لو أننا نصور على خشبة مسرح، عوضا عن ذلك، أردت للفيلم أن يتخذ أسلوبا معينا بحيث لا يمكن تأدية الحدث كما في المسرح.
بالطبع، يمكنك عندئذ أن تتيح لنفسك المدى الذي ترغب من حرية العمل شعريا، وكل ما تحتاجه هو أن ترسم الحدود. لقد صورت فيلما تسمع فيه أصوات الممثلين وصوت الراوي، لكن ليس هناك أي مؤثرات صوتية. الصوت سوف لن يكون مؤسلبا على الإطلاق. لذا فإن الصوت الذي تسمعه في الفيلم المنجز هو واقعي تماما. إنك تسمع صوت انسحاق الحصى تحت أقدام الممثلين حتى لو لم تكن الحصى مرئية على أرضية الأستوديو.
أسلوب أداء الممثلين أيضا لا علاقة له بالمسرح. الفكرة هي أن أجعلهم يؤدون على نحو واقعي، حتى لو كان الديكور يحتمل ذات التشابه مع الواقع كما في رسوم الأطفال. نحن نعقد ميثاقا مع الجمهور ووفقا له هم يوافقون على شروط معينة. إذا كان الميثاق واضحا فسوف لن يكون هناك أي قيود على ما تستطيع انجازه.
* الراوي كان موجودا منذ البداية. كتبت السيناريو بسرعة فائقة، أكثر من 150 صفحة. عندما أكتب، تتعثر الكلمات فوق بعضها البعض. أنا لم أقرأ الكثير من الأدب الإنجليزي الكلاسيكي. لكنني قرأت ب. ج. وودهاوس، الذي لديه الكثير من الطابع الذي حاولت أن أظهره هنا. عند تشارلز ديكنز، الراوي التهكمي يبوح بالكثير من دوافع الشخصيات.
* تصوير الفيلم كان مضنيا. لقد صورنا الفيلم في أقل من ستة أسابيع. في موضع معيّن صرحت، بطيش، أنني لن أحدد موعدا لإنهاء الفيلم، فأمضيت أياما وأنا أركض هنا وهناك مع تلك الكاميرا اللعينة على كتفي.
* كان على فريق الممثلين التواجد معا في الموقع طوال الوقت، إذ لم تكن هناك جدران بين المباني.. وكان علينا أن نعيش معا.
* وأنا خلف الكاميرا، عندما أصور، فإنني أقيم اتصالا أفضل مع الممثلين. أستطيع أن أحقق التواصل معهم بطريقة مختلفة تماما عما أفعله عندما أقف إلى جوار مدير التصوير.
* عادة أحتاج إلى وقت قليل للانتقال إلى فيلم جديد، لإيجاد الأسلوب والشكل. عندما تصور المشاهد بدون تتابع فإن أي خلل في اللقطات الأولى يكون غير ملحوظ في الفيلم المنجز، لكن بهذه الطريقة يبدو موطن الضعف جليا أكثر. على سبيل المثال، أظن أن الأداء كان ضعيفا في البداية لكنه يزداد كثافة كلما تقدمنا أكثر. التصوير مشهدا مشهدا خدم الممثلين الذين تمكنوا من الإحساس بشخصياتهم وهي تتنامى في موازاة القصة ولم يتعين عليهم التواثب من أسلوب إلى آخر.
* قال الكاتب الدنمركي كلاوس ريفبيرغ ذات مرة:" أنا آخذ نفسي وأشرّحها إلى عدد من الأجزاء الصغيرة، هكذا تتكون الشخصيات في قصتي".. هذا ينطبق عليّ أيضا.
* مشكلتي الكبرى مع هذه القصة هي في محاولة تفسير موقف جريس المتغير في النهاية. لاشك أن أهالي دوغفيل يصيرون متطلبين وقساة أكثر فأكثر، مع ذلك أجد صعوبة في تعليل تحوّلها.
* جريس تمثل المرأة الطيبة، السمحة الطبع، لكن هذا لا يعني أن قلبها من ذهب. الغطرسة - وهي الكلمة التي تتردد كثيرا في الفيلم - تعني رفض مناقشة الأمور وتحليلها، هذا هو سبب جعلي الأب يتهم جريس بالغطرسة، وبإحساسها أنها أسمى من أهالي البلدة الذين لا يستطيعون التمييز بين الصواب والخطأ.
* أردت أن أحقق فيلما عن الانتقام، والانتقام الأنثوي هو أكثر تشويقا وإثارة للاهتمام من الانتقام الذكوري: إنه أكثر دغدغة للمشاعر.وبالنسبة لي، أسهل لي أن أصور جانبا معينا من نفسي - جانبي الأنثوي، ربما - من خلال شخصية أنثوية. لو كان عليّ أن أدع الشيء نفسه يجد تعبيره من خلال الرجل، فإنك لن تر غير الوحشية.

* في هذا الفيلم أردت للراوي أن يكون إنجليزيا لأنني لم أرغب في إخفاء حقيقة أن من يقوم بتأويل الولايات المتحدة هو راصد من الخارج.
* أعتقد أن العالم الذي خلقته ملهم جدا بالنسبة لي إلى حد أنني أرغب في مواصلة العيش فيه. فيلمي التالي Manderlay ، يبدأ بعد يومين من المشهد الختامي لفيلم "دوغفيل" وتدور أحداثه في الجنوب الأمريكي. كل الأفلام الثلاثة تدور في أمريكا في فترة الكساد الاقتصادي في الثلاثينيات. هذه الثلاثية يمكن رؤيتها كتصوير لعملية نضوج امرأة. إنه أشبه بقراءة كتاب جيد وأنت تقلب صفحات الكتاب إلى الأمام وتكتشف، بسعادة، أن هناك صفحات عديدة لم تُقرأ بعد.

صمت الحملان..
لعبة الإغواء

بين لقطات الافتتاحية، حيث نرى كلاريس (جودي فوستر) – الطالبة المجدّة والطموحة في أكاديمية وكالة الاستخبارات FBI – وهي تمارس رياضة الجري واختراق الحواجز في فجر مرشوش بالسديم، والمشهد الختامي الذي هو أكثر مشاهد الفيلم إثارة للرعب والقلق حيث تصور الكاميرا الثابتة الدكتور هانيبال (أنتوني هوبكنز) – الهارب من سجنه – وهو يسير بتمهل خلف فريسته، لحظة غروب الشمس، في شارع مزدحم يخلو تدريجيا من المارة..

بين هذين الحدثين، يقدم لنا المخرج جوناثان ديمي، في فيلمه الرائع "صمت الحملان " The Silence of the Lambs (1991)، المأخوذ عن رواية توماس هاريس الصادرة في 1988، عالما غريبا ومخيفا بشخوصه وأحداثه ومواقعه وأجوائه، ويجعلنا ننحدر مع بطلته شيئا فشيئا نحو أروقة الجحيم المسكونة بالعنف والانحرافات والظلام والموت، التي بدونها لا تستطيع كلاريس أن تواجه مخاوفها الخاصة المتجذرة في الطفولة، ما هو مكبوت عاطفيا وسيكولوجيا، وحساسية وضعها كامرأة تشعر – رغم قوة الإرادة والعزم – بالغبن واللامساواة في مجال يهيمن عليه الرجل.

المخرج لا يرغب في إرعاب جمهوره أو في عرض مظاهر الحسيّة والإثارة الكامنة في المادة ذاتها، إنما يتعامل بدرجة أكبر مع الرعب السيكولوجي، مع النوازع الانحرافية والدوافع الغرائزية المتأصلة في الكينونة البدائية داخل الفرد. لذلك هو يركّز على العلاقة المركّبة، المخيفة، التي تنشأ بين كلاريس وهانيبال خلال سلسلة من اللقاءات بينهما.

كلاريس ليست محور الفيلم فحسب، إنها البؤرة التي تسلط عليها أنظار الآخرين: نظرات فضولية، شهوانية، عدائية، تهكمية. رجال الشرطة المحيطون بها ينظرون إليها في فضول أو امتعاض، تحديقة هانيبال تخترق بشرتها لتسبر دواخلها، وهناك تحديقة القاتل المحسوسة من خلال كاميرا ذاتية، عبر إضاءة مركّزة خضراء.

بذلك هي تصبح مادة اشتهاء، شيئا يسعى الآخر إلى امتلاكه أو غزوه. هذه المظاهر تؤكدها اللقطات القريبة جدا للمصافحة، لاحتكاك أصابع هانيبال بأصابعها من بين قضبان زنزانته، ليد القاتل الممدودة في الظلام لملامستها.

كلاريس التي ترغب في فرض وجودها واثبات جدارتها وأهليتها، تجد تحقيقا لهذه الرغبة عندما يتم تكليفها بالمساعدة في التحقيقات الجارية بشأن سلسلة من الجرائم البشعة يرتكبها شخص مصاب باضطراب نفسي واختلال عقلي حيث يقوم بسلخ أجساد ضحاياه من الفتيات. في سبيل التوصل إلى اكتشاف القاتل، يطلب منها رئيسها مقابلة طبيب

نفساني سابق يدعى هانيبال، محتجز الآن في سجن خاص بالقتلة المجانين بتهمة قتل مرضاه وأكل لحومهم، وذلك في محاولة لانتزاع معلومات منه قد تفيد في حل القضية، ومن خلال هذه المعلومات يمكن رسم صورة سيكولوجية للقاتل.
تذهب كلاريس إلى زنزانة هانيبال ليكتر، مصحوبة بالعديد من التحذيرات بعدم الاقتراب منه أو إخباره بأي شيء عن نفسها، أو السماح له بدخول عقلها. هناك تجد نفسها أمام شخص مثقف، بالغ الذكاء، مهذب، يتمتع بجاذبية وصفاء ذهن وذاكرة قوية، لكنه قابل للانقلاب فجأة إلى وحش بشري. في ذاته يكمن البدائي والمتحضّر، القاتل والعارف بالنفس البشرية. "وراء عينيه ثمة ليل طويل لا ينتهي".. هكذا تصفه كلاريس. أعماقه لا يمكن سبر غورها. وفي ظلمة عقله يقطن منعزلا. هي ترى في عينيه الجانب الآخر من العالم: إقليم الجنون.
في حديث للممثل أنتوني هوبكنز عن شخصيته هذه، يقول:
"هذا الرجل يعيش في أقبية عقله. مخلوق متمدن جدا، لكن يوجد ويعيش فقط تحت سطح الأرض، في المجاري، في الخفاء، في غرفة ذاته المظلمة. الرجل مفتون بمنجزات العقل البشري، لكنه لا يستطيع أن يحوّل هذا الاستبصار القوي والنفّاذ إلى داخل ذاته، هذه هي مأساته. هو رجل مختل إلى حد أن تجاويف عقله يستحيل سبر غورها.. وفي ذلك المكان السحيق هو يقطن. إنه الشخص المغوي، المضلل، البارع في الإغواء. من جهة أخرى، هو شهواني جدا، مثقل إلى حد بعيد بالتناقض والازدواجية، مثقل بالطاقة الجنسية. وهو يعرف ذلك. إنه يحب أن يصدم، ويمارس هذه الأشياء البغيضة ليثير الذعر في قلوب الآخرين. هو أيضا يستمتع بالدور الذي يلعبه، يستمتع بالتلاعب بعقول الآخرين. هذا يعني أنه رجل مريض جدا. لقد انزلق نحو الجانب الآخر، نحو الجنون، ولديه القدرة على انتزاع نفسه من رعب ما يفعله".
بالرغم من الحاجز الزجاجي السميك الذي يفصلهما، القضبان، تظاهر كلاريس بالهدوء ورباطة الجأش، إلا أنها لا تستطيع أن تصد نظراته المحدّقة، المتفحصة، المخترقة لكيانها. إن ما يجذبها إليه، في الواقع، هو طاقته الذهنية الاستثنائية، القادرة على اختراقها والنفاذ إلى أعماقها ومن ثم إلى ماضيها الموجع. يقول لها في أحد المشاهد: " لا تزالين تستيقظين أحيانا، تستيقظين في الظلام، وأنت تسمعين صراخ الحملان، أليس كذلك؟" هو البارع في الإغواء، المولع بإثارة وصدم الآخرين، القادر على سبر المشاعر والتلاعب عاطفيا وذهنيا، سرعان ما يكتشف هشاشة الداخل وافتقارها إلى الحصانة. إزاء جاذبيتها وبراءتها وصراحتها، وتقلقل ثقتها بنفسها، هو يوافق بعد جهد على مساعدتها بشرط أن توافق هي على التحدث عن نفسها مقابل كل معلومة يوفرها لها. فهو بطبيعته وبخبرته المهنية ماهر في التغلغل بين ثنايا النفس واستنباط التجارب المؤثرة والمؤلمة. بالتالي فإن الاستجواب يخيفها ويخفف أوجاعها في آن واحد.
من جانبها هي تحاول جاهدة تحاشي الوقوع تحت سيطرته والمحافظة على المسافة التي تفصل بينهما، غير أنها لا تصمد طويلا بل تستسلم لقدرته التنويمية وتسمح له بتحقيق متعته السادية في اختراق مشاعرها. والفيلم يجسد الصراع غير المتكافئ باللقطات القريبة التي تبرز حالات الهيمنة والإغواء من جهة، الحساسية والتوتر من جهة أخرى.
هو يعقد معها اتفاقا شبيها باتفاق الشيطان مع فاوست: أن يمنحها المعرفة مقابل أن تعرّي روحها.
مرغمةً، وفي وجع ظاهر، تجابه ماضيها المؤلم. بناءً على هذا الاتفاق، هي تحكي عن اليتم بعد فقدان الأب، عن الطفولة البائسة المجرّدة من الأمان، عن الحملان الزاعقة قبل الذبح وكيف أنها لم تستطع إنقاذها.. الحملان – الضحايا التي لا تزال تصيح ولا يمكن إسكاتها إلا بعبور الجحيم الحقيقي.

هما يصبحان أشبه بالمحلل النفساني ومريضته، أشبه بالأستاذ وتلميذته، أشبه بالأب وابنته، أشبه بالمحب ومحبوبته.. لكن في لعبة قريبة من لعبة القط والفأر. فهو لا يساعدها على نحو مباشر، لا يقدّم لها معلومات سريعة وصريحة تكشف حقيقة القاتل، بل يعزز التلاعب والمتعة السادية بتقديم تلميحات، إيحاءات، إشارات، ملاحظات خفيّة المعنى، ألغاز.. حتى تتمكّن في النهاية من الوصول إلى القاتل الذي هو نتاج سنوات من الظلم وسوء المعاملة والإيذاء. إنه الرجل الذي تتملكه رغبة عنيفة في الانسلاخ عن ذاته التي يمقتها وينفر منها، إلى حد أنه يرغب في تغيير هويته الجنسية والتحوّل إلى امرأة. وهو يجسّد هذه الرغبة فعليا في سلخ الجلد الأنثوي وخياطته كثوب له.
إلي جانب جودة وقوة الإخراج، عمق السيناريو، براعة التصوير، حضور الموسيقى كعنصر معبر عن حالات التوتر والخوف والفقد والرثاء، فإن فيلم "صمت الحملان" يتميّز بالأداء الاستثنائي، الآسر والمذهل. قوة أداء جودي فوستر تبرز في كل مشهد. إنها توصّل معاناتها وآلامها ومشاعرها بأدق تعابير الوجه وأكثر الإيماءات اختزالا، إلى جانب توظيف النبرات الصوتية. عندما تتلقى نظرات الآخرين، تجعلنا نشعر بوحدتها وبكونها مستباحة، في الوقت نفسه هي تبدي مقاومة يسهل إدراكها، كل ذلك بواسطة عينيها وصمتها.
أما أنتوني هوبكنز فيعرض بحضوره الآسر الشخصية الجذابة والمخيفة معا في توازن دقيق من خلال وجه متحوّل ونظرات نافذة وصوت تنويمي تقريبا. إنه يجسّد طاقة الشر البغيضة بقدرة غير عادية.
المخرج جوناثان ديمي، المولود في نيويورك سنة 1944، بدأ حياته الفنية ناقدا سينمائيا، ثم انتقل للعمل في الاستوديوهات في قسم الإعلان، وفي مجال الأفلام الدعائية.
أفلامه السينمائية الأولى، بدءا من Caged Heat (1974) لم تكن ملفتة نقديا. وقد ارتبط اسمه بأفلام الحركة والإثارة والكوميديا الخفيفة. غير أنه كشف عن قدراته الكامنة في فيلمه "شيء هائج" Something Wild (1986) الذي فاجأ النقاد ولفت إليه الأنظار كطاقة إخراجية جديرة بالمتابعة والرصد.
لكنه لم يحقق النجاح الأكبر – فنيا وجماهيريا – إلا بفيلمه "صمت الحملان" الذي حصد خمس جوائز أوسكار كأفضل فيلم ومخرج وممثل وممثلة وسيناريو.
في حديث له عن الفيلم (مجلة Cinema Papers الأسترالية،عدد مايو 1991) يقول:
* سيناريو "صمت الحملان" جيد وعميق، وكنت سعيدا لأنه لا يحتوي على مواقف كوميدية. إن تحقيق فيلم جيد هو عمل شاق وموجع جدا، لكن تحقيق فيلم جيد ومضحك في الوقت ذاته هو أكثر صعوبة ووجعا. لقد شعرت بالانعتاق في غياب الانضباط الكوميدي. نحن لا نعيش في أزمنة مسلية وهزلية. من لديه مزاج للضحك في هذه الأيام؟ من المهم أن نشاهد أفلاما تثير لدينا القلق أكثر مما تفعله قراءة الصحف.
* بصريا، هذا الفيلم يمثل، بالنسبة لي، انطلاقة قوية ومحتومة أكثر من أي عمل حققته في السابق.
* في ما يتصل بشخصية القاتل، كيف تفسر ما لا يمكن تفسيره؟
هو شخصية سينمائية تتصرف، تراجيديا، مثلما يتصرف بعض الأفراد في ما تسمى الحياة الواقعية. هل تستطيع أن تفسر هذا النوع من السلوك؟ الذين يعملون في وحدة العلم السلوكي في FBI يحاولون تأويل ذلك وفهمه.
بما أن حضور القاتل على الشاشة لا يستغرق فترة زمنية طويلة، فإن أفضل فرصة لتقديم مفاتيح وانطباعات بشأن ما يشكّل الشخصية هو بالتركيز على المحيط. من خلال البحث والاستقصاء يتضح أن القتلة من هذا النوع يتحركون في مدار معيّن: التجوّل بحثا عن فريسة، الخطف، الإعداد، تنفيذ حكم الإعدام.. يتبع ذلك، النوع الأسوأ من الكآبة وكراهية الذات. كل شيء يجري نحو حياة متخيلة ذات منحى هروبي. لكل قاتل غرفة خاصة للتخيّل.

* العديد من المشاهد تقتضي استخدام اللقطات القريبة. لكن الفكرة لا تستلزم لقطات قريبة فقط، إنما أيضا حركة كاميرا ذاتية تعبّر عن وجهة نظر الشخصية. أحد الاستخدامات الكلاسيكية للكاميرا الذاتية أن تكون وسيلة لوضع المتفرج في موقف وحالة الشخصية من أجل تحقيق الإثارة، ولجعل المتفرج يتطابق بقدر المستطاع مع الشخصية.
مع "صمت الحملان"، الذي هو في المقام الأول عن شخصية كلاريس، شعرت بضرورة إرغام المتفرج على أن يتبنى وجهة نظر كلاريس، أن يتطابق معها، لذا استخدمنا الكاميرا الذاتية في كل لقطة تظهر فيها كلاريس.
عندما يكون لديك ممثلون رائعون، مثل جودي فوستر و أنتوني هوبكنز، فإنك كمخرج ترغب في استخدام اللقطات القريبة كلما أمكنك ذلك. هؤلاء ممثلون قادرون على تقديم تحديد جديد لإمكانيات اللقطة القريبة.
* إذا أبديت اهتماما بالعنف في مجتمعنا، مثلما أفعل، فسوف تنتهي حتما إلى نوع من الحوار المعقد بشأن العنف داخل ذاتك. إن إحساسي بالمسؤولية يجعلني أظهر العنف، حين يتطلب العمل ذلك، كشيء مرعب ومنحط، شيء يجب الحيلولة دونه بأية وسيلة ممكنة. هذا الفيلم مضاد للعنف ويجعلك تنفر منه.

21 غراماً..
رمية نرد كل صباح

21 غراماً (21 Grams) هو الفيلم الثاني للمخرج المكسيكي أليخاندرو جونزاليز إيناريتو بعد النجاح الكبير، على الصعيدين الفني والتجاري، الذي أحرزه فيلمه الأول Amores Perros (الذي لم يتسن لنا مشاهدته بعد).. وقد حقق الفيلم الثاني بتمويل أمريكي، مع نجوم مهمين مثل: شون بن، نعومي واتس، بنيسيو ديل تورو.

عنوان الفيلم (21 غراما) يشير الى الوزن الذي يفقده جسم الانسان لحظة الموت أو بعد الموت مباشرة.. هذا الوزن الذي يعادل وزن قطعة مستطيلة من الشوكولا أو حجم طائر طنّان.. ففي نهاية الفيلم، مع إحساس البطل (شون بن) بدنو الأجل، يقول متأملا: "يقال أننا جميعا نفقد 21 غراماً من وزننا في لحظة معينة من موتنا.. إنه يساوي وزن كومة من السنتات (قطع نقدية)، وزن قالب أو قطعة من الشوكولا، وزن طائر طنّان". ويمكن هنا التساؤل: ألا تمثل تلك الغرامات القليلة وزن أو ثقل الروح نفسها؟

الفيلم يثير عددا من الأسئلة: هل الصدفة هي التي تحدد أو توجّه مجرى الحياة، أم أن الحياة تنسجم مع غاية معينة لا يمكن استيعابها بوضوح؟ ما هي طبيعة الهوية الإنسانية؟ كيف يتكيّف المرء مع الشعور الحاد بالذنب وبالفقد معا؟ أين يكمن الأمل والخلاص؟

الفيلم لا يعتمد على البناء السردي المألوف إنما يدمج قصص الشخصيات الثلاث الرئيسية على نحو متداخل ومتشابك عبر الانتقال الزمني الى الأمام والى الوراء بحيث يجد المتفرج نفسه مجبرا على التركيز بدقة، والبقاء في يقظة تامة، منتبها إلى كل التفاصيل الدقيقة، وباذلاً جهده في محاولة استيعاب الحالة الصحية الحرجة التي تمر بها شخصية شون بن، وأسباب ما تعانيه نعومي واتس من أسى ويأس، والجريمة التي ارتكبها ديل تورو، وعلى أساسها يلقى عقابه ويمتلئ بشعور طاغ بالذنب.

بول (شون بن) أستاذ رياضيات في الكليّة لكنه مصاب بمرض لا شفاء منه، وهو يرقد على سرير المستشفى منتظرا زراعة قلب له فيما يدنو رويدا من حافة الموت. القلب يخص رجلا، هو زوج كريستين (نعومي واتس) والذي لقي حتفه مع ابنتيه عندما صدمتهم سيارة لم يتوقف سائقها جاك (بينيسيو ديل تورو) لتفقد حالتهم ونقلهم الى المستشفى. هذا السائق أدين سابقا لجنايات ارتكبها وهو الآن تائب، متدين، يريد أن يكفّر عن ماضيه، ناشداً الخلاص الروحي.

بول يرغب في معرفة صاحب القلب الذي يحمله الآن فيكلّف تحرّياً لمعرفة هوية الرجل. عندئذ يحاول التقرب من كريستين، وتنشأ بينهما علاقة عاطفية لكن مضطربة ومفعمة بالأسى. ولأن هاجس الانتقام يسيطر عليها فإنها تطلب من بول أن يساعدها في قتل

الفاعل.. الأمر الذي لا يتم كما هو متوقع، إذ لا يعجز بول عن قتل الفاعل فحسب بل أن قلبه يخذله فيطلق النار على نفسه.
الفيلم، كما أشرنا، يتأرجح بين الأزمنة حيث نرى أحداثاً من الماضي والحاضر والمستقبل تتضافر لتدور حول محور أساسي: حدث يقع بالصدفة ليجلب ثلاث حيوات معاً، إنه، من بعض النواحي، تأمل في طبيعة الصدمة والتأثير الذي يمكن أن يمارسه حادث واحد، غير متوقع، في تغيير حياة أكثر من شخص.
يقول المخرج في هذا الصدد: "حادث مفاجئ يُظهر لنا إلى أي مدى يمكن أن تتغير الحياة في لحظة معينة. الحياة حافلة بالحوادث، والوجود يكفّ أن يكون أشبه بتعاقب للخسائر.. إنه أشبه برمي النرد في الساعة السادسة من صباح كل يوم".
البناء التركيبي، وانشطار السرد، يفضي إلى تعقيد الأحداث والشخصيات، لكنه التعقيد المبرر فنياً، حيث يهتم الفيلم بتناول ثلاث حيوات مختلفة تتقاطع وتتشابك فيما بينها بعد حادث مأساوي. ومن اجل توصيل رؤيته بالطريقة التي يريدها فقد استعان المخرج بأغلب العناصر الفنية التي عمل معها في فيلمه الأول.
في حديث للمخرج اليخاندرو اينياريتو عن الفيلم، يقول:
* بنية الفيلم تجريبية، في النهاية، هو بناء بسيط جدا، إني أحاول أن أعيّن شفرة من اللغة، وعندما يحصل الجمهور على هذه الشفرة في الدقيقة الخامسة والعشرين من الفيلم فإن كل شيء يتشكل، ولن تكون هناك أي مشكلة في الانتقال كيفما اتفق، ذلك لأن الجمهور يبدأ في فهم قوانين اللعبة، لقد أردت من كل جزء صغير من تلك الدقائق الخامسة والعشرين الأولى أن يكون مشوقا ومثيرا للاهتمام بذاته. المبدأ كان أن أكون واعيا للنظام العاطفي للحقائق.
* الشخصيات الثلاث الرئيسية كانت تعيش في الجحيم قبل وقوع الحادث المأساوي، حيث كانت لكل منهم مشاكله وهواجسه، بعد ذلك يصلون الى نوع من التوازن، غير أنهم يعودون الى الجحيم ويحاولون انقاذ أنفسهم والعودة الى التوازن أو الجنة أو ما شابه. ليس ثمة نهاية سعيدة لأنها عملية متواصلة من الصراع في محطات مختلفة كل يوم.
* في هذه الأيام، الأفلام حافلة بالموت ولا أحد يشعر بأي شيء بالنسبة لي ينبغي أن يكون للموت وللعنف ثقلا على الشاشة. فيلم "21 غراما" هو عن ثقل ووطأة الموت.
* أنا أؤمن بالله، لكنني لا أعتقد أن فيلمي روحاني أو ديني، ولم يكن في نيتي أن أبعث برسالة دينية. إنه فيلم عن الغرائز البدائية، عن الأمور الإنسانية، كل الأمور التي تحدث لهؤلاء الأفراد هي يومية. أظن أن الفيلم يطرح بعض الأسئلة الغامضة، لكن ما يتحدث عنه الفيلم حقاً.. هو ما يحدث لأفراد مثلي ومثلك.
* لقد شاهدت فيلم المخرج السويسري ميشيل هانيكه "شفرة مجهولة"، الذي يعتمد السرد المتشظي، وهو فيلم فاتن وملهم الى حد بعيد. ما أحببته في هذا الفيلم هو الطريقة التي بها حرّر هانيكه نفسه من أي وسيلة أكاديمية في سرد القصة، ذلك منحني الجرأة والشجاعة لأنها مجازفة كبيرة أن تفترض بأن الجمهور سوف يفهم ما تقدمه.

المبنى الروسي..
فتحت عينيّ ولم أر شيئاً

معروف عن المخرج الروسي الكسندر سوكوروف أن أفلامه متجردة من المقومات التقليدية للسينما، سواء في السرد أو التشخيص، وحتى اللغة أحياناً حيث لحظات الصمت تنتشر بوفرة. في المقابل ثمة ثراء بصري في اللون والضوء والصورة.. إن أفلامه تعنى مشكلاً جديداً في السينما الروحانية ـ إن صحت التسمية ـ حيث تمزج عناصر من الجمالية البصرية والتأمل والصوفية ضمن وسائل متقشفة. أفلامه جادة، صعبة، تقتضي من المتفرج تركيزاً وصبراً.

سوكورف (المولود في 1951) درس التاريخ في جامعة قريبة من مدينته جوركي. بعد تخرجه، عمل في محطة تلفزيون محلية. في 1973 إلتحق بمعهد السينما في موسكو. وقد أهدى فيلمه الدرامي الأول "الصوت الوحيد للرجل" (1978) ـ الذي منع من العرض عشر سنوات ـ إلى المخرج العظيم أندريه تاركوفسكي، والذي عنه حقق سوكوروف بعد عشر سنوات فيلماً وثائقياً بعنوان "مرثية روسية".

من أفلامه: أيام الخسوف (1988)، الصفحات الهامة (1993)، الدائرة الثانية (1990) الأم والابن (1997).. أما فيلمه "المبنى الروسي" (2002) Russian Ark فقد احتاج إلى أكثر من أربع سنوات لتمويله وتنظيمه ثم تنفيذه، وتطلب إنجازه الاستعانة بحوالي ألفين من الممثلين والمجاميع مع أزيائهم التاريخية المتنوعة، إضافة إلى الأوركسترا التي أمضت سبعة أشهر في التدريب.

يبدأ الفيلم بشاشة مظلمة ونسمع صوت رجل يقول: "فتحت عيني ولم أر شيئاً". هذا الرجل هو راوي الفيلم، الذي يحمل صوت المخرج (سوكورف) نفسه، لكنه مجهول الاسم والهوية.. فنحن لا نراه طوال الفيلم فيما تحل الكاميرا محله ممثلة رؤيته أو وجهة نظره. ونعرف أنه تعرض لحادث (غامض) ما. وهو يجد نفسه في القرن التاسع عشر عند مبنى هرميتاج الشهير في سان بطرسبرغ.

متحف هرميتاج ـ الذي يشير إليه العنوان ـ هو مجمع من المباني شيدت قبل 300 سنة عندما قرر القيصر بطرس الأكبر أن يخلق مدينة بارزة وهامة على البلطيق سماها سان بطرسبرغ، وأن يبني قصر الشتاء هناك. بعد سنوات، وتحديداً في العام 1764، أمرت الملكة كاثرين الكبرى بإضافة مبان جديدة لاحتواء الأعمال الفنية العظيمة التي جمعها أسلافها، ذلك لأنها كانت منفتحة على التأثيرات الخارجية وهي نفسها كانت مولودة في ألمانيا. وهرمتياج يعد من أضخم المتاحف وأكثرها جمالاً.

عندما يدخل الراوي المبنى يصادف رجلاً يرتدى ملابس سوداء، يتضح في ما بعد أنه المركيز دي كوستين (1790 - 1857) الدبلوماسي والرحالة الفرنسي الذي ألّف في 1839 كتاباً بعنوان "رسائل من روسيا" أثار ضجة آنذاك ومنع عدة مرات قبل وبعد ثورة أكتوبر 1917، وفيه سجل يومياته وانطباعاته عن الحياة الروسية وعن الفترة التي أمضاها هناك، حيث تتسم علاقته بروسيا بالحب والكراهية معاً.
الفرنسي سرعان ما يصير دليل الراوي إلى المتحف حيث يقوده عبر أروقة وممرات وغرف المتحف الحافلة بالحركة والموسيقى، حيث يتفرجان على روائع اللوحات العالمية، وفي كل مكان يلتقيان بشخصيات بارزة تنتمي إلى مراحل مختلفة من التاريخ الروسي، بدءاً من القرن السابع عشر فصاعداً، وهي تنبثق من التاريخ بكل ألقها وبهائها وأزيائها الفاخرة وبزاتها ومجوهراتها وفرائها وريشها، دون أن تعرف ـ على وجه اليقين ـ من أي عصر جاءت. إنها تظهر على نحو عابر وسريع، ضمن حالات معينة أو أحداث عرضية وانتقائية، غير تراجيدية بالضرورة، بل قد تبدو عادية جداً. الشخصيات ـ وبعضها متخيلة ـ تبدو وكأنها أطياف، أشباح، سريعة الزوال.. تظهر لتختفي: بطرس الأكبر يجلد جنرالاً، الملكة كاثرين تشاهد بروفة ثم ضاحكة تبحث عن مرحاض، بوشكين يهبط على السلام مغادراً قاعة الرقص، القيصر يستقبل وفداً من البلاط الإيراني في طقوس مضجرة، عائلة آخر قياصرة روسيا حول المائدة، رجل يهيء التوابيت لضحايا حصار لينغراد في الحرب العالمية الثانية. الاثنان يتريثان برهة ليتأملا لوحات فان دايك، روبنز، رمبرانت، إل جريكو وغيرها من اللوحات العظيمة، أو يدخلان قاعات الرقص الفخمة. هذه الجولة تتعرض باستمرار لتدخلات الآخرين من الحراس أو المشرفين حيث يتم طرد الزائرين من المكان أو إبعادهما على نحو مهذب.
الفيلم ينتهي في 1913 (أي عشية الحرب العالمية الأولى)، وهو العام الذي شهد إغلاق السلطة القيصرية قاعات الرقص، حيث نجد أنفسنا في قاعة رقص فسيحة تضم العشرات من الراقصين والعازفين، والكاميرا التي تتحرك برشاقة، وفي تناغم مدهش مع وبين الراقصين لعشر دقائق تقريباً، لا ترصد أو تسجل فحسب بل تشارك.. بعد ذلك تتابع الكاميرا خروج مئات من المدعوين أو الضيوف من المبنى في مشهد آسر.
الفيلم عبارة عن رحلة غريبة، مكثفة جداً، يقوم بها اثنان: الراوي اللا مرئي، الراصد الهادئ، الذي يستجوب دليله وأحياناً يثيره ويغيظه. والمركيز (الدليل) الذي يتسم بروح دعابة، بتهور ونزق أحياناً، وبحس استبصاري أيضاً. وهما، فيما يعبران من خلال أروقة وحجرات المبنى، وعبر مراحل من التاريخ الروسي، يتحدثان طوال الوقت عن روسيا ومصيرها، عن السياسة والتاريخ والثقافة، عن العمارة والفن، عن التقاليد والأساليب، عن الأزياء والشعائر، عن انجازات البشرية. إن كل ما يشاهدانه هو إسقاط لمخيلتهما. وكلاهما يكشف عن تحيزه الخاص فيما يتبادلان الرأي والمعرفة، والتهكم أيضاً.. التهكم حتى على الذات.
الفيلم مصور في لقطة واحدة طويلة، وبكاميرا فيديو ديجيتال متطورة تقنياً. هذا يحدث للمرة الأولى في تاريخ السينما: أن يتألف فيلم ما من لقطة واحدة متواصلة، دون قطع، ولمدة تسعين دقيقة تقريباً.. أو كما يقول سوكوروف في إحدى مقابلاته، بأنه أراد من الفيلم أن يبسط موضوعه في نفَسٍ واحد.
إن هذه اللقطة المفردة تتضمن حركة كاميرا متواصلة حيث الحركات الاستعراضية (البان) الدائرية والحركات المصاحبة، أو تلك التي تقترب وتبتعد أو تتوقف لفترة قصيرة أو طويلة نسبياً، أو تلك التي تحوم وترقص وتمر وتحاذي وتتراجع وتتقدم.
ومع أن هذا الإنجاز التقني وحده يجعل من الفيلم حدثاً هاماً وعلامة مميزة، إلا أن قيمة وروعة وجدة العمل تكمن في مواضع أخرى. بالأحرى، سكوروف غير مهتم بفصل التقنية عن الغرض الفني، وهو يرفض النظر إلى فيلمه بوصفه عملاً تجريبياً، ويقول: عندما تجرب فإنك لا تكون واثقاً من النتيجة. لكن إذا كنت أنفق أموال أناس آخرين فلابد أن أكون واثقاً ومتأكداً من النتيجة".

إن سوكوروف لا يركز في أحاديثه على الخاصيات الشكلية للفيلم بل على الموضوع والمجاز. حتى أنه لا يتعمد أن يجعل المتفرج يعي بأن الفيلم مصور في لقطة واحدة.
الفيلم، في أحد مظاهره، عبارة عن جولة ثقافية. إن سوكوروف يأخذ المتفرج في رحلة عبر المتحف (هرميتاج)، في المكان والزمان معاً. الرحلة المكانية متواصلة من ساحة المتحف وعبر الأروقة والقاعات. أما الرحلة الزمنية فتأخذ المتفرج برشاقة وسلاسة إلى الأمام وإلى الوراء من خلال تشكيلة من المراحل الزمنية، بدءاً في القرن الثامن عشر، لكن دون انتظام أو تسلسل زمني، إذ يتداخل الحاضر والماضي.
الفيلم ـ في الواقع ـ ليس جولة سياحية داخل المتحف، ولا هو درس في التاريخ الروسي. إنه عن النوستالجيا والفقد. إن ما يجده سوكوروف في الماضي هي تلك التفاصيل المضيئة للثقافة والسلوك واللغة. وهو يؤكد على الإنجازات الاستثنائية التي حققتها التقاليد الفنية الأوروبية، والتي حافظت عليها الذائقة الروسية الرفيعة. إن الفيلم، في الأخير، يستنطق دور الفن والتاريخ في الحياة الروسية.
عمل باهر ومدهش، يتسم بالفخامة والسحر.. هو أقرب إلى منطق الحلم.
في حديث للمخرج عن الفيلم (مجلة Sight & Sound عدد ابريل 2003) يقول:
عندما نتحدث عن متحف هرميتاج فإننا، على نحو محتوم، نتحدث عن الأفراد الذين عاشوا في هذا المكان. لا شك أن هناك اتصالا رومانسيا بهؤلاء الأفراد، وأنا أفضّل الرومانسية على البحث العدواني في شيء لا أستطيع الوصول إليه أو الاقتراب منه.. أعني حيواتهم الخاصة. إن أسى المشاهد الختامية متصل بواقع أن جميع هؤلاء الأفراد (من عائلة القيصر رومانوف) سوف يلقون حتفهم اغتيالا. وينبغي أن تنتبه إلى حقيقة أن من سوف يقتلهم هم من مواطني بلدهم. وبما أنهم سيصبحون ضحايا، فيتعين علينا أن نوجّه تحية تقدير وإجلال إلى ذكراهم. لست قاضياً، أنا أقدم فيلما يبحث في التعارضات العاطفية. لقد سبق أن حكم الله عليهم، هو الذي حكم عليهم بموت أليم، وليس من وظيفة الفن أن يحاكم. الله والتاريخ يضعان كل شخص في مقامه الخاص.
ما الذي أستطيع أن أقوله عندما أذهب إلى متحف هرميتاج لأصور "المبنى الروسي" وأرى رمبرانت وإل جريكو واقفين ورائي؟ يجب أن أتذكر دائما بأنني مجرد مخرج سينمائي، وليس هناك أي تقليد من الفن في السينما.
من سنكون لولا المتاحف؟ المتاحف لا تحفظ الماضي فقط، إنها تحفظ المستقبل. لو أننا لا نبدأ بتقدير منجزات الحضارة الأوروبية اليوم فسوف نفقدها غدا.
أردت، في هذا الفيلم، أن أفسح المجال لتدفّق الزمن وجريانه. أن أعيش تلك الدقائق التسعين كما لو كنت أتنفس فحسب.. شهيق وزفير. تلك كانت المهمة الفنية الوحيدة. ليس ثمة ماضي أو مستقبل في التاريخ، تماما مثلما ليس ثمة أي ماض أو مستقبل في الفن.. هناك الحاضر فحسب.
لا أظن أن التفاصيل التقنية ذات أهمية للمتفرجين. ليس ثمة ما هو استثنائي في ذلك، ولا ينبغي للتفاصيل التقنية أن تلفت الانتباه.

تحدث إليها..
الصمت بوصفه بلاغة الجسد

المخرج الأسباني بيدرو ألمودوفار هو واحد من أهم الأسماء الآن، ليس في السينما الإسبانية فحسب بل أيضا في السينما الأوروبية المعاصرة، أفلامه تجتذب الجمهور الواسع وتحصد الجوائز في المهرجانات، وفيلمه (تحدث إليها) Talk to Her (2002) رشح لعدد من جوائز الأوسكار لكن لم يفز إلا بجائزة أفضل سيناريو استلمها ألمودوفار نفسه كمؤلف للفيلم.
إنه الفيلم الرابع عشر للمخرج ألمودوفار، وقد استغرق العمل فيه ثلاث سنوات. فيلمه هذا (تحدث إليها) عمل جميل وممتع، محرك للمشاعر، ويظهر براعة ألمودوفار في تقديم قصة مركّبة في إطار بسيط معتمدا على إبراز المشاعر والكشف عن الدواخل، كذلك يقترب في أسلوبه من الشكل السوريالي الذي يتسم بالدعابة، لكن ضمن بناء سردي صارم.
الفيلم يستنطق عن كثب التجليات العديدة للعاطفة، خصوصا مشاعر الرغبة والشغف التي هي في حال يتعذر معها السيطرة عليها أو التحكم بها، هذه التجليات يتم التعبير عنها من خلال الصداقة القوية، الدافئة، بين رجلين يعبّران عن مشاعرهما الرومانسية، عن العاطفة، عن الصداقة والحب.. وذلك بانسيابية وحرية وسلاسة، دونما أي تعقيد أو تحفظ أو خوف.
في البداية تتركز الكاميرا على رجلين يشهدان، دون أن يكون بينهما أي سابق معرفة، عرضا مسرحيا راقصا، أحدهما (ماركو) يتأثر وجدانيا بما يراه وبالأداء الدرامي فيذرف الدموع بلا خجل، وعلى نحو صريح (نعرف في ما بعد انه مرّ بتجربة عاطفية فاشلة)، والآخر (بنينو) يلاحظ هذا التأثر في انبهار وتتحرك مشاعره مع هذه العاطفة الجياشة.
في اليوم التالي، ينجذب ماركو، وهو صحفي وكاتب سياحي أرجنتيني، الى مصارعة ثيران تدعى (ليديا) ويتعرف عليها متذرعا بأنه ينوي إجراء تحقيق صحفي عنها، أما بنينو فهو اسباني ويعمل ممرضا. إنه يكرّس كل وقته للعناية بفتاة جميلة، تدعى أليسيا، هي في حالة غيبوبة، مع ذلك هو يتحدث إليها كما لو أنها تسمعه. في ما بعد، وعبر الفلاش باك، نعلم حقيقة العلاقة بين الاثنين، فقد كان بنينو - الذي ظل لسنوات يعتني بأمه المريضة قبل أن تموت - يتلصص من شقته على دروس الرقص، وبالذات على (أليسيا) التي تتدرب على الرقص، وعندما تصدمها سيارة تقع في حالة سبات طويلة الأمد، فاقدة الوعي والحس والإرادة.. أشبه بدمية، ويقوم بنينو بالاعتناء بها، وهو لا يكفّ عن التكلم معها في كل الشؤون الخاصة والعامة. هي علاقة قائمة خارج الواقع، خارج الحواس، خارج المشاركة. إنه اتصال على مستوى الوهم والتخيل، وهو لا يهتم إذا كانت لا تسمعه ولا تستجيب إليه ولا تشعر به.

في غضون ذلك، تتعرض ليديا الى إصابة خطيرة في الحلبة بعد أن يطعنها الثور بقرنه، فيحضرونها إلى المستشفى ذاته حيث يلتقي بنينو بماركو من جديد وتنشأ بينهما علاقة عميقة. يحاول بنينو إقناع ماركو بأن يحدّث حبيبته مثلما يفعل هو، غير أن الآخر يعجز عن فعل ذلك، بل أنه يشعر بأنها غريبة عنه، بعيدة عنه.
المرأتان (أليسيا، ليديا) تظلان معلقتين في مكان ما بين الحياة والموت، في حالة سلبية مطلقة، في إقليم الغياب التام حيث الحضور المادي نفسه ما هو إلا غياب في الواقع، والأمر متروك للرجلين لرؤية مدى إمكانية الاتصال والتكيّف مع الوضع الغريب، الموجع. هذه الحالة هي تجسيد مباشر للعرض المسرحي الذي شاهدناه في بداية الفيلم حيث الراقصتان تتعثران عبر خشبة المسرح بالأشياء وترتطمان بالإكسسوارات وتخرّان على الأرض غير واعيتين لمحيطهما، بينما الرجلان - الراقصان - يبذلان جهدهما في محاولة حمايتهما وانتزاع الأشياء والعوائق من طريقهما.
فيما بعد، يمارس بنينو الجنس مع أليسيا وهي لا تزال في حالة غيبوبة: بلا وعي، بلا مقاومة، بلا جسد. عندما يتضح أنها حبلى، توجّه إلى بنينو تهمة الاغتصاب ويسجن، غير أنه ينتحر، أما أليسيا فتتعافى على نحو غير متوقع نتيجة صدمة الحمل.
الفعل الجنسي هنا فعل غير أخلاقي، رهيب ووحشي لأنه يحدث رغما عنها ودون أن تكون واعية له، لكن المخرج لا يظهره كذلك، فهو لا يصوره بل نعلم عنه.. بالتالي لا يظهره كفعل عنف بل كإيماءة رومانسية وحدث إعجازي يفضي إلى شفاء الضحية. إن الرغبة الجنسية تدفع به إلى ممارسة هذا الفعل، وهو يدفع حياته ثمنا لهذه الرغبة دون أن يعلم بأنه أحياها بعد موت. المخرج بالأحرى لا يدينه ولا يبرئ ساحته، كأنه لا يريد منا أن نتخذ موقفا ضده ونكفّ عن التعاطف معه. هو يجعلنا نفهم حساسيته ورقة مشاعره تجاه من يحب، لذلك لم يظهره كشخص شهواني أو عنيف، بل كشخص متوازن، يكرّس ذاته للآخرين بإخلاص وتفان.
الشخصيتان الرئيسيتان متناقضتان ومختلفتان فى مظاهر عديدة وبارزة: ماركو رجل ذو خبرة وتجربة فى الحياة وفى العلاقات العاطفية، وهو قوي الشخصية لكنه مرهف الحساسية الى حد أنه لا يخجل من دموعه، بمعنى أنه ذكوري الجسد، أنثوي العاطفة.. أو بمعنى أصح، الذكورة والأنوثة تتعايشان فى داخله بلا تعارض. أما بنينو فهو ناقص التجربة، يبدو أشبه بطفل بملامحه وتصرفاته، لا يقدر أن يتواصل إلا عبر المخيلة. على الرغم من ذلك، تتأسس بينهما صداقة عميقة، جميلة، بالغة الحساسية.. فى النهاية - بعد انتحار بنينو - ينتقل ماركو ليقيم فى شقته ويتلصص - مثلما فعل صديقه - على أليسيا وهي تتدرّب على الرقص، لكنه يكون أكثر جسارة عندما يتعرف عليها فى النهاية لتبدأ بينهما علاقة حب.
الشخصيات تعبّر بشكل جميل ورقيق عن وحدتها وعن توقها الى الاتصال. إنها تعبّر عن مشاعرها الرهيفة - بإيقاع سلس وإيماءات رقيقة - على نحو صريح ومكشوف. الفيلم بدوره لا يدغدغ مشاعرنا، لا يتلاعب بحواسنا وأحاسيسنا، بل يكشف لنا شخصياته وعلاقاتها بشفافية، دون فرض وجهة نظر خاصة. إن كثافة العاطفة هنا متحدة مع شفافية الأسلوب حيث حركة الكاميرا المتدفقة بسلاسة ونعومة، وعناصر الميلودراما تتمازج مع لمسات الدعابة.
لكن ما يبدو بسيطاً ومباشراً على السطح يتضح فى الغالب أنه مركّب، فالسرد يتحدى أي قراءة تبسيطية، ولأن الفيلم يهتم بالمشاعر أكثر من الأفعال فانه يقتضي من المتفرج تركيزاً فى التأمل والتأويل. إن الحبكة تقدم سلسلة مركّبة ومتعددة من الثنائيات.. ليس من خلال الشخصيات وحدها بل أيضاً الأحداث.. كمثال، يمكن قراءة الاستعراض الراقص فى بداية الفيلم كعالم مصغّر لما سوف نراه.
الفيلم في جوهره يتحدث عن العزلة، عن الرغبة والصداقة، من زاوية الرجل ومن منظوره، فهو الذي يرغب ويشتهي، هو الذي يتعذب ويتألم بسبب هذا الاشتهاء، ونتيجة غياب

المرأة، نرى الرجلين يفصحان بحرية عن مشاعرهما، ويفشيان دواخلهما أمام بعضهما البعض.. هذا يكون صعباً أمام آخرين قد يسيئون فهم أو تأويل حقيقة الكائن.. لذلك يلجآن إلى الكبت، إلى الكبح.. أما فيما بينهما فأن الأمر أيسر بكثير.
الصداقة الذكورية هنا فى البؤرة.. يقول المخرج بيدرو ألمودوفار: "الفيلم هو قصة صداقة بين رجلين.. هو عن العزلة، عن النقاهة المديدة لجروح يحدثها الولع أو الشغف.. إنه أيضا فيلم عن فقدان الاتصال بين الرجل والمرأة، عن كيف أن المونولوجات أمام شخص صامت يمكن أن تكون شكلاً فعالاً ومؤثراً من أشكال الحوار. إنه عن الصمت بوصفة بلاغة الجسد.. عن السينما بوصفها الأداة المثالية للعلاقات الشخصية وكيف أن السينما تكبح الزمن وتتخذ مسكناً فى حيوات المتكلم والمستمع".

عازف البيانو..
في مدينة فقدت جدرانها

كان المخرج البولندي رومان بولانسكي في السادسة من عمره حين احتل النازيون بولندا، بعد عامين أخذوا والديه إلى معسكر اعتقال حيث توفيت أمه لاحقاً في حين نجا أبوه، أما هو فقد وجد نفسه متروكاً وحده، محاولاً البقاء على قيد الحياة من خلال العيش مع عدد من العائلات البولندية.
تجاربه في أيام الحرب تلك كانت مريرة، بل ومرعبة، إلى حد أنها تركت جروحاً غائرة انعكست بشكل أو بآخر في أفلامه اللاحقة التي حققها في بولندا ثم في أوروبا وأمريكا منذ الستينيات.. هذا الانعكاس تمثّل في حالات العصاب، مشاعر الرعب، الارتياب والبارانويا، التي تتكرر في أعماله والتي تعبرّ عنها شخصيات قلقة تتأرجح غالباً بين رجاحة العقل والجنون، الواقع والوهم، البراءة والوحشية.
وجد بولانسكي في مذكرات عازف البيانو، البولندي اليهودي فلاديسلاف سبيلمان، تماثلاً شديداً للحالات التي شاهدها واختبرها في تلك المرحلة المأساوية من طفولته. لقد تحدث العازف، في الكتاب الذي ألّفه في العام 1946 ، عما عاناه من رعب، وعن تجاربه في وارسو المحتلة عندما وجد نفسه وحيداً، بعد نقل أفراد عائلته إلى معسكر الاعتقال. وفي صراعه من أجل البقاء، مسلحاً بالعزم والإصرار، معتمداً على الحظ، راح ينتقل من مخبأ إلى آخر في مدينة فقدت ملامحها ولم يعد ممكناً التعرف عليها بسبب الخراب الشامل.
من خلال هذه السيرة الذاتية لموسيقار، وجد بولانسكي فرصته لسرد جانب من سيرته الذاتية عندما كان صغيراً.. هو الذي قال ذات مرة: "كنت أعرف دائماً أنني يوماً ما سوف أحقق فيلماً عن هذا الفصل المؤلم من التاريخ البولندي".
هكذا حقق "عازف البيانو" The Pianist وبهذا الفيلم يعود بولانسكي إلى طفولته، إلى جذوره، إلى عالمه المنهوب، ليقدّم معالجة موضوعية، غير حسيّة، ذات صرامة ودقّة في البناء والأسلوب، ملتزماً إلى حد بعيد – كما يقول - بما ورد في الكتاب سواء في التفاصيل أو في الطابع الهادئ، المنضبط، حيث يصف الكاتب حالات العنف والرعب والشقاء والألم دون مغالاة وجدانية أو ميلودرامية لغرض التأثير العاطفي.
أحداث الفيلم تدور بين عامي 1939 مع قصف الألمان لبولندا، و 1944 مع تحرير بولندا ودخول القوات الروسية وارسو. يبدأ الفيلم مع البطل (أدريان برودي) وهو يعزف على البيانو مقطوعة لشوبان. فجأة يأتي القصف ليدك المكان.

هو يعيش مع عائلة في حي اليهود بوارسو. مع الاحتلال يبدأ كل شيء في التفكك والانهيار. عائلته تؤخذ إلى معسكر اعتقال وسوف لن يرى أهله ثانيةً. وسرعان ما يتعين عليه أن يخضع لشروط الاحتلال الذي يفرض الحياة الصعبة والقاسية والعنيفة، حيث التطهير العرقي والقتل المجاني الذي لا مبرر له. للإفلات من الاعتقال أو القتل، هو يتنقل من مكان إلى مكان آخر. البعض (خصوصاً أفراد المقاومة السرية) يساعدونه في توفير الملجأ الآمن المؤقت له، البعض يخونه ويشي به فيهرب إلى مكان آخر. من خلال المنافذ والتصدعات في مخبئه يختلس النظر إلى ما يحدث في الخارج من مواجهات مسلحة أو اعتقالات أو أفعال قتل وعنف. المخبأ هنا مصدر حماية ونجاة، لكن المكان لا يوفر الأمان إلا مؤقتاً. المكان مشكوك في قدرته على صد الخطر والصمود أمام المحن والكوارث التي تتوافد لتقتحم المخبأ.
هذا الملمح رأيناه في أكثر من فيلم لبولانسكي حيث الموقع – الشقة تحديداً – قابل للاختراق ولا يقدر أن يصد التهديد الخارجي.. هذا ما نشهده في أفلامه: طفل روز ماري، REPULSION (نفور)، المستأجر TENANT كما في هذا الفيلم "عازف البيانو"، الأمكنة التي يختبئ فيها تبدو كما لو أنها تتقشر وتنسلخ جدرانها عنها لتظهر هشة وغريبة. إن مكان الاختباء يضيق تدريجيا، فهو يحتمي بالمدينة أولاً ثم يلجأ إلى الحي، ومن بيوت الحي إلى الشقة، ومن الشقة إلى زوايا أضيق. وكلما تقلصت مساحات الإقامة ازداد هو انكماشاً ليتلاءم مع الحيّز الذي يجد نفسه فيه، مدفوعاً بغريزة البقاء والأمل في النجاة، وبدرجة أكبر، بذلك الشغف الذي لا يخبو ولا يخفت لحظة: ولعه بالموسيقى.. الموسيقى التي لا يستطيع الاستغناء عنها، حتى عندما يكون في مخبأه، يحيط به الأعداء ولا يتعين عليه أن يصدر صوتاً، فإنه يدنو من البيانو، لكنه لا يعزف بل يحرّك أصابعه في الهواء كما لو يعزف في خياله.
إن من ينقذه في النهاية ضابط نازي مغرم بالموسيقى. يعجب بعزفه على البيانو فيتستر عليه ويطعمه لقاء أن يعزف له بعض المقطوعات بين الحين والآخر. في الأخير.. حبه للموسيقى لا ينقذه فحسب بل يحقق له الانتصار الروحي.
نضال بطل الفيلم من أجل البقاء يأخذ الحيز الأكبر من العمل. إنه ضحية عالم مجنون، عنيف، يواجهه وحيداً وأعزل من كل شيء. ما من أحد يعتمد عليه - في المدينة الشبحية - غير نفسه والحظ الذي يحالفه. والفيلم لا يوضح مشاعر هذا الرجل على نحو صريح. هو منعزل، وحيد، موهوب، إلا أنه يبدو متحفظاً - عاطفياً واجتماعياً – حتى مع أفراد عائلته، رغم شعوره بالولاء تجاههم. في أجواء الحرب والاحتلال والمقاومة، نجده سلبياً وغير فعال، لا يمتلك وعياً سياسياً أو حساً وطنياً، يكتفي برصد ما حوله، مراقباً من بعيد، من خلال نوافذ الشقق التي يختبئ فيها، الأحداث التي تدور في الخارج. شيئان فقط يثيران اهتمامه وشغفه: الموسيقى والرغبة الشديدة في البقاء.
الفيلم يركز بؤرته على أزمة ومأزق العازف وحده دون أن يخوض في تفاصيل الشخصيات الأخرى. من خلاله نشاهد مظاهر من الحياة في ظل احتلال يمارس القتل والاضطهاد والإذلال. والمخرج بولانسكي يستنطق هذه الحياة دونما مبالغة أو تلاعبات عاطفية أو وجدانية مفرطة، بل إن أغلب صوره نجد ما يماثلها في الوثائق النازية. كما أن بولانسكي لا يضفي سمات رومانسية على الضحايا، بل إنه لا يحجم عن إظهار الأثرياء اليهود وهم يتعاونون مع النازيين، وأولئك الذين حققوا الثراء السريع مستغلين الأوضاع المزرية في تحقيق الكسب المادي، والشباب الذين يتواطأون في قمع أبناء جلدتهم في سبيل الحصول على امتيازات ومكاسب، مظهراً انتفاء روح التضامن والتعاطف بين الضحايا. من جهة أخرى، يحقق المخرج حس التوازن والموضوعية من خلال إظهار شخصية الضابط النازي في صورة إيجابية.

ملمح آخر يتميز به الفيلم وهو ابتعاده عن استغلال مادته في التلاعب بالجمهور عبر الاعتماد على عناصر التشويق والإثارة، لهذا نلاحظ بأن أغلب أفعال العنف مرئية في لقطات عامة متيحاً للمتفرج أن يتأثر ويتأمل لا أن ينقاد عاطفياً وغرائزياً.
فنياً لا يلجأ بولانسكي إلى التلاعبات البصرية والإفراط في التقطيع، بل يعتمد الطابع التقليدي في أسلوبه البصري والسردي، فالسرد قائم على النظام الكرونولوجي بدءاً من الاحتلال النازي وانتهاءاً بتحرير بولندا.
أداء قوي ورائع من أدريان برودي، في دور العازف، والذي استحق بجدارة أوسكار أفضل ممثل. أما رومان بولانسكي فقد فاز بأوسكار أفضل مخرج. كما حاز الفيلم على جائزة مهرجان كان وجائزة الأكاديمية البريطانية.

في غرفة النوم..
إما الغفران أو الثأر

ثيمة الاحساس بالفقد الذي يشعره ويعاني منه أفراد العائلة بعد رحيل واحد منهم بالموت في حادث ما، هذه الثيمة تناولها بتركيز وتعمق عدد من الأفلام السينمائية. إذا أخذنا بعض النماذج البارزة مثل Don't look Now (إخراج نيكولاس روج)، ثلاثة ألوان.. الأزرق (إخراج كيشلوفسكي)، غرفة الابن (إخراج ناني موريتي)، وهذا الفيلم الذي نحن بصدده: في غرفة النوم.. فسوف نلاحظ بأن هذه الأفلام، التي تصور فقدان فرد، بطريقة أو بأخرى، تركّز على تأثير هذا الفقد على بقية أفراد العائلة والروابط العائلية، على الحياة الزوجية والمهنية، على النفس في تجلياتها الواقعية والميتافيزيقية.

إنها تخلق حالة مريعة ولا تطاق من الألم واليأس والحزن والتفجع، وتثير تلك الرغبة اللاعقلانية في استعادة المفقود أو المفقودة، إذا لم يكن على مستوى الواقع فعلى المستوى المجازي أو التخيلي.. بل وحتى الرغبة في الاتصال على نحو خارق وغيبي.. كما في فيلم (لا تنظر الآن).

من جهة أخرى، تستجوب هذه الأفلام المظاهر التي تبدو قوية ومتينة ومتماسكة ظاهريا، فيما يتصل بالحياة العائلية أو الحياة الزوجية، لكن يتضح مدى هشاشتها وضعفها ورخاوة أساساتها ما إن تتعرض إلى حالة الفقد هذه، فيحدث التصدّع والتآكل والتشوه، والانهيار، في العلاقات، وكل أوجه القناعة والاطمئنان تنحل لتظهر المشاعر المطمورة، المحجبة، المتوارية.

إن فيلم "في غرفة النوم" in the bedroom هو الفيلم الدرامي الأول لمخرجه الشاب تود فيلد (الذي شارك أيضا في كتابة السيناريو) والذي كان ممثلا مغمورا في التسعينيات قبل أن يعمل مساعد مخرج مع ستانلي كوبريك في آخر أفلامه shut Eyes wide ومخرجا لعددٍ من الأفلام القصيرة.

"في غرفة النوم" دراما عائلية مبنية على قصة قصيرة للكاتب الأمريكي أندي دوبوس، تدور أحداثها في بلدة صغيرة. طبيب يعيش حياة بسيطة ومتواضعة مع زوجته، مدرّسة الموسيقى في المرحلة الثانوية، التي تدرك إلى أي مدى تتعرّض الى الاختناق في هذه البلدة، وابنه الشاب الذي يدرس الهندسة المعمارية، والذي - على الرغم من معارضة والديه - يقيم علاقة عاطفية مع امرأة مطلقة تكبره فى السن، هذه العلاقة تلقى من الأب معارضة متحفظة، حذرة، لا تفصح عن نفسها على نحو مباشر وصريح، بعكس ما نراه عند الأم التي لديها نزوع واضح الى الشك، وتظهر ازدراءها العميق للمطلقة، حبيبة ابنها،

بسبب جذورها الاجتماعية وانتمائها الطبقي الأدنى، ولأنها تشكل عائقاً في مسيرة ابنها على المستوى التعليمي والاجتماعي.
في المشاهد الأولى من الفيلم، نتعرّف على العلاقة العاطفية وانعكاساتها على الأبوين، حيث تنشأ التوترات المشذبة عبر مواقف متعددة تناقش المظاهر الاقتصادية والتعليمية، والامتيازات الاجتماعية، وتبعات الحياة الزوجية والاجتماعية.
لكن مقتل الابن، على يد زوج حبيبته السابق، يخلخل السطح الساكن، الهادئ، ويرجّ المشاعر الدفينة والمكبوحة. الأب والأم يحاولان جاهدين - في البداية - أن يحافظا على هدوئهما ورباطة جأشهما، وأن يموّها الحزن الشديد بالتظاهر بالقوة والصبر في التعامل مع الفقد ومع النتائج، في انتظار أن يحقق لهما القانون القصاص الذي يستحقه القاتل.
المخرج لا يبدو في عجلة من أمره للوصول إلى نتائج سريعة، بل أنه يتريث، بعد الجنازة، ليتحرّى تأثير الفقد على الآخرين، الأب والأم خصوصا، وما يسببه هذا الفقد من صدمة وأذى وجرح .. ويسبر - الفيلم - ما ينتزعه الحزن من النفوس الواقعة في قبضته من وجع يومي، وكيف أن هذا الحزن والأسى ينتشر ليسمّم المحيط العائلي وينثر بذور الشقاق والنزاع. المخرج يتباطأ ليمسك بالأشياء والحالات التي هي نتيجة لما يفرضه غياب الابن.. الأشياء التي توحي أيضا بهذا الغياب.
فيما الإجراءات القانونية تأخذ وقتا طويلا وبطيئا جدا حيث خلالها يتم إطلاق سراح القاتل بعد دفع الكفالة، فإن توقع الأبوين نيل القاتل العقاب الذي يستحق يبدأ في التلاشي تدريجيا، وايمانهما بالقانون والعدالة يبدأ في التبخّر، ولا يجدان أمامهما غير سلسلة من التعقيدات القانونية والإجراءات التقنية التي ترجئ أو تعطّل القصاص الذي ينشدانه.
بالنتيجة يتنامى لدى الطرفين، وإن بدرجات متفاوتة الإحساس بالخذلان والخيبة، تعتريهما بقوة وحدّة مشاعر العجز واليأس ..الأمر الذي يفضي إلى تحجّر القلوب وقسوة المشاعر.
الأب والأم يهدهدان ألمهما ووجعهما.. كل منهما بطريقته الخاصة، المستقلة والمعزولة: هي، المستبدة والمتغطرسة، تجلس جامدة وفي شرود أمام شاشة التلفزيون لكن مفعمة بالغضب والمرارة. وهو الذي يفتقر الى التلقائية، الذي يحتكم الى العقل والمنطق، يمارس روتينه اليومي محاولا التظاهر بالنسيان والاقتناع أن الحياة لن تنتهي برحيل ابنه، لكن في قرارته يستشعر بآلام مبرحة تنهش روحه.
هذا يحدث لفترة قصيرة، فما يحتدم في الداخل يبدأ في الغليان والتفجر، على نحو محتوم، فيوجّه كل منهما غضبه وعذابه وأوجاعه وخيباته ومرارته ويأسه ضد الآخر، إذ ينقلب الأب والأم على بعضهما البعض، ويبدأ كل منهما في توبيخ الآخر، وتوجيه اتهامات كانت مكبوحة منذ مدة طويلة.
يتصدع العالم الذي ظنا أنه متين ومتماسك، يتصدع وينهار، ويعرفان، في صمت وفي الجزء الأعمق من ذواتهما، أنهما لن يهنآ ولن ينجوا، وأن عالمهما لن يتماسك ثانية، إلا إذا تحقق القصاص العادل.. بدون هذا العقاب الذي يستحقه القاتل لن يجدا الطمأنينة وراحة البال.
هكذا تتنامى فكرة الانتقام، وتتحول الفكرة إلى هاجس، إلى حاجة، إلى ضرورة ملحة، عندئذ يذهب الأب إلى القاتل لينفّذ فيه حكم الإعدام الذي أصدراه معاً. في صمت يقتله لينقذ عالمه، ليرتاح وترتاح زوجته.
لكن ما مصير الاثنين (الأب والأم) بعد أن نال القاتل جزاءه خارج سلطة وإرادة القانون؟ مؤكد أن الرجل يدمّر نفسه في اللحظة التي ينفّذ فيها حكم الإعدام. بانتهاكه لطبيعته الخاصة فإنما يدمّر ما كان يؤمن به من قيم ومبادئ. أما الأم فمن غير المؤكد أنها ستجد الراحة التي كانت تنشدها، والنظام الذي كان قائما.
"في غرفة النوم" فيلم عن العنف.. العنف الكامن والذي، في ظروف وحالات معينة، يمكن أن يتفجر ليدمّر لا الكائن المستهدف بل أيضا من يمارسه، من يضغط الزناد، ومن يتواطأ مع هذا العنف.. الذي دافعه الأول والأساسي هو الانتقام.

المخرج تود فيلد يشير الى القصة بوصفها "انعكاسا للوعي الأمريكي" وهو يوضح هذا بقوله:
"اعني الوعي الأمريكي في ما يتصل بالإحساس بالقيم، بالمبادئ الأخلاقية، بطبيعة العنف وكيف يتم التعامل معه. الشخصيات التي تقطن قصص أندري دوبوس هم غالبا من المحاربين القدماء الذين خاضوا حروبا خارجية، أجنبية. إنها شخصيات معقّدة ومركّبة جدا، متصدّعة وذات خلل، لديها إحساس بالصواب والخطأ لكنه ليس واضحا على الدوام، والأفعال التي تقوم بها غالباً ما تكون عنيفة. العنف هنا ظاهرة أمريكية صرفة. إن لدى الكاتب أندي دوبوس قدرة مدهشة على أن يجعلك تجد نفسك في شخصياته لأنها كائنات بشرية حقيقية جدا، وهو لا يصدر أي حكم عليها. لذلك عندما ترتكب شيئا عنيفا فإن ذلك يكون مقلقاً جدا".
بخصوص غاية الفيلم يعلّق المخرج قائلا:
"المرء هنا لا يستطيع أن يقرّر ما إذا الفيلم هو عن الغفران أو عن العقاب. القصة، في جوهرها، هي عن طبيعة الحب بكل أشكاله: قبل فقدانه، وبعد فقدانه، والنضال من أجل العثور عليه ثانية. القصة، من بعض النواحي، تشبه ماكبث".
الفيلم حاز على العديد من الجوائز: جوائز نقاد السينما في نيويورك كأفضل فيلم وأفضل ممثلة (سيسي سباسيك في دور الأم) وأفضل ممثل (توم ويلكنسون في دور الأب) كذلك جائزة نقاد السينما في لوس أنجلس كأفضل فيلم. وجائزة ساتياجيت راي فى مهرجان لندن السينمائي سنة 2001. كما رشح للعديد من جوائز الأوسكار والأكاديمية البريطانية.

الساعات..
حركة نحو الضوء

فرجينيا وولف، الكاتبة الإنجليزية الشهيرة، أنجزت روايتها الرابعة "مسز دالاوي" في ريشموند، البلدة التي انتقلت إليها مع زوجها في بداية الحرب العالمية الأولى بعد أن تعرّضت لحالات من الاضطراب الذهني في لندن. غير أن الحياة الرتيبة والفاترة، التي عاشتها في البلدة، أدت بها إلى حالة من الاختلال النفسي حيث سيطر عليها جو خانق من الكآبة والأسى والوجع الذهني.
في العام 1925، السنة التي نشرت فيها الرواية، عادت فرجينيا وولف مع زوجها إلى العاصمة، وهناك أنتجت عددا من الأعمال الأدبية الهامة مثل: إلى المنارة، أورلاندو، حجرة خاصة، الأمواج، بين الأفعال. في العام 1941، نتيجة اضطراب عقلي حاد، رمت نفسها في النهر لتنتحر غرقاً وهي في التاسعة والخمسين من العمر.
السينما أبدت اهتماما بعوالم فرجينيا وولف (التي كانت ترى بأن المرأة لن تجد الصوت الخاص بها إلا بعد أن تحرز الاستقلال الاقتصادي) وحوّلت عددا من رواياتها إلى الشاشة: المخرجة سالي بوتر حققت " أورلاندو" في 1992، و المخرجة مارلين جوريس قدمت "جولفن" في 1982 و"مسز دالاوي" في 1997، والمخرجة الدنمركية آنيت بون حققت "الأمواج".
تجدر الإشارة هنا إلى أن "الساعات" كان العنوان السابق والمؤقت لرواية "مسز دالاوي".. هذه الرواية التي تستغرق أو تمتد زمنياً يوماً واحداً في حياة الشخصية الرئيسية "كلاريسا" التي هي إحدى سيدات المجتمع في لندن، والمتزوجة من رجل دبلوماسي محافظ. وفيما هي تشرف على إعداد حفلة خاصة، تجتاحها ذكريات مؤلمة عن علاقات عاطفية سابقة اختبرتها مع رجل ومع امرأة.
انطلاقا من هذه الرواية، ومن التجربة النفسية التي عاشتها فرجينيا وولف أثناء كتابة هذا العمل، قام الكاتب الأمريكي مايكل كننجهام بتأليف روايته "الساعات" – الحائزة على جائزة بوليتزر في العام 1999- مشبّها ذلك بما يحدث في مجال الموسيقى من ارتجال، قائلا: "مثلما يفعل مؤلف موسيقى الجاز عندما يرتجل انطلاقا من قطعة موسيقية قديمة وعظيمة، فإنني في هذه الرواية فعلت الشيء ذاته من أجل توجيه تحية تقدير وإجلال إلى العمل الأصلي، من أجل أن أتحرك بحريّة معه، أن أفهمه على نحو أفضل، وأن أخلق شيئا جديدا من تلك القطعة الفنية التي سبق أن حققت وجودها".
مايكل كننجهام (هو الآن في الخمسين من عمره) لم يعرف النجاح إلا في وقت متأخر، فقد أنهى روايته الأولى "حالات ذهبية" وهو في الثلاثين من عمره، ورغم أنها لفتت أنظار بعض

النقاد إلا أنها لم تلق رواجا. بعد ذلك أصدر ثلاث روايات أخرى قبل أن ينجز هذه الرواية التي حققت له النجاح، والتي تعد من نتاجات ما بعد الحداثة، مثلما كانت رواية فرجينيا وولف الأصلية "مسز دالاوي" – التي استوحى منها كننجهام الشخصيات وعددا من الأحداث - تعتبر في زمنها حدثاً.
يعبّر كننجهام عن افتتانه برواية فرجينيا وولف في قوله:
"رواية مسز دالاوي جعلتني أفهم ما يستطيع الكتاب أن يفعله. كنت اعتقد أن الكتب أمور صغيرة، حزينة ومغبرّة، والتي تسكن هناك.. على أرفف المكتبة المعتمة. تلك الرواية انبعثت إلى الحياة من أجلي وبطريقة غيّرت كياني إلى الأبد".
لقد قيل عن رواية "الساعات" أنها من الأعمال التي يصعب تحويلها إلى الشاشة (حسب تقدير المؤلف نفسه أيضا) وذلك بسبب تعددية وجهات النظر التي تحتويها الرواية، الاستخدام الموسّع لتيار الوعي، البناء المركّب، الانتقالات الزمنية السريعة، والثيمات الدرامية ذات الطابع المأساوي.
لكن لكاتب السيناريو، ديفيد هير، وهو كاتب مسرحي بريطاني ومخرج سينمائي، رأي مخالف تماما، إذ يقول:
" إن أكثر ما سبّب لي قلقاً واضطرابا هو أنني كنت الشخص الوحيد الذي لم ير أية صعوبة أو مشقّة في مسألة تحويل هذه الرواية إلى الشاشة. فالرواية بدت لي سينمائية إلى حد بعيد، إذ لديك هنا ثلاث قصص ولا تعرف كيف سوف تتزاوج وتتصل ببعضها، لكن على مهل، وفيما العمل يتقدم ويأخذ سبيله إلى الإنجاز، تبدأ في فهم الكيفية التي بها سوف تترابط هذه القصص".
أما عن البناء الثلاثي المركّب، فيقول كاتب السيناريو:
"ما هو رائع بشأن البناء الثلاثي أنك لا تعرف أبدا إلى أين تمضي في المرّة التالية. الصعوبة تكمن في أنك لا ترغب، في أية حالة، أن تخبر الجمهور بالأحداث. من جهة، لا ينبغي أن تربك الجمهور وتشوّشه. من جهة أخرى، لا يجب أن تدع الجمهور يسبقك".
لهذا السبب نحن لا ندرك العلاقة التي تربط بين شخصية الأم (لورا) والشاعر المصاب بالإيدز إلا في النهاية عندما يتضح أنه ابنها.
والكاتب مايكل كننجهام كان واعياً لاختلاف الوسطين – الرواية والفيلم - بالتالي لم يعلن عن احتجاجه أو تذمّره من عملية التحويل وما يستدعيه من تغييرات واختزالات وإضافات..يقول كننجهام:
"أنا لا أنظر إلى النص الأدبي بوصفه نصاً مقدسا.. كما يفعل العديد من كتّاب الأدب. إذا أنت راغب في التعاون مع أولئك الذين يريدون تحويل نصك إلى الشاشة، فعليك عندئذ أن تسلّمهم النص وتقول لهم: هيا، أدهشوني".
ثلاث نساء منفصلات عن بعضهن البعض زمنياً ومكانياً، لكن ملتحمات في التجربة وعذاب البحث عن هوية خاصة، حيث تجتاز كل منهن يوما واحدا من الأزمة الذاتية ومن التحوّل.. فاليوم الذي تعيشه الكاتبة فرجينيا وولف، والتي تنتابها الهواجس والاضطرابات الذهنية، يتداخل – هذا اليوم - أو يتناسج مع يوم في حياة امرأتين (لورا و كلاريسا) تعيشان واقعين آخرين وزمنين مختلفين..
1941..فرجينيا وولف (نيكول كيدمان) تخرج من بيتها وتتجه إلى النهر. عند الضفة تملأ جيوب معطفها بالحجارة ثم تخوض في المياه.
1923.. فلاش باك. فرجينيا وولف تقيم في ريشموند مع زوجها. وهي في غمرة المعاناة من الوحدة والكآبة، تباشر في كتابة رواية جديدة سوف تحمل عنوان "مسز دالاوي".
1951.. لوس أنجلس. لورا براون (جوليان مور) ربة منزل، حبلى ومغمورة بالكآبة. منطوية على نفسها ولا تفصح عن مشاعرها ورغباتها. هي تهرب من محيطها، العائلي والاجتماعي، الخانق، بالانغماس في عالم رواية فرجينيا وولف "مسز دالاوي". وفي آخر النهار تقرر الانتحار في غرفة فندق، غير أنها تتراجع عن الفكرة وتعود إلى زوجها و ابنها

ريتشي.. لكن نعلم في ما بعد أن عودتها كانت مؤقتة، إذ تهجرهما وترحل إلى منطقة أخرى.
2001.. نيويورك. كلاريسا فوجن (ميريل ستريب) ناشرة كتب. تشرف على ترتيب حفلة سوف تقام على شرف صديقها ريتشارد الذي حاز لتوه على جائزة هامة في الشعر، والذي يحب أن يسميها "مسز دالاوي". أما هو، الشاعر المصاب بالإيدز، فينتحر برمي نفسه من نافذة شقته لنكتشف بأنه ابن لورا (ريتشي) التي تأتي لزيارة كلاريسا وتتحدث إليها عن السبب الذي جعلها تهجر أسرتها: لم يكن أمامها خيار آخر.. "كان ذلك الموت، وقد اخترت الحياة".
1941.. عودة إلى فرجينيا وولف، كما في بداية الفيلم، حيث نراها تنتحر غرقا.
كل من الشخصيات الرئيسية الثلاث تتصل بواقعها ومحيطها ضمن علاقة هشّة، واهية تقريبا، بالكاد هي قادرة على التكيّف مع المتطلبات الزوجية والحياتية، والامتثال لما يمليه الواقع. إنها تجد لدى الآخرين الحب والشغف والعناية، لكن يبدو أن ذلك وحده لا يكفي. ثمة حاجة إلى اتصال أعمق بالذات وبالآخر، إلى نوع من الحرية الداخلية والخارجية قد يصعب تحديدها.. ربما لهذا السبب تشعر الشخصيات بتعاسة عميقة، بعدم رضا، بالوحدة والضجر، برغبة يصعب كبحها للانعتاق والانطلاق.. ربما هناك أسباب أخرى، فالفيلم يترك مثل هذه الأمور في حالة غامضة، ملغزة، كما لو على نحو متعمد. فالفيلم لا يشرح كثيرا، لا يفسر كثيرا. بمعنى آخر، لا يتعامل الفيلم مع متفرج يحتاج أن يفهم في كل مشهد، بل أنه يخترق حواس المتفرج ومشاعره بفطنة واحترام.
المخرج ستيفن دالدري يتجنب استخدام الراوي في توضيح الانتقالات في الأمكنة والأزمنة والمشاعر. عوضا عن ذلك يعتمد كتابة التواريخ، وعلى نحو أعمق، يعتمد على وسائل بصرية في توصيل الطريقة التي بها هذه الحيوات الثلاث تتناغم في ما بينها وتصدّي بعضها البعض.. فمع تنقلات السرد من خلال الومضات (الفلاش) الارتجاعية أو الأمامية عبر الأزمنة وتداخلها، نجد لقطات متماثلة، أو بالأحرى متناغمة، حيث كل امرأة – بالتناوب - تقوم بالحركة ذاتها: الاعتناء بالشَعر، الرقاد وحيدة على السرير، تقبيل امرأة أخرى، الحديث عن الزهور.
المخرج ستيفن يمتلك خبرة مسرحية لكنه في مجال السينما لم يحقق غير فيلم "بيلي إيليوت" سنة 2000. في حديثه عن تجربته مع "الساعات" يقول:
"هذا ليس فيلما يتخلّق في غرفة المونتاج. كنا – أنا وكاتب السيناريو ديفيد هير - نعرف سلفاً كيف ستبدو القصص الثلاث مترابطة فكريا وعاطفيا قبل المباشرة بتصويرها. أحيانا كنا نعرف كيف سوف ننتقل من قصة إلى أخرى".
قد تبدو مادة الفيلم، بالنسبة للبعض، مأساوية وكئيبة ومثيرة للشجن نظراً لهيمنة ثيمة الموت، لما تكابده الشخصيات من حزن و إحباط وخيبة أمل، وما تختبره من معاناة حادة.. غير أن المخرج يبدي ملاحظة مغايرة في قوله:
"هذا ليس فيلما عن الكآبة والإحباط. إنه عن أفراد يناضلون من أجل إيجاد فرصة مناسبة للسعادة. ذلك ليس خيارا سهلا، لكنهم ينجحون في التحرك نحو الضوء، نحو التغيير. آمل في النهاية ألا يكون الفيلم وجدانيا ومفرطا في العاطفية، بل أن يخرج المتفرج وقد تطـّهرت مشاعره".
ويضيف المخرج قائلا:
"هذه القصص تتحدث إليّ مباشرة. ثيمات الوقوع في الشرك، والأسى المتراكم، وتلك الحاجة الحقيقية – في مرحلة معينة من حياتك - إلى إعادة اكتشاف ذاتك.. مثل هذه الثيمات تخاطب الجمهور من الرجال والنساء على حد سواء".
"الساعات" فيلم مؤثر، غني، قوي في أدائه وإخراجه وتأليفه.

أندرجراوند..
ذات مرة.. كان هناك وطن

إمير كوستوريكا، المخرج اليوغوسلافي، حقق فيلمه underground (انتاج فرنسي، ألماني. هنغاري) في العام 1995، وقد أثار جدلا وخلافا، فالبعض، بالذات ضمن الأوساط السياسية والثقافية في البوسنة - اتهمه بمناصرة الصرب (هو صربي مسلم) وعدم إدانته أو فضحه لجرائم الصرب، وتصويره في براغ بممثلين كلهم من الصرب بدلا من البوسنة. كما اتهموه بالخيانة لأنه باع نفسه ووطنه للصرب ولأنه غادر موطنه سراييفو وأقام في باريس.
وقد رد كوستوريكا قائلا: "أمر غريب ولا يصدق أن يهاجمني الناس بسبب هذا الفيلم. هاجموني لنفس السبب الذي ناضلت ضده في فيلمي، والذي هو الجنون الأخير، النهائي، الذي يوجد اليوم".
وقد بلغ به التأثر، إزاء النقد السلبي والهجوم العنيف، حد أن قرر الاعتزال، غير أنه عاد بعد عامين ليحقق فيلمه التالي "قط ابيض، قط اسود".
علي الرغم من كل شيء، فقد استطاع فيلمه "أندرجراوند" أن ينتزع الجائزة الكبرى في مهرجان كان، إضافة إلي جائزتين إضافيتين في المهرجان نفسه.
إمير كوستوريكا، المولود في سراييفو في نوفمبر 1954، بعد تخرجه من معهد السينما ببراغ، حقق عددا من الأفلام الهامة أولها: هل تتذكر دولي بيل؟ (حاز علي الجائزة الكبرى في مهرجان فينيسيا 1981)، عندما كان أبي في رحلة عمل (الجائزة الكبرى في مهرجان كان 1985)، زمن الغجر (جائزة أفضل إخراج في مهرجان كان 1989)، حلم أريزونا (الجائزة الثانية في مهرجان برلين 1993).
في فيلمه "تحت الأرض" (أندرجراوند)، عبر ساعتين و74 دقيقة، هي مدة الفيلم، يقدم كوستوريكا مرثية لبلاد كانت تدعى يوغوسلافيا قبل أن تتمزق، مفتتحاً الفيلم بعنوان جانبي تهكمي لكن يتسم بالحنين: "ذات مرة، كانت هناك بلاد.. وعاصمتها بلغراد". إنه عن تاريخ بلاد كفت عن الوجود أو انشطرت إلي أجزاء، ممتدا - الفيلم - عبر فترة زمنية تستغرق خمسين عاما من الغزو النازي لبلغراد أثناء الحرب العالمية الثانية وحتى الحرب الأهلية الدامية مرورا بحكم الرئيس تيتو.
ماركو وبلاكي صديقان من الصرب يقومان بأعمال غير مشروعة من بينها المتاجرة في السوق السوداء. لكن بعد قصف بلغراد في أبريل 1941 والاحتلال النازي، يبدأ الاثنان في بيع الأسلحة للمقاومة مما يعرضهما لمطاردة المخابرات النازية (الجستابو) لهما، الأمر الذي يفضي إلي لجوئهما مع عائلتيهما، إلي الدور الواقع تحت الأرض، حيث ينشئان معملاً

لصنع الأسلحة - من أجل بيعها في السوق السوداء - بعد التحاق المزيد من اللائذين إلى المكان.
ماركو هو الوحيد الذي يخرج، ليشكّل الرابط الوحيد لهم مع العالم الخارجي، بينما يمكث البقية تحت الأرض. ينهزم الألمان وتنتهي الحرب، لكن ماركو الانتهازي والأناني يخفي عنهم هذه الحقيقة من أجل الاستفادة من مجهودهم في إنتاج الأسلحة، متحولا بفضلهم إلي تاجر أسلحة ذي نفوذ تؤهله لأن يصبح مستشاراً للرئيس تيتو، ولأن يحرز سلطة واسعة، موهماً أصدقاءه والمقاومين بأن الحرب لم تنته بعد وذلك بإسماعهم صفارات الإنذار والأغاني النازية والأنباء الملفقة.
في العام 1961، بعد عشرين سنة، يقوم ماركو - الذي يعتبر بطل حرب - برفع الستار عن تمثال مصنوع لصديقه بلاكي تخليدا لبطولته ولذكرى مقتله أثناء مقاومته للاحتلال، في حين أن بلاكي والأعداد المتزايدة من المختبئين تحت الأرض لا يزالون يعتقدون بأن الحرب لم تنته بعد. بعد موت الرئيس تيتو، تبدأ يوغوسلافيا في التمزق إلى دول، وماركو يجد صعوبة متزايدة في إطالة أمد الأكذوبة التي بثها وكرّسها عبر سنوات طويلة.. خصوصا وأنهم يتأهبون لشن هجوم كبير علي قوات الاحتلال (النازيين) في الخارج. هذا يترافق مع رغبة فريق من السينمائيين تصوير بطولات المقاومة، بالتالي يفضي إلى مقاتلة الممثلين معتقدين - بسبب أزيائهم العسكرية - أنهم نازيون ثم يعودون إلى المخبأ.
بعد ذلك ننتقل إلى الوقت الحاضر، أوائل التسعينيات، حيث تنطلق بالخطأ قذيفة وتحدث فجوة في القبو، منه يخرج بلاكي والآخرون ليجدوا أنفسهم في أنفاق سريّة تحت الأرض، وليكتشفوا عجزهم عن معرفة وتمييز بلادهم التي دمّرتها الحروب الأهلية، فالقنابل والخرائب وحمّامات الدم في كل مكان. وتتضح لهم الخديعة المرعبة. عندما يقبضون علي ماركو المُقعد وزوجته، يأمر بلاكي بإعدام صديقه حرقاً فيقول هذا قبل أن يموت: الحرب لا تكون حربا حقيقية إلا عندما يقتل الأخ أخاه.
وينتهي الفيلم بمشهد طوباوي متخيل يلتقي فيه الأحياء والأموات في وليمة جماعية على قطعة أرض جرداء تنفصل عن البر الرئيسي لتطفو على المياه وتنجرف على مهل فيما الأشخاص يحتفلون. ثم تنزل كتابة تقول: هذه القصة ليس لها نهاية.
لأن هناك الكثير من الدلالات السياسية والاجتماعية خلف مشاهد الفيلم، الذي يحتمل العديد من القراءات والتأويلات، فإن الفيلم يقتضي من المتفرج تركيزا ومتابعة دقيقة لمجريات الأحداث. بالإمكان تقسيم الفيلم إلي ثلاثة فصول، أو مشاهدته كثلاث قصص منفصلة، مختلفة في الموضوع والأسلوب: سنوات الحرب العالمية، نظام تيتو والحرب الباردة، الحروب الأهلية. لكن جوهريا الفيلم يعمل على عدة مستويات من التعقيد والتركيب المتواشج، الذي يتراوح من السياسي إلي السيكولوجي. والمخرج كوستوريكا يستنطق الرغبة الإنسانية في امتلاك السلطة السياسية، وفي الوقت نفسه ينسج بنية مركّبة فيها يعمل الفيلم كتحليل سيكولوجي للنظام السياسي.
لعنوان الفيلم "أندرجراوند" أكثر من دلالة، وفقا للتأويلات المتباينة. للكلمة ذاتها معان متعددة يمكن استنباطها من تحليل وتأويل الأحداث.. هي حرفياً تعني القبو (تحت الأرض) الذي تختبئ فيه شخصيات الفيلم. وهناك المعني السياسي: المقاومة .كذلك المعني السيكولوجي حيث الأندرجراوند مرادف لحالة اللاوعي الجمعي. بالتالي فإنه فيلم مركّب، متعدّد الطبقات، لا يتبع خطاً سرديا طوليا بل يعتمد علي الانتقالات في الزمان والمكان .
المخرج عبر فيلمه هذا يوجّه مرثية شخصية لبلاد (يوغوسلافيا) لم تعد موجودة بعد أن مزقتها التناحرات العرقية والأيديولوجية، والتي بدورها مزّقت كل الروابط الإنسانية من حب وصداقة وأخوة وتعايش سلمي. لقد تحولت تلك الدولة إلي جمهوريات متصارعة نتج عن انقساماتها وتناحراتها: الحروب المدمّرة، الجرائم الجماعية، التطهير العرقي، تدمير القرى والبلدات، معسكرات الاعتقال، النزوح الجماعي، المقابر الجماعية، الجروح النفسية العميقة.. وكل ذلك التدمير والانشقاق حدث لأن الدولة كانت قائمة على سياسة الكذب

وثقافة الكذب معا. تقول إحدى الشخصيات: "الشيوعية كانت مجرد قبو كبير". وفي هذا نجد تماثلا صريحا بين يوغوسلافيا والقبو الذي أقامت فيه شخصيات الفيلم سنوات طويلة، ضحية الكذب والخداع، وعندما خرجت وجدت كل شيء في انهيار.

هنا ثمة تناقض في رثاء المخرج لانهيار يوغوسلافيا وتقريره بأنها كانت بلادا قائمة علي الأكاذيب. وربما مبرّر ذلك نجده في حقيقة أن شعوب البلقان بشتى انتماءاتها العرقية والدينية والثقافية كانت متحدة ومتعايشة فيما بينها حتى لو إجباريا، تحت قبضة حديدية، وضمن نسيج من الكذب والخداع. إضافة إلى ذلك فإن يوغوسلافيا، بالنسبة لكوستوريكا، ليست مجرد بلاد بل عالم من الطقوس والشعائر والعادات والأعراف والطبائع والحلم والخيال والموسيقي واللعب.

المخرج يقدم فيلمه عبر مزيج من الدعابة السوداء والتراجيديا حيث يطرح معالجة ساخرة، تهكمية، لأحداث تاريخية مأساوية، معتمدا على مخيلة خصبة وغنائية أخاذة. لينتج في الأخير عملا ممتعا ومحركا للمشاعر في آن.

مياه..
وحياة يُساء تأويلها

وفق إحدى القراءات أو التفسيرات البطريركية (الأبوية) للتعاليم الهندوسية القديمة، خصوصا تعاليم مانو Manu الموضوعة قبل ألفي سنة تقريبا: عند وفاة الزوج، تجد أرملته نفسها أمام ثلاثة خيارات.. إما أن تتزوج شقيق زوجها الأصغر، أو تحرق نفسها حيّة على المحرقة نفسها مع جثة زوجها، أو أن تعيش بقية حياتها في عزلة، في انضباط، في حالة من إنكار الذات، منفية عن الحياة، منبوذة من المجتمع، محرومة من أية حياة عائلية، لا تعاشر غير الأرامل، و أن تظل أرملة حتى تموت.

من هذه التعاليم يستمد فيلم "مياه" أو "الماء" Water مادته، التي تدور أحداثها في منطقة أشرام، أو دار الأرامل، بالهند في العام 1938.. في الفترة التي شهدت عودة غاندي من جنوب أفريقيا ونضاله من أجل الاستقلال، وتحرير الإنسان الهندي من القوانين والقيم التي تكبل حريته وإنسانيته، ومحاولة تحسين الشروط والأوضاع التي تعيشها الأرامل.

إلى هذا المكان الآيل للسقوط، الذي يحاذي نهر الجانجا المقدس، والذي تديره أرملة عجوز مستبدة، تأتي سارالا: أرملة عذراء في الثامنة من عمرها، مات زوجها المفترض، المستقبلي، الذي لم تره قط (إذ محرّم على الصغيرات رؤية زوج المستقبل حتى يبلغن سنا معينة) فوجدت نفسها – دون أن تعي الأسباب وتستوعب حقيقة ما يجري لها - منفصلة قسرياً عن عائلتها، مبعدة أو منفية إلى مكان غريب ومعزول، على حافة المجتمع، فيه تتحرك وتعيش الأرامل في خنوع وإذعان، ممتثلات لتعاليم جائرة تسلب منهن لا ذواتهن فحسب بل وجودهن. مقتنعات بأنهن غير جديرات بالعيش في المجتمع في غياب الزوج. إنهن مؤمنات بأن ما يحدث لهن هو امتحان من الإله كريشنا.. فوفق ما يمليه الكتاب المقدس، ينبغي على الأرملة أن "تعيش مثل زهرة اللوتس الجميلة التي لا تمسها المياه الملوثة المحيطة بها".

لقد قررت التعاليم الدينية أن الأرملة فأل سيء ينبغي تجنبه ونبذه، وأن موت زوجها (الطبيعي والمقدّر) غلطة أو إثم عليها وحدها أن تتحمله وتدفع ثمنه، بالتالي لابد أن تعيش معزولة، أن تحلق شعر رأسها، تنأى بنفسها عن الطعام الحار والحلويات.. لذا عليها أن تناضل وحدها من أجل البقاء على قيد الحياة عبر التسول أو ممارسة البغاء بوسائل سرية.

في هذا المكان تعيش سارالا أيامها في فقر وبساطة وزهد، محرومة من أي اتصال عائلي، ومن كل المتع الدنيوية.. معتقدة طوال الوقت بأن إقامتها هنا مؤقتة، وأن عائلتها حتما سوف تأتي يوما لتأخذها.
إنها، بما تتمتع به من روح متمردة، مرحة، طليقة لا تعرف الاستقرار، تستجوب ليس فقط احتجازها غير المفهوم في هذا المكان، بل أيضا منطق الأرامل اللواتي يصادرن حقها في السؤال والارتياب.
الأطفال، كما تقول المخرجة ديبا مهتا، يعلموننا "لأن لديهم فضول الروح الذي لم تفسده ولم تلوثه الأحكام التي نصدرها ضد الآخرين. نحن البالغون نزداد إنهاكا كلما كبرنا، نزداد انحيازا لآرائنا وأحكامنا السبقية. الأطفال، على العكس منا، لا يتعصبون ولا يحكمون مسبقا على الآخرين".
من خلال عينيها البريئتين، الساذجتين، المفعمتين بالدهشة والحزن، نرى هذا العالم الغريب، الوحشي، الذي ينعدم فيه الدفء الإنساني والتواصل الحميم (هذا العالم الذي تصوره كاميرا ديبا مهتا Deepa Mehta بشاعرية وحساسية تخفف من الحس الميلودرامي الطاغي بالضرورة في وضع كهذا).
من خلال الصغيرة أيضا نتعرف على الشخصيات الأخرى التي تتفاعل مع ما تشعّ به الصغيرة في أرجاء المكان، وتتأثر بالطريقة التي بها تنظر إلى المحيط والعالم: شاكونتولا (سيما بيسواس)، ذات الشخصية القوية والمتعاطفة مع الأخريات، تتخلى تدريجيا عن خنوعها وتبدأ في الارتياب بالتعاليم الهندوسية التي تمارس الظلم والاضطهاد بحق الأرامل.
إنها تتساءل، مثلما من المفترض أن يتساءل أي امرئ إزاء أية قضية خلافية ذات طابع عقائدي: كيف يمكن لتفسيرات أو تأويلات أو اجتهادات من وضع البشر لقوانين أو تعاليم دينية، سماوية، مقدسة، أن تصبح (هذه التفسيرات) بدورها مقدسة ولا يرقى إليها الشك؟
كالياني (ليزا راي) الجميلة التي تجبرها المشرفة على الدار على ممارسة الدعارة، لحماية الدار من السقوط في فقر مدقع، وهذا وحده سبب احتفاظها بشعرها الطويل: كي تكون مرغوبة. في الأخير تتجاهل المحظورات والمحرمات لتقع في حب شاب وطني، محامي مثالي، من أتباع غاندي. كعقاب وقائي تقوم المشرفة مع أخريات باقتحام غرفتها وحلق شعرها كله مدنسين بذلك جمالها وجاذبيتها.
عن هذا الفعل الوحشي تقول المخرجة: " أردت من هذا أن يكون تعبيرا بصريا قويا وفعالا، لأن هذا ما يحدث في الواقع. بنفسي شاهدت نسوة تتعرّض شعورهن للحلق، ثلاث منهن في المدينة المقدسة فاراناسي. كان منظرا فاجعا يسحق القلب. إنه عرض بصري، أسرع طريقة، وأكثرها اقتصادا، لإظهار ما يحدث، سواء أ كانت الأرملة طفلة أو امرأة أو عجوزا، عندما تتحول هذه المرأة جسمانيا من كونها جزءا من المجتمع لتصبح دخيلة وغير منتمية".
الشاب الوطني يريد أن يتزوجها رغم معارضة أمه. عندما تكتشف كالياني أنه ابن رجل ثري، سياسي مزدوج المواقف والآراء، كانت تؤخذ إليه كعاهرة، فإنها لا تحتمل العيش مع هذا الأب تحت سقف واحد، لذا تختار أن تنتحر للخلاص من مأساتها.
مثل تلك الدور المخصصة للأرامل لم تعد منتشرة في الهند المعاصرة، لكن وفقا لما تؤكده المخرجة، هي موجودة.. والتعاليم ذاتها لا تزال تعاني منها الأرامل (حسب الإحصاء الرسمي للسكان في العام 2001 توجد في الهند 33 مليون أرملة، الكثير منهن يعشن في مناطق ريفية لا تزال الأرملة فيها منبوذة)
لقد استطاعت المرأة الهندية عبر نضالاتها الطويلة والشجاعة أن تحقق إنجازات هامة، من بينها تحقيق استقلالية الأرملة وحقها في اختيار مصيرها.. تقول ديبا مهتا: " بعض الأرامل أدركن، ببطء، أن هناك عالما مختلفا في الخارج من حقهن أن يعشن فيه، وأنهن سوف لن يخالفن القيم الدينية الحقيقية لو تحركن خارج الدور المفروض عليهن، إذ لا علاقة للدين

بما يحدث لهن. إن سوء التفسير للتعاليم الدينية هو الذي أدى بهن للعيش في هذه الأماكن المعزولة، وليس الدين نفسه".
بطبيعة الحال، لم يكن سهلا ويسيرا أن تحقق المخرجة فيلما يتناول مثل هذا الموضوع الحساس في المجتمع الهندي الذي تغلب عليه النزعة المحافظة والتعصب الديني، فأثناء التصوير التمهيدي للفيلم في فاراناسي سنة 2000، قامت بعض الأحزاب اليمينية، مع عدد من المتشددين الهندوس، بشن هجوم عنيف على المخرجة والفريق الفني، زاعمين أنهم اطلعوا على السيناريو ووجدوه مضادا للتعاليم الهندوسية، وادعوا أن العالم لا يحتاج إلى رؤية مشاكل الأرامل في الهند.
قام حوالي 2000 متظاهر من المتشددين باقتحام موقع التصوير، خربوا الموقع، رموا قطع الديكور في النهر، أضرموا النار في صور المخرجة، كما وجهوا تهديدات بالقتل إلى الفنيين والمخرجة (الذين سممت التأثيرات الغربية عقولهم). كذلك هدّد متشددون بالإضراب عن الطعام وبحرق أنفسهم ما لم يتم منع التصوير.. بل أن شخصا حاول الانتحار قرب الموقع احتجاجا على تصوير الفيلم.. اتضح في ما بعد أن هذا الشخص يتخذ من محاولات الانتحار وسيلة لكسب الرزق، حيث تستعين به الأحزاب المتنازعة كوسيلة ضغط لتحقيق مطالبها.. وبالفعل تدخلت الحكومة وأمرت بتوقيف تصوير الفيلم منعا للتداعيات التي قد تنجم عن هذا العمل، وحماية للعاملين في الفيلم.
هكذا توقف المشروع قبل أن يبدأ. وكان على المخرجة أن تهدئ غضبها إزاء ما حدث.. تقول مهتا: "وعدت نفسي بأنني سوف لن أحقق هذا الفيلم مرة ثانية حتى أكفّ عن الغضب. كلما نظرت إلى النص اعتراني ذلك الشعور الرهيب، المقيت، بأنني تعرضت لهجوم.. مثل شخص يضربك بعنف في بطنك وينتزع منك أنفاسك. قلت لنفسي، عندما أتمكن من التفكير في الفيلم دون أن تتقطع أنفاسي، سوف أعرف أن الإحساس بالغضب قد زال".
عندئذ، في العام 2004 استأنفت إنتاج الفيلم مجددا، لكن هذه المرّة في سريلانكا، عاصمة كولومبو، وبصورة سرية تماما. غير أن المشكلة الرئيسية التي واجهتها هي عدم وجود سلالم حجرية تفضي إلى نهر الجانجا، الموقع المقدس الذي يحتشد فيه الهندوس للصلاة وإحراق جثث الموتى. لذلك اضطرت إلى إعادة خلق الموقع قرب ضفة نهر مهجور جنوب العاصمة.
الفيلم حقق نجاحا، وحاز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان هونج كونج، كما أثنى النقاد على الفيلم ومخرجته ليس فقط لأنها صورت، بجرأة وحساسية فنية عالية، الوجه الآخر من الهند، الخفي والمعزول والمسكوت عنه، الوجه المقلق والمزعج، لكن أيضا لعدم تخليها عن مشروع جوبه بالاستنكار والتهديد من المتشددين، ولعدم رضوخها لمطالب بعض المتزمتين الهنود في مدن الولايات المتحدة وتورنتو بكندا (حيث تقيم) الذين نصحوها "وديا" بصرف النظر عن الموضوع، زاعمين بأن ما يريد أن يطرحه الفيلم من نقد لقيم وتقاليد هندية هو أمر بالغ التعقيد بالنسبة لجمهور أجنبي يجهل طبيعة تلك التقاليد وجذورها.
فيلم "مياه" هو جزء آخر من أفلام حققتها ديبا مهتا تتصل بعناصر الطبيعة، العناصر التي شكّلت العالم، العناصر التي تحمل في داخلها النقائض، فهي تغذّي وتدمر، تحمي وتهلك، يمكن استخدامها في حياتنا على نحو بنّاء أو على نحو هدّام.. هكذا الحال مع النار، ومع الماء الذي هو مصدر الحياة والموت معا.
تقول مهتا: "السبب الذي جعلني أطلق هذه الأسماء على أفلامي، هو أن هذه العناصر هي التي تغذّينا وترعانا، في الوقت نفسه، تملك القدرة على تدميرنا. كل أفلام الثلاثية تتعامل مع حالات الانبعاث والموت".
من قبل قدمت المخرجة: "النار" fire (1996) عن العلاقة الاجتماعية والعاطفية بين امرأتين من الطبقة الوسطى تنجذبان إلى بعض بحثا عن الدفء الذي تفتقدانه في حياة زوجية خالية من الحب. هذه العلاقة "المثلية" أثارت سخط وغضب بعض الجمعيات الدينية والسياسية في الهند، وأدت بالمتشددين والمتزمتين إلى التظاهر وحرق إحدى الصالات،

بذريعة أن الفيلم يعرض صورة مشينة عن الهند. لكن ذلك لم يؤد إلى منع الفيلم، الذي حاز على عدد من الجوائز العالمية منها جائزة مهرجان شيكاغو كأفضل إخراج وأفضل ممثلة، وجائزة لجنة تحكيم مهرجان فيرونا كأفضل فيلم.
في 1998 قدمت "الأرض" earth عن قصة حب تدور في بيئة من الصراعات الدينية والسياسية بين الهندوس والمسلمين في العام 1947 والتي أدت إلى التناحر وتقسيم البلاد إلى الهند وباكستان. هذا الفيلم رشح للأوسكار كأفضل فيلم أجنبي، كما حاز على عدد من الجوائز.
عن هذه الثلاثية، تقول مهتا: "إذا كان فيلمي (النار) عن السياسة الجنسية، فإن (الأرض) عن السياسة القومية، و(مياه) عن السياسة الدينية وتأثيرها على الفرد العادي".
لقد استطاعت المخرجة ديبا مهتا إحراز سمعة طيبة في الوسط السينمائي العالمي بوصفها مخرجة مبدعة وشجاعة، تطرح عبر أفلامها قضايا إنسانية كونية عن الهوية والتقاليد ووضع المرأة في مجتمع يسعى إلى سلبها ذاتها وهويتها وصوتها..
تقول مهتا: " أغلب أفلامي تنبعث من هذا السؤال: أين يتوقف الصوت الخاص للفرد وتبدأ التعاليم والأعراف البالية. إنه التعارض بين صوت الفرد وصوت التقاليد... أنا لا أتعمّد الشروع في الكتابة حاملة هذه الأفكار في ذهني سلفاً، بقدر ما تتجلى دوما في أفلامي".
ولدت ديبا مهتا في العام 1950، في مدينة أمريتسار الواقعة على الحدود الهندية – الباكستانية. والدها كان موزع أفلام ويمتلك عددا من صالات السينما، هذا أتاح لها مشاهدة المئات من الأفلام.. "أبي كان موزع أفلام، لذا فقد نشأت وترعرعت مع أفلام كانت تخرج من أذنيّ و عينيّ".
في طفولتها كانت مغرمة بالأفلام لكن ليس بممارستها وصنعها.. "الشيء الأساسي في صغري كان فترة ما بعد المدرسة، حيث أهرع إلى صالة السينما لأشاهد نهاية فيلم ما، أو بداية فيلم آخر، أو منتصفه. هكذا كبرت مع الأفلام. لكن بعد ذلك، نسيتها لفترة من الزمن كرّستها لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة".
درست الفلسفة في جامعة نيو دلهي. بعد التخرج.. "التقيت بشخص قال لي نحن نبحث عن من يعمل معنا في الورشة السينمائية بدوام جزئي، فهل يثير هذا اهتمامك فيما تحاولين اكتشاف ما الذي ترغبين في فعله بحياتك؟ قلت: بالطبع موافقة، لم لا؟.. هكذا بدأت العمل في السينما".
عملت مهتا مع شركة إنتاج كانت تنفّذ أعمالا تعليمية ووثائقية لصالح الحكومة الهندية. حققت أول أفلامها الوثائقية عن زواج القاصرات. حينذاك التقت بسينمائي كندي كان يعد بحوثا في نيو دلهي. تزوجا وانتقلا إلى تورنتو بكندا في العام 1973، حيث أسسا شركة إنتاج قدمت عددا من الأفلام التسجيلية والتلفزيونية.
في كندا، عملت ديبا مهتا في مجال السيناريو والمونتاج والإنتاج وإخراج أعمال وثائقية تلفزيونية، ثم تحولت إلى الأعمال الدرامية التلفزيونية. ومن التلفزيون إلى السينما بفيلم درامي طويل بعنوان "أنا و سام" (1991).. ثم قدمت Camilla (1994)..
عن فيلمها "النار"، تقول مهتا: "حتى لو كان الفيلم خاصا جدا في زمنه ومكانه وموقعه، إلا أنني أردت من محتواه العاطفي أن يكون كونياً. الصراع بين التقاليد والتعبير الفردي هو ذلك الصراع الذي يحدث في كل ثقافة. فيلمي يعالج هذا الموضوع بوجه خاص في بيئة المجتمع الهندي. ما جذبني هو أن للقصة رنين يتخطى التخوم الجغرافية والثقافية".
عن فيلم "الأرض"، تقول مهتا: " الفيلم السينمائي وسط قوي جدا، ورجائي هو أن ينتج فيلمي هذا حوارا يجبر الناس على التفكير بعمق أكثر بشأن الثمن الذي يدفعه البشر من جراء مثل هذه الانقسامات... لقد أردت أن أروي هذه القصة الضخمة من وجهة نظر مجموعة صغيرة، حميمة، من الأصدقاء الذين ينتمون إلى جماعات عرقية مختلفة، ومن خلالهم استقصي عملية التقسيم".

عن فيلمها "بوليوود/ هوليوود" (2002)، الذي وظفت فيه عناصر من كلا النوعين كخلفية لفيلم عن حيوات عائلات هندية تعيش في تورنتو، تقول مهتا: "هذا ليس فيلما قائما على المنطق والعقلانية. إنه فيلم عن الشعور بالغبطة والاطمئنان، عن الغناء والرقص. إذا كنت مرنا ومنفتحا، فسوف تقوم بفتح نافذة على ثقافة أخرى، وتنظر كيف يعيش أكثر من مليار فرد في العالم".
بعد هذا الفيلم، حققت "جمهورية الحب" (2003) المأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للكاتبة كارول شيلدز.

في حديثها عن فيلم "مياه" تقول المخرجة ديبا مهتا:
* إذا كانت ثيمة "النار" هي التصادم بين التقاليد ورغبة الفرد في امتلاك صوت خاص ومستقل، ففي "المياه" هو التصادم بين الإيمان الأعمى والضمير الإنساني. كل أفلامي تتعامل مع الرغبة في التفكير المستقل، واستكشاف نتائج هذه الرغبة.
* الماء يستمر في التدفق والجريان، لكن الماء الراكد يسبب مشاكل. العديد من الناس في الفيلم، الذي تدور أحداثه في أواخر الثلاثينيات، يعيشون حياة قاسية وصارمة، حسب ما يفرضه نص ديني عمره أكثر من 2000 سنة. حتى يومنا، الناس يتبعون ويطبقون مثل هذه النصوص، التي بسببها توجد في الهند ملايين من الأرامل. لا ينبغي للتقاليد أن تكون صارمة، بل ينبغي أن تتدفق وتجري مثل مياه صالحة.
* فيلم "المياه" يعكس، بشكل أو بآخر، ما يحدث في الهند: نهوض الأصولية الهندوسية والتشدد الديني، الحساسية المفرطة تجاه كل ما يثير شكوكهم، عدم التسامح مع أي شخص يفكر بطريقة مغايرة. من هذه الوجهة، صرنا نحن أهدافا سهلة للتعصب.
* يقول نص مانو المقدس: المرأة نصف جسد زوجها عندما يكون حيا، ما إن يموت، حتى تصبح نصفه الميت..
الرجل هو من يكتب مثل هذه النصوص، وهو الذي يفسّرها، وهو الذي يسئ تأويلها.
والسبب اقتصادي بحت. من المفيد للرجل والأسرة، اقتصاديا، إرسال الأرملة بعيدا تحت ذريعة الدين. فالأرملة المنفية ليس من حقها أن تطالب بأرض العائلة أو ثروتها، وليس هناك أي ضرورة أو إلزام بإطعامها أو كسوتها.
* أعتقد أننا نعيش في عالم ملئ بالخوف، وهذا له علاقة بسوء تأويل الدين لمصالح شخصية.
* في ما يتعلق الأمر بمشاكلنا الخاصة، نكون في حالة جيدة، كشعوب مختلفة وثقافات مختلفة، عندما نفقد الذاكرة جماعيا.
فيلم "المياه" عن ثلاث نساء يحاولن تحطيم تلك الحلقة، والتمتع بالنبل والكرامة، و التخلص من نير الظلم والاضطهاد.
إذا استطاع الفيلم أن يلهم الناس لفعل شيء ما في ثقافتهم الخاصة، فذلك أمر هام.
* أظن من السذاجة الاعتقاد بأن الأفلام قادرة أن تغيّر.. لكن ما يستطيع الفيلم فعله هو أن يؤسس حوارا ويثير نقاشا.
* لقد أردت أن أنفّذ هذا الفيلم بأية وسيلة لأنه كان ينبغي أن يُنجز كجزء من الثلاثية، الجزء الأخير الذي يتعامل مع السياسة الدينية. وقد رغبت كثيرا في إنجاز هذا الفيلم من أجل تحقيق هدفي كمخرجة سينمائية.
* كل ما أريد أن أفعله هو تحقيق أفلام تحرّض على التفكير، وتساعدنا على فهم مجتمعاتنا على نحو أفضل.
* في ما يتعلق بالتعبير السينمائي، بدأت أدرك أن بإمكاني توظيف الكاميرا والممثلين لتوصيل العواطف والمشاعر، والاعتماد بشكل أقل على الحوار.
* أحب أن أصور في الهند على الرغم من الفوضى والروتين الحكومي والبيروقراطية. لقد نشأت في الهند مستمتعة بأفلام بوليوود، ولا زلت أحب الأفلام الجيدة منها.

أبي كان موزع أفلام هندية في دلهي. كان يقول لي: في الحياة، لا تستطيعين أن تكوني واثقة من شيئين.. متى سوف يحين الموت، وكيفية استقبال الجمهور للفيلم.
* حبي للموسيقى يتصل كثيرا بحقيقة أنني قادمة من تقاليد السينما الهندية حيث الموسيقى تلعب دورا كبيرا.
للسينما الهندية تقاليد عريقة. الفيلم الناطق الأول، الذي أنتج في الهند، بدأ بالموسيقى. لهذا علاقة بملاحمنا العظيمة.. هي كلها تتصل بالموسيقى. الموسيقى تصبح مظهرا، تعبيرا عن حقيقة الموقع الداخلي للشخصية.
بالنسبة لي، الموسيقى دائما تأتي من داخل الشخصيات.
* السينما شغف.. أعني، إلى أي حد يكون الدافع قويا لصنع فيلم ما، إلى أي حد تشعر بشغف لتحقيق الفيلم إلى درجة إدراكك أنك إن لم تحققه فإن جزءا فيك سيشعر بالحرمان حتى بقية حياتك. إذا لم يتوفر لديك الشغف، فمن الأفضل ألا تحقق الفيلم.. فلا فتنة يدّخرها لك الفيلم ولا ثروة أو جاه.
* هناك عدد كبير من المخرجين، لكنني تأثرت بمجموعة من المخرجين العظام. هناك ساتياجيت راي الذي لعبت أعماله دورا كبيرا في تقديري للسينما. إني أعتبره واحدا من أكثر المخرجين شاعرية، واهتماما بالنوازع الإنسانية، في تاريخ السينما. أيضا، من بين المخرجين العظام، أنا معجبة بأعمال ميزوجوشي، أوزو، فيتوريو دي سيكا.
هناك ثلاثة مخرجين معاصرين يخطرون ببالي الآن، والذين استمتع بأعمالهم واستلهم منهم: أعتقد أن إمير كوستوريكا مخرج رائع، فيلمه "زمن الغجر" هو أحد أفلامي المفضلة في كل الأزمنة. أحب حقيقة أنه لا يتجنب الحالات العاطفية بل يتقبلها ويعانقها بقوة. ولا يبدو أنه يكترث كثيرا بكيفية مشاهدة وفهم أعماله. لا يضيره أن يتسم عمله بعدم التوقير إذا شاء ذلك. أحب طريقة توظيفه للموسيقى في أفلامه، كما أحب ما يوجد في لبّ فيلمه.. ثمة رسالة سياسية قوية تكمن في هذا اللب.
أيضا يعجبني الأسباني بيدرو ألمودوفار كثيرا. أحب دعاباته السوداء. ويعجبني بيتر وير لأنه نجح في المحافظة على استقامته كمخرج فيما هو يحقق أفلاما سهلة الوصول إلى الجمهور. في الواقع هناك أسماء كثيرة يمكن الحديث عنها. إنجمار بيرجمان. نعم. قوي جدا. لديه طريقة بسيطة، على نحو مضلل، لرواية قصة فعالة جدا.

والريح سوف تحملنا..
هويات مموهة

الإيراني عباس كيارستمي هو واحد من أهم وأبرز المخرجين في السينما العالمية المعاصرة، ويقر العديد من النقاد بنبوغ كيارستمي وعظمته كسينمائي متميز، استطاع بفضل إبداعاته – مع إبداعات سينمائيين إيرانيين لا يقلون أهمية - أن يضع الفيلم الإيراني على خارطة السينما العالمية، وأن يجعل من حضوره حدثا ثقافيا هاما.
لدى كيارستمي الإحساس الحاد بالتراكيب البصرية - الصوتية، لديه أسلوبه الخاص الذي يتميّز به، والذي نجده حاضرا في أفلامه، حيث تتكرر العناصر في أفلامه، كما هو الحال عند أغلب كبار المخرجين في السينما العالمية (بيرجمان، أنتونيوني، تاركوفسكي، فلليني، بريسون، أنجيلوبولوس.. وآخرين) الذين يعبّرون عن عوالمهم الخاصة بالعناصر ذاتها واللغة التي تميزهم.
في فيلمه "والريح سوف تحملنا" (1999) يعرض عباس كيارستمي صورا وثائقية - درامية لقرية جبلية في كردستان الإيرانية، محاطة بحقول الحنطة الخصبة، في علاقة متبادلة، تتسم بالشاعرية، مع الحالة الذهنية لبطل الفيلم.
كيارستمي يقدم هنا حكاية، أو لنقل حالات، بسيطة جدا.. ظاهريا وعلى نحو مضلل: منتج أو مخرج تلفزيوني يدعى بهزاد، يرافقه عدد من الفنيين (الفيلم لا يوضح هوية هؤلاء)، يصلون بالسيارة إلى قرية جبلية نائية من أجل تصوير أو تدوين أو مشاهدة (الفيلم لا يبّين بوضوح الدافع وراء الزيارة) شعائر دينية سريّة سوف تقام مباشرة بعد وفاة امرأة عجوز بلغت المائة عام من عمرها.
رغم أن الموت على وشك الحدوث في أية لحظة، إلا أن العجوز تتشبث بالحياة على نحو غريب. يمر أسبوعان وأفراد الفريق يزدادون ضجرا واستياء فيقررون العودة، ويبقى بهزاد وحده متأرجحا بين الترقب والتوتر، الأمل واليأس، الامتلاء والفراغ، مكوّنا علاقات عابرة وسريعة مع بعض أهالي القرية، ومحاولا التغلب على الضغوطات المفروضة عليه من جراء مرور الوقت (دون حدوث شيء).
الحدث، إن جاز القول، ينشأ من هذه المراوحة بين اللقاءات العابرة مع أفراد هذا المجتمع الصغير المحافظ ومحاولة التناغم مع عناصر الطبيعة، المحايدة منها والمراوغة، بينما ينتظر الحدث المفترض (موت العجوز).. أثناء ذلك يحاول إقامة علاقة صداقة مع دليله الصبي فرزاد.
كيارستمي هنا يربك المتفرج بتمويه هوية الشخصيات الزائرة للقرية من جهة، وجعل شخصيات عديدة توجد خارج مجال الكاميرا، أي مخفية، بحيث نسمع صوتها ولا نراها. بهزاد

يقدم نفسه وفريقه بوصفهم مهندسين. ورغم أنهم جاءوا إلى القرية "ليصوروا حدثا ما" إلا أن المربك والمحيّر في الأمر، أننا لا نرى أجهزة تصوير أو إضاءة أو أية معدات أخرى توحي بأنهم سوف يصورون شيئا، بل أننا لا نرى أبدا فريق العمل هذا، إنما نسمع أصواتهم فقط خارج الكادر، وهم إما يوجدون داخل غرفة أو في مكان خارج مجال الرؤية.
فضلا عن ذلك، هناك شخصيات "مهمة" لا نراها أيضا.. مثل يوسف، ذلك القروي الذي يحفر موضعا عميقا من أجل تركيب شيء يتعلق بالاتصال عن بعد، لكننا نسمع صوته، غناءه، صوت الرفش وهو يحفر.
بهذا كله يعمل كيارستمي على عزل بطل فيلمه بحيث يظهره كشكل ضئيل في محيط فسيح، يرهق نفسه في مسعى غير مجدٍ ولا طائل تحته من أجل تسريع الزمن بدلا من مروره البطيء، المضجر، الذي لا يحمل أي عنصر من الإثارة.
الفيلم يركز بؤرته على هذه الشخصية فحسب، بحيث يعزلها عن كل ما حولها وما يتصل بها.. بالتالي نحن نجد أنفسنا أمام رحلة روحية يقوم بها شخص لا يدرك، على نحو تام، حقيقة أنه في رحلة روحية إلا في الدقيقة الأخرى. في هذه الرحلة يختبر الإحباط والخيبة والغضب (خصوصا بعد أن يتركه فريقه نتيجة الإحباط، ويأسه هو من حدوث أي شيء أثناء انتظاره) لكنه يتشبث بالأمل أو ببصيصه. وينتقل من الموقف المحايد، السلبي، إلى الانخراط والاهتمام.. وذلك بعد إصابة يوسف في انهيار أرضي، حيث يقوم باستدعاء الطبيب والأهالي من أجل إنقاذ يوسف.
نحن هنا لسنا أمام قصة بالمعنى التقليدي، إذ هنا لا يحدث إلا القليل. لكن الفيلم يعج بالحياة اليومية.. والمساحات الخالية بين "الأحداث" الخفيفة تكون حافلة بالنقاشات، بالنوادر والحكايات الشعبية، والشعر (في أحد المشاهد يقرأ بهزاد قصيدة فروغ فروخزاد، التي منها استعار عنوان الفيلم: والريح سوف تحملنا.. والشاعرة فروخزاد هي من رموز الحداثة الشعرية في إيران، وقد عاشت حياة تراجيدية بعد انتزاع ابنها منها في قضية طلاق، وماتت في حادث تصادم سيارة وهي في الثالثة والثلاثين من عمرها.. وقد تحدث كيارستمي ذات مرّة عن فلسفتها الحسية التي تقترب كثيرا من فلسفة عمر الخيام.. الذي قصيدته في مديح ملذات الحياة يستشهد بها الطبيب في الفيلم).
من جانب آخر، يمكن النظر إلى الفيلم بوصفه لوحة لمكان آسر يعتني كيارستمي كثيرا في رسمه عبر لقطاته العامة والطويلة، حيث الدروب المتعرجة السالكة، الحقول الخلابة، التلال. كيارستمي – مثلما نلاحظ في أغلب أعماله - لا يهتم كثيرا بتصوير المواقع الداخلية واستخدام الإضاءة الاصطناعية، قدر تكريس اهتمامه بالمواقع الخارجية والمناظر الطبيعية.
إن بهزاد يبدو أشبه بعالم أنثروبولوجي متنكر، مع أسئلته التي لا تنتهي والتي يوجهها إلى من يلتقيه من القرويين، وهو يسعى إلى الكشف عن هذا المكان النائي.
على الرغم من الرصد الأنثروبولوجي، إلا أن الفيلم هو أيضا عن ما لا يقال و لا يُرى، وكأن كيارستمي يريد من المتفرج أن يتخذ دورا فعالا في تقرير المعنى. طوال الوقت نسمع أشخاصا يتكلمون دون أن نراهم. مع أن بعضهم يعبّر عن وجهة نظره في الحياة كاشفا عن شخصيته وأفكاره، إلا أن المخرج يترك للمتفرج مساحة يوظف فيها مخيلته، ويتيح له حرية التأمل والتأويل. كأنه يقول: لكي تفهم، ليس من الضروري أن ترى.. بل أن تسمع وأن تتخيل.
إن كيارستمي يعتمد هنا، وعلى نحو أساسي، على الصوت. ثمة توظيف خلاق للصوت، وهو يستغني عن الموسيقى المؤلفة، مستغلا أصوات الطبيعة والكائنات البشرية والحيوانية. إنه يوظف على نحو متقن ومدروس مزيجا من هذه الأصوات بحيث تمنح العالم الطبيعي الحد الأقصى من الحضور الفاتن والغامض.
هذا الفيلم، الذي يعد أحد نماذج السينما الشعرية، يتسم بجمالية بصرية مدهشة.

عشرة..
أن تحب المرأة نفسها أكثر

عبر أفلامه الهامة والمتميزة، يسعى المخرج الإيراني عباس كيارستمي إلى خلق نوع جديد من السينما، سينما لا تعتمد على حبكة أو أحداث دراماتيكية أو مؤثرات خاصة وحيل بصرية أو ميزانية ضخمة أو نجوم محترفين، إنها سينما متقشفة لكن عميقة في الرؤية، تعتمد على إظهار التناقضات والمفارقات - الصارخة والكامنة أو المموهة - فيما هي تحتفي بالحياة اليومية، وتدعو الى التأمل والتفكير، نائية عن الحالات الوجدانية الميلودرامية.
كيارستمي لا يحقق أفلامه للاستهلاك بالمعنى السلبي المعتاد، لكن يحرّض جمهوره على التفاعل والتفكير والمساءلة، أن يصبح مشاركاً بفعالية في الفعل الإبداعي، كل أفلامه تقتضي التأويل عبر مستويات متعددة، وهو يدحض فكرة أن يكون لأعماله معنى ثابتاً واحداً، يرفض أن تكون هناك قراءة نهائية للفيلم. إنه يتحاشى النمطية والمغالاة في التبسيط، مبتعداً عن الروح التقليدية التي تحكم الأعمال السائدة.
بفيلمه "عشرة" TEN يخوض كيارستمي تجربة جديدة ومغايرة لكل التجارب التي قام بها من قبل، على مستوى التقنية والمحتوى، ومختلفة عن أي تجربة سينمائية تحققت على الشاشة العالمية.
فيلمه هذا، الذي لم يخرجه فحسب، بل كتبه وأنتجه وصوره وتولى مونتاجه بنفسه، هذا الفيلم مصور بأكمله بكاميرا فيديو ديجيتال (رقمية) مثبته طوال الفيلم، باستثناء لقطتين، داخل سيارة، مركزة بؤرتها مرة على السائقة (بطلة الفيلم) ومرة على الراكب الجالس الى جوارها في المقعد الأمامي، بالتالي ليست هناك حركة كاميرا، الكاميرا لا تتحرك أبداً. إنها ثابتة لكن من زاوية مختلفة في كل مرة، في استخدام الكاميرا، لا يلجأ كيارستمي إلى الأسلوب التقليدي أو الكلاسيكي في تركيز الكاميرا على المتكلم فقط بل يركز لفترة طويلة على شخص ما بينما نسمع الآخر يتكلم دون أن يظهر على الشاشة، بعد ذلك يعكس الأمر بحيث يظهر الآخر، وهكذا.
الفيلم يتألف من (عشرة) فصول أو مشاهد مرقمة، كل فصل عبارة عن جولة مستقلة بالسيارة تقوم بها السائقة مع شخص ما ولغرض معين عبر شوارع طهران.
في الجولة الأولى يركب السيارة صبي (هو ابنها) لم يبلغ بعد مرحلة المراهقة، وسرعان ما يدور بينهما حوار، حافل بالغضب والأسى والشفقة والصبر، عن طلاقها من أبيه، منتقداً زوجها الحالي ومتهماً إياها بالأنانية والغطرسة وعدم احترام مشاعره، ونحن طوال الوقت. لا نرى المرأة التي تقود السيارة لكن نسمع صوتها، وهي تحاور ولدها، تشرح له سبب

طلاقها، تحاول إقناعه بوجهة نظرها، تصيح في غضب متحدثة عن الكوابح والقيود التي يفرضها المجتمع على النساء.
تعاطفنا هنا يتأرجح من أحدهما إلى الآخر، وعندما يغادر الصغير نراها: امرأة شابة وجميلة جداً (تؤدي دورها مانيا أكبري في أول ظهور لها على الشاشة، وقد أخرجت هذا العام فيلماً شاركت به في مهرجان فينيسيا)، ونعلم في ما بعد أن هذه المرأة مثقفة، تمارس الرسم والتصوير الفوتوغرافي، ميسورة الحال، واثقة من نفسها، مستقلة التفكير، منفتحة ومتحررة داخلياً، لكنها - رغم ذلك - تشعر بأنها لا تحتل إلا مركزاً هامشياً في هذا العالم المعادي.
في الجولات التالية نراها توصل أختها إلى البيت وتتحدث معها عن مشاكل تربية الأطفال، وتوصل امرأة عجوزاً الى أحد الأضرحة لتأدية الصلاة، وليلاً، أثناء توقف سيارتها، تصعد - عن طريق الخطأ - مومس (معتقدة أنها رجل) ومعاً تتناقشان في شؤون المرأة وأسباب ممارستها الدعارة وموقفها من الحب والجنس والزواج. هذا المشهد أو الجزء جريء للغاية رغم أننا لا نرى المومس على الإطلاق بل نسمع صوتها فقط، والجرأة لا تكمن فقط في النقاش الحر والمباشر بل في تصريح المومس بأنها تحب عملها وتفعل ذلك عن اقتناع ورغبة، وأنها لا تشعر بالذنب تجاه ما تفعله.
إلى جانب الجرأة في تناول القضايا الجنسية الحساسة، فإن كيارستمي، من خلال شخصياته، يفضح الأمراض والعلل الاجتماعية مثل: قوانين الطلاق الجائرة، الشوفينية الذكورية، الرياء الاجتماعي. كما يستجوب ما هو مقدس وما هو مدنس في المجتمع الإيراني المعاصر.
من أكثر الجولات تحريكاً للمشاعر، عندما تركب معها امرأة شابة، حليقة الرأس تماماً، كانت تخشى أن يخذلها خطيبها أو صديقها ويتركها. ولأن كيارستمي، طوال الفيلم، كان يحرص ألا يظهر شخصيتين في الكادر، إلا أن في هذا المشهد، نرى الاتصال الجسماني، الذي يعبّر عن التعاطف العميق، حيث تظهر يد السائقة وتمتد لتمسح دموع هذه الشابة المخذولة.
من خلال هذه اللقاءات، وعلى نحو تدريجي، نلتقط إيماءات وتلميحات دقيقة بشأن المرأة: حياتها، مشاعرها، مواقفها.. والاستنتاجات التي نتوصل إليها "أن تحب المرأة نفسها أكثر، وألا تعتمد في تحقيق سعادتها على رجل واحد" كذلك "الرجال يريدون امرأة تطبخ وتغسل وتنظف لا امرأة ذكية، مستقلة، وتمارس مهنة إبداعية"، أيضاً في ردها على اتهام ابنها لها بتلفيق تهمة تعاطي المخدرات لأبيه كي تحصل على حق الانفصال، تقول مدافعة عن نفسها بأن القوانين الفاسدة التي يطبقها هذا المجتمع لا تعطي للمرأة أية حقوق، بما فيها حق الطلاق، لذلك تضطر المرأة الى اختراع أو تلفيق تهمة تعاطي المخدرات أو التعرض للاعتداء الجسدي كخيار وحيد أمامها لكي تتم الموافقة الشرعية على منحها حق الانفصال.
تجدر الإشارة إلى أنها المرة الأولى التي يركز فيها كيارستمي بؤرته على المرأة، واضعا إياها في المحور، ليظهرها في مختلف حالاتها من التوتر والمرح والصبر والسخرية والدهشة، وليلقي الضوء على مختلف أشكال معاناتها.
نحن هنا أمام شظايا، أجزاء، عند جمعها ولصقها تشكل رؤية شاملة لوضع المرأة لكنها قابلة للتأويل حسب مفهوم كل متفرج، فالمخرج يتحاشى إصدار حكم على شخصياته وسلوكها وأفعالها بل يدعها تقول ما لديها وتعبّر عما تفكر فيه وتشعره.
أعمال كيارستمي تتأرجح، أو تقف في المنطقة الواقعة، بين الدرامي واللادرامي، القصصي والوثائقي، أو ارتياد الحد الضيق بين الوهم والواقع.. كما نجده في أفلام سابقة مثل: عبر أشجار الزيتون، والحياة تستمر، لقطة قريبة.. حيث تداخل الأحداث الدرامية مع تمثيل هذه الأحداث أو التعليق عليها، وحيث الاستعانة على الدوام بممثلين غير محترفين أو لم يسبق لهم الوقوف أمام الكاميرا.

قبل أن يصور فيلمه "عشرة"، أجرى كيارستمي لقاءات عديدة مع أفراد عاديين طلب منهم أن يسردوا له شيئا عن حياتهم وعن تجاربهم، من بين هؤلاء اختار أولئك الذين ظهروا في الفيلم وأجرى حوارات معهم، بعدها قرر الموضوعات التي يريد منهم التحدث عنها وأدخلها في فيلمه.. لذلك من الصعب التمييز بين الأجزاء المخطط لها بدقة، وتلك العفوية أو المرتجلة. من النظرة الخارجية، وعند مشاهدة مجريات الفيلم، يتكون انطباع بعدم وجود مخرج وراء تكوين وأداء المشاهد، وقد يؤكد هذا الانطباع غياب المخرج الفعلي عند تصوير المشاهد، بالتالي كان الفيلم المنجز ثمرة إعداد وتحضير ونقاش واسع، ثم جاءت مرحلة المونتاج حيث تم اختزال 23 ساعة من التصوير الفعلي الى 94 دقيقة، هي مدة الفيلم المعروض.

لقد تحدث كيارستمي عن رغبته في جعل الإخراج نفسه يتوارى ليتيح لـ "ممثليه" الاستغراق كليا في شخصياتهم دونما إلهاء أو توجيه، هذه الشخصيات التي غالبا ما تتنامى بالرجوع إلى تجاربهم الخاصة، أفكارهم ومشاعرهم وعواطفهم. عدم الإلهاء هذا يشمل المتفرج الذي سيكون، وفق ما يريده كيارستمي، على اتصال مباشر بالأفراد القاطنين على الشاشة، دونما وسائط قد تشوّش أو تربك أو تحرّف هذا الاتصال مثل: حركات كاميرا هائجة، أو موسيقى تملي مشاعر غير متناغمة مع المواقف، أو مونتاج يستعرض إمكانياته أكثر مما يتناسق مع التلقي المباشر.

لكن هذا الغياب (للمخرج) لا يعني الانفلات والفوضى والترهل بل أننا نشعر، رغم ذلك، بالحضور القوي للمخرج، بوصفه المنظم والمتحكم والمسيطر على مادته وإيقاع عمله من خلال المونتاج. من جهة أخرى، الأحداث والشخصيات التي لا تظهر على الشاشة هي ليست أقل أهمية من تلك التي تظهر على الشاشة.

كيارستمي، في أغلب أعماله، يستجوب ماهية السينما ومعناها، بل أن بعض النقاد يرون بأن كيارستمي يعيد اختراع السينما، كما فعل الفرنسي جودار في الستينيات، عبر سبر العلاقات بين المخرج والممثل والمتفرج، وإعادة النظر في الأدوات الفنية والمفاهيم السينمائية السائدة. إن استخدام كيارستمي للكاميرا الرقمية (الديجيتال) ليس من باب التغيير، أو إتباعا لموضة ما، أو لاستثمار التكنولوجيا كمؤثر إبهاري، بل هو نابع من حاجة فنية، إذ ليس من الممكن عرض مثل هذه "الواقعية" بدون تقنية جديدة، فالكاميرا الرقمية سوف لن تعوق الممثلين (الشخصيات) ولن يشعروا بوجودها مثلما يحدث مع الكاميرات العادية. لقد استفاد من إمكانيات الكاميرا الرقمية في التعبير عن رؤيته الفنية والفكرية.

عندما تعزل الكاميرا الشخصيات في الكادر ولا تضمهم معاً - عبر استخدام زاويتين ثابتتين - فقد يكون هذا انعكاسا مباشرا للعزل الذي يعانيه الأفراد في الحياة اليومية بسبب القوانين الاجتماعية أو غيرها التي تمزق الروابط الإنسانية وتفرّق البشر عن بعضهم البعض.

أفلام كيارستمي، في أغلبها، هي عبارة عن رحلات "بالسيارة" يقوم بها شخص إما بحثاً عن صبي (كما في فيلم: والحياة تستمر) أو عن عجوز مريضة (كما في: والريح سوف تحملنا) أو عن مكان للانتحار (كما في: طعم الكرز). وإذا كانت الرحلة، في تلك الأفلام، تظهر المناظر الطبيعية، المثيرة بصريا، ففي هذا الفيلم - الذي هو عبارة عن رحلة مؤلفة من عشرة فصول قصيرة - لا تُظهر الكاميرا أي منظر طبيعي، خارجي، حيث البؤرة مركزة هنا على الوجوه والأيدي بداخل السيارة.

في حديث للممثلة مانيا أكبري (جريدة الحياة - 26 سبتمبر 2002)، التي تجسّد في هذا الفيلم تجربتها الخاصة، تشير الى خاصيات وسمات سينما كيارستمي قائلة: "الدور الذي قمت به هو ثمرة تعاون بيني وبين المخرج عباس كيارستمي (..) لقد رسم كل هذه الشخصيات التي تتقاطع وتتبادل الأدوار في ما بينها، وجمعها بطريقة يختلط فيها الواقعي والمتخيل لكسر رتابة الإيقاع اليومي لبطلته. (...) التكرار سمة من سمات سينما كيارستمي كونه ينتقي شخصياته من الواقع الحياتي، ولهذا تجد منحى توثيقياً في تشكيل شخصياته ورسمها، أي أنه أراد إيجاد معادلات واقعية لحال المرأة الإيرانية، وعبر

تنوّع التقاطعات، على الرغم من تكرارها، تكبر الصورة وتتكثف الفكرة.. فلكل شخصية قصتها وخيبتها مع الحياة".

قندهار..
مكان ليس لأحد

في العام 1975، قدم الإيراني محسن مخملباف فيلما من تأليفه وإخراجه بعنوان "راكب الدراجة" عن لاجئ أفغاني فقير في إيران، يسوق دراجته الهوائية على شكل دائري، لمدة سبعة أيام، كي يدفع رسوم المستشفي الذي ترقد فيه زوجته المريضة. معاناة بطل الفيلم هذا كانت بمثابة مجاز للمأزق الأفغاني آنذاك، حيث المنطقة كانت موبوءة بالحرب، بالتناحرات القبلية.
في العام 2001، عاد محسن مخملباف إلي الموضوع الأفغاني من خلال فيلم "قندهار" الذي كتبه وأنتجه وأخرجه وتولى مونتاجه، بتمويل إيراني وفرنسي. لكنه في هذه المرة لم يتناول حال شخصية في محيط أجنبي، بل ذهب إلى الأراضي الأفغانية من خلال صحفية أفغانية تقيم في المنفى (كندا)، اسمها (نفَس)، والتي تسافر إلى الحدود الإيرانية - الأفغانية راغبةً في الذهاب إلى قندهار، حيث تعيش شقيقتها العاجزة عن احتمال حكم طالبان، والتي هدّدت بالانتحار في غضون أيام قليلة.
من مخيّم اللاجئين، حاملة معها جهاز تسجيل صغير، تنطلق (نفَس) مع عدد من العائلات في اتجاه أفغانستان، دليلها رجل عجوز وافق على أخذها إلى هناك على أساس أنها زوجته الرابعة، لكن هذا العجوز يوبّخها بشدة عندما تكشف الحجاب عن وجهها في إحدى المحطات التي يتوقفون فيها لتناول الطعام. في إحدى القرى تستأجر صبياً (كان الملا قد طرده من مدرسته بعد إخفاقه في تلاوة آية من القرآن على نحو صحيح) ليكون دليلاً لها إلى قندهار.
في القرية التالية، تذهب (نفس) لاستشارة طبيب، يضع لحية مستعارة، ويتضح أنه أمريكي جاء إلى أفغانستان باحثاً عن الله، والذي حارب السوفييت مع المجاهدين، ثم حارب مع الطاجيك ضد البشتون وبالعكس، حتى اكتشف أخيراً أن الطريق الوحيد إلى الله هو في إسعاف الأفغان الذين يموتون لأبسط العلل الجسدية: البرد، الإسهال، الطفيليات، الجوع..
الطبيب يتطوع لتوصليها. في مركز للصليب الأحمر يتوقف الاثنان، والطبيب الذي لا يستطيع دخول قندهار يقنع شخصاً بذراع واحدة أن يرافق (نفس). الدليل الجديد يتنكر في هيئة امرأة، ومعاً ينضمان إلى مجموعة تزفّ عروساً في اتجاه قرية مجاورة يتعرضون فيها للتفتيش من قبل ميليشيا طالبان الذين يصادرون كتاباً وآلة موسيقية.
مخملباف بنى السيناريو انطلاقا من قصة الصحفية الأفغانية نيلوفر بزيرا (التي مثّلت نفس الدور) عندما استلمت، وهي في كندا، رسالة من صديقة لها (وليس أختها كما في

الفيلم) تخبرها بأنها قررت الانتحار مع نهاية القرن. الفيلم، بالتالي، مطروح من وجهة نظر إنسانة قادمة من الخارج، بلا انتماء سياسي علني أو صريح، وبدافع إنساني بحت وليس لغرض الإدانة أو الفضح السياسي المبيت.
مع (نفَس) نحن نلتقي بأشخاص - أولاد أو غيرهم - يمثّلون نماذج مصغرة من الفئات التي تعيش في الواقع الأفغاني. إنها تصادف الشحاذين، المحتالين، اللصوص، قطاع الطرق، العمال المزارعين الذين لا شأن لهم بالصراعات والتناحرات لكنهم يذهبون وقوداً لها، ضحايا الحرب من ذوي العاهات أو الأعضاء الناقصة (تشير الإحصائيات إلى أن عدد ضحايا الألغام في أفغانستان، في العام 2000 ، بلغ 1100 ضحية).
الأولاد، الذين يرافقون الصحفية، يجسّدون بدورهم مظاهر مختلفة لما يدور في المجتمع الأفغاني: الرجل العجوز المشبّع بالعادات والأعراف القبلية - التقليدية، الذي يعنّفها عندما ترفع الحجاب للتحدث إليه، وذلك لأنها - من وجهة نظره - قد ارتكبت فعلاً شائناً وفاضحاً / الصبي الذي قد يموت جوعاً بعد طرده من المدرسة الدينية / الأمريكي الذي لم يجد في أفغانستان غير الدمار والأمراض والحروب التي لا تنتهي / وأخيراً ضحية الألغام المزروعة في كل مكان.
إنها رحلة لا تنتهي، لا تصل إلي نهاية المطاف، عبرها نتعرّف على المناطق الغامضة، التي اختبرت كل أنواع الجنون والعنف والحروب. الجميع مرّوا على هذه الأرض لكنها لم تكن لأحد، كأنها أرض محرّمة علي البشر، وبين وقت وآخر تستخدم كحلبات تتصارع فيها الأمم والطوائف والمذاهب والقبائل المتناحرة. إنها الأرض التي تطمس أي أثر للتقدم والحداثة، فيها تسود القيم الظلامية، وعليها تتغذى السلفية الدينية. الظروف التي تمنع أو تعطّل وصول الصحفية إلى الموقع الذي تريد، هي نفسها الظروف التي تجعل من أفغانستان بلداً متخلفاً ورجعياً.
الفيلم يصور رعب الحياة في أفغانستان في ظل حكم طالبان.. هذا النظام الذي نجح في قذف البلاد خارج الزمن، خارج العصر، وملأ الأراضي القاحلة خوفاً ويأساً، وأشاع حالة عامة من التشوّش. صارت قندهار مدينة مخيفة يخشى الجميع دخولها، ولابد من الحيطة والحذر عند الذهاب إليها.
لكنها أيضاً المدينة التي فيها يعالج الطبيب مريضاته، وبينهما ستارة، والاتصال أو الحديث يتم عن طريق طرف ثالث هو صبي. في الستارة ثقب يسمح للطبيب بمعاينة العين أو الفم، ويسمح لنا بأن نرى أجزاءً من المرأة. هكذا يرى المتفرج، طوال الفيلم، المرأة الأفغانية.. مجرد شظايا، أجزاء منزوعة من الكيان الإنساني. المرأة تتوارى خلف حجاب أو نقاب ثقيل، ومن خلال الفتحات أو الشقوق تتحدث أو ترى. المرأة هنا تعيش في حالة مطلقة من المجهولية، من الصمت، من البكم القسري، المفارقة أنها من تحت البرقع تتزين وهي تعلم جيداً بأن أحداً لن يرى مظهرها وشكلها.. إنها مرئية كشيء - ساكن أو متحرك - لكن ليس ككائن حيّ له مشاعر ومطالب وأحلام.
ضمن هذا المحيط الواقعي – السوريالي، يركّز مخملباف على استعباد المرأة الأفغانية والتعامل معها كشيء، ويشدّد على إظهار البرقع كمظهر لهذا الاستعباد. لكن للبرقع أكثر من وظيفة في الفيلم: فهو بقدر ما يحجب ويواري، فإنه أيضاً يحمي.. العين الخارجية، عيون الآخرين، لا ترى ما يوجد خلف البرقع، الذي يستر أشكالاً بشرية غامضة، يتعذّر تمييزها، والتي تنتقل من مكان إلى آخر. في الوقت نفسه، البرقع يستر ما يعتبر فضيحة أو حراماً أو خروجاً علي القانون القبلي. تحت البرقع تختفي الأظافر المطلية وأحمر الشفاه والأساور والكتب والآلات الموسيقية وأجهزة التسجيل وحتى الرجل (عندما يضع الدليل البرقع متظاهراً بأنه امرأة لتحاشي الاعتقال).
الفيلم يتحرك على الخط الفاصل بين الوثائقي والدرامي. وعلى الرغم من مادة الفيلم الجريئة (امرأة وحيدة تسافر عبر مواقع برية موحشة ومقفرة، وثقافة مغايرة وملتبسة، كما لو أنها تسافر عبر الزمن عائدة إلى ماض غابر) إلا أن المخرج مخملباف يتحاشى تقديم

دراما صارخة، ويختار بدلاً من ذلك التعامل مع المادة عبر وسيلة هي مزيج من الوثائقية والقصصية، وهي الوسيلة التي دأب العديد من السينمائيين الإيرانيين، خصوصاً بعد الثورة الإسلامية، على استخدامها والتلاعب بها ببراعة.
من جهة أخرى، يحاذر مخملباف من عرض ما يشبه الريبورتاج (التحقيق الصحفي) المباشر وذلك بتصوير الواقع، في بعض مظاهره، كعالم غريب، غيبي تقريباً، وذي بُعْد سوريالي. في إحدى مقابلاته، قال مخملباف في حديثه عن فيلمه هذا.. إن واقع أفغانستان هو، بذاته، سوريالي.
من أكثر الصور غرابة، ذلك المشهد الذي نرى فيه مجموعة من ضحايا الألغام، المبتورة سيقانهم، يتسابقون - في حركة بطيئة - عبر الصحراء، مستعينين بعكاكيزهم، رافعين أبصارهم إلى السماء التي تمطر مظلات تابعة للصليب الأحمر،تحمل أعضاءً اصطناعية، وكل من هؤلاء يسعى قبل غيره للحصول على ما ينقصه.
لقد صوّر مخملباف فيلمه على الحدود الإيرانية - الأفغانية مستخدماً ممثلين غير محترفين.. ومن ذلك خلق عملاً ربما هو غير متكامل لكنه قوي ومؤثر.. مركزاً في مدة قصيرة لا تتعدى 85 دقيقة على قضايا معينة، وعلى مجازات محددة، مدركاً بأن أحداً غير قادر على الإمساك بتعقيدات الوضع الأفغاني في فيلم ما، أيا كانت مدّته.

السبورات..
وعالم لا يكترث

سميرة مخملباف، من مواليد فبراير 1980، هي ابنة المخرج الإيراني الشهير محسن مخملباف. توفت أمها وهي صغيرة فتولت رعايتها وتوجيهها زوجة أبيها المخرجة مرضية مشكيني. كانت سميرة في الثامنة من عمرها عندما مثلت في فيلم والدها "سائق الدراجة". في الخامسة عشرة تركت الدراسة وهي في المرحلة الثانوية لتتحول إلى الدراسة السينمائية نظرياً وعملياً من خلال مشاهدة الأفلام وتحليلها، ومحاولة استيعاب علم الإجتماع والموسيقي. حققت أفلاما قصيرة، وساعدت والدها في إخراج فيلمه "الصمت"، قبل أن تحقق، وهي في سن السابعة عشرة، فيلمها الدرامي الأول "التفاحة".. الذي لفت أنظار النقاد والسينمائيين والجمهور إلى هذه الموهبة الشابة. وعن هذا الفيلم - الذي كتبته وقام بإنتاجه ومونتاجه والدها - حازت على جائزة في مهرجان فينيسيا.

"السبورات" (2000) ، فيلمها الثاني، والذي فاز بجائزة خاصة في مهرجان كان، أنتجه والدها بتمويل إيراني وإيطالي وياباني، وهو الذي تولى عملية المونتاج، كما شاركها في كتابة السيناريو.

الفيلم عن مجموعة من المدرّسين، حاملين سبّورات على ظهورهم، يظهرون من مكان ما في الجبال الممتدة على الحدود الإيرانية – العراقية. إنهم يبحثون عن تلاميذ لتدريسهم مقابل نقود أو طعام، في المنطقة الناطقة باللغة الكردية، والتي تخلو من المدارس. لكن سرعان ما يتفرقون عند تعرضهم لغارة جوية، فنتابع مسار اثنين منهم يسلك كل منهما طريقاً منفصلا عن الآخر. أحدهما يصادف عددا من الأولاد يسمون أنفسهم بغالاً، يتسللون خفية حاملين معهم السلع المهربة إلى العراق. أما الآخر، سعيد، فيلتقي بقبيلة من الأكراد نزحوا من موطنهم الذي تعرّض لقصف بالغازات السّامة، وها هم الآن يعودون سراً في رحلة صعبة وخطيرة للغاية حيث تتربص بهم بنادق حرس الحدود. وسعيد هذا يتزوج المرأة الوحيدة ضمن مجموعة النازحين، وهي أرملة ترافق - مع ولدها الصغير - أباها الذي هو على وشك الموت. وهي قلما تنطق، فلا الحب يعنيها ولا الدراسة، قدر ما تعنيها سلامة ابنها.

هذان المدرّسان اللذان كانا يرغبان في مقايضة الكلمات بالخبز، والتعليم بالبقاء، يقومان برحلة شاقة لا يكسبان منها شيئا.. فالأول يتعرّض مع الأولاد المهرّبين إلى هجوم فلا نعرف مصيره، والآخر سعيد يفقد كل شيء: السبورة، زوجته التي يضطر إلى تطليقها قبل

نهاية الرحلة.. في مراسيم آلية ورتيبة جدا كما كان الزواج، والجماعة التي ناضل من أجل أن تقبله فردا منها، تتركه وحيداً فيما هي تخوض في السديم إلى جهة غير واضحة.
إذا كان الفيلم الأول لسميرة مخملباف "التفاحة" يدور في موقع عائلي مغلق، فإن فيلمها الثاني هذا مفتوح على فضاءات أوسع، ومجاميع ومواقع أو مناظر أكثر رحابة. الأحداث تدور في مناطق متنازع عليها، غير آهلة، أمكنة كأنها تقع خارج التاريخ والعلاقات الاجتماعية، كأنها لوحة تجريدية. أرض تمتد عبر الحدود، واقعة في شرَك الرعب الذي أحدثه قصف بالأسلحة الكيماوية لقرية كردية عراقية - هي حلبجه – في العام 1988، هذا الرعب الذي لا يزال ماثلا في الذاكرة. إنها أرض شائكة، محفوفة بالألغام، الرصاص، الحراس المسلحين لكن اللا مرئيين، المخاطر، الفقر المدقع. أرض لا يحكمها القانون، والناس الذي يعبرونها يجازفون بحياتهم.
الطابع الوثائقي للفيلم يبلغ مستوى آخر، أو بعداً آخر ،مع قابلية القصة لاحتمالات وتأويلات متعددة، من ضمنها المجاز السوريالي حيث المواقع تأخذ بعداً مجازياً، والمضمون يأخذ منحى فلسفيا - إلى حد ما - يتصل بالبحث عن الهوية، التوق إلى الانتماء، صعوبة الاتصال، والنظر بعين جديدة وذهن أكثر مرونة إلى مفهوم الوطن والحدود والثقافة واللغة.
وسط كل هذا نرى أناسا يصعدون الطرق الوعرة ليتراجعوا على عجل، وفي فزع، تحت وابل من الرصاص المنهمر من بنادق لامرئية يطلقها جنود لامرئيين، فيزدادون حيرة وارتباكا وخوفا، وفي الوقت ذاته يزدادون إصرارا على المضي نحو الجهة المحددة، التي في آخرها يوجد الوطن.. حتى عندما يصلون - أو هكذا يبدو الأمر - فإن المشهد يكون مغلقاً بما يشبه السديم.. كأن الوطن لم يعد كما كان ..كأن الرعب لا يزال جاثما ومتربصا.
السبّورة التي هي - أو من المفترض أن تكون - بوابة للتعليم والتعلم، تفقد هنا وظيفتها الأساسية. في فيلم "التفاحة" كانت اللغة والثقافة الراسخة الجذور تلعب دوراً مهماً في انتزاع الشقيقتين من حالة الإهمال والتخلّف، أما فيلم "السبورات" فإنه يحمل رؤية مأساوية للثقافة ودورها، حيث لا تعود لها قيمة وأهمية في عالم وحشي كل شيء فيه يناضل من أجل البقاء. هذا العالم لا يكترث بما هو مكتوب على السبورة على الرغم من مساعي المدرّسين الذين يحمل كل منهم سبورته الخاصة عبر الجبال والطرق الوعرة بحثاً عن تلاميذ يعلمونهم الأسس الأوّلية للقراءة والكتابة والحساب.
السبورات تتعرض لسلسلة من التحولات في المظهر والصفة حسب ما تمليه الظروف والحالات التي تمر بها، أو بالأحرى، يمرّ بها المدرّسان. فمن مشهد إلى آخر، تتغير وظائف السبورة. السبورات، التي هي أساساً أدوات للتعليم، نراها في البداية مربوطة على ظهور المدرّسين بحيث تبدو من بعيد كالأجنحة المفرودة.. كما لو أن المدرّسين سرب من الطيور الجاثمة وهي تستعد للتحليق.
ثم نرى السبورات تتخذ مظاهر ووظائف أخرى: تستخدم كمتاريس لحماية الأجسام من الرصاص، كنقالة لحمل الشيخ المريض الذي يحتضر، كخشبة لجبر كسْر في العظام، كشيء تنشر عليه الملابس المغسولة حتى تجف، كباب، كقيمة مادية حيث تقدم مهرا للمرأة الأرملة التي يتزوجها المدرّس سعيد في الطريق، كستارة تفصل بين العروس والعريس.
بمعنى آخر، السبورات تبدو مفيدة أكثر - في محيط كهذا - عندما تستخدم لأغراض أخرى غير الغرض الأساسي: التعليم. من ناحية أخرى، يصبح للسبورة أكثر من معنى ثابت.
من هذا نستخلص أيضا الصورة المركزية عن المعرفة المهملة، المخذولة، التي تضطر إلى بيع نفسها، إلى التحول إلى أشكال أخرى، لأنها لا تجد لها مكانا في هذا العالم، لأنها لا تعود نافعة أو ضرورية في هذه الأرض القاحلة، العقيمة، المحفوفة بالمخاطر. إن هذه الصورة تعبّر عن حالة كافكاوية نموذجية.
في إحدى مقابلاتها، تحدثت سميرة مخملباف عن التأثير الذي مارسته جبال كردستان عليها عندما كانت تبحث هناك عن ثيمة للفيلم. من ضمن ما قالت أنها، فيما كانت تسير

مع والدها، شعرت بتأثر إزاء تضاريس المكان سواء كمنظر طبيعي وكتجسيد لمدلولات السوريالية والرمزية في آن. بعدئذ هي قامت بتنسيق الموقع ضمن المشهد كالميزانسين، مختارة المناطق الأكثر خشونة وانعزالاً، مستبعدة الأكثر خصوبة. وفيما هي تحاول أن تتعرّف على المنطقة على نحو أفضل، فإن افتتانها بالمنظر قد امتد ليصل إلى وجوه الناس الذين لا تتكلم لغتهم لكن شيئا فشيئا توصلت إلى فهمها فيما هي تشتغل على مفرداتهم أثناء عملية المونتاج. بطريقة ما، الفيلم يبدو كتسجيل لهذا اللقاء غير المتوقع.. كما هو تسجيلها السينمائي للمكان.

الكاميرا، عندما تصور، تستجيب إلى المكان والأشخاص. الموقع الطبيعي، بخطوطه وتخومه وضوئه، مصور في الأغلب على نحو سكوني وعن بعد. أما الكاميرا المحمولة باليد، التي تتحرك بين الأشخاص في مستواهم وإيقاعهم، فإنها تسجل وجوههم وإيماءاتهم وتعبيراتهم بحيث يبدو الأمر، من حين إلى آخر، كما لو أن الثيمات والشخصيات ومجريات القصة هي مفروضة من الخارج على المادة الأولية.

الفيلم يشير، بشكل عام، إلى الحرب وإلى الوضع البشري ضمن هذه الحرب، موجها عدسة الكاميرا إلى ما تسببه الحرب من تشريد ومعاناة وإذلال وسلب البشر كرامتهم وحريتهم والخاصيات الإنسانية المميزة التي بدونها يتحول الإنسان إلى ما يشبه الحيوان. والفيلم لا يقدم هذا من خلال رؤية سوداوية تشاؤمية، بل يمزج الدعابة والتراجيديا ببراعة، ويغلّف موضوعه بجمالية بصرية موسومة بالشعرية.

سميرة مخملباف تشرح فهمها للإخراج بوصفه عملية توحيد لعناصر مقررة ومحسومة سلفا مع عناصر تكتشفها أثناء عملية الإخراج والتصوير. من الأمثلة التي تعطيها أن شخصية المدرّس سعيد قد انبثقت من الممثل سعيد محمدي نفسه. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الذي مثّل دور المدرّس الآخر الذي ينضم إلى الأولاد المهربين هو بهمن غوبادي.. وهو ممثل غير محترف تحوّل إلى الإخراج وحقق فيلماً رائعاً بعنوان "وقت للخيول الثملة" الذي لفت الانتباه في المهرجانات الدولية.

"السبورات" فيلم رائع، جرئ، ذو لغة سينمائية لافته. وهو مركّب بعناية وبحساسية بحيث يستقر في مكان ما بين الوثائقية والواقعية الجديدة والسوريالية.

أســامه..
في مرآة الروح

السينما الأفغانية، طوال تاريخها، كانت فقيرة جداً في الإنتاج، إذ لم تنتج غير أفلام قليلة معظمها قصير، وذلك بسبب الأوضاع السياسية والاجتماعية الصعبة، ومحدودية الإمكانات المادية والفنية، وجاء حكم طالبان المتشدد ليقضي على كل ما هو سينمائي، أو فني بالأحرى، فتم إغلاق كل الصالات السينمائية، وحرق أغلب المخزون من الأفلام الموجودة (في ما عدا تلك التي أخفيت عن أعين رجال النظام) إذ وفق قوانين طالبان، حتى مشاهدة الأفلام هو فعل هدام ومفسد للأخلاق، وتتوجب معاقبة كل من يخالف هذا القانون. هكذا حرمت أفغانستان من مشاهدة روحها، أو كما يعبّر الإيراني محسن مخملباف: "السينما هي مرآة المجتمع، من خلالها ينظر المجتمع الى روحه ويصحّح أخطاءه وشوائبه، وأفغانستان عاشت طويلا بلا مرآة، الى حد أننا نستطيع القول أن هذه الأمة لم تتعرف على صورتها الخاصة".

هناك سينمائي أفغاني يدعى صديق بارماك أراد - مع آخرين - أن يرفع هذه المرآة البهية والمدهشة ليرى شعبه وجهه وحريته وآماله بعيداً عن أي تعصب وأي قيد. وبارماك هذا كان قد حصل - أثناء الاحتلال السوفيتي لبلاده - على منحة لدراسة السينما في جامعة موسكو العام 1981. ولدى عودته الى أفغانستان بعد ست سنوات تمكن من تحقيق عدة أفلام قصيرة.

في العام 1992 صار رئيس معهد الفيلم الوطني (أفغان فيلم): "عندما أنهيت دراستي في روسيا وعدت الى أفغانستان انضممت الى إحدى جماعات المجاهدين محارباً الروس. أردت أن أنشئ مركزاً للأفلام الوثائقية والدرامية لأنني كنت أطمح أن أساهم في خلق جانب ثقافي لتلك المنظمة.. لأن القتال والأسلحة لا تصنع مستقبلنا".

في العام 1996 انتقل صديق بارماك الى الشمال وحقق أفلاما وثائقية للتحالف الشمالي قبل أن يذهب الى المنفى في باكستان. بعد الحرب وسقوط نظام طالبان عاد بارماك الى أفغانستان وعمل على تحقيق سلسلة من الأفلام التعليمية القصيرة حول موضوعات ملحة مثل الصحة والألغام المزروعة.. وقد عرضت هذه الأعمال على شاشات متحركة وأمام جمهور من مختلف أنحاء البلاد.. "لقد أخذنا هذه الأفلام إلى بعض المناطق النائية جداً.. أغلب السكان غير متعلمين، غير قادرين على قراءة الصحف، لذلك فإن الصور تكون مفيدة وفعالة جدا".

في العام 2002 شرع في تصوير فيلمه الدرامي الأول "أسامه"، وهو أول فيلم أفغاني منذ تولي حركة طالبان السلطة وحتى سقوطها، بتمويل ياباني وايرلندي وإيراني، وبدعم كبير

من محسن مخملباف، وبتعاون العديد من العناصر السينمائية الإيرانية التي نجحت، بحكم خبرتها وموهبتها، من إضفاء لمسات جمالية على الفيلم، من جهة التصوير (إبراهيم غفوري) والموسيقى (محمد رضا درويش) ومن جهة تصميم المناظر والتسجيل الصوتي.
تجدر الإشارة إلى أن صديق بارماك لم يكتف بالإخراج فقط بل كتب سيناريو الفيلم وساهم في إنتاجه وتولى مونتاجه أيضاً. وقد استمد المادة من أحداث واقعية مرّت بها أسرة أفغانية. عبر هذه العائلة الواحدة تنعكس تجربة الشعب الأفغاني - والمرأة الأفغانية خصوصاً - في ظل نظام متحجر وقمعي مثل طالبان.
الفيلم يتحرى مظاهر متنوعة من حكم طالبان: نظام ذكوري صارم ومتزمت، تعصب ديني، فرض قيم محافظة ورجعية، اضطهاد المرأة، بؤس وفقر وتخلف في أكثر صوره شناعة.
يبدأ الفيلم بمظاهرة نسائية يصورها مراسل صحفي غير مرئي، وأغلب المشاركات في المظاهرة هن من الأرامل اللواتي يعشن في فقر مدقع ويطالبن بحقهن في العمل. رجال طالبان المسلحين، الذين استولوا على الحكم مؤخراً، يقمعون المظاهرة ويفرضون بعض القوانين الجائرة: ممنوع رؤية النساء في أماكن عامة بدون مرافق ذكر، عدم السماح للمرأة بالعمل والتعليم.
نتيجة هذا القانون، نرى امرأة تفقد عملها كطبيبة بعد إغلاق المستشفى بأمر من طالبان. ولأن هذه الطبيبة تعيش مع أمها العجوز وابنتها المراهقة (12 سنة) دون رجل يعيل العائلة، فالزوج ميت ولا يوجد رجل يمكن الاعتماد عليه، فإن إحساسها بالعجز والخوف واليأس يدفعها الى قبول فكرة جنونية ومحفوفة بالمخاطر: أن تعمل ابنتها الوحيدة متنكرة في هيئة صبي.
في مشهد موجع تتعرض الصبية للمهانة والإذلال عندما تضطر الى تغيير هويتها وتقوم أمها بقص شعرها وإلباسها ملابس صبي، وهي تقبل - مرغمة - تأدية هذا الدور من أجل البقاء ولئلا تموت عائلتها من الجوع. إنها تخرج الى الطرقات في هيئتها الجديدة، الغريبة والشاذة، تعمل في مخبز مقابل أجر زهيد، يرافقها الرعب - من الانكشاف - في كل خطوة والتفاتة، وعند كل منعطف، منذ خروجها صباحاً وحتى عودتها الى البيت.. خائفة، مشحونة بالقلق والأسى.
أسامه: هو الاسم المذكر الذي يطلقه عليها صبي آخر (كان قد اكتشف هويتها لكنه تعاطف معها ووعد بألا يفشي سرها) وذلك بعد أن يأخذها أحد عناصر طالبان (جاهلا بهويتها الحقيقية) من موقع العمل لضمها عنوة الى مدرسة طالبانية خاصة بالصبيان وتهتم بتعليم القرآن والشريعة والشرائع الدينية.
هناك تصير هذه الفتاة البريئة، الخائفة، عرضة أكثر لوقائع عالم أجنبي وغريب عنها. عالم من الطقوس والشعائر والألعاب الصبيانية التي لا تقدر أن تفهمها أو تنسجم معها، بل تشعر إزاءها، طوال الوقت، بالتهديد والعدوانية. هناك أيضاً العالم الأبوي، الذكوري، الذي يفرض الخنوع والامتثال، الذي إزاءه تشعر بأنها هشة، قابلة للانكسار، ولا يقدر عقلها وجسدها الصغير أن يجابه كل صعوباته وتحدياته.
حيلة التنكر والتمويه تنكشف في أكثر المشاهد إيلاما، وهذه اللحظة كانت تنتظرها هي مثلما ينتظرها المتفرج بقلب واجف. في محاكمة علنية، بدائية، تنتفي فيها أبسط شروط العدالة والنزاهة، نشهد رجم امرأة "خاطئة من منظور طالبان" وإعدام مراسل أجنبي "يبدو أنه نفسه الذي صور المظاهرة النسائية في بداية الفيلم" ومنح الفتاة (أسامه) إلى رجل دين (ملا) هرم طلب أن يتزوجها لقاء العفو عنها.
إن تسليط الفيلم للضوء، على وضع المرأة في ظل نظام بشع، جاء لكونها الضحية الأولى والأساسية لسلطة كابحة وقمعية تنظر الى المرأة بوصفها عورة وعاراً، ينبغي عزلها ونفيها، ولابد من أن تبقى في الظل، في عالم من المجهولية. بالتالي فإن لباسها (البرقع) لا يخفي الجسم كله فحسب بل الوجود أيضاً .هي تصبح غير مرئية، عدماً، وعليها أن تغير هويتها لكي تكون مرئية (لكن في هيئة مموهة) وهذا الأمر محفوف بالمخاطر، كما أنه

يكشف عن صراع داخلي يحتدم في ذات الأنثى بين الثنائية المفروضة عليها (الفتاة/ أسامه)، بين الأنوثة والذكورة، بين القيد والرغبة في التحرر.
المخرج في فيلمه الأول هذا نجح في تقديم عمل بارع ومدهش، متقن من حيث الإخراج والمونتاج واختيار زوايا الكاميرا، جميل وشاعري في تصويره، آسر في أدائه، محكم في إيقاعه وأجوائه.. لذلك استحق الجوائز التي حصل عليها من مهرجان كان (جائزة الكاميرا الذهبية) ومن مهرجان لندن، وجائزة جولدن جلوب كأفضل فيلم أجنبي، كما رشح للأوسكار.
لاشك أن السينما الأفغانية لا تزال في طفولتها، لكنها تنمو بثقة، وتعد بإنجازات رائعة.

المحطة المركزية..
رحلة في الجغرافية العاطفية

الفيلم البرازيلي (المحطة المركزية central station) يحكي عن مدرّسة سابقة (دورا) تكسب رزقها من كتابة رسائل لأفراد أميين في محطة القطار بالعاصمة البرازيلية. يوماً ما تأتي إليها امرأة مع ابنها البالغ تسع سنوات طالبة منها أن تكتب (وتبعث) رسالة إلي والد الطفل، الذي هجرهما منذ سنوات ولم يعد، وذلك من أجل أن يعود ويعتني بابنه. لكن دورا، كالعادة، لا تبعث الرسائل بل ترميها. في اليوم التالي تلقى المرأة (الأم) مصرعها في حادث سير تاركة الصبي وحيداً. هنا تضطر دورا أن تساعده في البحث عن أبيه في قرية نائية.

الفيلم يسبر العلاقة بين المرأة والصبي، هذه العلاقة التي تنمو عاطفياً عبر رحلة مادية (فيزيائية) وعاطفية، تتعرض فيها دورا إلي تحول جذري من الأنانية والخبث والخداع إلى الانفتاح والحساسية والاهتمام بالآخرين.

لقي الفيلم ترحيباً من النقاد والجمهور، وحاز علي العديد من الجوائز العالمية، من بينها جائزة مهرجان برلين الكبرى وجائزة أحسن ممثله في نفس المهرجان.

هنا يتحدث مخرج الفيلم والتر ساليس عن "المحطة المركزية" في مجلة (Cineaste)، شتاء 1998:

البرازيل بلد لايزال قيد التحقق. بلد الهجرة. البلد الذي فيه تتمازج وتختلط الجماعات العرقية الآسيوية والإفريقية والأوروبية. لذلك نحن في بلد يعيد تحديد هويته الوطنية كل يوم، وهذا ما يجعل الأمر مثيراً للاهتمام حقاً. ثمة حاجة ملحة في البرازيل والتي من المثير جداً تصويرها. إحدى قدرات السينما تكمن في تصوير ما تجتازه البلاد وما تكابده. هذا ما حدث مع الواقعية الجديدة الايطالية ومع السينما البرازيلية الجديدة (سينما نوفو) في الستينيات والسبعينيات. انه عن إظهار وجه البلد علي الشاشة، وأيضاً عن توسيع رؤية المرء لذلك المكان المحدد.

عندما شاهدت تلك الأفلام الإيرانية، علي سبيل المثال، التي حققها كيارستمي ومخملباف، شعرت بأنها توفر لي فهماً ومعرفة أكثر إثارة للاهتمام عن إيران. لقد وسعت رؤيتي لتلك الثقافة. هذا ما أحبه في السينما، حين تتيح لك أن تفهم الآخر علي نحو أفضل، الآخر الذي لا يشبهك، وليس مثلك. أظن أن السينما تكون أكثر إثارة للاهتمام عندما تعرض التنوع والتعددية الثقافية.

عندما أخذ (الايطالي) روبرتو روسيلليني الكاميرا إلى خارج الأستوديو ووضعها في الشوارع، خلق في الواقع ليس ثورة جمالية فحسب، لكن أيضا ثورة أخلاقية، وهيأ الأرضية

لوصول الواقعية الجديدة. السينما الجديدة في البرازيل كانت متأثرة جداً بالواقعية الجديدة، وهي وفرت للمرة الأولي إمكانية أن تخلق صورة للبلد حقيقية وجديرة بالتصديق. القاسم المشترك في كلا الحركتين هو الاتصال الإنساني لأولئك المخرجين.
ثمة تصريح جميل جداً قدمه روسيلليني حين قال: "ما أريد أن اعرضه هو أن العالم ملئ بالأصدقاء". أحياناً عندما أشاهد العنف، ابتذال العنف في سينما اليوم، يتكون لدي انطباع بأن الجملة يمكن أن تنقلب لتصير "ما أريد أن اعرضه هو أن العالم ملئ بالأعداء". ثمة انقلاب غريب يحدث في السينما المعاصرة والذي لا أرغب في أن أكون مرتبطاً به. أظن إننا نعيش في مرحلة حيث هناك ثقافة اللامبالاة الشكوكية، وانا لا اشعر باتفاق معها. هذا يعلل، إلى حد ما، واقع أن فيلمي يسرد الخلاص الذي يحدثه اكتشاف عاطفة الحب. هذا ما يتحدث عنه فيلمي: المحطة المركزية.
هو كذلك عن مسألة البحث، البحث على عدة مستويات مختلفة. أنها قصة صبي يبحث عن أب لم يلتق به أبداً، وقصة امرأة تبحث عن مشاعر فقدتها منذ زمن، من بعض النواحي، هو فيلم يبحث عن إقليم إنساني وجغرافي معين: ليس فقط شمال شرقي البرازيل لكن إقليم التضامن، إقليم إخاء معين بين الأنداد.
الفيلم يُظهر أن ذلك الاتصال ممكن بين أفراد فقدوا كل اهتمام بالآخرين، ببعضهم البعض. انه عن إمكانية أن يبدأ المرء حياته من جديد. الفيلم هو ضد هذا الاتجاه من الشكوكية، الذي فيه ربما ننقاد للاعتقاد بأن من الممكن استخدام أية وسيلة لبلوغ غاية محددة. لكن ذلك ليس صحيحاً. إنه عن مقاومة ذلك. تلك هي الثيمة الضمنية.
أشعر أن الفيلم هو، في الواقع، قصة اكتشاف الحب بين شخصيتين متباينتين وبائستين جداً. إنه عن ايجاد المرء مكانا له في العالم، ورؤية العالم ثانية كما ينبغي أن يُرى. بهذا المعني فإن فقدان الهوية معلن بوضوح في البداية، لأن كل ما تراه دورا ـ بطلة الفيلم ـ هو خارج البؤرة، في ما عدا الشخص الذي تريد أن تنتزع منه نقوده. وفيما هي تبدأ في إدراك العالم بطريقة مختلفة ـ والعالم الصغير هنا هو الصبي ـ عندئذ يكتسب الفيلم عمقاً معيناً في المجال، وتتوفر لديك الألوان التي لم تكن متوفرة في الرؤية الأحادية اللون للمحطة في بداية الفيلم.
في ما يتعلق بكيفية تخطيطنا للصوت، علي سبيل المثال، فإن الطبقات المتعددة للأصوات المختلفة التي تسمعها في البداية تصبح أكثر ندرة فيما نحن نتقدم ونقترب أكثر من الأب الافتراضي بحيث يكون لديك، في النهاية، أصواتا نادرة جداً ومحددة جداً. لذلك فالفيلم أيضاً يتحدث عن امتلاك القدرة علي رؤية العالم وسماع أصوات محددة لم تكن دورا تسمعها في البداية.
لا أظن أن على المرء أن يحدد أعماله الخاصة. البعض ـ في حديثه عن فيلمي ـ كتب عن جماليات العاطفة أو جماليات التضامن. شخصياً أشعر بأن التعريفات ضرورية لكنها بطريقة ما تقيّدك إلي إقليم معين. حتى تعريف "جماليات الجوع" يعمل علي تغليف سينما النوفو (الجديدة) في إقليم، هو إلي حد ما، منعزل، بينما كان هناك تنوع وثراء هائل في تلك الحركة، تلك السينما. ثمة نزوع إنساني ومحاولة لإحداث التغيير. هذا ما تجده في فيلمي "المحطة المركزية". المرأة دورا تمثل، بطريقة معينة، الوضع الراهن القديم، والصبي يمثل الإمكانية الجديدة، إمكانية التغيير من خلال الفعل.
الفيلم الذي حققته سابقا، وكان عنوانه "أرض أجنبية"، يدور في تلك السنوات المتغيرة من 1989 إلى 1990 التي كانت زمن فوضي وتشوش كامل. انه عن تلك اللحظة التي كفّ فيها البلد عن أن يكون بلد الهجرة وصار بلد النزوح. الفيلم يتابع جيلاً من الشباب في العشرينات من العمر، الذين يحاولون أن يعيشوا حياة ثانية في أوروبا. في الواقع، ما يجدونه هناك هو وضع مشابه تماماً لذلك الوضع الذي تركوه في البرازيل، وضع الرفض والعجز عن الانتماء إلي شيء ما. في ذلك الفيلم، الذي يقود الشخصيات هي تلك الأحداث التي كانت بعيدة

عن قرارهم الخاص. الوضع السياسي كان جائراً وقمعياً جداً إلى حد أنهم لم يستطيعوا تحديد مصيرهم الخاص.
في "المحطة المركزية"، التغيير يكمن في أنه، للمرة الأولي، الصبي يحدد من جديد مصيره الخاص، إنه يعيد تعميد نفسه. وبفعل ذلك هو يصبح أشبه بالملاك الذي يساعد الآخرين على التحوّل. هذا هو ما يجذب الجمهور العريض في البرازيل الى الفيلم.. ثمة حاجة حقيقية لذلك النوع من التغيير.
السينما تصبح مشوقة ومثيرة للاهتمام، بالنسبة لي، عندما تكفّ عن تمثيل الشيء وتصبح الشيء نفسه. لهذا السبب أيضا أحب أن أعمل مع ممثلين غير محترفين، وأدمجهم مع ممثلين معروفين، مثلما يفعل كيارستمي.
إن رؤية النخبة البرازيلية للعالم هي ضيقة ومحدودة جداً ـ بالطبع تستطيع أن تقول هذا عن أغلب البلدان ـ وهي لا تمنحك الأدوات الضرورية لفهم الواقع الذي يحيط بك. أنا مهتم بفهم ما لا أعرفه بعد أكثر من فهم ما سبق أن عرفته. منذ فترة ليست بعيدة، كنت قد قرأت سيرة لوكينو فيسكونتي الذاتية. فيسكونتي جاء من خلفية أرستقراطية جداً والتي لا تماثل خلفيتي، التي هي ليست أرستقراطية. هو يقول أنه كان دائماً مهتماً بالغوص في عالم لم يفهمه، للوهلة الأولي، لكنه احتاج إلى فهمه لكي يفهم العالم كما هو. أعتقد أن هذا يتصل كثيراً برغبتي الخاصة. لهذا السبب بدأت مخرجاً لأفلام وثائقية.. إنها أساساً الرغبة في فهم ما لم أفهمه، ما لم أستطع أن أفهمه في طفولتي. إنه عن الاقتراب أكثر من واقع البلد.. هذا هو القاسم المشترك لكل ما فعلته حتى الآن. إنه عن فهم ما هو مختلف عنك، الذي يكتسب رؤية أكثر تنوعاً وتعددية للواقع.
في هذا الفيلم، قبل كل شيء، لديك محطة القطار نفسها، التي ترمز إلى ما كانت البرازيل ترغب في أن تكونه لكنها لم تنجح في تحقيقه. في كينونة المحطة نفسها وذلك المبني، كان هناك توق إلى دمج الناس، توحيد الطبقات الاجتماعية المتنوعة، ولتقديم خدمات لم تكن أبداً مقدمة في الواقع، وتلاشت تدريجيا من تلك اللحظة فصاعدا. بطريقة ما، ذلك المكان الذي من خلاله يعبر 300 إلى 400 ألف شخص كل يوم. كان صورة للمدينة البرازيلية. إنه تقريباً المكان الدارويني (نسبة إلى داروين) الذي فيه الأقوى فقط هو الذي ينجو ويبقى علي قيد الحياة.
في الجزء الأخير من الفيلم، عندما تصل إلى ذلك المجمع السكني، فإنك تعود إلى بداية الفيلم، وإلى ذلك الوضع، حيث يوقف الناس سياراتهم في منتصف اللامكان، في موضع لا يبدو مفهوماً تماماً. وأنت إذا عدت إلى هناك بعد عشر سنوات فسيكون المكان في حالة خراب، والناس ربما قد هجروا المنطقة.
إنها لوحة لبلد لم يباشر في إحداث تغييرات بنيوية ضرورية، لم يبدأ في إصلاح الأرض، والذي قد يفضي إلى تعديل وضع المناطق الريفية. كنتيجة لذلك، فإن ما هو لديك مجرد مناطق مدينية في وسط اللا مكان، بلا أي فاعلية اقتصادية يمكن أن تجعلها تعمل. لماذا تترك دورا الصبي هناك؟ لأنها تعتقد بأن إمكانية العاطفة وإيجاد المرء لعائلته لا يزال هو أكثر أهمية من أي شيء آخر. لهذا السبب هي تغادر. إن رؤيتي للجزء الأخير من الفيلم تشاؤمية تماماً في ما يتعلق بترك الصبي، لكنها تفاؤلية في ما يتعلق بالخلاص الذي تنجح الشخصيتان معاً في بلوغه وإحرازه.
الفيلم يقول بوضوح تام أن علينا إعادة تحديد مصائرنا دون انتظار شخص ما لكي يمنحنا ذلك الحق. الفيلم هو ضد فكرة وجوب انتظار مجئ شخص ما ليمنحك شيئاً.

مزاج رائق للحب..
استحضار شعري للذاكرة

وونج كار – واي (Wong Kar-Wai)، مخرج من هونج كونج، يعد الآن واحدا من كبار المخرجين في آسيا، حقق عددا من الأفلام الهامة مثل: رماد الوقت، Chungking Express، الملاك الهابط، سعداء معاً. أما فيلمه: حالة حب أو مزاج رائق للحب In the mood for love الذي أنتجه وكتب له السيناريو وونج، فقد حاز على جائزتين في مهرجان كان 2000 كأفضل تقنية وأفضل ممثل.

الفيلم عبارة عن أحداث اختزنتها الذاكرة، ووقعت في عالم مفقود من هونج كونج، وفي زمن ينتمي إلى مرحلة الستينيات من القرن الماضي. الموضوع هنا ليس الماضي بل، بالأحرى، ذاكرة الماضي.. وبدقة اكبر، هو عن التذكر والنسيان. الفيلم ليس استدعاءً سرديا بقدر ما هو استحضار شعري لعلاقة تمازج فيها العاطفي بالحسي، وائتلف فيها الوهمي والمادي. لكن الثيمة الأساسية هي التوق الرومانسي.. لذلك يتسم العمل بطابع تأملي، اللحظات مشحونة بزخم عاطفي.

أحداث صغيرة، عادية، غير دراماتيكية، تدور في أماكن محدودة وحميمية: الغرف الضيقة، الأروقة، المكاتب، المطاعم الصغيرة، الأزقة، زوايا الشارع. في هذه الأماكن نشهد المشاعر المكبوحة، التحولات في الأحاسيس، الدواخل التي تظل منغلقة على أسرارها، التعارض بين ما هو عام وما هو خاص.

يبدأ فيلم in the mood for love في العام 1962. المرأة متزوجة، تعمل سكرتيرة في مكتب للشحن. الرجل متزوج، يعمل صحفيا. هي تنتقل مع زوجها للإقامة في شقة، في اليوم نفسه، ينتقل هو مع زوجته للإقامة في الشقة المحاذية. منذ النظرة الأولى ينجذب كل منهما إلى الآخر لكن لا يقرران الالتقاء إلا عندما يكتشفان بأن زوجته وزوجها مرتبطان بعلاقة عاطفية. عندئذ فقط يتواعدان للحديث عن أمر هذه الخيانة.

العلاقة بينهما تتنامى تدريجيا في محيط اجتماعي يفرض عليهما التزام الحيطة والحذر البالغ.. إنها العلاقة المحكومة بالاتصال والانفصال، بالرغبة والخوف، بالاندفاع والتحفظ. إنهما يخضعان نفسيهما لرقابة ذاتية صارمة، يكبحان مشاعرهما تجاه بعضهما البعض، يكبتان رغباتهما وحاجياتهما العاطفية، لذلك تتولّد بين الشخصيتين طبقات من التعقيد والغموض.

يقول المخرج وونج كار - واي: "الفيلم يستحضر حالة معينة. أكثر من أي شيء آخر، أردت أن أسبر تلك المرحلة.. التي كانت زمناً أكثر رقة ولطافة من زمننا الراهن. من البداية عرفت أنني لا أرغب في تحقيق فيلم عن علاقة غرامية. ذلك سيكون مضجراً أكثر مما ينبغي، قابلا للتنبؤ به أكثر مما ينبغي. وسيكون للفيلم نهايتين محتملتين: إما أن يمضيا معاً بعيداً

أو يكفّا عن الاتصال ببعضهما، ويعود كل منهما إلى حياته الخاصة. ما يثير اهتمامي هو الطريقة التي بها يتصرف الأفراد ويتصلون ببعضهم في الظروف ذاتها المعروضة في هذه القصة، الطريقة التي بها يكتمون الأسرار ويتقاسمون الأسرار".

(Sight & sound – Aug. 2000)

الفيلم يطرح احتمالات دون أن يؤكد شيئا، فالعلاقة بين الاثنين يمكن أن تكون علاقة حب أو صداقة مجردة، يمكن أن تكون تعبيرا عن عاطفة أو محض قناع لعلاقة مفترضة. هل يعكس كل منهما - كالمرآة - خيبة الآخر وإخفاقه وحزنه وخذلانه على يد شريكه الحقيقي؟ هل يعبّر كل منهما عن الحاجة إلى الحب والرفقة في صورتها المجردة؟ ربما يقدّم الفيلم كل هذا وأشياء أخرى.

المخرج يحرص على عدم إظهار الشركاء (زوجها + زوجته) حتى أثناء وجودهما في اللقطة وداخل الكادر. إننا لا نرى وجهيهما على الإطلاق، بل نراهما من الخلف أو تعزلهما حواجز معينة مثل جدار أو عمود أو ما شابه.. بحيث لا نلمح أشكالهما إلا بالكاد، غير أننا نسمع أصواتهما فحسب. مقابل ذلك، يركّز المخرج بؤرته على الشخصيتين الرئيسيتين ويجعلهما يتفقان على تخيّل الخيانة، وتخمين أو تصوّر ما يفعله وما يقوله الآخران عندما يلتقيان سراً، عندما يكونان في خلوة بعيداً عن الأعين الفاضحة. في هذه الحالة، ينتحل كل منهما هوية شريك الآخر. بتخيّل ذلك، وبتكرار التصرفات والأحاديث التي "يمكن" أن يتبادلها الآخران، يسعيان هما إلى فهم سبب وكيفية نشوء العلاقة بين الشريكين، ومعرفة طبيعة العلاقة العاطفية. بهذه الوسيلة أيضا يحدث تقارب عاطفي بين الاثنين ويجدان نفسيهما واقعين في حب حقيقي.

يقول المخرج وونج كار – واي، موضحا سبب عدم إظهاره زوج البطلة وزوجة البطل: "في الأغلب لأن الشخصيتين الرئيسيتين سوف تقومان بتمثيل ما يعتقدان أو يتخيلان أن الشريكين الخائنين يفعلانه ويقولانه. بمعنى آخر، سوف نشاهد العلاقتين معاً - الخيانة من جهة والصداقة المكبوحة من جهة - من خلال شخصيتين فقط بدلاً من أربع شخصيات. إنها التقنية التي تعلمتها من أعمال الكاتب خوليو كورتازار الذي يلجأ دائماً إلى هذا النوع من البناء. ذلك أشبه بدائرة فيها يلتقي رأس وذيل الأفعى".. (المصدر السابق).

بنية الفيلم تقوم على التكرار والتنويع.. يقول وونج: "إني أحاول أن أعرض عملية التغيير. الحياة اليومية هي دائماً رتيبة، روتينية، تجري على وتيرة واحدة.. الرواق ذاته، السلّم ذاته، المكتب ذاته، حتى الموسيقى الخلفية المصاحبة هي ذاتها. لكن بوسعنا أن نرى هذين الشخصين وهما يتغيّران قبالة هذه الخلفية الثابتة، غير المتغيرة. التكرار يساعدنا على رؤية التغيير" (المصدر السابق).

ينتهي الفيلم في العام 1966، وهي السنة التي اندلعت فيها أحداث الشغب الموجهة ضد الاستعمار في هونج كونج، تحت تأثير الثورة الثقافية في الصين. الفيلم لا يصوّر هذه الأحداث، بل تنزل كتابة تقول: "الماضي شيء يستطيع المرء أن يراه، لكن لا يستطيع أن يلمسه".

تلك المرحلة قد انقضت، وكل ما ينتسب إلى تلك المرحلة لم يعد له وجود. إذ لا عودة إلى الماضي، فالأزمنة تتغير. بالتالي نحن هنا لا نشاهد غير بقايا أو آثار الأشياء والعلاقات والأفراد والزمن. من هذه الزاوية يمكننا القول بأن الفيلم يتحوّل في النهاية إلى ما يشبه النشيد، المفعم بالحنين، إلى زمن ضائع. الصور هنا تبدو كما لو أنها نتاج حلم وليس نتاج واقع مادي ملموس. ثمة خاصية شبيهة بالحلم، مراوغة ومشبّعة حسّياً. هذه الخاصية يتم تعميقها وتصعيدها من خلال الطريقة التي بها تتكوّن وتتأطر اللقطات، حيث نشعر على الدوام أننا نشاهد الحدث أو الفعل من خلال أبواب أو نوافذ أو أروقة، وحيث كل شيء هش: الشخصيات، العلاقات، العالم الذي تتحرك فيه الشخوص.

الكاميرا ترصد ذلك برصانة، وبتناغم مع إيقاعات الحياة الرزينة. ثمة إحساس قوي بالمكان. والكاميرا تبدو محصورة في المواقع الداخلية من ممرات ودهاليز وغرف.. وهي الأشياء التي تجمع وتفصل الرجل والمرأة في آن، لذلك تتعامل الكاميرا مع البؤرة البصرية بحساسية عالية وشاعرية مرهفة. حركة الكاميرا هادئة وليست متواصلة، وعندما تبتعد الشخصيات عن الكاميرا فإنها تصورها من الخلف وتتابعها لكن ببطء. اللقطات نفسها غالباً ما تكون قصيرة وإيجازية.

يقول المخرج: "هنا، حاولنا بوعي أن نعيد خلق الحالات الفعلية. أردت أن أقول شيئاً عن الحياة اليومية في ذلك الوقت، عن الأوضاع العائلية، عن الجيران، عن كل شيء، حتى أنني أعددت قائمة طعام لكل مرحلة أثناء التصوير، أطباق تميّز المواسم المختلفة، ووجدنا طاهية من شنغهاي تعد وجبات للممثلين يتناولونها فيما نحن نصور. أردت من الفيلم أن يحتوي كل تلك النكهات التي هي مألوفة جدا بالنسبة لي. الجمهور على الأرجح سوف لن يلاحظ كل هذا، لكن ذلك كان يعني لي الكثير من الوجهة العاطفية".

هذا فيلم جدير بالتأمل، جدير بالحب.

الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء.. والربيع:
دورة الفصول، دورة الكائن

يُعد كيم كي - دوك من أهم المخرجين المعاصرين في كوريا الجنوبية، وقد حقق عدداً من الأفلام المتميزة مثل: الجزيرة (2000)، شخص سيء (2002)، خفر السواحل (2002)، وقد نال فيلمه الأخير "فتاة من سامره" (2004) الجائزة الثانية في مهرجان برلين.
هذا المخرج، وقد بلغ منتصف الأربعين من العمر، لم يعد ذلك الشاب الغاضب في السينما الكورية، كما كان يسمى، لما تتّسم به أعماله من غضب وعنف. لقد جاء من خلفية عمالية، وبدأ مسيرته الفنية كرسّام ثم اتجه الى السينما، دون أن يدرسها في معهد ما، وحقق أول أفلامه في العام 1996.
فيلمه "الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء.. والربيع" (2003)، الذي تولى كتابته ومونتاجه، هو إنتاج كوري – ألماني. يدور هذا الفيلم، المدهش بصرياً، في معبد بوذي عائم على بحيرة، في موقع منعزل تحيط به الجبال، حيث نتتبع التربية التي يتلقاها تابع أو مريد صغير، من الطفولة الى الشيخوخة، على يد راهب عجوز حكيم.
الفيلم ينقسم إلى خمسة أجزاء تعبّر عن المراحل العمرية التي يمرّ بها المريد وما تصادفه من أحداث، وكل جزء يدور في فصل معين.
في الربيع نرى الطفل يعذب - بدافع التسلية - سمكة ثم ضفدعة ثم ثعباناً وذلك بتقييد كل كائن بحصاة ثقيلة تبطئ حركته. الراهب العجوز يعاقب الطفل على أفعاله الشريرة هذه بربط حصاة ثقيلة على ظهره - مثلما فعل مع تلك الكائنات - بحيث يجعله ثقيل الحركة، ويحذره بأنه سوف يحمل دائماً مثل هذا العبء في قلبه.
في الصيف نرى الطفل وقد صار مراهقاً. امرأة تأتي مع ابنتها، الفتاة الشابة، لقضاء فترة النقاهة، تتطور العلاقة بين المراهق والفتاة الى علاقة عاطفية مشبوبة يكشف أمرها المعلّم العجوز فيطلب من الفتاة أن تغادر لأنها تماثلت للشفاء، أما المراهق الحزين والغاضب فيذهب خلفها لأنه لا يستطيع أن يعيش بدونها.
في الخريف يعود المريد وقد صار رجلاً في الثلاثين من عمره بعد أن قتل تلك الفتاة التي تزوجها واكتشف خيانتها له. يحاول الانتحار لكن معلمه العجوز يساعده في قهر يأسه بجعله ينقش مجموعة من حكم ومحاورات بوذا. يصل شرطيان لاعتقاله لكن العجوز يقنعهما بأن يمنحاه وقتاً لإنهاء المهمة.
في الشتاء، الراهب العجوز الذي يعيش وحده، ينتحر. المريد بعد أن أمضى في السجن فترة الحكم، يعود وقد بلغ الأربعين من العمر (يؤدي هذا الدور المخرج نفسه) ويشرع في

تجديد المعبد المهجور. امرأة ملثمة الوجه تأتي ومعها طفل رضيع، تتركه وتهمّ بالمغادرة إلا أنها تسقط في المياه المتجمدة وتموت غرقاً.
في الربيع، المريد، وقد صار راهباً عجوزاً، يقوم بتربية الطفل تماماً مثلما تربى هو.
التكوينات البصرية الأخاذة ذات الحس التشكيلي المرهف، ذات الحساسية الشعرية العالية، والإشارات إلى الصوفية البوذية، من أبرز السمات، والخاصيات الجمالية والفكرية، لهذا الفيلم الآسر. الطبيعة هنا تقدم كائناتها وعناصرها بأكثر الأشكال فتنة، والكاميرا تبرزها برهافة وحب: البحيرة، المياه، الثلوج، الأشجار، الصخور، التلال، الجبال.. الطبيعة في مظهرها المسالم والمتعاطف حيث تبدو مشعة ومتألقة، وفي مظهرها الآخر، المناقض، حيث تبدو عدائية ومهددة،
أما الشخصيات المعزولة، البعيدة عن مظاهر الحضارة العصرية، فتلتمس الهدوء والأمان لتتأمل وتتّحد بالطبيعة وبالكون، غير أن البواعث والغرائز الحيوانية، التي لا يمكن ترويضها، داخل النفس البشرية، بما فيها النوازع والطاقات التدميرية لدى الأطفال أو عنف البراءة، فإنها تنبجس مع حضور أول محرض أو مستفز لها، لتعلن عن نفسها على الرغم من القيم التربوية والدينية.
في حديث للمخرج عن الفيلم (مجلة Sight and sound، عدد يونيو 2004) يقول:
* طوال حياتي علمت أن بداخلي لايزال ثمة غضب وتمرّد، لهذا السبب حققت هذا الفيلم. إنه جزء مني ومن الصيرورة، الإحساس بالغضب لا يفارقني، إنه يتوارى ليعود ثانية، غير أني توصلت إلى فهم هذا الإحساس وقبوله. إن تحقيق الفيلم هو أشبه بمهمة حمل التمثال إلى أعلى الجبل، والتي يقوم بها الراهب في النهاية. إنه الشيء الذي يتعيّن عليك فعله فحسب.
* بدأت من السؤال الجوهري: ما هو الإنسان؟.. الإنسان هو الطبيعة، والطبيعة تدل عليها الفصول الأربعة، التي هي بمثابة الصدى لحياة الكائن البشري من الولادة إلى الموت.
* أردت أن أعبّر عن ذلك من خلال السينما بمقارنة الفصول المختلفة بالتغيّرات والتحولات التي تعتري الصبي فيما هو ينمو ويكبر. الفيلم لا يتحدث عن نموي كصانع فيلم بقدر ما هو عن نموي ككائن بشري، عن وجعي وسعادتي. مع أنه لا ينبغي أن يكون عن كائن معين، كل شخص يميز ويدرك أشياء عن نفسه في هذا الصبي بينما يكبر.
* لا ينبغي للمتفرج أن يشاهد هذا الفيلم بوصفه لغزاً كورياً أو فيلماً شامانياً (دين بدائي) أو بوذياً.. إنه أكثر كونية. لو نظرت إلى الفيلم عن كثب لرأيت أنه أكثر من مجرد شخصيات. عناصر مثل الشجرة تنشأ من المياه ولها ذات الشأن والثقل كما الأشخاص. المياه التي تحيط بالمعبد ذات معنى لكل شخص، لذا فإن المعبد لا يطفو في منتصف اللا مكان بل أنه في قلب لندن أو سيئول.
* الطفل يتصرّف بقسوة تجاه الضفدعة والحيّة والسمكة، مسبباً موت مخلوقين، لكنه لا يعرف أن ذلك خطيئة. لقد أردت ممثلاً صغيرا ذا براءة بالغة إلى حد أنه لا يدرك بأنه يمارس إثماً أو أمراً خاطئا. في الوقت نفسه، ينبغي أن تُظهر ضحكته إحساسا بالقسوة والوحشية، وهو جزء هام في الطبيعة البشرية.
* المعلّم العجوز، قبل انتحاره، يغطي عينيه وأذنيه وفمه بأوراق كتب عليها كلمة واحدة: مغلق. قبل أن يحدث هذا، هو يوبّخ المريد الشاب الذي حاول الانتحار لأن ليس له الحق في قتل نفسه، بينما هو - المعلّم - قادر أن يفعل ذلك. بطريقة ما، ربما لا يكون المعلّم العجوز كائناً بشريا.. قد يكون ذلك الذي يراقبك، العين الرائية. قد يكون سماوياً، والذي يفهم كل ما يحدث في عقل الشاب، ويعرف ما يكونه الإنسان. هو حتى قادر أن يكون تمثال بوذا الحجري الذي يحمله المريد ويصعد به إلى الجبل ليضعه في قمته حيث يطلّ على العالم، حيث يرى الجميع ويفهم الجميع.
* لقد حاولنا ألا نؤذي أياً من الحيوانات أثناء تحقيق الفيلم. كنا محظوظين، فقد اعتقدنا أن الثعبان قد مات لكن اتضح أن السمكة هي التي ماتت، وهذا سبّب لي الكثير من الألم.

لابد أن يكون هناك على الدوام كائنان في المعبد، وليس بالضرورة أن يكونا بشريين.. فإذا غاب أحد الراهبيْن حلّ مكانه حيوان ما مع الراهب الآخر. إنه عن التناغم.. مثل الليل والنهار. لا يمكنك أن تحرز التناغم مع كائن واحد فقط. من وجهة نظر بوذية، بوسع الحيوانات أيضاً أن تتناسخ وتتقمّص أشكالا جديدة متمثلة حياة أخرى في المستقبل، كما يحدث للمعلّم العجوز.. عندما يحرق نفسه، يظهر الثعبان.

* هذا الفيلم يمكن تأويله بعدة طرق مختلفة من قبل أفراد ذوي خلفيات اجتماعية وثقافية مختلفة.

* الجنس شيء هام جداً. الجنس فعل خلاق، منه يتخلّق الكائن البشري، بالتالي هو سماوي، مقدّس.. لكن في الوقت نفسه، هو اللذّة التي تحمل الكثير من الخطيئة والتي تفضي إلى الجريمة. إن صورة العاشقين وهما يمارسان الحب بين الصخور هي صورة لطيفة ورقيقة لكنها تؤدي إلى الهلاك لأن الجنس هنا موظّف من أجل المتعة وحدها.. مع أننا لا نستطيع أن نقول بأن هذا خطأ. من جهة أخرى، فقد أردت أن أعبّر هنا عن براءة ونقاوة ممارسة الحب في أحضان الطبيعة.

* اخترت أن أقوم بتأدية دور الراهب في طور الرجولة لأنني لم أجد ممثلاً آخر يتلاءم مع الدور. لقد حانت لحظة أردت فيها أن أكون مثل السمكة، أردت أن أفهم وجع الثعبان والضفدعة. لكنني لست ممثلا، لهذا فإن قسم الخريف من الفيلم ذو عنصر وثائقي حيث أردت أن أختبر ذلك الألم. الوثائقية تسجل محاولة شخص يكابد الألم الحقيقي، بينما الدراما هي مجرد تظاهر، محاكاة.

* استغرق تصوير الفيلم عاما كاملا، لكي نتمكن من أسر كل فصل. يمكن اعتبار الفيلم شبه وثائقي، ذلك لأنني بدأت العمل بخمس صفحات فقط من المعالجة الموجزة، بعد ذلك - وعبر التأمل والتفكير - تكوّنت لدي الفكرة فباشرت بالتصوير.. المنتجون والمستثمرون طلبوا قراءة سيناريو كامل لكنني وجدت بأن ذلك سوف يحبس الأشياء في قفص أو إطار محدد.. بالنسبة لي وللممثلين، في حين أنني أردت تجاوز ذلك. مجموع الأيام التي صورنا فيها بلغ 22 يوما على مدى عام،.أثناء الربيع والصيف والخريف كنا نذهب إلى المعبد بواسطة القوارب، أما في الشتاء فقد كان بإمكاننا السير إلى هناك، فالثلج كان سميكاً جدا. وعندما احتجنا إلي هطول الثلج، استجابت الطبيعة بسخاء. لقد شعرت أن الطبيعة إلى جانبي، منحازة إليّ: الطقس، المياه، الحيوانات.

يد إلهية..
اللاعقلاني تحت وطأة الواقع

فيلم (يد إلهية) أو (تدخّل إلهي) - كما سُمي في الغرب - للمخرج الفلسطيني إيليا سليمان، لفت أنظار النقاد والجمهور وحاز علي جائزة الصحافة الدولية وجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان 2002، فيه يسبر الحياة الفلسطينية في ظل الاحتلال الإسرائيلي.
ها هنا رأي نقدي، من وجهة نظر غربية، كتبه جاري إنديانا، ونشر في المجلة الأمريكية Film Comment ، عدد يناير - فبراير 2003.
رجل يرتدي زي سنتا كلوز (بابا نويل)، فيما تنتأ من صدره سكين، يلاحقه زمرة من المراهقين، وهو يحاول صعود تلة./ رجل بورجوازي، يبدو عليه الضجر والإرهاق، يسوق سيارته عبر طرقات الناصرة وهو يشتم ويلعن همساً فيما يلوّح للمارة مرحّباً، في ما بعد ينهار صحياً في مطبخ بيته/ الجيران يقذفون أكياس القمامة في بيوت بعضهم البعض، ويثقبون كرات القدم التي تضل طريقها وتقع في بيوتهم./ امرأة مشعة، مفعمة بالنشاط والثقة بالنفس، تعبر بخطى واسعة حاجز التفتيش القائم على الطريق بين القدس ورام الله، تصعق الجنود المتوترين، وعلى نحو غامض تتسبب في انهيار برج الحراسة./ حبيبها (إيليا) يرمي، من غير قصد، نواة المشمش من نافذة سيارته فتفضي الى انفجار دبابة إسرائيلية.
بعد عدة لقاءات في موقف السيارات قرب حاجز التفتيش، حيث يتماسكان بالأيدي في صمت ويراقبان تحرّش حرّاس الحدود الحمقى بسواق وركاب السيارات العابرة. إيليا والمرأة يتوقفان عن الاتصال بين مواعيدهما الصامتة. هو يزور والده في المستشفى. وكما في الأماكن الأخرى، الحوار غائب. وهو ينظم اللقطات للفيلم الذي نحن نشاهده، ملصقاً الملاحظات المفصلة علي حائط شقته في القدس.
ما ذكرناه ليس سوى القليل من اللحظات المبعثرة، المؤثرة، في فيلم إيليا سليمان (يد إلهية)، هذا الفيلم الذي يقترب من الاتجاه الطليعي ومن سينما مايكل سنو أكثر من السينما السردية (القصصية)، هو أقل تخطيطية من فيلمه السابق "سجّل اختفاء" (1996)، لكنه يشبه سابقه في تركيزه البؤرة على التأثير السلبي لحالة عدم الاستقرار السياسي على النظام الاجتماعي والحياة الشخصية.
كلا الفيلمين ينقلان واقعاً خانقاً من خلال مزيج من الأساليب. سليمان يستخدم اللقطة الساكنة - كما لو أنها خشبة مسرح عبثي/ هزلي - مثلما فعلت المخرجة البلجيكية شانتال أكرمان في فيلم "أنباء من الوطن"، حيث تعرض شخصيات في الموقع لكن

قصصهم، في أغلب الأحوال، تظل مخفية عنا. إنهم يدخلون، يقومون بفعل جسماني ما، وفي مراحل نادرة يقولون شيئاً، ثم يغادرون.
إن سليمان يقطع استمرار التأملات في الحياة الرتيبة باللقطات المصاحبة (Tracking) وبتدقيق خصوصي أكثر من شخصياته الرئيسية الثلاث، وهي الوحيدة التي تظهر في لقطات قريبة، والتي هوياتها وعلاقاتها ببعضها يستدل عليها من خلال لغة الإيماءات واللمحات. من الناحية الأسلوبية، الفيلم يتألف من (نمنمات) حسب تعبير المخرج حتى أنه، في لحظات معينة، يحاكي على سبيل السخرية تقنيات الإعلانات التلفزيونية وأفلام الكونج فو.
العنصر الثابت هو الحالة النفسية أكثر من الأسلوب.. الحالة التي تتسم بالحزن والدعابة، مع تخيلات عن الثأر. الفيلم يحتفظ بشحنة عاطفية شديدة، تتفادى الميلودراما والوجدانية من خلال تشذيب الأحداث الأساسية، والتباس الصمت في الحيّز السردي.
ربما لم يشاهد إيليا سليمان أفلام الألماني فرنر شرويتر، لكن فيلميه حتى الآن يحملان تماثلاً مع أفلام شرويتر حيث القصص العديدة (أو الثيمات أو المجازات المركّبة) تتخلق داخل وخارج المنظر وفقاً لمنطق موسيقي خاص. قد يظل المتفرج لفترة قصيرة داخل الفيلم لكنه لن يشعر بالتعاسة. في حالة شرويتر، الفخامة الأوبرالية ولا معقولية الصورة هي التي تجذب اهتمامنا، بينما في حالة سليمان فإن الموضوع سحر حقيقي حتى عندما نشاهد القليل جداً، فإن ذلك هو أكثر مما يعرفه أغلبنا عن المنطقة.
النقاد كانوا سريعين في ملاحظة الشبه بين سيماء المخرج سليمان ووجه بستر كيتون الحزين (كيتون ممثل كوميدي ونجم السينما الصامتة)، إضافة إلى الاستخدام المدهش للمواقف الهزلية الصارخة، واللمسات الهزلية الأخرى. إن مناقشة المضمون السياسي للفيلم كانت بوجه عام تفتقر إلى الحماسة. مع ذلك، من الواضح أن هناك شيئاً متفجراً في حقيقة وجود فيلم (فني) يحمل وجهة نظر فلسطينية، إلى حد أن بعض المهرجانات السينمائية التي عرضت فيلم سليمان شعرت بأن من الضروري دعوة فيلم إسرائيلي واحد على الأقل، أياً كانت نوعيته وجودته، من أجل تحقيق (التوازن).
قال لي المخرج إيليا سليمان بعد عرض فيلمه في مهرجان نيويورك السينمائي:
"كانت هناك أفكار كثيرة متصورة سلفاً عن هذا الفيلم. كيف سيبدو عليه هذا الفيلم الفلسطيني؟ ماذا يشبه؟ لم ينبغي أن يشتمل على فكاهة؟ ذلك لم يكن متوقعاً. الفضاء الشعري في الفيلم أيضاً لم يكن متوقعاً، متفرجة ذات خلفية صهيونية ليبرالية، أبدت إعجاباً شديداً بالفيلم، ولكي تضفي شرعية على الفيلم قالت: (حسناً، الفيلم ينتقد الفلسطينيين أيضاً). هذا غير صحيح، فالفيلم لا يوجّه النقد إلى الفلسطينيين على الإطلاق. الجزء الأول، إذا كان ذلك هو ما قصدته المشاهدة، هو أكثر عنفاً - من بعض النواحي – في ما يتعلق بما فعلته إسرائيل بالفلسطينيين، بجعلهم يعيشون في حلقة مفرغة، في حي الأقليات (الجيتو) لكن إذا احتاج الآخرون إلى إيجاد طريقة لتبرير إعجابهم بالفيلم، فلا اعتراض لدي على ذلك.. هذا شأنهم).
لقد وصل سليمان إلى عملية تحقيق الأفلام، كما يفعل الكثيرون، بدافع البحث العام عن وسط تعبيري، وبدافع الخيبة.. (قرأت عن الأفلام قبل أن أشاهد الكثير منها. بدأت بقراءة أحاديث المخرجين عن أفلامهم، لم أكن أرغب في تعلّم صنع الأفلام بل في التعرّف علي التجارب التي اكتسبها هؤلاء المخرجون من خلال أعمالهم. عندما قرأت جودار، لم أكن أعرف شيئاً عن أفلامه، كنت مفتوناً فحسب برؤيته السياسية تجاه البناء السردي.
قرأت كل هذه الكتب السينمائية لأنني في شبابي كنت مهمشاً جداً، لم تكن لدي أي خلفية ثقافية، لكن كان لدي ذلك الحس البدهي، الحدسي، بشأن البنى السردية الكلاسيكية التي لم أكن أميل إليها، خصوصاً تلك التي تتصل بأفلام عن فلسطين وتتبع القصص الهوليوودية الحافلة بالأفكار المتصورة سلفاً والشخصيات النمطية الإيجابية، والتي

تحاول (أنسنة) الفلسطينيين على غرار فيلم كوستا جافراس (حنا.. ك). عندما كنت شاباً، شاهدت مثل هذه الأفلام لكنني لم أعرف كيف أتعامل معها.
أثناء تصويري لفيلمي الأول، تعرّفت على أعمال جاك تاتي وبستر كيتون، لذا أستطيع أن أقول بأنني لم أتأثر أبداً بهؤلاء حين بدأت العمل في السينما، لم تكن لدي أي فكرة عن سبب حاجتي لأن أمثّل أمام الكاميرا.. لكن هذا النوع من التعري يصبح أسلوباً. الليبراليون في حركة السلام الآن ليس لديهم أي منظور تاريخي.. في لحظة حدوث أي هجوم فلسطيني، هم يتحولون إلى اليمين ويصبحون توّاقين إلى الانتقام. وفي لحظة ارتكاب الجيش الإسرائيلي أعمالاً وحشية، نراهم يتحولون إلى اليسار ويتظاهرون. إنهم لا يفعلون غير المحافظة على الوضع الراهن".
ممارسة سليمان للإخراج السينمائي (الذي هو فعل إيحائي، مجازي، شعري، هزلي) تتصل كثيراً برفض الشروط المسلّم بها لأي مناظرة سياسية.
(مؤخراً ذهبت إلى رام الله ومررت بحاجز تفتيش. إنه لا يشبه على الإطلاق الحاجز الذي صورته في الفيلم، بل هو أقرب إلى الوحشية والفظاعة. طريقة البناء تجعل الحاجز أشبه بسجن أو معسكر كبير بأسيجة عالية وأنوار ساطعة جداً موجهة نحو الذين يعبرون. إن طرق التفتيش لا يمكن تخيلها، فلكي تعبر بالسيارة من القدس إلى رام الله تحتاج إلى ثلاث ساعات تقريباً.. كم هو مأساوي ومرعب ومحبط هذا الوضع).
الفيلم لا يدّعي توثيق الواقع، إنه يظهر فحسب ضغوطات الحياة اليومية في لا معقوليتها وعبثيتها الدراماتيكية، من خلال ردود فعل لا إرادية، إلى دعابات بصرية، إلى السلوك المبالغ فيه لحراس حاجز التفتيش، إلى التصرفات اللاعقلانية لأفراد يعيشون تحت ضغط يصعب التعامل به. يقول سليمان: (الفيلم ليس بحثاً تاريخياً أو أنثروبولوجياً.. إنك لا تخرج بمعرفة جغرافية أو سياسية لذلك المكان بل بإحساس بالمحيط أو الجو).
* * * *
ويتحدث الناقد S.F Said عن فيلم "يد إلهية" (مجلة Sight and sound ، عدد يناير 2003) فيقول:
فيلم إيليا سليمان عبارة عن فسيفساء من النقوش الصغيرة، أو الصور الموجزة، المركّبة على نحو جميل لسير الحياة الفلسطينية في ظل الحكم الإسرائيلي. الفيلم هزلي، لاذع سياسياً، جريء فنياً. إنه أحد الأفلام التي حظيت باهتمام كبير في مهرجان كان 2002، وحاز على جائزة لجنة التحكيم وجائزة النقاد العالميين.. فيما صرّح الكثيرون بأنه يستحق الجائزة الكبرى، السعفة الذهبية، نظراً لكونه الفيلم الأكثر جدّة في المسابقة.
أثناء تصوير الفيلم، تعرّضت عملية السلام الفلسطيني - الإسرائيلي إلى الانهيار، الدبابات الإسرائيلية دمّرت المدن الفلسطينية، والانتحاريون الفلسطينيون تسببوا في مجازر داخل إسرائيل. ومع أن فيلم سليمان يقوم على وقائع تعتمد الحالة الموضوعية دون تأثر بالعواطف الشخصية، إلا أنه يزداد غنى عندما تتم قراءته على خلفية تاريخ الصراع العربي الإسرائيلي المستمر.. خصوصاً حروب 1948 و 1967 التي على ضوئها صار الفلسطينيون تحت الحكم الإسرائيلي.
سليمان يفضّل الدعابة والصور المفتوحة، غير المحددة، على الصور الدعائية الحافلة بالشعارات الخرقاء.. مع ذلك فإن "يد إلهية" هو فيلم سياسي بعمق. اهتمامه الرئيسي هو السلام، وكيف أن غياب ذلك يسمّم حياة الناس.
النصف الأول من الفيلم يدور في الناصرة، المدينة الفلسطينية التي صارت جزءاً من إسرائيل منذ العام 1948. إنها المدينة التي ولد فيها المخرج ونشأ.. لكن لأن الناصرة كانت موطن المسيح فإن لها مكانة خاصة ومؤثرة.. وعندما يقتل الصغار بابا نويل في الناصرة (افتتاحية الفيلم) فلابد أن يكون هناك خلل ما.. شيء لا أخلاقي وغير لائق.
فيما يتوضح الفيلم تدريجياً، نرى المشهد تلو الآخر لعالم يدور بسرعة. الصور الموجزة هي مضحكة وعبثية على طريقة بستر كيتون وجاك تاتي: رجل ينتظر الباص الذي لا يأتي أبداً.

الجيران يتقاذفون بأكياس القمامة في بيوت بعضهم البعض. مرضى في مستشفى، ورغم أن أمراضهم خطيرة إلا أنهم يغادرون أسرّتهم ليدخنوا السجائر. في أحد المستويات، مثل هذه المشاهد تنسجم تماماً مع التجربة الفلسطينية.. إذ لا يمكن التعويل على النقل العام، الشعور الودي تجاه الجيران والآخرين أمر نادر، وشخص يدخّن. لكنها تثير أسئلة ذات صلة أوسع بالشرق الأوسط واحتمالات السلام. كيف يبدو الحال عندما تنتظر شيئاً قد لا يحدث أبداً؟

لماذا أولئك الذين حياتهم مرتبطة ببعضها، على نحو لا ينفصم، يعاملون بعضهم البعض بتلك الدرجة من السوء والقسوة؟ كيف يكون الشيء الوحيد الذي يوحّد الناس هو الإدمان على شيء سام؟

مثل هذه الأسئلة تثيرها الطريقة التي بها يعرض سليمان علينا هذه المشاهد. إنه يفضّل اللقطات ذات الزاوية المنفرجة (wide-angle)، المريرة جداً، ويبقينا على بعد مسافة من الحدث. الممثلون يتحركون داخل وخارج الكادر في إيقاع محسوب بدقة مع توظيف للصوت خارج الكادر والذي يوحي بكادر أرحب بكثير مما نراه. وبكبح المعرفة، يجبرنا سليمان على تركيب المشاهد بأنفسنا. إن أسلوبه المتسّم بالمغالاة يجعلنا نفكر في ما يحدث، والذي يقودنا إلى التساؤل عن الذي قد يعنيه كل هذا.

إستراتيجية مماثلة تحكم الطريقة التي بها يتم تركيب (مونتاج) الفيلم. المشاهد المثيرة للضحك يتم بناءها في تركيبات متشظية يخلطها سليمان مثلما يفعل الحاوي مع ورق اللعب. وهو سوف يعرض علينا جزءاً من الحدث ثم ينتقل إلى شيء آخر قبل أن يعود إلى الجزء السابق بعد مشاهد قليلة لاستئناف القصة أو أخذها إلى مدى أبعد.

فقط عندما تفي تلك المشاهد غرضها، يتسنى لنا أن نرى إلى أين هي تتجه وتنطلق. إنها التقنية التي تعتمد على الجمهور في تركيب القطع، والنتيجة هي فيلم يبدو أشبه بالأعمال الكوميدية الكلاسيكية أيام السينما الصامتة، لكنه يتسم بدقّة وعمق الأفلام الفنية التي تختلف عن الأفلام التجارية.

هذا الفيلم لا شبيه له غير فيلم إيليا سليمان السابق "سجل اختفاء" (1996) ويمكن القول بأن فيلم روي أندرسون "أغان من الطابق الثاني" (2000) وفيلم أوتار لوسيلياني "صباح الأثنين" (2002) يقتربان إلى حدٍ ما من "يد إلهية" أو بينها قرابة روحية.

الفيلم يبني ما هو أكثر من مجرد خلاصة أو حاصل جمع للأجزاء من بين كل شظاياه، المرئية عن بعد. صورة واحدة تدخل البؤرة .. إنها صورة عالم العنف فيه أصبح طبيعياً، ويعدي كل مظهر من مظاهر الحياة. الجار لا يتحدث إلى الجار إلا في غضب. الاتصال والتعاطف والفهم لا وجود له. عوضاً عن ذلك، هناك فقط ارتياب متجذّر بعمق إلي حد أن لا شيء قادر على اختراقه. الفيلم يعرض لنا الإنسانية وهي في حالة بغيضة جداً. ثمة مشهد نرى فيه شخصاً يقود سيارته عبر البلدة وهو يبتسم في ابتهاج لكل من يمرّ به ملوّحاً بينما هو يلعنه ويشتمه بفظاظة وبصوت هامس.. إنك تضحك على هذا الموقف، لكن ما إن يتلاشى الضحك، وتفكر ملياً في ما رأيته للتو، حتى تكتشف أن المشهد حزين على نحو مروع.. وتتساءل كيف ولماذا يحدث هذا؟

النصف الثاني من الفيلم، الذي يدور في أغلبه في مكان قريب من حاجز التفتيش، على الطريق من القدس إلى رام الله، يعطينا بعض المفاتيح التي تساعدنا على إدراك عدد من الحالات. القدس هي المدينة المنقسمة، المتنازع عليها. رام الله مدينة فلسطينية في المنطقة الواقعة على الضفة الغربية من نهر الأردن التي احتلتها إسرائيل في 1967.

حتى تتوصل مفاوضات السلام إلى تسوية مرضية، فإن الفلسطينيين في هذه المدن يعيشون مع جيش الاحتلال الإسرائيلي. إن متاريس الطرق وحواجز التفتيش وحالات حظر التجول، هي مظاهر من واقعهم الدائم.

هذا الشطر من الفيلم يتمركز على رجل فلسطيني يدعى أ.س، يؤدي دوره المخرج. ومثل إيليا سليمان، أ. س هو مخرج سينمائي. جدار منزله مغطى بصفوف من الأوراق التي كل

منها تصف مشهداً. هو يعيش في القدس، والمرأة التي يحبها تعيش في رام الله.. لكنهما لا يستطيعان الالتقاء إلا عند حاجز التفتيش بين المدينتين. هناك يجلسان في السيارة، في إحباط ووهن، يراقبان الإذلال اليومي الذي يتعرض له الفلسطينيون على يد الجنود الإسرائيليين: سيارات الإسعاف التي يرغمونها على التوقف والتفتيش، سيارات مدنيين يتم تحويل مسارها على نحو استبدادي، مواطنون يجبرونهم على الغناء والرقص. إنها عملية تجريد الطرفين من الكرامة الإنسانية.
ذهنياً يلجأ أ.س إلى التخيلات السينمائية عن العنف. إنه يأكل المشمش فيما يقود سيارته ثم يرمي نواة المشمش من نافذة السيارة فيتخيل أنها تفجّر دبابة إسرائيلية. كذلك هو يتخيل حبيبته وهي تسير في محاذاة حاجز التفتيش الذي ينهار فيما هي تمرّ في حركة بطيئة.. في محاكاة للعديد من أفلام الأكشن. وهو يشاهد إعلاناً تجارياً يدعو الإسرائيليين إلى التدريب على الرماية متخذين من صور الفلسطينيين أهدافاً لهم، وهو يتخيل إحدى الصور وقد بعثت إلى الحياة وتجسدت في صورة محاربي النينجا الذين لا يقهرون.
هل هناك أي أمل؟
في المشهد الختامي للفيلم نرى أ.س وأمه يراقبان قدْراً موضوعة على الفرن. الأم تقول له: هذا يكفي.. إرفع القدْر.. لكن الكاميرا تبقى في مكانها لفترة طويلة، وعلى نحو يصعب احتماله، مركزة بؤرتها على القدْر التي هي على وشك الانفجار.
إنه التعليق الأكثر ملاءمة، والأكثر ذكاءً، على الفيلم وعلى الصراع الذي رأيناه يسمّم حياة كل شخصية في الفيلم.

* * * *

في حوار مع المخرج إيليا سليمان، يقول:
* مرّ علينا وقت غير مستقر وغير آمن تماماً. لم نستطع الشروع في التصوير لأن الإسرائيليين كانوا يطلقون النار. لقد احتلوا موقعنا ووضعوا فيه أجهزتهم الخاصة. أمر عجيب ومضحك كيف أن السينما والحرب يمكن أن تتنافسا على نفس الموقع. عندما هدأت الأمور قليلاً تمكنا من مباشرة التصوير في الناصرية. لكن في كل مرة كنا ننتقل إلى موقع آخر. وكان الأمر صعباً. من المفترض أن يكون حاجز التفتيش في بيت لحم، لكن بسبب البنادق وإطلاق النار والغازات المسيلة للدموع، كان علينا أن نجد مكاناً آخر. الشرطة الإسرائيلية جاءت وحطمت الديكور أكثر من مرة. الفكاهة أزعجتهم.. شاهدوا حاجز التفتيش واستاءوا من التهكم..
* أنا أحمل دفتر ملاحظات في كل مكان أذهب إليه، وفي هذا الدفتر أدوّن كل شيء، كل الوقائع التي تحدث أمامي، التجارب التي أمرّ بها، المواقف التي تصادفني أو أتخيلها. وعندما يكون الدفتر مثقلاً بكل هذا، ويصبح عبئا، عندئذ أشرع في الكتابة.
* عادة تكون لديك عناصر مختلفة: الصوت، الصورة، الحركة، الكلمات.. وأنت تبدأ في بناء - طبقة فوق طبقة - كل مشهد تظن أنه يملك الإمكانية لأن يكون مشوقاً أو مثيراً للاهتمام أو مضحكاً أو شعرياً. بعدئذ يبدأ المونتاج، الذي هو بالضبط ما تشاهده في الفيلم. إني أضع المشاهد على الحائط، ألصقها، ثم أشرع في نقلها، تغيير اتجاهها، لأرى كيف يمكن للسرد أن يتنامى ويتطور. أنا لا أتصور القصة سلفاً، لا تتوفر لدي أية فكرة عما يكونه أو يتحدث عنه الفيلم.
* أنا دقيق جداً وشديد العناية بالتفاصيل، ومصوري يعرف هذا جيداً. أحياناً يصبح الشيء، الذي قد يبدو بسيطاً، موضع خلاف ونقاش لثلاث ساعات. هذا مهم جداً في تكوين الصورة. كل شيء ينبغي أن يكون مدروسا ودقيقاً في صياغة الكادر وفي تحريك الكاميرا. أنا لا أريد أن أقلد آخرين، بل أريد من المتفرج أن يستمتع بما أعرضه، بهندسة الصورة، بتكوين الكادر، بالإيقاع. الصوت هام جداً بالنسبة لي لأنه يمنح المتفرج إحساسا بما يمتد وينتشر وراء الكادر، وراء الصورة. إن ذلك وسيلة لإغراء المتفرجين بالمشاركة وإطلاق سراح المخيلة.

* أنا أفضّل اللقطة ذات الزاوية المنفرجة (Wide-angle) ذلك ناشئ عن رغبتي الأساسية في إشراك المتفرج في خلق الكادر. ذلك هو نوع الاتصال الذي أستمد منه المتعة والرضا، كنقيض للإخراج السينمائي أو ذلك الاتصال المونولوجي، الذي فيه يحتكر شخص واحد الكلام بينما المتفرج مجرّد مستقبل. الاستغراق الكلي في حقيقة مفترضة ليس هو ما أنشده أو أسعى إليه. أريد من السؤال أن يمتد وينتشر خارج الكادر، خارج الصالة. لكن هذا ليس موقفاً أيديولوجيا. إني ببساطة أحاول أن أكون صادقا قدر الإمكان مع نفسي والطريقة التي أرى بها.
* أشعر بالحزن عندما يسيء العرب فهم أو تفسير أفلامي. فيلمي "سجل اختفاء" أثار الكثير من الاهتياج والصخب بسبب الصورة الأخيرة في الفيلم والتي تظهر العَلَم الإسرائيلي بينما الأب والأم نائمان. لقد أردت أن أقول بأننا نتعرض للاغتصاب، والعَلَم وصل إلى غرفنا فيما نحن لا نوجّه أي اهتمام إلى ذلك. لكن من فهم هذا المغزى؟ الإسرائيليون وليس العرب. أحد كتّابهم قال أنها من أكثر الصور التي رآها إزعاجاً وإيلاما لدولة إسرائيل. غير أن الصحافة العربية هاجمت الفيلم وتساءلت: لماذا رفع المخرج العلم الإسرائيلي؟ إنه شكل من أشكال الاستسلام.. هكذا قيل، وعندئذ صار الفيلم محظوراً في العالم العربي.

محتويات الكتاب

شخصيات سينمائية

- تاركوفسكي.. شاعر السينما
- سينما كيشلوفسكي
- حوار مع عباس كيارستمي
- فيكتور إيريثه
- سينما جورج فرانجو
- بستر كيتون
- شارلي شابلن
- فيتوريو ستورارو

اتجاهات/ قضايا

- بين الرواية والفيلم
- الفيلم والفن التشكيلي
- الموسيقى والفيلم
- قراءة في السينما الهندية
- انطباعات عن السينما المصرية
- الفيلم والمتفرج

أفلام

- العنكبوت
- غرفة الابن
- دوغفيل
- صمت الحملان
- 21 غراماً
- المبنى الروسي
- تحدث إليها
- عازف البيانو
- في غرفة النوم
- الساعات
- أندرجراوند
- مياه
- والريح سوف تحملنا
- عشرة
- قندهار
- السبورات
- أسامه
- المحطة المركزية
- مزاج رائق للحب
- الربيع، الصيف، الخريف.....
- يد إلهية

صدر للكاتب

المؤلفات الأدبية:

1973 - هنا الوردة.. هنا نرقص
1977 - الفراشات
1982 - أغنية أ. ص. الأولى
1982 - الصيد الملكي
1983 - الطرائد
1987 - ندماء المرفأ، ندماء الريح
1989 - العناصر
1989 - الجواشن (مع: قاسم حداد)
1994 - ترنيمة للحجرة الكونية
1995 - مدائح
1997 - هندسة أقل، خرائط أقل (مقالات)
2001 - موت طفيف
2004 - رهائن الغيب
2006 - والمنازل التي أبحرت أيضا

المؤلفات السينمائية:

1995 - السينما التدميرية (ترجمة)
2002 - الوجه والظل.. في التمثيل السينمائي (ترجمة وإعداد)
2006 - النحت في الزمن: أندريه تاركوفسكي (ترجمة)
2007 - حوار مع فلليني (ترجمة)

قيد الطبع:

- عالم ثيو أنجيلوبولوس السينمائي