سينما

هذا فيلم مُعاش لا يُشاهَد

خراب كلّ شيء كأنّها النهاية

يمرّ العالم برمّته في مرحلة تبدو كأنّها نهايةُ حياة تعيشها البشرية منذ سنينَ مديدة، وهذا يُشبه فيلمَ واقعٍ يعيشه الناس ولا يُشاهدونه

نديم جرجوره

مسائل كثيرة، تحصل يومياً في العالم، مُقلِقةٌ وبشعةٌ ومؤذية. كأنّ نمطَ الحياة، التي تعيشها البشرية منذ سنين مديدة، ينتهي. كأنّ هناك حياةً جديدة تتكوّن في بؤرة ما، والحاصل راهناً يعكس احتضاراً للقديم، ومخاضُ الجديد قاسٍ ومؤلم. عيشُ مرحلة كهذه «فيلمُ واقع»، أخطر بكثير ممّا يُعرف بـ«تلفزيون الواقع». فيلمٌ يعيشه كثيرون وكثيرات، من دون قراءة السيناريو، فلا حاجة إلى ذلك، لأنّ النصّ السينمائي عيشٌ يوميّ، ومن دون معرفة دور كلّ واحدٍ، أو الشخصية التي يُفترض بكلّ أحدٍ تأديتها أمام كاميرا الموت، متنوّع الأشكال. فيلمٌ يستحيل على ناقدٍ، متمرّساً أمْ لا، أنْ يكتب حرفاً عنه، لشدّة البؤس والخراب والقهر، التي تعتمل كلّها في تفاصيله. ولأنّ الناقد، كأيّ أحدٍ آخر، غير مُشاهِدٍ إياه فهو يعيشه. الفيلم هذا سيكون أوّل إنجاز سينمائيّ، في تاريخ الفنّ السابع، يُتيح لمن يُشاهده . يعيشه أنْ يشمّ رائحة الموت المنبعثة منه، وأنْ يتنشّق عفنها حتى النهاية (النهاية؟ نعم. إنّها النهاية، أو معالمها الواضحة على الأقلّ. نهاية كلّ شيءٍ، ونهاية كلّ أحدٍ مفردٍ . فردٍ)، وأنْ يلمس حالتها، وأنْ يغرق في صُورهما (الرائحة والموت معاً)، وأنْ يتأذّى من كادراتهما وألوانهما المائلة إلى أسودٍ وأبيض، يختزلان بشاعة الحاصل، والحاصل أنْ لا خيار ثالثاً، فإمّا «معنا» أو «ضدنا» وفقط، والتزام أيّ طرفٍ منهما مُقلق وبشع ومؤذٍ.

لذا، ينتاب الناقد شعور بلا جدوى أيّ شيء. كلّ كلامٍ يُقال أو يُكتب غير مُفيد. كلّ تعبير عن إحساس أو رغبة أو بوح مُصابٌ بعطب الفرض: إمّا «معنا» أو «ضدنا». كلّ خروج، مشغول بوعي ومعرفة في سنين مديدة سابقة، من جماعة (قبيلة، طائفة، مذهب، عائلة)، ملعونٌ صاحبه . صاحبته ومُطارَدان، فـ«الرواية الرسمية» قاتلة بطغيانها، وكلّ خروج كهذا منذورٌ للموت. لا اهتمام مباشراً بمخرج . مخرجة هذا الفيلم، أو بأيّ عامل وعاملة فيه. الأسماء كثيرة. للمتورّطين والمتورّطات في صُنع النهاية أسماء معروفة، لكنْ غير مهمّ البتّة ذكرها، فحضورها في يوميات المرء قاتلٌ وقذر. لا أحد يُمكن وصفه بـ«قائد تاريخي» أو «قائدة تاريخية». صانعو تغييرات إيجابية لمصلحة البشرية وصانعاتها غائبون كلّياً. القتلة أقوى، وهؤلاء غير محتاجين إلى مُصوّر ومونتير ومهندس صوت، ولا إلى مُصمّم أزياء ومُنفّذٍ لها، ولا إلى أيّ موسيقى تصويرية، ولا إلى أيّ فعل مهنيّ آخر في سينما، لا يزال بعضها الأجمل (خارج الحاصل، رغم أنّ هذا البعض منبثقٌ من حاصل، اليوم وأمس) ينبض بجماليات تقول شيئاً عن اختلافٍ مطلوب. أمّا الحاصل اليوم فمُتفلّت من كلّ مهنة . قيد، وكثيرون وكثيرات يصنعونه، أو يشاركون في صُنعه، مباشرةً أو صمتاً، أو قتلاً وتعنيفاً وأذيةً.

لكنْ، أيكتفي فردٌ . متأذٍ من احتضار عالمٍ ومخاض آخر، وبشاعة عالمٍ وغموض آخر . بتفرّج ملعون، أمْ أنّ قولاً، ولو أنّ صوته باهتٌ وغير مؤثّر إيجابياً، مُفيدٌ؟ التفرّج غير مريح، والأذية منبثقةٌ أيضاً من عجز عن قول، يُدرك من يقوله أنْ لا فائدة ولا تأثير ولا شيء. العالم مستمرّ في الانهيار، وانهياره تعنيفٌ قاسٍ، واكتمال النهاية غير قريب، وبلوغهما (الاكتمال والنهاية) مُدمِّرٌ.

> كلُّ تعبير عن إحساس أو رغبة أو بوح مُصابٌ بعطبٍ

هذا دافعٌ إلى تذكّر مُقتضَب لأفلام تروي خراب العالم، وتُصوِّره. يحضُر فوراً «كتاب إيلاي» (2010) لألبرت وآلن هيوز. العالم (أي الولايات المتحدّة الأميركية بالمفهوم الهوليوودي) خرابٌ، والبحث عن كتاب (إنجيل بنسخةٍ محدّدة ونادرة) سببٌ لنزاع مرير بين إيلاي (دنزل واشنطن) وكارنِغي (غاري أولدمان). المَقتَل منبثقٌ من اللون الرمادي (والرماد كثيرٌ)، الطاغي في رحلة خلاص موعود لإيلاي. ركامٌ وغبار وعَفَن وغموض وبشاعة، ثم يظهر زوجان يأكلان لحماً بشرياً. خلاصُ إيلاي وكتابه حاصلان. لكنّ شيئاً ما لا يزال غامضاً، والمُقبل غير واضح. أمْ أنّ هذا إسقاطٌ نقديّ على نهاية متخيَّلة لفيلمٍ يقول ما يقوله، بصُوَر وأداء ومعاينة؟

المَقْتَل أنّ هذا كلّه حاصلٌ الآن، وإنْ من دون لون رماديّ مع أنّ الرماد أكثر. المَقْتل أنّ السينما غير متمكّنةٍ، هذه المرّة، من أنْ تسبق الحياة، رغم أنّ أفلاماً كثيرة تقول الحاصل اليوم، أو ما يُشبهه، قبل وقتٍ، وما من منتبهٍ، فالطغاة غير مُشاهِدين . مُشاهِدات، والسينما بالنسبة إليهم . إليهنّ فنٌّ يقول ما يريدون، وإلاّ فإنّه يُرجَم حتى الموت.

«كتاب إيلاي»: الرماديّ يُشبه رماد العالم (الملف الصحافي)

ليو كاراكس في الدار البيضاء

أفق سينماه بصري ثائر وممتع

أشرف الحساني

ينتمي المخرج السينمائي الفرنسي ليو كاراكس (1960)، الذي قدّم «ماستركلاس» في الدورة الثالثة (20 . 25 إبريل/ نيسان 2024) لـ«المهرجان الدولي للسينما المستقلّة» في الدار البيضاء، إلى فئة قليلة من المخرجين العصاميين، الذين تعلموا الفنّ السابع في صالاتٍ سينمائية، كان معظمها يعرض أفلام «الموجة الجديدة»، التي لم يكن يجد في بعضها ما يستحقّ التفكير والتأمّل، مقارنة بأفلامها الأولى. السينما الروسية مثلاً كانت الأفق البصري الذي نقله إلى اختبار السراديب المظلمة في عالم السينما. فهو لا يرضى بكتابةٍ ترفيهية تُعرض وتُشاهَد وتُنسى كأنّها لم تكن يوماً، بل يحرص على إنجاز أفلام سينمائية عظيمة بنصوصها، ومؤثّرة بصُوَرها في الراهن السينمائي العالمي.

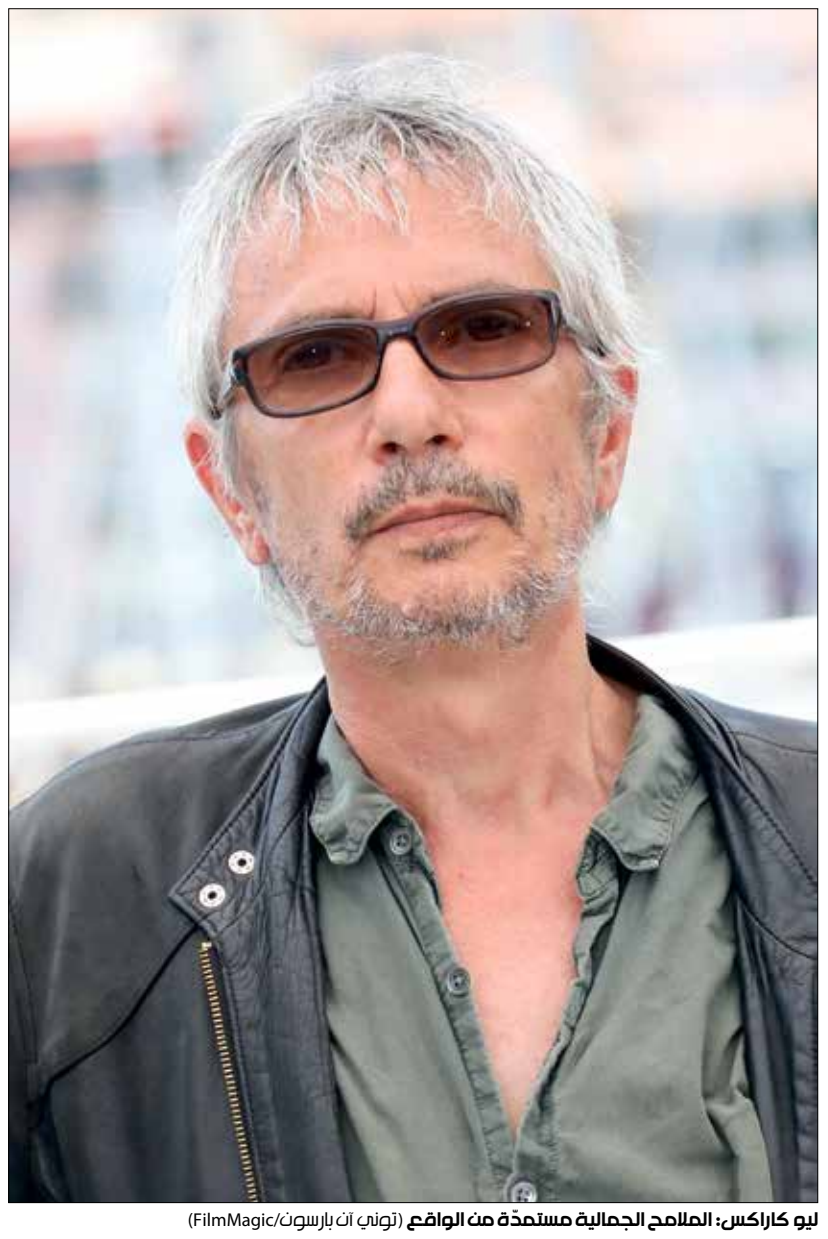
بغضّ النّظر عن نقده الموجة الجديدة، يجد المتأمّل لنتاجه أنّ لها تأثيراً كبيراً على وعيه السينمائي. فعلى مستوى النسق، يؤمن بأفلام الموجة، ويعمل بطريقةٍ غير مباشرة في اتّخاذه فلسفتها على مستوى التخييل، فتغدو سينماه أفقاً بصرياً ثائراً، في الكتابة والصناعة. لكنّ هذا التأثير ليس ميكانيكياً إطلاقاً، فسينماه مُمتعة بصُوَرها، وكتابتها قويّة، إذْ تبدو أفلامه كأنّها مقطوعة موسيقية، يستحيل حذف نوتة واحدة منها. هذا الوعي بالصورة السينمائية، بوصفها براديغماً مُكوّناً من نسيج عناصر وشبكة صُوَر، يعطي لأفلامه دلالات سينمائية خاصّة.

لم يكمل ليو كاراكس دراسته، ومع ذلك أصبح أحد المخرجين الفاعلين والمؤثّرين في السينما. وعيه بعدم أهمية دراستها، ليصبح المرء مخرجاً، قاده إلى ابتداع شكل سينمائي مُذهل، محاولاً أنْ يكون سيّد نفسه وسيّد عدسته في كلّ فيلم له. صُوَره السينمائية تبحث عن الاختلاف والمغايرة، وسينماه تهجس بالتجريب البصري، وتجعل منه سنداً لتكثيف القول ومراكمة التجارب. مُشاهد أفلام كاراكس يقف غالباً عند الشكل الذي به يُقدّمها، والثورات الفنية في تاريخ البشرية لم تُحقّقها جدّة الموضوعات وجماليات الكاميرا وسلاسة الأساليب، لأنّها ثورات على مفهوم الشكل أولاً.

وفق هذه المقاربة البصرية، يحاول كاراكس بناء جسر تخييلي، يستمدّ ملامحه الجماليّة من الواقع. يعمل بطريقة خفيّة في جعل صُوَره ذات نَفَس سوريالي حالم. ففي «عشّاق الجسر الجديد» (1991)، مثلاً، يختلط الواقع بالخيال، فيشكّلان معاً لغة مزدوجة في إعادة بناء واقع جديد. في مشهد الجسر، يرقص البطلان ليلاً على موسيقى فيروز، والسماء تغمرها ألوان المفرقعات، بينما رصيف الجسر يبدو مُنهدّاً وقبيحاً، مع أنّه يتّخذ صورة سينمائية مذهلة. في هذا المشهد، الذي لا يُنسى، يُكسّر كاراكس مفاهيم تقليدية شُيّد عليها علم الجمال الكلاسيكي، إلى البحث عن شكل سينمائي جديد، يتعامل مع مفهوم «القبح» باعتباره جمالاً. هذا الخرق، في البنية البصرية للجماليّة الكلاسيكية، يُعدّ أحد العناصر الفلسفية الأساسية في الصورة السينمائية عنده.

> للموجة الجديدة تأثيرٌ كبيرٌ على وعيه السينمائيّ

النص الكامل
على الموقع الالكتروني



ليو كاراكس: الملامح الجمالية مستمدّة من الواقع (تويني آن بارسون/FilmMagic)

أفلام جديدة

■ Oh Canada لبول شرايدر، تمثيل ريتشارد غير وأوما ثورمون (Getty): يلجأ ليونارد فايف (مخرج أفلام وثائقية) إلى مونتريال، أواخر ستينيات القرن الـ 20، هرباً من حرب فيتنام. يُصبح مخرجاً سينمائياً معروفاً، وشخصية يسارية مهمّة، بفضحه قضايا فساد. بينما يعاني مرضاً سرطانياً، يوافق على إجراء مقابلة أخيرة مع تلميذ له للكشف عن أسرار كثيرة.

■ How To Blow Up A Pipeline لدانيال غولدهايبر، تمثيل أرْيلاّ بارْ (Getty): في غرب تكساس الأميركية، يُقرّر ثمانية شبان تفجير خطّ أنابيب النفط في مَوقعين رئيسيين. يستكشف الفيلم، عبر هذه الحكاية، العواقب الأخلاقية لقرار كهذا، وشرعية الإجراءات المتطرّفة في مواجهة أزمة المناخ، والإرهاب، والتخريب.

■ Horizon: An American Saga لكيفن كوستنر مخرجاً وممثلاً، مع سِينّا ميلر (Getty): تمتدّ أحداثه على 15 عاماً، بعد انتهاء الحرب الأهلية الأميركية (1861 . 1865). التوسّع باتّجاه الغرب محفوفٌ بتحدّيات: عناصر طبيعية، تفاعلات مع الشعوب الأصلية التي عاشت في هذه الأراضي، التصميم القاسي لساعين إلى استعمار هذه الأراضي.

الأفضل أنْ يكون اسم المهرجان مُحدّداً وواضحاً

في تعليق صغير (فيسبوك، 1 مايو/أيار 2024)، يطرح أمير العمري (ناقد بريطاني مصري) مسألة يندر أنْ تُناقَش: أسماء مهرجانات سينمائية، بغلبةٍ عربية. يقول إنّ كلّ اسم كلّ مهرجان «يجب أنْ يكون محدّداً وواضحاً»، وأنّ عليه ألا يحتاج إلى «مذكّرة تفسيرية». يذكر أمثلةً قليلة: «مهرجان أفلام الصحراء»، «مهرجان بردية لسينما الومضة». يسأل: أهناك نوع سينمائي غير معروف يكتشفه مؤسّسو المهرجان الأول؟ أيكون المقصود اختيار أفلامٍ «تُصوّر الصحراء»؟ أهذا يجعل الأمر «فريداً»، ويستحقّ تخصيص مهرجان له؟ يذكر أيضاً أنّه يسأل من يُعلن عن المهرجان الثاني تفسيراً، فلا يحصل على إجابة: «هل يعرف أحدٌ ماذا تكون «سينما الومضة؟»، أمْ أنّها «وميضٌ»؟ ما المقصود بهذا الاسم؟ وماذا عن «بردية»: أهذه مدينة؟

التساؤلات مشروعة وضرورية. العمري يرى أنّه يُفترض باسم مهرجان أن يرتبط بالمدينة التي يُقام فيها، كتكريم لها. الأمثلة هنا كثيرة: برلين و«كانّ» وفينيسيا أولاً. هناك أيضاً: كارلوفي فاري ولندن ولوكارنو والقاهرة ومرّاكش. «لكنْ، لا يصحّ أنْ نسمّي مهرجاناً «مهرجان البحر الأحمر». فهل البحرُ المكان الذي يقام فيه المهرجان؟ لماذا لا نقول «مهرجان جدّة السينمائي»؟ لماذا نغفل اسم المدينة؟».

هذا غير عابر. للاسم معنى وهوية ومكان. إنّه جزءٌ أساسيّ من صناعة المهرجانات. رغم ذلك، يُمكن تسمية مهرجانات بغير أسماء المدن، فالتخصّص السينمائيّ أساسيّ بدوره: أفلام تحريك، أفلام حقوق الإنسان، أفلام فنية (أي الأفلام التي تروي قصص فنانين وفنانات، وحكايات أعمالهم وأعمالهنّ). هذا مقبولٌ، مع أنّ بعضها يختار اسم المدينة التي يُقام فيها، إلى جانب سينما التخصّص. المأزق أنّ تمييزاً جندرياً يحصل أيضاً، فهناك «المهرجان الدولي لفيلم المرأة بسلا» (المغرب). أيتمّ التعامل مع فيلم لمخرجة ارتكازاً على أنّه لامرأة، أم بحثاً في مستوياته الفنية والدرامية والجمالية، وغيرها؟ السابق ملاحظات، تحتاج إلى مزيدٍ من نقاش نقدي، يُفترض به ألاّ يُلغي نقاشاً حول المهرجانات كافةً، فهناك نوعٌ من خراب يعتمل في معظمها، في بلدان عربية وغربية.

نديم...