

فانتازيا وسريالية الأزمة السينمائية الجميلة

سببنا، قصة المياردير وليم هيرست الذي سوف يجن جنونه بسبب عرض ذلك الفيلم الذي يحكي قصته في فانتازيا مريرة يحاول أن يمحوها من خلال عرض أموال طائلة لمجرد منع الفيلم.

إمبراطور الصحافة والمال والأعمال، يلاحق الفيلم الذي حل عليه كاللجنة، ويمنع عرضه في الصالات الأمريكية، ويجري التشنيع به في الصحافة التي يملكها هيرست، في سخرية إنسانية تفاقم الفانتازيا التي عبر عنها أورسون ويلز ذاته وهو يطلق شابا في تلك الدوامة الغرائبية التي كانت فحفا مريرا لفصل من فصول الحياة الأمريكية. وسوف يركز المخرج كوستا غافراس صورة حنا ك المعبر عن تغريبية فلسطينية كاملة باتجاه تغريبية إنسانية مكملة، والمفارقة أننا كنا نتحدث عن فيلم "شرق عدن" فإذا بالمخرج كوستا غافراس يتحفا بـ"غرب عدن" (2009)، وهو فيلم الغربة الإنسانية والضياع القيمي بامتياز وصولا إلى شكل الفانتازيا الإنسانية شديدة الغثاثة.



منها رصيذا سينيمايا مهما وجديرا بالاعتبار تقابلها بالطبع المئات من الأفلام الأخرى، لكن القصة ليست في تلك المئات بل في نبرة الهجاء الضمني للواقع والسخرية الكاملة منه وهو الذي يتجلى في نوع من الفانتازيا التي قد تفسر على أنها ليست إلا تجميلا للحياة أو تقليلا لضجيجها أو تخفيفا لبشاعتها. واقع الأمر أن جدلية كهذه سوف تحيلنا إلى وظيفة السينما ودور الشاشات وهامشها الترفيهي الخالص، ناهيك عن يتحدث عن رسالتها الثقافية والإنسانية والفلسفية. جدلية كال ترأسك تكمن في ذلك الهجاء الضمني للواقع حتى يصح التفوق بالنسبة إليه على أخيه بمثابة نوع من الفانتازيا التي لا يستطيع تحملها، فكيف يرضي الأب وكيف يرضي بالحرب وكيف يرضي نفسه وجميعها متناقضات ثقال تبدو أكثر نقلا مما يمكن تصوره.

يقول غافراس في مختصر فيلمه وبلغة بلاغية متميزة، لكل واحد منا قصته. من ينام في محطة المترو، والشرطي وغيره، كلهم يحتفظون بحكاياتهم الخاصة. في المحمة الشعرية الأوديسة والتي وضعها هوميروس في القرن 8 قبل الميلاد، نجد المغامرة نفسها، تحت نفس الشمس والسماء التي كانت منذ فجر الحضارة الإنسانية. وعندما يتم الوصول بعد رحلة شاقة إلى باريس، يبدو لكل مهاجر تائه، وكأنه قد حقق أحلامه.

تلك هي سريالية ذلك المهاجر التائه الباحث له عن وجود يحققه، اليس عنده شقيق وأب وحببية يريد أن يثبت لهم أهليته وشيء من قدرته، لكنه هنا بحاجة أن يثبت ذاته أما الأخ الأكبر الذي يمثله النظام الكوني الصارم الذي يترك آثاره الخراب والحروب ليلاقح مهاجرا تائها يبحث لنفسه عن وجود وعن إجابات مكدزة لن يجدها بل يجد واقعا فجا لا معنى فيه الا لتلك السخرية المذلة التي هي أقرب إلى الفانتازيا منها إلى التراجيديا والإشفاق على الإنسان من مهازل الإنسان.

* ط ع



أفلام خالدة بفانتازيتنا

الباحثون عن الفيلم العظيم والرائع سوف يبحثون في بعض الأحيان عن الفانتازيا، عن الغيبوبة الوجدانية والشعورية في الدراما الأكثر انفجالا وتفجرا بعدما بلغ الواقع أقصاه.

الفانتازيا تعيدنا إلى الممثل أورسون ويلز وهو يلقي خطابه أو قل حوار السينيما في فيلم "المواطن كين" (1941) والذي ما يزال واحدا من أروع الأفلام وواحدا من أفضل 100 فيلم أنتجته البشرية حتى الساعة.

وعندما تتساءل عن المنحى الواقعي التعبيري في الفيلم سوف تتناسى تلك الفانتازيا والسخرية العميقة من الواقع، وفي موازاة ذلك سوف تصيخ للراحل جيمس دين وهو يستنكر ذلك الحب الذي لا يعنيه في فيلم "شرقي عدن" (1955)، كما نجد نوعا من الاغتراب عن الواقع يعيشه المواطن كين كما يعيشه كال ترأسك في "شرقي عدن" وكذلك سوف يعيشه حنا ك. في الفيلم المهم للمخرج كوستا غافراس (1983).

هذه النماذج الثلاثة التي يحمل كل منها رصيذا سينيمايا مهما وجديرا بالاعتبار تقابلها بالطبع المئات من الأفلام الأخرى، لكن القصة ليست في تلك المئات بل في نبرة الهجاء الضمني للواقع والسخرية الكاملة منه وهو الذي يتجلى في نوع من الفانتازيا التي قد تفسر على أنها ليست إلا تجميلا للحياة أو تقليلا لضجيجها أو تخفيفا لبشاعتها. واقع الأمر أن جدلية كهذه سوف تحيلنا إلى وظيفة السينما ودور الشاشات وهامشها الترفيهي الخالص، ناهيك عن يتحدث عن رسالتها الثقافية والإنسانية والفلسفية. جدلية كال ترأسك تكمن في ذلك الهجاء الضمني للواقع حتى يصح التفوق بالنسبة إليه على أخيه بمثابة نوع من الفانتازيا التي لا يستطيع تحملها، فكيف يرضي الأب وكيف يرضي بالحرب وكيف يرضي نفسه وجميعها متناقضات ثقال تبدو أكثر نقلا مما يمكن تصوره.

إنها أزمة غضة وشاعرية وجميلة وشديدة البراءة تلك التي يتشدها كال مقارنة بما يتشده الآخرون، لكنها لا ولن تستوي وتستقيم له كما يجب، ولهذا فإن ذلك الهباء المفقود في الحياة براه مجرد فانتازيا رثة عليه مغادرتها سريعا وهو ما يعبر عنه بصد ذلك الحب الغامض المستتر، ربما أكون أنا الذي لا أدرك ما معنى الحب بالضبط، أو في لحظات المواجهة عندما يرد كال، هذه اللبلة حاولت أن أشتري ذلك الحب لكنني لم أستطع وكان الثلاثي يقفون في عالمه، الأب والأخ والحببية وهو في وسط تلك الفانتازيا الصامتة.

وما بين عقربية الكاتب جون شتاينيك والمخرج إيليا كازان كنا أمام ذلك النوع من الواقعية الغربية التي للوهلة الأولى تبدو كذلك، لكنها أصلا واقعية مرّة وجارحة ولا إنسانية، تصل إلى ذروتها بالنسبة إلى كال في تنوع فانتازيا مرير على الواقع.

هنا ليست هناك مسارات سردية تمتد هامشا ترفيها كافيًا ولا أخرى تبعث على الملل، بل هناك وجوم إنساني كامل حتى في أشد اللحظات إشراقا وتجليا، إلا أن الإشكالية ذاتها سوف تتكرر مثل لازمة ثقيلة وساخرة.

في فيلم "المواطن كين" الذي أعادنا مرارا إلى جدلية الفانتازيا البشرية وكيف مرر أورسون ويلز تلك القصة المدوية



شخصية مركبة يتفاهم وضعها

الإرهاب والعنف والتفكك الاجتماعي تلاحق جنديّة فرنسية

فيلم «الحارس» امرأة تعيش أتعس أيامها تحاول الانتقام

شديد من جراء إفاقة شقيقتها وهي محطمة تماما ومشوّهة الوجه.

هذا الخط السردى استدعى في المعالجة خليطا من مشاهد الحركة والعنف التي برعت فيها كلارا في القتال الفردي وإطلاق الرصاص والمعارك بالأيدي ومشاهد الجريمة، لاسيما وأنها كانت تقوم بعملية الانتقام خفية ومشاهد أخرى وأقعية تتعلق بحياتها اليومية كجنديّة تقوم بواجباتها الروتينية المعتادة. التميز في بناء الشخصية رغم أن فيه بعض الإسراف والمبالغة في تهوّر كلارا، إلا أنه قدم فيلما به غزارة في التفاصيل وفي السرد القصصي وعمقا في الجانب الواقعي ابتداء من مشاهد الحرب التي افتتح بها الفيلم، والتي أوهمنا بها المخرج على أننا سوف نمضي الوقت في مشاهد فيلم حربي تقع أحداثه في سوريا. وبالإضافة إلى كل ما يتعلق بذلك الدراما المتصاعدة فقد رَسَّخ المخرج قوة الشخصية التي جعلها وكانها لاعب وحيد، بلا مناسف، وهي لوحدها بلا صديق أو صديقة، تصنع قراراتها بنفسها، وبذلك أضيفت لها قدرات البطل المتفوق الذي وسريع الحركة وسريع رد الفعل، بما يقربنا من نمط أبطال السينما الأمريكية من النساء من أمثال سكارليت جوهانسن، وتنسارلز ثيرون وهال بيرى وجيسكا ألبا وإليزابيث أولسن وميلا جوفوفيتش وغيرهن.

المرأة الجنديّة التي تعيش أتعس أيام شبابها وترى نفسها وهي تحطم تحت وطأة العنف الذي لا يفارقها، فلا الماضي يرحمها بصوره القاسية ولا الحاضر يرحمها بوحشية ما يقع من حولها، وكونها جنديّة لمكافحة الإرهاب وإذا بمهمتها تتعدى الناس باتجاه ذاتها التي تحتاج إلى المزيد من مد يد العون في فيلا الدبلوماسية الجورجي، طالت وضع مجتمعا أو المجتمع الذي أرسلت له

ومرّوجيها والانحلال والاعتداء على النساء التي كانت ضحيته شقيقتها.

هذه الشخصية المركبة تظهر أيضا ميولها المثلية ووحدها وعزلتها التي تفاهم وضعها وهي بسبب ذلك على استعداد للقتل في كل وقت، لاسيما وهي تقوم بالدوريات المعتادة مع ثلّة من جنود مكافحة الإرهاب، ووصولاً إلى قرار تجريبها من السلاح بسبب اقتحامها شقة القنصل ومحاولتها الاعتداء عليه بسبب فعلة ابنه التي ينكرها.

دراما الانتقام

في هذه الدراما الفيلمية نجد أن الشخصية المحطمة والمثقلة بالماضي القريب وصورة القاسية سوف تتحول إلى كائن انتقامي لا يقف أمامه أي حاجز، وبذلك ترك المخرج جوليان لوكيريك مساحة كافية للشخصية لكي تعبر عن نفسها وتعيش يومياتها بتفاصيلها، وهي يوميات تتراوح غالبا ما بين زيارة الأخت الغائبة عن الوعي وبين القيام بذلك الدوريات الروتينية.

الخط السردى استدعى في المعالجة خليطا من مشاهد الحركة والعنف التي برعت فيها كلارا في القتال وإطلاق النار

من جهة أخرى وكان خطا سرديا إضافيا تم تأسيسه منذ لحظة اقتحامها مخزن السلاح وسرقة الأسلحة والنخيرة لكي تقوم بعملية قتل لم تبق أحدا تقريبا في فيلا الدبلوماسية الجورجي، طالت موطنها لتجد أمامها مدمني المخدرات

البيدات المخالطة تحفل بها الكثير من الأعمال السينمائية، التي تبني دراما متقنة معتمدة على التشويق في أقصى درجاته. ليس من السهل بناء عمل سينيماي متقن الأركان يمكنه شد المشاهد إلى تفاصيله دون إسراف أو تلوّك، وهو ما نجح فيه فيلم "الحارس".



تاهر علوان
كاتب عربي

امتدادا لخبرات قاسية ومريرة عاشتها وسط الصراع الدامي، ولهذا كان متوقعا أن تصاب بما أصيب به مئات الألوف من الجنود من مختلف الجنسيات وخاصة الأميركيين في العراق بمرض متلازمة الصدمة والمشهور بالحروف الأربعة PTSD. وهو مرض كارثي أدى إلى انتحار المئات من الجنود الأميركيين بسبب مرارة مشاهد وصرخات وفطائح الحرب التي عاشوها وظلت تلاحقهم.

تبدأ كلارا في أخذ الأدوية المهدئة وصولاً إلى الحبوب المخدرة التي تشتريها من باعها المتخفين في الشوارع، وهي في أثناء أزمته وفيما هي تمضي أمسية مع اختها تانيا (المثلة مارلين ليما) في أحد النوادي الليلية وتلهو، تتعرض الفتاة الشابة إلى عملية اغتصاب وضرب عنيف تفقداه الوعي، لترقد في أحد المستشفيات مشوّهة الوجه ومقطعة عن العالم الخارجي.

تندفع كلارا محمّلة بوضعها النفسي الذي أثرت فيه صدمة الحرب بشدة، للتوصل إلى الجاني أو الجناة الذين فعلوا ما فعلوه باختها لتكتشف أن الفاعل هو ابن قنصل جورجيا في فرنسا، ويقومون في فيلا محصنة ومحاطة بالحرس، وفوق ذلك يتمتعون بحصانة دبلوماسية.

هنا سوف تعيش كلارا وسط عالمين، كل منهما أخذ من ذاتها مساحة كبيرة، العالم الأول هو ماضيها القريب في ساحة الحرب في سوريا، بكل ما فيه من صدمات وفظائع، والعالم الذي عادت إليه وهو موطنها لتجد أمامها مدمني المخدرات

مشاهد الحرب على الإرهاب الافتتاحية صارت مثلا وعلامة فارقة وقاسما مشتركا للعديد من الأفلام وفي العديد من الساحات وبالأخص منها تلك الساحات التي شهدت التمدد الإرهابي في البلاد العربية.

وهنا نحن في فيلم "الحارس" أمام مشهد افتتاحي أعادنا إلى أفلام مثل "الملوك الثلاثة" و"خزانة الألم" و"منطقة خضراء" و"الموصل" و"معرفة حديثة" وغيرها من الأفلام.

هنا في إحدى مناطق الصراع في سوريا، وحيث يجري استنطاق امرأة من طرف إحدى وحدات الجيش الفرنسي للوصول إلى زوجها الإرهابي الذي يكون قد استخدم ابنه الصغير انتحاريا يقوم بتفجير نفسه في وسط ذلك المشهد المشحون، ليتهيئ المشهد على فجيرة وكارثة.

الشخصية المركبة

لم تكن الجنديّة كلارا (المثلة من أصل أوكراني أولغا كوريلينكو) إلا الجنديّة المترجمة التي كانت تتحدث مع المرأة في المشهد السابق، وبعد الحادث مباشرة يتقرر إعادتها إلى فرنسا وإلى مدينة نيس، لتتحق هناك بدوريات راجلة لمكافحة الإرهاب.

لكن عبودية كلارا لم تكن بسلام إذ لم يكن المشهد المتوتر الذي ظهرت فيه إلا

يوميات إنسان على الشاشة

الأخر، وبذلك دخلت الشاشات في دائرة افتراضية بعيدة عن المصدقية. ما زلنا في أمس الحاجة إلى ما يعرف بالوثائقية الإنسانية وبحاجة إلى المزيد والمزيد من ساعات العرض السينيماي على الشاشات في مواكبة يومية للإنسان في صورته وحالاته وتجلياته ومصاعبه وهجراته وحروبه وغاياته وأثابته وفوريته وتخاذله وخيانتة إلى غير ذلك من السلسلة الطويلة من الصور المرآوية للكائن الذي نتجت عنه السينما الوثائقية حتى الساعة.

حتى إنني سوف أتساءل في الأخير، لماذا يبتعد عنها المخرجون تلك السينما الخاصة بالإنسان، السينما الوثائقية الناضجة والعظيمة، بحسبون أنها لا تمنحهم شهرة أو أنها بلا جمهور أو أن نظام الصالات يهرب منها، لكنها أسباب لا تغير من قيمة سينما الإنسان كما نشاهدها كل يوم على شاشات أعمارنا.

* ط ع

مصادقية، ابتداء من أندريه بازان في تنظيراته المعلومة للواقع والواقعية الفيلمية.

هذا التكرار يشبه إلى حد ما اللقطات في الفيلم في رتابتها وكثرة الزائد منها، فكما في الحياة هناك أزمة ومواقف يحاول الإنسان أن ينسأها أو أنه يتمنى لو لم تكن في حياته، بمعنى أنها لا تنتمي عضويا لما تلا وما سبق من يوميات.

في الفيلم هناك الكثير من اللقطات والمشاهد التي يمكن التخلص منها لضمان أن يبقى الفيلم من دون ترهل ولا هبوط في الإيقاع الفيلمي.

وفق هذه البساطة ذاتها سارت السينما الوثائقية، ووثقت كل ما يدور من حولنا، وثقت الإنسان وهو يدور دورة الحياة اليومية، ولك أن تنظر إلى نشرات الأخبار والمقاطع الفيلمية الوثائقية التي تعرضها، وتوثيق الناس ليومياتهم، من هنا كان منبع الحقيقة لدى منظري السينما في بحثهم عن السينما الأكثر

خلاصات فلسفية عميقة يسميها رولان بارت في إحدى محاضراته، أنها "عملية انتزاع المظهر الوجودي من الجمال الجوهري"، وهنا كان بارت يقف بين عالمين خلاصتهما جماليات الوجود الإنساني المجسد على الشاشة من جهة والوجود المازوم للكائن نفسه.

إنه الإنسان الذي تقدمه شاشات السينما الوثائقية في أشد أزمته عسراً وذلك أيضا ما بحث عنه بارت في قراءته للفوتوغراف من خلال أعمال المخرج الرائد الكبير إيزنشتاين. ليست المسألة في رسم صورة أي إيديولوجيا أو فلسفة وجودية، بل في تبسيط للوجود الإنساني الظاهر على الشاشات وحجم مصاديقته، بالطبع هناك مساحة البساطة والصديق في المواكبة الواعية للكائن في دورته. من هنا كان اغتراب الفرد الجالس في صالة العرض عمّا يُعرض أمامه، وببساطة شديدة إنهما لا ينتميان لبعضهما البعض، ولا يعبر أحدهما عن

مازلنا في أمس الحاجة إلى الوثائقية الإنسانية وإلى المزيد والمزيد من ساعات العرض السينيماي على الشاشات

بل إن تاريخ السينما الوثائقية يحفل منذ بداياته بقصص الإنسان ابتداء من الأب الروحي للفيلم الوثائقي روبرت فلاهيرتي الذي قدم يوميات إنسان يعيش في القطب الشمالي تحت اسم نانوك ابن الشمال.

لم يكن نانوك إلا نسخة إنسانية معبرة هي ما نتحدث عنه، وهو يختصر

في كل يوم جديد يوجد إنسان ما يدور مع دورة الحياة ويرى نفسه على شاشة أنه ما زال يدور تلك الدورة الأزلية المكررة.

هذا التكرار يشبه إلى حد ما اللقطات في الفيلم في رتابتها وكثرة الزائد منها، فكما في الحياة هناك أزمة ومواقف يحاول الإنسان أن ينسأها أو أنه يتمنى لو لم تكن في حياته، بمعنى أنها لا تنتمي عضويا لما تلا وما سبق من يوميات.

في الفيلم هناك الكثير من اللقطات والمشاهد التي يمكن التخلص منها لضمان أن يبقى الفيلم من دون ترهل ولا هبوط في الإيقاع الفيلمي.