سينما

امرأتان وثقلُ تاريخٍ وراهنٍ

التحريك والآيفون يخدمان الوثائقي

فيلمان وثائقيان جديدان يسردان مقتطفات من آلام امرأتين في زمنين مختلفين، ويطرحان أسئلة الذاكرة والراهن والمواجهة والتحرّر

نديم جرجوره

فيلمان يرويان سِيرتي امرأتين، في لقطات تصويرية مباشرة، أو عبر رسوم تحريك تختلط بصُور وتسجيلات أرشيفية ولقاءات حيّة. يرويان بعض الذاتي، المنفتح على وقائع ومسالك وعيش. تعود إحداهما إلى ذاكرةٍ وتاريخ، وتبقى الأخرى في راهنٍ لتوثيق شيء من قواعده. الصرامة عاملٌ مشترك، فالذاكرة والتاريخ مليئان ببطش ستالينيٍ لاحقٍ على عنف الحرب العالمية الثانية، والراهنُ مبنيٌّ على تقاليد اجتماعية قاسية، منبثقة من تفسيراتٍ دينية تُلزم المرأة بها، من دون أنْ يُسمح لها بردّ، أو بتعبير عن موقف، أو بالبوح بشعور.

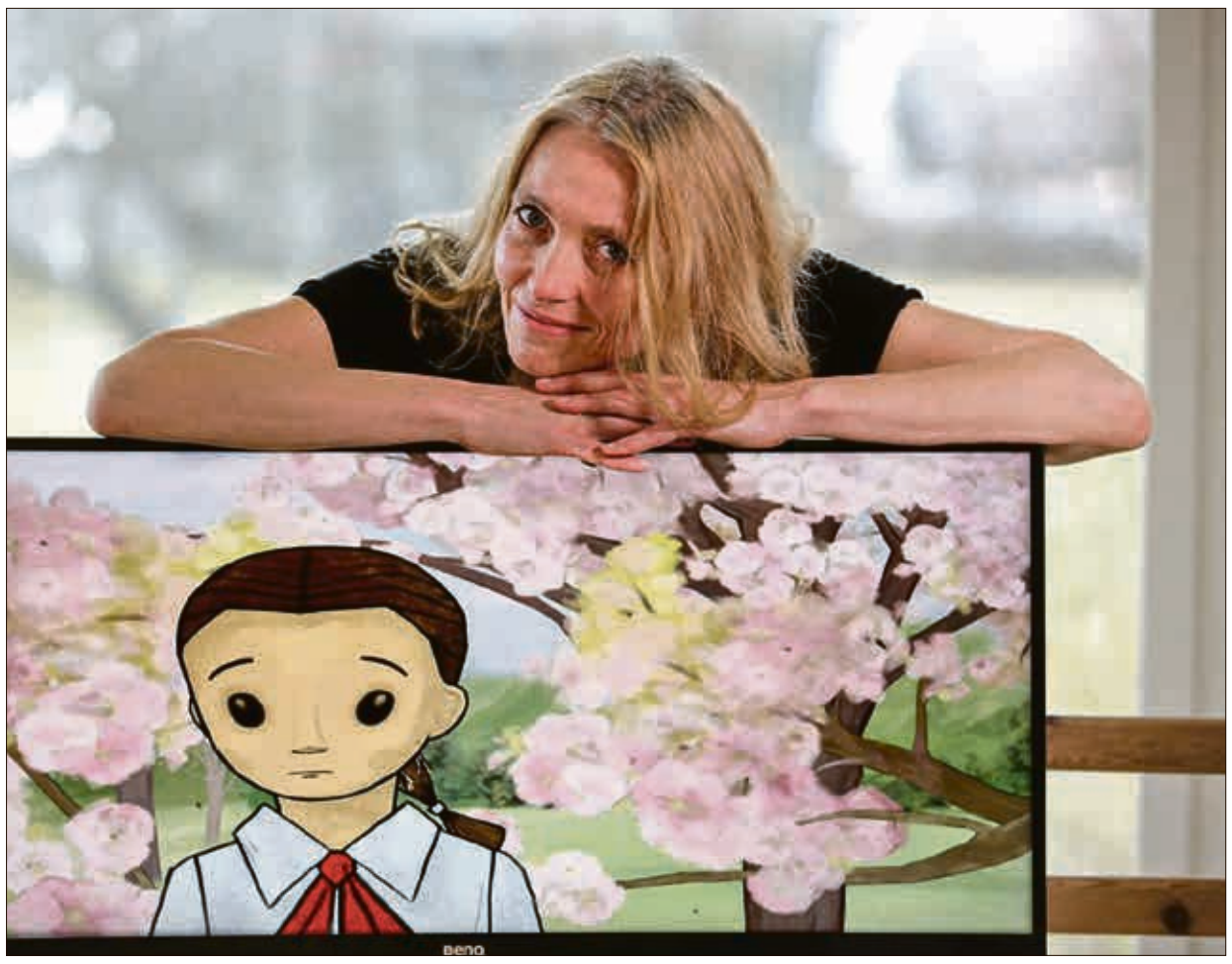
الليتوانية إلزه بوركوفسكا ياكبسن (1971) تُنجز «حربي المفضّلة» (2020، إنتاج مشترك بين النرويج ولاتفيا)، مستعينة بفنّ التحريك لسرد حكايةٍ شخصيّة. الألمانية سوزان ريغينا موريس (1977) تحصل على ساعات طويلة من لقطات، تُصوّرها الشابّة السعودية مُنى سرّياً، بين إبريل/ نيسان ويونيو/ حزيران 2019، بواسطة جهازين خلويين (سمارتفون) خاصّين بها، فتُحقّق «سعودية هاربة» (2020، سويسرا).

تغوص الأولى في حروب وقمع وعنفٍ يوميّ، يُمارَس (العنف) على أناسٍ وجماعات وبيئات، وتسرد حكايات جدّها لأمّها في مواجهة سلطةٍ قامعةٍ في الاتحاد السوفييتي، ووالدها المنضوي في الحزب الشيوعي السوفييتي، ويوميات الفقر والحصار والخوف والتلقين التربوي القاسي، المليء بهواجس حربٍ منتظرة، وتدريبٍ عسكري لمراهقات ومراهقين في زمن سوفييتي قاسٍ. تختفي المخرجة غالباً في تحريكٍ، وتُخبر راويةً سيرتَها. أما مُنى، فتختفي هاتفيها الخلويين، لتتمكّن من تصوير يوميات عيشٍ في منزلٍ، يحكمه استبداد أبٍ ملتزم إيمانياً وقناعاتٍ منبثقة منه، وتُخبرُ هي نفسها قصّتها.

ابتكار التحريك يُخفّف من ثقل الحكايات، رغم أنّ رسوماً عدّة تعكس ثقل وقائع وعنفها. تحويل هاتف خلوي إلى كاميرا تمرينٌ على التقاط المكشوف والمعيش، من دون انتباه «شخصيات» أساسية في حكاية مُنى، التي تخفي ملامح كلّ فردٍ من عائلتها، وكلّ صديقةٍ تكون إلى جانبها لحظة الزواج. التداخل بين التحريك والتوثيق المُصوَّر والمسجَّل، بالإضافة إلى مقتطفات من أفلامٍ تُعرض على شاشة تلفزيونية، اشتغالٌ فنّي وذاتيّ وتأمّلي في علاقة الصورة السينمائية بحدثٍ أو حالةٍ أو انفعال. «حربي المفضّلة» خليطٌ يُوثّق حقائق فردية مغيّبة، فتدعم الوثائق البصرية رواية التحريك. مُنى مكتفيةٌ بما لديها من تقنيات متطوّرة وقليلة جداً، فالسرّية أساس عملها، والتجوّل بحرية في منزلٍ ونفوسٍ (وإنْ ينفضّ التجوّل عن كلّ عمقٍ في نفسٍ وعقلٍ وتفكير، لأنّ الأهمّ كامنٌ في سَرد حكاية مُنى لا حكايات الآخرين)، رحلةٌ محفوفة بمخاطر تنتهي، بعد جهدٍ وصبر، في منفى ألمانيّ، يمنح منى حقّ اللجوء.

تعود إلزه بوركوفسكا ياكبسن إلى ماضٍ تريد كشفه أمام ذاتها أولاً، لتتحرّر من ذاكرة تُثقِل عليها، فإذا بتدمير آخر قلعة عسكرية سوفييتية في لاتفيا، عام 1995، «يختم» الحرب العالمية الثانية، بالنسبة إليها: «في النهاية، كلّ الذين حالوا دون اتّخاذنا خياراتٍ ودون تحقيقها، أصبحوا شظايا متناثرة في المياه»، تقول إلزه (اسم الشخصية الرئيسية في التحريك أيضاً)، مُضيفة: «نحن النهر» الجارف إياهم: «باحتفاظنا بأدميّتنا، تمكّنا من المضي قُدماً». في المقابل، تحصر مُنى زمنها الملعون، بسبب قبضة اجتماع ذكوريّ ضاغط، في راهنٍ تريد النجاة منه، رغم أنّ كلامها عن تقاليدَ واجتماعٍ ذكوريّ وفرض التزامات عليها كامرأة مُكرّر ومعروفٌ وغير جديد، وتعبيرها عنه تقليديّ للغاية، فتسجيلاتها توثّق اشتغالها على الخروج من تلك البيئة، والهرب إلى أوروبا، مع جُملٍ قليلة تعكس واقعاً يقول، مثلاً، بمنع خروجها من المنزل «من دون العائلة كلّها». فنّ الوثائقيّ منعدمٌ في اشتغال الألمانية سوزان ريغينا موريس. فيلمها موقفٌ سياسي أخلاقي، باهت فنياً، لا نتاجٌ سينمائي؛ والنصّ توثيقُ عيشٍ معروف لا يبتكر شيئاً بصرياً، ولا ينقل المعروف إلى جماليات، يُفترض بها أنْ تصنع فيلماً سينمائياً. تقول منى، في بداية «سعودية هاربة»، إنّ تسجيلاتها لن تكون من أجل الفيلم فقط، بل ستكون «بمثابة أدلّة». لكنّ الأدلة مُتداولة، والذاتيّ عاديّ، والسرد يُكرّر مشاهد وكلاماً وخوفاً إزاء مغامرة تريدها منى، لكنّها قلقة من نجاحها، المتمثّل بفرارها من عائلتها وزوجها وبلدها وعالمها. تقول ضمناً إنّ الوضع غير قابل للتغيير: «سيستمرّ الرجال في السيطرة على النساء»؛ وأيضاً: «لا يوجد قانون يحمي المرأة من عنف العائلة»، وهذا الأخير (عنف العائلة) تظهر آثارٌ منه على جسد أياد، شقيق مُنى.

مشتركٌ آخر يجمع فيلمي إلزه ومنى: التصالح مع الذات، وإنْ تختلف بينهما أدوات المصالحة والسُبل إليها. إلزه تغوص في أعماق الجرح، كي تُسقِط عن روحها أشباح ماضٍ، يجب عليها تحدّيها ومواجهتها والتحرّر منها؛ ومنى ترى في الهرب والهجرة خلاصاً، واللجوء إلى ألمانيا دربٌ إلى حرية فردية تبتغيها للتمكّن من العيش بسكينةٍ، في مساحة رحْبة وأليفة وهادئة (هل تنجح في ذلك؟ لا إجابة في الفيلم). المعلومات المذكورة في نهايتي الفيلمين تلقينية تعليمية، فالنصّان متأتّيان من وقائع وتاريخ ومسالك وتربية، ما يُضفي على الفيلمين جانباً تسجيلياً يبتعد عن فنّ الوثائقيّ، مع احتفاظ الأول، بفضل التحريك تحديداً، بجانب سينمائي متماسك. تقول إلزه بوركوفسكا ياكبسن هواجسها وكيفية خروجها من ثقل التاريخ عليها، وتذكر سوزان ريغينا موريس معلومات تُفيد أنّ هناك ألف امرأة سعودية يهربن من بلدهن كلّ عام: «رغم إصلاحات أخيرة، لا تزال جمعيات حقوق الإنسان تعتبر أنّ المملكة العربية السعودية أحد أكثر البلدان تقييداً لحقوق النساء». بين تسجيل حيّ لوقائع ومعطيات، واعتماد البصريّ في ابتكار أشكال فنية في مواجهة الذات، تُروى حكاياتٌ تشهدها امرأتان تنتميان إلى عالمين مختلفين، رغم تشابهٍ في عنف اليوميّ، وثقل الذاكرة، ومواجع الحاضر.



إلزه بوركوفسكا ياكبسن وصورتها في التحريك: سيرة امرأة وبلد (فيسبوك)

فيلمان عن امرأتين بلقطات تصويرية مباشرة أو برسوم تحريك

المُشاهدة السينمائية: القرار فرديّ

أفلامٌ كثيرة تُشاهَد حالياً عبر مواقع ومنصّات مختلفة. الحاجة ماسّة إلى مُشاهدةٍ تُخرج الفيلم ومُشاهِدَه من الصالة إلى غرفةٍ منزلية. للنقد متطلباته. المهنة تتجاوز آلية المُشاهدة أحياناً، فالأولوية، في زمنٍ كهذا، منصبّة على متابعةٍ ضرورية لنتاجاتٍ، كما لأحداثٍ ومسائل وتفاصيل، وهذه كلّها تحتاج، هي أيضاً، إلى مواقع ومنصّات. إصرار مهرجانات عربية وأجنبية على تنظيم دوراتٍ جديدة لها، في زمن كورونا وإغلاق الصالات، يؤكّد أنّ طقوس المُشاهدة يجب ألّا تُمسّ، ويجب أنْ تُمارَس كالمعتاد. لكنْ صالات عدّة مغلقة، والمواقع والمنصّات منفذٌ وحيد للمُشاهدة وفق طقوسٍ جديدة. تَحوّل مُشاهدة كهذه إلى عادةٍ، فَردية أو جماعية، يُصبح مشكلة. هناك ما يُتيح لمُشاهِد فيلم عبر موقع أو منصّة التحكّم بالمُشاهدة، بدلاً من أنْ تتحكّم الصالة وطقوسها به وبالمُشاهدة. في الصالة، يُجبَر المُشاهِد السينمائي على تركيز كامل، ومتابعة دقيقة، ومرافقة حثيثة لأحداثٍ ومسارات وانفعالاتٍ. في الغرفة، «يتلاعب» المُشاهد بالفيلم، وبأحداثه وشخصياته ومساراته وانفعالاته. يوقف العرض لاستعادة لقطة أو كلام، أو لمحاولة ربط مَشاهد، بعضها ببعض. يتأمّل الترجمة، فيُقارن بينها وبين النصّ الأصليّ، إنْ يُتقن لغة النصّ الأصلي. يُعيد مشهداً للتفكير فيه أكثر. يتمعّن بالمُصوَّر أمامه، فينتبه أكثر إلى مسائل تقنية وفنية. لن تُتيح له مُشاهدة الصالة إمكانية «ارتكاب» فعلٍ كهذا. في النقد، المسألة مقبولة إلى حدّ ما، فالدقّة والملاحظة والكتابة ضرورية للمهنة، من دون تناسي أهمية مُشاهدة عفوية تكون الأولى عادة. المُشاهدة في الصالة مفتوحة على احتمالات وخيارات وتأثّرات غير معروفة مسبقاً. مُشاهدة لن تسمح للمُشاهِد بإعادة لقطة مراراً، فالإعادة تُسقِط المفاجأة والعفوية والتواصل الحرّ.

أهذا تناقضٌ؟ يصعب حسم الجدل. المهنة غير متوافقة كلّياً مع طقوسٍ ثابتة، رغم أنّ الطقوس الثابتة حاضرةٌ في مهنةٍ سابقةٍ لعصر التقنيات الحديثة. في النقد، يُستحسَن التنبّه إلى أمورٍ، لن يقدر ناقدٌ على التنبّه إليها في مُشاهدة أولى في صالة سينمائية، مهما يبلغ مدى تركيزه وانسجامه وتواصله وتفاعله. إعادة مشهدٍ مراراً يُسيء، أيضاً، إلى الشعور العفوي الأول، وإنْ يُساعد على التنبّه أكثر إلى تقنيات وفنيات وجماليات وسرديات.

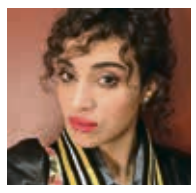
أدوات المُشاهدة التقليدية، في صالات سينمائية مُجهّزة بأحدث الاختراعات، تتوفّر غالبيتها في مُشاهدة منزلية، بفضل اختراعات كهذه. الانفصال عن مُشاهدين آخرين ضروريّ أحياناً، فبعضهم، خصوصاً في دول عربية أو في صالات غربيّة (فالعربيّ عربيّ في كلّ صالة يدخلها لأسباب لن تكون سينمائية دائماً)، مزعجٌ وغير قابلٍ لأنّ يكون مُشاهداً سينمائياً.

ندي...

«الأيرلندي» لمارتن سكورسيزي: مُشاهدة ممتعة (يوتيوب)

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

أقوالهم



بالنسبة إليّ، الكوميديا نوعٌ مهمّ جداً. لكنْ، كمُشاهِدة، أعترف بأنّي غير معنيّة كثيراً بما تُقترحه السينما الفرنسية في هذا المجال. رغم ذلك، لديّ رغبة في صُنع كوميديا، وفي الانتماء إلى هذه العائلة. هذا مهمّ بالنسبة إلى الأفكار التي أرغب في إطلاقها أو الإعلان عنها، لأنّ الأفلام الكوميدية يُشاهدها كثيرون في العالم.

كاميليا جوردانا

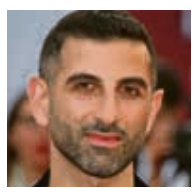
ضجرتُ من قراءة النصوص، ولديّ رغبة عارمة في إلقائها. حماستي للتمثيل منبثقةٌ لأول مرّة من تذوّقي نصوصاً كلاسيكية أثناء دراستي الأدب، ومن «حبّ من أول نظرة» مع دومينيك بلان، في اقتباسٍ لـ«فيدر»، بحسب باتريس شيرو. غادرت تولوز لأحقّق حلمي هذا في باريس.

ماريلو أوسّييو

مُنحتُ قوّة كنتُ أجهل أنّي أحمل مثلها في ذاتي. لا يُمكننا أبداً أنْ نتحرّر كلّياً من الشياطين التي تسكن في أرواحنا ونفوسنا وأعماقنا. لكنْ، عندما نتمكّن في لحظةٍ ما من استخدامها كي نصنع منها شيئاً آخر، فهذا يكاد يعطيها معنى آخر في نهاية المطاف.

إيان راشيك وود

أفعالهم



Brutus VS Cesar **لخيرون** (الصورة) إخراجاً وتمثيلاً، مع تييري ليرميت وجيرار دارمون: في مواجهة طغيان قيصر وتسلّطه على روما، قرّر روفوس وكاسيوس اغتياله، فاقترحا على بروتوس، ابنه المحروم من كلّ شيء، تنفيذ العملية. خطر ذلك أنّه يصعب جداً الوثوق بمزاجية بروتوس وشخصيته المتقلّبة وتفكيره المنقلب على نفسه مراراً.

The Devil all The Time لأنتونيو كامبوس، تمثيل توم هولاند و**إليزا سكانْلِن** (الصورة): يعجز ويلارد راسل، المحارب السابق في جنوب المحيط الهادئ، عن إنقاذ زوجته من معاناتها جرّاء إصابتها بمرض سرطاني. في الوقت نفسه، يجوب قاتلان مأجوران شوارع المدن بحثاً عن أهدافٍ بشرية لتصويرها وقتلها. تُرى، ما الذي سيحصل عندما يلتقيان ويلارد وزوجته؟

Drunk لتوماس فينتربرغ، تمثيل **مادس ميكّلسن** (الصورة) ولارس رنته: 4 أصدقاء يُقرّرون تنفيذ نظرية نرويجيّة تقول إنّ المرء يُصاب بنقص الكحول في الدم منذ ولادته. كلّ واحد منهم يتحمّل مسؤولية التحدّي، والأمور التي تبدأ بسلاسة وهدوء، تتحوّل سريعاً إلى فوضى عارمة.

«سامرلاند»: حكاية نسوية عن مأساة جسد

أشرف الحساني

بين المسرح والتلفزيون والسينما، تتعدّد مواهب المؤلّفة والمُخرجة البريطانية جيسيكا صُوال (1982)، التي استطاعت، في مدّة قصيرة، أنْ تغدو على الشاشة الصغيرة إحدى أهمّ الأسماء النسوية الواعدة والمُؤثّرة في بريطانيا. شهرتها متأتية أساساً من التأليف المسرحي، البارعة فيه أعواماً عدّة، وبفضله نالت جوائز مختلفة، أهمّها جائزة «شكسبير غلوب».

الرغبة الجامحة في اقتحام السينما ظلّت تُخامرها، فقرّرت تسخير موهبتها الفنية في عالم الصورة، وحقّقت نجاحاً لافتاً للانتباه، مُقارنة بمخرجات عرفن الشهرة قبلها. في جديدها السينمائي، «سامرلاند» (2020)، تؤكّد مرة أخرى اهتمامها الآسر بالمرأة وحقوقها، في مُجتمع معاصر ومُتصدّع، في الحرب العالمية الثانية. فهي مشغولة بسوسيولوجيا المرأة ككائنٍ يتمتّع بحقوق ورغبات، بعيداً عن أيّ سُلطة سياسية أو اجتماعية تُقلّص أحاسيس ومشاعر ونزوات جسدية، بوصفها رغبات فطرية في جسم الإنسان، لا يُقبَل كبحها تحت أيّ ظرف. ورغم القهر، يُصاب المرء بها، بسبب عاداتٍ وتقاليد وأفكار ورؤى، فتتقلّص الرغبة وتُكبَح، ما يترتّب عنها مشاكل سيكولوجية، يتأجّج وَهَجُها بشكل خفيّ في الجسد.

تسرد صُوال حكاية أليس (جيما أرترتون)، الباحثة في علم التاريخ والأساطير والفولكلور والمُعتقدات. تعيش وحيدةً، بعد وفاة والدها، في جزيرة تكاد تكون مهجورة. شخصيّة مُنطوية، ودفاعٌ حادّ ضدّ كلّ من يُعكّر مزاجها لحظة الكتابة، ما جعلها غير مَحبوبة من نساء القرية وأطفالها، الذين يعتبرونها مجنونة وجاسوسة نازية. ورغم مظاهر العبث واللامبالاة البادية في سلوكها، يكشف جسدها وتعابير وجهها أنّ هناك جرحاً ماضياً يُخيّم على حاضرٍ مُؤجّل. فمنذ تعرّفها، عندما كانت طالبة، إلى فيرا (جوجو مباثا راو)، تُغرَم بها. لكنّهما تفترقان سريعاً بسبب زواج فيرا من رجل، فتُقرّر أليس التخلّي عن حياتها الماضية، عبر رحلة تتمثّل بمأساة جسدٍ، تُشغله يوماً تلو آخر بهموم كتابة أكاديميّة، تفكّك رموزاً ومُعتقدات ينسجها البشر في مجتمعاتٍ تقليدية، ويُصنّفها المؤرّخون بكونها تعيش خارج صيرورة التاريخ البشري.