سينما

«بالغ» للأرجنتيني غونزاليس

بساطة بصرية للتفكير بالوجود

تركز سينما الأرجنتيني مارينو غونزاليس على قراءة حالات وجودية ملتبسة دائماً بين آباء وأبناء، محاولاً التعمّق فيها جمالياً ودرامياً

فيس قاسم

يواصل الأرجنتيني مارينو غونزاليس (1977) بحثه في الحالة الوجودية، دائمة الالتباس بين آباء وأبناء، التي يصعب حسم تقييمها خارج التوصيف التقليدي، بكونها حالة طبيعية، يريد الأبناء، حال بلوغهم سِنّ المراهقة، شقّ طريقهم الخاص في الحياة، بعيداً عن سلطة العائلة، فيختارون، للتعبير عن تلك الرغبة الغريزية، أساليب تعبير وسلوكيات مرتبكة، تؤدّي غالباً إلى تصادمات وسوء فهم، يُترك للزمن وحده تصحيح المسارات بين الطرفين.

هذه الحالة الوجودية المعقّدة يهتم بها ويعالجها غونزاليس سينمائياً في «لوس غلوبوس» (2016) و«رعاية الآخرين» (2019)، وفي «بالغ» (2024) أيضاً، الفائز بجائزة لجنة تحكيم الدورة الـ26 (14 . 23 يونيو/حزيران 2024) لـ«مهرجان شنغهاي السينمائي الدولي». يتناولها من منظور مختلف. يضع السيناريو (كتابة المخرج) الآباء في موضع تساؤل، حين يتخلّون عن مسؤولياتهم العائلية والأخلاقية. وبدلاً منهم، يتولّى أطفالهم تصحيح خطاياهم، فيبدون في المشهد الحياتي، الذي يجسّد مواقفهم، كأنّهم مراهقون، باتوا بالغين قبل الأوان. هذا المشهد الوجودي، الحاوي ضمناً لرؤى فلسفية ونفسية شديدتي التعقيد، ينقله غونزاليس بأسلوبه السينمائي البسيط والمشبع بروح لاتينية لا تفارقه. ببساطةٍ إنتاجية وسردية، ينقل جانباً من المشهد المعقّد، لكنّه لا يدّعي الإلمام به كاملاً. لذا، يقترح على المُشاهد مشاركته في وضع تصوّره الخاص لحالة المراهق أنطونيو (ألفونسو غونزاليس ليسكا، ابن المخرج الممثل في «لوس غلوبوس» أيضاً) الذي يجد نفسه في وضع صعب، إثر تسبّب والده في حادث سير، يقلب مسار حياته فجأة، ويجبره على ترتيب شؤونه بعيداً عنه. هذا الوضع يفرض حضوراً دائماً للمراهق أمام الكاميرا، التي بالكاد تفارقه عدساتها للحظات. ملازمة قريبة لصبي وحيد (14 سنة)، تتكشّف عبرها انفعالاته النفسية والعاطفية، يعمل الاشتغال السينمائي على تقريبها من الواقع، وتحميلها أحياناً بُعداً وثائقياً. وبفضل ترتيب تفاصيلها اليومية، المقاربة للواقع، يتولّد عند المُشاهد إحساس بأنّ ما يعرض أمامه نقلٌ حيّ لحياة عائلة أرجنتينية فاقدة مركزها. الغياب التام للأم من حياة الصبي لا أحد يلتفت إليه، لأنّ الكتابة السينمائية تركت تصوّر أسباب غيابها للمتلقّي، ليضع بنفسه أسباباً متخيّلة له، طالما أنّ قصة الصبي مكتفية بذاتها، وقادرة على عكس حالة غياب أخرى من داخلها.

لا يتبع «بالغ» مساراً سردياً تقليدياً. في رهان على مخيلته، يُترك للمُشاهد تصوّر الحالة التي تسبق مَشاهد كثيرة معروضة أمامه من دون ربطها بما يسبقها. كأنّ النص يفترض مسبقاً بأنّه على دراية بها، وقادر على تتبع مساراتها، طالما أنّه مشاركٌ في تخيّل الأحداث، ويعرف سلفاً دور الأفراد فيها. التواتر البصري يبرّر ذلك الرهان الصعب، ويعزّز مصداقيته، ما دام لا يُربك المتلقّي، ولا يؤخّره عن ملاحقة الأحداث.

على هذا الأساس، لم تعد مُهمّة معرفة طبيعة عمل الأب راؤول (خوان مينوجين). يكفي أنّه يغيب طويلاً عن البيت، تاركاً ولده وحيداً في المنزل، يُكمل واجباته المدرسية. أحياناً، تساعده اليوسا (كاميلا بيرالتا)، التي ترعى جارتهم العجوز. يبيت ليالٍ في منازل أصدقاء، وفي ليالٍ أخرى يبيتون عنده. لمعرفة جانب من شخصية الأب، يظهر أنطونيو في مشهد قصير راكباً خلفه على درّاجته النارية، تتبعهم سيارة شرطة. ينزل الأب منها ويهرب، تاركاً ابنه مع رجال الشرطة. على سلوكه ذاك، يُبنى تصوّر دقيق عن ضعف شخصيته وتهرّبه من مواجهة مشاكل، يتسبّب بها لنفسه وللآخرين.

في كلّ مشكلة يسبّبها الأب، هناك حاجز يمنع سماع ولده بها مباشرة. يأتي هذا لقناعة بأنّ أنطونيو لا يزال طفلاً، وينبغي عدم نقل الحقيقة إليه خوفاً من عجزه عن فهمها. بعد سماعه متأخّراً بحادث اصطدام الدرّاجة النارية لوالده بطفلة صغيرة، قيل له إنّه حادث عرضي جرّاء اصطدامه بكلب واقف في الطريق. بالحاح، يريد معرفة حالة الكلب بعد الحادث، لإحساسه بكذب والده عليه. عندما يتأكّد خبر دخول راؤول المشفى، ونقله منها إلى مركز الشرطة، يصبح الصبي وحيداً، وعليه تدبير أموره بنفسه. هذا يقوده إلى ارتكاب أخطاء. يسرق مع زملائه مواد غذائية من متجر قريب، ليبيعها إلى جيرانهم فيؤمّن عيشه، ويصلح الدرّاجة المعطوبة. في غياب والديه، يواجه مشاكل وجودية يفرضها واقع أرجنتيني غير سَوِ وقاسٍ. لكنّه يتعامل معها بحكمة وصبر إحساسه بالمسؤولية يدفعه إلى الاعتراف أمام والده بسرقاته الصغيرة، ثم يذهب إلى بيت الطفلة للاطمئنان عليها. بخروجه من بيتها، يعلن تصالحه مع نفسه، ويتطابق سلوكه مع دواخله النقية. هذا لم يفعله والده معها، في مفارقة تحيل إلى التفكير في العلاقة الملتبسة بين ذوات مختلفة التكوين، في العائلة الواحدة.

هل يؤشّر سلوك الصبي على نقاء داخلي لا صلة له بالتربية العائلية؟ سلوك يعود إلى خصلةٍ فطرية فيه؟ بَحثُ غونزاليس فيها عبر دواخل الصبي وسلوكه يحيل النصّ السينمائي إلى مبحث اجتماعي. نفسي معقّد، بساطة السرد تعين على تأمّله. الاشتغال السينمائي البارع يدعو إلى تفكير في فنّ السينما، الذي يأتي يومياً بأنساق تعبير بصرية جديدة، ومن جهات بعيدة عن مراكز الإنتاج الكبرى، لتعلن أنْ لا حدود ولا قيود على مخيال يجمع بين البحث العميق في تعقيدات الوجود البشري، والتعبير عنها بالصورة السينمائية الجميلة والبسيطة.

«بالغ»: بساطةٌ إنتاجيةٌ وسردية (الملف الصحافي)

رهانٌ على مخيّلة المُشاهد ليتصوّر الآتي من المشاهد

النقد أهمّ من كلّ سبق صحافي

نديم جرجوره

مُجدّداً، أو ربما للمرة الأولى: أهناك «سبقٌ» صحافي عربي في النقد السينمائي؟ توضيح: هناك من يظنّ أنّ ما يكتبه، كناقدٍ سينمائي، يُفترَض به أنْ يُنشَر سريعاً، قبل كلّ صحيفة عربية أخرى. أي سبق هذا؟ كلّ إبداع عظيم سيُكتب عنه، والنشر، إنْ يحصل بعد أيام أو بعد أسابيع قليلة، لن يكون مؤثّراً، فالتأثير الفعلي كامنٌ، بل منبثقٌ من مضمون النقد، وتساؤلاته وقراءاته ومحاولاته الجدّية لمقاربةٍ وتحليل، ومدى تمكّنه من إثارة حشرية مُشاهدة (أو إعادة مُشاهدة) ونقاش. هذا غير متأخّر أبداً، وإنْ يُنشَر بعد وقتٍ، علماً أنّ من يُحرّر المقالة قبل نشرها، الآن أو بعد قليل، يُدرك تماماً أنّ الأولوية للمضمون (تحليل، تفكيك، تساؤلات، قراءة، معاينة... إلخ)، وأنّ النشر قابلٌ لتأخّر، لن تتجاوز مدّته أياماً قليلة، بحسب متطلبات العمل اليومي.

هذا يطرح سؤالاً عن أيّهما أهمّ: سبقٌ صحافي لمقالةٍ، ربما لن تُقدَّم جديداً، أو تحرّض على مشاهدةٍ ونقاش؛ أو محتوى مقالة، بما في المحتوى من ملاحظات وتساؤلات وبحث؟ أميل إلى الجانب الثاني، فالأهمّ دائماً، في زمنٍ كالذي نعيشه حالياً، يظهر في كلّ نقاشٍ جدّي، وتحليل معمَّق، وحوارٍ غير منتهٍ، وسجالٍ غير مُفتعَل، وتواصلٍ دائم لن يتوقّف عند فيلمٍ واحد (إنْ يكن هذا كلّه ممكناً). فالأساسي كامنٌ أيضاً في الاستمرار في هذا، والأبرز يتمثّل في تواصل دائم، أي متابعة وتساؤل وحوار/نقاش عن سابقٍ وراهنٍ ومُقبل.

هناك من يظنّ أنّ كتاباته، إنْ تكن جادّة (بنظره) أو غير جادّة (عامّة)، يُفترض بها أنْ تُنشَر سريعاً، كي لا «تسبقها» أي مقالة من أي ناقدٍ آخر. هذا لا علاقة له بمهنةٍ، يحاول زملاء وزميلات عرب حمايتها من انهيارٍ تشهده منذ أعوامٍ، والحماية متأتية من عملٍ دؤوب على جعلِ النقد، مقالةً أو دراسةً أو حواراً أو تحقيقاً صحافياً، سجالياً، يتحرّر من كلّ استعجالٍ في النشر، فالاستعجال كارثة، بل مقتلٌ حقيقيّ لكلّ نقدٍ ومهنةٍ.

سؤالٌ آخر: أي فيلم يستدعي سبقاً صحافياً؟ ربما هناك قضيّة مُثيرة لضجّة وسجال عربيين أو دوليين، يجب على المهنةِ متابعتها بدقّة ورويّة. هذا مهنيّ بحت، وإنْ تتضمّن المتابعة المهنية رأياً نقدياً. لكنْ، حتى في هذا، ما الداعي إلى سبقٍ صحافي؟ ألن يكون الأهمّ تقديمَ معطياتٍ ووقائع حقيقية، موثوقٍ بها، بدل التلهّي بسبقٍ يتطلّب استعجالاً، والاستعجال يحولُ، غالباً، دون تثبيت حالة أو مسألة، وتأكيد واقعةٍ أو قول؟

أمّا تغطية مهرجان، فمختلفةٌ: لا سبق صحافياً بل متابعة، وفي المتابعة مهنة/صحافة ونقد. الكتابة عن أفلامٍ معروضة في دورة جديدة لمهرجان ما تُنشَر سريعاً، من دون تسرّع بالتأكيد، كما يمكن لنشرها أنْ يتأخّر ولو قليلاً، هذا لا بأس به. نقد أفلامٍ في مهرجان، في أيام دورته الآنيّة، مطلبٌ وضرورة، وإنْ يحتمل انفعالاً. انطباعاً أول. مع هذا، لا سبق صحافياً البتّة، فالنقد الرصين والجدّي والهادئ يبقى أهمّ.

«قتلة زهرة القمر» لمارتن سكورسيزي: ألا يستحق قراءات نقدية لا سبقاً صحافياً؟ (الملف الصحافي)

فيلم نرويجي في «تورنتو»: استعادة تاريخٍ

تورنتو ـ **العربي الجديد**

يُشارك الفيلم النرويجي «كويسلينغ. الأيام الأخيرة»، لإيريك بوبّي، في الدورة الـ49 (5 . 15 سبتمبر/أيلول 2024) لـ«مهرجان تورنتو السينمائي الدولي»: تنتهي خمسة أعوام من الاحتلال، في الثامن من مايو/أيار 1945. يمكن أنْ تبدأ عملية إعادة بناء الأمة. لكنْ، يجب أولاً كتابة الفصل الأخير. في زنزانة مظلمة في قلعة «آكيرشوس»، يُعتَقل مرتكب أكبر خيانة على الإطلاق، فيدكِن كويسلينغ. الآن، يجب أن يحاسب على أفعاله، وعلى الفظائع التي أدّت إليها أيديولوجيته. عليه أولاً أنْ يلتقي الزعيم الروحي والكاهن بْيَادِر أولسن. فهل يتمكّن الكاهن، المتأثّر بدوره من وحشية الحرب، من مساعدة الرجل، الذي كان على علاقة بأدولف هتلر نفسه، لينعم براحة البال؟ هل خائن الوطن، المتعجرف وصاحب رسالة عنف في الحياة، قادرٌ على التوبة؟

النرويجي إريك بُوبّي (1960) يذهب بعيدًا في هذا. يصنع «أُوتِيَا 22 يوليو» (2018) كي يوثّق سينمائيًا جريمة القتل الجماعي تلك في جزيرة أُوتِيَا، التي يرتكبها أندرس بيرينغ برايفيك (1979)، فتكون النتيجة: 77 قتيلاً و151 جريحًا (الرقم يتضمّن قتلى وجرحى الجزيرة والانفجار الإرهابي الحاصل في أوسلو قبل وقت قليل على تنفيذ الجريمة).

لبوبّي فيلمٌ سابق بعنوان «أوتِيَا 22 يوليو» (2018)، يستعيد فيه مجزرة في جزيرة (أوتِيَا) منعزلة، ضحيتها مراهقون ومراهقات (15 . 16 عاماً) يُقتَلون ويُجرحون في اعتداء وحشيّ يُنفّذه يمينيّ متطرّف، في 22 يوليو/تموز 2011. هؤلاء منتمون إلى «اتحاد شبيبة حزب العمال النرويجي». الجريمة تتّخذ أوصافاً شتّى: سياسية وعنصرية وإرهابية، إلخ. جريمة داخلية في بلدٍ ينتمي إلى دول اسكندنافية، يندر فيها عمل وحشي كهذا.

لن يعود الفيلم إلى أسباب الجريمة، ولن يُدين المجرم. لن يُحاكم البلد وساسته ونُظمه الاجتماعية والثقافية والحياتية. لن يُساجل المسؤولين عن ملفات دولية عالقة. لن يقترب من هذا كلّه. فبُوبّي مُكتفٍ بإعادة تصوير الحدث الجُرمي من دون إظهار القاتل والغالبية الساحقة من ضحاياه.

أقوالهم

نعم، نحن فرحون جداً بوجود فيلمين عربيين في «مهرجان فينيسيا»، فهذا أمرٌ مُفرح. نعم، لم نشاهدهما، لكنْ الجميع يعرف ظروف إنتاج السينما في وطننا العربي. أي فيلم يُنجز نفرح جداً به، أياً يكن مستواه. أي عضو جديد في السينما العربية يُفرحنا. فما بالكم بأفلامٍ تمثّلنا في مهرجانات مهمّة؟ افرحوا قبل المشاهدة. وعند المشاهدة ربما تفرحون مجدّداً إذا أُعجبتم بهما، وإذا لا، فاكتبوا «على راحتكم» كما تفعلون أصلاً.

سلوى علي

جيمس كاميرون (FilmMagic) قلق من صعود نجم الذكاء الاصطناعي. فهو حذّر، في «ترمينايتور» من مخاطره، إذْ يتحدّث فيه عن سيطرة الذكاء الاصطناعي برجاله الآليين على الأرض، وإرسال واحد منهم عبر الزمن لاغتيال زعيم المقاومة.

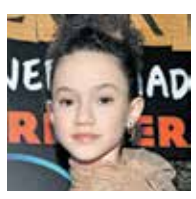
خليل حنون

في «الثلث الخالي» يأخذنا **فوزي بن السعيدي** (Getty) في رحلة من حلقات سردية، تتفرّع بحريّة من نوعٍ سينمائي إلى آخر. فيلمٌ محموم وتأمّلي، يستكشف مواضيعَ العزلة والبحث عن الهوية والمعنى في عالمٍ حديث مُعقّد ومتداخل ومتناسخ.

محمد صبحي

أفعالهم

«عائشة» لـ **مهدي برصاوي** (Getty): بعد فترة من عيشها صعوبات واختبارات، تجد آية نفسها محاصرة في حياة مملّة في «توزر» (جنوبي تونس). بعد أنْ تصبح الناجية الوحيدة من حادثٍ خطر، تقرّر أنْ تختفي كلّياً، لإعادة حياتها في عاصمة بلدها. لكنّ هويتها الجديدة ستتعرّض للخطر، عندما تصبح الشاهدة الرئيسية على خطأ جسيمٍ في عمل أمني.



The Eternal City :2 My Spy لبيتر سيغال، تمثيل **كلوي كولمان** (Getty) وديفيد بوتيستا وآنا فاريس: صوفي باتت الآن مراهقة. تُقنع جي جي بمرافقتها في رحلة مدرسية إلى إيطاليا. هناك، يقعان من دون قصد في مؤامرة إرهابية دولية، تستهدف رئيس وكالة الاستخبارات المركزية الأميركية ديفيد كيم وابنه كولين، الذي هو أيضاً أفضل صديق لصوفي.

Young Woman And The Sea لجواكيم رونينغ، تمثيل **ديزي ريدلي** (Getty): الأميركية غرترود إيديرل حائزة على ثلاث ميداليات في دورة الألعاب الأولمبية الصيفية . 1924 في باريس. بعد عامين، أصبحت أول امرأة تحاول السباحة في بحر المانش.