مهرجان أفلام السعودية 9
SAUDI FILM FESTIVAL
إثراء ithra
هيئة الأفلام Film Commission

حسن الحجيلي

الطّريق إلى السينما الكونية

سينما لويس بونويل نموذجا

جمعية السينما CINEMA ASSOCIATION
جسور الثقافة

الطريّق إلى
السينما الكونية
سينما لويس بونويل نموذجًا

حسن الحجيلي

الطريّق إلى السينما الكونية

سينما لويس بونويل نموذجًا

جسور
منشورات جسور الثقافة
Culture Bridges Publishing

عنوان الكتاب: الطّرّيق إلى السّينما الكونيّة: سينما لويس بونويل نموذجًا

الكاتب: حسن الحجيلي

ر.د.م.ك: 978-603-04-5215-6 | التدقيق اللغوي: بسمة الخطيب

الطبعة الأولى: 2023 | تصميم الغلاف: عبد الفتّاح بوشندوقة

14.5 × 21.5 سم / 207 صفحة | تنضيد داخلي: سعيد البقاعي

يصدر الكتاب ضمن السلسلة المعرفية من مهرجان أفلام السعودية

حقوق الطبع محفوظة للناشر ©

جسور الثقافة للنشر والتوزيع

السعودية - الخبر الشمالية -

شـارع الأمير فيصـل بن فهد

cbridgessa@gmail.com

@cbridges_sa

+966582223400

المحتويات

السينما والمعرفة 9
متاهة التّأليف 13

الفصل الأوّل

الكونيّ 27
إشكاليّة التّصنيف 35
إشكاليّة أنواع الأفلام 41
الأفلام الكونيّة لا تتشابه 51

الفصل الثّاني

نموذج المؤلّف الكونيّ 75
من هو لويس بونويل؟ 77
عوالم بونويل 89

رسائل عن السّرياليّة وبونويل والانحراف والفتيشيّة وفرويد .. 149
أفلام مختارة 163
قائمة بأبرز الأفلام 167

الفصل الثّالث

في رثاء غودار 185

المراجع..... 205

إلى الرّوح الطّاهرة:

سعود.

الأب العطوف، والصّديق الوفيّ،

والخلّ الكريم الذي ملأ حياتي

خيراً ونوراً وأدباً وعلماً ومعرفةً وأخلاقاً وثقافةً

وحبّاً لوطننا واعتزازاً بأرضنا وافتخاراً بهويّتنا.

لا يعوّض رحيلك إلّا رجاء لقائك في جنّات الخلد بإذن الله.

السينما والمعرفة

منذ انطلاقه في العام 2008م، آمن مهرجان أفلام السعوديّة، بدوره الأصيل في البناء الثقافيّ والمعرفيّ الموجّه إلى العاملين في الحقل السينمائيّ العربي، فاهتمّ بمشروعِ المعرفة ودفعِ عجلة التأليف في كافّة الحقول الخاصّة بصناعة الأفلام، وذلك من أجل الارتقاء بجميع مراحل الصناعة السينمائية. وانطلاقاً من هذا الإيمان، تبنى المهرجان الذي تنظمه جمعية السينما، بشراكة مع مركز الملك عبدالعزيز الثقافي العالمي (إثراء)، وبدعم من هيئة الأفلام في وزارة الثقافة، تبنى برنامجًا دورياً لإنتاج الكتب، بُغيَة إخراج الصناعة السينمائيّة من دائرة الكتابة غير الاحترافيّة، التي لا تقوم على أسسٍ علميّةٍ صلبةٍ، والارتقاء بها إلى مستوى المهنيّة وعمق الاختصاص، لتجاوز النقص الفادح في كتب المجال السينمائيّ، وافتقار المكتبة العربيّة إلى الكتب المتخصّصة -وإن وُجدت على استحياءٍ في بعض دور النشر- ويُرَدُّ ذلك إلى أسبابٍ عديدةٍ، منها غياب الجهة الراعية والمختصّة، ومنها تكلفة الإصدارات المعرفيّة وما تفرضه من أعباء.

وفي هذا المضمار تأتي السلسلة المعرفيّة الصادرة عن مهرجان أفلام السعوديّة، ومن أهدافها المركزيّة كشفُ المواهب وتقديمُ أحدث الكتب الجديدة عربيًّا، ونقلُ المعرفة المختصّة في هذا المجال من مختلف اللغات الأخرى إلى اللغة العربيّة، كي تكون متاحةً بين أيدي المهتمّين بصناعة الأفلام.

مهرجان أفلام السعوديّة

«إنّ عطشي لذلك الشّيء الغامض
الذي يسمّونه الفنّ لم يعرف الإرتواء أو الشّبع،
وأيّ تضحية مهما عظمت تبدو هيِّنة في هذا السبيل».

سيرغي أيزنشتاين

متاهة التّأليف

بدأ الأمر بالنّسبة لي على سبيل الفضفضة، ومحاولةً للتّعبير عن مدى تقديري للأفلام بالكتابة عنها. ومع مرور الوقت والأيّام، تحوّلت الفضفضة إلى شيء جادّ راح يقودني إلى البحث والقراءة والتّفكير والتّحليل وتدوين النّتائج، ثمّ تدريجيّاً صارت الكتابة عن الأفلام مهنةً وعملاً يتطلّب انتظاماً في الوقت، ومتابعةَ قدر كبير من الأفلام، والتّفكير فيها، وربطها مع بعضها في حلقة متّصلة من المواضيع المختارة والمحدّدة ليتسنّى لي في نهاية الأمر جمعها داخل كتاب واحد. وقد يبدو ذلك عملاً ممتعاً، ولكنّه في الحقيقة ليس كذلك، بل هو بائس إلى حدّ ما. وبالرّغم من البؤس إلّا أنّه لا يخلو من المنافع العظيمة، خصوصاً إذا كان المنبع الرّئيسيّ للعمل هو حُبّ السّينما، لأنّ ممارسة النّقد تفتح بعض أسرار السّينما التي تقود إلى عوالم فسيحة جدّاً قد تؤثّر سلباً على الاستمتاع بالمشاهدة، ويصير هدف المشاهدة الكتابة عن الاستكشافات، وهذا هو البؤس، لأنّ الكتابة الجدّيّة والمتواصلة

في نقد الأفلام أشبه بالسّباحة في وسط المحيط من دون أمل في الوصول إلى الشّاطئ.

خلال سنواتي المهنيّة الماضية نشرتُ ثلاثة كتب، في ثلاث مراحل مختلفة، وتزامن خبر إصدار الكتاب الأوّل بعنوان «السّينما الجديدة: تأمّلات في موت السّينما بعد سيطرة الثّروة الرّقميّة» مع خبر افتتاح دُور السّينما في السّعوديّة. نُشر الكتاب في الأسبوع نفسه الذي أُعلنَ فيه عن فتح أوّل قاعة سينما، وحقّقَ الكتابُ جزءاً من الأهداف بالوصول إلى مجموعة متنوّعة من القرّاء. من الطّريف أنّ البعض اشترى الكِتاب ظنّاً بأنّه عن السّينما السّعوديّة الجديدة التي أُعلن عن فتحها، ولكن كان المقصود بالسّينما الجديدة هو السّينما الرّقميّة والتّحوّل الرّقميّ في صناعة الأفلام، مع ذِكر بعض التّحوّلات الأخرى، مثل دخول الصّوت وظهور التّلفزيون. كان هذا الكتاب باختصار عن تاريخ السّينما. ثمّ بدأت رحلة بحث جديدة عن النّقد السّينمائيّ وبدأتُ الاهتمام بنظريّات النّاقدة السّينمائيّة البريطانيّة لورا مولفي، وارتباط الفلسفة بالسّينما ومسألة الخيال العلميّ والذّكاء الاصطناعيّ، ونتج عن كلّ ذلك الكتاب الثّاني بعنوان «عين الآلة: استنطاقاتٌ هادئة حول النّسويّة ورقمنة الإنسان والشّاشات من منظور السّينما»، وهذا كتاب في النّقد والتّحليل. وأخيراً يأتي الكتاب الثّالث بعنوان «السّينما اختراع بلا مستقبل»، العبارة التي ظهرت مع نشأة السّينما، وفي الكتاب قرّرت العودة إلى مرحلة البدايات وتعريف السّينما؟ ثمّ ربطتها بمعنى

السّينما اليوم بعد مرور أكثر من مئة عام، وكان هذا كتاباً آخر عن تاريخ السّينما.

للأسف لم يحقّق الكتابان الثّاني والثّالث شيئاً من أهدافهما، التي أتصوّر أنّها لم تصل لأحد. بالرّغم من أنّ الكتابين مدعومان من «مهرجان أفلام السّعوديّة»، وكانا يوزّعان مجّاناً في المهرجانات المحلّيّة. لم يصلني ردّ فعل أو نقد من الكتّاب أو النقّاد أو دُور النّشر أو القرّاء من زُوّار المهرجانات مثل الدّورة السّابعة والثّامنة من «مهرجان أفلام السّعوديّة» والنّسختين الأولى والثّانية من «مهرجان البحر الأحمر السّينمائيّ». وهذا دفعني لإعادة التّفكير في جدوى الكتابة عن السّينما. بشيء من الفضول، سألت بعض الكتّاب الآخرين عن ردّة فعل القرّاء تجاه كتبهم السّينمائيّة المنشورة مع كتابي، فعبّروا لي عن تجاهل القرّاء وعدم تواصلهم معهم، وبالتّالي تجاهل الكتّاب الأمر بدورهم.

وبما أنّ هذه الكتب تُوزّع مجّاناً، يقودني ذلك للتّفكير في القارئ النّبيل الذي يقرأ بصمت ويستمتع، ونسأل الله عزّ وجلّ أن يكون منه الكثير، وربّما تكون هذه أمنية تشبه أمنيات من يسبح في وسط المحيط أملاً في أن يعثر على برّ وصولٍ ونجاة.

لا أريد أن أظلم أحداً، وأجزم بغياب «القرّاء» بالمطلق، لأنّ طباعة هذا الكمّ الهائل من الورق خطير ومضرّ بالبيئة في حال لم تصل هذه الأوراق لأحد، ولكن لعلّها وصلت، لأنّي تلقّيت شيئاً

من ردّة الفعل، وإن لم تكن ما انتظرته من مقالات ورسائل نقديّة لتطوير المستوى والأسلوب أو حتّى ملاحظات دقيقة عن مواضيع الكتب وفصولها، بل كانت ردّة فعل بشكل عامّ على منشوراتي جميعاً من كتب ومقالات، ومن الممكن أن ألخّصها في سؤالين فقط، وهما:

السّؤال الأوّل: لماذا لا تحتوي كتبي على صور؟ خصوصاً وأنّها كتب عن الأفلام وعن صناعة الصّور؟

جوابي عن هذا السّؤال: إنّ طباعة الكتب التي تحتوي على صور تحتاج إلى مجهود ضخم من المؤلّف والنّاشر، وهي مُتعِبة وتحتاج إلى طريقة خاصّة في الإخراج الفنّيّ عبر ترتيب الصّور ترتيباً مريحاً للقارئ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قانونيّة، يجب التّعامل مع الصّور بحرص شديد مع مصداقيّة التّوثيق، وفهرسة أماكن الحصول على الصّور، وتأمين كافّة الجوانب الحقوقيّة والنّظاميّة. هذا مكلف جدّاً لأنّ الكتب السّينمائيّة غير مربحة، وطباعة الصّور بجودة عالية تحتاج نوعاً خاصّاً من الورق، والكتب التي تحتوي صوراً غير مرغوب فيها لأنّ قيمتها مرتفعة. شخصيّاً، لم أطلب قطّ من دار نشر أو من الراعي أن تُضاف صورٌ داخل كتبي، ولا أرى أيّ حاجةً لها، ولا تهمّني أبداً الصّور في الكتب السّينمائيّة التي أقرأها، لأنّ القيمة الحقيقيّة لأيّ كِتاب هي الأفكار التي يطرحها والمواضيع.

أمّا السّؤال الثّاني: لماذا أكتب بأسلوب شخصيّ؟ وهل كتاباتي شخصيّة؟!

بشيء من العتب المغلّف بالخجل تصلني وجهة نظر تقول إنّ مقالاتي وكتبي شخصيّة وليست موضوعيّة، وهذه الملاحظة تردّدت على مسامعي كثيراً وسمعتها بشكل غير مباشر في عدّة مرّات من أشخاص لم يقرؤوا كُتبي، بل عبّروا عن أراء أشخاص آخرين يرون أنّ كتاباتي شخصيّة وليست موضوعيّة، أو على أقلّ تقدير هكذا فهمت رأيهم.

جوابي عن هذه المسألة يتطلّب أن نعود لجوهر السّينما، على اعتبار أنّ السّينما تقدّم أفلاماً، وحين تشاهد الأفلام أنت تقوم بعمليّة شخصيّة فرديّة، فيها يتواصل المتفرّج مع الأفلام بصريّاً وسمعيّاً ونفسيّاً، وكلّ الانطباعات التي تتركها الأفلام في نفوسنا حتّى وإن شاهدناها مع مجموعة من الأصدقاء في المنازل، ومجموعة من الغرباء في صالات السّينما، إلّا أنّ هذه الأفلام لا تكتمل إلّا في نفوسنا وعقولنا بشكل فرديّ. فمن الممكن أن يشرح لك صديقك الذي يجلس بجانبك في صالة السّينما أموراً لم تخطر على بالك وقت المشاهدة. بالتّالي، فإنّ المصنع الحقيقي والوحيد هو الإدراك الشّخصيّ المنفرد والكلّيّ للفيلم. عندما تريد أن تتحدّث عن فيلم شاهدته للتوّ، تستعين بذاكرتك الشّخصيّة وانطباعك الشّخصيّ وقت المشاهدة، فيأتي التّعبير بأسلوب شخصيّ بحت. هكذا هو أسلوبي في الكتابة.

إنّ الكتابة عن الأفلام عملٌ تعيس، وأرى ذلك كثيراً من خلال معرفتي ببعض النقّاد السّينمائيّين العرب الأقدم منّي. فبعد مرور

باع طويل في مجال الكتابة عن الأفلام، لاحظتُ تحوّلَ مقالاتهم الجديدة إلى تعبير عن هذه التّعاسة، من دون الاهتمام بجدوى تقديم القيم المعرفيّة وشرحها للوصول بشكل سلس للمتلقّي. فيكتبون بتعاسة من يعرف أن لا أحد يقرأ. وهذا الجمود العميق بين الكاتب والمتلقّي، يُشعِر الكتّاب الجدد -مجازيّاً- بأنّ كتبهم تُنشر وتُوزّع في المقابر لأناس أموات. لا أحد يقرأ. وإذا حُفظت في المكتبات المنزليّة فهي مجرّد ديكور، وبالطبع فإنّ رفّ السّينما مكانه هامش الدّيكور. نحن «أمّة اِقرأ» التي لا يقرأ أحد فيها الكتب السّينمائيّة مطلقاً.

ثمّة ظاهرة غريبة جدّاً عند المهتمّين السّعوديّين بالسّينما، وهي أنّ هناك عدداً قليلاً يهتمّ بالقراءة عن السّينما ومعرفة تاريخها ونظريّاتها، ولكن عندما يدخل الشّبّان والشّابّات مجال العمل في صناعة الأفلام والمسلسلات يتوقّف شغفهم بالجانب التّنظيريّ والمعرفيّ، فتقلّ قراءتهم السّينمائيّة ويهملون القيمة المعرفيّة. كلّ البشر يفضّلون مشاهدة الأفلام على القراءة عنها. ومعهم حقّ في ذلك، لأنّ الأفلام صُنعت لتُشاهد، وليس لأجل الكِتابة والقراءة عنها. في كلّ الأحوال، بالرّغم من شُحّ المكتبة السّينمائيّة العربيّة، إلّا أنّها أعظم من الأفلام العربيّة إذا قسنا كمّيّة الأفلام وجودتها مقارنة بكمّيّة الكتب وجودتها فإنّ نسبة الكُتب أعلى بكثير.

صدقاً، لا أعرف إلّا سبباً واحداً رئيسيّاً يدفعني لاقتناء الكتب السّينمائيّة وهو أنّي أكتبها أيضاً، ويساعدني اقتناؤها على الاطّلاع على بعض التّجارب الأخرى حتّى يتكوّن لديّ فهم لمسارات التّأليف

السّينمائيّ بشكل عامّ وطرق الكتابة المختلفة. دائماً يتولّد عندي شعور بعدم المتعة ورغبة مُلحّة بعدم إتمام قراءة هذه الكتب. قليلة هي الكتب السّينمائيّة التي أكملت قراءتها، وأفضل الكتب السّينمائيّة العربيّة التي أتممتها في أغلبها بالأصل تراجم عن كتب أجنبيّة.

كلّ ذلك يقودني لفهم طبيعة الجمهور وعلاقته مع الكُتب والمنشورات السّينمائيّة، ما كوّن عندي ردّة فعل عكسيّة وشعوراً عميقاً بعدم الرغبة في مواصلة التّأليف، خصوصاً الكُتب السّينمائيّة، وبالأشدّ خصوصيّة الكتب التي تُوزّع مجّاناً.

اليوم، لا أريد أن أقدّم وعوداً، ولكن سأحاول أن يكون هذا الكتاب هو آخر كتاب أؤلّفه عن السّينما، وبالتّالي هو كتاب ضدّ الكتابة السّينمائيّة التّقليديّة. وقد ألهمني البحث في هذا الكتاب وإعداده بعض خبايا السّينما ومنها السرّ الأعظم الذي بسببه تصير الأفلام السّينمائيّة أفلاماً كونيّة.

يبدو أنّ للسّينما أسراراً لا تنكشف إلّا بالكتابة والقراءة عنها. واستمراراً للخطّة والأهداف نفسها، نحاول في هذا الكتاب أن نكشف ما نستطيع من أسرار السّينما، سائلين المولى عزّ وجلّ التّوفيق والنّجاح، متمنّين من القارئ العزيز أن يغفر أخطاءنا، ويتجاوز عن تقصيرنا. مع التّمنّيات للجميع بقراءة ممتعة وخفيفة.

حسن الحجيلي

المدينة المنوّرة/ 2022-20-11

نقطة نظام (1)

تعني كلمة فوتوغراف حرفيّاً الكتابة بالضّوء. وكلمة سينماتوغراف تعني حرفيّاً الكتابة بالحركة. إذ كان المعنى الحرفيّ لكلمة سينماتوغراف هي الكتابة بالحركة، فلا أهمّية للحركة لولا الجمود والثّبات والتّوقّف. وهذا الإدراك للثّبات والحركة مهمّ وسبب من الأسباب التي جعلت من السّينما فنّاً كونيّاً.

الفصل الأوّل

يقول بيكاسو: «الفنّ هو الكذبة التي تكشف الحقيقة».

من ذكاء بيكاسو أنّ يستخدم الفعل «تكشف» وليس تقول، لأنّ الحقيقة كامنة في نفوس الجمهور.

الكونيّ

الاختلاف بين البشر هو جوهر الإنسانيّة، وسرّ الوجود. ولا بدّ من أن تأتي مع الاختلاف نقطة مشتركة للتّوافق بين كافّة البشر، وهذه سمة كونيّة دوافعها تعزيز المعاني الجليلة المتشابهة عند البشر، وبذلك تصير الاختلافات طريقة للتّعارف والاتّصال، وبالضّرورة أيضاً طريقة لنتفاهم.

إنّ الاختلاف هو الأصل، والتّوافق شيء عارض.

الاختلاف يكون في الأعراق والأحجام والأشكال والألسن والحروف والنّكهات والأزياء والتّقاليد والعادات والأساليب والأذواق المتنوّعة، ومن هذا المنطلق، تملك المعاني القدرة على توحيد كلّ الاختلافات في سبيل الانتقال من غموض الحياة بشكلها غير المفهوم إلى نقطة التقاء مشتركة ينتفع بها كافّة البشر، وبذلك يتمّ إعمار الأرض.

ما الكونيّ؟ ما الكون؟ وماذا تعني كلمة الكونيّة؟

لا أتذكّر بالضّبط المرّة الأولى التي سمعت فيها مفردة «الكونيّ» أو «الكونيّة»، ولكن لفترة من الزمن كانت دلالاتها عندي حبيسة المعاني التّابعة للعلوم الفلكيّة، وما داخل المجرّة وخارجها، مثل النّجوم والكواكب والشّمس والقمر وما تشمل من العلوم الفيزيائيّة والعلوم الكيميائيّة والعلوم الجيولوجيّة، وعند هذه الحدود يتوقّف دور الكلمة من دون ربطها بالفنّ. لم أتصوّر إمكانيّة حدوث شيء كونيّ بعيداً عن الأفلاك، وخارج المجرّة.

كثير من الكلمات تتجدّد بطبيعتها، ويُعاد إحياؤها وبعثها من جديد بدلالات متطوّرة. ثمّ تتوسّع معانيها. ومن هذه الكلمات مفردة كونيّ، حيث أشرقت مؤخّراً في نفسي معاني جديدة لكلمة «الكونيّ» بعد أن سمعت محاضرة قدّمها الخطّاط العربيّ المبدع الدّكتور أحمد مصطفى تناول فيها القيم الفنيّة في الخطّ العربيّ Arabic calligraphy[1] حيث ذكر عدّة أسباب تجعله يصنّف فنّ الخطّ العربيّ بوصفه فنّاً كونياً. أعجبني التّصنيف الكونيّ لفنّ من الفنون. فهو لم يختر مفردة «العالميّ»، بل أصرّ على تكرار مفردة «الكونيّ»، وتحدّث عن القيمة «الكونيّة» في الفنون التي تتجاوز القيمة العالميّة إلى شيء يشترك في الخواص الطّبيعيّة الباطنيّة للوجود، ومثال ذلك قصص عن أناس لا يتحدّثون العربيّة ولكنّهم يفهمون رسومات كُتِبت عليها عبارات بالخطّ العربيّ وأعمالاً فنيّة أخرى تعتمد على أسلوب الكتابة باللّغة العربيّة. واستشهد الدّكتور أحمد بذكر قصّة

(1) ندوة «نظرات في موسوعة الخطّ الكونيّ» للخطّاط الدّكتور أحمد مصطفى.

شخصيّة حدثت له، وخلاصتها: «من تجربتي، إذا قَدّمَ الخطّاط فنّ الخطّ العربيّ بدقّة وبراعة وذكاء يستطيع أن يصل إلى المتلقّي المحبّ للفنون مهما كان مختلفاً، حتّى وإن لم ينطق باللّغة العربيّة قطّ ولم يعرف حروفها».

كأنّ الدّكتور أحمد مصطفى يقول بالرّغم من اختلاف البشر في الألسن واللّغات، إلّا أنّ الفنّ الجيّد قادر على أن يُعطّل أهمّيّة الجوهر والمضمون الذي يأخذنا إلى سعة التّشابه الدّاخليّ ورحابة الاتّفاق وتطابق الأفهام وهذه الكونيّة، وهو أمرٌ صعب ولكنّه ليس مستحيلاً. ومن هنا أنارت الفكرة رأسي، وبدأتُ أبحث عن معانٍ جديدة لفنّ السّينما وعلاقته الكونيّة بالجمهور والمتفرّج.

لم يكن الدّكتور أحمد مصطفى صاحب فضل في تعليمي كلمة جديدة فقط، بل هو صاحب فضل كبير في إرشادي نحو طريقة تفكير جديدة، والبحث عن الكونيّ. وبسبب حبّي الشّديد للسّينما واهتمامي بالكتابة عنها ولها؛ بدأت في البحث عن الجوانب الكونيّة في السّينما وإمكانيّة تصنيف الأفلام تصنيفاً جديداً.

بدأت بهذا السؤال:

هل تستطيع السّينما -أو بشكل دقيق صناعة الأفلام- أن تكون لغةً كونيّةً؟

خلال اشتغالي في الأعوام الماضية على بعض الكتب السّينمائيّة لاحظت أنّ العودة إلى المصادر الأولى من كتب قديمة عن السّينما

وآراء مخرجين ونقّاد قدماء تتميّز عن الكُتب الجديدة والمصادر الحديثة لاحتوائها على فهمٍ وإدراك عميق للوسيط السّينمائيّ بعيداً عن التّلوّث الذي أحدثه دخول السّينما في منافسات مع الصّوت ثمّ مع الألوان ثمّ مع التلفزيون وأخيراً التحوّل الرّقمي المُطلق. كلّ تلك المراحل التّاريخيّة أثّرت على طبيعة السّينما وصناعة الأفلام.

عند العودة إلى المصادر القديمة، عثرت على بعض الاقتباسات التي كانت تعطي السّينما تصنيفاً كونيّاً مع استخدام مفردة «الكونيّ»، ومنها هذا الاقتباس للمخرج الأميركيّ فرانك كابرا (1897-1991):

«تعتبر الأفلام واحدة من لغات كونيّة ثلاث.
ثانيتهما: الرّياضيّات وثالثتهما: الموسيقى».

الاقتباس هو جملة واحدة. ولكنّي وضعتها في سطرين لنستطيع تأمّلها. فنبدأ أوّلاً ترتيبها بطريقة عكسيّة ونقول إنّ اللّغات الكونيّة ثلاث لغات فقط، في المركز الثّالث الموسيقى، وفي الثّاني الرّياضيّات، وفي الأوّل الأفلام.

إذاً، تحلّ الموسيقى في المركز الثّالث، وإذا لاحظنا فإنّ فرانك كابرا استخدم بالتّحديد كلمة الموسيقى، ولم يقل «الأغاني»، لأنّ الموسيقى تعتمد على المعازف والألحان، وتصل لمرحلة تخاطب فيه الإنسان على المستوى الجمعيّ، بالرّغم من كلّ الاختلافات، فالموسيقى تأخذ الجمهور إلى نقطة مشتركة من المشاعر والأحاسيس.

اختيار الرّياضيّات مفهوم، فهي لغة قائمة بحدّ ذاتها، وتُستخدم كوسيلة لأغراض علميّة تهدف لصياغة النّظريّات التي تناقش كلّ الظّواهر الفيزيائيّة للطّبيعة، مثل سرعة تساقط الأجسام وقوانين نيوتن وأينشتاين، وغيرهما.

وأخيراً صناعة الأفلام، يضعها فرانك كابرا في المركز الأوّل بين اللّغات الكونيّة، من دون أن يذكر الأسباب.

وحتّى نفهم طبيعة تكوين السّينما لا بدّ من أن نتحدّث عن أربعة مكوّنات رئيسيّة[1]، وهي:

أوّلاً المكوّن السّمعيّ من موسيقى وحوارات وأصوات.

وثانياً المكوّن البصريّ من اللّقطات المرئيّة.

وثالثاً السّرديّ من قصص وحكايات.

ورابعاً المكوّن الفيلميّ من مونتاج وإضاءة وحركة وتقنيّة.

مشكلة هذه المكوّنات الأربعة أنّها من الممكن أن تعلب دوراً معادياً لقدرتها الكونيّة -ولهذه المسألة الكثير من التّفصيل الذي سيأتي لاحقاً- ولكن بشكل عامّ، حتّى نفهم البُعد الكونيّ الذي يقصده فرانك كابرا لا بدّ من أن نتطرّق لواحد من أفلامه بعنوان It's a wonderful life الذي صدر عام 1946 ويُعتبر أحد أهمّ كلاسيكيّات السّينما الأميركيّة على الإطلاق، ولم يزل يُعرض إلى

(1) الفصل الأوّل من كتاب «السّينما اختراع بلا مستقبل» تأليف حسن الحجيلي.

اليوم في صالات السّينما، ولم يفقد قيمته الفنيّة وجماليّات الشّكل والمضمون.

يحكي الفيلم قصّة رجل اسمه جورج بايلي، يؤدّي دوره الممثّل جيمس ستيوارت. يبدأ من طفولة جورج وهو ينقذ أخاه الصّغير هاري من الغرق، ما تسبّب في فقد جورج لحاسّة السّمع في إحدى أذنيه. بعد سنوات، يذهب هاري لإكمال تعليمه الدّراسيّ، وينضمّ إلى العسكريّة، ويحصل على تكريم دوليّ لأنّه أنقذ حياة كثير من رفاقه في الجيش. وفي موقف آخر، يعمل جورج الصبيّ على توصيل طلبات صيدليّة، وفي أحد الأيّام يتلقّى الصّيدليّ المشرف على تحضير الأدوية خبر وفاة ابنه، فيضع بالخطأ السمّ المميت بدلاً من الدّواء في إحدى علب الأدوية. نشاهد جورج الصبيّ يتخلّص من هذه العلبة، لا يوصلها لطالبها ولا يُخبر الصّيدليّ، وذلك مراعاة لشعوره بالحزن على فقد ابنه. لكنّ عدم إيصال جورج لعلبة الدواء أدّى إلى غضب الصّيدليّ، فضرب الصّبيّ وطرده من عمله.

بعد وفاة والد جورج نشاهد جورج الشّابّ يتخلّى عن تحقيق أحلامه وأهدافه، ليقوم بالإشراف على مؤسّسة عائليّة للأعمال الخيريّة تحمي فقراء القرية من بطش تاجر بشع يُدعى بوتر. أنشطة جورج الخيريّة من تسديد إيجارات الفقراء ومساعدتهم ماليّاً، تؤدّي إلى صراع بينه وبين بوتر الذي يطمح للسّيطرة الاقتصاديّة والماليّة والتّجاريّة الكلّيّة على القرية. في محاولة كيديّة للقضاء على جورج يُتّهم بالسّرقة والنّصب والاحتيال، ويدخل مرحلة من العجز المادّيّ

والاجتماعيّ وضيق الحال، فيقرّر الانتحار عبر رمي نفسه من فوق أحد الجسور. يروح يوبّخ نفسه متمنّياً «لو أنّه لم يُولد قطّ». قبل الانتحار، يحصل جورج على فرصة فتح صفحات الماضي، وبالتّحديد رؤية حال القرية لو أنّه لم يُولد فيها. بعد أن سنحت له ظروف رؤية صنيع الخير وآثاره على النّاس أدركَ جورج قيمة حياته، وأنّ الخير مهما كان قليلاً من الممكن أن يغيّر حياة الكثيرين للأفضل، فعاد لقريته وتحدّى الأوقات الصّعبة والمعاناة وتقبّل الحياة بكلّ ما فيها.

نعم، يوجد مضمون كونيّ في جوهر الفيلم، فهو على مستوى الشّكل متقن وبديع. أمّا على مستوى المضمون فهو يحيل إلى أوقات صعبة يشترك فيها كلّ البشر، ولم يكتفِ بذلك، بل قدّم نموذجاً توعويّاً بديعاً عن قيمة الحياة ومعنى الصّبر، ويدعو إلى تحدّي الظّروف الصّعبة، وأخذ الوقت لمراجعة النّفس، والتّأمّل، ومعرفة أنّ قيمة الحياة تنبع من دواخلنا ومن الأثر الطّيّب الذي نتركه خلفنا وعلى كلّ من حولنا.

لقد واجه المخرج فرانك كابرا في حياته الكثير من الصّعوبات التي جعلته يقدّم أفلاماً صادقة. بدأت مواجهات فرانك كابرا من عمر مبكر، فهو من عائلة هاجرت من إيطاليا إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة بسبب الفقر، وولد فيها، وكان يُنظر إليه بالكثير من العنصريّة في الصّحف والإعلام[1]. ومع كلّ ذلك، يُعتبر اليوم

(1) السّلسلة الوثائقيّة Five Came Back من أعمال نتفليكس.

واحداً من أهمّ مؤسّسي السّينما الأميركيّة النّاطقة، وقد بدأ عمله في السّينما في عشرينيّات القرن العشرين الميلاديّ عندما كانت السّينما صامتة، وكان شغوفاً بتحوّل السّينما من صامتة إلى ناطقة، وله حول ذلك عبارة مشهورة: «عندما أذهب إلى منزلي وأجلس مع عائلتي، لا نجلس مع بعضنا كفيلم صامت، بل كلّ ما نفعله هو التّحدّث». وبالتّالي حتّى الحوارات في أفلامه ما زالت رغم مرور السّنين إلى الآن متماسكة وقويّة المعنى.

إذن، كلّ الخصائص السّينمائيّة تهتمّ بالشّكل، كالإضاءة وجودة الصّوت والألوان وحركة الكاميرا، إلّا أنّ فكرة السّينما الكونيّة لا تتوقّف على الشّكل فقط بل تهتمّ بقدر أكبر بالمعاني والمضمون، وهذا هو السرّ الأعظم.

إشكاليّة التّصنيف

إذا تحدّثنا عن تصنيف بعض الأفلام بمصطلح «السّينما الكونيّة» فنحن نتحدّث عن إشكاليّة دلالّية بين المطلق والمحصور.

نعم، هناك شيء من التّناقض في مصطلح «السّينما الكونيّة»، فالمصطلح يتكوّن من مفردتين متناقضتين، أوّلهما مفردة «سينما» وهي مفردة مقيّدة ومحصورة. وثانيهما مفردة «الكونيّة» وهي عامّة ومطلقة. ولهذا، الفرق الشّاسع بين الدّلالتين، وبين المطلق والمحصور ربّما يحدث اللّبس.

بالرّغم من أنّ كلمة «سينما» محصورة الدّلالات، إلّا أنّها كلمة متعدّدة المعاني والاستخدامات. فهي تأتي أحياناً بمعنى هويّة الأفلام، مثل السّينما السّعوديّة والسّينما الكوريّة والسّينما الإيطاليّة. وتأتي أحياناً بمعنى اسم صالات عرض الأفلام. وتأتي أحياناً بمعنى المدارس المختلفة، مثل سينما المؤلّف، وسينما الدوغما 95، والسّينما التّعبيريّة. وتأتي أحياناً بمعنى الأنماط الفنّيّة، مثل السّينما الوثائقيّة

والسّينما التجريبيّة والسّينما الرّوائيّة. أمّا استخدامنا لها في هذا السّياق فهو بوصفها الأفلام نفسها، بمعنى الأفلام الكونيّة، التي تأخذ شكلاً فنّيّاً محدّداً يعتمد على عدّة مكوّنات وهي الجانب البصريّ، والجانب السّمعيّ، والجانب القصصيّ السّرديّ، والجانب التّقنيّ الفيلميّ مجتمعةً مع بعضها داخل سياق واحد من زمنٍ قد لا يتجاوز غالباً ثلاث ساعات.

إذن، يتكوّن مصطلح «السّينما الكونيّة» من جانبين. الجانب الأوّل هو السّينما، والسّينما وسيلة تعبير بصريّة وسمعيّة وسرديّة وتقنيّة فيلميّة.

بينما في المقابل؛ فإنّ الجانب الثّاني هو «الكونيّ»، بمعنى المطلق، واللّامحدود، والشّاسع، والصّعب التّحديد، وغير القابل للتقييد، وغير المحصور.

بالتّالي، كيف نجمع بين الشّيء المقيّد في الشّكل والأسلوب والطّريقة مثل الأفلام، وبين الشّيء المطلق الذي يتجاوز بسعتهِ كلّ الحدود والأُطر والآفاق مثل الكونيّ؟

كيف يصير المحدود مطلقاً؟

وكيف يصير المحصور غير منتهٍ؟

هناك قاعدة قديمة تُستخدم عادةً لتعريف الأشياء، وهي أنّ الشّيء يُعرف بواسطة نقيضه. إذن، إذا افترضنا جدلاً وجود «السّينما الكونيّة» فلا بدّ من وجود «السّينما غير الكونيّة»، وهي موجودة

بالفعل وتُعرف باسم «السّينما العالميّة»، ومثال ذلك السّينما التي تقدّمها هوليوود.

للأفلام بطبيعتها قدرة على الانتشار عالميّاً بسبب احتوائها على العناصر المذكورة آنفاً، من صوت وصورة وقصّة، لذا فهي تصل للصّغير والكبير، والعالِم والجاهل، والطّبيب والمريض، والعربيّ والأجنبيّ، ولا تتطلّب مشاهدةُ الأفلام ثقافة واسعة، لأنّ الأفلام تعتمد على الخدع البصريّة والسّمعيّة لشرح نفسها بنفسها والوصول للمتفرّج. فنشاهد كثيراً من الأفلام تصل إلى الجمهور من كلّ بقاع الأرض رغم كلّ الاختلافات، وهذه سمة ظاهرة في الأفلام الأميركيّة مثل فيلم «تيتانك» وفيلم «الماتريكس» وفيلم «الجوكر» وفيلم «حكاية لعبة» وفيلم «الأسد الملك». كلّ هذه الأفلام المذكورة تعتمد على طُرق صناعيّة ضخمة لغرض الوصول إلى أكبر شريحة من الجمهور حول العالم، وتتطلّب صناعتُها فهمَ سلوك المتفرّج، وفهم حاجة السّوق، مع الإعلان عنها ونشرها وتوزيعها وتسويقها، وكلّ ذلك يتطلّب مبالغَ ماليةً ضخمة جدّاً.

هناك اختلاف كبير بين مصطلحي «السّينما الكونيّة» و«الأفلام العالميّة» التي تحقّق انتشاراً واسعاً، لأنّ هذه الأفلام تُعتبر نموذجاً من السّينما العالميّة وليس السّينما الكونيّة، فهي تُصنع بدوافع تجاريّة واستهلاكيّة، تفهم السّوق ومتطلّباته وسلوك الجمهور وتعدّد هويّات الشّعوب وتعدّد الثّقافات واللّغات والإثنيّات من جهة، ومن جهة أخرى تحاول أن تلعب على هذه العناصر السّلوكيّة

للجمهور. أكثر أفلام «ديزني» تعتمد على هذه العناصر لتقديم أفلام يسهُل وصولها إليك أوّلاً، ثمّ يسهُل مشاهدتها ثانياً. ولا تندرج هذه الأمثلة تحت مسمّى السّينما الكونيّة لأنّ اللغة الكونيّة شيء يدخل في جوهر الفنّ السّينمائيّ، ولا تتطلّب صناعتها مبالغ ضخمة لأغراض استهلاكيّة، بل حاجة داخليّة في نفس الفنّان، يُعبّر عنها بالوسيط السينمائيّ، ولا يقدمها إلّا أشخاص لديهم إدراك عميق بالوسيط الفنّيّ، وإدراك وشعور أعمق بالحياة والوجود من حولهم.

من الأمثلة على الأفلام الكونيّة فيلم «انفصال» A Separation (2011) للمخرج أصغر فرهادي. فبالرّغم من أنّ الفيلم يعرض مشكلة انفصال رجل عن زوجته في مجتمع إسلاميّ محافظ، إلّا أنّ الجمهور الغربيّ والشّرقيّ استطاع فهم الحالة المعروضة في الفيلم فهماً كونيّاً يتجاوز حدود الاختلاف.

إنّ الأفلام الكونيّة وصلت لدرجة رفيعة في المعنى والمضمون أوّلاً كشرط رئيسيّ، ثمّ في الشّكل وطريقة العرض ثانياً كشرط فرعيّ؛ حتّى صارت هذه الأفلام أوسع من السّينما نفسها، وأعظم من الوسيط الفنّيّ المستخدم لأنّها ليست مجرّد أفلام تعرض أحداثاً قصصيّة لمدّة من الزّمن، بل هي أفلام تستعين بلغة كونيّة لتكشف الحقيقة في نفوس الجماهير. في هذا الكتاب العديد من الأمثلة على السّينما الكونيّة بشكل عامّ وعلى مسيرة المخرج لويس بونويل بشكلٍ خاصّ.

«تستطيع أن تصنع فيلماً عن لا شيء،
انظر إلى فيلليني».

أورسون ويلز

إشكاليّة أنواع الأفلام

لا يُنظر إلى إشكاليّة أنواع الأفلام باعتبارها مسألة نقديّة، بل مسألة تصنيفيّة.

ينقسم تصنيف الأفلام إلى عدّة نماذج واضحة يمكن تلخيصها في مسألتين: أولاهما التّصنيف الفنّيّ بالاعتماد على أساليبها Styles، وثانيتهما التّصنيف التّجاريّ الذي يعتمد على الأنواع Genres.

أمثلة على التّصنيف الفنّيّ: التّعبيريّة الألمانيّة، والواقعيّة الإيطاليّة الجديدة، والدوغما 95، وغيرها من الأشكال الفنيّة التي ظهرت كردّة فعل على حال السّينما حينذاك.

أمثلة على التّصنيف التّجاريّ: أفلام هوليوود، لأنّها النّموذج الأعظم في فنّ تسويق الأفلام، وتعتمد بشكل رئيسيّ على تسويق بعض التّصنيفات الفضفاضة مثل جريمة وأكشن ورعب وسيرة ذاتيّة وهلمّ جرّا. وهذه الأنواع تُستخدم لغرض سهولة الوصول إلى الجمهور. السّينما الأميركيّة هي السّينما الأشهر على الإطلاق،

ومن المقبول أن نقول إنّ «هوليوود» هي الصّناعة السّينمائيّة التي لا تغرب عنها الشّمس. شعبيّتها تكتسح كلّ مكان حول العالم.

يدعو بعض السّينمائيّين بشكل مباشر وأحياناً بشكل غير مباشر إلى فكرة تقلّل من قيمة التّصنيفات التّجاريّة، وذلك لأنّ أنواع الأفلام المعروفة بالمصطلح الإنجليزيّ Genres مثل خيال علميّ وأكشن ورعب وموسيقيّ وغيرها ليست إلّا خدعة تسويقيّة تستخدمها هوليوود لتقديم أفلامها داخل قوالب بهدف استقطاب وإرضاء شرائح محدّدة من الجمهور، بمعنى أنّ الأنواع هي عبارة عن اتّفاق بين ثلاثة أطراف فيها، يأتي الفيلم باعتباره الطّرف الأوّل، والطّرف الثّاني هو الجمهور والمستهلك والمتفرّج، وأمّا الطّرف الثّالث فهو الوسيط الذي يعرض هذه الأفلام، سواءً كان ذلك في صالة العرض أو على مواقع البثّ المباشر أو التّلفزيون.

يعتقد بعض النّقّاد -وبعض صنّاع الأفلام- أنّ هذه الأطراف الثّلاثة شركاء في إفساد السّينما أحياناً كثيرة، لأنّ الأفلام السّينمائيّة الحقيقيّة تُصنع خارج هذه الأنواع والتّصنيفات الهوليوديّة، ولأنّ الفيلم الحقيقيّ أكبر من تصنيفات الأنواع، ويجب ألّا يكون صانع الأفلام مثل سينما المؤلّف «Auteur Theory» محدوداً داخل قوالب ثابتة. يستشهد هؤلاء النقّاد بأفلام لأشخاص مثل أندريه تاركوفسكي وآنيس فيردا وليندساي أندرسون وفيلليني ولارس فان تريير ولين رامزي أو حتّى ويس أندرسون.

لكنّ السّؤال الحقيقيّ الذي يجب علينا أن نسأله: هل الأنواع قوالب فنيّة ثابتة؟

هل كلّ الأفلام الكوميديّة التي نعرفها محدودة القوالب إذا نظرنا بدايةً مع تشارلي تشابلن مروراً بجاك تاتي ونجيب الرّيحاني وبيلي وايلدر وميل بروكس وصولاً إلى وودي آلين وما يُعرض اليوم ويندرج تحت مسمّى كوميديا؟ هل جميعها تتشابه في التّكوين؟ هل لديها كلّها المُخرجات نفسها؟

هل كون الفيلم يبعث على الضّحك يعتبر فيلماً كوميديّاً حتّى لو كان أكثر الأفلام دمويّة وعنفاً؟

يقول بيلي وايلدر[1]: «كنّا نعرض أفلامنا فإذا ضحك الجمهور اعتبرناها كوميديا، وإذا لم يضحك الجمهور نعتبر الفيلم من أفلام «النوار» (وهذا نمط خاصّ ظهر في أربعينيّات وخمسينيّات القرن العشرين بعد زحف المخرجين الألمان إلى هوليوود، وظهرَ متأثّراً بالطّريقة الفنيّة الألمانيّة المعروفة باسم السّينما التّعبيريّة)».

في كتاب «صناعة الموجة» «Making Waves, Revised and Exp-anded: New Cinemas of the 1960s»[2]، يشرح النّاقد السّينمائيّ المغمور جورج بويل سميث الأنواع السّينمائيّة FILM GENRES

(1) لقاء بيلي وايلدر مع American Film Institute

(2) صفحة 147 من كتاب:
Making Waves. Revised and Expanded: New Cinemas of the 1960s.

ويبدأ التّعريف أولاً بنمط أفلام «الوسترن» أي الغرب قائلاً عنها: «بالإمكان تحديد هذا النمط عبر أماكن التّصوير والأزياء والهويّة التي يحاول أن يُظهرها إمّا بأحصنة أو عربات». ثانياً، يعرّف نمط أفلام الخيال العلميّ بارتباطها بالتّكنولوجيا. ثالثاً، يعرّف «الميوزيكال» أو النمط الموسيقيّ بأنّها التي تعرض الفيلم باستخدام الأغاني والرّقص. وأخيراً، يصنّف النّمط الكوميديّ بأنّه خليط من كلّ الأنماط الفنيّة السّابقة، وأنّ أيّ نمط سابق يمكن جعله كوميدياً.

لنأخذ واحداً من أهمّ صنّاع الأفلام عبر التاريخ، والذي سيظلّ أثره جليّاً في السّينما الأميركيّة للأبد، بالرّغم من أنّه ليس أميركيّاً بل إيطالياً. المخرج الإيطاليّ سيرجيو ليوني، نشأ في أسرة تمتهن العمل في مجال السّينما، واشتغل في شبابه في فيلم «سارقو الدّرّاجة» «Bicycle Thieves» المعروف أيضاً باسم «سارق الدّرّاجة»، الفيلم الأشهر من بين كلّ أفلام الموجة الإيطاليّة المعروفة بالواقعيّة الجديدة، وصار رائد الثّورة التي غيّرت طريقة عرض أفلام «الويسترن» والسّينما الأميركيّة للأبد.

يؤكّد الباحث الأميركيّ والأمين السّينمائيّ ديف كير في سياق حديثه عن نمط أفلام «الويسترن»[1] التي برع فيها المخرج الإيطاليّ سيرجيو ليوني أنّ أهمّيّة ليوني التّاريخيّة يمكن وصفها في نقطة واحدة فقط -نقطة ذكيّة جدّاً- وهي أنّ الأثر الذي غيّر فيه سيرجيو ليوني

(1) «كيف نشاهد أفلام ويسترن» للناقد الأميركيّ ديف كير من منشورات:
The Museum of Modern Art.

شكل الأفلام لم يكن من عوامل خارجيّة، بل من طريقة صناعة الأفلام نفسها، ومن كيفية استخدام الكاميرا، وهذا أعظم الأثر، أن يكون التّطوير باستخدام الوسيلة الفيلميّة نفسها. هذا يساعدنا على فهم وإدراك أهمّيّة سيرجيو ليوني، لأنّه لم يهتمّ بالأنماط بشكل جوهريّ رغم أنّ أفلامه تنتمي شكلاً ومضموناً إلى الأنواع السّينمائيّة وبالتّحديد «الويسترن»، النّوع الذي أتقنه. ولكن كان جلّ اهتمامه يتمحور حول طبيعة السّينما نفسها واستخدام هذا الوسيط السّرديّ والبصريّ والسّمعيّ والفيلميّ.

يصنّف ديف كير، أمين الأفلام في متحف الفنّ الحديث في نيويورك، السّمات والصّفات والأدوات التي تصنع نمط «الويسترن»، ويبدأ أوّلاً بالتّضاريس The Landscape، واللّقطات العريضة Wide Shots التي تعرض شكل الحياة بين التّضاريس، واللّقطات العريضة التي تعطي الأحصنة حرّيّة الحركة داخل الفضاءات والمساحات الشّاسعة. يعني أنّ اللّقطات العريضة شيء أساسيّ في أفلام «الويسترن». بينما قام سيرجيو ليوني بالتّركيز على اللّقطات المقرّبة المعروفة بمصطلح Close Up حيث نشاهد الشّاشة تمتلئ بأعين الممثّلين فقط أو أطراف من أجسامهم كشيء أساسيّ في الأسلوب، من دون الاستغناء عن اللّقطات العريضة في سبيل محاولة إرجاع المتفرّج إلى هذه الحقبة الزّمنيّة.

وفي نقطة ثانية، تميّزت أفلام «الويسترن» باستخدام العنف والأسلحة، وقبل سيرجيو ليوني كانت أفلام هذا النّوع تستخدم

العنف في طريقة تُعرف باسم «العنف المبرّر»، أي لا بدّ من أن يكون العنف مبرّراً مهما كان السّبب، مثل القضاء على الشّر أو محاربة العدوّ أو حماية القرية. المخرج الأميركيّ جون فورد من روّاد هذه الأفلام، إلّا أنّه بسبب تركيزه على الشّكل على حساب الموضوع أوقعته هذه الأنواع في معضلة أخلاقيّة، وهي ثنائيّة «نحن وهم»، وفي أفلامه ظهرت الثّنائيّة بين العرق الأبيض باعتباره العرق الطّاهر، والعرق الآخر أي الهنود الحمر وغير البيض باعتبارهم أعداء البيض وقطّاع الطّرق والنّشّالين. وذلك أسلوب معيّن في الاستخدام السّينمائيّ الذي تطوّر بظهور سيرجيو ليوني الذي استحداث أسلوباً سينمائيّاً جديداً يُعرف اليوم سرديّاً بأسلوب «العنف غير المبرّر»، بمعنى العنف لسبب غير نبيل وغير أخلاقيّ، بل لأجل المتعة التي تستطيع أن تصنعها الأفلام من استخدام العنف...

نتج عن كلّ ذلك التّغيير الجوهريّ على المستوى السّرديّ والتّقنيّ تصنيف أفلام سيرجيو ليوني تصنيفاً جديداً يُعرف باسم أفلام «السّباغيتي ويسترن» Spaghetti western. والسّباغيتي هي الأكلة الإيطاليّة الأشهر، وسيرجيو ليوني إيطاليّ أيضاً. ربّما في هذا التّصنيف شيء من العنصريّة، كأن ينجح مخرج سعوديّ في هوليوود، وتكون أفلامه خارج التّصنيف، وتُسمّى «كبسة رعب» أو «كبسة خيال علميّ»، باعتبار أنّ هذه الوجبة هي السّمة الأبرز لمجتمعنا السّعوديّ، أو أن يكون المخرج أردنيّاً وتُسمّى أفلامه «منسف الأكشن» أو «الأكشن المنسفيّ». أو أن يكون المخرج مصريّاً وتسمّى

أفلامه الموسيقيّة بنوع «موسيقى الطّعميّة». كلّ هذه الأمثلة السّابقة مجرّد محاولة للتّأكيد للقارئ بأنّ التّصنيفات لعبة تنظيريّة فقط.

كلّ هذا يقودنا في الختام إلى نقطة مهمّة جدّاً وجوهريّة، وهي الإجابة عن السّؤالين التّاليين: هل لا بدّ من أن تكون الأفلام العظيمة خارج التّصنيف؟ وهل الإبداع خارج التّصنيف؟

إن أردتُ تلخيص السّينما الأميركيّة في فيلم واحد قد أختار «العرّاب 2» وهو من أفلام النّوع، ونوعه «عصابات وجريمة». ولو اختزلت السّينما الفرنسيّة في فيلم سأختار «اللاهث» ويُعرف بعنوان «نفَس منقطع» Breathless وهو أيضاً من أفلام النّوع، ونوعه «مطاردة» Heist Film. وإن أردت تلخيص السّينما العربيّة المصريّة في فيلم، فسأختار فيلم «سلامة في خير» 1937 لنجيب الرّيحاني، وهو من أفلام النّوع، نوعه «كوميديّ»، وبالتّحديد فيلم كوميديّ يعتمد على قالب انتحال شخصيّة رجل آخر.

إذن، فكرة الأنواع تخدم الأفلام وتخدم الجمهور، وكلّما كانت صناعة الأفلام تعتمد على النّوع والقوالب السّرديّة المحدّدة فإنّها تجعل العبقريّة أُفقاً غير محدود، وصنّاع السّينما الحقيقيّون قادرون على تخطّي هذه الحدود إلى مكان ما في جوهر السّينما، وتقديم تجربة سينمائيّة مختلفة.

هذا الإبداع في الصّناعة يُصنّف باعتباره سينما كونيّة.

«السّينما هي طريقة جديدة للكتابة، وأيضاً للشّعور».

روبرت بريسون

الأفلام الكونيّة لا تتشابه

هناك فرق بين السّينما العالميّة والسّينما الكونيّة، فالأولى تعتمد بالمقام الأوّل على فهم متطلّبات السّوق، ويتمّ ذلك بدراسة سلوك الجمهور العالميّ، والتّركيز على الاختلافات الثّقافيّة من أعراق وألوان وأزياء مختلفة، فتقوم الأفلام العالميّة بتلبية كلّ المتطلّبات لتقديم أفلام تناسب الجمهور مهما اختلف، حتّى لا يظهر غريباً على المتفرّج، وأشهر الأمثلة التي تقدّم أفلاماً عالميّة هي سينما ديزني والأفلام والرّسوم المتحرّكة التي تصل لشريحة عريضة من الجمهور. هذا النّوع من الأفلام، رغم أهمّيّته إلّا أنّه ليس موضوعاً لهذا الكِتاب، لأنّ هذا الكِتاب يهتمّ فقط بالصّنف الثّاني وهو السّينما الكونيّة.

إنّ جوهر السّينما الكونيّة يعتمد على المعاني باعتبارها القيمة الكلّيّة للمضمون، ولا يقلّل ذلك من أهمّيّة الشّكل والطّريقة الفنّيّة التي تُنفّذ بها الأفلام، فلا بدّ من أن يمتلك المخرج قدرة مهنيّة عالية تجعله يستطيع أن يوظّف الشّكل لخدمة الموضوع، بل يجب عليه

أن يدرك كلّ أسرار السّينما البصريّة والسّمعيّة والسّرديّة والفيلميّة حتّى يستخدمها لتقديم أفكاره الكونيّة. وإذا أردنا أن نفهم المقصود بجوهر السّينما الكونيّة سأروي قصّة حدثت لي شخصيّاً، وبالتّحديد مع فيلمين هما «فيريديانا» و«إيدا»، وكانت هذه الحادثة بمثابة النور الذي أضاء طريقي لإدراك هذا اللّغز الغامض المسمّى بالسّينما الكونيّة.

كنت كما كثيرين من عشّاق السّينما أسمع بأهمّيّة المخرج لويس بونويل، فهو أحد أهمّ أعمدة السّينما، ومن الجيل الذي اشتغل على صناعة الأفلام عندما كانت السّينما صامتة في عشرينيّات القرن العشرين، وظلّ عطاؤه مستمرّاً حتّى السّبعينيّات. بسبب ارتباط اسمه بالحركة الفنّيّة المعروفة بمصطلح السّرياليّة فإنّ أفلامه لا تُعتبر سهلة المشاهدة، وفي ذلك تفصيل سأتحدّث عنه لاحقاً.

من بين كلّ الأفلام التي قدّمها بونويل نميّز فيلماً سهل المشاهدة، يعتمد على الطّريقة السّرديّة التّصاعديّة، أي يمضي من بداية إلى وسط إلى نهاية. في البداية نتعرّف على الشّخصيّات الرّئيسيّة، ثمّ في الوسط نتعرّف على المعضلة الدّراميّة التي تواجهها هذه الشّخصيّات، وفي النّهاية نشاهد الأثر الذي نتج عن المعضلة التي ظهرت في منتصف الفيلم، فنعرف كيف تنتهي الشّخصيّات. وهذا الفيلم هو «فيريديانا» Viridiana إنتاج 1961، ويحكي قصّة فتاة اسمها فيريديانا تعيش في الدّير، الذي يحتوي على معهد للدّراسة الدّينيّة المسيحيّة. يُطلب من فيريديانا أن تذهب لزيارة عمّها، فترفض في البداية ثمّ توافق لاحقاً،

وتمضي في رحلة إلى عالم جديد، تؤدّي إلى اصطدامها بكلّ معتقداتها وكلّ التّعاليم الدّينيّة التي آمنت بها ونشأت عليها. عبّرت عن اهتمامي بهذا الفيلم بالكتابة عنه وتحليله، لأنّي وجدت فيه مدخلاً جيّداً لعالم لويس بونويل، ومع الكتابة عرفت الفيلم بشكل أكبر وأدركت كلّ معانيه.

في الوقت نفسه، ظهر عام 2013 فيلم بولندي لمخرج غير معروف، حقّق نجاحات كبيرة، بما فيها الفوز بأوسكار أفضل فيلم أجنبيّ، وعنوانه «إيدا» Ida. أحببت هذا الفيلم أيضاً لأنّه يشبه «فيريديانا»، وهو يحكي قصّة فتاة اسمها آنا تعيش في الدّير وتطمح إلى أن تصير راهبة. قبل تأدية القسَم، يطلب الدّير منها الذّهاب لرؤية عمّتها، فربّما ما زال في نفسها شيء لم تكتشفه، خصوصاً وأنّ تحوّلها لراهبة معناه قيامها برحلة لترك الكثير من جوانب الحياة الاعتياديّة، وتكريس حياتها لخدمة معتقدها الدينيّ. هنا سأتحدّث عن تفاصيل ربّما يتوهّم البعض أنّها تحرق أحداث الفيلم الرئيسيّة، ولكنّي أتصوّر أنّ هذا الحرق إيجابيّ، لأنّه سيدفع المتفرّج لاكتشاف عوالم جديدة للفيلمين من جهة، ومن جهة ثانية تمتلك الأفلام الكونيّة قدرة عجيبة على النّجاة من الحرق، لأنّ لها شكلاً ومضموناً، ونكهة وطعماً.

الفيلمان متشابهان حدّ التّطابق، وذلك في عدّة جوانب، منها:

على مستوى العنوان: يحيل العنوانان إلى اسمي الشّخصيّتين الرّئيسيّتين في الفيلمين.

على مستوى الخطّ السّرديّ: نشاهد التّشابه منذ البداية؛ شخصيّتان تغادران الدّير إلى أحد الأقارب في بيئة مختلفة، ففي الأوّل تُجبَر فيريديانا على الخروج من الدّير إلى بيت عمّها في منطقة تختلف قوانينها عن التّعاليم الدّينيّة الصّارمة في الدّير والمعهد الدّينيّ. وفي الفيلم الثّاني نشاهد إيدا وهي تخرج مُكرهةً من الدّير إلى بيت عمّتها المنتمي إلى عالم تختلف قوانينه عن التّعاليم الدينيّة الصّارمة داخل الدّير.

على مستوى الأحداث الرّئيسيّة: ينتحر عمّ فيريديانا في النّصف الأوّل من الفيلم، بينما تنتحر عمّة إيدا في أواخر النّصف الثّاني من الفيلم. الأوّل ينتحر شنقاً، بينما تنتحر الثّانية قفزاً من النّافذة.

على مستوى زمن الأحداث: جميع الأحداث تجري في ستّينيّات القرن العشرين، رغم أنّ إيدا من الأفلام التي صدرت في الألفيّة الجديدة.

على المستوى السّمعيّ: نلاحظ في الفيلمين التّركيز على الموسيقى الدّينيّة الكلاسيكيّة، وبالتّحديد موسيقى باخ وموزارت، في مقابل موسيقى ستّينيّات القرن الماضي وأغانيها العصريّة. تلعب الموسيقى دوراً رئيسيّاً في ابتعاد الشخصيّات عن الدّين واقترابها منه.

أخيراً، الاختلاف الوحيد بين الفيلمين يكمن في النّهاية. تقرّر فيريديانا البقاء في البيئة التي اكتشفتها، بينما تختار إيدا العودة إلى الدّير، والعودة إلى الدّين، وارتداء الحجاب الدينيّ المسيحيّ.

ملاحظة مهمّة: رغم أنّ الفيلمين صُوّرا بتقنيّة الأبيض والأسود إلّا أنّ اللّغة البصريّة تختلف كلّياً بينهما، على مستوى الإضاءة وحركة الكاميرا وزوايا اللّقطات وطريقة استخدام المونتاج. كلّ مخرج من المخرجين أبدع وتميّز بطريقته الخاصّة.

عند النّظر إلى كلّ المعطيات المذكورة أعلاه، قد يخطر للبعض أنّ الفيلم اللّاحق -«إيدا»- هو تقليد للفيلم السّابق- «فيريديانا». لكنّ فهم المعنى الكونيّ والرّؤية الفكريّة والفلسفيّة والمعرفيّة التي استند عليها المخرجان يدفعنا للاعتقاد بأنّهما فيلمان مختلفان كلّيّاً. فالفيلم الأوّل -«فيريديانا»- يحمل داخله جوهر تصوّر المخرج لويس نويل العدميّ، بينما فيلم «إيدا» يحمل في جوهره معنىً وجوديّاً، وفيه الرّجوع للدّين هو الحلّ الوحيد للحياة. إنّ مصطلح العدميّة يعني أنّ الحياة من دون معنى أو هدف، وأنّ الشرّ عامل فطريّ في الحياة، بينما يأتي مصطلح الوجوديّة بمعنى البحث عن سرّ الوجود، وقد اكتشفت إيدا بعد خروجها من الدّير العالم المنفتح بكلّ ما فيه من خير وشرّ، وصارت في النّهاية فاعلة خير تعتقد أنّ أهمّيّة الحياة بما سيأتي بعد الموت، والأثر الصّالح الذي نتركه.

إذا أدركنا المعاني الكونيّة في الفيلمين يسهل علينا فهم الشّكل والطّريقة الفنّيّة اللّتين ظهر فيهما الفيلمان. على سبيل المثال، في افتتاحيّة «إيدا»، تظهر البطلة وهي تمشي خارجة من الدّير في طرف إطار الصّورة الأيمن، وحجمها صغير، بينما يملأ إطار الشّاشة

الدّير، وفي منتصفه تمثال ضخم للمسيح، وكأنّ المخرج يقول إنّ فؤاد إيدا ممتلئ بالمعاني الدينيّة، وهذا يكفيها.

هنا سأعرض مراجعتين قديمتين للفيلمين نشرتهما في كتابي الأوّل «السّينما الجديدة» عام 2017 وقبل أن أكتشف سرّ السّينما الكونيّة.

عن فيلم «إيدا»[1]

حاز فيلم «إيدا» للمخرج البولنديّ باوول بوليكوفسكي على العديد من الجوائز، أهمّها فوزه بجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبيّ عام 2015. الفيلم يتميّز بتصويره بالأبيض والأسود، ممّا أعطى صبغة سوداويّة لأحداث القصّة. تجري قصّة الفيلم في بولندا في ستّينيّات القرن العشرين، وتحديداً بعد 15 سنة من الحرب العالميّة الثّانية. الفيلم عن فتاة تُدعى آنا تعيش داخل الدّير -مسكن الرّاهبات- تحت ظلّ المبادئ الدّينيّة الكنائسيّة التي تحاول أن تجعل نقاء البشر صورة من صفاء الملائكة. تعيش آنا حياة مليئة بالصّمت والسّكينة والتّأمّل، وحيدةً بعيدةً عن ضوضاء الحياة المزعجة. ترعرعت في خلوة رهبانيّة، معتزلةً قلق العالم المادّي، متمسّكة بمبدأ التّضحية والفداء والتّكفير عن خطايا البشر. في أوّل لقطة من الفيلم نشاهد آنا وزميلاتها في الدّير يقمنَ بنصب تمثال متوسّط

(1) كتاب «السّينما الجديدة: تأمّلات في موت السّينما بعد سيطرة الثّورة الرّقميّة» للكاتب حسن الحجيلي، الفصل الثاني.

الدّير، وفي منتصفه تمثال ضخم للمسيح، وكأنّ المخرج يقول إنّ فؤاد إيدا ممتلئ بالمعاني الدينيّة، وهذا يكفيها.

هنا سأعرض مراجعتين قديمتين للفيلمين نشرتهما في كتابي الأوّل «السّينما الجديدة» عام 2017 وقبل أن أكتشف سرّ السّينما الكونيّة.

عن فيلم «إيدا»[1]

حاز فيلم «إيدا» للمخرج البولنديّ باوول بوليكوفسكي على العديد من الجوائز، أهمّها فوزه بجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبيّ عام 2015. الفيلم يتميّز بتصويره بالأبيض والأسود، ممّا أعطى صبغة سوداويّة لأحداث القصّة. تجري قصّة الفيلم في بولندا في ستّينيّات القرن العشرين، وتحديداً بعد 15 سنة من الحرب العالميّة الثّانية. الفيلم عن فتاة تُدعى آنا تعيش داخل الدّير -مسكن الرّاهبات- تحت ظلّ المبادئ الدّينيّة الكنائسيّة التي تحاول أن تجعل نقاء البشر صورة من صفاء الملائكة. تعيش آنا حياة مليئة بالصّمت والسّكينة والتّأمّل، وحيدةً بعيدةً عن ضوضاء الحياة المزعجة. ترعرعت في خلوة رهبانيّة، معتزلةً قلق العالم المادّي، متمسّكة بمبادئ المسيحيّة والفداء والتّكفير عن خطايا البشر. في أوّل لقطة من[illegible] آنا وزميلاتها في الدّير يقمنَ بنصب تمثال متوسّط

(١) [illegible] السّينما بعد سيطرة الثّورة الرّقميّة» للكاتب

الحجم ليسوع النّاصريّ، كدلالة رمزيّة على تجسيد الحياة المسيحيّة المُتديّنة.

قبل أن تؤدّي آنا القَسَم لتصير راهبة، تُجبَر، ولأوّل مرّة، على الذّهاب في رحلة خارج الدّير، لتتعرّف على عائلتها وأهلها. حاولت آنا رفض هذه المبادرة المطروحة من مديرة الدّير -الأم العُليا- والاعتذار عن عدم الذّهاب إلى منزل عمّتها، ولكن يتمّ إقناعها بالمغادرة، فربّما تكمن في نفسها رغبات بشريّة تطمح إلى تحقيقها، أو على الأقلّ إدراكها. ليس لآنا أقارب على قيد الحياة سوى عمّتها واندا كروز. العمّة تجسّد شخصيّة شيطانيّة مناقضة جدّاً لشخصيّة آنا العفيفة الطّاهرة المتحجّبة. في لحظة وجوديّة عميقة، تجتمع الشّخصيّتان المُختلفتان، وعند اجتماع النّقيضين والضدّين تَمثُل للمتفرّج ثنائيّات الحياة والموت، الإيمان والإنكار، الأبيض والأسود، في وقت واحد داخل إطار الشّاشة.

أبدت العمّة واندا عدم ارتياح من لباس الرّاهبات الذي ترتديه آنا، ثمّ بدأت آنا تطرح تساؤلات حول هويّتها وأصلها وجذورها وماضيها وكيف دخلت الدّير. اكتشفت بعد ذلك أنّ إدخالها إلى الدّير حدث لأجل حمايتها، وبدأت تكتشف تدريجيّاً بأنّ كينونتها البشريّة تختلف عن واقعها الذي تعيشه؛ أوّلاً اسمها هو إيدا وليس آنا، كما يناديها الجميع، والاسم آنا من اختيار الدّير. ثانياً، اكتشفت هويّتها الدّينيّة والعرقيّة وأنّها من عائلة يهوديّة وليست مسيحيّة. ثمّ ثالثاً، وبعد الابتعاد عن المجتمع المتديّن في الدّير دخلت آنا في دوّامة

من الصّراعات بين الحياة الدينيّة الظّاهرة وقلق الرّغبات البشريّة التي لا تتوافق مع مبادئ وقيم آنا المسيحيّة، ما تسبّب في جعلها تعيش هويّة طارئة لاستكشاف الحياة الجديدة.

تتطلّب الهويّة الجديدة اسماً جديداً، لذا قامت باختيار اسمها الذي ولدت به -إيدا- للتّعريف بذاتها، وهو الاسم الذي اختارهُ أبواها لها، ثمّ قرّرت تجريب كلّ شيء في الحياة، واختبار النّزعات النّفسيّة والشّيطانيّة، كما قرّرت أن تعرف ما الغاية التي يطمح إلى تحقيقها البشر خارج التّعاليم الكنائسيّة المحافظة، ولكنّها بعد كلّ التّجارب الحياتيّة لم تعثر على أيّ مُبرّر لأيّ شيء في الحياة بعيداً عن المعاني الدّينيّة التي تعلّمتها في الدّير. بالتّالي، قرّرت ارتداء الحجاب مرّة أخرى، وترك كلّ شيء خلفها، والعودة إلى الدّير، وتأدية القسم لتصير راهبة، والامتثال المطلق للأوامر الدّينيّة.

تتجلّى من حوارات شخصيّات الفيلم الرّؤية الدّينيّة العميقة لمعنى الحياة بالنّظرة الانعكاسيّة، والتي فيها أعمالنا واختياراتنا لكلّ شؤون الدّنيا، وتنعكس منها حياتنا الأبديّة بعد الموت. عند كلّ نقاش، ومع كلّ تصادم حواريّ مع مغريات الحياة تقوم آنا بتكرار هذه الأسئلة: «ماذا بعد؟» «وماذا بعد؟» و«ماذا بعد ذلك؟» ونشاهد فنّ التّبرير يتجسّد أحياناً وبشكل سريع ومباشر في خلق أسبابٍ لكلّ أمور الحياة، وكأنّ هناك مسوّغاً لكلّ شيء. إذن، فنّ التّبرير هو المحور المركزيّ الذي يبني عليه البشر مسوّغات اختياراتهم العشوائيّة.

قراءة أورسلا كوب

بعد تحوّل آنا إلى إيدا المتحرّرة، تلتقي بعازف الجاز الذي يعرض عليها الحُبّ، والألفة، والصّداقة الحميمة، والقناعة الزّوجيّة، والطّمأنينة العائليّة، تقوم إيدا بتكرار هذه العبارة: «وماذا بعد؟» وهي بذلك تدفع حدود الأمنيات لتطرح هذا السّؤال الوجوديّ: «هل كلّ هذه الأمور تجعل الحياة ذات قيمة تستحقّ أن نعيشها؟ هل امتلاكها يبرّر سبب وجودنا؟».

بذلك أحبطت عازف الجاز، لأنّه من الصعب الإجابة وتبرير الحياة إذا قمنا بدفع الأسئلة لأبعد الحدود. نشاهد آنا ترفض الحياة الدّنيويّة الاشتباكيّة، وتقرّر بدلاً من ذلك الالتزام المُطلق بتعاليم الدّير وحياة الرّهبنة، وهي أيضاً لا تقوم بشرح وتبرير اختيارها، لكنّها تكتفي بالعودة إلى حياة الدّير على أنغام موسيقى باخ، والعجيب أيضاً أنّ آخر كلمة منطوقة في الفيلم هي «الحياة»، والتي قالها عازف الجاز قبل رحيل آنا، لتجعلنا نعيش معاناة الإجابة عن سؤالها «وماذا بعد؟»، ونختبر قلق الوجود، ونعرف أنّ كثيراً من اختياراتنا لا تحتاج إلى تبرير، ولا يوجد مسوّغ لكلّ شيء غير الدّافع الدّاخليّ العميق الذي يجرّنا للقيام باختياراتنا.

من جماليّات الفيلم، التّطابق التّامّ بين الوحدة العضويّة لموضوع الفيلم والشّكل الإبداعيّ الذي اختاره المخرج لتقديم هذا الفيلم الرّوائيّ الطّويل. يتميّز الفيلم ببساطة السّرد البصريّ حيث زوايا

التّصوير تكثّف ببراعة الاستجابات العاطفيّة عند المتفرّجين، فنكتشف في كثير من اللّقطات أنّ شخصيّة آنا ليست في وسط الصّورة وإنّما تعيش في الأطراف محاولةً ألّا تكون المحور المركزيّ، تاركة بجانبها مساحة من الفراغ لتحتلّ جزءاً واسعاً من الشّاشة، والذي منح شخصيّتها أحياناً نوعاً من الخجل والعفاف والرّقّة والبراءة.

في سينما الزّمن الحديث، وبسبب صغر حجم كاميرات التّصوير، تكدّست السّينما والأفلام باللّقطات التي تتحرّك فيها الكاميرا، ولكن تميّز فيلم «إيدا» بثبات الكاميرا، ولقد أعطى التّلاعب بعناصر الإضاءة والظّلّ حسّاً عميقاً بالموت. إنّ الشّكل العامّ للصّورة في الفيلم مشابه جدّاً لسينما أربعينيّات القرن العشرين، وأفلام «النوار»، والسّينما الواقعيّة الإيطاليّة، وسينما السّويديّ انغمار بيرغمان، وسينما روبيرت بيرسون الشّاعريّة، وقد تمّ الاعتماد على أصوات الطّبيعة وأصوات الكنيسة، وفي أحد المشاهد الأخيرة، تمّ استخدام مقطوعة من موسيقى باخ، ومع ظهور شخصيّة عازف الجاز أتى صوت موسيقى الجاز الأميركيّة من خمسينيّات وعشرينيّات القرن الماضي، كلّ ذلك أدّى إلى ترشيح الفيلم لجائزة أوسكار أفضل تصوير سينمائيّ، رغم بساطة الشّكل.

الصّمت، ثمّ الصّمت، والصّمت، والتّحديق، وفضاء الصّورة، والأشجار، والمباني، والجدران، والنّوافذ، والطّرق الممتلئة بالثّلج، جميعها كانت تتخاطب مع روح المتفرّج بلغة صارخة، في الصّمت عوامل بصريّة وتمثيليّة تقوم بفعل النّطق، الصّورة الثّابتة الواحدة

تنطق آلاف الكلمات، رغم كثرة اللّقطات الصّامتة في فيلم «إيدا» إلّا أنّها على مستوى بليغ من التّعبير.

السّينما البولنديّة عظيمة ولا تقلّ أهمّيّة عن الموجة الفرنسيّة والواقعيّة الإيطاليّة والشّاعريّة الرّوسيّة والتّعبيريّة الألمانيّة وعن باقي المدارس والحركات السّينمائيّة الأوروبّيّة المؤثّرة، بل تُعتبر من أهمّ أعمدة تطوّر السّينما، وفي كلّ عقد زمنيّ تقدّم السّينما البولنديّة تُحفاً سينمائيّة محكمة الإتقان. بداية مع المخرج العظيم كريستوف كيشلوفسكي، صاحب المسلسل التّلفزيونيّ البولنديّ «الوصايا العشر»، والذي يعتبرهُ المخرج ستانلي كوبريك أفضل عمل تلفزيونيّ على الإطلاق، وسينما كيشلوفسكي لها شعبيّة كبيرة عند السّينمائيّين وخصوصاً «ثلاثيّة الألوان»، وأفلامه: «فيلم قصير عن القتل»، «فرصة عمياء»، «لا نهاية»، وحتّى في أعمال كيشلوفسكي الوثائقيّة قدّم الحياة البولنديّة بصدق، وعلى طبيعتها، ما عرّضه لاصطدام صعب مع السّلطة السّياسيّة. وفي نموذج آخر، يقول المخرج مارتن سكورسيزي إنّ المخرج البولنديّ آندريه فايدا يُعتبر مصدراً ومُلهِماً فنّياً استند عليه طوال مسيرته السّينمائيّة الفنّيّة، ومن أبرز أفلام المخرج فايدا فيلم «رماد وجواهر» وفيلم «رجل من الرخام». وأيضاً قدّم المخرج البولنديّ المعروف رومان بولانسكي في السّينما البولنديّة فيلمه الأوّل «سكّين في الماء» ثمّ هاجر إلى هوليوود، وصنع العديد من التّحف السّينمائيّة، أبرزها فيلم «الحيّ الصّينيّ» من بطولة جاك نيكلسون، وفيلم «عازف البيانو» من بطولة أدرين برودي.

ولكن من بين كلّ روائع السّينما البولنديّة يتميّز «إيدا» في استخدام فنّ الصّمت، وأبلغ وصفٍ هنا هو ما كتبه عبّاس محمود العقّاد ذات مرّة: «السّينما الصّامتة تُحيي الخيال»، وقد صدق.

عن فيلم «فيريديانا»[1]

يُعتبر لويس بونويل من مؤسّسي السّينما، وأحد أهمّ أعمدتها، ومن أوائل من تعامل مع السّينما بجدّيّة كأداة فنّيّة تنافس الأدب وباقي الفنون الأخرى، وله تاريخ طويل وتجربة عظيمة مع الفيلم القصير؛ حيث بدأ في أواخر عشرينيّات القرن الماضي بالسّينما الصّامتة في فيلم «كلب أندلسيّ»، وبعد دخول الصّوت لم يتوقّف، حيث واكب التّقنيّة الجديدة، وصنع أفلاماً ناطقة، وأخرج عدّة أفلام ملوّنة، بلغات مختلفة، ومع استخدام الحركات الفنّيّة بأسلوب سينمائيّ كالسّرياليّة، والدّادائيّة، والانطباعيّة، والتّعبيريّة، والواقعيّة.

كان لويس بونويل في فترة شبابه صديقاً مقرّباً جدّاً لسلفادور دالي، الذي يُعتبر واحداً من أهمّ رسّامي القرن العشرين. تعرّف بونويل على دالي في منتصف العشرينيّات، وتعاون معه في تقديم فيلمه القصير الأوّل «كلب أندلسيّ». بعد عرض الفيلم في فرنسا، يذكر بونويل أنّه كان يتجوّل متخفّياً في شوارع باريس، حاملاً في جيب بنطاله الخلفيّ سلاحاً ناريّاً خوفاً من تهديدات الطّبقة

(1) كتاب «السّينما الجديدة: تأمّلات في موت السّينما بعد سيطرة الثّورة الرّقميّة» للكاتب حسن الحجيلي، الفصل الثاني.

البرجوازيّة التي أبدت غضبها واستياءها العارم من الفيلم. وبالتّالي عرف بونويل منذ زمن مبكر خطر سلطة التّأثير التي تقدّمها الوسيلة البصريّة السّينمائيّة.

كان بونويل صديقاً أيضاً لفيديريكو غارسيا لوركا الذي يُعتبر أهمّ شاعر ومؤلّف مسرحيّ أسبانيّ في القرن العشرين، وعنه يقول بونويل: «كان لوركا يطمح أن يصير مخرجاً سينمائيّاً ولكنّ الموت في سنّ السّابعة والثّلاثين سرق حلمه».

كما كان صديقاً لمان راي، وهو واحد من أبرز الأسماء في التّصوير الفوتوغرافيّ في القرن العشرين، وفي لقطة كوميديّة قام المخرج وودي آلن بتجسيد الثّلاثيّ السّرياليّ بونويل وسلفادور دالي ومان راي في حانة في باريس يناقشون مفهوم السّرياليّة ويعطون المعاني السّرياليّة للأشياء في فيلم بعنوان «باريس منتصف اللّيل».

إذاً، عندما اختار لويس بونويل السّينما كان قريباً جدّاً من أبرز الأسماء التي غيّرت مجرى التّاريخ، وأثّرت على علاقة العَالَمْ بالأدب والفنّ، لذا فإنّ بونويل يعي جيّداً أهمّيّة الوسيلة السّينمائيّة، وقد اختارها رغم شموليّتها ليقدّم تُحفاً فنيّة لا تقلّ روعة وجمالاً عن باقي الفنون الأدبيّة الأخرى.

من مميّزات سيرة بونويل السّينمائيّة تعدّدها اللّغويّ، حيث صنع أفلاماً في دول مختلفة وبلغات متعدّدة. ويصف بعض المؤرّخين السّينمائيّين تجربة بونويل في صناعة الأفلام في المكسيك بأنّها تجربة

ذات أبعاد دينيّة نقيّة، وكانت مرآة عاكسة لطبيعة حال المجتمع المكسيكيّ المحافظ على التّعاليم الكنائسيّة، وأفلامه هي السّبب في انتشار السّينما المكسيكيّة ووصولها للعالم، على خلاف تجربته في أسبانيا مع البرجوازيّة الطّبقيّة، وفي فرنسا بتأسيس السّرياليّة وبتحدّي الغرائز النّفسيّة العميقة عند الطّبقات الاجتماعيّة المختلفة. وفي جميع الحالات يرفض بونويل فكرة «الفيلم الهادف»، ويقف موقفاً صارماً ضدّ الفنّ كرسالة، رغم أنّ أفلامه تزخر برسائل عميقة ومعقّدة.

وصلت الحركة السّينمائيّة في المكسيك أوج ازدهارها أواخر خمسينيّات القرن العشرين، والفضل يعود جزئيّاً لعمل لويس بونويل الإبداعيّ في المكسيك، ومن بين أبرز الأفلام المكسيكيّة التي قدّمها فيلم بعنوان «فيرديانا»، ولقد اتّخذت السّلطة الحكوميّة موقفاً معادياً جدّاً من الفيلم، وتمّ منعه وتحريف أجزاء منه وحتّى إتلافه، ويُعتبر أطول فيلم تمّ منعه في التّاريخ، ونحن ندين للمحافل السّينمائيّة التي حفظت النّسخة الأصليّة من الفيلم في مهرجان كان السينمائيّ.

يأتي عنوان الفيلم -«فيريديانا»- على اسم الشخصيّة الرئيسيّة، الشّابّة التي تعيش داخل الدّير على المبادئ الكنائسيّة الصّارمة، والتي تعيش على الصّلاة الدّائمة والعمل على الخير وتجسيده بصورة مسيحيّة ملائكيّة، قبل أن تؤدّي فيريديانا القسَم لتصير راهبة، تُجبَر على الخروج لزيارة عمّها الذي كان يدفع دائماً مساعدات ماليّة كبيرة

للكنيسة التّابعة لدير فيريديانا. في البداية رفضت فيريديانا الخروج من الدّير، ولكن تمّ إجبارها على الرّحيل لفترة قصيرة لتأدية واجب أخلاقيّ للعمّ الفاضل الذي أغرق الدّير بأمواله ومساعداته.

بداية الفيلم تعكس بداية جديدة وعالماً جديداً لفيريديانا وللجمهور. في أوّل لقطة لقصر العمّ الغنيّ نشاهد فتاة صغيرة تلعب بحبل القفز، كلقطة افتتاحيّة للمكان الجديد، ومن المفارقات الرّمزيّة أنّ هذه الأداة التي تبعث السّعادة والمرح تُستخدم كوسيلة للانتحار في لقطات متأخّرة من الفيلم؛ هنا بونويل كعادته يقوم باستخدام الأدوات الإضافيّة لجعلها رموزاً ذات معانٍ عميقة داخل عوالم السّرد التّصاعديّة في الفيلم.

بعد هذه التّجربة للحياة خارج الدّير، والتي تتميّز بالوحدة كخيار وحيد، تتكشّف المعاني من جديد، حتّى المبادئ تغيّرت، مغزى العلاقة بين الدّين والحياة صار مُختلفاً، رغم أنّ فيريديانا حافظت بكلّ جسارة على بعض التّعاليم الدّينيّة، كمساعدة الفقراء، ولكن حتّى الفقراء أنفسهم مجرّد طبقة اجتماعيّة أخرى يعانون الأوجاع البشريّة التي يعاني منها كلّ أفراد الطّبقات الاجتماعيّة الأخرى كالكذب والكره والغضب والحقد وحتّى الإيجابيّة كالفرح والسّعادة والرّضا.

ومن ناحية أخرى، هناك الرّوتين التّكراريّ للزّمن كما في كثير من أفلام بونويل الذي يستخدم هذا الأسلوب السّرديّ في إعادة

تكرار اللّحظات وكأنّ عالمنا بشع، يخلق نفسه ويحطّم نفسه دائماً، ويكرّر نفسه دائماً من جديد.

هذا التّكرار هو الرّوتين القدريّ الذي يعيشه شخوص الحياة العامّة، منذُ النّشأة الأولى وبداية التّاريخ حتّى اليوم، لنشاهد عبر منظور بونويل أنّ عالمنا من دون هدف، يعيش داخل دائرة عبثيّة تكرّر نفسها دائماً من جديد، وبالطّريقة نفسها.

يحاكي الفيلم في بعض لقطاته بعض الرّسومات الفنّية المعروفة كلوحة العشاء الأخير لليوناردو دافينشي، ولكن كسائر أفلام بونويل يتحوّل الفصل الأخير من القصّة بأسلوب ساخر، إلى كوميديا سوداء، تجبر المتفرّج على التّحرّر من كلّ قيمه الوجوديّة والأخلاقيّة حتّى يستمتع بغرابة القدر وانحطاط النّفس البشريّة، عبر تجسيد سخافة البشر الذين يؤوّلون الحياة ويفسّرونها على طريقتهم الخاصّة، وبالشّكل الذي يرغبونه فيه.

تقول فيريديانا: «ببساطة أنا ضعيفة، وأعرف ضعفي». بهذه العبارة تلخّص فيريديانا مبرّراتها السّلوكيّة لجميع تصرّفاتها سواءً كانت الدّينيّة أم غير الدّينيّة.

هذا الفيلم الذي تمّ منعه لأطول فترة زمنيّة، يسجّل اسم لويس بونويل كأحد أهمّ الأسماء المناضلة في التّاريخ، والتي استخدمت السّينما كوسيلة للتّعبير بحرّيّة، ومن دون خوف.

نقطة نظام (2)

ليست المحدوديّة نقيضاً للإبداع وليست الحرّيّة المطلقة سبباً للإبداع. كلّ الحركات الفنّيّة السّينمائيّة تعتمد على شروط وقواعد صارمة مثل الواقعيّة الإيطاليّة، والدوغما 95، والواقعيّة الجديدة، وروائع السّينما الإيرانيّة. مثلاً، يذكر المخرج فرانسيس فورد كابولا أنّه في مشهد من سلسلته «العرّاب» لم يستطيع إحضار الممثّل مارلون براندو لتمثيل لقطة عيد ميلاد الشّخصيّة التي يؤدّيها -الدون فيتو كورليوني- فاكتفى كابولا بعرض لقطة تُظهر ابنه مايكل كورليوني (أل بتشينو) في غرفة وحيداً، وفي الغرفة الأخرى نسمع أصوات الاحتفال بعيد ميلاد الدون فيتو مع كافّة أفراد العائلة. صارت هذه اللّقطة من أعظم اللّقطات السّينمائيّة. وبالتّالي فإنّ المحدوديّة إذا استُخدمت بشكل جيّد تكون سبباً لصناعة سينما كونيّة حقيقيّة.

نقطة نظام (3)

عندما قابل المخرج الدّنماركيّ توماس فيتنبرغ المخرج السّويديّ انغمار بيرغمان أوّل مرّة، أبدى بيرغمان إعجاباً شديداً بفيلمه المشهور «الاحتفال» The Celecbration (1998). قال له فيتنبرغ بخجل: «أعتذر منك لأنّي في فيلم «الاحتفال» سرقت لقطة الرّقص من فيلمك «فاني وألكسندر» Fanny and Alexander (1982)، فأرجو أن تسامحني على ذلك». ردّ عليه بيرغمان: «لا يهمّ. لأنّي سرقت مشهد الرّقص هذا من فيلم «الفهد» The Leopard (1963) للمخرج الإيطاليّ فيسكونتي».

هذه الأفلام الثّلاثة، «الاحتفال»، «فاني وألكسندر»، «الفهد»، ساهمت في جعل السّينما لغةً كونيّة.

الفصل الثّاني

«الغموض هو العنصر الجوهريّ في كلّ عمل فنّيّ».

لويس بونويل

نموذج المؤلّف الكونيّ

إنّ أسهل نموذج لفهم السّينما الكونيّة بمعناها التّامّ والشّامل سيكون رسوماً متحرّكة مثل أعمال المنتج والمخرج الياباني هاياو ميازاكي.

تربطنا، نحن أهلَ الخليج العربيّ، علاقة صداقة قديمة مع ميازاكي، وخصوصاً عبر عمله «فتى المستقبل كونان»، المعروف خليجيّاً بمسمّى «عدنان ولينا»، والذي يتميّز بدبلجته النّاجحة والشّعبية.

ولكنّي اخترت أن يكون النّموذج من السّينما، لأنّ اشتغالي كان ولم يزل يهتمّ بموضوع الأفلام السّينمائيّة -مع التّذكير بأنّ ما كان يقدّمه ميازاكي يُعتبر فنّاً سينمائيّاً بحتاً- إلّا أنّه فنّ ذو ميزات مختلفة، ترتبط بالرّسوم والألوان والتّجسيد الصّوتيّ للشّخصيّات، وهلّم جرّا.

وضعت عدّة خيارات، وانتهى بي المطاف باختيار لويس بونويل باعتباره النّموذج المناسب، وذلك بسبب عمله في السّينما

منذ مرحلة مبكرة من نشأتها، وتقديمه أفلاماً متنوّعة ومختلفة، ومن دول عديدة.

إنّ أهمّ خصال بعض أفلام بونويل التي تندرج تحت وصف الكونيّة هو قدرتها على استنطاق الجزء الباطنيّ من نفس المتفرّج، ومخاطبة أغوار الشّعور، لأجل استنطاق النّفس بما فيها.

وفي ذلك تفصيل سيأتي...

من هو لويس بونويل؟

هناك عدّة أجوبة عن هذا السّؤال البسيط، بدايةً بالجواب الأوّل التّقليديّ عن النّشأة: لويس بونويل هو مخرج وسينمائيّ وفنّان أسبانيّ، وُلِد في مقاطعة آراقون في أسبانيا سنة 1900، وهي سنة مميّزة لسببين.

السّبب الأوّل: هي بداية القرن العشرين، القرن الأهمّ في تاريخ البشريّة، والذي وصلت فيه الثّورة الصّناعيّة مجدها، وظهرت الطّائرات والسّيّارات، وكلّ أشكال التّكنولوجيا الحديثة.

السّبب الثّاني: مرور خمس سنوات على ميلاد السّينما، وذلك لأنّ النّقّاد والمؤرّخين أجمعوا على اعتبار عام 1895 هو عام ميلاد السّينما، بسبب العرض الذي قدّمته عائلة اللومير في 25 ديسمبر عام 1895 في «غراند كافيه» بباريس. بالتّالي من العدل أن نقول إنّ بين ميلاد بونويل وميلاد السّينما خمس سنوات فقط، بمعنى آخر، إن كان بونويل في الصّفّ الأوّل الابتدائيّ فإن السّينما ستكون

في الصّفّ السّادس الابتدائيّ، وهذا يجعله قريباً جدّاً من طبيعتها ويفهمها ويدركها بشكل نقيّ كما هي أوّل ظهورها.

بالتّالي عاش بونويل كلّ التّطوّرات التي حدثت للسّينما من صورتها الأوّليّة باعتبارها شاشة عرض أفلام قصيرة إلى بداية صناعة الأفلام الطّويلة، إلى دخول مرحلة تُعرف باسم السّينما الصّامتة، ثمّ الألوان والتّلفزيون وكلّ التّطوّرات الباقية. ليس من باب المبالغة إذا قلنا إنّ بونويل تفوّق على السّينما نفسها، لأنّه لا يُنظر له كسينمائيّ فقط بل كفنّان في المقام الأوّل. وهذا السّبب الرّئيسيّ لاختياره نموذجاً عن السّينما الكونيّة.

في طفولته، نشأ بونويل في قرية ريفيّة تحت رعاية عائلة برجوازيّة، هي أغنى عائلة في القرية التي يسكنها. قبل ولادته، ذهب والده إلى أميركا وكوبا واشتغل في ذلك الجزء الرّأسماليّ من العالم وكوّن ثروة جيّدة، وبعدئذٍ عاد إلى أسبانيا، وبالتّحديد إلى مقاطعة آراقون، وعمل في مجال العقارات والمقاولات وامتلاك الأراضي، وتزوّج أمّ لويس بونويل وعمرها 17 عاماً (بعض الرّوايات تقول 16 عاماً وبعضها تقول 18 عاماً) وهي أيضاً من أغنى الأسر في القرية، بمعنى أنّ زواجهما مثال على الزّواج البرجوازيّ التّقليديّ بين الأسر الغنيّة. أنجبت بكرها لويس، ومن بعده ولدين ذكرين وأربع بنات[1].

(1) مقال Luis Buñuel: In The Director's' Chair

في المراحل التّعليميّة الأولى، درسَ لويس في مدرسة كاثوليكيّة خاصّة، وكان في طفولته يخشى الموت، ويفكّر فيه كثيراً، وذلك بسبب تعلّقه القويّ بالتّعاليم الدّينيّة المسيحيّة. في هذا السّياق، لاحظتُ في أثناء عيشي في الولايات المتّحدة الأميركيّة، أنّ الأشخاص الذين درسوا في مدارس كاثوليكيّة ومدارس مسيحيّة، وبالتّحديد الخاصّة منها، يُعتبَرون طائشين وضدّ الدين، لأنّهم أوّلاً من أُسرٍ غنيّة، وثانياً لأنّ التّعاليم المسيحيّة المبكرة تعطيهم فكرة مبدئيّة عن الأشياء الممنوعة، وينمو عندهم شعور بالميل تجاهها.

في الجامعة، درس بونويل الهندسة الزّراعيّة، لأنّ عائلته كانت تعتقد أنّ مهنة المهندس ستعطيه مكانة اجتماعيّة تتوافق مع توجّهات العائلة والبيئة البرجوازيّة التي ينتمي إليها. لكنّه لم يستطع إكمال دراسة الهندسة. وبسبب اقتران مجال الزراعة بالحشرات، أبدى بونويل اهتماماً كبيراً بالحشرات، وهذا الاهتمام المبكر انعكس في سيرته الفنيّة، وظهرت الحشرات كثيراً في أفلامه. وقد ركّز الأستاذ أمين صالح في كتابته عن لويس بونويل على اهتمام هذا المخرج بدراسة الحشرات، وترجم موادَّ تدعم فكرته، وفعلاً كانت الحشرات حاضرة في كثير من أفلامه[1]. لكنّه لم يكمل هذا التّخصّص، وغيّر موضوع دراسته مرّات عديدة، ورغم الإخفاقات، حصل بونويل أخيراً على البكالوريوس.

(1) مقال «بونويل في عالم فقراء المكسيك» للكاتب أمين صالح بتاريخ 23/ 1/ 2013م في صحيفة أخبار الوطن النّسخة الرّقمية.

في خلال دراسته الجامعيّة، عاش فترة في مدريد، وكان صديقاً للشّاعر فيدريك غارسيا لوركا والرسّام المعروف سلفادور دالي (شريكه في صناعة فيلمه السينمائيّ الأوّل بعنوان «كلب أندلسيّ») ومع دالي كانا من مؤسّسي الحركة الفنّية المعروفة بمصطلح السّرياليّة.

بعد وفاة والده، انتقل إلى باريس، وصنعَ هناك فيلمه الأوّل بعنوان «كلب أندلسيّ»، بالتعاون مع سلفادور دالي، وكان من تمويل أمّه[1]، وتخيّلوا مقدار الثّراء الذي يتمتعّ به بونويل لدرجة أنّ تموّل والدته فيلماً بهذه الضّخامة ومشروعاً لسلفادور دالي. اليوم إذا أراد أحد أن يصنع فيلماً فإنّ أصعب تحدٍّ يواجهه هو التّمويل، فما بالك في عشرينيّات القرن العشرين، عندما كانت الكاميرات شيئاً نادراً جدّاً! كما لم يكن ذاك الفيلم بالتّحديد بسيطاً وغير مكلف، فهو مكدّس بالأدوات الثمينة مثل البيانو وفيه جيف حيوانات ميّتة، والكثير من المؤثّرات البصريّة...

عملَ بونويل في بدايته السّينمائيّة في فرنسا، ثمّ توقّف فترة طويلة، ولأنّه من أسرة غنيّة لم يواجه صعوبات ماديّة، ولكنّ شيئاً داخله دفعه لصناعة الأفلام مرّة ثانية، فعاد واشتغل في أميركا، ثمّ في المكسيك (وبعضها من إنتاج مشترك) ثمّ اختتم مسيرته الحافلة في فرنسا.

---

(1) كتاب My Last Sigh للمؤلف لويس بونويل. نسخة انجليزية:
2003 University of Minnesota.

ولكن من هو لويس بونويل؟

لويس بونويل هو صانع أفلام، صاحب مدرسة سينمائيّة تُخرج المتفرّج من طور المألوف إلى عوالم غير مريحة وأحياناً كثيرة غير مستساغة، ومع ذلك تُشعره بالدّهشة ومتعة الفرجة. تستخدم أفلامه العناصر الرّئيسيّة من اللّغة البصريّة والسّمعيّة والقصصيّة، لجعل المتفرّج يدخل عوالم مريحة، تبدو مألوفة بالرّغم من أنّها جديدة كلّياً، فيبدأ بتقبّل الأحداث ويشعر بالمتعة السّهلة والبسيطة والمباشرة.

ولتوضيح الفكرة، ثمّة اقتباس مشهور لجان لوك غودار وهو: «السّينما هي الخدعة الأعظم أو الأجمل في التّاريخ».

المعنى أنّ صناعة الأفلام تعتمد على خدعة، وهي إدخال الجمهور إلى منطقة مريحة وعوالم ومألوفة حتّى يستمتعوا بالقصّة والفيلم، ولكنْ، ثمّة مخرجون مختلفون يخلقون عوالم غير مريحة وغير مستساغة وصعبة، ولكن بداخلها سينما حقيقيّة، وإدراك عميق للوسيط السّينمائيّ، أمثال المخرجين: هارموني كورين، جان لوك غودار، ديفيد لينش، لارس فان تريير، لين رامزي، فرنور هيرزق، غاي مادين وتوشيو ماتسوموتو، وحتّى فيدريكو فيلّليني. لكلّ واحد منهم طريقته الخاصّة، ولكنّ النّموذج الأهمّ والأبرز لهذا الأسلوب هو لويس بونويل. لذلك، فإنّ سينما بونويل غير شعبيّة، بالرّغم من أنّ بعض أفلامه حقّقت نجاحات تجاريّة، بداية من فيلمه الأوّل القصير «كلب أندلسيّ».

تكتنف صناعة الأفلام على الغموض، لأنّها تتكوّن من عناصر عديدة، أحياناً تتعارض مع بعضها. وهذا التّعارض ربّما هو السّبب الذي يَنفّر المتفرّج من مشاهدة الفيلم، ولكنّه إذا استُخدِم بطريقة فنّية عالية ورفيعة يُنتج أفلاماً استثنائيّة وعظيمة، وهذا ما اسمّيه «سحر السّينما».

مجدّداً، من هو لويس بونويل؟

لويس بونويل الإنسان هو شخص ناقم، لا يتردّد في استخدام العنف، تُروى عنه قصص كثيرة، منها أنّه في وقت عرض فيلميه الأوّلين اللّذين قدّمهما في باريس: «كلب أندلسيّ» و«العصر الذّهبيّ» كان يدخل صالات السّينما بحجارة في جيبه، كي يستخدمها إذا أساء أحدهم له أو لفيلمه المعروض ويضربه بها، كما كان يتجوّل في شوارع باريس في تلك الفترة من حياته وهو يحمل معه سلاحاً ناريّاً، إذا حاول أحدهم أن يتعرّض له. تفسير هذا أنّه كان على الأرجح يشعر بعدم الراحة وعدم الأمان وبأنّه مستهدف. ربّما يفسّر هذا السّلوك طبيعته النّفسيّة بأنّه شخص لا يشعر بالسّعادة عند عرض أفلامه، بل يشعر بأنّه جاهز للعراك وللمصارعة واستخدام العنف. ولأنّه فنّان صادق يقدّم ما في نفسه، وأعماله تشبهه تماماً، انتقل هذا الشّعور بعدم الارتياح المتواتر في القصص المذكورة عنه إلى أفلامه، فنشاهد أفلاماً غير مريحة، وغير مطمئنة، وبذيئة، وتسخر من جوانب عديدة من الحياة كنوع من الدّفاع عن النّفس. ومع ذلك فهي سينما حقيقيّة.

تكتنف صناعة الأفلام على الغموض، لأنها تتكوّن من
عديدة، أحياناً تتعارض مع بعضها. وهذا التّعارض ربّما هو
الذي يَنفّر المتفرّج من مشاهدة الفيلم، ولكنّه إذا استُخدم
فنّية عالية ورفيعة يُنتج أفلاماً استثنائيّة وعظيمة، وهذا ما
«سحر السّينما».

مجدّداً، من هو لويس بونويل؟

لويس بونويل الإنسان هو شخص ناقم، لا يتردّد في
العنف، تُروى عنه قصص كثيرة، منها أنّه في وقت عرض
الأوّلين اللّذين قدّمهما في باريس: «كلب أندلسيّ» و«العصر
كان يدخل صالات السّينما بحجارة في جيبه، كي يستخدمها
أساء أحدهم له أو لفيلمه المعروض ويضربه بها، كما كان يتجوّل
شوارع باريس في تلك الفترة من حياته وهو يحمل معه سلاحاً
إذا حاول أحدهم أن يتعرّض له. تفسير هذا أنّه كان على الأرجح
يشعر بعدم الراحة وعدم الأمان وبأنّه مستهدف. ربّما يفسّر هذا
السّلوك طبيعته النّفسيّة بأنّه شخص لا يشعر بالسّعادة عند عرض
أفلامه، بل يشعر أنّه جاهز للعراك وللمصارعة واستخدام العنف
ما في نفسه، وأعماله تشبهه تماماً، انتقل هذا
أنّه فنّان
اتر في القصص المذكورة عنه إلى أفلامه
ربما
وغير مطمئنة، وبذيئة، وتسخر من
من الدّفاع عن النّفس. ومع ذلك

يصف بونويل نفسه بأنّه شخص ملحد، ويشكر الله
ذلك[1]، وفي هذا شيء من التّناقض لأنّ فكرة الله في المسيحيّة مختلفة
تماماً عمّا نؤمن به في الإسلام، لذا، إنْ تتبّعنا مسيرته لرأيناه يؤمن
بشيء واحد وهو غموض الحقيقة، وكلّ من يدّعي بأنّه يمتلكها فهو
بشكل ما شخص مُضلِّل وخطير على المجتمع، لأنّه يعطي نتائج
نهائيّة، بالتّالي هو يؤمن بوجود شيء، ولكنّه لا يؤمن بأنّ أحدهم
امتلك الحقيقة، لذا يتكرّر نقده للمؤسّسات الدّينيّة والاجتماعيّة،
لأنّها من منظوره الشخصيّ تُوهِم النّاس وتخدعهم وتستغلّهم،
هذا من جهة. ومن جهة أخرى، كونه ساخراً، ويتمتّع بخفّة ظلّ
هائلة، وظّف هذا الأسلوب في أفلامه، كأنّه يطمئن الجمهور إلى أنّ
ضحكنا على المواضيع الصّعبة والمعقّدة يعطينا دفعة من الأمل، وأنّ
الأمور على ما يرام مهما كانت خطيرة وحرِجة.

إذن يصعب تحديد ما يؤمن به بونويل، ولكن من الممكن أن
نشاهد تقلّباته الفكريّة والإيمانيّة، فمثلاً في مرحلة عمله في المكسيك
منذ نهاية الأربعينيّات إلى نهاية الستينيّات نجده يحمل توجّهاً فكريّاً
يرى أنّ الشرّ طبيعة بشريّة، لذا يمارس الفقراء الشرّ بطريقتهم،
والأغنياء مثل الطّبقة البرجوازيّة يمارسون الشّرّ بطريقتهم. وكأنّه
يقول إنّ الشرّ طبيعة بشريّة، موجودة في الإنسان منذ القدم، وهذا
منهج فكريّ مطروح، ويناقش في المجالات الفلسفيّة، خصوصاً

(1) كتاب My Last Sigh للمؤلف لويس بونويل. نسخة انجليزية 2003.

وأنّ التّاريخ يُثبت أنّ الشّرّ أحياناً ينبع من الإنسان نفسه، بطريقة قد تكون غريزيّة، مثل قصّة قابيل وهابيل، وإخوة يوسف، وغيرهم.

مثلاً، في نهايتي فيلم «المنسيّون» وفيلم «فيريديانا» نشاهد توجّهاً نحو المنهج العدميّ Nihilism، يخلص الفيلمان إلى أنّ الحياة من دون غاية أو سبب أو هدف، لذا لا داعي إلى إصلاح العالم، لأنّ لا حياة بعد الموت ولا بعثاً ولا عقاباً، وبالتّحديد في إحدى اللّقطات من أحد أفلامه، نشاهد شخصيّة شرّيرة ومُفسِدة للمجتمع وللشّباب، وترتكب كلّ أنواع العنف والشّرّ، ومع ذلك في لحظة موته، يأتي صوت الرّاوي ويقول ما معناه: «لا تقلق من الموت، ولا تخفْ، لا يوجد شيء أبداً، فقط أغمض عينيك ونمْ للأبد»[1]. وهذا ليس تبريراً للشّرّ، ولكنّ الرّؤية العدميّة للحياة تعتبر الشّرّ عنصراً أساسيّاً ولا يمكن محوه أو تعديله. وبالتّالي فمن الممكن أن تلتصق به فكرة كونه عدميّاً.

بالمقابل، يرى نيتشه أنّ العدميّة ليست نقيضاً للدّين، ولا تعني العدميّة غياب البعث أو العقاب، ويتصوّر أنّ خطر العدميّة هو في كونها «اختفاء الغاية من الحياة»، بمعنى أن تكون حياة من دون هدف للإنسان، حتّى إذا كان متديّناً ويؤمن بالبعث ولا يحقّق غاية نبيلة في حياته كما إعمار الأرض، فيرى نيتشه أنّ هذا مثال على العدميّة، ولكن إذا نظرنا إلى حياة بونويل سنرى في نقده للبرجوازيّة

(1) انظر فيلم Los Olvidados.

نوعاً من انتقاد السّلوك الخاطئ الذي يقوم به البرجوازيّون، وهذا الهدف يدلّ على إيمانه بوجوب إعمار الأرض، لأنّ بإمكانهم أن يكونوا أفضل، هذا من جهة أعماله السّينمائيّة. أمّا من جهة حياته الخاصّة، فقد عاش في فترة الدّيكتاتور فرانكو في أسبانيا، وكان مناهضاً للأعمال الدّيكتاتوريّة، ووقف في صفّ الفقراء الذين ساعدهم كثيراً. وهذا دليل على أنّه غير عدميّ. بالتّالي فإنّه هو بنفسه شخص متناقض ولا يمكن تحديد توجّهاته.

في أفلامه يتكرّر موضوع الأحلام والرّغبات. وهذان الموضوعان ملتصقان. عندما قدّم فرويد كتابه المعروف «تحليل الأحلام»، كان يناقش موضوع الرّغبات المدفونة وظهورها في الأحلام. وبالمجمل تتمحور مواضيع أفلام بونويل حول الطّبقات الاجتماعيّة (الأغنياء والفقراء) والهويّة الأوروبّيّة المسيحيّة والتّعاليم الكاثوليكيّة، وقضايا الرّغبة والغرائز البشريّة، والازدواجيّة بين ما هو ظاهر للنّاس وما هو باطن في الدّاخل، العالم الباطنيّ للشّخصيّات، كالأحلام والرّغبات والأمنيات والمخاوف. وحتّى استخدامه للجنس في أفلامه يأتي بدافع عدم الارتياح، وربّما يعتبره سلوكاً مقزّزاً ومقرفاً مدفوعاً برغبات مكبوتة وعميقة عند الإنسان، وأحياناً غير سويّة[1].

يؤمن بونويل بشيء واحد، وهو أهمّيّة الغموض في أيّ عمل فنّيّ عظيم. لذا لا جدوى من شرح موقفه، ولا داعي لتقديم

(1) نصّ بعنوان «رسائل من ميازاكي» سيأتي لاحقاً.

تفسيرات للمتفرّج، وليس على الفنّان أن يفهم ما يقدّمه، بل أن يشعر بما يقدّمه، ويظلّ المعنى الكلّيّ في النّهاية متروكاً لفهم المتفرّج، وكأنّه يقول ابحثوا بأنفسكم على المعاني.

بونويل مخرج عبقريّ، ينطبق عليه وصف السّهل الممتنع. تخلو أفلامه من بهرجة بصريةٍ واستعراض عضلات، لأنّه يقدّم أفلامه الصّعبة جدّاً بطريقة سهلة جدّاً، فيتصوّر البعض أنّه مخرج محدود، لكنّه في الواقع مخرج ذكيّ جدّاً، يوظّف أحياناً عدسة الكاميرا بطريقة غير اعتياديّة، مثلاً في فيلم «المنسيّون» نشاهد البطل يعاني من اضطراب في السّلوك بسبب عيشه في بيئة فقيرة، حيت ترتبط حياته بالدّجاج، فتأتي لقطات الدّجاج دائماً مصاحبة للعنف، وفي إحدى اللّقطات نشاهد البطل يقذف الدّجاجات لتضرب عدسة الكاميرا مباشرة من دون أن يُحدِث ذلك خللاً تقنيّاً في الفيلم. ونشاهد أيضاً استخدامه العبقريّ للمونتاج، فمثلاً في فيلم «هو» والذي يحكي قصّة رجل يعاني من اضطرابات سلوكيّة، مثل الهوس والغيرة الشّديدة والاهتمام برأي النّاس، وفي إحدى اللّقطات في الكنيسة يعتقد البطل أنّ النّاس يضحكون عليه، فنرى الكنيسة في حالتها العاديّة والناس فيها طبيعيّون، ثمّ يتدخّل المونتاج ليقصّ اللّقطة ويضع لقطة لحال الكنيسة كما يتخيّلها البطل مليئة بالضّحكات التي تسخر منه، ويكرّر هاتين اللّقطتين بشكل متتابع. في كلّ الأحوال، يستخدم المخرج اللّقطات المقرّبة واللّقطات العريضة في مواضعها الصّحيحة، مبدعاً في صناعة أفلام بالأبيض والأسود، وأيضاً صناعة أفلام ملوّنة.

عادةً لا نعثر على اسم لويس بونويل في قوائم أفضل المخرجين في تاريخ السّينما، ولكن إذا بحثنا في قوائم هؤلاء المخرجين المختارين باعتبارهم الأفضل في التّاريخ مثل تاركوفسكي وانغمار بيرغمان وجون فورد وهيتشكوك وكثيرين غيرهم، سنكتشف أنّهم يمجّدون سينما بونويل، ويُغدقون الثّناء على طريقته وأسلوبه، لأنّه فنّان في المقام الأوّل، بمعنى أنّه أكبر من مجرّد سينمائيّ، ويُنظر له كفنّان استخدم السّينما كوسيط فنّيّ واشتغل على أعمال فنّيّة مع مراعاة هذا الوسيط.

مثلاً، لا يُنظر إلى فيلم «كلب أندلسيّ» باعتباره فيلماً فقط، بل يُنظر إليه بالطّريقة نفسها التي يُنظر بها إلى الأعمال السّرياليّة من لوحات مرسومة وصور فوتوغرافيّة وشعر وأدب.

ختاماً، صحيح أنّ مواضيع أفلام بونويل تتشابه، فهو يناقش مواضيع دينيّة ونفسيّة واجتماعيّة وفلسفيّة، لكنّه يقدّم سينما بالمقام الأوّل، مع احترام وتقدير كبير لهذا الوسيط الفنّيّ. لذا، فإنّ أفلامه تختلف عن بعضها سينمائيّاً، بالرّغم من أنّها متشابهة في المواضيع المطروحة.

عوالم بونويل

1. الظّهور الأوّل: كلب أندلسيّ

ارتبط اسم لويس بونويول بظهور الحركة «السّرياليّة» في كتب تاريخ الفنّ، وفي كثير من المراجع التي تناقش الفنون، ولكنّه في الحقيقة شخصيّة سينمائيّة فذّة، وسيرته السّينمائيّة الطّويلة كمّاً والمميّزة كيفاً سجّلت اسمه بوصفه أحد أعمدة صناعة الأفلام، وربّما أحد القلّة الأهمّ عبر التّاريخ.

في الفترة الزّمنيّة التي سبقت ظهور فيلمه الأوّل، لم يكن بونويل شخصاً معروفاً، ولا حتّى من السّرياليّين أنفسهم. ولكن، عندما نتأمّل مرحلة البدايات، نستنتج أنّه دخل بشكل قويّ إلى عالم صناعة الأفلام، ما تبعه بالضّرورة مواصلة واستمرار نتج عنهما الأثر الكبير. وقد كان دخول بونويل إلى عالم صناعة الأفلام دخولاً مميّزاً، وليس دخولاً سهلًا ومسالماً، بل ربّما يصنّف بالدّخول الأعنف في تاريخ السّينما عن طريق فيلم «كلب أندلسيّ» An Andalusian Dog عام 1929.

أوّل لقطة عرف بها النقّاد والجمهور لويس بونويل كانت لقطة صادمة وعنيفة، وكانت من بطولته وتمثيله وإخراجه وتأليفه، بالتّعاون مع صديقه حينذاك سلفادور دالي. نشاهده يظهر على الشّاشة حاملاً معه أداة حادّة، كأنّها شفرة حلاقة، وهو يدخّن بشراهة. كان عمره حينذاك لا يتجاوز ثلاثين سنة، ولكنّه يبدو أكبر عمراً من ذلك، ملامحه مختلفة، وجسمه لا يخلو من البدانة في وسط البطن، أو ما نسميه «الكرش» -في زمن كانت فيه الكروش قليلة- وذلك لأنّه ينتمي لطبقة اجتماعيّة غنيّة، ويمتلك مزايا خاصّة من التّرف، تجعله يشعر بالرّاحة، ويميل إلى الخمول من كثرة الأكل.

كان ذلك في افتتاحيّة فيلم «كلب أندلسيّ» على موسيقى التّانغو الأرجنتينيّة والمستخدمة في الفيلم عبر جهاز منفصل عن جهاز عرض الفيلم، يُدعى الفونوغراف، والذي كان يوضع خلف شاشة العرض. في اللّقطة الافتتاحيّة نشاهد لويس بونويل يشحذ شفرة حلاقة بجوار باب ونافذة، وهي لقطة عريضة تنتقل إلى متوسّطة تُعطي شعوراً بالعنف، وكأنّ شيئاً خطيراً سيحدث. ثمّ نشاهده يفتح باباً وينتقل إلى الشّرفة المنزليّة، حيث تجلس فتاة على كرسيّ، فيقف بونويل بجانبها. ثمّ من دون أيّ مقدّمات، يستخدم بونويل الشّفرة الحادّة لقطع بؤبؤ عين الفتاة التي تجلس بجانبه من دون اعتراض منها أو مقاومة. تُعرض اللّقطة باستخدام ما يّعرف بمصطلح اللّقطة المقرّبة close-up على العين، فتملأ العينُ إطار الشّاشة، والجمهور يشاهد قطعها بشفرة الحلاقة الحادّة. لا يكتفي

بونويل بذلك، بل يُظهر العين المقطوعة وما بداخلها -وهنا نموذج قديم على استخدام المؤثّرات البصريّة أو ما يُعرف بمصطلح special effects- وأذكر أنّ أستاذة تعمل في مجال تدريس السّينما ذكرت لي مرّةً بأنّ بونويل في الحقيقة قطع عين ثور لتجريب اللّقطة، فصارت اللّقطة في الفيلم محاكاة لما حدث لعين الثور. ثمّ بعد قطع البؤبؤ مباشرة نشاهد لقطة أخرى فيها مجموعة من السُحب تمرّ أمام القمر، مثل مرور الشّفرة أمام العين. من هنا سجّل بونويل حضورًا قويّاً يمتدّ من تاريخ السّينما الصّامتة، من عشرينيّات القرن العشرين إلى سبعينيّاته، بسيرة طويلة من صناعة الأفلام، التي تُقدّر بحدود الخمسين سنة من العمل في السّينما.

كانت تلك اللّقطة الافتتاحيّة لفيلم «كلب أندلسيّ» مبنيّة على حلم رآه بونويل[1]، وهو بطبيعته مهووس بالأحلام، ما نلمسه في كثير من أفلامه وشخوصها. فمثلاً في فيلم «سحر البرجوازيّة الخفيّ» The Discreet Charm of the Bourgeoisie 1972 تتصاعد الأحداث بمنطق الحلم وأغلب الشخصيّات تتحدّث عن أحلام رأتها، وأغلب اللّقطات هي أحلام من منظور هذه الشّخصيّات. حتّى في أفلامه الأخرى، تأتي شخصيّة ما، وتتحدّث عن حلم شاهدته، وأحياناً أخرى يوظّف الأحلام التي شاهدها هو في حياته داخل سياقات أفلامه، مثل فيلمه الأوّل «كلب أندلسيّ».

---

(1) السّلسلة الوثائقيّة التّلفزيونيّة حلقة لقاء Luis Bunuel للمخرج آدم لو.

فكرة الفيلم تحدّث عنها بونويل كثيراً في مذكّراته وفي لقاءاته المتلفزة، وهي أنّه في أحد الأيّام كان بصحبة صديقه سلفادور دالي وأخبره عن حلم رآه، ويراه باستمرار، فأخبره دالي بالمقابل عن حلم غريب يراه باستمرار أيضاً. فقرّرا سويةً صناعة فيلم «كلب أندلسيّ» بناءً على هذين الحلمين. الحلم الأوّل هو حلم بونويل الذي ذكرناه سابقاً، وفيه يشاهد بيده سكّيناً تقطع عين امرأة. والحلم الثّاني كان لسلفادور دالي وهو عبارة عن يد مبتورة وفيها ندبة جرح غير ملتئم في وسط كفّ اليد وتخرج منه أسراب من النمل. لم يكتفِ دالي بتوظيف هذا الحلم في فيلم «كلب أندلسيّ» فقط بل تكرّرت هذه الصّورة من حلمه في بعض رسوماته.

الأحلام بطبيعتها تكون غير منطقيّة وغير عقلانيّة، بالتّالي قرّر بونويل ودالي صناعة الفيلم بالكامل بالاعتماد على عنصر اللّاعقلانيّة irrational، وكتبا السّيناريو في سبعة أيّام. التزما بقانون واحد وقت الكتابة وهو: رفض أيّ لقطة لها معان منطقيّة وعقلانيّة أو مرتبطة بالثّقافة والموروث والوعي الجمعيّ. وصوّرا الفيلم في باريس بتمويل والدة لويس بونويل.

إذن من البديهيّ أن يأتي سرد الفيلم بطريقة سرد الأحلام، وقد نتج عن ذلك تعطيل السّرد التّقليديّ للأفلام، وعدم تقديم فيلم ذي بنية قصصيّة تصاعديّة، ومن دون حبكة سرديّة، فيسير الفيلم بالكامل بهذا الأسلوب بالرّغم من أنّ مدّته قصيرة، إلّا أنّه غزير اللّقطات الصّادمة. لا يُعتبر فيلماً عشوائيّاً ولا فيلماً فوضويّاً

بل فيلماً عبثيّاً، والعبثيّة منهج في الفنّ يُعرف بالإنجليزيّة بمصطلح Absurdism.

إنّ العنوان مخادع لأنّي عندما سمعت عبارة «كلب أندلسيّ» شعرت بشيء من الشّغف في الوهلة الأولى، وبالتّحديد مع مفردة «أندلسيّ»، لأنّ لها دلالات عميقة في ثقافتنا العربيّة والإسلاميّة، فهي مرتبطة بذروة التّاريخ الإسلاميّ، مرتبطة بالنبوّة، إذ جاء رسولنا ﷺ من قرية صغيرة بين الجبال في مكّة ليخبر قومه بأنّه رسول كافّة البشر، وأنّه يحمل رسالة للعالمين، ووصفوه بأنّه «ساحر»، و«مجنون»، ولكن استمرّت رسالته ودعوته إلى أن وصلت للأندلس، وفيها ازدهرت الثّقافة الاسلاميّة والعلوم والمعرفة والأدب والعمارة والموسيقى، وكلّ ذلك، بشكل ما، تحقيق لنبوّة الرسول عليه أفضل الصّلوات وأتمّ التّسليم. للأندلس حنين خاصّ يربطنا بفصل من أفضل الفصول الحضاريّة، سواءً للشّخص المتديّن أو للشّخص غير المتديّن. والآن نعود لبونويل؛ كانت المشكلة مع العنوان ارتباط مفردة أندلسيّ بكلمة «كلب»، وهنا ندخل في إشكاليّة الصّورة النّمطيّة، ورؤية الغرب للآخر، وبالتّحديد للعرب. يحمل الكلب عند الغرب معنى إيجابيّ، ويحمل معنى نقيضاً، وغير إيجابيّ لنا.

نحن الجمهورَ العربيّ نشعر بأنّ الغرب لا يفهمنا ولا يعرف تاريخنا، لذا عندما فكّرت في عنوان الفيلم قبل مشاهدته شعرت بشيء من توخّي الحذر. خشيت أن يتناول تاريخ الأندلس أو شيئاً من هذا القبيل. ولكنّ المفاجأة التي اتّضحت بعد المشاهدة

هي أنّه ليس في الفيلم كلب ولا أندلس. بل إنّ مفردتي «الكلب» و«الأندلسيّ» ليست لهما علاقة بقصّة الفيلم أو الأحداث لا من قريب أو من بعيد، وهما مجرّد خدعة يستخدمها بونويل والحركة السّرياليّة للّعب على توقّعات الجمهور.

أُنتج الفيلم وصُنع في فرنسا، وحقّق نجاحاً ساحقاً أدخل بونويل إلى مجموعة الحركة السّرياليّة في فرنسا حينذاك. صار الفيلم حاملاً للواء الحركة السّرياليّة في زمنه، ومرجعاً مهمّاً في عالم الفنون وعالم السّينما. ولم يزل إلى اليوم وثيقة سينمائيّة مهمّة للبحث والدّراسة والتّحليل والنّقد.

2. السّرياليّة: مع سلفادور دالي

من الصّعب تعريف مصطلح فنّي في جملة واحدة باستثناء «السّرياليّة». هناك فكرة شاملة ولطيفة تحدّد معالم العمل السّرياليّ. هذه الفكرة كانت خلاصة محاضرة عن الحركة السّرياليّة في السّينما قدّمها أستاذي الجامعيّ وليم لافيرتي في قسم الفنون بجامعة «الأخوين رايت»، وهي أفضل وصف سمعته عن السّرياليّة. قال لافيرتي: «إذا شاهد عشرةُ أشخاص عملاً سرياليّاً فلا مانع أن ينتج عن ذلك العمل عشرة تفسيرات مختلفة». تماماً مثل فيلم «كلب أندلسيّ»، إذا شاهده عشرة أشخاص فمن المحتمل أن ينتج عن ذلك عشرة تأويلات مختلفة. ولأنّ السّرياليّة تتكوّن من اللّامنطقيّ واللّاعقلانيّ ما يقود بالضّرورة إلى قابليّة تعدّد المعاني وتعدّد

التّفسيرات. وقد اهتمّ روّاد السّرياليّة بأطروحات فرويد والتّحليل النّفسيّ وموضوع اللّاوعي، ومن أشهر الفنون التي تتعامل مع هذا المنطلق فنّ «الكولاج»، وجميعها تخلق عوالم مزدوجة.

تساعدنا النّكتة البسيطة أحياناً على فهم المعاني الكبرى. وربّما إذا عرضناها هنا تساعدنا على فهم السّرياليّة. ومن الأمثلة اللّطيفة التي ظهرت في مقدّمة كتاب «السّرياليّة والدّادائية» هذه النّكتة[1]:

في إحدى المرّات طلبوا من سرياليّ أن يكتب نكتة، فكتب:

سين سؤال: «كم سرياليّاً تحتاج لأجل تغيّر مصباح كهربائيّ؟».

الجواب: «سمكة».

انتهت النّكتة.

بأسلوب السّرياليّين ومنطقهم كان الجواب عن سؤال كم شخصاً سرياليّاً تحتاج لأجل عمل بسيط مثل تغيير مصباح كهربائيّ، فأتى الجواب: سمكة، وبذلك تعطّل المنطق بالأسلوب نفسه المستخدم في الأعمال السّرياليّة، لأنّها لا تقدّم نتائج كاملة وواضحة، بل على العكس من ذلك، تحاول أن تشتّت إدراك المتلقّي.

في كلّ الأحوال، لا نستطيع أن نتحدّث عن السّرياليّة من دون أن نذكر الفنّان الإسبانيّ سلفادور دالي، وهو أيقونة من أيقونات الفنّ التّشكيليّ في القرن العشرين. لقد بدأت علاقة الصّداقة بين لويس

(1) مقدّمة كتاب «الدّادائية والسرّياليّة: مقدّمة قصيرة جدّاً» للكاتب ديفيد هوبكنز.

بونويل وسلفادور دالي من مرحلة مبكرة، وقبل أن يصير أيّ منهما مشهوراً. وكانت العلاقة منذ البدايات عميقة جدّاً. بدأت معرفتهما ببعضهما في الفترة التي عاش فيها بونويل في العاصمة الأسبانيّة مدريد. دالي أكبر بسنة واحدة من بونويل الذي ينتمي إلى أسرة أغنى من أسرة دالي. انتقل الصّديقان سويةً إلى باريس، واشتركا عام 1929 في صناعة فيلم «كلب أندلسيّ» وتأليفه. أشرف دالي على الكثير من المؤثّرات البصريّة في الفيلم وقام بتطويرها بأسلوبه. لا أودّ أن أسهب في الحديث عن دالي، ولكنّي أحبّ أن أذكر قصّة شخصيّة حدثت لي مع إحدى لوحاته الفنيّة.

كنتُ كما البعض لا أرى في متاحف الفنّ شيئاً يستحقّ زيارتها، لأنّ كلّ اللّوحات الفنيّة متوفّرة بطرق رقميّة، ومن السّهل الوصول إليها من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ عشقي الكبير للسّينما وصالات عرض الأفلام القديمة قلّل عندي الاهتمام بأيّ شيء آخر. ولكن، وبسبب دالي، تغيّرت رؤيتي، واكتشفتُ أنّ في المتاحف الفنيّة ما يستحقّ الزّيارة.

في إحدى زياراتي لمدينة غلاسكو الحبيبة في اسكوتلندا، لأجل حضور فعاليات «مهرجان غلاسكو السّينمائيّ»، ذهبت لزيارة «متحف كيلفنغروف» في المدينة. امتلأ الدّور الأرضيّ للمتحف بلوحات فنيّة وتماثيل وتحف وقطع فريدة تلخّص التّاريخ البشريّ منذ عصر الدّيناصورات إلى عصر الحضارات الكبرى، وبينها بطبيعة الحال قسم عن الحضارة الإسلاميّة. شاهدت هناك نسخة قديمة

جدّاً من القرآن الكريم، ودُهشت من جمال القرآن والخطّ العربيّ ومن إعجاب زوّار المتحف بالقرآن باعتباره قطعة فنّيّة، بينما هو أعمق من ذلك بكثير. ثمّ واصلت المشي داخل المتحف، وفي الدّور الثّاني، لاحظت أنّ حشوداً من الناس تصطفّ أمام باب غرفة، وكأنّها تنتظر دورها للدّخول إلى الغرفة. تعجّبت لأنّ الصفّ أكثر عدداً من الصفّ أمام محلّ بيع القهوة والمشروبات والأطعمة داخل المتحف. وقفت معهم وانتظرت حتّى جاء موعد دخولي، ومن دون سابق إنذار، اكتشفت أنّ هذه الغرفة تحوي لوحة فنّيّة أصليّة للفنّان سلفادور دالي بعنوان «المسيح القدّيس يوحنا الصّليب» Christ of saint John of the Cross ومثل الآخرين جلست على كرسيٍّ موضوع أمام اللّوحة لبضع دقائق، ومن حسن حظّي أنّي كنت آخر شخص في طابور الانتظار! صُدِمت من عظمة اللّوحة وعظمة تأثيرها على نفسي. لا أتذكّر أبداً أنّ لوحة فنّيّة أحدثت في نفسي مقدار الدّهشة والانبهار الذي أحدثته هذه اللّوحة.

تنقسم اللّوحة إلى قسمين وكأنّهما عالَمان مختلفان، فنشاهد في الجزء السّفليّ حياة طبيعيّة على شاطئ بحر، أمّا الجزء الأعلى ففيه المسيح يسوع الناصريّ (وفق الرّواية المسيحيّة) مصلوباً ومعلّقاً، ويحتلّ هذا الجزء من اللّوحة المساحة الأكبر، وكان ضخماً جدّاً وكأنّه يمتدّ إلى سقف المتحف ويصل إلى السّماء. بدا العالم الأرضيّ صغيراً جدّاً مقارنة بالعالم العلويّ، مع امتزاج عجيب للألوان التي تُظهِر الإضاءة الطّبيعيّة في العالم السّفليّ وتُظهر النّور والظّلام

في العالم العلويّ. ما زال أثر اللّوحة محفوراً في نفسي بالرّغم من أنّني شاهدتها مرّة واحدة فقط. اكتشفت أنّ التّحوّل الرّقميّ يُخفي الجوانب العظيمة لهذه الأعمال الفنّيّة النّادرة، لأنّ الصّور المتوفّرة في مواقع الإنترنت لن تُعطيك الشّعور الحقيقيّ للّوحة نفسها وتفاصيلها الدّقيقة وألوانها. وبالتّالي اكتشفت أنّ في المتاحف ما يستحقّ الزّيارة، وأنّ الفنّ العظيم لا بدّ من أن يُشاهَد على حقيقته كما هو، كلوحة داخل متحف. من هنا بدأ احترامي وتقديري للحركة السّرياليّة، لأنّها فعلاً تهتمّ بالقيمة الكلّية للعمل الفنّي، والجودة النّهائيّة. وهكذا كانت أفلام بونويل أيضاً.

للويس بونويل رأي مهمّ عن السّرياليّة، لا بدّ من أن نعود إليه حتّى نفهم موقفه. وهذا الاقتباس الذي سيأتي أمامنا كتبه بونويل بنفسه، وهو مأخوذ من مذكّراته بعنوان «النّفَس الأخير»، وهو كتاب سيرته الذّاتيّة:

«كثيراً ما أُسأل ماذا كانت السّرياليّة؟ ولا أدرى بماذا أجيب! أحياناً أقول بأنّ السّرياليّة قد نجحت فيما هو هامشيّ وفشلت فيما هو أساسيّ. أندريه بريتون وإيلوار وأراغون يُعتبرون من بين أفضل الكتّاب الفرنسيّين في القرن العشرين، ويحتلّون مكاناً جيّداً في جميع المكتبات. ماكس أرنست وماغريت ودالي يُعتبرون من بين أكثر الرّسّامين قيمةً وشهرةً، ويحتلّون مكاناً جيّداً في المتاحف، لكنّ المجد الفنّيّ والنّجاح الأدبيّ كانا الشّيئين الأقلّ أهمّية بالنسبة لمعظمنا. دخلت الحركة السّرياليّة، ومن غير قصد، في جميع الفهارس السّنويّة

للأدب والرّسم. أمّا ذلك الأمر الذي كانت ترغب به السّرياليّة أكثر من أيّ شيء آخر، رغبة متسلّطة، غير قابلة للتّحقيق، وهي تغيير العالم، وتبديل شروط الحياة. في هذا الأمر الأساسيّ يكفينا إلقاء نظرة حولنا لكي ندرك مدى إخفاقنا. واليوم، ونحن نرى هذا المكان الأخير الذي تحتلّه السّرياليّة في العالم، بين القوى التي لا يمكن تعدادها، وأمام التجدّد المستمرّ للحقيقة التّاريخيّة، وقد ابتلعتنا أحلام كبيرة بحجم الأرض، فإنّني أدرك أنّنا لم نكن شيئاً، لم نكن أكثر من مجموعة صغيرة من المثقّفين السّليطين، نثرثر في مقهى ونصدر مجلّة. كنّا حفنة من المثاليّين تتفرّق عندما يكون عليها أن تشارك في العمل بصورة مباشرة وفعّالة»[1].

إذا نظرنا إلى أفلام بونويل نلاحظ أنّ فيلمه الأوّل القصير «كلب أندلسيّ» وفيلمه الطّويل الأوّل «العصر الذّهبيّ» ينتميان إلى السّرياليّة فقط من ناحية الشّكل والأسلوب، أمّا من ناحية المضمون فهدف تغيير العالم كان واضحاً وجليّاً فيهما وفي كلّ أفلامه، حتّى الأفلام التّقليديّة البحتة التي اعتمدت على الهيكلة السّرديّة التّصاعديّة والحبكة القصصيّة الواضحة. قد تكون محاولة تغيير العالم هي السّبب الذي يجعل بونويل فنّاناً كونيّاً، لأنّ لديه بداخله همّاً عميقاً بطبيعة العالم وجدوى الحياة، وبالتّحديد في بيئته في أوروبا منذ منتصف القرن العشرين.

---

(1) كتاب My last sigh للكاتب لويس بونويل. نسخة إنجليزية 2003.

3. اللّاعقلانيّة: التّحليل الضّمنيّ

نلاحظ أنّ الأشياء غير العقلانيّة إذا دخلت في سياق واحد تصير منطقيّة داخل سياقها بالاعتماد على تعدّد دلالاتها وليس على معناها المباشر. كما المجاز في اللغة، والاستعارة، بمعنى إخراج الشّيء من خصائصه إلى خصائص مختلفة. استخدام المجاز غير منطقيّ إذا أخذناه بمعناه الظّاهر. أتذكّر في إحدى المرّات في الولايات المتّحدة الأميركيّة كنت مع أحد الأصدقاء العرب نترجم أبياتاً من شعر عنترة بن شدّاد لصديق أميركيّ ذي أصول أفريقيّة مهتمّ جدّاً باللّغة العربيّة ويرغب في تعلّمها. ترجمنا إلى الإنجليزية بعض شعر عنترة حتّى وصلنا إلى هذا البيت المشهور:

«فَـوَدَدتُ تَقبيلَ السُـيوفِ لأَنّها

لَمَعَـت كَبـارِقِ ثَغـرِكِ المُتَبَسِّـمِ»

وبدأنا نضحك جميعاً؛ أنا وصديقي العربيّ وحتّى الصّديق الأميركيّ، لأنّنا لاحظنا أنّ عنترة في وقت حرب ومشغول بالقتال والثّغر المتبسّم معاً، ونحن بفعل التّرجمة حاولنا أن نمنطق المعنى المباشر وجعله عقلانيّاً. بمعنى أنّ عنترة في وقت حرب ودمّ وموت ودمار وعنف ومع ذلك فهو ينظر إلى السّيوف وينتقي منها الأشدّ لمعة، ويرغب في تقبيلها، وهذا شيء غير عقلانيّ، بل مستحيل. بالتّالي فإنّنا بطريقة غير مباشرة؛ أفسدنا الشّعر وأفسدنا المعنى. هذا يؤكّد أنّ غير العقلانيّ لا يُفهم خارج سياقه، ولا يُفهم إلّا بتحليل

دلالاته الضّمنيّة-الباطنة. ولو فكّرنا في معناه الظّاهر والمباشر من الممكن أن يتحوّل ذلك إلى شيء مضحك.

في كثير من الأحيان يستعين فنّ الكوميديا بهذه الخدعة، فيصنع الكوميديّ مفارقة غير عقلانيّة، مجازيّة، ويعقلنها لينتج عنها احتمالات غير منطقيّة، والتي تكون في الوقت نفسه مضحكة. وقد جاء ذلك في أفلام بونويل، وبصورة مكثّفة في ثلاثة أفلام هي: «سيمون الصّحراء» Simon of the Desert (1965) و«شبح الحرّيّة» The Phantom of Liberty (1974) و«سحر البرجوازيّة الخفيّ» The Discreet Charm of the Bourgeoisie (1972).

هذه الأفلام الثّلاثة كوميديّة بامتياز، لأنّها تتعامل مع هذا العناصر غير العقلانيّة من المجاز والاستعارة والرّمز، وتحاول أن تستخدمها بصورتها المباشرة الظّاهرة لينتج عنها مشاهد كوميديّة على مستوى عالٍ.

حتّى تتّضح الفكرة بشكل أدقّ، سنبتعد قليلاً عن لويس بونويل، ونأخذ على سبيل المثال فيلم «حتماً هي الجنّة» It Must Be Heaven (2019) للمخرج الفلسطينيّ المميّز إيليّا سليمان، وهو مخرج كونيّ لأنّ أفلامه حتّى وإن كانت باللّغة العربيّة المحدودة للنّاطقين بها، إلّا أنّها في جوهرها سينما حقيقيّة، تتجاوز الحدود القُطريّة، ولديها القابليّة للوصول إلى العالم أجمع بسبب المضمون الكونيّ والأفكار الكونيّة التي تقدّمها. بكلّ الأحوال، في فيلمه المذكور أعلاه،

يتحدّث إيليّا سليمان عن ثلاث مدن في ثلاث دول حول العالم وهي فلسطين وفرنسا والولايات المتّحدة الأميركيّة. والفصل الأخير من الفيلم عن الولايات المتّحدة الأميركيّة ونيويورك بالتّحديد، حيث النّاس يمشون في شوارع المدينة وهم مسلّحون بشكل مبالغ فيه، فنشاهد حتّى الأطفال الرُضّع مسلّحين، وكلّهم يُشهرون الأسلحة بشكل واضح. الطّريقة التي عُرضت فيها اللّقطات كانت غير عقلانيّة، لأنّ من المستحيل أن يمشي كلّ النّاس بهذه الطّريقة في حمل الأسلحة داخل شوارع رئيسيّة في نيويورك، حيث هناك حدود وتراخيص لأنواع الأسلحة المسموحة. ولكنّ هذا مثال عظيم على استخدام الأسلوب غير العقلانيّ لتقديم لقطات مليئة بالكوميديا العظيمة، فمعناها الظّاهر غير عقلانيّ، لأنّ الشّعب الأميركيّ لا يمشي في الشّوارع بهذه الطّريقة، ولكنّها في الوقت نفسه داخل سياقها تقول أشياء ضمنيّة مهمّة عن الهوس بالأسلحة عند الشّعب الأميركيّ مقارنة بفلسطين وفرنسا، لأنّ الفيلم كان يركّز على هذه الدّول الثّلاث. ولا ننسى أنّ البند الثّاني من الدّستور الأميركيّ ينصّ على حرّية حمل السّلاح، وهذه قمّة الكوميديا. بالتّالي، غير العقلانيّ لا يُفهم بظاهره، ولا يُفهم خارج سياقه. إنّه لا يُفهم إلّا بالتّفكير في دلالاته الضّمنيّة. وكان لدى لويس بونويل حسّ كوميديّ رائع، وحتّى زميله السّرياليّ سلفادور دالي كان معروفاً بخفّة دمه.

تستعين السّرياليّة في الرّسم والأدب والسّينما بهذا العنصر السّرديّ غير العقلانيّ، وينتج عنها تعدّد المعاني والتّفسيرات مثل

كثير من أفلام بونويل. ولكن في بعض الأحيان، يستخدم بونويل العناصر غير العقلانيّة بطريقته الخاصّة التي تجعل المتفرّج ينزعج أحياناً من هذا الأسلوب الشّاطح وغير العقلانيّ في أفلامه.

وهنا نصل إلى نقطة مهمّة جدّاً وهي أنّ اللّاعقلانيّة من الممكن أن تخفّف من وطأة العنف في الأفلام. فمثلاً في افتتاحيّة فيلم «كلب أندلسيّ» نشاهد اللّقطة المعروفة لقطع العين، ولأنّ الفيلم بشكل عامّ يسير من دون الاعتماد على الطّريقة السّرديّة المألوفة والمنطقيّة، بل بمنطق الحلم غير العقلانيّ، والمجاز، بفضل هذا صارت اللّقطة الافتتاحيّة الأعنف في تاريخ السّينما لا تُأخذ بصورتها المباشرة ولكن بدلالاتها الضّمنيّة. واختلفت التّفسيرات حول اللّقطة من النقّاد والمؤرّخين والجمهور، منها هذه التّفسيرات على سبيل المثال لا الحصر:

1. قطع العين هو قطع الأسلوب السّينمائيّ.
2. قطع العين هو قطع عين الجمهور.
3. قطع العين دلالة رمزيّة على الإخصاء.
4. قطع العين هو تعطيل البصر واستخدام البصيرة.
5. قطع العين هو قطع لعدسة الكاميرا نفسها، لأنّ الكاميرا استخدمت قديماً عند ظهور السّينما بوصفها العين الآليّة والعدسة التي تُريك عوالم جديدة.

العين هي القدرة البصريّة العضويّة لمشاهدة الأفلام، وهي البصر. أمّا البصيرة فهي القدرة الذهنيّة على الفهم والاستنباط والتّحليل.

وكأنّ بونويل يعطّل الدّور العضويّ للعين بالتّحفيز على الاستعانة بالبصيرة والعقل والفؤاد للاتّصال وجدانيّاً مع الجمهور، وبالتّالي تتعدّد المعاني والأفهام.

الكاميرا في جوهرها هي امتداد للعين. ظهر هذا جليّاً في بيان نشره المخرج الكونيّ دزيغا فيردوف عام 1923، وأحدث نقلة كبيرة في عالم صناعة الأفلام بعنوان «بيان عين الكينو» -والكينو هو الجذر الأوّل من كلمة سينما- «كينما»، ومعناها العين المتحرّكة، لأنّ الأفلام صور متحرّكة. وكلّ الأفلام تعتمد على التّحديق، وإمعان النّظر المطوّل نحو الشّاشة، وبالتّالي يصير المتفرّج متّصلاً ذاتيّاً ووجدانيّاً عبر فعل النّظر، وكأنّه مصنع يقوم بخلق المعاني بناء على الدّلالات والأحداث التي يقدّمها الفيلم.

إذن، مع الاستخدام الفنّيّ والإبداعيّ للعنصر اللّاعقلانيّ يأتي بالضّرورة التّحليل العقلانيّ لفهم الفيلم، ويخرج العنف وشرط العين بمشرط أحياناً من دلالاته السّلبيّة إلى دلالات إيجابيّة.

4. الواقعيّة الإيطاليّة: بين التّقليد والأصالة - الفيلم الحقيقيّ والنّقلة النّوعيّة

يصف لويس بونويل فيلمه «المنسيّون» Los Olvidados (1950)، كما كتبَ في مذكّراته، بأنّه محاولة لصناعة فيلم حقيقيّ، وذلك لأنّه فيلم ينتمي للأسلوب القادم من إيطاليّا حينذاك، والمعروف بمصطلح الواقعيّة الإيطاليّة Italian Neorealism، ويذكر أيضاً بأنّه في تلك الفترة

كان معجباً جدّاً بالأفلام الواقعيّة التي ظهرت في إيطاليّا لأنّها كانت تهتمّ بالمضمون والجودة، ولديها شكل معيّن وأسلوب خاصّ وبريق فاتن وسحر آسر، ومن أشهرها أفلام المخرج الإيطاليّ فيتيريو دي سيكا، مثل فيلم «ماسح الأحذية» Shoeshine (1946) وفيلم «سارق الدرّاجة» Bicycle Thief (1948) والمعروف عن هذين الفيلمين أنّهما من الأفلام التي تبدأ قصّتها بشيء من الأمل بالمستقبل والتطلّع إلى الأفضل، ولكنّها تنتهي إلى المؤلم وغير المتوقّع، وكما وصفها أحد النقّاد، فهي أفلام تبدأ في الجنّة وتنتهي في الجحيم -بالمعنى المجازيّ لمفردتَي الجنّة والجحيم- حيث نشاهد مثلاً في الفيلم الثّاني، «سارق الدرّاجة»، رجلاً عاطلاً عن العمل، يتجدّد أمله في الحياة بعد أن أتيح له أن يرهن بضاعة من بيته لأجل أن يشتري بثمنها درّاجة يعمل عليها، ويكسب منها أموالاً تعينه على قوت يومه، واستخراج الأدوات المرهونة لاحقاً، ولكن تُسرق منه الدرّاجة، ويبدأ رحلة البحث عن السّارق، ونشاهد بكلّ واقعيّة مآلات انقطاع الأمل بكلّ تفاصيله المكانيّة والزّمانيّة والنّفسيّة والجسديّة، وهذا منهج الواقعيّة الإيطاليّة.

بالمقابل، لم يكن بونويل جديداً على التّعامل مع المناهج والمدارس الفنيّة المختلفة، فكما ذكرنا سابقاً كان من مؤسّسي الحركة السّرياليّة في القرن العشرين، وكان ذا باع وخبرة في مجال صناعة الأفلام، وكان حينذاك يعمل في مجال الصّوتيّات بتحويل ودبلجة الأفلام الإنجليزيّة الهوليوديّة إلى اللّغة الإسبانيّة. وعندما قرّر بونويل في

فيلمه «المنسيّون» تقديم عمل ينتمي للواقعيّة الإيطاليّة لم يتخلّ عن قناعاته الفنّيّة الخاصّة، وتقديم منظوره الخاصّ. لذا، لم يبدأ بونويل فيلمه «المنسيّون» بالأمل، بل افتتحه في الجحيم واختتمه في الجحيم، بالمعنى المجازيّ أيضاً لمفردة الجحيم.

كانت السّينما قبل أربعينيّات القرن العشرين تحاكي أفلام هوليوود، وتعتمد على صناعة بُنية قصصيّة بأبعاد مثاليّة. فجاءت الواقعيّة الإيطاليّة كحركة ثوريّة في طبيعة هيكلة قصص الأفلام وبنائها لأنّها تستخدم الواقع نفسه (تحت شروط محدّدة) لخلق سينما. فهي لا تستخدم السّينما للتّعبير عن الواقع والحياة، بل تستخدم الواقع نفسه والحياة نفسها لجعلها سينما.

يُعتبر فيلم «المنسيّون» علامة فارقة في مسيرة بونويل، لأنّه الفيلم الذي أخرجه من المرحلة السّرياليّة والأزمات السّياسيّة التي كانت تمرّ بها أسبانيا بشكل خاصّ إلى عالم السّينما وصناعة الإبداع من جديد، ويُعدّ نقلةً نوعيّة وجوهريّة في مسيرته. عن هذه الانطلاقة يقول بونويل:

«طلب منّي المنتج أوسكار دانسيغرز صناعة فيلم عن الأطفال، بحذر شديد اقترحت سيناريو «المنسيّون» الذي كتبته مع صديقي لويس ألكوريزا. أعجبه السّيناريو، وطلب منّي أن أنفّذه... هكذا صوّرت الفيلم في 16 يوماً ونجح جماهيريّاً»[1].

(1) مقال: «بونويل في عالم فقراء المكسيك» للكاتب أمين صالح.

يقول لويس بونويل في مذكّراته عن الفيلم إنّ المنتج أوسكار دانسيغرز طلب منه أن يصنع فيلماً عن فتيان الشّوارع في أحياء العاصمة المكسيكيّة الفقيرة في خمسينيّات القرن العشرين، وأنّه أحبّ الفكرة، وفي الوقت نفسه كان معجباً بالفيلم الإيطاليّ «ماسح الأحذية» Shoeshine. بدأ بونويل يتجوّل في شوارع أحياء مكسيكو سيتي الفقيرة لمدّة ستّة شهور ويكتب الملاحظات. أحياناً يتجوّل وحيداً، وأحياناً يحضر معه الكاتب لويس ألكوريزا الذي شاركه في كتابة السّيناريو، وأحياناً يُحضر معه المدير الفنّيّ ومدير أماكن التّصوير لرؤية الشّكل العمرانيّ لهذه الأحياء. ويقول أيضاً إنّه بنى القصّة على الكثير من الأشياء الفعليّة التي كان يشاهدها في هذه الأحياء العشوائيّة، وأعدّ ملفّاً ببعض القصص من الجرائد وبعض الأقوال من سكّان هذه الأحياء.

يقول النّاقد السينمائيّ البحرينيّ أمين صالح عن الفيلم:

«الفيلم يركّز بؤرته على الفقر الذي يجعل من الصّعب المحافظة على الكرامة الإنسانيّة، وعلى العنف المنتشر على نحو غير مكبوح، الموجّه ضدّ الآخرين، وحتّى الأفراد العاجزين، مثل ذي السّاق الواحدة، الشحّاذ الأعمى، وغيرهما»[1].

يحكي لويس بونويل في مذكّراته بشيء من الطّرافة بعض الصّعوبات التي واجهته وقت تنفيذ الفيلم وتصويره، إذ كان يُنظر

(1) مقال: «بونويل في عالم فقراء المكسيك» للكاتب أمين صالح.

إليه كأجنبيّ غير مكسيكيّ وسط الكثير من الاعتراضات من طاقم العمل. فمثلاً في إحدى اللّقطات نشاهد والدة الشّخصيّة الرّئيسيّة، بيدرو، تطرده من البيت بعد عودته في وقت متأخّر، فيقول بونويل إنّ واحدة من مصفّفات الشّعر التي تعمل في الفيلم اعترضت على اللّقطة، وتوقّفت عن العمل في الفيلم، وقبل أن ترحل قالت بصوت عالٍ: «الأمّهات المكسيكيّات لا يفعلن بأولادهنّ هكذا، ولا يطردن أبناءهنّ من المنازل». ثمّ يقول بونويل إنّه بعد عدّة أيّام من هذه الحادثة بينما هو يقرأ الصّحيفة اليوميّة عثر فيها على خبر عن أمّ مكسيكيّة ألقت ولدها من قطار وهو يتحرّك بسرعة عالية. ونحن كجمهور عربيّ أحياناً نتضايق من بعض الشّخصيّات التي نلاحظ أنّها تسيء لقيمنا الحياتيّة النّبيلة، ولكن في الحقيقة كلّ مجتمع فيه كلّ العيّنات الجيّدة والسّيّئة.

إنّ أهمّ اسم يجب تسليط الضّوء عليه عند الحديث عن الواقعيّة الإيطاليّة هو السّيناريست والكاتب سيزار زافاتيني Cesare Zavattini، وهو منظّر سينمائيّ ومسؤول عن وضع أبعاد الحركة الواقعيّة الإيطاليّة، ويعتبر من أهمّ كتّاب السّيناريو في تلك الفترة، يقول ملخّصاً بشكل كامل منهجه:

«قبل ظهور الواقعيّة الإيطاليّة، إذا فكّر أحدهم في صناعة فيلم، لنقل مثلاً، فيلماً يتناول موضوع الإضراب عن العمل، فإنّ طاقم التّأليف والكتابة سيصنع قصّة، ويضع الإضراب باعتباره حدثاً يأتي لاحقاً في خلفيّة القصّة، وكأنّه نتيجة لمسبّبات البناء الدّراميّ

للأحداث... ولكن اليوم، بأسلوب الواقعيّة الإيطاليّة، سنقوم بصناعة الفيلم عن الإضراب نفسه، كنتيجة وسبب وتأثير، فنقوم بالتّركيز مباشرة على الإضراب بصرامة وجدّيّة وثقة غير منتهية في عرض الأحداث، كأن نصوّر الحقائق والمكان والنّاس»[1].

هذا التّغيير يُعدّ ثوريّاً في عالم صناعة الأفلام لأنّه غيّر تركيبة القصّة السّينمائيّة، وبالتّالي جدّد السّينما وفتح آفاقاً للإبداع.

شروط الواقعيّة الإيطاليّة:

1. أن يكون أبطال الفيلم غير معروفين وغير مشاهير.
2. لا تُصوّر الأفلام داخل استديو بل في الطّرق العامّة والأحياء الشّعبيّة وأماكن حدوث هذه القصص.
3. يجب على الفيلم أن يركّز على الطّبقات المهمّشة ويعرض قضيّة اجتماعيّة.
4. يجب أن يكون الفيلم بسيطاً ولا ينتمي إلى الضّخامة الإنتاجيّة.
5. أن لا يكون المونتاج رمزيّاً، بل بسيطاً من دون تكلّف ويساهم في استمراريّة الأحداث فقط.

إذن عند نشأة الواقعيّة الإيطاليّة، كان صنّاع الأفلام يتعاملون مع شخصيّات حقيقيّة ومجتمع حقيقيّ وأماكن تصوير حقيقيّة،

---

(1) مقال Synopsis of Los Olvidados للكاتب جيمس ستفرن.

وينتج عن كلّ ذلك حكاية سينمائيّة واقعيّة. وهذه العناصر كلّها تستخدم في صناعة الأفلام الوثائقيّة. لذا فإنّ الواقعيّة الإيطاليّة تتميّز بشيء من المصداقيّة بالرّغم من أنّ الحبكة القصصيّة متخيّلة إلّا أنّ كلّ العوامل الأخرى التي تصنع الفيلم من ناحية الشّكل والمضمون هي عوامل واقعيّة حقيقيّة. بالمقابل، ينتمي فيلم «المنسيّون» إلى الواقعيّة الإيطاليّة من حيث المبدأ، أمّا من حيث النتيجة الكلّيّة فهو فيلم بونويلي بحت، ويأتي فيه عنصر الغموض الذي يتعارض مع طريقة الواقعيّة الإيطاليّة في الوضوح والمباشرة.

في ذلك يقول الناقد جيمس ستيفن عن فيلم «المنسيون»: «هو ليس وثيقة اجتماعيّة، ولكنّه أيضًا امتداد لجماليّة بونويل السّرياليّة. يتجلّى هذا في استخدامه لعلم النّفس الفرويديّ واستخدامه الرّمزيّ للحيوانات، وخاصّة الدّجاج. نشاهد أسلوبه يتجلّى في أحلام بيدرو وجيبو، مع طريقة عرضها المؤلم بالحركة البطيئة». ثمّ يكمل قائلاً: «يقدّم بونويل برؤيته الفنّيّة الثّابتة تجريداً للإنسان من الإنسانيّة بسبب الفقر، لكنّه يذهب إلى ما هو أبعد من مخرجي الواقعيّة الإيطاليّة ودي سيكا من حيث نظرته القاتمة للحياة»[1].

كان لدى بونويل بُعد نظر، فلاحظ محدوديّة الواقعيّة الإيطاليّة في زمن إعجاب الفنّانين بها. كان كلّ الإيطاليّين يتعاملون مع الواقعيّة الإيطاليّة بصرامة وجدّيّة، وعلى رأسهم سيزار زافاتيني في

(1) مقال Synopsis of Los Olvidados للكاتب جيمس ستيفن.

«ماسح الأحذية» و«سارق الدّرّاجة» وأفلام كثيرة غيرهما، وأحدثَ بأسلوبه الفريد ثورة ما لبثت أن تلاشت بعد فترة من الزّمن، وتخلّى صنّاع الأفلام الإيطاليّين والكتّاب عنها، حتّى هو زافاتيني بنفسه تخلّى عنها لاحقاً، وقدّم أفلاماً مثل Woman Times Seven (1967) من إخراج فيتيريو دي سيكا أيضاً، ومن بطولة نجوم كبار مثل شيرلي ماكلين، النّجمة الهوليوودية المعروفة بأدوارها في أفلام شهيرة مثل «الشّقّة» The Apartment (1960) للمخرج الأميركيّ بيلي وايلدر، إلى جانب الكثير من النّجوم الكبار حينذاك، مثل بيتر سلرز ومايكل كين. وقد كان بطريقة سرديّة غير واقعيّة إطلاقاً، بل تشبه إلى حدّ ما طريقة سرد أفلام بونويل التي أتت لاحقاً.

كشخص محبّ للسّينما، وعلى صعيد شخصيّ، أعتبر أنّ فيلم «المنسيّون» يحتوي على واحدة من أعظم اللّقطات في تاريخ السّينما، وهي لقطة رمي البيض على الكاميرا. وفي الفيلم أيضاً بناء عظيم للشّخصيّات، وكأنّ بونويل يقدّم طبخة على نار هادئة، ومن دون استعجال، حيث نشاهد تفاصيل التّفاصيل، وفيها الصّراعات النّفسيّة والأحلام، وحضور الدّجاج المتكرّر بشكل مزعج... وبعد كلّ تلك المحصّلة النّهائيّة، فإنّ أقلّ ما أقوله عن الفيلم إنّه «استثنائيّ».

5. ثنائيّة الظّاهر والباطن: أبعاد الجوهر

تعتمد الأفلام في جوهرها على عنصرين، أوّلهما مكانيّ والآخر زمانيّ. العنصر المكانيّ مرئيّ، بينما العنصر الزّمانيّ شائك قليلاً،

ويحتاج إلى بعض من التّفصيل. عادةً، تُعبِّر اللّقطات المصوّرة عن العنصر المكانيّ، حتّى إن كانت اللّقطات المصوّرة تأخذنا من العصر الحديث إلى عصر زمنيّ مختلف، مثلاً إلى إنسان العصر الحجريّ، يظلّ هذا الانتقال بين العصور قسماً من تكوين العنصر المكانيّ وليس الزّمانيّ.

إذن، لا نقصد بالعنصر الزّمانيّ الانتقال من حقبة زمنيّة إلى حقبة زمنيّة أخرى، سواءً داخل الأحداث الدّراميّة أو داخل السّياق الكلّيّ للفيلم. ولكنّ المقصود هو زمن الفيلم، لأنّ الفيلم حركة زمنيّة مستمرّة، وتصوير الأحداث يعتمد على الاستمراريّة الحركيّة للسّياق الزّمنيّ للفيلم. كلّ صانع فيلم يتعامل مع مسألة مهمّة، وهي تقديم عمل يعتمد جوهريّاً على حركة زمنيّة في داخله، يعبّر عن ذلك المخرج الرّوسيّ أندريه تاركوفسكي عندما يقول إنّ الكاميرا تقتبس لحظة حقيقيّة من الزّمن الواقعيّ والمُتحرّك. ويقدّم تاركوفسكي نظريّة مهمّة حول المسألة، ويقول إنّه يجب على المخرج العظيم أن ينحت هذا الزّمن من الواقع ليقدّم عملاً سينمائيّاً حقيقيّاً.

لتبسيط الفكرة أعرض الفكرة التّالية: عندما نشأت السّينما كانت صوراً متحرّكة، وكانت فعليّاً تعتمد على أربعٍ وعشرين صورة ثابتة تتحرّك في ثانية واحدة بسرعة شديدة، وينتج عن هذه الحركة السّريعة عدم انتباه العين لتبدّل الصّور وبالتّالي رؤية حدث متحرّك. إذن، بالعودة إلى الجذور الأولى، وإلى مصطلح «الصّور المتحرّكة»

فإنّ المقصود بمفردة «الصّور» العنصر المكانيّ، بينما المقصود بمفردة «المتحرّكة» العنصر الزّمانيّ. يُستخدم العنصر الزّمانيّ أحياناً كعامل سرديّ لخدمة حكي القصص. ولا يتوقّف عند هذا الحدّ، فهو لغز من ألغاز السّينما، لأنّ بناء الزّمن مسألة اختلف فيها النقّاد والفلاسفة، فالبعض مثل المخرج الرّوسيّ سيرغي إيزنشتاين كان يتصوّر أنّ الغرض من العنصر الزّمانيّ هو صناعة الدّهشة في نفوس الجمهور، بينما يتصوّر مواطنه المذكور آنفاً، أندريه تاركوفسكي، أنّ الغرض من العنصر الزّمانيّ هو صناعة مساحة للتّأمّل، وبين غاية التّأمّل وغرض الدّهشة تُصنع الأفلام الكونيّة.

الأفلام هي فنّ من فنون حكاية القصص. إنّها فنّ قصصيّ. لذا فإنّ صناعة الأفلام هي عمليّة بناء مكانيّ وزمانيّ للقصص. وأحياناً يكون حكي القصّة بأسلوب مباشر وتقليديّ، وفيها تهدف الأحداث إلى تقديم قصّة محدّدة. وأحياناً أخرى يكون بأسلوب غير مباشر وغير تقليديّ، وهذا النّوع ينتمي سينمائيّاً إلى ما يعرف بالمدرسة التّجريبيّة Experimental وفيها يحاول صانع الفيلم أن يتحرّر من الأسلوب التّقليديّ، ويجرّب الوسيط السّينمائيّ بشكل أكبر ليتجاوز مسألة القصّة المحدّدة إلى التّركيز على قدرات السّينما في التّلاعب بالعناصر الزّمانيّة والمكانيّة والتّقنيّة والسّرديّة لأجل تقديم تجربة سينمائيّة جديدة ومتعدّدة المعاني وذات قيمة وأثر.

كان لويس بونويل رائداً في طريقة التّحكّم بالعنصر الزّمانيّ، ويمكن تقسيم أفلامه باختصار شديد إلى هذين النّوعين:

النّوع الأوّل: أفلام ذات بُنية زمنيّة عبثيّة بطريقة إيمائيّة وإيحائيّة ورمزيّة.

النّوع الثّاني: أفلام ذات بُنية زمنيّة تصاعديّة بطريقة صريحة ومباشرة، وتحتوي على بداية ووسط ونهاية، وتعتمد على العناصر الدّراميّة الرّئيسيّة.

نشاهد النّوع في أفلام مثل «كلب أندلسيّ» An Andalusian Dog، و«العصر الذهبيّ» L'Âge d'Or، و«الملاك المدمِّر» El ángel exterminador، و«سحر البرجوازيّة الخفيّ» Le Charme Discret De La Bourgeoisie، و«شبح الحرّيّة» Le Fantôme De La Liberté.

بدأ النّوع الأوّل مبكراً، منذُ فيلمه الأوّل «كلب أندلسيّ» نشاهد تعطيلاً واضحاً لعنصر المكان وللتّصاعد السّرديّ الزّمنيّ، وينتج عن ذلك تدمير البناء القصصيّ المترابط. وبسبب تعطّل هذه الجوانب الثّلاثة كان التّركيز كبيراً على الشّخصيّات، فيركّز في حكي القصص عليها، وتصير هي المركز الرئيسيّ للأحداث، وذلك لأنّ عنصري الزّمان والمكان معطّلان. من هنا بدأ الاهتمام بالشّخصيّات حتّى انعكست بشكل إيجابيّ على سيرته الفنيّة الكاملة، وصارت أفلامه تحتوي على بناء عميق ومُحكم للشّخصيّات.

لا يكتفي بونويل بذلك، بل حتّى في أفلامه التي تنتمي إلى النّوع الثّاني، الأفلام ذات البناء القصصيّ الزّمنيّ التّصاعديّ، نشاهد بونويل يعتمد على الشّخصيّات بشكل رئيسيّ. كلّ الشّخصيّات

التي يقدّمها بونويل في أفلامه عميقة جدّاً وتتجاوز حدود الصّورة والشّكل.

النّوع الثّاني نشاهده في مُجمل أفلام بونويل الباقية، وبالتّحديد التي قدّمها في مرحلة عمله في المكسيك، وتبدأ مع نهاية أربعينيّات القرن العشرين إلى بداية المرحلة الفرنسيّة مع أواخر السّتّينيّات في أفلام مثل: «المنسيّون» Los olvidados، و«سوزانا» Susana، و«هو» Él، و«فيريديانا» Viridiana، و«نازرين» Nazarín، و«ترستينا» Trist-ana، و«جميلة الصّباح» Belle de jour.

لا تخلو هذه الأفلام من عنصر الغموض، ولكن لا بدّ من أن نتذكّر أنّ حياتنا الواقعيّة فيها غموض من أحلام ومواقف غريبة وعجيبة، بالتّالي عندما يستخدم بونويل شطحةً عبثيّة في إظهار أحلام أو رغبات فهذا جزء من الرّؤية التي يمتلكها بونويل عن الواقع، ونحن نعرف أنّ الواقع لا يخلو من الغموض والخيال.

باختصار، إنّ الركيزة الرّئيسيّة التي تميّز كلّ أفلام بونويل هي اهتمامه البالغ بالجانب الباطنيّ للشّخصيّات والأحداث وحتّى الأماكن، وكأنّه يقوم بعمليّة بحث عن المدفون. فمثلاً في افتتاحيّة فيلم «المنسيّون» Los Olvidados المعروف ايضاً باسم The Young and the Damned عام 1950، يعرض بونويل مدينة مكسيكو وهي عاصمة دولة المكسيك، ويعرض التّطوّر العمرانيّ الضّخم للعاصمة، ثمّ تدريجيّاً ينتقل بسلاسة إلى العالم الخفيّ وما وراء

العمران، إلى الأحياء الفقيرة المنسيّة داخل العاصمة. هذه الافتتاحيّة تذكّرني بحديث للمطرب الفرنسيّ مانو تشو في إحدى لقاءاته، إذ يقول إنّه وُلِد في باريس، ولكنّ باريس بالنسبة له ليست مركز الجمال والموضة والشّانزليزيه والثّورة الفرنسيّة والتّطوّر والحرّيّة والحضارة والحداثة، بل هي الأحياء الفقيرة المليئة بالجرائم وعدم الأمان، لأنّه هو بذاته نشأ في هذه الأماكن الخفيّة من باريس. وكأنّه يتوافق مع رؤية بونويل التي تُدخلنا مع بداية الفيلم إلى ما وراء الشّكل العمرانيّ الباذخ والصّورة النّمطيّة التي نعرفها عن العواصم الحضاريّة الضّخمة حول العالم.

كان بونويل يُحبّ أن يناقش مسألة الظّاهر والباطن في أفلامه بشكل عامّ، وفي شخصيّة أفلام بشكل خاصّ. وهي فكرة فلسفيّة بحتة كما هي معروفة بثنائيّة المظهر والجوهر، وهل المظهر يعكس الجوهر؟

في أفلامه، يعطي المظهر انطباعاً مبدئيّاً عن الشّخصيّات، حيث نرى أنّ الشّخصيّة التي تنتمي إلى طبقة اجتماعيّة معيّنة غنيّة تظهر بشكل مختلف عن الشّخصيّة التي تنتمي إلى طبقة اجتماعيّة فقيرة، ودائماً يكون المظهر خدّاعاً لأنّ الجوهر هو الشّيء الحقيقيّ الذي نستطيع من خلاله أن نحكم على الشّخصيّات. فمثلاً، في إحدى اللّقطات من فيلم «سحر البرجوازيّة الخفيّ» (1972) نشاهد قسّيساً يأتي إلى بيت أحد الأغنياء أملاً في أن يعمل بستانيّاً عندهم، خصوصاً وأنّ هذه العائلة الغنيّة تمتلك حديقة ضخمة.

عندما وصل القسّيس، لم يكن أهل البيت فيه، فقرّر البدء بالعمل فوراً. نزع ثوب القسّيس وارتدى ثوب البستانيّ. وبعد مرور فترة من الوقت، صادف أهلُ البيت القسّيسَ وهو بزيّ البستانيّ، فغضبوا من دخوله إلى أرضهم، وطردوه لأنّه معتدٍ غريب. عبثاً حاول أن يُفهمهم أنّه قسّيس، ولكنّهم لم يصدّقوه لأنّ ملابسه لا تدلّ على ذلك، فخرج من أرضهم، وعاد لاحقاً إلى بيتهم، ولكن بزيّ القسّيس هذه المرّة، فرحّبوا به، وبجّلوه، ثمّ طلب منهم العمل عندهم كبستانيّ، ما قبلوه بكلّ رحابة وامتنان وتقدير. هنا يذكّرنا بونويل بأنّ المظاهر خدّاعة، وأنّ الحُكم على الأشخاص بناء على مظاهرهم أمر خاطئ، مثل أن يرتدي أحدهم زيّ رجل الدّين الواعظ ويبدّل تدخين السّجائر بأعواد المسواك، وينجح في تضليل النّاس. وقد شاهد كلّ منّا أمثلة حيّة على ذلك، إلّا أنّ الجوهر خفيّ وينكشف بسهولة، لذا فالحكم على الظّاهر شيء خطير.

يوقظ بونويل دائماً الرّغبة الباطنة والدّاخلية التي لا يعبّر عنها الأشخاص بصورة مباشرة، ولكن تظهر عبر السّلوك، كشيء من الهوس والجنون الخفيّ الباطنيّ، وهذه تصنع الدّهشة وتفتح مساحة للتّأمّل.

6. حُبّ الأحلام: مبدأ التّعارض مع فرويد

يُمثّل القرن العشرون ذروة التّوجّهات الفكريّة الغربيّة مثل اللّيبراليّة والحداثة، وفي منتصف ذاك القرن ظهرت العديد من

الثّورات الاجتماعيّة ومن ضمنها الثّورة الجنسيّة، والتي تمّ التّرويج لها باستخدام شعارات مثل «Sex, drugs and Rock n Roll» بوصفها دعوة لحرّيّة ممارسة الجنس حتّى لو كان ذلك في أماكن عامّة، وحرّيّة استخدام المخدّرات، وحرّيّة الاستماع إلى الأغاني الصّاخبة كنمط الرّوك والرّول. دخلت هذه الشّعارات مجال الفنون، وتأثّر الفنّانون الجدد بها، وانعكس ذلك على فنونهم. وبعد أن ارتبط موضوع الجنس والتّعرّي في أوروبا بتقديم قيمة جماليّة، حيث لا تؤخذ هذه الأعمال خارج سياقها الفنّي والإبداعيّ، ظهرت مع موجات التّجديد والتّحرّر في السّتينيّات أنماط جديدة تقدّم الجنس والتّعرّي لأجل تقديم الجنس والتّعرّي فقط، ولم تزل هذه الممارسات قائمة حتّى وقتنا الحاضر.

كانت صناعة الأفلام جزءًا من هذه الحركات الاجتماعيّة والفنّيّة التي تدعو إلى الحرّيّة المطلقة، فظهرت العديد من الأفلام التي تعرض الجنس بأريحيّة كبيرة، من بينها بعض أفلام لويس بونويل، إلّا أنّ استخدام بونويل للجنس مختلف جدّاً، فهو لا يقدّم لقطات جنسيّة لأجل تقديم الجنس فقط، بل يقدّمها كجزء من تكوين الشّخصيّات، وتأتي من معرفة عميقة بأطروحات عالم النّفس النّمساويّ سيغموند فرويد Sigmund Freud باعتبار أنّ الجنس سلوك بشريّ، وبسبب بعض التّابوهات الاجتماعيّة والدّينيّة والعُرفيّة، من الممكن أن تصبح ممارسته أحياناً كردّة فعل عن أشياء مكبوتة في النّفس اللّاواعية ومعها يحاول الوعي أن

يخفيها قدر الإمكان، فينتج عن ذلك بعض العُقد والممارسات غير الطّبيعيّة.

عام 1899، قبل أن يولد لويس بونويل بعام، نشر فرويد كتابه الأشهر بعنوان «تحليل الأحلام»، وهو الكتاب الذي غيّر الكثير في الفنون والعلوم الإنسانيّة. لا ينظر هذا الكتاب إلى الأحلام باعتبارها تأتي من قوّة خارجيّة، بل ينظر إليها من مبادئ علم النّفس، وهو مؤسّس القواعد الأولى لعلم النّفس. فنحن، في ثقافتنا، لدينا طُرقنا الخاصّة في تفسير الأحلام، وهي تتعارض مع منهج فرويد، لأنّ طُرقنا تتعامل مع الأحلام وكأنّها رموز تتنبّأ بالمستقبل، بينما رؤية فرويد مختلفة، لأنّه يعتبر الأحلام تقدّم رموزاً مرتبطة جدّاً بماضينا وليس مستقبلنا، وتفسيرها يساعدنا على فكّ العُقد والمخاوف التي نعاني منها. فهو يرى أنّ كلّ الأحلام باختصار مجرّد وسيلة لتحقيق الرّغبات والمخاوف والأمنيات المكبوتة في اللّاوعي[1].

كما هو معروف عن فرويد، وكما تعرض الأفلام التي تحكي سيرته؛ فإنّ جُلّ مرضاه كانوا من الطّبقة الاجتماعيّة الغنيّة والبرجوازيّة، وكان في حياتهم الكثير من التّرف والفراغ الذي يجعلهم مهووسين بالجنس. وبالتّالي هو كان يطبّق منهجه في علم النّفس على طبقة اجتماعيّة غنيّة ومترفة تتمتّع بحرّيّة أكبر، ومساحة لممارسة الجنس والتّفكير فيه. انعكس ذلك على فهم فرويد لعلم النّفس، فارتبطت كثير من

(1) نصّ بعنوان «رسائل من ميازاكي» سيأتي لاحقاً.

نظريّاته بالجنس، وبالتّالي فإنّ منهجه في تحليل الأحلام يعتمد على فكّ الرّموز والإيحاءات لأشياء جنسيّة أو مرتبطة برغبات جنسيّة، وشَكّل هذا التّصوّر إزعاجاً لفرويد نفسه، حتّى قال مرةً ممازحاً بعض مرضاه: «في الحلم أحياناً السّيجار يكون مجرّد سيجار». وكأنّه يقول ضمنيّاً بأنّ ظهور السّيجار في الحلم لا يعني رمزاً لعضو من الجسد أو الإيحاء الجنسيّ.

بالنّسبة لفرويد يتكوّن الإنسان من ثلاثة أجزاء، وهي:

أوّلاً: الأنا الواعية Ego.

وثانياً: الأنا الخفيّة اللّاواعية Id.

وثالثاً: الأنا العليا Super Ego.

وهنا يأتي دور فرويد في التّحليل وكشف المكبوت بالاعتماد على استنطاق مرضاه ومراجعيه بما في داخلهم من عُقد واضطرابات مكبوتة يُظهرها الإنسان بطريقة غير واعية وغير مباشرة أحياناً، وذلك عبر تحليل معاني السّلوك الجنسيّ ودلالاته، ومعاني الأحلام ودلالاتها، لارتباطها العميق باللّاوعي.

يقول البروفيسور دونفان ميازاكي، الذي ستأتي ترجمة رسائله في نصوص قادمة، التّالي: «رؤية فرويد تقول إنّنا عالقون في عالم فوضويّ مضطرب بسبب اختلاط الواعي واللّاوعي وتباين الواقع والأحلام، وبالتّالي هناك معنى عميق مرتبط بذواتنا لكلّ شيء، ولكنّنا أحياناً لا نفهمه».

في المقابل، نشاهد سينما بونويل تقدّم هذا الجانب الخفيّ والغامض في الشّخصيّات، مثل الهوس بالجنس المربوط بشيء من الرّغبات المكبوتة والمشاكل النّفسيّة، ولكنّه أيضاً يختلف عن علماء النّفس، لأنّه لا يحاول أن يعالج مرضاه أو يستخرج نتائج للجمهور عن خطر هذه الانحرافات، بل يكتفي بعرضها فقط كما هي من دون تقديم حلول أو أجوبة أو تفسيرات نهائيّة، ويترك الحلقة النهائيّة فارغة حتّى يحفّز الجمهور على استخراج المعاني من ذواتهم وبما سكن في أنفسهم. يقودنا كلّ ذلك إلى نقطة مهمّة وجوهريّة، وهي أنّ بونويل يقدّم فنّاً ولا يقدّم فلسفة أو علم نفس، والفنّ العظيم يظلّ متماسكاً ويصل إلى المتلقّي من دون عرض تفسيرات وتحليلات مباشرة.

إذا اطّلعنا على جميع الفنون، من شعر ونحت وموسيقى وأدب ورسم ومسرح وسينما، نكتشف أنّ الأحلام تُعدّ مصدراً مهمّاً من مصادر الإلهام. فمثلاً يحكي الموسيقار الإيطاليّ جيوسيب تارتيني (ت 1770م) أنّه استلهم أهمّ أعماله، «معزوفة الشّيطان» Devil's Trill، من حلم رآه وهو نائم، وفيه يعزف له الشّيطان هذه المقطوعة الموسيقيّة باستخدام الكمان. تكرّرت هذه القصّة كثيراً في الأدب والموسيقى والشّعر والرّسم التّشكيليّ. وفيما يخصّنا في السّينما على سبيل المثال، بنى المخرج السّويدي انغمار بيرغمان شخصيّاته السّينمائيّة والمسرحيّة من أحلام رآها، وأيضاً كان المخرج الرّوسيّ آندريه تاركوفسكي يستلهم العديد من اللّقطات في أفلامه من

الأحلام التي يراها وهو نائم، وانعكس هذا الهوس بالأحلام على طريقة سرد أفلامه وعلى طبيعة شخصيّاتها. أيضاً، إذا نظرنا إلى أعمال المخرجة الاسكوتلنديّة لين رامزي، والمخرج الأميركيّ ديفيد لينش، والمخرج الإيطاليّ فيدريكو فيلليني، وكثير غيرهم سنعرف مقدار اهتمامهم بأحلامهم وما يرونه وهم نيام. ويكفينا الاستشهاد فقط بافتتاحيّة فيلم «ثمانية ونصف» Eight And A Half (1963).

طبعاً النموذج الأبرز والأشهر لاستخدام الأحلام في الأفلام هو فيلم بونويل الأوّل «كلب أندلسيّ» 1929 بالتعاون مع سلفادور دالي، والذي كان مستلهماً بشكل رئيسيّ من أحلام بونويل ودالي. لا ينكر بونويل حبّه للأحلام، فيقول في مذكّراته إنّه لو تبقّى في الحياة عشرون يوماً وسئِل ماذا تفضّل أن تفعل في كلّ السّاعات الأربع والعشرين من هذه الأيّام الأخيرة فإن جوابه هو: «أعطني ساعتين من الحياة الفعليّة، وعشرين ساعة من الأحلام، شرط أن أتذكّرها فيما بعد، لأنّ الحلم موجود فقط لأجل الذّكرى التي نتعلّل بها». لهذه الدرجة كان يعشق الأحلام!

ويقول أيضاً: «أحبّ الأحلام حتّى إن كانت كوابيس، وهذا ما يحصل في معظم الحالات. إنّ أحلامي تتكرّر فيها دائماً التّعقيدات والعقبات التي أعرفها جيّداً وأعترف بها. ولكن لا يهمّ. إنّ حبّي عميق جدّاً للأحلام ولمتعةِ أن أحلم... وهذا الشّيء الأهمّ الذي قرّبني من السّرياليّين... لقد وُلد فيلم «كلب أندلسيّ» من تمازج ما بين أحد أحلامي، وحلم لدالي. فيما بعد أدخلتُ أحلاماً في أفلامي،

محاولاً تفادي المظهر العقلانيّ، أو التّفسيرات التي يمكن أن تنطوي عليها. وذات مرّة قلت لمنتج مكسيكيّ إنّه إذا كان الفيلم أقصر ممّا يجب فبإمكاني أن أضيف إليه حلماً، ولكن لم ترق له دعابتي كثيراً»[1].

في فيلم «فيريديانا» يحضر الحلم، وفي فيلم «المنسيّون» يحضر الحلم، وفي فيلم «شبح الحرّيّة» نشاهد إحدى الشّخصيّات مستغرقة في النّوم، ثمّ تستيقظ عدّة مرّات لتشاهد عدّة أحلام في وقت زمنيّ قصير، أحدها عن رؤية نعامة، وآخَر عن رؤية ساعي البريد، آخر عن رؤية امرأة تطفي شمعة، وكلّ ذلك في إغفاءة واحدة. كان تقديم بونويل لها غاية في الرّوعة والجمال رغم أنّها لقطات صعبة جدّاً.

وامتداداً لكلّ الأمثلة السّابقة، نستطيع أن نذكر فيلماً آخرَ يعكس حُبّ بونويل العميق للأحلام، وهو من دون شكّ فيلم «سحر البرجوازيّة الخفيّ» (1972) وفيه يستخدم بونويل الأحلام كعامل سرديّ بطريقة تختلف عن فيلم «كلب أندلسيّ» لأنّه يقدم الأحلام بطريقة واقعيّة بحتة وليست سرياليّة في سبيل بناء الهيكلة الكلّيّة للقصّة، وكأنّ الفيلم عبارة عن حلقة غير منتهية من الأحلام، أي كلّ مجموعة من اللّقطات هي حلم داخل حلم داخل حلم إلى ما لا نهاية. في إحدى اللّقطات المشهورة جدّاً، نشاهد الشّخصيّات

(1) كتاب My last sigh للكاتب لويس بونويل. نسخة انجليزية 2003.

الرئيسيّة تجتمع مع بعضها على مأدبة عشاء، وكلّ فرد يتصرّف بطريقته الخاصّة، ثمّ وبشكل مفاجئ يُزاح السّتار، ويكتشف الجميع أنّهم جزء من مسرحيّة، وهم على خشبة المسرح الذي تصطفّ أمامه الكراسي مكتظةً بالجمهور الذي يتفرّج بانسجام تامّ على الأحداث الجارية أمامه، فيقطع بونويل السّرد السّينمائيّ على خشبة المسرح، ويكشف الشّخصيّات للجمهور، ويسلب إرادة الشّخصيّات، وكأنّها جميعاً من تأليف شخص ما، وكأنّ الحياة مجرّد مسرحيّة، وهذه اللّقطة الفريدة والجريئة جدّاً لم يسبقه إليها أحد في تاريخ السّينما. ثمّ بعدئذ، يعود إلى جوّ الفيلم السّينمائيّ، ويُكمل الأحداث، وفيها تستيقظ إحدى الشّخصيّات الرّئيسيّة من النّوم، وتكتشف بأنّها كانت تحلم، وبعدئذ تستيقظ شخصيّة رئيسيّة أخرى، وتقول إنّها كانت في حلم واستيقظت منه وهي لا تزال تحلم، والآن استيقظت تماماً من الحلم، ويسأل زوجته: «هل كنتِ يوماً في حلمٍ ما واكتشفت أنّك في حلم، واستيقظت داخل حلم آخر؟» في ختام الفيلم كما في بدايته وعلى امتداده، نشاهد الشّخصيّات الرّئيسيّة تمشي على طريق لا تعرف إلى أين تتّجه، ولا نحن نعرف، وكأنّ بونويل يعطي الإيحاء بأنّ الحياة هي المشي على الطريق، وهذه الفكرة التي تحدّث عنها الفيلسوف الألمانيّ مارتن هايدجر في مفهوم المشي في الغابة Holzweg وأن الإنسان لا يعرف إلى أين سيذهب، لأنّ المستقبل مجهول. ولكن، نذكّر للمرّة الأخيرة أنّ بونويل لا يقدّم تفسيرات فلسفيّة أو نفسيّة، بل يقدّم فنّاً ويترك شأن التّفسير للمتفرّج.

ختاماً، إنّ الغرائز الجنسيّة جزء من الطّبيعة البشريّة، وهي فطريّة، والنّشاط الجنسيّ الطّبيعيّ يؤدّي إلى إشباع هذه الغرائز، وكلّ إنسان طبيعيّ يحاول إشباعها بالطّريقة الطّبيعيّة، إلّا أنّ هنالك أشخاصاً ينحرفون بالسّلوك إلى أنواع من الهوس، مثل الفاشيّة ومنها المازوشيّة والسّاديّة، وقد تناولها بونويل بكلّ أشكالها. وسيأتي شرح هذه المفاهيم بالتّفصيل في فصل قادم بعنوان «رسائل مع الدّكتور مايازاكي».

7. تعزيز انتمائه للفنّ: بين البشريّ واللّابشريّ

ثمّة تشابه كبير بين الإنسان والحيوان، ومن المعتاد أن يُقارن الإنسان بالحيوان، لأنّ الإنسان يتكوّن من جزء بشريّ وجزء غير بشريّ، فيرى البعض، مثل الدّكتور عبد الوهاب المسيري، أنّ قدرة الإنسان على صناعة الفنّ سمة بشريّة بامتياز. هناك خطّ فاصل بين الإنسان والحيوان، وهو قدرة الإنسان على التخيّل وتحويل الخيال إلى قيمة جماليّة.

لا يقلّ الحيوان ذكاءً عن البشر، ولكنّ الحيوان يستخدم ذكاءه للحصول على المنفعة فقط. فلا يغرّد العصفور لأجل تقديم خطاب جماليّ، بل يغرّد لأجل تحقيق منافع حياتيّة بحتة. ولا يرقص القرد أمام الجمهور لأجل تقديم فنّ أو موروث من بيئته، بل يقوم بالرّقص والإيحاء والحركة لأجل أن يأكل ما يقدّمه له مدرّبه ويتغذّى به. ولا يتفنّن الأسد في عروض السّيرك لأهداف جماليّة،

بل لأهداف نفعيّة، مثل توفير الغذاء المناسب بشكل دائم. وعلى مدى التّاريخ، استطاع الإنسان فقط، من بين سائر الكائنات الحيّة، صُنع الفنّ لأجل صناعة الجمال، ووحدهُ الإنسان استعان بالخيال في سبيل إعمار الأرض من دون الاهتمام بالمنافع المادّيّة. ويذكر المسيري أنّ طفلةً من الإسكيمو ضاعت في عاصفة ثلجيّة، وبعد عدّة سنوات عثروا عليها في كهف صغير، حيث كانت قد نقشت على ملابسها رسومات فنّية تدلّ على بيئتها وأهلها، فهي لم تكتفي بالغايات النفعيّة فقط، من أكل ونجاة من الموت، بل استعانت بالخيال لتقديم أعمال فنّية، وهذا ما يجعل البشر بشراً.

كان لويس بونويل من أسرة غنيّة جدّاً، ويكفي أن نعرف أنّ والدته هي التي قامت بتمويل أوّل أفلامه «كلب أندلسيّ» في زمن لم تكن فيه الكاميرات متوفّرة بسهولة، ولم تكن صناعة الأفلام إجمالاً عملاً رخيصاً، فماذا عن فيلم يُعدّ مشروعاً ضخماً يعمل فيه سلفادور دالي. وقد تحدّث بونويل في مذكّراته عن الرّاحة الماليّة التي يتمتّع بها، وأنّ عمله في السّينما لم يكن لأجل أهداف مادّيّة، بل لأنّه لم يكن يحبّ فكرة الجلوس لسنوات من دون عمل. فهو يؤمن بالعمل القليل جدّاً مع ضرورة إتقانه. ويقول إنّه يستطيع التوقّف عن صناعة الأفلام في أيّ لحظة، ويقول أيضاً إنّ أجره قليل جدّاً عادةً، ويستشهد بأنّه حصل على ألفي دولار فقط عندما قدّم فيلمه «المنسيّون» The Forgotten عام 1950، وهو تحفة من التّحف السّينمائيّة التي حقّقت الجوائز ولم تزل إلى اليوم من أبرز الأفلام في

التّاريخ. بالتّالي، إنّ ما يقدّمه بونويل يأتي من شيء نابع من أقصى النّفس، يذكّر الإنسان بإنسانيّته عبر تحويل الخيال إلى خطاب جماليّ.

ما قدّمه بونويل في كثير من أفلامه ليس مشروعاً ربحيّاً تجاريّاً، وليس شيئاً ماديّاً وليس فلسفة وليس علم نفس بل فنّاً، وبالتّحديد فنّاً سينمائيّاً متأثّراً بالمناهج الفنّية والمدارس السّينمائيّة المختلفة بدايةً مع الحركة السّرياليّة مروراً بهوليوود ثمّ بالمدرسة الواقعيّة الإيطاليّة ليتبعها بتجربة واسعة وعريضة ومتنوّعة. ولا نشاهد أفلام بونويل لنتعلم السّينما فقط، بل هي مرآة لكثير من الفنون الأخرى.

من السّهل أن تكون السّينما بطبيعتها حاضنة لجميع الفنون، لأنّها تتكوّن من أربعة عناصر رئيسيّة، وهي:

أوّلاً: العنصر البصريّ، ويشمل كلّ الفنون البصريّة وما نستقبله بحاسّة النّظر من صور فوتوغرافيّة ورسم تشكيليّ ولوحات فنّيّة وعمارة وفنون أدائيّة مثل الرّقص والتّمثيل وغيرها التي تعتمد على حركة الجسم والإيماءات.

ثانياً: العنصر السّمعي، ويشمل الفنون السّمعيّة، وكلّ ما نستقبله بالسّمع، مثل الموسيقى والمؤثّرات البصريّة والأصوات العامّة والكلام المنطوق.

ثالثاً: العنصر السّرديّ القصصيّ، وهذا العنصر غير ظاهر بشكل مباشر للحواس، ولكن ندركه بالفهم، مثل الحبكة القصصيّة وطريقة بناء القصّة وهيكلتها وأشكال القصص وأنواعها المختلفة.

رابعاً: العنصر التّقنيّ، وهذا العنصر سينمائيّ بحت، لأنّ صناعة السّينما تعتمد كشرط أساسيّ على الآلة من كاميرات وإضاءة، ولكنّها لا تكتفي بذلك فقط، بل تشمل أيضاً كلّ التّقنيّات التي تُستخدم لصناعة الأفلام من مونتاج ومؤثّرات بصريّة وحركة كاميرا وغيرها.

إذن، لا يمكن للسّينمائيّ الحقيقيّ أن يكون حقيقيّاً من دون أن يدرك هذه المكوّنات وأبعادها وطُرق استخدامها، وبالتّأكيد فإن لويس بونويل خير مثال على ذلك لعدّة أسباب منها أنّه عاصر السّينما منذ بداياتها، وقدّم أعملاً كثيرة ومتنوّعة، واشتغل في عدّة دول، والأهمّ من كلّ ذلك على صعيده الشّخصيّ كان على علاقة جيّدة مع فنّانين آخرين يعملون خارج السّينما.

خالط لويس بونويل الفنان سلفادور دالي وهو أحد أهمّ رسّامي القرن العشرين وعاش معه فترة من حياته قبل أن يصير دالي الرسّام المشهور وأيقونة من أيقونات الفنّ. كذلك كان بونويل صديقاً مقرّباً للشّاعر فرناندو غارسيا لوركا، وهو من أهمّ شعراء القرن العشرين، ويقول بونويل في مذكّراته إنّه غضب جدّاً عندما سمع للمرّة الأولى بالإشاعة التي تقول إنّ لوركا شاذّ، وكاد أن يتعارك مع من أخبره. لم يتمالك نفسه، فذهب إلى لوركا، وطلب منه الحديث على انفراد، فسأله بغضب سؤالاً مباشراً إن كان شاذّاً؟ غضب لوركا من بونويل لاتّهامه له بالشّذوذ، وتوقّف عن الحديث معه لعدّة ساعات، بعدها عاد الاثنان صديقين من جديد، واتّضحت الحقيقة لبونويل بأنّ لوركا ليس شاذّاً.

كان بونويل أيضاً صديقاً للمصوّر مان راي، وهو أحد أهمّ المصوّرين الفوتوغرافيّين في القرن العشرين. كما عمل مع الفنّان والشّاعر والمسرحيّ والرّوائيّ جون كوكتو، وتمّ تمويل فيلمه الطّويل الأوّل بعنوان «دم الشّاعر» The Blood of a Poet (1930) في العام الذي قدّمَ فيه بونويل فيلمه الطّويل الأوّل بعنوان «العصر الذّهبي» The Golden Age (1930) وكان تمويل الفيلمين من الشّخص نفسه، وهو تشارلز دي نوايليس، الذي كان راعياً للفنون في فرنسا، ويُعرف عنه دعمه وتمويله لكثير من أعمال سلفادور دالي الأولى.

بالإضافة لكلّ ذلك كان بونويل عضواً فعّالاً في الحركة السّرياليّة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى لم يحاول بونويل أن يُخفي اهتمامه بالفنون، وانعكس هذا على الطّريقة التي استخدم فيها الفنون المتنوّعة في أفلامه. فتشاهده أحياناً يعرض عملاً فنّيّاً كما هو بصورته الأصليّة، مثل اللّوحات المرسومة والتّماثيل والصّورة الفوتوغرافيّة والقصائد الشّعريّة والمقطوعات الموسيقيّة. ونشاهده أحياناً أخرى يحاكي هذه الأعمال الفنّيّة باعتبارها وسائط مختلفة بشروط الوسيط السّينمائيّ ونقله من دالّ فنّيّ إلى دالّ فنّيّ آخر. فمثلاً في افتتاحيّة فيلم «شبح الحرّيّة» The Phantom of Liberty (1974) تملأ الشّاشةَ لوحةُ «الثّالث من مايو 1808» للرّسّام الأسبانيّ فرانسيسكو غويا والتي تحكي عن احتلال نابليون لأسبانيا وإعدام الثوّار الأسبان، ثمّ ينتقل الفيلم من اللّوحة الأصليّة المعروضة، إلى عالم سينمائيّ

متخيّل يحكي الأحداث التي ظهرت في اللّوحة بأسلوب اللّوحة نفسه، ولكن باستخدام الصّوت والصّورة مع الإضاءة الخافتة نفسها في اللّوحة. وفي مثال آخر، في فيلم «فيريديانا» Viridiana (1961) يحاكي بونويل اللّوحة المعروفة بعنوان «العشاء الأخير» للرسّام الإيطاليّ ليوناردو دافينشي. وفي اللّوحة نشاهد الحواريّين الاثني عشر في حضرة مسيحهم يسوع النّاصريّ، والمميّز في اللّوحة طريقة اصطفاف الشّخصيّات بترتيب عرضي من اليمين إلى اليسار وأمامهم المائدة. وفي محاكاة بونويل في «فيريديانا» نشاهد مجموعة من الأشخاص الفقراء يصطفّون بترتيب شخوص اللّوحة وبالطّريقة نفسها، وبشكل واضح ودقيق يكرّر أسلوب العشاء الأخير. ولكن، لأنّ الفيلم يعتمد على الحركة، نشاهد حركة مستمرّة، ونشاهد أمام الفقراء المصطفّين إحدى النّساء وهي توهمهم بأنّها ستأخذ لهم صورة فوتوغرافيّة، ولكنّها لا تحمل كاميرا، إلّا أنّها تقوم بعرض جزء من جسدها كنوع من المزاح، بدلاً من إظهار صوت وميض الكاميرا. وهنا طبعاً دلالة على خفّة دم بونويل، وتقديره للفنّ.

أمّا في العنصر السّمعيّ، نشاهد استخدامات متنوّعة وذكيّة جدّاً، بعضها معزوفات موسيقيّة معروفة، وبعضها موسيقى شعبيّة، مثل معزوفة التّانغو الأرجنتينيّ في فيلم «كلب أندلسيّ»، وفي أعمال أخرى تحضر الموسيقى الدّينيّة مثل معزوفات يوهان سباستيان باخ، وتحضر كثيراً الموسيقى الأسطوريّة للموسيقي ريتشارد فاغنر، التي تُوصف اليوم بأنّها موسيقى الدّكتاتور، لأنّها ارتبطت بسيرة الزّعيم

النّازيّ أدولف هتلر، ويكفينا أن نعرف أنّ هتلر كان يحبّ فاغنر جدّاً، ويذهب بشكل سنويّ لزيارة عائلته، وقد صارت معزوفاته موسيقى تصويريّة لسيرة الدّيكتاتور. وكما هو الحال، فإنّ بونويل أحياناً يستخدم هذه المعزوفات بطريقة مباشرة كما هي، وأحياناً أخرى يستخدمها لغايات سرديّة، فنشاهد الشّخصيّات تعزفها أمام الكاميرا للإيحاء بمعانٍ عميقة عن الشّخصيّات نفسها، وبالمقابل نشاهد ردّة فعل الشّخصيّات الأخرى من حولها. يقول بونويل في مذكّراته إنّه مع التّقدّم بالعمر وفي أفلامه الأخيرة قلّ اهتمامه بوضع الموسيقى في أفلامه، وركّز على الموسيقى الحيّة للأحداث والطّبيعة.

بكلّ الأحوال، هذه الغزارة الكمّيّة والنّوعيّة دلالة على ذائقة بونويل الرّفيعة، وحبّه للفنون، ولا نبالغ إذ قلنا إنّه كان يسعى ليكون فنّاناً، وكان يطمح إلى أن يقدّم فناً عبر الاستعانة بالوسيط السّينمائيّ وصناعة الأفلام.

8. الأثر: الأهمّيّة التّاريخيّة

لو لم يقدّم لويس بونويل إلّا فيلمه الأوّل «كلب أندلسيّ» An Andalusian Dog في عشرينيّات القرن العشرين، لكان ذلك كفيلاً بحفظ اسمه كأحد أهمّ الروّاد الذين وسّعوا قدرات السّينما وإمكانيّاتها. وذلك لأنّ الفيلم يُوصف عادةً باعتباره أشهر فيلم قصير في التّاريخ، ولم يزل إلى عشرينيّات القرن الواحد والعشرين يُعدّ من أكثر الأفلام القصيرة طلباً ومشاهدة. ولكن من حسن

الحظّ أنّ بونويل لم يكتفِ بهذا الفيلم، بل واصل مسيرته الإبداعيّة حتّى سبعينيّات القرن الماضي.

تُدرج أفلام لويس بونويل دائماً في قوائم أفضل الأفلام بتاريخ السّينما، وفي أيّ قائمة نقديّة أو جماهيريّة لا بدّ من أن يحضر أحد أفلامه، على الرّغم من أنّ اسمه لا يُذكر بوصفه واحداً من أهمّ عشرة مخرجين في التّاريخ، إلّا أنّه يُعتبر المخرج المفضّل عند أهمّ عشرة مخرجين في التّاريخ، لذا فمن العدل أن نقول إنّه المخرج المفضّل عند مخرجك المفضّل. على سبيل المثال: وصفه أندريه تاركوفسكي بأنّه من أهمّ المخرجين، وتحدّث عنه كثيراً، وعن أسلوبه السّينمائيّ الخاصّ في كتابه السّينمائيّ الشّهير «النّحت في الزّمن»، وفي محاضراته، ويذكر تاركوفسكي في مذكّراته قصصاً تدلّ على الإعجاب الكبير بأسلوب بونويل وسينماه. يعبّر كثير من المخرجين عن إعجابهم ببونويل، منهم المخرج الأميركيّ جون هيوستن، وبالتّحديد إعجابه الشّديد بفيلم «نازارين» Nazarín (1959).

شخصيّاً، اطّلعت على العديد من المصادر التي تُمجّد أعمال بونويل من مخرجين مهمّين، مثل جيلمور ديل تور، وأليخاندرو غونزالس إيناريتو، وبيدرو ألمايدفور، وغاسبر نو، وتيري غيليام، وغيرهم الكثير.

لا يقتصر تأثير لويس بونويل على المخرجين، بل يصل تأثيره إلى السّينما نفسها. وكما ذكرنا سابقاً، فإنّ فيلم «إيدا» Ida (2013)

يشبه تماماً فيلم بونويل المشهور «فيريديانا» (1961) وهناك أمثلة أخرى كثيرة، أهمّها على الإطلاق تأثير بونويل على أشهر أفلام المخرج العالميّ ألفريد هيتشكوك. فلو تفحّصنا القوائم المعتمدة لأفضل الأفلام في تاريخ السّينما، منها مثلاً ما تنشره مجلة «سايت أند ساوند» نكتشف أنّ فيلم ألفريد هيتشكوك بعنوان «دوار» Vertigo (1958) كان ولم يزل يحتلّ مرتبة رفيعة في القائمة، تتأرجح بين المركزين الأوّل والثّاني. هذا الفيلم بالتّحديد يشبه كثيراً فيلماً للويس بونويل ظهر قبل فيلم «دوار» لألفريد هيتشكوك بخمس سنوات بعنوان «Él» (1953) أي «هو» بالعربيّة، فكلمة Él هي ضمير الغائب للرّجل باللّغة الأسبانيّة، ويُعرف باللّغة الإنجليزية بعنوانين: «هذه الرّغبة الغريبة» This Strange Passion و«الجولات» Tourments. إنّ التّشابه بين فيلم «دوار» وفيلم «هو» يصل في بعض الأحيان إلى حدّ التّطابق في الموضوع، وفي الشّكل، عبر اقتباس اللّقطات وحتّى في الأسلوب الفنّيّ.

أوّلاً: من ناحية الموضوع، يحكي الفيلمان قصّة رومانسيّة عن علاقة حبّ بين رجل وامرأة، ولكنّ هذا الحبّ مشحون بالكثير من العواطف الغريبة، ففي الفيلمين الكثير من الهوس الذي يحوّل البطلين إلى رهينتين لرغباتهما وعشقهما المتسلّط، ويدفعهما هذا الشّعور العاطفيّ العميق إلى رغبة الامتلاك، وكأنّ الرّجلين يريدان أن يمتلكا المرأتين اللّتين يقعان في حبّهما بدافع الغيرة. وفي الفيلمين تحضر ثيمة الهواجس المتخيّلة والواقع الحيّ، ويعرض الفيلمان

الجانب المرئيّ الظّاهر للشّخصيّات الرّئيسيّة وهم الرّجال، وأيضاً الجانب غير المرئيّ الباطنيّ لطبيعة الرّجال المهووسين، فنشاهد سلوكهم الظّاهر المشحون بالتّوتّر، ونتعرّف عبر الإيحاء المباشر على جوانبهم الباطنة التي تُظهر مخاوفهم وأمنياتهم وتخيّلاتهم.

ثانياً: من ناحية اللّقطات، فإنّ أشهر لقطة في فيلم «دوار» لهيتشكوك هي لقطة برج الكنيسة، واللّقطة نفسها ظهرت سابقاً في فيلم «هو» للويس بونويل في برج كنيسة أيضاً، مع حضور فكرة الانتحار في الفيلمين، أو بشكل أدقّ ادّعاء الموت، بمعنى أنّ شخصيّة المرأة تُمثّل كذباً أنّها ماتت، وهذه الفكرة لشخصيّة المرأة أيضاً حضرت في الفيلمين بطرق متشابهة جدّاً.

ثالثاً: من ناحية الأسلوب الفنّيّ، يعتبر فيلم «دوار» لهيتشكوك أكثر أفلام هيتشكوك سرياليّة، وليس هناك مصدر للسّرياليّة مثل سينما لويس بونويل.

يختلف الفيلمان في الألوان، فالفيلم الأسبق «هو» لبونويل بالأبيض والأسود، والفيلم اللّاحق لهيتشكوك بعنوان «دوار» بالألوان. ويتميّز فيلم هيتشكوك بالإمكانيّات الفنّيّة العالية، وذلك لأنّ صناعة الأفلام الأميركيّة غزيرة بالأدوات العالية الجودة، أمّا صناعة فيلم بونويل، فقد كانت سينما رخيصة ومحدودة الإمكانيّات والأدوات، فلا يستطيع أحد أن يضاهي تفوق هوليوود الإنتاجيّ، وكنتيجة طبيعيّة لم يمتلك بونويل السّعة التّقنيّة التي امتلكها هيتشكوك.

بشكل عام يشترك لويس بونويل وألفريد هيتشكوك في كونهما عملا في بداياتهما في المرحلة التي تسمّى السّينما الصامتة، وصنعا أفلاماً صامتة، ثمّ انتقلا لصناعة الأفلام الناطقة، تزامناً مع دخول الصّوت للسّينما. وكان هيتشكوك طوال مسيرته من المعجبين والمقدّرين للسّينما بشكل عام ولويس بونويل بشكل خاصّ. ويتّضح لمتابعي المخرجَين أنّ هناك نوعاً من الاحترام المتبادل بين الإثنين.

كلّ ما سبق مجرّد نموذج بسيط على تأثير بونويل، وما سيأتي الآن من نقاط يمكن تصنيفها تلخيصاً لما أسمّيه أبرز السّمات البونويليّة -ومفردة بونويليّة مأخذوة من اسمه لويس بونويل- التي أثّرت في مجال صناعة الأفلام وتاريخ السّينما، وكانت أعمال بونويل من مسبّباتها الرّئيسيّة:

أولاً: جرأة الطّرح: إنّ صناعة الأفلام عمل جماعيّ مشترك، يتدخّل المنتج من جهة، وتؤثّر من جهة أخرى متطلّبات السّوق، ومن جهة ثالثة سياسات البلد التي تُصنع فيها الأفلام. صناعة الأفلام هي طبخة يشترك في إعدادها الكثيرون، وبسبب ذلك أحياناً يتدخّل منتج رأسماليّ في أسلوب الإخراج، والأمثلة كثيرة على ذلك. في المقابل، تعامل بونويل مع المنتجين ورغبة السّوق لخلق مساحة حرّة من التّجريب المستمرّ على مستوى الشّكل والمضمون، وتقديم طرق سرديّة فعّالة وجديدة من دون الخوف من مآلات التّجريب والتّطوير. وحتّى تتّضح الفكرة، فإنّ استخدام بونويل لعنصر الأحلام وطريقة دمجه وتوليفه في أفلامه نموذج مهمّ على

هذه الرّؤية الحرّة لدى الفنّان. كانت هذه الجرأة متلازمة مع بونويل منذ بداياته. وأبرز أفلامه تجسيداً لروح التّجديد والتّجريب هو فيلمه الطويل الأوّل «العصر الذّهبيّ» L'Âge d'Or (1930) وهو من أوائل الأفلام النّاطقة في تاريخ السّينما الفرنسيّة.

ثانياً: التّعاون مع الآخر: تستقطب صناعة الأفلام بطبيعتها مواهب متنوّعة، وتفتح أفاقاً للطّاقات الإبداعيّة، وفي ذلك نذكر التّعاون مع فنّانين مختلفين قادرين على إضافة الكثير. وكان للويس بونويل حظّ كبير في ذلك، بداية بتعاونه مع سلفادور دالي الذي أضاف مساحات جديدة لإمكانيّات إدخال الآخر والمختلف إلى مجال الصّناعة. فنشاهد مثلاً بعد تعاون بونويل مع دالي في فيلم «كلب أندلسيّ» تعاون هيتشكوك مع دالي في فيلم Spellbound عام 1945.

ثالثاً: كسر القيد: عندما استخدام بونويل منهج الواقعيّة الإيطاليّة Italian neorealism عام 1950 في فيلمه «المنسيّون»، لاحظ بونويل افتقار منهج الواقعيّة الإيطاليّة إلى بعض الجوانب التي تسبّب فتوراً وتقييداً للوسيط السّينمائيّ، ومن ذلك التّركيز على الجانب الواقعيّ كلّياً حتّى يختفي الجانب غير الواقعيّ من الحياة، مثل الأحلام والرّغبات والمخاوف النّفسيّة. فنشاهد بونويل لا يستسلم للمُقيّد، بل يكسر القيد ويقدّم عبر فيلمه الفريد قدرته على أخذ منهج محدّد وفتح أبواب جديدة تخدم المنهج والوسيط السّينمائيّ. ومن الطّريف التّذكير أنّ جُلّ صنّاع الأفلام الإيطاليّين الذين نشأوا على مبادئ

منهجهم الصّارم تخلّوا عنه، واتّجهوا بشكل أكبر نحو التّركيز على الخيال والجانب النّفسيّ للشّخصيّات والجانب الخفيّ من الحياة. وأشهر النماذج على ذلك التي ظهرت بعد تجربة بونويل هي أفلام المخرج الإيطاليّ فيدريكو فيلليني، التي تحوّلت تدريجيّاً من واقعيّة إيطاليّة بحتة إلى واقعيّة سحريّة خياليّة مفرطة بالخيال.

رابعاً: **لا حدود للوسيط السّينمائيّ**: في سينما لويس بونويل كلّ شيء ممكن، ولا مكان للمستحيل. نرجّح أنّ إيمان بونويل العميق بفكرة الغموض كوّن لديه إدراكاً خاصّاً ميزته في عدم اهتمامه بشرح الجوانب الغامضة، بل إنّ الغموض عنده بحدّ ذاته أداة فنّيّة مهمّة تزيد من جماليّات العمل الفنّيّ. فلا حاجة للشّرح ولا حاجة للتّفسير ولا حاجة للخوف من عدم فهم الجمهور. كلّ ذلك يساهم في تحرير الوسيط السّينمائيّ، وطُرق استخدامه. فنذكر على سبيل المثال فيلم «الملاك المدمّر» The Exterminating Angel (1962) الذي يحكي قصّة مجموعة من النّاس يجدون أنفسهم عالقين في مكان ما، ولا يستطيعون الخروج منه، وهنا تأتي فكرة الغموض الذي لا يحتاج إلى تقديم شروح، وبالتّالي يتحوّل المحدود مطلقاً.

بخصوص عدم وجود المستحيل نستشهد بفيلم «سيمون الصّحراء» Simón del Desierto (1965) وفيه نشاهد فكرة انتقال سيمون من الصّحراء في مرحلة ما قبل التّاريخ الميلاديّ إلى مانهاتن نيويورك في ستّينيّات القرن العشرين، الوقت المعاصر لظهور الفيلم.

خامساً: جودة الأداء تنعكس على عمق الشّخصيّات: يقدّم الممثّلون والممثّلات في أفلام بونويل أدواراً رائعة مهما كبرت المساحة المتاحة لهم أو قصرت. فمن الواضح أنّ بونويل يركّز على الشّخصيّات بصفة أساسيّة أكثر من تركيزه على المؤدّين، وينظر للأدوار الرّئيسيّة والأدوار الثّانويّة والأدوار الهامشيّة داخل إطار طبيعة الشّخصيّة حتّى يستخرج من المؤدّين مكنونهم الفنّيّ الذي يتناسب مع الأدوار. قدّمَ بونويل نموذجاً رائعاً في جعل ممثّلتين مختلفتين تؤدّيان دوراً واحداً لشخصيّة واحدة. عادةً إذا توفّي الممثّل أو الممثّلة وقت التّصوير، أو إذا حدث عارض يمنعه من إكمال التّمثيل وأداء الدّور يستبدله المخرج بممثّل آخر، لكنّ لويس بونويل ابتكر طريقة جديدة ألهمت الكثير من صنّاع الأفلام، وهي أن نشاهد عدّة ممثّلين مختلفين يؤدّون شخصيّة واحدة في الفيلم الواحد، ولا نتحدّث عن أداء شخصيّة واحدة في عدّة أزمنة مختلفة، بل في الزّمن نفسه وفي الوقت نفسه. ظهرت هذه الفكرة عام 1977 في فيلم «ذلك الموضوع الغامض للرّغبة» That Obscure Object of Desire، وفيه ممثّلتان تجسّدان شخصيّة واحدة، ولكلّ ممثّلة حضورها الخاصّ المختلف من ناحية الشّكل ومن ناحية الغرض من الدور.

سادساً: أهمّيّة الجانب المخفيّ في القصص: ربّما سمع الكثير مقولة «الصّورة أبلغ من ألف كلمة»، لأنّ الصّورة تُظهر الكثير من التّفاصيل، وفنّ السّينما هو فنّ التّحكّم بالصّورة المتحرّكة، لذا فإنّ الأفلام تعتمد على الإظهار، وإظهار كلّ شيء، إلّا أنّ بونويل يفتح

في أفلامه مساحات للّعب على الجوانب غير الظّاهرة والمخفيّة. فمثلما يبدع في إيصال العناصر الظّاهرة في الفيلم من صورة وصوت وأداء، يُبدع أيضاً في إيصال العناصر الضّمنيّة بشكل محدّد ودقيق من مشاعر مكبوتة وأمنيات ومخاوف وأحلام. ويلعب على ثنائيّة الظّاهر والباطن بطريقة فريدة. تحضر هذه المفارقة في كلّ أفلامه بشكل عامّ، ولكن بشكل خاصّ بأسلوب سرديّ قصصيّ تحضر في «هو» 1953، وفي فيلم «هذه الرّغبة الغريبة» 1953، وفيلم «جميلة الصّباح» 1967.

سابعاً: ضرورة الإيمان بما تقدّمه: من الأمانة الفنّيّة أن يُتقن صانع العمل الفنّيّ أعماله، ويتصوّر بونويل أنّ ضرورة الإتقان منبعها الحقيقيّ هو التّوافق مع ما يكنّه الفنّان وما يؤمن به. عندما سُئل بونويل عن نصيحة يقدّمها لصنّاع الأفلام قال ما معناه: «لا يجب أن تصنع أفلاماً تتعارض مع ما تؤمن به». ومن أمثلة ذلك فيلمه «نازارين» Nazarín عام 1959، لأنّ بونويل أحبّ الشّخصيّة نازارين ورأى أبعادها الجميلة، بالرّغم من أنّها شخصيّة متديّنة وتتنافى مع الاعتقاد السّائد داخل توجّهه اللّادينيّ والعدائيّ تجاه الكنيسة.

ثامناً: القدرة على صناعة الأفلام في عدّة دول وبعدّة لغات: بونويل أسبانيّ عاش طفولته ومراهقته في أسبانيا، ثمّ انتقل إلى فرنسا، وبدأ صناعة الأفلام في فرنسا، التي تُعتبر منشأ السّينما، ثمّ انتقل إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة، وعمل في هوليوود، وهي

أكبر منظومة عالميّة لصناعة الأفلام، وبعدئذ انتقل إلى المكسيك، وقدمَ أعمالاً مكسيكيّة، بعضها بإنتاج مشترك بين المكسيك وأسبانيا، وانتهى به المطاف في فرنسا مرّة أخرى، حيث قام بإكمال مسيرته الفنّيّة. وبالتّالي، لا يعيق العملُ في بلاد مختلفة وبلغات مختلفة الفنّانَ، والنّماذج على ذلك كثيرة جدّاً.

تاسعاً: فنّ السّخرية مجرّد أداة: مهما كانت القصّة سوداويّة وذات أسلوب تجريبيّ في الشّكل والمضمون، إلّا أنّ بونويل يصنع دائماً مساحةً للضّحك ولا يتردّد في عرض عضلاته الكوميديّة. بشكل عامّ فإنّ السّخرية تخفّف من عمق المواضيع المطروحة إذا كانت صعبة وثقيلة، ونشاهد ذلك بصورة جليّة في فيلميه «سيمون الصّحراء» (1965) و«سحر البرجوازيّة الخفيّ» (1972).

أخيراً: الإعداد الجيّد يقدّم فيلماً جيّداً: عُرف عن بونويل أنّه يُنجز أفلامه في الوقت المحدّد من دون تأخير، وذلك لأنّه يُعدّها إعداداً جيّداً.

تذكر الممثّلة الفرنسيّة كاثرين دينوف عن هذه النقطة أنّ العمل مع بونويل مختلف «لأنّه إذ يقول عند بدء التّصوير كلمة «أكشن» يعرف بدقّة شديدة ما الذي سنفعله، ويجعلنا ندخل هذه العوالم الخاصّة للشّخصيّات بشكل مرن ومن دون توجيهات وتعقيدات، لأنّه مستعدّ جيّداً من قبل لكلّ الاحتمالات، ويعرف بالضّبط ما يريد». نذكر هنا أن دينوف عملت مع بونويل في

فيلمين مختلفين، وهما «جميلة النّهار» عام 1967، و«تريستانا» عام 1970.

9. التّأثّر: مصادر الإلهام

تأثّر لويس بونويل بالأعمال الفنّيّة والأدبيّة لفنّاني أوروبا الغربيّة بشكل خاصّ، بسبب بديهيّ هو قربه الجغرافيّ منها، وإضافةً إلى كونها منطقة غنيّة التّاريخ وغزيرة الفنون، ولكن لم يقتصر تأثّره بكلّ ما يقع في يده من أدب وشعر ولوحات فنّية وموسيقى، بل تأثّر أيضاً بكلّ ما حوله؛ مثل سلوك النّاس، والشّوارع، والجسور، والأحياء، وحتّى أحلامه الشّخصيّة. فنشاهد في أفلامه موضوع الطّبقة البرجوازيّة، وهي الطّبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها، ونشاهد اختلاف الأشكال العمرانيّة التي تُميّز كلّ بيئة عن بيئة أخرى، وهو بنفسه شخص تنقّل كثيراً في حياته، ونشاهد أيضاً تأثّره بالهويّة المسيحيّة الدّينيّة نظراً لانتمائه إلى عائلة كاثوليكيّة ودراسته في مدرسة كاثوليكيّة خاصّة، وهو تأثّر أيضاً بالأفكار الفلسفيّة الماركسيّة التي تقسم المجتمع إلى طبقات، وتأثّر بعلم النّفس ونظريّات فرويد عن الأحلام والمازوخيّة والسّاديّة... وكأنّ بونويل إناء سحريّ يخزّن كلّ ما يمرّ به، حتّى التّجارب النّاقصة. درس في الجامعة الهندسة الزّراعيّة ولم ينجح، فتحوّل لدراسة علم الأحياء، وبدأ يهتمّ بالحشرات الصّغيرة، حين لم ينجح في الأحياء لم يخرج خالي الوفاض، بل إنّ كلّ ما تعلّمه في تلك المرحلة الدّراسيّة الفاشلة انعكس بطريقة ما على تفاصيل

دقيقة داخل أفلامه؛ وكأنّه حوّل كلّ الفشل الذي واجهه في حياته إلى نجاحات. تأثّر بونويل أيضاً بكلّ ما يشاهده في الحياة اليوميّة الرّوتينيّة. إذن فإنّ المصادر التي أثّرت على بونويل كثيرة جدّاً، ونتج عن ذلك عوالم بونويل الزّاخرة بالثّقافة والمعرفة وعلم النّفس والفلسفة وحبّ الأدب والشّغف بالفنون.

بالإضافة إلى ذلك، تأثّر بونويل بالسّينما نفسها. وهذا تأثّر حقيقيّ، فبالرّغم من أنّ السّينما كانت حديثة جدّاً. وكما ذكرنا سابقاً فإنّ ميلاد بونويل عام 1900 أتى بعد خمس سنوات فقط من ميلاد السّينما على يد عائلة اللومير عام 1895، ما سمح له بأن يواكب كلّ تطوّراتها وينمو معها، وكأنّ انتقال السّينما من طور إلى طور تزامن مع النموّ العمريّ الطّبيعيّ للويس بونويل، وبسبب ذلك صار قريباً من طبيعتها النّقيّة، وانعكس ذلك على وعيه وإدراكه للسّينما وطريقة صناعته للأفلام.

في أحد اللّقاءات يتحدّث بونويل عن ذاكرته الأولى، واللّحظة التي عرفَ بها السّينما، ويحكي في اللقاء قصّة أوّل فيلم شاهده في طفولته، وهو عبارة عن رسوم متحرّكة بالصّوت والألوان، ومن الواضح أنّه عمل فنيّ موجّه للأطفال لأنّه يحكي قصّة خنزير يرتدي زيّ رجل شرطة ويغنّي، وكأنّه أحد أفلام ديزني من الرّسوم المتحركة، ولكنّ بونويل شاهده قبل ظهور والت ديزني نفسه. نلاحظ من طريقة وصفه لهذا العمل الفنّيّ إدراك بونويل المبكر للّغة السّينمائيّة البصريّة وتقنيّات صناعة الأفلام، فيقول:

«كانت الشّخصيّات تقترب من الكاميرا فتتحوّل اللّقطات من متوسّطة medium shot إلى مقرّبة جدّاً المعروفة بمصطلح close up، ثمّ لقطات عريضة wide shot. كان الفيلم ملوّناً تلويناً يدويّاً، بمعنى كلّ إطار صور يلوّن بشكل فرديّ على الإطار الي يليه وهكذا دواليك -وهذه تقنيّة كانت متّبعة في بدايات القرن العشرين- ويكمل بونويل بشيء من النّقد فيقول: «لذا كانت الألوان في الفيلم غير متجانسة تماماً عندما تتبدّل اللّقطات». ثمّ يذكر أنّ الفيلم كان يحتوي على الصّوت، وهنا ينفي الاعتقاد السّائد بأنّ ظهور الصّوت لأوّل مرّة كان في عشرينيّات القرن العشرين، فيقول: «كان الصّوت متزامناً مع الصّورة ولكنّه يأتي بالاعتماد على جهاز منفصل عن آلة عرض الفيلم»، وهذا الجهاز هو الفونوغراف -الذي يُعرف عربيّاً باسم الحاكي- ثمّ يختتم بونويل بأنّه كان دهِشاً جدّاً من هذا العمل، وتأثّر به لدرجة أنّه استخدم الصّوت في فيلمه الأوّل «كلب أندلسيّ» بالطّريقة التي شاهد فيها الفيلم الأوّل في حياته، وذلك بالاستعانة بجهاز الفونوغراف الموضوع خلف شاشة العرض، لأنّ آلات عرض الأفلام لم تكن توفّر بعد تقنيّة عرض الصّوت والصّورة معاً. وقد اعتمد في فيلم «كلب أندلسيّ» على مقطوعتين موسيقيّتين وهما: الأولى بعنوان «تانغو الأرجنتين»، التي ارتبطت مذّاك بالفيلم ولقطة قطع بؤبؤ العين، والمعزوفة الأخرى للموسيقار الألمانيّ ريتشارد فاغنر بعنوان «تريستان وايزولت». تكرّر استخدام موسيقى فاغنر في أفلام بونويل اللّاحقة مثلما ذكرنا سابقاً.

بالإضافة إلى ذلك، كتبَ بونويل في مذكّراته أنّ الفيلم الذي جعله يقرّر أن يصير مخرجاً بعد مشاهدته هو فيلم بعنوان «القدر» Der müde Tod \ Destiny (1921) للمخرج الألمانيّ فريتز لانغ، وهذا الفيلم ينتمي إلى مدرسة سينمائيّة تُعرف باسم التّعبيريّة الألمانيّة German Expressionism التي ظهرت في عشرينيّات القرن العشرين. وهذه المدرسة تعتمد على طريقة خاصّة جدّاً في صناعة الأفلام، ويسهل تحديد الأفلام المنتمية لهذه المدرسة بتحديد عدّة محاور:

أوّلاً: من ناحية المضمون، تركّز التّعبيريّة الألمانيّة على موضوع الرّغبة وموضوع الأحلام.

ثانياً: من ناحية الشّكل، تعتمد التّعبيريّة الألمانيّة على استخدام الضّوء والظّلّ والزّوايا الحادّة في الدّيكور كعوامل سرديّة قصصيّة فعّالة مرتبطة بالبيئة التي تحدث فيها قصص الأفلام.

ثالثاً: امتزاج العنصرين السّابقين في المضمون والشّكل بطريقة محدّدة ينتج عنها أفلام ذات بُنية قصصيّة سرديّة تتعارض مع الواقع المنطقيّ فتظهر غالباً من منظور الأحلام.

وأهمّ نماذج هذه المدرسة فيلم «كابينة الدّكتور كاليغاري» The Cabinet of Dr. Caligari عام 1920، وهذا الفيلم تناول موضوع الأحلام كمضمون قصصيّ وكشكل. يعتمد الفيلم ثيمة مشي النّائم كطريقة لكشف جرائم القتل، وثيمة مشي النّائم ظهرت لاحقاً في

فيلم «فيريديانا»، لكن لتقديم معانٍ أخرى مختلفة كلّياً عن فيلم كابينة الدّكتور كاليغاري.

وبسبب ذكر بونويل المتكرّر لفيلم «القدر» للمخرج فريتز لانغ باعتباره الفيلم الذي قرّر بونويل بعده أن يصير مخرج أفلام، قرّرت مشاهدته، ولأنّنا في زمن مميّز صار من الممكن الوصول إلى هذه الأفلام النّادرة بسهولة. وعلى الرّغم من أنّني كتبت عن فريتز لانغ سابقاً وأحبّ بعض أفلامه، إلّا أنّي لم أشاهد هذا الفيلم أبداً ولم أقرأ عنه قبل مديح بونويل له، ومن محاسن الصّدف أنّ الفيلم يحكي عدّة قصص، منها قصّة تنتمي للأدب العربيّ في بيئة إسلاميّة خلال شهر رمضان، مع توضيح مسألة مهمّة، وهي أنّ أوروبا لا تستطيع غالباً التّفريق بين الثّقافة الهنديّة والثّقافة العربيّة.

يفتتح فيلم «القدر» بعبارة توضح أنّ زمن الشّخصيّات يشبه الحلم، وبذلك يتحرّر الفيلم من أسلوب البناء القصصيّ التّقليديّ. في الفيلم تحضر شخصيّة الموت مجسّدة كشيء يذكّرنا بالطّريقة والأسلوب اللذين ظهرت فيهما شخصيّة الموت في عدّة أفلام مهمّة قدّمها المخرج السّويديّ انغمار بيرغمان، وتجسّد شخصيّة الموت جزءًا أساسيّاً من القصّة. تحكي القصّة عن علاقة حبّ نشأت بين امرأة ورجل، وبسبب موت الرّجل انتهت العلاقة بالفقد، فيدفع حزن الرّحيل المرأة للبحث عن طريقة تعيد بها فقيدها للحياة، أو- إن لم تستطع- فستذهب هي إلى الموت للقاء حبيبها في عالم الأموات. تقابل المرأة شخصيّة الموت، وتخبره عن حزنها الشّديد، فيحكي لها

أربع قصص من عدّة بلدان وحضارات مختلفة عن نساء يفقدن من أحببن بسبب الموت، ومن هذه القصص المختلفة تأتي قصّة امرأة تنتمي للثّقافة الإسلاميّة في بيئة إسلاميّة، تحبّ رجلاً، ولكنّها تفقده في شهر رمضان. ثمّ يكمل الفيلم القصص الأخرى المختلفة في المكان إلّا أنّها متشابهة في الموضوع. وبعد انتهاء القصص نعود في حلقة سرديّة دائريّة إلى القصّة الأولى مع المرأة الأولى. وبذلك نشاهد في الفيلم -بمنطق الأحلام- محور الرّغبة، الذي تكرّر كثيراً في أفلام بونويل لاحقاً.

إذا نظرنا بعمق إلى الأفلام التي قدّمها بونويل، نكتشف أنّ تأثير المخرج فريتز لانغ على بونويل لا يقتصر على فتح الباب لبونويل للتفكير في صناعة الأفلام واختيار الإخراج مهنةً للمستقبل فقط، بل نشاهد لقطات ظهرت في أفلام فريتز لانغ تتكرّر في أفلام بونويل بسياقات متشابهة جدّاً. فمثلاً، قدّم لانغ أعظم أفلامه بعنوان «أم» عام 1931 من بطولة بيتر لور، والذي يحكي قصّة رجل ألمانيّ يختطف الأطفال والقاصرات ويغتصبهم ثمّ يقتلهم لئلا يكتشف أحد سرّه ويُقبض عليه، وبعد موجة من الأخبار التي تشير إلى اختفاء الفتيات، يبدأ البحث عن القاتل. في افتتاحيّة الفيلم نشاهد رجلاً (يؤدّي الدور بيتر لور) يسأل فتاة قاصراً عن اسمها، وهذه اللّقطة تتكرّر في فيلم بونويل «شبح الحرّيّة» The Phantom of Liberty عام 1974 فنشاهد شخصاً يرتدي زيّاً شبيهاً بالزيّ الذي يرتديه بيتر لور في فيلم فريتز لانغ وهو يسأل فتاة قاصراً عن عمرها، مع الإيحاء

بأنّ هذا الرّجل غير سويّ ولديه أهداف شرّيرة تجاه الفتاة. في مثال آخر، نشاهد في فيلم فريتز لانغ البطل وهو يحاول أن يغوي فتاة من داخل محلّ لبيع الحلوى والألعاب، ونشاهد اللّقطة من داخل المحلّ بينما هما بالخارج. وفي فيلم لويس بونويل بعنوان «المنسيّون» نشاهد الفتى القاصر بيدرو، بعد أن طُردَ من بيته، ذهبَ يتجوّل حائراً في الشّوارع إلى أن يقابل رجلاً يرتدي زيّاً يشبه زيّ بيتر لور في فيلم «أم» يحاول أن يتحدّث مع بيدرو بغرض مساعدته، وتأتي اللّقطة من منظور أحد المحلّات، وكأنّها نسخة مباشرة للّقطة التي ظهرت سابقاً في فيلم «أم».

ختاماً، مهما كان المخرج عظيماً إلّا أنّه لن يصير عظيماً من دون الاعتماد على رؤية المخرجين الذين سبقوه، ومثال ذلك سينما فريتز لانغ التي كانت من أهمّ المصادر الأساسيّة التي ألهمت بونويل كي يصير مخرجاً من جهة، ومن جهة أخرى ألهمت رؤية المخرج بونويل الفنّيّة والإبداعيّة.

رسائل عن السّرياليّة وبونويل والانحراف والفتيشيّة وفرويد

هنا ترجمتي من الإنجليزيّة إلى العربيّة لمجموعة من النّصوص التي أتتني دفعةً واحدة على الإيميل الشّخصيّ من صديقي أستاذ الفلسفة في جامعة «الأخوين رايت»، الدّكتور دونافان ميازاكي، عن بونويل بعد أن طرحت عليه عدّة إشكاليّات واجهتني وأنا أكتب عن سينما بونويل، وهي رسالة مهمّة وتستحقّ القراءة. هذا جزء من نصّ الرّسالة التي أرسلتها إليه:

عندي عدّة أسئلة عن الفتيشيّة Fetishism في سينما بونويل، هل نعتبرها فلسفة أم مشاكل اجتماعيّة أم قضايا علم نفس؟ ففي فيلم «شبح الحرّيّة» هناك مجموعة من الأشخاص عالقون في فندق بسبب سوء الطّقس، وأحد هؤلاء فتى مراهق يعيش علاقة حبّ مع عمّته التي تكبره سنّاً بكثير، وبينهما رغبات تظهر بشكل غريب وغامض، لأنّ العمّة تعترف بخطأ ما تفعله. وفي حالة ثانية؛ نشاهد إحدى الغرف ذات الباب المفتوح وبداخلها شابّ يعزف موسيقى

الفلامنكو على الغيتار وترقص إلى جانبه فتاة رقصة الفلامنكو على أنغام الموسيقى، ويبدو وكأنّهما يتدرّبان على عرض غنائيّ سيقدّمانه، وفي الوقت نفسه يأتي رجل ذو مظهر محترم وهندام راقٍ وعلى وجهه ملامح الانزعاج والغضب ويقترب من باب غرفتهما ويغلق الباب بقوّة شديدة معطياً الإيحاء بأنّه مستاء منهما ومن فتح الباب أثناء العزف وإزعاج كلّ نزلاء الفندق، من دون احترام أو أدب. ثمّ نشاهد لاحقاً هذا الرّجل يجمع بعض نزلاء الفندق داخل غرفته ويمارس أمامهم سلوكاً غريباً، فهو يتعرّض للتّعنيف من امرأة تضربه بعصا وتخاطبه بأوصاف بذيئة.

هل هذه نماذج على الفيتشيّة؟ أعرف بأنّ منشورات ماركيز دي ساد اكتسبت شعبيّة واسعة في فرنسا مع بداية القرن العشرين، وهو كان يربط بين اللّذة والشّعور بالألم، فهل كانت تلك اللّقطات امتداداً لفكر دي ساد، ويجب فهمها داخل سياق الفنّ فقط؟

لا أعلم إذا شاهدت فيلم بونويل «شبح الحرّيّة». ولكن بشكل عامّ، كيف يتعامل المتلقّي مع هذه السّلوكيّات إذا ظهرت في الفنّ أو الأدب أو السّينما؟ هل أحكم عليهم؟ هل أحاسبهم على أفعالهم؟ هل أنظر إلى هذه الأفلام برؤية فلسفيّة أم أستخدم منهج التّحليل النّفسي؟ هل أفهمها من منظور شخصيّ أم موضوعيّ؟

وهنا نصّ الجواب كاملاً كما وردني من الدّكتور دونافان ميازاكي:

1

مع السّرياليّين مثل بونويل تأتي ثيمة الفِتيشيّة من سيغموند فرويد. بشكل عامّ، تأتي ثيمة اللّاوعي The Unconscious من كتاب فرويد الذي نُشِر في تاريخ 1899 بعنوان: «تفسير الأحلام»، والذي يطرح الفرضيّة التي تقول إنّ كلّ الأحلام هي في نهاية المطاف مجرّد وسيلة لما يسمّى بفكرة تحقيق الرّغبات Wish Fulfillment وكأنّها وسيلة لإظهار الرّغبات المكبوتة في اللّاوعي، والتي يخفيها الوعي العقلانيّ، لأنّ الوعي يتعامل مع هذه الرّغبات اللّاواعية تعامل مقصّ الرّقيب الذي يمارس سلطة الحذف والتّحرير لكلّ ما لا يرغب في ظهوره. على سبيل المثال؛ في أوّل فيلم قصير للويس بونويل مع سلفادور دالي بعنوان Un Chien Andalou استندا على أحلام فعليّة رأياها وهما نائمان. وكانت فكرتهما تجريب قدرة الفنّ السّينمائيّ على تحرير اللّاوعي المكبوت من سلطة الأنا العُليا الواقعيّة The Ego، وبالتّالي تجنّبا عمداً إضافة لقطات يُمكن تفسيرها وفهمها بعقلانيّة. وفي حالة مشابهة، استخدم أحد مؤسّسي السّرياليّة، الرّوائيّ آندريه بريتون، الطّريقة نفسها في التّأليف الأدبيّ تُسمّى الكتابة التّلقائيّة Automatic Writing بناءً على عنصر «فكّ الارتباط» Free Association المُستخدم في جلسات العلاج بالتّحليل النّفسيّ. وفي الكتابة التّلقائيّة، يحاول المؤلّف الكتابة من دون تحكُّمْ وسيطرة واعية وعقلانيّة بما يُكتب لأجل أن يتحدّث الجزء اللّاواعي من الإنسان ويعبّر بحرّيّة تامّة ومن دون محاولة تقديم تفسيرات.

2

جادلَ البعض حول أنّ تلك الممارسة الكتابيّة تتعارض مع أهداف فرويد. لقد كان فرويد مفكّراً مستنيراً، وكان يؤمن بأنّ العلم والمعرفة يستطيعان علاج أمراضنا الاجتماعيّة، وكان يرغب في أن نسلّط اهتماماتنا للبوح برغبات اللّاوعي لتصل لمرحلة الفهم وتفسير أسبابها حتّى نتمكّن من التّحكّم فيها عبر التّسامي معها -Subl imation بمعنى تحرير رغباتنا الغرائزيّة نحو مناطق آمنة ومقبولة بدلاً من قمعها وكبتها. إنّ خلاصة منهج فرويد هي: «حيثما يتواجد الأنا الدُنيا/ الغائبة Id (اللّاوعي والغريزة اللّاعقلانيّة) سوف تتواجد الأنا الشاهدة Ego (الوعي، والذّات العقلانيّة)». بالمقابل، يشكّك السّرياليّون في مسألة السّبب، ويتصوّرون أنّ استخراج الأسباب في جوهره فعلٌ قمعيّ. على عكس جلسات التّحليل النّفسيّ الفرويديّة وفيها فكّ الارتباط Free Association تساعد الفرد على تذكّر صدمة سابقة بوضوح ليتسنّى للمُحلّل النّفسيّ تقديم تفسير وشرح عن طبيعة الاعتلال النّفسيّ التي يعاني منها الفرد ويكشف أعراضها. بالمقابل، يحاول الفنّان السّرياليّ أن يُدخِل الجمهور إلى عالم بين الحلم والواقع من دون تقديم علاج وتأويل نهائيّ يساعدان على العودة للوعي الطّبيعيّ والرّجوع إلى المعاني العقلانيّة. بالنسبة لهم، لا يجب أن تكون تجربة الدّخول إلى العوالم السّرياليّة لغرض التّحرر من اللاوعي كما يريد فرويد، بل لغرض تواصل مع الجانب اللّاوعي عند الجمهور وما فيه من الرّغبات الخفيّة والباطنة التي تتعرّض للقمع.

3

كلّ اللّقطات التي ذكرتَها أمثلة جيّدة. وبصفتنا الجمهور لا نفهم سلوك الشّخصيّات، ولكنّنا نفترض أنّهم يعرفون الكثير عن دوافعهم، ربّما يكون الصّبيّ المراهق وعمّته منجذبين جنسيّاً لبعضهما. أمّا الرّجل النّاضج فربّما لديه رغبات مازوخيّة. وفي الوقت نفسه، يبدو أنّهم جميعاً لا يفهمون سلوكهم بشكل تامّ، لذا ربّما حاول الصّبيّ وعمّته قمع وإنكار رغباتهما، ولهذا السّبب يشعران بخزي وعار من غرابة سلوكهما ويرفضانه. أمّا الرّجل النّاضج فيتصرّف وكأنّه ينبذ وينقم على الآخرين سلوكهم السّيّئ ولا يوافق عليه، وفي الوقت نفسه يفضح سلوكه الشّخصيّ السّيّئ على الملأ. إنّ المعنى الضّمنيّ لكلّ ذلك ببساطة يتلخّص في فكرة واحدة، وهي لا الشّخصيّات ولا الجمهور سيفهمون تماماً وبشكل كامل، ولن يتوفّر تفسير علاجيّ قادر على شرح كلّ شيء، كما هو الحال في عالم فرويد. إذن نحن عالقون في مزيج فوضويّ من الوعي واللّاوعي، ومن الواقع والحلم، مع العلم أنّ هنالك تفسيراً أعمق لكلّ ما يجري، ولكنّنا لا نستطيع أن نحدّد ما هو. وبصفتنا الجمهور الذي يتلقّى الفيلم، علينا نحن أن ننغمس برغباتنا اللّاواعية وغير المنطقيّة مع هذه اللّقطات، ونفكّ الارتباط عند مشاهدتها، وفي حين يعطّل صانع الفيلم رغبتنا العقلانيّة لتسهيل قبول اللّامنطقيّ وغير الأخلاقيّ، لذا هو يتسلّل بالتّفاصيل الدقيقة إلى منزلة مكبوتة تحت وعينا وخارج إدراكنا، ويحاول تحريرنا، حتّى

لو قادنا ذلك إلى الاصطدام مع القيم الاجتماعيّة السّامية داخل مجتمعاتنا.

4

الآن تصير معضلة الفتيشيّة أكثر أهمّية. يتحدّث فرويد عن الفتيشيّة في كتابه «ثلاثة مقالات حول النّظريّة الجنسيّة» الصّادر عام 1905 وفي كتابه اللّاحق بعنوان «عن الفتيشيّة» الصّادر عام 1927، ويمكن تلخيص رؤيته عبر القول إنّ إشكاليّة الفتيشيّة تكمن في اختلاط عنصرين هما الموضوع The Object مع هدف الغريزة الجنسيّة The Aim of Sexual Instinct. والهدف The Aim هو نشوة الاكتفاء، والموضوع The Object هو الشّخص. لذلك يصير الشّخص الفتيشيّ مهووساً بأعضاءً جسديّة أو أشياءً ماديّة مرتبطة بالأعضاء الجسديّة، مثل ملابس معيّنة أو أحذية، ويقوده هوسه للاهتمام بامتلاك هذه الأشياء الجانبيّة بدلاً من الوصول إلى النّشوة والاكتفاء الجنسيّ. لذا هم مهووسون برؤية جزء ما من الجسد أو لمسه، مثل الشّعر أو الأقدام، أو أشياء مرتبطة بها، مثل الأحذية. وسأذكر هنا مثالاً آخر من تنويرات فرويد التي أضاءت هذه القضايا وهي: «ثمّة هدف حقيقيّ وصحيح للرّغبة الجنسيّة، كمثل النّشاط الجنسيّ الذي يؤدّي إلى النّشوة والاكتفاء، ويؤدّي وظيفته وغايته، وهي الممارسة الصّحّية والعقلانيّة والسّليمة للوصول للاكتفاء، بينما الشّخص الفتيشيّ يخطئ بشأن الهدف، وبالتّالي فإنّ هذه الانحرافات السّلوكيّة الجنسيّة

Perversions والباثولوجيّة Pathologies هي أشكال من الرّغبة التي لا تتوافق مع الحياة السّعيدة ومع الاندماج الطّبيعيّ في المجتمع، وهي بحاجة إلى «علاج» من خلال العلم والمعرفة وكشف رغباتنا وغرائزنا.

5

في فيلم بونويل «شبح الحرّيّة»، لم تكن الشّخصيّات فتيشيّة (فيلمه Belle De Jour هو مثال جيّد على الشّهوة الفتيشيّة). أمّا فيلمه «شبح الحرّيّة» ففيه أمثلة على الانحراف الجنسيّ Perversion. فعند الصبيّ المراهق نلمس «شهوة أقارب»، والتي لا تتوافق مع بيئة صحّيّة ومجتمع مهيّأ بشكل جيّد. أمّا حالة الرّجل النّاضج، فهي حالة مازوخيّة، حيث تتملّكه رغبة التّمتّع بالألم والعقاب وإذلال نفسه، تشبه إلى حدّ كبير الفتيشيّة، لأنّه يخطئ الهدف مع موضوع غرائره، إذن فهو لا يحصل على ما يريده حقّاً، بالرّغم من اعتقاده أنّه يحقّق ما يريد. يناقش فرويد ذلك في مقال صدرَ عام 1927 بعنوان «الإشكاليّة الاقتصاديّة للمازوخيّة»، وهي مسألة معقّدة، لكنّ اختصارها هو التّالي: إذا كنّا نتصوّر أنّه لا يمكننا إشباع رغبة محرّمة، فبشكل غير مباشر يمكننا أن نعثر على شخص آخر يعاقبنا عليها. إذن، بالنّسبة لفرويد يستطيع العالم النّفسيّ أن يكشف سبب الانحراف السّلوكيّ الجنسيّ (مثل حادثة وقعت في مرحلة مبكرة مثل الطّفولة) ويساعدهم العالم النّفسيّ على رؤية أنّهم مخطئون

بشأن ما يريدون حقّاً، وبفعل ذلك فهو يعالجهم منها. وبالمقابل، فإنّ بونويل يرفض ذلك مشيراً ضمنيّاً إلى أنّه ليس هناك هدف حقيقيّ لغرائزنا (الممارسة الجنسيّة والشّبع)، ولا طريقة صحيحة أو مقبولة (رجل أو امرأة، من الأقارب أم غيرهم، بالغ أو قاصر، ألم أو متعة) وبالتّالي بالنّسبة له ليس هناك انحراف ولا فتيشيّة ولا باثولوجيّة.

6

مثال آخر مثير للاهتمام عن السّرياليّة هي لوحات الرّسّام السّرياليّ البلجيكيّ رينيه ماغريت، وبالتّحديد واحدة من لوحاته الأكثر شهرةً، وتدعى «غشّ الصور»، وفي اللّوحة نشاهد غليوناً كُتبت تحته عبارة «هذا ليس غليوناً» باللّغة الفرنسيّة، ونظراً لأنّ فرويد يعتقد أنّ معظم القمع والكبت يرتبط بالطّبيعة الجنسيّة، ونظريّته في تحليل الأحلام تميل إلى إيجاد رموز وإشارات لها علاقة بالجنس في كلّ مكان، ما دفعه إلى المزاح مرةً قائلاً: «أحياناً يكون السّيجار مجرّد سيجار»، وليس كما يعتقد أتباع فرويد بأنّ السّيجار رمز للقضيب أو صورة جنسيّة ما. تلعب لوحة ماغريت على معاني تلك النّكتة، فتقول: إذا كان فنّ السّرياليّين يشبه منطق الحلم، فقد نفترض بأنّ الغليون هو رمز جنسيّ، ولهذا السّبب لا يبقى الغليون غليوناً. وعلى مستوى آخر، فإنّ ماغريت يلعب أيضاً مع فكرة أفلاطون الفلسفيّة بأنّ التّمثيل (الظواهر والمظهر المجرّد) غالباً ما يتمّ

الخلط بينها وبين الحقائق (وهي الجوهر). إذن، ربّما قصد مارغريت بأنّها مجرّد لوحة، وتمثيل للغليون، وليس غليوناً حقيقيّاً. كلّ ذلك يقودنا إلى تصوّر أعظم (يتكرّر في لوحاته الأخرى) بأنّ التّمثيلات والصّور والكلمات والرّموز لا تشير بشكل مباشر إلى حقائق أوّليّة، فنحن نصنع العلاقات والرّوابط، وعموماً ذلك ما يصنعه الفنّ.

7

إذن، كلّ ذلك يأخذنا إلى سؤالك الرّئيسيّ: هل هذا يتعلّق بعلم النّفس أم الفلسفة أم الفنّ؟

بالطّبع يُعتبر فرويد شخصيّةً مثيرة للجدل، وقد رفض معظم العلماء الاعتراف به، بما في ذلك العلماء الأكثر شهرة في مجال علم النّفس، ومع ذلك كان فرويد يصنّف نفسه عالِماً. ولكن بعد النّظر إلى لوحة ماغريت يتبيّن لنا أنّ لدى فرويد روابط مشتركة مع إشراقات الفلسفة التّنويريّة بدءًا من أفلاطون. لقد كان لأفلاطون تأثير كبير على فرويد (تأثّرت فكرة الأنا الشّاهدة والأنا الغائبة والأنا العُليا بنظريّة أفلاطون حول الرّوح في كتابه الجمهوريّة). كما كان شوبنهاور ونيتشه مؤثّرين رئيسيّين في نظريّات فرويد عن اللّاوعي، على الرّغم من أنّه كان لا يوافق أساليبهما، لأنّه كان يتصوّر أنّ الفلسفة منزلة أقلّ من العلم.

8

إذن، على الرّغم من أنّ فرويد لم يعترف بذلك، إلّا أنّ رغبته لكشف الوعي وإظهار أعمق الرّغبات النّفسيّة -بهدف جعلها عقلانيّة ويمكن السّيطرة عليها- ممارسة فلسفيّة بحتة، وإيمان بالجوهر الحقيقيّ القابع خلف المظهر (بما يشمل البيانات التّجريبيّة للعلم). لذا، في حين أنّ فكرة الفتيشيّة مسألة نفسيّة اصطلاحيّاً، وكذلك فكرة الانحراف الجنسيّ والباثولوجيّ، إلّا أنّها ممتلئة بالفلسفة. إنّ ممارسي السّرياليّة، وبطريقة غير مباشرة، يحمون الفتيشيّة والانحراف الجنسيّ للرّغبات من مرحلة التّفسير النّهائيّ والعلاج لأنّهم ينتقدون التّقاليد الفلسفيّة والعلميّة لثقتهم المفرطة في استخراج النّتائج والأسباب والمعرفة لأجل السّيطرة على النّفس والوعي. ربّما تكون هذه طريقة للدّفاع عن القيمة الخاصّة للفنّ ضدّ الفلسفة والعلم، ما يعني: إذا لم تكن الحقيقة والصّحّة والأداء الاجتماعيّ هي القيم العُليا، فيمكن للفنّ أن يكون ذا قيمة سامية في السّماح لنا بالانغماس في رغبتنا الخياليّة، وممارسة الأخطاء، واللّاطبيعيّ abnormality، وحتّى الممارسات السّلوكيّة المعادية للمجتمع.

9

وهذا يقود إلى مواضيع أخرى، وأسئلة أكثر تعقيداً. ربّما من السّذاجة أن نعتقد أنّ السّرياليّين يطلقون العنان للجوانب اللّاواعية واللّاعقلانيّة لأجل تحريرها وليس في ذلك خطر. كانوا مثل فرويد

عندما تفاعل في حالات نفسيّة فترة الحرب العالميّة الأولى. وقع فرويد في حيرة من أمر الجنود الذين كانوا يعانون أعراضاً ممّا نشخّصه اليوم بمسمّى: اضطراب ما بعد الصّدمة Post-Traumatic Stress Disorder حيث تعيد الأحلامُ الجنود إلى لحظات مروّعة ومخيفة خلال معارك الحرب، وقد بدا وكأنّ هذه الأعراض تتعارض مع نظريّة فرويد القائلة بأنّ الأحلام هي تحقيق رغبات. لقد جرّبَ فكرة أنّه مقابل الغريزة الفطريّة للعيش (من جنس وإيروس ولبيدو) قد يظهر «دافع الموت» Death Drive باعتباره صورة تحقيق الرّغبات في سبيل تدمير الذّات Self-Destructive Behavior. لذا، إذا كان المحرّك الدّاخلي المكبوت مدمّراً في بعض الأحيان، فقد تكون ممارسة السّرياليّة حافزاً خطيراً لذلك. (يُعتبر ماركيز دي ساد مثالاً جيّداً على هذه الإشكاليّة. لقد كان روائيّاً فرنسيّاً من القرن الثّامن عشر إلى التّاسع عشر، ولم يكتب فقط الرّوايات التي تصوّر أفعالاً تربط الجنس بالعنف المُفرط والقسوة، ولكنّه أيضاً مارس هذه الخيالات وأُدخِل السّجن بسببها، بما في ذلك الاعتداء الجنسيّ على الخدم القاصرين. سُمّي مصطلح «السّاديّة» على اسمه، لأنّه غالباً ما كان يصوّر فكرة الوصول للسّعادة عبر إلحاق الضّرر بالآخرين).

10

قضيّة أخرى ذات صلة وعلاقة بمحور الفتيشيّة الذي تطرّقنا إليه، وهذه رؤية أخرى ومؤثّرة جدّاً عن الفتيشيّة ظهرت في أعمال

كارل ماركس، الذي تأثّر العديد من السّرياليّين به. لقد قدّمَ ماركس نظريّة سمّاها «فتيشيّة السّلع» Commodity Fetishism وباختصار هو يفترض بأنّ المجتمع الاستهلاكيّ يخطئ في تحديد القيم الفعليّة للسّلع في سبيل تحويل قيمتها الجوهريّة إلى قيم افتراضيّة. وعلى سبيل المثال، إذا صارت قطعة صغيرة من الملابس ذات علامة تجاريّة فاخرة، فإنّنا نفترض أنّ ارتفاع سعرها لا يضعها على قدرها الحقيقيّ داخل دورها الاجتماعيّ، بسبب ارتفاع سعر عناصر أخرى تنتمي إلى اسم السّلعة وشعارها. ذلك يجعلنا مُستعبَدين للسّلع الاستهلاكيّة بطريقة تشبه عبادة الأوثان والأصنام. كما أنّها تجعلنا غير قادرين على صناعة مجتمع يسيطر ويتحكّم في القيم الفعليّة للسّلع الاستهلاكيّة، لذا فإنّه كان يصدّر فكرة أنّنا إذا غرقنا في الرّأسماليّة لن يتوفّر لنا طريق آخر بديل عن الرّأسماليّة. إذن، مثلما أراد فرويد تحرير النّاس من الرّغبات المكبوتة والتي تتحكّم فيهم، فإن ماركس أراد تحرير النّاس من سيطرة السّلع، التي يعتقد أنّ سببها الرّئيسيّ سيطرة الرّأسماليّة.

11

بالتّالي، على الرّغم من أنّ العديد من السّرياليّين كانوا متورّطين في الحركة الشّيوعيّة، يبدو أنّ رؤيتهم حول الفتيشيّة تتعارض مع ماركس وكذلك فرويد. أقصد أنّه إذا لم يكن هناك هدف حقيقيّ للرّغبة، فلن يستعبدِنا العقل أو رأس المال. ولكن كما قد يعترض

فرويد على أنّ السّرياليّة تتلاعب بشكل خطير بالسّلوكيات العنيفة والمدمّرة في كثير من الأحيان، فقد يعترض ماركس على السّماح للآخرين باستخدام رغباتنا للسّيطرة عليها واستغلالها. وبكلّ الأحوال؛ إنّ للفنّ قيمة مستقلّة بعيداً عن علاقته بالعلم والفلسفة والقيمة العلاجيّة للحقيقة والمنطق والصّحّة، لكن لا ينبغي أن يصير الفنّ غاية في حدّ ذاته.

12

بالتّأكيد هناك العديد من القضايا الأخرى المثيرة للاهتمام في أسئلتك. مثل كيف يمكننا تقييم الأعمال الفنّيّة السّرياليّة عندما ينوي صانعوها إحباط سعي الجمهور نحو الفهم الشّامل، وإكمال القصّة، وإدراك الحالة التّناغميّة بالجانب السّرديّ وجانب الشّعور الجماليّ الإيجابيّ؟ كيف نقيّم فلسفيّاً الأعمال الفنّيّة التي قد تكون لها أبعاد مضادّة للفلسفة، مثل رغبتهم بعدم الإبانة والإيضاح؟ ومع ذلك، ليس لنا إلّا التّعامل معهم بالطّريقة الفلسفيّة التي قدّمها عمل ماغريت والقول إنّه «لا يمكن تقدير السّرياليّة إلّا فلسفيًا وليس وفق نظرية الفنّ للفنّ فقط، لأنّ السّرياليّة تناقش وتنتقد مسائل في العلم والمنطق والفلسفة».

أفلام مختارة

أدرجت أدناه قائمة مختارة لبعض أفلام المخرج لويس بونويل. ولكن، قبل عرض القائمة، يجب أن أتحدّث عن مسألة مهمّة، وهي أنّ أفلام بونويل متعدّدة العناوين، وأحياناً لا تتطابق عناوين العمل الواحد من لغة إلى أخرى، فعنوان النّسخة المكسيكيّة يختلف عن العنوان باللّغة الإنجليزيّة. لذا اخترنا الاعتماد على عنوان اللّغة الإنجليزيّة باعتبارها اللّغة العالميّة لهوليوود. وبشكل مجمل، يمكن تقسيم موضوع العناوين في أفلام بونويل إلى ثلاثة أقسام، وهي:

أ. الشّخصيّة الرّئيسيّة

يكون العنوان دلالة مباشرة على الشّخصيّة الرّئيسيّة، وتكون هذه الشّخصيّة مركزاً رئيسيّاً في سير القصّة والأحداث. مثل: فيريديانا، سوزانا، ترستينا، نازارين، سيمون الصّحراء، جميلة الصباح، روبنسون كروز، وأخيراً عنوان فيلم Él الذي يعني «هو»، ضمير الغائب للمذكّر بالأسبانيّة.

ب. عبارات مُبهمة

من الممكن أنّ تتعدّد المعاني في فلك العنوان، فنلاحظ أنّ العنوان يحتوي على جملة واحدة، لكنّها لا تعني شيئاً محدّداً ومباشراً بل هي واسعة الدّلالات وأحياناً لا ترتبط بالفيلم نفسه، وكأنّ بونويل قبل أن نشاهد الفيلم يحرّضنا على التّأويل. مثل عنوان فيلم «كلب أندلسيّ» ولكن في الفيلم لا نشاهد كلباً ولا أيّ أندلس.

أيضاً عنوان فيلم «شبح الحرّيّة» -بما يحمل من معنى فسيح- فكرة الشّبح في الثّقافة والأدب الإنجليزيّ تختلف عن فكرة الجنّ بالنّسبة للثّقافة العربيّة، فالجنّ والشّياطين مخلوقات أخرى، مختلفة، تنتمي لفصيلة غير إنسيّة، وسبق أن تعامل بونويل مع الشّيطان الذي يحاول أن يغوي البشر، نشاهد في إحدى اللّقطات من فيلم «سيمون الصّحراء» أنّ الشّيطان يأتي على شكل فتاة جميلة تحاول أن تغوي سيمون، ولكن قدرة سيمون على الرّفض جعلت الفتاة تبتعد عنها وتتحوّل من امرأة جميلة إلى امرأة قبيحة جدّاً ومتقدّمة في العمر كأنّها تخطّت عامها الألف! (وهذا يحيلنا إلى الموروث العربي والإسلامي الذي يتكرّر فيه أنّ عمر الشّيطان طويل جدّاً) وبونويل كان يعتمد على هذا البعد الدينيّ لفهم شخصيّة الشّيطان.

تحضر الأشباح في الأدب الأوروبّيّ عادة بصورة الطّيف الذي يتبقّى من الإنسان بعد موته، فلديهم البعض يموت، والبعض الآخر يبقى عبارة عن طيف شبح يعيش حياة البرزخ. وتحضر شخصيّة

الشّبح في بعض أفلام بونويل. على سبيل المثال، في فيلم «سحر البرجوازيّة الخفيّ»، نشاهد شاباً يلتقي شبح أمّه، وهنا يقدّم بونويل شخصيّة الشّبح بطريقة ساخرة. ومن هذا المنطلق نعتبر أنّ الشّبح نقيض الحقيقة، وبالتّالي فمن الممكن أن يتعامل العنوان مع ثنائيّة الحقيقيّ والوهم، والخيال والواقع. نذكر أيضاً عنوان فيلم «الملاك المدمّر»، وفيه تأتي مفردة الدّمار على النّقيض من مفردة الملاك.

ج. جُمل ذات طابع كوميديّ

أحياناً يكون العنوان عبارة متكاملة ويحتوي على فكرة مباشرة وإطلاق الأحكام، مثل فيلم «سحر البرجوازيّة الخفيّ»، وهذا العنوان يشبه النّكتة، حيث يقول إنّ للبرجوازيّة سحراً وبريقاً خاصّاً ولكنّه خفيّ. كذلك عنوان فيلم «ذلك الموضوع الغامض للرّغبة». وفي بعض النّسخ استبدل بونويل مفردة «ذلك» إلى «هذا»، بمعنى «هذا الموضوع الغامض للرّغبة». وأيضاً عنوان فيلم «هو» ورديفه «الشّغف الغريب».

قائمة بأبرز الأفلام

ستقسّم قائمة الأفلام إلى عدّة تقسيمات تلخّص مسيرة بونويل السّينمائيّة، مع التّذكير بأنّ الأفلام المذكورة ليست إلّا جزءاً بسيطاً من كافّة أفلام لويس بونويل، وسبب اختيار هذه الأفلام بالتّحديد لأنّها ذُكرت في النّصوص السّابقة.

أفلام قصيرة

Un Chien Andalou

العنوان الإنجليزيّ: An Andalusian Dog

التّرجمة العربيّة: كلب أندلسيّ

إنتاج فرنسيّ بتمويل كامل من والدة بونويل

أشهر أفلام بونويل على الإطلاق، ويعتبر اليوم من الأفلام الصّامتة الأكثر مشاهدة. شارك في تأليف الفيلم سلفادور دالي، والفيلم مبني على حلمين، الأوّل للويس بونويل والثّاني لسلفادور

دالي، ويسير الفيلم بمنطق الحلم، حيث لا دلالات أو معاني واضحة ومباشِرة، بل هو فيلم يقبل تعدّد التّفسيرات، ويُعدّ مثالاً مهمّاً عن الحركة السّرياليّة.

سنة الإنتاج: 1929

* * *

Las Hurdes: Tierra Sin Pan

العنوان الإنجليزيّ: Land Without Bread

التّرجمة العربيّة: أرض من دون خبز

الصّنف: وثائقيّ قصير

إنتاج أسبانيّ

وثائقي يظهر فيه أسلوب بونويل المبكر في التّعاطي مع موضوع الفقر وقلّة الحيلة والخوف في منطقة لاس هاردس.

سنة الإنتاج: 1933

* * *

Simón Del Desierto

العنوان الإنجليزيّ: Simon of the Desert

التّرجمة العربيّة: سيمون الصّحراء

فيلم غير مكتمل بسبب إعلان المنتج إفلاسه لأسباب لا تتعلّق بشكل مباشر بالفيلم. وبالرّغم من ذلك يعتبر من أهمّ أفلام

بونويل، ومصدر إلهام للعديد من الأفلام الكوميديّة التي ظهرت من بعده، مثل «سلسلة مونتي بايثون» للمخرج الإنجليزي تيري جيليام.

سنة الإنتاج: 1965

***

أفلام طويلة

إنّ الأفلام الطّويلة التي عمل فيها بونويل كثيرة جدّاً، لكنّي سأختار الأفلام التي أحدثت بصمةً في سيرة بونويل الشّخصيّة وفي تاريخ السّينما بشكل عامّ، وهي تنقسم إلى ثلاث فترات زمنيّة، بدايةً من فيلمه الأوّل الطّويل في فرنسا ومروراً بالمرحلة المكسيكيّة ثمّ عودةً إلى فرنسا مرّة أخرى، وبينهما تجارب في أميركا وإيطاليّا وأسبانيا.

L'Âge d'Or

العنوان الإنجليزي: The Golden Age

التّرجمة العربيّة: العصر الذّهبي

إنتاج مشترك فرنسيّ - أسبانيّ

فيلم سرياليّ ساخر، يعرض عدّة مواضيع، بعضها دينيّة وبعضها اجتماعيّة. يظهر فيه المسيح برؤية بونويل الخاصّة. ويُعتبر من أوائل الأفلام الفرنسيّة التي استُخدِمت فيها تقنيّة الصّوت في صناعة الأفلام. للفيلم أهمّيّة خاصّة. شخصيّاً لم يعجبني كثيراً.

سنة الإنتاج: 1930

المرحلة المكسيكيّة الأسبانيّة

وصل بونويل إلى المكسيك عام 1946، بعد ثماني سنوات من العمل في الولايات المتّحدة الأميركيّة بمجالات الإخراج والدّبلجة الصّوتيّة ونشر الأفلام الأميركيّة في المكسيك باللّغة الأسبانيّة. وعندما دخل بونويل المكسيك وبدأ بصناعة الأفلام، قدّمَ العديد من الرّوائع السّينمائيّة النّادرة والتي أشاد بها النقّاد. وهنا أبرز الأفلام المختارة:

Los Olvidados

العنوان الإنجليزيّ: The Forgotten\The Young and the Damned

التّرجمة العربيّة: المنسيّون

إنتاج مكسيكيّ

ينتمي إلى الواقعيّة الإيطاليّة. باختصار، يحكي قصّة أطفال في بيئة فقيرة ومُعدمة، ويصف تأثير هذه البيئة على الأطفال وسلوكهم. شخصيّاً من أحبّ أفلام بونويل، وفيه العديد من اللّقطات العظيمة.

سنة الإنتاج: 1950

* * *

Susana

العنوان الإنجليزيّ: The Devil and the Flesh

إنتاج مكسيكيّ

يتحدّث الفيلم عن سلطة جسد المرآة، ويحكي تأثير شخصيّة الفتاة الجميلة سوزانا على مجتمع متديّن ومحافظ.

سنة الإنتاج: 1951

* * *

Él

العنوان الإنجليزي: This Strange Passion ويُعرف أيضاً بـ Tourments

التّرجمة العربيّة: هوَ \ هذا الشّغف الغريب

إنتاج مكسيكيّ

يحكي قصّة رجل برجوازيّ ورث الكثير من الأراضي عن أهله، ويعامل مسألة الزّواج والعلاقة مع المرأة والحبّ بطريقة تملّكه للأراضي، وكأنّها كلّها ملك له، حتّى لو أدّى الأمر إلى تخريب الأرض. الشّخصيّة الرّئيسيّة تعاني من اضطرابات نفسيّة، مثل الهوس والغيرة الشّديدة وحبّ التّملّك. يُعتبر من أشهر أفلام بونويل.

سنة الإنتاج: 1953

* * *

Nazarín

إنتاج مكسيكيّ.

يُعدّ هذا الفيلم من الأفلام المحبّبة عند كثير من المخرجين. يحكي قصّة رجل متديّن جدّاً اسمه نازرين، ومن اسمه نلمس إحالة إلى يسوع النّاصري. يصطدم نازرين ببيئة فقيرة، ويصير محاطاً ببائعات الهوى وما يرافقهنّ من جرائم وقضايا، فنشاهد نازرين يحاول أن يطبّق مبدأ الغفران المسيحيّ، ولكن، هل ينجح؟ في هذا الفيلم يعطي بونويل بعض الانطباعات الإيجابيّة عن بعض رجال الدّين الحقيقيّين في نظره مثل نازرين.

سنة الإنتاج: 1959

* * *

Viridiana

إنتاج مشترك مكسيكيّ - أسبانيّ

يحكي الفيلم باختصار قصّة الفتاة فيريديانا التي تترك الدّير لبعض الوقت لأجل زيارة عمّها، وتصطدم مع فئات مختلفة من البشر في تحدٍّ واضح لكلّ معتقداتها السّابقة. الفيلم ينظر إلى الدّيانة الكاثوليكيّة بشيء من النّقد، طارحاً السّؤال الكبير: هل تستطيع التّعاليم الكاثوليكيّة الأخلاقيّة الصّمود أمام الممارسة في بيئة شائكة؟

سنة الإنتاج: 1961

* * *

El Angel Exterminador

العنوان الإنجليزيّ: The Exterminating Angel

التّرجمة العربيّة: الملاك المدمِّر

إنتاج مكسيكيّ

يعرض الفيلم ضيوفاً أثرياء في حفل عشاء، لكنّهم، من دون مبرّر، يجدون أنفسهم عاجزين عن مغادرة الحفل. يتميّز هذا الفيلم برمزيّة الحضور ورمزيّة الوليمة لتعطي إيحاءات متعدّدة، مثل أن تكون الوليمة تلك هي رمز البيئة الاجتماعيّة أو الدّين أو التّوجّه الفكريّ. يأتي ذكر هذا الفيلم في فيلم المخرج الأميركيّ وودي ألين، بعنوان «باريس بعد منتصف اللّيل» عام 2011، حيث نشاهد التقاء الشّخصيّة الرئيسية، بيندر، بشخص ينتمي للحركة السّرياليّة واسمه لويس بونويل، قبل أن يصير مخرجاً مشهوراً، ويعرض عليه بيندر فكرة أن يصنع فيلماً فيه مجموعة من النّاس يُحتجزون في مكان واحد من دون أن نعرف السّبب. فيسأل بونويل عن السبب، ليجيب بيندر: «ليس هناك سبب». وفي هذه اللّقطة إحالة إلى هذا الفيلم العظيم «الملاك المدمّر»، والذي يُعتبر من روائع السّينما، لأنّه يقدّم نموذجاً شامخاً عن قدرة الأفلام على تجسيد الغموض، وحدود هذا الغموض.

سنة الإنتاج: 1962

* * *

العودة إلى فرنسا

في المكسيك، حقّق بونويل النّجاحات النّقديّة والجماهيريّة والحصول على الجوائز الضّخمة، ما جعل اسمه يُسجّل تاريخياً باعتباره واحداً من أهمّ السّينمائيين، ما أكسبه نوعاً من الاكتفاء الفنّيّ، فصارت عودته إلى فرنسا أشبه بزيارة جذور السّينما الحقيقيّة، فهي المكان الذي بدأ فيه مع الحركة السّرياليّة وأفلامٍ تعدّ إلى اليوم من الأهمّ على الإطلاق، فنشاهد في هذه المرحلة الفنّيّة في مسيرة بونويل أفلاماً تجريبيّة مختلفة جدّاً بمزيج مختلط بين أسلوبه في المكسيك وأسلوبه وقت بداياته في فرنسا، وهو قدّمَ أسلوباً متناغماً وتجربة فريدة جدّاً، لا تقلّ أهمّيّة عن المراحل السّابقة. وهنا بعض الأفلام المختارة منها.

Belle De Jour

التّرجمة العربيّة: جميلة الصّباح

إنتاج مشترك فرنسيّ - إيطاليّ

هذا الفيلم هو التّعاون الأوّل بين بونويل وأيقونة الجمال الفرنسيّة كاترين دينوف، وهو من أشهر أفلام بونويل. يحكي الفيلم قصّة فتاة تعرّضت في طفولتها لحادث مؤلم وخادش. حين تكبر، تقع الشّابّة البرجوازيّة في صراع بين خيالاتها والواقع، وتحاول الوصول لأهدافها الخاصّة، ولكن هل تستطيع؟ هل تصير خيالاتنا خطيرة عندما تتحوّل إلى واقع؟

سنة الإنتاج: 1967

***

Tristana

إنتاج مشترك فرنسيّ - إيطاليّ - أسبانيّ

هذا الفيلم هو التّعاون الثّاني لبونويل مع أيقونة الجمال الفرنسيّة كاثرين دينوف، وتقول دينوف في لقاء لها مع تشارلي روز إنّ أداءها هنا أصعب، إلّا أنّ الجمهور يتذكّرها فقط من فيلمها «جميلة الصّباح». يحكي الفيلم قصّة شابّة يتيمة يغويها الوصيّ عليها، وهو رجل برجوازيّ عجوز. يناقش الفيلم مسألة عجز الجسد وقلّة الحيلة ويقدّم بأسلوب فاخر محاولة الوصول للغاية عبر الخداع. فيحكي العلاقة الغريبة بين البرجوازيّ العجوز والفتاة اليتيمة ترستينا.

سنة الإنتاج: 1970

***

Le Charme Discret De La Bourgeoisie

العنوان الإنجليزيّ: The Discreet Charm of the Bourgeoisie

التّرجمة العربيّة: سحر البرجوازيّة الخفيّ

إنتاج فرنسيّ

فيلم كوميديّ بامتياز وساخر، يقدّم أرقى أشكال الفكاهة السّينمائيّة، ويحكي قصّة مجموعة من الشّخصيّات التي تشترك في

كونها تنتمي إلى الطّبقة البرجوازيّة أو قريبة منها. الفيلم فيه واحدة من أشهر اللّقطات التي قدّمها بونويل، وفيها يقتطع السّرد السّينمائيّ إلى لحظة يكتشف فيها الممثّلون بأنّهم في مسرحيّة. ويعتمد الفيلم سرديّاً على منطق الأحلام، فهو عبثيّ، ولكنّه مترابط جدّاً من ناحية الشّكل والمضمون، وذو وحدة عضويّة. من العنوان يركّز الفيلم على الجوانب الخفيّة لجمال وبريق الطّبقة البرجوازيّة، وكأنّها الأسباب التي تميّز أفراد الطّبقة البرجوازيّة في طريقة تفكيرهم وحواراتهم وحتّى الأحداث التي يمرّون بها. فيلم مختلف من ناحية الأسلوب والسّرد.

سنة الإنتاج: 1972

* * *

Le Fantôme de la Liberté

العنوان الإنجليزيّ: The Phantom of Liberty

التّرجمة العربيّة: شبح الحرّيّة

إنتاج فرنسيّ - إيطاليّ

أكمل وأجمل وأعظم أفلام بونويل. يبدأ الفيلم من لحظة احتلال نابليون لأسبانيا باسم الحرّيّة، ثمّ ينتقل إلى فرنسا في زمن ظهور الفيلم في السّبعينيّات الميلاديّة ويناقش حدود الحرّيّة؟ وما هي الحرّيّة التي تُعطى؟ وما هي الحرّيّة التي لا تُعطى؟

سنة الإنتاج: 1974

* * *

Cet Obscur Objet du Désir

العنوان الإنجليزيّ: That Obscure Object of Desire

التّرجمة العربيّة: ذلك الشّيء الغامض من الرّغبة

إنتاج مشترك فرنسيّ - أسبانيّ

يختتم بونويل مسيرته في فيلم من بطولة الممثّل الأسباني فيرناندو راي، والذي تعاون معه في عدّة أفلام سابقة. يأتي هذا الفيلم من منظور الذّاكرة، وقدرتنا على رؤية الأشياء بعد مرور فترة من الزّمن، ويحكي قصّة تعلّق رجل بامرأة. تبدأ العلاقة بشيء من العدوانيّة، وتتحوّل تدريجيّاً إلى شيء من الهوس. ثمّة مفاجآت كثيرة سرديّة قصصيّة وسينمائيّة وحتّى أدائيّة من طاقم العمل، فنشاهد امرأتين مختلفتين تؤدّيان دور شخصيّة واحدة. وهذه النّقطة التي جعلت بونويل يعود للسّينما ويصنع هذا الفيلم، حيث يقول في إحدى لقاءاته إنّه لم يكن مهتمّاً بالفيلم إلّا بعد أن شرب كأسين من شراب المارتيني وأتاه الإلهام بأن يقدّم شخصيّة المرأة بممثّلتين مختلفتين، وفي تلك اللّحظة قرّر صناعة الفيلم.

سنة الإنتاج: 1977.

«حزنك ليست أكثر من شبح

يطوف العالم بمعطف من ضباب،

كلّما حاولت الإمساك به، فرّ منك».

لويس بونويل

نقطة نظام (4)

مات المخرج السّـويدي انغمار بيرغـمان والمخرج الإيطاليّ مايكل انجلـو أنطونيوني في اليوم نفسـه الموافق 30 يوليو 2007. وهما يعتبران مـن الروّاد المهمّين والمؤثّرين الذين ساهموا في جعل السّينما لغةً كونيّة.

نقطة نظام (5)

ماتَ المخرج الياباني ياسوجيرو أوزو في ذكرى يوم مولده السّتّين، وهو 12 ديسمبر.

ولـدَ في عـام 1903 أي السّـنة الثّالثـة مـن بدايـة القـرن العشريـن، وتوفّي في عام 1963 أي السّـنة الثّالثة من عقد السّـتينيّات وبعمـر السّـتّين. كانَ أعـزب، لم يتـزوّج قطّ، وعـاش مع والدتـه طوال حياتـه حتّى توفيـت قبل وفاته بسـنتين، ودُفـن بجانبها في المقبرة نفسـها. وهو من الروّاد الذين ساهموا في جعل السّينما لغةً كونيّةً.

الفصل الثّالث

«السّينما ليست صناعة، وليست فنّاً. إنّها أكبر من ذلك.

هي طريقة جديدة للنّظر إلى العالم».

أندريه تاركوفسكي

في رثاء غودار

لا يُعتبر رحيل جان لوك غودار مجرّد رحيل عبقريّ من عباقرة السّينما، وواحد من أهم صُنّاع الأفلام المخضرمين الذين عايشوا أجيالاً سينمائيّة مختلفة، بل هو رحيل حالة سينمائيّة كونيّة، ونهاية أهمّ مرحلة سينمائيّة على الإطلاق، وهي: الموجة الفرنسيّة الجديدة، التي ظلّت جديدة حتّى يوم موت جان لوك غودار الموافق 13 سبتمبر 2022. بهذا العزاء تنطوي الصّفحات، ويُقْفل الكتاب على آخر صفحةٍ من موجةٍ فنّية هي الأطول والأهمّ في تاريخ السّينما مقارنةً بكلّ الموجات والمدارس والمذاهب السّينمائيّة الأخرى.

إذا حاولنا العودة زمنيًا إلى الوراء، وتحديد نقطة بداية مسيرة غودار الفنّيّة، وبالمقابل نقطة التّوقّف والموت والانتهاء، وقمنا مجازيّاً بحذف وقصّ مساهمات جان لوك غودار وأفلامه، فإنّنا بالضّرورة سنتخيّل سينما عالميّة محدودة الإمكانيّات، وغير مستقرّة. ولا أقول ذلك مبالغةً، لأنّ الدّور الذي قدّمه غودار للسّينما كان بمثابة المفتاح الذي استعان به الجميع لتجديد السّينما والمحافظة على حيويّتها

وتطوّرها. وهذا المفتاح الذي استخدمه غودار هو الجرأة الفنيّة على ممارسة الهدم وإعادة البناء، ولولا هذه القدرة لظلّت السّينما حبيسة الحدود السّينمائيّة البدائيّة، والقواعد السّرديّة الأولى. غودار من النقّاد القلّة الذين لم يكتفوا بالكتابة عن السّينما فقط، ولكنّهم قاموا بممارسة النّقد السّينمائيّ عبر صناعة الأفلام.

إشكاليّة التّفكير في صورة الصّمت

كان غودار فنّانًا حُرّاً لا يخاف التّجريب، ولم يكن يخجل من الوقوع في الأخطاء التي تضعه في موضع الاستهزاء والاحتقار والاستخفاف والسّخرية[1]، لأنّه لم يكن يعترف بشيء يُسمّى «الخطأ». بالنّسبة إليه لا مكان للخطأ في صناعة الأفلام طالما ظلّت الممارسة واعية. وكان ذلك واضحًا في طريقة استخدامه للمونتاج على المستوى البصريّ، والسّمعيّ، والقصصيّ، والسّينمائيّ، بل كان في كثير من الأحيان يجازف بتشويه اللّحظة العاطفيّة عند المتفرّج بطرقٍ متنوّعة، منها على سبيل المثال: التّلاعب بالصّوت، وقطعه بشكلٍ مفاجئ إلى اللّاصوت. مثلاً في فيلمه Bande à part عام 1964 نشاهد مشهداً راقصاً يعتمد أساساً على أنغام الموسيقى المتطابقة مع خطوات الرّاقصين، الذين يحاولون التّحرّك بتوافقٍ تامّ مع النّغمات الموسيقيّة، ثمّ بشكلٍ مفاجئ يتوقّف صوت الموسيقى، وتستمرّ اللّقطة، ويستمرّ الرّقص، وفجأة يُعيد غودار صوت

(1) لقاء ديك كافيت Dick Cavett مع جان لوك غودار عام 1980.

الموسيقى من جديد، ثمّ يختفي الصّوت فجأةً من جديد، وهكذا، فيما لا تزال اللّقطة مستمرّة في المكان ذاته بالرّغم من هذا الاضطراب الصّوتيّ الذي يشتّت المتفرّج، وهذا النّموذج يلخّص بشكلٍ عامّ منهج غودار السّينمائيّ، فهو النّاقد الجريء الذي لا يخشى أن يقتطع السّرد ليقدّم أسئلة تتعلّق بطبيعة الوسط السّينمائيّ، وحدوده وقدراته، ليرفع بذلك عند المتفرّج المعرفة الثّقافيّة السّينمائيّة والوعي بصناعة الأفلام.

بالنّسبة لغودار، الصّمت لا يعني اللّانطق. الصّمت ليس نقيضًا للصّوت، ولكنّ الصّمت حالة وجدانيّة شعوريّة. وغودار -مثل كثيرين من صُنّاع السّينما في زمانه- شاهدَ أفلامًا في المرحلة التّاريخيّة التي تُعرف بمسمّى «السّينما الصّامتة». وشاهد أفلامًا من دون أيّ مؤثّرات صوتيّة، وبالرّغم من أنّ تلك الأفلام كانت تفتقر للصّوت، إلّا أنّها لم تكن صامتة، بل كانت تخاطب الجماهير وترسل المعاني الصّاخبة. وحتّى ندرك معنى مفهوم الصّمت بالنّسبة لغودار يجب أن نناقش إحدى عباراته الشّهيرة، هو الذي يتميّز بخفّة الظّلّ، بالرّغم من جدّيّة طرحه، حين قال: «نمارس الصّمت، بعد أن نسمع كلمة أكشن!» في أماكن تصوير الأفلام، وكما جرت العادة إذا أردوا بدء لقطة تصويريّة، فإنّ المخرج يصرخ: «أكشن»[1] دعوة للحركة، وبداية تصوير اللّقطة والتّمثيل، وفي هذه اللّحظة يصمت كلّ طاقم

(1) لقاء:
Jean-Luc Godard in conversation with C S Venkiteswaran AT IFFK.

العمل ويعمّ جمود شبه جماعيّ، وتبدأ الممارسة الحقيقيّة للصّمت باعتباره تجربة وجدانيّة مشتركة بين أفراد طاقم العمل.

في عام 2020، قدّم غودار إحدى لقاءاته الأخيرة ضمن مشاركته في أحد المهرجانات السّينمائيّة الهنديّة[1]. كان لقاءً افتراضيّاً عبر شبكة الإنترنت، وهو الضّيف الذي من المفترض أن يكتفي بالإجابة عن الأسئلة؛ توقّفَ غودار في منتصف حديثه عن الوباء العالميّ كوفيد 19، وسأل المقدّم: «هل تستطيع أن تفكّر في صورة الصّمت؟». كان السّؤال صادمًا، ما صورة الصّمت؟ وهل نستطيع أن نختزل الصّمت داخل لون واحد؟ أو هيئة واحدة؟ فُوجئ المقدّم من السّؤال المباشر. وطلبَ من غودار أن يجيب بنفسه عن سؤاله، فأجاب بأنّه الآن في غرفته وأمامه نافذة، ولأنّه فصل الشّتاء فالثّلج يتساقط، والمنظر من نافذته يعرض تساقط الثّلج، ولحركة تساقط الثّلج دلالات صامتة. ثمّ قارن صورة الصّمت بتساقط الثّلج على سطح البحر، واختتم بأنّ محاولة التّفكير في صناعة صورة الصّمت، هي الجوهر الحقيقيّ لصناعة السّينما.

من ثمّ نلاحظ أنّ فكرة صناعة السّينما بالنّسبة لغودار ليست مجرّد تصوير قصص وكفى، بل هي تجربة وجدانيّة عالية لصنع الجمال الحيّ مع التّفكير في معاني مفهوم الصّمت. إذن، وبالطّريقة التي يفكّر فيها غودار، ليس الموت صمتًا لاختفاء صوت الميّت أو

(1) المرجع السّابق.

لعدم القدرة على النّطق، بل إنّ صمت الموت بسبب جمود الأثر، كطاقم العمل الذي يختفي أثرهم حين تصوير الأفلام بعد أن يصرخ المخرج بكلمة: أكشن! ومن ثمّ فإن رحيل غودار ما هو إلاّ نضوب لأثر الموجة السّينمائيّة الغودارية.

العلاقة بين المتخيّل والحقيقيّ[1] وازدواجيّة الفنّان/ النّاقد

لم تكن نشأة غودار سهلة، رغم انتمائه لعائلةٍ برجوازيّة تحظى بالعديد من الامتيازات الاجتماعيّة، وذلك لأنّ السّياق التّاريخيّ العامّ لأوروبا في النّصف الأوّل من القرن العشرين ساهم بشكلٍ كبير في انتشار الشّعور بعدم الأمان، وفقدان الثقة، والخوف، والرّعب، والتّفكير في جدوى الوجود، ومشكلة الطّبقات الاقتصاديّة، وتساوي الفرص والحقوق. وكان الإدراك الأوّل لغودار عن معاني الحياة من خلال الأوجاع التي تلقّتها أوروبا في الحرب العالميّة الثّانية، وهي الحرب الأبشع في تاريخ البشريّة جمعاء، ذلك لأنّ الحروب القديمة كانت بدائية، وتعتمد على المعارك في ساحة القتال بشكلٍ أساسيّ،

(1) في فيلم موسيقانا Notre Musique (2004)، يظهر غودار في لقطةٍ وهو يُلقي محاضرة عن السّينما، ويتحدّث عن المتخيّل باعتباره أحد أوجه الحقيقة التي تتطلّب إغلاقًا للعينين ولفتح آفاق الخيال كنقيض للواقع الذي يتطلّب فتح العينين، بمعنى: أغلق عينيك وتخيّل قصّة، أو افتح عينيك وانظر وشاهد الحال كما هو. لذا فإن المتخيّل أسهل للتّصديق. ويظهر غودار ممسكًا بصورتين للحظة تاريخيّة عام 1948، يظهر فيها الشّعب اليهوديّ كقصّة متخيّلة يدخلون أرضًا موعودة، ويظهر فيها أيضًا الشّعب الفلسطينيّ كصورة وثائقيّة يتّجهون إلى البحر للغرق، والتّهجير، والتّرحيل، والموت. فالعلاقة بين المتخيّل والحقيقة هي علاقة بين اللّقطة واللّقطة العكسيّة.

ولكن بعد الثّورة الصّناعيّة التي حدثت في القرن العشرين تطوّرت أساليب الحرب، لذا اعتمدت الحرب العالميّة الثّانية على التّقنيّات الصّناعيّة الجديدة، والأسلحة النفّاثة الطّائرة، والقنابل النّوويّة التي لا يتوقّف حدود تدميرها على جنود المعركة فقط، بل يشمل تدمير المدنيّين، والمباني، والأراضي، والنّبات، والحيوان.. الكلّ من دون تمييز.

حين انتهت الحرب، وبدأت أوروبا تتعافى، ويُعاد بناء الأرض، بدأت تظهر في فرنسا النّظريّات الجديدة على كلّ الأصعدة الفلسفيّة والفنّيّة والثّقافيّة والعلميّة والمعماريّة والأدبيّة، ساهمت في ظهور مدارس فكريّة جديدة، لذا انتشرت النّظريّات الوجوديّة التي تبحث عن معنى الوجود، وتطوّرت الفنون، وتقدّم الأدب، وظهرت أسماء مثل: جان بول سارتر، وسيمون دي بوفوار، وألبير كامو. حتّى أنّ الأدباء غير الفرنسيّين صاروا يتباهون بالنّشر باللّغة الفرنسيّة، مثل مسرحيّة: «في انتظار غودو» لصمويل بيكيت. وانتشرت الثّقافة الفرنسيّة التي تهتمّ بأساليب الحياة الجديدة، ونتج عن كلّ ذلك؛ ظهور جيل من الشّباب الفرنسيّ يؤمن بالتّحرّر من كلّ قديم والنّزوح نحو التّجديد، ومن ضمنهم جيل الموجة الفرنسيّة الجديدة، الذين رأوا أنّ التّجديد لا يقتصر على روح الحياة في فرنسا فقط، بل شمل تجديد روح السّينما الفرنسيّة، وطريقة التّفكير الجديدة في استخدام هذا الوسيط السّينمائيّ والسّمعيّ والبصريّ والقصصيّ.

وكان النموذج الأمثل للشّابّ الفرنسيّ في تلك المرحلة، يكمن في دور الممثّل الفرنسيّ جان بول بلموندو، في فيلم غودار الرّوائيّ الطّويل الأوّل والشهير Breathless (1960) حيث شاهدناه بكلّ طاقاته الشّبابيّة المتوهّجة، بطريقة حديثه المتعالية، وعدم مبالاته، وتدخينه الشّره، واستشهاده بعباراتٍ ارتبطت بروح باريس حينذاك، وكأنّه مرآة عكست روح عصره وزمنه، ولكنّه في الوقت نفسه شخصيّة خياليّة داخل قصّة متخيّلة. لم يزل الفيلم وثيقةً سينمائيّة على روح ذلك العصر وروح الموجة الفرنسيّة الجديدة، باعتباره حالة خاصّة اشترك في صناعتها غودار، وفرانسوا تروفو، وكلود شابرول، وهم أركان الموجة الفرنسيّة الجديدة، وأهمّ أعمدتها.

حقّق الفيلم نجاحًا ساحقًا في الولايات المتّحدة الأميركيّة خصوصاً، وفي سائر أوروبا عموماً، حيث تأثّر تأثرًا كبيرًا بالسّينما الأميركيّة، بمحاكاته لنوع أفلام العصابات ونمط المطاردات، وحتّى على مستوى الأداء نشاهد محاكاة لأسلوب همفري بوغارت وبول ميوني. وبرغم ذلك، مرّت العلاقة بين غودار والسّينما الأميركيّة لاحقًا بالعديد من التقلّبات.

كان غودار مهووسًا بالسّينما في شبابه، يرتاد نوادي السّينما الباريسيّة الخاصّة، لمشاهدة الأفلام النّادرة، ومناقشتها. ثمّ نقل هذا الاهتمام إلى ممارسة النّقد السّينمائيّ بصيغته الكتابيّة، ونشر المقالات الانطباعيّة والتّحليليّة عن الأفلام. كان حينذاك من محبّي

المخرج الأميركيّ نيكولاس راي الذي ناقشتْ أفلامه ثيمة الشّباب، كما تكرّرت هذه الثّيمة في معظم أفلام غودار الأولى. كان يضع نيكولاس راي في قمّة الهرم الإبداعيّ، حيث كتب ذات مرّة في مقالٍ له نُشر عام 1957، عن تطوّر مراحل صناعة السّينما، بأنّ صناعة الأفلام: «كانت مسرحًا مع غريفيث، وشِعرًا مع مورناو، ورسمًا مع روسيليني، ورقصًا مع إيزنشتاين، وموسيقى مع رينوار، ومن الآن فصاعدًا؛ فهي سينما، وهذه السّينما هي: نيكولاس راي».

من هذا النصّ نلمس معرفة غودار الواسعة والشّاملة والمبكرة بتاريخ السّينما، وبمخرجي المراحل المختلفة، والحقبات الزّمنيّة المتعدّدة، والأماكن المتنوّعة. ومن بين كلّ الأسماء التي ذكرها اختار بشكلٍ خاصّ مخرجًا أميركيّاً في ذروة شهرته ومجده ليقرن اسمه بمفردة السّينما، وهذا أبلغ المديح في حقّ السّينما الأميركيّة. لكنّ هذا التّقدير لم يدُم طويلاً، إذ بات عِداءه للسّينما الأميركيّة محطّة من أشهر محطّات حياته، وصارت سيرته تتلخّص في الوقوف ضدّ كلّ ما تقدّمه الأيديولوجيا الهوليوديّة.

ومن ذلك ما ذكره المخرج الإيطاليّ المخضرم برناردو برتولوتشي في حديثٍ عن مرحلةٍ مهمّة من حياته[1] حين كان غودار مثله الأعلى، وكان يكنّ له كلّ الإعجاب والمحبّة. وبالرّغم من كونه إيطاليّاً بجانب نجاح السّينما الإيطاليّة إلّا أنّه صنّف نفسه ضمن مخرجي

(1) لقاء: Brando Bertolucci interview with Charlie Rose

الموجة الفرنسيّة الجديدة، إذ كان ينظر إلى صناعة الأفلام بالعين النّاقدة التي يمتلكها جيل الموجة الفرنسيّة الجديدة، وكان مذهولاً من قدرتهم على ممارسة النّقد السّينمائيّ داخل أفلامهم، لذا صنع أفلاماً تشبه أفلامهم، وكان يصنعها فيما ينتظر رضا ومديح مخرجي وسينمائيّي الموجة الفرنسيّة الجديدة، ولكنّ الصّدمة حدثت بعد أن قدّم فيلم «تانغو أخير في باريس» Last Tango in Paris (1972)، إذ اتّهمه غودار بخيانة السّينما ومبادئ الموجة الفرنسيّة الجديدة، ما جعله يتوقّف لفترةٍ من الزّمن عن التّحدث إليه.

يمكن تلخيص سبب عداء غودار للسّينما الأميركيّة في مسألةٍ واحدة يتكرّر ذكرها في لقاءاته، وهي: رأسماليّة السّينما. أي عندما تتحوّل الأفلام إلى سلعٍ تجاريّةٍ شعبيّة، ذات مبدأ اقتصاديّ بحت وهو: العرض والطّلب بالتّركيز على إرضاء المستهلك في سبيل التّضحية بالقيمة الجماليّة للعمل الإبداعيّ. ومن ثمّ تحكّم العقليّة الرأسماليّة في صناعة الأفلام الهوليوديّة التي تجنح نحو المثاليّة المبالغ فيها لدرجةٍ تجعل أفلامها مصطنعة وغير واقعيّة. وكردّة فعل عكسيّة ضدّ المنهج والنّموذج السّينمائيّ التّجاريّ الذي تقدّمه أميركا الرّأسماليّة من خلال هوليوود، ظهرت الموجة الفرنسيّة الجديدة، بجانب العديد من الحركات السّينمائيّة الأوروبّيّة الأخرى مثل: الواقعيّة الإيطاليّة، والدوغما 95.

أكاد أجزم ألّا يخلو كتاب عن السّينما من عبارةٍ لغودار، لما لآرائه السّينمائيّة من رونقٍ خاصّ، بجانب سهولة انتشارها في الوسط

السّينمائيّ، وغرابتها في إطلاق الأحكام السّينمائيّة العامّة أيضاً. ولهذا الأسلوب النّقديّ جذور من الممكن أن نلاحظها في المساهمات والأعمال النّقديّة التي قدّمها النّاقد الفرنسيّ أندريه بازا -أو بازان كما يُكتب في التّراجم العربيّة- باعتباره المرجعيّة المعرفيّة النّقديّة الأولى التي تعلّم منها غودار النّقد. وتتلخّص تجربة بازا في كتابٍ من جزأين بعنوان: «ما السّينما؟»[1] في مقدّمة الجزء الأوّل يكتب المخرج الفرنسيّ إريك رومر بعضًا من الأسباب التي أثّرت على بازا في طريقة فهمه وتناوله للسّينما، ومن أهمّها، كُتب جان بول سارتر في التّحليل النّفسيّ، وتفسيراته ونظريّاته الوجوديّة، وبالتّحديد كتابه: «علم التّحليل النّفسيّ للخيال» The Psychology of the Imagination.

اعتمد بازا على التّحليل النّفسيّ وعلى المنهج الوجوديّ في نقاشات الأفلام. حتّى أنّ عنوان كتابه: «ما السّينما؟» صدرَ لاحقًا بعد كتاب سارتر بعنوان مشابه، وهو: «ما الأدب؟»، والذي يقدّم تحليلًا وجوديّاً للأدب، طرح فيه سارتر أسئلة عن دور الكلمة داخل السّياق السّرديّ في الأعمال الكتابيّة. بالمقابل نشاهد بازا يسأل عن دور الصّورة داخل السّياق السّرديّ للأفلام المصوّرة، ويستخدم عبارات مثل: «وجوديّة السّينما» Cinema's existence.

(1) مقدّمة كتاب: What Is Cinema? By André Bazin

تتّسم ممارسات بازا النّقديّة بشكلٍ عام بأسلوبٍ فريد، إذ بالرّغم من الجدّيّة في الطّرح وتناول الموضوعات المعقّدة إلّا أنّها لا تخلو من الطّرافة واللّطافة، إذ يقول مثلاً: «التّصوّر الذّاتيّ هو الخطيئة الأولى للفنّ التّشكيليّ الغربيّ»، والخطيئة الأولى هي فكرة مسيحيّة دينيّة، والمقصود أنّ الفنّان بسبب امتلاكه للتّصوّر الذاتيّ صار يتلاعب في إظهار الحقيقة. ويقول أيضًا: «الصّورة الفوتوغرافيّة هي أهمّ حدث في تاريخ السّينما البلاستيكيّ»، والفكرة أنّ الصّورة الفوتوغرافيّة والسّينما يمكن ممارستهما بعيدًا عن سُلطة الفنّان لأنّ الآلة التّصويريّة -الكاميرا- تقوم بفعل التّصوير بذاتها من دون الحاجة إلى دور الفنّان. وهنا يطرح فكرة غريبة ولكنّها مهمّة، وهي أنّ صناعة الأفلام سهلة لدرجةٍ لا تتطلّب سُلطة الفنّان، فهي تعتمد على الآلة، أوّلاً وأخيرًا. ولكن أهمّ أطروحاته كانت في فكرة تحنيط الزّمن، كشيء يشبه تحنيط الأجساد الذي قام به الفراعنة، والسّينما هي تحنيط الوقت بالقدرة على تسجيل حدث معيّن من الزمن، وتحنيطه. أي الاحتفاظ به للأبد[1].

كلّ ذلك ساهم في تكوين ذائقة غودار السّينمائيّة والنّقديّة، فغدت أفلامه ذات علاقة تحليليّة نفسانيّة، تعتمد بشكلٍ كبير على فكرة تحنيط الزّمن في السّياقات السّرديّة المتخيّلة والواقعيّة، وكأن الفيلم مرآة للعقل المفكّر، وصناعة الأفلام مجرّد وسيط للتّعبير عن

(1) مقال بعنوان: «عن علاقة السّينما بالفلسفة وباقي الفنون»، للكاتب حسن الحجيلي

هذه الأفكار التي تشمل بداخلها أفكارًا عن ماهيّة صناعة الأفلام نفسها. قد تبدو عين غودار النّقديّة صداميّة، وقد تبدو حادّة، ولكنّها صادقة، تأتي من عينٍ ناقدة مكتنزة بالآراء والأفكار والنّظريّات.

وداعًا غودار. وداعًا للّغة

لا تعدّ أفلام غودار الأعظم في التاريخ، ولا الأكثر اكتمالاً، لكنّها الأكبر أثراً. أفلامه مصدر إلهام مهمّ لصُنّاع الأفلام، والنقّاد، والمهتمّين بتاريخ الشّاشة. ولا يمكن اختزال تجربة غودار في عدّة أفلام قليلة، لأنّ تجربته واسعة وطويلة، لذا من عدم الإنصاف تحديد أفلام قليلة لفهم ماهيّة غودار، بل ينبغي على المهتمّ أن يشاهد كلّ ما يعثر عليه من أفلامه، وليس عليه أن ينزعج إذا ظهر جميع طاقم الفيلم فجأة في لحظةٍ للاستعداد لتصوير لقطة من الفيلم الذي يشاهده، ولا ينزعج إذا توقّف الفيلم في منتصفه وبدأ غودار التّحدّث بنبرة صوته الأجشّ عن أوجه الشّبه بين المخرج السّينمائيّ والفيلسوف، ولا ينزعج إذا تعطّل الصّوت وانقطع، بالرّغم من أنّ الفيلم يقدّم مادّة وثائقيّة عن فرقة غناء الروك آند رول – رولينغ ستون– ولا ينزعج بسبب أيّ استخدام مفرط لخاصّيّة بطء الحركة أو التّسريع، ولا ينزعج حين يشاهد حواراً بين شخصين بصوتٍ عالٍ، وتعرضه الكاميرا من زاويةٍ وكأنّهما على خطٍّ واحدٍ متساوٍ، من دون استخدام القصّ العكسيّ للتّعبير عن الحوار، فهذه الزّاوية مجرّد أسلوب يقول فيه غودار بأنّهما يتّفقان وجدانيّاً بالرّغم من

اختلافهما. وإذا قام غودار بأيّ أسلوبٍ مشوّش للمتفرّج فهو يتحدّث عن شيء ما عن الفيلم، أو عن القصّة، أو عن تاريخ السّينما بشكلٍ عامّ[1].

من ثمّ فإنّ الهدم السّرديّ، والبصريّ، والسّمعيّ، والقصصيّ، وتعطيل الضّوء، والقصّ المفاجئ الذي يقوم به غودار؛ هو محاولة منه للتّعبير عن المعاني الوجدانيّة من جهة، ومن جهةٍ أخرى، هو محاولة للتّجريب في جدوى كلّ الخصائص السّينمائيّة. إذ ظلّ غودار طوال مسيرته السّينمائيّة فنّاناً يحاول تعلّم صناعة الأفلام مع كلّ فيلم جديد يقدّمه، ويعبّر عن ذلك في مقولةٍ شهيرة له، حين سُئل وقت صدور فيلمه Every Man for Himself (1980) عن موقعه بين كلّ أفلامه الأخرى، ردّ بأنّ هذا الفيلم هو: «فيلمه الأوّل الثّاني»، قاصداً بالأوّل فيلمه الأوّل الطّويل الشّهير Breathless، حين اكتشف السّينما للمرّة الأولى، ومنذ تلك اللّحظة لم تتوقّف التّجربة الأولى. هكذا كان غودار يصنع الأفلام.

ختاما

جرَت السّينما في جسد غودار مجرى الدّم. كانت طريقة تفكيره، كانت سببًا لسعادته، سببًا لحزنه، سببًا لحياته، وسببًا لموته. لكن

---

(1) كل النماذج السابق وردت في أفلام غودار، مثل:
Contempt 1963 – Masculin Féminin 1966 – Sympathy for the Devil 1968 – Every Man for Himself / king Lear– Vivre SA vie / Tout Va Bien / Pierrot le Fou – Goodbye to Language 2014

حتّى وإن رحل غودار ستبقى موسيقاه تُعرض بالاستعانة بالضّوء في الغرف المُظلمة، وفقًا لمبدئه السّينمائيّ الذي دعا إليه «مبدأ السّينما هو: اذهب نحو النّور، ودعها تشعّ على لياليا؛ فهي موسيقانا»[1].

(1) ورد هذا الاقتباس في فيلم موسيقانا لغودار Notre musique (2004).

نقطة نظام (6)

المونتاج (قصّ اللّقطات ودمجها) نظريّة روسيّة، من مبتكريها المخرج سيرغي أيزنشتاين، وتشاهدها بوضوح في فيلم «المدرّعة بوتمكين» Battleship Potemkin (1925) وهي تعتمد باختصار على طُرق صناعة الدّهشة عند المتفرّج. وبعد عشرات السّنوات ظهرَ المخرج الرّوسيّ الآخر أندريه تاركوفسكي، وقدّمَ موقفاً مختلفاً عن غاية السّينما، وسمّاه «النّحت في الزّمن» لأنّه يرى أنّ الأفلام ليست لأجل صناعة الدّهشة بل لأجل خلق حالة من الحوار والتأمّل بين العمل السّينمائيّ والمتفرّج. بكلّ الأحوال، وسواءً كانت الأفلام تهتمّ بصناعة الدّهشة أو خلق مساحة للتّأمّل فجميعها إذا قُدِّمت بإتقان تكون أفلاماً كونيّة.

المراجع

العربيّة

- أحمد مصطفى، «نظرات في موسوعة الخطّ الكونيّ»، ندوة ضمن النّدوات العلميّة لملتقى القاهرة الدّوليّ لفنون الخطّ العربيّ في دورته الثّالثة، 2017.
- أمين صالح، «بونويل في عالم فقراء المكسيك»، مقال نُشر يوم الأربعاء بتاريخ 23 1 – 2013– في صحيفة أخبار الوطن النسخة الرقمية.
- أندريه تاركوفسكي، «النّحت في الزّمن»، ترجمة أمين صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2006، نسخة إلكترونيّة.
- ديفيد هوبكنز، «الدّادائية والسّرياليّة: مقدّمة قصيرة جدّاً»، ترجمة: أحمد محمد الرّوبي، 2017، نسخة إلكترونيّة.
- جيمس نيرمور، «أفلام فنسنت مينيللي»، ترجمة: أكرم الحمصي، سلسلة الفنّ السّابع العدد (253)، 2015، نسخة ورقيّة.
- حسن الحجيلي، «السّينما الجديدة: تأمّلات في موت السّينما بعد

سيطرة الثّورة الرّقميّة»، دار ميلاد، الطّبعة الأولى، 2017، نسخة ورقيّة.

- حسن الحجيلي، «عين الآلة: استنطاقات هادئة حول النّسويّة ورقمنة الإنسان والشّاشات من منظور السّينما»، دار رشم، الطّبعة الأولى، 2021، نسخة ورقيّة.
- حسن الحجيلي، «السّينما اختراع بلا مستقبل»، دار رشم، الطّبعة الأولى، 2022، نسخة ورقيّة.
- سوزان سونتاغ، «حول الفوتوغراف»، ترجمة عباس المفرجي، دار المدى، 2013، نسخة ورقيّة.
- سيرغي أيزنشتاين، «مذكّرات مخرج سينمائيّ»، ترجمة: أنور المشري، دار المدى، الطّبعة الأولى، 2019، نسخة ورقيّة.
- قيس الزبيدي، «في الثّقافة السّينمائيّة (مونوغرافيات)»، تصدير زياد عبد الله، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، 2013، نسخة إلكترونيّة.
- لويس بونويل، «أنفاسي الأخيرة: مذكّرات»، ترجمة: مروان حدّاد، سلسلة الفنّ السّابع العدد: 214، نسخة إلكترونيّة.

الأجنبيّة

- Bergman, Ingmar. «Images: My Life in Film». New York. Arcade Pub. 1994. Print
- Buñuel, Luis. «My last sigh». Translated by Abigail Israel. Minnesota: University of Minnesota. 2003. The web
- Bazin, Andre. «What Is Cinema?». Translated by Hugh Gray. University of California Press. 2005. Print

- Bazin, Andre. «The Ontology of the Photographic Image». Translated by Hugh Gray. Film Quarterly. 1960. Print
- Brody, Richard. «The Truffaut Essays That Clear Up Misguided Notions of Auteurism.» The Newyorker. June 7, 2019. The Web
- Cox, Alex. «Luis Buñuel: In the directors' chair» in arts and entertainment. 2000. BBC World Service. BBC News.
- Nowell-Smith, Geoffrey. Making Waves, Revised and Expanded. 1st ed. Bloomsbury Publishing, 2013. The Web
- Steffen, James. «Synopsis of Los Olvidados.» Los Olvidados Synopsis. The web.
- Vertov, Dziga. «Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov». University of California Press. 1984.

حسن الحجيلي

الطّريق إلى السينما الكونية

سينما لويس بونويل نموذجا

تعني كلمة فوتوغراف حرفياً الكتابة بالضوء، وكلمة سينماتوغراف تعني حرفياً الكتابة بالحركة، فإن كان المعنى الحرفي لكلمة سينماتوغراف هي الكتابة بالحركة، فلا أهمية للحركة لولا الجمود والثبات والتوقّف، وهذا الإدراك للثبات والحركة مهم، وسبب من الأسباب التي جعلت من السينما فناً كونياً. وكما يقول أندريه تاركوفسكي «السينما ليست صناعة، وليست فناً. إنها أكبر من ذلك... هي طريقة جديدة للنظر إلى العالم».

يتشعب هذا الكتاب إلى ثلاثة فصول يضعنا خلالها الكاتب أمام ترصيعات، تمثّل إضاءة مختزلة وجوهرية للقادم من كتابة، وذلك من أقوال الأساسيين في الإخراج السينمائي «أيزنشتاين، أوسون ويلز، روبرت بريسون، لويس بونويل، تاركوفسكي»، أو الفن التشكيلي «بيكاسو».

الفصل الأول خصّصه الكاتب ليكون توطئةً شاملة لمفهوم «السينما الكونية المنفتحة على المطلق واللامحدود وغير المحصور قبالة «السينما العالمية» التي تُنتج وفق منطق السوق وذهنية التسويق التجارية القائمة على الإبهار وبذخ الميزانية الضخمة.

وفي الفصل الثاني يقرأ الكاتب تجربة طويلة وعميقة وهامة لأحد أبرز مخرجي «السينما الكونية» بحسب تعريفه. وقد اختار المخرجَ الإسباني «لويس بونويل»، (المشهور بسرياليته، وبحضور الأحلام في أفلامه... لا عقلانيتها واتشاحها بالغموض) فقدّم تعريفاً به وبعوالمه وبخصائص أفلامه وميزاته الإخراجية، متوقّفاً عند أبرز تلك الأفلام (كلب أندلسي، شبح الحرية، فيرديانا..). ويختم الفصل بترجمته جواب أستاذه في جامعة الأخوين رايت عن مسائل تتصل بأفلام بونويل، يعقب هذه الجواب قائمة بأبرز أفلام المخرج. ويفرد الفصل الثالث لرثاء غودار.

ISBN: 978-603-04-5215-6
9 786030 452156
جسور الثقافة
جمعية السينما CINEMA ASSOCIATION