The Arts of Slow Cinema

نادين ماي

Telegram:@mbooks90

جماليّات البطء

ترجمة أمين صالح

إهداء المترجم

إلى من يدلّني بتحديقته الرهيفة

إلى مكامن اللون وبهاء الصور،

إلى عباس يوسف..

صديقاً وفناناً مبدعاً.

مدخل

حدث الأمر بعد مشاهدتي لفيلم "وداعاً نُزل التنين" Goodbye Dragon Inn للمخرج التايواني تساي مينغ ليانغ. هذا الفيلم الفاتن والآسر، الغريب والمختلف، جعلني أهتم وأحرص على مشاهدة أفلام تساي الأخرى. عندئذ أدركت أنني أمام مبدع سينمائي فذ، له رؤيته الخاصة وجمالياته الفريدة. أردت أن أعرف، من خلال القراءة، المزيد عن شخصه وعوالمه، عن أعماله وأفكاره، والتي سوف تثري معرفتي به.

من خلال بحثي في الانترنت صادفت موقع أو مدونة The Art (S) of Slow Cinema التي تشرف عليها وتحرّرها الباحثة الألمانية نادين ماي Nadin Mai (مواليد 1988)، وفي هذا الموقع وجدت مادة غنية، ومفيدة جداً، ليس عن تساي مينغ ليانغ فحسب، بل أيضاً عن السينما البطيئة ومخرجيها. لقد تعرفت من خلال هذا الموقع على الكثير من المعلومات والأفكار والمفاهيم، الجديدة والجادة، في ما يتعلق بالأفلام البطيئة.

Telegram:@mbooks90

وقد رأيت أن أنقل، عبر الترجمة، هذه المعرفة إلى القارئ العربي، المهتم بالسينما، ليتعرّف مثلي على جوانب أخرى، مهمة ومضيئة ومؤثرة، من الفعل السينمائي. ومن أجل هذه الغاية، قمت بانتقاء مقالات معينة، ولقاءات مع مخرجين، اعتقد أنها تضيء وتوضح جوانب أساسية من هذا الاتجاه (الفيلم البطيء) الذي يستحق الدراسة والتأمل.

وهنا أفسح المجال للباحثة نادين ماي نفسها أن تتحدث عن تجربتها مع الأفلام البطيئة وعن موقعها الفريد والمتميّز.

تقول نادين ماي:

في خريف 2012 أنشأت مدونتي "فنون السينما البطيئة"، وترافق ذلك مع بداية إعدادي لرسالة الدكتوراة. كنت قد خططت لكتابة مقالة عن السينما البطيئة بشكل عام، لكن الموضوع ضاق شيئاً فشيئاً، حتى صرت أركّز كلياً على

أفلام لاف دياز وتصويره لمرحلة ما بعد الصدمة.

في السنوات الثلاث الأولى صادفت أفلاماً جميلة ذات تصويرٍ فاتن وأخّاذ، وقصصٍ مثيرة للاهتمام. ما بدأ كمشروع بحث، وكطريقة لصياغة الأفكار، قد تحوّل إلى منبر يحتوي على مراجعات للأفلام ومقابلات وأفكار للبحث. العديد من صانعي الأفلام الشبان اتصلوا بي طالبين مني مشاهدة أفلامهم، وأنا ممتنة جداً لهم، فمن خلالهم سنحت لي فرصة مشاهدة أفلام هامشية لكنها عظيمة، كشفت لي ما تعنيه السينما وما يمكن أن تكونه.

في السنة الأخيرة من كتابة أطروحة الدكتوراة، اتضح لي شيء آخر. الأفلام البطيئة صارت بالنسبة لي شكلاً من أشكال علاج الصدمة. في ربيع العام 2009، سلسلة من الأحداث الصادمة والمؤلمة أحدثت ردة فعل غير طبيعية، ضاغطة ومجهدة في دماغي، وفي صيف العام التالي تم تشخيص الحالة على أساس إصابتي بـ PTSD.

حتى ذلك الحين لم تكن لدي فكرة، إلا في حدود ضيقة، عما حدث لي. كنت أعرف أن الحياة صارت أسرع، وأكثر صخباً، مما كانت عليه في السابق. الأشياء بدأت تغمر حواسي وتربكها باستمرار. مستوى الأدرينالين ارتفع بحيث سبّب لي قلقاً ووجعاً. وحالات الذعر التي تنتابني كانت غالبة وسائدة. أي نوع من الشك، واللايقين، كان يدفعني إلى الجنون.

في الوقت الذي شارفت على الانتهاء من رسالة الدكتوراة، صرت مهتمة أكثر، أحياناً إلى حد الهوس، بمشاهدة الأفلام البطيئة. حدث ذلك على نحو لاشعوري. مصادفةً قرأت مقالة عن فيلم بيلا تار "الرجل من لندن"، وقد أثار فضولي إلى حد أني رغبت في مشاهدة الفيلم. وقد تسنى لي ذلك في صيف أو خريف 2009. وأذكر أني شاهدت فيلمه الآخر Satantango في العام نفسه، وكان ضغط الدم لدي مرتفعاً. مشاهدة مثل هذه الأفلام كانت تجربة فاتنة. بها، بتذوقي للأفلام البطيئة، كنت أصارع ما يحدث في دماغي.

قبل كل شيء، الإيقاع البطيء للأفلام أتاح لي أن أدوّن ما يحدث أمامي.

أنا لم أعد قادرة على مشاهدة أفلام هوليوود الضخمة ذات الإيقاع السريع. دماغي ببساطة لا يستطيع أن يدوّن الأحداث على الشاشة. بوجه عام، ما إن يصبح شيء ما سريعاً أكثر مما ينبغي حتى ينغلق دماغي. اعتقد أن هذا إجراء وقائي من أجل ألا يصاب الدماغ ثانيةً بارتباك وتحفيز مفرط. لذلك كنت أتحاشى مشاهدة أفلام ذات إيقاع سريع، واختار تلك التي هي أبطأ من المعدّل، والتي تتسم بالتقشف في القصة والأحداث والشخصيات. اللقطات العامة، غير المزدحمة، للمناظر الطبيعية، أضحت بالنسبة لي نعمة، وساهمت في جعلي أشعر بالهدوء والسكينة في داخلي. الأفلام البطيئة التي تتناول قصصاً تحدث في الحياة الواقعية بلا مغالاة ولا إفراط، والتي تجعل المتفرج يصدّق أن بإمكانه مكابدة كل المشاعر في ظرف تسعين دقيقة، هي الأفلام المثالية لشخص مثلي. لا تسيئوا فهمي، الأفلام البطيئة تقول الكثير، لكن بطريقة أبطأ وأكثر تقشفاً، والتي تسمح للمتفرج بأن يأخذ راحته في تدوين وفهم كل شيء.

القليل من الحوار يلائمني. عندئذ بوسعي أن أتأمل اللقطات وأتأنى في دراسة الأجزاء الصغيرة التي أجدها مثيرة للاهتمام. يقولون إن الأفلام البطيئة ليست ضرباً من السينما الهروبية، لكنها كذلك بالنسبة لي. الهروب من الحياة اليومية، الحياة التي هي سريعة، ساحقة، ضاجة، مربكة، مفرطة الإثارة.

إن مشاهدة أفلام لاف دياز، وغيره من مخرجي السينما البطيئة، سمحت لي بأن أفهم ذاتي، حالتي، معاناتي. لقد فهمت ما يحدث بداخلي. في الواقع، كان لهذه الأفلام تأثير علاجي قوي علي. وأردت أن أحفر عميقاً في هذه المسألة، أن أكتب عنها، وأن أتوسّع في ذلك، وأمضي إلى مدى أبعد.

١

السينما البطيئة

ما هي السينما؟

أحتاج أن أطرح السؤال الذي طرحه أندريه بازان من قبل: ما هي السينما؟

في أحوال كثيرة، هي توصف بلغة الحركة. هذا ربما الشيء الوحيد الذي يُظهر اختلاف السينما عن التصوير الفوتوغرافي. يقال السينما حركة، إنها صور متحركة. لكن ما هو المسرح؟ ما هي المسرحية؟ أنا متأكدة أن هناك استثناءات، لكنني مقتنعة أن المسرح حركة أيضاً. المشاهد تتغيّر. الممثلون قد يبدلون أزياءهم. وهناك حوار، وأجساد تتحرك، وجمهور يتحرك. خصوصاً في الوقت الحاضر، التخم بين السينما والمسرح يكون مائعاً حين تذيع صالات السينما المسرحيات، والذي يعني أن هناك على الأقل كاميرا واحدة حاضرة أثناء العرض.

هناك أيضاً وصف شهير للسينما على أساس أنها "رسم بالضوء". منذ فترة طويلة وأنا أقارن الأفلام البطيئة بالرسم. في السينما البطيئة الكلاسيكية، الكاميرا ساكنة، وهناك القليل من الحركة في المشهد، وأحياناً تكون الحركة معدومة. بصرف النظر عن تلك الحركات الطفيفة، ليس ثمة أي اختلاف بين الرسم، والتصوير الفوتوغرافي، والفيلم البطيء. هذا هو السبب الذي يجعلني اعتقد أن العديد من الأفلام البطيئة ينبغي أن تُعرض في المتاحف والمعارض الفنية بدلاً من الصالات السينمائية. موقع العرض يقرّر التوقعات، والصالة السينمائية تطلق التوقعات الخاطئة بحيث يصاب المتفرج بالخيبة والإحباط. المتفرج نفسه يواجه معضلات أقل وهو جالس في الجاليري يشاهد فيلماً بطيئاً، وذلك ببساطة لأن الموقع يطلق توقعات مختلفة. السكونية والبطء من الأمور المقبولة تماماً في المعارض الفنية، وأيضاً في المسرح.

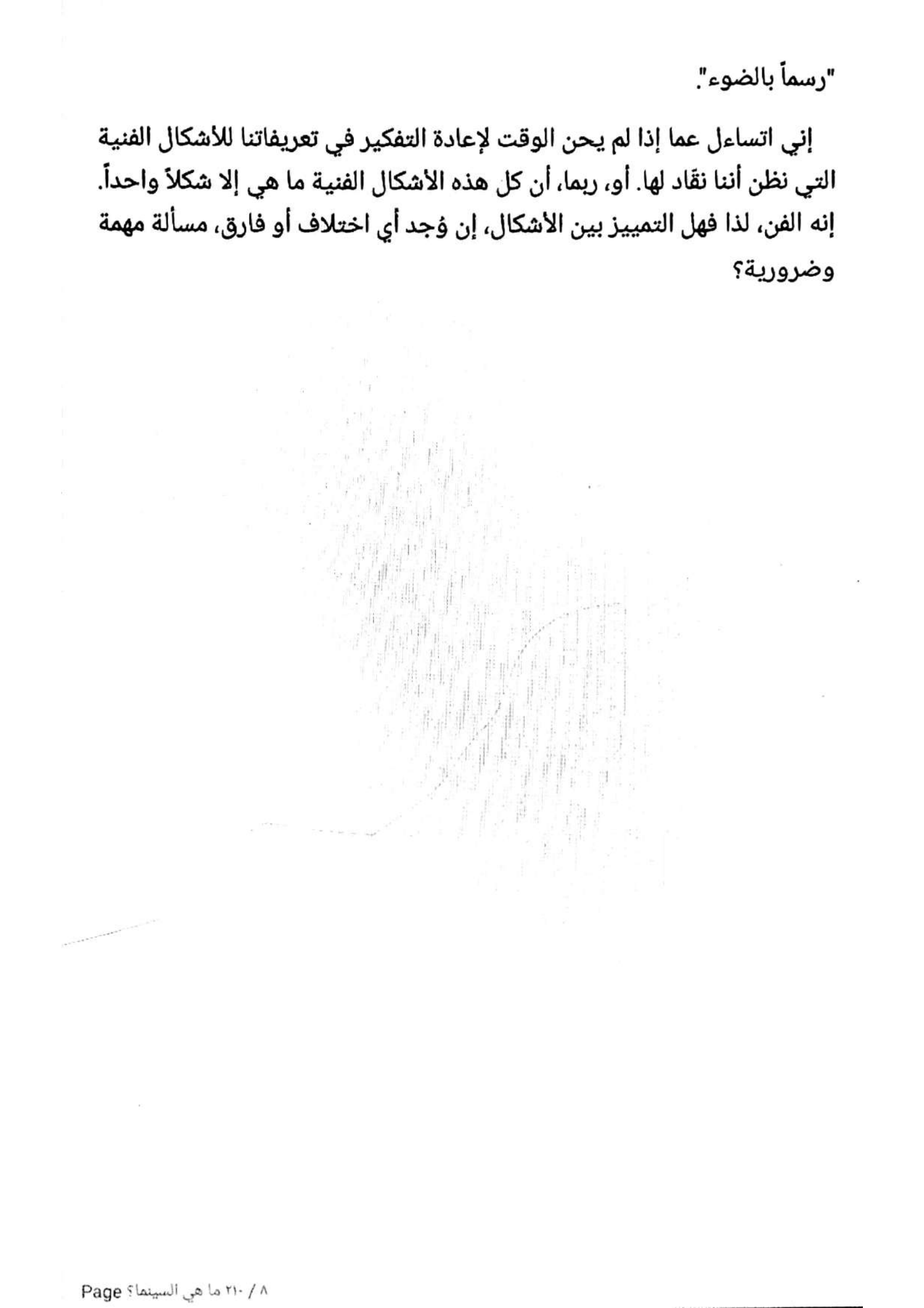
من بعض النواحي، الرسم والتصوير الفوتوغرافي والسينما ليست الأشكال الفنية الثلاثة الوحيدة حيث التخوم تكون ضبابية وغير واضحة.

السؤال الأكبر كان: ما هي السينما؟

شخصياً ارتاب في مفهوم أن السينما حركة، مصوّرة أو مسجلة بكاميرا فيديو. السينما ليست مشهداً مسجلاً مع ممثلين وممثلات، والمشهد يتغيّر. وهي ليست

"رسماً بالضوء".

إني اتساءل عما إذا لم يحن الوقت لإعادة التفكير في تعريفاتنا للأشكال الفنية التي نظن أننا نقّاد لها. أو، ربما، أن كل هذه الأشكال الفنية ما هي إلا شكلاً واحداً. إنه الفن، لذا فهل التمييز بين الأشكال، إن وُجد أي اختلاف أو فارق، مسألة مهمة وضرورية؟



ما هي السينما البطيئة

لا، لن أتعهد بالقيام بمحاولة بطولية للتعريف بالسينما البطيئة. هذه السينما مبنيّة على العديد من العوامل المتصلة ببعضها والتي تتحدى التعريف.

من النظرة الأولى، الأفلام البطيئة تبدو بسيطة، لكن دراستها عسيرة، علماً بأنك تقوم بمحاولة حقيقية لفعل ذلك من دون الوقوع في فخ مفاهيم مبتذلة مثل: "السينما البطيئة بطيئة لأن أفلام هوليوود سريعة"، أو "في الأفلام البطيئة لا شيء يحدث، لا تحتوي على أحداث".

قد أكون متحذلقة أكثر مما ينبغي في ما يتعلق بالمصطلحات. أو ربما أسعى إلى تعقيد الأمور. على أية حال، كنت دائماً الشخص الذي يطرح الأسئلة ويستجوب. وأسئلتي قادتني لأن اعتقد أن السينما البطيئة هي هجين من الفيلم والفيديو. ومازلت مقتنعة بذلك. في الواقع، بعد قراءة الكثير عن فن الفيديو، صرت مقتنعة أكثر بأن مصطلح "فيلم" أو "سينما" قد لا يمنحنا أفضل خلفية للبحث.

كذلك مصطلح "السينما البطيئة" الذي هو ذاتي، نسبي، ولا ينصف الأفلام، على الرغم من البساطة التي سوف يفهمها كل شخص، بصرف النظر عما إذا كان مثقفاً سينمائياً أم لا. الأفلام تبدو بطيئة، لكن هذا لا يعني أنها بطيئة. وكما يشير هاري توتل، فإن "السينما البطيئة لا تعدّل الزمن، إنما تُخيي فينا الإدراك الحسي للزمن". وتقول جيسيكا مورغان: "هذا لا يعني أن الفنانين يصورون زمناً حقيقياً، إنما يجعلوننا نراقب الزمن الحقيقي في زمن حقيقي مع الانطباع الناتج بأن الصورة تعرضت للإبطاء".

حتى مصطلح "السينما" قد لا يكون ملائماً. خطرت لي هذه الفكرة بعد أن قرأت مقالة مثيرة للاهتمام كتبها فيليب دود (1996)، قال فيها: "قد تكون السينما شعبية، لكن الفيلم ليس كذلك". مثل هذا التصريح سهل، لكن هل سألت نفسك كم مرّة استخدمنا مصطلحات "سينما" و"فيلم" من دون التفكير ملياً في ما إذا كان هناك اختلاف بينهما؟ لاحظ أننا نقول: سينما الاتجاه السائد، سينما

الترفيه، في حين نقول: فيلم فني، فيلم تجريبي.

تساي مينغ ليانغ وسينما البطء

منذ العام 2003 ظهر مصطلح "سينما البطء" في مقالة للناقد ميشيل سيمنت، والذي تغيّر إلى "السينما البطيئة"، في مقالة نشرها الناقد جوناثان رومني في العام 2004. لكن احتاج الأمر إلى عقد من الزمان ليظهر، في العام 2014، أول كتاب متخصص في معالجة هذه الظاهرة، للناقد سونغ هوي ليم، والذي علّل هذا التأخير، وعدم انتشار المفهوم، إلى موقف الأكاديميين الرافض منه.

لو قمت بتجميع كل ما كُتب عن "السينما البطيئة"، في المدوّنات والمجلات والمؤتمرات، لما وجدت غير القليل جداً من المواد المتصلة بالموضوع. بدلاً من تحرّي هذه الظاهرة، فقد تم التعامل معها بسطحية وضحالة. النتيجة، أنك بقراءة تلك المواد، لا تتعلّم شيئاً عن السينما البطيئة.

كتاب سونغ هوي ليم، في الواقع، ليس مخصصاً بأكمله لمناقشة وتحليل مفهوم "السينما البطيئة"، في شموليته، بقدر ما هو استنطاق لأفلام (المخرج التايواني) تساي مينغ ليانغ، والتي من خلالها يتطرق سونغ إلى جماليات البطء، ويناقش موضوعاً جديداً على الساحة السينمائية، خالقاً على نحو رائع صورةً حقيقية وموثوق بها عن الأفلام البطيئة بوجه عام، كما يقدّم دراسة شيّقة ومثيرة للاهتمام عن أفلام تساي.

أعمال تساي جذبت العديد من الكتّاب الذين أعدّوا دراسات مفيدة ومشوّقة عن أفلامه، إلا أنها لم تستطع الإمساك بالرؤى والطرائق التي تشكّل عالمه الخاص والفريد. كتاب سونغ اقترب أكثر من عالم تساي، وبأسلوبه الممتع جعلني أرغب في مشاهدة أفلام تساي من جديد. الملفت في كتاب سونغ، رغم أن كاتبه أكاديمي، إلا أنه منفتح وغير مقيّد على نحو مدهش. وقد نجح في تحقيق التوازن بين التحليل الأكاديمي والمشاهدة السينمائية العادية. إنها دراسة مفصّلة، لكن ليست جافة أو مملة، أو تغص بنصوص ووثائق وأفكار متباينة ووفيرة حد الإفراط باعتباره الكتاب الأول عن السينما البطيئة. الكتاب يتفادى أن يكون مجرد جمع شمل لكل ما يمكن أن يُقال عن الموضوع. إن سونغ يجمع

الكثير من المواد عن الأفلام البطيئة لكنه لا يغمر القارئ بالكثير من المعلومات.

قبل نشر هذا الكتاب، كان هناك الكثير من الأشياء تثار حول السينما البطيئة والتي كانت تغيظني وتهيجني، وكنت أدخل في سجالات مع تلك الآراء من خلال مدوّنتي. الطريف أن الكثير من الأفكار التي كنت أؤمن بها، قام سونغ بطرحها في كتابه. إنه مدخل مهم لفهم ظاهرة السينما البطيئة، ولاستيعاب ما يتصل بعالم واحد من أكثر ممثلي السينما البطيئة أهميةً وبروزاً.

السينما البطيئة والذاكرة الثقافية

الأفلام البطيئة أتاحت لي أن أتنفّس، أن أهدأ، أن أرتاح. لقد منحتني الفرصة للتفكير، لأن أستفيد من وقتي، والأهم من كل ذلك، أن أدرك ما يحدث أمامي، هذا الشيء الذي لم أستطع فعله في الحياة الواقعية، في ذلك الحين، لأن حواسي كانت على نحو متكرّر متحفّزة بشكل مفرط.

إني اكتشف المزيد من العلاقات بين البطء والذاكرة، وأجد الدور الذي يلعبه البطء (السينمائي)، في ما يتعلق بالعمل من خلال الصدمة، مثيراً للاهتمام على نحو متزايد.

لقد اعتدنا إلى حد بعيد على الطريقة التي بها تُروى القصص. خذ كمثال المقاومة التي نبديها تجاه الأفلام الطويلة، مثل أفلام لاف دياز. نحن لم نتعوّد على مشاهدة أفلام تستغرق مدّة عرضها ست ساعات أو أكثر. ما يناسبنا، حسب ما تعوّدنا عليه، هو الفيلم الذي يدوم تسعين دقيقة لطيفة، بهيجة، وموجزة. ولا بأس من أن يستغرق الفيلم 120 دقيقة.

أثناء الدراسة، علّمونا أن القصة تحتاج أن تحتوي بنيتها على ثلاثة فصول، مع مقدّمة، ذروة، وما شابه. هذه خصائص قياسية للقصص، حتى يومنا، رغم محاولات الأفلام الفنية، غير الرائجة، اختراق هذا التقليد أو العرف.

لقد خلقنا شبكة من التوقعات المحكمة في ما يتعلق بما هو مسموح، وما هي الطريقة التي بها ينبغي أن نروي قصصنا، أو ينبغي أن نكتب عنها، أو حتى نحقّق أفلاماً عنها. بالنسبة لي، السينما البطيئة، أو الأفلام التي يستغرق عرضها ساعات طويلة، والمخرجون الذين يشاركون في تلك الأفلام، هم أولئك الذين يخففون من هذا الصمت، الذين يساهمون على نحو حقيقي وصادق في الذاكرة الثقافية، وهذا بالضبط هو ما أنوي أن أتجه إليه مع مشروعي الجديد: التصادم بين التوقعات والإسكات، وكيف أن الفنانين يستطيعون التدخّل، والوسائل التي فيها يمكن للأمد (مدّة العرض) أن يعالج الصمت الذي يفرضه المجتمع.

عن البطء

مع الكتب الأكاديمية الأخيرة عن الأفلام البطيئة، والمونولوجات عن مخرجين معيّنين، مثل بيلا تار، أظن أن مسعى لوتز كوبنيك لتأليف كتاب عن البطء في الفن المعاصر (2014) كان جريئاً، جاداً، وقيّماً. هذا الكتاب عمل فريد في معالجته لمادته، منعش يحتاجه الحقل الثقافي، وقراءته ممتعة.

عندما ينظر الأدب الحالي إلى البطء بوصفه معزولاً عن السرعة، ويتفق كل الكتّاب على أن البطء يقف في تعارض مع السرعة، فإن من المستحيل تقريباً أن نجد نصاً يجادل هذا الرأي وينظر إلى البطء باعتباره جزءاً من السرعة. لكن هذا ما يفعله كوبنيك في كتابه "عن البطء". هو يرى أن من غير السرعة لا يمكن أن يوجد البطء، والعكس بالعكس. ويبدو أن كوبنيك قد وضع هذه الفكرة في لبّ عمله.. وهذا ما يجعل قراءة كتابه منعشة جداً.

فكّر في الحركة المستقبلية، على سبيل المثال. المستقبلية ربما كانت بداية الهاجس المعاصر بشأن السرعة. الآن صار لدينا الفن البطيء، السينما البطيئة، التربية البطيئة. المستقبلية قدّمت للمرّة الأولى النقيض الكلّي لكل شيء. المفكرون المستقبليون أحبوا السرعة. كان شيئاً من المثير تجربته. على كل حال، هكذا جرت القصة. ما وجدته لافتاً للنظر، وهذا ما نجده في بداية كتاب كوبنيك، أن المؤلف تناول المستقبلية من زاوية بطيئة، باحثاً عن شواهد للبطء في عصر السرعة البالغة.

لوحة بول كلي "الملاك الجديد" وجدت طريقها إلى الكتاب، الملاك ذو الأجنحة المفتوحة وهو يقف وسط دفق سريع للتقدّم والتاريخ. الملاك ليس بطيئاً، لكن الملاك يمثّل السكون. في الواقع، طوال الكتاب، لا يجادل كوبنيك كثيراً بشأن استخدام كلمة البطء. الأهم بالنسبة إليه هو حقيقة أن "البطء" يفتح علاقة معقّدة للصفات الزمنية المتعارضة، وهي النتيجة التي نستطيع أن نجدها في الأعمال الفنية التي يركّز عليها في كتابه.

الفكرة هي أن ترى "البطء" في السرعة. كما سبق أن أشرنا، نحن نميل إلى

نسيان أن هذه ليست منفصلة كلياً عن بعضها البعض. المثال على ذلك، الفصل المخصص لدراسة كوبنيك العميقة عن التصوير من خلال فتح مصراع الكاميرا (وهي الأداة التي تنفتح وتنغلق أمام عدسة الكاميرا لإدخال النور أو صدّه)، وهو في رأيي من أفضل فصول الكتاب. في التصوير الفوتوغرافي المفتوح، السرعة والبطء يحدثان معاً. وكوبنيك يتناول هذا الشكل من التصوير الفوتوغرافي من زاوية البطء. وهو يشير إلى تجربة مايكل ويسلي، المعروف بصوره الشبحية لمحطات القطار. لنقل إن هناك قطاراً من كولون إلى برلين. هو سوف يضع الكاميرا على رصيف محطة كولون، ويفتح مصراع الكاميرا عند مغادرة القطار، ولن يغلق المصراع إلا عند وصول القطار محطة برلين. النتيجة ستكون مجفلة لكن فاتنة. المثال الآخر نجده في أعمال الفنان الياباني هيروشي سوجيموتو. صوره الفوتوغرافية لصالات السينما هي نتيجة لطريقة مماثلة، إذ يفتح مصراع الكاميرا عندما يبدأ عرض الفيلم على الشاشة، ثم يغلق المصراع عند نهاية الفيلم.

معروف عن التصوير الفوتوغرافي طبيعته اللحظية أو الفورية. ثم هناك مرور الزمن في التصوير، والذي يحمل فكرة التصوير الفوتوغرافي بوصفه شكلاً فنياً "سريعاً". أين نضع التصوير ذا المصراع المفتوح؟ عندما قرأت سجالات كوبنيك، أدهشني ذلك بالفعل. بدا مفهوماً بالنسبة لي أن أرى ذلك كتصوير بطيء. لكن هل حقاً هو كذلك؟ أنت في هذه الحالة لاتزال تأسر السرعة، تأسر الحركة، عبر فترة طويلة من الزمن. لذا، من بعض النواحي، يستخدم ويسلي وسوجيموتو البطء/ الزمن لأسر السرعة /الحركة. بالتالي فإن استنتاج كوبنيك، بأن الصفات الزمنية المختلفة هي متصلة في الأعمال البطيئة، يصبح أكثر صراحةً ووضوحاً في الفصل الخاص بالتصوير الفوتوغرافي. إنه لا يخوض في التفاصيل بشأن السرعة الفعلية التي تأسرها الصور الفوتوغرافية "البطيئة". مع ذلك كقارئ، بإمكانك أن تقوم بالعملية في ذهنك وتستطيع أن ترى ذلك التصوير ذي المصراع المفتوح، بينما يكون بطيئاً من النظرة الأولى، هو في الواقع مجرد شكل واحد من أشكال الزمن. إنه منشأ مركّب للصفات الزمنية المختلفة. واستخدام كلمة واحدة – بطيئة أو سريعة، مهما يكن – ليس صحيحاً.

في تحليل فاتن آخر، كوبنيك يوحّد السرعة مع البطء. توم تايكفر (المخرج الألماني) معروف بأفلامه السريعة، خصوصاً "أركضي لولا أركضي" Run Lola Run (1998). كيف تصف الفيلم؟ أنا أصفه كفيلم عن السرعة، من نواح عديدة. مع ذلك، كوبنيك يرى البطء المتماثل في الفيلم، محللاً المشاهد المصوّرة بالحركة البطيئة إضافةً إلى حقيقة أن شخصيات تايكفر لا تملك الوسائل التقنية الأكثر تطوراً، والتي نعتبرها اليوم تساهم في سرعة الوقت الحاضر. من وجهة نظري، الفيلم سريع وتوضيح مثالي للسرعة النامية في المجتمع. لكن هذا ليس ما يكونه حصرياً.

كوبنيك يرى اللامرئي والخفيّ في كتابه. إنه يوضح عدم صحة ما يوصف به الشيء من أنه "مجرد بطيء". البطء هو بالأحرى شكل واحد من الصفة الزمنية التي تساهم في الطبقات المتعددة، المركّبة، للزمن الذي يجابهنا كل يوم.

ليس كل فصول الكتاب تمتلك الخاصية أو الجودة نفسها، لكنه كتاب ينبغي قراءته إذا أردت أن تتعلم المزيد عن البطء في الفن المعاصر، أو عن الصفة الزمنية في الفن عموماً. إنها دراسة ثاقبة ومفيدة في كيفية التعامل مع الزمن في عدة أشكال فنية: التصوير الفوتوغرافي، السينما، الفيديو.

السينما البطيئة والفنون السكونية

ثمة ضرورة هنا للتوكيد على الاختلافات الهامة بين الصور المتحركة والفن السكوني، المتجسدة عن طريق مظهر الإيقاع، إضافة إلى تحرّي الزمن وتمثيله.

في العديد من الأفلام البطيئة ينبثق شكلان من الفن، يعملان على جعل الحد الفاصل بين الحركي والسكوني ضبابياً وغير واضح.

الفيلم هو شكل فني حركي، ذلك لأنه مؤلف من صور متحركة، بالتالي فالحركية هي أساسية. فضلاً عن ذلك، الفيلم يمثّل أشياء الحركة أو الأشياء التي تقترح الحركة. إلى جانب الصور المتحركة هناك الشخصيات التي تتحرك على الشاشة. كذلك الأشياء.

في الصورة الفوتوغرافية، حالة السكون حبلى بالحركة. المصوّر الفوتوغرافي يجلب السكون، وعلى المتفرج أن يتصوّر أو يتخيّل الحركة.

في الفيلم، السكون يؤطر المشهد، بينما الحركة تنتج المعلومة، وتكشف عن العاطفة. السكون يرصد ويهب الوقت لرؤية غاية الكادر.

تمثيل الحركية في الفن ليس مقتصراً على الفيلم. فرانك بوبر، في كتابه "الفن الحركي" الصادر في 1968، يتحرّى تاريخ الفن الحركي وتطوره، متتبعاً ظاهرة الحركية في الفن، مع إشارة خاصة إلى تصوير الديناميكية في الأشكال الفنية السكونية، مثل الرسم والنحت. المنحوتات الحركية (وهي التي تحتوي على أجزاء متحركة) برزت في الخمسينيات من القرن العشرين. دراسة بوبر تكشف أن الحركة كانت ثيمة متكررة منذ منتصف القرن 19 في أعمال الرسامين الانطباعيين الذين باشروا برسم الحركة عن طريق التركيز على عناصرها ومحركاتها. جزئياً، هذا يمكن ربطه بالثورة الصناعية، عندما أصبحت وسائل النقل الجديدة، بالتالي وسائل الحركة، رموزاً رئيسية للزمن. يشير بوبر إلى أن الانطباعيين كانوا متحمسين لرسم الأشياء الحركية مثل السكك الحديدية، الخيول، القوارب، المياه، والراقصين. الموضوعات المختارة تنقل الإحساس، وقد استخدمت مراراً في الحركات الفنية اللاحقة. خصوصاً في بداية القرن العشرين،

التقط الفنانون المستقبليون مظهر الحركة وضاعفوا من حضوره في أعمالهم. الأشياء التي تجسد السرعة، مثل السيارات والقطارات، لعبت دوراً خاصاً في الفن المستقبلي.

ما يعنينا في هذا السياق هو التوازن بين الأشياء الحركية والسكونية في الأفلام البطيئة. إن دراسةً دقيقةً للأفلام التي حققها المخرج الفلبيني لاف دياز Lav Diaz، على سبيل المثال، تكشف أن الدينامية هي غائبة بصورة عامة. أفلامه لا تحتوي إلا على بضعة عناصر، والتي تتضمن الحركة. أحد تلك الأمثلة النادرة، العربة التي يجرها ثور، في Heremias Book 1، لكن هذه العربة تتعرض للسرقة في وقت مبكر، بالتالي فإن الحركة بالنسبة لصاحب العربة تتناقص وتتباطأ كثيراً. وإذا كان دياز يقدّم أشياء أخرى دافعة للحركة، مثل السيارات أو الدراجات البخارية، فإنه لا يجعلها مرئية، بل يمكننا فقط أن نسمعها كأصوات منبعثة خارج الشاشة، لكنها لا تكون بأية حال مرتبطة بالشخصيات. في الواقع، قليلة هي الأفلام البطيئة التي تصوّر أشياء تنقل معنى الحركة.

إن حركة الكاميرا الساكنة، إضافة إلى الحركة القليلة والبطيئة للشخصيات (وأحياناً تنعدم حركتها) ضمن كادرات الفيلم، تعزّز إلى حد أبعد الإحساس بالسكون، وتبدو هذه الأفلام سكونية تقريباً.

أود هنا أن أشير إلى بيان المخرجة الأميركية التجريبية مايا ديرين، كاشفةً عن وجوه الاختلاف بين السينما والفن السكوني.. كتبت ديرين تقول: "السينما شكل زمني، بالتالي هي في الواقع متصلة إلى حد بعيد بالموسيقى والرقص أكثر من أي أشكال مكانية، أو أشكال تشكيلية. كان يُعتقد بأنه لمجرد أنك تشاهد الفيلم على سطح ثنائي البعد، والذي هو تقريباً بحجم وشكل الكانفاس، فإنه يكون، بطريقة أو بأخرى، في نطاق الفن التشكيلي.. وهذا غير صحيح".

بشكل عام، لا يمكن إنكار صحة ما تقوله مايا ديرين. بالفعل، الفيلم هو شكل فني مبني على الزمن، تماماً مثلما هي الموسيقى والرقص. إنهما يتقاسمان خصيصة التطور أو النمو في الزمن. الأشكال الثلاثة هي أشكال فنية إيقاعية.

لكن ما تقوله مايا ديرين لا يصمد عند محاولة تطبيقه على السينما البطيئة. نتيجة الغياب العام للأشياء الفعالة، الديناميكية، وانعدام حركة الكاميرا وحركة الشخصيات، تبدو الأفلام البطيئة سكونية على نحو مدهش، وبالتالي لا تكون مبنية على الزمن بالدرجة نفسها.. وهو المظهر الذي يميّز الأفلام البطيئة بوضوح عن الموسيقى والرقص. الأفلام البطيئة لا تحتوي إلا على القليل من الحوار، والموسيقى تكون نادرة.. وهي الحقيقة التي تبطئ عملية قراءة الفيلم إلى حد بعيد، حيث يكون المتفرج معتمداً على عينيه. هذا إلى جانب القليل من حركة الشخصية وحركة الكاميرا، يبدو الكادر السينمائي ساكناً، وبالتالي ينبغي قراءته بطرق مماثلة للوحات أو أشكال الفن السكوني الأخرى.

إذن الأفلام البطيئة تتقاسم الصفات المميزة مع الأشكال الفنية السكونية، المبنية على غياب تام تقريباً للأشياء المتحركة أو الحركية بوجه عام، وانعدام الخطاب الإيقاعي والموسيقى، والتي تقتضي من أعيننا النظر إلى الفيلم بالطرق المماثلة التي ننظر بها إلى لوحة ما.

أريد الآن إظهار، على نحو موجز، مدى تفشي جماليات الفن السكوني في الأفلام البطيئة.

أفلام المخرج الفلبيني لاف دياز سكونية أكثر مما هي متحركة. إنها أقرب إلى اللوحة التشكيلية من الصورة المتحركة، بالتالي هي متصلة بالفنون التشكيلية أكثر من اتصالها بالأشكال الفنية المبنية على الزمن، مثل الموسيقى والرقص.

في حوار مع لاف دياز (2007) يقول: "أفلامي أشبه بلوحات تشكيلية. لا شيء يتغيّر. بإمكانك أن تشاهد هذا لمدة ثمان ساعات، وعندئذ سوف تمرّ بتجربة قد تغنيك، أو يمكنك أن تغادر، تذهب إلى عملك، وعندما تعود إلى البيت، سيكون الفيلم لا يزال هناك".

إن دياز يصف أفلامه باعتبارها لوحات، مشيراً إلى الطبيعة السكونية تقريباً لأعماله السينمائية. وهناك المزيد من هذا، وهذا سوف ييسّر فهم السبب الذي يجعل مخرجي الأفلام البطيئة، مثل تساي مينغ ليانغ، يتقدمون غيرهم في الإزاحة المتجددة للفيلم من صالة السينما إلى الجاليري (صالات عرض الآثار

الفنية).

من الأوجه الرئيسية التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار في دراسة العلاقة بين الأفلام البطيئة واللوحات هو دور المنظر الطبيعي ومعالجة الطبيعة.

بتماثل مع رسم المنظر الطبيعي، البؤرة في الأفلام البطيئة مركزة على المناطق الريفية والطبيعة. هذا عنصر أساسي من عناصر السينما البطيئة، والذي لا يتجاهله عمداً إلا قلة من المخرجين. اللقطات المدروسة، المتقنة، للمنظر الطبيعي ترغم المتفرج على التريّث عند ما يراه، وبالتالي تبطئ تقدّم السرد. المنظر الطبيعي يلعب دوراً مهيمناً ويصبح شخصيةً بحكم حقه الشخصي. المنظر والشخصية، كل منهما يعمل كمرآة للآخر.

الرابط الثاني مع الرسم هو الطريقة التي بها يتم تأطير الشخصيات. التصوير الفوتوغرافي جعل اللقطة القريبة شائعة، خصوصاً الوجوه البشرية. مع ذلك، يظل الرسامون، بشكل عام، متحمسين لتوضيح الصورة كاملةً، واضعين الشخصية قبالة محيطه الطبيعي. ويتعيّن عليك أن تبحث بإمعان لكي تجد لقطة قريبة في فيلم بطيء. صانعو الأفلام يميلون إلى مباشرة العمل في موضوعاتهم بطرق مماثلة لما يفعله الرسامون.

عموماً، إضافة إلى الملاحظات السابقة عن الأفلام البطيئة بكونها مماثلة للفن السكوني، فإن تأطير الشخصيات في اللقطات العامة، متجنبين اللقطات القريبة، وحضور المنظر الطبيعي الذي يتطلب مكاناً خاصاً في الفن في القرن التاسع عشر المادي، بإمكان أفلام باز ديان، المماثلة لمجال فسيح من الأفلام البطيئة، أن تُقرأ كلوحات سكونية.

خصوم السينما البطيئة

قبل عقد من الزمن، شاهدت فيلم بيلا تار "الرجل من لندن" (2007)، المبني على رواية كتبها جورج سيمنون، وهو أول فيلم أشاهده من سلسلة الأفلام البطيئة التي شغفت بها. كان عملاً فاتناً، مذهلاً، سلب لبّي. أثناء المشاهدة، كنت أتطلّع إلى ساعتي، بين الحين والآخر، ليس بدافع الملل وانما لكي أحسب مدّة اللقطة الطويلة المتواصلة للمشهد المعروض. منذ ذلك الحين، شاهدت المئات من الأفلام البطيئة.

بيلا تار، لاف دياز، بيدرو كوستا، تساي مينغ ليانغ.. من الأسماء الكبيرة والبارزة في السينما البطيئة. إنهم في لبّ ما تعارف على تسميته "السينما البطيئة". هناك آخرون بالطبع، عباس كيارستمي، ثيو أنجيلوبولوس، شانتال أكرمان.

السينما البطيئة، أو الأبطأ من أي فيلم عادي، كانت دائماً موجودة لكنها لم تصبح نوعاً أو حركةً أو مصطلحاً أو تسميةً متعارف عليها، إلا قبل عشر سنوات تقريباً، عندما نشر الناقد جوناثان رومني مقالته في مجلة Sight and Sound عن تزايد البطء السينمائي في الأفلام. شعرت آنذاك كما لو أنني أشهد شيئاً قيد الصنع أو الإعداد أو التحضير. ولازلت أذكر أول مهرجان سينمائي أقيم في بريطانيا، مكّرس للأفلام البطيئة تحت مسمى مهرجان AV، مع عروض استعادية لأفلام المخرج الفلبيني لاف دياز. في هذا المهرجان شاهدت لأول مرة أفلاماً طويلة جداً، أصبحت في ما بعد في بؤرة اهتمامي ليس فقط لأن طولها خلق لي تجربة سينمائية جديدة تماماً، وانما لأنها أيضاً أتاحت لي مشاهدة الأفلام بطريقة مختلفة، كسرد أفقي محض، وأيضاً كشيء يستطيع أن

يأخذ كل ما يحتاجه من وقت للوصول إلى قاع الأشياء. الأفلام البطيئة تجعل المتفرج يشاهد الأفلام من منظور جديد وغير مألوف.

السينما البطيئة أثارت الكثير من النقاش والجدل والخلاف. الذين كرهوا هذا الاتجاه زعموا أنها مثيرة للضجر. يقولون: "نحن لا نذهب إلى السينما لنشعر بالملل". مثل هذا الجدل ركّز الانتباه على ما يتوقع أغلب الناس أن تكونه السينما:

شكلاً من أشكال التسلية الموظفة لتخدير المشكلات والهموم والأوجاع.. حتى لو لمدة ساعتين (فترة عرض الفيلم الجماهيري). لكن اعتقد أن رفض الأفلام البطيئة ليس ناشئاً من رفضها كأشكال ترفيهية فحسب بل هو أيضاً رفض للرؤية، رفض لوضعنا البشري.

ثمة نقاد عارضوا السينما البطيئة ورفضوها بلا تردّد ولا نقاش. بعضهم ينتمي إلى ذلك الصنف الذي يغادر الصالة مبكراً، والفيلم لا يزال معروضاً، ليمزقه إرباً في اليوم التالي. حتى أن بعضهم لا يشاهد الفيلم الذي يكتب عنه. هناك كذلك الكتب المؤلفة على عجل وفي استسهال مريع، من دون تعمق أو حتى إدراك شامل للمادة.

ثمة سينمائيون أيضاً هاجموا هذا الاتجاه. المخرج الأميركي بول شرادر أعلن موت السينما البطيئة. ذلك نابع من افتقاره إلى فهم النوع المختلف من الأفلام.

وقد ظن الكثيرون أن السينما البطيئة في طور الاحتضار أو الأفول مع اعتزال بيلا تار، وقرار تساي مينغ ليانغ التوقف عن صنع أفلام درامية طويلة، ورحيل ثيو أنجيلوبولوس وشانتال أكرمان وعباس كيارستمي. مع ذلك، هذا لا يعني موت السينما البطيئة. هناك أسماء جديدة بدأت في البروز والانتشار: وانغ بينغ، نيكولوس جيرهالتر، شينجزي زو، جاكلين زوند، الكساندرا نايمشيك، بي جان. هذه الأسماء وغيرها تبشّر بالدخول في مرحلة واعدة جديدة من السينما البطيئة.

عن الضجر

ثمة دراسة هامة ومفيدة أعدها جاكوب بوير عن الضجر ومشاهدة الأفلام البطيئة، في العام 2005. لقد لاحظت، على نحو يبعث على الأسى، دوران الباحثين في السينما البطيئة في حلقات متكررة وغير مجدية، من دون استخراج سوى الضئيل جداً من الأفكار الجديدة، المثيرة للاهتمام. إننا لا نزال نناقش، على نحو رئيسي، المسألة الذاتية بشأن الزمن "البطيء" وجذوره في الواقعية الإيطالية الجديدة (والذي هو غير صحيح).

دراسة بوير، ذات المنحى الفلسفي، هي استقصاء في مظهر الضجر، والذي غالباً ما يتم مناقشته في سياق السينما البطيئة. إنها تركّز على الجمهور. والسينما البطيئة هي إحدى أشكال السينما التي تحركها تجربة المشاهدة. شخصياً اعتقد أنك تخسر تجربة الأفلام البطيئة كلها إن حاولت أن تقرأها حصرياً من خلال عدسات نظريات الفيلم. كباحثين، نحن نضطر إلى فعل ذلك، لكنه ليس مفيداً دائماً. ربما (وهذا ما نرجوه) تنجح السينما البطيئة في تعليم الأكاديميين التنازل عن مطالبهم قليلاً، والتخفيف من بنية التفكير النظري.

ما هي السينما البطيئة؟ هل هي نوع، حركة؟ أم شيء آخر؟ في الواقع، أنا لم أحسم هذا الأمر، ولم أحدّد تعريفاً، لذلك لا تعنيني هذه المسألة كثيراً. قد يهتم بها الباحثون من أجل تصنيف هذه الأفلام ووضعها ضمن فئات قائمة ومعروفة. المتفرج على الأرجح لا يكترث بهذا ولا يضيّع دقيقة واحدة في محاولة معرفة هذه الأشياء. إن كان هناك شيء واحد تفعله السينما البطيئة فذلك أنها تبدي للعيان الاختلافات البالغة بين الأكاديمي والمتفرج، والأكاديمي غالباً ما ينسى أنه متفرج أيضاً.

ما لفت نظري في دراسة بوير افتراضه أن الأفلام البطيئة تخلق الضجر غيابياً، أي على نحو افتراضي. إنه يراعي التأثيرات الإيجابية للضجر، مثل خلق التأمل. لكن الأمر يبدو هنا كما لو أنه يتعيّن عليك أن تشعر بالضجر أولاً وبعدئذٍ، إذا سارت الأمور بشكل حسن وتحوّل الضجر ليصبح إيجابياً، فإنك تصل إلى

حالة التأمل. التأمل هنا مرئي في سياق الضجر. ألا يمكن للمرء أن يتأمل فيلماً أو صورةً أو لوحةً من دون أن يكون ضجراً؟ لا أعتقد أن الأفلام البطيئة تُخدث الضجر بشكل افتراضي. لو كان الأمر كذلك فإنه يعني أن الناس لا يذهبون لمشاهدة تلك الأفلام إلا لأنهم يريدون أن يكونوا كسالى.

لكن ماذا عن المشاهدة الفعالة، النشطة؟ لا أظن أن شخصاً ضجراً يمكن له أن يتفاعل بحيوية مع الفيلم. لكي تشاهد الأفلام البطيئة تحتاج أن تكون مشاركاً بفعالية من أجل الإمساك بالمعنى، السرد، الانعطافات غير المتوقعة، التحولات.

بدلاً من أشكال مختلفة عديدة لحدث يجري، فإن السينما البطيئة غالباً ما تصوّر حدثاً واحداً فقط. مع ذلك، ثمة الكثير مما يحدث لكن ليس بالضرورة على المحور الزمني. إنه يتصل أكثر بالعمق. الفنانة مايا ديرين تحدثت عن الشعر بكونه عمودياً (أكثر مما هو أفقي) لأنه يصف الغيمات ويستقصيها في العمق. بالنسبة لي، العمودي يعني العمق، والأفقي هو السطح. السينما البطيئة عمودية، وعليك أن تكون مشاركاً بفعالية من أجل أن تحفر طريقك نحو الفيلم. حتى التأمل يمكن أن يكون إلهاءً في بعض الحالات. عندما أجد نفسي إزاء لقطة في غاية الجمال فإنني أنسى السرد.

لا أعتقد أن دراسة الضجر يمكن تطبيقها على متفرجي الأفلام البطيئة. إنهم يرغبون في الذهاب في رحلة، وإذا كانت رحلتك مضجرة فلابد أنك ارتكبت خطأ ما.

الضجر كحالة ذهنية

لماذا يغادر البعض صالة السينما احتجاجاً عند مشاهدة فيلم بطيء؟

اللقطات الطويلة المتواصلة، اللقطات الواسعة للطبيعة، التركيز على تنامي الشخصية، أو حتى زمن العرض السينمائي، والذي أحياناً يكون مفرطاً.. كل هذا يعطينا، نحن المتفرجين، الفرصة للتحرر من كل القيود وأن نوجد فحسب.

بالنسبة لي، الأفلام البطيئة هي سينما هروبية حقيقية لأنها تتيح لنا الخروج من الحياة العصرية المحمومة، التي هي سريعة أكثر مما ينبغي، ضاجة أكثر مما ينبغي، ضاغطة ومجهدة أكثر مما ينبغي. هذه الأفلام هروبية لأنها، بالضبط، تسمح لي أن أكون حاضرة، أن أكون في الهُنا وفي الوقت الحاضر، الآن. وأن أتنفس مع الفيلم، حيث لا شيء في الحياة الحديثة (بصرف النظر عن المعتزل البوذي والتأمل وربما اليوغا) يمكن أن يوفّره لي.

لسببٍ ما، تشكّل في ذهني تماثلٌ بين الأفلام البطيئة وأشياء مارسيل دوشان Duchamp جاهزة الصنع، وأنا أقرأ كتاب جوليان جاسون هالادين "الضجر والفن: أهواء الرغبة في الضجر" (2015). أعمال دوشان كانت لا تطاق أو تُحتمل في ذلك الحين، وربما هي لاتزال كذلك. هل تذكر مرحاضه أو "المبولة" الشهيرة؟ لا تحتوي على أي لمسة فنية. في الواقع، هو انتزعها من محيطها، وصنع منها قطعة من الفن. هو أظهر لنا الاعتيادي في الحياة، والذي لم نعد نلحظه. ربما هذا لم يكن غرضه الحقيقي، لكنني قرأته بهذه الطريقة.

الأعمال جاهزة الصنع هي عناصر اعتيادية. كانت موجودة هناك، لا حاجة لفعل أي شيء، بصرف النظر عن وضعها تحت ضوء كشّاف. استراتيجية دوشان مماثلة جداً لما يفعله مخرجو الأفلام البطيئة. أنا مدركة لحقيقة أن الأفلام قطع فنية مركّبة وفق شروط معينة. هناك استغراق للفنان جليّ، خصوصاً في الأفلام التجريبية. مع ذلك، ما تعرضه الأفلام البطيئة هو الدنيوي، اليومي، الحياة التي نعيشها كلنا من دون أن نلاحظها بالفعل. ما تعرضه هذه الأفلام هي الأشياء جاهزة الصنع. هذا أيضاً ينطبق على الشخصيات التي غالباً ما تكون نفسها..

ممثلون غير محترفين يؤدون ذواتهم، يمارسون ما يفعلونه عادةً في حياتهم، لكن هذه المرّة أمام الكاميرا.

تقول فرانسس كولبت: "الضجر يصف بالضرورة الحالة الذهنية للمتفرج أكثر من أي صفة مميزة للشيء. جذر المشكلة يكمن في انعدام الاستعداد عند الجمهور، الذين أغلبهم غير مطّلعين على الاهتمامات النظرية لهذا الفن المفاهيمي".

إذن الضجر حالة ذهنية لدى المتفرج، والعمل الفني بذاته ليس مضجراً. ثمة متفرج يرفض أن يدع نفسه تطفو وتهيم مع العمل الفني، يرفض محاولة إيجاد أو خلق معنى ما في ما يراه. بمعنى آخر، هو يرفض أن يشارك أو يتفاعل مع العمل الفني. هذا يعبّر عن عجز المتفرج عن أن يكون، وأن يتنفّس، وأن يصبح حاضراً. بينما هناك متفرج آخر مشارك ومتفاعل، وإن لم يجد معنى جلياً فإنه مستعد لخلق معنى ما، أو على الأقل يحاول ذلك. المشاركة لا تعني بالضرورة أنك تحب العمل الفني. بالطبع يمكنك أن تكره الفيلم البطيء، لكن مثل هذا الفيلم يحتاج مشاركتك وتفاعلك أولاً، إذ لا يمكن أن يكون الضجر مبرراً لكرهك له طالما أنك لا تحاول التفاعل معه.

تحديقة المتفرج

المتفرج يرتاب في العمل الفني الذي لا يوفّر شروحات وتفسيرات، ويجد نفسه متروكاً مع وسائله وأدواته الخاصة به. الغالبية منا تكره الشيء المجهول أو المشكوك فيه، وهذه الكراهية متجذرة بعمق في نشوئنا وعلاقته بنجاتنا وبقائنا على قيد الحياة. قد يبدو غريباً ربط رفضنا لما هو مشكوك فيه، في الفن عموماً والفيلم خصوصاً، بطريقة بقائنا كبشر.. لكن هكذا هو الحال. نحن غالباً ما ننسى مصدر نشوء سلوكنا وتكوّنه. اليقين يعني الأمان والطمأنينة.. إنها أمور أساسية لبقائنا.

الفراغ يتيح للمتفرج أن يحرّك تحديقته على طول كل اللوحة التشكيلية. إن كانت هناك عدة عناصر مختلفة، بعدة ألوان مختلفة، فثمة احتمال قوي أن تبقى تحديقتك مركّزة على عنصر واحد من دون أن ترى اللوحة ككل. الفراغ يمنحك الكثير من الطاقة كمتفرج. الفراغ يمهّد السبيل لتحرير المتفرج. ولأن الفيلم مبنيّ على الزمن، فإن هذا التحرير لا يتحقق من خلال البساطة البصرية فحسب، بل أيضاً من خلال الزمن. إن أمد اللقطات الطويلة المتواصلة يسمح لنا بأن نأخذ راحتنا في تحريك تحديقتنا طوال الكادر من دون التركيز بالضرورة على مجرد عنصر واحد.

في المقام الأول، اعتقد أن علينا أن نشير إلى حقيقة أن كليهما هما، أو ينزعان إلى أن يكونا، مختزلين – جمالياً – إلى الحد الأدنى. التعقيد يأتي مع البساطة. قد يبدو هذا غريباً لكنه صحيح. كلما تعرّضتَ إلى قصف أقل بالمعلومات، زادت فرصتك لاختبار ما يحدث أمامك. سوف تجد الوقت متاحاً لك لتشعر بالوضع، ويمكنك أن تفكر مليّاً في ما يعنيه كل هذا. البير كامو قال إن الطاقة تأتي من خلال الفراغ، وأنا اعتقد أن الأفلام البطيئة تستغل هذا بالضبط. لكن السينما البطيئة عموماً تعيش على مبعدةٍ من اختزالها للبساطة من أجل تحرير المتفرجين. المعاني ليست موهوبة، ليست مفروضة. يتعيّن على المتفرج أن يدرك المراد منها.

اعتقد أيضاً أن ما تراه حقاً في الأفلام البطيئة ليس بالضرورة هو ما يظهر على الشاشة. أشياء كثيرة تحدث في ذهنك، بالضبط لأنه يتعيّن عليك أن تخلق القصة وتدرك المراد من الصور والقصة التي يقدّمها المخرجون. يمكنك بسهولة أن تحدّق في الشاشة وتكون سلبياً. عندئذ ستكون الأفلام البطيئة بصرية تماماً. غير أني أرى أنها روحية أكثر مما هي بصرية.

منذ فترة طويلة صرّحت بأن الجذور الفعلية يمكن إيجادها في الأيام الأولى من نشوء السينما. الفيلم أصبح تدريجياً أكثر تعقيداً في ما يتصل بالجماليات. تأمل فحسب الأفلام ذات الميزانية الضخمة وما تستخدمه من مؤثرات خاصة. مجرد النظر إلى ملصقات الأفلام تُظهر أن الأفلام هي جوهرياً متشابهة. في سبيل صنع سينما من جديد، يتعيّن على صانعي الأفلام العودة إلى الصفر، إلى الحد الأدنى المجرّد. البدء من لا شيء. أنا اعتقد تماماً أن السينما البطيئة وسيلة للعودة إلى الأساسيات الفعلية للفيلم، لما اعتادت السينما أن تكونه، وربما كيف كانوا يتخيلونها في تلك الأيام الأولى.

المشاهدة السينمائية

الشيء الذي كان يأسرني دائماً هو طبيعة المشاهدة السينمائية في ما يتعلق بالسينما البطيئة. في حين أن المشاهدة السينمائية كموضوع لم تكن غائبة تماماً من مجال البحث، إلا أن الموضوع لم ينل ما يستحقه من البحث والتحليل.

معضلة المشاهدة تكمن في أن المتفرجين كتلة مجهولة، غير محدودة، غير قابلة للتعيين أو التعريف. من الصعب دراسة هذه الكتلة، لكن من السهل التعميم. كل متفرج يختلف عن المتفرج الآخر. نحن جميعاً أفراد مستقلون، وإدراكنا الحسّي لأفلام معيّنة تشكّله الطريقة التي بها ننمو ونكبر، المكان الذي ولدنا فيه، تجاربنا الحياتية، وحتى دائرتنا الاجتماعية. المشاهدة متعدّدة الأوجه، وهذا ما يجعلها آسرة جداً. إنه ليس شيئاً يمكن تحديده بسهولة. وأيضاً لم يتم تناول هذه المسألة والكتابة عنها بوضوح تام.

الفنانة كاترينا توماداكي التي حققت أفلاماً تجريبية، غير سردية، أسّست وصاغت مفهوم "السينما الجسدية" منذ بداية السبعينيات من القرن الماضي. نفاذ بصيرتها في صنع تلك الأفلام، وتكريس وقتها لدراسة الجمهور، من الأمور المثيرة للاهتمام. من المهم ملاحظة إشارتها إلى أنها ممارسة شائعة الافتراض أن المتفرج مكيّف سلفاً. لقد تعلّمنا "كيف" نشاهد الفيلم. وأننا نتطلع إلى صفات مميزة، مثل زوايا الكاميرا، تغيّرات في الألوان، وغيرها من أجل تأويل الفيلم. كاترينا تنظر إلى هذا بوصفه "تعلّماً شفرياً" و"توقعات مشروطة". هذا التشفير، هذا التكييف، هو ما يقود متفرجين معينين لرفض مشاهدة أفلام معينة.

لكن حالة التكيّف هذه ليست نهائية، كما تبدو أحياناً. كاترينا تتحدث عن "مرونة المتفرج"، وتقول إنها عندما تتحاور مع الجمهور بعد عرض أفلامها، تكفي بضع جمل لكي يشاهد بعض المتفرجين الأفلام على نحو مختلف. والأكثر أهمية، الانفتاح على ما يشاهدونه. هذه نقطة مهمة لابد من أخذها بعين الاعتبار، أثناء مناقشة طبيعة المشاهدة السينمائية. لكن تنبغي الإشارة إلى أن هذه المرونة ليست هي القاعدة بالضرورة. في رأيي، المرونة لا تصبح نافذة المفعول إلا إذا

توفرت الإرادة والرغبة من جانب المتفرج. إذا كنت راغباً في تغيير رأيك بشأن شيء ما، فإنك تسير في هذا الاتجاه، وتنفتح، وتنظر إلى أين قد يأخذك هذا الاتجاه. العديد من المتفرجين يفضلّون السير عبر الدروب التي سلكوها سابقاً. وهذا بالضبط ما تعارضه الأفلام التجريبية والأفلام الفنية غير السائدة.

عندما يتعلق الأمر بالأفلام التجريبية، كما تقول كاترينا، لا ينبغي للمرء أن يتحدث عن إدارة أو توجيه المتفرج، وهذا ما يحاول الكثير من المخرجين فعله، خصوصاً في الدوائر الهوليوودية. إن ما هو حريّ بأن تفعله الأفلام التجريبية، وهذا أيضاً يشمل السينما البطيئة، هو أن تربك المتفرج، تُفقده حس المكان والزمان، وتحرفه عن الطريق المألوف. هذا ما ينبغي أن يكون غاية صانع الفيلم، وليس إدارة جمهوره وتوجيهه. على المخرج أن يحرّر الطاقات الكامنة في المتفرج.

المتفرج يتخذ موقفاً عدائياً من الأفلام البطيئة لأنه يعتبر هذه الأفلام غير خاضعة للمقاييس والمعايير المتعارف عليها. لو كانت الأفلام البطيئة خاضعة لتلك القواعد، وتعوّدنا عليها منذ الصغر وكبرنا معها، لما عارضها أحد. ما نحب وما نكره يتوقف على ما تعلّمناه وتربّينا عليه. طالما أن أحداً لا يشرح، أو يوضّح، للناس أن الأفلام البطيئة (أو الأفلام التجريبية) هي جيدة وسليمة، فإن الغالبية سوف ترفضها. إنها مسؤولية تقع على عاتق المعاهد والمدارس والجامعات. كاترينا توضح أن العداء الموجّه لنوع معيّن من الأفلام هو الخطوة الأولى للتسليم بأن ثمة شيئاً ذا شأن، وجديراً بالاهتمام، يوجد في تلك الأفلام، وعلينا أن نكشفه للجمهور. لكن ينبغي أن تتوفر للمتفرج حرية خلاقة. بهذه الوسيلة، لا يعود المتفرج مجرد مستهلك، ومستهدَف من قِبل شركات الإنتاج.

"المتفرج التجريبي" يصبح غير مكيّف، غير مبرمج، فاقداً لحس المكان والزمان. إنها الخطوة الأولى نحو المشاهدة المتحرّرة، ضرب من المشاهدة التي تتيح للمرء بأن يرى حقاً، أن يصبح واعياً لسلطته كمتفرج. إني آمل أن يتغيّر شيء في الجمهور العام بشأن الطريقة التي ننظر بها إلى تلك الأفلام.

إنهم يرون في البطء السينمائي حالة تثير الضجر. مع أن الأفلام البطيئة

ليست هي الوحيدة التي تعتبر مملة. والفيلم، كشكل فني، ليس هو الشكل الفني الوحيد الذي يقاوم تلك الفكرة. الأمر كان كذلك على الدوام، جزئياً بسبب طريقة تعليمنا كيف نتلقى الفيلم أو الفن. إنه محيطنا الذي يحدّد القيمة الفنية. الأيديولوجيا السياسية، التربية والتعليم، المتاحف. كلها لها حصة أو دور في الطريقة التي ننظر بها إلى الفن، وما نعتبره "فناً جيداً" أو "فناً رفيعاً"، وما ينبغي نبذه بوصفه نتاجاً تافهاً أو بالياً.

اعتقد أن رفض الكثيرين للسينما البطيئة ناشئ من حقيقة أن أحداً لم يعلّمهم القيمة الكامنة لهذه الأفلام. كما أشرنا، هذه الأفلام لا تتمتع بشيء بارز، إنها تعرض الحياة العادية.. وربما لهذا السبب يرفض البعض أن يمنح تلك الأفلام القيمة والأهمية التي تستحقها لجعلنا مدركين وواعين لما امتنعنا عن رؤيته، وعن تقديره. إذا كان للأفلام البطيئة أن تنال الاعتراف، فيتعيّن على المؤسسات التعليمية أن تشارك في هذا. في الوقت نفسه، سيكون ممكناً الانطلاق خارج هذه الدائرة وتحرير المرء لنفسه من التعاليم التقليدية التي تحدّد ما هو جيد وصالح، وما هو عقيم وعديم الجدوى. إنه شيء يتصل بالعقل. إنه عن تحرير عقلك، عن إعتاق تفكيرك، وعندئذ يمكنك أن تستمتع بما تحب حقاً، وليس ما يخبرك المجتمع بأنه جدير بالمحبة.

إن مشاهدة فيلم بطيء تجربة مختلفة تماماً. الأفلام البطيئة تأخذك في رحلة، خلالها تقضي الكثير من الوقت مع الشخصيات إلى حد أنك تشعر بأنك تكابد ما تكابده الشخصيات خلال ساعتين.

الفيلم والضجر والزمن

ما هو الرابط بين الفيلم والضجر؟ ما السبب الذي يجعل بعض الناس يشعرون بالضجر لدى مشاهدتهم فيلماً بينما لا يشعر الآخرون بذلك؟

سباستيان كورديس، مخرج فيلم "مكان يسمى لويد"، يستقصي موضوع الضجر في السينما، دامجاً تجربته كمخرج وقراءاته النظرية.

الضجر، لغوياً، يتصل بالزمن أيضاً. على نحو فينومينولوجي (ظاهراتي)، الضجر حالة من الكينونة يشعر فيها المرء بأن الزمن يطول ويتمدد.

لكن السينما البطيئة لا تنحصر في موضوع الزمن فقط. هي أيضاً عن الثيمات التي لا تجد غير القليل من الكشف في الأفلام الأخرى، الأكثر شعبية. إن التنامي العمودي، أي سبرها المتعمّق للثيمات كنقيض للتعاقب الأفقي للسرد مهما كلّف الأمر، يسمح لنا الاقتراب من موضوع متّقد هو قلب بعض حيوات الناس.

غالباً ما يتحدثون عن السينما البطيئة في سياق الزمن الميت، الزمن الخامد. بعد أن ينتهي الحدث، يبقى الكادر خالياً لعدة ثوانٍ، والذي يختبر صبر المتفرج. أفلام لاف دياز ليست مختلفة، لكن استخدامه للأمد الطويل والزمن الخامد يتّخذ بعداً آخر. إنه يخلق شيئاً أسميه زمن الموت. الموت دائماً يأتي على مهل في أفلامه. إنه يستغرق وقتاً. والأمر لا يتعلّق كثيراً بالزمن الميت أو الخامد في أفلام دياز بل بالانحدار البطيء نحو الجنون مع موت يتّخذ شكل ملاذ للمضطهَدين.

الزمن في تدفقه

هل الأفلام البطيئة شكل ينضوي في صيغة الزمن الحاضر، حتى لو كانت القصص التي ترويها هي من الماضي؟ هذا سؤال مثير للاهتمام لا أملك إجابة عليه.

السينما هي تجربة في المستهل، اختراع حديث يجعلنا ننظر إلى العالم وهو يمرّ أمامنا بطريقة أكثر تطرفاً مما يحدث في العالم الحقيقي. السينما، بطبيعتها، تجربة عابرة. لكن أين يمكن تعيين موقع السينما البطيئة التي، عبر الصور الدائمة، تدعونا لرؤية حيواتنا وهي تمرّ؟ شكل من أشكال الفيلم الذي، أكثر مما تفعله السينما الرائجة، تطلب منا أن "نفقد وقتنا"، أن "نبدّد وقتنا" لكن، في الوقت نفسه، تدعونا لكي نكون، لكي ندوم؟ هل السينما البطيئة طريقة لإبطاء عملية إضعاف سلطة الأبدي، ومحاولة لإيقاف التقدم المحتوم نحو الإبادة؟

السينما البطيئة هي معالجة الزمن الذي لا يرتبط بالثقافات الغربية. الحقيقة أن السينما البطيئة تعبير عن الإدراك الحسي المشرقي للزمن. الزمن ليس قابلاً لأن يُعكس، كما هو الحال تقنياً في الغرب، حيث كل ما يحتاجه هو جعل الساعة تتحرك في الاتجاه المعاكس.

الزمن يستمر في التدفق، ولا يمكن تحويله أو تغيير اتجاهه أو إعادة ترتيبه، كما الحال في الفيلم الجماهيري المعاصر. كذلك، السينما البطيئة هي جوهرياً دراسة أو تأمل للحاضر. إنها رصد، تأمل.

تقول أيمي كابيلازو (2000): "للخطاب الفلسفي الغربي علاقة بالزمن وهو، عموماً، لا يؤكد الوعي باللحظة الحاضرة. ليس هناك ممارسة دينية أو فلسفية، مثل الزنية Zen (فرقة بوذية تؤمن بأن في ميسور المرء أن ينفذ إلى طبيعة الحقيقة عن طريق التأمل) على سبيل المثال، التي تؤطر ما يمكن أن نسميه الزمن الحقيقي كمناسبة لتأمل أعمق، وذهنياً، لفهم وضعنا الإنساني".

الزمن الميت

البطء أمر نسبي. ما يبدو لي سريعاً، قد يراه غيري بطيئاً. صحيح أن الأفلام البطيئة تستخدم جماليات متماثلة جداً، إن لم تكن من النوع نفسه، لكن كيف يمكن أن نميّز الحدود الفاصلة؟

في بحث سابق، ربطت بين توظيف الزمن في معسكرات الاعتقال والطريقة التي بها يوظف لاف دياز الزمن في أفلامه التي تدور حول الإرهاب والصدمات التي يخلقها. وجدت تماثلات بينها وتحدثت عن "زمن الموت". من الصفات المميزة للسينما البطيئة استخدامها للزمن الخامد أو الميت، والذي حوّلته إلى زمن الموت. الزمن هنا يُستخدم كشكل من أشكال السلطة، ومن أشكال العقاب. أمد لا نهاية له يدفع الشخصيات نحو الجنون. ثمة مزيج غريب في أفلام دياز للصدمة والأمد، للفوري والانتظار اللانهائي. وأنا أسمّي هذا التعقيد زمن الموت.

من أي النواحي يمكن لنا أن نرى إلى السينما البطيئة ككل؟

ثمة أفلام قريبة جمالياً من أفلام دياز، مع ذلك هي مختلفة تماماً. وهي أيضاً تستخدم الزمن على نحو مختلف. لاف دياز يحقق أفلاماً تستغرق ساعات طويلة، بينما يلتزم أغلب مخرجي الأفلام البطيئة بالمدّة الزمنية المعتادة في العرض.. ساعتين تقريباً. بالتالي، يستطيع دياز أن يتلاعب بالأمد، والمدة الزمنية. وأفلام دياز مختلفة أيضاً في كونها تتعامل، على وجه التخصيص، بما يعانيه الناس من أذى وأضرار وصدمات.

الزمن الميت هو تعبير عن التفاعل المركّب والمعقّد للفوري والأمد لجعل شخصيات الفيلم تُبتلى بصنوف من البؤس والشقاء. إن الموت يلعب دوراً رئيسياً في السينما البطيئة. البطء غالباً ما يعادل الموت. وفنانو الاتجاه المستقبلي كانوا شديدي التوق لتسريع الحياة وذلك لأن السرعة تعني العيش، تعني التقدّم، بالتالي هي حركة إلى الأمام. البطء أيضاً يعني الحركة، لكنه غالباً ما يرتبط بالركود.

الموت ليس بالضرورة الموت الذي نتخيله، وليس مرتبطاً بالضرورة بالبشر.

في أفلام دياز لا يموت الكثيرون لكننا نعرف أنهم سيموتون في نهاية المطاف. إنهم على شفا الموت طوال الوقت. إنهم السائرون موتى. فيلم Fogo للمخرجة يولين أوليزولا هو أيضاً عن الموت، لكن بطريقة مختلفة. إنه عن موت جزيرة. أفلام التايلندي أبيشاتبونغ ويراسيثاكول كلها عن الأشباح، والذي يدلّ ضمناً على الموت غيابياً. فيلم بيلا تار "حصان تورين" مثال آخر. كذلك أفلام المكسيكي كارلوس ريجاداس. ونيكولاس بيريدا يصور في فيلمه "صيف جالوت" ما يسببه موت طفل من انهيار وموت لبنية العائلة.

هل هذه الأفلام بطيئة لأنها تتعامل مع الموت بطريقة أو بأخرى؟ هل تستطيع التعامل مع الموت على نحو ملائم في الأفلام السريعة؟

ثقل الزمن

في كتابها "انبثاق الزمن السينمائي" (2004)، تقول ماري أن دون: "بوسع المرء أن يجادل، بوجه عام، ويقول أن الزمن، مع حلول القرن العشرين، أصبح واضحاً ومحسوساً بطرق مختلفة، أحدها خاصة بالحداثة ومتحالفة على نحو أساسي مع تقنياتها الجديدة في التمثيل (الصور الفوتوغرافية، الفيلم، الرسم الصوتي). الزمن كان بالفعل ملموساً.. كثقل، كمصدر للقلق والحصر النفسي، وكمعضلة تمثيل ضاغطة على نحو حاد".

الفن المستقبلي، بالنسبة لي، هو المرحلة التي فيها تصبح السرعة جلية جداً بحيث لا يعود بإمكانك أن تتفاداها. لقد كانت في كل مكان. السرعة، أو بالأحرى مرور الزمن وبالتالي السرعة المتزايدة، في ما يبدو، لسير المرء نحو موته، كانت تسبب القلق وتجعل الناس يتحركون على نحو أسرع، لأنهم يعتقدون أن بوسعهم إنجاز الكثير لو أنهم نفّذوا الأشياء على نحو أسرع.

ابتكر لاف دياز "إرهاب الزمن" للشخصيات والجمهور معاً. في تركيز بؤرته على الصدمة والتاريخ، يكون دياز، من غير ريب، المثال المتطرف لاستخدام البطء كوسيلة لخلق القلق والحصر النفسي. لكن هناك أكثر من مخرج يوظفون الوقت البطيء لإظهار الثقل الحقيقي للزمن. كم من وقت نقضيه ونحن ننتظر، فيما نشاهد فيلماً بطيئاً؟ كم من وقت نقضيه ونحن نتساءل عما سوف يحدث؟ ومع هذا، كم من وقت نقضيه ونحن نشاهد الشخصيات وهي تعاني؟

هذا القلق والحصر النفسي مرئي كذلك في أفلام بيدرو كوستا. إن ثقل الزمن، المشرّب بفعل البطء، هو ثقل الماضي. وهو نقيض ما كنا نراه مع الفن المستقبلي، حيث الزمن مشرّب بفعل ثقل المستقبل.

الأفلام البطيئة (ليس كلها) تلتفت إلى الوراء، إلى تاريخ استعمار الأقطار. ليس تاريخ الصدمات فحسب، والتي لا تزال تثقل أرواح السكّان المحليين، بل أيضاً درجة التوقف التام. هل باستطاعة هؤلاء الناس، الذين كانوا مستعمَرين في ما مضى، أن يتحركوا إلى الأمام؟ هل بإمكانهم التحرك خطوة واحدة، أم أن ثقل

الزمن، ثقل الماضي، يمنعهم من التحرك؟

الإفلات من الزمن

لم أتوقع أن أفكر في إمكانية الإفلات من الزمن. إنه أحد الأحلام القديمة عند الإنسان، حلم يأخذ طابع الخيال العلمي. السفر عبر الزمن ربما كان من أكثر الأشكال المتخيّلة، على نحو عام، في ما يتصل بالإفلات من الزمن. علماً بأنه لا توجد مسألة فلسفية في السبب الذي يجعلنا نرغب في الإفلات من الزمن، وهل حقاً نستطيع فعل ذلك.

هل الإفلات ممكن؟ يجيب الفلاسفة باطمئنان وعلى نحو مباشر: لا، لا نستطيع.

لكن هل الأمر بهذه البساطة؟

الزمن نفسه، ككلمة، لا يوجد له تعريف سهل ومريح. الزمن الطبيعي مختلف جداً عن الزمن الميكانيكي. للزمن الطبيعي تأثير على كيفية استفادتنا من زمننا الميكانيكي في أجزاء مختلفة من العالم. الزمن الذي تعيشه كمزارع يختلف عن الزمن الذي تعيشه وأنت تعمل موظفاً في مكتب. على الأرجح ستكون ساعات العمل في الحقول، وفي أقطار جنوبية حارة، أقصر مما في الشمال. في الوقت نفسه، العيش في عصر رقمي يعني أن الزمن سيصبح تجريدياً ومربكاً، وحتى متناقضاً.

الشمس تشرق، الشمس تغرب. الزمن الطبيعي له قوانينه التي لابد من التقيّد بها، ولا نستطيع أن نفعل شيئاً إزاء ذلك. إننا نذهب إلى العمل من التاسعة صباحاً إلى الخامسة مساءً. مجتمع العمل أيضاً له قوانينه والتي عادةً نتقيّد بها، لكن بإمكاننا إزعاج الاضطهاد بواسطة الزمن الميكانيكي. إننا نغيّر الوظائف لتعديل ساعات العمل. بوسعنا أن نعمل ساعات مرنة. بوسعنا أن نصبح ذوي مهن حرة، ونصير أكثر مرونة (وأيضاً أكثر إجهاداً).

الحياة الرقمية، العالم الرقمي الذي حلّ محل الكثير من عالمنا الطبيعي من حولنا (في ما يتصل بالإدراك) لها زمنها الخاص. بسبب الافتقار إلى كلمة أفضل، نحن نسمي هذا زمناً، لكن ليس لهذا علاقة بالتقدّم المتواصل للزمن بالطريقة

التي نعرفها. الرقمي هو الزمن مركّباً. في هذا نجد تلاعباً، تعديلاً، تكراراً. وهذا، مثل الزمن الطبيعي، لا نستطيع تغييره. الرقمي، كما يبدو، له حياة خاصة. في القرن 21، الزمن الطبيعي و"الزمن" الرقمي يصنفّان حياتنا. في وسط هذا، نحن نعيش كل يوم بواسطة الساعة الميكانيكية التي لا تتزامن مع أي شكل زمني آخر.

إذا أردنا أن نناقش ما إذا بإمكاننا أن نفلت من الزمن، نحتاج أولاً أن نوضّح أي شكل زمني نتحدث عنه. صحيح أننا لا نستطيع الإفلات من الموت، والذي يعني أننا لا نستطيع الإفلات من الزمن. لكن هذا ربما لا يصحّ إلا في مجتمعاتنا الغربية حيث الموت نهاية حرفية لشيء ما. الإيمان البوذي بالولادة الجديدة يعقّد فكرة الموت بوصفه توقيفاً للزمن. إن بدأنا في اعتبار الموت كمجرد طور آخر في كينونتنا، عندئذ سوف لا يعود يظهر كإفلات أخير من الزمن.

إذن الإجابة على سؤال ما إذا باستطاعتنا الإفلات من الزمن الطبيعي تتوقف على الفلسفة التي نتبعها في الحياة. من الأسهل التوكيد على قدرتنا على الإفلات من الزمن الميكانيكي. في الواقع، اعتقد أننا كنا نفلت من الزمن منذ حلول التصوير الفوتوغرافي وبعده السينما. لكن ماذا عن الزمن الرقمي/ الافتراضي؟ سأكون ميّالةً إلى القول بأن الزمن الافتراضي يتصرّف مثل الزمن الميكانيكي. إنه اصطناعي، ونحن من فرضه علينا. هذا أيضاً يعني أن الإجابة نعم، بإمكاننا الإفلات منه، فنحن الذين خلقناه، ونحن الذين نستطيع محوه. لكن ربما هذا هيّن أكثر مما ينبغي.

زمن الانتظار

إن تحدثنا عن السينما البطيئة فإننا قلّما نشير إلى موضوع الزمن نفسه. الأكاديميون يميلون إلى شرح الأفلام البطيئة وفقاً لتنظيرات أندريه بازان وجيل ديلوز، التي أراها ناقصة بل وحتى غير وافية.

في كتابه الرائع "احتلال العالم" يتحدث سيلفين بيرون عن محاولة جعل كل جزء من المجتمع يبدو اصطناعياً ومتكلفاً. مثل هذا الشيء يمكن إيجاده أيضاً في الجدل بشأن السينما البطيئة. إذ ليس ثمة أي حديث طبيعي عن ذلك، بل يتم تفسير الأفلام البطيئة حسب البنى المشيّدة اصطناعياً، والتي خلقناها فقط لأننا، نحن البشر، نميل إلى تصنيف كل شيء في سبيل المحافظة على تسلسل ما يحدث من حولنا.

المظهر البسيط الذي ننساه فيما نخلق البنى الاصطناعية هو أن الزمن وهم، مسألة منظور أكثر من كونها حقيقة كونية، كما يقول الفيزيائي كارلو روفيلي في كتابه الجديد عن الزمن، والذي يلاحظ عدم وجود مكان أو زمان، بل عوضاً عن ذلك، هناك تعاقب متواصل للعمليات.

قبل فترة ليست طويلة، تحدثت عن كتاب سيلفيان أجاسينسكي "مرور الزمن"، الذي فيه تؤكد أن كل شيء زائل على الدوام، وفي تحوّل مستمر. لا شيء يبقى على حاله وكما تراه في هذه اللحظة، ففي ثانية واحدة يصبح مختلفاً، ولهذا السبب نجد صعوبة في تحديد ما تكونه اللحظة الحاضرة، ذلك لأن الحاضر سريع الزوال. إن تحدثت عن "الحاضر"، بدا ذلك أشبه بكينونة زمنية ثابتة ومستقرة، لكن الأمر عكس ذلك. ما هو حاضر الآن، يكون ماضياً في أقل من الثانية. ما الذي يعنيه هذا في ما يتعلق بالزمن؟ يوضح روفيلي أن الواقع، واقعنا، هو مجرد شظية. الواقع الذي لا يخص أحداً هو الواقع المطلق. نحن نخلق تلك الشظايا من أجل التعامل مع العالم. إنه يصف هذه العملية كطريقة لتضبيب ما يحيط بنا وجعله غير واضح. في سبيل تأمل العالم كما هو، نحتاج أن نشظيه. ونحن نفعل هذا بواسطة الزمن، والزمن لا شيء غير علامة لجهلنا،

وعدم إدراكنا.

حسب روفيلي، الزمن قبل كل شيء تجربة عاطفية وسيكولوجية. منذ البداية، نظرت إلى الأفلام البطيئة بوصفها تجربة أكثر من كونها ضرباً من الحركة التي تحددها البنى. لقد تعلمت ضرورة اختبار الأفلام قبل طرح أسئلة عن ما تعنيه، ولماذا هي بطيئة جداً أو طويلة جداً، ولماذا لم يلجأ المخرج عند نقطة معينة إلى الانتقال إلى مشهد آخر. السينما البطيئة هي التوضيح المثالي لما يكونه الزمن: تجربة، تجربة عابرة، حركة مستمرة تجاه شيء ما.. النهاية في أغلب الأحوال.

إننا نبدد الكثير من حياتنا ونحن ننتظر، حتى أننا لا نعود ندرك ذلك. إنه أمر طبيعي جداً أن ننتظر الحافلة إلى حد أننا لا نعود نلاحظ ذلك كشيء بعيد عن المعتاد. علاوة على ذلك، نحن نفعل كل شيء لجعل فترة الانتظار تبدو كما لو أننا لا ننتظر على الإطلاق.. نطالع الجرائد والمجلات، نمارس الألعاب في أجهزة الهواتف النقالة، بينما ننتظر وصول الحافلة أو المترو. إننا نشغل أنفسنا طوال الوقت، حتى أثناء فترات الانتظار.

الانتظار لا يمتلك خاصية في ذاته وبمعزل عن الأشياء الأخرى. هدفه هو أن يُنهي فترة الانتظار. من جهة أخرى، لا أحد يختار الانتظار. الانتظار دائماً يكون مفروضاً علينا. نحن تحت رحمته، وعلينا أن نتحمله. هذا وحده يوضح لنا سبب تصارعنا مع الانتظار. بالطبع، نحن نرغب في أن تكون لنا السيطرة والتحكم، وإذا افتقرنا إلى ذلك، شعرنا بالقلق أو الغضب أو عدم الارتياح. من يجعلنا ننتظر هو من يمتلك السلطة، ذلك لأنه يقحمنا في مجال انعدام الإنتاجية. تذكّر أن الزمن لا شيء غير تجربة سيكولوجية. وفي الانتظار، نحن نشعر بذلك بقوة.

هل تنتظر من المخرج أن يقطع المشهد وينتقل إلى مشهد آخر؟ هل تنتظر حدوث شيء؟ هل تنتظر أن ينتهي الفيلم؟ المفتاح هنا أننا نرى الفيلم البطيء كشكل من أشكال الانتظار، وعندئذ نقول "لا وقت لدينا لهذا". بل قد يقول البعض أنه لا ينبغي للمخرج أن يسرق وقتنا أو يضيع وقتنا. في الوقت نفسه، اعتبر انتظار حدوث شيء في فيلم بطيء كطريقة للانتظار الذي هو غير مفروض

من الخارج، بل من الداخل. إننا نفرض الانتظار على أنفسنا، ونُسقط هذا الخوف من الانتظار، وشعورنا بخيبة الأمل، على المخرج الذي يعرض التجربة العابرة فحسب، ومن دون أي تعهد. ولأننا مشغولون بتضبيب محيطنا، يصبح صعباً علينا قبول تلك الأفلام كما هي. عوضاً عن ذلك، نحن ننظر إليها كتجارب زمنية، كأعمال بارعة.

إن رفض الجمهور لتلك الأفلام ينشأ من فكرتهم الخاطئة عما يكونه الزمن، واعتقد أن رؤية الموضوع من زاوية مختلفة قد تساعدهم يوماً ما على إيجاد طريقهم إلى تلك الأفلام.

ما الذي يعنيه أن ننتظر؟ ما الذي يعنيه الانتظار في أيامنا هذه حيث يبدو كل شخص مشغولاً على نحو دائم وأبدي؟ هل لازلنا ننتظر، أم أننا جوهرياً استبدلنا الانتظار بمجرد فعل أشياء؟

ما الذي يعنيه أن ننتظر؟ شعرت أن هناك الكثير لقوله، أيضاً في ما يتعلق بالفيلم البطيء. إذا استبدلنا الانتظار بفعل أشياء من أجل جعل أنفسنا مشغولين، بينما ننتظر وصول قطار أو حافلة أو صديق، فإن الأفلام البطيئة هي التي تعيدنا إلى فكرة الانتظار، الإحساس بالزمن وقد توقف عن الحركة.

شانتال أكرمان أرادت من الجمهور أن يلاحظوا مرور الزمن. غاية أعمالها أن تجعل المتفرج واعياً لمرور الزمن. إننا نلاحظ سلطة الزمن، في أحوال كثيرة، حين لا يحدث شيء.. تماماً في لحظات الانتظار. الزمن يبدو ثقيلاً، يبدو مرهقاً. قالت شانتال أكرمان: "بأفلامي، أنت تكون واعياً لكل ثانية تمرّ من خلال جسدك".

ما هو مهم (وما يُعد صفة مميّزة للأفلام البطيئة) هو فعل الانتظار، من نواح مختلفة عديدة. منها، أن الشخصيات هي التي تنتظر. في أحد أفلام لاف دياز نرى الشخصيات تسير من قرية إلى أخرى. لكن بسبب الحر، تضطر إلى أخذ فترات راحة طويلة وعديدة. إنهم يجلسون في الظل، منتظرين أن تخفف الشمس من حرارتها. وقد تحدّث دياز عن قسوة الحر والرطوبة في الفلبين، وكيف أن الناس يجلسون وينتظرون حتى تخفّ الحرارة. إنهم ينتظرون ولا يفعلون شيئاً.

بيلا تار.. كيف ستكون السينما البطيئة من غير بيلا تار؟

المَشاهد المميزة، اللانهائية، لأناس قبالة النوافذ، يطلّون على الخارج، ولا يبدو أنهم يبحثون عن شيء ما على وجه التخصيص. إنهم يجلسون وينظرون فحسب. ولا نعلم إن كانوا ينتظرون حدوث شيء ما، أم يتوقفون سامحين للزمن بأن يمارس عمله. تلك المشاهد التي نجدها في أفلامه (الإدانة، رجل من لندن، حصان تورين) هي أيقونية، وتجبرنا نحن المتفرجين على الانتظار أيضاً. وبحسب ما قالت شانتال أكرمان، فإن المتفرج دوماً ينتظر. إننا ننتظر اللقطة التالية حتى تبدأ، واللقطة الحالية حتى تتوقف. الأفلام البطيئة تتوقف مؤقتاً، وهي تتنامى في زمنها الخاص. الأحداث ليست مختصرة لتتلاءم مع نفاد صبرنا. شيء ما دائماً يحدث في أفلام الأكشن، شيء يريحنا ويحرّرنا من الإحساس بوطأة الزمن، ثقل الزمن. الزمن هنا ينقضي بسرعة، يمرّ بأسرع ما يمكن.. وهو زمن اصطناعي ومضلّل.

كذلك تؤكد شانتال أكرمان أن انتظار المتفرج للقطة الطويلة المتواصلة التالية يعني العيش، أن يشعر المرء بأنه موجود. الزمن، بالنسبة لأكرمان، ليس فقط جزءاً من الفيلم، بل أنه أيضاً جزء من المتفرج. وهذا يتضح أكثر في فيلمها "من الشرق". مع أن أكرمان تستخدم الكاميرا المتحركة، إلا أنها تمنحنا الزمن لنرى، وهو مظهر مهم آخر في عملية تحقيقها للفيلم.

حين يحاول المرء، الذي لا يميل إلى الأفلام البطيئة، تبرير مشاعره تجاه هذا النوع من الأفلام، فإنه ينزع إلى القول بأن لا شيء يحدث على الشاشة، بمعنى أن الفيلم ممل. وهذا القول بأن "لا شيء يحدث" يعني أيضاً أنه "يتعيّن علينا أن ننتظر حدوث شيء في حين أنه ليس لدينا الوقت لهذا". الناس قليلو الاحتمال، نافدو الصبر. الانتظار يعني أن يكونوا في حالة جمود وكسل، وربما في حالة عجز، في حين يقال لهم طوال الوقت أن الزمن يجري سريعاً إلى حد أنك لن تدركه إذا انتظرت الحافلة دقيقةً أو دقيقتين. لا يمكنك الانتظار. ينبغي أن تسرع، وإلا فسوف تخسر تلك الدقائق الثمينة.

قد يقول البعض أن الذين يرفضون الأفلام البطيئة لمثل هذا السبب البسيط،

وهو أن شيئاً لا يحدث، لم يتعلّموا أبداً فضيلة الانتظار، أو نسوا متعة الانتظار. فما الذي يعنيه الانتظار؟ ما الذي يفعله الانتظار لجسدك ولعقلك؟

الأفلام البطيئة ساعدتني على أن أتوقف، وأن أنتظر. الانتظار لا يعني أن لا تفعل شيئاً، مع أنه يبدو كذلك للقسم الأعظم من الناس. إنه لا يعني أن تكون سلبياً وخاملاً، مع أن البعض يعتقدون ذلك. الانتظار يعني أن تكون في اللحظة، أن تكون في الحاضر، أن تكون حاضراً، وهذا شيء صار يزداد صعوبة. أن تنتظر يعني أن تكون يقظاً. إنها فرصتك لتلقي نظرة إلى ما يحيط بك، إلى ما يحدث في جسدك وعقلك.

هذه الحالة تتجسد على يد الشخصيات في الأفلام البطيئة، حين يجلسون ويطلون من النافذة. حين يجلسون في ظل الأشجار ولا يفعلون شيئاً. حين يجلسون في الحقول ويرمقون السماء. إنهم في اللحظة الحاضرة، ومخرجو هذه الأفلام يطلبون منا أن نفعل الشيء ذاته، أن نكون مع الشخصيات، أن نكون في اللحظة معهم، أن نصبح يقظين وواعين لكل ما يحيط بنا. أن نصبح واعين للزمن، كما تقترح شانتال أكرمان، لكن من غير الإحساس بالقلق بشأن تبديد الوقت. الأفلام البطيئة وسيلة لرؤية احتمالات عدم فعل أي شيء، امتيازات الانتظار، بل حتى البهجة في الانتظار. ليت العديد من الناس يخصصون وقتاً للانتظار، والتمتع بما يوفره العدم والفراغ من بهجة. كم هي ممتعة نهاية فيلم بِن ريفرز "عامان في البحر"، حيث نرى رجلاً جالساً في الهواء الطلق، عند نار مشتعلة في الحطب. الأصوات تعطينا إحساساً بأننا هناك، معه. وهو لا يفعل أي شيء. إنه ببساطة يراقب النار وهي تلتهم الخشب. مشهد جميل، يبدو أنه بلا نهاية، مما يتيح للمتفرج لكي يكون هناك، في اللحظة.

روح الغياب

منذ فترة طويلة كنت مفتونة بطاقة الغياب. ولم أكن أعلم أنه أحد العناصر التي جذبتني نحو السينما البطيئة حتى شاهدت أفلام لاف دياز التي بوضوح تعالج طبيعة اللامرئي، الغياب الحاضر. كما أدرك أيضاً أن انجذابي إلى هذه الجمالية الشبحية، الروحية، ينشأ ربما من الثغرات العديدة في تاريخ عائلتي.

المظهر الفاتن للغياب الذي هو، بالنسبة لي، متصل بعنصر المكان، هو أنه يحرّف إدراكنا الحسّي للزمن. من نواح عديدة، الزمن يبدو أنه يمر على نحو أبطأ، في حالات متطرفة ربما حتى في الحركة البطيئة. ثمة أسباب متنوعة للثغرات في قصة حياتنا. الغياب كان دائماً مرتبطاً بفقدان شيء ما، وهذا يمكن أن يتّخذ أشكالاً مختلفة. الموت ربما هو ما نستطيع جميعاً التماثل معه، والأيام والأسابيع التي تمرّ على فقد حبيبٍ تبدو دائماً مختلفة. للزمن معنى مختلف عن المعنى السابق. هناك ما قبل وما بعد.

يقول جورج ديدي هوبرمان أن سلطة الزمن، في شكل صبرٍ ورغبةٍ وانتظار، لا يمكن أن توجد من دون حدثٍ، فعلٍ، يقتلعها. لا يوجد شيء مثل حركة زمن أمامية متجانسة. ثمة تعاقب متواصل بين الهدوء والصدمة. هذه الصدمة عادةً تحدث من خلال فقد شيء أو شخص. الفقد هو دائماً صادم. التعاقب، بين سلطة الزمن في شكل البطء ولحظاته الصادمة، يمكن إيجاده في عدة أفلام بطيئة، لكن يكون مرئياً أكثر في أفلام لاف دياز.

فن الفراغ

دائماً أربط فن الرسم (أو أي فن سكوني بوجه عام) بالسينما البطيئة. ليس لأنني اعتقد أنهما متماثلان. إذ لا يمكن لهما أن يتماثلا. كل منهما لديه صفات فردية مميزة، مستقلة، تفصل أحدهما عن الآخر. لكن هناك هذا التوظيف للأطر الفارغة، الأطر الساكنة، ذات الحوارات القليلة أو المعدومة، في الأفلام البطيئة، التي دوماً تذكّرني بوقوفي في الجاليري أمام لوحة ما، متأملة المشهد الذي أراه في الوقت الذي أعيّنه من دون أن يفرض عليّ أحد توقيتاً محدداً.

الفراغ لا يعني أبداً "الفراغ" حسب تأويلنا في الوقت الحاضر. الفراغ، أو الغياب، دائماً كان يعني الحضور في الوقت نفسه. كان ذلك مصدر كل الأشياء. أيضاً له جذوره في التأمل. الرسامون يتأملون قبل أن يلتقطوا الفرشاة. إنهم يحرّرون، أو يفرغون أذهانهم من الشوائب. هذا الفراغ كان إذن شرطاً أساسياً للسكون. هذا جليّ بشكل بارز في الرسم البوذي. هنا، الأشياء معروضة أمام خلفية فارغة تماماً. هناك دائماً مساحة من الفراغ مقحمة بين مستويات السماء والأرض، على الأقل في رسم المنظر الطبيعي الصيني التقليدي. هذا الفراغ منقول من خلال تصوير المناظر الطبيعية الفسيحة. هذا يبدو مماثلاً جداً للعديد من الأفلام البطيئة، حيث المنظر الطبيعي غالباً ما يؤدي دوراً بارزاً فيها.

الشخصيات، في أحوال كثيرة، تبدو قزمة أمام هيمنة الطبيعة. هذه بوضوح قراءة حرفية. من الممكن تمديد الجدل والنقاش. في العديد من الأفلام البطيئة، خصوصاً أفلام لاف دياز وبيلا تار، الفراغ يصف حالات ذهنية ذاتية، والتي تنعكس بعد ذلك بواسطة مناظر طبيعية فارغة.

في فيلم دياز "الموت في أرض إنكانتوس"، على سبيل المثال، الفراغ يمثّل كلاً من المنظر الطبيعي – يدور الفيلم في مرحلة ما بعد الإعصار- والشخصيات والمتحاورين، الذين جميعهم فقدوا أفراداً من العائلة أو ممتلكاتهم الخاصة. الفراغ هنا غياب ودمار أكثر من اللاوجود الفعلي. لكن الإعصار القوي "أفرغ" المنطقة. البيوت، حقول الرز، كل شيء قد زال. الفراغ هنا مصدر شيء جديد.

في ما يتصل بكون المنظر الطبيعي مرآة لحالة الشخصية الذهنية، هذا يمكن ربطه بالمفهوم البوذي الأصلي للفراغ، تحديداً التبعية. نحن مجرّدون من الوجود المستقل، بمعنى أننا نوجد فقط بسبب عوامل أخرى عديدة. نحن وحيدون، من دون أي تأثير أو نفوذ، لا نستطيع أن نوجد. إننا تابعون، عالة على غيرنا. حياتنا نتيجة مزيج من الظروف. هذا يعني باختصار أن شيئاً يحدّد آخر. بالتالي نستطيع أن نقول أيضاً أن المنظر الطبيعي يعيّن قاطنيه والعكس بالعكس. كل شيء يكون مرآة لغيره.

"فن الفراغ" عنوان كتاب بالفرنسية حرّره الباحث إيتزهاك غولدبرغ، وصدر العام 2017، جمع فيه مواداً لباحثين وفنانين عن موضوع الفراغ في اللوحات، الرسومات، أفلام التحريك، وأشكال أخرى. أما الفصل الذي استمتعت بقراءته فكان بعنوان "بُعد الفراغ في الفن المعاصر" للكاتبة ناديا بارينتوس.

وهنا أود أن أشير إلى ما قاله الفيلسوف الفرنسي جان لوك نانسي عن عدم قدرتنا على اختراق الفراغ. وأن الفراغ هو الذي يخترقنا، ينفذ من خلالنا، ويخلّف وراءه الفراغ. الفراغ يعني، في الواقع، الامتلاء. ثمة قول صيني مأثور: الفراغ والامتلاء.. يتمّم أحدهما الآخر. ولا يوجد أحدهما من دون الآخر.

في مقدمة الكتاب، يشير محرّره جولدبرغ إلى أن الرؤية الأوسع للفراغ كموضوع، في حدّ ذاته، أنه ليس ظاهرة حديثة. بالأحرى، الفراغ كان دائماً موجوداً هناك، لكن الظروف الخارجية، مثل السرعة المتزايدة لحياتنا، تجعلنا واعين أكثر لوجود النقيض: البطء، العدم، الفراغ. إنه يشبه بحثك عن شيء لتفعله بينما أنت ضجر. العدم يفسح مجالاً للامتلاء، والعكس صحيح.

في مقالة عن الفراغ في الفن، يشير أندريه رووي إلى أن للفن فرصة وضع نفسه بعيداً عن كل الصور القائمة بالوساطة في عالم حافل بالصور وذلك بوضع الفراغ (أو العدم) في مركزها. ويضيف أن الميديا محكوم عليها بأن تكون سريعة طوال الوقت، فهي تريد اختطاف المتلقي عبر احراز السبق الصحفي بشأن القضايا والأحداث المهمة. لكن الفن قادر أن يعمل كترياق لهذه السرعة المتزايدة دوماً والتي تعمل الميديا على جعلها طبيعية.

أعتقد أن ما يتصدّى بقوة مع السينما البطيئة هو ما أشار إليه نورمان مكلارين إلى كون الفراغ جزءاً رئيسياً من الفن، وقال مكلارين أن ما هو مهم ليس الصورة لكن ما يمكن العثور عليه بين الصور. إنه ليس عن الإظهار بل عن الإيحاء. ومن أجل الإيحاء بشيء ما على الشاشة، يتعيّن عليك أن تستخدم العدم. يتعيّن عليك استخدام ما هو بعيد، شيء ليس موجوداً، شيء لا يسهل الإمساك به في بادئ الأمر. عدد كبير من مخرجي الفيلم البطيء يستخدمون هذه الاستراتيجية في سبيل إشراك المتفرج في قصص أفلامهم.

إن تحدثت عن استخدام الغياب فسوف أفكر حتماً في المخرج لاف دياز

وتوظيفه الرائع لحالة الركود من أجل الإيحاء بالصدمة، وخلق تعاقب بطيء الحركة تقريباً للسرد. لكن استخدام العدم (أو الغياب) يجعل المتفرج "المكيّف" يواجه مشكلة، وهو الذي اعتاد أن يتلقى كل شيء على طبق من فضة، بحيث يستمتع بالفيلم عوضاً عن الاضطرار إلى بذل الجهد لفهمه. هذا التكييف هو أيضاً السبب في رفض الأفلام البطيئة لأنها لا تطابق ما اعتاد عليه المتفرج. في الأخير، كما يؤكد جولدبرغ، هذا موقف غربي بامتياز: لا أصدّق إلا ما أراه. أحياناً اللامرئي لا يؤخذ بعين الاعتبار، وغير جدير بالذكر.

البطء/ الفراغ يمكن أن يكون ترياقاً للقلق الذي تُحدثه عوامل خارجية. في الفصل الرائع عن جماليات الغياب في الفن المعاصر، تكتب ناديا بارينتوس عن الغياب الذي يرغمنا على تحويل انتباهنا إلى شيء فلت منا سابقاً وغاب عن ذاكرتنا. الغياب يعمل كتذكير بشيء كان منسياً سابقاً، وليُظهر لنا هذا الشيء في ضوء جديد. الغياب يعمل مثل الصمت، الذي غالباً ما يُستخدم لتعزيز ما قيل أو ما ينبغي أن يُقال.

للعدم، أو الفراغ، كما يُظهر هذا الكتاب، معنى ذو مدى رحيب. ما يبرز في كل فصول الكتاب، الفكرة التي تقول إن اللاشيء لا يعني لا شيء، بل على العكس، اللاشيء دوماً يمثّل شيئاً، ويساعد في إلقاء الضوء على هذا الشيء الخاص. إن استخدام الفراغ/ الغياب هو وسيلة لإشراك المتفرج، للتفكير ملياً في ثيمات رئيسية وهامة. يمكن للعدم أن يسبّب القلق أو يهدئ ويسكّن. ويمكن له أن يكون

مركز العمل الفني، أو يمكن أن يكون واحداً من صفات مميزة عديدة. يمكن للعدم أن يكون هناك من البداية، أو يمكن للعمل الفني أن يختفي أمام بصر المتفرج. هذا "العدم" متعدّد الأوجه، وأكثر من مجرد "لا شيء".

لم التشكيل؟

يبدو مباشراً أكثر، تحليل تأثير التصوير الفوتوغرافي على السينما البطيئة. المسألة هنا أن ذلك سيكون طريقاً مختصراً، وغير ملائم. سيكون من الخطأ إهمال التصوير الفوتوغرافي في هذا البحث، فالتصوير هو خلَف التشكيل. العديد من مظاهر التكوين التي اعتدنا عليها الآن في الصور الفوتوغرافية تنشأ من الفن التشكيلي. صحيح أن الكاميرا الفوتوغرافية قادرة على تسجيل أشياء لا يستطيع التشكيليون "تسجيلها" بأعينهم، وصحيح أيضاً أن التصوير الفوتوغرافي عرّفنا على مظاهر جديدة تماماً، مثل اللقطة القريبة، لكن على نحو لافت للنظر، لا شيء من هذا يظهر على نحو بارز في الأفلام البطيئة. في الواقع، يتعيّن عليك أن تنظر بتمعّن لتجد لقطات بطيئة، على سبيل المثال.

الطريقة التي بها يتم تأطير الشخصيات (عادة في لقطات عامة، أو على الأقل لقطات عامة متوسطة) تشبه الطريقة التي بها يتعامل الرسامون مع موضوعاتهم. حتى بعد اختراع التصوير الفوتوغرافي وظهور اللقطة القريبة، تفادى العديد من الرسامين استخدام ذلك. هدفهم كان إظهار الإنسان في بيئته. أيضاً بالنظر إلى رسم المناظر الطبيعية، فإن الأفلام البطيئة تقدّم تلميحاً خاصاً في التركيز على الطبيعة وتأثيراتها على الإنسان، والعكس بالعكس.

Telegram:@mbooks90

لماذا التصوير الفوتوغرافي طريق مختصرة؟ نفترض ببساطة أن السبب هو لأن السينما وسط فوتوغرافي، ولديها جذر في التصوير الفوتوغرافي. والذي هو، جزئياً، صحيح. لكن الفيلم هو الفن السابع، مزيج من كل الأشكال الفنية السابقة. بالتالي نحن نحتاج أن نعود إلى الأشكال الفنية التي كانت موجودة قبل وصول الفيلم إلى الشاشة.

الكثير من البحث المستمر يركّز بؤرته على الزمن في الفيلم، وكيف أن مخرجي الأفلام البطيئة يمدّدون الزمن إلى الحد الأقصى. شخصياً، أعارض مثل هذا التوجه لأنني مقتنعة بأن هناك ما هو أكثر من معالجة الزمن في ما يتصل بالسينما البطيئة. وأحتاج إلى تحرّي الزمن في الفنون بشكل عام.

لقد صادفت تلميحاً واحداً يشير إلى اختراع التصوير الفوتوغرافي، وتأثيراته على الفن التشكيلي. مع حلول منتصف القرن 19، تم الترحيب بالكاميرا الفوتوغرافية بوصفها منقذة الزمن. خصوصاً فن البورتريه أصبح أسرع بكثير. إنه لا يحتاج إلا إلى ضغطة إصبع على الزر لتلتقط صورة شخصية (بورتريه)، بينما رسم البورتريه عملية طويلة، ومستنفدة للوقت. ومن أجل بورتريه لعائلة كبيرة، على وجه الخصوص، ثمة حاجة للعشرات من الجلسات قبل أن تكتمل اللوحة.

في الواقع، التصوير الفوتوغرافي قدّم السرعة إلى الفنون، وبالنظر إلى معالجة الزمن في الأفلام البطيئة، سيكون من الخطأ التركيز حصرياً على الشكل الفني، الذي يُظهر الدافع في اتجاه السرعة.

روح الفنون التشكيلية

يقول إيلي فور، المؤرخ الفني الفرنسي: "السينما تدمج الزمن مع المكان. من خلال هذا، الزمن يصبح بُعداً للمكان".

بعد وفاة إيلي فور، نُشرت له مجموعة من المقالات بعنوان "وظيفة السينما: فن المجتمع الصناعي"، وهي تحتوي على آراء، محفّزة ومحرضة على التأمل والبحث، عن السينما وتماثلاتها واختلافاتها عن الأشكال الفنية الأخرى.

نظراً لكونه مؤرخاً فنياً فقد رأى السينما في ضوء التشكيل والموسيقى والرقص، وحتى العمارة، أكثر من كونها شكلاً فنياً منفصلاً كلياً عن كل ما كان موجوداً من قبل. صحيح أن إيلي فور (في العشرينيات من القرن العشرين) أبدى إعجاباً شديداً بالسينما، واحتفى بها بوصفها فناً فذّاً وأصيلاً، إلا أنه أسس رابطاً للسينما بماضيها، بأسلافها.. وهذا شيء نادراً ما نراه في هذه الأيام، سواء من جانب الدراسات السينمائية أو من جانب التاريخ الفني.

ابتكر إيلي فور مصطلح أو تعبير "التشكيل السينمائي" cineplastique من أجل التوكيد على النوعية التشكيلية للسينما. بالتباين مع فترة العشرينيات، وقت نشر المقالة، السينما في يومنا تُرى بوصفها فناً تشكيلياً بالمعنى الأرحب، مع إنني لا أتفق مع هذا على نحو تام. ما يثير اهتمامي هنا هو أن أستخدم تعبير إيلي فور "روح الفنون التشكيلية" لتطبيقه على السينما البطيئة.. لكن ليس بالحس الصارم الذي تخيله فور. مثل هذا التعبير قد يبسّط النقاش حول الأفلام البطيئة، أو فن الفيديو الذي يعرضه مخرجو الأفلام البطيئة في المتاحف والمعارض الفنية.

بين الصالة السينمائية والمتحف

ماذا عن تلقّي المتفرج للأفلام البطيئة؟

بدمج جماليات الفن الساكن، مثل الرسم، هل يمكن للسينما البطيئة أن تثير استجابة مبرّرة عند جمهور الصالة السينمائية؟

الناقد توماس إلسايسر وصف السينما البطيئة (في 2011) بأنها تعمّم حالة التأمل، وتجعل من السينما موضع تأمل. عرض الأفلام البطيئة في صالات السينما تحوّل هذه الصالات إلى مواقع للتأمل، هذه المواقع التي كانت في السابق حكراً على المعارض الفنية والمتاحف.

من المثير للاهتمام أكثر التحدث عن الأفلام البطيئة بوصفها أشياء معروضة تقتضي مكاناً مختلفاً. أسباب ذلك يمكن إيجادها في دراسات عن فن الفيديو.

فنانو الفيديو قاموا منذ مدة طويلة بضم جماليات الفن الساكن مع جماليات الصور المتحركة. وأفضل مثال على ذلك ما فعله دوجلاس جوردون في فيلمه "سايكو 24 ساعة" حيث أبطأ كل كادر من فيلم هيتشكوك الأصلي من أجل أن يمدّد السرد في فترة زمنية تصل إلى 24 ساعة. كان الفيلم بطيئاً جداً إلى حد أن الحركة بالكاد يمكن إدراكها حسياً.

والآن، هل يمكن اعتبار "سايكو 24 ساعة" فيلماً أم هو فن ساكن؟

غالباً ما يُنظر إلى السينما البطيئة، خطأ وظلماً، على أنها مثيرة للضجر. في رأيي، هذا عائد لسببين: الأول، في كلمة الضجر نفسها. في عصر السرعة المتزايدة دوماً نجد أن للبطء دلالات سلبية. وحرفياً تعني "الضجر". السبب الثاني أن أحداً لا يتساءل عما يجعل الأفلام تبدو مضجرة: هل هي اللقطات الطويلة التي لا يملك الجمهور القدرة على احتمالها؟ هل هو الافتقار إلى الحوار والذي يدفع الجمهور إلى الاستغراق في النوم؟ أم هو فراغ الكادرات مما يفقدها الحيوية القادرة على جذب انتباه الجمهور؟

من وجهة نظري، المشكلة تكمن في أن الأفلام البطيئة تُعرض في الموقع

الخطأ، الموقع غير الصالح وغير المناسب. صالات السينما كانت منذ زمن طويل الموقع الوحيد في مجال السينما للترفيه عن الناس. الأفلام تجعلك تضحك، وتجعلك تبكي. السينما قادرة على أخذ جمهورها خارج هذا العالم وإرشاده إلى عالم خيالي. الأسباب التي تجعل الناس يرتادون صالات السينما كانت واضحة ومعروفة منذ عقود، وهي تتراوح من الترفيه إلى الهروب من الواقع. لكن ماذا يحدث لو عرضت في صالات السينما أفلاماً بطيئة، والتي لها تماثلات قوية مع الأشكال الفنية السكونية؟

توقعات مرتاد السينما لا يمكن تحقيقها. نعم، مقارنةً بكل الأفلام المعروضة في صالات السينما (ولا أعني حصرياً الأفلام الرائجة) تبدو الأفلام البطيئة مضجرة. لكن هكذا يكون الحال لأن الموقع يصوغ أو يحدّد توقعات المتفرج. نحن لا نذهب إلى صالة السينما كي نتأمل فيلماً. التأمل ليس جزءاً من مفهوم السينما. لكن المتاحف والمعارض الفنية كانت دائماً مكاناً للتأمل.

إننا نربط ذهنياً المعارض الفنية بالتأمل، وصالات السينما بالترفيه. المكان يكيّف التوقعات فيما الأفلام، أو أي نوع آخر من الفنون، يتم اختبارها في بيئات محددة. لهذا يقول مايكل نيومان (في 2009) "ما إن تُعرض الصورة المتحركة في الجاليري، حتى يتم التعامل معها ضمنياً في علاقتها بالفن الذي لا يتحرك: الرسم، النحت، والتصوير الفوتوغرافي".

بيتر أوسبورن كان يرى (في 2004) أن الموقع يؤثر في الصفات الزمنية لعمل الفيديو. هل هذا يعني أن الصفة الزمنية للأفلام البطيئة تبدو "بطيئة" فقط في صالات السينما، بينما تبدو عادية أو طبيعية في المعارض الفنية؟ أعتقد أن الأمر كذلك.

بعد أن تبيّن إلى أي مدى تتقاسم الأفلام البطيئة الصفات المميّزة مع الفن غير المتحرك، يبدو جلياً أن فضاء الجاليري، كما أشار إليه تساي مينغ ليانغ في مقابلة له، هو المكان الأنسب لمشاهدة هذه الأفلام.

في دراستها عن أفلام الجاليري، تؤكد كاثرين فاولر (في 2004) أن "أفلام الجاليري مختلفة عن أفلام الصالات السينمائية، وإذا تم عرض أفلام الجاليري

في صالة السينما فإنها سوف لن تحقق الامتداد العمودي الذي يصبح نافذ المفعول في الجاليري".

على نحو مماثل للفن الصيني، الذي يرى الامتداد العمودي كمنهج لتحليل متعمق، الأفلام البطيئة تضع التوكيد نفسه على العمق. هذا عنصر بارز في الفنون التركيبية المعروضة في الجاليري. في الواقع، في معرض دراسته لأفلام المخرج التايلندي أبيشاتبونغ ويراسيثاكول، يتحدث جيهون كيم (2012) عن "سينمات الجاليري".

مع أن الأفلام البطيئة ليست بذاتها أفلام الجاليري، إلا أنني أصرّ على أن السينما البطيئة يمكن وصفها بسينما الجاليري. ثمة مثال من تجربة شخصية مررت بها العام الماضي أثناء عرض فيلم لاف دياز الملحمي، والذي يستغرق ثمان ساعات، "ملنخوليا" Melancholia (2008)، في صالة سينما. كنا نجلس على أرائك مريحة، ونغادر الصالة بين الحين والحين لنحتسي القهوة أو نريح أعيننا. وكنت أشعر كأنني في جاليري أو متحف، المكان الذي يتيح لي العودة لمشاهدة العمل الفني وقتما احتاج، وأخذ فترة راحة وقتما أرغب. مع ذلك، هذا الفيلم كان مشاركاً في مهرجان يحتفي بالبطء.

صالة السينما كمكان يقتضي ضمناً أن يجلس المتفرج ويبقى في مقعده حتى نهاية العرض. لكن قواعد السلوك التي تفرضها صالة السينما، والمقبولة والمتبناة من قِبل الجمهور على نحو واسع، لا تلقى ترحيباً من عدد من صناع الفيلم.

يقول لاف دياز (2007): "أنا لا أؤمن بالمفهوم القائل إن عليك أن تجلس في صالة السينما ولمدة ساعتين تشاهد قصة مكثفة ومضغوطة في هذه الفترة الزمنية. السينما يمكن أن تكون أي شيء. وأفلامي لم تعد منفّذة قصداً لكي تُعرض في صالات السينما".

بصرف النظر عن الخط الضبابي، غير الواضح، بين الصورة المتحركة والفن السكوني، هناك عامل إضافي مثير للاهتمام. تساي مينغ ليانغ، أبيشاتبونغ ويراسيثاكول، ولاف دياز، من أبرز مخرجي السينما البطيئة، يتحدثون بصراحة ومن غير تحفظ عن الرابط بين الفيلم البطيء والجاليري، أو الفيلم البطيء

والفن التشكيلي. إنه أمر لافت للنظر انتماء هؤلاء المخرجين إلى المشرق، المنطقة التي فلسفتها رأت تقليدياً في الزمن دفقاً متواصلاً يتعذّر إلغاؤه. هذا الإدراك الحسّي للزمن قد مارس تأثيره على أعمال الناس الفنية، والفن يميل إلى أن يكون تأملي النزعة، متبعاً التعاليم البوذية والتاوية في الفهم الأسمى.

أعتقد أن هناك رابطاً بين هذا والدفع في اتجاه أماكن عرض بديلة. غير أننا بحاجة إلى إجراء بحوث إضافية في تفسير هذه الظاهرة على نحو تام.

أفلام التايواني تساي مينغ ليانغ هي جزء من هذا التقليد، أو ما يسمى "سينما التأمل المعاصرة" أو "السينما البطيئة" والتي لها في تاريخ السينما أسلاف، كما في أفلام روبرتو روسيليني، ياسوجيرو أوزو وآخرين، واتخذت تعريفاً أوضح في أفلام أنتونيوني في بداية الستينيات، واستمرت كنزعة في أفلام شانتال أكرمان، جان ماري ستروب وزوجته دانييل ويلي، ثيو أنجيلوبولوس وآخرين، ووصولاً إلى الثمانينيات والتسعينيات حيث أصبحت حركةً ممكن تمييزها أو الاعتراف بها، مع أعمال مخرجين مثل عباس كيارستمي، تساي مينغ ليانغ، هو شاو شين. والآن صارت توجد كشيء أشبه بالنموذج أو المعيار.

البعض سوف يفنّد هذا التعليق التاريخي، والبعض الآخر قد يجادل بأن وضع مثل هذه المجموعة المتنوعة من الأفلام ضمن فئة واحدة هو أمر اختزالي، لكن ليس ثمة أي إنكار لحقيقة أن اللقطات المديدة، وحركة الكاميرا الطفيفة، وما يمكن أن يُسمى كبحاً أو تحفظاً دراماياً، والتوكيد على الخارجي أكثر من الذاتية أو الخلق التقليدي للشخصية، هي الآن شائعة في محيط المهرجانات السينمائية.

على نحو مثير للاهتمام، ثمة حركة في اتجاه تحقيق أفلام من قِبل مخرجي الأفلام البطيئة بتكليف من المتاحف والمعارض الفنية، وهذه الحركة لها دلالتها ومغزاها.

التايواني تساي مينغ ليانغ واحد من أكثر مخرجي الأفلام البطيئة بروزاً وشهرةً. بأفلامه الرائعة استطاع أن يرسّخ مكانته في الوعي العام. أسلوبه الخاص والاستثنائي – التعارض المدهش الذي يولّده وجود شخصيات وحيدة، بطيئة الحركة، في مدن صاخبة ومهتاجة، ودمج ذلك مع عناصر هزلية وفواصل

غنائية – أصبح علامة تجتذب جهات أخرى غير الجمهور السينمائي.

متحف اللوفر الفرنسي كلّف تساي مينغ ليانغ بتحقيق فيلم كجزء من مشروع يحمل اسم "أفلام أنتجها اللوفر"، وهو المشروع الذي يهدف إلى إنشاء خزانة عرض تحوي نتاجات المتحف السمعية البصرية. كان فيلم "المظهر" Visage نتاج التعاون بين تساي واللوفر. وهو فيلم بطيء صُوّر في المتحف وعرض العام 2009، وهو الآن جزء من مجموعة المتحف الدائمة.

وقد سبق لتساي مينغ ليانغ أن باع حقوق فيلمه القصير "إنه حلم" (2007) إلى المتحف التايواني للفنون الجميلة في 2012.

في لقاء معه أجرته Taipei Times (2010) قال تساي: "إنها المرة الأولى التي فيها أبيع عمل تركيبي بالفيديو إلى متحف ما، وهي المرة الأولى التي يشتري فيها متحف تايواني فيلماً كجزء من مقتنياته. اللوفر كان المتحف الأول في العالم الذي قرر أن يحتفظ بالأفلام ضمن مقتنياته. هذه المبادرات تشير إلى أننا الآن ننظر إلى الفيلم بوصفه شكلاً من أشكال الفن". ويضيف في اللقاء ذاته: "شيئاً فشيئاً، أفلامي تجد لها بيتاً، وهذا البيت هو المتحف".

في أميركا، قام مركز والكر للفنون بتكليف المخرج التايلندي أبيشاتبونغ ويراسيثاكول، الذي اكتسب شهرة واسعة بعد فوز فيلمه "العم بونمي الذي يستطيع تذكّر حيواته الماضية" بجائزة مهرجان كان الكبرى، بتحقيق فيلم قصير لصالح المركز، وكان بعنوان "نهر الصبّار" Cactus River (2012). وقد سبق للمخرج أبيشاتبونغ أن حقق فيلماً قصيراً بعنوان "القصر" (2007) لصالح متحف بالاس الوطني في تايبيه.

كما أشرت، هناك حركة جلية في اتجاه فضاءات الجاليري، خصوصاً من قِبل مخرجي السينما البطيئة في آسيا. ولا أعتقد أن هذا يحدث من باب الصدفة. بالأحرى، اعتقد أن لهذا سبباً معقولاً، أعني التماثلات التي لا يمكن إنكارها بين الأفلام البطيئة والفن السكوني، والتي تضبّب التخم الفاصل بين الفن المتحرك والفن غير المتحرك، وبالتالي تستجوب أيضاً عادات العرض الحالية. وأظن أن

هذا يعطينا مفاتيح لمساعدتنا في فهم السبب الذي يؤدي إلى تحريف إدراكنا للأفلام البطيئة.

اللقطة الطويلة المتواصلة

طوال العقد الأخير ظهرت بحوث متفرقة، وعلى نحو متكرر، حول ظاهرة السينما البطيئة. والبؤرة كانت عادةً مركّزة على استخدام اللقطات الطويلة long takes في الأفلام البطيئة والتي غالباً ما تثير جدلاً بشأن ما يعانيه المتفرج أحياناً من ضيق وضجر.

كتاب لوتز كويبنيك "اللقطة الطويلة.. فن السينما والمدهش" (2017) لا يتحدث عن السينما البطيئة، وإنما عن توظيف اللقطات المديدة أو المتواصلة في السينما بشكل عام. مع إن، عند الحديث عن السينما البطيئة، غالباً ما تكون مسألة اللقطة المديدة من القضايا البارزة التي تتم مناقشتها في هذا السياق. وأنا أختلف مع هذا النزوع لجعل موضوع اللقطة الطويلة المديدة مادة أساسية في الحديث عن السينما البطيئة. ذلك لأن استخدام مثل هذه اللقطة ليس محصوراً في الأفلام البطيئة بل نجدها موظفة حتى في أفلام الاتجاه السائد، بل حتى في المرحلة المبكرة من اختراع السينما، عندما لم يتم بعد اكتشاف المونتاج، وكان على الحدث أن يستمر ويُصوّر من البداية إلى النهاية من دون قطع.

يكتب لوتز عن بيلا تار وأفلامه الرؤيوية، ويقول: "بلقطاته الطويلة المتواصلة يتقبّل تار الزمن الآلي لعرض الصورة المتحركة من أجل فتح باب للصفة الزمنية، التي لا يمكن التنبؤ بها، الخاصة بالتجربة الإنسانية".

كثيراً ما دخلت في مساجلات بشأن اللقطة الطويلة وأهميتها في السينما البطيئة، وقلت بأن مثل هذه اللقطة، بذاتها وبمعزل عن الأشياء الأخرى، ليست ضماناً لأن يندرج الفيلم ضمن السينما البطيئة. ثمة عوامل أخرى تحتاج أن تكون في الموضع الملائم. البعض يصف اللقطة الطويلة باعتبارها "شرطاً ضرورياً وشيئاً لابد منه" للسينما البطيئة.

لديّ تحفظ على ذلك. بالأحرى، هذا يشكّل نقطة خلاف. باحثون سابقون، مثل ماثيو فلانجان، أو حتى هاري توتل (الباحث في السينما التأملية)، قاموا على الأقل بربط اللقطة الطويلة بمحتوى الفيلم. وحتى لو كانت اللقطة الطويلة في

البؤرة الرئيسية من الدراسات التي تبحث في السينما البطيئة، الأمر الذي لا يوفّر برهاناً مقنعاً ولا يخدم البحث، فإنني أود الإشارة إلى فيلم "فيكتوريا" (2015) للمخرج سباستيان شيبر.

الفيلم مصوّر في لقطة واحدة مديدة ومتواصلة دونما قطع أو انتقال، وتستغرق مدة ساعتين وعشرين دقيقة. الفيلم (الجدير بالمشاهدة) قد يكون أي شيء إلا أن يوصف بأنه بطيء. وهو يأخذ وقته ولا يستعجل في بناء التوتر. مع ذلك، في النهاية هو ينتمي إلى الأفلام التي تدور حول السطو المسلّح. إنه عن السرعة، عن القلق والحصر النفسي، عن الأدرينالين. الفيلم ليس بطيئاً على الإطلاق. إذن، لو أن اللقطة الطويلة "شرط ضروري وشيء لابد منه" للسينما البطيئة، فأين نحدّد موقع أفلام مثل "فيكتوريا"؟ وإذا كانت اللقطة الطويلة تبطئ السرد، فكيف يمكننا الاستمرار في الحديث عنها كصفة مميّزة للسينما البطيئة إذا كان بالإمكان استخدامها بسهولة لإحداث تأثير معاكس تماماً؟

إن نقطة خلافي الرئيسية مع هذا "الشرط الضروري" هي أن هذا المفهوم منتزع من سياقه. أكرّر، اللقطة الطويلة نادراً ما تُذكر في سياق محتوى الفيلم. التحليلات غالباً ما تكون مجرد أوصاف لأن الباحثين يواجهون صعوبات في الاقتراب من الأفلام البطيئة بالطريقة المعتادة في البحوث بتطبيق بنى ناجحة سابقاً على تلك الأفلام. أنا بدوري واجهت معضلة مماثلة تماماً، وقد احتجت إلى وقت لكي أتوصل إلى طريقة ملائمة.

اللقطة الطويلة ليست الصفة المميزة الرئيسية للسينما البطيئة. إنها تبدو كذلك من النظرة الأولى، لكنني أود أن اقترح طريقة مختلفة: اللقطة الطويلة أساسية للسبر السينمائي في سيكولوجية الشخصية. سواء حدث ذلك في فيلم بطيء أم في فيلم سريع فذلك أمر ذو أهمية قليلة. علماً بأن الأفلام البطيئة هي التي غالباً ما تتعامل مع سيكولوجيا الشخصية، وأفضل مثال على هذا، اشتغالي على موضوع "لاف دياز وتمثيله لما بعد الصدمة".. ذلك لأن دياز يستخدم الزمن البطيء في سبيل إعطاء المتفرج إحساساً باستنزاف أو نضوب الموارد، بفترة كمون الصدمة، وبعوامل إضعاف أخرى في مرحلة ما بعد الصدمة. في أفلام بيلا تار أيضاً تستطيع أن ترى تصويراً لسيكولوجيا الشخصية.

في أحوال كثيرة، قيل عن الشخصيات في الأفلام البطيئة أنها لا تكشف عن أي عاطفة، وأن من العسير قراءتها. لكن، كما أشرت سابقاً، نحن فحسب نتوقع من الشخصيات أن تكابد كل المشاعر الممكنة في ظرف تسعين دقيقة. إن لم يكن الوضع هكذا، فإن الشخصيات تفتقر إلى الارتباط العاطفي.

هذا ليس صحيحاً. إنه يُظهر بأننا لا نزال نقرأ الأفلام البطيئة من خلال عدسات البنى القديمة، المصدّق عليها. ما يصبح مهماً هو أن الدراسات عن السينما البطيئة ينبغي أن تكون متصلة بالحقول الأخرى في البحث الأكاديمي. إذا المرء يرى السينما البطيئة كليةً ضمن سياق الدراسات السينمائية، فحتماً سوف يتوصل إلى نتيجة مفادها أن اللقطة الطويلة هي شرط ضروري وشيء لابد منه للسينما البطيئة. لكن الأمر ليس كذلك. اللقطة الطويلة ضرورية لسيكولوجيا الشخصية، والسينما البطيئة غالباً ما تركّز بؤرتها على هذه السيكولوجيا. إننا نحتاج إلى أن نكون دقيقين أكثر، ونضع أهميةَ ودورَ اللقطة الطويلة في السياق الصحيح وإلا فسوف نصادف فيلماً مثل "فيكتوريا" يبرهن لنا أننا مخطئون.

النظر/ الرؤية

"أن تنظر" هو فعل لا يشبه "أن ترى". يتوجب على المرء أن ينظر لفترة طويلة من أجل أن يرى. الأفلام البطيئة تتبع هذه التعويذة، خصوصاً تلك الأفلام ذات الشخصيات القليلة والكادرات الخالية تقريباً. الكاميرا الساكنة تدعم أيضاً فكرة النظر من أجل أن ترى. أظن أن هذه الفكرة تلخّص طبيعة الأفلام البطيئة.

لم نعد نلاحظ ما يوجد حولنا. ببساطة ليس لدينا الوقت، أو هكذا نظن. متى نظرت آخر مرّة إلى شجرة لأكثر من ثانيتين؟ متى لمست لحاءها لتتحسس ما تبدو عليه الشجرة؟ هذه الأشياء ليست ذات أبّهة وفخامة، لكنها ضرورية في اتحادنا مع بيئتنا، وفي بحثنا عن راحة البال والتوازن العاطفي.

الفن قادر على المساعدة في هذا بتصوير العادي، ذلك النوع من الأشياء التي نغفل عنها ونهملها في هذه الأيام لأننا نعتقد أنها لا تلعب دوراً بارزاً في حياتنا. في الوقت نفسه، هذا هو بالضبط ما تكونه حياتنا: إنها اعتيادية. حياتنا ليست مثيرة ومذهلة، في أغلب الأحوال.

الأفلام البطيئة، تماماً كما الفن السكوني، تستطيع أن تساعدنا في ملاحظة هذا، ملاحظة العادي، التطابق معه، وإدراك أن هذا هو ما تبدو عليه حياتنا، وربما الأكثر أهمية، أننا لسنا وحيدين في هذا. حياتنا في الوقت الحاضر تتألف من رغبة مستمرة في شيء أفضل، شيء ذي أبّهة وفخامة، شيء ينتزعنا من الرتابة. لكن ما ننساه في هذه الرغبة المستمرة هو حياتنا، ذواتنا. السينما البطيئة قادرة على أن تلعب دوراً مهماً في إعادتنا إلى جذورنا. بإمكانها أن تذكّرنا من نكون حقاً، وما ينبغي أن نركّز عليه قبل كل شيء من أجل بلوغ حالة التوازن داخل ذواتنا.

سينما الحِداد

هل السينما البطيئة سينما ندب وتفجع وحزن؟

أنا مدركة لحقيقة أن ليس كل الأفلام البطيئة كئيبة. المخرج الأسباني ألبرت سيرا، على سبيل المثال، هو الكوميديان من بين مخرجي الأفلام البطيئة، إذ يغلب على أفلامه الطابع الهزلي.

في كتابه "أفلام الحِداد" Mourning Films (2012)، يشير ريتشارد أرمسترونغ إلى إمكان تعريف فيلم الحِداد بوصفه "تلاعباً غامضاً للمرئي والمكبوح والمبهم". وهذا التعريف أو التوصيف ينطبق أكثر على أفلام لاف دياز، ففي أفلامه نجد أن استخدام الغياب والخواء وسيلة لتوصيل معاني الفقد والحزن والسوداوية. اللامرئي هو بأهمية المرئي في أفلامه. لا يمكنك أن تقرأ أفلامه بالنظر إلى المرئي فقط. إنه اللامرئي الذي يجلب إلى المقدّمة الصدمات الباطنية عند الشخصيات.

Telegram:@mbooks90

ما هو مثير للاهتمام، وفقاً لأرمسترونغ، أن الجغرافيا تلعب دوراً في أفلام الحِداد. الحِداد كشعور داخلي يحدث ضد السطح الخارجي للبيئة. هذا ربما منظور أكثر، ومنجز أكثر، في فيلم دياز "موت في أرض إنكانتوس"

الشفاء السيكولوجي نسبي، غير مطلق. ليس كل الأفلام البطيئة، التي تشمل ضرباً من الفقد، تصوّر عملية الشفاء التالية. لكن الشيء الأساسي هو الإيقاع المدروس للأفلام، والبؤرة مركّزة على التطور السيكولوجي للشخصيات. هذا بالنسبة لي الصفة المميزة الأساسية للسينما البطيئة، بالاشتراك مع جمالية البيئة التي تعكس الحالة الذهنية عند الشخصيات.

كل أفلام تساي مينغ ليانغ مبنية على نوعٍ من الفقد، نوع من الأسى على شيء لم يعد موجوداً. حتى أفلام بيلا تار تتطرق إلى الفقد.

الفقد، مهما كان نوعه، من الطبيعي أن يفضي إلى الحِداد. هو لا يستلزم دائماً موت الشخص. الموت هو بالأحرى مجازي ويتعلّق بأي نوع من الفقد، أو الغياب

المفاجئ لشيء ما. وسوف أمضي إلى أبعد من ذلك لأقول إنه يتعلّق بالتهديد بالغياب، التهديد بالفقد. هذا وحده يستطيع أن يضع شخصاً ما في حالة حِداد.

سينما الصدمة

المخرج الفلبيني لاف دياز، على نحو متكرر، يُعتبر ممثلاً لما يُسمى "السينما البطيئة". إنه يستخدم البطء السينمائي من أجل تمثيل ما بعد الصدمة. إن تصويره للصدمة الفردية والجماعية مركّز ليس على اللحظي إنما على أمَد الصدمة. بالنظر إلى الصدمة كحالة وليس كحدث، فإن دياز يتحدّى التقنيات القياسية جمالياً، المستخدمة في سينما الصدمة المعاصرة.

أفلام دياز تركّز، بدلاً من ذلك، على مرحلة كُمون الصدمة، نضوب موارد الناجين، الركود والشلل نتيجة الاستعادة المتكررة للحدث في الذهن، استنزاف الطاقة، والانهيار النفسي البطيء للشخصية.

الباحثون في السينما البطيئة، حتى الآن، ركّزوا بؤرتهم، بصورة عامة، على جماليات الأفلام وتعارضها مع السينما السائدة. ولم يبذلوا غير جهد بسيط في ربط شكل الفيلم بمضمونه.

علاوة على ذلك، الباحثون في سينما الصدمة انطلقوا في بحوثهم من العلامات المباشرة، الفورية، والأكثر راديكالية، في مرحلة ما بعد الصدمة، والتي تكون مميّزة عن طريق الفورية، الفلاش باك، والخوف المفاجئ من الموت ومن الإفراط في التحفيز الحسّي. الباحث لوتز كوبنيك يصرّح أن البطء يوفّر منظورات مثيرة للاهتمام عن كيف يمكن تمثّل الصدمة في الفن. هذه الأطروحة تسعى إلى تأمل المظاهر المهمة بصورة متساوية في أمد الصدمة، مرحلة كمون الصدمة، والنمو البطيء للأعراض المميزة.

إن حالة ما بعد الصدمة ليست مشهداً فخماً تحركها المؤثرات الخاصة، إنما هي حالة موجعة وبطيئة جداً. وأفلام لاف دياز ليست يسيرة، بل أن مشاهدتها عملية شاقة. إنها مؤلمة، وتستنزفك بالطريقة التي يستنزف بها ما بعد الصدمة شخصيات الفيلم.

الليلي والبطيء

فيلم بيلا تار "الرجل من لندن" (2007) أثّر فيّ بصوره المأخوذة ليلاً. السواد الكلي تقريباً لليل، المرئي من خلال عينيّ الحارس في برجه في المرفأ، كان فاتناً ومذهلاً. معظم أحداث الفيلم تدور، بطريقة أو بأخرى، في ظلام الليل. ما يحيط بهذا هو شيء غير مريح، شيء غامض. الليل هو وقت التنكّر والإخفاء. ليس فقط الناس هم من يرغبون في إخفاء ما يكونونه حقاً، وإنما أيضاً الأشجار والأدغال والمباني. كل شيء من حولنا يبدو مختلفاً عما نراه أثناء النهار.

فيلم أبيشاتبونغ ويراسثاكول "العم بونمي الذي يستطيع تذكّر حيواته الماضية"، الذي حاز على جائزة مهرجان كان الكبرى سنة 2010، أيضاً يحتوي على مشاهد ليلية واسعة. إنها المشاهد التي تظهر فيها الشخوص الغامضة، الأشباح، أولئك الذين يعودون من الموت للاتصال بأحبائهم الذين تركوهم وراءهم عند موتهم. الليل هو وقت التقاء الأحياء بالأموات. ولا يمكن رؤية الأشباح إلا في الليل.

فيلم بيدرو كوستا Horse Money هو استقصاء في الذاكرة والصدمة. الكثير من مشاهد الفيلم تدور في الظلام، الذي يمثّل اللايقين بشأن الذاكرة. الظلمة لا تتيح الرؤية بوضوح. والذكريات لا تتسم بالوضوح. إنها تقوم برحلة عبر هذه الظلمة من أجل أن ترى بوضوح، إن استطاعت ذلك.

العديد من الأفلام البطيئة تستفيد من الليل.

يشير ميشيل فويسيل في كتابه "ليل" إلى أن لليل، والظلمة، تأثير هام على كيفية إدراكنا للزمن. وهذا قد يكون مظهراً فاتناً لمتابعته عندما يتصل الأمر بالسينما البطيئة. في العديد من أفلام الأكشن، الليل موظّف للمطاردات، لمداهمات الشرطة، للأفعال غير القانونية. بينما في الأفلام البطيئة، معنى الليل، في أغلب الحالات، مختلف تماماً.

ثمة علاقة مثيرة للاهتمام بين معنى الليل في الأفلام البطيئة، والبطء

السينمائي الموظف. في النهاية، ليست الشخصية وحدها التي تواجه الظلام، فعندما تظلم الشاشة، يواجه المتفرج الظلام نفسه الذي تواجهه الشخصية. ذلك يعني أن قراءتنا لما يظهر على الشاشة تصبح مغامرة بطيئة، وتضيف إلى الإحساس ببطء الفيلم بأسره.

الحركة والعاطفة

ثمة مقالة بعنوان "السينما البطيئة: مقاومة الحركة والعاطفة"، كتبها إيرا جافي. بالنسبة للكاتب، الشكل والمحتوى يعملان معاً في التعبير عن مقاومة للحركة والعاطفة. وهو يرى أن فقدان العاطفة أو كبحها صفة مميزة رئيسية للأفلام البطيئة. وهو يتخذ من أفلام ليساندرو ألونسو، وبيلا تار، وجاس فان سانت، شواهد على ذلك. هو يستثني الأفلام البطيئة غير السردية مثل "أزرق" لديريك جارمان لأن الفيلم يحتوي على الكثير من العاطفة والأحاسيس، الواردة من خلال صوت الراوي.

أنا أجد هذا الخط الواضح ظاهرياً بين الأفلام البطيئة (لا عاطفة ولا حركة) وبقية الأفلام (حركة + عاطفة) شيئاً مشكوكاً فيه. لا اعتقد أن الشخصيات تقاوم فعلاً العاطفة، حتى لو كان بعض المخرجين مثل ليساندرو ألونسو، كما يزعم جافي، مع أنه لم يشر إلى المصدر، يطلبون من شخصياتهم عدم إظهار الكثير من العاطفة. السؤال قبل كل شيء هو، كيف نعرّف العاطفة ونحددها؟

Telegram:@mbooks90

يبدو أن أساس مقالة جافي قائم على العرض المبالغ فيه، على نحو مصطنع، للمشاعر في السينما التجارية. لو قارن أحد الأفلام البطيئة بتلك الصور الاصطناعية للعاطفة، لقلنا نعم، السينما البطيئة ميتة، لا حياة فيها.. لكنني – وهنا النقطة الحيوية والأساسية– أظن أن جافي نسى فكرة تحوّل مخرجي الأفلام البطيئة إلى الاقتراب الأكثر واقعية من الأفلام. اعتقد أن قلة من الناس لديهم مشاعر بالطريقة التي تصورها أفلام هوليوود. بصورة عامة، نحن البشر ببساطة فاترون، راكدون، لا نسير هنا وهناك صائحين، باكين، ضاحكين، وذلك في غضون ساعة من الزمن. ما تعرضه الأفلام البطيئة هو التصوير الواقعي لحقيقة ما نكونه نحن البشر. لو صوّرتني ليوم أو يومين فسوف لن ترى الكثير من المشاعر. سأكون في ذات الحالة النفسية أو المزاج النفسي طوال اليوم.

السؤال الثاني الذي ينبغي طرحه، هل كبح العاطفة لا ينطبق إلا على الشخصية؟ ماذا عن مشاعر المتفرج؟ شخصياً أجد أن أغلب الأفلام البطيئة

تحرّك مشاعري، خصوصاً أفلام لاف دياز و تساي مينغ ليانغ وبيلا تار. أفلام هؤلاء قد توصف بأنها تفتقر إلى العاطفة، غير أنها يقيناً تحرّك العاطفة بداخلي، ولست الوحيدة في هذا الشأن. جوهرياً، هو التأثير ذاته الذي تهدف إليه الأفلام الرائجة: جعل الجمهور يشعر. جماليات السينما البطيئة تختلف كثيراً عن جماليات السينما الشعبية، لكن التأثير هو نفسه.

لا أظن أن شخصاً يحقق أفلاماً عن الصدمة، أو الموت البطيء في المدن والحياة فيها، أو الغربة الخانقة في الفضاءات المدينية، يهدف إلى إملال الجمهور. لا أرى جدوى من سرد هذه القصص إن كانت الغاية فقط إثارة الضجر عند الجمهور. هذه القصص تُروى من أجل استدعاء أو إثارة شيء في المتفرج.. أعني، العاطفة.

الصور الفوتوغرافية مماثلة للأفلام البطيئة. تماماً كما في الصور، قد لا ترى كل شيء في الإطار الواحد، قد لا ترى الحدث المقلق الذي أدى، على سبيل المثال، إلى موت الطفل. ببساطة قد ترى الأم في الصورة، حتى أنها ربما لا تبكي. لكن القصة من حولها مليئة بالعاطفة وهذا بدوره ينتقل إلى الناظر أو المتفرج. العديد من الأفلام البطيئة مماثلة لذلك. ولأننا نتأثر عاطفياً، فإن ثمة حركةً في ما يتصل بالسينما البطيئة. قد لا تكون الكاميرا، فالأفلام حيّة أكثر مما هو معروض عادةً.. لكننا ننظر إلى الجانب الخطأ من الأشياء.

نحو سينما فقيرة

من دون تمويل ودعم مالي، أو ربما دعم محدود جداً والذي لا يغطي مطلقاً تكاليف الإنتاج، استطاع بعض المخرجين خلق أفلام رائعة ولافتة للنظر، ومن خلال هذه الأفلام تعرّفنا على مخرجي السينما البطيئة. ليس كلهم حققوا شيئاً من لا شيء. البعض منهم كان محظوظاً بعض الشيء وحصل على دعم مالي، غير أن الوضع العام، في ما يتعلق بالتمويل، قاتم إلى حدٍ ما بالنسبة لمخرجي الأفلام البطيئة.

أنا دائماً مهتمة بالبحث عن أي جذور محتملة للسينما البطيئة. ولا اتفق مع التصنيف الحالي الذي ينظر إلى السينما البطيئة بوصفها منحدرة من الواقعية الجديدة الإيطالية، أو من السينما الحداثية الأوروبية بصورة عامة. هذه المقاربة مركّزة كلياً على الفيلم، وتكشف المشكلة الجارية في الحقل الأكاديمي: العديد من الباحثين لا يفكرون إلا في مجالاتهم الخاصة بدلاً من النظر إلى ما وراء آفاقهم. بفعل هذا تحديداً، يظهر إلى أي حد السينما البطيئة غنية على الرغم من تأكيدات الجمهور المتواصلة على أن ليس هناك، في هذه الأفلام، أحداثاً يمكن مشاهدتها، ولا يمكن استخراج أي شيء منها.

هذه الأفلام لها إرث قوي في أشكال فنية أخرى. لقد سبق أن تحدثت قليلاً عن الفن التشكيلي، ومازلت أؤيد ما قلته. لاف دياز ليس الوحيد الذي مارس الرسم قبل أن يتحوّل إلى صنع الأفلام. اعتقد أن أبيشاتبونغ ويراسيثاكول أيضاً مارس الرسم. قد يشكّلان استثناءً عن القاعدة، لكنهما يقدمان تأملاً مثيراً للاهتمام في الطرائق التي بها تتقارب وتتجمّع السينما البطيئة والأشكال الفنية الأخرى.

انحرافاً عن السبيل المألوف، وصلت إلى حقل المسرح. بدأ ذلك بقراءتي كتاب عن المسرح البولندي في مرحلة ما بعد الصدمة، وكان كتاباً رائعاً. وقد استحوذ عليّ، بشكل خاص، مخرجان مسرحيان هما ييرزي غروتوفسكي وتادووتش كانتور. إن "مسرح الموت" عند كانتور يُظهر تماثلات مع أفلام لاف دياز الثلاثة التي درستها، لكن للأسف لم أستطع تطبيقه عملياً على أي مخرج آخر قمت

بدراسته حتى الآن في سياق السينما البطيئة. أما غروتوفسكي فهو مرجع وسند مغير للاهتمام. لقد كتب مقالة اختراقية بعنوان "نحو مسرح فقير" في منتصف الستينيات من القرن الماضي.

أود هنا أن أسلط الضوء على مظهرين من مسرح غروتوفسكي ورؤيته بشأن ما ينبغي أن يكونه المسرح، من دون أن اضطر إلى الغوص في التفاصيل في ما يتصل بجماليات المسرح الفقير الإجمالية.

كل شيء مختزل إلى الحد الأدنى. قد يكون فيلم بيلا تار "حصان تورين" (2011) مثالاً جيداً. مع ذلك، هو بأية حال ليس المثال الرئيسي. في الأفلام البطيئة عموماً يكون الميزانسين متقشفاً. الكادرات تفرّغ من عناصر الإلهاء التي تصرف انتباه المتفرج. في أحوال كثيرة أنت لا تشاهد إلا الأشياء الأساسية، وهذا في الواقع هو كل ما تحتاجه.

وهذا أيضاً ما كان غروتوفسكي يعتقده. باختزال الميزانسين إلى الحد الأدنى، تجد نفسك متروكاً مع عنصرين ينبغي أن يكونا قويين: المكان والأداء. في ما يتعلق بالمكان، أنا لا أتحدث فقط عن ما هو مرئي. في الفيلم (أو المسرحية) ما هو غير مرئي، لكنه مع ذلك حاضر، يكون مهماً بدرجة هائلة، بل أنه، في بعض الحالات، يكون في محور ما يريد الفيلم أن يقوله. وبهذا الشأن، أجد في فيلم أبيشاتبونغ "مقبرة الفخامة" Cemetery of Splendour خير مثال.

إذا أنت اختزلت الميزانسين إلى الحد الأدنى، فعندئذ يكون لديك الكثير من الخيارات التي تستطيع التصرّف بها، ذلك لأن لا شيء مؤكد بالنسبة للجمهور. الحضور الغائب وسيلة رائعة للحديث عن الفقد، الوحدة، الموت، التوق، الاستحواذ.. كل تلك العناصر تلعب دوراً بارزاً في السينما البطيئة.

العنصر الثاني الذي أهميته تتضاعف في المسرح الفقير هو التمثيل. غروتوفسكي وضع توكيداً خاصاً على التمثيل. الممثلون مهمّون جداً لأن عليهم سدّ الفجوات التي يتركها الميزانسين لهم. عليهم أن يجسّدوا أكثر من مجرد تأدية دور. الآن، في العديد من الأفلام البطيئة، مصطلح "التمثيل" ربما ليس مثالياً. في أحوال كثيرة، يتم استخدام "ممثلين" غير محترفين. بل أن هؤلاء،

في أحوال عديدة، لا يمثلون، وإنما يؤدون أنفسهم، يكونون أنفسهم. في أحوال أخرى، الممثلون يعيشون أدوارهم. يجسدون الأشخاص الذين يريدون تمثّله على الشاشة. أفلام لاف دياز مثال رائع على هذا. كان يمكن لأفلامه أن تتهاوى لولا الأداء القوي، السلوك الأخاذ لممثليه الذي يندمج مع ذواتهم الخاصة.

لقد دافع غروتوفسكي عن شيء لأجل المسرح والذي يمكن اكتشافه اليوم في الأفلام البطيئة. مرة أخرى أقول إني لا اعتقد أن اللقطة الطويلة المتواصلة هي الصفة المميزة الرئيسية للسينما البطيئة. هذه النقطة مثال للتفكير الضيّق، المحدود، عند بعض الباحثين. ثمة تماثلات بين جماليات السينما البطيئة والأشكال الفنية الأخرى. قد لا تكون هذه التأييدات الأكثر بروزاً، لكن هذا لا يعني أننا لا ينبغي أن نأخذها بعين الاعتبار حين ننعم النظر في جماليات الأفلام.

أنا الآن مهتمة بمعرفة عدد المخرجين السينمائيين الذين يعرفون بوعي شيئاً عن غروتوفسكي ومسرحه الفقير. سيكون هذا عاملاً مؤثراً، مثيراً للاهتمام، على الأفلام.

السينما الشعرية

في فيلم الصيني جيا شانغ-كي Jia Zhang-Ke "ليتني كنت أعلم" (2010)، الجميل والمؤثر، سحرتني لقطة بطيئة رائعة في بداية الفيلم. لقد أثارت اهتمامي بالتصوير الفوتوغرافي، كما أثارت فضولي بشأن الأشكال الفنية المتنوعة التي تترابط لتشكّل تجربة فذّة للمتفرج.

أثناء بحثي في موضوع السينما البطيئة صادفت مساهمات المخرجة التجريبية مايا ديرين في ندوة الفيلم والشعر، التي أقيمت في العام 1953، والتي فيها أثارت جدلاً وخلافاً عندما قالت إن للفيلم محوراً أفقياً وعمودياً، وأن المحور العمودي هو المحور الشعري. إنه محور المزاج والشعور.. المحور الذي يتيح للمتفرج منظوراً أكثر عمقاً في العمل الفني. لو أتتبّع الخيط من ندوة الفيلم والشعر، فسوف لن أتمالك نفسي عن الاعتقاد بأن السينما البطيئة ينبغي أن تُسمى "سينما شعرية".

الشعر عمل شخصي تماماً. إنه يصدر من روح الفنان، وغالباً ما يكون تعبيراً عن مشاعر الفنان العميقة تجاه شيء ما، أو عن حبه لشخص أو وطن أو اقليم أو لضوء القمر. اعتقد أننا جميعاً قرأنا الشعر أيام الدراسة. لو استرجعت تلك الأيام لاكتشفت أن قراءتك للقصيدة كانت بطيئة، وهي كانت كذلك لأن بالبطء وحده يمكن توصيل الإحساس بروح الفنان، بمشاعره، وحتى بتفكيره. لو كانت قراءتك متعجلة، من غير أن تمنح نفسك وقتاً لقراءة ما بين السطور، ومحاولة الإمساك بروح الفنان فيها، فإنك عندئذ سوف تخفق في فهم القصيدة. قد تقرأ القصيدة أو تلقيها، لكنك لن تعيشها.

عندما تكون الأفلام الوثائقية "بطيئة" نقول عنها أنها "شعرية" وليست بطيئة. إذن لماذا لا نتعامل مع الأفلام الدرامية بوصفها شعرية، طالما أنها تتقاسم الجماليات نفسها؟

السينما (البطيئة) الثالثة

سبق أن أشرت إلى ظاهرة فريدة تتمثل في كون الأفلام البطيئة، في غالبيتها، منتَجة في أقطار العالم الثالث، أو أنها تعالج ثيمات تغطي هذه المنطقة من العالم. وقد شرعت في قراءة ما يتوفر لديّ عن سينما العالم الثالث. أنا مدركة أن تصنيف الأفلام بهذه الطريقة هو مشكوك فيه، لكنني لازلت أواجه معضلات بشأن مصطلح "السينما البطيئة"، لأن حدسي يكشف لي خطأ هذا المصطلح، وحتى أحلّ هذه المسألة سوف أظل في حيرة من أمري كلما تعيّن عليّ أن استخدم هذا المصطلح في اطروحاتي.

ثمة شيء لا يزال في موضع الشك بالنسبة لي. لنتذكر: السينما البطيئة غالباً ما يتم تمييزها بوصفها واقعة تحت هيمنة اللقطات الطويلة المتواصلة، واستخدام اللقطات العامة بدلاً من اللقطات القريبة، والحوار القليل، إن كان هناك حوار. الأفلام البطيئة تنتزع الأفراد من الهامش وتسلط الضوء عليهم. ويتم إلقاء ضوء قوي على اليومي. أما القصة فلها الغلبة على الحدث. والرصد شيء أساسي.

أنا مدركة أن ليس كل الأفلام التي يُنظر إليها كسينما بطيئة مصنوعة في أقطار العالم الثالث، مع ذلك هناك بضعة أشياء أرغب في وضعها داخل المشهد هنا. السينما الثالثة بدأت في أميركا اللاتينية، لكن المصطلح يمكن تطبيقه أيضاً على صنع الفيلم الأفريقي. من خلال الكتب القليلة المتوفرة عن الموضوع، لم أجد غير القليل جداً من المواد المتصلة بالأفلام الآسيوية.

ها هنا بعض النقاط:

- جماليات الفيلم مرتبطة بما هو أهلي، فطري. إنها تمثل بلادَ/ منطقة صانع الفيلم، والثيمات التي يصبو إلى وضعها على الشاشة.

- تفضيل استخدام اللقطات العامة والواسعة بحيث تركّز الانتباه على اتساع الطبيعة وبيئة الإنسان.

- تركيز البؤرة على المكان أكثر من الزمن.

- القصة أكثر أهمية من الحدث.

- اللقطات الطويلة المتواصلة موظفة في سبيل التمثيل الواقعي لإحساس متفرج (العالم الثالث) بالزمن.

- اللقطات القريبة مستخدمة نادراً حيث أنها لا تصور الإنسان، على نحو ملائم، في بيئته.

- الصمت غالب.

- التصوير في المواقع الخارجية.

- الشخصيات في الفيلم يؤديها أفراد لم يسبق لهم التمثيل.

- الجماليات الشكلية والتقاليد الشفوية تتعايش.

كل هذا يبدو شبيهاً تماماً بالسينما البطيئة. وفي حالة المخرج لاف دياز يمكننا أن نضيف خانة العودة إلى ثقافة ما قبل الكولونيالية، ورسم تأثيرات الاستعمار والديكتاتورية على المجتمع.

عموماً، إذا حاولت أن تبحث عن كتابات عن السينما الثالثة فسوف لن تجد إلا القليل جداً، كما لو أنك تبحث في موضوع بائد.

II

أفلام بطيئة

أحزان كايلي

إنه لمن المستحيل الاحتفاظ بفكرة ماضية،

والإمساك بفكرة مستقبلية، بل وحتى احتجاز

فكرة حاضرة.

لا يمكن أن تكون هناك بداية أفضل لفيلم ما من هذا المقتطف المأخوذ من "الحكمة الماسية"، أكثر الحكم أهميةً في البوذية. إنها تقول الكثير عن أسباب معاناتنا. ألم نحاول دائماً قذف أنفسنا نحو المستقبل؟ ألم تنتابنا باستمرار أفكار الماضي؟ وماذا عن تلك اللحظات الحاضرة الرائعة، التي نرغب في احتجازها؟

ثمة توتر متواصل بسبب محاولتنا التحكم في ما هو وراء نطاق قدرتنا على التحكم.

مع ذلك، فهذا المقتطف من الحكمة الماسية ليس موجوداً هناك فقط ليجعلنا مدركين لهذه الحالة الغريبة من المعاناة الأزلية.

المخرج الصيني باي جان Bi Gan (مواليد مدينة كايلي الصينية، في 1989، وهو كذلك شاعر ومصوّر) يقدّم أيضاً بياناً عن فيلمه "أحزان كايلي" Kaili Blues (2015)، أول أفلامه الدرامية الطويلة، وربما عن السينما بصورة عامة. خصوصاً العجز عن كبح الفكرة الحاضرة.

غالباً ما يُقال إن بوسع التصوير الفوتوغرافي والفيلم أن يأسرا اللحظة الحاضرة. حقاً، هذا ما يفعلانه. مع ذلك، حالما يتم أسر الحاضر، يصبح جزءاً من الحاضر. ما يكون، قد كان. وصور باي جان المتحركة، غير الخطية، تطفو بحريّة. الفيلم يتحرك إلى أي مكان يرغب في الانتقال إليه. الماضي والحاضر والمستقبل.. كله يبدو شيئاً واحداً. لقطة المخرج المتواصلة long take، التي تستغرق أربعين دقيقة، في النصف الثاني من الفيلم، تُظهر هذا بدقة: فعل الطفو، الذكريات الطافية، الأفكار الطافية. إننا نسافر بالدراجة البخارية، بالسيارة. نتابع

هذه الشخصية، ثم الأخرى، وطوال الوقت نعيد اكتشاف الأماكن والمشاهد التي نتذكرها من تلك السابقة.

ليس للزمن معنى في "أحزان كايلي". كل شيء يكون. التوجيه الزمني مستحيل وغير ضروري. الفيلم ليس أكثر من دعوة للطفو مع الشخصيات. حركة كاميرا دائرية مديدة، باتجاه معاكس لحركة عقارب الساعة، إلى اليسار. حركة كاميرا دائرية مديدة، باتجاه حركة عقارب الساعة، إلى اليمين. الكاميرا تصبح مؤشّراً لطبيعة الزمن. الزمن دائري. ثمة تكرار، ثمة ولادة جديدة. الحرية، الفرَج، يعني الإفلات من هذه الدائرة. لكن باي جان لا يسمح لنا بالإفلات، بالخروج من الدائرة. إنه يحتجزنا بلقطات متريثة، متوانية، والتي تماثل الأفكار. إنه يُبقينا في أماكننا بواسطة الأصوات التي تبدو كما لو أنها تأتي من عقولنا، من أحلامنا ورغباتنا. هو يحتجزنا. بعد عشرين دقيقة، نشعر كما لو أننا قد قضينا دهراً مع شخصيات باي جان، الشخصيات التي ترسم الساعات على معاصمها. الساعة الميكانيكية، التقسيم المفروض للوقت، بوصفه خصماً لطبيعة الفيلم ذاتها، المرور الطبيعي للوقت إزاء إدراكنا الحسي الحديث له، رغبتنا الحديثة في التحكم بالزمن، في فرض إيقاعنا على شيء هو وراء نطاق التحكم.

الكادرات الجميلة، المركّبة بعناية، تروي قصة الفراغ، قصة المسافة. ثمة شيء مفقود. ثمة غياب لا يمكن ملؤه، فجوة والتي تصبح أعمق وأوسع مع كل مشهد. الكاميرا المتحركة على نحو مستقل تكشف فضاءات وتطرح أسئلة. إذا حاولنا أن نجد إجابات على أسئلتنا، فإن الزمن سوف يغمرنا مثل موجة ساحقة في البحر. سوف نضيع ولن تكون لدينا أي وسيلة نتعلّق بها.

إن سبب سجن شين، وسبب تبنّي شين الظاهر في عمر صغير، والغيرة الناشئة كنتيجة والتي يبديها أخوه غير الشقيق. هناك الكثير لسبره واستكشافه، الكثير من الأسئلة لطرحها، ولا إجابة واحدة. عوضاً عن ذلك، نحن في سفينة غارقة، آمنين ومطمئنين على قطعة من حطام السفينة، لكن تحت رحمة البحر، الذي يجعله المخرج يستمر في التحرك تماماً مثل كاميرته. حركات البان pan المديدة، حركات الزوم البطيئة.. هذه تخلق موجات تنقلنا إلى مكان آخر، زمن

آخر. وننسى المكان الذي نوجد فيه. نحن كثيرو النسيان. وفي الأخير، نصبح مكتئبين، تنال منا الأحزان، تقهرنا الكادرات المعتمة الكئيبة، والألوان الباهتة، والحركة اللانهائية في الزمن من دون هدف أمامنا.

باي جان، في أول أفلامه الدرامية الطويلة، هو سيّد الزمن، محرّك الدمى الذي يعرف بدقة أي الخيوط يسحب ومتى. إنه يتبع القصة إلى حيث ما تشاء. الكاميرا تصبح الرفيقة على طول الطريق. عند موضع ما، ينشأ سؤال: هل شاهدت هذا الفيلم من قبل؟

إحساس غامض من الألفة والحميمية يحيط بي. باي جان يسير على خطى بيلا تار، أندريه تاركوفسكي، تساي مينغ ليانغ، أبيشاتبونغ ويراسيثاكول. إنه الإرث السينمائي الذي يقطفه ويحوّله إلى أسلوبه الخاص. "أحزان كايلي" ما هي إلا البداية.

القربان

"البشرية تسير في طريق الضلال"

فيلم تاركوفسكي الأخير، القربان (1986)، الذي عُرض في سنة رحيله عن الحياة، مثّل ذروة المسار الإبداعي لمخرج وضع آخر لمساته الخلاقة، المصقولة، ثم رحل تاركاً بيانه الختامي، الفيلم الذي، في جزء منه، عبارة عن تذكّر، تذكير، وأيضاً استشراف إلى المدى الذي سيكون هناك مخرجون آخرون قد يقطفون الثمار ويكملون القصة.

الفيلم يتسم بالبطء الشديد. مدة عرضه تتجاوز الساعتين بدقائق لكن تصعب مشاهدته لأن ثمة إحساساً بالثقل يجتاح هذا البطء، ثقل يبطئ الفيلم ويتخطى مدّة زمن عرض الفيلم، كما يتخطى الجماليات المألوفة في الأفلام البطيئة. إنه الثقل الذي ببطء ينسلّ إلى المتفرج عبر المونولوجات والحوارات المتنوعة، الجريئة، التي لا تحصى.

هذا مظهر واحد، والذي يجعل "القربان" فيلماً يمثّل تحدياً للمتفرج. المونولوجات المصقولة على نحو بالغ، والتي تطالب المتفرج بأن يتأمل، يفكر ملياً، بل وربما يجيب، لا يمكن أن تؤخذ – هذه المونولوجات – باستخفاف أو بلا مبالاة. ليس بإمكان المتفرج أن لا يتفاعل معها، ولا يفكر فيها. تاركوفسكي يرغمه على المشاركة في مناقشة إخفاق البشرية، نواقص وعيوب الإنسان، ورغبتنا في التدمير. يقول ألكسندر، الشخصية الرئيسية: "الهمجيون أكثر روحانية منا. حالما نقوم بتقدّم علمي مفاجئ حتى نضعه في خدمة الشر". وألكسندر ليس له، كما يقول هو، أي علاقة بالله لكنه يلتمس من الله أن ينقذ عائلته من خطر الحرب النووية القادمة. بالمقابل، هو يبدي استعداده لأن يدمّر منزله، وأن يتخلى عن عائلته وعن ابنه، ويتعهد بأن لا ينطق بكلمة واحدة حتى مماته إن أزال الله هذا الخوف الحيواني.

الصمت هو العامل المهم الآخر في "القربان". على الرغم من عدد من المونولوجات المحرضة على التفكير طوال الفيلم، خلق تاركوفسكي فيلماً هادئاً

جداً، صامتاً تقريباً. وهذا يبدو متناقضاً، لكنني اعتقد أن هذا بالضبط ما كان المخرج يحاول الحصول عليه: أن يخلق تعارضاً، تناقضاً، والذي يربك المتفرج ويشوّشه مثلما تشوّشت الشخصيات ما إن تم الإعلان على شاشة التلفزيون عن الحرب النووية الوشيكة. النهاية قريبة. أوتو، ساعي البريد وصديق ألكسندر، يقول في وقت مبكر: "لا ينبغي على المرء انتظار شيء ما".

الانتظار. لعل هذا هو جوهر فيلم "القربان". انتظار شيء تعرف أنه سيأتي لكنك لا تعرف متى سوف يصل إليك. هذا قد يدفع الناس إلى الجنون. ما هو أصل هذا الجنون؟ إنه الخوف. لكن الخوف مم؟ يقول ألكسندر: "ليس هناك موت. هناك الخوف من الموت. وإنه لشعور رهيب. لو فقط بمقدورنا أن نضع حدّاً للخوف من الموت".

"القربان" فيلم عن الخوف. فيلم عن اللامرئي، عن المخيف. عن اللاشيء الذي هو حافل بشيء ما، أعني الخطر. إنه عن السؤال عما يعنيه الخوف من الموت، التفجّع على حياتك سلفاً.

الانتظار، الصمت، الثقل.. هذه هي العناصر الرئيسية الثلاثة التي تساهم في البطء الاستثنائي. مع ذلك، بعد كل شيء، بعد زوال الخطر الوشيك، بعد انهيار زوجة ألكسندر بسبب الخوف المطلق، بعد الملاحظة المشؤومة التي أبداها ساعي البريد أوتو وأكّد فيها أن ماري الخادمة هي الوحيدة التي يمكنها أن تساعد في الحيلولة دون وقوع الكارثة، بعد كل هذا يبقى هناك شيء واحد: دائرية الحياة. لا شيء يتوقف أبداً. كل شيء يستمر، بطريقة أو بأخرى. ألكسندر يتضرّع إلى الله ويتعهد بألا ينطق بحرف بعد الآن. ابنه، الذي يسميه تحبباً الرجل الصغير، هو أبكم طوال الفيلم، ولا نعرف السبب. ثمة حديث غامض عن إجراء عملية جراحية، لكن تاركوفسكي لا يوضح هذا الأمر. ما يهم أنه عندما يلتزم ألكسندر الصمت، يبدأ الابن في الكلام: "في البدء كانت الكلمة. لم ذلك يا أبي؟".

الاستمرارية، الدائرية: كل شيء يستمر، كل شيء يدور، لا شيء يتوقف أبداً، برغم التضحيات والقرابين التي قدّمها رجل واحد. الحياة تستمر. إن تركت شيئاً ما فسوف يأتي آخر ويلتقطه ويواصل العمل. إنه كما لو أن تاركوفسكي،

المصاب بالسرطان آنذاك، بفيلمه هذا يرسل لنا رسالة: عندما يرحل، شخص آخر سوف يكمل العمل الذي قام به. ربما ليس بالطريقة نفسها تماماً. لكن العمل سوف يستمر. هذا ما حدث مع أشباه بيلا تار. أيضاً قام لاف دياز بمواصلة العمل الذي بدأه تاركوفسكي في الستينيات.. وسوف يكمله العديد من المخرجين في أرجاء العالم.

ماناكامانا.. المعبد الأزلي

إذا كنت تبحث عن أحد أفلام "الزن" zen (فرقة بوذية تؤمن بأن في ميسور المرء أن ينفذ إلى طبيعة الحقيقة عن طريق التأمل) فلن تجد إلا القليل من الأفلام التي تضاهي Manakamana، من إخراج ستيفاني سبري وباشو فيليز (2013).

غالباً ما يُنظر إلى السينما البطيئة في سياق "مشاهدة اللوحة وهي تجف". أنا لا أتفق مع هذا المنظور، لكن بعض النقاد أشاروا إلى هذا صراحةً بعد مشاهدتهم لفيلم تساي مينغ ليانغ "السائر". على أية حال، إذا كان فيلم تساي عن مشاهدة اللوحة وهي تجف، فإن Manakamana هو عن مشاهدة الآيس كريم وهو يسيل على يد امرأة عجوز لمدة عشر دقائق قرب نهاية الفيلم.

بالنسبة لمتفرجين غافلين، أو أولئك الذين يمضون فحسب مع تدفق الحجّاج إلى ومن معبد ماناكامانا، فإن الفيلم قد يبدو مصوّراً في لقطة واحدة مديدة جداً، مماثلة للقطة ألكسندر سوكوروف في فيلمه "المبنى الروسي" Russian Ark. بالطبع هناك قطع، انتقالات، لكن البناء الكلي للفيلم صقيل وسلس إلى حد أنك تنغمر كلياً في رحلتك الخاصة مع أناس من خلفيات مختلفة، ثقافياً وجغرافياً.

المشروع من أبسط ما يمكن: كاميرا، عربة معلّقة مثبّتة بالأسلاك، حجّاج. هذه الوصفة أو الصيغة البسيطة تؤدي إلى تجربة سينمائية مثيرة للاهتمام ورائقة على نحو ملفت، والتي لا تشبه أي تجربة أخرى.

بداية الفيلم مبنية كلها على الصور. فقط بعد عشرين دقيقة تقريباً، نسمع الكلمات المنطوقة الأولى. وهي استراتيجية ذكية يتبعها المخرجون، إذ أنها تسمح للمتفرج بأن يتأمل المشهد الطبيعي الجميل في الخلفية بلا إلهاءات عديدة. ما إن نقضي وقتاً مع الطبيعة، حتى ننقل بؤرتنا إلى الحجّاج: حواراتهم، لحظات صمتهم، وضعيتهم، أمزجتهم وحالاتهم النفسية.

الفيلم عبارة عن بورتريه حميمي للعديد من البشر المختلفين. بورتريه بطيء. لكن استخدام اللقطة الطويلة التي تنزع إلى الإشارة إلى الزمن البطيء هو استخدام مضلل هنا. في الواقع، بإمكانك أن ترى كل لقطة طويلة كشكل من أشكال توقيت السرعة، والذي يبدو أنه يتعارض مع المفهوم الكلي للسينما البطيئة. مع ذلك، ليس لديك سوى كم محدّد من الوقت مع الحجاج. وضع الكاميرا يجعلنا نصدّق بأننا نشاركهم الرحلة. إننا ندرس وجوههم، لغة أجسادهم. نستمع إلى محادثاتهم. ونتمكن من معرفتهم تحديداً بسبب اللقطة المتوسطة من كاميرا ثابتة. لكن ليس لدينا غير لقطة مديدة واحدة. ما إن تصبح الشخصيات مألوفة حتى تصل إلى الأمكنة التي تنتهي بها الرحلة، وتغادر العربة، ونحن نواصل الرحلة مع شخص آخر. إننا واقعياً ننطلق في دوائر، إلى أعلى وإلى أسفل، إلى المعبد ومنه.

السينما البطيئة لا ترفض الحداثة أو التقدم. لكن الأفلام مرئية في ضوء رفض السرعة، والسرعة من عناصر الحداثة. ليس كل مخرجي الأفلام البطيئة يعارضون السرعة السينمائية عمداً وعلى نحو واعٍ. لكن معظم الأفلام يُنظر إليها بوصفها مضادة للسرعة، وهذا يعني أنها مضادة للحداثة.

نشوء عائلة فلبينية

لاف دياز Lav Diaz مخرج أفلام بطيئة، ونحن لا نشك في ذلك. لكن من جهة أخرى، فإن نظرة إلى جماليات فيلمه هذا تُظهر إلى أي مدى يخالف الفيلم القوانين غير المكتوبة للسينما البطيئة. مع ذلك، هو فيلم بطيء. لماذا؟

سبب ذلك هو التعريف الضيّق جداً للسينما البطيئة، والمبنيّ على مجرد حفنة من الصفات المميزة: اللقطات الطويلة، الحوار القليل، الكاميرا الساكنة غالباً، حركة الكاميرا غير المدروسة بوجه عام، فراغ الشخصيات والبيئة معاً.

فيلم دياز "نشوء عائلة فلبينية" (2004) يحتوي على لقطات طويلة، كمثال مشهد الجريح، بفعل طعنة سكين، وهو يمشي ثم يزحف في شارع مهجور. المشهد يستغرق عشرين دقيقة، ويبدو كأن لا نهاية له، لكنه من المشاهد القليلة ذات اللقطات الطويلة في الفيلم. كما أن دياز يلجأ إلى التقطيع مراراً بحيث يسرّع الإيقاع. كذلك يلجأ إلى حركة كاميرا سخيّة، مستخدماً حركات بان pans وتيلت tilts وزوم إن in وزوم أوت out.. وهي سمات جمالية لن تجدها في أفلامه اللاحقة.

وهناك القليل جداً من الزمن "الميت" أو الراكد. ثمة دائماً شيء يحدث، بالتالي لا يمكن لنا أن نقول عن المشاهد أنها "مضجرة"، ذلك لأن دياز يدفع السرد إلى الأمام ولا يضيع وقتاً في فعل ذلك. هناك أيضاً بعض اللقطات المألوفة في السينما السائدة والرائجة، مثل اللقطات التي تُظهر رد فعل الشخصية الأخرى. في السينما البطيئة، المتفرج عادةً لا يرى ما تراه الشخصيات. ليس على الفور. ولا توجد هناك تغيّرات من اللقطات المتوسطة إلى القريبة لتوضيح ما تنظر الشخصية إليه، أو ما تتلمس طريقها به. الوصول إلى المعلومة البصرية هو في الواقع محدود في السينما البطيئة.

قصدي هنا أن "نشوء عائلة" فيلم بطيء من دون أن يلتزم بالكثير من الصفات المميزة لهذا النوع. لو ألقيت نظرة قريبة جداً على الفيلم فسوف لن تصنّفه في

خانة السينما البطيئة. مع ذلك، هو فيلم بطيء.

السينما البطيئة لا تتصل بالجماليات فقط. وأنا أميل إلى القول بأنها تتصل أكثر بالوعي بالزمن الذي يتخلّق ضمن أفلام معينة.

قصة فيلم "نشوء عائلة"، الذي يستغرق عرضه 11 ساعة، تمتد عبر عشر سنوات. وهذه الساعات الطويلة من مدّة العرض تمنح المخرج دياز والمتفرج متسعاً من الوقت والمساحة لمتابعة جزء من التاريخ. إنه الموضوع الذي يدعم البطء، إن لم تكن الصفات المميزة في طليعة الصورة.

المثال المتكرّر الذي أشير إليه هو فيلم لارس فون تراير "الشبقة" Nymphomaniac بجزئيه الأول والثاني. الفيلم يمتد عرضه أكثر من أربع ساعات، لكنه ليس بطيئاً. هو طويل فحسب. قصة الشبقة ليست موضوعاً يقدّم أساساً كافياً للبطء أو يدعو إليه. من جهة أخرى، إذا أنت تتبعت مسيرة عائلة وسجلت تاريخها على مدى عشر سنوات، عندئذ من المحتوم أن يكون هذا الموضوع بطيئاً.

هنا أشعر إنني أسير مباشرةً نحو الفخ، إذ يمكن قراءة رأيي على النحو التالي: فقط الأفلام الطويلة يمكن أن تكون بطيئة. ليس الأمر كذلك. مرة أخرى أود أن أشير إلى الوعي بالزمن. هذا لا يتم إحرازه فقط بواسطة الزمن (عن طريق اللقطات المديدة أو طول الفيلم). إنه يأتي أيضاً مع الموضوع، وهذا لا يتضمن الدنيوي وحده، وإن كان نقاد السينما البطيئة يحاولون إقناعنا بذلك.

المخرج دياز هو أفضل مثال لذلك. أفلامه ليست عن موضوعات دنيوية على الإطلاق. سوف لن تجد شخصاً يطل من النافذة محدّقاً ساعات، كما في أفلام بيلا تار. ولن تجد نفسك تراقب شخصاً يتبوّل حتى تفرغ مثانته تماماً، كما في أفلام تساي مينغ ليانغ. وسوف لن تجد شخصيةً تسافر من دون أن تفعل شيئاً آخر، كما في أفلام ليساندرو ألونسو.

ليس لدى هذه الشخصيات ما تفعله. إنها تنتظر حدوث شيء ما. لكن في أفلام دياز نلاحظ أن شيئاً ما قد حدث في ذلك الحين والشخصيات تتفاعل معه. ثمة

حدث ما يحفّزها على الحركة، وهذا الحدث في الغالب ليس دنيوياً. الوعي بالزمن هنا يأتي من الطريقة التي بها يعالج دياز التنامي النفسي للشخصيات.

الصدمة أو الأذى من الموضوعات الصالحة جداً للسينما البطيئة. سينما الصدمة عادةً تكون مميّزة من خلال استخدام الفلاش باك، سرعة المونتاج، حركات الكاميرا المرتعشة، إلخ. مع هذه السمات، لا يمكن لسينما الصدمة أن تكون بطيئة. لكن الأذى أو الصدمة هي بطيئة. إنها بطيئة في انقضاضها وفي تناميها. عملية العلاج أيضاً بطيئة. ها هنا يدخل الوعي بالزمن عند دياز. على الرغم من جمالياته، هو يخلق إحساساً بالبطء بتركيز البؤرة على تطور الصدمة، ليس فقط عند شخصية واحدة، بل عند العائلة كلها، وامتداداً، عند المجتمع بأسره. هذه الأشياء لا تظهر في لمحةٍ، بل تستغرق وقتاً، وفي فيلم دياز تستغرق 11 ساعة.

الكلاب الضالة

فيلم تساي مينغ ليانغ "الكلاب الضالة" Stray Dogs (2013) يختلف، من بعض النواحي، عن أفلام تساي الأخرى، ففي هذا الفيلم نجد مشاهد تدور في الطبيعة، تحديداً في الغابة.. وهذه هي المرة الأولى التي يصور فيها تساي مناظر طبيعية في فيلم له، حيث أن كل أفلامه تدور في بيئة مدينية. ولقطات الطبيعة هنا تخدم في خلق التجاور بين المدينة والطبيعة.

الكثير من الكتابات عن السينما البطيئة تنتقد أفلامها لأن لا شيء يحدث فيها. أنا لا أميل إلى السياق الذي فيه تُستخدم كلمة "لا شيء"، لأنني أعتقد أن هناك أشياء كثيرة تحدث في الأفلام البطيئة. غير أن هؤلاء النقاد يرتكبون خطأ مقارنة الأفلام البطيئة بأفلام الأكشن الهوليوودية ذات الميزانيات الضخمة، متناسين أن الأفلام البطيئة تعرض الحياة اليومية، وأن حيواتنا لا تماثل تلك التي تصورها أفلام الأكشن في هوليوود.

في ما يتعلق بفيلم تساي، يمكن الحديث عن "الخواء" بدلاً من "اللاشيء". شخصيات تساي هي دائماً خاوية، فارغة، تبحث عن شيء ما. عواطفها ومشاعرها في حالة اهتياج وانفعال، لكن المشكلة تكمن في صعوبة إقامة علاقات إنسانية. بطريقة أو بأخرى، كل الشخصيات تبدأ وهي وحيدة، وتنتهي وهي وحيدة مرةً أخرى.

لقد نجح تساي في وضع فكرة البطء حتى الحد الأقصى في فيلمه "الكلاب الضالة"، خصوصاً في نهاية الفيلم.

رحلة إلى الغرب

في فيلم تساي مينغ ليانغ "السائر" Walker رأينا راهباً يسير على مهل شديد عبر شوارع هونغ كونغ. من بعض النواحي، كان ذلك عرضاً بسيطاً لتجاور البطء والسرعة، التقاليد والحداثة، المشي التأملي والركض السريع.

في فيلمه "رحلة إلى الغرب" Journey to the West (2013) نجد الراهب ذاته، لكن في مرسيليا الفرنسية. غير أن الراهب لا يبدو مرئياً دائماً أو ممكن تمييزه بين الجموع. هناك مشاهد تحتاج إلى صبر لاكتشاف وجوده وهو يسير ببطء بين الناس بردائه الأحمر. وبسبب دمج اللقطة الطويلة المتواصلة وسير الراهب البطيء، فإن الفيلم يتيح لنا فرصة دراسة سلوك الناس من حوله.

التصوير جميل للغاية. اللقطات أشبه بلوحات، ويمكنك تأملها ودراستها عن قرب.

مع فيلم كهذا، لا يمكنك أن تفرض عليه معنى من خارجه. إن تساي يدع العمل الفني يتحدث إليك، وبفيلمه هذا يؤسس لحوار بين الفيلم والمتفرج بطريقة تختلف كلياً عن الأفلام الأخرى، وحتى أفلامه السابقة.

المظهر

دعونا نتذكر بعض الصفات المميزة المرتبطة عادةً بالسينما البطيئة: ممثلون غير معروفين، نزوع إلى تأطير الشخصيات في لقطات متوسطة أو عامة، حوارات قليلة إن لم تكن معدومة.

من الطبيعي أن تكون هناك دوماً استثناءات للقاعدة، وفيلم تساي مينغ ليانغ "المظهر" Visage (2009) يُظهر أن بإمكانك أن تعدّل، على نحو طفيف، هذه الصفات المميزة من دون تقويض الطبيعة الفعلية للفيلم البطيء.

كما الحال مع كل فيلم بطيء، "المظهر" يصعب تلخيصه. يمكنني القول بإيجاز أنه عن مخرج من ملايو يصوّر فيلماً في فرنسا. والفيلم عبارة عن تحية تقدير يوجهها تساي إلى فرانسوا تروفو، المخرج الفرنسي الذي مارست أفلامه تأثيراً كبيراً على تساي.

لكن الأهمية الحقيقية ليست ناشئة من القصة، بل أن نقاط قوة الفيلم تكمن، كالعادة، في التصوير، في الأحداث العرَضية العادية والمضحكة غالباً، وفي المشاهد.

هذا الفيلم جعلني أتساءل: هل الصفات المميزة المكتشفة من خلال بحوثنا ودراساتنا هي ضرورية للفيلم البطيء؟ ما هو المختلف في ما يتعلق بهذا الفيلم؟

نلاحظ هنا أن البؤرة مركّزة على الوجوه، وهي معروضة في لقطات قريبة. لكن من النادر أن نجد أفلاماً بطيئة توظف لقطات قريبة، بينما في هذا الفيلم تكون اللقطات القريبة طبيعية كما في أي فيلم آخر.. بل أنها تبدو هنا مكثفة أكثر، حميمية أكثر. نكون أقرب إلى الشخصية وبوسعنا أن نفك مغالق التعبيرات الوجهية. وسوف أدعو هذا بُعداً جديداً في فن السينما البطيئة.

على الرغم من الانحراف بعيداً عن المفهوم المعتاد، حتى ولو على نحو طفيف، فإن تساي مينغ ليانغ يبرهن مع فيلمه "المظهر" أن من غير المفيد التفكير كثيراً في إيجاد التعريفات والتحديدات لكل ظاهرة.

السائر

تساي مينغ ليانغ، حسب علمي، هو المخرج الوحيد، في مجال السينما البطيئة، الذي لا يصوّر أفلامه في المناطق الريفية.. وهي الصفة المميزة الغالبة في ما يتعلق بالأفلام البطيئة. عوضاً عن ذلك، هو يجاور بين المكان المديني الفسيح، الصاخب، والشخصيات الوحيدة، المنعزلة، اليائسة، الخاوية.. كما الحال مع الشخصيات التي غالباً ما نصادفها في الأفلام البطيئة.

ما هو مختلف في أفلام تساي أنه يقوم بربط مباشر بين المكان المديني وتأثيراته العنيفة على الأفراد.

"السائر" فيلم قصير جميل، يُظهر هذا الانقسام بين السريع والبطيء بطريقة أخّاذة.

24 إطاراً

إحدى الصفات المميزة للسينما البطيئة أن هناك عدداً من الأفلام، خصوصاً الأفلام التجريبية، تستجوب الاختلاف بين التصوير الفوتوغرافي والسينما. الفن السكوني وفن الصورة المتحركة يتفاعلان ويخلقان جاذبية معينة لا تستطيع أن تمتلكها غير تلك الأفلام.

في بداية فيلم "24 إطاراً" 24 Frames (2017) يلاحظ عباس كيارستمي "أنني دائماً أتساءل إلى أي مدى يصبو الفنان أن يرسم واقع المشهد. الرسامون يأسرون إطاراً واحداً فقط من الواقع، لا شيء قبله ولا شيء بعده".

الصور المتحركة ساعدت في جعل الحياة المسجلة أكثر واقعية. السينما منذ بداية نشوئها لقيت ترحيباً عندما خلقت نسخة حقيقية من الواقع. السينما أصبحت امتداداً للتصوير الفوتوغرافي، وبإمكانها أن تذهب إلى مدى أبعد. الحركة وحدها كافية لجعلنا نصدّق أن ما نراه حقيقي، أو هكذا يبدو. إن كيارستمي، المصور الفوتوغرافي والمخرج السينمائي، يضبّب الحد الفاصل بين السينما والتصوير الفوتوغرافي في العديد من أعماله، وبالتالي يطرح الأسئلة بشأن طبيعة كلا الشكلين الفنيين.

مع "24 إطاراً"، السؤال يصبح أكثر إلحاحاً. إنه ليس فيلماً بالمعنى المتعارف عليه، وهو أيضاً ليس تصويراً فوتوغرافياً. إنه سؤال. تحديداً 24 سؤالاً يجعلنا ننساق نحو حلم يقظة. أغلب لقطات كيارستمي هي مناظر طبيعية شتوية، كأنها تنتسب إلى أرض الأحلام، أرض بعيدة، آمنة، مع ذلك هي مهدّدة. لقطات، ساكنة، توحي بالموت. فقدان الحس، الصمت، التأمل. لكن الموت يوحي بالحياة. كل موت يخلق الحياة من نواح أخرى. إنها دائرة سرمدية. لا شيء يموت بشكل نهائي. وبالتالي فإن المشهد، أحلام اليقظة، جميلة، ثاقبة مثل أعين أفراد العائلة في صور فوتوغرافية من عهد مختلف، يبدأ في التحرّك. الثلج يتساقط. ندف الثلج تهب في اتجاهنا. الريح تعصف. الأيّل يعدو عبر المروج بعد أن سمع دويّ طلقة. طلقة في البعيد. بعيداً، مع ذلك هو قريب جداً. المشهد الهادئ المسالم

تعمّه الفوضى. الطلقة تثير السخط، تصدم، تقلق السكون. صدمة الطلقة الموجهة نحو الأيّل هي مؤذية وجارحة. فما الذي حدث؟

هل هذا حقيقي؟ هل انتابنا كابوس؟ هل الذي يتحدث هو لاوعينا؟

عالم كيارستمي متخيّل. إنها رحلة، رحلات عديدة، منبهات تجعلنا نفكر في طبيعة الصورة. وفيلمه يخلق 24 إطاراً لرحلة شامانية (إلى عالم محجوب) يقوم بها المتفرج مع المخرج.

الغربان تملأ الكادرات، وربما يذكّرنا هذا بطيور هتشكوك. لكن كيارستمي مختلف. هذا لا يشكّل تهديداً. غراب كيارستمي له علاقة بما هو روحاني، بالنبوءة. الحكمة، التحوّل، فعل التغيير. إنه مخلوق غامض والذي يحوّل الصورة الفوتوغرافية أو اللوحة إلى صورة متحركة. الغراب يجعلنا نسأل، يجعلنا نتساءل. إنه يستهل رحلة داخل أنفسنا.

البحر. لا نهائي، غاضب، هائج. لكنه أيضاً يطهّر. بحر كيارستمي محطة مهمة في رحلته نحو اللاوعي. المطر ينهمر، الريح تعصف. إنه مشهد متوعّد، مهدّد، مع ذلك هو مهدّئ. البحر مكان بلا تخوم، بلا حواجز. مكان يحرّر عقولنا، يسمح لنا بالغوص في حلم اليقظة والذهاب أينما نريد. هذا أيضاً يعد رحلة. رحلة شخصية إلى مكان حيث نظن أن علينا التواجد فيه. رحلتنا تصبح غايتنا. إننا نسافر عبر ذكرياتنا.

الصور الساكنة، كما يقول كيارستمي، لا تأسر إلا إطاراً واحداً من الواقع. "24 إطاراً" يتألف من 24 قصاصة، 24 صورة ذهنية، 24 محطة في رحلة نقوم بها بوداعة. إننا نطل من خلال النوافذ المفتوحة، الأبواب المفتوحة. مناظر طبيعية والبحر عند أطراف أصابعنا. "24 إطاراً" هو دعوة، يد ممدودة نحونا. "تعالوا معي"، يقول الفيلم، "دعوني أرشدكم".

ليس هناك أي فيلم آخر يكون انفتاحه الضمني فسيحاً هكذا، محرّراً هكذا، فاتناً هكذا، وشخصياً هكذا. الفيلم لا يسمح بأي رفض. هو هناك ليرافقك في رحلتك.

جين ديلمان

في فيلمها Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975) الذي يعد تحفة فنية، قدّمت المخرجة البلجيكية شانتال أكِرمان أفعالاً اعتيادية صغيرة، نمارسها جميعاً كل يوم، في سبرها وتوثيقها للأعمال الروتينية اليومية التي تقوم بها ربة المنزل. تسليط الضوء، بهذه الكثافة والإفراط، على مثل تلك الأفعال يضفي عليها أهمية استثنائية ومغزى أعمق.

لا أذكر فيلماً آخر ركّز بؤرته على مثل تلك الأفعال والإيماءات مثلما يحدث هنا، في هذا الفيلم الرائع، العظيم، الذي يدعو جمهوره لأن يكون حاضراً، أن يكون في اللحظة، ويلاحظ محيطه،

اللقطات الطويلة المتواصلة، التي تحتوي تلك الأفعال المتكرّرة، تفضي بالصور إلى أن تغوص ببطء شديد في عقلك.. إنها تحفر فيه وتتجذّر هناك.

وأنا أشاهد الفيلم، شعرت كما لو اكتشف شيئاً، كما لو اتعلّم كل مشهد كشكل من أشكال اللغة التي تحاول أكرمان تعليمي إياها، اللغة التي سوف أتقنها بطلاقة في مرحلة معينة.

هذا الفيلم كان دائماً يعد واحداً من أيقونات السينما البطيئة. بخلاف النظرة التي تقول إن لا شيء يحدث في الأفلام البطيئة، أدركت أن هناك الكثير مما يحدث فيها، غير أنها أمور صغيرة، غير مهمة تقريباً، والتي نميل إلى إغفالها والتغاضي عنها، تماماً مثل حركة إطفاء النور وإضاءته التي تقوم بها ربة المنزل على نحو متكرّر.

"جين ديلمان" فيلم واقعي بإفراط، فيه تحدث أمور كثيرة. وما يقال قليل. الحوارات نادرة، والتوكيد يكون على الأعمال الروتينية التي تقوم بها جين ديلمان. هي تنجز روتينها اليومي.. دائماً الأشياء ذاتها، الأوقات ذاتها، المدة الزمنية ذاتها.. إلى أن يحدث شيء ما ويفسد الروتين.

إنها التغيّرات الضئيلة التي تبدو فاتنة في "جين ديلمان"، والتي حقاً تحرّك الفيلم وتدفعه إلى الأمام. فجأة، هي تنسى أن تطفئ نور غرفة النوم. فجأة، تنسى أن تضيء نور الرواق. فجأة، هي تأخذ قهوتها في الحانة المحلية في وقت متأخر عن الوقت المعتاد. فجأة، العشاء لا يكون جاهزاً عندما يعود ابنها إلى المنزل. فجأة....

تلك الأشياء الصغيرة التي لا نكترث بها، ولا نقلق بشأنها، تصبح مصدراً حقيقياً للتوتر من جهة، واستنزافاً من جهة أخرى، طوال النصف الثاني من الفيلم. الفيلم، أو بالأحرى جين، تصبح بيتاً من الورق المنهار. روتينها ينحل. بالنظر إلى إصرارها التام على ذلك، هو يتّخذ سبيلاً لولبياً يتعذّر التحكم به. إضافة إلى ذلك، أكرمان تخلق توتراً هنا بين السرد والميزانسين (تنسيق المشهد). المخرجة تحافظ على البنية السكونية، الدقيقة، الصارمة، المنظمة بشكل جيد، وتضعها قبالة انهيار أعمال جين الروتينية، وانهيار حالتها الذهنية، واستنزافها وشعورها بالإنهاك. السكون مقابل الحركة، الصرامة مقابل الجيشان، الرسوخ مقابل الانهيار.. هذه هي الثيمات الأساسية التي تتواطأ المرّة تلو الأخرى.

تجربة الفيلم، والأفعال التي تدور في شقة جين، تحمل درجة من رهاب الاحتجاز (الخوف المرَضي من الأماكن المغلقة). أكرمان لا ترغب دائماً في استخدام البنية المحكمة ذاتها، غير أن الميزانسين يبدو مشدوداً. ثمة تعارض قوي بين اللقطات العامة والفعل الاستحواذي- الإلزامي الذي يحدث أمام الكاميرا. اللقطات العامة تتيح لك الحرية، والفعل الإلزامي يحبسك. ليس من السهل خلق شعور محدّد بوضوح بشأن هذا الفيلم، لأن هناك انتقالاً مستمراً بين هذين الطرفين. تماماً مثلما تتنقّل جين بين هذين الطرفين، في النصف الثاني من الفيلم، مفسدةً عملها الروتيني فيما تحاول الانهماك فيها، كذلك يفعل المتفرج. هذا ما يجعل الفيلم، رغم كل الأعمال الروتينية، والتكرار، والعادية، والبساطة، مثيراً ومنشطاً جداً.

إنه يذكّرني بالنهر الهادئ الذي، هنا وهناك على طول الطريق، يُظهر دوّامات قليلة. وهو ربما التوضيح المثالي للفيلم البطيء، واعتقادي الشخصي بأن ما يمثّله على نحو أفضل هو المفهوم الصيني للزمن.. الزمن بوصفه نهراً يحمل

مياهه في درجات من السرعة مختلفة، حيث توجد الدوامات في مواضع معينة دون غيرها، هذه الدوامات التي تُحدث السرعة في مجرى المياه، وأيضاً الدائرية. ولا أستطيع التفكير في مثال لهذا أوضح من فيلم أكرمان "جين ديلمان".

من المخجل أن تكون الكتابة عن الفيلم مركّزة، في المقام الأول، على جين، وعلى الأعمال الروتينية التي تمارسها ربة المنزل، وعلى النسوية. أكرمان كانت دائماً تؤكد أنها ليست ناشطة نسوية أو صانعة أفلام نسوية. واعتقد أن بتركيز البؤرة على مظاهر من الحركة النسوية حصرياً، فإنك في الواقع تقصّر عن إدراك التعقيد في البساطة، والانتقالات والانعطافات والدوّامات والتغيرات المستمرة التي تجعل هذا "جين ديلمان" فيلماً عظيماً، وليس مجرد تمثيلاً للحياة الشاقة التي عاشتها ربة المنزل في بروكسل في السبعينيات من القرن الماضي.

خمسة

الشاطئ. ثمة شاطئ في مكان ما. لا يهم الموقع، وعباس كيارستمي يعرف هذا. ما يهم هو تسجيله للأمواج الهادئة، الساكنة، المحدودة لكن ذات الشأن في طريقها عبر رمال الشاطئ.

اللقطة المتواصلة الأولى من فيلم كيارستمي "خمسة" (2003)، المهدى إلى ياساجيرو أوزو، هي تمرين تأملي. هناك أفلام بطيئة، فيها لا شيء، على نحو حقيقي، يحدث. والتوكيد معيّن ببساطة على التنفس مع "كادرات الطبيعة"، وهناك أفلام بطيئة يحدث فيها القليل. هناك الحوار، هناك الموسيقى، هناك الحبكة المدفوعة إلى الأمام.

المخرج الإيراني خلق فيلماً ينتمي إلى الأفلام البطيئة التي لا شيء فيها يحدث، حيث اللقطات الخمس الطويلة والمتواصلة لا تعرض سوى القليل جداً، والتي تطلب منا أن نتأمل الطبيعة.

بداية الفيلم تسجيل للأمواج الهادئة التي تصل إلى الشاطئ، وتستولي على قطعة صغيرة من الخشب لتنقلها من مكان إلى آخر. إن كيارستمي هنا يضع الكاميرا في زاوية أعلى قليلاً، لمدة عشر إلى خمسة عشر دقيقة، ويعرّضنا لتمرين رائع في المكوث مع الصورة ومع الصوت. بعد دقائق قليلة، سيكون أمراً حسناً تماماً (وربما مقبولاً أيضاً) أن تغمض عينيك وتتخيّل قطعة الخشب والمياه تنقلها وتغيّر موضعها، وتتخيّل الأمواج. كل شيء يبدأ في الحدوث في مخيلتك، ولا تعود بحاجة إلى صور الفيلم الفعلية.

الأمر يختلف في اللقطة الطويلة التالية، التي تُظهر لنا أشخاصاً مسنّين يتمشون مارّين بالكاميرا الثابتة (والتي لا تزال تركّز بؤرتها على البحر في خلفية الكادر) في مكان ما على الشاطئ. الأفراد يأتون ويغادرون، ومعظمهم وحيدون. الحركة التي كان بوسعنا رصدها في اللقطة المتواصلة الأولى هي مختلفة هنا، وهي في ما يبدو أكثر اعتيادية ومواظبة، ولو أنها أقل سلاسة وهدوءاً. كما أنها أيضاً تبدو أبطأ. ونرى أربعة أشخاص يتوقفون أمام الكاميرا ويتبادلون الحديث

بصوت غير مسموع. إنها تلك الأحداث الصغيرة التي تجعل فيلماً مثل "خمسة" يبدو زاخراً بالأحداث، ويهزنا ونحن في مقاعدنا لأن مثل هذه الأشياء لا تحدث طوال الوقت كما الحال في الأفلام الأخرى.

اللقطة الطويلة، التي فيها نرى مجموعات من البط أو الإوزّات تدخل الكادر وتغادره، يساراً ويميناً، طوال الوقت، هي فترة فاصلة، أو فصل إضافي مسلّ، مباشرةً قبل أن يقحمنا كيارستمي في ظلمة تامة تقريباً. ثمة مياه، هكذا نخمّن، ربما بحيرة حيث الضفادع جالسة على الشاطئ، وتساهم في خلق جوّ ليليّ خاص جداً. هناك أيضاً انعكاس غامض لشيء والذي، مع مرور الوقت، يتضح أنه القمر. إنها لقطة طويلة جميلة تبيّن فكرة رصد الطبيعة.

كيارستمي يبقى مع هذا المشهد لفترة من الوقت. ويبدو أنها أطول لقطة متواصلة في الفيلم، وما يليها ربما يكون التسجيل الأكثر جمالاً في الفيلم كله: المخرج يظل عند الشاطئ، الغيوم تبدأ في تغطية القمر، والشاشة تصبح سوداء. بعد قليل نسمع صوت الرعد ونرى وميض البرق في أعلى البحيرة. في لحظات فقط نرى مطراً غزيراً يهطل على البحيرة. نسمع الطبيعة وهي في أكثر حالاتها قوة وفعالية. ثم على نحو فجائي، يسود الصمت والهدوء ثانيةً. الغيوم تختفي، ويظهر من جديد انعكاس القمر على سطح البحيرة. ويا له من مشهد جميل للغاية.

هذه اللقطة المتواصلة، التي تشكّل نهايةً للفيلم، جعلتني أتساءل عن المكان الأفضل لمشاهدة هذا الفيلم. لكن هل هو فيلم سينمائي، أم أنه فن فيديو؟ في رأيي، "خمسة" عمل فنيّ مركّب installation، وليس عملاً سينمائياً. إنه لا يحتكم إلى الاجتماعي، التواصلي، فينا كجمهور سينمائي. واعتقد حقاً أن "خمسة" فيلم يحتاج أن يشاهَد في غرفة مظلمة، بمعزل عن الآخرين، ربما كحدث يتيح للمرء أن يسير (وحيداً) من غرفة إلى أخرى، ومن شاشة إلى أخرى. اللقطة المتواصلة الأخيرة، خصوصاً، ليست قطعة سينمائية، بل أنها دعوة لاختبار واكتشاف المرئي، والذي ربما يمكن إنجازه بشكل أفضل بمساعدة شاشات هائلة، غامرة تقريباً.

إنه فيلم رائع، بسيط لكن فاتن جداً. تأمل حقيقي.

بايرون جونز

إن كان هناك شيء والذي يميّز "السينما البطيئة" المعاصرة فإنه تركيز المخرج بؤرته على اليومي. إنه يضع مرآة أمامنا، وقبالة آلامنا وأفراحنا. فيلم المخرج الهندي أشيش بانت، بعنوان "بايرون جونز" (2013)، وهو إنتاج أميركي هندي ينتمي إلى هذا الصنف من المخرجين، لكنه يتخطى ذلك بأخذ تركيز البؤرة على اليومي الاعتيادي إلى مدى أبعد مما يصل إليه المخرجون الآخرون.

خلال ساعتين تقريباً، يقدّم أشيش صورة شخصية لرجل مسن يدعى بايرون جونز. إننا نراه في مختلف أوضاعه اليومية. نراه نائماً، وهو يستحم، وهو يعد الطعام، ويأكل. وعبر هذا التصوير للروتين اليومي، وللعادات اليومية، يذكّرنا الفيلم بتحفة شانتال أكرمان "جين ديلمان" وهي تصوّر روتين ربة المنزل يوماً بعد يوم.

جونز، وهو أرمل على الأرجح، يعيش وحيداً، هذه الوحدة التي يعزّزها المخرج بالصمت المستبد، ثقيل الوطأة، الذي يميّز عزلة هذا الرجل. وبإصراره على عرض الأعمال اليومية التي يقوم بها جونز، بكل تفاصيلها الدقيقة، من خلال استخدام لقطات طويلة ومتواصلة إلى حد الإفراط، خلق لنا المخرج صورة شخصية واقعية، ليس فقط لشخص يدعى بايرون جونز، بل للغالبية منا.

جوهر المكان

سوزانا رامسي، في قصيدتها السينمائية الجديدة "جوهر المكان" The Essence of Place (2017)، تقدّم عملاً متصلاً، على نحو مباشر، بالمكان الذي يُعرض فيه الفيلم. الفيلم عُرض في المكان ذاته الذي تم فيه تصويره، الأشبه بمحميّة.. تحت سماء ليلية، على شاشة ضخمة.

هو فيلم قصير، أشبه بقصيدة، تأسر على نحو جميل، بالكتابة وبالصور، عجائب الطبيعة، تلك العجائب التي صرنا ننساها. في عملها، تكشف رامسي، حرفياً، ما يوحيه عنوان فيلمها: جوهر المكان.

إنها فكرة وقناعة ظاهراتية (فينومينولوجية)، فكرة مشاهدة صور رامسي في المكان نفسه الذي شهد تصويرها. المتفرج، والمرئي، والمكان، يندمجون معاً. نوع من التعايش الذي فيه نصبح مدركين لعلاقة بعضنا ببعض، والنواحي التي فيها يؤثر سلوكنا على الآخر.

الفيلم، أو بالأحرى تجربة الفيلم، جعلني أفكر ملياً في أهمية المكان في سياق المشاهدة السينمائية. أشرت مراراً إلى تأثيرات المكان (أو الفضاء) على الطريقة التي بها نقترب من الصورة المتحركة. عندما نذهب إلى صالة السينما، نحمل توقعاتنا معنا، كذلك لدينا توقعاتنا الخاصة عندما نذهب إلى الجاليري لمشاهدة عمل تركيبي مصوّر بالفيديو. تلك التوقعات تختلف بشكل بالغ. كذلك يمكن للمكان/ الفضاء أن يؤثر في إدراكنا الحسي وتقييمنا للفيلم، وتحديد ما إذا كان جيداً أو سيئاً. نعرف جيداً الآن أن الأفلام البطيئة المعروضة في صالات السينما عادةً لا تلقى إقبالاً جماهيرياً، وتفضي بالجمهور إلى الانسحاب من الصالة استنكاراً أو احتجاجاً. إن صالة السينما، كمؤسسة، في تاريخها لم تكن مكاناً يغري بالتأمل أو يدعو إليه. السينما مكان للترفيه الذي يتحقق مع الانتقالات السريعة للأحداث. الآن، البطء في الجاليري مقبول تماماً لأن هناك صار أمراً طبيعياً أن يجلس المرء ويتأمل في القطعة الفنية المعروضة أمامه، وعرض الفيلم البطيء هناك سوف لن يثير استنكاراً لأنه لن يخرّب توقعات المرء.

والمخرجة رامسي تمضي إلى مدى أبعد، إذ تعرض فيلمها في الخارج، في الفضاء الطبيعي، الطبيعة ذاتها التي نشاهدها في الفيلم. إذن أين يضع هذا المتفرج؟ في أي موضع وحالة؟

الحمامة التي جلست على الغصن تتأمل الوجود

قدّم المخرج السويدي روي أندرسون فيلمه "الحمامة التي جلست على الغصن تتأمل الوجود" (2014) كجزء من ثلاثية (سمّيت ثلاثية العيش) شملت: أغان من الطابق الثاني (2000)، أنت العيش (2007).. من خلالها يلقي نظرة علينا كبشر، كمجتمع، وعلى الحياة التي تبدو أحياناً عبثية تماماً، مع ذلك نلاحقها على نحو لا نهائي مثل ذلك الحيوان القارض في دولابه.

بوسعي أن أرى روابط، تناقضات، إضافات.. والتي تجعل من الثلاثية عملاً مثيراً للاهتمام، خصوصاً إذا كنت تتمتع بروح دعابة سوداء، ولديك الاستعداد والرغبة في الضحك على نفسك.

الصفة المميزة، الأكثر جلاء، للثلاثية أن الأفلام تبدو متشابهة. وحتى الشخصيات تبدو متماثلة. مع أن أندرسون يستخدم ممثلين مختلفين من حين إلى آخر، إلا أنهم جميعاً يبدون بمساحيق بيضاء. في مظهر شاحب، منهك، مريض تقريباً، أقرب إلى الموت.

المواقع الداخلية في شققهم وبيوتهم تجعلك ترى (وتشعر) بأن الزمن قد توقف حرفياً.

أخذ أندرسون وقتاً طويلاً حتى يكمل الثلاثية. بين عرض الجزء الأول وعرض الجزء الثالث كانت هناك مسافة امتدت 14 سنة. هذا عمل بطيء لكنه أنتج مادة ذات خاصية وجودة عالية. وفيما السنوات تمرّ، تبدو الحياة في توقف تام في أعمال أندرسون. وهذا يشكّل، بالطبع، مفارقة بالنظر إلى عنوان الثلاثية (العيش) في حين كان ينبغي تسميته بخلاف ذلك. أو ربما قد يكون هو الغاية الحقيقية.. للكشف لنا بأننا نركض في دوائر، وأننا في الواقع لا نذهب إلى أي مكان.

التصميم الداخلي للمباني في كل الأفلام الثلاثة هو نفسه. كل شيء يتكرّر، لا شيء يتحرك إلى الأمام. إن أندرسون يستخدم بيئة عقيمة جداً، باردة، على غرار

أسلوب السبعينيات والعمانينيات من القرن الماضي. الشخصيات تتشابه إلى حد كبير. الحانات تتغير، لكن الأفراد الذين يشربون البيرة هم أنفسهم تقريباً. ولم هم يشربون؟ عادةً ليتخلصوا من أحزانهم. الوجود العبثي للبشر في عالم عبثي إلى حد أنه يجعلك تضحك.

أندرسون يعرض علينا هذه الحالة العبثية في لقطات طويلة، متواصلة، وبطيئة. الذين يميلون إلى السينما البطيئة يعرفون أن البطء السينمائي يخدم غايات مختلفة في أفلام مختلفة. في أفلام أندرسون، أجد البطء السينمائي يخدم في مضاعفة العبثية. إنه يُظهر لنا إلى أي مدى يمكن للحياة أن تكون سخيفة أحياناً، إلى أي مدى يمكن أن نكون سخيفين في حالات وأوضاع معينة.. كما عندما تعلق يد رجل في باب القطار، وبدلاً من أن يفعل المتحلقون حوله شيئاً، فإنهم يكتفون بالتفرّج، وبالتساؤل عن كيفية حدوث ذلك، ثم يتذكرون الحوادث التي وقعت لهم سابقاً. إنهم يكتفون بالتفرج كما لو على حيوان داخل قفص. هذا التوقف للزمن، هذا التفرّج العبثي، يتعزّز بواسطة استخدام الكاميرا الساكنة.

أندرسون عادةً لا يحرّك كاميرته. في ثلاثيته نلاحظ القليل جداً من حركات البان pan أو اللقطات المصاحبة traveling. في الواقع، أندرسون يختزل الجماليات إلى الحد الأدنى.. تماماً مثلما فعل بيلا تار: شخصيات أقل، مواقع قاحلة أكثر، حركات كاميرا أقل، حوارات أقل.

في فيلمه "حمامة.." يشظّي أندرسون السرد إلى الحد الأقصى تقريباً. إنه يتألف من أجزاء أكثر من سابقيه. والثلاثية، التي هي تراجيدية وهزلية، تحتوي على عناصر تشير إلى الحضور النازي.

حسب علمي، ألبرت سيرا هو أول مخرج أفلام بطيئة يستخدم العناصر الكوميدية في أفلامه. أندرسون أيضاً يذهب إلى الاتجاه نفسه، مع استخدام متواصل لتلك العناصر. وهو يفعل ذلك من أجل أن يفتح أعيننا، وأن يضع مرآة أمامنا ويُظهر لنا أنفسنا. إنه يضعنا في مجابهة مباشرة مع التاريخ والطريقة التي بها نتعامل معه. هذه الأفلام تريد أن تقول لنا أن النازية لا تزال موجودة، ولم ننته

منها. الماضي النازي لا يزال حاضراً.

في أفلام أندرسون، أكثر من أي مخرج آخر، الكثير من الأحداث تقع في خلفية الكادر. إذا شاهدت الفيلم على النحو المعتاد، متوقعاً حدوث الأشياء مباشرةً أمام ناظريك (تماماً مثلما تتوقع ذلك في الواقع المعاش، من دون أي رغبة في النظر أعمق من ذلك) فإنك سوف تقصّر عن إدراك الكثير مما يطرحه المخرج في ثلاثيته. إنه أمر مجدٍ أن تزيح بصرك عن ما هو جليّ وتنظر إلى ما وراء السطح. الحياة تحدث حقاً في الخلفية، تحت السطح.

أندرسون يتحدث عن الماضي الذي يسكننا، عن تأثيره في مجتمعنا الحالي، حياتنا الراهنة. هل شخصياته تعيش أم أنها تنقاد رغماً عنها؟ هل هي تتحرك إلى الأمام، وهذا ما يعنيه العيش؟ الحمامة التي تجلس على الغصن وهي تتأمل الوجود.. مجاز مثالي لما ينبغي للمتفرج أن يفعله وهو يشاهد الثلاثية. ما الذي يعنيه الوجود؟ إننا نوجد، لكن هل نحن نعيش؟ أين تبدأ الحياة، ويتوقف الوجود؟ هل نحن نراقب الحياة بسلبية فيما هي تمضي، ونعاني من ثقل وجودنا ومن كل ما يستلزمه؟

لقد خلق المخرج السويدي ثلاثية فعالة ومؤثرة جداً عنا، عن العيش، عن الأغاني التي نسمعها من الطابق الثاني فيما نحن جالسون على مقاعدنا نتأمل في الوجود.

السيدة فانغ

فيلم "السيدة فانغ" (2017) للمخرج الصيني وانغ بينغ، والحاصل على جائزة مهرجان لوكارنو في العام 2018، يعرض الأيام العشرة الأخيرة في حياة مسز فانغ التي تعاني من الزهايمر. في أقل من تسعين دقيقة (مدّة عرض الفيلم) يبدع وانغ بينغ لوحة قوية، عميقة، فعالة للجزء الأكثر أهمية من الحياة بعد الولادة: عملية الموت.

بلقطات مأخوذة بعناية من كاميرا محمولة باليد، أغلبها في لقطات قريبة متوسطة أو لقطات قريبة، يصوّر المخرج مسز فانغ في سريرها، بالكاد تتحرك أحياناً، وفي أحيان أخرى تظل ساكنة تماماً. بطريقته المعتادة، يأسر المخرج بينغ الحياة الاعتيادية لأن الحياة، بالفعل، تمضي قدُماً بالنسبة لأفراد عائلة مسز فانغ. إنهم يفكرون في الجنازة، يذهبون في رحلة لصيد السمك، يتناولون الطعام. الحياة والموت، اللذان غالباً ما يُنظر إليهما كنقيضين، في حين أنهما، في الواقع، جزء من الطبيعة الأكبر للوجود الإنساني، نجد أنهما هنا معروضان كعنصرين يتحركان في توازٍ.

"السيدة فانغ" فيلم عن امرأة تحتضر، تموت على نحو بطيء جداً، وهي مرصودة على شاشة كبيرة. أعرف أن المخرج وانغ بينغ لقي الترحيب، كما حصل على نقد لاذع، بسبب عرضه للموت على الشاشة، وانتهاكه للتابو، وهي شكوى غريبة، خصوصاً إذا كانت صادرة من متفرج دائماً يطالب الفيلم بأن يكون واقعياً قدر الإمكان. في الواقع، لا يمكن للفيلم أن يكون واقعياً تماماً، لكن ما إن يعرض الفيلم موت إنسان، خارج سياق القصة الخيالية، حتى يشعر الجمهور بالضيق والانزعاج. السؤال الذي يتعيّن على المرء أن يطرحه هو: ما الذي يثير ضيق الجمهور وانزعاجه؟ هل هو حقاً فيلم وانغ بينغ؟ أم فكرة أنهم سيموتون في وقتٍ ما؟ وأن تلك الصور تبدو مروعة لأنهم يرفضون فكرة الموت؟ أم يخشون أن يكون مصيرهم كمصير السيدة فانغ وهي ممدّدة على السرير في بلادة وخمول؟ أم أنهم يفضّلون أن يغمضوا أعينهم ويتجاهلوا الشيء الممكن والمحتمل؟

فيلم وانغ بينغ هو أكثر من مجرد فيلم عن الموت. ما وجدته غريباً، ولافتاً للنظر، هو الطريقة التي بها تتعامل العائلة مع احتضار المرأة. لقد جعلني هذا أتساءل عن تقديرنا للحياة وللناس، ولكل ما يوجد حولنا ونحن لا نزال أحياء. أقرباء مسز فانغ يعتنون بها، يلاحظون كل تغيّر في تنفسها، وضعيتها، حتى تصلّب الوتر في عنقها. إنهم يدركون التفاصيل، التي لم تكن تعني شيئاً لهم عندما كانت مسز فانغ لا تزال في كامل قدرتها على عيش حياتها بكل ما في الكلمة من معنى. إنهم يحيطون بها. الموت وحده هو الذي يجعلنا نصبح واعين لما يوجد حولنا. تفاصيل الشخص، التغيّرات الدقيقة في وضعية الشخص فيما هو جالس أو مستلق أمامنا. إننا نميل إلى رؤية الصورة في شكلها الأعرض والأوسع، والذي يفسّر لماذا لا نعيش أبداً في الحاضر. فقط في الحاضر نحن نلزم أنفسنا بالنظر إلى التفاصيل، نخصص الوقت للملاحظة.

لفترة طويلة كان يُنظر إلى التصوير الفوتوغرافي في سياق الموت. الصورة الفوتوغرافية بوصفها اعتقالاً للحظة معيّنة، اعتقالاً للزمن، إيقافاً للوقت. يقال إن التصوير الفوتوغرافي، من بعض النواحي، دائماً يأسر الموت لأن الصورة الفوتوغرافية، ما إن يتم تحميضها، حتى تُظهر اللحظة التي كانت. لكن وحده الفيلم قادر على أسر الموت. الموت يتصل بالدوام. إنه ممر. إنه عبور من حالة إلى أخرى. إنه حركة. الصورة الفوتوغرافية لا يمكن لها أن تصوّر هذا، بإمكانها فحسب أن تعرض ما يفضي إلى موت الشخص، والموت نفسه باعتباره الأمر الواقع. لكن ليس الموت نفسه.

هل يمكن للموت أن يكون أخلاقياً؟ فيلم وانغ بينغ يطرح أسئلة أخلاقية. هل كان ينبغي أن يصوّر مسز فانغ بهذه الطريقة أم بتلك؟ هل كان يتعيّن عليه أن يعرضه في المهرجان السينمائي؟ هل كان من الضروري أن يفوز بجائزة ثمينة عنه؟

لكن ماذا عن الأسئلة الأخرى: لم لا ينبغي أن يصوّر فيلماً عن مسز فانغ؟ لم ينبغي عليه أن يساهم في طمس ذكر الموت الحقيقي على الشاشة، حتى وإن كان الموت جزءاً رئيسياً من حياتنا؟

ما يفعله الفيلم هو أن يطرح الأسئلة، أن يثير السجال والجدل. إنه يحتاج إلى أكثر من التقييمات والتوصيفات السريعة، على شاكلة: أنا أحببت الفيلم، أو أنا لم أحب الفيلم، أو هو جيد، سيئ، مدهش، رديء. لقد أبدع وانغ بينغ عملاً فنياً يستدعي المشاركة على مستوى المجتمع. فيلم لا يمكن وصفه، لا يمكن تحليله، بل يقتضي أن يدور حوله نقاش.

من وجهة نظري، "مسز فانغ" من أفضل أفلام وانغ بينغ. لقد بلغ به ذروة مسيرته الفنية. التعقيد الصرف، الذي عرضه من خلال هذه الصورة البسيطة للموت، هو غامر. أفلامه الأخرى، مثل "غرب المسارات" West of the Tracks، هي أيضاً معقّدة ومركّبة، وتقتضي مشاركة تامة. لكن "مسز فانغ" يمضي إلى مدى أبعد. إنه ليس ببساطة فيلماً عن الموت والاحتضار، بل عن مشاركتنا في الحدث، استعدادنا للاعتراف بما سوف يحدث لنا جميعاً، وعن قبولنا أو عدم قبولنا. الفيلم يغوص عميقاً، أعمق من أي فيلم آخر، في التعامل مع الكائن الإنساني، الإنسان بوصفه المخلوق الحيّ والذي حياته محدودة ومتناهية.

Horse Money

فيلم المخرج البرتغالي بيدرو كوستا Horse Money (2014) هو قطعة فنية استثنائية. لقد خلق كوستا عملاً آسراً. تلاعبه الرائع بالضوء والظل ساهم إلى حد بعيد في إضفاء بعدٍ سحري إلى الفيلم. الكادرات محكمة وتضفي على الأجواء إحساساً بحالة قريبة من رهاب الاحتجاز. ما هو هذا الشيء الذي يبقينا في وضع كتيم ومشدود، كالمساجين؟ ما هو هذا الشيء الذي تجد الشخصيات نفسها مسجونة فيه؟ ما هو هذا الذي تتطلّع الشخصيات للهرب منه لكنها لا تستطيع الفرار؟

Telegram:@mbooks90

التاريخ، الذاكرة، الصدمة.

ثلاث كلمات تجسّدها الشخصيات وأسلوب الفيلم بالطريقة نفسها. كوستا يتلاعب بحالة التشوّش الزمني، فقدان المرء حس الزمان. فنتورا، الرجل الكهل ومصدر وحي كوستا، يتحدّث عن الماضي كما لو كان حاضراً. يزعم أنه يبلغ من العمر 19 سنة وثلاثة شهور. عندما يسألونه إذا هو متزوج أم لا، فإنه ينظر إلى الأصبع التي يُلبس فيها خاتم الزواج ويخبئها. وعلى نحو متكرّر يسير عبر أروقة مظلمة، لانهائية. ممرات إلى الماضي، ممرات إلى الذاكرة.

الفيلم قائم على التخم، العتبة، بين الحياة والموت. وأبداً لا نستطيع أن نجزم ما إذا الشخصيات التي نراها هي حيّة، أم أنها نتاج حلم، هذيان، أم ذاكرة صرفة. بالنسبة لي، حتى فنتورا نفسه هو طيف، شبح، رجل ذو حضور شبحي، والذي هو بعيد عن الواقع.. مثلي.

ثمة تأثير غريب لم أختبره أبداً مع أي فيلم من قبل. لقد شعرت بأني بعيدة عن الواقع. شعرت كما لو أنني أشاهد فيلماً من خارج جسدي. الظهور الشبحي لبعض الشخصيات التي نلتقي بها، همساتهم المتواصلة تقريباً، مواقعهم في الأماكن المعتمة. في الواقع، أنا نفسي لم أكن أعلم أين هو موقعي آنذاك. لم أكن متأكدة إلى أين أخذني الفيلم. كل ما أعرفه أنه أصاب مواضع معيّنة. الصدمة هي إحداها.

فنتورا مشدوه ومصعوق. إنه يعيش في حلقة زمنية، كذلك أصدقاؤه. يداه المرتجفتان تشيران إلى الصدمة التي، كما يبدو غالباً، عاشها قبل بضع دقائق. التاريخ المذكور هو 11 مارس 1975، اليوم الذي تم فيه سحق محاولة الانقلاب على يد الحكومة البرتغالية العسكرية. إنه يبدو كما لو حدث بالأمس.

غياب. حضور غائب. غياب حاضر.

فنتورا يدخل موقع عمله السابق، مبنى متهدّم خرب. كل شيء محطم. يتحدث إلى رئيسه الذي لم يعد موجوداً. يدير أرقام هواتف مكسورة. إنها أجواء غريبة ومخيفة. الماضي حيّ تماماً في ذهن فنتورا لكن ليس في صور كوستا على الشاشة. هذا التناقض مروّع طوال الفيلم، ويسبّب التشوّش وفقدان حس المكان والزمان. قبل كل شيء، إنها صورة الناس وهم يترنحون. إنها صورة الشلل والعجز، ربما يتجسد على نحو أكثر وضوحاً في صورة واحدة: صورة فنتورا، عارياً إلا من سرواله الأحمر، وهو واقف في الشارع ليلاً، محاطاً بالجنود والمركبات المدرّعة. هو يرفع يديه.

صديق له يقول: "أنت مت ألف ميتة، يا فنتورا". إن فنتورا، متصارعاً مع ما يسميه "المرض العصبي"، سوف يموت عدة مرات قبل أن يتمكن من الانطلاق خارج دائرة التاريخ، الذاكرة، الصدمة.

سبات شتوي

فيلم التركي نوري بيلجي جيلان "سبات شتوي" Winter Sleep (2014) عبارة عن رحلة طويلة عبر الحزن وخيبة الأمل، وعبر الحب أيضاً، الذي ليس متبادلاً بالضرورة. التصوير يؤكد أجواء الفيلم الكئيبة. الموقع الأخاذ وحده يُظهر البيئة الرائعة للسرد.

ما كان يدور في ذهني وأنا أشاهد الفيلم تساؤلي عن مدى توافق الفيلم مع الموجة النامية الجديدة من الأفلام البطيئة. بالمقارنة مع أفلام أبيشاتبونغ ويراسيثاكول أو ألبرت سيرا، "سبات شتوي" ليس فيلماً بطيئاً بالمعنى التقليدي. هناك القليل من اللقطات للموقع الطبيعي الشامل، وتقريباً لا وجود "للزمن الخالي". ثمة وفرة في الانتقالات بين اللقطات من خلال المونتاج، واللقطات المتواصلة قصيرة قياساً إلى مثل هذه اللقطات في الأفلام البطيئة. الفيلم نفسه، الذي يستغرق عرضه ثلاث ساعات، طويل نسبياً، لكن الطول ليس له بالضرورة تأثير على سرعة الفيلم. مع ذلك، لسبب ما، هذا الفيلم يبدو بطيئاً، لكنني لم أستطع تعليل السبب. ربما هو الموقع، المتواري في منتصف اللامكان، الذي يعزّز فكرة الزمن البطيء، بعيداً عن اسطنبول الصاخبة. الفيلم حافل بالحوارات على نحو استثنائي، وهذه سمة أخرى تتعارض مع "نواميس" الفيلم البطيء.

لكن كلما تمعنت في الأمر، ازداد يقيني بأن الجمالية التي يحركها الحوار هي التي جعلت الفيلم يبدو بطيئاً. المشاهد الحوارية طويلة إلى حد أنها تختبر قدرتك على الاحتمال.. إلى أي حد تستطيع أن تصغي إلى محادثة شخصية بين شخص وأخته، وكل منهما يتهم الآخر من دون أن يثير هذا غضبهما؟ بعد وقت شعرت بالانزعاج، وبأنني لست مضطرة للاستماع إلى المزيد، مع أنه مشهد محوري وبالغ الأهمية، ويدوم عشرين دقيقة تقريباً. إنهما يستمران في الحديث، ولا يبدو أن حوارهما سوف ينتهي، ولسبب ما، لم أشعر بأن من الضروري أن ينتهي. هناك الكثير مما قيل لا يقال عادةً في الأفلام. القليل جداً من الحوار يدفع بالسرد إلى الأمام، وهذا بالضبط ما يجعل الفيلم يبدو بطيئاً. إنك تتوقع من الحوار مساعدة التعاقب السردي. هذا هو التوظيف الكلاسيكي للحوار في

الفيلم، ويمكنك أن تجد هذا النموذج الكلاسيكي حتى في أفلام لاف دياز. إن أغلب ما قيل في الساعات الثلاث من الفيلم، مع إنها تسهم في تقديم دراسة مثيرة للاهتمام عن الشخصيات، لا يبدو أنه متصل بالسرد الإجمالي. في حين أن حوارات الفيلم هي غنية في ما تكشفه بشأن الشخصيات، إلا أن الكثير منها قد يتعرّض للحذف لو تم استخدام مثلها في فيلم عادي من أفلام الاتجاه السائد، ذلك لأنها ستكون مثيرة للضجر. بسبب هذه الحوارات اليومية اللانهائية، "المضجرة"، يبدو الفيلم بطيئاً. الشخصيات والمتفرجون محاصرون في حلقة من الضجر، في مكان ما، في منتصف اللامكان.

فيلم "سبات شتوي" يتعارض مع الكثير مما يشكّل السينما البطيئة، لكنه يساهم في التحدي المثير للاهتمام المتعلق بالجماليات التي تحدّد البطء.

صمت في أرض الأحلام

للأسف لا أعرف أين أضع الإكوادور على خارطة السينما العالمية. إنها واحدة من البلدان المهمّلة سينمائياً على نحو مخزٍ.

تيتو مولينا، بفيلمه "صمت في أرض الأحلام" Silence in Dreamland (2013) هو الذي وضع بلاده الإكوادور على خارطة السينما العالمية. لقد أبدع هنا تصويراً مدهشاً وأخاذاً للصمت والأحلام، إضافةً إلى الشيخوخة، الوحدة، الحب.

يمكن بيسر تلخيص القصة: امرأة عجوز، وحيدة بعد وفاة زوجها، تباشر أعمالها الروتينية. رتابة حياتها تتغيّر عندما يظهر كلب لطيف أمام نافذتها، ومعاً يستهلان علاقة استثنائية وخاصة جداً.

إنه فيلم بطيء رائع، ذو إيقاع تأملي، رغم أنه جزئياً يتعرّض للانتقالات السريعة، عبر المونتاج، بحيث يشير إلى فواصل حلمية وجيزة تأتي في برهة قصيرة. إن عناية مولينا بالتفاصيل، مثل اللقطة القريبة لعنق المرأة للتركيز على نبضها وتنفسها، تساعد – هذه العناية – على خلق صورة حميمة لها. لقد شعرت كما لو أنها أكثر من مجرد موضوع بسيط لفيلم ما. كان هناك رابط بين صانع الفيلم والشخصية، بل حتى بين المتفرج والشخصية، والذي ينمو طوال الفيلم. تفصيلة أخرى أحببتها وهي انقطاع الكهرباء المتواصل. أحياناً أنت لا تلاحظ ذلك حتى تنظر إلى الفرن الموجود خلفها، والذي يكفّ فجأة عن الإشارة إلى الوقت. إنها وسيلة حاذقة، لكنها أيضاً تذكير بأن خلفية الصورة هي مهمة بقدر ما هو مهم كل ما يحدث في مقدمة الصورة.

مولينا يقدّم للسينما البطيئة جماليات غير مألوفة: أتحدث هنا عن تقنية إحلال مشهد محل آخر تدريجياً (dissolve)، استخدام مقاطع موسيقية عديدة في خلفية المشهد، تركيب لقطة على أخرى (superimposition). لو كنت أعلم سلفاً عن استخدامه لهذه التقنيات، لترددت في مشاهدة فيلمه. مع ذلك،

مولينا يستخدم هذه التقنيات ويدمجها على نحو رائع وجميل في هذا النوع، أو الحركة، أو ببساطة هذا الشكل من أشكال السينما. مثل هذا التركيب للتقنيات يثري كثيراً مشاهدة التجربة.

قبل فترة، كتبت عن تأثيرات الموسيقى والحوار على إدراكنا الحسّي للبطء، وتوصلت إلى استنتاج بأن كليهما يسرّعان الفيلم. لسببٍ ما، لم يتكوّن لدي مثل هذا الانطباع وأنا أشاهد فيلم مولينا. قد يكون هذا بسبب تغيّر وجهة نظري حول الموضوع برمته، أو ربما لأن مولينا نجح في توظيف الموسيقى والحوار أكثر من أبيشاتبونغ ويراسثاكول في فيلمه "فندق ميكونغ". هذا لغز. على أية حال، ثمة الكثير من الموسيقى في فيلم "صمت في أرض الأحلام"، والذي يعد تناقضاً مثيراً للاهتمام. الموسيقى، من جهة أخرى، بطيئة، تقليدية جداً، ذات حسّ انقباضي.. بالتالي هي ملائمة جداً لموضوع الفيلم.

مولينا لديه إحساس رائع بالتكوين، ولقطاته فاتنة. هو مخرج موهوب جداً، وجدير بالمتابعة.

الإدانة

ثمة علاقة خاصة بين المناظر الطبيعية، الشوارع، البيوت غير الآهلة والمتآكلة في أفلام بيلا تار وشخصيات أفلامه. من نواح عديدة، ما لاحظته في أفلام تار، اختبرته من جديد عندما بدأت في اكتشاف أعمال لاف دياز. هذان المخرجان استثنائيان في نسب أو إضفاء حالة أو وضع الشخصية على المنظر الطبيعي، محوّلين المنظر إلى شخصية شبحية تعكس المواقع السيكولوجية الباطنية داخل الشخصية: وجعها، قلقها، ذعرها، معاناتها، دمارها.

كل ما يحيط بالشخصية يصبح هو ذاته شخصيةً. هذا لا ينطبق على كل الأفلام البطيئة، لذلك لا أستطيع القول بأنها صفة مميزة خاصة بالسينما البطيئة. بيلا تار اعتاد أن يكون واحداً من أولئك المخرجين القلّة الذين، على نحو مغاير، سلكوا هذا الطريق، والذين أيضاً عيّنوا دوراً خاصاً إلى كاميرته. كل شيء صار شخصيةً، كل شيء لعب دوراً حاسماً، وكل شيء أضاف إلى ثقل أفلامه وقوتها.

المنظر الطبيعي/ المحيط يصبح مرآةً لروح الشخصية ونفَسها. واعتقد أن فيلم تار "الإدانة" Damnation هو حقاً الفيلم المتعمّق، العمودي، الأول الذي نظر، بصورة دقيقة، داخل الشخصيات. لقد بدأت الشخصيات تمتلك عمقاً استثنائياً، وكانت أكثر من مجرد عناصر مستخدمة لدفع القصة إلى الأمام.

يقول بيلا تار: "نحن نتبع فحسب العملية السيكولوجية الحقيقية، وليس القصة، ولا المعلومات اللفظية (..) إذا حصلتَ على فرصة تحقيق بعض الأشياء العميقة حقاً، فأظن أن بإمكان كل شخص أن يفهم كل شيء. السؤال هو دائماً العمق: كيف تستطيع أن تلامس الناس؟".

في الوقت نفسه، فيلم "الإدانة" ربما المثال الأكثر جلاءً لمدى قدرة المخرجين على استخدام المنظر الطبيعي في سبيل توكيد الشخصيات، إن جاز لي قول ذلك بهذه الطريقة.

حسب ما جاء في مقابلاته، كان تار يقضي الكثير من الوقت باحثاً عن الخلفية

المناسبة لقصصه. وكان ذلك عاملاً حاسماً. إنه يختار المناظر الطبيعية بعناية وبدقة، متحققاً من أنها في خط مستقيم ومثالي مع شخصياته وقصصه. بداية فيلم "الإدانة" هي مؤشّر جيد تجاه ذلك. إذ أننا نشاهد عربات معلّقة بالأسلاك وهي تمرّ، بقيّة ماضي منجم فحم المدينة. الصوت ربما حاد كذلك. الكاميرا ببطء، ببطء شديد، تتراجع بحركة زوم لنكتشف بأننا في الواقع لا نراقب العربات، وانما نشاهد شخصاً يراقب شيئاً. من مكان إلى آخر، ثمة مؤشّر إلى الماضي. موت صناعة التعدين (استخراج المعادن من المناجم) قد أقحم القرية فجأة في موتها الخاص. البيوت التي نراها هي في حالة حزن. المطر المتواصل، المستمر، يضيف إلى جوّ الشيء الذي يمرّ، الشيء الذي يتشبث لكنه يعلم بأنه لا يمتلك القوة للصمود فترة أطول. تصدّع البيوت ينذر بانحلال الشخصيات. إن كان ثمة شيء، فلربما هو المطر الذي يعمل بوصفه التأويل الأكثر أمانةً، أو بالأحرى الصورة المنعكسة في المرآة، لبطل الفيلم (كارِر) الذي يعشق زوجة رجل آخر. هو لا يقبل فكرة أن يكون مرفوضاً، وفي النهاية، يخسر كل شيء.

هوية المنظر الطبيعي وهوية الشخصية، تتداخلان في فيلم "الإدانة". تندمجان لتصبحا هوية واحدة.

الفيلم مثير للاهتمام لأننا طوال وقت العرض نجد أن البؤرة مركّزة على الشخصيات الفعلية وحدها. القرية مصوّرة كموقع قاحل، يخلو من الناس. المرافق الثابت الوحيد هو المطر. هذا يسهّل تأسيس رابط بين الشخصيات القليلة التي نتابعها (كارر، المرأة، زوجها) والمناظر الطبيعية الخالية من البشر.

ثمة مشاهد تستجوب أهمية الشخصيات والتي تركّز بؤرتها، على نحو أكثر كثافة، على المناظر الطبيعية، أو البيئة عموماً. يحدث هذا بعون من كاميرا تار المستقلة، المستقلة بمعنى أنها تتحرك أينما تشاء من دون أن تلاحق، بالضرورة، شخصيةً ما. هناك مشهد يجعل هذا واضحاً تماماً. ما لا تستطيع الشخصيات أن تعبّر عنه، يتم التعبير عنه من خلال بيئتها كمجازات. شخصيات تار ليس من السهل قراءتها، إذ لا تشتمل إلا على القليل من المشاعر والعواطف. كل شيء يحدث بداخلها. إنها الطبيعة التي تخبرنا عن مشاعر كارر، وليس كارر نفسه. إن تار يجعل نفسه، على نحو مقصود، معتمداً على الطبيعة، على المناظر الطبيعية

المشحونة سيكولوجياً، من أجل أن يعطي شخصياته المسطحة، على ما يبدو، عمقاً استثنائياً.

نهاية الفيلم هي أكثر رمزية عن سعي المخرج وراء دمج الشخصيات مع بيئتها بحيث تصبح كياناً واحداً. على مدى ساعتين، نرى كارر وهو يتفسخ على مهل، معلما تتحلّل القرية. من دون أن يجني شيئاً، وفاقداً لكل شيء، كارر يصبح أشبه بكلب، إذ يتحرك على الأربع ويحاكي الكلب الضال الذي ينبح عليه، ممرغاً جسمه في الوحل تحت وابل من المطر.

الفيلم هو عن حياة كلب في هيئة بشرية، والذي قناعه ينزاح شيئاً فشيئاً، على مهل شديد لكن على نحو مستمر، تماماً كما المطر المتواصل الذي يبتلع القرية.. ببطء لكن بثقة. إنه لا يترك أي أثر، وكارر أيضاً سوف يختفي.

فندق ميكونغ

في كل مقالة مكتوبة عن السينما البطيئة يظهر اسم المخرج التايلندي أبيشاتبونغ ويراسيثاكول. أعماله هي علامة مميزة. لكن فيلمه "فندق ميكونغ" Mekong Hotel يجعلنا نتساءل إلى أي حد تكون الأفلام بطيئة، وما إذا الأمر ملائم لتقليص مصطلح "السينما البطيئة" إلى جزء محدّد، متماسك، ونهائي من الفيلم البطيء (واقترح هنا، كمثال، الأفلام البطيئة التي تحمل تماثلات مع اللوحات التشكيلية).

"فندق ميكونغ" فيلم بطيء. مع ذلك، مقارنةً مع الأفلام الأخرى التي حققها ويراسيثاكول، والأفلام البطيئة الأخرى عموماً، فإن فيلمه القصير الأخير هو سريع بعض الشيء. السبب في ذلك هو أسلوبه المختلف على نحو طفيف.

الأفلام، مثل الكائنات البشرية، يعتمد تركيزها على الكلام حيث أن الآذان تستجيب إلى المنبهات الخارجية بشكل أسرع مما تفعله الأعين. الأفلام تبدو بطيئة عندما لا يوجد فيها حوار. آذاننا تكون محرومة من المعلومات، ويتعيّن عليها أن تمرّر الأمر إلى أعيننا. إننا نحتاج أن نقرأ الفيلم بأعيننا، والتي هي عملية أبطأ بكثير.

فيلم "فندق ميكونغ" يحتوي على الكثير من الحوار. هناك مقاطع طويلة تُظهر شخصين أو ثلاثة يشاركون في محادثة. إضافة إلى ذلك، الفيلم يحتوي على أنغام جيتار تصاحب كل مشهد تقريباً. الأنغام المتواصلة في الخلفية تستمر في تغذية آذاننا بالمعلومات. ولا يتعيّن على أعيننا أن تفعل الكثير، فآذاننا هي التي تؤدي المهمة. الحقيقة أنني أثناء المشاهدة، قمت أحياناً بسدّ أذني، فبدا لي الفيلم أكثر بطئاً.

كل من الحوار والموسيقى تجعلان الأفلام تبدو مبنية أكثر على الزمن، إيقاعية أكثر. حالما يكون الحال كذلك فإن تأثير البطء وإدراكه يكون مخفضاً كثيراً.

فلورينتينا هوبالدو

في صيف 2012، جلست في إحدى صالات أدنبره، منتظرةً عرض فيلم لاف دياز "فلورينتينا هوبالدو" (Florentina Hubaldo, CTE (2012.

المخرج الفلبيني دياز اشتهر بمعالجاته المجازية الطويلة للتاريخ الفلبيني والقلق الاجتماعي الذي يعمّ البلاد. فيلمه "مَلنخوليا" استغرق عرضه ثمان ساعات، ومدة عرض فيلمه "موت في بلاد الإنكانتوس" تسع ساعات، بينما استغرق عرض فيلمه "نشوء عائلة فلبينية" عشر ساعات. ويقال إنه يعمل حالياً على تصوير فيلم سوف يدوم عرضه حوالي خمسين ساعة.

هنا هو يغرس في فيلمه نوعاً جديداً من الطاقة التي ينقلها عبر اختيار استثنائي للجماليات التي لم يسبق له استخدامها. بعد ست ساعات من المحنة الصادمة، للمتفرج وللشخصية الرئيسية معاً، ينتهي الفيلم والمرأة الشابة، فلورينتينا، جالسة على كرسي، وأنفها ينزف دماً، وخدها الأيسر متورّم. إنها تواجه صعوبة في الحفاظ على وضعيتها بينما تضع قماشاً بارداً على رأسها. إنها تغمغم فيما تنظر مباشرةً إلى الكاميرا/ المتفرج: "ثمة وجع في رأسي. وجع رهيب لا يتوقف أبداً. الوجع لا يتوقف". إنها تكرّر كلامها المرّة تلو الأخرى. تتحدث عن أبيها الذي يضربها بشدّة، ويقيّدها إلى السرير، ويخنقها، ويبيعها إلى الرجال. بعد لقطة طويلة ساكنة تستغرق عشرين دقيقة، تفقد فلورينتينا قوتها ووعيها.

الفيلم هو معالجة مجازية للصدمة الدائمة كنتيجة لـ 300 سنة من الاستعمار. بدلاً من نقل ثيمة الصدمة من خلال جماليات مثل الفلاش باك والانتقالات السريعة، يصوّر دياز الصدمة من خلال استخدام الحلقات المتسمة بالتكرار في السرد المضارع، البطء الذي تستدعيه اللقطات الطويلة المتواصلة وطول الفيلم الإجمالي، وأيضاً من خلال حركة الحضور والغياب في الصوت والصور.

ما هو لافت للنظر، بشكل بارز، في هذا الفيلم هو غياب العنف على الشاشة.

الفيلم يوظف اغتصاب المرأة كمجاز لاغتصاب البلاد تحت الحكم الأسباني، الأميركي، ثم الياباني. إنك تتوقع أن يكون تصوير الاغتصاب جزءاً محورياً أو رئيسياً من الفيلم، خصوصاً إذا كنت متابعاً لأفلام دياز وتعرف ميله إلى التصوير الواقعي لحالات الاغتصاب في أفلامه السابقة. في هذا الفيلم، هو على نحو مقصود يضع المتفرج في موضع المستمع بدلاً من موضع شاهد العيان. إنه يضع التوكيد على الصوت: صرخات فلورينتينا، صياحها ونوبات بكائها، أصوات السلاسل التي قيّدها بها أبوها. طوال الفيلم يؤكد دياز على دور الاستماع.. الاستماع إلى مونولوجات فلورينتينا المتسمة بالتكرار عن محنتها، الاستماع إليها وهي تُغتصب من دون أن نكون قادرين على رؤيتها، الاستماع إلى الأفعال الوحشية ولحظات الهدوء معاً.

لهذا السبب، أريد أن أحلّل ما يقوم به دياز من تجاور فذ ورائع للصوت والصمت كوسيلة لنقل أفكاره عن الصدمة، عن الفقد والذبول العقلي، الذي يسببه مرض يؤدي إلى انحلال الدماغ، والذي ينمو ببطء وبشكل تدريجي عبر سنوات نتيجةً لأضرار متواصلة في الدماغ.

إن مجاورة دياز للصوت والصمت هي تجاور للبهجة والحزن، للعمالقة وفلورينتينا. والعمالقة هي الأشكال الجذابة ضمن الاحتفالات السنوية التي تقام بالقرب من العاصمة مانيلا تكريماً لحامي الصيادين سان كليمنت. العمالقة مؤشر لأحداث ماضية، وتنتمي إلى طفولة فلورينتينا، التي إليها تلوذ بانتظام.

إن فلورينتينا تجد ملاذها في العمالقة طوال محنتها مع حالات الضرب والاغتصاب. في نهاية الفيلم، هي تروي كيف أنها كانت دائماً مع العمالقة، خصوصاً في أحلامها. لكن العمالقة يظهرون أيضاً في الهلوسات التي تنشأ من الذبول العقلي عند فلورينتينا. في عدة مشاهد نرى فلورينتينا تقاطع أفعالها لأنها كما يبدو تشاهد شيئاً. لكن دياز لا يكشف لنا ما تراه فلورينتينا، بل يترك لنا مفاتيح لحل اللغز. مشاهد كتلك غالباً ما يتم تناوبها مع صور للاستعراض. اللقطات المأخوذة بكاميرا محمولة باليد تصور الأطفال وهم شاخصون بأبصارهم صوب العمالقة، محاولين الإمساك بأيديهم الضخمة. فلورينتينا أيضاً ترفع رأسها ناظرةً إلى شيء ما أو شخص ما. إنها تمدّ يديها كما لو تحاول الإمساك بشيء ما.

هي على نحو متكرر تدور راقصةً فيما العمالقة أنفسهم يرقصون. إن تصرفها - مع أنه بوضوح أشبه بالغشية أو بالانتشاء – هو تصرّف طفلة في الاحتفال، بالتالي هو مؤشر لتخيلها الهذياني لأحداث ماضية.

إذن ما الذي يستدعيه بالضبط هذا التجاور للصوت والصمت عند المتفرج؟

إذا جلست طوال الفيلم فسوف تمرّ بتجربة مقلقة بعمق. الانتقال المفاجئ من الصوت إلى الصمت التام، في مشاهد كهذه، تربك المتفرج حيث الصوت يعمل على توحيد الصور. علاوةً على ذلك، الصمت يعطل الصفة الزمنية. هذا مماثل جداً في حالة الصدمة التي تعطل، بصورة متساوية، الصفة الزمنية والسرد الخطي للذات، التي هي محتجزة في حلقة زمنية.

عند مواجهته بالصفة الزمنية المعطلّة، يجد المتفرج نفسه متروكاً في وضع شبيه بوضع الشخصية على الشاشة. فلورينتينا تظهر مرتبكة ومشوّشة، وفي حالة شبيهة بالغشية. هي مهجورة ومنبوذة، ومحرومة من أي حماية. على نحو مماثل، ليس هناك أي مراجع تساعد المتفرج. وحيث أن دياز يموضع المتفرج، على نحو غالب، كمستمع، فإن إنكاره للمعلومات السمعية لا يترك لنا شيئاً نهتدي به.

نحن، مثل فلورينتينا، نكون عراة، عزّلاً، ونكافح من أجل إيجاد معلومة حسيّة نتشبث بها.

طوال مسار الفيلم، يقوم دياز بتناوب مشاهد الصمت التام ومشاهد الصوت ثلاث مرات. تناوبان منهما لهما صلة مباشرة بالاحتفال. استعراض العمالقة، والناس الذين يرافقونهم مع آلات النفخ الموسيقية النحاسية، يخلق مشهداً من النوع الذي أسميه نبرة صوتية. حجم الصوت يبدو أعلى بالتباين مع الصمت التام الذي سبقه. عموماً، حجم الصوت طوال الفيلم منخفض بكثير.. حتى أنك، في بعض الحالات، تحتاج أن ترفع الصوت بواسطة الريموت كونترول حتى تسمع الأصوات المنخفضة. من ناحية أخرى، أصوات الاحتفال تبدو عالية أكثر مما ينبغي، على نحو متعمد واصطناعي، لأنها تعمل كلحظات تثير الصدمة، وكهجوم على حواسنا السمعية.

في تشابه مع الهجمات المتكررة على جسد وعقل فلورينتينا، يجد المتفرج نفسه مرغماً على مكابدة محنة مماثلة، ويكون في مواجهة هجمات متكررة على حواسه. النبرة السمعية توجد في الدرجة الأولى في مشاهد الفرح التي يعبّر عنها الأطفال الذين يحاولون، على نحو متكرر، الإمساك بأيدي الدمى الضخمة، في سبيل السير إلى جوارها.

بالمغايرة مع ذلك، مشاهد الصمت التام غالباً ما تلي مشاهد النبرة السمعية. بعد نصف الساعة من عرض الفيلم، فلورينتينا تعتني بالأغنام في فناء أبيها الخلفي. إنها تضعها في سقيفة صغيرة، ثم تستدير لتواجه المتفرج. عيناها تتبعان شيئاً ما. القطع أو الانتقال يكشف لنا أنها تتخيّل عملاقين قبالة الحديقة. الصوت لا يتفق مع الصورة لأنها تحتوي على أصوات أطفال وآلات موسيقية، وهؤلاء غائبون عن الصورة. هذا المشهد يتبعه صمت تام، لقطة قريبة ليدٍ تحاول أن تمسك يد العملاق. لكنها ليست يد طفل، كما توقعنا من السياق. في لقطة مأخوذة من كاميرا محمولة باليد، نرى يد فلورينتينا تحاول عدة مرات أن تمسك بيد العملاق لكنها تخفق مراراً. إخفاقها يتجاور مع مشهد ذي ضجيج حاد. إن استخدام النبرة السمعية لا توقظ فلورينتينا من حلمها أو هذيانها فحسب، بل أيضاً تعمل على تذكير المتفرج بأن مشاهد الصمت التام لا تنتمي إلى حقل الواقعي. فلورينتينا، المبلّلة بمياه مطر غزير، تقف في الغابة وتحدّق في الفراغ، في العدم.

فلورينتينا شخصية ترى أكثر مما تفعل. إنها لا تتحكم، إلا بدرجة قليلة، في وضعها. حين ترغب في التحكم على مأزقها، على سبيل المثال من خلال محاولات الهرب، فإنها تتعرض لفعل عنيف على يد أبيها، والذي يحوّلها إلى كائن مذعن وسلبي. هي مجرد راصدة، والذي يعني أنها لا تستطيع أن تتحكم في الحوادث التي تتعرّض لها. وإذا كان علينا أن نطبّق هذا على نظرية الصدمة، فبإمكاننا أيضاً القول بأن سلبية فلورينتينا هي مؤشر لتحرّر الروح من الجسد. إنها تلاحظ الأوضاع والحالات من مسافة بعيدة وبتجرّد وبلا تحيّز، بحيث تخفّف، على نحو مفترض، من تأثير أشكال الضرر والصدمة. وهذه وسيلة مشتركة عند الناجين من حوادث الصدمة، خصوصاً ضحايا الاغتصاب.

بالعودة إلى مجاورة الصوت والصمت في ما يتصل بفلورينتينا والعمالقة، فإن الانقطاع المفاجئ في التسجيل الصوتي لا يعمل فحسب كفقد حرفي للصوت، بل أيضاً يشير، على نحو متزامن، إلى فقد رمزي، أعمق: فقد فلورينتينا للطفولة. هذا متضمن في تناوب مشاهد الأطفال المبتهجين وسير فلورينتينا وحيدةً في الليل عبر شوارع مدينة غير مسمّاة. إنه كذلك مؤكد في مشاهد نرى فيها يد فلورينتينا تخفق في الإمساك بيد العملاق. قبل أن تفقد وعيها في نهاية الفيلم، تبوح فلورينتينا قائلة: "العمالقة يستمرون في العودة. طلبت منهم المساعدة. آمل أن يعودوا. لأنهم سوف يساعدونني". هذا يوحي بأن القدرة على الإمساك بيد عملاق، مثلما يفعل كل الأطفال، قد يولّد إحساساً بالأمان بالنسبة لفلورينتينا. وقد يدلّ على الأمل والتحرّر من الألم والمعاناة، لكنها تخفق في ضمان ذلك عدة مرات حتى اللقطات الأخيرة، قرب نهاية الفيلم، عندما تبدأ وظائف دماغها في الضعف أكثر فأكثر.

إذن الصمت في فيلم دياز موظف كمؤشّر لفقد فلورينتينا لطفولتها. مع ذلك هو في الواقع يغيّر معنى الصمت طوال الفيلم. بينما غياب الصوت يمكن أن يعمل كصورة مجازية لفقد الطفولة والبراءة، فإن الصوت في مشاهد أخرى يدلّ ضمناً على النقيض.

بعد أن تكشف فلورينتينا، للمرة الأولى في الفيلم، عن بعض ما يثير رعبها، يأخذنا الانتقال المباشر إلى الغابة، حيث نرى فتاة صغيرة، من المفترض أنها فلورينتينا، وهي تتقافز في مرح كما لو تلعب مع شخص خفي. في الواقع، في ما بعد هي تشرح لنا أنها والعمالقة دائماً يلعبون. يمارسون لعبة الغميضة في الغابة. وانهم يتراكضون خلف الصخور. ويمرحون تحت النجوم، ويرقصون. إن لعبها في الغابة وسط صمت تام يؤكد ثيمات السلام والوئام والبراءة. الغابة بالتالي تلعب دوراً أساسياً في خلق الشعور بالبراءة والوئام. إنه موضوع متكرر عن الملاذ في الفيلم.

هذا مثبت في بداية الفيلم، عندما تهرب فلورينتينا من رجل أراد أن يشتريها. إنها تلجأ إلى الغابة وتنتظر جدها. في ما بعد، عندما تقوم بمحاولة للفرار من

أبيها، فإنها تختبئ في الغابة مرة أخرى. هي تحاول أن تجد مخبأ خلف الأدغال والأشجار، ثم تجثم في الجهة اليمنى من الكادر. بعد قليل، هي تستلقي على صخرة كما لو تأخذ قسطاً من الراحة. هذه المشاهد مصحوبة بأصوات محيطة هادئة، والتي تؤكد إحساس فلورينتينا بالأمان، والتي أيضاً تمنح المتفرج لحظات من الهروب من الواقع.

مع ذلك، الغابة مجرد مكان لأمان زائف. إذ تقع في قبضة أبيها الذي يعيدها مقيّدةً إلى البيت، ويوثقها بسلسلة إلى السرير. تقول هي: "أنا وأمي نختبئ دائماً في الغابة. نزحف على الأرض. لكن أبي كان يرانا، ويقبض على أمي". إذن الغابة، من ناحية، مكان رومانتيكي يوفّر الأمان لفلورينتينا، وتتخّذه ملاذاً على نحو متكرّر، والذي يمنحها إحساساً بالبهجة والبراءة الطفلية. ومن ناحية أخرى، تخفق الغابة في حماية فلورينتينا، وتسبّب لها ولأمها ولجدّها الأذى. لقد تعرّضت أمها للضرب حتى الموت بعد هروبها إلى الغابة. جدها أيضاً تعرّض لضرب مبرّح. بالتالي فإن الغابة مجرد وسيلة فرار شبيهة بما يحدث في الحكاية الخرافية. بينما هي، في الواقع، تزيد من حدّة معاناة فلورينتينا.

إنها المرة الأولى التي يختبر فيها دياز قوة الصوت والصمت. طوال مدّة العرض التي تستمر ست ساعات، يعرّض دياز الجمهور إلى حالات صدمة متكررة والتي تماثل سلسلة الأحداث الصادمة التي يتعيّن على فلورينتينا أن تتحمّلها. الارتطام المتكرر للرأس على الجدار ينثر البذور للانحلال البطيء للدماغ، والفقد التدريجي للذاكرة وللمدارك الحسيّة، وأخيراً، للحياة.

كما أشرنا، يستخدم لاف دياز تجاور الصوت والصمت كمؤشّر للصدمة. فلورينتينا تتعرّض تكراراً للبيع والاغتصاب على يد الرجال. قدراتها العقلية تضعف وتذبل، ببطء، على مدى الساعات الست. الصمت يلعب دوراً مهماً في الفيلم. ليس فقط الصمت التام، كما في مشاهد عديدة، وإنما أيضاً غياب الحوار. فلورينتينا تكشف عن مأزقها عبر المونولوج، الذي هو نادر قياساً إلى طول الفيلم. وفوق ذلك، المونولوجات متشظية نتيجة معاناتها مع مرض انحلال الدماغ.

بيلا تار قال ذات مرة أن أفلامه يمكن فهمها من دون حوار. وهذا صحيح. أفلامه تحتوي على حوار، قليل جداً أحياناً، لكن الحوارات لا تكشف شيئاً أساسياً، بشكل مطلق، لإدراك الفيلم. قد ينجح هذا مع أفلام أخرى قليلة. وهناك مخرجو أفلام بطيئة يلغون الحوار كلياً.

إن توكيد الأفلام البطيئة، تقليدياً، هو على التأمل. إذا كان لديك الكثير من الحوار، بناءً على المنشأ الجغرافي للمخرجين، فهذا على الأرجح يعني الكثير من الترجمة المطبوعة أدنى الشاشة، والذي يعطّل عملية المشاهدة البطيئة.

الأم والابن

الجماليات البصرية وثيمة التشكيل في الأفلام البطيئة نجدها حاضرة بقوة في فيلم الكسندر سوكوروف "الأم والابن" (1997). لست على يقين من أن سوكوروف كان يقصد أن تكون كادرات فيلمه شبيهة باللوحات، لكن هذا ما تبدو عليه كادراته. هذا هو أحد الأفلام البطيئة التي تقدح الفكرة.

هناك عدة قضايا متصلة، الأولى، هيمنة المنظر الطبيعي، وبالتالي، استخدام اللقطات الطويلة، أو المفرطة في الطول. في بعض المشاهد، الشخصيات تكون مجرد كائنات صغيرة جداً. هذا يكون مفهوماً تماماً إذا أخذ المرء بعين الاعتبار الموقع الذي يدور فيه الفيلم: منطقة نائية، مكان ما في منتصف اللامكان، داخل كوخ أو حواليه. هذا أيضاً يكون مفهوماً إذا أخذ المرء بعين الاعتبار الثيمة الأساسية للفيلم: الزوال، الموت. الإنسان مجرد جزء صغير في الكون. هو فانٍ، وليس خالداً. حتى ولو كانت الطبيعة زائلة، فإنها سوف تبقى حالما يموت الإنسان. إذن وضع المنظر الطبيعي في مقدمة الفيلم هو أمر مقبول. المسألة الثانية التي أود أن أشير إليها تتصل مباشرة بالطريقة التي تظهر عليها كادرات الفيلم. هي لا تبدو تشكيلية فحسب (في الواقع، الفيلم بأسره يبدو لي شبيهاً بالرسم الزيتي) لكنها أيضاً تبدو غامضة. وقد وجدت في هذا إنجازاً جمالياً فاتناً حقّقه سوكوروف.

لقد قام سوكوروف بتحريف الصورة السينمائية عبر التصوير من خلال مرايا أو عدسات خاصة جداً. كما صوّر من خلال ألواح زجاجية مرسومة. النتيجة كانت فيلماً، من بين ميزات بارزة أخرى، يتحدى كل منطق الإدراك الحسّي البصري. كل شيء يبدو متذبذباً ومتمايلاً بطريقة أو بأخرى. أحياناً كنت أتساءل كيف أموضع رأسي لفهم ما أريد رؤيته. الصور ليست واضحة دائماً. عوضاً عن ذلك، يجد المتفرج نفسه أمام حالة من الضبابية.

رسائل من الصحراء

(في مديح البطء)

"رسائل من الصحراء (في مديح البطء)" Letters from the Desert (Eulogy to Slowness) فيلم وثائقي شاعري للمخرجة الإيطالية ميشيلا أوشيبنتي Michela Occhipinti.

الفيلم يروي قصة ساعي بريد في إقليم هندي لا يزال مخلصاً لطبيعته العذراء، التي لم تمس بعد. الفيلم يبدأ بصور لمدينة صاخبة. الكاميرا في حركة متواصلة، والانتقالات سريعة. الضجيج غامر. شاب يكتب رسالة. ونحن نذهب في رحلة بالقطار. صوت القطار ضاج جداً. وهذا يتجاور مع صور للمناظر الطبيعية الهندية. فضاءات طبيعية، فسيحة. فضاءات هادئة.. تتوق إليها كمتفرج بعد مرورك بكل ذلك الصخب والضوضاء. القطار يندفع ماراً بالمحطة، وما يلي ذلك هو من أكثر اللحظات التي شاهدتها في السينما روعةً: الكاميرا تمكث مع المحطة، فيما القطار يمر، ثم لا نسمع غير الصمت. جمال سمعي. بعدها ننتقل إلى ساعي البريد على دراجته الهوائية.

من هذه اللحظة فصاعداً، نسافر معه عبر الصحراء لتوصيل الرسائل. في العديد من المشاهد، هو يبدو كشخص ضئيل ووحيد، وسط صحراء فسيحة. الفيلم مصوّر بشكل جميل، ويسلط الضوء على تفاعل المكان والإنسان، التفاعل الذي يشكّلهما معاً.

ثمة برج للهاتف النقّال منتصب في قريته، والذي هو بداية نهاية مهنته. إنه يغيّر المنظر الطبيعي وموقع الاتصال. الناس صاروا يكتبون رسائل أقل فأقل. "الرسائل أكثر تكلفة، وتستغرق وقتاً أطول". لم يعد لدى الناس الوقت الكافي، أو بالأحرى، هم حصلوا على وسيط أو وسيلة ينقلون من خلالها رسائلهم بشكل أسرع، وهم سعداء لتوفير بعض الوقت. عند نهاية الفيلم، لا يبقى في حقيبة ساعي البريد غير رسالتين. الرسالة الثالثة تعلن عن قرار بخفض عدد العاملين

نتيجة انخفاض عدد الرسائل المرسلة. ويجد نفسه مرغماً على فتح كشك لإعالة أسرته، إذ لم يعد راتبه يكفي.

هناك في الفيلم ما هو أكثر من بيان بسيط عن تأثيرات الحداثة على المناطق الأكثر نأياً وانعزالاً، وما هو أكثر من الجمال التصويري. إجمالاً، الفيلم متعدد الطبقات ويتناول قضايا عديدة. هناك، على سبيل المثال، ثيمة ضمنية تتصل بالأميّة. في حالات كثيرة، نرى ساعي البريد يقرأ الرسائل بطلب من مستلميها لأنهم لا يعرفون القراءة. هذا بالتالي يضبّب الحد الفاصل بين الخاص والعام. مع ذلك، هو حدث طقسي، احتفالي. عادةً، عندما تتم قراءة الرسالة، يجتمع أفراد العائلة كلهم للاستماع. هذه العادة تغيّرت مع وصول الهواتف النقّالة. المفارقة، أن ساعي البريد نفسه، فيما يكافح مع انخفاض راتبه، يتلقى بالبريد هاتفاً

اشتراه له ابنه من مدخراته. هذا يُحدث تجاوراً حاداً.

في وقت مبكر من الفيلم، هو يتلقى رسالة من ابنه، والعائلة بأسرها تحتشد حوله لتصغي إلى ما يقوله. لكن حين يتصل هاتفياً بابنه، يكون وحيداً، صاعداً أعلى مكان في بيته ليتلقى إشارة أفضل. يبدو كما لو أن الاتصال صار مختزلاً إلى حالة تقنية محضة. والمشكلة أن الابن على الطرف الآخر لا يستطيع أن يتحدث في هذه اللحظات، فهو مشغول، ويتعيّن على والده أن يغلق الخط. علاوة على ذلك، فإن الإشارة لا تتيح اتصالاً سلساً. الاتصال ممكن أكثر بواسطة الرسالة.

الرجل من لندن

فيلم بيلا تار "الرجل من لندن" (2007) كان أول فيلم بطيء أشاهده. كان بداية حبي العميق للأفلام البطيئة التي استحوذت عليّ تدريجياً وعلى مهل. مشاهدة الفيلم من جديد جلبت معها ذكريات جميلة. المشهد الأول، خصوصاً، شيء سوف لن أنساه أبداً. ليس فقط لأن الإضاءة كانت مثيرة للإعجاب، بل أيضاً التصوير الرائع بالأسود والأبيض. أذكر أنني كنت جالسة على الأريكة أنتظر الانتقال الأول للكاميرا إلى مشهد آخر. كنت أنظر إلى ساعة يدي باستمرار، ليس بسبب الضيق ونفاد الصبر، بل بدافع الدهشة من عدم حدوث الانتقال رغم مرور وقت طويل (11 دقيقة). أنت لا تختبر مثل هذه الحالة مع الأفلام السائدة، هناك لابد من حدوث الانتقال، سريعاً وبسلاسة من أجل المحافظة على استمرارية القصة، ولكي يظل الجمهور يقظاً.

"الرجل من لندن" هو إعداد لرواية بلجيكية، تحمل العنوان ذاته، كتبها جورج سيمنون. بهذا، بالاستعانة بمصدر أدبي، يشذّ بيلا تار عن بقية مخرجي الأفلام البطيئة.

أعمال تار الأخرى، مثل Satantango (1994) و Werckmeister Harmonies (2000)، هي معدّة عن أعمال كتبها شريكه الهنغاري لاسلو كروسنوهوركوي Laszlo Krasznahorkai. تار هنا مدّد زمن العرض والمشاهدة (إلى سبع ساعات) بحيث يناهز زمن قراءة الكتاب. تماماً مثلما يمنح الكاتب مساحة زمنية لشخصياته، كذلك يمنحنا تار الوقت الكافي لتأمل شخصيات الشاشة وتناميها. ثمة بالتالي صلة مثيرة للاهتمام هنا مع الوقت الذي يقضيه المرء (أو يُسمح له بقضائه) مع وسط معيّن.

التصوير بالأسود والأبيض موظف حدّ الكمال في الفيلم، خصوصاً لأن العديد من المشاهد تدور في الليل، بحيث أن كل الظلمة ودلالاتها (الشر، الخطر، اللايقين) تخرج سالمةً. هذا أيضاً يساعد في إضفاء مجهولية على المحيط. وقد أشار تار في إحدى مقابلاته إلى أن أفلامه تصوّر أحداثاً يمكن أن تقع في أي مكان

وأي وقت. الألوان (نهاراً) يمكنها أن تيسّر تعيين هوية الموقع، بالتالي تربطه، على نحو محتوم، بذلك الموقع المحدّد، الذي يؤثر على قراءتنا للفيلم. الأسود والأبيض يسمح للمزيد من القراءة المحايدة لكل أفلام تار بشكل عام، ولهذا الفيلم بشكل خاص.

يمكنني الكتابة تمجيداً بالعديد من الانجازات لهذا الفيلم، الذي جعل قلبي يتقافز في المرّة الأولى، ولا يزال يفعل ذلك اليوم.

كليمن، كمصور سينمائي، خلق في الفيلم جواً عاماً رائعاً ومدهشاً. رشاقة الكاميرا وسلاسة حركتها جعلتها، أي الكاميرا، تبدو كما لو أن هناك شخصية إضافية سرية ترصد الحدث.

في حديث بيلا تار عن فيلمه، قال إن الذين شاركوا في الفيلم وتواجدوا في الموقع، كان كل منهم يتحدث بلغة مختلفة، ولم يكونوا بحاجة إلى مترجمين. هكذا هو الأمر: صنع الفيلم لغة عالمية.

موسم الشيطان

أنا من أشد المعجبات بالمخرج لاف دياز منذ أن شاهدت فيلمه "ملنخوليا" الذي أثّر فيّ كثيراً. اهتمامي بأفلامه تجسّد في أطروحتي للدكتوراة عن ثلاثة من أفلامه، إضافة إلى كتابة العديد من المقالات عنه، وإجراء حوار مطوّل معه.

لكن ثمة ما يقلقني بشأن إمكانية أن يغيّر دياز أسلوبه، بصرف النظر عن ما يقوله في مقابلاته، من أجل جذب جمهور أعرض. فيلمه Norte, the end of History كان بداية شيء أصبح غامضاً أكثر فأكثر. للمرة الأولى يتم الترحيب بفيلمٍ لدياز واعتباره تحفة فنية خارج حلقة المعجبين به. هذا الفيلم لم يعجبني، ليس بسبب استخدامه للألوان، لكن حقيقة أن اختياره للموضوع لم يدهشني إلا قليلاً. إنه فيلم سهل ومريح، ليس سيئاً كما هي أفلام هوليوود، لكنه لا يقتضي من المتفرج بذل الكثير من الجهد. فيلمه التالي From What is Before كان يشي بانحدار محتمل. كان بداية النهاية لأنه صار يحقق أفلاماً على النقيض تماماً مما كان يصرّح به في مقابلاته. ما كان يرفضه في حواراته، يصوّره في أفلامه. الذهنية تغيّرت. النجاح يفسد الناس.

مع فيلم "موسم الشيطان" Season of the Devil (2018)، عاد دياز إلى مهرجان برلين. النقاد وصفوا الفيلم بأنه أوبرا الروك، وهو في الحقيقة لم يكن أوبرا ولا روك. إنها محاولة غريبة لتجريب شيء جديد مع رجاء بألا تخفق المحاولة. لكن الفيلم لم يشكّل تحدياً لجمهوره، ولم يطرح أسئلة عليه. الفيلم لم يخبئ شيئاً. كل الأوراق مكشوفة على الطاولة، وكل ما كان المتفرج يحتاجه هو أن يجلس على مقعده ويدع الصور تغمره.

جماليات الفيلم البصرية هي حقل مألوف عند المعجبين بدياز. الأسود والأبيض، غالباً في تباين حاد، هو عون بصري كبير لقصة تدور في أكثر الأزمنة قتامة بالنسبة للفلبينين. ثمة رابط هنا، أكثر مما في أفلامه الأخرى، بين الماضي والحاضر. ما عرضه دياز في فيلمه، يحدث الآن في الواقع الفلبيني. ما حدث في

الماضي، يحدث في الحاضر من جديد.

في أفلامه الأخيرة نلاحظ الأداء السيئ والسرد الواضح الشفاف، لكن ذلك لم يساهم في إغراء جمهوره بالمشاركة. وفيلمه "موسم الشيطان" يمضي إلى مدى أبعد. لقد صار دياز يختار ممثليه من بين النجوم المشهورين في الفلبين، الذين يؤدون لكن على نحو سيء، من دون أن يعيشوا شخصياتهم. إنك لا تشعر بأن هؤلاء يعيشون تجربة خاصة. إنه مجرد لعب أدوار، بأداء متكلف، مسرحي، لا يمكن احتماله في ظرف أربع ساعات من مدّة العرض. غالبية اللقطات تتّبع التعاقب المنطقي. وهذا لم يكن يحدث سابقاً في أفلامه. إن ما صار مضجراً، بالنسبة لي، ليس طول الفيلم ولا البطء السينمائي، بل السرد الخطي، المنطقي، والأداء السيء.

ما أجده مبهماً، وغير مفهوم، هو لجوء دياز إلى الحوارات المغناة. إنها موظفة على نحو سيء وضار بالعمل ككل. إن موضوع الفيلم مهم، ولو نفّذ دياز فيلمه من دون اللجوء إلى الغناء، لمارس تأثيراً جاداً على المتفرج. لكن الإيقاع الرتيب، المتواصل، والغناء اللامنطقي لمجرد ملء المساحة الفارغة والزمن الأجوف، هو أسوأ ما رأيت في أي فيلم منذ وقت طويل. وهذا لا ينصف جديّة القصة التي يرويها دياز. إنها محاولة باءت بالفشل في تجربة شيء جديد. إن دياز هنا يضحي بكل ما آمن به ودافع عنه طوال السنوات الست الماضية، راضياً بأن يكون محض مخرج عادي أو مقبول.

"موسم الشيطان" مجرد فيلم وليس تجربة. وحتى لو كان تجربة، فإنها يقيناً تجربة رديئة، وتجعلني أتساءل إلى أين سيمضي دياز مع طريقته الجديدة في صنع الفيلم. إنها ليست مشكلة لو قرّر مخرج ما أن يغيّر أسلوبه. العديد من صانعي الأفلام فعلوا ذلك من قبل، حتى لو كان ذلك مخيّباً لجمهورهم، فهذا عادةً يكون مصحوباً بتحوّل في المخرج نفسه أيضاً. لكن الأمر ليس كذلك في حالة دياز، فما هو لافت للنظر هنا أن دياز لا يزال يدافع عن أفكاره ومفاهيمه الأصلية التي كان يؤمن بها وقت بدأ في الكتابة عنه. هو لا يزال يواصل التحدث، في مقابلاته، على نحو سلبي عن هوليوود، عن الأداء السيء، عن بلاهة القصص الخطية، في حين أنه يمارس عملياً الأشياء ذاتها التي يستمر في مهاجمتها

شفهياً. المخرج الذي يتحدث ليس هو نفسه الذي يحقّق الفيلم. وأجد هذا من أكثر التحولات المذهلة في مخرجٍ صادفته منذ أن بدأت في دراسة أفلامه منذ حوالي 11 سنة.

بعد الظهيرة

هل ينبغي أن تكون هذه المحادثة بائسة؟

تساي مينغ ليانغ يطرح هذا السؤال في فيلمه "بعد الظهيرة" Afternoon (2016)، الذي هو عبارة عن محادثة طويلة تمتد لتستغرق ساعتين، مع ممثله لي كانغ شينغ.

الفيلم، بسبب طبيعته ومادته، لم يلق توزيعاً واسعاً، إذ لا يصلح للعرض في الصالات السينمائية، وإنما في الجاليري، أو حتى في حجرة الجلوس. وماذا بوسع المرء أن يقول عن هذا الفيلم؟ ليس من السهل الكتابة عنه.

إنها محادثة شخصية، خصوصية، حميمة بين مخرج وممثله. بين أيقونتين في عالم السينما. لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. لا يمكن دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر. وهناك الكثير من الأسئلة عن كيف يعملان معاً، كيف التقيا أو عثر أحدهما على الآخر، ما الذي جعلهما يستمران في العمل معاً كل هذه السنوات الطويلة؟

الفيلم يقدّم إجابات على كل هذه الأسئلة، كما يجيب على أسئلة لم نطرحها بعد.

هناك كادر واحد فقط، وانتقال واحد للكاميرا.. ولست واثقة بشأن سبب هذا الانتقال. قد تكون بسبب مشكلة تقنية. لكن من المهم التفكير في الكادر الوحيد الذي شاهدناه طوال الساعتين من مدة العرض.

الكاميرا موضوعة في مستوى أعلى من مستوى العين، واللقطة عامة متوسطة. إننا نرى جدارين من بيت، نافذتين، وتساي والممثل لي جالسان وخلفهما جدار. من خلال النافذتين يمكن رؤية وادٍ فسيح.

لحظة الشروع في المحادثة تبدو صعبة. تساي يواجه مشكلة في شرح سبب رغبته في إجراء هذه المحادثة. أحياناً تغرورق عيناه بالدموع، وأحياناً يضحك.

وهي بداية صعبة للمتفرج أيضاً.

عندما يتحدث تساي عن هاجسه بأنه سيموت قريباً، وعن ذكرياته بشأن جدّه وصراعه مع الخبل (صورة الجد وهو يكنس الشوارع تبدو موجعة)، وعندما يتحدث عن المعاناة التي كابدها قبل وأثناء تصوير فيلمه "كلاب ضالة"، عندما يفعل ذلك، أصل إلى مرحلة الحيرة وأشعر بعدم رغبة في مواصلة الإصغاء. هل لأن الحديث خاص؟ هل لأنني لست معنية بذلك؟ لكن لو لم يرد تساي أن يسمع الناس كل أفكاره ومشاعره لما حقّق الفيلم.

الأمر بدا أحياناً غير مريح، وذكّرني بفيلم شانتال أكرمان "ليس فيلماً منزلياً" No Home Movie. الفيلمان مختلفان جذرياً، لكنهما يلجان عالماً خاصاً، شخصياً، وحميماً جداً، قد يصعب على المتفرج ارتياده أو الإبحار فيه.

فيلم "بعد الظهيرة" أحادي الجانب تقريباً. الطريقة التي نعرف بها الممثل لي من خلال مشاركاته في أفلام تساي هي نفسها طريقته في الحياة الواقعية. إنه هادئ، منطو على نفسه، لا يُظهر إلا القليل من الرغبة. عبر مسار الفيلم، نعلم أن شخصياته السينمائية هي ذاتها شخصيته الحقيقية. أمر فاتن أن نشاهد (لي) كشريك في المحادثة، رغم أنه لا يفعل شيئاً ولا يقول إلا القليل. الأمر يتعلق بلغة جسده، وبالجمل القليلة التي يقولها. والأكثر فتنة أن نراه خارج العالم الذي خلقه له تساي منذ أكثر من عشرين سنة، العالم الذي فيه يستطيع لي أن يكون نفسه، الذي فيه يستطيع أن يتطور براحة وطمأنينة. ولا يمكن لأحد أن ينكر بأن لي، مع كل فيلم، يصبح أفضل فأفضل. لقد بلغ أداؤه في "كلاب ضالة" ذروته المطلقة.

كلاهما، تساي ولي، ساعد أحدهما الآخر، بوعي وبلا وعي، لاستنباط أفضل ما لديهما، ومعاً أنجزا مجموعة رائعة من الأفلام.

في الواقع، "بعد الظهيرة" ليس مجرد محادثة طويلة مدتها ساعتين بين مخرج وممثل، إنما أيضاً تحية تقدير وثناء يوجهها تساي للممثل لي. كما أنه إظهار لعناية تساي بممثله إلى حد الهوس. سوف لن أنسى ذاك المشهد من فيلمهما "كم الساعة هناك؟"، حيث يجلس لي في صالة السينما محتضناً ساعة حائط. ثمة الكثير من الألم في تلك الصورة، ثمة حزن وحنين. من المحادثة في

"بعد الظهيرة" نعلم أن تساي كان يحاول مساعدة لي على تجاوز حزنه الشديد لوفاة أبيه قبل بضعة شهور. لقد حقق تساي الفيلم كي يتيح لممثله أن يستخدمه كشكل من أشكال العلاج النفسي، أن يعمل من خلال الحزن والفقد.

ما ندركه من خلال "بعد الظهيرة" أن كل فيلم لتساي له خلفية شخصية ومأساوية قد لا يتخيلها من يشاهد أفلامه. وكما يقول تساي نفسه، هو وجد في "لي" ذاته الثانية والذي من خلاله يستطيع أن يعثر على عالمه الداخلي. وحسب لي، فإن تساي لديه شخصية مختلفة جذرياً عن أفلامه، لكن صنع الأفلام يتيح له أن يكتشف الجانب الآخر. وبعد عشرين سنة من التعاون الحميم، من السبر والتحرّي، من الاكتشاف، يشعر تساي كما لو أن "هذه الحياة قد اكتملت تقريباً. بوسعي الآن أن أتوقف عن تحقيق الأفلام. وأن أشعر بالسعادة لمجرد تصويرك وأنت تمشي".

وقت الإغلاق

جمال السينما البطيئة يكمن في أن مخرجي هذه الأفلام يرحّبون بك في عوالمهم، ويدعونك ترتادها وتستكشفها بحرية، وبطريقتك الخاصة.

إذا أنت تابعت مخرجاً معيناً، وشاهدت كل أفلامه، فإن كل فيلم جديد له سيبدو أشبه بالعودة إلى البيت.

لم أكن أدرك إلى أي حد يبدو هذا صحيحاً إلى أن شاهدت فيلم نيكول فوجيل الرائع "وقت الإغلاق" Closing Time (2018)، المصوّر في تايوان، في بيئة تبدو مألوفة جداً بعد مشاهدتنا للأفلام التي أخرجها تساي مينغ ليانغ.

أمر رائع ومدهش أن تلاحظ القوة الحقيقية للأفلام البطيئة، والتي تغوص في الداخل وتمكث معك على نحو لا واعٍ. أفلام تجعلك تشعر كما لو أنك "هناك" مع صانع الفيلم.

الريح تعصف من حولنا. أمواج قوية تهاجم الشاطئ بوحشية. بعد ذلك، يسود السكون والسلام.. سكون مطلق. البحر العاصف يفسح المجال لشارع خال في الليل. وهناك جزء كبير من شجرة مجتثة على الرصيف. موسيقى خافتة. رز مطبوخ في ماء مغلي.

اللقطات المتتابعة في المشاهد تبدو تقريباً أشبه بحلم. أشبه برحلة ضارية في البداية، قبل أن تصبح حالة سحرية شبيهة بالحلم. التناوب بين الصخب والصمت، الحركة والثبات، هو عنصر رئيسي في فيلم فوجيل. تايبيه في الليل، مدينة التناقضات. "وقت الإغلاق" يحكي قصة السيد كو ومطعمه الليلي. حياته، إنها تحدث ليلاً. هو يقطع الخضار، يطبخ، يساعد زوجته على تلبية طلبات الزبائن. على الرغم من العمل في المطبخ، يبدو المطعم ملاذاً للسكينة أثناء الليالي الناشطة في العاصمة. إنها نقطة تجمّع، موضع التقاء، حيث يأتي العمال ليأكلوا، ويتحادثوا. كو يعرف الكثير من الزبائن. تناول الطعام هنا يعني أن تصبح فرداً من العائلة، جزءاً من حلقة الناس الذين يتابعون أعمالهم الروتينية من أجل

تجنب المتاعب المالية.

الليل في العاصمة تايبيه ليس مظلماً. لقد ذكّرني هذا بكتاب ميشيل فويسيل "ليل"، المثير والمحفّز.. فكرة أن الليل أمسى شيئاً نادراً. الظلام تحوّل إلى نور. وقت الراحة تحوّل إلى وقت عمل. تايبيه لا تنام أبداً في فيلم فوجيل. سواد الليل بات الآن ملوّناً على نحو خفيف بالأزرق الفاتر. الليل هو الآن نهار اصطناعي. كو يشكو ارتفاع الأسعار. مصروفاته الشهرية كثيرة، ولا يضمن أن يحافظ على مطعمه. وقت الإغلاق وشيك.

ثمة حياة على الهامش. حياة لا نراها، أو لا نريد أن نراها، لكنها تستمر رغم كل الظروف السيئة. ثمة مشاهد جميلة ومدهشة. إننا نتابع الوجود الهش للناس. رياح ضارية، ومطر غزير، وإعصار قادم يهدّد وجود الناس الهش. ثم تنقلنا المخرجة إلى متنزه، إلى رجل يعزف على الساكسفون في مكان ما، إذ يصعب تحديد موقعه. اللحن الهادئ، الجميل، يلامس شغاف القلب.

كذلك حركة الكاميرا الاستعراضية (البان)، البطيئة والطويلة، والتي تتيح لنا أن نشاهد الطبيعة خارج تايبيه. عالم يسمح لنا أن نتنفس بعمق. لكن ذلك أيضاً يكشف عن تباين واضح بين عالم ليلي معاش، وعالم لا يمكن الوصول إليه.

كو يتحدث عن ضرورة أخذ وقت للراحة. وجوده الهش أيضاً يتوقف على قدرته على الراحة، الانقطاع عن العمل والانطلاق خارج الدائرة المغلقة. إن ساعة الإغلاق هي عن هذه الدائرة المغلقة، عن الكوابح التي يتعيّن على الهامشيين الامتثال لها. الفيلم هو عن حرية أن تتخذ قراراً يسمح لك بأن تكون كما تريد. بدلاً من العودة إلى المنزل ثم رجوعاً إلى العمل، يقوم كو ذات يوم، راكباً دراجته البخارية، بالتحوّل عن الطريق المألوف. إنه يسلك طريقاً مختلفاً من دون أن يعرف وجهته، وليس في ذهنه أي محطة معينة. الغاية الوحيدة التي يتجه نحوها هي المهرب الذي يحتاجه بشدة.

فيلم فوجيل جوهرة حقيقية. بهذا الفيلم تبدو وكأنها تنطلق من المكان الذي توقف فيه تساي مينغ ليانغ. كأن الفيلم استمرارية لعالم يعرفه ويميّزه جمهور الأفلام البطيئة، لكنها تضيف لمستها الخاصة إلى هذا العالم. في حوار معها، قالت

فوجيل: "بالنسبة لي، ليس مهماً إذا صوّرت الفيلم في تايبيه أو زيوريخ. أظن أن ما يهمني حقاً هو الشيء العميق. لماذا نحن هنا؟ ما هو الإنسان؟ لا أظن أنه أمر مهم أين تصوّر الفيلم".

البعيد

أحياناً يتعيّن عليك أن تكون صبوراً. الصبر فضيلة. من غير الصبر لن تستطيع أن تتحمّل الفيلم البطيء، وربما لن تطيق مشاهدة فيلم شنغفان يانغ Zhengfan Yang "البعيد" Distant، الذي يتألف من 13 لقطة طويلة متواصلة، مختلفة بعضها عن بعض، وفي 13 موقعاً مختلفاً. وبطريقة ما، الفيلم عبارة عن 13 قصة قصيرة مختلفة، وغير مترابطة. إنك تشعر بذلك، مع أنك لا تستطيع أن تتأكد تماماً لأنك لا تقدر أن ترى كل شيء.

فيلم "البعيد" يأخذ حرفياً الصفات المميزة للسينما البطيئة ويجعلها واضحة.

عنوان الفيلم هو مفتاح الفيلم كله، وهو يعبّر عن غياب الحميمية بين الفيلم والمتفرج، بين الشخصية والمتفرج، وأيضاً بين المخرج والشخصيات. بطريقة ما، يمكن أن تكون مشاهدة الفيلم محبطة ومخيبة إذا أردت أن ترى كل شيء، فكل المشاهد مصورة في لقطات عامة جداً. البيئة تأخذ حيّزاً كبيراً من الكادر، وهي بارزة أكثر من الشخصيات.. سواء أكنا على الشاطئ، حيث نرى رجلاً يلهو مع كلبه، أم كنا في محطة سيارات نقل الركاب، حيث الأفراد ينتظرون قدوم السيارة التالية. يمكن فقط أن نخمّن ما يقولونه من خلال إيماءاتهم البسيطة. أما تعبيرات الوجه فمرئية بدرجة أقل مما نراه في الأفلام البطيئة الأخرى. كأن الفيلم يطلب منك أن تتخلى عن توقك المعتاد لمشاهدة كل شيء.

البيئة والمحيط، بالتالي العلاقة بين الشخصيات وأماكنها، هي الملمح الذي يحتاج تأملاً ودراسةً بتفاصيل أكثر. في السينما السردية الكلاسيكية، الإنسان يكون في مركز الفيلم. أما فيلم "البعيد" فهو مثال جيد للفيلم البطيء الذي، رغم اهتمامه بالموضوعات الإنسانية، يتخطى ذلك ويضع تلك الموضوعات في سياقها الاجتماعي والسياسي والجغرافي. مثلما يشكّل البشر بيئاتهم، كذلك البيئة تشكّل الفرد، وهذا يلعب دوراً مهماً في السينما البطيئة.

للفيلم طبقة أخرى تحتاج أن نتفحصها. إنه ليس فقط عن المسافة التي تفصل المتفرج والمخرج عن الشخصيات، بل أيضاً الشخصيات مفصولة بعضها عن

بعض. الوحدة التي تعاني منها الشخصيات هي واحدة من الملامح الرئيسية للسينما البطيئة، وفيلم يانغ يوضح هذا الملمح بشكل صريح. كل الشخصيات وحيدة. في مشهد العرس، تبدو العروس تعيسة جداً. إنها تسير نحو اللاشيء، العدم، ثم تستدير. تقترب من الكاميرا. ترمي الزهور على الأرض، وتتحرك ماشية نحو الأفق. إنها تبعد نفسها عن الضيوف، عن المصور، وعن زوجها، فيما هم جميعاً يستمرون في الاحتفال.

رجل عجوز يصاب بضعف شديد ويخرّ على الرصيف. لا أحد يساعده. الناس يمرون بمحاذاته. السيارات تمر. لا إيماءة حنو وعطف تبدر من أحد. لا رغبة لدى أحد في مساعدته. هو مثل كل الشخصيات الأخرى، يجب أن يعتمد على نفسه.

شباب جبار

فيلم "شباب جبار" Colossal Youth للمخرج البرتغالي بيدرو كوستا، يحكي قصة فنتورا، وهو مهاجر في السبعين. ومثل غيره من المهاجرين، تم ترحيله إلى مبنى سكني جديد بالقرب من لشبونة. هو يبدو وكأنه يعيش في الماضي. الحاضر بنية مربكة لا يستطيع أن يعالجها. إنه مشوّش بشأن المكان الذي يعيش فيه.. الماضي؟ الحاضر؟ في حيّه القديم؟ في المبنى الجديد؟ بالنسبة لي هو مجرد شبح متحرك.

بيدرو كوستا يدمج الوثائقي والدرامي، ومن الصعب التمييز بين ما هو مكتوب كسيناريو وما هو مرتجل. أحياناً ينتابنا إحساس قوي بأن الكاميرا ببساطة تسجّل ما يدور أمامها من دون تأويل صانع الفيلم. وأحياناً يمكنك أن تشعر بحضور شخص ما خلف الكاميرا.

قبل كل شيء، وبوضوح تام، كوستا ليس المخرج الذي يعطي دوراً كبيراً للمواقع الخارجية أو المناظر الطبيعية. هذا الفيلم تدور أحداثه في مواقع داخلية. ونحن نقضي وقتاً طويلاً في أماكن مظلمة جداً، والضوء الوحيد الذي يصلنا ذو لون ضارب إلى الخضرة.

ثمة تباين مثير للاهتمام في الفيلم. لكل من الأحياء والمباني إضاءتها وألوانها الخاصة. وعندما ينتقل فنتورا بحرية بين المجالين من أجل أن يلتقي بالأشخاص الذين يعرفهم، فإننا نتنقّل بين الظلام (الأحياء) والنور (المبنى الجديد).

كوستا هو المخرج الوحيد، في السينما البطيئة، الذي تناول قضية المهاجرين من الأقطار المستعمَرة سابقاً إلى الأقطار التي استعمرتهم.. البرتغال في هذه الحالة. وهي ليست الدولة الوحيدة التي تواجه هذه القضية. فرنسا شهدت موجات من المهاجرين، لكن السينما الفرنسية لم تتعرض لهذا الموضوع، أو بالأحرى لم تُظهر المهاجرين في صورة تختلف عن تلك التي تثير نفور وكره الجمهور لهم. هناك عدد قليل من الأفلام التي عالجت المسألة بطريقة حساسة،

وفيلم بيدرو كوستا أحد هذه الأفلام.

ما هو مشترك بين كوستا وبقية مخرجي الأفلام البطيئة، تصويره للفقر والفقد. من هذه الزاوية نستطيع القول بأن أفلام كوستا تتصل بالعالم الثالث.

أفلامه تختلف كثيراً عن أفلام السينما البطيئة، لكنها تتقاسم معها سمات وصفات مميزة كثيرة.

Los Muertos

اعتبر الأرجنتيني ليساندرو ألونسو مخرجاً استثنائياً في مسار السينما البطيئة. ليس فقط لأنه المخرج الوحيد القادر فعلاً على جعلي أنام أثناء مشاهدة أفلامه (وهي ليست طويلة جداً). علماً بأن مشاهدة أفلامه والشعور بالتعب ليس بالضرورة أمراً سيئاً. إنه مجرد تعليق على اتحاد حركة الكاميرا، واستخدام الأصوات الطبيعية، وبطء الحياة في منتصف اللامكان.

في فيلمه Los Muertos (2004)، وهو الثاني بعد La Libertad (2001)، نتابع سجيناً سابقاً يدعى فارغاس وهو يقوم برحلة للعثور على ابنته. رحلته تأخذه، سيراً على الأقدام، عبر مواقع طبيعية جميلة. السير والسفر، بشكل عام، من الثيمات البارزة في السينما البطيئة.

فارغاس يسير، وأيضاً يستخدم القارب. يطفو على النهر، ويعترينا إحساس بالحرية. إنها طريقة مختلفة في السير/ السفر عن شخصيات بيلا تار. ألونسو يضع شخصياته في محيط آمن ومسالم، والذي يتيح للمتفرج أيضاً أن يكون في حالة اطمئنان.

في الفيلم، الأصوات البشرية قليلة، بعكس أصوات الطبيعة، المياه، الأشجار في الغابة، فارغاس وهو يسير في طريق مغبر. إنها أيضاً الأصوات التي تهدهدك حتى تذهب في نوم عميق إن لم تحترس.

تركيب الأصوات الطبيعية والسير المسالم عبر الغابة يقول شيئاً آخر عن نموذج الفيلم البطيء. فارغاس ليس الشخصية الوحيدة في الفيلم، بل هناك المحيط، البيئة التي يعيش فيها ويسافر عبرها.. كما هو الحال غالباً في السينما البطيئة.

يحيا الحب

قدّم المخرج التايواني تساي مينغ ليانغ فيلمه "يحيا الحب" Vive LAmour في العام 1994. أذكر أن بيلا تار قال ما معناه أنه يحقّق في كل مرّة الفيلم ذاته. واعتقد أن هذا ينطبق أيضاً على تساي مينغ ليانغ، ليس لأنه يحقق الفيلم نفسه المرّة تلو الأخرى، وليس لمشاركة الممثل (كانغ شينغ لي) في بطولة كل أفلامه، ولكن مشاهدة أفلامه تجعلك تلاحظ التماثلات في الثيمات والموضوعات. ما هو مدهش ولافت للنظر في أعماله، معالجته وتصويره للوحدة والتوق.

الفيلم يندرج ضمن الأفلام البطيئة، لكن إيقاع فيلمه هذا أسرع من بقية أفلامه، كما أن الحركة أكثر.

في كل مرة أشاهد فيلماً لتساي لا أملك إلا أن أتذكّر قصيدة للشاعر الألماني ألفرِد وُلفينشتاين كتبها في العام 1913 ويصف فيها العزلة والوحدة التدريجية للناس الذين يعيشون في المدن الكبيرة. كل فيلم لتساي هو توضيح لهذه القصيدة، وكيف أن الأماكن المدينية المعقدة تشجع وترعى حالة المجهولية والعزلة بدلاً من العيش الاجتماعي.

لكن حتى مع اختيار الناس للعيش في عزلة فإنهم يتوقون إلى الحب والتفاعل الاجتماعي. من الطبيعي أن يثير هذا التناقض عدداً من المشاكل، وتساي يتناول هذه المسألة مراراً، ومنها يخلق أفلاماً رائعة.

كريسانا

فرِد كيليمِن، مخرج ومصوّر ألماني. صوّر فيلميّ بيلا تار "الرجل من لندن" (2007) و"حصان تورين" (2011). من أفلامه التي أخرجها: ثلاثية تتألف من "تجمّد" (1994)، الغسق، المصير.

فيلمه كريسانا Krisana (أي الساقط Fallen) (2005) يتابع محاولات رجل لتعلّم المزيد عن امرأة كان بإمكانه أن يحول دون انتحارها لو لم يتابع سيره على الجسر الذي منه قفزت إلى المياه. لقد التفت إليها ثم استدار وواصل سيره حتى سمع صوت ارتطام جسم بالمياه مع صيحة استغاثة. وهو الآن يعجز عن العثور عليها. يتصل بالشرطة، وعندما يخضع للاستجواب في المقعد الخلفي للسيارة، يبدأ الشرطي في الحديث عن الانتحار وانهيار المجتمع، فيقول:

"الإنسان ضلّ طريقه. فقَد نفسه. شيء في داخله تمزّق إربا. ثمة جرح مفتوح في هذا المجتمع. إنه ينزف. وأنا استغرب من أولئك الذين لم يفعلوها بعد. هذا فضلاً عن أولئك الذين يحيون على الحافة حياة بلادة وخمول، ويعيشون مثل الحيوانات، يقتلون ويسرقون ويركضون في سعار راغبين في عيش يوم واحد إضافي".

على نحو ملائم، الفيلم مصوّر بالأسود والأبيض الصارخ. وهو يتعامل مع الموضوع القاتم في المجتمع. إنه فيلم عن اليأس، عن الحياة الخاملة، عن انهيار المجتمع.

كذلك هناك الحضور المشوّق لليل. إنه يدل على الخطر والمجهول المشكوك فيه. وهو أيضاً حجاب واضح، لا لبس فيه، للغُفلية والعزلة. إن كان هناك شيء رهيب ومخيف نتخيله، فإننا عادةً نربطه بالليل. هناك انتحار في "الساقط"، جريمة محتملة في "الرجل من لندن"، اغتصاب في "تجمّد". كل هذا يستجيب مع إدراكنا الحسي لليل.

ثمة ظلام في كل ساعة من اليوم. تماماً كما قال الشرطي، هناك أفراد عديدون

يعانون ويتألمون، لكننا لا نلاحظهم، إلى أن يقترفوا الانتحار. عندئذ فقط نبدأ في الاهتمام بهم. جماليات الأسود والأبيض تجلب هذا تحديداً إلى الواجهة، في اتحاد مع ثيماتها.

الأبدية

باستثناء أفلام أبيشاتبونغ، لم يتسن لي التعرّف على السينما التايلاندية. ولقد أصابتني الدهشة السارة حين شاهدت الفيلم الرائع والهادئ "الأبدية" eternity (2010) للمخرج سيفاروج كونغساكول Kongsakul.

هنا نجد مزيجاً من اللقطات الطويلة المتواصلة، والطبيعة التي لم تُمس، ووسائل السفر. والفيلم هو واحد من أكثر الأفلام هدوءاً. من الأفلام البطيئة الممتعة التي تسمح لك بالاسترخاء والراحة، وتدع كل شيء ينحلّ أمام عينيك.. كما في التأمل.

لا أريد أن أخوض كثيراً في محتوى الفيلم فقد تعلمت أن محاولة شرح ما يريد الفيلم أن يقوله غالباً ما تنتهي بالإخفاق. مثل هذه الأفلام متجذرة عميقاً في التقاليد والأعراف المحلية، وفي أساطير ومعتقدات يصعب على الشخص الغربي وصفها على نحو واف. كل ما أستطيع قوله إن الفيلم مقسّم إلى ثلاثة أجزاء. يبدأ الفيلم بلقطات عامة لطريق مغبر ولا نرى أحداً، ثم نرى رجلاً راكباً دراجته البخارية، وهو يبدو ضئيلاً ضمن الكادرات المصورة في لقطات عامة.

هو يصل إلى بيت يتضح أنه منزل طفولته. وليس واضحاً ما إذا كان الرجل إنساناً أو شبحاً. داخل البيت نرى الكثير من الصور الفوتوغرافية المعلقة على الجدران.. صور بالأسود والأبيض لأفراد من الأسرة، على ما يبدو.

ماذا تعنيه الصور الفوتوغرافية؟ إنها إشارة صريحة إلى الماضي، إلى الذاكرة. بالصور نرغب في الإبقاء على الماضي حياً. نرغب في أسر الناس أو الأحداث في زمنهم، بحيث نستطيع العودة إليهم. كما تساعدنا في تذكّر كيف كانت الأشياء أو الأفراد في ذلك الزمن.

في القسم الثاني من الفيلم نرى الرجل شاباً، يعمل بائعاً لبوالص التأمين، وعلاقته بامرأة شابة. عادةً، التقنيات السينمائية تساعدنا على التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل، وذلك عن طريق الفلاش باك أو تغيّر الألوان أو ما

شابه. لكن فيلم "الأبدية" لا يلجأ إلى هذه التقنيات، لا يوجّه جمهوره إلى الزمن الذي تدور فيه الأحداث، ومن هنا تكمن صعوبته بالنسبة للمتفرج، إذ أن هذا يضاعف من غموض الفيلم.. وهو أمر مثير ومشوّق.

إنها تجربة مختلفة تماماً، ورحلة رائعة.

أغنية الطائر

الأسباني ألبرت سيرا من مخرجي السينما البطيئة المعروفين. فيلمه "أغنية الطائر" Songbird أو بالأسبانية El Cant dels Ocells (2008) يحتوي مشهداً لثلاث شخصيات يبتعدون عن الكاميرا، ويختفون خلف الكثبان، ثم يعودون. الكاميرا تظل ساكنة ومثبتة على الكثبان.

من بين مخرجي الأفلام البطيئة، سيرا وتساي مينغ ليانغ يتميّزان باحتواء أفلامهما على عناصر هزلية. في الواقع، يُعتبر سيرا كوميديان السينما البطيئة. هو ليس من النوع الذي يوجد حيث انهيار المجتمع، وحيث الألم والمعاناة والموت. إنه يجلب الضوء إلى المنطقة. أفلامه مبهجة وممتعة.

الفيلم مصوّر بشكل جميل. إننا نتابع ثلاثة ملوك في طريقهم لرؤية المسيح وهو رضيع. هذه النظرة إلى أحداث تاريخية (نوعاً ما) من سمات أفلام سيرا. في فيلمه "شرف الفرسان" Honour of the Knights (2006) يعرض لنا قصة دون كيخوته وسانشو. وفي "قصة موتي" Story of my Death (2013) يصوّر كازانوفا ودراكيولا. إنه يركّز بؤرته على شخصيات أيقونية، حقيقية أو متخيلة.

في "أغنية الطائر" مساحة كبيرة من الصمت والاتساع، نظراً إلى المرحلة التاريخية. الفيلم مصوّر بالأسود والأبيض. واستخدام جماليات اللون الأحادي يعطي الفيلم لمسة تاريخية حقيقية. كما أنها تؤكد، إلى حدٍ ما، ثيمة الفراغ في الفيلم.

هذا الفيلم يظل، بعد كل هذه السنين، من الأعمال المفضلة لدي. تركيب فذ للقطات، الفراغ، الصمت، الدعابة. ومن يقول إن الأفلام البطيئة لا تستطيع أن ترفّه عن جمهورها، عليه أن يشاهد هذا الفيلم.

Bal

فيلم (2010) Bal، للمخرج التركي سميح كابلان أوغلو، من أجمل وأروع الأفلام التي شاهدتها حتى الآن، ضمن سياق السينما البطيئة، والتي تتناول مرحلة الانتقال من الطفولة إلى النضوج. لقد أثّر فيّ الفيلم، وحرّك مشاعري بعمق، عبر تصوير الصبي وهو يكبر، وخشيته من الكلام، وحبه العميق لأبيه.

الأحداث تدور في الغابة، حيث صوت الريح من خلال الأشجار، وسقسقة الطيور، وحيث الطبيعة العذراء، النابضة بالحياة. إنها خلفية هادئة ومسالمة لقصة تراجيدية.

الصبي يوسف هادئ، لا يتحدث كثيراً. في البيت لا يكلّم أحداً غير أبيه، وهو عموماً يفضّل أن يهمس.. كأنه لا يريد أن يزعج أحداً أو شيئاً. وبينما نتابع مسار يوسف، نصيخ السمع إلى أصوات الطبيعة من حولنا. من ناحية ما، الفيلم يتابع نضال يوسف من أجل إحراز هدفه الأكبر. يريد الحصول على شارة تقديراً لقدرته على القراءة في الفصل. لكن يوسف لا يستطيع القراءة بارتياح واطمئنان إلا في حضور أبيه. وإذا لم يعرف النص الذي يتعين عليه قراءته فإنه يتلعثم ويتأتئ على نحو يتعذّر التحكم فيه.

من نواح أخرى، يسبر الفيلم علاقة الأب والابن الحميمة. الأب يمتهن جمع العسل، غير أن خلايا النحل تصبح نادرة، فيضطر الأب للسفر مسافات أطول من أجل جمع كمية نافعة من العسل. أحياناً يوسف يرافق أبيه. وذات يوم، يصاب الأب بنوبة صرع، فيعتني به يوسف. في ما بعد، يقرر الأب السفر وحده، ويكون لغيابه تأثيراً حاداً على الابن، فهو يخشى ألا يعود إليه. الخوف والقلق من المشاعر المهيمنة هنا.

الفيلم هو الجزء الأخير من ثلاثية تبدأ بيوسف وهو في منتصف العمر، وتنتهي به وهو صبي.

موت في أرض إنكانتوس

هذا العمل هجين من الوثائقي والدرامي، الحقيقي والوهمي. الفيلم، في الواقع، كان وثائقياً في الأصل. عن فترة ما بعد الإعصار الاستوائي الذي ضرب الفلبين في خريف 2006، بعد شهر أو شهرين من تفجّر بركان مايون. الرياح القوية والأمطار الغزيرة تسببت في إحداث دمار وفوضى شديدة في المدن المحيطة بالبركان. مياه الأمطار اختلطت برماد البركان المتبقي بعد الانفجار، مما أنتجت حمماً مهلكة انجرفت عبر القرى والمدن لتقتل ألف شخص وتدفن العديد منهم وهم أحياء.

المخرج لاف دياز جازف بالانتقال إلى المواقع المنكوبة، وصوّر آثار الدمار، وأجرى مقابلات مع الناجين. وعندما شاهد الأشرطة على الكومبيوتر قرّر أن يبني قصة خيالية حول الكارثة. وكانت المحصلة فيلماً فيه يستخدم المواقع المدمّرة كانعكاس للشخصية المدمّرة "هامين"، الذي يسميه أصدقاؤه "الشاعر العظيم". هو يعود إلى الفلبين ليبحث عن جثة حبيبته السابقة أماليا. هذا مجرد جزء صغير من الصراع المركّب الذي يعيشه هامين كي لا يفقد عقله.

هو كان يقيم في روسيا منذ سبع سنوات، بعد أن مورس ضده الاضطهاد في بلده لتحريضه على الثورة. إنه الآن رجل محطم ومدمّر تماماً كالمواقع التي تحيط به: البيوت أضحت مدفونة في الحمم حتى أسطحها، الأشجار جرداء، أنهار جديدة تشكّلت بعد أن ابتلعت مياه البحر مساحات واسعة من الأرض. والكاميرا بحركتها المائلة تعبّر عن اختلال التوازن.. في الطبيعة وفي ذهن الرجل.

هذا الشاعر كان يُعتبر خطيراً جداً على المجتمع الفلبيني، فتم اعتقاله وتعذيبه لتحطيم روحه. لقد تعرّض لشتى أنواع التعذيب الشديد، من كسر يده إلى تعريض عضوه التناسلي للصدمة الكهربائية إلى الاعتداء عليه جنسياً إلى حقن دماغه بالأسيد. وفوق كل هذا هنالك الشعور بالذنب الذي يسحقه. هو لم يزر قط أمه النزيلة في مصح عقلي بسبب إصابتها بالبارانويا وانفصام الشخصية.

أخته انتحرت برمي نفسها من سطح مبنى. والده توفى من فرط الوحدة. تعلّق صديقته قائلة: هكذا هم الفنانون، أنانيون، لا يكترثون إلا بفنهم. وهم لا يلقون بالاً للمحيطين بهم.

الفيلم حافل بالأحاديث عن الفن والفنانين، عن الاستعمار وتأثير الثقافة الغربية على المجتمع الفلبيني، عن النشاط السياسي والتهديدات المستمرة بالاختطاف والتعذيب والقتل.

الصور قوية، الحوارات كثيفة وعميقة، فلسفية وتأملية.

ملنخوليا

فيلم لاف دياز "ملنخوليا" (2008) يمتد عرضه لثمان ساعات، وينقسم إلى ثلاثة أجزاء: الأول يتتبع ثلاث شخصيات تبحث في مسألة اختفاء، وربما موت، أشخاص تورطوا في صدام مع الجيش.

في الجزء الثاني نتابع مسار شخصيتين فقط (ألبرتا المدرّسة وجوليان محرّر الكتب) فيما يمارسان حياتهما اليومية. هناك أيضاً هنّا الفتاة المراهقة التي تبنتها ألبرتا بعد اختفاء والديها، والتي في ما بعد تسرق وتمارس الدعارة.

في الجزء الثالث نتابع رجالاً مسلحين في غابة، وقد أصابهم مسّ من الجنون. إنهم الذين اختفوا، الذين ماتوا في مواجهة مع الجيش. هذا القسم مبنيّ على الغياب، على المكان المتخيّل خارج الشاشة، على البارانويا. ليس هناك الكثير لرؤيته في تلك الدقائق اللانهائية لرجال مسلحين يسيرون عبر الغابة. أحد السكان يعمل جاسوساً لهم، ومنه يعلمون أن الجيش يحاصر الجزيرة وليس أمامهم غير بصيص من الأمل في النجاة. لعبة الانتظار تدفع بأحدهم إلى الجنون.

Fogo

فيلم "فوغو" (2012) لمخرجة مكسيكية موهوبة لكن غير معروفة تدعى يولين أوليزولا Yulene Olaizola، وفيلمها هذا، الذي يستغرق عرضه ساعة واحدة، ينتسب إلى السينما البطيئة، مثل أفلام المكسيكيين الآخرين: نيكولاس بِريدا، بيدرو غونزاليس روبيو، فرانسيسكو فارغاس.

الأحداث تدور في جزيرة فوغو بكندا. وعلى خلاف الأفلام البطيئة الأخرى، يبدأ الفيلم بموسيقى تصاحب الشاشة السوداء، ثم نرى رجلاً من الخلف، بملابس ثقيلة، يسير على مهل في الطريق والكاميرا تتبعه. في الواقع، الفيلم حافل باللقطات الجميلة، والتكوينات الرائعة.

بعد ذلك نرى الرجل في الخلفية وقد صار ضئيلاً جداً وسط منظر طبيعي، حيث البيوت التي ألمّت بها الخراب والدمار. والكاميرا تركز بؤرتها على بيت مائل يطرق الرجل بابه وهو يقول: "المركب الأخير سوف يغادر بعد غدٍ".

نفهم من الحوار أن ثمة عملية إخلاء للجزيرة. لم تعد لدى الناس قدرة على العيش هناك. صار موقعاً مقفراً وخرباً. صورة أخرى للموت. وبينما غالبية الناس يغادرون الجزيرة، يبقى شخصان. وحيدان، كأنهما في حبس انفرادي. إنهما يقرران الموت ببطء على هذه الجزيرة.

فيلم بطيء بامتياز. السرد بأسره مبني حول الغياب والفراغ. ثمة تلميح إلى الموت. إنه عن الوحدة واليأس. هناك مشاهد طويلة للرجلين يسيران عبر الجزيرة باحثين عن مكان أفضل يستقران فيه حتى تحين النهاية. ثمة هذا الإحساس بالموت الوشيك. طوال الفيلم، الإضاءة خافتة. المشاهد تكاد تكون مظلمة. هذا الخفوت يوحي بالنهاية.

"فوغو" فيلم يتأرجح بين الدرامي والوثائقي. وهو عمل مدهش وفاتن.

No No Sleep

يواصل تساي مينغ ليانغ في إثارة إعجابنا بسلسلة أفلامه عن السائر. الأمر المدهش أن هذه الأفلام القصيرة، رغم أنها كلها تتمحور حول شخصية الراهب ذي الرداء الأحمر، إلا أن ثمة عناصر فريدة في كل فيلم. سلسلة "السائر" لا تتركّز على الراهب فقط، والذي يكون أحياناً خفياً أو غير ملحوظ وسط الحشد، والذي يسير من موضع إلى آخر. اعتقد أن تساي يغيّر طريقته، على نحو طفيف، ليجنّب المتفرج الإحساس بالضجر.

ما الذي يجعل فيلم No No Sleep (2015) مختلفاً عن الأعمال السابقة؟

قبل كل شيء، تساي غيّر المواقع. الفيلم الأول كان يدور في هونغ كونغ المزدحمة، والثاني في مرسيليا الفرنسية، والآن نحن في طوكيو. مساء. في مكان هادئ بعض الشيء، ينسجم مع حركة الراهب البطيئة.

في فيلم "رحلة إلى الغرب" كان المتفرج يشارك في لعبة العثور على الراهب ذي الرداء الأحمر، والمشية البطيئة جداً، وسط الحشود، ضمن كادرات مركّبة على نحو رائع. أما هذا الفيلم فيتألف من كادرات لا يظهر الراهب في عددٍ منها، مما يفضي إلى إرباك من شاهد الأعمال السابقة. شخصياً، قضيت وقتاً وأنا أبحث عن الراهب لأنني توقعت حضوره في أي وقت، متوارياً بين الناس.

إن تساي هنا يلهو بتوقعاتنا. يجعل عمله مشوقاً بتوظيف عناصر صغيرة لتغيير اللعبة. المظهر الآخر المثير للاهتمام أن "الحدث" مبنيّ من خلال المونتاج، وهذا أمر ملفت لأن تساي لم يفعل ذلك سابقاً، لم يلجأ إلى تغيير أحجام اللقطة في الكادر، وإلى قطع اللقطات لإظهار المنظور من مسافة مختلفة.

الفيلم يحتوي على الكثير من المشاهد الجميلة، المدهشة. وهو يخرّب توقعاتنا. إنه يذكّرنا بضرورة عدم توقّع أي شيء عندما نشاهد عملاً لتساي مينغ ليانغ أو لغيره من مخرجي السينما البطيئة.

من الشرق

فيلم شانتال أكرمان "من الشرق" (1993) D'estمثال عظيم للسينما البطيئة.

إنه فيلم يستحوذ على الانتباه، لكنه متقشف. بطيء، مع ذلك حافل بالحركة. من بعض النواحي، هو متناقض.

تدور أحداثه في الكتلة الشرقية، رغم أن الفيلم لا يحدّد الموقع بدقة. في البداية، شعرت بأنني أنتقل إلى طفولتي، إلى حيث ولدت في ألمانيا الشرقية، في العام 1988، ونشوئي في القطاع الشرقي من ألمانيا الموحدة. أستطيع أن أقول إن الصور الأولية لفيلم أكرمان تمثل ذكرياتي عن كيف كان يبدو الناس والمدن في صغري. منذ ذلك الحين، تحت الاحتلال السوفيتي، لم يتغير شيء. واحتاج الأمر إلى وقت قبل أن تتغير الحياة تدريجياً.

الفيلم عالميّ التوجه، لذلك ليس مهماً المكان الذي تدور فيه الأحداث.

أكرمان لا توثّق، ولا تعلّم. إنها تلاحظ. وتترك الحكم للمتفرج. إنه رصد شعري. والشعرية تنبع من لقطاتها الطويلة المتواصلة، البطيئة، المحركة للمشاعر.

ثمة ضرب من الحس التنويمي يتصل بفيلم أكرمان. ربما اللقطة الطويلة لجمع من الناس، في محطة القطار، وهم ينظرون إلى الكاميرا، ينظرون إلينا. لماذا نحن ننظر إليهم؟ ما الذي نبحث عنه أو نسعى إليه؟

في فيلم أكرمان ينبغي أن نطرح على أنفسنا تلك الأسئلة. لا اعتقد أننا نستطيع ببساطة أن نكون مجرد راصدين. نحتاج أن نشارك، أن نطرح الأسئلة، وأن نجيب على الأسئلة التي تطرحها الصور.

في الواقع، هذا فيلم بطيء عظيم. ليس بريئاً. لا نستطيع أن نجلس وننظر إلى الصور فحسب. علينا أن نشارك.

Malaventura

اليوم الأخير من حياة رجل كهل.. هذه هي مادة أول أفلام المكسيكي ميشيل ليبكيس، وهو فيلم بطيء رائع ينتمي إلى السينما المكسيكية الجديدة المستقلة.

فيلم تأملي جداً، يتميز بجمال لقطاته وبراعة تكويناته وبطء إيقاعه. بعض كادراته تعطي إحساساً بالقتامة والغموض. في العديد من المشاهد، نرى الكهل يسير من موضع إلى آخر، لكنه يبدو ضئيلاً قياساً إلى اتساع المدينة. وليس واضحاً، في البداية، إلى أين هو ذاهب، وما إذا كانت لديه وجهة، أو محطة، محدّدة، وما هو هدفه من هذا التنقّل. في ما بعد، ندرك أنه يقصد مكاناً معيناً. إنها طريقة ذكية في بناء الفيلم لأن المتفرج يشعر بالحيرة إزاء ما يرصده، ويطرح على نفسه الكثير من الأسئلة التي تظل معلّقة وبلا أجوبة.

ثم نراه جالساً في المتنزه، يبيع البالونات. اللقطة العامة تُظهره ضئيلاً، وألوان المحيط الطبيعي محلولة إلى عناصرها الأساسية في عملية المونتاج، لكن ألوان البالونات تظل في كامل جمالها. ثمة تباين مذهل بين الرجل الجالس على المقعد مطأطئاً، بلا حراك، والبالونات الملوّنة التي تتطاير فوق رأسه في سماء تبشّر بالحرية. إن المخرج هنا يخلق صورة بسيطة لكن تحتمل الكثير من القراءات والتأويلات.

الفيلم متوسط الطول، 67 دقيقة فقط.. بالتالي هو أقصر الأفلام البطيئة التي شاهدتها حتى الآن. لكن في هذا يكمن قوّته. لقد استغل ليبكيس تلك الدقائق الـ 67 في إبداع بورتريه قوي جداً عن رجل يحتضر، يمارس حياته اليومية كالمعتاد.

إلى أين أنت ذاهب؟

هذا هو الفيلم الثاني للمخرج الصيني شانغفان يانغ. عمل قوي ومبني بذكاء. عبارة عن رحلة عبر شوارع هونغ كونغ لمدة ساعتين.

إلى أين أنت ذاهب؟ هذا السؤال الأول الاعتيادي، الذي يطرحه كل سائق تاكسي على زبائنه، يتحول في فيلم يانغ (2016) إلى مجاز (إلى أين أنت ذاهب في الحياة؟).

إننا نرى عدة سيارات أجرة تقوم بجولات أو رحلات عبر هونغ كونغ. من هم الركّاب؟ الفيلم لا يُظهرهم لنا. بل أننا لسنا واثقين من وجودهم في السيارة التي تتحرك ليلاً أو عبر شوارع مزدحمة تحت شمس حارة جداً. إننا نسمع أصواتهم فقط. وعبر هذه الأصوات نتخيّل وجوههم، شخصياتهم، ذواتهم. بل ربما حياتهم الكاملة.

كل شخصية لديها قصة ترويها، ومن خلالها تكشف –ببطء وتدريجياً– عن وجعها، إحباطها، خيبة أملها، غضبها، حزنها.. وذلك في لقطة طويلة متواصلة. ومن خلال هؤلاء، الذين ينتمون إلى خلفيات ومنزلة اجتماعية مختلفة جداً، بإمكان المتفرج الحصول على لمحة من مجتمع هونغ كونغ.

هناك موظفة شابة تعمل في البنك وتضطر إلى الاحتيال على الزبائن نتيجة الضغوط التي يفرضها رئيسها، والتهديد المستمر بالطرد، بينما هي تحاول الاحتفاظ بوظيفتها، التي لا تحبها، لكي تسدّد فواتيرها.

وهناك الزوجان الصينيان اللذان يرغبان في الهجرة سعياً وراء حياة أفضل. إنهما يتحدثان عن خيبة أملهما والضغوطات وحالة التمييز في هونغ كونغ.

وهناك أصوات أخرى تتحدث عن توفير المال، ذكريات الطفولة، وتعبّر عن كراهيتها للمدينة.

بالسيارة نمرّ على طرقات ضيقة، على بيوت متهدمة، بيوت بحاجة إلى

تصليح وترميم، بيوت لا ترغب في الإقامة فيها، مع ذلك هي مأهولة. ومقابل ذلك ترى في الأفق ناطحات السحاب والمكاتب الفخمة والشقق الغالية، الأماكن التي لا يستطيع امتلاكها غير الأجانب الأثرياء.

إن فكرة قضاء ساعتين في سيارة تتحرك عبر المدينة ربما لا تكون جذابة جداً، لكن الفكرة العامة فاتنة وآسرة. إنك لا ترى شيئاً غير الشوارع والسيارات الأخرى، مع ذلك، الفيلم حافل بالمشاعر الإنسانية. إنه الفيلم الذي يجعلك ترى إن فتحت أذنيك.

سنة أخرى

ثلاث ساعات، مدة عرض فيلم "سنة أخرى" (2016) للمخرجة الصينية Shengze Zhu، عن أفراد يتناولون الطعام، وذلك في لقطات طويلة متواصلة وبطيئة.. مع ذلك، هو فيلم لابد من مشاهدته.

الفيلم يرسم بورتريه لعائلة صينية مهاجرة. وهو أكثر من مجرد تناول للطعام، إنه عن التجمع الاجتماعي لأفراد العائلة. بناء الفيلم بسيط لكنه فعال. وهو مقسّم إلى 13 شهراً. كل وجبة في شهر معيّن. وأنت لا تشاهد عملية الطبخ، وانما تناول الوجبات، مع حضور طاغ، وعدواني، للتلفزيون الذي هو دائر طوال الوقت. وهو يضاعف من الطبيعة الخانقة للمكان (الحجرة) حيث تدور أغلب الأحداث.

الفيلم يحكي قصة عائلة. عند كل وجبة، في كل شهر، نرى جزءاً جديداً من القصة. ويتعيّن على المتفرج أن يجمع معاً كل الشذرات انطلاقاً من الحوارات التي يسمعها، حتى يستوعب القصة الكاملة. أي لا يمكن للمتفرج أن يظل جالساً ومحدّقاً في الشاشة فحسب، بل عليه أن يكون فعالاً ونشطاً.. عندئذٍ سيرى التيارات تحت السطح.

إنها عائلة تعاني من ضغوطات شديدة. والفيلم لا يوفر البهجة والسعادة. بل أن الحياة تبدو شاقة وبغيضة. النقود قليلة ولا يمكن الحصول عليها إلا بشقّ النفس. لا أحد يبدو سعيداً في الفيلم. هناك الكثير من الخلافات، من الجدال العنيف، من الغضب وقلة الاحتمال.

العائلة الفقيرة مؤلفة من أم وزوجها وأبنائها الثلاثة. الزوج في العمل طوال النهار. ولا يستطيعان تلبية طلبات الأبناء والبنات. في الحجرة ذاتها يأكلون وينامون ويشاهدون التلفزيون ويتجادلون ويتبادلون الاتهامات بشكل روتيني. الإضاءة الطبيعية نادرة.

القنطور

قلّما أصادف فيلماً يذهلني منذ اللحظة (الكادر) الأولى. هذا ما شعرت به وأنا أشاهد اللقطات الأولى من فيلم المخرجة ألكسندرا نمشيك Aleksandra Niemczyk "القنطور" Centaur (2016) (والقنطور هو الكائن الخرافي الذي نصفه رجل ونصفه فرس).

كنت أنظر إلى الشاشة مأسورة بما أرى: هل بسبب شخصية القنطور فيما يدنو صوبي؟ أم الجمالية الباردة والألوان التي تميز الكادر؟ ربما كلاهما.

المخرجة هي تلميذة بيلا تار، وهي فنانة تشكيلية. لذلك فإن صور الفيلم تبدو فاتنة. كل كادر تقريباً يتسم بجمال فائق.

الفيلم عن الحب في مواجهة التحديات. الحب بين امرأة وزوجها الذي لم يعد قادراً على الحركة بسبب الشلل. وهي أصغر سناً منه بكثير. في البداية نعتقد أنها ابنته فيما هي ترعاه وتساعده وتعتني به كل يوم – في المأكل والملبس وكل شيء - لأنه عاجز عن الحركة وفعل أي شيء. ثم نكتشف أنهما متزوجان. إنها تفعل ذلك بحب وصبر، بينما هو يشعر بالاستياء من نفسه، ولا يعود قادراً على تحمّل عجزه. إنه يحس بالإذلال. لذلك يرفض أن يدعها تعتني به. يرغب في الاستسلام. لقد سئم من العيش هكذا، من دون وعد بالتحسن.

إنه يحلم بالكائن الخرافي (القنطور)، وهو يختلف عن القنطور الذي نعرفه في الميثولوجيا الإغريقية.

مدّة الفيلم 40 دقيقة، لكنه يحتوي على الكثير من المواد البصرية والسردية. وهو ذو نهاية مفتوحة. ينمو ويتحوّل في ذهن المتفرج.

أخبار من الوطن

قدّمت شانتال أكرمان فيلمها "أخبار من الوطن" في 1977، وفيه تتابع توظيف جمالياتها التأملية. من بعض النواحي، هو فيلم مهدئ. صور نيويورك في أواخر السبعينيات مصحوبة بصوت أكرمان نفسها خارج الشاشة، فيما تقرأ رسائل استلمتها من أمها. الفكرة الأساسية بسيطة جداً، لكنها مؤثرة.

بينما نشاهد الصور، غالباً من خلال كاميرا ثابتة، لسيارات تتحرك في شوارع نيويورك، أو لأناس يعبرون الشوارع، أو حتى لأفراد في المطاعم مرئيين من خلال النوافذ، نسمع كلمات أمها المكتوبة، القلقة دوماً، المهمومة دوماً، المنهكة دوماً. إنها تتحدث عن صحتها، حاجتها إلى الأدوية، والصعوبات التي يواجهونها مع محلهم في بلجيكا. وهي تشكو من الضجر في العمل لأن شيئاً لا يحدث، أو تعبر عن قلقها بسبب ذلك. هذا يعني ضيقاً في الموارد المالية. مع ذلك، هي تبذل مساع كبيرة في دعم شانتال في مغامرتها لأن تصبح مخرجة سينمائية في الولايات المتحدة. إنها ترسل لها المال والملابس، وتبدي قلقها من إمكانية عدم وصول رسائلها وطرودها البريدية.

الصوت الذي نسمعه خارج الشاشة غالباً ما يحجبه ضجيج الشوارع أو ضوضاء المترو. إنك تحاول أن تصغي، لكن بصعوبة شديدة. ولا تلتقط غير القليل مما يُقال. هنا تسعى أكرمان إلى الواقعية. المدن صاخبة، ضاجة، تصيب بالصمم من يسكن فيها. ونحن نتعوّد على ذلك ولا نعود نلاحظ الضجيج.. حتى نقضي ساعات قليلة في الريف.

لقطات أكرمان في محطات المترو جميلة وملغزة، تماماً مثل الحياة. إنها صور الزمن. الزمن مركّب. إنه يتألف من البطء والسرعة، الفراغ والامتلاء، البطالة والعمل. تعقيد الزمن مصوّر في لقطة واحدة.

هل الفيلم عن نيويورك في نهاية السبعينيات؟ ثمة لمحات من الحياة في المدينة طوال عرض الفيلم.

هل صنعت أكرمان الفيلم عن أمها؟ ربما. وربما أيضاً عن أي أم قلقة على ابنتها

المقيمة خارج البلاد، في مدينة كبيرة وبعيدة.

هل حققت أكرمان فيلماً عنا؟ ربما. كل شيء ممكن في هذا الفيلم. أكرمان تحرص أن يكون بسيطاً لكن مفتوحاً. إنه الفيلم الذي لا تنهيه هي أو المونتير. الفيلم ينتهي عندما يلتقي بجمهوره، وعندما يقرّر المتفرج ما يراه، وما يريد أن يقرأه في الصور المعروضة أمامه. فقط حينئذ يكون "أخبار من الوطن" مكتملاً. فقط حينئذٍ نرى إلى أي مدى يمكن للبساطة أن تكون معقّدة.

بعيد

حقّق التركي نوري بيلجي جيلان فيلمه Uzak أي "بعيد" في العام 2002. القصة عن عامل غير متعلّم، اسمه يوسف، ينتقل إلى اسطنبول للإقامة عند قريبه محمود فيما هو يبحث عن عمل كبحّار. مع ذلك، هو يفضّل ملاحقة امرأة في أرجاء المدينة على أن يبحث عن عمل. إنه يفتقر إلى الدافع، وهذا ينطبق على محمود.

إنهما مختلفان في كل ما يفعلانه ويمثلانه. يوسف فقير، لا هدف له، وبلا بواعث. محمود استطاع أن يشق طريقه إلى أعلى السلّم الاجتماعي وأصبح مصوراً مشهوراً. لكنه الآن يتظاهر بالانتماء إلى هناك، إلى تلك المكانة. إنه يحاول أن يتصرّف وفق مكانته في المجتمع لكنه يفعل ذلك بلا دافع ولا هدف. هو ببساطة لا يريد أن يفقد اعتباره. إنه يؤدي دوراً لا يناسبه. لهذا في النهاية، الاثنان ليسا مختلفين كما بدا الأمر في البداية.

جيلان يُظهر التباين بين الغني والفقير، المثقف وغير المثقف، لكن البحث عن الحب يظل هو نفسه عند الشخصين. كلاهما يتوقان إلى الحب. محمود لا يزال يشعر بالحب تجاه مطلقته التي تسافر إلى كندا مع زوجها. ويوسف يعجب بامرأة شابة حالما يراها في الشارع، وكلما اقترب منها وحاول محادثتها، يحدث شيء أو يأتي شخص يحول دون حدوث أي اتصال بينهما. حب غير منجز أو غير محقّق. إنه التيار الذي يجري تحت القصة ويوحّد الشخصيتين. وهنا أيضاً ثيمة البعيد والبعد تصبح نافذ المفعول. جيلان يخلق عدة مسافات في فيلمه. ثمة مسافة بين الشخصيتين والنساء. ومسافة بين الشخصيتين نفسيهما. ومسافة بين الطبقات الاجتماعية. محمود يبعد نفسه عن مهنته أو موهبته وهي التصوير الفوتوغرافي. هناك أشكال عديدة للبعد تعبّر عن رغبة الشخصيتين في إبعاد نفسيهما عن العالم الخارجي. يحبسان نفسيهما. يفصلان نفسيهما عما يحدث من حولهما. بينما في الوقت ذاته يتوقان لأن يكونا جزءاً من شيء ما، لأن يرتبطا.

الفيلم هو عن العزلة المتنامية، عن البعد المفروض ذاتياً. وجيلان لا يفسّر

شيئاً، بل يعرضه ببساطة.

ليس فيلماً منزلياً

اعترف أني مسكونة بأعمال (المخرجة البلجيكية) شانتال أكرمان. مشاهدة أفلامها عبارة عن رحلة أقوم بها في شغف، منذ فيلمها الأول وحتى فيلمها الأخير "ليس فيلماً منزلياً" (2015) No Home Movie حيث انتحرت في العام نفسه. ومن يشاهد فيلمها Là bas سوف يدرك حجم ألمها وعذابها، وما عاشته من صراع، وثقل الماضي الذي حملته معها أينما حلّت.. كل هذا كان محسوساً وصريحاً في كل كادر من الفيلم.

أكرمان كانت منفتحة وصريحة، وفي الوقت ذاته متحفظة. في أفلامها، الأمور الذاتية تبدو مقنّعة، سريّة، بينما في نصوصها تكتب من دون تحفظ عن صراعاتها الذهنية. أفلامها ذاتية، إنها تحكي قصتها، تحكي عن عائلتها، وكيف أن تجربة عائلتها إزاء الإبادة الجماعية التي مارستها النازية قد ساهمت في تشكيل ذاتها وعالمها.

"ليس فيلماً منزلياً" دراسة حميمة عن أمها، عن نفسها، وعن العلاقة بينهما. والفيلم ليس مصوّراً بشكل جميل، كما أنه غير مصقول فنياً. إنه يشبه أفلام الهواة لكن دون أن يكون كذلك.

الفيلم يعرض السكون، يعرض امرأة تتقدّم في السن ببطء، وأخرى تحاول التكيّف مع ذلك التحوّل. والكاميرا غالباً ما تكون موضوعة على سطح ثابت، مثل طاولة، لتسجل بسلبية ما يحدث أمام عدساتها. أحياناً نرى أكرمان نفسها أو أمها في لقطة عامة، مؤطرة بعونٍ من أطر الباب، والذي يمثّل شقة الأم في بروكسل كمتاهة مركّبة. الكاميرا المحايدة مجاز جيد للبعد، للمسافة، الواقعة بين الحياة الحاضرة وصدمة الماضي.

مع الصدمة، أنت تواصل حياتك، لكن حياتك تكون مختلفة عن حيوات المحيطين بك. حياتك ستكون دائماً مختلفة. إني أتذكّر تلك المقاطع المؤلمة في كتابات أكرمان والتي فيها تستحضر الصمت، الانفصال والانعزال، خصوصاً صمت وانعزال أمها، نتيجةً لترحيل العائلة إلى معسكر الاعتقال النازي في أوشفيتز.

أتذكّر تلك المقاطع التي تتحدث فيها عن أبيها وهو يخرجها من المدرسة اليهودية، عن توقّف العائلة عن الاحتفال بأيام السبت. تبدو لي تلك المقاطع أشبه بنتائج للصدمة الباقية، وتصف حالة الحياد التي، في أحوال كثيرة، تعزّزها بصرياً كاميرا أكرمان. تلك الذكريات تطلع إلى السطح في الفيلم خلال اللقطات الطويلة للأحاديث الدائرة بين أكرمان وأمها. إنها تكرار لكتاباتها.

الفيلم ليس عن الأم، كما يبدو الأمر في البداية، بل هو أكثر تعقيداً. أكرمان نفسها تكون حاضرة في العديد من الكادرات. الأحاديث مع أمها في المطبخ، عند تناول الطعام، هي مشوقة ومثيرة للاهتمام.. بسيطة لكن تحمل معانٍ قوية، لأنهما تعودان إلى الماضي المرة تلو الأخرى. إنه الماضي الذي وسم الأم بعمق، وكذلك أكرمان رغم أنها لم تتأثر بشكل مباشر من جراء اضطهاد اليهود. هي تمثّل الجيل التالي الذي ورث الصدمة من الآباء. صدمتهم هي الصدمة الناجمة من الصمت، وأيضاً من السلوك العلني والصريح للآباء كنتيجة لما عانوه وكابدوه.

القسم الأول من الفيلم عبارة عن تأمل في التفاعل بين المرأتين. المشاهد بينهما في غاية العذوبة. عندما تسألها أمها عن سبب تصويرها لها، تجيب أكرمان بحب وحنان: "لأنني أحب أن أصوّر الناس، أحب أن أصوّرك أكثر من أي شخص آخر" أو "لأنني أريد أن أظهر للناس أنه لم تعد هناك أي مسافة".

في القسم الثاني تعرض أكرمان الأيام أو الأسابيع الأخيرة لأمها. الفيلم يصبح بورتريهاً بطيئاً، سكونياً تقريباً، لامرأة عجوز تأكل أقل فأقل، تنام أكثر فأكثر، تتذكّر قليلاً، وترتبك كثيراً. البؤرة الآن تتركّز على عملية الاحتضار. على الوداع. ذات مرّة قالت أكرمان أن أفلامها هي عن أمها، وإذا ماتت أمها فسوف لن يكون لديها ما تقوله. مع موت أمها، يفقد صنع الفيلم مبرّر وجوده. اللقطة الختامية في الفيلم هي موجعة: أكرمان وحيدة في شقة أمها، تغلق الستارة وتمكث في الحجرة المظلمة.

الفيلم وداع شخصي. وداع لأمها، للسينما، للعالم.

جزر وهميّة

ثمة أفلام تجعلك في حيرة وتردد وأنت تحاول أن تصوغ بالكلمات عما يدور في ذهنك بشأنها. ثمة أفلام تجعلك لا تفكر في الفيلم نفسه بل عما تكونه السينما وما تقدر أن تكونه.

فيلم روزبه رشيدي "جزر وهمية" Phantom Islands (2018) هو عمل تجريبي، مركّب، غامض، يطلب من متفرجة أن يفكر، ويتأمل، ويرافق مخرجه في رحلة فيزيائية وذهنية إلى الجزر.

إن رشيدي هنا يضبّب أغلب الصور عند درجات متفاوتة. لا توجد صورة واضحة تماماً، ولا غير واضحة كلياً. إنه يتلاعب بدرجات من التقنّع، والذي يعبّر عن حالة الوهم أو الشبحية. ثمة حس سوريالي، غير حقيقي بغرابة، يتّصل بالفيلم، بالشخصيات، بالمشاهد، وحتى بالموسيقى. كما لو أن شبحاً ينتاب مكانك من دون أن يكون فيلماً مرعباً. كما لو أنك تحلم. كما لو أنك تتخيّل أشياءً وأنت في مقعدك بدلاً من مشاهدة شيء مصنوع لك لكي تشاهده. إنه ليس فيلماً في حد ذاته، بل مجموعة من الصور الذهنية، أحياناً تكون مجرد ومضات من الأفكار، وأحياناً تكون أفكاراً أكثر تعقيداً وتستغرق وقتاً حتى تتنامى.

في عدة مواضع، يلجأ رشيدي إلى الانتقالات السريعة. إنها تأتي كفترات فاصلة قريبة من حالة العين عندما تطرف على نحو متكرر أو مختلج. هذه الطريقة من الانتقال تجعلني أصدّق أن ما أراه يحدث في ذهني. إنه تضبيب للحدود الفاصلة بين ما يكون وما لا يكون، بين ما يكون وما كان. الفيلم يعمل كالذاكرة: إنه يتذكّر لكنه أيضاً ينسى. إنه يحرّف، يشوّه، ويضبّب. يبدو معقولاً ومفهوماً، وأيضاً غير معقول ومفهوم. ما يبقى غالباً هو تلك الصور التي حيّرتك وأربكتك، عناصر السرد التي تحاول أن تضمها معاً لتشكّل كينونةً.

ما الذي علينا أن نفعله لنضم الذكريات معاً؟ ما الذي علينا أن نفعله لنحتفظ بسجلٍ للماضي؟ إننا نلتقط صوراً.. أحد العناصر الصغيرة لكن المهمة في فيلم رشيدي. المرأة، الشخصية الرئيسية، تلتقط صوراً (بولارويد)، ثم تعرض الصورة

أمام الكاميرا لكي نلاحظ التظهير البطيء للصورة، التي مع ذلك لا تصبح واضحة. في الماضي، ارتبطت الصورة بالموت. الصور الفوتوغرافية بوصفها صوراً مكبوحة، مثل "قتل" شيء في سبيل الاحتفاظ به. الصور التي تحملها المرأة تسكننا عندما نغادر إلى بيوتنا. إنه وضع غير مريح يجعلك تتساءل إن كان ما رأيته ليس إلا أمراً خارقاً يتعذّر تعليله.

قال تاركوفسكي ذات مرّة أن الفيلم الجيد لا ينبغي أن ينتهي مع نهاية عملية المونتاج. على العكس تماماً، ينبغي أن يبدأ حياة جديدة ما إن يشاهده الجمهور. هذا بالضبط ما يحدث مع فيلم "جزر وهمية". رشيدي لم ينهِ فيلمه، نحن الذين أنهيناه في أذهاننا.. أثناء المشاهدة وبعدها.

(روزبه رشيدي مخرج إيراني طليعي. من مواليد طهران 1980. درس الميديا في معهد دبلن للتكنولوجيا. أسس جمعية الفيلم التجريبي في طهران العام 2000)

المرأة التي غادرت

حاز فيلم "المرأة التي غادرت" The Woman Who Left (2016) للمخرج لاف دياز على جائزة مهرجان فينيسيا. مدة الفيلم تقارب الأربع ساعات، وهذه الفترة الزمنية مبرّرة لأن الفيلم هو استقصاء، سبر وتحرٍ، وهذا يستدعي وقتاً. الزمن أساسي.

الفيلم عن الظلم، عن إخفاق النظام القضائي، وهو مصوّر بالأسود والأبيض. دياز يخلق تبايناً حاداً بين الضوء والظل، لكنه يتجنب الإفراط في تعريض الصورة للنور. كذلك يواصل دياز سبره لظاهرة الليل، كما في أفلامه السابقة. ثمة شيء خطير يتصل بالليل في أفلام دياز، كما في الحياة الواقعية. إنه يظهر الليل كما هو في الموقع الذي يصوّر فيه: شديد السواد، خطير، كامن ويترصّد، ومخيف أحياناً. إنه الوقت والمكان الذي يختبئ فيه الناس، وحيث يلوذ الناس، وأيضاً حيث يعملون.

قصة الفيلم: هوراسيو، تُسجن غدراً لجريمة لم ترتكبها. تخرج من السجن بعد 30 سنة وتسعى إلى الانتقام، راغبةً في قتل الرجل الذي يقف وراء اعتقالها ومحاكمتها. كان صديقها الذي قتل ولفّق التهمة لها. يبدأ الفيلم بمشاهد للمرأة في السجن وهي تعلّم السجينات والأطفال. خلال تلك السنوات المهدورة، الضائعة، مات زوجها وكبر طفلاها من غير أن تراهما. تلتقي بابنتها، لكن ابنها يظل مفقوداً بلا أثر. لقد فقدت كل ما تملك، ولم يعد لديها غير الغضب والجوع إلى الانتقام. إن دياز هنا يتحاشى تصوير العنف، مركّزاً على التوتر الذي يغلي في الأسفل. التوتر الساكن، الهاجع، لكن الحيّ تماماً، والذي يحتاج إلى حركة بسيطة ليُظهر نفسه.

ربما بسبب كل الأعمال الخيرية الاجتماعية التي قدّمتها في السجن، هي تنظر إلى نفسها بوصفها إنسانة طيّبة، خيّرة، تعين الآخرين. لقد ساعدت الحارس السابق على البدء في حياة جديدة، وساعدت شخصاً مثلياً بعد تعرّضه للاغتصاب والضرب، وتبرعت بالمال لامرأة تعاني من مشاكل صحية عقلية. لكن

يتضح أنها تفعل كل هذا الخير من أجل الاقتراب من عدوها. هي طيبة فعلاً، لكنها أيضاً ماكرة، فاترة، عقلانية.

هذا الفيلم من بين أكثر أفلام دياز سهولةً ويسراً في تلقّي الجمهور. كل عناصر الفيلم: الميزانسين، الخط السردي، الجماليات، الشخصيات، تصبو إلى تقديم فيلم جيد جداً. لا وجود هنا لانحرافات وانعطافات في الحبكة. لا غموض ولا ألغاز. الفيلم يجعل المتفرج، الذي يعرف ما سوف يحدث لاحقاً، يشعر بالارتياح في مقعده لأن لا شيء يكمن في الزاوية، ولا شيء يمكن أن يصدمه. ولا يتعيّن عليه أن يشارك.

إن لاف دياز، في تنفيذه لفيلمه هذا، يتوجه إلى الجمهور العام، ويتعارض مع قناعاته ومعتقداته التي تمسّك بها عبر أفلامه السابقة. ربما فعل ذلك من أجل الحصول على تمويل لمشاريعه "الفنية".

لا ينبغي الحكم على دياز من هذا الفيلم فقط، فلقد حقّق أفلاماً رائعة، وأفلاماً صعبة.

رجل لا اسم له

المجهولية والحميمية.. صفتان مميزتان تعملان في تعاونٍ في فيلم وانغ بينغ "رجل لا اسم له" Man With No Name (2010)، الذي يلقي نظرة خاطفة على حياة ناسك، في حين يرصد، على نحو مطوّل وشامل جداً، الناس في بيئتهم المحددة. المخرج هنا يخلق صورة (بورتريه) حميمة لرجل لا نعرف عنه شيئاً لكننا نقضي معه وقتاً كافياً لنشعر كما لو أننا نعرفه طوال حياتنا.

فيلم وانغ بينغ السادس هذا، الوثائقي، ليس له بداية ولا نهاية. والمخرج لا يعرّفنا على الرجل الذي سوف نتابعه طوال الدقائق التسعين من مدة الفيلم. نحن مع ناسك لا ينطق، حتى عندما يسأله وانغ إن كان يوافق على تصويره. إنه يكتفي بالتحديق في عينيّ المخرج، الذي يكتفي برصده. الرجل، ربما في الخمسين أو الستين من عمره، لا اسم له، ولا تاريخ، وليس لديه قصص شخصية. والمخرج يتبعه أينما يذهب، راسماً مسافة بينهما. إنه يرصده في بيئته الطبيعية بلقطات عامة ومتحركة، بحيث يصبح فيلماً عن المحيط الطبيعي بقدر ما هو عن الرجل الذي يعيش فيه. الرجل يستعمل كل ما يستطيع إيجاده ليبقى على قيد الحياة، ليطعم نفسه، ليحمي نفسه من الطقس. كهفه هو بيته، مطبخه، سريره. الكهف عالم مصغّر فيه كل شيء، ولا شيء، يحدث. لدينا ثلاث وجبات مع الرجل. والمخرج يأخذنا إلى الكهف، ويرينا كيف يقص الرجل الخضروات التي حصدها بالمقص، وكيف يطبخ بمقلاة مكسورة. لا شيء لديه يبدو في حالة سليمة. كل شيء مستعمل، متضرر، وسخ. الفيلم لا يرسم صورة مثالية، بل يعرض الحياة في هذا العالم المصغّر كما هو. وقد يثير إعجابنا هذا الذي ترك كل شيء خلفه، ليعيش في عزلة، بعيداً عن الحضارة، في منتصف اللامكان، ولا يبدر منه أي ضيق أو انزعاج. بل يبدو كما لو أنه مستمتع بحريته. هذا الناسك لا يتحدث، لا يتصل عبر نواح أخرى.

الفيلم هو عن المكان، الفراغ، الغياب. بسبب انعدام الحوار، يبدو الفيلم أبطأ من أفلام وانغ السابقة.

لا أريد أن أنام وحيداً

اكتشفت أفلام (المخرج التايواني) تساي مينغ ليانغ في وقت مبكّر أثناء بحثي في السينما البطيئة. تساي مخرج استثنائي. وهو بارع في توظيف المكان (المباني والمساكن) في توصيل الإحساس بالغربة، العزلة، الوحدة، وشعور الفرد بكونه مختلفاً، مبعداً، هامشياً، ولامنتمياً.

وفيلم "لا أريد أن أنام وحيداً" I don't want to sleep alone (2006) يوظف هذا العنصر (المكان) بشكل قوي جداً.

Telegram:@mbooks90

الفيلم يعرض قصتين متوازيتين. واحدة تتصل بشاب مشلول من العنق حتى أسفل الجسم. إنه ممدد على السرير، في شقة ضيقة، وتعتني به امرأة شابة لا نعرف علاقتها به. قد تكون أمه، لا ندري، ربما هذا ليس مهماً. عند اقتراب الفيلم من نهايته، نرى سمسار الأراضي يقتحم، مع آخرين، الشقة في مشهد قاس وصادم، حيث الشاب مكشوف ومنتَهك أمام غرباء لا يكترثون. الغرض من هذا الاقتحام هو بيع البيت.

تساي يحسن توظيف الأصوات والحوارات التي تدور خارج الشاشة، مثلما يبرع في توظيف الجمالية المعمارية. هو لا يهتم بما يدور أمام الكاميرا فحسب، بل أيضاً بما يحدث وما يُقال خارج نطاق الكاميرا. وهو يستخدم الجدران والأبواب والأروقة من أجل تمثيل حدٍ أو تخمٍ ما، تخم بين الحاضر والغائب، أمكنة الهنا والهناك، الأمكنة التي أتواجد فيها والتي أريد أن أكون فيها. المعمار عند تساي أشبه بمتاهة علينا أن نجتازها. العمارة، بأية طريقة يتم توظيفها، هي تعبير عن أذهان الشخصيات. بيلا تار ولاف دياز يستخدمان المواقع الطبيعية من أجل تقديم الحالة النفسية لشخصياتهما. أما عند تساي، فإن الصفة المميزة الخاصة للمعمار هي، في المقام الأول، ما تصبح الصفة الرئيسية في كل أفلامه الأخيرة. الحيطان، الشوارع، السلالم.. كلها تتكلم جهاراً. ما استوقفني في عمل تساي، الطريقة التي بها يصوّر الجدران. تقريباً كلها توجد على نحو مائل عبر الكادر. لا أحد يقف مستقيماً أمام الجدار. وليست هناك لقطة أمامية لأي جدار

على الإطلاق. الجدران تغلق الكادرات. إنها توحي بالاحتجاز، بالسجن، باستمرار العزلة. والشخصيات لا تشعر برغبة في الهرب. يبدو كما لو أن الجدران تنغلق أكثر فأكثر كلما ساروا نحو الأفق.

في هذا الفيلم، العديد من الشخصيات من العمال المهاجرين، بعضهم من بنغلاديش، الذين يحاولون كسب رزقهم، ولا يستطيعون الإفلات من أوضاعهم المتقلقلة، المحفوفة بالمخاطر. إنهم أسرى هذا الوضع، مثلما هو الشاب المشلول أسير سريره.. مكشوفين أمام الآخرين.

وتساي يهتم بالروابط الإنسانية الحميمة. كما يطعّم فيلمه بلحظات من الدعابة، الدعابة السوداء. بهذه اللحظات يضيء الجو النفسي قليلاً، ويمنح المتفرج فرصة للراحة والتحرر مؤقتاً من حالة الكآبة التي تعيشها الشخصيات.

الموسيقى جسر، يصل المشهد بالمشهد، يربطهما معاً، يوحّدهما معاً.. الشيء الذي تتوق إليه شخصيات الفيلم، لكنه في الحقيقة لا يتحقق إلا على المستوى السمعي.

مع أن الفيلم مصوّر، وأحداثه تدور، في ماليزيا، إلا أن القصة عالمية. والفيلم، كما بقية أعمال تساي مينغ ليانغ، محرّك للمشاعر، معبّر جداً، عميق ويمسّ الشغاف.

الكلب

ثمة أفلام يجاهد المرء لكي ينساها، إذ أنها تمكث معك إما لأنها سيئة جداً، أو ببساطة لأنها جيدة حقاً. أفلام أخرى تبقى معك لأنها مؤثرة ببساطتها، وهي بالفعل تمسّ شغاف قلبك. هذا الافتتان بالأفلام التي لا تطلق سراحي اختبرته ثانيةً مع الفيلم الرائع "الكلب" (2015) للمخرج الصيني الشاب لام كان كاو Lam Can-zhao (مواليد 1994)، وهو أول أفلامه.

الفيلم يقترح للمتفرج طبقات متعددة عن الحياة والعلاقات الإنسانية.

الأحداث تدور في بداية 2014. أم وابنتها ينتظران الحافلة على جانب الطريق المزدحم. الكاميرا ساكنة وهي تصور في لقطة طويلة متواصلة المارة والسيارات والدراجات البخارية. حركة مستمرة مع ضجيج عال. فجأة نسمع صوتاً، لا نعرف مصدره، يصيح "أكشن". هل هو صوت المخرج؟ أم واحد من الفنيين. الصوت يفسد تيار الحركة، ويقاطع استرسالنا مع المشهد. هكذا يخلق المخرج علاقة متوترة بيننا وبين فيلمه في أكثر من موقف. إنه يحول دون اندماجك مع المشهد لفترة طويلة.

الفيلم يتابع مسار كلب ضال، يقع من سلّة في بداية الفيلم، ليعمل كخيط سردي، رابطاً الشخصيات، الناس الذين يعيشون على هامش المجتمع. المرأة التي تعيش حالة من الضجر المدمر فيما تسكن على السطح مع صديق غائب دائماً. رجل يرعى زوجته المريضة. امرأة تحاول أن تكسب رزقها بإدارة خدمة الوجبات الخفيفة. الشخصيات متنوعة، مع ذلك تتقاسم الإقصاء عن المجتمع. تتقاسم كونها خفيّة وغير منظورة ومنذورة للنسيان. يتقاسمون الحياة على الهامش، في الظلام. لكنها أيضاً تتقاسم رفقة كلب لا اسم له. كلب يتنقل من شخصية إلى أخرى، لأن كل فرد منهم يبدي استعداده لرعايته لكن لا أحد منهم يملك الوسيلة أو الإمكانية للاحتفاظ به. ها هنا تحرز تلك الانتقالات معناها. المخرج يقودنا، نشعر بالارتياح ونتوقع أن نمكث، غير أنه ينقلنا بقسوة إلى حالة أخرى.. تماماً مثل الكلب.

هذه هي بداية الرحلة عبر هوامش المدينة. المخرج يصوّر المدينة على نحو رائع بالأسود والأبيض. هذا يعزّز قصة الذين يعيشون على الهامش، في حالة من الفقر، بعيداً عن الحياة الضاجة في الشارع العام. إنه عالم ضيق ذاك الذي يأخذنا الكلب من خلاله. سجن محكم الإغلاق، غير مريح، ومعتم. الكاميرا موضوعة في مستوى الركبة. ليس هناك لقطات تطل على المناظر، ليس هناك زوايا واسعة. هناك فقط مربع صغير، نتف من حياة ما، والتي تخنق شخصيات الفيلم.

في نصف الساعة الأخيرة من الفيلم، بعد مشهد إطلاق النار، ينتقل المخرج إلى الكلب وهو يجري بالحركة البطيئة عبر ما يبدو أشبه بساحة النفايات. هل ما نراه ذاكرة بعيدة؟ أم أنه يحدث هنا والآن؟ المخرج يتلاعب هنا بالزمن والمكان، يربكنا بإزالة الصوت. الصوت يتيح لنا التوجه المكاني والزمني. لكن المخرج يظل مخلصاً لطريقته في إبقاء المتفرج في سجن ضيق لا يستطيع الفرار منه.

فقط قرب النهاية ترتخي القبضة المحكمة. إننا نرى من زاوية أعلى حقلاً مفتوحاً، والكاميرا تقوم بحركة استعراضية عبر أسطح البيوت وقت وصول الراهب البوذي إلى القرية وطلبه من الفتى قطعة لحم للكلب. ثمة شعور بالدفء هنا. الشمس مشرقة. إنه مشهد مختلف تماماً عما شاهدناه سابقاً. كما لو أن الفيلم يبدأ في استرداد أنفاسه، في الطلوع من الظلام لكي يتنفس قبل أن يعود إلى الظلام المحكم.

عمل قوي سواء في سرده أو جمالياته، ومؤثر بشكل خاص. الكلب يصبح أداة لسبر الشخصيات التي يحمل كل منها عبئاً خاصاً به. إنه فيلم لطيف، رقيق، ملئ بالعاطفة التي تفور تحت السطح.

المزج الباكي

ثيو أنجيلوبولوس، اليوناني، هو واحد من أولئك المخرجين الذين ينتمون إلى السينما البطيئة. فيلمه "المرج الباكي" The weeping meadow

(2004) يكمل ما تركه تاركوفسكي بفيلمه "القربان"، بالتالي هو من بين مخرجي السينما البطيئة الأكثر تاركوفسكية. كل الأفلام البطيئة هي، بطريقة أو بأخرى، موضوعة في سياق مفهوم تاركوفسكي عن "النحت في الزمن". السينما البطيئة مدينة لأفلام تاركوفسكي، لكنه ليس الملهم الوحيد.

فيلم "المرج الباكي" هو الجزء الأول من ثلاثية، لم يكملها، عن اليونان الحديثة. كل مشهد يبدو أشبه بشهيق عميق، المرئيات التي تملأ وتغذّي رئتيك. الفيلم يبدو أشبه بسلسلة من الشهقات، بل حتى شهقة طويلة جداً، تستمر ثلاث ساعات. المشاهد مأخوذة من زوايا واسعة. حركة الكاميرا رشيقة، سلسة، ناعمة. حركات الزوم دقيقة.

قصة الفيلم ليست استثنائية في حد ذاتها. إننا نتابع إيليني، الفتاة التي يتبناها سبايروس وزوجته، اللذان يهربان، في بداية الفيلم، من الثورة الروسية عائدين إلى وطنهما اليونان. بعد سنوات، يقرر سبايروس أن يتزوج إيليني، لكن ابنه ألِكسيس يهرب مع إيليني. الاثنان، الهاربان دوماً، يصبحان موشوراً من خلاله يتنقّل المتفرج عبر التاريخ اليوناني حتى الحرب الأهلية اليونانية.

القصة مكررة. ثيمة اللجوء أثناء الاضطراب السياسي هي لبّ الفيلم، المرصّع بمشاهد الحب. الفيلم تقليدي، ببناء تقليدي، لكنه يبرز من بين تلك المعالجات الكلاسيكية للحب والتغيير واللجوء في أوقات الحرب. بالطبع، هناك جماليات التأمل الخاصة التي تساهم في بروز الفيلم.

الفيلم يوجّه نظرة إلى خارج الأشياء، خارج الشخصيات وحياتها. وأنجيلوبولوس لا يخلق فيلماً سيكولوجياً. إنه لا يسمح للفيلم بأن يتنامى عمودياً، بمعنى أننا لا ندخل في الشخصيات. إنه الفيلم الذي يقف عند السطح،

لكن أنجيلوبولوس يغطي هذا الضعف بذكاء شديد، وعلى نحو مثير وفاتن، بحيث لا يكون هناك أي شك في قوته وسطوته.

فيل جالس بلا حراك

هناك أفلام جيدة، وأفلام سيئة. هناك أفلام مثيرة ورائعة وغامرة، وأخرى سطحية وتافهة ومبدّدة للوقت. ثم هناك فيلم (الصيني) هو بو

Hu Bo، الأول والوحيد، "فيل جالس بلا حراك" An Elephant Sitting Still، الذي أكمله في أواخر 2017 قبل انتحاره. ليست هناك أي كلمة أو تعبير، في اللغات الثلاث التي أتكلمها، يمكن لها أن تساعدني في التعبير عما أشعره تجاه هذا الفيلم.

هناك أفلام تحرّك مشاعرك بعمق، وأفلام تجعلك تبكي أو تضحك. ثم هناك "فيل جالس بلا حراك" الذي جعلني أتوقف عن مشاهدة أي فيلم آخر لأنني لم أرد أن ألطّخ ما شاهدته بأفلام أخرى، فهو فيلم غنيّ جداً، نقيّ جداً، وعميق جداً.

Telegram: @mbooks90

"هو بو" استطاع بفيلمه أن يأسر ما سمّاه ميلان كونديرا "خفة الكائن التي لا تُحتمل". وطأة العيش، التنفس، البقاء، أو محاولة البقاء. ثقل زمننا. شانتال أكرمان أرادت دوماً أن تجعلنا نشعر بالزمن. هو بو يريد منا أن نشعر بثقل الزمن. الثبات المدروس في لقطات طويلة متواصلة تعمل مثل ثقل الفيل، أطنان عديدة تحطمك تحت قدميه. وأنت تكافح، لكنك تكافح من أجل ماذا، إن لم يكن هناك أي بديل؟

الوقت الذي تقضيه في مكافحة الألم، في رفع ثقل الزمن، يؤدي فقط إلى مضاعفة الإحساس باليأس. شخصيات الفيلم تجاهد في سبيل الإجابة عن السؤال الوجودي بشأن قيمة حياتهم. إنها ليست نظرة تشاؤمية إلى الحياة. بالأحرى، هي نظرة وجودية إلى زمننا، إلى ثباتنا في وجه الزمن.

صور هو بو، المحركة للمشاعر، مفرّغة من الطاقة، من اللون. الفيلم نفسه متعب وسئم، لكنه يستخدم المقدار الضئيل الأخير من الطاقة في رواية قصص شخصياته. ثمة مقاومة، غير أنها ليست كافية أمام القوة، الخارجية واللامرئية، الساحقة. كل ساعة نقضيها مع الشخصيات تبدو أشبه بحياة كاملة. ليس فقط

ثقل الزمن الذي يجفّف الشخصيات، إنه غضبهم، المكبوح غالباً، المكبوت، حتى تقصم القشة الأخيرة ظهر البعير. بعدئذ، العنف اللفظي والبدني يصبح كلّي الوجود، لكن لأمدٍ قصير، وخارج الشاشة.

هناك نقطة غليان يتوجّه إليها الفيلم. ليست الذروة، والتي يليها حل العقدة. الفيلم سرمديّ، خالد. إنه فيلمنا، قلق محاولتنا لتحقيق شيء في حياتنا ضمن عالم يصبح عدائياً أكثر فأكثر، والذي فيه نحن، الجيل الأول من الألفية، نشعر بوحشية هذا العصر الجديد الذي فيه يكون البقاء صعباً، والأصعب أن تعيش.

الحياة مأساة أبدية. الحياة صراع أزلي. لأولئك الذين يعيشون هنا وفي الوقت الحاضر، الفيلم يصبح تعبيراً عن الألم من دون أن يحاول جعلنا نشعر بالأسى والأسف. من دون حتى محاولة جعلنا نبكي.

المكان الآخر. حلم وجود شيء أفضل. الحلم الذي يجعلنا نستمر، زاحفين تقريباً، بموارد قليلة. مع ذلك، فإن فيل "هو بو" ليس يائساً ولا عديم الجدوى، كما ترى شخصيات الفيلم نفسها.

إذا توقعتم مقالة عميقة عن الفيلم، فأنا آسفة لأنني خيّبت ظنكم. تجربتي مع هذا الفيلم تجربة خاصة. لقد قررت لفترة طويلة أن لا أكتب عنه أو أتحدث عنه. الفيلم يسكن بداخلي، وأنا وحدي التي تملك مفتاحه. في حياتي لم أختبر مثل هذه التجربة.

حياة بعد الموت

حياة بعد الموت (2019) Afterlives كتاب جديد، باللغة الإنجليزية، عن أعمال المخرجة البلجيكية الراحلة شانتال أكرمان، من تحرير ماريون شميد وإيما ويلسون. المادة مؤثرة، مثيرة للمشاعر، وموجعة.

لقد مرّ على رحيل أكرمان أربع سنوات. وقد تركت خلفها هوّة واسعة، غياباً، لا يمكن أن يملأه أي شخص آخر. في الوقت نفسه، تركت خلفها مجموعة رائعة وعظيمة من الأفلام والأعمال الوثائقية والأعمال التركيبية المصورة بالفيديو والتي سوف ترافقنا لسنوات طويلة قادمة. هذه الأعمال تصبح حياة المخرجة بعد الموت.

إذا كان يتعيّن علينا أن نصف بكلمة واحدة المسار الاستثنائي لشانتال أكرمان، التي هي من بين أعظم الرائين في السينما الحديثة، فسوف نقول: شجاعة.

لأنها شجاعة فقد حققت أول أفلامها وهي شابة، مراهقة تقريباً. شقّت طريقها بجهد، وأحرزت لنفسها مكانةً ومركزاً رفيعاً في وسطٍ يهيمن عليه الرجال. ولأنها شجاعة، فقد تحدّت المعايير الراسخة منذ زمن في السينما. ولأنها شجاعة فقد عاشت حياتها ضمن الجيل الثاني من الناجين من المحرقة النازية، المسكونين بصدمة المأساة.

حياة أكرمان وأعمالها: عنصران يصعب الفصل بينهما باعتبارهما كينونتين مستقلتين. هما، بالأحرى، متشابكان على نحو يستحيل فصمهما. هذا نتيجة ابتعاد أفلامها عن "سينما الأجساد" واتجاهها إلى الانهماك في موضوع الذاكرة والهوية. سينماها سينما الانتماء، التوق، البحث المتواصل.

في دراسة جوليانا برونو الرائعة عن الزمن والمكان في أفلام أكرمان، هي تعتبر هذه الأعمال جزءاً من بنيتنا الحميمة.

ما أعجبني في الكتاب هو اتساع المحتوى الذي يقترحه. إنه ليس كتاباً عن موضوعات عادية نتحدث عنها في سياق سينما أكرمان. هنالك دراسات عن

أعمال المخرجة التركيبية، وعن الشيخوخة، والتدخين، والمواقع الطبيعية الصوتية، وعن توظيفها للإضاءة.

النهر كان إنساناً

"النهر كان إنساناً" The River Used to be a Man (2012) فيلم ألماني للمخرج يان زابيل، يروي قصة رجل ألماني، بعد وفاة دليله، يضيع في البريّة الأفريقية (منطقة بوتسوانان).

الفيلم ذو إيقاع بطيء. وهو رائع في تصوير البريّة وما تستدعيه من عزلة. كذلك الطبيعة التي لم تُمس بعد، والتي نادراً ما نجدها في هذه الأيام، خصوصاً في مناطقنا. إننا نشاهد حالات الغروب الهادئة المسالمة والأنهر المتدفقة. الشخصية الرئيسية في الفيلم هي الطبيعة. على نحو لافت للنظر، الدليل المحلي الذي يتنقل مع الألماني، يشرح له: "ها هنا بيت الحيوانات. إنه بيت لكل الحيوانات.. وهذه جزيرتهم التي نسير عليها". إذن الطبيعة هي المُضيف، والإنسان مجرد ضيف. لكن نحن البشر، خصوصاً في العالم الأول، نسينا كيف نعيش بطريقة بسيطة. عندما يموت الدليل، يفتقد الألماني المساعدة والإرشاد، ويجد نفسه في منتصف اللامكان. إنه يجاهد لتحريك الزورق، ويقع في النهر لأنه لا يستطيع المحافظة على توازنه. ويعجز عن الصيد. وفي الليل يسمع الكثير من أصوات الحيوانات المحيطة به لكنه لا يستطيع أن يعيّن هويتها ليميز بين الحيوانات الخطرة وتلك الأليفة. هو على الأرجح لم يشعر سابقاً بحاجة لتمييز أصواتها لأنه يعيش في المدينة. أخيراً، هو لا يستطيع أن يضرم النار لأن ولاعته لا تعمل. حين يصحو في قرية مجهولة، بعد أن التقطه أحد السكّان عندما وجده فاقد الوعي، فإن أول ما يسأل عنه هو التليفون والدكان. إنه نموذج للغربي الجاهل.

في صمت عظيم

فيلم فيليب غرونغ "في صمت عظيم" Into Great Silence (2005) عن عدد من الرهبان في دير. هذا الفيلم الوثائقي يقدّم تصويراً شعرياً للحياة في عزلة اختيارية، بعيداً عن الحضارة، في إقليم دوفين، في جبال شارتروس بفرنسا.

كان يمكن للفيلم أن يكون أبطأ. أعني أن تكون اللقطات المتواصلة أطول لتصبح أبطأ. لكن ما وجدته مثيراً أكثر للاهتمام في هذا السياق هو أهمية الموضوع في إظهار البطء أكثر من اللقطة الطويلة (أو العنصر الجمالي عموماً). الرهبان ليسوا في عجلة من أمرهم، بالتالي فإن حضورهم في الفيلم، وحياتهم اليومية وحدها، لها تأثير على إدراك مدى سرعة أو بطء حركة الفيلم. هذا أيضاً يشير إلى الطريقة الطبيعية لصنع الفيلم، إذ لا يمكنك أن تقطع الفعاليات البطيئة كل ثانيتين، كما لا تستطيع ترك سباق السيارات مستمرة لعشر دقائق في لقطة طويلة واحدة. فاللقطة الطويلة، كما يقول لاف دياز، تأتي بشكل طبيعي.

الفيلم يتعرّض للمقاطعة، بين الحين والآخر، بما كان شائعاً في السينما الصامتة، أعني الكتابة على الشاشة، سواء في شكل حوار أو سرد، بينما هنا نجد تضميناً لمقاطع من الكتاب المقدس، أو هكذا أظن لأنني لست مطلعة بشكل جيد على الكتاب المقدس. والمخرج لا يذكر المصدر، ولا أعتقد أن هذا مهم طالما أن المقاطع متناغمة مع الفيلم.

الشعور الغريب الذي تملكني بشأن الفيلم هو أوجه الاحتجاز والحرية. الفيلم يدور كله في الدير أو ما حوله. إننا لا نغادر أبداً تلك المساحة من الأرض. والرهبان نراهم دائماً في الكادر والجدران في الخلفية. مثل هذا التأطير يُحدث إحساساً بالحصر والتقييد. لكن الغريب أنه لا يبدو مقيّداً على الإطلاق.

Mula sa Kung Ano ang Noon

هذا الفيلم الفلبيني للمخرج لاف دياز، والذي يحمل باللغة الانجليزية هذا العنوان From What is Before (2014)، تدور أحداثه قبل عامين من إعلان الحكم العرفي في 1972. وقد سبق لدياز أن تناول مرحلة الحكم تلك والصدمة التي خلّفتها. وأنت هنا تعلم أن ذلك ما سوف يحدث. الحكم العسكري قادم. "الكابوس الفلبيني"، على حد تعبير دياز، قادم. وأنت تشعر بالعجز، لا تستطيع أن تفعل شيئاً لمنع حدوث المأساة. وكما في العديد من أفلامه، يخلق دياز عملاً بارعاً وقوياً، فيه يضع المتفرج في حالة مماثلة لحالة شخصياته.

مدّة الفيلم 338 دقيقة، وقياساً إلى أفلامه الأخرى التي يستغرق عرضها ساعات طويلة تصل إلى عشر ساعات أحياناً، فإن هذا الفيلم يعد من أفلامه القصيرة. وهو مصوّر بالأسود والأبيض الذي يسهم، على نحو مؤثر في تصوير الفقر والمعاناة. وقد اختار مواقع لم تصلها الكهرباء بعد. مواقع خطرة في البلاد، وقد جازف دياز وفريقه بالتصوير هناك، لكن الفريق برع في تصوير الخط الساحلي الجميل، موظفاً الأمواج العالية والرياح القوية والصخور لخلق إحساس بمجيء شيء منذر بسوء.

جمالياً، الفيلم برهان فاتن على قدرة دياز على أسر الثقافة الملايية (نسبة إلى جزيرة الملايو، ودياز يشير إلى نفسه كمخرج ملايي) وأيضاً على تصوير صدمة شعبه.

وتجدر الإشارة هنا إلى الممثلة التي أدت دور جوسلينا، المعاقة، والتي بأدائها المذهل ساهمت في خلق الإحساس بالشقاء الوشيك. لقد أدت الدور بطريقة واقعية، مقنعة جداً، إلى حد أن دياز وجد صعوبة في إقناع الآخرين بأنها مجرد ممثلة وغير معاقة. جوسلينا هي الشخصية التي تجعلك ترغب في أن تغمض عينيك وتسدّ أذنيك، فهي تجسيد لمجتمع مسحوق.

الفيلم هو مزيج من جمالية دياز الساحرة، واستكشافه للصدمات التي تعرضت لها بلاده. وقد شهدت، في مهرجان لوكارنو، محادثة بين دياز ومتفرج قال بأن

قوة الفيلم غمرته، وأنه كان يرغب في البقاء في الصالة لفترة أطول.

هكذا هو الحال مع أفلام دياز. طول أفلامه يبدو مستهجناً، لكن ما إن تشاهد له فيلماً حتى تشعر بأن هناك الكثير مما ينبغي أن يقال. وفيلمنا هذا لا يختلف. إنه عبارة عن رحلة داخل النفَس الفلبيني، ودياز ينهي فيلمه قبل حدوث الصدمة.

Pag-ibig sa Kung Ano ang Meron

في الأسفل هناك

في العام 2006 قدّمت شانتال أكرمان فيلمها Là-bas. للعنوان معان عديدة. في الأسفل هناك. نزولاً هناك. كمعنى جغرافي. نزولاً نحو ممرات الذاكرة. في هاوية الذاكرة. في الأسفل. في الذاكرة الأكثر إعتاماً لتاريخ القرن العشرين. ذاكرة العائلة.

أكرمان في عالم مختلف. عالم الذكريات. هي في الماضي، أشبه بشبح طوال الفيلم. بوسعنا أن نسمعها وهي تعد القهوة. بوسعنا أن نسمعها وهي تنظف أسنانها بالفرشاة. بوسعنا أن نسمع وقع قدميها. هي هناك. مع ذلك، هي ليست هناك. جسدها هناك، لكن عقلها ليس هناك. هي غائبة. هي في الأسفل. تتحدث عن المنفى، عن الانتحار، عن قضاء طفولتها في البيت، في بروكسل، لأن أمها كانت تخشى من السماح لها بالخروج. تتحدث عن الطفولة التي لم تعشها. تتحدث عن خالتها التي كانت تتلقى علاجاً بالصدمة الكهربائية لمساعدتها على التعامل مع الكآبة.

قبيل نهاية الفيلم، تتحدث أكرمان عن أستاذ جامعي جاء لرؤيتها، وقال لها: "صعب الخروج من السجن، خصوصاً سجنك الخاص". فيلم أكرمان صُوّر كله تقريباً داخل الشقة التي تسكنها، غالباً من خلال النافذة ذاتها، الستائر ذاتها. بالكاد ينتقل الفيلم إلى ما وراء نافذة الشقة. تماماً مثل أكرمان نفسها. نسمعها وهي تقول، خارج الشاشة، أنها لا تغادر المكان كثيراً. أحد الأسباب هو الأمن. يوماً ما خرجت ولاحظت أن الأمور ليست على ما يرام. سألت رجلاً عما حدث، فأخبرها عن هجوم انتحاري.

لكن الأمر لا يتعلّق بالعالم الخارجي فحسب، بل أيضاً ما يوجد في الأسفل، العالم الداخلي، الصدمة الباطنية، ذلك الذي يسجنها. في كل كلمة، كل فقرة، وبأية لغة، ثمة ألم. ثمة حزن. ثمة قنوط. بعد هذا الفيلم، بعد كل ما شعرت به أثناء تلك الدقائق التي تتجاوز الساعة، لم يدهشني المسار الذي سلكته أكرمان في الخامس من أكتوبر 2015. كل شيء موجود هنا، في هذا الفيلم.

ثلاث شقيقات

أتابع باهتمام وإعجاب شديدين أفلام الصيني وانغ بينغ الوثائقية. من خلال عدسات أفلامه، بإمكانك أن ترى النمو الاقتصادي في الصين. إنه يرصد الواقع، موظفاً أشكاله وجمالياته لتوثيق الحاضر الخطير، المنسي، والمهين أحياناً. بكاميرته يرصد ويوثّق بالتفصيل ما يحدث أمام الكاميرا، أمام عينيه. إنه المخرج الذي يعرض الوضع الإنساني على نحو أفضل من أي مخرج آخر.

فيلمه "ثلاث شقيقات" (2012) عمل وثائقي عن ثلاث شقيقات يعشن في إقليم يوانان، الواقع في الجنوب الغربي، والمتاخم لحدود ميانمار ولاوس. يعشن، في غياب الأب والأم، في قرية مع 80 عائلة أخرى. الكبرى في العاشرة من عمرها، وهي مرغمة على الاعتناء بشقيقتيها (الوسطى 6 سنوات والصغرى 4 سنوات). على الرغم من عمرها، هي تمارس دور الأم. والفيلم لا يوضح مكان وجود الأب وسبب غيابه. هل هو عامل مهاجر أم أنه ميت. كذلك الأمر بالنسبة للأم. الجد والصغيرات يتحدثون عن الأم لكننا لا نراها أبداً. إنها حاضرة من خلال غيابها.

الصغيرات يمارسن حياتهن اليومية. يجفّفن الأحذية البالية، الممزقة والموحلة، حول النار. يتناولن البطاطس كوجبة وحيدة. وفي الأمسيات يحصلن على الطعام من أقاربهن مقابل الاعتناء بحيواناتهم. إنهن يعانين في صمت معبّر.

يوماً ما، يأتي الأب، وهو في الثلاثين من عمره. ونعلم عندئذ أنه عامل مهاجر، يحاول أن يكسب رزقه في مدينة قريبة، وهو لا يعلم عن مكان وجود الأم. مشاعره تجاه بناته صادقة وأبوية. غير أن عودته تعقّد الوضع أكثر، إذ يعلن عن اضطراره للعودة إلى المدينة برفقة الكبرى لجعلها تعمل هناك. لكن الجد يعترض، فيأخذ معه شقيقتيها، الأمر الذي يؤثر على نفسية الكبرى، ويفضي بها إلى العزلة والكآبة. إن إحساسها بالوحدة يكون عميقاً. وهي تعزل نفسها عن محيطها والناس من حولها. هي تمارس أعمالها اليومية الروتينية، لكنها لا تعود تشعر بأنها حاضرة على الإطلاق. تبدو كما لو أنها شبح. تصبح الحاضرة الغائبة. إنه تحوّل

مذهل للشخصية.

وانغ بينغ رائع في رصده للحياة اليومية والصراعات اليومية التي يخوضها أولئك الذين يعيشون على هوامش المجتمع. لقد لاحظت بأن كل أفلامه تشتمل في لبها على رحلة ما. إنها في حركة أكثر مما هي في ثبات. الشخصيات في حالة انتقال، ارتحال، بحث عن أمكنة لائقة. هناك هجرة، بحثاً عن لقمة العيش. أفلام وانغ بينغ في أغلبها عن أناس لا يملكون بيوتاً.

قد تكون كاميرا وانغ بينغ مركّزة بؤرتها على الصين، غير أن أفلامه تروي قصصاً أكثر اتساعاً عن المكان الذي يتجه إليه العالم سياسياً واقتصادياً واجتماعياً.

III

لقاءات

لقاء مع شنغفان يانغ

المخرج الصيني شنغفان يانغ Zhengfan Yang يتحدث مع نادين ماي عن أول أفلامه الطويلة "البعيد" Distant:

- لماذا "البعيد"؟ عنوان فيلمك يبدو وكأنه يعلّق على جماليات الفيلم. لكن يبدو أن هناك أيضاً ما هو أكثر.

* جماليات الفيلم تشير إلى اللقطات الواسعة، اللقطات الطويلة، والطريقة التي بها أربط الجمهور مع الفيلم.. كل هذا يتصل بالبعد. وأيضاً بالموضوعات، إذ أن كل لقطة طويلة تحتوي على قصة قصيرة عن البعد.

- الشخصيات في فيلمك تبدو غامضة بسبب إحجامك عن توظيف اللقطات القريبة القادرة على الكشف عن تعبيرات الوجه ولغة الجسد. لماذا ترفض وصول المتفرج إلى الشخصيات؟

* من جهة، الفيلم ليس عن الشخصيات بل عن المسافة بين الشخصيات. كنت أحاول أن أعرض البعد بين الشخصيات، وأيضاً البعد بين الجمهور والشخصيات. لذا من السخف أن أستخدم اللقطات القريبة كي أجعل الجمهور على مقربة من الشخصيات. إنه ليس عن جعل الجمهور يفهم الشخصيات، بل على العكس.. أن لا يفهمها. كل ما أريد فعله هو أن أبطل محاولة الجمهور لفهم الشخصيات. نحن مجموعة من الغرباء. هذا هو وضعنا اليوم.

من جهة أخرى، بالنسبة لي، جوّ الفيلم أكثر أهمية من الشخصيات. إني أرفض منح المتفرج حرية الوصول إلى الشخصيات والقصة معاً. وعلى نحو مقصود أقطع الصلات بين كل لقطات الفيلم، البالغة 13 لقطة. لقد كان بإمكاني أن أبني العديد من الصلات بين كل هذه القصص، وأدع للجمهور حرية التخيّل.. لكنهم قد يظنون، على سبيل المثال، أن الشرطي الذي يرونه الآن سبق أن شاهدوه في مشهد المستشفى. لذلك لم أفعل. سوف لن تكون هناك أي مسافة لو فعلت ذلك، وربطت اللقطات معاً.

- بالنسبة لي، كل لقطة طويلة كانت فيلماً مستقلاً بذاته.

* نعم. كما قلت، تعمدت أن أقطع صلات الأقسام أو الأجزاء الـ 13، لذلك من الطبيعي أن تكون كل لقطة طويلة كائنة بذاتها وبمعزل عن الأخرى. والقصة في كل لقطة طويلة عبارة عن شظية التقطتها من الواقع، مما كنت أسمعه، أو من تجربتي الخاصة، أو من نتاج المخيلة. احتفظت بها كأجزاء، كشظايا، كما كانت في البداية بدلاً من تنميتها بحيث تأخذ شكل قصة كاملة ذات طبقات مشدود بعضها إلى بعض، وذات ذروة وخاتمة.

- هل لفيلم "البعيد" ارتباط فعال مع قواعد أو معايير السينما البطيئة؟

* لست متأكداً من ذلك. لكن بإبطاء الفيلم فإن ذلك يتيح الكثير من الرصد للمكان أيضاً. في معظم الأوقات، نحن لا نشاهد في اللقطة غير الأحداث ولا نسمع غير الحوارات، لأن العديد من صانعي الأفلام لا يولون أهمية للزمن والمكان، وبالتالي حين ينتهي الحدث، يقومون بالانتقال الفوري إلى مشهد آخر. لكن هناك أيضاً الزمن والمكان. إني أخلق على الشاشة عالماً يوجد فيه الزمن والمكان، مستخدماً الصورة والصوت، راغباً من الجمهور أن يشعر بهما.

- هل ترى نفسك كمخرج أفلام بطيئة؟

* لست متأكداً من هذا أيضاً. لا أريد أن أحدّد نفسي كنوع معيّن من صانعي الأفلام. مع يقيني بأن الفيلم الذي أحقّقه بطيء لأنه يتعامل مع نوع معيّن من الموضوعات، ومن الزمن والمكان.. هذه القضايا التي اعتبرها مهمة جداً لي في السينما. في الواقع أنا اعتقد أننا جميعاً نتعامل مع الزمن والمكان، لكن هذا لا يعني أن "البطيء" هو السبيل الوحيد لفعل ذلك.

- ما هي خلفيتك الثقافية؟ متى بدأت تحقّق أفلاماً؟

* حصلت على شهادة البكالوريا في القانون، لكنني قضيت أغلب أوقاتي، في تلك السنوات الأربع، وأنا أشاهد الأفلام. بعدئذ بدأت في تحقيق أفلام قصيرة في العام 2007، بعد انتهائي من الدراسة في كلية الحقوق. تلقيت دراسة السينما

على يد بروفيسور السينما زو شوانجي ضمن دورة دراسية استمرت عاماً واحداً. بعد ذلك، انتقلت إلى هونغ كونغ للحصول على شهادة الماجستير في قسم الفنون الجميلة في مجال الإنتاج السينمائي. لقد تخرجت العام الماضي، و"البعيد" هو فيلمي الدرامي الطويل الأول.

- هل هناك مخرجون أو كتاب أو فلاسفة أو فنانون معينون مارسوا تأثيراً على أعمالك، أو منهم استلهمت أفكارك؟

* أنتونيوني ألهمني بطريقته في استكشاف المكان في الفيلم، في حين كنت أشاهد كيفية أسر الزمن ونحته في أفلام تاركوفسكي. بالنسبة للسينما المعاصرة، أعتبر لاف دياز واحداً من أعظم المخرجين، وأضم إليه (التايلندي) أبيشاتبونغ. كلاهما يشكلان مستقبل السينما. لكن حين يتصل الأمر بالتأثير فاعتقد أنني تأثرت كثيراً بالتايواني تساي مينغ ليانغ، في توظيفه للصورة والصوت والأجواء التي شكّلها في أفلامه.

- هل ثمة مشروع جديد تعمل عليه الآن؟

* هناك عمل وثائقي أنتجه وأصوّره، من إخراج شنغزه زو، بعنوان "خارج البؤرة". لدي أيضاً مشاريع عديدة وبعض الأفكار المثيرة للاهتمام التي أريد أن أنجزها. لكن الحصول على تمويل يزداد صعوبة. أغلب الناس يريدون قصصاً جيدة بدلاً من الأفلام الجيدة.

لقاء مع سورانغا كاتوغامبالا

الفيلم القصير "ابن الرأسمالية الفاتنة" Son of the Lovely Capitalism (2015) للمخرج سورانغا كاتوغامبالا Suranga Katugampala (من سريلانكا) هو عمل آسر وأخّاذ جمالياً. وقد أجريت مع المخرج، عبر الانترنت، حواراً قصيراً عن الفيلم وعن خلفيته الثقافية.

- فيلمك فاتن بصرياً. ثمة تلاعب باللقطات الطويلة المتواصلة، واللقطات العامة، وتركيب اللقطات، والانتقالات السريعة. ما هي خلفيتك المهنية؟

* أنا أستاذ في الميديا (وسائل الإعلام) المتعدّدة في ميلانو بإيطاليا. درست ميديا الكومبيوتر ثم السينما. بعدئذ سافرت كثيراً. درست التأمل في النيبال.

- ثمة طاقة معينة في الصور والأصوات معاً بفضل الجماليات التي اخترتها. هل هذه اللقطات الطويلة المتواصلة علامة أو سمة لعملك السينمائي؟

* اعتقد أن الوقت مبكّر جداً بالنسبة لي لكي أتحدث عن سمات. مازلت شاباً، أبلغ من العمر 27 عاماً. وأنا على نحو متواصل أبحث وأتحرّى في من أكون، في هويتي الذاتية. أظن أن السمة، في هذه اللحظة من حياتي، ينبغي أن تكون نتيجة عفوية. لا أريد أن أصنع من عملي السينمائي مسألة تجارة أو مجرد تصنيف، كأن يقال "فيلم للمخرج سورانغا" أو شيء من هذا القبيل. أريد فحسب أن أطلق ما يكمن في داخلي. أن أكشف للعالم أفكاري. قصصي هي حكايات ذات حاجات ملحّة. لذلك فأنا لا أفكر، ولا أريد أن أفكّر، بشأن السمة. إن هدفي هو أن أركّز على ما أريد قوله. إذا نتج عن ذلك سمة مميزة فإنه يُعدّ مجرد نتيجة منطقية.

أنا أحب اللقطات الطويلة، لكنني لا أود أن أفكر في هذا بوصفها سمة مميزة بل كحاجة، ضرورة. وإلا فإنك تجازف بأن تقوم في النهاية بفعل أشياء تلبيةً لالتزام أسلوبي.

- فيلمك يعتمد البطء. يبدو أنك تصوّر تأثيرات الرأسمالية على الشباب بعون من البطء السينمائي. ما السبب في ذلك؟

* هناك تعارض مزدوج. البطء، في هذه الحالة، نوع من اللامبالاة، لامبالاة الجيل الجديد، افتقار لرتابة الطاقة الاجتماعية، افتقار للنشاط الاجتماعي. من جهة أخرى، السرعة، بالنسبة لي، رتابة. رتابة الروتين الذي توفره الرأسمالية في وقتنا الحاضر. فكرة أن الإنسان نوع من الآلة، التي تنتج وفقاً لإيقاع ما. تماماً مثل آلة حقيقية موثوق بها. من هذه الناحية، السرعة رتابة، الإيقاع نفسه. بالنسبة لي، هذان جانبان من السؤال نفسه. هذا مجتمع يوفّر الكثير، راكضاً على عجل نحو النمو المستمر، لكن في أغلب الأوقات لا يجري نحو أي شيء صادق وأصيل. العديد من الناس يتحركون في الطرقات، في أنفاق المترو. مثل نمل منهمك في العمل. إنه أشبه بالجري على آلة رياضة المشي أو الجري. إلى أين أنت تجري؟ إلى لا مكان، لأنك ساكن، في مكانك. أنت تشعر بأنك تجري، لكن الحقيقة أنك تجري في اللامكان. أنك ثابت في موضعك.

- أنت جئت من سريلانكا، والآن تعيش في إيطاليا. هل صلتك بهذين الوطنين تجد لها مكاناً في أفلامك؟

* نعم، بالتأكيد. أظن بإمكاني أن أعتبر نفسي في وضع من يتمتع بامتياز. أنا محظوظ لرؤية كيف يبدو العالم من وجهتي نظر مختلفتين. اعتقد أن هذا منحني رؤيةً أرحب لحالة الأشياء. في قرية أجدادي كنت أقدّر معنى الطقوس ومنافعها، والحاجة الإنسانية للبقاء على مقربة من الطبيعة، من أجل الحاجة الفيسيولوجية والسلام الداخلي. أنا افتقد هذا في المجتمع الحديث. أخشى أن الإنسان الحديث واقع تحت ضغط شديد، وهذا ليس سرّاً. إذا كان الجيل القديم محظوظاً لرؤيته الكثير من الأشياء، الأرياف والطبيعة على سبيل المثال، فإن الجيل الجديد، المولود مع التكنولوجيا، قلّما يرى مثل هذه الأشياء. لديّ إحساس بأن أغلب الشبان، في يومنا، لا يشعرون بإثارة ونشوة من ركوب الدراجات في الريف والقفز في النهر. إنهم يمكثون بعيداً عن الطبيعة.

أيضاً أشعر بارتباط شديد بقضية الهجرة: الهجرة في أوروبا. لقد أشرت إلى

هذا في فيلمي القصير Punaragamanaya. كانت هناك حاجة عند الجيل الأول من المهاجرين للعودة إلى أوطانهم.

- من أين تستل أفكارك، ما الذي يلهمك؟

* أنا أشاهد الكثير من الأفلام. واقتفي مسار المبدعين الذين عملوا في الاتجاه الذي أذهب إليه. لكنني أعتقد أن الرصد والملاحظة هي التي تخلق الأفكار.. ليس فقط رصد الخارج، العالم والمجتمع، بل أيضاً الرصد الباطني. لذا تأتي أوقات لا أشاهد فيها أفلاماً، واكتفي بالسفر. أسافر لأيام معدودة. السفر يتيح لي أن أجتث نفسي من معتقداتي، وأن أمتلك إدراكاً أوسع للأشياء.

- هلا تحدّثنا قليلاً عن السينما السيريلانكية.. إنها منطقة مسكوت عنها في الدراسات السينمائية، كما الحال مع العديد من الأقطار الأخرى.

* السينما السريلانكية، في السنوات الأخيرة، شهدت بزوغ مخرجين جدد يسعون إلى تصوير أوضاع البلاد. في صناعة السينما السريلانكية، توجد فئتان رئيسيتان: أفلام التيار السائد التي لا تغادر البلاد، بل تمكث داخل أسوار البلاد من أجل الجمهور المحلي. والسينما الفنية التي تخلّقت بفعل الحاجة الملحّة لإثارة قضايا اجتماعية. إنها السينما التي تواجه مشكلات البلاد الحقيقية.. كمثال، أشكال القمع والمحظورات. وهذه الأفلام عادةً تغادر البلاد للوصول إلى المهرجانات الهامة والفوز بجوائز مهمة. مع ذلك، ثمة مشاكل اجتماعية لم يتم بعد الكشف عنها.. مثل جعل سريلانكا غربية السمة والثقافة. هناك العديد من صنّاع الأفلام الناشئين الذين ينهمكون في سجالات جديدة في فترة ما بعد الحرب، لكن عليهم أن يتعاملوا مع النفقات العالية التي تفرضها السينما. مع ذلك، السينما المستقلة تكسب مواقع جديدة.

- أنت حالياً تعمل على تحقيق فيلم طويل.. هل سيكون امتداداً لفيلمك القصير؟

* ليس امتداداً بل استلهاماً. سيكون التركيز على العنصر السردي، لكن دائماً بحضور قوي للصمت. الصمت، بالنسبة لي، مكوّن أساسي للقصة. لديّ الرغبة في

تجريد الجمهور بالصمت، جعلهم بلا دفاع ولا حماية. الفيلم يتحدث عن الهجرة. تحديداً، عن الصراع بين الجيل الأول من المهاجرين وأطفالهم.

لقاء مع ميشيلا أوشيبنتي

في العام 2010، حققت المخرجة الإيطالية ميشيلا أوشيبنتي فيلمها الرائع، البطيء، "رسائل من الصحراء.. في مديح البطء". ها هنا حوار أجريته معها:

- من أين جاءت فكرة فيلمك "رسائل من الصحراء"؟

* الفكرة خطرت لي بينما كنت أحاول أن أفهم كيف يمكن أن نكشف عن التناقض الظاهري لمجتمعنا، والذي حرّك مشاعري بعمق. النيّة كانت أن يتم الكشف من خلال التناسق المتماثل بل والمعاكس، مع ثقافة مختلفة. بعد أن قرأت مقالة قصيرة عن ساعي بريد في الصحراء وهو يقوم برحلاته الطويلة، اتضح لي أن هذه القصة ستكون مادة فيلمي.. كل ما عليّ أن أفعله هو جلبها لتكون في البؤرة.

- لعنوان الفيلم تكملة مثيرة للاهتمام تقول "في مديح البطء". هل تأثرتِ بحركة البطء الإيطالية، أم أن ذلك محض صدفة؟

* لا علاقة بين الأمرين. أردت فحسب أن أحتفي بالبطء مقابل السرعة. ذلك لأن في مجتمعنا السرعة تعتبر شيئاً إيجابياً، مع أن -بالنسبة لي- العكس هو الصحيح. نحن نميل بسهولة إلى تصنيف الانقسامات، مثل: الضوء/ الظلام، الخفيف/ الثقيل، السريع/ البطيء.. ووضعها في خانة الإيجابي أو السلبي.

- هل فيلمك تعليق شخصي على السرعة في المجتمع الحالي؟

* لا أبداً.. إنه تأمل في التقدّم. إنها رؤيتي الشخصية لمفهوم الزمن والمكان.. للزمان في المكان، والمكان في الزمان. رؤيتي لهشاشة الجمال. السوداوية الطفيفة. نوع من الكادر المتجمد لعالم ينقرض. التصوير الفوتوغرافي للحظة من الانتقال. كادر للحظة دقيقة فيها الجسد الأجنبي يصل جالباً معه التحوّل.

- الفيلم بطيء نسبياً. إنه يحتوي على الكثير من اللقطات الطويلة المتواصلة، واللقطات العريضة هي عنصر مهيمن. هل استخدام اللقطات الطويلة اختيار

مقصود من البداية، أم جاء على نحو طبيعي حالما انتقلت إلى الهند وأصبحت متورطة أكثر مع موضوعات فيلمك؟

* كان اختياراً متعمداً من البداية لأنني رأيت أنها الطريقة الوحيدة لأسر البطء، ونقله إلى الصور. وأيضاً لجعل المتفرج يكون في ذلك الزمن والمكان، أن نجرجر الجمهور إلى هناك.

- أي دلالة تعلّقينها، كمخرجة، على المنظر الطبيعي في أفلامك؟ "رسائل من الصحراء" ليس فقط فيلماً عن ساعي البريد الذي يفقد وظيفته بسبب غزو الحداثة، كنت أيضاً تؤكدين على المحيط الطبيعي. لم ذلك؟

* الصحراء نفسها ليست موقعاً عرَضياً وغير مقصود في الفيلم. التصوير الأساسي للزمن هو الساعة الرملية التي تحتوي الرمل المسكوب فيها والذي يسجل الزمن، وأيضاً هنا، الريح تحرّك الرمل مغيّرة شكل وبنية الكثبان والمنظر الطبيعي، وبالتالي، مجازياً، الزمن كذلك. الصحراء أيضاً بوصفها مكاناً مجازياً حيث نذهب ونجد أنفسنا ونخلق الصمت.

- أشعر في فيلمك كما لو أنك تضببين الحد الفاصل بين الوثائقي والدرامي. حقاً كيف نصنّف فيلمك؟ كم حجم الدراما في عملك الوثائقي؟

* بدأت وأنا راغبة في تحقيق عمل وثائقي خالص. أردت أن أختار شخصية رئيسية وأتابعها بالكاميرا. عندما خرجت لاستكشاف المواقع، التقيت بالعديد من سعاة البريد، وكل واحد منهم كانت لديه الكثير من القصص المشوقة، المثيرة للاهتمام، والتي نقلت بعضها إلى إحدى شخصياتي. هكذا كتبت السيناريو انطلاقاً من هذه التجارب لكن مع حوارات مفتوحة ركّبتها مع شخصياتي. كذلك تركت مساحة معيّنة لما هو غير متوقّع. لذلك فإن العمل ليس وثائقياً محضاً. الفيلم يقع في المنطقة الفاصلة بين الواقع والخيال.

الهند في فيلمي تمثّل "المكان الآخر" الذي هو نقيض العالم الذي جئت منه، كمخرجة، وأعيش فيه. إنها نقطة الانطلاق لتطوير شيء يتحرك في منطقة مختلفة، تنتمي إلى الدراما، إلى التصوير السينمائي.

- هل هناك أي مخرج مارس تأثيراً عليك في عملك كمخرجة؟

* أحب السينما، وأشاهد الكثير من الأفلام أسبوعياً، وهناك العديد من المخرجين والأفلام التي أشعر إزاءها بشغف شديد يمنعني من تسمية البعض. هذا ليس عدلاً. وأظن أنني لم أتأثر، بشكل خاص، بمخرج معيّن. بالطبع، عندما بدأت التفكير في تحقيق فيلمي، شاهدت الكثير من الأفلام الوثائقية، أفلام هيرتزوغ، همبرت، بنزيل وآخرين، إضافة إلى أفلام أوروبا الشرقية في السبعينيات.

لقاء مع يولين أوليزولا

- أحداث فيلمك "فوغو" (2012) تدور في كندا البعيدة جداً عن بلدك المكسيك. كيف خطر لك الموضوع؟

* كنت أبحث عن مهرب من الحياة اليومية في مكسيكو سيتي، عن مغامرة فنية ما. صديق لي أرسل معلومات عن منحة إقامة من مؤسسة فنية في جزيرة فوغو. لم يكن أمامي غير يوم واحد لتقديم الطلب. أرسلت لهم شارحةً رغبتي في تصوير فيلم في الجزيرة لمدة ثلاثة شهور، مع ممثلين غير محترفين، من سكان الجزيرة. وأنني سوف أمزج الوثائقي والدرامي. بعد ثلاثة أو أربعة شهور، تلقيت رداً يفيد بقبول الطلب.

- يصعب تقرير ما إذا الفيلم درامي أو وثائقي. يبدو هذا شائعاً في أفلام "السينما البطيئة"، فما هي طبيعة فيلمك بدقة؟

* الخط القصصي هو درامي.. فكرة تعرّض الجزيرة للإخلاء والهجر توصّلت إليها بعد بحث في التاريخ. الحكومة الكندية قامت بعدة محاولات من 1954 إلى 1975 لإعادة استيطان سكان الجزيرة في مناطق نامية.

أردت أن أصوّر جزيرة فوغو كما لو أن برنامجاً جديداً لإعادة الاستيطان يحدث الآن، من دون تفسير أو توضيح للسبب، والذي قد يكون لأسباب اقتصادية أو يتعلق بنهاية العالم. المهم أن الحياة في الجزيرة على وشك الانطفاء. من أجل تحقيق هذه الفكرة الخيالية، كان عليّ أن أصوّر فقط في البيوت المهجورة، متجنبة رؤية فوغو الحقيقية، حيث البيوت الحديثة أو الطرق العامة.

ورغم أن الممثلين كانوا يتظاهرون بالعيش في وضع متخيّل، إلا أن الحوارات كلها كانت مرتجلة، والتصوير تم بطريقة وثائقية، حيث لم يكن ضمن الفريق الفني غير المصوّر دييجو غارسيا وأنا.

هذا فيلم متقشف، الموارد محدودة. ومن أجل العمل مع ممثلين لم يسبق

لهم التمثيل، كنا نستخدم مظاهر من حياتهم الحقيقية لتغذية القصة والأجواء. السيناريو كان نتاج مساهمات من الجميع، الممثلون والمصوّر وأنا.

- هناك مظهر غامر للعزلة يبدو ظاهراً في فيلمك. هل هذه الثيمة جاءت مع الموضوع، أم أنها تتزامن مع الاهتمام العام بأوجه الوحدة؟

* عندما أنخرط في مشروع جديد فإنني لا أفكر أبداً في الموضوعات التي أود الاشتغال عليها. في هذه الحالة، العزلة والملنخوليا والهجر، هي أفكار خطرت لي أثناء تواجدي هناك، في الجزيرة. لكن هذه الموضوعات أو الأفكار ليست هي التي قد ترينها عندما تزورين جزيرة فوغو لأسبوع. الناس هناك، عادةً، في غاية الدفء. الأفراد سعداء والمكان جميل. لكن ما إن شرعت في التحدث عمقياً مع الناس، خصوصاً كبار السن، حتى اكتشفت أن لديهم حسّاً نوستالجيًا عالياً، حنيناً غامراً إلى الماضي، عندما كانت الحياة على الجزيرة مختلفة. كان للناس ارتباطاً قوياً بجذورهم، شعوراً حاداً بالانتماء إلى المكان لن تجدينه عند الذين يعيشون في المدينة. بطريقة ما، أردت أن أربط بين فيلمي وهذه الأفكار لكن تحت ذريعة القصة الدرامية.

- ما وجدته قوياً بشكل خاص هو سبرك لارتباط الناس بالوطن. هل يجد هذا صداه في نفسك؟

* عندما يولد الفيلم بسبب المكان، فأظن أن الشيء الأول الذي ترغبين في فعله كمخرجة هو توثيق الأشياء الجميلة أو المثيرة للاهتمام بشأن المكان، من أجل تقاسم ذلك مع الآخرين. وذلك بالضبط ما أردت أن أفعله. الجمال، بالنسبة لي، لا يعني الصور الجميلة التي ترينها في الكتيبات السياحية.

- فيلمك تأملي في أوجه عديدة. إنه يدعونا إلى الإقامة فترة في البيئة، إضافة إلى متابعة مصائر الشخصيات التي قررت البقاء في الجزيرة. هل ترين بطئاً في فيلمك؟ وإلى أين تمتد جذور الجمالية التأملية؟

* أنا استمتع بالسينما التي لا تستعجل في أخذك إلى مكان ما. أشعر، كمتفرجة، بحاجة إلى وقت لنقل نفسي من صالة السينما إلى الواقع المقدّم في الفيلم.

في الأسلوب الهوليوودي، في أربع أو خمس لقطات، وكل لقطة تستغرق بضع ثوانٍ، فجأة تجدين نفسك في روما القديمة أو في كوكب آخر. إنهم يقدّمون لنا المعلومات الأساسية بشأن تلك العوالم لكنهم لا يمنحوننا الوقت الكافي لسبرها واستكشافها أو للإحساس بها.

ما أحاول فعله هو أن أوفّر الوقت لاكتشاف والاستمتاع بكل تلك التفاصيل التي يمكن إيجادها بعد العيش هناك لأربعة شهور. أحاول أن أفعل ذلك دائماً في أفلامي. وفي كل مناسبة، يكون مفهوم الزمن مختلفاً. في حالة فيلمي هذا، الزمن الذي يمرّ بطريقة بطيئة، أو الحالة التأملية، له صلة بكيفية عيش الناس هناك، حيث أنهم دائماً في علاقة حميمة مع الطبيعة، مع الطقس. وبالطبع، فإن الزمن في أماكن مثل فوغو يبدو أنه يتحرك بشكل أبطأ مما يجري في المدينة.

- أنت واحدة من بين عدد من المخرجين الجدد الذين ظهروا في المكسيك، في السنوات الأخيرة، والذين قدّموا أعمالاً قوية ومدهشة. هل تعتقدين أن ثمة "موجة جديدة" في السينما المكسيكية؟

* من الصعب تحديد ما تكونه الموجة الجديدة، أو من يمثّلها. أعتقد أن هناك العديد من المخرجين الجدد، في السنوات العشر الأخيرة، والذين حصلوا على الإطراء والإشادة في المهرجانات السينمائية، لكن هؤلاء غير معروفين جيداً عند الجمهور المكسيكي.

لدي علاقات صداقة مع عدد من المخرجين الذين أشعر بتوافق مع أعمالهم، واتقاسم معهم الميل إلى صنع أفلام بميزانية منخفضة ومن دون أي اهتمامات تجارية.

لقاء مع لاف دياز

- إلى أي حد تكون واعياً في موقع التصوير؟ هل تخطط سلفاً لكل لقطة، من حيث التأطير والتكوين والمدّة الزمنية؟

* أحياناً، نعم. في ذهني أستطيع أن أخطط مقدّماً، وأيضاً حين أصل إلى الموقع كل شيء يتدفق. وشيء ما سوف يحدث، وعندئذ ألاحقه. كل شيء عضوي جداً، لذلك أستطيع أن أخطط، أو أستطيع أن أغيّر في أي وقت حين أذهب إلى هناك.

- قرأت عن تجربتك في ظل الحكم العرفي، وأنك شهدت كل صنوف الفظاعة والوحشية، ليس فقط تلك الموجهة ضد الشعب، لكن أنت نفسك تعرضت للضرب. هل صنع الفيلم يتضمن نوعاً من العلاج النفسي بالنسبة لك؟ لماذا تشعر بالحاجة لسرد القصص عن التعذيب وحالات الاختفاء وكل تلك الأفعال الوحشية؟

* بالنسبة لي، هي عملية تطهّر شخصي. وقد جعلت عملية التطهر متوافقة مع ثقافتنا، مع شعبنا. نحتاج أن نواجه كل هذه الأشياء، كل الصدمات، كل الأجزاء التي لم تخضع للاستنطاق والاستجواب من تاريخنا، من صراعنا، بحيث نتمكن من التحرك إلى الأمام. إنه ضرب من العلاج. شخصياً، أريد أن أشفي نفسي من الصدمة التي يعانيها الشعب. نحتاج إلى المزيد من الأسلوب الديالكتيكي في مجابهة ماضينا، صراعنا. كن محقّقاً، مستقصياً. كن يقظاً. احفر عميقاً في روحك بالسعي وراء الحقيقة بشأن الماضي، بل وحتى أكاذيب الماضي.

- من أين تستقي الوحي أو الإلهام؟ سمعت أنك تتحدث إلى كبار السن.. هل من هؤلاء تستوحي قصصك؟

* جزء من العملية أن أتحدث إلى العديد من الناس، في الشوارع، في الأحياء. إن لديهم تصوّراً مختلفاً عن التاريخ، روايات مختلفة. لديهم تاريخهم الشفهي. وعليك أن توازن ذلك مع الروايات التي كتبها المؤرخون. نزوعنا إلى تنقيح التاريخ مبنيّ على أجندة أو نوع من المنظور سواء أكان أيديولوجياً أو سياسياً أو شخصياً.

- الشخصيات الرئيسية في عدد من أفلامك هي، بطريقة أو بأخرى، مهدّدة من قِبل الموت. إنك تقتفي الانحدار العقلي للشخصيات التي تعاني كنتيجة للقوى الخارجية، والتي بالكاد تتشبث بالحياة. لم هو مهم جداً بالنسبة لك اقتفاء أوجه المعاناة؟

* المعاناة جزء فطري، متأصل، متضمن ليس في الطبيعة الفلبينية فحسب، لكن أيضاً في الصراع البشري. ونحن لتوّنا خلقنا دفاعاتنا الخاصة. أنا أريد أن أعمل على واقع الروح والنفسية الفلبينية.

نعم، شخصياتي بالكاد تتشبث بالحياة، هي في الواقع من الأحياء الموتى. هذه حالة الفلبينيين، وأنا أعكس الواقع. نحن موتى تقريباً، سياسياً واقتصادياً. ثمة خلل في النظام، وعلينا أن ندمّر هذا النظام.

- هل هذا ما تحاول فعله بأفلامك، أن تدمّر النظام؟

* نعم. لقد دمرت النظام الهوليوودي حتى أتمكن من خلق سينماي، بحيث أستطيع أن أمثّل ثقافتي، وأحرّر سينماي. أنا بحاجة لتدمير النظام المفروض علينا، والذي يفرض عليّ أن أحقق فيلماً لا يتجاوز الساعتين، وأن أمزّق الزمن وأتلاعب به. وأنا لا أريد أن أفعل ذلك، لذا أنا بحاجة لأن أخلق بِنيتي الخاصة، نظامي الخاص، منهجي الخاص.

- كيف هي عروض أفلامك في الفلبين؟ علمت أن فيلمك Norte لقي نجاحاً كبيراً.

* نعم. لكن نسبة ضئيلة من السكان شاهدوا أعمالي. غير أني هنا لا أشكو ولا أتذمر لأنني أدرك أن الجمهور اعتاد على أفلام هوليوود، بالتالي يرفضون مشاهدة فيلم مدّته خمس ساعات. من يشاهد أفلامي هو المتابع أو الفضولي، وهذا الأخير قد يتحول إلى معجب أو كاره أكثر بناءً على كيفية نظرته إلى العمل، واعتماداً على مزاجه الشخصي لحظة مشاهدته للفيلم. وأنا أرفض أن أختزل أفلامي بحيث توافق الصالات على عرضها، ويسهل على الجمهور مشاهدتها. هذه تسوية أرفضها. لن أتنازل عن حقي في تقديم ما أرغب في

تقديمه.

- أين توجد أكبر قاعدة من جمهورك؟

* في أوروبا، بسبب المهرجانات. أوجّه شكري لمنظمي المهرجانات وللنقاد في أوروبا.

- هل تعتقد أن الأوروبيين يفهمون أفلامك؟

* نعم، بالطبع. الأوروبيون يميلون أكثر إلى الحفر في الأشياء، إلى العمل باجتهاد بالغ، وإلى فهم الثقافات. هم ليسوا كسولين. نحن الكسولون. لا توجد هنا كتب عن السينما. في الخارج يعرضون أفلامي في أسابيع وعروض خاصة، بينما هنا، في الداخل الفلبيني، لا اهتمام على الإطلاق. هنا غيرة، استياء وغيظ.

- أغلب أفلامك مصوّرة بالأسود والأبيض. شخصياً أرى أن هذا يدعم قصص الفقر والمعاناة. أ لهذا السبب تستخدم الأسود والأبيض؟

* نعم. الألوان خادعة ومضللة جداً. إنها تُحدث هالةً أو جواً مميزاً من الخفّة والرقّة. هذه هي ملاحظتي كفنان. استخدمت الأسود والأبيض لإنصاف ما يقدّمه الفيلم.

- إلى أي حد أنت متآلف مع جماليات الرسم؟

* لو لم أصبح مخرجاً سينمائياً، فلربما أصبحت رساماً أو موسيقياً أو كاتباً. بدأت رساماً، لذلك فإن التشكيل موضع شغف وولع. السينما والرسم يتقاسمان مسألة التلاعب بالضوء. السينما هي الضوء، وكذلك الرسم. الوسطان يطبّقان المبدأ نفسه، الفلسفة نفسها. السينمائي أشبه بالرسام. أنت تبحث عن مصدر الضوء. تضع الشخصية ثم تفحص المصادر، التفاصيل. الشيء نفسه مع السينما.

- أشار ميلان كونديرا ذات مرة إلى أن "الأمّة التي تفقد وعيها بالماضي، تفقد نفسها شيئاً فشيئاً". هل إخراجك للأفلام فعلٌ ضد النسيان؟

* نعم، ذلك صحيح تماماً. إنه تصريح صادق جداً. إن نسيت ماضيك فسوف لن تستطيع أن تتحرك إلى الأمام. تكون في حالة إنكار. كل شيء يصبح كاذباً،

زائفاً. إنك تخلق شخصية لكن بلا جذور، لا تتجذّر في أي شيء. بالتالي لا يكون وجودها صادقاً. والأمم التي تنسى ماضيها، تصير خرافة، أسطورة. نحن الفلبينيون صرنا خرافة. نستمر في نسيان الأشياء. ليس لدينا وعياً بالتاريخ. كيف تعتبرين نفسك أمّة إن كنت لا تعرفين كيف تواجهين الماضي؟ إن كنت لا تمتحنين الصراع؟ الماضي مهم. الذاكرة مهمة.

- هل فكرت يوماً في إنهاء مسيرتك كمخرج؟

* كل يوم أرغب في التوقف عن صنع الأفلام. إنه مجرد صراع.

- لم ذلك؟ بيلا تار توقف لأنه، كما قال، لم يعد لديه ما يقوله، وأنه لا يريد أن يكرّر نفسه. أما تساي مينغ ليانغ فقد توقف لأنه، حسب قوله، صار من الصعب الحصول على تمويل، وأنه تعب من كل ذلك. صار تساي مكتفياً فقط بتحقيق أفلام قصيرة.

* إنه وضع مختلف. أستطيع أن أتفهم موقف بيلا تار، وأحب أفلامه. لكنني أعيش صراعاً مختلفاً، صراعاً خاصاً بي. وضع بلادي مختلف أيضاً. إن توقفت، فذلك يعني غياب فنان مسؤول. هذا يجعلني أواصل. أنا كشخص لست مهماً، أعمالي هي المهمة. أريد أن أستمر في تحقيقها بحيث تكون نموذجاً يساعد ثقافتي. إنه الإحساس بالمسؤولية. لهذا لا أريد أن أتوقف.

لقاء مع سباستيان كورديس

في العام 2015 قدّم المخرج الدنمركي سباستيان كورديس فيلمه الوثائقي البطيء "مكان يُدعى لويد"، الذي هو عبارة عن رصد شعري للمكان. وكان لي معه هذا اللقاء القصير عن فيلمه:

- كيف وجدت هذا المكان الذي يدعى لويد؟

* كنت في جولة إلى أميركا الجنوبية، وبالصدفة عثرت على هذا المكان الساحر.

- لاحظت أن الفيلم يتركّز حول العاملين في خطوط طيران لويد. هل كان ذلك اختيارك منذ البداية، أم أنه تبلور في مرحلة ما قبل الإنتاج؟ أسأل لأن العديد من لقطاتك هي فاتنة.

* في الواقع، جذبتني صور هذا المكان المهجور. حظائر الطائرات المغبرّة، الطائرات التالفة (يا له من مجاز للفقد، أن تكون الأجنحة مخلوعة). أن يتمحور العمل حول شيء ما، فذلك لم يكن أمراً مقصوداً. بالأحرى هو يتمحور حول اللاشيء في المكان، وكيف أن هذا اللاشيء، العدم، الظاهر يمتلئ بالمعنى والكبرياء والتاريخ والعبث. وكيف أن للمباني تلك الهالة المتأصلة. سرعان ما أصبح جلياً لي أن هذا المكان لا يضاهيه أي مكان آخر. وكان على الفيلم أن يعبّر عن هذا، لا أن يفسره. لهذا السبب لا وجود تقريباً للكلام، وعندما يوجد فإنه لا يأتي على شكل مقابلات، بل مجرد مونولوجات موجهة إلى الكاميرا.

Telegram:@mbooks90

لم نكن نسعى وراء قصص تتواءم مع أي فكرة مفروضة سلفاً عن المكان، لكن الأفراد أنفسهم جاءوا إلينا وسردوا قصصهم. لذلك حاولنا أن نصوّر، أو نعبّر عن، تجربتنا مع المكان، وتجنّب أي منطق شائع عن رواية القصص.

- الفيلم يحتوي على لقطات جميلة. كم من الوقت أمضيت في تشكيل تلك الصور؟ إلى أي مدى هي مهمة بالنسبة لك الجمالية البصرية؟

* لغز محيّر لي سبب فصل الشكل والمضمون بالطريقة التي نجدها في السينما.

ببساطة أنا لا أفهم هذا. يبدو أن أرسطو قد ربح المعركة. في الواقع، لا يمكن فك ارتباط الشكل بالمضمون.

- أرى أنك تستغرق وقتاً طويلاً في أسر شؤون الناس اليومية. وهذا يتم إحرازه، في المقام الأول، من خلال اللقطات الطويلة المتواصلة. لماذا اخترت جمالية البطء لتصوير موضوعك؟

* اعتقد أن هذا الفيلم لا يمكن تحقيقه بطريقة أخرى، إذا كنا صادقين في تجربتنا بشأن المكان. قد يكون بطيئاً، أو مضجراً، أو جميلاً، أو تجريبياً، غير أنه أكثر صدقاً في علاقته بالمكان من أي رواية صحفية أو تاريخية. هولدرلن قال ذات مرّة أن ما يستطيع الشاعر فعله هو أن يجعل الشيء مثيراً للاهتمام بمجرد أن يوجّه إصبعه إليه.

أنا مهتم بطرق الإقامة والسكن في العالم، طرق أن تكون في العالم إذا جاز التعبير. والبطء، اللقطات الساكنة، هي أشياء تتيح لهذا أن يتجلى ويتكشف. لست ممن يهتم بالأحداث وبلوغ الذروة. البطء يتيح المجال للتفكير، للتأمل. ذهنك يبدأ في الطواف والتجوّل، وأنا أنظر إلى هذا كشيء إيجابي. ميلان كونديرا قال إن للسرعة علاقة بالنسيان، وأن للبطء صلة بالتذكّر، بالذاكرة. أنا حقاً أميل إلى هذه الفكرة. أيضاً أتذكّر قراءة مقالة عن أفلام تساي مينغ ليانغ تشير إلى أن الزمن هو دائماً الشخصية الرئيسية في أفلامه.

بالتخلص من القصة، أستطيع أن أحفر عميقاً في مفهوم الانفتاح على المكان، حيث يستطيع الجمهور التناغم مع التفكير. لكن ما هو أكثر أهمية هنا أننا لا نفسّر شيئاً وإنما ندعو إلى التجربة الحسّية التي نجدها في البطء.

انتهى