سينما

«الحبّ والغابات»

دراما سينمائية واقعيّة

يعاين «الحبّ والغابات» علاقة إنسانية تبدأ بالحبّ وتنفتح على مشاعر وارتباطات وتفكير وعيش، بلغة سينمائية تطرح سؤال السينما الفرنسية كلها

أشرف الحساني

في «الحبّ والغابات» (2023)، تُحاول المخرجة الفرنسية فاليري دونزيلي (1973)، أنْ تقبض على ملامح علاقةٍ إنسانية تنشأ صدفةً في حانةٍ ليلية بين امرأة تُدعى بلانش (فيرجيني إفيرا)، ورجل يُدعى غريغوار (ميلفيل بوبو)، فتبدأ قصّة حبّ بينهما. تُدخل الصُوَر الأولى مشاهديها إلى عالمٍ رومانسيّ جذّاب، يبدو الحبّ فيه كأنّه وقودٌ ضروري للجسد، لتكتمل فرحته وبهجته. لكنّ الجسد، المُنتشي بالحبّ واللذّة، يضطرب في مَشاهد أخيرة، ويُصبح ثقيلاً وأكثر نفوراً من جهة المرأة.

الموضوع عاديّ، لكنّ فيلمها الروائي الطويل السادس هذا قويّ في المعالجة، وفي طرح أسئلة نفسية عميقة عن الفتور الذي يُصيب العشّاق بعد الزواج. رغم محاولة دونزيلي ابتكار صُوَرٍ سينمائية مذهلة، في الكادر واللعب بالضوء والظلّ، يبدو «الحبّ والغابات»، في لحظةٍ، غارقاً في رومانسية عمياء، ترى في الحبّ مشاهد جنسية فقط. يُحيل هذا إلى أفلام فرنسية كثيرة، يغدو الجنس فيها تدريباً جسديّاً على استفزاز العين، وتحريك الداخل. إلى درجةٍ تتكرّر فيها هذه المَشاهد، وتخضع إلى تسلسلٍ سطحي لا يولّد صُوَراً وإيقاعات. أمرٌ كهذا بات مألوفاً في سينما فرنسية بدأ يصيبها الشرخ منذ لحظة إدراكها ضرورة انفتاحها على تحوّلات الواقع الفرنسي. أفلامٌ فرنسية، تُعرض في قنوات وصالات تجارية ومنصّات ومواقع، لا تقدر على دفع صُوَرها إلى اللامنتهى، الذي يُعدّ شرطاً أساسياً لفعل الإبداع والابتكار.

في السينما الفرنسية، المُنتَجة والمُصوّرة والمعروضة في صالات عربيّة وأجنبية، هناك استبدال لمفهوم «النظر» بالحكي. فالنظر يُحوّل كتابة السيناريو إلى عملية فكرية، ترتكز على فعل النظر إلى حدٍّ يصبح فيها الفيلم أشبه بمختبر فكريّ، وشلال بصري تفيضُ منه الصُوَر والعلامات والأزمنة والأفكار. هكذا، تُضمر الصورة السينمائية أكثر ممّا تبوح، لأنّها تغدو عبارة عن كتلة بصريّة مُركّبة، هاجسها التأمّل لا الحكي.

في «الحبّ والغابات» تعطي دونزيلي للصورة بُعداً حكواتياً. فالصُوَر تقول، والأجساد تُعلن وتنتشي. هكذا تبدأ عملية الحدس بالنسبة إلى المُشاهد، إذْ يصبح عارفاً، يتوقّع ما يُمكن أنْ يحصل بعد دقائق. أمرٌ كهذا يُذكّر بأفلام هندية تافهةٍ، يسخر منها المُشاهد، لاعتمادها خطّاً سردياً رتيباً، وحكاية رومانسية مألوفة، قبل المُشاهدة. هذا غير مقبول في تراثٍ سينمائي فرنسي، يتشدّق صنّاعه بأنّهم الأفضل عالمياً، رغم أنّ تحوّلات فنية كثيرة تدحض هذا الرأي، في مهرجانات وصالات. لم يعُد الفيلم الفرنسي مطلوباً، ما دام الكثير من إنتاجه سطحياً وترفيهياً، وينحو إلى التجارة أكثر من السينما. بيد أنّ هذا لا يمنع عن «الحبّ والغابات» مُتعته الحسّية، لأنّه غامرٌ بصُوَر قابلة لتكثيف التأمّل في مفهوم الحبّ، وفي علاقته بالزمن. كما أنّ ما يُميّزه احتفاءُ فاليري دونزيلي باليوميّ العادي في حياة الناس. فالسينما الحقيقية منشغلة بهذا اليوميّ الرتيب، وبتحويله إلى عملية

> بُعدٌ حكواتي
> فالصُوَر تقول والأجساد تُعلِن وتنتشي

شعرية مُنتجة للحكايات. فيه تقاطعات بين ما تعيشه الشخصيات من حبّ، وما تُريد المخرجة قوله، إذْ لديها وعي دقيق بانكسارات الحبّ، تبدأ لحظةَ انتقال بلانش للعيش مع غريغوار، إذْ يتعطّل الحبّ، والجسد غير قادرٍ على إنتاجه. لكنْ، في غمرة هذا التصدّع الجسدي بفعل سُلطة الزوج على زوجته، والتمادي في استنطاقات واستجوابات، تُقرّر بلانش خرق القاعدة، ووضع حدّ لهذه العلاقة، بالهجران أولاً ثم بالخيانة، التي تُصوّره فاليري دونزيلي في المَشاهد الأخيرة كأنّه نوعٌ من تحرّر جسدي، قائم على الانعتاق عبر اللذّة.

يندرج «الحبّ والغابات» في سلسلة أفلام تُقدّم سينما واقعية بمقادير مغايرة ومعاصرة، لاجتراح أفق بصريّ جديد، وإنْ كانت أفلام كثيرة غير قادرةٍ على ملامسة هذا العمق البصري، الذي يُحوّل منتوجها إلى مادة فكريّة مفيدة للمُشاهد والناقد. معضلته أنّ المُشاهد يحدس بكلّ شيءٍ في الحكاية وتمثّلاتها البصريّة. مردّ ذلك غياب نوع من تفكير لامرئي، يُحوّله إلى سيرة لا مرئية، تستدعي التفكير والتأمّل. فالصُوَر عبارة عن براديغمات لا تُقرأ ولا تُشاهد بالمفهوم التقليدي، بل يُحدَس وقعها ويُحَسّ بإيقاعها. وفق هذا التصوّر السينمائي، يغدو الأمر أداةً لتمطيط مفهوم الحكاية، إذْ يغلب بشكل أكبر على مسار الفيلم بطريقة فجّة أحياناً، تجعل دونزيلي تُدخل شخصيات أخرى في الحكاية الأصل، رغم أنْ لا أثر فنياً لهذه الشخصيات على فروعها. فكلّ صورة واقعية من دون فعل تخييلي تقتل السينما، التي رغم انتمائها الفلسفي القوي والجذري إلى الواقع، تظلّ فناً إبداعياً محضاً. إذْ يُعثر في الأفلام، التي تُعتبر أكثر واقعية، على نَفَس تخييلي، يغدو فيها الواقع خيالاً. وانخفاض منسوب الخيال في الفيلم يُعطّل التخييل، ويجعله باهتاً يلهث وراء نزوات عابرة، وقصص مألوفة، كتابة وإخراجاً.

فرجيني إيفيرا في «الحبّ والغابات»: ماذا بعد العشق؟ (الملف الصحافي)

عن مهنة وأخلاقياتها ورحيل أفرادٍ

نديم جرجوره

مسألة يطرحها رحيل الممثل المصري صلاح السعدني (19 إبريل/نيسان 2024). فعائلته تتمنّى، عبر «نقابة الممثلين» في القاهرة، عدم تغطية الصحافة والإعلام المصريين جنازته ودفنه، والتعزية به. تريد العائلة احتراماً مُطلقاً لخصوصيةٍ، تُتيح لأهلٍ ومقرّبين ومقرّبات فقط مشاركةً من دون أضواء عدسات، غالبيتها الساحقة غير مهنيّة وغير أخلاقية، أي إنّها لا تحترم فرداً في لحظةٍ حميمة، ولا تكترث بجماعة قليلة تُظهر حزناً وغضباً وقهراً، يولّدها رحيل قريب أو قريبة.

لحظات عربية سابقة تؤكّد فلتاناً، صحافياً وإعلامياً، إزاء حالاتٍ كهذه. التعدّي على خصوصيةٍ، فردية وجماعية وإنْ تكن الجماعة صغيرة، رائجٌ، من دون قيدٍ أو تنبّه إلى أولوية تلك الخصوصية، رغم أنّ الأخيرة حاضرةٌ في لقاء عام. الأسوأ كامنٌ خارج صحافةٍ وإعلام: هواتفُ ذكية تلتقط أيّ شيءٍ وكلّ أحد، في أيّ لحظة وكلّ حالة، من دون احترام أو اكتراث، فالـ«ترند» أهمّ، ونشر صُور وتسجيلات بصرية سمعية يتجاوز كلّ مهنةٍ وأخلاقياتها، وكلّ حميمية ومتطلّباتها، إنْ يُدرك أصحاب الهواتف الذكية تلك أخلاقيات تصوير وتسجيل، وخصوصيةً حميميّ وإنْ يظهر في مكان عام. هذا يحتاج إلى مزيدٍ من نقاش: هناك دفاع عن أهمية توثيق لحظاتٍ كهذه، من دون التغاضي عن أصولٍ وقواعد تحترم أفراداً وحالات. هناك، في المقابل، رفضٌ لهذا كلّه، فالتوثيق قائمٌ في التباس حادٍّ بين أصولٍ وتفلّت، إذْ إنّ إتاحة المشاركة للجميع عاجزةٌ عن ضبط التوثيق، والتفلّت قاتلٌ ومُهين. الدفاع يطرح سؤال «أهمية» التوثيق، مع أنّ التوثيق (كلّ توثيق من دون استثناء) مطلبٌ، خاصة أنّ التوثيق العربي شبه غائب، وإنْ يحضر، فالبلبلة حاجزٌ أمام الموثّق، الذي يظهر بصورة ما، وإنْ بوضوح فنّي أقلّ من المطلوب. الرفض مُصابٌ بعطبٍ أساسي: إنّه تسهيلٌ لمنع وقمع، غير محصورين بحالات كهذه. أي إنّ الموافقة على الرفض ربما تؤدّي إلى إشاعة الرفض في جوانب عدّة من يوميات أفرادٍ وجماعات.

> دفاعٌ عن توثيق لحظة وحالة ورَفضٌ لفلتان التوثيق

فقرةٌ في بيان «نقابة الممثلين» دليلٌ على إمكانية بلوغ الرفض منعاً وقمعاً لمسائل أخرى. تقول الفقرة إنّ النقيب أشرف زكي يعمل على «اتفاق» يضع أسساً وقواعد «تُحدّد آليات حضور مراسم الدفن أو الجنازات»، بين النقابة و«الصحافيين والمراسلين، حتّى لا تُسيء القلّة لهذه المهنة العظيمة». أيظنّ زكي أنّ «قلّة» فقط تُسيء إلى المهنة «العظيمة»؟ ألا تزال المهنة، في مصر تحديداً، «عظيمة»؟ أيكون النقيب عاجزاً (أم أنّه رافضٌ؟) عن معاينة الانهيار القاتل لصحافة وإعلام مصريين، في مسألة كهذه، وفي مسائل أخرى؟ اتّخاذ موقفٍ صعبٌ. انهيارات أخلاقية عربية كثيرة مؤذية، وانعدام أصول مهن وأخلاقياتها كفيلٌ بتحطيم قِيَم وثقافات وأنماط عيش. أمّا التزام أخلاقيات مهنٍ فلا علاقة له البتّة بمنع وقمع وانغلاق. الكتابة في مسألةٍ كهذه مُرتبكة. نقاشها يحتاج إلى مزيدٍ من تفكير ومعاينة. لكنّ السابق، المتكرّر مراراً، يُساهم في اتّخاذ جانب رفض الفلتان، وضبط الموافقة.

صلاح السعدني: وفاته دافعٌ إلى طرح تساؤلات كثيرة (فيسبوك)

أقوالهم

سعاد حسني (فيسبوك) فنانة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. ممثلة رائعة وغير عادية. تعطي في كلّ الأدوار من دون افتعال. تصل إلى القلوب بسرعة لافتة. تتمتّع بعبقرية حقيقية في الوصول إلى أعمق الأعماق من المعاني. هذه هي سعاد حسني، التي لن تتكرّر أبداً في تاريخ السينما المصرية.
حسن حداد

خصّص مهدي فليفل (فيسبوك) مشواره كلّه لصناعة الأفلام التسجيلية والقصيرة، في قرار واختيار وانحياز فني واضح، لا يعتبر ذاك النوع العريق من السينما خطوة إلى صناعة الأفلام الروائية الطويلة، بل يقف على حقيقتها كسلاح ماضٍ صادق، ويُقدّر أهميتها في طرح القضايا وكشف الحقائق، ويستخدم جمالياتها في تحقيق الرؤية الخاصة.
أسامة عبد الفتاح

أفعالهم

Bob Marley: One Love لرينالدو ماركوس غرين: يواجه المغنّي وكاتب الأغاني الجامايكي **بوب مارلي** (Getty) صعوبات جمّة قبل أنْ يصبح أشهر موسيقيّ الـ«ريغي» في العالم. الطريق التي يسلكها في حياته القصيرة (1945 . 1981) تقوده إلى إنتاج ما يُسمّى حينها بـ«موسيقى ثورية». لأول مرّة على الشاشة الكبيرة، تُروى قصّته القوية، ومرونته في مواجهة الشدائد.

The Last Voyage Of The Demeter لـ **أندريه فْفْريدال** (WireImage): استُئجرت سفينة تجارية (Demeter) لنقل شحنة خاصة (50 صندوقاً خشبياً) من منطقة «كاربات» إلى لندن. وسط أحداث غريبة، يحاول أفراد طاقم السفينة صَدّ كائن لا يرحم، يهاجمهم كلّ ليلة. أخيراً، تصل السفينة إلى الساحل الإنكليزي محطّمة ومتهالكة ومتفحّمةً، ومن دون ناجٍ واحد على متنها.

أخبار

◆ كرّم «مهرجان أسوان الدولي لأفلام المرأة»، في افتتاح دورته الثامنة (20 . 25 إبريل/نيسان 2024)، ثلاث عاملات مصريات في السينما، هنّ المخرجة هالة خليل والممثلة غادة عادل والمونتيرة منى الصبّان، إضافة إلى الممثلة الفنلندية ألما بويستي، التي شاركت في التكريم وغادرت سريعاً لأسباب لم تُذكر. والدورة هذه عرضت 10 أفلام روائية طويلة و20 فيلماً قصيراً، إلى أربعة أفلام في المسابقة المصرية، و10 أخرى في مسابقة «أفلام ذات أثر»، التي تُقام بالتعاون مع وزارة التضامن الاجتماعي.

◆ أصدر الزميل الجزائري عبد الكريم قادري كتاباً جديداً بعنوان «جمالية التلقّي في السنيما الوثائقية» («جسور الثقافة للنشر والتوزيع» ضمن السلسلة المعرفية من «مهرجان أفلام السعودية»، الطبعة الأولى، 2024)، في سبعة أبواب: الأول من دون عنوان وفيه ستة أبحاث، سينما التنوّع والتقفّي، سينما الذات والحنين، سينما الأوجاع والنحت في الروح، سينما السياسة ومسالكها، سينما الفعل وردّة الفعل، السينما في السينما.

◆ كُرِّمت نيكول كيدمان بجائزة «معهد الفيلم الأميركي»، عن أعمالها كلّها، فباتت بذلك الممثلة الـ49 التي تنالها، والجائزة هذه تُعتبر «أكبر تكريم من المعهد للمسيرة الفنية». بهذا، أصبحت كيدمان أول ممثلة أسترالية تنال هذا التكريم، علماً أنّ نجوماً في هوليوود نالوه سابقاً، كميريل ستريب وروبيرت دي نيرو وتوم هانكس. يُذكر أنّه كان يُفترض بالتكريم وتسليم الجائزة أنْ يحصلا في 10 يونيو/حزيران 2023، لكن الحفل أجّل بسبب الإضراب المشهور لكتّاب السيناريو في هوليوود، الذي استمرّ 146 يوماً، بين ربيع العام الفائت وصيفه.

◆ في مقالة له غداة رحيل الممثل المصري صلاح السعدني (1943 . 2024)، كتب الصحافي أحمد شوقي علي أنّ السينما ربما تبدو «مرحلة غير مضيئة كفاية» في سجله، إذْ كان يرفضها «عندما تكون رديئة»، لكنه «لا يخجل في الوقت نفسه من أفلام المقاولات التي شارك فيها»، مستعيداً قولاً له: «كثير منها أرضاني فنياً». كتب شوقي علي أيضاً أنّ شخصية جوهر في «شحاتين ونبلاء» (1991) لأسماء البكري (عن رواية بالعنوان نفسه للمصري الفرنسي ألبير قصيري صدرت طبعتها الفرنسية الأولى عام 1955) «إحدى القطع الفنية ثمينة القيمة في سجل السينما المصرية».