سينما

النقد السينمائي بين الذوق والمنهج

كيف ننتج معرفة ممنهجة بفيلم؟

علاقة الناقد بالنقد السينمائي تستمر في إثارة نقاش عن الكتابة والتحليل والوعي والنتاج، وعن تفكيك العمل والتوقّف عند تفاصيل فيه

محمد بنعزيز

قال دَبشَليم، مَلك الهند، لبَيْدَبا، رأس فلاسفة النقد السينمائي: «اضربْ لي مثلاً بفيلم، لنرى مما صُنع». فوراً، طفق الفيلسوف يتحدّث بإطناب عن السينما، التي صوّرت المجتمع، وعبّرتْ عن قضاياه الوجودية والوجدانية، وعن فلسفة الصورة والمخرجين العباقرة. كان يتحدّث عن السينما برمّتها، كأنّه يعرفها كلّها، من غير أنْ يضرب مثلاً بفيلمٍ واحد.

لماذا؟ لأنّ المتحدّث يتحرّر في عموميات المادة الواسعة، ولا يُرهق نفسه بأسئلة وأمثلة مُحدّدة، فهو لم يعتَدْ الدقّة. تعرض السينما زمناً مشدوداً ومتوتراً، لا يليق التحدّث والكتابة عنه بحشوٍ وإطناب.

تُنشر مقالات عن السينما تُشبه هذه الفقرة: «إذا غمَزْنا فيلماً (لا يُذكر لا نوع اللقطة ولا محتواها ولا عنوان الفيلم) على شكل مكعّب، مساحة سطحه العلوي والسفلي (س) وارتفاعه (ع)، في أيّ سائل بكثافة (ث)، وكان مقدار غوصه إلى عمق (ل)، وبالتالي فالقوّة المؤثّرة على السطح السفلي تُسمّى الطفو الفيلمي».

شعر دَبشَليم والجمهور بالضجر، لأنّ مهمّةَ النقد السينمائي، في مقالة أو مداخلة من 20 دقيقة، تحليلُ فيلم، على أمل استيفاء الموضوع حقّه. لتحقيق ذلك، لا بُدّ من التركيز على ما تعرضه الشاشة. يقول جان كوكتو: «السينما كتابة حديثة، حبرُها الضوء». النقد السينمائي تفاعلٌ مع هذا الحبر. يعرض حبر الضوء عملاً فنياً مؤلَّفاً ومُركّباً. مؤلَّف، أي «مُتكوِّن من أجزاء عدّة» («موسوعة لالاند»، ص. 190). فيه عناصر عدّة. ما هي؟ سنستعيرها من جوائز «أوسكار»، التي تحدّد الحِرف السينمائية، وتكافئ المبدعين، صنّاع الفيلم: السيناريو، أصلي ومُقتبس. التمثيل، أساسي وثانوي. زيّ الممثل ومكياجه. الإخراج، تقليدي أو حركي. التصوير. الإضاءة، وموقع الكاميرا. المونتاج، تراكمي أم تركيبي. الموسيقى. المؤثّرات الصوتية والبصرية.

من هذه الجوائز، يظهر أنّ الفيلم ليس قضية فلسفية مجرّدة. إنّه متن بصري ملموس أولاً، يُمكن تأويله فلسفياً، لكنْ من دون القفز على ماهيّته الفنية. إنّه ملتقى فنون عدّة. هذا يجعل نقدَ الفيلم أكثر تعقيداً.

النقدُ محاكمة المعرفة الجمالية والشعورية بمقياس المعرفة المنطقية العقلية. يُفترض بالناقد الروائي أنْ يعرف كيف تُكتب الرواية، وبالناقد السينمائي كيف تُصنع الأفلام. هذه مكوّنات تمتزج فيما بينها ولا تتجاور ولا يربطها حرف العطف. الفيلم نصٌّ يقرأ ويحلّل ويفكّك التحليل. هذا فعلٌ يُبعثر المجمّع والمركّب. الفيلم مُركّب من عناصر متباينة، تُدمج في عمل فني واحد، يُضاعَف تأثيرها، كما يقول الرياضيون عن الأعداد المركّبة، التي يحكمها قانون تكاثري («موسوعة لالاند»، ص. 189). كذلك مكوّنات الفيلم: تركيبها المعقّد والمتفاعل يُكثّف قوّتها الدلالية والعاطفية. يُمكن لصوتٍ أو لحركة كاميرا، يرافق نظرة شخصية، أنْ يمنحها دلالات وأثراً أكبر. مثلاً: في «الراهبة» (2018) لكورن هاردي، يحطّ غرابٌ على صليب. يتولّد معنى ثالث من العنصرين. هنا، تتحقّق استعارة «واحد زائد واحد تساوي ثلاثة» في الفنّ. مثلٌ مضاد: لو صوَّر فيلمٌ مغربي غراباً، يحطّ على هلال فوق مسجد، لأثار جدلاً.

هكذا، بدلاً من مناقشة كلّ السينما دفعة واحدة، لا بُدّ من التركيز على مثلٍ محدّد من فيلم. السؤال المحدّد يُناقش جانباً فرعياً، كمناقشة الإخراج أو التمثيل أو السرد أو الزمكان. هذا يُشبه المنهج الاستقصائي في علم الاجتماع. هذا شرّحه السوسيولوجي المغربي عبد الله حمودي، في محاضرة بعنوان «سؤال المنهج في راهنيتنا» (المؤتمر السنوي السابع للعلوم الاجتماعية والإنسانية، الدوحة، مارس/ آذار 2019)، أكّد فيها ضرورة الانطلاق من أسئلة وأمثلة محدّدة، لاستخلاص أفكار تناقَش. هذا أفضل من العموميات في مادة مستفيضة. هذا المنهج خيطٌ رابطٌ بين الكتابة في مجالات عدّة، منها النقد السينمائي.

استشهد حمودي بقول عبد الله العروي: «لا بُدّ من منهج، وإلّا فتساؤلاتنا ستبقى خطاباً أيديولوجياً، لا يُنتج مادة جديدة، ولا معرفة».

المنهج يصنّف. يُسهّل التصنيف تدبيرَ ركام المعلومات. لذلك، طالب حمودي بمنهج يُنتج «باراديغم» (إطار نظري)، ويقدّم مفاهيم ومصطلحات متراصة، ويوفّر مسافة نقدية في الملاحظة والتشخيص والتوصيف والتنظير والاستنتاج، في التعامل مع ما هو حميميّ. على صعيد الإطار النظريّ، المنهج طريقة لتجاوز فخفخة الكلام وتضخيمه في فقاعات لا محتوى فيها. حين يغيب المنهج، يهيمن الـ«بريكولاج» والذوق: «الذوق سمة عامّة للتقديرات الفنية لدى الفرد» («موسوعة لالاند»، ص. 469). المنهج ليس سمة عامّة. إنّه سمة خصوصية نخبوية.

على صعيد المصطلحات، هل يُمكن التفكير من دون مفاهيم؟ كلا. لذلك، لا بُدّ من قاموس بصري معاصر، ومعجم يدعم الوحدة الداخلية للمقاربة والكتابة بلغة حديثة، لا أثر فيها لرائحة الفقه ومعجم الشعر القديم واستعاراته وتعابيره المسكوكة، من قبيل لا مشاحة أنّ بطل الفيلم يمارس الرذيلة. هذا تعبير ملائم، حين يصدر عن فقيه لا عن ناقد. المنهج ضروريّ لكتابة نقد دقيق، يُثمر معرفة. النقد ليس بمعنى القدح بل بمعنى تعرية الفرضيات الدفينة.

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

مهمّة النقد تحليلُ فيلم على أمل استيفاء الموضوع حقّه

كورن هاردي: للغراب على الصليب دلالات تتطلّب نقدا (أكسل/ باور ـ غريفت/ فيلم ماجيك)

أفلام جديدة

■ In The dusk لشاروناس بارتاس (الصورة): فيلم ليتوانيّ (Sutemose)، يستعيد المرحلة اللاحقة مباشرة لانتهاء الحرب العالمية الثانية، تحديداً عام 1948، والبلد (ليتوانيا) لا يزال مدمَّراً وناسه يعيشون بؤساً. الحكاية تروي سيرة مناضلٍ ينضمّ إلى صفوف المقاومة الشعبية للاحتلال السوفييتي. ورغم أنّ الصراع بين الطرفين غير متساوٍ، تبقى المقاومة أمل هؤلاء الناس في عيشٍ أفضل، وحياة أهدأ، ومستقبلٍ أكثر أمناً.

■ «حنة ورد» لمراد مصطفى، تمثيل حليمة وورد (الصورة)، ومارينا فكتور وهاجر محمود: في 22 دقيقة، يختزل مصطفى (كاتب الفيلم أيضاً) واقعاً مصرياً، ويجهد في تفكيك بعض معالمه، من خلال قصة حليمة، التي تصنع الحنّة، والتي تتعرّض لأسوأ أنواع العنف العنصري، لفظاً (وإنْ قليلاً) وفعلاً مادياً (لاحقاً)، رغم المظاهر الأولى الكثيرة التي تقول تسامحاً وحبّاً وانفتاحاً.

■ Malcolm And Marie لسام ليفنسن، تمثيل زندايا (الصورة)، وجون ديفيد واشنطن: يعود مخرجٌ وصديقته إلى منزلهما، بعد المشاركة في حفلة إطلاق فيلمه الأخير، وهو متأكّدٌ من أن جديده هذا سيعرف نجاحاً نقدياً وتجارياً. لكن تلك الليلة مختلفة تماماً: فيها، تنكشف أمور كثيرة مرتبطة بعلاقة المخرج بصديقته، وبعض تلك الأمور يتحدّى العواطف الخاصة بكل واحد منهما إزاء الآخر، ما يطرح عليهما تساؤلات جمّة عن مستقبل العلاقة، وعن مستقبلهما أيضاً.

■ «أرواح صغيرة»، وثائقي لدينا ناصر (الصورة): يوميات لاجئَين سوريين في مخيّم الزعتري الأردني، من خلال مرافقة الكاميرا للأشقاء الثلاثة، مروى (11 عاماً)، وآية (9 أعوام)، ومحمود (5 أعوام). يوميات تكشف تفاصيل وتوثّق خبريات وتلتقط ملامح وجوه وضحكاتها وشرودها وتأمّلاتها وتمنّياتها، في زمن حرب وتهجير وعنفٍ في سورية، ورغم هذا يرغب هؤلاء الأشقاء في العودة إلى بلدهم.

■ Penguin Bloom لغلدين ايفين، تمثيل نعومي واتس (الصورة)، وأندرو لينكولن وجاكي ويفر: سيناريو (شون غرانت وهاري كريبس) مستلّ من قصّة حقيقية (كتاب بالعنوان نفسه لكاميرون بلوم وبرادلي تريفور)، عاشت تفاصيلها سام بلووم، امرأة وأم وكائن حيوي، تتبدّل أمورها كلّياً بعد تعرّضها لحادثٍ كاد يودي بحياتها، لكنّ نجاتها منه مرهونة بعجزها عن المشي مجدّداً.

وثائقي عن مقتل الكيلاني الفلسطيني

التوثيق عاديّ فالحكاية أقسى وأهمّ

نديم جرجوره

تحضر العائلة في أفلامٍ وثائقية عربية عدّة. يجهد مخرجون ومخرجات في نبش مستور أو مخفيّ أو مغيَّب. يريدون إعادة ترميم علاقة بأحد أفرادها، أو في فهم سيرة بلدٍ واجتماع وذاكرة، عبر أب أو أمّ أو عمّ، وهؤلاء أكثر الحاضرين في أفلامٍ كهذه. للحميميّ ركنٌ أساسيّ، فبعض المخرَجين/ المخرجات يبوح بذاتٍ إزاء علاقة مرتبكة أو ملتبسة أو غامضة أو سوية بالعائلة، أو بأحد أفرادها، والعام يعثر في هذا كلّه على مكانٍ له.

أحياناً، يأتي مخرج/ مخرجة من خارج العائلة لأسباب، أبرزها كامنٌ في مسألةٍ تُثير شغفه، وتحثّه على اشتغالٍ سينمائيّ، يمزج تأمّلاته وانفعالاته ومفردات قوله البصري، بحكايات وتفاصيل وخفايا. المصرية أمل رمسيس تبرع في هذا، بتحقيقها «تأتون من بعيد» (2018). الإيطالي ستيفانو سافونا يرسم، في «طريق آل السموني» (2018)، صورة سينمائية عن مجزرة إسرائيلية بحقّ عائلة السمّوني في غزّة، مُوثّقاً الجرم كتوثيقه فعل حياة موؤودة لعائلة يُحطّمها الجرم الإسرائيلي.

الفلسطينية لينا العبد مختلفةٌ تماماً. في «إبراهيم إلى أجل غير مُسمّى» (2019)، ينصبّ البحث على معرفة أب يُغادر المنزل والحياة قبل نشوء علاقة بينها وبينه. تحضر فلسطين، فللأب نضالٌ وكفاح منبثقان من قناعة وحماسة. تحضر صراعات داخلية وأركانُ العائلة الأكبر في متتاليات توثيقية، ترتكز على لغة سينمائية شفّافة وآسرة. الحميميّ طاغٍ، لكنّ العقلانيّ يصنع توازناً، فالانفعال جزءٌ من الحكاية، ومعرفة وقائع وتفاصيل يُفترض بها (المعرفة) أنْ تتجرّد من كلّ انفعال. الحميميّ نفسه يحضر في العائلة. يتمثّل الحميميّ أيضاً في علاقة ليلى (24 عاماً) وشقيقها رمسيس/ رمزي (26 عاماً) بوالدهما إبراهيم، الذي يلتقي زوجته الألمانية في «سيغن» في أثناء دراسته الهندسة، قبل انفصاله عنها، وعودته إلى غزّة، وزواجه تغريد، وإنجابه منها أولادهما الـ5. الحميميّ يحضر في رحلة الشقيقين الألمانيين في ذاكرة شعب وبلد محتلّ وجريمة لن يُحاكَم مرتكبوها، وفي محاولتهما تواصلاً مباشراً مع عائلتهما الفلسطينية، من دون جدوى: «أحاول الذهاب إليكم، لكنّ هذا صعبٌ. الحقّ على إسرائيل»، تقول ليلى لعمّها صالح عبر «سكايب»، رغم وجودها في الضفّة الغربيّة. يجيبها العمّ: «بل الحقّ على العالم». جملة تختصر مأساة، ورحلة تكشف رغبةً في الحياة، وبحثٌ يؤكّد حضور الذاكرة في انفعال وتأمّل. البداية مع تلقّي ليلى خبر مقتل والدها، والصدمة للأم/ الزوجة الألمانية قاس، والأسئلة تحاصر الشقيقين الألمانيين. طغيان الانفعال على «ليست فقط صورتكم» المُشارك في الدورة الأولى لـ«مهرجان القدس للسينما العربية»، التي يُفترض بها أنْ تُقام بين 20 و24 فبراير/ شباط 2021، إنْ لم يُمدَّد الإقفال العام بسبب كورونا . يحول دون تحقيق فيلم سينمائيّ يمتلك مفرداتٍ بصرية أجمل. لعلّ هذا مقصود، فغلبة الحكاية مطلوبة ومُلحّة، والوثائقيّ شهادة على فعلٍ جرميّ، وبحثٌ إنساني عن مواجهة الفعل ومحاكمته، إزاء صمت العالم، بالإضافة إلى توثيقه حكاية وانفعالاً وسيرة. توثيق يمزج الذاتي بالعام، ويتابع تفاصيل علاقة جديدة بين شابين ألمانيين وأب تقتله جرائم إسرائيل، وبلدٍ تحتلّه إسرائيل، وذاكرة تعجز إسرائيل عن إخضاعها لتزوير وتغييب. انتقاد ألمانيا لتمنّعها عن تحقيقٍ في الجريمة يتساوى مع هذا كلّه أيضاً.

في أثناء جنازة آل الكيلاني في بيت لاهيا، 22 يوليو 2014 (سامح رحمي/ نور فوتو/ كوربيس/ Getty)

رحلة تكشف رغبةً في الحياة وبحثٌ يؤكّد حضور الذاكرة

«ليست فقط صورتكم» (2019)، للفرنسية آن باك والإسرائيلي درور دايان، بدءاً من الجُرم الإسرائيلي بحقّ إبراهيم الكيلاني (54 عاماً) وزوجته تغريد (45 عاماً) وأولادهما الـ5، ريم (12 عاماً) وسوسن (11 عاماً) وياسين (9 أعوام) وياسر (8 أعوام) وإلياس (4 أعوام)، إثر غارة جوية (21 يوليو/ تموز 2014) على بيت لاهيا (شمال جباليا، قطاع غزّة)، مدينة