سينما

«سيلَما» تروي حكاية وتستعيد تاريخاً

بساطة اشتغال في توثيق ذاكرة وعيش

أعوامٌ عدّة يمضيها اللبناني هادي زكاك في تنقيبٍ معمّق عن تاريخٍ وذاكرة، لكشف حكاية صالات السينما في طرابلس اللبنانية، في أزمنةٍ مختلفة

نديم جرجوره

39 شخصاً يُشكّلون دعامة أساسية لـ«سيلَما» (2024) للبناني هادي زكاك. فهؤلاء، رجالاً ونساءً، يعرفون حكاية صالات طرابلس (شمالي لبنان)، في ازدهارها السابق على اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية (1975 . 1990)، وفي بداية انهيارها لأسبابٍ عدّة، أوّلها الحرب نفسها، ثم انتشار الفيديو، ولاحقاً على النهاية المزعومة لتلك الحرب، مع انتشار DVD مثلاً، وصولاً إلى حصول المرء على ما يريد بأدوات تكنولوجية حديثة كالهاتف، كما يُقال في الوثائقي. هناك أيضاً حركات أصولية إسلامية، وأزمة اقتصاد وحياة يومية، ودخول الجيش السوري إلى المدينة، وغيرها.

وهؤلاء، رغم بقائهم/بقائهنّ خارج عدسة الكاميرا (تصوير زكاك)، يستعيدون بالصوت ذكريات فردية، وذاكرة جماعية عن مدينة وناسها، وسياسة وعلاقات ونبض اجتماعي، ينسجم مع محافَظةٍ مقبولة وانفتاح غير متفلّت، في زمن سابق على تفشّي السلاح، وبعض السلاح منبثقٌ من عقائد وإيديولوجيات، ومن مليشيات أيضاً. البداية مع المفردة المستخدمة عنواناً للفيلم، إذْ يقول هؤلاء إنّ «سيلَما» لفظٌ طرابلسيّ للسينما، والأخيرة كما الأولى تعني الصالة. هذا يفتتح سرداً توثيقياً، يجمع بين بقاء المشاركين والمشاركات خارج العدسة، وتكثيف الصُور الفوتوغرافية (بغالبية الأسود والأبيض، إلى بعض الملوّن)، وفيها لقطات من أفلام عربية (بغلبةٍ مصرية) وغربية (مع قليلٍ من الهندي وأفلام كاراتيه وغيرها). هذا كلّه يُضاف إلى عدم ظهور المخرج زكاك (كاتب الفيلم ومُنتجه، والمشارك في توليفه مع الياس شاهين) أيضاً، باستثناء لقطات ثابتة له، تُسَقّط على صالة مهجورة، أو في شارع صامت. غيابٌ يُستثنى منه سماع صوته وضحكته، إمّا عند طرح سؤال، أو كردّة فعل على سرد حاصل في صالاتٍ طرابلسية قليلة، في ستينيات القرن الـ20 وسبعينياته، في حفلاتٍ تعرض أفلام «بورنو».

> ذاكرة مليئة بحيوية ونشاط تُروى في راهنٍ غارق في خراب

«سيلَما»، المعروض دولياً للمرة الأولى في الدورة السابعة (24 أكتوبر/ تشرين الأول . 1 نوفمبر/ تشرين الثاني 2024) لـ«مهرجان الجونة السينمائي»، نتاجُ جهدٍ يعتاده هادي زكاك ويبرع فيه، منقّباً في أعتق مخابئ الذاكرة عن كلّ ما يرتبط بموضوعه، وملتقياً كلّ من يرى فيه معيناً، فيحصل منه على كلّ مُفيد، ومغربلاً هذا كلّه لصُنع فيلمٍ وثائقي، يُحافظ على بساطة سرد، ويمنحُ معلومات ومعطيات، من دون ابتعادٍ عن موقفٍ أو تعبيرٍ يظهران موارِبة غالباً، فبالتوليف يقولُ ما يرغب في قوله.

«سيلَما» لهادي زكاك: توثيقٌ ينبض بمشاعر وحنين وخيبات (الملف الصحافي)

في «سيلَما» (مدينة طرابلس وصالاتها مُصوّرة بين عامي 2014 و2022)، الذي توثّق تجربة اشتغاله في كتاب «العرض الأخير، سيرة سيلَما طرابلس» («زاك فيلمز»، بالتعاون مع جهات تمويلية مختلفة، منها «آفاق»، 2021)، بحثٌ في واقع مندثر، وحياة منتهية، وذاكرة يُراد لها غياباً. بحثٌ غير غائبٍ عن مقارنة غير مباشرة بين ماضٍ وحاضر، من دون بكائيّات، بل بحبّ ووفاء، رغبةً في حفظ المُستطاع حفظه، وفي تذكيرٍ بغنى الحياة الاجتماعية والثقافية والتربوية، وبما في هذه الحياة من موروثٍ غير حائلٍ دون تمتّع بالصالة وعروضها.

لا صورة للمشاركين والمشاركات (باستثناء جينيريك النهاية مع ذكر الأسماء). بهذا، يُتيح زكاك حيّزاً أوسع لمُشاهدة بقايا صالات، وملامح مدينة، وحضور أناس في أزقّة ومقاهٍ وحكايات، ولاستماع إلى ما يرويه هؤلاء، من دون التهاءٍ بصريٍّ بهم/ بهنّ. والأجمل أيضاً اعتماد زكاك تقنية معروفة في الأفلام الصامتة: جُملٌ مكتوبة في إطارٍ يوحي بزمن سينمائيّ قديم، تقول (الجُمل) شيئاً من انفعاله وتفكيره وإحساسه بالمدينة والصالة والأفلام. جُملٌ تبدو توثيقاً لعلاقته بمضمون مشروعه، ولتنبيهٍ إلى تفاصيل ولحظاتٍ تاريخية، وإلى شيءٍ حميم في ارتباطه بالصالة وبالسينما، فالأسود الذي يحلّ على الشاشة لوقتٍ قصير يترافق واندلاع الحرب الأهلية، وكتابات لاحقة تشير إلى اختلاف الزمن ومفاصل الحكاية.

أما المرويّ، فكثيرٌ وممتع، رغم مُصاب لاحق على زمنٍ أجمل من اللاحق عليه، بشهادة رواة: عَمارات تُبنى، فيأتي من يُقنع صاحبها بتخصيص مساحةٍ فيها للصالات. الأفلام، بأنواعها. تقسيم، طبقي اجتماعي اقتصادي، بين «فوق» (ما يُعرف حينها بـ«صالون»)، الأغلى ثمناً من «تحت» (أوركسترا في صالات عدّة). علاقات حبّ فزواج، أو علاقات يريدها شبّان في عتمةٍ تحجبهم عن الجميع، لكنّ حياءً، معطوفاً على تقاليد بيئة وصرامة أهل، يمنع صبايا كثيرات من تلبية المرغوب فيه. المُضحك، بحسب روايات البعض، أنّ أساتذةً يأتون صالات الـ«بورنو»، ما يُعزّز من موقع التلامذة، أقلّه بشعورٍ فيهم أنّهم متساوون، ولو لفترة قصيرة جداً، مع أساتذتهم.

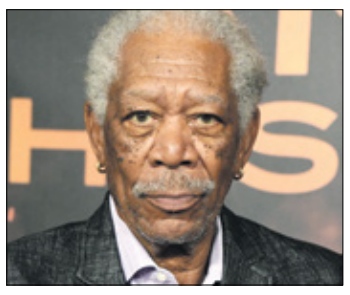
للسياسة حضورٌ في الصالات القديمة أيضاً (صور سياسيين حاليين مرفوعة على جدران أبنية فيها صالات قديمة). احتفالات وخطابات، ونوادي سينما، والحزب الشيوعي يُنظّم عروضاً لأفلامٍ مؤدلجة ولغيرها أيضاً. حكاية «القبعات الخضر» (1968) لجون واين وراي كيلّوغ مُثيرة لضحكٍ، مع كشفها نفوساً وتفكيراً، إذْ يُقال لكثيرين بضرورة حمل البندورة والبيض معهم لرميها على واين، الضابط في الجيش الأميركي المُحارِب في فيتنام.

أفلام جديدة

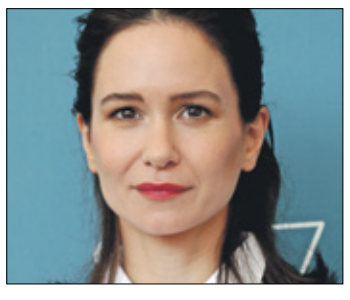
■ Chief Of Station لجيسي في. جونسون، تمثيل ألكس بَتّيفر وأولغا كوريلانكو (WireImage) وآرون إيكهارت: بعد اكتشافه متأخّراً أنّ وفاة زوجته لم تكن محض مصادفة، بات على رئيس سابق لمحطة دولية تابعة لـ«وكالة الاستخبارات المركزية الأميركية» أنْ يغوص مرّة أخرى في عالم التجسس، فيُضطرّ للتعاون مع خصمٍ لكشف مؤامرة تدعو إلى التشكيك في كلّ ما كان يعتقده حقيقياً.

■ Imaginary لجف واذلو، تمثيل ديواندا وايز (Getty) وبيتّي بُكلاي وتوم باين: عندما تعود جيسيكا إلى منزل طفولتها مع عائلتها، ترتبط أليس (ابنة زوجها) بشكل غريب بدمية دبّ وجدتها في الطابق السفلي، تدعى تشونسي. يبدأ كلّ شيء كألعابٍ بريئة، قبل أنْ يتحوّل سلوك الصغير ويُصبح مُزعجاً. أدركت جيسيكا بعد ذلك أنّ تشونسي أكثر بكثير من مجرّد لعبة.

■ Pas De Vagues لتيدي لوسّي. موديست، تمثيل فرنسوا سيفيل وشاين بومَدين وأنياس هُرْستَل (Getty): جوليان مُدرِّس شابّ للأدب يُتّهم خطأً بالتحرّش من الطالبة ليزلي. يحاول إثبات براءته، فيواجه ضغوطاً عدة من شقيقها الأكبر، ومن زملائه في الصفّ. سريعاً، تنتشر الإشاعة في المدرسة، فيسعى إلى الحصول على دعم زملائه والإدارة، لكنّه يصطدم بعوائق ربما تفرض عليه عدم إثارة مشاكل إضافية.



■ Gunner لديمتري لوغوتاتيس، تمثيل مورغان فريمان (Getty) ولوك همشورث ومايكل شانون جانكينز: لي غونر أحد المحاربين القدماء في القوات الخاصة. يرافق ولديه إلى مخيّم صيفي. هناك، يعثر أحدهما على مصنع لـ«فنتانيل» مصادفة، فيختطفه تجّار المخدّرات. لسوء حظّهم، لن يتوقّف غونر عند أيّ شيء قبل أنْ يُعيد المخطوف ويطمئنّ على ولديه وعلى الجميع بأنْ يكونوا سالمين ومُعافين.



■ Afraid لكريس وايتز، تمثيل جون تشو وكاترين واترستون (Getty) وكايث كرادين: تمّ اختيار كيرتس وعائلته لاختبار جهاز ثوري جديد: مساعد عائلي رقمي، يُسمّى AIA. يتعلّم هذا الروبوت، سريعاً، سلوكيات أفراد الأسرة، ويبدأ تدريجياً في توقّع احتياجاتهم. إنّه يريد التأكّد من أنّ لا شيء ولا أحد يُعيقهم جميعاً. لكنّ، هل فعلاً سيكتفي الروبوت بالاطمئنان إليهم، وتلبية ما يريدون ويرغبون فيه، أمْ أنّ هناك شيئاً مخفياً؟

«لي» بحسب إلِنْ كوراس

أفكارٌ للتسويق لا حكايات للاستمتاع بها

نجيب نصير

ليس سهلاً تصنيف باكورة أفلام المُصوّرة السينمائية الأميركية إلِنْ كوراس (1959) بوصفها مخرجة، بسيناريو «لي (Lee)»، الذي كتبه جون كولّي وليز هانا وماريون هيوم، عن السيرة الذاتية لإليزابيث «لي» ميلر (1907 . 1977)، التي رواها أنتوني بَنْروز (1947) بعد وفاتها (صدرت عام 1988)، وباتت فيلماً عام 2023، بدأ عرضه عام 2024 بعنوان «لي».

فيلم سيرة ذاتية، أو قصة نجاح، ونسويّ أيضاً، يضع موضوع حقوق المرأة في أولوياته. فيلمٌ حربي وتاريخي، تتشربك أصنافه الأربعة بعضها ببعض، فتصنع شريطاً مرتبك التداخل، إذْ يصعب تحديد أي صنف يحمل بؤرة الدراما الرئيسية، وأيها دراما فرعية أو موازية. هذا الخليط يمنحه ميزة الفوضوية، التي لا تقف عند اختلاط الأزمنة بفيلمٍ تاريخي، عند انجداله مع الدراما والأحداث، فالانتقال من زمن إلى آخر لا يبدو مُدرَكاً، كما الانتقال من حدثٍ إلى آخر.

لا تبدو الأحداث مُبرَّرة كفاية، إضافة إلى عدم الإفصاح عن سيرورة العلاقات بين الشخصيات، أو إنهائها. هذا ينسحب على شخصية لي ميلر (كايت وينسلت)، التي تبدو ملمومة من نماذج عدّة مُشاهدَة سابقاً، وملصوقة بتنافر غير مريح. هذا أظهر أداء الممثلة مُتردّداً، عكس أداءاتها في معظم شغلها: مُندفعة وغارقة في تفاصيل الشخصية، مع تحكّم شديد الانضباط بأدوات التمثيل. ربما كانت وينسلت في «لي» سبباً أول للإقبال عليه، إذْ يكفي المتلقّي أنْ يتلذّذ بشغلها، ليُقرّر مشاهدة أي عمل تختاره، وهذا تعبير واضح عن الثقة بخياراتها الفنية. لكن، لا تُعرف الظروف التي قادتها إلى هذا الخيار، الذي أنزل أداءها إلى مستوى أدنى مما اعتدناه. مع تهافت قيمة حِرفية أفلام هذه الأيام، يُطرح تساؤل: هل يكفي أنْ نأتي بفكرة فصول الحكاية، ولا أزمنتها. كأنّ الحكاية التقاطات إخبارية عن تحوّلات مزاجيّة مفاجئة للي ميلر، المرأة العابثة والمهتمّة باللهو والتسلية فقط، التي يُعجَب أحدهم بلقطات صوّرتها بكاميرتها، وعرضتها على مجلة الأزياء المشهورة «فوغ (Vogue)»، لقناعتها الشخصية بأنّ هذه الصُوَر الفوتوغرافية تستحق النشر، من دون أي سبب، أو استعراض لهذه المهارة والانشغال بها. لاحقاً، تتحوّل بالطريقة نفسها إلى مراسلة حربية على خطوط القتال الأوروبية في الحرب العالمية الثانية، فتتحوّل مُجدّداً إلى معادية للنازية، وتصوّر بشاعاتها، لتغدو الحكاية جديرة بالسرد مرة أخرى، وتبدو الشخصية شبيهة وسائل شرح وإيضاح تعليمية، يمكن استخدامها من دون نفاد الحاجة إليها. في هذا، ابتعادٌ حقيقي عن الإدهاش الإبداعي، وعن سرور المُشاهَدة. يعتمد «لي» صيغة «فلاش باك»، المُتداولة بين صنّاع الأفلام. لكنْ، ما يُكتَشف أنّ هذه الصيغة ليست من صُنع لي ميلر، بل من صُنع ابنها أنتوني بَنْروز، الصحافي الزاعم إجراء مقابلة معها عن ذكرياتها وسيرة حياتها. المفاجأة تحصل في النهاية: لي ميلر غير موجودة في المقابلة، كما في مُقدّمة الفيلم، وابنها وحده يتذكّرها، إذْ صاغ خيالاته عنها بطريقته الخاصة. فإضافة إلى كون سيرتها الحياتية مكتوبة بعد وفاتها، ما حصل عليه رواية احتمالية لهذه السيرة، أو صوغ حكاية تعتمد أفكار الراوي وخيالاته عن الشخصية الأصلية.

هذا فيلمٌ مُخلص لمموّليه، أكثر من إخلاصه لمُشاهديه، بالنسبة إلى إستعادة دروس تأكيدية عن النسوية، ومعاداة النازية. هذه مرّت تكراراً مُمضاً على المُشاهدين، خاصة عندما لا تكون له حكاية درامية واضحة ومُحدّدة، فيضمن تكرار البديهيات إطلاقه قريباً.

كايت وينسلت في شخصية «لي»: اداء متردّد (الملف الصحافي)

> أحداث غير مُبرَّرة وعدم إفصاحٍ عن سيرورة العلاقات

عن النسوية المندفعة حالياً، أو عن المحرقة النازية، ولصقهما معاً، وافتراض أنّ هناك حكاية يمكن تحويلها إلى فيلم درامي؟ هذا لا يكفي، بسبب قسر الحكاية على النطق بدعاية للفكرة. فكيف لو كانت أكثر من فكرة، يجب التعبير عنها حكائياً؟ وكيف إذا كانت الأفكار مُكرّرة إلى حدّ الاجترار والملل؟ يبدو «لي» فيلم أفكار مطلوب تسويقها، لا فيلم حكايات للاستمتاع بمشاهدتها. إنّه يقع في هذا المَطب، إذْ لا سببيّة تربط