

## تحقيق

في صيف 2021، تعرض صالات سينمائية فرنسية عدّة أفلام المخرج موريس بيالا، احتفالاً بسينما مختلفة، لمخرج جاء إلى الصورة من الفن التشكيلي، وواجه تيارات وأفكاراً وتفاصيل، صنعا لوحده نتاجاً اصبح مدرسة في الإخراج والتمثيل والتقنيات

أفلام بيالا في صالات فرنسا

# «سيدوم الحزن إلى الأبد»

سعيد الغزواني



تُعرض في الصالات الفرنسية، في دفتين (تبدأ الثانية في 4 أغسطس / آب 2021)، نسخ مُرمّمة من الأفلام الـ10 الطويلة لموريس بيالا (1925 - 2003)، ما يُشكل مؤشراً جديداً على تواصل الاهتمام المتجدد بمنجزه، بعد تنامي تأثيره البيّن على مخرجين فرنسيين، في العقود الأخيرة، أمثال كاترين بريّا وكزافييه بوفوا وناومي لوفوسكي وداميان شازال وغيرهم، ممن يعترفون أنهم يبدون بالكتير لرؤيته المتفردة، كما ممن يلاحظ في أفلامهم آثاراً تأثر واضح بلمسته (برونو دومون، كلير دوني).

### لا للتكتلات السينمائية

لوهلة أولى، يبدو غريباً أنّ تنشأ مدرسة، ملهمة ومزدهرة، عن أسلوب هذا المخرج الهامشي، ذي المزاج المتعكّر، الذي لا يتوانى عن إطلاق العنان لنوبات غضبه، والمنافى للتكتلات، والمُعاكس بطبيعته المعنى التيارات في السينما، وفي مقدمتها «الموجة الجديدة»، التي لم تسلم من انتقاداته اللاذعة: «أنا لا أنتمي إلى عالم السينمائيين، لا أعرف، لكن، أكاد لا أجد شيئاً يجمعني بهم»، فموريس بيالا، رغم أنه يجبر أغلب رموز الموجة سناً بوضعة أعوام (يكر غودار بده، وتروفو ب7)، التحق بالسينما «الاحترافية» متأخراً عنهم بعقد كامل، بعد مروره بتجربة ممارسة الرسم التشكيلي، مباشرة بعد تخرجه من مدرسة فنون الديكور، ما يمثل سبباً كافياً لتغذية ضغينة خفية إزاء كل ما يمثّل للموجة الجديدة بصلة.

رغم مشاركته بلوحاته في معارض صغيرة، لم ينجح بيالا في أن يجعل من التشكيل وسيلة ملائمة لحياته وكسب عيشه، فتوقّف عن الرسم بشكل حاد عام 1946، ما شكل قطعة جديدة طبعت، من دون شك، رؤيته بطلقة أخرى من الاحتداد والخيبة، أضيفت إلى القطيعة «الأصلية»، التي شكّلها انفصاله عن والديه في طفولته، وتربيته بين أحضان جدته، والتي تُفسّر كيف أنّ الطفولة، أو بالأحرى الصبائية لدى البالغين أنفسهم، تظلّ من أهمّ لآزمات أفلامه، إن لم تكن محرّكها الأول.

اشتغل بيالا لأعوام زائراً صحياً، ثم مندوب مبيعات لشركة «أوليفيتي» للآلات الكاتبة، من دون أن يتوقّف عن التمثيل على خشبة المسرح، وإنجاز أفلام في إطار الهواية، بفضل كاميرا اقتناها. لم يمتكّن من اقتحام عالم السينما، رغم أنه اغتنم الفرصة التي اتحت له بفضل مُنح السينما المستقلة، الأسطوري بيار برانبرجي، بأفضل طريقة، مُحققاً «الحنّ موجود» (1960)، أول فيلم قصير له يُصوّر في ظروف احترافية: محكية بضمير المتكلم، غاية في الصدق والحساسية، عن ضواحي باريس أواخر خمسينيات القرن الـ20، وما يعتمل فيها من مظاهر التفاوت الطبقي، من دون أن يغفل التقاط نبض الحياة اليومية في أكثر تظاهراتها شعرية، مُطعماً إياها بذكريات طفولته، ما أعطى نغمة التقاط تمازج الحميمي بالاجتماعي، التي لن تفارقه طيلة مساره.

انتظر إلى عام 1968 (43 عاماً) لنُجز فيلمه الطويل الأول، «الطفولة العارئة» (إنتاج

فرنسا تروفو)، عن سيناريو واقعي مستقى من دراسة ميدانية حول الرعاية الاجتماعية للأطفال المتخلى عنهم: يتناول محنة فرنسا (10 أعوام)، وتنقله بين الأسر المستضيفة بسبب سوء تصرفاته، قبل أن يجد استقراراً نسبياً في حضان عجوز وزوجها. لكن تقلبات طبعه تقوده سريعاً إلى اقتراف زلة جديدة، تُفرض بينه وبين أسرته المستضيفة، رغم حبه لها (لازمة القسوة الظاهرة التي تخفي هشاشة الداخل وطيبته، مرة أخرى). ينتهي الفيلم على إيقاع رسالة مؤثرة من فرنسا إلى أمّه بالتبني، تُفصح عن نضج ملموس، ووحدة تعتصر القلب، سترافق نهايات أفلام بيالا، حتى المشهد النهائي المؤثر من فيلمه الأخير «Le Gareu» المنجز عام 1995 (لقب لا أحد يعرف معناه، كان بيالا يُطلقه على والده): يلهو طفل كثير الحركة خارج الحقل (تمثيل ابن المخرج، أنطوان)، فيما تنتحب الأم المغلوبة على أمرها بجانب الأب (نوع من أنا أخرى لبيالا، يُجسدها جيرار دوياردو في رابع تعاون بينهما)، المكبل بالنباس المشاعر والخوف من الارتباط. يبدأ موريس



موريس بيالا، أمة السينما أنها لا تتقدّم (ويليام كارل/ Getty)

لفائدة مشاهد تتفجّر فيها الأحاسيس. لذا، يصعب التكهّن بمال أفلامهما في وسطها. كما أنهما يلتقطان بداية المشاهد في عمرة الحركة، ويبدوان كأنهما يمدان أمد التصوير إلى ما بعد انتهاء لعب الممثلين. «لا تقلقي، فلن نشاهد الأفلام العظيمة أبداً. جلّها تحدثت قبل نطق المخرج كلمة «حركة»، وبعد صراخه «اقطع» (...)»، تروي أوبير ما سمعته من بيالا ذات مرّة، قبل بدء تصوير أحد مشاهد «لولو».

هناك الكثير من اللطم والصفع والاشتبك بالأيدي في أفلام موريس بيالا، تبلغ ذروتها في «نخب حبتنا» (1983)، الذي يمثل هو نفسه فيه دور أب للمراهقة سوزان، التي تختبر حيرة الحبّ الأول، وتشقى لإيجاد طريقها في الحياة، والتي آتتها ساندريين بونير في دورها الأول حين كانت تبلغ 15 عاماً، بعد اختيارها للدور بشكل مفاجئ، فيما كانت تحضر الاختبار كمرافقة لاختها، فوقع المخرج تحت سحر نظرتها، التي لا تقيم وزناً لأي شيء، بما في ذلك ماضيه كمخرج معروف، وأبتسامتها المشرقة التي تجد انعكاساً في ابتسامة المخرج نفسه، في مشهد الحافلة الرائع، حيث تختلط شخصية بيالا المخرج. العزّاب بشخصية الأب الحنون من داخل احتداده، ورقة بونير المحللة المبتدئة بهشاشة سوزان الباحثة عن ذاتها، في خلطة تشكل إحدى السمات الأساسية لسينما بيالا.

### ارتجالات وصدمات

تنشأ الحقيقة بموجبها عن احتكاك ما يجلبه الممثل مع صفات الشخصية في مرحلة أولى، قبل أن يذوّق المخرج في التصوير بمكوّن ارتجالي (يعرف وحده سرّه) يحلّ بالتوازن الأولي، ويحمل المشهد إلى وجهة مجهولة، تتكشف غالباً عن تفاعلها مع ما تمّ إعداده سلفاً: حقيقة عملية الخلق برمتها. هذا ما حدث في المشهد الشهير، عندما يعود الأب المخرج بعد غياب طويل، أثناء مآبة عائلية، من دون أن يتمّ إخبار أي من الممثلين بذلك قبل بداية التصوير، فنرى في عيونهم مزيجاً من صدمة اقتحام المخرج لبلاتوه التصوير، وشعور شخصياتهم إزاء شخصية الأب اللفظ، قبل أن ينقل هذا الأخير المشهد إلى ذروة غير مسبوقة في تاريخ السينما، حين يشرع في تصفية حساب قديم (بالكاد يمزج بعض تفاصيله بحكي الفيلم) مع جاك (جاك فيباشي، الذي يمثل دور قريب الأسرة في الفيلم)، حول مقال نشره في مجلة «سينما» كان يترأس تحريرها، يمنح كاتبه تنقيط 4 على 20 لأحد أفلام بيالا. «أجد نفسي فقط عندما تسوء الأمور».

النص الكامل على الموقع الإلكتروني

المدوّي للفيلم في صالات السينما. يغرف مُجدداً من تجربته الخاصة، مُفصّحاً عن أنه من طينة المخرجين القلائل، الذين لا يمكن فصل حياتهم عن السينما التي يصنعون، وأنّ لا سبيل لفهم أي منهما إلا بإلقاء ضوء مستمدّ من الأخرى، مُنبهياً لقضية معاناة والدته مع مرض السرطان، رفقة ابنها (فيليب ليوتار)، الحائر في تقلبه بين النساء، وزوجها الذي يغرق شجنه في الشرب والموسيقى الكلاسيكية، عن اختيارات الإبن استحالته التعبير والمشاعر الحبيسة.

مشهد الحوار بين الأم وابنها، على نغمات الموسيقى الكلاسيكية، عن اختيارات الإبن في علاقته العاطفية، وتعتزّ الأم فجأة من لحظة ضعف تؤدّن ببداية منحدر تدهور صحتها، ثم لحظة اندماج الإبن وابيه مع المعزّين في نقاش عن الزهور وخصائص كل فصيلة منها، بضع ساعات فقط بعد دفن القديدة، التي تقض على خامة الحياة حين تأتي إلا أن تثب سحر استمرارها في صلب التجارب الصعبة، هذا كلّهُ يوضح القدرة المدهشة لبيالا على اعتراف ازدواجية الوجود بوجهيه، المرّ والحلو. «كل ما يمكن صنعه بضع لحظات كاملة، تتخلّل الفيلم، لا وجود لفيلم بلغ الكمال، رغم أنّ النقاد يسعون دائماً إلى إيهامنا بإمكانية العكس».

عام 1978، يتوجّه بيالا إلى «الانس» لتصوير «أحصل على الكالوريا أولاً»، مُشركاً شباباً غير محترفين، طعموا الفيلم بتجارب حية من معاناتهم من سوء فهم البالغين، وضيق الأفق، والبطالة المنتشرة بشمال فرنسا آنذاك. أنجز لوحة تعبيرية عن هواجس فترة الشباب، والخروج من مُراهقة القبل الأولى، ولتلمات الحبّ العابر، إلى تحديات كسب العيش، على خلفية اجتماعية تشهد أولى بوادر العولة (الآدمية إجراءات المراقبة في الأسواق الممتازة). يصوّر الـ«جينريك» الخالد للفيلم متواليه من رسوم التلاميذ على طاولات الدراسة، بقلم الحبر الجاف، على خلفية كلمة من الدرس الافتتاحي، يليقها أستاذ الفلسفة الذي يعبر حكي الفيلم، كشاهد يُبشّر بوعد الحكمة التي يرى فيها المخرج، ربّما، البوصلة الوحيدة للإبحار، الخفيفة بإنقاذ الشبان من أمواج التيه المتلاطمة.

يُعيد بيالا زيارة مثلث الحبّ، مجدداً، بمناسبة «لولو» (1980)، من زاوية الممثلين العظيمين إيزابيل أوبير وجيرار دبارديو. معهما، تُشكل لحظات الحبّ بينهما ذروة التعبير عن ثنائية الانجذاب والخفور في السينما، من خلال الحركات والنظرات والإيماءات والشّمّ والضرب المتبادل. يلتقي بيالا مع روبرت التمان في أنهما يعطيان أهمية لكونولوجيا العاطفة، أكثر من كونولوجيا القصة، فلا يتردّدان في حذف مشاهد أساسية لفهم توالي الحبكة،

### لا وجود لفيلم كامل، لكنّ النقاد يوهموننا دائماً بهذا

بيالا مُنجزه السينمائي بطفل مُتخلى عنه، ويُنبهيه بطفل محبوب من والديه إلى حدّ معين، ما يُشكّل رابطاً إشكالياً في مثلث حدّ مستحيل، لا يفنّا المخرج يقلبه ويراه من كلّ الجوانب، من عمل إلى آخر. «أفة السينما أنّها لا تتقدّم، كلّ شيء كان هناك، أو يكاد، منذ فيلمي الأول»، يسّر بيالا بتحمس.

### عناد وتحدّ وصمت

بعد الإشادة النقدية بالفيلم الأول، يأتي النجاح الجماهيري الباهر مع الفيلم الثاني، «لن نشيخ معاً» (1972)، المقتبس عن كتاب من تاليف بيالا حول لعبة مذّ وجزر لا تنتهي، بين مخرج (جان يان) ينسم بشخصية بغيضة، من دون أن يمتنع ذلك من الإتيان بالحنق والرقّة في علاقته بالجنس الآخر، بين الفينة والأخرى، ومساعده (مارلين جوير)، الضهباء الخجولة والهشة تكويناً وطبعاً. علاقة مُعدّدة، قوامها انجذاب ونفور يلهو بهما المخرج ببراعة لاعب سيرك، يمشي على خيط الحياة الرفيع، بتقلباتها، بين لحظات التنازل والتوتر، وتتابع الخيبات، ومُشاهد الصمت، المُعبّر عن قلة الحيلة، في السيارة، أو في غرف الفنادق البسيطة، ولحظات الصفاء الخاطفة على شاطئ البحر.

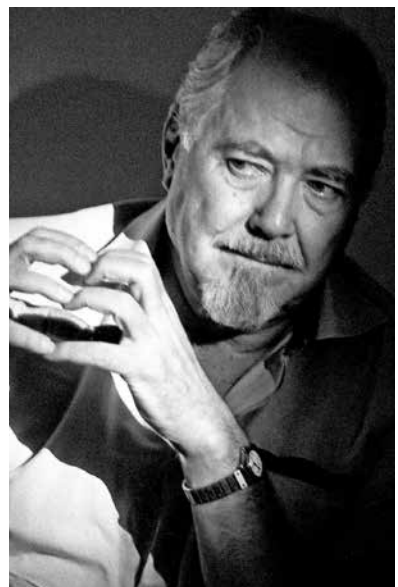
في الفيلم الموالي، «فاغرة الفم» (1974)، ينظّل المخرج وفيّاً لنبرة العناد والتحدّي، المتأضلة في شخصيته، فيختار موضوعاً قاسياً وحساسية «ميممالية»، كنوع من «الانتقام» من نجاح فيلمه السابق، مُتسبباً في إفلاس شركته الأولى «ليدو فيلم»، بعد الفشل



موريس بيالا وساندريين بونير، سُخرته نظرتهَا (ويليام كارل/ Getty)

### مُشاهدّة

«بوليس» (1985) أكثر افلام بيالا مُشاهدّة: مليون و830 ألفاً و970 مُشاهداً في فرنسا، ثم «لن نشيخ معاً» (1972): مليون و727 ألفاً و871 مُشاهداً، و«فان غوغ» (1995)، مليون و307 آلاف و437 مُشاهداً، افلامه الاخرى لم تتجاوز إيراداتها عبثة المليون مُشاهد: «نخب حبتنا» (1983): 952 ألفاً و82 مُشاهداً، يليه «لولو» (1980): 943 ألفاً و547 مُشاهداً. اما أقلّ افلامه مُشاهدّة في فرنسا، فهو «فاغرة الفم» (1974): 26 ألفاً و954 مُشاهداً فقط.



روبرت التمان (مايك تاغ/مجموعة دوناالدسون/ Getty)



بيالا (حامل «السفحة الذهبية») بين كاترين دونوف وكريستوف لامير، أنا أيضاً لا نحكم (جون فان هاسلنت/ Getty)