سينما

حاجة ماسّة إلى مُتنفّس عن ثقافة المُشاهدة

صالات عدّة في مدن مختلفة تُصرّ على اعتماد تقليد قديم، يقضي باستراحة دقائق قليلة أثناء عرض الأفلام، ما يؤثّر على آلية المُشاهدة

نديم جرجوره

لا تزال صالات سينمائية عدّة، في مدن مختلفة، تعتمد نمطاً قديماً في العروض التجارية للأفلام: الاستراحة. أي أنْ يتوقّف العرض دقائق قليلة، ثم يُكمِل المشاهدون ما يُشاهدونه. في إحدى صالات المجمّع السينمائي «سينمَكسيموم» (إسطنبول)، يُعتَمد هذا التقليد، ولعلّ كثيرين يقبلون به، فهذه الصالات تعرض، عادةً، أفلاماً تجارية، رغم منحها أفلاماً تغاير التجاريّ البحت مساحة عرض، كـ«أولد (Old)» لأم. نايت شامالان، المعروض بلغته الأصلية (الإنكليزية)، مع ترجمة تركية.

الاستراحة معهودة في صالاتٍ بيروتية، في أعوامٍ سابقة، رغم أنّ غالبيتها تتحرّر لاحقاً من هذا المفهوم الاستهلاكيّ البحت، فالاستراحة تواكَب ببيع مأكلٍ ومشرب، وهذه حاجة؛ بينما في «سينمَكسيموم» مثلاً لا شيء يُباع.

هذا غير معمول به في صالة «بيوغْلو» (شارع الاستقلال، إسطنبول)، المُصنّفة «صالة فنّ وتجربة»، والمستفيدة من دعم أوروبي، تحصل عليه صالاتٌ كثيرة في العالم، كـ«بلازا آر (Plaza Art)» في «مونس» (بلجيكا)، و«متروبوليس بيروت» (لبنان) سابقاً. لكن التشابه بين الصالتين التركيتين كامنٌ في إتاحة الفرصة للمهتمّين بمُشاهدة أفلامٍ تُعرض بلغاتها الأصلية، مع ترجمةٍ مطلوبةٍ، في حفلاتٍ محدّدة، لا في الحفلات كلّها، إذْ يرغب مشاهدون كثيرون في متابعة فيلمٍ مدبلج إلى اللغة التركية، بدلاً من قراءة التَّرجمة.

يُمكن التعاطي مع الاستراحة بموقفٍ من اثنين، يتناقض أحدهما مع الآخر: قبولها أو رفضها. هذا منوط بكلّ مُشاهِد وبكلّ فيلم، إذْ يرى البعض فيها استراحة فعلية من ثقلٍ درامي وجمالي وبصريّ، إنْ يكن الفيلمُ محمّلاً بقدرٍ من الثراء السينمائيّ المطلوب، رغم أنّ استراحة كهذه في سياق فيلم كهذا تؤثّر سلباً على المُشاهدة، كفعلٍ تأمّليّ. انفعالي في آنٍ واحد. بينما يرفضها بعضٌ آخر لكونها تعطيلٌ له عن المُشاهدة، وإنْ يستدعي فيلمٌ ما، أحياناً، أكثر من استراحةٍ، لما فيه من ثراء سينمائي، أو لشدّة خوائه وبهتان صُوره واشتغالاته.

استراحة كتلك تسمح للمُشاهد بالتفكير ملياً: أيُكمِل الفيلم رغم رداءته، أو يخرج في استراحةٍ نهائية منه؟

الاستراحة نفسها تُحيل إلى نمطٍ منفلش في العالم مع تفشّي كورونا منذ 20 شهراً: منصّات عدّة تقترح عروضاً كثيرة لأفلامٍ ومسلسلات وسلاسل وثائقية، من دون تحديد وقتٍ ثابتٍ، ومن دون إرغام المُشاهِد على التزام قواعد معيّنة تتطلّبها المُشاهدة السينمائية. في غرفة المنزل، يتحكّم المُشاهِد بالمُشاهدة، فيوقف العرض عند رغبته، ولأي سببٍ، ويُتابع المُشاهدة عندما يحلو له، بعد وقتٍ قليل، أو بعد يوم أو أكثر. وهذا . إنْ يكن مُسيئاً للمُشاهدة السينمائية، ومُريحاً إلى حدّ ما في مُشاهدة مسلسلات وسلاسل (رغم أنّ هذه المُشاهدة تمتلك قواعدها أيضاً، المُشابهة لقواعد المُشاهدة في صالة سينمائية) . يُصبح أساسياً في مرحلةٍ تتّسم بتساؤلاتٍ جمّة عن العزلة والعلاقات البشرية والتواصل بين الناس والحياة اليومية، بالإضافة إلى شكل المُشاهدة البصرية، وآليات متابعتها وأصولها، مع أنّ أناساً كثيرين، في مدن عربية غالباً، غير مُلتزمين شيئاً من هذا، في المُشاهدة السينمائية السابقة على تفشّي كورونا في العالم.

الاستراحة . المُعتَمدة في صالاتٍ سينمائية مختلفة (عددها قليلٌ للغاية) لأي سبب، تُشبه آلية المُشاهدة المنزلية. سينمائياً، يعتبر كثيرون أنّ انقطاع العرض ومتابعته بعد لحظاتٍ يحول دون تواصل متكامل بين المُشاهِد وما يُشاهده، تماماً كمُشاهدة أفلامٍ وأعمال بصرية مختلفة على شاشات المنصّات. فالاستراحة تُصيب المُشاهَدة بأعطاب، والمُشاهَدة تحتاج إلى ما يُكمِل حيويتُها، كالانغماس الكلّي في أفلامٍ تتطلّب هذا، وإلى ما يصنع متعة المُشاهدة (والمتعة غير مرتبطة بموضوعٍ أو شكل معالجة أو نوع بصري محدّد)، فتحتّ المُشاهد على الانخراط في التفاصيل والهوامش والنواة، التي تصنعها أفلامٌ غير استهلاكية وغير مُسطّحة وغير ساذجة وغير رديئة وغير باهتة، رغم أنّ لهذا النوع من الأفلام جمهوراً واسعاً في العالم، ومهووسين ينتظرون كلّ «جديد» منها، من دون محاسبةٍ نقدية.

> الاستراحة تُصيب المُشاهَدة بأعطاب لكنّ البعض يريدها

هؤلاء غير معنيين بالنقد، طالما أنّهم يشعرون براحةٍ في مقاعدهم (في صالة أو منزل) عند مُشاهدتهم ما ينبهرون به. كما أنّهم لن يوافقوا (غالباً) على استراحةٍ، تمنعهم من متابعة كلّ ما يحدث أمامهم على الشاشة، ولو لثانيةٍ واحدة، لشدّة هوسهم بما يتماهون به، وينتظرونه. في إحدى صالات «سينمَكسيموم»، يُعرض «الفرقة الانتحارية» (2021) لجايمس غانّ، بلغته الإنكليزية الأميركية، مع ترجمةٍ تركية، أمام 8 مُشاهدين فقط (فيها نحو 220 مقعداً). تمرّ 60 دقيقة (مدّته 132 دقيقة)، ثم يتوقّف العرض، وتُضاء الصالة، فيُعبِّر أصدقاء عن ضيق نَفَس، جرّاء الإرهاق الناتج من مُشاهدة جزءٍ من الفيلم، يكفي لإصابتهم بضيق النَفَس هذا، ما يدفعهم إلى الخروج من الصالة نهائياً. الاستراحة، في لحظةٍ كهذه، مُفيدة، مع أنّ الخروج مُتاحٌ لأي مُشاهدٍ، عندما يرغب. هذا غير حاصلٍ في صالة «بيوغْلو»، التي تعرض حينها «سماوات لبنان» (2020) لكلوي مازلو، أمام 13 مُشاهداً، يلتزمون جميعهم قواعد التباعد الاجتماعي (مسافة بين المقاعد، وضع الكمامة مطلوب).

هذه لقطات من مَشاهِد، تحدث خارج الكادر وداخل السينما.

«ملكة الجنوب» أليس براغا في «الفرقة الانتحارية»: الحاجة ماسّة إلى مُتنفَّس (دييغو دوناماريا/ Getty)

«معاً فعلاً»: بناء ذكي وحوار سلس

سعيد المزواري

تُنتج السينما الأميركية، كلّ عام، عشرات الأفلام الرومانسية، عن دراما الحبّ قبل الارتباط أو في أثنائه. غالبيتها الساحقة تنتمي إلى الترفيه غير المتطلّب والمذرّ للعواطف السهلة. القليل النادر منها يذهب أبعد من ذلك، ليُحقّق شرط التميّز الجمالي، ويُشكّل فرصةً لاختبار أحاسيس مُعقّدة عن معنى الحبّ وتراجيديا العيش المشترك، بفضل سيناريو ذكي، يستدعي مواقف مركّبة، ووضعيات غنيّة تُنتج مفارقات درامية وفكرية مثيرة للاهتمام.

«معاً فعلاً»، الفيلم الطويل الثاني لنيكول بيكويث، ينتمي إلى هذه الفئة الأخيرة.

في مشهد الافتتاح، يطرح ماتّ (إد هيلمز)، رجلٌ في عقده الرابع، أسئلة شخصية الطابع على آنّا (ممثلة الكوميديا الصاعدة باتّي هاريسون)، فتاة في أواسط العشرينيات، تجيب عنها بصراحة، وبنوع من فتور غير مكترث، قبل أنْ تعضّ على شفتيها ندماً على أجوبتها، وما يمكن أن ينتج من سوء فهمها.

> سيناريو ذكي ومواقف مركبة ووضعيات غنية مثيرة للاهتمام

نيكول بيكويث: طرافة وعمق عاطفي (راندل ماكليس/ Getty)

في البدء، يبدو أنّ الأمر يتعلّق بمقابلة عمل خرجت عن حدود اللياقة، قبل اكتشاف أنّها مقابلة لاختيار أمّ بديلة، تؤجّر رحمها لحمل جنينٍ ماتّ. تزداد وضعية البدء غرابةً، وبالتالي إثارة للاهتمام، حين يُعرَف أنّ ماتّ أعزب، عاش تجربة زواج مُخيّبة، انتهت بانفصاله عن شريكته، فقرّر عيش تجربة الأبوّة خارج إطار الزواج. بينما أنجبت آنّا سابقاً طفلاً من حمل إراديّ، فقرّرت التخلّي عنه عبر تقديمه للتبنّي، فأدّت هذه التجربة إلى عزلتها، بسبب خلاف مع شريكها السابق، وفتور مع عائلتها غير الراضية على اختياراتها في الحياة. نحن أمام شخصيتين، تعانيان شرخاً عاطفياً عميقاً، جرّاء تجربتيهما السابقتين غير الموفّقتين. تعيشان الوحدة لأسباب مختلفة جذرياً، لكنّ كل واحد منهما يتجنّب الارتباط بشكل شبه لاإرادي، لتجنّب الوقوع في حبٍّ جديد، قد يُسبّب مزيداً من الجروح العاطفية. هذا يُنبئ بتحقّق شرط الدراما الكوميدية الذهبي الأوّل: التجاذب في إطار التنافر، أو العكس.

ما إن يلتقي الشريكان في موعدهما الأول، بعيداً عن برنامج الفحوص الطبية، وتظهر بوادر تقاربهما الناشئ من شعور أبوّة مشتركة، ولو خارج الارتباط العاطفي، حتى تنشب بينهما خلافات حادّة حول مسائل طريفة: مدى صحيّة ما تأكله الأمّ، وانعكاس ذلك على الجنين، مثلاً؛ خصوصاً حين تجذب آنّا انتباه ماتّ إلى أنّ صحيّة ما يأكله تهمّ أكثر من طبيعة أكلها، لأنّه «سيعيش برفقة طفله المرتقب لعقودٍ، بينما لن تعيش هي معه سوى أشهر قليلة». إحدى نقاط قوّة الفيلم أنّ وازع «النسوية»، الذي يتخلّل تمفصلات كثيرة في الحكي، كهذا المشهد، يحمل عمقاً ونبرة خفّة ساخرة، تبتعد عن خطاب النسوية الأولية، الذي نسف . بمباشرته وطبعه المتشنّج والمحتدّ . طرح أفلام مخرجات غير قليلات. ميل ماتّ إلى الاحتكام إلى البنود القانونية للعقد، بدل عقد تفاهم حبّي مع آنّا، في كلّ مرّة تُطرح فيها خلافات حول أسلوب حياة هذه الأخيرة (مدى أحقيتها في ممارسة الجنس في فترة الحمل. امتثالها لإملاءات ماتّ، المسرفة في الحرص على صحّة الجنين، إلخ)، يطرح أسئلة مهمّة عن حقّ المرأة الحامل في تملّك جسدها، وحدود لياقة ما يمليه عليها محيطها في هذا الشأن. مفارقة تجد أوجَها في مشهد بديع، حين تجتمع عائلة ماتّ وأصدقاؤه المقرّبون في حفل تلقّي الهدايا، فيتعرّفون إلى آنّا للمرة الأولى، لكنّهم لا يكادون يُعيرونها أي انتباه، لاهتمامهم فقط بالجنين الذي في بطنها، أو لتركيزهم في حديثهم على تفاصيل تنظر إليها كـ«بطن مؤجَّر»، ما يؤدّي إلى تشييئها ونكران شعور الإنسان (الأمّ) فيها.

أقوالهم

يهتمّ أصغر فرهادي (الصورة) بالمعضلة الأخلاقية. أحد أهمّ المراقبين لمجتمعه، يرسم (قهرمان) قصّة مؤلمة لما تحمله من دلالات على انهيار قيم المجتمع. وكعادته أيضاً، يقول الأشياء ببساطة تعبيرية، تفعل فعلتها في المُشاهد. يعرف من أين يُمسَك المُشاهِد، وكيف يحاكي الواقع بتفاصيله. هذا صنع أهمية السينما الإيرانية منذ البداية.

هوفيك حبشيان

تتميز أفلام عباس كيارستمي (الصورة) بطريقة خاصة في التعامل مع الحوار. ما تقوله الشخصيات يحمل في داخله نقاشاً فلسفياً ومحاججة كلامية، تبدأ من أبسط الأمور، وتصل إلى ما يتعذّر التصريح به بسبب الرقابة. هذا الغنى الحواري عائدٌ إلى منهج استنطاق الشخصيات بإيقاعات لا تبدو قسرية، واستطرادات كلامية تحمل الحوار إلى مناطق يصعب تصوّر الوصول إليها.

محمد صبحي

أفعالهم

Man In Love للمخرج التايواني نِنْ تْشِن . هاو، تمثيل آن هْسُو (الصورة) وروي تْشيو: جامِع ديون طيّب القلب يلتقي هاو تينغ المُثقلة بالديون. ينجذب إليها، خصوصاً بعد مشاهدته كيفية تعاملها مع والدها المريض، ويعلم أنّها تتحمّل وحدها ثقل الديون. يتّفق معها على تخفيف المتوجَّب عليها دفعه في مقابل لقاءات بينهما. لكنّ أحداثاً تقع، تُبدِّل كلّ شيء بينهما.

Deadly Illusions لآنّا إليزابيت، تمثيل كريستن ديفيس (الصورة) ودرمُتْ مولروني: تعاني ماري عجزاً رهيباً عن البدء في كتابة رواية جديدة. قرّرت فجأة توظيف مربية لأطفالها، لعلّها بذلك تتمكّن من التفرّغ الكلّي للكتابة. تصل المربية غريس، فتشعر ماري بأنّها امرأة مثالية، فتُلهمها بشكلٍ غير متوقّع.

أخبار

◆ ذكرت وكالة «فرانس برس»، قبل أيام، أنّ العرض الدولي الأول لـ«لا وقت للموت (No Time To Die)»، لكاري جوجي فوكوناغا، سيكون يوم الثلاثاء، في 28 سبتمبر/ أيلول 2021، في قاعة «رويال ألبرت هول» في لندن (5900 مقعد)، كما ورد في الحساب الرسمي للفيلم على «تويتر»، الذي أكّد أنّ عروضه التجارية تبدأ بعد يومين على الحفلة الرسمية. والفيلم جديد السلسلة السينمائية الخاصة بمغامرات العميل 007 (جيمس بوند)، مع البريطاني دانيال كريغ، سادس ممثل يؤدّي هذه الشخصية منذ بدء مغامراتها التجسسية على الشاشة الكبيرة، عام 1962. يُذكر أنّ العرض الاحتفاليّ سيُقام بحضور كريغ، والمنتجين مايكل ج. ويلسن وباربرا بروكولي، والمخرج فوكوناغا. في الفيلم، يُقرِّر جيمس بوند التقاعد، للتمتّع بحياة هادئة في جامايكا، لكنّ هذا لن يتحقّق كلّياً، إذْ يزوره صديقٌ قديم، عميل في «وكالة الاستخبارات المركزية الأميركية (CIA)»، طالباً منه المساعدة. ويؤدّي رامي مالك (الأميركي ذو الأصل المصري) دور الشرير، ويُشارك في التمثيل بن ويشو وكريستوف فالتز وليا سايدو ورالف فينس.

◆ أعلنت شركة «والت ديزني» أنّها جمعت 125 مليون دولار أميركي كإيرادات إلكترونية من فيلم «الأرملة السوداء (Black Widow)»، لكايت شورتلاند (2021)، مُشيرة إلى أنّه، بهذه الإيرادات، حقّق أرقاماً فاقت أرقام الأفلام الأخرى من العالم السينمائي «مارفل». يُذكر أنّ سكارليت جوهانسن تقدّمت بدعوى قضائية ضد «ديزني»، متّهمةً إياها بـ«خداعها»، لأنّ الشركة «عرضت الفيلم على شبكة الإنترنت في الوقت نفسه مع عرضه في الصالات التجارية». وقالت جوهانسن إنّ «أجرها يعتمد، بدرجة كبيرة، على المكافآت التي تحصل عليها من بيع تذاكر الدخول»، وإنّ طرح الفيلم للعرض على الإنترنت «أثّر سلباً على الإيرادات»، كما ذكر خبر نشرته مؤخّراً وكالة «بلومبرغ» للأنباء. وردّت «ديزني» قائلةً إنّ الممثلة حصلت على 20 مليون دولار أميركي كأجرٍ على تمثيلها في الفيلم. علماً أنّ وثائق مُقدَّمة إلى المحكمة أشارت إلى أنّ الشركة «عرضت ضمّ العائدات الإلكترونية للفيلم إلى حسابات تقدير مكافآتها، رغم أنّها (الشركة) غير مضطرّة إلى ذلك».