«أطلال» فيلم روائي ثالث لغسان سلهب في الصالات اللبنانية

التوحش في الإمساك بالحياة وقد استحالت غباراً أو رذاذ مطر

ريما المسمار

«أطلال» فيلم عن الغواية القاتلة، تلك التي يذهب المُغوى (أو الضحية) اليها بكل كيانه من دون نظرة أخيرة حتى على ما يخلفه وراءه. على تلك الصورة، يحاول السينمائي غسان سلهب ان يحوك فيلمه أداة غواية قاتلة، «تفتك» بالمشاهد وتحمله على السفر في الفيلم بكل كيانه أيضاً وبدون التفاتة الى الوراء. وكما تعثر الغواية في الفيلم على ضحيتها في «خليل» المهيأ لها كما يشير بعض تفاصيل حياته، هكذا ايضاً سيختار الفيلم «ضحاياه» ممن هم مهيأون سلفاً للاستسلام لغوايته خارج «قوانين» المشاهدة العادية لتتولد لعبة غواية ثالثة بين الفيلم والمشاهد والإرث السينمائي الثقيل الذي يدفع في اتجاه رد التجربة (مشاهدة الفيلم) الى ما هو معروف ومجرّب. و«خليل» ليس بعيداً من ذلك المأزق في محاولاته الأولى صد الغواية بما هو ايضاً معروف ومجرب. فهو تارةً يلوذ بأصدقائه القدامى ما يعتمل في داخله وطوراً بحبيبته يفرغ فيها ما يظنه شحناً آنياً لن يلبث ان يزول. في الوقت الذي يتراجع «خليل» فيه عن مقاومته، يكون المشاهد إما معه في الفيلم مستسلماً لعذرية الإحساس الاول من جديد واما خارج عالم الفيلم متابعاً ما يدور فيه بكل ما أوتي من قدرة على التحليل والمقارنة. انها لعبة خطيرة يقوم بها سلهب جاعلاً هذه المرة من تجربته السينمائية الثالثة صندوقاً مزدانا من الخارج بالنقوش الواضحة والالوان سهلة القراءة والتفكيك وموصداً على أشياء كثيرة أخرى عميقة لمن يقدر على معرفة كلمة السر. انها الغواية التي تختال خلف المقامرة على الفوز بكل شيء او لا شيء. وكيف يمكن لفيلم براديكالية «أطلال» الرؤيوية والفنية والاسلوبية ان يراهن على ما هو أقل؟!

كل شيء ينطلق من ذلك الرهان على كل شيء او لا شيء. فإما ان نمسك بطرف الخيط ليسحبنا على طول الفيلم واما ان نبقى خارج العالم السينمائي للشريط. وبذلك يختلف «أطلال» عن شريطي سلهب السابقين «أشباح بيروت» (١٩٩٨) و«أرض مجهولة» (٢٠٠١) من حيث دخوله في لعبة مع المشاهد الذي لم يكن من ضمن عناصر الفيلمين السابقين. ولكن انشقاق «أطلال» عن العملين المذكورين يتحقق من اجتماع عناصر كثيرة ليس أقلها قيامه على الحسي والمحسوس (في مقابل ذهنية واضحة وسمت سابقيه) وعلى تفاصيل انسانية في رسم الشخصيات وأداءات ممسوكة من اداء كارلوس شاهين المتميز في دور «خليل» الى اداءات أخرى تتسع خارج دائرة مساحة الدور (مي سحاب وزينة ليون وفادي ابي سمرا وآخرين) وقبل اي شيء على مدينة ثابتة وحاضرة تذهب خلف رؤية المخرج السابقة المشككة بهوية المدينة وتاريخها.

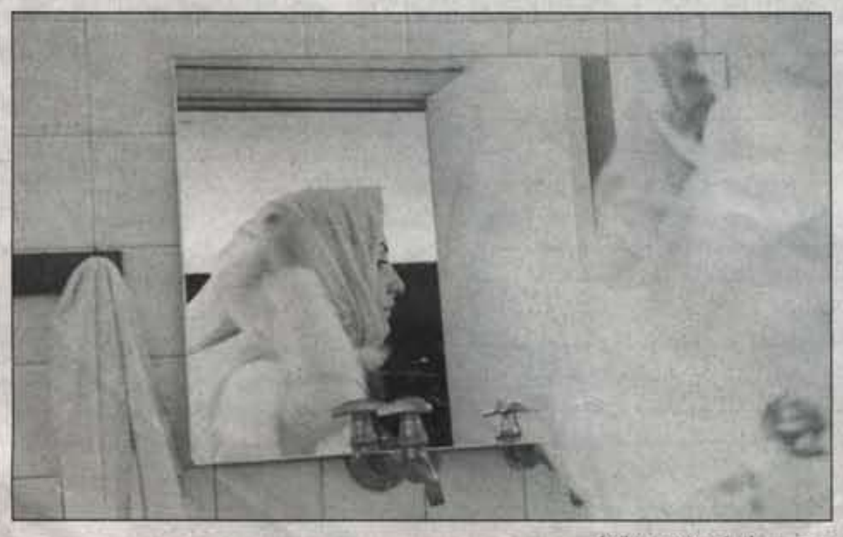
من زاوية قاتمة لبحر بيروت يتوقف من خلالها عن ان يكون ذلك الافق المفتوح والازرق اللامتناهي، يبزغ الفيلم بصفق الموج لمياه أقرب الى السوداء على حائط كأنه مصفاة تمرست عبر تراكم السنين في التقاط كل ما هو آسن وطفيلي. ومن سماء ملبدة بالغيوم كأنها تشرف على تلك الزاوية وتلازمها، تخيّم أجواء هي مزيج من الترقب والكآبة والاحساس بثقل الأشياء. يتحد غضب الموج مع غضب رقصة الفلامنكو في اللقطة التالية، تؤديها يلدا يونس امام كاميرا تلتصق بها فتبادلها يونس بنظرات التحدي. مشهد ثالث يغوص تحت الماء في سكون يتحد مع سكون اللقطة الرابعة لسرير عائم في وسطها كأنه نعش يضم جسداً واهناً مصفراً، يوحي بأن الحياة لم تغادره بل سُحبت منه سحباً. تولّد تلك المشاهد الاربعة الاولى ثنائية ستتجاذب الجزء الاول من الفيلم هي ثنائية الغضب والسكون التي لا تلبث ان تتشكل في وجوه مختلفة كالتحدي والاستسلام والثبات والتيه قبل ان تسقط الثنائية بموت التحدي (موت الراقصة) وبابتلاع جوف البحر لصفق الموج وترداداته. بالتوازي، يتحول المشهد ويتبدل تشكيله البصري من مساحة رحبة لمدينة تغص بالناس وبالحياة على وقع أمطار كثيفة الى كادر ضيق لوجه وحيد بالكاد يتسع لزفرات مخنوقة. انه الهواء يتقلص في داخل اللقطة وبين المشاهد في لحظة اقتراب الولادة العسيرة من رحم جف ماؤه.

كأنما في حدس استباقي لمصيره، يطل وجه «خليل» من جوف البحر مرهقاً، يتأمل في ما حوله كأنه كائن مائي يزور اليابسة مرغماً بين حين وآخر. مرة ثانية تتكثف في المشهد عناصر ستعاود الظهور لاحقاً. من الدهان الأحمر الذي يفلشه الصياد على قارب قديم ويشد انتباه الطبيب الى شعاع الشمس الذي لا يتحمل النظر اليه، يدخل «خليل» بسيارته المدينة المغسولة بالمطر كأنه يبدأ رحلة. في المرات المقبلة التي سيعاود فيها الغطس لن نشاهده يسلك تلك الطريق من خارج المدينة الى داخلها او العكس بل سنراه مقتلعاً اما في جوف البحر او في ليل المدينة وقد ضيّع المسار او صلة الوصل بين عوالمه. ذلك التحول من كائن عادي ينساب بين الليل والنهار وبين الأمكنة متعرفاً على وجوه مألوفة ومستعيداً ذكريات وصوراً الى آخر منعزل في مكان وزمان محددين هو في جوهره ضياع لهويته الانسانية. فكيف سيتمكن من التعرف على نفسه اذا توقف عن رؤية انعكاساتها في الآخرين وفي الاماكن التي يعرفها وتحتفظ بشيء من ذاكرته؟ أوليس ما يخيف أكثر هو إدراكه ان لا وجود له الا في عيون الآخر وذاكرة الأمكنة؟ هكذا يتحول مشهد عابر للقاء بين «خليل» وشاب يدعي معرفته وجيرته القديمة الى مؤشر الى انقطاع التواصل بين «خليل» ومحيطه الخارجي. ينكفىء الطبيب في الاماكن المغلقة، داخل مكتبه في المستشفى او في بيته وقد بدأ يفهم التبدل الطارىء على شخصيته ومزاجه ورغباته وارتباطاً بينه وبين الإعتداء الأخير الذي تعرض له وأصبح بعد ذلك فعلاً يومياً يطاول المدينة فتستفيق الاخيرة كل صباح على جثة هامدة لشاب او شابة وأثر عضة في الرقبة. يترافق كل ذلك مع تحول بطيء في تركيبة الفيلم البصرية. انها الكاميرا نفسها التي تكاد لا ترد الطرف عن «خليل» في مشاهد الفيلم، يسحبها الأخير معه في دهاليز تحولاته فلا ترى الا ما يراه هو. هكذا يغيب النهار عنها تماماً كما يغيب عن «خليل» في نومه (او ربما غيبوبته) النهاري وتنكمش من الضوء مثلما فعل هو وترى الأشياء بعدسة مغشاة بالأحمر اللون الذي يشكل نقطة الجذب بالنسبة الى الطبيب. ثم لا يلبث ام يصبح الأحمر أقل بروزاً مع انتقال «خليل» من حالة الشعوة الى الاشباع. عندها يُصفى اللون من المشهد تماماً كما تُصفى الحياة من الاجساد الحية. ولكن بينما تترك الاخيرة جثثاً هامدة، ترتد الصورة الى عناصرها الاولى: الاسود والأبيض والصمت والاختزال في التعبير.

يوحي تسلسل الأحداث بأن «خليل» كان الضحية الاولى فإذا به يصبح «الرجل الأخير» (بحسب العنوان بالانكليزية) بما هي نظرة استباقية أخرى لمصير الناس والمدينة. فأن يكون «خليل» الضحية الاولى والرجل الأخير في وقت واحد يعني ان القدر المحتوم لكل من عداه الموت. وكأن الحكاية تبدأ من آخرها لتطيل من عذابات الرجل ومنازعته جاعلة من رحلته بين ما تبقى من الانسان فيه وبين قدره النهائي درباً يسلكها الفيلم بما لا يقل من عنف التحولات والضياع. هكذا يضيق الفيلم ليصبح بحجم المسافة بين الانسان واللانسان داخل «خليل» وبين الحياة واللاحياة. مسافة تضيق لتصبح في آخرها رأساً مدققة لا تتسع للإثنين معاً لوقت طويل وتدفع بجانب للسيطرة على الآخر. انها تلك الحالة بين الحياة واللاحياة هي التي تنتج «الرجل الأخير». والأخير بتحوله الداخلي من الإنسان الى اللانسان يستحيل شبح نفسه. يختفي «الاصل» رويداً ويبقى «الانعكاس» الذي لا انعكاس له الا في شبح آخر. بهذا المعنى، يكون المشهد الأخير للمواجهة بين «خليل» والشبح «الآخر» (مصاص الدماء) هو بمثابة الانعكاس وانعكاس الانعكاس. كل منهما انعكاس للآخر الذي هو في الأصل شبح. وتلك مواجهة يصلها الفيلم بعد استراتيجية طويلة من اللعب بالعناصر السينمائية ومن تقليص المسافة بين الاثنين. هكذا مع تحول «خليل» واقترابه من حالة الشبح، تضيق المسافة بينه وبين من أغواه في الأصل ونقل اليه العدوى. فمن شخصية مجردة مع بداية الفيلم، يتحول «الآخر» من موقع من يغدر من الخلف الى موقع المواجهة. وتلك حالة تتشكل بصرياً من تقلب الحضور الغائب او الغياب الحاضر لشخصية مصاص الدماء في اللقطة. إنه غائب ومجرّد مع بداية الفيلم، ثم حاضر غائب في فلك كل لقطة من دون ان نراه، ثم حاضر بالصوت وبالحركة قبل ان تلمحه كاميرا المخرج قبيل النهاية من وجهة نظر «خليل»، لتعود وتوازن بين الإثنين في المشهدين الأخيرين كأنهما نقطتا الثقل المتوازيتين في اللقطة وفي الخلفية تبدو المدينة عائمة في الفضاء ماضية بحياتها الموازية. مرة أخرى يعود الفيلم الى هاجسه الأصل: حتمية العزلة والحاجة الى الآخر. فما يجسده «خليل» هو حالة العزلة الانسانية في أقسى صورها وأقصى حدودها. في المقابل، يجسد نقيضه «الآخر» او ما سيصبحه «خليل» الحاجة الى ان نشاهد أنفسنا في الآخر لنضمن بقاءنا. حتى الشبح يحتاج الى خلق نظيره او نده. ولكن ماذا يبقى؟ شبح وانعكاسه ومدينة؟ ألا تحتاج الأخيرة لترى نفسها في عيون ناسها وليرى الأخيرون انفسهم في تحولاتها؟ هكذا ينجح الفيلم في شقه الثاني من الفصل التام بين الفرد وحياته التي تتجسد في المكان والزمان في ما هو مرة أخرى استعارة من اسطورة مصاص الدماء الذي يقتات على دماء الآخرين. المدينة وقد امتص أهلها والناس وقد امتُصت هويتهم الانسانية صورة لا تضاهيها سوى قدرة الفيلم ومخرجه على تجسيدها على الشاشة بكل ذلك التوحش بالاصرار على الامساك بالحياة وقد استحالت غباراً او رذاذ مطر.

● كارلوس شاهين في دور «خليل»

● غسان سلهب



● مي سحاب في مشهد من الفيلم