

فيلمه الأخير «الجل» في المسابقة الدولية لمهرجان مرسيليا السينمائي الدولي غسان سلهب: الالتباس هو نقطة اللقاء بين الفن والحياة

ريما المسمار

اختارت إدارة مهرجان مرسيليا السينمائي الدولي (FIDMarseille) شريط المخرج اللبناني غسان سلهب «الجل» (Le Montagne) للعرض ضمن المسابقة الدولية، في الدورة الثانية والعشرين المقبلة (٦-١١ تموز/يوليو)، إلى جانب فيلم لبناني آخر هو «اختفاءات سعاد حسني الثلاثة» لرائيا اسطفان. والعرض المقبل هو الثالث بالنسبة إلى «الجل»، بعد أول-في إطار «عمل قيد الإنجاز- استضافه» أيام بيروت السينمائية، في أيلول/سبتمبر ٢٠١٠، وثان في مهرجان الدوحة تريببكا في تشرين الأول/أكتوبر ٢٠١٠، حيث عرض الفيلم في المسابقة، علماً بأنه حاز منحة مراحل الإنتاج النهائية (Post-Production) من مؤسسة الدوحة للأفلام. يرقم «الجل» رابعاً في مسيرة سلهب الروائية الطويلة بعد: «أشباح بيروت» (١٩٩٨)، «أرض مجهولة» (٢٠٠٢) و«أطلال» (٢٠٠٦). وهو على الرغم تركيبته القائمة على شخصية ومكان وإطار زمني محدّد، وخيار الأبيض والأسود، لا ينفصل تماماً عن أفلام سلهب السابقة، التي انطلقت مع شخصيات هي من نسيج المدينة وماضيها (أشباح بيروت)، إلى شخصيات تعيش على الهامش أو في عالمها الافتراضي (أرض مجهولة) ووصولاً إلى شخصية (أطلال)، تنسحب من عالم المدينة ويومياتها ونهاراتها، لتحيا في ظلمتها. خيط يجمع بين تلك الشخصيات كأنه مصير محتوم، يقودها من ماضٍ أليم، إلى حاضر مشكوك بأمره فموقف من الإثنين معاً. هكذا يقرّر بطل «الجل» الانفصال عن المكان، حيث الأثر الشخصي والمرجعيات وحيث الأصدقاء والعمل وصيرورة الحياة. يوصله صديقه إلى المطار على أساس أنه مسافر لمدة شهر، ولكنه يستأجر من هناك سيارة ويتوجّه إلى فندق مقفر في منطقة جبالية، حيث يقفل على نفسه قاطعاً كل صلة بالحياة. الكتابة حجة تبرّر ذلك الانفصال، ولكنها لا تلبث أن تصير تقليداً يومياً غير مجدٍ في سياق التحام الرجل مع وجوده: إنسانيته، حيوانيته والطبيعة المتسللة إلى غرفته بأشكال وأصوات عديدة.

حول هذه التجربة الشخصية بامتياز والجرئية بكل المقاييس والصادمة بشكلها وخياراتها ونبرتها، يحدث غسان سلهب في هذا الحوار.

● «الجل» تجربة مختلفة قياساً على أفلامك السابقة ولو أنني أراها تنتمه شبه طبيعية لذلك الإنسحاب التدريجي من العالم؟
- يختلف «الجل» عن أفلامي السابقة لجهة الكتابة والبناء. الأفلام الثلاثة الأولى بنيت في طبقات، واستغرقت بعض الوقت لتكتمل وتظهر. بخلافها، «الجل» كان واضحاً تماماً بالنسبة إلي. فعلى صعيد القصة، هو فيلم سهل ومتقشف، لا تركيب فيه. والفكرة كذلك خالية من أية فذكرة. لذلك أميل إلى وصفه بالإحساس أكثر منه فكرة.

● من أين خرجت فكرة الفيلم؟

- انطلقت فكرة الفيلم من شيء خاص جداً ولكنه ذهب أبعد من الخاص. كانت مرحلة من حياتي أشعر فيها بضرورة الإنقطاع عن العالم. في الواقع، بدأت هذه التجربة على صعيد شخصي وخفت منها. شعرت بأن القطيعة إنما تطال العالم ككل، حتى عالمي الداخلي. بهذا المعنى، كان الفيلم، والرواية التي يقوم عليها، الوسيلة المثلى لأعكس تلك التجربة. لا يعني ذلك البتة تحوّل الفيلم نوعاً من علاج نفسي. أردت فقط أن أختبر تلك التجربة التي راودتني كثيراً من خلال التجريبتين الإنسانية والسينمائية.

● هل كتبت «الجل» قبل بدء التصوير؟

- بخلاف فيلمي السابق «١٩٥٨» الذي كتبت من أوله إلى آخره، جاء «الجل» رواية نصف مكتوبة وتجربة مفتوحة. الجزء المكتوب هو ذلك الذي تصل الشخصية الرئيسية (فادي أبي سمرا) في آخره إلى الفندق. منذ تلك اللحظة، صار الفيلم يُكتب بشكل يومي، قبل التصوير وأحياناً خلاله.

● تجربة التصوير في فندق معزول مع فريق عمل صغير كانت ملائمة أيضاً للمشروع. كيف تداخلت؟

- نعم، التجربة تداخلت عندما عشت على صعيد شخصي تجربة الإنقطاع التي تعيشها الشخصية. فقد أقمت في الفندق الذي نصوّر فيه طوال مدة التصوير. لم أغيره. كانت التجربة الشخصية اليومية والأنية هي الفيلم. اشتغلت مع فريق عمل صغير، كرس نفسه تماماً للفيلم. صوّرتنا بترتيب زمني، واشتغلت بالفطرة والحواس. فإذا كنا نصوّر مشهداً وسمعت صوت الهواء في الخارج، أوقف التصوير وأطلب من مهندس الصوت التسجيل. لعلها من أجمل التجارب التي اختبرتها كخرج وأكثرها حرية. كما أنه أكثر فيلم صورته استناداً إلى أحاسيسي. أكتب كل ليلة ما سيُصور في اليوم التالي. كنت ملهماً طوال الوقت. وفي المرات القليلة التي لم أشعر فيها، كنت أوقف التصوير بانتظار أن يقودني الإحساس من جديد.

● وكيف كان العمل مع ممثل الفيلم الوحيد فادي أبي سمرا؟ فأنت معروف بوضع حدود لممثلك في الأفلام السابقة. ولكن هنا، يبدو أن طريقة العمل تبدّلت.

- الشغل مع فادي (أبي سمرا) قام على شيء من الإرتجال والتبادل. وهذا أيضاً تحوّل في علاقتي بالممثل، حيث وجدتي أكثر انفتاحاً لأخذ من الممثل وأبني عليه. أظنني لم أكن جاهزاً من قبل لهذا النوع من الإستسلام لجوانبة الممثل. وبالطبع فادي نفسه كان عنصراً أساسياً. قبل التصوير، أجريت تجربة صغيرة مع فادي وسرم (لويس، مدير التصوير). صوّرتنا بالألوان وبالأبيض والأسود. خلال تلك التجربة، رأيت فادي كشخص. لك أكن مهتماً كثيراً بالممثل. كان يمكن أن يمثّل ولكن فادي «كان». «هذا الـ كان» أو «أن يكون» الممثل هو القيمة المضافة، التي تجعل من الممثل أكثر من ممثل. وقد سعيت في أفلامي السابقة إلى هذا التفصيل ووجدته عند كارلوس (شاهين) وعوني (قواص) وارول (عبود). ولكن التجربة كانت أصعب مع فادي بسبب من طبيعة الفيلم القائم بكليته على هذه الشخصية وبسبب رفضي تقديم أية توضيحات حول الشخصية.

● هل ناقشت معه طبيعة الشخصية، دوافعها، ماضيها...؟

- فكرة «الجل» كانت موجودة في ذهني قبل ٢٠٠٦. أطلعت فادي عليها وشعرت من ردة فعله وتجاوبه أنه لا يحتاج إلى معرفة هذه الشخصية أو من تكون. فقد فهم الحالة، ذلك التوق إلى الانفصال، التي يعيشها كثيرون، ولكن يبقى التعبير عنها هو الأصعب، لجهة العلاقة بين القصة والتجربة. الفيلم يفترض إعلاء القصة على التجربة، كما فعل شون بن مثلاً في «إلى البراري» (Into the Wild). فهو أيضاً تناول فكرة الانفصال عن العالم، ولكنه عالج «قصة» هذا الرجل الذي يقرر الانفصال. بالنسبة إلي، سعيت إلى «التجربة» نفسها، تجربة الانفصال، وليس قصة الرجل الذي يقرر الانفصال. وبين الإثنين فارق كبير. على هذا الأساس، عقدت وفادي جلسات كثيرة، ليتمكن من أن يكون في الحالة وليس في تركيبة الشخصية.

● هل يمكن أن يمنع الممثل نفسه من التماهي مع الشخصية ويعيش الحالة من دون استدعاء تجارب شخصية؟

- كان هنالك جانب شخصي جواني اختلط مع التجربة والحالة. وهذا أمر طبيعي عندما يكون الممثل تريباً على الصعيد الشخصي. الفكرة في هذا النوع من الأدوار والتجارب السينمائية ألا تكون أدوات التمثيل هي الأساس، وإنما المعبر إلى مكان أبعد. أريد الممثل وأكثر، بدون خلفيات ولا تحليل، تحيل الشخصية رمزاً أو مرجعية معروفة.

● لماذا هذا الإصرار على محو معالم الشخصيات وهوياتها وتقديمها بلا ماضٍ؟

- عندي طموح، لعله وهم- وإن يكن وهماً، فبدون الوهم لا يحيا الإنسان- هو أن أكسر طوق العلاقة التقليدي بين المشاهد والشخصية السينمائية. قناعتي أن تعريف الشخصية السينمائية أمام المشاهد يقود إلى علاقة آلية مع المشاهد، لجهة القراءة السيكولوجية. أطمح إلى أن يكتشف المشاهد هذه الشخصية وأن يضع في اكتشافه لها. الإنسان سر، لا يلبث يزداد تركيباً وغموضاً، فيما السينما (والمشاهد) تسعى إلى تبسيط ينافي تماماً تلك الطبيعة. في الفيلم مقاطع خارجة على سياق التجربة المفتوحة على المجهول. فتلك الومضات التي تأتيه كأنها إشارات لأمر مقبل عليه هي إشارات واعية وذهنية.

هذه الومضات هي الحد الفاصل بين خيال المخرج وخيال الشخصية. فأنا كنت أعلم مسبقاً أن فادي في نهاية تلك الرحلة، وبصرف النظر عما سيمر به، سيخرج من غرفته ويذهب نحو الجبل. تلك الومضات هي خيالي أنا، أدخلته إلى خياله من دون أن يفهم لماذا تأتيه تلك الصور ومن أين.

● ومن أين جئت بذلك اليقين أن الشخصية ستخرج من عزلتها في النهاية؟

– فكرة الحدود قديمة قدم الإنسانية. الإنسان انتقل من حالة البداوة إلى المدنية خوفاً من الطبيعة وتعزيزاً للحدود. نبتشبه تحدث كثيراً عن ضرورة أن يتعرف الإنسان إلى حيوانيته وأن يعرفها. ولكن تلك المعرفة هي بداية الإشكالية إذ تفرض أمراً من اثنين: إما أن يفقد الإنسان السيطرة على حيوانيته أو أن يسيطر عليها ويكتبها فيخرب حياته. خلاصة القول إن الطبيعة ليست ديكوراً بل هي كلية ونحن جزء منها.

● أنت منشغل بفكرة المكان في أفلامك. هناك دائماً فرد أو أفراد في مواجهة مع محيط أو عالم خارجي، وفي «الجبل» ذهب أبعد واضعاً الشخصية في مواجهة مع نفسها وعالمها الداخلي.

– هذا صحيح تماماً. العلاقة مع الكلية الكونية أو الطبيعة شديدة التعقيد والتركيب ومخيفة. يعينني سؤال مكان الإنسان في هذا المكان. وهناك كتاب وسينمائيون مهدوا الطريق لتلك الأسئلة ولكننا نحسرها اليوم. عندنا خوف كبير من أن لا شيء في أيدينا. وهذا القلق كلما كبر يقودنا إلى حاجة كبرى للوضوح، في الحياة والفن معاً، فنبشأ التبسيط وتصير السينما كاريكاتوراً عن الحياة تحت السيطرة. فيما الإلتباس، برأيي، هو نقطة اللقاء بين الفن والحياة.

السينما تطرح دوماً مشكلة النهايات. فهي حدود من نوع ما، ومهما ناضل السينمائي لكسر تقاليدنا، يظل محكوماً بنقطة نهاية لا بد من الوصول إليها. بهذا المعنى، كيف استطاع الفيلم برأيك أن يظل وفياً لفكرة التجربة المفتوحة؟ وأسمح لي هنا أن أشاركك إحساساً رافقني منذ منتصف الفيلم هو أن «فادي» سائر إلى مصير يعرفه سلفاً، كما تبين تشويشاتنا الذهنية والكلمات التي يخطها على الورق.

الرحلة التي بدأها فادي بخروجه من البيت لم تنته بخروجه من غرفة الفندق. بل إن هذا الخروج هو مدخل إلى شيء جديد، لا نعرف إلى أين سيقوده. الأسئلة التي طرحتها تصب في جوهر أسئلة سينمائية كبرى معنية بكيفية التعبير عن ماهية الأشياء. هناك دوماً في السينما الفجوة بين الحكاية والتجربة، الشخصية والممثل، الحالة والممثل. هل تساءلت يوماً كيف يمكن صنع فيلم عن الجنون وليس حكاية عن مجنون؟ السينما قادرة على لمس جوهر الأشياء وسينمائيون كثر استطاعوا ذلك: كيوبريك في «اللمعان» (The Shining) وأنتونيوني في «المسافر» (The Passenger) على سبيل المثال لا الحصر. ولكن التقاليد السينمائية المكتسبة والتعاطي معها كمقدسات تعيق الوصول إلى الجوهر. السرد الحكائي عائق؛ التماهي بين المشاهد والشخصية عائق يسعى إلى التبسيط؛ الحكاية الخارجية حين تأتي على حساب الحكاية الداخلية.

أما ما ذكرته عن معرفة «فادي» مسبقاً بالمصير السائر إليه، فذلك أقرب إلى تلاعب بذهن المشاهد وليس تأكيداً على مصير الشخصية. الجسد الميت الذي يلتقيه قبيل النهاية هو بالفعل تجسيد لفكرة الموت التي يتوقعها المشاهد، كما أنه تجسيد مباشر للجملية التي يخطها في بداية رحلة الإنفصال: «أنا شاهد على نفسي، أعرف ذلك».

ولكن ذلك لا يعني أن الموت هو مصير الشخصية.

● يفترض هذا النوع من الأفلام تساؤلاً حول موقع الكاميرا-العين من الشخصية والأحداث. تعاملت مع الكاميرا بخفر، كأنها جزء من علة الشخصية، لا ترى أكثر أو أبعد مما يرى هو، ولا تسعى إلى رؤية خاصة بها. ولكن في أحد المشاهد قبيل انتصاف الفيلم، نلاحظ حركة مستقلة للكاميرا، ذهاباً وإياباً، من فادي إلى تفصيل في الغرفة وشم إلى فادي. كيف تفسر ذلك؟

– لتتفق أولاً على أن ما نشاهده هو الحياة. لا أؤمن بأن السينما شيء «كأنه الحياة». المسألة متعلقة برمتها في المسافة بين العين والأشياء. هذه المسافة تتحول في السينما إلى ثنائية الفضاء-الزمن. وعلى المخرج أن يحدد موقعه بسؤال من أنا؟ شاهد؟ عين المشاهد؟ خالق؟... بهذه الحدود المتاحة، سعيت إلى تصوير وجود.

● حكي الكثير عن أن «الجبل» يسجل خروجك السينمائي الأول من بيروت، وهو أمر مهدت له في فيلمك الأخير «أطلال» الذي انقلق على شخصية واحدة تتسحب تدريجياً من العالم المدني. ماذا عن مشروعك المقبل؟ هل سيكتمل في اتجاه مماثل؟

– كان واضحاً بالنسبة إلي أنني يجب أن أبذل المكان (بيروت)، حين وصلت إلى مرحلة لم تعد حواسي تعمل بشكل جيد. شعرت أنني لم أعد قادراً، كسينمائي، على أن أرى أو أن أسمع في بيروت، كأن الأخيرة ابتلعتني. حان وقت خروج «الحيوان» من حدوده. لم أرد لبيروت أن تصير ديكوراً في أفلامي كما أنني اكتشفت خلال التحضير لفيلم «الجبل» أن ذلك «التهديد» الذي يشكل أساساً لأفلامي، موجود خارج المدينة، وبشكل قوي في «الهدوء» خارج صخب المدينة. لذلك بدأت أكتب مشروعاً في عنوان «الوادي»، تدور أحداثه خارج بيروت ومع شخصيات كثيرة.

شريط دعائي لـ«الفتاة ذات الوشم التنيني» يلهب حماسة المنتظرين

على الرغم من أن فيلم دايفيد فينشر الجديد المرتقب «الفتاة ذات الوشم التنيني» (The Girl with the Dragon tattoo) لن يخرج في الصالات السينمائية قبل ١٢ كانون الأول / ديسمبر المقبل، إلا أن شريطاً دعائياً للفيلم طرح على الإنترنت قبل أيام، تاركاً هوة المخرج والرواية في حمى من الحماسة والانتظار. وفي حين استدرج التسريب «غير المشروع» للشريط الترويجي ردود فعل من شركتي الإنتاج والتوزيع، حدثت بهما إلى سحبه على الفور. لوح بعض التكهّنات بأن لشركة يد في ذلك التسريب، بهدف إشعال حماسة الجمهور قبل أشهر من نزول الفيلم في الصالات. في كل الأحوال، حقق الإعلان مراده لجهة تقديمه لمحة مبشرة عن الفيلم الذي يشكل الإقتباس الأميركي للجزء الأول من «ثلاثية الأنثوية» للكاتب السويدي الراحل ستيف لارسن الصادرة عام ٢٠٠٥.

انتبعت هوليوود إلى المقومات السينمائية التشويقية التي تنطوي عليها كتابات لارسن مع صدور الجزء الثالث، «الفتاة التي ركلت عش الدبور» The Girl Who Kicked the Hornets Nest، ما حدا بالمخرج دايفيد فينشر إلى الإعلان عن اقتباسه الروايات الثلاث في ثلاثة أفلام، سيخرج أولها في نهاية العام الحالي، مع الإشارة إلى أن فيلماً سويدياً اقتبس من الرواية وأبصر النور في العام ٢٠٠٩ حيث عرض في أكثر من ٢٥ بلداً. على الرغم من المكانة التي احتلتها الثلاثية في السويد والعالم، إلا أن حكاية الكاتب الشخصية تبقى الأقوى وربما تكون عنصراً أساسياً في رفد أعماله بالمشهرة. ذلك ان ستيف، الصحافي في الاساس والناشط السياسي، بدأ العمل فعلياً على ثلاثيته منتصف التسعينات وقام بوضع ما يشبه الملخص او البذرة لعشر روايات تحرية تشويقية قبل ان ينطلق في كتابة الجزء الاول: «الفتاة ذات الوشم التنيني». ولكنه لم يقم اية صلة مع دور النشر قبل العام ٢٠٠٣، مع انتهائه من الجزء الثاني «الفتاة التي لعبت بالنار» The Girl who Played with Fire. هكذا وقع عقداً مع دار نشر محلية (Nordstedts) على ثلاث روايات كما اشترت حقوق الثلاثية دارا نشر المانية وسويدية. ولكن لارسن أصيب في تشرين الثاني ٢٠٠٤ ببذحة قلبية، غادر على أثرها الحياة قبل أن يرى رواياته منشورة. تدور الثلاثية حول شخصيتين ثابتتين هما الصحافي «ميكائيل بلومكفيست» ومقرصنة الانترنت ذات وشم التنين «ليزبيث سالاندر». يتعاون الاثنان في كل مغامرة - رواية لفك لغز جريمة قتل. ويتردد ان الكاتب أجبر من قبل دور النشر على رفع جرعة الجنس في الثلاثية لتسهيل ترويجها لاسيما ان لارسن كان يقدم من خلالها اول عمل للنشر. الجدير بالذكر ان الثلاثية حازت اقتباساً سينمائياً في السويد. اما في هوليوود، فاستولى ملك العنف الاجتماعي دايفيد فينشر، صاحب Fight Club و Seven، وحائز الأوسكار مؤخراً عن فيلمه الأخير «الشبكة الاجتماعية»، اخراج الاقتباسات الثلاثة مع الممثل دانييل كرايغ في شخصية الصحافي قاطعاً الطريق على براد بيت الذي ارتبط اسمه بالمشروع لبعض الوقت، وروني مارا في دور «ليزبيث». على سعيد آخر، وبعد شهرة الثلاثية والأفلام المقتبسة عنها، أعيد اكتشاف قصتين قصيرتين (The Crystal Balls و The Flies) من نوع الخيالي العلمي الذي عشقه لارسن، كتبهما الأخير عندما كان في السابعة عشرة من عمره وأرسلهما إلى مجلة متخصصة لنشرهما مع رسالة ذكر فيها انه يطمح إلى أن يصبح كاتباً أو صحافياً. ولكن المجلة رفضت محاولات لارسن الأولى التي كان مصيرها مع مواد أخرى «غير صالحة للنشر»، التخزين في مكتبة السويد الوطنية. وفي ظل النزاع القانوني بين والد لارسن وشقيقه من جهة وشريكه لأكثر من ثلاثين عاماً إيفا غابرييلسن من جهة ثانية على التصرف بحقوق اعماله، يبقى مصير مسودة الجزء الرابع غير المنتهية في الثلاثية المحفوظة على كومبيوتر لارسن المحمول مجهولاً.