سينما

«امرأة النافذة» لجو رايت

كاميرا ترصد ولا تُعلّق

يُعيد «امرأة النافذة» المخرج جو رايت إلى السينما، باقتباسه رواية تُذكِر أحداثها بالمناخ العام لـ«النافذة الخلفية» لألفرد هيتشكوك

محمد بنعزيز

جوليان مور إحدى ممثلات «امرأة النافذة» (باسكال لو سِغْرْتان/ Getty)

مرّة أخرى، يعود جو رايت إلى السينما بفيلم («امرأة النافذة»، يُعرض على شاشة المنصّة الأميركية «نتفليكس») مُقتبس من رواية مشهورة، عن امرأة مُتفرّغة، تتجسّس على جارٍ جديدٍ من نافذتها. الجار القديم لا جديد لديه. لبّ العلاقات الاجتماعية كامنٌ في ثنائية «نحن نراقبكم» و«نحن أيضاً». التواصل إجباري، لأنّ العزلة تقود إلى الجنون. يحتاج الفرد إلى أنْ يتلصّص ويجلب أنظار الآخرين إليه. يُراقبهم، ويتدخّل في حياتهم. يصير هذا مصدر شقائه. ينتج الفضول عن الفراغ الداخلي، وتوفّر وقت فراغ زائدا. لذلك، لا يحترم الفضوليّ حميمية الغير. الفضول أقلّ ضرراً من العزلة، التي تُسبّب حالةً نفسية داكنة. يبدأ الفيلم بمفارقة: طبيبة نفسية وامرأة مضطربة نفسياً. باب النجّار مكسور. تجري جلّ الأحداث في البيت. فيلم تشتبك فيه الشخصية بالمكان. كلّ التصوير داخلي. ما أصعب التصوير في مكان مغلق.

منزل كبير معتم صامت. كلّ صوت صغير، يصدر فجأةً، يصير مُخيفاً. إخراجٌ، فيه وعي حاد بالإيقاع. إيقاعٌ سريع للاحتفاظ بمُشاهِد مَلول. لذلك، تمّ ضخّ المعلومات التي لا يُمكن تصويرها في الحوار. مع سلاطة تسلية، فيها تمارين التحكّم بالغضب والخوف، وحفنة علم نفس لإضاءة حاضر الشخصية وماضيها وأحلامها. حوارات نفسية طويلة. جحيم البحث عن الهاتف في المنزل. يحلّ الهاتف الخلوي المشاكل كلّها. هذا مُضرّ بحركة الممثل، وبالسينما. الهاتف سلاحٌ ذو حدّين. امرأة مضطربة نفسياً، مُحتجزة لأسباب طبية، تراقب الجيران من نوافذ منزلها. يبدو أنّ الفيلم مُصوّر في أيام الحجر الصحي. لذلك، النافذة نقطة إطلالة وحيدة على العالم الخارجي. جيران مُصابون بالفضول، والفضول يُغذّي الوقاحة. أحد الجيران أبٌ في صراع مع ابن، كما في «الجمال الأميركي» (1999) لسام مانديس. هناك حربٌ دائمة في كلّ أسرة. لا شيء يجري كما هو متوقّع. تنكشف الحقيقة البشرية حيث لا ينتظرها أحد. للنزوات العابرة كلفة ثقيلة دائمة. لا تتغير الشخصية إلا بعد محنة. يُحتمل أنْ يقتل الفضولُ القطط.

> في زمن العزلة يواجه الإنسان ذاته، فيهرب منها بالتلصّص

في زمن العزلة، يواجه الإنسان ذاته، فيهرب منها بالتلصّص على آخرين. زاد هذا في زمن الحجر الصحي، في المجتمعات كلّها. كشف وباء كورونا حجم العنف المستتر في البشر. راكم جو رايت خبرةً في تصوير العنف، كما في «آنا كارينينا» (2012)، المقتبس من رواية بالعنوان نفسه لليون تولستوي: مشهد قَتل النبيلُ الروسي المتعجرف فرسَه، الذي تعثّر في السباق. ما الذي جعل مُخرجاً مُتمرّساً، اقتبس تولستوي، يُصوّر سيناريو خفيفاً كهذا؟ السيناريو خفيف: لماذا؟ لأنّه لا يحاول قول كلّ شيءٍ في 90 دقيقة.

ربما يكون السبب في أنّ الرواية المُقتبسة مكتوبة بمرجعية سينمائية، بحسب مقالةٍ منشورة في «نيويورك تايمز» (3 يناير/ كانون الثاني 2018)، تتبع كاتبُها الأفلام التي استلهم منها الكاتب مَشاهد روايته. اقتبس جو رايت رواية آي. جي. فين، وظلّ وفياً لعوالمها. يُصوّر يوميات امرأة فضولية، مُسلّحة بكاميرا، وتتلصّص من النافذة. هذا يذكر بـ«النافذة الخلفية» (1954) لألفرد هيتشكوك، وفيه يتسلّح الصحافي بكاميرا ذات عدسة سحرية. ما وظيفة العدسة؟ تُقرّب البعيد، وتوضح الغامض، وتبحث في المناطق المعتمة وتضيئها. عادةً، يُرمز للبحث والتحقيق بأيقونة عدسة مُكبّرة، تكشف الغامض والمستتر. يُقرّب الـ«فوكيس» ما يُراقَب، كما تُقرّب منصّات المشاهدة الأفلام القديمة.

توجد تشابهات كثيرة بين فيلمي هيتشكوك ورايت: تصوير السلالم في «ترافلينغ». طبعاً، استخدام النافذة، و«فوكيس» الكاميرا للتلصّص. كاميرات عام 1954، التي صوّرها هيتشكوك في فيلمه، أقلّ دقّة وأكبر حجماً من كاميرات عام 2021. يحكي «النافذة الخلفية» يوميات مُصوّر كُسرت قدمه. يراقب من كرسيه جيرانه عبر نوافذ شققهم. تركّز الكاميرا على وجه من يَنظر، ثم تنتقل إلى ما يراه. تقترب منه في حركة «ترافلينغ» إلى الأمام، أو «زوم»، حركة «فوكيس». بما أنّ المُصوّر لا يتحرّك، يُقلّص المنظار و«فوكيس» الكاميرا المسافة، ويُسهّلان التلصّص من النافذة. فيه، تظهر قدرة هيتشكوك على استخدام «كادر» كبير مُتحرّك، يجعل التبئير مُتغيّراً. كلّما قلّت المسافة، كثرت التفاصيل المُقدّمة. العكس صحيحٌ.

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

حوار أجراه **أشرف الحساني**

في الحلقة الثانية من حوار «العربي الجديد» معه (الأولى في 21 يوليو/ تموز 2021)، يُكمِل وسيم القربي قراءته لواقع السينما المغاربيّة

وسيم القربي [2/2]

«السينما التونسية تغوص في واقعنا وتنقل إحباطاتنا»

وسيم القربي: علاقتي بالكتابة صافية (الملف الصحافي)

■ في السياق التاريخي، برزت السينما في البلدان المغاربيّة بشكلٍ متقارب، مع اختلاف جغرافية كلّ واحدة منها. كيف ترى الأسس الجماليّة لمسار السينما في تونس والجزائر والمغرب؟

هناك تاريخ مشترك للمنطقة المغاربيّة، وجغرافيا ذات حدود وهميّة. مسار السينما فيها مُتقارب جدّاً، ومرتبط أساساً بالسياق التاريخي، الذي يحيل إلى مُستعمِر واحد، جعل التوجّه الثقافي مسلكاً لفرنسة المواطن المغاربي، وإرساء أفكار وتوجّهات. لا يمكن الحكم على التوجّهات، سلباً أو إيجاباً، في ظلّ المدّ العروبي الذي نشهده اليوم، والذي يستدعي دعوة مختصّين بعلم الاجتماع لدراسة سياق الحاضر. المسار السينمائي المغاربي شهد تطوّراً منذ البداية القويّة للسينما التونسيّة، وتجارب السينما الجزائرية مع محمد الأخضر حامينا مثلاً، قبل بروز السينما المغربيّة، فصار هناك حضور وتنافس، بتفاوتٍ متنوّع. ما صنع طفرة المسار تصويرُ أفلامٍ تشبه المواطن، والقطع مع الرؤية الفولكلورية التي تقحمها الإنتاجات المشتركة. المسار الحقيقي الذي نجحت فيه السينما المغاربية يكمن في صناعة سينما وطنيّة، تهتمّ بالهوية المحلية، وتعالج قضايانا الحقيقية.

■ منهجياً، قسّمت كتابك إلى حقبتين: أولى تتعلّق بـ«السينما الكولونيالية»، وثانية بـ«السينما الوطنيّة». ما الأساس المعرفي والسينمائي الذي استندت إليه في التحقيب البصريّ والتأريخ بهذه الطريقة للسينما التونسيّة، علماً أنّ السينما العربيّة تجارب أفراد لا جماعات، أو حتّى مؤسسات رسمية يُمكن الاستناد إليها لـ«تأريخ» الصورة السينمائية؟

لا أعتقد أنّي كنتُ أسعى إلى التأريخ بقدر التوثيق، وإصدار مؤلّف يعطي فكرة عن السينما التونسية من خلال ثوابتها وامتدادها. التحقيب ضرورة للكتابة. قراءاتي، والمسار الطبيعي للسينما في تونس، دافعٌ إلى التقسيم إلى فترتين تاريخيتين أساسيتين: الكولونياليّة والتونسة. اعتمدت على وثائق وإصدارات بحثت فيها منذ عام 2007. حقيقة، لا أدّعي تأريخ الصورة السينمائية، لوجود كتابات مهمّة لفكتور باشي والطاهر شريعة وخميّس الخياطي والهادي خليل. كتابي قراءة في التاريخ، ودراسة لبعض الرؤى الفكرية والجمالية.

■ سينمائياً وجمالياً، ما الفرق بين الكولونيالية والوطنيّة في التجربة التونسيّة؟ أيّ سمات وملامح وخصائص ترسمها للفئتين معاً في مسار تطوّر الصورة؟

لا يُمكن الحديث عن إنتاجات سينمائيّة كبرى في الفترة الكولونيالية، باستثناء أفلامٍ قليلة، كـ«زهرة» و«فتاة قرطاج» و«مجّنون القيروان». لا يُمكن المُقارنة بين ما لا يُمكن مقارنته. سينما الفترة الكولونيالية سياقٌ تاريخي، له أثر لاحق في تونسة السينما بعد الاستقلال، والسعي إلى تأسيس سينما وطنيّة. تميّزت السينما الوطنية بخصوصيّات وملامح، حاولت القطع مع الماضي، وتأسيس ضوابط لأرضية ثقافية، وبلورة بدائل جمالية، وتصوير الواقع، وتصحيح الذاكرة الوطنية.

■ يزخر الكتابة بصُور فوتوغرافية ولقطات من أفلام قديمة وحديثة، وبيانات وتخطيطات توضيحية وجداول. ألا تتسم هذه الأمور بطابع بيداغوجي وأكاديمي، أضحى متجاوزاً نظراً إلى التحوّلات المعرفية في النقد المعاصر، رغم أهميّة هذا النزوع الأكاديميّ؟

بالعكس. حاولت إدماج هذه الأساليب الفنيّة بعضها ببعض لتبسيط المعلومة للقارئ، فلا يبقى الكتاب حكراً على الجامعيين. استراتيجية إصداره تعريفٌ إضافيّ بالسينما التونسية. الملخّصات والصور محاولة لاستقطاب القارئ، وهذا لا يمنع النزعة الأكاديمية، لضروريّتها في اختياري المنهجيّ. الكتابة الوصفيّة الانطباعيّة البسيطة جداً، تركتها لأصحابها.

■ ما أسجّله على الكتاب افتقاره إلى منهج يُؤسّس مسار الكتب والدراسات عادة، لدوره في توضيح المقاربة، التي يتّخذها الباحث في تفكيك ومساءلة مواضيعه. لماذا غياب المنهج؟

لا أشاطرك الرأي في هذا. لكنْ، أشير إلى أنّ إخراج أيّ إنتاج بالنسبة إليّ رؤية مدروسة في أدقّ تفاصيلها، شكلاً ومضموناً. المنهج المتّبع في كتابي نابع ممّا درسناه في أعرق الجامعات التونسية. إصدار كتاب أو إخراج فيلم لا يُنجزان من دون استشارة أكاديميين وفنانين في المغرب الكبير. لا حقّ لي في هامش الخطأ، لحرصي على نحت مسيرة علمية وفنّية دقيقة، أهدافها واضحة.

■ ما يشدّ القارئ إلى الكتاب جمعك بين نَفَس تاريخي (معلومات وسياقات وأحداث) واجتهاد تحليلي، في تشريح قضايا السينما التونسيّة وعلاقتها بالمجتمع. كيف جاء التفكير في هذه الطريقة الجامعة والمتحوّلة في آنٍ واحد، من دون الإخلال بشرط الكتاب، جمالياً، ووحدته العضوية؟

أعتقد أنّ طبيعة الموضوع تفرض نفسها. ما تعلّمته في الجامعة التونسية يجعلني أختار موضوع البحث وتفكيكه، بحسب ما تستوجبه المحاور. الكتابة لحظة زمنيّة، تحتاج إلى التدقيق، وتبتعد عن الاستسهال. العمليّة مرهقة، وهذا أحد أسباب قلّة الإصدارات السينمائية. عندما أردتُ إصدار الكتاب، لم أفكّر بالاستثمار التجاري، أو بطباعة كتاب يعزّز ترقية علميّة. هذا الكتاب نابع من رؤية ضروريّة، ضمّنته نظرتي بأساليب بحثيّة، ذكرت بعضها.

علاقتي بالكتابة صافية، تستوجب التأنّي والتعمّق والمسؤولية. تشبه إنجاز فيلم، يتطلّب عدم التسرّع والحرص على أدقّ التفاصيل. صفاء النوايا يُحرّر المبدع، ويطلق تفكيره. إنتاجي لم يرتبط يوماً بالتجاري، بفضل تربيةٍ لي على فكرٍ ملتزم، وممارسة ثقافية جادّة. هذا الكتاب سيوزّع في الدول المغاربيّة، ومنهجيّته مدروسة بهدف تعريف السينما التونسية للمهتمّ بالسينما.

■ ماذا عن مفهوم الهوية، الوارد في عنوان الكتاب: هل تعتقد أنّ للسينما المَغاربيّة هوية أمام تلاقٍ بين تجارب سينمائية وأفلامٍ فرنسية؟

الهوّية مصطلح شائك، محفوف بالمخاطر. البحث فيه ربما يوقع في مزالق منهجيّة ومعرفيّة. أؤمن بالحسّ المغاربي، عبر الصورة أو الكتابة. أنا ابن هذه المنطقة، وأحبّ مساراتها الوطنية. منذ ولادتي، أحبّ السينما. وبفضل والديّ أحبّ وطني. أشعر بأني مغاربيّ، وأنتصر للسينما المغاربية. لستُ محايداً. للسينما المغاربيّة هويّتها الخاصّة، وإن شاء البعض تقزيمها. بحوثي تهتمّ بسينمانا المغاربيّة. أوجّه طلابي في هذا الإطار. التقاطع مع السينمات الأخرى، ومنها الفرنسيّة، لا يفسد للودّ قضيّة. لكنْ، هناك توجّه انتهازيّ أحياناً، اقتباسٌ أو تماهي للحصول على دعم أوروبي أو إبهار معكوس. أنا ضدّ هذا التوجّه، لكنّي أحترمه، وأؤمن برؤيتي وموقفي الخاصّ. 60 في المائة من الأفلام التونسية ذات إنتاج تونسي فرنسي مشترك، لكنّ ذلك لا يعني أنّ هويّتنا مطموسة. نحن بلدان منفتحة على المتوسّط، وهويّتنا الفعليّة غير مُهدّدة من الأجنبي، بل من مدّ متطرّف وتوجّه ظلامي يسعيان إلى إعادتنا إلى عصور ما قبل التاريخ. السينما رافد ينفتح على الآخر، وحصن يدافع عن الوعي الإنساني.

■ في هذا الأفق، كيف يُمكن للسينما التونسيّة الغوص في واقعها بكل أفراحه وخيباته، بتجذير صورتها الإبداعية، وبقدر ما تنتمي إليه، تبتعد عنه في آنٍ واحد؟

السينما التونسية تسير في مسار صحيح. تتطوّر ويجهد مبدعوها في تأسيس خطٍّ فكري متحرّر. الصورة الفيلمية التونسية تغوص في واقعنا، وتنقل إحباطاتنا، لا سيّما بعد الثورة. السينما، كغيرها من المجالات الأخرى، ترتبط بالواقع السياسي، وفي ظلّ هذا التخبّط، تبقى الصورة الإبداعيّة ناقصة. ما لا يعلمه كثيرون أنّ تونس الثورة لم تحقّق ما كان مُتوقّعاً. السينما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمناخ المحلّي، لارتباطها بالسياسة الثقافيّة، والتوجّه الحالي غير مهتمّة به الآن. لا بدّ من ثورة ثقافيّة، كي تخرج السينما من هزائمنا المتكرّرة. الثورة الثقافيّة آتية لا محالة، لكنْ، ستسبقها ثورة اجتماعيّة، ثورة «الجياع» أولاً.

الكتاب

في «هوية السينما التونسية: من ثوابت التأسيس إلى إبدالات الامتداد» (2020)، يُسائل وسيم القربي المُنجز السينمائي التونسي، رصداً ونقداً وتفكيكاً، باحثاً في العوامل البرّانية، عن نشوء العمل السينمائي وسياقاته التاريخيّة، وأخرى داخلية، ذات علاقة بأفلام صنعت مسار حداثة السينما التونسية، قديماً وحديثاً. العودة إلى المُتن السينمائي تُحدّد نمط كتابته النقدية.