كلاكيت

سؤالُ الشعر في السينما

حسن بلاسم

رولان بارت: .(الفيلمُ شريطٌ ثرثار، التوكيد

إستحالة التشظيّ، إستحالة الهايكو)

لنحاول الوقوف إلى حدّ ما بجانب شاعر السينما الراحل (أندريه تاركوفسكي) في طريقة تفكيرهِ عن الشعر الذي يمكن أن نسميه في فنّ الصور المرئية المتحركة المُدهش هذا، لنرى إذا ما أمكن تحريك السؤال من جديد.

يرى (تاركوفسكي)، على النقيض من سطر بارت(مع أنّ الأول يتحدث هنا عن السينما الشعرية) الذي إستشهدنا به، أن شعر السينما الذي يود أن يقترب منه : ليس هو تلك السينما التي تلدّ صوراً، ومجازات، ورموزاً مشفرة، وهو يستند في ذلك إلى فهمه للشعر، حين يعرّفه على أنه (الوعي بالعالم)، ومن ثمّ للتأكيد على أن الشعر في السينما، هو أقرب إلى آليات اشتغال فنّ قصيدة الهايكو، ذلك الأسلوب الشعري الياباني القديم، والمُميز، حيث يقارب (تاركوفسكي) بين قدرة قصيدة الهايكو على الرصد المباشر، وبلغة صافية، ودقيقة للظواهر الحياتية (التي تمرّ عبر الزمن)، وبين إمكانات السينما الهائلة في الرصد غير المُتكلف، وبلغة جمالية صافية، هي الأخرى في مواجهة الحياة، من هنا، أراد البرهنة على أن السينما هي ذلك الفنّ الذي يمتلك شرعية المنافسة، بقوة، تجاه إمكانات النصّ الأدبيّ، بل إنه أراد القول، بأننا في السينما يمكننا توسيع حدود إمكانات شكل شعري، كان الهايكو مسماره في نصه الجميل(الجوهر الشعريّ في السينما).

وعلى الرغم من أنّ (بارت) كان يشير إلى السينما بشكلٍ عامّ، من دون تحديد نوع سينمائي بذاته، لهذا، قد نتفق معه، حين نراقب الكثير من الأفلام الثرثارة، التي لم تنجز سوى الضجيج، وتشويه ذائقة الجمهور، إلا أننا نرى، أنه أمرٌ مثير الاستشهاد بأكثر من مناسبة بقصيدة الهايكو في الحديث عن السينما، في الوقت الذي يعرف فيه المشتغلون في السينما، كيف تمكن (إيزنشتا) في بدايات السينما الأولى من العثور على الطريقة الخلاقة في تركيب الصور، الذي مهدّ فيما بعد لما نُسميه اليوم بفنّ (المونتاج)، وذلك عن طريق دراسته لهذا الشكل الشعريّ الياباني، الامر الذي يتكوّن من ثلاثة مقاطع شعرية، أوحت إليه حينها بتركيب ثلاث صور منفصلة عن بعضها في السياق، لكتابة جملة سينمائية ذات مغزى، في الوقت الذي كانت السينما فيه مجرّد وسيلة تقنية للهو، والدهشة المُفرغة.

نحن لا نتحدث هنا عن السينما بوصفها الفنّ (الشاعريّ) الأكثر قدرةً، وكمالاً، كما كان يحدث في السجالات الطويلة التي خاض فيها نقاد، وصانعو الأفلام في القرن المُنصرم، للوقوف إلى جانب السينما لإثبات هويتها المُميزة بمواجهة الفنون، والآداب الأخرى، فكما نعرف أن (الفيلم هو لغة، أيّ أداة موضوعية، ولو أنها تكون ذاتية أحيانا، فحالها، حال اللغة التي تكون موضوعية في العلم، وذاتية في الشعر، وترجع المسألة هنا إلى حقل الإستخدام)، لهذا، نحن نبحث الآن عن الشاعر في السينما، ونحاول أن نسمي قصيدته، يمكن لنا . على سبيل المثال . أن نسمي فيلماً، أو القول أن الفيلم أشتغل على وفق الأدوات الجمالية لـ(الواقعية السحرية)، وهذا الأسلوب . كما نعرف . رسخ عبر الرواية الحديثة، عندها يكون من الممكن الحديث عن أفلام الواقعية السحرية، مثلاً، إلاّ انّ الأمر سوف يبدو أكثر تعقيداً إذا ما استعرنا قمصان الشعر لتثبيت لون الفيلم، وذلك لأنّ الفيلم ببساطة، على علاقة حميميّة بالرواية، سواء على صعيد استعارة السينما أعمالاً روائية عديدة، أوعلى صعيد انصهار الشكل الروائي داخل الفيلم، حتى اننا نستخدم صيغة(الفيلم الروائي الطويل، والفيلم الروائي القصير)، لكننا مازلنا نتردد أمام صيغة (الفيلم/ القصيدة)، أو من أين نستمد الشرعية، فيما لو تجرأنا على المحاولة في قصيدة النثر السينمائية !!

حينها، سوف يبدو بأننا نتعثر في مأزق شح المصادر الفيلمية، والنقدية التي تجرأت بقوة على الخوض في الجانب الشعري لفنّ الصور المرئية المتحركة، في حين أننا سوف نجد بالمقابل حديثاً طويلاً عن شاعرية السينما في مناسبة، أو أخرى، وكنا قد شهدنا كيف أنّ(الفيلم القصير) أخذ على عاتقهِ مهمة الخوض في مغامرة الشكل الشعريّ بجرأة، ووضوح، إلاّ أنه كان كثيراً ما يختبئ خلف قناع الرمز، والمجاز، كما كان(تاركوفسكي) يعيب على ما يُسمى بالسينما الشعرية، نعتقد أن هذا الشحّ، والتخبّط، يعودان إلى عدم وجود تقليد سينمائي شعريّ، إذ أننا أيضاً لم نشهد شاعراً سينمائياً كتب، وأصرّ بلغة الصور المرئية المتحركة على القصيدة، بل بقينا نتحدث عن شاعرية هذا الفنان، وذاك، كما نتحدث عن شاعرية هذا الروائي، وذاك القاصّ، بينما، في حقيقة الأمر، إننا نملك لغةً يمكن لها أن تكون قصيدة، أو رواية فيلمية، وبلغة السينما الصافية، وذات الإمكانات غير المحدودة . إذا ما كانت أداة الشاعر في الأدب الكلمة، فإنّ أداة الشاعر السينمائي هي الصورة المرئية المتحركة، إننا إزاء حرية تعبير خلاقة، من الممكن لها أن تكون أداة توصيل جمالية بجدارة، فالشاعر السينمائي يمتلك بين يديه حروفاً من لحم، ودم، وأحاسيس (الممثل)، ويمتلك الضوء، وهلْ أكثر من الضوء مانشتهي في القصيدة !

إنّ لحروف الشاعر السينمائي كلّ ما تتخيله حروف شاعر الأدب لكتابة جملة، سؤال، أو سطر من النور، والأحاسيس، وهكذا، بمجرد مراجعة بسيطة لتاريخ السجال النظري، والمعرفي منذ (إيزنشتاين)، الذي كان يرى في الفيلم (تحريراً حقيقياً، وكاملاً للغنائية المسجونة في الأشعار) ، مروراً بـ(فيرتوف)، الذي لم يتوقف في حماسه تجاه (السينما/العين)، إذ كان يرى (أن الكاميرا أكثر كمالاً من العين عند فحص فوضى الظواهر المرئية التي تملأ المكان) ، حتى قراءات(بارت) الشعرية للسينما، وتعلقه المُميز بهذا الفنّ المُتجدد، والمثير، نقول : إن نظرة فاحصة، ومتأملة للغة الفيلم، يمكنها أن تمدّنا بثقة كبيرة، والمطالبة بالشعر الخالص، وبلغة الفيلم، وإنّ فضاء توظيف الشعر، وقراءته في السينما، هو أوسع بالتأكيد من قدرات (الهايكو) التي تحدث عنها (تاركوفسكي).

خذ على سبيل المثال حالة : (يسقط المطر)، المطر الذي نعرفه، الذي يبللنا برائحته، ومرآه، المطر الذي نقرأه في القصيدة، والرواية، الذي هو الآخر يبللنا، ويخيفنا، أو يطمئننا، هطول المطر هو مشهدٌ سينمائيّ/ حياتيّ بحت، نتخيله، ونعيشه، وكل منا يشتغل عليه بأدواته، وأغراضه التي يشتهي أن ينالها منه.

قرأت مرةً (المطر) في رواية (لحن ماثوركا على ميتين)، كان الروائي (كاميلو ثيلا) يستخدمه طوال الرواية في تكرار حلزوني، وكأنّ المطر هو (اللازمة) التي تشير بلا رحمة إلى تكرار الزمن بقسوته، والذي يخيم (أو يهطل) على البشر، والمصائر في محاولة لتطهيرها، أو توريطها عمداً في المستنقع الذي كانت تعيش فيه، وكان قد بدأ روايته هكذا :

(تمطر زهواً، ومن دون إنقطاع، تمطر من دون رغبة، لكنها تمطر بأناة ما بعدها أناة، كما الحياة كلها، تمطر على الأرض التي صارت بلون السماء نفسه)، لقد بقيت طوال وجودي في الرواية، وكلما هطل مطر(ثيلا)، أستحضر مشاهد المطر سينمائياً، لأن (ثيلا) نفسه كان يستخدم الشعر حين (يمطر)، بينما وظف أساليب عدة لحكايته حين كان يذهب إلى الشخصيات، والأحداث، أول الأمر، حول تجربتي(الشخصية) هذه، تأكدتُ أنها أيضا تلك القصيدة التي كان يمطر فيها الشاعر(رويّ باتورسون) حين كان يقول : (تمطر على الملحن، والإيقاعات تغرق في ورقة النوطة، تمطر على المكتبة العامة، فهناك شرخ بين النظرية، والتطبيق، تمطر على الشاطئ الأقصى، هناك حيث يولد النداء، ويموت، تمطر عليك، وعليّ، وعلى محاولتنا في أن نحيا، تمطر على، تمطر في ... الخ)

في تكرار، هو الآخر ظهر لي أنه سينمائي بوضوح، إنها المشاهد العديدة السينمائية التي كنت أستحضرها، وتحتلني، لكنني كثيراً ما كنت (أنقطع !)، لأنها لم تكن موظفة بالقصد الشعري (في السينما) الذي أشرتُ إليه، وإنما كإ كسسوار مشهدي في الأفلام العديدة التي شاهدتها، أردتُ أن أشير من خلال إنطباعاتي الشخصية هذه، إلى أنّ السينما أهملت طويلاً، وكثيراً فكر التصدي للحياة عن طريق الشعر، لا لعجز لغتها، وإنما بسبب الخوف من مأزق الغموض الذي يبدده تاركوفسكي حين يتحدث عن الرصد من خلال (الهايكو)، أو لشبه الإتفاق الجمعي حول طبيعة (السينمائي، وأفلامه)، وهي أعمال أغلبها يحاكي الواقع بإستسهال، وكسل، وإثارة تتكئ على قدرة الصورة المرئية المتحركة على الاستحواذ على مخيلة المُتلقي، لكنها إثارة بلا مغزى، ولا سؤال، وعن مثال (المطر)، يمكننا الإشارة إلى تجربة السينمائي الهولنديّ (يوريس إيفانز) في فيلمه التسجيلي الشعري، الذي عنونه بـ(المطر)، لما كتب قصيدته المرئية عن اللحظات الأولى لهطول المطر على أنحاء المدينة.

لكننا لم نشهد إصرار السينمائي على هكذا شعر، فمثلما ينزل المطر في قصيدة (السياب)، ينزل برداء آخر في قصيدة (باترسون)، وبقسوة ثالثة في قصيدة (كاميلو ثيلا).

لكن، كيف هو مطر السينما !!

في مثال آخر ....

مازلتُ أتذكر برعب، وجمال، المشهد الثاني في فيلم سيبلبرغ (إنقاذ الجندي رايان)، ولستُ بصدد الفيلم الذي حاز حينها عدة جوائز أوسكار، ونال إعجاب جمهور واسع في أنحاء مختلفة من العالم، حين يحاول الجنود الاستيلاء على الساحل، لقد كان هذا المشهد بمثابة الفيلم برمته، إن لم يكن أروع قصيدة حرب كتبتها السينما منذ ولادتها، ما حدث، أنّ سيبلبرغ كتب (هايكو) فزع، سواءً بأنه أراد من المشهد/ القصيدة !! أو أنه كان يفكر بطريقة أخرى، في هذا المشهد الخاطف الذي بدت فيه عين الكاميرا، والجنود، والمؤثرات الصوتية، والألوان في أقصى درجات التناغم، لقد كانت كلّ لقطة مدروسة بعناية، كلّ لقطة لها نصيبها من التوازن السمعي . البصري، وكأنّ اللقطات كلمات تتجاور لتصرخ بأعلى ما تتمكن بوجه بشاعة القتل، فالجندي الذي يدور حول نفسه باحثاً عن ذراعه التي بُترت في القصف، والتي هي هناك/ ممزقة بين الجثث (أداء الممثل)، وأصوات الرصاص التي اشتدت قوتها الشعرية من خلال التركيز على الأماكن التي يرتطم فيها، فصوت الرصاص المرتطم بسرعة فوق الحواجز الحديدية على الشاطئ، ليس هو صوت الرصاص المُرتطم بالخوذ، الذي بدوره لا يشبه صوت الرصاص العميق في البطون/ وصوت الرصاص، وهو يخترق الماء/ وصوت الرصاص في الصراخ (المؤثرات الصوتية)، والألوان الباهتة، والرصاصية للمشهد، حيث أنّ الأحمر/ الدم هو اللون القاتم.

وخيوط الدمّ في الماء، تلك التي بدت كأعشاب وجع مُبللة (المؤثرات الصورية، والإضاءة)، كل هذا كان مرئياً بهلع، وشعر، وكأنه (إيزنشتاين) مرةً أخرى، حين يصف السينما بأنها (سيمفونيا الألوان التي تكملها سيمفونيا الأصوات) ، لم أقرأ في ما مضى عن (هايكو) من الأحمر، والأسود في الأدب، لكن يبدو، أنّ السينما لها من الإمكانات في الشعر، ما يتيح لها أن تكتب قصائدها بالدم، والضوء.

إن الكاميرا في (رأس شاعر)، هي ليست بالمهمة الغامضة، أو المستحيلة، لكنها تتطلب فهماً جمالياً، ومعرفياً للغة الفيلم قبل كلّ شيئ، أيّ : لننبذ مهمة صانع الأفلام على كونه "حكواتياً سينمائياً"، يصل إلى موقع التصوير، وفي رأسه بضع لقطات، يخبرنا في إحدى مشاهده أن (هذا الإنسان قُتل ببشاعة)، بل ليكتب لهذا الأرق الإنساني المُزمن، لقطته الأولى، والثانية، والعاشرة، على كونها عشرة قرون من القتل المُتواصل، عشر لقطات، هي كما عشر كلمات في قصيدة متينة، عُلقت في رقبة الإنسان مثل عقاب صارم، ولو تفاءلنا قليلاً، لقبلنا أن نتجرأ على القول، بأنّ شعراء هذه الألفية، هم بلا شك، سيكونون سينمائيين بإستحقاق، فقط، لنضع اللغة بموازاة الكارثة، ولنصرّ على أن الصورة هي الرئة، والنظرة في الوقت ذاته، والألم، وأننا ميّالون بطبيعتنا بشراً الى المغامرة، وإجترار الوهم، وهذا الأخير ورطة، ولعنةً لا بأس منها أيضاً!!

سؤال الشعر في السينما : عن كتاب (حول السينما الشعرية) اعداد وتقديم صلاح سرميني الصادر عن المجمع الثقافي/ ابو ظبي ٢٠٠٥ .

الشخصيات الالكترونية.. ومتعة التماهي

علاء المفرجي

منذ ان قادتنا خطواتنا الاولى الى الصالات المعتمة لمشاهدة الافلام في مراحل مبكرة من حياتنا، كانت متعتنا الوحيدة هي تقليد الشخصيات التي نراها مجسدة امامنا تنسج احداث الفيلم بمواهب ممثلين كبار ليصل الامر حد التماهي مع هذه الشخصيات، واهمال باقي عناصر الفيلم المهمة الاخرى.. فالذي بقي عالقاً في الذاكرة شخصية سبارتكوس باداء كيرك دوغلاس المذهل، وليس بالقدرة الاخراجية العظيمة لكوبريك.. وهكذا مع شخصية زوربا، والامر نفسه مع مارلين مونرو في (البعض يحبونها ساخنة) وشابلن، والكثير الكثير من الشخصيات التي كنا نراها بمرآة الموهبة الكبيرة لممثلين عظام.. ومازلنا نتذكر فيلماً عربياً شاهدناه قبل اكثر من ثلاثة عقود تجلت فيه هذه المتعة التي كنا نعيشها، هو فيلم (عفريت مراتي) الذي تقوم بطلته شادية بتقمص شخصيات الافلام التي تراها بداية كل اسبوع (ابرما لادوس)، (غادة الكاميليا) لتمسخ بها شخصيتها الحقيقية، مما يتطلب عرضها على طبيب نفساني وهكذا فان المتعة الحقيقية عند مشاهدة الفيلم كانت في متابعة قدرة الممثلين على تجسيد شخصيات القصة المصورة لتكون قريبة منا ومن تفاصيل حياتنا نتذكر كل ذلك، ونحن امام التطور التقني المتسارع في صناعة الفيلم والذي لم يقتصر على ابتكارات احدثت ثورة كبيرة في كل تفاصيل هذه الصناعة، بل امتد ذلك الى اعادة تشكيل ذائقة المتلقي بما ينسجم وهذا التطور.. ومتعة التماهي مع شخصيات القصة الفيلمية التي كانت في مرحلة من مراحل تطور هذه الصناعة المتعة الكبرى بالنسبة للمتلقي هي الاخرى تاثرت بزحف التكنولوجيا.. فقد اعلن فيلم (الارواح في الداخل) قبل ثلاثة اعوام، وهو اول انتاج وضخم للسينما يستخدم مجموعة كاملة من الشخصيات البشرية المسيرة بواسطة الكومبيوتر، تدشين مرحلة جديدة من الفن السابع.. مرحلة تجعل الممثلين يتوجسون حيفه من اليوم الذي يأخذ مكانهم فيه ممثلون تصنعهم الآلة.. ممثلون رقميون يبدون مسلوبي الارادة امام رغبات المنتجين، ولم يقتصر الامر على اهتمام شركات الانتاج بانتاج افلام من هذا النوع، بل تعداه الى تخصيص جائزة اوسكار لهذا المجال. فصناع هكذا افلام وكعادتهم في طرق اساليب جديدة، تكفل لهم ايراداً اعلى، بوصف ان ذلك هو الدافع الاساس لنشاطهم، لذا فليس غريباً ان يكون هناك متحمسون لهذا النوع من الافلام، خاصة انهم يرون في هذه الشخصيات دقة تفوق الشخصيات الحقيقية في تفاصيلها الواقعية، كخصلات الشعر وتحريك النظر، ولكنهم يتناسون امراً مهماً في الاداء، ذلك هو قدرة التعبير الذي لا يتوافر لشخصيات مصنعة. وان كانت هذه الافلام قد اثارت استياء ممثلين ومخرجين كبار الا انها اصبحت حقيقة واقعة.. مثلها مثل اية ظاهرة سينمائية اخرى.

(نزلاء حتى إشعار آخر) للمخرج فرات سلام

فيلم تسجيلي يقتحم قلب المأساة، ويصوّر عائلة عراقية تعيش في دورة مياه !

لاهاي- عدنان حسين أحمد

بعد سقوط النظام الدكتاتوري في بغداد بدأ المخرجون العراقيون برسم ملامح جديدة للسينما العراقية التي تتمحور حول الإنسان، وهمومه اليومية، وتطلعاته لغد أفضل في ظل الدعوات " المشوّشة " التي تنادي بالحرية، والديمقراطية، والعيش الرغيد. وقد أُتيح للمخرج العراقي أول مرة أن يصور بقدر ما من الحرية، لأن الشرطي، أو العنصر الأمني، أو الذي يمتلك ناصية القرار ما يزال يتعامل بالذهنية القديمة التي تخشى عدسة الكاميرا، وتخاف الفضائح التي قد يفجرها الإعلامي الذي يعمل في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة. وعلى الرغم من وجود هذه المصدات والحواجز التي تبعد الإعلاميين عن ملامسة الحقيقة أو الاقتراب منها، إلا أن السينمائيين العراقيين الجدد قد تخطوا هذا الحواجز الخطرة، وقدموا لنا حقائق صادمة، مذهلة لم يكن الوصول إليها سهلاً أو متاحاً من قبل. ومن بين هؤلاء المخرجين المجازفين الذين وضعوا أرواحهم على أكفهم، كما يقال، وذهبوا إلى قلب الحدث بعد سقوط التمثال مباشرة، طارق هاشم، ميسون الباججي، سعد سلمان، هادي ماهود، وليد المقدادي، ماجد جابر، أوروك علي، محمد الدراجي، سنان أنطون، فرات سلام، وآخرون لا يتسع المجال لذكرهم. ومن بين الأفلام التسجيلية المهمة التي تسنى لي ان أراها فيلم " نُزلاء حتى إشعار آخر " للمخرج فرات سلام. وتكمن أهمية هذا الفيلم الوثائقي القصير " مدته ١٣ دقيقة " أنه ذهب إلى قلب المأساة، وكشف لنا عن فجيعة شرائح واسعة من فقراء الشعب العراقي المشردين الذين لا مأوى لهم بحيث أن أحدهم " هو وأفراد عائلته " قد سكن في " دورة مياه " تابعة لأحد المقرات الحزبية!

قوة المقتطفات ودلالتها العميقة

انتقى المخرج فرات سلام ثلاثة مقتطفات مهمة جداً في نقل الحقائق الدامغة التي صدمت المتلقين، إضافة إلى مقتطف رابع يعبّر عن وجهة نظر مضادة للنزلاء الجدد الذين اقتحموا دوائر الدولة، والمقرات الحزبية والأمنية في طول البلاد وعرضها لأن بعضهم كان يسكن في بيوت مستأجرة، غالية الثمن، تثقل كواهلهم، بينما كان الآخرون الذين كانوا يعيشون تحت مستوى خط الفقر يسكنون في الأنفاق أو تحت الجسور، أو الساحات العامة مثل " ساحة الطيران " وسواها من الميادين العامة، أو في بيوت الصفيح، أو في المنازل العشوائية المؤقتة في " حي طارق " الكائن " خلف السدّة " أو في نطاق المياه الآسنة التي لم يستطع أن يعيش فيها حتى إنسان ما قبل التاريخ! أما الشخص الثاني الذي اصطادته عين الكاميرا الذكية، والذي يمكن أن يكون ثيمة الفيلم الرئيسة، وجوهره، ولسانه الفصيح الذي يعبّر عن حقيقة مأساة الفقراء العراقيين المنهوبة حقوقهم في وضح النهار، فهو الموظف الذي يعمل في " معهد الطب العدلي " التابع لوزارة الصحة، والذي يسكن بحسب توصيفه في " تواليت أو مرافق صحية " كي يقي أطفاله حر الصيف اللاهب، وبرد الشتاء القارص، والأهم من ذلك أنها تحمي أطفاله من الرصاص الطائش، أو القنابر التي قد تسقط بشكل عشوائي، وتصيب أحدهم في مقتل. ومن المفارقات أن هذا الموظف الصحي المقتنع بقدره المشؤوم يتحدث عن شخص آخر يسكن تحت سقيفة من الصفيح المضلّع، وكأنّ السكن في " دورة المياه " هو أفضل من السكن في تلك السقيفة النظيفة التي تخلو من رائحة الفضلات البشرية في الأقل. والأغرب من ذلك أن هذا الموظف المنتسب إلى وزارة الصحة مستعد لإهدار دمه، وعدم مغادرة " دورة المياه " إلا إذا تحوّل هو وأطفاله إلى جثث هامدة. ياترى ما طبيعة الحياة التي عاشها هذا المواطن البسيط؟ وما نوع المعاناة التي اضطرته الى ان يفضل السكن في " مرافق صحية " على أن يعيش في " الأنفاق أو تحت الجسور كما هو شأن بعض الفقراء المعدمين ؟ " ولنتخيل حجم الألم عندما يعلن هذا الموظف العراقي أنه يشكر الله على نعمة السكن في " دورة مياه "! أما المقتطف الثالث فقد كان لامرأة كبيرة السن لم تجد لها مكاناً في المقرات الحزبية، ودوائر الدولة كلها فاضطرت الى أن تفتح كوّة صغيرة في جدار غرفة مغلقة، مهملة، معلّقة آمالاً كبيرة على الحكومة الجديدة في أن تجد حلاً لهؤلاء المشردين الذين لا مأوى لهم. فهذه المرأة ليس لديها بيت تسكن فيه، كما أنها لا تستطع أن تدفع إيجار المنزل نظراً للفقر المدقع الذي تعاني منه، وهي تقبل السكن حتى في " خرابة " تؤمنها الحكومة الجديدة. وهي تريد أن تتخلص على حد قولها من " هذه العيشة الزفت "! أما المقتطف الرابع فقد انتقاه المخرج من حواره مع رجل في منتصف العمر، يسكن في " حي القدس " أو " حي جميلة " والمعروف سابقاً بشارع " خير الله طلفاح " وهو للمناسبة اسم خال الرئيس السابق. وقد وصف الحالة متذمراً بأن أناساً غرباء قد جاؤوا بعد الأحداث، وسكنوا في هذه البناية التي كانت فرعاً للحزب لـ" مدينة صدام ". وقد نعت حالة هؤلاء النزلاء الجدد بأنها " مريبة " و " غير صحيحة "، وناشد الحكومة الجديدة أن " تجد لهم مكاناً آخر يسكنون فيه ". وأضاف هذا الرجل بأنهم " غير راضين عن وجود هؤلاء النزلاء الذين يسببون لهم مشكلات كثيرة " من دون أن يوضح سبب هذه الريبة، أو نوع المشكلات التي يسببونها، ولم يبرر " وجودهم غير الصحيح ". بعد ذلك نسمع عبر تقنية الـ " Voice over "

" صوتاً يعلّق على هذه الأحداث المفجعة قائلاً: " بعد انهيار النظام الحاكم في العراق، وخلو الدوائر الحكومية والمنظمات الحزبية من منتسبيها لجأت الآلاف من العوائل العراقية المتضررة حاملة همومها وأحلامها لتنشئ في تلك البنايات مجمعات سكنية جديدة لهم، وفرضوا أنفسهم جيراناً للساكنين القدامى حولهم، ومشكلة للحكومة الجديدة. ". ثم يبدأ الفيلم، ونلج إلى تفاصيله الدقيقة التي تمتد بين الفاقة التامة، مروراً بالمخاطر اليومية في ظل الاحتلال، وانتهاءً بالهلع والمرض والحاجة الملحة لتأمين هاجس الطعام.

رسم النهايات التي تضرب في الصميم

لو أرجأنا الحديث قليلاً عن الشخصيات التي اقتطف منها المخرج " جملاً وعبارات مؤثرة " وتطرقنا الى الشخصيات السبع الأخرى التي رصدتها عدسة الكاميرا لاكتشفنا أن البداية كانت موفقة جداً، بينما لم تكن النهاية كذلك، فالرجل البدين الملتحي كان سلبياً، ولم يتعاطف مع هذه الشخصيات المطحونة مادياً، والمسحوقة نفسياً، كان يطالب الحكومة بأن تجد لهم حلاً، وقدر تأثيرهم السلبي على الحي بنسبة " ٥٠٪ " إن لم تكن " ١٠٠٪ " وكأنهم مسوخ منبوذة، وليسوا كائنات بشرية لها حق الحياة والعيش الكريم. وهذا الرأي، وإن كان أقل حدة، إلا أنه يتطابق مع رأي الرجل الذي يسكن في " محلة القدس، التابعة لحي جميلة " الذي وصف حالة النزلاء الجدد على رغم بؤسهم وتعاستهم بأنها " مريبة " وغير صحيحة، وأوشك أن يقول من طرف خفي بأنهم " غير شرفاء ". ولو اختار أية شخصية من الشخصيات السبع المتبقية التي لم تظهر في المقدمة لكانت النهاية موفقة، وناجحة، وتنسجم مع المناخ العام للفيلم. وربما كان المتلقي سينسجم، ويتفاعل أكثر مع الشخصيات التي تناصر هؤلاء النزلاء، لا أن تقف ضدهم، خصوصاً أن الأمريكيين قد أخرجوا كل الساكنين في دوائر الدولة الرسمية بما فيها من مدارس، ومراكز أمن وشرطة، وقصور مسؤولين سابقين، ومؤسسات، أما المقرات الحزبية فمن الممكن أن تكون مكاناً مؤقتاً يخفف من عذابات الناس الفقراء الذين كانوا هم الضحايا الأول للنظام البائد قبل غيرهم. فلو اختار الشاب الذي كان يسكن في الحي ذاته منذ ثلاث وعشرين سنة، والذي قال بأن هؤلاء النزلاء هم أناس فقراء ومتضررون، ولم يؤذوا أحداً لكان الاختيار موفقاً، فما الذي يمكن أن تتوقعه من أذىً يصدر من إنسان قبل السكن في " دورة مياه " أو من إنسان كبير يحصل على ألف دينار يومياً، ولديه إحدى عشرة بنتاً، وثلاثة أولاد، أو من امرأة شابة لديها أربع بنات، وزوج مكسور الساق، ويقيم في مستشفى حكومي منذ مدة طويلة؟ وعلى الرغم من هذه الهنّة البسيطة التي ارتكبها المخرج في رسم نهاية غير موفقة تماماً، إلا أن الفيلم كان ناجحاً على مختلف الصعد الفنية. وقد استطاع فريق العمل المؤلف من زهير الجزائري، وضرغام فاضل، وعلاء صبري، وعلى وحيد، وحسن علي الدبو، ومحمد دلة، ويسرى جاسم، إضافة إلى المصور مروان كامل، ومخرج الفيلم فرات سلام تقديم فيلم تفتخر به السينما التسجيلية العراقية التي تضع المتلقي وجهاً لوجه أمام حقائق صادمة تعرّي الواقع المزري الذي تعيشه شرائح واسعة من المجتمع العراقي في ظل الظرف الاستثنائي الراهن. ولا بد من التنويه إلى أن فرات سلام " من مواليد بغداد ١٩٦٧ " هو خريج قسم السينما عام ١٩٨٨، وعمل مخرجاً تلفازياً وإذاعياً قبل أن يغادر العراق إلى ألمانيا عام ١٩٩١، وبعد سقوط النظام السابق أخرج خمسة أفلام تسجيلية من بينها " بيّاع- بغداد " و " حديث الأهوار " و " نساء فقط ". وسنتوقف مستقبلاً عند الفيلمين الأخيرين اللذين عُرضا في الدورة الثانية لمهرجان الأفلام الوثائقية العراقية في لاهاي، ونالا استحسان المشاهدين.