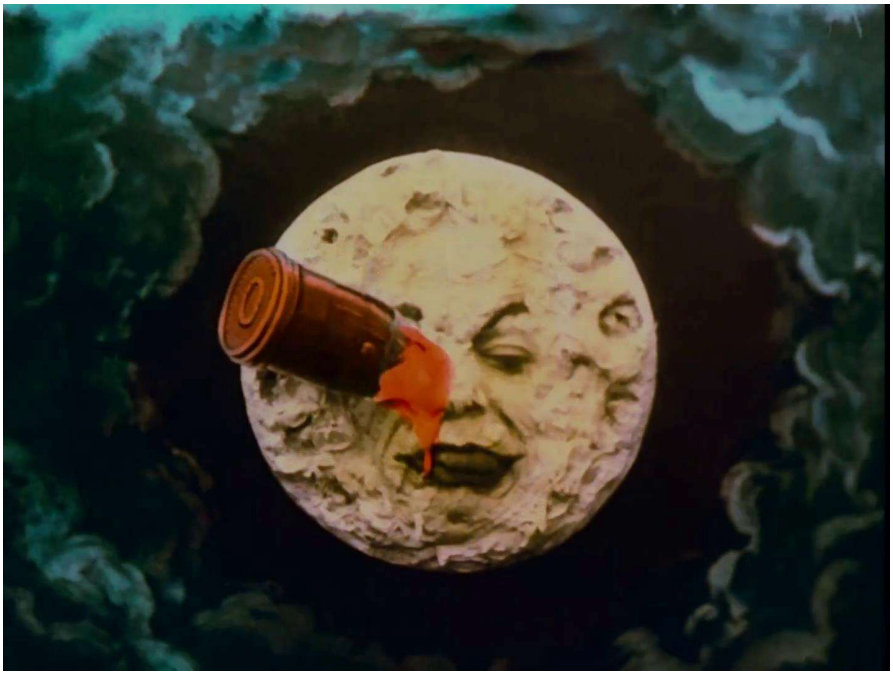
سينـــماء
لتعـزيـــز المحتـــوى
المعرفـــي السينمـــائي

CINAMAA
BY FILM COMMISSION

سينما حديثة بالأبيض والأسود
حدود الاشتغال وكسر أفق التوقع

عبد الكريم قادري

ثمّة اعتقادٌ خاطئ لدى فئة واسعة من محبّي السينما وصنّاعِها ودارسيها، بأنّ الألوان جاءت في مرحلة متأخرة من تاريخ السينما، ولهذا الاعتقاد ما يُبرّره نسبيًّا، إذ إن تجربة البدايات لم تتسع ولم تنتشر، وبالتالي لم تُشكّل مرحلة أو اتجاهًا، فتم التعامل معها على أنها غير موجودة. لكنّ التوثيق ومقتضيات الشرط التاريخيّ والضرورة العلميّة والواجب الأخلاقي تفرضُ كلّها على الباحث المرور بتلك المرحلة، وذِكر أسبقيتها في استعمال الألوان في الأفلام، وعليه وجب القول إنَّ محاولة توظيف الألوان في السينما غطَّت كل فترات السينما تقريبًا منذ اكتشافها، وربما أهمّها فيلم "رحلة إلى القمر - 1902" (A Trip to the Moon) للمخرج الفرنسي جورج ميلييس (Georges Méliès).



صمَّم جورج ميلييس نسخة ثانية من فيلمه "رحلة إلى القمر - 1902" (A Trip to the Moon) وقام بتلوينها يدويًّا

إنّ المثير في هذا العمل هو استخدام المخرج للألوان يدويًّا، على يد العديد من الحرفيين والمُختصين والرسّامين، وهو المُعطى الذي قدّم لفيلمه بُعدًا سحريًّا، وفتنة سينمائية مختلفة عن السائد في تلك المرحلة التاريخية، الفارقة والمهمّة، التي شكّلت البدايات.

هذا ولا يمكننا إسقاط فرضية أخرى، وهي أنّ هناك تجارب سينمائية أخرى لم تُوثَّق تاريخيًّا، بسبب الإهمال والحروب وعدم الانتشار أو التهاون في توثيق المعلومة، لكن من المؤكّد أن تقنية التلوين اليدويّ مُكلّفة جدًّا، ولا يمكن لأي منتج أو مخرج أو جهة سينمائية تحمُّل تكاليفها الباهظة، خاصةً إن تم التعامل معها بمنطلق تجاري؛ أيْ ثنائية الربح والخسارة، لهذا تمّ التخلي عنها سريعًا، والذهاب صوب الأبيض والأسود الذي تفرضه الضرورة التقنيّة والتجاريّة.

ويجب التعريج على الفترة الزمنية الممتدّة بين عامَيْ (1910 و1920)، لأنها مرحلة مفصليّة، إذ تمّ فيها توظيف تقنية (ثنائيّة الألوان)، التي اقتصرت على اللونين الأحمر والأخضر فقط، وتُعرف هذه التقنية باسم (Technicolor)، ولقد تم تطويرها مرحليًّا إلى أن تقدّمت كثيرًا سنة 1922 وأصبحت أكثر نضجًا، فانعكس هذا التطور في التقنية الجديدة بشكل واضح في الفيلم الصامت "ثمن البحر - 1922" (The Toll of the Sea)، وهو فيلم درامي أمريكي أخرجه تشيستر إم فرانكلين (Chester M. Franklin).

ومن ثنائية الألوان إلى تقنية ثلاثيّة الألوان، مع استعمال المعطيات نفسها، لكن بمنطلقات جديدة، فظهرت الأخيرة في فيلم رسوم متحرِّكة قصير مدته 8 دقائق سنة 1932 بعنوان "الزهور والأشجار" (Flowers and Trees) للمخرج بيرت غيليت (Burt Gillett)، من إنتاج الشركة الشهيرة والت ديزني.

رغم الوصول إلى هذه التقنيات المتطوّرة نسبيًّا، قياسًا بتلك المرحلة، فإنَّ شركات الإنتاج لم تستعملها بكثرة، عدا تجارب متقطِّعة هنا وهناك، لأنّها مُكلِّفة هي الأخرى ماديًّا وزمنيًّا، وتتطلَّب أدوات عرض خاصة لا تمتلكها كثيرٌ من شركات العرض والتوزيع وقاعات السينما، لذلك استمر الانتشار التجاري والفني للأفلام بالأبيض والأسود، وظلّت هي

الأساس دائمًا، لأنّها الخيار العقلانيّ الذي ضمن توفّر معظم معطيات المُشاهدة، وضمنت الشركات من خلالها انتشار الأفلام في معظم دول العالم.

بالإضافة إلى هذا استمرت المحاولات لبعث سينما ملوّنة، وازدادت بعد الحرب العالمية الثانية، إلى أن حقّقت طفرة كبيرة ونوعيّة في هذا الأمر بدايةً من سنة 1965، حين اتَّجهت شركات الإنتاج الكبرى صوب الأفلام الملوّنة، لتعلن بذلك نهاية عصر الأبيض والأسود في السينما وبداية عصر بصري جديد، مختلف وثوريّ ومُغاير لكل ما مرت به الأفلام، بعد أكثر من سبعة عقود من اختراع أو اكتشاف السينما.

فيلم "ثمن البحر - 1922" (The Toll of the Sea)، من أوائل الأعمال التي استُعملت فيها تقنية ثنائية الألوان

أبيض وأسود/ جمالية بأثر رجعي:

الآن بعد مرور أكثر من سبعة عقود على بداية عصر الألوان، عاد الكثير من المخرجين إلى الأبيض والأسود، وتخلّوا مع سبق إصرار وترصُّد عن ألوان الطيف، رغم التطوّر التكنولوجي العظيم الذي شهدته هذه الصناعة في العديد من الميادين، وربَّما أهمها تلك الاختراعات الهائلة في تقنية التصوير؛ من خلال الوصول إلى أجهزة تصوير هي غاية في الدقة والإبهار والتقدّم.

لكن هذه العودة الطوعية رُبطت بمنطلقات فنية وجمالية تخدم الشرط الفنيّ للفيلم والرؤى الفلسفية للمخرج، بمعنى أن هناك معاني عميقة في ذهن المخرج أراد تجسيدها في عمله من خلال التخلّي عن ألوان الطيف، والذهاب صوب اللونين التاريخيين (الأبيض والأسود)، لذا جاءت هذه الدراسة التي حملت عنوان "سينما حديثة بالأبيض والأسود/ حدود الاشتغال وكسر أفق التوقّع" كي تتطرَّق إلى هذا المُعطى، وتبحث عن أسباب هذه الخيارات، من خلال تفكيك العديد من الأسئلة الضرورية حول المنطلقات الجمالية التي دفعت صُنّاع السينما لتبنّي هذا الخيار/ المغامرة، ومحاولة فهم الضرورة السردية لتبنّيه، إضافة إلى الغوص في المنحى السيميولوجي الذي توفّره الموجودات البصرية أو المعاني الكامنة داخل الفيلم، للذهاب من خلالها إلى حقل الدلالة والرمزية وفهم تلك الأبعاد ورصدها، وهي بالضرورة متنوّعة وكثيرة، تخضع بالأساس للاشتغالات الجمالية والفكرية للمخرج من جهة، ومن جهة ثانية تلتحم مع المُتلقّي وتُغذّي حميميته ولذّة المشاهدة لديه، ومن الناحية التقنية تكسر أفق توقّعه، لأن هذا الكسر لا ينعكس فقط في خيبة التلقي، أو مراوغة المخرج لشروط المشاهدة، بل يأتي من الجماليات المتعددة التي تتشابك مع خيار الأبيض والأسود، لتقديم فهم أفضل وأشمل وأكثر عمقًا ومغزى.

تُسلِّط الدراسة الضوء على أربعة خيارات سينمائية، تم تحقيقها من طرف مخرجين مهمّين امتلكوا رؤى عميقة، وتُغطّي هذه الاختيارات فترات زمنية مختلفة ومتباعدة نسبيًا، اختار أصحابها اللونين (الأبيض والأسود) في أفلامهم كخيار جماليّ وفنيّ، وقد كانت البداية مع

الفيلم الأمريكي "الرجل الفيل - 1980" (The Elephant Man) لـ ديفيد لينش (David Lynch) الراحل حديثًا (2025).

تم اقتباس هذا العمل من قصّة حقيقيّة لرجل اسمه (جون ميريك)، عاش حياة قاسية بسبب التشوّهات في وجهه، إذ فقد ملامحه تمامًا نتيجة تليّف في أعصاب الوجه، فأطلق عليه جمهور السيرك في لندن خلال العصر الفيكتوريّ لقب (الرجل الفيل). عاش هذا الشاب سنوات عمره كشخص عجيب الخلقة، مما جعله عرضة للسخرية والضحك والاشمئزاز، سواء من العامّة أو من طبقة النبلاء.

وقد نال الفيلم العديد من الجوائز العالميَّة المهمَّة، من بينها جائزة "البافتا" لأفضل فيلم عام 1981، وجائزة "سيزار" لأفضل فيلم أجنبي عام 1982، وجائزة الأكاديمية البريطانية للأفلام لأفضل تصميم الإنتاج سنة 1981، كما ترشّح لثماني جوائز أوسكار، إضافة إلى جوائز وترشيحات أخرى.

أمَّا الفيلم الثاني فهو "الرجل الذي لم يكن هناك - 2001" (The Man Who Wasn't There)، من إخراج الأخوين كوين (Coen brothers)، وهما من أهمّ صنّاع السينما الحاليين.

يروي فيلم الجريمة الأمريكي/البريطاني قصةً تجري أحداثها في إحدى بلدات كاليفورنيا، بطلها حلّاق يحاول الهروب من حياة مملّة، لتتشابك الوقائع في عدة اتجاهات، كنتيجة للخيانة الزوجيّة، والابتزاز، واللعب غير المشروع، والموت، والشتائم والعنصريّة، وأبطال الحرب المُختلَقين، وعازف البيانو الصغير، والكائنات الفضائية، ومبدأ عدم اليقين لهايزنبرغ، من هنا يصبح العمل مَشتلًا حقيقيًّا للعديد من الأفكار العبثية التي تشتبك مع العقل البشري.

أمَّا الخيار الثالث فكان فيلم "حصان تورينو - 2011" (The Turin Horse) للمخرج المجريّ بيلا تار (Béla Tarr)، على اعتبار أن هذا العمل من أرقّ وأهمّ وأجمل أفلام العصر الحديث، وقد عاد المخرج من خلاله إلى عام 1889 في مدينة تورينو الإيطالية، حيث

حاول (فردريك نيتشه) أن يُسعف حصانًا مُتعَبًا من كثرة الأحمال التي يحملها ومن ضربات السّوط، وبعد هذه الواقعة بأقلّ من شهر، يُصاب نيتشه بالخبل والجنون، ويظلّ صامتًا على مدار أحد عشر عامًا حتّى وفاته، لكنّ السؤال هنا: ما الذي حدث للحصان بعد ذلك؟ وهو السؤال/ الاحتمال الذي يتطرّق إليه الفيلم.

الخيار الرابع والأخير هو الفيلم البولندي "الحرب الباردة - 2018" (Cold War) للمخرج بافل بافليكوفسكي (Paweł Pawlikowski)، وهو من الأفلام الحديثة التي شكّلت منعطفًا مهمًّا في الخيارات الفنّية للمخرجين الذين جازفوا واختاروا الأبيض والأسود.

تدور أحداث الفيلم بين بولندا وفرنسا في خِضمّ الحرب الباردة من أواخر الأربعينيات إلى الستينيات، ويروي قصّة ملحّن موسيقي يقع في حُبّ مغنّية شابّة اكتشفها، وهو عمل مستوحَى من حياة والدَي المخرج.

الأبيض والأسود خيارات جمالية وإحالات زمنية:

يُعتبر الزمن عنصرًا مهمًّا في صياغة السرد السينمائي، لأنّه يعطي المتلقّي فكرة عن الحدث والفترة التي يجري فيها، وبالتالي يتم نسج علاقة أو تشابك فوريّ بينه وبين الفيلم، ويمكن لهذا التشابك أن يخلق التحامًا يمكّن المخرج من خلق روابط عاطفية وانفعاليّة، توصِل الحدث في فيلمه إلى المتلقّي بوصفه طرفًا مُستقبِلًا للمادة الفنيّة التي يتم صياغتها وإرسالها، لهذا يجب أن تتوفر في هذه المادة الشروط الجمالية والتاريخية المناسبة لتقوية هذه العلاقة، وفي حال وقع خلل في هذه العلاقة، لسبب أو لآخر، سيتم بشكل أو بآخر التأثير على عملية الاستقبال، وبالتالي تجريد العمل الفني من مصداقيته وتأثيره، ما يفقده قيمته الفنية والجماليّة.

لهذا يعمل كل مخرج، من خلال معالجته الإخراجية وتصوّره الفني، على خلق مسار أو بعد معرفي، يُمكّنه من مدّ جسر تواصل قوي بينه وبين المتلقّي، ولن يحدث هذا إلا من خلال

توفير كلّ الشروط الضرورية، واحترام كل عناصر تشكيل الفيلم، ومن بينها الزمن، بوصفه محركًا أساسيًا للعمليّة الإبداعية ككل.

من هنا يبحث المخرج عن الصياغة المُثلَى لتنفيذ رؤاه، من بينها محاولة استدعاء اللونين الأبيض والأسود ليصوغ بهما رؤية تساعده على ضبط الزمن، وهو رهان قويّ يصعُب تنفيذه، لكن في حال تمت المعالجة بطريقة ناجعة، فإنّه سيقلب معادلة المشاهدة في الفيلم، ويأخذ المتلقّي من الزمن الدرامي الذي يشاهد فيه العمل إلى الزمن الماضي المفترض الذي يتبنّاه، بمعنى أن الأبيض والأسود تحوّل إلى أسلوب يقود إلى تحديد الزمن ومحاصرته معرفيًا في حدود الاشتغال السردي، وهذا ما ذهب إليه المخرج الروسي أندريه تاركفسكي (Andrei Tarkovsky) حين قال: "اللون يمكن أن يُشتّت انتباه المتفرج عن الجوهر، أمّا الأبيض والأسود فيساعد في تكثيف الإحساس بالزمن.. الأبيض والأسود ليس مجرد غياب اللون، بل هو طريقة لاستحضار الزمن على نحوٍ أكثر شفافية".

من هنا تظهر أهميّة الزمن في عملية استدعاء الحالة الشعورية للمشاهد، وحصرها أو محاصرتها في السياق الزمنيّ للفيلم، لخلق حالة تركيز وتعاطٍ إيجابي مع الأحداث، عن طريق تغييب ألوان الطيف بواسطة توظيف الأبيض والأسود.

وهي الفكرة نفسها التي ذهب إليها المخرج الأمريكي آي جاي إدواردز (A.J. Edwards) في فيلم "الملائكة الأفضل - 2014" (The Better Angels)، وقد أكّد عليها في المقابلة التي أجراها مع موقع Big Think حيث قال: "فيلم الملائكة الأفضل كان مُصمَّمًا بالأبيض والأسود منذ البداية. لقد كان ذلك ببساطة الشعور الذي انتابني عن وجود لنكولن. لنكولن يعيش في الأبيض والأسود، ولم أكن أرغب في رؤيته بالألوان".

وهذا تأكيد آخر على أن الأبيض والأسود عنصران مهمّان في خلق البعد الزمنيّ، وشحن إحساس المتلقّي بعوامل معايشة الحدث بشكله الجزئي والكلّي في الفيلم السينمائي.

انتبه (آي جاي إدواردز) بشكل مبكر لأهمية توظيف الأبيض والأسود في الأفلام الحديثة من خلال فيلمه "الملائكة الأفضل - 2014" (The Better Angels)

المتلقي بين المرجعية المكتسبة وكسر أفق توقّعه:

يمتلك المُتلقِّي جملة من شروط المشاهدة المسبقة، بدءًا من المرجعية الثقافية التي يمتلكها، وعادةً ما تُكتسب هذه الشروط من فعل المشاهدة والتتبع والبحث، انطلاقًا من المدارك الحسيّة والعقليّة، لهذا فإنه عندما يشاهد فيلمًا سينمائيًّا حديثًا، يكون قد اتخذ هذا القرار بناءً على عدّة عوامل، منها الإشهار وملصق الفيلم ومختلف الأدوات التي تُستعمل أو تُوظَّف لإيصال المعلومة.

لهذا فإنّ ذهنه يحتفظ بمعلومة مفادها أن الأفلام الحديثة ملوّنة بالضرورة، وهذا ما يُمليه الراهن وتحفظه الذاكرة، لكنه عندما يكون في مواجهة مع الفيلم، سواء في قاعة السينما أو أمام أيّ وسيلة أخرى، يتفاجأ باستعمال الأبيض والأسود فقط، من هنا يكون مخرج الفيلم

قد كسر أُفق توقع المتلقّي، وهذا الكسر هو وسيلة تنبيه قويّة، تجعله يرسم مسارًا مختلفًا للمشاهدة، يضبط فيه أحاسيسه ويرفع من قوة الانتباه.

ويرى المخرج البريطاني إدغار رايت (Edgar Wright) أن: "أفضل الأفلام هي تلك التي تفاجئك وتتحدى توقعاتك".

حتى إنّ المخرج ألفريد هيتشكوك (Alfred Hitchcock) كان يمتلك موهبة خاصّة في كسر أفق المتلقّي، بل كان يرفع التحدّي في الكثير من الأفلام، حتى يهزم كلّ توقعات المشاهد، وقد قال في هذا السياق: "إنهم يجلسون هناك ويقولون: (أَرِنِي) ويتوقعون أن يعرفوا ما سيحدث بعد ذلك. عليّ أن أقول: (هل تعرف؟)".

وقد خرج هيتشكوك بهذه القيمة المعرفية في القول من خلال المحاورات العميقة والذكية التي أجراها معه أحد رواد سينما الموجة الجديدة "فرانسوا تروفو"، وهي المنطلق الأساسي الذي اعتمد عليه الفيلم الوثائقي "هيتشكوك/تروفو - 2015" (Hitchcock - Truffaut) للمخرج كيت جونز (Kent Jones).

حديث المخرجَيْن رايت وهيتشكوك عن كسر أفق التوقّع كان في المجمل، لكن هذا المجمل يمكن تفكيكه إلى جزئيات تخدم الرؤية العامة للفيلم وتُعلي من شأن مفهوم "أفق التوقع"، لذلك فإن تقنية الأبيض والأسود هي نوع من الآليات التي تخدم هذا المسعى وتشدّ من أزره، وتخدم بشكل كبير فكرة الفيلم.

وعليه، فربما يكون المخرج نوح باومباخ (Noah Baumbach) أفضل من عبّر عن هذا الخيار السينمائي بشكل عميق بقوله: "عندما تستخدم الأبيض والأسود في فيلم معاصر، فأنت تطلب من الجمهور أن يشاهد بطريقة مختلفة. أنت تقول لهم: هذا ليس واقعًا، بل رؤية، تأمل، أو حتى حلم. إنها طريقة لقطع العلاقة المألوفة مع الصورة وتوجيه الانتباه إلى شيء أعمق". وقد جاء هذا التصريح في المقابلة التي أُجريت معه، على خلفية صدور فيلمه "فرانسيس ها - 2012" (Frances Ha) الذي استعمل فيه هو الآخر خيار الأبيض

والأسود فقط، لكنّ الرهان الذي رفعه في هذا الخيار، ورغم خطورته، نجح فيه إلى حدٍّ كبير، بعد أن قدّم فيه رؤية مكتملة وليس واقعًا حسب تعبيره.

الاختزال البصري وحقول النوستالجيا:

يرتبط الذهن البشري بالكثير من الذكريات المهمة والفارقة، مُقسَّمة على العديد من الحقول الافتراضيّة، وربما أقربها وأجملها وأكملها لديه، هي تلك التي ترتبط بـ"النوستالجيا"، أي الحنين أو الشوق إلى الماضي، وما يحمله هذا الشعور من ألمٍ وحسرة لما فات، لهذا يتمّ البحث عن صيغة أو قالب أو شاحن معنوي يوقظ تلك الأشواق، لتُزهر حقول "النوستالجيا" بالذكريات، وهو ما تفعله الأفلام الحديثة التي توظّف اللونين الأبيض والأسود، لأنهما لونان يؤجّجان الخيال، ويوسّعان أفق التوحّد مع الذكرى.

بذلك يكون هذا النوع السينمائي أحد السبل التي ترفع من الذائقة، وتجعل المتلقّي يهيم بخياله إلى مرابع خارج فضاءات الفيلم، لأن كل لقطة أو مشهد أو فصل يوصل إلى ما بعد الفيلم، ويحيي حادثة قديمة أو ينعش واقعة أو ذكرى ما، وبالتالي يتماهى مع الأحداث بشكل مختلف، ويُعطيها بُعدًا عاطفيًّا، فيكون الفيلم بوابة معنوية تقود مباشرة إلى أماكن من الصعب الوصول إليها بالخيال العادي، وهو المُعطَى الذي يبحث عنه المتلقّي "النوستالجي" المتعلّق بشروط الماضي ومنطلقاته.

وبذلك تكون "النوستالجيا" هي تلك الرحلة التي تقود المتلقّي إلى الماضي الجميل، عن طريق الآلية السينمائية التي تعكسها تقنية الأبيض والأسود، ويكون الاختزال البصري أو الاقتصاد البصري هو المنطلق الأساسي الذي ينظّم هذا الأمر، ومن هنا يتم طرح السؤال عن سبب إطلاق مصطلح "اختزال" أو "اقتصاد" بصري، والإجابة بسيطة، وهي أنه يتم تغييب ألوان الطيف، وتعويضها باللونين الأبيض والأسود، وبالتالي يتم خلق لغة سينمائية بصريّة توسّع عملية التأويل والتفسير من جهة، ومن جهة ثانية يحدُّ من الحقل البصري الذي يمكن أن يشتّت ذهن المتلقي، من خلال تركيزه على بعض الأشياء التي لا تخدم منطق

اللقطة أو المشهد أو الفيلم بشكل عام، ولن يحدث كل هذا إلا من خلال رسم معالم قوية، مع التخلّي عن الموجودات البصرية التي لا تخدم المعنى المراد.

من أساسيات هذا التكثيف استغلالُ الأبيض والأسود بطرق تعبير مغايرة، يقبض فيها المخرج على اللحظة السينمائية أو الموقف التعبيريّ بفنية عالية. ويقوّي هذا الطرح رأي المخرج الفرنسي روبرت بريسون (Robert Bresson) بقوله: "ما يُرى يُشير إلى ما لا يُرى".

وفي هذا المقام تحدَّث المخرج المكسيكي ألفونسو كوارون (Alfonso Cuarón) في إحدى المقابلات، خاصّةً أنه انطلق من تجربة شخصيّة مهمّة، من خلال إخراجه لواحد من أهم الأفلام الحديثة التي استعمل فيها الأبيض والأسود، وهو فيلم "روما - 2018" (Roma)، وقد جسَّد ألفونسو القواعد النقدية التي تحدّثنا عنها في سياق الاختزال البصري و"النوستالجيا"، خاصةً أن قصة الفيلم تتقاطع مع هذا المعنى، ويروي الفيلم حسب ما جاء في ملخصه: "يوميات عام كامل في حياة أسرة من الطبقة المتوسّطة خلال أوائل حقبة السبعينيات. حيث إن (صوفيا) هي أم لأربعة أطفال تتعايش مع غياب زوجها، في حين تواجه (كليو) أخبارًا مدمّرة تعوقها عن رعاية أبناء (صوفيا) الذين تحبّهم بشدة".

وقد قال ألفونسو عن تجربته: "أردت فيلمًا حديثًا ينظر إلى الماضي. كنت سأتجنب ذلك المظهر الكلاسيكي، المُصمّم بأسلوب الظلال الطويلة والتباين العالي، وأتجه نحو الأبيض والأسود الطبيعي أكثر. لم أرغب في محاولة إخفاء الطابع الرقمي بمظهر (سينمائي)، بل استكشاف المظهر الرقمي واحتضان الحاضر".

فيلم "روما - 2018" (Roma) من أهم الأفلام الحديثة التي عكست منطلق النوستالجيا عن طريق الأبيض والأسود

فيلم "الرجل الفيل": حين يُجرِّد الأبيض والأسود النَّفْسَ من ألوانها

لم يكن تغييب الألوان في فيلم "الرجل الفيل - 1980" (The Elephant Man) لديفيد لينش ترفًا إخراجيًّا، ولا قصورًا فنيًّا، بل هو ضرورة تواصليّة رسمها المخرج بذكاء، انطلاقًا من حدسه السينمائي، ومعرفته الجيدة بأحداث قصته، لا من خلال جوانبها الظاهرة، بل من الشخصيّات التي تعاني من علل مجتمعية وخيبات إنسانية. ومن أهم تلك العوامل التي جعلته يقف ويتخذ هذا الخيار الحاسم، ويذهب مباشرة صوب اللونين الكلاسيكيين المحدودين بصريًّا: (الأبيض والأسود)، في محاولةٍ لتحديد الطريق الذي سيسير عليه المتلقّي، هو حرصه على تجريد هذا الطريق من أي موجودات بصرية يمكن أن تشغله عن الإمعان في شخصيات فيلمه، خاصةً الشخصيّة الأساسية والمحورية (جون ميريك) التي يؤدِّي دورها الممثل (جون هيرت)، وهو شخص مُعذَّب وحزين ويائس ومعتلٌّ نفسيًّا، وأكثر من هذا كله يعاني من تشوّه خِلقي وُلِد به، لدرجة أنه بات يُسمَّى بالرجل الفيل. من

هنا يتشكَّل التساؤل الجوهري الذي يجب على المتلقّي أن يراه بعين منفرجة وقلب متنوّر وعقل مفتوح على التأويل والتفسير.

هذا السؤال ينطلق من نفسية جون ميريك المُعذَّبة، بعد أن استسلم لـ"حيوانيته" المفترضة، وهي الصفة التي اكتسبها من سلوك الناس حوله، من خلال اشمئزازهم وقرفهم وخوفهم من شكله الذي خُلق به ولم يكن طرفًا فيه، وهو المُعطى الأساسي، أو بيت القصيد في الفيلم، والسبب الذي دفع ديفيد لينش إلى تغييب الألوان، حتى لا يركّز المتلقّي على الثُريات وعلى جمال الستائر وعلى الألبسة والعمران، وغيرها من الموجودات البصريّة الأخرى، وقد جاء هذا التغييب حتى يتعلّق أكثر بشخصيات الفيلم، ليفهمها ويستوعبها ويرى كيف يتشكّل الشرّ ويتعدّد، ويفهم المراتب التي يمكن للإنسان أن يصل إليها، ويستوعب كمّية الشرّ التي تسكن البشر، مثل باتيس (فريدي جونز) الذي استغل هذا التشوّه لدى ميريك وراح يستعرضه في سيركه المتنقّل، وهو الفعل نفسه الذي قام به حارس المستشفى جيم (مايكل إلفيك)، حين بات يُحضر الزوّار ليلًا، ليروا ميريك مقابل المال، حتى إن الطبيب الجرّاح فريديريك ترافيس (أنتوني هوبكينز) الذي انتشله من القبو وجعل له حياة أخرى، مُتّهم هو الآخر بالاستغلال، حين استعمل ندرة مرضه ليتقدّم في مهنته أمام أقرانه، رغم أنه يمثل جانب الخير والأخلاق في الفيلم.

هذه المعطيات أراد المخرج ديفيد لينش أن نراها ونفكّكها ونفهمها، لهذا أبعد كل ترف بصريّ لا يخدم رؤيته الفنية عن الطريق، بما فيها الألوان. كما وظّف الظل والنور بمقدرة، خاصةً عندما دخل الطبيب ترافيس القبو، ليرى (الرجل الفيل)، وقتها تقدّمت الكاميرا، وتم تسليط الضوء على كامل وجهه، حتى يتسنَّى للمتلقّي أن يرى الدموع وهي تتشكّل وتنساب، بدون أن يحرِّك قسمات وجهه، تعبيرًا عن هول ما رآه وخبره وشعر به تجاهه.

بناءً على ذلك، كانت رمزية الأبيض والأسود واضحة، إذ يمكن إسقاطها على بعض النفوس التي تمتهن كرامة البشر، ليكون العمل موجّها إلى أصحاب القلوب السوداء، تلك التي لا ترى إلا ما تريد رؤيته، في حين تغيب عنها الألوان الحقيقية التي توجد في هذه الحياة.

ومن هنا، فقد أثبت لينش في فيلمه هذا أنه مخرج مُقتدر، وأن الأفلام الجيّدة لا يمكن أن يهزمها الزمن، لأنها تحافظ على عمقها وجمالها وقوّتها، وسيكون لها دائمًا التأثير نفسه، لأن مخرجها لا يرسم أو يؤسّس مشاهد اعتباطية، بل يقدم عمله الفني انطلاقًا من رؤية، ومن فكرة عظيمة، وحدس وقوة "ما ورائية"، من الصعب تفسيرها أو حصرها بقواعد، وربما نقول عنها الموهبة فقط، لكنها مقيّدة بأشياء غيبية.

بالإضافة إلى ذلك، استطاع أن ينقل مأساة (جون ميريك) الذي تم تجريده كُليًّا من إنسانيته، فاقترب لينش من هذه الحالة التي تماثلها ملايين الحالات في كل الأزمنة، ووصل إلى فكرة مفادها أن هؤلاء (المسوخ) الذين وُلِدوا بتشوّهات؛ هم البشر الحقيقيون، فيما الأصحّاء هم المسوخ، خاصةً أولئك الذين يحاسبون غيرهم على أشياء لم يكونوا طرفًا فيها، بعد أن تجرّدوا من إنسانيتهم، فعاملوا غيرهم بدونيّة وتقزُّز بسبب أشياء أو مظاهر لم يكونوا طرفًا في تشكيلها.

يختزل فيلم "الرجل الفيل - 1980" (The Elephant Man) الشرور التي يمكن أن تختبئ داخل النفس البشرية، في لونين لا ثالث لهما

فيلم "الرجل الذي لم يكن هناك": كَسر البناء وإعادة التشكيل

استمدّ فيلم "الرجل الذي لم يكن هناك - 2001" (The Man Who Wasn't There) للأخوين كوين روحه من أفلام هيتشكوك، ليس من الناحية الإخراجية، ولا من ناحية التقليد، بل من ناحية التماهي مع بعض المنطلقات النفسيّة، إضافة إلى زوايا التشويق والبناء البوليسي الذي يكسر أفق التوقُّع، ويجعل المخرجَيْن ينتصران على المتلقّي من ناحية قتل تخمينه ومحاصرته بمفاجآت لا تنتهي، بمعنىً أشمل؛ كان الفيلم عبارة عن لعبة كبرى، اعتمد فيها المخرجان "كوين" على خاصّية البِناء وإحداث القطيعة مع الشكل الكلاسيكي القديم.

أمّا خيار الأبيض والأسود الذي اعتُمِد في الفيلم، فهو خيار بصري قوي، وطريقة إقناع سلكها المخرجان، من أجل الوصول إلى محطة إقناع المتلقّي بالسياق الزمني، بمعنى أنها محاولة لتأثيث الفيلم زمنيًّا، ومحاصرة المتلقِّي بالعناصر البصرية، ليتوحّد مع الفكرة أو الرؤية التي أرادها المخرجان. وعليه، فإنه من السهل جدًا تصنيف الفيلم على أنه ينتمي إلى تيّار "سينما ما بعد الحداثة"، لأنهما ببساطة خلقا قالبًا وتشكيلًا خاصًا بهما، شكّلا به شخصيات منفلتة وغير تقليدية، لم يحاكماها ولم يُدينا على أفعالها وأقوالها، وجرّداها من الوعظ والحكمة والأخلاق، وحادا عن تلك النهايات التي تعوّدت عليها السينما الأمريكية، بمعنى أن الأخوين كوين عكسا روحًا مستقلة في الفيلم.

لقد أبرز خيار اللونين الأبيض والأسود في الفيلم، العديد من الثنائيات الضدّية، من بينها الخير والشر، الشعور واللاشعور، الموت والحياة، البطولة والخيانة، الهدوء والفوضى، الصمت والكلام، وهي كلّها أحاسيس وانفعالات وعواطف عكستها شخصيات الفيلم، خاصةً شخصية (إد كرين) التي أدَّى دورها (بيلي بوب ثورنتون)، وقد تجسَّدت فيها المعطيات الباردة، أو الصور السلوكية الخافتة، لذا فإن (إد) ينطلق من الفلسفة العبثية ليرسم وجوده ويحدّد خياراته في الحياة، وعلى العكس من ذلك فهناك شخصية (فريدي ريدينشنايدر) التي أدَّى دورها (توني شلهوب) حيث لعب دور المحامي المتلاعب، الذي يكيّف الحقائق حسب سياقها ومنطلقاتها ليخدم موكّليه، ولا يستند في ذلك إلى أخلاق

العدالة وصفائها، على الأقل من الناحية النظرية أو الظاهرة، وأقصى ما يهمه هو الربح وجني المال، ومهنة المحاماة هي مجرد وسيلة للكسب والظهور، كما أنّ هناك شخصية أخرى زئبقية ومخادعة، انعكست في رجل الأعمال بيغ ديف بروستر (جيمس غاندولفيني) الذي بنى سمعته بالكذب، فادَّعى أنه كان بطلًا في الحرب العالمية الثانية، في حين أنه قضى تلك الفترة في ميناء لصنع السفن، وقد طُرِد منه لسلوكه المُشين، ليتزوج امرأة ويعيش من مالها، ويقوم بخيانتها مع العديد من النساء.

هذه الشخصيات المركّبة والمتعدّدة، تقتات من المنطلقات الفلسفية التي رسمها المخرجان، وقد أبرزا تلك التناقضات والاختلافات من خلال اللونين الأبيض والأسود من الناحية البصرية والفلسفية، وكلها مقتضيات فكريّة مسنودة بنظريات علميّة أوجدتها الفلسفة ومبادئ علم النفس، مثل الفلسفة الوجودية، وغيرها من الأسس المعرفيّة الأخرى، وكلها قد جاءت لخدمة البطل الرئيسي للفيلم، وهو "إد" الذي كان حاضرًا كجسد، لكنّ روحه كانت تهيم في العديد من الاتجاهات، لهذا فهو "الرجل الذي لم يكن هناك".

وبهذا، يمكننا أن نجزم بأن الأبيض والأسود في الفيلم لم يكن مجرد خيار بصريّ، بل هو فلسفة قائمة بذاتها، ومحاولة جادة من المخرجين للذهاب إلى حقول الفلسفة وقطف بعض أزهارها التي لا تذبل، كما كانت محاولة جيدة لفهم معنى العزلة رغم تواجد الفرد في محيطه، والاغتراب عن الحياة رغم وجود الجسد فيها، ليكون الفيلم في المجمل درسًا فلسفيًّا بليغًا، رُتّبت أوراقه ومنطلقاته من خلال تغييب الألوان، والاكتفاء بثنائية الأبيض والأسود.

فيلم "الرجل الذي لم يكن هناك" من الأعمال السينمائية الجيدة، وقد عرف المخرجان جويل وإيثان كوين كيفية استغلال التقنية البصرية لخدمة الجهد الفكري، وربطا الحالات النفسية للشخصيات مع الحالات البصرية التي يُنتجها الظلّ والنور، وبالتالي التحم الجانبان وخدما سينمائية العمل من جوانبه العديدة.

جاء فيلم "الرجل الذي لم يكن هناك - 2001" (The Man Who Wasn't There) لتثبيت السياق الزمني وحصره في مرحلة تاريخية معينة

فيلم "حصان تورينو": جماليات اكتشاف العادي

ذهب المخرج المجري المُتفرد بيلا تار (Béla Tarr) في فيلمه "حصان تورينو - 2011" (The Turin Horse) صوب سينما الأسئلة والمساءلة ومحاكمة الذات، من خلال خلقه لمشاهد قد تبدو رتيبة وبطيئة ومكرّرة، لكنّها منسجمة مع الأحداث والصياغة العامة، يربطها خيط معنويّ صلب وواضح، يمكن اكتشافه أو الوقوف عليه من خلال التركيز الجيد وتفكيك أبعاده السيميولوجية، ومحاولة فهم عمق الشخصية وترسُّباتها المعرفية والوجودية، وتجلّياتها المختلفة، انطلاقًا من مساءلة الذات والآخر.

لقد خلق "بيلا" هذه المبادئ الفلسفية، حتى يفهم بها عمق الإنسان وتقلّباته، ويسبر من خلالها أعماقه، عن طريق توظيفه لقالبٍ فني وهندسي غاية في العمق والجمال والفنيّة، حيث جسّد تلك الإرهاصات في مشاهد، بعد تعريتها وتجريدها من الألوان التي تعكس مناظر الحياة بأشكالها العديدة والمختلفة، ووضع بدلها الأبيض والأسود، كأسلوب جمالي

واحتجاجي في الوقت نفسه، بمعنى أنه خلق "كادرات" بصرية ساحرة، وما كانت ستؤدي تلك الجمالية البصرية نفسها، ولا حتى التأثير النفسي، لو تم توظيف الألوان الحقيقية عليها، وبالتالي ضَمِن عن طريق الأبيض والأسود، لغة سينمائية قويّة، ساعدت في تكوين جسور تواصل بين الجِراح والفراغ واليأس، وكلّها أحاسيس تعذّب الذات في عزلتها الوجودية والجسدية وتسحقها، كحال البطل الرئيسي في الفيلم، وهو الأب الذي أدّى دوره (يانوس ديرزي)، وقد جرّده المخرج حتى من الاسم، وكذلك فعل مع ابنته التي أدت دورها (إريكا بوك)، وجعلهما في مواجهة مباشرة مع المتلقّي، وما على الأخير إلا أن يستقي خيوط تأويله من المشاهد التي يراها، وليس مطلوبًا منه أن يسأل عن ماضي كل شخصية وخلفيتها.

من هنا يكون بيلا تار قد حاول تشكيل عالَم خاص به، مليء بالعديد من المقاربات، من بينها المُقاربة الفنية التي خلق بها المشاهد أو الكادرات الشعرية، عن طريق اللعب بالظلّ والنور، وهي التقنية التي تقوّيها جمالية الأبيض والأسود وتُعزّز من حضورها البصري.

وهناك أيضًا المقاربة الفلسفية التي ربطها المخرج بالفيلسوف (نيتشه)، حين ساق في بداية الفيلم، عن طريق الراوي، حادثة جَرَتْ لنيتشه حين ركب مع سائق عربة حصان، فقام الأخير بضرب حصانه بقسوة، وبعد تلك الحادثة عاش نيتشه حالة نفسية قريبة من الجنون، لم يعد فيها قادرًا على الاعتناء بنفسه، قبل وفاته.

من هنا يُطرح السؤال: هل "حصان تورينو" هو نفسه الحصان الذي دفع نيتشه للاكتئاب؟ وهذا المُعطَى المحوري يتجلى في العمل بطريقة غير مباشرة، لكنّه يرسم أبعادًا فلسفية متقاربة في القيمة الأخلاقية، حيث توقّف الحصان عن أداء عمله بعدما وجد بأن صاحبه يقسو عليه ويعامله بطريقة عنيفة، لتتناسل بعدها الأحداث، فيجفّ البئر وتتحول حياة الأب والابنة إلى رتابة أكبر.

وعليه فقد تجلّت قيمة (الأبيض والأسود) في العديد من المنطلقات البصرية والنفسية، وساهمت هذه التقنية المُتّبعة في تشكيل فسيفساء مكتملة، عن طريق جمالية اكتشاف العادي، وهي المعالجة العميقة التي اعتمدها المخرج، عبر بناء الفيلم من مشاهد طويلة ومتصلة، وتكرار عادات الأب وابنته، والإمعان في بسط الأشياء العادية التي غفل عنها

الإنسان العادي أو لم يتنبّه لها، لكن بيلا شكّل من تفاصيلها فسيفساء غاية في الدقة والعمق، وساق بها قِيمًا فلسفية تُحاصِر الإنسان بالأسئلة عن مدى إنسانيته وقُربه من عمق الأشياء، وكيف وُلدت تلك التصرفات القاسية، وهل هي طبيعة فيه أو نشأت من منطلق الحياة القاسية التي عاشها الفرد.

هي أسئلة وأخرى، شكّلها المخرج في العديد من الصِيَغ والجدليات، عن طريق مشاهد مكررة وعاديّة، من دون حوار تقريبًا، لكنّها مُحاطة بلغة سينمائية قوية وأساليب فنية عكست البصمة والموهبة الفنية التي يملكها هذا المخرج المجري.

استغل (بيلا تار) الأبيض والأسود في فيلمه "حصان تورينو - 2011" (The Turin Horse) لتفكيك النفس البشرية وإعادة تشكيلها وفق سياقات الانهيارات المتتالية

فيلم "حرب باردة" والمتتاليات الجمالية:

استطاع البولندي (بافل بافليكوفسكي) أن يخلق مُتتالية جمالية تجتمع فيها معظم الشروط الفنية التي يصبو إليها كلّ مخرج، وهذا من خلال فيلمه "حرب باردة - 2018" (Cold War)، الذي رسم به أبعادًا جديدة في مدوّنة السينما البولندية، تلك التي كانت تختبئ خلف المعسكر الشرقي، الذي يعتنق أساليب سينمائية مخالفة تمامًا لسينما المعسكر الغربي، انطلاقًا من الظرف التاريخي الذي فرضه التشكيل السياسي والثقافي بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد نقل فيلم "حرب باردة" جزءًا يسيرًا من تلك الأبعاد، فرَصَدَ السلبيات الكثيرة التي انعكست على الفرد، جرّاء هذه الحرب التي استمرت طويلًا، وراح ضحيتها الملايين من البشر، من كل الاتجاهات والدول.

تتجلّى المتتالية الجمالية المذكورة من خلال حُسن إدارة واستغلال الأبيض والأسود، حيث تم تأسيسها بالعديد من القواعد التي ضمن بها بافل تقديم أحداث فيلمه بسلاسة وسحر، من بينها تصميم ملابس لائقة وساحرة ومقنعة، تجسّد الفترة التاريخية التي جرت فيها الأحداث، واهتمامه بالتفاصيل الصغيرة التي صنع بها هذا العمل، مثل ملابس الفقراء وترقيعها، كدلالة على الفقر، وكيفية جمع الموسيقى من الأرياف ومن أفواه من ورثوها أو ألّفوها، ليصوغ من خلالها كنتيجة نهائية فرقة موسيقية مكتملة، تنطلق من أهازيج الذات والأجداد والتراث، لكنّ هذا كلّه تم تلويثه بعد أن تغير مسار الفرقة الموسيقية، وتوجيهها صوب الدعاية السياسية للحزب الاشتراكي، ومدح زعيم الاتحاد السوفياتي (ستالين)، بحكم أن بولندا القديمة كانت من أهم الدول الشرقية، إضافة إلى أغاني الوطن وغيرها من أساليب الدعاية عن طريق الفن والموسيقى.

هذه الصياغة التاريخية نُسجِت بالأبيض والأسود، ليتم إعطاؤها بُعدًا "نوستالجيًّا" من جهة، ومن جهة ثانية كي تساعد المتلقّي على أن يسافر إلى تلك الفترة برفق، ليتعاطف مع البطلين المحبّين اللذين جمعتهما الموسيقى، وفرّقتهما ظروف "الحرب الباردة" وقذارتها السياسية والعسكرية.

وعليه، فإنّ حضور الأبيض والأسود في فيلم "حرب باردة" كان خيارًا مناسبًا لتقوية جوانب القصة المتعدّدة، من بينها توسيع خيوط التأويل لدى المتلقّي، خاصةً في المساحات التي تتطلب حضور الألوان، من بينها مثلًا عندما كان أستاذ الموسيقى "ويكتر" الذي أدَّى دوره (توماس كوت) برفقة المغنية "زولا" التي أدَّت دورها (جوانا كوليج)، في حقول القمح، حيث كانت تحيط بهما الأشجار من كل جهة، وذلك في مشهد النهاية، لكنّ لون المشهد كان بالأبيض والأسود كحال باقي الفيلم؛ من هنا كان بإمكان المتلقّي أن يضع اللون الأخضر من مخيّلته، وهذا تنشيطٌ للذاكرة من جهة، ومن جهة أخرى لتوسيع أبواب التأويل، لأنه لو كان المشهد بالألوان لما خلق عند المتلقّي أي دوافع للتفسير، وبالتالي ستركن ذاكرته إلى الكسل والراحة، ولن تولّد له أي ذكريات قديمة يمكن أن يربطها بماضيه الشخصي.

نجح بافليكوفسكي في خلق مقاربة سينمائية مهمّة، استعمل فيها العديد من الوسائل الجماليّة غير التقليدية، من بينها الأبيض والأسود الذي يُعدّ استعماله بمثابة المغامرة السينمائية، في ظلّ تغيّر طرق التلقي والرصد لمفاهيم اللّذة السينمائية، لكنّه نجح في هذا المسعى، ليس من خلال المعالجة الفنية فقط، بل من خلال تحويل الفيلم إلى درس نقدي، احتجّ من خلاله المخرج على معطيات الماضي وجراحه، بعد أن أرهق وأحرق وظلم العديد من الأرواح البشرية، وفرّق بينهم، وكأن تلك الحرب جرّدت نفسها من كل الألوان، وباتت تنظر إلى الوضع العام على أنه حقل بصري لا يوجد فيه إلا الأبيض والأسود.

وقد نال فيلم "حرب باردة" إشادة واسعة من قِبَل الجمهور والنقاد، بسبب تميُّزه ومقاربته الجمالية في معالجة قضية سياسية وتاريخية حسّاسة، عن طريق قصة رومانسية شديدة اللطف، وقد عُرض العمل أوّل مرة خلال مشاركته في مهرجان "كان" السينمائي في دورته الـ71 (8 ـ 19 مايو 2018)، حيث حصل وقتها المخرج "بافل بافليكوفسكي" على جائزة أفضل مخرج، كما ترشّح العمل لثلاث جوائز أوسكار: أفضل فيلم بلغة أجنبية، وأفضل مخرج، وأفضل تصوير سينمائي.

يجمع فيلم "حرب باردة - 2018" (Cold War) بين النوستالجيا وتثبيت السياق الزمني وخلق المقاربات الجمالية البصرية

فيلم "نبراسكا": العودة إلى الماضي لفهم المستقبل:

لم يكلّف المخرج الأمريكي ألكسندر باين (Alexander Payne) نفسه عناء البحث عن عنوان فلسفي أو شعري لفيلمه "نبراسكا - 2013" (Nebraska)، بل اختار عنوانًا لا يطرح أي أسئلة، ولا يقود إلى أي تأويل إيحائي أو فكري، وبذلك يكون قد صاغ نصًّا موازيًّا واضحًا لا لبس فيه، يُحيل بشكل مباشر إلى فضاء مكاني يستظل باسم ولاية، هي ولاية "نبراسكا" الأمريكية، ومن هنا تتضح رؤية المخرج بشكل جزئي، ويمكن فهم هذه الرؤية على أنها نحت وبحث جمالي في فضاء الأمكنة، وهو ما اتضح في متن العمل، لكن تلك القيمة الروحية لم تنعكس في ولاية "نبراسكا"، بقدر تجليها في فضاء آخر، لتكون الولاية الأولى مجرد فعل، تتجلّى من خلاله باقي الفضاءات الأخرى كردة فعل.

خطوة العنوان كانت لفتة ذكية من المخرج ألكسندر باين، لأنها عكست بشكل كبير توجه الفيلم، بتفكيك علاقة الفرد بالفضاء الذي ولد وتربى ونشأ فيه، لأن كل جزء من ذلك الفضاء مرتبط بذكرى، ومُنشّط قوي لأسئلة الماضي وقصصه المتعددة، تلك التي لها علاقة مباشرة بالفرد وعلاقته بالمجموعة ومقتضيات الأرض/الفضاء.

من هنا تكون "النوستالجيا" هي منطلق ومرجعية قوية في الفيلم، تُحرّك شخصياته، وتُفسّر علاقتهم ببعضهم، وبالتالي يمكن فهم توجهاتهم، ومعرفة محمول كل فرد، مع فهم ما يحرك أشجانه وأحلامه وكوابيسه، ليتآلف العنوان كفضاء مكاني، و"النوستالجيا" كمعنى روحي ملتصق بالفرد، واللونان الأبيض والأسود كخيار جمالي وبصري اتّخذه المخرج كأسلوب فني عبَّر من خلاله عن فلسفة هذا العمل الذي كتبه (بوب نيلسون).

تدور أحداث الفيلم حسب ما جاء في ملخصه: "حول رحلة رجل فقير على وجهه علامات التقدم في السن، يدعى (وودي غرانت) ينتقل من ولاية مونتانا إلى ولاية نبراسكا بأمريكا؛ من أجل المطالبة بجائزة اليانصيب التي فاز بها، ويعرض عليه ابنه (ديفيد) اصطحابه معه رغم اقتناعه التام بعدم وجود جدوى من السفر".

من السهل تصنيف الفيلم أو وضعه تحت لافتة أو تيّار "سينما الطريق"، لأن معظم أحداثه الأساسية جرت على "الطريق"، ويرتبط هذا المصطلح بالعديد من المعاني العميقة، مثل الترحال والهجرة والبحث عن فضاء جديد والتنقل من مكان إلى آخر، والربط بين مكانين أو زمنين أو مرحلتين، وفي فيلم "نبراسكا" فإن الطريق هو الفرصة للعودة إلى الماضي لفهم الحاضر والمستقبل، وهذا الفهم لم يتعلّق فقط بالشخصية الرئيسية في الفيلم التي يُجسّدها "بروس ديرن"، بل بكل أفراد عائلته وجيرانه ومعارفه القدامى، إضافة إلى ماضيه القريب والسحيق، وقد فهم هذه الأبعاد الحميمية وما يحيط بها بعد أن قرر السفر إلى "نبراسكا"، لا ليتسلَّم الجائزة، أو يأخذ مبلغ المليون دولار الذي ذُكر في الرسالة الاحتيالية التي وصلته عبر البريد، بل ذهب ليكشف زيف الحاضر، ويُفكّك العلاقات المجتمعية، ويُعرّي واجهات الشركات ومنطق الاستهلاك الذي سيطر عليها، دون مراعاة مقتضيات الإنسان وأحاسيسه وحياته وطرق عيشه، المهم هو الربح وفقط.

وقد استعان المخرج ألكسندر باين بالأبيض والأسود ليصوغ مقاربته الجمالية والفكرية، بعد أن اختزل الحياة بألوانها المتعددة في لونين أساسيين لا غير، هما بمثابة جسر قاد شخصيات العمل ليرحلوا إلى الماضي، وقد أشركا في تلك الرحلة المفترضة المتلقّي، ليرى عبرهما ماضي (وودي)؛ شيخ مُتقدِّم في السن، لا مبالٍ، يفهم الحياة انطلاقًا من نفسيته، كتوم وقليل الكلام، وحتى عائلته لا تعرف شيئًا عن ماضيه، فقط ابنه فهم أجزاءً منه بعد أن رافقه في تلك الرحلة، ووقف على الكثير من الأسرار التي كان يجهلها، وما كان ليفعل ذلك لو أنه تجاهل مطلبه في الذهاب إلى "نبراسكا"، بمعنى أنه فهم تاريخ وماضي والده قبل أكثر من أربعة عقود، بعد أن سمع عنه تلك الأشياء التي كان يجهلها، ورأى بيته القديم المتداعي، وغرفته ومكان عمله، وعرف بطولاته في الحرب الكورية، وعرف بعض علاقاته الغرامية وصداقاته، وهي المعطيات التي رآها بلونين فقط؛ الأبيض والأسود، لأن الصورة السلوكية والنفسية للفرد عادةً ما تربط الماضي بهذين اللونين "النوستالجيين".

على الرغم من قوة القصة وتعدد مستويات الفهم فيها، فإن ألكسندر باين لم يهمل الجانب الجمالي فيها، بل كان ركيزة أساسية في الفيلم، ومن خلاله خدم الموضوع ودفع به إلى مراتب فهم متقدمة، مثل اعتماده الصريح على المشاهد البانورامية التي ترمز إلى الاتساع والامتداد، وتطعيمها بالموجودات التي تصنع اللغة السينمائية القوية، مثل مشاهد حقول القمح بعد الحصاد، بلونها الأبيض، فيما كانت الأبقار بلونها الأسود تُغطّي مساحاتها الشاسعة، وهي لوحة في شديدة الجمال والدقة، ولها دلالات سيميائية متدفقة، حيث يمكن اقتطاعها بسهولة وتعليقها على جدار البيت، إضافة إلى مناظر البيوت القديمة المهجورة والفراغ، وفيها إحالة إلى النفس البشرية ومعاناة كبار السن، الذين عادة ما يحسون بأنهم أصبحوا عالة على الناس في حالة تقدمهم في العمر، لهذا فإنهم يقتاتون من صور الماضي وذكرياتهم ليستمروا في العيش.

فيلم "نبراسكا - 2013" (Nebraska) من الأعمال السينمائية الحديثة التي عرف مخرجها كيف يوظّف اللونين الأبيض والأسود، وقد رسم بهما أبعادًا جمالية وإنسانية مهمة، كما قدّم ألكسندر باين درسًا مُهمًّا عن الجشع والطمع وتردّي الأخلاق وانحطاط الشركات

وحيلها، كما فكّك العلاقات الأسرية والمجتمعية، انطلاقًا من فهم كل فرد ورؤيته الخاصة، ليُشكّل في المجمل فيلمًا مهمًّا من الناحية البصرية والموضوعاتية.

عُرض فيلم "نبراسكا" أول مرة في مهرجان كان السينمائي في دورته الـ 66 بين (15 -26 مايو 2013)، وقد فاز الممثل (بروس ديرن) بجائزة أفضل ممثل في هذا المهرجان، كما ترشح العمل لستّ جوائز أوسكار، أهمها أفضل فيلم، وأفضل مخرج، وأفضل ممثل.

شرح مخرج فيلم "نبراسكا - 2013" (Nebraska) عن طريق الأبيض والأسود تفاصيل الزمن وما يمكن أن يحدثه في الإنسان انطلاقًا من المجايلة والمجابهة والعودة إلى الماضي المثقل بالذكريات

وعليه، فإنّ خيارات الأبيض والأسود في السينما الحديثة هي انتصار للجمال البصريّ والمعالجة المتفردة، وقد لاحظنا من خلال الأعمال التي اتخذناها نماذجَ عمليّة، أنها تشترك في العديد من النقاط الأساسية، من بينها أن كل المواضيع تعود إلى الماضي، بمعنى

أن وقائع الأفلام وأحداثها تجري في الماضي، لهذا تم تعزيز هذا الخيار، التقني والجمالي، حتى تُضبط بوصلة المتلقّي في اتجاهها الصحيح، وضمان وجود شروط بصرية معيّنة تساعد على خلق هذا المسعى الفني.

كما عزّز خيار الأبيض والأسود في الأفلام المذكورة عملية التلاعب الجمالي بالظل والنور، وهو ما ساعد في خلق كادرات بصريّة غاية في الروعة والشعرية والسحر، خاصةً عبر إسقاط اللونين على ملامح الوجه وتقاسيمه لفهم انفعالاته وخلق تعاطف أقوى مع الجمهور والشخصيّة المستهدفة، وكأنّ بذلك يُخلق طريق غير مرئي يُوصِل مباشرة إلى مناحي الروح، بمعنى أنّها محاولة من المخرجين لتكريس فكرة مفادها أن النفس أو الروح هي مزيجٌ من الأبيض والأسود، وهو إسقاط على معاني الخير والشر، الجنّة والجحيم، الليل والنهار، الوضوح والغموض، وهي ثنائيات غير منتهية، تقود إلى تعزيز المعرفة والفلسفة، وهما الخطان اللذان يقودان المتلقي إلى حقول التأويل وطرح الأسئلة عن هذا الكون.

من بين الأشياء المشتركة أيضًا في هذه الأفلام، توظيف "النوستالجيا" لخلق مقاربات عاطفية تمدُّ جسور تواصل قويّة بين المتلقي والفيلم، وبالتالي استغلال ذلك لتأجيج العواطف ورسم زوايا يمكن أن تُهذِّب عملية العودة بالذاكرة إلى الماضي، لشحن أحاسيس الحاضر بطاقة إيجابية، ويمكن أن تكون هذه العودة إلى قصة حُبّ قديمة، أو إلى فترة جميلة عاش فيها الفرد، أو إلى بلد أو مدينة أو قرية يفتقدها، وغيرها من الذكريات.

وبذلك يكون "الأبيض والأسود"، أحد الخيارات الفنيّة المهمّة لدى المخرجين، بشرط أن يكون الاشتغال الإخراجي بحجم الرؤية، لتتجسّد الجمالية الكبرى في أبهى صورها وأكملها.

قائمة المراجع

- الكتب والمقالات الأكاديمية:

- **Dillon, M.** (2019, January 7). Roma: Memories of Mexico. *American Cinematographer*.
- **Tarkovsky, A.** (2005). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. University of Texas Press.

- المصادر الرقمية والمقابلات:

- **Big Think Editor.** (2014, November 16). The Merits of Black and White Cinema, with Director A.J. Edwards. *Big Think*.
- **Bookey.** (n.d.). *30 Best Edgar Wright Quotes With Image*.
- **IMDb.** (n.d.). *Hitchcock/Truffaut (2015) - Alfred Hitchcock as Self*.
- **Lib Quotes.** (n.d.). *Robert Bresson Quote*.
- **The Talks.** (2013, April 4). *Noah Baumbach*.

- الأفلام السينمائية:

- **Coen, J. (Director).** (2001). *The Man Who Wasn't There* [Film]. Paramount Pictures.
- **Lynch, D. (Director).** (1980). *The Elephant Man* [Film]. Brooksfilms.
- **Pawlikowski, P. (Director).** (2018). *Zimna wojna (Cold War)* [Film]. Opus Film.
- **Tarr, B., & Hranitzky, Á. (Directors).** (2011). *A torinói ló (The Turin Horse)* [Film]. T. T. Filmműhely.