

نديم جرجورة*

”فالس مع بشير”: الإثم طريق إلى التطهر

تنبع الأهمية الإبداعية لفيلم ”فالس مع بشير”، الذي شارك في المسابقة الرسمية الخاصة بالدورة الواحدة والستين (سنة 2008) لمهرجان ”كان” السينمائي الدولي، من ركيزتين هما: اعتماد فن التحريك البصري في إنجاز فيلم وثائقي، والعودة إلى الذاكرة الفردية المشبعة بالألم والتمزق، للتطهر من إثم المشاركة في حرب أفضت إلى مجزرة. بمعنى آخر، يمكن التعاطي مع الفيلم كمنجز سينمائي مهم فنياً، وكمعالجة درامية، كونه جعل التحريك غطاء بصرياً جميلاً لعمل أراد مخرجه، منذ البداية، أن يكون وثائقياً مطعماً بتقنيات ومناخات روائية، على غرار النمط السينمائي المعتمد في صناعة السينما الوثائقية الحديثة، وكشهادة فردية مفتوحة على حالة جماعية لا تأبه بالضحية، لأنها جعلت الضحية مدخلاً إلى الاغتسال الذاتي من عار جريمة ”فرضتها” الضحية نفسها على الفرد والجماعة، بدلاً من أن تتعاطى مع الضحية ككائن إنساني تعرض لعنف دولة وإرهاب مجتمع. ففي الفيلم إشارة واضحة إلى غياب الضحية، بل إلى غياب فصول تلك المرحلة القذرة من الحرب الإسرائيلية على لبنان من ذاكرة الفرد/البطل، كأن الغياب المذكور انعكاس لرغبة لاواعية في محو تلك المرحلة، قبل أن تقض هذه الأخيرة مضجع الجندي السابق، دافعة إياه إلى تخوم الوجدان لارتكابه إثمًا لم يشأ ارتكابه، أو كأن استعادة الفصول الغائبة مسعى إنساني فردي لفهم الألم الداخلي بهدف معالجته والخلاص منه، لا لفهم الألم الجماعي الخاص بـ ”الضحية”، بهدف معالجته، أو المساهمة في ذلك، بهدف الخلاص منه في سبيل حياة أفضل.

السينما مطهراً

في هذا الإطار، يمكن القول إن السينما الإسرائيلية باتت ”متورطة” أكثر فأكثر في إنتاج هذا النوع من الأفلام الساعية لتطهير صناعاتها من ذنوب ارتكبوها، وابتاتوا اليوم محتاجين إلى علاج نفسي وروحي للخروج من نفق العنف الذاتي والألم الداخلي، فإذا بالسينما تمنحهم تلك الفرصة. ولا بد هنا من التنبيه إلى أن الخطورة كامنة في المنطق الإنساني والأخلاقي المعتمد في صناعة الأفلام، لأن المخرجين بدوا مرتبكين أمام الاعتراف الكامل بالجريمة، فغاصوا في ذواتهم الداخلية، مستعينين بنقد ذاتي لا يخلو من ”الخبث”، لاهتمامه بمشاعر الذنب والخطيئة والإثم لدى ”القاتل” (وهو ضحية بالنسبة إلى أصحاب هذا النقد الذاتي)، من دون الاهتمام بمشاعر الضحية (وهي قاتلة، بشكل أو بآخر، بالنسبة إلى هؤلاء أنفسهم أيضاً). وهذه مسألة أساسية لا تلغي البراعة السينمائية الجادة والجميلة في صناعة أفلام إسرائيلية مشغولة بحرفية لافتة للانتباه، لأن ”فالس مع بشير” سبق فيلمين آخرين أنتجا لاحقاً، هما ”قلعة الشقيف” (سنة 2008) لجوزف سيدار، و”ليفانون” (سنة 2009) لصاموئيل ماغور*. علماً بأن الأفلام الثلاثة تلك تلتقي عند توغل مضامينها الدرامية والإنسانية في الجرح اللبناني المعتمل في جسد الإسرائيلي وروحه، بينما تكشف المعالجة الحكائية مسعى ذاتياً حقيقياً للخلاص من ذاك الإثم بأي ثمن، في حين أن الضحية الحقيقية، بحسب هذه الأفلام الثلاثة، ليست إلا الإسرائيلي. مع هذا، فإن البناء السينمائي للأفلام الثلاثة منح المضمون الدرامي أبعاده الفنية والجمالية المطلوبة في عملية إنجازها، فالشق الإبداعي الجميل لا يحجب المعاني الدرامية للمضامين، والنقد الذاتي الإسرائيلي لا يلغي البراعة السينمائية في تشييد العمارة الفيلمية.

لا يمكن التغاضي عن واقع سينمائي إسرائيلي امتلك حساسية إبداعية واضحة في مقاربتة شؤون الذات، وفي معاینته معالم تلك العلاقة القائمة بين الفرد وذاكرته، والشياطين التي تقض مضاجع أناس خدموا في الجيش الإسرائيلي في أثناء خوضه حروباً طاحنة في لبنان تحديداً، وفي دول عربية أخرى، علماً بأن المخرجين الثلاثة هؤلاء كانوا جنوداً في الجيش الإسرائيلي خلال حروبه المتعددة ضد لبنان تحديداً، وخصوصاً في اجتياحي 1978 و1982. فالجمالية السينمائية لا تحجب الكم الهائل من العنف الداخلي، الذي تكوّن في ذات الجندي جراء التربية الاجتماعية والدينية والسياسية والعسكرية التي يتلقاها منذ ولادته، والذي انفجر حقداً وقتلاً ضد الآخر، الفلسطيني واللبناني بصورة خاصة، قبل أن يرتد عليه فيضعه أمام مأزق أخلاقي في علاقته بذاته، الأمر الذي أدى

به إلى استخدام السينما ملاذاً يقيه شر ماضيه، ومطهراً يعينه على الخروج من نفق ظلماته القاتلة. في "فالس مع بشير"، يعلن المخرج منذ البداية أن السينما "ربما" تكون علاجاً نفسياً للبلبل آري، بصفته سينمائياً أنجز أفلاماً متفرقة، والذي وجد نفسه غارقاً في كوابيس تلك الأيام المريرة بعد ساعات قليلة على لقائه صديقاً قديماً أخبره كابوساً لا ينفك يأسر نومه: ستة وعشرون كلباً شارداً تلاحقه في شوارع مدينة، وهو واقف عند نافذة غرفته ينظر إليها بخوف. فهو، في واحدة من تلك الغزوات الإسرائيلية على القرى الجنوبية، كُف قتل الكلاب التي يمكن لنباحها أن يوقظ الأهالي والمقاتلين، فقتل ستاً وعشرين كلباً، ولا يزال حتى هذه اللحظة يحفظ عددها. منذ تلك اللحظة، انفتحت أبواب الجحيم على آري، لأن الكوابيس كلها، المعلقة في ثقب أسود في ذاكرته، بدأت تتسرب بشكل بطيء إلى وعيه الملتبس والغامض، وهو ما أدى به إلى البحث في ماضيه عن "الغياب" شبه التام لصور تلك المرحلة العاصفة والدموية.

علاج نفسي أم إنجاز فني؟

فيما يتعلق بمسألة العلاج النفسي المقترح على آري، قال المخرج فولمان، في الحوار المنشور في الملف الصحافي الخاص بالفيلم، إن "البحث عن الذكريات الجرحية المطمورة في الذاكرة شكل من العلاج؛ علاج دام طوال عملية إنتاج الفيلم: أربعة أعوام. ففي أثناء تلك الفترة، تأرجحت بين الانهيار الأكثر سوداً، الذي سببته الذكريات التي عثرت عليها، والغبطة التي ولدها مشروع الفيلم، مع هذا التحريك المجدد، الذي كان يتقدم بسرعة غير متوقعة. أعتقد أنني إذا كنت مهموماً فعلياً بالعلاج النفسي، لاعتبرت أن إنجاز هذا الفيلم غيرني بعمق. لكني أقول، بالأحرى، إن إنجاز الفيلم كان الجزء البديع، والعلاج الجزء المؤلم."

ويضيف المخرج أنه يجب التنبيه إلى أن الموقف الإسرائيلي الباحث في الإثم الفردي على حساب الضحية لا يعني أنه يغيب عن الاعتراف بالخطأ أهميته ومشروعيته. بمعنى آخر: يمكن أن تكون الرغبة في التحرر من الإثم هدفاً خاصاً بصاحبه على حساب الضحية، لكن يمكن أن يكون أيضاً، في الوقت نفسه، قناعة حقيقية بضرورة التحرر من الإثم والدعوة إلى عدم الوقوع في الخطأ نفسه. ومرة أخرى: "هذه القصة قصتي الشخصية. الفيلم يعيد رسم ما حدث سابقاً في ذاتي، انطلاقاً من اليوم الذي تحققت فيه من أن أجزاء من حياتي أمحت كلياً من ذاكرتي. الأعوام الأربعة التي أمضيتها في العمل على إنجاز (فالس مع بشير)، أحدثت في اضطراباً نفسياً عنيفاً. اكتشفت أموراً قاسية جداً في ماضي. في الوقت نفسه، خلال هذه الأعوام نفسها، أنجبنا زوجتي وأنا ثلاثة أولاد. في النهاية، ربما فعلت هذا كله من أجل أبنائي، لعل الفيلم يساعدهم، عندما يكبرون ويشاهدونه، على انتقاء خيارات جيدة، أي عدم المشاركة في أي حرب."

إذاً، شكّل "فالس مع بشير" منعطفاً أساسياً في مسار الوعي الفردي الإسرائيلي إزاء ذاكرة مشبعة بالقتل والدم والعنف. شكّل لحظة تأمل في الألم الذاتي والاهتراء الداخلي، اللذين جعلوا الجندي السابق والسينمائي الحالي يعكف على إعادة النظر، النفسية والروحية، في سيرته الحياتية المتداخلة بالسيرة الجماعية للمجتمع الإسرائيلي. لقد تعامل مع السينما كأداة تعبير، أو بالأحرى كمشاهدة إنسانية وأخلاقية لعلاج نفسي ينقذه من عالم الكوابيس التي تقض مضجعه، على الرغم من مرور أربعة وعشرين عاماً على المجزرة الرهيبة التي ارتكبتها عناصر تابعة لـ "القوات اللبنانية" في مخيمي شاتيلا وصبرا في 16 - 18 أيلول/سبتمبر 1982 (قال آري إن الكوابيس بدأت في سنة 2006)، بـ "حراسة" الجنود الإسرائيليين ودعمهم اللوجستي والمعنوي (هناك مشاهد متفرقة سلطت الضوء على التفاوض الإسرائيلي عن المجزرة ومرتكبيها، وأظهرت جنوداً إسرائيليين يطلقون القذائف المضينة ليلاً لتسهيل ملاحقة المدنيين الفلسطينيين وقتلهم)، فإذا به يستعيد تلك الصور الكامنة في لاوعيه، من خلال لقاءات أجراها مع زملاء وأصدقاء شاركوه تلك الحرب، ورووا له حكاياتهم في أثناءها، ومازقهم النفسية والذاتية في المرحلة اللاحقة لها. أطلق آري العنان لتلك الصور والحكايات، كي ترتسم كلها في المشهد الأمامي، لعل ظهورها أمام عينيه يجعله يخطو تلك الخطوة الأولى في اتجاه التطهر من إثم المجزرة والحرب الإسرائيلية معاً.

عندما يوضع الروائي في خدمة الوثائقي

تنساب المشاهد في لقطات متتالية من الجمالية الفنية، المصنوعة بمزيج الوثائقي والروائي، وتروي سير جنود سابقين خدموا في الجيش الإسرائيلي خلال اجتياحه لبنان في سنة 1982. ففي رحلة البحث عن الماضي، التقى آري كلاً من أوري سينان، وروني دايغ، وشموئيل فرنكيل، والبروفسورة زاهافا سولومون، والصحافي رون بن يشاي، ودرور هارازي الذين وافقوا جميعهم على الظهور في الفيلم، وإن على شكل شخصيات مرسومة خصوصاً لفيلم التحريك، في حين أن اثنين آخرين رفضا الظهور علناً، وهما كرمي كنعان، المقيم في هولندا (تم تبديله بـجيزقئيل لازاروف)، وبوعز راين - بوسكيلا، الذي حلم بالكلاب (جرى تبديله بميكي ليون). لكن انسياب المشاهد ليس بريئاً في تلميح صورة الجندي الإسرائيلي وتبرئته من دماء ضحاياه الذين لم يظهروا في الفيلم إلا لماماً، والذين شكلوا القاعدة الخلفية للسرد الدرامي. صحيح أن الحرب، أي حرب، قذرة، لكن التلاعب بمنطقها يسيء إلى شهودها وشهادتها. فالحرب الإسرائيلية ضد لبنان ظهرت في الفيلم، وإن بشكل مبطن، كأنها مفروضة على المجتمع الإسرائيلي كله، وذلك بحسب شهادات الذين استجوبهم بطل الفيلم طالباً منهم مساعدته على تكوين صورته المفقودة من ذاكرته، وهي شهادات مفعمة إماً بالشعور بالذنب أو القلق أو الألم، وإما بما يشي بالتغاضي عما حدث، وإن بشكل موارب. وبغض النظر عن أخطاء قليلة مرتكبة في سياق السرد الروائي، شكلاً وديكورات وحالات، إلا إن خلفية الحكاية كلها قائمة على أولوية التطهر الفردي للجندي الإسرائيلي من إثم جرائمه، كي يكتسب الراحة الداخلية والسلام الذاتي. أما الأخطاء، فعابرة، ذلك بأن عملية الـ "ويمبي" لم تتم بواسطة سيارة مسرعة أطلق راكبوها النار على جنود مارين بالقرب من المقهى البيروتية المشهور، علماً بأن الشارع والمقهى ليسا على الشكل الظاهر في الفيلم، كما أن شوارع المنطقة الغربية لم تمتلأ كلها بصور بشير الجميل في إثر انتخابه رئيساً للجمهورية، ولم يكن هناك صورة كبيرة جداً له، بل مجرد صور صغيرة الحجم وبأعداد قليلة جداً. ثم إن "الديكور" كله لا يتوافق والجغرافيا البيروتية واللبنانية، لكن هذا كله مبرر سينمائياً، لأن لا ضرر في اعتماد أشكال مغايرة للواقع، شرط أن تكون "الحقائق" المروية واضحة وصحيحة.

بين الوثائقي والروائي، قدّم "فالس مع بشير" استعادة بصرية للحرب وجرائمها، محملاً الميليشيا المسيحية مسؤولية المجزرة، ومدافعاً عن الجنود الإسرائيليين المصابين بجروح نفسية أخطر من الإصابات الجسدية، ومعتبراً أن الحكومة الإسرائيلية تغاضت عن المجزرة التي علمت بإمكان وقوعها قبل البدء بتنفيذها. في الشق الوثائقي، استخدم آري فولمان المبدأ التقليدي المتبع في الاشتغال السينمائي الوثائقي: لقاءات عدة مع رفاق السلاح، روى له قصصهم، وقد جلس هؤلاء أمام الكاميرا أحياناً، متحدثين في اتجاهها، وفي أحيان أخرى غاص المتخيل السينمائي في إعادة رسم الملامح الحقيقية للكوابيس والغرق في جحيم الحرب. وفي الحالتين، بدأ الفيلم متمكناً من شروطه الإبداعية، لأنه بني على التقنيات المطلوبة في التصوير والتحريك والمونتاج والموسيقى والأداء وتسجيل الصوت، ولأنه حقق عدة مشاهد جميلة: مثل أول: رقصة الفالس التي يقوم بها جندي إسرائيلي وسط أحد شوارع المدينة في أثناء الاجتياح، مطلقاً النار في الاتجاهات كلها، تحت صورة كبيرة لبشير الجميل؛ مثل ثان: الكابوس الذي يقض مضجع آري، والمتمثل في خروجه هو وزميلين له من البحر عراة، ثم ارتدائهم ملابسهم العسكرية المرمية على الشاطئ، قبل دخولهم المدينة وسيرهم البطيء في أحد شوارعها، قبل أن يجد آري نفسه وسط مجموعة من النساء المتشحات بالأسود، ويسرن باكيات في اتجاه معاكس له؛ مثل ثالث: الفانتازمات الجنسية الناتجة من خوف وقلق شديدين، ألماً بأحد أصدقاء آري على متن يخت عسكري، عندما تراءت له امرأة عارية ترقص رقصة بسيطة قبل أن تأخذه معها إلى البحر، نائماً على جسدها وهي تسيح؛ مثل رابع: شريط الفيديو الذي يشاهده مسؤول عسكري، وهو عبارة عن مشهد جنسي، يستقي منه كلمة سر؛ مثل خامس: تساقط الجثث الإسرائيلية ونقلها إلى مكان آمن وفلشها على الأرض، ثم عودة الملائة العسكرية إلى حقول القتل. لكن، بقدر جمالية هذا المشهد، لا يمكن التغاضي عن ازدواجية معناه: فهو، من جهة أولى، يعتبر أن الجيش الإسرائيلي عاجز عن صد الهجمات تماماً، الأمر الذي يعني أن المقاومة في لبنان كبيرة ومهمة، وهو، من جهة ثانية، وفي الوقت نفسه، يقول كم أن "العدو" قاتل ومجرم، والدليل: كثرة الجثث.

لا شك في أن "فالس مع بشير" لآري فولمان يحمل العديد من الإشارات الموحية بنقاش نقدي وسينمائي أكبر. فهو شهادة سينمائية مفتوحة على أسئلة وتفصيلات، ومحكومة بإنجاز فني متماسك وجميل.

- (*) الناقد السينمائي لجريدة "السفير".
- (**) فيلم من إنتاج إسرائيلي - فرنسي - ألماني مشترك (سنة 2008)، ومن إخراج الإسرائيلي آري فولمان.
- (*) فاز بجائزة "الأسد الذهبي" في ختام الدورة السادسة والستين لمهرجان البندقية السينمائي الدولي (2 - 12 أيلول/سبتمبر 2009).

مجلة الدراسات الفلسطينية، جميع حقوق النشر وإعادة التوزيع محفوظة لمجلة الدراسات الفلسطينية، ولا يمكن نشرها أو توزيعها إلكترونياً إلا بإذن من رئيس تحرير المجلة وذلك عبر الكتابة إلى العنوان البريدي التالي: majallat@palestine-studies.org
يمكن تحميل هذه المقالة أو طبعتها للاستخدام الفردي وعند الاستخدام يرجى ذكر المصدر:
http://www.palestine-studies.org/ar_index.aspx