

# إيروتيك الموت في فيلم «مقاتل»: احتفالية في مديح القتل وفضح القتل!

## علي زراقت

صليبي على الكنف، الغرفة الضيقة الفارغة، كرسي طويل القامة ينتصب في الوسط، البلاط الأبيض، اللبنة المعلقة في السقف، المسبحة، الكأس الورقية، الضوء الأخضر، البنفسجي، القميص التحتي الأبيض، الآخر الأحمر، والكثير من شعر الجسد الذكوري يحتل الشاشة. الشاشة مليئة بالتفاصيل، ويبقى أن على الصوت أن يسرد: «قال لنا مارون: الكبير والصغير والمقعد والمسير، منى أمامنا ومشيئا نحن خلفه». قد تكون هذه هي العبارة الأولى في «مقاتل». ويبدو أنها تستطيع أن تلخص الكثير من القصة. القصة هي ببساطة حكاية دخول مارون إلى المخيم، وقد تبعه الآخرون، الآخرون الذين لا وجوه لهم، وقتلوا.

يعرض فيلم «مقاتل» للمخرجين لقمان سليم، هـ. تاييسن، م. بورغمان لأحد أهم الأحداث في تاريخ الحرب اللبنانية: «بين ١٦ أيلول ١٩٨٢ منه شهد مخيما صبرا وشاتيلا مقتلة ذهب جزيها عدد من الضحايا لم يتيسر إحصاؤه على وجه الدقة حتى يومنا هذا. من خلال شهادات عدد من شاركوا في المقتلة، يسائل هذا الفيلم القتل كـ «فعل بشري»، ويسائل، بالمثال، حق المرتكبين بالرواية. يعرض الفيلم عن نفسه.

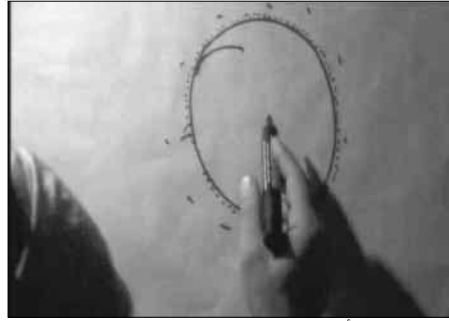
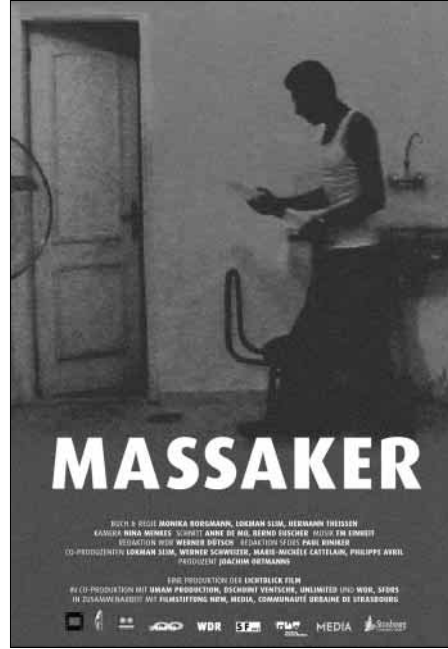
أول ما يتبادر إلى ذهنك عندما تعلم أنك سوف تسمع القاتل يروي حكاية القتل، هو شعور أخلاقي بحت. ثم يتحول هذا الشعور إلى حكم أخلاقي على القاتل. لكن يبقى الاهتمام كبيراً بسماع القاتل، ليس لأنك لا تعرف الرواية حقاً، بل لأنك لا تعرف القاتل، قيل أن تدخل إلى الصلاة قد يحطرك لك أنه قد يكون موجوداً في مكان ما من هذه الصلاة يشاهد، تماماً كما أنت تشاهد، يتحدث عنه، وتنبئ نفسك أن تتعرف إليه في الفيلم. إلا أن هذا الإحساس الذي يكسب الفيلم صفة الجرأة يتخطى الحواجز، يبقى أمراً جانبياً إذا ما أردنا أن نحلل الفيلم سينماتياً.

نبدأ من العنوان «مقاتل» بفتح الميم وهي جمع كلمة «مقتل» أي ما يعني باللغة العربية حدث الموت المرتكب، أي أن هناك من نفذ عملية القتل، وليس من المصادفة إطلاقاً أن اللفظة هي في جناس كتابي تام مع كلمة «مقاتل» التي تعني الرجل الذي يقاتل، أو مرتكب فعل القتل. من هنا نلاحظ الخيار الروائي في عنوان الفيلم الذي يحمل مقاربة في بناء علاقة غامضة بين «المقاتل» بفتح الميم، و«المقاتل» بكسرها. قد تبدو هذه العلاقة بالمكان الأول هي علاقة سبب ومسبب، إلا أن السؤال يبقى عن مدى صحة أن تكون هذه العلاقة (سبب ومسبب) علاقة متحركة في اتجاهين؟ يبدو أن الفيلم يبدأ بطرح الأسئلة من قبل أن تبدأ، ويضاف إلى هذا السؤال سؤال آخر حول العنوان الأجنبي Massacar الذي يعني بالعربية «مجزرة» بشكل واضح وسريع. بالأجنبية لا يحتمل العنوان هذه الخلافة الروائية. وإذا أخذنا في الاعتبار أن الفيلم من إخراج مخرجين من جنسيتين مختلفتين (لبناني والسائين)، يمكننا أن نقرأ اتجاهين في الفيلم: الأول الذي يدفع الاسم الأجنبي للفيلم ألا وهو كيفية حدوث المجزرة، ويلعب هنا القاتل دور الراوي الذي يسرد الوقائع. والاتجاه الثاني الذي يبدو أكثر أرياكاً للجمهور اللبناني، ويعتني ببناء علاقة معقدة بين «القاتل» و«القتل»، ويعنى باكتشاف القاتل وعلاقته بالقتل.

الاتجاه الأول يعني بضمون حديث المقاتلين، أما الثاني فيعتني أكثر باللعب على التناقضات وعلى اللغة. كما لعب العنوان للفيلم على اللغة العربية يحاول الفيلم في هذا المقام اللعب على اللغة السينمائية من أجل الوصول إلى هذه العلاقة بين «القاتل» و«القتل»، وذلك عبر القيام بخيارات سينمائية جذرية.

الخيار الأول الذي يقدمه لنا الفيلم هو استخدامه للرسم من أجل تفسير جغرافيا المنطقة التي جرت فيها المجزرة، والتحركات العسكرية ضمن الشوارع المحيطة بها. تقوم يد ما مجهولة برسم خطوط على لوحة بيضاء، وأخرى خضراء، مستعينة بتحديد أسماء الأماكن ككتابة إياها بالعربية (لنلاحظ عدم ترجمة أسماء الأماكن). تصور الكاميرا بشكل متحرك اليد وكأن خريطة التحرك يجري إعدادها الآن. يبدو هنا إعداد رسم الخطة خبيراً واضحاً بعدم اللجوء إلى الوثائق المعدة مسبقاً، من الصور العامة للمنطقة، أو بالخرائط المرسومة سلفاً، أو صوراً إرشافياً. إذا وما خبير بأن تجري الأحداث أمام الكاميرا، وما على الكاميرا إلا أن تلتقطها. يمكننا هنا أن نلتقط الميزة الأولى في النمط السردي الذي يتبناه الفيلم، وهو التعامل مع كل

## ● ملصق الفيلم



● رسوم توضيحية لأعمال القتل



## ● أثر إسرائيلي

الجزم بأنها مصنوعة، أي أن المكان الذي يستخدمه الفيلم هو مكان سينمائي بالكامل. وهو بالتالي خيار سينمائي آخر. في ما يخص المكان السينمائي، يمكننا أن نلجأ هنا إلى أحد أهم الأمثلة التجريبية في تاريخ السينما، وذلك عندما قام المخرج الروسي «كولوشوف» باختيار ما كان يسميه حينها «الجغرافيا الخلاقة» عبر الجمع ما بين خمس لقطات صور كل منها في مكان مختلف: رجل يمشي من اليسار إلى اليمين. امرأة تمشي من اليمين إلى اليسار. يلتقي الرجل والمرأة ويتصافحان. مبنى كبير يفتحه درج واسع. الرجل والمرأة يصعدان معاً درجاً ما.

تبدو هذه اللقطات، إذا تم توليفها مجتمعاً، كما لو أنها تجري جرياناً طبيعياً، وفي مكان واحد، إلا أن الحقيقة هي أن كل كادر قد تم تصويره في مكان مختلف. يبقى أن الإبداع الذي يمتحه الجريان الزمني لهذه اللقطات مجتمعاً هو الذي يوحى باجتماع هذه الأماكن وتوجيهها. المقصود هنا من خلال هذا المثال إجراء مقاربة باختيار فكرة «الجغرافيا الخلاقة» هذه على فيلم «مقاتل». يولف الفيلم بين عدد من المقاتلين في أماكن على كثير من التشابه، أماكن خالية من الحميمية، غائب عنها كل التفاصيل. يبدو الاتجاه هنا واضحاً في تجميع المكان، ليصبح مكاناً متشابهاً بالنسبة لجميع

الشخصيات، التي كلها تنتمي إلى فئة المقاتلين. من هنا يمكننا أن نقرأ اتجاهاً إلى توحيد ظروف الشخصيات الجغرافية. وإن كان الأمر كذلك فلماذا هذا الخيار الغرائبي للمكان؟ هل هو متصل بالشخصيات؟ أم هو متصل بالراوي؟

يدفعنا التساؤل هنا إلى البحث في علاقة الراوي بالشخصية. من خلال الفيلم نلاحظ نوعاً من الخطاب المباشر الذي يأتي من خلف الكاميرا باتجاه الشخصية المصورة. يضيف هذا الصوت، غير المرئي، بعداً جديداً، وشخصية جديدة على المكان. في إحدى اللقطات، وفيما يتوجه الصوت إلى الرجل بسؤال قائلاً بلهجة أمرة «احكي لي عن طفولتك»، تتجه الكاميرا بطريقة مباشرة نحو وشم الصليب على كتف الرجل. ينقل لنا هذا التزامن، غير الوحيد في الفيلم، تناسباً واضحاً بين توجيه السرد البصري وتوجيه الصوت للحدث الحكائي، من هنا يمكننا أن نستخلص وجود الراوي على ساحة الحدث. الراوي هنا يتدخل في حدث «رواية الوقائع» ويوجهها، لنرى أن الراوي هنا هو جزءٌ من الحدث، وليس خارجه، وهو بالتالي شخصية فعالة في صناعته. في مقابل الراوي توجد شخصية «القاتل» التي يسعى الفيلم قدر استطاعته، عبر اللغة البصرية، إلى توجيهها على اختلاف نماذجها. يبدو هنا الصراع الحقيقي الذي ينشأ بين مركزي قوى: الراوي وسلاحه الكاميرا، والشخصية وسلاحها امتلاكها للراوي.

عند هذه المرحلة يمكننا الحديث عن السؤال الباقي حول «كيف يجري هذا الصراع». فلندقق في لغة الكاميرا واتجاهاتها من ناحية لنفهم «الراوي» وفي الرواية لنفهم «القاتل».

في مديح القتل: يعبر المقاتلون بكثير من الفرح والسهولة عن تجربتهم في الحرب. فهم منذ نشأوا صفاراً «يحملون بحمل السلاح والقتال»، كانوا يقدون الكبار ويتعلمون منهم، يفتلون بوعي أو من دونه تحت تأثير المخدرات والكحول. ويبدو القتل والموت لعبة سهلة لديهم، ترى الحياة تفر منكم عندما يتحدثون عنها. فها هو أحدهم يقول «الحرب جميلة بالنسبة لمقاتل .... فانت لا تعلم متى سوف تموت»، «لم تكن تستطيع أن تنام إلا على صوت الرصاص»، ويلعب أحدهم قائلاً «أكثر صورة أرتت بي خلال المجزرة هي صورة الأحصنة ميتة، نحن نقتل الناس نغم، لكن الأحصنة لماذا ... ما ذنبها»، ليبدأ الحديث عن الندم من باب يعقق الإحساس بالعنف، والافتقار بضرورة القتل. ويستمر الحديث بين التأم على مشاهد الموتى، ومديح الإحساس بالقدرة على القتل.

إيروتيك الموت: أمام هذه الرواية المفعمة برائحة الموت، التي تمتلكها الشخصيات القاتلة، يبدو أن الراوي يستخدم الكاميرا في أعف قدراتها «اللقطات القريبة جداً»، بحيث أنك قد ترى في بعض الأحيان شعراً فقط من جسد الشخصية على الشاشة كاملة. تستيخ الكاميرا جسد الشخصيات بطريقة تذكرك بالصور التي تلتقطها الكاميرات عادةً للموتى في المجازر. أجساد الشخصيات (المقاتلين) نصف العارية، تجد نفسها عرضةً إلى كاميرا تراهها. تستخدم الكاميرا مؤثرات كالأزوم الذي يمنحها القدرة على الدخول إلى الأجساد، وعلى الاحتكاك بها. هذه الأجساد التي تضيق لامحاضها، تصبح أجساداً وحسب لا تستطيع الدفاع عن نفسها أمام الكاميرا التي تستبيحها فتجذب عاجزةً عن الأداء الحركي أمام هذا العنف الإيروتيكي الذي يمارسه الراوي.

يلعب الإخراج هنا على هذا التناقض بين امتلاك الحكاية العنيفة والدومية، وعدم القدرة على الدفاع عن الجسد أمام كاميرا. يبدو أن الكاميرا ترى هذه الشخصيات ميتة أمامها، وتحفظ بالجدس القاتل.

لكن قبل الذهاب في هذه النظرة، دعونا نرى إلى هذا الطقس السينمائي الذي يحيط بهذه المواجهة. في غرفة فارغة، يدخل رجل نصف عار ليجلس على كرسي في وسطها تحت ضوء كهربائي واضح، ليكتشف بأنه ارتكب جريمة القتل بعد أن يوجه إليه صوت السؤال. يبدو هذا السيناريو مألوفاً لاستطلاع المجرمين، إلا أن ما يزيد عنه هو أن لا وجه للقاتل، هو جسد وحسب، هو قاتل وحسب، وكأنك ما كنت تعلم ذلك من قبل.

القاتل الذي يقول بلسانه إن «إعادتي للذكريات هي حكم عليّ وتنبؤي لهذا الحكم... أنا تم أحكم على حالي ونفذ الحكم». أم تراهها الكاميرا التي تحكم عليه؟