أحمد الخطيب | نشر في ١١ يوليو ٢٠٢٢,

فيلم "جرائم المستقبل": انهيار الأنماط التقليدية للجسد

خلال الحرب العالمية الثانية، خدم طبيب تخدير أمريكي يُدعى هنري بريتشر في أحد فيالق الحلفاء الطبية، وبجانب إسعافه للجنود الجرحى، كان يراقبهم بعناية، ولا يكف يسألهم عن مقدار ما يعانونه من ألم، وهل يستلزم هذا الألم إسعافات أو أدوية مخففة، كان يدوّن هذه الملاحظات ويجدولها بدقة، ليرجع إليها بعد سنوات الحرب.

وحين كان يعمل هنري في أحد المشافي العامة بولاية ماساتشوستس الأمريكية، سأل مجموعة من المرضى أجروا لتوهم جراحات مختلفة داخل المشفى، وقارن إجاباتهم بإجابة الجنود في الحرب، أثارت النتائج المجتمع الطبي بالكامل، فأغلب الجنود المصابين -بعضهم بجروح بالغة- لم يطلبوا أدوية مخففة، وأغلبهم لم يكن يشعر بالألم أصلًا، رغم وعيهم الكامل بالإصابة، القليل فقط هو من أبلغ الطبيب بالألم، عكس المرضى داخل المشفى الذين طلبوا المسكنات والأدوية المثبطة وأعلنوا عن الألم الذي خلّفته الجراحات بشكل مباشر، رغم أن جراحاتهم أقل خطورة وتأثيرًا على الجسد من إصابات الجنود.

ويُرجع بريتشر هذا الأمر إلى الحالة العاطفية والانفعالية للجنود، كانوا سعداء لأنهم خرجوا أحياءً من المعارك، وربما تعفيهم إصاباتهم من الخدمة العسكرية ويعودون إلى منازلهم سالمين، سطوة الحالة الشعورية أقصت الألم وخففت من حدّته لدرجة محوه بشكل مؤقت، وعلى النقيض انشغل المرضى في المشفى بحالتهم الصحية وعواقب هذه الجراحات على حيواتهم الطبيعية ومدى سرعة استشفائهم.

تكشف عملية الإحصاء والمقارنة هذه مدى أهمية العامل النفسي والشعوري وتأثيره المباشر على عملية الشعور بالتألم.

أهمية هذه المقدمة من أهمية الموضوع الذي يتعرّض له فيلم ديفيد كروننبرغ الأخير "جرائم المستقبل" (Future the of Crimes)، حيث يفتتح فيلمه -أفان تتر- بمشهد غرائبي لفتى صغير يأكل سلة مهملات بلاستيكية، ثم يبدأ سرديته، ويشير في مستهلّها، من خلال بطله سول تينسر (الممثل البارع فيجو مورتينسين) المصاب بمتلازمة التطور المتسارع (Syndrome Evolution Accelerated)، إلى تحور جسد الإنسان أو تطوره بحيث أصبح يربّي ويخلق أعضاء جديدة كليًّا داخل جسده، بوظائف غير معلومة، أشبه بالسرطانات التي يجب استئصالها بشكل دوري لتفسح مكانًا لأخرى.

وواحدة من الأشياء التي خسرها الإنسان خلال تطوره داخل بيئة صناعية قاتمة هي افتقاده للألم الحسي، وتطويره لنمط حياة مادية تتعاطى مع الجسدي، وتشتبك مع مساحات النشوة والجنس في مواضع طليعية، والغريب أنه يشتبك أيضًا مع مصطلح الألم في معناه الأشمل، ولكن قبل كل شيء يجب أن نعرّف الألم، لا أقصد تعريفًا أكاديميًّا، ولكن توضيح نقطة مهمة هي أن الألم لا يقتصر على المنطق الحسي، بل يصل لأبعد من ذلك، ويتأثر حجمه بمؤثرات غزيرة كما ذكرنا سابقًا، لذلك يمكن أن نذكر 3 من الأنواع المختلفة التي تندرج تحت مصطلح الألم عمومًا: الألم في جانبه الحسي (Sensory)، وفي جانبه العاطفي (Emotional)، وفي جانبه الإدراكي والذهني (Cognitive).

ثلاثتهم يقعون تحت مظلة الألم والتألّم، ولكن كل يتعاطى مع جانب مختلف تمامًا، يمكن دراسته ورصده بشكل مستقل عن الاثنين الآخرَين، وهذا ما خلق اضطرابًا في سردية كروننبرغ، فقد سلب الإنسان قدرته على التألّم الحسي، ولكنه لم يُشِر إلى نوع معيّن من الألم، وأرسى قاعدة عامة تحكم عالمه "الإنسان لا يشعر بالألم"، والألم في مجمله لا يتوافق مع سردية الفيلم، لأننا نرصد خلال أحداث الفيلم أنواعًا مختلفة من الألم، نفسية وعاطفية، تظهر على شخصية كابريس (الممثلة ليا سيدو).

ربما يترجم المشاهد دموع كابريس واندماجها مع العالم المادي بصورة فنية كانفعالات مجردة، فيما يمكن إدراج هذه الانفعالات التي تظهر بوضوح في عروض الثنائي الفنية، خصوصًا العرض الأخير، وتشريح جسد الطفل وتفاعل كابريس المباشر مع الجثة يعنيان انجرافًا شخصيًّا مع صورة من صور الألم العاطفي بطريقة مباشرة.

بالإضافة إلى أن علاقة الإنسان بالعالم الاصطناعي علاقة مشوّهة تنطوي على الكثير من الغموض والتشاؤم والضياع بين الواقع المعاش والمستقبل الأسود، هذه العلاقة تنطوي على شكل من أشكال الألم الذهني، رصد هذه التفاعلات يؤسّس للذات المتألمة، وينفي عمومية انمحاء الألم الذي يصدره كروننبرغ في سرديته بشكل عام، ويقصر الرؤية الفنية على الألم الحسي والمادي فقط.

ويحيلنا هذا إلى منطقة أكثر تعقيدًا حيث الألم الوجودي والاغتراب يشغلان جزءًا كبيرًا من قوام المجتمع الصناعي، والانشغال بالحياة داخل المجتمع الصناعي يضاعف وطأ هذا الألم العاطفي والذهني كما حدث في حالة المرضى بإحصاء هنري بريتشر، بيد أن الانشغال بالحياة في المجتمع الاصطناعي بجانب افتقاد الجانب المادي من الألم يولّد نزعة استهانة بالخطر.

فالألم بشكل عام يرتبط بالخطر والبعض يقرنه بالأشياء السيّئة، لكن لا يمكننا تعميم هذه النظرية حول الألم لأنه جوهريًا لا يحمل في داخله هذا السوء، وإشكالية غياب الألم تقترح حدودًا جديدة للجسد، تستكشف مساحات غامضة نظرًا إلى علاقة التشيُّؤ بين الإنسان وعالمه، تستحدث طرقًا جديدة للنشوة، الجسد نفسه يتحرك بمعزل عن إرادة الإنسان، ينتج أشكالًا وأنماطًا جديدة للمتعة تتعلق بالجسدي والمادي، ولكنها تتأثر بعوامل الألم المختلفة.

فالألم كإحساس مادي تلاشى، ولكن كصورة عقلية وعاطفية ما زال حاضرًا، وهو ما يحفز هذه العمليات الجراحية الجسدية أو ما يسمّونه بـ"الجنس الجديد" (Sex New The) وينتج النشوة المضادة للألم والتشوّه، لذلك غياب الألم الجسدي هو ما يحدد ماهية العلاقة.

وإذا قارنا حالة الشخصيات في أقصوصة كروننبرغ وحالة الجنود من الناحية العاطفية، نجد أن شخصيات كروننبرغ هي نتاج تطور جسدي، بيد أنها خلق مشوّه وكسول، لأنها تفتقد للاحتفاء بالحياة، تفتقد للحظة الخلاص التي حظيَ بها الجنود رغم جراحهم الجسيمة، بل تنغمس أكثر في مجتمع بلا هوية، وتودّ منح الجسد هوية جديدة، تنسلخ عبرها عن جلدها القديم نظرًا إلى تغيُّرات بيولوجية تحدد شكل مجتمعاتها وعلاقاتها ببعضها.

لكنها في الوقت نفسه تفتقد للألم المادي كدافع ومحرّك للأفعال، تفتقد لحدسية الألم نفسها، فالألم

كمفهوم تمّ تجريده من جزئية التعاطي المباشر بين الشخصيات، عكس المجتمع القديم الذي كان يفكر فيه الإنسان أكثر من مرة قبل أن يتشاجر مع شخص أقوى منه مئلا، فحدسية الألم نفسه تحدد القرار وتوضّح عواقبه.

يدور الفيلم في زمن مجهول بالمستقبل، حول ثنائي يمارس فنًا طليعيًا ابن بيئته، إنه فن أدائي يتعرض لمستوى مختلف من الجسدي، مستوى يتجاوز السادية والمازوشية بمعناهما السائد الذي اختفى مع تلاشي الألم الحسي، ويوغل في طبقات أعمق من الجسد، لأن الجسد نفسه خرج عن السيطرة، وأصبح ينتج أعضاء جديدة، بوظائف غير مفهومة، خصوصًا المصابين بمتلازمة التطور المتسارع وليدة البيئة الاصطناعية.

يؤدّي الثنائي سول وكابريس عرضًا ينطوي على وشم تلك الأعضاء داخليًا والكتابة عليها كنوع من أنواع الفن، ثم إجراء ما يُسمّى تشريحًا أو جراحة لإزالة الأعضاء الجديدة وبترها بشكل كلي خوفًا من الآثار الجانبية، يكشفون خلال هذا الاستعراض نتيجة هذه العملية التي من المفترض أنها عملية إبداعية مرتبطة بظروف عالمها، تقدّس الجسد على أنه الحقيقة المطلقة، وتؤطر فنها من هذا المنظور الضئيل، وتحاول أن تمنح قيمة مضاعفة من خلال إضفاء نزعة جنسية على العلمية.

من الناحية الأخرى يوجد ما يُسمّى السجلّ الوطني للأعضاء، وهو ممثل البيروقراطية الحكومية في الحقبة الاصطناعية، عبارة عن مؤسسة حكومية ما زالت في طور التكوّن منوطة بتسجيل الأعضاء الجديدة المستخرجة ووظائفها، وفي هذا الخط نتعرّف إلى شخصيتين، ويبيت (الممثل دون مكيلر) وتيملين (الممثلة كريستين ستيوارت)، وهما شخصيتان بلا هدف تقريبًا، لم تضفيا شيئًا على القصة، لا تتميزان بخصوصية تجعلهما متفرّدتين.

حتى ستيوارت التي قامت بعمل جيد في ضبط إيقاع الشخصية وهوسها بالجنس الاصطناعي الجديد، لم تعزز شيئًا في القصة سوى محاورات قليلة كاشفة لبعض المعلومات والميول، فقر الشخصيات على المنحنى الكتابي، وافتقادها للتفاصيل خارج الإطار الجسدي والجنسي، يعتبر نقطة ضعف في القصة، لأن الشخصيات رغم الكاريزما المفرطة والأداء المميز لا تحمل معنى حقيقيًا للسردية الرئيسية، لا تخلق طبقات قصصية يمكن الاعتماد عليها لتعميق السردية الرئيسية.

لهذا تبدو جميع مشاهد الفيلم مقتطعة عن السياق تقريبًا، مجموعة من المواقف التي يحاول كروننبرغ ربطها عبر خط سردي ثالث: شخصية المحقق السرّي كوب (الممثل ويلكيت بانغي)، المراقب الذي يربض في الظلام ليرصد حركات التغيير التي تدفع الإنسان نحو الهاوية -من وجهة نظره- في نزعة تطورية تميل إلى التطرف والتمادي في تبديل النمط السائد للحياة، من خلال التعرّف إلى مصادر مختلفة للطعام وتجميع طوائف تؤمن بهذه الحركة من التغيير، بل تمارسه فعليًا كجزء من حياتها.

تظهر هذه الحركات كرمز للتغيير المتطرف الذي يواجه العالم بأفكار راديكالية يمكن أن تخلّ بتوازن الإنسان بيولوجيًا، واحدة من هذه الحركات مجتمع آكلي النفايات البلاستيكية، الذي يقوم على صنع قطع حلوى أرجوانية من المخلفات البلاستيكية لطائفة طوّرت معدات تستطيع هضم البلاستيك وتتغذى عليه، عمًلا بمبدأ أن الإنسان قد لوّث الكوكب، وقد حان الوقت أن يتغذى على لوثته.

وبالنسبة لهم هذا السبيل الوحيد للبقاء على قيد الحياة، وإرادة هذه الطائفة في نشر معتقدها على نحو أوسع جعل زعيم الجماعة لانغ دوترايس (الممثل سكوت سبيدمان) يعرض جثة ابنه المقتول على الثنائي الفني ليشرّحها في أحد عروضه المرئية، ومن خلاله يروّج لأفكاره في تغيير لجماعته، ويقدّم ابنه كأول نموذج تطوري مولود بمعدة تهضم البلاستيك.

يبني كروننبرغ فيلمه على سردية مشوّهة، قصة غير مكتملة، لا يسعى إلى إثبات شيء معيّن أكثر من محاولته رصد ظاهرة معيّنة، واختبار حدود جديدة للجسد، لا يهتم كروننبرغ بخطوطه السردية، ولا يحاول تدعيم شخصياته الثانوية بحيث يرسّخ للعلاقة المعتادة بين المُشاهد والشخصية، بيد أنه يكثّف المشهدية المعنية برصد التمظهرات الجسدية مضيفًا بُعدًا شبقيًا يتجاوز السطحي، حيث أصبح التماسّ والاحتكاك الخارجيّين غير كافيّين لإشباع الرغبة في التحري الجسدي.

كما تلاشت صفات التعري كأفضح درجات الانفتاح والانكشاف، وأضحت في درجة أدنى من التشريح والتجريح، فالثقوب والندوب الغائرة تحوّلت إلى غاية عظمى، تتجلّى في التخلي الكامل عن الحصانة، والاستسلام الكامل لنشوة الضعف والهشاشة التي تلمس الشخص فور اضطجاعه على السرير الاصطناعي الذي يحوّل الإنسان إلى مادة جوهرية وأساسية فنية بمهارة القص والشرط والقطع.

نشوة الأداة، التي تؤهّل الانتقال إلى مستوى آخر من الجسد، في الداخل، التحرك من الجسدي إلى الجسدي الأعلى أو الأعمق ومن الخارجي إلى الداخلي، والتعرض لخروج هذا النمط الجسدي عن السيطرة، يلمح بوضوح لعجز الإنسان عن ضبط الجسد الذي ملكه في الماضي، الآن الجسد هو ما يملكه بإرادة خاصة ومستقلة تسيّرها نزعة تطورية، ما أدّى إلى استحداث نوع جديد من النشوة، نوع سيشكّل المستقبل.

فعالم كروننبرغ يقوم على ذراعين، التكنولوجيا والجسد، والاثنان يحاولان السير معًا وإيجاد الطريقة المناسبة للتعايش، وهنا تكمن العقدة لأن طائفة آكلي البلاستيك، وبشكل متطرّف، تعرضُ حلًا لهذه المعضلة بتحويل النفايات البلاستيكية إلى طعام، ولكنه من الناحية الأخرى سيضحّي بالكثير من البشر الذين لم يطوّروا معدة مشابهة.

لا نصل إلى شيء معيّن في نهاية الفيلم، يترك كروننبرغ الفيلم مفتوحًا على الكثير من التخيّلات والسيناريوهات المستقبلية، يخلق صراعًا هامشيًا بين طائفة راديكالية وموظفي صيانة الأسرّة الآلية التي تُستخدم لأداء الجراحات الفنية وتصنع خصيصًا لأشخاص بعينهم، لتحفز لديهم هرمونات تساعد في تسريع إنتاج الأعضاء داخل الجسد.

ربما هو صراع بين التقليدي والثوري، ربما هو صراع بين الرأسمالية وتلك الطائفة للمحافظة على ضخّ الأموال داخل تجارة الأسرّة، ولكننا لا نعرف بشكل واضح، ولا يخلق كروننبرغ ثقلًا لهذا الصراع ولا يحفز لأفعال معيّنة، يتركه يتطور داخل القصة دون هدف واضح، ولكن الشيء الأكيد أن كل شيء يدور حول سول، الذي يظهر في حلّة سوداء، واهن الجسد، يعاني من مشكلة في الحلق.

يتبدّى سول كنموذج لعصره الاصطناعي، فأر تجارب يختبر حدودًا جديدة لكل شيء، يضع أُسُسًا مختلفة

للجسد والشكل الاجتماعي، فقد تطور الجسد إلى حيث لا توجد حدود، أضحى مسخًا حقيقيًّا في جلد إنسان، سول هو دليل كروننبرغ على انهيار النموذج الكلاسيكي للإنسان، وهو النموذج المثالي لتطوير رؤيته عن رعب الجسد.

يزجّ بهذا الجسد في مشهد النهاية في فوهة التساؤلات والاندهاش، عندما يقضم الحلوى الأرجوانية ويلوكها في فمه، تفرُّ من عينه دمعة، لا نعرف إذا كانت دمعة حزن أم نشوة، نشوة لا يجدها إلا في الجراحات والتشريح، ثم يغلق الفيلم دون تفسير واضح، هذه النهاية المفتوحة توضّح مدى اتّساع رؤية كروننبرغ لعالمه، عالم لا تحدّه أُسُس أو أحكام أو قوانين مطلقة، حتى من الناحية البيولوجية والحيوية للجسد في نمطه الكلاسيكي، كل شيء انهار في هذا الفيلم.

فضّل كروننبرغ أن يهتمّ بالرصد دون أن يصنع سردية مفتوحة بدّلا من تعيين حدود لرؤيته، كان من الممكن أن تتفرّع السردية بشكل أكثر تعقيدًا وتقع في تفاصيل أشدّ تركيبًا، فالإخراج البصري للفيلم كان ممتازًا في أكثر من جانب، بجانب وجود ممثل بثقل فيجو مورتينسين، وهو واحد من أفضل الممثلين على قيد الحياة، لم يفهم الفيلم عندما قرأ السيناريو، ولكنه قرر خوض التجربة.

والحقيقة أن التجربة تثير الكثير من الانفعالات لدى المُشاهد، دون فهم أو إدراك التصور القصصي للفيلم، فالمنتج الإبداعي الأخير أشبه برصد للجسدي، وهذا طبيعي نظرًا إلى نوعية أفلام كروننبرغ عن رعب الجسد، ولكن هذه المرة بالذات تحوّلت التجربة إلى مزاج بصري، نقش على الأجساد، واستكشاف للهوية الجسدية وهدم الحوائط الدفاعية للجسد، وإسقاط مفردة "التعرية" ومنحها عمقًا يحمل عقل المشاهد لجوف الجسد البشري لا سطحه ونتوءاته الخارجية، إنها تجربة معقدة، تجمّل وجاهة بصرية، وتصورات ثقيلة ومهمة، ولكنها على الجانب الفني ينقصها الكثير من الأشياء.

رابط المقال: https://www.noonpost.com/44580/