سينما

ليلى السليماني و«نورة تحلم»

هل تخوّل «غونكور» نقد فيلم سينمائيّ؟

أثار نقاش الكاتبة مغربية الأصل ليلى السليماني لفيلم «نورة تحلم» أسئلة تتعلّق بآلية النقد وقواعده، وبحضور الأدب في التحليل السينمائي

أشرف الحساني

في كلّ حديثٍ عن الكاتبة والصحافية الفرنكوفونية، مغربيّة الأصل، ليلى السليماني، يُشار إلى أنّها الكاتبة المغربيّة الثانية الحاصلة على جائزة «غونكور» الفرنسية (2016)، بعد 29 عاماً على فوز الطاهر بنجلون بها (1987). كأنّ ذكر الجائزة الأدبيّة سيمنحها، رمزياً، «جواز مرور» إلى أنْ تغدو ناقدة سينمائية في عرضٍ مُباشر، أقامته «جمعية اللقاءات المتوسّطية للسينما وحقوق الإنسان (ARMCDH)»، لمُناقشة فيلم «نورة تحلم» (2019)، للتونسية هند بوجمعة، في 26 مارس/ آذار 2021. للكاتبة قدرة هائلة على الحكي واللعب على أوتار السرد، وإنْ كانت مواضيعها سطحيّة، نظراً إلى ما يعرفه الواقع المغربي من شروخ ومآزق وتبدّلات. كما أنّ الحديث عن السينما حقٌّ مشروع، وهذا من حسناتها، إذْ بدأت في الآونة الأخيرة، مع وسائل التواصل الاجتماعي، تُكسِّر الدور القديم للنّاقد، الوحيد المُؤهَّل للحديث عن الأفلام وصناعتها ومُتخيّلها. هذا ضروري. لكنْ، للمُدوّنين رأيٌ أيضاً، يختلف وعيه وتأثيره بتفاوتات ثقافية ودرجات أيديولوجية مختلفة. غير أنّ هذا الرأي يبقى «تعليقَ عاشقٍ» عن فيلمٍ أو شخصية أو حوار أو صورة.

حالة ليلى السليماني مُغايرة. فهي روائية، ما يجعل تعليقها عن السينما ممكناً، من ناحية علاقة السينما بالأدب. لكنّ الطريقة التي تُقدَّم بها لمناقشة فيلمٍ مُربكة، فهناك نقّاد عرب كثيرون لديهم مهارة عالية في التحليل، واطّلاع كبير على التاريخ السينمائيّ، ما يمنحهم إمكانية الحديث عن فيلمٍ ومناقشته، بالإضافة إلى تفكيك يقينيّاتهِ وميثولوجياته، وإبراز ما فيه من آفاقٍ فنية وجمالية، تأليفاً وإخراجاً.

الناقد السينمائي يمتلك دائماً معايير جمالية ونظريات تُسعفه على تشريح خطاب الفيلم، سياسياً واجتماعياً وتقنياً وجمالياً. هذا عامل مهم، لا تتوفّر عليه ليلى السليماني. يبدو ذلك واضحاً في مُناقشتها الفيلم. فالاقتصار على الموضوع، سياسياً واجتماعياً، ليس نقداً. النقد مُطالبٌ بتشريح يستند أساساً على مفاهيم فكرية ونظريات جمالية، تُمكّن المرء من رفع منسوب التحليل، وفهم تدرّجات الصورة وسياقاتها ومدى تشابكها مع الواقع، وحجم تغلغلها في الذاكرة والاجتماع، بدلاً من إسقاط النظرية على الفيلم، مع ضرورة استلهام مناهج العلوم الإنسانية والاجتماعية، كمُحاولة لإضاءة المنسيّ في الصورة السينمائية، أو ما يُسمّى عادة في الأدبيّات الفكرية بـ«اللامُفكَّر به»، الذي

> للناقد معايير جمالية ونظريات تسعفه على تشريح الفيلم

يُميّز مفهوم النقد السينمائي، باعتباره خطاباً مُركّباً، يُضمر في طيّاته تواشجاً بين الكتابة الأدبيّة وزخمها والقراءة التحليلية السوسيولوجية، التي تُحيل المَشاهد إلى سياقاتها الاجتماعية، وصولاً إلى قراءة فكرية، تجمع هذه العناصر في وحدة فسيفسائية، تمزج الحميميّ بالتحليلي والفكري والتاريخي.

مُتابعو النقاش، الحاصل بعد عرض «نورة تحلم»، يُلاحظون عن كثب عدم قدرة ليلى السليماني على تفكيك الفيلم سينمائياً وجمالياً. فهي تقف عند حدود موضوع التحرّر وأهميّته في البلاد العربيّة، محاولة التطرّق إلى شخصيات الفيلم، ومقارنة ذلك بنماذج مغربيّة، بطريقة أضحى الفيلم معها منسيّاً.

كما تحوّل الحديث إلى مواضيع التحرّر والجنسانية، لكنْ في العلاقة بالمجتمعات المَغاربيّة، لا بالفيلم. هذا عاملٌ مهمّ، جعل منطلقات السليماني فارغة في أساسها، لاستنادها إلى حديثٍ إعلامي وقصص تستلّها من الواقع المُعاش.

صحيحٌ أنّ لـ«نورة تحلم» علاقة حميمة بواقع كهذا. لكنّ السليماني لم تنتبه إلى أنّ الفيلم، في هذه الحالة، يغدو مُستقلاً عن الواقع، بصناعته الفنية والجمالية، التي تُوجّه النقد السينمائي، وتجعله مختلفاً عن النقد الأدبي. لم ترد مفردات صورة وسيناريو ومونتاج في حديثها، المتقوقع في الموضوع، الذي بدوره بقيَ محصوراً في الحاضر، علماً أنّ التحرّر في السينما التونسية تتحكّم فيه تراكمات تاريخيّة، ساهم في صوغها سينمائياً مخرجون عديدون منذ عام 1966، بدءاً من التنصّل من تراث السينما الكولونيالية، وإعطاء قيمة أكبر للإنتاج الوطني، الذي أخذ على عاتقه مفهوم التحرّر لدحض الترسّبات التنميطيّة الاستعمارية في قضايا مرتبطة بالتاريخ والوطن والوجود والجسد.

هذه السياقات التاريخيّة، التي تتحكّم بمسار السينما التونسية، ظلّت غائبة في حديث السليماني. سياقات تتيح للناقد أو الباحث أو الصحافي فهم المَداخل الفكرية الحقيقية الخفيّة، المتحكّمة بأيّ مُنتج سينمائيّ، خاصّة حين يتعلّق الأمر بالسينما المَغاربيّة، التي لم تخرج، قديماً وحديثاً، في اشتغالاتها الفنية، وطرائق تشكّل أنماط صُورها الجمالية، من مواضيع التاريخ والهوية والجسد والتحرّر.

الجري وراء الموضوع وتمثّلاته لدى ليلى السليماني لا يخدم الفيلم، وما فيه من صناعة فنية، بل يسيء إليه ضمنياً، لكونه فيلماً مُكثّفاً، يشتغل بنَفَسٍ تفكيكي واعٍ، على مستوى مخاتلات السرد وفتنة الحكي، وقدرة هند بوجمعة على التنصّل من الحشو البصري للحكاية وعموميتها وتجذّرها في نفوس شخصيات محدّدة.

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

ليلى السليماني: كلام لا يخدم الفيلم
(هانّلور فويرستر / Getty)

أفلام جديدة

■ «ابن عمّي الإنكليزي»، وثائقي للجزائري السويسري كريم صيّاد (الصورة): عام 2001، غادر فهد بلده الجزائر، محمّلاً بأحلام تملأ رأسه. يصل إلى غريمسْبي (بلدة صغيرة في شمال شرق إنكلترا)، ويعيش في الخفاء 10 أعوام، يُقرّر بعدها العودة إلى بلده للزواج. الفيلم يتناول المنفى والشعور بالخسارة والوحدة المسيطرة على الحياة اليومية لأفرادٍ غير مرئيين غالباً، غادروا بلادهم بحثاً عن «إلدورادو» جديدة. يتابع صيّاد حميميات قريبه في علاقته بثقافتين، وفي بحثه عن تلك اللحظات التي تبدو غير ضارّة.

■ «النجم الأزرق»، روائي قصير للّبناني فالنتين نجيم (الصورة): علاقة بين رجل ذي بشرة داكنة ويتكلّم العربية، وامرأة بيضاء يُحبّها. الرجل سئم العنف الحاصل في بلدٍ يُفترض به أنْ يكون بلده، لكنّه (الرجل) يشعر فيه كأنّه أجنبيّ. غادر بلده إلى مكانٍ آخر، والتقى المرأة، لكنه يريد الآنَ أنْ يصرخ بصوتٍ عالٍ، وبعيداً عن العالم، فيُجيبه نجمٌ أزرقٌ (!)، ويعده بعالمٍ آخر.

■ «عمارة» (الصورة)، وثائقي للفرنسي بيار ميشولون والجزائري الأصل فؤاد منانة: يُقرّر فؤاد البحث عن أثر لجدّه الراحل عمارة، المزارع الجزائريّ الذي انتُزعت ملكيته منه بالقوّة، وأرسل إلى سجن في غيانا الفرنسية عام 1926. يُساعده في ذلك الباحث ميشولون، ومعاً يبدآن التواصل مع مؤسّسات وأفراد لمعرفة مصير الراحل. لكن الماضي ثقيل، والمحفوظات وغبار صناديق الكرتون أخفت تاريخ أولئك الذين لم تعد لهم أسماء.

■ «سُكَّر»، روائي قصير للمغربيّ إلياس الفاريس (الصورة)، تمثيل نسرين بنشارة ووليد وُلِد ناسّ وشكيب بن عمر: لقطات تروي حكايات عدّة بصُور ومتتاليات بصرية: شاطئ بحريّ في الدار البيضاء، يحتضن مراهِقَين يلعبان معاً ألعاباً مختلفة. هناك بائع كعك، وجولات لرجال الشرطة وتفاصيل جانبية متفرّقة. فيلمٌ «يرسم لوحة صيفية تشبه حلماً بألوانٍ زاهية»، كما في تعليقٍ نقديّ.

■ «فتح الله تي في. 10 أعوام وثورة لاحقة»، للتونسية وداد زُغْلامي (الصورة): يتابع الوثائقي الحياة اليومية لـ4 شبان تونسيين يعيشون في حيّ شعبي في الضاحية الجنوبية للعاصمة التونسية، لمدة 10 أعوام (2007 . 2017). يكشف الفيلم واقعاً مخفيّاً لحياة الديكتاتور، المُصوّر عام 2007، ثم يُصوِّر الإعجاب الشديد بالثورة، قبل الخيبة منها.

«لم أرَ شيئاً، رأيتُ كلّ شيء»

حين تصبح المقابر السورية «كومبليه»

باريس ـ **ندى الأزهري**

على وقع حوار بين أبٍ بقي وابن غادر، ورؤية من بعيد، من منفًى ناءٍ، تتتابع فيها صُوَر رمادية من خلال نافذة، أو شاشة أو ذاكرة، لمدينة لم تعدْ هي، ولأخرى لم تُصبح وطناً بعد؛ يتابع المخرج السوري ياسر قصّاب (1988)، في فيلمه الوثائقي الثاني «لم أرَ شيئاً، رأيتُ كلّ شيء» (2019، 20 دقيقة) ما بدأه في فيلمه الأول، «على حافة الحياة» (2017، 44 دقيقة): استحضار الرحيل من بلدٍ إلى بلد، ومن قبرٍ إلى قبر، ومن الحياة كلّها.

في بداية الحرب السورية، غادر قصّاب (المتخصّص بالاقتصاد والمشتغل بالتصوير) بلده متوجّهاً إلى بيروت (تدرّب فيها على كيفية إنجاز فيلم وثائقي، في مؤسّسة «بدايات»، منتجة فيلميه الاثنين)، ومنها إلى تركيا، حيث تلقّى خبر موت أخيه الأصغر في حلب، بشظايا قنبلة. هكذا يدفع المدنيون الثمن، دائماً. هناك، في تركيا، حقق فيلمه الوثائقي الأول، في مكان ما، حيث الصمت ورتابة الحياة اليومية، التي يكسرها ضجيج المكالمات الهاتفية عبر «سكايب» مع عائلته في حلب. فيلمُ سيرة يومية عن حِداد أبوين، بقيا في الوطن، واقتلاع الابن من الجذور.

بشاعرية حزينة، وحياة معلّقة في المنافي، ووجع متعدّد الأشكال، يتابع قصّاب حواراته مع والده، مكتفياً بسؤالٍ أو سؤالين، كأنّه زاهدٌ في الكلام. فقط: «ليش؟». فبعد أنْ «انتصرَ الذي انتصر، لماذا تضايقه القبور؟». يستنكر، ليس من دون استسلام مسبق، وهو يردّ على ما يُخبره الأب عن قبورٍ، لم يُترك سكّانها في راحتهم الأبدية، وها هم، كما غيرهم، مكلّفون بإتمام المهمّة الشاقة: عادي، يجريه يومياً كلّ سوري مع والديه، ربما. مليء بإيحاءات عن أحوال بلدٍ وأفراد. لا ذكر لأسماء أو لجهات، فقد «انتصرَ الذي انتصر»، و«الطرفان» (النظام والمعارضة) لا يكترثان بالمدنيين. ربما يحقّ للمغادرين طرح أسئلة «منتَقِدة»، لكنْ لا يحقّ لهم الحصول على إجابات من المقيمين. في الأحاديث إشارات فقط، فيما تتكفّل أصواتٌ وصُوَر بالباقي. هذه الرنّات والانقطاعات، هذا الدمار، وهذا الموت، الحاضر الأكبر، بكلّ قوة وإلحاح. الأحياء شبه موتى، والموتى يُبعثون من قبورهم، ويُهجّرون إلى أماكن جديدة. هذه أوامر السلطات العليا. ليسوا هم فقط من يُرحَلون. ابنٌ يُرحّل إلى السماء، وآخر إلى مدينة نائية، وآخرون معهما.

في مقدّمة الفيلم، قبل الشارة، صُور غابة وكاميرا تتحرّك بسرعة، على هدى خطوات مستعجلة لحاملها، تتوه بين سماء معتمة وأرض موحلة. لعلّها طريق المنفى. مكان تملأه ثلوجٌ وأنهار وبرد وعتمة.

سردٌ قوي وشاعري، يقترب من حدود الروائي. اهتمام بالشكل، يجعل الصورة وسيلة تعبير أكثر من الكلمة، التي تُعتبر الـ«سلاح» الأساسيّ للوثائقي. السكون يُخيم في الفيلم، وصوت الأب يخترقه. كيف سينقلون رفات موتاهم؟ كيف سيعلّم طريقه إلى المقبرة الجديدة، كي لا يتوه فيها مرة ثالثة؟ حتى الموتى تُقلَق راحتهم. ليست دور السينما والمسارح فقط من يُعلَن اكتمال العدد على مداخلها. المقابر في سورية أيضاً تُعلن ذلك. «الجبّانة كومبليه»، يقول الأب. لم تعد هناك أماكن لقادمين جدد من جبّانة أخرى.

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

«لم ارَ شيئاً، رايتُ كلّ شيء»: رحيلٌ من الحياة كلّها (الملف الصحافي للفيلم)

> شاعريةٌ حزينةٌ عن حياة معلّقة ووجع متعدّد الأشكال

نقل رفات الراحلين إلى مقبرة أخرى في حلب.

يُستهلّ الفيلم برنينِ وسيلةٍ من وسائل التواصل. نغمة رنينٍ، ما إن تُلبّى حتى يتبعها رنين انقطاع. «توت توت». أهو انقطاع الخطّ، أم انقطاع الكهرباء؟ لا يهمّ. إنّه انقطاع فقط. يعود بعده السؤال: «عن شو كنا عم نحكي؟». السرد بسيطٌ. حوار