سينما

«بينيد تا» بين القداسة والمثلية

استفزاز وافتعال

في 9 يوليو 2021، بدأت العروض التجارية الفرنسية لـ«بينيديتا»، جديد الهولندي بول فيرهوفن، المُشارك في مسابقة مهرجان «كانّ» الـ74 أيضاً

باريس ـ **ندى الأزهري**

تُحذّر الراهبة الأمّ تابعتها الشابة من قول الحقيقة، وما تشعر به. «إذا فعلتِ، سيُدمّرونكِ. حتّى أنا لن أقف معكِ». الشابة لم تؤمن لحظة بما تزعمه الراهبة «بينيدتا» من ظهور المسيح لها، ومن حقيقة جروح أو علامات الصليب على جسدها. أرادت أنْ تُبلّغ الهيئات الدينية العليا بشهادتها.

هذا المشهد أصدق المواقف وأكثرها حقيقة، في فيلم «بينيدتا» (2021)، للهولندي بول فيرهوفن، المصنوع بأموال ولغة فرنسية، والمُشارك في المسابقة الرسمية للدورة الـ74 (6 . 17 يوليو/ تموز 2021) لمهرجان «كانّ» السينمائي. الحقيقة عن فيلم لمخرج مشهور جداً ربما لا تكون مأمونة العواقب. طول (127 دقيقة) وافتعالٌ، وأحياناً إثارةُ مشاعر مشابهة لما يُشعَر به عند مُشاهدة فيلمٍ هندي بوليوودي، مليء بالصدف والصراخ والمواقف، وبأحداثٍ لا معقولة وعواطف مُفتعلة، حتّى لا يُقال إنّها كاذبة.

عام 1599، وطأت قدما بينيدتا (الفرنسية فيرجيني إيفيرا)، وكانت في التاسعة من عمرها فقط، دير بيسشيا في توسكانا. في ظلّ هذا المبنى الحجري الصارم، طوّرت الشابة الإيطالية علاقة خاصة جداً مع ربّها، ألحقتها برؤى تتعلّق بالمسيح. كانت تدّعي تواصلها معه، إلى درجة أنّها كانت تنطق بغتةً بصوتٍ ذكوري مُنفر، كأنّها مُتقمَّصة، في مواقف تُشعرها بخطر عدم تصديقها وإدانتها من الآخرين في الدير. في أحلامها، لم يكن المسيح فقط من يدعوها إلى التقرّب منه، فالشياطين أيضاً كانت تُهاجمها وتُطاردها على شكلِ مخلوقاتٍ غريبة وثعابين. هذا كلّه كان يُصيبها بنشوةٍ جسدية طاغية، تلمّست قوّتها الحسية مع وصول بازْتُلُمِيا (البلجيكية اليونانية دافني باتاكيا)، الشابة الفقيرة والجريئة، إلى الدير.

في أسلوبٍ لا يوصف بالمنطقيّ والمقنع، اقتحمت بازْتُلُمِيا الدير هاربةً من أبٍ وحشي مُستغلّ، واختارت بينيدتا . يا للصدفة . من بين جميع من كان هناك، ومنهم الراهبة الأمّ فِلِسيتا (البريطانية شارلوت رامبلنغ)، لترتمي تحت قدميها طالبةً النجدة. لم تضيّع وقتاً قبل أنْ تبدأ ملامستها والالتصاق بها بطريقة جريئة. وجد فيرهوفن ذلك مُجدٍ لأسبابٍ لا يعلمها غيره. لعلّه أراد الوصول مباشرةً إلى ما يُشغله، وتحقيق أحلام بينيدتا بممارسةٍ جنسية، طالما حلمت بها على طريقتها. لم يتحقّق الأمر تدريجياً، بل فوراً، وبنحوٍ عنيف، مع مَشاهد جنسية متكرّرة وفجّة وطويلة بين الفتاتين. مَشاهِد قدّمها المخرج أحياناً بسخريةٍ، أُريد منها الإضحاك، لكنّه لم ينجح تماماً (نحتت بازْتُلُمِيا تمثالاً للمسيح بطريقة أصبح معها أداة جنسية).

> كلّ شيء يبدو مُصطنعاً كأنّ فيرهوفن يخدم أفكاره فقط

تحوّل الفيلم إلى شريطٍ طويل، بمزج بين رؤى بينيدتا، الفانتازية والدينية والجنسية. أي بين رغباتها الجسدية الطاغية وإحساسها الدينيّ الملتهب. إحساس منحها اعترافاً بها، وسلطةً بدت مطلوبة منها، لتأخذ مكان الراهبة الأم. ما قدّمه فيرهوفن كان بعيداً عن التاريخ، الذي تعامل معه بطريقة مُستفزّة. هو حرّ في أدواته وتناوله للموضوع، شرط الإقناع. لكنّه . بإسقاطه نظرته الحالية للدين والمثلية الجنسية على القرن الـ17، حين تدخل الراهبةُ الدير ناذرةً نفسها للعفّة والطاعة . بالكاد يُقنع المُشاهد بالطريقة التي تعامل بها مع الموضوع، بكلّ ما فيها من «كيتش» ومُبالغة وتحريض.

بول فيرهوفن (83 عاما) مُهتمّ بقضايا المرأة. استوحى قصّته من رواية «أفعال غير محتشمة . حياة راهبة مثلية الجنس في زمن النهضة في إيطاليا» (1986)، للأميركية جوديث سي براون (للترجمة الفرنسية عنوان آخر: «الراهبة بينيدتا، بين القداسة والمثلية الجنسية»، 1987). يقول عن فيلمه إنّه «روائيّ، لكنّه حقيقيّ بنسبة 80 بالمائة». المُشكلة أنّ لا شيء يُقنع بهذه الحقائق، إذْ يبدو كلّ شيء مُصطنعاً. كأنّ فيرهوفن «ركّب» مواقف لتخدم أفكاره فقط، لا لتخدم القصّة أو الشخصية. يُبدي المعتقدات بشكلٍ ساخر ومُضحك، ويلعب على فكرة الشكّ، التي يزرعها في أذهان مُشاهديه، حول «قداسة» بينيدتا، بطريقةٍ سطحية وهازئة، تظهر فيها بطلته، لا سيما حين تنتابها حالة التقمّص.

في أسلوب المعالجة، يبدو الفيلم كأنّه تهريجيّ، رغم أنّه ليس كذلك، بل «دراما تاريخية»، كما أُعلن عنه. لا يتعلّق الأمر بإدانته ما يجري في الأديرة والكنائس، وهذا موضوع قديم لا جديد فيه، ومعاملة الكنيسة لمدّعي الرؤى، أو المثليين/ المثليات؛ بل في أنّ فيرهوفن يتعامل مع الدين والمثلية بشكلٍ استفزازيّ مُتعمَّد ومُدّع، ولا يدعو . بمعالجته . إلى التأمّل. أسلوبه الإخراجي لا يسمح بإعادة النظر في هذه القضايا، بسبب السرد الطويل المملّ، والمواقف الساخرة من الكنيسة وممثليها، ومَشاهد التعذيب المتعدّدة؛ كما في إدارة الشخصيات التي يبدو معظمها «ديزني لاندية» (خاصة بينيدتا وممثل البابا).

فيرجيني إيفيرا وبول فيرهوفن في «كانّ» 2021 (فاليري هاش/ فرانس برس)

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

حوار أجراه **أشرف الحساني**

بمناسبة صدور جديده، «هوية السينما التونسية»، التقت «العربي الجديد» الناقد التونسي وسيم القربي، في حوارٍ عن السينما والنقد والإنتاج

وسيم القربي [2/1]

هنالك سماسرة يتحدّثون باسم النقد السينمائي التونسي

وسيم القربي: تونس كانت رائدة في النقد السينما (الملف الصحافي)

ينتمي التونسي وسيم القربي إلى الوجوه الجديدة في المشهد الفني التونسي. يجمع بين الإخراج السينمائي والكتابة النقدية، وهذا أضحى مُستبعداً في العالم، أمام إغراءات الدعم، التي يتوفّر عليها الإخراج والتأليف السينمائيين. حالة القربي مُختلفة. جاء من الإخراج إلى النقد، لا العكس، ما جعل منطلقاته معرفية ونقدية ووجدانية. في كتابه الأول، «هوية السينما التونسية: من ثوابت التأسيس إلى إبدالات الامتداد» (2020)، الصادر في المغرب، يُسائل القربي المُنجز السينمائي التونسي، رصداً ونقداً وتفكيكاً، باحثاً في العوامل البرّانية، عن نشوء العمل السينمائي وسياقاته التاريخيّة، وأخرى داخلية، ذات علاقة بأفلام صنعت مسار حداثة السينما التونسية، قديماً وحديثاً. العودة إلى المتن السينمائي تُحدّد نمط كتابته النقدية، من دون أنْ تستطرد في السياقات والمنطلقات والمنابع، بل بجعلها تغوص في بنية العمل الفنيّ، إذْ تتأتى الخصائص الجماليّة والفنيّة، في الكتابة، ممن يعرف أسرار العمل السينمائي، تقنياً، والأطوار التي تمرّ منها المَشاهد واللقطات. هذا يُفسّر وجود بيانات ومخطّطات تفصيليّة، تتناول العملية الفنيّة الغائبة في كتابات نقدية مَغاربيّة. بمُناسبة صدور كتابه الجديد هذا، التقت «العربي الجديد» وسيم القربي:

■ المتأمّل في تجربتك وسيرتك ومشاغلك يدرك أنّ هناك مزجاً معرفياً بين إخراج وتأليف سينمائيين، ودراساتٍ وأبحاث. ألا تخشى أنْ تلتهم الكلمة وقتك ومسارك الإبداعي، فيُغلِّف البُعدُ التقريري العمليةَ السينمائية، وهذا يتجنّبه مخرجون عرب، عادة؟

أدرك تماماً سيرورة تجربتي في المجال السينمائي، المتراوحة بين الإخراج والكتابة النظريّة. في الواقع، هذا نابع من رؤية متأنّية عشتها بصفة مُلاحِظ ومتابع لمسارات سينمائيين آخرين. مسيرتي مرتكزة على مراحل صامتة، وقراءات أتفادى بها العشوائية والصدفة. أنْ تكون أستاذاً جامعياً في السينما، وباحثاً له دراسات، فهذا قيمة مُضافة أعتبرها ميزة تدعم المعارف الميدانية للإخراج السينمائي، وتُعزّز التكامل بين النظري والعملي. شخصياً، أستثمر المعرفة الميدانية في الجامعة التونسية، وأيضاً المعارف النظرية، التي أحاول عبرها تحقيق تجربة فيلمية مبنيّة على أسس جمالية وعلميّة. الجمع بين النظري والعملي يتطلّب جهداً مُضاعفاً، يصعب التمكّن منه غالباً. أشير هنا إلى أنّ فنّ السينما متعة معرفيّة، ترتكز على التكامل بين النظري والعملي. هذا مسار يدعمني فيه أصدقاء في المغرب الكبير.

■ ماذا عن النقد السينمائي التونسي اليوم: هناك تراجع مُخيف يشهده الآن في تونس، رغم بروز تجارب سينمائية مذهلة، تقطع مع التراث السينمائي، الموسوم بالنَفَس التحرّري من التاريخ والاستعمار.

يُمكن التحدّث عن أزمة النقد في تونس وغيرها من البلدان العربية. الأقلام النقديّة تراجعت، لأسباب عدة، منها غياب الحركة النقديّة الجادّة، وانْدثار الجمعيات المهتمّة بالكتابة النقدية، كـ«الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي»، التي انفرط عقد روّادها على أيدي من لا علاقة لهم بالنقد. هذا تراجع مخيف، فعلياً. من أسبابه: عدم تأسيس الفاعلين لمسارات نقديّة أخرى، بسبب غياب التأطير والممارسة الشبابيّة الفاعلة. لا مستقبل للنقد في تونس ما لم تبارح البحوث السينمائية رفوف الجامعات، وما لم تُشجَّع الكتابة النقدية بتوفير منصّات الكتابة. أين «الفنّ السابع» و«شاشات تونسيّة» (مجلّتان)؟ أين الكتب السينمائية؟ بل أين هم من يكتبون عن السينما؟ غيّر نقّادُ مسارَهم من النقد إلى الإنتاج أو الإخراج، وآخرون سئموا من المجال، وبقي سماسرة يتحدّثون باسم النقد السينمائي.

بعض الكتابة عن السينما، أو النقد الانطباعي، رهين إحساسات تُدوَّن في صحف، وترتكز غالبيتها على قراءات عابرة. صدور كتاب عن السينما في تونس أصبح للأسف «حدثاً»، ما يجعلنا نستنتج أنّ الحركة النقدية لم تساير تميّز سينما «الحساسيّة الجديدة» في تونس، في الأعوام الأخيرة. للتذكير: تونس كانت رائدة في النقد السينمائي مع أناسٍ أسّسوا أرضيّة صلبة، إنْ عبر «سينما الهوّاة» و«مهرجان قليبية للسينمائيين الهواة»، أو مع مُساهمين في تأسيس الحركة النقديّة، كالطاهر شريعة، والنوري الزنزوري، ومصطفى نقبو، ومنير الفلاح، وكمال بن وناس، والطاهر الشيخاوي، وخميّس الخياطي، والهادي خليل، وغيرهم.

■ هل تعتقد أنّ النقد قادر على خلخلة المألوف والرتيب في السينما العربيّة، ومُحاولة إضفاء شرعيّة التأصيل المعرفي والجدّة الفنيّة على هذه السينما، الغارقة في التكرار؟

أعتقد أنّ الحركة السينمائية تخلّت عن النقد، الذي أصبح مجرّد نقاشات عبر مواقع التواصل الاجتماعي، أو سجالاتٍ في المهرجانات السينمائيّة. في سبعينيات القرن الـ20 وثمانينياته، كان النقد شاهداً على زمن جميل، لكنّ الممارسة النقديّة في بلداننا لم تساير، في الأعوام الأخيرة، ما تقتضيه السينما. السينما العربيّة لم تستجب للشرط التاريخي، وغرقت في التكرار والمسارات الفلكلورية أحياناً، بينما احتاجت تلك الإنتاجات إلى قراءتها وتأويلها ليُمارس النقد مساره الطبيعي. السينما العربية لم تستطع الخروج من بوتقة التماهي، لأنّ مبدعيها تخلّوا عن تعبيرات الهوية الوطنية.

■ في كتابك الجديد، ترصد تاريخ هذه السينما ومظاهرها ومنابعها البصريّة الأولى، منذ السينما الكولونيالية. أيّ خصوصية يُمكن الحديث عنها في السينما التونسية بعد الاستقلال؟

تاريخ السينما في تونس متشابه مع استنبات السينما في المنطقة المغاربية، لكنّ السينما التونسية استطاعت تحقيق خصوصية بعد الاستقلال، بفضل الأرضيّة الثقافية الصلبة المؤسَّسة في فترة بورقيبة. بفضل جهود الطاهر شريعة، الأب الروحي للسينما التونسية، أُنشئت مؤسّسات، كـ«أيام قرطاج السينمائية»، و«الجامعة التونسية لنوادي السينما»، و«الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة»، ما أوجد جيلاً من الروّاد، جعلوا سينمانا جريئة، تهتمّ بقضايا الفرد التونسيّ. ورغم تضييقات رقابية أحياناً، تمايزت عن بقيّة السينمات العربيّة، بفضل النظرة الإخراجية، والتناول الجمالي لمبدعين روّاد، كعمار الخليفي، وعبد اللطيف بن عمار، ورضا الباهي، وآخرين.

■ ماذا عن السينما التونسية الجديدة: أهناك تقاطعات موضوعية وفنيّة مع الأفلام القديمة، أم نوع من الجفاء والقطيعة مع التراث السينمائي الأول؟

سينما الشباب، أو سينما الحساسيّة الجديدة، بقيت مرتبطة بالأسس. لا يمكن إنكار أنّ السينما التونسية الجديدة ارتكزت، في بنيتها، على ضوابط خطّها الروّاد. سينما تونس يساريّة بامتياز، تتميّز بانفتاح فكري وتجديد جمالي. في تونس اليوم كفاءات شابّة، تخرّجت من مدارس السينما والفنون. السينما التونسية أنتجت رؤية مغايرة عن التراث السينمائي الأول. ورغم القطيعة مع الماضي والروّاد، يظلّ سينمائيّو سبعينيات القرن الـ20 وثمانينياته مدرسةً أفضت، مع أساتذة مختلفين، إلى جيلٍ جديدٍ طموح.

يُلاحظ أنّ السينما التونسية، بعد الثورة، أثمرت أسماء شابة مختلفة، ككوثر بن هنيّة. طبيعيّ أنْ يكون زمننا مُغايراً، وبالتالي لا يُمكن أنْ نطلق على ذلك مفهوم التجافي، بل القول إنّ السينما مرآة تعكس واقع المجتمع، والصورة تجمع ماضينا وحاضرنا.

■ في المبحث الأوّل من الكتاب، ترى أنّ السينما التونسيّة «شهدت ولادة قيصريّة». كيف تمّ ذلك؟ ما العوامل المُتحكّمة في هذه الولادة المستعجلة، بعلاقتها بالتاريخ والاستعمار؟

لم تنوجد السينما في تونس إهداءً وموّدة، إذْ انطلقت، كحالها في الجزائر والمغرب، خدمةً للحاجة الاستعماريّة، توثيقاً للأساطيل الحربيّة الفرنسيّة، وعروضاً لأفلام خاصّة بالرعايا الفرنسيين والإيطاليين، والنخبة التونسية المقرّبة من المستعمِر، ورؤيةً استشراقيّة، تقوم على التصوير الفولكلوري للمدينة العتيقة، والأبواب والساحات. سينما تعتمد على طبيعة الضوء، وجماليّة الديكور الطبيعي أساساً، وتستجيب لما تُصوّره عين الأجنبي، إذْ لم يكن للتونسي أيّ حضور. ولادة قيصريّة، لأنّ السينما التونسية الحقيقية شهدت شذرات تأسيس، كحال أفلام ألبرت سمامة شيكلي. ثم حدث انتظارٌ إلى فترة تأسيس الدولة الوطنية بعد الاستقلال، مع تأسيس أول مهرجان سينمائيّ عربي وأفريقي، عام 1964: «مهرجان سينما الهواة بقليبية». بعده، أُخرج أول فيلم تونسي، بعنوان «الفجر»، عام 1966.

الكتابة

في حوار «العربي الجديد» معه، ذكر وسيم القربي أنّ المغربيّ حميد اتباتو هو الذي قدّم كتابه، بعد الاتفاق على إصداره في المغرب «لاعتبارات عدّة، كالانخراط في حركة نقديّة مغربيّة، تشهد انتعاشة، مقارنة ببقية البلدان العربية، وللتعريف بالسينما التونسية في المغرب»، مُضيفاً أنّ الكتاب سيوزّع في الدول المغاربيّة، وأنّ «منهجيّته مدروسة بهدف تعريف السينما التونسية للمهتمّ بالسينما».