سينـــماء
لتعـزيـــز المحتـــوى
المعرفـــي السينمـــائي

CINAMAA
BY FILM COMMISSION

المخرجات العربيات وإنعاش الفيلم الوثائقي: سير ذاتية تتمرد على القوالب التقليدية

أمل مجدي

مقدمة

منذ نشأتها، ارتبطت السينما بالواقع المحيط، واسْتَقَت من سياقاته المتعددة حكاياتها وصاغتها في بِنْيات سردية مختلفة. فالسينمائيون أبناء زمنهم؛ بعضهم يشتبك مع قضاياه ويُصرِّح بما يؤمن به، بينما يميل آخرون للتلميح أو الصمت، لكن أثر اللحظة يبقى حاضرًا في أفلامهم على أي حال. وهكذا غدت السينما سِجلًا موازيًا للعالم، يُدوّن ملامحه ويكشف تحوّلاته. لذلك، ما من موجةٍ أو تيارٍ سينمائيٍّ ترك بصمةً عميقةً في التاريخ إلا وكان ابنًا لتحولٍ كبيرٍ في الوطن الذي خرج منه.

كانت التعبيرية الألمانية انعكاسًا لظلال الهزيمة في حقبة (فايمار) بعد الحرب العالمية الأولى، وخرجت الواقعية الإيطالية من أنقاض الحرب الثانية، حين غادر المخرجون الاستوديوهات المنمَّقة ليلتقطوا بالكاميرا وجوه البسطاء وخراب الشوارع وحكايات المعاناة اليومية. وفي أواخر الستينيات بزغت السينما الثالثة في أمريكا اللاتينية وأفريقيا كفعل مقاومة للاستعمار وتزييف الوعي، ساعية إلى إعادة تشكيل الذائقة الجماهيرية والثقافة العامة.

وعلى المنوال نفسه، عرف العالم العربي لحظته الخاصة. فبعد موجات التحرر الوطنيّ ازدهرت السينما في أكثر من بلد، وحتى مصر التي امتلكت تقاليد راسخة قبل نهاية الانتداب البريطاني، بلغت ذروة جديدة في الحقبة الناصرية، حيث أتاح تأسيس القطاع العام إنتاج مجموعة من أهم أفلامها وأكثرها تأثيرًا. وعلى الرغم من أن السينما الروائية غالبًا ما تستأثر بالضوء عند الحديث عن منعطفات الصناعة، فإن السينما الوثائقية لا تقل شأنًا، إذ ارتبطت دومًا بلحظاتٍ فارقةٍ في التاريخ. وفي السياق العربي المعاصر، تبدو الوثائقيات أكثر حساسية للتحولات التي عصفت بالمنطقة خلال العقد والنصف الأخير، فهي لا تكتفي برصد الأحداث، بل تلتقط لحظات زمنية وتصوغها في بناءٍ مشهديٍّ يفتح أُفقًا جديدًا لفهمها والتفاعل معها. لكن اللافت للانتباه هو تنامي حضور الأفلام الوثائقية

الذاتية، بوصفها فضاءً لسرد التجربة الفردية ضمن سياقات أوسع تستدعي التحليل والنقاش. حتى صار من النادر أن يمرَّ عام دون وجود فيلم وثائقي ذاتي يفرض حضوره بقوةٍ على الساحة السينمائية.

يتزامن هذا الاتجاه مع ظهور جيلٍ جديدٍ من المخرجات العربيات أسْهَمْن في تعزيز مكانة الوثائقيات الذاتية، من خلال تبنّي أساليب فنية متمردة على قوالب الحكي والمعالجات البصرية النمطية، فبرزت من مصر (دينا حمزة) "جاي الزمان - 2014"، و(كوثر يونس) "هدية من الماضي - 2015". ومن المغرب، كشفت (أسماء المدير) عبر "في زاوية أمي - 2020" و"كذب أبيض - 2023" عن أسلوبية لفتت انتباه العالم. وكذلك المخرجة الجزائرية الفلسطينية (لينا سويلم) في تجربتيها "جزائرهم - 2020" و"وداعًا طبريا - 2023"، والسورية (وعد الخطيب) في "إلى سما - 2019". أمَّا من لبنان، فنجد تجارب عدة تستدعي الوقوف عندها مثل تجربة (جود شهاب) "ق - 2023"، وتجربة (فرح قاسم) "نحن في الداخل - 2024". ومن العراق، لدينا إسهامات متفرقة، من أبرزها إسهام (ليلى البياتي) في "من عبدول إلى ليلى - 2023".

ثمَّة تقاطعات واضحة في الموضوعات التي تعالجها صانعات الوثائقيات العربيات، إذ تغوص في أعماق الذاكرة الفردية مُتَّسمة بجرأةٍ في البوح والمكاشفة للذات والعائلة تثير الإعجاب. كما أن غالبيتها تمزج عبر خطوط السرد، الخاصَّ بالعام، فتتشابك الحكايات الحميمية مع قضايا كبرى تعكس هموم المرأة وأحلامها وتروي قصص الأوطان الممزَّقة جراء الحروب والانقسامات.

لكن قبل التوقف عند القواسم المشتركة التي تُميّز هذا الاتجاه، والتعمق في تجربتيْ أسماء المدير ولينا سويلم بوصفهما نموذجين مثاليين تمتلك كلٌ منهما رؤية سينمائية مميزة تُوِّجت بالمشاركة في أهم المهرجانات العربية والعالمية، يجدر بنا أن نعود أولًا إلى ماهية الفيلم الوثائقي الذاتي، ومسار تطوره عبر السنوات، وما الذي أتاح له أن يزدهر اليوم في عالمنا العربي.

الفيلم الوثائقي الذاتي والتحولات الكبرى في البلاد

كانت الأفلام في بدايتها شاهدًا على تفاصيل الحياة اليومية قبل أن تنفتح على صياغة الحبكات ورواية القصص. ولطالما انشغلت بتوثيق حياة البشر بوصفها مادة ثرية؛ صحيح أن حيوات المشاهير نالت اهتمامًا كبيرًا في هذا الصدد، لكنْ ظلَّت حكايات العاديين أرضًا خصبة للاكتشاف، تتيح للمشاهد أن يرى نفسه في وجوههم وتجاربهم.

تُوضح (داليا السجيني) في دراستها "الفيلم الوثائقي الذاتي: سلطة بلدي لنادية كامل" أن فيلم "طعام الطفل" (Baby's Dinner) الذي أخرجه لويس لوميير عام 1895، واحدٌ من أوائل الأفلام ذات الطابع الذاتي في تاريخ السينما، حيث يتناول الفيلم مشهدًا من الحياة اليومية لأسرة الأخ الأكبر أوجست لوميير.

تُضيف: "لاحقًا، سيقوم هواة بتصوير مشاهد شبيهة فيما سيعرف بـ الفيديوهات المنزلية (*Home Movies*)، كما سيقوم مخرجون بصناعة أفلامٍ مماثلة، بعضها أكثر تعقيدًا، سيُطلق عليها منظِّرو السينما الوثائقية الذاتية في تسعينيات القرن الماضي - الفيلم العائلي- الذي يُعتبر السلف الأكبر لما سيُعرف بعد عقود بالفيلم الوثائقي الذاتي، أي أن جذور الأخير ارتبطت حرفيًّا بلحظة نشأة السينما، ولعلي لا أبالغ إذا قلت: في البدء كان جزءٌ من التوثيق ذاتيًّا"[1].

[1] داليا السجيني، دراسة "الفيلم الوثائقي الذاتي: «سلطة بلدي» لنادية كامل"، كتاب "مرايا السينما بين الأدب والإنسانيات"، دار المرايا للثقافة والفنون، 2025.

لقطة من فيلم "طعام الطفل - 1895" (Baby's Dinner) للويس لوميير

الفيلم الوثائقي الذاتي

حينما نطرح تساؤلات اليوم حول مدى قدرة صُنَّاع الأفلام على تحويل ذواتهم إلى حكايةٍ سينمائيةٍ ونُشكِّك فيما يتيحه الوسيط من إمكانياتٍ لصياغة سيرٍ ذاتيةٍ تنبع من تجارب بالغة الخصوصية يتماهى معها الجمهور، فإن هذا التشكيك يبدو مُثيرًا للسخرية في ظل الازدهار العالمي لهذا النوع. غير أنَّ المشهد لم يكن بهذا الجلاء قبل عقود، حين انشغل النقاد والمنظّرون بتقصي ملامحه الأُولى ورصد التقاليد الناشئة التي راحت تمنح الوثائقي الذاتي هويته الخاصة.

"هل يمكن للذات أن تعبّر عن نفسها في السينما؟ هل يمكن للفيلم أن يكون سيرةً ذاتية؟ ولمَ لا؟ لكن، هل يشبه ذلك ما نعنيه بالسيرة الذاتية في الأدب؟ وهل يمكننا نقل مفردات نوعية من وسيطٍ إلى آخر، مع مراعاة المشكلات والاختلافات الجوهرية بينهما؟ قد يكون هذا صعبًا"[2]، هكذا يفتتح (فيليب لوجون)، أحد أبرز مُنظِّري السير الذاتية في الأدب،

[2] فيليب لوجون، مقال: "السينما والسيرة الذاتية: إشكاليات المصطلح"، كتابة الأنا في السينما، المجلة البلجيكية للسينما، 1987

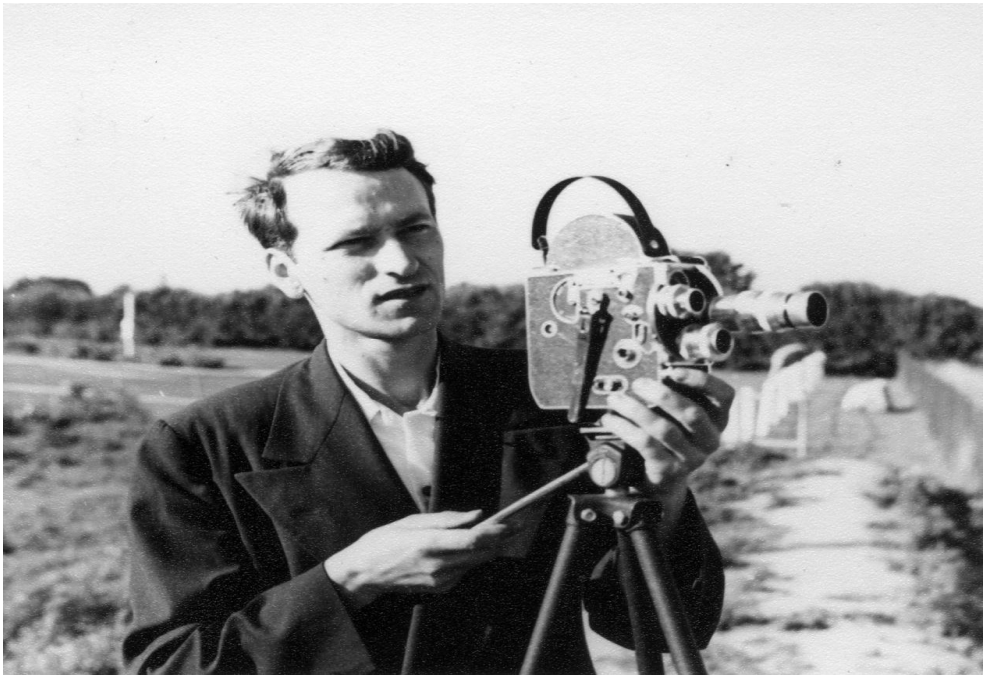
مقاله المطوَّل حول السينما والسير الذاتية، حيث يشير إلى أن الوسيط السينمائي بدأ يشهد إنتاجاتٍ ذاتيةً تُحلَّل وتُفسَّر باستخدام مصطلحاتٍ أدبية.

يتوقف لوجون عند كتابات (إليزابيث بروس)، التي أبدت تخوفها من تراجع السيرة الذاتية في الأدب لصالح السينما، معتبرةً أن الوسيط السينمائي لا يمكنه احتضان السير الذاتية، وأن صناعة مثل هذه الأفلام قد تؤدي إلى اندثار التوثيق الذاتي كما عرفناه عبر قرون. يتفق لوجون معها في أن اللغة المكتوبة تتفوق في إيهامنا بوحدة الذات، ولكنه يدحض الكثير من تحليلاتها الأخرى، مؤكدًا أن للسينما منطقها الخاص.

يضيف: "السينما الذاتية بدأت تظهر، مختلفةً عن السيرة الذاتية المكتوبة، ومتميزةً أيضًا عن السينما الروائية الخيالية، حيث تقع في مكانٍ ما بين سينما الهواة والسينما التجريبية. من الصعب تخيل أن تملأ هذه الأعمال دور العرض، إلا في حالاتٍ نادرة، لكن هذا ليس هدفها الأساسي".

في تلك الفترة، برز على الساحة عددٌ من رواد الفيلم الوثائقي الذاتي، مثل: (جوناس ميكاس، إد بينكوس، وروس ماكلوي)، فقدَّموا تجارب سينمائية طليعية مزجوا خلالها اليوميات الشخصية بالتاريخ السياسي. وعلى الرغم من تنوع أساليبهم، صارت أفلامهم مرجعًا للإنتاجات المتمركزة حول ذات المخرج والتدوين بالكاميرا. جاء ذلك تزامنًا مع صعود حركاتٍ اجتماعيةٍ متنوعةٍ في أواخر الستينيات والسبعينيات مثل حقوق الأقليات، والنسوية، والحركة الهيبية المتمرّدة، فقد حفَّز ذلك المناخ استكشاف قضايا شخصية، مثل الهوية والعرق والجنس. "وجَّه صانعو الأفلام كاميراتهم ومسجلاتهم الصوتية إلى ذواتهم، وعائلاتهم، وعالمهم القريب. ومن هنا نشأت حركةٌ من الأفلام الوثائقية ترفض أسطورة الكاميرا الحيادية في السينما الواقعية الأمريكية، وتُقرُّ بأهمية التجربة الفردية"[3].

[3] جيم لين، دراسة: "البحث عن كريستا: البحث عن آبائنا – الوثائقي الذاتي الأسود"، مجلة: "جامب كت"، العدد 40، 1996



لقطة من فيلم "تائه، تائه، تائه - 1976" (Lost, Lost, Lost) لجوناس ميكاس

ومثلما قلق البعضُ من هذه التغيرات التي تشهدها السينما، رأى آخرون أنها مساحة جديدة للتفاعل بين الصانع والفيلم، حيث عرّف كلٌّ من (جون ستيوارت كاتز) و (جوديث ميلستين كاتز) أعمال الوثائقي الذاتي بأنها أفلام عن "الذات أو العائلة"، يقوم خلالها المخرج بتصوير نفسه أو محيطه القريب. ومن هنا تنشأ درجة من الثقة والحميمية بين صانع الفيلم وموضوعه، وهي خصوصية نادرًا ما يسعى إليها أي شكل سينمائي آخر أو ينجح في بلوغها[4].

بمرور الوقت، أخذت الكتابات عن الوثائقي الذاتي مَنْحى مُستقلًّا، بعيدًا عن أي أفضلية للأدب على السينما، ودون الخلط بينه وبين السير الروائية الذاتية كما في أعمال (فرنسوا تروفو) و (فيدريكو فيلليني). وقد انشغل باحثون، مثل (بيل نيكولز، وجيم لين، ومايكل رينوف)، بتحليل هذا الإنتاج المتصاعد في الولايات المتحدة. حيث رأى رينوف أن ما برز

[4] راشيل جبارا، دراسة: "مزج أنواع مستحيلة: ديفيد أشكار والوثائقي الذاتي الأفريقي"، مجلة: "التاريخ الأدبي الجديد"، المجلد 34، العدد 2، 2003

منذ السبعينيات وما تلاها من أعمال غير روائية يُمثِّل ما أسماه "السير الذاتية الجديدة"، لأنها فتحت آفاقًا جديدة لفهم الذات، وباتت أداة أساسية للمقاومة والخطاب المضاد[5].

لكن تلفت الباحثة (راشيل جبارا) النظر إلى نقطة محورية، وهي أن ما أُنجز من دراساتٍ حول الفيلم الوثائقي الذاتي يظل محدودًا إذا ما قورن بحجم الإنتاجات السينمائية الفعلية. كما أن غالبية هذه الدراسات تتركَّز على أفلام أمريكا الشمالية، وتليها أوروبا الغربية، في حين يغيب بصورةٍ لافتةٍ تناول أفلام أمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا. ترى جبارا أن هذا الغياب لا ينفصل عن منظورٍ غربيٍّ ضيق للآخر، يفترض أن مفهوم الهوية الفردية حكرٌ على الغرب، وبناءً عليه تصبح السيرة الذاتية الحقيقية أمرًا مستحيلًا في الثقافات غير الغربية.

ازدهار الوثائقي الذاتي:

منذ مطلع الألفية، توسَّع انتشار الوثائقيات الذاتية في بلدانٍ شتّى بصورةٍ يصعب تجاهلها لصالح الهيمنة الأمريكية[6]. وقد صاحبت ذلك كتاباتٌ نقدية تسعى لتأمّل أسباب حضورها وربطها بتحوّلاتٍ سياسيةٍ أعادت رسم ملامح المجتمعات.

والحقيقة أن منطقتنا العربية ليست بمنأى عن هذا التوسّع، وإن اختلفت المسارات والتوقيت. فقد ظلَّ الفيلم الوثائقي العربي بعيدًا عن النزعة الذاتية لعقودٍ طويلة. صحيح أن موجات التحرّر في الخمسينيات والستينيات أسهمت في تطويره شكلًا ومضمونًا[7]، ومعها فتح التلفزيون نافذةً أوسع نحو الجمهور، لكن موضوعاته ظلّت مُنحصرة في ثيماتٍ مُعيَّنة: منها تأمّل أحوال الناس، وإثارة القضايا الاجتماعية، والاحتفاء بالمعالم الأثرية والمشروعات الصناعية والثقافية، وتسجيل البطولات العسكرية، فضلًا عن أفلام السير التي ترسم بورتريهات لشخصياتٍ بارزة، وتوثيق الحروب الأهلية ونضالات الشعوب. ومع

[5] مايكل رينوف، كتاب: "موضوع الوثائقي"، جامعة مينيسوتا، مينابوليس، 2004.
[6] جيل دانيلز، دراسة: "التمثيل السينمائي للذاكرة في الفيلم الوثائقي الذاتي"، جامعة إيست لندن، 2013
[7] محمود سامي عطا الله، كتاب: "السينما التسجيلية في الوطن العربي"، المجلس الأعلى للثقافة، 2010

ذلك، عرفت الساحة رموزًا أثْروا الوثائقي العربي ومنحوه نَفَسًا أكثر اتّساعًا وعمقًا، مثل: (هاشم النحاس، وعطيات الأبنودي، وبرهان علوية، وجوسلين صعب، وقيس الزبيدي، وعبد السلام شحادة، وعبد الله المحيسن).

لكن تحتفظ الأفلام الذاتية بفرادةٍ تُميّزها عن سائر أنماط الوثائقي؛ فهي تزدهر في فضاءٍ رحبٍ يفتح الباب لتفكيك المسلَّمات وزعزعة اليقينيّات، وتستند إلى مساحةٍ بصريةٍ تُمكّن المخرج من أن يضع ذاته وعائلته تحت المجهر بلا خشيةٍ من وصمٍ أو ملاحقة، فيما تمنحه في الوقت نفسه القدرةَ على وصل حكاياته الشخصية بالمنعطفات الكبرى في تاريخ بلده. ولعل ما عاشه العالَم العربي من حراكٍ سياسيٍ وثوراتٍ متتاليةٍ خلال الخمسة عشر عامًا الماضية، كان بمثابة الشرارة التي أطلقت هذا الصوت الذاتي بقوةٍ أكبر. بالتأكيد، هناك محاولات سبقت تلك اللحظة، بعضها وجد طريقه إلى الضوء وبعضها بقي في الظل، لكن المؤكد أن هذا التيار بات اليوم أكثر حضورًا ووضوحًا.

غير أن مسألة صعود الوثائقي الذاتي عربيًّا أعمق من السياسة وحدها؛ حيث تداخلت عوامل عدة مهدت لظهور أجيالٍ من صناع الوثائقي الذاتي، يحملهم شغف النبش في الذاكرة، وهاجس إعادة قراءتها، والرغبة في مُهادنة الماضي.

منذ الثمانينيات، لعبت الكاميرات المنزلية دورًا محوريًّا في هذا التحول. حيث أصبحت الكاميرات في متناول الأيدي، ومعها ترسَّخت لدى الأُسر عادة تسجيل تفاصيل حياتها اليومية، وصارت كل عائلة تحتفظ بأرشيفٍ مصوَّرٍ يروي حكايات البيت وعلاقات أفراده. تلتقط هذه المقاطع ابتسامات الأطفال ونموهم المتدرج، وتوثّق الرحلات الصغيرة والاحتفالات الدافئة، بل وتخلّد اللحظات الحزينة أيضًا. ولم يكن الأمر مقتصرًا على الحياة الخاصة، بل امتد إلى الشوارع والساحات، حيث وجَّه عموم الناس كاميراتهم لتسجيل الاحتجاجات والأحداث الكبرى، لتصبح هذه اللقطات المتفرقة أساسًا بصريًّا يستخدمه صُنَّاع الأفلام في سرد ذواتهم.

ثم جاءت الثورة التكنولوجية لتُضاعِف الإمكانات؛ فخفَّضت التكاليف بشكل ملحوظ، سواء عبر استخدام كاميرات الهواتف المحمولة أو برامج المونتاج التي سهَّلت عملية

التحرير. كما منحت المخرجين حريةً أكبر في تنفيذ رؤاهم بعيدًا عن قيود جهات الإنتاج. وبالتأكيد، وُظِّفت هذه التقنيات في التصوير والصوت لصناعة أعمال أكثر احترافية وتأثيرًا.

رافقت هذه التطورات صعود المنصات الرقمية وظهور خدمات البث عبر الإنترنت، مما أتاح لصانعي الأفلام الوثائقية، بما في ذلك مُخرجي الوثائقي الذاتي، عرض أعمالهم أمام جمهورٍ متنوعٍ ودون الخضوع لأجهزة الرقابة التقليدية. على سبيل المثال، أتاحت كلٌّ من منصة شاهد ومنصة أمازون برايم (*Amazon Prime*) ومنصة نتفليكس (*Netflix*) عرض الفيلم السوري "إلى سما" لوعد الخطيب وإدوارد واتس، وطرحت منصة آبل (*Apple*) فيلمَيْ "جزائرهم" و"وداعًا طبريا" للينا سويلم.

لقطة من فيلم "إلى سما - 2019" لوعد الخطيب وإدوارد واتس.

لكن التحولات لا تقتصر على الجانب الماديّ، بل تشمل أبعادًا نفسية واجتماعية، وذلك لأن منصات التواصل الاجتماعي كرَّست بدورها ثقافة البوح والمشاركة. فنحن نوثِّق أهم وأبسط تفاصيل الحياة اليومية لتظل حاضرةً أمام الجميع إلى الأبد. وفي هذه المساحة الرقمية الجديدة، يجد الأفراد مجالًا للإفصاح عن تجاربهم الشخصية وحالاتهم الشعورية ومعتقداتهم المختلفة، كما يتيحون للآخرين فرصة التفاعل؛ سواء بالدعم أو بسرد

خبراتهم المماثلة، لتتلاشى بذلك الحدود بين الخاص والعام، وتصير القصص الفردية جزءًا من سردياتٍ جماعيةٍ أوسع.

يتلاقى هذا مع أسلوب التداعي الحُر الذي طوَّره (فرويد) ضمن منهج التحليل النفسي، والذي يدعو الأفراد للتعبير بحريةٍ عن أفكارهم ومشاعرهم ومشكلاتهم المكبوتة دون رقابةٍ أو تصفية. ويتصل كذلك بمفهوم "التطهير العاطفي"، حيث يتيح الإفصاح عن المشاعر السلبية تخفيف التوتر النفسي وتعزيز التوازن الداخلي، ليصبح التعبير عن الذات وسيلةً لفهم النفس وطمأنينة العقل. صحيح أن هذا قد يتعارض أحيانًا مع تجربة المستخدم على مواقع التواصل الاجتماعي، إلا أن هذه المنصات تبقى مساحةً متاحةً للحكي والتنفيس.

تشير الدراسات إلى أن "إدارة الهوية عبر الإنترنت تمنح الأفراد فرصةً لاستكشاف جوانب مختلفة من ذواتهم، غالبًا بطرق قد لا يجدونها مريحة في الواقع"[8]. يتقاطع ذلك أيضًا مع قيم الفردانية التي تُعلي من قيمة الإنسان وحريته واستقلاله، فتُشكِّل بيئةً محفزةً للبحث عن وسائل أخرى للتعرف على الذات، مثل صناعة الأفلام، حيث تمنح الكاميرا المخرج فرصة للتواصل مع ذاته ومحيطه بحريةٍ وارتياحٍ قد يصعب توافرهما من دونها.

وبما أننا نُركِّز على تجارب جيلٍ جديدٍ من المخرجات العربيات، يصعب تجاهل أثر صعود الخطابات النسوية في تشكيل هذه التجارب. فالنسويّة في سياقنا الراهن ليست مجرد دعوة لتمكين المرأة، بل هي حقلٌ واسعٌ للنقاش حول قضايا النساء، ومحاولة جادة لإعادة صياغة المنظومة القانونية والاجتماعية. ومن المؤكد أن هذه الأجواء تُسهم في كسر الصمت طويل الأمد حول التجارب الشخصية المتنوعة.

ومن هنا يبرز حضور شعار "الشخصي سياسي[9]" الذي راج مع الموجة الثانية من الحركة النسوية، إذ يتجسَّد بوضوحٍ في هذه الأفلام الوثائقية التي تصل بين تفاصيل الحياة الخاصة وتحولات المجتمع، وبين الحكايات الفردية والوقائع السياسية، لتفتح أمام المخرجات

[8] سيباستين نيشانث وهاري هاران، مقال: "تأثير وسائل التواصل الاجتماعي على تشكيل الهوية: تحليل نقدي"، كلية نهرو للفنون والعلوم، 2024

[9] علياء طلعت، مقال: "«باي باي طبريا».. مقاومة نساء فلسطين تتجاوز الزمن والحدود"، موقع الجزيرة وثائقية، 2024

العربيات مجالًا أوسع لتأمل ذواتهن وإعادة صياغة حضورهن في المجال العام، وفي قلب التاريخ.

بصمة المخرجات العربيات في الوثائقيات الذاتية

الطفرة اللافتة التي شهدها الوثائقيُّ الذاتيُّ عربيًّا، يصعب الإحاطة بكل تفاصيلها في هذا السياق. لذلك كان لا بد من التوقف عند عينة من الأعمال، باعتبارها نموذجًا يعكس تجربةً أوسع وأشمل.

ينصبُّ التركيز هنا على الأفلام المصنوعة بأيادٍ نسائية، بحكم امتدادها في أكثر من بلد، كما سبقت الإشارة. وقد توجَّه الاهتمام إلى المخرجات المنتميات إلى شريحةٍ عمريةٍ متقاربة، وهي جيل الألفية (*Millennial Generation*)، أي المولودات تقريبًا بين مطلع الثمانينيات ومنتصف التسعينيات؛ ذلك الجيل الذي تشكَّل وعيه في خضم تحولاتٍ عميقةٍ مع نهاية القرن العشرين وبداية الحادي والعشرين. وبناءً على هذا المعيار، استُبعدت أفلام مهمة مثل "احكيلي" لماريان خوري و"بلادي الضائعة" لعشتار ياسين.

تتميَّز هذه التجارب بثراء أساليبها السردية، فلكلٍ منها خصوصيتها التي تحتفي بالفرد وتجربته الشخصية. ومن ثمَّ، فإن النظر إليها كوحدةٍ متكاملةٍ قد يُفقدها تفرُّدها، وهو أمرٌ يصعب تحقيقه أساسًا لأن الوثائقي الذاتي ليس قالبًا ثابتًا، بل مجموعة أنماطٍ متعددةٍ، وقد يمزج المخرج بينها أو يبتكر صيغةً خاصةً به. لذا سنكتفي بتتبع أبرز السمات المشتركة التي تتردد في معظم هذه الأفلام، وكيف تتقاطع فيما بينها أحيانًا لتفترق لاحقًا عند تفاصيل أخرى.

تعددية الذات:

الوثائقي الذاتي فضاء حميمي يُتيح للمخرجة استكشاف أبعادها المتعددة والمتداخلة؛ فهي الساردة التي تُمسك بخيوط الحكاية وتُنسِّق أحداثها، وفي الوقت نفسه شخصية حاضرة في السرد، تتقاطع مساراتها مع آخرين من دائرتها القريبة. والكاميرا هنا لا تُعامَل كأداةٍ محايدة، بل تتحوَّل إلى رفيقٍ يكسر الحواجز ويمنح المخرجة حضورًا مزدوجًا خلف العدسة وأمامها.

وإذا تأملنا تجارب المخرجات اللواتي نقف عند أفلامهن، نجد أن كل واحدة منهن تلعب أدوارًا متعددة، لكنها تُبرز دورًا بعينه أكثر من غيره. فهي أولًا امرأة، وثانيًا ابنة، لكن حضور الأب أو الأم يختلف من فيلمٍ لآخر. بعضهن تواجه علاقتها بالأب وتغوص في روابطها الأسرية معه، كما في: "جاي الزمان"، و"هدية من الماضي"، و"نحن في الداخل"، و"من عبدول إلى ليلى"، و"جزائرهم".

وأخريات ينطلقن من علاقةٍ وثيقةٍ بالأُم إلى مسارات أرحب، مثل أسماء المدير في فيلم "في زاوية أمي" و"كذب أبيض"، أو من شبكةٍ أموميةٍ ممتدةٍ عبر أجيالٍ من النساء، كما في: "وداعًا طبريا" و"ق".

بينما تستكشف وعد الخطيب أدوارًا متداخلة في "إلى سما"، كابنة وزوجة وأم، مع إيلاء الأمومة اهتمامًا خاصًا. وفي النهاية، تبقى هؤلاء المخرجات صانعاتٍ لأفلامهن، وقد تولّت بعضهن مهمة التصوير بأنفسهن.

تنطلق كل مخرجة في رحلتين متوازيتين؛ الأولى لصناعة الفيلم، والثانية لاكتشاف ذاتها وموقعها في العالم وعلاقتها بأقرب الناس إليها. في "جاي الزمان"، تبدأ دينا محمد حمزة من نقطةٍ مظلمة؛ تغمرها الوحدة والفقد بعد رحيل والدها، الشاعر محمد حمزة، وتراودها أفكارٌ انتحارية تكشف عنها بشجاعةٍ مطلقة. لكن صناعة الفيلم تصبح مُتنفَّسًا لها، وسببًا للتشبث بالحياة، وفرصةً للتعامل مع الألم ومداواةً للجرح بعد أن أصبح البيت خاويًا بلا روح.

ومن خلال إعلانها المباشر للمُشاهِد في بداية الفيلم، مخاطبةً والدها وبالتبعية الجمهور: "بابا، أنا هعمل فيلم، هدور عليك، على الأماكن، على الأشخاص، وعلى الزمن"، تُولد حالة من التفاعل الحي، وتصبح رحلة البحث عن الأب عبر الذاكرة مساحةً للتماهي مع تجربةٍ إنسانيةٍ تمتد من الخاص إلى العام.

مفهوم الرحلة يأخذ أبعادًا أعمق في "هدية من الماضي"، حيث تنطلق كوثر يونس في رحلةٍ فعليةٍ إلى إيطاليا برفقة والدها، الدكتور مختار يونس. تحرص كوثر على أن تُبقي كل شيء تحت سيطرتها كصانعةٍ للفيلم؛ فهي مَن تخطط للسفر احتفالًا بعيد ميلاده، ومَن تختار الوجهة لترتيب لقاء بمحبوبته القديمة التي لم يرها منذ أكثر من ثلاثين عامًا، وهي أيضًا مَن تُقرّر تصويره بكاميرا خفيَّة، لتُظهر تصرفاته بعفويةٍ طبيعية، ما يجعل المشاهد شريكًا في تجربةٍ مُتلصصةٍ مليئةٍ بالإثارة. لكن في قلب هذه المغامرة، تتجلَّى علاقة الابنة بأبيها، حيويةً وتلقائيةً، تتأرجح بين الشدّ والجذب، الصفاء والانفعال، الضحك والغناء، حيث يصنع هذا الرابط العاطفي أساس الرحلة وما تحمله من معنى إنساني.

لقطة من فيلم "هدية من الماضي - 2015" لكوثر يونس

يتقاطع ذلك أيضًا مع فيلم "نحن في الداخل"، وإن كان يختلف عن سابقهِ في ابتعاده عن روح السفر والمغامرة، حيث يُبقينا محتجزين معه داخل البيت والأماكن المغلقة. فمن خلال مدته التي تصل إلى ثلاث ساعاتٍ وإيقاعه المتمهّل، يسمح لنا بالانغماس في علاقة المخرجة بأبيها بعد عودتها من الخارج التي امتدت خمسة عشر عامًا، لترافقه في سنواته الأخيرة وتستكشف عالمه الخاص عن قرب. وعبر تصوير مقابلاته، وأحاديثهما التي تتنوّع بين الجدّ والهزل، وشجاراتهما حول الناس والسياسة التي تعكس فجوةً جيلية، تتجلّى علاقةُ محبةٍ صافية، تخلق لدى المشاهد شعورًا بالأُلفة والدفء وتتركه متأثرًا برحيل الأب.

على النقيض تمامًا، ينفتح "من عبدول إلى ليلى" كنافذةٍ على علاقةٍ معقّدةٍ بين ابنةٍ وأبٍ أثّرت بشكلٍ كبيرٍ على رؤيتها لذاتها وهويتها الممزّقة بين العراق وفرنسا. ليلى البياتي تخبّطت كثيرًا في حياتها إثرَ تعرّضها لحادثٍ أفقدها ذاكرتها ووضع حاجزًا بينها وبين حياتها السابقة، وبعد سلسلةٍ من محاولات البدء من جديد والتنصّل تمامًا من جذورها العربية، قرّرت أن تصنع فيلمًا لتعيد اكتشاف نفسها والتواصل مع والدها من خلال تعلّم العربية والتغنّي بأشعاره. وعبر رحلتها السينمائية، تُنفِّس ليلى عن غضبها من وصايته في الصغر، وتتعاطف أيضًا مع تجربة اعتقاله وفراره من الاضطهاد والعيش في المنفى. وبين هذا وذاك، تعانق جيتارها، تنغمس في الشعر معه، وتغوص في نبض الوطن وأحداثه المأساوية، لتنسج من الفيلم فضاءً تتقاطع فيه الذكريات والعاطفة والسياسة.

يحضر هنا مفهوم "الانعكاسية العميقة"[10] الذي صاغه (ديفيد ماكدوجال)، والذي يُركّز على العلاقة بين المخرج وموضوعاته داخل بنية الفيلم، حيث تُجبِر أفلام الوثائقي الذاتي صانعها على مواجهة نفسه وعلاقاته مع الآخرين. وفي السياق نفسه، يوضح مايكل رينوف أن في كل أشكال الإثنوغرافيا المنزلية يلعب "الآخر العائلي" دورًا محوريًّا في تشكيل ملامح الذات الساردة، إذ يظهر كنسخةٍ بديلةٍ، أو مرآةٍ، أو موجّهٍ روحيّ، أو حتى مصدرٍ للصدمة النفسية.

[10] توني داومونت، دراسة: "الوثائقي الذاتي – الـ «الرائي والمرائي»"، مجلة الدراسات في الفيلم الوثائقي، المجلد 7، العدد 3، 2013.

يتماسُّ ذلك أيضًا مع تجربة جود شهاب في فيلم "ق"، حيث تختار أن تسرد الحكاية من منظور ثلاثِ نساءٍ في عائلتها انتمين إلى جماعة القبيسيات الدينية: جدتها، وأمها، وهي نفسها. غير أن الضوء يتركز على الأم، هبة، الأشدّ انغماسًا في عالم الجماعة، والأكثر وجعًا بعد إقصائها حين سلكت دربًا لم يرضين عنه. في فيلمها، تدفع جود أمها إلى البوح أمام الكاميرا، إلى مواجهة جراحها المتراكمة، فيما ترصد في الوقت نفسه كيف يحيط بها الآخرون في ضعفها؛ فتعاتب أباها على عدم استيعابه للألم بالقدر الكافي، وتلتقط موقف جدتها المتذبذبة بين حبها الغامر لهن وإيمانها بأن الجماعة قادرة على سحق الإنسان.

وسط هذا كله، تبقى جود نفسها حاضرة، وهي تتأمل تلك المنظومة الأمومية الدينية التي شكَّلت نشأتها: احتفالية ارتدائها للحجاب بينهن، وجرح أمها العميق، وحنينها المتكرر إلى معلمتها وحلقاتها. وفي لقطةٍ بعينها، يباغتها سؤال: "هل أحببتِ عالم الجماعة؟" لا تجيب. لكن الفيلم، المنشغل بأسئلة الإيمان والحب وكيف يصوغان هوية الإنسان وآلامه، وخطورة أن نختزل كل المعاني في شخصٍ واحد، هو ما يمنحنا الجواب.

لقطة من فيلم "ق - 2023" لجود شهاب

أمَّا في "إلى سما"، تتشكَّل حكايةُ وعد الخطيب وملامح ذاتها أمامنا على مهلٍ، عبر تعليقها الصوتي الموجَّه إلى طفلتها سما، التي تصير بوصلةً تهديها وسط الفوضى. على امتداد خمس سنواتٍ من التصوير، وبمشاركة المخرج البريطاني (إدوارد واتس)، تسرد وعد واحدةً من أكثر المراحل قسوةً في تاريخ سوريا الحديث: من انخراطها في الثورة ضد نظام الأسد القمعيّ، إلى عملها صحفيةً توثّق ما يجري داخل مدينة حلب، مرورًا بقصة زواجها من طبيبٍ كان من بين القلائل الذين بَقُوا لتقديم العون تحت القصف والحصار. تتنقّل وعد بين أدوارها المتعددة؛ ناشطةً وصحفيةً وابنةً وزوجةً شاهدةً على الخراب، لكن يظلّ خيطُ الأمومة، وعلاقتها بسما، في قلب الحكاية ومرساها الأعمق.

ومثلما بدا الحكي عند وعد شبكةً من الوجوه والمسؤوليات، نلمس عند لينا سويلم أيضًا هذا التنقّل بين مساراتٍ متداخلة: في "جزائرهم"، حين تركّز على تجربة انفصال جدَّيها لأبيها في مدينة تيير الفرنسية، ثم في "وداعًا طبريا" حين تحمل على عاتقها رواية حكايتها هي وأمها وجدّاتها المتشابكة مع تاريخ فلسطين. وعلى نحوٍ قريبٍ، تمضي أسماء المدير في "في زاوية أمي" مقتفيةً أثر ما تبقَّى من ذاكرة والدتها عن قريتها القديمة، حتى تجد نفسها في خضم الحدث، وبعده في "كذب أبيض"، حيث تضع ذاتها في صدارة المشهد، كاشفةً من خلالها عن شبكةِ العلاقات المعقَّدة داخل عائلتها. وإنْ كنا سنتوقّف عند كلتا التجربتين لاحقًا بمزيدٍ من التعمّق والقراءة.

تعددية الأجناس

"السيرة الذاتية كانت دائمًا نقطة التقاء بين أجناسٍ فنيةٍ متعددة؛ فهي تمزج بين تمثيل الذات وإعادة صياغة تجربتها، بين الواقع والخيال، الحاضر والماضي، وصيغتي المتكلم والغائب. باختصار، تُجسِّد ما وصفه إيهاب حسن بـ(التهجين ما بعد الحداثي للأجناس)"،

هكذا توضح الباحثة راشيل جبارا[11] أن الوثائقي الذاتي منفتح بطبيعته على تقاطعاتٍ مختلفةٍ مع أنواعٍ أخرى.

وإذا تأملنا التجارب التي تتناولها، سنجد أن كثيرًا من المخرجات يجدن في هذا النوع الفيلمي مسرحًا للّعب والتجريب، ومجالًا للانطلاق خارج حدود السرد المألوف. يستعنَّ بالوثائقي أداةً لرسم قصصهن الخاصة أو حكايات عائلاتهن، وفي الوقت نفسه ينسجن في أعمالهن أنواعًا أخرى من السينما، والأدب، والموسيقى، لخلق تجربةٍ سمعيةٍ وبصريةٍ حرةٍ ونابضةٍ بالحياة.

يُعدّ فيلم "من عبدول إلى ليلى" الأكثر جرأة في هذا الصدد. تفتتح مخرجته، ليلى البياتي، العمل برسوماتٍ شخصيةٍ يرافقها صوتها المتسائل عن الصواب والخطأ ودقّة الذكريات، قبل أن تتحوّل كلماتها إلى أغنية تحكي عن البدايات والوحدة والحيرة تجاه خطواتها في الحياة، مؤكدةً أن الغناء أقرب إلى قلبها من الكلام العادي.

حكايتها عن الشتات والضياع بين الثقافات، وعن الألم النفسي والجسدي، لا تُروى بتفاصيل مطوّلة، بل تتفتَّت إلى شذراتٍ تتشكّل عبر موادٍ أرشيفيةٍ ومقابلاتٍ تقليدية، إلى جانب الرسومات والموسيقى والشعر الغنائي. ويصاحب ذلك حركة كاميرا متقلّبة تتأرجح بين الثبات والفوضى، بين التمركز والتشتت، لتُجسِّد حيرة البطلة وتقلُّبات مزاجها، وتُحوِّل الفيلم بأكمله إلى تجربة مُشاهدة آسرة.

[11] راشيل جبارا، دراسة: "مزج أنواع مستحيلة: ديفيد أشكار والوثائقي الذاتي الأفريقي"، مجلة: "التاريخ الأدبي الجديد"، المجلد 34، العدد 2، 2003

لقطة من فيلم "من عبدول إلى ليلى - 2023" لليلى البياتي

لكن ليلى البياتي ليست الوحيدة التي وظَّفت الشعر في سردها؛ فالشعر عنصر متكرر يتشاركه عددٌ من الأفلام الذاتية، سواءً في صورته الغنائية أو الأدبية. وكأنه جسرٌ يوصل بيننا وبين الحكايات ووسيلة تواصل بين الشخصيات، ينقل المشاعر برهافةٍ، ويضفي إيقاعًا خاصًا على المشهد، كما يترك مساحةً رحبةً للمشاهد للتأمل والانغماس في الحالة الشعورية.

يُمثِّل الشعر جزءًا محوريًّا في فيلم "جاي الزمان"، لأن دينا تُعوِّض افتقادها لوالدها الراحل باستدعاء شعره الغنائي وتحاول أن تجد في كلماته عزاءً ورفقة، ومعايشةً لزمنٍ لم تعِشه، لكنها تحاول فهم تقلباته وتحولاته السياسية والاجتماعية. وفي خضم هذه الرحلة، يطلّ صوت الأب من تسجيل صوتي قائلًا: "*الشعر هو اللي بيسجل أو بيترجم حالة المجتمع.*«

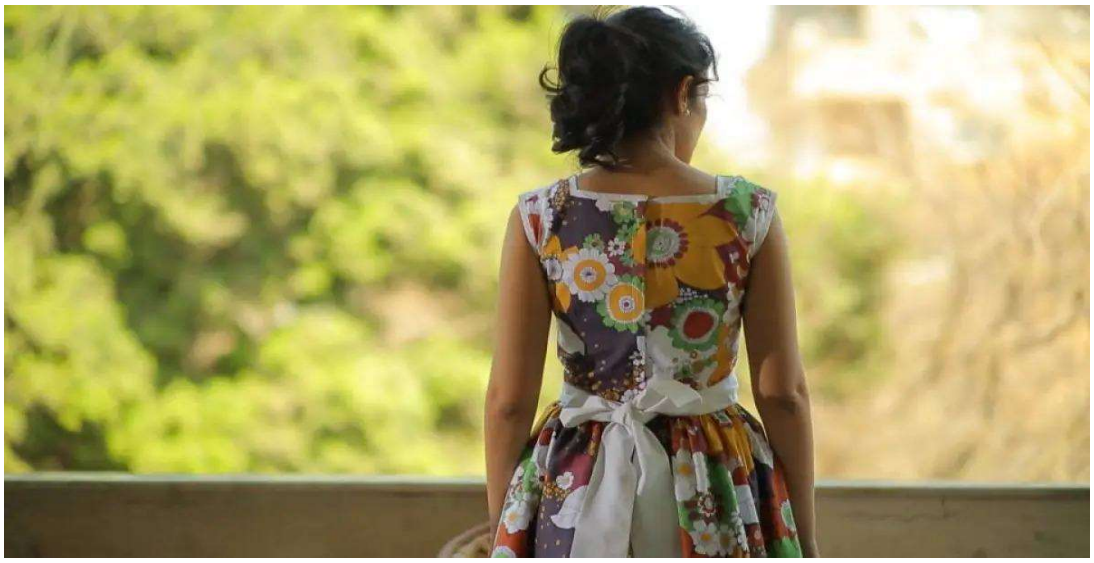
كذلك يحتلُّ مكانةً كبيرةً في فيلم "نحن في الداخل"، حيث تتعمَّق العلاقة بين فرح وأبيها من خلاله. فالأب، مُعلم متقاعد، عَشق الشعر منذ الصغر مُتأثرًا بمجالس أبيه الأدبية، ثم صار شاعرًا يكتب القصائد ويحضر الأمسيات، مُنخرطًا في أوساط الشعراء. تحت تأثير

هذا الإرث، تُقرّر فرح أن تكتب هي الأخرى، مجسدةً أفكارها ومشاعرها في أبياتٍ وقوافٍ، لتخلق مساحة لقاءٍ مع أبيها، وتسرد من خلالها تجربة العودة إلى الوطن بعد سنواتٍ طويلة.

كما يُوظَّف الشعر في "ق" عبر قصيدةٍ تعكس حالة الصراع التي تجمع بين المحبة الشديدة والألم العميق لدى الأم هبة تجاه معلمتها الدينية بعد الإقصاء من الجماعة. ويحضر أيضًا في "وداعًا طبريا"، فقد اعتادت الأم، هيام عباس، كتابة القصائد منذ صغرها، وحين توفيت جدتها، ألَّفت قصيدةً نثريةً ترثيها، مستعيدةً من خلالها حضورها وذكراها.

ومن بين السمات البارزة التي تتبنّاها بعض المخرجات يبرز عنصر التمثيل، بوصفه مسألةً جدليةً في عالم الفيلم الوثائقي. فبينما يراه البعض تهديدًا لمصداقية العمل ومخاطرةً بمستقبل الوثائقيات، يعتبره آخرون امتدادًا للوثائقي نفسه أو شكلًا جديدًا منه. فيما يُدرجه بعض المتخصصين تحت مسمّى "الدراما الوثائقية" (Docudrama)، التي تمزج الأحداث الواقعية بعناصر خيالية، وتنشغل بتقديم الحقائق التاريخية عبر قدرٍ متفاوتٍ من التمثيل الدرامي. ويبدو أن الوثائقي الذاتي يقف في منطقةٍ وسيطةٍ بين هذه التصنيفات، إذ تختار كل مخرجة ما يناسبها من القوالب والأساليب.

في المشهد الافتتاحي لفيلم "جاي الزمان"، ترتدي فتاة فستانًا زهريًا وتصعد على مقعد في شرفة، تمهيدًا لإلقاء نفسها، في إشارة إلى الواقعة الشهيرة للفتاة التي أنهت حياتها إثر وفاة المغني عبد الحليم حافظ. اللقطة تتحوَّل إلى جسرٍ عاطفي، حيث تُكرّر المخرجة حركاتها لاحقًا لتُعبّر عن حزنها على رحيل والدها. هكذا يمتزج زمانان متباعدان في لحظةٍ واحدةٍ من الفقد والألم، وتتلاقى تجربتان في شعور الحزن الفردي والجمعي معًا.



لقطة من فيلم "جاي الزمان - 2014" لدينا حمزة.

أما في فيلم "وداعًا طبريا"، فتأخذنا المخرجة إلى مسرح الحكواتي حيث مارست والدتها في الماضي شغفها بالتمثيل. تصعد الأم (هيام) على خشبة المسرح الخالي من الحضور، لتعيد تمثيل لحظة مفصلية من حياتها: حين أخبرت والدها بحبها لشابٍ إنجليزي وإصرارها على الزواج منه، وكيف صُدِمَ الأب وتركها في صمت.

ولأن أحلامنا وكوابيسنا جزء من ذواتنا، فإن ترجمتها بالكاميرا تمنحنا نافذة لفهم دواخلنا. في فيلم "ق"، توظّف جود شهاب مشاهد تمثيلية لفتيات مُحجبات يقفن في حقلٍ عشبي، لتكشف الديناميكية المعقدة للعلاقات داخل الجماعة الدينية، والموقف الذي اتخذنه من والدتها. في أحد المشاهد، تتراصُّ الفتيات ككتلة واحدة، يتكئن على بعضهن، في مقابل فتاة تجلس وحيدة، بينما ينساب صوت هبة وهي تحكي عن حلمها: "شفت الآنسة سحر بنومي اليوم، لكن مشكلتي ما عم بتذكر المنامات، لكني أشعر أنني خارج الجماعة... بفيق من الحلم بتوجع".

وفي لقطة الختام، نرى جود مع والدتها وجدتها يقفن في صفٍ واحد، تضع كلٌّ منهن يديها على كتف الأخرى، كأنهن وحدة متصلة، في مشهدٍ تعبيريٍّ عن ثلاثة أجيال وقعن في شباك القبيسيات. بينما تُوجِّه جود جدتها ألا تبتسم أثناء التصوير.

نتلمَّس هذه الحالة التمثيلية أيضًا في المشهد الأخير من فيلم "إلى سما"، حيث تقف المخرجة وعد الخطيب حاملةً ابنتها سما في لقطة مُنسَّقة بعناية (*staged*)، تسير في شارع مُهدَّم على جانبيه بفعل دمار الحرب، وهي تخبر ابنتها أن الناس قاتلوا من أجل حياة أفضل لها ولأطفال آخرين. ثم ترتفع الكاميرا وتُحلِّق في السماء، راصدة الدمار المحيط، ومُجسِّدة تلاقي الأمل والخراب في لحظةٍ واحدة.

لقطة من فيلم "إلى سما - 2019" لوعد الخطيب وإدوارد واتس.

يتوقف المُنظِّر والباحث الأمريكي (بيل نيكولز) عند إشكالية المشاهد الأدائية وإعادة تمثيل الأحداث داخل الوثائقي، ويشير إلى كونها مُربكة لأن المشاهد يدرك أن ما يراه مُصمّم خصيصًا للكاميرا. لكنه يستشهد بحديث المؤرخ (هايدن وايت[12]) الذي يرى أن

[12] نفس المرجع السابق.

هذه القضية لا تُمثِّل مشكلةً حقيقيةً، لأن التاريخ نفسه يقوم على إعادة التمثيل بشكلٍ أو بآخر. ففي النهاية، ما نعتبره "تاريخًا" ليس سوى حكاية تُروى، نُعيد من خلالها ترتيب الأحداث وصياغتها لتكتسب معنى وسردية.

وهذا ما سعت أسماء المدير إلى تحقيقه في "كذب أبيض"، عبر الاستعانة بالتماثيل الطينية والمجسمات (الديوراما) لإعادة بناء حيّها وبيتها، واستحضار الشخصيات القريبة من محيطها، في محاولة لتعويض غياب الأرشيف العائلي المصوّر، واستكشاف أحداث من ماضي بلادها أسهمت في رسم ملامح حياتها.

الزمن والذاكرة وما بينهما

يُشكِّل الزمن ركيزةً أساسيةً في بناء الحكايات السينمائية عمومًا، والذاتية منها على وجه الخصوص؛ فهو طرفٌ فاعلٌ في تحريك الأحداث، وأداةٌ لفهم أعماق الشخصيات، ومسارٌ تتبعه المخرجات لإعادة النظر في ذواتهن واكتشافها من جديد.

في الوثائقي الذاتي، تتعامل المخرجة مع أزمنةٍ مختلفة؛ أولها الزمن الفعلي وهو الحدث الذي تصوره بعدستها، مثلما توثّق فرح يومياتها مع والدها في "نحن في الداخل"، وثانيها الزمن الفيلمي الذي يكون إما تكثيفًا أو إطالةً لهذا الحدث على الشاشة لأغراضٍ درامية، وثالثها الزمن الاعتباري/الافتراضي وهو يُمثّل الذكريات والصور والأحلام، أي كل ما يتعلق بالذاكرة سواء الشخصية أو العائلية أو الجمعية.

وتتجلَّى هذه الديناميكية بين الأزمنة بوضوحٍ عند قراءة الفكر الفلسفي لجيل دولوز حول الزمن والذاكرة، حيث يوضح: "لا يوجد زمن حاضر إلا وهو مثقل بماضٍ وبمستقبل، ماضٍ لا يُختزل إلى حاضر قديم، ومستقبل لا ينحصر في حاضرٍ آتٍ... وتكمن فرادة السينما

في قدرتها على التقاط هذا الماضي وهذا المستقبل المتجاورين مع الصورة الحاضرة، أن تُصوِّر ما سبق وما يلي"[13].

تُشكِّل كلُّ مخرجةٍ الزمنَ الاعتباريَّ بطريقة مختلفة لتنسج سردها بما يتوافق مع طبيعة الفيلم. في فيلم "جاي الزمان"، يُسيطر الماضي على مساحةٍ واسعةٍ من السرد، نلمسه في ألبومات الصور، وأشرطة الكاسيت، والأوتوجرافات، ومقتطفات البرامج، والمباني القديمة. حيث تعود دينا عبر هذه الأشياء إلى ذكرياتها مع والدها، وإلى سيرته الفنية وعلاقاته بأشهر المغنّين. وفي الخلفية، تتردد أحداث تاريخية مثل هزيمة 1967 وانتصار أكتوبر 1973، وما أعقبها من تحولاتٍ اجتماعية، كرحيل الكثير من المصريين بحثًا عن حياةٍ أفضل. تمسح المخرجة هذا الماضي بلمسة نوستالجيا، زمن فات لكنه حيٌّ في تفاصيله. وفي الوقت نفسه، لا تجعل الحاضر مأساويًا؛ فهو رغم غياب والدها، ينبض بالأمل مع ثورة 2011 وولادة ابنة شقيقتها، ليصبح المستقبل أكثر تفاؤلًا. تختتم فيلمها بجملة: "بابا، أنا مش لوحدي، أنت عايش، في الأماكن، في الذاكرة، في الناس".

تحضر تلك النوستالجيا أيضًا في "هدية من الماضي"، فقد كان الدافع المعلن للرحلة التي خاضتها كوثر مع أبيها استحضار ماضٍ جميلٍ، حيث كان الأب العجوز شابًا غارقًا في الحب مع محبوبته (باتريتسيا) قبل أن تُفرّقهما السبل. تحاول كوثر من خلال هذه الرحلة أن تُسعده، وتُعيد إليه رائحة هذا الماضي، وتفتح له نافذةً للتصالح معه، حتى وإن كان من الصعب تغيير الواقع. هذا الماضي، المشبع بالحنين والذكريات، يتحوَّل في الفيلم إلى أداةٍ لرؤية الحاضر والمستقبل بشكلٍ مختلف. فكل لحظة من الرحلة تمنح الأب فرصةً لإعادة اكتشاف نفسه، وابنته فرصةً لفهم عمق علاقتها به، حيث تتحوَّل النوستالجيا إلى طاقةٍ حيةٍ تدفع الشخصيات نحو حياةٍ أكثر اكتمالًا وفهمًا.

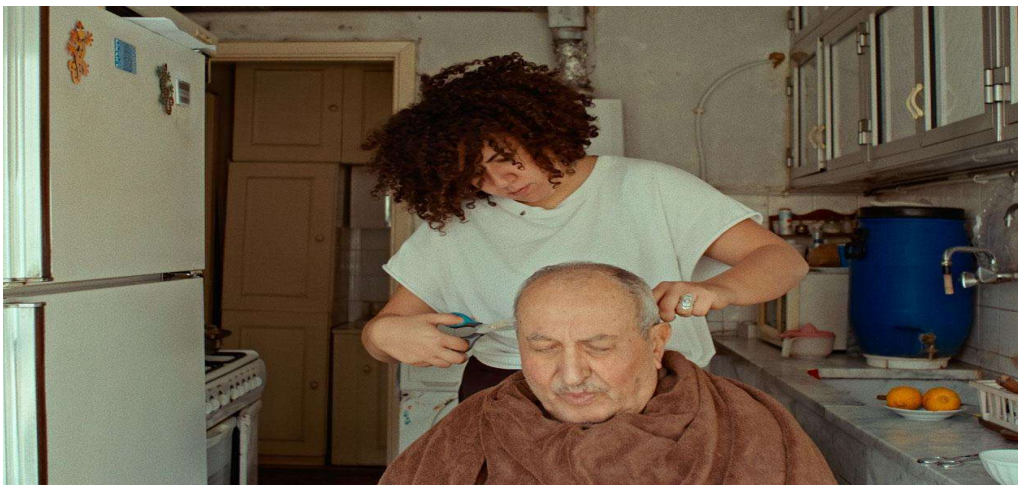
وعلى النقيض من الحنين الحالم للماضي، يُقدِّم فيلم "إلى سما" زمنًا اعتباريًّا مُشبعًا بالفواجع والمآسي. صحيح أن قصة حب وعد وزوجها تُخفِّف من حدة الظلام، وولادة سما تمنح بارقة أمل في مستقبلٍ أفضل، إلا أن الفيلم يظل، في جوهره، رثاءً لحلمٍ لم يتحقق. وحتى مع سقوط النظام، يبقى الواقع السوري بعيدًا عما تمنته وعد الخطيب في رحلتها

[13] جيل دولوز، كتاب: "سينما: الصورة- الزمن"، الجزء الثاني، 1985.

السينمائية. ومع ذلك، كما تختتم الفيلم، تظل الحكاية محفوظة في شخصياتها وتفاصيلها المصورة، وحتى وإن لم تلتئم الجراح تمامًا، فهي لم تندم على الرحلة، فقد غامرت وحَلُمت وعاشت المعنى رغم قسوة الواقع.

تسير معظم الأفلام الأخرى على النهج ذاته، مُتخذة من الزمن الاعتباري نقطة انطلاقٍ للتوغل في الحكاية الذاتية المتقاطعة مع التاريخ والسياسة، والمشغولة بفهم ما آل إليه الحاضر واستشراف ما قد يحمله المستقبل، بعيدًا عن مجرد الحنين. غير أن فيلم "ق" يذهب في اتجاه آخر، إذ يتعرَّض للسياسة بشكلٍ عابرٍ لا يُحدث أثرًا مباشرًا في مسار السرد.

وعلى نحوٍ مختلف، تبدو فرح قاسم في "نحن في الداخل" أقل انغماسًا في الزمن الاعتباري، وإن ظل خيطه ينساب في نسيج الفيلم. حيث تنحاز الكاميرا إلى الحكاية الأقرب، حكايتها مع والدها، وإن كانت تلتقط أحيانًا صدى الخارج من انتخابات، ومناوشات ميدانية، واحتجاجات تملأ الشوارع في 2019، لكنها تظل خلفية أكثر منها مَركزًا؛ مرآة تكشف الفجوة بين جيلين، وتُسجِّل هموم اللبنانيين وحلمهم بوطنٍ أفضل. غير أن العدسة تعود سريعًا لتلامس الجوهر: علاقة حب دافئة بين أب وابنته، وتفاصيل صغيرة حميمية مثل حمامات رقيقة وضعت بيضها على نافذة الغرفة.



لقطة من فيلم "نحن في الداخل - 2024" لفرح قاسم

السردية الذاتية مساحة لإعادة النظر في التاريخ

في الوثائقي الذاتي، حين تتعانق حكايات الوجوه المجهولة مع لحظات التاريخ الأليمة، تُعيد للناس فرادتهم، وتحررهم من أن يُختَزلوا في أرقامٍ وإحصاءاتٍ صامتة. حيث يتحوَّل التاريخ من كتلةٍ صماء إلى فسيفساء من الحكايات، ويغدو العنوان الإخباري قصة نابضة يمكن إعادة قراءتها من جديد، بحثًا عن أبطالها الذين طالهم النسيان.

انشغلت لينا سويلم وأسماء المدير بالتفتيش عن حكايات العائلة، تلك التي تتقاطع مع تاريخٍ مثقلٍ بالعتمة؛ تاريخ يُباح منه القليل ويوارى أكثره في الصمت. اختارتا أن تجعلا من الحيز الشخصي بوابةً إلى العام. وجدت لينا في أرشيف الصور والفيديوهات مُعينًا، بينما واجهت أسماء ندرةً وغيابًا، فجاءت كل تجربةٍ منهما مشابهةً لعالم صاحبتها ومتمايزة في الشكل، لتمنحنا طرائق مختلفة لرؤية الحكاية وتشكيلها بصريًّا.

لينا سويلم: حكايات الشتات

أن تُولَد في أوروبا بعيدًا عن جراح العائلة لا يعني أنك أفلتَّ من ثقلها. فمآسي الأسلاف تعرف دومًا كيف تتسرب إلى الحاضر. هذه هي تجربة لينا سويلم، ابنة الممثل الجزائري (زين الدين سويلم) والممثلة الفلسطينية (هيام عباس)، التي وُلدت في فرنسا بعيدًا عن أوطان والديها وإرثهما المثقل بالمنفى والخذلان.

تحكي: "وُلدت مع هذه الهويات الثلاث، ولا أستطيع أن أعيشها معًا في ذات الوقت، ولا أعرف كيف يمكنني أن أُسمّي نفسي... في بعض الأيام أكون أكثر فلسطينية، وأحيانًا أكثر فرنسية، وفي اليوم الثالث أكون أكثر جزائرية. أتحدث باللغة الفرنسية وأحلم بالعربية"[14].

[14] المعتصم خلف، حوار: "لينا سويلم: "باي باي طبريا" وثيقة عائلية وتاريخية لفلسطين"، مجلة رمان الثقافية، 2023

لكن سؤال الهوية لم يتوقف عند تعدد الانتماءات، بل امتدَّ أيضًا إلى التساؤل عن الشخص الذي ستصبحه في بيتٍ يسكنه ممثلان ناجحان[15]. ففي البداية أرادت أن تنأى بنفسها عن أضواء والديها، بحثًا عما تراه آنذاك أكثر جدية، فاختارت دراسة التاريخ والعلوم السياسية، علّها تفهم ماضي عائلتها المعقد. لكن في رحلةٍ إلى أمريكا اللاتينية، وقعت على أفلام تحفر في الذاكرة والهوية، فأثارت شغفها وأخذتها إلى عالم المهرجانات السينمائية. ومن هناك بدأ مسارها يتبدل، خطوة تجرُّ أخرى، حتى مارست الفن بطريقتها الخاصة.

جاء فيلمها الأول عن عائلة أبيها، والثاني عن عائلة أمها، لكنهما يلتقيان في تعلقهما بحكايات الجدات والأماكن التي غاب عنها أصحابها والنساء اللاتي يُصْرِرن على رسم مصائرهن ولو تأخر الزمن.

- **جزائرهم**

قبل أن تنطلق لينا سويلم في صناعة الفيلم الأول "جزائرهم"، لم تكن تخطط لفتح أبواب ذاكرة عائلة أبيها الجزائرية المهاجرة في فرنسا، كانت فقط تحب تصوير جدتها وتنجذب إلى أحاديثها. تُصغي إليها بشغف، وتلمح خلف كلماتها جرحًا دفينًا لا يُفصح عن نفسه، وتعجز عن القبض على سرِّه. إلى أن جاءها الخبر المفاجئ: طلاق جدَّيها (مبروك وعائشة) بعد زواجٍ دام لأكثر من ستين عامًا. بدا الأمر أشبه بحجرٍ يُلقى في بركةٍ ساكنةٍ، فتتسع دوائر الماء وتكشف ما كان مختبئًا في الأعماق. هناك قررت لينا الغوص أبعد لمعرفة قصتهما، ولملمة حطام الماضي لصياغته في لوحة مكتملة.

تفتتح فيلمها بلقطاتٍ منزليةٍ حميميّةٍ من بيت الجدين؛ حيث كانت طفلة صغيرة تستحوذ على اهتمام المحيطين بها، الجدة والجد والأب. قبل أن يعلو صوت الأب من وراء الكاميرا مُعاتبًا الجميع لغياب العربية عن أحاديثهم. يظهر بعدها عنوان الفيلم، ثم ننتقل إلى مقطعٍ مصوّرٍ عبر سكايب "*Skype*"، حيث تهاتف لينا الشابة والدها وهو يتجول في البيت ذاته

[15] سميرة إبراهيم، مقابلة: "لينا سويلم.. من فلسطين إلى الجزائر، برنامج "شخصيات من باريس"، مونت كارلو الدولية، 2016

وقد خلا من أثاثه، ولم يبقَ فيه سوى آلة الجد الثقيلة لصناعة السكاكين. في دقائق قليلة، تُكثِّف المخرجة زمنًا كاملًا من التحولات، وفي الوقت ذاته تُعرِّفنا على أبطال الحكاية، ما كانوا وما صاروا عليه، وفوق كل ذلك تضع أزمة الهوية على الطاولة أمامنا بشكلٍ واضح.

تَعْمَدُ لينا إلى إيقاظ ذاكرة جدَّيها وهي تُوثِّق فصلًا جديدًا من حياتيهما؛ فهما يعيشان في الشارع نفسه، لكن في بِنايتين متقابلتين. ومع أن الجدة هي صاحبة قرار الانفصال، فإنها تحمل له الطعام يوميًا، مدفوعة بالعِشرة والمسؤولية والالتزام الاجتماعي، رغم انزعاجها الظاهر. تلتقطهما الكاميرا وهما في حالاتٍ مقاربة لما رأيناه في الافتتاحية: الجدة منشغلة بالأعمال المنزلية، والجد ثابت في مكانه. وعبر عدستها المتفحصة للوجوه، تتدخَّل لينا، حاضرة بصوتها أكثر من صورتها، لتباغتهما بأسئلة حول قرار الانفصال ووقعه على كل منهما. كما تضع أمامهما صورًا عائلية وأفلامًا تستحضر ذاكرة الاستعمار الفرنسي للجزائر. شيئًا فشيئًا، يتَّسع المشهد من انفصال زوجي إلى سلسلة انفصالاتٍ أعمق: عن الأهل، عن الوطن، وعن الهوية ذاتها.

تنسج المخرجة حكايتها بصورةٍ تجعلنا نرى بطليها أسيرين لمأساةٍ كبرى، ولا يمكن فهم علاقتهما بمعزلٍ عن السياقات السياسية والاجتماعية؛ فقد وصل الثنائي إلى "حافة الهاوية"، كما تقول عائشة، جرَّاء مرورهما بمحطات تاريخية قاسية. تتقاطع الحكاية مع حاجة فرنسا للعمالة بعد الحرب العالمية الثانية، ونزوح الجزائريين إلى أرض المستعمر لإعالة أسرهم، واندلاع حرب التحرير وما خلَّفته من ندوب. كما تظل الموروثات العربية حاضرة، تتحكم في ديناميات العلاقة بين الرجل والمرأة حتى في قلب المجتمع الغربي.

أمام الكاميرا، تحصل لينا من جديها على إجاباتٍ مختزلة، متناثرة هنا وهناك، وإن بدا تحفيز الجد على الكلام أصعب كثيرًا. لكنها، في النهاية، ومن خلال مزج اللقطات العائلية التي تلتقط لحظات الفرح جنبًا إلى جنب مع تلك التي تكشف المآسي التاريخية، تبرز بورتريه غنيًّا بالطبقات.

(مبروك) يشبه كثيرًا من الرجال الذين تربوا على كتمان المشاعر. كان أحد هؤلاء الجزائريين الذين وصلوا إلى تيير الفرنسية في نهاية أربعينيات القرن الماضي للعمل في صناعة

السكاكين. وعندما جاء وقت زواجه، اختار له والده فتاة من بلاده، (عائشة)، التي تروي لحفيدتها، مع ضحكاتٍ تخفي وراءها ألمًا، أن لقاءهما الأول كان في ليلة زفافهما، في مشهدٍ بالغ التأثير. حمل هو مسؤولية إعالة الأسرة، بينما تولَّت هي شؤون البيت والتنشئة. لكن بين السطور، تستشفُّ ما حدث؛ فاقتلاعه من بلاده، وعمله في مهنةٍ تتخللها صواعق صوت الحدادة، أسَّسا لصمته وعزلته. أمَّا عائشة، التي تربَّت بلا أب وهجرت أمها، لم تجد في الغربة سندًا عاطفيًا في زوجها، بل واجهت مزيدًا من الحواجز والقيود داخل البيت، فاختارت مواجهة واقعها بالضحك أحيانًا، والنسيان أحيانًا أخرى.

تُكرِّر المخرجة لقطات تصويرهما في أماكن عامة، يجلسان بجانب بعضهما، كلّ منهما في عالمه الخاص، وينظران في اتجاهات متباعدة، في لقطات يُغلِّفها الصمت وغياب العاطفة. يسكنهما شعور بالحسرة؛ مبروك نادم على مجيئه إلى فرنسا، وهي تعتبر حياتها فاشلة رغم فرحها بأولادها وأحفادها. فقد عاشا أغلب العمر في بلد لم يمنحهما جنسيته، وفي الوقت نفسه لا يستطيعان العودة إلى بلدهما الأصلي، ليظلّا عالقين في مساحةٍ "بينيّة"، بين عالمين مختلفين، هويتهما ممزقة.

لقطة من فيلم "جزائرهم - 2020" لـ لينا سويلم.

لكن لينا سويلم لا تتوقف عند جدَّيها، فوالدها أيضًا حاضر في المشهد، يُمثِّل الجيل الثاني من المهاجرين الجزائريين المولودين في فرنسا، حاملاً آثار تجربة والديه على هويته. (زين الدين) يتبنى فلسفة خاصة تجاه الهوية، ظاهرها ثبات وباطنها إنكار: يؤكِّد لابنته أنه جزائري وإن لم يزر البلاد سوى مرة واحدة في طفولته، ويخبرها أنه تربَّى على حلم العودة إلى الوطن ولم يرغب في الجنسية الفرنسية، لكنه يطلبها لاحقًا. حتى موضوع الانفصال، تلتقط ابنته ارتباكه بعدستها حين تواجهه بأن والديه انفصلا رسميًا، بينما يرفض هو الإقرار بحقيقة الأمر.

أما لينا نفسها، ممثلة الجيل الثالث، فتنطلق من نقطةٍ مختلفة؛ مُحمَّلةً بالتساؤلات والرغبة في الاستكشاف بدلًا من الركون إلى إجاباتٍ جاهزة. هي ذات مشاركة في توليد الحكي، تُقرِّر الاقتراب من ماضي عائلتها بعينين مفتوحتين وقلب مُتيقِّظ، وتشرع في رحلةٍ إلى قرية جدها، حيث تلتقي بأقاربها وتلتقط صورًا وتعيد تحويل المكان من مجرد حلم بعيد إلى حكاية حيَّة تلمسها مباشرة.

ينتمي "جزائرهم" إلى سينما الشتات التي باتت تحجز لنفسها مكانًا بارزًا في المشهد السينمائي الفرنسي. فالأرشيف العائلي الذي تستعين به لينا سويلم، بما يحويه من مقاطع تصوِّر أفراد الجالية الجزائرية وهم يطهون أطباقهم التقليدية أو يُغنُّون ويرقصون في الأعراس والمناسبات الخاصة، أشبه بمحاولة لخلق "جزائر ثانية" في قلب المنفى، جزائر تستحضر رائحة الوطن الغائب وتعيد إنتاجه في تفاصيل الحياة اليومية. هكذا تتحوَّل حكاية الأسرة إلى جزءٍ من سردية أوسع عن الاغتراب والانتماء.

لكن المخرجة لا تكتفي بما هو عاطفي أو شخصي؛ فهي تضع هذه الحكايات في مواجهةٍ مباشرةٍ مع سرديات الآخر. حين تصطحب جدها إلى متحف السكاكين في مدينة تيير، على سبيل المثال، يتفاجأ بغياب أي ذكر لإسهام الجزائريين والعرب في هذه الصناعة. يقف الجد أمام "حائط السكاكين" في مشهدٍ مؤثرٍ، قائلًا: "كلها من صنعنا، إنني أعرفهم جيدًا"، في لحظةٍ تستعيد فيها لينا موقع عائلتها، وكل العمال المهاجرين مثلهم، داخل التاريخ الذي

جرى محوهم منه عمدًا. فالحكاية لا تقتصر على الدماء التي سفكها المستعمر، بل تشمل أيضًا الحيوات التي أصابها الأذى بطرقٍ شتَّى.

- **وداعًا طبريا**

إذا كانت لينا سويلم في فيلمها الأول انشغلت بمنح الاعتبار لحكاية عائلتها الجزائرية داخل السردية الفرنسية، فإنها في فيلمها الثاني "وداعًا طبريا" تذهب أعمق، لتواجه تاريخ عائلتها الفلسطينية، ذلك التاريخ الذي تتكاتف الأيدي على طمس ملامحه ومحو أثره. توضح: "نتعلم في فرنسا عن الاستعمار الفرنسي للجزائر، وتُوجد أفلام تاريخية ويوجد أرشيف منتشر، وأظن أن أغلب الناس مُدركة لهذا الاستعمار، ولكن بالقصة الفلسطينية هناك نقصٌ كبيرٌ جدًا، ولا نتحدث كثيرًا عن النكبة"[16].

هذه المرة، تلجأ لينا للتعليق الصوتي لتؤسس حضورها داخل السرد، فتقف عند بعض تفاصيل الحكاية، وتصل بين أجزائها، وتبوح بمشاعرها وأفكارها. تخبرنا أنها صارت جزءًا من الحكاية منذ أن التقطها والدها بعدسته طفلةً بين نساء عائلتها الفلسطينيات. وهكذا يتشكَّل الفيلم كحكايةٍ عن بحيرة وعائلة عاشت على ضفافها قبل أن تُجبَر على التهجير وتُدفَع إلى شتات متواصل منذ خمسة وسبعين عامًا. وبين الضفة البعيدة واليوم، أربعة أجيال من النساء، لكلٍّ منهن معاناتها الخاصة ورحلتها التي تستحق أن تُروى.

تقول جدة أمها (أم علي): "*سوف أموت قريبًا، وسوف تدفنون جسدي مع تاريخي، وصلواتي، وذكرياتي*". لكن لينا تأخذ على عاتقها ألا تضيع الحكاية، فتشرع في جمع خيوطها المبعثرة وتبني بينها جسورًا تمتد من الذاكرة إلى الحاضر. تنطلق من فرنسا، حيث تلصق صور العائلة على جدار شقتها بمشاركة أمها، لتصنع جدارية حيَّة تستحضر الوجوه والذكريات. ثم تعيد الفعل نفسه في فلسطين، قرب نهاية الفيلم برفقة خالاتها، وكأنها

[16] نفس المرجع السابق.

تقيم جسرًا ماديًا ورمزيًا يصل بين ضفتي العائلة، تمامًا كما حدث حين ولدت هي نفسها في فرنسا بينما جذورها ضاربة في أرض أخرى.

تمدُّ لينا جسرًا آخر بين الأجيال حين تكتب عن نساء عائلتها نصًا بالفرنسية، ثم تترك لأمها أن تقرأ أهم أجزائه بصوتها. هكذا لا تسير الحكاية في خطٍّ مستقيمٍ من الماضي إلى الحاضر، بل تتناوبها الأصوات جيئةً وذهابًا، ويغدو كل صوت امتدادًا للآخر، كأنها ميراث لا ينفد.

تدعم المخرجة خيوط الحكاية بمصادر بصرية متباينة: من الأرشيف العائلي المصوَّر قبل ولادتها، إلى زياراتها المتكررة مع أمها لفلسطين، مرورًا بإعادة تمثيل بعض المشاهد المفصلية، وصولًا إلى مقابلات شخصية مع باقي أفراد العائلة. غير أن خيارها البصري الأبرز يظل في التعامل مع الأرشيف التاريخي، إذ حين تواجه وقائع عاشتها نساء العائلة دون أن تملك صورًا أو فيديوهات توثِّقها، تلجأ إلى لقطات عامة لوجوه آخرين عايشوا المأساة ذاتها. هكذا، لا تنغلق على قصة عائلتها، بل يتداخل الخاص مع العام، وتتشابك الحكايات في نسيجٍ واحد. تقول: "*من الصعب أن تروي حكاية حين لا تكون لديك قصة رسمية متسلسلة الأحداث. تصبح هذه المصادر المختلفة للصور برهانًا على ذلك الوجود، ويصبح كل أرشيف قطعةً من الذاكرة..*" .

لقطة من فيلم "وداعًا طبريا - 2023" لـ لينا سويلم

ما يميّز هذه الحكاية، رغم ثقلها وقسوتها، أنها لا تستسلم لإغراء الغرق في الميلودراما. صحيح أن الأقدار لعبت ألعابها، لكن نساءها لم ينكسرن؛ كلما انهارت الطرق أمامهن، وجدن لأنفسهن دربًا آخر، بينما يقبع الرجال غالبًا في الخلفية. ربما تُختَزل كلٌّ منهن في كلمة (خياطة/مُعلمة/ممثلة...)، لكن يكمن وراء ذلك رحلة صمود مثيرة للإعجاب.

تبدأ الحكاية مع (أم علي)، التي اقتلعتها النكبة من أرضها، وفرَّقت بينها وبين ابنتها حسنية التي مضت إلى سوريا، وأفقدتها زوجها بالموت حزنًا. لم يبقَ لها سوى ماكينة الخياطة، فاتكأت عليها وربَّت أبناءها الثمانية في دير حنا. أما (حسنية)، التي حُرمت من العودة إلى أرضها إلا خلسة، فقد شقَّت حياةً جديدةً في مخيَّم اليرموك وأسست عائلةً وسط المنفى. وأما شقيقتها (نعمات)، التي كانت فتاة مُتقدة الذكاء تحلم بالتدريس، فرأت حلمها ينهار مع التهجير، لكنها استعادت خيطه وبقيت مُعلمةً رغم مسؤوليتها عن عشرة أبناء.

ثم تأتي (هيام)، ابنة نعمات ومُرتكز الفيلم، التي تُمثِّل الجيل الثالث. وُلدت محمّلةً بأثر ذاكرةٍ لم تعشها، لكنها ظلت تلمس تبعاتها في كل ما يُحيط بها. في مطلع عشرينياتها، كانت تشعر بالاختناق من أرضٍ محتلةٍ وقريةٍ محرومةٍ من الفنون. أخذت تبحث عن دربٍ آخر غير الذي رسمه لها والداها، تكتب شعرًا، وتدرس التصوير، وتمثل في مسرح الحكواتي في القدس، إلى أن جاءتها الفرصة بالسفر فحلّقت بعيدًا. لكن حين صارت أُمًّا، عادت لتعيد وصل ما انقطع، باحثةً عن مكانها في قلب العائلة. مع هيام، يكتسب الفيلم مستويات إنسانية عميقة: مطاردة الأحلام رغم ثقل التقاليد، الثمن الذي ندفعه حين نغادر، معنى الأمومة في المنفى، وما يتركه الغياب في القلب.

وأخيرًا لينا، الابنة، التي تُمثِّل الجيل الرابع. وُلدت بعيدًا عن فلسطين، حيث ترك البُعد بصمته على هويتها وأحلامها ومخاوفها. تتحدث الفرنسية أغلب الوقت، وتستطيع أن تتكلم بالعربية دون أن تكتبها أو تقرأها. تبحث عن لغةٍ مشتركةٍ مع عائلتها، لا تولد من القواميس، بل من لحظات الضحك المشترك والآلام المتوارثة. إنها امتداد للحكاية وجامعة لتفاصيلها.

تنشغل لينا في "وداعًا طبريا"، كما في فيلمها الأول، بالعلاقة بين الشخوص والأماكن. ففي نصها الفرنسي، تقول إنها لطالما اعتقدت أنها من "نسل المسيح" وأن "عائلتها مقدسة"، يأتي ذلك وهي تستعيد علاقة عائلتها المسلمة ببحيرة طبريا التي عاشت

بجوارها. هنا تنعكس البحيرة كمرآةٍ مزدوجة: من جهةٍ تحمل رمز المعجزة (مشي المسيح على الماء) التي أضفت على المكان هالةً لاهوتية، ومن جهةٍ أخرى تصير وعاءً للذاكرة الفلسطينية التي تشرَّبت تفاصيل العيش اليومي حولها قبل لحظة الفقد والاقتلاع.

بهذا النسج، تبني لينا جسرًا آخر بين المقدس السماوي والمقدس الأرضي، مؤكدة أن القداسة ليست حَكْرًا على النصوص الدينية وحدها، بل أيضًا على التجربة الإنسانية التي تسكن الأرض وتستمد منها معناها. هنا تتحول القداسة إلى فعل مقاومة: استعادة نصيبٍ صادَرَهُ الاحتلال مع الأرض والذاكرة، وتوكيد أن الفلسطيني لا يمكن إقصاؤه عن سجل التاريخ، ولا عن دائرة القداسة، لأنه كان دومًا جزءًا منها.

تُضفي المخرجة على فيلمها حيوية بالتنقل بين الثقل والخفة، من مقاطع تشتيت العائلة المؤلمة إلى الحديث العفوي بين هيام وأمها عن لحظاتها الحميمية مع أبيها، بينما يغطُّ الأولاد في النوم من حولهما. ومن مشاهد وحدة هيام واختناقها في شبابها، إلى جلساتها الدافئة مع شقيقاتها في الكِبر، حيث تقود لينا الحديث عن الحب والعلاقات فتفتح خزائن الذكريات.

لقطة من فيلم "وداعًا طبريا - 2023" لـ لينا سويلم

لكن وسط كل هذه اللحظات التي تصنع نبض الفيلم، لا تنسى المخرجة أبدًا مهمتها الأساسية: توثيق الحكاية، كيف بدأت وإلى أين انتهت، وذلك من خلال عدسة الكاميرا التي لا تلتقط فقط عادات البيوت وطقوس أهلها، وإنما تنشغل برصد جغرافيا المكان وتغيُّر ملامحه عبر السنوات، وما يفعله المحتلُّ بالأرض.

في تتابعٍ مشهديٍّ مؤثر، تظهر على الشاشة لقطةٌ أرشيفيةٌ بالأبيض والأسود لبحيرة طبريا، مُحاطة بالخُضرة والبيوت الصغيرة، قبل أن تنتقل الكاميرا إلى لقطة عام 1992 من أرشيف العائلة، حيث يطوّق البحيرة سلكٌ شائك. وأخيرًا، في 2018، نرى حاجزًا أسمنتيًّا ضخمًا على امتداد الطريق يحجب البحيرة عن الأنظار. تكافح هيام وهي تصطحب والدتها نعمات على مقعدٍ متحركٍ نحو السور، وهناك تظهران في ثلث الكادر بينما تستحوذ عائلةٌ يهوديةٌ على البقية، في مشهدٍ يختزل واقعًا مريرًا. بينما تعلو في الخلفية موسيقى مُنفِّرة تُقلِّل من بهاء البحيرة وتضاعف شعور المرارة.

فمنذ البداية، أخبرتنا بأنها قصة عن الأماكن المندثرة والذكريات المبعثرة، وقد صاغت فيلمها ليحتضن حكاية عائلة وشعب يكافحان من أجل حفظ ذاكرتهما، تلك الذاكرة التي تشكّل مرتكز الهوية، ومعنى الحياة وقيمتها.

أسماء المدير: صناعة الصور المفقودة

يستغرق البعض وقتًا ليكتشف شغفه بالحياة، مثلما حدث مع لينا سويلم، فيما يعثر آخرون عليه باكرًا، خاصةً حين يلامسون أهميته. هذا ما صار مع أسماء المدير التي وُلِدت في بيتٍ يحظر الصور والألبومات العائلية، لكن كل شيء بدأ عندها بصورة. تروي أن أول هدية قدمتها لنفسها "كانت عبارة عن آلة للتصوير"[17]، ومنها تسلَّل حبها إلى صناعة الأفلام. ورغم انجذابها إلى الفلسفة وتجريبها كتابة القصص والشعر، لم تشعر أنها وجدت ذاتها إلا حين اكتشفت السينما وقررت دراستها.

[17] ليلى العلمي وكوثر كريفي، حوار: "أسماء المدير.. مخرجة ومنتجة مغربية شغوفة بالسينما"، وكالة المغرب العربي للأنباء، 2020

أما انجذابها إلى الوثائقي، فجاء صدفةً من صورةٍ التقطتها في الجنوب المغربي لرجلٍ مسن. بمرور الزمن ازدادت الصورة بهاءً في نظرها، وحين عادت إليه لتخبره بأنها ستجعلها ملصقًا لفيلمها، علمت بوفاته. هناك فقط أيقنت أن للتوثيق سحره، وأن الصور تحفظ حيوات الناس وتبقيهم في الذاكرة[18].

وحول فيلميها الطويلين "في زاوية أمي" و"كذب أبيض"، اللذين تَلَيا عدة أفلام قصيرة، فإن كلًا منهما بدأ بصورة ويندرج ضمن ما تطلق عليه ثلاثية سينمائية[19]، متأتية من حكايتها الشخصية مع أمها. ومن هذه العتبة الشخصية، تنفتح على فضاءاتٍ أرحب تذوب خلالها الفوارق والحدود بين العائلي والهمِّ الاجتماعي والسياسي العام.

- **في زاوية أمي**

في أحد المشاهد، تسبح أسماء في وادي قرية أحصنال الأطلسية، وتلهو مع طفلٍ تتناثر بينهما قطرات الماء. بينما يأتي صوتها مُعلّقًا ليخبرنا أن هذا الوادي هو الذكرى الوحيدة التي تحملها أمها من مسقط رأسها، وهو وادٍ يحظر على الفتيات أن يسبحن فيه، إذ يشيع في العُرف أنه إذا لامسته فتاة، فاض وجَرَفَ كلَّ ما يعترض طريقه. يمكن النظر إلى هذا المشهد كمفتاحٍ لقراءة الفيلم وعالم مخرجته، حيث تغمر أسماء نفسها في حكاية أمها، بينما تتفاعل مع البيئة المحيطة. تسبح متحديةً العُرف، كاسرةً حاجز الخوف لدى الفتيات، ليمتد الأمر من الشأن الذاتي إلى فضاءٍ عام يتجاوزها.

يُعدُّ "في زاوية أمي" أول أفلامها الطويلة، لكن شرارته بدأت من مكانٍ آخر. ففي خِضم عمل أسماء المدير على "كذب أبيض"، منشغلة بالزمن والصور والأكاذيب التي تحيط بها، وقعت عيناها على بطاقة بريدية "*Postcard*" بين أمتعة أمها. بطاقة اعتادت رؤيتها واستخدامها كفاصلٍ في الكتب حين تتوقف عن القراءة. سألت أمها عنها، فأجابتها بأنها

[18] وسيم القربي، حوار: "الوثائقي.. متعة السينما"، موقع الجزيرة وثائقية، 2017

[19] أمل الجمل، حوار: "أسماء المدير (2/ 2): لا يُمكنني سرد جزء منّي بصوت شخص آخر"، موقع العربي الجديد، 2022

صورة للقرية التي وُلدت فيها، غير أنها لا تتذكر عنها الكثير. عندها قررت أسماء السفر لتصنع فيلمًا عن أمها وجذورها، لكن الرحلة قادتها إلى مسارٍ آخر لم تتوقعه.

هناك، تلتقي بفتاة مراهقة تُدعى (أم العيد)، التي تصبح بطلة الحكاية، ومن خلالها تتسع العدسة لتشمل أسرتها، متتبعة تفاصيل حياتهم ومساراتهم في عالمٍ يفتقر إلى مفردات الحداثة، رغم حضور شاشات التلفزيون والهواتف. صورة تكاد تطابق ملامح مناطق كثيرة مُهمَّشة في جغرافيتنا العربية. لكن أسماء لا تنجرف وراء الإغراء السهل المتمثل في اجترار حكايات الفقر والمرض وغياب الخدمات، بل تتركها في خلفية المشهد، وتختار أن يكون تركيزها على رحلة أم العيد، الفتاة المثقلة بالمهام المنزلية، التي تُصارع لمواصلة تعليمها خلافًا لغالبية بنات قريتها. صحيح أنها تساورها لحظات ضعف تدفعها نحو الخضوع للمنظومة والانجراف وراء الحب، لكنها تستعيد سريعًا صلابتها مُتشبِّثة بحلمها.

وفي عمق الحكاية، تبرز ثيمة المحبة بين الإخوة؛ حاضرة في علاقة أم العيد بأشقائها جميعًا، لكنها تبلغ أصفى صورها مع أخيها الأكبر. حيث تجمعهما صداقة قوية، وتَقاسُم لأعباء البيت، ودعم ممتد لمشوارها التعليمي، رغم خوفه عليها من الخروج إلى عالم المدينة المفتوح.

لقطة من فيلم "في زاوية أمي - 2020" لـ أسماء المدير

لا تغيب أسماء المدير عن السرد، بل تنساب داخل تفاصيل الفيلم عبر تعليقها الصوتي، ومحاوراتها، وصورتها. والأهم أنها تُسقِط ذاتها وعائلتها على وجوه القرية؛ فترى ملامح أمها في النساء الراقصات في عرس، وتستحضر والديها في ضحكات زوجين بسيطين. ومن هنا يبدأ خيطها الخفي مع أم العيد، خيط يشتد كلما تداخلت صورها العائلية المتخيلة مع ما ترصده الكاميرا، وكلما امتزج صوتها مع خطوات الفتاة وأخواتها. حتى نصل إلى لحظة الذروة حين تقول لها (أم العيد): "*لو كانت أمك هنا، لكنتِ الآن مثلي؛ تستيقظين صباحًا لجمع الحطب، ورعي الأغنام، وغسل الملابس في الوادي، أو للاعتناء بوالديكِ المتعبين، وإذا تبقّى وقت، تذهبين إلى المدرسة*". تبدو المخرجة، في النهاية، لا توثّق حياة أم العيد فقط، بل تحاول أيضًا أن تكتب تاريخًا آخر لعائلتها هي ولذاكرة أمها المفقودة في هذا المكان.

لا يغوص فيلم "في زاوية أمي" في مسار البوح والمكاشفة العائلية بالدرجة التي نجدها في الأفلام الأخرى، إذ اختارت له مخرجته حكايةً مختلفةً، لكنه يظل صادقًا في التعبير عن روحها وأفكارها، وممهّدًا لنهجها الذاتي الجريء الذي ستطوره في عملها الثاني.

- **كذب أبيض**

أثناء دراستها للفيلم الوثائقي في باريس، اختارت أسماء المدير أن يكون مشروع تخرجها الفيلم القصير "جمعة مباركة"، مساحةً تتأرجح بين الواقع والخيال، وتدمج بين عالمي الوثائقي والروائي. استلهمت الحكاية من ذكريات الطفولة، مستحضرةً لمحاتٍ متناثرة من أجواء بيت العائلة، حيث تسيطر الجدة على مجرى الجلسات، بينما تتصارع حولها أيديولوجيات مختلفة تعكس تركيبة المجتمع المغربي. جسَّدت المخرجة كل هذه الديناميكيات مستعينة بالدمى الروسية (الماتريوشكا).

ما بدا كمجرد مشروع تخرج، كان بذرة لرؤية أوسع وحلم أكبر تُحقِّقه أسماء في فيلمها الطويل "كذب أبيض"، حيث خاضت رحلة امتدت لعشر سنوات، حطَّمت خلالها الكثير

من القيود المفروضة على صناعة الوثائقي العربي، مُغامِرةً على مستوياتٍ متعددةٍ لتروي حكايةً مطموسةً، يعرفها اللسان لكن تغيب الصور التي توثقها. انطلقت من منظور الطفلة، وحوّلت الوسيط السينمائي إلى مساحةٍ حُرةٍ للعب والاستكشاف.

تقول: "الوثائقي مجال خصب، وبه حرية أكبر وأشكال كثيرة ممكن تجريبها، الأفلام الروائية أحياناً تكون متشابهة، ومنذ زمن لم نشاهد تجارب مبهرة تخرج عن المألوف"[20].

تصطحبنا المخرجة على مهلٍ داخل حكايتها، تبدأ من كذبةٍ بيضاء نسجتها والدتها حول صورةٍ لمجموعة أطفال في حديقة، ادَّعت فيها أن أسماء تقف في الخلفية لتهدئتها كلما سألت عن صورها في بيتٍ يمنع التصوير. في عمر الثانية عشرة، قررت أسماء محو هذه الكذبة بالتقاط صورةٍ حقيقيةٍ خلسة. ومن هذه المساحة الشخصية تنطلق في البحث وراء أكاذيب عائلتها وبلدها، وتحديدًا في زمن انتفاضة الخبز عام 1981، حين شنَّ الناس إضرابًا عامًا، وتدفقت دماء المحتجين في الشوارع، وقُبض على الناس عشوائيًا. لم تبقَ سوى صورةٍ واحدةٍ لهذا اليوم الدامي، فقد عمل النظام على إخفاء جرائمه وكمَّم أفواه الناس.

قررت المخرجة إعادة بناء كل شيءٍ لسرد الحكاية، فوجدت مكانًا يتسع لجميع الشخصيات، أشبه بمختبرٍ يتيح لها السيطرة على العناصر الفنية كما في عالم الروائي: يضم مجسمات للأماكن، ودُمًى من الطين تتحرك بينها، وأضواء ترسم ملامح المواقف ومشاعر الشخصيات، إلى جانب معدات التصوير نفسها. وفي الوقت ذاته، أبطالها ليسوا ممثلين، بل هم بشرٌ عاديون، من أفراد العائلة والجيران، يستعيدون ذكرياتهم وقسوة ما حدث خلال تلك الفترة بهدف التحرر والتعافي من صدمات الماضي. يتفاعلون بأفكارهم المتضادة، ويصطدمون أحيانًا بشكل تنبثق عنه مفاجآت أمام الكاميرا، فتزهر روح الوثائقي.

تجعل أسماء ما تبقَّى من تشكيل المجسمات والدُّمى والضوء جزءًا من الفيلم، امتدادًا لما أُنجز قبل التصوير. ومع غياب الصور، يغدو هذا التشكيل سبيلًا لملامسة الذاكرة بالأيدي، ولرؤية كيف يرى الناس ذواتهم حين يواجهون الدمى؛ الجدة تعترض:

[20] انتصار دردير، حوار: "أسماء المدير: «كذب أبيض» فتح أمامي أبواب السينما العالمية"، صحيفة الشرق الأوسط، 2024

"*شوهتوني*"، والجار عبد الله يهمس: "*ليتني جمادٌ مثلها*". يُولّف هذا كله، مع مقاطع قصيرة صُوِّرت قبل مرحلة المختبر، أشبه بمادةٍ أرشيفيةٍ حديثة العهد، تكمل ملامح الصورة وتسمح بمشاهدة ردود أفعال الشخصيات عند العرض. ومن هذا العالم الهجين، بين المُختلَق والحقيقي، تنساب المخرجة بخفة عبر ثنائيات متقابلة: من المنع الصارم للتصوير إلى الانغماس في التجربة السينمائية، ومن الصمت إلى البوح، ومن ثقل المأساة إلى خفة اللعب.

لقطة من فيلم "كذب أبيض - 2023" لـ أسماء المدير

في المشهد الافتتاحيّ، تجلس أسماء أمام جدتها، تساعدها على وضع سماعة أذن، تسألها: "*هل تسمعين أي شيء؟*"، ثم تواصل: "*لماذا لا تسمحين بالصور، يا جدتي؟*". عندها تنتفض العجوز، تلقي السماعة في غضب، كأن صوت الحفيدة شقَّ جدار الصمت الذي فرضته، مُعلنًا أن ساعة المواجهة قد حانت، والأسئلة المؤجلة لن تبقى بلا جواب.

يصبح الفيلم منذ تلك اللحظة مساحةً مفتوحةً لقراءة الحكاية، فنحن أمام ثلاثة أجيال من النساء، كل جيلٍ يواجه قضاياه بطريقته. الجدة المستبدَّة، ديكتاتورية لم تنل منها

السنون، ما زالت تقاتل لتفرض هيمنتها على كل التفاصيل بحجة الحماية. بينما الأم، زوجة ابنها، عالقة في أسر هذا القمع، تُساير وتتجنَّب الصدام ما استطاعت، لكنه يفرض نفسه في النهاية، خاصةً داخل المساحة التي أوجدتها أسماء بفيلمها. أمَّا الحفيدة، فتُمثّل الجيل الثالث العارف جيدًا بغطرسة الجدة، لكنها وُلدت في كنف والدين داعمين، منحاها الأمان لتصوغ حلمها وتُكمل مشروعها. لذلك كانت الأقدر على مواجهة الجرح المؤجل، فتحه من جديد، والبحث عن سبل مداواته.

تتذكَّر المخرجة بيت عائلتها كهَرَم سلطاتٍ يحاكي الدولة: الجدة، تُمثّل السُلطة العليا، تفرض سطوتها وتتلصَّص على كل من حولها. بينما يُجسِّد العم جمال السُلطة الدينية. أما أسماء ووالداها، يرمزون للشعب المحاصر بين سُلطةٍ قمعيةٍ وأخرى لا تقل هيمنةً عنها. حين اندلع الإضراب العام، لم تكن أسماء قد وُلدت بعد، لكنها تعرف أن أثره تسلل إلى كل زاوية في محيطها، حتى وإن أصرت الجدة أنها لم ترَ شيئًا، فارضةً الصمت بعبارتها المعتادة: *"الحيطان لها آذان."*

تَبْرُز الجدة بوصفها الخصم الدرامي، مركز ثقل يفرض العقبات أمام الحكاية ويكشف وجوه الحقيقة بقدر ما يحجبها. بينما تتدخل أسماء، الراوية، لتدفع الآخرين لمواجهة الماضي. ومع ذلك، لا يقف الصراع عند حدود الشخصيات؛ فالذاكرة نفسها تتحول إلى البطل الأعمق، ذاكرة فردية وجماعية تعيد تشكيل الحاضر من جديد.

لا تمضي المخرجة نحو سردٍ خطيٍّ، الحكي هنا أشبه بحركة الذكريات؛ ومضاتٌ تلمع ثم تنطفئ، أصواتٌ تستدعي تفاصيل مبعثرة قبل أن تتشكَّل في سياق أوضح. الكلمات مثقلة بالمعاني: مليكة، فاطمة، ملعب الكرة، والروضة... كل اسم يفتح بابًا آخر للذاكرة.

مليكة وفاطمة، من جيران الحي؛ سقطت فاطمة برصاص يوم الإضراب، وما زالت شقيقتها مليكة تبحث عن جثمانها الغائب. ملعب الكرة، حيث حلم والد أسماء بأن يصير أفضل حارس مرمى في العالم، تحول فجأة إلى حفرة جماعية أُلقِيَ فيها الضحايا. أما الروضة، التي جمعت والديها في لقائهما الأول، تطل من جديد بوصفها مقابر جماعية

أُقيمت لاحقًا للدفن على الطريقة الإسلامية. بهذا التداخل، يصير كل تفصيل شخصي امتدادًا لذاكرةٍ جماعيةٍ مثقلةٍ بالأوجاع.

تَعْمَد أسماء إلى استخدام الإسقاط الفني كما في فيلمها الأول، فتربط نفسها بفاطمة بطريقةٍ مؤثرةٍ: هي في عمر الثانية عشرة، قبل التصوير، كانت "جسدًا بلا ذاكرة"، بينما فاطمة، التي توفيت في نفس العمر، أصبحت "ذاكرة بلا جسد". تتكرر الإشارة إلى عمر الثانية عشرة قرب النهاية، حين نكتشف أن سبب منع الجدة للصور أنها تزوجت في ذات العمر، وأنجبت توأمًا ماتا بعد تصويرهما، فعاقبها زوجها على فعلتها. هكذا يصبح عمر الثانية عشرة رمزًا للبراءة المفقودة، وشاهدًا على سلسلةٍ من القمع الاجتماعي والسياسي، قبل أن تتمرَّد المخرجة وتكسر الدائرة.

لقطة من فيلم "كذب أبيض - 2023" لـ أسماء المدير

يتميَّز "كذب أبيض" بانشغاله بالشكل بقدر اهتمامه بالمضمون. تتحرَّك الكاميرا بين المجسمات، فتُحوِّل المكان الضيق إلى فضاءٍ رحبٍ يسمح للذكريات أن تتحرَّر. وتتجوَّل

بين الشخصيات محاولةً النفاذ إلى وقع الشهادات عليهم. ثم تثبت لتوثّق ما لم يُلتقط من قبل، مثل حادثة القبض على عبد الله وإلقائه في الحبس، وتتبع خطواته حين يعيد تجسيد ما حدث في الزنازين. تتلاعب أسماء المدير بالألوان، مع سيطرة الأحمر بخطورته ودمويته على المشهد. تضيف مؤثرات بصرية تمنح المشاهدة أبعادًا إضافية، وتستمر في تحريك الدمى، بصورٍ تحيي الذكرى وتحافظ أيضًا على روح اللعب التي تخفف من وقع الصدمة.

كذلك تولي اهتمامًا دقيقًا لتصميم شريط الصوت داخل هذه المساحة الضيقة؛ فنستمع إلى هتافات الجمهور في ملعب الكرة، وتداخل أصوات الحي، والأغاني الثورية، واحتجاجات الشارع، فيما تفزعنا فجأة أصوات الرصاص وعربات حمل الجثث وآلات التجريف. فقد استطاعت أسماء أن تمنح ذكرى بعيدة صورةً وصوتًا لتبقى محفوظةً إلى الأبد.

الأفلام الوثائقية العربية في المهرجانات الإقليمية والعالمية

لم تغب السينما العربية عن الأضواء العالمية على مدار تاريخها، حيث كرَّس بعض المخرجين جهودهم لضمان حضورها في أكبر التظاهرات السينمائية. لكن ما تشهده السينما العربية منذ نحو خمسة عشر عامًا يحمل طابعًا غير مسبوق؛ فحضورها اليوم صار ملموسًا وقويًّا، سواء في الأفلام الروائية أو الوثائقية، ولم يعد مقتصرًا على المنافسة ضمن المسابقات الدولية، بل أصبح قادرًا على اقتناص الجوائز من بين كبار السينمائيين عالميًّا.

في دراسته "عقد من الحركة في السينما العربية المعاصرة"[21]، يلفت (ربيع الخوري) إلى تزايد الاهتمام العالمي بالسينما العربية منذ العقد الثاني من الألفية الجديدة، ويربط جزءًا كبيرًا من هذا الاهتمام بالحراك السياسي الذي اجتاح المنطقة مع موجات الربيع العربي. إذ دفعت الأحداث المتسارعة العالم إلى متابعة حكاياتنا بفضولٍ وشغف.

يُوضح الخوري: *"انتبهت المهرجانات السينمائية الدولية فورًا للأحداث السياسية التي تهز المنطقة.. وقد مهَّدت الأفلام الأولى الطريق أمام أعمالٍ أخرى تطلبت وقتًا أطول للإنتاج*

[21] ربيع الخوري، دراسة: "عقد من الحركة في السينما المعاصرة"، معهد الفيلم الألماني ومتحف السينما، 2022

ونوعًا مختلفًا من التمويل.. حيث أصبح بإمكان المستثمرين المراهنة على الطابع الملحمي لبعض هذه القصص.«

وبما أن الوثائقي الذاتي ينجح بطبيعته في المقاربة بين الشخصي والجمعي، فقد وجد لنفسه مكانًا بارزًا في قلب هذه الانتباهة العالمية.

علاقة شائكة ومكاسب مهمة:

تُعدُّ العلاقة بين الأفلام ومهرجانات السينما معقدة؛ فاختيار فيلم للمشاركة في مسابقةٍ أو قسمٍ بالمهرجان لا يعكس بالضرورة قيمته أو جودته الفنية. إذ تتدخَّل اعتبارات عدة، منها طبيعة المهرجان وجمهوره المستهدف، ومنها ذائقة المبرمجين، وأحيانًا السعي وراء ثيمات مشتركة في البرامج، أو تحقيق التنوع والشمولية في التمثيل. حتى تتويج الفيلم بجائزة يظل مرهونًا بتفضيلات لجان التحكيم ومستوى الأعمال المنافسة.

تقول أسماء المدير، بعد مشاركتها في عضوية لجنة تحكيم بمهرجان كان السينمائي: "*أنا لا أحب الحكم على الأفلام ولا أحب فكرة المسابقات في الأصل. لكل شخص في اللجنة ذوق، ولرئيس اللجنة ذوق. لذلك تتغير الجوائز بتغير لجان التحكيم.*[22]«

ومع ذلك، لا يمكن إغفال مكاسب المشاركة في المهرجانات الكبيرة؛ فهي بوابة وصول إلى جمهورٍ أوسع يضم نقادًا وموزعين ومستثمرين، وهو ما يكتسب أهميةً مضاعفةً في ظل ندرة دور العرض العربية المهتمة بغير السائد تجاريًا.

كما تمنح هذه الفعاليات صناع الأفلام فرصة لتوسيع شبكاتهم المهنية، والتعرف إلى أساليب سردية مبتكرة وتجارب إنتاج متنوعة. أما الجوائز، فتبقى عنصرًا فارقًا قادرًا على دفع مسيرة المخرجين وتحفيزهم على الاستمرار في المغامرة والإبداع.

[22] أحمد العياد، حوار: "أسماء المدير لـ "إيلاف": الفيلم الوثائقي ليس استجواباً للضيوف"، موقع إيلاف، 2024

كل هذا يجب أخذه في الاعتبار قبل التطرق إلى الإنجازات التي حقَّقها الوثائقي الذاتي في عالم المهرجانات السينمائية، خاصةً وأن هذه المنصات تُمثِّل المنفذ الأهم لهذا النوع من السينما. ومع ذلك، يبقى الجوهر الحقيقي هو ما يثيره الفيلم من مشاعر وأفكار وأسئلة، وليس عدد الشهادات أو التماثيل التي يحصل عليها. وفي هذا الإطار، نجحت المخرجات العربيات في تحقيق المعادلة الصعبة، وهي "أن يَكُنَّ قوةً دافعةً في الصناعة، يُقدِّمن أفلامًا تلاقي اهتمام المهرجانات والجمهور على حدٍّ سواء"[23].

المخرجات العربيات يُحلِّقن بعيدًا:

حين اختارت صانعات الوثائقي الذاتي الخروج من منطقة الأمان ووضع ذواتهن وعائلاتهن في قلب الكادر، كان ذلك فعلًا جريئًا يستحق التقدير. غير أن سرَّ فرادة هذه التجارب لا يكمن في الجرأة وحدها، بل في قدرتها على تقديم حكاياتٍ بصريةٍ آسرةٍ تتسلل إلى القلب، وتكشف ملامح من بيوتنا وحيواتنا مهما تباينت التفاصيل. ومن هنا، وجدت هذه التجارب السينمائية صداها خارج حدودنا، ليس فقط بدافع الفضول، وإنما لأنها أيقظت إحساسًا عميقًا بالمشترك الإنساني.

شاركت الأفلام العشرة التي تناولناها في مهرجانات سينمائية كبرى داخل بلدانها وخارجها؛ بعضها حقَّق نجاحات تاريخية للسينما العربية، فيما فتحت أخرى مسارات جديدة أمام مخرجاتها.

ستة من هذه الأفلام وجدت طريقها إلى مهرجان إدفا (*IDFA*)، أكبر مهرجان سنوي مخصص للأفلام الوثائقية في العالم، وهي: "إلى سما"، و"في زاوية أمي"، و"كذب أبيض"، و"جزائرهم"، و"وداعًا طبريا"، و"نحن في الداخل". كما شارك بعضها أيضًا في مهرجانات وثائقية بارزة أخرى، مثل مهرجان رؤى الواقع (*Visions du Réel*) ودوكوفست (*Dokufest*).

[23] ربيع الخوري، دراسة: "عقد من الحركة في السينما المعاصرة"، معهد الفيلم الألماني ومتحف السينما، 2022

ومع ذلك، برزت ثلاثة أفلام عربية أكثر من غيرها باقتناصها موقعًا في مهرجان من الثلاثة الكبرى (برلين وكان وفينيسيا). ففي عام 2019، احتفى مهرجان كان السينمائي بفيلم "إلى سما" عبر قسم العروض الخاصة، ليحصد جائزة العين الذهبية كأفضل وثائقي. وبعد أربع سنوات، عاد المهرجان نفسه ليختار فيلم "كذب أبيض" في قسم نظرة ما، المخصص لاكتشاف الاتجاهات الجديدة والمواهب السينمائية، فخرج الفيلم مُتوَّجًا بجائزة أفضل إخراج لأسماء المدير، وجائزة العين الذهبية. وفي العام ذاته، استقبل مهرجان فينيسيا فيلم "وداعًا طبريا" ضمن قسم أيام فينيسيا، ليكرّس الحضور العربي في أعرق مهرجان سينمائي بالعالم.

المخرجة أسماء المدير في مهرجان كان السينمائي

واصلت بعدها الأفلام الثلاثة جولتها السينمائية عبر العالم، حتى جاءت محطة جوائز الأوسكار. هناك، نجح فيلم "إلى سما" في حجز مكانه بالقائمة النهائية لفئة أفضل فيلم وثائقي، ورغم أنه لم يحصد الجائزة، فقد صنع إنجازًا استثنائيًّا بكونه الوثائقي الأكثر ترشيحًا في تاريخ البافتا، حيث تُوّج بجائزة أفضل وثائقي.

أما في عام 2023، عندما فُتح سباق الأوسكار في فئة أفضل فيلم دولي، اختارت فلسطين فيلم "وداعًا طبريا" ليمثلها، وراهن المغرب على "كذب أبيض". وقد نجح الأخير في العبور إلى الجولة الثانية من التصويت، لكنه توقف قبل الوصول إلى القائمة النهائية.

ومع ذلك، لم تكن هذه الأفلام لتحلِّق بعيدًا دون خوض تحديات وتحطيم كثير من الحدود والقيود. فقبل جولتهن العالمية، خاضت هؤلاء المخرجات جولاتٍ أشدّ صعوبة في حياتهن الخاصة والعامة. غير أن تلك الجولات نفسها كانت الشرارة التي أطلقت تحوّلًا جوهريًّا في حضور المرأة العربية داخل الفيلم الوثائقي؛ لا باعتبارها موضوعًا للحكي فحسب يمنحها تمثيلًا وصوتًا لطالما تراجعا أمام الهيمنة الذكورية، بل صارت فاعلةً في إنتاج السردية، قادرةً على تجاوز الأطر التقليدية للوثائقي، وصياغة لغتها التعبيرية الخاصة التي تعيد من خلالها تعريف ذاتها الأنثوية كجسرٍ يصل بين الخاص والعام، وبين التجربة الفردية والتحوّل الجمعي.

وهكذا، لا تبدو هذه التجارب مجرد محاولات سينمائية متفرقة، بل تُمثِّل مسارًا جديدًا في السينما العربية، ينبع من المرأة نفسها، وتؤكد أن الذات ليست نقيضًا للجماعة، بل مرآتها الأعمق والأصدق.

المراجع:

1- أحمد العياد، حوار: "أسماء المدير لـ "إيلاف": الفيلم الوثائقي ليس استجوابًا للضيوف"، موقع إيلاف، 2024.

2-المعتصم خلف، حوار: "لينا سويلم: "باي باي طبريا" وثيقة عائلية وتاريخية لفلسطين"، مجلة رمان الثقافية، 2023.

3- أمل الجمل، حوار: "أسماء المدير (2/2): لا يُمكنني سرد جزء منّي بصوت شخص آخر"، موقع العربي الجديد، 2022.

4- انتصار دردير، حوار: "أسماء المدير: "كذب أبيض" فتح أمامي أبواب السينما العالمية"، صحيفة الشرق الأوسط، 2024.

5- توني داومونت، دراسة: "الوثائقي الذاتي - الـ "الرائي والمرائي""، مجلة الدراسات في الفيلم الوثائقي، المجلد 7، العدد 3، 2013.

6- جيل دانيلز، دراسة: "التمثيل السينمائي للذاكرة في الفيلم الوثائقي الذاتي"، جامعة إيست لندن، 2013.

7-جيل دولوز، كتاب: "سينما: الصورة- الزمن"، الجزء الثاني، 1985.

8-جيم لين، دراسة: "البحث عن كريستا: البحث عن آبائنا - الوثائقي الذاتي الأسود"، مجلة: "جامب كت"، العدد 40، 1996.

9- داليا السجيني، دراسة: "الفيلم الوثائقي الذاتي: "سلطة بلدي" لنادية كامل"، كتاب "مرايا السينما بين الأدب والإنسانيات"، دار المرايا للثقافة والفنون، 2025.

10-راشيل جبارا، دراسة: "مزج أنواع مستحيلة: ديفيد أشكار والوثائقي الذاتي الأفريقي"، مجلة: "التاريخ الأدبي الجديد"، المجلد 34، العدد 2، 2003.

11-ربيع الخوري، دراسة: "عقد من الحركة في السينما المعاصرة"، معهد الفيلم الألماني ومتحف السينما، 2022.

12- سميرة إبراهيم، مقابلة: "لينا سويلم.. من فلسطين إلى الجزائر، برنامج "شخصيات من باريس"، مونت كارلو الدولية، 2016.

13-سيباستين نيشانث وهاري هاران، مقال: "تأثير وسائل التواصل الاجتماعي على تشكيل الهوية: تحليل نقدي"، كلية نهرو للفنون والعلوم، 2024.

14- علياء طلعت، مقال: ""باي باي طبريا".. مقاومة نساء فلسطين تتجاوز الزمن والحدود"، موقع الجزيرة وثائقية، 2024.

15-فيليب لوجون، مقال: "السينما والسيرة الذاتية: إشكاليات المصطلح"، كتابة الأنا في السينما، المجلة البلجيكية للسينما، 1987.

16- ليلى العلمي وكوثر كريفي، حوار: "أسماء المدير.. مخرجة ومنتجة مغربية شغوفة بالسينما"، وكالة المغرب العربي للأنباء، 2020.

17- مايكل رينوف، كتاب: "موضوع الوثائقي"، جامعة مينيسوتا، مينابوليس، 2004.

18-محمود سامي عطا الله، كتاب: "السينما التسجيلية في الوطن العربي"، المجلس الأعلى للثقافة، 2010.

19-وسيم القربي، حوار: "الوثائقي.. متعة السينما"، موقع الجزيرة وثائقية، 2017.