

الكاميرا الفلسطينية: قراءة سينمائية للأفلام الوثائقية

محمد نعيم فرحات(*)

كاتب وأستاذ جامعي من فلسطين.

- ١ -

كانت السينما، تطوراً واستجابة، قد مكّنت البشر من تقنية مركّبة كي يروا أنفسهم، وينتبهوا إليها ويوثّقوها ويحولوها إلى نموذج، وكى تشهد عليهم وتطلب منهم أن يدركوا العالم على نحو أعمق. كما أنها مكّنت بعض البشر من تزوير الواقع. لقد فعلت السينما (أو بالأحرى جميع تقنيات الصورة المستحدثة) ذلك، بصورة مكثفة وغير مسبقة في حياة البشر، وفرضت نفسها كذاكرة قوية – إلى جانب ذاكرة الناس – كما تقولها أو تصونها جميع الأشكال التي اتخذتها هذه الذاكرة، سواء كانت مكتوبة أو مروية أو متخيّلة أو مصوّرة أو مجسّدة.

ومنذ لحظة ظهور السينما وأدوات الصور كافة، كوسائل تقنية وكمخترعات، كانت هذه الوسائل تنخرط في تأدية وظائفها المتعددة والمتباينة. لذلك، قليلاً ما يشار إلى السينما مثلاً، بما هي تقنية وبما هي اختراع، لأن معناها ذاك مضمّن في دلالتها ووظيفتها كفن؛ فن يقدم مقاربتة للعالم الذي يتناوله ويجد مكانه اللائق في سياق منظومة الفنون الأساسية «الفن السابع». والفن الحقيقي مشغول بـ «التغلغل حتى (يصل) إلى الجوهر القائم خلف الظواهر»^(١)

على أن كل فن – أي فن – أصيل، سواء كان نصاً أو صورة أو أي شكل قد يتخذه، لهو معني بتحقيق «امتلاك معرفي وجمالي»^(٢) للواقع الذي يصوره، أو يتمثّله أو يصدر عنه. كما أنه استجابة من نوع خاص لخيال موجود في رأس شخص أو شخص من جهة،

mfarhat2004@yahoo.com.

(*) البريد الإلكتروني:

(١) هيجل، نقلاً عن: بيير زيمّا، النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عابدة لطفي (القاهرة: دار الكتاب للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١)، ص ٤٦.

(٢) محمد كامل الخطيب، «عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي»، شؤون فلسطينية، العدد ١٠٢ (أيار/مايو

١٩٨٠)، ص ١٠٦.

أو محاولة للإجابة عن سؤال ما، يطرحه الواقع على وعي الناس من جهة أخرى.

ويرتبط الأمر هنا بالصورة، لأن السينما هي صورة تقول بقوة وبكثافة. والصورة هي اللعبة الحاسمة التي تحكم علاقة البشر مع الوجود وما فيه، سواء الصورة كما تراها العين ويحوّلها الوعي إلى نص بدلالات تتموضع في الذاكرة تتحول بدورها كمكن للوعي والمواقف والرؤى وإعادة إنتاج العالم، أو الصورة كما يبينها مخيال الناس، وما يترتب عن كل ذلك من عمليات تدمج الصور وتوالدها وتداخلها وتدفعها وتواليها وترادفها وتناقضها أيضاً!

إن هذا ما يمنح المقاربة السينمائية قدرة وحيوية خاصة، لأنها نشأت وتصدت في حقل الصورة؛ الصورة المتحولة من فورها إلى نصوص وعلامات، أو النصوص التي تتحول إلى صور دالة. لذلك تمتعت السينما الأصيلية

عموماً، بالقدرة على تقديم معرفة محمولة على رشاقة الإبداع وانزلاقاته المثيرة، وقدرته على التخفي الفاضح! ولذلك (أيضاً) ظل الرهان على المقاربة السينمائية للعالم محكوماً بقدرة الصورة على تمثيل الواقع وتمثله وجعله نموذجاً، رغم أن الصورة ذات بُعد واحد، والواقع متعدد ومركّب ولا متناهي الأبعاد. ولكن إزاء تعدد الواقع، ليس لدينا سوى الصورة والنص أو كليهما، كي نراه ونفهمه

إن قيمة العمل السينمائي الحقيقي تكمن في ما يخلّفه من صور تخصّنا، وإن لم تكن لنا بالضرورة؛ صور تبقى في الوعي والذاكرة والمخيال بما تمثله من قراءة واستبطان مكثف لجوهر الواقع.

وندركه ونعيشه في تحولاته المختلفة. ومن هنا، فإن قيمة العمل السينمائي الحقيقي تكمن في ما يخلّفه من صور تخصّنا، وإن لم تكن لنا بالضرورة؛ صور تبقى في الوعي والذاكرة والمخيال بما تمثله من قراءة واستبطان مكثف لجوهر الواقع الذي تتناوله^(٣).

ولأن المقاربة السينمائية تقوم على علاقة مباشرة وعلنية ومفضوحة مع الواقع، بأبعاده الثلاثة (الظاهر منه، والمسكوت عنه، وما يحدث بالفعل)، فإنها مطالبة، أو يُتوقّع منها أن تكون ذات قدرة على النفاذ في هذه الأبعاد وفي ظلالها العميقة أيضاً، وأن تمتلك القدرة، ليس فقط على الإثارة، بل على خلق واستيلاد الانتباه والتأمل أيضاً، وأن تلحظ كل ما هو مثير ودال، في ما هو استثنائي وفي ما هو عادي كذلك. إن هذا هو التحدي الأهم للصورة السينمائية ومقياس قدرتها الأول، عوضاً عما تقوم به السينما من زعزعة كبيرة لاعتيادنا على الغفلة في علاقتنا مع العالم: العالم الذي فينا، أو العالم الذي هو تحت أنوفنا، أو العالم الممتد في أقاصي الأرض والوجود حتى أعالي السموات!!

(٣) بخصوص العلاقة بين النص والواقع، انظر مراجع عديدة، مثل: رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط ٢ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦)، خاصة ص ١٧، وجوليان فروند، **سوسيولوجيا ماكس فيبر**، ترجمة جورج أبي صالح (بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٨)، خاصة ص ٢٢.

هنا يمكن أن نلاحظ البُعد النقدي أو المقاوم في التراث السينمائي. وقيمة الفن الذي تصنّف السينما في صلبه كـ «قوة للاحتياج ضد كل الهيمنتات»^(٤)، أو وظيفته كـ «صمود في وجه الموت والاستبعاد وما لا يمكن اغتفاره، وبوجه العار والحاضر»^(٥)؛ بُعد نقدي يمارس دوره بجمالية متعددة الأبعاد والمستويات. بل إن الجمالية في تطرّق السينما لموضوعاتها وإعادة تشكيلها للعالم هي جزء من هويتها كفن، ولا يستقيم الأمر من دونها.

- ٢ -

بالنسبة إلى الفلسطينيين، فإن خصوصية وضعهم وظرفهم التاريخي الممتد: في الكوارث والصدّات والعداوب والصعوبات وكل ما هو مناوئ ومباغت على نحو مزعزع، قد انعكست في علاقتهم بكل الأشياء في حياتهم، سواء كانت بسيطة أو مركّبة، وهذا ما نلاحظه حتى في علاقتهم بالسينما؛ إذ ليس في مقدورنا الحديث عن تراث سينمائي متواصل يتطور في ظروف اعتيادية ويؤسس لمدرسة أو مدارس، فنحن إزاء نشاطات مرتجلة وتجارب مختلفة ومتعددة أكثر ممّا نحن إزاء «سينما فلسطينية»، بما ينطوي عليه الوصف من توقعات.

لقد استخدم الفلسطينيون الكاميرا والسينما في سياق استخدامهم جميع الوسائل الممكنة والمتاحة، أو الوسائل التي وقعت تحت أيديهم، في أثناء تجرّعهم واقعهم المعاصر الذي أحكم على حياتهم بقسوة بمشقاته التي لا تطاق، إما لتوصيف حالتهم وإدانة الاحتلال والمنفى والظلم والقهر والاستبعاد، وإما لتصوير صعودهم المقاوم، قبل أن يجري الانفتاح على بُعد آخر مهم، هو التناول النقدي لبعض المظاهر الاجتماعية والثقافية في حياتهم. ويمكن القول إن هذه هي أهم الحقول التي تناولتها السينما الفلسطينية.

وقد انشغلت الكاميرا الفلسطينية عموماً بالتوثيق والتسجيل أيضاً؛ توثيق الواقع بما هو متفوق في ضراوته على أي نص يتناوله، حيث وجدت السينما الفلسطينية ومحاولاتها المتعددة نفسها في مواجهة نص الواقع الثقيل والمترامي والمزدحم بالأزمات والضغوطات والحصارات المترابطة والمتكاثفة والمتصاعدة، ولم يكن لديها لا المجال ولا القدرة، كي تذهب إلى الواقع «متسلحة بالراحة والاختيار والاحتراف» وتتناوله من خلال نصوص روائية، إلا قليلاً.

هنا يتعيّن الانتباه إلى مسألة مهمة وحساسة في آن: عند تتبّع علاقة الكاميرا بالواقع المباشر كما هو، وهي أن السينما الوثائقية أو التسجيلية لا تشغل بتصوير العالم كما هو، أو كما يندلع فقط، ويجب ألا تتورط في أن تعكسه في بُعد مباشر، لأنها تستهدف (أو هكذا يفترض) شيئاً ما، هو بالضبط الدلالة الموجودة في ظل الواقع المباشر أو على سطحه. لذلك

(٤) بول لوران - آسون، مدرسة فرانكفورت، ترجمة سعاد حرب (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠)، ص ١٢٩.

(٥) انظر مراجعة كاظم جهاد لكتاب جيل دولوز وزفيلكس غوتاري، «ما هي الفلسفة؟» الكرمل، العدد ٤١ (١٩٩٢)، ص ١٩١.

فإن التسجيلية السينمائية الرهيفة والخلافة والمبدعة، تبقى منوطة بتوافر أمرين أساسيين، الأول نظرة السينمائي وخياله والسؤال الذي يشغله، والثاني قدرته على اختيار اللحظة أو البعد أو الدلالة المميزة التي يُفصح من خلالها الواقع عن نفسه، وتقوم السينما بالتقاطها مباشرة أو إيحاءً. إن كل عمل تسجيلي استطاع أن يصل إلى ذلك برشاقة وقدره مستبطنة قد صنّف نفسه بنفسه في مصاف الأعمال الدالة.

وقبل عرض مدونة الأفلام التسجيلية التي تتناولها هذه الورقة، يتعين الإشارة إلى مسألتين مهمتين: الأولى هي أن الأعمال السينمائية التي ستجرى قراءتها هنا، هي أعمال أنجزتها نساء، وهذا يتطلب استحضار بعض اليقظة للعثور على نقطة تركيز ما عند كل واحدة أو على الأقل عند أعمال البعض منهن من جهة، وقراءة دلالة استخدامهن للسينما كأداة كي ينقلن من خلالها انفعالهن بالواقع الذي يعشن فيه من جهة أخرى.

أما المسألة الثانية، فهي أن هذه الأعمال أنجزتها نساء غير محترفات بالمعنى التقني والدقيق للكلمة، وبالتالي سيجري الحديث هنا عن نساء كان لديهن حس سينمائي، ستكشف لنا القراءة عن مدى عمقه، وكان لديهن القليل من متطلبات الاحتراف، والكثير من الرغبة والعزم على قول شيء ما بلغة السينما، وبالتالي ستتجه القراءة إلى الخطاب والحس السينمائي، وهي ليست مشغولة بمسألة الجوانب التقنية والحرفية، إذ إنها لن تكون محل تركيز هذه الورقة.

- ٣ -

تتناول هذه الورقة مجموعة من الأفلام الوثائقية^(٦) التي أنتجتها سينمائيات فلسطينيات، ورصدن عبرها مظاهر مختلفة في الحياة الفلسطينية. وقد جرى التعامل مع هذه الأفلام بوصفها نصاً متعدد الأجزاء جرى عرضه من زوايا نظر مختلفة. وهذا النص يمثل (أو يفترض فيه أن يمثل) طبيعة الوعي الجمعي أو المشترك لمجموعة من النساء، على الأقل، بشأن الواقع الذي يعشن فيه. ونظراً إلى وجود تماثل وشمولية هائلة في نمط الواقع الذي تناولته هذه الأفلام، وتشابه الضغوطات التي ينطوي عليها، فإن في إمكان جهد تركيبى أن

(٦) تتكون مدونة الدراسة من التسجيلات التي جرى تناولها في متنها تباعاً. من الأفلام التالية وترد وفق الترتيب التالي اسم الفيلم ومخرجه أو منتجه وسنة الإنتاج: «ملوخية» (لاريسا صنصور، ٢٠٠٦)؛ «٥ دقائق عن بيتي» (ناهد عواد، ٢٠٠٨)؛ «شرق وغرب» (إيناس مظفر، ٢٠٠٦)؛ «٢٥ كيلومتر» (ناهد عواد، ٢٠٠٤)؛ «الأيام السعيدة» (لاريسا صنصور، ٢٠٠٦)؛ «هاي مش عيشه» (علياء أرصغلي، ٢٠٠١)؛ «القدس قريبه بعيد» (ليالي الكيالي، ٢٠٠٩)؛ «القدس حلم لم يتحقق» (سلام كنعان، ٢٠٠٩)؛ «حكاية ستي» (رغدة عتمة، ٢٠٠١)؛ «القدس على المسنجر» (أماني السراحنة، ٢٠٠٩)؛ «بنعيش بفان» (زينب الطيبي، ٢٠٠٩)؛ «على أرض الواقع» (أميمة الحموري، ٢٠٠٩)؛ «خبز» (رغدة عتمة، ٢٠٠٩)؛ «القدس تستيقظ» (أميمة الحموري، ٢٠٠٩)؛ «حسبة بلدنا» (نجاح مسلم، ٢٠٠٩)؛ «صلصال الخليل» (أماني السراحنة، ٢٠٠٩)؛ «عسل يا خروب» (ليالي الكيالي، ٢٠٠٩)؛ «نعلن في القلب» (سلام كنعان، ٢٠٠٩)؛ «صيف ٨٥» (روان الفقيه، ٢٠٠٥)؛ و«بعد السماء الأخيرة» (علياء أرصغلي، ٢٠٠٧).

ينظم مجموع هذه الأفلام الوثائقية في فيلم طويل من دون حصول نشاز، وهو ما يدعم الفكرة الأنفة، أي التعامل مع مجمل الأفلام بما هي نص يحمل بين ثناياه خطاباً^(٧) يتكوّن من علامات أو دلالات ممتدة داخل تسجيليات متعددة.

هنا، كان الاحتلال هو البطل الأساسي في أفلام وثائقية طرحت نفسها ببساطة؛ الاحتلال الذي يُولد ضحاياه وخطايه فوراً، وبالضرورة، علناً وفي الظل. إن العلاقة هنا بين الاحتلال وضحاياه هي علاقة تلازم خطي لا علاقة تبادل. ولأن الاحتلال مس كل شيء في حياة الفلسطينيين، ومس وعيهم وأزمنتهم على نحو مزلزل، فأياً يكونوا، موسرين أم فقراء، يحملون جنسيات أخرى تتيح لهم خياراً للتفاف على الواقع، أم يحملون (وقد لا يحملون) جنسيات محلية، حيث معنى الوثيقة التي يحملها الفلسطيني تحت الاحتلال تحدد عالمه على نحو أو آخر، وسواء كان لهم ماضٍ لا يتضمن

**إن التهديد الذي يمثله الاحتلال
للبيت ومعانيه، كما يظهر
في فيلم "شرق وغرب" لهو
أهم صدى نلاحظه ونعثر
عليه في أغلب الأفلام
الوثائقية الفلسطينية.**

معاناة ملحوظة أم ولدوا من (وفي) صميم العذاب، وسواء كانوا يُقيمون في الضفة الغربية أم مواطنين في دولة إسرائيل أو في بلاد بعيدة؛ إن فئات الفلسطينيين كلها، وحيثما يكونوا، هم شركاء - وإن بدرجات متفاوتة - في حالة العذاب والاستبعاد والإقصاء، وممنوعون من العادي ومما هو عائد إليهم معاً. وحيثما يكونوا وكيفما يكونوا، فإن المتاح لهم هو أن يكونوا ضحايا

محكومين بعقدٍ صارم مع المعاناة والوجع! معاناة ليست قدراً، بل يصنعها بشر بحق بشر بكامل الوعي والإدراك. وهذا ما يشترك في قوله الفيلم التسجيلي، سواء البسيط أو الأكثر تركيباً، وسواء في «ملوخية» لاريسا صنصور أو «خمس دقائق عن بيتي» لناهد عواد، حيث نعاين كيف أطاح الاحتلال جماليات حياة بشر من حقهم أن تتواصل، ومن حقهم أن يعيشوها، وكسر «إيقاع» حياتهم على نحو بالغ، وفتتها عبر منظومة من ممارسات الإقصاء والعزل بالمعنى الشامل للكلمة. وأصبح المجال الفلسطيني مُهيكلًا بقانون المسموح والممنوع، والممكن وغير الممكن، حتى عندما يتعلق الأمر برغبة شقيقة في زيارة شقيقتها، يفصل بينهما زمن بمقدار عشر دقائق فقط، أو في اغتيال الذكريات الجميلة وإن لم يجر اغتيال حاملها بالضرورة. أما جغرافية هذه الذكريات والإحساس بها، فمحاطة بقوة الاحتلال، كأمر واقع، وبالزبالة والغربان والخراب. وإذا كان هذا الترادف يحمل رمزية ما، فإن قدرة الاحتلال كانت فائقة في مزلة الحياة وجعلها أمراً لا يطاق.

أما الضحايا، وإن ظهروا مدحورين ومكسورين ومستبعدين، فإن قوة البقاء مكنتهم موضوعياً من إمكانية حركة ما، في هوامش الوجود الضيقة في كل شيء. حركة داخل الخراب

(٧) بخصوص مفهوم الخطاب والنص والدلالات، انظر: ميشال فوكو، «نظام الخطاب»، ترجمة هاشم

الفسيح الذي لف المجال والمعنى والذائقة وطعم الحياة، وألّم بالفلسطينيين على يد الاحتلال. ورغم أن أي مساحة أو أي مسافة فاصلة لا تحيل إلى إمكانية قطعها، فإن السيطرة والتحكم والمراقبة وقوة الاحتلال الحاكمة لكل التفاصيل، المرئي منها أو غير المرئي، تحولها إلى مشقة لا تطاق، في واقع تم تطويقه بالجُدر مادياً ومعنوياً، مجازاً وفعلاً، وهذا ما حاولت أن تقوله ناهد عواد أيضاً في فيلم «خمس دقائق عن بيتي»، وما سوف نعثر على صدها وتداعياته في أغلب الأفلام الأخرى، حيث إن لدى عملية التطويق بالجُدر القدرة على التداعي والامتداد والترادف بصورة مركبة، وإعادة إنتاج نفسها بحيوية ملحوظة لا تحتاج إلى جهد كي نعاينها في جميع الأنحاء والمستويات!

ويتردد صدى هذا الأمر بصورة مكثفة في فيلم «شرق وغرب» لإيناس مظفر، حيث يطاول التطويق بالجُدر حياةً ناعمة (على نحو ما) لأسرة تكيفت مع حصار الجدار عبر إمكانية واحدة، هي قلب حياتها رأساً على عقب، وتركها لعوالم وحالات اعتياد وذاكرة ممتدة على مدار ٢٧ عاماً من الألفة مع منزلها ومجالها ومعانيها بقوة إكراه الجدار. إن ترك البيت، بما هو «مركز العالم بالمعنى الوجودي» كما يقول ميرسيا إلياد، وتبدأ منه الرحلات في العالم الملموس وحتى الرحلة إلى العالم الآخر، هو مغادرة لأهم مركز في الوجود يمحور حياة الناس. على أن الرحيل هنا يذكر برحيل درامي سابق عن يافا. أما الفلسطيني، فيستطيع فقط أن يختزن ويراكم خبرة فريدة، وخاصة في تجرّع عذابات ومهانات ترك الألفة والعادة والعوالم التي يمثلها البيت ويجسدها في حياة ساكنيه!

إن التهديد الذي يمثله الاحتلال للبيت ومعانيه هو أهم صدى سنلاحظه ونعثر عليه في أغلب الأفلام التي تتناولها هذه الورقة.

أما فيلم ناهد عواد «٢٥ كيلومتر»، فيعطي الفلسطيني امتيازاً لا يشاركه فيه أحد في العالم على هذا النحو؛ امتياز يتمثل في ثقافة الحاجز وتعظيم المسافة بالمشقة والصعوبة والإكراه، وتجرّع تجربة «السياحة داخل المعاناة»، وتحويل واقع الحال إلى نوع من الإدمان عليه «طالما أنك وكي تعيش ليس لك خيار ثانٍ». هنا يمكن فهم الحركة داخل المجالات المكسرة والمُحطمة والمسببة بقوة الاحتلال، كشكل من الفاعلية الوجودية ذات البُعد المقاوم. مقاومة بالجلد والالتفاف والبحث عن ثغرة ما، أو استحضار صبر أيوب لقطع المسافات الشاقة!

وهذا ما تواصله صنصور بطريقتها في «الأيام السعيدة»، واختلاط الحابل بالنابل داخل خطوط الهيمنة والسيطرة والإخضاع، بما هي زمرة من مرادفات معنى الاحتلال، حيث ينتج الغالب المحتل بكامل وعيه وعقمه وبكلتا يديه، المفارقات المتعبة والشاقة، ويحكم بها حياة المغلوبين، في الوقت الذي أنهت فيه هذه المفارقات تسللها الناجح كي تحكم حياة الغالب أيضاً على نحو أو آخر، وبوعي منه أو من دون وعي!

وتثير علياء أرضغلي المسألة على نحو عميق ودال في فيلم «هاي مش عيشه»، حيث «ثقافة المنع الشامل» تتحكم في حركة الفلسطيني وتحدد عوالمه وتمنعه من الحراك في مداره،

الذي يفترض أن يكون التحرك فيه طبيعياً، سواء نحو بيته أو مسجده أو كنيسته أو نحو ربه. وجراء المنع، يعود الفلسطيني إلى نفسه، ولكن من المؤكد أنه يعود إلى زوايا القهر والمرارة والمذلة، وما قد تثيره من مشاعر لها قدرة على التحول، بل إنها مشاعر موجودة في الأصل كي تنتج نقيضها، وفي هذا المستوى يتجلى عقم الغالب وسياساته!

وفي مواجهة المنع، لا يجدي خطاب «يا ابني» الذي تطلقه عجوز فلسطينية تتوسل الجندي كي تصلي لربها؛ توسل عفوي ينتجه الغضب على محتل مشغول بتحويل الخوف والمنع والإقامة داخل الجدر المتعددة إلى مصير، ومسكون بمحاصرة ضحاياه، وهو يعرف أن المنع العقيم الذي يمارسه ضد الفلسطينيين هو منع بلا فائدة أو وظيفة أمنية، ومن شأنه فقط أن يفاقم مخزون الغضب والكراهية! ورغم ذلك لا يستخلص المحتل العبرة، لأن هذا – وببساطة – ليس من مزايا وعيه.

ولكن الناس يتحركون، والحركة هنا تأخذ بُعد التعبير عن الذات، وتصبح شكلاً للمقاومة ضد المنع والحصار والتطويق بالجُدُر، ولتبيد المعنى المبني للبيت كسجن، وهنا تتحول رغبة الناس البسيطة في أن يضحكوا ويبيعوا ويشترؤا ويصلوا بلا حواجز ولا مستوطنين إلى أمنيات صعبة التحقيق، ولكنهم يمارسونها ضمن الظرف القائم، وتأخذ في أعماقهم بُعد السخرية من الوجود ومن المتحكمين فيه معاً.

وفي بُعد آخر تكشف أرصغلي عن قدرة الحزن والوجع على التغلغل إلى أبعد من أعماق القلب. إن الوجع هنا يفيض عن قدرة القلب وأفق العذاب على استيعابه، لذلك يذهب إلى أبعد من القلب والوجدان، ويتخطى كل حد. وترصد أرصغلي سريان الوجع المترامي جراء القتل والفتك في نابلس وبيت لحم، كأمثلة لكل مكان في فلسطين، وتتبع بحث الأمهات عن الأمان لأطفالهن داخل زوايا البيت الذي يفترض فيه أن يكون هو عينه الأمان لساكنيه. لقد كانت هذه التجربة من بين التجارب الدرامية التي عاشها الفلسطينيون في بيوتهم على مدار العقد الأخير على وجه التحديد، لأن جميع زوايا البيوت في المجال الفلسطيني كله كانت مفتوحة على إمكانية الموت والخطر من كل صوب.

إن الموت المتنقل، بما هو الحد الأقصى للحصار الذي ينتجه الاحتلال وما يثيره من هول وفزع ورعب في نفوس الناس، ومن سفك وتشويه لأجساد الضحايا، لا يستطيع أن يمنع الناس من الحركة بثمن الموت، أو أن ينزع من وجوه ضحاياه قدرتها على بلورة دلالة الألفة والمحبة عند من يشهدون على قتلهم، وتصبح وجوه القتلى المشوهة مألوفة، وتشعرك بمحبتهم وكأنك تعرفهم، من دون أن تكون قد عرفتهم فعلاً.

وهنا يواجه وجع الفلسطيني سؤاله القاسي إلى المحتل على صنيعه بضحاياه،

واستباحته لهم ووضعهم تحت النار والقهر والإقصاء، والخطر المتحول إلى واقعة في كل لحظة! وترصد أرصغي كيف تحاول الأمهات التحايل على الأطفال كي لا يخافوا من موت يكمن خلف الباب وعلى الشرفات، فيما تعجز عن أن ترسم لخطر الموت توقعاً معيّنًا، ولكنه قائم ومحسوس ومتوقع على نحو مباغت؛ موت يطاول البشر مثلما يطاول الشجر، حيث يجري إعدام «حتى الزيتون» على مرأى من اليد التي تعهدته بالرعاية مثله مثل الأحفاد.

وتعاين أرصغي نتائج تفلّت فتية من الحصار والقهر، حيث يرجمون الظلم بحجر، ثم يعودون جثامين إلى ذويهم ومثواهم الأخير، بعد أن تركوا لكل المعنّين بهم، معنى الموت وبعض المقتنيات التي تستدل الأم بها، في ما تستدل، على ذكرى القتل. أما المحتل، فهو يعرف عذابنا - لأنه صنعه بيديه - ولكنه بلا إحساس.. وإذا لم يكن باليد شيء (لمقاومته) فهناك رب!

وفي فيلم «القدس: قريبه بعيد»، تتبع ليالي الكيلاني بُعد ما هو قريب جداً، والتحايل الخطر الذي تقوم به امرأة للالتحاق بالبيت والزوج في القدس، كشكل من أشكال المقاومة ضد الواقع ومحدثاته والالتفاف من وراء ظهر الغالب، لتحقيق العادي الذي لا يجادل فيه عاقل. وتدلنا على إمكانية النفاذ داخل الحصار بما يترتب على ذلك من إمكانيات الخطر.

وتعرض نجاح مسلم في «القدس بالألوان» كيف تتحول مدينة لا تشبه المدن إلى مجال مُحَرَّم، وكيف أن منع الناس عن القدس يجعلها تتدفق فيهم معنى ورمزاً، وأن ارتداد الرغبة في الوصول إليها مكسورة خاطر والقدرة معاً، يحول القدس إلى خيال يجد طريقه في تمثّلات فنان، أو في وجدان الناس، أو يحولها إلى «حلم لم يتحقق» عند سلام كنعان، أو يحفظها على جدار الغرفة إن كان امتلاكها صعباً في الواقع، كما في فيلم «حكاية ستي» لرعدة عتمة. أو تحتل وجداناً بعيداً متاحاً له أن ينشغل بما لا يُحصى من الاهتمامات، كما في «القدس على المسنجر» لأمني السراحنة، أو الرد على بؤس الغالب بتعويض خسارة البيت عبر «بنعيش بغان» لزينب الطيبي، حيث يتحول ضيق الفنان في صلب القدس نفسها لخيال فسيح يحول البيت الأكثر من قريب إلى ذاكرة حية، وتحول معناه إلى مقتنى ثمين في خيال أهله^(٨)، وهذا أيضاً ما تعرضه أميمة الحموري في فيلمها «على أرض الواقع».

وداخل المجال الفلسطيني المفتت، تعقبت أفلام عدة أبعاداً مألوفة، مثل «خبز» لرعدة عتمة، وصباحات مدينة تستفيق على نفسها وعاداتها في «القدس تستيقظ» لأميّة الحموري، و«حسبة بلدنا» لنجاح مسلم، و«صلصال الخليل» لأمني السراحنة، و«عسل يا خروب» لليالي الكيلاني، و«نعلين في القلب» لسلام كنعان حيث القدرة على تحويل النضال المدني إلى ممارسة منتظمة ويومية وتقاليد مستحدثة في حياة نعلين: نضال متسلح بحجر وسع الكف، والذراع من مدى، ولكنهما محمولان على إرادة بالغة، أو «صيف ٨٥» لروان الفقيه،

(٨) ميرسيا إيلاد، المقدس والديوي: رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة نهاد الخياطة (دمشق: العربي

التي تكتب بطريقة خاصة سيرة ذاتية لحزن شخصي، واغتراب عن المكان والجدار والبيت، والبحث عن أثر الارتباطات الحميمة، وكذلك الأمر في «تمنيات» شيرين دعبيس؛ تمنيات يكونها الفقر والحاجة، وتبلورها الحيلة من أجل الوصول إلى لحظة وفاء، رغم إحباطات الطريق والتباسات الحيلة.

ومرة أخرى تنقلنا علياء أرصغلي إلى أفق أعمق في ما «بعد السماء الأخيرة»، حيث تتصاعد أسئلة الخروج الحادة (خروج جيل الآباء من بيوتهم وأرضهم) عند جيل الأبناء - الضحايا - ويتوتر السؤال الغاضب الذي تجنّب الوعي الجمعي الفلسطيني قوله علناً وعلى رؤوس الأشهاد في حينه، ولاحقاً أيضاً، إلا قليلاً،

**يطرح الحقل التجريبي
للسينما الفلسطينية سؤال
التحدي والتطوير وبلورة موروث
يؤدي إلى تكوين هوية
سينمائية متقدمة وتحولها
إلى شكل من أشكال المقاومة.**

لأن هذا الوعي تجرأ فقط، على قول سؤاله النقدي في الظلال، وبعيداً عن إحداث مواجهة طاحنة بين الفلسطينيين ووعيهم. ولكن غضب السؤال وما ترتب عليه في الواقع هو الذي يحمل «ناهد» على طرحه بحدّة، لأن فعل الخروج الذي مارسه الآباء من كفر برعم عام ١٩٤٨ تحالف موضوعياً من دون قصد منهم مع عملية السبي والاكنتساح التي مارسها الاحتلال للمجال. وفي ظل سؤال ناهد الصعب، ثمة خيط يربط بين

عجز الآباء وغفلتهم وسوء اختيارهم من جهة، ونتائج ما فعله الاحتلال في الواقع من جهة أخرى. إن العلاقة التي يمكن إقامتها هنا بين هذين العنصرين دالة ومهمة وموجودة في ظلال الفيلم، وكامنة بقوة في وعي «ناهد» النقدي المثقل بالأسئلة، وفي القراءة النقدية أيضاً لما جرى في التاريخ.

أما الرهان على عودة الآباء، العودة التي ستحصل غداً، فقد تحول إلى تأبيد الإقامة في المؤقت، وتحول غدٍ إلى يوم يمتد عقوداً ما زالت تتواصل، بلا أمل جدّي في اقتراب هذا الغد من دنوّه! لذلك يتواصل تحول الموطن والبيت والحق إلى حقيقة مرئية ولكنها مصادرة من جهة، وإلى رواية وأسئلة صعبة من جهة أخرى. وفي مقدور عودة المبعدين إليها وفقاً لشرط الاحتلال الذي يحكمها، أن تكون كسيرة فقط (حتى الآن)، أو أن تكون لحظية، أو أن تكون رمزية، ولكنها ما زالت بعيدة عن أن تكون نهائية.

- ٤ -

رغم استحضار الخصم لسيرته كضحية لآخرين، فإن الضحية تحولت في حياة الفلسطينيين إلى جزار بالضرورة، واحتلت حيزاً ليس لها، بثمن صفوف الضحايا الذين يراهم الخصم أمام عينيه. إن نقد (بعض) المحتل لما قام به، ولالتباس الذي يجد نفسه فيه وأُسفه لذلك، كل ذلك لا يفضي إلى تغيير في الواقع ولا إلى حل عملي. لذلك، فإن الشعور بعقدة الذنب هنا هو أمر مهم، ولكنه بلا جدوى وبلا أفق حتى الآن، كما إنه شعور فردي وليس جماعياً.

والمشاعر الإيجابية هنا عند (بعض) الخصم، لا تحيل إلى إجراء مرَضٍ أو إلى تعويض أو تعديل جزئي للموقف، إن يكن تعديله الكلي أمراً غير ممكن؛ إنها مشاعر محببة سلفاً من الناحية العملية.

وفي ما «بعد السماء الأخيرة»، يتواجه رسوخ الإحساس بالحق مع عجز القدرة على تجسيده، وما يتولد عن ذلك من إحباط عميق وخيبة وتفاقم الطعم الحامض للإقصاء المستمر على مرمى حجر من الحق والبيت، ومن ثغرة ما في الوعي والواقع يعود المستبعدون إلى أرضهم، لحظياً ورمزياً فقط، وتتوارث أجيالهم معنى البيت، ويجري اللقاء المرير بين البشر والشجر والحجر!! ولكن الحلول مرجأة إلى المستقبل والرهان، وحتى دعوة المغلوب (ناهد) إلى العيش في دولة لشعبيين تبدو، رغم جاذبيتها كفكرة، رغبة غير قادرة على التحول إلى واقع، لأن ذلك يتطلب تحولات ثقافية وبنوية شاملة وجذرية عند الغالب أولاً ... وعاشراً، وهو غير مستعد لها، ويتجنبها بضراوة، وإذا ما بقي متطلب ما بعد عاشراً، يمكن أن نسأل عندها عن المطلوب من الفلسطينيين المغلوب.

- ٥ -

عند هذا الحد من التناول يمكن التوقف عند نقطة ما في قراءة هذه التسجيليات، وما أثارته من دلالات في خطابها، وما كانت ترغب في قوله. ولكن الواقع الذي أنتجها وسينتج غيرها، ما زال مستمراً في تواصله القاسي والمتعسف وتصاعده المخيف، ويبدو أنه ليس بصدد التوقف عند أي نقطة تشير إلى أنه بصدد تحول ما، سواء في طبيعته أو في ماهيته أو في رهاناته. لذلك، فإن الركام الوجودي الذي خلّفه هذا الواقع، يتحول إلى مولد للأسئلة والإشكاليات والمعضلات والمفارقات الصعبة والشاقة، كما يمكن أن يولد ديناميكيات مقاومة له بأشكال عدة، وذلك كضرورة وجودية.

وهذا بالضبط ما يضع المقاربة السينما الفلسطينية للواقع وما يتصاعد منه، في خضم حقل تجريبي خصب، يطرح عليها تحدي تطوير مقاربتها وتجذيرها من جهة، وبلورة موروث يؤدي إلى تكوين هوية سينمائية متقدمة في تطرقها إلى حقل مليء بالظواهر المحفزة على قراءاتها سينمائياً من جهة ثانية، وتحويل السينما إلى شكل من أشكال المقاومة من جهة

ثالثة □