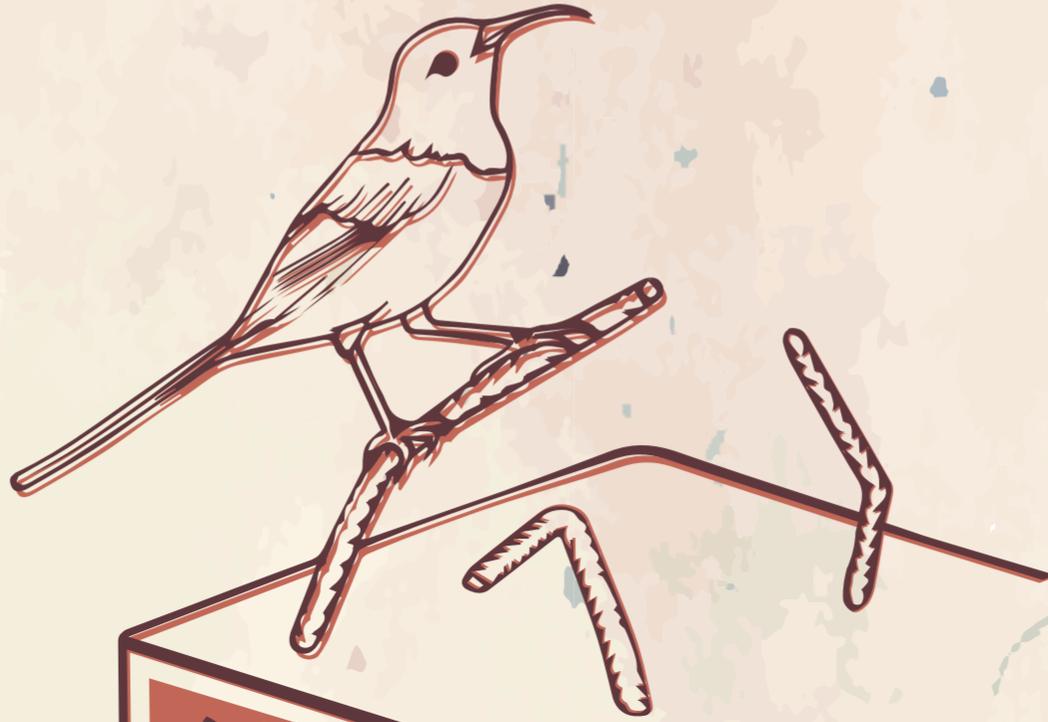




Filmlab
Palestine

ملصق السينما



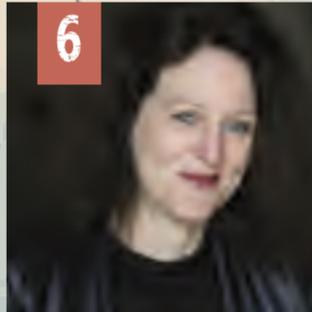
سينما
أيام
DAYS OF
CINEMA 15-21
OCT. 2016

3rd
Edition
الدورة الثالثة



4

لقاء مع سيلفيا بيدنارز ، مديرة التجارة والتسويق في مهرجان شيفيلد للأفلام الوثائقية .



6

مونيك بورغمان : الضوء في تدمر هو وسيلة تعذيب!



10

شيفاني شراهاوس مشغولة بالأرشيف



8

مقابلة خاصة مع ميشيل خليفي



كلمة العدد : فيلم لاب : فلسطين

نهدف في الدورة الثالثة من مهرجان أيام سينمائية ، المنعقد في خمس مدن فلسطينية هي رام الله والقدس وغزة وبيت لحم وجنين ، إلى زيادة فرصة مشاهدة الأفلام

ذات الجودة الفنيّة في المساحة السينمائية المتاحة . فرغم صعوبة تجنيد الموارد لإنشاء صناعة سينما فلسطينية ، ورغم غياب الدعم المطلوب في حقول الثقافة وخاصة السينما ، إلا أننا نطمح تجنيد المشاهدين لزيادة الإقبال على أفلام برنامجنا لهذه السنة ، سيراً على تجربتنا في الدورتين السابقتين .

نسعى في الدورة الثالثة للمهرجان إحداث قفزة في مستوى المشاركة الفلسطينية ولذلك استحدثنا جائزة طائر الشمس ، بهدف تسليط الضوء على الإنتاج السينمائي من جيل الشباب ولمن يصنعون أفلاماً عن فلسطين ومن العالم . ستمنح لجنة تحكيم مختصة جائزة لفيلم واحد عن كل فئة من فئتي الوثائقي والروائي القصير ، في بادرة هي الأولى من نوعها ، ما يعزز إحساسنا أن على جميع الجهود في حقل السينما أن تتوحد لإطلاق السينما الفلسطينية نحو نجاحات وحضور أفضل .

وقع الاختيار ، في هذه الدورة ، على أفلام متنوعة ومختلفة من العالم من ضمنها أفلام للأطفال ، بحيث تكون كافة العروض مفتوحة مجاناً للجمهور . عملنا على تنظيم عدد من الورشات المختصة في الحقول التقنيّة والفنيّة والإنتاج السينمائي بهدف فتح الباب للشباب لاكتساب الخبرة على يد المختصين العرب والدوليين . أيضاً بادرنا إلى فتح طاولات حوار مع المجتمع المحلي ومع المهتمين بالسينما ، كما نجحنا في استقطاب عدد من الضيوف من مخرجي الأفلام ومن العاملين في حقل الإنتاج والتوزيع من العالم العربي ومن العالم .

نرى في كل هذه الفعاليات تحقيقاً لما نهدف إليه في فيلم لاب : فلسطين . فمنذ حلم التأسيس إلى الواقع الذي نراه اليوم ، نسعى إلى أن يكون نجاح أيام سينمائية تكثيفاً للمشهد السينمائي المحلي ورفع مستواه وزرع الأمل في إمكانية تحقيق الحلم السينمائي للمبدعين والمشاهدين ؛ الذين يتابعون كل ما تنتجه السينما الفلسطينية ، يشاركوننا الفرح بالإنجازات المحلية والدولية ونشاركهم الوعد في إنتاج ما هو أفضل .

تشكر مؤسسة « فيلم لاب » كل الجهود التي أوصلتنا إلى افتتاح العام الثالث لأيام سينمائية ، الشكر موصول لشركاؤنا في بلدية رام الله ووزارة الثقافة الفلسطينية وبشكل خاص للجهات التي قامت برعاية هذه الأيام : البنك الإسلامي للتنمية ، برنامج الأمم المتحدة للتنمية ، البيت الدنماركي بفلسطين ، المركز الدنماركي للثقافة والتنمية ، مؤسسة فلسطين للتنمية ، مجموعة الاتصالات الفلسطينية ، شركة باديكو القابضة ، شركة المشروبات الوطنية ، بنك الاتحاد ، المجلس الثقافي البريطاني ، معهد جوته الألماني ، القنصلية الفرنسية العامة بالقدس ، تلفزيون فلسطين ومهرجان IDFA الدولي

كما نشكر كل من حرص على تزويدنا بنسخة عن الأفلام التي سيتم عرضها والى طاقم المؤسسة الذي وصل الليل بالنهار وإليكم أنتم أيها الأحبة لحضوركم .

هنا فلسطين ، معنا كل شيء ؛ معنا الرواية الحقيقية للتاريخ .. معنا إنسانية الإنسان .. معنا ما لا يرضي الاحتلال .. الماضي الحاضر والمستقبل .

حنا عطاالله

المدير الفني لفيلم لاب : فلسطين

وهج الذاكرة - عرض استعادي لأفلام من إنتاج فلسطيني ألماني مشترك

يستضيف فيلم لاب من خلال أيام سينمائية برنامج عروض (وهج الذاكرة) حول أفلام لمخرجين المان عن فلسطين . في مقاله « مدخل : أرشفة فلسطين والفلسطينيين : إرث إحسان النمر المنشور عام 2009 ، قام الباحث والمؤرخ بشارة الدوماني بتقديم مشاهدات لحمى الأرشفة التي اجتاحت الأوساط الفلسطينية الأكاديمية وغير الأكاديمية في كافة أماكن تواجدهم . الأمر الذي عزاه ليس فقط إلى التروما التاريخية نتيجة لما عاناه الفلسطيني من سلب وتهجير بل أيضاً اعتبر هذه الحمى إشارة إلى حالة التشاؤم المنتشرة حيال المستقبل .

التعامل مع «الأرشفة» يعد خطوة في حقل الفنون على مستوى عالمي ومؤخراً زاد الحماس تجاه الأرشفة بسبب تزايد فرص الحصول على تمويل لعمل أفلام ، شهدنا أيضاً تفجراً للنقاش حول مصير الأرشيف الفلسطيني المفقود . انتشرت عناوين مثل : السباق المسعور على أرشيف السينما الفلسطينية (الحياة الجيدة 2012) أو : ما كتبه غالب شعث عن قيام السوريين بالاستحواذ على أرشيف السينما الفلسطينية (موقع الجزيرة الوثائقية 2012) ، «السينما الفلسطينية : أرشيف ضائع نتيجة الحروب والإشاعات» (موقع مؤسسة القدس للثقافة والفنون 2011) أو حتى عنوان ك : تلفزيون فلسطين يقوم باستعادة أرشيف الثورة الفلسطينية من ألمانيا (موقع دنيا الوطن 2015) . كل ما سبق من عناوين يعكس هذه الموضة أو الظاهرة . مع كل ما سبق ، هل بالإمكان وجود أرشيف مركزي للأفلام الفلسطينية؟ ماذا نعني بالفيلم الفلسطيني؟ أين ذهبت أو خزنت أفلام منظمة التحرير التي أنتجت بالتعاون مع جهات أخرى؟ كيف كان شكل التعاون بين منظمة التحرير و جهات أخرى في الشتات؟ مع من؟ ولأي أهداف؟ ما هو سبب وجود عدد هائل من الأفلام التي شاركت المنظمة في إنتاجها من دون ذكر اسمها أو الإشارة لذلك بشكل رسمي؟ سنستحضر مثال التعاون بين منظمة التحرير وصناع أفلام من جمهورية ألمانيا الاتحادية ، ألمانيا الغربية . يقدم هذا البرنامج أفلام ومواد صورية التقطت في لبنان وفلسطين بين الأعوام 1977 و 1988 . سيقوم المخرجون المتحدثون بتقديم إطار العمل الذي اتبعوه ومناقشة أعمالهم مع الحضور .

ملحق السينما نشرة تصدر عن أيام سينمائية 2016

إسلام السقا - تحرير لغوي

داليا طه - المحررة المسؤولة

أية دار الديك - تصميم جرافيك

سليم أبو جبل - مشرف التحرير

طاقم أيام سينمائية

شادي برغوثي - منسق اللوجستيات

حنا عطا الله - المدير الفني

هدى الامام - مستشارة برنامج القدس

سليم أبو جبل - منسق البرنامج

فريدا سولتوفت - منسقة الموقع والإعلام الاجتماعي

بيسان رمضان - منسقة برامج مساعدة

بيسان شحادة - منسقة غزة

حنين بطراوي - منسقة برنامج الأطفال والشباب

ايناس شعبيبي - المشرفة المالية

قدس مناصرة - مديرة الإنتاج

داليا طه - محررة الملحق الثقافي لأيام سينمائية

ريما عيسى - منسقة الورشات

دانا عريقات - مسؤولة العلاقات العامة

خلود بدوي - المنسقة الإعلامية

عبد الله معطان - قسم التوثيق

فادي سلمان - قسم التوثيق

محمد حاج احمد - قسم التوثيق

سيمون شوارتز - قسم التوثيق

صايل جرار - المدير التقني



المنعطف : فيلم الرضى الخفي . . القلب يستعيد ذكرياته

أحلام بشارات

خمس سنوات ونصف كانت فترة كافية لصناعة فراغ متقن تحميه الموسيقى بروحها، هي مدة عمل المخرج رفقي عساف على فيلمه المنعطف.

قد يتسرب لمن يشاهد فيلم المنعطف إحساساً بأنه قد شاهد هذا الفيلم مسبقاً، ما سيصبح ميزة الفيلم فيما بعد. استعادة الذاكرة الفنية داخل الفيلم والواقع خارجه، ثم الجلوس في ذلك المكان لتأمل الأحاسيس ليس لغاية الانتقاء بل لمزاولة الشعور كمهنة، عبر الصورة والموسيقى وانتقاء الحوارات البسيطة. مع ذلك، ما سيحدث هو النقيض تماماً، ساعة وعشرون دقيقة ستتابع الفيلم ولن تشعر بتقلب الذكريات، إن حجم الضيق لن يرتفع ليُدفن رغبتك في السلام، ولن يراكم لديك الشعور القاسي الذي تشعر معه كأنك شخص يذرف دمعاً متكلساً، ستكون أيضاً أبعد ما تكون عن صورة شخص يريد أن يبتسم. لن تفكر، رغم العناق الكبير الذي نراه في الربع الأخير من الفيلم بين راخي وليلى، بأن هناك رغبة دائماً لديك كي تقع في الحب، أنت لست مهياً الآن للغرام.

قلبك له وظيفة أخرى؛ إنه يستعيد ذكرياته، ولن تفكر بمد يدك لتضرب شيئاً بقبضة ناقمة، وهذا لا يعني أبداً بأن الفيلم سرب إليك شعوراً بالاستسلام. ليس الخدر هو السبب في متابعتك بصمت كمن يحاول أن يرفع يده ولا يستطيع، بل كل ذلك لا يعني إلا شيئاً واحداً؛ أنك كنت بحاجة ماسة لذلك السيل من الذكريات، وأنت لم تكن تعلم بتلك الحاجة، وأن هذه الوجوه الأليفة اكتسبتك صديقاً، بل بطريقة ما كنت أحدها، شخصاً يحكي بصمت ما يحاول مقاومة نسيانه، فالمنعطف فيلم ينجح في كسب متابعيه كفاعلين في مزاولة التذكر، لا كمتفرجين على الذاكرة.

الثورة في بطن المنعطف

يستعيد فيلم المنعطف بناء الثورة. إنها شهور الحمل الأولى للثورة. في الوقت الذي سيكون من السهل أن تصاب بالأس فإن ذلك لن يحدث. راخي وليلى وسامي، وما حدث بينهما في ذلك اللقاء الذي جمع شخصيات من ثلاث جنسيات؛ سورية فلسطيني ولبناني، في ظرف يبدو لوهلة أن أحد خطط له وهو الحرب والخسارة. فلسطين الجنة: صعد، وجنين، وحتى مخيم البرموك، وعندما كان هناك وطن ضاق، يصبح الحلم، هنا، وهو يظهر بصورته الماردة، التّد الذي يقف مقابل الحقيقة. ظروف لبنان الصعبة تدفع سامي كي يهاجر، بينما الصورة المتخيلة لفلسطين لدى راخي وليلى تملأ قلبيهما بحلم الوصول إليها يوماً. لكن الحنين الساكن، والحقيقة الطاردة، كلاهما معاً لعبا الدور نفسه، كانا يحملان الثورة في شهورها الأولى، فيبدو الأمر وكأنه محاولة أخرى لولادتها، كأن الأمر حدث مراراً ولم ينجح. والخوف هنا ضروري، لكنه الخوف الذي يُدغدغ لا الخوف الذي يُرعب. برقة متناهية سيشعر المشاهد بأنه وحيد على أرض خالية، كوكب جديد، فقدان كل شئ يبني ذلك الشعور، وهذه الشخصيات فقدت كل شئ إلا ذكرياتها الحزينة/الفرحة، وأن لديه فرصة جديدة في الانتباه للحياة، وكأنها تحدث للمرة الأولى، رغم المرارة الكاملة التي ينجح وجه أشرف برهوم وحضوره في تطويرها في قلبه، فتبدو كأنها اختراعه. إن هذا بالفعل ما يحدث إذا ما انتعش الأمل فجأة، مثل نبتة كان هناك إجماع على أنها ماتت، بل إن أحد لا يذكر قبرها. لكنك، أيها الإنسان، في مساء أحد الأيام، بالقرب من قدمك، فيما تتفقد الحديقة، بين الأشجار الكبيرة، تسمع صوتها.

الموسيقى بنت الألفة

تقف الموسيقى، في فيلم المنعطف، إلى جانب الحوارات القصيرة المكثفة، والمساحات التي تمّ إخلؤها حتى تتسع في مقابلها مساحات للمشاهد كي يتنفس. يتم توزيع الحوار والصورة والصمت بميزان من ذهب. الفرق نلاحظه منذ بداية الفيلم، حيث تعتقد أنه بالإمكان الاكتفاء بفيلم صامت تتكلم فيه الموسيقى وحدها، وهذا ما حدث بالضبط؛ فالحوارات نفسها كانت تنساق مع الموسيقى، ليس ثمة لغة عالية، ليس هناك صوت مرتفع، رغم أنه في حقيقة الأمر كانت الظروف مهيأة جداً، في أكثر من مكان، كي يعلو الضجيج، لكن هناك نية ثابتة لإنتاج فيلم ضد الضجيج، ضد الأصوات العالية، ضد الحكم الكبيرة، ضد الأصوات المبهرة، ليصبح الفيلم فيلم الرضى الخفي، وأن كل شئ يحدث ويحدث بتلك الخفة، حتى ما هو غير منطقي؛ سرير استشفاء على رصيف طريق بعيد، ساعة ورثتها ليلى عن والدتها بين الأغطية، فيما تقول ليلى أنها في الحقيقة فوق الفوكس فاجن! يمكن القول بأن اختيار باص الفوكس فاجن كمكان للأحداث فكرة قديمة، ويقترح سامي أن يختاره مكاناً لفيلمه، يظهر أن ذلك ما قد تقترحه الأحداث خارج الفيلم، فيما يتداخل مع ما تشاهده وتشعر به. فأنت الآن لا تردد شعارات كبيرة.



جائزة طائر الشمس

لأول مرة يطلق فيلم لاب : فلسطين من خلال فعاليات أيام سينمائية مسابقة طائر الشمس و هي مسابقة الأفلام من فئتي الروائي القصير والوثائقي التي أنتجت عام 2013 و ما بعد على أن تكون أحداث الفيلم جرت في فلسطين أو عن فلسطين . مسابقة طائر الشمس متاحة للمخرجين الشباب من كافة الجنسيات حتى عمر 35 سنة وقت إنتاج الفيلم . يتم اختيار الفائزين بجائزة طائر الشمس لكلا الفئتين من قبل لجنتي تحكيم مكونة من 3 أعضاء لكل لجنة .

طائر الشمس الفلسطيني

هذا الطائر الصغير الذي لا يتجاوز طوله 12 سنتمترا ولا يتجاوز وزنه الـ 8 غرامات ذو المنقار الأسود الطويل ، وجد نفسه مضطراً على التأقلم مع المناطق الحضرية المكتظة بالمباني الاسمنتية ،الزحف الصحراوي بالإضافة إلى الزحف الاسمنتي الممتد على مساحات شاسعة من الأراضي الزراعية الخضراء . أجبر طائر الشمس على العيش في بيئة غير بيئته حيث أعتاد العيش في الغابات الخضراء ذات الوديان والبساتين والوقوف على أغصان الشجر التي بنى عليها أعشاشه المتدلّية من أعشاب رقيقة تشبه بشكلها ثمرة الإجاص المعلقة على غصن الشجرة الأم .

يصارع هذا الطائر من اجل ابقاء اسمه " طائر الشمس الفلسطيني " بعيدا عن خطر التغيير من مستعمر يحاول تغيير هوية المكان بعد استعمار الأرض ، يقاوم ليبقى بعد أن فقد بيته «غصن الشجرة» الذي حل محله قضيب من حديد خرج من مكعب اسمنتي مجسداً بذلك آمالنا كبشر للنجاة من مخاطر الزحف الرأسمالي .

عن مصمم جائزة طائر الشمس - خالد جرار

ولد خالد جرار في جنين ويعيش ويعمل في رام الله . أنهى تعليمه في التصميم الداخلي من جامعة البوليتكنيك، ثم تخرج من الأكاديمية الدولية للفنون - فلسطين بدرجة بكالوريوس في الفنون البصرية . وبعد ذلك حاز فيلمه «متسللون» على جوائز في مهرجان دبي السينمائي الدولي التاسع مؤكداً أهميته كمخرج أفلام على الصعيد العالمي . يتحرى الفنان خالد جرار صراعات القوة الحديثة وأثرها الاجتماعي الثقافي على المواطنين العاديين من خلال صور وأعمال فيديو وتدخلات أدائية ذات رمزية عالية وتركيز على بلده فلسطين . وتظهر الأشياء العادية في أعمال جرار المعبرة ، سواء بشكلها أو مادتها ، بمحاذاة قسوة المواضيع التي يعالجها ، فتمنح بذلك مغزى أكبر للمحتوى السياسي لهذه الأعمال ؛ كما تبرز الطبيعة ذات الدلالة الذاتية في المواضيع التي يختارها .



تسليط الضوء على المهرجان العالمي للأفلام الوثائقية - أمستردام IDFA في الفترة الواقعة ما بين ١٥-٢١ تشرين الأول سيقدم المهرجان العالمي للفيلم الوثائقي أمستردام برنامجاً من الأفلام الوثائقية ضمن «أيام سينمائية» . ينظم

أيام سينمائية من قبل فيلم لاب : فلسطين هذه الفعالية التي ستعرض ما يزيد عن ٦٠ فيلماً محلياً وعالمياً في المدن الفلسطينية المختلفة . اختار مهرجان الفيلم الوثائقي في أمستردام ٨ أفلام وثائقية حازت على جوائز مختلفة ، والتي يدعمها المهرجان من خلال منحة «بيرثا» وهي منحة تقوم على دعم مخرجين في أفريقيا ، آسيا ، أمريكا اللاتينية والشرق الأوسط ، المنحة التي تهدف إلى تعزيز السينما المحلية عبر إنتاج عمل فني عالمي من الأفلام الوثائقية المبدعة .

يقدم البرنامج الأفلام التالية : الفيلم الذي حاز على جائزة الجمهور في السنة الماضية ، «سونيتا» للمخرجة روخساريه غام ماغهامي ، والفيلم الحائزة على لجنة التحكيم الخاصة ، شرطة أوكرانيا لرومان بوندارشوك ، بالإضافة إلى فيلم «بهموث» لزوا ليانغ والذي نافس في مهرجان فينيس ، والفيلم الوثائقي الأكثر شهرة في الهند حتى الآن ، «بلا كهربا» ، لديبتي كاكار وفاهاد مصطفى .

الحصول دعم . نسعى لضمان عدم توقف المخرجين عن صنع أفلامهم ، وأن يستمروا في نجاحهم فيعودون إلينا لعرض هذه الأفلام . هذا هو حلمنا .

ما الذي أثار انتباهك واهتمامك في مهرجان أيام سينمائية؟

الشيء الذي أثار انتباهي ، آخذين في عين الاعتبار أن هذا المهرجان في سنته الثالثة ، هو حجم الحضور ، فأنا سعيدة جداً بأعداد الزوار في ليلة الافتتاح . كان ذلك رائعاً ومثيراً للدهشة ، ونحن نتحدث هنا عن مسرح كبير بحدود ٧٠٠-٨٠٠ مقعداً ، والمعروض فيلم وثائقي . هذا رائع لأنه من الصعب بناء جمهور ، خصوصاً أننا نتحدث عن فيلم وثائقي . فريق العمل رائع ؛ استطاع جذب أسماء مهمة وقوية من العاملين في القطاع السينمائي في العالم ، من ألمانيا والدنمارك وهولندا . إلخ . هناك من التقيت بهم لأول مرة هنا رغم أنني أسافر كثيراً من أجل المهرجانات ، وهذا أمر جميل .

ما هي أهمية هذا المهرجان وهذه الشراكات بالنسبة لكم؟

بالنسبة لنا ، السبب الذي يدفعنا للشراكة مع مؤسسات مثل فيلم لاب-فلسطين ، هو أننا نريد ضمان استطاعتنا الوصول إلى جميع المواهب في كل أنحاء العالم . وكما قلت من قبل ، يصعب على بعض المخرجين أن يصلوا إلى مهرجاننا وأن يستفيدوا من سوقنا في حال لم نقم بهذه الشراكات . ولهذا ، من الرائع أن يقام مهرجان سينمائي بهذا الحجم وقادر على جذب عاملين في القطاع السينمائي ، وداعمين ومنظمي مهرجانات عالمية أخرى ، كما أرغب بلقاء مخرجين جدد هنا . اتطلع كما قلت للقاء المخرجين لأنني أريد أن أشجعهم لكي يأتوا إلى شيفيلد عبر شركائنا مثل فيلم-لاب فلسطين .

هل لك أن تحدثيننا قليلاً عن مهرجان شيفيلد للأفلام الوثائقية؟

مهرجان شيفيلد هو أكبر مهرجان للأفلام الوثائقية في بريطانيا ، ونحن نعتبر أنفسنا ، إلى جانب مهرجان أمستردام للأفلام الوثائقية ومهرجان هوت دوك في كندا ، ضمن أهم ثلاثة مهرجانات للأفلام الوثائقية في العالم من ناحية حجم السوق والجمهور . يجذب المهرجان حوالي ٣٥٠٠ عامل في القطاع السينمائي (مخرجين ، صناع قرار ، موزعين . إلخ) يأتون من حوالي ٦٠ دولة من مختلف أنحاء العالم . وقد ازدادت أعداد الجماهير عبر السنين ، لتصل الآن إلى ما يقارب ٣٠ ألف زائر يأتون لمشاهدة الأفلام ، وحضور الندوات . يتضمن المهرجان خمسة أجزاء : برنامج عروض الأفلام ، وهو برنامج يتضمن عروضاً لأفلام عالمية ، حيث نعرض خلال أسبوع المهرجان حوالي ١٦٠ فيلماً من ضمنهم أفلام في عروضها الأولى . كما نستضيف في المهرجان مخرجين يأتون للحديث عن أفلامهم ، وأحياناً نستضيف شخصيات من الأفلام إذا استطعنا ذلك . وإذا تضمن الفيلم موسيقى أو عروض أدائية أو شعر أو أي شكل من أشكال الفنون فإننا نعمل على تنظيم فعالية بعد العرض . هناك إضافة جديدة بدأت خلال السنوات الماضية تتعلق بالواقع الافتراضي ، وهي طريقة جديدة ومبدعة في حكاية القصة ، حيث تُستخدم نظارات وسماعات تضعك في غمار القصة . وهناك مخرجون لأفلام وثائقية يستكشفون صناعة الأفلام باستخدام تلك التقنية ، ولهذا قررنا تكريس جزء من المهرجان لذلك . جزء مهم أيضاً من المهرجان يضم سوقاً ، حيث يأتي مخرجون من كافة أنحاء العالم من أجل تقديم أفكارهم وعرضها أمام الداعمين والممولين المحتملين الذين ندعوهم . ونقوم أيضاً بتنظيم لقاءات ما بين مخرجين ومولين . ويُعد هذا الجزء من المهرجان أحد الأسباب الرئيسية التي تجذب أعداداً كبيرة من العاملين في القطاع السينمائي إلى مهرجاننا . بالإضافة لذلك ، فإن قسم آخر من المهرجان يتوزع بين الندوات ، ورش العمل والنقاشات . ويضم المهرجان حوالي ٧٥ فعالية كهذه .



أجرت اللقاء : داليا طه



لقاء مع سيلفيا بيدنارز ، مديرة التجارة والتسويق في مهرجان شيفيلد للأفلام الوثائقية .

حلت سيلفيا بيدنارز ضيفة لأول مرة على مهرجان أيام سينمائية ، كان لنا معها اللقاء التالي لتتعرف أكثر على مهرجان شيفيلد للأفلام الوثائقية وعلى سبل التعاون ما بين فيلم لاب-فلسطين ومهرجان شيفيلد .

كيف تعرفتم على فيلم لاب-فلسطين ومهرجان أيام سينمائية؟

هذه السنة ، للمرة الأولى في شيفيلد قام فيلم لاب-فلسطين ومجموعة من المخرجين الفلسطينيين بالقدوم إلى المهرجان بدعم من المجلس البريطاني في فلسطين ، وكان هذا رائعاً بالنسبة لنا ، لأن هناك العديد من المخرجين من تلك المنطقة لا يستطيعون القدوم إلى مهرجاننا لأسباب كثيرة أهمها صعوبة السفر ، ولهذا كان من الرائع أن يأتي فريق من المخرجين بدعم من فيلم لاب والمجلس البريطاني إلى مهرجاننا والاستفادة من برامجنا ، مثل مشاهدة الأفلام لاختيارها للعرض ، أو المشاركة في اللقاءات التي ننظمها . وتقديم وعرض أفكار لأفلام من أجل إيجاد الدعم المناسب لها . ولهذا فإننا نطمح إلى استمرار ذلك .

ما هي أشكال الشراكة التي تطمحون إلى تحقيقها في فلسطين؟

نملك شراكات مختلفة في أنحاء عدة حول العالم ، على سبيل المثال لقد عملنا كثيراً مع الهيئة الملكية الأردنية للأفلام ، حيث زنا الأردن أكثر من مرة وعقدنا ورشات على مدى أسبوع أو اثنين من أجل تطوير مهاراتهم وتجهيزهم للسوق العالمي للمنافسة عبر تقديم وعرض أفكارهم أمام الداعمين المحتملين . هذا مثال على أحد الأشياء التي نرغب بالقيام بها مع شركائنا العالميين في حال وجدنا الدعم المناسب لذلك . كما أننا ندير برنامجاً عن التعاون العالمي والذي يشجع المخرجين على العمل مع مخرجين آخرين من أجل تطوير أفكارهم ، وأحياناً هناك توجيه ومتابعة من قبل مخرجين عالميين كبار . هذه أمثلة على الأمور التي نحب أن نقوم بها ، ولكن في النهاية يتعلق الأمر بنوع المهبة الموجودة في كل مكان ، والمهارات التي يحتاجون إلى تطويرها من أجل مساعدتهم على الدخول إلى السوق . هذا هو موقعنا في حقل المهرجانات السينمائية الوثائقية ، أي أننا نحب تحضير المخرجين ليكونوا قادرين على عرض أفكارهم لكي يستطيعوا



من مرة مع كل مصاب يتم نقله بسيارة الإسعاف . فنقضي الفيلم فعلياً في شوارع غزة بين مكان الاستهداف وبين المستشفى . أحاديث قليلة تجري أثناءها ، كانت أغلبها تأثر وهلع جراء ما يحدث . بينما يروي مخرج الفيلم بصوت حزين قصته مع هذه التجربة الفريدة من حين لآخر . ليكون العمل منذ دقيقتة الأولى التجسيد الحقيقي لمقولة غسان كنفاني "الموت ليس قضية الميت ، بل قضية الأحياء الباقين" .

ينتهي الفيلم بإهداء إلى طواقم الإسعاف العاملة في قطاع غزة . وهو إهداء يلبي حاجة المشاهد لأن يقول "شكراً" من أعماق قلبه لكل طبيب وممرض ومسعف اضطر لأن يشهد موت إخوته وأبناءه وكان مطلوباً منه دوماً أن يكون هادئاً وأن يعمل على طمئنة الآخرين في لحظات موتهم المتكررة والبطيئة .

يسهم هذا الفيلم في مراكمة الأعمال المرئية التي تحكي قصة غزة وحروبها ، ومن هنا فهو على مكانة كبيرة من الأهمية في مجال الوثائقي الفلسطيني . وما زالت غزة تحتاج الكثير من الأفلام التي تحكي قصة أخرى مختلفة تماماً . . قصص ما بعد انتهاء الحرب .

فيلم إسعاف : حرب غزة بعيون طواقمها الطبية

إسلام السقا

تحتم حالة الحصار والحروب المتكررة التي استهدفت قطاع غزة خلال السنوات العشر الأخيرة خروج أعمال فنية تعكس حجم الألم والمعاناة . إلا أن الأعمال التي صدرت من قطاع غزة بدت قليلة ولا تلبى الحاجة الحقيقية لتجسيد كل تلك الأوجاع كما نريد . في ظل هذا الانتاج الشحيح يخرج فيلم محمد الجبالي ، (25 عاماً) ، من قطاع غزة ، ليكون بمثابة توثيق للحرب الأخيرة التي اندلعت في الثامن من يوليو عام 2014 .

تكمّن أهمية فيلم إسعاف ، والذي يُعرض للمرة الأولى ضمن فعاليات أيام سينمائية ، تزامناً مع بدء عرضه في مهرجانات وأماكن أخرى حول العالم ، في أنه مصوّر بالكامل من داخل عربة إسعاف . رافق الجبالي طاقمها الطبي طيلة أيام الحرب ونرافقهم نحن اليوم أيضاً للاطلاع عن قرب هذه المرة على كافة الأحداث الرئيسية والتي صادف تواجد ذلك الطاقم في أغلبها . فكانت سيارة الإسعاف تلك أول الواصلين لموقع قصف أطفال عائلة بكر على شاطئ بحر غزة وكانت من ضمن الطاقم الذي وقف على تخوم الشجاعة ليلة المجزرة التي ارتكبتها العدو الاسرائيلي هناك ، كما كانت في أحداث أخرى مختلفة سرعان ما تهرّ ذاكرتنا وتقحمنا فوراً في جوّ من الألم كنا قد حاولنا نسيانه بالأمس القريب .

لم يسعف أبو مرزوق ، الشخصية الرئيسية في الفيلم ، طموح المخرج في إثراء محتوى فيلمه الوثائقي . فأبو مرزوق قائد الطاقم الطبي وسائق سيارة الإسعاف ظهر صامتاً طوال الوقت . وهو صمت من الممكن أن نفسره بسببين رئيسيين ، الأول هو التاريخ الكبير الذي يحمله أبو مرزوق كموظف في وزارة الصحة ، فهذه ليست الحرب الأولى التي يشهدها الرجل ولربما لن تكون الأخيرة ، وبحكم تلك الخبرة فهو غير متفاجئ بعكس بقية الطاقم الذين نشاهد انفعالاً منهم أمام الكاميرا طبيعية وبلا أي تلميع . أما السبب الثاني لصمت الرجل فهو المسؤولية التي يحملها أمامنا وأمام بقية الذين يتفاعلون معه ، سواء كانوا مصابين أو زملاء . هذا الصمت الذي بدا مزعجاً في البداية نكتشف لاحقاً أنه أعمق بكثير ، ويجسد حالة عامة من الحزن التي تسيطر على الرجل ، كما سيطرت على الكثيرين من أبناء قطاع غزة بعد موجة قاسية من الحروب .

حاول الجبالي أن يكون على قدر من الحيادية فيقف أمام الكاميرا مسجلاً الأحداث كما يراها لكن قسوة الموقف دعت أحياناً للخروج عن مساره ليكون فاعلاً في المشهد . فتارة يواجه الناجين وتارة يحاول توجيه المسعفين أنفسهم . يصرخ ، يركض ، يبكي ويلهث . لم يسلم الطاقم الطبي من الاستهداف ليتم قصفهم ، ومن ضمنهم الجبالي ، أثناء أداءهم لواجبهم داخل أحد المنازل المقصوفة في مدينة غزة . يرى مخرج العمل الموت بينما يُصاب أبو مرزوق في رأسه بأحد الشظايا . لكن هذا لم يمنعهم من الاحتفال بعيد ميلاد الجبالي على طريقتهم ، فيغني له أبو مرزوق داخل سيارة الإسعاف ويتمنى له عاماً سعيداً ، على وقع أصوات القصف ومشاهد الدماء ورائحتها التي مازالت عالقة في زوايا العربة المسرعة .

قسوة المشاهد وفجاعتها هي تعبير عن رؤية الفيلم بعكس الواقع كما هو . لم يكن هذا وحده ما تم استخدامه لتكثيف الحالة الشعورية للحرب ، بل تعمد صانع الفيلم أن يدور بنا مع سيارة الإسعاف الدورة الكاملة أكثر



باديكو القابضة
PADICO HOLDING

مونيكا بورغمان: الضوء في تدمير هو وسيلة تعذيب!

يصعب على المرء أن ينتهي من مشاهدة فيلم «تدمير» لمونيكا بورغمان ولقمان سليم من دون أن يحس بأن حاله قد انقلبت رأساً على عقب، وأصابه شعور العار، العار لأنه إنسان، على قول بريموليبي . فالفيلم، الذي يوثق أوضاع المعتقلين اللبنانيين السابقين في ذلك السجن البعثي، تؤلفه روايات ومشاهد كثيرة، يخبرها ويؤديها المحررون منه، وذلك، بعد أن أقدموا هم أنفسهم على بنائه وصناعة وسائل تعذيبهم . لم يتذكروا ما كابده فقط، بل إنهم أحيوه، أخرجوه من دواخلهم، وقدموه أمام الكاميرا، كما لو أنهم يتحدثون عن تجاربهم الشخصية لكي يقولوا في تجربة كل معتقل وسجين .

عن الفيلم، الاشتغال عليه، تشكيله، ومشاركة المعتقلين السابقين فيه، هنا، حوار نُشر في صحيفة «المدن» اللبنانية مع مونيكا بورغمان، نقوم بإعادة نشره .

كيف عملتم على الفيلم؟

بعد فيلم «Massaker مجزرة»، الذي طرح من خلاله، مع لقمان سليم وهيرمان تايسن، سؤال الإقدام على العنف، اعتقدت أنني تناولت هذا السؤال من كل جوانبه، وما عدت قادرة على المضي به أكثر . لكن، لاحقاً، وعند اللقاءات بالمعتقلين اللبنانيين السابقين في السجون السورية، واقتراحي منهم، قررت الاشتغال معهم، وذلك، بالإستناد إلى سؤال بعينه، وهو كيفية تحمل كل العنف الذي تعرضوا له . كانت عملية التحضير للفيلم طويلة ومتدرجة، ففي البداية، انطلقنا من كون التعذيب الذي مورس بحق المعتقلين هو تعذيب جسدي، ولذلك، قررنا الاستعانة بالراقص ألكسندر بوليكييفتش من أجل تحويل الألم، الذي كان يعترهم، إلى حركة . في ما بعد، رحنا نفكر بتصوير فيلم معهم، بحيث أنهم يشاركون في صناعته، وفي تمثيله، بغاية إحياء ما عاشوه في المعتقلات، وما كابده داخلها . صورنا كثيراً من المقابلات معهم، وسألناهم عما يرغبون في قوله وتقديمه . وفي إثر ذلك، فكرنا في التركيز على معتقل بذاته، أي «تدمير»، إذ إنه الأكثر فظاعةً بين المعتقلات الأخرى، وبالتالي، استخلصنا من المقابلات كل الأحاديث عنه، وذلك، قبل المونتاج وبعده .

لا تمثيل في «مجزرة»، وصورته كانت أكثر عنفاً، على عكس «تدمير»، حيث الصورة أقل حدة رغم قسوة الموضوع؟

طبعاً، هناك اختلاف بين «مجزرة» و«تدمير»، وفي الوقت نفسه، هناك علاقة بينهما على أساس مشترك، وهو مكان التصوير، إذ اخترنا مكاناً غير محدد، بدون أن نحاول تظهير معالمة بشكل مباشر وواضح . في «مجزرة»، كان المكان مغلقاً، ولا يتيح للمشاهد أن يتنفس، ذلك، على عكس ما هي الحال في «تدمير»، الذي صور من خلال كاميرتين، وأبقى المشهد واسعاً، لكي يستوعب المقابلات أو الحكايات الممتلئة، مع الإشارة الضرورية إلى أن هذه الطريقة في التصوير تتصل بكون المعتقلين، وخلال كلامهم، يقومون بحركات جسدية، كما لو أن اللغة لا تعينهم على السرد وحدها، فهم في حاجة إلى أجسادهم لكي يعبروا عما قاسوه .

ليس هناك عدد كبير من اللقطات القريبة في الفيلم، كأنكم لا تريدون أن تجعلوا الصورة ناقل إنفعالي فقط؟

في الزنانات الفردية، هناك لقطات قريبة، أما، في الزنانات الجماعية، فكانت الكاميرا تلحق حركة المعتقلين . وفي الحالين، هم من جعل الكاميرا تتحرك، معتمدةً هذا الشكل من اللقطات أو ذاك . فخلال حديثهم، الكاميرا ثابتة من أجل التركيز على قولهم، على لغتهم، وخلال تمثيلهم، أو بالأحرى معاودتهم إحياء عيشهم الاعتقالي، كانت العدسة تتحرك على وقع سردهم الجسدي للوقائع .

الفيلم في أغلب مشاهد مطبوع بلون أخضر، وذلك، لدرجة الاعتقاد بأن هذا اللون هو الذي ينتج الضوء، لماذا اخترت اللون الأخضر وليس غيره؟

إنه لون القرف، القرف من الاعتقال، والقرف من استمراره في حق كثيرين، كما إنه لون التعفن من جرائه .

تعلمين بأن في الأعمال التي تتناول الإعتقال، هناك أفخاخ كثيرة، وفي مقدمها مقولة أن الضوء هو علامة حرية، ولكن، في «تدمير» لا يشعر المرء بذلك، رغم أن ضوء الفيلم غير معتم .

نعم، هناك معنى آخر للضوء في «تدمير»، إذ إنه وسيلة من وسائل التعذيب، ولا سيما أنه يأتي من خارج الزنانة إلى داخلها، ذلك أن الخروج من الزنانة إلى باحة المعتقل، ويطلب من الجلادين، يعني أمرين، إما التعذيب، أو الإعدام .



على طول الفيلم، لا يشعر المشاهد بأن المعتقلين «ضحايا» فحسب، وهذا ما يرفع من قيمة سردهم بالطبع، كيف تلافيتم الوقوع في فخ الضحوية؟

تفادينا ذلك على اعتقاد أن الفيلم ليس عن الإعتقال والتعذيب فحسب، بقدر ما هو عن تحملهما، ثم أن المعتقلات أيضاً تقوم بالتراتبية والتنافس في النجاة . فالمعتقل ليس مكاناً لاحتجاز الناس فقط بل لصناعتهم على أسس بعينها، أولها التسابق على الخلاص، تماماً، كما في قصة معتقل يشي به أحد رفاقه في الزنانة على اعتبار أنه التقط عصفوراً، فيعاقبه السجناء بوسائل شتى، أبرزها أكل الصراصير الميتة . «تدمير» هو نظام من النجاة، بحيث على المعتقلين النجاة من خلال الوشاية ببعضهم البعض، ومن خلال إلحاق الأذى ببعضهم البعض . إنه معمل لصناعة «الجلادين» بالتوازي مع كونه معمل القتل المنهج، وهنا، لا بد من الإشارة إلى أن نظام الأسد يبدل حراس المعتقل كل ثلاثة أشهر لكي لا يرتبطوا بأية علاقة غير علاقته هو مع المعتقلين، وهي طبعاً علاقة إعدامية بحتة .

كيف استوى السرد على طول الفيلم؟

هناك طريقتان للسرد، ففي مشاهد معاودة إحياء المكابدة، جرى الإعتماد على الصورة، حيث كل شيء مفهوم، مثلاً أحد المعتقلين يمارس الرياضة في زناناته المنفردة، أو أنه يغلق أذنيه كي لا يسمع صرخات التعذيب، وبالتالي، لا حاجة للغة من أجل التعبير عن مقاومته وضعه . وبالطبع، هناك طريقة السرد عبر التحدث والقول في أثناء المقابلات . لكن، الطريقتين متداخلتان، وتصنعان الفيلم بأكمله، مثلما أن المعتقلين السابقين أنفسهم حددوا وسائل سردهم، مرة، عبر التمثيل، ومرة عبر اللغة، وذلك، بعد أن بنوا ديكور الفيلم، وبعد أن أخذت الكاميرا على عاتقها إظهار وجودهم في أوضاعهم .

هل في فعل بناء المعتقلين السابقين لديكور السجن نوعاً من المعالجة لأنفسهم، من إخراج السجن منهم؟

أولاً، من أجل أن ينتهوا من المعتقل، وثانياً، كي يكونوا أقرب إلى ما كابده وتحملوه . فهم لم يبنوا الديكور، ولا صنعوا أدوات الضرب فقط، بل إنهم أيضاً بحثوا معنا عن مكان ملائم لتشبيد المعتقل، كأنهم كانوا يبحثون عنه خارجهم، أو على سبيل إخراجهم . هذا، وقد عمدوا إلى تمثيل أدوارهم، أو أوضاعهم بكل دقة، وبكل صدق، بحيث أنهم أدوا مواقفهم كأنه يتعرضون إليها في الحاضر، ولا يستعيدونها .

في «مجزرة»، أذكر أن سردية مرتكبي «صبرا وشاتيلا» كانت مطابقة لسردية الناجين منهم، ما فرق بين سرد القاتل وسرد المقتول؟

الإختلاف بين سرد الجلاد وسرد المعتقل، أن الأول لا يريد أن يحيا، أن يبقى على قيد الحياة، أن يتحمل، في حين أن الثاني يرغب في الحياة كثيراً، ويقاوم من أجلها . لم يتحدث المعتقلون عن أنفسهم فحسب بل عن كل المعتقلين في السجون البعثية، عن المعذبين فيها . يبقى أن، في «مجزرة»، سرد مرتكبو «صبرا وشاتيلا» قصة متطابقة مع قصة ضحاياهم، وفي هذا، وعلى قساوته، نوع من الإراحة لذوي القتلى . نحن في حاجة إلى السرديتين، سردية القاتل، وسردية المقتول، كي نفهم ماذا جرى .



قنديل البحر . . فيلم يطرح الأسئلة الصعبة

ديما سقف الحيط

"قنديل البحر" هو فيلم روائي قصير، ٣٨ دقيقة، يدفعا بذكاء مزوج ببعض القسوة للتأمل في ظروف المرأة، ليس فقط في الوطن العربي بل في العالم أجمع. فمع أن أحداثه تجري في مدينة جزائرية أثرية مطلة على البحر المتوسط، إلا أن المخرج الفرانكو-جزائري داميان أونوري حريص على ألا يتم التعامل مع موضوع الفيلم على أنه جزائري بل كموضوع عالمي إنساني يجدر بنا التأمل فيه والتحدث بشأنه مطولاً.

يعالج الفيلم موضوع العنف ضد المرأة بأسلوب غرائبي، يشد المشاهد الذي يحاول جاهداً أن يفهم ما الذي يحدث أمامه؛ فيولد الفيلم منذ لحظاته الأولى أسئلة تتزايد في ذهن المتفرج تدريجياً إلى أن يبدأ الفيلم

بتقديم الإجابات عنها بطريقة ساحرة حيناً، وخاطفة للأنفاس حيناً آخر. إلا أن أسئلة أكثر إلحاحاً وعمقاً تتولد لدى المشاهد مع تقدم الفيلم، فلا تعود الأسئلة متعلقة بمجريات الفيلم بقدر تعلقها بحياتنا اليومية ووقائعها. ماذا ولماذا وكيف، كلها أسئلة تطاردك طويلاً بعد انتهاء مشاهدة الفيلم. يظهر التوتر واضحاً منذ الدقائق الأولى، دون أن يكون هناك مسوغاً واضحاً بعد لهذا التوتر. سيارة بيضاء تتوسط الشاشة يفتتح فيها الفيلم، بينما يتوافد الأب والطفل والطفلة والجدة، لركوبها على عجل لقضاء نهار على شاطئ البحر. نرى الوالدة نفيسة للمرة الأولى، والتي تلعب دورها الممثلة عديلة بن ديمراد. امرأة جميلة، وشابة متحررة، تكسر الصورة النمطية للزوجة في الأفلام. خرجت متأخرة من المنزل، ما جعلها محط اللوم من الزوج. ولزيادة شحن الجو العام، تدفعا عجلتها لإغلاق الباب على يد ابنتها. تظهر العلاقة بين الشخصيات غير واضحة ومربكة، فيسيطر السكون والصمت على المشهد برغم الحوار والحركة. فعلى أهمية ما قد يبوح به الحوار بين نفيسة وزوجها سمير (الممثل نبيل عسلي) من رومانسية نفيسة وعملية سمير الظاهرة التي لا تخلو من الحب، إلا أن عنصر الصمت هو الذي يستحوذ على اهتمام المشاهد ويدفعه بشكل مستمر لترك مسافة بينه وبين مجريات الفيلم، والتأمل بالأحداث وكأن الحوار يأتي كخلفية للصمت ولا يضمن أن يبدده.

لم تدر نفيسة بأن ذهابها للسباحة في البحر سيكلفها الكثير. تتحرش بها مجموعة من الشبان، وذنبها الوحيد هو تواجدها وحدها، بلا زوج "لحمايتها" في منتصف البحر. ولكن، وعلى عكس الأفلام النسوية المنتشرة في الوطن العربي في الأونة الأخيرة، تلك التي تعزز دور المرأة كضحية بحاجة لمن يأخذ لها حقها، أو في أفضل الأحوال من يبث فيها القوة لتثور هي بنفسها على واقعها؛ يأخذ الفيلم منعطفاً آخر تماماً.

من قلب السكون والخضوع التام الذين يوحي بهما جسد نفيسة، تتحول إلى قنديل بحر عبر أدائها لرقصة تبث في أطرافها الروح في أعماق البحر. لتنزع بذلك عنها دور الضحية ولتعود لتنتقم بنفسها ولنفسها ممن تسبب بأذيتها. تبرز شاعرية الفيلم في صوت نفيسة عندما تأخذ دور الراوية، فيلخص ماضيها وحاضرها

بعبارة بسيطة لكنها لا تلغي حقيقة كونها محملة المعاني والتأويلات.

تمنح هذه العبارات متنفساً للمشاهد من أجل تفريغ طاقة الترقب لدى الجمهور. تخاطب لغة الفيلم اللاوعي وتلعب على المشاعر بحرّية، وتدفعنا لبناء تصوّر محتمل لحياة نفيسة التي قادتها إلى هذه اللحظة؛ فهي لم تتحول إلى قنديل بحر محض صدفة ولا بفعل موقف عدواني واحد من قبل رجال طائشين في البحر.

منذ لحظة دخولها البحر شعرنا بتوحدنا معها وهي تسبح ببراعة كالسمكة، وكأن البحر، بلونه الأزرق ورحابته، هو موطنها الأصلي وليس اليابسة. "إيش ناقصك؟ عيش إنت كده؟" نسمع صوت زوجها وكأنه هاجس داخلي لديها يذكرها بعجزها عن التأقلم مع المجتمع من ناحية، وتوحدنا معها البحر من ناحية أخرى. وهو ما نجح في تحويل موقف ضعفها إلى موقف قوة، وحوّلها إلى بطلّة تأخذ حقها وحق غيرها من النساء.

الواقع أقسى من أن يتم تقبله كحقيقة، خاصة وأن شاعرية التصوير تحثنا على مشاهدة العالم عبر عينيها فنشعر بلمس الرمال على أقدامها العارية، ونكاد نتذوق ملوحة المياه ونشعر من لسعة برودتها، فيبني المشاهد-تدريجياً- علاقة وثيقة مع نفيسة، ليوافق بعدها صعوبة استيعاب فكرة اختلافاتها. يتراوح الفيلم ما بين الواقعية الصادمة والفاقتازيا، فينجح في استفزاز المخيلة وحثها على التفكير والتساؤل والتأمل، وتدفع تخيلات نفيسة وذكرياتها على الشاطئ مع زوجها المشاهد للتساؤل حول ما إذا كانت الأحداث التي تتلو ذلك نسج من خيالها، ولم لا؟

يبقى صوت نفيسة كراوية حاضراً حتى الدقيقة الأخيرة في الفيلم ليؤكد لنا بأنها أكثر من مجرد جسد. فهي روح ومشاعر وكيان من الصعب التخلص منها بسهولة فتبقى نفيسة حية في أذهاننا، وتمنحنا أسئلة ربما ليس من المفترض الإجابة عنها بعد، ففي عالم مولع بالأجوبة الجاهزة؛ قد تكون الأسئلة الصعبة لا تقدر بثمن.



كل يوم جديد



برنامج
أنا حر
للشباب

أحكي ومسح بلا حدود
بـ 1 شيكل يومياً

مقابلة خاصة مع ميشيل خليفي



«أنا مع ثقافة الفقراء ، ضد فقر الثقافة»

يحاوره: إسلام السقا

استخدمت في عدد من أفلامك ممثلين عاديين، وقمت بالتصوير في أماكن عادية مثل أراض زراعية. هل تعتبر نفسك قد تأثرت بأي من الموجات السينمائية العالمية أو بعض التجارب العربية؟ للأسف لم أكتشف السينما العربية إلا متأخراً. بالطبع قد تأثرت بالسينما العالمية. ليس لدي مخرج مفضل لكن هناك عدد من المخرجين الذين أحبهم من ضمنهم المخرج الهندي ساتياجيت راي، عليكم أن تكتشفوه. أحب روسوليني وبازوليني وفيليني وانطونيوني من السينما الإيطالية. هم زملاء ومعلمين وقد نقلوا تجارب إنسانية مذهلة. أحب مخرجين فرنسيين من الموجة الجديدة وما قبلها وآخرين من ألمانيا والاتحاد السوفييتي وغيرها.

مرّت السينما الفلسطينية بعدد من المراحل المختلفة، وقد قسمها جورج خليفي في كتابه إلى أربع مراحل تنتهي بك. ماذا تسمي المرحلة التي نعيشها اليوم؟ نحن اليوم في مرحلة سينما ما بعد أوسلو. وهي مرحلة تحمل تأثيرات نتلقاها من الآخر خلقنا من خلالها جدلية معينة. وهي أننا لم نعد مجموعات بل نحن أفراد تجمعوننا حالة مشتركة. لهذا توقفت مدة طويلة عن صناعة الأفلام. لم أجد أن هذه الحالة الصحية لصناعة الأفلام.

قمت بتصوير أكثر من فيلم في قطاع غزة، فيلم حكاية الجواهر الثلاث وفيلم نشيد الحجر. ساعياً لتوحيد فلسطين سينمائياً لكن من الملاحظ أن السينما الفلسطينية تنقسم جغرافياً كل بحسب مكانه ومشاكله وهمومه بانفصال عن بقية المناطق وكأنه استسلام للواقع، هل ترى هذا صحيحاً؟ كان فيلم «حكاية الجواهر الثلاث» هو الفيلم الوحيد في ذلك الوقت الذي استخدمنا فيه الإمكانات الكاملة لتصوير فيلم محترف من طواقم ومعدات وادارة انتاج. بالنسبة لي كان الهاجس هو توحيد فلسطين فلسطينياً والوعي بهذه النقطة أتى من خلال الأدب الفلسطيني، فسداسية الأيام الستة لإميل حبيبي وحدثت فلسطين أدبياً. كان لدي وعي توثيقي لتلك المرحلة، أحببت أن أصور للفلسطيني تلك المرحلة بجمالها ومشاكلها كما هي كي أثري المحتوى المرئي الفلسطيني.

بعد مهاجرتك في أكثر من مرحلة، عربياً، خصوصاً بعد فيلم عرس الجليل. هل تشعر بأنك لا تملك هويتك الكاملة هنا؟

هناك مقولة أحبها لبرتولد بريخت في كتاب حوار المنفيين وهي أن المنفي هو أكثر إنسان جدلي، كونه قد جاء من داخل المجتمع الذي احتواه ولكنه الآن خارجه. وهذا ما يخلق علاقة جدلية بين الفرد وبين مجتمعه الأول، فيكون دائماً إنساناً نقدياً. كل ما أفعله هو أنني لا أخجل من إظهار غسيلنا أمام أعين الناس. وكل ذلك في ظل الاحتلال. مثلاً «الذاكرة الخصب» هو فيلم عن الذاكرة تحت الاحتلال، فيلم «معلول تحتفل بدمارها» يُعتبر قراءة للتاريخ تحت الاحتلال، فيلم «عرس الجليل» هو الفرح تحت الاحتلال، «نشيد الحجر» يمكس بالألم تحت الاحتلال، حكاية الجواهر الثلاث كان عن الطفولة تحت الاحتلال. وهذا هو مشروعنا الأساسي.. التجربة الإنسانية الفلسطينية تحت الاحتلال.

في أيار من عام ١٩٨٧ تسلّم ميشيل خليفي الجائزة الأهم في حياته عن فيلم عرس الجليل وهي جائزة النقاد في مهرجان كان السينمائي الدولي. قبلها بسبع سنوات كان قد أطلق خليفي فيلمه الأول بعنوان الذاكرة الخصب معلناً عن بدء مشروعه الشخصي في إعادة صياغة الذاكرة الفلسطينية واقتناص لحظاتها التاريخية، بل يذهب لأبعد من ذلك فيتنبأ بأهم أحداث القضية لاحقاً. مع الذاكرة الخصب وما تبعه من أفلام، بلور ميشيل خليفي عنوان الهوية الحديثة في السينما الفلسطينية، عدا عن كونه صاحب أول فيلم يصدر من داخل الأراضي المحتلة عام ١٩٤٨. ليتحول بعدها بسنوات إلى واحد من أهم مخرجي السينما الثالثة في العالم، فدرّس أفلامه في أهم المعاهد السينمائية حول العالم بينما يُحاضر هو في معهد السينما في بروكسل حيث يُقيم. يؤمن خليفي بإعادة خلق العلاقة الروحية بين الإنسان وثقافته، فمن أجل الدفاع عن شيء يجب أن نحب، ولكي نحب علينا أن نفهمه، كما يقول. صاحب مقولة أن السينما هي فن المدن الكبرى يحدثنا عن علاقته بهذا الفن. فيقول «أنا من جبل يخاف الزجاجية» قبل أن يلقي بعض الأبيات الشعرية لمحمود درويش من قصيدة نشيد «وكل جميلة في الأرض تقبلنا، وكل حديقة في الأرض نأكل حبة منها، وكل قصيدة في الأرض إذا رقصت نأصدها، وكل يتيمة في الأرض إذا نادى نأصدها» في سياق تأكيده على اهتمامه بالفلسطيني كإنسان قبل كل شيء، وأن هويتنا وثقافتنا هي منبع أعمالنا الفنية ولا يمكننا الانسلاخ عنها مهما حاولنا.

على هامش أيام سينمائية في فلسطين نلتقي بالمخرج ميشيل خليفي الذي حضر لتقديم ماستر كلاس، ونجري معه الحوار التالي.

في المشهد الأخير من فيلم عرس الجليل يخرج الحاكم وسط أهالي البلدة ويرمون أمامه الأشياء، ما دلالة هذا المشهد خصوصاً وأنه يُعتبر اليوم المشهد الذي تنبأ باشتعال الانتفاضة الأولى، كما تقول الباحثة أنا بال؟

أرى بأن الإنسان عليه أن يكون أذكى من أي سلطة في العالم. وهذا يعني عدم الدخول في أي لعبة يفرضها النظام عليك. لا يكفي التمرد هنا ولكن يجب أن تكون ذكياً. هي علاقة ندية عليك أن تفوز بها، وهذا يقودنا إلى فكرة النضال السلمي واللاعنف، وهكذا قد بدأت الانتفاضة فعلاً. عرس الجليل كان بعد طرد الفلسطينيين في لبنان وبعد الانقسامات داخل الحركة الوطنية الفلسطينية. وقد حاولت أن أربط الفيلم بتلك المرحلة التاريخية قدر المستطاع.

يلغي سعيها المستمر لوجود دولة، وهو مصطلح دعمته الأكاديمية الأمريكية. لم يكن التفكير بالنسبة لنا هو المهم، كانت له مرحلته في الستينيات وبداية السبعينيات، لكن بعدها أصبحنا في مرحلة تعكس الصدمة التي أصابت شعبنا. وقد سيطرت حالة من الحنين على السينما الفلسطينية، وهذا قد لاحظناه في الشعر والأدب وأيضاً على مستوى الفكر السياسي الفلسطيني. فالفقدان باعث على الحنين. لدينا علاقة عضوية مع الماضي من أجل بناءه. أنا أعتقد أننا نحتاج إلى مدرسة ماركسية لإعادة علاقتنا مع زماننا الصحيح، فأنا ضد إلغاء المفاصل التاريخية التي عشناها ودمجها بخانة تبدو فيها الأزمنة تشبه بعضها البعض. التجارب تختلف باختلاف الأجيال. ولكل مشروع، فالمشروع السينمائي الذي كنت أقوم به أنا هو مشروع جاء نتيجة مواقف وديناميكية معينة وخاصة، أي لا ينتمي لحالة معممة بل هو مشروع شخصي فمن غير الممكن تعميم مصطلح سينما ما بعد الاستعمار على كل التجارب. مثلاً صنعت أول أفلامي، الذاكرة الخصب، وتعمدت فيه النظر إلى الماضي من خلال الحاضر من أجل مستقبل أفضل. أنا أفضل كتابة تاريخي الشخصي، واعتبر أننا في حالة استعمار ولكن هذا بالتأكيد لا يمنع قراءة الواقع في ضوء حالة ما بعد الاستعمار.

سؤال آخر حول تركيزك على قضايا المرأة في أفلامك. ترى الناقدة النسوية غياتري سيبفاك أن التخلص من حالة التابع لا يتحقق إلا بعد كسر قهر المرأة وخلص تبعيتها جذرياً كشرط أساسي للتخلص من حالة التابع التي هي من مخلفات الاستعمار. هل ترى أنك تشترك بنفس الرؤية مع هذا الرأي خصوصاً وأنت ركزت في أفلامك على معاناة المرأة تحت الاحتلال؟

قلت هذا في الذاكرة الخصب، وفي عرس الجليل ربما بصيغة أخف، لكنه كان واضحاً أكثر في الفيلم الأول. لطالما رددت أن فلسطين هي من وصلني بالمرأة وأن المرأة هي من وصلني بالحرية. كان الذاكرة الخصب من أوائل الأفلام التي صنعها رجال في سياق الدفاع عن المرأة. وأعتقد أن هذا جاء انطلاقاً من العالم المحيط بي. مراقبتي لأمي وأختي وأبي وجدتي هي المورد الأول لصنع أفلام كهذه تحمل أفكار كذلك. حاولت التركيز على موضوع تحول الضحية إلى جلد، فانزعج الناس مني. لكن ألا نرى هذا في محيطنا كل يوم؟ المرأة تناضل مثلنا من أجل العدالة الإنسانية وأرى أنه من المنطق الأخلاقي أن لا نقبل وضعها في مرتبة إنسان من درجة ثانية لأنه إن فعلنا فإن ذلك لن يختلف عن تصنيف الاحتلال لنا كبشر من درجة ثانية.

عدد من المخرجين استخدم أسلوبك في تصوير الأفلام ما بين الوثائقي والروائي. لماذا اعتمدت هذا الأسلوب؟ عليك أن تركز على الوضع العام، نحن أتينا من مجتمع فقير، لا بأس بأن يحلم البعض بإنتاج أفلام أمريكية لكنني أملك مقولتي الخاصة «أنا مع ثقافة الفقراء ضد فقر الثقافة» بالتالي عليك أن تصنع أفلامك بما تملكه من إمكانيات محدودة.

إن كانت الإمكانيات ليست عائقاً؛ ما رأيك بمن يسعى للحصول على تمويل الأفلام الفلسطينية من وزارة الثقافة الإسرائيلية؟

أنا مع تعددية التجارب، وتراكمها. وأيضاً أقف إلى جانب ضمير ووعي الآخرين ولا أتهم أحداً في وطنيته. لكن لا ننسى أن هنالك حركة مقاطعة وتمتلك مبادئها. أنا اتفهم مطلب فلسطينيو أراضي ٤٨ باسترجاع أموالهم التي يدفعونها كضرائب. من اختار ذلك هو حر لكن عليه أن يتحمل مسؤولية أفعاله. إذا وضعت إسم «إسرائيل» في فيلمك فهناك مشكلة ستواجهها لا محالة مع حركة المقاطعة ولهذا فعليك تحمل مسؤولية أفعالك. ولكنني مع حق الإنسان في ارتكاب الأخطاء، فبدونها لن يتعلم. وهذا كله يبني لنا مستقبلاً أكثر فهماً ووعياً. وبهذا نوع من أنواع تحرر الإنسان. فحرية المرء تزداد بحرية الآخرين.

ما الفيلم الذي تفضله عن غيره مما صنعت طوال مسيرتك السينمائية. وكيف ترى علاقتك مع الجمهور؟

ليس لدي فيلم مفضل. لكن هناك تجارب ومواقف حدثت لا تُنسى أثناء التصوير، وتذكرها اليوم يبعث على الضحك. أما الجمهور فإنه بوجهة نظري لا يمتلك هاجس الإبداع، وهو مُستهلك. يشبه حبة التين، يكون في بعض الفترات رائع فيشارك الكثير في قطفه، وهذا قد لاحظته في بعض المراحل كان الجمهور يمتلك ثقافة رفيعة فعلاً. أنا أعتقد أن المؤسسات الثقافية تنهار في العالم لأن المسيطر اليوم هو عالم التسويق، بالتالي يستقبل المشاهد ما يعتقد أنه يريد لكن هناك من يفكر عنه في عقله فيعتقد أن هذه كلها من بنات أفكاره. لذا نلاحظ رواج برامج التلفزيون والمسلسلات، فهي تخلق النسيان بينما السينما تخلق الذاكرة، وهذا أقتبس من غودار. التلفزيون يورثنا فعلاً النسيان أما مشاهدة فيلم فهي وعي قبل أن تكون طقساً.

إذا اتفقنا أن سينما ما بعد الاستعمار هي التي تحاول تفكيك وتحدي الرواية الاستعمارية وطعن مخلفات الاستعمار، ومواجهة السينما الامبريالية مثل «السينما الثالثة» والتي تُعتبر السينما الفلسطينية نشطة جداً فيها. فهل حققنا في أفلامنا هذه الحالة أم لا؟ أي التسميات ثلاثم واقع السينما الفلسطينية أكثر؟ أنا لا أتفق على هذه التسمية، وأحب تسميتها بسينما الاستقلال لأن «سينما ما بعد الاستعمار» كمصطلح

لبناء كوخ بسيط وزراعة محصول من الذرة .

أثناء ذلك، يقطع الجنود المسلحون النهر في قوارب، ويُسمع صوت إطلاق النار ما بين فترة وأخرى . في يوم من الأيام، يلقي النهر على ضفافه جندياً مصاباً (إراكلي ساموشيا) مما يتسبب في توتر سياسي وجنسي غير معلن عنه ما بين المزارع، حفيدته التي تغازل الجندي ببراعة، وقارب من الجنود الروسين المتشككين . ينجح أوفاشفيلي في الحفاظ على التوتر الدرامي دون أن يضطر للجوء إلى ميلودراما مفرطة أو حركات متوقعة . حين تحدث المأساة، فإنها تأتي من السماء، وليس من الرغبات أو الشر البشري . الطبيعة الأم تفوق الطبيعة البشرية في كل مرة .

من الجهة التقنية، فإن الفيلم زاخر بالمهارات غير الاستعراضية والدقة الخافتة . حين لم يجد المخرج جزيرة تلاءم الفيلم، قام هو وطاقمه العالمي ببناء جزيرتين من أجل التصوير، واحدة منهما في منتصف بحيرة غير طبيعية . تتميز سينماتوغرافيا المصور إيلمر راغالي بالانسيابية والأناقة، ومعظم المشاهد مصورة من الجهة الأخرى للنهر، محولة بذلك موقع واحد ومحدود إلى قماشية فنية متبدلة وغنية . الفيلم المصور بكاميرا ٣٥ ملم قبل تحويله إلى ديجيتال يتميز بلوحته اللونية المشبعة بالألوان الدافئة ودرجات الألوان الأرضية الذهبية . على الرغم مما يتهماً للبعض من أن الفيلم مصنوع بصرامة فنية، إلا أن «جزيرة الذرة» يوفر متعة حسية بالغة ويقدم هدية عاطفية قوية .

(نُشر المقال الأصلي على موقع هوليوود ريبورتر بتاريخ 15/7/2014)



جزيرة الذرة : صناعة سينمائية دون حوار

ستيفن دالتون

ينسج المخرج الجورجي جورج أوفاشفيلي قصة مؤثرة عن الموت والحياة باستخدام عناصر بسيطة في هذه الدراما الصامتة . يعتبر فيلم جزيرة الذرة نموذجاً عالي الجودة في السينما المتقشفة ذات الكثافة العاطفية الشديدة . تقع أحداث الفيلم على الأطراف الشرقية لأوروبا المعاصرة، ولكن نسيجه ذا الطبيعة الأسطورية يجعله يبدو كما لو أنه يقع في أرض نائية، خارج الزمن، مصنوعة من الخرافة والفولكلور . بشراكة بين كل من جورجيا، ألمانيا، فرنسا، هنغاريا وكازخستان .

يحتوي فيلم جورج أوفاشفيلي ذي الدراما المتقشفة ببراعة على حوارات قليلة جداً يتخللها لحظات طويلة من الصمت . فاز الفيلم بالجائزة الأولى على جائزة كارلوفي للأفلام، ويذكرنا الالتقاط القوي للوقار والجلالة تحت الضغط بأعمال بريسون وتاركوفسكي وكانيتي شيندو وتيرينس ماليك، بالإضافة إلى إحياءات لعمل شكسبير «العاصفة» .

في عام ١٩٩٢، وبعد انهيار الاتحاد السوفياتي، اندلعت الحرب ما بين جورجيا والمنطقة المستقلة أبخازيا، مما تسبب في مقتل حوالي ٢٠ ألف شخص وتهجير ما يزيد عن ٢٥٠ ألف شخص آخر . بعد هدنة صعبة تم الاتفاق عليها إثر انتصار أبخازيا المدعوم من روسيا عام ١٩٩٣، عادت موجة العنف لتتجدد مرات كثيرة . تقع القصة الأساسية للأراضي الحدودية الغارقة في الدماء في منتصف نهر إنغوري، والذي يشكل حدوداً طبيعية بين الدولتين المتصارعتين . كل شتاء، تخلق فيضانات النهر جُزرًا مؤقتة تتشكل من تربة غنية من الممكن استغلالها للزراعة في أشهر الصيف . تصبح واحدة من هذه الجزر مكان الإقامة المخوف بالمخاطر للمزارع الكبير بالسنة (يلياس سلمان) وحفيدته المراهقة (مريم بوتروشيفيلي)، اللذان يعملان معاً بصمت

مطاعم شريكة

محطة 101

كبيرز

أزور

مطعم دارنا

كراج

برونتو

سينما أرسينال برلين في ضيافة أيام سينمائية

الحصول على الدعم من أجل العمل الأرشيفي . ولهذا بدأت مشروعاً عن الطرق البديلة للأرشيف ، وأعمل مع فنانين ومخرجين وباحثين ، حيث أدعوهم إلى الأرشيف تبعاً لاهتماماتهم وخبراتهم ثم ، خطوة خطوة ، نبدأ بالاطلاع على الأرشيف والسعي لإيجاد دعم مالي لرقمته وحفظه . وحتى نكون قادرين على العمل على ذلك ، انتقلنا مؤخراً إلى مبنى جديد حيث نملك مرافقاً مفتوحة للجمهور لمشاهدة المواد الأرشيفية .

لقد زرت القاهرة أكثر من مرة في الآونة الأخيرة ، هل تحدثينا عن عملك هناك؟ حين بدأت بالسفر إلى القاهرة ، التقيت بأشخاص يعملون على إقامة سينماتيك لعرض الأفلام التي لا تعرض بالعادة في المسارح التجارية أو الأفلام التي يصعب الوصول إليها في مصر . كانوا يشعرون بالحاجة ليس فقط إلى بنية إنتاج بديلة لصناعة الأفلام البديلة ، ولكن أيضاً إلى مكان لعرض هذه الأفلام ، ولبناء جمهور وتشكيل طرق مختلفة من الرؤية والمشاهدة . ولهذا قرروا بأننا إذا كنا نريد أن نصنع أفلاماً بالطريقة التي نريد أن نصنعها ، فإن علينا أن نخلق مساحة يمكن فيها للناس أن يلتقي ، تشاهد الأفلام ، تعقد الورشات وتتعلم . وكانت إحدى الخطوات التالية هي العمل على أرشيف هذه السينماتيك في القاهرة . لقد أصبحنا أصدقاء وهذا ما مكنتني من زيارة المنطقة من فترة لأخرى خلال سنوات الثورة ومتابعة تطورات السينماتيك التي أصبحت جاهزة الآن .

إلى جانب ذلك ، فأثناء إقامتي هناك ، التقيت بشباب صغار السن ، يملكون طاقة هائلة ، ويحاولون صناعة شيء مختلف . كانت هناك فكرة إعادة بناء الثقافة . في ألمانيا ، على سبيل المثال ، نحن نعتقد أننا نعرف تماماً ما هو الفيلم التجريبي ، هناك مفاهيم ثابتة مما يجعل من التغيير شيئاً صعباً في المشهد الثقافي والسينمائي ، ولهذا كانت القاهرة بالنسبة لي مكاناً للتعلم ، تعلمت كثيراً هناك عن اختلاف طرق التفكير السينمائي . ولهذا كان المكان ملهماً بالنسبة لي . وبعد فترة ، يتعلق المرء بالأمكنة .

هل تطمحين لتحقيق شراكات أو سبل تعاون من خلال هذه الزيارة؟ وما هي أشكالها؟ نعم بالطبع ، لقد التقيت اليوم بمجموعة "أفلام تخريبية" الذين أجد عملهم مثيراً جداً للاهتمام لأنهم يحاولون بناء أرشيف مبني على أرشيف مسبق من جميع أنحاء العالم ، بعضه معروف وبعضه ليس معروفاً . يشكل عملهم الصيغة النقيضة لعملنا ، فأرشيفنا موجود في برلين ، كل شيء في برلين ، ولكنه يضم أفلاماً وصوراً من دول وأماكن مختلفة في العالم ، بينما يقوم أفلام تخريبية بجمع أفلام من جميع أنحاء العالم لإيجاد صور ومشاهد عن الفلسطينيين ، وأجد هذا مثيراً للاهتمام ولهذا قمت بدعوتهم إلى برلين ليتحدثوا عن عملهم ومناقشته ، فنحن دائماً ما نقدم نقاشات عن أشكال مختلفة من الأرشيف في مهرجان برلين . بالإضافة إلى ذلك ، فزيارتي تهدف إلى البحث عن أعمال جديدة لمهرجان برلين السينمائي الدولي وللفوروم ولفوروم إيكسباندند . أتمنى أن أجد أعمالاً شيقة لعرضها ولدعوة السينمائيين . بالنسبة لي ، أجد أنه من الضروري السعي لترسيخ علاقات طويلة الأمد . وأجد إثارة في التعرف على أعمال في مراحلها الأولى ثم مواكبتها وهي تنضج . من الجيد أيضاً تبادل الدعوات ، ولكن ما لا أفضله بشكل شخصي هو أن أجلب فيلماً ألمانياً على سبيل المثال إلى مكان لا أعرفه . لأنه في البداية علي أن أتعلم عن ذلك المكان وطبيعة الجمهور فيه . حين أزور هذه المنطقة أكثر من مرة سأتعرف أكثر على هذه الأشياء وقد أعرف حينها ما قد يكون مثيراً للاهتمام هنا وربما سأكون مؤهلة بعد ذلك لجلب أفلام وعرضها هنا . ما يعينني بشكل أساسي هو التبادل المبني على الاهتمام والانفتاح والاحترام ، وعلاقتي مع المخرجين الذين يعملون أيضاً كقيمين سينمائيين كانت دائماً مبنية على التعلم من بعضنا البعض .

أجرت اللقاء : داليا طه

شيفاني شتراهاوس مشغولة
بالأرشيف

ما هي مؤسسة أرسينال للفيلم والفيديو في برلين؟

هي مؤسسة تضم قاعتين للسينما المستقلة ، وتحفظ أرشيف ما يزيد عن 10 آلاف فيلم تم تجميعها على مدى خمسين سنة من جميع أنحاء العالم ، ومعظمها أفلام مستقلة ، وثائقية ، سياسية وأفلام تجريبية من جميع الأشكال . عملت مع مهرجان برلين السينمائي الدولية ، مع برلين فوروم واترأس "برلين فوروم إيكسباندند" وهو جزء من مهرجان برلين ، ويركز على الروابط ما بين عالم السينما وعالم الفن ويضم فعاليات وندوات مختلفة .

ما سبب زيارتك؟

أنا هنا بشكل أساسي لأنني لم أزر هذا المكان من قبل . لقد دعاني مهرجان أيام سينمائية السنة الماضية ولم استطع القدوم . حين عرفت أن مهرجان قلنديا ومهرجان أيام سينمائية في نفس الوقت ، شعرت بأهمية الحضور ، لأنني أؤمن جداً بالسفر . وصلنا أفلام كثيرة كل سنة ، ويمكننا أن نبقي في برلين لنشاهد هذه الأفلام ولكن هناك فرق شاسع حين تعرف المكان الذي تأتي منه هذه الأفلام ، الناس ، الوجوه . أحياناً قد تلتقي بأشخاص لا يرسلون أعمالهم ولا يمكن لك أن تتعرف عليهم إلا إذا سافرت . ولهذا أجد أنه من الضروري أن أزرر أماكن مختلفة حتى أتعرف على الأمكنة التي تأتي منها الأفلام التي نعرضها .

على ماذا تعملين حالياً؟

هذه الأيام أنا مشغولة بالأرشيف الذي تملكه في المؤسسة . لقد جمعنا هذه الأفلام عبر عقود ، ولكننا لم نفكر أبداً بكيفية الحفاظ عليها ، ولكن بالطبع ، الأفلام تشيخ ، وفجأة نجد أنفسنا مضطرين لأن نجد حلاً لذلك . إن أفلامنا عالمية ، وتأتي من كل مكان ، وهذا يعني أنها لا تعتبر تراثاً ثقافياً قومياً ، مما يصعب علينا



باب الوداع : التجريد البصري وحوار الصور

تبارك الياسين

يدق باب الوداع للمخرج كريم حنفي أبواب الذاكرة التي فتحت في مشاهد بصرية متفرقة وعدة أبيات من الشعر لثلاثة ممثلين في فيلم مدته تزيد عن الساعة بقليل . مشاعر الممثلين هي البطل الحقيقي الذي ابرزه واعتمده الفيلم من خلال مشاهد وصور متتابعة مع انعدام الجمل الحوارية .

الصمت لغة أخرى والصور تأخذ حريتها في المحاور بين مشهد وآخر . والتجريد البصري يجعل الحواس متيقظة لالتقاط حرف أو كلمة قد تسقطها الكاميرا بينما تتجول في خفايا وذاكرة الأبطال الثلاثة الذين يظهرون جميعهم في لوحة بالأبيض والأسود تتوسط جدار رمادي . الأم (سلوى خطاب) أسيرة الحزن منظوية في غرفتها متوحدة مع أمها . تنظر في المرآة وتقوم بقص شعرها بمشهد بطيء ، وهو حوار صامت ، متكامل الخيبة ، عن افتقادها للرجل وشعورها بالمرارة وخذلانها كأثى . أما الجدة (أمال عبد الهادي) فهي غارقة مع صوت المذياع ومنغمسة في طقوسها الخاصة وعودتها للماضي بالبحث في مقتنياتها أسيرة ماضيها . والأبن (أحمد مجدي) وعلاقته بالنافذة ، منفذه الوحيد نحو الأمل والترقب والبحث عن ملاكه ، أسير هو أيضا بالجملة التي بدأ بها الفيلم "أنت يا من كنت دوماً هنا . . ستكون في كل مكان" . لكن رغم أسره من قبل تلك العبارة كان يرى أنها المنفذ الوحيد للخروج للعالم من حدود رسمت بالحزن وحوصر فيها . كاللوحه التي حوصر فيها على الجدار . اللعب بالإضاءة كان موفقاً من حيث الظل والنور فيسحبك الظل إلى جانب مخفي من ذاكرتهم والنور يسقط بحرفية ليتشكل مع حركة الجسد وديكور المكان ليصف المكان بحروف يتلقاها المشاهد بصمت . الأسود والأبيض سيّد اللقطات ويظهر الرمادي محايداً عند انتقال الصورة لصورة أخرى . الأحمر يبرز مرة بقوة في المشهد الأول عند القبر والبطل الذي يرتدي قميصاً أحمرأ . تذكرنا تركيبة هذه الألوان بمشهد من فيلم قائمة شندلر ، للمخرج ستيفن سبيلبرغ ، حيث ظهر الجميع بالأبيض والأسود والطفلة بفستان أحمر ، مع اختلاف رمزيتها . فالمخرج كريم حنفي أراد ربما باستخدام اللون الأحمر الإشارة إلى أمل حصول التغيير ، التحرر والثورة على الحزن وذكريات والدته .

رغم صمت الفيلم كان هناك القرآن الكريم والأغاني الكلاسيكية والموسيقى لتشكيل قوة صوتية حاضرة بعمق وكانت مثل مشبك ربط الصور البصرية وكأنها على حبل غسيل يلتقطها المشاهد بحاسة السمع حيث كانت ترسم مشاهد الشخصية ببراعة تامة . سردية بصرية ساحرة تأخذك عبر صورها رغم بطئ المشاهد . تلك المشاهد التي لم تخلو من رموز اعتمدها المخرج ، مثل : المذياع القديم ، المرأة ، النافذة والباب . جميعهم يصبون في نهر من الذكريات والرؤى والخوف في تجريد مبهر تخلو نهائياً عن الصورة المألوفة وبنى أشكالا جديدة على علاقات خالصة لا ارتكاز لها على الواقع المألوف . والتجريد هو التفرد في العمل الفني وهذا ما فعله باب الوداع . نذكر أن الفيلم قد اختارته جمعية نقاد السينما كأفضل فيلم مصري كما حصل على أربع جوائز في مهرجان فتن حمامة السينمائي مؤخراً .



فيلم المدينة : للقدر خطة أخرى

رماح جبر

في "المدينة" يزور البطل العربي-الدنماركي وطن أبيه ، برفقة زوجته الحامل ، و حلمه أن يولد ابنه الأول هناك . سرعان ما يتحول حلمه إلى كابوس ومأساة تتبع أخرى حتى تصل التراجيديا إلى قمّتها حين يجد البطل نفسه أمام خيارات أفضلها سيء . الأحداث سريعة والأزمات في القصة كثيرة ومتشعبة تعكس نظرة مراقب غريب لمكان توقعه جنة فكان جحيماً . في الأرجنتين ، يحيط بالزوجين مجموعة من الأولاد الفقراء يطلبون الصدقة . يتدافعون حولهم محدثين بعض الفوضى ، ينتهي هذا الحدث بقتل يوسف لطفل منهم دون قصد وتسقط زوجته أرضاً لتهدد حياة الطفل في داخلها .

تعود سارة إلى الدنمارك . ويبقى يوسف بالسجن بتهمة قتل الطفل . ولأنه غريب بلكنة أجنبية يكون عرضة لأطماع السجناء العرب الآخرين الذين يعتدون عليه . ثم يُعزل في زنزانه فردية من قبل الشرطة . إلى أن تحدث أعمال شغب في السجن على إثرها يتمكن يوسف من الهرب والدم ينزف منه . لم تكن رحلته خارج السجن نحو المدينة بالأمر السهل . حتى يلتقي بصاحب مقهى طيب يصحبه إلى بيته ، حيث يفاجيء الرجل الطبيب عائلته بالضيف الغريب . فيتلقى الغريب على يديهم العلاج ويتناول الطعام ويستريح .

يلتقي يوسف بعد ذلك بالدكتور رامي ، وهو رجل عصابات مجرم . ترافقه في غالب الوقت صديقه الفرنسية . يعرض الدكتور رامي على يوسف عملاً سرياً يبقى غامضاً لوهلة وبموازاة ذلك يقحمه في عالمه السفلي المكوّن من المتاجرين والقتلة والقوادين . الذين يرأسون عصابة تتاجر بالأعضاء البشرية تتبع مباشرة لخاصام يهودي . يعمل يوسف معهم ويتورط في عالمهم . خصوصاً بعد أن فشل في محاولة الخروج من البلد .

لم تتمكن السفارة الدنماركية من مساعدته باعتباره خارجاً عن القانون . فيطمع من خلال عمله مع العصابة في جمع المال واستخدامه للهروب عبر الحدود الصحراوية . إلا أن القدر يخبي له مصيراً آخرأ . يبدأ الفيلم بفقدان طفل ومقتل آخر وينتهي بقتل أطفال آخرين وإنقاذ طفلة (غزال) ليبدأ بحلم سرعان ما يتحول الى كوابيس . يبدأ بإيمان يتحوّل مع الوقت إلى شك . خدم الإخراج القصة بشكل جميل . على شاشة قاتمة الألوان اختار المخرج أن يعرض قصته بلقطات قريبة معظم الوقت حتى أننا نكاد نرى منظراً عاماً للمكان المحيط إلا في اللقطة الأخيرة من الفيلم عندما يسير يوسف تائهاً في الصحراء . لا يغيب صوت المؤذن في الخلفية حيث يبدأ كشيء جميل ودافئ وينتهي بالنسبة ليوسف بمعانٍ مختلفة .

خيارات فنية

ليس للمدينة اسم ولا للقصة زمان محدد . اختار المخرج أن يبقى هذين العنصرين مجهولين . فلم نشاهد أيّاً من الأشخاص يستخدم هاتفاً نقالاً . كذلك لا تدل ملابس الممثلين على زمن معين . حيادية واضحة في اختيار الزمان والمكان . بل حاول المخرج أن يخلق عالماً فيه عناصر وصفات من فلسطين ووضعها في مكان غير معرّف . تزامنت عدة صراعات في القصة أثارها الشرقاوي ثم تركها دون تعمق في أيّ منها . خلفية البطل الدينية وسؤال التوبة في نهاية الفيلم . صراع الوطن والعودة إلى الجذور . صراع العائلة . وعقدة الذنب من قتل الطفل . حزمة من العقد والمشاكل التي تحدث في زمن قصير .

يعطي تسارع الأحداث طابعاً لكابوس حقيقي حيث تتوالى الصور المرعبة وغير المنطقية دون ربط سببي ، تماماً كما في الكابوس الحقيقي الذي يراه الإنسان في نومه . ارتباك المكان جاء من وجود حاخام يهودي مع أحداث شغب وفرار للسجناء وبنفس الوقت وجود مخيم يشبه إلى حد كبير مخيم الزعتري . فهل كان خيار المخرج بعدم تعريف المكان قد وضع الفيلم في مأزق؟ أم ان أحداث الفيلم لم تخدم فكرة المكان غير المعرّف؟ رغم عدم غطية القصة إلا أنّ المخرج قد وقع في فخ صور نمطية أخرى تتعلق بالدين و صورة الأشخاص الجيدين و الأشرار والعصابات .

في "المدينة" يعيش المشاهد ساعة ونصف من الأحداث الصادمة والمثيرة للجدل لبطل فقد السيطرة على حياته وتولى القدر مهمة تسييرها . هل يستسلم البطل لمصيره الشيطاني مقابل إيمانه؟



جوق العميين : صورة المغرب في الطفولة والموسيقى

رامي سلامة

تأتي أهمية السينما لا بما يحاول الإنتاج السينمائي قوله وإنما بما يحاول فعله وصناعته من مفاهيم وذاكرة . أي أن الأهمية تكمن بمقاربة الإنتاج السينمائي كحالة إنتاجية مفاهيمية وبالتالي فلسفية . ومن هذه المقاربة ، يجسد فيلم جوق العميين لمخرجه محمد مفتكر صناعة محترفة للذاكرة المغربية بشكل خاص وللذاكرة الوطنية بعد مرحلة التحرر من الاستعمار بشكل عام . جوق العميين لا يعيد إحياء الذاكرة والتجربة المعاشة لحياة حي من أحياء الدار البيضاء في ستينيات وثمانينيات المغرب فقط ، وإنما يعيد خلقها وإنتاجها كنص بصري .

وبعيداً عن الاستخدامات المتقنة للتقنيات السينمائية ، مما لا شك فيه بأن فيلم جوق العميين يصنع لنا جملة من المفاهيم التي لا يمكن فهمها عبر تحليل سردي أحادي أو استناداً إلى نظرية معرفية واحدة ، وإنما فقط يمكن فهمه وفهم أسط صورته وأحداثه عبر تفكيك وفهم جمعي للسياق العام . ولا بد من الإشارة قبل الانتقال للمفاهيم أن ما يميز الفيلم هو القدرة على الانتقال من الصورة كذاكرة إلى الذاكرة كغرض وصولاً إلى حسية الذاكرة عبر الصورة ، أي قدرتنا من خلال الفيلم على لمس المشهد والصورة من خلال الرؤية بالعين . بصيغة أخرى ، صورة تصنع الذاكرة ليس فقط كنص أو كصورة وإنما كحاسة .

يبدأ الفيلم بالتنويه بأن الأشخاص والأوضاع وأحداث الفيلم ليست صدفة ، وإنما تجلّي سردي لطفولة محمد في سنوات الرصاص ، وبين الفيلم العلاقات والصراعات الاجتماعية لحياة فرقة غنائية داخل أحد البيوت في الدار البيضاء ، تظاهروا بكونهم أعمياء ليكونوا قادرين على إحياء أعراس خاصة بالنساء . يعيش داخل هذا البيت الأب حسين بيدرا ، قائد الفرقة وعازفها الأول ، يرغب من أبنائه أن يكونوا كما كان المستعمرين الفرنسيين في المظهر والسلوك والتعليم ، زوجة حسين ، حليلة وأبنائهم الاثنين ، محمد «ميمو» الابن الأكبر لحسين ، الراوي والمتأمل والمحلل لذاكرة العائلة وحكايتها ، بالإضافة إلى عبد الله ، وهو اخ حسين الحامل للفكر

اليساري والثوري ضد الرجعية السياسية ، ضد سياسات الملك الحسن الثاني . شامة ، الخادمة في البيت المجاور ، يقع في حبها ميمو ، وتكبره بعدد من السنوات . مصطفى ، صديق حسين ، العازف في الفرقة والموظف الحكومي الشرطي ، المؤيد للملك وسياسات الحكومة المغربية ، فاطمة ، بالإضافة إلى باقي أعضاء الفرقة الموسيقية من «الشيخات» والعازفين والجدة .

يعيش ميمو وسط هذا التعقيد والتشابك السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، يتأثر بأفكار عمه اليسارية والثورية ويعيد ترديد شعاراته ، يحب ويود مصطفى رجل الحكومة والذي يصبح محققاً في وقت لاحق . ويخشى بحب أباه الذي يضع توقعات لحياته عليه أن يحققها ، بأن يكون الأول في مدرسته ناجماً في حياته ويحقق ما لم يحققه هو . يقع في حب شامة التي تكبره بعدد من سنوات . كل ذلك التشابك والتعقيد والأدوار الاجتماعية يصنع مفهوماً آخرًا للحياة غير كونها مكاناً للصراعات وتتدفق وتسير في خط مستقيم ، بل بأن الحياة الاجتماعية ذاتها معقدة ومتشابكة ولا يمكن فهمها في سياق وضوحها وإنما في سياق بساطتها المتشابكة والمتداخلة ، ربما هذا المشهد المتكرر لليالي الذي يجتمع فيها الجميع للمشاهدة المتكررة لفيلم إسماعيل ياسين وشارلي شابلن تكشف كيف يمكن للعالم بتناقضاته أن يتواجد في غرفة معيشية واحدة . رواية ميمو وسرده لطفولته حتى لحظة وفاة والده هي سرديّة غيرية وليست ذاتية ، محور وجودها ليس أنها وإنما إثارتها ، بكل ما يحمله هذا الايثار من أنساق اجتماعية . فلا يمكن لنظرية أحادية تفسير هذه العلاقة الشائكة بأنها صراع الأب والابن دون النظر إلى الواقع الاقتصادي التي تعيشها العائلة وإلا قمنا باختزال الفيلم والذاكرة . وأظهر الفيلم أن الصراع السياسي ما بين أقطاب سياسية متناقضة يظهر عبر المشاعر الحسية البسيطة ، وبأن الحب وعلاقاته داخل الفيلم على تنوعها وتشابكها وتضاربها هي تعبيرات عن مشاعر حسية ولكن أيضاً طريقي في صناعة معاني للحياة وللوجود الإنساني . ربما ما يصنعه فيلم جوق العميين إظهار أن الواقع المعاش لحياة الناس ومفاهيمها الحياثة كالألم والسعادة والخيبة أكثر ، عمقاً من الأيديولوجيا ونظرياتها المعرفية .

المفهوم الآخر الذي يصنعه الفيلم ، هو كون النهايات دائماً غير مُرضية ، وأن النهايات المرضية ليست واردة أو حقيقية في الواقع المعاش لحياة الناس . تنكشف خدعة التظاهر بالعمى ويسجن أعضاء الفرقة حتى يتوسط مصطفى للإفراج عنهم . تكتشف حليلة زوجة حسين علاقة زوجها وحبه لفاطمة ، بغضب مصطفى الذي كان يحب فاطمة ويرغب بالزواج منها ، يسجن عبد الله لنشاطه السياسي المعارض ، تنهار الفرقة وتتفكك ، ترحل شامة مرة وإلى الأبد ، يكتشف حسين بأن ميمو بمساعدة عمه قام بتزوير نتائج المدرسة ، يصاب بالخيبة ويعاقبه ، ومن ثم يمرض حسين ويموت . نهاية بها من التشابك والتعقيد ما حملته بدايات الفيلم . ما نجح به المخرج محمد مفتكر هو قدرته على صناعة الأسئلة لا الإجابات القيمية الجاهزة .

بالنهاية ، لا تكمن أهمية الفيلم بما يعكسه من واقع معاش في فترة ما من تاريخ المغرب وإنما ما يفعله ويصنعه من هذا الواقع . جوق العميين ليس فيلماً روائياً تاريخياً بالمعنى التقليدي للكلمة يلقي الضوء على حقبة تاريخه محددة ، وإنما يصنعها ويصنع ذاكرتها ، لتشكل مرجعاً قيماً لتلك الفترة ليس فقط كنص بصري وإنما أيضاً كنص محسوس وملمس .



خمس سنوات دون أن أزرهم ، كنا قد ابتعدنا وساءت علاقاتنا كثيراً . كان التصوير فرصة للتذكر وعودة العلاقات ، لكنني كنت أخشى هذه المواجهة فكانت الكاميرا لي عين ومفتاح أدخل بها عليهم وفي نفس الوقت درع يعطيني مساحة تقيني من الانصهار فيهم» .

تصف المخرجة عائلتها بأنها «نموذج لأسرة يمنية تقليدية من الطبقة المتوسطة» ، لكن من يعرف اليمن يدرك أنها أكثر انفتاحاً على العالم وأعلى

تعليماً من غالبية هذه الطبقة هناك . سرعان ما تنغمس العائلة في الثورة ويتحمس لها الأب فيطهو وجبات لثوار ساحة التغيير بالعاصمة . أما الجد ، صوت الحكمة المستمدة من خبرة ٨٩ عاماً ، فيحذرهم من الانجراف مع مشاعر التفاؤل «فالنظام الفاسد خلق عالماً فاسداً» يصعب اقتناعه .

تخرج سارة لتصور المظاهرات وجنازات الشهداء وتقرر مد إقامتها للمشاركة في الثورة وتتبع مسارها وتستعين بها هيئة الإذاعة البريطانية كشاهد عيان . «في يوم صورت جنازة الشهداء ثم عدتُ وصورت أشقائي الصغار وهم يأكلون التوت . لاحظتُ المفارقة ، كان التوت يصبغ شفاه أخواتي بلون أحمر تماماً كالدّم الذي يغطي فم الشهيد» .

تشير إلى أن «موسم التوت في اليمن في فبراير ومارس ، وتزامن مع بداية الثورة» . «لقد كان منزلنا ، حيث شجرة التوت ، فقاعة تحميها من العالم الخارجي لكن الأشياء كانت تتغير في الخارج كما كانت عائلتنا تتغير في الداخل» . تنهي فيلمها بعودتها بعد عام من زيارة التصوير الأولى ، فترصد بعض التغييرات كالأفراج عن العم المعتقل واستبدال فتيات العائلة النقاب بالحجاب والعباءة السوداء الطويلة بمعطف قصير محتشم .

(نُشر المقال الأصلي على موقع الأمة برس بتاريخ 10/12/2013)

الفيلم اليمني «بيت التوت» . . اليمن بين عائلة وثورة

«كان التوت يصبغ شفاه أخواتي بلون أحمر تماماً كالدّم الذي يغطي فم الشهيد» .

لميا راضي

شجرة التوت تتوسط حديقة منزل العائلة في صنعاء . فاكهتها محرمة على الأطفال ، محللة على رب الأسرة . ثمرتها تصبغ شفاه الأطفال بلون أحمر كالدّم السائل من فم شهيد الثورة .

عندما عادت سارة إسحق إلى اليمن ، بعد ١٠ سنوات من رحيلها هرباً من القيود الاجتماعية ، لم تكن تعلم أن شعبها سيختار زمن عودتها ليلحق بقطار ثورات تونس ومصر وينقلب على الرئيس علي عبد الله صالح الذي حكم البلاد نحو ٤ عقود .

سارة ، ابنة لأب يمني وأم اسكتلندية انتهى زواجهما بالطلاق ، تقرر في سن الـ١٧ أن تلحق بوالدتها في اسكتلندا حيث حصلت على ماجستير في الإخراج . بروح حميمية وحس فكاهي طبيعي ، ترصد في فيلمها الوثائقي «بيت التوت» - لا سيما من خلال والدها وجدها - حياة عائلتها المتحدرة من صنعاء ، حيث يتناحر الجيش اليمني والحوثيين .

في البداية ، يحاول الأب جذب انتباه الرأي العام المحلي والعالمي لقضية شقيقه الأصغر المعتقل في سجون النظام . فيظهر الأب أمام الكاميرا شخصاً مرحاً متفتحاً متسامحاً ، يؤكد على ضرورة عدم إكراه الفتيات على الزواج في سن صغيرة ، على عكس الشائع في اليمن . لكن سرعان ما يتضح أنه حاول تزويج سارة وعمرها ١٥ سنة من رجل «كبير في السن ، أصلع وبدين» ، لكن يحسب له أنه احترام رفضها .

بسؤالها عن الشخصية الحقيقية للأب بين ما يريد تصويره وبين الواقع ، قالت إسحق «تصوير هذا الفيلم جعلني أعترف لنفسي أن أبي ليس هذا الوحش الذي أراد تزويجي رغماً عني ، وجدت أن به مواطن طيبة وحناناً طمسها البعاد وطغت عليها الذكريات الأقل حُسناً» . وترد «عندما صورت الفيلم ، كنت قد أمضيت



«سونيتا» فيلم وثائقي حول أول مغنية راب في أفغانستان

سونيتا علي زادة، فتاة أفغانية في ربيعها التاسع عشر، تمردت على التقاليد البائسة في بلادها ورفضت تزويجها في سن العاشرة مقابل حفنة من المال تُسَلَّم لعائلتها الفقيرة. عشقها لموسيقى الراب جعلها تتحدى الجميع من حولها من خلال إصدار أغنية مصورة بعنوان «عرائس للبيع» تندد فيها بتزويج الفتيات القاصرات. المخرجة الإيرانية رخساره قائم مقامي، حوّلت قصتها إلى فيلم وثائقي بعنوان «سونيتا»، الذي فاز مؤخراً بجائزة الجمهور في مهرجان أمستردام الدولي للفيلم الوثائقي. تقول مغنية الراب الأفغانية سونيتا علي زادة: «أمي، كانت تحاول إجباري على الزواج، لكن هذا لا يعني أنها لا تحبني. قالت لي إنها تحبني وأخبرتني أنها اضطرت لتجاهل هذا الحب، لأنه لم يكن لديها خيارات أخرى، اضطرت لفعل ذلك بسبب التقاليد والفقير. ثم من خلال أغنياتي، أدركت ما أحمل بداخلي وأني كفتاة أستطيع أن أفعل شيئاً ما وأن أبنّي مستقبلي بنفسني».

صورت «مقامي» لنا كفاح الشابة سونيتا التي حلمت أن تصبح أول مغنية راب في بلادها وركزت على المصاعب التي واجهتها لتسجيل أغنياتها الخاصة. لكن قبل ذلك، دفعت هذه المخرجة ألفي دولار لأم سونيتا لكي تتخلى عن فكرة تزويج ابنتها وللموافقة على تصوير الفيلم الوثائقي. تقول مخرجة الفيلم التحدي الأكبر بالطبع تمثل في أمها، لأنها جاءت وطلبت أخذها، أنتم تعرفون المشكلة المترتبة على ذلك. فإذا وافقت على هذا الطلب، فما الذي سيحدث بالنسبة للفيلم وإذا لم وافق فما الذي سيحدث على مستوى العلاقات؟ في النهاية لم أستطع أن أبقى مكتوفة الأيدي واتركهم يأخذونها». سونيتا علي زادة تعيش الآن في الولايات المتحدة، بعد حصولها على منحة لدراسة الموسيقى هناك. مغنية الراب الأفغانية تحولت إلى رمز للتحدي والثابرة بالنسبة للشابات في بلادها.

(نشر المقال على موقع يورونيوز بتاريخ 10/12/2015)



"ساكن" . . مقاتل وقضية معلقان بين الموت والحياة

توفيق عابد

يروى الفيلم التسجيلي الطويل "ساكن" حكاية شخصيتين: الأولى لمقاتل فلسطيني أصيب برصاصة قناص في بيروت عام 1982 أدت لشلله وأقعدته عن الحركة طيلة ثلاثين عاماً ولم يغادر غرفته بمستشفى جيش التحرير الفلسطيني بعمّان مدة 14 عاماً.

والثانية لـ"وليد"، وهو شاب من الريف المصري لازمه طيلة إقامته بالمستشفى ونشأت بينهما علاقة إنسانية رغم الاختلاف الثقافي والتوجه السياسي، لكن الأحداث تضيء قيم الصداقة والتضحية بين شخصين جمعتهما القدر رغم تناقض ظروفهم، إبراهيم ينشد العلاج، والشاب المصري قدم للأردن أسوة بالآلاف المصريين الذين ينشدون تحسين حياتهم من خلال فرصة عمل.

مدة الفيلم ثمانون دقيقة، وهو يتناول شخصية حقيقية هو المناضل الفلسطيني إبراهيم سلامة طه المنقطع عن العالم إلا عبر هاتفه المحمول وجهاز التحكم بالتلفاز، وصورت نحو 80 من مشاهد الفيلم داخل غرفة بالمستشفى المذكور وما تبقى في قرية أبو شاهين بمحافظة كفر الشيخ المصرية، وهي منطقة زراعية تشبه بيئة فلسطين.

نموذج مثالي

ووفق أحداث الفيلم، للمقاتل الفلسطيني ترك الكويت حيث يسكن أهله والتحق بالثورة الفلسطينية حاملاً حلم التحرير والعودة بالبندقية لدرجة أنه رفض استلام تذكرة سفر من الكويت لبيروت، كما رفض استلام مخصصاته من منظمة التحرير الفلسطينية لأن الثورة بالنسبة له ليست تذاكر سفر أو راتب آخر الشهر أو مخصصات، ولولا إلحاح رفاق السلاح ومتطلبات الحياة لبقى على عناده.

يقدم الفيلم نموذجاً مثالياً للمقاتل الفلسطيني الذي شارك في عمليات مواجهة مع قوات الاحتلال الإسرائيلي، ورايط على الحواجز في بيروت باعتباره عنصراً ضمن فصيل 34 بقيادة صلاح خلف (أبو إياد) الذي اغتالته جماعة أبي نضال في تونس 1990، لكن الزمن لم يسعفه فأصيب برصاصة قناص في العنق بعد سنتين من التحاقه بقوات الثورة الفلسطينية. كما يصور الفيلم أحلام المقاتل الفلسطيني وطموحاته ويسجل يوميات إبراهيم ووليد ويلقي أضواء على الماضي الذي ينتمي إليه إبراهيم ويقترب كثيراً من أحلامهما وأمنيتهما وما الذي تحقق منها.

وفاة البطل

وحسب المخرجة ساندرام ماضي، فالعلاقات الإنسانية عالم واسع من التوقعات والمفاجآت، وتضيف أنه رغم شلل إبراهيم فإنه متفائل ولم يكن ضعيفاً، ولم تكن حالته النفسية منهزمة أو منهارة، ولا أحد يمكن أن يتصور عمق الرابط الإنساني والروحي بين الرجلين، وهذا العمق حالة نادرة يمكن ألا تصادفها أو نسمع بها، لذا كان هاجسهما يدور حول ما الذي يحدث إذا انفصلا لسبب ما، وهذا ما ركزت عليه الكاميرا.

وكشفت ماضي أن بطل الفيلم توفي قبل أيام عدة عندما كان تصوير الفيلم في مراحل الأخيرة، وقالت إن الأفلام التسجيلية تعتمد على الكاميرا المراقبة ولا تتدخل أو تصنع المشهد، وقد حاولت أن تكون أمينة في نقل المشاهد لتروي الحكاية بشكل سلس وجذاب وفني.

مدلول سياسي

وقالت إنها بحثت عن لحظات إنسانية وحوار بين الشخصيتين لنقل عاطفة أو معلومة معينة، وعندما برزت فكرة الزمن المتوقف، لإبراهيم بجسده المسجى على سرير منذ ثلاثين سنة، يمثل الزمن نفسه للثورة الفلسطينية التي بقيت معلقة بين الحياة والموت. ولفتت إلى مدلول سياسي يوحى به الفيلم وهو أن إبراهيم يرمز للعمل الفدائي الذي لم يكن ارتجالياً بل كان له هدف تجاه فلسطين، ويحتوي الفيلم شكلاً من أشكال الكشف والتوضيح لوضع فلسطيني عام يشغلنا حالياً.

أما المنتجة مجد حجاوي فتحدثت عن أفكار متنوعة لأفلام تسجيلية، لكنها تتخوف من مسألة التمويل لأنه يمثل تحدياً كبيراً، مشيرة إلى أن ظروف التصوير لم تكن سهلة "فنحن نصور في موقع عسكري".

يذكر أن فيلم "ساكن" صوّره علي السعدي وأنتجته شركة "كربون أحمر" وحصل على منحة مالية من صندوق "بيرثا أدفا" بأمستردام ومؤسسة "الشاشة" في بيروت ومهرجان "الإسماعيلية السينمائي الدولي" وتقنية تصحيح الألوان من شركة روما بمصر.



«رقصة التانغو الأخيرة»: فيلم راقص مركزه عاصفة شخصية

إيلا تيلور

يمكنك أن تقضي وقتاً ساحراً مع فيلم «رقصة التانغو الأخيرة»، فالفيلم يمنحك كل ما يثيره رقص التانغو من متعة لا تضاهاى. ولكن بالنسبة لماريا نيفيس ريغو، الراقصة في الثنائي الأرجنتيني الأكثر شهرة، تحولت رقصة الحب مع شريكها، والتي استمرت لحوالي خمسين سنة إلى قصة كره ممتدة عبر الزمن.

يمنح فيلم جيرمان كرال الوثائقي، ماريا، المساحة لتحكي قصتها، حيث تظهر مداخلات خوان ذي الوجه المتجهّم بشكلٍ عابر، دون أن تخلو من إشارات كبيرة. هذا الفيلم المبني بكل طبقاته على مفارقة منعشة، يتبنى تركيباً سينمائياً طموحاً، إذ تتعاقب مشاهد كميلودراما غير روائية مشبعة بشغف لا يمكن السيطرة عليه، و يتبدى ذلك بشكلٍ أساسي في المشاهد التي تتمشى فيها ماريا في شوارع بوينوس آيريس وهي تستعيد تاريخاً تحتضنه على الرغم من كل الألم الذي يميزه. هناك سرب من الراقصين، يبدون بشكلٍ مبالغ فيه ملقّنين بأدوارهم، ومأخوذون بماريا، بعد أن يستمعوا لها، يحولون ذكرياتها إلى رقصات محبوبكة في الشوارع المذهلة والمقطوعات الموسيقية. إحدى هذه الرقصات رقصة على بلاط الرصيف المضاء بضوءٍ ذهبيّ على إيقاع «الغناء تحت المطر». عمل كرال مع فيم وينديرز (أجنحة الرغبة) والذي كان المنتج الرئيسي لرقصة التانغو الأخيرة، ويبدو أن وينديرز ذي الرومانسية الحاملة جلياً في حركة الكاميرا وهي تلتف حول الراقصين.

لن يتكرر أبداً ثنائي راقص مثلنا» تقول ماريا، الآن في ثمانينياتها بشعرٍ أحمر أشعث، وساقين راعيتين كساقيّ الممثلة سيد شاريس، ولكن حتى ماريا تنسب لرفيقها السابق في الرقص الفضل في إنقاذ الرقصة الأرجنتينية الشهيرة من الاندثار ودفعها لتصبح عالمية. تزور ماريا في الفيلم، الأماكن الخاوية الآن، والتي كانت في السابق حلبات رقص، و نوادي تانغو يرتادها أبناء الطبقة العاملة في بوينوس آيريس. التقت بخوان هناك، وبشكلٍ سريع صاروا تحت الضوء. ويعود لموهبة خوان المبدعة الفضل في إنقاذهم من الفقر وإنقاذ التانغو من تهديد الكومبييا والروك أند رول حين حول الرقصة لتصبح مناسبة للخشبة وأخذها إلى برودواي.

يعتمد التانغو على توافق متزامن بشكلٍ صارمٍ وشديد. تستطيع أن ترى في الفيلم فتنة وإبهار الرقصات التي يؤديها الراقصان الشابان ويتخللها مشاهد لنيفيس وكوبس وهما يرقصان معاً بطريقة تفوق ما يسمح لهما سنهما الكبير. ولكن قصة حياة ماريا وخوان خارج الحلبة هي قصة بعيدة كل البعد عن التوافق الذي يميزهما كراقصين. إن اختلافهما لا يعود فقط لمزاجيهما المختلفين - في الحقيقة فهما يشبهان بعضهما كثيراً من هذه الناحية - لكنه يرتبط بالنسيج الراسخ لطبيعة الرجولة الأرجنتينية. وعلى الرغم من مرور عقود كثيرة، إلا أن ماريا لا تزال تشعر بالمرارة لعدم قدرتها على كبح خيانات خوان الكثيرة والتي نتج عنها طفلين ربّاهما بالسر مع امرأة هي الآن زوجته. «هذا عادي، وإلا فكيف يمكن لي أن أكون رجلاً» يعلّق خوان بهدوء على خياناته للمرأة التي أسماها ب«قيثارتي».

يتخذ خوان مقعداً خلفياً في الفيلم، وربما يعود ذلك لخياره الشخصي، أو لأن كرال كان معنياً بأن تستأثر ماريا بحلقة السرد، ومع ذلك يعلّق خوان بصراحة وبشكلٍ عابر «لم أستطع أن أحملها أكثر». بينما تقول ماريا «كنت مثل قطعة صغيرة في الحمام تُرش بالماء». لم يدم ذلك الوضع لفترة طويلة. دون أن تملك عائلة أو بطاقات تلعبها في هذا الصراع، لم تملك ماريا سوى الاستغراق في عملها الذي غذاه غضبها، حسب قولها، تجاه الرجل الذي استغلها وفشل بأن يبادلها الحب.

حقيقة أن الاثنان استمرّا في الرقص معاً لسنوات دون أن يتبادلا كلمة يشهد على هوسهما المشترك، على العوائد الكبيرة التي حصل عليها كلاهما، ولكن بشكلٍ أساسي على إخلاصهما لفنهما. في النهاية اضطر خوان لقطع علاقته المهنية مع ماريا بعد إلحاح زوجته. ولكن من خلالهما استمر التانغو وتألّق، وعلى الرغم من أنها عانت لفترة من أزمة ثقة بالنفس إلا أنها تجاوزت ذلك وعادت للرقص مجدداً. سنهاها في الفيلم وهي تحصل على تصفيق والناس واقفون في «متنزّه لونا» ليمنحها مشاهدة هذا الفيلم المثير جولةً أخرى من التصفيق.

الطريق إلى لا باز

هلا شروف

يبدأ فيلم الطريق إلى لا باز عندما يقرر سيباستيان أن يستخدم سيارته في نقل الركاب بعد أن كان عاطلاً عن العمل. يتعرف إلى خليل، المسلم المسن والذي يختاره لنقله من بوينوس آيريس في الأرجنتين إلى لا باز في بوليفيا، في رحلة طويلة تستغرق أياماً.

يتردد سيباستيان في الموافقة، لكنه، ولسبب ما، يتخذ قراره بالذهاب في هذه الرحلة لإيصال خليل إلى وجهته. تبدأ رحلة الرجلين ولا يكف الشاب عن التذمر طوال الطريق من كل أفعال خليل: من أكله داخل السيارة، حاجته إلى التبول طوال الرحلة، صلاته، والموسيقى التي يختار أن يستمع إليها. تتصاعد الأحداث تدريجياً، ويصطدم سيباستيان بكلب في الطريق يضطرب إلى اصطحابه في رحلتها، ثم تنضم إليهما «إيرما» بعد أن عرض خليل على سيباستيان مبلغاً من المال لإيصالها إلى منزلها. تستمر المناكفات بين الرجلين طوال الطريق، ولا يبدو أن سيباستيان يقترب حتى من قبول خليل وطريقته في تسيير الأمور. لاحقاً يصلان إلى منزل أقرباء خليل في منتصف الرحلة تقريباً، وهناك ينخرط سيباستيان في جلسة ذكر صوفية، تكون أول الأسباب التي تسمح لسيباستيان بالاقتراب من خليل والتعاطف معه وتقدير عاداته، ويصل تعاطفه معه إلى الذروة عندما يتعرض خليل للإهناك الشديد بعد جلسة الذكر.

عند هذا المنعطف يتحول الرجلان إلى رفيقي سفر، وهو ما كان سيباستيان قد قاومه منذ اللحظة الأولى. هنا فعلياً تبدأ رحلة سيباستيان الحقيقية، عندما يختار رؤية ما هو أبعد من المهمة التقليدية كسائق سيارة، وعندما يبدأ بالدخول إلى عالم خليل الغريب والمليء بالتفاصيل. رحلة خليل الداخلية نحو نفسه ونحو ما يريدته كانت قد بدأت قبل ركوب السيارة بكثير، عندما اختار الذهاب إلى مكة رغم كل تعقيدات وضعه الصحي، ورغم المسافة الكبيرة التي سيقطعها بين البر والبحر للوصول على الرغم مما قد تؤول إليه الرحلة الفعلية. في محطة لاحقة من الرحلة يتعرض خليل وسيباستيان للضرب والنهب، يصحون فجأة وقد وجدا نفسيهما مقيدين إلى شجرة. هذه اللحظة تحديداً هي التي تكشف لنا عن العالمين المختلفين وعن المكان الذي يقف فيه كل منهما داخل نفسه والعالم. يغضب سيباستيان ويبدو وكأنه يلعن الحظ العاثر الذي أوصله إلى هنا، في حين يخبره خليل أن كل ما عليهما فعله هو الانتظار فقط. النزق وقلة الصبر مقابل الحكمة والفهم العميق للذات وآليات سير الكون تظهر بشكل جلي هنا. وفي قمة النقمة التي يعيشها خليل يبدأ التحول الحقيقي، ويبدو وكأنه يستسلم تاركاً نفسه بلا مقاومة، في اللحظة التي تبدو فيها المقاومة عبثاً حقيقياً. يسأل سيباستيان خليل: «لماذا اخترتني؟» ويأتي جواب خليل يقينياً: «لقد رأيت حلاً جعلني أعرف أنك الشخص الصحيح». هذا الرد كان كافياً لسيباستيان، لأنه، ربما، يحيل الأمر كله لقوة فوقية وقدرية لا تفيد معها الأسئلة والإجابات، فهو لا يعرف لماذا اختار مرافقة خليل منذ البداية، كما أننا لن نعرف كمشاهدين لماذا اختار كل منهما الآخر في لحظة ما. في قمة الأزمة يختار سيباستيان الاعتراف، ويحدث خليل عن حلمه الذي رافقه منذ سن الثماني سنوات، وللمرة الأولى، وكأنما وصل إلى نقطة لا يرغب معها العودة إلى حيث كان، لتأتي الطمأنينة على شكل يقين أيضاً عندما يخبر خليل سيباستيان أنه لن يرى هذا الحلم بعد اليوم.

عند اقترابهما من المحطة الأخيرة، يعرض خليل الإسلام على سيباستيان، ويخبره عن الله الذي يعرفه، وفي لحظة نعتقد أن سيباستيان استجاب لهذه الدعوة عندما يردد الشهادتين، والتي كادت أن تكون لحظة درامية ساذجة لو أنها انتهت هنا، إلا أن سيباستيان يعتذر بلباقة ودون شرح طويل عن أنه لا يستطيع فعل ذلك، يبادلها بعدها خليل بابتسامة رضى يتركنا بعدها مراتحين لنهاية منطقية وسلسة.

خليل، من مكانه، ومن ضوءه الداخلي، ومن معرفته التي اختبرها وراكمها عن هذا العالم، ينقذ سيباستيان مرة أخرى، عندما يحدثه عن الرجل الذي لم يسمع كلام الله ولم يقطع الجبل، ليموت متجمداً في مكانه عن ارتفاع مترين فقط عن الأرض. خليل أدرك منذ اللحظة الأولى ما يدور في جوف سيباستيان، رغم أننا لا نعرف تحديداً ما الذي يدور بداخله، إلا أن الإيحاءات جميعها تخبرنا أنه شاب قلق ومتوتر، ويقف على مسافة قريبة من الغضب في كل لحظة. الفيلم بطيء في وقعه، ولكن يمكن القول أنه أحد هذه الأفلام التي تتركنا منشغلين بفكرة البحث عن الذات، بعيداً عن ضوضاء الأحداث الكبيرة والمفترقات الصعبة، هو فيلم عن رحلة الأشخاص نحو أنفسهم، ونحو سلامهم الداخلي (الطريق إلى لا باز/ الطريق إلى السلام) فنحن لن نعرف أبداً اللحظة التي تتغير فيها الحياة، اللحظة التي لن تعود بعدها الحياة كما كانت، فرحلة قصيرة في سيارة قد تكون الشرارة التي تجعلنا نبتسم من العمق في طريق العودة إلى البيت.

الفيلم المرشح للأوسكار عن لبنان



«فيلم كثير كبير» . . المخدرات والسينما على الطريقة اللبنانية

أحمد شوقي

السينما تجذب الأضواء، وفي بلد مضطرب مثل لبنان تزداد المتابعة كلما ارتبط العمل بأحداث أكثر سخونة، لعبة يكتشفها زياد الذي يريد استغلال كل أداة تمنح فيلمه شهرة وشرعية تضمن للعملية النجاح، بمحض مصادفة يجيد السيناريو رسمها من رحم التخبط في صناعة الفيلم والتخبط الأكبر في القيم الحاكمة لمجتمع ترقد فيه الفتنة الطائفية تحت الرماد منتظرة للحظة اشتعال .

لحظة يسكها زياد بذكائه الفطري ويحوّلها متواليّة تصاعديّة، تغيير مساره من مجرم يختلق فيلماً إلى منتج تستضيفه الفضائيات للحديث عن أزمة السينما اللبنانية، إلى المزيد من المفاجآت التي تكشفها نهاية العمل، المفاجئة وإن كان يمكن تصورها إذ ما مددنا الخطوط على استقامتها، انطلاقاً من قوة الصورة القادرة على خلق وهم أقوى من الواقع، تنقلب فيه الآيات دون أن يمتلك أحد القدرة على التشكيك في كذب جعلته الصورة حقيقة دامغة .

واقعية وأداء وموسيقى

ما سبق من أفكار لا يتعارض مع كون «فيلم كثير كبير» قبل كل شيء فيلم نوع Genre film، فيلم جريمة كوميدية لم يغض المخرج لحظة الطرف عن ضرورة كونها ممتعة ومضحكة، الأمر الذي ضمنه عبر ثلاثة أدوات هي الأسلوب والأداء التمثيلي والموسيقى .

اختار مخرجنا بو شعياً أسلوب الواقعية الخشنة Harsh Realism في تصوير مشاهد، بحيث يقل القطع داخل المشهد للحد الأدنى، مع محاكاة الواقع في شكل الشخصيات وطريقة حركتها ولغة حديثها، فالأحداث - على عيبتها - قابلة جداً لأن تجري على أرض الواقع، خاصة ما يتعلق منها بالسينما وآراء العامة فيها . الأسلوب المذكور يرسم علاقة المشاهد بما يراه، ويمنح الممثلين مساحة كافية للتمكن من الأداء، ليظهرون جميعاً في صورة جيدة إجمالاً، مع تفوق ملحوظ لآلان سعادة في دور زياد وفؤاد يمين في دور شربل، بالإضافة للممثل الممتاز الذي لعب دور «أبو الزوز»، مساعد زياد الذي يصمم أن يدلي برأيه عن السينما في كل المواقف .

كل ما سبق تدعمه موسيقى تصويرية ديناميكية وضعها الملحن والموزع الشهير ميشال ألفترياديس، تتسارع إيقاعاتها أحياناً لتصبح أقرب للموسيقى الراقصة، وتشكل في مجملها صوتاً مصاحباً ساخراً، يزيد من حس العبث المسيطر على الفيلم بشكل عام، والذي كان أحد الأسباب الرئيسية لما يمتلكه «فيلم كثير كبير» من ذكاء وخفة ظل .



بعض الأفلام تطرح أفكاراً تستحق التوقف والتأمل، وبعض الأفلام ممتعة تستهدف إمتاع المشاهد دون أن تثقل على عقله بالكثير، هنالك أفلام بالطبع تفتقر للصفتين، أما المجموعة المحدودة التي يفتش عنها كل محب للسينما بلا توقف فهي الأعمال التي تجمع الحُسنين: تحمل فكرة ذكية وموضوعاً قابلاً للنقاش، وتصيغه في قالب ممتع يحقق الشرط الأول للفيلم السينمائي وهو أن السينما مكان لقضاء وقت طيب لا لتعذيب الذات . ضمن هذه القائمة يمكن أن نضع الفيلم اللبناني «فيلم كثير كبير» للمخرج مخرجان بو شعياً .

الفيلم هو تطوير لفيلم قصير صنعه مخرجان بو شعياً كمسرح تخرج بعنوان «فيلم كثير»، لينال نجاحاً كبيراً ويحصد الكثير من الجوائز حول العالم، الأمر الذي دفع المخرج إلى تحويله إلى فيلم طويل، بمساعدة شقيقه لوسيان وكريستيان اللذان أصبحا منتجين سينمائيين للمرة الأولى، تماماً مثلما يحدث للشخصية الرئيسية في الفيلم زياد حداد، والتي يجسدها آلان سعادة المشارك في كتابة سيناريو الفيلم مع المخرج .

في حب السينما . . حبكة وتجمة

حكاية الفيلم عن ثلاثة أشقاء، يعملون في تجارة المخدرات من خلال متجر المخبوزات الذي يمتلكونه، يجد أكبرهم زياد نفسه وفي حوزته شحنة ضخمة من الأقرص المخدرة، يريد أن يهربها سراً خارج لبنان كي يصير ضربة العمر بالنسبة للأسرة، وهو عرض صعب التحقق في ظل الكمية الكبيرة وأعين العصابات المنافسة الموضوعية عليه بشكل دائم . ليأتي الحل عندما يستمع بالمصادفة لحوار تلفزيوني سجله شربل، المخرج ضعيف الشخصية الذي يشتري المخدرات من الأخوة حداد .

في الحوار يتحدث جورج نصر، الأب المؤسس للسينما اللبنانية والذي كان فيلمه «إلى أين» أول فيلم لبناني يشارك في مهرجان كان عام ١٩٥٧، عن محاولة قام بها إيطاليون قديماً بادعاء تصوير فيلم سينمائي في لبنان، كي يستخدموا علب خام السينما التي لا تمر على أجهزة الفحص في تهريب المخدرات . الفكرة تغري زياد الذي يقرر إعادة إنتاجها، ولكن مع تفادي خطأ الإيطاليين الذين لم يصوروا فيلماً حقيقياً فتم كشفهم، أما زياد فيصير منتجاً حقيقياً لفيلم قليل التكلفة يخرج به شربل نفسه .

هذه الحبكة بالغة الطرافة تضرب ثلاثة عصافير بحجر، فمن جهة هي مصدر الجذب الرئيسي للحكاية التي يصعب أن تسمعه ولا تصير رغباً في معرفة كيف سار الأمر، ومن جهة ثانية يحمل تجمة لفن السينما وروادها وعلى رأسهم جورج نصر الذي يظهر بالفعل في الفيلم . أما الهدف الثالث والأهم، فهو التمهيد لموضوع الفيلم الأساسي: العلاقة بين البشر والسينما، وقوة الصورة وتأثيرها البالغ، القادر على إحداث تغييرات جذرية ليس فقط على نفوس الأشخاص، بل على المنظومة الاجتماعية بشكل عام .

من مجرم إلى منتج

علاقة زياد وشقيقه وأتباعهما بالسينما تقتصر على ما يمكن توقعه من أشخاص مثلهم: المثل الأعلى هو سلفسترسنتالون، والسخرية قائمة من الأفلام الفنية التي «تحتاج لشهادة دكتوراة حتى تتمكن من فهمها» كما يقولون لشربل قبل أن يتحولوا منتجين لفيلمه الطويل . عندما تبدأ الخطة لا يكون في ذهن زياد أكثر من إنجاز المهمة بأقل تكاليف ممكنة، وبالتالي لا يسأل مخرجه إلا عن الحد الأدنى لميزانية الإنتاج . لكن ومع بدء خطوات التحضير الفعلي للفيلم المزعوم، يبدأ زياد شيئاً فشيئاً بإدراك أن الأمر أكبر بكثير من مجرد خطة للتهريب .



يتشرف فيلم لاب: فلسطين بدعوتكم لحضور
حفل ختام أيام سينمائية بدورتها الثالثة

فيلم الختام: جوق العميان
إخراج: محمد المفترق
المغرب

يوم الجمعة ٢١ تشرين أول ٢٠١٦، الساعة ٧:٠٠ مساءً
في المسرح الوطني الفلسطيني
الحكواتي - مدينة القدس

بالشراكة مع
In Partnership With

STATE OF PALESTINE



Jenin Jerusalem Bethlehem
رام الله القدس غزة Ramallah

بتمويل من
Funded By



Empowered lives.
Resilient nations.



الراعي البلاتيني
Platinum Sponsor



مجموعة الاتصالات الفلسطينية
PALTEL GROUP



الراعي الفضي
Silver Sponsor



الراعي الذهبي
Golden Sponsor



بدعم من
Supported By



الراعي الاعلامي
Media Sponsor

بالتعاون مع
In Cooperation with

