Filmlab Palestine

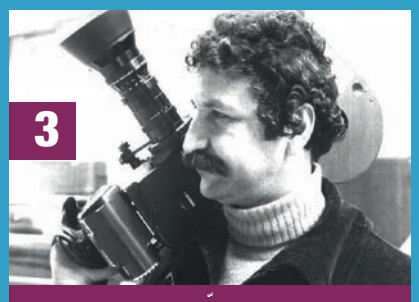
ملحق السينما

DAYS OF CINEMA
أيام سينمائية

17 - 23 Oct 2017

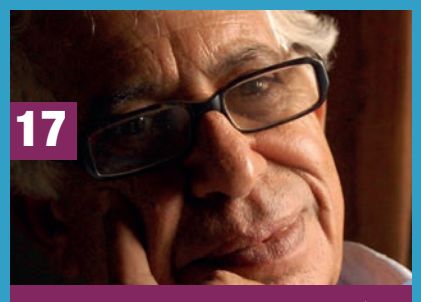
4th Edition

الدورة الرابعة



3 مي مصري تتذكّر جان شمعون

10 بشار إبراهيم ... أكتبك في فلسطين



17 قاسم حول وسينما ثورتنا الفلسطينيّة

5 واجب... سؤال الهوية والتّناقضات دون إجابات

6 ريتشل روبي:
«أيّام سينمائيّة، يخلق الفرص لصانعيّ الأفلام»

13 مونيكا ماوريـر:
«لا يمكن صنع الثّورة بدون الشّعب»...

كلمة العدد :

فيلم لاب : فلسطين

توسّعت فعالية "أيّام سينمائيّة" في دورتها الرّابعة هذه السنة، لتكون واحدة من أهمّ النّشاطات في المشهد الثّقافيّ الفلسطينيّ. تجمع الأفلام الدّوليّة والفلسطينيّة معًا. تمّ في هذه السنة إنشاء ملتقى صنّاع السّينما – (PFM) ليكون منصة إبداع لتبادل الأفكار والتّطلعات، وزرع البذور لمستقبل من التّعاون والإنتاج. نحن نؤمن بالقوة العالميّة للسّينما، ونؤمن بأنّها وسيلة للتّعرف على العالم ومعرفة النّفس. أقيمت "أيّام سينمائيّة" إيمانًا بأنّ السّينما والثّقافة أداة غاية في الأهمّيّة لمجتمع متسامح وديمقراطيّ، متساوي الحقوق وسط الصّراع الّذي يعيشه الفلسطينيّون.

وفرّت الأفلام المعروضة في "أيّام سينمائيّة" الفرصة لرؤية الإنسان بلا حدود، وتعكس قصّة الإنسان عبر المجتمعات والحدود الجغرافيّة، وتصوّر ظروف الإنسان الّتي يعيشها كلّ مجتمع. الأفلام هي وقود للجدل والحوار، كلّ منها يطرح صورة شخصيّة للحياة تحت ظروف مختلفة، في مكان ووقت مختلفين، ما يوحّدها هو الشّغف في النّظرة السّينمائيّة.

حنّا عطا الله
المدير الفنّيّ لفيلم لاب : فلسطين

ملتقى صنّاع السّينما الفلسطينيّ الأوّل

يحلّ ملتقى صنّاع السّينما كجزء من الدّورة الرّابعة لـ "أيّام سينمائيّة" ٢٠١٧، ويهدف إلى خلق منصة لصنّاع السّينما الفلسطينيّين والدّوليّين للّقاء ومشاركة المعرفة والخبرة، وتطوير المشاريع ومناقشة التّطوّرات والتّحديات في السّينما العالميّة. نأمل أن يعمل الملتقى كوسيلة للاستفاده من تجارب قائمة وأيضًا لتأسيس نماذج وطرق بديله للإنتاج السّينمائيّ في فلسطين.

يُعتبر الملتقى بنسخته الأولى الخطوة الأولى الّتي نطمح من خلالها إلى خلق فعالية سنويّة –ملتقى صنّاع السّينما الفلسطينيّ– تجمع العديد من المشاركين وتوفر الفرص المختلفة.

لقد بدأنا في فيلم لاب : فلسطين العمل على الدّورة القادمة من ملتقى صنّاع السّينما ٢٠١٨ الّذي سيشمل سوق إنتاج، وقسم أعمال قيد الإنتاج، إضافةً إلى ورشات وندوات مع فنانين وخبراء.

سيتمّ الإعلان عن فرص ومنح إنتاج جديدة لنكمل ما يقدمه فيلم لاب خلال العام من المنح لصنّاع السّينما في فلسطين، وكذلك لخلق فرص تعاون بين صنّاع الأفلام المحليّين والعالميّين. نتشرف بمتابعتكم لجديدنا وأن يشارك المهتمون في ملتقى صنّاع السّينما ٢٠١٨ .

مؤيد عليان
مسؤول ملتقى صنّاع السّينما

هدفنا إقامة مؤسّسة متينة القوام للسّينمائيّين والمنتجين في فلسطين

إنّ السّعي لإقامة مؤسّسة متينة القوام تتيح للسّينمائيّين والمنتجين الفلسطينيّين تنفيذ مشاريعهم هو أهمّ أعمدتنا الأساسيّة في فيلم لاب : فلسطين. خلال "أيّام سينمائيّة" ٢٠١٧ كانت الدّورة الأولى لملتقى صنّاع السّينما الفلسطينيّ، وهو منصّة لتبادل الأفكار والرّؤى المختلفة ومشاركتها، وبذلك ننشر بذور تعاون مستقبليّ. نوجّه دعوتنا إلى السّينمائيّين الفلسطينيّين ليكونوا جزءًا من ملتقى صنّاع السّينما ٢٠١٨، ليحظوا بتجربة تلقّي ردود فعل مباشرة من فئات دوليّة متبحّرّة في صناعة الأفلام؛ أحيانًا يكون عالم الأفلام متاهة يتعسّر السّير فيها. يطمح ملتقى صنّاع السّينما الفلسطينيّ إلى توفير الأدوات اللازمة للمواهب الشّابة لكي يشقّوا طريقهم في هذا المجال ويتمكّنوا من تحويل مشاريعهم إلى قصص نجاح.

بريجيت بولاد
المديرة التّنفيذيّة لفيلم لاب : فلسطين

ملحق السّينما ، نشرة تصدر عن "أيّام سينمائيّة" ٢٠١٧

سليم أبو جبل – مشرف التّحرير
حنين صالح – المحرّرة المسؤولة
آية دار الديك – تصميم جرافيكي

فريق عمل "أيّام سينمائيّة"

حنا عطا الله – المدير الفنّيّ
بريجيت بولاد – المديرة التّنفيذيّة
ساره شلوسل – منسقة أيّام سينمائيّة
سيرافيم ريزنيكوف – مساعدة المنسّقة
حنين بطراوي – منسّقة برنامج الأطفال والشّباب
سليم أبو جبل – مدير الإنتاج
لينا غانم – مساعدة إنتاج
روجيه خليف – مساعد إنتاج
صايل جرّار – المدير التقني
مؤيد عليان – مسؤول ملتقى صنّاع السّينما
حنين بطراوي – منسّقة الورشات وندوات ملتقى صنّاع السّينما
لينا محيسن – العلاقات العامّة

خلود بدوي – النّاطقة الإعلاميّة
آيه دار الديك – تصميم جرافيكي
حمزة أبو عيّاش – إنتاج وتصميم الهدايا
وسام موسى – منسق غزّة
حنين صالح – محرّرة الملحق الثّقافيّ
إيناس شعيبي – المديرة الماليّة
بلال كلش – مترجم
شادي برغوثي – منسق اللّوجستيات
زينة كمال – الموقع الإلكترونيّ
شارلوتيه زونتجين – مواقع التّواصل الاجتماعيّ
نور الخطيب ، كرستينا زهران ، دارين لاما ، محمد شلودي ، مأمون أبو فرحة ، سلام قاسم ، جمال موسى – الفيديو والتّوثيق

مي مصري تتذكّر جان شمعون

هوفيك حبشيان

« تعرّفت إلى جان عام ١٩٧٨، كنت بدأتُ أدرس السّينما بأمريكا في ذروة الحرب. التقيتُه خلال العطلة الصّيفيّة، تفاجأتُ أنّه يُدعى جان شمعون ويعمل في مؤسّسة السّينما الفلسطينيّة! كان يصعب ربط اسم كهذا بالسّينما الفلسطينيّة، اعتبرتُ الواحد نقيض الآخر. وعندما التقيته، تبيّن لي أنّه نقيض اسمه حتّى : شاربان، لهجة بقاعيّة...(ضحك)، اللّقاء الأول لا يزال مطبوعًا في رأسي. كان يعرض أفلامًا على شراشف في الأحياء الفقيرة لناس لم يروا فيلمًا في حياتهم. كان لجان شخصيّة منطلقة وصوتًا جهوريًّا وطريقة خاصّة في التّرحيب بالآخر، يختلف عن كلّ الّذين أعرفهم. عندما عَلِم أنّني أدرس في أمريكا، قال : « ايه، روحي كملي وارجعي »، وهذا ما حصل، عدتُ في أواخر عام ١٩٨١، فالتقينا على مشروع له وأغراني بإعطائي عليه ثلاثة آلاف ليرة لبنانيّة، مبلغ لم أتقاضاه يومًا (ضحك). عندما اجتاحت إسرائيل بيروت عام ١٩٨٢، كانت في تصرّفنا ٩٠ بكرة لأفلام ١٦ ملم، كنّا اشتريناها من فرنسا لتصوير فيلم وثائقيّ، وكانت في تصرّفنا كاميرا من مؤسّسة السّينما الفلسطينيّة. أنجزنا فيلمين، الثّاني لم نكمّله، كان جان يظهر في الفيلم، يتجوّل بين النّاس ويتحدّث معهم بعفويّة. الفيلم الّذي حقّقناه، "بيروت تحت الأنقاض"، وثّق تجربة حصار بيروت، وفي الوقت عينه كنّا نصوّر مَشاهد قريبة من أجواء بعدنا طيّبين (برنامجه الإذاعيّ) الّتي بقيت في حالة « راشز »، وهي الآن موجودة في لندن. عام ١٩٨٣، بعد مجزرة صبرا وشاتيلا، كان الوضع صعبًا، فانتقلنا إلى فرنسا، وقمنا بمنتجة تحت الأنقاض هناك. ولكن كنّا نزور لبنان، ثمّ أنجزنا "جيل الحرب"، لحساب الـ« بي بي سي »، والّذي شاهده الملايين وقته. باتت أفلامنا تُبث على محطات غربيّة يشاهدها جمهور عريض، ما عزّز علاقتنا بالـ« بي بي سي » فأنتجت لنا أفلامًا عدة. قرّرنا الانتقال إلى لندن، كما عشنا في أمريكا لفترة. صعبَ علينا العيش خارج لبنان، كان عندما يقع أمر ما، يهرب النّاس من بيروت ونحن نعود إليها. في استطاعتي إنجاز أفلام في أيّ مكان من العالم، ولكن ليس لي فيه موضوعات، أشعر نفسي معنيّة بما يحصل هنا، ألمس جدوى ما أفعله.

تطوّرت العلاقة تدريجيًّا، وكانت لدينا أشياء مشتركة وأحلام شبيهة، أحببنا بعضنا البعض عن قناعة. جاء الحب في أسوأ مرحلة؛ عام ١٩٨٢، أتذكّر أنّنا كنّا نصوّر الدّمار في دار للعجزة بالقرب من مخيّم صبرا، وكان الخارج حقل ألغام، فإسرائيل تجرّب أسلحة تستخدمها للمرّة الأولى، كنّا نناقش شيئًا يخصّ السّينما، مع العلم أنّه كان في استطاعتنا الدّوس على لغم في أيّ لحظة... هكذا بدأ الحبّ. كان يقول لي دائمًا إنّ لديه ثلاثة شروط للارتباط بفتاة : أن تكون جميلة ومناضلة وذكيّة، وبنظره، توافرت الشّروط الثّلاثة فيّ (ضحك). أنا أيضًا كان يهمني توافر هذه الشّروط في الشّخص الّذي سأحبّه، ولكن ليس بهذا التّرتيب، فعليه أن يكون أولًا مناضلًا وثانيًا ذكيًّا وثالثًا جميلًا، أتحدّث عن النّضال بالمعنى الإنسانيّ، يعني أن يكون للمرء قضيّة، لا أقصد الالتحاق بالأحزاب، الأمر الّذي لم يفعله جان في حياته. كانوا يتّهمونه بأنّه شيوعيّ، وهذا غير صحيح، كان جان مؤمنًا بالجوهر، لا بالشّكل، إنّه علمانيّ. تزوّجنا زواجًا مدنيًّا في فرنسا، فكلّ منّا ينتمي إلى ديانة مختلفة، ولم نختلف يومًا على مسألة دينيّة، ربينا ابنتينا على العلمانيّة. كان شعاره : « خير النّاس أنفعهم للنّاس »، هذه كانت ديانته. خلال الحرب كان نسكن في الصنايع، في مبنى بيروتيّ قديم، ضمن منطقة أوت نازحين، وكان جان بمثابة مختار هذا الحيّ، كلّما اختلف اثنان يصالحهما، وأحيانًا، تتجادل النّساء على المياه، ترتفع أصواتهنّ بعد منتصف اللّيل، فيتدخّل.

أنجزنا أربعة أفلام بإخراج مشترك، بقيّة الأفلام فيها عمل مشترك، ولكن ليس إخراجًا مشتركًا. نُفّذت أفلامنا معًا كإخراج بطاقم صغير، أتولّى الكاميرا وهو الصّوت، ثم أتسلّم المونتاج. عملنا بمبدأ التّكامل لا الاختلاف، شغلنا الأسلوب، فسعيّنا إلى لغة جديدة مع كلّ فيلم، بخاصة في "زهرة القندول"، حيث حاولنا إنجاز دوكو دراما، بعيدًا من التّقليديّة.

جلنا بلدان كثيرة. لدينا طنّ من الحكايات : في إحدى المرّات، كنّا نناقش "زهرة القندول" مع الجمهور الأمريكيّ في جامعة جورج تاون، وغالبًا، يكون الجمهور الغربيّ متعاطفًا مع القضيّة الّتي نطرحها، وأحيانًا يكون في الصّالة أحد الصّهاينة، فكان جان ينفعل بسرعة، وكونه فرونكوفونيًّا، لم تكن إنجليزيته تسعفه. يومها في جورج تاون، كان بين الجمهور شابة صهيونيّة تنتقد عدم إظهارنا وجهة النّظر الإسرائيليّة، فطلب مني جان بغضب شديد القول لها إنّ إسرائيل هي العدو المصيريّ، لم أكن أعرف كيف أترجم عبارة « العدو المصيريّ » باللّغة الإنجليزية! فظلّ يُصرّ، إلى أن جاء الردّ من الجمهور نفسه!

خلال الاجتياحات والضّربات الكبيرة، يزداد تعلق الإنسان بالحياة، وتكتسب الأشياء معنى أكبر. الحبّ، الحاجة إلى الفرح... كلّ شيء يتضاعف، تخفّ المسائل السّطحيّة. تجربة الاجتياح الإسرائيليّ كانت من أصعب التّجارب الّتي عشناها، خصوصًا أنّني كنت أخوض تجربتي السّينمائيّة الأولى. عشنا مَشاهد سوريّاليّة، حدث أحدها في شارع الحمراء أثناء الاجتياح، كنّا نشتري قنديل غاز بسبب انقطاع التّيّار الكهربائيّ، فجأة، تساقط علينا الرّصاص من كلّ صوب، سيّارة مسرعة آتية من أوّل الحمراء، ومَن في داخلها « يُمشّطون » الشّارع من أوّله إلى آخره بالرشّاشات، رماني جان أرضًا، شعرتُ كأنّني في فيلم وسترن، هذا مشهد لا يفارقني، كانت لجان سرعة بديهة.

تعرّضنا للكثير من الأشياء المماثلة من المسلّحين. أكثر مرّة تعرّضنا فيها لمغامرات كانت يوم صوّرنا "بيروت–جيل الحرب" على خطّ التّماسّ عام ١٩٨٨. في هذا الفيلم، دخلنا أجواء المقاتلين الشّباب؛ هؤلاء الّذين يمكن تسميتهم بجيل الحرب، شاهدنا أشياء لم أرها في حياتي، حزنّا وتأثّرنا مع إدراكنا أنّ حامليّ السّلاح هم ضحايا قبل أيّ شيء آخر.

يمثّل لي جان الجيل الّذي فعل شيئًا للثّقافة في لبنان، أجد أبناء هذا الجيل بمثابة معالم وطنيّة. يعبّر جان عن أحلام جيل لم تتحقّق، ولكن هذه الأحلام كانت مهمّة آنذاك، أنا أصغر منه سنًّا، ولكن يسعدني أنّنا عشّنا هذه الأحلام وإن لم تجد طريقها إلى الواقع، بينما الجيل الجديد لم يُفسح له المجال حتّى ليحلم أحلامًا كبيرة، باتت أحلامه شخصيّة لا تتعلّق بوطن أو قضيّة. الأفلام الّتي أنجزناها تحفظ ذاكرة الحرب، ذاكرة تغيب حتّى عن الكتب، جان من الّذين صانوا الذّاكرة. ثمّة موضوعات كنّا الأوائل في طرحها، كقضيّة المخطوفين أو البيئة.

بدأ المرض يفتك به شيئًا فشيئًا، ظهرت العوارض الأولى من نحو عشر سنوات، ولكن بقي على نشاطه بشكل عادي، أنجز فيلمين في تلك الفترة، "حنين الغودول" عام ٢٠٠٧ و"مصابيح الذّاكرة" عام ٢٠٠٩. في البداية، كان تأثير المرض خفيفًا، ولكن راح يزداد مع مرور الزّمن، كان نوعًا من الألزهايمر. اللّافت أنّه راح ينسى الذّكريات الحديثة، وظلّ يحتفظ بالقديم.

ذاكرته العاطفيّة كانت قويّة، لا أعرف إن استوعب "٣٠٠٠ ليلة" عندما شاهده، ولكن كان يعي كلّ شيء آخر، يعرفني ويعرف ابنتينا، والعلاقة الحميمة ظلّت قائمة حتّى اللّحظة الأخيرة. بقي متماسكًا ومبتسمًا، ومحبًّا إلى النّهايّة، ولكنّه فقد ذاكرته السّينمائيّة؛ غابت عن باله كلّ الأفلام الّتي أنجزها، مع أنّ الرّغبة لم تفارقه، في كلّ مرّة كنت أقول له أنّني ذاهبة للتّصوير، أراه متحمّسًا. راكم طوال سنوات نشاطه، مشاريع لم تُنجز، أحدها عن الموسيقى العربيّة، أراد إنجاز هذا الفيلم حتّى قبل أن نتعارف. إحدى رغباته أيضًا إعادة تجربة الفيلم الرّوائيّ. كنّا بدأنا كذلك العمل على فكرة استرجاع أفلامنا الوثائقيّة القديمة لإعادة اكتشاف الشّخصيات في ضوء الحاضر، علمًا أنّه أنجز فيلمين على هذا المنوال، أحدها "مصابيح الذّاكرة"، آخر عمل له.

يجب القول أنّه لطالما انكبّ على القضايا الكبيرة، وهذا ما جمعنا، قضيّة الإنسان وقضيّة فلسطين في صدارة اهتمامه. هذه مسائل استحقّت الحزن، وظلّ على حماسته حتّى النّهايّة، لم يتبدّل ولم يستسلم، بقي الجوهر ونسي التّفاصيل، أشعر أنّ هناك شيئًا رمزيًّا في مسألة نسيانه، كأنّه امتلأ وجاء النّسيان ليخفف عنه.

أسعده أن يزوره الآخرون، يفرح عندما يأتي سامي حواط إلى بيتنا ليعزف ويغني، لم تزُلّ ذاكرته السّمعيّة، ثمّة أشياء تصمّد أكثر من أشياء أخرى، ثمّة أبيات شعر أو ألحان أو مشاهد أفلام معيّنة كانت تعني له الكثير، ويتفاعل معها، ومن خلال بعض المَشاهد، استعاد شيئًا من الذّاكرة. صورتُ "٣٠٠٠ ليلة" عام ٢٠١٤، كان جان حينها في أسوأ حالاته، ولكن تصوير الفيلم جعلني أتماسك، بدا انجازه ضروريًّا للبقاء صامدة من أجل جان وابنتي. لم يكن هو في حالة تسمح لي استشارته وأنا أصوّر، ولكن كلّ هذه السنوات الّتي عشناها معًا جعلت أحدنا ينصهر في الآخر، إلى درجة أنّني أتكلّم عليه كأنه لا يزال حيًّا. لا زلت أستعمل صيغة « نحن »، أعرف رأيه في أمور عدّة، تجاربنا تداخلت، رغم الاختلاف في مقاربة العمل، كان أحدنا يُكمل الآخر، جسّدنا مشروعًا مشتركًا، يتعايش فيه الإنسانيّ والعائليّ والسّينمائيّ، لذلك كنت أستشعر وجوده خلال التّصوير.. شعور لعلّه ازداد الآن. أشعره في داخلي ».

(نُشرت هذه المادّة في صحيفة النّهار اللّبنانيّة، بتاريخ ٥ تشرين الأوّل ٢٠١٧)

فيلم "محبس": الضحك على العنصريّة

لميس عسّاف

بذكاء ودون خجل من الضحك على الصّور النّمطيّة، تروي المخرجة اللّبنانيّة صوفي بطرس في فيلمها الرّوائيّ الأوّل، "محبس"، قصّة رومانسيّة–كوميديّة ترسم عبرها العلاقة السّوريّة–اللّبنانيّة، غير الرّومانسيّة في الكثير من الفترات.

تميّز الفيلم ذو الإنتاج اللّبنانيّ–الأردنيّ–المصريّ بطاقم عمل متنوع من المنطقة العربيّة، وعملت المخرجة صوفي بطرس مع نادية عليوات على كتابة السّيناريو، وقامت الأخيرة بدور المنتجة كذلك.

تبدأ القصة حين تزفّ تيريز، والدة غادة، خبر قدوم الخطيب المرتقب لابنتها الوحيدة إلى القرية. وفي أوج سعادتها وبعد ترحيبها بعائلة الخطيب، تكتشف بأنّهم سوريون. علاقة تيريز بالسّوريين ليست جيّدة، بعد أن قتلت قذيفة سوريّة شقيق تيريز الوحيد الّذي ما يزال يتحدث إلى أخته من صوره القديمة المنتشرة في المنزل. وتعتقد تيريز أنّ ذلك سبب كافٍ لرفض الخطيب وترفض أيّ تبريرات، وبدون موافقتها لن يتم الأمر، رغم أنف غادة ووالدها اللّذين لا يريان لجنسيّة الشّاب علاقة بأيّ شيء.

رغم البساطة الّتي قد يبدو عليها سرد الفيلم، إلاّ أنّ تركيبة الشّخصيات والبعد الّذي تملكه كلّ شخصيّة منفردةً حتّى وإن كانت ثانويّة جعلا أداء الممثّلين أكثر إقناعًا، وتنوع الشّخصيات كذلك خلق كيمياء ما جعلت كل دور جيّد بشكل مستقلّ.

بعض الشّخصيات قدمت أداءً طغى أو ربما تميّز عن أداء باقي الممثّلين. فوالد العريس رياض، بسّام كوسا، رفع بالتّأكيد من معايير تقييم التّمثيل خلال الفيلم. وتيريز، جوليا قصّار، أتقنت دور «الشّريرة» بذكاء، إلى حد دفعنا للتّعاطف معها في بعض الأحيان لفقدانها أخيها الصّغير، والاقتناع بأنّنا كنّا سنفكر مثلها لو وُضعنا في الموقف نفسه. الجارة سولانج، بيتي توتل، تحمل كلّ الصّفات النّمطيّة لجارة كلاسيكيّة: خفيفة ظلّ وكثيرة كلام وجاهزة دومًا للمساعدة، وكانت بلا شك عنصرًا مهمًّا في بناء الكوميديا للفيلم. ورغم أنّ تمثيل، سيرينا شامي، لدور غادة كان يمكن أن يكون أفضل بكثير، إلاّ أنّ الفيلم استطاع أن يتماسك ككلّ، ويخفي عثرات كهذه طالما كان مسليًا.

الحبكة بسيطة جدًا وربما متوقّعة، إلاّ أنّ وجود فنّان قدير وخفيف الظّلّ مثل بسّام كوسا، والنّكات الخفيفة والإيقاع السّريع أنقذوا الفيلم من أن يكون فيلمًا عربيًا كوميديًا جديدًا آخر. وبطرس وعليوات نجحتا بكتابة السّيناريو بحذر شديد. فصحيح أنّنا نعتقد أنّ الفيلم يتحدث عن العنصريّة والعلاقة اللّبنانيّة–السّوريّة الشّائكة، إلاّ أنّ الحكاية هنا تُروى دون الحديث عن التّاريخ ودون استعراض الأشرطة القديمة نفسها. تيريز والدة العروس تملك الدّوافع لتكره، ولديها صور نمطيّة جاهزة تجعلها، حتّى بداية الفيلم، تتجنب الاحتكاك بالسّوريين الّذين وصلوا قريتها كلاجئين. كذلك، فنازك، والدة العريس، نادين خوري، تعتقد أنّ اللّبنانيين أقلّ شأنًا منها، إلاّ أن ابنها سامر، جابر جوخدار، أجبرها على أن تلتقي بفتاة أحلامه اللّبنانيّة وتخرج من سوريا، الّتي لا تزال أفضل من لبنان برأيها، وإن دمرتها الحرب، في مثال آخر على ذكاء الفيلم في التّعامل مع هذه القصة وحساسيّتها بما يتناسب مع فيلم خفيف، ودون الغوص في التّاريخ.

إنتاج الصّورة في الفيلم كان عظيمًا، إذ نستطيع بكلّ ثقة أن نقول إنّ الصّورة رائعة، لا لقطات بشعة ولا مواقع غير مبّهرة، بفضل سينماتوغرافيا راشيل عون، الّتي أظهرت موهبتها من قبل في عدة أعمال أحدها الفيلم الأردنيّ الجمعة الأخيرة، ومونتاج فادي حداد، ليقدّم الفيلم صورة قرية جبليّة رائعة الجمال، ومضاءة بشكل مثاليّ، تضيف بُعدًا مهمًّا على عناصر رواية القصّة في الفيلم. وبالرّغم من ميزانيّته المحدودة، إلاّ أنّ التّصوير والإنتاج جعلا الفيلم مثيرًا للإعجاب.

كنت أظن أنّ الفيلم سيمتلئ بلقطات رومانسيّة طويلة يكثر فيها تبادل النّظرات و «الزوم إن»، ورغم أنّ ذلك لم يحدث، إلاّ أنّ أحد عناصر الفيلم وقعت بلا شكّ في فخّ الابتذال. فالموسيقى الّتي كتبها زياد بطرس قد تكون جميلة بشكل منفرد ومحمّلة بالكثير من المشاعر، إلاّ أنّ الاهتمام بالموسيقى وطغيانها على الصّورة في بعض اللّقطات جعلنا نكاد لا نسمع الحوار فيها، فصوت الموسيقى كان أعلى من أيّ شيء آخر. وبلا شكّ، فقد جعل ذلك تلك المشاهد تبدو مبالغًا فيها وغير مستساغة.

ينتهي الفيلم نهاية لطيفة متوقّعة متّسقة مع الخط الّذي استمر طوال الفيلم، لتدرك أنّك دون أن تلاحظ كنت تبتسم طيلة الفيلم، وهو ما يحققه "محبس" ببراعة ودون إقحام.

لم يقَدم الفيلم نفسه على أنّه قصّة حقيقيّة تمثّل الصّراع في الوطن العربيّ، فهو يصنّف في فئة أفلام الدّراما العائليّة الكوميديّة، ولا أظن أنّ تحميله أكثر من ذلك منطقيّ أو مفيد. لكنّه في الوقت ذاته نجح في ألاّ يكون فيلمًا «تهريجيًا» سطحيًا، وقدّم مثالاً على الأفلام العربيّة الخفيفة الّتي تستطيع إضحاكنا دون إسفاف أو رسائل كبرى.

(نُشرت هذه المادّة في مجلة حبر الإلكترونيّة بتاريخ ٢ شباط ٢٠١٧)

"مخدومين" يتغلغل إلى نسيج «سيستام» الاستغلال العالميّ

زهرة مرعي

عندما وصل الصّوت متسلّلًا من ليل المنازل، مجيبًا على سؤال إشكاليّ عن وجود «العاملة المنزليّة» في حياة العائلات اللّبنانيّة، وتكّرر المشهد برتابة دون مواجهة الشّاهد، نجح مخرج فيلم "مخدومين" في جعلنا نحاكم ذاتنا. ولج ماهر أبي سمرا إلى منطقة مطبق عليها في وعينا بتأكيده أنّ مُسلّمة قولنا ككفلاء «منعاملا كتير منيح» وحدها كافية لمحاكمتنا على فعل عبوديّة نمارسه على الغير كما يمارسه أرباب عملنا علينا، في القطاع الخاصّ أو العامّ.

مخدومين فيلم وثائقيّ من ساعة وعشر دقائق، طرح قضيّة اليد العاملة المنزليّة وغياب الحقوق المهنيّة والإنسانيّة. معالجة ولجت إلى الجانب السّياسيّ والاقتصاديّ المحليّ والعالميّ وما أفرزته اللّيبراليّة الجديدة من ممارسات. حتّى وإن حكى مخدومين عن خصوصيّة لبنانيّة في العمالة غير المحميّة قانونًا، إلاّ أنّه يخاطب حالة قائمة في العالم، منها العمالة الوافدة من أوروبا الشّرقيّة إلى أوروبا الغّربيّة، لهذا وجد ترحيبًا حيث عُرض في دول غربيّة، كما نال عدّة جوائز.

يحكي المخرج ماهر أبي سمرا عن اليد العاملة الرّخيصة كموضوع عالميّ، ويقول: تطّور الاقتصاد اللّيبراليّ وصار استخدام اليد العاملة الرّخيصة دون حدود. غزت مصانع الملابس والأحذية الشّهيرة من أوروبا والولايات المتّحدة بلدان العالم الثّالث هربًا من الحقوق المكتسبة للعمال في بلدانها، والتّصنيع في البلدان الفقيرة يعتمد الاستغلال الهائل، وهذا ما أورده الفيلم عن مصنع الملابس الضّخم الّذي هبط وقضى على ١١٣٥ من العمال في بنغلاديش.

المخرج ماهر أبي سمرا يمسك في أفلامه بعنوان اجتماعيّ أو سياسيّ ويترك كل منهما في خدمة الآخر وصولا لتسليط الضّوء على جانب اقتصاديّ ماليّ هو الأصل. ما هي حوافزه للتّعبير السّينمائيّ؟ يقول: لأفلامي نصوص، ووجهة نظر سياسيّة واجتماعيّة، لا قناعة عندي ببراءة فكرة الموضوعيّة، بل نحن حيال وجهات نظر مبنيّة وفق منطق سياسيّ اجتماعيّ. في "مخدومين" أو "دوّار شاتيلا" عن اللّاجئين الفلسطينيين أو غيره يستفزّني كمواطن يعيش في هذا البلد أن تصبح عدم العدالة شكلًا طبيعيًا للحياة.

ماذا بعد التّصفيق الأوروبيّ والجوائز لأفلام تحكي العدالة المفقودة عندنا؟ لا يوافق أبي سمرا على هذا التّساؤل عن علاقة الغرب بأعمالنا الفنّيّة ويُبلغنا جديده: أمس تلقيت رسالة تفيد بنيل "مخدومين" جائزة من مهرجان يحمل عنوان صوِّر الشّغل في فرنسا. للمهرجان لجنة تحكيم، لكنّ وزارة العمل هي الّتي قدّمت الجائزة الماليّة، لم أكن موجودًا في المهرجان وطُلب مني كتابة كلمة، لم يكن عابرًا عندي المرور على مشروع قدّمه وزير العمل الحاليّ في فرنسا لخفض الرّواتب وزيادة ساعات العمل. رسالتي تضمّنت هذا السّلوك الرّسميّ وتمّت تلاوتها. في الغرب يشاهدون الفيلم ومن ثمّ يناقشون «السيستام» المتّبع عندهم.

سرد صوت المخرج في "مخدومين" حكاية سلمى الّتي اشتغلت «صانعة» ومن ثم افتتحت سنة ١٩٦٠ أوّل مكتب للخدم. مكتب «الست سلمى» كان يُشغّل بين ٥ و١٠ آلاف فتاة سنويًا. «فرط» شغل سلمى مع بدء وفود العاملات من سيريلانكا سنة ١٩٧٨، بعدها تقول سلمى بنفسها «بعتُ المكتب وتوفّيتُ سنة ١٩٨٥»، هكذا تقول بما يتطابق مع السّرد الدّرامي للفيلم، ويأتي في سياق رؤية المخرج للشّخصيّة. ومن خلال حكاية سلمى بدا تاريخ اليد العاملة المنزليّة من لبنانيّة، وفلسطينيّة، وسوريّة أشدّ إيلامًا ممّا هو واقع الإفريقيّات والأسيويّات، فهنّ مطلوبات بعمر الطّفولة بين ٧ و١٢ سنة.

قد يشاهد أحدنا "مخدومين" ويظن أنّه سيكون وجهًا لوجه مع صاحبات البشرة السّمراء. هذا ليس واردًا سوى في مشهد واحد تؤدي فيه الممثّلة برناديت حديب دور السّيدة وحولها خادمتان. تعلمت من والدتها ما يفيد أنّ الخادمة الّتي تجيد عملها، هي الّتي تعمل ولا نراها ولا نشعر بوجودها.

لماذا العاملات غير مرئيّات في فيلم عنهنّ والحوار برمته يدور حولهنّ؟ هنّ الضّحايا نعم يقول أبي سمرا، لكنني قرّرت تسليط الضّوء على صاحب المكتب. أن تحكي خادمة فلن يكون قرارها، كفيلها سيمنحها الإذن، فهي مُلكه.

في "مخدومين" يتداخل السّرد مع المشهديّة، تتنقل الكاميرا بين العمارات وتصلنا ردود النّساء أو الرّجال على سؤال المخرج. في روايته السّرديّة نعرف من أبي سمرا أنّ من قالوا «نعامل الخادمات منيح» رفضوا الظّهور أمام الكاميرا. لكن أبي سمرا نجح في وضعنا أمام محاكمة ذاتيّة والسّؤال «شو يعني منيح؟» وفي تعليقه لنا قرأ في «المنيح»: سلطة جديدة مسلّطة على الخادمات.

استسلام صاحب مكتب الخدم زين ومعاونته أمال للكاميرا كليّا أتى لصالح الفيلم، وحضورهما المتواطئ جعل الزّبائن في حال اطمئنان فاكتمل المشهد. في رأي أبي سمرا أنّ الكاميرا خاصّته أتت من ضمن منطق العلاقة بينه وبين الشّخصيّة. حضرت الكاميرا بكل ثقلها، وأتت الصّورة حصيلة العلاقة الّتي بُنيت مع زين ووضوح الهدف.

وبعيدًا عن مكتب زين رغب المخرج بتوجيه الإصبع نحو من يقول «نحنا مناح» وهم حسب أبي سمرا ٩٠٪ من اللّبنانيين. في المحصّلة هو ليس فيلمًا مختصًّا بالخادمات فقط، بل جذوره متّصلة بالنّظام العامّ للعمل أو «السيستام» ونحن براغي فيه حسبه. وهو على صلة كذلك بالمساواة في المهمّات بين النّساء والرّجال، والمساواة بين الأبيض والأسود. ينهي أبي سمرا الحوار قائلًا: هي البرودة الّتي حكمت أبحاثي، لهذا لم أواجه ما يدهشني، فقط تعمّق حزني على حالنا.

(نُشرت هذه المادّة في صحيفة القدس العربيّ بتاريخ ٢٥ شباط ٢٠١٧)

آن ماري جاسر: «جمهوري هنا.. لا أحد يفهم أفلامي مثلهم»

"واجب": سؤال الهوية والتّناقضات دون إجابات

حاورتها حنين صالح

صعدت بعفويّتها وحماسها إلى المسرح أمام جموع الحاضرين وقد علا التّصفيق، لم تقل الكثير، طلبت ممن عملوا في الفيلم أن يصعدوا إلى المسرح «تعالوا.. تعالوا كل اللي اشتغلوا.. أيّ حد اشتغل على الفيلم يجي» لم تنسَ شكر أحد، حتّى والدة زوجها الّتي احتضت طفلتها أثناء العمل على الفيلم... لا تكلّف أمام جموع الحاضرين، كلّ ما فعلته هي أنّها احتفت بفيلمها "واجب" وبعرضه الأوّل بين جمهوره وفي مكانه الأصليّ. وصفت لاحقًا عرضها الأوّل والّذي افتتحت به «أيّام سينمائيّة» دورتها الرّابعة في ١٧ تشرين الأوّل، قائلة: «كان أجمل عرض.. هذا أجمل عرض لفيلمي على الإطلاق، هذا جمهوري، هنا في فلسطين».

للمخرجة آن ماري جاسر مسيرة حافلة، متدرّجة من التّصوير والمونتاج إلى كتابة السّيناريو والإخراج، وصولًا إلى صناعة الأفلام الرّوائيّة– من خلال كتابة السّيناريو والإخراج معًا– والّتي بدأتها بـ "ملح هذا البحر"، و"لما شفتك"، وأخيرًا "واجب" الّذي أنتج هذا العام. نعيش في واجب نهارًا في النّاصرة برفقة أبو شادي، محمد بكري، وشادي، صالح بكري، وهم يوزعون دعوات زفاف ابنته/ شقيقته، ومن خلال حوارهما، والمشاهد الّتي لا تغفل عن تفاصيل المدينة، تحضر أسئلة الفلسطينيّ عن المبادئ واختبار الثّبات عليها، عن صراع الهويّة، عن الوطن الّذي نحب ونمقت.

في السّيناريو الّذي بُنيّ أساسًا على الحوار، تقول آن ماري «الأهم هو ما لم يقولاه»، تُحدّثنا عن النّاصرة المثقلة بالتّعب، عن الّذين تمثّلهم وتنقل حضورهم في أفلامها، عن ٨٠٪ من الممثّلين في الفيلم لم يمثّلوا في حياتهم، وعن الواقعيّة في سردها.

خلال وجودها في رام الله ضمن «أيّام سينمائيّة» حدّثتنا آن ماري جاسر بعفويّة وصدق.

حضور وتفاعل كبير في العرض الأوّل في رام الله لفيلم واجب بماذا شعرتِ ليلة العرض؟

كان أجمل عرض لغاية الآن وأعتقد أنّه لن يتكرر، شعرتُ أنّني في مكاني الطّبيعيّ، بين جمهوري، شعرت أنّهم فهموا كلّ الحكاية.. كلّ التّفاصيل.. وعلى الرّغم من أنّ الفيلم عُرض في مهرجانات، لوكارنو وتورنتو ولندن وكان الجمهور متفاعلًا أيضًا، لكنّ الحضور هنا مختلف، ويعني لي الكثير. المميّز أيضًا أن أغلبّ طاقم الفيلم جاء لحضوره للمرّة الأوّلى. أمّا أنا فلم آتِ إلّا لأستمع للنّاس، وأرى تفاعلهم.

حدّثينا عن بدايات الفكرة، كيف تكوّنت وتبلورت؟

عشتُ متنقّلة بين فلسطين والخارج وقضيت وقتًا في مدينتي بيت لحم ومدن الضّفة الغربيّة الأخرى، لكنّي لم أعرف الدّاخل الفلسطينيّ بواقعه وحقيقته قبل أن أتزوّج منذ حوالي عشر سنوات. زوجي من النّاصرة، لذا بتُّ أتردّد عليها، أو بدأتُ باستكشافها. مدينة مثيرة للاهتمام في الواقع، ومثيرة للاهتمام لعيني السّينمائيّة، بدأتُ أنظر إلى العلاقات العائليّة في المدينة، إلى وجود الفلسطينيّين المتأصّل هنا، عائلات فلسطين شُرّدت في أغلبها عام ١٩٤٨ و١٩٦٧، عائلتي مثلًا موزّعة حول العالم، أمّا عائلة زوجي فتضمّ أكثر من ٣٠٠ شخص في النّاصرة، هذا التّجذر والبقاء مُلفت، كيف يمكن لأناس تعرّضوا لكلّ هذا التّهديد على مدار سنوات أن يصنعوا هذا البقاء ويمتدّوا؟ هذا فعلًا غير عاديّ وإن حسبناه عاديًا بوعينا، أحببتُ وجود النّاس في النّاصرة.

حينما حان موعد زواج ابن أخت زوجي أسامة، قال لي: «سأذهب للنّاصرة لأساعد أبي في توزيع دعوات الزّفاف». قلت له: «انتظر أريد أن آتي وأرى». جذبتني الفكرة وتخيّلتهما محبوسَين في السّيارة طوال النّهار لتوزيع الدّعوات، ما الّذي يمكن أن يتحدّثا به؟ من هم أمام أنفسهم ومن هم أمام النّاس؟ هذه كانت البداية، والقصّة غير مرتبطة بهم بالمناسبة.

قدّم الفيلم صورة عن الحياة الفلسطينيّة بتناقضاتها؛ صراع الهويّة الّذي يعيشه فلسطينيو الدّاخل، التّحولات في شخصيّة الثّوريّ الفلسطينيّ، صراع بين جيلين، ما هو العنوان أو الفكرة الأبرز الّتي يمكن أن تلخّص كل هذا؟

حين كتبت السّيناريو كنت أريد إظهار علاقة إنسانيّة ببعدها العاطفيّ والنّفسيّ والاجتماعيّ. أب وابن يحبّان بعضهما ولكنّهما يتّخذان قرارًا آخر في حياتهما، اثنان يبحثان عن بعضهما ولا يعرفان كيف يلتقيان ويتواصلان، هذه كانت الفكرة ببساطتها. السّيناريو يعتمد على حوار في يوم واحد داخل سيارة، ولكنّ الأهمّ مِن ما يقولانه هو ما لا يقولانه، ما الّذي لم يقولاه كلّ هذه السّنوات، إلّا أنّهما أثناء رحلتهما في السّيارة يقولان الكثير ويشرّعان الأسئلة في وجه الجمهور. لا إجابات في الفيلم، ولا تقييم للوطنيّ من غيره، هذا نحن.. تناقضاتنا وأسئلتنا ليس فقط في الدّاخل الفلسطينيّ بل في كلّ فلسطين.

اعتمد الفيلم على الواقعيّة لأبعد حدّ، لماذا تميلين إلى السّرد الواقعيّ؟

نعم أميل إلى الواقعيّة، لأنّني باختصار أحبّ أن استحضر على الشّاشة الّذين أحبّهم وأعرفهم وأعرف قصصهم وألمس داخلهم، أحبّ أن أخلق أُلفتي مع الفيلم. وفي ذات الوقت أقول كفنّانة لا تميل إلى التّعميم: شادي لا يمثّل الغربة، هو يمثل شادي الّذي فكرتُ فيه وبدواخله، أريد أن أكون متحرّرة من التّعميمات وبنفس الوقت صادقة وحقيقيّة.

حبكة الفيلم بسيطة وذكيّة في آن واحد، ولكننا لم ننتظر نهاية في الفيلم ولم نشعر أنّنا بحاجة لنهاية ما، ألا تخافين من هذه الحبكة الّتي لا تثير دهشة المشاهد؟ يحيلنا هذا السؤال تلقائيًا إلى الجمهور المستهدف؟

أحبّ هذا النّوع من الأفلام، القصص والحياة الواقعيّة البسيطة، أفضّل الأفلام البطيئة الّتي تتناول علاقات النّاس وحياتهم. يعني في الفيلم لا يحدث شيء (بلغة هوليوود) ولكن في ذات الوقت نلمس توتّرًا، هناك قصّة. جمهوري هو الجمهور الفلسطينيّ، لا أعتقد أنّ أحدًا سيفهم أفلامي مثلهم. أدرك أهمّيّة البعد والتّوجه العالميّ ولكن يجب أن أعرف جمهوري جيّدًا حتّى أنجح.

حدّثينا عن أجواء التّصوير، هل يوجد ما تحبين مشاركته مع القارئ الفضوليّ؟

النّاصرة مكان مختلف، ومكان صعب. صوّرت في مختلف المدن الفلسطينيّة ولكن النّاصرة هي الأصعب. حين اتّصلتُ بهاني أبو أسعد وإيليا سليمان وهما ابنا النّاصرة، واللّذين يحملان تجارب غنية فيها، اشتركا في الرّدّ ذاته: «أصعب بلد»! كان رأي المنتج أسامة بواردي ابن النّاصرة مختلفًا، فشجّعني أكثر.

لماذا هي الأصعب؟

أفكر؛ لنفس السّبب الّذي عملتُ الفيلم لأجله! في النّاصرة هناك توتّر؛ النّاصرة بلد مثقل بالهموم، النّاس تعيش كأنّها مُتكدّسة فوق بعضها، الاحتلال فيها يوجد بشكل آخر، ليس واضحًا كما هنا، النّاس متعبون فعلًا. الظريف أيضًا أنّ السّينما ليست جديدة عليهم، في النّاصرة يقولون «أووف.. بدهم يصوروا كمان فيلم» (تضحك آن ماري) بذات الوقت يغمرونك بالحب، بالرّوح الحلوة، وحبّ الحياة.

أدّى محمد بكري وصالح بكري دورهما بكامل العفويّة والبساطة، ما الّذي يقدّمه المخرج حتّى يشعر الممثّل بهذا الارتياح في الأداء؟

رأيت صالح بكري منذ البداية شادي، شعرتُ بأنّ الدّور جاهز له، لشخصيته. أمّا محمد فلم أكن أتوقّع أنّني سأعمل معه، لأنّه باختصار ليس أبو شادي، هو بعيد كليًا عنه. لاحقًا فكرتُ أنّهما مع بعضهما سيقدّمان عملًا استثنائيًا، وكان هذا تحدّيًا في ذات الوقت، لأنّني كنت مدركة أنّها تجربة صعبة لأب وابنه في الواقع، يعملان على مشاهد قريبة وشخصيّة من هذا النوع. ما ساعدنا أنّنا حضّرنا جيّدًا للعمل، قبل ثلاثة أشهر من بَدء التّصوير.

مشهدا الصّدام، حين يتوجّهان لدعوة روني، في البّداية والنّهاية هما الأصعب، عملنا عليهما بروفات كثيرة. لكنّ مشهد الصّدام الثّاني كان صعبًا وموجعًا لمحمد، لن أنسى ما قاله لي: «حين عملتُ هذا المشهد شعرتُ أنّني شادي وأنّ والدي هو أبو شادي، كنت أمثّل والدي، استحضره وأقول عنه...»

صالح بكري، ممثل أساسيّ في أفلامك الرّوائيّة الثّلاثة، لماذا؟

حين بدأت العمل على فيلمي الرّوائيّ الأوّل ملح هذا البحر قال لي أحدهم، هناك شابّ من الشّمال لم يعمل في السّينما من قبل، ولديه إمكانات كبيرة وهو ابن محمد بكري. ذهبت وتعرّفت إليه، ومن حينها أراه أكثر من ممثّل، أره شريكًا، نفهم بعضنا تمامًا. هناك ما يميز عملك أيضًا، توظّفين طاقمًا محليًا وتتيحين المجال دومًا لمواهب وأسماء جديدة.

نعم، ٨٠٪ من الممثلين في واجب لم يمثّلوا في حياتهم، طبعًا هناك أسماء مهمّة ومعروفة مثل ميشيل خليفي، مكرم خوري، ماريا زريق وغيرهم. هناك من رأيتهم بالصّدفة وأحببت أن يكونوا جزءًا من واجب، مثلًا جدّة شادي رأيتها في مقابلة وأحببت شخصيّتها، فرحت وسألتها إن كانت تحب أن تمثّل، فقالت لي: «حسب سياسة الفيلم»، أخذت السّيناريو وقرأته ووافقت.. النّاس العاديّون يضيفون ويقدّمون للفيلم ما هو مختلف.

تجربة الإخراج وكتابة السّيناريو معًا ليست التّجربة الوحيدة لك في هذا الفيلم، كيف تقيّمينها؟

بدأتُ في السّينما ككاتبة، وبالأساس كنتُ أكتب دائمًا، ثم عملتُ في التّصوير والإخراج لاحقًا. كتبتُ واجب خلال سنة ونصف ثم بدأنا الإنتاج لاحقًا، ولكن أنا أيضًا أحبّ العمل على إخراج سيناريوهات جاهزة، أحبّ أن أجرّب. كتبتُ أفلامًا دون أن أخرجها، وكان الشّعور مختلفًا. حين أكون مخرجة وكاتبة، أعرف تمامًا ما أريد، ولكن حين أكتب فقط وأسلّم السّيناريو لمخرج آخر، أعرف أنّه سيتغيّر. الآن أكتب سيناريو لفيلم سينفّذه مخرج آخر. هو نصّ مختلف وجديد، عن غزّة.

شعرتُ أنّ في فكرة غربة شادي ما هو جديد. هناك تناقض في الشّخصيّة، فهو يلوم من كان سببًا في خروجه، وبنفس الوقت يتذمّر من الواقع ولا يريد البقاء.

هل ستقدم آن ماري فيلمًا بعيدًا عن السّياسية وصراع الهويّة في يوم ما؟

لا شيء بعيد عن السّياسية، يحاول المنتجون من الخارج تشجيعنا كمخرجين للعمل بعيدًا عن السّياسة، برأيي هذا مستحيل، فلسطين حاضرة في كلّ شيء. نحن أبناؤها نعرف أنّها مليئة بالقصص، القصص المتواريّة، المخفيّة، الذّكاء فيما نختار وعن ماذا نبحث.

كارول منصور في "خيوط السّرد": أنساك يا يميني...

بيار أبي صعب

أفلام كارول منصور نابعة دائمًا من جراح الإنسانيّة، وتعتمد قبل كلّ شيء على العنصر البشريّ، وهي تبرع تحديدًا في تصوير النّساء، في اختراق عوالمهنّ الحميمة، وجعلهنّ يستعدن السّلطة، أيّ أدوات التّعبير عن طريق السّرد، أكان الأمر يتعلّق بالخادمات، باللّاجئات السّوريّات، أم بنساء الشّتات الفلسطينيّ. الباقي، رغم اللّغة الفنّيّة المتقنة في أعمالها، تفاصيل. النّاس هم أفلامها، أولئك الّذين تلتقيهم، وتسبر ذاكرتهم، وتغوص في جراحهم.

(عذرًا على «المذكّر»)، فهو في غير مكانه في هذه السّينما المؤنّثة بامتياز). الكاميرا، غير مرّئيّة في أفلامها، نكاد نكتب غير موجودة، إنّها عينها الّتي ترى، وتجعلنا نرى... الباقي في الكلمات، في الحكايات، في البوح الّذي يشبه نزفًا هادئًا، في تفاصيل الوجوه والأمكنة والأيدي والأصوات والشّهادات الآسرة. هذه المرّة، في شريطها الأخير "خيوط السّرد"، يجب أن نُضيف «الخرائط»... إلى العناصر البصريّة الّتي تقول الوجع الغائر، والغربة على أشكالها، والاحتجاج المكتوم. لعبة التّحريك الّتي تأخذنا بين البلدان والقارّات، لمحاولة إعادة رسم خريطة الشّتات الفلسطينيّ، وتجسيد ملحمة التّرحال الدّائم بحثًا عن وطن مستحيل بقياس العالم (رسوم فرات الشّهال). تأخذنا كارول بين الحكايات الّتي توازيها بصريًا، وتربط بينها، يدان أنثويّتان تطرّزان بالإبرة والخيوط الملوّنة. السّرد كالتّطريز، التّطريز كرسم الخرائط، الخرائط مسكونة بألبومات حميمة، بالصّور القديمة والملصقات والأرشيف.

التّطريز، تلك اللّعبة المركزيّة والحيويّة والعضويّة، والدّراميّة بامتياز... حولها تُبنى لعبة السّرد، كمن ينسج خيوط الحكاية، "خيوط السّرد" الّتي تُفضي كلّها إلى فلسطين، بين حضور ماديّ، وحضور في الوجدان، وانتماء كيانيّ، ووطن افتراضيّ لا يحييه إلّا السّرد، إلّا الفنّ، إلّا الثّقافة، إلّا الذّاكرة. وكلّ هذه العناصر تلتقي حول عمليّة التّطريز. أخذوا البلاد، لكن لا أحد يستطع أن يأخذ منّا الثّوب الفلسطينيّ، والثّوب نسائيّ بامتياز، كل صبيّة تخيط جهازها، جهاز العروس، قطعة قطعة، وتضعها في الصّندوق. كلّ واحدة من النّساء الاثنتي عشرة اللّواتي جلسن أمام كاميرا كارول منصور، تحمل ثوبها بين جراحها، في الحقيبة، في الصّندوق، بين الأوطان المؤقّتة والمنافي، أو في الدّاخل حيث البقاء فعل مقاومة وتمرّد. هذا الثّوب هو الموضوع، عنوان الانتماء.

وهو جواز السّفر بين حكايات متقاطعة تلتقي كلّها عند فلسطين، تحمل تجارب الاقتلاع، وخيارات المقاومة، ومشاعر الزّمن المسروق مثل البيت الأوّل، والأرض، والهويّة. السّرد من أجل البقاء، من أجل إحياء الوطن المسبيّ، الحقوق والكيان والأرض والكرامة. تقول سحر مندور في نصّها الّذي يرافق الصّور ومشاهد البوح، ويُشكل العمود الفقريّ للفيلم: «داخل خريطة فلسطين كانت القصص كالخيوط تنفصل وتلتقي، تحكي وتخفي، تلتقي عند عقدة الاحتلال الّتي أعادت توزيع السّياقات ورمت الخيوط في كلّ اتّجاه (...) وجعلت للحياة الواحدة خيطين اثنين: واحد يجري واقعًا، وآخر كان ليجري...». الراديو أيضًا ينقل رسائل المقتلعين: «من عمّان إلى الخليل: لن نتمكّن من الحضور، الرّجاء منكم أن تتصرّفوا بالزّيتون». أو صوت عبد الحليم: «ستفتّش عنها يا ولدي في كلّ مكان»... وصوت ناي البرغوثي الّذي يمسك بالفيلم من خلال أغنية شهيرة في الفولكلور الفلسطينيّ: «يمّا مويل الهوى / يمّا مويليّا / ضرب الخناجر ولا / حكم النّذل فيّا...»

كما أسلفنا، أفلام كارول هي نسويّة بامتياز، كأنّها تبلغ ذروة فنّها حين تندّس في هذا العالم المكتوم غالبًا، الممنوع، المغيّب، المنسيّ الّذي يختزن أسرار العالم، عذاباته وأحلامه. و "خيوط السّرد" هو ذروة في هذا السّياق، نضجًا فنّيًا ودراميًا، تصويرًا وتوليفًا، فكرة ونصًا وشهادات: **١٢** امرأة فلسطينيّة أمام الكاميرا للحديث عن حياتهنّ قبل الشّتات، عن أحلامهنّ، وحيواتهنّ، وهواياتهنّ، فيما تترابط قصصهنّ بخيوط فنّ التّطريز القديم. سعاد العامريّ، وليلى عطشان، وملاك الحسينيّ عبد الرّحيم، وهدى الإمام، وأمل كعوش، وليلى خالد، وماري نزال بطاينة، ودينا ناصر، ونظميّة سالم، ورائدة طه، وسيما طوقان غندور، وسلمى الأسير. اثنتا عشرة امرأة من شرائح عمريّة متعدّدة، وطبقات اجتماعيّة مختلفة: كادحات وأرستقراطيّات، نزيلات الشّقق الوثيرة أو المخيّمات، بينهنّ المناضلة، والفنّانة، والمثقّفة، وربّة المنزل، والمعماريّة، والنّاشطة اجتماعيًا وثقافيًا وحقوقيًا وسياسيًا. نساء فلسطينيّات سافرن، وتشردن، وهاجرن أو بقين في أرض الوطن المحتّل، يتحدثن من أماكن مختلفة تختزن عبق الوطن وحلم العودة، أماكن تراوح بين المنافي المختلفة وفلسطين المحتلّة اليوم. يطرّزن محطات ولوحات من تلك الملحمة الكبرى، تلك التّغريبة بالأحرى، في الطّريق المحتومة إلى فلسطين. شكرًا كارول، تلك هي المقاومة أيضًا. أنساك يا يميني... ولا أنسى فلسطين.

(نُشرت هذه المادّة في صحيفة الأخبار اللّبنانيّة بتاريخ **١٩** حزيران **٢٠١٧**)

«أيّام سينمائيّة، يخلق الفرص لصانعيّ الأفلام الفلسطينيّين»

مقابلة مع ريتشل روبي، مديرة برنامج الأفلام في المجلس الثّقافيّ البريطانيّ

حاورتها رشا صنصور

يستقبل "أيّام سينمائيّة" الكثير من المخرجين والمنتجين العالميّين، ومن هؤلاء الزّائرين، ريتشل روبي، مسؤولة دائرة السّينما والفيلم لمنطقة الشّرق الأوسط وشمال إفريقيّا في المجلس الثقافيّ البريطانيّ، بالإضافة إلى عملها كمنتجة في «ولينغتون للأفلام» Wellington Films. حصل فيلمها الأشهر من لندن إلى برايتون على العديد من الجوائز.

هذه ليست زيارتها الأولى للبلاد، حيث جاءت إلى فلسطين عام ٢٠١٢، بعد أن وقّعت اتفاقيّة إنتاج مشترك بين الحكومة الفلسطينيّة والبريطانيّة، إلى جانب ذلك قامت، وبالتّنسيق مع مكتب المجلس الثّقافيّ البريطانيّ في فلسطين، بتنظيم الورشة الأوروبيّة EAVE، حيث تقوم هذه الورشة المكثّفة بتدريبات مهنيّة لصانعي الأفلام، ويقومون بتطوير مشاريعهم من نصّ سينمائيّ إلى مرحلة الإنتاج والتسويق. وقصّة نجاح هذه الورشة تظهر جليًا مع المخرج الفلسطينيّ مؤيد عليان وفيلمه "الحب والسرقة ومشاكل أخر".

في يوم خريفيّ حار، التقيت بالمخرجة والّتي كان لها أثر كبير في دعم السّينما الفلسطينيّة على مرّ السّنين، بما في ذلك دعم وجود السّينما الفلسطينيّة في المهرجانات البريطانيّة. وعند سؤالها عن أهمّيّة ذلك قالت: «قطاع السّينما الفلسطينيّة موهوب للغاية، يوجد الكثير من الرّوايات والقصص الجميلة الّتي يجب، إظهارها للعالم برأيي. أعتبر الفنون وبشكل خاصّ السّينما، أفضل وسيلة للفلسطينيّين بأن يقوموا بنشر روايتهم. فعندما ترى فيلمًا ما كمشاهد وتعايش تجارب الشّخصيّات في الفيلم يصبح لديك معرفة أكثر عن فلسطين، عمّا إذا كنت قد قرأت ذلك في مقالة سياسيّة، فالسّينما تسلّط الضّوء على قصص لم تُحكى بعد في الإعلام التّقليديّ. كما قالها أحد الوزراء: السّينما الفلسطينيّة سفير فلسطين إلى العالم».

وعند سؤالها عن أهمّيّة مهرجان أيّام سينمائيّة وتعزيز فكرة وثقافة السّينما بين الجمهور الفلسطينيّ، قالت ريتشيل: «هدف المهرجان تمكين الجميع من مشاهدة أفلام محليّة وعالميّة في جميع أنحاء فلسطين، كما أنّه يتيح الفرص لصانعي الأفلام المحليّين للتّشبيك والبحث عن فرص جديدة لهم، وذلك عبر لقاءات وجلسات حوار مختلفة ينظمها المهرجان مع ممّولين ومنتجين ووكلاء بيع من مختلف أنحاء العالم. بمعنى آخر إنّ مهرجان "أيّام سينمائيّة" بمثابة منصّة وشبكة فرص مختلفة توسّع آفاق الفنّانين المحليّين، خصوصًا وأنّ قيود حريّة الحركة المفروضة على الشّعب الفلسطينيّ لا تتيح لبعض المخرجين والمنتجين والفنّانين التّنقل إلى أماكن مختلفة لتطوير ونشر أعمالهم».

تُردف ريتشل أنّها تأثرت بما يقوم به فيلم لاب: فلسطين من أنشطة لإحياء ثقافة السّينما الفلسطينيّة، «لقد رأيت تغييرًا ملموسًا، منذ بداية الشّراكة بين المجلس الثّقافيّ البريطانيّ وفيلم لاب عام ٢٠١٢، فهم وضعوا آنذاك خطة استراتيجيّة تمكّنت من تحليل الاحتياجات والأولويّات لتّطوير قطاع السّينما الفلسطينيّة، وتضمنت هذه الخطة أيضًا تحليلًا للاحتياجات الحاليّة لهذا القطاع. من الجميل أن نرى كيف تحوّل فيلم لاب من مجموعة متطوعين إلى رائدي قطاع السّينما الفلسطينيّة، كما أنّهم يكتشفون مواهب جديدة كلّ عام، وينظمون ورشات تدريبيّة للفنانين الجدد والخبراء على حد سواء في المجال. هذه رابع زيارة لي، وأشعر بالسّعادة أنّني في كلّ مرة ألتقي مواهب جديدة. كما أنّهم يبحثون عن طرق وشراكات جديدة تضمن استدامتهم، وهذا شيء رائع وضروري من أجل نشر هذه الثّقافة واكتشاف تلك المواهب الجديدة».

انتهى اللّقاء، ولكن لم ينتهِ يوم ريتشل، فقد كان حافلًا بلقاءات عديدة مع منظميّ المهرجان، كما أنّ عليها التحضير للفيلم أنا دانيل بليك الّذي ستقدمه وتدير الحوار حوله. أمّا أنا فقمت بتصفح برنامج "أيّام سينمائيّة" ونسّقت مع أصدقائي لمشاهدة أفلام اليوم.

الثّـورة لـن تكـون متلفـزة؛ مـرآة إفريقيّـة علـى الحـراك الثّـوريّ العربـيّ

د. عبد الله البيّاري

أثناء الكتابة عن فيلم «الثورة لن تكون متلفزة» والّذي أنتج عام ٢٠١٦، للمخرجة راما ثياو، كان عليّ أن أبحث عن كلّ ما يتعلّق به على شبكة الإنترنت، لأجد أنّ عنوان «الثّورة لن تكون متلفزة» ليس بجديد، فهو اسم لأغنية وفيلمين آخرين، على الأقلّ، حينها لم أستطع منع نفسي من أن تهجس بي: أيعقل أن تكون «التّلفزة» هي العائق بيننا وبين كلّ هذه الثّورات والتّوق للتّحرّر في العالم؟ أوليس التّلفاز هو النّافذة السّحريّة الّتي –يجب أن– نرى العالم منها؟ لِمَ كلّ هذه الثّورات ليست مُتلفزة؟! يبدو أنّنا لسنا وحدنا سجناء المسافة بين الدّم ونشرة الأخبار.

لا يمكن الكتابة عربيًّا عن فيلم الثّورة لن تكون مُتلفزة دون التّورّط مع الواقع العربيّ، وثوراته الّتي لم تنتهِ بعد، وبالذّات بعد ما فعلته بنا التّلفزة، ما حدا بالبعض أن يقول ما هو أبشع من منع التّلفزة عن الثّورات، بل بشيطنتها واتهامها بالتآمر على دمائنا، وهنا ما يمنح الفيلم أهمّيّته؛ عربيًّا.

الفيلم الّذي يحكي قصّة رفض الشّعب السّنغاليّ فرض الرّئيس عبد الله واد نفسه رئيسًا لولاية أخرى. بعد أن أعاد تشكيل الدّستور بما يتناسب مع ذلك، وفشل المعارضة الرّسميّة الاشتراكيّة في التّصدّي لذلك، في مشهد يقترب كثيرًا من الواقع العربيّ؛ رئيس ديناصوريّ كهل، يؤمن بأنّه البداية والنّهاية لشعبه، فيهدّدهم كما فعل مبارك: أنا أو الفوضى، أو يستعير أدبيّات الجدب الّذي أحدثه حكمه في البلاد والعباد بالقول: لا يوجد منافس مستحقّ لي، وفي نهاية خطبته يغلّف هراوته بالدّيموقراطيّة.

يقع الفيلم على خطيّنِ سرديّين متوازيين ومتقاطعين، إذ يبدأ بسرد الأمّ عن ابنها (أحد الشخصيّات الرّئيسيّة) محدّثة إيّاه من فضائها المعتم الأنثويّ الأموميّ، موصية إيّاه بتاريخه وأحلامه وفنّه، لينطلق هو على طول السّرد متقاطعًا مع مشاهد (ثلاثة، تحديدًا) تعود فيها الأمّ من فضائها الحميميّ للسّرد، يقصّ علينا بنَفس دراميّ وثائقيّ، أحداث المواجهة بين المجتمع والمؤسّسة، في مشاهد لا تخلو من الإشارة المباشرة للأنثى والأمومة في الفضاء العامّ.

إنتاج الرّموز، واستعادة الفضاءات

ثمّة مشاهد تكاد تكون متطابقة بين الثّورات العربيّة، وتلك في السّنغال، فعلى مستوى استعادة الرّموز والفضاءات العامّة، فثمّة صلاة في الشّارع في السّنغال أمام الشّرطة وقوّات الأمن السّنغاليّة، تشبه تمامًا ما حدث من تحرير لمفهوم الإله والدّين والجامع والمعنى من سلطة الدّولة. الصّلاة هنا ليست طقوسيّة، لكنّها وسيلة لإنتاج معنى مقاوِم يستعيد الحقّ في الفضاء العامّ بداية من الشّارع والجامع وصولًا إلى الفضاء السّياسيّ، عن طريق أفراد يعيدون إنتاج أنفسهم بشكل منفصل عن الدّولة، وفي مواجهتها أحيانًا، يتّضح ذلك من خلال مقولة أحد المصلّين في الفيلم عن تطوّر «الزّاوية» الّتي أنشأها أحد رموز المقاومة الشّعبيّة إلى جامع، يجمع الثّوار الآن، في ثورة أخرى، تنطبق استعادة الأماكن تلك على استعادة رموز الدّولة –كمونولوج مجتمعيّ– كالنّشيد الوطنيّ، أو العَلَم أو حتّى الآذان للصّلاة، مع الوعي التّام للمسافة بين الدّولة كمؤسّسة والوطن كمراكمة مجتمعيّة، لا تقف أمام الحدود.

لا وجود لثّمة مشاهد/ متلق «محايد»، فالتّلقي للعمل الفنّيّ –أيّ عمل فنيّ– هو إعادة قراءة مختلفة، تغيّر فيه بشكل أو بآخر. وعربيًّا لا يمكن تأمّل حركة «يان مار» (بالولفيّة، والّتي تعني «كفاية») الاجتماعيّة في السّنغال من دون تأمّل مرآتها العربيّة، وبالذّات في ظلّ اختراق الدّولة العميقة لها من ناحية أو اعتقال أفرادها وإخفائهم/ ن قسريًّا، ما يدفعنا للسّؤال عمّا إذا كانت الثّورة لم تصلنا لأنّها غير متلفزة، أم لأنّها مخفيّة قسريًّا، وإلى متى؟!

المؤسّسة والمجتمع، والقيمة والإجراء

تختلف السّياقات فتختلف الثّورات، لكن تظلّ العلاقة بين المؤسّسة والمجتمع هي الّتي تحدد ديناميّات الثّورات وفعاليتها، ففي القاهرة مثلًا، كان امتصاص الزّخم الثّوري، بتحويل «الثّوار» إلى ساسة، وبالتّالي يتحوّل سؤال العيش والحريّة والكرامة الإنسانيّة إلى سؤال برامج انتخابيّة وكاريزما مرشّحين وأيديولوجيا. فالحريّة الّتي كانت قيمة تحرّك الشّعوب العربيّة، تمّ إبدالها بإجراء صوريّ (سعد بعضنا كثيرًا بغمس إصبعه/ ا في حبر الانتخابات وكأنّه الحريّة) هو الدّيموقراطيّة، والّتي غالبًا ما تصبح لعبة طيّعة في يد كهول السّلطة. يقول شات (Thiat) الشّخصيّة الرئّيسيّة في قول فاصل: «لسنا سياسيّون، ولم ندعم الرّئيس المنتخب سال، إنّما وقفنا ضدّ عبد الله واد»، بمعنى آخر، ليست الدّيموقراطيّة إلّا وسيلة، إنّما الهدف التّحرر، وليس المؤسّسة.

يدفعنا هذا للتّساؤل بشأن الإجراء الحداثيّ: الانتخابات، وعلاقتها بالثّقافة الديموقراطيّة، وهامش الحريّات، والتّنوع، فلعلّ الملفت في الفيلم أنّ الفضاء العامّ مليء بالكثير من التّنوّعات، بين سيدات وأمّهات، وفضاءات عامّة مفتوحة وغنيّة، تدفع النّاس إلى الاشتباك مع سؤال التّحرر من بطش الدّولة/ المؤسّسة، بحثًا عن حقوقهم/ ن، من دون الوقوع ضحيّة التّصنيف الرّأسيّ الرّأسماليّ المعولم للمجتمعات على ما أسماه جلال أمين «خرافة التّقدم والتّخلف»، ودون الحاجة لمركزيّة المؤسّسة في إجراء كالديموقراطيّة من أجل تحديد المصير والخيار.

«التوباب»، أو الرّجل الأبيض

يصرخ شات (Thiat) في أحد رفاقه أثناء المواجهات مع الشّرطة: «لا تفعل هذا أمام الصّحافة الدّوليّة، وإلّا فسيقدّمون عنّا، ويعني «الثّوار»، صورة سيّئة!»، حملني هذا المشهد، كما الفيلم ككل، إلى مواقف الرّجل الأبيض من الثّورات العربيّة، والّتي فاجأت كلّ المركزيّة الغربيّة، وبالذّات في مصر، حيث رأس هرمها الّذي دافعت عنه المركزيّة الأوروبيّة، الّتي لم تنته بعد من إرثها الكولونياليَ، وتواطأت معه أغلب الأنظمة العربيّة، وما أن سقط، حتّى بدأ الرّجل الأبيض بترتيب أوراقه من جديد، بشأن قدرة «العربيّ/ ة» الخامل، أو كما قال برنارد لويس: «غير المستعدّ/ ة في داخله/ ا للدّيموقراطيّة»، وبدأت حملة غسيل بيضاء أوروبيّة لحركات التّحرّر العربيّة، فغرق مثلًا مطار القاهرة، باقتباسات عن أوباما، وميركل، وديفيد كاميرون، يثنون فيها على ثورات سلميّة متحضّرة، ضدّ أنظمة قمعيّة دعمها الغرب، وحين زارت هيلاري كلينتون كوزيرة خارجيّة ميدان التّحرير، رفض «الثّوار/ الثّائرات» استقبالها. يلجأ السّرد إلى رسم حدود الجماعة العضويّة إفريقيًا، قافزًا فوق حدود المستعمِر ومركزيّته، فيخرج شات (Thiat) وجماعته لينقلوا فكرة «يان مار» أو «كفاية» على بوركينا فاسو، دون الحاجة لقبول أو شرعنة أو مديح من الأوروبيّ الأبيض، فيستعيد حينها الإفريقيّ زمام كتابة نفسه بنفسه.

عن تلفزة الثّورة

حتّى وإن كانت الثّورة لم تتلفز، إلّا أنّ الفيلم يكسر الحالة ما بعد الحداثيّة من التّشبع بالصّورة ومركزيّتها، حيث محاكاة الشّيء تبدو أكثر قوة من «حقيقته»، وصورة الأصل وأثره، لها نفس حضوره إن لم يكن أكثر، لصالح استعادة الإيمان بـ«الحقيقيّ» الأعمق من الإعلام واللّغة والرّمز والتّمثيل، يبدو هذا جليًّا في المشاهد الأخيرة حيث يقول شات: «من الجيّد أنّ النّاس سيعرفونني كناشط سياسيّ قبل أن يعرفوني فنّانًا»، فمجتمع الفرجة الّذي تخلقه المحاكاة والتّلفزة، يظلّ على الدّوام في حالة من السّلبيّة، مالم يكن فاعلًا في واقعه ومجتمعه، وهنا كانت أساس الجلسة الحميمة الّتي بدأ منها الفيلم وانتهى إليها في سردٍ دائريّ يلتقي فيه شات وكليفو جاديجا، يقبلون تنوّعهم في ثورة قامت لتحمي هذا التّنوع، لا لتفرض دولة واحديّة، ومفهومًا واحدًا للدّين والوطن والانتماء، كما حدث في بلادنا. وهل خرجنا من مركزيّة الأنا العربيّة، لنلقي النّظر على نماذج مغايرة، كحركة الـ«يان مار»، والّتي لم تنهِ معركتها هي أيضًا؟!

"يا جماعة وينكو ؟"

بكريّة مواسي

نحن في بيت فارغ، أو صار فارغًا بعد سماع وقع أقدام وطرقة إغلاق الباب. غرف شبه معتمة، وزهور منحنية استسلامًا للوقت.

يتابع فيلم "الببّغاء" والّذي أنتج عام **٢٠١٦**، عائلة يهوديّة تونسيّة قدمت للتوّ إلى فلسطين المنكوبة وبفضل قريبهم داوود، إياد حوراني، المُجَنَّد في صفوف القتال، حالفهم الحظّ ليحظوا بالعيش في واحد من أجمل بيوت حيفا، كما يشير الرّجل ذو الشّارب مرتديًا بزّته العسكريّة، الّذي يصرّ على مخاطبة "الجماعة" الجدد بالعبريّة على الرّغم من ضحالة إتقانهم لها. تخلع الأمّ راشيل، هند صبري، أقراطها مكرهة وتسلّم الأقراط والخلخال لزوجها موسى، أشرف برهوم، الّذي يقوم بدوره بإنهاء صفقة الاستقرار مع المجنّد. يقتطع هذه المقايضة بين أبناء «الجالية الواحدة» صوت دخيل، ليكتشفوا لاحقًا أنّ البيت مسكون بببّغاء زاهي الألوان تركته العائلة الفلسطينيّة ورائها قبل الرّحيل، «جد خلّوا كل شَيْ وراحو» يقول دافيد بلهجة تونسيّة، وجملة من الأشياء في المنزل الأنيق: ملابس، أثاث، فطور الصّباح، أيقونات دينيّة، أسطوانات، كتب وصور ودُمى. لكن، يا للمفاجأة والعبث بالأقدار! يجيد هذا الطائر بعض الجمل بالعربيّة ويكرّرها باستمرار كصفعات ساخرة تارة وبذيئة تارة أخرى. يزيل المقيمون الجُدد الأطر عن الحائط، فتظلّ آثارها باقية. يستبدلون الصّليب برموز دينيّة أخرى ويستكفون بصورة عائليّة واحدة يؤطّرها إطار خشبيّ وآخر من غبار ليس إلّا آثار أحد الأطر، ممّا يعطي بُعدًا مرئيًا لصدى الذّاكرة الطّريّة. يوظّف هذا الفيلم القصير ثيمة «فلسطين الفردوس المفقود» فيصوّر بعناية جماليّات البيت المهذّب حاوي الأسرة كمنظور للفقدان المادّيّ للمهد الأوّل، فيذكّرنا بمشاهد رأيناها في السّابق في أفلام تناولت ظروف النّكبة في المدينة الفلسطينيّة.

«نعيم، وينك؟ «لا نعرف لمن يوجّه الببّغاء النّداء، يظلّ «نعيم» (في العبريّة، نعيم هي صفة تعني لطيف أو عليل) اسمًا للغياب حتّى نقرأ الاسم على رسومات في الغرفة الّتي تمكث فيها الابنة عزيزة، وعزيزة هو اسمها خلال دقائق الفيلم فقط، فنحن لا نعرف لو تبدّل لاحقًا لتتماشى حياتها مع التّغيّرات الجديدة من حولها، وهو ما اضطرّ القيام به الكثيرون والكثيرات من يهود الشّرق من أجل الذّوبان في مجتمع جديد وهجين. يتطرّق الفيلم إلى التّمييز القائم بين يهود الشّرق ويهود أوروبا، ويوقظ "الببّغاء" هذه الأزمة في مشهد استقبال الضّيوف الأشكناز لتظهر بجلاء الفوقيّة الّتي يكنّها الإسرائيليّ الأشكنازيّ إزاء كلّ ما هو شرقيّ. تبدو مائدة الطّعام كمرآة منشطرة تعكس الفروقات الكامنة في الملامح واللّباس وأسلوب الكلام، والّتي يبسّطها الفيلم على مضض وكأنّه يتبنّى التّصويرات الدّعائيّة التي استخدمتها إسرائيل في الخمسينيّات وفيها تعزّز من الأشكنازي على حساب تهميش المزراحيم، أو من خلال الاعتماد على القالب النّمطيّ كما في «أفلام البوريكاس» الّتي شاعت في السّبعينيّات في دور العرض الإسرائيليّة، وهي جانر «مشبع بالتوتّرات الاجتماعيّة والطّائفيّة»، كما تصفه الباحثة إيلا شوحط في مقالتها بعنوان «صورة الشّرق في السّينما الإسرائيليّة». تتفحّص الضّيفة الأشكنازيّة صحن الحساء بتردّد واشمئزاز، بينما تنهمك العائلة المضيفة بالتهام الطّعام بنهم مسموع. يدور بالعبريّة حوار متكسّر بسبب التّفاوت في إجادة اللّغة بين الجالسين، يقتطعه صراخ الطّفل إيهود بعد أن عضّه الببّغاء سعيد. تنتهي الزّيارة هنا وتغادر الضّيفة مبرّرة عدم رضاها، فبعد مخاطبة زوجها في اليديش تعود إلى العبريّة لتؤكّد: «هني عنجد تشتشخ»، و«تشتشخ» هو مصطلح مهين اُستخدم في الماضي لوصف يهود شمال إفريقيا نسبة إلى طريقة نطقهم للحروف.

يعجّ الفيلم بالتّمثيلات الرّمزيّة فعلى صعيد الموسيقى، يصدح في المنزل صوت ليلى مراد تغنّي «بتبصّلي كده ليه» منذ البداية، وما يمكن استنتاجه هو أنّها الأسطوانة الأخيرة الّتي شغّلها سكان البيت قبل نزوحهم إلى المجهول. الأغنية، كالببّغاء، تكرّر الاستفهام. والببّغاء بدورها تكرّر الكلمات الأخيرة الّتي ردّدها أصحاب البيت الأصليّون في أوج لحظات الهلع: «يا عدرا» / «بسرعة بسرعة بسرعة». يعيدني هذا التّكرار إلى سؤال سألني إيّاه مسنّ إسرائيليّ وُلد في القاهرة بعدما نوّه بشعوره الدّائم بالغربة في الحافلة من القدس إلى يافا: "إنتِ تِعْرَفِي يعني إيه وطن؟" الحبكة في فيلم "الببّغاء" لا تجيب على أيّ أسئلة، بل تحاول سرد لحظة تاريخيّة، وتَصَوُّر محتمل لما حلّ بمصير الببّغاء، بعد أن صار تعبيرًا عن التّنصّل من المسؤوليّة عندما أُلقيَ بالقفص على الرّصيف؛ هل سيتقن هذا الببّغاء مثير الجلبة العبريّة

حثّوا الخطى نحو بيت الحياة الّذي لا يموت

بكريّة مواسي

غبار كثيف يستهلّ فيلم الدّمى التّحريكيّ القصير "عيني"، الّذي أنتج عام **٢٠١٦**. يحمل الفيلم رسالة كونيّة حول التّشبّث بالحياة في قفار الأبوكاليبس، وهو وضع بات مألوفًا على الشّاشات، تبثّه لنا نشرات الأخبار من ساحات القتال، ومؤخّرًا يصلنا بواسطة فيديوهات رديئة الجودة التقطتها الهواتف المحمولة، مصحوبة بضوضاء وصراخ في حالات الطّوارئ على مدار السّاعة، وتُعرض أحيانًا مكتومة الصّوت ممّا يتيح للمشاهد/ة تفحّص وجوه المأساة من خلال شاشة متقلّبة. قبل أن نقرأ عنوان الفيلم، نلاحظ يدين أحدهما تمسك بأُذن كوب وتسكب رمادًا، فلمَ التّوكيد المرّئيّ على عرض لحظة صناعة المشهد؟

من خلال استخدام تقنيّة إيقاف الحركة (stop motion)، يحاول أحمد صالح، مخرج الفيلم وكاتب السّيناريو والرّاوي، إعادة تمثيل قصّة أخرى حول الدّمار والتّلف المعنويّ والجسديّ والمادّيّ الّذي تحدثه الحرب، وحول عزيمة الإنسانة والإنسان والتّكاتف الجماعيّ في اجتياز الصّدمة. لم يكن اختيار الأنيميشن كوسيلة لتنفيذ الفكرة عبثيًا، يدرك صانع الفيلم أنّ العيون اعتادت على مشاهد العنف الّتي غُرست في صميم إدراكنا لمهالك الحرب. في كتابها «الالتفات إلى ألم الآخرين»، تطرح الناقدة سونتاغ سؤالًا ملفتًا: «هل لأثر الصّدمة صلاحية تنتهي؟ [...] إذا كان المرء قد تعوّد على الرّعب في الواقع، فإنّه حتمًا سيتعوّد على الرّعب الّذي تبثّه صور معيّنة». تختلف ظروف مشاهدة أفلام الأنيميشن عن الأفلام الرّوائيّة أو الوثائقيّة إذ أنّنا ندرك ذهنيًا أنّ الشّخصيّات المرسومة أو الدّمى الّتي تتحرّك أمامنا هي أشياء مكوّنة من موادّ مِطواعة تتحرّك بإيقاع لا يتجانس مع الواقع حتّى وإن تشابهت في سلوكها مع شخصيّات تعيش في ذلك الواقع. وبالتّالي، ينجح الفيلم في مخاطبة جمهور متنوّع لا يتوجّب عليه بالضّرورة التّزوّد بمعلومات تاريخيّة أو افتراضات مسبقة قبل الوفود إلى صالات العرض.

الشّخصيّة الأولى الّتي تظهر لنا ملتفّة بقطعة قماش بيضاء هي الأمّ، تحمي في كنفها طفليها وتحاول زرع السّكينة في قلوبهما بعد أن شرّدتهم الحرب، «البيوت لا تموت، كما النّباتات يتركن بذورهنّ على الأرض». هكذا تبعث فيهما نبض حياة جديدة وتدلّهما على السّبيل إلى المأوى والأمان. تقطع الموسيقى نغمة السّرد الرّتيب، وتلعب دورًا جوهريًا في تعامل الطّفلين الشّغوفين مع الفقدان والألم فيصنعان آلات موسيقيّة مرتجلة من أواني ومعادن، يعزفان بنشوة ويُدخلان الألفة في الحارة الّتي شُيّدت كشجرة في الخلاء واستأنفت الحياة بعد تخطّي الفادحة. يجمعان بهوس الخردوات المعدنيّة ليدّخرا المال من أجل اقتناء آلة عود يحلمان بها، إلى أن وقعا في قبضة الخطر. في **٩** دقائق، يأتينا الفيلم بتفاصيل الحياة في ظلّ الحرب في اللّامكان واللّازمان. تسيطر تدرّجات اللّون البنّيّ ممّا يثير الغموض، تخرق هذا التّوحيد زهرة حمراء تتفتّح ببطء. عدا عن بياض البيوت الكلسيّ، تظلّ الألوان باهتة حتّى النّهاية.

أحمد صالح هو كاتب ومخرج فلسطينيّ يقيم في ألمانيا. حصلت مجموعته القصصيّة «زوّادة» على جائزة القطّان للكاتب الشّاب عام **٢٠٠٤**. فيلم عيني (Ayny – My Second Eye) هو مشروع التّخرّج الّذي أنجزه خلال دراسة الماجستير في السّينما في أكاديميّة فنون الميديا في كولونيا. حاز الفيلم على الأوسكار الذّهبيّ للطّلبة في فئة أفلام الأنيميشن الأجنبيّة، كما شارك في مسابقة المهر للفيلم القصير في الدّورة الثّالثة عشر لمهرجان دبيّ السّينمائيّ. استوحى صالح الأحداث من قصّة حقيقيّة حدثت في قرية دير بلّوط، قضاء نابلس. يشير في إحدى المقابلات أنّ ما دفعه إلى الكتابة وتوثيق الحدث هو عزيمة النّاس وإعجابه بروح المؤازرة في لحظات الأزمة، إذ يرى أنّ هذه القوّة تفوق الواقع لذلك اختار أن يسرد القصّة بواسطة تمثيلات من خلال دمى صُمّمت يدويًا بعناية لتحاكي الحقيقة. الموسيقى في الفيلم من تأليف وأداء الموسيقيّ وعازف العود الفلسطينيّ نزار روحانا.

---

*عن قصيدة للشّاعر العراقيّ سركون بولص

"آخر أيّام المدينة": القاهرة كما لم نرها في السّينما

صالح ذبّاح

يستدعي فيلم "آخر أيّام المدينة" والّذي أنتج عام ٢٠١٦، للمخرج المصريّ تامر السعيد، الأدبيّات السّرديّة عن المدينة العربيّة وتخيّل الفضاء العربيّ في الفنون بعامّة، على اختلاف أساليبها وتقنيّاتها، وتباينها في السّياقات التّاريخيّة المتلاحقة. من الصّعب تلافي هذه الثّيمة عند مشاهدة القاهرة الّتي صُوّرت عامي ٢٠٠٩ و٢٠١٠ بكاميرا السعيد، إذ جاءت على شكل سرديّة بصريّة مكثّفة، حوّلت المحروسة إلى شخصيّة يركّبها بقسوة وجمال تنوّعها/ عشوائيّتها البشريّة والمعماريّة، فيلخّص على نحو متراكم كلّ ما سبقه من سرد عنها، أو قد نرى المشهد كذلك للإسقاطات السّياسيّة – الاجتماعيّة الّتي بمقدورنا أن نحيلها اليوم، لشدّة مأساتنا العربيّة وليس لحكمتنا المفرطة، إلى الفيلم الّذي انتهى تصويره ستّة أسابيع قبل ثورة يناير، وعُرض بعدها بستّة أعوام في عشرات المهرجانات العالميّة، باستثناء الدّورة الأخيرة من مهرجان القاهرة السّينمائيّ الدّوليّ ودور العرض المصريّة قاطبة.

في "آخر أيّام المدينة"، تتحدّث مصر عن نفسها بلا شكّ، لكن من دون وقوف أحد من الخلق، إنّ استدعينا قصيدة حافظ إبراهيم. هي امتداد جروتيسكي للمسرحيّة الاستعراضيّة «القاهرة في ألف عام»، الّتي ألّفها كل من عبد الرّحمن وشوقي، وكتب أغانيها صلاح جاهين، أواخر السّتينيّات، وقد تكون الامتداد البانوراميّ الأعنف والأقرب، لكنّ الأكثر عضويّة، لقاهرة شاهين في شريطه القصير «القاهرة منوّرة بأهلها» والّذي أنتج عام١٩٩١. إنّها قاهرة مبارك وقاهرة أحلام المصريّين، من ضمنهم خالد، خالد عبد الله، بطل الفيلم، المخرج الشّابّ الّذي يحاول جاهدًا صناعة فيلم.

مرثيّات

تأخذنا حركة الكاميرا غير الثّابتة، وتقطيعات المونتاج سريعة الوتيرة عبر اللّقطات المقرّبة (close up)، إلى شخصيّات فيلمه التّسجيليّ الّتي يكشف كلّ منها عن فقدانها: فقدان والدة خالد المريضة، هي والدة مخرج العمل تامر السعيد، لطفلتها في حادث طرق بليبيا، وفقدان المغنّية مريم صالح لوالدها في الحريق الشّهير لمسرح بني سويف، وفقدان الفنّانة حنان يوسف لبيتها في الإسكندريّة. غياب التّرابط الواضح بين القصص الثّلاث يخلق بلبلة ويتحوّل إلى مأزق لنا، مشاهدين متلصّصين، تمامًا كمأزق خالد: هل ثمّة مادّة كافية لفيلم؟

تتقاطع سرديًا، مع هذه المرثيّة الفرديّة للشخصيّات التّسجيليّة، مرثيّة عربيّة جامعة أكثر واقعيّة وثباتًا على الشّاشة، تشكّلها الصّداقات القويّة الثّلاث في حياة خالد، المكوّنة من شابّ لبنانيّ وشابّين عراقيّين. ما يجمع هذا الشّباب العربيّ مقاهي وسط البلد القاهريّة، وغصّة مشتركة لفقدان مدنهم كما عرفوها مرّة.

سينما الشّعر

أحد نماذج التّحديث في التّعامل البصريّ مع الحيّز المعماريّ على شاشة السّينما المصريّة، يقدّمها السعيد خارجًا عن ثنائيّة استعراض الجمال الكلّيّ، أو التقاط العشوائيّة القبيحة في البناء، من خلال مشهد هدم بناية سكنيّة في حيّ مكتظّ، مزج فيه المخرج بين الخاصّيّتين (motifs) على وقع صوت المطربة نور الهدى، في أداء منفرد نادر لها لـ«جارة الوادي»، أقرب إلى أن يكون ترتيلة مقدّسة، مستعرضًا فيه، على نحو ممغنط، ما يمكننا أن نسمّيه «جماليّات الهدم»، مثيرًا لدينا أسئلة وبلبلة حول ماهيّة الجمال وماهيّة البناء/ المعمار، تمامًا كما هو مستحبّ من السينما وسيطًا بصريًّا قادرًا على استبدال اللفظ بالصورة وإثارة التحدّيات الحسّيّة والعقليّة لدى المشاهد، إذ لا ريب في اقتراب السعيد، في بعض مواقع الشّريط، من السّرد الصّوريّ، الّذي بالإمكان إدراجه تحت خانة ما يُعرف بـ«سينما الشّعر».

لا يقدّم السعيد في هذا الشّريط سرديّة تقليديّة، إذ تدور الأحداث بشكل دائريّ تصاعديّ من دون حلّ كلّيّ (كاتارازس) في الأفق؛ فلا قصّة حبّ البطل تنتهي بنصر عظيم، كما لا ينجز خالد الفيلم الّذي في مخيّلته، لكن بالإمكان استنشاق رائحة مدينة في آخر أيّامها قبل زلزال مقبل، تمامًا كانعكاسها الرّمليّ المقلوب على العدسة المعلّقة في شرفة بيت خالد البانوراميّة.

بُلينا بالنسيان

إن صنّفنا الشّريط بحثيًّا، فلا شكّ في أنّه ينتمي إلى الأفلام المتموقعة على تخوم التّأريخ لراهن عربيّ صعب، وفي الآن ذاته يشكّل وثيقة استشراف لما هو مقبل من دون ادّعاء ذلك، مكمّلًا للحراك السّينمائيّ المستقلّ الّذي بدأ عشيّة ثورة يناير، في أفلام صُوّرت في تلك السنوات، «ميكروفون» لأحمد عبدالله مثلًا، وللسّرديّات الفرديّة المختلفة فنّيًّا، مقابل سرديّة النّظام السّاعية بدأب إلى احتواء النّفس المعارض في الأفلام، وإن كانت ثمّة طفرات في سنوات نظام مبارك الأخيرة «هي فوضى» ليوسف شاهين وخالد يوسف.

وممّا يجعل بعض أحداث الشّريط حابسة للأنفاس، التقاط السعيد بعدسة سينمائيّة لحظات تاريخيّة دالّة، كمظاهرات حركة كفاية المعارضة لتوريث جمال مبارك، أو متابعة الجموع للمباراة الكرويّة سيّئة الذّكر بين الجزائر ومصر، أو هتافات «يسقط حكم العسكر» الّتي تثير البلبلة لدى متابع الشّأن المصريّ، الّذي يخالها صُوّرت بعد ثورة يناير، وقد ينسى أنّ الهتافات ذاتها كانت موجودة قبل خلع مبارك، وكأنّ مخرج العمل يذكّرنا أنّنا بُلينا بالنّسيان، مثل أيقونة الإذاعة المصريّة، أبلة فضيلة، الّتي ظهرت في الشّريط؛ سيّدة تقدّم بها العمر، ترتدي الباروكة ونظّارات سميكة تغطّي تجاعيد عينيها المكحّلتين، لا زالت رقيقة الصّوت وعذبة الألفاظ، لكنّها فاقدة للذّكريات، تمامًا كالمدينة الّتي اندثر ماضيها في آخر أيّامها.

(نُشرت هذه المادّة في مجلة فُسحة بتاريخ ٢ تشرين الأوّل ٢٠١٧)

بشار إبراهيم . . . أكتبك في فلسطين

علا الشيخ

كنتُ أعتقد أنّ وصفة أعشاب ستداوي البّحة في صوته عندما لاحظتها في الدّورة الأخيرة من مهرجان أبوظبي السّينمائيّ الدّولي، كنتُ حينها واقفة أمامه يعزّيني بوفاة والدي الّذي فقدته وقتها قبل بضع أيّام فقط، سألته عن سبب تلك البّحة الواضحة في خلجات صوته، فقال لي « ربما التّدخين ولسعة البرودة الحاليّة »، وقلتُ مداعبة إيّاه « لكنّها جميلة وفيها سحر » فصار يضحك ضحكة لم تكن تشبهُه، ولا أنكر أنّني قلقلت وقتها، بخاصّة أنّ أعراض تلك البّحة أيضًا رافقت صديقًا مشتركًا رحل عنّا، وهو الكاتب الأردنيّ الفلسطينيّ، جهاد هديب .

انتهى المهرجان والّذي كانت عمليًا دورته الأخيرة بعد إعلان وقفه نهائيًا، وبتنا نستعدّ لمهرجانات قادمة، هو ليس ضيفًا عليها بسبب وثيقة السّفر السّوريّة الّتي يحملها، مع أنّه مدعوٌ إليها باستمرار . بين آخر دورة من مهرجان أبوظبي السّينمائيّ إلى بضع أشهر تاليّة فقط، انتشر الخبر أنّ بشار إبراهيم مصاب بسرطان في حنجرته، أذكر تمامًا وأنا التي فقدتُ والدي في نفس الفترة، أنّني أرسلتُ له رسالة قلتُ فيها « مش راح أسمحلك تروح » ضحك، لكن هذه المرّة عبر كتابتها برد على الواتس آب، ووعدني أنّه سيعمل جهده ألّا يرحل حتّى لو رحل صوته .

لا أعرف تمامًا لماذا أكتب هذه التّفاصيل، ربما لأنّ غالبيّة من كتب عن بشار إبراهيم، كتب عن دوره في السّينما الفلسطينيّة والسّورية تحديدًا كمؤرخ لها، وجدتُ نفسي وأنا الّتي أعتبر علاقتي به علاقة ابنة بأبيها، أريد أن أحكيه بطريقة مغايرة، ليست بعيدة عن السّينما الّتي كان يحب، بل قريبة جدًا إلى شكل يشبه تفاصيل حياتيّة انتقلت من المرّئيّة الحواريّة الصّوتيّة إلى حوارات خلف شاشة الكمبيوتر أو عن طريق الواتس آب وكلّها كانت عن السّينما .

ومع هذا لم يقلّ حضوره، وتطّورت أدوات تعبيره مع تطّور انتشار المرض في حنجرته . كان في البداية يمسك قلمًا وورقة يحاورنا من خلالها، وبعدها ابتاع لنفسه الآي باد ليتلاءم مع متطلّبات العصر، وبات الواتس آب جزءًا مهمًا في يوميّاته ويوميّاتنا .

كان يكتب كلّ ما يريد قوله، حتّى ردات فعله الفَرِحة أو العصبيّة كنتَ تلاحظها من المفردات الّتي يستخدمها أو من خلال وجوه التّعبير المرافقة لغرف الدّردشة، تحاول تخفيف وطأة كلّ هذا الحوار الغريب بضحكة من هنا أو هناك أو مقلب لتخفيف ألم غياب الصّوت بشكل كامل . ذات يوم عندما جمعنا منتدى الإعلام العربيّ في دبي، مع النّاقد السّينمائيّ والكاتب اللّبنانيّ إبراهيم العريس، والّذي يعاني منذ فترة من انخفاض في حاسة السّمع، شاهدته يجلس مع بشار إبراهيم الّذي أخفى طريقة صوته الجديدة عبر الكتابة وعمل نفسه يتحدّث مع العريس، فكان مشهدًا غريبًا ومضحكًا ومؤلمًا، وفي نفس الوقت جعلناه قصّة نحكيها كلّما اجتمع أحدنا بالآخر .

هكذا كان بشار إبراهيم، محبًا للضحك وللمقالب وللحياة إلى آخر يوم في حياته، الّتي رافقتها تفاصيل كانت مثل الهدية من السماء، فبعد فقدان الأمل نهائيًا في أن يحضر مهرجانًا عربيًا خارج حدود الإمارات، تحقّق ما سمّاه المعجزة، وكان ضيفًا على مهرجان قرطاج السّينمائيّ في دورته الفائتة، جاء إلى تونس مع جهاز معلّق على حنجرته، وفي جيب معطفه الآي باد، وجدول عروض الأفلام الصّباحيّة، الّتي كان أوّل الواصلين لها، ليهرع بعدها إلى غرفته الفندقيّة وأدويته الموضوعة بتأنّي إلى جانب وسادة نومه وكمبيوتره، ويكتب عن كلّ ما شاهد، ويختفي عن التّواجد الاجتماعيّ كي يبني علاقة مع مدينة طالما كان توّاقًا لأن يكون فيها، بصمت صوته وحضوره الطّاغي على أيّ تفصيل، صنعت تلك الرّحلة السّينمائيّة أيّاما جميلة في حياته الّتي انتهت قبل الأوان . كنّا فرحين به، وهو فَرِح بنا، يراقبنا من بعيد وكأنّه يقول؛ في السّينما حياة عيشوها قدر المستطاع . لم يكن الحديث معه إلّا عن السّينما والأفلام، لا يوجد أحاديث شخصيّة أو عائليّة إلّا بشكل مختصر، كتوم هذا الرّجل بكلّ شيء إلّا بإعلانه عن قدرته في تجميع مكتبة سينمائيّة يتحدّى أيّ شخص أن يكوّن لها مثيل .

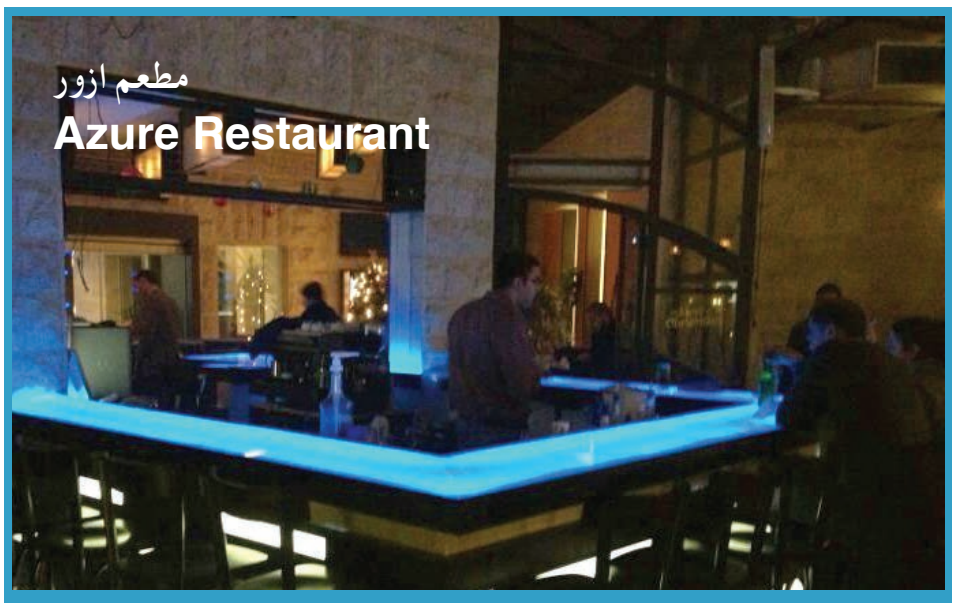
لا يمكن أن تسأله عن فيلم فلسطينيّ لا تجده في مكتبته، ويصبح مثل الطّفل اللّحوح إذا ما تمّ عرض فيلم فلسطينيّ ولم يستطع مشاهدته، بكيفيّة وآلية الحصول عليه، ولا يرتاح إلا إذا بات بين يديّه، ويعتبر من يخفي عنه فيلمًا فلسطينيًّا خائنًا عظيمًا يهدّده بفضحه عبر وسائل التّواصل الاجتماعيّ إذا لم يعتذر عن تلك الخيانة ويقدّم له الفيلم عبر (هارد ديسك)، يصعب إعادته إلى صاحبه مرّة أخرى إذا أصبح في حقيبة بشار إبراهيم .

كان بشار إبراهيم عضوًا في جائزة النّقاد الّتي جمعت **٢٦** ناقدًا من حول العالم، من بينهم كاتبة هذه السّطور، تمّ فيها الإعلان عن الفائز في الدّورة الفائتة من مهرجان كان السّينمائيّ، والّتي جاءت نتائجها بأن حصل الفيلم المصريّ "آخر أيّام المدينة" على جائزة أفضل فيلم، وحصل محمد دياب على جائزة أفضل مخرج عن فيلم اشتباك وهو نفس الفيلم الّذي حصل على جائزة أفضل سيناريو، كما حصل مجد مستورة من تونس على جائزة أفضل ممثّل عن فيلم "نحبك هادي"، وحصلت على جائزة أفضل ممثّلة هبة علي عن دورها في فيلم "أخضر يابس" .

شاهد بشار إبراهيم كلّ الأفلام، وكنّا بشكل يوميّ نتحدّث ونتناقش ونتفق ونختلف، لكن لم يسعفه الوقت ليعلن رأيه في اختياره الفيلم المفضّل، فقد كان الموت أسرع من صوته الّذي تحوّل إلى حروف طباعيّة .

منذ رحيل بشار إبراهيم في **٣٠** آذار لهذا العام، لم أتصالح مع فكرة هذا الغياب، وفي حالة نكران مستمرة، وكنت أنتظر مواجهة الحقيقة في الدّورة القادمة من مهرجان دبي السّينمائي بعد شهرين، كنت سأذهب كعادتي منذ سنوات عديدة إلى المكتب الصّحفيّ، أجلس معه ونحتسي القهوة ويعطيني قائمة بمقترحات من الضّروري التّقيد بها، هي عبارة عن أفلام فلسطينيّة يرى– وهو دائمًا ما كان يصدق– أنّها ستجعلني على دراية بما آلت إليه السّينما الفلسطينيّة وتطورها، ففلسطين بالنّسبة للاجئ مثل بشار إبراهيم كانت عبارة عن أشرطة سينمائيّة، يشعر أنّها وطنه، وكان في كلّ فيلم يحبّ ذلك الوطن أكثر ويتوق للعودة إليه .

بعد شهرين سأذهب إلى مهرجان دبي السّينمائيّ وأنا على يقين أنني سأراه في كلّ ركن وسأسمع صوته عاليًا هذه المرّة دون الحاجة إلى قلم وورقة أو آي باد، فبصمته في هذا المهرجان تحديدًا جزء لا يمكن طيّ صفحته ولا نسيانها، فروحه حرّة ، وحضوره طاغيًا، حتّى لو غاب جسده .



DAYS OF CINEMA

ANKARS
SUITES & HOTEL

Filmlab
Palestine

DAYS OF CINEMA

BRITISH COUNCIL
Filmlab Palestine
Sinokrot Global Group
Canada
NBC
SBITANY
Raya fm
Consulate General of Sweden Jerusalem
DHIP
STATE OF PALESTINE
RAMALLAH
DAYS OF CINEMA
17-21 Oct 2017
4th Edition
arsenal

"نـادي غزّة لركـوب الأمـواج" .. البحر صورتنا

إسلام السّقا

عنـد الحديـث عـن قطـاع غـزّة فإنّنـا نتحـدّث بالضّـرورة عـن البحـر وشـريطه السّـاحليّ كونـه الأخيـر تحـت سـيادة فلسـطينيّة كاملـة. ذلـك الأزرق الممتـدّ نحـو حـدود بعيـدة يحلـم الغزّيّـون بالوصـول إليهـا، يحـوي بداخلـه أنواعًـا مـن الأسـماك لـم يسـمع عنهـا ربّمـا صيّـادٌ فلسـطينيّ قضـى عمـره في البحـر، ويالهـا مـن مفارقـة أن تسـكن البحـر دون أن تعلـم عنـه شـيئًا.

إنّ علاقـة الفلسـطينيّ بالبحـر مضطربـة أيّمـا اضطـراب، فهـو إمـا محـرومٌ منـه ويحلـم بالوصـول إليـه أو يعيـش علـى شـواطئه دون أيّ مقـدرة علـى فهمـه، وفـي كلا الحالتيـن يبـدو أنّ البحـر يرفـض عهـد الصّداقـة الّـذي يحلـم الفلسـطينيّ بتوقيعـه في يـوم مـن الأيّـام، كمـا وقّـع الكثيـر مـن العهـود علـى مـدار سـنوات طويلـة.

بقـي البحـر في غـزة لغزًا عصيًّا علـى الفهـم، تـارة يلعـب دوره الطّبيعـيّ كمُتنفّـس للأحيـاء المتبقّيـن أمامـه، وتـارة يملّ مـن دوره هـذا فيبـدأ بسـلبهم الحيـاة قبـل أن يصدمهـم في العـام الماضـي تحذيـر جديـد عليهـم «يُرجـى عـدم السّـباحة في البحـر لأنّـه ملـوّث»، وبعـد الحـرب الأخيـرة الّتـي شـنّها الاحتـلال الإسـرائيليّ علـى قطـاع غـزّة عـام **٢٠١٤** كان البحـر أحـد أكثـر البنـود تعقيـدًا في أيّ اتفـاق للتّهدئـة، طلـب الفلسـطينيون ميناءً رفـض العالـم منحـه لهـم، فيمـا اسـتمر الاحتـلال بتقليـص مسـاحة الصّيـد حتّـى وصلـت إلـى أسـوأ مـدى ممكـن لا يتجـاوز الثّلاثـة أميـال.

كانـت كاميـرا المخـرج الألمانـيّ فيليـب نـات وزميلـه ميكـي يامـين علـى موعـد مـع تسـجيل سـيرة مغايـرة لعلاقـة الفلسـطينيّ في غـزّة مـع البحـر. بـدأ الأمـر عندمـا سـمع فيليـب بغـزّة عـن طريـق صديـق لـه أتـى منهـا إلـى ألمانيـا حيـث التقـى الاثنـان، كانـت غـزّة الّتـي سـمع عنهـا مـن صديقـه هـذا مختلفـة تمامًـا عـن تلـك الّتـي يسـمع عنهـا في الأخبـار، حتّـى فاجـأه تقريـر صحفّـي عـن راكبـيّ الأمـواج في غـزّة، في لحظتهـا عـرف فيليـب وجهتـه المقبلـة.

في فيلـم "نـادي غـزّة لركـوب الأمـواج"، والّـذي تصـل مدّتـه لـ **٨٧** دقيقـة، وأنتـج عـام **٢٠١٦**، ويُعـرض ضمـن فعاليـات "أيّـام سـينمائيّة" في رام الله هـذا العـامّ، تخبرنـا المشـاهد الافتتاحيّـة بالفتـرة الزّمنيّـة الّتـي يتناولهـا هـذا العمـل، فمـع لقطـات مُبطّئـة لارتطـام الأمـواج علـى صخـور المدينـة، نسـتمع لبعـض المراسـلين الإخباريّيـن يتحدثـون عـن هدنـة مـا تمّ الاتفـاق عليهـا، ولربّمـا كان هـذا أحـد الجوانـب الّتـي تهمنـا في فيلـم كهـذا، أنّـه اسـتطاع توثيـق لحظـة تاريخيّـة لغـزّة الّتـي لـم تلتقـط أنفاسـها بعـد حـرب دمويّـة هـي الأشـرس في تاريخهـا المعاصـر، ولـم يكتـفِ بذلـك بـل اسـتخدم كاميـرا آميـرا عاليـة الدّقّـة لتحقيـق هـذا الأمـر.

تتنـوع شـخصيّات العمـل بـين شـابّ وفتـاة، بـين رجـل كبيـر وطفلـة صغيـرة، لكـن يجمـع بينهـم جميعًـا حبّهـم للبحـر، قـد يبـدو الأمـر عاديًّـا عنـد الحديـث عـن راكبـي الأمـواج في أيّ بلـد سـاحليّ في العالـم، ولكـن عنـد تنـاول هـذه الفئـة في غـزّة سـيكون الأمـر مختلفًـا؛ فمـع كلّ الأسـباب الّتـي تجعـل مـن هـذه الهوايـة محـض قتـل للأمـل، والّتـي يسـتعرضها الفيلـم بالتّفصيـل، يبقـى وجـود فئـة اسـتطاعت صياغـة نـوع جديـد مـن العلاقـات مـع البحـر في غـزّة هـو الأكثـر إدهاشًـا.

إبراهيـم، الشّـابّ العشـرينيّ الّـذي رفضـت فتـاة مـن دولـة عربيّـة شـقيقة الزّواج منـه لأنّـه يعيـش في غـزّة، اختـار لنفسـه زوجـة جديـدة مـن الفلـين و«الفيبـر». لـوح التّزلّـج بالنّسـبة لـه هـو أغلـى مـا يملـك، وهـو فعليًّـا مـا يحقـق لـه القفـزة الأكبـر في حياتـه عندمـا يتحـوّل لسـبب يمنحـه فرصـة للخـروج مـن غـزّة نحـو جزيـرة هـاواي.

رغـم وصـول الفيلـم لعـدد مـن المهرجانـات لكنّـه لـم يحـز علـى تقديـر حقيقـيّ، رغـم الموضـوع الجيّـد ولكـنّ المعالجـة انطـوت علـى مشـكلة أساسـيّة، فيمـا بـدا الفيلـم مشـروعًا توثيقيًّـا لرياضـة ركـوب الأمـواج في غـزّة، والّتـي لا يوجـد لهـا أيّ نـاد يمثّلهـا أو جهـة رسـميّة لترعاهـا أو اعتـراف رياضـيّ ينمّيهـا، ينقلـب في نصفـه الثّانـي إلـى تتبّـع لحيـاة إبراهيـم الّـذي نجـح في الخـروج مـن غـزّة أخيـرًا، وكان الأجـدر بصنّـاع الفيلـم التّركيـز منـذ البـدء مـع «إبراهيـم عرفـات» كمحـور لأحـداث الفيلـم بـدلًا مـن ضيـاع المغـزى في نصفـه الأوّل وتشـابهه أكثـر مـع الأفـلام التّلفزيونيّـة.

في أحـد لقطـات الفيلـم يقـول أبـو جيـاب، **٤٢** عامًـا، إنّـه لـم يخـشَ في الحـرب علـى أبنـاءه بقـدر خوفـه علـى ألـواح التّزلّـج، فـالأولاد يمكـن الإتيـان بغيرهـم أمّـا ألـواح التّزلّـج فـلا. رغـم الصّبغـة الكوميديّـة لهـذه الجملـة ولكنّهـا تحمـل بـين حروفهـا ملخّـص حقيقـيّ لمعنـى الطّـوق المضـروب علـى غـزّة، ورغـم مـرور عـدّة سـنوات منـذ انتهـاء تصويـر هـذا الفيلـم فإنّ الأنهـار لـم يجـرِ فيهـا الكثيـر مـن الميـاه.

يبـدو أبـو جيـاب متقبّـلًا لواقعـه أو مـدركًا لـه أكثـر مـن غيـره حيـن يقـول «لا أمـل بالخـلاص»، وهـذه الصّفـة العامّـة الّتـي رافقـت الرّجـال الّذيـن يظهـرون في الفيلـم، يـرون أنّ نهايـة الطّريـق لـن تـأت أبـدًا علـى عكـس الشّـباب الّذيـن رُغـم انهيـار عوالمهـم لا يـزال الكثيـر منهـم محتفظًـا بأمـل تحقيـق شـيء مـا، كمـا يفعـل إبراهيـم.

ينتهـي الفيلـم بحقيقـة واحـدة؛ اسـتطاع إبراهيـم شـقّ طريقـه نحـو العالـم، ولكنّـه تـرك وراءه عـددًا كبيـرًا مـن الأصدقـاء، يفكـرون فيمـا يـوّد أن يفعلـه مـن أجلهـم وفـي وسـيلة للسّـير في طريقهـم الخـاصّ، بينمـا يفكـر هـو بـكلّ تأكيـد فيمـا يـوّد فعلـه مـن أجـل مسـتقبله الشّـخصيّ.

"بـين موتـين" ... أمـلٌ بزهـر الكـرز

لما رباح

يُنـوّه الفيلـم المسـتقلّ "بـين موتـين" مـن اللّحظـات الأولـى أنّ أحداثـه تـدور في الجـولان المحتـلّ، ثـمّ يـردف أنّ سـكّان الجـولان فُصلـوا عـن أقاربهـم وذويهـم الّذيـن يعيشـون في الوطـن الأمّ: سـوريا، لكنّـه لا يحذّرنـا مـن أنّ شـعور الانفصـال والعزلـة سـيلازمنا حتّـى النّهايـة.

لا يظهـرُ أحـدٌ خـلال الإحـدى وعشـرين دقيقـة إلّا الزّوجـان كميـل وزينـب، ليأخذانـا في رحلتهمـا الطّويلـة إلـى كـرم الكـرز. في الطّريـق، كـوادر التّصويـر واسـعة، مسـاحاتٌ شاسـعة فارغـة تمامًـا وألوانهـا قاتمـة. يُكسـر الفـراغ حيـن يُصـادفُ الزّوجـان– الرّاكبـان جـرّارًا زراعيًّـا– سـيّارة عسـكريّة «إسـرائيليّة»، لكنّهمـا يمـرّان بمحاذاتهـا ويتقاطعـان معهـا دون أيّ ردّ فعـل.

يبـدو المشـوار يوميًّـا، ومـرور الجيـب العسـكريّ ليـس بغريـب، حتّـى أصواتُ المدافـع وإطـلاق النّـار البعيـدة لا يرتعـد منهـا أحـد، رغـم أنّهـا لا تنقطـع علـى مـدار الفيلـم إلّا للحظـات معـدودة.

عبّـر المخـرجُ عمّـا يحيـط بهـذه الأرض المحصـورة «بـين موتـين» سـمعيًّا، فإضافـةً إلـى دويّ المدافـع الّـذي يُملـى علـى المشـهد، وظّـف المخـرجُ، أميـر فخـر الدّيـن، المذيـاع الصّغيـر الّـذي يتشـبّث بـه البطـل كميـل كآلـة انتقـال بـين سـطوتين، فنسـمع عبـره مذيعـة تقـول كلمـات ألفناهـا في الأعـوام السّـتّة الأخيـرة مثـل: «هجـوم مضـادّ، المجموعـات المسـلّحة، الجيـش العربـيّ السّـوريّ، قصـف مدفعـيّ»، تثرثـر وتعـدّ الكـوارث والانتصـارات إلـى أن يصـل الزّوجـان الكـرم، ويتشـوّش صـوت المذيعـة ويتداخـل مـع كلمـات عبريّـة علـى موجـة أخـرى؛ تتبـارز الموجتـان– الحربـان– فتأتـي فيـروز لتنقـذ الموقـف أخيـرًا: «مـا فيـه حـدا، لا تنـدهي، مـا فيـه حـدا».

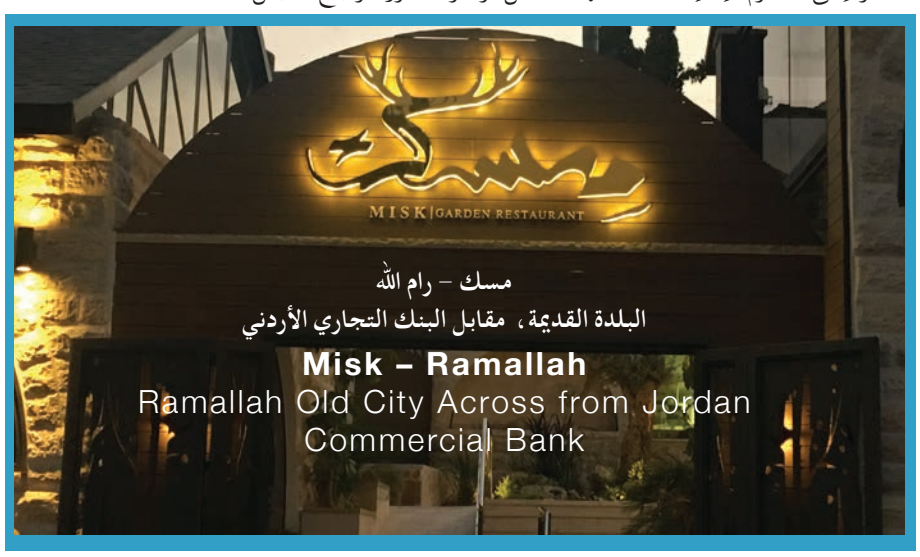
الشّـفاء مـن الشّـعور بالعزلـة يكمـن في التّفاصيـل؛ فضمـن الوصـف الموجـز للفيلـم، يُذكـر أنّـه يتحـدّث عـن علاقـة حـبّ بـين الزّوجـين كميـل وزينـب. انتظرتُ مشـاهدة مسـنّين يسـتند أحدهمـا علـى سـاعد الآخـر، ضحكـاتٌ وحكايـا كثيـرة، أو علـى الأقـلّ حنينٌ لماضٍ جمعهمـا، يعنـي أيّ ملامـح للرّومانسـيّة بمعاييرهـا الاعتياديّـة.

لكـنّ الحـبّ تمثّـل في أن ينتظـر كميـل، المتجهّـم ذو الشّـخصيّة الصّلبـة العنيـدة، زينـب وألّا ينطلـق دونهـا إلـى الكـرم الّـذي قلّـم أشـجاره مُسـبقًا، حتّـى تذكّـره هـي بأنّـه عبئًـا يعيـدُ العمـل ذاتـه.

ويتمثّـل حبّهمـا في المعطـف الّـذي أعطتـه إيّـاه زينـب في المشـهد الأوّل كـي لا يشـعر بالبـرد، فـلا يبادلهـا كميـل الحديـث، ولا يشـكرها، ولكـن يرتديـه في النّهايـة معترفًـا ضمنيًّـا بأنّهـا كانـت علـى حقّ ومتقبّـلًا احتضانهـا. تدعـوه الزّوجـة إلـى شـرب القهـوة– بالقـاف الجولانيّـة– فـلا يـردّ وكأنّـه لا يسـمعها، فتدعـوه مـرّة ثانيـة وثالثـة؛ حتّـى أنّهـا تطوّعـت للقيـام بمهمّـة حـرق الأغصـان اليابسـة وحدهـا كونـه لـم يتعـاون معهـا، فبقيـت هـي قـرب النّـار ومشـى هـو شـريد الذّهـن نحـو جـدول المـاء القريـب.

قـد يكـون المخـرج الشّـاب فخـر الدّيـن، قـد رسـم في عملـه الثّانـي "بـين موتـين"، مـكان نشـأته: هضبـة الجـولان، التـي وقعـت تحـت الاحتـلال الإسـرائيليّ منـذ ٥٠ عامًـا، وفُصلـت سياسـيًّا وجغرافيًّـا عـن سـوريا الّتـي تعيـش أزمـةً سياسـيّة وإنسـانيّة منـذ أعـوام.

ورغـم واقـع الهضبـة القـاتم والمنعـزل؛ يعكـسُ الفيلـم أمـلًا ضمنيًّـا– وربّمـا أنـا اختـرتُ إقحـام اسـتنتاجي لأجـد النّهايـة الّتـي تناسـبني– لكـن مـا الّـذي سـيجعل الزوجـين ينطلقـان في الشّـتاء فجـرًا إلـى الكـرم، إلّا إذا كان لديهمـا أملٌ بزهـر الكـرز الرّبيـع المقبـل؟



"ذئب وغنَم"، يحرص أن يبقى متواضعًا ودون تكلّف

علاء أبو أسعد

إن كنت تحسبني سأقوم بتلخيص أحداث الفيلم جملةً، كي تقرّر فيما بعد إن كنت تودّ مشاهدته أم لا، فمن الأفضل لك التّوقّف عن القراءة هنا. سأقوم في هذا النصّ القصير بعرض ما استحضره الفيلم من أفكار ومعلومات في ذاكرتي، مستعينًا ببعض مشاهِده.

تذكّرني مشاهد فيلم «ذئب وغنَم» بمشاهد أفلام أخرى، من خلال أمور عدّة، ففي مشهد يحاول فيه أحد الأولاد التّعلم على رمي الحجارة بالمِقلاع، وهي مهارة يفتخر بها أولاد القرية، يصيب الحجر عين ولد آخر ويقتلعُها بالكامل. كنتُ أتمنّى لو اقتلعت الكاميرا عيني أنا، المُشاهِد، أيضًا. ففي أغلب الأفلام الّتي تركّز على العين كعنصر، يحاول التّصوير خضّ المُشاهد. في فيلم «كلب أندلسيّ» مثلًا، وهو فيلم صامت لبونويل ودالي، نرى في المشهد الافتتاحيّ عينًا، هي بالأصل عين بقرة، في محاولة لاستبدال عين الإنسان، أو لربّما عين المُشاهد، نراها تُشقّ بواسطة موس (شفرة) حلاقة ليخرج منها سائل شفّاف لزج. المشهد قصير نسبيًا، لكنّ عدسة الكاميرا تمركز العين بتفاصيلها الدّقيقة في الوسط، ولا نرى شيئًا آخر سواها، بل نستطيع تتبّع الرّموش وحركات العين الصّغيرة. نرى الموس في هذا المشهد السّاديّ تقترب من العين وتشقّها بطريقة مقزّزة، تقشعرّ لها الأبدان، أو تهرب من منظرها الأعين.

نرى في المشهد الافتتاحيّ لـ«ذئب وغنم» زمرة من الرّجال الرّيفيّين بلباسهم التّقليديّ متجمّعين حول خروف مربوط من رقبته إلى وتد في الأرض، وندرك في الحال أنّ مصير هذا الخروف هو الذّبح. بالفعل، يُذبح الخروف خلف مبنى صغير جدًّا، هو منزل رجل متوفّى والّذي ذُبح الخروف لأجل موته، لكنّنا لا نرى عمليّة الذّبح أبدًا، بل نرى فيما بعد، عنق الخروف المدقوقة ورَجلا آخر يقوم بسلخ جلده وتكسير عظام أرجله.

لكنّ الفيلم، رغم كلّ هذه الأحداث، يُصرّ على تواضعه وبساطته، ولو بصريًّا. قد يتساءل المُشاهد عن سبب هذا التّواضع: لعلّها أحداث الفيلم الّتي تدور في قرية نائية في الجبال الأفغانيّة، والّتي تأتينا من أفواه أولاد هذه القرية؟ لذلك نرى أنّ مخرجة الفيلم، شهربانو سادات، تتعامل مع هذا المكان البعيد وسكّانه، خصوصًا الأولاد أبطال فيلمها، بحذر شديد؛ متجنّبة إيصال أيّ رسالة خاطئة، أو رسم صورة كليشيه مبتذلة. نفهم لاحقًا أنّ لا حاجة لهذا العنف البصريّ المتّبع في فيلم بونويل ودالي لخضّ المُشاهد، فالحياة في هذه القرية الصغيرة بحدّ ذاتها عنيفة. سكّان القرية، الّذين لا يتجاوز عددهم العشرين أو الثّلاثين، والّذين جميعهم على ما يبدو من نفس العائلة، يتحدّثون عن الذّئب، عدوّ الأغنياء والأنذال، الّذي عادة ما يظهر خلال اللّيل، وإن رآه المرء يتحوّل إلى جنيّة عاريةً تسرق عقلك ويأكل الذّئب ماشيتك.

يذكّرني الفيلم أيضًا بطفولتي بعض الشّيء، رغم أنّها لم تكن نائية ومنعزلة إلى هذا الحدّ ـ أردّت القول قاسية أيضًا، لكنّني استدرك أنّ الأولاد قد جعلوا حياتهم في القرية ممتعة ومسليّة. إلّا أنّها تخلّلت بعض الرّحلات الصّبيانيّة الّتي قمت بها برفقة أخي الأكبر وأولاد الحارة إلى الجبال والوديان المجاورة لحارتنا في النّاصرة. هذه الجبال للأسف لم تعد خالية وبريّة كما كانت عليه ليس أكثر من قبل عشر سنوات فقط! لكن حياة الأولاد في الفيلم مختلفة، هم من يصنعون حياة القرية، وبالتّالي يحبكون أحداث الفيلم، ويتناقلون أحاديثًا فاضحة سمعوها من أهاليهم، لكن ليس من المفروض أن يتداولوها في عمرهم الصّغير هذا. من هذه الأحاديث مثلًا عِشق وزيارة أحد رجال القرية لأرملة الرّجل الّذي رأيناه محمولًا على النّعش في بداية الفيلم. هذه الأرملة أيضًا هي أمّ لأحد الأولاد اسمه قدوة، الّذي يقوم بدور بطولي تقريبًا (وهذا أيضًا من سِمات تواضع الفيلم، إذ لا تقوم شخصيّة واحدة بدور البطل)، وعلى إثر رواية هذه الفضيحة، الّتي على ما يبدو قد أصبحت على لسان جميع سكّان القرية كبارًا وصغارًا، يتعارك الصّبيان فيما بينهم ليفضّ بينهم شابّين مسلّحين مستفسرًا عن سبب القتال، والمثير للاهتمام أنّ الأولاد يعترفون بالسّبب، فيما كنّا نتوقّع منهم أن يتكتّموا.

أتساءل في النهاية عمّا يمثّله الذّئب والغنم. هل الذّئب هو الأسطورة فقط أم هو الأولاد بعينهم، أم أنّه أنا المشاهد؟ وهل الغنم هم الأهل فقط، أم قد يكونون المجتمع بأسره؟ أو فئة الكبار والبالغين، الّذين يسمحون لأنفسهم أن يقرّروا ما هو صحيح وما هو خطأ؟

«لا يمكن صنع الثّورة بدون الشّعب»

وقفة سريعة مع مونيكا ماورير

حنين عودة اللّه

البداية، وعي سياسيّ

كانت المخرجة الألمانية مونيكا ماورير تبلغ الخامسة عشرة عندما ضُربت واعتقلت لأوّل مرّة إثر مشاركتها في إحدى المظاهرات ضدّ وحشيّة الاستعمار الفرنسيّ في الجزائر، فقد كانت ناشطة في كلّ ما يتعلق بالحقوق المدنيّة. عملت بعدها في أرشيف التّلفزيون، وهنا تعمّق نشاطها ليُعنى بخلق الخطاب السّياسيّ من خلال الشّواهد التّاريخيّة.

«بدأتُ بصناعة أفلام بميزانيّة صفر، عن أسئلة تتعلق بصراعات الطّبقة العاملة والعمال المهاجرين، ومن هناك كان اتّصالي بالفلسطينيّين»

فلسطين، عقب ١٩٦٧

في ظلّ انخراطها بالدّفاع عن حقوق العمال الأجانب، وعقب الهستيريا الّتي اجتاحت ألمانيا بعد حرب ١٩٦٧ لمناصرة «إسرائيل»، كانت مونيكا أوّل من بادر بتأسيس الحملات المناصرة لفلسطين. وكان العمال الفلسطينيّين في ألمانيا برغم قلّة عددهم هم الأكثر تنظيمًا ونشاطًا ليس فقط في مسائل تتعلّق بحقوق العمال بلّ أيضًا الحق في التّنظيم السّياسيّ، ومن خلال مسؤولهم هناك تعرّفت مونيكا إلى العديد من العائلات الفلسطينيّة وعاصرت حرب عام ١٩٦٧ وعرفتها أكثر ليس من خلال الإعلام بلّ من خلال تجربتهم الشّخصية والمروّعة.

«معرفتي بهم كانت مصدر إلهام وإصرار لالتزامي الدّائم ليس فقط للتّشكيك بما ينشره الإعلام المغلوط، بل قول الحقيقة وإن كانت الحقيقة غير مطلقة إلى حد ما، كان من المهمّ احتواء صوت من ليس له صوت، معرفة الفلسطينيين في ألمانيا عن قرب جعلتني أعرف الحقيقة رغم كل الحملات الموجهة ضدهم من الإعلام، هذه قيمة ودرس اكتسبتها مدى الحياة، أن أتعمق في المعرفة، ألا أطلق الأحكام بناء على ما يروج له وينشر فقط».

دور فعليّ

« بعد عمليّة ميونيخ عام ١٩٧٢، راودني الشّك بما إن كانت الأفلام الوسيلة الأنجع في إيصال صوت الفلسطينيين ووقف حملات التحريض ضدهم. لذا رأيت أنه كان عليّ القيام بدور أكثر فاعلية وواقعيّة فتحولت لدراسة الطب» .

هكذا تركت مونيكا الأفلام ودرست الطبّ، الّذي لم تكمله، وعملت في غرف الطّوارئ و حملات المناصرة الطّبيّة في فلسطين ولبنان مع الهلال الأحمر الفلسطينيّ. في لبنان وأثناء عودتها إليها مع إحدى تلك الحملات، رأت مونيكا في انتاجات جميع مؤسّسات الأفلام الفلسطينيّة، أعمالًا تقتصر على شعارات في سياق: «ثورة حتّى النّصر، والبندقية فقط» .

«أنا لستُ ضدّ هذه الشّعارات بلّ هي بالغة الأهميّة، ولكن في نفس الوقت كان هناك بنيّة تحتيّة طبيّة، اجتماعيّة وثقافيّة وتعليميّة ومهنيّة ضخمة ومتطوّرة بنتها الثّورة، ولم تكن معروفة للفلسطينيّين وغيرهم « من خلال عملها في المجال الطبيّ اطلعت مونيكا وانغمست أكثر مع المجتمع الفلسطيني في الشتات، والذي رأت أنه يحمل الكثير من القصص والحكايا من قصص الثورة والمجتمع والحياة.

هنا رأت مونيكا دور مؤسّسة السّينما الفلسطينيّة وكان قرارها بالعودة مجددًا إلى السّينما، لإظهار بنيّة الثّورة، ولماذا سميّت ثورة فلسطينيّة، وما معنى الثّورة. فهي مجددًا عودة إلى الجمهور.

تصوير الثورة

تعمل مونيكا حاليًا على مشروعها «تصوير الثّورة» وهو مشروع يهدف إلى إنشاء ذاكرة بصريّة–سمعيّة للفترة الّتي سمتها صفحة ذهبيّة في تاريخ صنع الثّورة الفلسطينيّة، من خلال رقمنة واستعادة الذّاكرة السّينمائيّة الفلسطينيّة في الشّتات، حيث ترى المناضلة مونيكا أنّ مسؤوليّتها الآن هي إيصال كلّ ما تملكه، خاصّة أنّ عملها في التّوثيق مع «وحدة أفلام فلسطين» التّابعة لمنظّمة التّحرير جعل من المادّة المتوفرة لديها ممنهجة إلى حد ما. فالجيل الشّاب من صنّاع الأفلام وغيرهم بحاجة إلى هذه الذّاكرة الّتي شهدت على حنين لمجتمع فلسطينيّ نموذجيّ كبر في الشّتات، على أمل أن تُعاد الكرة يومًا ما.

فيلم "آخر واحد فينا"

المغادرة من اللّغة إلى الطّبيعة في مساءلة الحضارة الإنسانيّة

ملك عفونة

تأويلٌ مُلزمٌ بالإفصاح عنه

(إذا أردتَ أن تقتحم هذه التّجربة السّينمائيّة على ظهر حصانك، فاخرج من النّصّ الآن، إنّه عربةٌ يوجّهها سائس)

تتناسَل من هيكل الفيلم الزّمنيّ حركتان متضادّتان، لسردٍ بصريٍّ يتفكّك وكينونة تتكاثف. يغادرُ المشهدُ أفقه المتّسع ومساحاته الممتدّة نحو تفاصيل صغيرة مبعثرة، تقتربُ العدسةُ بناً منها مع ارتداد البطل إلى ذاته غير المقصودة، الّتي تمنحه إيّاها، بصمت وقسوة، الطّبيعةُ الموزّعة بإتقان بين مساحاتٍ تتبادلها الوحشيّة والتّناغم.

خلافًا للانتقال المُتتابع من أُطر بصريّة سهلة إلى أخرى وعرة، تتناثرُ الخلفيّات الصّوتيّة على أنفاس زمنيّة متقطّعة، لتُسرّب ربّما لحظات الغفلة والانتباه الّتي تتجاذبُ البطل، فينقطع فجأةً صوت البيئة المحيطةً، الّذي ما إن تندمج معه فتنساه حتّى يغزو وجودَه العاديّ صوتُ الموسيقى التّأثيريّة في تناوبٍ فجّ يُحاكي تشرّد البطل بين غفلته عن ضياعه وانتباهه لها، لهذه الغفلة. تثبُ هذه المقاطع الموسيقيّة من الشّريط الصّوتي إلى متن الفيلم في خلخلة مفاجئة للأمكنة وعبث بالمسافات، فقط حين تعود هذه المقاطع إلى مكانها في الشّريط الصّوتي أدركُ أنّني غُرّر بي وخُطفتُ إلى منطقة محرّمة تتقلّب فيها أذهان الشّخصيّات.

في نزع أحشاء الفيلم

لا أتخيّل توغّلاً آمنًا في المحتوى المفاهيميّ للفيلم دون انتزاع تعسّفيّ لفكرته من جسدها السّينمائيّ الوسيم، وتجريدها باعتبارها ثيمةً عالميّة تستحقّ التّأمّل، ما عدًا ذلك، غرقٌ في التّداخلات الّتي يخلقها التّناول السّينمائي (التّقنيّ – الجماليّ) للموضوع.

كما لو أنّه يُجبر التّاريخ على الانزياح نحو مركزيّة أخرى، يعيدُ علاء الدّين سليم تشكيلَ العلاقة بين ثلاثة فواعل أساسيّة في الحضارة الإنسانيّة: اللّغة والطّبيعة وجغرافيا الجهات، ويعبثُ بمواقعها الرّاهنة على خارطة القوّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة للعالم، من خلال رصد صيرورةٍ فرديّة لذات، تصبح أثناء رحلتها المرتجلة الشّرارةَ المثيرةَ لاحتمال هذه المعادلة.

رغبة الشّاب الإفريقيّ بالهرب من الصّحراء، ومغادرة موطنه إلى أوروبا نحو انبعاثٍ جديد، في بحثٍ عن القيم الإنسانيّة الغائبة في الأنظمة الاجتماعيّة المشوّهة الّتي تسود في بلده، تضعنا أمام سؤال جغرافيا الجهات، والتّدفق أحاديّ الجانب لحركة الهجرة من الجنوب إلى الشّمال، والّتي نجتزئُها إن لم نضعها في مواجهة التّدفّق أحاديّ الجانب لحركة الاستعمار من الشّمال إلى الجنوب، ليصبح هذا التّجاور مُدخَلاً يبيحُ السّؤال عن العلاقة ما بين التّدفّقين؛ ما حقيقتها؟ وكيف تُصدَّر في الخطاب وترسو في المُخيّلة؟ يعيدنا هذا التأمّل مرّة أخرى إلى سيناريو المقدّمة، ولكن بقراءة أخرى: شاب إفريقيّ يضطرّ للانفصال عن الصّحراء، ومغادرة موطنه إلى أوروبا نحو اغترابٍ أبديّ، بحثًا في بلد المستعمر عن القيم الإنسانيّة الّتي استلبها وادّعى امتلاكها عبر تشويه مُمنهَج للأنظمة الاجتماعيّة رافق نهبَه للأرض ومصادِرها، اضطرارٌ ينتهي فيما بعد بقطيعة كاملة مع التّاريخ.

هذه هي لحظة الوعي الّتي يلتقطها الفيلم، ويطرح لتعديل مسارها أو ربما لنسفه نهائيًا، رؤيةً تلمسُ حلمًا في قلب الحقيقة. ولكنّ الشّروط التّاريخيّة الرّاهنة الّتي أنتجت حالة الهجرة غير الشّرعيّة وما يتعلّق بها من مصفوفة التّفاوتات الحضاريّة الّتي عُزيت إلى الجغرافيا في الأدبيّات الأوروبيّة، هي أعقد بالطّبع من مجرّد تقسيمها إلى مستعمِر يحتلّ الرّواية ومُستعمَر يعيشها. فهذا النّظام رغم وضوحه عند موضعته في بنيته التّاريخيّة، وتجريده من ظروفه السّوسيولوجيّة، إلّا أنّه ليس مجرّدًا منها، ليس والفرد مُكوّنٌ أساسيٌّ في هذا النّظام، سمَته التّفاعل والتّأثّر.

هنا تبرزُ الغابة، منطقةً في الوعي والجغرافيا، مُحرّرةً من كلّ تلك الفوضى، احتجاجًا أو ملجأً أو تعديل مسار. تبرزُ في اللّحظة الّتي يضلّ فيها البطل طريقه، فيعبثُ حضورُها تدريجيًا بمفهوم الضّياع. لا نستطيع الانحياز إلى أحد التّلميحات الّتي تطلقها الغابة كوجهةٍ غير مرتقبة في رحلة لجوءٍ نحو الشّمال، لجوء؟ كيف نسمّي الرحيل إلى وجهةٍ تفترض الموت بغية وصولها لجوءًا؟ هل حضور الغابة هنا محاكاةٌ للاغتراب والضّياع والتّخبّط الّذي يعيشه المهاجرون النّاجون من رحلة اللّجوء في ثقافة أخرى ولغةٍ عاجزة عن احتضان أفكارهم ومشاعرهم، أم أنّها نبوءةٌ للوجهة الّتي على الحضارة أن «تلجأ» إليها لكي تنجو: الطّبيعة.

مهما أرادت الغابة أن تقول، فقد قالته بصمت، في فيلم استثنى اللّغة؛ محطةَ الإقصاء والاحتواء الأولى، لربّما كانت هذه المغادرة ليست في النّهاية سوى مغادرة من التّاريخ إلى الطّبيعة، من انتصار التّاريخ باللّغة إلى انتصار الطّبيعة بالتّخلّي عنها، فبلا لغة تستحقّ الكائنات مرتبتها كامتدادٍ لعناصر الطّبيعة، وتصبح رموزًا كونيّة.

قراءة في الفيلم التّونسيّ "نحبك هادي"

فاروق الفرشيشي

إنّ الهدوء سمة المقابر ولا يمكن للحياة أن تبزُغ وتعبّر عن نفسها دون ضجيج، كذلك يدلّ صراخ الوليد على حياته، وكذلك تدل الثّورة على إرادة الحياة، وكذلك كان المخرج التّونسيّ محمد بن عطية يُحبّ لبطله الشّابّ «هادي» أن يكون.

الفيلم الّذي فار بجائزتي مهرجان برلين السّينمائيّ؛ أفضل ممثّل لمجد مستورة في دور هادي، وأفضل عمل أوّل لمخرج، لمخرجه محمد بن عطية، عرف ردود فعل متباينة، ولئن كان الفتور سمة ردود الفعل التّونسيّة، فإنّ الأقلام الأجنبيّة عانت في تقييمها من سوء فهمٍ لم ينج منه إلّا قليل، إنّ علاقة "نحبك هادي" بالواقع التّونسيّ عميقة إلى حدّ يحتاج فيه المرء إلى اطّلاع أكبر، مع ذلك تبقى نظرة الآخر مهمّة إلى حد ما، ذلك أنّ "نحبك هادي" كسر صورًا نمطيّة كثيرة في وجه المشاهد الغربيّ عن البلاد العربيّة.

لم يبحث الفيلمُ أن يصدم المشاهد بأيّ شكل، لقد كان هادئًا في أغلب دقائقه الثّماني والثّمانين، ربما هدوءًا محتقنًا مثل بطله «هادي»، ذلك الشّابّ التّونسيّ سليل العائلة القيروانيّة رفيعة المقام، المشرف على الزّواج وعلى بدء حياة نموذجيّة هادئة. بدا أنّ كلّ شيء يُعدُ بشكل يحلم به كلّ شابّ عربيّ تقريبًا، فالدّار تكاد تجهّز لاستقباله، والزّوجة جميلة وسعيدة، ووالدة نبيهة تكفّلت بكلّ شيء تقريبًا، وبدا من خلال مشهد الخطوبة أنّه مستسلم لمشيئة أمّه تمامًا.

لكنّ العين لا تقدر على الإذعان حين يذعن كلّ شيء آخر. لقد نقل لنا مجد مستورة بشكل بديع وصادق عنف الكبت الّذي يتشكّل داخله. يحاول هادي أن يُنقذ عمله بالبحث عن زبائن في مدينة المهديّة السّاحليّة، حينما يتعرف على ريم المنشّطة السّياحيّة، ويقع في هواها قُبيْل أيّام من زواجه، وبين خيار العودة إلى الواقع والاكتفاء بالحلم، وتحويل الحلم إلى مشروع واقعيّ، يحدث الصّراع الدّراميّ الّذي ينقل بطل الفيلم بهدوء عبقريّ من حالة البداية إلى حالة الختام.

كان الجانب الاجتماعيّ أيضًا طاغيًا على مشاهد الفيلم الصّامتة والمعبّرة، فمثلا أولى محمد بن عطية أهمّيّة لمشاهد بحث هادي عن عملاء جدد، فعبّر عن ركود قطاعي التّجارة والصّناعة بصور شتّى، ولكن ما يهمنا، هو أنّ كلّ ذلك مُرّر بهدوء وبساطة في خلفيّة أحداث الفيلم الدّراميّة. نحن لسنا أمام فيلم «تناول العديد من القضايا الهادفة»، بل أمام فيلمٍ رومانسيّ، ولئن كانت هذه القصّة كلاسيكيّة ومألوفة، فإن سياقها المتشكل في الخلفيّة أكسبها بُعدًا جماليًا عميقًا، فبدت بذلك مشاهد الفيلم أقرب إلى اللّوحات التّشكيليّة الّتي تأخذ وقتها في مكان لا يبدو فيه الوقت عاملاً حاسمًا.

كان مشهد المقبرة أحد هذه اللّوحات، ولقد استفاد المخرج من مقبرة المهديّة الشّهيرة المطلّة على البحر في مشهدين، أحدهما صامت (صمت القبور)، وثانيهما كان خلفيّة لحوار هادي وريم عن الثّورة. إنّ المقبرة فضلاً عن موقعها الجميل، توحي بهدوء مضاعف لإشرافها على البحر، وبسكون كاذب لأنّ الماء يجاورها، تمامًا مثل هذا الشّابّ التّونسيّ الّذي يحاول أن يكون كما يرتضي منه الكبار.

وحين تعرّف هادي على ريم، كسر قدسيّة الصّمت، وتجرّأ على الكلام أمام المقابر عن الثّورة، طبعًا بنفس الأسلوب المراوغ، لم يكن هادي أو ريم من الثّوريّين الأفذاذ، ولم تكن ريم حاضرة يوم هروب المخلوع، ولم يفعل هادي آنذاك إلا مرافقة زملائه في العمل، لكنّنا نعرف أنّ هادي في تلك اللّحظة كان يحضّر لثورته الخاصّة، وريم هي قلب تلك الثّورة.

صنعت لعبة الهدوء والضجيج إيقاعًا فنّيًا وأدبيًا جميلين. لقد عبّر بن عطية بالصّمت عن كلّ ما هو مزيّف في حياة هادي، وقابله بالصّوت ليعبّر عن كل ما هو حقيقيّ، ربما لذلك مثلاً كان حديثه مع خطيبته خديجة يتمّ بالرّسائل النّصّيّة القصيرة، بينما تأخذ علاقته بريم شكلاً حواريًا أكبر، مع الكثير من الرقص والضحك والغناء وأصوات أخرى.

ويحافظ هادي على هدوئه العصيب حتّى تأتي تلك اللّحظات الثّلاث الحاسمة، ويجرّب أن يبادر، فيطلب في لحظة أولى من خديجة أن تفكر في أمر هذه العلاقة الشّبيهة بالقدر، ويعد في لحظة ثانيّة ريم بأن يتبعها إلى آخر الدّنيا، ويصرخ بألم في وجه أمّه الملتاعة ويصارحها بالحقيقة.

لربما كان فيلم "نحبك هادي" أكثر الأفلام التّونسية تعبيرًا عن الثّورة، دون أن يخوض في التّفاصيل السّياسيّة وعبر مزج إيقاعيّ بين فكرة الهروب وفكرة البقاء، تتّجلى صورة عميقة وعفويّة لتونس الحاضر. لم أرَ في نهاية الفيلم وجهًا للتّشاؤم، بل لعله التّفاؤل ذلك الّذي غيّر قرار هادي، ودفعه للبقاء.

(نُشرت هذه المّادة في موقع نون بوست بتاريخ ١٨ كانون الثّاني ٢٠١٧)

الرّجل البطل في السّينما الفلسطينيّة : تصوّرات سابقة و نماذج جديدة

صالح ذبّاح

من نافل القول أنّ الحديث عن الرّجل البطل (بروتاجينست) في السّينما الفلسطينيّة هو وليد سرديّة هزيمة تشكّل النكبة فيها المرجعيّة أو نقطة البداية كحدث مؤسّس، لذا هو لا يتصرّف وفق رواية انتصار تجعل منه بطلًا بالمعنى الكلاسيكيّ للتصوّر، ناهيك عن غياب حيّز تقنيّ – صناعيّ سينمائيّ لخلق هذه النّماذج فلسطينيًا حتّى قبل النّكبة، وحتّى في ظلّ وجود هذه الصناعة عربيًا في مصر، صوّر الفلسطينيّ فيها كشخصيّة غير محوريّة، مهمّشة، على الرّغم من أنّ فلسطين كانت قضيّة هذه الأفلام. لذا لا يخضع التّعامل مع البطل السّينمائيّ الفلسطينيّ لفكرة النّجم اللامع ذي الكاريزما الاستهلاكيّة إن استخدمنا مصطلح « استهلاك الثقافة » وفقا لمدرسة فرانكفورت، والأجدر بنا فحصه ورؤيته بمنظور سينما « الجنوب العالميّ » المقاومة لسرديّات الخطاب الأبيض، آخذين بالحسبان تأثير السّياق السّياسيّ في تشكيل السّردية مضمونًا وتنفيذًا.

نلحظ أن فترة « سينما الثّورة الفلسطينيّة » في الستينيّات والسبعينيّات أفرزت نماذج وثائقيّة مجنّدة لهدف المقاومة، خضعت عادة لثنائيّة الضحية / الفدائي، وتصرّف البطل وفقًا لما هو مطلوب منه وطنيًا في شكل من أشكال الاختزال أحاديّ البعد، يعود ذلك لطبيعة هذه الأفلام وانضوائها تحت جناح الفصائل المقاومة، ومع انطلاق السّينما الرّوائيّة الطويلة داخل فلسطين، اقترحت السّينما الرّوائيّة ما كان غير متوفّر في سينما الثّورة. على سبيل المثال، أظهر فيلم « عرس الجليل » لميشيل خليفي (١٩٨٦) نموذجًا أوديبيًا مركّبا للرّجل الفلسطينيّ، في استكمال للخطّ السيكولوجيّ الّذي وضعه كنفاني في رواية « رجال في الشمس » حول العلاقة بين العجز الجنسيّ والعقم السياسيّ، وزاده خليفي تعقيدًا نفسيًا من خلال العلاقة المضطّربة بين مختار القرية وابنه العريس الشّابّ الّذي حاول التمرّد على ابيه في إحالة أوديبيّة إلى النّظريّة الفرويدية، في إشارة إلى اختلاف جوهريّ بين جيل النّكبة الأوّل الّذي يمثّله المختار والجيل الثّائر للأبناء.

بالإضافة إلى النموذج الأوديبيّ، حضر لاحقًا نموذج اللابطل الرّوائيّ، الّذي شكّل إحدى طرق تعامل الفلسطينيّ مع واقعه بعد الصّدمة الكبيرة في النّكبة وكان لذلك تعبيراته المختلفة في الأعمال ألأدبيّة من أبرزها رواية « المتشائل » لإميل حبيبي، وبالإمكان رؤية امتداد هذا الخط سينمائيًا في أفلام إيليا سليمان من خلال اللابطل المحاط بالمفارقات المضحكة لشدّة مأساويّتها. بمقدورنا اعتبار ثلاثيّة أفلام سليمان : « سجلّ اختفاء » (١٩٩٦) ، « يد إلهية » (٢٠٠٢) ، « الزمن الباقي » (٢٠٠٩) تجليًا سينمائيًا مرسّخًا لفكرة اللابطل بشكل كاريكاتوريّ من خلال استعمال الأساليب ما بعد الحداثيّة في التّقطيع، والسّرد غير الخطيّ، والمؤثّرات البصرية والأحداث الخارقة للطبيعة.

كان لزيادة تعقيد الأوضاع السياسيّة والماديّة (الحيّز الماديّ) على الأرض تأثير على تشكيل الشّخصيات على الشّاشة وبنائها في السّرديّة الفيلميّة الفلسطينيّة ، كالحواجز الّتي خلقت الفدائيين في « الجنّة الآن » (٢٠٠٥)، أو الجدار الّذي أنتج شخصية عمر سرديًا في فيلم « عمر » (٢٠١٣) ، أو غلق الحدود بين غزّة ومصر الّذي خلق « أراب أيدول »(٢٠١٦) وإصرار مخرج هذه الأفلام، هاني أبو أسعد، على خلق أبطال ذكور مقاومين ذي ملمح هوليوديّ ما بعد حداثيّ. أو واقع المخيّم والخناق المشدّد على الفلسطينيّين الّذي أنتج شخصية مثل موسى في « حب، سرقة، ومشاكل أخرى » (٢٠١٦) للمخرج مؤيّد عليّان، ومأساة القرى المنتفخة والملوّثة في الجليل التي أنتجت شخصية جودت في « بدون موبايل » (٢٠١١) للمخرج سامح زعبي.

المثير والمشترك بين الشّريطين الأخيرين صعوبة رؤية أبطال تقليديّين في هذه المساحات، هم أبطال معاركهم الصّغيرة الفردانيّة في وجه ثلاث دوائر: المنظومة الاجتماعيّة الداخليّة (العائلة)، والسّلطة المحليّة (المجلس المحلّي للقرية أو السّلطة الفلسطينيّة)، والسّلطات الإسرائيليّة.

عند التدقيق في شخصيّتي موسى وجودت كنموذجين لرجلين فلسطينيّين داخل قالب فكاهي، بالإمكان استشفاف سهولة توصيل البعد الجنسانيّ للشخصيّتين على نحو غير مألوف فلسطينيًا في السّينما. ويمكن إلحاق ذلك أيضا بطبيعة الأجيال الجديدة والشابّة من المخرجين الفلسطينيّين كسامح زعبي ومؤيّد عليّان اللّذين تبنيّا إيقاعًا سريعًا في أحداث الرّواية وطبيعة الشخوص التي تبدو واقعيّة جدًا، تمثّل دون تكلّف، وبعيدة عن الكليشيهات البصريّة التي استعملت في عدد من الأفلام سواء من خلال الحطّة، أو البندقيّة أو العبارات المباشرة في الحديث عن فلسطين، ما يؤكّده المخرجان هو أنّ فلسطين تبدأ من الفرد بعيدًا عن السّرديّة الجماعيّة المباشرة، لذا كان مشتركاً كذلك ارتباط عصرنة الأبطال (modernization) بفردانيّة كل منهما (individualism)، وشعورهما أنّهما جزء من منظومة العولمة، هذا ما أتاحه « الموبايل » لجودت، أو الفيزا والمؤسّسات الدوليّة لموسى، وفهمهما لهذا الأمر وعرضه هو تحديث نسبيّ عندما يرتبط بالتوجّه الفردانيّ لكلّ منهما في صراعه مع محيطه، والبحث عن طريقة للهروب من المجموعة / الأرض.

العامل المشترك في الشّريطين الّذي أسهم بالخروج بصورة مختلفة للبطل الرّجل في السّينما الفلسطينيّة يعود إلى كون الشّريطين مندرجين تحت جانر الكوميديا الخفيفة (light comedy) والّتي بدت وكأنّها مخلّصة للرّجل البطل من التوقّعات والأمال المعلّقة عليه في المقاومة والتصديّ للاحتلال ومن التأطير الجافّ وأحاديّ البعد داخل السرديّة الفيلميّة. وكأنّ المؤلفان في هذين العملين أبرما عقدًا مع المشاهد مفاده منذ البداية أنّ الفلسطيني ليس بطلًا، وليس منصاعًا لمجموعته ولا يحمل همومها الجمعيّة للوهلة الأولى، بل هو على صراع معها.

لذا بالإمكان رؤية ملامح عامّة لسيرورة تطوّر في السّرديّات المتناولة في السّينما الفلسطينيّة ولنموذج الرّجل البطل فيها، مع كامل الإدراك بأنّه من غير الممكن التّعامل مع الإنتاج السّينمائيّ الفلسطينيّ كمعطى صلب، متجانس، وأحاديّ الشّكل والمضمون في تأثّره بالمعطيات والواقع الماديّ ووضع هذين الفيلمين تحت المجهر البحثيّ يمكّننا من تتبّع التطوّرات الّتي لحقت بالسينما الفلسطينيّة ، وسيطا بصريًا لسرديّات الفلسطينيين ولما تشكّل من نماذج جديدة على الشّاشة، مع التنويه بأنّه ما من ادّعاء أنّ هؤلاء الرّجال أو النّماذج لم تكن موجودة مطلقًا من قبل، لكنها نتاج من التّقاطعات للتصوّرات السابقة على الشّاشة وتركيبات اكثر فسيفسائيةً وتداخلًا من بساطة عرض ثنائية المقاوم / المستلم أو الفحل / المخصيّ أو الوطنيّ / الخائن وإلى ما شابه من التّقسيمات الدوكوتوميّة.

عن القدس والسّينما

محمود شقير

١

كان لمدينة القدس اهتمام بالسّينما منذ ما قبل النّكبة عام **١٩٤٨** وإلى ما بعد هزيمة حزيران عام **١٩٦٧**، وقد استمرّ ذلك الاهتمام إلى ما قبل انتفاضة الحجارة عام **١٩٨٧**، ثمّ وقعت القطيعة مع دور السّينما، وذلك بإغلاقها طوال فترة الانتفاضة وإلى ما بعدها بسنوات، غير أنّ هذا الاهتمام أخذ يظهر من جديد، من خلال مركز يبوس الثقافيّ، وبعض العروض السّينمائيّة التي يقدمها المسرح الوطنيّ الفلسطينيّ، والمقهى الثقافيّ التّابع للمكتبة العلميّة، وعروض أخرى؛ تقدّمها في المناسبات؛ المراكز الثّقافيّة المختلفة في المدينة. في سنوات الخمسينيّات من القرن العشرين وإلى ما قبل هزيمة حزيران، كانت دور السّينما في القدس تشكّل مع المقاهي والنّوادي والمكتبات والفنادق والمطاعم، مظهرًا من مظاهر النّزوع المدنيّ المرافق لنهوض الطّبقة الوسطى، وما يستتبع ذلك من ميل إلى التّرفيه عن النّفس والتّسلية، وإقامة علاقات اجتماعيّة منفتحة، وتواصل مع الأصدقاء.

وكانت في القدس ثلاث دور للسّينما تقع اثنتان منها في شارع صلاح الدّين، والثّالثة في شارع الزهراء. كنتُ؛ وأنا طالب في المدرسة الرّشيديّة، أقطع الشّارع نحو سينما الحمراء، أتفرّج على الملصقات الّتي تحمل صورًا لممثّلين وممثّلات، ثمّ أذهب للغاية نفسها إلى سينما النّزهة الّتي تقع في آخر الشّارع، ولا تبعد عن سينما الحمراء إلّا مئتي متر أو أكثر قليلًا، وحين ظهرت سينما القدس في شارع الزّهراء تعزّز حضور السّينما في حياة المقدسيّين والمقدسيّات. وكان من اللافت للانتباه أنّ كلًا من دور السّينما الثّلاث كانت تقدّم للجمهور ثلاثة عروض في اليوم الواحد؛ كلّ عرض يشتمل على فيلمين بتذكرة واحدة. العرض الأوّل في الثّالثة والنّصف عصرًا، والعرض الثّاني في السّابعة والنّصف مساءً، والعرض الثّالث في العاشرة والنّصف ليلًا. وكانت تقدّم عروضًا إضافيّة في العاشرة والنّصف من صباح يوميّ الجمعة والأحد.

٢

دخلت سينما الحمراء أوّل مرّة؛ وأنا في الثّالثة عشرة من العمر، لمشاهدة فيلم سنوحي المصريّ، ولم يتوقف شغفي بالسّينما منذ ذلك الوقت إلى الآن. كان ذلك عام **١٩٥٤**، وكنتُ معنيًّا في سنوات المراهقة بأفلام العنف؛ كان ممثلون من أمثال جيف شاندلر وكلارك جيبل ومحمود المليجي وفريد شوقي، يحظون بإعجابي جرّاء استخدامهم لقبضات أيديهم ولمسدّساتهم ضدّ الأشرار.
وكنتُ في الوقت نفسه معجبًا بالأفلام الكوميديّة؛ وبخاصّة أفلام اسماعيل ياسين وعبد السّلام النّابلسيّ وعبد المنعم إبراهيم؛ كنتُ معجبًا كذلك بأفلام الحبّ الّتي يتخلّلها الرّقص الشّرقيّ والأغاني العاطفيّة، وكنتُ أتابع بعض المجلات الّتي تُعنى بأخبار نجوم السّينما؛ مثل مجلة الشّبكة وغيرها، وبادرتُ إلى مُراسلة بعض الممثّلين والممثّلات، راسلت شادية وفاتن حمامة وأحمد رمزي وعبد الحليم حافظ، ولم يجبني على رسائلي سوى أحمد رمزي. طرت من الفرح حينما وصلتني رسالة منه، وحين كرّرت الكتابة إليه لم يردّ على رسالتي، فأقلعت عن مراسلته.

وأثارت اهتمامي أفلام رعاة البقر، صرتُ أميل إلى تقليد أبطالها، أرتدي ملابس تشبه ملابسهم؛ أذهب إلى سوق الباشورة في القدس القديمة، أشتري جاكيتات رخيصة من الجلد، وأحزمة عريضة، رصّعتها بصفوف متوازيّة من الدّبابيس ذات الطّبعة الكبيرة، وأنتعل جزمة سوداء، وأضع على رأسي قبعة، ثمّ أمشي متمايلًا مثّلما يمشي أبطال الأفلام.

في سنوات لاحقة، لم تعد تشدّني أفلام العنف؛ صرتُ معنيًا بالأفلام الواقعيّة الّتي تصوّر أوضاع الفقراء وتتعاطف مع همومهم، وكذلك مع هموم الطّبقة الوسطى. جذبتني الأفلام المصريّة الّتي اعتمدت على روايات نجيب محفوظ ويوسف إدريس. وفيما بعد؛ أعجبتني أفلام يوسف شاهين وآخرون من بلدان عربيّة أخرى وأجنبيّة، وأعجبتني أفلام للفلسطينيّين؛ غالب شعث، مصطفى أبو عليّ، ميشيل خليفة، هاني أبو أسعد، وإيليا سليمان، وكذلك أفلام للفلسطينيّات؛ مي المصريّ، ليانة بدر، آن ماري جاسر، ليلى صنصور، وغير هؤلاء وأولئك.

٣

قبل انتشار الفيديو والتّلفاز، كان الذّهاب إلى دور السّينما أمرًا محتّمًا للرّاغبين في مشاهدة الأفلام. وكانت الأسر المقدسيّة تضع ارتياد هذه الدّور ومشاهدة الأفلام فيها من أهمّ المتع الّتي تنتظرها بشغف. كنتَ ترى ربّ الأسرة يمشي في شارع صلاح الدّين وإلى جواره زوجته، وهما معًا يرتديان أبهى الملابس، ومن حولهم أبناؤهم وبناتهم وهم ذاهبون إلى السّينما.

كانت سينما الحمراء تتميّز بواجهتها الزّجاجيّة العريضة المزيّنة بالملصقات، وكانت سينما القدس تتميّز باتساع قاعتها وبحداثة تجهيزاتها وفخامة مقاعدها، وكان ثمّة في اللّوج مقاعد مخصّصة للعائلات. أما في القاعة الأرضيّة فكانت العادة المتّبعة في دور السّينما الثّلاث أن يجلس الرّجال في جانب، وتجلس النّساء في الجانب المقابل، وقد ظلّ هذا التّقليد ساريًا لزمن طويل، ولم يتوقف العمل به إلّا في السّنوات القليلة الماضيّة.
وما يُؤسف له؛ أنّ تأثير السّينما في الحياة اليوميّة للقدس ما زال خافتًا، وثمّة أجيال من المقدسيّين ومن الفلسطينيّين بشكل عام لا تعرف شيئًا عن عروض السّينما في القاعات، ولا تكترث للتّواصل معها، مستعيضة عن ذلك بمشاهدة أفلام؛ أكثرها سطحيّ وسخيف، على شاشة التّلفاز أو من خلال الفيديو. ولعلّ هذا مؤشر أكيد على خلل لا بدّ من تصحيحه وتجاوزه.

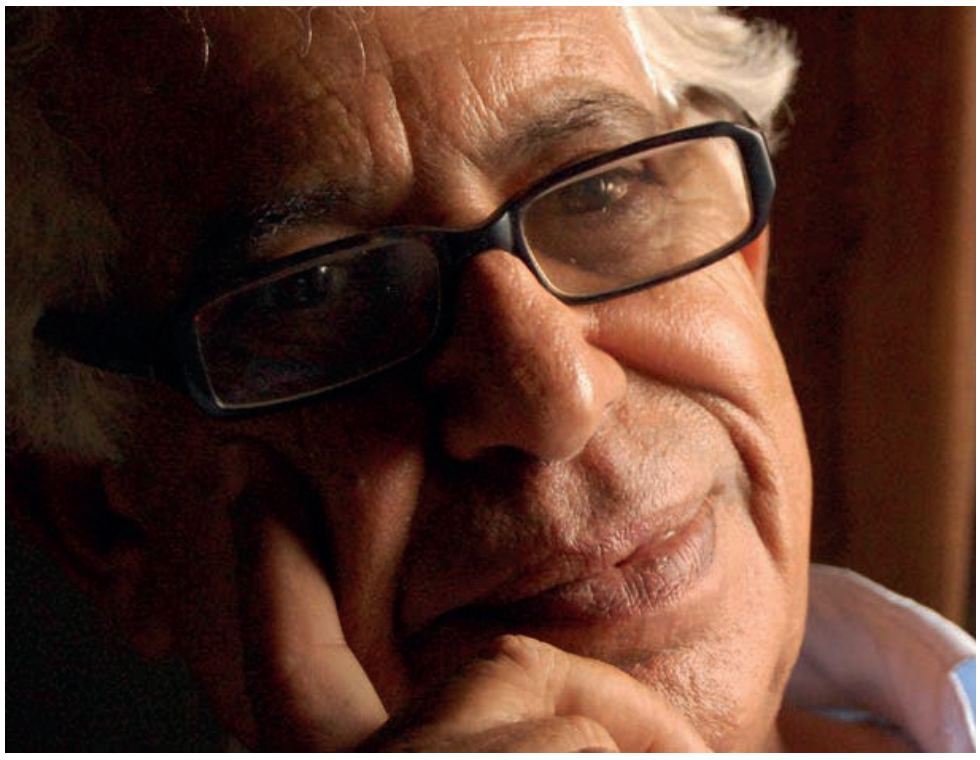
كانت القدس ورام الله ونابلس وبيت لحم وغزة في خمسينيّات وستينيّات القرن العشرين تزدهي بدور السّينما فيها، وكانت العائلات الفلسطينيّة، بنسائها ورجالها وشبابها وشاباتها، تُقبل على ارتياد دور السّينما ومشاهدة الأفلام العربيّة والأجنبيّة بمثابرة واستمتاع.
لذلك؛ لا بد من استعادة العلاقة الحميمة مع دور السّينما، ومع الأفلام الجيّدة بصفة كونها عنصرًا مهمًّا من عناصر ثقافة الفرد، وكذلك المجتمع بوجه عامّ.

سعيد زاغة يبدأ مشواره بفيلم خمسة أولاد وعجل

«الرسائل الواضحة لا مكان لها في السّينما.. السّينما تبحث في تطوّر العلاقات الإنسانيّة»

حاورته حنين صالح

في فيلم "خمسة أولا وعجل" والّذي أنتج عام ٢٠١٦، يبحث المخرج الشّاب وكاتب السّيناريو، سعيد زاغة في علاقة أبّ مع ابنه، طارحًا حولها عدّة تساؤلات: كيف من الممكن أن تتأثر هذه العلاقة بالمجتمع؟ هل من الممكن أن يفرض الإنسان مبادئه على مجتمع يختلف عنه؟ ومن الّذي ينتصر؟ وهل الابن يتأثّر بأبيه أكثر أم في المجتمع؟ وهل يضطر الأبّ الّذي يحاول التّمسك بمبادئه الانجرار لما يفرضه المجتمع؟ يترك الفيلم لنا هذه الأسئلة معلّقة ومفتوحة للنّقاش.
ولكن برأي سعيد هذا ليس مهمًّا، يقول: «المهمّ أن يستمتع المشاهد بعلاقة الأبّ مع ابنه وكيف تتطوّر، طالما استمتع سيكون قادرًا على التّفكير بكلّ هذه الأسئلة، يجب أن يخاطب الفيلم المشاعر أولًا قبل العقل ويخلق الألفة مع المشاهد، وهذا برأيي ما يجب أن تكون عليه السّينما».
كنتُ قد بدأتُ بسؤال سعيد عن رسائل يبثّها الفيلم، فأبدى تحفظًا على «الرسائل» من الأفلام بشكل عام: «بالنّسبة لي كتفرج وكمخرج أيضًا أتحفظ على «رسالة الفيلم»، برأيي السّينما ليست رسالة، الأهمّ هذه العلاقات الإنسانيّة بين الشّخصيات، كيف تتطوّر تحت الضغط، في الدّراما توّضع الشّخصيات تحت الضّغط لتُدرس العلاقات الإنسانيّة.. تبحث السّينما في تطوّر الشخصيّات، أمّا الرّسائل الواضحة فلا مكان لها في السينما»
تدور أحداث الفيلم حول مُدرّس يحاول اكتساب ثقة ابنه الصّغير بشتى الطرق. وعندما يقع الابن في مشكلة مع الجيران، تتفاقم الأمور وتخرج عن سيطرة الأبّ وتضعه أمام اختبار لمبادئه وأخلاقه. اقتبست قصّة الفيلم عن قصّة قصيرة للأديب الأمريكيّ رايموند كارفر بعنوان «دراجات هوائيّة وعضلات وسجائر». وعن بدايات الفكرة وتطورها يحدّثنا سعيد:
«كنتُ معجبًا في الكاتب، وقرأتُ القصّة صدفة (على الرّغم من أنها ليست القصّة الأهمّ لـرايموند كارفر)، شعرتُ أنّها يمكن أن تكون فيلمًا، بعد خمس سنوات قررت أن أقدمها كفيلم قصير، تواصلتُ مع الشّركة الّتي تملك حقوق النّشر نيابة عن الكاتب، وبدأتُ أبحث عن التّمويل. اخترتُ موقع التّصوير في العقبة، وصُوّر الفيلم خلال خمسة أيّام»
وعن اختيار العقبة للتّصوير، يردف: «أردتُ أن لا تأخذ القصّة أبعادًا ليست لها وخصوصًا سياسيّة، خاصّة أنّ كلّ ما يقدّم في فلسطين يأخذ تأويلًا سياسيًا، يمكن لأي أحد بالطّبع أن يُغوِّل قصّة الفيلم ويخلق لها أبعادًا سياسيّة ولكنّي لم أفعل».
حين يرتبط العمل بمخرج شابّ، وفيلم أوّل على هذا المستوى، أعدتُ السّؤال الّذي يُكرّر دائما للمخرجين الشّباب، عن أبرز التّحديّات في هذه التجربة: «أنتجتُ فيلمًا بتكلفة بسيطة في مجال إنتاج الأفلام هي ٢٠ ألف دولار، التّحدي كان بالنسبة لي هو ألّا ينعكس ذلك في الفيلم، وأن نتجاوز عقبات إخراجيّة قد تؤثر عليها قلة التّمويل. أمّا التّحدي الآخر فهو أنّني عملتُ مع ممثّلين من خلفيّات مختلفة، مثلًا الممثّل علي سلمان ممثّل سينمائيّ معروف وله تجارب، وهناك أسماء قديرة جاءت من المسرح والتّلفزيون، كما أنّ الأطفال في الفيلم لم تكن لديهم الخبرة، هم يمثّلون للمرّة الأولى، هنا يجب أن تكون مخرجًا مختلفًا وأن تجد لغة مشتركة مع كلّ هذا التنوع، كما أنّ الفيلم صُور في وقت قصير، خمسة أيّام، لذا كنّا نعمل لمدة تزيد عن ١٢ ساعة، وكان الأطفال يُرهَقون أحيانًا»
للأفلام القصيرة برأي سعيد ميزة مهمّة فهي تشكّل للمخرج الشّاب مساحة للتعرّيف عن نفسه والانطلاق، إضافة إلى أنّها توفر هامشًا للتعلم والخطأ والتجربة.
يحضّر سعيد لفيلمه الرّوائي الأوّل "البنت" وهو فيلم سياسيّ تشويقيّ تدور أحداثه في رام الله، ما زال سعيد في البدايات ويبحث عن تمويل لفيلمه. سننتظر الفيلم الجديد والأسئلة الّتي يخلقها، والأهمّ أن نشاهده ونحن مستمعين.



قاسم حول وسينما ثورتنا الفلسطينيّة

مهند صلاحات

ينتمي المخرج العراقيّ قاسم حول إلى المدرسة الواقعيّة. بدأ رحلته السّينمائيّة مع الفيلم الرّوائيّ في العراق، إلّا أنّ الظّروف الّتي عاشها في لبنان مع الثّورة الفلسطينيّة في مطلع السّبعينيّات، لم تكن مستوفية لشرط إنتاج الفيلم الرّوائيّ، فقدّم عددًا من الأفلام التّسجيليّة الّتي توثّق حياة اللّاجئين الفلسطينيّين والثّورة والأحداث الّتي عاشوها في لبنان خلال تلك الفترة، تلك السّينما الّتي يراها قد تفوق بأهمّيّتها السّينما الرّوائيّة إذا ما استوفت شروط لغة التّعبير السّينمائيّة ومفرداتها.

قادته تجربته مع الفيلم التّسجيليّ ليلتقي في المهرجانات الدّوليّة بأهمّ المخرجين التّسجيليّين في العالم مثل: رومان كارمن، وسنتياغو ألفاريس، والدّنماركيّ كريستينسن وآخرين، فأسّسوا واحدًا من أهمّ مهرجانات السّينما التّسجيليّة.

في المسرح والسّينما

درس قاسم حول التّمثيل والإخراج في معهد الفنون الجميلة بين عاميّ **١٩٥٩** و**١٩٦٣**، وبعد تخرّجه أسّس مع عدد من أصدقائه مؤسّسة «أفلام اليوم» وأنتجوا "الحارس" عام **١٩٦٧**، الفيلم الّذي كتب قاسم قصّته ومثّل أحد أدواره الرّئيسة، وأخرجه خليل شوقي، زميل قاسم في معهد الفنون، وحاز الفيلم على الجائزة الفضّيّة «التانيت الفضيّ» في مهرجان قرطاج عام **١٩٦٨**.

أمّا رحلته مع المسرح فقد بدأها مبكّرًا، في مسرح حرفيّ تابع لنادي الاتّحاد الرّياضيّ في مدينة البصرة، ثمّ أسّس فرقة «مسرح النّور» في البصرة، كما أسّس في البصرة أوّل مسرح وأوّل فرقة مسرحية أسماها «مسرح اليوم»، وأصدر مجلّة «السّينما اليوم» ولاحقًا أسّس شركة «أفلام اليوم». كان هدف هذه المؤسّسة حسب ما يذكر قاسم: أن ترفد الفرقة المسرحيّة شركة إنتاج الأفلام بالممثّلين، وأن تدعمهم بموازاة ذلك أوّل مجلّة ثقافيّة تبحث في شؤون السّينما صدرت بالبصرة. نواة هذه المؤسّسة كانت فرقة «جماعة مسرح اليوم» الّتي أسّسها حين كان لا يزال طالبًا، وبعد تخرجه حوّلها إلى شركة.

من العراق إلى بيروت

بدأت علاقة قاسم حول بمنظمة التّحرير الفلسطينيّة حين ترك العراق بسبب الظّروف السّياسية واعتقاله وتعرّضه للتّعذيب. بعد الاعتقال نصحه أستاذه الفلسطينيّ في الاقتصاد إبراهيم أبو النّدى، بعدم طلب فيزة دخول الإمارات من السّفارة البريطانية في العراق خشية اعتقاله، فسافر إلى بيروت للحصول على الفيزة من السّفارة البريطانيّة هناك.

كان قاسم حول يتناول غداءه في مطعم شعبيّ تديره أرملة فدائيّ، في كورنيش المزرعة ببيروت حين تعرّف على الكاتب الفلسطينيّ الراحل غسان كنفاني، الّذي عرض عليه مسرحية مكتوبة أسمها أوكازيون لعصام محفوظ، وطلب منه الكتابة عنها لمجلّة الهدف، وحين ذهب بالمقال للمجلّة قال له غسان: لن تذهب إلى أبو ظبي، نحن نحتاج إليك هنا، تجوع معنا وتشبع معنا.

التحق يومها بمجلّة الهدف وبدأ يكتب في صفحتها الثّقافية، وأنشأ كذلك فرقة مسرحيّة قدّمت أوّل عمل مسرحي بعنوان «طفل بلا عنوان» وعمل معه في المسرحيّة كلّ من منى السّعودي وجمعة اللامي وممثّلين آخرين من المخيمات ولاقت صدى جيّدًا وكتبت عنها عدّة صحف ومجلّات.

في بيروت أيضًا قام حول وزملائه بجمع الأفلام من سفارات الدّول الاشتراكيّة، واشتروا جهاز عرض **١٦** ملم وعرضوا الأفلام الثّوريّة الكوبيّة والفيتناميّة في سينما جوّالة في المخيّمات وقواعد الفدائيّين، وأصدروا كذلك المجلّة السّينمائيّة المرئيّة وأسموها الهدف، وكانت تلك أوّل مرة يرى الفلسطينيّون في المخيّمات المقاتلَ الفلسطينيّ القيادات الفلسطينيّة كذلك على الشّاشة.

ولاحقًا بدأوا يفكّرون في إنشاء مؤسّسة للسّينما التّسجيليّة الفلسطينيّة إلى جانب عملهم الثّقافي في مجلّة الهدف، حتى بدأت التّحضيرات لعقد مؤتمر الشّبيبة العالميّ، فذهبوا برفقة وفد كبير من المنظّمة، من بينهم ياسر عرفات الّذي سبقهم بالطائرة، وسافروا على متن باخرة عملاقة انطلقت من بيروت حاملةً أعضاء من الحزب الشّيوعيّ اللّبنانيّ ويساريّين مصريّين وعددًا كبيرًا من كوادر الثّورة الفلسطينيّة وقياداتها، حيث بدأ قاسم تصوير فيلمه "لماذا نزرع الورد لماذا نحمل السّلاح" بإنتاج مشترك مع ألمانيا الدّيمقراطية، صوّرا فيه، كلّ ما يحدث من فعاليات على الباخرة. وذات ظهيرة حين هاجم كوماندوز إسرائيليّ الباخرة؛ حمل كاميرته وبدأ يصوّر الزّوارق الإسرائيليّة وهي قادمة لتطويقهم وخطف قيادة المنظّمة، وفجأة ظهر من تحت الماء جسم أسود ضخم بطول الباخرة أقام حاجزًا بينهم وبين الزّوارق الإسرائيليّة، تبيّن لاحقًا أنّه غوّاصة روسيّة كانت ترافقهم طوال الرّحلة دون علمهم، ومع نهاية الرّحلة أنهى تصوير "لماذا نزرع الورد" الفيلم الذي عُرض في مهرجان لايبزك وفاز بالجائزة الأولى، وهذا الفيلم من أفلامه المفقودة الّتي صادرها الإسرائيليّون أثناء اجتياح بيروت عام **١٩٨٢**.

في لبنان لم يكن بالإمكان إنتاج أفلام روائيّة ضمن سينما الثّورة الفلسطينيّة الّتي كان أحد مؤسّسيها، لأنّها لم تكن مستوفية لشروط إنتاج الفيلم الرّوائيّ، فعانوا من صعوبات جمّة، لأنّ الأفلام كانت تُصوّر بكاميرات سينمائيّة، وتحميضها كان يجري في أستوديو بعلبك في بيروت الشّرقيّة، لكن حين بدأت الحرب الأهليّة اللّبنانيّة وقُسّمت بيروت لشرقيّة وغربيّة، أصبح الوصول للأستوديو صعبًا للغاية، فتوقّف إنتاج الأفلام الوثائقيّة حتى وجدوا بديلًا لتحميض الأفلام في إيطاليا، وكنت عملية صعبة ومرهقة ومكلفة جدًا.

في تلك الفترة بدأ التحضير لتأسيس اتّحاد السّينمائيّين التّسجيليّين العرب، حينها كانت قد مرّت سنوات على ترك قاسم للعراق، فضغط اتّحاد السّينمائيّين العرب على الحكومة العراقيّة لتوجيه الدّعوة له، فأرسلوا وزير الثّقافة العراقيّة لبيروت ليعتذر منه عن اعتقاله، وبضمانة منظّمة التّحرير لسلامته، فذهب للعراق وصوّر بين عامي **١٩٧٥ – ١٩٧٦**، فيلم "الأهوار" ثاني فيلم تسجيليّ أنجزه بعد الفيلم التّسجيلي القصير "النّهر البارد".

الأفلام الأولى لسينما الثّورة

قبل فيلم "النّهر البار"د، كان مصطفى أبو علي فقط قد أنجز في الأردن ضمن وحدة أفلام فلسطين فيلم "بالرّوح بالدّم" من الوثائق المصوّرة عن المقاومة الفلسطينيّة، لكن فيلم" النّهر البارد" كان عن الحياة الاجتماعيّة للّاجئين الفلسطينيّين وعلاقة النّساء بالنّهر. وكان هذا أوّل إنتاجات سينما الثّورة في بيروت، اشترك الفيلم في مهرجان لايبزك الدّولي للفيلم التّسجيليّ سنة **١٩٧٢**، وأصرّ قاسم على رفع العلم الفلسطينيّ رغم معارضة المهرجان، وبعد نقاش وجدال رُفع العلم الفلسطينيّ بين أعلام الدّول في شارع المهرجان.

غسان كنفاني وحلم الفيلم الرّوائي

ظلّ قاسم حول مهجوسًا بصناعة فيلم روائيّ. بعد استشهاد غسان كنفاني صنع عنه عام **١٩٧٣** فيلمه الوثائقيّ القصير "الكلمة والبندقيّة" والّذي تصب مدته لـ **٢٠** دقيقة، ولاحقًا تقرّر إنتاج رواية «الأعمى والأطرش» لغسان، لكن بعد حوار مع المكتب السّياسيّ توافقوا على إنتاج رواية «عائد إلى حيفا»، فأنتج عام **١٩٨٢** فيلم "عائد إلى حيفا"، الذي يُعتبر أول فيلم فلسطينيّ روائيّ ضمن سينما الثّورة.

الأرشيف المسروق

«في تلك الفترة أيضًا أصدر قاسم وزملاؤه مجلّة سينمائيّة مرئيّة، صدر منها أربعة أعداد، وكانت تؤرّخ للثّورة الفلسطينيّة. لكن في بداية الثّمانينيّات بدأ الغزو الإسرائيليّ للبنان، وأستطاع الإسرائيليّون الوصول لقبو كورنيش المزرعة السّرّيّ مقابل مجلّة الهدف، الّذي يحتوي على الأرشيف والوثائق، بعد أن دلّهم أحد المصوّرين على مكانه ربما بسبب تعرّضه للضّغط والتّعذيب، ما أجبره على الاعتراف، فسرقوا كلّ ما كان في القبو من وثائق وأرشيف ومن ضمنها حقائبه الشّخصيّة.

بعد عام **١٩٨٢**، انتقل قاسم حول إلى دمشق كما فعل كثير من قيادات منظّمة الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين وأفرادها، وهناك رغم الظّروف الصّعبة للمنظّمة أخرج فلمي الهويّة الفلسطينيّة الّذي يتحدّث عن سرقة الوثائق الفلسطينيّة بهدف القضاء على الهويّة والذّاكرة، ويعرضُ كيف سُرقت الوثائق من مركز الأبحاث والدّراسات الفلسطينيّة بهدف سرقة أرشيف مجلّة فلسطين الثّورة ومجلّة شؤون فلسطينيّة ومجلّة الهدف، وكان محمود درويش أحد الّذين استضافهم الفيلم، ثمّ فيلم صبرا وشاتيلا وكان هذا آخر عهده بسينما الثّورة الفلسطينيّة.

يُعتبر قاسم حول من المنظّرين أيضًا في موضوع التّوظيف السّياسيّ لفنّ السّينما من الحركة الصّهيونيّة منذ عام **١٨٩٧**، وفي عام **١٩٩٨**، ألقى محاضرةً في جامعة طهران بعنوان (الفضائيّات والعقل المركزيّ للصّورة) حول الموضوع ذاته.

كانت أفلام قاسم حول الأخيرة جميعها روائيّة، إلّا أنّه لا يزال يفكّر ويعمل على فيلم تسجيليّ عن بلده، والآن وقد بلغ من العمر منتصف السّبعين، لا يزال ينتج ويخرج ويكتب ويحلم، فيعمل حاليًا على فيلم جديد وكذلك يعيد منتاج أحد أفلامه السّابقة التي صوّرها قبل سنوات.

ولا يزال يكتب مقالات يوميّة في عدة صحف عراقيّة وعربيّة، كما له عدد من المؤلّفات حول السّينما، وكتب كذلك في المسرح بالإضافة إلى السّينما، وأخرج عددًا من الأعمال المسرحيّة، واختير عضو لجنة تحكيم لأكثر من مهرجان سينمائيّ، وجرى تكريمه كذلك في عدّة مهرجانات كأيقونة للسّينما العراقيّة والعربيّة، ومؤسّس لسينما الثّورة الفلسطينيّة.

قاسم حول، فنان أمميّ بالمفهوم العمليّ لا النّظريّ، انحاز دومًا للسّينما الواقعيّة والثّوريّة، ولقضايا الشّعوب المضطهدة حول العالم، ولا يزال يؤمن بأنّ السينما والمسرح ضرورات لتطوير وعي الشّعوب.

مشهد من فيلم كسر الأمواج لفون تريير

«دوجما ٩٥» ... سينما ضدّ السّينما!

اتجاه فنّيّ ينتصر لأفلام ما بعد الحداثة ويسنّ قانونًا للعفّة الفنّيّة

إبراهيم الملا

كان ذلك في الثّاني والعشرين من آذار عام ١٩٩٥ في باريس تحديدًا، عندما اهتدى أربعة مخرجين من الدنمارك وخلال ٤٥ دقيقة فقط لصياغة بيان سينمائيّ صارخ أطلقا عليه « دوجما ٩٥ » بمناسبة مرور مائة سنة على ولادة السّينما، كان الهدف من هذا البيان القويّ واضحًا ومباشرًا، ورغم ذلك استطاع أن يشيع حالة من الصدمة والرّجّة والذّهول في الوسط السّينمائيّ العالميّ . ففي صيغة احتجاجيّة عارمة ضدّ السّينما التّجارية أو الجماهيريّة، قدّم المخرج لارس فون تريير وأصدقاؤه توماس فينتربرج وكريستان ليفرنج، وسورين جاكوبسن ما يشبه المانيفستو المضاد للبشاعة والقبح والضمور الّذي أصاب مواضيع واتجاهات السّينما المعاصرة، في وقت كان من الأجدر على المخرجين الجدد أن يحاربوا من أجل خلاص الفنّ السّابع وتحريره من هيمنة السّينما النفعيّة التي تنازلت عن عقودها الأصيلة المبرمة مع الإبداع الحرّ والخيال المستقل، من أجل سينما أخرى رخيصة يتحكّم فيها أرباب وأباطرة صناعة التّرفيه .

وصايا ومنشورات حمراء

٤٥ دقيقة فقط كانت كافية لتوجيه صفعة فنّيّة هائلة وتاريخيّة للمنتجين والنّقاد والجماهير وكتّاب السّيناريو والمخرجين المنقادين مغناطيسيًا لسينما باتت مشوّهة وطارئة ومتبخرة، هذه الصّفعة وصفها البعض بأنّها نتاج حماس زائد ومترفع وأحاديّ لا يعترف بتنوع الأذواق، ولا يهبط إلى واقع السّينما بمتطلباتها الإنتاجيّة وحجم العائدات وفكرة تدوير عجلة الصّناعة السّينمائيّة بواسطة محرك أساسيّ لا مناص من الاعتراف بأهمّيّته ألا وهو : (الربح)، من جانب آخر، فإنّ مؤيدي حركة الدوجما وجدوا في هذا الاحتجاج الصّحيّ – رغم شروطه الخياليّة أحيانًا – مسارًا يمكن من خلاله العودة إلى المنابع والنّظريات النّقية الّتي تشرّبتها السّينمائيّة منذ عهودها المبكرة .

انطلقت شرارة (الدوجما) عندما دعي لارس فون تريير لإلقاء كلمة حول مستقبل السّينما في المؤتمر العالميّ الّذي أقيم في العاصمة الفرنسيّة بمناسبة مئويّة السّينما، ولكن عوضًا عن إلقاء كلمته قام فون تريير بتوزيع منشورات حمراء على الحضور المندهش من تصرفه، حملت هذه المنشورات وصايا حركة الدوجما، وأتت على شكل عشر قواعد هي :

1 . موقع التّصوير يتمّ في الطّبيعة الخارجيّة وليس في استوديوهات افتراضيّة أو من خلال ديكورات دخيلة .
2 . الصّوت والصّورة متزامنان أثناء التّصوير (أي ليس هناك تسجيل لاحق للصّوت في الأستوديو)، وحتّى الموسيقى المخصّصة للمشهد يتمّ بثّها في الموقع وأثناء التّصوير .
3 . الإضاءة يجب أن تكون طبيعيّة، وفي الأماكن المظلمة يتمّ استخدام إضاءة الكاميرا .
4 . استخدام الكاميرا المحمولة فقط .
5 . يمنع استخدام المرشّحات والفلاتر للكاميرا .
6 . لا مشاهد مقحمة وعنيفة وغير واقعيّة، مثل مشاهد القتل واستخدام الأسلحة .
7 . لا تزييف للمكان والزّمان (التّصوير يجب أن يتمّ هنا والآن) .
8 . ليس هناك تصنيف للفيلم (رعب، أو أكشن، أو كوميديا إلخ(.
9 . الفيلم يجب أن يكون ملونًا وعلى أشرطة قياس ٣٥ ملم .
10 . عدم ذكر اسم المخرج على شريط الأسماء .

قانون العفّة السّينمائيّ

بعد صدور هذا البيان بقواعده العشر الصّارمة، قال بعض المتهكمين إنّها قواعد أشبه بقانون العفّة السّينمائيّ ! وتشكّك البعض الآخر من إمكانيّة الالتزام الحرفيّ بهذه الشّروط، ولكن ما حدث بعد ذلك أنّ الملتزمين بالقواعد العشر، والمنتصرين لتيار الدوجما قاموا بتنفيذ ما يربو على الثّلاثين فيلمًا حتّى اليوم، أمّا الشّرط الوحيد الّذي تمّ تجاوزه، وإعادة النّظر فيه فكان هو الشّرط التّاسع المتعلق بضرورة استخدام أفلام قياس ٣٥ ملم، وذلك لتسهيل الأمر على الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة والسّماح باستخدام الكاميرات الرّقميّة (الديجيتال) المتخلصة من التّكاليف الباهظة والمرافقة لإنتاج أفلام روائيّة طويلة على القياس الشّائع .

وكان أوّل المتنازلين عن هذا الشّرط التّاسع هو فون تريير نفسه، والّذي قام أثناء تنفيذ فيلم الراقصة في الظلام باستخدام مائة كاميرا رقميّة (ديجتال) وفي وقت واحد، وفي موقع واحد، وذلك لتصوير إحدى اللّقطات المحوريّة للفيلم!

ولكنّ الشّروط الباقيّة ظلّت محافظة على تكنيكها الفنّيّ الصّارم، وكانت أولى الأفلام الّتي ظهرت بعد سيادة هذه الشّروط على حركة الدوجما هو فيلم (الاحتفال) للمخرج فينتربيرج – الرّجل الثّاني في الحرّكة – وحاز الفيلم على جائزة لجنة التّحكيم بمهرجان كان عام ١٩٩٨ ، الفيلم السّابق على هذا الفيلم وهو كسر الأمواج لفون تريير كان مجرد تمهيد لهذه الشّروط، فهو لم يطبقها حرفيًا ولكنّه حمل روح وملامح (الدوجما)، وفي عام ١٩٩٨ أيضًا قدّم فون تريير فيلم الحمقى الّذي أغوى مخرجين دنماركيّين آخرين للانضمام إلى (الدوجما)، وكان المخرج الفرنسيّ جان مارك بار هو أوّل مخرج غير دنماركيّ ينضم للحركة من خلال فيلمه عشاق .

مغازلة النّظريّة

وكان واضحًا من خلال الأفلام الّتي قدّمتها الحركة، الإعلاء من قيمة النّصّ المكتوب للفيلم، والمديح المكرر للارتجال والابتكار لصالح هذا النّصّ، وكذلك الرّفض القويّ لاستخدام المؤثرات الخاصّة وتطهير السّينما من خدع الكمبيوتر جرافيك وغيرها من تقنيات الإبهار المقحمة والدّخيلة على هذا الفنّ، وهذا التّطهر من شوائب السّينما التّجارية أدى بمخرجي الدوجما إلى التّركيز على السّرد والحكاية وعناصر القصّة الّتي يدور حولها الفيلم، المحور الآخر الّذي ركّز عليه المخرجون كان هو التّمثيل واستنباط أقصى الطاقات الأدائيّة للممثلين . بعض النّتائج الإيجابيّة الّتي أفرزتها الحركة كانت واضحة من خلال ارتياح الجمهور من التّسلسل الموضوعيّ والسلس لأحداث وثيمات ومضامين الفيلم، حيث لا تشويش تقنيّ هنا، ولا قفز فوق واقع القصّة أو تحريف لمسار الشّخصيات وتحويلها إلى شخصيات خرافيّة وأسطوريّة لا يمكن قهرها .

ورغم بعض الخروقات والتّجاوزات الّتي مسّت الشّروط العشرة للحركة ولأسباب قاهرة في أغلب الأحيان، ورغم الخفوت التّدريجيّ لحماسة البدايات وفورة السّنوات الأولى من عمرها، واتهامها بمغازلة النّظريات والتّطلعات المستحيلة، إلّا أنّ الدوجما كحركة ثائرة وطليعيّة ومتمردة على السّائد السّينمائيّ ساهمت بشكل أو بآخر في تذكير الوسط النّقديّ والفنّيّ والجماهيريّ بأصالة وجدّة وجماليات السّينما، والّتي باتت مفتقدة في تقاليد إنتاج الأفلام الحديثة .

عام ٢٠٠٥ انفرط عقد الدوجما، واتّجه مؤسسو الحركة نحو مشاريع وعوالم سينمائيّة أخرى أقرب إلى التّجريب والبحث عن مناطق جديدة في الأرض الشّاسعة وغير المكتشفة للفنّ السّابع .

أصل يونانيّ للمصطلح

يعود شعار الحركة إلى الأصل اليونانيّ دوجما وتعني القرار أو الرأي، « وفي الطّروحات الفلسفيّة تتجلّى الدّوغمائيّة في نزعات مثل الشّكلانيّة الأخلاقيّة والتّعصب وعلى هذا الأساس فإنّ التّعريف الأخلاقيّ للدوجما يشمل ربطها بالنّظام الثّابت غير القابل للجدل والحوار وفي هذا نجدها تقترب من النّصّ الدّينيّ المقدّس، أي غير القابل للاختبار وعلى المستوى الأخلاقيّ هي أقرب إلى الجمود العقائديّ، وهي القطيعة 'dogmatism' والتأييد الأعمى لمذهب معين، دون إمعان نظر ودون دراسة العواقب وبدون دراسة للحالة .

ولكنّ هذا التّعريف، ورغم أنه يلامس زوايا معينة من فلسفة الحركة، غير أنّه لا ينطبق حرفيًا على أهداف ومنطلقات (الدوجما ٩٥) لأنّها حركة مهمومة بتحرير الإبداع السّينمائيّ من اللّبس والجمود والانصياع لشروط الإنتاج ومتطلبات السّوق والذوق العامّ للجمهور، بغض النّظر عن الشكوك والتهويمات المحيطة بإنجازات الدوجما على المستوى التّطبيقيّ لسينما ما بعد الحداثة .

قَسَمٌ لكل مخرج

هناك قَسَمٌ خاص يعلنه أيّ مخرج ينوي تنفيذ شريط من نوعية الدوجما وبالاعتماد على قواعدها ونص القسم يقول أقسم كمخرج أن أتخلى عن الذّوق الشّخصيّ، فأنا لست فنّانًا . أقسم أن أمتنع عن أن أبدع عملًا . كما أقسم بأن اللّحظة هي أهمّ من الكلّ، والهدف الأعلى هو أن أخرج بالحقيقة من خلال الشّخصيات وسينوجرافيا الطّبيعة، وأقسم أن أفعل ذلك بكلّ الوسائل والاعتبارات الجماليّة الممكنة .

(نُشرت هذه المادّة في صحيفة الاتحاد الإماراتية بتاريخ ٢٥ أيلول ٢٠٠٨)

اندثار دور السّينما الفلسطينيّة

أحمد البظ

يتمّ محو دور السّينما الكلاسيكيّة في فلسطين، الواحدة تلو الأخرى. دمرت جرّافات البلديّة سينما العاصي في نابلس في أواخر حزيران بعد أن تمّ شراء الممتلكات المهجورة من مالكيها.

كانت سينما العاصي دار السّينما الفلسطينيّة الثّانية في الضّفة الغربيّة الّتي دُمرت في أقلّ من سنة، بعد ما دُمرت سينما جنين في شهر كانون الأوّل الماضيّ.

أُفتتحت سينما العاصي في أوائل الخمسينيّات، وأُغلقت خلال الانتفاضة الأولى عام ١٩٨٧، ثمّ أُعيد فتحها بعد عقد. وأخيرًا أُغلقت للأبد بعد عدّة سنوات، خلال الانتفاضة الثّانية.

يوجد حاليًا دارا سينما تعملان بشكل منتظم في المدن الفلسطينيّة في الضّفة الغربيّة، وهما سينما المدينة والّتي أُنشئت في نابلس عام ٢٠٠٩، وسينما برج فلسطين والّتي أُنشئت في رام الله عام ٢٠١٤.

تمّ إغلاق دور السّينما الأخرى في قطاع غزة والضّفة الغربية– بعض منها دُمرت والأخرى حُولت إلى قاعات أعراس أو مرائب سيارات. على الرّغم من أنّه لم يكن في بعض المدن الفلسطينيّة مسرح سينمائيّ ملائم.

لقد بلغ العصر الذّهبيّ للفيلم الفلسطينيّ ذروته خلال النّصف الأوّل من القرن الماضي، فقبل نكبة عام ١٩٤٨، كانت مدن مثل: يافا وحيفا وعكا والقدس مشهورة بدور السّينما الّتي ترمز إلى الحداثة.

سُمّيت سينما العاصي بهذا الاسم نسبة للعائلة الّتي كانت تملكها، وكانت واحدة من ثلاث دور سينما أُنشئت في نابلس. عام ٢٠٠٩، أُفتتحت السّينما الرّابعة وسينما المدينة واللّتان ما زالتا تعملان حتّى الآن. تاريخيًا قيل إنّه تمّ تشغيل مسارح غير رسميّة في المدينة خلال الثّلاثينيّات والأربعينيّات، مثل: سينما الزهراء وتاج محل، والّتي كانت تعرض أفلامًا في المقاهي أو على أسطح المنازل. على مدى السّنوات الـ ١٥ الماضيّة أُستخدمت السّاحة الخارجيّة وقاعة العرض الرّئيسيّة لسينما العاصي، الواقعة في وسط مدينة نابلس الصّاخبة، كموقف للسيارات.

في قاعة العرض الرّئيسيّة في سينما العاصي، وفقًا لربحي حمد، المدير السّابق لسينما عاصي: «كان جزء من المساحة مخصّص للعائلات فقط ويجلس الرّجال والفتيان في منطقة منفصلة. قبل هدم السّينما، قرّرت بلدية نابلس أنّ المبنى كان عرضة للانهيار في أيّ وقت. وقالت للجمهور إنّ المبنى لا يستحق الإنقاذ لأنّه يفتقر إلى قيمة ثقافيّة أو تاريخيّة.

قال ربحي حمد في قاعة سينما العاصي الرئيسيّة: «قضيتُ معظم حياتي هنا، بدأتُ بوظيفة بسيطة كدوام جزئيّ في سن العاشرة، حتّى أدرت المكان كمدير إداريّ. أشعر بالحزن لمصير سينما العاصي، ولكن هذه هي الحياة». وأشار حمد إلى أنّ الاحتلال الإسرائيليّ هو العامل الرّئيسيّ في زوال الثّقافة السّينمائيّة في فلسطين. مضيفًا: «في الوقت الرّاهن، من المستحيل العودة، حتّى لو تمّ استعادة قاعتيّ السينما الأخرى في نابلس. إنّ الآراء المجتمعيّة والتقنيات الجديدة هي العقبات الرّئيسيّة في الوقت الحالي".

اقتحم الجيش الاسرائيليّ سينما العاصي عدّة مرّات خلال الانتفاضة الثّانية. وقال حمد: «أنّه تمّ قصف جدار العرض الأساسيّ في سينما العاصي من قبل دبابة إسرائيليّة».

كانت سينما العاصي تتألف من ثلاثة طوابق من بينها قاعة العرض الرّئيسيّة، بالإضافة إلى غرف صغيرة كانت تُستخدم للأعراس.

كما قال حمد: «تمّ تأجير أشرطة الأفلام بشكل رئيسيّ من عمان والقاهرة ليتمّ عرضها في سينما العاصي. وقد تمّ شراء بعض الأشرطة الأخرى من الشّركات الإسرائيليّة». بعض الأشرطة كانت حصريّة لسينما العاصي، في حين تمّ مشاركة بعضها مع دور السّينما الأخرى في نابلس. وقال حمد أيضًا: «كانت هناك دراجة نستخدمها لنقل الأشرطة من سينما إلى أخرى بعد نهاية كلّ عرض».

وتابع: «كانت الأفلام المصريّة تحظى بشعبيّة كبيرة بين كبار السّن والعائلات، بينما كانت الأفلام الأمريكيّة والغربيّة بوجه الخصوص الأكثر شعبيّة بين الشّباب». لم يكن بعض الأشخاص سعداء لوجود السّينما كونها مكان لعرض أفلام غير أخلاقيّة وتنشر القيم السّلبية في المجتمع من وجهة نظرهم.

كانت سينما العاصي في أيّام الخميس الأكثر ازدحامًا، كما استقطبت جمهورًا كبيرًا خلال العطلات، وقال حمد: «لم تكن هناك خيارات كثيرة لقضاء وقت الفراغ، ولهذا السّبب كانت السّينما واحدة من الوجهات الرّئيسيّة».

سيتمّ استخدام الموقع السّابق لسينما العاصي لبناء مركز للتّسوق وتطوير مواقف للسيارات بتكلفة ١٠ مليون دولار. قام البعض بالتّرحيب بقرار هدم سينما العاصي، باعتبارها مساحة مُهدرة في وسط المدينة، بينما عبّر البعض من روّاد الأفلام عن حزنهم لزوال السّينما.

ترجمة روان سماسرة

(نُشرت هذه المّادة على موقع الانتفاضة الإلكترونيّة The Electronic Intifada)، بتاريخ ٩ تشرين الأوّل ٢٠١٧)

جوائز مسابقة "طائر الشمس" ٢٠١٧

فئة الأفلام الروائية القصيرة :

أفضل فيلم

أبوكي خلق عمره ١٠٠ زي النكبة
للمخرجة رزان الصلاح

تنويه خاص

السكين
للمخرج ثائر العزة

فئة الأفلام الوثائقية

أفضل فيلم

ما وراء الجبهات : المقاومة والصمود في فلسطين
للمخرجة الكسندرا دولز

تنويه خاص

نادي غزة لركوب الأمواج
للمخرجين فيليب غنات وميكي يامين

جائزة الانتاج

أفضل مشروع

اجرين مارادونا
للمخرج فراس خوري

بالشراكة مع
In Partnership With

Ministry of Culture
وزارة الثقافة

STATE OF PALESTINE
بلدية رام الله
RAMALLAH 1908
MUNICIPALITY

MMAG FOUNDATION
مؤسسة مماغ

الراعي الفضي
Silver Sponsor

ims
INTERNATIONAL MEDIA SUPPORT

Danish-Arab Partnership Programme

DHP
the danish house in palestine

بتمويل من
Funded By

جوال

الراعي الرئيسي
Main Sponsor

Sinokrot Global Group

Pharmacare PLC
Expression of Trust

Representative Office of the Argentine Republic to the State of Palestine
Ministry of Foreign Affairs and Worship

SBITANY

NBC
www.nbc-pal.com
Coca-Cola
Cappy
arwa

Representative Office of the Federal Republic of Germany Ramallah

BRITISH COUNCIL

بنك الاتحاد
Bank al Etihad

بدعم من
Supported By

Rayafm
www.raya.ps

فلسطين

الراعي الأعلامي
Media Sponsor

Canada

متحف محمود درويش
Mahmoud Darwish Museum

الحدوائي
EL-HADAWATI

INSTITUT FRANÇAIS
JÉRUSALEM

Consulate General of Sweden
Jerusalem

MAD

بالتعاون مع
In Cooperation with