جامعة بيرزيت
BIRZEIT UNIVERSITY
كلية الآداب

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة

The Image of the Hero in the New Palestinian Cinema

إعداد:

آلاء فريد أحمد كراجة

إشراف

د. منير فخر الدين

دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة

The Image of the Hero in the New Palestinian Cinema

آلاء فريد أحمد كراجة

لجنة الإشراف والمناقشة

د. منير فخر الدين (رئيساً)

د. جمال ظاهر

د. رانية جواد

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات برنامج الدراسات العربية المعاصرة في كلية الآداب في جامعة بيرزيت– فلسطين

2016

دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة

The Image of the Hero in the New Palestinian Cinema

آلاء فريد أحمد كراجة

لجنة الإشراف والمناقشة

د. منير فخر الدين (رئيساً) .....

أ. جمال ظاهر .....

د. رانية جواد .....

تاريخ المناقشة 26 آب 2016

إهداء

لأن والديّ علماني حب المعرفة وشغف الاستكشاف، وكانا دائماً سندي الدائم وغير المنقطع، إليهما أهدي هذا العمل.

إلى أخوتي وزوجي وأبنائي الغالين وأصدقائي وصديقاتي... مثلكم لا يستحق إلا الحب والتقدير

وإلى كل من عشق لغة الصورة السينمائية، ولكل من لحق شغفه

إليكم جميعًا أهدي هذا العمل

شكر وتقدير

قد يكون الشكر غير كافٍ، فالوفاء، أقرب لما يجب أن يكون، لأستاذي د. منير فخر الدين، دعمتني منذ البداية، كنت ملهمي، ومشجعي الدائم. لك مني كل الوفاء..

لجامعة بيرزيت ومعلميها، هذا الصرح الذي أضاء طريقي، ووسع مداركي، وفتح لي نافذة على العالم وعلومه وفكره واختلافاته، كل الشكر والتقدير.

وكل الشكر لدائرة الفلسفة وكل الأساتذة فيها ولرئيسها الأستاذ جمال ظاهر، على دعمه ومساندته، وشمعتها السيدة فايزة عبيدة على روحها الرائعة، والشكر لـ د. رانية جواد على وقتها ومشاركتها في لجنة النقاش. كما أشكر الزميل إياس قاسم الذي ساعدني في عملية التحرير.

الفهرس

إهداء.....ب

شكر وتقدير ..... ج

الفهرس ..... د

ملخص الدراسة بالعربية..... ز

ملخص الدراسة بالإنجليزية ..... ط

الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة 1

إشكالية الدراسة 2

أهمية الدراسة 7

أسئلة الدراسة..... 8

فرضية الدراسة 9

منهجية الدراسة.....10

صعوبات الدراسة 11

مصطلحات الدراسة.....12

الفصل الثاني: خلفية عامة حول نشأة السينما الفلسطينية وتياراتها 14

ماهية السينما.....15

نشأة السينما الفلسطينية.....17

السينما العربية والقضية الفلسطينية.....22

أهمية السينما الفلسطينية.....25

ماهية السينما الفلسطينية الثورية.....27

إشكالات السينما الفلسطينية.....28

الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية.....32

سمات الموجة الجديدة.....32

الفصل الثالث: تحليل الأفلام.....35

١ – البطل المتأمل بشظايا الزمان والمكان في "الزمن الباقي" لإيليا سليمان.....36

٢ – البطل بين سؤالي الضحية والجلاد، والهوية والتمويل في "عجمي" لاسكندر قبطي ويارون شاني.....62

٣ – البطل الذاهب إلى الموت في "الجنة الآن" لهاني أبو أسعد.....79

٤ – البطل المذنب "عمر" لهاني أبو أسعد.....92

٥ – أسيرة الجسد والمجتمع: زوجة الأسير ضحية البطولة في "المر والرمان" لنجوى النجار.....99

دلالات البطل في السينما الجديدة: خلاصات من عينة الدراسة.....110

الفصل الرابع: دلالات البطل في السينما الجديدة وسياق أوسلو.....117

حول اتفاق أوسلو وارتداداته على المشهد الثقافي.....118

حول جدل تمويل الفن والسياسة في حالة السينما الفلسطينية.....123

المصادر والمراجع 131

ملخص الدراسة بالعربية

تبحث هذه الدراسة في دلالات البطولة في السينما الفلسطينية الجديدة وفي تحولات العمل السينمائي، وإلى أي مدى حاكى هذا العمل المجتمع الفلسطيني بانعطافاته المختلفة، من خلال التحولات التي طرأت على صورة البطل في هذه السينما ودلالاتها الاجتماعية–السياسية العميقة.

اهتمت الدراسة بمصطلح السينما الفلسطينية الجديدة والمنتج السينمائي وشبكات العلاقات الإنتاجية والتوزيعية وكيف أثر اتفاق أوسلو عام 1993، على المنتج السينمائي، في سياق سياسة التمويل المشروط، والمشاركات العالمية للأفلام الفلسطينية، ومدى ارتباطها بشبكات الإنتاج المعولمة.

شملت عينة الدراسة جملة من الأفلام التي انتجت بعد الانتفاضة الثانية عام 2000، ورشحت أو حازت على جوائز عالمية، فتركت أثرًا في النقاش العام الفلسطيني حول الفن والسياسة، حيث تم تحليل مضامينها بمختلف عناصرها من حيث الدلالات النصية والبصرية، والرؤية والحبكة والتقنيات الإخراجية والمونتاج. ونظرت الدراسة إلى عملية الإنتاج السينمائية في مختلف مراحلها وخطواتها العملية من تمويل وتوزيع واستقبال، بالاضافة إلى الجوانب الفنية، لتقترب من الدلالات السياسية للمنتج الفني.

سعت الدراسة لتوضيح هذه الدلالات – أو العلاقات بين السينما الفلسطينية كحقل فني وبين الحقل السياسي – بتجنّب الأحكام المعيارية المسبقة. لقد تم توضيح واقع السينما الجديدة من خلال النظر في السياق التاريخي لنشأة السينما الفلسطينية المعاصرة وتطورها، التي ارتبطت عن قرب بنشأة الثورة الفلسطينية مع انشاء منظمة التحرير في الستينيات من القرن الماضي. ففي حين أن النشأة الأولى للسينما كانت جزءًا لا يتجزأ من النضال والمقاومة، ظهرت لاحقًا نزعات لرسم حدود واستقلالية للسينما عن المقولة السياسية المباشرة، وتجلى ذلك بنشوء المخرج كفاعل ثقافي مستقل وبظهور صور جديدة للفلسطيني. وانعكس ذلك في محتوى العمل السينمائي، وفي صورة البطولة – موضوع هذه الدراسة.

أقدمت الموجه الجديدة في السينما الفلسطينية على كسر النمطية والأفكار المسبقة للشخصية الفلسطينية في الفيلم، وعمدت إلى الابتعاد عن الرموز السياسية المعتادة أو أعادت توظيفها. واتضح من خلال عينة الدراسة، أن السينما الفلسطينية الجديدة تمتلك رؤية ثقافية ومعرفية مجتمعية، وباتت اليوم، أكثر قدرة على تقديم صورة الفلسطيني، باتجاهاته، وتنوعاته، ومواقفه، وتجاربه، وبهمومه وأحلامه، وآماله.

يحتوي الفصل الأول على المقدمة، وأهمية الدراسة، وإشكالياتها، وأسئلتها، ومنهجيتها، والصعوبات التي واجهت الباحثة، ومراجعة الأدبيات. أما الفصل الثاني، فيبحث في السينما الفلسطينية ونشأتها، وماهية السينما، والقضية الفلسطينية والسينما العربية، وأهمية السينما الفلسطينية، وماهية السينما الفلسطينية الثورية، وإشكالات السينما الفلسطينية، والموجة الجديدة في السينما الفلسطينية، وسمات الموجة الجديدة.

يقدم الفصل الثالث تحليلاً نقديًّا موسعًا لخمسة أفلام تشكل عينة الدراسة، وخلاصات حول دلالات البطل فيها، بالاستناد إلى أدوات تحليل المضمون والخطاب. وتشكلت العينة من الأفلام التالية: "الزمن الباقي" (2009) لإيليا سليمان، و"عجمي" (2009) لاسكندر قبطي ويارون شاني، و"الجنة الآن" (2005)، و"عمر" (2013) لهاني أبو أسعد، و"المر والرمان" (2010) لنجوى النجار.

فيما ناقش الفصل الرابع الختامي، اتفاق أوسلو وارتداداته على المشهد الثقافي، وبحث في جدل الفن والسياسة في حالة السينما الفلسطينية، وقدم خلاصات الدراسة.

Abstract:

This study examines the implications of the image of the hero in the new Palestinian cinema, and the extent to which this new cinema reflects the Palestinian expeience. It highlights the changes that occurred to the image of the hero as well as its socio-political implications. The study also tackled the issues of production and distribution networks. It also pinpointed the effects of the1993 Oslo Accords on the Palestinian filmmakers in terms of the conditional funding policy, Palestinian film global participation, and the association of this participation with globalized production networks.

The study sample included a number of Palestinian films that had signifncat impact after the 2000 Second Intifada. Some of these films were nominated for or won international awards. The study reviewed various elements of these films in terms of intellectual, visual, and textual connotations, as well as the director's vision along with their associated audiovisual artistic techniques. Besides, the study explored the production process (funding, technical production, distribution and reception), and analytically linked this production with the content.

The study attempted to clarify the relationships between Palestinian cinema, as an artistic field, and its role in the political arena. On the one hand, it illustrated the historical context of the emergence and evolution of contemporary Palestinian cinema, which was closely associated with the Palestinian resistance and the establishment of the PLO during the 1960s. On the other hand, there were late tendencies to establish a Palestinian independent cinema, free from direct political influence. This was reflected in the emergence of an independent role of the film director as an independent cultural player and the new images of the Palestinian.

The new wave of the Palestinian cinema avoided the stereotypicl Palestinian hero and other common Palestinian symbols as clishes. The study sample shows that the new Palestinian cinema possess its own cultual and social visions and is now more capable of presenting the diversity and dynamcis of Palestinian attitudes, experiences, concerns, dreams, and aspirations.

Chapter I includes the introduction, the significance of the study, its problems, questions, methodology, obstacles, and literature. Chapter II deals with the emergence of the Palestinian cinema and film industry, the Palestinian issue in the Arab cinema, the significance of the

Palestinian cinema, and the revolutionary Palestinian cinema, problems Palestinian cinema, and the features of the new wave.

Chapter III provides an extensive critical analysis of five selected films (the study sample), using a critical content analysis approach. In particular, the chapter reviews various images of the hero: the meditating hero in *The Time That Remains*, the hero between victim and executioner and identity and funding in *Ajami*, the hero who is going to die in *Paradise Now*, the wife of the prisoner as a victim in *Pomegranates and Myrrh*, and the guilty hero in *Omar*.

Chapter IV introduces the Oslo Accords implications on the cultural scene, as well as the opinions of filmmakers about the Palestinian film situation.

الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة

- إشكالية الدراسة
- أهمية الدراسة
- أسئلة الدراسة
- فرضية الدراسة
- منهجية الدراسة
- صعوبات الدراسة
- مصطلحات الدراسة

إشكالية الدراسة

إن ما تشهده السينما الفلسطينية في الوقت الراهن، من حراك وتطور على مستويات عدة، وخاصة في شقها الدرامي، يقود إلى ضرورة البحث في الجوانب والعوامل المختلفة التي أسست لتطورها. ولطالما كانت السينما الفلسطينية انعكاسًا للواقع الفلسطيني المعاش وأزماته المتعاقبة. فقد تابعت الأفلام الفلسطينية الحديثة الهم الوجودي للشعب الفلسطيني، كما اهتمت بتفاصيل الذاكرة الجمعية الفلسطينية، وعكست وعيًا متناميًا بقوة الصورة لدى السينمائيين الفلسطينيين، وتطورًا لافتًا في توظيفها في قوالب فنية استطاعت الوصول إلى العالمية.

من هنا، وعبر دراسة مجموعة من الأفلام الجديدة، تبحث هذه الدراسة في صورة البطل الفلسطيني ودلالاتها، ودور المخرج ودلالات المنتج الثقافي، وتهتم ببحث تحولات العمل السينمائي، وإلى أي مدى عبّر هذا العمل عن المجتمع الفلسطيني بانعطافاته المختلفة. وتبحث في كيفية ظهور البطل في صورة فنية مؤثرة قد تكون صادمة وسلبية؛ فقد يكون البطل – أو الشخصية المركزية – على الشاشة الكبيرة هو الشهيد أو العاشق أو حتى "العميل" – ذلك الشخص الذي أصيب بلحظات انكسار وضعف – أو فلسطيني فقد التماس من واقع النضال السياسي، وصار موضوع اتهام بالتعايش مع الاحتلال، أو فقدان الأمل بزواله.

إن التيارات السائدة، بحسب عبد الرحيم الشيخ والعديد من النقاد، وقعت في تناقض تفكيك البطل، وتحويله إلى "إنسان طبيعي" تحت الاحتلال؛ حيث أنّ الأبطال الجدد لم يتمكنوا من إنهاء الاستعمار الصهيوني لفلسطين كي تصير حياة الفلسطينين طبيعية.[1] وفي هذا السياق، يقول الشيخ: تبرز صورة جديدة للبطل الفلسطيني، كشخصية تتوسط شخصيتي البطل والوغد، لا يتحلى بصفات البطولة التقليدية من شجاعة وإقدام وإيثار وتراجيدية مصير أو مجد، وإنما له سمات إنسانية عادية تختلط فيها الفضائل والرذائل على نحو "طبيعي". وستختبر هذه الدراسة هذا

[1] عبد الرحيم الشيخ، "تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني"، *مجلة الدراسات الفلسطينية* 25، العدد 97 (2014): 104.

التحليل النقدي في المنتج السينمائي الجديد، وتختبر ثيماته وتناوله للتناقضات التي يعيشها الفلسطيني. فهل حقًّا نزعت هذه الأفلام إلى تطبيع الاحتلال؟ وهل يمكن وضعها كلها في ذات الخانة؟

تُعنى الدراسة بظاهرة السينما الفلسطينية الجديدة منذ الانتفاضة الثانية، وتتبع علاقتها بالتحولات السياسية الجذرية التي حصلت بعد اتفاق إعلان المبادئ حول ترتيبات الحكم الذاتي الانتقالي، والمعروف باتفاق أوسلو (1993)، الذي وقع بين الحكومة الإسرائيلية ومنظمة التحرير الفلسطينية، وما لحق بهذه الفترة من تغيرات جذرية على مختلف المستويات الفلسطينية. وتشمل عينة الدراسة مجموعة من الأفلام التي أعطت دلالات جديدة لصورة البطل، وأثارت نقاشًا عاما أو نقدا، وتركت بذلك أثرًا على المستوى الثقافي والسينمائي في فلسطين وخارجها، ومنها أفلام رشحت وفازت بجوائز عالمية، وأثار ترشيحها جدلاً حول هويتها ومعناها السياسي.

وسبب اختيار هذه الحقبة التاريخية، كونها مرحلة مفصلية، ولها تداعيات خطيرة على القضية الفلسطينية، بتحول اتفاق أوسلو إلى أداة سيطرة وإدامة للاحتلال الاستيطاني الإسرائيلي، وظهور طبقة وثقافة نيوليبرالية فلسطينية وشبكة مصالح ضمن هذا الواقع. فما هو أثر ذلك على الثقافة والمنتج السينمائي؟ هل يكون هذا المنتج محكوما بتكريس الواقع أو وصفه بشكل غير مقلق؟ أم أنه قادر على طرح اشكالياته بقوة تجذب الجمهور وتحاكي ما يختلج في وجدانه من أسئلة ومشاعر صعبة؟ البعض مثل جميل هلال وصف هذه الحقبة بتفكك وتشظي الحقل السياسي الفلسطيني، لكنه أشار في المقابل إلى بروز للحقل الثقافي الفلسطيني بما يتجأوز التشظي وبما من شأنه أن يساعد في توليد حقل سياسي جديد.[2] وفي هذا السياق، يلاحظ بروز نشاط سينمائي فلسطيني جديد أصبح موضع نقد وجدال حول القضايا الوطنية التي يطرحها، رغم أنه يشير إلى الوحدة الفلسطينية إلا أنه لا يخلو من التوتر. فهو يجذب أحيانًا الهجوم والاستنكار، بوصفه مكرّسًا لضياع البوصلة النضالية، ولا يخلو من الاحتفاء

[2] جميل هلال، "*تفكك الحقل السياسي الفلسطيني؛ غياب المركز وحضور الأطراف*"، محاضرة قدمت في مؤتمر لمؤسسة الدراسات الفلسطينية ومركز مدى الكرمل، بعنوان "دور فلسطينيي 48 ومكانتهم في المشروع الوطني الفلسطيني" (عقد في 7-9 نوفمبر 2015، جامعة بيرزيت والناصرة).

المبالغ به أحيانًا أخرى، بوصفه تعبيرًا عن وصول الفلسطيني إلى العالمية وقهره، عبر النجاح الفردي، لمعيقات القمع الجماعي التي يعيشها. فما هو الأكثر صوابا؟ ستحاول هذه الدراسة من خلال تحليل مضامين جملة من الأفلام التي استثارت مثل هذا النقد ان تقدم إجابة على هذا السؤال.

لكن هذه الإجابة التي تحاول الدراسة الوصول إليها ليست من قبيل اطلاق الاحكام القيمية السريعة، بل من قبيل الوصف والتحليل للعلاقة المركبة بين الفن والسياسية. بمعنى آخر، تسعى الدراسة لتوضيح العلاقة بين السينما الفلسطينية كحقل فني وبين موقعها في الحقل السياسي. ولتتضح هذه العلاقة لا بد من النظر في السياق التاريخي لنشأة وتطور السينما الفلسطينية، التي ارتبطت عن قرب بنشأة الثورة الفلسطينية مع تكوين منظمة التحرير في الستينيات من القرن الماضي. ومن هذا المنظور، تفترض أن هناك علاقة جدلية تاريخية بين الحقلين المذكورين، ففي حين أن النشأة الأولى للسينما (ومجمل المنتج الثقافي الفلسطيني المعاصر) كانت جزءًا لا يتجزأ من برنامج عمل نضالي، ظهرت لاحقًا نزعات لرسم حدود واستقلالية للسينما عن برامج العمل السياسية، وتجلى ذلك ببروز المخرج كفاعل ثقافي مستقل وانعكاس ذلك في ظهور صور جديدة للفلسطيني كبطل. وقد دفعت هذه الاستقلالية نحو التعبير الفني المكتمل بحذر وتريث وابتعاد عن برامج العمل السياسي المباشر. إلا أن السينما بدأت من خلال هذه الخطوة بالذات تتبلور بوعي منتجيها وجمهورها ونقادها، كفن وكصناعة، على أنها رسالة وممارسة سياسية بامتياز وإن لم تكن نضالية مباشرة كما في السابق، وعادت لتقرأ مضامينها وسياسات انتاجها كإشكالية سياسية– ثقافية تؤدي أدوارًا بالنيابة عن النضال السياسي.

وعليه سيتم تتبع المراحل التاريخية التي مرّت بها السينما الفلسطينية، منذ البدايات التي ارتبطت بسينما الثورة والنضال، إلى سينما البحث عن شظايا البطولة. كما تبحث الدراسة في ثلاثة مستويات وترابطاتها: أولاً– الاهتمام بالتجربة الجمالية في السينما الفلسطينية الجديدة كجزء من البحث عن المجال الجمالي باستقلال عن الرسالة السياسية؛ ثانيًا– المقولة أو الرسالة السياسية المباشرة أو المضمّنة من خلال صورة البطل؛ ثالثًا– عملية

الإنتاج الفني وشبكات التمويل وترويج الأفلام عالميًّا وإقليميًّا وما يترتب عليها من شروط سياسية تحد أو تحدد المضمون السياسي للعمل الفني.

لقد أبرزت الأعمال السينمائية التي قدمها مصطفى أبو علي ورفاقه من مؤسسي السينما الفلسطينية الثورية الفلسطيني "الفدائي" كرمز، على حساب تفاصيل الحياة والتجارب الفردية للفلسطينيين. لكن وخلال العقدين الماضيين بدأت هذه الصورة بالتحول مع جيل جديد من المخرجين، وفي مقدمتهم إيليا سليمان مع فيلم "سجل اختفاء" عام 1998. فقد أظهروا للسطح تناقضات الحياة اليومية، وتعقيداتها، من خلال تجارب ذاتية تتجلى فيها انعكاسات الهم الوطني. فظهرت لدينا سينما ترصد إنسانية الفلسطيني بخيره وشره بأخطائه وضعفه، وتحلل شخصيته النفسية والسلوكية، ونتيجة معاناته، فهو بالتالي ليس بطلاً ولا ضحية مطلقين، بل إنسان أولاً. فالبطل الخارق مجرد حلم على طريقة "يد إلهية" لإيليا سليمان، أو كما في "الجنة الآن" لهاني أبو أسعد؛ فالبطل ضعيف ومستعد للاعتراف بضعفه البشري.[3] والسؤال المركزي الذي تبحث فيه هذه الرسالة هو كيف نقرأ هذا التحول؟ هل هو "نضج" ثقافي فلسطيني؟ أو أنه ضياع للبوصلة السياسية في خارطة النيوليبرالية العالمية؟

ويضاف إلى تعقيد المشهد الثقافي والسينمائي الفلسطيني ارتباطه الوثيق بشبكات الإنتاج العالمية. وفي حين أثار هذا التطور الانتقاد على أنه دليل على الوهن السياسي في هذه الحقبة، دافع آخرون عن لجوء السينمائيين الفلسطينيين إلى الحصول على تمويل غربي لإنجاز أفلامهم، حيث حذروا من أن الواقع الذي تعانيه السينما الفلسطينية يجعلها غير قادرة على الاستمرار دون التمويل الأجنبي، في ظل ضعف الإقبال على الأعمال السينمائية بالداخل المحتل تحديدًا، وضعف البنية التحتية في مجال السينما هناك، كل ذلك كجزء من ممارسة الفلسطيني لهذه الهوية المقاومة في المحافل العالمية، التي تدفع إلى التساؤل عن متطلبات هذا التمويل.[4]

---

[3] علي زراقط، "*السينما الفلسطينية... فضاء التحولات*"، جريدة الأخبار، (تاريخ الاسترجاع 9 أيلول، 2014).
http://www.al-akhbar.com

[4] مقابلة مع المخرج رشيد مشهرواي. أجرتها الباحثة. بتاريخ 25 أيار 2014.

وباستثناء مصر وربما المغرب، لا يمكننا الحديث عن صناعة سينمائية في الوطن العربي، إنما هناك أفلام سينمائية تُنتج بين حين وآخر، لأننا عندما نتحدث عن الصناعة نتحدث عن البنية التحتية اللازمة؛ من استديوهات، معدات، ووحدات مونتاج، وأفلام خام ومعامل تحميض، وعدد كافٍ من الفنيين المؤهلين، وعندما نتحدث عن التجارة نتحدث عن الدورة الإنتاجية للأفلام السينمائية، التي تمكن الفيلم من استعادة تكاليفه مع أرباح تمكن من إنتاج أفلام أخرى، وعن سوق الفيلم، وشبكات توزيع الأفلام، ودور عرض مجهزة بشكل ملائم.

غياب كل هذه المقومات، وصعوبة العثور على تمويل للأفلام، على المستويين المحلي والعربي، باستثناء دعم بعض مهرجانات السينما العربية، مثل مهرجان أبو ظبي السينمائي، يجعل الساحة خالية من التمويل الوطني ومهيأة لاستقبال التمويل الأجنبي، ويدفع عددًا من صناع الأفلام الفلسطينيين العرب إلى هذا التمويل، فيقدم خدماته في التمويل والتوزيع، ويجعل الأفلام تتحرر من معادلة الربح والخسارة، كما يفتح الأبواب للحديث عن مواضيع جديدة أو غير متوقعة، ويمنح للأفلام القدرة على الخروج من الإطار المحلي من خلال المشاركة في أهم المهرجانات العالمية وما إلى ذلك. وهنا يطرح السؤال: هل يؤثر التمويل الأجنبي في صياغة الرواية الفلسطينية؟

يذهب نقاد كثيرون إلى أنّ جهات التمويل الأجنبي تبسط نفوذها سينمائيًّا في المنطقة العربية عبر تأسيس وتمويل شبكة من النشاطات الثقافية والسينمائية المتنوعة والمترابطة والمتشابكة، تخدم في المحصلة أهدافها التي يتعلق بعضها بالتطبيع والتعايش مع الاحتلال الإسرائيلي. وتقوم بالنفاذ ثقافيًّا إلى المتلقي العربي ومن قبله إلى المبدع والمثقف العربي، فتشكل بعض المؤسسات والصناديق العربية الحكومية وشبه الحكومية وبعض الأفراد العاملين بالمجال محل الاهتمام، أذرعًا تنفيذية محلية لخططها، فتتسع دائرة نشاطات تلك المؤسسات وفق خطط ممنهجة طويلة الأمد

لتشمل نشاطات غير مباشرة التأثير، فهي لا تعمل على اللحظة الزمنية الراهنة بقدر ما تلقي ببذورها لتحصدها بعد حين، وهنا يكمن خطرها الأكبر.[5]

في المقابل يصرّ البعض على أن الممولين ليسوا سواسية، ولا يحملون ذات أجندة التمويل المشروط، لذا كان لا بد من فحص هذا الجانب، وكيف يختلف الممول الأجنبي عن العربي، وما هي الإشكاليات التي يثيرها كلا التمويلان، وهل يختلفان أصلاً عن التمويل الرسمي الفلسطيني، رغم ضعفه، وهل هناك مبررات قوية للجوء المخرج لصناديق التمويل الأوروبية والأميركية أو حتى الإسرائيلية؟

وتعاني السينما الفلسطينية أيضا من معضلة التلقي والتوزيع الفني. فمثلاً حأول الناقد السينمائي الفلسطيني بشار إبراهيم تمرير فيلم "يد إلهية" للمخرج الفلسطيني إيليا سليمان لعرضه ضمن مهرجان دمشق السينمائي الدولي، ولكنه لم يفلح، بحجة أن الفيلم تلقى أموالاً من الحكومة الإسرائيلية أو من ممولين إسرائيليي الهوية. فابن الناصرة، المواطن الفلسطيني في ظل الدولة الإسرائيلية وقع في إشكالية التمويل التي أعاقت ترويج فيلمه عربيًّا، علمًا أن الاحتفاء الفلسطيني في داخل فلسطين المحتلة (1948) والداخل (1967) كان مثيرًا، وظهر ذلك من خلال شباك التذاكر ونسبة الحضور. كما أن الاحتفاء عالميًّا بالمخرج الفلسطيني كان منقطع النظير.[6]

أهمية الدراسة

عملت الوسائل الإعلامية والثقافية وخصوصًا السينما على إبراز وتعزيز الإطار العام لنضال الشعب الفلسطيني؛ من خلال تبنّي قضيته المتجددة بمفاهيمها الكبرى وهي، أولاً: الارتباط بالأرض؛ ثانيًا: الدفاع عن حق العودة وحق تقرير المصير وبناء الدولة المستقلة؛ ثالثًا: الخصوصية الفلسطينية والمقصود بها "الخصوصية الثقافية بأوسع

---

[5] رانية حداد، "التمويل والهيمنة: شباك التمويل الاجنبي والسينما"، *مجلة راديكال*، العدد 21. (تاريخ الاسترجاع 25 أيار 2014). http://radicaly.net

[6] تيسير مشارقة، *"جدل الهوية والمصطلح – هوية الفيلم السينمائي الفسلطيني الجديد"*، دنيا الوطن، (تاريخ الاسترجاع 23 أيار 2014) http://pulpit.alwatanvoice.com/.

معانيها وأشملها، التي تتأكد من خلال الثقافة الوطنية، والتمسك بها وصقلها وتجديدها، وإحياء التراث وتعليم التاريخ ونشره بعد إعادة صيانته، والحفاظ على الشخصية الوطنية."[7]

أهمية صورة البطل تكمن في أنها تعكس الموقف الثقافي في تعزيزه ونقده لهذه الحكاية الفلسطينية بمفاهيما الكبرى المذكورة، وأهمية ما يمثله ويحاكيه من وحي الواقع الفلسطيني المعاش. وتنشأ أهمية البحث في هذا الموضوع في السينما تحديدًا خاصة إثر القفزة النوعية في الشكل الفني والإنتاجي للأفلام السينمائية الفلسطينية، وتحقيقها لإنجازات مثيرة للاهتمام عربيًّا وعالميًّا.

كما أن البحث في السينما الفلسطينية الجديدة عمومًا، يكشف لنا عن موقع الثقافة الفلسطينية في شبكات إقليمية وعالمية، ما يغني فهمنا لإشكاليات هذه الثقافة وتحدياتها المتجددة، وعلى وجه التحديد، اشكالية التجاذب بين نزعتين: الأولى، هي الحفاظ على الهوية والذاكرة الفلسطينية (بحيث تكون صورة البطل نموذجنا هنا)، والثانية، هي الانتماء إلى شبكات إنتاج ثقافي معولمة تعيد صياغة الهويات والذاكرة المحلية بحسب منطق مختلف.

أسئلة الدراسة

تطرح الدراسة جملة من الأسئلة وستحأول الإجابة عليها من خلال عينة الدراسة (الفصل الثالث)، وهي كالتالي:

ما الذي يمثّله البطل في السينما الفلسطينية في نشأتها وتكوينها؟

هل تعاني السينما الفلسطينية الجديدة من ضعف في الرؤية الثقافية والمعرفية والمجتمعية مضافًا إلى ضعف التمويل؟

كيف أثّر نجاح الفيلم الفلسطيني الجديد في الأطر الدولية على هوية السينما الفلسطينية ورسالتها؟

[7] حسين العودات، *السينما والقضية الفلسطينية* (دمشق: دار الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع)، 19-20.

إلى أي مدى يشبه حال السينما الفلسطينية حال الوضع الفلسطيني العام في سياق أزمة التمويل والخضوع لأجندة الممول؟

كيف يحاول المنتج والمخرج الفلسطينيان الخروج من إشكاليات أجندات التمويل والتطبيع وضياع الهوية السياسية؟ وهل ينجحون في ذلك ضمن شبكات انتاج فني معولمة لا مركزًا أو ارتباطًا اجتماعيا محليًّا لها؟

ما هو تأثير شبكات التمويل المعولمة (بما يشمل الانتاج والاستقبال والمهرجانات والجوائز) على دور الفن والثقافة في الحقل السياسي الفلسطيني؟ كيف يتعامل المخرج والمنتج الفلسطينيان معها؟ ما هي التحديات الكامنة؟

كيف يؤثر التمويل الأجنبي على هوية الفيلم؟ وكيف يختلف التمويل الأجنبي عن العربي عن الفلسطيني الرسمي؟ وما دور المخرج أمام هذه المعطيات؟

فرضية الدراسة

تفترض هذه الدراسة أنه لكي نفهم المقولة أو الرسالة السياسية للسينما الفلسطينية الجديدة لا بد من أن ننظر إلى عملية الإنتاج السينمائية في كل مراحلها وخطواتها العملية (من تمويل وإنتاج فني وتقني وتوزيع واستقبال)، وأن نربط بشكل تحليلي بين الإنتاج والمضمون.

وتفترض الدراسة أنه لكي نفهم الوضع الراهن للسينما والثقافة الفلسطينية موقع صورة البطل فيها لا بد من وضعه في سياق تاريخي، وتحديدًا تبيان العلاقة الجدلية بين الفن والسياسة على النحو التالي وكما أشرنا أعلاه: من انخراط الفيلم بالعمل النضالي في بدايات الثورة الفلسطينية في الستينيات، إلى البحث عن استقلالية أو وهم الاستقلالية الجمالية للحقل السينمائي في سياق العولمة الراهنة ومفارقة الارتباط بالتمويل، إلى العودة إلى الوعي بلا–انفكاك الجمالي عن السياسي ومحأولات التسييس.

منهجية الدراسة وعينة الدراسة

للإجابة على أسئلة الدراسة المذكورة قمت بانتقاء عينة من الأفلام التي برزت منذ عام 2000، وأثارت جدلاً حول الفن والهوية والتمويل والتطبيع، كما نالت اعترافًا دوليًّا بفوزها أو ترشحها لجوائز عالمية. وهذه العينة هي:

1- "الزمن الباقي" (2009) لإيليا سليمان.

2- "عجمي" (2009) لاسكندر قبطي ويارون شاني.

3- "الجنة الآن" (2005) لهاني أبو أسعد.

4- "عمر" (2013) لهاني أبو أسعد.

5- "المر والرمان" (2010) لنجوى النجار.

سوف تخضع العينة إلى ثلاث مقاربات تحليلية كالتالي:

أولاً: تحليل المضمون. ومن خلاله قمت بتبين صورة البطل في السينما الفلسطينية ومقارنتها مع سينما البدايات الثورية والسينما الجديدة من خلال مشاهدة الأفلام وتحليل رسائلها المعلنة أو المتضمنة. وأوليت الاهتمام بالعناصر المكونة للأفلام السينمائية، من حيث النص والصورة، والرؤية الإخراجية، واختيار الممثلين وأدائهم، والأبعاد النفسية والاجتماعية للبطل، والعلاقات الدلالية في الفيلم.

ثانياً: التحليل الشبكي. حيث قمت، بالقدر المتاح، بتتبع المنتج السينمائي في شبكات الانتاج والصناعة السينمائية والترويج والاستقبال والمهرجانات الخ، وبالتالي تكشف التحديات التي تمثل أمامه والقضايا التي يواجهها والنقاشات التي يثيرها.

ثالثاً: المقابلات الشخصية مع المنخرطين في الحقل ومع ذوي الاختصاص المباشر بالموضوع. حيث اعتمدت هذه الدراسة في جمع المعلومات على إجراء مقابلات مع مخرجين وناقدين سينمائيين، وعلى جمع ما كتب في الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية، في محاولة للبحث عن هوية الفيلم الفلسطيني وكيف تتجلى هذه الهوية في صورة البطل، وكيف تتشابك مع مسألة التمويل. وقد اعتمدت على مجموعة من المقابلات الاستقصائية مع مجموعة من مخرجي الأفلام الفلسطينية منهم: نجوى النجار، رشيد مشهرواي، مي المصري، ساهرة درباس، رمزي مقدسي، رياض دعيس، عامر الشوملي، فادية صلاح الدين، وأيضًا مع بعض العاملين في هذا المجال منهم: الكاتبة والممثلة مايا أبو الحيات، الممثلة منال عوض، الممثلة نادرة عمران، ومدير برنامج الثقافة والفنون في مؤسسة عبد المحسن القطان محمود أبو هشهش. والناقد السينمائي يوسف الشايب، وغيرهم.

صعوبات الدراسة

لقد واجهتُ مجموعةً من العقبات والصعوبات التي أعاقت العمل، وسرعة الوصول للنتائج، وتتخلص فيما يلي:

1. قلة الأدبيات التي تتناول موضوع الدراسة، وقصورها فيما يتعلق بالجوانب التي تغطيها، فالأدبيات السابقة التي اهتمت بدراسة السينما لم تكن منهجية في مقاربتها للدلالات السياسية المتغيرة ولتحولات الحقل الثقافي وإشكالياته السياسية.

2. إن الافلام الحديثة غير متاحة سوى في صالات العرض، وحيث إن عملية تحليل المضمون بحاجة للعودة للفيلم مرارًا وتكرارًا، تم استثناء بعض الأفلام الجديدة لعدم توفرها على الانترنت أو على أقراص مدمجة، رغم أنني تمكنت من مشاهدتها في صالات العرض، لكنني لم أتمكن من الحصول على هذه الأفلام لاحقًا لمشاهدتها وتفحصها، بسبب رفض مخرجيها لاعتبارات خاصة بالتوزيع والممولين، رغم توضيحي أن طلب مشاهدتها يأتي لأغراض أكاديمية.

3. السفر الدائم لكثير من العاملين في هذا المجال، وبالتحديد المخرجون للمشاركة في المهرجانات العالمية، ما صعّب إمكانية إجراء مقابلات طويلة ومعمقة أو متكررة مع بعض المخرجين، خاصة من تم تناول أفلامهم بالتحليل.

4. صعوبة تعميم النتائج، نظرًا لاختلاف طبيعة بعض المعطيات المتوفرة عن كل فيلم ومخرج.

مصطلحات الدراسة

السينما الفلسطينية: يمكن القول إن السينما الفلسطينية، هي كل ما أنتجه الفلسطينيون وعبروا من خلاله عن همومهم الوطنية والمجتمعية، ويندرج تحت إطار هذه السينما، كل المحاولات الأولى في ثلاثينيات القرن الماضي، لانتاج أفلام وثائقية، مثل تلك التي قام بإخراجها الفلسطيني صالح الكيلاني للرد على الصهيونية، ولم يكتب لهذه الأفلام الرواج في حينه بسبب القيود التي فرضها الاحتلال البريطاني على النشاطات الفلسطينية الوطنية.[8]

سينما الثورة الفلسطينية: نشأت سينما الثورة الفلسطينية، مرافقة لانطلاقة الثورة الفلسطينية المعاصرة في الأول من كانون ثاني 1965. وبدأت سينما الثورة الفلسطينية من خلال تكوين قسم صغير للتصوير الفوتوغرافي، شرع منذ أواخر عام 1967 بتصوير بعض المواد الخاصة بالثورة، عبر تسجيل صور شهداء الثورة الفلسطينية.

جماعة السينما الفلسطينية: تأسست جماعة السينما الفلسطينية عام 1973، من قبل وحدة أفلام، التي ضُمت إلى مركز الأبحاث الفلسطيني، وضُم السينمائيون العاملون في مختلف التنظيمات الفلسطينية، وعدد من السينمائيين العرب، غير أنها لم تنتج سوى فيلم واحد، وتوقفت لأسباب تنظيمية. ويُعرف مصطفى أبو علي السينما

[8] عدنان مدانات، "نظرة جديدة لتاريخ السينما الفلسطينية"، *شؤون فلسطينية*، عدد 122-123 (1992): 183.

الفلسطينية بأنها السينما الملتزمة بالقضية الفلسطينية وليست بالضرورة التي يصنعها فلسطينيون، فالمسألة انتماء أيديولوجي وليست انتماء وطنيًّا بالجنسية.[9]

السينما الفلسطينية الجديدة: هي موجة الأفلام الجديدة التي انتجت بعد تراجع حركة الثورة الفلسطينية المسلّحة وحركة السينما الثورية، وانتقال مركز الثقل الفلسطيني من الخارج إلى الداخل، ويشير بعض النقاد السينمائيين إلى أن البدايات الأولى لهذه السينما كانت مع المخرج ميشيل خليفة، مع فيلم "عرس الجليل" (1987)، الذي شكل منعطفًا في شكل ورؤية السينما الفلسطينية، وأسس لحقبة سينمائية جديدة مختلفة. فيما يشير الناقد السينمائي عنان بركات إلى أن هذه الموجة تأسست بالفعل في بداية عام 2004 على يد بعض السينمائيين الفلسطينيين من جميع أنحاء العالم، وعملت على محأولات التنظير والتحليل والإنتاج والنقد والتاريخ الشفوي.[10] في هذه الرسالة سأتناول الأفلام التي انتجت بعد الانتفاضة الثانية عام 2000، وتعريفي بالتالي أقرب إلى عنان بركات، لكنه أيضًا يشمل الإنتاج السينمائي لمخرجين فلسطينيين في فلسطين وخارجها.

الفصل الثاني

خلفية عامة حول نشأة السينما الفلسطينية وتياراتها

---

[9] وليد شميط، وغي هينبل، *"فلسطين في السينما"* (رام الله: وزارة الثقافة والهيئة العامة الفلسطينية للكتاب، 2006 ط2)، ص 15.

[10] ناظم الشريدي، "استنهاض السينما الفلسطينية في الداخل كضرورة استراتيجية"، *الكاتب*، عدد 115 (1992): 95.

- ماهية السينما
- نشأة السينما الفلسطينية
- القضية الفلسطينية والسينما العربية
- أهمية السينما الفلسطينية
- ماهية السينما الفلسطينية الثورية
- إشكالات السينما الفلسطينية
- الموجة الجدية في السينما الفلسطينية
- سمات الموجة الجديدة

ماهية السينما

يرى مصطفى أبو علي أن "السينما بطبيعتها فن جماهيري إلى أبعد حد، بمعنى أنها قادرة على الاتصال بالجماهير، قادرة على أن تتحدث بلغتهم، قادرة على أن تنقل إليهم الواقع، السينما أيضاً محصلة الفنون جميعها، بعناصرها من صورة وصوت، من الكلمة والموسيقى".[11] ويحدد أبو علي المهمة الرسالية للسينما بكون "رسالة السينما هي تصوير الواقع الذي تعيشه الطبقات الشعبية وخدمة مصالح هذه الطبقات، ومساعدة الجماهير على فهم أوضاعها ومشاكلها، وبالتالي مساعدتها على ابتكار الحلول وتبني أنجح السبل لحل المشاكل".[12]

كما يكثف محمد فرحات ماهية السينما بقوله: "السينما هي صورة تقول بقوة وكثافة".[13] لكن يشترط في العلم السينمائي توفر عدد من الشروط والظروف المناسبة، حيث يحتاج الإنتاج السينمائي إلى خبرات بشرية، وتمويل، وعمليات مخبرية عديدة، وتوفر صالات عرض. كما أن أداء السينما لمهماتها يقتضي أن تأخذ طابعاً مسيساً (الاقتصاد، المال، البشر، التقنيات). ولكي تستطيع الإنتشار والتوزيع يقتضي توفر ظروف سياسية واجتماعية ملائمة تسمح بعرض الفيلم.[14] يضيف كذلك حسين العودات عدداً من الشروط التي تؤمن عمل السينما وهي: الحرية، شروط التمويل، تأمين التجهيزات، والمخابر، والعناصر البشرية، ودور العرض.[15]

عبّر فرحات عن جمالية السينما من خلال موضوعاتها التي لها وظيفتها وهي "إن الجمالية في تطرق السينما لموضوعاتها وإعادة تشكيلها للعالم هي جزء من هويتها كفن، ولا يستقيم الأمر من دونها".[16] كما لا تنحصر مهمّة السينما في أهداف بريئة أو تطوعية هدفها إعادة تشكيل العالم، إنما لها هدف آخر وفق رأي فيكتوريوس بيان

---

[11] مصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة، "حديث مع مصطفى دخان"، في وليد شميط وغي هينبل، *فلسطين في السينما*. (رام الله: وزارة الثقافة/ الهيئة العامة للكتاب. 2006)، ط2، 53.

[12] المصدر السابق، 33.

[13] محمد نعيم فرحات، "الكاميرا الفلسطينية: قراءة سينمائية للافلام الوثائقية"، *المستقبل العربي*. عدد 404. (2012): 94.

[14] حسين العودات. *السينما والقضية الفلسطينية* (دمشق: دار الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع. 1987)، 13.

[15] ا المصدر السابق، ص15.

[16] حسين العودات. *السينما والقضية الفلسطينية* (دمشق: دار الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، ص95.

الشمس، إذ يرى أن "الربح، هو واحد من الغايات الأساسية لصناعة السينما، ومضمون العمل السينمائي، غاية أخرى، وشرط أساسي من شروط وصوله وتسويقه. والسينما كغيرها من الفنون التي تتفاعل مع الواقع، تأخذ منه، وتساهم في بناء ورفع سوية الوعي والثقافة المجتمعية".[17]

أكّد رياض زكي قاسم أن للسينما تأثير في عملية بناء وغرس الوعي، ولها قدرة عجيبة على إعادة تشكيل الصوت والكلمة والحدث والموقف والتخيّل.[18] يتبين أن السينما كفن ووسيلة اتصال جماهيرية لها أهدافها وغاياتها ورسالتها وسياساتها وأيديولوجيتها كغيرها من وسائل الإعلام، وبذلك من الطبيعي أن تحمل أفكاراً عن الواقع أو تعيد تركيب أو تفكيك أفكاراً أخرى من أجل إعادة تشكيل الواقع وفق منظورها السينمائي والأيديولوجي.

يرى وليد شميط أن أهمية السينما للثورة الفلسطينية، باعتبار أن السينما هي واحدة من وسائل التوعية والتحريض على الثورة قبل قيامها، وعامل مشارك بعد قيامها، لكنها دائماً تبقى وسيلة مساعدة، فهي لا تصنع ثورة، كونها وسيلة فنية ترفهية وتحريضية وتعليمية. وكذلك يشدد حسين العودات أن للسينما الفلسطينية نصيب في تهيئة الثورة والتحريض عليها، ومساهمتها في تشكيل الوعي الفردي والجماعي.[19]

يمكن القول إن البنية الخفية والأساسية في فن السينما وعملها ترتكز على عملية إعادة تشكيل الوعي وبنائه.[20] وهذا ما منح السينما قيمة وطنية حوّلها إلى رأسمال وطني وقومي في بلدان العالم الثالث خصوصاً لدى حركات التحرر الوطني؛ كونها تشتغل وتهتم في خلق الوعي الجمعي الذي يشكل البنية الوظيفية المادية والمعنوية لإعادة ترميم إيديولوجية وفكر الجماعات الوطنية والقومية، من أجل النهوض والتحرر والتبلور كشعب له مشروع جمعي ويتمتع

---

[17] فيكتوريوس بيان الشمس، "السينما كمعبر عن تفأوت الصراع" *مجلة دلتا نون*، عدد 0 (2014): 106.

[18] رياض زكي قاسم، "السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي"، *المستقبل العربي*، عدد 428 (2014): 129.

[19] المصدر السابق، ص22 -23.

[20] للمزيد حول موضوع الوعي خصوصاً لدى الشعب الفلسطيني انظر: محمد نعيم فرحات، *أوراق متطايرة (1) الفلسطينيون والمنفى، دراسة في بنية الوعي والثقافة: إنتاج الانكسارات أو المقاومات المحبطة* (البيرة: وزارة الثقافة الفلسطينية- دائرة النشر. 2014).

بوعي وبصيرة. وهذه إشكالية تتعرض لها الدراسة وهي البحث في نخبوية السينما الجديدة وعدم مقدرتها على تشكيل الوعي الجماهيري، كما سيتبين في الصفحات التالية فإن السينما الجديدة تبدو أنها تفتقد للبعد الجماهيري، ودورها في تشكيل الوعي مباشرة، فأين يكمن تأثيرها؟ وهل هي في أزمة؟ ربما تحوّل الوعي بالسينما من مفهوم أداة تشكيل الوعي (بالمفهوم الماركسي) إلى مفهوم السردية، أي أن أهميتها باتت في تشكيل الرواية الجمعية.

نشأة السينما الفلسطينية

يؤكد عدنان مدانات على أسبقية نشوء السينما الفلسطينية على الثورة، حيث عمل السينمائي الفلسطيني صالح الكيلاني في إخراج بضعة أفلام وثائقية قصيرة في الثلاثينات حأول من خلالها الرد على الصهيونية ولم يكتب لهذه الأفلام الانتشار في حينه بسبب القيود التي فرضها الاحتلال البريطاني على النشاطات الفلسطينية الوطنية.[21]

أما جان الكسان فيشير إلى أن بداية السينما الفلسطينية العربية كانت مع إبراهيم حسن سرحان من مواليد عام 1916 عندما صور الملك سعود خلال مجيئه إلى فلسطين عام 1935. وقد عرض هذا الفيلم وطوله عشرون دقيقة في سينما أمير في المستوطنة اليهودية تل أبيب آنذاك، تحت الاحتلال البريطاني، ومن أفلام سرحان شمس وقمر وصراع في جرش. وقد يعود ذلك لعدم انتظام السينما الفلسطينية قبل الثورة بشكل جدي في تشكيل الوعي الفلسطيني،[22]وعدم تأسيس مؤسسة جامعة للعمل السينمائي الفلسطيني بحيث تعبر عن الإرادة الفلسطينية بجميع أشكالها وتمظهراتها. كما يربط جان الكسان بداية سينما القضية الفلسطينية بمسار السينما المضادة التي سخّرت

[21]عدنان مدانات. "نظرة جديدة لتاريخ السينما الفلسطينية"، *شؤون فلسطينية*. عدد 122-123 (1992): 183.

[22]جان الكسان، *السينما في الوطن العربي* (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1982)، 141.

لخدمة الصهيونية فمنذ المؤتمر الصهيوني الأول في بازل في سويسرا عام 1897 حاولت الصهيونية استخدام هذا الفن لأغراضها الاستعمارية.[23]

وبالرغم من أنه كان هناك 33 دار عرض سينمائية في مدن فلسطينية مختلفة في ثلاثينيات القرن الماضي، منها صالات روسكي واديسون في القدس، وسينما الكرمل وسينما عين دور في حيفا، وسينما الحمراء في يافا، وسينما البرج في عكا، وسينما الخضراء وسينما النصر في غزة، وسينما صابرين وسينما الحرية في رفح، إلا أنه تم التأريخ للسينما الفلسطينية مع الثورة الفلسطينية. [24]

اقتصرت المراحل الأولى للسينما الفلسطينية حسب رأي فاضل الكواكبي في النصف الثاني من الأربعينات (قبل النكبة) على تجارب بدائية لعدد محدود من الهواة يكاد لا يتعدى مخرجين اثنين تحول أحدهما إلى الاحتراف خارج فلسطين وهو محمد صالح الكيالي، كما أخرج الآخر وهو إبراهيم حسن سرحان مجموعة من الأفلام الوثائقية.[25]

تم التفكير عند تأسيس العمل السينمائي الفلسطيني بفكرة "سينما الشعب لتعّبر عن حرب الشعب".[26] "فالسينما الفلسطينية انطلقت من أجل التأكيد على الهوية الفلسطينية، والعمل على صيانتها وصياغتها بالبعد الثوري والشعبي الفلسطيني، وهذا ما أكده مصطفى دخان في حديثه مع مصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة بقوله "نريد سينما شعبية يلمس فيها الشعب نفسه وهو يصنع تاريخه".[27]

---

[23] المصدر السابق، 141.

[24] خاص باب العامود. "دور السينما تنقلب على دورها: القدس مركز ثقافي والحمراء قاعة للافراح والمؤتمرات"، *باب العمود*، عدد 3.(2009): 3.

[25] فاضل الكواكبي، "السينما الفلسطينية." عبد الإله بلقزيز، محمد جمال باروت (محرران). *الثقافة العربية في القرن العشرين: حصلة أولية*. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، 1229.

[26] وليد شميط وغي هينبل..مصدر سابق، ص25.

[27] أبو علي، وحسان أبو غنيمة، مصدر سابق، ص 29.

يوجد اختلاف وتباين في تحديد التاريخ الفعلي بالسنوات لنشوء السينما الفلسطينية، فهناك آراء مختلفة في الموضوع، لكن هناك إجماع على نشوء السينما الفلسطينية كسينما فعلية وعملية بعد بروز الحركة الوطنية الفلسطينية الثورية. حيث عبر عن ذلك المخرج غالب شعث، كما نقل عنه أبو علي وأبو غنيمة: "لم يكن للسينما الفلسطينية قبل الثورة تاريخ أو تراث أو أسس أو قواعد، [وأنها] نشأت مع الثورة، ولم يكن هناك سينما بل كان هناك سينمائيون. لقد ولدت السينما الفلسطينية بعد ولادة الثورة وبدأت تشق طريقها بشكل فعلي بعد عام 1967".[28]

كما يتفق عدنان بركات مع ذلك ورأيه أن الجيل الأول للسينما الفلسطينية نشأ عام 1969 من خلال فيلم "لا للحل السلمي" لمصطفى أبو علي كرد على مشروع روجز الأمريكي، فكان الفيلم يمثل مشروعًا سينمائيًّا فلسطينيًّا يحمل رؤية فنية وفكراً سياسيًّا.[29] كذلك هي وجهة نظر حسين العودات. ولقد كان ميلاد السينما الفلسطينية بتكوين قسم للتصوير الفوتغرافي، وعملت في هذا القسم أول خريجة من المعهد العالي للسينما في القاهرة- قسم التصوير وهي سلافة مرسال، وبدأت بوحدة أفلام صغيرة في بيتها وبعد معركة الكرامة، بدأت وحدة أفلام فلسطين تصور الأحداث الجماهيرية الثورية المتعلقة بالثورة في عام 1969 حيث انطلق نشاط سينمائي بسيط خُصّ بمكان ومُنح بعض الإمكانيات المادية وضوعف عدد العاملين فيه.[30]

برزت الحاجة الماسة إلى إقامة إرشيف خاص بالشهداء إلى جانب مواد ووثائق تتعلق بالثورة الفلسطينية في أوائل عام 1968، بسبب عدم توفر الإمكانيات المادية والفنية آنذاك فقد تم البدء بالنشاط، وبشكل سرّي في دائرة تابعة لإحدى الدول العربية وكانت سلافة مرسال هي من تقوم بالعمل لوحدها.[31] وكانت بدأت القيام بالتصوير، ثم التحميض والطبع في منزلها، على نحو سرّي وفردي، بسبب الظروف الدقيقة، حينذاك، ثم استشعرت الحاجة

---

[28] المصدر السابق، ص 61.

[29] عنان بركات، *الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية* (القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع. 2013)، ص15.

[30] العودات. مصدر سابق، ص 61-62.

[31] وليد شميط، وغي هينبل، مصدر سابق، ص 15.

(بدعم وتشجيع من القيادي في حركة فتح وفي الثورة، خليل الوزير– أبو جهاد الوزير)، لإنشاء قسم خاص بالتصوير السينمائي، فبدأ هذا القسم أعماله منذ عام 1968.[32]

لكن رغم الظروف الصعبة التي كانت تحيط بالثورة، ورغم عدم اهتمام وإدراك قيادة الثورة الفلسطينية ومؤسساتها الإعلامية بهذا الجانب، إلا أن فصائل الثورة اهتمت بإنشاء وحدات وأقسام للإنتاج السينمائي بعد عام 1970، وأهم وحدات الإنتاج السيمنائي الفلسطينية كانت: وحدة أفلام فلسطين/ مؤسسة السينما الفلسطينية، ودائرة الإعلام والثقافة، مؤسسة صامد للإنتاج السينمائي، واللجنة الفنية التابعة للجبهة الشعبية للتحرير فلسطين، وقسم السينما والفوتوغراف التابع للجبهة الديمقراطية للتحرير فلسطين.[33]

ازداد منذ عام 1973 إنتاج الأفلام السينمائية في المنظمات الفلسطينية، وتنوعت موضوعات الأفلام، وأصبح بمقدور السينما الفلسطينية المشاركة في المهرجانات السينمائية الدولية. وبعد عام 1974 أصبحت السينما الفلسطينية تشارك دوريًّا في مهرجان لايبزغ الدولي للأفلام الوثائقية.[34]

يرى مصطفى أبو علي أن السينما الفلسطينية ليست بالضرورة التي يصنعها فلسطينيون، وإنما هي السينما الملتزمة بالقضية الفلسطينية، وليست المصنوعة من فلسطين بالمولد، فالمسألة انتماء أيديولوجي وليست انتماءً وطنيًّا بالجنسية.[35] بهذا التعريف وسّع مصطفى أبو علي نطاق السينما الفلسطينية ومدارها، حيث لم يحصرها في النطاق الجغرافي أو الديمغرافي للفلسطينين وإنما حددها بالنطاق الهستغرافي للفلسطينيين بمعنى من يتبنى الرواية الفلسطينية ويلتزم بها سينمائيًّا هو شريك وفاعل ومنتج في حقل السينما الفلسطينية.

---

[32] مؤسسة القدس للثقافة والتراث، "*السينما الفلسطينية في الشتات بعد عام 1948*"، ص 45.

[33] المصدر السابق، ص 63-66.

[34] مدانات، مصدر سابق، ص 186.

[35] في وليد شميط وغي هينبل، مصدر سابق، ص 50.

يختلف رأي بشار إبراهيم عن ذلك جزئيًّا، حيث فرّق بين السينما الفلسطينية وسينما القضية الفلسطينية، باعتبار أن السينما الفلسطينية:

تلك السينما التي انتجتها جهات فلسطينية الجنسية أصلاً، وفي هذه الحالة فإن ما هو فلسطيني، كمنتج سينمائي، سيتعدد بين كونه أحد فصائل الثورة، أو تنظيماتها، أو المنظمات، أو الهيئات، أو الاتحادات الشعبية الفلسطينية، أو تشكيلات مؤسساتية سينمائية نشأت من خلالها... وقد يكون المنتج مخرجًا مشاركًا في الإنتاج مع جهات أخرى، ممن تولى توفير الإمكانيات المالية أو التقنية من معدات وأجهزة، أو يتم ذلك عبر إنشاء شركات أو وحدات إنتاج سينمائية فلسطينية، فردية أو تشاركية، تعاقدية، يكون أحد أطرافها فلسطيني الجنسية، أو فلسطيني الأصل.[36]

أما سينما القضية الفلسطينية فهي "السينما وفق المضامين التي تقدمها فقط وبغض النظر عن جنسية المنتج، وحينذاك علينا أن ندرك أن منجز السينما وإن كان يتضمن الإنتاجات السينمائية الفلسطينية، تحديدًا المتعلقة بالقضية الفلسطينية، إلا أنه لا يتوقف عند حدود ذلك، بل يشمل كذلك الإنتاجات السينمائية، غير الفلسطينية كافة، ذات العلاقة المباشرة، أو العلاقة غير المباشرة، أو ذات الدلالات والإسقاطات، بصدد القضية الفلسطينية، وجوهر الصراع العربي الصهيوني، بغض النظر عن الجهة المنتجة".[37]

وفي مجمل الأحوال، كانت السينما الفلسطينية في حالة سكون، حيث لم تكن بمجملها في مستوى الطموح ولم تكن في معظم حالاتها تتطور بالمستوى الذي وصلت إليه الثورة نفسها في تطورها المتصاعد، فقد كانت السينما الفلسطينية، تعمل ضمن ظروف صعبة وتمارس وظيفتها عبر أوضاع بالغة الصعوبة والتعقيد، فلم تولِ الثورة العناية الكافية بالمستوى الثقافي والفني لإنشاء قاعدة مادية منظمة ينطلق منها العمل السينمائي.

---

[36] بشار ابراهيم، *ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة: ميشيل خليفة، رشيد مشهراوي، إيليا سليمان* (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. 2007)، ص 8.

[37] ابراهيم، *مصدر سابق*، ص15.

السينما العربية والقضية الفلسطينية

افتقد الشعب الفلسطيني طوال عشرين عامًا (1948-1968) وسائل اتصال جماهيرية خاصة به، كالصحف ودور النشر والسينما والإذاعة والأمسيات الثقافية؛ وبذلك بقيت شؤون القضية الفلسطينية متروكة لوسائل الإعلام والثقافة العربية للتعامل معها، وفي الواقع كانت الشؤون الفلسطينية في نهاية سلم أولويات وسائل الاتصال العربية. ولم يكن لدى وسائل الإعلام العربية خطة مركزية للتعامل مع القضية الفلسطينية، وكانت مبادراتهم عبارة عن إطار المبادرات والثورات الحماسية والآنية، والتأثير بالحدث، وتنفيذ الموقف السياسي للحكومة، حتى كادت الشخصية الفلسطينية تذوب في المجتمعات التي تتواجد فيها بسبب غياب الخصوصية الثقافية.[38]

كما عجزت السينما العربية عن تأدية دورها تجاه القضية الفلسطينية؛ كونها لم تنطلق من أهداف واضحة وخطط تنفيذية منبثقة عن الأهداف، بل حكمتها المبادرات الفردية أو الغايات التجارية، حيث تم اختيار مواضيعها اختيارًا طارئًا وعشوائيًا. بذلك لم تضمن السينما العربية إمكانياتها لتحقيق مهمات قومية أو سياسية أو ثقافية شاملة وجادة، على العكس من السينما الصهيونية التي اختارت المواضيع السياسية والتاريخية والثقافية التي تتقاطع مع الأهداف الصهيونية. وقد لاحظ هذا الأمر عودات في فترة سابقة وهو ما زال صحيحًا اليوم فيما عدا بعض الاستثناءات، منها فيلم باب الشمس للمخرج المصري يسري نصر الله (2004) المقتبس عن رواية الياس خوري التي حملت نفس الاسم، كذلك فيلم "المخدعون" من رواية "رجال في الشمس"، إنتاج مصري سوري مشترك عام 1971م.

ويعتبر عودات ان مجمل الإنتاج السينمائي العربي قبل 1967 كان متواضعًا من حيث عدد الأفلام أو من حيث مضمونها. وقد خلت المعالجة من التطرق للقضايا الأساسية للشعب الفلسطيني، فلم تطرح قضية الأرض والعودة

[38] العودات، مصدر سابق، ص 17-18.

وتاريخ فلسطين، وقضايا الشعب الفلسطيني الأخرى الاجتماعية والسياسية، ولم يتم التطرق للنكبة ولأسبابها، ولا إلى آفاق المستقبل وطريق الخلاص.[39]

انعكست نتائج حرب حزيران على الجماهير العربية، واقتنعت الجماهير العربية بصحة وأولوية الكفاح المسلح، وهذا التحول أعطى للسينما العربية مؤشرات مهماتها الجديدة، ومادتها ومنطلقاتها، وأسلوبها، حيث تبدلت عن أشكالها ومضامينها السابقة. وساعد عدد من السينمائيين الشباب والمناضلين والممتلكين للثقافة السياسية والعقائدية إلى طرح أزمة السينما العربية والعمل على المنادة بسينما جديدة ذات بعد نضالي ثوري. وهكذا اهتمت السينما العربية بالقضية الفلسطينية وتعاملت معها كموضوع أساسي له أولوية.[40]

تعتبر مصر الدولة العربية التي أنتجت أفلامًا عن القضية الفلسطينية قبل عام 1967، أما بقية الأقطار العربية فقد بدأت الإنتاج بعد عدوان حزيران، ومعظم الأفلام تناولت القضية الفلسطينية من عام 1948، وتجاهلت ما قبل ذلك من قيام دولة إسرائيل واحتلال فلسطين. ونادرة هي الأفلام العربية التي تناولت تطور أحداث القضية الفلسطينية منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ كالتعريف بنشاطات الحركة الصهيونية والتواطؤ البريطاني والاستعماري. غير أن فيلم أمين البني "فلسطين الجذور"، الذي تناول تاريخ فلسطين منذ أقدم العصور حتى ما بعد عدوان حزيران 1967، هو استثناء، بالإضافة إلى بعض الأفلام التسجيلية القصيرة. على العموم، يبدو ان الإنتاج السينمائي العربي لم يتعرض لأسباب النكبة في الجانب العربي، ولم يشر إلى مسؤولية الأحزاب والحكومات والتيارات السياسية والطبقات الاجتماعية؛ فالسينما العربية فيما يخص القضية الفلسطينية قليلة الحجم من ناحية الإنتاج وعدم شموليتها للمضامين الفلسطينية، ما يؤكد تقصير السينما العربية تجاه القضية الفلسطينية.[41]

---

[39] العودات، مصدر سابق، ص7 -8.

[40] المصدر السابق، ص32.

[41] العودات، مصدر سابق، ص25-26.

أدّت عدة أسباب لعدم سطوع نجم السينما الفلسطينية في السينما العربية؛ فكان لدى قسم كبير من القائمين على السينما العربية عدم وضوح للرؤية، بسبب طبيعة الأنظمة العربية وسياساتها، ولم يكن هناك خطة مركزية ما أدى إلى بعثرة الجهود والاهتمامات، وتم تضييع الأولويات، وقضي على المبادرات الجادة والمخلصة، وكان لغياب الديمقراطية عن الحياة السياسية العربية وندرة الحريات أثر في فقدان المناخ الديمقراطي ومنع النشاطات السياسية والجماهيرية. وبذلك ابتعدت السينما العربية في معظم معالجاتها عن الجدية والمسؤولية؛ بحيث كانت السينما تلجأ إلى الحلول الفردية للجوانب التي تتناولها، أو تبحث عن النهايات السعيدة بأسلوب ميلودرامي، وفي حالات كثيرة لم يكن أفق التناول شاملاً أو متقدمًا أو مستنيرًا. كما تناولت السينما العربية القضية الفلسطينية من خلال مصلحة الأنظمة السياسية ودور كل نظام فيها.[42]

وهذا ما أكده العودات بقوله: "إن السينما العربية لم تستجب لمتطلبات القضية. وكانت تنقصها النظرة الشمولية والواقعية والجادة تجاهها، ما أعاقها عن تأدية مهماتها وجعلها تلامس قضايا ثانوية، على هامش الدور الأساسي. وتحولت القضية الفلسطينية أو الجوانب التي عولجت سينمائيًّا. إلى أجزاء تشويهية في مسار الفيلم السينمائي".[43]

أهمية السينما الفلسطينية

استخدم الفلسطينيون الكاميرا والسينما من أجل توصيف حالتهم وإدانة الاحتلال والمنفى والظلم والقهر والاستعباد، وتصوير صعودهم المقاوم، وتم تناول بعض المظاهر الاجتماعية والثقافية في حياتهم ببعد نقدي.[44] كما يرى مصطفى أبو علي أن للسينما الفلسطينية مهمتان هما: الالتزام بالثورة الفلسطينية وحاجاتها ومهماتها الراهنة والاستراتيجية، ونقل تجارب الشعوب الأخرى للجمهور الفلسطيني والعربي.[45]

---

[42] المصدر السابق، ص 26-27.

[43] العودات، مصدر سابق، ص 26.

[44] فرحات، مصدر سابق، 95.

[45] أبو علي، وأبو غنيمة، مصدر سابق، 59.

لقد شمل الإنتاج الفلسطيني السينمائي مواضيع متعددة متعلقة بالقضية الفلسطينية مثل، عمليات المقاومة والكفاح المسلح والعمل الفدائي، والعدوان الصهيوني على المخيمات أو مواقع الثورة وأحداث لبنان. وعالجت بعض الأفلام جوانب من القضية الفلسطينية، وبعضها تناول الجوانب السياسية والتاريخية، وأخرى عالجت العادات والتقاليد، ووضع المخيمات، والفولكلور ومشكلة الأرض. ويلاحظ من ذلك أن نشاطات الثورة هي الشغل الشاغل للسينما في تلك الفترة، وجاءت قضايا التجمعات الفلسطينية والقضايا الأخرى بالدرجة الثانية والثالثة.[46]

اهتمت السينما بالأحداث وكانت منفعلة بها. وعملت السينما على التعريف بالثورة ومشروعية الكفاح المسلح، ولم تبدأ السينما الفلسطينية كسينما احترافية، فلم يكن لديها مفرداتها ولغتها إنما بدأت تجريبية بأشخاص غير متخصصين.. بدأت بمناضلين.[47]

يرى وليد شميط أن هدف السينما الفلسطينية يتمثل في مهمة تسجيلية وتعليمية وتحريضية، أما إبراهيم الزايد فيراها إعلامية سياسية تاريخية. وعند مصطفى أبو علي الالتزام بحاجات الثورة ومهماتها الراهنة والاستراتيجية، لكن جبريل عوض يراها ذات رؤية شمولية. هذه الأمور تؤكد إنعدام وضوح الأهداف للسينما الفلسطينية، وهذا ما يؤكد سيطرة الحدث وكونه هو المحرك الأساسي للإنتاج.[48]

وكما ذكرنا سابقًا، تأسست عام 1968 وحدة أفلام فلسطين التابعة لحركة فتح، وكانت هذه أول وحدة سينمائية عملت من خلال تنظيم فلسطيني مقاتل. [49] ساهمت وحدة أفلام فلسطين عام 1972 في تأسيس جماعة السينما الفلسطينية، التي ضُمت إلى مركز الأبحاث الفلسطيني، حيث ضُم السينمائيون العاملون في مختلف التنظيمات الفلسطينية كافة، وعدد من السينمائيين العرب، غير أنها لم تنتج سوى فيلم واحد، وتوقف لأسباب

---

[46] المصدر السابق، 67-68.

[47] أبو علي، وأبو غنيمة، مصدر سابق،68.

[48] المصدر السابق، 78.

[49] Denes, Nick. "Between Form and Function Experimentation in the Early Works of The Palestine Film Unit, 1968-1974." *Middle East Journal Of Culture and Communication* 7(2014) 219-241.

تنظيمية.[50] واتجهت السينما الفلسطينية نحو ثلاثة اتجاهات سينمائية هي أفلام الحدث والأفلام التسجيلية والأفلام الروائية. [51]

ماهية السينما الفلسطينية الثورية

كانت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية مرحلة قيام حركات التحرر ضد الاستعمار ذات أثر مهم على وظيفة السينما. حيث اتضح دورها التحريضي والنضالي. وأضحت السينما وسيلة في يد حركات التحرر، وانخفضت هيمنة القوى الاحتكارية والاستعمارية عليها، ووسعت السينما مجال معالجاتها؛ فشملت قضايا اجتماعية ووطنية واقتصادية وسياسية جديدة. وكان للتطور السياسي وطبيعة الصراع الأيديولوجي في العالم دور في نشوء ما سمي السينما الثورية أو النضالية أو السياسية، التي استخدمت من قبل حركات التحرر خاصة فيتنام وكوبا والجزائر وفلسطين. واستخدمت في البلدان النامية، كوسيلة اتصال جماهيرية فعّالة "تساهم في عملية التحرر السياسي، والتطور الاقتصادي والاجتماعي، فضلاً عن مساهمتها في تعميق الخصوصية الثقافية للشعوب، وإحياء تراثها، وحفظ تقاليدها وتطويرها ومواجهة الاختراق الثقافي الاستعماري والهيمنة الثقافية".[52]

وبحسب قول أبو علي مصطفى:

لا يكفي القول إن السينما الفلسطينية هي سينما نضال فكما هي الحال بالنسبة للشعب الفلسطيني، كذلك فإن مواقف السينما الفلسطينية النضالية هي مصدر حياتها، ويواجه السينمائيون الفلسطينيون ببساطة، مهمة إعادة تشكيل ذاكرة حياة ونضال تهدف إلى التعبئة وإلى الدفع نحو المستقبل، ألا وهو العودة، كما يواجه هؤلاء السينمائيون الفلسطينيون مهمة

---

[50] وليد شميط، وغيل هينبل، مصدر سابق، ص 19.

[51] المصدر السابق، ص 21 -22.

[52] العودات، مصدر سابق، ص 14.

تحطيم الوجود الاستعماري المصطنع على أرض فلسطين من أجل بناء برنامج تحرر وطني، بالنسبة لهم، إنها عملية إعادة قراءة وربط لصور الماضي والحاضر من أجل الوصول لهذا الهدف.[53]

تتمثل صفات الفيلم الثوري أو السينما الثورية، بحسب أبو علي، في صحة التحليل وصواب الإلهام المنطلق من عقيدة ثورية قائمة على التحليل المستقيم، الجدية في معالجة الموضوع، الوضوح في الأسلوب بحيث يكون سهل الفهم ويجب أن تكون الجمالية واضحة ومحسوسة، والاهتمام والعناية بالمواضيع المحلية.[54] وتتمثل تلك الصفات بحسب الكسان بـ: ثورية المضمون، جدية المعالجة، جودة الاتصال، التصدي للسينما الامبريالية. إن الفيلم النضالي سلاح يخدم الثورة في مهماتها سواء في التعبئة الجماهيرية أو التحريض والتثقيف السياسي وفضح العدو.[55] ويرى مصطفى أبو علي "أن فيلمًا ثوريًّا ناجحًا قد تضاهي فاعليته في مجرى الثورة عملية حربية ناجحة". وهذا بالطبع لا ينفي بالضرورة كون بعض الأفلام الثورية سيئة الصنع وسطحية المعالجة.[56]

إشكالات السينما الفلسطينية

تأخرت السينما الفلسطينية عن مواكبة مسيرة الثورة؛ كون العمل السينمائي يحتاج إلى مستلزمات كثيرة تختلف عن مستلزمات وسائل الإعلام والثقافة، وارتباط السينما الفلسطينية بأصحاب القرارات السياسية.[57] ولم تظهر السينما

---

[53] أبو علي، مصدر سابق، ص 37 .

[54] أبو علي، مصدر سابق، ص 35.

[55] الكسان، مصدر سابق، ص155-156.

[56] أبو علي، مصدر سابق، ص33.

[57] العودات، مصدر سابق، ص 78-79.

الفلسطينية كسينما احترافية بل بقيت مجربة، مضادة، لم تستطع أن تبني بوضوح مفرداتها ولغتها ولم تؤطِّر خططًا أو استراتيجيات.[58] ربما كان ذلك صحيحاً في البدايات، لكنها لاحقاً باتت تتقدم على الثورة المتقهقرة.

نظرت السينما الفلسطينية حتى أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات إلى القضية الفلسطينية من جوانب محددة فاتسمت مضامينها بالانفعالية والآنية، وملاحقة الأحداث العسكرية بشتى نتائجها وأثارها، والأحداث السياسية، ومتغيراتها منذ مبادرة روجرز لأحداث أيلول في آواخر السبيعنيات إلى الخروج من بيروت والظروف الناشئة بعد اتفاقية أوسلو واعتنت بالحدث، تسجيليه والتعليق عليه ومحاولة تناول أسبابه مقدماته ونتائجه.[59]

أثرت جملة من الأسباب في عدم تأطير أهداف السينما الفلسطينية وعدم وضع استراتيجية متكاملة لها. تمثلت هذه الأسباب في كون السينما الفلسطينية، سينما شعب هُجّر من أرضه، وانبثقت خارج أرض الوطن. كما أن وضع هدف محدد للسينما الفلسطينية هو خيار أيديولوجي وموقف سياسي بالدرجة الأولى، حيث أدى تعدد الخيارات الأيديولوجية إلى تداخل الثانوي والرئيسي، وكان لطبيعة العلاقة بين منظمة التحرير الفلسطينية وفصائلها مع الأنظمة العربية أثر في تعدد معالجات السينما، وقضايا المخيمات، وظروفها إضافة لعدم مقدرة السينمائيين الفلسطينيين إقامة مؤسسة سينمائية واحدة لتجمع إمكانياتها البشرية والفنية والمالية.[60]

وواجهت السينما الفلسطينية عددًا من الصعوبات أهمها: تبعثر الجهود بسبب تعدد مؤسسات الإنتاج السينمائي الفلسطيني، وغياب مؤسسة سينمائية جمعية. ومشكلة التمويل؛ حيث تحتاج الصناعة السينمائية إمكانيات بشرية ومالية وتجهيزات وغيرها، وقلة الموارد البشرية المتخصصة في مجال السينما، واشكاليات التوزيع.[61] ورغم وضع خطة

---

[58] بشار ابراهيم، *مصدر سابق*، ص213.

[59] بشار ابراهيم، السينما الفلسطينية في القرن العشرين (دمشق: وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما. 2001)، ص 213.

[60] المصدر السابق، ص 72-73.

[61] العودات، مصدر سابق، ص 84-89.

إنتاج سينمائية عام 1969 من قبل قسم السينما الفلسطينية، إلا أن القسم اختصر على تسجيل أحداث الثورة.[62]

وافتقدت منظمة التحرير الفلسطينية إلى أي دار عرض فكانت تعرض الأفلام في المخيمات والقواعد العسكرية والأحياء والقرى المحيطة بها.[63] ولا يوجد أي شركة إنتاج وتوزيع لدى منظمة التحرير الفلسطينية.[64] ما أبقى قيمة الفيلم الفلسطيني المادية مرهونة بالتمويل الأوروبي أو الغربي وتبقى أسيرة سياسته، كما أن عدم القدرة على الحفاظ على القيمة المعنوية للفيلم الفلسطيني تفقده هويته كفيلم فلسطيني بالسيناريو والجماليات والفكر والحس.[65] وحسب رأي مصطفى أبو علي فإن مشكلة التمويل، والحاجة إلى جهد جماعي، وعدم وجود فهم حقيقي للسينما، وعدم وجود قناعة بدورها من الصعوبات التي تواجه السينما الفلسطينية.[66]

تفككت جماعة السينما الفلسطينية عام 1973، وبقي مصطفى أبو علي مستمرًّا في عمله في مؤسسة السينما الفلسطينية التابعة للإعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية، وبقي يشغل منصب رئيس الوحدة حتى عام 1980.[67] وقام مصطفى أبو علي بإعادة تأسيس جماعة السينما الفلسطينية عام 2004 في فلسطين، بشكل مستقل ودون أي دعم مؤسساتي فلسطيني، وعمل على تجميع القوى السينمائية الفلسطينية، والمؤسسات الإعلامية "لكن الهم السينمائي لم يكن بنيويًّا ومدروسًا بل استمرت التعددية والأعمال السينمائية الفردية".[68]

وكما يقول الكسان، فإن "السينما لا تصنعها المبادرات الفردية وحدها مهما كانت المواهب والإمكانات المتاحة بين يديها، وبصورة خاصة في بلاد نامية أو متخلفة – لا فرق – يجب أن يكون للسينما فيها دور إيجابي كبير،

---

[62] وليد شميط، وغي هينبل، مصدر سابق، ص 18.
[63] ، المصدر السابق، ص21.
[64] وليد شميط، وغي هينبل، مصدر سابق، ص 24.
[65] بركات، مصدر سابق، ص 51-52.
[66] أبو علي، وأبو غنيمة، مصدر سابق، ص 54.
[67] بركات، مصدر سابق، ص 15.
[68] المصدر السابق، ص 116.

بعد أن أصبح الفن السابع الملهاة الجماهيرية الواسعة، وبعد أن أصبحت هذه البلدان مستهدفة كسوق للتسويق من قبل تجار السينما من المنتجين، وسماسرة السينما من المستوردين والمسوقين".[69]

لم تنجح جماعة السينما الفلسطينية في عام 2006 في أن تكون جماعة أو مجموعة تحمل رؤية سينمائية وموقفًا أخلاقيًا مقبولاً من الجميع، وبمشاركة الجميع من مناطق السلطة الوطنية الفلسطينية، وعانت من إشكالية من هم في الشتات ومناطق الـ 48 والمهجر وغيره. كذلك لم تنجح الجماعة بتكوين مؤسسة أو نيل الحق بأن يكونوا جزءًا من المؤسسة الفلسطينية السياسية والثقافية، وتأخر القرار إلى عام 2012 بأن تكون جماعة السينما الفلسطينية جزءًا من المؤسسة الثقافية الفلسطينية سياسيًا وإبداعيًا وفكريًا.[70]

ولم تستطع السينما الفلسطينية نتيجة الظروف السياسية وغيرها بناء كادرها التقني، كما لم تستطع توفير عدد كافٍ من التقنيين لإدارة إنتاج الأفلام بشكل منتظم، كذلك لم توفر المعدات التقنية. وساهم تبعثر السينمائيين الفلسطينيين ضمن عدد من فصائل الثورة في إعاقة تطور السينما الفلسطينية، ما أدى إلى بعثرة الجهود وإضعاف الإمكانات التقنية على كل قسم منها على حدة.[71]

وشكلت الأعمال التصويرية اليومية الإخبارية التي كانت محاولة للتوثيق، والأحداث اليومية التي تفرض نفسها وتعيق وضع خطة عمل متكاملة لإنتاج الأفلام بشكل دوري، فالأحداث الكبيرة تفرض نفسها في معظم الأحيان على العمل السينمائي وتوجهه.[72]

واقترح ناظم الشريدي عددًا من الأمور لجمع وتوحيد السينمائيين الفلسطينيين في الداخل والخارج من خلال إنشاء تجمع أو مؤسسة سينمائية فلسطينية في الداخل تستوعب جميع الكفاءات، وتدعم مشاريع الأفلام السينمائية

---

[69] جان الكسان، مصدر سابق، ص 15.

[70] بركات، المصدر السابق، ص 33.

[71] مدانات، مصدر سابق، ص189.

[72] المصدر السابق، ص 188-189.

الفلسطينية ماديًّا ومعنويًّا، وتنظم ندوات ومحاضرات ودورات حول الفن السينمائي في القرى والمخيمات والمدن الفلسطينية كافة، بهدف صيانة العلاقة والنص السينمائي بين الجمالية والثقافة القومية، والمشاركة في المهرجانات الدولية تحت اسم السينما الفلسطينية في الداخل. وإنشاء نواد سينمائية دائمة أو متنقلة في المدن والقرى والمخيمات. وتأسيس مكتبة سينمائية تحتوي على الأفلام الفلسطينية والعربية والعالمية الجديدة.[73]

واعتقد عدنان بركات بأن الحل للخروج من مأزق السينما الفلسطينية يتبلور من خلال تكوين مجموعة من سينمائيين فلسطينيين ومتخصصين ومفكرين فلسطينيين لوضع مبادئ صناعة السينما الفلسطينية.[74]

الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية

في الوقت الذي يشير فيه بعض النقاد السينمائيين إلى أن فيلم "عرس الجليل" (1987)، للمخرج ميشيل خليفة، شكل منعطفًا في شكل ورؤية السينما الفلسطينية، وأسس لحقبة سينمائية جديدة مختلفة، يشير الناقد السينمائي عنان بركات إلى أن هذه الموجة تأسست بالفعل في بداية عام 2004 على يد بعض السينمائيين الفلسطينيين الشباب من جميع أنحاء العالم، وعملت على محأولات التنظير والتحليل والإنتاج والنقد والتاريخ الشفوي.[75] وهكذا فقد كان من أهم عوامل نشوء سينما فلسطينية جديدة، نشوء جيل جديد من المخرجين، وتراجع حركة الثورة الفلسطينية المسلحة وحركة السينما الثورية، وانتقال مركز الثقل الفلسطيني من الخارج إلى الداخل.[76]

وقد استطاعت الموجه الجديدة في السينما الفلسطينية، خاصة مجموعة الأفلام التي أخرجها رواد هذه الموجة مثل ميشيل خليفه، وإيليا سليمان، وهاني أبو أسعد، أن تكسر النمطية والأفكار المسبقة للبطل في الفيلم، وأن تضيف إلى الذاكرة الجماعية التاريخية الأبعاد الفردية أو الهم الفردي، وغيبت الرواية الفلسطينية النضالية المباشرة داخل

---

[73] ناظم الشريدي، "استنهاض السينما الفلسطينية في الداخل كضرورة استراتيجية". *الكاتب*، العدد 115 (1992)، 95.

[74] عدنان بركات، مصدر سابق، ص 53.

[75] المصدر السابق، ص 44.

[76] بشار إبراهيم، مصدر سابق، ص 216-217.

الفيلم والسيناريو، وقامت بتحويل منظومة الحزن الفلسطيني، والجماليات/ الاستاتيكيا الفلسطينية إلى صيغة إنسانية، وابتعدت عن ترسيخ الرموز الفلسطينية على شكل كليشيهات غير مبررة فنيًّا.

سمات الموجة الجديدة

أرادت السينما الفلسطينية الجديدة أن تعيد للقضية الفلسطينية حضورها وتجددها، في الوقت الذي كانت سينما الثورة الفلسطينية تنحو نحو الاختفاء والتلاشي، بالتوافق مع تراجع دور منظمة التحرير الفلسطينية بمؤسساتها وفصائلها كافة. وجاءت السينما الفلسطينية كمحاولة لاستعادة الدور الثقافي الإبداعي الفلسطيني الذي أضحى مستنفدًا؛ بسبب الهزائم المتتالية والانكسارات الكبيرة، وهذه السينما كانت تريد تقديم خطاباً يناسب المرحلة المستجدة بقديمها دون إفلات الموضوع الأساسي، بحسب الكاتب بشار إبراهيم.[77]

وكان للتحولات التي حصلت بعد انتفاضة يوم الأرض 1976 أثر في تحقيق مكاسب للفلسطينيين، كما كانت ذات أثر في تكوين بدايات جنينية لمحأولات التعبير الجماعي من مسرح وسينما على مستوى الثقافة.[78]

أبرز ملامح السينما الفلسطينية الجديدة أنها "تحاشت منذ البداية الصراخ والندب والعويل، والخطب والشعارات، والمواعظ السياسية، والدعايات والادعاءات، والتحليلات المباشرة، وطغيان الانغماس الأيديولوجي، ومخاطبة الذات، تلك السمات التي كانت من أبرز عيوب السينما الفلسطينية القديمة التي كانت نتيجة الثورة إبان صعودها."[79]

---

[77] بشار إبراهيم، المصدر السابق، ص15.

[78] المصدر السابق، ص 20.

[79] المصدر السابق، ص 31-32.

كما تميزت السينما الفلسطينية الجديدة بتراجع السمات الثورية والتحريضية المباشرة، وبرزت سمة التأمل والإفصاح عن حال الفلسطيني، كما أن تنوع المخرجين من داخل الأراضي المحتلة ممن ولدوا ودرسوا وعملوا أو ممن هاجروا إلى أوروبا وأميركا للدراسة وللعمل، ومن ثم أُتيحت لهم الفرص أن ينجزوا افلامهم بإنتاجهم أو قدراتهم على تحصيل تمويل لأفلامهم.[80]

وعلى الرغم من تفاؤل البعض مثل عالم الاجتماع الفلسطيني جميل هلال، بأن الحقل الفني الفلسطيني له قوة وحضور ومناعة مقارنة بالحقل السياسي المتشظي، إلا أنه لا يخلو من توترات قوية وانتقادت وإشكاليات صعبة، سنستعرضها بقدر من التوسع في الفصول القادمة. فكون السينما الفلسطينية الجديدة تضطلع بالجمهور العالمي أكثر من الجمهور المحلي باستثناء النخبة المثقفة، وتتسابق في المهرجات الدولية فتحقق نجاحات في سعيها للوصول للعالمية، تثير التساؤلات حول ما إذا خرجت من إطار كونها تحمل رسالة وطنية، لتدخل في فلك شبكات الاستهلاك في المهرجانات السينمائية الدولية. عوضًا عن إشكالية التمويل التي تواجهها في ظل عزوف وعجز وطني ورسمي عن دعم الإنتاج السينمائي، ولجوء العديد منها إلى التمويل الأجنبي أو حتى الإسرائيلي خاصة من قبل مخرجي الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 48.

الخلاصة

لقد أوردنا في هذا الفصل جملة من الأفكار والنتائج التي تم استخلاصها خلال الجولة البحثية في عدد من المراجع المتعلقة بموضوع السينما الفلسطينية والسينما بشكل عام، كان أهمها أن السينما وسيلة اتصال تعمل على صقل الوعي الجمعي وتصعيده، وتهدف إلى إعادة تشكيل الهوية الثقافية والسياسية والتاريخية والاجتماعية للجماعة أو الشعب أو الأمة التي تهتم بها السينما، كما أن للسينما النضالية دورًا طليعيًّا في معركة التحرر الوطني والقومي.

---

[80] المصدر السابق، ص 215.

غير أن السينما الفلسطينية تعثرت لعدد من الأسباب أهمّها قلة الخبرة وشحّ الموارد وإهمالها من قبل المؤسسة الفلسطينية الرسمية، وقد عملت السينما الفلسطينية في ظروف معقدة وصعبة لكنها رغم كل الصعوبات استطاعت أن تخلق سياقًا سينمائيًّا يمكن العمل على تطويره وتصعيده ليتحول إلى حقل سينمائي على مستوى النظرية والتطبيق، وحُكمت المبادراة السينمائية الفردية بالتعثر لأن العمل السينمائي عمل جماعي ومن الصعب بلورة عمل سينمائي فردي.

وقد خبى نجم السينما الثورية النضالية التي ارتبطت سياسيًّا وماليًّا بمنظمة التحرير الفلسطينية، وفي مرحلة لاحقة وتحت مجموعة من العوامل نمت سينما بديلة (الموجة الجديدة) هدفت ضمن مشروعها السينمائي لإعادة الاعتبار للقضية الفلسطينية بتخطي جملة من المعيقات والحواجز، والتحولات على المستوى الفني والفكري، لكنها واجهت مجموعة من الإشكاليات، التي ظهرت مع التغيرات التاريخية السياسية، ومتطلبات المرحلة، التي سنفحصها في الفصول اللاحقة.

الفصل الثالث

تحليل الأفلام

- البطل المتأمل بشظايا الزمان والمكان في "**الزمن الباقي**" لإيليا سليمان
- البطل بين سؤالي الضحية والجلاد.. والهوية والتمويل في "**عجمي**" لاسكندر قبطي ويارون شاني
- البطل الذاهب إلى الموت في "**الجنة الآن**" لهاني أبو أسعد
- البطل المذنب "**عمر**" لهاني أبو أسعد.
- أسيرة الجسد والمجتمع: زوجة الأسير ضحية البطولة في "**المر والرمان**" لنجوى النجار
- دلالات البطل في السينما الجديدة: خلاصات من عينة الدراسة

١ – البطل المتأمل بشظايا الزمان والمكان في "الزمن الباقي" لإيليا سليمان

من "سجل اختفاء" (1996) مروراً بـ"يد إلهية" (2001) إلى "الزمن الباقي" (2009)، قدم إيليا سليمان أفلامًا فلسطينية ذات أسلوب خاص، امتزجت فيها السيرة الذاتية بالقضية العامة، والتسجيلي بالروائي. ويشعر المراقب أنّ أسلوب سليمان أخذ بالتطور من فيلم إلى آخر حتى وصل اكتمالاً واضحًا في فيلم "الزمن الباقي"؛ ولعل مكمن هذا الاكتمال هو في بلوغ توازن ربما افتقد في الأفلام السابقة بين السرد الذاتي والمفكك، الذي يبدو وكأنه دوران وانتقال بين شظايا المكان والرواية والوجدان، من جهة، وبين سرد التجربة الجمعية والسياق التاريخي، الذي بات يظهر أكثر وضوحًا في كرونولوجيته التاريخية (وإن كان على طريقة سليمان الخاصة)، من جهة أخرى. وعليه، سيتتبع هذا الفصل تلك الصورة المركبة التي يرسمها سليمان للواقع الفلسطيني وخاصة في منطقة الـ 48 حيث تقع مجريات معظم فيلمه، من خلال التقنيتين الأساسيتين المترابطتين اللتان ميزتا أسلوبه: الأولى، هي تقنية الربط بين تشظي صورة العالم في الوعي الفردي وبين سرد السيرة الفلسطينية واكسابها معنى؛ والثانية: هي لعبة التسطيح والعمق (والترسيم الكاريكاتوري للشخوص)، من جهة، والخوض في العمق الوجداني والحميمي وفي المقصد العميق في الإيحاءات والإيماءات، أي الغوص في الوعي الوجودي للشخص ونقلها رسالة واضحة للمشاهد وهو الأمر الأصعب على أي مخرج أن يفعله في المسرح والفيلم.

ورغم الاحتفاء بأفلام سليمان بين المثقفين وهواة السينما غير التقليدية، إلا أن أعماله لم تُدرس كفاية بعد، ويجد المهتمون بأعمال سليمان مقابلات معه أكثر من مقالات تحليلية أكاديمية عنه. وربما الاستثناء الأبرز باللغة العربية هو مقالة للباحث المصري أمير العمري بعنوان ""الزمن الباقي" بين الحداثة وما بعد الحداثة"، ورغم الاستفادة من بعض الإضاءات التي قدمها، إلا أن تحليلي هنا سيأتي على تفاصل عديدة لم يذكرها، وذلك من خلال تتبع عمل التقنيتين آنفتي الذكر في العمل. وهذا سيمكنني من توضيح تحولات صورة البطل ودلالاتها في سينما سليمان، التي باتت معلمًا في السينما الفلسطينية بل والعربية أو الشرق أوسطية. والاستفادة أيضًا من لقاء الكاتب الفلسطيني

الأيسلندي مازن معروف مع إيليا سليمان بعنوان: "إيليا سليمان عن فيلمه "الزمن الباقي": نعم أنا أتجه إلى الواقعية المفرطة"[81].

يحاول سليمان في "الزمن الباقي" أن يعود بالذاكرة إلى حيث بدأت الحكاية، في مسقط رأسه (الناصرة) في عام النكبة 1948، محأولاً الارتكاز إلى الذاكرة الفردية والخروج منها إلى الذاكرة الجمعية، في تجربة متداخلة بين الفردي والجمعي، في محاولة لتركيب القطع المتشظية للأحداث والزمن، واستيضاح الصورة لفهم الحالة الفلسطينية وما آلت إليه عبر كل تلك السنين.

وقدم سليمان ثلاث مراحل من حياة بطله. أدى سليمان الدور نفسه في الجزء الأخير من الفيلم، واستعان بممثلين يشبهونه كثيرًا، سواء في أداء دور إيليا طفلاً ثم إيليا شابًّا. اشتركوا جميعًا في تلك النظرة الحائرة، وملامح العينين التي تميز بها إيليا، التي تحمل حزنًا عميقًا من الماضي.. وقد أوحى ذلك بقوه ان البطل هو إيليا ذاته دون ان يذكر ذلك صراحة.

تنطلق أحداث الفيلم بمشهد من الزمن الحاضر لإيليا العائد من الغربة في رحلة ارتباط بالزمن المسلوب أو الزمن المتبقي كما يسميه عنوان الفيلم، الذي يبدأها في مسقط رأسه الناصرة، بزيارة لوالدته المسنة بعد وفاة والده. ويبدأ المشهد الأول وهو جالس في المقعد الخلفي في سيارة أجرة يقودها إسرائيلي في جو عاصف، ويبدو السائق متذمرًا وغير ملم بالطريق ويحاول الاتصال بالمكتب الذي يشغله للاستفسار إلا أن الاتصالات تنقطع ويبدو السائق وكأنه دخل في حالة هذيان حين أخفت الطبيعة ملامح الحضارة التي يعيش فيها وهو يسأل بتكرار ويأس "أين أنا؟ أين أنا؟.."، بينما سليمان يبقى صامتًا ويكتنف ملامحه الظلام إلا أنه يظهر بكامل تيقظه ونظرته الثاقبة، فهو ابن البلد الأصلي يعرف تمامًا أين هو، وما يظهر أرض غريبة للمستوطن، هو له مكان مأنوس، وفي هذه اللحظة يعود

[81] "إيليا سليمان عن فيلمه "الزمن الباقي": نعم أنا أتجه إلى الواقعية المفرطة"، (تاريخ الاسترجاع 10 أيلول، 2014) https://mazenmaarouf.wordpress.com

بنا بارتجاع فني (Flash Back) إلى بداية الحكاية التي يريد ان يرويها المخرج: أحداث النكبة كما عاشها أناس في الناصرة عام 1948.

يعود الفيلم للوراء ليرصد تفاصيل حياة من تحولوا إلى أقلية وبقوا على الأرض التي أقيمت عليها دولة "إسرائيل"، ويتواصل شريط الذكريات الفلسطيني بمحطاته المأسأوية منذ الحرب عام 1948 حتى رحيل الرئيس المصري جمال عبد الناصر 1970، لكنه يقفز إلى سلسلة من أهم المحطات الفلسطينية فيتطرق للانتفاضة الفلسطينية الثانية ليصل إلى جدار الفصل العنصري.

يرتكز سليمان في فيلمه على مجموعة من الشخصيات، وإن كانت ذات نص مختزل، إلا أنه أتاح للمشاهد التعرف على المحيط الذي عاش فيه المخرج وأهله وجيرانهم وحياتهم اليومية، بتفاصيلها المتشابكة والساخرة. لكن سليمان اجترح هنا أسلوب الواقعية المفرطة، التي تأخذ بعدًا كاريكاتوريًّا في معظم الأحيان، لإيصال نقده لواقع تلك الحياة التي يعيشها الفلسطيني بمزيج من المقاومة المتعلقة بالحنين إلى ماض مدمر، والتأقلم مع الحاضر المشوب بالاغتراب والوعي المزدوج تحت النظام الإسرائيلي. ومن هذا المنظور غير المألوف تمامًا في السينما الفلسطينية، منظور ينبذ مقولات البطولة المثالية المعهودة وطقوسها، تناول سليمان الانكسارات السياسية والعسكرية الكبرى التي عاشتها الأمة العربية في تلك الفترة.

إن ما يميز أفلام سليمان هو مخاطبتها للعقل بدل العاطفة، وتوظيفها للسخرية من أجل التأمل وإيقاظ الأسئلة والخواطر المكبوتة في لغتنا السياسية والأدبية. لكنه في الوقت ذاته لا يدعي الإجابة عن هذه الأسئلة، بقدر ما هو مستعد لطرحها وبشكل مكثف، وهو بالإضافة لذلك لا يهمل الأسلوب الفني الذي يقدم هذا البحث والتفكير، بالتوازي مع الاستمتاع الخالص بالعمل الفني ومتطلباته، بما يجعله بعيدًا عن السرد والرتابة التي ترافق الأعمال ذات البعد التاريخي، ويحكمها نوستالجيا ساذجة للماضي. قال سليمان عن نفسه، إنه يضع المسائل المركزية على الهامش، ويكثفها بالصمت، وهذه طريقته في تجاوز الواقع المؤلم: "الصمت لغة سينمائية وهو نوع من التحدي،

وهو لحظة حقيقية وفيه تهميش للذات وكي لا تكون حكواتيًّا"[82]. فهو يراقب دون أن يظهر مشاعره، ويترك لنا مساحة واسعة للغوص في عالم المشاعر، الذي قد يحتاج لشجاعة لأنه يكسر الصورة النمطية عن "المشاعر الرسمية".[83]

لقد حرص المخرج إيليا سليمان على منهج وأسلوب إخراجي يرتكز إلى الحياة اليومية التي تمتزج بها الذاكرة والحاضر، وإلى التسجيل في اللحظة التي يرى فيها أن هذه الوسيلة هي فقط القادرة على تأصيل وتوثيق الحدث، ثم تجده بعد ذلك يستخدم الفنتازيا، عندما يصبح هذا الخيال هو السلاح القادر على التعبير عن الحقيقة التاريخية.

إن ما يميز الزمن الباقي، يتقاطع مع ما يميز لغة سليمان السينمائية في اعتمادها على الصور واللقطات والرموز والدلالات، إضافة للسخرية والفنتازيا، إلا أنه وفي "الزمن الباقي" يُضيف إليها التكرار الذي كان واضحًا في الفيلم وطال عددًا من المشاهد، لكنه تكرار ذو مغزى ويتحدى الملل.

فيما يظهر التلاعب بالأفكار الذي يتقنه سليمان، الذي استطاع من خلاله تقديم رؤيته للواقع، فالسينما ليست بالضرورة انعكاسًا للواقع بقدر ما هي رؤية له. ورؤية سليمان هنا سلطت الضوء على لغته السينمائية الحديثة، وقدم فيها فلسفته ومنطقه لكن بأسلوب مستتر ومبطن، بعيدًا عن لغة الكليشيهات والخطابة والبيانات السياسية، التي سادت السينما الفلسطينية لفترة ما، الأمر الذي استحق عليه بجدارة أن يكون أحد أبرز المحدثين في هذه السينما وأحد أهم مجدديها.

واستطاع سليمان في "الزمن الباقي" أن يتنقل بين الأزمنة بسلاسة، وقدّم سلسلة من المشاهد التي مثّلت حقبات زمنية مختلفة وبرزت الرؤية الإخراجية المميزة لسليمان الذي راعى مختلف التفاصيل المصاحبة لكل زمان من

---

[82] Nehad khader, Interview With Elia Suleiman (Journal of Palestine Studies, 2015), 21-30.

[83] https://www.youtube.com/watch?v=yI2xoE6bXV8، الزمن الباقي.

ديكورات وأزياء وأنواع المركبات حتى تسريحات الشعر والاهتمام بمكياج الممثلين، ما أنتج تجربة مشاهدة فريدة أغنت مخيال المشاهد التاريخي، وسهلت عملية الانتقال بين الأزمنة، والإحساس بتغيرات المجتمع الفلسطيني. لكن سليمان لا يحكي عن فلسطين بشكل مباشر إنما من خلال شذرات ذاكرة يجمعها من أفراد، كما رأوا الحدث، أو نقلوه من موقعهم في الحياة اليومية، من عائلته وجيرانهم كنموذج لأناس عاشوا على الأرض وكانت لهم أحلامهم وذكرياتهم، عالجها دراميًّا وقدمها في قالب منسجم مع الشكل السينمائي، موثقًا بذلك الذاكرة الفلسطينية في مزج بين الفردي والجمعي، رابطًا المعطيات التي جمعها ببعديها الزماني والمكاني، فينتقل من حقبة لأخرى بسلاسة، ومكانيًّا من الناصرة– القدس– رام الله– وتجاوز حدود 1967، في دلالة على فلسطين التاريخية.

ويلاحظ المراقب أن سليمان كان قد غاص في هذه الجغرافيا بأقل ما يمكن من سياق تاريخي في الفيلم الأول "يد إلهية"، وكأن الفيلم يجمع شذرات في الوعي اللحظي للبطل دون خارطة واضحة للسياق التاريخي لتلك اللحظة. إلا أن السياق يبدو أنه يزداد بشكل تصاعدي في الفيلمين الآخيرين، ليصل إلى حضور قوي وبارز في الفيلم الأخير–"الزمن الباقي"، الذي يبدو أقرب إلى تأريخ اللحظة الراهنة.

كما أن وجود إيليا سليمان هنا، كصاحب النص والرؤية السينمائية، والأهم من هذا أنه صاحب القصة، يحيله شاهدًا على العصر منذ طفولته (ولد عام 1960)، وما بناه من ذكريات عائلته في عام النكبة أي قبل 12 عامًا من ولادته، ومن ثم حتى لحظة إعداده للفيلم.

وسنرى فيما يلي تحليلاً مفصلاً لأهم عناصر السيناريو، ومشاهد الفيلم وأجزائه واسقاطاته على الواقع الفلسطيني، ورؤية سليمان الإخراجية.

تحليل نقدي لصورة البطل

الزمن الباقي.. سيرة الحاضر الغائب

قسّم سليمان فيلمه إلى عدة أقسام، وعنون كل قسم بعنوان مختلف، وفي القسم الأول من الفيلم وتحت عنوان "الزمن الباقي.. سيرة الحاضر الغائب" صَور سليمان الوضع الذي نشأ فيه، ما بين واقع احتلال، وتشتت الأسرة بعد النكبة ما بين الناصرة وعمان، ويرصد والد إيليا، فؤاد سليمان، في شبابه الذي لا يريد الاستسلام ولا الفرار، ويخفي سلاحًا لديه، ويتعرض للاعتقال والتنكيل به مع مجموعة أخرى من الرجال، وإلقائه من فوق ربوة عالية إلا أنه ينجو ويفر، ويعكف على ذكر ثريا التي تضطر للمغادرة مع عائلتها إلى عمان "حتى تتوضح الأمور" على حد تعبير أخيها فؤاد، ومن ثم ترجوه في رسالتها أن يترك سلاحه، "البلد ضاعت وما عدش على أيش تحارب".

وفي مشهد مؤلم يحاكي فيه سليمان ظاهرة المستعربين وقمع الفلسطنيين في المناطق المحتلة عام ١٩٦٧، نشاهد جنود الاحتلال وهم يرتدون ملابس المقاتلين الفلسطينيين ويحملون سلاحهم، بعد أن تخلوا عنها وفروا أمام الهجمات الإسرائيلية بالمصفحات والمدافع، ومن ثم يسيرون فيها في شوارع الناصرة مخفين وجوههم بالحطة الفلسطينية الحمراء، فتقف أمامهم إمرأة فلسطينية تطلق زغاريد النصر معتقدة أنهم مقاتلون وطنيون حرروا المدينة، وفي مشهد صادم يطلق الجنود عليها الرصاص ويواصل تقدمهم نحو المدينة.

وفي نفس هذا الجزء من الفيلم نرى لقطات التنكيل الذي يتعرض له فؤاد حينما يضربه جنديان إسرائيليان بكعوب البنادق بقسوة، يتمكنون من القبض على باقي المقاتلين بمعأونة أحد العملاء، ونراهم وقد تراصوا بجوار أحد الجدران تمهيدًا لإطلاق النار عليهم، فيما يأبى أحدهم أن ينتظر الموت، فيقف في منتصف الساحة ويطلق النار على نفسه بعد أن ألقى ما قاله الشاعر عبد الرحيم محمود:

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهأوي الردى

فإما حياة تسر الصديق وإما ممات يغيظ العدا

ثم يصور سليمان حالة الفوضى التي عمت المدينة، فور انتشار قوات الاحتلال ومدرعاتهم، وإطلاقهم النار على الجميع دون استثناء، وهو الأمر الذي وثقته الذاكرة الفلسطينية في المجازر الجماعية التي ارتكبت بحق المدنين ومهدت الدخول للمدن والسيطرة عليها، بعد إثارتها لحالة من الرعب والهلع دفعت بالكثيرين إلى الهرب وترك منازلهم بشكل مفاجئ، وتركها على حالها بكل تفاصيلها الباقية، تمامًا كما المنزل الذي احتمى فيه فؤاد لإنقاذ أحد المصابين الذي أصيب برصاص الاحتلال وكان ملقى على قارعة الطريق، فكان المنزل مفتوحًا ولا يزال طعام الفطور على الطأولة.

يصور سليمان مشاهد الاعتداءات الأولى على مدينة الناصرة واقتحام المنازل، فيما يفر فؤاد من جنود الاحتلال وهم يلاحقونه بين أزقة المدينة التي يحفظها عن ظهر قلب، فيضللهم ويرقب من مكمنه كيف يصادر جنود آخرون محتويات أحد المنازل، بما في ذلك الجرامافون واللوحات وساعة الحائط وحتى مفرش الطأولة. كل ذلك يقدمه سليمان في مفارقة بينة، على أنغام أغنية ليلى مراد (أنا قلبي دليلي) القادمة من الجرامافون، التي سيستخدمها إيليا في أكثر من جزء في فيلمه، وعلى رماد سجائر الجنود، الذين ينفذون ببرود تام سرقتهم في وضح النهار ودون رادع أو مانع. ويذكر سليمان في إحدى مقابلاته، أن هذه القصة سمعها من تجربة شخصية حقيقية، فأراد أن يوردها في الفيلم. وهنا نجح سليمان في استخدام الذاكرة الشعبية للناس في سرد تاريخ أكبر الأحداث المأسأوية في تاريخ الفلسطينيين المعاصر.

أحد المشاهد في هذا الجزء يلخص أسلوب إيليا سليمان الكوميدي أيضا، الذي يوظفه لمحاسبة الرواية العربية المكتوبة بالسخرية العميقة، ففيه يظهر جندي عراقي من المشاركين في الحرب يمشي في الناصرة، بعد أن ضل طريقه، يمر عن ثلاثة شبان فلسطينيين من بينهم فؤاد، جالسين باسترخاء وهدوء على مقهى، الجندي لا يعرف إلى أين يتجه، وكلما ذكر اسم مدينة أو بلدة ما، يقول له الجالسون على المقهى بنبرة جدية، قاصدين منها المفارقة الساخرة: "تغلبش حالك تحررت".

وفي مشهد في ذات المكان وأمام المقهى التي يجلس عليها الشبان الثلاثة الذين يتكرر ظهورهم في الفيلم، نشاهد بائع الصحف يردد "[جريدة] **الوطن** بشيكل و[جريدة] **كل العرب** ببلاش". أحدهم يطلب شراء "الوطن". البائع يقول له: ما بقى فيه وطن.. ولكن **كل العرب** ببلاش! وتعبر الجمل التهكمية عن حالة العرب، في إبداع للنص ودلالته وزخمه رغم قلته، يعكس مشاعر الناس الأليمة حول حالة الوهن التي تركتهم فيها القيادات والزعامات العربية وما زالت.

يكرر سليمان المشهد ويعود للمقهى مرارًا، إذ نرى فؤاد وأصدقاءه في عمر متقدم جالسين في المقهى، لا يفعلون شيئًا سوى الصمت ومتابعة ما يجري في الشارع بهدوء و في ذات الجلسة والهيئة، وكأنهم هناك منذ 60 عامًا. شاب فلسطيني يسير أمامهم يرفع يده بعلامة النصر، في سخرية جلية – واضح إنه مجنون إذ يستمر في إلقاء التحية وهو ماشي – وآخر يصفر، كناية عما آلت إليه أحوال الناس بعد الهزيمة والنكبات المتتالية.

البطل المتأمل بين التشظي والموازنة الذكية

يتجنب سليمان اختزال الشخصية الفلسطينية في صورة البطل، إنما يسعى إلى دراسة أو رسم شخصيات فلسطينية متنوعة في صمودها وانكسارها، ويستخدم الشكل الكاريكاتوري ليوصل هذا التنوع وأحيانا التضارب في التعامل والتأقلم مع الواقع الأليم.

ويقوم سليمان برسم صورة كاريكاتورية للجندي المحتل أيضا للتعبير عن لحظات الصمود وانتصار الحياة على القمع السياسي، ليكشف الخوف العميق والاغتراب عن الحياة الطبيعية في وعي الجندي، بطابع جدلي يتحول فيها المتسلط إلى أسير استعلائه وأوهامه، والمتسلط عليه إلى ذات منتجة تعيش دون اكتراث بجبروت القوي. ونرى ذلك في مشهد لامرأة تجرّ عربة طفلها أمام مصفحة الاحتلال في وقت منع التجول على ما يبدو في المشهد، وأثناء مواجهات بين الجنود والشباب الفلسطيني الذي يلقي الحجارة. عند مرورها يتوقف الاشتباك ويتوقف كل شيء في المشهد عن الحركة وكأن ثمة ضغطًا على زر التوقف، ومن ثم يقول الجندي للأم "ارجعي على البيت"، إلا

أنها تخلع نظارتها الشمسية وترد عليه: "إنت روح على البيت"، ومن ثم تعود لارتداء النظارة، وتواصل طريقها في تأكيد على أنه هو الشر الزائل وغير الطبيعي، وعلى أن إصرار الفلسطينيين على مواصلة الحياة والتحدي والجرأة هو إثبات وجودهم وانتمائهم الطبيعي للمكان. يُظهر هذا المشهد الذي صور وسط مدينة رام الله اهتمام سليمان بصوت تفاصيل المشهد في البيئة المحيطة، وكذلك عين الكاميرا الثابتة، وهي عين البطل التي ترقب الحدث من غرفته في أحد فنادق رام الله، وهو يتابع بصمت ما يجري في الشارع من إلقاء الفتية الحجارة على جيش الاحتلال، فيما لا ينفك بدوره عن إطلاق قنابل الغاز لتفريقهم، وهم مستمرون في مواجهته، في دلالة واضحة على أن مشاهد التضييق والملاحقات الأمنية وفرض منع التجول تبرهن على خوف الاحتلال، بالقدر الذي تبرهن فيه على قوته، خاصة أنها تواجه من قبل الفلسطينيين بالتحدي وفي كثير من الأحيان باللامبالاة الساخرة والتهكمية التي لا تقل قوة وإيذاءً لوعي المستعمر.

بعد توقيع اتفاقية أوسلو في عام 1993، تم إعادة تفتيت الهوية الفلسطينية التي تشكلت بعد عام 1948، وبالتالي شهدنا هزيمة وتراجعًا لمشروع المقاومة، وانعكس ذلك على الحقل الثقافي، ففي ظل غياب وطن ودولة يبقى الحاضن الوحيد للشعب هو المشروع الوطني، ومدى الإنجاز السياسي المقاوم على الأرض ينعكس سلبًا أو إيجابًا على رؤية الفلسطيني لنفسه، فبعد أن كان يرى نفسه بطلاً خارقًا بسبب الفدائي وبطولاته التي عكسها الأدب والفنون البصرية والسينمائية، صارت نظرته لذاته سلبية، فيها الكثير من الضعف والتشتيت والتخوين. وينطبق ذلك على إيليا في بعض مراحله في لحظاته الأخيره وفي صمته وهو غير قادر على تغيير الواقع وإن لم يتقبله يومًا، وذات الشيء مع الخيانة في فيلم "عمر" لهاني أبو أسعد كما سنرى لاحقا. لقد اختلف دور البطل من ثائر محرك وفاعل على الأرض، كبطل شعبي وقائد سياسي، إلى الإنسان الفلسطيني الذي ارتسمت معاناته جراء التهجير والقهر اليومي في تفاصيل حياته المشبعه بالذل من قبل الاحتلال. ورغم ما تبديه صورة البطل هذه من سلبية، حيث تحولت من صورة البطل الذي نريده لكن لا نستطيع أن نكونه، إلى البطل الذي لا نريده ويشبهنا.

إلا أن هذه الصورة الجديدة للبطل تبقى قلقة؛ وما يبرح البطل ان يعدل مساره في كل نهاية، كما حدث في فيلمي "عمر"، و"المر والرمان"، كما سنرى لاحقا، في محاولة لاستعادة بوصلة للنضال والمواجهة.

وقد مثل بطل سليمان ما تحدث عنه عبد الرحيم الشيخ من تفكيك لصورة البطل العسكري، عبر مراحل التاريخ الفلسطيني، بل وتفكيك فكرة البطولة والقضية التي تشكل البطل العسكري من أجلها، وهي فلسطين، حيث أنّ "الزمن الباقي" تبدأ أحداثه عام 1948، وتنتهي في زمن الانتفاضة الثانية، فالبطل في الفصل الأول من الفيلم يظهر حاملاً البندقية، وهدفه الأساسي هو العدو المحتل واستعادة أرضه، غير أنه وخلال مراحل الصراع الفلسطيني العربي الإسرائيلي، بدءًا بالنكبة ومن ثم النكسة والهزائم المتتالية، تحول هذا البطل إلى شخصية تواجه الواقع أو تتماشى معه، دون برنامج سياسي. لكن من الصعب التسليم بما قاله الشيخ بأن هذا التفكيك هو احتفاء بـ"فلسطيني طبيعي" في وضع غير طبيعي – بل هو مرآة نقدية للذات يحملها الفيلم، وإن لا يستخدمها لرسم جواب أو أشارة إلى الطريق ومعيار للنضال.[84]

ففي المحور الزمني للفيلم، يطرح سليمان بتوليفة متوازنة، ما حصل للذات الفلسطينية الفردية–الجمعية، من الهزيمة الى التحدي، لكن الهزيمة والتحدي التي عاشها الفلسطيني في المراحل الزمنية التي استعرضها سليمان، كانت متذبذبة، فبعد النكبة والنكسة كانت الهزيمة، لكن المواجهة والتحدي ظهرت في مراحل لاحقة، ومن ثم الانكسار الذي فرضته مرحلة ما بعد أوسلو. وفي القسم الثاني من الفيلم ينتقل سليمان إلى زمن الانتفاضة الثانية، حيث نرى في احد المشاهد عددًا من الشبان والفتيات يرقصون موسيقى الديسكو في احد بارات رام الله، بينما تتوقف مصفحة إسرائيلية في الخارج يبرز من نافذتها ضابط إسرائيلي ينذر الشباب عن طريق مكبر صوت بحلول حظر التجول، ويظل يكرر عدة مرات فرض حظر التجول فيما يستمر الشباب في رقصهم على أنغام الموسقى الصاخبة،

[84] عبد الرحيم الشيخ، "تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني"، *مجلة الدراسات الفلسطينية* 25، العدد 97 (2014). ولقد استعرضنا فكرته في الفصل الأول.

دون أن يعيروا أي اهتمام لما يُقال لهم، بل في لحظة ما نرى الجندي قد نسي من دوره كجندي وبدأ يهز رأسه على ايقاعات موسيقى البار، في صورة تظهر قوة الحضور الفلسطيني في وطنه والتهافت الاخلاقي للاحتلال.

ثانياً: تقنية التسطيح والعمق السيكولوجي للشخوص

استطاع سليمان بناء فيلمه طوبوغرافيًّا، عبر التنوع في تركيب عناصره البشرية والطبيعية، حيث رسم الشخصية الجمعية بدقة من خلال الأفراد مستخدمًا لعبة الانتقاء بين السطح والعمق للشخوص والموازنة بينهما. ونقل من خلالها أسلوبي التراجيديا والكاريكاتور، فقدم العمق في شخصيتي الأب والأم، وسطح أخرى كما في الجار واليهودي.

كل مشهد في الفيلم هو قصة بحد ذاته، بتفاصيله المحبوكة ورؤيته المتفردة وعناصره المتكاملة، التي تنصهر مع المشاهد الأخرى لتكمل الأحجية. ويثبت سليمان من خلال فيلمه أن الإصرار على البقاء ومواصلة الحياة، أنشأ جيلاً استطاع أن يواجه الصراع، لكنه عاش في لحظات ضعف وضياع وارتباك في بلده التي شوّهها وغيرها الغزاة الجدد.

من المشاهد التي تجلّت فيها حالة التناقض والاغتراب عن المحيط وربما عن الذات في تلك المرحلة، مشهد إيليا الطفل في مدرسته الابتدائية في الناصرة، وهو مضطر لترديد "النشيد الوطني الإسرائيلي" مع باقي زملائه وزميلاته الطلبة بالعبرية ومن ثم بالعربية فيما يعرف بـ "عيد الاستقلال"، وهو بالطبع ذات يوم النكبة الفلسطينية، مشهد لم يغادر ذاكرة إيليا لأنه كان مجبرًا على الابتهاج بهذا اليوم على اعتبار أنه يوم الاستقلال.

في مشهد آخر نرى التناقض ذاته عندما يتحدث المدرس في الفصل عن قدرة الديمقراطية الإسرائيلية على استيعاب الأقلية العربية، وفي مشهد ثالث يظهر فيه تمرد إيليا وعدم استسلامه للتغيير الحاصل وتقبله له، إذ يعنفه المدير

قائلاً له: "من قال لك إن أميركا دولة إمبريالية؟" التكرار يطال هذا المشهد أيضًا مع جملة مشابهه، "من قال لك إن أميركا كولنيالية؟"

يظهر إيليا ومن خلال هذا الموقف تمرده منذ صغره، وعدم استسلامه للتيار، وتغريده خارج السرب، وهو أمر ورثه عن أبيه فؤاد، الذي كان عنيدًا ورافضًا للاستسلام منذ اليوم الأول للنكبة، في تخلّيه عن السلاح، وانتقل هذا العناد لاحقًا في تفاصيل حياته اليومية، ربما كنوع من التمرد على الواقع أو تنفيسًا عن الغضب الكامن، فنرى عدم التزامه بأوامر الطبيب بترك الدخان والصيد ليلاً، وإنقاذه للجندي الإسرائيلي الذي أصيب في انقلاب شاحنته، رغم معرفته بتعريض حياته للخطر، في مشهد تجلت فيه إنسانيته أمام المستعمر. ويتقاطع هذا المشهد مع مشهد إنقاذه للفلسطيني في بداية الفيلم الذي أصيب بنيران جيش الاحتلال إبان الاستيلاء على الناصرة، وتعريض حياته للخطر بالطريقة ذاتها. يعيد سليمان الاعتبار لهذا النوع من البطولة الانسانية الاساسية –تعريض الحياة للخطر لانقاذ روح بشرية اخرى سيان كانت لصديق أو عدو– كما يتحقق في الحياة العادية لإنسان عادي، دون ذكر أو طقوس احتفاء أو خطب رسمية. ويؤكد سليمان على البطل بمعناه البسيط واليومي في لحظات مواجهة دون "بطولة"، في شجاعة الأم التي وقفت وسط المواجهات وردت على الجندي أن يعود هو إلى حيث أتى، وفي لا–مبالاة الشاب الذي يتمشى أمام فوهة الدبابة، وأصدقائه الذين يرقصون في الديسكو رغم منع التجول.

عبث المقاومة المقطوعة والتأقلم الاغترابي لفلسطينيي الـ 48

لا يمكن بأي شكل من الأشكال فهم ما آلت إليه الأمور في الزمن الحاضر، دون العودة لنقطة البداية في الماضي، التي كانت أساسًا لدائرة الظلم والقهر التاريخي، التي على ما يبدو في تمثيلات سليمان، يدور الفلسطيني في فلكها في حالة من الصمت والانتظار، والهروب من الواقع بالخيال، كقفز إيليا من فوق جدار الفصل العنصري بعصا الزانة الرياضية، وعبور نقطة التفتيش الإسرائيلية بل وتفجيرها تمامًا بقوة المرآة، أو تدمير دبابة إسرائيلية بقذفها

ببذرة المشمش، أو التصدي للجنود المدججين بالسلاح، بقوة خارقة تُنزل فارسة من السماء في فيلم "يد إلهية"، فالبطولة تحدث في الخيال.

وإذا ما بحثنا في ازدواجية الوعي لدى فلسطيني الداخل المحتل، الذي يدور بين عبثين، عبث المقاومة المقطوعة وعبث التأقلم الاغترابي، فليس من المبالغة القول إن علاقتهم بالحركة الوطنية الفلسطينية، قبل تأسيس منظمة التحرير، تأثرت إلى حد بعيد بما مرّ بهم من تطوّرات فكرية وسياسية– اجتماعية من 1948 حتى سنة 1967. وهي فترة كانوا خلالها خاضعين لحكم عسكري إسرائيلي (استمر حتى 1966)، وفي تلك الفترة عانى التنظيم السياسي الذاتي لفلسطينيي الـ 48 ضعفًا كبيرًا تحت وطأة عوامل موضوعية وذاتية.

إن الحصيلة الأهم لاتفاق أوسلو بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية (1993)، بالنسبة إلى فلسطيني الداخل المحتل عام 48، هي ترسيخ شعور الأغلبية الساحقة منهم بما اصطلح على تسميته "التهميش المزدوج"، أي التهميش على مستوى المجتمع الفلسطيني، والتهميش على مستوى المجتمع الإسرائيلي. ويعتقد أكثر من باحث أن هذا الاتفاق شكل ولا يزال دعمًا قويًا للتيار الذي يدعو إلى التأقلم مع الواقع والاندماج في المجتمع الإسرائيلي، علاوة على أنه أضاف إلى هذه النزعة أمرًا جديدًا يتمثل في خفض سقف الاندماج وشروطه، إلى ناحية مماشاة شروط الأكثرية اليهودية.[85]

وبالاستناد لما سبق، فإن تركيبة الجماعة الفلسطينية في الداخل المحتل خاضها الكثير من التناقضات الجدلية، التي أفضت إلى مجموعة من الشخصيات التي عاشت في أطوار مختلفة إما في طور الضحية، أو في طور المقاومة، أو في طور الفقدان المتكرر، وهي الأطوار الثلاثة الرئيسية التي حددها إسماعيل الناشف، كأطوار رئيسية لبنية المأساة الفلسطينية، ويتميز كل منها بتحوير سردي خاص به، وفي كل طور نرى أن شكل السردية يتحول بناء على

---

[85] أنطوان شلحت، "عرب 1948: تهميش مزدوج!". *السفير*، (تاريخ الاسترجاع 9 أيلول 2014). http://palestine.assafir.com.

شكل محدد من العلاقات، بين الحقل السردي وتاريخه وبين الجانب البنيوي المحدد الذي يعبر عنه وموضعه في بنية المأساة العامة.[86]

وجسد سليمان هذه الأطوار في فيلمه بمجموعة من الشخصيات، بتفاصيلها المتشابكة والساخرة، مجترحًا أسلوب الرمز والدلالة، وأيضًا السخرية والتي تأخذ بعدًا كاريكاتوريًا في معظم الأحيان، لإيصال نقده لواقع تلك الحياة التي يعيشها الفلسطيني بمزيج من المقاومة المتعلقة بالحنين إلى ماض مدمر، والتأقلم في الحاضر المشوب بالاغتراب والوعي المزدوج، تحت النظام الإسرائيلي وكذلك في تناوله للأحداث السياسية والعسكرية الكبرى التي عاشتها الأمة العربية في تلك الفترة، وانعكاسها على الفلسطينيين داخل حدود الوطن المحتل.

ففي طور الضحية والفقدان المتكرر ورغم إمكانية إسقاطهما على عدد من الشخصيات، إلا أنهما تجليا في صورة الجار السكران، الذي يظهر في الدقيقة 42، الذي لا ينفك يهدد بحرق نفسه بين الحين والآخر، بعد عمله في محطة بنزين، ويظهر أكثر من مرة، تارة وهو يلعن عيشته ويهدد بحرق نفسه، وتارة أخرى وهو ممسك بكاسه ويلقي تخيلات مستحيلة وساخرة بأسلوب لاذع للواقع العربي، مثيرًا موجة من الضحك المؤلم بصورة أبلغ أن تُوصف بأن شر البلية ما يضحك.

فيقف بشعره الأبيض وملابس نومه ولسانه السليط، صابًّا البنزين على جسده ويهدد بأن يشعل عود الثقاب ليحرق نفسه احتجاجًا على ما آلت إليه حاله وحال الأمة فيقول: "أنا ما ضللي شي، شو هالعيشة اللي عايشنها..عيشة وقلتها واحد"، لكنه يفشل في كل مرة، ويستنجد الجيران بفؤاد لأنه الوحيد الذي يستلسم له الجار عن عود الثقاب ليقوده إلى منزله، وفي مشاهد أخرى يظهر مخاطبًا فؤاد ممسكًا بكأسه وهو متحمس لطرح حل للخلاص من "إسرائيل"، لوهلة تظنه جادًّا وهو يقول: "جار عندي نظرية.. القصة قصة منطق، بده يكون الواحد راسه صاحي"، لكنه سرعان ما يتضح أن طرحه هذيان من حالة السكر.

---

[86] إسماعيل ناشف، "موت النص"، *مجلة الدراسات الفلسطينية* 24، العدد 96 (2013): 98.

إن هذه الشخصية، تمثل موت البطل، وتعكس حال المواطن الفلسطيني أو ربما العربي في تلك الفترة، معبرة عن قهره وضعفه عن تغيير ما آلت إليه الأمور، بل وعجزه عن تحقيق الخلاص حتى ولو بالانتحار، بل كان من بلاغة إيليا أن حرص على تقديمه بهذه الصورة "العبثية" – لكن المدروسة بعناية واضحة – التي ترتبط إلى حد كبير بحالة الشعب العربي التي تشبه إلى حد ما حالة السكر وضياع العقل، في تلك المرحلة، والعيش في دور الضحية.

يقول لفؤاد ذات مرة مستخدمًا ألفاظا جنسية ما معناه: أفضل حل لنخلص من إسرائيل هو أنه تتورط في حرب ضد لبنان، فتقضي إسرائيل على لبنان، فبتتدخل فرنسا لتقضي تمامًا على إسرائيل.. شو رأيك جارنا؟ تريث إيليا قليلا قبل أن يجيب: بتعرف ما فكرت فيها من قبل!

وذات مرة يقول الجار مخاطبًا فؤاد: "عندي نظرية لو إنه العرب شريبة كاس مثلي، كان ربحنا الحرب من زمان، لأنه الواحد بقعد يمزمز على كاس كاسين عرق، بتزهزه معاه، بيصير يشوف الطيارة بعيده عنه مترين، بيجي يتناولها فبضلها كاته، شوف جارنا القصة قصة منطق، بده يكون الواحد راسه صاحي".

إن هذه المشاهد ورغم تكرارها خلال زمن الفيلم، إلا أنها لا تشعر المشاهد بالملل بل بالعكس، تؤدي دورها بالتأكيد على مدلولها، خاصة أن المخرج في كل مرة يكثف زمن المشهد المتكرر ويختصر الزمن السينمائي، كما أن التكرار يتيح للمشاهد توقع نهاية المشهد وإكمال ما تم اختصاره. يطال التكرار أيضًا مشهد الصيد، ففي الدقيقة 54 نرى فؤاد وصديقه يقفان على الشاطئ ليلاً وفي يدهما صنارة الصيد، ويتكرر المشهد ثلاث مرات، وفي كل مرة تتوقف سيارة الشرطة الإسرائيلية لتسألهما عمّا يفعلان هناك فتتكرر الإجابة بأنهما "من الناصرة وجاءا للصيد"، وفي المرة الثالثة تتوقف وتضيء الكشاف عليهما فتتأكد أنهما هما ذاتهما، فتتركهما دون أي سؤال، ليشعرا بأنهما في نظام رقابة مستمر، وهو حال الفلسطيني اينما وجد تحت النظام الاستعماري الاسرائيلي.

وأوجد إيليا موازنة ذكية في سيكولوجيا الشخصيات، ما بين الضحية والمستسلم والمقاوم والمندمج أو المتعايش فهو يوازن بشكل مبدع بين تعميق بعضها وتسطيح أخرى، بشكل أضفى على الأسلوب تخمرًا ما، فشخصية الأم مثلاً

تقع ضمن طور الضحية، لكنها في الوقت ذاته المتعايشة مع الواقع المستسلمة له، وقد بدا ذلك واضحًا في رسائلها التي كانت تكتبها لأختها في عمان، أو في تعاملها مع زوجها فؤاد الرافض للاحتلال والرافض للهزيمة، لكنه لا يقوى على المقاومة أو على التغيير، ثم يرث سليمان موقف أبيه ويجد نفسه دون كلام، مراقبًا من الخارج، يأتي زائرًا ويذهب. ويقابله شخصية أخرى رضيت بالتأقلم مع واقع اغترابي جدًّا ونسيت ماضيها دون أن تعثر على مستقبلها، كما في حال إبن الجار الذي اختار أن يعمل في جهاز الشرطة الإسرائيلية، كما كان أبوه شرطيًّا فيه، وهذا الجار الذي كان ابنه بعمر إيليا اختار أن يندمج مع الاحتلال وينصهر في نظامه، ورغم قربه من إيليا إلا أنه ظهر في أحد المشاهد يمارس قمع الاحتلال على طفل فلسطيني فطرده بعد أن كان يحاول بيعه بعض الفاصوليا الخضراء، وهو يسأله "هل لديك تصريح للدخول على إسرائيل".

العنف والتشريد والتشرذم الذي أسقط على الشعب الفلسطيني، أفرز الكثير من التناقضات في تركيبة الوعي واللاوعي لدى الفلسطيني، الذي عاش في أطوار مختلفة، في محاولة لمواجهة المستعمر إما بالمقاومة أو الانتقام أو الثأر، وجسّد سليمان ذلك في مشهد فانتازيا المجندة، حين يقف إيليا بين أصدقائه ليلاً، وهم يرقبون مجندة إسرائيلية تقف على قارعة الطريق، يتضح لاحقًا من أقوال صديق إيليا أنها زوجة شخص عربي، كان مهووسًا بالنوم مع المجندات، وقاده هوسه إلى أن يلبس زوجته زي مجندة، ويوقفها هناك حتى يقلها، لكن السحر ينقلب على الساحر، فتركب هي مع غيره. كل ذلك وإيليا وأصحابه يراقبون. يتجلى في هذا المشهد عكس لشخصية مصطفى سعيد التي قدمها الطيب صالح في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، حيث ينجح بطله بـ "غزو" المستعمِر عبر الجنس. وفي كلتا الحالتين بالطبع فإن البطل "المستعمر" يعيش حالة من فانتازيا النيل من الآخر المتفوق والتسيد عليه، تؤول إلى تدمير ذاتي في ظل العجز عن تحقيق الانتصار الفعلي على المستعمِر واستعادة السيادة.

بين الكوميديا الخفيفة والكوميديا السوداء

وحيث إن السخرية من الواقع هي أحد أهم أسلحة المواجهة، وبالتحديد مواجهة الذات بدلاً من جلدها، فهي دلالة على القوة والتعالي عن الآلام، استطاع سليمان ومن خلال سلسلة من المشاهد، أن يسخر من المأساة بفعل الاحتلال الإسرائيلي مستخدمًا اكثر من نوع من الكوميديا، من الخفيفة إلى السوداء، ما مكّنه من توصيف واقع هو غاية في التركيب والتناقض، تمتزج فيه التراجيديا بالكوميديا، والذاكرة بالنسيان، والهزيمة بالتمرد.

في الجزء الأخير من الفيلم نشاهد مقطع فيه الكوميديا الخفيفة، حيث يعود فيه إيليا إلى الوطن ويلتقي إصدقاءه فيستقبلونه بتسديد الضربات على وجهه قبل أخده بالأحضان، في مشهد ساخر وطريف، يعكس بقاء ثقافة ابن البلد على حالها رغم كل ما مرّ به من انكسارات وتحوّلات وحتى تشوّهات.

في الدقيقة التاسعة من بداية الفيلم، وفي المشهد الثالث تطارد طائرة إسرائيلية بعد إلقائها منشورات تحث السكان على الاستسلام وإلقاء السلاح، تطارد سيارة مسرعة، بصورة كوميدية، في طريق ريفي تقل رجلاً يرتدي طربوشًا، لعله رئيس البلدية أو المختار الذي يمثله جورج خليفه – الذي يمثل طور المستسلم للاحتلال أو للواقع الذي فرضه–، وشاب يلوح بعلم أبيض من خارج النافذة دلالة على الاستسلام، يطير العلم من يده ويغطي زجاج السيارة الأمامي، ربما دلالة على أن السلام هو استسلام لمستقبل مجهول لا يُرى، وهو غشأوة على عين المهزوم، إلى أن تصل السيارة إلى مبنى قديم على ربوة جبل يبدو وكأنه مبنى بلدية مدينة الناصرة، حيث يهرع رئيس البلدية للنجاة بنفسه والتوقيع على وثيقة الاستسلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين في البلدية، في مشهد تاريخي سجل في 16 تموز 1948، وبحضور مجموعتين من الرجال: العسكريون الإسرائيليون على جانب، والعرب المدنيون على الجانب الآخر. ينتهي المشهد بالتقاط صورة تاريخية تجمع الطرفين من أجل تزييف اللحظة وتصوير انتصار الغزاة على أهل البلد الأصليين، وكأنه حفل مشترك.

ينتهي المشهد بصورة الحاضرين ثابتة للحظات على الشاشة، في حين يُدخل سليمان عليها وبصورة فنية صوت مدرعات الاحتلال التي تجوب الناصرة، وصوت إطلاق النار، في كناية مطلقة عن المفارقة فيما وثقه الغالبون وحقيقة ما حدث فعلاً على أرض الواقع.

ويصور سليمان مشهد القوات العربية وهي تفر من المكان، ويلقى الجنود العرب ملابسهم العسكرية أرضًا بعد أن فروا كي لا يعرفوا، فيرتديها جنود الاحتلال، ويجوبون شوارع الناصرة، وكأنهم منتصرون فتستقبلهم إمرأة بالزغاريد والأرز وأغاني النصر، لكن أحدهم يطلق النار عليها، المشهد وإن كان مؤلمًا لكن فيه ملامح من الكوميديا السوداء.

يستخدم سليمان الصور الكاريكاتورية والكوميديا الخفيفة أيضًا، حين ينتقل إلى زمن الانتفاضة الثانية والاجتياحات، التي شهدنا معها وجود الدبابات في شوارع المدن الفلسطينية. لكن هنا يظهر سليمان الانسان الفلسطيني أقوى وكأنه عرف الصمود لأنه تخلّى عن الهيئات الرسمية العربية البالية، فتصبح الكوميديا هنا في صالح روح الصمود. ففي مشهد دبابة الاحتلال في الدقيقة 95، تقف على أعتاب باب شاب فلسطيني وهو خارج من بيته، وتتابعه بفوهتها منذ لحظة خروجه من المنزل وحتى إلقائه للقمامة على الطرف المقابل من الشارع، وهو غير مكترث لها وغير عابئ بوجودها على الإطلاق، إلى حد الرد على هاتفه، بل ويمشي ذهابًا وإيابًاً أمام الدبابة التي تتبعه بفوهتها بصورة كوميدية. في هذا المشهد يظهر اهتمام إيليا بأدق التفاصيل الواقعية، إذ إن الشاب وحين يرفع غطاء القمامة، ورغم أن اللقطة لثوان معدود على الشاشة، لكن تظهر كلمة شارون المكتوبة على الغطاء.

المشهد وإن كان يثير السخرية خاصة مع اللامبالاه التي ظهرت من قبل الفلسطيني، ناهيك عن عدم التكافؤ بين ضخامة الدبابة وضآلة الشاب وكيس القمامة اللذين يخشاهما من في الدبابة، إن هذا المشهد وإن كان فيه نوع من التضخيم إلا أن فيه أيضًا محاكاة الواقع، الذي لا ينتهي عادة بنهايات سعيدة، لكن هذه الصورة في المقابل تعكس هذيان المستعمر تحت "حداثته" وضعفه في قوته وهوسه بالمراقبة والسيطرة، فالحياة العادية تحت الاحتلال

تكشف هوس المحتل وضعفه الداخلي، وطريق هذيانه، في المقابل تكشف قوة المقاومة والصمود لدى الفلسطيني في حياته اليومية إن لم يكن في قوته السياسية.

وكما عادته يلجأ سليمان للخيال، فيفتح لنا أفاقًا للحلم بمستقبل أفضل، نرى ذلك في المشهد الذي يظهر فيه البطل إيليا يقفز من فوق جدار الفصل العنصري، بواسطة عصا الزانة الرياضية، في دلالة ضمنية على قدرة الفلسطيني على اجتياز الحواجز، وعدم استسلامه للمعقيات الإسرائيلية، حتى وإن كانت بصورة متخيلة. لكن الرسالة هنا أن الواقع كثيرًا ما يبدأ بحلم، ففي الاتكاء على الخيال أسلوب بليغ للتعبير عما يمكن أن يكون أمام مقولة الحقيقة التاريخية، أو حتى ما سيكون أمام الحاضر والمجهول.

الصورة والصمت يحكيان

استخدم سليمان ما يمكن وصفه بلغة الصمت ليسبر من خلالها العمق السيكولوجي لشخوصه، وعن الصمت يقول سليمان: "الصمت هو نوع من اللاتوازن أو اللااستقرار. هو يدعم القوة، ويهبط القلب في الوقت نفسه، كما يرسم فراغات أمام المشاهد طالبًا منه أن يملّيها. أنا لا أعتبره صمتًا، لأن فيه إيقاعات، وأصواتًا. أجرب أن يكون الحوار مقتصرًا على سؤال وجواب. مونولوجًا مقابل المونولوج. الجار في "الزمن الباقي"، يتحدث، لكن ليس هناك حوار مع فؤاد (أبي). نعيش أغلب الوقت في صمت متأمل. حتى الصمت مُسيّس، لكن بالطبع فيه احتجاج وفيه أيضًا حزن. أحأول تكثيف لغة الحارة، التي أصبحت الآن غيتو إسرائيليا عزل الفلسطينيين عن بعضهم البعض. روح النكتة مثلاً، مستوحاة من العائلة، من الأب تحديدًا والأم. هناك الكثير من المواقف المثيرة للسخرية أو للضحك، آتية من نكات يطلقها إخوتي، أو أحداث حقيقية جرت معهم. أمتص هذه الحياة في السينما بشكل نظيف ومبتكر ومختلف وأصيل".[87]

[87] "إيليا سليمان عن فيلمه الزمن الباقي: نعم أنا أتجه إلى الواقعية المفرطة"، (تاريخ الاسترجاع 10 أيلول، 2014) https://mazenmaarouf.wordpress.com

عدا عن اختزال النص، بما أتاح للمشاهد التركيز على تفاصيل الصورة وعمقها الدلالي، إلا أن سليمان اهتم بالصوت وأعطاه مساحة كبيرة خاصة صوت تفاصيل المشهد في البيئة المحيطة، واستخدم إيليا سليمان شريطًا صوتيًّا مفعمًا بالحيوية، ونسجه بالفيلم بشكل متناغم ومعبر، واعتمد على الأغنية التي اختارها بعناية، من أغنيات العمالقة في الزمن الجميل، فنسمع "جفنه علم الغزل" لمحمد عبد الوهاب، و"أنا بعشق البحر" لنجاة الصغيرة، وفيروز، وليلى مراد حاضرة بأغنية "قلبي دليلي"، في أكثر من مشهد. وقد بدا اهتمام سليمان بالأغنية واضحًا انطلاقًا من إدراكه لأهمية الأغنية في التأكيد على قوة الحياة والبقاء، وخوف الطغاة من الأغنيات كما قال الشاعر محمود درويش.

في ليلة الاحتفالات برأس السنة، تجلس أم إيليا على الشرفة وركوة القهوة أمامها ليلاً، ترقب مع إيليا الألعاب النارية احتفالاً بعيد رأس السنة الميلادية، مشهد صامت خال حتى من تعابير الوجه، ومن ثم صوت صباح فخري يغني، "سيبوني يا ناس سيبوني في حالي"، يبقى للحظات ويستمر حتى اللحظات الأولى من المشهد التالي، لسليمان وهو في سيارة للمواصلات العامة في الطريق إلى رام الله، في الدقيقة الثلاثين بعد الساعة الأولى.

اعتمد إيليا على اللقطات الثابتة التي يغلب عليها الحجم المتوسط medium shots في كثير من المشاهد باعتماد متحرك واحد أو اثنين كما في تلك التي ثبتها في مطبخ العائلة، واعتمدها في عدد من مشاهد، على امتداد المراحل، حيث كانت ترصد الحركة في 3 مواقع (المطبخ، ومدخل المنزل، وشرفة الاستقبال)، وهي لقطة مريحة للمشاهد، تعطي مجالاً مفتوحا للرؤية، وتسمح بالتأمل والتفكير.

يقول إيليا: "أردت كذلك أن أفتش عن الامكنة، أن أقف أو أجلس تمامًا في المنزل حيث كنت أقف أو أجلس وأنا صغير. كانت عملية البحث عن موقع الكاميرا، في غاية المشقة، لأنني أعرف المنزل جيدًا، ولي علاقة مع كل زاوية من زواياه وتفاصيله".[88]

يصور إيليا سليمان أيضًا علاقته بالسينما، ويعود إلى الستينيات ومشاهدته فيلم سبارتاكوس في قاعة السينما المدرسية، واختياره لهذا الفيلم بالتحديد له رمزية بالغة، إذ إن حركات التحرر في التاريخ الإنساني، لم تتحقق إلا بثورة يقودها قائد بطل، وصورة سبارتكوس هذه تتقاطع مع صورة البطل القائد الفلسطيني الرمز الأمثولي، التي كانت سائدة في أفلام الثورة، حيث كان سبارتاكوس عبدًا من رقيق الإمبراطورية الرومانية، وزعيما ثائرًا، وتعلم سبارتكوس في مدرسة للعبيد كيفية مصارعة الوحوش في ملاعب روما لتسلية الرومان، وفي سنة 73 ق.م نظم ثورة للعبيد في تلك المدرسة، وانتشرت أنباء نجاحها بسرعة في مختلف أرجاء البلاد، وسرعان ما انضوى تحت لوائه الآلاف المؤلفة من العبيد، ونادوا بزعامته لهم، وأرسل مجلس الشيوخ عددًا من الجيوش لمحاربته ، فانتصر عليهم جميعًا.[89]

ويسخر سليمان من المجتمع بشكل لطيف ومخفف، فعندما يصل الفيلم إلى المشهد العاطفي الذي يتبادل فيه سبارتاكوس القبلات مع حبيبته، تقف المعلمة أمام الشاشة لتجحب الرؤية وتقول للتلمذات: يا بنات هذا أخوها.. أخوها!.

المشاهد الختامية: نهاية مفتوحة

وفي ذكرى يوم الأرض يقدم إيليا مشهدًا سيرياليًّا، في المستشفى حيث ينقلون الجرحى إثر الاشتباكات العنيفة التي جرت خلال تظاهرات لمناسبة الذكرى. مشهد يلخص الفيلم، مصاب فلسطيني على نقالة في مستشفى يُهرع

---

[88] المصدر السابق

[89] *"الزمن الباقي" مفاجأة كبرى في مهرجان كان"*، بي بي سي. (تاريخ الاسترجاع 9 أيلول، 2014) ./http://news.bbc.co.uk

لانقاذه، ويتجاذبه الطرفان، الفلسطينيون الذين يريدون إسعافه والإسرائيليون الذين يريدون اعتقاله، فهو محل شد وجذب بينهما، في صراع كما لو كان ممتدًا إلى الأبد، وبعد تشابك بالأيدي يحسم الخلاف بالسلاح أخيرًا لصالح الجانب الإسرائيلي.

بعد مضي بضع دقائق بعد الساعة الأولى، يعود المخرج بنا إلى الزمن الحاضر، حيث يصل إيليا إلى منزله، يقف على الباب لا يزال مكان إخفاء مفتاح الباب هو ذاته، تحت أصيص الزرع على حافة الدرج، وهذا الجزء هو الأخير في الفيلم، يستقبله ابن جاره الشرطي، والذي نراه في عدة مشاهد لاحقة وهو في منزل إيليا، ويقص على إيليا ما جرى ويجري في أحداث في المدينة، والتي تظهر في مجملها ما آلت إليه الاهتمامات الاجتماعية، إذ انحسرت بالمجمل في الأموال والجريمة والمخدرات بعد كل تلك السنوات.

في المشهد الأخير، يجلس إيليا مع والدته في شرفة المنزل، يراقبان الألعاب النارية التي لا يعرف المشاهد بشكل مباشر سببها، في صورة تمثل الاغتراب عن المحيط والبيئة مع مرور الزمن على الأمكنة ذاتها، يُغني سليمان هذا المشهد بالصوت، "انا بعشق الحياة" لنجاة الصغيرة، في بصمة أمل أخيرة تؤكد على حب الفلسطيين للحياة.

وفي الجزء الثاني من الفيلم يركز سليمان على فكرة الانتظار، فالجزء الأول فيه إحساس قوي بالزمن، بالأحداث، أما في الجزء الثاني منه فيبرز عنصر الانتظار خلال الأزمنة المتعاقبة، فهو ينهي فيلمه وهو جالس فوق أريكة خشبية في الشارع، في حالة تأمل دون أي انفعال، تجاه ما يجري حوله، والانتظار هو الحالة الفلسفية للشعب الفلسطيني، الذي يقف أمام عقود قضيته بانتظار الحل. وهذا هو "الزمن الباقي" قبل الموت؟

ربما النهاية المفتوحة للفيلم، هي ما أراده المخرج فهي تمثل الرسالة والرؤية التي يمررها للمتلقي هنا، حيث يظهر التأويل العقلاني أشبه بالفوضى الخلاقة، في دعوة مفتوحة لهذا القلق والسخرية من الذات أو من الوعي المدرك.

أوجد سليمان سينما مبدعة مبتكرة بموهبة عالية ومنافسة ليس على المستوى الفني فحسب، بل على مستوى الرؤية والفكر، مضيفًا لمسته الابداعية، في عالم من الخيال الفني الجميل، طارحًا الاسئلة الجدلية والوجودية، ضمن رؤية نافذة للواقع يعري فيه الحقيقية ويكشف زيفها.

خلاصة

إذًا قدم إيليا أبو سليمان، في فيلمه الأخير "الزمن الباقي"، عرضًا للذاكرة الفلسطينية في المناطق المحتلة عام 1948، حيث روى قصص عائلته وبلدته الناصرة، خلال وبعد النكبة والتهجير الكبير للشعب الفلسطيني من أرضه، من خلال منظور مركب للحياة اليومية يحوي عناصر سردية متماسكة، وأخرى مفككة، حيث يكتب التاريخ من أسفل إلى أعلى.

"الزمن الباقي"، فيلم مزج بين الفردي والجمعي، بين عناصر السيرة الذاتية، وسيرة العائلة، من جهة، وبين حكاية الوطن التي تبدأ في النكبة، وتنتهي في زمن الانتفاضة الثانية. وقدم مجموعة من الصور والمشاهد المكثفة، دقيقة الاختيار ومنتجة بمهنية عالية، حيث لخصت هذه السيرة المتداخلة في عدد من الحقب والأحداث المركزية من تاريخ فلسطين وخاصة الفلسطينيين في "الداخلين": الذين يعيشون في الأراضي المحتلة عام 1948، والذين يقعون تحت الحكم العسكري منذ عام 1967.

واستوحى سليمان مادة فيلمه ومشاهده من معاياناته الشخصية ومن يوميات ومذكرات كتبها والد المخرج فؤاد سليمان، ويبدأ عندما كان والده مقاتلاً مقأومًا، وكذلك من رسائل أمّه إلى أفراد أسرتها الذين أجبروا على ترك فلسطين، مازجًا بذلك ذكرياته الحميمة عنهم ومعهم، ولذلك يهدي سليمان فيلمه لأبيه وأمه الذين فارقا الحياة قبل أن يرى الفيلم النور وينهيه بإهداء إلى روحهما الغائبة الحاضرة. ولكن بقدر ما تظهر هذه الحميمة المباشرة تجاه أفراد العائلة بشكل يخلو من سخرية سليمان المعتادة، بقدر ما يسلط أسلوبه الساخر على البعد الجمعي في هويته، سواء جارهم السكران، أو الآخر الذي عمل شرطيًّا مع شرطة الاحتلال.

ويدور سليمان بين المعالجة الحداثية وما بعد الحداثية للتاريخ والوعي والهوية، فتظهر يقينية في حالة أبيه وأمه، إلا أنها كانت مفككة في وعي الشخصيات الثانوية التي قدمها، فكانت البطولة لديه جزئية ومتشظية فلا رواية جامعة للتاريخ تبلور صورة البطل الأمثولي الأوحد. لا شهداء ولا فدائيين. ولم يحاول سليمان ادعاء سرد بطولة الفلسطيني الأنموذجي ككل، بل يعكس التناقض في المهارب التي يختارها الفلسطيني من واقع الاستعمار: بالصمت، بالسكر، بفانتازيا النوم مع المجندة التي ترتد على المستعمر بفقدانه كرامته كرجل، أو حتى بالاندماج في إنسانية المستعمر وفقدان إنسانية الفلسطيني كما في حال الجار الشرطي (إبن جار فؤاد).

وبحث سليمان في البطولة الجزئية جداً للإنسان، فرسم الشخصية الفلسطينية بتنوعها وغناها من خلال المواد الثقافية المختلفة (كالموسيقي والمقاطع التلفزيونية والإذاعية) في محاولة لربط هذا الفلسطيني المتشظي بماهية ثقافية عربية راسخة، ومن خلال تبحره في العمق السيكولوجي لشخوصه. وفي غياب البطل، ما يهم سليمان هو التسجيل والبحث في أبعاد الشخصية الفلسطينية السيكولوجية، مستخدمًا الأفراد لبناء الشخصية الجمعية. لقد أنتج سليمان صورة استيطيقية بمنظوره الخاص، لكنها تشرق بواقعيتها وتقول لنا عن تركيبة وديناميكيات الشخصية الفلسطينية التي لا يمكن أن تختزلها صورة البطل، وإنما مجموعة من الشخصيات المركبة والبسيطة، العميقة والسطحية، كأبيه وأمه وجارهم السكران، وابن جارهم الشرطي، وهذه البطولة المتشابكة، تظهر وكأنها لوحة مركبة، مقدمة صورة بنورامية عن واقع الفلسطيني في الأراضي المحتلة عام 1948، وتجيب عن تشكلات وتحولات الذات الفردية والجمعية للجماعة الفلسطينية هناك، منذ النكبة وبعدها.

الشخصية المركزية عند سليمان، أو بطله، هو من يستعيد المعنى في واقع أشبه بالعبثي. هو سليمان الأب والإبن. واحد بالصمت والآخر بالسخرية أو المفارقة والاغتراب أو الانفصال ومراقبة المشهد. "البطل" هو من يروي سيرة شعب وإن كانت متقطعة ومليئة بشظايا الزمان والمكان. هو من لا يخشى من توثيق الهزيمة والمفارقات التي تملأها ولحظات المقاومة التي لا تتحول إلى انتصار لكنها لا تتوقف عن التدفق والتجدد.

ونرى مثال ذلك في أكثر من مفصل في الفيلم وربما الأوضح هو مشهد الشاب الذي يسوقه الشرطي، لكنه يتمرد عليه ولا يأبه له، في مشهد الشباب "الرابرز" في المستشفى، الذين يظهرون في المشهد الأخير في الفيلم، لا يهمهم حديد المستعمر، روحهم لا تنكسر، جالسين في إحدى الممرات، أثناء مرور صديقهم مكبلاً بيد شرطي إسرائيلي، لكن صديقهم هذا لا يأبه للشرطي ويقف عند الشباب ليشعل سيجارته، متبادلاً علامة النصر معهم.

فيما يرى البعض أن التركيز على إنسانية الفلسطيني، والحديث عن تفاصيل حياته اليومية، والانغماس في نقل معاناته بسبب الاحتلال الإسرائيلي أبعد السينما عن خطابها التحرري الوطني المتمثل بصورة البطل الأمثولي، فإن سليمان أثبت أن السينما تستطيع أن تقدم نموذجًا للمقأومة الثقافية حتى في زمن الانهزام السياسي. فقد استطاع سليمان أن يروي الحكاية الفلسطينية من جديد ويبعث ذاكرتها من جديد بالتحديد لأنه يهتم باليومي في غرابته ومفارقاته وعاديته ولا–عاديته. وإذ كانت السينما الفلسطينية الثورية، حظيت بأشكال من التعاطف، انطلاقًا من الموقف السياسي المؤيد للقضية الفلسطينية، حتى لو كان هذا التعاطف قفزًا عن المستوى الفني، والجودة التقنية، إلا أنها اليوم باتت أكثر قدرة على تقديم القضية الفلسطينية، بأعماق فكرية، وأبعاد إنسانية، ومستويات فنية ناضجة، جعلتها قادرة على تحقيق الحضور، ونيل الاحترام، في أوسع المحافل السينمائية العالمية. وهذا التوجّه الجديد لم يتخل عن الهاجس الأساسي للإنسان الفلسطيني، وهو الاحتلال، بل وُظّف في أشكال وقوالب وخطابات مختلفة عن سابقتها.

٢ – البطل بين سؤالي الضحية والجلاد.. والهوية والتمويل في "عجمي" لاسكندر قبطي ويارون شاني

حبكة الفيلم

إذا كنا نبحث في مسألة الهوية، وما طرأ على شكل المجتمع الفلسطيني وتركيبته وتغيراته في الأراضي المحتلة عام 1948، فيمكن لنا أن نرى تمثيلاً لذلك في الفيلم الدرامي "عجمي" وهو فيلم مشترك للمخرج الفلسطيني ابن حي عجمي في يافا اسكندر قبطي[90] والمخرج الإسرائيلي يارون شاني[91]، شراكة تثير السؤال عن هوية الفيلم وهوية الأفلام الفلسطينية عموما.

قدّم "عجمي" والذي أُنتج سنة 2009 صورة بانورامية عن شكل الحياة اليومية، وطبيعة ما يواجهه السكان الأصليون "الفلسطينون"، في حي عجمي وسط يافا، وهو أشبه بغيتو بمعنى العزل الجغرافي والاجتماعي، وروى كيف تتشابك العلاقات الفلسطينية الإسرائيلية في مجتمع مقسّم لطبقات ومبني على العنصرية تجاه "الفلسطيني". في مجموعة من القصص التي تتقاطع بشكل درامي سلس لتكون مشهدًا واحدًا يترجم الواقع المعاش هناك، الذي يشكل نموذجًا من صور الحياة للفلسطينيين في الأراضي المحتلة عام 1948.

---

[90] مخرج فلسطيني من مواليد يافا عام 1975، رشح للأوسكار في عام 2009، عن فيلمه الروائي الأول "عجمي"، الذي كتبه وأخرجه مع المخرج الإسرائيلي "يارون شاني". وفاز الفيلم بجائزة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان السينمائي في ذات العام. ورشح الفيلم أيضا لجوائز الأوسكار 82 في فئة أفضل فيلم أجنبي وفاز بأكثر من 15 جائزة في جميع أنحاء العالم. تخرج قبطي في كلية الهندسة، وتخصص في الهندسة الميكانيكية، إلا أنه حصل على شهادة الماجستير في السينما من جامعة تل أبيب، وبدأ حياته المهنية عندما عمل مساعد مخرج في فيلم "العروس السورية"، للمخرج الإسرائيلي "عيرن ريكلس"، وكان قبطي في لجنة تحكيم مهرجان ترايبيكا السينمائي وكذلك في مهرجان سالونيك في عام 2010، ورئيس جائزة حقوق الإنسان في مهرجان اسطنبول السينمائي الدولي 2011. قبطي أيضا مشارك في مؤسسة الدوحة للأفلام.

[91] مخرج أفلام إسرائيلي ولد في عام 1973 في تل أبيب، "إسرائيل". وشارك في كتابة وإخراج فيلم عجمي (2009)، وأخرج أيضاً فيلم "حكما بالسجن مدى الحياة" (2013)، و"اضطراب الهوية" (2004).

وبإتقان ملفت وبحبكة مهنية عالية تلتقي قصص شخصيات الفيلم مع القصة المركزية وهي قصة الشاب عمر 19 عاماً، الذي وجد نفسه مضطرًا للتعامل مع قصة ثأر عائلي بعد أن أطلق شخص من عائلته النار على أحد أعضاء العصابات المنظمة، حين اقتحم أحد المقاهي وهدد من فيه بالسلاح، وبذلك أصبح هو وأفراد عائلته (أخوه وأمه)، مهددين بالقتل في أي لحظة، خاصة بعد أن نجا هو من رصاصات القتلة التي أصابت فتى جاره، بعد أن ظنوه هو أو أخاه، حيث يبدأ الفيلم بمشهد لصبي يصلح عجلة سيارة تقف على باب أحد المنازل في الحي، ومن ثم تمر دراجة يطلق من عليها النار على الصبي ظنًّا منه أنه عمر، لتتضح بعدها تبعات القصة.

ورغم عدم وجود علاقة لعمر أو لأي فرد من عائلته النووية بما جرى، إلا أنه وجد نفسه مضطرًا لمواجهة هذا الواقع، ودفع "الدية"، التي تسأوي 40 ألف دينار أردني، لإنهاء الثأر العائلي، وهنا تبدأ قصته في محاولة لتحصيل المبلغ وتتوالى خلالها الأحداث.

يستند الفيلم على رواية القصة بصوت الفتى "نصري" شقيق "عمر" الصغير، الذي يدرك أن لديه حسًّا لتوقّع المصائب، والتنبؤ بالموت القادم، ويعبر عن ذلك بالرسم.

بهدوئه وبراءة طفولته، وكلماته العميقة التي تربك المشاهد أمام خطة الموت التي تنتظر أبطال الفيلم، وكأنهم أموات مع وقف التنفيذ، يظهر نصري خوفه وقلقه بخلاف من حوله، من يدعون الصلابة والقوة أمام الموت المختبئ خلف الجدران، ويجدون العنف حلاً لمواجهة الواقع والظروف. لكن دائرة العنف هذه توقع نصري بشباكها فيكون هو الضحية في النهاية، كما توقع ذلك في رسوماته البسيطة.

وفي الوقت الذي تظل فيه الأم قلقة وخائفة على ابنيها عمر ونصري، حيث كانا مستهدفين بجريمة القتل التي راح ضحيتها جارهم بالخطأ، وتظل في خلاف مع عمر خوفًا عليه وعلى سلامته، لم تكن تدرك أن من ستفقده هو طفلها نصري، وأنه سيكون هو ضحية الصراع الدائر في الفيلم، في نهاية الأمر.

جسّد المخرجان البطولة في مجموعة من الشخصيات الرئيسية، لكنها حملت دلالات عميقة في شخصية نصري الذي يسعى لمواجهة واقعه المرير مع المحتل، بطفولته المقهورة وبراءته ونقاء روحه، وبرسوماته التي تعبر عن خوفه. وتظهر في الفيلم شخصية مالك (شخصية ثانوية مساندة) وهو شاب يعيش في الضفة الغربية ويسعى لدخول إسرائيل متسللاً رغم المخاطرة، للعمل في أي شيء، حتى يستطيع أن يفي بنفقات علاج أمه المريضة، ورغم كونه شخصية ثانوية في الفيلم، إلا أن قصّته تدلّل على مأسأوية الواقع الذي يعيشه العمال الفلسطينيون داخل الأراضي المحتلة عام 48، والعنصرية التي تمارس بحقهم حتى من الفلسطينيين أنفسهم هناك.

على امتداد الفيلم بدقائقه الـ 120، تتجلى العنصرية الإسرائيلية، والممارسات القمعية والانتهاكات السافرة لحقوق العرب في الدولة العبرية، ما أثار جدلاً بل وسخطًا في الأوساط السياسية والثقافية في تل أبيب في حينه، بل وتم اتهام قبطي بالخيانة والنفاق والابتزاز، خاصة بسبب التمويل الإسرائيلي للفيلم.

تحليل نقدي لصورة البطل: البطل الضحية

تمكّن المخرجان من تقديم عدة مشاكل يواجهها الفلسطينيون في الداخل المحتل وبالتحديد في حي عجمي، وتتداخل قصص المعاناة في الفيلم، ما بين السعي للبحث عن عمل من قبل عمر لجمع مال الدية، ومن قبل مالك أيضًا الذي يسعى لجمع المال لتوفير علاج أمه، وقصة حب بين عمر المسلم وابنة صاحب المطعم المسيحي الذي يتوسط في الصراعات ويمارس سلطته الاجتماعية حيث يرفض حب ابنته لعمر المسلم، وبين "بينج" المسيحي، (الذي يقوم بدوره المخرج قبطي)[92]، وصديقته اليهودية.

عجمي هذا الحي الجميل المحاذي لشاطئ المتوسط الذي بنته البرجوازية والارستقراطية الفلسطينية خارج أسوار المدينة القديمة في أواخر العهد العثماني وإبان الحكم البريطاني، تجسده بيوت فخمة ورائعة التصميم تحكي نهضة

[92] إياد البرغوثي، "*لا تشاهد فيلم عجمي*" ، 2009. (تاريخ الاسترجاع 12 آب 2015). http://www.arab48.com .

مركز فلسطين الاقتصادي والثقافي في النصف الأول من القرن العشرين. هذا الحيّ تحوّل إلى "جيتو" للفلسطينيين الباقين في المدينة بعد النكبة خلال فترة الحكم العسكري، ومنع سكانه من ترميم بيوتهم وأحيطوا بكل عوامل الإفقار ونتائجه المأساوية، تحوّل شاطئه إلى مزبلة لتل أبيب، التي هدمت بلديتها خلال السبعينيات مئات البيوت فيه وأسكنت سكانها في أحياء فقر مخيفة، قبل أن يتحول لاحقا إلى حي لأثرياء يهود يرممون المساكن الجميلة المتهالكة ويرفعون الأسعار ويدفعون بمن تبقى من أهل الحي العربي إلى الخروج منه.[93]

يتمتّع فيلم "عجمي" بعدّة عناصر تضعه في أحد مقدمة صفوف مدرسة السينما الواقعية الجديدة (نيو–ريياليزم)، التي ازدهرت في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، التي تميّزت باهتمام واسع بحياة الناس اليومية في الهامش الاجتماعي، واعتمدت على ممثلين غير محترفين، وصوّرت مشاهدها في الأحياء العمالية وأحياء الفقر، وأظهرت معاناة الأفراد واصطدامهم ببيئتهم القاسية.[94]

الفيلم يسبر أغوار المأساة التي تولد الفوضى في عجمي، ويجسد الواقع الخلافي للفلسطيني في الداخل المحتل، ويعكس صراعه مع ذاته ومع الآخر. غير أن مجريات الأحداث تقع في الزمن الحاضر، فلا تروي تاريخًا عما حصل عام 1948، لكنها تروي تبعات النكبة المأسأوية. قدم قبطي وضمن قالب درامي مستحدث لكنه بسيط وأقرب إلى الطبيعي والواقعي سواء في الحوار والديكور وحتى ملابس الممثلين، صورة لشكل الحياة اليومية في حي عجمي، الذي يشكل نموذجًا يمكن سحبه على تفاصيل الحياة لفلسطينيي الأراضي المحتلة عام 48، من خلال ما تمارسه سلطات الاحتلال الإسرائيلي من عنصرية تجاههم بتجاهلها وبشكل متعمد لكثير من القضايا والمشاكل التي يواجهونها، من إهمال للتعليم في مدارس الوسط العربي هناك، والبطالة المتفشية بين الشباب العربي وحتى بين الأكاديميين، ناهيك عن غض الطرف عن الجريمة المنتشرة بينهم، وبالتالي إغراقهم في جرائم ثأر وصراع اجتماعي مع ذواتهم وآخر سياسي سلطوي مع الجانب الإسرائيلي، ما يضطرهم للعيش في كثير من الأحيان بلا قانون أو

---

[93] إياد البرغوثي، "*لا تشاهد فيلم عجمي*" ، 2009. (تاريخ الاسترجاع 12 آب 2015). http://www.arab48.com

[94] المصدر السابق.

للاحتكام إلى قانونهم الخاص كما في مسألة الصلح العشائري، خاصة في ظل انتشار مسألة القتل العبثي والأخذ بالثأر بين السكان الفلسطينيين هناك.

في ظل غياب الدولة الوطنية الحديثة، والرزوح تحت حداثة المستعمر، الذي أهمل عن قصد المجتمع الفلسطيني، كان لا بد من استحضار المؤسسات التقليدية (الحمولة والعشيرة) لتنوب عن المؤسسات الحديثة ولتشكل مرجعية الأمن الاجتماعي للأفراد، لذا بقيت العائلة مرجعية هوياتية مهمة، وهذا بالطبع لا يحصل في الداخل الفلسطيني فحسب ونتيجة لعنصرية معينة تمارس بحق الفلسطينيين هناك، وإنما أيضًا في المجتمع الفلسطيني بشكل عام حيث ظلت حداثته معوقة وظلت الولاءات الأولية والعصبية العائلية، والعرف تتعايش مع القانون إن لم تكن تنافسه، بل قد يكون لها الغلبة فيما يخص الإرث ومشاكل "الشرف" والنزاعات اليومية.[95] وأضاء قبطي على مسألة الصلح العشائري خاصة في الاحتكام لها من قبل بطل الفيلم عمر، في ظل غياب الشرطة والقانون تجاه الفلسطينيين في الداخل المحتل.

نسج قبطي في فيلمه مجموعة من الروايات الفلسطينية التي تجسد حالة ضياع والهوية الوطنية، والعنصرية الإسرائيلية، فرصد ومن خلال شخصية الشاب الفلسطيني الملقب بـ "بينج"، الذي قام بدوره هو نفسه، ضياع الشباب العربي إثر الاندماج والاختلاط بالمجتمع اليهودي، دون الحفاظ على الهوية القومية، وانغماسه الدائم بالمخدرات، وهي مسألة متفشية بين الشباب الفلسطيني في بعض المناطق في الداخل الفلسطيني، نظرًا لتعمد تغاضي السلطات الإسرائيلية عنها، وعلاقته بفتاة إسرائيلية، يرغب بالزواج منها ومن ثم الانتقال معها إلى حي راقٍ وسط رفض من أصدقائه والمجتمع المحيط به. وهذه واحدة من القضايا الإشكالية التي يعيشها فلسطينيو الداخل التي أضاء عليها قبطي في فيلمه، ويشير من خلال قصة بينج إلى أن مسار الخروج من هذا الوضع الصعب يأخذ شكل الانسلاخ

[95] أباهر السقا، *"الهوية الاجتماعية الفلسطينية: تمثلاتها المتشظية وتداخلاتها المتعددة"* (رام الله: المركز الفلسطيني لأبحاث السياسات والدراسات الاستراتيجية– مسارات، 2013)، 50.

عن الهوية والتماهي مع المستعمر، وبالتالي فهي معضلة تثير الجدل والاستنكار ولكنها تلقي الضوء على مجمل المعضلات التي يعيشها المستعمر في ظل الاستعمار.

تغيب في الفيلم النوستالجيا، فهو لا يحكي قصة تاريخ الحي أو يافا، ويثير الاهتمام بطبيعته البالغة الأشبه بالواقعية، فلا مونولوجات طويلة وفلسفية وعميقة عن الحياة والسياسة والحب، فأبطال الفيلم، يحكون في الفيلم كما يحكون في الحياة والحيّ، لا يترجمون أنفسهم للغة غريبة عنهم، يدخلون العبرية في عربيتهم المكسّرة ويشتمون بطلاقة طبيعية، ويطرحون أفكارهم المسبقة كما هي. لقد أضفى أسلوب صناعة هذا الفيلم تلقائية وصدقًا ورهافة مثيرة للمشاعر، محزنة ومضحكة، صادمة وحقيقية، لم يفرض المخرج نصًا على ممثليه بل أعطاهم مساحة ليكونوا أنفسهم فيتلعثمون في الجمل والكلمات البسيطة كما شاءوا.[96]

لا يمكن الحديث عن فيلم عجمي بمعزل عن التفاصيل التاريخية والسياسية، فالفيلم القادم من واقع صعب وملهم، مبني أساسًا على قصص حقيقية، وعندما سُئل قبطي عن شكل الطفولة والشباب في حي مثل عجمي، أجاب:

كانت يافا مهدومة في الثمانينيات، وكانت بلدية تل أبيب معنية بهدم القديم وجلب سكان جدد إلى الحي، تمامًا كما يحدث اليوم، بهدف تهويد المكان. كنا نلعب بين الخرابات والبيوت المهجورة. كانت الطفولة جميلة، أنت تكبر وكل شيء من حولك يكبر معك. جميع أطفال العجمي في البحر. درست في مدرسة خاصة أوروبية، وهؤلاء كانوا يعتقدون أن العرب لا ثقافة لديهم. فقد كان علينا أن نرتدي قميصًا أزرق وبنطلونًا كحلياً في اليوم الذي يسمى "استقلال إسرائيل"، وأن نغني أغاني عبرية. تخيل أي انفصام كان يعيشه الطفل في تلك الأيام.[97]

وهذه صورة رسمها المخرج إيليا سليمان في فيلمه "الزمن الباقي" في مشهد تناولناه بالتحليل في الفصل السابق، وكيف تؤصل هذه الصور الانفصام الهوياتي الذي يعيشه الفلسطيني في الداخل، خاصة عندما يستحضر هذه

---

[96] إياد البرغوثي، "*لا تشاهد فيلم عجمي*".

[97] قبطي، "*حوار مع اسكندر قبطي: فيلم "عجمي" وكاميرا الصراع*"، 116.

المشاهد من طفولته. ويضيف قبطي: "أذكر أنه طُلب مني أن أكتب موضوع إنشاء بالعبرية، فكتبت قصة جدي وكيف سُجن، وكيف سلبوا منه ثلاثة بيوت، وكيف أُجبر على شراء واحد منها كي يتزوج، فوضعت لي المعلمة علامة صفر".[98]

التمويل وسؤال الهوية

عندما نطرح مسألة الأفلام المشتركة الفلسطينية الإسرائيلية نصطدم بسؤال، هل نجح الفيلم بأسلوبه وموضوعه وسرديته النقدية في تقديم رواية فلسطينية مكتملة وواضحة، وما مدى مصداقية الطرح الذي قُدمت فيه بما يحفظ الهوية الفلسطينية كمشروع سياسي وطني، وهو ما يعنينا في هذه الدراسة. لقد نجح فيلم عجمي في إثارة جدل حول هوية الفيلم، فهل هذا الجدل كاف لأن يكون الفيلم فيلم الهوية الفلسطينية؟

ارتبطت إشكالية الهوية بالسينما في فلسطين تمامًا كما الواقع، فهي التي بدأت كثورة من أجل توثيق الأحداث السياسية ليصبح تطورها اليوم مرهونًا بما تقدمه بين الدراما والقضية والهم الفلسطيني بشكل جمالي ومقنع. وإلى جانب ما تعانيه السينما الفلسطينية من معضلة التمويل بشكل عام، تصطدم السينما الفلسطينية في معظم الأحيان، وبالتحديد تلك التي تتلقى الدعم من الجانب الإسرائيلي، أي سينما مخرجي الأراضي المحتلة عام 1948، بجدار التلقي والتوزيع العربيين. السؤال الآن إذاً، كيف يؤثر التمويل الإسرائيلي على هوية الفيلم الفلسطيني؟ فمسألة لمن ينسب الفيلم وأثر التمويل على هويته باتت مسألة ملتبسة أو مربكة، بالتحديد عندما نتحدث عن أفلام لمخرجين من الأراضي الفسلطينية المحتلة عام 48، فمثلاً تعرض فيلم "يد إلهية " 2002 للمخرج الفلسطيني إيليا سليمان إلى محاربة ومنع من العرض في مهرجان دمشق السينمائي الدولي لتلقيه أموالاً من الحكومة الإسرائيلية، ومن ممولين إسرائيليين – تلك الأزمة التي تتكرر مع معظم المخرجين في تجربتهم الأولى والثانية.

---

[98] قبطي، المصدر السابق، 116.

ففي "عجمي" ونتيجة لشراكة الفيلم وتمويله الإسرائيلي، نجد رواية الطرف الآخر حاضرة، ليس هذا فحسب بل وإظهار الجانب الإنساني والحيادي للمحتل، إذ يتعرض الفيلم وبصورة اعتراضية في منتصفه تقريباً وبعد أن ينقلك إلى أجواء عجمي ومعاناة ساكنيه ومشاكلهم، إلى رواية قصة ضابط الشرطة الإسرائيلي (داندو) المكلف بحفظ الأمن في زقاق الحي والذي تنقلب حياته وحياة عائلته رأساً على عقب عندما يتم خطف شقيقه وهو جندي في الجيش الإسرائيلي، وكل ذلك باللغة العبرية ودون وجود ترجمة – الأمر الذي يثير كثير من الأسئلة الجدلية على المستوى السياسي، وعلى المستوى الموضوعي في رسم صورة الضحية والجلاد بشكل حيادي. والحقيقة أن هذا الجانب غاب في معظم الكتابات التي تناولت الفيلم بالنقد والتحليل، خاصة تلك التي تحدثت عما أثاره الفيلم من جدل وانتقاد في الأوساط الإسرائيلية، فيما يقول قبطي، إنه لا يمثل إسرائيل في الأوسكار لأنها لا تمثله.

وفي حوار له مع مجلة الدراسات الفلسطينية، قال قبطي إنه حأول في عجمي القول، إن لا وجود للأبيض والأسود في الحياة وإن هذا يسري أيضًا على الصراع الفلسطيني–اليهودي، فاليهودي مؤمن أن هذه الأرض التي تعيش عليها من حقه 100%، ونحن الفلسطينيين، مؤمنون بكل قلوبنا وروحنا بأن هذه الأرض لنا ومن حقنا، وهذا ما يخلق الصراع، يقول قبطي: "هذا ما أردت أن أريه للمشاهد، أن أخدع المشاهد، وأجعله يصدق شيئًا معينًا من وجهة نظر شخصية معينة، وبعدها، أجعله يصدق شيئًا آخر عكس الحقيقة التي شاهدها من قبل. هذا صعب جدًّا، فمن أجل أن تصدق شخصية عليك أن تحبها، ولذا كان علينا أن نحكي القصة من دون وجهة نظر، وفي كل مرة نخلق بطلاً جديدًا.[99] ويضيف: "في النهاية علينا أن تفتح عيون الناس 50% من الحل هو تعريف المشكلة. نحن نخبئ المشكلة ونلوم غيرنا، وكان مهماً ألا ألوم أحدًا. لا يوجد ضحايا، كلهم ضحايا، كلهم ليسوا ضحايا".[100]

---

[99] قبطي، "*حوار مع اسكندر قبطي: فيلم "عجمي" وكاميرا الصراع*"، ص 118.

[100] المصدر السابق، ص 118.

عندما نتحدث عن عجمي كفيلم ولد من واقع صعب وملهم، فإننا لا نتحدث عن فيلم سينمائي من جانب فني فحسب، وإنما نتحدث عن فلسفة هي أساسًا مقولة العمل، وفلسفة حسب قبطي، يلخصها بقوله "إن الحقيقة وجهة نظر". يقول قبطي: "القصص في "عجمي" حقيقية، طوّرناها وكان علينا أن نحبكها كي تتلاءم مع الفلسفة البسيطة التي أردنا أن نخلقها. حأولنا إثبات أن كل شيء هو وجهة نظر، لا توجد حقيقة واحدة، فالحقيقة عبارة عن وجهة نظر، وكل طرف يرى الصراع من مكان مختلف، وهذا يسبب صراعًا وعنفًا".[101]

في المقابل وكما يشير قبطي في أحد اللقاءات، فقد لامه الكثيرون أنه لم يظهر الاحتلال وغابت علاقة الشرطة بالمدينة يقول: "قد يكون التوجه في مثل هذه الحالة وسطيًا، فأنت تعيش في يافا وتعرف أن الأمور ليست بالضبط كما جاء في الفيلم وقال إن الصورة تختلف، وإن الشرطة مثلا تتعامل مع أهالي يافا على أنهم أعداء".[102]

لقد كان واضحًا من خلال الفيلم ومعطياته أن قبطي لجأ لسرد رواية الجانب الإسرائيلي وبشكل حيادي، فقد سعى للموازنة بين الطرفين عبر البعد الإنساني المحض، وهذا يضعف صورة الفلسطيني كضحية لعنف بنيوي أكبر بكثير من العنف الذي يمارسه الفلسطيني، ويعود ذلك لشراكته مع يارون، وبسبب تمويل الفيلم الإسرائيلي، ولقناعته بأن الحقيقة مجرد "وجهة نظر" بين طرفي الصراع، وربما يعود ذلك لرؤيته للصراع كفلسطيني يحمل الجنسية الإسرائيلية! وهنا دلالة على أثر الاحتلال على هوية الفلسطيني في الداخل المحتل، وكيف يمكن أن يؤثر على رؤيته للصراع، ناهيك عن الدلالة التي حملتها العلاقة التي جمعت بين "بينج" الفلسطيني المسيحي، وصديقته الإسرائيلية اليهودية في دلالة على حالة التعايش والارتباط بين الجانبين رغم الصراع. وهذا يتقاطع مع الترويج للمفاهيم التي راجت مع اتفاق أوسلو كـ"التعايش بين الشعبين".

---

[101] المصدر السابق، 118.

[102] المصدر السابق، 118.

وقد عبّر قبطي عن خوفه من وصول الفيلم إلى الأوسكار، لأنه خاف أن يصبح جزءًا من صناعة الأفلام التي تدور حول المال والشهرة والأمور التافهة حسب قوله. لكن في الوقت نفسه، كان سعيدًا لأن الفيلم سيعرض لجماهير أوسع، من ناحية التسويق ساعد الأوسكار الفيلم كثيرًا.

إن الامتعاض والسخط اللذين أثارهما الفيلم في الأوساط الإسرائيلية، لم يكن فقط بسبب ما طرحه الفيلم من عنصرية حقيقية تمارس ضد الفلسطينين من قبل السياسات الإسرائيلية، وإنما لأن قبطي قال عندما ترشح الفيلم لجوائز الأوسكار الثاني والثمانين، لجائزة أفضل فيلم متداخل اللغات، وقال قبطي: إن الفيلم سيمثل إسرائيل، لأن الأفلام ترشح بأسماء الدول، فقال حينها للقناة الثانية من الإسرائيلية: "إنني لا أمثل دولة إسرائيل، لا سيما أنني لا أستطيع تمثيل دولة لا تمثلني".

وقال: "لا اعتبر ترشح الفيلم لجائزة الأوسكار كأحسن فيلم نجاحًا بقدر نجاحي في اجتذاب آلاف المشاهدين في اليوم الأول للعرض بدور السينما الإسرائيلية، عندئذ تمكن الفيلم من إقناع المشاهد اليهودي بالتضامن مع دماء الفلسطينيين، وبالبكاء عندما تبكي الشعوب العربية، والضحك مع ضحكها، والعيش معها والتعايش مع حياتها وظروفها المعيشية العصيبة، فهذا ما شغل عقلي منذ اليوم الأول للتصوير"، ما جعل وزيرة الثقافة والرياضة الإسرائيلية ليمور ليفنات تتعامل مع قبطي على أنه "خائن".[103]

وردًّا على ذلك خرجت الكثير من الأصوات التي تطالب بتعديل قوانين السينما الإسرائيلية، ومنهم عضو الكنيست ميكال بن أري من الاتحاد القومي، الذي طالب أن ينصّ القانون على أن الدولة يجب أن تشترط تمويل الأفلام بالتوقيع على وثيقة ولاء، "تمويل الأفلام لن يتاح إلا بعد توقيع المنتجين والكتاب والممثلين والمخرجين على وثيقة ولاء لدولة إسرائيل ورموزها وقيمها اليهودية–الديمقراطية"، وأن يعرف الفيلم كفيلم إسرائيلي. وقد تعرضت

---

[103] محمد نعيم، " "عجمي" .. فيلم "عبري عربي" يكشف *التمييز الإسرائيلي ضد العرب*" (تاريخ الاسترجاع 12 آب 2015) /http://www.alarabiya.net

المخرجة الفلسطينية من الداخل 48 سهى عراف لذات المسألة في فيلمها "فيلا توما" حيث طالبت وزيرة الثقافة الإسرائيلية عراف بإعادة التمويل الذي حصلت عليه من صناديقها، لأنها لم تضع على الفيلم اسم اسرائيل.[104]

إذاً هذه مفارقات يجب الالتفات إليها وفحص دلالاتها، فالمخرج القادم من الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 48 يعاني من تبعات أصوله الفلسطينية في الغرب وفي المهرجانات الدولية، ومن العنصرية تجاهه بسبب جنسيته الإسرائيلية في التعاطي العربي مع فيلمه وفي إقصائه من بعض المهرجانات السينمائية العربية، فمسألة التطبيع، تلك الحجة السينمائية التي تستخدم عربيًّا لرفض الفلسطيني (انتاجه وصناعته، وهويته من ناحية أخرى) أعاقت وتعيق رواج الفيلم الفلسطيني عربياً. إذاً هذه واحدة من معارك الهويّة والثقافة الفلسطينية التي يخوضها المخرجون الفلسطينيون في الأراضي المحتلة عام 48. ومسألة التمويل الإسرائيلي مرتبطة بحيثيات كل فيلم، ولا يمكن تعميم استنتاجات واحدة على كل المخرجين من الداخل المحتل، بمعنى أن فيلماً مثل "فيلا توما" تلقى أموالاً إسرائيلية لكنه لم يتعرض أبدًا للرواية الإسرائيلية، بل وخاضت مخرجته سهى عراف صراعًا، من أجل الدفاع عنه كفيلم فلسطيني، بينما فيلم "عجمي" لاسكندر قبطي، الذي أُخرج بالشراكة مع مخرج يهودي، طرح فيه تمثيلات للإسرائيلي كضحية في الفيلم، رغم رفض قبطي تمثيله لإسرائيل في الأوسكار.

إنتاج العنف في ضوء فانون

إن من أهم ملامح السياق الفلسطيني التغير السريع نتيجة السياسات الكولونيالية الاسرائيلية المتتالية بعد نكبة الـ 1948 وتعرض المجتمع الفلسطيني لعملية "تطهير عرقي مستمرة" وبناء دولة الاحتلال الإسرائيلي على أنقاض مدن وقرى فلسطين التاريخية، وتحول أكثر من ثلثي المجتمع الفلسطيني من فلاح إلى لاجئ، وتعرضه لعملية فقدان لقيمة أساسية وهي الأرض كقيمة محسوسة وملموسة، والأرض كما يفسرها فرانتز فانون في كتابه معذبو الأرض، تعني عند المستعمَر الخبز والكرامة، والتي تختلف عن الكرامة الانسانية التي يفهمها المستعمِر، فالفلسطيني نفسه

[104] المصدر السابق.

يُسجن ويُعذب ويُطارد ويُهدم منزله بغير ذنب جناه، فتنتهك كرامته القومية ولا يمكن أن يستعيدها إلا من خلال مواجهة المستعمِر كشرط وجودي للشفاء من الحرج النفسي الذي سببه المحتل.[105]

وما ظهر في عجمي هو نتيجة عقود من العنف الممارس على الفلسطيني، وتبعات لفقدانه المتكرر، الذي كان بداية مع فقدان الأرض، وما يرتبط بها من منظومة قيمية وأخلاقية تشكل شبكة الأمان والاستقرار له ومرجعيته الاخلاقية، وما أصاب العائلة الممتدة من تغييرات جوهرية في وظيفتها وبنيتها نتيجة التشتت في الدول العربية أو الداخل (داخل فلسطين التاريخية) أو في القدس والضفة الغربية وقطاع غزة، ومن بعد كل ذلك ما تم ممارسته من تمييز اجتماعي بحق السكان الأصليين، انعكس على مسألة الهوية الفلسطينية وتماثلاتها العامة، وبالتحديد على الفلسطينين الذين بقوا في الداخل المحتل، إضافة إلى أزمة المواطنة التي يعيشونها في مجتمع يقسم المواطنين فيه إلى فئات يتم التمييز والتفضيل بينها بشكل ممنهج وبنيوي.[106]

لقد اعتبرت الأرض وحدة القياس الاجتماعية والاقتصادية التي كان يقوم عليها المجتمع الفلسطيني الذي تم تدمير بناه مع النكبة. وهي بالتالي الفاعل الأساسي في الذاكرة الجمعية الفلسطينية باعتبارها المرجعية الجغرافية والثقافية والتاريخية.[107] فيما تعرضت القرى والمدن الفلسطينية في القدس وفلسطين التاريخية، لعملية تذويب وتطويع وتمييز عنصري ممنهج، استهدفت فيه ثقافة الفلسطيني ولغته ومنهاجه التعليمي وانتماءه العروبي الفلسطيني وكرامته الشخصية والوطنية وتم سحق انسانيته وتشظت هويته وأسلوب حياته، ولكنه كان يدرك فلسطينيته حينما ينتقل من حيه الفقير إلى حي المستعمرين، فيعنفه الأسفلت والعمارات والشوارع المعبدة ونظرات المستعمرين ليدرك

---

[105] بلال عوض سلامة،" الفاعل الاجتماعي: رؤية نقدية على ضوء تحديات المشهد الفلسطيني" *مجلة كنعان*، (2015)، kanaanonline.org.

[106] بلال عوض سلامة، "*الفاعل الاجتماعي: رؤية نقدية على ضوء تحديات المشهد الفلسطيني*"، 55.

[107] أباهر السقا، "*الهوية الاجتماعية الفلسطينية: تمثلاتها المتشظية وتداخلاتها المتعددة*"، 50.

انفصامه وانسلاخه عن الواقع الذي يريد، وبقدر ما تتعاظم مظاهر التحيز والقوانين التعسفية تجاه الفلسطيني بقدر ما يرتد العنف إلى المستعمرين لأنه من صنيعتهم.[108]

ثنائية المدينة الاستعمارية والمدينة الأصلانية تصح تمامًا على يافا، كما يصفها قبطي: "يافا كانت من أعرق المدن الفلسطينية، وحولها 23 قرية عربية، لكن بقي من سكانها 3800 شخص فقط وضعوهم في حي العجمي قرب البحر وسيجوا المكان حولهم. هكذا تولد المشاكل عندما تسجن أناسا مصدومين في مكان واحد فهذه وصفة جدية للمشاكل".[109]

من المؤلم أن تشاهد في "عجمي" كيف تحولت مدينة ناهضة مثل يافا، اجتذبت الثقافة والفنون، وذات الأزقة والأحياء الجميلة، إلى بيئة خصبة للعنف والكره. إن هذا التحول الذي حصل للمدينة الفلسطينية بعد النكبة، حتى في تغيير أسماء الشوارع والأحياء والمدن الإسرائيلية، التي تحولت من العربية إلى العبرية، طال بالضرورة من تبقى فيها من سكان، بما يدعوننا للبحث في العمق النفسي لسكان عجمي في مدينة يافا، وما تعرضوا له من قبل السلطات الإسرائيلية على مدى عقود من تمييز وعنف، وهنا يمكن استدعاء أفكار فانون، الذي يرى في العنف الثوري ضد المستعمر وظيفة اجتماعية وسياسية ونفسية باعتباره الاستراتيجية الوحيدة لتمكين المستعمَر، فالعنف المفرط الذي يستخدمه المستعمِر الإسرائيلي ليس لكسر مقاومة المعتقلين أو اللاجئين أو الأطفال فحسب، وإنما لهزيمة الشعب الفلسطيني وتدمير روحه المعنوية وإرادته، واستدخال الهزيمة والاستكانة والتكيف السلبي مع معطيات وإفرازات سياسات المستعمِر، ولهذا يكمن الخلاص الذاتي للمستعمَرين في ثقافة المقاومة والتصدي كآلية تحاصر الانهزام والقلق والتوتر الوجودي، في محأول لاكتشاف الذات من جديد، القادرة على التصدي والتعبير عما يختلجها من غضب وسخط قد يتحول مجتمعيًّا إذا تم قمعها.[110] وهذا ما حدث في "عجمي" فالعنف الذي

---

[108] المصدر السابق، ص 55.

[109] جواد عمر، "حوار مع اسكندر قبطي: فيلم "عجمي" وكاميرا الصراع"، *مجلة الدراسات الفلسطينية* 24، عدد 36 (2013): 118.

[110] بلال عوض سلامة، "*الفاعل الاجتماعي رؤية نقدية في ضوء تحديات المشهد الفلسطيني*"، 67-68.

يكشفه الحي ليس ثوريًّا بقدر ما هو مجتمعي، رغم كون وجود نوع من التمرد على النظام وإن كان دون وعي سياسي، فيعيد السكان الحي إنتاج العنف، ويمارسونه ضد أنفسهم، فالفيلم ذاته يبدأ بجريمة قتل فلسطيني لفلسطيني آخر، ويظهر واضحًا الشعور بالمرارة والاضطهاد المتبادلة بين الفلسطينين أنفسهم أو بين الفلسطينيين والإسرائيلين، ويتم التعبير عنه بممارسات سياسية واجتماعية وثقافية.

وظهر في عجمي شواهد العنف والعنصرية التي تمارس بحق الفلسطينيين، كانعكاس لواقع عنصرية الحكومات الإسرائيلية المتعاقبة، ذات السياسية الواحدة ألا وهي نفي الفلسطيني وعزله، والتضييق عليه للتخلي عن هويته الفلسطينية، بشتى الطرق والوسائل. في مختلف المدن العربية في الداخل المحتل، تتسع الهوة عند تميز اليهود دون غيرهم لا سيما حال تعاطي الحكومات الإسرائيلية مع المشاكل الاجتماعية والثقافية، وتهديد المئات من العائلات الفلسطينية، بالطرد من منازلهم لإخلائها أو هدمها.

يقول قبطي:

هناك من شاهد الفيلم وقال وإذا كانوا كذلك فمن جعلهم مجرمين؟ هل ولدوا كذلك؟ الحقيقة أن الجواب على هذه الأسئلة سيكون بالنفي. هناك مشكلة تتجسد في وجود ما يزيد عن 80 قتيل عربي في مدينة يافا خلال السنوات الأخيرة الماضية، هناك مشكلة عندما نكتشف نقص المدارس العربية في يافا بنسبة 50%، ولعل ذلك هو ما يولد نوعاً من القهر والكبت داخل كل عربي في المدينة.[111]

لم تزل الهوية في الحالة الفلسطينية محل سجال من حيث آليات تكوينها ونمطها وأشكال التعبير عنها، وستبقى كذلك دوما كباقي الهويات. وإن كنا نبحث عن دلالات ظهور أو تجلي مسألة الهوية في أفلام لمخرجين من

[111] محمد نعيم، "*عجمي" .. فيلم "عبري عربي" يكشف التمييز الإسرائيلي ضد العرب*".

الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 48، وأمام كل ما يمارس من قبل المستعمر، فنحن بحاجة لدراسة ما آلت إليه الأمور وكيف آلت إليها في حي فلسطيني معزول مثل عجمي، هو اشبه بالغيتو. ففي يافا وعكا واللد والرملة، وفي البلدة القديمة في القدس، تسير بعض الحارات ضمن آليات غيتوهات محلية، حيث يتشرذم الحي إلى حارات، والحارة إلى انقسامات طائفية/ سياسية/ مصلحية/ اجتماعية. والمستعَمر يعيش حالة صراع على الموارد ويشعر بالتهديد من أخيه، وبالفردانية المتزايدة في سعيه للاستهلاك المتزايد، ظنًّا منه أن السلع المؤقته ستزيد في مكانته وحراكه الاجتماعيين. وهذا أكده عجمي عندما تحدث عن علاقات السكان ببعضهم في "عجمي" وتعاظم الفردية لديهم، وهي واحدة من أهم الأسباب التي تؤدي إلى الصراعات بينهم.[112]

وإذا ما قرأنا فيلم "عجمي" في ضوء العنف لدى فانون، فبإمكاننا أن نرى كيف يسعى الفلسطيني في "عجمي" لفرض نفسه على الآخر من أجل الاعتراف به، تمامًا كما يرى فانون أنّ الإنسان لا يكون إنسانًا إلا عندما يفرض نفسه على إنسان آخر من أجل هذا الاعتراف، وأنه إذا لم يكن هنالك اعتراف حقيقي من قبل الآخر، فإن هذا الآخر سيبقى موضوعًا للفعل، لأنّ بالآخر، وباعترافه تتوقف قيمة الإنسان وحقيقته الإنسانية.

إن المستعَمر يخضع للنظرة العنصرية والدونية من قبل المستعمِر. هذه العنصرية تجعل الإنسان الأفريقي أو العربي عبارة عن وحش يحب الخطيئة، أو إلى "شيء" لا إرادة له. والاستعمار بما هو نظام قائم وفريد من نوعه يخلق شعورًا قويًّا ودائمًا بالنقص في نفوس الشعوب المستعمَرة، لذا فإنّ الخروج من هذه الوضعية أو الحالة لا يمكن أن يتمّ في نظره إلا من خلال العنف.

وإذا اعتمدنا الأطروحة القائلة إنّ هويتنا تتشكل جزئيًّا بالاعتراف أو بغيابه، وكذلك بالإدراك الخاطئ أو المشوّه الذي يملكه الآخرون عن هويتنا، فإنّ هذا يتطلب في تقديرنا أن تسلك الهوية السبل المناسبة لتحقيق أهدافها، وأن تعتمد على الحوار مع الآخر الذي لا يتحدد بوصفه عقبة فقط، وإنما بوصفه إمكانية وحاجة للوعي ولاكتمال

---

[112] أليز أغازريان، "المقدسيون وانشطار الهوية من وحي فرانز فانون"، *الدراسات الفلسطينية 21*، العدد 82 (2010): 83.

الذات كذلك، لأنه باعترافه تستعيد الهوية جزءًا من وعيها، وتحقق قدرًا من إمكاناتها. وإذا استحضرنا الهدف من العنف، وهو تحقيق العدالة، فإننا نستطيع القول إنّ علاقة الهوية بالعنف يجب أن تكون علاقة وظيفية وليست علاقة وجودية، بما أنّ الهدف هو تحقيق الاعتراف بهذه الهويّة، وبحقها في العدل والحريّة والكرامة.[113]

وكما هو معروف أنه في حالة التشريط الاستعماري بمعنى فانون، فإن تبني هوية وطنية يحدث تغيرات جذرية على المستوى العاطفي الوجداني والنفسي والذاتي. وهذا الشعور بالهوية مرتبط بتراتبات اجتماعية متغيرة، وهذا التنوع التراتبي يعطي الأفراد الليونة بإظهار ولاءات لتحل محل أخرى، ما يظهر لنا أن الهوية ليست بناءً جامدًا يتم فرضه على الآخرين من خلال توجيهات أيدولوجية، أو توجيهات دولاتية، لأن ثمة استعارات، محاكاة، تتداخل لتحدث هذا الشكل.[114]

كل ذلك أسهم ويسهم بشكل أو بآخر في تشكل الهوية، لدى الفلسطينيين في الداخل المحتل عام 48، فمسألة تشظي الهوية الجامعة كانت واضحة في الفيلم، في ظل انغماس الأبطال في مشاكلهم الشخصية، وهم في صراع للحفاظ على الذات، ويمكن تفسير ذلك بما يقوله أباهر السقا إن الشعور بالهوية ليس معطى أوليًّا في الوعي الفردي، بل هو حصيلة آلية اجتماعية متداخلة متواصلة وهي عملية بناء اجتماعي بامتياز. فكل هوية تُبنى وتحدد بالنسبة إلى هويات أخرى. وهذه العلاقة مصنوعة من حركات استيعاب وتمثُّل (يصبح بواستطها الفرد/ المجتمع ممثلاً لغيره)، ومن حركات تمايزيَة (بها يؤكد خصوصيته تجاه الآخرين).[115]

---

[113] الزوأوي بغأوري، *"الهوية والعنف نحو قراءة جديدة لموقف فرانز فانون"*.

[114] المرجع السابق.

[115] أباهر، *"الهوية الاجتماعية الفلسطينية"*، ص 53.

لذا فإن عملية توكيد الهوية ليست فقط إظهارًا وانعكاسًا للتجانس الاجتماعي لمجموعة ما، بل أيضًا إحدى الوسائل التي تحأول المجموعة أن تبني وحدتها بها وتبني حدودًا اجتماعية بينها وبين مجموعات أخرى.[116]

وهكذا فإن سكان عجمي، لن ينفكوا من دائرة العنف، إلا إذا استطاعوا انتزاع اعتراف بهويتهم من قبل الآخر، لأن نفي هذه الهوية من قبل الاحتلال هو ما يبقيهم في دائرة الصراع الهوياتي، وكل ذلك ينعكس على ذواتهم وإعادة تشكيلها للوعي الوجداني والنفسي، وضمن ممارساتهم اليومية ضد القوالب والأطر المفروضة عليهم من الاحتلال.

٣ – البطل الذاهب إلى الموت في "الجنة الآن" لهاني أبو أسعد

حبكة الفيلم

لا شك أن فيلم "الجنة الآن" للمخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد، أحد أهم الأفلام في السينما الفلسطينية الجديدة، ليس لأنه يتناول موضوعًا جدليًّا وحساسًا ولم يتطرق إليه أحد من قبل فحسب – وهو معنى العمليات الفدائية، ومعنى الخيانة والنضال – بل أيضًا لأنه خلق جدلاً على هذا الصعيد. ولأنه تميّز بإجادة مخرجه للغة

[116] المصدر السابق، ص53.

السينمائية التجارية، التي كانت واحدة من أهم أسباب وصوله للعالمية وترشحه لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية، وجائزة جولدن غلوب وغيرها من الجوائز على المستويين العربي والدولي.

أبو أسعد فلسطيني من مواليد مدينة الناصرة عام 1961 يحمل الجنسيتين الإسرائيلية والهولندية. لم يدرس السينما أكاديمياً، بل كانت دراسته، في مجال هندسة الطيران، في هولندا. بدأ حياته السينمائية في مرحلة الانتفاضة الأولى عام 1987، التي أثرت فيه شخصياً. له مجموعة من الأفلام الوثائقية والدرامية، حصل على جوائز عربية ودولية عدة، من أهمها فيلم "الجنة الآن" (2005)، الذي أنتج بدعم من شركات أوروبية، منها: صندوق الفيلم الهولندي، وصندوف الفيلم الألماني، ووصندوق السينما العالمي، وصندوق الفليم الأوروبي. من أعمال أبو أسعد أيضاً، "عرس رنا" (2002)، وهو فيلم روائي مأخوذ عن قصة للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر، وله اسم آخر في النسخة المترجمة للألمانية وهو "القدس في يوم آخر"، يتحدث الفيلم عن رنا التي ضجر والدها من دلالها وتلك الصفة التي تمنعها عن الزواج من الذين يتقدمون لها، فوضع لها قائمة بأسماء العرسان لتختار منها زوج المستقبل، وتتوالى الأحداث حتى يُعقد قران رنا على حاجز أقامه الاحتلال. ولأبو أسعد أيضاً فيلم "عمر"(2013)، الذي يطرح من خلاله موضوعاً جدلياً آخر، وهو موضوع "العملاء" أو المتعأونين مع الاحتلال، من خلال قصة ثلاثة شبان من أحد مخيمات الضفة الغربية، وفي سياق قصة حب تجمع بطل القصة عمر بنادية أخت صديقه طارق، والذي سيتم التطرق له بالتحليل أيضاً ضمن عينة الدراسة.

يحكي فيلم "الجنة الآن" قصة الـ 48 ساعة الأخيرة، أو هكذا تفترض الحبكة في البدء، في حياة خالد وسعيد من نابلس وهما بطلا فيلم أبو أسعد إذ يستعدان لتنفيذ عملية فدائية في إسرائيل بعد أن أصبحا عاطلين عن العمل. يقال ان القصة الجيدة تبدو وكأن لها مقدمة طويلة محذوفة. وفيلم "الجنة الآن" يبدو أنه يتمثل هذه المقولة بقوة، فمنذ المشهد الأول نرى فتاة تودّ عبور الحاجز، وهي الفتاة الفلسطينية، سهى التي وُلدت في فرنسا، وترعرعت في المغرب. وأصبحت "عائدة" من ضمن العائدين إثر اتفاقيات أوسلو، وبالتالي صار من الواجب عليها المرور بين

فوهات جنود الاحتلال، وحواجزهم، "عائدة" إلى الوطن الفلسطيني، بعد سنوات من المنفى. وقد أدت الدور الممثلة المغربية الأصل لبنى الزبال الحاضرة في السينما الفرنسية لا سيما في أفلام اندريه تيشينه.[117]

وفي هذا المشهد الأول اشارات مكثفة تدخلنا إلى المكان وظروف القهر فيه وتقدم لنا السياق السياسي الذي يعيش فيها ابطال الفيلم ومن خلاله نفهم أفعالهم: الحاجز خال من المارة، يعمّه الصمت والهدوء. فقط الأصابع تتناقل بطاقة الهوية، والأيدي تفتش الحقيبة، وبندقية مدلاة على الكتف، وأخرى مصوبة إلى الصدغ، والعيون تتعارك بنظرات صامتة، وإيماءات آمرة، تسمح بالمرور، إلى حيث تبدأ الحياة على الحاجز الذي يقطع الطريق إلى نابلس.

ينتقل الفيلم، مباشرة، إلى شابين من نابلس. شابان عاملان في محل "أبو سمير" لتصليح السيارات، وها هما يتشاجران مع أحد الزبائن العنيدين. وبإشارة هذا الزبون إلى اعوجاج والد أحدهما، من خلال القول: طرف السيارة "مايل زي أبوك"!.. ومن خلال ردّ الفعل المدمّر لذلك الطرف، وفوران القهوة في ركوتها، يكون الفيلم قد رمى للمشاهد أول مفاتيح رموزه، التي يتمّ إدراكها، فيما يأتي من أحداث الفيلم، حيث يتضح أن والده كان عميلاً.

هذا الثنائي الذي يبدو على تناسق ظاهري، في محل تصليح السيارات، وفي الجلسة الودودة العابثة، على تلّة تشرف على المدينة، سيظهر لنا متناقضًا في أعماقه، وفي ردود أفعاله، فالرجل الأول خالد يبدو مرحًا، ضاحكًا، مقبلاً على الحياة، ابن مدينة، (يؤديه الممثل علي سليمان)، بينما يظهر سعيد متحفظًا، يرفض الابتسام حتى أمام الكاميرا، ابن مخيم (يؤديه الممثل قيس ناشف).

---

[117] بشار إبراهيم. 2005. عن فيلم للمخرج هاني أبو أسعد: أية "جنة ...الآن"، *مجلة المستقبل*، العدد 2064 (تشرين أول/ أكتوبر)، (تاريخ الاسترجاع 15 تموز 2014) http://www.almustaqbal.com

لاحقًا لضحكاتهم ولهوهم، يفاجأ سعيد بخبر اختياره لتنفيذ عملية فدائية، فيرد عليه الشخص الذي حمل إليه الخبر بأنه هو من كان مسجلاً وأراد هذا الموضوع، ترأود الشكوك أحدهما فيما يبقى الآخر على حماسته، يتلقى الشابان كل ضروب التمهيد والإعداد النفسي واللوجستي والديني متقبلين، بتفأوت في المشاعر، فكرة أن الساعات الأربع والعشرين المقبلة هي آخر ما سيعيشان. دون أن يعلم أحد بما يضمرانه أو ينويان القيام به، كما هو معروف، وفي الليلة التي تسبق يوم العملية تقوم خلية بتحضير الشابين وقص شعرهما وحلق ذقنيهما، ويتم غسلهما كما يغسل الميت ويرتديان بذلات أنيقة.

ينطلق خالد وسعيد عابرين حاجز الشريط الفاصل بين الضفة الغربية وإسرائيل، حتى ينتظرهما "متواطئ إسرائيلي" يعمل بالأجرة مع التنظيم ولكنهما ما إن يعبرا أمتارًا قليلة، حتى يجدا نفسيهما في مواجهة دورية إسرائيلية، فيهربان ليتفرقا منذ تلك اللحظة كلٌ في طريق. وإذ يعود خالد الى الخلية، يصيح زعيم التنظيم بالسؤال عما إذا لم يكن سعيد هو الخائن الذي جعل الدورية الإسرائيلية تصل في اللحظة الدقيقة وشكه هذا لم يأت من فراغ فوالد سعيد كان عميلاً ونجده طوال الفيلم حاملاً لهذا العار.[118]

لكن سعيد لم يكن خائنًا بل ظل هائمًا في المكان، وهو يحمل الحزام الناسف، ويقرر الاستمرار بالعملية ويتمكن من الوصول إلى موقف حافلة ركاب إسرائيلية، بل والوقوف على باب الحافلة، غير أنه يقرر ألا يستقل الحافلة بعد أن يرى طفلة داخل الباص، وهذا موقف لا شك يظهر هذا الشخص الذي ينوي تفجير نفسه، بصورة تطغى فيها الإنسانية وتؤكد أن القضية التي يمثلها، وما يقوم به ليس أمرًا إجراميًّا، إنما هو الطريق الذي اختاره للنضال من أجل حرية شعبه. ويقرر سعيد على إثرها بالتراجع عن العملية، ويعود إلى المقر الذي تمّ فيه تجهيزه للعملية، فيجد الرجال وقد غادروا المكان. يأخذ بالبحث عن خالد، الذي كان هو أيضًا يبحث عنه.

---

[118] بشار إبراهيم. 2005. "عن فيلم للمخرج هاني أبو أسعد: أية جنة ...الآن؟"، *مجلة المستقبل*، العدد 2064 (تشرين أول/ أكتوبر)، (تاريخ الاسترجاع 15 تموز 2014) http://www.almustaqbal.com

الدوران في المكان، يقود سعيد للالتقاء بسهى، والانطلاق معها في سيارتها، وقد اكتشفت أمره من خلال الشرائط التي تصور الوصايا الأخيرة للشهداء، أو اللحظات الأخيرة لتصفية العملاء، التي تباع في الأسواق. حينها يبلغها سعيد بحقيقة والده، الذي كان عميلاً للإسرائيليين، وتمّت تصفيته خلال الانتفاضة الأولى، عندما كان هو في العاشرة من عمره.

حوار عنيف يدور بين سهى وسعيد حول سُبل الكفاح، وحول الفارق ما بين التضحية والانتقام، والعلاقة بين الضحية والجلاد، والخلل الكبير في موازين القوى.. وهذا ملخص النقاشات التي يخوضها المجتمع الفلسطيني، ما بين مؤيد ومعارض للعمليات الفدائية، التي تستهدف مدنين تحديدًا، وجدوى العنف مقابل الحلول السلمية، رغم أن هذا الجدل لم يكن دائرًا في المجتمع في صراعه التاريخي مع الاحتلال على مر عقود منذ النكبة عام 48، ولم يكن هناك خلاف على الفدائي الثائر حامل البندقية، حيث كانت الفكرة السائدة أن الاحتلال هو من يتحمل مسؤولية الموت في كلا الطرفين، لأنه نقيض الحياة، ولا يجب أن تُسأل مثل هذه الأسئلة التي تصب في صالح الاحتلال، لكن هذا التغيير طرأ جراء توقيع اتفاق أوسلو، كاتفاق سلام بين الجانبين الفلسطيني والإسرائيلي، الذي أرسى تغيره في عمق جذور الفكر الاجتماعي والسياسي الفلسطيني.

ويتطرق الجدل بينهما إلى سؤال هل الجنة موجودة فعلاً، أم هي مجرد فكرة؟ وهل يكفي أن تكون، حتى لو فكرة في الرأس، لتعوض عن حياة الجحيم هذه؟ لكن وقبل أن ينتهي الحوار وهما في السيارة سرعان ما ينتصب الحاجز الإسرائيلي أمامهما يسدّ الطريق في وجه السيارة، ويجبرهما على الرجوع.[119]

في نهاية الفيلم يفتح سعيد قلبه، ويتحدث عن مكنوناته وهواجسه ورواسبه النفسية، ويعود بذكرياته إلى ولادته في المخيم، وعيشه في سجن كبير في قبضة الاحتلال، وقناعته بأن الاحتلال يمارس جرائم كثيرة، لكن من أبشع الجرائم التي يرتكبها، هي استغلاله لضعف النفس البشرية، وإسقاط البعض في العمالة!.. كما يبين رؤيته لطبيعة

[119] عـلا الشـيخ. 2013. "الجنـة الآن" ... رهـان الحيـاة والمـوت. الإمـارات اليـوم. (تاريـخ الاسـترجاع 6 آب 2014) http://media.emaratalyoum.com

هذا الصراع الدائر، وخلل القوة الذي لا بد من الاستعاضة عنه بتوازن الرعب، خاصة في ظل الصمت العالمي المطبق.

هكذا يخرج سعيد بنفسه من دائرة الحالمين بالجنة، أو من دائرة أولئك الذين يمارسون العمل السياسي كاستراتيجية حرب مدروسة موجهة للعدو، ويدخل في دائرة الراغبين بالاغتسال من العار؛ العار الموروث بالهزيمة، والتخاذل، والعمالة، عار الوقوع في قبضة الاحتلال وتذوق بطشه الموجع، عار اللجوء والشتات، والوجود في مخيم، عار الإحساس بانتقاص الكرامة، وافتقاد العدل، والعيش بحرية، وهنا يتضح أن لكل مبرره في اختيار هذا الطريق، حتى وإن كان مغايراً للفكر الإسلامي الذي ساد فترة الانتفاضة الثانية، لا يأسًا من الحياة، ولا لمجد اجتماعي أو غيره، وإنما حب في التضحية بالنفس "في سبيل الله".

"فكرك بنعمل إشي صح؟" من جهته، سيكون هذا سؤال سعيد لصديقه خالد، ما يعني الشك الذي يختلج في دواخله، عن مدى صوابية هذه الطريقة التي ينخرطان بها، وهل هي الطريقة الصحيحة للنضال!

لاحقًا في تل أبيب، يصل خالد إلى قناعة بوجود طرق أخرى، للنضال وللتحرير، غير العمليات التفجيرية، ويختار العودة عن تنفيذ العملية، لكن سعيد (ابن المخيم) قرّر أن لا يعود إلى المخيم، مرة أخرى، أبداً، فيمضي إلى حتفه.[120]

إن خوض أبو أسعد في العمق الإنساني والاجتماعي للفلسطيني، والبحث عن الأسباب النفسية التي تشكل دوافع بعض هذه العمليات الفدائية، لم ينتقص بالضرورة من الرواية الوطنية، بقدر ما أعطاها بعدًا حقيقيًّا واقعيًّا يلامس به المجتمع الفلسطيني، ومعطياته. لسان حال فيلم أبو أسعد يقول: إن الفعل السياسي هو أمر يمكن تفسيره

[120] علا الشيخ. 2013. "الجنة الآن" ... رهان الحياة والموت. الإمارات اليوم. (تاريخ الاسترجاع 6 آب 2014) http://media.emaratalyoum.com

بشكل أفضل إذا نظرنا إلى أسبابه الاجتماعية، وهو لا يقارن كعمل سياسي عسكري تكتيكي، أي أن جدواه تقع في الحقل النفسي والحقل الاجتماعي.

تحليل نقدي لصورة البطل

في تركيب الشخصيات الرئيسية في الفيلم، وهما خالد وسعيد، (فيما تلعب سهى دورًا مساندًا لدور البطولة)، بدا جليًّا أن كاتب السيناريو، وهو هاني أبو أسعد بالاشتراك مع بيرو باير، راعى الكثير من الصراعات السيكولوجية وعمل على تطوير الأحداث من خلال حوار الشخصيات وسلوكياتها وصراعها مع بعضها، مرتكزًا بالأساس لرسم الصورة الكاملة على بطلي الفيلم، مراعيًا العلاقات الاجتماعية السوسيولوجية والارتباطات السيكولوجية لهما، وكذلك صفاتهما الخارجية من مزاجية وسلوك، ناهيك عن كونه لم يُغفل الاهتمام بالوضع الطبقي لشخصيات الفيلم، والتغلغل في ذواتهم ووعيهم ومدى انعكاس بيئتهم ليس فقط على رغباتهم وأمنياتهم بل أيضاً على خياراتهما السياسية.

فعلى مدى مشاهد متلاحقة في المخيم الذي يسكنه سعيد، كان البعد الاقتصادي واضحًا في سمات الشخصية، الذي بدا جليًّا أيضًا في مكان عمله في ورشة لتصليح السيارات، وقد تشابكت هذه العناصر البيئية بصورة محبوكة لترسم تفاصيل نمو الشخصية وتطور الأحداث، فقد أعطت المشاهد الأولى في الفيلم مؤشرات واضحة للخط الدرامي الذي ستكون عليه الدقائق التسعون التالية.

ورغم ذكر الشابين لموضوع الجنة، وأنها الغاية والهدف، وكأنها الخلاص من الجحيم الذي يعيشانه، إلا أن الصورة التي ظهر فيها سعيد وخالد كاستشهاديين مقبلين على الموت بكامل إرادتهما جاءت مغايرة لصورة الاستشهادي لفترة ما بعد اتفاق أوسلو، التي ترتكز على الأساس الديني، الذي صور الاستشهادي بصورة البطل المثالي الذي يلبي الدعوة الإلهية للتضحية بأغلى ما يملك وهي الروح "في سبيل الله ومن ثم الوطن"، كما ترى الأحزاب الدينية التي تصدرت هذه العمليات في تلك الفترة، وفي تلك الفترة بالتحديد التي تزامن معها انتشار الفكر الأيدولوجي

الديني. إلا أن البطلين لم يأتيا بالصورة المثالية النمطية التي شكلها المجتمع عن الاستشهادي في حينه، بل مثل سعيد وخالد نموذجين لشابين طغت العادية على شخصيتيهما، فهما يغضبان ويشتمان أمام أبسط المواقف، رغم أنهما مقبلان على الموت، حتى أن واحدًا منهما وهو سعيد يتبادل القبل مع سهى التي ترفض فكرة العمليات "الفدائية" ولا تؤمن بجدواها.

أما الشخصيات فقد كانت مركبة وعميقة وأخذت ذات البعد الفلسفي للموضوع نفسه فسهى ابنة أبو عزام أحد شهداء الثورة، ممن كانوا قيادة فيها، أيام الكفاح المسلح، تظهر على نحو الفتاة الواثقة من ذاتها، ومن ثقافتها، ومواقفها، ورؤيتها، تجاه الحياة والواقع، والاحتلال، والكفاح.. وتترك القلق والارتباك والتلعثم لسعيد الذي نراه يسأل أمه عن مشكلة والده، أي عمالته للاحتلال، فتبرر أمه قائلة: "إن ما فعله كان لأجلنا!".

وإذا ما دخلنا في عمق شخصيتي البطلين (خالد وسعيد) نرى مزيجًا معقدًا من الانفعالات العصبية والصراعات الذهنية التي كانت ترأود البطلين، لا يغفل أبو أسعد الطبيعة المتغيرة والحركية للشخصية أي التنظيم الدينامي، فهو إلى جانب تركيزه على المظهر الخارجي للشخصية والعوامل البيئية والمجتمعية المرتبطة بها إلا أنه لم يهمل البناء الداخلي لها، وتوافقها مع البيئة الطبيعية والسيكولوجية.

لذا فقد ظهر أثر البيئة التي جاء منها البطلان عليهما فسعيد قادم من المخيم، بأزقته وهشاشته وبدا انعكاس بيئة المخيم على سعيد ليس فقط في شكله بل في انغلاقه وانعزاله على نفسه، وسرعة غضبه وثورانه.

وقد أدت الشخصيات الدور والحكبة المطلوبين بكثير من الاتقان والاندماج بتفاصيل الشخصية، حيث استطاع أبو أسعد أن يدمج العناصر الدرامية السينمائية مع الصفات والقيم والرغبات والعلاقات والتحولات التي ظهرت على هيئة قوى متشابكة دراماياً، وبدا تفاعل الشخصيات واضحًا معها.

حوار الشخصيات وسلوكياتها وصراعها مع بعضها هو ما استند إليه المخرج أبو أسعد من أجل إيصال رسالته، غير أنه لم يلجأ لإظهار الصراع الداخلي أو المونولوج الداخلي لهم، واستعاض عنه بالحوار الثنائي بين البطلين على اعتبار توازيهما في تجسيد شخصية الفدائي.

يتخذ الفيلم خطوطًا عدة استطاع أبو أسعد التقاطها والسير بها حتى نهاية الفيلم: خط السجال مع الفتاة الفلسطينية – المغربية النشأة سهى، حول جدوى هذا كله. واختيار أبو أسعد لعائدة مغتربة ليقولها نقد العمليات، لا يعني بالضرورة عدم وجود نقد محلي وجدل على موضوع الفيلم، وإنما لأنه لا يمكن سماع هذا النقد. [121]

كما تتشابك خطوط الفيلم تباعًا: خط البحث عن سعيد، خط التبدل الذي يحصل لدى خالد واكتشافه برودة الزعامات في التعامل مع المناضلين وصولاً إلى اتهام هؤلاء سعيدًا بالخيانة لأن أباه أصلاً كان "متعأونًا". وخط محأولات سعيد إكمال مهمته، ليس عن اقتناع تام وإنما لأنه وجد نفسه مضطرًا لذلك فلا طريق رجعة له، لأنه سيتهم بالعمالة، وربما لدوافع عميقة لديه، تتمثل في كونها الطريقة الوحيدة لتطهره من عار أبيه وهربًا من اتهامه بها، وإن لم ينطق الفيلم بذلك صراحة.

إن جزءًا من فهم العمليات الاستشهادية متعلق بفهمنا للديناميات الاجتماعية للحياة السياسية الفلسطينية. فبعض خيارات الفلسطيني هي رسائل موجهة لأبناء مجتمعه، أكثر من كونها موجهة للعدو. والفرق واضح بين سعيد وخالد منذ البداية، خالد متردد متشكك لعوب غير واضح مقصده تمامًا، لا يعرف لماذا اختار المسار تحديدًا بينما سعيد جدي يعرف ماذا يفعل، فهو يريد أن يكون نقيض أبيه، هو متيقن من ذلك والسبب اجتماعي أكثر منه سياسي. فالعار الذي لحق بوالد سعيد، والذي اكتوى به منذ أن كان عمره عشر سنوات، هو الدافع الحقيقي وراء كل ما يفعله سعيد، وهو دافع للخلاص من النظرة الدونية المجتمعية، ومتقاطع مع مر الحياة التي يفرضها الاحتلال.

---

[121] إبراهيم العريس. 2014. «الجنة الآن» لهاني أبو أسعد: الانتحاري والإرهابي والاستشهادي. جريدة الحياة، (تاريخ الاسترجاع 15 تموز 2014) http://www.alhayat.com

يظن سعيد وخالد أنهما يموتان بملئ إرادتهما، أنهما يختاران الموت كما حال أي فدائي يسلك طريق تضحية لا رجعة منها، لكن فكرة الذهاب إلى الموت، واختياره مسألة كانت محط جدل طويل، فهذا الاختيار ليس فرديًّا بحسب اسماعيل ناشف، الذي يشير في كتابه "صور موت الفلسطيني"، إلى أن الإنسان لا يموت بحسب هواه، وإنما طريقة الموت مرهونة – إلى حد بعيد – بشكل النظام الاجتماعي الذي يعيش فيه. فطريقة الموت، مثل المرض والقتل والموت الطبيعي وغير ذلك، نسق سلوكي مثل أي ممارسة اجتماعية أخرى، يشتق من النظام الاجتماعي العام ويتحقق في سياق حياة الفرد الذي سيموت.[122]

بمعنى أن التضحية بالجسد قد تحصل، لكن الرؤية غائبة، وغياب الجسد لم ينعكس على التحولات الاجتماعية، والفيلم جاء ترجمة وانعاكسًا للواقع، لكنه لم يقدم رؤية مختلفة عن منطق التضحية بالجسد، والخلاص الروحي من معاناة الاحتلال، من خلال السيطرة على مسألة الموت، فالبطولة الفلسطينية التي لا تقبل بالضعف والاستسلام والسيطرة عليها، تسيطر على واقعها بتحكمها بالموت تماماً كما يقول ناشف، أن تموت شهيداً يعني أن تنتزع من النظام سيطرته على إدارة شؤون الموت الجماعي الفلسطيني، وإن كان هذا الانتزاع رمزياً و/أو جزئيًّا. فالشهيد ينتزع السيطرة على موته هو كفرد ليمثل إمكانية الانتزاع الجماعي من دون أن يتحقق الأخير بالضرورة سبباً في إثر الشهادة الفعيلة. [123]

التسجيل الأخير

في مشهد تسجيل وصية خالد الأخيرة قبل ذهابه للموت، تتداخل فيه القراءة الدينية، بالقراءة الوطنية، والموقف العلماني الديمقراطي، بالموقف السياسي الرسمي فلسطينيًّا.. كما يظهر نوعًا من المفارقات الساخرة، كاضطرار إعادة قراءة الوصية بسبب عطل في الكاميرا، أو تناول المشرفين على العملية الشطائر خلال التصوير، في صورة لامبالية

---

[122] ناشف، اسماعيل. *صور موت الفلسطيني* (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات 2015)، ص7.

[123] ناشف، اسماعيل. *صور موت الفلسطيني* (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات 2015) ، ص 85.

وكأن المشهد أكثر من عادي بل ومستهلك، ويُظهر تعامل رجال المقاومة مع الموت كما تعاملهم مع حدث يومي، حيث أظهرهم على أنهم عديمي التعاطف الإنساني أو العمق الوجودي، كبيروقراطيين حزبيين.

ربما تعمد أبو أسعد كل تفاصيل المشهد، رغم أن البوح الوجداني كان من الممكن أن يكون أكثر إنسانية في مثل هذا الموقف، بدلاً من القراءة التلقينية من الورقة بحيث تعبر عن مكامن الشخصية الحقيقية وهواجسها، وهو ما ظهر جزءًا منها في الحديث عن فلتر الماء، بصورة أقرب إلى الكوميديا السوداء، إذ كثيرًا ما تكون الرسالة الأخيرة خالية من التفاصيل الحياتية للشخص في الواقع، وما شاهدناه من تسجيلات الفيديو للشهداء كانت في معظمها قراءة من ورقة مكتوب فيها ما سيقولونه وليست عفوية أو فيها تعبير عن المشاعر، وهذا ما نقله أبو أسعد، أو على الأقل هذا ما ظهر من فيديوهات للجمهور.

يدخل الفيلم في كواليس التحضير للعملية، من بوابة الدين، حيث الدعاء، والصلاة، وغسيل الجسد، والأكفان، يرقى إلى درجة المقرر الأساس في الحياة، أو الموقف، أو السلوك. فرغبتهم بـ"الجنة" اتضح من مجريات الأحداث أنها لم تكن خالصة، فبعدما تكلّم القائد "أبو كارم"، واعدًا بإكرام ذكراهما كبطلين، كانت طلبات خالد تنحصر في توفير أفضل ظرف لأسرته من بعده، فيما لو تعرضا لانتقام من إسرائيل، كما طلب تعليق صورته وسعيد معًا، وهذا يدخل في إطار ديناميكية البعد الاجتماعي التي تتحدد معه خياراتنا، وتنبني عليه توجهاتنا، وهو ما ارتأى أبو أسعد إخراجه للسطح، ليواجه به المجتمع.

"على الأكيد"؟.. سيكون هذا سؤال خالد، للمشرف على العملية، في مجال الحديث عن حقيقة قدوم ملكين من السماء، لأخذهما إلى الجنة، بعد تنفيذ العملية!.. وإن كان هذا "التشكيك" يتنافى مع الإيمان المطلق لدى نموذج التضحية بالنفس بوازع ديني، وإن ربما قد يخالج البعض لكن دون امتلاكهم لجرأة البوح به. غير أنهما لم يبدوا متدينين على الإطلاق، بل ولم يبلغا مفهوم التدين الشعبي التقليدي، عند عامة الناس، وهو الالتزام ببعض

العبادات كالصلاة والصوم، وهو تدين لا يصل لدرجة الإيمان المطلق بالتضحية بالنفس، إن كان بدافع إيماني ديني، وقد أوضحنا أعلاه دوافعهما للقيام بالعملية.

وإذ تنغلق دائرة الشك على المستويين، كليهما: المستوى الإيماني العقيدي، بالسؤال عن حقيقة حضور الملاكين، للانتقال بهما إلى الجنة، قبل التساؤل أصلاً عن وجود الجنة ذاتها!.. والمستوى الكفاحي، بالسؤال عن مدى صحة هذه الطريقة، وجدواها ومردودها السياسي، وعن وجود، أو عدم وجود، طريقة أخرى أكثر جدوى!.. لا يكون من الرجلين إلا أن يتابعا حوارهما الأخير، وهما يبولان، تارة، أو يمجّان سجائرهما، تارة أخرى.[124]

على الرغم من المستوى الفني للفيلم الذي يضاهي أفلامًا عالمية، والذي كان أحد أسباب حصول الفيلم على العديد من الجوائز. إلا أن الثيمة السياسية والأيدلوجية طغت على معظم النقد الذي تلقاه الفيلم، حيث رأى البعض أن الفيلم استهدف المشاهد الغربي.

باستثناء ما ذكره سعيد عن صعوبة الحياة واستحالتها في ظل الظروف التي يفرضها الاحتلال، كان تفسير قرار التنظيم بتنفيذ العملية غير كاف، إذ تم تبريره باغتيال قوات الاحتلال لقائد فلسطيني واحد، واعتبر هذا الاعتداء سببًا كافيًا للانتقام بقتل عشرات الإسرائيليين في إحدى الحافلات، فيما كان من الممكن تبرير العملية بقتل إسرائيل لمئات المدنيين في مدن كغزة وجنين وهدم أحياء بكاملها، كمبرر أكثر قوة على الأقل للجمهور العالمي. رغم أن ما نقله أبو أسعد فيه مقاربة واقعية، إذ عادة ما تنقم الفصائل، رداً على اغتيال أحد قاداتها.

خلاصة:

فيلم "الجنة الآن" لم يزعم الإجابة على الأسئلة الفلسطينية الصعبة والجدلية، لكنه على الأقل استطاع طرحها في الوقت الذي لم يجرؤ أحد على طرحها بالقالب الذي اختاره هو، طارحًا السجال السياسي بالمهارة التقنية تجاه

[124] إبراهيم العريس. 2014. «الجنة الآن» لهاني أبو أسعد: الانتحاري والإرهابي والاستشهادي. جريدة الحياة، (تاريخ الاسترجاع 15 تموز 2014) http://www.alhayat.com

أكثر المسائل خطورة وحذرًا في الواقع الفلسطيني، لكن بحرفية فنية عالية، خاصة من ناحية إدارة الممثلين، بالإضافة إلى التقنيات الفنية من صوت وصورة وجمالية المكان ومن حيث ضيق الأماكن أو انفتاحها، والاهتمام بأدق التفاصيل التي شاهدناها في المخيم أو مدينة نابلس والإضاءة والظلال، والنجاح في تنفيذ المشاهد الصعبة، السريعة والمتحركة والمتنقلة، في صورة تجلت فيها الانفعالات الشخصية للممثلين، ناهيك عن الحبكة الدرامية القوية للقصة التي تجذب المشاهد لمتابعة الفليم حتى النهاية.

"الجنة الآن" ينضم إلى الصف الأول من الأفلام الفلسطينية، ذات المستوى الفني العالي، الذي يجعل منها ما يمكن تسميته "كلاسيكيات السينما الفلسطينية"، تمامًا مع "عرس الجليل" لميشيل خليفه، و"يد إلهية" لإليا سليمان، وهو لن يقل عن هذه الأفلام إثارة للإشكاليات في ما يتعلق بالمضمون.

وبهذا المعنى، فإن فيلم "الجنة الآن"، ومهما كانت نقديته جريئة، أو قاسية، ومهما كان موضوعًا مدهشًا، أو حذرًا، لا يمثل قطعا مع السياق النقدي الذي أنجزته السينما الفلسطينية الجديدة، ولا استثناء في إطارها، على الرغم من الحساسية الدينية التي تتعلّق بموضوع "الاستشهاد"، و"الجنة الموعودة"!.. فالمخرج إياد الداوود جعل من فيلمه "فن الحياة" محاولة في الكشف عن الوجه الآخر للاستشهادي، من خلال التأكيد على إنسانيته، ورغبته في الحياة، والمخرج صبحي الزبيدي حأول مناقشة هذه الموضوعة، بشكل عقلاني، في عبور قلنديا، من خلال قراءة مردودها السياسي.[125] ولعل ما أثار النقد على أبو أسعد هو الشعور بأن فيلمه معد للمشاهد الأجنبي أكثر منه الفلسطيني، ولكن هذه يمكن ان تكون نقطة قوة، لأنها يرسم صورة الفلسطيني الانسانية في ذهن المشاهد الغربي الذي تعود ان يرى الفلسطيني إرهابيا.

إذًا وبخلاف ما أشار إليه عبد الرحيم الشيخ، إلى كون البطل قد مل من كونه بطلاً، أو تحول لبطل- مضاد، فقد أظهر أبو أسعد صورة قلقة لهذا البطل عبر ربطه بواقعه الاجتماعي ليكشف انسانيته ورغبته بالحياة، وهذا بالتأكيد

[125] إبراهيم العريس. 2014. «الجنة الآن» لهاني أبو أسعد: الانتحاري والإرهابي والاستشهادي. جريدة الحياة، (تاريخ الاسترجاع 15 تموز 2014) http://www.alhayat.com

لا ينسجم مع رمزية الاستشهادي السائدة في الخطاب السياسي (حتى تنفيذ عملية استشهادية لغسل العيب)، لكنه ليس غريبا عن القلق الوجداني الذي يراود كل فلسطيني إزاء تحديات المقاومة وسبلها وأشكالها التراجيدية.

٤ – البطل المذنب "عمر" لهاني أبو أسعد

حبكة الفيلم

لا يهاب المخرج الناصري هاني أبو أسعد الخوض في القضايا المحظورة والحساسة، فبعد أن تناول مسألة العمليات الاستشهادية في فيلمه "الجنة الان" (2005)، يعود بموضوع جدلي آخر في "عمر" (2013)، وهو موضوع "العملاء" أو المتعاونين مع الاحتلال. الفيلم الذي أنتج عام 2013، بلغت تكاليف إنتاجه مليون وخمسمئة ألف دولار، وأنتج بتمويل فلسطيني بلغ 95% من ميزانية الفيلم، و5% كدعم من برنامج إنجاز التابع لمهرجان دبي السينمائي.[126] ووصل لترشيحات الأوسكار (بعد فيلم الجنة الآن عام 2005) في قائمة أفضل فيلم بلغة أجنبية عام 2014، وحصل على جائزة النقاد في مهرجان كان عام 2013.[127] كما فاز بجائزة "المهر العربي" لأفضل فيلم وفاز مخرجه هاني أبو أسعد بجائزة أفضل مخرج في مهرجان دبي السينمائي الدولي بدورته العاشرة.[128]

قص أبو أسعد في 96 دقيقة قصة ثلاثة شبان فلسطينيين من أحد مخيمات الضفة الغربية هم أمجد الذي يقوم بدوره (سامر بشارات)، وطارق الذي يقوم بدوره (إياد حوراني)، وعمر الذي يقوم بدوره (آدم بكري) والمنتمون إلى أحد تنظيمات العمل العسكري، حيث يتدربون على تنفيذ عمليات عسكرية بهدف تسديد ضربة لجيش الاحتلال الإسرائيلي. يقوم الثلاثة بالتخطيط والتنفيذ لقتل جندي ببندقية قنص، لتبدأ بعدها الأحداث بالتتالي

---

[126] "عمر قصة حب تواجه إخضاع الإرادة"، جريدة عكاظ (تاريخ الاسترجاع 14 شباط 2014).
/http://www.okaz.com.sa

[127] "فيلم "عمر" الفلسطيني يعرض للمرة الأولى أمام الجمهور الإسرائيلي"، راديو سوا (تاريخ الاسترجاع 10 سبتمبر 2015).
http://www.radiosawa.com

[128] "بعد طول انتظار.. "عمر" الفلسطيني في دور العرض العربية"، العربية، (تاريخ الاسترجاع 22 شباط 2014).
/http://www.alarabiya.net

بحثًا عن القاتل إذ أن واحدًا منهم فقط كان من رمى الجندي المقتول بالرصاص.[129] وهنا يدخل موضوع العمالة في القصة حيث تشتبه المخابرات الإسرائيلية بطارق وتلاحقه عن طريق القبض على أحد أصدقائه وهو "عمر" ويخيره الضابط الإسرائيلي رامي الذي يقوم بدوره الممثل وليد زعيتر، بين الحبس مدى الحياة وبين التعاون معهم للوصول إلى قاتل الجندي. ويعرض أبو أسعد كل ذلك من خلال قصة حب بين عمر، وبين نادية التي تقوم بدورها ريم لوباني، وهي أخت صديقه طارق، لكن ينتهي به الأمر معتقلاً، فيبقى عمر ممزقًا بين حبه ووطنه، ومن ثم تتوالى الأحداث بالاستناد إلى المشاعر الإنسانية الحب والصداقة، والولاء والخيانة في ظل الاحتلال الإسرائيلي.

يرصد الفيلم تعقيدات الحياة الفلسطينية تحت الاحتلال، حيث التعاون مع الاحتلال واحد من أكثر المسائل حساسية وتعقيدًا في المجتمع الفلسطيني، فقد عانى منها الكثير ودفعوا ثمنًا غاليًا، لذلك فهو موضوع مثير للاهتمام ويشكّل مادة خصبة لعرضها للجمهور الفلسطيني والعربي أيضًا، وقد تم طرح ذات الفكرة بصورة مختلفة، في فيلم "بيت لحم"، الذي أنتج بعد فيلم "عمر"، لكنه عمل فلسطيني إسرائيلي مشترك فهو من إخراج المخرج الإسرائيلي يوفال آدلر، وكاتب السيناريو الفلسطيني علي واكد، ويتناول العلاقة بين ضابط مخابرات إسرائيلي وشاب فلسطيني، يتحول إلى عميل، لكنه يبقى حائرًا بين ولائه للضابط ولأخيه الملاحق بتهمة الإرهاب.[130]

في كل الأحوال فإن مسألة "التخابر مع الاحتلال" تستلزم دراسة سيكولوجية وسوسيولوجية معمقة تدرس خلفيات العملاء الاجتماعية والثقافية، فمن النادر أو غير المألوف أن يتحول أحد المقاومين إلى التخابر مع الاحتلال بالبساطة التي صورها الفيلم، فرغم تناول أبو أسعد لهذه القضية في سياقها الوطني وتداعياتها على مستوى المقاومة، ووبعدها الإنساني أيضًا، إلا أنه قدمها بغموض وتسطيح نوعًا ما، فلم يتطرق للبعد الاجتماعي للعملاء وكيف أنهم منبوذون ومكروهون من قبل المجتمع الفلسطيني، حيث تعتبر العمالة مع إسرائيل مجازفة كبيرة،

---

[129] "عمر" فيلم فلسطيني يحكي الحب في ظل الاحتلال ويبهر "كان". العربية (تاريخ الاسترجاع 14 شباط 2014). http://www.alarabiya.net .

[130] "بيت لحم": ليوفال أدلر: الفلسطيني إما مرتزق أو شرير أو فاسد أو خائن!"، جريدة القدس العربي (تاريخ الاسترجاع 10 سبتمبر 2015). http://www.alquds.co.uk/

وتتبرأ عائلات المتعاونين منهم حال اكتشاف أمرهم، وقد يتعرضون للقتل، في خيار لا رجعة عنه، وإنما يكتفي بالتطرق للخيارات الصعبة التي يضطر الشاب "عمر"، لاتخاذها بعد اشتراكه في عملية قتل جندي إسرائيلي وتعرضه لضغوط من جانب المخابرات الإسرائيلية للتعأون معها، ويضع هذا علاقة عمر بأسرته وأصدقائه والفتاة التي يحبها على المحك.

يؤخذ على أسعد أنه حصر الحوار بين شخصيات الفيلم الرئيسية، وغيب دور الشخصيات المساندة أو الثانوي، باستثناء دائرة البطل وحبيبته نادية، والمحقق رامي.

فلا نرى عُمَر ولو مرة يتحدث مع والديه أو إخوته رغم أننا نراه يتناول الطعام معهم في البيت. وحتى بعد اعتقاله وإطلاق سراحه بشرط التعامل مع إسرائيل، فإن حواره مع عائلته يتلخص بسؤال إخوته له عما كان يأكل في السجن فيما يبقى الأب والأم صامتين، لا دور لهما ولا قول سواء كان اللوم أو التفجع أو التضامن أو التشجيع أو أي نوع من ردود الفعل على هذه التجربة القاسية، ولا حتى الرد على اتهامات المجتمع لابنهم بالتعامل مع إسرائيل. أما التنظيم السياسي فيختفي تمامًا عن المشهد ما يتفق مع وصف الشبان بكونهم عصابة لا أصحاب أيديولوجيا ومبادئ قوية تدفعهم نحو طريق محفوف بالمخاطر شائك ومكلف.

ولعل ذلك يأتي بخلاف ما لاحظناه في فيلم أبو أسعد "الجنة الان"، الذي تناولناه بالتحليل، حيث كان دور الشخصيات الثانوية واضحًا ومؤثرًا، وكذلك دور الفصيل البارز في الفيلم، الذي غيبه أبو أسعد في فيلمه "عمر"، وأيضًا كما في "الزمن الباقي"، الذي لاحظنا فيه وجود الشخصيات الثانوية، وإن لم يكن بالنص، لكنها كانت حاضرة ولها مساحتها في الفيلم، وأيضًا في فيلم "عجمي"، وما شاهدناه من تفاعل بين الشخصيات، ورابط انسجامي واضح بينها، وبروز دورها في مساندة الشخصية الرئيسية أو البطل.

كما يزيل الفيلم اللهجة الفلسطينية المميزة لمكان الحدث الذي انتقاه، هو أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين الواقع في شق فلسطين المحتل عام 1967، فيؤدي الممثلون أدوارهم بلهجتهم الأصلية القادمة معهم من الشق

المحتل عام 1948. إن في نزع هذه الصفات تجريدًا آخر للواقع الفلسطيني الحياتي الغزير السابق للاستعمار الذي يتحداه يوميًّا عبر الحفاظ على تفاصيله.[131]

ولقد عرض الفيلم في عدد من المهرجانات السينمائية، وتلقاه الجمهور العربي والغربي، والمثير للاهتمام أن الجمهور الإسرائيلي كان جزءًا من دائرة الاستهداف، حيث عرض الفيلم في "إسرائيل"، وأثنى قسم منهم عليه، بينما هاجمه قسم آخر لأنه لا يعطي برأيهم أي أمل لحل مستقبلي.[132]

تحليل نقدي لصورة البطل

يبدأ الفيلم بمشهد لعمر، وهو يقف عند جدار الفصل العنصري، ومن ثم يتسلقه بخفة واحترافية تليق بصورة البطل، الذي لا تصيبه رصاصات قوات الاحتلال التي أطلقت نحوه، فعلى الرغم من جانب الضعف الإنساني الذي عمد أبو أسعد لتقديمه في شخصية البطل، بعيدًا عن صورة البطل النموذجي الكامل، الخالي من العيوب، بالصورة التي قدمتها السينما الحديثة بمخرجيها المعاصرين. لكن هذه الصورة كان لها بعض الثغرات أو السقطات، وهنا نجد أن صورة البطل في الفيلم تجافي البعد الحقيقي، لصورته بجوانبها الاجتماعية والثقافية وحتى الإنسانية.

في "عمر" تم إعادة تشكيل وبناء صورة الفلسطيني الضحية، الذي يرضخ للاحتلال وظروفه التي يفرضها عليه، ويعلن لحظات ضعفه وانكساره، بما يمثل انعكاسًا لبعض مراحل الفلسطيني في فضاء المستعمِر، ورغم اختيار أبو أسعد لهذه الشخصية الراضخة، وتحطيمه لصورة البطل الأمثولي، إلا أنه أختار أن يصحّح مساره في نهاية الفيلم، واختار له أن يواجه المحتل، إذًا فهو مثّل حالة الضياع والتيه والتخبط التي عاشها ويعيشها الفلسطيني، في مرحلة ضياع بوصلة العمل النضالي، وغياب القيادة التي مثلت رمز البطولة ومواجهة المحتل في سنوات الثورة. وهو بالتالي

---

[131] حنين، نعامنة، "وين فلسطين يا عمر". جدلية (تاريخ الاسترجاع 22 شباط 2014).
http://arabic.jadaliyya.com

[132] "فيلم "عمر" الفلسطيني يعرض للمرة الأولى أمام الجمهور الإسرائيلي". (تاريخ الاسترجاع 22 شباط 2015).
/http://www.radiosawa.com

استطاع أن يعطي النموذجين في ذات الشخصية، من تيه وضياع إنساني ورضوخ نفسي، بالقبول بالتعاون مع الاحتلال، إلى مواجهة وتحدٍ وتضحية بالنفس من أجل الوطن.

وهنا نطرح تساؤلاً حول ما إذا كان التركيز على عادية البطل وضعفه الإنساني وعلى الصورة الفنية للفيلم وبعده الجمالي الذي أهّله للتواجد في منظومة شبكات الإنتاج المعولمة، قد طغى على هوية الفيلم الوطنية؟ وهل وقع أبو أسعد في وهم استقلالية الاستطيقية للحقل السينمائي في حداثة العولمة الراهنة ومفارقة الارتباط بمتطلبات صناعة السينما في حقول فنية معولمة، ومعايير "المهرجانات السينمائية"؟ وهل صورة البطل انتقصت من الرواية الفلسطينية ام زادتها غنى؟

في الوقت الذي يمثّل فيه الموضوع الفلسطيني، محط اهتمام وجذب شبكات التمويل وترويج الأفلام عالميًّا وإقليميًّا، يلقي هذا الاهتمام جانبًا من المسؤولية على عاتق المخرجين والمنتجين الفلسطينيين، في الجانب المتعلق بنقل الرواية الفلسطينية، والحفاظ على هوية الفلسطيني وذاكرته، في إطار إعادة صياغة الذات وإعادة إنتاج الهوية الفلسطينية، فما الذي أراده أبو أسعد من قصته؟ وهل استطاع الحفاظ على روح الفيلم فلسطينية؟

الحقيقة وللإجابة على هذا التساؤل، نعود لقصة الفيلم، عمر شاب مقاوم يخوض تجربة نضالية بإرادته المطلقة، لكنه يتعرض للسجن ومن ثم المفاضلة ما بين أن يقضي حياته كاملة في غياهب السجون، أو أن يفصح عن اسم صديقه الذي قتل الجندي الإسرائيلي، ويكون بذلك متعاونًا مع الاحتلال، بعد أن يتعرض للضغط والتهديد والابتزاز، لكن عمر وبعد أن اختار أن يكون عميلاً، وهي مسألة ناقشنا صعوبتها سابقًا، حيث إن التعاون مع الاحتلال له أكلافه النفسية والاجتماعية، بالغة التعقيد والصعوبة، التي أغفلها الفيلم، لكن أبو أسعد يسعى للحفاظ على صورة الفلسطيني نظيفة في النهاية، فيخلق هذا التحول الدراماتيكي في شخصية عمر من جديد بأن يعود عن فعلته بتعاونه مع الاحتلال، ويقرر في المشهد الأخير بل اللقطة الأخيرة من الفيلم قتل ضابط المخابرات الإسرائيلي في صورة مفاجئة للجمهور، لكنها بالتأكيد مُرضية، ربما لتعاطفه مع ذاته ومع قضيته وليس مع البطل

نفسه بالضرورة، وكما يقول الأديب أنيس منصور: "الممثل هو الشخص القادر على أن يكذب بمنتهى الصدق، والمتفرج هو الشخص الذي قرر أن ينخدع بمنتهى اليقين".

إن المشاهد بشكل عام يتعاطف مع البطل، لأنه بالعادة يتصور نفسه مكانه، ولا يهتم بغيره من الشخصيات كما يعير اهتمامه الكلي للبطل بالكيفية التي يقدمها له المخرج، رغم ما قد تعانيه بعض الشخصيات من بؤس ومعاناة تفوق البطل في كثير من الأحيان، وفي حالة عمر فإن الجمهور مستعد أن يغفر له خطأه، وإن كان فظيعًا وغير مقبول وبالأخص لأنه فلسطيني، وهذا ما عول عليه أبو أسعد، بأن أتاح لعمر في نهاية الفيلم أن يتراجع عما اقترفه، هنا تتجلى مقدرة المخرج على إقناع الجمهور ببطله، فهو رغم أنه لم يقدم بطلاً خارقًا خاليًا من العيوب، يملك الحلول كلها، واختار أن يقدم بطلاً إنسانًا خطاءً، فالإنسان خطاء كما عند بأول ريكور.[133]

وهذه حبكة المخرج، تماما كما في فيلم تايتانك، فالمشاهد أكثر ما تعاطف مع بطل الفيلم الذي مات غرقًا من أجل إنقاذ حبيبته، لكنه لم يفكر كثيرًا بمئات النساء والأطفال الذين كانوا على متن السفينة، وماتوا غرقًا أيضًا، ما أريد قوله هو أن المشاهد هو طوع إرادة المخرج، فبإمكانه أن يلعب على وتر مشاعره، وهو يحدد من هي الشخصية التي ستكرهها أو ستحبها في الفيلم، وبإمكانه أن يعدل مسار الشخصيات والأبطال حسب رؤيته، وهذا أمر بالغ الأهمية، إذ يترتب على البطولة التي يقدمها كثير من الأمور.

خلاصة

قد يكون موضوع الفيلم عامل جذب لأطراف عدة، فهو يرضي المشاهد الفلسطيني أو العربي الذي قد يتعاطف مع عمر الإنسان، فهو رغم بطولته لكنه إنسان له سقطاته، كما أنه يطهر نفسه في النهاية ويقوم بقتل الضابط

[133] بأول ريكور، الإنسان الخطاء. عدنان نجيب الدين، مترجم (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2008).

الإسرائيلي، وأبو أسعد استطاع أن يستثمر هذا الجانب العاطفي لدى المجتمع الفلسطيني والعربي بشكل عام، الذي يتعاطف مع المعترف بخطأه، تمامًا كما في فيلمه "الجنة الآن"، حيث قدم صورة الاستشهادي في المشهد الأخير وهو يتحدث عن رغبته في الاستشهاد ليغتسل من عار أبيه الذي كان عميلاً. وقد استطاع أبو أسعد أن يتحدث عن الرواية الجمعية الفلسطينية عبر تناول المسكوت عنه وهو جزء حقيقي من الواقع المر، كالعمالة والضعف والوهن.

لقد ظهرت فلسطينية الفيلم وهويته السياسية بشكل واضح وإيجابي، رغم صورة البطل التي أخذت منحى سلبيًّا، بانزلاق البطل نحو التعاون مع الاحتلال، إلا أن أبو أسعد عدّل مسار هذه الشخصية، وقد كان لذلك دور في نجاح الفيلم في الأطر الدولية، إذ استطاع أن يحكي الرواية الفلسطينية للإنسان الفلسطيني بكل تناقضاته وهواجسه وتمرده وضعفه أمام ما يواجهه، لكنه رغم ذلك يعود لأصالته في الدفاع عن أرضه ووطنه، وإن كلفه ذلك حياته في نهاية المطاف، ويتقاطع أبطال أبو أسعد في كل من "الجنة الآن" و"عمر"، في مواجهة الضعف الإنساني، على الرغم من اختلاف الجهات التمويلية في كلا الفيلمين، ففي "الجنة الآن" كان معظم التمويل أوروبيًّا، فيما سعى أبو أسعد في "عمر" لإنتاج الفيلم بتمويل فلسطيني في المعظم، وفي كلتا الحالتين لم يكن هناك فرق في الرؤية الإخراجية للفيلم، وتحديدًا صورة البطل الإنسان الذي يتعامل مع ضعفه ويواجه الضغوطات التي تقع عليه، فيتغلب عليها أحيانًا ويقع أسيرها أحيانًا أخرى.

٥ – أسيرة الجسد والمجتمع زوجة الأسير ضحية البطولة في "المر والرمان" لنجوى النجار

حبكة الفيلم

بجرأة فريدة، ورؤية جديدة، اختارت المخرجة الفلسطينية نجوى النجار[134] في فيلمها الروائي الطويل الأول "المر والرمان" والذي أُنتج سنة (2010)، أن تروي الحكاية الفلسطينية انطلاقًا من تفاصيل الحياة اليومية، ومعاناة الفلسطينيين تحت الاحتلال، لكنها جمعت خيوطًا عدة لتنسج قصتها، ما بين الهمّ الوطني والجمعي وقضية الأسرى ومصادرة الأراضي الفلسطينية من قبل الاحتلال وتقطيع أواصل المدن وغيرها، وما بين البعد الفردي والثقافة المجتمعية والعادات والتقاليد، لكنها في الوقت ذاته تلامس جوانب إنسانية عدة متداخلة ومتشابكة، تفتح الباب على كثير من التساؤلات عن نمطية نظرة المجتمع للمرأة بشكل عام، ولزوجة الأسير بشكل خاص، حيث يُفرض عليها بشكل أو بآخر تبعات بطولة الأسير، فيما تعيش هي تفاصيل كونها "ضحية" غير مباشرة، للاحتلال أولاً ومن ثم للمجتمع ثانيًا، وبهذا عادت النجار لتطرح إشكالية الأوليات للنضال الوطني، وهم التحرر الوطني مقابل التحرر الاجتماعي ومكانة المرأة.

واستطاعت النجار، أن تعيد تفكيك الرموز، وتعيد البطل إلى ماديته كجسد، وإلى وظائفه كفاعل سياسي واجتماعي، فخرجت من رمزية المرأة المساندة للبطل، إلى المرأة التي تقاس من خلال أحلامها ورغباتها وتجربتها الإنسانية، ورمزية العذاب الفلسطيني تحت الاستعمار وسلب الإرادة الجمعية والحرية السياسية لشعب بأكمله. واختارت النجار زوجة الأسير لتكون بطلة الفيلم، كرمز وطني وسياسي واجتماعي لأنها تمثل انعكاسًا للبطل الأسير.

قدمت النجار تجربة مغايرة عن السائد، مثيرة الكثير من الجدل، وتناولت مجموعة من المواضيع بصورة جريئة وفريدة ودرامية، ما مكن الفيلم من ترك بصمة واضحة في السينما الفلسطينية، خاصة أنه يلامس الواقع في حياة

---

[134] مخرجة وكاتبة أردنية–فلسطينية، بدأت حياتها المهنية في إخراج الإعلانات التجارية، ثم إتجهت للأفلام الوثائقية والقصيرة منذ عام 1999، كانت أول أفلامها القصيرة فيلم (نعيم ووديعة)، وحصل فيلمها الروائي الأول "المرّ والرمان" (2008) على أكثر من 10 جوائز عالمية، وعرض في أكثر من 80 مهرجان دولي ومسرح، وخلق جدالاً واسعاً على المستوى الفلسطيني لجرأة طرحه، ومن أفلامها أيضاً، "جوهر النسيان" 2000، و"الذهب الأزرق" (2004)، و"فتى يدعى محمد" (2002)، و"جاءوا من الشرق" الذي افتتح به مهرجان الجوائز الأوروبية عام 2004. و"ياسمين تغني" (2006)، وأخيراً "عيون الحرامية" (2014).

الفلسطينيين ويتحدث عن الوجه الإنساني للمرأة الفلسطينية بصورة درامية، وليست وثائقية، بما يتيح مساحة للمخرج للتحرك خارج ما يفرضه الواقع.

النجار، ورغم كون الفيلم تجربتها الروائية الأولى، لكنها امتلكت من الجرأة ما شجعها للخوض في واحدة من أكثر القضايا حساسية وإشكالاً في المجتمع الفلسطيني، وهي "زوجات الأسرى". ولم يكن التطرق لما تعانيه الزوجة من بُعد وغياب قسري عن الزوج فرضه الاحتلال هو الإشكال الوحيد، فالقصة كانت أكثر تعقيدًا من ذلك وأخذت أبعادًا اجتماعية ونفسية وإنسانية، حيث تطرقت للحالة الوجدانية لزوجة الأسير، وهي في الفيلم "قمر"، التي تعيش مشاعر انجذاب ليست واضحة تمامًا مع شاب يدعى "قيس"، أثناء تواجد زوجها في الأسر.

وتدور أحداث الفيلم، في رام الله، حول قصة شاب فلسطيني، ابن عائلة مسيحية "زيد" يقوم بدوره الممثل "أشرف فرح"، الذي تملك عائلته أرضًا وزيتونًا، متزوج من بطلة الفيلم "قمر" التي تقوم بدورها "ياسمين المصري"، وتعمل ضمن فرقة فولكلور شعبي فلسطيني، يعيشان حياة طبيعية هادئة نوعًا ما، باستثناء منغّصات الاحتلال، قبل أن تعتقل قوات الاحتلال الإسرائيلي زيد.

يبدأ الفيلم برصد تفاصيل عرس الشاب "زيد"، الذي يتوجه من رام الله نحو القدس لجلب عروسه عبر حاجز قلنديا، ملامسة جوانب إنسانية في الفرح الفلسطيني، وتفاصيل الحياة اليومية تحت نير الاحتلال، في محاولة لرصد هذا الواقع الانفصالي بين القدس وباقي مدن الضفة الغربية، نتيجة لعزل المدينة بجدار الضم والتوسع الذي ترصده نجار بعدستها، وحاجز قلنديا، الذي يضطر العريس زيد لعبوره وسط أزمة مرورية خانقة لجلب عروسه. ولم تغفل النجار، عن توثيق تفاصيل الحياة اليومية، فتنقل المشهد على الحاجز بحذافيره، كالباعة المتواجدين على أطرافه، ومن ثم لحظات تململ وتذمر وقلق لموكب الفرح الذي يفاجئ بطابور من السيارات المحتجزة فيما يتعاطف معه المحتجزون على الحاجز، ويسمحون له بتقدمهم، بعد أن يعتذر قائلاً: "متأسف، بدي أتجوز... خايف أتأخر"، فيباركون له، لكن ذلك لم يمنع الجنود من توقيفه وتفتيش السيارة، قبل أن يسمحوا له بالمرور.

وعلى الرغم من التفاصيل الشاقة التي خاضتها العائلة والأصدقاء أثناء مرورهم بالحاجز والجدار، إلا أن النجار أصرت أن ترصد العرس الفلسطيني، ببساطته وسعادة أهله الذين يسرقون لحظات الفرح، ينسون فيها تنغيص الاحتلال سواء على الحاجز أو على ممارساتهم اليومية. فيما تنتقل بعد ذلك لموسم قطف الزيون، حيث تصور وبانسيابية فنية عالية الحياة الفلسطينية الهادئة وارتباط الفلاح بأرضه، مصورة حلم الأسرة الفلسطينية بعيش حياة طبيعية بعيدًا عن المنغصات، ويتواصل "هدوء ما قبل العاصفة" في حياة زيد وقمر، كلاهما يمارس يومياته ما بين عمل زيد في الأرض، وعمل قمر في فرقة الرقص الفلكلوري، لكن الأحداث تتصاعد، بعد أن تصادر سلطات الاحتلال العسكرية الأرض التي تعتبر مصدر الرزق والحياة بالنسبة له، وتتوالى الأحداث والمشاكل بحيث يتم اعتقال ابن العائلة "زيد" ولم يمض على زواجه بعد سوى أيام محدودة.

وبالرغم مما تلقى الفيلم من نقد بعد عرضه الأول في رام الله عام 2009 بسبب سلوك قمر، حيث ينجرف شيء من عاطفتها تجاه مدرب الرقص الجديد "قيس"، الذي يقوم بدوره "علي سليمان"، في الوقت الذي كان زوجها تحت الاعتقال الإسرائيلي، وهو ما اعتبره البعض انتقاصًا من سيرة زوجة الأسير، إلا أن النجار وهي مخرجة الفيلم وكاتبة النص تتحدى صورة البطلة النموذجية، وتخرج من رمزيتها، فتكشف مشاعرها ولحظات ضعفها وتمردها، وواقعها الاجتماعي الصعب، وتقدم أيضًا روح الإنسان الفلسطيني الذي يصر على الحياة والفرح على الرغم من كل القبح الإسرائيلي الذي استباح أرضه وممتلكاته.[135]

تحليل نقدي لصورة البطل

المرأة والمجتمع وعلاقتهما بالجسد

صارحت النجار المجتمع الفلسطيني بكثير من عيوبه وتناقضاته، فأمام ما يعانيه من قهر واضطهاد من قبل الاحتلال، يمارس هو أنواعًا أخرى من القهر والقيود على حلقاته الأضعف، وأهمها المرأة، فهو يسربل حياة أفراده

[135] سعد جمعة، "المر والرمان،" جريدة الاتحاد (تاريخ الاسترجاع 15 ايلول 2015). http://www.alittihad.ae

على النطاق الاجتماعي والعاطفي والجسدي، بسلسلة من القيود والمعتقدات ضمن منظومة مجتمعية تقليدية، تحد من حريتها وفكرها وعاطفتها.

فقد حاولت النجار بأسلوب بسيط، الغوص في الجانب الإنساني والعاطفي لزوجة المعتقل، من بين آلاف المعتقلين في السجون الإسرائيلية، وما تواجهه من ضغوطات مجتمعية، فتطرق النجار باب المسكوت عنه في المجتمع الفلسطيني، العلاقة مع الجسد، والتمزق بين الواجب وبين الذات، وبين الهم الفردي والهم الجماعي، وكيف أننا في كثير من الأحيان نعيش في فلك ما يريده الآخرون بدل ما نريده نحن.

في الفيلم بعض الإشارات إلى العاطفة المتبادلة بين قمر وقيس، وإلى العلاقة مع الجسد، ولكن المخرجة لا تجعل المشاعر المكبوتة تعبر عن نفسها في مشاهد أكثر صراحة. وعلى الرغم مما أثير من جدل حول هذه المشاعر التي لا يمكن حتى تسميتها بعلاقة، التي يمكن تبريرها بالكبت النفسي والتوتر والإحباط والقلق بسبب غياب الزوج وابتعادها عن عملها وما تمارسه، وما يمارس عليها من قبل عائلة زوجها أو عائلتها من ضغط اجتماعي.

أما العروس فهي ممزقة بين واجبها الذي يتحتم عليها القيام به تجاه زوجها وأسرته، وبين إحساسها الشخصي بالجفاف والحرمان والنبذ، محرومة حتى من التعبير عن مشاعرها المكتومة ولو بالرقص، الذي كانت تؤديه أمام المرآة في غرفتها وفي العتمة، وكأنها تخفي شيئًا ما، أو كأنها تمارس عملاً معيبًا أو محرمًا.

إن العلاقة مع الجسد واحدة من أهم القضايا الحساسة والجدلية، وخاصة حين تصبح محكًّا للصراع الثقافي بين المحافظة والتحرر، ونتيجة القمع الممارس على الجسد لم تستطع قمر أن تعبر عن حزنها وعن غضبها بالرقص، لأنها زوجة معتقل، رغم أن الراقص لديه القدرة على تطويع جسده بالرقص حزناً وفرحاً، وهذا أمر لا يفهمه إلا الراقص، وليس أشهر من رقصة زوربا الحزينة.

تجد بطلة الفيلم نفسها سجينة مرتين بسبب الاحتلال الإسرائيلي، ومن ثم بسبب العادات والتقاليد المجتمعية التي تفرض عليها حياة جديدة، وهنا تجوب النجار في مجموعة من التساؤلات أو التجاذبات النفسية التي تجول في خاطر زوجة أي أسير أو معتقل، فماذا يمكن أن تفعل الزوجة الشابة "قمر" التي تهوى الرقص الشعبي، وتكون قد التحقت بفرقة فلسطينية في رام الله، هل يمكنها أن تستأنف حياتها بعد أن أصبحت "زوجة أسير"؟ متى سيخرج زوجها "زيد"؟ وكيف ستعيش في كنف عائلة الزوج التي تحسب عليها تحركاتها وأوقات خروجها ودخولها المنزل في ظل غياب زوجها؟ لكنها وعلى الرغم من ذلك، ترفض طلب أمها بالعودة إلى بيت أسرتها في القدس حتى تنجو من الواقع المرير من الانتهاكات والاعتداءات الإسرائيلية المتكررة على أرض الزوج وعائلته.

فجيش الاحتلال الإسرائيلي يضع مجموعة من الجنود داخل الأرض المصادرة، يتواجدون فيها بقوة السلاح ويمنعون أفراد العائلة من الاقتراب منها، والعائلة تلجأ إلى محامية إسرائيلية للطعن في قرار السلطات العسكرية بمصادرة الأرض، واجراءات التقاضي تطول، وزيد في المعتقل يتعرض لأبشع أنواع التعذيب والحبس الانفرادي، لكنه صامد يرفض توقيع التنازل الذي يطلبونه منه والعودة إلى عروسه.

البطولة والرمز

قمر العروس هي البطلة الرئيسية في الفيلم إلى جانب زوجها الأسير، لكن مساحة دورها أكبر في الفيلم، فقد اختارت النجار أن تعكس من خلالها، الوضع الإنساني والعاطفي لزوجة المعتقل الفلسطيني من بين آلاف المعتقلين في السجون الإسرائيلية، لكن النجار اختارت ألا تكون تقليدية، وتحدثت بجرأة عن الوجع الذي يكابره الفلسطيني ويرفض الاعتراف به والحديث عنه، ضمن الصورة التي يفرضها عليه المجتمع من الالتزام بصورة "البطل"، الذي يتعالى على الجراح ولا يفصح عن ألمه وضعفه، لكن هذا "البطل" هو ضحية بالأساس للاحتلال، وما هذا التعالي والمكابرة إلا إنكارٌ للواقع، ينتج عنه الكثير من المشاعر المكبوتة، والتداعيات النفسية التي يعيشها الضحايا وأهلهم.

فيما اختارت المخرجة النجار الممثلين بدقة واضحة، وبعد بحث طويل، وقدمت بطولة مشتركة، بشخصيات مسطحة، وأخرى عميقة تصل إلى حد الترميز، فأم حبيب مثلا التي تقوم بدورها الممثلة هيام عباس تقوم بدور صاحبة مقهى يجمع عائلة زيد وأصدقائه وقمر وأصدقائها، ويلتقون بهدوء يبدو بمثابة رمز لاستمرار الفلسطيني رغم الاحتلال.

أم حبيب كانت قد عملت بالخدمة في بيوت الأسر الميسورة لمدة أربعة عشر عاما قبل أن تفتتح المقهى، كما أنها هي التي تجمع بين الشخصيات وتوفق بحكمتها بين الأطراف المختلفة، وتتصدى لجنود الاحتلال وتهزأ منهم، وترفض الانصياع لأوامرهم. إنها تبدو على نحو ما، في السياق، رمزا لفلسطين نفسها، هذه الشخصية لها أبعادها الواضحة في عمق الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، والمجتمع الفلسطيني.[136]

غير أن الفيلم ليس كسائر الأفلام التي تحكي قصة الاحتلال وانعكاساته، فالمخرجة تتمتع بحس تشكيلي واضح في تكوين اللقطات، وتستخدم الرقص كمعادلة للحرية، كما تستخدم الموسيقى الفلسطينية الحزينة بآلة العود وإيقاع الطبل.. وتنجح كثيرًا في تنفيذ المشاهد التي تدور داخل السجن، خصوصًا عندما تزور قمر زيدًا وتتلامس أيديهما عبر الأسلاك، وتطبع هي على فمه قبلة من وراء السلك رغم اعتراض الجنود الإسرائيليين، قبلة تقول إن الجمال الفلسطيني باقٍ مهما طال الزمن ومهما تمادى المحتل المستبيح للحقوق.

تقول النجار في الفيلم: "كنا نناقش الألوان التي نريد استخدامها في الفيلم. الأحمر معادل للحياة، والأخضر.. ركزنا على هذين اللونين، على ألوان العلم الفلسطيني.. ألوان فلسطين المنسية في السينما فدائمًا ما نرى الأشياء

---

[136] أمير العمري، "نجوى نجار: "المر والرمان" هو لون الواقع الفلسطيني"، بي بي سي، (تاريخ الاسترجاع 15 ايلول 2015) http://news.bbc.co.uk

أسود وأبيض، فقد أثر الاحتلال كثيرًا على رؤيتنا للأشياء. لقد أردنا أن نحتفل بفلسطين الجميلة في هذا الفيلم".[137]

وتضيف عن تسمية الفيلم: "في فترة الانتفاضة الثانية كنت أقرأ في الفولكولور العربي وكنت أيضًا أكتب. وقد وجدت في الفولكولور حكاية المر والرمان.. هناك داخل كل رمانة بذرة واحدة تأتي من الجنة. وبدأت أبحث في هذا الموضوع، إن هذه الرمانة هي رمز للأمل في الحياة، والمر أو المرارة هي الجانب السيئ في الحياة.. هذه هي حياتنا.. مزيج من الإثنين.. ومن هنا كانت علاقتي بالموضوع".[138]

وبخلاف تنويعها للقطات استطاعت النجار أن تبث الحياة في كل لقطة، لتكون أقرب إلى الواقع كما في مشهد مصادرة الأرض، واللقطات المهتزة لإعطائها بعدًا حقيقيًّا، مع مراعاة الأحجام المختلفة للصورة، وتنوع الزواية بشكل حداثي بعيدًا عن الرؤية السينمائية التقليدية، خاصة فيما يتعلق باللقطات التي التقطت للراقصين، لكن كان من الممكن الاستفادة من اللوحات الفنية الراقصة، بما يضفي لمسة فنية خاصة للفيلم لو اهتمت النجار أكثر بتوظيف جانب الرقص، كتتبع حركات الراقصين والراقصات على المسرح وإخراج لوحاتهم الراقصة، بما يضفي إحساساً جديداً للفيلم لدى المشاهد.

أما بالنسبة لاختيار المثلين تقول النجار: "ياسمين المصري التي تقوم بالدور الرئيسي (قمر) هي ممثلة فلسطينية تعيش في لبنان، وقد لعبت دورًا رئيسيًّا في الفيلم اللبناني "سكر بنات"، ومن حسن الحظ أنها تحمل الجنسية الفرنسية أيضًا ولذلك تمكنا من إدخالها إلى القدس ورام الله. وهي أيضًا راقصة، ولذا كانت مناسبة تمامًا للدور. وخصوصًا أنها كانت المرة الأولى التي تأتي فيها إلى فلسطين، فهذا العامل كان شديد الأهمية بالنسبة للفيلم، فقد كنت أريد أن أصور لحظة اللقاء الأول، إنها تلعب دور عروس جديدة تذهب لكي تعيش في رام لأول مرة في حياتها، ولم تكن تشعر بالراحة مئة بالمئة.. هذا الشعور بعدم الراحة، أو بالقلق كان حقيقياً لدى الممثلة وأردت

[137] المصدر السابق، (تاريخ الاسترجاع 15 ايلول 2015).

[138] المصدر السابق.

الاستفادة من ذلك في الفيلم. أما أشرف فرح الذي يلعب دور زيد (الزوج) فلم يسبق له التمثيل من قبل، ولكن عندما وضعت الإثنين معًا كان هناك نوع من الانسجام في الأداء فيما بينهما على الفور. أما علي سليمان الذي لعب دور قيس مدرب الرقص، فهو مناسب تمامًا للدور، ففي عينيه حزن خفي، وهو يتمتع أيضًا بالرقة والحنان، كان لديه كاريزما معينة تخفي ألمًا وتجربة إنسانية عريضة. أما هيام عباس التي تلعب دور أم حبيب فلم يكن عليها أي نقاش. لقد جاءت وارتدت الدور وكأنه مصنوع خصيصًا لها ومنحته أبعادًا ذات دلالة ورمزية أكثر عمقًا، لتعميم حالة الصمود والتحدي، والمواجهة خاصة عند المرأة الفسلطينية.[139]

التمويل ومسألة التطبيع

إن استقدام فلسطينيين يحملون جنسيات أجنبية، أو عرب إلى فلسطين، كان وما زال موضوع جدل كبير، إن كان تطبيعًا أو لا، ورغم أن السلطة الفلسطينية تسهل إجراءات دخولهم، وتشجع على ذلك، إلا أن البعض يرى أن دخول العرب والفلسطينيين بهذه الطريقة هو اعتراف بالاحتلال وتطبيع للعلاقات معه، ويتم وصمهم ومن معهم بالتطبيع، حتى في ظل ما يواجهونه من صعوبات في الدخول أو العمل، التي تدفع الكثيرين للتصوير في الدول المجاورة، لكن ذلك لم يكن عائقًا لدى النجار التي أصرت على التصوير في فلسطين.

وعن الصعوبات التي واجهت الفيلم فتجملها النجار بـ: "التمويل والانتاج اذ طرقت أبواب المسؤولين الفلسطينيين لدعوتهم للمشاركة في تمويل الفيلم غير أن ردهم كان في الغالب بأن الأولوية لبناء المستشفيات وغيرها من المشاريع الهادفة". وتضيف: "حصلت على مبالغ صغيرة من بعض المؤسسات الفلسطينية، وتقدمت بمشروعي لمجموعة من صناديق التمويل العربية والأوروبية...".[140]

---

[139] أمير العمري، "نجوى نجار: "المر والرمان" هو لون الواقع الفلسطيني"، بي بي سي، (تاريخ الاسترجاع 15 ايلول 2015) http://news.bbc.co.uk

[140] أمير العمري، "نجوى نجار: "المر والرمان" هو لون الواقع الفلسطيني"، بي بي سي، (تاريخ الاسترجاع 15 ايلول 2015) http://news.bbc.co.uk

وحول سؤال ما إذا كانت المقولة السينمائية، تحتل السجال وتكون محل النقد، وقد تطغى في بعض الأحيان على المقولة الفنية أو حتى الرؤية الإخراجية؟ تجيب المخرجة نجوى النجار: "أن السينما الفلسطينية هي وليدة وفيها تجارب رائدة، نحن نجد أنفسنا في زاوية المقولة السياسية، وإذا ابتعدنا عنها نتوه، ونشعر أننا خارج بيئتنا".[141]

لماذا نجد المخرج الفلسطيني هو ذاته كاتب السيناريو، هل هي أزمة كتاب، تقول النجار: "كتابة السيناريو السينمائي ليست عملية سهلة، وفي الوقت الذي لا نملك فيه صناعة السينما، فلا دخل مجديًا، أما أنا فشخصيًّا أعرف نفسي ككاتبة أيضًا إلى جانب كوني مخرجة، فأنا درست السينما وعملت بها".[142]

وأجابت النجار عن سؤال الهوية والتمويل، قائلة: "كانت هناك محاولة للتدخل في المحتوى في فيلمي الأخير عيون الحرامية، من قبل جهة تمويل ألمانية، حيث طلبت مني إلغاء بعض الصور، ولم أقبل طبعًا، واضطررنا لإعادة الأموال، إلا أن هذا لم يؤثر على الفيلم، فهو تعأون جزائري، ودعمته أيضًا وزارة الثقافة الفلسطينية، وكذلك أيسلندا، والصندوق الأردني.[143]

فيما رأت الكاتبة رشا عبد الله سلامة أن جدلية تيار الثورة الفلسطينية من جهة واتفاق أوسلو الذي تبنى السلام من جهة أخرى، كانت حاضرة من خلال نقاشات الزوج الأسير، الذي يرفض التوقيع والتنازل للمحتل الإسرائيلي وبين الزوجة التي تسعى لإقناعه بالتوقيع كي يتواجد على ما تبقى من أرضه، وانسحب ذلك على حيثيات وتفاصيل عدة في الفيلم منها المباشرة والأخرى الرمزية، كالنزاع بين مدرب الرقصات الشعبية التقليدية والآخر الذي يسعى لإدخال حركات حديثة، وكذلك في ارتداء ممثلات العمل تصاميم عدة للثوب الفلسطيني المطرز.[144]

---

[141] مقابلة مع المخرجة نجوى النجار، خاصة بالرسالة بتاريخ 9 حزيران 2014.

[142] المصدر السابق، 2014.

[143] مقابلة أجرتها الباحثة مع المخرجة نجوى النجار.

[144] "فيلم "المر والرمان": جدلية الثورة وأوسلو إذ تنسحب على حياة الفلسطينيين"، وطن. (تاريخ الاسترجاع 17ايلول 2015) .http://watan.com

خلاصة:

لعل مُشاهِد "المر والرمان" يلحظ مدى براعة مخرجته نجوى النجار، في التقاط التفاصيل الداعمة لسيرورة الأحداث، منها اختيارها لعائلة مسيحية؛ وتحريها الدقة فيما يتعلق بالأزياء والأطباق والطقوس الاحتفالية والاجتماعية الفلسطينية أسهم أيما إسهام في خلق عمل فلسطيني واقعي يقترب حد التطابق مع حياة جل العائلات الفلسطينية في الوطن المحتل والمنفى.

من الأمور التي تؤخذ على الفيلم، استخدام كلمة "سجين"، لوصف المعتقل، وهو عمليًّا أسير الحرية والكرامة في الدفاع عن أرضه، خاصة عندما نتحدث عن كون الفيلم يخاطب جمهورًا عالميًّا، ويشارك في مهرجانات دولية، وكلمة سجين تعطي انطباعًا إجراميًّا، وفي هذا السياق كانت النجار قد أكدت أنها لم تصنع فيلمًا للعرض في الداخل فحسب ليلقى التقدير الداخلي ولا يصل للجمهور في العالم الخارجي، خاصة في الغرب، فهذا ليس كافيًا والعكس صحيح أيضًا، فهو يصور جانبًا من حياتنا ومن معاناتنا وهذا الجانب من المهم أن يصل.

ينتهي الفيلم بمشهد رقص قمر مع الفرقة لعرض اسمه "المر والرمان" في مدينة الملاهي، تلتقي عيونها مع عيون زيد التي تقول حبه وشوقه، وسط فرح الجميع باللوحة الفنية للدبكة الشعبية، في تعبير عن الأمل بالحياة، وإن كان في وقت مستقطع، ومن ثم تنهي النجار الفيلم بلقطة من إحدى الألعاب التي تدور، وكأنها تحكي دائرة حياتنا التي نمضي فيها, مع توقيع إهدائها لفلسطين.

الفيلم أثار جدلاً واسعًا لأنّ النجار خرجت عن الصورة التقليدية للبطل النموذجي، وأعطته بعدًا إنسانيًّا، وأظهرت ضعفه وتمرده، واهتمت بالتفاصيل الفنية وهي ما أهلت الفيلم للفوز بجائزة مسابقة يوسف شاهين لأفضل فيلم، كما فاز بجائزتين في مهرجان مسقط السينمائي الدولي السادس، وهما جائزة الخنجر الذهبي لأفضل تصوير، وجائزة الخنجر الذهبي لأفضل ممثلة وحصلت عليها الممثلة الفلسطينية ياسمين المصري بطلة الفيلم.

لم يسبق النجار أحد إلى موضوع زوجة الأسير بالصورة التي قدمتها، وإن كان من المهم جدًّا تناول الجانب الإنساني، والظروف الإنسانية والحياتية الصعبة التي تعيشها الزوجة، حيث نجحت في التركيز على القضايا الاجتماعية في دعم الرواية الفلسطينية، فكلما كان المجتمع سليمًا اجتماعيًّا، كلما كان أقدر وأقرب إلى التحرر الوطني.

٦ – دلالات البطل في السينما الجديدة: خلاصات من عينة الدراسة

خلال العقدين الماضيين شهدت صورة البطل عملية تحول، اختلفت معها دلالات هذه الصورة، تبعًا لمجموعة من العوامل السياسية بالأساس وانعكاساتها الاجتماعية والنفسية وغيرها على البطل الفلسطيني، وجاء هذا التحول مع جيل جديد من المخرجين، وفي مقدمتهم إيليا سليمان مع فيلم "سجل اختفاء" عام 1996، فقد أظهروا للسطح تناقضات المجتمع الفلسطيني، وتعقيداته من خلال تجارب ذاتية يمكن سحبها كنموذج أو ظاهرة على المستوى الجمعي، وتجلّت من خلالها انعكاسات الهمّ الوطني. فظهرت لدينا سينما ترصد إنسانية الفلسطيني بخيره وشرّه بأخطائه وضعفه، وتحلّل شخصيته النفسية والسلوكية تجاه واقعه، ونتيجة معاناته. هذه السينما الفلسطينية الجديدة لا تصور الفلسطيني على أنه بطل ولا ضحية بشكل مطلق، بل إنسان أولاً. ومعاناته تُفصح بأنّ الاضطهاد الذي يمارس عليه يؤدي به إمّا إلى الحلم ببطل خارق على طريقة "يد إلهية" لإيليا سليمان، أو التحوّل إلى قنبلة على طريقة "الجنة الآن" لهاني أبو أسعد، وبالتالي تراجعت صورة البطل "الفدائي" التي سادت فيما عرف بسينما الثورة والتي أرساها أبو علي مصطفى ورفاقه.

تم رصد هذه الصورة الجديدة للبطل ودلالاته من خلال تحليل نقدي لعيّنة من أهم الأفلام خلال فترة الانتفاضة الثانية وبعدها. وقد شكّل فيلم "الزمن الباقي" لإيليا سليمان علامة بارزة، فسليمان لم يحاول ادعاء سرد بطولة الفلسطيني الأنموذجي ككل، بل عكس التناقض بين السبل المختلفة التي يختارها الفلسطيني للتعامل مع واقع الاستعمار.

وقدم سليمان معالجة امتزجت فيها السردية التصاعدية (في حالة إبيه وأمه)، والسردية المتشظية ما بعد الحداثية، التي تكونت من مشاهد مفككة لجغرافيا وإنسان فلسطيني مشتت ومبعثر.

وأضفى سليمان على هذا المشهد المفكك وحدة وهوية وأصالة من خلال المواد الثقافة المختلفة (كالموسيقي والمقاطع التلفزيونية والإذاعية) في محاولة لربط هذا الفلسطيني المتشظي بماهية ثقافية عربية راسخة، بحيث بات رسمه

للتشظي بحثًا في موضوع واضح المعالم والهوية، لا تيها في المبهم. وقد نجح سليمان في تبحره في العمق والسطح السيكولوجي لشخوصه، مستخدمًا الأفراد لبناء الشخصية الجمعية، بتوزيعهم ما بين شخصيات رئيسية وثانوية، وكل ذلك بموازنة ذكية، نجح في صنعها من خلال أسلوبه في الاخراج. لقد انتج سليمان صورة جمالية بليغة، أشرقت بواقعيتها وقالت لنا الكثير عن تركيبة وديناميكيات الشخصية الفلسطينية، وعن تشكلات وتحولات الذات الفردية والجمعية للجماعة الفلسطينية منذ النكبة وبعدها، وخاصة في واقع الفلسطيني في الأراضي المحتلة عام 1948.

بطل الفيلم عند سليمان هو من يبحث عن المعنى في واقع أشبه بالعبثي. هو سليمان الأب والإبن. واحد بالصمت والآخر بالسخرية أو المفارقة والاغتراب أو الانفصال ومراقبة المشهد، هو البطل الصامت المتأمل بذاته في شظايا الزمان والمكان والسارد للتاريخ والموثق للتجربة الانثروبولوجية للجماعة.

ولهذه الصورة دلالات سياسية عميقة، وقد تبدو خفية عن النظر للبعض. إن سليمان في بحثه الجديد في تاريخ الفلسطينيين منذ النكبة، في اركيولوجيا ذاكرتهم وكينونتهم النفسية والسلوكية، إنما يقول إن الخسارة السياسية الراهنة وغياب المشروع السياسي، ليس تخليًا عن التاريخ وقبول صورته كما يريدها العدو، بل تلك هي لحظة بداية جديدة، للعودة إلى الماضي والسرد، بحثا، ولو كان سيزيفي الطابع ومصبوغا بالكوميديا، في الأمل الفلسطيني الجديد. في رؤية سليمان السينمائية إحالة إلى عنقاء فلسطينية، ولو كانت إحالة عميقة وخفية جدًّا.

أما في "عجمي" فقد جسّد مخرجه اسكندر قبطي مع شريكة الإسرائيلي يارون شاني البطولة في مجموعة من الشخصيات الرئيسية، وتمثلت دلالات البطولة في عجمي، في تحويل الأبطال إلى ضحايا، ضحايا العنف والعنصرية الممارسة بحقهم من سلطات الاحتلال الإسرائيلي، حيث تتشابك في الفيلم أسئلة الهوية والتمويل والعنف والعنف المضاد، وهذه دلالات جديدة لم تطرح من قبل في السينما الفلسطينية، وتحمل الكثير من الأبعاد خاصة كون الفيلم فلسطيني إسرائيلي مشترك.

فيما غابت عن الفيلم النوستالجيا، فهو لا يحكي قصة تاريخ الحي أو المدينة، إنما يثير اهتمام المشاهد بطبيعته البالغة الأشبه بالواقعية، فالأبطال، هم أناس عاديون، غارقون في مشاكلهم اليومية وتفاصيل حياتهم في حيهم المعزول والأشبه بالغيتو، وهم داخله وخارجه يعانون من عنصرية دولة الاحتلال ضدهم.

ونجد في "عجمي" رواية الطرف الآخر، وإظهار للجانب الإنساني والحيادي له، إذ يتعرض الفيلم وبصورة اعتراضية في منتصفه تقريبًا وبعد أن ينقلك إلى أجواء عجمي ومعاناة ساكنيه ومشاكلهم، إلى قصة ضابط الشرطة الإسرائيلي (داندو) المكلف بحفظ الأمن في زقاق العجمي الذي تنقلب حياته وحياة عائلته رأسًا على عقب عندما يتم خطف شقيقه وهو جندي في الجيش الإسرائيلي، وهذا ما أثار تساؤلاً عن هوية الفيلم، والرواية التي يتبناها، هذه الرواية المزدوجة في سياق القوى الاستعمارية، انحياز مقنع للقوي.

لقد كان واضحًا من خلال الفيلم ومعطياته أن قبطي لجأ لسرد رواية الجانب الإسرائيلي وبشكل حيادي، نتيجة لشراكته مع يارون، وبسبب تمويل الفيلم الإسرائيلي، ولقناعته بأن الحقيقة مجرد "وجهة نظر" بين طرفي الصراع. ويحمل هذا لا شك دلالة سلبية على أثر الاحتلال على هوية الفلسطيني في الداخل المحتل، وكيف يمكن أن يؤثر على رؤيته للصراع، ناهيك عن الدلالة التي حملتها العلاقة التي جمعت بين "بينج" الفلسطيني المسيحي، وصديقته الإسرائيلية اليهودية في دلالة على حالة التعايش والارتباط بين الجانبين رغم الصراع. كل ذلك رغم إصرار قبطي بأن الفيلم فلسطيني الهوية، وأنه لا يمثل دولة لا تمثله.

لقد قدم الفيلم صورة للفلسطيني كضحية عنفه الاجتماعي الخاص، على نفس القدر بل أكثر من كونه ضحية لدولة الاستعمار، وتنطوي هذه الصورة على معضلة حقيقية، ربما لم يقدم قبطي اجابة مقنعة لها: وهي كيف يروي الفلسطيني تاريخ الصراع دون أن يمحو ذكر الآخر من القصة من جهة، ودون أن يقع في فخ التنازل عن ذاكرته وحقه السياسي؟ لا شك بأن قول قبطي إن دولة الاحتلال لا تمثله لا يكفي لحل المعضلة، ولا شك أن الردود

الرسمية الإسرائيلية التي هاجمته لموقفه هذه تدل على أن البون ما زال شاسعًا وغير قابل للجسر على الرغم من اتفاق أوسلو.

أما البطل في فيلم "الجنة الآن" لهاني أبو أسعد هو البطل الذاهب إلى الموت، وقد راعى أبو أسعد، في تركيب شخصيتيه المركزيتين – سعيد وخالد – الكثير من الصراعات السيكولوجية والسوسيولوجية، التي عكست التجاذبات الاجتماعية التي عاشها البطلان. وقد تجلت من خلال معالجة أبو أسعد السينمائية فرضية واضحة أن الفعل السياسي لا يُفهم بدون النظر إليه كفعل اجتماعي، حيث أن دوافع النضال اجتماعية وسيكولوجية وليست مخططًا سياسيًّا شاملاً فحسب تديره أنامل خفية.

ولم يزعم الفيلم الإجابة عن الأسئلة الفلسطينية الصعبة والجدلية، لكنه على الأقل استطاع طرحها في الوقت الذي لم يجرؤ أحد على طرحها بالقالب الذي اختاره أبو أسعد، حيث أورد السجال السياسي بالمهارة التقنية تجاه أكثر المسائل خطورة وحذرًا في الواقع الفلسطيني، لكن بحرفية فنية عالية، ورغم ذكر الشابين لموضوع الجنة، وأنها الغاية والهدف، وكأنها الخلاص من الجحيم الذي يعيشانه، إلا أن الصورة التي ظهر فيها سعيد وخالد كاستشهاديين مقبلين على الموت بكامل إرادتهما جاءت مغايرة لصورة الاستشهادي التي كانت نمطًا في ذلك الوقت، أي إبان الانتفاضة الثانية عام 2000، التي ترتكز على الأساس الديني، الذي يصور الاستشهادي بصورة البطل المثالي الذي يلبي الدعوة الإلهية للتضحية بأغلى ما يملك وهي الروح "في سبيل الله ومن ثم الوطن"، كما ترى الأحزاب الدينية التي تصدّرت هذه العمليات في تلك الفترة. لقد مثل سعيد وخالد نموذجًا واقعيًّا في المجتمع الفلسطيني، فكانا شابين طغت العادية على شخصيتيهما، فاختلطت فيها الفضائل بالرذائل، حتى في ممارساتهما اليومية، فهما يغضبان ويشتمان أمام أبسط المواقف، رغم أنهما مقبلان على الموت، حتى أن أحدهما وهو سعيد يتبادل القبل مع سهى التي ترفض فكرة العمليات "الفدائية" ولا تؤمن بجدواها. وأحدهما كان والده عميلاً ونظر له المجتمع بعين الريبة والشك وكأنه يحمل خطيئة أبيه.

وقد طور أبو أسعد البحث في زوايا هذه العلاقة بين الخيانة والعادية والبطولة في فيلمه الآخر "عمر". فإذا كان بطل "الجنة الآن" قد انتقم من العدو بسبب اسقاطه لأبيه في العمالة، فإن بطل عمر قد أوقع نفسه في الخطيئة. وكما فعل بطل "الجنة الآن" استطاع أن يتداركها فقط من خلال توجيه العنف إلى مشغله ضابط المخابرات الإسرائيلي. لا شك أن أبو أسعد يستلهم هنا من فانون حول تطهيرية العنف الثوري للذات المستعمرة، لكنه لا يطرحها بشكل رومانسي إنما يصيغها بشكل له دلالة سياسية في السياق الفلسطيني. ولعل رسالة أبو أسعد العميقة ليست في تفسير العنف الثوري تحديدًا، إنما في افتراضه ان للعنف الثوري شروطًا ليصبح مشروعًا، وهو انشغال لا نجده في السينما الفلسطينية الثورية، ولا نجده قويًّا في الخطاب السياسي.

في فيلمها الروائي الطويل الأول "المر والرمان"، اختارت المخرجة الفلسطينية نجوى النجار، أن تروي الحكاية الفلسطينية انطلاقًا من تفاصيل الحياة اليومية، ومعاناة الفلسطينيين تحت الاحتلال، جمعت خيوطًا عدة لتنسج قصتها، ما بين الهم الوطني والجمعي وقضية الأسرى ومصادرة الأراضي الفلسطينية من قبل الاحتلال وتقطيع أواصل المدن وغيرها، وما بين البعد الفردي والثقافة المجتمعية والعادات والتقاليد، لكنها في ذات الوقت لامست جوانب إنسانية عدة متداخلة ومتشابكة، وفتحت الباب على كثير من التساؤلات عن نمطية نظرة المجتمع للمرأة بشكل عام، ولزوجة الأسير بشكل خاص، حيث يُفرض عليها بشكل أو بآخر تبعات هذه "البطولة" أي بطولة الأسير إن جاز التعبير، فيما تعيش هي تفاصيل كونها "ضحية" غير مباشرة، للاحتلال أولاً ومن ثم للمجتمع ثانيًا، وبهذا تجلت دلالات البطولة في الفليم، في بعدها السياسي المركزي، كالقضايا الوطنية والاجتماعية، مثل الأسرى ومكانة المرأة.

وبالرغم مما لحق الفيلم من نقد بعد عرضه الأول في رام الله عام 2009 بسبب سلوك قمر التي تعتبر زوجة أسير فلسطيني، حيث ينجرف شيء من عاطفتها تجاه مدرب الرقص الجديد "قيس"، الذي يقوم بدوره علي سليمان، في الوقت الذي كان زوجها تحت الاعتقال الإسرائيلي، وهو ما اعتبره البعض انتقاصًا من سيرة زوجة الأسير، لكن النجار وهي كاتبة النص أيضًا تحدت صورة البطلة النموذجية، فتكشف مشاعرها ولحظات ضعفها وتمردها،

وواقعها الاجتماعي الصعب، وقدمت في ذات الوقت روح الإنسان الفلسطيني، الذي يصرّ على الحياة والفرح على الرغم من كل القبح الإسرائيلي الذي استباح أرضه وممتلكاته وحتى الهواء الذي يتنفس منه.

لقد استطاعت النجار من خلال هذه الصورة أن تعيد إثارة الأشكال القديم-الجديد في المشروع النسوي حول أولويات العمل الوطني والنضال الاجتماعي وترابطهما، فهو موضوع مستمر وإن كان اليوم مهمشًا في النقاش السياسي الفلسطيني. والمغزى الذي تريده النجار مفاده التأكيد على الارتباط الوثيق لأشكال التحرر – السياسي والاجتماعي.

الخلاصات

خلص تحليلنا لعينة الأفلام المختارة للدراسة إلى عدد من الأمور:

أولا- على الرغم من انحسار المشروع الوطني وانحسار التماس بينه وبين الحقل الفني، إلا أن الفنان الفلسطيني استمر ينهل من الهم الجمعي والهم السياسي كإطار، بارز أحيانًا وخفي أحيانًا أخرى، في أعماله.

ثانيًا- لقد تنوعت الرسائل التي أرادها المخرجون الفلسطينيون، وأثار كل منهم أسئلة مهمة وتقع في صميم الخطاب الفلسطيني، من البحث السيزيفي عن الأمل الفلسطيني في واقع الهزيمة، عبر إعادة امتلاك رواية التاريخ والتجربة المفككة، إلى طرح معضلة البحث عن رواية واحدة انسانية لفلسطين تجمع العربي واليهودي، وهي المعضلة التي تقع في خلفية الخطاب الفلسطيني أو هامشه، إلى طرح قضايا أخلاقيات العمل النضالي وشروطه، واعادة ترتيب أولويات التحرر والتأكيد على البعد الاجتماعي للمشروع الوطني. لا شك أن المخرج الفلسطيني في السينما الجديدة تخلى عن نوستالجيا أو طوبأوية الرموز – رمز البطل والشهيد والزوجة الفاضلة، إلخ – لكنه طرح أمورا هامة للنقاش، وإن وفق في ذلك بدرجات مختلفة، وفتح الباب لمزيد من البحث والتجريب في سرد الرواية الفلسطينية من قبل الجيل القادم.

ثالثًا– من خلال مناقشة قضية التمويل، تبيّن أن هناك تباينًا بين المخرجين، فهناك من استطاع الاستفادة من التمويل الأجنبي والعالمي دون أن يمس ذلك جوهر رسالته، وهناك من ارتبط بالتمويل الأكثر إشكالية وهو التمويل الإسرائيلي، الذي بلا شك ترك أثرًا في الرسالة السياسية للفيلم.

الفصل الرابع

دلالات البطل في السينما الجديدة وسياق أوسلو

- حول اتفاق أوسلو وارتداداته على المشهد الثقافي
- حول جدل تمويل الفن والسياسة في حالة السينما الفلسطينية

حول اتفاق أوسلو وارتداداته على المشهد الثقافي

بعد اتفاق أوسلو عام 1993، الذي وقعته منظمة التحرير الفلسطينية مع الحكومة الإسرائيلية، حيث تنازلت عن 78% من أرض فلسطين التاريخية، مقابل تأسيس سلطة فلسطينية (نحو استقلال لم يتحقق) على جزء ممّا تبقى من الأرض فحسب، تحول الاتفاق إلى أداة سيطرة وإدامة لواقع الاحتلال، والتوسع الاستيطاني، وانعكست تبعاته على مختلف مناحي الحياة، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكان للحياة الاجتماعية نصيب كبير من عملية التحول العميقة التي تراكمت عبر عقدين من الزمن اللذين لحقا بأوسلو.

أصدر المثقفون الفلسطينيون العديد من الانتقادات حول التحولات التي ألمّت بالمشهد الثقافي الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو، ملاحظين تغيّرًا في مضمون الأعمال الإبداعية، يبدو في بعض جوانبه منسجمًا مع الخطاب السياسي السائد حول مفردات راجت بعد أوسلو مثل "السلام" و"التعايش" وغيرهما. بينما بدت المواضيع التي قاربها بعض آخر من المثقفين الفلسطينيين أدنى إلى الانعزال، وظهرت نتاجاتهم الفنّية والثقافية إمّا مكررة أو منسلخة عن محيطها، في محاولة للإبقاء على مواضيع مثل المقاومة والتحرّر، لكن من دون أي إضافات تُذكر أو انتباه متسق مع المستجدّ سياسياً.[145]

لقد شهدت مرحلة ما بعد أوسلو تدفقًا غير مسبوق لأموال المانحين للمؤسسات الحكومية وغير الحكومية على حدّ سواء، في دعم أجندات ثقافية تحوّلت معظمها عن الأولويات الفلسطينية في المقاومة والتحرّر، مركّزة على الفردية أو المفاهيم المعاصرة للفنّ التي اهتمّت بـ "الجماليات" بشكل غير مسبوق، وأحيانًا على حساب المضمون. وقد "نبتت" في العشرين عامًا الماضية، كثير من المؤسسات الثقافية، استمرّ بعضها واندثر بعضها الآخر، نتيجةً

[145] نائلة خليل، "الثقافة فلسطينية اليوم، مآل أم مرحلة؟"، *ملحق الثقافة– العربي الجديد*، يونيو 2015، (تاريخ الاسترجاع 10 آب 2015) http://www.alaraby.co.uk.

لعدم القدرة على الحصول على تمويل أجنبي. وعلى الضفّة الأخرى، غيّرت بعض المؤسسات من أجندتها لتنسجم مع أجندة المموّل، ضمانًا للاستمرارية.[146]

إذًا يمكن القول: إن تفاعلات أوسلو أصابت النسيج الفلسطيني بشرخ عميق، لا سيما في الحقل الثقافي الذي بدا في بعض تجلياته وكأنه تراجع مع الحقل السياسي، بل أكثر منه. فإذا كان المثقف الفلسطيني قد تبوأ مركزًا متقدّمًا في منظمة التحرير الفلسطينية، فقد تمّ تهميشه اليوم هو والمنظمة معًا، تحت هيمنة السلطة الفلسطينية التي احتفظت لنفسها بكلّ أدوات القوة. وليس سرًّا أن الثقافة ليست أولوية لديها، ويكفي النظر إلى المبلغ المخصص للثقافة من الموازنة العامّة، الذي لا يزيد عن الواحد بالألف في أحسن التقديرات، بينما يتمتع الأمن بموازنة تقارب ثلث موازنة السلطة، وتصل إلى نحو 38%.[147]

وعلى الصعيد السينمائي، ومنذ قيام السلطة الفلسطينية وممارستها لصلاحياتها ضمن اتفاقيات أوسلو، تم إنشاء العديد من الوزارات والمؤسسات، وكان منها وزارة الإعلام، ووزارة الثقافة، وتلفزيون فلسطين، والفضائية الفلسطينية، وهي المفترض نظريًا أن يكون لها الصلة المباشرة بالإنتاج السينمائي؛ إلا أن الواقع الذي نشأ بعد ذلك، أن كلاً من وزارتي الثقافة والإعلام تجنبت الخوض في هذا النوع من الأعمال للعديد من الأسباب والاعتبارات، علمًا أن هناك دائرة خاصة بوزارة الثقافة، وهي دائرة السينما، لكن اقتصر الإنتاج ضمن القطاع العام عمليًّا على تلفزيون فلسطين. وقد وقعت السينما أيضًا في مأزق التمويل الأجنبي وارتهانه بأجندات للدول المانحة.[148]

---

[146] المرجع السابق.

[147] نائلة خليل، "الثقافة فلسطينية اليوم، مآل أم مرحلة؟"، *ملحق الثقافة– العربي الجديد*، يونيو 2015، (تاريخ الاسترجاع 10 آب 2015) http://www.alaraby.co.uk.

[148] أحمد الهندي، سينما فلسطين.. تنتظر مولاً، 2006، (تاريخ الاسترجاع 13 آب 2015). http://www.startimes.com

وعلى الرغم من الانتقادات العديدة، إلا أن الانفتاح على العالم الذي تزامن مع اتفاق أوسلو، لم يترك الأثر السلبي بشكل محض، بل كانت له جوانب إيجابية. فقد تأثرت أعمال المخرجين الفلسطينيين إيجابيًّا، سواءً من خلال اطلاعهم على التجارب السينمائية في الخارج أو من خلال عودة الكثير من المثقفين الفلسطينيين من المنافي، ومساهماتهم في المشهد الثقافي الجديد. وبالطبع لم يعد هذا المثقف ذاته المثقف الثوري الذي كان قائدًا ومحرّكًا وفاعلاً على المستوى السياسي والثقافي، فقد تراجع عن دوره الثوري، وانقسم إلى أكثر من فريق: منهم من انخرط في مؤسسات السلطة، وصار محكومًا بنظامها، الأمر الذي أفرز بلا شك، مشهدًا متسقًّا مع تبعات هذا الاتفاق وإرهاصاته، ومنهم من نزع إلى الاستقلال الفني من خلال الاندماج بشبكات الإنتاج والتمويل العالمية.

وفي سياق تقييم هذه التحولات، وخاصة مسألة التمويل الاجنبي، تحدث المخرج رمزي مقدسي يقول: "دائمًا هناك منتفعين حتى بالفن، ولا أجد أي تأثير إيجابي لأوسلو أبدًا، بل على العكس فقد تحولنا لسلعة، قد يكون هناك بعض الحسنات، لكن السيئات أكثر بكثير، وليست فقط على المستوى الفني، وإنما كإنسان فلسطيني، تحولنا لمستهلَيكن ومستهلِكين، ولهذا لم يحدث تنمية في المجتمع الفلسطيني".[149]

إلا أن مقدسي نفسه ميّز بين أكثر من نمط من الإنتاج الجديد، وأشار إلى ما يمكن ان نعتبره ايجابيًّا، وخاصة بروز الاهتمام السينمائي بالبعد الإنساني الملوس، أو بالحياة العادية التي يعيشها الفلسطيني، فهذا الاهتمام لا يعني بالضرورة التخفيف من الخطاب ذي المضامين التحررية والهم الجمعي، ولا رصد عادية البطل الفلسطيني. ويقول مقدسي حول ذلك: "عندما عملت على فيلمي حجر سليمان، وتعاملت مع الاحتلال بشكل تهميشي، لأن الفلسطيني يعيش الاحتلال الذي يحاول هزيمته في وعيه قبل جسده، سعيت أن يرى الفلسطيني نفسه على الشاشه، أنا شخصيًّا لم اتمكن من حضور افتتاح الفيلم، لأنني احتجزت على حاجز قلنديا".[150] ويتابع: "أوسلو أحدث منعطفًا في السينما والفكر السينمائي، فاليوم نجد أفلام لإيليا أبو سليمان، وهاني أبو أسعد بشكل خاص

[149] مقابلة أجرتها الباحثة مع المخرج رمزي مقدسي، بتاريخ 12 تشرين أول 2015.

[150] المصدر السابق.

وليس للحصر، تبحث في لغة سينمائية جديدة، بعيدة عن تلك التي كانت متبعة في أفلام الثورة الفسلطينية، وقد اتبعت هذا الأسلوب في حجر سليمان، ولو بالحد الأدنى".[151]

عن ماهية التغيير الذي أحدثه اتفاق أوسلو في المشهد الثقافي الفلسطيني، تقول الأكاديمية عادلة العايدي –هنية، والمديرة السابقة لمركز السكاكيني الثقافي في رام الله:

> ما زالت القضية الفلسطينية تمثّل أولوية. أمّا التغيير في ظني، فقد طال الأسلوب، والنقطة التي ينطلق الكاتب منها، وكذلك مقاربته للموضوع، وطريقة عرضه. إن أغلب النتاج الثقافي الفلسطيني يدور حول الهمّ الجمعي الفلسطيني، حول مساءلته ونقده، وكيفية نظرته إلى الآخر، وذاك التوق للانعتاق منه. فعلى سبيل المثال، يختلف فيلم "عمر" للمخرج هاني أبو أسعد عن الأفلام الفلسطينية في زمن الثورة الفلسطينية، من ناحية زاوية الرؤية، وكيفية التعاطي مع الهمّ الفلسطيني والتركيز عليه، الرسالة هي نفسها بيد أن الأسلوب اختلف.[152]

والحقيقة أن سؤال الفن والمضمون أصبح مندمجًا مع أسئلة أخرى في الحالة الفلسطينية، فأيًّا كان الجانب الإنساني ظاهرًا في الفيلم، فلا بد أن يُعالج بشكل فنّي مبدع وحديث ومبتكر، فالموضوع بحد ذاته على أهميته غير كاف، وهو غير مسوغ للفن وليس رافعًا له، إن لم تكن المعالجة الفنية ذات قيمة رفيعة، منحازة بالضرورة للإنسان وواقعه، بصورة فنية.

ولعل التشخيص الذي تُجمع عليه أكثر من جهة، هو عدم وجود إستراتيجية ثقافية وطنية، وينطبق الأمر ذاته على السياسة الفلسطينية، حيث لا استراتيجية ولا بوصلة ولا مشروع وطنيًّا، وهو ما يجعل كلّ شيء عرضةً

---

[151] مقابلة أجرتها الباحثة مع المخرج رمزي مقدسي، بتاريخ 12 تشرين أول 2015.

[152] خليل، مصدر سابق.

للتشققات.[153] ويؤكد ذلك الشاعر والكاتب ومدير الآداب والنشر والمكتبات في وزارة الثقافة الفلسطينية عبد السلام العطاري: "لم تكن فلسفة منظمة التحرير الفلسطينية تقتصر فقط على الكفاح المسلح، بل كان هناك الكفاح الثقافي. وكانت المنظمة تعطيه أولوية. وثمة شواهد كثيرة على هذا من خلال دور اتحاد الكتاب الفلسطينيين في السبعينيات والثمانينيات، أما الآن فقد فقدت منظمة التحرير دورها الثقافي، وتقريبًا فقدت كل شيء".[154]

وعلى الرغم من إجماع عدد من المثقفين على التراجع السياسي والثقافي، إلا أنه كان لا بد من أن يسفر المأزق السياسي الذي وضعت أوسلو فيه الفلسطينيين، عن نتاج ثقافي يعكس الهم العام، وارتدادات أوسلو. وهكذا نرى أن السينما في فترة أوسلو وخاصة بعد الانتفاضة الثانية عام 2000، بدأت تبحث في ضرورات توسيع السردية الفلسطينية وضرورات تقبل الأشكال الفنية الرائجة عالميًّا. وقد خاض المخرجون الفلسطينيون، وهم في العادة كتاب السيناريو في جوانب الحياة العادية، مبتعدين عن صورة البطل التقليدية ذات السمات الإيجابية دون السلبية، التي شهدتها المراحل الأولى للسينما الفلسطينية. وقد طرحت هذه الرسالة السؤال حول دلالات صور البطل في الحراك السينمائي الجديد، من خلال عينة منتقاة من الأفلام التي تركت بصمة واضحة في المهرجانات العالمية وأثارت الجدال الفلسطيني حول أولويات الهم والرواية الفلسطينية، بافتراض أن في هذه السينما العديد من المحاولات والتي لا يمكن إجمالها في أحكام عامة وسريعة دون فحص دقيق.

---

[153] مقابلة أجرتها الباحثة مع المخرج رمزي مقدسي، بتاريخ 12 تشرين أول 2015.

[154] المصدر السابق.

حول جدل تمويل الفن والسياسة في حالة السينما الفلسطينية

لقد بات جليًّا عند تأمل السينما الفلسطينية، وبالاطلاع على الكثير من منجزها الفيلمي، أن ثمة "نمطية" ظهرت وسادت في مرحلة سينما الثورة الفلسطينية، في فترة ما بعد ستينيات القرن الماضي، أي عندما كانت فصائل الثورة الفلسطينية، ومؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية، هي التي تتولى إنتاج أفلام سينمائية، أرادت من خلالها التعبير الإعلامي والسمعي والبصري، عن جوانب متعددة من القضية الفلسطينية.

واتسمت تلك الأفلام بكونها أفلامًا دعائية، تحريضية، تعبوية، وهو ما جعلها تتمركز بالحديث عن الاعتداءات الإسرائيلية بشكل مباشر، بغية اجتذاب اهتمام الرأي العام العالمي، والعمل على التأثير في هذا الرأي، والتأثير فيه.

وقد عانى الواقع السينمائي الفلسطيني في ذلك الوقت، وعلى فترات عدة لاحقة من أزمات متنوعة المستويات تمثلت في: غياب شكل فني سوي، وغياب مخيلة إبداعية، وغياب لغة فنية متكاملة، وارتفاع النبرة النضالية الخطابية، واستغلال المعاناة الإنسانية لإنجاز صورة سينمائية غير مكتملة، كما أنها تعثرت في مراحل عدة لمجموعة من الأسباب أهمها قلّة الخبرة وشح الموارد وإهمالها من قبل المؤسسة الفلسطينية الرسمية.

وقد وضعت الدراسة الحالية واقع السينما والثقافة الفلسطينية في سياقها التاريخي، وبينت العلاقة الجدلية بين الفن والسياسة، وتتبعت المراحل التي مرت بها السينما الفلسطينية، منذ البدايات التي ارتبطت بسينما الثورة والنضال إلى سينما البحث عن البطل الجديد، وخصائص هذه السينما وكل ما يرتبط بها من عناصر فنية وقيمية. وقد نظرت الدراسة إلى عملية الإنتاج السينمائية في كل مراحلها وخطواتها العملية (من تمويل وإنتاج فني وتقني وتوزيع واستقبال)، وربطت بشكل تحليلي مركب بين الإنتاج والمضمون، ولم تكتف بتحليل المضمون والتسرع إلى الأحكام المعيارية الجاهزة، وكل ذلك بهدف فهم المقولة السياسية للسينما الفلسطينية الجديدة، ودراسة العلاقة بين السينما الفلسطينية والقضايا الفلسطينية الكبرى. ففي حين أن النشأة الأولى للسينما (ومجمل المنتج الثقافي الفلسطيني المعاصر) كانت جزءًا لا يتجزأ من النضال والمقاومة، ظهرت لاحقًا نزعات لرسم حدود واستقلالية للسينما عن

المقولة السياسية المباشرة، وتجلى ذلك بظهور المخرج كفاعل ثقافي مستقل فهو لم يعد ابن التنظيم ولا الحركة السياسية. وقد دفعت هذه الاستقلالية نحو التعبير الفني المكتمل بحذر وتريث وابتعاد عن المقولة السياسية المباشرة. إلاّ أن السينما سرعان ما بدأت من خلال هذه الخطوة بالذات تتبلور بوعي منتجيها وجمهورها ونقادها، كفن وكصناعة، مقولةً وممارسةً سياسية، وعادت لتقرأ مضامينها وسياسات إنتاجها كإشكالية سياسية– تثقيفية، بعد تراجع السمات الثورية والتحريضية المباشرة، وظهور سمة التأمل والإفصاح عن حال الفلسطيني.

ومن خلال مجموعة من اللقاءات مع مخرجين فلسطينين، أجابت الدراسة عن سؤال ما إذا كانت الرسالة السياسية بارزة في السينما الجديدة وتثير الموضوعات المهمة، حيث اتضح أنها كذلك وقد تطغى في بعض الأحيان على المقولة الفنية أو حتى الرؤية الإخراجية، حيث يجد المخرج الفلسطيني نفسه في زاوية المقولة السياسية، وإذا ابتعد عنها يتوه، ويشعر وكأنه خارج بيئته.

وإذ كانت السينما الفلسطينية، حظيت في بداياتها الثورية بأشكال من التعاطف، انطلاقًا من الموقف السياسي المؤيد للقضية الفلسطينية، حتى لو كان هذا التعاطف قفزًا عن المستوى الفني، والجودة التقنية، إلاّ أنها اليوم باتت أكثر قدرة على تقديم القضية الفلسطينية، بأعماق فكرية، وأبعاد إنسانية، ومستويات فنية ناضجة، جعلتها قادرة على تحقيق الحضور، ونيل الاحترام، في أوسع المحافل السينمائية العالمية. وهذا التوجّه الجديد لم يتخلّ عن الهاجس الأساسي للإنسان الفلسطيني، وهو الاحتلال، بل وُظف في أشكال وقوالب وخطابات مختلفة عن سابقتها.

وقد استطاعت الموجه الجديدة في السينما الفلسطينية، خاصة مجموعة الأفلام التي أخرجها رواد هذه الموجة مثل إيليا سليمان، وميشيل خليفه، وهاني أبو أسعد، أن تكسر النمطية والأفكار المسبقة للبطل في الفيلم، وأن تخرج من الذاكرة الجماعية التاريخية إلى حيز ذاكرة الفردي لتعود إليها، وتمردت على المعايير المقبولة والنمطية، وغيبت الرواية الفلسطينية الكلاسيكية داخل الفيلم والسيناريو، وقامت بتحويل منظومة الحزن الفلسطيني، والجماليات/ الاستاتيكيا الفلسطينية إلى صيغة إنسانية، وابتعدت عن ترسيخ الرموز الفلسطينية كعامل مركزي في الفيلم.

وكشفت الدراسة في السينما الفلسطينية الجديدة عمومًا، عن ارتباط الثقافة الفلسطينية في شبكات إقليمية وعالمية، بما أغنى فهمنا لإشكاليات هذه الثقافة وتحدياتها المتجددة. وعلى وجه التحديد ظهر التحدي الأبرز في الحفاظ على الاستقلالية ومقدرة الفنان على صوغ رسالته ضمن شبكات الإنتاج والتمويل الأجنبية والعالمية، وهو تحدّ ليس من السهل خوضه بدون مهارة فنية عالية وبدون ان يكون الفنان صاحب سجل قوي في الإخراج.

وقد اتضح من خلال عينة الدراسة، أن السينما الفلسطينية الجديدة في مجملها تمتلك رؤية ثقافية ومعرفية مجتمعية، وباتت اليوم، أكثر قدرة على تناول القضايا العامة، وكشف اللاوعي الفلسطيني، بتغيير الرسالة والجمهور والعلاقة بين المنتج الفني، وتقديم صورة الفلسطيني، باتجاهاته، وتنوعاته، ومواقفه، وتجاربه، وبهمومه وأحلامه، وآماله، حيث حاكى الواقع الفلسطيني المعاش. ولا شك أن ذلك جاء على حساب مضامين الخطاب الثوري، وابتعدت السينما عن محاكاة أي من الطروحات القائمة للمشروع السياسي الفلسطيني. ولكن هذا يسجل في صالح السينما، لأنها وفرت في المقابل، حيّزًا من النقد السياسي الثقافي الحيوي لإحياء الحياة السياسية الفلسطينية. أما ما يسجل عليها فهو مسألة الاستقبال ونطاق التأثير محليًّا، إذا فشلت في أن تتحول إلى حدث شعبي وأن تثير التفاعل النقدي الإيجابي مع مضامينها، وهذا موضوع — أي الاستقبال المحلي – ذات علاقة جوهرية ببحثنا لكنه يحتاج إلى دراسة أخرى.

في المقابل، كان واضحًا نجاح السينما الفلسطينية الروائية الطويلة في السنوات الأخيرة ورغم كل المعيقات في تسجيل حضور مميز على المستويين النقدي والجماهري في المهرجانات السينمائية الرائدة عربيًا وعالميًّا، فوضع اسم فلسطين على خارطة السينما العالمية، خاصة بعد القفزة النوعية في الشكل الفني والإنتاجي للأفلام السينمائية الفلسطينية، الذي أهلها بعضها للوصول إلى قوائم جائزة الأوسكار العالمية، وظل من الملفت عدم الاهتمام الرسمي بهذه الأفلام، رغم تحقيق نجاحات لها على المستويين العربي والعالمي.

لقد أثارت السينما الجديدة سؤالاً مركزيًّا: لمن الحق في أن يروي القصة الفلسطينية؟ وقد اختلف الجواب من حقبة ثقافية سياسية وأخرى، واختلف من مخرج لآخر، الأمر الذي خلق نوعًا من الجدل الفلسطيني– الفلسطيني البناء حول الرواية الفلسطينية، لمواجهة النهج الأيدولوجي المسيطر والرافض للنقاش. وأثبتت السينما الجديدة مقدرتها على تحديد مواقف جريئة وحيوية من هذا النقاش، الأمر الذي جعلها في مواجهة تحديات جديدة، لكن الأزمة كانت في عدم لحاق النقاش الفلسطيني الإعلامي والأكاديمي بها، حيث لم تكن هناك بيئة حاضنة لثقافة حوار وإصغاء سينمائية.

ومن الملاحظ أن السينما الفلسطينية الجديدة ليست سينما تجارية بالمعنى العادي للكلمة، فلا يوجد لها سوق محدد، وبالتالي فإنها ارتبطت بمسألة التمويل وتحدّت الخضوع لأجندة الممول؛ ففي حين أن من يملك المال يملك تشكيل الوعي العام، خاصة مع اعتبار السينما أداة مهمة في تشكيل الوعي، فقد بُحث في تحديات التمويل وصعوبات الإنتاج التي يواجهها الفيلم الفلسطيني، خاصة في ظل اضطرار الكثير من المخرجين للجوء إلى التمويل الأجنبي. وقد وقفت الدراسة على مدى التأثير الذي يتركه التمويل الأجنبي على المضمون الفيلمي!.. وإلى أي درجة يمكن وسم هذه السينما بأنها فلسطينية، طالما أنها تتكئ على خليط من التمويل الأجنبي، بما فيه التمويل الإسرائيلي، نفسه؟! وهل سأوم المخرج على هوية الفيلم مقابل التمويل؟

وقد لاحظت الدراسة أن ذلك لم يؤثر على هوية الفيلم الفلسطيني بمجمله، وحقيقة الرواية الفلسطينية، باستثناء بعض الأفلام التي طرحت فكرة التعايش مع الاحتلال، من خلال العلاقات الإنسانية بين الجانبين الفلسطيني والإسرائيلي. لكن النقاد يشيرون إلى أن أثرها لا يقارن بنجاح الفليم الفلسطيني في المهرجانات الدولية، فكل ذلك يعتمد بالأساس على مسؤولية ورؤية المخرج الفلسطيني رغم التحديات التي يواجهها ضمن شبكات إنتاج فني معولمة لا مركز أو ارتباط سوسيولوجي محلي لها، بمعنى أنه لا ينبغي اتخاذ التمويل الأجنبي بالضرورة كمرادف لغياب الالتزام الأخلاقي بالقضية الفلسطينية، فرغم هشاشة المرحلة والنوايا التي تقف وراء التمويل الأجنبي، أشار البعض إلى إمكانية إيجاد طريقة ذكية للحصول على التمويل دون تقديم تنازلات، وإن كان بصعوبة ولا ينطبق

على الجميع، ولا يلغي بشكل مطلق أثر مسألة ارتباط التمويل وانعكاسه على هوية بعض الأفلام، كما أشارت بذلك المخرجة الفلسطينية نجوى النجار التي أعادت الأموال إلى جهة التمويل الألمانية، بعد أن حاولت التدخل في الفيلم، وفرض رؤيتها.

وبينت الدراسة أن هناك تمويلاً عربيًّا ضئيلاً جدًّا، وهو يستهدف المخرجين المشهورين، وهذا العجز العربي في سياق التمويل، يدفع بعض المخرجين للبحث عن تمويل أجنبي، بما يؤثر على النظرة الفنية والرسالة للمخرج، مع اختلاف هذا التأثر من مخرج إلى آخر، إذ اتضح أن هوية الشريط السينمائي من هوية المخرج، كون المخرج هو صاحب الرأي الحاسم في العملية الإنتاجية وهو غالبًا ما يكون صاحب القصة والسيناريو والمسؤول عن كل تفاصيل عمله بالحالة الفلسطينية.

وقد تبين من خلال الدراسة تقصير التمويل الرسمي والوطني، وتدني الدعم الحقيقي لصناعة الإفلام خاصة لمخرجين شباب، الأمر الذي يعلق إنجاز أعمالهم السينمائية لسنوات، أو يضطرهم للجوء إلى جهات تمويلية أجنبية، كما حدث مع المخرج الفلسطيني عامر الشوملي، صاحب فيلم الرسوم المتحركة "الأنميشن"، "المطلوبون الـ 18"، الذي ترشح لجائزة الأوسكار ليمثل فلسطين عن فئة الفيلم الأجنبي للدورة 88 عام 2016، الذي ظل يبحث عن تمويل فلسطيني لفيلمه لـ 5 سنوات، ما اضطره للجوء إلى جهات أجنبية، اشترطت أن تكون لغة الفيلم الإنجليزية، في الوقت الذي كان من الممكن أن تكون لغته عربية، وهي اللغة الأم لشخصيات الفيلم تحديدًا كبار السن منهم الذين عايشوا فترة الانتفاضة الأولى الذين رووا أحداث الفيلم[155]. لكن الشروط أحيانًا قد تكون أكثر من ذلك، كأن لا يتم استخدام كلمة احتلال، أو أن يتم وصف المخيم الفلسطيني باكتظاظ سكاني، كما قالت المخرجة المقدسية ساهرة درباس[156].

---

[155] مقابلة مع المخرج عامر الشوملي أجرتها الباحثة بتاريخ 16 تشرين الثاني 2014

[156] مقابلة مع المخرجة ساهرة درباس أجرتها الباحثة بتاريخ 15 شباط 2016.

في المقابل فإن اللجوء إلى التمويل الفلسطيني وتحديدًا الرسمي، لا يعني بالضرورة أنه لن يفرض بدوره أجندته هو أيضًا، فبحسب الشوملي فالجهات الرسمية هي الأخرى لها محاذيرها الخاصة التي تفرضها على المخرج، كعدم انتقاد أوسلو على سبيل المثال، وعندها يكون المخرج مضطرًا للمسأومة ضمن المعقول، سواء أكان التمويل فلسطينيًّا خالصًا أم أجنبيًّا، إن أراد لفيلمه أن يرى النور.

من جانب آخر فإن ضعف توجه الجهات الرسمية والوطنية لدعم الإنتاج السينمائي، دفع بعض المخرجين إلى التمويل الإسرائيلي، كما حدث مع عماد برناط مخرج فيلم "خمس كاميرات مكسورة"، الذي توجه للعديد من المؤسسات الفلسطينية لم تهتم بفيلمه، ما دعاه لمشاركة الفيلم إخراجا وإنتاجًا مع الناشط الإسرائيلي جاي ديفيدي، المتضامن مع الحراك الشعبي السلمي المناهض للجدار والاستيطان بقرية بلعين، الذي ساعد برناط في الحصول على دعم فرنسي إسرائيلي للفيلم، حتى حصد 25 جائزة دولية، وتم ترشيحه للأوسكار بين أفضل خمسة أفلام وثائقية لجائزة الأوسكار عام 2013، بعد أن سجل الفيلم باسم "إسرائيل" في المهرجان، وهذا هو الثمن الذي ندفعه.

وقد فحصت الدراسة كيف أثر اتفاق أوسلو، على واقع السينما الفلسطينية وتحديدًا في سياسة التمويل، ففي مرحلة الانتفاضة الثانية وما بعدها وهي الفترة التي تم تناولها في الدراسة، عادت السينما، لخطها المقاوم، لكن بصورة أكثر حداثية للبطل، وللقالب الفني، وخاض المخرجون الفلسطينيون، وهم في العادة كتاب السيناريو في جوانب أخرى من حياة البطل الفلسطيني، في تحرر من الخطاب السينمائي النمطي الذي شهدته المراحل الأولى للسينما الفلسطينية، لكنها في ذات الوقت انغمست في نقل معاناة الفلسطيني بسبب الاحتلال الإسرائيلي، وكانت مقصرة في انتقاد المظاهر التي راجت بعد أوسلو مثل، تردي الوضع السياسي، والفساد والرشوة وتداعيات كل ذلك على المجتمع الفلسطيني، وقد يكون السبب في ذلك في اضطلاع الإنتاج السينمائي الفلسطيني بالجمهور الخارجي أكثر من الجمهور المحلي، وبالتالي تعتبر معاناة الفسلطيني تحت الاحتلال، ورقة رابحة في المهرجانات الدولية والعربية عند البعض، ما جعلها بعيدة عن طرح قضايا البيت الفلسطيني، من تفش للبطالة والفساد

والفصائلية والانقسام بين شطري الوطن. وهذا ما كان واضحًا في الأفلام الدرامية، وهذا ما دعا للحكم على السينما الجديدة بافتقادها لبعدها الجماهيري المحلي. ودورها في تشكيل الوعي الجمعي وتصعيده، ودخولها في حلقات إنتاج ثقافي معولمة تعيد صياغة الهويات والذاكرات المحلية بحسب منطقها الخاص. وإن لم ينسحب ذلك على مجمل الإنتاج السينمائي الفلسطيني.

واتضح من خلال الدراسة أن مخرجي الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948، (وهم مخرجو العينة المختارة) ممن ولدوا ودرسوا وعملوا أو ممن هاجروا إلى أوروبا وأميركا للدراسة وللعمل، ومن ثم أُتيحت لهم الفرص أن ينجزوا أفلامهم بإنتاجهم أو قدراتهم على تحصيل تمويل لأفلامهم، يخوضون معركة حفاظ على هوية الفيلم الفلسطيني في الوقت الذي يضطر فيه بعضهم للحصول على التمويل الاسرائيلي فالمخرج القادم من الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948 يعاني من تبعات أصوله الفلسطينية في الغرب وفي المهرجانات الدولية، ومن العنصرية العربية تجاهه بسبب جنسيته الإسرائيلية من جانب، وتمويل الفيلم من جهات إسرائيلية من جانب آخر، حيث تُقصي بعض المهرجات السينمائية العربية فيلمه من المشاركة نتيجة لذلك.

أما فيما يتعلق بالتمويل الإسرائيلي للأفلام الفلسطينية، فنجد أن بعض المخرجين لا يمانعون من اللجوء إليه بحجة أنهم يحافظون على هوية الفيلم الفسلطينية، رغم ما يثيره الفيلم لاحقًا من إشكاليات لهم، مع الجهات الإسرائيلية. في المقابل ينادي البعض الآخر بضرورة الخروج من مأزق التمويل الإسرائيلي، حتى لا ننشئ أرشيفًا فلسطينيًّا قد ينحصر إبداعه ومعالمه بهذا التمويل.

بقيت الإشارة وأمام هذه المخرجات إلى أنه من الأهمية بمكان تكوين مجموعة سينمائيين فلسطينيين ومختصين ومفكرين فلسطينيين لوضع مبادئ صناعة سينما فلسطينية، كما حدث في بعض الدول العربية والغربية، للحفاظ على تاريخ السينما الفلسطينية، وأرشفته، خاصة أنها قطعت شوطًا كبيرًا من النجاحات والإلتزامات المادية والمعنوية

وخرجت من قلب المجتمع الفلسطيني وتحدثت عن واقعه وهمومه. كما أنه من الأهمية بمكان إيجاد صندوق قومي وطني لدعم عملية الإنتاج السينمائية، ودون قيود حتى لا تكون هذه صناعة مرهونة بالممول الأوروبي أو الغربي.

المصادر والمراجع

قائمة المراجع باللغة العربية

المقابلات

مقابلة مع جورج خليفة، أجرتها الباحثة بتاريخ 25 شباط 2014

مقابلة مع المخرج رشيد مشهرواي، أجرتها الباحثة بتاريخ 25 أيار 2014.

مقابلة مع المخرجة نجوى النجار أجرتها الباحثة بتاريخ 9 حزيران 2014.

قابلة مع المخرج عامر الشوملي أجرتها الباحثة بتاريخ 16 تشرين الثاني 2014

مقابلة مع المخرجة فادية صلاح الدين أجرتها الباحثة بتاريخ 26 أيار 2015.

مقابلة مع المخرج رمزي مقدسي أجرتها الباحثة بتاريخ 12 تشرين الأول 2015.

مقابلة مع المخرجة مي المصري أجرتها الباحثة بتاريخ 13 كانون الثاني 2016.

مقابلة مع المخرجة ساهرة درباس أجرتها الباحثة بتاريخ 15 شباط 2016.

وقائع مؤتمرات ومحاضرات ورسائل الماجستير

السقا، أباهر. (2013). **الهوية الاجتماعية الفلسطينية: تمثلاتها المتشظية وتداخلاتها المتعددة**. ورقة مقدمة في سلسلة وقائع المؤتمر السنوي الثاني، الذي نظمه المركز الفلسطيني لأبحاث السياسات والدراسات الاستراتيجية– مسارات، رام الله.

ثابت، نوار. 2010. "**العرب في سينما هوليود بعد الحادي عشر من أيلول 2001**". رسالة ماجستير غير منشورة: جامعة بيرزيت.

سلهب، إسراء. "**صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية 2000–2013**". رسالة ماجستير. بيرزيت: جامعة بيرزيت، 2015.

هلال، جميل. 2015. "**تفكك الحقل السياسي الفلسطيني؛ غياب المركز وحضور الأطراف.**" محاضرة غير منشورة قدمت في: مؤتمر دور فلسطينيي مناطق ٤٨ ومكانتهم في المشروع الوطني الفلسطيني، الذي نظمته مؤسسة الدراسات الفسطينية، جامعة بيرزيت (بتاريخ ٧-٩ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١٥).

الكتب

إبراهيم، بشار. **السينما الفلسطينية في القرن العشرين**. دمشق: وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، 2001.

إبراهيم، بشار. **ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة: ميشيل خليفي- رشيد مشهرأوي- إيليا سليمان**. دمشق: دار مدى للثقافة والنشر، 2005.

إبراهيم، بشار. **فلسطين في السينما الفلسطينية**. دمشق: وزارة الثقافة- المؤسسة الفلسطينية العامة للسينما، 2005.

أبو علي، مصطفى. **الدراسات والبحوث. فلسطين في السينما**. رام الله: وزارة الثقافة/ الهيئة العامة للكتاب، 2006.

أبو معلا، سعيد وريما كتانة نزال. **عين على سينما المرأة الفلسطينية**. تحرير: عليا أرصغلي. رام الله: شاشات، 2013.

بركات، عدنان. **الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية**. القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع، 2013.

الجوهري، محمد. **طرق البحث الاجتماعي**. القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، 2008.

جوهرية، هاني.**السينما والقضية الفلسطينية في: فلسطين في السينما**. رام الله: وزارة الثقافة/ الهيئة العامة للكتاب، 2006.

جي، هينبال، وشميط وليد. **فلسطين في السينما**. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2006.

حسان، أبو غنيمة. **فلسطين والعين السينمائية**. دمشق: إتحاد الكتاب العرب، 1981.

ريكور، بول. **الإنسان الخطاء**. نجيب الدين، عدنان، ترجمة. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2008.

الزبيدي، قيس. **فلسطين في السينما**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2006.

فرحات، محمد نعيم. **أوراق متطايرة (1) الفلسطينيون والمنفى، دراسة في بنية الوعي والثقافة: إنتاج الانكسارات أو المقاومات المحبطة**. البيرة: وزارة الثقافة الفلسطينية– دائرة النشر، 2014.

صلاح الدين، محمد. **السينما والسلطة**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1996.

عبد الرحمن، عبد الله محمد، ومحمد علي البدوي. **مناهج وطرق البحث الاجتماعي**. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2002.

العودات، حسين. **السينما والقضية الفلسطينية**. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، 1987.

قاسم، حول. **3 أفلام عن القضية الفلسطينية**. بيروت: دار الفارابي، 1974.

الكسان، جان. **السينما في الوطن العربي**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982.

الكواكبي، فاضل. محمد جمال باروت (محرران). **الثقافة العربية في القرن العشرين: حصيلة أولية**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية،2011.

مصطفى أبو علي، وحسان أبو غنيمة. **حديث مع مصطفى دخان في: فلسطين في السينما**. رام الله: وزارة الثقافة/ الهيئة العامة للكتاب، 2006.

ناشف، اسماعيل. **صور موت الفلسطيني**. بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2015.

ناشف، إسماعيل. **معمارية الفقدان سؤال الثقافة الفلسطينية المعاصرة**. بيروت: دار الفارابي، 2012.

المقالات:

إبراهيم، بشار. "عن فيلم للمخرج هاني أبو أسعد: أية جنة ...الآن؟" **مجلة المستقبل**، العدد 2064 (تشرين أول/ أكتوبر) 2005.

أغازريان، أليز. "المقدسيون وانشطار الهوية من وحي فرانز فانون" **مجلة الدراسات الفلسطينية** 21، عدد 82 (2010): 83.

د.م. "دور السينما تنقلب على دورها: القدس مركز ثقافي والحمراء قاعة للأفراح والمؤتمرات" **باب العمود**. عدد 3 (2009): 3.

رياض زكي قاسم. "السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي" **المستقبل العربي**، عدد 428، (2014): 129.

الشريدي، ناظم. "استنهاض السينما الفلسطينية في الداخل كضرورة استراتيجية" **مجلة الكاتب**، عدد 145(1992): 92-95.

شمس، فيكتوريوس. "السينما كمعبر عن تفأوت الصراع". **مجلة دلتا نون**، عدد 0(2014): 106.

الشيخ، عبد الرحيم. "تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني" **مجلة الدراسات الفلسطينية** 97 (2014): 104-115.

عمر، جواد. "حوار مع اسكندر قبطي: فيلم "عجمي" وكاميرا الصراع" **مجلة الدراسات الفلسطينية** 24، عدد 36 (2013): 118.

فرحات، محمد نعيم. "الكاميرا الفلسطينية: قراءة سينمائية للأفلام الوثائقية" **المستقبل العربي**، عدد 404 (2012): 94.

مدانات، عدنان. "نظرة جديدة لتاريخ السينما الفلسطينية" **شؤون فلسطينية**، عدد 122-123(1992): 183.

ناشف، إسماعيل. " موت النص" **مجلة الدراسات الفلسطينية** 24، عدد 96، (2013): 98.

المواقع الالكترونية

إبراهيم، بشار. "تأملات في السينما الفلسطينية،" **الجزيرة**، http://doc.aljazeera.net تاريخ الاسترجاع: 13 سبتمبر 2015.

أحمد الهندي، "سينما فلسطين.. تنتظر مولاً،" 2006، http://www.startimes.com تاريخ الاسترجاع: 13 آب 2015.

أبو أسعد، هاني. **الإمارات اليوم**، http://media.emaratalyoum.com تاريخ الاسترجاع: 6 آب 2014.

البرغوثي، إياد. "لا تشاهد فيلم عجمي" إياد البرغوثي، **موقع عرب 48**، http://www.arab48.com تاريخ الاسترجاع: 12 آب 2015.

شلحت، أنطوان. "عرب 1948: تهميش مزدوج!"، **السفير**، http://palestine.assafir.com تاريخ الاسترجاع: 9 أيلول2014.

العريس، إبراهيم. "الجنة الآن لهاني أبو أسعد: الانتحاري والإرهابي والاستشهادي"، **جريدة الحياة**، http://www.alhayat.com تاريخ الاسترجاع: 15 تموز 2014.

العمري، أمير. "الزمن الباقي" بين الحداثة وما بعد الحداثة"، **حياة في السينما**، http://life-in-cinema.blogspot.com تاريخ الاسترجاع: 9 أيلول، 2014.

مشارقة، تيسير. "جدل الهوية والمصطلح – هوية الفيلم السينمائي الفسلطيني الجديد"، **دنيا الوطن**، http://pulpit.alwatanvoice.com/ تاريخ الاسترجاع: 23 أيار 2014.

نعامنة، حنين. "وين فلسطين يا عمر"، **جدلية**، http://arabic.jadaliyya.com/ تاريخ الاسترجاع: 22 شباط 2014.

محمد، الأمين محمد. "موسم الهجرة إلى الشمال...الرواية وتقنية التوازي"، **سودانيز أون لاين**، http://sudaneseonline.com تاريخ الاسترجاع: 9 أيلول، 2014.

نعيم، محمد. "عجمي".. فيلم "عبري عربي" يكشف التمييز الإسرائيلي ضد العرب"، **العربية**، http://www.alarabiya.net/ تاريخ الاسترجاع: 21 آب 2015.

مواد صحفية بدون اسم كاتب

"إيليا سليمان عن فيلمه "الزمن الباقي": نعم أنا أتجه إلى الواقعية المفرطة"، https://mazenmaarouf.wordpress.com تاريخ الاسترجاع: 10 أيلول، 2014.

"فيلم "المر والرمان": جدلية الثورة وأوسلو إذ تنسحب على حياة الفلسطينيين"، **وطن**، http://watan.com تاريخ الاسترجاع: 17ايلول 2015.

"عمر قصة حب تواجه إخضاع الإرادة"، **جريدة عكاظ**، http://www.okaz.com.sa/ تاريخ الاسترجاع: 14 شباط 2014.

"فيلم "عمر" الفلسطيني يعرض للمرة الأولى أمام الجمهور الإسرائيلي"، **راديو سوا**، http://www.radiosawa.com تاريخ الاسترجاع: 10 سبتمبر 2015.

"بيت لحم": ليوفال أدلر: الفلسطيني إما مرتزق أو شرير أو فاسد أو خائن!"، **جريدة القدس العربي**، http://www.alquds.co.uk/ تاريخ الاسترجاع: 10 سبتمبر 2015.

"فيلم "عمر" الفلسطيني يعرض للمرة الأولى أمام الجمهور الإسرائيلي"، **راديو سوا**، http://www.radiosawa.com/ تاريخ الاسترجاع: 22 شباط 2014.

"بعد طول انتظار.. "عمر" الفلسطيني في دور العرض العربية"، **العربية**، http://www.alarabiya.net/ تاريخ الاسترجاع: 22 شباط 2014.

المراجع باللغة بالإنجليزية:

Articles

Denes, Nick. "Between Form and Function Experimentation in the Early Works of The Palestine Film Unit, 1968-1974." *Middle East Journal Of Culture and Communication* 7(2014) 219-241.

Khader, Nehad. "Interview with Elia Suleiman/ The Power of Ridicule", *Journal of Palestine Studies*, Vol. 44 No. 4 (Summer 2015) 21-31.

Websites

"Elia, Suleiman: Biography". http://www.imdb.com. Accesses Date: 20 feb 2016.

"Hany Abu-Assad: Biography". http://www.imdb.com . Accesses Date: 20 feb 2016.

"Najwa Najjar: Biography". http://www.imdb.com. Accesses Date: 20 February 2016.

"Scandar Copti: Biography". http://www.imdb.com. Accesses Date: 20 February 2016.

"Yaron Shani: Biography". http://www.imdb.com . Accesses Date: 20 February 2014.