

فاروق وادي\*

## ثلاثة أفلام سينمائية فلسطينية تقتحم الحاجز

ربما تكون أول كلمة عبرية يلثغ بها الطفل الفلسطيني في الأراضي الفلسطينية المحتلة هي كلمة "محسوم" (حاجز). وقد تكون الكلمة نفسها هي الأكثر تردداً على مسامع "العائدين" من منافيتهم إلى أرض ما زالت تئن تحت عسف الاحتلال، على الرغم من كل أوامير السلام واتفاقيات التي أثبتت أنها لا تساوي قيمة حبرها؛ ذلك بأن المعاناة على الحواجز الإسرائيلية، المتناثرة بالمئات على مساحة الأرض المحتلة، تشكل ملمحاً أساسياً لسلام القهر الذي تريده إسرائيل، وتعبيراً فظاً عن أيديولوجيا عنصرية تحرك الجنود الواقفين في أبراجهم المتعالية، المدججين بالشوفينية والكراهية والبارود، يوجهون الجموع بصراخهم وفوهات بنادقهم وأوامر المنع المتدفقة من دون توقف.

ما زالت الممارسات الإسرائيلية على الحاجز تشكل همماً إنسانياً يومياً للمواطن الفلسطيني، وبالتالي همماً إبداعياً تجلى في ذلك الدفق الذي لم يتوقف من كتابات تروي معاناة تتعدد أشكالها وتفصيلاتها، ولا يمكن اختزالها في مشهد، أو في عدد محدد من المشاهد.

فتراجيديا الحاجز هي واحدة من التفصيلات الدلالية المكثفة في سياق التراجيديا الفلسطينية الشاملة. فهناك، حيث يحتشد البشر بأحلامهم الصغيرة المتمثلة في عبور الحاجز نحو البيت، صورة مختزلة لأحلام أكثر اتساعاً لشعب يطمح إلى العودة إلى البيت/الوطن. وأمام الحاجز ثمة تحدٍ وإصرار على الاقتحام.. نفس طويل.. أو ما يشبه لعبة العض على الأصابع. هناك قلوب ضعيفة تنفجر من شدة القهر، وهناك أجساد تتمتع بقلوب حديدية، لا تجد مفراً من أن تفجر نفسها في جنود يمعنون في ممارسة ساديتهم العنصرية بلذة فاشية. ثمة جندي يصرخ، وعجوز يلفظ أنفاسه على الحاجز.. وثمة صرخة أولى لطفل وليد، تنطلق من سيارة إسعاف، لتؤكد أن إرادة الحياة لا يمكن

(\* كاتب فلسطيني.)

أن يوقفها حاجز.

قد لا تكون السينما الفلسطينية، بضآلة إمكاناتها، أفلحت في التقاط الغنى التراجيدي المتجدد على حواجز القهر وتفصيلاته الثرية. لكنها مع ذلك لم تعدم المحاولة، باحثة عن معالجات إنسانية أكثر بساطة، تؤكد تحدي الحواجز.. وابتداع الحيلة لاقتحامها.. وتحقيق شرف الوصول.

**”يد إلهية“:**

**اختراق الحاجز بالجسد الوثائق**

مغامرة سينمائية مثيرة وباعثة على الأسئلة يخوضها إيليا سليمان في فيلمه الذي حمل عنوان ”يد إلهية“.

ينهض الفيلم على بنية سردية تنحو إلى أسلوبية جديدة، وإن ظل يداخلها شيء من الغموض والارتباك. بنية منفصلة ومتصلة في آن واحد.. فسيفسائية، لكنها تتأبى على الرصف في ترتيب صارم، لتتقدم بعشوائيتها الجنونية، واثقة في رفضها التزام أشكال النظام كافة.

ومع أن فيلم ”يد إلهية“ يشكل محاولة أخرى تضاف إلى مجموعة المحاولات الشابة الجديدة اللافتة في السينما العربية، إلا إنه قد يذكر بتجارب سينمائية عالمية أخرى، على الرغم من الخصوصية الموضوعية هنا. وإذا كان لا بد من الإشارة إلى مرجعيات بصرية يقاربها مخرج الفيلم، ففي إمكاننا أن نذكر ببعض أفلام فيليني، بهجائيتها وسخريتها وعدم التزامها قواعد السرد البصرية الكلاسيكية؛ وبأعمال وودي آلن، بتأملاتها ونقديتها وحرصها على صنع ما يطلق عليه ”سينما المؤلف“، الذي يكتب النص، ويخرج، ويقوم بالدور الأساسي في الفيلم، ومن ثم الاتكاء على السخرية التي تبدو كأنها صادرة عن طفل عابث، بيد أنها تنطوي على قدرة فائقة على التقاط التفصيلات الدلالية، وتعبر عن عمق النظرة إلى ما يحيط بالفنان من أشخاص وأحداث تبدو عادية، غير أنها تبقى قابلة للتحويل، بيد الفنان المبدع، إلى قيمة فنية. وهي، إضافة إلى ذلك، تقارب آلن من حيث الحرص على وحدة المشهد وإمكان فصله باستقلالية تامة، جنباً إلى جنب مع وحدة الفيلم ككل.

وسليمان يتأمل محيطه ليستثق رؤاه من قسوة التجربة الذاتية وحصار الواقع الذي يشترطه احتلال يهيمن على الأرض، ويزرع الحواجز المهينة للبشر الواقعين تحته،

والقائمة للحب وحرية الإنسان ومسيرة الحياة اليومية العادية. حواجز تخبيء في هدوئها الليلي الكاذب صخباً وقمعاً وانتهاكات تتوالى في وضوح النهار. وما يُسجّل لإيليا سليمان، في هذه التجربة، هو الخروج المختزل عن الخطاب البصري السائد، في حينما تجهد للتعبير عن تراجيديا بحجم المأساة الفلسطينية، العvisية في الأصل على تجاوز خطابها التقليدي السائد، وعلى الاختزال.

فيلم إيليا سليمان منفصل ومتصل في آن واحد. يكمن الانفصال في إمكان النظر إلى المشهد كوحدة مستقلة يمكن تجريدها عن السياق ورؤيتها كفيلم قصير جداً يحمل إمكان الاكتفاء بذاته. وفي الوقت نفسه، فإن هذه المشاهد، التي يكاد الخيط السردي التقليدي يكون معدوماً فيها أو شبه معدوم، تقرر كلها أن تلتقي لتصنع فيلماً روائياً متميزاً في أسلوبيته وفي كثير من شخصياته ورؤاه.

لكن، وعلى الرغم من الانفصال الذي أشرنا إليه، والمحاولات التي تطمح إلى تحقيق الوحدة الموضوعية للشريط كلما تأتي له ذلك، فإن الوحدة الأهم، التي لم تنفصم عراها، تظل تتمثل في الحقيقة المتجلية بوحدة الشعب الفلسطيني، في همومه وآلامه ومعاناته من السلطات الإسرائيلية، في أي موقع كان على أرض فلسطين التاريخية الممتدة من النهر إلى البحر.

فنحن لا نكاد نميز، للحظة، إن كان سليمان يتحدث، في هذا المشهد أو ذاك، عن معاناة الفلسطيني تحت احتلال 1967، أو تحت احتلال 1948. فثمة شعب يتوحد في الآلام والمعاناة، على الرغم من محاولات الفصل التي تختلقها الحواجز وسلطات القهر والاحتلال.

إن التركيز على الهموم التي يبعث بها وجود الآخر المحتل والمهيمن، لا يمنع المخرج من إلقاء نظرة إلى مرآة الذات، في محاولة لرؤية عيوبها بشيء من التجرد، مفصلاً بعين الكاميرا النفاذة عما يقارفه الفلسطيني بحق نفسه عبر عملية تحويل سيكولوجي. فهو حين يعجز عن مواجهة سلطة عسكرية مدججة بقوة القمع والإرهاب، لا يجد غير الارتداد إلى الذات، يشاغل بها نفسه وقهره: رجل قلبه مثقل بأعباء الضرائب، يبدأ يومه وهو يسوق سيارته رافعاً يده بالتحية لجيرانه وأبناء مدينته، مرفقاً التحية الشكلية بسيل من الشتائم التي تهبط بانكشافها عن حدود الزنار؛ آخر لا يجد مكاناً يلقي فيه قمامته سوى بستان جيرانه؛ وثالث يجمع الزجاج على سطح بيته ليلقيه عند الضرورة، ويحطم انكسار الشارع الذي بناه جاره، وهكذا. كأن الفلسطيني

يحوّل قهره عن مصدر القهر إلى الاشتغال بأبناء جلده.

وإذا كانت البنية التجزئية للفيلم تساهم، إلى حد كبير، في تعددية إمكانات التأويل للشريط ككل، فإنها تتيح الفرصة أيضاً لتأويل المشاهد المجزأة المتنوعة، على الرغم من أن بعضها، ولفرط جنونه، يبقى عصياً على التأويل، كما الأحلام الكابوسية التي تدهمنا أحياناً ونقف عاجزين عن إيجاد معادل واقعي لرموزها السورالية المفرطة في الغموض.

على أي حال، فإن فيلم "يد إلهية" هو شريط تمجيد الحلم بامتياز.. حلم اليقظة الذي يمنح الخيالات الخصبة طاقة استثنائية لملامسة أقصى حدود الفانتازيا.

يتجلى الحلم الشارد، مطلق السراح، في كثير من مشاهد الفيلم: مشهد لبطل الفيلم يسوق سيارته فيدمر دبابة إسرائيلية تقف على قارعة الطريق بنواة حبة مشمش، من دون أن يبدو متقصداً أو منتبهاً لما فعلت يده؛ مشهد اقتحام بطلة الفيلم للحاجز الإسرائيلي بحضورها الجسدي الفاره الذي يجاهر بتحديه وجماله وحركته المزلزلة الواثقة، وهي تتهادى بصمت صارخ وقوة إرادة حديدية، تصيب جنود الاحتلال المدججين بالذحول والارتباك، وتهدم منصة القمع والقهر التي زرعوها على الطريق ما بين القدس ورام الله، في مشهد باهر مثقل بالبلاغة البصرية؛ ثم مشهد البالون الذي يحمل صورة ياسر عرفات، يطلقه بطل الفيلم من تخوم الحاجز، فيطوف فوق مساجد القدس وكنائسها، ليستقر في نهاية المطاف فوق قبة الصخرة. هذا، في الوقت الذي يلتجئ فيه رجل الشرطة الإسرائيلي إلى سجينه الفلسطيني معصوب العينين للرد على استفسار سائحة أجنبية عن الطريق إلى أحد المعالم الدينية البارزة في القدس العتيقة، فكأن الشريط يقول لنا إن المحتل يبقى عابراً في هذا المكان الذي يعرفه سجين فلسطيني معصوب العينين كما يعرف كيف يكون الفرار من سجنه ممكناً!

يتواصل ذلك حتى المشهد ما قبل الأخير، المفرط في حلم يقظة جنوني، حين تواجه الفتاة الفلسطينية، وحدها، وحدة خاصة ومتقنة التدريب من الجيش الإسرائيلي، تبيدها وتدمر طائرة أباتشي إسرائيلية، وليس في يدها غير خريطة معدنية لفلسطين. وهذا المشهد يمثل، من دون ريب، أحد أبرز مشاهد تسويق الوهم، إذا ما نظرنا إليه بالعين الأيديولوجية المجردة ولجأنا إلى محاكمته بأدوات الرؤية السياسية، التي سترى فيه سذاجة في الطرح، و طولاً وهمية للصراع تشارف الغيب، وتسوق أوهاماً تستعيض عن ممكنات تطوير أشكال النضال ببطولات مزعومة، تقارب ذلك النوع من

البطولة التي تستفيض فيها سينما "الأكشن" الأميركية، وحتى أفلام الكارائيه، والتي تختلق بطلاً مقداماً لا يعرف الهزيمة.

وعلى أي حال، فعلى الرغم مما بذله المخرج من جهد في هذا المشهد، فإنه يبقى في شكله ومضمونه من أكثر مشاهد الفيلم سذاجة، وربما تعبيراً عن تسويق نوع من الأوهام.

غير أن مثل هذا المشهد، الذي لا تنقصه المبالغة والشطط، يبقى جزءاً من شخصية فيلم مصنوع لتمجيد الحلم بأقصى حدود تطرفه، كأنما الشريط بمجمله مصنوع من خامة حلمية كابوسية تخالطها الأوهام، بما تتميز به تلك المادة من تداخلات وارتباكات وغموض، وبما لها، في النهاية، من خيط اتصال وتواصل مع الواقع الذي لا تنأى عنه إلا لتعود فتقترب منه.

لكن كثيراً من المشاهد السورية التي يفيض بها "يد إلهية"، يظل يحرص على تسريب الكوميديا في الحديث عن واقع يشهد التراجيديا في كل لحظة من لحظاته، من دون أن تفلح الحدود الصارمة في ترسيم الفاصلة بين الملهة والمأساة. فالملهة تظل بقدرتها الفائقة قابلة للخروج من قلب المأساة الكبرى التي شكلها ويشكلها احتلال طويل الأمد.

مغامرة أخرى يخوضها سليمان باقتدار يستحق الثناء، هي مغامرة القول بصمت. بمعنى استنطاق الصمت كلغة كونية فيها من الدلالات ما يتعدى حدود اللغة المنطوقة وخطابها القابل للمباشرة والوضوح العاري، حتى إن شخصيتي الفيلم الرئيسيتين لا تساهمان، بالمطلق، في شريط الصوت الذي يشكل جزءاً من تقنيات الفيلم وأدواته التعبيرية والاتصالية، فلا ينبس أي من العاشقين ببنت شفة، ليتيحاً للغة الآتية من أطراف الجسد، لغة الأصابع المتعانقة أمام حواجز القهر، وأهداب العيون المكدودة.. الحزينة والعميقة معاً، في أثناء مراقبتها لما يحدث على الحاجز، أن تتولى عملية التعبير النفسي والسياسي عن حالة الاحتلال؛ وهي حالة من التعبير الأقصى التي تخفي نبرة خطاب رافض للقهر وممارسات الاحتلال، لكنها في الوقت نفسه تعمقه وتشحنه لتجعله أكثر تأثيراً في المتلقي.

والصمت، عندما يحل في سياق خطاب بصري على هذه الدرجة من الوثوقية والقيمة الجمالية، يساهم في رفع المستويات الدلالية للغة السينمائية؛ فهو صمت ثرثار.. يقول أكثر مما يقوله القول، ويفصح عن كل ما يقال، وكل ما لا يقال.

## ”القدس في يوم آخر“:

### عرس على الحاجز

يلخص مطلع قصيدة محمود درويش ”حالة حصار“، الذي استثمرته النهاية الجميلة لفيلم ”القدس في يوم آخر“ (إخراج هاني أبو أسعد عن قصة ليانة بدر، وإنتاج وزارة الثقافة الفلسطينية)، الرسالة المضمرة للشريط:

”هنا، عند مُنحدرات التلال، أمام الغروبِ

وفُوّهةِ الوقتِ،

قُرْبَ بساتينِ مقطوعةِ الظلِّ،

نفعلُ ما يفعلُ السُجناءُ،

وما يفعلُ العاطلون عن العملِ:

نُرَبِّي الأملَ.”

يلتقط الفيلم شخصيته الأساسية ”رنا“، ومعظم شخصياته الأخرى، بمنأى عن هيمنة نزوع طاع، في الإنتاج الإبداعي خاصة، ينحو إلى تشكيل شخصية الفلسطيني كشخصية نمطية يتقاسمها بالتساوي قطبا البطولة والمأساة. فسيناريو الفيلم يذهب إلى التمركز حول هموم فتاة عادية من عامة البشر.. شخصية بسيطة لا تتمتع بأدنى قدر من البطولة بمعناها الوطني السائد. فهي لا تنتمي إلى المقاومة بشكلها التنظيمي أو السياسي أو العسكري، لكنها، شاءت أم أبت، تنتمي إليها بشكلها الإنساني والشعبي العريض.

فضلال الاحتلال الداكنة، المرخية بثقلها الباهظ على الأرض، لا بد من أن تحدو الفلسطيني، مهما ينأى بنفسه عن الانخراط في المقاومة بأشكالها التقليدية المعروفة، على أن يجد نفسه مدفوعاً إلى واحدة أو أكثر من تجلياتها الواسعة.

رنا، التي لا تبدو مهمومة أساساً بالاحتلال ومقاومته السرية أو العلنية، تظهر لنا كصبية يملكها شاغلها الخاص. فهي تسابق الزمن.. زمن التسلط الأبوي البطريركي وقراراته الصارمة، وزمن الاحتلال المتسلط، الرازح ببطشه الكولونيالي وحواجزه القادمة على طرقات التواصل بين أبناء الشعب والأرض المنكوبة بالقهر والاحتلال.. وبالأحقاد الدفينة والمعلنة.

في حركتها النشيطة التي لا تهدأ في شوارع القدس العتيقة وأزقتها العابقة

بتاريخ يشبهها، يستثمر المخرج جماليات المكان لا كخلفية تتحرك فيها الشخصية فحسب، بل أيضاً لعقد قران بين رنا والمدينة. فكلتاها تعاني الاحتلال.. وكلتاها تسابق الزمن للخروج من مأزقها، الذي هو في النهاية صنعة طبيعية لهذا الاحتلال. هموم رنا، التي تبدو صغيرة، تقوم في جزء منها على الفانتازيا التي لا تفترض التدقيق في منطقتها بأداة شديدة الواقعية (إعطاء الأب ابنته قائمة من العرسان، ومنحها عدة ساعات للزواج من أحدهم، وإلا!). غير أن السيناريو يستعويض عن غياب المنطق الواقعي برحلة متوترة، من دون أن تعدم السخرية، في قلب الواقع المرئى.. رحلة تتواصل من دون كلل، تقوم بها رنا للبحث عن حبيبها وعقد قرانها خلال الساعات التي حددتها شروط الأب القاسية. وفي اندفاعها لحل تلك المعضلة الشخصية والخاصة جداً، تجد الفتاة نفسها، ورغماً عنها، وجهاً لوجه مع الاحتلال وقهره، وممارساته القامعة.

وفي لقطة صغيرة مشحونة بالدلالة تكتشف رنا نفسها وهي مقذوفة، رغماً عنها، في خضم لحظة من لحظات المواجهة بين فتية الحجارة وجنود الاحتلال. وعلى الرغم من انهماكها في همها الذاتي واستعجالها الوصول إلى حيث الحبيب الذي تبحث عنه، فإنها تجد نفسها، ومن دون أن تدري، تنحني بعجالة لتوجه حجراً نحو جنود الاحتلال المشتبكين مع فتية شعبها عند أحد الحواجز.

ربما يكمن في تلك اللقطة السريعة، والتي قد تبدو مجانية وفائضة عن الحاجة، جوهر الخطاب السياسي للفيلم: مهما تنأى بنفسك عن المواجهة فإن الاحتلال كفيل بأن يدفعك دفعا نحو المقاومة.

وقد يشكل ذلك جزءاً مختزلاً من الخطاب الأشمل للشريط.

فكل فعل ينطوي على تحدٍ للاحتلال، حتى لو كان مجرد اختراق حاجز أو ابتداء طريق التفافي يتحايل على حواجزهم وطرقهم الالتفافية، هو فعل مقاومة بالضرورة، وإن كان الهدف من ذلك تحقيق حلم عاطفي.. أو إنساني. فمثل هذا الحلم يظل جزءاً لا ينفصل عن حلم البشر الساعين للتحرر والاستقلال.

هكذا، يبدو مشهد العرس في النهاية تجلياً فذاً لروح المقاومة، التي يقترح الخطاب البصري للفيلم شكلاً لممارستها، عنوانه الحق في حياة طبيعية مثل باقي البشر، من دون أن يعني ذلك تناقضاً مع الأشكال الأخرى أو استعاضة عنها. إذ ليس من

الضروري أن تطرح المقاومة خطابها الإبداعي عارياً على الملأ، صارخة بلسان أبطالها وملء الصوت: هياً إلى الكفاح!

الخطاب البصري الهادئ لـ "القدس في يوم آخر"، وتحرر شخصه من النمطية المبتذلة والبطولة الزائفة، يجعلان من الفيلم قصيدة حب بصرية رقيقة.. للأرض والحرية والناس، وأنشودة عذبة للإيمان بذلك الشيء الذي حكم به الشعب الفلسطيني على نفسه: الأمل!

**"تذكرة إلى القدس":**

**آلة عرض سينمائية**

**تتحدى الحواجز**

يرصد رشيد مشهراوي، في فيلمه التسجيلي القصير "توتّر"، أوجه المعاناة الإنسانية التي يشهدها الفلسطيني في حياته وحركته اليومية، والناجمة عن ممارسات الاحتلال وإمعان جنوده المدججين بالحدق في مقارفة أبشع أشكال القهر العنصري، حيث تتبدى النتائج الفورية، وبعيدة المدى، في مراكمة التوترات التي يتعثر بها الفلسطيني عند الحواجز الإسرائيلية المنزرعة في كثير من المناطق الفلسطينية، مركزاً في ذلك الفيلم شديد التكتيف، على أكثر الحواجز مدعاة للقهر والتوتر، حاجز "إيرز" على أطراف قطاع غزة، وحاجز "الرام" القائم بين القدس ورام الله.

والحاجز، إضافة إلى أنه يشكل، أيضاً، حيزاً مكانياً وسيكولوجياً في فيلم رشيد مشهراوي الروائي "تذكرة إلى القدس"، ومثّل مستولداً للعقبات والعراقيل أمام حرية الحركة والتنقل للمواطن الفلسطيني الواقع تحت الاحتلال، مبدداً وقته وجهده وأعصابه، فإنه جاء ليشكل محاولة أخرى للسينما الفلسطينية لاقتحام معاناة الفلسطيني على الحواجز.

يلتقط رشيد مشهراوي شخصية محورية متفردة، جديدة وغريبة على السينما الفلسطينية، وربما تكون غريبة أيضاً على الواقع الاجتماعي الفلسطيني بشكل عام. فـ "جبر"، بطل الفيلم، يطوف في أرجاء المكان الفلسطيني الخاضع للاحتلال، حاملاً آلة عرض سينمائية قديمة ومتهاكة، طامحاً بإصرار لا يلين إلى تقديم عروضه، التي غالباً ما تكون من الرسوم المتحركة، للأطفال الفلسطينيين في مدارسهم وأماكن تجمعاتهم، وخصوصاً في المخيمات.

موطن الغرابة في الشخصية يكمن في افتقادها القدرة على الإقناع، لا في الممثل الذي قام بالدور الرئيسي فحسب (غسان عباس)، بل أيضاً في المهنة التي اختارها في هذا الزمان، والتي تتناقض مع ما حققته ثورة الاتصالات من إنجازات باهرة لا يمكن إنكارها أو القفز عنها. وكانت تلك المهنة ستبدو مقنعة لو أن الزمن الذي جرت فيه أحداث الفيلم ارتد بضع عشرات من السنين إلى الوراء. فعلى الرغم من الفقر والبؤس وحواجز الاحتلال التي حالت دون التطور الاجتماعي والثقافي الطبيعي للأراضي الفلسطينية المحتلة، فإن مكابدة التنقل بألة عرض سينمائية واهنة وقابلة دوماً للخراب بهدف تقديم عروض أفلام كرتون للأطفال، من المفترض أنهم باتوا يشاهدونها، ببساطة وبشكل يومي، وحتى الملل، في بيوتهم التي لا تفتقد في معظمها جهاز التلفزيون، تبدو غير مقنعة. وعليه، فإن المبرر الأساسي لحركة هذه الشخصية داخل الفيلم أصبح معدوماً، لانعدام العصب الدرامي المقنع موضوعياً للمسألة التي تتمحور حولها أحداث الفيلم. وقد ساهم في ذلك أيضاً إخفاق المخرج في اختيار الأفلام المقترحة للعرض، والتي أتاحت لنا الفيلم مشاهدة بعض مقاطعها على الشاشة، من دون أن تُلفتنا أدنى أهمية لها، أو نقع على مبرر الالتجاء إلى آلة العرض السينمائية القديمة لتقديمها (ندرتها مثلاً، أو قيمتها الفنية أو السياسية الاستثنائية).

ولا بد من أن تكون فكرة الرجل الجوّال، الذي يجوب البلاد مع آتته السينمائية، قد أوقعت مشهراوي في غوايتها، فلجأ إليها من دون وضع أحداثها في إطار زمني وتاريخي ملائم. وربما يكون فيلم جوسيبيتورناتوري "صانع النجوم"، الذي يجوب فيه بطله بسيارته وكاميرته السينمائية طول البلاد وعرضها، في الثلاثينات أو الأربعينات من القرن العشرين، لالتقاط الوجوه السينمائية من بين الناس العاديين، ترك أثره في فيلم مشهراوي هذا، الذي عبّر لنا حديث بطله مع زوجته عن إعجابه بفيلم آخر لتورناتوري، أوحى به من دون أن يسميه، وهو "سينما براديسو".

ومغامرة بطل الفيلم الأساسية تكون دائماً على الحواجز، التي تتكاثر كالقنطرة فوق الأرض الفلسطينية، حيث يمنعه الجنود غالباً من المرور بسيارته الجيب، المتداعية أيضاً والقابلة دوماً للعطب، فيضطر إلى حمل آتته السينمائية على عربة بدائية ملتففاً ومتحايلاً على الحواجز. فـ "جبر" يملك قسطاً لا يستهان به من إرادة التحدي التي تحول دونها والتراجع عن مشروعه في الوصول إلى مشاهديه. إلا إن ما تجدر الإشارة إليه هو أن مشاهد كثيرة من تلك التي رأينا فيها أبطال الفيلم وقد وصلوا إلى القدس،

وضعت أبطالها في المكان، من دون المرور على الحواجز ومكابدة الوصول، فبدا الأمر أحياناً في غاية اليسر والسهولة!

غير أن قمة التحدي ظلت تتمثل في تقديم العرض في إحدى باحات بيوت القدس العتيقة، وهو بيت استولى المستوطنون على معظمه وعاثوا في أرجائه فساداً، تاركين للمرأة العجوز وابنتها المدرّسة غرفة يتيمة في أسفل المبنى.

ينجح "جبر"، العارض الدؤوب، في اقتحام الحاجز وتقديم العرض أمام عيون المستوطنين الذين شلّهم هذا الانتصار الفلسطيني الصغير عن القيام بأية ردة فعل. وهي نهاية لم تكتف بحد ذاتها في وضع خاتمة مقنعة، إن لم تكن تفجيرية، لفيلم لا تعوز حركته وحواراته الرتابة، الأمر الذي سرّب إلى النهاية بروداً كان يمكن تلافيه عبر اشتغال أفضل على الخاتمة.

ومرة أخرى، يساهم اختيار الفيلم المعروض في مشهد النهاية، والذي هو للمخرج مشهراوي نفسه، في إثارة سؤال: أين يكمن التحدي في عرض فيلم لا شك في أن إمكان تقديمه في القدس لم يكن، موضوعياً، بحاجة إلى هذا العناء كله وتلك المغامرة التفصيلية المفتعلة؟ وما هي الدلالة أو القيمة الفنية أو السياسية لمثل هذا الاختيار المغرق في فرديته، سوى المساهمة في تكريس خاتمة باهتة لفيلم يطمح مجدداً إلى رصد متكرر للمعاناة والتوترات المتفجرة على تلك النقاط اللاإنسانية.. التي تمثلها حواجز الاحتلال؟ ■

مجلة الدراسات الفلسطينية، جميع حقوق النشر وإعادة التوزيع محفوظة لمجلة الدراسات الفلسطينية، ولا يمكن نشرها أو توزيعها إلكترونياً إلا بإذن من رئيس تحرير المجلة وذلك عبر الكتابة إلى العنوان البريدي التالي: [majallat@palestine-studies.org](mailto:majallat@palestine-studies.org)  
يمكن تحميل هذه المقالة أو طبعها للاستخدام الفردي وعند الاستخدام يرجى ذكر المصدر:  
<http://www.palestine-studies.org/ar/mdf>