Regards

Université Saint-Joseph de Beyrouth
Faculté des lettres et des sciences humaines
Institut d'études scéniques audiovisuelles
et cinématographiques

Regards
27 | 2022
Le cinéma militant dans le monde arabe (des années 1960 à nos jours)

هل كلّنا فدائيّون؟

Hady ZACCAK

Edition électronique
URL : https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/691
DOI : https://doi.org/10.70898/regards.v0i27.691
ISSN : 2791-285X

Editeur
Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique
ZACCAK, H. (2022). هـل كلّنا فدائيّون؟. *Regards*, (27), 119-136.
https://doi.org/10.70898/regards.v0i27.691

هل كلّنا فدائيّون؟

Hady Zaccak

Université Saint-Joseph de Beyrouth

هل كلّنا فدائيّون؟ يبدو هذا السؤال غريباً في هذه الأيّام التي تفتّت فيها العالم العربيّ وأخذت القوى العظمى والاقليميّة تتقاسم نفوذها عليه.

هل كلّنا فدائيّون؟ والتطبيع بين بعض الدول العربيّة وإسرائيل يتمّ بسرعة هائلة وبلهفة وسعادة مفرطة وكأنّ القضيّة الفلسطينيّة انتهت وحان الوقت لإقامة السلام مع الاستعمار على حساب كلّ شيء.

هل كلّنا فدائيّون؟ والنكبات أصابت الكثير من الشعوب العربيّة التي تنافست بين بعضها على تحمّل الاحتلالات والديكتاتوريّات باسم القائد الأوحد أو الحزب الحاكم أو المجموعة الدينيّة الظلاميّة أو الفساد المعمّم...

بعد الهزيمة العربيّة أمام إسرائيل سنة ١٩٦٧ وفقدان ما تبقّى من أرض فلسطين التاريخيّة وأراض عربيّة أخرى، ظهرت المقاومة الفلسطينيّة العسكريّة وبرزت صورة الفدائيّ إنطلاقاً من معركة الكرامة سنة ١٩٦٨.

قام المخرج اللبنانيّ كريستيان غازي بإنجاز فيلم وثائقيّ قصير حمل عنوان «الفدائيّون» (١٩٦٧) ولكنّ التأكيد على أنّنا «كلّنا فدائيّون» جاء على يد مخرج لبنانيّ آخر هو كاري كرابيتيان الذي أنجز أوّل فيلم روائيّ طويل لبنانيّ يحكي عن الفدائيّين.

في شهر أيلول من العام ١٩٦٨، وجّه كاري كارابيتيان دعوةً للبعض من أصدقائه لحضور تصوير مشهد إضافيّ من «كلّنا فدائيّون».

جرى التصوير في أحد الملاهي الليليّة:»ستريو بورغاتوار» Stereo Purgatoire (أي المطهر) في منطقة الحازميّة، شرق بيروت.

غصّت حلبة الرقص بالراقصين والراقصات، فالمكان بموجب السيناريو، يمثّل باراً إسرائيليًّا في تلّ أبيب اسمه «بار استير». هنا سيقوم أحد الفدائيّين بوضع قنبلة موقوتة.
«المخرج يصرخ بالممثّلين أن ينطرحوا في الأرض ليتّقوا شظايا القنبلة المزعومة. وهكذا بين التمثيل والخِدَع السينمائيّة، تَحوَّلَ المكان إلى كتلةٍ تلتهمها النيران. (...)»[1]
عند إشعال المفرقعات، شبّ حريقٌ في المكان بسبب احتكاكٍ في الأسلاك الكهربائيّة. انتشرت النيران في كلّ زاوية. حاول كاري كارابيتيان إنقاذ طاقم العمل إلّا أنّ الحريق أدّى إلى مقتله مع مجموعة من أعضاء فريق العمل إمّا اختناقاً وإمّا احتراقاً.
بسبب هذه المأساة، ازدادت موجة الحماس لمشاهدة هذا الفيلم.
تمكّن صاحب حدّاد، مدير قسم المونتاج في استوديو بعلبك، من إنهاء فيلم «كلّنا فدائيّون» سنة ١٩٦٩ وذكرت مجلّة الشّبكة أنّ أسرة الفيلم طلبت من ياسرعرفات، المتحدّث الرسميّ باسم «فتح» (حركة التحرير الوطنيّ الفلسطينيّ) أن يقدّم العمل في عرضه الأوّل.[2]
نال الفيلم نجاحاً تجاريًّا وفتح الطريق للمزيد من الإنتاجات حول المقاومة الفلسطينيّة.
قدّم «كلّنا فدائيّون» الفدائيّ كسوبرمان يهزم الجيش الاسرائيليّ على الشاشة ولكنّه بقي أفضل من الأفلام اللبنانيّة التي لحقته في هذه الموجة وحملت العناوين التالية: "الفلسطينيّ الثائر» (١٩٦٩) لرضا ميسّر و"فداكِ يا فلسطين» (١٩٧٠) لأنطوان ريمي و»أجراس العودة» (١٩٧٠) لعايدة هلال.
أمّنت هذه الأفلام المصنوعة غالباً بسرعة وبسطحيّة كبيرة إيرادات لمنتجيها وحملت شعار دعم القضيّة الفلسطينيّة والتّرويج المباشر للعمل الفدائيّ وشارك فيها في بعض الأحيان جيش التحرير الفلسطينيّ والكفاح المسلّح.
ترافقت هذه الموجة أيضاً مع عناوين أخرى شبيهة أنجزها مخرجون فلسطينيّون مثل محمّد صالح الكيالي الذي أخرج في سوريا فيلم "ثلاث عمليّات داخل الأرض المحتلّة" (١٩٦٩).
لم تلبث هذه الموجة أن تنطفىء على وقع سمعتها السيّئة وتصويرها للبطولات المفرطة ومقاربتها الكاريكتوريّة للصراع بعيداً عن أرض الواقع.
في المقابل، نشأت «وحدة أفلام فلسطين» التابعة لحركة فتح سنة ١٩٦٨ بفضل جهود مصطفى أبو علي وهاني جوهريّة وسلافة جادالله التي يمكن اعتبارها أوّل امرأة عربيّة في مجال التصوير السينمائيّ.

١- مجلّة الشبكة-العدد ٣٦٦-٤١ ،تشرين الأوّل ٨٦٩١.
٢- الشبكة العدد ٦٨٩، ٧-٣-١٩٦٩

في السبعينيّات، أصبحت «وحدة أفلام فلسطين» تظهر باسم «أفلام فلسطين/ مؤسّسة السينما الفلسطينيّة» فتوالت الأفلام الوثائقيّة التي صوّرت تفاصيل من الحياة في المخيّمات الفلسطينيّة ووثّقت الاعتداءات الاسرائيليّة وأخذت طابع السينما النضاليّة في فترة صعود اليسار في العالم والحركات الثوريّة المناهضة للإمبرياليّة والرأسماليّة.

بالإضافة إلى مصطفى أبو علي ورفاقه، انخرط في هذا النوع من السينما مخرجون عرب من جنسيّات مختلفة (لبنانيّة وسوريّة وعراقيّة...) كما تعاونت الثورة الفلسطينيّة مع مخرجين ناشطين من دول العالم ومنهم أسماء مهمّة في مجال السينما.

برز الفدائيّ عنصراً أساسيًّا في هذه «الثورة حتّى النصر».

بعد فشل الأنظمة العربيّة، لم يعد من مجال سوى أن يقوم الفدائيّ الفلسطينيّ بتحرير أرضه وسرعان ما سيواجه مشاكل مع الداخل الذي ينطلق منه مثل الأردن في البداية ومن ثمّ لبنان.

سمح هذا الإنتاج الكثيف من السينما النضاليّة للفلسطينيّ من تأكيد وجوده فتحوّل في صورته من اللاجىء إلى الفدائيّ الذي يضع الكفّية الفلسطينيّة ويحمل الكلاشينكوف.

الضحيّة تنتقم، المجتمع مسلّح والعناوين معبّرة في هذا المجال: «لا للحلّ السلمي» (١٩٦٨)، «على طريق الثورة الفلسطينيّة» (١٩٧١)، «بالروح بالدمّ» (١٩٧١)، «عدوان صهيوني» (١٩٧٢)، «معسكرات الشباب» (١٩٧٢)، «لماذا نزرع الورد... لماذا نحمل السلاح» (١٩٧٣)، «البنادق متّحدة» (١٩٧٣)، «لن تسكت البنادق» (١٩٧٣)...

لم يتأخّر الفيلم الروائيّ من العودة ولكن في مقاربة مختلفة كليًّا عن أفلام الحركة التي جسّدها الفدائيّ السوبرمان.

امتزج في بعض الأحيان الوثائقيّ بالروائيّ وأخذ المضمون بعداً تحليليًّا ونقديًّا مع اختبار أيضاً للشكل السينمائيّ والاهتمام ب"أنسنة" الفلسطينيّ وعدم حصر صورته بالفدائيّ. في الوقت نفسه، أظهرت هذه الأفلام أهميّة المقاومة ولكن بعيداً عن أسلوب البروباغندا.

في هذه المرحلة، برز الحديث عن السينما العربيّة البديلة التي تحاكي الواقع ومشاكله وتبتعد عن السينما الترفيهيّة التي خدّرت الشعوب العربيّة.

قامت المؤسّسة العامّة للسينما في سوريا بإنتاج مجموعة من الأفلام التي تناولت القضيّة الفلسطينيّة بشكل مميّز وأصبح البعض منها من أبرز الأفلام العربيّة.

هكذا تبلور الصراع العربيّ الإسرائيليّ من خلال أفلام أخرجها لبنانيّون، مصريّون أو عراقيّون ومن إنتاج سوريّ رسميّ تأكيداً لالتزام النظام البعثيّ السوريّ بالقضيّة الفلسطينيّة أو في بعض الأحيان للهروب من طرح قضايا الداخل ولكن هذا موضوع آخر.

في هذا الإطار، جاءت أفلام مهمّة مثل «المخدوعون» (١٩٧٢) للمخرج المصريّ توفيق صالح و»كفر قاسم» للمخرج اللبنانيّ برهان علويّة.

إنّ العودة إلى هذه المرحلة من السبعينيّات في القرن الماضي تسمح لنا باكتشاف أو إعادة اكتشاف بعض النماذج الوثائقيّة والروائيّة والتجريبيّة القصيرة والطويلة من هذه السينما العربيّة.
هكذا نعود إلى العنوان الأساسيّ: «هل كلّنا فدائيّون؟» لنتفحّص مقاربات مختلفة كرونولوجيًّا قد تساعدنا ربّما لنفهم واقعنا الحالي حيث فشلت معظم الثورات العربيّة وبرز الاقتتال الداخليّ وتدمير المجتمع.

بعد فيلمه القصير «الفدائيّون»، قام المخرج اللبنانيّ كريستيان غازي بتجربة خاصّة حملت عنوان «مئة وجه ليوم واحد» لتشكّل حقل اختبار لكيفيّة طرح الصراع وموضوع المقاومة.

"مئة وجه ليوم واحد" (١٩٦٩-١٩٧٠): وجوه الصراع

يبدأ فيلم كريستيان غازي وكأنّه فيلم وثائقيّ عن المقاومة تتخلّله مشاهد عن الأضرار والجرحى وتواكبها رسائل صوتيّة.
لكن سرعان ما نجد أنفسنا أمام تركيبة خاصّة تجمع بين الروائيّ والوثائقيّ في إطار تجريبيّ يتجلّى قبل كلّ شيء من خلال الصوت. تمتزج المؤثّرات الصوتيّة مع تغيير موجات الراديو وحوارات تتناول نقاشات سياسيّة وفكريّة وفنّية واجتماعيّة.
كذلك يلعب المونتاج دوراً أساسيًّا في إبراز الصراع الطبقي بين العمّال والبرجوازيّة. نجد من جهّة الفلّاحين والعمّال والمقاومين الذين يواجهون العدوّ فيما هناك من جهّة أخرى برجوازيّة صغيرة مثقّفة تمضي وقتها بالنقاشات العبثيّة وتخضع للمجتمع الاستهلاكيّ الرأسماليّ.
يعتمد الفيلم على تركيبة شبيهة بالسينما النضاليّة التي عرفت فترة ازدهار في العالم خصوصاً بعد الثورة الطلّابيّة في فرنسا في أيّار ١٩٦٨. خلال هذه المرحلة، أنشأ جان لوك غودار وجان بيار غواران «مجموعة دزيغا فيرتوف» واعتمدا على الإيديولاجيا الماركسيّة في مقاربة المواضيع وتفكيك الواقع. جاء في هذا الإطار مشروع غودار «حتّى النصر» (١٩٧٠) عن الفدائيّين الفلسطينيّين وتصويرهم في حياتهم اليوميّة خلال تدريباتهم. لكنّ هذا المشروع تحوّل فيما بعد إلى فيلم «هنا وهناك» (١٩٧٦) الذي أصبح فيلماً يطرح تساؤلات حول المرئيّ والمسموع والعلاقة بالنضال السياسيّ.
يأتي الحديث عن غودار لأنّ البعض تحدّث عن كريستيان غازي بأنّه قام مع فيلم «مئة وجه ليوم واحد» بتجربة راديكاليّة وكأنّه غودار عربيّ.
استعرض غازي التواريخ الأساسيّة في الصراع العربيّ الإسرائيليّ: ١٩٣٦ (الثورة في فلسطين)، ١٩٤٨ (النكبة)، ١٩٥٦ (العدوان الثلاثيّ على مصر)، ١٩٦٧ (النكسة) و١٩٧٠ (أيلول الأسود في الأردن).

لم يُخبر الفيلم قصّة أو يؤرّخ لمرحلة محدّدة بل لجأ إلى تصوير مقتطفات من حياة أشخاص ومجموعات ليؤكّد باستمرار أنّ الصراع الأكبر هو طبقيّ والحلّ الأمثل هو بتوحيد القوى العاملة ودعم المقاومة العسكريّة لتحرير الأرض والمجتمع.

برزت بوضوح خلفيّة المخرج السياسيّة الذي انتسب للجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين وقام بأوّل الأفلام عن الفدائيّين ثمّ انتسب للحزب الشيوعيّ اللبنانيّ.

من خلال استعراضه للصراع الطبقيّ، كان من الملفت تصوير العمّال (رجالاً ونساءً) والتوقّف عند بعض التفاصيل الاجتماعيّة ومنها المنافسة بين العمّال اللبنانيّين والفلسطينيّين ووجود حساسيّة بين الطرفين في لبنان وفشل مشروع دعم المزارع اللبنانيّ ليكون الحلّ بتكاتف بين الفلّاح والعامل والفدائيّ العربيّ بوجه هيمنة البرجوازيّة.

لم تخلو هذه المقاربة من الناحية الكاريكاتوريّة بكيفيّة تقديم طرفيْ الصراع ليفقد الفيلم تدريجيًّا أدواته الطليعيّة فيتحوّل لمسودّة عمل تدخل عليها سيمفونيّة بيتهوفن الخامسة وكونشيرتو دي آرانخويث لخواكين رودريغو بعدما كانت تجريبيّة في استعمالها للصوت.

بينما ينتقد الفيلم بشدّة البرجوازية الصغيرة المثقّفة التي تلتهي بالتنظير بعيداً عن ميدان القتال، يستعمل غازي بدوره مقاربة نخبويّة تعتمدها هذه البرجوازيّة بالذات للإعلان عن تميّزها.

كتب الناقد غي هينيبيل عن «مئة وجه ليوم واحد»: "إنّ تلك اليساريّة في الكتابة قادت إلى برج عاج: الفن للفنّ."[٣]

عُرض فيلم كريستيان غازي (إنتاج المؤسّسة العامّة للسينما في سوريا والجبهة الديمقراطيّة لتحرير فلسطين، سيناريو: كريستيان غازي ورفيق حجّار، مونتاج: قيس الزبيدي) في «مهرجان دمشق لسينما الشباب» سنة ١٩٧٢ حيث حاز على تقدير لجنة التحكيم واعتبر النقّاد أنّه "المحاولة السينمائيّة الجريئة الأولى لفيلم سياسيّ يطمح أن يضع المتفرّج أمام مسؤوليّاته التاريخيّة" بالرغم من أنّ هذه التركيبة الفنّية عانت من مشاكل تقنيّة وضياع في الحفاظ على وحدتها.[٤]

لكن كان واضحاً أنّ الثورة ليست فقط عسكريّة بل عليها أن تطال وسائل التعبير كما أثبت المخرج السوفياتي الطليعيّ دزيغا فيرتوف في العشرينيّات والثلاثينيّات.

بدوره، انطلق مونتير «مئة وجه ليوم واحد» قيس الزبيدي بتجربة ملفتة، نذكر منها في هذا الإطار، فيلمه القصير "الزيارة" (١٩٧٠).

٣- غي هينيبيل، "المشكلة الفلسطينيّة على الشاشة"، مجلّة فيلم، ٣١-١-٤٧٩١. (ترجمة سايد مخلوف)

٤- "نظرات إلى بعض الأفلام الروائيّة في مهرجان دمشق لسينما الشباب"، مجلّة الطريق، عدد خاص عن السينما العربيّة البديلة، ٨/٧-١٩٧٢.

ارتبط اسم قيس الزبيدي بالسينما الفلسطينيّة ارتباطاً وطيداً من خلال أفلامه وكتبه، «ذلك العراقيّ السوريّ الفلسطينيّ اللبنانيّ البرلينيّ، العربيّ الذي ساهم في تأسيس السينما التسجيليّة العربيّة وتطويرها»[٥].

"الزيارة" (١٩٧٠): قصيدة الليل

عند نشر سيناريو الفيلم في عدد خاص عن السينما العربيّة البديلة في مجلّة «الطريق»، تمّ التعريف بأنّ «الزيارة»: «محاولة لقصيدة سينمائيّة عن فلسطين»[٦].
يبدأ الفيلم في شارع طويل ومن ثمّ لقطة من داخل سيّارة مرسيدس تتقدّم في الشارع المعتّم حتّى الوصول إلى حاجز للاحتلال.
تضعنا الإضاءة الدراميتيكيّة والمؤثّرات الصوتيّة في أجواء فيلم أسود تجريبيّ يجمع بين ملامح الخوف والحزن والأسى.
يتخلّله شعر لمحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ولوحات لنذير نبعة وصور أرشيفيّة.
تنقلنا اللقطات المتكرّرة على وجه منى واصف وسقوطها إلى أجواء فيلم صامت تعبيريّ فيما تبدو صورة الرجل الهارب من الجنود وكأنّنا مع جوزيف ك. في فيلم أورسون ويلز «المحاكمة»، المقتبس عن رواية فرانتس كافكا.
يبدأ الفيلم بالمقطع الشعريّ التالي:

"هل يذكر المساء مهاجراً أتى إلى هنا، ولم يعد إلى الوطن؟
هل يذكر المساء مهاجراً مات بلا كفن؟»
وننتهي مع الأبيات التالية:
"كل من ماتوا ومن سوف يموتون على باب النهار
عانقوني، صنعوا منّي...
قذيفة."

ينظر إلينا الرجل (يوسف حنّا) فيما تنتشر الشهب الناريّة على الشاشة.
يبدو وكأنّنا انتقلنا مع «الزيارة» (الحائز على جائزة النقّاد في مهرجان دمشق لسينما الشباب سنة ١٩٧٢) من مرحلة الخوف والبكاء إلى مرحلة المواجهة والمقاومة المسلّحة.

٥- كما يتمّ تعريفه على غلاف كتاب محمّد ملص، قيس الزبيدي- الحياة قصاصات على الجدار، هاشيت أنطوان، بيروت، ٢٠١٩.
٦- مجلّة الطريق، عدد خاص عن السينما العربيّة البديلة، ٧/٨-١٩٧٢، ص١١٧.

أنتجت المؤسّسة العامّة للسينما في سوريا هذا الفيلم وستتابع إنتاجها للأفلام التي تتناول القضيّة الفلسطينيّة ومن أبرزها «المخدوعون» للمخرج المصريّ المخضرم توفيق صالح.
عرف صالح كيف يتعامل مع المواضيع السياسيّة والاجتماعيّة في أفلامه المصريّة ومن أبرزها «المتمرّدون» (١٩٦٦) قبل أن يترك مصر بسبب مشاكله مع الرقابة.

"المخدوعون" (١٩٧٢): ضربة الشمس القاضية

اقتبس توفيق صالح رواية الكاتب والمناضل الفلسطينيّ غسّان كنفاني: «رجال في الشمس» في فيلم «المخدوعون».
أصدر كنفاني[٧] رواية «رجال في الشمس» في بيروت عام ١٩٦٣ التي تجري أحداثها سنة ١٩٥٨، أي بعد عشر سنوات من نكبة ١٩٤٨. لكنّ المستجدّات الدراميتكيّة التي حصلت بين ١٩٦٧ و١٩٧٠ كانت لا شكّ ستأخذ من يبغي اقتباس هذا الكتاب سينمائيًّا إلى بعدٍ نقديّ أوسع وأقوى من ظروف كتابته بالأخص بعد هزيمة عربيّة جديدة ومدويّة سنة ١٩٦٧ قضت على ما تبقّى من فلسطين.
يأتي إنتاج هذا الفيلم أيضاً بعد وفاة الرئيس المصريّ جمال عبد الناصر سنة ١٩٧٠ وأحداث أيلول الأسود التي أدّت إلى طرد المقاومة الفلسطينيّة من الأردن.
تأثّر توفيق صالح بكلّ هذه الخلفيّة لينجز فيلماً أساسيًّا ليس فقط في مسيرته بل في تاريخ السينما العربيّة وفي مسيرة الأفلام التي تتناول القضيّة الفلسطينيّة بطريقة جدّية.
لم يعد الموضوع الفلسطينيّ مسألةً تجاريّةً تلعب على مشاعر الجمهور بلً أصبح التزاماً بقصّة أفراد فلسطينيّين يحاولون الهروب من واقعهم المأساويّ.
يتناول فيلم «المخدوعون» قصّة ثلاثة فلسطينيّين من أجيال مختلفة (أبو قيس وأسعد ومروان) يحاولون الهروب إلى الكويت بحثاً عن المال والاستقرار. فيوافقون على الاختباء داخل خزّان بغية عبور الحدود العراقيّة-الكويتيّة في شهر آب الحارّ.
يشبّه سائق الشاحنة أبو الخيزران الخزّان بالمقلى ويعلن أنّ الخزّان سيصبح من الداخل فرناً حقيقيًّا أمّا أسعد فيُعلن: «هذه هي جهنّم!».
هكذا يبدو أنّ على الشخصيّات الدخول إلى "جهنّم" وأن يستقلّوا التابوت المترهّل المتمثّل بشاحنة «أبو الخيزران» للهروب من واقعٍ أسود يعيشون فيه. لكنّ الموعد مع الموت حتميّ في غياب الحلّ العربيّ والجماعيّ لقضيّتهم.
إنّهم «المخدوعون» الذين يمثّلون شعباً ينتظر استعادة الوطن المسلوب.

٧- قامت المخابرات الإسرائيليّة باغتيال غسّان كنفاني في منطقة الحازميّة في لبنان في ٨ تمّوز ٢٧٩١.

تمكّن «المخدوعون» من خلال شخصيّاته أن يتناول القضيّة الفلسطينيّة من منطلق تاريخيّ موثّق من خلال اللقطات الأرشيفيّة عن النازحين وصور السياسيّين والمؤتمرات الدوليّة حيث تتردّد عبارات: «حكي، حكي» و«باعوك».

لا يتوقّف التخاذل والمتاجرة على الماضي فقط بحيث نرى كيف يتاجر البعض بتهريب الفلسطينيّين في الحاضر.

يشكّل الفيلم نموذجاً عربيًّا نادراً من أفلام الطريق (road movies) حيث الصحراء ليست كما في الأفلام الأميركيّة التي أنتجت في الفترة نفسها.

في أفلام ما سمّي ب «هوليوود الجديدة»، شكّلت الصحراء فضاءً للتحرّر من جميع القيود الاجتماعيّة بينما الصحراء في فيلم «المخدوعون» ستكون المقبرة التي تتحطّم فيها الأحلام وتحترق فيها الأرواح.

بالإضافة إلى شخصيّات المخدوعين الثلاثة التي تبحث جميعها عن سبيل للحياة الكريمة، تبرز شخصيّة السائق الفلسطينيّ (أبو الخيزران) الذي يقودهم بشاحنته محاولاً تهريبهم ويعلن لأحدهم: «لازم تحط ثقتك فيّي، أنا القائد». فيضعوا ثقتهم بقيادته «الإنقاذيّة».

إلّا أنّ القائد حُرم من رجوليّته بسبب إصابته من جرّاء لغم خلال حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ وكما يكتب ألدو نيكوسيا: "من السهل اعتبار شخصيّة أبو الخيزران رمزاً عن القيادة العربيّة التي تفتقر للشرف والرجولة."[٨] فأصبح هكذا القائد عاجزاً بكل معنى الكلمة.

يعرّفنا غسّان كنفاني على شخصيّة "أبو الخيزران" على الشكل التالي:[٩]

> "مرّت عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته منه ولقد عاش هذا الذلّ يوماً وراء يوم وساعة إثر ساعة، مضغه مع كبريائه وافتقده كل لحظة من لحظات هذه السنوات العشر ورغم ذلك فإنّه لم يعتد قط، لم يقبله قط... عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور ولكن أيّة أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنّ قد ضيّع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتبًّا لكل شيء في هذا الكون الملعون.»

رغم الثقة التي وضعوها فيه، يوصل أبو الخيزران الرجال الثلاثة إلى الهلاك وكأنّ المشكلة ليست فقط بتعامل الآخرين مع القضيّة الفلسطينيّة (أي الأنظمة العربيّة) بل أيضاً بالقيادة الفلسطينيّة نفسها.

فكلّ ما يهمّ أبو الخيزران هو المال ("القرش أهمّ شي، بعدها تأتي القيم والأخلاق") وكأنّ هذا هو الدرس الذي تعلّمه من الحياة. لقد غابت القضيّة العامّة وأصبحت المصلحة الخاصّة هي الأساس.

٨- *Aldo Nicosia, Il romanzo arabo al cinema, Carocci editore, Roma, 2014, p.61*

٩- غسّان كنفاني، رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربيّة، مؤسسة غسان كنفاني الثقافيّة، بيروت، الطبعة العاشرة، ٢٠١٠، ص. ٦١.

"ثم ماذا نفعتك الوطنيّة؟ لقد صرفت حياتك كمغامر، وها أنت ذا أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة! وما الذي أفدته؟ ليكسّر الفخّار بعضه. أنا لست أريد الآن إلا مزيداً من النقود... مزيداً من النقود.»[١٠]

يطالعنا ناشر رواية كنفاني بمقدّمة تختصر هذا الاتجاه الذي نقله الفيلم: "رواية "رجال في الشمس" هي الصراخ الشرعيّ المفقود، إنّها الصوت الفلسطينيّ الذي ضاع طويلاً في خيام التشرّد والذي يختنق داخل عربة يقودها خصيّ هُزم مرّة أولى وسيقود الجميع إلى الموت».[١١]

رغم اقتباسه المخلص للرواية، أدخل توفيق صالح تعديلاً أساسيًّا شدّد على ذكره خلال لقاء أجريته معه سنة ٢٠٠٦.

" في روايته، يقول غسّان كنفاني أنّ الناس تموت في الخزّان بصمت من غير أن تقاوم.[١٢]

قمت بتعديل هذا الأمر وجعلتهم يخبطّون على جدار الخزّان.

لكن بسبب صوت المكيّف (في المركز الحدوديّ الكويتيّ) لم يسمعهم أحد وماتوا."[١٣]

يختنق الفلسطينيّون الثلاثة وهم داخل الفرن ويرمي أبو الخيزران جثثهم بين القمامة على هذه الأرض الصحراويّة التي ينبع منها البترول وتتكدّس عبره الثروات الهائلة في عالم عربيّ مفكّك.

يذكر صالح أنّ الفيلم «حاز على نجاح كبير في مهرجان كان السينمائيّ ضمن برنامج La Quinzaine des réalisateurs وكتب عنه النقّاد تحت عنوان: «مفاجأة الفيلم السوري». وكان الأمر مذهلاً.»

بعد شهرين، عُرض الفيلم في مهرجان أيّام قرطاج السينمائيّة وحاز على الجائزة الأولى.

اعترض الوفد الكويتيّ على الفيلم وخرج أعضاؤه من السينما وهم يشتموه.

اتّصلت وزارة الخارجيّة الكويتيّة بوزارة الخارجيّة السوريّة وأعلنت عن اعتراضها على الفيلم.

لم تأتِ الموافقة على عرض الفيلم في سوريا إلا بعد بضعة أشهر وعُرض فقط لمدّة أسبوعين.

ولم يعرض في الكويت إلّا بعد أكثر من سنة ومن ثمّ عُرض على التلفزيون مرّات عدّة.[١٤]

في مشهد المركز الحدوديّ الكويتيّ، بدا الموظّفون مهتمّون بأخبار الراقصة "كوكب" فيما الفلسطينيّون الثلاثة المختبئون داخل الخزّان يلفظون أنفاسهم الأخيرة.

١٠- غسّان كنفاني، المرجع نفسه، ص.٧٧.

١٢- مقدّمة الناشر، غسّان كنفاني، رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربيّة، مؤسسة غسان كنفاني الثقافيّة، بيروت، الطبعة العاشرة، ١٠٢، ص.

يمكن أن نقرأ في رواية غسّان كنفاني المقطع التالي في هذا الإطار:"دار (أبو الخيزران) حول نفسه دورة وكأنّه خشي أن يقع فصعد الدرجة إلى مقعده وأسند رأسه فوق المقود:

لماذا لم تدقّوا جدران الخزّان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟ وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

لماذا لم تدقّوا جدران الخزّان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزّان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟" (ص ٣٩)

١٣- مقابلة مع توفيق صالح في القاهرة، ٢٢-١-٢٠٠٦

١٤- بحسب توفيق صالح.

في زمن الإعلان عن ولادة السينما البديلة (١٩٧٢) كردّة فعل على الأفلام التجاريّة التي خدّرت الشعوب بسذاجتها وإدخالها مشاهد الرقص في جميع الأنواع السينمائيّة، يأتي هذا الحديث عن الراقصة كوكب معبّراً في قاعة مكيّفة فيما الآخرون في الخارج منسيّون.

يمهّد «المخدوعون» الطريق لفيلم آخر من إنتاج القطاع العام في سوريا أيضاً وهو: «كفر قاسم» (١٩٧٤) للمخرج اللبنانيّ برهان علويّة.

"كفر قاسم" (١٩٧٤): القضيّة من خلال مجزرة

نحن في ٢٦ تمّوز سنة ١٩٥٦.
يتحضّر جميع سكّان قرية كفر قاسم للاستماع إلى خطاب الرئيس جمال عبد الناصر عبر أجهزة الراديو في المقهى والمنازل.
يشكّل المشهد في المقهى مشهداً محوريًّا لأنّنا نتعرّف من خلاله على التركيبة الاجتماعيّة في القرية والانتماءات السياسيّة. هناك الشيوعيّون والناصريّون ومَن يتماشى مع الاحتلال حتّى يتحوّل إلى مخبر. هناك مجتمع بكلّ تلاوينه وتركيبته التقليديّة بعيداً عن كل سبل التبسيط.
يتصاعد خطاب ناصر معلناً الحرب على الاستعمار وحتميّة انتصار القوميّة العربيّة وصولاً إلى قرار تأميم قناة السويس.
تعمّ الفرحة ويرتفع شعار «يعيش عبد الناصر» في المقهى.
من الملفت أنّ الشيوعيين ينبّهون من الانجرار إلى العواطف بينما يعبّر الناصريّون عن اقتناعهم بأنّ ناصر هو صلاح الدين الجديد الذي سيحرّر الأرض المقدّسة.
يتضامن العمّال الفلسطينيّون مع حركة التحرّر العربيّ فيما يعملون كأجراء على أرضهم المصادرة لحساب الإسرائيليّين ويتلقّون مساعدات غذائيّة أميريكيّة. إنّه تاريخ طويل من العذاب المستمرّ حيث يختبر الفلّاحون عبر المراحل المختلفة سطوة الإقطاع والاحتلال المتعدّد الجنسيّات.
يحضّرنا مشهد ذبح الماعز وانتشار الدمّ إلى المجزرة التي يعمل الفيلم على إعادة تكوينها منذ البداية متّبعاً ببراعة سرد التفاصيل وكأنّنا ضمن دراما وثائقيّة أو Docu-drama في تجربة ملفتة للغاية خصوصاً أنّ هذا الفيلم هو الفيلم الطويل الأوّل لبرهان علويّة.
بعد أن وضع الراديو الإطار التاريخيّ والظروف التي ستنعكس دراماتيكيًّا على القرية، يصل وفد من الإذاعة الإسرائيليّة إلى كفر قاسم ليسمح للسكّان بتوجيه رسائل صوتيّة إلى أقاربهم.
مقابل سطوة الخطاب القوميّ والوطنيّ، نعود هنا إلى الأرض لنسمع صرخة الإنسان الفلسطينيّ العاديّ الذي أضاع أفراد عائلته منذ النكبة سنة ١٩٤٨ فانتشروا في الأردن وسوريا ولبنان.
هناك مأساة المقيمين ومأساة الشتات فكلّ عائلة تمزّقت حتّى أنّ البعض لجأ إلى تغيير اسمه

مثل عبدالله الذي يعمل في أحد المقاهي في تلّ أبيب وأصبح معروفاً باسم إيلي منعاً لإثارة حساسيّة الزبائن اليهود.
إنّها عمليّة إلغاء شاملة لا تنتهي مع سرقة الأرض وشرذمة المجتمع بل تجعل المواطن الأصليّ يظهرعلى شكل تذكار يُباع للسوّاح وكأنّه لعبة تسمح لمقتنيها أن يتسلّى بشنق العربيّ.

يتابع الفيلم استكشاف الحياة اليوميّة في كفر قاسم معتمداً على إيقاع فيلم وثائقيّ وكأنّ الكاميرا موجودة مع السكّان الأصليّين سنة ١٩٥٦. تلعب بلدة «الشيخ سعد» في سوريا وهي قريبة من مدينة طرطوس دور قرية «كفر قاسم» في الفيلم. فمع احتلال أرض فلسطين، يُعاد تكوين الأراضي المسلوبة على أراضٍ عربيّة أخرى سينمائيًّا. يتمّ اختيار مساحة قد تكون شبيهة بكفر قاسم ومن الملفت أنّ الكاميرا تصوّر الأراضي أيضاً من الجوّ وكأنّها بالفعل تسترجع المساحة المسلوبة. أمّا مدينة تلّ أبيب فتبدو إعادة تكوين أحد شوارعها أقرب من فترة إنتاج الفيلم أي السبعينيّات من حيث اختيار الملابس والنظّارات. في جميع الأحوال، نحن في مدينة غربيّة غريبة.
بينما يقترب الإسرائيليّون من مهاجمة مصر وفرض حظر التجوّل على القرى العربيّة، نرى وقع الاحتلال على جميع تفاصيل الحياة اليوميّة وعلى العلاقة بين الأفراد بانتظار صدور أمر القتل الجماعيّ.
كيف سيعرف العمّال والعاملات بقرار منع التجوّل فيما تمّ تبليغ المختار بالقرار قبل نصف ساعة؟
إذاً هناك أمر حتميّ بالقيام بمجزرة لترعيب السكّان الذين يحلمون بالتحرير على يد جمال عبد الناصر ولتذكيرهم بالواقع وبمفعول المجازر التي لجأت إليها المجموعات الصهيونيّة خلال حرب ١٩٤٨.
فيما تطال السلسلة الإجراميّة المجموعة تلوى الأخرى، يقدّم لنا الفيلم المسؤولين العسكريّين عن المجزرة الذين ستحاكمهم إسرائيل بالتوبيخ أو بالسجن قبل أن يعودوا بعد فترة قصيرة إلى عملهم.
لسنا هنا أمام رسم كاريكاتوريّ للعسكريّ الإسرائيليّ كما كان يحدث في أفلام الحركة بل أمام تجسيد لأسماء حقيقيّة.
كما يحرص الفيلم على عدم الاكتفاء بذكر عدد القتلى بل يلجأ إلى ذكر الأسماء وأعمارهم بعيداً عن الإطار الإخباريّ حيث يتحوّل عدد الضحايا إلى مجرّد عمليّة حسابيّة.
مع توالي الأسماء، نفقد بدورنا الشخصيّات التي تابعناها على مدى مدّة الفيلم لتبقى شخصيّة اليساريّ على قيد الحياة وهو يكتب رسالة في مقهى «العودة»: «علّمتني ضربة جلّاد أن أمشي على جرحي وأمشي... ثمّ أمشي... وأقاوم» بقلم الشاعر محمود درويش.

إذاً ينتهي الفيلم برسالة مقاومة تندرج ضمن سينما المقاومة التي تتعدّد أشكالها في السبعينيّات. لكن لا شكّ أنّ «كفر قاسم» أكثر الأفلام إتقاناً من حيث تفكيك الحدث وإبراز مفاعيل الاحتلال من دون اللجوء إلى الأساليب الميلودراميّة والخطابة الواعظة التي ستُستعمل غالباً لمواكبة العذاب والمجازر.

إنّه فيلم آخر من إنتاج المؤسّسة العامّة للسينما في سوريا بالاشتراك مع «المؤسّسة العربيّة للسينما» في بيروت، عن قصّة لعاصم الجندي، حوار: عصام محفوظ وموسيقى: وليد غلمية.

حاز الفيلم على الوسام الذهبيّ في مهرجان «أيّام قرطاج السينمائيّة» سنة ١٩٧٤ وجائزة خاصّة من منظّمة التحرير الفلسطينيّة وجائزة اتحاد النقّاد العرب للسينما.

اعتبر الناقد سمير نصري أنّ الفيلم جيّد يردّ الكرامة الفنّية المنهوكة في أفلام «الهشك بشك»[١٥] أمّا صلاح دهني فكتب سنة ١٩٧٥: "إنّ أي فيلم سابق صُنع عن القضيّة الفلسطينيّة لم يبلغ درجة فاعليّة «كفر قاسم» التحريضيّة، لا «المخدوعون» ولا غيره»[١٦].

الأهمّ أنّ «كفر قاسم» أثبت أنّ الفيلم الروائيّ بإمكانه أن يكون وثيقة تُنافس بفعاليّة الفيلم الوثائقيّ ويقدّم رجالاً ونساءً على قيد الحياة ليسوا مجرّد أرقام أو صور بل شعب يستحقّ الحياة الكريمة.

في هذه المرحلة، تابعت "أفلام فلسطين/ مؤسّسة السينما الفلسطينيّة" إنتاجها للسينما النضاليّة تحت إدارة رئيس المؤسّسة المخرج الفلسطينيّ مصطفى أبو علي. نتوقّق عند أحد أفلامه الوثائقيّة القصيرة: "ليس لهم وجود" (١٩٧٤).

"ليس لهم وجود" (١٩٧٤): وثيقة إثبات وجود

يتناول فيلم مصطفى أبو علي الحياة اليوميّة داخل مخيّم النبطيّة للاجئين الفلسطينيين في جنوب لبنان.

يغيب الصوت المباشر لترافق المَشاهد موسيقى شرقيّة وهي أغنية رباعيّات الخيّام لأم كلثوم.

تبدو التفاصيل الحياتيّة البسيطة مهمّة مثل شراء «البوظة» من ماركة «جيلاتي كورتينا» والخضرة والفواكه.

تتواصل التقاليد الفلسطينيّة على مساحة هذا المخيّم الذي أنشأ في مطلع الخمسينيّات ويعيش فيه نحو ستّة آلاف لاجىء فلسطينيّ تهجّروا من قرى الجليل الأعلى، يعملون في الزراعة والمعامل في مدينة النبطيّة والمناطق المجاورة.

١٥- سمير نصري، "كفر قاسم، الليلة فيلم جيّد يردّ الكرامة الفنّية"، النهار، ٢٧-١-١٩٧٥.

١٦- صلاح دهني، المرجع نفسه صلاح دهني، سينما... سينما، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص ٢٥٥.

نتعرّف على الفدائيّ: أبو العبد لننتقل من أجواء إيقاع الحياة الطبيعيّة إلى إطار التاريخ الواسع مع ذكر الإبادات في فيتنام وموزمبيق وجنوب إفريقيا والهنود الحمر في أميركا والمذابح النازيّة في أوروبا.
يمهّد هذا الانتقال من الفيلم الاجتماعيّ إلى الفيلم النضاليّ شنّ إسرائيل هجوماً على مخيّم النبطيّة وإبادته في ١٦ أيّار ١٩٧٤ على وقع كونشرتو باخ للكمان والأوركسترا. ننتقل هكذا من الموسيقى الشرقيّة إلى الموسيقى الغربيّة ضمن صراع حضاريّ يحدّده مصطفى أبو علي على أنّه "صراع لحضارة تغزو حضارة أخرى."[١٧]
بينما تتساءل رئيسة الحكومة الإسرائيليّة غولدا مائير "من هم الفلسطينيّون؟ لا أعرف شعباً بهذا الإسم" ويؤكّد موشي دايان أنّ فلسطين انتهت ولم يعد لها وجود، تقدّم السينما النضاليّة إثباتاً على وجود الفلسطينيّين ومواجهة لعمليّة الإلغاء الإسرائيليّة التي تتزامن مع التحرّك العسكريّ للفدائيّين.
كذلك يقدّم الفيلم إثباتاً على مدى دخول لبنان في الصراع العسكريّ بين الفلسطينيّن والإسرائيليّين عشيّة الانفجار الكبير سنة ١٩٧٥ مع اندلاع حرب لبنان.
حاز الفيلم على دبلوم شرف في مهرجان لايبزيغ السينمائيّ، ألمانيا سنة ١٩٧٤ وعلى جائزة اتحاد النقّاد العرب في مهرجان أيّام قرطاج السينمائيّة ، تونس، سنة ١٩٧٨.

مع الحرب في لبنان، تتعدّد أنواع الحروب والمجازر التي تقوم السينما النضاليّة بتوثيقها محرزة في هذا الإطار تقدّماً على قوى اليمين المسيحيّ اللبنانيّ التي تفتقر لهيكليّة سينمائيّة ولمخرجين يلتزمون بخطّها السياسيّ. فمعظم السينمائيّين اللبنانييّن الجدد ينتمون إلى اليسار والبعض منهم يعمل مباشرة مع مؤسّسة السينما الفلسطينيّة مثل المخرج جان شمعون.
لا تتوقّف أفلام الثورة الفلسطينيّة عن التركير على أهميّة العمل الفدائيّ من جيل إلى آخر. في هذا الإطار، يأتي الفيلم الوثائقيّ القصير: "أطفال... ولكن" (١٩٧٩-١٩٨٠) لخديجة أبو علي.

"أطفال ...ولكن" (١٩٧٩-١٩٨٠): ضحايا الحرب

مع نهاية السبعينيّات، تتوزّع المعاناة في المخيّمات الفلسطينيّة في المنافي وفي الأراضي المحتلّة.
تصوّر الكاميرا (بعدسة سمير نمر ومحمّد عوّاد) وجوه الأطفال الأيتام الذين يعيشون في «بيت أطفال الصمود» بعدما نجوا من الحرب اللبنانيّة-الفلسطينيّة-السوريّة إثر حصار مخيّم تلّ الزعتر ومن ثمّ سقوطه على يد ميليشيات اليمين المسيحيّ اللبنانيّ في ١٢ آب ١٩٧٦.

١٧- مصطفى أبو علي، نص التعريف عن فيلم "ليس لهم وجود"، رام الله، أيلول ٢٠٠٣.

يأتي فيلم خديجة أبو علي ضمن تركيز بعض الأفلام الوثائقيّة خلال هذه المرحلة على الأطفال كضحايا مباشرين للحروب مثل فيلم «شهادة الأطفال الفلسطينيّين في زمن الحرب» (١٩٧٢) لقيس الزبيدي و«أطفال الحرب» (١٩٧٦) للمخرجة اللبنانيّة جوسلين صعب.
في فيلم ج. صعب، نتابع الأطفال الذين نجوا من مجزرة الكرنتينا (في شرق بيروت) سنة ١٩٧٦ وانتقلوا ليستقرّوا على شاطىء السان سيمون في الأوزاعي (الضاحية الجنوبيّة لبيروت).
بينما يستمرّ "أطفال الحرب» بممارسة "لعبة" الحرب من خلال استعمال ما هو متوفّر في محيطهم من أخشاب وقطع متنوّعة ليعيدوا تكوين ما شاهدوه بأمّ العين، نتابع في فيلم خديجة أبو علي وضع الأطفال وقلقهم وحالتهم المعيشيّة والنفسيّة وصولاً إلى مشهد محوريّ، نشاهد خلاله تدريب الأطفال على استعمال بندقيّة الكلاشينكوف. إنّهم مشاريع فدائيّين جدد يتمسّكون بالتقاليد الفلسطينيّة المتمثّلة برقصة الدبكة وبالتدريب العسكريّ في آن واحد للحفاظ على الوجود.

كما ردّ مصطفى أبو علي على تصريح غولدا مائير في فيلم «ليس لهم وجود»، تردّ زوجته خديجة أبو علي بدورها من خلال هذا الفيلم على تصريح آخر لغولدا مائير نُشر في جريدة معاريف في ٢٥ تشرين الأوّل ١٩٧٢:
"لا أريد أن أصحو في كلّ صباح وأن ينتابني الذعر من جرّاء أنّ طفلاً عربيًّا آخر قد ولد، إنّني أريد دولة بأغلبيّة يهوديّة ساحقة."

تشكّل سلسلة أفلام «الثورة الفلسطينيّة" وثائق إثبات وجود وسلاح لمحاربة سلب الذاكرة منذ تأسيس وحدة أفلام فلسطين سنة ١٩٦٨. هذا الأمر يفسّر لماذا سارع الإسرائيليّون مع اجتياح بيروت سنة ١٩٨٢ إلى الاستيلاء على الأرشيف الفلسطينيّ كغنيمة أساسيّة للحرب تضاهي بأهميّتها طرد ياسر عرفات من العاصمة اللبنانيّة.
ترافق البحث عن هذه الأفلام المسلوبة مع جهود كبيرة وروايات عدّة بالإضافة إلى إنجاز أفلام تتناولها، برز منها في السنوات الأخيرة فيلم مهنّد يعقوبي: "خارج الإطار أو ثورة حتّى النصر" (٢٠١٦).

"خارج الإطار أو ثورة حتّى النصر" (٢٠١٦): تأمّل في صورة الفلسطينيّ

في ملاحظاته حول الفيلم، يذكر مهنّد يعقوبي جملة للكاتب والمؤرّخ الفلسطينيّ الياس صنبر: «بالنسبة للأشخاص الذين يعانون من الخفاء، الكاميرا ستكون سلاحهم.»

يبدأ «خارج الإطار أو ثورة حتّى النصر» مع صور تاريخيّة عن فلسطين والفلسطينيّين تُعيد تأكيد وجودهم وارتباطهم بالأرض. تتعدّد المصادر لنكتشف الفلسطينيّين من خلال الجريدة السينمائيّة البريطانيّة ولنتوقّف عند جملة محوريّة لجان لوك غودار في فيلمه «موسيقانا» (٢٠٠٤) عندما يقارن بين اللقطة واللقطة المعاكسة:

"يصبح الشعب اليهوديّ قصّة روائيّة بما أنّه يعود إلى أرض الميعاد ويصبح الشعب الفلسطينيّ فيلماً وثائقيًّا."

تتبلور هذه الصورة الوثائقيّة بعد هزيمة ١٩٦٧ وإنشاء وحدة أفلام فلسطين سنة ١٩٦٨.

يبدأ الفلسطينيّ بصياغة صورته من خلال السينما النضاليّة التي ترتبط بسرعة بصورة الثائر من أجل الحرّية وتجعل التعاون واسعاً مع صانعي أفلام وناشطين من سوريا، لبنان، العراق، إيطاليا، فرنسا، ألمانيا، اليابان...

فبعد صورة اللاجىء، تطغى في السبعينيّات صورة الفدائيّ. تأتي هنا مثلاً أفلام مصطفى أبو علي مثل «بالروح... بالدم» و«ليس لهم وجود».

يسمح لنا فيلم يعقوبي باسترجاع بعض الصور المسلوبة ولو أنّه يستند على القليل منها مع ما استطاع إيجاده بعد بحث كبير[١٨] ومن خلال أعين عربيّة وأجنبيّة تندرج بدورها في إطار مرحلة من السينما النضاليّة العالميّة.

يمكّننا المنحى الكرونولوجي من استرجاع مراحل تاريخيّة سجّلتها الكاميرات مثل معركة الكرامة سنة ١٩٦٨ وأيلول الأسود في الأردن سنة ١٩٧٠ وانتقال الفدائيّين إلى بيروت وعمليّة ميونيخ سنة ١٩٧٢ والردّ الإسرائيليّ عليها وصولاً إلى الحرب في لبنان لتنتهي مع الاجتياح الإسرائيليّ لبيروت سنة ١٩٨٢ وفقدان معظم أفلام سينما الثورة الفلسطينيّة.

بالإضافة إلى صورة الفدائيّ، يتحوّل ياسر عرفات إلى أيقونة فلسطينيّة تواكب هذه المراحل.

يتمّ الانتقال إلى الحاضر من خلال درس في التاريخ لطلّاب فلسطينيّين في رام الله حيث تظهر في الخلفيّة صور عرفات ومحمود درويش. يبقى هذا الانتقال إلى الحاضر بعيداً عن صور الأرشيف وكأنّه مبتور وغير مكتمل على صعيد ماهيّة طرحه.

ليس الفيلم عمليّة تأريخيّة أو بحث عن الأرشيف المفقود بقدر ما هو بحث عن حكاية شعب من خلال البحث عن صورته. لكنّ البحث عن الشكل يضيع بسبب الفقدان وتعدّد المصادر ويصبح السؤال هل يمكن إعطاء الأولويّة للشكل عندما يكون المضمون ما زال المحور الأساسيّ لشعب يبحث عن حقوقه؟

١٨- معظم لقطات الفيلم من نسخ أرسلت لعروض ومهرجانات سينمائيّة قبل اجتياح لبنان سنة ١٩٨٢.

يهدي يعقوبي فيلمه إلى مصطفى أبو علي الذي عرّف السينما الفلسطينيّة سنة ١٩٧٣ على الشكل التالي:
"نحن نعرّف السينما الفلسطينيّة بالسينما التي تنتمي نضاليًّا للشعب الفلسطينيّ وتتبنّى ما تطرحه الثورة الفلسطينيّة المسلّحة، الممثّل الشرعيّ الوحيد لهذا الشعب.»[١٩]
قد يكون ما ينقص «خارج الإطار أو ثورة حتّى النصر» هو الاحساس النضاليّ وتخطّي مرحلة العرض والتحليل وكأنّنا في محاضرة فنّية نخبويّة لاستعادة ما هو جوهر السينما الثوريّة التي أطلقها أبو علي ورفاقه.

هناك حاجة يوميّة لتوثيق صورة الفلسطينيّ بكافة الأشكال لأنّ عمليّة الإلغاء وإعادة كتابة التاريخ مستمرّة ويزداد زخمها
في أعقاب ما يسمّى بـ"اتفاقيات ابراهيم" التي وقّعتها إسرائيل مؤخّراً مع بعض الدول العربيّة.
هذا الخوف من صورة الفلسطينيّ ومحاولة الاستيلاء على ذاكرته وتلقائيًّا أرشيفه يظهر بوضوح في فيلم «نهب وإخفاء» (٢٠١٧) للإسرائيليّة رونا سيلع.
تمكّنت سيلع من الاطّلاع على البعض من الأرشيف الفلسطينيّ الذي سرقته إسرائيل من بيروت سنة ١٩٨٢ وأخفته ضمن المشروع الصهيونيّ الأكبر وهو إخفاء واقتلاع الفلسطينيّ.
في عمليّة تنقيبها، نجحت سيلع ولو رمزيًّا في إعادة بعض الصور المسلوبة والمخفيّة والمحبوسة إلى الواجهة وتبادلت الرسائل مع البعض من أصحاب هذه الصور. في هذا الإطار، كان وقع المراسلة بينها وبين خديجة حباشنة أبو علي قويًّا للغاية فها هي تتواصل مع المسؤولة عن الأرشفة والسينماتك في مؤسّسة السينما الفلسطينيّة وزوجة مصطفى أبو علي لتشاركها التنقيب عن هذه الكنوز الفلسطينيّة المسروقة والمحبوسة في إسرائيل والتي توثّق الحضور الفلسطينيّ منذ ما قبل نكبة ١٩٤٨ حتّى العام ١٩٨٢.
تعود الصور إلى الشاشة التي يمكن أن تدين إسرائيل وتمنعها من إعادة كتابة التاريخ على هواها وتجبرها على الاعتراف بحقّ العودة.
هذا الأرشيف ليس فقط ملكاً فلسطينيًّا بل هو جزء أيضاً من التاريخ اللبنانيّ والأردنيّ والعربيّ بشكل عامّ ومن ذاكرة هذه المنطقة التي نعيش فيها.
من هنا تبدو الحاجة ملحّة للاستمرار في تصوير الحاضر والتنقيب عن الماضي والمحافظة على الذاكرة.

١٩- مقابلة مع مصطفى أبو علي أجراها سايد مخلوف، مجلّة فيلم، ٢-١٢-١٩٧٣.

فكما ذكرى المحرقة اليهوديّة خلال الحرب العالميّة الثانية على يد النازيّين تحظى باهتمام مستمرّ، فإنّ النكبة ليست مجرّد ذكرى نعود بها إلى اقتلاع الفلسطينيّين من أرضهم سنة ١٩٤٨ فحسب بل هي مشروع مستمرّ أطاح بكلّ المنطقة العربيّة وترافق مع فشل وتخلّف داخليّ مخيف.

هل كلّنا فدائيّون؟ قد يكون هذا السؤال وكأنّه يعيدنا إلى حقبة انتهت بالفشل والهزيمة ونحن اليوم نعيش على هياكل دول غارقة في الحروب والفقر والظلاميّة.
لكنّ السينما المنبثقة من بين هذه الهياكل لم تتوقّف بفضل الكثير من السينمائيّين الفدائيّين والفدائيّات الذين تابعوا الحكاية وإنتاج الصورة مع كلّ تحوّلاتها حتّى اليوم. وقد أقول أنّ مفعول السينما كان أقوى من العمليّات الفدائيّة العسكريّة.

هل كلّنا فدائيّون؟ قد ينقصنا المزيد من الجرأة أحياناً لننجح بمخاطبة الداخل والخارج في الوقت نفسه، فنتخطّى ما هو مقبول سياسيًّا ولا نخجل من إدانة المغتصب خوفاً من عدم تقبّل الغرب لطرحنا خصوصاً عندما يكون شريكاً في العمليّة الإنتاجيّة.

هل كلّنا فدائيّون؟ قد تكون السينما عمليّة فدائيّة في ظلّ كلّ التحدّيات التي نعيش فيها ولكنّها ضرورة كفعل مقاومة.
مثل ما هناك حاجة للاستمرار بالتصوير، هناك أيضاً حاجة للتنقيب والمحافظة على كلّ ما صُوّر من «كلّنا فدائيّون» والموجة «السوبرمانيّة» إلى أفلام الثورة الفلسطينيّة ولو أنّها وقعت أحياناً في البروباغندا المباشرة والسينما البديلة التي لم تخلو من النخبويّة. فجميع الأفلام على اختلافها هي جزء من ذاكرتنا، من المزاج العام والخاص، من العقليّات المختلفة ومن إثبات الوجود.
علينا باستمرار أن ندقّ جدران الخزّان وأن نعمل على الخروج منه لكي لا تنتهي حياتنا ونبقى مخدوعين... لكي لا تنتهي حياتنا في حريق داخل «المطهر» ونحن نرقص رقصة الموت...

Notice biographique | Hady Zaccak est cinéaste libanais et enseignant-chercheur à l'IESAV, Université Saint-Joseph de Beyrouth. Il est l'auteur de plus de 20 documentaires primés dans plusieurs festivals arabes et internationaux dont: *Ya Omri* (104 rides) (2017) (Prix du Jury, Malmo Arab Film Festival, Suède, 2017), *Kamal Joumblatt, Témoin et Martyr* (2015) (Trophée de la Francophonie pour le Meilleur Documentaire 2016), *Marcedes* (2011) (Prix International de la Critique FIPRESCI, Dubai International Film Festival, 2011), *Une Leçon d'Histoire* (2009) (1er prix, Arab Film Festival, Rotterdam 2010), *La Guerre de la Paix* (2007), *Réfugiés pour la vie* (2006)…
Il est également l'auteur de deux livres sur le cinéma : *La Dernière Projection, une biographie de Cilama Tripoli* (2021) et *Le Cinéma Libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu* (1929-1996) (1997).