

## الحياة تحت الاحتلال

### من خلال عدسة عبثية\*

### مقابلة مع إيليا سليمان\*\*

أجرت المقابلة: ليندا بتلر

وُلد إيليا سليمان في الناصرة سنة 1960، وهو أول مخرج سينمائي فلسطيني يُنتقى له عمل للمشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان كان الدولي للأفلام السينمائية. لم يكن فيلمه "يد إلهية: يوميات الحب والألم" أحد الأفلام الـ 21 المنتقاة من مجموع 939 فيلماً للمهرجان الخامس والخمسين في أيار/مايو 2002 فحسب، بل فاز أيضاً بجائزة لجنة التحكيم وجائزة النقاد الدوليين. وكان إيليا سليمان لفت إليه الأنظار في مهرجان كان لسنة 2001، حيث عُرض فيلمه القصير "فلسطين الإلكترونية" في "أسبوعي المخرجين".

وعلى الرغم من أن إيليا سليمان لم يدرس الإخراج بشكل رسمي، فقد أخذ يفوز بالجوائز منذ فيلمه الأول - "مدخل إلى نهاية نقاش" - إذ حظي بجائزة أفضل فيلم تسجيلي تجريبي في الولايات المتحدة سنة 1991. وتبع ذلك فيلمه القصير "ولاء بالاغتيال" (Homage by Assassination) سنة 1992، الذي نال جائزة روكفلر. وعندما أنجز أول أفلامه الطويلة، "يوميات اختفاء" (فاز بجائزة أفضل فيلم أول في مهرجان البندقية الدولي للأفلام سنة 1996)، كان أسلوبه قد اتخذ طابعاً خاصاً به: قصص قصيرة تنمو باطراد - تتميز بالفكاهة والسوريالية والسخرية التي غالباً ما تكون طاغية - وتغيب عنها السردية بشكل فعلي. ففي فيلم "يوميات اختفاء"، ثمة شخصية رئيسية (مخرج سينمائي يدعى إس. س. يؤدي دوره سليمان نفسه) تظهر في عدد من الأحداث التي يسלט معظمها ضوءاً قاسياً على الحياة في الناصرة، غير أن حضورها عرضي أكثر من كونها جزءاً من حبكة الرواية. وقد وصف الناقد السينمائي ستانلي كوفمان في مجلة "نيو ريپبلِك" (New Republic) فيلم "يوميات اختفاء" بأنه "فيلم عن اللامعقول. ولو أن يونسكو كان فلسطينياً ومخرجاً لكان صنعه".

وفي حين أن فيلمه الأخير "يد إلهية" لا يزال مجموعة من القصص الصغيرة، إلا إنه شبيه بفيلم روائي. هنا لدينا "شخصية مركزية" (مخرج سينمائي يدعى أيضاً إس.).

(\*) المصدر: Journal of Palestine Studies, vol. xxxii, no. 2 (Winter 2003), pp. 63-73.  
(\*\*) أجريت المقابلة بتاريخ 26 أيلول/سبتمبر 2002، عندما كان في باريس بمناسبة العرض الأول لفيلمه "يد إلهية".

س.، ويؤدي دوره سليمان أيضاً) يتنقل جيئةً وذهاباً بين بلدته الناصرة، حيث يرقد والده الذي تحيق به الصعوبات التجارية محتضراً بعد إصابته بنوبة قلبية، وبين شقته في القدس الشرقية، حيث يعمل على سيناريو سينمائي، وبين حاجز بين القدس الشرقية ورام الله، حيث يعقد في سيارة متوقفة لقاءات غير ناطقة مع حبيبته؛ وهي امرأة من رام الله تحاصرها الحدود والإغلاقات. وفي أحد المشاهد عند الحاجز - مشهد يجمع بين جمال العرض والنزوة والفكاهة والسخرية التي يتميز بها الفيلم - ينفخ البطل بالوناً يحمل صورة عرفات ضاحكاً ويطلقه فيحدث ارتباكاً بين الجنود. فيستغل البطل وحبيبته الارتباك ويعبران الحاجز مسرعين بينما الكاميرا تتابع البالون وهو يحلق فوق الأرض في اتجاه القدس، ويطير فوق سطوح المباني في القدس القديمة متجاوزاً كنيسة القيامة ليحط على قمة الصخرة.

عندما فاز فيلم "يد إلهية" بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان، وصفته صحيفة "نيويورك تايمز" (2002/5/27) بأنه "عرض كيتوني\* للبعثيات الكبيرة والصغيرة للحياة الفلسطينية تحت الاحتلال". وعلى الرغم من الفكاهة ولحظات الرقة والمشاهد المثيرة للقهقهة، فإن الفيلم يقدم صورة واقعية جداً وقاسية ودقيقة للتأثير المدمر للاحتلال في المجتمع الفلسطيني في إسرائيل والأراضي المحتلة على السواء. إن سليمان يتحلى بروح المرح والخفة، لكنه جاد جداً؛ لديه حساسية تجاه الوعظ والدعاية والكليشيات، لكنه ميسر جداً.

لا تنفرج الكتابة التي تخيم على الفيلم بالفكاهة فحسب، بل باللجوء إلى الخيال أيضاً. فالبطل الذي يتنقل على الطريق السريع يرمي بين الحين والآخر نواة مشمش من نافذة سيارته فتنفجر دبابة، وتعتبر امرأة جميلة جداً (حبيبة البطل) الحاجز مستحوذة على انتباه الجنود فينهار برج مراقبة عسكري. ولعل أكثر هذه المشاهد تفصيلاً "مشهد النينجا" الرائع، وهو عبارة عن تصميم لرقصات مخرجة بشكل جميل وعنيف، حيث تصوّر المرأة نفسها كفدائية تتمكن من قتل وحدة كاملة من القناصة الإسرائيليين (من دون دم على ما يبدو) الذين كانوا يتدربون على قتلها بإطلاق النار على دمية تمثلها في ميدان للرماية.

إن مغزى الصور، التي لا يتضح ارتباط إحداها بالأخرى على الفور دائماً، يمكن أن يترك المشاهد محتاراً لفترة وجيزة. وقد وصفها صحيفة "نيويورك تايمز" (2002/10/7) بأنها "أحاج سينمائية وتوريات بصرية مقدمة من خلال وجه خال من التعبير". غير أن التأثير التراكمي واضح، والصور نفسها تبقى فترة طويلة ماثلة

(\* نسبة إلى بستر كيتون، واسمه الحقيقي جوزف بستر كيتون (1895 - 1966). وهو كوميدي أميركي أدى أدوار البطولة في أفلام صامتة مثل "الملاح المستكشف" (The Navigator) (1924)، و"الجنرال" (The General) (1926). (المحرر)

في الذهن بعد انتهاء الفيلم. وبينما يشير ناقد صحيفة "نيويورك تايمز"، أ. و. سكوت، إلى "المظهر العشوائي" للفيلم يضيف أن هناك "إحساساً ببنية أنيقة غير مباشرة"، وأن "السلسلة المتشابكة للبنى التنظيمية والحبكات الروائية والاستنتاجات غير المنطقية تتجمع لتشكّل شيئاً مؤثراً ومثيراً للاهتمام وغريباً بشكل رائع".

يُعرض فيلم "يد إلهية" حالياً في كل أنحاء أوروبا، وسيبدأ عرضه في الشرق الأوسط وإسرائيل في كانون الثاني/يناير 2003. وكان عرض في مهرجان نيويورك للأفلام في تشرين الأول/أكتوبر 2002، وسيتم عرضه تجارياً في الولايات المتحدة في كانون الثاني/يناير.

\*\*\*

■ يبدو أن فيلمي "يوميات اختفاء" و"يد إلهية" يتعاملان مع أوضاع الفلسطينيين في إسرائيل بشكل رئيسي. لكن فيلمك الجديد يتميز بنظرة أكثر عدائية وعنفاً بكثير من الفيلم السابق. هل يعكس هذا التقدم تغيراً في الوضع على الأرض في الأعوام الستة التي فصلت بين الفيلمين؟

□ بالتأكيد. لا شك في أن من المهم التشديد على أن أفلامي ليست وثائقية. في الوقت نفسه، ونظراً إلى أنني أعمل انطلاقاً من ملاحظات شخصية، باستخدام نوع من رسوم السيرة الذاتية أو صورها، يمكن النظر إلى أفلامي على أنها وثائق، إلى حد ما، لأنني أمتص الوقائع من حولي. وبالتالي فإنها يمكن أن تنقل إليك الكثير من جو المكان في لحظة معينة، لحظة تصويرها أو كتابة نصوصها. يمكنك القول إن "يوميات اختفاء" يصور الهدوء الذي يسبق العاصفة - لا يزال هناك عذوبة ولحظات عاطفية على الرغم من التوتر الكبير الكامن خلفهما. لكن الأمور انفلتت من عقالها في آخر أفلامي. هناك انهيار تام في التواصل، والاحتلال أكثر ظهوراً - مع أن الفيلم أنجز قبل اندلاع انتفاضة الأقصى. كما أن هناك عنفاً داخلياً غير خاضع للرقابة عند المخرج، وهو أنا. إن كان "يوميات اختفاء" هو الهدوء الذي يسبق العاصفة، فإن فيلم "يد إلهية" هو المراحل المبكرة جداً من ثوران البركان، قبل أن يصب حممه فعلاً، لكن حيث يمكنك رؤية الشرر وكل العلامات المنبهة التي تدعوك إلى إخلاء المكان.

■ يبدو أن الكثير من "عنف المخرج الداخلي غير الخاضع للرقابة" يتجسد في مشاهد من صنع الخيال.

□ هذا صحيح. لكنني بعد مشاهدة الفيلم مرتين لاحظت أنه كلما كان هناك عنف كان يتم قطعه بطريقة ما، عن وعي أو من دون وعي، وحتى من الناحية البنيوية. على سبيل المثال: بعد مشهد النينجا ننتقل إلى مشهد يومي معتاد عندما أظهر وأنا أقطع البصل في المطبخ. وذلك هو العجز نفسه الذي أظهره في مشاهد الحاجز. وأنا أرى الآن

أنتي أتدخل شخصياً لإيقاف هذا العنف – أعتقد أن هذا ما أنا عليه بطريقة ما. لكن نعم، هناك هذا العنف الداخلي، وأنا أستخدم نفسي إلى حد ما أداة لدراسة حالة، وأداة للتحليل. أعني أنني مخرج سينمائي غير عنيف البتة في الحياة الواقعية، لكنك مع ذلك تجدين فجأة هذا العنف المتخيل، وهذا يدل على وجود شيء نفذ إلى داخلي من الواقع المحيط بي. وهو يبرز في فيلمي الجديد بوجه خاص. لذا عليك أن تسألني: لماذا الآن؟ إنني أستخدم نفسي إلى حد ما لأظهر كيف أن رجلاً غير عنيف مثلي يتحول إلى العنف، ولماذا. يسألني الناس عن العنف في الفيلم، ويتساءلون لماذا لا أكتفي بالفكاهة أو التصوير اللامعقول للوضع. لكن يجب أن يسألوا بدلاً من ذلك عن سبب العنف. بل حتى إنه فيما يتعلق بمنفذي العمليات الاستشهادية، لا يرغب أحد في السؤال عن السبب الذي يدفع الشبان إلى تفجير أنفسهم. إذا بدأنا نطرح ذلك السؤال، ينبغي لنا أن نتساءل عما يوجد خلف تلك الأحداث المأساوية. ومع ذلك يمكننا، على الأقل، التوصل إلى رؤية نقدية للسبب الذي يجعل أولئك الأشخاص يقومون بهذه الأشياء الرهيبة.

■ إن الشخصية الرئيسية سلبية بشكل كامل، وهذا من الأمور التي تثير الدهشة، إلى جانب أنها لا تتفوه بكلمة واحدة طوال الفيلم بأكمله. إنها ترى كل شيء، لكنها لا تفعل شيئاً، بل إن تفجير الدبابة عبارة عن عمل من صنع الخيال.

□ هذا هو الفارق بين "يوميات اختفاء" و"يد إلهية": هناك كان اللافاعل كاملاً، وهنا يوجد فعل، ولو كان على شكل من صنع الخيال.

■ ينتهي فيلم "يد إلهية" بلقطة لطنجرة الضغط وهي على وشك الانفجار، لكنها لم تنفجر. إلى أين يتوجه من هناك، بعد تحويل العنف إلى عمل من صنع الخيال؟ □ (ضاحكاً) لا يتوجه إلى أي مكان. يتوجه إلى فيلم آخر لم يكتب بعد.

في الواقع، ليس من قبيل المصادفة ألا أتوصل إلى استنتاجات في الفيلم. إنني ببساطة أطرح تساؤلات. ولو كان لدي جواب عن صورة واحدة فقط قبل البدء بتصوير الفيلم، لما كانت هذه الصورة ظهرت على الشاشة. إن كان لديك إجابات عن صورة ما، فلن يكون هناك فضاء شعري، وإنما انغلاق من نوع ما. وأنا أعتقد أن على كل الفنون، لا على السينما فقط، كي تحافظ على حيويتها أن توجد في نوع من الحاضر يدعو المرء إلى العودة إلى النتاج الفني وإعادة التأمل فيه. وأعني، بشكل أساسي: إذا نجح الفيلم فأنت تواصلين مشاهدته عندما تغادرين دار السينما، وتتحدثين عنه وتعالجينه وتشعرين به وتقييمين علاقة به. لذا ما أسعى له عندما أصنع لوحة هو أن تكون قابلة لعدد من التفسيرات، بأسلوب ديمقراطي، إذا شئت. وذلك يحمل طبعاً خطراً إساءة التفسير وإساءة الحكم، لكن هذا الخطر يصاحب الديمقراطية دائماً. وهذا هو إحدى

وظائف الصور التي أحاول صنعها، أي ألا يكون لها أي نوع من التفسير الأحادي.

■ إن أحد الجوانب الرائعة في أفلامك هو ذلك التراكم المدهش للمشاهد والصور، حيث الحبكة تظهر خاضعة تماماً لها. أعني أن الأمر يبدو كأن الفيلم هو الصور.

□ بالضبط.

■ هل هذا شيء تطور عنده بشكل طبيعي؟ أعني كيف طورت هذا النوع من النهج؟

□ يمكنني أن أقول لك من أين جاء، على ما أعتقد. لكن الأمر لا يعدو كونه افتراضاً. أعتقد أن له صلة بكوني لم أتلق قط أي تدريب أكاديمي. فأنا لم أدرس صناعة الأفلام، أو أي نوع من تاريخ الأفلام السينمائية. عندما بدأت أهتم بالأفلام لم يكن لدي اللغة الصحيحة والمعرفة الدقيقة للدفاع عن أحكامي العفوية بشأن ما أشاهد - عندما كنت، على سبيل المثال، أدرك بشكل غريزي أن هذا الفيلم الإسرائيلي أو ذلك عنصرى بشكل صارخ، حتى لو بدا أنه إنساني. بل إنه أحياناً كان "عنصرياً أكيداً"، لا مجرد تشويه للواقع على الطريقة الهوليوودية. على أي حال، عندما كنت أحاول الدفاع عن فيلم ما أو مهاجمته، كانت آرائي تقابل بالاستخفاف لأنها لم تكن مستندة إلى خلفية نظرية. لذا بدأت أقرأ كتباً لصانعي الأفلام، كتباً من تأليف غودار وأنطونيوني وبرسون - وقبل أن أشاهد أفلامهم.

### ■ كان ذلك وأنت لا تزال في إسرائيل؟

□ كان ذلك عندما رجعت إلى إسرائيل بعد فترة إقامتي الأولى بنيويورك، تلك الفترة التي امتدت عاماً ونصف عام، وكنت لا أزال خلالها مهاجراً غير شرعي، وعملت في مطعم لبناني وحانة خمر في محاولة لتدبر أموري، وكنت أبحث عن الذات أيضاً، إذا جاز القول. كنت فاقد الاتجاه تماماً، بل إنني لم أكن أعرف وقتها أن صناعة الأفلام هي ما أريد أن أفعله.

بعد ذلك عدت إلى الناصرة، وبدأت أنظر في عدسة الكاميرا. كان لدى أخي الأكبر كاميرا "فيديو"، واحدة من الكاميرات الأولى الضخمة، كان يستخدمها لتصوير أطفاله. وكان لدي أخ آخر يدرّس في جامعة حيفا، وكنت أطلب منه إخراج عشرات الكتب دفعة واحدة كي أقرأها. وهكذا تعرفت إلى صانعي الأفلام من خلال كتاباتهم، لا من خلال أفلامهم، وبدأت أدون أشياء أجاوب معها أو تبدو مألوفة لدي على الفور بطريقة تعكس ذاتي، مثل غودار. كانت السياسة ظاهرة جداً في أفلامه، لكن كان يتحدث عنها بطرق سينمائية فيما يتعلق بكيفية بناء الحكاية وسردها. كان لدي قبل ذلك إحساس بوجود نوع من الزيف في طريقة بناء كثير من الأفلام، لكنني لم أكن أعرف أن هناك بديلاً، ولم يكن لدي أي فكرة عن القوة الكامنة في الجانب الشعري للصورة. عندما بدأت القراءة أدركت أنني لست وحيداً، وأن هناك أشخاصاً لديهم مشاعر وامتعضات

مماثلة تتعلق بالنمط المعتاد للتعبير، وأن هناك بديلاً. اكتشفت أن المقاربة التي لا تمضي في خط مستقيم طريقة أخرى، وأن في الإمكان محاولة جعل الصورة تطرح سؤالاً من دون أن تعظ - عندئذ بدأت أكتشف السينما حقاً وأتعرّف على إمكاناتها.

### ■ كيف بنيت على هذا الفهم وطورته؟

□ لقد وفرت بعض المال، وعدت ثانية إلى نيويورك، وصرفت عاماً بأكمله أتابع لائحة المخرجين الذين سحرتني كلماتهم، وأشاهد أفلامهم. وبهذه الطريقة قرأت الأدب أيضاً، من خلال التفكير المباشر في الذات. كنت أبحث حقاً عن نفسي، وإذا ما قرأت كتاباً عن الفلسفة يتوجه إليّ، أتفحص غلافه الخلفي لأعرف بمن تأثر مؤلفه، ثم أذهب إلى المكتبة وأشتري كتب هؤلاء المؤلفين. إنني لست منظماً البتة، وقد تعلمت السينما بالطريقة نفسها. حدث ذلك في الواقع عبر التفكير والانعكاس الذاتي والبحث عن الذات وتجربة نمط جديد دائماً، وكنت على الدوام أخوض المزيد من غمار المخاطرة. وهذه هي الطريقة التي أتعامل بها مع أي شيء ينطوي على نوع من الانضباط. إنني لا أزال فوضوياً، كما لو أنني مصاب بعسر القراءة. وأنا ما زلت بحاجة إلى أحد ليرتب أوراقتي المبعثرة على الطاولة، ولا يمكنني تنظيم دفتر أرقام الهاتف. إنني أعرف السينما بطريقة ما، لكن لا بترتيب زمني، كأن أحدهم تعلم العد إلى عشرة لكن ليس بالترتيب. أعني أنني بدأت بالتسعة ثم انتقلت إلى الواحد، وما زلت أفكر إلى كثير من العناصر.

لكنني في الوقت نفسه أعتقد أن أفلامي بسيطة لأنني بالتحديد لم أخضع لدراسة أكاديمية أو تاريخية عن كيفية تطور السينما. ومرة أخرى، هذا تفسيري الشخصي أيضاً، لكن قد يكون من أسباب وجود نوع من الأجواء الصامتة في أفلامي أن لدي النوع نفسه من السذاجة التي كانت لدى صناع السينما الأوائل. لقد أخذوا الكاميرا وقالوا: "ليدخل القطار المحطة الآن." وفي الوقت نفسه، استنفدت أيضاً تعقيد الثقافات الحديثة في أثناء تنقلاتي البدوية، لذا اكتسبت أيضاً ميلاً نقدياً جداً إلى البحث عن الذات. ولذلك أحب تعبير "بسيط بشكل معقد" الذي يطلق على أفلامي. ومع أنه غير صحيح من الناحية القواعدية، فأنا أعتقد أنه وصف صحيح لمن هو أنا، ولما هي أفلامي. إنها تتكون من هذه الأنواع من الطبقات، لكن إن شاهدتها لن تجدي البتة أنها شيء يجب حل رموزه. بل إنها تبقى ضمن الحدود الشعرية التي ترغبين فيها، وضمن الضحك الذي ينتابك على حين غرة. لكنه نمط معقد جداً وحديث من رواية القصص.

### ■ أفلامك سياسية جداً. في أي مرحلة من حياتك تطور الوعي السياسي لديك؟

□ من الصعب الإجابة عن هذا السؤال، لكن ربما كان ذلك وأنا في العشرينات من عمري. وهو مرتبط بالأفلام نوعاً ما، لأنني في ذلك الوقت كنت أستاذة جداً من كل تلك الأفلام التي كنت أشاهدها في إسرائيل - أفلام تبدو على السطح غير مؤذية، لكنها

كانت تنطوي على رؤية سياسية خفية، وتمثل معادلاً فنياً لها. ومن العوامل الأخرى العمل الذي قمت به في نيويورك، في مركز كليرمونت للأبحاث، حيث كنت أعد قصاصات لتقارير عن الشرق الأوسط. وهناك بدأت أبحث عما كانت عليه فلسطين وما هي عليه الآن، وربما يبين ذلك جزئياً من أين حصلت على التفصيلات الجيوسياسية.

### ■ هل يعني ذلك أنك لم تصبح مسيئاً وأنت تشبّ كفلسطيني في إسرائيل؟

□ عندما كنت أشبّ في الستينات، كان هناك كثير من المحرمات التي وضعها والديّ والمجتمع بشأن فلسطين. بل إنني لا أذكر أنني سمعت كلمة "فلسطين" قط. لقد كان جهاز الشين بيت قوياً جداً في تلك الأيام، وكان كل من يذكر فلسطين، أو القومية العربية، أو أي شيء من هذا القبيل، يتعرض للمضايقة ويمكن أن يفقد عمله. وكان الناس يعرفون أنهم إذا أرادوا أن يعيلوا أسرهم، أو يرسلوا أبناءهم إلى المدرسة، فمن الأفضل لهم أن يبقوا أفواههم مقلقة. وكان هناك أيضاً كثير من العملاء أو المخبرين حولنا. لذا كان الناس يعيشون في خوف دائم. لكن الأمور تراخت مع مجيء الليكود إلى السلطة. لم يكن الليكود يأبه لاستمرار متابعة الشين بيت لكل الناس والتنصت على الهواتف وكل هذه الأمور، فقد كان لديه أجندة أخرى. لم يكن هدفه التصالح مع السكان، وإنما طردنا بشكل تام في نوع من الحل النهائي. ولا يعني ذلك بالضرورة تحميلنا في شاحنات، لكن من خلال الضغوط الاقتصادية وغيرها. فهناك كثير من الطرق لإجبار الناس على الرحيل.

### ■ لكن حتى لو لم تكن الأمور تناقش علانية، أعتقد أن الأطفال يمكنهم التقاط الرسائل السياسية.

□ أجل، طبعاً. لقد كان لدينا دائماً إحساس بـ "الغريبة" الدونية إزاء الذين يسيطرون علينا. وكان الفصل العنصري يخبر الشيء الكثير عن ذلك لأننا كنا نشعر دائماً بالرهبة عندما نغادر الناصرة أو نعبر أي مدينة يهودية. كنا نشعر دائماً بأننا زوار غير مرغوب فينا في أرضنا.

### ■ أي، بعبارة أخرى، لم يكن هناك تفاعل كبير مع الإسرائيليين.

□ لم يكن هناك قط أي تفاعل، باستثناء بعض التعامل التجاري، ك شراء المنتوجات وبيعها.

### ■ إذا لم تكن أسرتك مسيئة؟

□ لا. لقد كان والدي من محبي عبد الناصر، وإن لم يكن ناصرياً. كان وطنياً قحاً، لكن من دون أيديولوجيا. أعني أنه قاتل مع المقاومة في سنة 1948، وكان لديه مشاعره تجاه إسرائيل وما فعلته بوطنه وأرضه وشعبه، لكن لم يكن هناك خطاب سياسي في أسرتي. وقد حصلت على بعضه من إخوتي الذين كانوا تلاميذ، ومن ثم على قدر من

التسييس.

## ■ ذكرت الأجواء الصامتة في أفلامك. إنها في الواقع أشبه بالأفلام غير الناطقة. هل ثمة رسالة سياسية هنا؟

□ أعتقد أن الصمت سياسي جداً بشكل عام، ويتوقف ما ينقله على كيفية استخدامك له. الصمت مكان يمكن أن يسود فيه الشعري. وإن كانت السلطات تكره أحداً فهم الشعراء، وذلك بسبب قدرة الشعر على التحرر. كما أن الصمت مكبرٌ حقيقي للفضاء الشعري، لذا من الواضح أنه سياسي جداً.

وطبعاً، هناك أيضاً بعد أكثر اقتراباً من الواقع. أعني أن الصمت يكشف عن انهيار التواصل. إنه يلائم فكرة الناصرة بصفتها غيتو. وهو يتحدث عن التوتر والعجز وإمكان الانفجار. إنه يقول الشيء الكثير. وبمعنى فلسفي: عندما توجد الصمت توجد نوعاً من الإمكان لوجود الحاضر بشكل أشد كثافة. وأنا أعتقد أن "السينما الاستهلاكية" مكونة من الضجيج والفضاءات الملوثة. وهي تسحبك معها وتجعل الوقت يمضي، وتحرص على ألا تمرين أبداً بلحظة من التأمل أو التفكير في الذات. وعندني أن الأفلام التي تبقيك متصلة بذاتك كفرد هي تلك التي تحتفظ بمسافة بينها وبينك، بحيث تظلمين واعية أن ما ترينه هو فيلم يجري صنعه أو عرضه؛ وهذا يجبرك على اتخاذ موقف نقدي.

## ■ يبدو أنك تلامس ما قلته سابقاً بشأن إتاحة تعدد التفسيرات.

□ نعم. الصمت يفسح المجال للمشاهد. أعني إن كان لدي صورة فلم لا أضخم قوتها الكامنة؟ ولم أفسر ما يجري قوله؟ حتى الحوار، عندما يجيب عما يجري قوله ينغلق. أنا أحاول عمل شيء مختلف. أحاول الحفاظ على تلك الفجوة الصغيرة التي يستطيع المشاهد ملأها بتصوره الخاص للنص. وأعتقد أنك بمجرد بناء منطقة جمالية في موقع شعري، فإنك تتصورين إمكان مساهمة المشاهد ومشاركته في إنتاج الصورة إلى حد ما. وذلك مهم جداً بالنسبة إليّ، وأجد أنه عندما أنجح في الوصول إلى أعماق الحقائق الموجودة في داخلي وأصدقها، فإنها تنتقل إلى المشاهد في كثير من الأحيان. وأنا لا أتحدث عن المحتوى، أو عن الرسائل إذا شئت، فحسب، بل أيضاً عن الضحك والنكات واللون والصوت واللحن الراقص، وما شابه ذلك. عندما تحفرين عميقاً داخل نفسك، من دون خداع للذات، وعندما تكونين صادقة تماماً، يحدث التواصل مع المشاهد. كأن عليك أن تكوني صادقة مع نفسك كي تتمكني من التواصل معهم. ربما هذا هو ما يسمى العالمية (universality)، لا أدري. تعلمت ذلك بعد فيلم "يوميّات اختفاء"، عندما شعرت بأن هناك لحظة كان ينقصها شيء ما؛ إنها لم تكن صادقة تماماً، أو لم تكن حادة بما فيه الكفاية، أو أنها بحاجة إلى مزيد من العمل، ولم أكن

مقتنعاً بها تماماً. وتقول لنفسك إنها لا تستغرق أكثر من بضع ثوانٍ في الفيلم، وإن فترة الساعة ونصف الساعة الأخرى جيدة، فتضرب عنها صفحاً. ثم يحدث ما لا يُصدّق: يأتي إليك أحد المشاهدين ويقول: "هناك لحظة واحدة لم أحبها في الفيلم" - إنهم يلتقطونها. وقد تعلمت من ذلك. إذا صرت تعتقدين أن في وسعك تمرير شيء ما فسيلتقطه أحدهم - إنه زائف.

■ من الواضح أنك تمنح المشاهد كثيراً من الحرية. وعند الخروج من دار السينما ينهمك الجميع في تخمين ما حدث فعلاً في هذا المشهد أو ذاك، أو ماذا يمكن أن يعني هذا أو ذاك. على سبيل المثال: لقد كان مشهد النينجا خيالياً وإسقاطاً واضحاً، لكن هناك المعنى الضمني بأن حبيبة البطل تركت البطل لتنضم إلى المقاومة. وهناك ذلك المشهد حيث يكون نائماً بينما هي تراقب من النافذة المتعاون في الشارع، ثم ننتقل إلى المشهد الثاني حيث نراها تسير في الشارع مخترقة الحواجز.

□ أنت تفسرين الأمور جيداً، لكنني تعمدت تركها معلقة. لم أشأ أن أفعل ما يفعله كثيرون من مخرجي الأفلام، إذ يفصلون الخيال عن الواقع بتقديم اللحم في صور مشوشة، أو بعرضه في صور مرتجعة (flashback) بطريقة تقنية أخرى، وهو ما يشير إلى أن ما نحن بصدد مشاهدته ليس الحقيقة. ما أردت أن أفعله في هذا الفيلم هو إحضار المتخيل إلى الحقيقة المحتملة، والعكس بالعكس. على سبيل المثال، كل المشاهد عن الناصرة يمكن أن تكون مجرد جزء من سيناريو أقوم بكتابته، لأنك تشاهدينني لاحقاً في القدس مع تلك البطاقات، أتذكرين؟ إنني أعمل على السيناريو، وأخلط تلك البطاقات التي تمثل المشاهد: "يصاب والدي بالمرض"، وهكذا. وبالتالي لا يتضح ما إذا كان علينا أن نفترض أن كل ما شاهدناه حتى ذلك الوقت - أي كل مشاهد الناصرة - هو مشاهد حدثت فعلاً، أو أنها سيناريو يريد مخرج الفيلم أن يكتبه، أو أنها صور مرتجعة - لا نعرف في الواقع. لقد كنت أحاول تشويش الحدود الفاصلة بين الحقيقي والخيالي، كما لو أنك تحلمين في اليقظة خلال سياقة السيارة، ثم تثوبين إلى رشدك فتجدين أنك تواصلين السياقة. هذا هو ما فعلته في الفيلم. لقد جعل الخيال نفس الدبابة جزءاً من الأمور اليومية، كما لو أنه شيء قد أقوم به في أية لحظة وأنا أسوق السيارة، فلماذا توقفون الدبابات على جانب الطريق؟ لقد حدث ذلك، وانتقل المشهد إلى المستشفى حيث أقوم بزيارة والدي. وهكذا يتواصل الفيلم بلا تعليق. ويتم تفجير الدبابة في أثناء المرور، كما لو أنك تقولين: "وبالمناسبة..."

ولمشهد النينجا تأثير مماثل، لأنني لا أعرف في الواقع إن كانت المرأة تستمر بحيث تصبح حقيقة، أو إن كانت حقيقية أو متخيّلة. إنني أريد أن أترك ذلك معلقاً تماماً. صحيح أنني في "المونتاج" أضعها في صورة مكبرة لأبدأ بالإيحاء بتحولها إلى نينجا، لكن ما إن تشاهدين النينجا حتى يتبين لك أنها لا يمكن أن تكون سوى من

صنع خيال المخرج. أولاً، وقبل كل شيء، لأنني فعلت ذلك بصورة نمطية - كأحد أفلام الغرب الأميركي، ما بين سيرجي ليونى و"ماتريكس" (The Matrix). وأعتقد أن ذلك يبقى دائماً في المرتبة الثانية، وقد استخدمت كل الرمزية التي أمكنني حشدها وكل المادة السياسية. لكن العنف، وإن كان هناك من يلام على العنف - "يلام" بين شولتين مزدوجتين - فهو المخرج الذي تخيلته، لا المرأة.

■ سواء أكان ذلك خيالياً أم لا، فإن المرأة من رام الله هي الوحيدة في الفيلم التي تتصرف عن سابق تصور وتصميم. ويبدو كونها فلسطينية من الضفة الغربية لا من إسرائيل ذا مغزى مهم. بل يبدو، في الواقع، أن هناك تبايناً ملحوظاً بين المشاهد التي تجري في القدس الشرقية وبين تلك التي تحدث في الناصرة. أليس ما تقوله حيال ذلك؟

□ من الواضح أنني أتحدث عن نوعين مختلفين من الاحتلال: احتلال أراضي 1948 لم يعد عسكرياً؛ لم يعد هناك حكومة عسكرية بدبابات وجنود في الطرقات، وما إلى هنالك. لقد أصبح نفسياً واقتصادياً وإنكاراً للحقوق، وإذلالاً بكل أشكاله. وكل ذلك واضح في الفيلم من خلال جو الغيتو...

■ الإسرائيليون غير مرئيين في الواقع...

□ الإسرائيليون غير مرئيين البتة في هذه الغيتوات؛ إنهم قابعون في مكاتبهم، يرسلون إليك الإشعارات بشأن كيفية مصادرة أرضك. إنه غيتو بكل ما في الكلمة من معنى - الناس يعيشون فيه بازدهام، وليس هناك أمل بمستقبل أفضل. هناك شعور لدى المرء بأنه محاصر تماماً من قبل إسرائيل وأنه يُدفع إلى الخارج ببطء، بطرق "سلمية" - بين شولتين مزدوجتين - جداً.

أما الاحتلال في أراضي 1967 فهو، طبعاً، علني. إنه صريح وعلني مثلما كان بالنسبة إلى فلسطينيي 1948، لكن مع فارق الوقت. في سنة 1967 طبقت السياسة نفسها في مناطق أخرى - مصادرة الأراضي وضمها، وهجرة واسعة للفلسطينيين بعد الحرب مباشرة، إلخ. لقد سارت إسرائيل في الطريق نفسه، لكنها لم تنجح مثلما كانت تأمل، ولم تتمكن من تفريغ الأرض من الفلسطينيين. لم تكن إسرائيل قط تنوي إرجاع الأرض، لا بموجب اتفاق أو سلو ولا في أي وقت آخر. ولو كانت إسرائيل حرة التصرف، ولو تكررت عملية 11 أيلول/سبتمبر، لما كان يعرف ما سيحدث إلاً الله.

■ لقد وصفت نوعين من الاحتلال. لكن المشاهد يُصدم باختلاف ضمني بين المجتمعين، بل حتى بين الناس. في الناصرة لا يقوم الناس بأي فعل. إنها ساكنة تماماً، كما لو أنها مجتمع يدمر نفسه، فكلما العدوانية والعنف يبدو موجهاً نحو الداخل. □ إنه داخلي بسبب الشلل الناجم عن الإقرار الواعي، أو اللاواعي، بأن القوة المهيمنة

التي تحكمك لا يمكن زعزعتها. لذا لا يفرز كل هذا الركود والشلل طبعاً سوى الإحباط الذي يولد خصومات داخلية. وهذا ليس خاصاً بالناصره فقط، بل ينطبق أيضاً على كل الغيتوات بشكل عام، لكنه يكتسب حدة خاصة هنا بسبب البعد الوطني.

إن الناصره حيزٌ مصاب برهاب الأماكن المغلقة. ليس هناك أراضٍ أو إمكان للتوسع في المدينة، ولا أماكن ثقافية، وتنتشر البطالة والإحباط والركود والإحساس باليأس وانقطاع الرجاء - ربما تظنين أن مشاهد الناصره مبالغ فيها، لكن كل ما تشاهده في الفيلم، في الواقع، ليس إلا نزرًا يسيراً مما يحدث هناك - أعني أن الناس في الناصره يطلقون النار بعضهم على بعض لأتفه الأسباب.

### ■ إذا في الضفة الغربية، بالمقارنة، نجد أن العنف موجه نحو الخارج.

□ ثمة في الضفة الغربية إحساس أكثر بالتضامن. وهناك أمل أكبر على الرغم من كل شيء. أعني أن الناس قاوموا بصلافة، وصمدوا، ولم تنجح إسرائيل حتى الآن في تحقيق أهدافها.

في داخل إسرائيل، خمسون عاماً ونيّف من القمع أنهكت الفلسطينيين. لكنني لا أعتقد أن الوضع هناك يمكن أن يبقى على ما هو عليه. أعني أنني لا أعتقد أن الفلسطينيين داخل إسرائيل سيواصلون تلقي الضربات، وأعتقد أنه إذا انفجر البركان فلن يتوقف، وهذا ما سيكونه الفلسطينيون داخل إسرائيل.

إسرائيل تعرف ذلك. ويلازمها خوف من أن مواطنيها "العرب" سوف يصبحون "فلسطينيين" مرة أخرى، وأن الرجل الذي يجلس أمام دكانه ويدخن السجارة سوف يضع كوفيته وينظّم خلية تنفذ عملية استشهادية. الإسرائيليون يعتقدون اليوم أننا نمثل التهديد الأكبر لهم. والمكان الأخطر بالنسبة إليهم ليس الضفة الغربية وإنما هو أحيائنا هنا في إسرائيل، لأننا نتصدى لمشروعهم في إقامة دولة يهودية.

إن أمام إسرائيل خيارين في الواقع: إما أن تواصل كونها دولة فصل عنصري كما هي عليه اليوم، وإما أن تطرد الفلسطينيين. هناك طبعاً حل ثالث تواصل إسرائيل رفضه، وهو ألا تكون دولة تخدم الشعب اليهودي بشكل حصري، وألا تكون دولة ثيوقراطية أو قبلية، وإنما دولة عادية مثل أي دولة أخرى. وإذا ما حدث ذلك، فنعم الأمر. إنما على المدى القصير أؤيد إقامة دولة فلسطينية، لا لأسباب وطنية وإنما كي يتمكن الفلسطينيون من العيش في شكل من أشكال السلامة، شكل من أشكال العيش المقبول، وشكل من أشكال الحرية النسبية بالنظر إلى الأشخاص المسؤولين هناك. لكن في أي حال، يعود إلى الفلسطينيين، لا إلى الإسرائيليين أو الأميركيين، أن يقرروا نوع الدولة التي يريدونها. وعلى المدى الطويل، عندما تندمل الجروح ربما لا يعود للحدود أهمية.

■ بالعودة إلى أفلامك، يضحك المشاهدون كثيراً في "يوميات اختفاء" و"يد إلهية"، ربما في كل مشهد تقريباً. لكن المرء يشعر بوجود نوع من الحياء أو الابتعاد في هذه الفكاهة. إلى أي حد يمكن أن يكون ذلك نتاج هوية مختلطة، كونك غريباً، باعتبارك فلسطينياً إسرائيلياً؟

□ هذا يحتاج إلى تفحص. إن كان هناك عنصر من ذلك فهو "أيضاً". والأهم من ذلك، كما أعتقد، هو أنني شخص لا يتخطى مدى الاقتراب الذي يريده. بعبارة أخرى: هذا هو مقدار القرب الذي أشعر به نحو المكان الذي أوجد فيه. لذا إذا كنت صادقاً يجب أن أبقى على تلك المسافة.

ثمة سبب آخر شديد الصلة بالسينما. عندما أراقب الحياة اليومية، وعندما أقوم بنقلها على الشاشة، أحاول أن أسجلها من الموقع الذي رأيتها فيه بالضبط. الكاميرا ترى ما شاهدته، وهذا ما سيراه المشاهد. لذا تظهر تلك المسافة بوضوح. ومرة أخرى، بالنسبة إليّ، ومن الناحية الجمالية أيضاً، من المهم وجود تلك المسافة للحفاظ على المساحة الشعرية التي يمكن أن تتعدد قراءاتها. فعندما تفتحين كاميرا، يظهر كثير من العناصر البعيدة عن المركز في الإطار، ويصبح لديك كثير من اللوحات، ولديك برنامج، ويمكنك القراءة بشكل أفقي أو عمودي، ويمكنك اختيار زمنية متحركة أخرى في الإطار. إن صوري تأملية، لذا تستطيعين أن تكوني هناك فتشاركين فيها، وذلك سبب آخر يدعوني إلى فتح الإطار.

■ ما هو في رأيك الهدف الرئيسي في أفلامك؟ ما الذي تعرضه؟

□ أستطيع أن أقول لك فقط، وأنا بينما أقوله رهين المسافة نفسها التي نتحدث عنها - لا أستطيع أن أقول بشكل مؤكد: "هذا ما أريد". ما أستطيع قوله ببساطة، وببساطة شديدة، هو أن السينما طريقة حياة بالنسبة إليّ. إنها ليست مهنة، وإنما طريقة حياة. أستيقظ في الصباح، وعندما أخرج لشراء "كرواسان" اصطحب دفتر ملاحظاتي وقلمي. فإذا ما أثارتنني صورة - حركة، أو لحن راقص، أو أمر اعتيادي لا أهمية خاصة له، أو شيء يثير في الضحك - أسجله. ومن هنا يبدأ كل شيء. ومن ثم في مرحلة ما، يتجمع لدي كثير من هذه الملاحظات فأقول لنفسي: حان وقت العزلة والبدء بمحاولة إنشاء شيء ما من الأصوات والصور المتنوعة التي جمعتها، وهذه هي النتيجة. إذا رأيت الاحتلال في فيلمي، فليس ذلك لأنني شرعت في إنشائه، وإنما لأنني صادفته في طريقي.

■ إذا أنت تجمع أولاً هذه اللقطات، ومنها يأتي كل متكامل.

□ نعم. بعد ذلك أبدأ ببناء لوحة في إثر لوحة، كأنك تلونينها. وعندما أشعر بأن كل لوحة أصبحت جاهزة وصارت متعددة الطبقات - وذلك شيء أشعر به، إنه مجرد

إحساس - أجدّها تتحول إلى مشهد. أنجز لوحة أخرى، ثم أخرى... وفي لحظة معينة أجد لديّ كل هذه المشاهد، كتلك البطاقات التي رأيتها في الفيلم، وأبدأ بصنع نوع من "المونتاج" الشعري. وأكتشف السرد بينما أنا أعمل. لا أتصور رواية مسبقاً، لا يمكنني البدء بالقول "سوف يكون فيلمي التالي عن...". لا، لا. إنه من ملاحظاتي اليومية، مثلما يدوّن الكاتب الملاحظات، ثم يخبرك بشكل موجز عن الخيط الناظم للرواية. ما هو موضوع "يد إلهية"؟ إنه عن رجل يوشك أن يفقد والده، الذي يحتضر، ويوشك أن يفقد حبيبته الموجودة في الجانب الآخر من الحدود. لكنه لا يتحدث عن ذلك في الواقع. أعني أنني ألامس الموضوع، ولا أتحدث عنه فعلاً - ليس لديّ ذلك الافتراض المسبق.

■ لو أخذنا في الاعتبار طريقة عملك لوجدنا أن موضوعك ومادتك الخام لا يزالان فلسطين/إسرائيل. لقد أمضيت كثيراً من الوقت في الغرب، ومع ذلك يبدو أن موضوعك يبقى وطنك.

□ نعم، لكنه ليس موضوعي حقاً، ليس ذلك فحسب. فموضوعي هو أيضاً الحب.

■ نعم، لكن الخلفية والإطار...

□ إذا زال الاحتلال ماذا ستكون الخلفية؟ بعبارة أخرى، إذا أزيلت الحواجز في الغد... لنقل إنني أعيش في رام الله ولم يعد هناك حواجز في الغد، ولم يعد هناك إسرائيليون. سيكون هناك أشياء أخرى تلفت انتباهي، أليس كذلك؟ سخریات أخرى، وفكاهة أخرى.

■ إذا أنت تقول إن مركزية الاحتلال ترجع إلى أن الواقع هو الذي يقم نفسه في مسوداتك.

□ لم أذهب لدراسة الاحتلال. بل اتّفق أنني أعيش هناك. في نيويورك دونت كثيراً من الملاحظات التي لا علاقة لها بفلسطين، سوى أنني فلسطيني. لكنني عدت وصورت فيلمي الأول، ثم عدت وصورت فيلمي التالي. لقد صورت فيلماً في نيويورك عن حرب الخليج، وفيلم فيديو... لكنني لا أملك إلا أن أحمل فلسطين معي حيثما أذهب. إذا صنع فرنسي عشرة أفلام في فرنسا، هل يجعل ذلك أفلامه تتمحور حول فرنسا؟ أعني أنها أفلام يقوم بصنعها. وأنا أفعل الشيء نفسه. إنني أصنع أفلاماً فلسطينية جداً يتفق أنها في فلسطين، وأن فلسطين تحت الاحتلال. وأحياناً يكون الفيلم ذا طبيعة بدوية - وقد يحدث فيلمي التالي في مكان آخر، لكن سيكون له علاقة كبيرة بفلسطين. أعني أن فلسطين ليست مكاناً جيوسياسياً فحسب، بل هي شيء أحمله معي. إنها مفهوم قائم بذاته، إنها كياني. لكن ذلك ليس وطنياً على الإطلاق، بل على العكس من ذلك. إن أكثر ما أحمله من هوية فلسطينية هو ذلك الشعور المضاد للوطنية.

■ هل يمكن أن تشرح ذلك أكثر؟

□ إنها تجربة شتاتية أعيشها - كما تجربة اليهود الشتاتية تقريباً. وإذا ما تحدثت من الناحية الفكرية، فغالباً ما أقول إن إسرائيل أسدت إلى بعضنا - إلى بعضنا لا إلينا كلنا - خدمة. لقد جاءت إسرائيل وأعطتنا يهوديتها وانطلقنا. أصبح الإسرائيليون هم القبليون العنصريون، وأصبحنا نحن الشعب المشتت. ونحن الآن نتغذى من ثقافات غير متمركزة حول ذاتها، ومن مقاومة البنى السلطوية. إننا نتغذى من ثقافات لا تفترض لنفسها هيمنة من أي نوع بصورة تلقائية. إننا نحن الذين نصنع ثقافة مثيرة للاهتمام، ونصنع السينما الشائقة. وهذا هو الترف بالنسبة إليّ - وإلى القلة القليلة المحظوظة بيننا - عيش هذا النوع من الحياة المتخطية للحدود، إذا شئت. إن القدرة على استهلاك ثقافات متنوعة وغيريات متعددة، والشعور بغرابة الوجود في مكان آخر، والقدرة على الشعور كأنك في وطنك في مناطق متعددة، والقدرة على أن تكوني غريبة تماماً، إن تلك الحياة في الواقع أغنى كثيراً من إنشاء مجرد تعارض ثنائي، ومن التفكير الدائم فيما لا يمتلكه الغير. إن كل ذلك في رأيي فلسطيني جداً. ■

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>