محمد نور الدين أفاية

جـدل الانســان والوطـن

قراءة في فيلم ميشال خليفي «صور من مذكرات خصبة»

« هناك ورد في القلب، نحل وفراش في الحلق، ونساء وذكريات... كل الحياة الجميلة موجودة في جسدنا الممزق ، المثبت على الصليب منذ ألفي سنة ، فوق هذا الصليب نتمتع بحياة غنية لا سؤال ميتافيزيقي فيهـا » .

محمـود درويـش

يتوهم كثيرا من يعتبر أن السينما تتلخص وظيفتها في اعادة انتـاج الواقع والأحداث ، وان الكاميرا عليها أن تلتقط ما هو مألوف وتنقله الى العين بشكله المألوف . ويتوهم أكثر من يعتقد أن الممارسة السينمائية تخضع لقوالب جاهزة علينا فقط أن نعمل على ملاءمتها مع الواقع الخصوصي ، لكي ننتج سينما خصوصية وأصيلة . ان السينما باعتبارها جهازا تعبيريا من أجهزة **الحداثة** ، تستدعي التعامل معها بوصفها كذلك . وليس بعقلية ضاربة جذورها في اللاهوت بمختلف أشكاله وتجلياته . من هنا يتبدى أن من شروط السينما هو أن تغوص في موضوعها وأن تتجذر فيه ، وأن تراعى في عمليـة التحذر هذه هويتها المحركة ، وحركية موضوعها كذلك . وبمعنى آخر فان التعامل الشعاراتي مع السينما لن يفيد عملية تطور السينما ، كما أنه لـن يحرر الجمهور من وضعه الاستهلاكي ، لأنه بكل بساطة ، يقدم له سلعـة تنفسية من نوع آخر ، في حين أن التفكير « الهادىء » والممارسة الهادئـة والصبورة للسينما ، بالرغم من توتر الواقع وصخبه ، يمكنهما أن يقدما لنا وسائل استبعاد التوتر ومصادر الصخب .

احتراما لهذه الاعتبارات نود قراءة فيلم المخرج الفلسطيني ميشال خليفي ، « صور من مذكرات خصبة » .

فيلم ميشال خليفي يتخذ من الخصب والتحرر موضوعا لـه . انـه يفكر في الخصب والتحرر من خلال السينما . بل ان الموضوع المستقطب للفيلم هو جدل الخصب والتحرر . وهذا الجدل هو النسيج الذي يحبك كـل

القضايا المعالجة في الفيلم . كالمرأة ، الأرض ، الجسد ، المجتمع ، الذكر ، الاغتصاب ، الاحتلال ، فلسطين ، النضال ، الفناء ... الخ . كل هذه التعيينات **صور** لما أسميناه الجدل الخصب والتحرر . وهذا هو ما يشكل أصالة الفيلم ، لأننا لم نتعود على مشاهدة مثل هذا النمط من التفكير على مستوى الكتابة السينمائية العربية ، وأكثر من هذا أننا لم نستأنس من قبل بمثل هذا الطرح السينمائي من طرف فلسطيني . فضلا عن أن مشال خليفي لم يحصر جدل فيلمه ـ جدل الخصب والتحرر ـ في الفضاء الفلسطيني ، بل انه ، وعلى ما يبدو وبقوة ، جدل ممتد ، يوظفه كهم خصوصي ، لكنه ينزاح عن محليته ليشمل ما هو عربي وانساني عام .

ما هي الأسباب التي دفعتنا الى اعتبار الفيلم يعالج جدل الخصب والتحرر بواسطة السينما ؟ كيف طرح هذا الجدل فيه ؟ ما هي مختلف الهموم التي تتوجد داخل الخطاب السينمائي للفيلم ؟ وما هي بالتالي قوة دلالة العنوان الذي يتخذه الفيلم ؟

أسئلة متعددة يمكن أن لا نتوقف من طرحها انطلاقا من الفيلم ، لأن ميشال خليفي لا يعرض علينا مادة فيلمية غنية فحسب ، بل انه يرصد لنا **صورا** ، وهذه أرادها أن تكون **خصبة** . لهذا فاننا سنحاول تفكيك هذه المادة ومساءلة تلك الصور ، بمتابعة اللحظات الأساسية في الفيلم ـ وان كان فيلم خليفي لا يوحي لك بأن هناك لحظات أساسية وأخرى ثانوية أو فرعية ، بل كل مكونات الفيلم تمتلك نفس القيمة .

الفيلم يبتدىء بصور لأمرأة تتحرك ، تتهيىء للخروج الى العمل ، وينتهي بنفس المرأة وهي تضرب على الصوف . فالمرأة / الجسد هي / هو القطب الجاذب في الفيلم برمته ، غير أن هذه المرأة / الجسد ممتد (ة) في المكان . في الأرض . **هناك زواج وجودي رائع بين الجسد والأرض** ، حيث يرتبط الخصب بالخصب . المرأة والطبيعة (الأرض) . فالأرض مغتصبة ، والمرأة غير مقر بها بثرائها . من هنا ينطلق البحث الدائم من أجل انتزاع شرعية الأرض من جهة ، وانتزاع الاعتراف بخصب الجسد / المرأة ككيان هو بدوره مغتصب من طرف الرجل من جهة ثانية .

ان « رومية فرح » المرأة المسنة في الفيلم دائما تتحرك ، تعمل . وبعملها وحركتها ترسم نمط حياتها المؤسس على رفض حازم للأمر الواقع ، على اعتبار أن هذا الأمر الواقع يسلبها أرضها (الاستيطان الصهيوني) من جهة ، ولا يعترف لها بخصبها الطبيعي . (النظام الاجتماعي الذكوري) من جهة ثانية . لهذا فان « رومية فرح » ستبقى متشبثة بوطنها / أرضها في الوقت الذي يهاجر فيه كل اخوانها سواء الى امريكا ، أو الى الأردن ولبنان .

وهي تتعرض الى هذه المسألة بشيء من الغضب الجامح الذي يظهر في الفيلم من خلال اشارة لاخوانها الى الصور المعلقة على الحائط . وهـذه الاشـارة ليست في حقيقة أمرها الا اشارة استنكار وادانة لرجال ونساء سلكوا سبل الهجرة . في حين أن « رومية فرح » قررت أن تعيش هجرتها في خصوبتها ، أو على الأصح بحثا عن هذه الخصوبة في الأرض المغتصبة . هجرة من أجل البحث عن الذات داخل المكان الأصلي للذات .

ان هذا الاختيار الذي يتبلور موقفا من الحياة ونمط وجـود يتجلى في امرأة أخرى في الفيلم : سحر . انها المرأة التي ناضلت باستماتة ضد مؤسسة الزواج ، وضد القيم التي تنسج مختلف المؤسسات حيث المرأة مكبلة ، محاصرة ، صامتة ، عاملة داخل اطار محدد يتلخص في الولادة وتربية الأطفال وتهييء الطعام والحرص على ارضاء الزوج . غير أن سحر قررت الطلاق بعد ثلاث عشرة سنة من الزواج ، تابعت دراستها ، حصلت على الاجـازة في الآداب ، ثم التحقت بجامعة « بير زيت » للتدريس فيها . ان سحر شخصية نمطية في الفيلم . انها تكثيف لخطاب مستقل في الفيلم : بل انهـا تـرقى بأسئلتها الى مستوى التصور الفينومينولوجي للأشياء . فسحر امرأة لم تقم بقطيعة وجودية في حياتها فحسب ، بل انها تعيش القطيعة ، لقد نسجت نمط حياة خاص حيث الرجل غائب كجسد ، لها خاضت نضالا طويلا من أجـل الوصول الى نبذ الرجل فيها كعامل اضطهاد واغتصاب ، والعمل على صياغة شخصية جديدة . جسد آخر . امرأة مغايرة . ان سحر في الفيلم هو الاختلاف العنيف . هو الاختلاف الذي اكتسح هويته من خلال وعيه بذاته . وعنف هذا الاختلاف يتمثل كذلك في كونه يصطدم مع واقع جسور ، وزمنية ذكوريـة سائدة لا تسمح بهذا النوع من الاختلاف ، وهذا الشكل الجديد من الحضـور للمـرأة

ان الزمنية الذكورية لا تتميز بكونها لا تسمح باختلاف المرأة هـذا فحسب ، بل انها تؤسس وجودها على اغتصاب هذا الاختلاف ، أو بالاحرى على عدم الاعتراف بالخصب الطبيعي والانساني للمرأة داخل الزمنية العامة للمجتمع . لهذا فان سحر قررت أن تكتشف خصبها فيها من خلال تحريرها . ومن ثم بدأ عطاؤها وابداعها (في السنة الجامعية الرابعة ألفت كتابها الأول ، وبعد تخرجها مباشرة ألفت الكتاب الثاني ... فضلا عن مساهمتها بالكلمات والحضور مع الفرقة الموسيقية .....)

انه يبدو لنا أن سحر بالاضافة الى كونها شخصية نمطية في الفيلم وتعبر عن هوية امرأة / جسد مغاير (ة) ، فان مغايرتها تعكس تصورا محددا للوجود والحياة . وهذا التصور في عمقه ، ينظم الخطاب العام لميشال خليفي

في الفيلم . بل يمكن أن نقول ان خطاب سحر هو خطاب ميشال خليفي ذاته ، بكل ما يحمل من قرار واصرار ، وأيضا بكل ما يتضمن من معاناة وألم . لأن اختيار اختلاف من هذا الحجم من طرف سحر باعتبارها امرأة لا بد وأن يولد شيئا من المعاناة (وهذه المعاناة تعترف بها باستمرار في الفيلم حتى نهايته ...) هذا من جهة . ثم ان التصور الجدلي الرائع الذي يحمله خليفي حول المرأة في الفيلم ، يكتسب اختلافه هو أيضا من حيث كونه يحمل عما تحرريا مغايرا للمرأة (من هنا تأتي أهمية السؤال الذي يطرح على سحر حول والمظاهرات وتنظيم الاحتجاج فقط ، بل هو نضال وجودي عام يشمل الذات ماهية النضال . النضال عندها لا يقتصر على المشاركة في الاضرابات والرجل والعلاقات ، والمؤسسة ، ونظام الاستيطان الاسرائيلي . نضال لا يعترف بالأولويات في التناقضات ، لأن تحرر الانسان وتحرير الارض عملية جدلية ، فتحرير الأرض لا يمكن أن يتم من طرف انسان يضطهد ذاته ضمن علاقات اجتماعية قهرية) من جهة ثانية . لهذا فاننا نشعر بأن هناك تضامن كبير بين ما تعلن عنه سحر في أجوبتها وسلوكها اليومي ، وبين **ما لا يقله** ميشال خليفي من خلال السؤال (وان كان ميشال خليفي يوهمنا بواسطة أسلوب الاستجواب أنه هناك حيادا ما) خصوصا وأن أسئلته مقتضبة للغاية لدرجة أننا لا نعيرها ، أحيانا ، أي اعتبار بالقياس الى مضمون الأجوبة التي تقدمها سحر .. ان خليفي يختفي وراء الصوت المنبعث من خارج اطار الصورة ، ولكنه يظهر بقوة ، بشكل أو بآخر ، من خلال سحر . ونحن اذ نؤكد على عمق العلاقة الموجودة بين سحر وميشال خليفي . لا نريد ان نقول بأن هذا الأخير يتماهى مع سحر ، أو العكس ، ولكننا نلح على كون الخطاب التحرري حول المرأة الذي يحمله خليفي في الفيلم ، ليس روزمانة شعارات ، أو ادعاء مثقل بالتناقضات ، بل انه أصبح نمط حياة معيش يتجلى في سحر .

لهذا فان صوت ميشال خليفي الآتي من خارج الصورة ، باعتباره صوتا لذكر (لرجل) كان منخفضا أو مقتضبا لكي يترك الفرصة لسحر (المرأة) لتحتل أكثر ما يمكن من فضاءات الصورة والصوت ... والحياة . ومن هنا يطرح علينا السؤال التالي : ما هو موقع الرجل في الفيلم وما هي قيمته ؟ أو بالأحرى ما هي صورة الرجل ومكانتها داخل خصب الذاكرة ؟

يبدو لنا أنه لا توجد في الفيلم صورة - وصورة فقط - للرجل ، بل ان هناك صور للرجال ، تتعدد وتتداخل وتتلاقح لتعطي لنا نظاما من الصور في المجتمع وداخله ، أي أن ما هو حاضر في الفيلم ، في حقيقة الأمر ، ليس الرجل بل **نظاما اجتماعيا** ، مؤسسا على نسيج

من العلاقات الاجتماعية الغير المتكافئة حيث الهيمنة للرجل ، ومن ثم فان الرجل ، الذكر ، الأب ، غائب في الفيلم ، ولكنه حاضر ، بشكل طاغ كمؤسسات، كمثل وقيم تنتجها وتعيد انتاجها هذه المؤسسات ، بحيث ان هذا الانتاج وعملية اعادة صياغته لا يمكن أن يتما الا بناء على تغييب المرأة ككيان خصب. فالرجل كصور مؤسسية كان هو تناقض سحر ورومية (سحر أحدثت القطيعة مع الرجل ، وقامت بصياغة نمط آخر مؤسس على رفض للرجل كعامل اضطهاد ، ورومية فرح تستخف من الصورة المضخمة التي تعطيها ابنتها ومجموعة أخرى من النساء للرجل حين يهيئن الحلوى) . ثم ان صور الرجل ، كما هي مفكر فيها ، لا تجعلنا نتعاطف معها . ان الفيلم يتعرض لنماذج لا تترك صورها الا أصداء باهتة ، تنمحي بسرعة كبيرة أمام قوة حضور الصور التي يعطيها ميشال خليفي للمرأة . هكذا ننزعج أمام موقف ابن رومية حين كان يناقش مع امه وأخته قضية الأرض ، معلنا لهن بان المحامي اقترح عليه تعويض أرضهم بأرض أخرى ، ومبررا اتفاقه مع المحامي بكون السلطات الصهيونية سوف لن تتخلى لهم عن الأرض ، وانها لا تعترف باي قانون ، حتى ولو كانت قوانين الأمم المتحدة نفسها . أمام موقف ابن رومية هذا تسجل الرمأة ــ رومية ــ رفضها عنيفا . هي لن تتخلى عن أرضها مهما طال الزمن وكان الثمن . ثلاثون عاما وهي تنتظر ، ولكنها لن تعوض أرضها بأرض أخرى (كما انها لم ترحل الى امريكا او الى دول أخرى كما فعل اخوانها) ، ولن تتفق مع ابنها الذي يعلن تنازله المخجل عن هذه الأرض ، التاريخ ، الذاكرة . النفي المكرر الذي لم تتعب رومية من ترديده طوال هذا المشهد ، يحرك فينا ارتعاشة خاصة . انه من اعنف مشاهد الفيلم . انه يعنفنا لدرجة يجعلنا نتفاعل ، شئنا أم أبينا ، مع عنف الرفض الذي تنطق به رومية فرح ، في الوقت الذي يبدو فيه موقف ابنها (الرجل) في منتهى الضآلة .

فرومية فرح وسحر ، في الفيلم ، لا يدعيان التحرر ، بل انهن يمارسنه ، وسلطة الرجل المؤسسة ، بالرغم من ثقلها القهري ، لا تصمد كثيرا أمام قرار المرأة حين تريد ممارسة خصبها وتحررها ، أو على الأقل ، هذا ما أراده الفيلم . لهذا رسمت المرأة فيه بشكل تظهر لنا ممتدة في كل مجال الصورة ، مثلما تمتد في الأرض (رومية وهي تقطف بعض أشياء أرضها المغتصبة من طرف الكيبوتز) مثلما تمتد في المدينة أيضا (اللقطة العامة لمدينة نابلس . تنتقل الكاميرا ببطء من اليسار الى اليمين ، ونحن مستغرقين فيها كانها تحتلنا ، الى أن تقف عند سحر وهي واقفة في شرفة منزلها تتأمل مدينتها . الكاميرا هنا لا تصطدم بسحر فجأة ، انها تحتضنها احتضان

الأم لوليدها . تعانقها بشكل تشعر وكأن هناك علاقة عضوية بين سحر والمدينة . وهذا الاحتضان الوجودي تواكبه موسيقى بالغة الدلالة والعمق ، وكأنها تحتفل بهذا الارتباط الغير المألوف بين المرأة والمدينة ، تنفر أوتار الكمان نغمات تنقلنا الى مستوى الاحساس بعمق العلاقة العشقية بين سحر (أو ميشال خليفي ، عفوا !) المدينة . هناك في هذا المشهد علاقة ثلاثية تؤكد جدل الوطن والانسان والفن فالكاميرا حين تنتقل من اليمين الى اليسار داخل المدينة ، ومن خارجها ، وتضم سحر اليها لا ترصد لنا صورا . انها تنشد . كاميرا ميشال خليفي في هذا المشهد ونغمات الموسيقى التي تواكبها ، تحكي لنا قصة علاقة بين انسان بوطن (أو مدينة ...) ولكن بأسلوب قريب من الحكي الشعري) .

المرأة في الفيلم تواجه كل أشكال الاضطهاد والاغتصاب بالحب (حب الأرض بالنسبة لرومية فرح ، وحب سحر للمدينة ...) وباختزان الصور في الذاكرة التي عرفها التاريخ العام والخاص . هكذا يتجلى البعد الانساني والتاريخي في فيلم ميشال خليفي (فالفيلم يبتدىء بتسجيل تواريخ الأحداث الأساسية التي عرفتها قضية فلسطين منذ نهاية القرن التاسع عشر) . ومن هنا نتساءل : هل كان اختيار عمر سحر بالمصادفة وبشكل عفوي في الفيلم ؟ على اعتبار أنها تزوجت حين كان سنها ثمانية عشر عاما ، وطلقت من زوجها منذ ثلاث عشرة سنة ، حيث نحصل على مجموع آحدى وثلاثين سنة ـ والفيلم تجرى أحداثه في 1980 ـ أليس عمر سحر هو مجموع السنين الذي اغتصبت فيه اسرائيل أرض فلسطين منذ 1948 ؟

هناك تكثيف للتاريخ في شخصيات الفيلم ، اعتمادا على مفهوم الذاكرة . ليست سحر شخصية عادية ، انها المرأة / الجيل الذي عاش اغتصاب الأرض منذ ولادته ، عرف صدمة الارهاب منذ بداية تفتحه . وهو الآن يرفض الاحتلال ، وكل أشكال الحصار لتاسيس علاقات جديدة وصياغة ذاكرة مختلفة .

مسألة الذاكرة في الفيلم لها ارتباط وثيق بمفهوم الزمن . اذ أنه لا يوجد زمن واحد ، بل أزمنة مختلفة ، وما يميز اختلافها هو التناقض العميق للوجود بينها ، ويمكن تلخيص أزمنة الفيلم في ما يلي :

- الزمن الامبريالي
- الزمن الاجتماعي الذكوري
- الزمن الذاتي .

الذاكرة ـ أو خصب الذاكرة ـ محكوم عليها باليقظة الدائمة ، لأنها تواجه أزمنة مختلفة ومتنابذة . فالزمن الامبريالي ـ الاستبطاني مؤسس على الاغتصاب ، ومحاولة فرض هوية مفقودة ، والعمل على مسخ الهوية الأصلية الفلسطينية . فهذا الزمن في الفيلم حاضر باستمرار كتناقض يومي ، أي كتناقض حضاري وتاريخي . لهذا تبدو المواجهة عنيفة بين هذا الزمن وكلية المجتمع باختلاف أزمنته الأخرى ، وعنف هذه المواجهة تبرز بشكل غير مباشر في لاءات (نفي) رومية فرح ورغبتها في الالتحام بأرضها ، وبصورة مباشرة أثناء مظاهرات الجماهير ، ورمي الجنود الاسرائيليين بالحجارة . انها ثورة شعب ضد الزمن الامبريالي برمته . وأعمق صورة تؤكد هذا التضاد تتمثل في مشهد الشاحنة المدججة بالجنود والسلاح واعتقال مجموعة من الشباب . ما يهمنا في هذه الصورة ليس مضمونها الذي يجسد العلاقة الصراعية بين سلطة قهرية اغتصابية ، وجماهير منتفضة رافضة وحسب ، بل ما يثير الانتباه كذلك هو المعالجة السينمائية لهذه الصورة ، اذ تبدو الشاحنة مارة أمامنا ، لكنها تتوقف فترة قليلة من الزمن . توقف الصورة ليس مجانيا في شيء ، بل انه كما يبدو لنا ، دعوة للنظر ، بل انها تستدعيك لتسجيل شيء من الغضب والاحتجاج على ما يجري داخل الأرض الفلسطينية من ارادة قهرية لاجتثاث الهوية الفلسطينية .

الزمن الامبريالي الصهيوني في الفيلم ، المرتكز على الاحتلال والسلب والارهاب . احتلال الأرض وسلب الحرية وارهاب الانسان ، يتميز بحضور وحشي ، يريد أن يمتد على أرض لها هويتها المتجذرة في لا وعي ووجدان انسانها ، كما ان هذا الزمن يغيي اختراق جسد تتوفر فيه عناصر التحدي الحضارية والتاريخية والانسانية . انه صراع يعكس تناقض زمنين .

هكذا نلاحظ أن الزمن الامبريالي لا يسهل عليه تركيع وتدجين شعب متشبث بأرضه ووطنه و « حقه » لأنه يمتلك فائض القوة . من هنا يفرض الشعب زمنه الخاص . وهو زمن مقاومة عامة . وما يغير هذا الزمن أيضا هو أنه متعدد الأبعاد ، بل يتضمن ، هو بدوره ، اختلافات عديدة ، ميكن أن تصل الى درجة التصادم والتنابذ .

فما أسميناه بالزمن الاجتماعي ليس واحدا في ذاته ، انه زمن شعب يستقطبه هاجس الحضور الزمني الامبريالي ، والقرار اليومي لرفض هذا الزمن . وهو أيضا زمن اجتماعي مؤسس على تصور خاص غير متكافىء للحياة والانسان هو التصور الذكوري بالضبط . هكذا يكون الزمن الاجتماعي مرتكز على منطلق رجولي مغلف بخطاب لاهوتي في بعض الأحيان (وهنا يبين لنا المشهد الذي يجمع كل من رومية فرح والفقيه ، ان هذا الأخير (كرجل) لا نراه

في البداية ، اننا نسمع حقيقته من خلال صوته الآتي ـ وبقوة ـ من خارج اطار الصورة . صوت ينطق بكل عناصر الغيب ، وبهذه العناصر يتوهم استرجاع الأرض . سلبية وبرودة رومية فرح أمام هذا الخطاب تريد أن تقول شيئا ما . ثم ان اختيار شخص هذا الرجل الذي قام بهذا الدور ، كان بدوره اختيارا مقصودا ، وهذا الاختيار كان يغيي اعطاء صورة مشوهة للرجل الذي ينطق بعناصر هذا الخطاب .

فالزمن الاجتماعي هو بدوره زمن طاغ من جهة اعتباره مستندا الى حضور ذكوري يلغى فيه سكانه المرأة كعنصر انساني خصب ومنتج . وبالرغم من أن هذا الزمن لا يمكن مقارنته بمتراسة قهر الاحتلال ، فانه ، هو كذلك ، يشكل عامل سلب للحرية من جوانب أخرى مختلفة.

فما أسميناه بالزمن الذاتي محاصر ، اذن ، من طرف زمنين متفاوتين في القهر والتعنيف . غير أن هذا الزمن الذاتي ، بالرغم مما يمكن أن يظهر عليه من استقلالية وارادة انفصال ، فانه يتواجد داخل الزمن الاجتماعي العام . انه يشكل **هامشا من هوامش الزمنية المركزية** . لأن سحر ، مهما اعلنت ـ بل ومارست ـ رفضها للقيم السائدة ، فانها أحيانا ترحب بالتضامن العميق الذي يعيشه أفراد الحي أو المدينة أو المجتمع . هي ترحب به وتعمل باستمرار على الانفصال عنه في نفس الآن . هي توجد داخله ، ولكنها تخلق المسافات معه . من هنا تستطيع سحر انتاج زمنها الخاص ، الذاتي ، المتميز بنوع من الاحتجاج على الزمنية الذكورية من جهة ، وعلى الزمن الامبريالي من جهة ثانية .

سحر لا تعفي المرأة من النقد والطعن ، هي بدورها . حين تنغمس في ممارسة طقوس تمنعها من الحضور « النضالي » المنتج . لأن المرأة المحتجبة ، في نظر سحر ، تفرض قيودها على ذاتها ، بقدر ما تستكين لهيمنة منطق تهميشي ينسجه الرجل، فيستحيل على هذه المرأة بالتالي أن تخلق زمنها الذاتي الذي يمكن أن ينصهر و « يتذوب » مع الآخرين لصياغة نمط حياة أكثر خصوبة وعطاء . فسحر تعتبر أن المرأة اذا لم تستطع الوصول الى فهم ذاتها ، ووعي حضورها ومحيطها ، فانها ستبقى رهينة زمنين متفاوتين في القوة والضغط : الزمن الذكوري ، والزمن الامبريالي . لهذا كان من المقبول أن يتخذ ميشال خليفي ، في فيلمه ، شخصيات نسوية نمطية . ونمطيتها تتجلى ، بالاضافة الى المعاني الأخرى التي تعرضنا لها ، في قوة شخصيتها ، وصرامة موقفها ، وعنف اختيارها . هكذا تكون ارادة خلق الزمن الذاتي ، لا بد وأن تصطدم بقهر الازمنة الأخرى .

اننا في الوهلة الأولى ، نشعر بشيء من الذهول أمام هذا المشهد ، ولا نقوم بشيء الا اعلان شيء من الضحك ، لأننا لا ندرك عمق الدلالة المتوخاة منه . نضحك لأن الفتاة تغني لفائزة أحمد ، ويواكب هذا الضحك سؤال لا نستطيع صياغته بدقة ، وما يمكن أن نقول هو : هل هذه الفتاة الفلسطينية في الفيلم تنشد ، هي الأخرى ، لفائزة أحمد ، أو هل الفلسطينية هي كذلك تعرف فائزة أحمد وتحب ، وتعبر عن حرمانها وكبتها ؟ أي بعبارة أخرى تعلن عن نمط حياتها داخل هذا الحصار والاغتصاب الذي يؤديه الزمن الأمبريالي ؟

ان مشهدا بهذا العمق لا نعثر عليه كثيرا في السينما العربية ، فهو ينم عن تفكير سينمائي يعرف كيف يوظف أساليبه وامكاناته . انه مشهد له جدله الخاص يحمل كبته ، احتفاله ، جسده ، حبه ، هويته ، ويرمي بنا في الفراغ والانتظار ، لقطات الفراغ والحالة الانتظارية التي تظهر على الناس من الشرفات تعطي هذا المشهد عمقه الوجودي والانساني المتميز .

ان صور فيلم ميشال خليفي تحرك فينا الدهشة والسؤال وهي صور سينمائية نادرة في جمالها وعمقها في السينما العربية . هي صور لأن خليفي أرادها أن تكون كذلك بواسطة الفيلم . وتمشيا مع ما تعرضنا له ، وانطلاقا من العنوان ، يتبدى لنا عمق دلالته ، اذ انه يكثف هموم الفيلم برمته . هي صور لكنها لصيقة بالذاكرة . وهذه الذاكرة أرادها أن تكون خصبة . وهنا نتساءل : هل الخصوبة في الفيلم ، تنسب الى الذاكرة أم الى الصور ؟ أم أنها تنسب اليهما معا ؟

لقطة صور تجسد لنا الخصوصية السينمائية في عنوان الفيلم . والذاكرة ترصد تاريخ هوية أصلية . والخصب دليل تفتح وتحرر وعطاء . صور ، ذاكرة ، خصب ، ثالوث جدلي مبدع في حركيته وتوتره .

المعالجة السينمائية لصور ميشال خليفي حين ربطها بالذاكرة والجسد الفلسطيني تثبت أن الأرض الفلسطينية هي فلسطينية (رومية فرح والأرض ، سحر ونابلس ...) ولا يمكن أن تنسب لغير الفلسطيني . هكذا تستدعيك صور الفيلم الى احتضانها وحبها وبالتالي الدفاع عنها ، وقبل أن يتم هذا التلاقي لا بد وأن تفرض عليك شيئا من التباعد والتأمل . من هنا تأتي أهمية مفهوم التحرر في الفيلم . التحرر لا يرتكز على شعار . انه ينطلق من نمط وجود . والتحرر ليس واحدا ، بل انه متعدد : تحرر الوطن وتحرر المرأة وتحرر النظام الاجتماعي من العلاقات المؤسسة على الهيمنة الذكورية والاستغلال . هناك جدل عميق بين تحرر الانسان والوطن في فيلم ميشال خليفي . وهو لا يدعونا برفق لفهم هذا الجدل ، بل انه يمارس علينا شيئا من

الزمن الذاتي ، في الفيلم ، زمن عنيف في اختلافه . وعنفه لا يمس الأزمنة الأخرى فقط ، بل انه يعلن عن ارادة تأسيس كينونة مغايرة ، ولو كان محكوم عليها بالألم والمعاناة . انه تعبير عن هوية أصلية ، أرادت أن تنتج ملامح شخصية مختلفة .

فما يميز مختلف الأزمنة في الشريط هو التنابذ والتصاهر لأن الزمن الامبريالي يستهدف اجتثاث معالم تراثية وتاريخية لشعب برمته ، غير أن هذا الشعب ينتج ، باستمرار ، أساليب مقاومته لارادة الاغتصاب هذه . ومن ضمن الوسائل المعبرة عن هذه المقاومة في الفيلم تبرز « ظاهرة » الغناء .

الغناء ليس مأخوذ في الفيلم للتعبير عن لحظة نشوة وفرح منفصلة ، أو هو منظور اليه بوصفه وسيلة من وسائل التعبير الفني التي تعكس هموما فردية خاصة . بل ان الغناء اعلان للهوية ضدا على ارادة الزمن الامبريالي (المجموعة الغنائية التي تشارك معها سحر في جامعة « بير زيت » ، بدأت بمحاولة انشاد قصيدة قدمتها لهم سحر مقتبسة من الفولكلور ، ومن التراث (كليلة ودمنة ، ألف ليلة وليلة ...) . ثم قصيدة أخرى تستنكر الاحتلال وتغني للمقاومة والنضال ـ وتجدر الملاحظة هنا أن ميشال خليفي يتعاطف مع رجال هذه المجموعة ويتعامل معهم بشكل ايجابي ـ) .

الا أن ما يثير الانتباه أكثر ، فيما يتعلق بظاهرة الغناء في فيلم ميشال خليفي ، هو أغنية فائزة أحمد التي تنشدها احدى الفتيات . هذا المشهد يعبر عن جهد سينمائي متقدم جدا . الفتاة حين تبدأ انشاد أغنية فائزة أحمد « آخذ حبيبي أنا ... آخذ حبيبي يا بنات ... الخ » نرى جسدها (وهي مكتفية بلباس داخلي خفيف) ونسمع صوتها . غير أنه انطلاقا من هذين العنصرين (الجسد / الصورة ثم الغناء / الصوت) يكشف لنا المخرج عن حقيقتها ، باعتبارها شابة فلسطينية تنشد لفائز أحمد داخل الوطن المحتل من جهة ، وكانسانة تنطق ـ من خلال هذه الأغنية ـ بحرمانها وكبتها من جهة ثانية . ولكن ما يشد الاهتمام أكثر هو اعتبارها امرأة تحتفل بذاتها كجسد يتطلع للاجتماع بالآخر .

حرمان وكبت الفتاة تعبر عنهما كل اللقطات التي نسجت حول أغنية فائزة أحمد ، وما يميز هذه اللقطات هو كونها تأخذ صورة لأماكن فيها بعض الفراغ . ومن ثم فالمكان فارغ ولكن الصوت المنشد يحاول أن يملأه برغبة ما. رغبة عنيفة تطمح للتحقق ، والالتحاق بالآخر ، أو الاجتماع به . والفتاة لا تملأ فراغ المكان بصوتها فقط ، بل أيضا بعض حركات جسدها التي تستعد للاحتفال به (تصبغ أصابع رجليها ... وتغني ...)

العنف . فرومية فرح في لقطة نهاية الفيلم ، لا تضرب على الصوف فحسب ، وحركات عصاها لا تستهدف الصوف فقط ، بل اننا نشعر باستفزاز خاص ازاء هذه اللقطة . لننا ونحن نراها نريدها أن تتحول الى لقطة أخرى ، أو أن تنتهي وتتوقف بسرعة لأنها في حقيقة الأمر تخلخل الرؤية فينا وتزعج اطمئناننا ، وفي نفس الآن تستدعينا ـ داخل عملية الخلخلة هذه ، وشيئا فشيئا ـ للوقوف عند النهاية التي سوف يلتقي فيها كل من السينما والشعر ، كل من ميشال خليفي ومحمود درويش .

لقد بدأ فيلم خليفي بالتاريخ (ورومية فرح) وانتهى بالشعر و (روعية فرح) . وبين التاريخ والشعر كان خطابا سينمائيا محكم الحبك والنسج . اذ جمع بين التسجيلي والروائي ، بين التقريري والمجازي لدرجة تشعر وكأنك أمام كتابة سينمائية استطاعت أن تخضع الواحد للآخر وتصهره ضمن صيرورة ابداعية اتخذت من الأرض والجسد والذاكرة والمواجهة موضوعات لها .

هكذا كانت صور فيلم ميشال خليفي جميلة في خصبها ، تزصد معالم ذاكرة مجذرة في هويتها ، وكانت سحر . كم كان اختيار ميشال خليفي للمرأة رائعا . وكان أروع حين اتخذ من سحر امرأته التي اعلنت عن عناصر خطابه . فخلق لنا فرصة نادرة للتفاعل الحي من خلال الذاكرة والأرض والمرأة والنقد والشعر والسينما .

مـــاي 1983