يتكرّر لديّ إحساس بشيء غير سويّ في أفلام "القصّة الفلسطينيّة"؛ الأفلام التي تصوّر قصّة من واقع الكارثة الفلسطينيّة. ينتابني هذا الإحساس عادة عند الانتقال من الصراع إلى الحلّ، حيث تأتي النهاية على شكل تسوية مفاجئة، بين الفلسطينيّ والظروف المحيطة (البيئة)، تتيح للقصّة حلًّا بصريًّا-دراميًّا، لكنّها تترك شعورا بأنّ هناك شيء مفقود أو ثغرة في تسلسل السرد. في فيلم "الهديّة" (فرح نابلسي 2020) مثلا، يمنع جنود الاحتلال عبور ثلّاجة الفلسطينيّ الجديدة إلى "الضفّة الأخرى" من البلاد بسبب حجمها الفائق الذي لا يمرّ من خلال بوابة التفتيش على الحاجز "الإسرائيليّ"، ولكنّ النهاية تقدّم الحلّ على شكل عبور غير متوقّع وغير إشكاليّ للثلّاجة من الطريق المخصّص لسيّارات المستوطنين. يتكرّر هذا السلوك الدراميّ في كثير من الأفلام الفلسطينيّة؛ فالثلاجّة تمرّ، والأسير المعزول عن زوجته ينجب الأطفال (فيلم "بنبونة"، راكان مياسي)، والأحفاد يعبرون الحاجز من الضفّة الغربيّة رغم إغلاقه لزيارة جدّهم ("العبور"، أمين نايفة)... وما إلى ذلك من حلول لا يجدها الفلسطينيّ على أرض الواقع عادة.

هذه التسوية في الظروف البيئيّة التي تحدث في بيئة الفيلم (إيجاد طريق جديد يتّسع للثلّاجة مثلا أو كسر في زجاج السجن لتهريب السائل المنوي للأسير)، أقرب إلى فانتازيا أو حلول خياليّة مرجوّة يقدّمها الفيلم كوسيط لحلّ الصراع، لكنّها غالبا تفتقد في سياق كارثة مثل الاحتلال إلى ظروف بيئيّة تتيح تحقّقها. فقوانين الاحتلال لا تزال تمنع عبور الثلّاجات وتعزل الأسرى مثلا. وهذا يدلّ على تقصير معيّن أو عدم توافق بين جوهر الفيلم، بصفته وسيط يقدّم استمراريّة بصريّة تتقدّم نحو الحلّ، وبين السرديّة الفلسطينيّة مقطوعة الحلول نتيجة الكارثة الفائقة والمستمرّة. أي أنّ الكارثة تمسّ أيضا علاقة جوهريّة بين السرديّة وقدرة الفيلم على تصويرها. فما الذي يترتّب على حلول الكارثة؟

تخرّب الكارثة جميع علاقاتنا الفراغيّة-المكانيّة والزمنيّة. فإن كان وجودنا الإنسانيّ مبنيًا على تشكيل بيئتنا وعلاقاتنا معها على نسق معيّن، فإنّ الكارثة تعبث باستمراريّة هذه التجربة، وتحدث انقطاعا في النسيج الزمنيّ، ما بين الماضي والحاضر، فيصبح تسلسل أحداث حياتنا وإدراكنا لها كلّه معرّفا بعلاقته مع واقعة الكارثة، أي ما قبلها وما بعدها. ينعكس هذا الانقطاع على شكل فراغ أو انسحاب للعنصر التراثيّ في التجربة الإنسانيّة، أي تعطيل تناقلها عبر الأجيال وخلالها (intragenerations). هذا الفراغ، يخلق حالة من استحالة تصوير التجربة بعدما فقدت تماسكا جوهريًا في الكارثة، فيصبح إظهار التجربة باللغة والتعبير إشكاليًّا.

يبلور الكاتب والمنظّر جلال توفيق هذا الانقطاع في مفهوم "عقب الكارثة الفائقة" فيكتب "إنّ مسألة معرفة ما إذا كانت الكارثة فائقة...، لا يمكن حسمها من خلال عدد الموتى والمصابين، أو من خلال حدّة الصدمات النفسيّة أو حجم الأضرار الماديّة، بل بالأحرى من خلال مصادفتنا أم عدم مصادفتنا، في سياقها، لعوارض عن انسحاب التراث". يتحدث توفيق عن انسحاب القدرة على التعاطي مع الإرث الإنسانيّ في المجتمعات التي عانت كارثة فائقة، ومن ضمنه الإرث الثقافيّ واللغويّ. وهو انسحاب لا مادي، فبالرغم من الوجود الماديّ لبعض النصوص، المباني، الأفلام والأعمال الموسيقيّة وما إلى ذلك... عقب الكارثة الفائقة، لا زلنا نشهد انسحاب هذا الإرث، لأنّ عمليّة التوارث عند المجتمعات التي عاشت الكارثة الفائقة قُطعت قطعا حادا، خلق ثغرة في منطق تناول المجتمعات للتراث.

فالذاكرة والمعنى كتجربة تواصليّة، تضمن استمراريّة العلاقة مع تلك النصوص، الأفلام، السرديّات أو المفاهيم والمعاني الإنسانيّة المتوارثة مثلا، فُقدت في الحاضر، الذي أضحى يختلف عن ذاته (هامل). آثار الكارثة الفائقة، كالموتى والمصابين وتفكّك معاني كالوطن، المجتمع، الأخلاق والإيمان وغيرها... لا تجد مكانها في بيئة الحاضر. فهي على حدّ تعبير الباحثة السينمائيّة غادة الصايغ "آثار تتعدّى حدود إدراك الوعي لها". أي أنّ خراب تلك العلاقات البيئيّة (إثر الكارثة) يؤدي إلى "انكفاء" أو انصراف التراث إلى موضع غير معرّف في بيئة ما بعد الكارثة، فيجعلنا نتساءل: كيف نتعامل مع الإرث الإنساني الموجود بعدما تزعزعت التجربة بصورة عنيفة وقطعت العلاقات معه في نقطة زمنيّة معيّنة؟

> "مثل هذا الشقّ في الزمن التاريخيّ، والذي يولِّدُ انقطاعاً في التجربة وكذلك أزمةً في التصوير، يرتبطُ بشكلٍ أكثر تحديداً، وفق جلال توفيق، بما يسمّيه 'الكارثة الفائقة". غادة الصايغ

وصف المفكّرون عبر الزمن هذا الانقطاع بأنّه يسبّب إشكاليّة في التصوير، سادت عقب الكوارث عبر التاريخ. فمثلا يتحدّث سوندي عن كتابة الشعر بعد كارثة معسكر الإبادة النازيّة في أوشفيتز، فيكتب عن تصريح أدورنو بأنّ الكارثة ولّدت أزمة في التصوير الشعريّ على شكل حظر جماليّ: "بعد أوشفيتز، لم يعد بإمكاننا أن نكتب القصائد". ومن ثمّ عن إعادة تشكّل هذه الأزمة: "بعد أوشفيتز، لا يمكننا أن نصوغ الشعر إلا بموجب أوشفيتز" (غادة الصايغ). لهذا يؤكّد

جلال توفيق على دور الفن بالذات في كشف هذا الانسحاب وبعث هذا التراث أي إعادة موضعته في التجربة الإنسانيّة بعد صدمة الانقطاع.

أما القصّة "الفلسطينيّة" فتعرّف بأنّها الكارثة بحد ذاتها، فتسمّى النكبة. والكارثة الفلسطينيّة لا تأتي على شكل حدث أو واقعة واحدة بل هي كارثة مستمرّة ولّدت انقطاعا مزمنا في التجربة الإنسانيّة، فراغ تتقارب وتقع عنده محاولات تصوير التجربة الفلسطينيّة. فـ "التجربة الفلسطينيّة" لم تختفِ من التصويرات المختلفة عقب الكارثة، لكنها مشروطة بانسحابها أو بعلاقة مستمرّة معه في التصوير. فتلك العلاقة تفرض عليها أسئلة شرعيّة عن كيفيّة إحياء مفهوم "الفلسطيني" في السرد؛ هل نستنسخ قصّته من الكارثة كما شاهدناها في الأخبار أو شبكات التواصل أو الشارع، لإحياء العلاقة مع الماضي الفلسطينيّ ما قبل الكارثة؟ وكيف نحيي تلك العلاقة في ظلّ الكارثة الممتدّة وكلّيّة الوجود؟

بشكل عام، نلاحظ تجاهل أفلام "القصّة الفلسطينيّة" لهذه الإشكاليّات في التصوير، فتستغلّ قدرة الوسيط الصوريّ على الربط الزمنيّ، لتفادي التعامل مع "التراوما الشكليّة" التي تخضع لها السرديّة الفلسطينيّة. أي أنّ عدم قدرتنا على إدراك آثار الكارثة ينعكس بعدم قدرتنا على استعمال شكل الفيلم الدراميّ لتصوير التجربة فعلا. فمن تلك الآثار في فيلم "الهديّة" مثلا؛ أنّ الثلّاجة الجديدة المعبّأة بالطعام الجيّد والتي استحضرت لتستبدل الثلّاجة المعطّلة (أو الخربانة) من الضفة الأخرى للبلاد، لن تعبر إلى البيت بسبب حجمها الفائق الذي لا يمرّ من بوابة التفتيش. وفي فيلم "العبور" لن يعبر الإخوة الثلاثة الحاجز "الإسرائيليّ" لزيارة جدهم في الجانب الآخر بسبب "هويّتهم الخضراء" التي تمنعهم من دخول الأراضي المحتلة عام 1948. وفي فيلم "بنبونة" لن يعبر الأسير الفلسطينيّ/سائله المنوي من الجانب الآخر لزجاج السجن إلى زوجته لينجب طفلته/طفله معها. ربما في "الفيلم" كما شاهدناه -وبطريقة فانتازيّة ما- يعبر هؤلاء، لكنهم في السرديّة الفلسطينيّة غالبا لا يعبرون.

إذا عاينّا الظروف التي يعبر فيها هؤلاء نجدها تعتمد على "محاسن الصدف"، أو على علاقات بيئيّة سويّة خالية من الفراغات (من النقاط التي يشتّ فيها الحلّ الدراميّ عن السرديّة الفلسطينيّة). فيختزل الفيلم الكارثة بخلل في أمور "تقنيّة": قسوة الجنود، الحواجز، عزل السجون... إلخ. بينما هناك ثغرات في هذه التقنيّات؛ فمثلا طريق سيّارات

المستوطنين الذي يتّسع لمرور الثلّاجة، بقايا ضمير إنسانيّ لدى الجنود الذي يسمح بمرور الإخوة، ثغرة في زجاج السجن التي يمرّر من خلالها السائل المنوي للسجين. وكأنّ بيئة الفيلم، وليس بيئة الفلسطينيّ، هي التي تطرح إمكانيّة العلاقة السويّة بين الفلسطينيّ والبيئة المحيطة، بالتالي إمكانيّة العبور. كذلك تلقي هذه الظروف والثغرات بالحبكة في أمل المستقبل الأفضل، في جيل قادم سوف "يعبر" هذه الكارثة ويجد علاقة سويّة مع معطيات البيئة المنكوبة. هكذا نجد الابنة الصغيرة تجرّ الثلّاجة (رغم حجمها وثقلها) عبر المسلك الآخر (المفتوح والمخصّص لسيّارات الإسرائيليّين فقط)، أو زوجة السجين تتمكّن من تخصيب نفسها قبل نفاد الوقت لتنجب الطفل، وهو الذي يعبر حالة الأسر. أما في العبور فيعبر الإخوة، ورغم أنّ جدّهم الذي كانوا قد خرجوا لرؤيته توفي قبل وصولهم، فإنّهم يعبرون إلى أراضيه وينتهي الفيلم بعبورهم. أي أنّ الفيلم يؤجّل الحلّ السرديّ إلى بيئة ما بعد الانسحاب أو بيئة استعاد فيها الحلّ، دون أن يشير إلى وقوع مثل ذلك الانسحاب. فيصبح الفيلم وسيطا يتيح التنقل الزمنيّ بين ما قبل الكارثة وما بعدها فيما هو ينفي وقوعها، باستمراريّته نحو الحلّ البصريّ-الدراميّ، وتجاهله انسحاب أو انعدام مثل هذا الحلّ في إطار السرديّة الفلسطينيّة. فالعبور الوحيد (الاستمراريّة الوحيدة) الذي تضمنه بيئة الكارثة/الاحتلال هو إلى السجن/الموت/الوراء، إلى لحظة كارثيّة أخرى، وبالتالي تصبح مثل هذه الأفلام أو التصويرات للتجربة "التي تجاوزت الكارثة" أقرب إلى الخيال من الواقع.

هذا الحلّ، البصريّ-الدراميّ، يقرأه الباحث السينمائي بوريس كطريقة لتجسيد الفكرة الفلسطينيّة على أرض الواقع السينمائيّ. والفكرة الفلسطينيّة عند بوريس هي تخطّي الفلسطينيين مرحلة الكارثة، بحسب تصوّر إدوارد سعيد. فيصفها بوريس بأنّها عودة متخيّلة (فانتازيا) لما هو في الواقع ممنوع/مكبوت بسبب "تقنيّات" الاحتلال، لكنّه موجود وممكن. لذلك يرى بوريس في الأفلام الفلسطينيّة هذه القدرة على الإحياء الخياليّ لما هو غير متجسّد على أرض الواقع. فالخيال فعلا فعل طموح بالضرورة، لكنّنا قد نتسائل هنا أيضا: هل نطمح بخيالنا الجمعي لكارثة ألطف أو واقع أقلّ قسوة أم نطمح لاسترداد التجربة السويّة انطلاقا من أنّ تجربتنا تعجّ بفراغات الكارثة؟

لا يتناول بوريس الفانتازيا بتوجّه نقديّ. فذاك الخيال تجاوز السرديّة الفلسطينيّة الواقعيّة بتصادمه معها، أو وقوعه في فراغها الناتج عن الكارثة. مثل تلك الحلول التي تقدّمها الأفلام الفلسطينيّة تشعر المشاهد بركاكة ما أو تهرّب، يجعله يتساءل: لماذا لم يحطّم الجنود الثلّاجة أمامنا كما يفعلون، كيف لم يلاحظوا حركات الإغراء التي قدمتها الزوجة

للأسير، وكيف لم يشعر الفلسطينيّ بمثل هذا الخطر قادم إذا تصرّف هو كما وأنّ الكارثة غير موجودة؟ فتبقى مثل تلك الحلول الفانتازيّة تمثيلا لما هو مرغوب رغما عن انقطاع التجربة في نقاط ما. فنشعر بأنّ تلك التصويرات تتغاضى عن انسحاب محتوم، حلقة ناقصة في التجربة والخيال الجمعيّ الفلسطينيّ (القدرة على التصوّر). أي أننا نشعر بأنّ "الفيلم" كوسيط غير متاح لتصوير القصّة الفلسطينيّة، لكونه يتطلب حلّا دراميّا لا تستطيع السرديّة الفلسطينيّة تقديمه.

هنا قد نتسائل عما يترتب شكليّاً على العمل الفلسطينيّ والفيلم بالتحديد إذا ما عمل على تصوير مثل هذا الانسحاب وإعادة موضعة التراث، كالقدرة على استعمال السرد السينمائيّ، وبعث الخيال الجمعيّ الفلسطينيّ في الأطر الرمزيّة (في أطر العلاقات البيئيّة) والتي قطعت في الكارثة، أي إعادة إحياء التجربة السرديّة في سياق انسحاب التجربة التواصليّة.

لعلّ في فيلم "المختبر" (لاريسا صنصور وسورن ليند، 2019) محاولة جديرة بالاهتمام، لتجاوز هذا التحدّي، إذ يصوّر التجربة الفلسطينيّة كما هي فعلا؛ كارثة "بيئيّة" دمّرت المدينة والحياة. يدور الفيلم حول حوار بين امرأتين من جيلين مختلفين؛ الأول شهد العالم ما قبل الكارثة والذي يحتضر الآن، والثاني جاء في إثرها محمّلا بذكريات الجيل السابق عمّا كان قبلها، ومهمّة إعادة إنشاء المدينة (أو التجربة الفلسطينيّة) كما كانت قبل الكارثة. فقد انسحب جيل ما قبل الكارثة للحياة تحت الأرض بعدما سمّمت ودمّرت كارثة بيئيّة (فيضان من مادة سوداء سامّة) المدينة والأرض، ودفعته للرحيل عنها إلى باطنها.

فيصوّر الفيلم انسحاب تواصل التجربة الفلسطينيّة مع التجربة الإنسانيّة عامّة والتي تشكّل الأرض موقعها التلقائيّ، بجرّ التجربة الفلسطينيّة بأكملها عقب الكارثة إلى مساحة هامشيّة (ملجأ تحت الأرض). ينسحب جيل الكارثة إلى هناك حيث يرقبون انجلاء الكارثة البيئيّة فيما هم ينبّتون تحت الأرض بساتين من الحياة "الطبيعيّة" (أشجار الزيتون وغيرها والأجيال البشريّة القادمة) على النحو الذي كانت عليه قبل الكارثة. أي أنّ التجربة الفلسطينيّة تتحوّل إلى مساحة مختبريّة لبناء المستقبل خارج وعاء البيئة الطبيعيّة له (في مساحة مؤقتة تحت الأرض، على خلاف سطحها مثلا الذي يشكّل المساحة الطبيعيّة التي تنشأ عليها التجربة الإنسانيّة عادة). اسم الفيلم بالانجليزيّة "In vitro" يشير إلى

العمليّات الحيويّة التي يتم اختبارها خارج جسم الكائن الحيّ.

فكارثة المادّة السوداء السامّة هذه غلّفت "الأرض"، وخلّفت وراءها الخراب على السطح والدمار الشامل للبيئة بحيث لم تعد قادرة على استيعاب "الأشكال الحيّة" فرحلوا عنها. وانسحاب الأرض كبيئة، تحت غلاف من المادّة السوداء، من "حياة" المجتمع البشريّ خلّف وراءه جسما كرويّا أسودا كبيرا يحاكي "كوكب الأرض"، يرقد في إحدى مساحات الملجأ الذي يقطنه البشر الراحلون تحت الأرض، أي أنّهم يحملون معهم صورة الأرض التي أصابتها الكارثة أو صورة الكارثة بذاتها. فيظهر هذا الجسم في الفيلم عقب الكارثة وفي كلّ مرّة يترتّب على امرأة الجيل الثاني اليافعة مواجهة الجيل الأول المتمثّل بالعجوز وماضيها وذكرياتها، ويصاحب بداية كلّ حوار عن محاولات إحياء المدينةالتجربة على صورة الماضي كما شهدته العجوز.

هذا الجسم الأسود غير المفهوم أو غير القابل للإدراك الذي قد يمثّل انقطاع التجربة الإنسانيّة على الأرض، أو انسحاب القدرة على تصوّر العلاقة مع الأرض، يبقى ملازما للمجتمع الذي عاش الكارثة، ولا يمكن أن يصوّر إلاّ باستعارة فيزيائيّة عن الجسم أو الفراغ الذي يتوقّف فيه الزمن ويُمتصّ فيه كلّ شيء أي الثقب الأسود. فنشاهد الصبيّة تقترب منه في بداية الفيلم عندما تستدعى إلى العجوز التي تحتضر. فهي وريثة العجوز التي ورثت عنها ذكرياتها (تجربتها) لكنّها أيضا ورثت الفقدان الذي واجهته العجوز-ورثت الانقطاع عن تجربة ماضية لم تعشها أي ورثت فراغا يُمتصّ فيه الزمن بذاته- وهذين يشكّلان معا التجربة الفلسطينيّة "الإشكاليّة" للجيل اليافع؛ فهو الذي يفترض به العودة وإعادة بناء المدينة. لذلك تتحدث المرأتان عن مستقبل الحياة والعودة إلى سطح الأرض وتنتقلان في الحوار بين مفاهيم مثل النوستالجيا، المنفى والفقدان. وهناك يحدث تقييم للانسحاب الذي قام به الجيل الأول للكارثة أي محاولة من الصبيّة اليافعة لإدراك الماضي الذي عليها إعادة إنتاجه.

وكلّما صادف الحديث تصادما في "وجهات النظر" بين الجيلين، كما في مسألة الانسحاب التام عن الأرض وإقحام ذكريات مصنّعة على أجيال أُنتجت في المختبرات، نشاهد المرأة اليافعة تقترب من الكرة السوداء وتنظر فيها لتشاهد، ونشاهد معها ذكرياتها، أي التجربة التي أقحمت في رأسها، ما يسميه نيتشه التحديق في الهاوية اللانهائيّة، فمن يحدّق فيها طويلا يقع فيها في النهاية. اليافعة لم تعش يوما فوق الأرض ولم تشهد المدينة كما كانت عليه، لكنها تحمل في

ذهنها صورا مزروعة فيها، حيث حقنت في ذهنها تجربة المرأة العجوز في مدينتها وتجربة هروبها من الكارثة (انسحابها إلى الملجأ/المختبر). وهذا يحاكي مسألة إقحام إرث النكبة الفلسطينيّة التي ورثتها أجيال لم تختبر فلسطين قبل النكبة، بل لم تعش كأجيال "فلسطينيّة" سوى في إثر النكبة.

يستحضر الفيلم هذا الإقحام في سياق "التخلّق" أو علم ما فوق الجينات (Epigenetics) والذي يدرس التغيّرات الوراثيّة التي تطرأ على الأجنّة من البيئة والسلوكيّات التي يتأثّر منها الوالدين مثلا وليس من جينات ورثاها. فالمرأة اليافعة هي مستقبل التجربة الفلسطينيّة، والتي تعاني "طفرة جينيّة" أي تغيّرا في موقعها في التجربة الفلسطينيّة الجمعيّة بسبب تراوما الكارثة التي واجهت "أمّها" (العجوز)، في إشارة إلى الذكريات المشروخة بالفقدان. فكأنّ الجيل الجديد يتساءل على لسانها عن جدوى حمل هذا الفقدان في عمليّة الإحياء الذي يصير"فشلا في التصوّر، عندما يصبح مجردا" (المختبر). هكذا يتناول الفيلم دور التراوما الموروثة (أو الانقطاع الموروث) في "بناء المستقبل على صورة الماضي" (أنثوني داوني).

فالماضي يمتلئ بالفراغات و بالتالي يُنتَج الحاضر والمستقبل تباعا على نفس النحو. وإذا كان تصوير التجربة هو محاولة لإحيائها في الحاضر وإحياء تناقلها، أي استعادة القدرة على السرد بواسطة الفيلم مثلا، فإنّ الفراغات الموروثة تحوّر استمراريّة السرد، وعليه يأتي جسد فيلم المختبر كأداة للسرد، فالكادر أو frame مشطور إلى قسمين، بينهما فراغ أسود يحيل منذ بداية الفيلم إلى ذلك الشرخ في السرد. وكلّما اقترب الحوار (تبادل السرديّة الفلسطينيّة بين الجيلين) من المناطق التي تشوّهت فيها التجربة إثر تناقل الانقطاع (كالمنفى والماضي والفقدان) تحدّق الفتاة في الجسم الأسود/الفراغ -أي يحدّق المستقبل في فراغ الماضي- والفراغ بدوره يحدّق فيها أيضا (باستلاف من نيتشه). فعند تلك النقاط يُظهر كادر الفيلم المشطور صورتين للذكريات (الماضي والكارثة) من منظورين: الأمام والخلف، فإذا شاهدنا في الكادر ذكرى هروب الفتاة من البيت عند حضور الكارثة وهي طفلة، نشاهد هروبها من داخل الغرفة وخارجها في آن واحد (يفصل بينهما الفراغ الأسود)، ونشاهدها في الحقول بعد الهروب تقترب منّا وتبتعد عنّا في آن واحد. أي نشاهدها من نقطتي انطلاق لمراقبة التجربة: من الماضي إلى الكارثة، أي ما قبلها، ومن الحاضر إليها، أي ما بعدها. فالكادر (الفيلم) المشطور هو أيضا أحد ضحايا الكارثة.

يبحث الفيلم في النقاط التي يفشل فيها كوسيط للسرد، وبالتالي إن كانت الطفلة المزروعة في الماضي هي المستقبل الذي نأمل منه تسوية العلاقات مع البيئة واستئناف التجربة، إن كانت هي الحلّ الدراميّ الذي تقدّمه لنا "القصة الفلسطينيّة" كفانتازيا فقط، فإنّ "المختبر" يسحبها من ذلك التصوّر المختلّ، فيظهر لنا في النهاية أنّ كلّ ما حدث في الماضي حدث مع العجوز وحدها: هروبها في الكارثة، لجوؤها إلى الحقول... إلخ. الفيلم يسحب إقحام المستقبل في الماضي ويعيد ترتيب منطق التسلسل الزمنيّ نفسه الذي تبعثر في الكارثة. من ثم يُظهر الطفلة فقط عقب الكارثة، في الحقل الذي كانت قد لجأت إليه العجوز لوحدها بداية، تلعب معها وتحاول التقاط ولقف الحجارة في لعبة الصقلة. العلاقة السويّة هنا هي بين الطفلة وأمّها، وبهذا يقترح الفيلم أنّ تصوير القصة الفلسطينيّة في الفيلم ممكن، بتصوير علاقة سويّة مع المستقبل. وهي علاقة لا يمكن تصويرها بمعزل عن "مواجهة" ذلك الانسحاب في الحاضر.

المستقبل ليس حلاًّ للماضي، بل هو وليد اللحظة بما تحمل من انطباعات وفراغات، فمواجهة الفتاة اليافعة للانسحاب يجعلها تدرك أنّ "هون تحت الأرض التحوّلات حادّة، كبسة واحدة بتحوّل النهار لَليل"، وبالتالي تدرك فقدانها الذي يختلف عن فقدان العجوز، فهي لم تشهد أبدا شروق الشمس ولا غروبها، فقط عاشت النسخة "المصنّعة" تحت الأرض (في مساحة الانسحاب). هي في النهاية تتحدث عن "الضوء الطبيعي" وفقدانها له، أي أنّها تدرك أنّ تلك "الحلول" مثل "كبسات الإضاءة" هي فانتازيا وجود بيئة أو تجربة طبيعيّة تحت الأرض، وبالتالي تغادر دون التحديق في الجسم الأسود مجددا، أي أنّها تدرك أنّ وجهتها هي نحو "الفقدان" في الحاضر وليس في الماضي. ولربّما أنّ على القصّة الفلسطينيّة أيضا أن "تفقد" توجّهها نحو الماضي والفقدان فيه وأن تواجه فقدان الحاضر كـ "أشياء" توجّهها نحو المستقبل. فكما تكتب المنظّرة سارة أحمد "نعرف وجهتنا عندما نواجه أشياء معيّنة تساعدنا أن نجد طريقنا. وهي تلك الأشياء التي نميّزها وندركها عند مصادفتها، وبالتالي حين نواجهها، ندرك أين وجهتنا" (سارة أحمد). فربما علينا أن نفقد الثلّاجة، والطفل، والعبور في الفيلم أولا حتى تتشكّلا من هناك وجهتنا وخيالنا نحو استعادتها.

مراجع

أنثوني داوني، التخلّق والبحث التأمليّ: محادثة مع لاريسا صنصور، 2020.

بيتر سوندي، قراءة لستريت. مقالة حول شعر بول سيلان، مجلّة كريتيك، 1971.

جان-فرانسوا هامل، رجعات التاريخ، تكرار، سرديّة، حداثة، 2006.

جلال توفيق، انسحاب التراث عقب الكارثة الفائقة، 2009. ص12.

جريجوري بوريس، الفكرة الفلسطينيّة: الفيلم، الميديا، والخيال الراديكاليّ، 2019.

غادة الصايغ، عن بعض المفاهيم التُوفيقيَّة...مقالة حرّة عن "انسحاب التراث عقب الكارثة الفائقة"، مجلّة كلمن، 2011.

فريدريك نيتشه، ما وراء الخير والشر، كامبريدج 2002. ص69.

سارة أحمد، فينومينولوجيا كويريّة، 2006. ص1.

الكاتب: حنين عودة الله