كان أبو عمار يتحدث، والضوء الأحمر يومض فوق الكاميرا. عيناه معلقتان بالعدسة، كأنه يرى خلف زجاجها جمهورًا ينتظر كلماته. كان يعرف الكاميرا جيدًا، ويعرف أن الضوء الأحمر يعني أن حديثه يُسجَّل، وأن كلماته ستصل إلى أناس لا يجلسون أمامه. كنت أقف خلف كاميرا أري فليكس، أصور كلمته على فيلم سينمائي من عيار 16 ملم. لم تكن الكاميرات يومها تملك ذاكرة إلكترونية تتسع لساعات. كانت تحمل بكرات من الفيلم الخام، لا تمنحنا الواحدة منها سوى نحو عشر دقائق من التصوير، ثم علينا أن نبدلها داخل كيس أسود يحمي الفيلم من الضوء.

انتهت البكرة الأولى، ووضعت الثانية. التفتُّ إلى زميلي سمير نمر وطلبت منه تجهيز بكرة جديدة. ضحك وقال: «كلمة أبو عمار بدها عشر بكرات!». كان يعرف أن المتحدث لن ينتظر تبديل أفلامنا، وأنه يتفاعل مع الكاميرا كما يتفاعل مع الجمهور. قال لي: «لما تخلص البكرة، لا توقف الكاميرا. خليها تدور، حتى يضل يشوف الضوء الأحمر».

لم تكن تلك النصيحة في أي كتاب درسته في معهد السينما. كانت خبرة مصور يعرف أن للكاميرا علاقة بالإنسان الذي يقف أمامها، تتجاوز ما تسجله على شريطها. بقيت الكاميرا تدور، وبقي أبو عمار يتحدث. لكن شيئًا لم يكن يُسجَّل. بعد كل تلك السنوات، ما زلت أتذكر الكلمات التي قيلت أمام عدسة مضاءة ولم تصل إلى شريط الفيلم.

من يشاهد ما بقي من تلك الكلمة، كيف يمكنه أن يعرف ما حدث في الدقائق التي غابت عادت إليّ تلك الحكاية وأنا أقرأ مقالة الناقد سليم البيك عن فيلم «الثوار لا يموتون» للمخرج الفلسطيني مهند يعقوبي. في الفيلم يعود يعقوبي إلى أعمال المخرجة اللبنانية جوسلين صعب، التي حملت كاميرتها خلال سنوات مضطربة من تاريخ المنطقة، وصورت الحروب والثورات والناس الذين وجدوا أنفسهم داخلها. لا يكتفي باستعادة أفلامها وعرضها من جديد، بل يعيد ترتيب صورها ويقيم بينها علاقات أخرى، كأن مخرجًا من زمننا يجلس أمام طاولة مونتاج مع مخرجة رحلت، لكن صورها ما زالت قادرة على الكلام.

فتحت قراءة سليم البيك أمامي سؤالًا يتجاوز الفيلم وصاحبه وناقده: ماذا يحدث حين يلتقي زمنان على طاولة مونتاج واحدة؟ زمن عاش فيه المصور الحدث وهو لا يعرف نهايته، وزمن يعود فيه مخرج آخر إلى الصور بعدما أصبحت تلك النهاية جزءًا من التاريخ. كان الذين حملوا الكاميرات في تلك السنوات يصورون حاضرًا مفتوحًا على احتمالاته. لم يكونوا يعرفون أي الأحلام سيصمد، وأي المدن ستسقط، وأي الرفاق سيغيبون، ولا كيف ستبدو البلاد بعد خمسين

عامًا.

دوام "نازا"

أما المخرج الذي يعود اليوم إلى صورهم، فيعرف الكثير مما لم يكونوا يعرفونه. يشاهد الوجوه الشابة وقد عرف مصائر بعضها. يرى الشعارات وقد شهد ما تحقق منها وما تبدد. يسمع الكلمات التي قيلت عن المستقبل، بينما يقف هو في ذلك المستقبل نفسه. الصورة واحدة، لكن الزمن الذي ينظر إليها تغير. ومن حق كل جيل أن يعود إلى الصور القديمة، وأن يقرأها بعينيه، وأن يكتشف فيها ما لم ينتبه إليه أصحابها يوم صوروها. ربما تكمن إحدى معجزات السينما الصغيرة في أن الصورة تستطيع أن تولد أكثر من مرة، دون أن تعود اللحظة التي التُقطت فيها. لكن الصورة، مهما بلغت قدرتها على البقاء، لا تحمل معها كل ما حدث. ثمة حياة كاملة ظلت خارج حدودها.

في سنوات السينما الفلسطينية النضالية، عرفت حكاية فيلمين عن مجزرة تل الزعتر. كان أحدهما من إخراج لطيفة لطفي، والآخر من إخراج مصطفى أبو علي وجان شمعون. بدأت لطيفة العمل على فيلمها أولًا. وحين وصلت إلى المونتاج، اكتشفت أن بعض اللقطات التي كانت ضمن المواد المخصصة لها لم تعد موجودة. لم تستبدلها بلقطات أخرى. تركت مكانها سوادًا. مساحات سوداء تتخلل الفيلم، كأن الصورة انسحبت فجأة وتركت المشاهد أمام فراغ لا يعرف ما الذي كان ينبغي أن يراه فيه. ثم ظهرت تلك اللقطات في فيلم مصطفى أبو علي وجان شمعون.

اتهمت لطيفة مصطفى بأخذها. أما ما عرفته من ظروف العمل آنذاك، فهو أن المواد المصورة كانت تعود إلى مؤسسة السينما الفلسطينية، وأنها وُضعت أولًا تحت تصرف لطيفة، ثم سُحبت ووُجهت إلى الفيلم الآخر. لا أستعيد هذه الحكاية لأعيد فتح خصومة بين سينمائيين، أو لأصدر حكمًا بعد كل تلك السنوات. أتخيل فقط مخرجًا شابًا يشاهد فيلم لطيفة اليوم، فيتوقف أمام تلك الكادرات السوداء. قد يراها تعبيرًا عن استحالة تصوير المجزرة، أو عن غياب الضحايا، أو عن ذاكرة فقدت صورها. ولن يكون بالضرورة مخطئًا في إحساسه بها. فالسواد على الشاشة قد يكتسب مع الزمن معاني لم يقصدها صانعه.

لكن وراءه حكاية أخرى، تتعلق بالمادة السينمائية وملكيتها، وبقرارات الإنتاج، وبعلاقات العمل داخل مؤسسة كانت تصنع أفلامها في ظروف استثنائية. هذه الحكاية لا تظهر على الشاشة، ومع ذلك فهي جزء من تاريخ الفيلم.

قد تمنحنا الصورة معنى جديدًا كلما شاهدناها، لكن معرفة الظروف التي صنعتها تمنحنا شيئًا آخر: تاريخها الذي لا يظهر بالضرورة في تكوينها وإيقاعها وألوانها. وتلك هي المسافة بين أن نشاهد الصورة، وأن نعرف كيف وُلدت. ولم تكن السينما الفلسطينية في تلك المرحلة مجموعة أفلام أنجزها مخرجون وفق سيناريوهات وميزانيات وجداول تصوير مستقرة. كانت أحيانًا كاميرا تبحث عن فيلمها وسط الأحداث. وأحيانًا كان الزمن أسرع من الكاميرا.

أتذكر مشروعًا أردت إنجازه عن الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي، أبي سلمى، بعنوان «زيتونة فلسطين». لم أرد أن أصنع فيلمًا تقليديًا عن شاعر، تتخلله قصائده وشهادات الذين عرفوه. كنت أريد أن تعيش الكاميرا معه في دمشق، أن ترافقه في بيته، وفي الطريق إلى المقهى، وأن تصغي إليه وهو يستعيد حياته وشعره وفلسطين. وخططت للقاء في براغ مع إميل حبيبي، نستعيد فيه ذاكرة جيل ثقافي فلسطيني جمعته البلاد قبل النكبة، ثم فرقت بين أفراده المنافي والحدود.

أُقرت ميزانية الفيلم، لكن صرفها تأخر. ومات أبو سلمى قبل أن أتمكن من تصوير المقابلة التي أردتها معه. وصلت الكاميرا متأخرة. صورت جنازته، وبيته، والطريق الذي كان يسلكه، والتقيت أدباء عرفوه وتحدثوا عنه. لكن الفيلم الذي كنت أحلم به لم يعد ممكنًا.

فكرت يومها أن أصنع فيلمًا آخر بعنوان «عذابات مخرج في إخراج فيلم زيتونة فلسطين». فيلم عن فيلم يتعثر، وعن مخرج يلاحق الزمن والميزانية، حتى يسبقه الموت إلى بطله.

أردت أن تروي الصور والوقائع حكايته من دون أن أظهر فيه. لم يكتمل ذلك الفيلم أيضًا. أما المواد التي صورتها، فبقيت في استوديو الصخرة، الذي استولت قوات الاحتلال على محتوياته، وضاعت معها تلك المواد، بحسب ما عرفته من مصيرها. وحين أفكر اليوم في «زيتونة فلسطين»، لا أتذكر فقط الصور التي صورتها، بل صورًا لم أستطع التقاطها، وأحاديث لم أسجلها، ولقاءً لم يحدث. حين نكتب تاريخ السينما، نحصي عادة الأفلام التي اكتملت.

لكن من يكتب تاريخ الأفلام التي لم تولد؟ كان سمير نمر ينتمي إلى عالم آخر من التجربة السينمائية. لم يدرس السينما في معهد، ولم يبدأ حياته مصورًا. كان يعمل كوافيرًا، ثم انتقل إلى التصوير الفوتوغرافي، ومنه إلى التصوير السينمائي.

حمل الكاميرا وذهب إلى الأحداث، وصور ما كان يجري أمامه. ومن المواد التي جمعها أخذ يبني أفلامه، ويمنتجها، ويخرجها. لم يكن يبدأ دائمًا من سيناريو يحدد كل لقطة، أو من ميزانية ترسم حدود المشروع. كانت الأحداث نفسها تفتح أمامه طريق الفيلم. لهذا جاءت أعمال كثيرة له قريبة من الريبورتاج السينمائي، مباشرة في لغتها، سريعة في التقاط الحدث، وأقل انشغالًا بالتجريب الجمالي الذي كان يشغل مخرجين آخرين.

لكنها كانت وثائق مهمة عن زمنها. وكان سمير، في تجربتي ومعرفتي بأرشيف تلك المرحلة، من أكثر المصورين والمخرجين إنتاجًا في السينما النضالية الفلسطينية، وحضرت أفلامه ونالت تقديرًا في مهرجانات دولية، منها موسكو ولايبزيغ وطشقند.

أتذكر نصيحته لي حين تعثر تمويل «زيتونة فلسطين». قال لي ألا أطلب الميزانية كاملة دفعة واحدة. الأفضل أن أطلب ما أحتاج إليه في كل مرحلة: أجور التصوير، ثم الفيلم الخام، ثم التحميض، ثم المونتاج. كانت تلك طريقته في التعامل مع واقع الإنتاج، طريقة تشبه الشراء من البقالة. كنت قد درست السينما، وتعلمت كيف تُبنى الميزانية والخطة والسيناريو، بينما كان سمير يعرف كيف يجد للفيلم طريقًا إلى الحياة حين لا تسير الأمور كما تعلمناها. كانت الدراسة تمنحني أدوات، وكان الميدان يمنحه أدوات أخرى. ومن احتكاك هذين العالمين كانت تتشكل خبرة سينمائية فلسطينية لا تشبه تمامًا ما تعلمناه في قاعات المعاهد.

لهذا، حين أشاهد فيلمًا قديمًا لسمير، لا أستطيع أن أفصل صورته عن الرجل الذي عرفته خلف الكاميرا. لكن مخرجًا شابًا لا يعرفه، من حقه أن يشاهد الفيلم بعين مختلفة، وأن يسأل عن بنائه وإيقاعه ولغته، وربما أن ينتقدها. فليست كل الأفلام المهمة متساوية في قيمتها الجمالية، كما أن القيمة التاريخية لا تعفي الفيلم من النقد الفني. وقد تكون لقطة بسيطة، صُورت على عجل، أكثر قدرة على حفظ لحظة من التاريخ من مشهد أُعد له بعناية شديدة. وقد يكون وراء تلك اللقطة ما هو أهم من شكلها.

أتذكر المصور السينمائي أبو ظريف. عاد ذات يوم من منطقة الناعمة، عند المدخل الجنوبي لبيروت، وكان الجميع يهنئونه بالسلامة. لم أكن معه أثناء التصوير، لكن الحكاية التي عرفناها بعد عودته بقيت في ذاكرتي. كان قد ذهب لتصوير آثار غارة جوية، وعثر على صاروخ لم ينفجر. أراد أن يسجل الكتابة العبرية الظاهرة على جسمه، فوقف فاتحًا ساقيه فوق الصاروخ، ووجه الكاميرا نحو الحروف حتى تظهر بوضوح. ثم ابتعد ليصور الدمار الذي خلفته الغارة. لم تمضِ دقيقتان حتى انفجر الصاروخ. التفت أبو ظريف نحو الانفجار، وتحسس جسده. كان قبل لحظات يقف فوقه.

ربما بقيت اللقطة التي صورها في أحد أشرطة الأرشيف. وربما شاهدها آخرون دون أن يعرفوا حكايتها. سيرون الكتابة على الصاروخ، لكنهم لن يروا المصور وهو يبتعد عنه. ولن يسمعوا الانفجار الذي وقع بعد انتهاء اللقطة، ولا أصوات الذين هنأوه بالسلامة حين عاد. لقد سجلت الكاميرا ما أراد أبو ظريف أن يراه الآخرون، لكنها لم تسجل ما كاد يحدث له. وكانت المسافة بين الصورتين أقل من دقيقتين. لم يكن المصور الذي يحمل كاميرته في تلك السنوات دائمًا مراقبًا يقف خارج الحدث. كان يعيش داخله، ويتحرك بين مخاطره، ويتخذ قراراته في لحظات لا تمنحه دائمًا وقتًا للتفكير. وقد يعود ومعه صورة، بينما تبقى الحكاية التي أحاطت بها خارج الشريط.

أديل إينيل على الهواء إلى الفرنسيين: افرضوا عقوبات على إسرائيل وحرروا فلسطين

من هنا أعود إلى جوسلين صعب، وإلى مهند يعقوبي. ما الذي يبحث عنه مخرج معاصر حين يفتح صناديق الأفلام القديمة؟ هل يبحث عن الماضي كما كان، أم عن معنى لذلك الماضي في الحاضر الذي يعيشه؟ ربما يبحث عن الاثنين، وربما يجد شيئًا ثالثًا لم يكن يتوقعه. حين يعيد يعقوبي ترتيب صور جوسلين، فهو لا يعيد إنتاج أفلامها كما صنعتها. إنه يصنع فيلمًا جديدًا من صور قديمة، ويقيم بينها علاقات لم تكن موجودة بالضرورة في ترتيبها الأول.

تلك إحدى إمكانات السينما. فالمونتاج لا يكتفي بوصل اللقطات. إنه يغير علاقاتها، ويخلق بينها زمنًا آخر. قد تجمع لقطة من بيروت بلقطة من طهران، أو صورة من فلسطين بصورة من الصحراء الغربية، فتولد بينهما فكرة لم تكن حاضرة في أي منهما منفردة. وقد يشعر المشاهد بوحدة التجربة الثورية رغم اختلاف البلاد والظروف. ولعل هذه

القدرة على اكتشاف الروابط بين التجارب إحدى القيم التي يمنحها المونتاج الجديد للأرشيف. فالصورة لا تفقد حياتها حين تنتقل من فيلم إلى آخر، بل تدخل في حوار مع صور أخرى، ومع زمن آخر، ومع مشاهد لم يكن حاضرًا يوم التُقطت.

وكل قراءة جديدة تفتح نافذة، دون أن تغلق النوافذ السابقة. كنا في سينما الثورة الفلسطينية نعيش داخل العالم الذي نضع أمامه كاميراتنا. لم تكن الكاميرا دائمًا عينًا محايدة تقف بعيدًا عن أصحاب الحكاية. كنا نعرف بعض الوجوه التي نصورها، ونشاركها المخاوف والآمال، وننتقل معها بين الأمكنة، ونعود أحيانًا لنكتشف أن شخصًا صورناه بالأمس لم يعد موجودًا. لم يكن ذلك يمنح أفلامنا حصانة من الخطأ. بل ربما جعلنا أحيانًا أقرب إلى الحدث مما ينبغي، وأقل قدرة على رؤية تناقضاته.

أما المخرج الذي يعود إلى تلك الصور اليوم، فيملك مسافة لم نكن نملكها. يستطيع أن يرى ما غاب عنا، وأن يقارن بين لحظات لم نكن نعرف أنها ستلتقي في تاريخ واحد، وأن يسأل عن نتائج أحلام كنا ما زلنا نعيش بداياتها. لهذا لا أرى الأجيال السينمائية في مواجهة بعضها. الذي عاش الحدث لا يمتلك وحده حق تفسيره، والذي جاء بعده لا يستطيع أن يعرفه كاملًا من الصور وحدها. لكل منهما ما يراه، وما يغيب عنه. وإذا كانت السينما قد علمتني شيئًا، فهو أن تغيير زاوية الكاميرا قد يكشف حقيقة أخرى في المشهد نفسه.

أفكر اليوم في أرشيف السينما الفلسطينية، وفي الأفلام التي نجت من الحروب والتنقلات والضياع، وفي الأفلام التي لم تنجُ. أفكر في الأشرطة التي تنتظر الترميم، وفي الصور التي انتقلت من يد إلى أخرى، وفي المواد التي لا يعرف أحد أين استقرت. لكنني أفكر أيضًا في أرشيف آخر لا توضع عليه أرقام، ولا تحفظه العلب المعدنية. ذاكرة المصور الذي يعرف لماذا توقفت الكاميرا. والمونتير الذي يتذكر اللقطة التي حُذفت. والمخرج الذي ما زال يحتفظ في رأسه بفيلم لم يتمكن من إنجازه. والإنسان الذي ظهر في صورة، لكنه يعرف أن ما جرى قبلها وبعدها كان مختلفًا عما توحي به.

"داخل غزة" ينال جائزة أفضل وثائقي في مهرجان سينيمانيا الكندي

هذا الأرشيف البشري يرحل بصمت. وكلما غاب أحد أصحابه، فقدنا معه شيئًا لا يمكن استعادته بترميم الصورة أو تحسين صوتها أو نقلها إلى وسيط رقمي جديد. لا يعني ذلك أن الشهادة الشخصية هي الحقيقة النهائية. فالذاكرة تخطئ، وتنتقي، وتتأثر بالزمن، وقد يختلف شاهدان عاشا الحدث نفسه. لكن اختلاف الشهادات لا يلغي قيمتها. إنه يفتح التاريخ على وجوهه المتعددة، ويمنح الباحث والمخرج والناقد فرصة أن يرى ما وراء النسخة الوحيدة التي بقيت على الشاشة.

ربما نحتاج، إلى جانب ترميم الأفلام، إلى أن نجلس أمام الذين صنعوها، ونتركهم يتحدثون. لا لنطلب منهم تفسير كل لقطة، بل لنسمع الحكايات التي لم تجد طريقها إلى الفيلم. وقد نكتشف أن تاريخ السينما الفلسطينية أكبر من مجموع أفلامها. بعد كل هذه السنوات، لم أعد أعتقد أن الصورة قادرة على هزيمة الزمن. إنها تستطيع أن تنتزع منه لحظة، وأن تحتفظ بوجه، أو حركة، أو نظرة، أو صوت. وقد تمنح إنسانًا رحل حضورًا جديدًا أمام أجيال لم تعرفه.

لكن الزمن يترك خارج الكادر أكثر مما يسمح لنا بتصويره. وحين يعود مخرج جديد إلى تلك الصور، لا يعود الزمن القديم معه. يولد زمن ثالث، يلتقي فيه ما عاشه أصحاب الصورة بما يعرفه من يشاهدها اليوم. ربما هنا تكمن حياة السينما. ليس في قدرتها على إعادة الماضي كما كان، بل في قدرتها على جعل الماضي حاضرًا في أسئلة لم تكن مطروحة يوم صُوّر. ولهذا لا أخشى أن يلمس مخرج شاب أفلامنا القديمة، أو أن يعيد مونتاجها، أو أن يختلف مع رؤيتنا. أخشى فقط أن نترك له الصور وحدها، ثم نطالبه بأن يعرف منها كل شيء. أخشى أن يرحل الذين يعرفون حكاياتها، قبل أن يجد أحد وقتًا للإصغاء إليهم. ما زلت أرى أحيانًا ذلك الضوء الأحمر فوق كاميرا أري فليكس.

أرى أبا عمار يتحدث، وسمير نمر يضحك، وأسمع صوت الكاميرا وهي تدور. وأستعيد حكاية أبي ظريف وهو يبتعد عن الصاروخ، ثم يلتفت إلى الانفجار ويتحسس جسده. وأرى الكادرات السوداء في فيلم تل الزعتر، والكاميرا التي وصلت إلى أبي سلمى بعد رحيله. صور من أفلام مختلفة، بعضها اكتمل، وبعضها ضاع، وبعضها لم يُصوَّر أصلًا. وما زال أصحابها يحملون ما بقي خارجها. فما نراه على الشاشة ليس كل ما حدث، وما غاب عنها لم يغب بالضرورة عن الحياة. والسينما، مهما اتسعت ذاكرتها، ستظل بحاجة إلى الإنسان الذي وقف يومًا خلف الكاميرا، ثم حمل معه ما لم تستطع تصويره. فالصورة تستطيع أن تعبر الزمن، لكنها لا تستطيع أن تحمله كله.

سوزان ساراندون: تغيرت سردية الأهمية التاريخية لفلسطين وعلاقات الصهاينة بأميركا

الكاتب: يحيى بركات