سليم البيك*

# «أن أمشي على جرحي... وأُقاوم»- الحكم العسكري في السينما الفلسطينية

## مقدمة

لا تبتعد السينما الفلسطينية في موضوعاتها، عموماً، عن مساحة الأمان في تصوير قصّة فلسطينية، والمساحة هذه هي الراهن، الآن هنا. «الآن» محدودة جداً ومتماهية مع زمن صناعة الفيلم، و«هنا» يحكمها أمر واقع ومحدودية سياسية إما حصرته في مدن الضفة أو مرّت بها كضرورة لـ «تثبيت فلسطينية» الفيلم. هنالك دائماً استثناءات، وهي كالعادة دليلٌ على القاعدة. وبما أن الحديث هنا عن عموم موضوعات هذه السينما، يسهل استحضار أمثلة تكون الاستثناء المقصود، تعطي تنويعاً لكن يبقى محدوداً في، أو محيلاً، إلى مكان ما في الضفة الغربية أو قطاع غزة، أي «فلسطين» كما قرّرتها علاقات القوة في العالم التي خضع لها الفلسطينيون ووقّعت بحكمها منظمة التحرير الفلسطينية على اتفاقيات أوسلو.

أفلام قليلة خرجت عن «الآن هنا» بشكل قطعي، أي من كليهما معاً ومن دون إحالات إلى أي منهما، أفلام عادت بتعريف «فلسطينية» الموضوع إلى أصله، إلى ما قبل اتفاقيات «أوسلو»[1] زماناً ومكاناً، وما ترتّب عليها. الأفلام الروائية السابقة لذلك، في السبعينيات والثمانينيات، تنوّعت في موضوعاتها، على قلّتها. هي أربعة: «المخدوعون» (١٩٧٢) لتوفيق صالح، ويحكي عن فلسطينيين يحاولون الخروج من المخيم للسفر

* روائي فلسطيني، وناقد سينمائي ومحرر ثقافي، يعيش في باريس. صدر له ٧ كتب أدبية آخرها روايات "عين الديك" (هاشيت أنطوان-نوفل، ٢٠٢٢)، و"سيناريو" (الأهلية، ٢٠١٩) و"تذكرتان إلى صفورية" (الساقي، ٢٠١٧)، وله الكتاب النقدي "تأمّلات في الفيلم الفلسطيني" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٢٣) كما أشرف على كتاب "فلسطين في السينما" وقدّمه وحرّره (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٢٢). يكتب النقد السينمائي بشكل أسبوعي في صحيفة "القدس العربي". يحرر مجلة "رمان الثقافية". يعمل بشكل مستقل مع أكثر من مهرجان سينمائي ومؤسسة ثقافية.

إلى الكويت والعمل هناك، وهو مقتبس عن رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس».[٢] و«عائد إلى حيفا» (١٩٨٢) لقاسم حول، وفيه يعود رجل من رام الله إلى بيته في حيفا إثر حرب عام ٦٧، ليواجه عائلة يهودية تسكنه، وجدت ابنه المفقود منذ عام النكبة فربّته وصار جندياً إسرائيلياً. و«كفر قاسم» لبرهان علويّة، بالإضافة إلى «عرس الجليل» (١٩٨٧) لميشيل خليفي، وهما (أي الفيلمين الأخيرين) ما سأتناوله مفصّلاً هنا.

مع عقد التسعينيات، دخلت السينما الفلسطينية مرحلة جديدة حدّدتها الاتفاقيات وآثارُها في الاجتماع والسياسة والثقافة الفلسطينية، ولم تكن السينما استثناء في ذلك. فبدأت تسيطر راهنية زمانية ومكانية على السينما الفلسطينية مع أفلامٍ لخليفي ورشيد مشهراوي وإيليا سليمان، ومن بعدهم ومعهم في أفلام ما بعد العام ألفين، لهاني أبو أسعد وآن ماري جاسر وآخرين، وصولاً إلى مها حاج في العقد الثاني من الألفية، وآخرين من المخرجين والمخرجات الشباب في أفلامهم الأولى والثانية على طول العقدين والسنوات الأولى من الثالث. وليست «الراهنية» بحد ذاتها قيمة مضافة أو منقوصة، لكنها حدّدت من آفاق أمكنَ للقصص الفلسطينية أن تخوض فيها.

تكرّست «الآن هنا» كحدود سينمائية فلسطينية ما بعد العام ألفين، فلم تشهد هذه السينما أفلاماً ابتعدت زماناً وتناولت قصصاً من حقبة تاريخية فلسطينية ما، أستثني هنا فيلم «باب الشمس» (٢٠٠٤) للمصري يسري نصرالله، وهو من أهم الإنجازات السينمائية العربية تاريخياً، ومقتبس عن رواية لإلياس خوري بالعنوان ذاته.[٣] وفيلما «لما شفتك» (٢٠١٢) لآن ماري جاسر و«فرحة» (٢٠٢١) لدارين سلّام.[٤] من بين كلّ ذلك، يمكن اعتبار الأفلام الثلاثة التي تناولت الحكم العسكري الإسرائيلي، موضوع هذا البحث، حالةً ملفتة تستحق قراءة خاصة، وما يزيد من الخصوصية المستحقة هذه هو انتماء كل من هذه الأفلام إلى مرحلة منفصلة عن غيره ضمن السينما الفلسطينية، ما انعكس على طبيعة مقاربة كل منها لتلك الحقبة المظلمة من تاريخ الفلسطينيين وحياتهم. لكن، قبل البدء بتناول الأفلام الثلاثة، لا بد أولاً من كلام سريع عن «فلسطينيّة» كل منها، وفي ذلك ما يُقال.

## في تحديد السينما الفلسطينية

في أي مقاربة للسينما الفلسطينية، مهما كان موضوعها أو سياقها التاريخي أو أفلامها المختارة، وللحالة المركّبة لما يُعرف بالسينما الفلسطينية، لا بد أولاً من تحديد هذه السينما، أو رسم إطارات توضيحية لها يمكن من خلالها الشروع في المقاربة. أما التحديد المذكور، فلا اتفاق عليه في النصوص النقدية والبحثية المتناولة لهذه السينما. من دون التوسّع والابتعاد عن غايتنا هنا، وهي «الحكم العسكري في السينما الفلسطينية»، سأقدّم، مباشرةً، طرحي في تحديد هذه السينما، والأفلام الثلاثة التي أدرسها هنا مثال على هذا الطرح، ممثِّلةً التركيب الذي يعتري هذه السينما، من حيث تعريفها وهويتها.

قد يفيد في التحديد هنا، نفي ما لا يقع ضمن إطارها أولاً، فلا تكون أفلامٌ بغير موضوع فلسطيني سينما فلسطينية، وإن كان صانعها فلسطينياً.[٥] هذا النفي يفيد في قلبه فنرى بوضوح أكبر أين تقع محدّدات السينما الفلسطينية، كأن تكون من ضمنها أفلام فلسطينية لغير فلسطينيين، تماماً كما تكون أفلام غير فلسطينية لفلسطينيَّين. فنجد أفلاماً على طول مسيرة السينما الفلسطينية، كانت بإخراج و/أو إنتاج غير فلسطيني، عربي أو أجنبي، وكانت سينما فلسطينية لأنّ عناصر أخرى حتّمت ذلك[٦]. أمّا العناصر الأخرى هذه فهي ما سآتي عليه لتحديد ماهيّة الفيلم الفلسطيني.

السينما الفلسطينية هي المتخطية لهوية المُخرج وجهات الإنتاج، والدول التي يمثلها الفيلم في المهرجانات. هي أفلام فلسطينية لكونها كذلك بمعزل عن صانعها، ومنطلق ذلك هو الانتماء إلى ما كانت «الثورة الفلسطينية» وصارت «القضية الفلسطينية»، وهذا انتماء ثقافي وفكري وسياسي وليس إدارياً تعبّر عنه وثيقة ما، ولا جينيّاً لا قرار لصاحبه فيه. وفي ذلك أنطلق من أكثر من نصّ تأسيسي لهذه السينما، تعود لسينما الثورة في السبعينيات، بالأساس منها بيان «أفلام فلسطين» الذي ينتهي بالقول إن «السينما الفلسطينية ليست انتماء جغرافياً بل انتماء نضالي تجاه القضية الفلسطينية».[٧] وهذا ما يجعلني أميل إلى تحديد الانتماء إلى السينما الفلسطينية بالانتماء إلى سردية الفلسطينيين في صراعهم مع استعمار استيطاني امتدّ لقرن وأكثر،[٨] يسعى لمحو هويتهم الوطنية

وبالتالي سرديتهم لهذه الهوية بأشكال شتى كانت السينما ولاتزال أكثرها وصولاً وانتشاراً لأسباب تتعلق بطبيعة العمل السينمائي. لا يكتفي الفيلم إذن بنقل حكاية وشخصيات فلسطينية، بل إنّ التصنيف، لتعلّق التوصيف الفلسطيني بالقضية الفلسطينية وليس بدولة مستقلة ومستقرة، يمتد إلى تموقع هذا الفيلم أو ذاك من السردية الفلسطينية النقيضة للسردية الإسرائيلية.[٩] ضمن هذا كلّه، أجدني أصنّف كلاً من الأفلام الثلاثة موضوع هذا البحث، فلسطينية لا يزيد أي منها في ذلك عن الآخر ولا يَنقص، الأول هو «كفر قاسم» للبناني برهان علوية وبإنتاج مشترك لبناني سوري، الثاني هو «عرس الجليل» للفلسطيني ميشيل خليفي وبإنتاج مشترك بلجيكي وفرنسي، الأخير هو «درب التبانات» للفلسطيني علي نصّار وبإنتاج فلسطيني وإسرائيلي. أيّ معيار غير الذي طرحته سينفي فلسطينيةَ واحد أو اثنين منها، أو ثلاثتها. هي أمثلة للعملية المركبة وغير المستقرة في تصنيف أي فيلم كفلسطيني. هي إذن فلسطينية، بالقدر ذاته، وهي الأفلام الثلاثة ضمن السينما الفلسطينية التي تناولت الحكم العسكري الإسرائيلي كسياق تاريخي، سياسي واجتماعي واقتصادي، أمّا ما يميّزها، إضافة إلى طبيعة الانتماء إلى سينما واحدة، هو انتماؤها إلى ثلاث مراحل متفاوتة في مسار هذه السينما، الأول كان في السبعينيات وزمن الثورة، الثاني كان في الثمانينيات وزمن الانتفاضة، والثالث كان في التسعينيات وزمن الاتفاقيات.

## الأفلام الثلاثة واستعادة السياق ذاته

لانتماء كل من الأفلام الثلاثة إلى مرحلة منفصلة ضمن مسار السينما الفلسطينية، إلى عقد منقطع عن الآخر في ما يخص سمات هذه السينما، أجد ضرورة في تقديمٍ ولو سريع للسياق السينمائي لهذه الأفلام، قبل تقديم السياق التاريخي لموضوعها، وهو الحكم العسكري الإسرائيلي، ومن بعده الدراسة الخاصة بكل فيلم.

«كفر قاسم» (١٩٧٤): هو فيلم عربي في كل جوانبه، لبناني سوري صناعةً بقدر ما هو إنتاجاً، جاء في سياق الثورة الفلسطينية التي تداخلت الهويات العربية في صناعة فنونها وتحديداً سينماها، فساهم في ذلك سوريون ولبنانيون وعراقيون ومصريون، بأفلامها النضالية والتسجيلية وكذلك الروائية وهي ثلاثة فقط: «المخدوعون» للمصري توفيق صالح وبإنتاج سوري، للمؤسسة العامة للسينما، و«عائد إلى حيفا» للعراقي قاسم حول وبإنتاج فلسطيني، للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وفيلم «كفر قاسم». فكان للفيلم سياق الثورة ورؤيتها لمعنى السينما ومكانها في هذه الثورة، وكان له نفسٌ ثوري متآلف مع زمنه، رغم روايته للمجزرة وتصويره لمن سيكونون ضحايا فيها، وقد استعاد في ظل الثورة حالةَ الحكم العسكري السابق لزمانها بعقد واثنين.

«عرس الجليل» (١٩٨٧): تمتّع الفيلم تاريخياً بصفة أوّل فيلم روائي فلسطيني، هو كذلك إن صنّفنا الفيلم فلسطينياً تبعاً لمخرجه وحسب، دون أي اعتبارات أخرى، فميشيل خليفي من الناصرة التي هاجر منها إلى بروكسل، وهناك تعلّم السينما وعمل مع التلفزيون البلجيكي، وعاد إلى بلاده ليخرج أفلاماً وثائقية لحقها «عرس الجليل». ولعلّ امتياز الفيلم ونوعيته ساعدا في التركيز عليه كاستهلال ممتاز للسينما الفلسطينية، وإن كان في ذلك قصور في المقاربة التاريخية لهذه السينما وغبن بحق ثلاثة أفلام، اثنان منهما (لصالح ولعلوية) لا يقلان امتيازاً أو نوعيةً عن هذا الفيلم. كان الفيلم مزامناً لأجواء الانتفاضة وصدر في عامها، وكان حاملاً في مضمونه لآمال الفلسطينيين في حينها، مستعيداً في ظلّها حالة الحكم العسكري السابق لها بثلاثة وأربعة عقود.

«درب التبانات» (١٩٩٧): لم ينل الفيلم مساحة مستحقة ضمن السينما الفلسطينية، قد يكون ذلك لتمويله الإسرائيلي أولاً، فلم ينل استحقاقاً عربياً في التقديم والتقييم، لا نقداً ولا مهرجانات، كما أنه لم ينل تعويضاً عن ذلك أو استباقاً له، عروضاً في مهرجانات عالمية مهّدت له طريقاً لنقاش سينمائي وسياسي فلسطيني وعربي كما كان حال غيره.[١٠] جاء الفيلم في سياق أوسلو، الاتفاقيات والتبعات البائسة التي لحقته. وتزامن مع أفلام لخليفي ومشهراوي نقلت حالة البؤس تلك،[١١] وحالة الإرباك الفلسطيني والانهزام في شخصياته، عاكسة مرحلة أوسلو وما بعدها. كان فيلم نصّار ثورياً نوعاً ما، في تناوله الاستعادي للحكم العسكري.

## الحكم العسكري مرحلةً تاريخية

للحكم العسكري الإسرائيلي مكان وزمان محدّدان، بدأ في ٢١ تشرين الأول ١٩٤٨، حيث أنشأ ديفيد بن غوريون بصفته وزيراً للدفاع، حكماً عسكرياً رسمياً، بغرض فرضِ أكبر قدر ممكن من القيود على الحياة

من فيلم "كفر قاسم" برهان علوية.

اليومية للفلسطينيين، ومنعِ عبور اللاجئين الخطوط العربية-الإسرائيلية عائدين إلى منازلهم، وتسهيلِ الاستيلاء على الممتلكات الفلسطينية، وذلك في المناطق التي أقيمت دولة إسرائيل على أراضيها.[١٢]

بقي في هذه المناطق، في إثر النكبة، نحو ١٥٠ ألف فلسطيني، مُنع ربعهم تقريباً من العودة إلى منازلهم وقراهم الأصلية، وسيطرت الدولة على أملاكهم وبيوتهم. وعلى الرغم من حصولهم على الجنسية الإسرائيلية، فإنهم خضعوا لقوانين الحكم العسكري حتى عام ١٩٦٦، وتعرضوا لسياسات تمييزية في المجالات التشريعية والاجتماعية والاقتصادية. وفُرضت قيود على نشاطهم السياسي.[١٣]

كان لهؤلاء الفلسطينيين حالة تشتت فيما بينهم، لحق تشتتاً طال المجتمع الفلسطيني آنذاك الذي انقسم إلى هؤلاء الباقين ضمن دولة إسرائيل، واللاجئين إلى خارج فلسطين، وأهالي الضفة الغربية وقطاع غزة. فكان القسم الباقي تجمعات سكّانية متناثرة، وفي قرى وبلدات صغيرة كانت ضعيفة ومعزولة عن شعبها الفلسطيني وأمتها العربية. منشغلة بالبقاء وغير قادرة على استيعاب التحولات الوجودية الكبرى التي عصفت بها.[١٤]

ضمن هذا السياق التاريخي، أتت القصة والشخصيات في كل من الأفلام الثلاثة، ضمن مقاربات متفاوتة إنّما اشتركت في نوع من التمرّد على ذلك الحكم العسكري، وإن لم يكن مباشراً أو ضمن خط سير رئيسي في الفيلم، كان التمرد هامشياً في الأفلام الثلاثة وختامياً، نوعاً من أملٍ أحدثه السياق الثوري لـ «كفر قاسم» والانتفاضي لـ «عرس الجليل» والاتفاقاتيّ في ما بدا رداً عليها، لـ «درب التبانات». وهي كلّها استعادات لهذا الحكم وتلك المرحلة، لكل استعادة سياقها التاريخي (زمن الإنتاج) ومقاربتها لسياق موضوعها (زمن القصة).

## «كفر قاسم» (١٩٧٤)

جاء فيلم برهان علوية في أوج الصناعة السينمائية للثورة الفلسطينية، وكانت نضالية وتسجيلية في معظمها، والـ «نضالية» تصنيف وليس توصيفاً،[١٥] وهي ضمن سينما تسجيلية إنّما لها سماتها الخاصة في التحريض والتحليل. أما فيلم «كفر قاسم»[١٦] فهو ثوري وصفاً وروائي تصنيفاً. جاء الفيلم إذن، ضمن سياق ثوري للحركة الوطنية الفلسطينية وبموازاة سينما نضالية لهذه الحركة، والتي مثّلتها «مؤسسة السينما

**مهّد فيلم "كفر قاسم" للمرحلة الثورية التي أتى إنتاجُه في سياقها، والتي انطلقت على مراحل في العقد التالي للمجزرة. ما يعطي الفيلمَ بعداً ثورياً، ختامياً، بأفق مفتوح على التمرّد على الحكم العسكري، بدرجة لن نجدها في الفيلمين التاليين، ولا يُتوقع إيجادها، لسبب أوّلي هو السياق السياسي للفيلم في استعادته التاريخية.**

الفلسطينية» التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية.[١٧]

أما لماذا أصنّف الفيلم بالثوري، فذلك لإنتاجه بالتلازم مع حركة ثورية، ولانسجامه مع هذه الحركة في تناوله لموضوعه، وليس الحديث هنا عن ثورية فنية بل فكرية، في تصوير روائي لشخصيات كانت لها، من بعد المجزرة، مآلات تمردية تثور على الواقع، كما أوضحته المشاهد الأخيرة، وكما مرّ هامشياً على طول الفيلم من خلال شخصيات فيه.

اعتمد علوية في كتابة السيناريو على كل من: كتاب «العرب في إسرائيل» لصبري جريس،[١٨] والرواية الوثائقية «كفر قاسم» لعاصم الجندي،[١٩] وكتاب «العرب في ظل الاحتلال الإسرائيلي منذ ١٩٤٨» لحبيب قهوجي،[٢٠] إضافة إلى شهادات ونصوص أودت كلّها إلى سيناريو روائي مبني على قصص فردية شكّلت هذه المأساة الجماعية.[٢١] وكان الفيلم كذلك معزَّزاً بمشاهد أرشيفية وضعت لروائيّته ركائز من العالم الواقعي.

يصوّر الفيلمُ أجواء قرية كفر قاسم وتوجّهات أهلها السياسية، من قوميين ناصريين إلى شيوعيين إلى تجّار وآخرين متعاونين. يخرج القرويون إلى العمل بتصاريح يؤمّنها المختار المتعاون مع سلطة الحكم العسكري والمستفيد من التصاريح ومن منصبه، والمستغل للعمّال بنيل نصيبٍ من أجورهم. يعلن الاحتلال حظراً للتجوّل يكون خلاله القرويّون العمّال في أشغالهم خارج القرية، يعودون مساء خلال الحظر من دون علم بأمره، فيرتكب جنود الاحتلال سلسلة إعدامات ميدانية بحقهم، ما سيصير معروفاً بمجزرة كفر قاسم.

كان ذلك في ٢٩ تشرين الأول ١٩٥٦. مع غزو إسرائيل لمصر وإعلانها حظراً للتجوّل على جميع القرى الفلسطينية في الداخل وقد وصل إلى بعض القرى متأخراً، فأطلقت وحدة حرس الحدود المكلّفة فرض نظام الحظر، النار وقتلت ٤٩ مدنيّاً فلسطينيّاً لدى عودتهم من العمل، ومن بينهم نساء وأطفال.[٢٢] وتنال عمليات الإعدام مساحة واسعة من زمن الفيلم، في مشاهد طويلة صامتة إلا من ضجيج المجزرة. وقد قدّم علويّة بعض الشخصيات بتفاصيل خاصة بها، بانياً العلاقة المباشرة بينها وبين المُشاهد الذي يتلقاها من ناحية كأفراد اطّلع سريعاً على قصصها الحميمية أو همومها المعيشية، ومن ناحية هي الأساسية، كمكوّنات لجماعة يحكي الفيلم قصتها الجمعية، انفتح المُشاهد على أفراح مشتَرَكة لها وأحزان.

يختتم علويّة فيلمه بقراءة لإحدى الشخصيات الناجية والثورية، من قصيدة محمود درويش «أزهار الدم»[٢٣] يلحقه إنشاد جماعي في الخلفية، وبكتابات على الجدران هي «الحكم العسكري جيفة فادفنوها» و«عاش جمال عبد الناصر» و«طريق الثورة طريق النصر». بذلك مهّد الفيلم للمرحلة الثورية التي أتى إنتاجُه في سياقها، والتي انطلقت على مراحل في العقد التالي للمجزرة. ما يعطي الفيلمَ بعداً ثورياً، ختامياً، بأفق مفتوح على التمرّد على الحكم العسكري، بدرجة لن نجدها في الفيلمين التاليين، ولا يُتوقع إيجادها، لسبب أوّلي هو السياق السياسي للفيلم في استعادته التاريخية.

الفيلم، وهو من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في دمشق، والمؤسسة العربية للسينما في بيروت، صُوّر في قرية الشيخ سعد، في سورية، وكان بممثلين وفنّيين من سورية ولبنان وفلسطين. ويصوّر، بمعزل عن المجزرة،

من فيلم "عرس الجليل" لميشيل خليفي.

الحياة القروية في فلسطين ما بعد النكبة، بموثوقية عالية مبنية على المراجع التاريخية المذكورة والشغل الفنّي الذي خرج أخيراً بفيلم كان من بين الأفضل عربياً في زمانه، وفلسطينياً من كل الأزمنة.

## «عرس الجليل» (١٩٨٧)

هو الفيلم الروائي الأول لميشيل خليفي، وهو الفيلم الروائي الأول لفلسطيني، وهو كذلك الأول من داخل فلسطين. وكان تجربة ناضجة لحقت أفلاماً وثائقية لخليفي على طول الثمانينيات. للفيلم إذن مكانة تأسيسية معنوية في مسيرة السينما الفلسطينية، وكانت صناعته متزامنة مع بوادر انتفاضة الحجارة، ما جعله متأثراً بها كاشفاً عن هذا التأثر في السيناريو الذي نقل قصة من زمن الحكم العسكري مبرزاً تمرّداً ممتداً خفيفاً على طول الفيلم ومتركّزاً في مشاهده الأخيرة. لكنه، التمرد، يبقى ما دون الثوري الذي كان في «كفر قاسم». أما ما يستلزم القول، في أي حديث عن «عرس الجليل» فهو الجماليات الفنية العالية فيه، ضمن عموم مسيرة السينما الفلسطينية.

للفيلم إذن حالة تأسيسية أو انعطافية في هذه المسيرة، فهو لاحق للزمن الثوري والطبيعة الصناعية والفكرية السينمائية لهذا الزمن، وقد كانت الأفلام الروائية الثلاثة فيه موازية لخط سيرٍ رئيسي لهذه السينما هي الأفلام النضالية، وذلك بالانسجام مع الحركة الثورية للفلسطينيين آنذاك. «عرس الجليل» أتى بعد انهيار كل ذلك بأعوام قليلة، بعد أفول الثورة عام ١٩٨٢ بالخروج من بيروت وتشتت فدائييها وقياداتها. فأتى الفيلم بشكل ومضمون سينمائيين جديدين فلسطينياً، ومتقدمين عربياً، بنموذج الفيلم الفنّي الأوروبي الذي أثّر بخليفي، وهو كاتب السيناريو كذلك.[٢٤] بالخلاف مع أفلام الثورة، نقل الفيلمُ محور القصة من الجماعة إلى الفرد، مبرزاً مساحةً للشخصية الفلسطينية، للفردانية، لم تنله في أفلام الثورة الثلاثة التي ماهت ما بين الفرد والجماعة، أو جعلت من الفرد، وإن منحته مساحة خاصة، تمثيلاً للجماعة، فكانت مساحته فيها مشتركة مع الجماهير/الشعب. في فيلمه، أعطى خليفي للفرد مساحته الشخصية والخاصة، ثم كوّن الفعل الجماعي الانتفاضي بجمع هذه الشخصيات/الأفراد.

ما يزيد من الاستثنائية التاريخية لهذا الفيلم، تفرّده وانفصاله عن مراحل السينما الروائية الفلسطينية. هو الوحيد في عقد الثمانينيات،[٢٥] ولحلوله ما بين المرحلة الثورية والمرحلة الأوسلويّة في أفلام التسعينيات. فيلم

**فكّك فيلم "عرس الجليل" علاقات القوّة كما سيطرت في المجتمع الفلسطيني على مستويين، الفلسطيني مقابل الإسرائيلي، الأول القروي والأخير العسكري، ثم وضمن الحلقة الفلسطينية، المرأة مقابل الرجل، منحازاً للفرد من خلال الطرف الأكثر استضعافاً في المجتمع. وفي أكثر من مناسبة، كرّر خليفي طرح فكرة أن قوة إسرائيل تأتي من ضعفنا، لكن ضعفنا لا يأتي من قوتهم.**

ما بعد أفول الثورة وما قبل حلول الاتفاقيات، فيلم الانتفاضة المتموقعة تاريخياً ما بين المرحلتين، بشكل جديد في مسيرة الفلسطينيين، لا هي مرحلة ثورية مسلّحة بالرّصاص وبالأمل، ولا هي بائسة يائسة. والفيلم، أخيراً، أوّل فيلم فلسطيني يشارك في مهرجان عالمي بحجم «مهرجان كان السينمائي» في برنامج «أسبوعَي المخرجِين»[٢٦] عام ١٩٨٧، إذ نال جائزة لجنة النقّاد في المهرجان (فيبريتشي)، إضافة إلى الجائزة الكبرى لمهرجان «سان سيباستيان»، وغيرهما. وإن لم يمثّل الفيلم فلسطين، لكونه إنتاجاً بلجيكياً فرنسياً مشتركاً.[٢٧] وهذا الإنجاز العالمي، يضيف إلى الرغبة المراوِغة، في تصنيفه أوّل فيلم روائي فلسطيني.

يبدأ الفيلم بمختار قرية جليلية في مكتب الحاكم العسكري للحصول على تصريح إقامة عرس لابنه سيمتد إلى أوقات حظر التجوّل. يرفض الحاكم العسكري قبل أن يقبل بشرط دعوته. تبدأ التحضيرات للعرس، بمشاهد قرويّة فولكلورية امتدّت إلى طقوس العرس وليلته بين العروسين. يتركّز الفيلم في العرس وأجوائه وعلاقات الناس فيه، كأنّه دراسة أنثروبولوجية لهذه الفئة من الأهالي الأصليين للبلد التي أقيمت إسرائيل على أرضها كمستعمَرة استوطنها مهاجرون من الشرق والغرب، في مرحلة طويلة من محاولة محو الهوية الوطنية و»تهويد الجليل»، هذه العبارة التي سنراها على جدار في فيلم «درب التبانات». بنسبة أخف مما كانت عليه في «كفر قاسم»، كان التمرد على الحاكم العسكري مكتوماً ثم جماهيرياً وكان سلمياً، كان تلقائياً بالسخرية والغناء، لا بوعي إيديولوجي وممارسة حزبية مباشرين، وذلك قبل أن يكون طرداً للعساكر، مسالماً في شكله، طفولياً في عفويته، بلحاق سيارة الجيب خارجةً كأنها هاربة، من ساحة العرس، كأنّها انتفاضة جماهيرية لا عمليّة فدائية.

في الفيلم اعتبار أساسي للشخصيات، للعروسين، لرغبة الولد الانفلات من سلطة أبيه المختار، ومن خلاله من السلطة الأبوية والطبقية المتحالفة، أو المتقاطعة، مع سلطة الاحتلال. كما كان للنساء في الفيلم، العروس وأخت العريس وباقي نساء العائلة والقرية، حضور مستقل عن الذكورية الكامنة في المجتمع، وتحديداً في طقوسه الجماعية وأولها الأعراس، وكان الحضور مقابلاً لهشاشة العريس وعجز المختار، ليكون التمرد الوجودي لأهالي القرية بعملية جماعية، للنساء فيها مكانة لا تقلّ عنها لدى الرجال، على طول الفيلم حتى المشهد الأخير حيث كان اللحاق بالجيب العسكري، بمشهد احتفالي، أقرب ليكون انتفاضياً.

فكّك الفيلم علاقات القوّة كما سيطرت في المجتمع الفلسطيني على مستويين، الفلسطيني مقابل الإسرائيلي، الأول القروي والأخير العسكري، ثم وضمن الحلقة الفلسطينية، المرأة مقابل الرجل، منحازاً للفرد من خلال الطرف الأكثر استضعافاً في المجتمع. وفي أكثر من مناسبة، كرّر خليفي طرح فكرة أن قوة إسرائيل تأتي من ضعفنا، لكن ضعفنا لا يأتي من قوتهم، بل من طبقات من التناقضات ومن التراث في مجتمعنا. وهذا ما جعله يتجه إلى صناعة أفلام تحاول إظهار علاقات القوة داخل المجتمع الفلسطيني.[٢٨] هذا ما يفسّر اهتمام خليفي، في فيلمه، بالفرد الفلسطيني، وبالجمهور الفلسطيني بصفته تراكماً كمّياً لهذا الفرد وتمثيلاً له، لا العكس الذي تبدى في أفلام الثورة عموماً.

**يقدّم فيلم "درب التبانات" شخصياته بتباين واضح فيما بينها، بصفته فيلم "واقعية اشتراكية"، يتماثل في ذلك مع «كفر قاسم» في حين اتّجه «عرس الجليل» إلى فردانية الفيلم الأوروبي ومقارباته الإنسانية حيث لا تصنيفات فارقة بين الخير والشر وبين القوة والضعف. قدّم فيلم نصّار للصراع بين شخصياته معطياً ظروف اضطهاد وأسباباً للتمرد عليها، بانتصارٍ ضروري للشخصية الخيّرة**

## «درب التبانات» (١٩٩٧)

ينقل الفيلم سياق الحكم العسكري كما كان في سابقَيه، من خلال ميزة أساسية لذلك الزمان وبالتالي لأي فيلم يتناوله، وهو التصاريح، للحركة بداعي العمل في «كفر قاسم» و«درب التبانات»، وللحركة بداعي الاحتفال في «عرس الجليل»، ما يعطي فكرة أساسية عن الهمّ الأساسي للفلسطينيين في مكان الحكم العسكري وزمانه. ولطالما كان طلب التصريح مقدّمةً لشخصيات، بل مفرِزاً لها، تفاوتت في موقفها أساساً من مسألة التصاريح. وعلى أطراف التصاريح، توزعت الشخصيات في مواقفها منها وفي احتياجاتها لها واحتجاجاتها عليها، من المختار حتى الوطنيين. وهؤلاء الأخيرون كانوا الشيوعيين في فيلم علي نصّار، وكان أحدهم الشخصية الرئيسية مقابل ابن عمّه، ابن المختار، الشخصية الممثّلة للشر في سلوكها وكلامها ومواقفها. فحمل الفيلم موقفَ شخصيته الشيوعية النبيلة الخيّرة التي تقع أخيراً في مأزق يتسبب به الابن المدلّل الفاسد. كان الفيلم، إذن، استعادة ثالثة وأخيرة للحكم العسكري، وكانت الاستعادة، كما في سابقَيه، تمرّدية تقع ما بين ثورية «كفر قاسم» وانتفاضيّة «عرس الجليل». أما السياق السياسي لصناعة الفيلم، وهو اتفاقيات أوسلو والبؤس واليأس اللذين حملتهما، وبانا في سينما التسعينيات، فكان محفّزاً للخروج بفيلم يستعيد زمناً اضطهادياً من خلال التمرّد عليه. استهلّ الفيلم ذلك بعبارة على آثار جدار تقول «لا لتهويد الجليل»، فنقل سياقاً لقصّته ونقل تمرداً فيها. هي عبارة توازي تلك المكتوبة على الجدران كذلك والتي أنهى بها «كفر قاسم» مأساةً مستهلّاً حراكاً ثورياً اشترك به القوميون والشيوعيون وغيرهم، كان مقدّمةً للثورة الفلسطينية المندلعة في المخيمات من خارج فلسطين، بعد المجزرة بأعوام قليلة. هذه الأجواء نقلها، بثورية استعادية وليس من صلب الزمن الثوري، «درب التبانات»، فبانت الاستعادة، وفي زمن ما بعد انهيار المعسكر الاشتراكي، نوستالجية، تحنّ إلى زمن توجّب استحضاره بعدما خرج الفلسطينيون منه معلنين ثورتهم، وبعد إعلانهم انتفاضتهم سنوات قليلة ما بعد أفول الثورة، وبعد تلمّس عودةٍ ما، وإن بتجسيدات مختلفة، للزمن البائس ما قبل الثورة، في مرحلة أوسلو التي أتت على الانتفاضة. كأنّ اتفاقيات أوسلو امتداد، بشكل ما، للحكم العسكري. هنا، كان لسياق صناعة الفيلم دلالته.

في قرية نموذجية، تتضارب المصالح ما بين المختار وبعض أتباعه وابنه، وبين الأهالي وفي مقدمتهم حدّادٌ شيوعي يجسّد المقاومة للمحلي والأجنبي، اجتماعياً وسياسياً، يخطط لخطبة حبيبته المعلّمة التي تغنّي مع طلابها الأطفال أشعاراً وطنية. وينشد هو كذلك، مع رفاقه، وكما فعل آخرون في «كفر قاسم»، قصيدةً هي «المغنّي» للشاعر والقائد الشيوعي توفيق زيّاد.[٢٩] تبدأ الحبكة مع اكتشاف الإسرائيليين تزويراً بين التصاريح، ويمضي الفيلم في محاولتهم معرفة المزوّر وممارساتهم الاستعمارية العنيفة حيال ذلك.

يقدّم الفيلم شخصياته بتباين واضح فيما بينها، بصفته فيلم «واقعية اشتراكية»،[٣٠] يتماثل في ذلك مع «كفر قاسم» في حين اتّجه «عرس الجليل» إلى فردانية الفيلم الأوروبي ومقارباته الإنسانية حيث لا تصنيفات فارقة بين الخير والشر وبين القوة والضعف.

قـدّم فيلـم نصّـار للـصراع بـين شـخصياته معطيـاً ظـروف اضطهـاد وأسـباباً للتمـرد عليهـا، بانتصـارٍ ضروري للشـخصية الخـيّرة.[٣١] فنشـاهد حيـاة قرويّـة ويوميـات الأهـالي، وبحـرص كتابـيّ تقليـدي ومحكَـم تحتـدّ التناقضـات فيـه فيدخـل في ضرورة حسـمها. لهـذا السـيناريو التقليـدي نقـاط ضعـف وقـوّة، لكنّـه، في طبيعتـه هـذه، مكتـوب هنـا بحنكـة وإحـكام قـد تعـود إلى تشـارك عـلي نصّـار والسـينمائي الفلسـطيني غالـب شـعث في كتابتـه، ثـم مراجعـة الأديـب الفلسـطيني إميـل حبيبـي لـه. وهـو لـم يُبـنَ عـلى نصـوص مكتوبـة مسـبقاً، توثيقيـة خاصـة، كمـا كان الحـال مـع «كفـر قاسـم» الـذي اعتنـى بـضرورة توثيـق حتـى الأسـماء الحقيقيـة للضحايـا، ولا هـو مبنـي عـلى الحالـة بمعـزل عـن القصّـة، والإنسـان بحالاتـه وحميمياتـه مـن دون الدخـول في تراجيديـا لا تكـون ضروريـة في أفـلام فنّيـة كمـا هـو الحـال مـع «عـرس الجليـل». مـا يضعنـا، أخـيراً، أمـام ثـلاث مقاربـات مختلفـة للحكـم العسـكري لا تَفاضـل فيمـا بينهـا. هـي متفاوتـة متوازيـة فنيـاً ومتقاطعـة سـياقياً.

## خاتمة

مـرّت السـينما الفلسـطينية بعـدة مراحـل يتفـاوت تصنيفهـا مـن ناقـد إلى آخـر. في أكثـر مـن تنـاول لي، قدّمـتُ وأقـدّم هـذه السـينما عـلى أنّهـا بـدأت مـع الثـورة الفلسـطينية أواخـر السـتينيات، مسـتهلةً مرحلتهـا الأولى التـي سـتنتهي مـع أفـول الثـورة، ليكون عقـد السـبعينيات هـو الأول مـن عمـر هـذه السـينما، يليـه الثمانينيـات وهـو عقـد انتقـالي سـينمائياً كمـا كان مرحلـة انتقاليـة في التاريخ السـياسي والاجتماعـي للشـعب الفلسـطيني وحركتـه الوطنيـة، لتبـدأ المرحلـة الثالثـة أوائـل عقـد التسـعينيات وتنتهـي بنهايتـه، وهـي مرحلـة أوسـلو وكان لهـا أفلامهـا بهويـة بصريـة وسرديـة متمايزتـين عمـا سـبقها ومـا سـيلحقها. المرحلـة الأخـيرة وهـي ممتـدة، بـدأت مـع العـام ألفـين لكـنّ تفاوتـات بيّنـة بـدأت تظهـر مـع العقـد التـالي. هـي مرحلـة واحـدة والتفاوتـات الموضوعاتيـة والأسـلوبية ضمنهـا كانـت محـدودة، أو كانـت تطوّريـة تلقائيـة، ولـم تكـن انقطاعيـة. مـن بـين كل ذلـك، حـضر الحكـم العسـكري ضمـن هـذه السـينما في ثـلاث مراحـل متباينـة، المرحلـة الثوريـة والمرحلـة الانتفاضيـة والمرحلـة الاتفاقاتيـة، ولـكل منهـا مقاربتـه: «كفـر قاسـم» حيـث التمـرد الحزبـيّ المنظَّـم الممهّـد للعمـل الفدائـي، و«عـرس الجليـل» حيـث التمـرد الجماهـيري الممهّـد لانتفاضـة الحجـارة، و«درب التبانـات» الأقـرب إلى اسـتعادة نوسـتالجية لزمـن كان التمـرد فيـه مبعثـاً للأمـل، والممهّـد سـياقياً، لانتفاضـة الأقـصى الجامعـة مـا بـين الحزبـي والجماهـيري.

في عمـوم السـينما الفلسـطينية، لا حالـة مماثلـة ولا ثيمـة موازيـة لتنـاول هـذه الأفـلام. فـكان الحكـم العسـكري موضوعـاً اسـتثنائياً واسـتعادياً، أمـا هـذه الاسـتعادة، فكما أنّهـا قدّمـت رؤيـة لاحقـة لذلـك الزمـان، هـي كذلـك دلّـت عـلى زمانهـا، بتمرحلهـا في مسـيرة السـينما الفلسـطينية وفي مسـيرة الشـعب الفلسـطيني. فـكان تنـاول الحكـم العسـكري، في كل مـن العقـود الثلاثـة، وباسـتعادة ذلـك الحكـم إلى «راهـن» الفيلـم وزمانـه، كان قـراءةً سـينمائية لذلـك الراهـن، راهـن إنتـاج كل مـن الأفـلام الثلاثـة، ومـن خـلال صـوَر الحكـم العسـكري وقصصـه.

## الهوامش

١ توقيع إعلان المبادئ الفلسطيني - الإسرائيلي. تم في ١٣ أيلول١٩٩٣ في واشنطن، بشأن ترتيبات الحكم الذاتي (اتفاقية أوسلو I)، الذي ينص على الانسحاب الإسرائيلي من قطاع غزة ومنطقة أريحا، وإنشاء مجلس فلسطيني منتخَب لفترة انتقالية لا تتجاوز خمس سنوات. ينص إعلان المبادئ على أن ولاية المجلس سوف تشمل منطقة الضفة الغربية وقطاع غزة، وتستثنى من ولاية المجلس قضايا القدس، اللاجئين، المستوطنات الإسرائيلية، المياه، الحدود، الأمن. عن الموسوعة التفاعلية للقضية الفلسطينية: https://www.palquest.org/ar/overallchronology?sideid=4633.

٢ بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٣.

٣ بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨.

٤ أما فيلم «٣٠٠٠ ليلة» (٢٠١٥) لمي مصري، وإن جرت أحداثه في الثمانينيات إلا أنه مصوّر كاملاً داخلياً، في السجن، ولا أثر لزمن القصة فيه على عناصره السينمائية.

٥ أذكر مثالاً فقط: فيلم ميشيل خليفي L›ordre du jour (١٩٩٣)، البلجيكي شكلاً ومضموناً، حكاية وشخصيات، وفيلمَي هاني أبو أسعد The Mountain Between Us (2017) وThe Courier (٢٠١٢) الهوليوديين تماماً.

٦ أذكر مثالاً فقط: Hanna K. (١٩٨٣) لليوناني الفرنسي كوستا غافراس، و Friendship›s Death (١٩٨٧) للإنكليزي بيتر وولن. وللقضية الفلسطينية حضور متفاوت في الفيلمين ينسجم مع ما أطرحه هنا حول تعريف السينما الفلسطينية. ولم أذكر الأفلام النضالية بل تقصدت ذكر فيلمين خارج سياق التضامن الأممي والنضالي ضمن الثورة الفلسطينية.

٧ «بيان أفلام فلسطين» - صدر في نيسان ١٩٧٢ بمناسبة إقامة المهرجان الدولي الأول لسينما الشباب في دمشق. في «عن السينما الفلسطينية» لمصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة. دراسة بمناسبة انعقاد الحلقة الأولى للسينما في الوطن العربي. طرابلس، ليبيا. ٢١-٢٨ حزيران ١٩٧٥. ص٦٧.

٨ يتوسع رشيد الخالدي في الحروب التي خاضها الفلسطينيون على مدى قرن من الزمان مع الاستعمار الاستيطاني، لتثبيت هويتهم ووجودهم على أرضهم، وذلك في كتابه:

The Hundred Years› War on Palestine: A History of Settler Colonial Conquest and Resistance. London: Profile Books, 2020.

٩ قدمتُ في كتابي «تأمّلات في الفيلم الفلسطيني» نقاشات موسعة في ذلك. أنهيت أحد الفصول بسطر استنتاجي يقول إن السينما الفلسطينية «هي تلك التي تراكم في صناعة سردية الفلسطينيين، صنعها فلسطينيون أو غيرهم». بيروت وعمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ٢٠٢٣.

١٠ إيليا سليمان كما هو علي نصّار، من الداخل الفلسطيني ويحمل جوازاً إسرائيلياً سمح له بالحصول على تمويل إسرائيلي لفيلمه «سجل اختفاء» (١٩٩٦)، لكن عرضه في مهرجان فينيسيا السينمائي ونيله جائزة «أفضل عمل أول»، إضافة إلى عروض أخرى، سمح له بأن يكون موضوع نقاش نقدي عربي، كما أن توالي أفلام سليمان من بعده، وامتيازها، سمح بالعودة دائماً إلى عمله الطويل الأول وبتقبل أكثر لتمويله الإسرائيلي، وهو تمويل طال العديد من الأفلام المساهمة في تشكيل صورة السينما الفلسطينية، آخرها فيلم مها حاج «أمور شخصية» (٢٠١٦).

١١ «حكاية الجواهر الثلاث» (١٩٩٥) للأول، وكل من «حتى إشعار آخر» (١٩٩٤) و«حيفا» (١٩٩٦) للأخير.

١٢ وسوف يقوم الحكام العسكريون مباشرة، بتطبيق مادتين من أنظمة الدفاع (الطوارئ) لسنة ١٩٤٥، الصادرة عن الانتداب، وذلك في المناطق الخاضعة لسيطرتهم. تسمح لهم بفرض حظر التجول في أي منطقة، ولأي مدة زمنية، وتسمح لهم بمنع أي شخص من دخول، أو مغادرة، أي منطقة تم إعلانها منطقة مغلقة، إن لم يكن في حوزته تصريح بذلك. عن الموسوعة التفاعلية للقضية الفلسطينية: https://www.palquest.org/ar/overallchronology?sideid=21172.

١٣ ماهر الشريف، عصام نصار. «تاريخ الفلسطينيين وحركتهم الوطنية». بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. ٢٠١٨. ص١٢٨.

١٤ مجدي المالكي، حسن لدادوة. «تحولات المجتمع الفلسطيني منذ سنة ١٩٤٨: جدلية الفقدان وتحديات البقاء». بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. ٢٠١٨. ص١٣١.

١٥ هو نوع سينمائي (Militant film) رافق حركات تحرر وطني واجتماعي، انتشر خصوصاً في الجزائر وكوبا وتشيلي والأرجنتين وفيتنام.

١٦ في مقابلة مطوّلة مع برهان علويّة، أجراها غي هينبل عام ١٩٧٦، يحكي عن فيلمه بكافة جوانبه الفكرية والفنية والسياسية. في «فلسطين في السينما». وليد شميط وغي هينبل. صدر بطبعة حديثة عن المؤسسة العربية لدراسات والنشر، في عمّان وبيروت، ٢٠٢٢. ص٢٥٦.

١٧ كانت المؤسسة تتبع الإعلام الموحد في المنظمة، وتكونت من الوحدات السينمائية لفصائلها.

١٨ مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية. ١٩٦٧.

١٩ بيروت: دار ابن خلدون. ١٩٧٣.

٢٠ مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية. ١٩٧٢.

21 Entretien Avec Borhan Alaouie sur «Kafr Kassem». In «La Palestine et le Cinema». Hennebelle, Guy. Khayati, Khemaïs. Paris, E100, p 148.

٢٢ الموسوعة التفاعلية للقضية الفلسطينية: https://www.palquest.org/ar/overallchronology?sideid=5665

٢٣ «كُفْرَ قاسِم/إنني عدت من الموت لأحيا/لأغني/فدعيني أستعر صوتي من جرح توهَّج/وأعينيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج/إنني مندوب جرح لا يساوم/علمتني ضربة الجلاّد أن أمشي على جرحي/وأمشي../ثم أمشي../وأُقاوم!». محمود درويش. الديوان، الأعمال الأولى ١. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. ٢٠٠٩.

٢٤ تحديداً تيار «الواقعية الجديدة» الإيطالية التي ظهرت ميزاته أكثر وضوحاً في فيلمه اللاحق «حكاية الجواهر الثلاث»، وفي فيلمَي مشهراوي «حتى إشعار آخر» و«حيفا». يصوّر هذا التيار بؤس الفقراء والتفاوت الطبقي من دون ممارسات ثورية ولا نهايات سعيدة بالضرورة.

٢٥ لاعتبار «عائد إلى حيفا» فيلم سبعينيات تأخر إنتاجه لصعوبات تخللت تلك المرحلة، ولانتمائه سياقياً إلى سينما الثورة.

٢٦ Quinzaine des Réalisateurs، تظاهرة موازية للمسابقة الرسمية، تُترجَم كذلك إلى «نصف شهر المخرجين».

٢٧ وزارة الثقافية البلجيكية (المجموعة الفرنسية)، والمركز الوطني السينمائي في وزارة الثقافة الفرنسية.

28 Rosen, Miriam. Weddinf in Galilee: An Interview with Michel Khleifi. Cinéaste, 1988, vol. 16. no. 4. p. 5152-.

٢٩ «وأعطي نصف عمري، للذي/يجعل طفلًا باكياً/يضحك/ وأعطي نصفه الثاني، لأحمي/زهرة خضراءَ/أن تهلك/وأمشي ألف عام خلف أغنية/وأقطع ألف وادٍ/شائك المسلك/ وأركب كل بحرٍ هائج،/حتى ألم العطرَ/عند شواطئ الليلك/ أنا بشريّة في حجم إنسانٍ/فهل أرتاحُ/والدم الذكي يسفك!!/ أغني للحياة/فللحياة وهبت كل قصائدي/وقصائدي،/هي كلّ../ ما أملك!». توفيق زياد. الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دار العودة. ٢٠٠٠.

٣٠ تيار في الأدب والفنون بما فيها السينما، ارتبط بالاتحاد السوفييتي. هو امتداد لتيار «الواقعية»، مع توجه اشتراكي وثوري للشخصيات والأحداث.

31 Khelifi, George. Gertz, Nurith. Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory. Indiana University Press, 2008. p.128.


## صدر عن "مدار"