«حيرة نورة» فيلم قصير لرشيد الشيخ:

عينان بريئتان ترصدان حركة الخارج وبواطن الشخوص

عزيز الحاكم *

■ يذخر الفيلم القصير قدرة استثنائية على تفجير الطاقة الخلاقة لدى المبدع السينمائي، والفضل في ذلك يعود إلى كثافة المعنى وانشحان الصورة بأبرز الدلالات الكفيلة بإثارة المشاعر وتبليغ الرؤى. يضاف إلى هذا الـ«ما قل ودل» فطنة مضمرة يدسها السيناريست والمخرج في ثنايا اللقطات كي يحركا من خلالها غفلة المشاهد ويجبراه على التحلي بالنباهة واليقظة على امتداد الشريط، لأن أدق العناصر والتفاصيل في الفيلم القصير تكتسي أهمية قصوى، فهو أقرب ما يكون إلى قصائد الهايكو اليابانية التي تتيح للشاعر أن يختزل الكون في ثلاثة أبيات.

من هذه الزاوية يمكن اعتبار شريط «حيرة نورة» (14 د) للمخرج رشيد الشيخ بمثابة رهان بالصورة على تجريب هذه الإمكانيات الواردة أعلاه، فقد استطاع خلال هذه الدقائق المعدودة أن يقدم مجموعة من الإشارات السينمائية التي يساعد الانطلاق منها على تكوين صورة عامة تتآلف داخلها عدة مكونات حكائية وجمالية، وتعكس بالتالي مشاغل وطباع الشخصيات العشر التي ينبني عليها السيناريو، مع التركيز على بعض الشخصيات المحورية: الأم (نزهة الركراكري) الأب (عمر شنبوط) البنت المخطوبة (حنان الإبراهيمي) الطفلة (ياسمين الشيخ)، علما بأن كل الشخصيات في الفيلم القصير تحظى بأهمية نوعية، لان الجزء فيه يضيء الكل. وحكاية «حيرة نورة» تبدو في غاية البساطة: فتاة في الثلاثين من عمرها، عاطلة عن العمل، يتقدم شاب من أبناء الحي لطلب يدها.

وفي صباح الخطوبة تتوصل برسالة عمل، فتحتار بين قبول العمل وقبول الزواج. غير أن تشعيب خيوط الحكاية وربطها ببعض المؤشرات الدلالية هو ما يغلف بساطتها ويرقى بها إلى مستوى إشكالي أكبر. وتتجلى هذه الملامح الإشكالية في كون المخطوبة «حاصلة على دبلوم الدراسات العليا» لكنها نزيلة البيت. وهذا يعني في المقام التأويلي الأول أن الدراسة هنا لا تفضي إلى العمل وأن المعرفة لا تؤدي إلى التحرر.

وينتج عن ذلك انشغال الفتاة بنفسها في انتظار المنقذ ـ الرجل. بعد ذلك تدفعنا اللقطات المعروضة في الفيلم إلى الوقوف على محددات علائقية أخرى في وسط عائلي محافظ تسيره المرأة، وهذه مفارقة أخرى، فقد ظل الأب منذ بداية الفيلم إلى خاتمته حبيس نفس الزاوية يقرأ في كتاب (لعله «دلائل الخيرات») ويستعيد في صمت من تحركات زوجته التي لا تستقر في مكان ولا تثبت على حال، تتحرك مثل نحلة نرجسية وتترنم بأغاني أيام زمان، كأنها هي الموعودة بالخطوبة. أما العنصر الإشكالي الثالث فانه يبرز مع وصول رسالة العمل. وهنا تجد نفسها محتارة بين إفشاء النبأ وكتمانه، وفي ظنها أن الخطيب لن يسمح لها بالخروج إلى العمل. وتشكل هذه اللحظة بكل ترقباتها عصب الحبكة الفيلمية، أثناءها تتحول باقي العناصر إلى روافد دلالية تصب جميعها في نفس السؤال: ـ كيف ستتجاوز «نورة» حيرتها؟ وعلى الفور يختار المخرج حلا سعيدا، أو اقتراحيا، لحل هذا الإشكال. وحينها تخلع الفتاة الحجاب الذي كانت تعتمره وتتقدم صوب الخطيب واضعة رسالة العمل فوق صينية فضية. وأمام دهشة الجميع يقبل الخطيب بالعمل وتقبل هي الأخرى به زوجا لها، ويرتاح الكل.

لكن الحكاية في حد ذاتها ليست هي ما يضفي على الشريط مسحة جمالية متميزة، لأنها مجرد واسطة حكائية للكشف عن دواخل الشخصيات وطبيعة العلاقات ودور الأطفال في تدوين التاريخ السري داخل بيوت هذه المدينة ـ فاس ـ التي تنكفئ على خباياها في صمت عجيب. ولذلك أوكل المخرج أمر المعاينة والشهادة لطفلة في العاشرة من عمرها (ياسمين الشيخ) وجعلنا نرى الأحداث بعينيها الباسمتين المترصدتين لكل صغيرة وكبيرة. وهذه حيلة ضرورية ما دام الأمر يتعلق بحريم شبه مغلق وجدت الكاميرا نفسها في أكثر من لقطة مرغمة على عدم اقتحامه، واكتفت بالتحويم حول الأركان والحيطان المزلجة والمرايا والشبابيك والأبهاء والدرجات والسطوح، من أجل تقديم بانوراما معبرة تؤطر فضاء الأحداث والعلاقات، وتفتح إطار المعالجة السينمائية على ما هو أعم من قضية اجتماعية.

وكما أن للفيلم القصير مزية التكثيف الحكائي فان له أيضا خصوصية التصوير الشاعري الذي يجعل العين في قلب الحدث وعلى مقربة من الشخصيات بفضل المتابعة والتشارك الوجداني، ولذلك ركز المخرج على اللقطات المكبرة في معظم الأحيان، وعلى الكادرات المضاءة بمقاس يساعد على تحقيق نوع من الحميمية بين المشاهد واللقطة.

ورغم أن الموضوع اجتماعي في العمق إلا أن اعتماد تقنية الصمت وبلاغة الصورة وخطاب النظرات أنقذ الفيلم من السقوط في الميلودراما الفجة.

وتبرير ذلك في ما يبدو استفادة رشيد الشيخ من العمل التقني إلى جانب مخرجين مغاربة متميزين، ومنهم عبد الرحمان التازي وفريدة بليزيد، وهذا ما تؤكده مراوحة شريط «حيرة نورة» بين الواقعية الذكية والتأمل الخشوع.

وسيرا على تجريبية الفيلم القصير أسند المخرج بعض الأدوار إلى ممثلين مسرحيين: نزهة الركراكي ـ محمد السقاط ـ عبد النبي مصواب ـ كريمة بلوك. وهذه مجازفة صغرى أراد بها أن يختبر قدرته على تحويل عادة التشخيص الخارجي المضخم المألوف في المسرح إلى أداء داخلي مركز في شريط سينمائي لا يلجأ إلى الحوار إلا من أجل إكمال الحركة والنظرة.

وقد كسب رشيد الشيخ هذا الرهان خصوصا في إدارة ممثلة (نزهة الركراكي) قضت مدة طويلة في تشخيص أدوار مسرحية وتلفزيونية قائمة على الثرثرة، وبذلك كشف النقاب عن حضور مغاير لا شك في أن السنوات القادمة ستؤكده بإسناد أدوار سينمائية أخرى لهذه الممثلة الجريئة.

هذه إذن هي العتبة الأولى التي اختار رشيد الشيخ أن يوطد فيها قدميه في أفق مزاولة الإخراج السينمائي المتكئ على تجربة بصرية غنية ومشحوذة في رحاب الأندية السينمائية والمهرجانات والملتقيات التي يسهر على تنظيمها وبلاتوهات التصوير التي عمل فيها، وأهلته لأن يلج مرحلة التنفيذ العملي لكل الخبرات المتراكمة بإنتاج أشرطة قصيرة، منها «حيرة نورة» (إنتاج: قصبة فيلم) الذي كتب له السيناريو عبد القادر المنصوري، وأنجز بمساهمة طاقم تقني ألماني يتكون من: توماس ميهلهورن (الموسيقى) يان بلومرس (التصوير) كريستيان فيشه (المونطاج) وشارك في تشخيص أدواره إلى جانب نزهة الركراكي و عمر شنبوط وحنان الإبراهيمي وياسمين الشيخ كل من محمد السقاط، عبد النبي مصواب، كريمة بلوك، شيماء الشيخ، عبد الحق برني، سمية العلمي. وهو ثالث فيلم بعد : «الشميرة أ» (15د)، بطولة: يونس ميكري، نفيسة بنشهيدة، إدريس الروخ، و«تكريم» (10د)، بطولة: حسن الصقلي وهشام بهلول.

ياسمين الشيخ في لقطة من فيلم«حيرة نورة» (القدس العربي)

* شاعر من المغرب

تداعيات

وما كتبوها ولكن شُبّه لهم!..

نصر جميل شعث*

■ كلّ قصيدة هي قناع من لغة، يختزل فيها الشاعر حالةً أو فكرةً أو رؤية ما. ارتكاز القصيدة على فكرة ما لا يعني تغييب مُوجبات الجذب الشعرية ؛ الشاعر لا يلقي بوجدانه ناحية الغياب أثناء انشداده لكتابة رؤيته أو فكرته التي يريد لها الوصول والمكوث بلذة في ذائقة المتلقي. وبما أنني أتحدث عن مدى تحقّق لذة القصيدة أو النّصّ في المتلقي، فيتعين عليّ الحديث، أيضاً، حول قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر وارتباطهما باللذة. أتفق مع الجميع على أن الجدل حول قصيدة النثر قد حسم لصالح شرعية شعرية القصيدة، فهي تحظى بحضور كبير في المشهد الشعري الكوني، لكن ما يجعل زمن التساؤل يعيد نفسه حول قصيدة النثر هو الحالة التي وصلت اليها حركة الكتابة الشعرية المُعاصرَة، والتي تنم عن أزمة حقيقة في الشعر. فلا تزال «الراديكالية» الشعرية تعبر عن رفضها و تنازع النقيض بمواقفها وآرائها بالنسبة للقصيدة و تمثلها جماعة «التفعيلة». وفي الطرف الآخر جماعة «قصيدة النثر»، ففي حين تعيب الجماعة الثانية على الأولى تحديد أو تقليص حدود الفكرة والرؤية في النص بسبب تقنين القصيدة بالوزن والقافية؛ ترى الأولى، أيضاً، أنّه من أشدّ المآخذ التي تسجّل بحق الثانية هي حالة الالتباس والتورط في أقاليم السرد والتخبط، والتي يهيئ لداخلها أنه في دائرة مصطلح «قصيدة النثر». وكما يعتبر «الليباليون» الوزن والقافية عبئاً يحدّ من انطلاق الرؤية، يحمل «التفعيليون» رؤية صادقة تشير الى درجة الاخلال في كتابة قصيدة النثر، والتي نلمسها في واقع الكتابات النثرية الجديدة المنجرفة مع التيارات السردية والتقريرية اللامنتمية لمنطقة قصيدة النثر، وقد بدا واضحاً أن هناك أكثر من خلل وخدش بشروط «الوحدة، الايجاز، المجانية» التي تحدثت عنها سوزان برنار في كتابها التأسيسي لقصيدة النثر، حيث تعنى برنار بالوحدة «الوحدة العضوية» أي يجب على القصيدة أن تكون في وحدة واحدة، ومهما امتازت بالتعقيد والحرية عليها أن تكون عالماً مغلقاً، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة. وأما المجانية، فتعني أنْ ليستَ للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها، واذا استخدمت القصيدة السرد والوصف، فذلك يكون بشرط تسميتها و«تشغيلها» في القصيدة لخدمة الأغراض الشعرية الخالصة. وأما عن الايجاز في قصيدة النثر، فتعني به برنار أن تتلافى القصيدة الاستطراد والوعظ والارشاد، كما عليها أن تتجنب التفسيرية والتفصيلات المبنية على سبب ونتيجة، فالقصيدة لا تحتمل احتواء البراهين والأدلة، وغير ذلك من جوانب. ويمكنني الاشارة هنا الى درجتين متقابلتين من الالتباس في فهم مصطلحي «قصيدة التفعيلة» «وقصيدة النثر»، فقصيدة التفعيلة منطقة كتابة شعرية لا تسلم من الاشكاليات والاختلالات، وان بدت معاييرها وضوابطها واضحة، فتوافر الوزن والقافية لا يعني وصول القصيدة الى ذروة الفن الشعري، الوصول الى التآلف والتوافق بين طرح الرؤية وعناصر بناء القصيدة الفنية انما ينم عن ظفر ابداعي متكامل الى حد بعيد، وفي اثر ذلك نتساءل: هل كلّ كاتب قصيدة تفعيلة شاعر تمنح له الشعرية نصاً خرافيّ السبق..؟ وبنفس منطق التفنيد السابق نأتي على قصيدة النثر؛ فقصة المصطلح وتطبيقه في هذا الجانب قصةٌ معقدة، وهي منطقة لا يصلها كلّ من همّ بالكتابة. الأمر حسّاس جداً وتنطوي كتابته عربياً على الندرة، اذ يتعلق بموضوعة مصطلح «قصيدة النثر» وتطبيقه، ما يعني وجود كثير ممن يسيرون في طريق كتابة النثر خارج سلامة تطبيق المصطلح، والتطبيق هنا لا يشبه تطبيقات العلوم البحتة والعلوم الطبيعية. ان الحديث يدور حول فنّ فيه من النسبية والامكان. وبين النسبية والامكان توجد أقاليم كبيرة تحاول اجتيازها طوابير من الأسماء باتجاه الشعر بلونيه التفعيلي والنثري، وبرغم النظر الى سكّان هذه الأقاليم نظرة تنطوي على اعتبارهم خارج الامساك بدقة المصطلح؛ الا أن تراشقاً يحدث فيما بين هؤلاء؛ كلّ فصيل يعلن عن عدم رضاه عن الآخر، وفي الدائرة، أيضاً، هناك من لا يؤمن بمنجز سكّان «أقاليم أهل النثر العوالم»!

في خضم هذه الحالة المعقدة وغير المصنفة تصنيفاً شعرياً معلناً، نتساءل عن هوية «أهل الكهف» من هم «أهل الكهف»؟ هل هم أهل الشعر والشعر فقط..؟ أم هم نفرٌ خرجوا لبيئة فلم يتقنوا الملكوث ولا التلاؤم فيها جيداً..؟ أم هم أهل التكيف مع فئةٍ فقهتْ ما في دائرة المصطلح..؟

وبشأن التساؤل حول استبدال تسمية «قصيدة» بـ«نص»، فالى هذا الحدّ لا توجد اشكالية حول هذه الانتقالة، لأنّ النصّ مفردة تنطوي على الدقة والتقانة والحكمة، ودلالة ذلك هي النظر الى القرآن على أنه «نصّ» أو جملة «نصوص محكمة»، وعليه فتسمية «قصيدة» أو «نص» في الشعر تقوم على اعتبار الجودة، جودة المنتج الذي ينم عن ملكة وفنية وقوة، مثلما هو الحال عند الحديث عن «سورة قرآنية» أو «نصّ قرآني»؛ الى هنا الأمر طيب.. بيد أن هناك من راح يطلق على عملية أو حالة كتابة الشعر بأنها «نحت باللغة» أو نقش أو تشكيل.. كلّ هذه الاعتبارات وسواها ما هي الا تسميات داخلية تنم عن رؤية ذاتية هي ملك تصور صاحبها، الأهم من ذلك هو عطاء القصيدة، للمتلقي، التي هي بمثابة اناء يحتوي «حالات وذوات ولذّات»، انها ظفر ابداعي تحققه جودةُ المحتوى للشاعر وللمتلقي، هذه الجودة هي التي تترك للقصيدة حراسة ذاتها. ولعلّ ضعف المحتوى هو الباعث الذي ينشط في لا وعي مُنتِج الكتابة، بحيث يحمله على اطلاق تسميات مرنة وفضفاضة – من قبيل : «نصوص» – على منتجه. لا اختلاف على أن القصيدة فعل كتابة نص، ولكنّها كتابة شعر، غير مختلطة أو متداخلة أو منفلتة في فضاءات لا تتسع للشعر. ولعلّ ما يزجّ بالأسماء لاستحداث تسميات لانتاجهم، يُعزى بالأساس الى سببين: الأول، هو اختلاط الأوراق، وعدم التفريق الفني بين الشعر وسواه ؛ بالنسبة لقصيدة النثر، أو بمعنى أدق وصولهم الى حالة من التذهين المؤلم والطلسم.. (لا التأمل والغموض الجميل).. وحالة من التزاحم التهويم اللغوي الذي بات من مقدمات الاحباط عند متلقي الشعر.

السبب الثاني، غيابُ النقد، أي عمله في المنطقة المكرّسة، وبالتالي مجافاته كمراقب ومقيم وحام للنصوص الساحة الشعرية التي أنجزتها وتنجزها الكثرة. الحاجة، اذاً، لممارسة النقد الذي يعظّم الآن اقتصار على تناول تجارب معينة وقليلة، قياساً بما تنتجه هذه الكثرة، وهذا السبب الأخير على درجة عالية من الأهمية والتأثير، وغيابه يسمح للكثيرين بالتطرف وانتهاك الجمال. حتى أن المتلقي الذي يؤمن بقصيدة النثر بات يتحوّل عما ينتج حالياً، باحثاً بحنين عن القصيدة الجمالية المنظمة تنظيماً رؤيوياً ودلالياً يبعث على البهجة الغائبة من نتاجات الكثرة. مؤشرات هذا التحوّل الذي يسلكه المتلقي هي في الحقيقة سلوك مُعبّرٌ عنه بالاستنكار لكلّ هذه الفوضى و«التخمة» التي تصيب الشعر، وليس استنكاراً لـ« قصيدة النثر» وحسب. ولسوف نجد عند من يطلقون على منجزاتهم الشعرية تسميات ضالتنا ومخرجنا، فالكتابة بطبيعتها متشعبة ومتشابكة ومنفلتة، اذاً، هي تنطوي على الاتساع والاستطالة و الترهل في مناطق المكان والزمان الكتابية، وغير ذلك من انتكاسات.

في مثل هذه «المزاحمة» و«الكساد» يعوزنا التفريق بين «العمل الأدبي» الذي يساوي انتاج وعرض الكتابة، وبين العمل الشعري الذي يساوي «جودة ابداع» أو «اتقان» أحد «أعمال» أو «أجناس» الكتابة، وان كان لا بدّ من قراءة صحيحة، فان الحديث سوف يدور حول قراءة «عمل شعري غير متقن» أو «أداء شعري ناقص» في خضم هذه الظواهر والمسطّحات الكتابية العريضة.

اذاً، حماية للنظرة الشعرية، نبْني في خاتمة القول التأكيدَ على أنّ هدف الشاعر هو الشعر، أما «قصيدة» فهي اناء الشعر، وأما «كتابة» فهي مساحة لكلّ شيء. لذا فهي تحتمل لغة الشعر والنثر والسرد، بخلاف القصيدة التي تعظّم الشعر.

* شاعر وناقد من فلسطين

«مفتوحٌ، مغلق..» فيلم تسجيلي لليانة بدر:

معنى الطريق في حياة الفلسطينيين اليومية تحت الاحتلال

باريس ـ «القدس العربي»
ـ من صلاح سرميني:

ما هو معنى الطريق بالنسبة للفلسطيني؟

في جميع أنحاء العالم، يأخذ الطريق الإنسان إلى حيث يريد، في حين يتوجب على الفلسطيني عبور الحواجز الدائمة، وخصوصاً بوابات الجدار العنصري الفاصل، حيث لا عبور في أحيان كثيرة.

يتعرض الفيلم لقصص تدور على البوابات التي صارت مَعلماً جديداً من معالم الحياة المُستحيلة، هناك امرأةٌ سجينة بيتها وراء الجدار، ولا يُسمح لها بالدخول، أو الخروج أكثر من ثلاث مرات في اليوم، وهناك عائلةٌ فلسطينيةٌ تريد أن ترى الربيع في أرضها التي لا تتمكن من دخولها، فتتسلل إليها عبر طريق طويلة، وخطرة، وهناك المُزارع الذي يشتاق للمزرعة، والفلاحة التي تصف الزيتون السجين وراء الجدار بأنه طفلٌ مفقودٌ من العائلة، وهناك طالب الجامعة الذي وصل إلى الموت على الحاجز قبل أن يتمكن من العودة إلى بيته، وهناك أولاً وأخيراً قرية (بلعين) الشهيرة بالمقاومة بدون عنف التي يشارك فيها كل أسبوع متضامنون من جميع أنحاء العالم.

لم يبتعد ملخص الفيلم التسجيلي (مفتوحٌ، مغلق) للمخرجة الفلسطينية (ليانة بدر) عماً كنت أبحث عنه في الطرق المُغلقة/المفتوحة في الأراضي الفلسطينية نفسها، وتلك المؤدية لما احتلته إسرائيل منها.

منذ اللقطة الأولى، خلف بابٍ حديدي، وفي العمق يُكمل الإسرائيليون بناء الجدار عند معبر (قلنديا)، الصورة بدورها حبيسة سجن كبير يعيش فيه الفلسطينيون، والمتفرج الذي يشاهد الفيلم بغصّة، يستمع إلى موسيقى مخنوقة تُصاحبُ صوراً شائكة، يُواسيها نحيب ناي..

والكاميرا هنا (وفي أيّ فيلم فلسطيني) ليست مُحايدة، إنها تُدين، وتتعاطف، تستعرض المأساة، وتكتب المخرجة سؤالاً على الشاشة: عند انتهاء بناء الجدار؟

الجواب اللاحق: مفتوحٌ، مغلقٌ، مفتوحٌ، مغلقٌ، مفتوحٌ، مغلقٌ..... إلى متى؟

موسيقى مخنوقة، ونحيب ناي.

سينمائياً، وبالاستفادة من كتاباتها الروائية، تخيّرت (ليانة بدر) تقسيم فيلمها إلى عدة أجزاء، يصحب كلّ واحد منها تساؤل محدد، والبوابات أكثر بكثير من تلك الأسئلة المكتوبة.

ـ مفتوحٌ، مغلقٌ إلى المدرسة؟
ـ مفتوحٌ، مغلقٌ إلى الجامعة؟
ـ مفتوحٌ، مغلقٌ إلى الحقل؟
ـ مفتوحٌ، مغلقٌ إلى المزرعة؟
ـ مفتوحٌ، مغلقٌ إلى البيت؟
ـ مفتوحٌ، مغلقٌ إلى الزيتون؟
ـ مفتوحٌ، مغلقٌ إلى الأرض؟

وماذا بقي من حياة الفلسطينيين، إنه سجنٌ كبيرٌ حقاً..

بشكل عام، تتشاركُ معظم الأفلام الفلسطينية، أو تلك التي تتطرقّ لهذه القضية، والاحتلال، بعناصر مشتركة في بناها السينمائية، أو معالجاتها الدرامية لموضوعاتها، وتشكل أعمدةً مهمةً للصورة، والصوت معاً:

مصفحاتٌ، جنودٌ، دباباتٌ، اشتباكاتٌ، شهاداتٌ أطفال، نساءٌ، صورٌ شهداء، أسماء معتقلين، مصورون صحافيون، وكالات أنباء، جرحى، قتلى، بيوتٌ مهدمة،.....

وبالإضافة للأبواب الحديدية، الأسلاك الشائكة، معابر الطرق المقفولة، الصفوف، الانتظار، الحواجز الثابتة، والمتحركة، والتفتيش،....فقد جاء الجدار الفاصل ليصبح الأمر أكثر قسوةً، مادياً، ومعنوياً.

وعلى الرغم من كثرة اللقاءات في الكثير من هذه الأفلام، والتي يمكن أن تُضعفها، وتحولها إلى تحقيقات تلفزيونية، إلا أنها ـ مع ذلك ـ ضرورية، فهي الأثر السمعي/البصري الأكثر فعاليةً وديمومةً.

الحقيقة، يظهر لنا هذا الفيلم، كما في غيره (وهي سياسةٌ مقصودةٌ من الاحتلال لتهميش المقاومة، وإضعافها) الفلسطينيين في الأرض التي يعيشون عليها، وقد تمحورت حياتهم حول البحث عن طريق، حيث ينتهي الفيلم بتظاهرة سلمية في أحد الحقول التي سوف تستولي عليها إسرائيل، وصدامٌ مع جنود الاحتلال، بينما يجلس العازف اليهودي الايرلندي (يعقوب أليجرو) ـ وهو أحد الناجين من المحرقة النازية ـ والمغني الأمريكي (ديفيد روفكس) يحتجان على طريقتهما موسيقى، وغناء.

قبل ذلك، في مشهد سابق، وفوق حائط مدرسة (سجنٌ صغيرٌ آخر داخل السجن الأكبر)، كتب أطفالٌ عبارة: ليس من حقكم بناء الجدار على مقربة من مدرستنا.

وفي لقطات كبيرة، يتحدث هؤلاء عن تأثيرات الجدار على حياتهم اليومية، ومعاملة جنود الاحتلال لهم.

براءة الأطفال، وصغر أعمارهم، منعتهم من إدراك أن إسرائيل أعطت لنفسها مشروعية احتلال بلد بكامله، فلماذا تمتنع عن بناء جدار على مقربة من مدرستهم.

■ «مفتوحٌ، مغلقٌ»: فيلم تسجيلي، سيناريو، وإخراج (ليانة بدر)، ألوان، 45 دقيقة، فيديو، 2006.
* ليانة بدر: كاتبة، روائية، ومخرجة أفلام تسجيلية.
ـ حصار: مذكرات كاتبة 2003.
ـ الطير الأخضر 2001.
ـ زيتونات 2000.
ـ فدوى: حكاية شاعرة من فلسطين 1999
ـ قصة وسيناريو الفيلم الروائي (زواج رنا / القدس في يوم آخر) للمخرج (هاني أبو أسعد).
ـ سيناريو الفيلم التسجيلي (القدس أكثر من مدينة) 2003.
ـ سيناريو الفيلم التسجيلي (نابلس مدينة البشر، والحجر) 2003.

ليانة بدر (القدس العربي)

لقطة من فيلم «مفتوحٌ، مغلق..» (القدس العربي)