



المحامي علي حيدر *

"الجرح هدية الحرب" لجاد نئمان

وتحقيقات زمنية متعددة في هذا الشأن. كما أن الأمر يُعمق البحث النظري في السينما، ويساهم في تحليل الأفلام من خلال توظيف مجالات علمية وأكاديمية أخرى، ومن خلال تداخل موضوعات وتخصصات متعددة.

إن أحد الكتب المهمة التي صدرت مؤخراً في هذا الموضوع هو كتاب البروفسور جاد نئمان «الجرح هبة الحرب: ساحات الحرب في السينما الإسرائيلية»^٢، وهو موضوع هذه المراجعة المقتضبة التي سنحاول من خلالها، بعد التعريف بالكاتب، استعراض مبنى الكتاب وفصوله المركزية، وتوضيح الأفكار والادعاءات المهمة، واجتراح تبصرات مركزية منه، ثم نقد بعض طروحاته.

المؤلف، البروفسور جاد نئمان هو منتج أفلام وباحث في مجال السينما، من مؤسسي قسم السينما والتلفزيون في جامعة تل-أبيب، وكان رئيساً للقسم. حاصل على جائزة

جاد نئمان، «الجرح هدية الحرب:

ساحات القتال في السينما الإسرائيلية»؛

إصدار عام عوفيد،

(عمق الحقل: سلسلة ستيف تيش للسينما

والتلفزيون)، تل أبيب، ٢٠١٨، ٢٥٠ صفحة

صدرت في الآونة الأخيرة، مجموعة من الكتب باللغة العبرية، حول السينما بشكل عام وحول السينما الإسرائيلية بشكل خاص، وقد أُلّف جزء من هذه الكتب أصلاً باللغة العبرية، وتُرجم جزء منها من لغات أخرى^١، الشيء الذي يمكن المهتم والدارس لمجالي السينما والمجتمع الإسرائيليين من الانكشاف على جوانب مختلفة ووجهات نظر ونظريات متنوعة، ومراحل

*محام، وناشط سياسي.

**من أجل الإجابة عن «لماذا الحرب؟» استلهم نئمان فحوى المراسلات بين
أينشتاين وفرويد منذ بداية الثلاثينيات، ومن ثم أفكار ميشيل فوكو حول
الماضي التاريخي، وكارل يونغ حول كوابيس المستقبل وهنري برغسون حول
الزمن، كما يتحدث نئمان في مقدمته حول الحزن الجماعي والاكتئاب والخوف
والذاكرة المريرة.**

التعليم وخطط تطوير القسم والعلاقات مع جامعات أميركية، ويذكر بعض الشخصيات التي ساهمت في تطور المجال، مثل الباحثة النقدية البارزة إيلا شوحاط، وآخرين، ويتحدث حول كتاباته الأولى وتوجيهه لدورة في جامعة نيويورك عام ٢٠٠٤ حول حرب فيتنام، وسفره مع طلاب وباحثين آخرين إلى فيتنام، وتوثيق شهادات والاستماع إلى أصوات الجرحى والمصابين هناك حول معاناتهم الفظيعة التي يصعب وصفها. يجب التأكيد قبل الخوض في فصول الكتاب، أن جزءاً من المقالات نُشر بصيغ مختلفة من قبل، في كتب ومجلات ومجموعات مختارة (أنطولوجيا) علمية بالعربية والإنكليزية، بينما تم تحسين وتوسيع الجزء الآخر من المقالات.

لماذا الحرب؟

من خلال المدخل: «لماذا الحرب؟» يحاول نئمان سرد تجربته ومشاركته في الحروب الإسرائيلية، على الجبهات المختلفة، واستعراض الحالات والمشاهد القاسية والصعبة التي كان شاهداً عليها أو مت دخلاً فيها كطبيب، مؤكداً أنه «لم يقتل أحداً في حياته ولم يستخدم الأسلحة التي زُود بها إطلاقاً، بل كان عمله مقصوراً على معالجة المصابين».

يوضح نئمان أنه يحاول -كما كثير من الذين حاولوا فك لغز الحرب- من خلال الكتاب توجيه الأنظار إلى أفلام الحرب، على أمل اجترار تبصرات وأجوبة على السؤال الرئيسي في الحياة السياسية: لماذا الحرب؟ وتظهر من خلال مشاهدة الأفلام، محاولة نئمان بلورة بعض الأفكار. يقول نئمان إن الحرب في إسرائيل حاضرة في كافة مجالات الحياة وخصوصاً في المسرح والفن وأفلام السينما، ويضيف إن بحث ودراسة أفلام الحرب والجيش يساعد على اقتفاء جذور السوء والشر، حتى أنه من الممكن التقدم خطوة صغيرة في فهم الحرب. ويكتب نئمان إن فصول الكتاب تفحص الرابط الوثيق بين الإسرائيليين والحرب، هذا الرابط الذي أخذ منحنى التعقيد منذ بداية تحقق المشروع الصهيوني - ماض مليء بأحداث العنف والحرب بين اليهود والعرب، الأمر الذي جعل من الإسرائيليين

الدولة في السينما لعام ٢٠٠٩. قبل هذا كله، درس نئمان الطب في الجامعة العبرية وعمل كطبيب في وحدة المظليين في حرب حزيران ١٩٦٧. أنتج العديد من الأفلام مثل الفستان (١٩٧٠)، جولة نقالات (١٩٧٧)، تمرد البحارة (١٩٨٩)، شوارع الأمم (١٩٨٩) وفيلم عربي-عبري بعنوان نزهة الفؤاد (٢٠٠٧) وأفلام عديدة أخرى. تعالج الأفلام الوثائقية والدرامية التي أنتجها نئمان قضايا تتعلق بالصراع الإسرائيلي-ال فلسطيني والمواجهة في ساحات القتال، كما أن كتبه تعمل على دمج انطباعاته وتجربته كجندي وكطبيب، وكمخرج وباحث سينمائي.

كان نئمان من المؤسسين لصندوق السينما الإسرائيلية، وله مواقف ونشاطات سياسية يسارية ديمقراطية، وكان من المؤسسين للحركة التقدمية للسلام، وقد شارك مع ميشيل خليفي وآخرين في المبادرة لمهرجان أفلام من أجل حقوق الإنسان، وله تصريحات واضحة ومؤيدة لحقوق الشعب الفلسطيني ومناهضة للاحتلال والمستوطنين وضد قانون القومية العنصري.

يشتمل كتاب «الجرح هدية الحرب» على استهلال ومدخل وسبعة فصول. كما يشتمل على قائمة المراجع وقائمة بأسماء الأفلام وفهرس بالأسماء والموضوعات التي ذكرت في الكتاب، وهو يتألف من مجموعة من المقالات التي نُشرت في السنوات الأخيرة حول الجيش والحرب وتمثلاتهما في السينما. وكنا قد ذكرنا أعلاه أن الكاتب شارك كطبيب في عدة حروب، منها حرب حزيران ١٩٦٧ وحرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ١٩٧٣. كما أن اهتمامه بالعلاقة بين السينما والحرب متأثر بتجربته هذه، لا سيما وأنه يذكر أن هناك أسئلة في هذا الخصوص راودته دائماً، منها: لماذا يشارك الناس في الحروب؟ وما هي السرورات الاجتماعية المكشوفة والمخفية التي تشجع استعداد الناس للخروج للحرب حيث يقتلون ويُقتلون، وفي كثير من الأحيان من أجل فكرة مجردة وبتناقض تام مع غريزة الحياة؟ يسرد الكاتب من خلال الاستهلال تجربته في المبادرة إلى تأسيس قسم السينما في جامعة تل-أبيب، ووضع برامج

ويضيف المؤلف إنه قد تجلت في سينما الثمانينيات، وكذلك السينما الصهيونية في أوائل عهدها، أصداء ميثولوجيا الشرق الأدنى، سواء في قصص الأفلام أو طريقة تصويرها للشخصيات، ويشبه هذان النوعان من السينما على مستوى الرواية الرسمية، مرحلتَي قصص الكأس المقدسة (التي شرب منها المسيح في العشاء الأخير) الرومانسية في القرون الوسطى كما وصفتها الباحثة جيمي ويستون.

القائد، وذكر الكارثة والنكبة... لقد حدث كل هذا قبل ٧ سنوات من اغتيال إسحق رابين، رئيس حكومة إسرائيل آنذاك من قبل شخص يميني متطرف معارض لاتفاق أوسلو. ويذكر نثمان كيف أنه سُئل عند مقتل رابين حول نظرية المؤامرة، وهل يؤمن أنه كانت مؤامرة أيضاً في حالة مقتل رابين، ويصرح بأنه حزين على هذه الدلالة الثانوية أو ظل المعنى. وبذلك يعتبر هذا الفيلم فيلم تنبؤ. ومن المهم التنويه بأنه عند اغتيال رابين أثر احتمال مقتله نتيجة تخطيط وتنفيذ مؤامرة من قبل المخابرات الإسرائيلية، إلا أن هذا الاحتمال تم تفنيده.

الحرب الشاملة:

الجرة، السيف والكأس المقدسة

أما في الفصل الثاني، الذي حمل عنوان «الحرب الشاملة: الجرة، السيف والكأس المقدسة»، فيناقش المؤلف الرموز التي تطبع السينما الصهيونية، بواسطة مقارنتها برموز «الكأس المقدسة» في المسيحية، ومقارنة أفلام الصراع الإسرائيلي-العربي-الإسرائيلي بالرومانسية. ويشير المؤلف إلى تحدي أفلام الصراع في سنوات الثمانينيات الرواية الرسمية الإسرائيلية التي هيمنت ما بين الثلاثينيات والخمسينيات، والتي امتازت بكونها إخبارية، قصيرة ودعائية، لكنها تروي قصة المشروع الصهيوني المتحقق في فلسطين من خلال إعادة إنتاج واختراع الموضوعات الأسطورية، من نوع مأساة يهود أوروبا وهجرة «الطلائعيين» اليهود إلى فلسطين واستعادة خصوبة الأرض وبناء المجتمع الجديد المؤسس على «اليهودي الجديد»، وخلق ثقافة جديدة وإحياء اللغة العبرية والصراع مع العرب، وحمل رسالة تحديثية إلى الشرق المتخلف وتمثيل العربي بشكل سلبي وبدائي مقابل اليهودي المتقدم والمتنور.

ويضيف المؤلف إنه قد تجلت في سينما الثمانينيات، وكذلك السينما الصهيونية في أوائل عهدها، أصداء ميثولوجيا الشرق الأدنى، سواء في قصص الأفلام أو طريقة تصويرها للشخصيات، ويشبه هذان النوعان من السينما على مستوى الرواية الرسمية،

مجتمع ما بعد-الصدمة، مجتمعاً يروي فيه كل جيل للجيل الذي يليه ذاكرة الحرب وتراث القتال وتمجيد القتلى وجروح الحرب. من أجل الإجابة عن «لماذا الحرب؟» استلهم نثمان فحوى المراسلات بين أينشتاين وفرويد منذ بداية الثلاثينيات، ومن ثم أفكار ميشيل فوكو حول الماضي التاريخي، وكارل يونغ حول كوابيس المستقبل وهنري برغسون حول الزمن، كما يتحدث نثمان في مقدمته حول الحزن الجماعي والاكتئاب والخوف والذاكرة المريرة.

الذئب الذي التهم رابين

في الفصل الأول من الكتاب، والذي جاء تحت عنوان: «الذئب الذي التهم رابين». يتحدث نثمان بداية عن فيلمه «شوارع الأمس» الذي أخرج عام ١٩٨٨، والذي تدور حيكته وأحداثه حول تنفيذ اغتيال سياسي لوزير خارجية إسرائيل في فندق الملك داوود بالقدس لرغبته بالبدا بمفاوضات سلام مع الفلسطينيين. يُغتال الوزير من قبل شخص من قوات الأمن الإسرائيلية خلال تنفيذ مهامه. يُتهم شاب (طالب) فلسطيني بتنفيذ القتل فيختبئ ببيت صديقه اليهودي، وبعد ممارسة ضغوطات على الطالب اليهودي يُسلم الطالب الفلسطيني لقوات الأمن الإسرائيلية، التي بدورها تقوم بقتله أمام صديقه، بخلاف ما اتفق عليه مع الصديق اليهودي، ما يدفع الأخير إلى الانقضاض على شخص من قوات الأمن وقتله ومن ثم الذهاب إلى غزة، والهروب من هناك كفلسطيني بواسطة جواز سفر مزيف (بمساعدة الفلسطينيين) والانضمام إلى اللاجئين الفلسطينيين في برلين. هناك يتبعه رجل موساد ويحاولون إقناعه بإعطائه التسجيل الذي يُدين رجل الأمن، وبعد إقناعه وهما واقفان وحدهما في ملعب كرة قدم أولمبي، أقيم في فترة هتلر، ينقضُ عليهما رجل الأمن الذي قتل وزير الخارجية من أجل الحصول على التسجيل، إلا أن الملعب يمتلئ فجأة بالشباب الفلسطينيين الذين يقتلون رجل الأمن.

من الواضح أن في فيلم الإثارة هذا، مؤامرة بنوية، قتل

مرحلي قصص الكأس المقدسة (التي شرب منها المسيح في العشاء الأخير) ^٢ الرومانسية في القرون الوسطى كما وصفها الباحثة جيمي ويستون.

وبدراسة هذين النوعين من منظور ديانة الخصب في الشرق الأدنى، والروايات الرسمية للمراحل الأولى والمتأخرة في رومانسيات الكأس المقدسة، يتمكن الكاتب من قراءة التفسير التاريخي الجديد للصهيونية كما تضمنته أفلام الصراع في الثمانينيات. ويعتبر الكاتب لحظة بداية السينما الإسرائيلية بإعادة كتابة التاريخ الصهيوني عام ١٩٧٨ عندما جرى عرض خربة خزعة على قناة التلفزيون الإسرائيلية، وبداية ذكر النكبة والتهجير وهدم القرى وحضور معاناة الفلسطينيين، وقد تلتها مجموعة من الأفلام... إلخ.

التربية العسكرية وآلياتها في السينما

أما الفصل الثالث والذي حمل عنوان كاميرا أوبسكور ^٣ الساقطون في الحرب: التربية العسكرية وأدواتها في السينما، فيعني بالجنود الذين قتلوا خلال التدريبات العسكرية أو خلال الحرب.

أنتجت السينما الإسرائيلية الكثير من الأفلام التي جرت كلها أو جزء منها في ساحات القتال وبها أصيب أو قتل جنود.

يستعرض نثمان من خلال هذا الفصل باقتضاب تطور أفلام الجيش والحرب، وتطور تمثيل المحارب في السينما الإسرائيلية.

يقوم الكاتب بتوزيع مجموعة الأفلام وفقاً لأربع مراحل تاريخية تساعد على تتبع الانتقال من علاقة تضامن مع الرموز العسكرية إلى استغراب ماهيتها، وبعد ذلك الإعراب عن المعارضة للرموز وللتضحية، وفي النهاية الانتقال من دعم الإجماع إلى اتخاذ موقف ناقد. ويقسم المؤلف المراحل الأربع كالتالي:

أ. أفلام المرحلة الكلاسيكية- من سنوات الخمسينيات والستينيات حتى حرب حزيران ١٩٦٧ والقيمة الأساسية والموجهة في هذه المرحلة هي «نموت من أجل أرضنا».

ب. أفلام المهنيين- منذ حرب حزيران ١٩٦٧ ومرحلة ما يسمى الحوكمة الرسمية (مملخيتوت) وحتى الانقلاب السياسي عام ١٩٧٧.

ج. الأفلام العدمية- سنوات الثمانينيات والتسعينيات- نقد العسكرية.

د. أفلام الصدمة التاريخية- منذ سنوات ٢٠٠٠- أفلام فقدان الثقة بالحلل العسكرية.

كما يناقش نثمان في هذا الفصل التربية العسكرية وتمثيل المرأة في أفلام الجيش والحرب، ويتطرق أيضاً لمسألتي السادية والمازوشية في حياة الجيش وفي ساحات القتال.

الفتاة الجميلة وقناع الموت

أما الفصل الرابع: «الفتاة الجميلة وقناع الموت» فيتركز في تحليل فيلم « قضية امرأة» (للمخرج جاك كتومور، ١٩٦٩) والتأمل في العلاقة بين الحداثة السينمائية والحرب.

يستعرض الكاتب في بداية الفصل تعريفات مختلفة لمفهوم الحداثة السينمائية ومميزاتها ومن بينها: فن الضد، «نفي الأسلوب المقبول، وفي نهاية المطاف نفي ذاتها»، الطهارة الفنية والابتعاد الجمالي، والتمركز بجودة «مسودة» المنتج... إلخ. كما يؤكد الكاتب أن الحداثة تعمل على إيقاظ المشاهد كي لا يقع فريسة الوهم الذي يبثه الفيلم، الأمر الذي يسبب حالة اغتراب لدى المشاهد ويمنعه من التضامن والتماهي مع الممثلين، ويثير الشك وعدم الثقة، بخلاف سينما التيار المركزي التي تجعل من الوهم، الحجر الأساس في العمل والمشاهدة السينمائية. تُجبر السينما الحداثيّة المشاهد على استيعاب الفيلم كعمل فني، وليس كتمثيل للواقع.

يتتبع المؤلف أيضاً مصادر وجذور الحداثة ومن ثم تجلياتها، بشكل مختصر، في السينما الأوروبية بشكل عام والفرنسية بشكل خاص، ويتكئ على ادعاء بالينت اندرش كوباتش بأن السينما الحديثة هي وسيلة التعبير عن التمدين والتصنيع، وأن النص الضمني مليء بالإشارات إلى الرموز القديمة. هذا المزج بين الحداثي والقديم يتناسب والتفسير الذي يقترحه نثمان لفيلم «قضية امرأة». يروي الفيلم قصة رجل يعمل في مجال الإعلانات، يلتقي بامرأة تعمل كعارضة أزياء، يقضيان يوماً معاً في كل من تل-أبيب والقدس والطريق الموصل بينهما. تصطحب عارضة الأزياء الرجل إلى مقاه وحفلات خلعة، بينما يأخذها هو إلى ورشات فنانين في مجال النحت كي يصمموها بالجبس. تحاول الفتاة دفعه إلى السير مع الزمن المتواصل، بينما هو يحاول تجميدها وتثبيت صورتها المثلى من أجل الأجيال القادمة. تحليل الفيلم، من قبل نثمان، يشير إلى الصورة التي من خلالها يوجّه أو يملي وضع ما-بعد الصدمة وقوة تفكيك الجسد الذكوري الأسلوب الحداثي للفيلم.

هدية الموت لدى المحارب

أما الفصل الخامس، والذي يحمل العنوان: «هدية الموت لدى المحارب: الواقعية السحرية في فيلم أفانتي بوبولو»^٤

يقول نئمان في بداية الفصل إنه في أواخر السبعينيات والثمانينيات أنتجت في إسرائيل أفلام سينما سياسية تتعاطى مع الصراع الإسرائيلي-الفلسطيني، أظهرت شخصيات جنود يهود مصابين في الحرب، جرحى ومعاقلين يعانون من وضع ما بعد-الصدمة. ويذكر نئمان عدداً من هذه الأفلام، التي تكشف جوانب مظلمة في شخصية اليهودي الجديد، الفلاح المحارب.

الدولانية وبين آلة الحرب الترحالية. كما أن المفهوم الذي وضعه دولوز «اللا-إقليمية» يتيح الفرصة لنئمان حل رموز تمثيلات الصحراء في الفيلم، واعتباره ذلك «خط فرار من أنموذج الدولة القومية. أما الوسيلة الأخرى التي يستخدمها نئمان لتحليل الفيلم فهي الدمج بين جانر (النوع الأدبي) الواقعية الخيالية التي عرفها الباحث والناقد الثقافي تزفيتان تودورف، وجانر الواقعية السحرية كما بلورها فريدريك جيمسون.

يدعي نئمان بأن مقطع الخيال في الفيلم، يجري في وضع تنويمي، بين النوم واليقظة، الشيء الذي يمكن عزوه إلى الممثلين. ففي وضع تنويمي يتطور سلوك موافق لفكرة جاك دريدا (هدية الموت)، عندها يتجلى موقف آخر. يشجع الفيلم تضامن المشاهد مع الجنديين المصريين، اللذين يشكلان شخصية الآخر من وجهة نظر الجنود الإسرائيليين، ويشجع على «التأمل في معاناة الآخرين» بحسب سوزان سوننتاج. يضيف نئمان، بأن الفيلم يشكل دعوة أخلاقية، حيث يسلط الضوء على مجموعة الأفكار والمواضيع الخاصة بالعمل، وعلى الأسلوب الخاص للفيلم الذي بشر بموجة أفلام الحرب الإسرائيلية الما- بعد قومية لسنوات الألفين، كما يعتمد نئمان في تحليله على فكرة الدناءة عند جوليا كريستيفا بما يتعلق بالصحراء والتميز بين الترحال والحضارة. كما يعتمد على فكرة الحيز الثالث الذي يعتبره باحث الثقافة هومي بابا، مكاناً يتيح ظهور مواقف جديدة ومبانٍ متنوعة للنفوذ. كما يستند نئمان إلى فكرة «الإضافة المقيمة» لقوانين الدولة القومية لدى سلافوي جيжек، وفكرة الكرنفال لدى ميخائيل باختين.

وفي فصل سابق^٦ من الكتاب، أكد نئمان بأن الفيلم^٧ يستعرض جانباً آخر مما يتسم به البطل الصهيوني في الأراضي المحتلة: الأرض الخراب المكتشفة حديثاً في السينما المعاصرة الإسرائيلية، الشيء نفسه الذي يتسم به نظيره في الطور المتأخر لقصص «الكأس المقدسة» الميثولوجية، فمفتاح تحرير الماء في قصص الكأس المقدسة يكمن في طرح

فكتبه نئمان بالشراكة مع يعيل مونيك، وفيه أيضاً يتركز المؤلف بتفسير وتأويل فيلم واحد هو «إلى الامام أيها الشعب» (إخراج رافي بوكاي، ١٩٨٦)، ويعتبر نئمان هذا الفيلم مميزاً في مشهد سينما الحرب الإسرائيلية لأنه يمنح مكاناً لوجهة نظر «العدو».

يقول نئمان في بداية الفصل إنه في أواخر السبعينيات والثمانينيات أنتجت في إسرائيل أفلام سينما سياسية تتعاطى مع الصراع الإسرائيلي-الفلسطيني، أظهرت شخصيات جنود يهود مصابين في الحرب، جرحى ومعاقلين يعانون من وضع ما بعد-الصدمة. ويذكر نئمان عدداً من هذه الأفلام، التي تكشف جوانب مظلمة في شخصية اليهودي الجديد، الفلاح المحارب. ومنذ عام ٢٠٠٠ أنتجت أفلام عديدة اقترحت وجهات نظر جديدة وحازمة اتجاه العسكرية الإسرائيلية.

تتركز أفلام سنوات الألفين، على التدريب العسكري، وعلى الحرب، وعلى الأثر الذي يكوئ الوعي لدى المحارب. وتؤدي الأفلام بشكل استحواذي إلى لحظات الضائقة الشديدة خلال التدريبات والقتال. مقابل هذه الأفلام، يشكّل فيلم (إلى الامام أيها الشعب) استثناءً في المشهد، ويتركز على المحارب الذي يمنح أصدقاءه المحاربين «هدية الموت» كما يسميها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا.

يفتح الفيلم بتصوير من وجهة نظر الجنديين المصريين خالد وغسان اللذين بقيا في صحراء سيناء بعد يوم من انتهاء حرب حزيران ١٩٦٧. بعد عشرين عاماً على مرور الحرب، وبعد أن شارك المخرج رافي بوكاي في حرب لبنان الأولى، وبعد أن قرأ نصاً لشايلوك في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية»، يحاول المخرج قراءة حرب حزيران بشكل نقدي، وذلك من خلال إتاحة الفرصة للجنديين المصريين (خالد وغسان) قول وترديد بعض نصوص شايلوك من مسرحية شكسبير.

لقد عمل نئمان على قراءة الفيلم وتحليله بواسطة عدة أدوات ونماذج نظرية منها: فحص علاقات القوة في الحرب كما عرفها كل من جيل دولوز وفليكس غاتاري في كتابهما: نومدلوجيا- آلة الحرب. يميّز دولوز وغاتاري بين آلة الحرب

في مشهد لا يغيب عن الذاكرة، تلتقط دورية إسرائيلية اثنين من الجنود المصريين الضائعين في سيناء خلال حرب ١٩٦٧. يسعى الجنديان بدافع العطش الشديد والسكر بعد شرب زجاجة كاملة من الكحول عثرا عليها في سيارة جيب مهجورة للأمم المتحدة، للحصول على ماء، فيمشيان خلف الجندي الإسرائيلي الذي يحمل (جريكان) الماء، لكنهما يحرمان بقسوة من الماء.

الجرح هدية الحرب

خُصَّص الفصل السادس الذي يحمل الكتاب عنوانه «الجرح هدية الحرب». لتطوير الفكرة القائلة إن الجرح الجسم في جسد المحارب هو بمثابة محاكاة للولادة partumimesis، مفهوم يحاول نثمان اقتراحه كتفسير لشغف الرجال الشباب بخوض تجربة الجرح في الحرب. يدأب الفصل على تحليل وتفسير فيلم «لا أكثر» لشموئيل إيميرمان، من سنة ١٩٨٧ (ويشار إلى أن عنوان الفيلم بالعبرية يستعمل تعبيرا سوكيا يحوي إichاءات جنسية لكونه يذكر العضو الجنسي للذكر).

هذا الفصل من أهم فصول الكتاب، حيث يدمج الكاتب تجربته كطبيب جراح بالمعرفة الواسعة للدراسات الثقافية والأدبية من أجل تحليل الأفلام. يقول نثمان إن بداية الألفية الثالثة تشهد توجهها جديدا في السينما-عرض جسم الإنسان المجرع وجثث ضحايا الحرب. هذا التوجه الذي يشجع الكشف، يحل مكان ميراث من إخفاء الجروح والقتلى في ساحات الحرب عن عدسة الكاميرا. لقد كانت نقطة التحول المركزية في هذا الصدد الأفلام الأميركية التي أنتجت حول حرب فيتنام. عُرف هذا التوجه في إسرائيل في العقد الأخير، ويذكر الكاتب عدداً من الأفلام التي تنطوي تحت هذا التوجه،^٨ على الرغم من أنه بدأت تظهر بعض الإرهاصات في أفلام بداية الثمانينيات.^٩ يقارن الكاتب بين عملية خياطة (قطب) الجرح وربط المقاطع في العمل السينمائي، وبين عملية الولادة والجرح أيضاً، ويواصل الكاتب بحث ودراسة في جوانب متعددة من الجرح والتحويلات التي تحصل بوعي المجرع على أثر الصدمة، سواء جُرح بنفسه أو كان شاهداً على حصول جُرح لدى شخص آخر، كما يستشهد المؤلف بمقولات لجوليا كريستيفا، من بينها «الجثة دناءة مطلقة، موت يلوث الحياة»، كما يربط بين الجرح والمرأة والعلاقات بين الرجال والنساء على أثر الصدمة، ويتطرق أيضاً لكل من مسألة المثلية في الجيش والمازوشية و«اللحم الحي» والثأر والعقاب وعملية الختان لدى الذكور اليهود وعلاقة ذلك بالرب والحرب والدولة.

يختتم الكاتب الفصل، بالقول إن التربية العسكرية تنقش

السؤال المناسب. لذلك، يصور الفيلم محاولات أسير الحرب المصري الذي أنهكه العطش لطرح السؤال «المناسب» في سبيل الحصول على بعض الماء من سجانیه الإسرائيليين. في مشهد لا يغيب عن الذاكرة، تلتقط دورية إسرائيلية اثنين من الجنود المصريين الضائعين في سيناء خلال حرب ١٩٦٧. يسعى الجنديان بدافع العطش الشديد والسكر بعد شرب زجاجة كاملة من الكحول عثرا عليها في سيارة جيب مهجورة للأمم المتحدة، للحصول على ماء، فيمشيان خلف الجندي الإسرائيلي الذي يحمل (جريكان) الماء، لكنهما يحرمان بقسوة من الماء. وعندئذ، يتلو أحد الجنديين، جندي الاحتياط الذي يشتغل ممثلاً مسرحياً في الحياة المدنية، مقطعاً شهيراً لشكسبير يبدأ بعبارة (أنا يهودي، ألا يملك اليهودي عينين؟) ويختتمه بعبارة (إذا سمعتمونا، ألا نموت؟) وعندما يسأل أحد الجنود (عما يعنيه ذلك الأحمق؟) يرد قائد الدورية: (لقد قلب الأدوار وخطها).

يبدو أن اليهود الذين برعوا في طرح الأسئلة حسب التقاليد التلمودية العريقة، فقدوا تلك الموهبة، بينما نجح خصومهم العرب في توظيفها. ففي أفلام الصراع يتسم الفشل في طرح السؤال المناسب، المتصل بالسياق التاريخي، اليهودي وليس العربي. ويندهش نثمان من السؤال الذي طرحه الجندي المصري، الذي قام بدوره ممثل فلسطيني، أكثر عندما قارنه بأجوبة الجنود الإسرائيليين، الذين يجهلون تماماً المفارقة الناجمة عن قلب الأدوار. يعكس الفشل في طرح السؤال المناسب، وفهم ما تراه الأعين، اخفاق الاستخبارات الإسرائيلية عشية حرب ١٩٧٣.

كما توحى عبارة: «ألا يملك اليهودي عينين؟» بملاحظة الفيلسوف اليهودي الفرنسي ادموند جابيس حول إسرائيل: «التقليد اليهودي برمته تقليد يقوم على طرح الأسئلة، وقد تجاهلوا هذه النقطة تماماً. إسرائيل دولة يهودية، لكنها ليست يهودية الشخصية». ويختتم الكاتب هذا الفصل بخلاصة أن الفيلم يعرض التضامن الكوني كبديل للدولة القومية.

شبه خاتمة

كتاب نئمان كتاب عميق وشامل ومهم. يُقدم مساهمة مهمة وضرورية في فهم المجتمع الإسرائيلي من خلال تحليل الأفلام السينمائية بحسب تحقيقات معينة. كتاب شجاع ومبدع، على الرغم من أن كثيرا من المقالات قد نشرت من قبل وفي مواقع متعددة، إلا أنه تمت الإضافة إليها و«حتلتها» وتعديلها. بالإضافة إلى تمكن الكاتب من مجالي السينما والطب فهو صاحب معرفة عميقة وثقافة واسعة في الفلسفة والأدب والميثولوجيا والتاريخ وعلم الاناسة وعلم النفس... الخ، وقد سخر هذه المعرفة من أجل اقتراح تفسيرات وشروحات وتحليلات أكثر عمقا ومتانة للأفلام وعرض نظريات علمية. من الواضح أيضا أن الكاتب ليس حياديا، بل ينحاز إلى القيم الإنسانية ويتضامن مع المحتلين والمقهورين ويعبر عن آرائه بشكل مباشر وغير موارب، كما أنه يعمل بشكل منهجي يربط بين النظرية والممارسة السينمائية بشكل مبدع وخلاق، يحفر في التاريخ ناظرا للتوجهات الكبرى من جانب، والحالات العينية من جانب آخر. ومع ذلك، فالكاتب معقد ومركب وأكاديمي جدا يتطلب قراءة متأنية. يتطلب الفهم الكامل للكاتب، مشاهدة الأفلام من جهة، والاطلاع ومعرفة المجالات العلمية الأخرى التي يوظفها المؤلف كأدوات للتحليل والتأويل من جهة أخرى. أسلوب الكتابة مكثف ومليء بالاقتباسات التي لا حاجة إليها في العديد من المواقف. يمكن الاتفاق أو الاختلاف مع الكاتب في العديد من التأويلات، ولكن باعتقادي هو كتاب جدير بالقراءة والنقد.

في جسد الجندي المجند قوانين الدولة القومية التي باسمها ولأجلها يخرج إلى الحرب ليُقتل أو يُقتل. المحارب الذي يبقى ويسود بعد الحرب ويعود إلى البيت جريحا جسديا أو نفسيا، يحمل معه هدية الحرب، ضربة ذاكرة تبقى مطبوعة معه حتى الموت.

أن تحارب إلى الأبد

أما الفصل السابع والأخير من الكتاب، والذي جاء تحت عنوان «أن تحارب إلى الأبد»، فقد قُسم إلى ثلاثة فصول فرعية: كل واحد من هذه الفصول يُطور فرضية معينة حول الحرب. الفرضية الأولى: القومية هي «دين القتلة»، ومفادها أن في إسرائيل تماثل مهم وذو دلالة بين سلالة المواطنين (اليهود) وبين سلالة المحاربين، في عصر الخدمة العسكرية الإلزامية والتجنيد الإجباري العام، الدين المسيطر هو دين ليليث،^١ «دين القتلة».

الفرضية الثانية: موت الدولة. بروح مقولة نيتشه «موت الإله»، من وجهة نظر المحارب الذي أصيب جسديا أو نفسيا، تتعطل الدولة القومية، التي هي مصدر الشرعية في منظومة القيم والأخلاق لديه، عن الفعل: بكلمات أخرى. موت الدولة. الفرضية الثالثة: أن تحارب إلى الأبد. يبدأ الكاتب هذا الفصل بشرح كلود ليفي شتراوس لأسطورة أوديب، مصادر ولادته وقاتله لأبيه ومعاقبته لذاته، ثم يُعرج على تاريخ جانكيز خان كمواصل لسلالة قتلة الأقارب. وبخلاف حالات الرحالة المتنقلين المعتادين على القتال فإن المدينة والدولة (المتحضرة) تربي عسكريا من أجل تأهيل المحارب للدفاع عن المدينة والدولة مقابل قبائل الرحالة. وبذلك تميز الدولة بين الرجل كجسد محارب وبين الرجل كجزء من عائلة. جسد المحارب هو آلة حرب قابلة للإصابة أو التحطم بالحرب. ومن جانب آخر هو جسد يُخصب المرأة من أجل المحافظة على السلالة. يربط الكاتب أيضا بين الكارثة والدولة اليهودية، ويشير إلى شعور الناجين بالذنب، الشيء الذي يدفعهم عمليا للتكفير عن ذلك إلى درجة الوصول لهدية الموت. بحسب فاريليو إسرائيل هي «ساحة موت تتحایل (تتقنع) بالحياة»، ويجسد نئمان ذلك من خلال الفيلم الجديد فوكستروت^{١١} (إخراج شموليك معوز، ٢٠١٧) الذي هو عبارة عن رقص صالوني من أواسط القرن العشرين، يتألف من أربع خطوات. ويرى نئمان أن الفيلم يستحضر التوق إلى الموت في الحالة الإسرائيلية.

الهوامش

- ٨ على سبيل المثال أفلام بوفور، ٢٠٠٠، فالس مع بشير، ٢٠٠٨،
روك في القصبة، ٢٠١٣
- ٩ على سبيل المثال أفلام: في ظل صدمة الحرب، ١٩٨٥، لا أكرث،
١٩٨٧، شظايا، ١٩٨٩
- ١٠ ليليث: شخصية معروفة في كتب اليهود - الزوهار وتقول الأسطورة
انها كانت زوجة آدم الأولى، ولم ترض بسيطرة آدم عليها فهربت
منه وأصبحت معشوقة الشيطان... وتعهدت أن تقتل أبناء البشر
وأن تترصد لأبناء ضرتها حواء، وبحسب الأسطورة كانت من وراء
قتل قابيل لأخيه هابيل، كما أنها ذكرت في أساطير شعوب أخرى
وبأسماء أخرى.
- ١١ ينتقد فيلم فوكستروت بقوة الجنود الإسرائيليين والعسكر
وتعاملهم القمعي وتنفيذهم جرائم حرب ضد الفلسطينيين في
الأراضي الفلسطينية المحتلة، ويظهر الجنود أثناء أدائهم الخدمة
العسكرية: في الخطوة الأولى تتلقى عائلة جندي نبأ وفاته. بعد
ذلك بسرعة تبليغ العائلة أنه وقع خطأ، وأن ابنهم لم يقتل، ويطلب
الأب بإعادة ابنه للبيت، إلا أن الابن يوضع بعد ذلك على حاجز في
منطقة صحراوية، تمر سيارة فلسطينية بجانب الحاجز فيقوم
الابن الجندي بإطلاق النار على ركابها الفلسطينيين ويقتلهم. آلة
حفر كبيرة تقوم بدفن السيارة وركابها داخل حفرة كبيرة وتغطيها
بالتراب، ويؤمر الجنود بالحفاظ على السكوت والصمت، في نهاية
الفيلم يظهر الوالدان حزينين على مقتل ابنهما الذي قتل خلال
عودته للبيت، وبذلك يعودان إلى «ساحة الموت» التي كانت في بداية
الفيلم مخطوءة.
- ١ انظر استعراض مختصر لبعض هذه الكتب.
<https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.3954057>
- ٢ اسم الكتاب «الجرح هبة الحرب، وضع بإلهام من عبارة «مصر
هبة النيل» التي وردت في كتاب هوردوس تاريخ، وهوردوس هو
مؤرخ يوناني من القرن الخامس ق.م، كما أن الفيلسوف اليوناني
هرقليوتيس كتب في القرن السادس ق.م «الحرب هي أساس كل
شيء، الحرب تمنح الجرح للمحارب، وفي الوقت نفسه تلد الحرب
الحضارة».
- ٣ نشرت أجزاء كبيرة من مضامين هذا المقال وترجمت إلى العربية.
أنظر: جاد نثمان «السينما الإسرائيلية: التابوت الفارغ في قبر ما
بعد الحادثة»، مجلة الكرمل، عدد ربيع (٥٩)، ١٩٩٩، ص ١٢٣
وخصوصاً ما بين الصفحات ١٢٥-١٣٢. ترجمة حسن خضر.
- ٤ هنالك معنيان للمصطلح كاميرا أوبسكورا هما: آلة التصوير، أو
فراغ القبر.
- ٥ اسم الفيلم مأخوذ من النشيد الوطني للشبيوعيين الإيطاليين (بنديرا
روسا) وتفسيره (إلى الأمام أيها الشعب).
- ٦ في الفصل الثاني من الكتاب.
- ٧ أنظر: جاد نثمان «السينما الإسرائيلية: التابوت الفارغ في قبر ما
بعد الحادثة»، مجلة الكرمل، عدد ربيع (٥٩)، ١٩٩٩، ص ١٢٣
وخصوصاً ما بين الصفحتين ١٣٠-١٣١ ترجمة حسن خضر. (لقد
استعنت بترجمة الفقرات الثلاث التالية بترجمة حسن خضر).