عِنار فيرمينغر *

شخصيّة الآخر العربيّ في السينما الإسرائيليّة

مقدمة

في كتابه المبتكَر **من كاليغاري وحتى هتلر** طوّر زيغفرد كراكاور نظرية تقول إنّ السينما القوميّة تكشف عن التيارات الجوفيّة الكامنة في روح كلّ أمّة.[1] سنفحص وفق هذا المنطلق مدى تشكيل تطوّر تمثُّلات شخصيّة العربيّ في السينما الإسرائيليّة[2] انعكاسًا لإدراك شخصيّة العربيّ في الخطاب الثقافيّ والسياسيّ داخل إسرائيل، وإلى أيّ مدى يُغذي هذا الخطاب بشكل فعّال. سأسعى هنا إلى تفحّص هذه الصّلة الديناميكيّة عبر سياقها التاريخيّ.

في كتابها السينما الإسرائيليّة تاريخ وأيديولوجيا[3] تتبنّى أيلاه شوحَط نظريّات بوست كولونياليّة[4] مُوردةً من خلالها نماذج حول تجاهل السينما اليهوديّة/الإسرائيليّة التي أنتجت في فلسطين التاريخيّة منذ مطلع القرن وحتّى العام ١٩٨٦، العربَ الذين عاشوا في البلد. فغياب العرب عن الرواية السرديّة بارز، وحضورهم الشحيح على الشاشة -هذا إذا حصل أصلًا- كان جزئيًّا ومُضلّلًا ومشوّهًا عبر عرضه من وجهة نظر غربيّة استعلائيّة. أُنتج في إسرائيل بين السنوات ١٩١١-١٩٩١ (سنة صدور كتابها بالعبريّة) ٥٢٨ فيلمًا طويلًا وثائقيًّا وروائيًّا، تطرّق ٣٠ منها فقط (٦٪) إلى الصراع العربيّ-الإسرائيليّ بشكل مباشر أو غير مباشر، فيما اقتصر عدد الأفلام من بينها التي لم تتجاهل وجود العرب على ١٥ فيلمًا فقط. تُجسّد هذه الحقيقة بشكل صادق الإدراك الصهيونيّ التراجيديّ الذي ينصّ على مقولة «وطن من دون شعب لشعب من دون وطن».

* أستاذ مشارك في قسم الإعلام في كلية العلوم الاجتماعية في الجامعة العبرية في القدس، ومنذ العام ١٩٨٦ كان ناشطًا وأكاديميًا مختصًا في السينما. المقالة الحالية هي صيغة مُعدّلة كُتبت في نيسان ٢٠٢٣ للفصل الثاني في كتاب بين مسيرة الحمّالات وطبق الفضة، بين السينما والأخلاقيّات المهنيّة، لمؤلفه عِنار فيرمينغر، منشورات رزلينج، ٢٠١٧.

أنا أدّعي أنّ تطوّر السينما الإسرائيليّة وتعاملها مع الآخر العربيّ هو شأن أكثر تركيبًا. فبالإمكان رؤية الكرّ والفرّ المتلاحقيْن في ما يخصّ القدرة على رؤية "الآخر" واحتوائه. ونحن نرى أنّ توجّه شوحَط السوسيو-سينمائيّ يُخضِع النماذج القليلة والخارجة على المألوف من مجمل المُنتَج السينمائيّ الإسرائيليّ، لاستنتاجاتها الجارفة.

وحتى حرب ١٩٦٧ (النكسة) لم يظهر العرب في الأفلام الإسرائيليّة إلّا لِمامًا، وحتّى عند ظهورهم فيها صُبغوا بتمثيل أحاديّ النزعة، راوح بين كونهم غرضًا (شيئًا) شرقيًّا غرائبيًا يندمج مع المنظر الطبيعيّ الرعويّ والبِدئيّ، وبين كونهم عدوًّا شيطانيًّا وحشيًّا. ونرى انعكاسًا صادقًا لهذا المعتقد في الفيلم الذي أخرجه باروخ دينر «كانوا عشرة» (١٩٦٠). فهذا الشريط يتبنّى شيفرة الرموز الخاصّة بأفلام الغرب الأميركيّة، حيث يُجسّد العرب دور «الهنود الحمر» الذين يشكّلون عائقًا من ضمن سائر المعوّقات والكوارث الطبيعيّة التي تقف في وجه اليهود الآتين لاحتلال القفار.

يستند المؤرّخ إيلان بابه إلى بحث إيلاه شوحَط ويتبنّاه أثناء دراسته كيف أنّ التأريخ الأكاديميّ في إسرائيل والسينما الإسرائيليّة يخدمان الرواية القوميّة في كلّ ما يخصّ الصراع العربيّ-الإسرائيليّ.[٥]

الربط المفهوم ضمنًا بين نظريّة كراكاور وبين النظريّات البوست كولونياليّة المتأخّرة، كما تفعل شوحَط وبابه، هو ربط جدير ومنطقيّ، إلّا أنّه يشكّل نقطة ضعف في بعض الاستنتاجات التي يتوصّلان إليها، والتي سأسعى هنا إلى تبيُّنها من جديد.

أنا أدّعي أنّ تطوّر السينما الإسرائيليّة وتعاملها مع الآخر العربيّ هو شأن أكثر تركيبًا. فبالإمكان رؤية الكرّ والفرّ المتلاحقيْن في ما يخصّ القدرة على رؤية «الآخر» واحتوائه. ونحن نرى أنّ توجّه شوحَط السوسيو-سينمائيّ يُخضِع النماذج القليلة والخارجة على المألوف من مجمل المُنتَج السينمائيّ الإسرائيليّ، لاستنتاجاتها الجارفة. زدْ على ذلك أنّ بحثها السينمائيّ يتركّز في «تمثّلات الشرقيّين السينمائيّة، وهم غالبيّة السكّان الإسرائيليّين، والعلاقة بين هذه التمثّلات وبين تمثّلات «الشرق الآخر»، أي الفلسطينيّين».[٦] لا شكّ في أنّ هذا البحث يُسلّط الضوء على هذه المسألة وهو ضروريّ كمرحلة أولى لتوضيح المسألة. لكن على الرغم من ذلك، فإنّ فحص التمثّلات الفلسطينيّة في السينما الإسرائيليّة كجزء من مسألة التمثّلات الشرقيّة، يُضيّع الفوارق الجوهريّة بين المجموعتيْن. وعلى الرغم من القواسم المشتركة بين هاتيْن المجموعتيْن -الأسئلة الإثنيّة، والما بين عرقيّة، والهوة الثقافيّة، وعلاقات الهيمنة مقابل الضواحي، والفجوات الاقتصاديّة، فإنّ ثمّة فارقًا جوهريًّا بينهما في كلّ ما يتعلّق بعلاقات الأقليّة مع الأغلبيّة، والقوميّة، والمساواة (الرسميّة وغير الرسميّة أمام القانون وأمام الجهات السلطويّة)، إلى جانب مسائل سياسيّة مُعقّدة. لذا سأتركّز في تمثّلات الفلسطينيّ من خلال عدم اعتباره جزءًا من «الآخر الشرقيّ»، بل وبالذات عبر الأبعاد الخاصّة بكون الفلسطينيّ أقليّة قوميّة داخل أغلبيّة يهوديّة، حيث لا يوجد فارق بين اليهوديّ الشرقيّ وبين اليهوديّ الأشكنازيّ. يهمّني القول في هذا السّياق إنّنا لا نتحدّث عن وضعيّة ثابتة وساكنة، خلافًا لما قد يُفهم من طرح شوحَط. فقد تطوّرت السينما الإسرائيليّة بشكل ديناميكيّ على غرار سائر المجتمع اليهوديّ في إسرائيل و «أرض إسرائيل». وقد سادت على مرّ السنين منظومة علاقات متبادلة بين الأفلام الاستثنائيّة والتقويضيّة وبين المعتقدات والمدارك المجتمعيّة والسياسيّة بما يخصّ «الآخر» العربيّ، كانت هامشية بدايةً ثمّ تحوّلت لاحقًا إلى مسألة عامّة. فعندما تشير شوحَط إلى أفلام أو مشاهد استثنائيّة وشاذّة، تتوصّل إلى نتيجة مفادها أنّ الحديث يدور عن انزياحات طفيفة، وعن استثناءات تُثبت القاعدة. سأتركّز في ما يأتي بالذات في هذه

الاستثناءات، وسأشير إلى التطوّر الديناميكيّ في السينما الإسرائيليّة الذي كان سابقًا لأوانه، في موازاة التغييرات التي طرأت على المدارك الجماهيريّة بما يخصّ «الآخر» العربيّ. فنرى أنّ بابه يتركّز أساسًا في الرواية القوميّة للصراع وفي تعريفه كصراع كولونياليّ،[٧] خلافًا للمعتقد المُتّبع الذي يُعرّفه كصراع قوميّ. ومن الجليّ أنّ انشغاله بتمثلات الفلسطينيّ كـ «آخر» هو طفيف وغير حاضر إلّا كتحصيل حاصل ضروريّ لتمثلات رواية الصراع.[٨] تبدأ نقطة انطلاقي هي الأخرى من نظريّة كراكاور، إلّا أنّها تدفعني بالذات لفحص وتبيُّن الأفلام الاستثنائيّة، والتطوّرات والتحوّلات التي كبرت في أعقابها. وسأتركز عبر هذه الأفلام في تمثلات شخصيّة الفلسطينيّ، أكثر ممّا سأفعل في الرواية السّرديّة للصراع.

يشير جاد نئمان في مقالته الجرّة والنصل والكأس المقدّسة: أفلام الصراع اليهوديّ العربيّ والرومانس[٩] إلى سرديّة الرومانس الخاصّة بالعصور الوسطى، كمبنًى يُميّز الصّراع ويُقسّمه إلى فئتيْن: «أفلام الواقع الصهيونيّ في سنوات الثلاثين حتى سنوات الخمسين»[١٠] و«أفلام سنوات الثمانين التي أعادت بلورة التمثلات السينمائيّة للصراع اليهوديّ العربيّ».[١١] أنا أتقبّل التقسيمة التي اقترحها نئمان، لكنّني أودّ تأمّل التسلسل المكوّن من نقاط تحوّل عدة، لا من خلال التقسيمة الثنائيّة الصارمة بين مجموعتي أفلام التمثّلات وأشكالها. في العام ١٩٦٥، وقبل سنتيْن من اندلاع حرب ١٩٦٧، طرأ تحوّل أوّل من الوعي الانعكاسيّ لإقصاء العربيّ عن السّينما الإسرائيليّة والخطاب الصهيونيّ، وذلك في **فيلم ثقب في القمر** لأوري زوهَر. فزوهَر والسيناريست عاموس كينان شخّصا للمرّة الأولى شذوذ هذا الإقصاء عبر توجّه ساتيري وبارودي. في لُبّ الفيلم عمليّة بناء ستوديو إنتاج في قلب الصحراء، وفيه يجري تصوير مشهد وفقًا لرموز فيلم كانوا عشرة، حيث يهجم عرب يمتطون الخيول على الطلائعيّين الذين يفلحون الأرض. أدّى أدوار العرب ممثلون يهود دُهنوا بماكياج أسود مبالغ به،[١٢] يبرز عبثيّة غياب العربيّ الحيّ والحقيقيّ، وهم يتمرّدون ويحتجّون أمام مُخرجيْ الفيلم الداخليّ وهما تسيلنك[١٣] (أوري زوهَر- ممثل من مواليد البلاد) ومزراحي[١٤] (أفرهام هفنر- الممثل الأشكنازي): «أُنظر، نحن دائمًا نلعب أدوار أشخاص شريرين. نحن نريد أن نمثل شخصيات صالحة ولو مرّة واحدة».[١٥] مزراحي من جهته يتعامل مع هذا الطلب بأنّه طلب غير معقول بتاتًا. وهو يردّ بثقة: «هل أنتم مجانين؟ أنتم؟ (تلعبون أدوار) أشخاص صالحين؟ أنتم عرب». نحن نرى ردّ الثلاثة على أقوال مزراحي عبر النيجاتيف. فزوهَر يستخدم هنا المواد السينمائيّة الخام، عبر طباعة النيجاتيف على السيلولويد، وبهذا يوفر تمثيلًا سينمائيًّا للعبثيّة والتسخيف الكامنيْن في تمثّلات العربيّ الثنائيّة. يتطرّق هذا المشهد في الوقت نفسه إلى الرواية التي تفيد بأنّ العربيّ يُستخدم دائمًا لدور «الشرير»، وإلى تمثّلات نمطيّة كونه أسودَ، وإلى العبثيّة الكامنة في أنّ ممثلًا يهوديًّا يلعب دوره. حتّى أنّه يجري سلب وجهة نظره المحاكية. خلافًا لمزراحي فإنّ تسيلنك يرى في الموقف فرصة مناسبة لنكتة جيّدة ويردّ عليه: «هذه سينما». ثم يقبل ويسمح لهم بأن يكونوا «صالحين» مرّة واحدة، «لكن في مشهد واحد فقط»- يُشدّد. وهكذا يُصوّر المشهد مرةً ثانيةً بحيث أنّ الممثلين اليهود الذين يلعبون شخصيات العرب يلعبون أدوار فالحي الأرض «الصالحين» الذين يهجم عليهم القوزاق اليهود «الشريرون». تدّعي شوحَط بخصوص هذا المشهد أنّ فيلم ثقب في القمر «يُقوّض التصاوير المعهودة لدرجة معيّنة فقط. فعلى العرب الذين يلعبون الآن أدوار «الصالحين» أن يُغنّوا بالعبريّة أغنية طلائعيّين يهوديّة، لذلك فإنّ الفيلم لا يزال يربط بين الأيديولوجيا الطلائعيّة والأبطال».[١٦] على الرغم نت أنّها توافق على أنّ الفيلم ينتمي إلى جانر الباروديا (المحاكاة التهكميّة)، وحتّى أنّها تشير إلى الموازاة بين الباروديا السينمائيّة لدى زوهر والباروديا خاصّته بشأن الرواية الصهيونيّة،[١٧]، فإنّ شوحَط تتجاهل توجّه المفارقَة الذي يُميّز المشهد. يبدو أنّ زوهَر وفّر في هذا المشهد تعبيرًا رائعًا ونقديًّا لتغييب العربيّ كشخصيّة حقيقيّة عن الخطاب الصهيونيّ، وبالتالي عن السينما الإسرائيليّة أيضًا. يُضاف إلى ذلك أنّه أنتج على ما يبدو باروديا ذاتيّة وهو يُسخّف بشكل خاصّ الفيلم الذي أنتجه قبل ثلاث سنوات من ذلك برفقة نتان إكسلرود ويوئيل زيلبرج، «شجرة أو فلسطين» (١٩٦٢).[١٨] زدْ على ذلك أنّ استخدام المواد الخام للفيلم الذي صُوّر بالأسود والأبيض هو مقولة بصدد الرؤيا ثنائيّة الأقطاب لدى اليهود المَرهونة لثنائيّة الأسود والأبيض، من دون أطياف أخرى أو فروقات دقيقة. فتسيلنك ومزراحي لا يقبلان العرب كـ«صالحين» إلّا إذا كانوا يتضامنون مع الروح الطلائعيّة

من فيلم "أنا أحمد".

اليهوديّة، ولا يُقبلون باعتبارهم «الآخر». في هذا يكمن عمى الألوان لدى الصهيونيّة. فالوجود العربي داخل السينما الإسرائيليّة وفي الخطاب الاجتماعيّ الصهيونيّ، لا يكون إلّا من خلال الحاجة الوظيفيّة إليه، ليقوم بدور «الشرير». وبصورة أعمق على المستوى السينمائيّ نقول إنّ هذا المشهد يُقوّض التمييز أحاديّ الأبعاد بين الخير والشرّ، من دون علاقة بالصراع اليهوديّ العربيّ، وهو بهذا يحمل إسقاطات أيضًا على هذا التمييز القائم في الخطاب السوسيو-سياسيّ. لقد وضع زوهر هنا مرآة دقيقة أمام السينمائيّين الإسرائيليّين وأمام المجتمع الإسرائيليّ على حدّ سواء. فشريط «ثقب في القمر» يُشكل نقطة تحوّل لا يمكن من بعدها العودة إلى تمثّلات العربيّ كما كانت سائدة حتى منتصف سنوات الستّين.

بعد ذلك بسنة، وربما كردّ فعل على ثقب في القمر أخرج أفيشاي كاتس فيلمًا قصيرًا مدّته ١٥ دقيقة كتب السيناريو له رام ليفي عنوانه أنا أحمد. ومنذ عمله التوثيقيّ الأوّل كسيناريست وقبل أن يدرس السينما، تأمّل رام ليفي فتًى عربيًّا من القرية يعمل في تل أبيب، ومنحه اسمًا وصوتًا وبطولة الفيلم. كان ليفي[١٩] أوّل سينمائيّ يهوديّ في إسرائيل يقوم بتأمّل عربيّ كإنسان وكموضوع لفيلم. وهذه هي المرة الأولى التي تجري فيها محاولة لتأمّل مَن كانوا شفافين في نظرنا وقتها، وما زالوا كذلك للأسف حتى يومنا هذا في الكثير من النواحي.

تبدّتْ نقطة التحوّل التالية بعد عقد من الزمن، أي بعد مضيّ عام واحد على حرب ١٩٧٣، وذلك في فيلم دان فولمان ميخائيل شِلي (١٩٧٥)، وهو إعداد سينمائيّ لرواية عاموس عوز. في مركز الفيلم حانه جونين، وهي روح معذّبة ومتفتّتة، وحياتها المتنافرة مع ميخائيل جونين. صحيح أنّ النسيج البشريّ في الفيلم هو يهوديّ أشكنازيّ، إلّا أنه يحوي ١٣ مشهدًا تستخدم شخصيّة العربيّ والدلالات المشحونة فيه، ضمن الخطاب الثقافيّ والاجتماعيّ اليهوديّ. عندما تسافر حانه في الحافلة إلى كيبوتس ميخائيل تتذكّر كيف كانت تلعب وتتشاقى في طفولتها مع توأمَيْن عربيَيْن. نحن نسمع أفكارها من خلال المَدرَج الصوتيّ للفيلم: «قبل الحرب، كنتُ ألعب مع ولديْن عربيَيْن. لقد حافظوا عليّ. كنتُ أميرة. أصدرتُ لهما الأوامر، سيطرتُ عليهما. كم هو بعيد...».[٢٠] في المرّة الثانية نشاهد صيغة أخرى لهذا المشهد أثناء مشهد حبّ ضائع بين ميخائيل وحانه، حين ينتهي المَدرج الصوتيّ بجملة «الحربُ فرّقتنا».[٢١] بين هذيْن المشهديْن ثمّة مشهد تستيقظ فيه حانه بذعر جراء كابوس كان فيه توأمان عربيّان بالغان يُمسكان بها ويُهدّدان باغتصابها.[٢٢] في نهاية الشريط، حين تكون حانه في وضعيّة تدمير ذاتيّ نهائيّ بعد

أن توقفت عن الكلام والعيش كالمعتاد، يعود التوأمان البالغان ويزورانها بذعر، حين تستسلم لهما أثناء الحمّام. بعدها يظهران مُسلّحيْن يزحفان تحت شريط شائك، وهما يُذكّران «بالمتسلّلين العرب» في سنوات الخمسين.

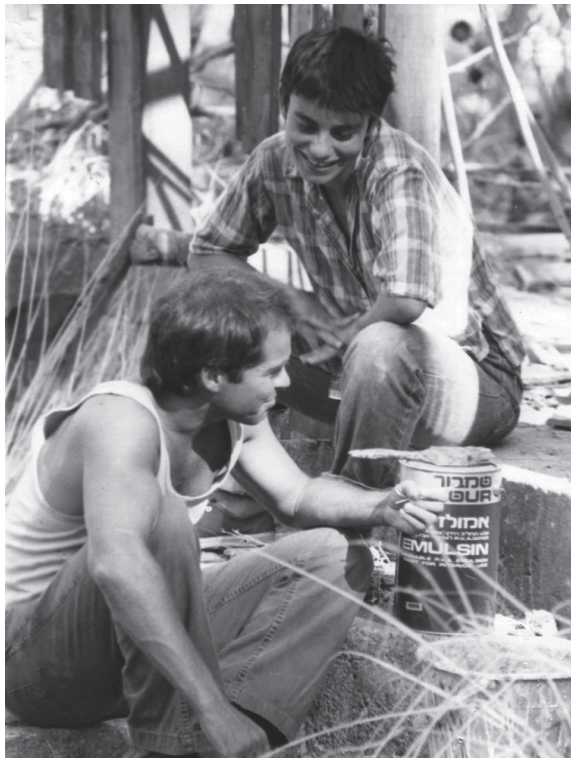
يستخدم فولمان العرب بشكل مُركّب. صحيح أنه مصاب بالأعراض التي كتبت شوحَط ضدّها وتفيد بأنّ العرب ليسوا شخصيات حقيقيّة يتمتّعون بحيوات مستقلّة. فهم يُعرَضون كصورة نمطيّة ويُمثّلون غرائبيّة أيروسيّة، وعالمًا غير عقلانيّ يناقض تمامًا العالم الذي يُمثّله ميخائيل وهو عالم علميّ وعقلانيّ[٢٣] من جهة، لكنّه عالم كابوسّي وتجسيد لقوى الظلام والدّمار من جهة ثانية. مع ذلك ثمّة مقولة سياسيّة خفيّة هنا تتمرّد ضدّ تجاهل العربيّ، وتُحذّر من الدمار المُضمّن فيها. لقد لعبت حانه اليهوديّة الأشكنازيّة مع التوأمَيْن العربيّيْن وهي صغيرة. وقتها لم يُشكّلا أيّ تهديد وكانا يُمثّلان البراءة والجمال- مثلها تمامًا. إلّا أنّ العلاقات بينهم لم تكن متكافئة: هي التي أصدرت الأوامر، وسيطرت عليهما، وهما كانا يحرسانها. منظور الفيلم ليس منظور حانه على الرغم من أنّ القصّة تُروى من وجهة نظرها وبوساطة صوتها. التمثيل السينمائيّ لفقدان حانه الأخير هو المخرّبان العربيّان. يُذكّر هذا المشهد بمشهد الطفولة حين كانت الأمور عكس ذلك. لذا فإنّ تضييع حانه للفرصة هو تضييع المجتمع اليهوديّ في إسرائيل، الذي تجاهل العرب ورأى فيهم وظيفة وأداة لعب وسيطرة. لقد تجاهل هذا المجتمع خصوصيّة العربيّ والعلاقة الخاصّة التي كان يمكن لها أن تتطوّر عندما سادت بينهم علاقة إنسانيّة وكان الاثنان ضعيفيْن واتكاليّيْن أكثر. يثير الفيلم السّؤال الحتميّ: ماذا كان سيحدث لو أنها أقامت حوارًا مع العرب من دون أن تُغرى بالسيطرة عليهم. ردًّا على هذا السّؤال يتردّد صدى الردّ المحتمل من مزراحي في ثقب في القمر «هل أنت مجنون؟ إنهم عرب». لم يكن ردّ فولمان لمزراحي ومُبدعيه، أوري زوهَر وعاموس كينان، «هذه ليست إلا سينما». فوفقًا لفولمان، العربيّ الخاضع والمُتنكّر له غير قابل للسيطرة وسيتمرّد في النهاية. إنّ عدم قدرة المجتمع اليهوديّ على خلق حوار مع العربيّ «الآخر» يشكّل جزءًا من أمراضها، وهو الذي يقود إلى ضياعها. فالفيلم يوجّه نقدًا تقويضيًّا لتجاهل «الآخر» العربيّ ولوظيفيّته في الخطاب الاجتماعيّ- السياسيّ السّائد في تلك الفترة. وبهذا فإنّ فولمان يواصل في واقع الأمر خطابًا دراميًّا للخط الذي رسمه أوري زوهَر في إطار ساتيريّ/باروديّ في شريط ثقب في القمر. لا يتركّز فولمان في روايته السّرديّة بعُمق الشخصيّات العربيّة، التي تشكّل خلفيّة لأحداث الحبكة الإسرائيليّة الأشكنازيّة، إلّا أنّ حضورهم الدائم في الخلفيّة مزعج ومُهدّد. فهم في هذه المرة ليسوا قوى دمار أو كائنات غرائبيّة فحسب، بل هم العمال الذي يُشيّدون القدس، على غرار العمال في بسطات سوق محنيه يهودا. وعلى الرغم من حضورهم الذي يطغى على الحيّز الإسرائيليّ النابض بالحياة الذي يتمتّع في هذا الفيلم بحضور وقوّة عبر المَدرج الصوتيّ، فإنّهم ليسوا إلّا خلفية لسكّان القدس اليهود.

في العام ١٩٧٨ أخرج رام ليفي **فيلم خربة خزعة**[٢٤] كإنتاج تابع لقسم الدراما في القناة الرسميّة الإسرائيليّة. كانت ذروة الفيلم في سلسلة مشاهد (سيكوينس)[٢٥] يقوم فيها الجنود الإسرائيليّون بتحميل الفلسطينيّين على الشاحنات ونقلهم إلى ما وراء الحدود الإسرائيليّة. يظهر هذا السيكوينس كلّه من منظور ميخا (ديلك فلينيتش) الذي يتأمّل الفلسطينيّين كبشريّين. ولأوّل مرّة في السينما الإسرائيليّة يُخصَّص «وقت شاشة» للفلسطينيّين كضحايا، كبشر. يمنح ليفي الفلسطينيّين وجوهًا ويُكثر من اللقطات القريبة (زوم) عليهم وهم محبوسون بين سياج صندوق الشاحنة وفي الطريق إليها. في هذا السيكوينس[٢٦] تصاوير بارزة لم تكد تظهر على الشاشة الإسرائيليّة حتّى يومنا هذا. ومن أبرزها: سلسلة الفلسطينيّين البشرية التي تتخبّط في الوحل وهم في طريقهم إلى الشاحنة؛[٢٧] فلسطينيّة مكشوفة الصدر تُرضع رضيعها؛[٢٨] مشهد تصويريّ يُذكّر برسمة كلاسيكيّة لامرأة مُرضعة؛ امرأة تحمل طفلها الصغير على ذراعيْها على شاكلة وضعيّة البييتا (الشفقة، Pietà): مريم العذراء وهي تحتضن يسوع المصلوب، وهي أيقونة شهيرة لعذابات الأمّ في الرسم والثقافة البصريّة؛[٢٩] ونهايةً، حركة كاميرا زوم بانوراميّة طويلة على وجوه الفلسطينيّين الذين يجلسون في الشاحنة ويتأمّلون يائسين الجنود الذين يطردونهم.[٣٠] تتقاطع هذه التصاوير في المونتاج (التوليف) مع لقطة قريبة (زوم) لميخا الذي يتأمّلهم ويشاهدهم. يوفّر رام ليفي وجهًا وحضورًا للفلسطينيّ، وللإسرائيليّ الوحيد

المنكشف على معنى الغبن الحاصل أمام عينيْه. لقد خلق رام ليفي في هذا الفيلم رواية سرديّة وتمثيلًا سينمائيًّا للنكبة، في الفترة التي لم يكن فيها غالبية اليهود في إسرائيل واعين قط لهذا المصطلح، الذي لم يكن دارجًا بعد في الخطاب الثقافيّ اليهوديّ. وبهذا يكون ليفي قد كسر تابو عميقًا من الإنكار والنفي في السّينما الإسرائيليّة خصوصًا، وفي الثقافة والخطاب الاجتماعيّ والسياسيّ عمومًا.

بعد ذلك، وعلى مرّ العقد التالي، أُنتجت أفلام تأمّلت الصراع الإسرائيليّ-الفلسطينيّ بنظرة جديدة.

في العام ١٩٨٢، وقبل حرب لبنان الأولى بقليل، عرض فيلم داني فاكسمَن خمسين -لأوّل مرة- نظرة نقديّة عن العنصريّة السّائدة أيضًا في الطبقة الليبراليّة في إسرائيل. وهنا أيضًا نرى ثنائيّة مثيرة للاهتمام، تكشف عن تعقيدات المسألة. تدور أحداث خمسين في بلدة عريقة في الجليل وهو يتركّز في عائلة مزارعين من نسل «طلائعيّي» مطلع القرن. في أعقاب مخطّط مصادرة أراضٍ بادرت له الحكومة الإسرائيليّة، ضمن مشروع تهويد الجليل، يحاول جداليا (شلومو ترشيش) شراء أراضي أبو يوسف (سليم ضو)، بغية تشييد مزرعة أكبر على الأراضي المشتركة للعائلتيْن. كان أبو يوسف في الماضي صديقًا لوالد جداليا، وهو على استعداد لبيع الأراضي والتمتع بالمردود الماليّ، لكنّه يتراجع عن ذلك في أعقاب ضغوطات من ناشطين سياسيّين عرب يُفضّلون منع بيع الأراضي بأيّ ثمن، وبالتالي إجبار الحكومة الإسرائيليّة على تأميم أراضيهم. ثمّة حبكة ثانويّة في ضمن هذه التعقيدات السياسيّة الصعبة حول الأرض، وهي العلاقة الرومانسيّة التي تتطوّر بين خالد (ياسيف شوّاف)، العامل العربيّ لدى جداليا، وبين أخته حافا (حمداه ليفي). حتّى هذه اللحظة بدا جداليا إنسانًا متسامحًا وإنسانيًّا لا يطمح لتحقيق الربح المالي من نهب أراضي العرب، وهو على استعداد حتّى للسماح لهم بالنوم في ساحته، حتى لو كان الأمر منوطًا بالمخاطرة ومخالفة القانون. لكنّه لم يستطع أن يهضم ويتقبّل كسر التابو حول إقامة علاقة جنسيّة بين أخته اليهوديّة وبين العامل العربيّ. في نهاية الفيلم يعمل جداليا وخالد سوية في الحظيرة. خالد يعتني بالبقرات وجداليا يقترب من ثور الإخصاب المحبوس في قسم منفصل. وفيما هو يتأمّل الشاب العربيّ يقوم بفتح القفل



من فيلم "خمسين".

لينقضّ الثور على خالد وينطحه فيقتله.[٣١] لقد اختار داني فاكسمن موضَعة فيلمه داخل الخط الأخضر، في المكان الذي ينفصل فيه الصراع اليهوديّ-العربيّ عن مسائل الاحتلال الذي حصل بعد حرب ١٩٦٧. ولأوّل مرّة في السينما الإسرائيليّة نرى محاولة للتعامل مع أسئلة عينيّة صعبة تخصّ الصراع على الأراضي، وهو صراع عرقيّ وثقافيّ. يرى الإسرائيلي في نفسه ليبراليًّا وإنسانيًّا، لكنّه يتحوّل إلى قاتل ظلف عندما يصل الصراع إلى داخل منزله. ترى شوحَط في هذا الفيلم نقطة تحوّل لكنّها تُشكّك في كونه فيلمًا تقويضيًّا، مُدّعيةً أنّ «إطلاق سراح الثور كان خطوة متهوّرةً»[٣٢] وأنّ «جداليا يقتله عن طريق الخطأ».[٣٣] وتدّعي في النهاية أنّ المطر الشديد الذي يهطل في المشهد الأخير يغسل الشَّر (الخمسين) والدم، بحيث يُطهّر فاكسمن الجريمة ويُبقي الرواية السرديّة مع نهاية مفتوحة.[٣٤] أنا أقرأ المشهد بشكل مختلف: بواسطة تصوير المشهد وتوليفه يتوقف الفيلم عند تبادل النظرات بين خالد وجداليا قبل إطلاق سراح الثور المندفع. حتّى أنّ فاكسمن يُطيل الوقت ويخلق لحظة انتظار تسمح لجداليا بالتفكير جيدًا في أفعاله. يحقّ للمشاهد أن يُقرّر ما إذا كان

في العام ١٩٨٣ اقترح جاد نئمان تأمّلًا جديدًا وتقويضيًا للصّراع الإسرائيليّ- الفلسطينيّ في فيلمه طبق من فضة. فجاد يعرض على الشاشة شخصيّات فلسطينيّة عدّة يؤدّي دمجُها معًا إلى خلق تعقيدات وتركيبات تفضي إلى بلبلة في مَن يكون "الآخر"، وما الذي يُعرّف هذه "الأُخرويّة". فنئمان يُنتج عكسًا متماثلًا جديدًا، تنوجد فيه روايتان سرديّتان متوازيتان لمجموعتيْن، فلسطينيّة ويهوديّة، وفي كلّ واحدة منهما تنشأ تصدّعاتٌ في مواجهة الواقع المُركّب.

جداليا مترددًا، أم أنّه قد دبّر هذه الخطوة بحرص وبدم بارد. لكنّنا لا نتحدّث هنا عن خطوة متهوّرة، ولا عن فعل بدر عن خطأ بكلّ تأكيد. صحيح أنّ جداليا قد دبّر هذه الفعلة على أنّها فعلة بدرت عن خطأ، الأمر الذي يُوضح جليًّا كَلَبيّته وقسوته. زدْ على ذلك أنّ المطر الذي كان يضرب الأرض بشدّة بعد القتل، يُرجع صدى الفيضان، ويُنتج نهاية قياميّة من الصعب التعامل معها وكأنّها نهاية مفتوحة. كما أنّ تفحّص التعبير السّينمائيّ للمشهد يُوضح أكثر تعقيدات المسألة. فبينما نرى أنّ الرواية السّرديّة هي تقويضيّة ولا لبس فيها، فإنّ اختيار فاكسمن لزاوية التصوير والمسافة بين الكاميرا والشخصيات يكشفان عن تناقض داخليّ جدير بالفحص. نحن لا نرى خالدًا إلّا من البعيد من وجهة نظر جداليا، بينما نرى جداليا عبر لقطة قريبة (كلوز أب) تُبرز وجهه المُعذّب. ونرى أنّ وجه خالد موجود في الظلّ لذلك فإنّ المشاهد لا يستطيع تمييز إنسانيّة الضحيّة في اللحظة الحاسمة. في المقابل، تسمح الإضاءة التي على وجه جداليا للمشاهدين برؤية وجهه جيّدًا والتضامن معه. بهذا المعنى، مهما يكن **فيلم خمسين** نقديًّا وتقويضيًّا فإنّه يخلق في اللحظات المصيريّة تعابير سينمائيّة غير متناسقة تعطي الأفضليّة لشخصيّة اليهوديّ عبر منحها البُعد الإنسانيّ الموجود في اللقطة القريبة على وجهه، وذلك على حساب شخصيّة العربيّ الذي يُجرّد من إنسانيّته لصالح تحويله إلى أيقونة. تشير الأفلام التي تطرّقنا إليها هنا إلى تطوّر جدليّة (ديالكتيك) مركّبة من التقدّم والتقهقر في ما يخصّ القدرة على تأمّل «الآخر» العربيّ من وجهة نظر المبدع اليهوديّ. وتعكس هذه الجدليّة التقلّبات السياسيّة والاجتماعيّة في الخطاب اليهوديّ-العربيّ على مرّ السنوات، والتي أُنتجِت فيها هذه الأفلام.

في العام ١٩٨٣ اقترح جاد نئمان تأمّلًا جديدًا وتقويضيًّا للصّراع الإسرائيليّ- الفلسطينيّ في فيلمه طبق من فضة. فجاد يعرض على الشاشة شخصيّات فلسطينيّة عدّة يؤدّي دمجُها معًا إلى خلق تعقيدات وتركيبات تفضي إلى بلبلة في مَن يكون «الآخر»، وما الذي يُعرّف هذه «الأُخرويّة». فنئمان يُنتج عكسًا متماثلًا جديدًا، تنوجد فيه روايتان سرديّتان متوازيتان لمجموعتيْن، فلسطينيّة ويهوديّة، وفي كلّ واحدة منهما تنشأ تصدّعاتٌ في مواجهة الواقع المُركّب. يتركّز الفيلم في رحلة أفرادٍ وكفاحهم الميئوس منه، الذين يسعوْن إلى كسر دائرة العنف بين اليهود والفلسطينيّين في «أرض إسرائيل»، والتعاون معًا من أجل تحقيق وجود نزيه قوامُه المساواة والعدل بين الطرفيْن المتناحريْن.

يفشل رياديّو هذه المحاولة ويدفعون حيواتهم ثمنًا لذلك، لأنّ كلا الطرفيْن ينظران إليهم كأعداء وخونة.

يجلب يوني جولدمن (جيدي جوف) من ألمانيا نصف مليون مارك لأصدقائه الفلسطينيّين- الإسرائيليّين لغرض بناء جامعة فلسطينيّة في عكا، من أجل بناء بنية تحتيّة ثقافيّة وإنتلكتواليّة لريادة مقاومة غير عنيفة للاحتلال الإسرائيليّ في الضفة الغربيّة. هذه الرؤيا مشتركة لثلاثة شركاء: بروفسور أولريخ الألمانيّ، الذي يُجنّد الأموال ويُقتل رميًا بالرّصاص فور تسليمه إلى يوني، وبروفسور وليد خضر (يوسف أبو وردة) ويوني.

يصل يوني إلى عكا ويكتشف أنّ رفاقه -نشطاء يساريون من اليهود ومن العرب مواطني الدولة- قد دبّ بينهم الشقاق. فجميعهم -باستثناء وليد الذي

تـرك المجموعـة- ينـوون اسـتخدام الأمـوال لـشراء سـلاح للمقاومـة المسـلّحة ضـدّ الاحتـلال الصهيونـيّ. يرفـض يونـي تسـليم الأمـوال ويُخطـط لإعطائهـا لوليـد الـذي اسـتشرف مـا سـيحدث، وحـذّره بقولـه إنّ هـذا القـدر مـن النقـود سـيدفع النـاس لقتـل بعضهـم بعضًـا. يُقـرّر الاثنـان أن يعيـد يونـي الأمـوال إلى أولريـخ في ألمانيـا لحـين توفـر إمكانيّـة تحويلـه لصالـح تشـييد جامعـة فلسـطينيّة. لكـنّ يونـي أثنـاء محاولتـه إعـادة الأمـوال إلى ألمانيـا يلاقـي معارضـة مـن الجنـاح المتشـدّد في المجموعـة الـذي يرغـب في الحصـول عـلى الأمـوال لـشراء الأسـلحة. في المقابـل يسـعى الشـاباك (المخابـرات الإسرائيليّـة) لإجبـار يونـي على تسـليم النقـود للفلسـطينيّين كـي يكـون بوسـعهم القبـض عليهـم مُتلبّسـين أثنـاء شرائهـم للأسـلحة. وهكـذا يجـد يونـي نفسـه بـين المطرقـة والسـدّان، لتتمحـور الدرامـا حـول محاولتـه اليائسـة التخلـص مـن هـذا الفخ الـذي وقـع فيه. يُحكـم الشـاباك مـن قبضتـه عـلى يونـي، فيُصـادر جـواز سـفره ويعمـل رجـال الشـاباك الذيـن قتلـوا أولريـخ عـلى تجريـم يونـي بجريمـة القتـل، عـلى الرغـم مـن أنّهـم هـم مـن قتلـوا أولريـخ بعـد أن سـلّم النقـود إلى يونـي. وهكـذا أصبـح يونـي بـلا جـواز سـفر ومطلوبًـا عـلى جريمـة قتـل في ألمانيـا، وهـو خاضـع لمراقبـة الشـاباك الصارمـة الـذي يُبعـد كلّ مـن يحـاول مسـاعدة يونـي ويهتـم أيضًـا بإثـارة الشـكّ في نفـوس رفـاق وليـد الفلسـطينيّين بأنّـه متعـاون. يقنـع وليـد يونـي بالهـرب بهويـة مزيّفـة؛ وهـذا أمـل يوني الأخـير للخـروج مـن المتاهـة التـي وجـد نفسـه فيهـا، مـن دون أن يخـون رفاقـه مـن جهـة، ومـن دون أن يخـون دولة إسرائيـل مـن الجهـة الأخـرى. في طريقهمـا إلى صديـق وليـد الـذي سـيمنح يونـي هويـة مزيفـة، يقتـل عميـل شـاباك وليـد ويضـع مسـدّس الاغتيـال في يـدي يونـي الفـزِع. وهكـذا يُجـرَّم يونـي أيضًـا بقتـل وليـد ويضطـرّ للهـرب إلى ملجئـه الأخـير، إلى مستشـفى الأمـراض النفسـانيّة الـذي تعمـل فيـه صديقتـه طـال (داليـا شـيمكو)، التـي تسـاعده عـلى التنكّـر كرجـل بارانويانـيّ (مذعـور) خطـير، وتخبـئ الأمـوال في المستشـفى. تكتشـف طـال أنّ يونـي تـورّط مـع فلسـطينيّين ومـع الشـاباك سـوية وتسـتدعي ماكـس (يـوسي بـولاك) المسـؤول الرفيـع في الشـاباك، الـذي كان عـلى اتصـال مسـبق معهـا. يُـدرك يونـي أنّـه وصـل نهايـة الطريـق وعليـه التعـاون مـع الشـاباك، فيسـتجيب لمطلـب ماكـس بتسـليم الأمـوال للفلسـطينيّين. وهـو يعتقـد لوهلـة -والمشـاهدون معـه- أنّ بوسـعه أن يظـلّ مخلصًـا لنفسـه ومبادئـه وأنّـه نجـح بخـداع الشـاباك والفلسـطينيّين معهـم. ثـم يطلـب مـن رفاقـه الفلسـطينيّين أن يُرتبـوا لـه زورقًـا للهـرب مـن البلـد مقابـل النقـود. وفي اللحظـة التـي يسـلّمهم فيهـا النقـود وينـوي التوجّـه إلى الـزورق، فإنّـه يُحـذّر جميلـة، صاحبتـه القديمـة (سـهير هانـي)، مـن أنهـم لا يسـتطيعون شراء السـلاح بالأمـوال لأنّ الشـاباك يلاحقهـم وينتظـر سـقوطهم. تضـع جميلـة مسدّسًـا في جيـب معطفـه سرًّا، الأمـر الـذي يبـدو كلفتـة أخـيرة منهـا لحمايـة حياتـه مـن الفلسـطينيّين الذيـن يسـعون لقتلِـه. يعتقـد يونـي أنّـه نجـح في نقـل الأمـوال للغايـات التـي كان يرغـب بهـا هـو ووليـد وأولريـخ منـذ البدايـة. وهـو يؤمـن بأنّـه نجـح بالتحايـل عـلى الشـاباك والعـرب مـن الفـخ الـذي نصبـه لـه رجالـه، وحتّى إنقـاذ التنظيـم الفلسـطينيّ مـن الذيـن رغبـوا بدفعـه باتجـاه المقاومـة المسـلّحة. لكـن يتّضـح أنّ هـذه اللحظـة القصـيرة التـي حملـت في طياتهـا كـسرًا للدائـرة الثنائيّـة «هـم أو نحـن»، كانـت سرابًـا «لنهايـة سـعيدة». نحـن أمـام لعبـة المجمـوع الصفـريّ. فإبراهيـم (محمـد بكـري) قائـد المجموعـة الفلسـطينيّة، الـذي يخـشى مـن خيانـة يونـي ولـم يعـد بحاجـة إليـه بعـد الحصـول عـلى الأمـوال، يُوجّـه إليـه بندقيّـة قنـص مـن بيـت بعيـد ويُصيبـه بالرصـاص في قلبـه. في الوقـت نفسـه، يتلقـى رصاصـة في ظهـره مـن عميـل الشـاباك الـذي كان يلاحقـه، بعـد أن رآه يسـتلّ المسـدس الـذي أخـذه للتـوّ مـن جميلـة، كـي يحمـي نفسـه مـن رصاصـة إبراهيـم. وهكـذا يمـوت أولريـخ الألمانـي ووليد الفلسـطينيّ ويونـي اليهـوديّ. ثلاثتهـم حاولـوا تغيـير الوضـع والسـعي مـن أجـل السـلام ومـن أجـل غايـات مدنيّـة ومقاومـة سـلميّة. أمّـا الفلسـطينيّون الذيـن اختـاروا الكفـاح المُسـلّح فإنّهـم يُضبطـون مـع الأمـوال سـاعة إطـلاق النـار عـلى يونـي. ينتـصر الشـاباك في رغبتـه بتجريـم الفلسـطينيّين، وفي تحييـد الإسرائيليّـين الذيـن «فسـدوا» عـن الإجمـاع والمعايـير المتبعـة، وفي تكريـس وتثبيـت الـصراع العنيـف «عـلى نـار هادئـة».

تنتفـي قـدرة خلـق تعـاون بـين الأطـراف المتشـدّدة مـع سـقوط «المحاربـين مـن أجـل السـلام» لـدى الشـعبيْن المتنازعـيْن وفي ألمانيـا، إذ إنّ مسـؤولية الشـعب الألمانـيّ التاريخيّـة والنفسـانيّة والثقافيّـة تلعـب دورًا مهمًّا وحاسـمًا في النـزاع اليهـوديّ- الفلسـطينيّ. وهكـذا ينتهـي الفيلـم بانتصـار العنـف والاسـتبداد لـدى الطرفـيْن. الضحايـا الثلاثـة هـم الناشـطون الحقيقيّـون مـن أجـل السـلام

من فيلم "طبق من فضة".

ومناهضة العنف في البلدان الثلاثة (إسرائيل وفلسطين وألمانيا). عبر هذه الرواية السرديّة يُعرّف شريط طبق من فضة ضحايا الصراع الثلاثة باعتبارهم «آخر» لا تجمعهم أصولهم الإثنيّة أو المجتمعيّة أو الثقافيّة، بل رغبتهم بإلغاء «الأُخرويّة» في الطرف الثاني والتعاون معه بغية إبطال اللغم التراجيديّ الكامن في التقسيمة الثنائيّة حول «نحن» و«هم».

يُنشئ الفيلم مقابلة بين الصراع والمرض النفسانيّ، وبين الدولة ومؤسّسة للأمراض النفسانيّة. وتتجلّى هذه الفكرة بدقّة خلال المشهد الذي يحدث في مستشفى الأمراض النفسانيّة، عندما يجلس يوني في مواجهة الطاقم الطبيّ.[٣٥] فردًّا على أسئلة الطبيبة النفسانيّة الرئيسة (ميخال بات أدام)، يحكي يوني باختصار عمّا مرّ به حتّى لحظة هروبه إلى المستشفى. يوني يقول الحقيقة والمشاهدون على يقين بأنّه لا يعيش هلوسات بارانويانيّة. خلافًا لذلك، فإنّ وعي الطبيبة النفسانيّة وطاقم المستشفى ينحصر في الواقع غير المعقول فقط، كما يسمعونه من يوني، وبذلك يُصدّقون على وضعه النفسانيّ في أعقاب أقواله التي تبدو لاغية وغير معقولة تمامًا. يخلق نئمان هاتيْن التجربتيْن القطبيّتيْن بشكل متوازٍ عبر استخدامه المنظومة الهيتشكوكيانيّة، التي تُنشئ هوةً بين المعلومات التي تعرفها الشخصيّات وبين المعلومات التي يعرفها المشاهدون. وكما أنّ المشاهد يعي السبب من وراء مكوث يوني في المستشفى بوضعيّة «بارانويانيّ هائج»،[٣٦] كما تُشخّصه الطبيبة النفسانيّة، إلّا أنّه يُدرك في الوقت نفسه أنّ يوني عاقل وسويّ لكنّه مضطرّ لفعل هذا من أجل البقاء في عالم غير سويّ. يُراوح المشهد بين العبث السوريالي والواقع الثاقب بحيث أنّه يُشخّص ويُعرّف العبث الوجوديّ في حياتنا، في حين أنّ نئمان نجح في العثور على لغة دقيقة تلائمه، تُراوح بين الواقعيّة الثاقبة والسوريالّية.

يتبنّى اسم الفيلم بسخرية تهكميّة عنوان قصيدة نتان ألترمَن طبق من فضة،[٣٧] التي تحوّلت إلى أيقونيّة ثقافيّة في الخطاب الإسرائيليّ. «طبق الفضة» لدى ألترمَن هو فتى وفتاة يُمثّلان مُجمل قتلى حرب «التحرير» (النكبة)، الذين منحوا الشعب اليهوديّ بموتهم الاستقلاليّة والحياة الحرّة في دولة سياديّة على طبق من فضّة. أمّا في الفيلم فإنّ وليد ويوني (يمكن إضافة أولريخ أيضًا، مع أنّه خارج

حبكة الفيلم والوجود في البلد على حدّ سواء) يُشكّلان «طبق الفضة»، أي الشبان والشابات الذين ماتوا على مذبح معتقداتهم ونضالهم، لكنهم على عكس قصيدة ألترمَن والواقع الذي تُمثّله حين لم تذهب التضحية سدًى، وحين حقّق المحاربون ما حاربوا من أجله، أي تأسيس دولة إسرائيل. ففي هذا الفيلم كان النضال سدًى، والتضحية سدًى، وعاد الوضع إلى ما كان عليه: إلى الصراع المسلّح والضاري. فسعي ضحايا «طبق الفضّة» للمقاومة السّلميّة لم يتحقق، والدلالة البين نصيّة لاسم الفيلم تُقوّض الأسطورة الألترمانيّة، وتقترح بدلًا منها صورة عالم تراجيديّة. وفي الوقت الذي كان «طبق الفضة» الخاصّ بألترمَن جزءًا عضويًّا ولازمًا من الهويّة الصهيونيّة و«النحن»، فإنّ «طبق الفضة» الخاصّ بنئمان يُعرّف «آخر» جديدًا من «رفاق الطريق»، وهو عنوان الفيلم باللغة الإنجليزيّة Fellow travelers، وترجمته إلى العبريّة ذات دلالات متعدّدة. يبدو ظاهريًّا أنّ هذا تعبيرًا بالإنجليزيّة يخص أشخاصًا يدعمون التنظيم من دون أن يكونوا أعضاء فاعلين فيه، أي أولئك الموجودون في حالة بينيّة من الضلوع من الخارج. هذا هو وضع أولريخ ووليد ويئير. إنّهم خارج القوات الناشطة في الصراع، رغم أنّ الشاباك يرى فيهم الثلاثة إرهابيّين. وعن أيّ رحلة نتحدّث؟ فليس ثمة رحلة حقيقيّة وهذا ليس فيلمَ رحلات، بل هو فيلم تشويق سياسيّ، وهي رحلة مجازيّة. المرافقون في هذه الرحلة -إلى عالم أفضل- هم الضحايا، يوني ووليد وأولريخ. إنّها رحلة إلى التعايش في محاولة لإعادة بلورة المستقبل والتخلّص من قيود التاريخ العنيف لدى الشّعوب الثلاثة، وهي تنتهي مع موتهم.

تتضح أُخرويّة يوني أكثر وأكثر مع اقتراب نهاية الفيلم، عندما يدرك الفخ الذي وقع فيه في لقائه الأخير مع ماكس في المستشفى.[٣٨] هذا المشهد يحوي نواة الفيلم القصصيّة والثيميّة:

ماكس:يوني أنا جئت لمساعدتك. كل ما عليك فعله الآن، أن تختار بين محاكمة بتهمة قتل أيليريخ أو الطريق الأسهل.

يوني: ماذا تقصد؟

هُنا يوضح ماكس ليوني أنّ عليه تسليم الأموال للفلسطينيّين كي يشتروا السّلاح بها، ومن ثمّ سيكون بالإمكان تجريمهم.

يوني: وماذا لو رفضتُ؟

ماكس: لا يمكنك الرفض!

يوني: فهمت.

ماكس: أنت تفهم بسرعة حين أشرح لك ببطء. أعطِهم النقود اليوم.

يوني: هذا يعني أنّ هذه الماركات الوسخة هي لكم وأنتم من قتل أولريخ.

ماكس: نحن لا نُلحق الأذى بالأبرياء.

يوني: مثل وليد...

ماكس: هل تعرف ماذا أسمّي الأشخاص الذين مثلك؟

«إرهابيّون حزينون». لقد تفتّتت مُثُلكم بين أيديكم ولم يتبقَّ سوى الدم. هلّا تخبرني من أجلي أنا، كيف أنّ شابًا مثلك، من الكيبوتس، مِظليّ ومن عائلة طيبة،[٣٩] كيف انتقل إلى الجانب الآخر؟

يوني: لا. لا يمكنني أن أشرح لك هذا لأنّك لن تفهم.

أنا لم أنتقل إلى أيّ جانب. هذه الجوانب التي تتحدث عنها غير موجودة بالنسبة لي.

ماكس: يوني، الطريق التي اخترتَها تقود مباشرة إلى بيروت! (مكان إقامة ياسر عرفات وقتها، ع.ب.)

يوني: وطريقك توصل إلى معكسرات اعتقال!

ماكس: من أنت لتحدثني عن معسكرات الاعتقال؟ هل تسمع؟

سأعيد لك جواز سفرك بعد أن تعطيهم النقود.[٤٠]

«من الكيبوتس ومِظليّ ومن عائلة طيّبة»، هي تعريفات لما نُظر إليهم في التيار المركزيّ للصهيونيّة على أنهم «ملح الأرض». في هذه الجملة، وبعد أن قال إنّ يوني انتقل إلى الجانب الآخر، يُعرّفه ماكس على أنّه «آخر» على الرغم من كونه يهوديًّا. يستلقي يوني بلا حول ولا قوة بعد أن عرّفه ماكس بأنّه «آخر» جديد. ويتساءل ماكس بحقّ كيف «انتقل إلى الجانب الآخر». وماكس يقصد ببساطة «إلى جانب العرب». أمّا يوني فيُموضع بيروت مقابل «معسكرات الاعتقال»، وهو خطاب لجيل وفترة تاريخية كان اليهوديّ لا يزال فيها ضحية الهولوكوست. ينتهي الحوار بالمقابلة التي أجراها يوني بين أفعال الشاباك باعتبارها تقود إلى معسكرات الاعتقال وبرفض ماكس القاطع لذلك بجملة «من أنت لتحدّثني عن معسكرات الاعتقال؟». النص الضمنيّ هو: «أنت الصبّار (الإسرائيليّ الجديد) لا تحدّثني عن المكان الذي أتيت منه، والذي أبذل حياتي كي لا نعود إليه». يعطي هذا الحوار الثاقب مدلولًا لقرار نئمان بأن يبدأ الفيلم في برلين خلال تسليم النقود من أولريخ ليوني، وبقتل

في فيلمه من وراء القضبان يقوم أوري برباش بمسار مثير وتجديديّ نسبة لسنة إنتاج الفيلم، أي سنة ١٩٨٤. تدور أحداث الفيلم بين جدران السّجن، ويبدو أن برباش استجاب للتحدّي الذي فرضه أوري زوهَر أمام السينما الإسرائيليّة في ثقب في القمر. السّجين اليهوديّ هو "شرير"، فيما يُعرض السّجين الفلسطينيّ كمقاتل حرّية على الرغم من كونه مخرّبا في الخطاب اليهوديّ، وهو الشخصيّة الإيجابيّة والناضجة في الفيلم.

الشاباك له. ثالوث أولريخ-يوني-وليد يُذكّر بثالوث ألمانيا ومعكسرات الاعتقال-إسرائيل-فلسطين. ثمّة تطوّر فكريّ في فيلم على طبق فضة يواصل العلاقة المتينة بين التاريخ اليهوديّ في الهولوكوست وتاريخ الصهيونيّة والغبن، التي ترافق الوجود في إسرائيل-فلسطين. وبهذا، يقترح نئمان تأمّلًا جديدًا بين المهيمن و«الآخر». المهيمن عبر طرفي الصراع يظلّ في مكانة الضحيّة التي تُكرّس الصراع، فيما «الآخر» هو الذي يناضل ضدّ مكانة الهيمنة ويحاول التحرّر من قيودها.

نهايةً، يهمّنا القول إنّ نئمان لا يقترح خلاصًا ولا حلًّا تفاؤليًّا لكسر دائرة العنف في بلدنا النازف. إنّه يقترح تفكيرًا بديلًا وتأمّلًا جديدًا في المأساة. وفي مقابل الرؤية السائدة التي يجسّدها ماكس في سؤاله «كيف انتقلت إلى الجانب الآخر؟»، يقترح نئمان ردّ يوني كحلٍّ ممكن: «أنا لم أنتقل إلى أيّ جانب. هذه الجوانب التي تتحدث عنها غير موجودة بالنسبة لي». ووفقًا لنئمان فإنّ الجانبيْن ليسا اليهود مقابل الفلسطينيّين. بل هم مُكرّسو الصراع والمواجهة من اليهود والفلسطينيّين، مقابل الداعمين للتعايش من الشعبيْن، وأنسال الألمان الذين يواجهون الشعور بالذنب جراء ذبح اليهود.

هكذا، وعلى الرغم من أنّ فيلم نئمان غير قادر على حلّ الصّراع وتغيير الواقع، فإنّه يخلق خطابًا جديدًا يؤثر على الوعي وعلى السينما الإسرائيليّة في تطوّرها الجدليّ.

في فيلمه من وراء القضبان يقوم أوري برباش بمسار مثير وتجديديّ نسبة لسنة إنتاج الفيلم، أي سنة ١٩٨٤. تدور أحداث الفيلم بين جدران السّجن،

من فيلم "جسر ضيق جداً".

ويبدو أن برباش استجاب للتحدّي الذي فرضه أوري زوهَر أمام السينما الإسرائيليّة في ثقب في القمر. السّجين اليهوديّ هو «شرير»، فيما يُعرض السّجين الفلسطينيّ كمقاتل حرّية على الرغم من كونه مخرّبا في الخطاب اليهوديّ، وهو الشخصيّة الإيجابيّة والناضجة في الفيلم. هذا الخيار يتقوّى في اختيار محمد بكري الفلسطيني صاحب الكاريزما أزرق العينيْن. تُثني شوحَط على التحوّل الذي حصل في تمثلات الفلسطينيّ، إلّا أنّها تنتقد برباش لأنّه اكتفى بقلب الأدوار النمطيّة بشكل جزئيّ ولم يستكمله بخصوص تمثلات اليهوديّ الشرقيّ- السّجين الجنائيّ و«المتخلّف».[٤١] نحن أمام مثال ممتاز يُجبرنا على الفصل بين الشرقيّ كـ «آخر» وبين الفلسطينيّ كـ «آخر». يوضّح هذا الفصل الصعوبة الجديدة في خيارات برباش في كلّ ما يخصّ التمثّلات الفلسطينيّة. فثمّة محاولة مهمّة لكسر التمثلات النمطيّة عبر خلق نمطيّات جديدة معارضة للنمطيات القديمة. فمحمد بكري يظهر كنسخة تشبه

«بـول نيومـان» فلسـطينيًّا. وفي الكثـير مـن النواحـي يُعـزّز الفيلـم القـراءة النمطيّـة للشـخصيّات، لأنّ محمـد بكـري -باعتبـاره اسـتثناءً مُحاكيًـا- يُنظـر إليـه كاسـتثناء يُثبـت القاعـدة. بمعنـى: وحدهـم العـرب الذيـن يشـبهونه يُنظـر إليهـم كعـرب إنسـانيّين وكشـخصيّات متعـدّدة الأبعـاد.

في منتصـف سـنوات الثمانـين، وقبـل انـدلاع الانتفاضـة الأولى بقليـل، عندمـا بـدأت أجـزاء متناميـة في المجتمـع الإسرائيـليّ بالتشـكيك في التناقـض الظاهـريّ الكامـن في مصطلـح «احتـلال متنـوّر»، نجـح عـدد مـن الأفـلام في التعامـل بشـكل جديـد مـع المعضـلات والمصاعـب التـي أشرتُ إليهـا حتـى الآن. وقـد تبلـور هـذا التطـوّر في اللحظـة التـي طـرأ فيهـا تحـوّل حقيقـيّ في وجهـات نظـر الشـخصيّات و/أو الممثلـين. في العـام ١٩٨٥ اختـار نيسـيم ديـان الممثـل الفلسـطينيّ مكـرم خـوري لـدور الحاكـم العسـكريّ في **فيلمـه جـسر ضيّـق جـدًّا**.[٤٢] وفي العـام ١٩٨٦ قـام شـمعون دوتـان بخيـار مشـابه في فيلمـه ابتسـامة الجـدي.[٤٣] يُذكّـر هـذا التحـوّل العكـسّي بالوضـع العبثـيّ الـذي رسـمه زوهَـر، عندمـا لعـب يهـود أدوارَ العـرب في فيلـم ثقـب في القمـر. زدْ عـلى ذلـك مـا حـدث في إحـدى المواجهـات الدراماتيكيّـة بـين الحاكـم العسـكريّ كاتسـمن (مكـرم خوري) والطبيـب العسـكريّ أوري (رامـي دانـون)، الـذي قدم لمسـاعدة كاتسـمن وحمايتـه مـن فسـاد الاحتـلال، حـين تناقـش الاثنـان حـول شرعيّـة فـرض العقوبـات الجمعيّـة. يـدور هـذا النقـاش بعـد حادثـة إطـلاق نـار مـن طـرف فتـى فلسـطينيّ عـلى جنـود الحكـم العسـكريّ التـي انتهـت بمقتـل حمـار. عندهـا لـم يسـمح كاتسـمن لأهـل القريـة بدفـن الحمـار آمـلًا أن تضطرّهـم رائحـة الجيفـة لتسـليم مُطلـق النـار الـذي كان يُقـدّر أنّـه يختبـئ في القريـة. بعـد ٢٤ سـاعة مـن النتانـة التـي بـدأت تشـكّل خطـرًا صحّيًّـا، يقتحـم أوري مكتـب كاتسـمن ويطالبـه بدفـن الحمـار:

أوري: الحمار يا كاتسمن، أخرِج الحمار من هناك.

كاتسـمن: لقـد أطلقـوا الرصـاص مـن هـذه القريـة. وهـم لا يزالـون يرفضـون تسـليم مُطلـق النـار. لذلـك فليختنقـوا قليـلًا.

أوري: أنـا أريـد أن أذكّـرك بـأنّ العقـاب الجماعـيّ لـم يعـد مسـموحًا.

كاتسمن: لا تشرح لي أنتَ ما هو العقاب الجماعيّ.

أوري: لقـد وعـدتَ! أنـا أطلـب منـك... أنـا أتوسّـل إليـك...

حُكم متنوّر. هل تذكر؟

كاتسمن: أذكر، كلّ شيء، أكثر من اللازم.

هناك الفكرة وهناك الواقع. خُذ واعطِ.

هنـاك عصـا وهنـاك جـزرة. لـو تصرّفـوا بشـكل جيـد، فسـنتصرّف نحـن بشـكل جيـد.

والعكس بالعكس. وإلّا، فإننا سنعود إلى بولندة.

أوري: لكن النتانة كاتسمن. النتانة غير إنسانيّة.

كاتسمن: هذه نتانتهم. أنتَ لست مضطرًا لشمّها.

أوري: نتانتهم؟ أنت تتحدّث مثل ضابط بولندي.

كاتسـمن: د. لينيـادو، الحمـار سـيظلّ وأنـت أُخـرج مـن هنا. أُخـرج![٤٤]

في المونولـوج حـول العصـا والجـزرة يتحـدّث كاتسـمَن عـن ماضيـه كضحيّـة ملاحقـة في بولنـدا. لذلـك لن يسـمح بـأن يتكـرّر هـذا الأمـر. وحقيقـة أنّ هـذا المونولـوج يؤدّيـه ممثـل فلسـطينيّ يعانـي التمييـز في إسرائيـل -حتى لـو لـم يكـن شـخصيًّا، بـل مجتمعـيّ وسـياسيّ- تختـزل مدلـولات اختيـار خـوري لهـذا الـدور وتخلـق تمثـلات تقويضيّـة «للآخـر» الفلسـطينيّ في الخطـاب الإسرائيـليّ. في تطرّقهـا إلى هـذا الفيلـم تقـول نوريـت جيرتـس: «الهُويّـة اليهوديّـة والهُويّـة العربيّـة تتصارعـان في هـذا الفيلـم، وهمـا تتبـادلان الوُسـوم والأمكنـة، والألحـان واللغـات، ومـع ذلـك فإنّهمـا تقفـان متقابلتـيْن في موقـف معـارض راسـخ، يُشـكّل العالـم العربـيّ فيـه محـلَّ تـوق واشـتياق الإسرائيـليّ».[٤٥] التعـارض بـين أوري وكاتسـمَن، وهـو في الكتـاب تعـارض بـين تمثـلات مختلفـة للوجـود الإسرائيليّ، يتحـوّل في فيلـم دوتـان إلى تعـارض بـين كاتسـمَن ضابـط الجيـش الإسرائيـليّ وبـين مكـرم خـوري الممثـل العربـيّ الـذي يؤدّيـه. أي أنّ التضـارب والـصراع الخارجـيّ بـين كيانـيْن منفصلـيْن في الكتـاب يتجلّيـان كـصراع داخـليّ يقـوم في داخـل كينونـة واحـدة تتألـف مـن شـخصيّة- ممثـل في الفيلـم. زدْ عـلى ذلـك أنّ جيرتـس تشـير إلى مـا تعتقـد أنّـه الإخفـاق المركـزيّ في الفيلـم والكتـاب إذ تدّعـي أنّ «العربـيّ لـم يُبلـوَر كشـخصيّة حقيقيّـة، وأنّ تـوق المبـدع والأبطـال يفتقـر في الواقـع إلى موضـوع حقيقـيّ».[٤٦] يواجـه اختيـار الممثلـين لـدى دوتـان هـذا الإخفـاق عـبر حضـور مكـرم خـوري الحقيقـيّ، الـذي يمنـح العروبـة حجمًـا حقيقيًّـا غـير موجـود في السـيناريو والكتـاب. هـذا مـا يخلـق مفارقـة مـن الوعـي الذاتـيّ للإخفاق الذي تشـير إليـه جيرتـس، بوسـاطة أنّ ممثـلًا عربيًّـا يُجسّـد شـخصيّة يهـوديّ، وخصوصًـا حاكمًـا عسـكريًّا. يهمّنـا التشـديد عـلى أنّ مكـرم خـوري كمواطـن إسرائيـليّ فلسـطينيّ مـن مواليـد ١٩٤٥، عـاش في إسرائيـل حتـى سـنّ الحاديـة

هذه المرة لم يُطلب من الممثل الفلسطينيّ أن يغنّي أغنية طلائعيّة يهوديّة، بل حظي بقول أحد أكثر النصوص دراميّة وصعوبة وطلبًا، ولم يكن بوكائي بحاجة إلى نيجاتيف السيلولويد. ينجح بوكائي وضو بإضحاكنا كما فعل زوهَر، لكنّهما نجحا أيضًا في إثارة انفعالنا. فهما لا يكتفيان بعكس واقع صعب من الإقصاء والسّعي إلى التغيير، بل يخلقان هذا التغيير بعملهما المشترك.

والعشرين تحت حُكم عسكريّ (١٩٦٦) كان ساريًا في دولة إسرائيل منذ إعلان تأسيسها (١٩٤٨) وحتّى قرار حكومة ليفي إشكول إلغاء الحكم العسكريّ في أواخر ١٩٦٦. وعليه، عندما يقول كاتسمَن لأوري: «أنا أذكر كلّ شيء، أكثر من اللازم»، فإنّ انفصامًا يحصل بين الشخصيّة التي تتذكّر حياتها كطفل تحت الاحتلال النازيّ في بولندا، وبين الممثل الذي يُجسّدها -مكرم خوري- الذي يذكر حياته تحت الحُكم العسكريّ الإسرائيليّ كفتًى فلسطينيّ نشأ في ظلّه.

هذا اللعب بوجهات النظر المتغيّرة اتّجه نحو مكان جديد على يد رافي بوكائي في فيلمه أفانتي بوبولو (١٩٨٦). تتركّز الرواية السرديّة للفيلم في جنديّيْن مصريّيْن (سليم ضو وسهيل حدّاد) اللذيْن يُحاولان الوصول إلى قناة السويس بعد هزيمة جيشهما في حرب ١٩٦٧. في مسيرهما نحو القناة يلتقيان بجُنديّيْن إسرائيليّيْن ينضمّان إليهما مُجبريْن. في هذه المرّة يكون المصريّ بطل الفيلم الذي يُروى الفيلم من وجهة نظره الخاصّة، وهو الضعيف والمتعلّق بمساعدة الجنديّ الإسرائيليّ القويّ والمتكبّر. يُعزّز بوكائي تبادل الأدوار ويؤكّده في مشهد التقاء الجنديّيْن المصريّيْن مع الجنديّيْن الإسرائيليّيْن. فالمصريّان يصلان إلى اللقاء وهما ظمآنان وسكرانان من النبيذ الذي وجداه في سيارة جيب مهجورة تابعة للأمم المتحدة. وهما يتوسّلان للإسرائيليّيْن طلبًا للماء لكنّ الإسرائيليّيْن يرفضان منحهما الماء. يُجسد سليم ضو شخصيّة مُمثل كان يحلم بأن يكون شخصيّة شكسبيريّة على الخشبة. وفي هذه اللحظة الحاسمة، التي يمكن فيها أن يموت من الظمأ لو لم ينجح بإقناع القائد الإسرائيليّ بإعطائه الماء، فإنّه يبدأ بإلقاء مونولوج شايلوك الشهير، كما كتبه شكسبير للتاجر اليهوديّ في مسرحيّة تاجر البندقيّة:

I am a Jew.
Hath not a Jew eyes?
Hath not a Jew hands, Organs,
dimensions, senses, affections, Passions,
fed with the same food, hurt with the same weapons,
subject to the same diseases, healed by the same means,
warmed and cooled by the same winter and summer,
as a Christian is? If you prick us, do we not bleed?
If you tickle us, do we not laugh?
If you Poisson us do we not die[47]

نرى أنّ كلمات شكسبير كما نطقها شايلوك وهي في سياق أفانتي بوبولو الجديد يقولها ممثل عربي من إسرائيل، سليم ضو، تغلق الدائرة الساتيريّة التي بدأها زوهَر في ثقب في القمر. هذه المرة لم يُطلب من الممثل الفلسطينيّ أن يغنّي أغنية طلائعيّة يهوديّة، بل حظي بقول أحد أكثر النصوص دراميّة وصعوبة وطلبًا، ولم يكن بوكائي بحاجة إلى نيجاتيف السيلولويد. ينجح بوكائي وضو بإضحاكنا كما فعل زوهَر، لكنّهما نجحا أيضًا في إثارة انفعالنا. فهما لا يكتفيان بعكس واقع صعب من الإقصاء والسّعي إلى التغيير، بل يخلقان هذا التغيير بعملهما المشترك.

قبل سنة على اندلاع الانتفاضة الأولى عبّرت السينما الإسرائيليّة عن عجزنا عن رؤية الآخر وتبنّي وجهة

نظرته وروايته. ومن المثير القول إنّ «الآخر» في هذه الحالة لم يكن الفلسطينيّ، وهو بالتأكيد ليس «شرقيًّا آخر»، بل هو عربيّ مصريّ، بشخصيّة مدوّرة الأبعاد مع تاريخ وعائلة ورغبات وحيثيّات نفسانيّة. لقد أُنجز هذا الفيلم بعد قرابة عقد على مرور حرب حزيران ١٩٧٣ وبدء المصالحة مع مصر. ومن الجائز أنّ الخطاب اليهوديّ الإسرائيليّ كان ناضجًا من هذا المنظور حصرًا لرؤية التماثل بين اليهود والعرب وتمثيله.

بعد عام على اندلاع الانتفاضة الأولى أنجز السيناريست والمخرج حاييم بوزَغلو عكسًا من نوع مختلف في فيلمه زواج مُفبرَك (١٩٨٨). في هذا الفيلم، يؤدّي شلومو بار آبا، الممثل المرتبط اسمه بياتسك[٤٨] اليهوديّ البلوندي، شخصيّة يهوديّ شرقيّ يتنكّر كفلسطينيّ أخرس ويحاول العيش والعمل مع عُمّال من غزّة. نحن نرى في هذه المرّة محاولة يهوديّ انتحال شخصيّة العربيّ. تفشل هذه المحاولة في الاختبار الحقيقيّ، عندما تدفع المخاوف الكوميديّة الغريزيّة اليهوديَّ لفتح فمه صارخًا صرخة هلع والعودة للاحتماء في وسط الإجماع الإسرائيليّ. على الرغم من ذلك نرى أنّ تعامل الشخصيّة مع التفاصيل الصّغيرة للحياة اليوميّة، ومع الإذلال والفقر في الحيّز التابع للسيطرة اليهوديّة، يسمح لحاييم بوزغلو -مخرج الفيلم- ولجمهور مشاهديه بالتأمّل في «الآخر» من وجهة نظرِهِ الخرساء والمكبوتة.

عند هذه النقطة أُغلقت دائرة المسألة المُركّبة الخاصّة بتمثّلات «الآخر-العربيّ» في السينما الإسرائيليّة. كانت بدايتها بالتجاهل والإقصاء والتعامل النمطيّ بالكامل حتى العام ١٩٦٤؛ وكانت نقطة التحوّل بالوعي الساتيري للظاهرة في ثقب في القمر (١٩٦٥)؛ ثم التطوّر البطيء الذي طرأ في أعقاب البحث عن تمثيل ملائم، والرواية السرديّة التي تسمح برؤية طرفيْن مُركّبيْن رغم المنظور الخاصّ بالمُبدع اليهوديّ، الإسرائيليّ، الذي وصل ذروته في طبق من فضة (١٩٨٣) لجاد نئمان؛ وحتّى نقطة التحوّل الكبيرة التي تجلّت بعكس الأفكار النمطيّة والتقليديّة التي بدأت عام ١٩٨٤ في شريط من وراء القضبان وتطوّرت في أربعة أفلام احتوت على قلب أدوار تقويضيّ بوساطة اختيار المُمثلين: جسر ضيّق جدًّا (١٩٨٥)، وابتسامة الجدي (١٩٨٦)، وفي الرواية السرديّة والمنظور: أفانتي بوبولو (١٩٨٦) وزواج مُفبرك (١٩٨٨).

في العقد الأخير من القرن العشرين طرأ تطوّر جديد أدّى إلى نشوء تفرّعيْن. فغالبيّة السينما الإسرائيليّة اليهوديّة ابتعدت عن المحاولات غير المُجدية لسرد قصص عن العرب لا يمكن أن تكون أصيلة، وكلما نزعت هذه السينما لطرح قصص تتعلّق بالمسائل الحسّاسة المتعلقة بالصراع الدامي كانت تختار عن سابق إصرار طرح القصة من منظور يهوديّ مألوف للمبدعين، من خلال الوعي بعدم قدرة هؤلاء المبدعين على سرد قصّة ليست جزءًا من مُعاشه الوجوديّ من دون الوقوع في الأفخاخ الحتميّة.[٤٩] لم تؤدِّ هذه الأفلام إلى خلق تمثلات سينمائيّة للعربيّ كشخصيّة مُركّبة شريكة في الرواية السّرديّة، ولكن خلافًا للسينما التي سبقت سنوات السبعين، نرى أنّ غياب تمثيل «الآخر» العربيّ حاضر بقوّة كبيرة وهو موجود في وعي الفيلم نفسه. مثالُ ذلك فيلم فالس مع بشير (٢٠٠٨)، وهو فيلم أنيميشن (تحريكيّ) يتطرّق إلى تروما حرب لبنان الأولى (١٩٨٢) وإلى المعركة على الذاكرة الخاصّة بهذه الحرب من وجهة نظر مُخرج الفيلم، أري فولمن. في نهاية الفيلم يتبدّل الأنيميشن بنقلة حادّة ومفاجئة بصور سينمائيّة واقعيّة لصور أرشيفيّة توثيقيّة، عندما ينجح الجنديّ اليهوديّ بربط ذكريات التروما المتشظيّة بمصدر هذه التروما، بحدث حقيقيّ يتذكّره: مجزرة صبرا وشاتيلا. يستوعب أري فولمن أنّه كان هناك، ويعي مسؤوليته لمجرد حضوره كشاهد أبكم على الفظائع. في هذه النقطة ينتقل مركز الفيلم من مُبدعه وذكرياته إلى ضحايا المجزرة الفلسطينيّين. هم المُهمّون الآن في هذه اللحظة التي تلتئم فيها الذاكرة، لذلك فإنّ المواد الخام للفيلم هي صور مقرّبة للنساء والأطفال الفلسطينيّين الذين نجوْا من المجزرة. تُبرز هذه النقلة الحادّة بوساطة التمثّلات إنسانيّة «الآخر» الفلسطينيّ وغيابه عن الفيلم حتّى هذه المرحلة، كتناقض لتمثلات الأنيميّة-الأيقونيّة لليهود أثناء الفيلم. تخلق هذه النقلة الحادّة في ماديّة الوسيط السينمائيّ رَجعَ صدًى خطابيًّا لما فعله أوري زوهَر في ثقب في القمر[٥٠]، عندما انتقل في لحظة مشابهة من الوعي الذاتيّ الانعكاسيّ إلى استخدام نيجاتيف السيلولويد.

في موازاة ذلك، وعند مطلع القرن الحادي والعشرين، بدأ تعاون بين مبدعين يهود وفلسطينيّين. مثالُ ذلك التعاون بين عيران ريكلس وسهى عراب اللذيْن كتبا

سوية الفيلمَيْن اللذيْن أخرجهما العروس السوريّة (٢٠٠٤) وشجرة الليمون (٢٠٠٨)، وفيما بعد الإعداد السينمائيّ الذي أنجزه مع الكاتب والسيناريست الفلسطينيّ سيّد قشّوع لكتاب العرب الراقصون (هويّة مُستعارة)، (٢٠١٤). وكتاب آخر أعدّة للسينما عيران كوليرين، فليكن صباح (٢٠٢١). وثمّة تعاون مُبتكر تمثّل في شراكة متميّزة بالكتابة والإخراج والإنتاج بين يارون شَني وإسكندر قبطي الفلسطينيّ، وهو فيلمهما عجمي (٢٠٠٩).

من الجدير أن نُنهي هذا النقاش بالمشهد الأوّل من فيلم رام ليفي الأخير، أموات يافا (٢٠١٩)، الذي كتب السيناريو له جلعاد عفرون والفلسطينيّ علاء حليحل. يتألّف الفيلم من روايتَيْن سرديّتَيْن متوازيتَيْن، الأولى فلسطينيّة- يهوديّة في يافا عام ٢٠١٩، والثانية يهوديّة- بريطانيّة من وقت الانتداب البريطانيّ. يبدأ الفيلم كأسطورة قوطيّة سوريالّية تدعو المشاهدين إلى الالتقاء بالموتى، بأشباح كوابيس الماضي التاريخيّ المشحون لدى الشعبَيْن. وهكذا يفتتح جورج (يوسف أبو وردة) الفيلم كراوي أساطير:

«اسمع هذه القصّة. على مرّ السنوات قضمت الريح والمياه الجرفَ الذي تقوم عليه المقبرة في يافا. في العاصفة الكبيرة في شهر شباط أُنتزعت قبور وسقطت إلى الشاطئ. هياكل عظميّة جُرفت وجماجمُ فتحت عينيْها. تخيّل أنّك تسبح في البحر وها هو أبوك يسبح مقابلك...». يتوقف هذا النصّ فجأةً بسبب ضجّة برق تصمّ الآذان وتظهر على الشاشة تصاوير قياميّة بالصوت والصورة، وعواصف برقيّة ورعود، وجماجم تنهمر صوب الكاميرا طالعة من بطن الأرض. الماضي المُنكّر والدفين يخرج كهجمة أشباح تغزو المشاهدين. «الآخر» العربيّ الذي أُخرِس وقُبر في الخطاب العبريّ مئة عام ينطلق خارجًا كي يقوم رام ليفي وجلعاد عفرون وعلاء حليحل بسرد قصّته عبر الممثلَيْن الفلسطينيَيْن يوسف أبو وردة وربى بلال عصفور.[٥١] هذه الأسطورة القوطيّة التي تستعين بمدخل ثيماتيّ لفيلم أموات يافا هي استعارة تُشخّص المسار الجدليّ الخاصّ بالمسألة المطروحة في هذه المقالة. طيلة ١٠٠ عام عملت السّينما اليهوديّة في أرض إسرائيل، هي والخطاب والوعي الاجتماعيّ الجمعيّ العبريّ، على دفن العروبة عميقًا تحت الثقافة وتحت الاستيطان اليهوديّ. إلّا أنّ الهياكل العظميّة ترفض البقاء دفينة تحت الأرض، وهي تنطلق خارجة مثل الأشباح والأرواح، كما قال يوسف أبو وردة في نهاية مونولوجه الثاقب: «أنتَ تسبح في البحر وها هو أبوك يسبح مقابلك». أنتّ تُنتج سينما إسرائيليّة وتشاهدها، وهاكَ المشهد البعيد من فيلم أوري زوهَر، الذي عرّف غياب «الآخر» العربيّ والتنكّر له، يطفو ويظهر أمامنا في كلّ فيلم يحاول أن يتعامل بطريقته مع الشبح الذي لا يزال يطاردنا حتّى يومنا هذا.[٥٢]

الهوامش

١ كراكاور زيغفريد، ١٩٤٧، من كاليجاري وحتى هتلر Kracauer Siegfried, 1947, From Caligari to Hitler3

٢ يهمّني التشديد على أنّ التعامل مع السينما الإسرائيليّة هنا ينحصر في السينما الإسرائيليّة اليهوديّة والسينما الصهيونيّة في فلسطين التاريخيّة قبل نشوء دولة إسرائيل. السينما الفلسطينيّة التي صُنعت في دولة إسرائيل تضع -بطبيعة الحال- الفلسطينيّ في المركز لذلك فإنّ تمثّلات شخصيّة العربيّ في هذه السينما ليست «الآخر العربيّ»، وهي سينما جديرة بالبحث. أجرت الباحثة الإسرائيليّة نوريت جيرتس والباحث الفلسطينيّ جورج خليفي بحثًا في تطوّر السينما الفلسطينيّة، وذلك في كتابهما مشهد في ضباب الحيّز والذاكرة التاريخيّة في السينما الفلسطينيّة، ٢٠٠٦، بإصدار عام عوفيد. يطرح هذا الكتاب أيضًا نقاشًا حول انعكاس الإسرائيليّ في السينما الفلسطينيّة، وهو نقاش انعكاسيّ لنقاشنا الحاليّ.

٣ شوحط أيلاه، ١٩٩١ (١٩٨٩)، السينما الإسرائيليّة تاريخ وأيديولوجيا،الأرشيف الإسرائيليّ للأفلام/سينماتك يروشلايم.

٤ لمثلًا: لوسين جولدمن، فريدريك جيمسون، إدوارد سعيد، شوحط، ١٩٩١، ١٤-١٨.

٥ بابه إيلان، العلم والحبكة في خدمة القوميّة: التأريخ والسينما في الصراع العربيّ الإسرائيليّ، ضمن: نوريت جيرتس، أورل لوبين، جاد نئمان، ١٩٩٨. نظرات مفبركة على السينما الإسرائيليّة، ص ٩٢-١١٩.

٦ شوحط، ١٩٩١، ص ١٢.

٧ المصدر السابق، ص ٩٩.

٨ المصدر السابق، ص ٩٨.

٩ نئمان جاد، المصدر السابق، ص ٤٠٣-٤٢٥.

١٠ المصدر السابق، ص ٤٠٥.

١١ المصدر السابق، ص ٤٠٦.

١٢ هذا خيار سينمائيّ يُذكّر الممارسات التي كانت سائدة في هوليوود في النصف الأول من القرن العشرين، عندما كان ممثلون بيض يؤدّون شخصيات أفرو-أميركيّة بعد أن تُدهن وجوههم بالماكياج الأسود. في خيار زوهر أيضًا مقولة انعكاسيّة ساتيريّة على السينما الهوليووديّة الكلاسيكيّة.

١٣ أنموذج لاسم يهوديّ أشكنازيّ من بولندا.

١٤ أنموذج لاسم يهودي شرقيّ من مهاجري الدول العربيّة.

١٥ ثقب في القمر، ١٩٦٥، ٢٧:٢٠-٢٩:٠٠ دقيقة.

١٦ شوحَط، ١٩٩١، ص ١٩٦.

١٧ المصدر السابق، ١٩٤.

١٨ للمزيد حول العلاقة بين شجرة أو فلسطين وهذا النقاش يُنظر إلى: بابه، المصدر السابق، ص ١٠٥.

١٩ أسهم رام ليفي إسهامًا مهمًّا ومركزيًّا بدءًا بعام ١٩٦٩ وفي نهايات القرن كمخرج تلفزيونيّ، ومن ثمّ كمخرج سينمائيّ، في السينما الإسرائيليّة عمومًا وفي تمثيل الآخر-العربيّ في السينما الإسرائيليّة خصوصًا. لمناقشة إبداعاته وإسهاماته سنُخصص مقالة منفردة في هذه المجلة قريبًا.

٢٠ ميخائيل خاصّتي، ١٩٧٥، ١٧:٠٠ دقيقة.

٢١ المصدر السابق، ٣٨:٠٠.

٢٢ المصدر السابق، ٢٣:٣٠.

٢٣ شوحط، ١٩٩١، ٢٣٩.

٢٤ إعداد سينمائيّ لـ خربة خزعة، س. يزهار، ١٩٤٩، سفريات هبوعليم. هذا ليس فيلمًا سينمائيًّا بل دراما تلفزيونيّة مدّتها ٤٨ دقيقة. من خلال المنظور العينيّ للنقاش الحاليّ لا يوجد أيّ معنى للفوارق بين التلفزيون والسينما، وخصوصًا في ضوء الحقيقة التي تفيد بأنّ هذه الدراما التلفزيونيّة حملت تأثيرًا كبيرًا على السينما الإسرائيليّة وعلى الخطاب الثقافيّ والإعلاميّ في إسرائيل في حقبة نهاية سنوات السبعين.

٢٥ السيكوينس (sequence) هو سلسلة من المشاهد التي تنضوي تحت موضوع أو معيّن، أو قاسم مشترك فكريّ.

٢٦ خربة خزعة، ١٩٧٨، ٠:٤٣:٥٠-٠:٠٠:٢٧ دقيقة.

٢٧ المصدر السابق، ٠:٣٧:٠٨ دقيقة.

٢٨ المصدر السابق، ٠:٢٨:٥٢-٠:٢٨:٤٨ دقيقة.

٢٩ المصدر السابق، ٠:٤٠:٣١ دقيقة.

٣٠ المصدر السابق، ٠:٤٣:٣٩-٠:٤٣:٣١ دقيقة.

٣١ خمسين، ١٩٨٢، ١:٢٢:٠٠-١:١٨:٢٠ دقيقة.

٣٢ شوحَط، ١٩٩١، ص ٢٤٧.

٣٣ المصدر السابق، ص ٢٥٨.

٣٤ المصدر السابق، ص ٢٥٨.

٣٥ طبق من فضة، ١:١٤:٢٥-١:١٢:٥٥ دقيقة.

٣٦ المصدر السابق، ١:١٢:٥٥ دقيقة.

٣٧ اختار ألترمن عنوان قصيدته متطرّقًا إلى المصطلح الذي أوجده حاييم فايتسمن قبله من خلال قوله إنّ «دولة اليهود لن تأتينا على طبق من فضّة»، كي يتطرّق إلى حقيقة أنّ الحركة الصهيونيّة تَمثُّل أمام نضال طويل وعنيد سيُوقع الكثير من الضحايا.

٣٨ المصدر السابق، ١:١٧:١٠-١:١٤:٢٥ دقيقة.

٣٩ الإبراز من عندنا، ع.ب.

٤٠ المصدر السّابق، ١:١٧:١٠-١:١٥:٤٥ دقيقة.

٤١ المصدر السابق، ص ٢٦٧.

٤٢ هذا التحوّل تطوّر هو الآخر بالتدريج. فتجربة مكرم خوري الأولى لأداء دور يهوديّ كانت هي أيضًا بفضل قرار نيسيم ديان منحه دور ميشيل عزرا في مسلسله التلفزيونيّ ميشيل عزرا سفرا وأبناؤه (١٩٨٢). هُنا لعب خوري دور يهوديّ من حلب السوريّة، وهو تجديد منعش رغم أنّه خيار يبدو سويًّا وأقلّ تقويضيًّا من رؤيته كضابط يضع القلنسوة اليهوديّة في جسر ضيق جدًّا.

٤٣ إعداد سينمائيّ لرواية دافيد غروسمَن ابتسامة الجدي، إصدار هكيبوتس هميئوحاد، ١٩٨٣.

٤٤ ابتسامة الجدي، ١٩٨٦، ٠:٣٢:٠٣-٠:٣٥:٣٠ دقيقة.

٤٥ جيرتس نوريت، ١٩٩٣، قصة من الأفلام- السرد الإسرائيليّ وإعداده سينمائيًّا، الجامعة المفتوحة، تل أبيب، ص ٣٣٧.

٤٦ المصدر السابق، ص ٣٥٣.

٤٧ أفانتي بوبولو، ١٩٨٦، ١:٠٩:٥٩-١:٠٠:٥٨ دقيقة. المونولوج يرد هنا بالإنكليزيّة لأنّ سليم ضو يقوله بإنكليزيّة شكسبيريّة في الفيلم. يستخدم الفيلم الكلمات الدقيقة التي كتبها شكسبير، لكن من الجدير القول إنّها تتوقف قبل السطر «And if you wrong us, shall we not revenge» *The Merchant of Venice*, Act 3, Scene 1. ربما لأنّ بوكائي يأمل بانكسار التمثال الدائريّ قبل مرحلة الانتقام.

٤٨ كان ياتسك الشخصيّة التي أدّاها شلومو بار آبا في سلسلة الاسكتشات ضمن برنامج زيهو زيه!، وهو برنامج تلفزيونيّ

رائـج بـدأ بثّـه عـام ١٩٧٨، وفي أعقـاب نجاحـه نُقـش بـار آبـا في الذاكـرة اليهوديّـة الجمعيّـة باعتبـاره ياتسـك، وهـو بارودیـا عـلى شـخصيّة الطلائعـيّ الصهيونـيّ بشـاربه وقبعـة «الأحمـق» والبنطـال الخاكـيّ والأكورديـون، الـذي كان يـشرح عـن أماكـن مختلفـة في البـلاد بمنظـور دعابـيّ.

٤٩ مثـال ذلـك: عـلى بعـد اصبعـين مـن صيـدا/ أيـلي كوهـن (١٩٨٦)؛ حقـول خـضراء/ إسـحق تسـيبل يشـورون (١٩٨٩)؛ موسـم الكـرز/ حاييـم بوزَغلـو (١٩٨٩). خلافًـا لهـذه الأفـلام، نـرى أنّ مبدعـين يهـود قلائـل واصلـوا البحـث عـن طـرق مُركّبـة لـسرد قصتهـم مـن وجهـة نظـر هويتهـم اليهوديّـة، محاولـين التعامـل مـع التمثـلات المركّبـة لـ «الآخر-العربـيّ»، الـذي شـكّل مرحلـة جديـدة في دمـج المُعـاش العربـيّ كجـزء عضـويّ مـن القصّـة الإسرائيليّـة كمجتمـع متنـوّع ومتعـدّد المجموعـات القوميّـة ذات الخلفيّـات الإثنيّـة والثقافيّـة والمجتمعيّـة المختلفـة. مثـال ذلـك: نهائـي كأس العالـم/ عـيران ريكليـس (١٩٩١)؛ الجمـل الطائـر/ رامـي نئمـان (١٩٩٤)؛ أسـفلت أصفـر/ دانـي نوكيـو فيرتـه (٢٠٠٤)؛ زيـارة الفرقـة/ عـيران كوليريـن (٢٠٠٧)؛ مفـترق ٤٨/ أودي ألونـي (٢٠١٦).

٥٠ مصدر سابق

٥١ سـنناقش هـذا الفيلـم بتوسّـع في مقالـة عـن رام ليفـي، والتـي سـتُنشر قريبًـا.

٥٢ ثمّـة أفـلام أخـرى جديـرة تتعلّـق بهـذه المسـألة، لـم يـرد ذكرهـا هنـا: دان وسـعاديا/ ناتـن إكسـلرود (١٩٥٦)- يُنظـر إلى: بابـه، المصـدر السـابق، ص ١٠١؛ العاشـق/ ميخـال بـات أدام، (١٩٨٦)؛ نـيران متقاطعـة/ جدعـون جنانـي (١٩٨٩)- يُنظـر إلى: بابـه، المصـدر السـابق، ص ١٠٧؛ شـوارع الأمـس/ جـاد نئمـان (١٩٨٩)؛ الفقاعـة/ أيتـان فوكـس (٢٠٠٦)؛ غربـاء/ جـاي نتيـف، إيـرز تدمـور (٢٠٠٨)؛ نهايـة أسـبوع في تـل أبيـب/ عوديـد زهـافي (٢٠٠٨)؛ حوريـة البحـر/ كـيرن يدعيـاه (٢٠٠٩)؛ بيـت لحـم/ يوفـال إدلـر (٢٠١٣)؛ غـرف البيـت/ أيتـان جريـن (٢٠١٦)؛ عاصفـة رمليّـة/ عيليـت زيكسـتر (٢٠١٦).