وليد حباس*

أطر نظرية لفهم تمثلات الفلسطيني في الإنتاج السينمائي الإسرائيلي

ملخص

لطالما كان الصراع الإسرائيلي الفلسطيني موضوعًا رئيسًا في السينما الإسرائيلية، وتحليل إنتاج السينما الإسرائيلية ضروري لفهم دورها في تشكيل الرأي العام الإسرائيلي حوله والمساهمة في الخطاب السياسي المحيط به. يمكننا من خلال فحص السرديات ووجهات النظر وصور النضال الفلسطيني في الأفلام الإسرائيلية، الحصول على رؤى أكثر اتساعًا حول تعقيدات الصراع، وتأثير المؤسسات الرسمية على الإنتاج السينمائي. تساهم هذه المقالة في هذا المضمار من خلال التركيز على مفهوم التمثل.

* باحث في المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية- مدار، وطالب دكتوراه في دائرة علم الاجتماع والأنثروبولوجيا في الجامعة العربية في القدس. راجع منشوراته الأكاديمية على https://orcid.org/0000-0002-9516-6550.

مفهوم التمثل (representation) في السينما المعاصرة

يحيل التمثل (representation) في الإنتاج السينمائي إلى الطرق التي تُصوّر من خلالها الأفلام الأشخاصَ والأماكن والأحداث، والمعاني المرتبطة بهذه الصور. يعتبر مفهوم التمثل مصدر قلق مركزي في دراسات السينما لأنه يمتلك القدرة على تشكيل تصوراتنا للعالم والتأثير عليها. يمكن للطرق التي تمثل بها الأفلام مجموعات معينة من الأشخاص (مثلًا، المسلمين في هوليوود، أو الفلسطينيين في السينما الإسرائيلية) أو الأماكن (مثلا الدول العربية في السينما الغربية حيث الصحراء والحريم والسحر) أن تعزز صورًا نمطية (stereotypes) تقوم على فهم متحيز للواقع، أو أن توفر في حال كانت نقدية، تحديًا للصور النمطية القائمة. وفقًا لستيوارت هول (Stuart Hall)، فإن التمثل هو «إنتاج المعنى من خلال اللغة وأنظمة التمثيل التي

يمكن أن تتراوح من الصور إلى الكلمات إلى التقنيات السينمائية».[1] يمكن تحليل التمثل من خلال التركيز على محتواه (ما يتم تمثيله)، وشكله (كيف يتم تمثيله)، وتلقيه (كيف يفسره الجمهور ويستجيب له).[2] ومن هنا، فإن الفيلم لا يعود مجرد انعكاس بسيط ونقي للواقع، وإنما محاولة لصناعة الواقع بشكل جديد من خلال مجموعة متنوعة من التقنيات والأدوات التي قد تشمل: زوايا الكاميرا، والتحرير، والإضاءة، والصوت. من خلال هذه التقنيات، يمكن لصانعي الأفلام إنشاء حالة مزاجية أو نغمة معينة، ويمكنهم توجيه انتباه المشاهد إلى جوانب معينة من الصورة، وإسكات جوانب أخرى.

في السنوات الأخيرة، توسعت دراسة التمثل في الإنتاج السينمائي لتشمل قضايا التنوع والصراعات والعدالة الاجتماعية. ويجادل باحثون مثل سارة أحمد (Sarah Ahmed) وريناللدو والكوت (Rinaldo Walcott) بأن التمثيلات في السينما ليست محايدة، بل إنها تتشكل من خلال علاقات القوة السائدة في المجتمع وبناء على المعايير الثقافية وديناميكيات الهيمنة.[3] على هذا النحو، يمكن للتمثل أن يتحدى التفاوتات الاجتماعية القائمة ويرفضها (سواء الهيكليات الاستعمارية، أو التراتبيات الاجتماعية، أو الاختلافات الثقافية)، أو أن يعززها ويعيد إنتاجها. أحد الأمثلة على كيفية إنتاج التمثل، وقيام السينما بتوفير صور نمطية مراوغة، هو تصوير الشخصيات العربية في أفلام هوليوود. غالبًا ما يتم تصوير الشخصيات العربية على أنها إرهابية أو متطرفة عنيفة، مما يعزز الصورة النمطية بأن جميع العرب يشكلون خطرًا أو تهديدًا. يمكن أن يكون لهذا النوع من التمثل عواقب في العالم الحقيقي، حيث يساهم في التمييز ضد الشعوب العربية في الولايات المتحدة ودول أخرى. مثال آخر هو تصوير الأميركيين الأفارقة كمجرمين في أفلام مثل «Boyz n the Hood» أو «Menace II Society»، التي يمكن أن تعزز الصور النمطية السلبية وتساهم في العنصرية المنهجية.

ومفهوم التمثل في الإنتاج السينمائي يشكل مادة أساسية في البحث الأكاديمي المتعلق بدراسات الأفلام والدراسات الإعلامية والدراسات الثقافية. ومن بين الباحثين الرئيسيين الذين ساهموا في هذا المجال لورا مولفي (Laura Mulvey)، التي اشتهرت بصياغة مصطلح «نظرة الذكور» (the male gaze) لوصف الطرق التي جسّدت بها السينما تاريخيًا المرأة وأضفت الطابع الجنسي عليها.[4] أما بيل هوكس (Bell Hooks)، فقد كتب عن تمثيل العرق والجنس والطبقة في الثقافة الشعبية؛[5] كما أن ريتشارد داير (Richard Dyer)، حلل الطرق التي ينبني فيها الفيلم ويعكس مفاهيم الهوية، خاصة في ما يتعلق بالعرق والجنس.[6] ليس هناك متسع لمراجعة الكم الكبير من الأدبيات التي عالجت آليات التمثل في النتاج السينمائي وانتقدتها، إذ إن المقالة الحالية تركز على تمثلات الفلسطيني في الإنتاج السينمائي الإسرائيلي.

إن تمثل الفلسطينيين الأصلانيين في الإنتاج السينمائي الإسرائيلي يعكس الديناميكية الاستيطانية الاستعمارية الأوسع التي شكلت الصراع الإسرائيلي الفلسطيني. في القسم الأول من هذه الورقة، سيتم تحليل طرق تمثل الفلسطينيين في السينما الإسرائيلية، استنادًا على أطر نظرية أساسية، مثل الدراسات ما بعد الاستعمارية (Postcolonial Theory)، دراسات الاستعمار الاستيطاني (Settler Colonial Studies)، ودراسات الذاكرة (memory studies)، ومفهوم «الهجانة» (hybridity)، ودراسات التابع (Subaltern Studies). عند تناول كل إطار نظري، سيتم استحضار أمثلة من السينما الإسرائيلية، وتحليل مضمونها وتمثلات الفلسطينيين فيها من خلال العدسات التحليلية لأهم المنظرين الذين ساهموا في هذه المدارس الفكرية. في القسم الثاني، تعرج الورقة على أهم المؤسسات الرسمية التي تساهم، بشكل غير مباشر، في تشكيل الإنتاج السينمائي في إسرائيل، سواء من خلال تمويله، أو الترويج له، أو تسويقه عالميًا.

نظرية ما بعد الاستعمار وصناعة «الآخر»

يشير مفهوم «الآخر» في الإنتاج السينمائي إلى تلك الممارسة التي تخلق شعورًا بالاختلاف بين المجموعة المهيمنة (dominator) والمجموعات المهيمن عليها (dominated) أو الأقليات المهمشة، غالبًا من خلال استخدام الصور النمطية والتقنيات السينمائية. تعزز هذه العملية المواقف السلبية تجاه هذه الجماعات، وتديم التراتبيات الاجتماعية، وتحافظ على علاقات قوة غير متكافئة. يمكن إرجاع مفهوم «الآخر» (the "other") أو علمية صناعة الآخر (othering) إلى الدراسات النقدية التي ركزت على سياقات الاستعمار والإمبريالية. مثلًا، يجادل إدوارد سعيد، في كتابه الاستشراق، بأن التمثيلات

يستخدم الباحث حاييم بريشيث (Haim Bresheeth)، مفهوم الاستشراق عند إدوارد سعيد لفحص تمثل الفلسطينيين والعرب في السينما الإسرائيلية في مقالته "استمرار الصدمة والنزاع: أفلام حديثة من إسرائيل وفلسطين". حيث يدرس كيف يعزز الإنتاج السينمائي الإسرائيلي في كثير من الأحيان ثنائية "الآخر" مقابل "نحن" وبالتالي إدامة الصور النمطية السلبية للفلسطينيين والعرب.

الغربية لـ «الشرق» عملت على تبرير الاستعمار وتكريس الشعور بالتفوق بين القوى الغربية.[٧] وقام باحثون آخرون، مثل سبيفاك (Gayatri Chakravorty Spivak)، بتوسيع مفهوم «الآخر» ليشمل عالم الجندر، وادعوا أن المجتمعات الأبوية تبني النساء على أنهن «الآخر» مقابل الجنس المعياري: الرجال.[٨]

في سياق السينما، تم توظيف مفهوم «الآخر» بطرق مختلفة اعتمادًا على السياق التاريخي والاجتماعي. على سبيل المثال، خلال الأيام الأولى لهوليوود ، غالبًا ما كان يتم تصوير الأميركيين الأصليين على أنهم متوحشون وعنيفون وغير متحضرين، مما يديم القوالب النمطية السلبية ويبرر غزو أراضيهم واستعمارها.[٩] وبالمثل ، غالبًا ما كان يتم تصوير الأميركيين الأفارقة على أنهم تابعون أو كوميديون، مما يعزز المواقف العنصرية ويحافظ على التفوق الأبيض.[١٠] في الآونة الأخيرة، كان هناك اعتراف متزايد بالضرر الذي تسببه السينما وغيرها من وسائل الإعلام في صناعة صورة المقموعين، وتم بذل جهود لخلق تمثيلات أكثر تنوعًا ودقةً تعكس حقيقة الفئات المهمشة. مع ذلك، وكما جادل بيل هوكس (Bell Hooks)، فإن هذه الجهود غالبًا ما تُقابل بمقاومة من المجموعات المهيمنة التي تستثمر في الحفاظ على الوضع الراهن.[١١] باختصار، فإن مفهوم «الآخر»، الذي يعود في أصوله إلى كتابات سعيد، هو إطار نظري مفيدة لفهم الطرق التي يمكن للإنتاج السينمائي أن يديم من خلالها عدم المساواة ويحافظ على علاقات القوة.

استنادًا إلى عمل سعيد، كتبت إيلاه شوحط (Ella Shohat) السينما الإسرائيلية: الشرق/ الغرب وسياسة التمثل وفيه حللت تمثلات الفلسطينيين والعرب في السينما الإسرائيلية من خلال صناعتهم كـ «آخر».[١٢] تجادل شوحط بأن الأفلام الإسرائيلية غالبًا ما تصور الفلسطينيين والعرب على أنهم أقل شأناً ويشكلون تهديدًا، في مقابل صورة «الأنا» الإسرائيلية الإيجابية. تعمل هذه الصور السينمائية على تعزيز ثنائية «الآخر» مقابل «نحن» وإدامة الصور النمطية السلبية، التي تبرر بدورها تبرر الهيمنة الإسرائيلية على الفلسطينيين وتحافظ عليها. يقدم عمل شوحط تحليلًا شاملًا للسياقات التاريخية والسياسية والثقافية التي تطورت فيها السينما الإسرائيلية، ويكشف عن الطرق التي تم بها دمج الاستعارات الاستشراقية في الأفلام الإسرائيلية. مثلًا، فيلم «ميفتسا يوناتان» (عملية يونان) من إخراج مناحيم جولان في العام ١٩٧٧، مبني على قصة حقيقة مستلهمة من العملية العسكرية الإسرائيلية في عينتيبي لإنقاذ رهائن. يعرض الفيلم انقسامًا واضحًا بين الكوماندوز الإسرائيلي البطل والخاطفين الفلسطينيين «الهمج» الذين يتم تصويرهم على أنهم قاسون، وغير عقلانيين، بل وإرهابيون مجرمون.[١٣] كما أن فيلم «هامسين»، من إخراج دانيال فاكسمان في العام ١٩٨٢، يتناول التوترات بين اليهود الإسرائيليين والعرب. يوظف الفيلم الاستعارات الاستشراقية من خلال تقديم الشخصيات العربية على أنها غامضة وخرافية وغير عقلانية، على عكس اليهود الإسرائيليين العقلانيين والحداثيين.[١٤] وأخيرًا، تستحضر شوحط فيلم «ما وراء الجدران» من إخراج أوري باربash في العام ١٩٨٤، وهو فيلم درامي تدور أحداثه في السجون الإسرائيلية ويروى قصصًا عن السجناء الإسرائيليين والفلسطينيين.

وبينما يحاول الفيلم إضفاء الطابع «الإنساني» على الأسرى الفلسطينيين، إلا أنه يقدمهم بالصور النمطية الاستشراقية على أنهم عنيفون وعدوانيون بطبيعتهم، مما يعزز رواية «الآخر» مقابل «نحن».[١٥]

وبالمثل، يستخدم الباحث حاييم بريشيث (Haim Bresheeth)، مفهوم الاستشراق عند إدوارد سعيد لفحص تمثل الفلسطينيين والعرب في السينما الإسرائيلية في مقالته «استمرار الصدمة والنزاع: أفلام حديثة من إسرائيل وفلسطين». حيث يدرس كيف يعزز الإنتاج السينمائي الإسرائيلي في كثير من الأحيان ثنائية «الآخر» مقابل «نحن» وبالتالي إدامة الصور النمطية السلبية للفلسطينيين والعرب.[١٦] وحسب بريشيث، غالبًا ما تصور الأفلام الإسرائيلية الفلسطينيين على أنهم أعداء مجهولو الهوية، بالاستناد إلى المجازات الاستشراقية التي تؤكد على دونية الفلسطيني وعدم توافقه مع المجتمع الإسرائيلي. ويستحضر بريشيث سلسلة الكوميديا «أسكيمو ليمون» للمخرج بواز ديفيدسون ما بين ١٩٧٨-٢٠٠١. تدور أحداث المسلسل الكوميدي والدرامي الإسرائيلي حول مجموعة من المراهقين الإسرائيليين خلال الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. في بعض المشاهد، يقوم المسلسل بتصوير الفلسطينيين على أنهم بعيدون عن المجتمع الإسرائيلي ومهددون لتجانسه، الأمر الذي، حسب بريشيث، يحافظ على الصور النمطية الاستشراقية للفلسطينيين على أنها خطيرة بطبيعتها.[١٧] أما فيلم «بوفورت» من إخراج يوسف سيدار في العام ٢٠٠٧، فتدور أحداثه خلال الانسحاب الإسرائيلي عام ٢٠٠٠ من جنوب لبنان. بينما يركز الفيلم بشكل أساسي على تجارب الجنود الإسرائيليين، يتم تصوير الأعداء الفلسطينيين واللبنانيين على أنهم تهديدات مجهولة الهوية.[١٨]

دراسات الاستعمار الاستيطاني والمحو الثقافي

لعبت الدراسات الاستعمارية الاستيطانية دورًا أساسيًا في فهم الصراع بين المستوطنين والسكان الأصليين في مجال إنتاج السينما والمسرح من خلال دراسة الطرق التي تعمل بها هذه الإنتاجات على إدامة الأيديولوجيات الاستعمارية وديناميات القوة ومساهمتها في «محو» ثقافة الأصلانيين. ركّزت بعض الدراسات على دور السينما والمسرح في بناء الروايات الاستعمارية الاستيطانية والمحافظة عليها من خلال إضفاء الشرعية على الأيديولوجيات الاستعمارية، مما يساهم في محو وجهات نظر السكان الأصليين وتاريخهم. أحد أهم المساهمات في هذا المجال هو كتاب يوسفا لوشيتسكي (Yosefa Loshitzky) سياسات الهوية على الشاشة الإسرائيلية. يعتبر الكتاب مساهمة نظرية مهمة في دراسة السينما الإسرائيلية من خلال فحص الطرق التي تساهم بها الأفلام في بناء الهوية الوطنية الإسرائيلية وتعزيزها. تستخدم لوشيتسكي إطارًا استعماريًا استيطانيًا لفهم تمثل الفلسطينيين والعرب الإسرائيليين في الأفلام الإسرائيلية، مع التركيز على تقاطعات سياسات الهوية والتمثل السينمائي.[١٩] مثلًا، في الفيلم الأميركي «الخروج» (١٩٦٠) من إخراج أوتو بريمينغر، والمأخوذ عن رواية ليون يوريس، فإنه يحكي قصة تأسيس دولة إسرائيل. تناقش لوشيتسكي كيف يقدم الفيلم صورة رومانسية للنضال الصهيوني، ويصور المستوطنين اليهود كشخصيات بطولية تقاتل من أجل «استعادة» وطنها.[٢٠]

ويقدم كتاب نوريث غيرتز (Nurith Gertz) وجورج خليفي (George Khleifi) في السينما الفلسطينية: المناظر الطبيعية والصدمات والذاكرة مساهمة نظرية أخرى في دراسة السينما الإسرائيلية ضمن إطار الاستعمار الاستيطاني.[٢١] يركز جيرتس وخليفي على ثلاثة محاور مركزية تتكرر خلال تحليلهما للسينما الإسرائيلية. أولًا، المشهد (landscape) بحيث يستكشف المؤلفون كيف يساهم تصوير المناظر الطبيعية في السينما الإسرائيلية في بناء الهوية الوطنية الإسرائيلية وتعزيزها. وهم يجادلون بأن تصوير الأرض في هذه الأفلام غالبًا ما يعمل على إضفاء الشرعية على المشروع الاستعماري الاستيطاني وتبريره، فضلاً عن التأكيد على الروابط التاريخية والثقافية بين الشعب اليهودي و«أرض إسرائيل». ثانيًا، الصدمة (trauma)، إذ يفحص جيرتس وخليفي الطرق التي تتعامل بها السينما الإسرائيلية مع مواضيع الصدمة، على المستويين الفردي والجماعي. وهم يجادلون بأن تجربة الصدمة هي أمر أساسي للهوية الوطنية الإسرائيلية، وأن تمثيل الصدمة في الأفلام يعمل على خلق شعور بالضحية المشتركة وتبرير الصراع المستمر مع الفلسطينيين. وثالثًا، الذاكرة (memory) بحيث يناقش المؤلفون كيف تتصارع السينما الإسرائيلية مع قضايا الذاكرة، سواء من حيث التاريخ الشخصي أو الجماعي، ويستكشفون

كيفية تفاعل الأفلام مع الرواية الوطنية الإسرائيلية والطرق التي يتم فيها بناء هذه الرواية ومناقشتها من خلال التمثيلات السينمائية للماضي. أحد الأفلام التي يستحضرها جيرتس وخليفي هو فيلم «تلة ٢٤ لا تجيب» (١٩٥٥) من إخراج ثورولد ديكنسون. يعتبر هذا من أوائل الأفلام الإسرائيلية الطويلة ويروي قصة أربعة جنود خلال حرب النكبة عام ١٩٤٨. الفيلم يصور احداث القتال للسيطرة على تلة إستراتيجية، بيد أن يمثل المناظر الطبيعية و«أرض إسرائيل» كموضوع مركزي بشكل يعزز «العلاقة التاريخية» بين «الشعب اليهودي» وأرض فلسطين.[٢٢] فيلم آخر يراجعه المؤلفان هو «كانوا عشرة» (١٩٦١) من إخراج باروخ دينار، ويستند إلى حرب النكبة ليروي قصة مجموعة من عشرة مقاتلي بلماح. يحلل المؤلفون كيف يصور الفيلم تصميم المقاتلين على التضحية بأنفسهم في مواجهة الشدائد، وهو ما يمكن اعتباره تعزيزًا للرواية الصهيونية عن الرواد الأبطال وبناء أمة جديدة، في سياق يتم فيه «أصلنة» المستعمر من خلال تصويره على أنه صاحب حق «تضحوي».[٢٣] أما فيلم «خربة خزعة» (١٩٧٨) من إخراج رام ليفي، والمأخوذ عن رواية س. يتسهار فإنه يروي قصة طرد الجنود الإسرائيليين للفلسطينيين من خربة خزعة في نهاية حرب النكبة. على الرغم من أن الفيلم ينتقد تصرفات الجنود، ويقدم رؤية نقدية حول هول النكبة وعمليات الطرد المنهجة، فإن جيرتس وخليفي يناقشان كيف أن الفيلم لا يزال يتعامل مع الرواية الصهيونية الأوسع من خلال تصوير الجنود على أنهم متضاربون وممزقون عاطفيًا، ومتألمون من المهمة التي أوكلوا بها، وفي هذا محاولة لـ «أنسنة» آلة الحرب الإسرائيلية من خلال تمثل الجنود على أنهم مشحونون بمشاعر قاسية تجاه فعلتهم الأمر الذي يوهم بأن الإسرائيليين قاموا بالطرد رغمًا عنهم.[٢٤]

دراسات الذاكرة والإسكات

دراسات الذاكرة (Memory Studies) هي مجال متعدد التخصصات يدرس دور الذاكرة في تشكيل الهوية الفردية، والجماعية، والثقافة، والسياسة. مفهوم «الذاكرة الجماعية»، لدى موريس هالبواكس (Maurice Halbwachs) يسلط الضوء على الطبيعة الاجتماعية للذاكرة والطرق التي تبني بها المجموعات ذكريات مشتركة من خلال التفاعل الاجتماعي. كان هذا المفهوم مؤثرًا في دراسة السينما كوسيلة لصياغة الذكريات الجماعية وتشكيلها، لا سيما في ما يتعلق بالهوية الوطنية والصدمات والأحداث التاريخية.[٢٥] مثلًا، يؤكد عمل بيير نورا (Pierre Nora) الذي يحمل عنوان مواقع الذاكرة على دور المساحات المادية والرمزية في بناء الذاكرة الجماعية. فالسينما هي موقع لممارسة الذاكرة من خلال استحضار/كبت الذكريات، حيث يمكن للأفلام أن تعمل كوسيلة للتذكر الجماعي والنسيان، فضلاً عن مساحات للتنافس والتفاوض حول الذكريات والروايات المختلفة.[٢٦] كما أن بعض الباحثين يركزون على ما يمكن تسميته «الذاكرة الثقافية» لينظروا في الطرق التي تتذكر بها المجتمعات وتنسى من خلال الممارسات الثقافية والمؤسسات ووسائل الإعلام، بما في ذلك السينما. لقد ساعد هذا المنظور في تحليل الأفلام باعتبارها وسيطًا للتعبير عن الذاكرة الثقافية، مما يساهم في بناء الهوية ونقل القيم والأساطير والتقاليد.[٢٧]

استخدم العديد من الباحثين دراسات الذاكرة لفحص الإنتاج السينمائي الإسرائيلي مع التركيز على موضوعات مثل الهوية الوطنية، والذاكرة الجماعية، والصدمات، والتاريخ. في مقالته «طعم الكرز، طعم إسرائيل: الهوية والذاكرة في بستان الكرز الإسرائيلي»، ركز نوريث زانجر (Nurith Zanger) على دور الذاكرة والهوية في السينما الإسرائيلية. يفحص زانغر تشبيه بستان الكرز في الفيلم الإسرائيلي «شاحور» (١٩٩٤) للمخرج شموئيل حصفري، كتمثيل للماضي الإسرائيلي الجماعي، والهوية، والتوترات بين الشرق والغرب فيه. يجادل زانغر بأن بستان الكرز يخدم كموقع للذاكرة ورمز للماضي الضائع. يحكي الفيلم قصة عائلة يهودية مغربية وتجاربها في دولة إسرائيل المنشأة حديثًا. بستان الكرز، الذي تُجبر الأسرة على تركه وراءها، يصبح استعارة لفقدان جذور العائلة الثقافية وتقاليدها. مع أن مضمون الفيلم يتناول الصراع الإثني داخل إسرائيل بين الأشكناز والشرقيين، من خلال فحص الطبيعة المعقدة والمتناقضة للمجتمع الإسرائيلي، فإن تحليله لدى زانغر يوفر مثالًا على كيفية مساهمة دراسات الذاكرة في فهم تقاطعات السينما والهويات الفردية والجماعية في إسرائيل.[٢٨]

من "خربة خزعة".

مفهوم «الهجانة» (hybridity) وذوبان الحدود بين المستعمَر والمستعمِر

ظهر مفهوم «الهجانة» كأداة تحليلية فعالة في دراسة الإنتاج السينمائي، حيث يقدم رؤى جديدة للديناميات المعقدة للتفاعل الثقافي والاجتماعي والسياسي داخل عالم الفيلم وخارجه. يشير مصطلح الهجانة، وهو مصطلح مأخوذ من دراسات ما بعد الاستعمار، إلى مزج العناصر الثقافية المختلفة، والهويات، وأشكال التعبير، مما يؤدي إلى حالة متغيرة تنطوي على تبادل ثقافي وتأثر وتأثير بين المستعمَر والمستعمِر. في سياق الإنتاج السينمائي، يوفر مفهوم الهجانة إطارًا لفهم الطرق التي يتعامل بها صانعو الأفلام مع التقاليد والأنماط والروايات الثقافية المتنوعة، وصياغة لغات سينمائية جديدة تعكس تعددية التجارب وترابطها.

مثلًا، كان لعمل هومي بابا (Homi K. Bhabha) حول الهجانة كمفهوم مركزي في نظرية ما بعد الاستعمار تأثير كبير على دراسات السينما. تم تطبيق مفهومه عن «الفضاء الثالث» (مساحة حدية حيث تتقاطع الهويات الثقافية المختلفة وتتفاعل) على نطاق واسع في تحليل الأفلام التي تتعامل مع قضايا الهوية والهجرة والتبادل الثقافي.[٢٩] كما أن شوحط ساهمت في فهم الهجانة في السينما من خلال استكشافها «للتعددية الثقافية متعددة المراكز» - وهو نهج يؤكد على التأثيرات المتعددة والمتداخلة للهويات (الإسرائيلية والفلسطينية) على الإنتاج السينمائي.[٣٠] أما حميد النفيسي (Hamid Naficy)، فلعب دورًا أساسيًا في دراسة الهجانة في السينما من خلال بحثه عن «السينما المحركة» - وهو مصطلح صاغه لوصف الأفلام التي أنتجها صانعو أفلام الشتات والمنفيون الذين يتعاملون مع قضايا التهجير والهوية والتفاوض الثقافي. كان لعمل نفيسي تأثير في فهم الطرق التي تتجلى بها الهجانة في جماليات، وروايات، وسياقات إنتاج الأفلام المحركة.[٣١]

في هذه الدراسة، نستحضر أربعة أفلام قد تمثل مفهوم الهجانة في السينما الإسرائيلية. أولًا، فيلم «زيارة الفرقة» (٢٠٠٧) من إخراج عيران كوليرين، وهو فيلم يحكي قصة فرقة موسيقية تابعة للشرطة المصرية انتهى بها المطاف بالصدفة في بلدة إسرائيلية نائية. يوضح الفيلم الهجانة من خلال استكشاف التفاعلات والتبادلات الثقافية بين الموسيقيين المصريين وسكان المدن الإسرائيليين المحليين. على الرغم من الحواجز اللغوية والاختلافات الثقافية، تجد الشخصيات أرضية مشتركة وتتبادل الخبرات البشرية، مما يعرض

انبثقت دراسات التابعين عن دراسات ما بعد الاستعمار وأصبحت منذ ذلك الحين إطارًا ملهمًا لفحص ديناميكيات القوة والأصوات المهمشة في الإنتاج السينمائي. تسعى دراسات التابع من خلال التركيز على تجارب ووجهات نظر المجموعات التابعة، المستعمَرة، المهمشة والمقموعة، إلى رفض الروايات السائدة (main-stream) والروايات الكبرى (grand narratives) وتقديم وجهات نظر بديلة في تحليل الفيلم.

إمكانات التفاهم والتواصل بين الثقافات.[٣٢] هذا الفهم يطمس (وربما عن عمد) للحدود القاسية بين المشروع الصهيوني الاستعماري ومحيطه العربي، من خلال تطبيع الاستعمار وتحويل الأطراف المتصارعة إلى مجرد «تزيينات» جمالية قادرة على التفاعل وتبادل التأثير. الفيلم الثاني هو «عجمي» (٢٠٠٩)، وهو فيلم من إخراج إسرائيلي (يارون شاني) وفلسطيني (إسكندر قبطي)، تدور أحداثه في حي العجمي في يافا، وهو مجتمع مختلط من العرب واليهود.[٣٣] إن بنية الفيلم وتسلسل أحداثه وشخصياته هي شهادة على الهجانة حيث ينسج الفلسطينيون والإسرائيليون معًا وجهات نظر متعددة من خلفيات عرقية ودينية (لكن ليس قومية). من خلال تقديم الحياة المتشابكة لشخصياته المتنوعة، يطمس الفيلم التراتبيات الاستعمارية ويشجع على التعاطف. الفيلم الثالث هو «العرب الراقصون» (٢٠١٤) من إخراج عيران ريكليس. يروي هذا الفيلم المعروف أيضًا باسم «هوية مستعارة» قصة مراهق عربي إسرائيلي يدرس في مدرسة داخلية يهودية مرموقة في القدس. بطل الرواية، إياد، يطور هوية عربية-إسرائيلية معقدة توضح مفهوم الهجانة والحدود السائلة. خلال الفيلم، واجه إياد صدامات ثقافية وتحيزات، لكنه أيضًا أقام روابط عميقة مع الإسرائيليين اليهود.[٣٤] الفيلم الرابع هو «ما بين بين» (٢٠١٦) للمخرجة ميسلون حمود. يصور هذا الفيلم الإسرائيلي حياة ثلاث نساء فلسطينيات يعشن في تل أبيب ويتنقلن في تعقيدات الحياة العصرية والقيم التقليدية والتوقعات الثقافية. يجسد الفيلم الهجانة من خلال محاولة البطلات تحقيق التوازن بين جذورهن الفلسطينية ومحيطهن الإسرائيلي، بالإضافة إلى الصراعات التي تنشأ بين رغباتهن الشخصية (بالاندماج) والأعراف المجتمعية (التقليدية).[٣٥] هذه الأفلام، تقدم الصراع الإسرائيلي-الفلسطيني على أنه صراع آخذ بالذوبان بسبب التداخل الوشيج بين الهويات، وتعقيدات الحياة اليومية وتشابكاتها. لكن في سياق استعماري، لا بد من تناول مفهوم الهجانة بعيون نقدية كونه يشير أيضًا إلى المساواة بين الضحية والجلاد، وعرضهما ككيانين متداخلين يذوبان في بعضهما البعض، وهو سيناريو يقلل من شأن البطش الاستعماري ويرجح تصورات في مخيال المشاهدين على أن النهايات السعيدة متوفرة بين سطور الحياة الاستعمارية.

مدرسة دراسات التابع: استعادة المقهورين

انبثقت دراسات التابعين عن دراسات ما بعد الاستعمار وأصبحت منذ ذلك الحين إطارًا ملهمًا لفحص ديناميكيات القوة والأصوات المهمشة في الإنتاج السينمائي. تسعى دراسات التابع من خلال التركيز على تجارب ووجهات نظر المجموعات التابعة، المستعمَرة، المهمشة والمقموعة، إلى رفض الروايات السائدة (mainstream) والروايات الكبرى (grand narratives) وتقديم وجهات نظر بديلة في تحليل الفيلم. وتعتبر سبيفاك من أهم المنظرين في مجال دراسات التابع، وكان لعملها تأثير كبير على تحليل الإنتاج السينمائي. في مقالها «هل يستطيع التابع أن يتكلم؟»، يثير سبيفاك أسئلة نقدية حول التمثل وإبراز صوت المقموعين وتدرس إمكانية سماع الفئات المهمشة في أشكال مختلفة من وسائل الإعلام، بما في ذلك الأفلام.[٣٦]

من الأمثلة على الأفلام الإسرائيلية التي يمكن النظر إليها على أنها تعكس رؤية دراسات التابع في إبراز رواية مغايرة للرواية الصهيونية الرسمية، هو فيلم «فوكستروت» (٢٠١٧) من إخراج صموئيل ماعوز. يروي هذا الفيلم قصة عائلة إسرائيلية تتعامل مع الموت المأساوي لابنها الجندي، من خلال تقديم وجهة نظر نقدية للجيش الإسرائيلي ودوره في الاحتلال.[٣٧] كما أن فيلم «فالس مع بشير» (٢٠٠٨) من إخراج آري فولمان، وهو فيلم انيميشن (رسوم متحركة)، تدور أحداثه حول حرب لبنان عام ١٩٨٢ ومذبحة صبرا وشاتيلا. يقدم الفيلم نظرة نقدية لتصرفات الجيش الإسرائيلي خلال الحرب ويستكشف التأثير النفسي للعنف والصدمات على كل من الإسرائيليين والفلسطينيين.[٣٨] ويمكن أيضًا الاستشهاد بفيلم «شجرة الليمون» (٢٠٠٨) من إخراج عيران ريكليس، الذي يحكي قصة أرملة فلسطينية تناضل من أجل الدفاع عن بستان الليمون من تهديدات الحكومة الإسرائيلية التي تريد تدميره. يصور الفيلم كفاح الأرملة ضد البيروقراطية الإسرائيلية ويسلط الضوء على تأثير السياسات الإسرائيلية على حياة الفلسطينيين اليومية.[٣٩]

ومهما يكن من شأن دراسات التابع في فهم بعض الإنتاجات السينمائية الإسرائيلية، فإن هذه الأفلام التي نظرت بعين نقدية إلى الصراع الإسرائيلي-الفلسطيني وكشفت عنف الاحتلال، تعتبر أفلامًا «شاذة» في الحياة الثقافية الإسرائيلية التي تهمين عليها بيروقراطية تعمل على «فلترة» المحتوى، وإعادة إنتاج الرواية الصهيونية الرئيسة، دون أن تحظر بشكل مطلق الأصوات الأخرى التي عادة ما تكون هامشية.

دور المؤسسة الرسمية في إسرائيل في «فلترة» الإنتاج السينمائي

يساهم الصراع الإسرائيلي-الفلسطيني في تشكيل المشهد الثقافي والسياسي والاجتماعي في إسرائيل. السينما هي من أقوى الوسائل التي تعكس هذا الصراع وتأثر على الرأي العام. تلعب السينما الإسرائيلية دورًا حاسمًا في تقديم وجهات نظر مختلفة حول الصراع، حيث يحاول صانعو الأفلام التقاط الفروق الدقيقة والترويج لروايات مقابل طمس روايات أخرى. في هذا السياق، من المهم فهم دور المؤسسات الرسمية الإسرائيلية، مثل وزارة الثقافة والرياضة، وصندوق الأفلام الإسرائيلي، ومجلس الأفلام الإسرائيلي، ومركز الفيلم الإسرائيلي، في تشكيل إنتاج السينما الإسرائيلية. غالبًا ما تدعم المؤسسات الرسمية الإسرائيلية الأفلام التي تتوافق مع الرواية الصهيونية وتروّج لها، وهي تؤكد على «الارتباط التاريخي للشعب اليهودي بأرض إسرائيل» وإقامة دولة يهودية. تقدم هذه المؤسسات الدعم المالي والتوجيه والمساعدة في التوزيع لصانعي الأفلام الذين يبدعون أعمالًا تسلط الضوء على الجوانب الإيجابية للمجتمع الإسرائيلي وتصور الجيش الإسرائيلي بشكل أخلاقي، وتقدم إسرائيل كدولة ديمقراطية وتقدمية تواجه تهديدات وجودية من جيرانها أو المقاومة الفلسطينية.[٤٠]

- أولًا: وزارة الثقافة والرياضة الإسرائيلية عن الترويج للثقافة الإسرائيلية، بما في ذلك السينما، وتخصص الأموال لدعم المشاريع الفنية والثقافية. تقوم الوزارة في كثير من الأحيان بتمويل الأفلام التي تتماشى مع الرواية الصهيونية ودعمها، مع تقييد أو حجب الدعم عن الأفلام التي تتعارض معها. في العام ٢٠٢٣، على سبيل المثال، انتقدت وزير الثقافة الإسرائيلية ميكي زوهر، علنًا الأفلام التي تنتقد الحكومة الإسرائيلية ودعى إلى إلغاء تمويلها، في إشارة إلى الفيلم الإسرائيلي «قاصران في اليوم» (٢٠٢٢)، وهو فيلم يعرض صورة أقرب للحقيقة عن طريقة اعتقال القاصرين في الضفة الغربية، بهدف «قمع» هبة شعبية معارضة للاحتلال في قريتهم.[٤١]
- ثانيًا: صندوق الفيلم الإسرائيلي (Israel Film Fund) الذي تأسس عام ١٩٧٩ هو أحد المصادر الرئيسة للدعم المالي لصانعي الأفلام الإسرائيليين. يقدم الصندوق المنح والمساعدات لإنتاج الأفلام وتوزيعها والترويج لها. يلعب الصندوق دورًا مهمًا في دعم الأفلام التي تقدم صورة إيجابية عن إسرائيل وتروج السردية الصهيونية. مثلًا، حصل فيلم «الجنة الآن» (٢٠٠٥) من اخراج هاني أبو أسعد، على دعم محدود من الصندوق، كونه يحكي قصة صديقين تم تجنيدهما في مهمة فدائية في تل أبيب. على الرغم من أن الفيلم نال استحسانًا دوليًا، وتم ترشيحه لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية، فإنه واجه رد فعل عنيفًا داخل إسرائيل بسبب موضوعه.[٤٢]

- ثالثًا: مجلس الفيلم الإسرائيلي (Israel Film Council)، الذي يلعب دورًا مهمًا في تشكيل صناعة السينما الإسرائيلية وتنفيذ السياسات المتعلقة بإنتاج الأفلام وتوزيعها وعرضها. من الصعب الحصول على أمثلة حول دور المجلس في الترويج لأفلام معينة بسبب الطبيعة السرية لجلسات طاقمه الاستشاري. مع ذلك، فإن تأثير المجلس على سياسات صناعة السينما الإسرائيلية يؤثر حتمًا على نوع الأفلام المدعومة والمعترف بها داخل إسرائيل. ينطوي دور المجلس على تنظيم «الرقابة والمحتوى» بصفته هيئة استشارية تابعة للحكومة في المسائل المتعلقة بالأفلام. وتؤثر توصيات المجلس على توزيع وعرض الأفلام التي تقدم نظرة نقدية للاحتلال الإسرائيلي. على سبيل المثال، قد تواجه الأفلام التي تعتبر «تخريبية سياسيًا» أو «تهدد الأمن القومي» رقابة أو توزيعًا محدودًا بسبب توصيات المجلس. وأخيرًا، للمجلس دور مهم في تحديد تمثيل الأفلام الإسرائيلية دوليًا، من خلال تقديمه المشورة للحكومة بشأن المنصات الدولية الأنسب، وآليات التمثيل الدولي والانكشاف على الجمهور الخارجي.
- رابعًا: مركز الفيلم الإسرائيلي (Israel Film Center)، وهو منظمة غير ربحية تدعم السينما الإسرائيلية وتروّج لها دوليًا. يدعم المركز توزيع الأفلام الإسرائيلية في جميع أنحاء العالم، مع التركيز على تلك التي تقدم صورة إيجابية عن إسرائيل وتروج للسرد الصهيوني. ينظم المركز أيضًا مهرجان إسرائيل السينمائي السنوي في الولايات المتحدة، الذي يعرض الأفلام الإسرائيلية للجمهور الدولي. مثلًا، فيلم «زيارة الفرقة» (انظر/ي اعلاه) عُرض لأول مرة في مهرجان كان السينمائي، ثم في مهرجان إسرائيل السينمائي الذي نظمته مؤسسة التمويل الدولية. أما فيلم «الحاشية» (٢٠١١) من إخراج جوزيف سيدار، الذي يدور حول التنافس بين الأب والابن، كلاهما من طلاب التلمود، فقد تم عرضه في مهرجان إسرائيل السينمائي الذي نظمته مؤسسة التمويل الدولية.[٤٣] وبسبب توصيات مركز الفيلم الإسرائيلي، حائز هذا الفيلم على جائزة أفضل سيناريو في مهرجان كان السينمائي مع العلم أنه يركز على السردية الصهيونية التي تروج لأبدية الوجود اليهودي في إسرائيل.[٤٤]

الخاتمة

في الختام، يوفر فحص الإنتاج السينمائي الإسرائيلي عدسة مهمة حول الطريقة التي تصوّر فيها إسرائيل الصراع وتستدخله في الوعي العام، المحلي والدولي، وتقدّمه إلى الجمهور العريض. تلعب السينما الإسرائيلية دورًا محوريًا في تشكيل الخطاب المحيط بالنضال الفلسطيني المستمر، من وجهة نظر صهيونية. للحصول على فهم أكثر شمولًا للإنتاج الثقافي والسينمائي في الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، ارتأت هذه المقالة أنه من الضروري الرجوع إلى النظريات النقدية، بما في ذلك دراسات ما بعد الاستعمار، دراسات الاستعمار الاستيطاني، دراسات الذاكرة، ومفهوم الهجانة، ودراسات التابع. تسمح لنا هذه الأطر النظرية بتفكيك ديناميكيات القوة، والسياقات التاريخية، وتراتبيات اللا-مساواة التي تدعم الرواية الصهيونية وتغذي السرديات الإسرائيلية في السينما الإسرائيلية.

الهوامش

1 Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. Sage Publications.

2 Kellner, D. (1995). Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern. Routledge.

3 Ahmed, S. (2012). On being included: Racism and diversity in institutional life. Duke University Press; Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6-18.

4 Mulvey, L. (1975). Visual pleasure.

5 Hooks, B. (1992). Black looks: Race and representation. South End Press.

6 Dyer, R. (1993). The matter of images: Essays on representation. Routledge.

7 Said, E. (1978). Orientalism. New York: Vintage Books.

8 Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), Marxism and the Interpretation of Culture (pp. 271-313). University of Illinois Press

9 Churchill, W. (1998). A little matter of genocide: Holocaust and denial in the Americas, 1492 to the present. City Lights Books.

10 Bogle, D. (1973). Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: An interpretive history of Blacks in American films. New York: Continuum.

11 Hooks, B. (1992). Black looks

12 Shohat, E. (1989). Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation. Austin: University of Texas Press.

١٣ يمكن مشاهدة الفيلم على الرابط الآتي: https://bit.ly/3GSi6iD

١٤ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://jfc.org.il/movie/46543-2/

١٥ يمكن مشاهدة الفيلم على الرابط الآتي: https://bit.ly/3MSFoc7

16 Bresheeth, H. (2002). The Continuity of Trauma and Strife: Recent Films from Israel and Palestine. In L. Elena (Ed.), The Cinema of the Middle East (pp. 7587-). London: Wallflower Press.

١٧ يمكـن مشـاهدة المسلسـل عـلى الرابـط الآتـي: https://bit.ly/3A721C1

18 يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.seret.co.il/movies/s_movies.asp?MID=2200

19 Loshitzky, Y. (2001). Identity Politics on the Israeli Screen. Austin: University of Texas Press.

٢٠ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt0053804/

21 Gertz, N., & Khleifi, G. (2008). Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory. Bloomington: Indiana University Press.

٢٢ يمكن مشاهدة الفيلم على الرابط الآتي: https://bit.ly/43SjSKK

٢٣ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://jfc.org.il/movie/46330-2/

٢٤ يمكن مشاهدة الفيلم على الرابط الآتي: https://bit.ly/3AdP753

25 Halbwachs, M. (1992). On Collective Memory. University of Chicago Press.

26 Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux Mémoire. Representations, 26, 724-.

27 Assmann, J., & Assmann, A. (2010). Memory and Cultural Identity. In Aleida Assmann, Jan Assmann, & Adolf Muschg (Eds.), Memory and Political Change (pp. 925-). Palgrave Macmillan.

٢٨ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt0111140/

29 Bhabha, H. K. (1994). The Location of Culture. Routledge.

30 Shohat, E., & Stam, R. (1994). Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media. Routledge.

31 Naficy, H. (2001). An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton University Press

٣٢ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt١٠٣٢٨٥٦/

٣٣ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://mubi.com/films/ajami

٣٤ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt2841572/

٣٥ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt5974388/

36 Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak?.

٣٧ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt6896536/

٣٨ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt1185616/

٣٩ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt1172963/

40 Shohat, E. (2010). Israeli Cinema.

٤١ انظـر/ي مقالـة هآرتـس عـلى الرابـط الآتـي: https://bit.ly/3KLjrZU

٤٢ انظـر/ي مقالـة واي نـت، عـلى الرابـط الآتـي: https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3212503,00.html

٤٣ يمكـن مشـاهدة الفيلـم عـلى الرابـط الآتـي: https://www.imdb.com/title/tt1445520/

٤٤ انظـر/ي مقالـة نيويـورك تايمـز عـلى الرابـط الآتـي: https://nyti.ms/3A8MEsU