د. مصطفى كبها*

«التوجهات الاستشراقية في السينما الاسرائيلية»

على مدار الأربع وخمسين سنة من عمر دولة اسرائيل حاولت النخب الفاعلة فيها بناء هوية اسرائيلية عامة تعتمد على فرضية الانتماء للحضارة الغربية الاوروبية «الغالبة» على الرغم من التواجد جغرافياً في محيط شرقي ذي حضارة «متخلفة» و«مغلوبة».

اعتماداً على فرضية الانتماء هذه طبقت عدة سياسات هدفت على الأغلب إلى «تذويب» كل ما هو غير ذلك في بوتقة الهوية العامة أو «اخضاعه» و«تحجيمه» مكوناً ثانوياً تحت عباءتها. ومن أهم هذه السياسات ضمنت سياسة «فرن الصهر» التي طمعت إلى جسر هوة التناقضات والاختلافات لدى العينات المختلفة للمهاجرين اليهود وصهرها من خلال تغليب الهوية الصهيونية ذات المميزات الاوروبية.

ظهر هذا التوجه جلياً في كافة مجالات الحياة وعلى الصعيد الحضاري – الثقافي على وجه الخصوص، فقد كان تبني القيم الاوروبية – الغربية هو المعيار الأساسي لصياغة وبلورة وتحديد «الأنا» للمواطن الاسرائيلي، في نظرته لمحيطه الشرقي، فهي ذات القيم الاستشراقية الاوروبية التقليدية المؤمنة «برسالة الرجل الأبيض» وكل ما يتبع ذلك من نظرة إلى ما هو غير ذلك في المحيط القريب، هذه القيم هي القيم السائدة في الابداع الأدبي وفي الجدل الصحافي أو في الأعمال الدرامية والسينمائية أو التأريخ.

وفي هذا المقال سنعرض انعكاس هذه القيم في الأعمال السينمائية، خاصة تلك التي عمدت إلى خدمة سياسات الصهر وبلورة «الأنا» وساهمت إلى حد كبير في بلورة وصياغة صورة «الآخر»، وسنتعرض بطبيعة الحال إلى عينات مختلفة من الأفلام تعكس مراحل التطور التاريخي والفكري لصناعة السينما الاسرائيلية.

بدأت صناعة السينما الناطقة بالعبرية في فلسطين الانتدابية بالتطور من خلال أفلام قصيرة صورها نشطاء الوكالة اليهودية موثقين فيها وصول المهاجرين واستيعابهم. وقد جاءت هذه الأفلام لتخدم فكرة الهجرة إلى «بلاد بلا شعب»، ففي فيلم «في الأرض المقدسة» الذي صور سنة

* محاضر في الجامعة المفتوحة في اسرائيل.

فيلم صالح شباتي

١٩٣٤ يهبط المهاجرون إلى بلاد خالية إلا من شجيرات الصبر والكثبان الرملية وبعض مدرجات الزراعة البدائية. بشكل يوحي للمشاهد أن البلاد بقيت على «عذريتها التوراتية» منتظرة عودة هؤلاء المهاجرين الطلائعيين، الذين شمروا عن سواعد الجد فور وصولهم ليقلبوا، وفي فترة قياسية، الأرض الجدباء القاحلة إلى جنة غناء مبهجة للنظر.

أما بعد قيام اسرائيل فيمكننا أن نقسم عملية تطور الصناعة السينمائية إلى ثلاث مراحل أساسية: ١- من ١٩٤٨ – ١٩٦٧ ، ٢- ١٩٦٧ – ١٩٨٧ ، ٣- ١٩٨٧ – ٢٠٠٢.

المرحلة الأولى : جاءت التوجهات الأساسية في المرحلة الأولى لتخدم الفكرة التي عبر عنها دافيد بن غوريون، أول رئيس حكومة لاسرائيل الذي نادى بازالة أي تشابه بين اليهود الشرقيين والعرب، وقد قال في هذا السياق: «نحن لا نريد من الاسرائيليين أن يكونوا كالعرب، فإن من واجبنا أن نحارب روح بلاد الشام التي تفسد الأفراد والمجتمعات ونحافظ على القيم اليهودية الأصلية كما تبلورت في المنفى»[١].

إن المتأمل لمقولة بن غوريون هذه يقف على موقفه الحقيقي من اليهود الشرقيين الذين ظلوا، حسب رأيه، حين قدومهم يشبهون العرب إلى حد كبير: في اللغة التي تحدثوها، في السلوك واللباس والمأكل، وفي تقاليدهم وأعرافهم، والأهم من ذلك أنهم، حسبما يرى، لا يمثلون «القيم اليهودية الأصلية» التي يمكن أن نفهم من أقواله أنها تبلورت وتكونت لدى منافي اليهود الاشكنازيين في أوروبا.

أما في الأفلام التي انتجت في هذه الفترة، فقد عرفت بأفلام «البوريكس» التي ناقشت موضوع الشرق بعيون غربية مستشرقة، إذ أن معظم المشاركين في الانتاج والاخراج والتمثيل ظلوا من اليهود الاشكناز الذين قاموا بأداء أدوار ليهود شرقيين في حين أدى اليهود الشرقيون القليلون الذين شاركوا في هذه الأفلام أدوار العرب الذين ظهروا على هوامش تلك الأفلام.

ولعل فيلم «صالح شباتي» هو أفضل الامثلة لهذه العينة. انتج هذا الفيلم سنة ١٩٦٤ وقد كتب السيناريو وتولى الاخراج افرايم كنيشون في حين لعب دور البطولة فيه حاييم طوبول وظهر إلى جانبه غيله الماغود، شراغا فريدمان، واريك اينشتاين، تدور أحداث الفيلم، حول شخصية صالح شباتي وهو مهاجر يهودي من أصل شرقي، تم استيعابه مع عائلته كثيرة الأولاد في أحد مخيمات الاستيعاب التي اقامتها الحكومة الاسرائيلية آنذاك، واستوعبت فيه، لعدة سنوات، المهاجرين من أصول شرقية وقد اطلق على هذه المخيمات آنذاك اسم «معبروت».

يتعرض الفيلم للصعوبات التي واجهها المهاجرون في هذه المجتمعات ولكيفية الصدام الحاصل بين القيم الشرقية التقليدية التي تربّوا عليها

وبين القيم السائدة في المجتمع الجديد، وهي قيم غربية اوروبية التقى بها ساكنو المعبروت في المستوطنات الزراعية «الكيبوتسات» المجاورة ذات الأغلبية الاشكنازية الساحقة.

حقق الفيلم نجاحاً كبيراً، وكما يبدو لأنه روّج لفكرة الصهر والتذويب للقيم الشرقية وتبني القيم الغربية الغالبة، علماً بأنه جاء زاخراً بالمفاهيم والايحاءات والرموز الاستشراقية، فاسم البطل «صالح» هو اسم عربي استعمله اليهود الشرقيون، خاصة القادمون من العراق والمغرب في حين جاءت صفة «شباتي» لتفي باوصافه في الفيلم وأوصاف من يمثل، فالصفة شبتة من الفعل «شَبَت» الذي يعني «توقف» «استراح»، «لم يعمل» وحين نضيف له ياء النسبة يصبح «صالح الذي لا يعمل» أو «صالح العاطل عن العمل». وهكذا بالفعل جاءت شخصية صالح في الفيلم شخصية لانسان كسول لا يحب العمل وإذا عمل فإنه كان يعمل بأعمال مؤقتة سرعان ما يتوقف عنها ويعود إلى عادته المفضلة، وهي الجلوس في ساحات «المعبراة» ومزاولة لعبة الشيش – بيش. كما وغلبت على سلوكه صفة الانتهازية، ففي مواسم الانتخابات كان يعمل كمقاول ثانوي للأصوات لدى ممثلي الأحزاب المختلفة، يقدم الخدمات للحزب الذي يدفع أكثر دون أن يكون لذلك أية علاقة بطروحات الحزب الاجتماعية والسياسية أو العقائدية. حتى أن موضوع زواج ابنته، التي نشأت لها علاقة غرامية مع عضو في أحد الكيبوتسات القريبة، كان يعني بالنسبة له صفقة رابحة يعقدها مع من يدفع أعلى مهر.

والأهم من ذلك، أن الفيلم يظهر صالح شباتي كشخص بدائي لا يذكر تاريخ ميلاده ولا حتى عدد ابنائه وهو محدود الآفاق والمفاهيم يرى في العاملة الاجتماعية ممثلة للدولة وللحكومة.

وبما أن الأغلبية الساحقة من القائمين على انتاج الفيلم والعاملين فيه كانوا من الاشكناز، فقد جاء السرد فيه تجسيداً لمبدأ الوصاية لهؤلاء على شخصيات الفيلم الشرقية الذين تحدثوا بما أراد لهم منتجو الفيلم أن يتحدثوا، أو على الأقل بما تصور المنتجون، ما يريدون قوله، وليس بالضرورة أن ما قيل من قبلهم ملائم لما شعر به الشرقيون آنذاك إزاء الظروف التي وضعوا فيها، وقد ظهر مبدأ الوصاية واضحاً في المواجهات الكلامية التي جرت بين شخصيات شرقية وشخصيات اشكنازية كانت تحسم بشكل واضح لصالح العينة الثانية، ففي المواجهة التي جرت، على سبيل المثال، بين صالح شباتي وبين زوجة سكرتير الكيبوتس، ظهر صالح ضعيف الحجة لا حول له ولا قوة ازاء قول تلك المرأة الحاسم القاطع الذي جاء فيه «يجب على أبناء الطوائف الشرقية أن يعتادوا على عادات بلادنا المتقدمة وأن ينسوا عاداتهم الهمجية».

يبدو البعد الاستشراقي واضحاً من خلال المفاضلة بين الكيبوتس الممثل للحضارة الاشكنازية الراقية والمعبراة الممثلة للدونية الشرقية البائسة. يبدو ذلك في عرض طريقة اللباس، المأكل وكيفية قضاء الوقت، ففي حين يقضي رجال المعبراة وقتهم بلعب الشيش – بيش (التي عرضت على أنها لعبة بدائية ليست بحاجة إلى الكثير من التفكير)، فإن رجال الكيبوتس يقضون أوقات فراغهم يلعبون الشطرنج التي تحتاج بطبيعة الحال إلى ذكاء حاد وقدرة على الابداع.

أما بالنسبة للعبرة التي يمكن لمشاهد الفيلم أن يخرج بها، فمفادها أن الوضع المزري الذي عاشه الشرقيون في «المعبروت» والضائقة التي عانوا منها، كانت نتيجة لميراثهم القيمي والحضاري الذي أتوا به من بلدانهم الأصلية وليس بسبب سياسة عليا مارستها النخب الاشكنازية المهيمنة ضدهم.

أما الحلول المطروحة في الفيلم، فهي تقول وبشكل واضح أن التخلص من الضائقة مقرون بتنازل الشرقيين عن قيمهم والاندماج تحت راية سياسة الصهر التي مارسها ممثلو الحضارة الغالبة. هذا ما توصلت له الباحثة الاسرائيلية من أصل شرقي ايله شوحط التي رأت أن السينما الاسرائيلية مثلها كمثل الصحافة (الالكترونية والمكتوبة) والأدب والموسيقى الاسرائيلية التي تخضع جميعها للايديولوجيا الصهيونية الاشكنازية وهي لا تختلف عن الاستشراق الاوروبي بشيء، إذ تعرض السينما الاسرائيلية «الآخر» (الذي قد يكون عربياً فلسطينياً وقد يكون يهودياً من أصل شرقي)، كما تتعامل السينما الاميركية البيضاء مع الآخر (الذي يكون العنصر الأسود أو من الهنود الحمر في أغلب الأحيان)[٢].

كما وتعتقد شوحط أن منتجي السينما من الاشكناز صوروا الشرق في أفلامهم كما تخيلوه هم بل الأنكى من ذلك أنهم حاولوا أن يجعلوا من أنفسهم ناطقين باسم الشرقيين خاصة في محاولتهم تبرير أو توضيح التخلف والعجز الشرقي ازاء الهيمنة الغربية الواضحة[٣].

ومع أننا نتفق مع شوحط في كثير مما تضمنه بحثها حول الخطوط الاستشراقية العامة للسينما الاسرائيلية في تصويرها «للآخر». لكننا نأخذ عليها عدم خوضها في الفوارق الواضحة بين النظرة لليهودي الشرقي كآخر لا تتعدى قضيته حدود القضايا الطبقية – الاجتماعية أو الاستعلاء الحضاري على الأكثر، في حين تتجاوز النظرة إلى الفلسطيني «كآخر» حدود ذلك لتتمركز في بقية جذور الصراع السياسي – القومي على البلاد ولتنفي وجود علاقة عضوية – شعورية بين الفلسطيني ووطنه.

أما يغئال بورشطاين فيتهم شوحط بأن احكامها كانت معممة إلى حد كبير ومتجاهلة لدور بعض اليهود من أصل شرقي في رسم بعض

الخطوط الاستشراقية للسينما الاسرائيلية، خاصة، فيما يتعلق بالنظرة للعرب والفلسطينيين على وجه الخصوص. ويذكر في هذا السياق منتجين وممثلين يهوداً من أصل شرقي أمثال نوري حبيب وجورج عوباديا وزئيف ريباح الذين زخرت الأفلام التي انتجوها بالموتيفات الاستشراقية التي تنعت العرب بالهمجية والعدوانية واليهود الشرقيين بالدونية ازاء الاشكنازيين الذين ظهروا كممثلين للحضارة الاخلاقية النيرّة.[٤].

٢ - من النكسة (١٩٦٧) وحتى الانتفاضة الأولى (١٩٨٧):

في بداية هذه الفترة اجتاحت السينما الاسرائيلية والمجتمع الاسرائيلي بشكل عام نشوة عارمة مصدرها الانجازات العسكرية التي حققتها اسرائيل في حرب حزيران ١٩٦٧. فقد تم انتاج العديد من الأفلام الوثائقية والتسجيلية «لحرب الأيام الستة» كانت تفوح منها رائحة «الاستعلاء والتفوق الحضاري الغربي» ازاء الشرقي - العربي». وقد جرى تقدير ذلك على أنه أحد أهم الأسباب لما حصل.

في هذه الأثناء جرى تحول معين نحو الاهتمام بقضايا اجتماعية طبقية بعدما كان قبل حرب ١٩٦٧ منصباً كله على القضايا الأمنية. هذا التحول الطفيف قاده بعض المفكرين والمبدعين من أصل شرقي الذين بدأوا يطالبون بازالة الغبن الاجتماعي الواقع بالطوائف الشرقية بسبب «التسلط الاشكنازي».

ظهر هذا التحوّل بداية في بعض الأبحاث السوسيولوجية [٥] ومن ثم انعكس في أعمال أدبية ودرامية في السينما إذ ظهر هذا التوجه واضحاً في العديد من الأفلام التي انتجها يهود من أصل شرقي نخص بالذكر منها فيلم «بيت في شارع شلوش» الذي انتجه موشيه مزراحي (يهودي من أصل مصري) فيه الكثير، كما يبدو من وقائع الترجمة الذاتية لمزراحي نفسه، فالفيلم يحكي قصة عائلة يهودية مهاجرة من مصر وصلت الى تل ابيب عشية حرب ١٩٤٨، واستقرت في شارع شلوش جنوبي المدينة، فبطل الفيلم، سامي، وصل تل ابيب مع أمه الارملة واخوته الثلاثة، وهو في الرابعة عشرة من عمره، وقد شاهد عن كثب الصعوبات التي تواجهها العائلات من أصل شرقي (خاصة الغنية منها) الرافضة لسياسة الصهر والبنية الطبقية الجديدة التي من شأنها أن تفقدها مكانتها وهويتها الثقافية.

فيلم صالح شبتاي

والعبرة التي يمكن للمشاهد أن يخرج بها هي أن التخلص من سياسة التمييز لا يكمن بالخضوع لسياسة الصهر والهيمنة الاشكنازية وانما بالتمسك بالميراث القيمي والحضاري للطوائف الشرقية. والاعتزاز بهذا الميراث أنه ميراث ذو قيمة، فاللغات البارزة في الفيلم هي اللادينو (لغةاليهود الإسبانية) والعربية إلى جانب العبرية كما وتظهر معالم الحضارة الشرقية - العربية جنباً إلى جنب مع قيم المجتمع الجديد. والشرقي يستعمل الامثال والتعابير والموسيقى ويأكل ويلبس كيفما كان يفعل في بلاده دون وجل أو شعور بالدونية كما كان ذلك في أفلام «البوريكس».

٣ - من الانتفاضة الأولى (١٩٨٧) وحتى انتفاضة الأقصى:

في هذه الفترة تراجع تواجد اليهودي الشرقي في خانة «الآخر»، وتعاظم تواجد العربي الذي تم تصويره من خلال «فوهة البندقية». وقد ظهرت الشخصيات الفلسطينية كشخصيات «إرهابية» أو «أصولية» أو «متعصبة» لا تؤمن إلا بلغة القوة وعليه فمن الشرعي مخاطبتها بنفس اللغة، ولعل أبرز الأفلام في هذا المضمار هما «اصبعان من صيدا» و«موسم الكرز».

ففي «موسم الكرز» الذي أنتجه العام ١٩٩١ حاييم بوزاغلو (من

أصل شرقي)، يتم التعرض للتواجد الإسرائيلي في لبنان من خلال عرض لقصة جندي إسرائيلي من قوات الاحتياط يدعى ميكي جور يعمل في حياته المدنية في مجال الإعلان. يبدأ الفيلم بمراسم دفن للجندي الإسرائيلي رقم ٦٠٠ المقتول في لبنان. ومن ثم يصل إلى ميكي جور أمر تجنيد لثلاثة أسابيع في لبنان. يشعر جور أن نهايته ستكون كنهاية الجندي رقم ٦٠٠ وعليه يقرر أن يحضر بنفسه مراسيم دفنه وتخليد ذكراه. يقوم بزيارة المقبرة التي سيدفن فيها ويتفحص النصب التذكارية والعبارات المكتوبة عليها. ومن ثم يحضر شريطاً لأغاني الرثاء التي ستذاع لذكراه. وبعد ذلك حرص على إقناع طاقم تلفزيون يصاحبه في رحلته الاخيرة التي سيقضيها في لبنان. وقد كان لجور مع المذيعة التلفزيونية الاميركية «جوانا ناركنز» التي رافقته في رحلته الاخيرة «نزوة عاطفية» ممهورة بجولات حامية حول جدلية الحياة والموت.

في اليوم الاخير من الاسابيع الثلاثة، يبدأ جنود الوحدة بحزم امتعتهم وتحميلها على شاحنة كانت من المفروض ان تعيدهم الى حياتهم المدنية. في المشهد الاخير تشاهد ناركنز وهي تصف تقريراً تبثه الى اميركا في اللحظات الاخيرة للغارة وفي خلفية الصورة تظهر الشاحنة المتجهة جنوباً، وفجأة يقطع التقرير انفجار هائل يودي بالشاحنة ومن فيها. وبذلك تتحقق نبوءة جور ويتم تنفيذ السيناريو الذي خططه.

اما بالنسبة لشخصية «العربي – الفلسطيني» في الفيلم فقد جاءت على شكل «الحاضر الغائب» فقد كان ذكره حاضراً في احاديث جنود الوحدة وفي تعبيرهم عن هواجسهم ومخاوفهم من اعمال يمكن ان يقوم بها «المخربون» الفلسطينيون او اللبنانيون الذين غابت شخوصهم وملامحهم وجاءت على شكل «اشباح» تضع الالغام والمتفجرات او تطلق النيران من بعيد فلا نرى لها ملامح ولا تعرف لها اية معالم انسانية تذكر. اما تلك «الاشباح» فقد كانت هدفاً لنيران عشوائية اطلقها جنود الوحدة او الطوافات الاسرائيلية المحلقة دوماً في الجو، الدائمة في تواجدها لجنود الوحدة الذين اصابتهم عدوى هوس ميكي جور وانتظاره للنهاية المحتومة.

اما المرات القليلة التي ظهرت فيها شخصيات عربية ذات ملامح فقد كانت شخصيات لمواطنين لبنانيين ظهروا رافعي الايدي وخافضي الرؤوس اثناء تفتيشهم من قبل جنود الوحدة.

ويعزو سامي شطريت في كتابه «موت الثورة الاشكنازية» اسباب غياب الشخصية الفلسطينية المحتلة عن الافلام الاسرائيلية الى رغبة منتجي تلك الافلام بمحو هويتهم القومية والحضارية. كما ويقرن شطريت ذلك بمحاولات المحو التي يتعرض لها «اليهود العرب» علماً انه لا يرى فرقاً واضحاً بين السلطة الاوروبية – البريطانية وبين السلطة الصهيونية – الاوروبية، فكلتاهما انطلقتا من مفهوم «التطوير والتحديث» الذي يعني محو كل ما هو ليس اوروبي – غربي» [٦].

خلاصة:

كانت السينما الصهيونية منذ نشأتها وحتى يومنا هذا تحت سيطرة المفاهيم الاستشراقية. وقد تعاملت مع المحيط الشرقي العام والعربي – الفلسطيني على وجه الخصوص من منطلقات استعلائية. ولم ينج اليهود من اصل شرقي من هذا التوجه علماً بان التعامل معهم كان طبقياً اجتماعياً وحضارياً وقد حاول بعض اليهود الشرقيين من العاملين في مجال الانتاج السينمائي او بعض الباحثين تغيير ذلك والتعامل مع اصولهم الحضارية الشرقية كامر جدير بالاعتزاز. لكن النسبة الكبرى من يهود الشرق انجزت وراء المفاهيم الاستشراقية واقرت بدونية انتمائها وضرورة الانصهار في الحضارة الاشكنازية الغالبة.

اما توجه السينما الاسرائيلية نحو العربي – والفلسطيني فقد تعدت المعايير الاجتماعية – الحضارية للاستشراق لتخدم اهدافاً سياسية وقومية ترمي الى مسخ معالمه الحضارية والثقافية وحصر شخصياته في صورة «الارهابي» المتعطش للدم.

ملاحظات

١- [illegible]

[illegible]

٢- المصدر السابق ص١٣٨-١٣٩

٣- المصدر السابق

٤- [illegible]

[illegible]

٥- عن هذه الابحاث انظر:

[illegible]

٦- سامي شطريت موت الثورة الاشكنازية