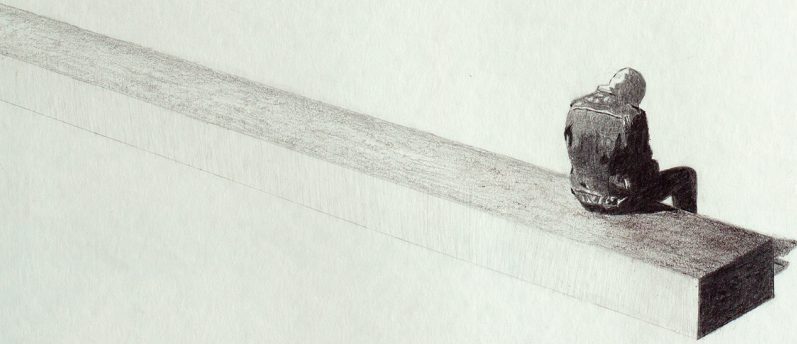


صبحي الزبيدي
ماسيميليانو مولونا، سماع بصول، محمد الزنجلي

السينما وفلسطين الذاكرة، والتضامن، والمقاومة



كتاب الجنوب

السينما وفلسطين: الذاكرة، والتضامن، والمقاومة
كتاب الجنوب: المجلة الفلسطينية للدراسات التحررية (5)

صبحي الزبيدي ، ماسيميليانو مولونا، سماح بصول، محمد الزنجلي

السينما وفلسطين: الذاكرة، والتضامن، والمقاومة



دائرة سليمان الحلبي
للدراستات الاستعمارية والتحرر المعرفي
القدس، فلسطين

السينما وفلسطين: الذاكرة، والتضامن، والمقاومة
صبحي الزبيدي، ماسيميليانو مولونا، سماح بصول، محمد الزنجلي

Cinema and Palestine: Memory, Solidarity & Resistance

Sobhi al- Zobaidi, Massimiliano Mollona, Samah Bsoul, Mohamed Zenzli

دائرة سليمان الحلبي
للدراستات الاستعمارية والتحرر المعرفي
القدس، فلسطين (الطبعة الأولى، 2026)
لوحه الغلاف: هاني زعرب
داخل الوقت رقم 1، أيار 2020
أفلام رصاص على ورق كانسون، 65x50 سم
التدقيق اللغوي: قسَم الحاج
تصميم الغلاف: محمد خيران
جميع الحقوق محفوظة ©
الترقيم الدولي: 8-8-9068-0599-879

المحتوى

- 12 صبحي الزبيدي ذاكرة المكان المنكوب: سينما تورا بورا في فلسطين
- 50 ماسيميليانو مولونا السينما كائتلاف: نضالات كوكبية، وسينما كوكبية
- 70 سماح بصول السينما الرخالة في إبان الحكم العسكري في فلسطين 1948-1966: بين الإرشاد المُعلن والابتزاز المُبطّن
- 94 محمد الزنجلي تمثيل المقاومة في الخطاب السينمائي المغربي: فيلم "المطمورة" لحسن بنجلون أنموذجاً

ملخص

في السينما وفلسطين: الذاكرة، والتضامن، والمقاومة أربع دراسات نقدية مستندة إلى قراءات متنوّعة في أرشيف السينما المتعلّقة بفلسطين وحاضرها. يفتتحها صبحي الزبيدي بدراسة "ذاكرة المكان المنكوب: سينما تورا بورا في فلسطين"، وهي مكوّنة من قسمين: ترجمة بتصرّف عن الإنجليزية لمقالة "سينما تورا بورا" (2008)، ومقدمة جديدة تقترح طرق نظر وتنظير للسينما الفلسطينية بالاستناد إلى مفهومة مغايرة لكلّ من الصورة والمكان والذاكرة بين الوجود والإبادة. وفي دراسة ماسيميليانو مولونا "السينما كائتلاف: نضالات كوكبية، وسينما كوكبية"، التي ترجمتها رنا عناني عن الإنجليزية، اقترح بتحرير السينما من العبء البرجوازي النخبوي، ورؤيتها وممارستها كائتلاف سياسي يتيح القدر الأعلى من التضامن والقدرة القصوى على التخيّل المضادّ تحديداً في زمن إبادة غزة والحرب المفتوحة على فلسطين وأمكنة المقاومة المختلفة في العالم. وتأتي دراسة سماح بصول "السينما الرخّالة في إبّان الحكم العسكري في فلسطين 1948-1966: بين الإرشاد المعلن والابتزاز المبطّن"، كمساهمة نادرة في قراءة أرشيف نادر تضيء على التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي لفلسطين المحتلة 1948 في حقبة الحكم العسكري عبر تنقيب متقن في مدوّنات "السينما الرخّالة" التي كانت تجوب القرى والمدن العربية تحت مظلة استعمارية. وتقدّم دراسة محمد الزنجلي "تمثيل المقاومة في الخطاب السينمائي المغربي: فيلم 'المطمورة' لحسن بنجلون أنموذجاً" قراءة لتخييل المقاومة في الخطاب السينمائي المغربي كامتداد لإرث الاستعمار ومقاومته في السينما جنوب العالمية والعربية.

ذاكرة المكان المنكوب: سينما تورا بورا في فلسطين

سبحي الزبيدي، فلسطين

ما سوف أحاول فعله هنا هو ترجمة الأفكار الأساسية الواردة في مقالة "سينما تورا بورا" وترتيبها بطريقة مفهومة وسلسة، وغايتي هنا هي اقتراح طريقة تعامل مع الفيلم وليس تحليله. ما أقصده هو إن هذه الدراسة ليست تحليلاً للسينما الفلسطينية ولا تاريخاً لها، ولا هي تأطير نظري، بل هي اقتراح لطريقة تعامل معها أو مع بعضها أو مع أيّ منها، دون إرغام أفكار ومفاهيم مسبقة عليها. هناك نقاد ومؤرخون شغلهم التصنيف والترتيب والتحليل. لكن تركيزي أنا هنا سيكون على قراءة ديناميكية ببناء، تبدأ باليقين وبالإنسان وبأن الصورة التي أراها هي صورة حيّة، ولا يهم إن كانت وثائقية أو روائية، كلُّها صور حقيقية، وهي إحدى مكونات وجودنا. ويجب عليّ أن أبدأ بالتوضيح بما أعنيه بـ"الصورة". الصورة هنا ليس فقط الصورة السينمائية أو الفوتوغرافية، بل هي كلُّ الخيالات والتجريدات والرموز التمثيلية التي نستخدمها في تفكيرنا وفي تواصلنا بعضنا مع الآخر أو مع أنفسنا. هي كلُّ الانطباعات الحسية التي نجربها ونمُرُّ بها. هي كلُّ الخيالات التي منها تتشكّل ذاكرتنا، أيّ علاقتنا بالمكان. الصورة، حسبما يشرحها هنري برغسون "... وجود ما، أكبر من كونه مجرد تمثيل، وأقلّ قليلاً من الشيء نفسه. وجود في منتصف المكان بين الشيء وما يمثله."¹، ولكن ما يهمني الآن هو الإشارة إلى هذا المقام الرفيع الذي بدأت تحتله الصورة في تجليات الوجود الإنساني. هذا هو الأساس الذي سوف أنطلق منه، وهو ليس أساساً أصلاً، إنه نقطة بداية وليس نقطة أصل.

إن التحديّ الكبير الذي أواجهه هنا يكمن في استحضار مفردات لغوية عربية تعيد إنتاج المفردات الفلسفية الحديثة التي تعلّمتها بالإنجليزية، وقد تعلّمت كيف أجرب هذه الأدوات في تفكيك نصوص بصرية ونظرية دون الاصطدام بلوائح تسمح بهذا وتمنع ذلك.

*خصّ المؤلف الجنوب: المجلة الفلسطينية للدراسات التحريرية بهذه المقالة التي نشرت النسخة الأولى منها بالإنجليزية في مجلة جمب كت في العام 2008. ويأذن منه ويترجمته ننشر هذه النسخة العربية المزيدة بتصرّف المؤلف للدراسة، بما في ذلك مرئياتها المستنسخة من النص الأصلي.

Sobhi Al-Zobaidi, "Tora Bora Cinema," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 50 (2008), accessed 15 February 2026.

<https://www.ejumcut.org/archive/jc50.2008/PalestineFilm/>.

اللغة العربية لغة قديمة، وجميلة، وشاعرية، كتبت فيها أعظم النصوص، ولكنها ليست لغة البحث والعلوم الحديثة. عندما أقرأ رواية مترجمة إلى العربية من الإسبانية أو اليابانية، هناك محيط أدبي لغويّ عربيّ حاضرٌ وماضٍ يساعدي، ولا أشعر بالغرابة، إلا إذا كانت الترجمة شديدة السوء، أو الرواية نفسها ضعيفة البناء. أما عندما أقرأ ترجمات فكرية حديثة لمفكرات ومفكرين حديثين تحديداً في مجال العلوم الإنسانية فإنني أشعر بوحدة وغرابة وكأنني أقرأ كتاب أَلغاز، وأشعر بحسرة ومرارة أنه في زمنٍ ما كانت اللغة العربية هي لغة العلوم والفلسفة. المفكر محمد أركون، الذي أنجز ترجمات وأبحاثاً عديدة في دراسات ما بعد-الحدائث، يشرح عن تجربته في الترجمة، والتعليم في مؤسسات جامعية، فيقول إن "معظم الطلبة الذين قرأوا كتيبي يشكون من صعوبة فهم الجهاز المفهومي أو المصطلحي الذي أستخدمه وأواصل تجديده وإثرائه انطلاقاً من النصوص والمؤلفات والتجارب الفكرية الإسلامية. في الواقع، إن تلك الصعوبة لا تعود إلى اتّباعي لأسلوب معقّد، أو إلى كثرة المصطلحات الغربية المعنى والنادرة الاستخدام، وإنما تعود إلى انعدام الأرضية المفهومية والمعرفية الخاصة بالعلوم الإنسانية والاجتماعية في اللغة العربية: أي لغة التلقّي التي يُنقل إليها فكر الحدائث، ناهيك عن جميع ما يخضُّ بحوث ومناقشات 'ما وراء الحدائث'.²⁰⁰

يحتاج تطوير هذه "الأرضية المفهومية" التي لا زلنا نفتقدها إلى مجهودات كبيرة وتجارب جديدة تخلق لغة مختلفة وطرق تفكير متنوّعة. إنه مجهود مؤسّسات وأفراد، خصوصاً المؤسّسات التعليمية، وتحديدًا الجامعات التي هي المكان الطبيعي لولادة الكثير من هذه الأفكار. المشكلة الأساسية عندنا هي سيطرة الخطاب الديني على كلّ مناحي الحياة الرسمية، مثل التعليم، والقوانين، والتشريع. ولا أقصد هنا الإسلام السياسي فقط، بل الإسلام الشعبي —دين الحياة اليومية، ودين العادات والتقاليد التي تستمدُّ قوّتها من نسيج الحكايات الشعبية، ودين التلفزيون والسينما، ودين الجامعات والجوامع التي من الأصل تضع النصّ الرّبّاني أو النبوي في مقامٍ خارج النقاش. فهناك محظورات في النقاش، وهناك فتاوى تهدّد كلّ من يحاول الخروج عن النص المكتوب. حيدر حيدر، نجيب محفوظ، ونصر حامد أبو زيد، ونوال السعداوي، هم أمثلة حيّة على جبروت الخطاب الديني واستخدامه من قبل المؤسّسات الحاكمة لعقاب كل من تسوّّل له نفسه انتقاد النصّ الرّبّاني.

فكيف السبيل إلى الخروج من سطوة هذا الخطاب؟

الفن هو أحد النشاطات الإنسانية الذهنية والحسية التي يمكن لنا أن نتحدث فيها لغة مختلفة، لغة لا تحتاج إلى منطق، لا تقوم على السببية ولا على الإيمان، ولا تستقيم بالدين ولا بالعلم. لغة لا تتبع الشرع، ولا المنطق، ولا التأريخ، ولا التفسير، ولا التأويل. لغة حرّة يعيد فيها الفرد ترتيب العالم كما يرغب. الرغبة هي الدافع والنتيجة دوماً مفاجأة. والفن الفلسطيني أبقى تلك الرغبة حيةً وبعيدةً عن كلّ الاغتيالات والمفاوضات، تلك الرغبة الإنسانية الأساسية التي تربط الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه. الفلسطيني في الفن، سواء كان مسرحاً أو شعراً أو سينما أو فنوناً أدائية أو تركيبية، هو إنسان متعدّد الأبعاد، والمشاكل، والأهداف. الألم هو القاسم الوحيد المشترك، وهو تجربة معيشية أصبحت وجوديةً تحت الاستعمار الصهيوني، ولكن هذا الألم، مثل البطارية، يمكن أن يوئد الطاقة في أشياء أو أجساد معدة لأشياء مختلفة.

أعتقد أن واجبنا الأساسي، إذن، هو أن نخلق لغةً جديدة، لغةً نكتب فيها ونعبّر فيها عن أفكارنا وفهمنا، دون أن نعيد وضع الفن في مقولات لغوية تصنيفية شاملة. الفن فاعل وخلق، وبفعل التكنولوجيا الحديثة أصبح للفن وجود وحضور أكبر في حياتنا. نحن الآن لا ننتظر حتى نذهب إلى المتحف أو المسرح لكي نعيش تجربة فنية، بل نحن نعيش هذه التجارب في كلّ مكان نتواجد فيه عبر الإنترنت والأجهزة المحمولة. والحديث هنا ليس عن استهلاك الفن فقط، بل عن القدرة على إنتاجه، وعلى التدخّل فيه. الفن يختلف عن الفلسفة، وهو أنه في الوقت الذي تسعى فيه الفلسفة لإعطائنا شروحاتاً ومفاهيم عن حقيقة الاختلاف مثلاً، فإن الفن يعطينا أمثلةً حيّة مباشرة عن الاختلاف. إنه الأكثر قرباً لرغباتنا الحسية، ولأمنياتنا، وللعالم الذي نودّ أن نعيش فيه، عالم ليس مبنيّاً على السببية والذكورية والعائلة والشجرة، عالم غير مكتوب في كتاب، بل عالم مفتوح متّسع نتدفّق فيه مثل مياه الشلال دون حواجز أو رقابة أو قنوات تعديل وتطهير وتجميل.

وهل يحتاج الفن أو السينما الفلسطينية إلى طريقة قراءة مختلفة؟

الجواب ببساطة، نعم. السينما الفلسطينية والفن الفلسطيني بحاجة إلى نمط تعاطي مختلف، وليس إلى قراءة فكرية تحشرها في مفاهيم عن الإنسانية تتأسّس في جامعات تتفاخر بنشر الديمقراطية والدفاع عن الحرية، ولكنها تتنكر لوجود الفلسطيني. أنا أريد أن ابدأ نفسي طريقة قراءة تحرّري من هذا العبء، عبء استخدام نظام فكري نقدي يعيدني في نهاية المطاف إلى معاني وكلمات

تأخذني إلى مفاهيم تلك المؤسسة، وهكذا دواليك. أنا في قراءتي هذه لا أريد أن أعيد أي شيء إلى نقطة بداية، لأن كل شيء يمكن أن يبدأ من أي نقطة، وينتهي في أي نقطة. في قراءتي هنا، لن أبحث عمّا تعنيه هذه الصورة السينمائية أو تلك، بل سوف أبحث عمّا تؤدّي له، وعمّا يمكن أن تفعله. لن أترجم الصور وأبحث عن معاني لها، بل سوف أحترم الغموض الذي يسود النصّ وعدم منطقيّته، وسوف أعامل الفانتازيا وكأنّها شريط وثائقي لما يمكن أن تكونه خيالنا الناتجة من رغباتنا.

الفلسطيني يعيش حالة إنكار شديدة التمييز، ليس لها ما يبرّرها سوى عنصرية استعمارية. حتى في دراسات أنثروبولوجيا الذاكرة، كما تناقش روزماري صايغ، فإن النكبة ممنوعة من الدراسة في نفس المؤسسات الأكاديمية الغربية.³ ولاله خليلي توثّق كيف أن الفلسطيني ممنوع من ممارسة التذكّر في العلن، في المحيط العربي.⁴

الأكاديمي الفلسطيني مراقب في هذي المؤسسات، وغير الفلسطيني أيضاً مراقب إن كانت فلسطين بوصلته، وخير دليل على ذلك ما حدث، وما يزال يحدث، في جامعة هارفارد، أرقى الجامعات، من طرد أكاديميين مرموقين مثل كورنيل ويست فقط لأنه يُرى ما يُرى فيما يتعلّق بفلسطين ولا يخاف من الجهر بذلك. تذكرون حكاية كتاب إدوارد سعيد بعد السماء الأخيرة (1986)، كما يرويها هو نفسه في المقدمة، عندما تعاون مع الفنان جان مور من أجل إقامة معرض صور عن اللاجئين الفلسطينيين. سمحت لهم الأمم المتحدة تعليق الصور، ولكن دون أي كلمة مكتوبة؟⁵ أي شرط تعجيزي هذا؟ وما هو تبريره؟

الفلسطيني مطاردي في فلسطين وفي أماكن لجوئه، لم يتغيّر شيء، بل ازداد كل شيء سوءاً: أراضينا صارت أصغر، والمستوطنات صارت أكبر، والمخيمات صارت أكثر. كنا سبعمائة ألف للاجئ سنة 1948، وأصبحنا الآن أكثر من سبعة ملايين للاجئ ومنفيّ، وستة ملايين تحت الاحتلال. المستوطنون يقتلون الفلاحين الفلسطينيين في النهار ويرقصون في شرم الشيخ وودي في الليل باسم السلام مع العرب. الوضع تغيّر، ويتغيّر بلا توقّف، ونحن أسرى مفاهيم نتغنى بها ولكنها لا تنطبق علينا. كلمة "ديمقراطية"، ألا تثير الغثيان عند كل فلسطيني عندما يسمعونها؟ الآن، وبعد فصل الإبادة الجماعية ودفاع أمريكا عن ذبح الفلسطينيين وطردهم من أراضيهم، أليس من واجبنا أن نعيد النظر في كل منظومة المفاهيم التي تعيد إنتاجنا وكأننا كمن وصفهم أغامبين بـ "الإنسان الحرام homo sacre" أو

أصحاب "الحياة العارية bare life".⁶ كيف لنا أن نفكر مثل الآخرين؟ كيف لنا أن نجعل من أدوات السيطرة التي استعملوها ضدنا دواءً نعالج به أنفسنا؟ نحن مختلفون، وواقعنا الوجودي مختلف، والصور والخيالات والكلمات التي نخلقها مختلفة. كيف إذن نسلّم هذا الاختلاف لمنظومات التدجين الفكرية التي ستعيد توظيفها لمصطلحات فوقية عن الإنسانية هي نفسها لا تحترم ما تقوله؟ علينا أن نخلق لغةً تتناسب ورغباتنا، ليس بالضرورة أن تكون كلُّها من الكلمات؛ لغة هجينة غير مستكنة لشكل واحد؛ لغة فيها كلمات وأصوات وروائح وذكريات؛ لغة فيها قصص حب لا تنتهي بالإنجاب، والجنون هو رأس الحكمة، والصمت هو سيّد الكلام، والخائف هو البطل؛ لغة عندما نتحدّث بها عن الحرية فإنها حرّيتنا نحن وليست حرية تجريدية ومجرّدة منا نحن بالذات. في العام 1986 كتب إدوارد سعيد يقول "إنني أؤمن أن أشكالاً من التعبير، والتي هي بالضرورة غير تقليدية بل مهجّنة ومجرّاة، هي التي يجب أن تُستخدم في التعبير عنّا."⁷

كيفية السبيل إلى هذا الشكل غير التقليدي والهجين والمجزوء؟

لقد بدأتُ الحديث عن الفن كأحد مجالات النشاط الإنساني التي تعطي الفرصة لولادة ونموّ مثل هكذا أشكال غير تقليدية. والفن، كما أفهمه وكيف أوظفه في نقاشي هنا، ليس نشاطاً ثانوياً نهتمُّ به في أوقات فراغنا أو كلما أتاحت لنا الفرصة. الفن ليس لوحة نعلّقها على الحائط، أو موسيقى نستمع لها وقت الفراغ، أو فيلماً نشاهده للمتعة. الفن، كما يشرح هربرت ريد (1893-1968) في محاضرة عن الفن وتطوّر الوعي الإنساني، فيقول "سوف أجادل بأن الفن، أو التجربة الجمالية إذا أردنا أن نستخدم مصطلحاً أكثر دقّة، هو عامل أساسي في تطوّر الإنسان، وبالتأكيد عامل مهمّ في تطوّر الوعي عند الإنسان العاقل."⁸ وملخص نظرية ريد هو أن الوعي الإنساني تطوّر بفضل نظرية الصورة-الذاكرة، حسبما طوّرها هنري برغسون، وابن رشد من قبلهما (وسأوضح هذه النقطة بتفصيل أكثر لاحقاً) وأن الفن والدين هما من النشاطات الذهنية الأساسية التي عبرها تطوّر الوعي الإنساني. ويقول ريد إنه من المستحيل فهم تطوّر الوعي والذكاء الإنساني دون إدراك التجربة الجمالية، المتمثلة في الفن. بكلمات بسيطة، ما يقوله ريد هو أن الفن ليس نشاطاً ذهنياً استثنائياً أو أنه طرأ بعد تطوّر الوعي الإنساني، لا بل إن الفن هو في صلب تطوّر الوعي الإنساني، وأحد العوامل الأساسية التي ساهمت في تطوّره.

في هذه المقالة أناقش السينما الفلسطينية كأحد أشكال الفنون هذه. وكما ذكرت في المقدمة، هدفي هنا ليس تحليل الأفلام من أجل استنباط المعاني. لن أفتح تحقيقاً سيميائياً أو بصرياً، ولن أبحث عن قوسٍ درامي وبنية وحبكة، ولا يهمني إن كانت الممثلة محترفة أو بالصدفة. ما يهمني هو ما الذي تنويه هذه الأفلام؟ وما الذي تريد فعله؟ وما هو نوع الطاقة التي تبثها في وجودي؟ وكيف تتفتق الرغبة الإنسانية في هذه الأفلام، وعن ماذا؟ في ذهني أن الفلسطيني، بعد مرور كل هذه العقود على مأساته في مسلسل إبادة لا ينتهي، إنما يزداد قسوة مع الوقت. ما يريد أن يفعله الفلسطيني عبر السينما لن يكون شبيهاً بما يفعله الآخرون الذين لا يواجهون هذه المعضلة الوجودية.

في صلب تفكيري هنا لا أحاول تقديم الذاكرة كنظرية، بل كأداة لقراءة الأعمال الفنية الفلسطينية. أطور فكري هذه عن الذاكرة بالاعتماد على أفكار واستبصارات وجدتها عند ابن رشد (1126-1198) وهنري برغسون (1895-1941) وفالتر بنجامين (1892-1940) وجيل دولوز (1925-1995) وإدوارد سعيد (1935-2003)، وتحديداً الصور والملاحظات التي قدّمها سعيد والباحث في الشؤون البصرية والأكاديمي وليام تيموثي ميتشيل في العدد 26 من مجلة *Critical Inquiry* الصادر في شتاء 2006. يقدم سعيد وميتشيل نظريات بصرية قيّمة ومقولات نقدية حول صيرورة كل من الذاكرة والمكان. في صلب هذه الأفكار ثمة طرح أن الذاكرة مكانية، وهي شبكة العلاقات الذهنية التي توضّح لي علاقتي بالمكان. أنا أعرف أن هذا بيتي، وهذه سيارتي وليست تلك، لأنها سيارة الجار. هكذا، أعرف الطرق وأميّر بين الناس الذين أراهم. الذاكرة هي نسيج الحياة اليومي، وهي ما يعطي الإحساس بالأمان بأنك سوف تعود إلى بيتك بالتأكيد في المساء بعد انتهاء العمل. وسوف تعود إلى بلدك بعد رحلة إلى الخارج. الذاكرة مكانية، أي أنها تسج علاقة الجسد بالمكان. وفي كتابه **المادة والذاكرة**، يقترح برغسون أن الذاكرة لا تسكن داخل الجسد ولا داخل العقل، بل هي موجودة على سطح الجسد، يثيرها احتكاك الجسد بالعالم الخارجي. الذاكرة هي ما يصل الجسد الفعلي بالصور الافتراضية المتناثرة خارج الجسد. وهو يضع الذاكرة بوصفها نقطة التقاطع بين المادة والوعي، أي أن الذاكرة هي حلقة الوصل بين الجسد والعالم. ومادة الذاكرة هذه، أو الطاقة التي تبعث فيها الحياة، هي الصور الافتراضية التي تتكوّن في أذهاننا للأشياء من حولنا. أما الصورة، كما يفهمها برغسون، فهي ليست فقط الصورة الفوتوغرافية أو البصرية بشكل عام، ولكنها مجمل أحاسيسنا وتخيّلنا الناتجة من الحركة ومن احتكاكنا بالعالم الخارجي—إنها وعينا للعالم من حولنا.

من الفلاسفة الذين ناقشوا هذه المسألة طويلاً ابن رشد الذي طوّر أفكاره من خلال تفسيراته وشروحاته لأرسطو، والتي يقدّم لنا من خلالها نظرية متينة عن معنى الوجود من خلال علاقة الصورة بالمادة، وهو يرد فيها على أطروحات فلسفية كانت سائدة في ذلك العصر الإسلامي. فمن جهة، كان هناك الإمام الغزالي والمتكلّمون الذين كانوا يهبون وجود المادة وصورتها لإرادة إلهية: كن فيكون، وكأنه لا يوجد أصل للأشياء، لا مادة أولية ولا صورة. ومن جهة أخرى، كان هناك الفارابي وابن سينا الذين تبعوا نظرية الفيض الأفلاطونية فأرأوا أن المادة موجودة منذ الأزل، ولكن الله يهبنا الصور. أما ابن رشد، فقد كان له رأي مختلف، فهو يقول إن المادة والصورة قديمتان ومستقلّتان عن الله والعلاقة بين المادة وصورتها، ولا يمكن أن تكون ثمة عملية إقحامية تأتي من خارجهما. الجديد والمنعش في تفكير ابن رشد هو تطويره لمبدأ الحركة التي تصبّح، في إطار تفكيره، بمثابة الصيرورة الأزلية للانتقال من الوجود بالقوة (المادة) إلى الوجود بالفعل (الصورة)، وهذه العملية لا يمكن أن تحدث دون الوعي الإنساني.

في ورقة قصيرة يناقش الباحثان برهان مهلوبي وجمعة الطراف، "التصوّر الرُّشدي لطبيعة الحركة بين المادة والصورة". يقولان في فاتحة المقال، "طالما أن الموجودات تتألّف من مادة وصورة، فإن الحركة تقوم على الاتحاد بين المادة والصورة حتى تحصل عملية التحوّل من القوة الكامنة في المادة عن طريق الحركة. وبذلك، فإن الحركة إنما هي بمثابة صيرورة جدلية بين المادة والصورة التي تؤلّف طبيعة الموجودات في العالم. وبذلك، تظهر الحركة على أنها إخراج المادة إلى الصورة عن طريق القوة والفعل بواسطة الصيرورة الحركية بين الموجودات.⁹ أما برغسون، فيتصوّر وجوداً جديداً للصورة، وهو أن هذه الصور أو الخيالات أو الأحاسيس هي "وجود معيّن. يتخطّى ما يسمّيه المثاليّ تمثيلاً أو رمزاً، وأقلّ مما يسمّيه الموضوعيّ شيئاً"¹⁰ وأما طيّب تزيبي، المؤرّخ في الفلسفة العربية الإسلامية، فيكتب عن ابن رشد "في شرحه على أرسطو، يقرّر بأن مبادئ الوجود المادي المحسوس ثلثه مادة وصورة والمجتمع منهما"¹¹، أي أن الوجود، يتكوّن من هذه المبادئ مجتمعة، بمعنى أن المادة هي مزيج من المادة والصورة والمركّب منهما، والصورة هي مزيج من الصورة والمادة والمركّب منهما. برغسون يسمّي هذا الوجود: الذاكرة.

للتلخيص، ما أحاول قوله حتى الآن هو أننا نكتسب وعينا لأنفسنا ولما حولنا ونكوّن هويّاتنا

المختلفة عبر هذا النسيج الهائل من الصور حولنا ووعينا لها. هذا النسيج الهائل من الصور هو الذاكرة التي تشكّل هويّاتنا المختلفة والتي هي نقاط ارتكازنا في العالم. في هذا النظام نجد نسقاً لأنفسنا يشعرون بالأمانة والجمال والاستقرار. هذا بيتي، وهذه بلدي، وهذا الطريق، يأخذني إلى المدرسة، وتلك الطريق تأخذني إلى السوق. الذاكرة ليست شيئاً من الماضي بل إن الماضي هو شيء من الذاكرة، والحاضر والمستقبل. الذاكرة مكانية، وإذا كان هذا صحيحاً، فماذا يحدث للذاكرة عندما يتدمّر المكان؟ عندما يشاهد الشعب إبادة الجماعة علناً، مخططاً لها وموثّقةً ومتلفزة. في نظام تبادل الصور هذا، عندما تحدث كارثة أو حرب أو هرّة أرضية مثلاً، ينهار النسق الطبيعي وتظهر إلى جانبه أنساق أخرى هي نتيجة الظرف، وهذا ما يناقشه جيل دولوز في كتابه *سينما 2* (1989)، خصوصاً أطروحته حول ظهور نظام الصورة البُلُوري كإشارة لانزياح نظام الصورة العضوي وما ينتج عنه من انهيار الإحساس الطبيعي بالمكان أو "مخططات حسيّة-حركية"، وكيف نرى ذلك الانزياح في صميم الأفلام التي عمّلت في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من دمار. دولوز لا يعطينا نظرية محكمة نستطيع من خلالها تفسير الأفلام وكأنّها تفسير أحلام، بل يضيء لنا طريقاً ديناميكياً لقراءة هذه الأفلام كصور من الوجود الصوري الكبير. وهذا مهمٌّ لأنه يوفّر بديلاً عن سيطرة علم التحليل النفسي الفرويدي-اللاكاني، الذي ساد في الدراسات السينمائية والأدبية بشكل عام في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، حيث التركيز على الشخص العاقل وكأنه معطى أوّل بالغا عاقل كامل، فتحدث له أشياء تُحدث خللاً ويصبح تحليلنا هو البحث عن هذا الخلل. دولوز لا يبحث عن خلل في شخصيات هذه الأفلام، بل يبدأ بالخلل كمعطى، ويحاول إدراك تجلّيات الفرد المولود والعائش في الخراب. الخراب هو المشهد landscape، فما هو شكل الذاكرة في هذا المكان؟ إذا كانت الذاكرة هي ترتيب علاقة الإنسان بما يحيطه مادياً وفكرياً، فماذا يحدث للذاكرة عندما ينهار المكان وتفقد كثير من الصور وجودها الفعلي ولا ندرى ماذا نفعل بها. تسبب لنا الحسرة والألم؟ ربما. تسعفنا من الضائقة؟ ربما. تصعقنا؟ ربما.

يوسّع دولوز نظريات ابن رشد عن الوجود بالقوة والوجود بالفعل للصور، ونظرية برغسون في الذاكرة ويطوّرهما أكثر لتصبحا نظرية حول الافتراضي والفعلي virtual and actual. يقترح دولوز

أن الذاكرة ليست صورة فعلية تتكوّن بعد إدراك الشيء، بل هي صورة افتراضية تتزامن مع الإدراك الفعلي للشيء، وهذا ما قاله ابن رشد كما يشرح طيب تيزيني، "بيد أن الصورة والمادة بتقيان في جميع الحالات مبدأين جوهريين للوجود المادي. والآن، إن حاولنا البحث عن مبادئ أكثر أولية وقدمية للمادة والصورة في الاتجاه الذي اختطّه ابن رشد حول المادة-صورة، فإننا سوف نستقرّ في النهاية على النتيجة، وهي أن هذه المبادئ هي الصورة والمادة نفسها. إن هذه المسألة الجوهرية والدقيقة يعبر عنها ابن رشد في رفضه لنظرية (الفيض) رفضاً واضحاً."¹²

"الذاكرة هي صورة افتراضية معاصرة للشيء الفعلي، وهي مضاعفته، وصورته في المرآة."¹³ بالنسبة لدولوز، كما هو الحال لدى برغسون، فإن الذاكرة عملية تحدث في الحاضر، وهي معاصرة وتنظّم علاقة الجسد مع العالم الخارجي من حوله. في الواقع، يضع دولوز الذاكرة عند انقسام الزمن بين الماضي والحاضر، ويكتب: "هذا التمييز بين الافتراضي والفعلي يتوافق مع الانقسام الأكثر جوهرية في الزمن، أي تمايز تدفقه إلى تيارين كبيرين، مرور الحاضر وحفظ الماضي."¹⁴ حيث يضع برغسون الذاكرة على سطح الجسد، ضمن مخطّاتنا الحسّية الحركية، ويضع دولوز هذه المخطّات الحسّية الحركية في "حيّز هودولوجي [مساري]"، كما ترجمها الزميل عبد الرحيم الشيخ في دراسة سابقة،¹⁵ وهو مفهوم استقاه من عالم النفس الألماني كورت لوين (1890-1947). في كتابه **سينما 2**، يقول دولوز: "نلاحظ ببساطة أن المخطط الحسّي الحركي sensory-motor schemata يقع بشكل ملموس في حيّز هودولوجي، يُعرّف من خلال حقل من القوى، والتعارضات بين هذه القوى وتوتّراتها."¹⁶ ويقول، أيضاً، إن انهيار الحيّز الهودولوجي (عدم قدرة المرء على الوصول أو إيجاد طريق عودة)، كما هو الحال في أعقاب الكوارث الطبيعية أو الحروب، يؤدّي إلى انهيار المخطّ الحسّي الحركي، ويمكن أن ينتج عنه ارتباك، وتفكّك، وفقدان للذاكرة. في ظلّ هذه الظروف، تنهار العلاقة العضوية بين الافتراضي والفعلي. عندما أغادر منزلي ولا يمكنني العودة إليه، وعندما أغادر مدينتي ولا يمكنني العودة إليها، أكون إنساناً بلا طريق، أعيش في مكان زائف. في اللحظة التي تفشل فيها الروابط القانونية والسببية في إعادتي، ألجأ إلى كلّ شيء آخر. أقفز، وأقتحم، وأتخيل، وأحلّق في الخيال، وأتذكر، وأسلك أيّ طريق ممكن. عندما يفشل العضوي، تتولّى أنظمة الصور البلورية السيطرة. يطلق فالتر بنيامين على هذه اللحظة اسم "كوكبة (constellation)،"¹⁷ حيث ترتبط الصور المختلفة بشكل غير سببي وغير زمني. كتب بنيامين ذلك أثناء صعود الفاشية

التي وصفها بأنها "حالة طوارئ"،¹⁸ أصبحت "هي القاعدة" وليس "الاستثناء". بعد خمسين عاماً، وسّع جيورجيو أغامبين مفهوم بنيامين لـ "حالة الطوارئ"، وكتب: "تشخيص فالتر بنيامين، الذي مضى عليه الآن أكثر من خمسين عاماً، لم يفقد شيئاً من أهميته. وذلك ليس فقط لأن السلطة لم يعد لديها اليوم أي شكل من أشكال الشرعية سوى الطوارئ، ولأن السلطة في كل مكان وباستمرار تشير إلى حالة الطوارئ وتلجأ إليها وتعمل سراً على إنتاجها. كيف لا نفكر أن نظاماً لم يعد بإمكانه العمل إلا على أساس الطوارئ لن يكون أيضاً مهتماً بالحفاظ على مثل هذه الطوارئ بأي ثمن؟"¹⁹

يمدد أغامبين إلى الحاضر اللحظة التاريخية للسلطة السياسية التي أنتجت معسكر الاعتقال حيث تختزل الوجود الاجتماعي أو الحياة المميّزة لجماعة من الناس إلى مجرد وجود مادي بسيط zoe خالٍ من الحياة المميّزة للجماعة، أو الحياة العارية bare life للإنسان الحرام homo sacer، أي الفرد الذي يمكن التضحية به وقتله دون الاعتقاد أن هذا سوف يؤثر على الوجود الاجتماعي للناس، مثل المخطوفين وأسرى الحرب عند الرومان الذين كان يُزجُّ بهم في حلبات مصارعة مغلقة مع حيوانات متوحّشة. هذه القوة الفاشية الغاشمة ما تزال سائدة وأبطالها قوى عظيمة. وكما يشير بعض المعلّقين على أغامبين، يمكن رؤية تجلّيات هذه القوة في ظاهرة سجن غوانتانامو. وأما سلافوي جيجيك، فيختار الفلسطيني الذي يعيش تحت الاحتلال كنموذج للإنسان الحرام والآن أصبحت غزّة وكل سكانها بمثابة إنسان حرام ذي حياة عارية حيث لا قيمة للإنسان ولا للمكان عند المستعمرين الصهاينة.²⁰

فيما تقدّم افترضنا أن الذاكرة هي شبكة العلاقات التي تربط وجودنا المادي والعقلي بالعالم المحيط بنا، العالم المادي (الناس، والبنائيات، والجبال... إلى آخره) والعالم الصوري (اللغة وكلّ الخيالات الموجودة في فضاءنا). الذاكرة مكانية بمعنى أنها تنسج علاقاتنا بالمكان الذي نتحرّك فيه، وهذا ما يولّد عندنا الإحساس بالبيت أو القرية أو الوطن—مكان آمن نستطيع العيش فيه. هذه الذاكرة تتكوّن من صور وخيالات ترتبط بأشياء مادية أو موجودة بالقوة مثل الجبل والشجرة والعائلة التي نولد فيها. وهذه الذاكرة لا تتكوّن بعد الأحداث، بل مع حدوثها. وهي لا توجد في عقولنا فقط، بل على سطح أجسادنا؛ إذ إننا ندرك العالم من حولنا من خلال اللمس، والنظر، والشمّ، والتدوّق، ومن ثم التفكير. أجسادنا هي ما يوضع كلّ الصور المحيط بنا في حالة حركة. تتكوّن وتنمو في مكان هودولوجي (مساري) وهو المكان الذي لا نقيسه بالمسطرة بل بالقدرة على الحركة فيه. المسافة

بين رام الله والقدس هي عشرون كيلومتراً فقط، ولكن بالنسبة لمعظم السكان غير اليهود، المسافة أطول من ذلك بكثير بسبب حاجز قلنديا. مسافة العشرين كيلومتراً يمكن قطعها في عشرين دقيقة، ولكن لا أحد يستطيع قطع المسافة تلك في عشرين دقيقة، فهي قد تأخذ ساعات أو أيام أو أسابيع، وأحياناً لا يمكن قطع المسافة تلك على الإطلاق. الحيز المساربي لا نقيسه بالمسافات، بل بقدرتنا على التحرك فيه وتحقيق مبتغانا من الحركة. الذاكرة ليست شيئاً عابراً من الماضي، بل هي شكل علاقة جسدنا ووجودنا بالعالم المحيط بنا من خلال الصور المتناثرة في الحيز من حولنا. في عقل كل منا، وبتأثير من البيئة التي نربى فيها، نعتاد ونرتاح لصور أكثر من أخرى، بحيث تصبح هذه الصور محورية في إنتاج المعاني في حياتنا. هذه المساحة التي نشعرني بالأمان والراحة، وتعطيني إحساساً بالهوية، هي الحيز المساربي. انهدام هذا المكان أو انكساره يتسبب في أن تضع العلاقة بين الجسد والصور، وبين الصور والصور. وبدل الصورة العضوية تظهر الصورة البلورية، وبدل انسياب الزمن مثل حبات المسبحة، على حد وصف فالتر بنجامين، يقفز الزمن وينبسط مثل قطب بري. الفنان الذي خلق في عالم مكسور، ماذا سوف يخلق في فنه؟ بالتأكيد سوف يحاول أن يبني جسوراً، تصل المكسور، الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل، مثل "ملاك التاريخ" الذي تخيَّله فالتر بنجامين وهو يكتب مرعوباً من قدوم الفاشيين.

لقد قدّم لنا ابن رشد وهنري برغسون وجيل دولوز تصوّرات عن الوعي والوجود الإنساني عبر نظرية الذاكرة هذه. جيل دولوز طبّق هذا الرؤيا على سينما ما بعد الحرب العالمية الثانية في أوروبا، ومن المهم أن نذكر هنا أن دولوز قدّم لنا مراجع نظرية لقراءة الأفلام أو الفن والأدب بشكل عام دون الحاجة إلى الرجوع إلى آليات معتمدة على نظريات التحليل النفسي التي طوّرها سيغموند فرويد وجاك لاكان من بعده. المثير في تفكير دولوز أنه إيجابي، ويوفّر بديلاً للنموذج السيكولوجي، كما وصفه في كتابه ضد أوديپ: "إن شخصاً مصاباً بالفصام يخرج للتزّه هو نموذج أفضل من شخص عصابي مستلقٍ على أريكة المحلل النفسي".²¹ هذا النموذج من القراءة هو ما أبحث عنه وما أحس أنه يناسب قراءة أعمال سينمائية أو فنية أو أدبية بشكل عام والفلسطينية بشكل خاص.

في فلسطين، تظهر سينما جديدة مستقلة، والمقصود هنا مستقلة عن سلطات الدولة والدين والتجارة. إن الإنتاج السينمائي المستقل في فلسطين يفهم بشكل أفضل على أنه إنتاج سينمائي فرديّ بسبب غياب أيّ بنية مؤسّساتية. في الحقيقة، المخرجون الفلسطينيون غالباً ما يكونون تنافسيين

وغير متناسبين بعضهم مع البعض الآخر، ومن النادر أن يعملوا معاً، فعدد المخرجين الذين يتنافسون على نفس الموارد في ازدياد مستمر. ومع غياب البنية المؤسسية، فإن الأمر متروك إلى المبادرة والارتجال الفردي، وربما يكون هذا شيئاً جيداً لأنه لو كانت هناك رقابة مؤسسية، فمن يعلم كيف ستكون الأمور. كما تتطوّر الآن، السينما الفلسطينية تقودها الدوافع الفنية للمقاومة، والتحرّك والتضامن، والتفاوض مع العالم، وهي مجموعة من الأعمال التي هي من إنتاج المخرج وظروفه الشخصية. إنها أفلام مندفعة، وعاطفية، وجيدة وردينة، ومليئة بالأمل ويأس في نفس الوقت، ولكن بطريقتها الخاصة، تعكس الكثير من حالة اللا-إنسانية التي يعيشها الفلسطينيون.

في النهاية، يمكن صياغة المعضلة الفلسطينية في السؤال التالي: "ماذا يمكن أن يفعل الناس دون جغرافيا؟" منذ تأسيس "إسرائيل" سنة 1948، يعيش الفلسطينيون في مساحة تتضاءل باستمرار، جغرافياً تتغيّر وتختفي بشكل مستمر. وقد غيّر هذا بشكل جذري الطريقة التي يمارس بها الفلسطينيون الحيز والطريقة التي يوجّهون بها أنفسهم في العالم. يظهر الفلسطينيون كأناس متبعثري التوجّه، ليس فقط بمعنى أننا لا نعرف إلى أين نذهب، بل نحن نعرف إلى أين نريد الذهاب، ولكن لا يمكننا الوصول إلى هناك. وللتغلّب على هذا الفقدان، يلجأ الفلسطينيون إلى الأنماط الشعرية والتخييلية، مثل الفنون، والدين، والوسائط الرقمية التي توفرّ لنا العوالم الافتراضية التي نحتاجها للتفاوض مع فقداننا المكان المادي، أو المكان الذي حبسنا فيه. لو تخيلنا الفلسطيني سجيناً، فقد جعلت الوسائط الرقمية من الممكن تصوير فيلم عن حياته في زنزانته، فكل ما هو مطلوب كاميرا صغيرة مثبّنة على حامل، وتدور دائماً. ولكن ماذا سيصوّر المعتقل؟ نفسه، أم القضبان الحديدية، أم جدران الخرسانة في زنزانته؟ وكيف سيصل المعتقل لنا حالة حبسه في الأمتار القليلة التي يعيش فيها؟ كيف سيصوّر السجين نفسه "يقضي الوقت" كما يقال؟ ربما من خلال التقريب الطويل نحو جدار خرسانة (كما في فيلم Wavelength لمايكل سنو 1967)؟ هل سيحاول إظهار أفكاره، وتصوراته؟ أو ربما عن طريق استحضار جميع الحيز الأخرى، بما فيها الحيز الخارجي الذي لا يملك الحق في الوصول إليه؟ كان بحثي في هذه الدراسة مستوحى جزئياً من هذا الموقف المتخيّل: ما نوع الفيلم الذي سيصنعه السجين في زنزانته، "يقضي الوقت".

في هذه الدراسة أركّز على عدد من الأفلام التي صنعها الفلسطينيون في السنوات بين 1990-

2005، وهي فترة تميّزت بإنشاء السلطة الفلسطينية في غزة وأريحا فيما بات يعرف باتفاقيات أوسلو، حيث بدأت بإزالة بعض الحواجز بين الفلسطينيين وانتهت ببناء جدار الفصل العنصري "الإسرائيلي" الذي يعزل الفلسطينيين في أحياء معزولة. الأفلام التي أناقشها هنا هي أفلام لأشخاص أصبحوا غير قادرين على التنقل، ليس فقط بمعنى عدم قدرتهم على السفر بل عدم قدرتهم على تأكيد هويّاتهم كما هي مرتبطة بالحيّز الذي يعيشون فيه. أضع الذاكرة في صميم هذه المشكلة، وبالذاكرة لا أعني فقط ذكريات من الماضي (الفردوس المفقود) ولكن اللحظة الحالية أيضاً والفعليّة—الحقيقة العارية. ذاكرة الفلسطيني تتكوّن في الغالب من تدفّق غير منقطع من الشكوك، وعدم الأمان، والحروب، والإحساس العام والتفصيلي بالتدمير. الذاكرة ليست فقط "ذكريات أشياء ماضية"، ولكن من أشياء حالية تسبّب الفقد والتشويش. الأفلام التي أناقشها هنا ليست تمثيلاً لهذه اللحظة، بل هي منتجها، وصورها.

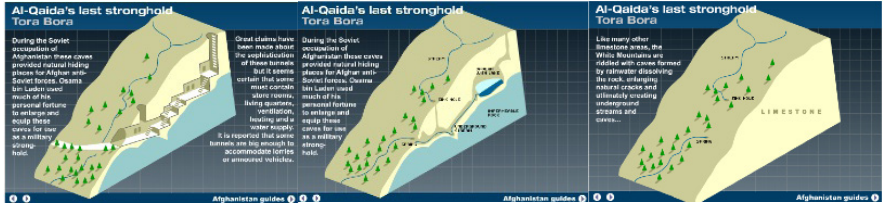
الخصائص الأساسية لهذه الأفلام هي الانفصال بين الذاكرة والجغرافيا، إحساس مشوّه بالحيّز، نوع من عدم التوافق، والنتيجة أن الفرد يتّجه نحو العوالم الافتراضية بحثاً عن الاستمرارية. جيل دولوز يرى الذاكرة كحركة ديناميكية ناتجة عن "انشقاق أساسي في الزمن، هذا الانشقاق يحصل عندما ينفصل الزمن إلى نفاثتين، واحدة هي لحظة عبور الحاضر إلى الماضي والثانية لحظة الحفاظ على الماضي هذا، لكي يبقى في الحاضر."²² الذاكرة وكأنها بروجيكتور (ماكينة عرض أفلام) داخل رؤوسنا منتجة بذلك تصوّراتنا عن العالم، وأحاسيسنا بالمكان. بحثي في هذه الدراسة هو لتتبع اللحظات التي تعاني فيها الذاكرة من الخلل، عندما تنهار العلاقة العضوية بين المكان والذاكرة، ويصبح على المرء أن يتغلب على فقدان الإحساس بالوجهة الناتج عن ضياع الأرض بسبب الاستعمار الاستيطاني. ماذا يحصل عندما ينقطع الشريط داخل البروجيكتور الجوّاني هذا؟ ماذا يحدث لنا نحن الجيل الذي ولد في الخراب. خراب المكان الذي تحوّل إلى مخيمات وسجون وغيتوات ومناطق "أ" و"ب" و"ج"، ومهاجر ومنافٍ.

نحن أيضاً نعيش خراب الزمان كما يكتب عبد الرحيم الشيخ "... في فلسطين الآن زمان ينوس فيهما الفلسطينيون بين الحياة والموت: الزمن الاجتماعي وهو الزمن الفعلي - الخطي الذي يحياه الفلسطينيون في سجنهم الأكبر على امتداد جغرافيات فلسطين التاريخية الخمسة (القدس، وغزة،

والضفة الغربية، وفلسطين المحتلة 1948، والشتات)، والزمن الموازي (2010)، زمن وليد دقة، وهو الزمن الآسن – الدائري الذي يحياه الأسرى في سجنهم الأصغر الذي تشكل مواقعه الجغرافيا الفلسطينية السادسة.²³ هذه الانكسارات في الزمان والمكان الذي نحيا فيه لم تعد أشياء عارضة، وتحديداً أن كارثتنا داخلية في العقد الثامن، أي أن هناك أجيال ولدت ونمت داخل هذا الخراب الذي أحدثه الاستعمار الصهيوني.

تورا بورا

إلى جانب التعيين الجغرافي لموقع في جبال هندوكوش في شرقي أفغانستان، أصبح مصطلح "تورا بورا" مرادفاً لنوع من المتاهة المكانية، وهي شبكة من الأنفاق تحت-الأرضية التي يمكن لشخص ما (مثل أسامة بن لادن) أن يختبئ ويختفي فيها. في الإعلام وكذلك في الخيال العام، أصبح تورا بورا يعني نوعاً جديداً من الأراضي، الأراضي الداخلية التي لا يمكن رسم خريطة لها بالكامل أو الكشف عنها تماماً، والتي يعطي غموضها مجالاً للخيالات الأكثر خيالاً. في العام 2004، أطلق الرئيس الباكستاني برويز مشرف مزحة حول قصف الولايات المتحدة غير الحاسم للكهوف داعياً الأفغان إلى فتح تورا بورا للسباح، ربما أن فضولهم قد يفض الغبار عن مخبأ أسامة بن لادن.²⁴ وهذا شرح موجز عن تورا بورا في موقع الأخبار الإلكتروني لـ CBC: "تورا بورا هي نظام من الأنفاق والغرف المنحوتة من الكهوف الموجودة في جبال هندوكوش المغطاة بالجليد جنوب غرب جلال آباد، في الجزء الشرقي من أفغانستان، بالقرب من الحدود مع باكستان." الكاتب، بعد الكثير من الوصف، يختتم بما يلي: "الكهوف نفسها مبنية بعمق داخل الجبال، لذلك فإن القنابل الأمريكية 'مخرقة المخابئ'، التي تخرق 30 متراً في الأرض قبل أن تنفجر لم تكن فعّالة. اعترف البنتاغون أنه حتى القنبلة العملاقة، ووزنها سبعة أطنان، القنبلة المرعبة التي تم إسقاطها على تورا بورا في 10 كانون الأول/ ديسمبر كانت بغرض التأثير النفسي بشكل رئيسي."²⁵ في ويكيبيديا، الإدخال غني بالأوصاف: "في العام 2001 كانت [تورا بورا] قيد الاستخدام من قبل 'القاعدة'، وكان يشتبه بأن تكون مقر أسامة بن لادن. وُصفت بطرق متنوعة بأنها مجمّع كهفي متعدّد الطوابق يستغل الطاقة الكهرومائية من جداول الجبال، أو بأنها مسكن منخفض الارتفاع ذو ممرات شبيهة بالفنادق قادرة على إيواء أكثر من 1,000 شخص." وفي Guardian Unlimited يمكنك العثور على رسوم بيانية توضح الصفات الخارقة لتورا بورا.²⁶



مرثية رقم (1): تقرير عن كهوف تورا بورا والبنية التحت-أرضية في أفغانستان،
جريدة الغارديان، 13 أيلول 2001.

داخل الصخر الحجري الجيري في عمق الجبال، تكشف الرسوم البيانية عن ممرٍ ناعمٍ وجيد البنية مع تهوية ومصادر مياه. العلاقة بين الداخل والخارج مثل علاقة جسم الإنسان: الداخل متّصل بالسطح في أماكن معينة، والبقية ليست مكشوفة. أي شيء داخلها إما محميٌّ ومحفوظ، أو مدمر. وبهذا المعنى، فإن تورا بورا ليست مكاناً بل ممرّاً، واتصالاً، ووعاءٍ يحمل شيئاً من نقطة إلى أخرى. ويصبح الجسم تورا بورا عندما يُستخدم، على سبيل المثال، للتهريب.

في فلسطين، أصبح مصطلح تورا بورا شائعاً كـتصنيف لـ"تلك الممرّات الخطرة حقاً" بين القرى والمدن الفلسطينية المختلفة التي تقطعها القوات "الإسرائيلية". تورا بورا هو الاسم الذي استخدمه سائقو التاكسي (مثل بطل فيلم **فورد ترانزيت** (2002) لهاني أبو أسعد) للإشارة إلى الجغرافيات الخطرة التي تكاثرت بسبب العنف "الإسرائيلي". تورا بورا هي تلك الممرات التي من غير المؤكّد إن كان يمكنك أم لا يمكنك الوصول إليها: الاحتمالان دائماً موجودان بنفس القدر. الخط "يتشعب" وأنت لا تعرف أبداً أيّ طريق ستنتهي به: الموت، أو الاعتقال، أو الحرية. التورا بورا الفلسطينية تشبه إلى حدٍّ بعيد "السماء الأخيرة" في قصيدة محمود درويش.²⁷ هي الحركة الممكنة الأخيرة قبل الانحلال والموت، والحيز الممكن الأخير، والجسد. هو جسدي الذي ينقلني عبر تورا بورا، وكلّ شيء خارج جسدي معادٍ: الهواء، والحيز، وكل شيء يهدّد. لكن تورا بورا ليست اسماً آخر للحاجز على الطريق، لأن تورا بورا تبدأ بعد الحاجز: تفترض تورا بورا الحراك للبدء به. إنها ممرٌّ، أو شقٌّ، أو رحلة، أو قفزة. إنها أيّ شيء إلا الموت. السينما توفّر للفلسطينيين هذا المكان لكي يكونوا، والسينما هي تورا بورا بامتياز، وفي السينما يمكن للفلسطينيين تهريب أنفسهم إلى أيّ مكان (داخل فلسطين وخارجها) ويمكنهم الذهاب في كل مكان — كما في فيلم **يد إلهية** (2001)، مع المرأة النينجا التي تتحدّى الجاذبية، وحيث بذرة المشمش تدمر دبابة "إسرائيلية".

تورا بورا الفلسطينية مختلفة عن تلك الخاصة بابن لادن. نحن نختبئ على السطح، نختبئ داخل أجسادنا وليس داخل الأرض. ونحن ننسج حيزنا ونحن نتحرك، نتحوّل باستمرار في علاقاتنا مع الجغرافيات المتغيرة. على نحو ما، يمكن أن نصف المشروع الصهيوني في مجمله كاختراع جغرافي، وهو، بالنسبة للفلسطينيين، يترجم إلى تدمير واستيلاء على فضائهم، وتدمير الذاكرة واستيلاء على الجغرافيا. إنه حيز يتضاءل باستمرار، أعني. حيز الفلسطينيين، خاصة بعد بناء جدار الفصل العنصري وتحويل فلسطين إلى غيتوهات. الفلسطينيون يُطردون باستمرار من أرضهم وأماكنهم إلى المنفى، والسجون، والمقابر... إلى أي مكان، حيث لا يعودون. محوون من السطح، وغير مرئيين، هكذا يريد "الإسرائيليون" رؤية الفلسطينيين. ساري حنفي، باحث فلسطيني في الجامعة الأمريكية في بيروت، يصف المشروع الصهيوني في فلسطين بأنه "ليس إبادة جماعية، ولكن إبادة مكانية."

استخدم مصطلح الحيز هنا حسب معانٍ أصبحت مألوفة على أيدي جيل دولوز وميشال دو ساروتو وإدوارد سعيد وتيموثي ميتشبل، حيث الحيز دائماً خليط من الموضوعي والذاتي، والمكثف والممتد، والناعم والخشن. هذه التميزات تتوافق مع تجربتين أساسيتين أو إحساسين أو إدراكين للحيز: في إحداهما، يُختبئ الحيز كخطاب، وكمنظم، وكخطة رئيسية، وكآلة حرب. وفي الأخرى، يُختبئ الحيز كامتداد للجسم، حيث يتم تمكين الحراك والحركة والتكرار، وبالتالي تتشكل الذات، ويولد الإحساس بالهوية. بالنسبة لدولوز، "مخططاتنا الحسية الحركية تقع فعلياً في حيز مساري hodological space"²⁸ حيث الحيز المساري كما طوره كورت لوين (1890-1947) هو حيز يتوافق مع المسارات التي يُسافر عليها بدلاً من المسافات المقيسة. الحيز المساري يختلف عن الحيز الرياضي لأنه يتوافق مع التجربة الإنسانية الحقيقية (الجسدية والنفسية)، حيث عند العبور من النقطة إلى النقطة ب، يعرف الشخص طريق العودة إلى النقطة أ. في هذا الحيز المساري نقوم برحلاتنا، ورحلاتنا المخططة جيداً، وإجازاتنا، وتقلّاتنا اليومية إلى العمل، ... إلى آخره. في سينما 2، يُشير دولوز إلى حالات سينمائية أو مواقف أو صور تتوافق مع انهيار المخططات الحسية الحركية أي عدم قدرة الشخص على توجيه نفسه في الحيز المساري (لا يمكن الانتقال من النقطة أ إلى النقطة ب، أو لا يمكن العودة إلى.. النقطة أ بعد عبور النقطة ب). هذا الانهيار يُؤد نظاماً جديداً من الصور، وما يسميه دولوز بنظام الكريستال²⁹ انهيار الحيز المساري يتوافق مع الرحيل مقارنة بالرحلة، حيث يصبح كل طريق طريقاً في اتجاه واحد، وكل رحلة هي في الواقع مغادرة دون تذكّر عودة الطريق يتشعب ويستمر في التشعب ولا يوجد أي أثر بعد الآن لنقطة الأصل، أو لمكان قدومنا.

في مقالته "الاختراع، الذاكرة، المكان"، يوضّح إدوارد سعيد كيف يمكن أن يتكوّن الحيّز من تداخل بين الجغرافيات والذاكرات التي يمكن اختراع كليهما: "الجغرافيا كما أريد استخدام الكلمة كإحساس بالمكان تمّت صياغتها والحفاظ عليها اجتماعياً.³⁰ لا يوجد مثال أفضل من فلسطين يمكن أن يخدم غرض سعيد هنا، مع تصوّر الصهيوني لفلسطين كمكان فارغ، كمساحة فارغة يمكن ملؤها: "... الذاكرة الصهيونية نجحت في إفراغ فلسطين من سكّانها وتاريخها، وتحويل مشهدها الطبيعي بدلاً من ذلك إلى حيّز فارغ.³¹ لاحظ كيف يشير سعيد هنا إلى "الذاكرة" كجزء نشط يتمّ من خلاله تنفيذ المشروع، إنها "ذاكرتهم" التي نجحت في إزاحة ذاكرتنا، التي هي في النهاية موقع الصراع. ومن الجدير بالذكر أيضاً استخدام سعيد لـ "المشهد الطبيعي" كأداة تحقق بصري لهذه العملية: فالمشهد الطبيعي هنا يصبح فعل محو وأخذاً للأماكن في قفزات زمنية متجاوزة جميع العواقب. وعلى خطي سعيد، وفي مقالته "المشهد المقدس، وإسرائيل، وفلسطين والبرية الأمريكية"، يقدّم لنا وليام تيموثي ميتشيل رؤى مثيرة للاهتمام في عملية هذا الاختلاق/ التدمير الجغرافي من خلال "المشهد الطبيعي". لقد تمّ تقليص فلسطين إلى حالة مشهد طبيعي: حيث غدت مؤطّرة، ومسوّرة، ومصاغة، ومُشكّلة ومُراقبة من كل منظور ممكن.³² يكتب ميتشيل: "إنه بالتأكيد ليس مبالغاً فيه القول إن منظور المشهد هو أحد الطرق لفهم فحوى ما أسماه سعيد 'قضية فلسطين'. "وكمثال على قوة "المشهد الطبيعي المقدس" يقدّم لنا ميتشيل صورة عثر عليها في الإنترنت بعد بحث عشوائي تحت اسم "مشهد إسرائيل الطبيعي".



مرئية رقم (2): المحمية المشار إليها من قبل تيموثي ميتشيل
"نيوت كيدوميم، محمية المناظر التوراتية"، 2026

إنها صورة لـ"نيئوت كدوميم" وهي "محمية المشهد الطبيعي التوراتي" في "إسرائيل".³³ يوضِّح المدخل في الموقع الإلكتروني المزيد حول هذه الصورة أو الموقع الأثري المختلق: "نيئوت كدوميم: محمية المشهد الطبيعي التوراتي في إسرائيل، والتي تقع في منتصف الطريق بين القدس و'تل أبيب'، هي جهد فريد لإعادة خلق الإعداد المادي للكتاب المقدس بكلِّ عمقه وتفصيله... ينقل الكتاب المقدس أفكاره ليس بطريقة مجردة، بل من خلال سجلٍّ واضحٍ وحجٍّ للتفاعل البشري الطويل مع 'أرض إسرائيل'. نيئوت كدوميم يستعين بمجموعة متنوعة من التخصصات، مثل: دراسات الكتاب المقدس، وعلم النبات، وعلم الحيوان، والجغرافيا، والتاريخ، وعلم الآثار، لإعادة الكتاب المقدس وتفسيراته إلى الحياة."³⁴ إلى جميع هذه التخصصات التي تتعاون في هذا الخطاب، أضيف الجيش "الإسرائيلي"، والجرفافات، والطرده، والإبعاد، وهدم المنازل، ومصادرة الأراضي، واقتلاع الأشجار،... إلى آخره، ففي نهاية المطاف، فإن المشروع الصهيوني ليس مشروعاً مجرداً و"نيئوت كدوميم"، كما يعلِّق ميتشيل، هي "نافذة على تحقيق رائع للصهيونية. صهيون ليس مفهوماً مجرداً وحسب: إنه مكان، وأرض، ومشهد طبيعي."³⁵

يأجروا بحث عشوائي، كما فعل ميتشيل، وجدت خريطة خيالية للقدس في القرن الأول منشورة في موقع "تاريخ الكتاب المقدس على الإنترنت"،³⁶ والتي تخدم كمشهد طبيعي مقدس "رائع" آخر، حيث يتمُّ إفراغ القدس من كل شيء إلا من العلامات اليهودية. لا يمكن رؤية علامات للمسيحيين أو المسلمين في أيِّ مكان، والوجهة التي تُرى منها الخارطة، من جبل الزيتون، هي المكان الذي نرى فيه عادة قبة الصخرة والمسجد الأقصى، على الأقل في الألفية الأخيرة. هنا يتمُّ استبدالها بالهيكل الثاني. والقدس كما نعرفها هي مكان مزدحم، مزدحم بالناس والمباني، والعلامات والسرديات والذكريات والصور، لكنها هنا تبدو خالية، وأكثر شهراً بقرية ريفية طبقة واحدة. تعمل هذه الخريطة على "تطهير" المدينة عبر طرد ما "لا ينتمي" إلى هذه الجغرافيا المتخيلة والذاكرة المُعاد اختلاقها. إنها عبارة عن مخطط يجعل من المستحيل ممارسة أيِّ حيزٍ ناعم من قبل أيِّ طرف آخر، سواء كان مسلماً أو مسيحياً.



مرثية رقم (3): القدس في القرن الأول، "تاريخ الكتاب المقدس"، 2026

يتوصل سعيد وميتشيل في مقالتيهما الخاصة إلى الاستنتاج السياسي القائم نفسه، وهو أن السلام بين الفلسطينيين والصهاينة صعب إن لم يكن مستحيلًا استناداً إلى هذا النزاع الأساسي. "فقط بفهم التمازج المكاني بين الجغرافيا عموماً ومشهدية المكان بصفة خاصة وبين ذاكرة تاريخية وشكل اختلاق لاف، كما ذكرت أنفاً، يمكننا أن نبدأ بإدراك كنه استمرار الصراع وصعوبة حلّه، صعوبة أكثر تعقيداً وجسامَةً عمّا قد تتصوّره عملية السلام الجارية، هذا إذا تجاوزنا عن ذكر الحل".³⁷ من ناحية أخرى، يرى ميتشيل أنه لا يوجد مخرج، حتى من خلال دولة ثنائية القومية (وهي فكرة كان سعيد قد اعتبرها حلًا): "يجب أن يكون مستقبل إسرائيل / فلسطين على المدى البعيد مخرجاً من هذه البرية إلى أرض ليست مجرد ثنائية القومية أو ثنائية أي شيء آخر، بل إلى مشهد طبيعي مقدّس للتصالح بين جميع الأطراف المتنازعة."³⁸ بالطبع، سيتساءل المرء: "ولكن، ما هو المشهد الطبيعي للتصالح؟"

باختصار، المشروع الصهيوني في فلسطين، من وجهة نظر الفلسطينيين، هو مشروع إبادة مكانية، حيث إنه يدمّر الأماكن التي تشكّل مصادر معرفة الفلسطينيين موقعهم في العالم، بالحركة، والتكرار، والذاكرة. إن انعدام معرفة الجهات، وفقدان الحواس، والارتباب، والجنون، والانحراف

الجنسي هي صور متكررة في الأفلام الفلسطينية الجديدة. في هذه الدراسة أناقش الأفلام التالية:

- يوميات عاهر (2001)، فيلم روائي قصير، إخراج توفيق أبو وائل.
- الغرفة الرابعة (2004)، فيلم وثائقي، إخراج ناهد عوض.
- كأننا عشرون مستحيل (2003)، فيلم روائي قصير، إخراج آن ماري جاسر.
- حَوْل (2001)، إخراج صبحي الزبيدي.
- لعلّه خير (2004)، وثائقي قصير، إخراج رائد الحلو.
- "بي كوايت" [خَلِيك ساكت] (2005)، إخراج سامح زعيبي.
- فورد ترانزيت (2002)، فيلم طويل، إخراج هاني أبو أسعد.
- يد إلهية (2002)، فيلم طويل، إخراج إيليا سليمان.
- أغنية ياسمين (2005)، روائي قصير، إخراج نجوى نجار.

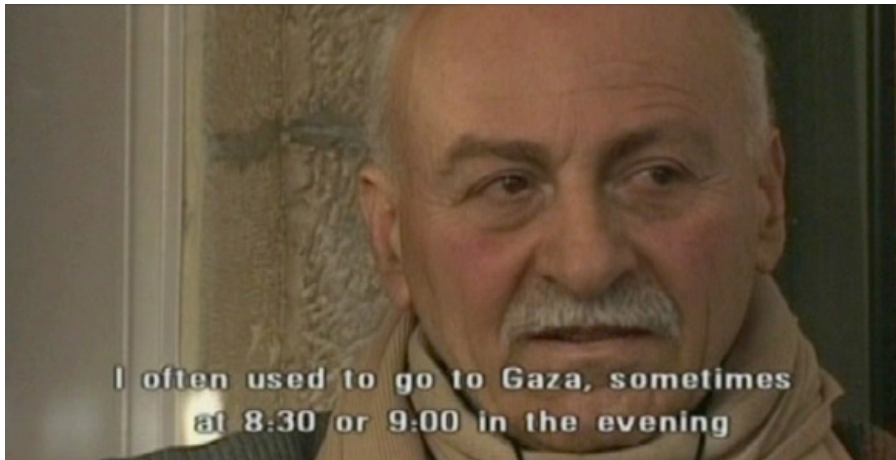
هذه الأفلام ليست عمّا فعله "الإسرائيليون" بالفلسطينيين، ولكن عمّا قد فعل، أو حدث، بغض النظر. في هذه الأفلام، كما سأوضح، لا توجد قصص بل هناك أشباح، تنهار القصة وفجأة يتحوّل الفاعل إلى ناقد.³⁹ عندما تكون هناك قصة، كما في فيلم **أغنية ياسمين** وهو عمل روائي قصير من تأليف نجوى نجار، فإنها تتوقّف، وتنكسر، وتُعتقل، وتُسجن. في هذه الأفلام غالباً ما يتمّ حصر الحيّز على قَدّ الجسد، حيث يكون كلُّ شيء خارج الجسد معادياً، ومن ثم يصبح الجسد هو الوعاء، والمهرب، تورا بورا ما.

في الفيلم الوثائقي **الغرفة الرابعة** يخبرنا نبيل، الشخصية الرئيسية وهو صاحب متجر، عن غرفه الأربع أو الخمس السريّة، التي يقول إنها مغلقة ولا يستطيع أحد دخولها غيره. تُرى لنا في الفيلم غرفة واحدة ولكن بإمكاننا أن نشعر بكل الغرف الأخرى. إن ممارسة نبيل لاستدخال الحيّز، وهي ممارسة تتخلّى في نهاية المطاف عن الجغرافيا، هي حصيلة نزوح مدى الحياة. فهو أصلاً من الرملة، جنوب شرق يافا، فرّوا في سنة 1948 إلى دير غسانة، في الضفة الغربية، ثم انتقلوا إلى رام الله.

في الغرفة الوحيدة المسموح للكاميرا دخولها، نرى صورة بلورية (حسب فالتر بنيامين) من بقايا الزجاج والأثاث المحطّم، لغارة "إسرائيلية" منذ بعض الوقت، عندما دخل الجنود "الإسرائيليون" وفتّشوا المنزل. لقد دمّروا الغرفة وكسّروا أشياء، ولكن نبيل يرفض إصلاح الضرر. "لماذا؟" يقول: "هل أصلحها لكي يكسّروها مرة أخرى؟ لا، فقط أتركها هكذا."



مرئية رقم (4): نبيل وهو شاب، الغرفة الرابعة، 2004



مرئية رقم (5): كنت أسوق سيارتي لغزة، الغرفة الرابعة، 2004



مرئية رقم (6): هذه سيارتي الحمراء، الغرفة الرابعة، 2004

يحتفظ نبيل بالأفلام وأجهزة العرض ويراكمها لمشاركة ذكرياته معنا. لقطات سوبر-8 هي من رحلة العائلة إلى البحر، ونسمع تعليق زوجته، تتذكر الأسماء والنكات. في إحدى الشرائح نرى صورة لسيارة فيات حمراء صغيرة كان يقودها. يبتسم نبيل عندما يتذكر جميع الرحلات التي قام بها بالسيارة التي يرفض التخلُّص منها رغم أنها لا تعمل بعد الآن. إنه يعشق السيارة، وكذلك الكاميرا الخاصة به، التي رفض بيعها للنقيب "الإسرائيلي" الذي فُتس منزله. محل نبيل للقرطاسية، وهو مكتبة سابقة، يكتظ بالأشياء، تاركاً مساحة ضئيلة جداً للتحرك، أكوام من الأشياء في كل مكان، وبالكداد يستطيع التحرك، لكنه يتحرَّك مع ذلك. ونبيل لا يعيش فقط في مكان فعلي بل أيضاً في حيَّزات يطالب فيها بأن تقف الذاكرة ثابتة، إذ لديه جهاز عرض للزمن خاص به يعمل تماماً مثل جهاز عرض الأفلام الخاص به، وهو أكثر الأشياء التي يحتفي بها. هنا قد نتحدث على نحو أكثر دقة عن الصورة البلورية: "اندماج صورة فعلية وصورة افتراضية، عدم التمييز بين صورتين مختلفتين." ⁴⁰ "غرف نبيل "الخيالية" أو "الحقيقية" هي تورا بورا خاصة به، مع ممرات، غرف سرية ومسارات سرية مخفية بعمق بعيداً عن السطح. هي افتراضيات يمكن فقط لنبيل تحقيقها.

في فيلم **كاننا عشرون مستحيل** (2003)، تأتي آن ماري جاسر، امرأة فلسطينية-أمريكية إلى فلسطين لتصنع فيلماً، ومعها ثلاثة رجال: فني صوت، وسائق، وممثل—رامي. في طريقهم إلى القدس من رام الله يكتشفون أن حاجز قلنديا مغلق (يتمُّ تصوير هذا الجزء من الفيلم على الحاجز الفعلي)، لذا يأخذون واحداً من مسارات "تورا بورا"، ويصير هذا هو موقع الفيلم. وبينما تتحرك سيارتهم الفورد عبر تورا بورا، تتحدّث مخرجة الفيلم ورامي عن أول مرة التقيا فيها منذ أربع سنوات، وسعاده بالتمثيل في فيلمها الآن. "عندما جئت هذه المرة كنت سعيداً جداً، والآن أنت تصنعين فيلماً وأنا في الفيلم. أشعر أنك تساعدينني في الظهور أمام الكاميرا لأفعل شيئاً أحبُّه. إن هذا مهم بالنسبة لي، فأنا أحب التمثيل." ثم يصمت لثوانٍ ويستمر بالحديث: "ولكن لماذا اخترتني لأمثل معك؟" ترد جاسر، ضاحكة؟ "لأنك وسيم." "ولكنك حتى اليوم" يعلق رامي "لم تطلبي مني فعل أي شيء، لم تطلبي مني التمثيل."



مرئية رقم (7): حاجز قلنديا، كاننا عشرون مستحيل، 2003

فجأة يجد الطاقم نفسه وجهاً لوجه مع قوة من جيش الاحتلال "الإسرائيلي" (الآن على حاجز تمثيلي) وتُلغى الرحلة، وتتوقّف الحركة، وعلى عكس تورا بورا الخاصّة بنبييل، يتّضح أن تورا بورا الحقيقية والفيزيائية قاتلة. فعند الحاجز التمثيلي هذا، حيث يلعب ممثلون فلسطينيون دور

الجنود "الإسرائيليين"، يتمُّ اعتقال فَيِّ الصوت في الفيلم. وبالتالي يتراجع طاقم الفيلم من تورا بورا، دون صوت. الدقائق الأخيرة من الفيلم ليست صامتة ولكنها صمَّاء بكماء. هذا هو الشعور عندما يواجه المرء انهياراً، وفقداناً لمعرفة الجهات، وتهرب منه حواسه وهو يهرب. الهرب يعني الانكسار كما يشير دولوز: "الفصل التامُّ هو شيء لا يمكنك العودة منه، فهو غير قابل للاسترداد لأنه يجعل الماضي يتوقَّف عن الوجود.⁴¹" الهرب ليس رحلة، لأنه في الرحلة، يعود المرء إلى نقطة الأصل. في الهرب"، لا تعود، أو لا تعرف إذا كنت ستعود، فقط تذهب، تخطو خطوة، تقفز. إن تراجع الطاقم دون صديقهم ليس في حقيقة الأمر عودة إلى حيث كانوا أو من حيث بدأوا، إنه ليس الحيزُّ نفسه. السماء التي جمعتهم حتى تلك النقطة، والسيارة، والنكات، والحميمية والذكريات التي كانوا قادرين على مشاركتها، كانت تلك هي السماء الأخيرة.



مرئية رقم (8): ما طلبتي مني أمثل، كأنا عشرون مستحيل، 2004

كما ذكرت سابقاً، في تورا بورا يمكن أن يحدث أي شيء، فمثل المقابر في أفلام الرعب: لا توجد "صلات قانونية، أو سببية، أو منطقية."⁴² تعتمد الاستمرارية والانقطاع على ما يمكن أن يظهر فجأة في الطريق: "... الحيزُّات التي يتمُّ تقليصها إلى أوصافها الخاصة."⁴³ وبينما كان نبيل في **الغرفة الرابعة** قادراً على البقاء من خلال بناء سماء أخيرة "مخفية"، في كأنا عشرون مستحيل تضيع

السماء الأخيرة، تُبتلع الشخصيات في ثقب أسود، يختفون في المقبرة. مقارنة بلا-حيّزات-مهما كانت، يقترحها دولوز كحيّزات الخراب وغير المستعملة التي هيمنت على المدن الأوروبية والأفلام بعد الحرب العالمية الثانية، في تورا بورا هذه "لا-حيّز-أيّاً كان"، هو آخر حيّز قبل الاختفاء الكامل. لا-حيّزات-مهما كانت هي حيّزات لم نعد نعرف كيف نصفها، حيّزات "مهجورة ولكن مأهولة، أو مخازن غير مستخدمة، أو أراضٍ مهملة، أو مدن في دورة الهدم أو إعادة البناء" حيث "الشخصيات ليست فاعلة بل هي فقط شاهدة."⁴⁴ في لا-حيّزات-مهما كانت، الشخصيات ليست فاعلة وليست ناقدة. إنهم مشوّشون، وفي حالة الهرب، وحيّزاتهم خشنة بالكامل، حيث تجارب الحيّز الناعم والحيّز الكثيف مستحيلة. كل الحيّز ممتدّ، وخشن، ومخطّط بأبراج المراقبة، والبوابات الكهربائية، والجدران الإلكترونية، وكاميرات المراقبة، والكلاب. حتى الهواء خشن، فالسلطة الفلسطينية لم تتمكّن من استخدام المجال الجوي بين غزة والضفة الغربية لبثّ الإذاعة والتلفزيون.

يبدأ فيلم **كأننا عشرون مستحيل** عند حاجز فعلي (حاجز قلنديا في وقت التصوير) والذي نعلم أنه مغلق، لذلك يحاولون المرور بطريقة تورا بورا، وهناك يستمر الفيلم عند حاجز تمثيلي مصطنع. ما أجده مثيراً للاهتمام في هذا الجزء هو شفافية الفيلم فيما يتعلّق بالفرق بين الروائي والوثائقي، على غرار فيلم **فورد ترانزيت** لهاني أبو أسعد. وبالشفافية أعني ما قد يسمّيه الآخرون غموضاً: لا يوجد فرق بين ما هو "حقيقي" وما هو "مصطنع" في ذهن المخرج الفلسطيني. تمثيل حاجز أو ضرب أو إطلاق نار أو هدم منزل... إلى آخره، ليس من قبيل الخيال، بل هو حياة حقيقية، معاد تمثيلها، مؤدّاة، ومتذكّرة.

في الفيلم الروائي القصير **حوّل**، أنسج أنا (كمؤلف ومخرج للفيلم) قصة خيالية حول حواجز حقيقية وأحداث حقيقية، حيث تكون لقطات الحواجز والصدمات بين المتظاهرين والشرطة في المسجد لقطات ذات قيمة ووثائقية. ما هو "مصطنع" هو الحياة بنفسها، إنما هو تكشّف للحياة. لهذا السبب أعتقد أن المخرجين الفلسطينيين لا يتردّدون في مزج الأحداث الحقيقية مع المصطنعة. مفاهيم الروائي والوثائقي لا تنطبق هنا. أعمال إيليا سليمان بشكل عامّ تعتبر مثلاً جيداً للتأرجح الحرّ بين الأحداث المصطنعة والحقيقية. يفعل حنّاً إلياس ذلك في فيلمه **حصاد الزيتون** (2003) حيث يصوّر مشاهد مصطنعة في مقرّ عرفات أثناء هبوط مروحياته وانتظار المسؤولين لاستقباله.

فعلت ذلك في فيلمي الأول، **خارطي الخاصة جداً** (1998)، وذلك عبر مزج الشعر والأرشيف. وتفاعل نجوى نجار الشيء نفسه في فيلم **أغنية ياسمين** (2005) حيث تُبرز قصة حب بين فتاة والرجل الذي تحبّه، وعندما تضطر للزواج من شخص آخر، تهرب في يوم زفافها بحثاً عن حبيبها فقط لتجد نفسها أمام الجدار "الإسرائيلي" الضخم الذي يمنعها من الوصول إليه. كل ما هو خيالي في القصة ينتهي بمواجهة شيء حقيقي جداً، هو الجدار.

الخيال في هذه الأفلام هو الذاكرة المتعايشة مع الشيء الحقيقي، كما يشرح دولوز الذاكرة في "الحقيقي والافتراضي". "يظهر برغسون أن الذاكرة ليست صورة فعلية تتشكّل بعد إدراك الشيء، بل صورة افتراضية تتعايش مع الإدراك الفعلي للشيء. الذاكرة هي صورة افتراضية، معاصرة للشيء الفعلي، نظيرتها، 'صورتها المرآوية'.⁴⁵ الفستان الأبيض للوروس في **أغنية ياسمين**، والحميمية في **كأننا عشرون مستحيل**، وسيارة نبيل وجهاز عرض الأفلام ليست سوى أشياء الذاكرة، ذاكرة متبلورة يمكن إعادة تشغيلها في أي وقت لإعادة إحياء أزمنة مضت. وكلّما تمّ تمثيلها، وإعادة تمثيلها، وتذكّرها، واسترجاعها، وإعادة سردها، فإنها تظلّ عن واقعية الافتراضي، وقوة "الباطل".

"**بي كوايت**" [خَلْبِك ساكت] هو فيلم سامح زعبي الذي يحدث أثناء الرحلة من جنين إلى الناصرة، أولاً في سيارة أجرة وثم في سيارة خاصّة. الأب والابن يعودان إلى الناصرة من جنين بعد حضور جنازة أخ الأم. من اللقطات القليلة الأولى، نعرف أن الصبي يحتاج إلى التبول، لكن الأب يطلب منه أن يصبر، ويستمر في القول للصبي "بعد شوي بنكون في البيت". لدى الأب هدف واحد فقط، وهو أن يعبر من النقطة إلى النقطة ب، فقط يريد العودة إلى البيت. تصل سيارة الأجرة إلى نقطة حيث تتوقّف ويُطلب منها العودة، وينزل الأب من السيارة ويُطلب منه العودة لأن القناصة "الإسرائيليين" يطلقون النار على السيارات الفلسطينية. ولكنهم بعد ذلك يسألونه إن كانت السيارة الحمراء ذات اللوحات الصفراء له؟ فيقودها فقط ليصل إلى نقطة حاجز آخر حيث تأمره قوة "إسرائيلية" بالخروج من السيارة. يحدث هذا كلّه بينما يكافح الصبي الصغير لاحتواء غضبه من والده لأن الأب كذب عندما أخبره أن الخال مات بسبب اضطراب في القلب، في حين أنه قُتل على يد "الإسرائيليين". يسأل

الصبي والده عن لون لوحات السيارة: "لماذا هي مختلفة؟" الأب: "حتى يمكنهم معرفة من هو الفلسطيني ومن هو الإسرائيلي." الصبي: "ومن يمكنه أن يعرف؟" الأب: "الناس" بعد لحظة صمت، يقول الصبي: "أنا لا أفهم، لكن نحن فلسطينيون." وعندما يقوم الجنود "الإسرائيليون" بتفتيش الأب وحقببة الصبي، يلاحظ الأب الكوفية المخضبة بدم الخال في حقببة ابنه، ويلومه على حملها، "كنت ستعرضنا للاعتقال، من أعطاك هذه الكوفية؟ هل سرقتها؟" ونرى في أعين الصبي الكبيرة احتقاراً معيناً للأب، يتعد عن والده، وهذا بعدما يعبر الحاجز، الذي، يصبح غير ذي أهمية مقارنة بالحاجز الأكثر جوهرية الموجود في نسيج العلاقة بين الأب والابن وكذلك داخل كل واحد منهم.



مرثية رقم (9): الابن يواجه الأب، خليلك ساكت، 2005

الهدف الوحيد للأب هو الوصول إلى النقطة أ من النقطة ب. إنه لا يفكر في الحركة رجوعاً إلى النقطة ب (جنين في هذه الحالة)، بل يمحوها ذهنياً، بينما يفعل الصبي العكس. الصبي يحمل إحساسه بالاتجاه في حقيقته: خريطته الخاصة، وخطوطه الخاصة، وطريق عودته إلى جنين. أما الأب فمشوّش، ويمكنك رؤية ذلك في وجهه، في إجاباته الغامضة، وفي "خضوعه" للجنود. الأب ليست لديه ذاكرة، أو لا يحتفظ بأيّ ذاكرة، أو هكذا يمحو ذاكرته باستمرار للتعامل مع التقسيم الفعلي الذي يعيش فيه، بينما يبدو أن الصبي أكثر وعياً بالاتجاهات، وأكثر تصميماً وبأعينه المفتوحة على مصراعها، يبدو أنه يعرف أكثر عن المستقبل. الصبي يحمل ذكريات معه في حقيقته، ذكريات عن خاله وعن جنين، وفي الناصرة سيمنّي هذه الذكريات ليكون قادراً على العودة. الأب يعيش في حيزٍ ممتدّ بينما يعيش الابن في حيزٍ مكثّف. الحيزُ بالنسبة للأب مقيس، ومحسوب: لوحات الترخيص الصحيحة، والنموذج الصحيح من بطاقة الهوية، والتبادل الصحيح للكلمات مع الجنود وتستطيع العبور. لا حاجة لتذكّر أكثر مما يجعلك تعبر الحيزَ العدائي. لا يملك الأب لحظات ناعمة، إحساسه بالحيزِ بصري، وهو في حالة مراقبة دائماً، يكتشف العقبات، بينما الابن يعيش لحظته اللسبية متمسكاً بالحقيقة.

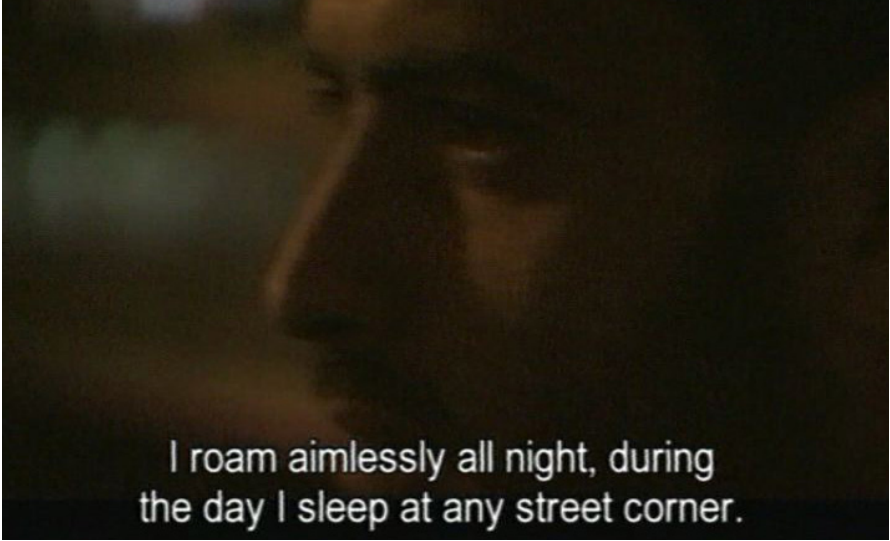
هذا النوع من "فقدان" الذاكرة الذي أصاب الأب في طريقه للتكثّف مع الحيزِ الحقيقي المشيئاً، وأزمة الهوية الناتجة واضحة جداً في أفلام صانعي الأفلام الفلسطينيين الذين يحملون الجنسية "الإسرائيلية"، مثل إيليا سليمان، وهاني أبو أسعد، ونزار حسن، وتوفيق أبو وائل وسامح زعي. هؤلاء هم الجزء من الفلسطينيين الذين ظلّوا يعيشون في فلسطين التاريخية (أكثر من مليون نسمة في 2006 وقرابة مليوني نسمة الآن) وأصبحوا مواطنين "إسرائيليين" يحقّ لهم التصويت وكل ذلك. لقد تعرّضوا لعملية شديدة من إزالة الذاكرة مع عدم السماح لهم بالاندماج الكامل لأنهم ليسوا يهوداً. ولذا، فمن ناحية، يُطلب من الفلسطيني أن ينسى، ومن ناحية أخرى، من غير المسموح له تشكيل ذاكرة جديدة. هذا النوع من الفراغ يُشعر به في أفلام سليمان مثل **يد إلهية وسجل اختفاء** وفي فيلمي **يوميّات عاهر وعطش** لأبو وائل. **وياسمين واستقلال**، فيلمان وثائقيان لنزار حسن، مصنوعان من نفس المادة. في هذه الأفلام، ما تشعر به أكثر من أيّ شيء هو التشوُّش الذي يرتبط الآن مباشرة ليس بفقدان الحيزِ، بل بفقدان الذاكرة.

في يوميات عاهر، يبقى الجسد فقط، فقط الجسد وقواه المحبوسة داخل نفسه، متذبذبة في شكل انحرافات جنسية. هذا يعادل ذاكرة صفر، فقدان الكامل لها. هذا هو الجسد كمتاهة جنسية يتذبذب في متاهة جنسية. تورا بورا مصنوع من لحم، من روائح ولمسات تجعل الجسم متحركاً فقط كنوع من إعادة العيش، وإعادة اللعب، وإعادة التمثيل لنفس الذاكرة مراراً وتكراراً، ذاكرة الأم التي تُغتصب بواسطة جندي "إسرائيلي". مع هذه الذاكرة، يسجل أبو وائل احتلال فلسطين سنة 1948 من قبل اليهود. هذه الذاكرة، هذه البلورة الافتراضية، التي تعكس جميع الأعمال الأخرى للتحويل، تحل محلّ الفعلي وتزيحه، وتصير صورة الزمن، ولحظة كريستالية، وانهباً يحدث في التماسك. لا يوجد إحساس بالحيز الذي يحيط به، إلا من خلال جسده الذي يحركه، يحمله من مكان إلى آخر دون الحاجة لوجود أيّ من التماسك الذي عادة ما يكون في ممارسة الحيز مثل المنزل أو المكتب أو الوطن، "أتجول بلا هدف طوال الليل، أثناء النهار أنام في أيّ زاوية شارع،" كما يظهر في الإطار أدناه. الفيلم يبدأ وينتهي بالشخصية الرئيسية داخل سيارة "إسرائيلية" قديمة (التي هي قديمة بما فيه الكفاية لتكون من وقت اغتصاب الأم، أيّ 1948) يقومون بفعل جنسي (استمنا) فقط للمتعة المنحرفة للرجل "الإسرائيلي" العجوز. هذا هو المكان الذي يأخذ فيه الجسد الشخص إلى أماكن المشهد الأوّلي، الإزاحة الأوّلية، كشيء متكرر، وهذا هو كل ما يحدث، كل ما يوجد—فقدان الحيز المنهجي حيث يصبح الشخص بلا هدف، مجنوناً، أو شيطانياً، أو أيّ شيء سوى الطبيعي.



مرثية رقم (10): "الهروب إلى تل أبيب"، يوميات عاهر، 2001

الشخصية الرئيسية في **يوميات عاهر** والأب في **"بي كوايت"** [خَلِيك ساكت] هما شخصان دون ذاكرة. ثمّة فراغ هناك، نوع من الانهيار، تشوّش يجبرهما على الذهاب فقط حيث يمكن لجسديهما أن يأخذانهما. ويمكن ربط هذا الغموض في إحساسهما بالهوية كما يرتبط بالحيز والذاكرة بحقيقة أنه من سنة 1948-1967، لم يكن لدى الفلسطينيين الذين يحملون الجنسية "الإسرائيلية" أيّ اتصال على الإطلاق مع الفلسطينيين أو العرب في أيّ مكان. فقط بعد سنة 1967، عندما احتلّت "إسرائيل" بقية فلسطين، بدأوا يتواصلون مع الفلسطينيين الآخرين. ولذا، من ناحية لم يُسمح لهم بالتعرّف على العرب والفلسطينيين، ومن ناحية أخرى، لم يُسمح لهم بأن يصبحوا "إسرائيليين" متساوين لأنهم ليسوا يهوداً، وما زالوا يعيشون هذه المعضلة. زعي في **"بي كوايت"** [خَلِيك ساكت] يعيد اختراع هذه الذاكرة المفقودة من خلال الصبي الصغير. وفي **عطش** كذلك لتوفيق أبو وائل، عندما يقتل الابن الأب لتحرير نفسه وعائلته من استبداده. مشهد الفيلم الرائع في تصوير مشهد بأس، في البرد، غير المألوف، والبعيد، والمتقطّع والمعادي السابق لموقع تدريب عسكري "إسرائيلي".



مرثية رقم (11): أمشي بلا هدف، يوميات عاهر، 2001

شبات الحيزّ للأب يكاد يمحي الاتجاهات لأفراد العائلة (الفتاة تبدو شاحبة وبلا هدف كل الوقت). مثل الأب في "بي كوايت" [خليك ساكت]، رب أسرة فيلم **عطش** يعيش في حيزّ مشياً، حيزّ عليه تهريب نفسه عبره طوال الوقت، حيث لا يمكن أن يكون مرثياً، ليس له نقطة أصل، هو فقط يريد الانتقال من النقطة أ (القرية) إلى النقطة ب (خارج القرية). الأب لا يمثل شيئاً من الماضي، هو بالكامل نتاج اللحظة الراهنة وهذا ما هو مخيف بشأنه. هنا أيضاً إحساس الأب بالحيزّ هو إحساس بصري فقط (الاختباء، والمراقبة، والسرقعة) يعيش هو أيضاً في حيزّ ممتد، حيزّ ليس له، حيزّ يكون هو دائماً غريباً فيه، ومن خلال طريقتة في الحياة، يجعل عائلته تعيش معه "فقدان الحيزّ والذاكرة" هذا. ولكن الآخرين لديهم إحساس مختلف بالحيزّ، وبالتالي يشعرون بالاغتراب بسببه، وهو مصدر ألمهم وتشوشهم، وبالتالي يقتلونهم، ويقضون على مصدر بؤسهم، لأنهم يريدون أن يكونوا مرثيين حيث أراد الأب إبقاءهم غير مرثيين.

إن الفاصل بين الغياب/الحضور أمر كامن في جوهر السينما الفلسطينية كما كتب حميد دباشي في مقدمته لمجموعة حديثه النشر عن السينما الفلسطينية: "ولذا فإن في صميم الحضور التاريخي

الفلسطيني غياب جغرافي. الحضور الكلي للغياب هو في صميم السينما الفلسطينية، ما جعلها موضوعياً لا/ متماسكة وجمالياً لا/ ممكنة، "ويلاحظ إدوارد سعيد أمراً ذا علاقة في مقدمته لنفس المجموعة إذ يقول "في الحقيقة، كل تاريخ النضال الفلسطيني يتعلّق بالرغبة في أن تكون مرثياً."⁴⁶ هذه المرثية تتطلّب كشرط القدرة على ممارسة الحيّز، الحيّز الناعم، حيّز ممتلئ "بأحداث أو هيئات"، وكما يكتب دولوز "هو حيّز للعواطف، أكثر من كونه حيّزاً للخصائص. هو إدراك لمسيّ بدلاً من كونه إدراكاً بصرياً. وهو حيّز من المسافات وليس من المقاييس والخصائص."⁴⁷

الفلسطينيون الذين يعيشون تحت الاحتلال "الإسرائيلي" ليس لديهم هذا الحيّز، بينما الفلسطينيون الذين يعيشون في "إسرائيل" [فلسطين المحتلة 1948] لديهم الحيّز لكنهم يكافحون مع ذاكرتهم سواء للتستّر أو لممارسة تلك الذكريات. الفلسطينيون في المنفى ليس لديهم حيّز ولا ذاكرة، ما لديهم هو صورة افتراضية لفلسطين كـ"فردوس مفقود"، تثبتت من نوع ما يعيشون من خلاله ويعيدون إحياء "دراما العودة المؤجّلة" كما وصفها سعيد في **بعد السماء الأخيرة**. في المنفى، فلسطين هي حيّز هلوساتي مرّن، لكن يمكن أن يستوعب فقط ذكريات الأشياء الماضية وليس الأشياء الحاضرة.

يمكن التعبير عن الفرق بوضوح من خلال مقارنة سينما تورا بورا مع مفاهيم السينما بين الثقافية Intercultural Cinema والسينما المَلَكونة (سينما اللهجات) Accented Cinema كما تمّ تطيرها على أيدي كل من لورا ماركس وحميد نفيسي. كتاب ماركس جلد الفيلم: سينما ما بين الثقافات، والتجسيد، والحواس وكتاب نفيسي السينما المَلَكونة: صناعة الفيلم في المنفى والشتات يقدّمان منظوراً غنياً وقراءة مرّغبة للأعمال السينمائية التي صنعها أشخاص هاجروا أو تمّ اقتلاعهم من أماكنهم أو أرسلوا إلى المنفى. وفيما "السينما بين الثقافية... تحاول تمثيل تجربة العيش بين نظامين أو أكثر من المعرفة الثقافية،" و"السينما المَلَكونة... تشير وتؤكد على المنفى والشتات من خلال التعبير، والاستعارة، والتعليق على، وانتقاد المجتمعات والثقافات الأصلية والمضيئة وظروف اللاتمرکز الإقليمي لصانعي الأفلام"... فإن هذين النوعين من السينما يُنتجان في هامش اللقاءات الثقافية بين أولئك الذين غادروا أوطانهم ومن استقبلوهم. وبالمقارنة معها، فإن سينما تورا بورا هي تلك السينما الخاصة بأولئك الذين لم يغادروا، ولم يستطيعوا

الرحيل، ولا يريدون الرحيل، لكنهم يُجبرون على الاختفاء. إذا كان "العرق الهجين الجديد من المهاجرين المتحوّلين" يمتلك "عيناً ثالثة" تتيح لهم رؤية الثقافة المهيمنة من الداخل والخارج في آنٍ واحد، 49 فإنني أقترح اعتبار سينما تورا بورا كـ"عرق متحوّل" يرى بعين واحدة فقط، ولا يستطيع الرؤية إلا من الداخل. إذا كانت السينما بين الثقافية تشير إلى سياق لا يمكن حصره في ثقافة واحدة فقط وتوجي بحركة بين ثقافة وأخرى، 50 فإن سينما تورا بورا غير سياقية بل متفرّدة، حيث يكون هناك دائماً تفعيل للواقع الافتراضي دون أن يكون هناك دائماً واقع، ولا توجد ثمار تنساقط من الأعلى. 51 هذه الأفلام لا تهدف إلى التبشير أو التدريس، أو التضحية أو الاتّهام، أو حتى الكشف. إنها لحظات نقية في الحياة، كما لو أن جهاز العرض السينمائي قد استحوذ مؤقتاً ولكن بشكل تامّ على "جهاز العرض الخاصّ بالحياة نفسها": "سواء كان الأمر يتعلّق بالتفكير في التحوّل، أو التعبير عنه، أو حتى إدراكه، فإننا بالكاد نفعل أيّ شيء سوى تفعيل نوع من جهاز العرض السينمائي الداخلي".⁵²

الإحالات

- [1] Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. by Nancy Paul and W. S. Palmer (New York: Zone Books, 1988), 9.
- [2] محمد أركون، القرآن: من التفسير الموروث الى تحليل الخطاب الديني، ترجمة هشام صالح (بيروت: دار الطليعة، 2001)، 9.
- [3] Rosemary Sayigh, "On the Exclusion of the Palestinian Nakba from the "Trauma Genre,"" *Journal of Palestine Studies*, Vol. 43, No. 1, (2013): 51–60.
- [4] *Claims of Memory*, eds., Ahmad Sa'adi and Lila Abu Lughod (New York: Columbia University Press, 2009), 207–228.
- [5] Edward Said, *After the Last Sky: Palestinian Lives* (New York, NY: Pantheon, 1986).
- Giorgio Agamben, *Homo Sacre: Sovereign Power and Bare life*, trans. by Daniel Heller-Roazen [6] (Stanford: Stanford University Press, 1998).
- [7] Said, *After the Last Sky*, op.cit., 6.
- [8] Herbert Read, "Art and the Evolution of Consciousness," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 2 (1945): 143- 155.
- [9] برهان مهلوبي وجمعة الطراف، "التصور الرُّشدي لطبيعة الحركة بين المادة والصورة،" مجلة جامعة تشرين—سلسلة الآداب والعلوم الاجتماعية، المجلد 36، العدد 4 (2014): 139-151.
- [10] Bergson, op.cit., 9.
- [11] طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط (دمشق: دار دمشق، ط 5، 1981)، 375.
- [12] المصدر نفسه، 375.
- [13] Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues II* (New York, NY: Columbia University Press, 2002), 150.
- [14] *Ibid.*, 151.

- [15] صبحي الزبيدي، "ترحاليون رقميون: الأوطان-الأرض والأوطان-الصفحات"، ترجمة عبد الرحيم الشيخ، تبين، العدد 33 (2020): 141-162.
- [16] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989), 127.
- [17] Walter Benjamin, *Illuminations*, Hannah Arendt, ed., trans. Harry Zohn (New York: Harcourt, Brace & World, 1968), 272.
- [18] Ibid., 257.
- [19] Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, trans. by Vincenzo Binetti and Cesar Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 6.
- [20] Slavoj Žižek, "Are We in a War? Do We Have an Enemy?" *London Review of Books*, Vol. 24, No. 10 (2002).
<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v24/n10/slavoj-zizek/are-we-in-a-war-do-we-have-an-enemy>.
- [21] Gilles Deleuze, and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 9. [22] Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues II*, op.cit., 151.
- [23] عبد الرحيم الشيخ، "ألقوا الشباك ثانية"، *الجنوب: المجلة الفلسطينية للدراسات التحريرية*، العدد 3-2 (2025): 11-21، 12. وانظر كذلك: عبد الرحيم الشيخ، "المكان الموازي: رسم الزمن في فكر وليد دقة"، *مجلة الدراسات الفلسطينية*، العدد 135 (2023): 187-220.
- [24] "Reuters. Report on Tora Bora cave complex and U.S. bombing limitations," September 13, 2001.
- [25] John Bowman, "Tora Bora," December 2001, accessed 1 March 2026.
<http://web.archive.org/web/20041010142231/http://www.cbc.ca/news/indepth/targetterrorism/backgrounders/torabora.html>.
- [26] <http://www.guardian.co.uk/flash/0,5860,616624,00.html>. (20 December 2006).
- [27] Mahmoud Darwish, *Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems*, trans.by and eds., Munir Akash and Carolyn Forché with Sinan Antoon and Amira El-Zein (Berkeley: University of California Press, 2003).
- [28] Deleuze, *Cinema 2*, op.cit., 127.

[29] Ibid., 127.

[30] Edward Said, "Invention, Memory, Place," *Critical Inquiry*, Vol.26, No. 2 (2000): 180.

[31] Ibid., 188.

[32] William J. T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness," *Critical Inquiry*, Vol. 26 (2000): 207.

[33] 26 December 2006, accessed 12 February 2026.

<http://www.n-k.org.il/public/index.htm>.

[34] Ibid.

[35] Mitchel, op.cit., 213.

[36] "First century Jerusalem," *Bible History*, 10 January 2007, accessed 12 February 2026.

<https://bible-history.com/jerusalem?>

[37] Said, "Invention, Memory, Place," op.cit., 183.

[38] Mitchel, op.cit., 222.

[39] يشرح دولوز هذه الحركة من "الفاعل" إلى "الرائي" بوصفها تشبه حركة الأوصاف العضوية إلى الشيء العضوي الموجود باستقلالية عن الوصف، وهذا الشيء يصبح هو مصدر معرفة الجهات. هنا يصير الممثل فاعلاً، ولكن حين يبرز الوصف لدى الشيء، أو يستبدله، هنا يصير الممثل أو الشخصية "رائياً". للمزيد انظر:

Deleuze, *Cinema 2*, op.cit., 126.

[40] Deleuze, Ibid., 127.

[41] Deleuze, *Dialogues II*, op.cit., 38.

[42] Deleuze, *Cinema 2*, op.cit., 127.

[43] Ibid., 136.

[44] Ibid., xi.

[45] Deleuze, *Dialogues II*, op.cit., 151.

[46] Hamid Dabashi, ed., *Dreams of a Nation, On Palestinian Cinema*. Preface by Edward Said (London: Verso, 2006), 2.

[47] Deleuze, *Cinema 2*, op.cit., 479.

[48] Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham NC: Duke University Press, 2000), 1; Hamid Nafiy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 1.

[49] Marks, op.cit., 28.

[50] *Ibid.*, 6.

[51] في "الواقعي والافتراضي"، يستخدم دولوز مجاز الفواكه لوصف ظهور الواقعي.

[52] Henri Bergson, *Creative Evolution*, quoted in Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema* (London: Routledge, 2003), 21.

السينما كائتلاف: نضالات كوكبية، وسينما كوكبية

ماسيميليانو مولونا، إيطاليا

ترجمة: رنا عناني، فلسطين

استلهاماً من أنطولوجيا السينما الرابعة، ومن الشيوعية الثورية، فإن مفهوم "السينما كائتلاف" المطروح في هذا النص، هو دعوة إلى تجاوز المفهوم البرجوازي للسينما، وكذلك لأنطولوجيا الغربية المخترلة للصورة، كمدخل إلى "الواقعي" أو آلة إنتاج الحقيقة. إنها دعوة لاستخدام السينما كسلاح سياسي للتجمّع والتخيّل المضادّ. في هذا النص، أجادل أيضاً بأن العنف "الإسرائيلي" الإبادي في غزة يتطلّب فهماً جديداً للإمكانات السياسية لصنع الصورة.

"يسمى تجمّع الماووري "هوي" (hui)، وتتحدّد جودة هذا التجمّع "هوي" بجودة الصوت الذي ينادي إليه، ثم بجودة الاستجابة لذلك الصوت، ومن يلبي النداء كنتيجة، وما يستعدّ الحضور لنقاشه. عليك أن تتحلّى بالجرأة لتنادي إلى الـ"هوي"... ويتطلّب أيّ فيلم ذي قيمة نوعاً من العرور، غرور الدعوة إلى الـ"هوي"، وخاصة عندما يكون الداعي شاباً يافعاً (تحت الخمسين). فإذ لم تكن لديك الجرأة الكافية لتدعو إلى الـ"هوي" فليس لديك الحقّ الكافي لإدارة الموارد الاستثنائية التي تتطلّبها صناعة فيلم. مرّة أخرى، فإن العملية تتطلّب التواضع، التواضع لتطويع التكنولوجيا بما يتواءم مع قوانين الـ"هوي"، وذلك لتمكين الناس جميعاً، من الحديث."

باري باركلي، 1990.¹

"علاوة على ذلك، فإن المشاعات الأصلانية بعيدة كل البعد عن الانقراض. فليس فقط في جنوب القارة الأمريكية توجد أراضٍ شاسعة تحكمها أنظمة مجتمعية، بل كما أظهرت حركة زاباتيسستا، فإن أشكالاً تشاركية جديدة في التنظيم الاجتماعي تُنتج باستمرار."

سيلفيا فديريتشي، 2018.²

"علينا أن نتخيّل أنه في اللحظة التي يطبق فيها غالق الكاميرا ليعود ويفتح من جديد، بعد جزء من الثانية، ليعلن عن دولة جديدة، أو حدود جديدة، أو متحف جديد—فإن الناس الذين ستتغيّر حياتهم للأبد بسبب هذا الفعل، يثورون ولا يدعون الغالق يجيز هذه الأفعال كأمر واقع."

أرييلا عائشة أزولاي، 2019.³

سينما ورأسمالية وتقاطعية

تبدأ حكاية السينما مع العمال. يظهر فيلم "خروج العمال من مصنع لومير في ليون (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895*)" للأخوين لويس وأوغست لومير، ما يقارب المائة عامل في مصنع للمواد الفوتوغرافية في ليون—مونبليزير، وهم يغادرون عبر بوابتين، ويخرجون من الإطار إلى كلا الجانبين. ولكن لماذا تبدأ قصة السينما بنهاية يوم عمل؟ هل لأنه، كما قيل،⁴ من المستحيل تمثيل العمل من منظور العمالة، و فقط يمكن تمثيله من وجهة نظر رأس المال، لأن الأفق الثوري للطبقة العاملة يبدأ بانتهاء العمل؟ بالرغم من ذلك، كان للفن الطليعي الثوري المبكر علاقة غامضة مع الرأسمالية: فقد قَدّمت نقداً للتقارب الاجتماعي مع البرجوازية، بينما أعادت في الوقت نفسه إنتاج صيغة السلعة. حتى سينما سيرجي آيزنشتاين، التي قلبت المفهوم البرجوازي للمكان والزمن والشخصية، قامت في الوقت نفسه بتنميط الواقع وتسليعه عبر تقنيات التأطير والمونتاج التي قولبت الصورة وسبكتها في شكل سلعة، كما يتجلى في التمثيلات النمطية للبرجوازية وللطبقة العاملة على سبيل المثال.

ولدت السينما عند ملتقى الرأسمالية الصناعية والإمبراطورية حينما مُنحت الصور قوة روحانية لالتقاط اللا-مري. فقد حُرّكت الأشياء، وجمّدت الطبقة العاملة في وعي مُغترَب وتأمليٍّ (بحسب وصف جيورجي لوكاش)، وفي الوقت نفسه جعلتها منتجة وخاضعة عبر تقنيات التصوير الزمني الفوتوغرافي، وعلم الحركة (الإرجونوميكس)، ورسم خرائط الجسد، والفيلم الإثنوغرافي. تتأرجح السينما المبكرة بين التشنيت الجماهيري، والإنتاج الكثيف، والاجتثاث الجماعي، وتؤلّف بين أنماط تمثيلية وعلاقات اجتماعية وأشكال معرفية مختلفة، نحو: الأدلة الوثائقية، والترفيه الشعبي، والسحر، والتلصص، وإعادة إنتاج النظام الاجتماعي الأبوي، والحنين الإثنوغرافي، والعنف العلمي، والبروباغاندا.

مثل سيرجي آيزنشتاين ودزيجا فيرتوف، لم تهدف الحركة الوثائقية التي أسَّسها جورج غريرسون في المملكة المتحدة إلى تمثيل البروليتاريا الجديدة فحسب، ولكن كذلك الحفاظ على التحالف بين الطبقة العاملة والدولة في لحظة مبكرة من إنشاء ما سيصبح لاحقاً الرأسمالية الكينزية. وبحلول السبعينيات، هوجمت أفلام الواقعية الاجتماعية من التجمّعات السينمائية النسوية والسوداء لأسباب مختلفة، مثل: مسافة التلصص المتجدّرة في علاقات طبقية غير متكافئة بين صانع

الفيلم (وغالبا ما يكون رجل أبيض من الطبقة الوسطى)، والشخصيات (عادة ما تكون من الفقراء والمهمشين أو من الطبقة العاملة)، وكذلك لنهجها الصانع للضحية، وافتقارها إلى السرديات التقاطعية، ولتركيزها المادي والإنتاجي المفرط على العمل والفقر وعدم المساواة.

أحدثت حركة السينما الثالثة في الجنوب العالمي ثورة في السينما، حيث استُخدمت كأداة للتعبئة السياسية ضد الأنظمة العسكرية والقوى الاستعمارية. وبرفضها الأشكال الإمبريالية لأفلام هوليوود التجارية (السينما الأولى) وسينما المؤلف الأوروبية (السينما الثانية)، ابتكرت السينما الثالثة طرفاً سينمائية ديمقراطية وتشاركية وقواعد بصرية غير نخبوية، وأشكالاً شعبية في الإنتاج والتوزيع، وأسلوباً واقعياً عكس "مجازياً" ظروف التأخر والجوع في الجنوب العالمي.⁵ السينما كأداة للتحزُّر من الاستعمار هي وسيلة للتحزُّر من الإمبريالية الفكرية، وتحدي الطرق الإمبريالية في النظر، ليس فقط ضمن إطار التمثيل، ولكن كذلك بالصلة مع العلاقات الاجتماعية وهياكل السلطة المحيطة بها— التحزُّر من التعلُّم المسبق بما يعكس بحسب، أرييلا عائشة أزولاي، الاعتراف بما لا تظهره الكاميرا.

في العام 1996، في خطاب ألقاه في معهد الفيلم البريطاني، أعلن المخرج جون أكومفراه موت "السينما الثالثة"، أي تلك السينما السياسية المتحالفة مع الاشتراكية والمحرَّكة ضد الاستعمار، ولكن تلك التي تقع ضمن إطار الفضاء الحدائي القديم للدولة القومية وتركز على الطبقة العاملة الصناعية كموضوع ثوري. وكان هدف "تجمُّع فيلم الصوت الأسود" (Black Audio Film Collective) والذي كان أكومفراه أحد مؤسسيه، أن يرسخ صناعة الصورة في تجربة الشتات من عنصرية وعنق قومي، والتي أعادت الإمبراطورية في بريطانيا تشكيل نفسها بناءً عليها. وقد أدَّى ذلك إلى دفع تقاليد السينما الوثائقية نحو بحث متعدد الحواسِّ موسَّع واستشراقي لشكل السينما المقبلة،⁶ وذلك بالاستناد إلى فضاءات الشتات ما بعد السينمائية العابرة للقومية.⁷

خلال تسعينيات القرن العشرين، ومع انتشار العولمة الثقافية أو التعددية الثقافية التي تخفي فكرياً عنصرياً من خلال التماهي الإثني، فتحت المشاريع الإعلامية في المجتمعات الأصلانية في الجنوب العالمي آفاقاً جديدة لاستخدام السينما. ترفض "السينما الرابعة"، كما وصفها مخرج الأفلام الماووري باري باركلي، الخطاب القومي في السينما الثالثة وأن يكون هدفها خلق لغة شعبية عالمية، مُصرّاً، بدلاً من ذلك، على خلق لغات وعمليّات إنتاج تنطلق من المجتمعات، واضعاً في

قلب العملية الفيلمية إعادة إنتاج المعرفة والثقافة الأصلانية، لمواجهة العنف الإبادي للدول الاستيطانية. وبحسب الفيلسوفة الأصلانية ليندا توهيواي سميث، فإن الدافع خلف الحراك الأصلي في الستينيات والسبعينيات كان الشعور بالغضب وبالظلم لانهباء التعليم والديمقراطية والأبحاث التي تسعى للتغيير الاجتماعي للشعوب المضطهدة. وقد رأت في ذلك تشابهاً واضحاً مع السياسة الماركسية. في الوقت ذاته، تجادل سميث أن هناك فرقاً واضحاً ما بين المواقف الأصلانية وتلك الماركسية، حيث إن الأخيرة متجذرة في التاريخ الأوروبي وأفكاره النشوية والغائية عن التقدم، والتي تتعارض مع كثير من نظريات المعرفة الأصلانية.

في التسعينيات، استخدمت الدول الاستيطانية الأفلام الأصلانية التي أنتجها أفراد المجتمع للمجتمع— ما يُعرف بخط "الإعلام الأصلي" (Faye Ginsburg)— لدفع المجتمعات الأصلانية للقبول بخصخصة الأراضي واستخراج رأس المال الأجنبي للمعادن.⁸ وفي الآونة الأخيرة، ومع "عودة" الحراك الأصلي والأسود،⁹ دمجت الأصلانية والسود ضمن الاقتصادات الثقافية لدول الشمال العالمي، وبالعادة من خلال تلك الأصوات الأصلانية في الواجهة التي تتمتع بامتياز، وذلك على هيئة مقالات فيديو شخصية بصوت صاحبها أو تأملات إثنوغرافية ذاتية بصبغة برجوازية وفردانية. وهناك ظاهرة مماثلة بالعلاقة مع ما يدعى بـ"فيديوهاات الميادين" التي انتشرت بكثرة خلال الانتفاضات الشعبية في منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا في العام 2011، حيث استولت النيوليبرالية على الجماليات وتشكّلت السياسة في دول العالم الجنوبي من خلال "الصورة الرديئة" وتسليع الأرشيف الرقمي "الرائج" وتسويقه على شكل "أفلام ذات مساحات مشتركة" ومناطق مستقلة مؤقتة (TAZ).¹⁰ Temporary Autonomous Zones (TAZ).

يسعى المفهوم الذي أطرحه هنا، "السينما كائتلاف"، إلى خلق فضاء لمخيال راديكاليّ مناهض للاستعمار والنظام الأبويّ، يتخطى التصنيفات الأنثروبولوجية المتجذرة والقائمة على هوية الصورة الأصلانية أو السوداء أو الرائجة. ويسعى الائتلاف إلى استخدام الصور لتفعيل فضاءات "سيادة بصرية" تقاطعية مناهضة للعنصرية والأبوية والرأسمالية. ولكن الاحتفال بالمخيال الأسود الراديكالي من خلال فضاءات شعرية شتانية مبنية على العلاقات والعموض وتعدّد التعريفات والتوسط وإعادة التوسط... ليس كافياً.¹¹ نحن بحاجة إلى مخيال كوكبي جديد يدعم النضال الكوكبي الذي ينتظرنا.

نضالات كوكبية، سينما كوكبية

لردُّ على الإبادة الجماعية المستمرة ضدَّ السكَّان الأصليين في فلسطين على يد دولة "إسرائيل"، المدعومة من المحور الإمبريالي الغربي، تبرز الحاجة إلى إعادة اصطفاك كافة النضالات ضدَّ الإمبريالية على أسس كوكبية بالتعلُّم من النضال الفلسطيني ضدَّ جغرافيات المعازل "الإسرائيلية"، علينا أن نعيد تخيُّل الأممية على غرار الباندونغ *bandung*¹²، ولكن في صيغة تجمُّعات نضالية مستقلة، ومناطق من ممارسات المقاومة والصمود (المقاومة، والنضال) المتنوعة والمتراطة.

أؤمن بأن "فلسطين في كل مكان"—في نضالات الأمريكيين السود ضدَّ العنصرية في نيويورك، وفي نضالات شعبي اليانوماي والماكسالكالي في البرازيل ضدَّ قاطعي الأشجار، وفي نضالات شعب اليابانامورو في شمال أستراليا ضدَّ شركات التعدين، وفي نضالات الطبقة العاملة اللاتينية في لوس أنجلوس، والمجتمع الجماعي في جنوب شرق لندن ضدَّ التغييرات الإحلالية الطبقيّة التي تستهدف الطبقة الفقيرة. وبهذا، فإن النضال من أجل فلسطين يعني النضال ضدَّ العنف الأبوي والعنصري الإبادي الذي يمارسه النظام القومي في كل مكان، عنف متجذّر في فلسطين المحتلة ليس فقط في القوة العسكرية المطلقة واحتكار الموارد الاقتصادية الأساسية فحسب، ولكن يمتدُّ كذلك إلى مستوى المخيال، وبشكل أساسي من خلال سجلِّ مرئيٍّ في لون الأرض بلا ماء، وفي أشكال المباني العربية المشوّهة، والنظام السوريالي للمستوطنات في الضواحي، وفي وجوه الناس وأجسادهم.

وقد أكّد الفيلسوف الفلسطيني إدوارد سعيد مراراً على لا-مرئية النضال الفلسطيني، وجادل بأن السينما بإمكانها علاج هذا الاختفاء. ولكن منذ سرقة جيش الاحتلال "الإسرائيلي" أرشيف السينما الفلسطيني خلال اجتياح بيروت سنة 1982، أصبحت السينما الفلسطينية غير مرئية كذلك. تزامن هذا فقدان الذاكرة السياسية المرتبط بنهب الأرشيفات البصرية الفلسطينية، وتحديدًا أفلام وحدة السينما الفلسطينية التي قادها مصطفى أبو علي، مع انتشار نظام ليبرالي جديد للمرئية والذي أضعف الثقافة البصرية الفلسطينية أكثر، وذلك من خلال مشاريع منظمات غير حكومية للتدريب البصري وإعادة إنتاج الثقافة، وبالعادة تحت اسم "التضامن الدولي" أو في صورة أكثر بريقاً لـ "السينما العربية" الموجهة لصناعة ثقافة معولمة.

تذكرنا أزولاي أن تعلم الرؤية في هذه الإبادة الجماعية هي مهمة شبه مستحيلة، لأن الفلسطينيين إما يصوّرون على أنهم غير مرئيين (ضحايا لا حول لهم ولا قوة، أو أشباح في التاريخ)، وإما كعناصر فاعلة بوضوح في "الإرهاب" والعنف.¹³ وبالفعل، فإن صور العنف و"الإرهاب" من المنطقة العربية- "ألم الآخرين"¹⁴- تبدو وكأنها تحمل قوة إغراء خاصة تثير فضول الجمهور الغربي، وتتجلى على شكل منصات إلكترونية معادية للأجانب، أو سينما هواة سرّية، أو أرشيفات إمبريالية لأجهزة مكافحة التمرد. وحتى عندما تؤخذ هذه الصور بأحسن النيات، على سبيل المثال لتوفير دلائل جنائية دعماً لقضايا فلسطينية، فإن فعل "توثيق الحرب" يعيد إنتاج أنطولوجيا الواقع، وطريقة الرؤية على غرار الدولة،¹⁵ والاقتصاد السياسي للآنية المرتبط برأسمالية هذا العصر.¹⁶

وكما هو الحال في أمثلة أخرى من العنف الكولونيالي الذي تمارسه الدول الاستيطانية، فإن الإبادة الجماعية في فلسطين "ليست حدثاً" ولكن نموذجاً لبنية تحتية تتكرر باستمرار،¹⁷ على شكل المزرعة الاستعمارية (بلانتيشن)، والتجزئة، ومعسكر الإبادة، وفي الفضاءات السجينة التي تخلقها الجدران والحدود والأسواق والسجون. ولذلك فإن "السينما كائتلاف" ليست طرْحاً جمالياً، ولكنها طرح سياسي يدور حول الممارسات الجماعية لصناعة الأفلام والتجمّعات النضالية تهدف إلى تطوير مخيال مشاعيٍّ ثوريٍّ، وتطرح سؤالاً: ما هو شكل الحركة الكوكبية المطلوبة في هذه اللحظة التاريخية، والتي من الممكن أن تنبثق منها أشكال جديدة من المخيال، بما في ذلك في السينما؟ من الممكن أن يكون الموضوع جمالياً، ولكنه بالقدر ذاته موضوع يتعلّق بالبنى التحتية المادية والاقتصادات والفعل المباشر.

اقتصاديات إنتاج الأفلام وتوزيعها

ينغمس اقتصاد إنتاج الأفلام في السينما الأولى والثانية في المنافسة، حيث يتزاحم على فرص التمويل الشحيحة ويعتمد على سوق ينساق خلف إمكانية الاستغلال التجاري للحصول على الدعم. وبينما يوفر نظام الأستوديوهات الأمان للإنتاجات السينمائية ذات الحجم الكبير، إلا أنه يملك الحقوق ويؤثّر على الخيارات الإبداعية من أجل تعظيم الأرباح. وكما يقول تيشومي غابرييل، فإن "الهدف الأوحد من هذه الصناعات هو إنتاج سلع ترفيهية تحقق أرباحاً."¹⁸

أما في القطاع المستقل، فيأتي التمويل من مصادر متنوعة: من خلال الدعم العام، كالصناديق الوطنية والإقليمية والعالمية، وعبر الإعفاءات والتخفيضات الضريبية، ومن خلال المهرجانات واستثمارات رأس المال الخاص وغيرها. ويأتي كل ذلك بثمن، إما إبداعي أو أخلاقي. أما الأفلام المستقلة فتعاني باستمرار من ندرة التمويل، ما يخلق بيئة من الهشاشة وعدم الاستقرار تؤثر على الجوانب الإبداعية والاجتماعية للإنتاج.

ولعل من أهم الأمور هو كيف يؤثر هذا القيد على الوقت الذي من الممكن أن يحدث فرقاً بالنسبة لممثل يشعر بالأمان في بيئة جديدة في موقع التصوير، أو ينحني لإرادة الطبيعة أثناء مرور المطر والغيوم، أو يعكس لفتة تزامن مع طاقم تصوير منهنك. أموال أكثر للإنتاج تعني منح وقت أكبر، وحافزاً أكبر للعمل معاً، وعدداً أكبر من ساعات العمل، وقدرة أكبر من التحلي بالصبر وروح التعاون.

إذا ارتبطت الإدارة السلسلة لموقع تصوير فيلم بالتمويل الجيد، فما هي أنماط المكافأة الممكنة التي من شأنها تحقيق تأثير مماثل في سياق عمليات إنتاج مجتمعية أفقية؟ وكيف من الممكن أن يبدو اقتصاد إنتاج أفلام تزامني بدلاً من اقتصاد قائم على السوق والتنافسية؟

إلى جانب الاقتصاد التنافسي لتمويل الأفلام، يبرز السؤال ذاته فيما يتعلق باقتصاد علاقات القوة في صناعة الأفلام. فالإنتاج السينمائي بشكل أو بآخر، هو عملية تعاونية في جوهره، ويقدم كل عضو في الطاقم شيئاً ثميناً وفريداً للعملية الإنتاجية. ولكن هذا التعاون يتسم بهرمية صارمة في طبيعته، ويمكن تشبيهه بسلسلة من الأوامر العسكرية بحيث يكون على رأس القيادة المخرج في سينما المؤلف والمنتجين في نظام الاستوديو. فيحتفى بالمؤلف لمواقفه الصلبة غير الخاضعة للمساومة وتميز رؤيته وأسلوبه. أما أمنية المؤلف فهي تحرير الفيلم من قبضة الاستوديوهات، أو المنتجين ليصبح المالك الوحيد له. هذا، ويسود شعور بالاستحقاق في موقع التصوير ويؤسس لنظام علاقات صارم في كل من السينما الأولى والثانية.

في هذا السياق، ماذا يشمل اقتصاد التضامن من حيث العلائقية القائمة على ممارسات المشاع الجماعي والإبداعي؟ كيف يمكن الكشف عن تناقضات القوة المتوارثة لتفكيك بنية هذه العلاقات للسماح لشيء آخر بالظهور؟ كيف يمكن إعادة صياغة فكرة حقوق الملكية لتعكس هذه العلاقات؟

هل بإمكاننا تخيّل المشاع السينمائي كفضاء علائقي عالمي لإنتاج الصور وتداولها قائم على أشكال من مناهضة التأليف من صناعة الصور وملكيّتها وتداولها؟¹⁹ "السينما كائتلاف" تؤكّد على أخلاقيّات خاصة قائمة على "الصناعة المنزلية" (اصنعها بنفسك)، وهي أخلاقيّات تستند إلى المجتمع والعلاقات والهواة وتنفصل عن الاحترافية المغتربة للسينما التجارية وسينما المؤلّف.

يعتمد اقتصاد توزيع الأفلام كذلك على منطق السوق ومفاهيم الحصرية. وفي هذه المرحلة من حياة الفيلم، يتحوّل إلى سلعة، وتصبح الأولوية للأرباح على حساب توفير الفيلم للمشاهدة. ومن أجل السداد للمستثمرين، يترتّب على صانعي الأفلام السعي للبحث عن قنوات توزيع، حيث يمكن أن يؤثّر التأخر في عرض الفيلم على مدى توزيعه في صالات السينما، أو قد يترتّب عليهم البيع لمنصّات، مثل نيتفليكس وأمازون وإتش بي أو (HBO)، والتي تعتمد معاييرها على المجازفة والتوجّه إلى السوق بشكل كامل.

ويرتبط الخلل في نظام التوزيع بشكل قويّ بالمشاكل الناجمة عن تمويل مبيعات الأفلام، فهو سوق يميل لصالح المشترين، ويترك القليل لصالح صانع الفيلم أو المنتجين فيما يتعلّق باسترداد التكاليف أو تحقيق أرباح صافية. وعادة ما يعتمد الموزعون على الدعم من الصناديق العامة أو منح المهرجانات لضمان عرض الفيلم في دور السينما. وقد تُعرض الأفلام في مهرجان سينمائي مرموق دون أن توزّع في بلدها الأصلي. وعلى الرغم من رغبة المخرج والمنتج أن يوزّع الفيلم على أوسع نطاق، فإن المنطق الاقتصادي للفيلم يعتمد على الحصرية. كما أن التوزيع التجاري يحوّل الفيلم إلى سلعة سلبية للاستهلاك والترفيه يتجلّى في المراقبة المتلصّصة.

إضافة إلى ذلك، وعلى الرغم من أن المشاركة الاجتماعية هي سلعة قيّمة جداً في هذه الأيام، إلا أن مهرجانات السينما بالعادة تفرض رقابة على الأفلام السياسية الراديكالية. فالسينما الفلسطينية، على سبيل المثال، لها تاريخ طويل من التجارب مع الرقابة الدولية في دوائر مهرجانات السينما الرئيسية. لذلك تنحو حقول الأفلام التجريبية وأفلام الفنانين إلى إعادة إنتاج المنطق السوقي لصناعة السينما التقليدية من حيث حقوق التأليف وإخضاع "السلع" ذات القيمة الفكرية والذي يتجسّد بالنسخة الفريدة.²⁰

ولكن انتشار التكنولوجيا الرقمية في صناعة السينما والفن قد عزّز كذلك أنماطاً أخرى بديلة من التوزيع، والاقتصادات غير الرسمية، والتضامن مع "الصورة الرديئة".²¹ كيف يمكننا البدء في تأسيس توزيع للأفلام بناءً على هذه الاقتصادات غير الرسمية، والتضامات العابرة ما بين الشعوب والصور المهمّشة؟ ما هو نوع الجمهور الذي بالإمكان أن ينشأ من فضاءات مصمّمة حول بناء المجتمع والمشاركة بما يتجاوز العرض السينمائي ذاته؟

رفضاً لفكرة توزيع الفيلم كحدث وحيد منفرد، فإن "السينما كائتلاف" تأخذ بالحسبان أشكالاً بديلة من التوزيع السينمائي: السينما المتنقلة، ومشاريع مجتمعية تنظّمها النساء والشعوب ذات البشرة الملونة من خلفية الطبقة العاملة، والمنظّمات العمالية، والعروض في الأماكن العامّة، وذلك كفضاءات للتنافس وخلق عوالم جديدة. كما تأخذ بالحسبان كيفية تغذية وضمان استمرارية التوزيع في الجنوب العالمي من خلال عملية من الترجمة السينمائية وتوفير الأفلام بلغات أخرى، وتطوير البنية التحتية.

تسعى "السينما كائتلاف" إلى الردّ وتحديّ الأشكال السائدة من اقتصاد إنتاج الأفلام من خلال تركيزها على العمليات الأفقية للمجتمع، أو صناعة أفلام تعتمد على المناطقية والسيادة البصرية، فتجمع الناس معاً من خلال الارتجال الجماعي، والعمل التعاوني، والنشاط السياسي، بحيث تكون الغلبة للطريقة وليس للنتيجة.

تُعدّ فلسطين مختبراً مهمّماً للتفكير عبر البنية التحتية المادية واقتصادات المقاومة في صناعة الأفلام. ففي ظلّ تعرّضها للاقتصادات الإمبريالية لبناء السلام وإعادة البناء التي وضعت من خلال إطار اتفاقيتي أوسلو وباريس (اللتين ترسّخان سيطرة "إسرائيلية" على الاقتصاد)، فقد تعرّض الحقل الثقافي الفلسطيني لـ"تراجع" ممنهج (بدلاً من تطويره بشكل مستقل). جاء ذلك عبر أشكال من التمويل المشروط، الموجه أولاً نحو صناعة متضخّمة ومغتربة لقطاع المنظمات غير الحكومية، والذي قضى منطقته السوقيّ على حرية التعبير، وذلك من خلال أهدافه التشغيلية، وبروتوكولاته البيروقراطية، وعالمية حقوق الإنسان. فبعد السابع من تشرين الأول/ أكتوبر 2023، تمّ محو القطاع الثقافي الفلسطيني وتعطيله وتدميره بما في ذلك صناعة السينما.²²

ورداً على ذلك، شكَّلت المنظَّمات الثقافية تحالفاً من مبادرات تضامن، وتبادل الموارد والاقتصادات غير الرسمية، تحت اسم "عونة"، والتي تسعى للوصول إلى استقلال من الإطار الإمبريالي الذي تمَّ ذكره آنفاً. "عونة" هي شكل من المشاع الثقافي الفني، مادّي على شكل مساحات مكتبية وكمبيوترات وعمل، وكذلك غير مادّي، عبارة عن أفكار ومشاريع ونشاط مشاعي. وبالتوازي، يجري تطوير بنية تحتية رقمية، من خلال تطبيق تيليغرام وخوادم خارج الشبكة، لنداول أفلام وتوزيعها وتخزينها بشكل مستقل. نعرف من التاريخ، ومن "سينما الجوع" (*cinema da fome*) للمخرج البرازيلي غلاوبر روشا، وصولاً إلى طليعة الأفلام الرقمية في الصين المعاصرة، أن الصورة تكتسب طابعاً نضالياً عندما تكثف اقتصادياتها وعمليَّات إنتاجها وتوزيعها مع الظروف السياسية والمادية التي تنتج فيها، مطوّرة بذلك جمالية ثورية خاصة وقوة للخيال المضاد. أجادل هنا أن فضاء مماثلاً للخيال المضادّ يتشكّل في فلسطين اليوم، وسط الفصل العنصري الاجتماعي والاقتصادي والإبادة الجماعية البشرية والثقافية التي تفرضها دولة "إسرائيل".

السينما كمشاع

المشاعات هي عوالم متحرّكة، وهي تجمّعات مجتمعية تخلق أشكالاً من الحياة المشتركة تنتج وتتقاسم معاً وتحوّل باستمرار. يعني مصطلح "المشاعات" ثلاثة أمور: أولاً، مخزون من الموارد الطبيعية أو البشرية. وثانياً، مجموعة من الناس ترتبط بعلاقات تبادلية وتشاركية، وثالثاً، العمل التعاوني لإعادة إنتاج المجتمع.²³ فقط عندما تجتمع هذه الأبعاد الثلاثة معاً، يصبح لدينا مشاع حقيقي. تعكس "المشاعات" كذلك أشكالاً معيّنة من الحوكمة التشاركية (المراقبة الجماعية وحلّ النزاعات وتقرير المصير ومستويات متداخلة من السلطة) بما يعكس الاحتياجات العملية، والمعرفة الشعبية، ومهارات المشاعيين المكتسبة. وبالمصطلحات المكانية، فإن المشاعات ليست خاصّة ولا عامّة، وليست جماعية ولا فردية، وإنما هي عتبات علائقية وفضاءات لانفتاحات راديكالية تعكس استقلالية الجماعة. وفي التأثير، ترفض المشاعات الأشكال الأيديولوجية للهوية والانتماء ونظرة التشاؤم أو "التفاؤل القاسي" للرأسمالية.²⁴ وتتطلّب مراكز عابرة، ومؤثرات متقلقة، وإنتاجاً معرفياً صامتاً وحسيّاً ومتأصلاً، وعلاقات زبّيقية متجدّدة باستمرار.

تستكشف "السينما كائتلاف" وتثمّن العلاقات الاجتماعية والاقتصادات والزمنية المتواجدة على

حوافَّ الجهاز التكنولوجي للكاميرا والذي يصل بين التاريخ والشعوب والكيانات التي تمَّ استبعادها بشكل منظمٍّ من آلة السينما الكولونيالية. "السينما كائتلاف" هو طرح للاحتجاج والإصلاح ضدَّ فنِّ استلهم كمساحة لامتيازات البيض والتنظير الرأسمالي والاستيلاء الاستعماري الجديد. تكسر "السينما كائتلاف" الطوق الجامد لصناعة الثقافة وتنأى عن العمليات التسويقية والهرمية لإنتاج الصورة وتوزيعها واستهلاكها، الصورة المرتبطة بالتسلية الرأسمالية—الوجه الآخر من أيديولوجيات الندرة والمنافسة والمصلحة الذاتية—وتستكشف الاقتصادات والممارسات التي تزدهر بالتضامن والتبادلية والمعاملة بالمثل.

يتجاوز مفهوم "السينما كائتلاف" الجماليات أو الأحداث السينمائية (التصوير والعرض والترفيه الجماهيري) ليتفاعل مع الصورة من منظور العلاقات الدائمة والقرب،²⁵ والارتباط الرئيقي،²⁶ وسيادة الشتات والشعوب الأصلانية.²⁷ كما يستكشف السينما قبل فعل التصوير وبعده، من حيث الحركة العابرة للأجيال، والجغرافيا السينمائية،²⁸ والمخيال المتنقِّل،²⁹ وما هو أكثر من السكن البشري.³⁰

"السينما كائتلاف" ليست ممارسة ضدَّ الرأسمالية، وليست نقداً ضدَّ الاستعمار، ولكنها عملية لتفكيك الاستعمار ولخيال ما بعد الرأسمالية، والذي يتخذ من التبدُّل الراديكالي شرطاً للحاضر. المشاعات السينمائية لا تعني عودة للمشروع الكولونيالي بنزعته الإثنوغرافية لإنقاذ الشيوعية البدائية، ولكنها دعوة لاستخدام المخيال الأنثروبولوجي لاستشراف مشاريع حياة طوباوية، وعوالم راديكالية وأنماط بديلة من المأسسة.

تظهر الأنثروبولوجيا أن مؤسَّسة المشاع هي عالمية وعابرة للثقافات، وأنه على الرغم من تعرُّض المشاعات للخطر عبر التاريخ الكولونيالي والإمبريالي والرأسمالية، إلا أنها قاومت ليس فقط من خلال منطق النجاة والاستدامة، ولكن على العكس، فقد طوّرت أنطولوجيات قوية للجمال والإسراف والترف في مواجهة البنى التحتية اللا-إنسانية والعنيفة للرأسمالية. في الحقيقة، يكمن مشهد جافٍّ ومقفر في خلفية الأيديولوجيات البرجوازية للجمال الفئِّي والفردية التملُّكية والتقدُّم الاقتصادي، يعاني فيه معظم الناس من وجود بائس ومملٍّ وقبيح. ومع مفهوم السينما كمشاع،

فإننا نسعى إلى استعادة رؤية جمالية وسياسية للوفرة من أجل المستقبل.

جادلتُ في موضع آخر، أن هناك مرجعية غير مرئية تشكّل أساساً للتخيُّلات الراديكالية للسكّان الأصليين، والسود بالاستناد إلى ممارسات وتخيُّلات لتقرير المصير والكرامة، والأفقية في اتخاذ القرارات، والإنتاج المشترك، واحترام الأرض، وأخلاقيات الحياة الجيدة. لقد أطلقت على هذه المرجعية الثورية "أفق المشاعات". في الحقيقة، تنسجم "السينما كائتلاف" مع رؤية السينما الرابعة، كما يطرحها باري باركلي، كشكل من أشكال تجمُّع الـ"هوي" والتجمُّع المشاع الذي يتطلَّب في الوقت نفسه إنتاجاً معرفياً جماعياً وتبادلاً متناظراً وسياسة كونية من الترابط. وبذا، فإن السينما كائتلاف تعتمد على [العناصر التالية]:

اقتصاد تبادلي

"السينما كائتلاف" هي شكل من الإنتاج المشترك للمعرفة والعمل المتبادل "تيكانجا" (tikanga)،³¹ وفيه يكون صانع الأفلام بمثابة حارس أو وسيط وليس مؤلفاً. أما الفيلم فيعود للمشاع وليس لصانعه، وهذا النوع من الملكية روحاني بقدر ما هو ماديّ. فلا يمكن فصل الصور الحية عن المكان أو تخزينها أو أرشفتها أو بيعها. ويقضي التفكير في السينما كعملية مشاعية تتألف من المعرفة الحية نوعاً مختلفاً من الفهم للقانون والملكية ليس كالفردية الاستحواذية. فالصور، كمعرفة حيّة، هي شكل مناهض للملكية. في كتاب *Our Own Image* يتساءل باركلي: إذا كان الفيلم خشبة مسرح، وليس نتاجاً تأليفياً، لماذا يُجبر الناس على الدفع؟ ما هي اقتصادات إنتاج الأفلام والتوزيع التي تساهم في استدامة سينما المشاعات؟ إذا كان الجهد المشترك والتعاوني والعائقي المتضمّن في السينما كمشاع هو كذلك عمل مستدام بيئياً، فما هي البيئة السياسية الأوسع للفن المشاعي؟ ما هي العلاقات بين السينما كمعرفة مشاعية والمشاع كنظام حقوق نشر غير ماديّ؟³²

علم التحرُّر من المعرفة

تستند أول معرفة حيّة تقوم عليها سينما المشاعات إلى المخيال الراديكالي أكثر من البرهان البصري، كما يحركها علم اجتماع الغيابات،³³ أي رغبة التواصل وإعطاء قيمة للأشباح وللقصص

غير المروية وللمسارات الخاضعة للرقابة، والضحايا بلا أسماء الذين يلتقون عند هوامش وأطراف الصورة. المعرفة الحية هي معرفة في حركة دائمة—معرفة شعبية وشفهية وغير معلّمة. وبالتزامن، هناك عملية نشطة للتحرر من المعرفة السابقة عبر إلغاء المؤسسات وتطوير وتفعيل اقتصادات قائمة على الملكية المجتمعية والحوكمة الديمقراطية، ما يخلق مؤسسات جديدة لا تحدّها شروط رسمية بل الالتزام بالتغيير.³⁴

أرشيف الحاضر

تعود جذور السينما الحديثة إلى تاريخ الإثنوغرافيا الإمبريالية والرأسمالية الصناعية، والتي تتمثل في اللقاءات المفتعلة مع أشباح الأصلانيين، وجموع العمال، وأصنام رأس المال، وكذلك في ماديّة استخراج الفضة والنحاس واستخدام العمالة من المستعمرات الكولونيبالية. تعيد السينما التجارية المعاصرة إنتاج التسلسل الزمني الخطّي للأرشيف الكولونيبالي، حيث تحصر الزمن الحاضر وتحيدّه بين ماضٍ مخلّد ومستقبل ممجّد مصنوع من التنفيس النفسي والقرارات والثورات. يتحدّى مفهوم باركلي بشأن أرشفة الحاضر "هذا المنطق الزمني الإمبريالي، موسّعاً الحاضر ليصل إلى ماضٍ موروث وإلى مستقبلات موجودة بالفعل داخل الإطار. توسع 'السينما كائتلاف' مفهوم التعامل بالمثل عبر الزمن، حيث يعتبر الصور والأرشيفات البصرية أشكالاً من التبادل عابرة للأجيال والثقافات، و'قراءة سينمائية'.³⁵"

التجمّعات الاجتماعية

يعتمد الفيلم كمشاع على عمليات متبادلة وجماعية ودائرية، بحيث تسبق المحادثات الجماعية عملية التقاط الواقع من خلال الصور، كما تمهّد هذه المحادثات لإعداد سيناريو الفيلم، وتتبعها حوارات جماعية أخرى أثناء عرض الفيلم في المجتمع. في هذه العملية الدائرية، تتلاشى الحدود بين صناعة الفيلم من جهة وتوزيعه/ استقباله من جهة أخرى، فيصبح الفيلم بحسب باركلي ليس منتجاً وإنما مسرحاً للتجمّعات المشاعية. في أفلام باركلي، تتداخل عملية الفيلم نفسها مع تجمّعات حقيقية لمجتمع الـ"هوي"، والتي يصورها أحياناً من مسافة عشرين أو حتى خمسين متراً باستخدام عدسات 300 و 600 ملم. إضافة إلى ذلك، لا يُعدّ عرض الفيلم فعاليةً فنية وإنما هو

نمط من التجمُّع التأملي للصور، حيث تُعدُّ المخالطة الاجتماعية بنفس أهمية التقييم.

تنظر "السينما كائتلاف" إلى الصور من زاوية السيادة والحق في تقرير المصير. أولاً تتحدَّث إلى الداخل ومن ثمَّ تتحدَّث إلى الخارج، ناقلة العدوى إلى الخارج بمنطقها العلائقي. يمكن أن تتخذ التجمُّعات الاجتماعية التي تحرَّكها السينما كمشاعات نماذج متعدّدة: كاستعادة، ورعاية واحتضان، وإعادة امتلاك لعالم يتجاوز الإنسان ضدَّ منطق الاستخراج في الدول الاستيطانية وشركات التعدين،³⁶ والتضامن بين بلدان الجنوب،³⁷ والعمل المناهض للاستعمار والإمبريالية،³⁸ والتأمل التاريخي،³⁹ وبناء الاستقلالية السياسية.⁴⁰

أنطولوجيا الحركة

سينما المشاعات هي وسيط الحركة الضرورية لإعادة تشكيل العالم على مدار اليوم وكلِّ يوم. في أنطولوجيا الماووري، يعتبر البشر "تانغاتا وينوا" (Tangata whenua) أي امتدادات للأماكن التي تنقل وتوسِّع تأثير وقوة الأرض والغابة والماء كفاعل. وكذلك الأمر بالنسبة لباري، فالسينما هي "تانيوها" (Taniwha) أي "الوسيط" الذي يمكن أن تمرَّ عبره الأشياء، والذي يعيد ربط الناس بالأماكن. إن كانت السينما تتشكَّل وتحرَّك من خلال وسائط مادية وغير مادية، فيجب الوصول إليها بطرق حسّية متعدّدة وليس فقط بصرياً، كالتجاوب والانسجام والاستماع،⁴¹ والاهتمام والدعم والاحتواء. وتلهم أنطولوجيا الحركة أيضاً تجارب العروض السينمائية التي تهدف إلى إنتاج معرفة بصرية في المناطق الريفية،⁴² وإعادة النظر في المساحات في التجربة السينمائية،⁴³ أو خلق مناطق حكم ذاتيٍّ مؤقتة وطقوس دنيوية من خلال القوة المكوّنة للصور.⁴⁴

الخلاصة

السينما فضاء للخيال وكذلك هي تجسيد ماديٍّ للحظات اللقاءات الجماعية والإنتاج والتجميع والنقاش الذي تثيره عملية صناعة الأفلام. تشجّعنا أنثروبولوجيا الصور على النظر إليها، ليس كأجزاء من الواقع ولكن، كمدخل لأفعال وإمكانات مخيالية في الماضي وفي المستقبل، والتي تتجاوز عملية الإنتاج وتشمل تداول الصور، وأرشفتها، ومناقشاتها، وإعادة صنعها، وكذلك حياتها

ما بعد الموت في صور الآخرين.

السينما كائتلاف، هي فضاء تقاطعي، كوكبي في نطاقه، ومتّصل تاريخياً، حيث تُسخر اقتصاديات السينما وماديتها لخدمة تحوّل مجتمعيّ نحو مستقبل ما بعد الرأسمالية والتحرّر من الاستعمار.

إن النظام البصري الإمبريالي (النيكروسياسي/ حيال الحياة والموت)، الذي تفرضه "إسرائيل"— حيث يبثُّ القتل الوحشي للشعب الفلسطيني إما بشكل جيّ ومباشر أو يتمُّ إخفاؤه من خلال خوارزميات تقنيات الإبادة البشرية القائمة على الصورة—يعيد إنتاج ديناميكيات الظهور المفرط واللامرئية للشعوب المهمّشة تحت الاحتلال، والتي ركّز عليها فانون وسعيد، من بين آخرين. تسعى السينما كائتلاف، إلى نوع من صناعة الصورة لا يقتصر دورها على كونها وسيطاً للتمثيل أو حقيقة جنائية (حيث يجسّد المهمّش حالة الضحية التابعة)، بل كأداة للتجمّع السياسي وللتخيّل الجماعي المضادّ وغير المقيّد. لذا، فإن فلسطين هي المكان الذي يجب فيه إعادة تصوّر مستقبل السينما.

الإحالات

- [1] Barry Barclay, *Our Own Image: A Story of a Māori Filmmaker* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 12–13.
- [2] Sylvia Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (Oakland, CA: PM Press, 2018), 79.
- [3] Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (London: Verso, 2019), 7.
- [4] For more See: John Roberts, "The Missing Factory," *Mute*, 11 July 2012, accessed 3 February 2026. <https://www.metamute.org/editorial/articles/missing-factory>.
- [5] For more See: Glauber Rocha, "The Aesthetics of Hunger," in Ismail Xavier (ed.), *Glauber Rocha. On Cinema* (London: I. B. Tauris, 2019), 4146-.
- [6] For more See: Kodwo Eshun and Ros Gray, "The Militant Image: A Ciné-Geography," *Third Text*, Vol. 25, No. 1 (2011): 1–12.
- [7] Okwui Enwezor, "The Black Box," in *Documenta 11_Platform 5: Exhibition Catalogue* (exh. cat.) (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), 44.
- [8] For more See: Elizabeth Povinelli, *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism* (Durham, NC: Duke University Press, 2002).
- [9] For more See: James Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013).
- [10] على سبيل المثال، يجادل بيتر سنودون أن الجماليات ذات الجودة التقنية المنخفضة، وتعدّد المؤلفين، والتوزيع الرقمي الاجتماعي للأفلام التي أنتجت خلال "الربيع العربي" تمثّل شكلاً جديداً من أشكال المشاعات الثقافية. للمزيد انظر: Peter Snowdon, *The People Are Not an Image: Vernacular Video After the Arab Spring* (London: Verso, 2020).
- [11] For more See: Robin Kelly, *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination* (Boston: Beacon Press, 2002).
- [12] "باندونغ" هي إشارة إلى حركة عدم الانحياز التي كانت لها أهمية بالغة من حيث التضامن الدولي في الجنوب العالمي،

ولكنها قامت على إطار الدولة القومية.

[13] for more See: Ariella Aisha Azoulay, "Seeing Genocide," *Boston Review*, 8 December 2023, accessed 3 February 2026.

<https://www.bostonreview.net/articles/seeing-genocide/>.

[14] For more See: Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin, 2004).

[15] For more See: James Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998).

[16] For more See: Anna Kornbluh, *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism* (London: Verso, 2024).

[17] For more See: Patrick Wolfe, "Settler Colonialism and the Elimination of the Native," *Journal of Genocide Research*, Vol. 8, No. 4 (2006): 387–409; J. Kēhaulani Kauanui, "'A Structure, Not an Event': Settler Colonialism and Enduring Indigeneity," *Lateral*, Vol. 5, No. 1 (2016), accessed 3 February 2026.

<https://csalateral.org/issue/51-/forum-alt-humanities-settler-colonialism-enduring-indigeneity-kauanui/>.

[18] Teshome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982), 182.

[19] For more See: Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism* (London: Continuum, 2011).

[20] For more See: Erika Balsom, *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation* (New York: Columbia University Press, 2017).

[21] Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," *e-flux journal*, No. 10, November 2009, accessed 3 February 2026.

<https://www.e-flux.com/journal/1061362//in-defense-of-the-poor-image/>.

[22] For more See: Rana Anani, "The Genocide War on Gaza: Palestinian Culture and the Existential Struggle," *L'Internationale Online*, 10 September 2024, accessed 3 February 2026.

<https://internationaleonline.org/contributions/the-genocide-war-on-gaza-palestinian-culture-and-the-existential-struggle/>.

[23] For more See: Massimo De Angelis, *Omnia Sunt Communia: On the Commons and the Transformation to Postcapitalism* (London: Bloomsbury, 2017).

[24] Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

[25] يسعى نموذج القراءة السينمائية المتجسّد في مشروع فيليببا سيزار *Luta ca caba inda* (النضال لم ينته بعد) إلى أن يكون عملية تشاركية مستمّرة من البناء التضامني القائم على تحقيق إرث الممارسة السينمائية الثورية في غينيا بيساو وتناقله عبر الأجيال. للمزيد انظر:

Filipa César, "A Grin Without Marker," *L'Internationale Online*, 17 February 2016, accessed 3 February 2026. https://archive-20142024-.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/59_a_grin_without_marker/.

[26] For more See: Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013).

[27] For more See: Michelle Raheja, *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2010); Elizabeth Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

[28] For more See: Eshun and Grey, op.cit; César, op.cit.

[29] Teshome H. Gabriel, "Towards a Critical Theory of Third World Films," *Critical Interventions*, Vol. 5, No. 1 (2011): 187–203.

[30] For more See: Povinelli, *Geontologies*, op.cit; Nancy Wachowich, "With or Without the Camera Running: The Work of Inuit Film-Making," *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 26, No. 1 (2020): 25105-.

[31] For more See: Stuart Murray, *Images of Dignity: Barry Barclay and Fourth Cinema* (Wellington: Huia, 2008), 26.

[32] For more See: Barclay, op.cit.

[33] For more See: Boaventura de Sousa Santos, *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South* (Durham, NC: Duke University Press, 2018), 45.

[34] For more See: T.J. Demos, *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing* (Durham, NC:

Duke University Press, 2020), 25.

[35] César, op.cit.

[36] For more See: Povinelli, *Geontologies*, op.cit.

[37] César, op.cit; Gabriel, op.cit.

[38] For more See: Nitasha Dhillon, "Life, Film, and Decolonial Struggle," *World Records*, Vol. 4 (2022), accessed 3 February 2026.

<https://worldrecordsjournal.org/life-film-and-decolonial-struggle/>.

and Azoulay, *Potential History*, op.cit.

[39] أشير إلى المحاضرة الأدائية *After the Event* التي قَدَّمتها زينو بكينلو وبيغوم أوزدن فرات في متحف رينا صوفيا والتي استكشفت الحياة اللاحقة للحراك السياسي من خلال الأرشيفات البصرية واللقطات المعاد اكتشافها.

[40] For more See: Natalias Arcos, *Poetica de la Resistencia: Cine y Audiovisual Zapatista*, unpublished manuscript, 2020.

[41] For more See: Tina Campt, *Listening to Images* (Durham, NC: Duke University Press, 2017).

[42] ينظّم مخرجو أفلام السينما الثالثة في أحيان كثيرة عروض سينمائية متنقلة ورحّالة، للمزيد انظر:

Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (London: Pluto Press, 2001).

[43] Anouk De Clercq, *Where Is Cinema?* (Berlin: Archive Books, 2019).

[44] أحيل إلى سلسلة من العروض في الهواء الطلق في القرية اليونانية الجبلية ليساريا، نظّمها مخرج الأفلام التجريبية غريغوري ماركوبولوس كطقوس مقدّسة، قام خلالها بدور العزّاف أو المعالج. للمزيد انظر:

Gregory Markopoulos, *Film as Film: The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*, ed. Mark Webber (London: The Visible Press, 2014).

السينما الرَّحَّالَة في إِبَّانِ الحِكمِ العِسكريِّ في فلسطِينِ 1948-1966 بين الإِرشادِ المُعلنِ والابْتِرازِ المُبْطِنِ

سماح بصول، فلسطِين

بعد نكبة فلسطِينِ في سنة 1948، عاش أهل البلاد فترة حكم عسكريٍّ، قَسَمَت فيها المنظومة العسكرية البلاد إلى مناطق وألوية وعُيِّن حاكم متنفِّذ في كل لواء. سيطرت هذه المنظومة بشكل مباشر على الأرض والمواطنين، وقامت بإصدار الأوامر، وتنفيذ عمليَّات الاستيلاء والسيطرة على الأرض والتصرُّف فيها، والتحكُّم بالحركة والتنقل، وفرض النفوذ من خلال عمليات مخابراتية. امتدَّ الحكم العسكري منذ 1948 وحتى 1966، وأحدث تغييرات جَمَّة في الحياة الاجتماعية والتربية والتعليم، والنشاط السياسي. صرَّح الحاكم العسكري لنقابة العمال (الهستدروت)، التي نشطت في بلدات الأرض المحتلة بتنفيذ نشاطات تثقيفية وترفيهية، تحت إشراف "دائرة الإرشاد والتنوير" التابعة لوزارة التربية والتعليم. افترضت هذه الهيئة أن الفلسطيني الذي أصبح مواطناً في الدولة يفترق للثقافة، ولذا يتوجب تنويره. أما الإرشاد فهو، كما يبدو، عمليات توجيه توهم الفلسطيني بجدوى مواطنته وتسعى إلى بناء نموذج العربي الصالح، وتخلق إحساساً بأن الحاكم العسكري حريص على خلق متنفس للفلسطينيين. من هنا انطلق مشروع "السينما الرَّحَّالَة"، وهي عبارة عن سيارة تحمل آلة عرض، جابت القرى الفلسطينية وقَدَّمت عروض أفلام مجَّانية في الساحات العامَّة ونوادي نقابة العمال. تكشف الوثائق الأرشيفية المتاحة للمُعابنة، والتي تقدِّم هذه المقالة قراءة لها، أن عروض "السينما الرَّحَّالَة" لم تكن مجرد نشاطٍ ترفيهيٍّ، بل إحدى الوسائل لقراءة المجتمع الفلسطيني، واختراقه، وتدجينه. كما تكشف العلاقة بين الأذرع المختلفة، السياسية والنقابية، المُنفَّذة للمشروع استغلالاً هذه الرفاهيات لحصد أصوات الناخبين وخلق علاقة تعلق وتبعية بين المواطن والسلطة الحاكمة.

استهلال

كان والداي كثيراً الحديث عن عروض السينما في الهواء الطلق في بلدتنا الرِّيِّنة، واتفقا أن الجماهير كانت تحضر العرض بشيبيها وشبابها، يحمل كلُّ كرسياً من القشِّ، لكنهما اختلفا في تحديد موقع العرض، ما بين "الساحة" و "البيادر". أن يتذكَّر فلسطيني أنه شاهد عروضاً سينمائية في قريته حين كان في سنِّ السابعة فهو بلا شك تفصيلاً يدعو للبحث، وتقضي مصدر هذه العروض، وهدفها، وأثرها. بعد جمع عدد من الشهادات الشفوية، اتضحت الصورة أكثر، وتمَّ التعرف على ما يُسمى "دائرة

الإرشاد والتنوير في وزارة المعارف"¹ و"الدائرة العربية" في حزب "مباي"² وهو حزب رئيس الحكومة الأول دافيد بن غوريون، و"دائرة شؤون العامل العربي" في الهستدروت،³ التي اتفقت معاً لإدارة شبكة من عروض الأفلام السينمائية في معظم القرى الفلسطينية التي بقيت قائمة بعد النكبة.

تضمُّ الأرشيفات المختلفة ووثائق كثيرة متعدّدة المصادر حول السينما في إِبَّان الحكم العسكري (1948-1966)، إذ يفوق عدد الوثائق في ملفّات "الدائرة العربية" من أرشيف حزب "مباي"، 750 وثيقة، وفيها: تقارير العروض، ومراسلات الجهات الفاعلة، والفواتير، والشكاوى... وغير ذلك. ولا شكَّ أن في قراءتها إتاحة لفهم الدوافع السياسية من وراء الترفيه. تحاول هذه المقالة، على وجه الخصوص، قراءة وتفكيك تقارير العروض المعنونة باسم "دائرة شؤون العامل العربي" في الهستدروت وكما يبدو أنها الجهة التي نُفّذت العروض فعلياً. قد لا يكون أرشيف الحزب هو المصدر الوحيد الشاهد على عمليات وسياسات عروض الأفلام السينمائية في القرى الفلسطينية، لكنه أسهلها في البحث، وأكثرها إتاحةً للمواد مقابل منع الجمهور من الاطلاع على عددٍ كبيرٍ من ملفّات الحاكم العسكري المتعلقة بالسينما في "أرشيف الجيش"، ومحدودية المواد المتاحة لمعاينة الجمهور في أرشيف الدولة.

وزارة الأمن – الحاكم العسكري

إلى حضرة هستدروت العرب، لجنة العمال – الدائرة العربية

الموضوع: عرض سينمائي في الأماكن الخاضعة للسيطرة في الجليل

المرجع: 1/165 بتاريخ 8.5.1952

1. بعد الفحص مع الحاكم العسكري في الجليل، أبلغكم أنه ليس لدينا اعتراض على إقامة عرض سينمائي وفقاً لما شرحتموه في رسالتكم.
2. على منظمي العرض التوجُّه إلى الحاكم العسكري لتلقّي موافقته وتقديم المواد المزمع عرضها ليتمكّن من فرض الرقابة.
3. على منظمي العروض الحضور أمام الحاكم العسكري للحصول على ترخيص الدخول اللازم.

الملازم يتسحاك شاني

4 16.5.1952

מסדר הכתרון

מסמל צבאי
1797/ט

במ' הייזר חסי"ב
16.5.1952

לכבוד
המחוזות הערביות
הועד הפועל-המחלקה הערבית

הנדון : הצגה קולנוע בטחנים
המרוקנים בגליל.

מכתבכם: מס/165/1-8.5.52

1. לאחר כרוך עם מוטל צבאי גליל, הנני להודיעכם, שאין לנו התנגדות לעריכת הצגה קולנוע, כפי שהוסבר במכתבכם.

2. על המציגים יהיה להביא לפני המוטל ולאסרו את המסכים העוטרים לאחנה, על מנת שיוכל לצדד אותם.

3. על המציגים לברר אל המוטל על מנת לקבל ממנו את רשיון הכניסה הרדום.

יבחק סני' סגן אלדף

מוחל מחלקה מסמל צבאי

העוק: מוטל צבאי גליל
(היועץ לעניני ערבים, והמכל ביום
מסדר ראש המחשלה י-8-19. V. 1952

89 20083

מרثייה رقم (1): رسالة وزارة الأمن—الحاكم العسكري إلى القسم العربي في نقابة العمال—الهستدروت حول
إجراءات الحصول على تصريح لعرض أفلام في القرى العربية في الجليل، أرفشيف الدولة، 16.5.1952

الحكم العسكري في فلسطين

تولّى الحكم العسكري السيطرة على الأراضي الفلسطينية المحتلة وحياة سكّانها في الفترة 1948-1966. خلال هذه الفترة، كانت سيرورة حياة الفلسطيني بأكملها متعلّقة بشكل مباشر بقرارات الحاكم العسكري منظومةً وشخصاً. لم يكن الحاكم العسكري الأمر الناهي في منح تصاريح التنقّل فحسب، بل قام بتنفيذ مخطّطات ومشاريع تهدف إلى قمع قدرة الفلسطينيين على المقاومة والثورة، وذلك من خلال: سلب الأراضي، والحدّ من حرية الحركة لإشغال الناس بالقوت اليومي والبقاء، وانتقاء نصوص التدريب لتغذية الولاء للدولة. اعتمد الحكم العسكري بشكل رئيسي على تقسيم البلاد إلى مناطق الشمال، والوسط، والجنوب. كان يرأس كل منطقة حاكم عسكري مخوّل بإصدار أوامر الإقامة الجبرية، والاعتقالات الإدارية، والنفي، والترحيل، وتفجير المنازل، ومصادرة الممتلكات، وإغلاق الصحف، فضلاً عن إصدار أوامر بحلّ المنظّمات، ومنع الجمعيات، وفرض قيود على الحركة، وإغلاق المناطق، وفرض حظر التجوّل أو فرض القيود على العمل.⁵

خلال فترة الحكم العسكري، دارت نقاشات طويلة داخل هيئات الدولة حول مكانة الفلسطينيين الباقين في أراضيهم، وحقوقهم، وأساليب التعامل معهم. كانت الأصوات المُنادية لاعتبارهم جزءاً عضواً ومتساوياً قليلة جداً، لكن الأصوات المُنادية بالحدّ منهم كانت كثيرة. كان الحزب الشيوعي ندّاً، فأتفقت الأحزاب الصهيونية على اجتذاب الفلسطينيين إليها وحثّهم على التصويت لها "بالتي هي أحسن"، فكانت عروض "السينما الرخّالة" أسلوباً لتحقيق ذلك، ولو جزئياً.

كان الفلسطينيون مختلفون في كلّ شيء تقريباً عن اليهود: في اللغة والدين والقومية ووجهات النظر والمشاعر والتطلّعات. وبالتالي لم يستطيعوا، ولم يرغبوا، في الاندماج مع الأغلبية.⁶ أُقيمت دائرة "الإرشاد والتنوير" في وزارة المعارف الصهيونية بهدف تشكيل المشهد الثقافي لدى سكّان القرى الفلسطينية، فكان أحد مشاريعها هو السينما الرخّالة. وقد ظهرت التسمية في رسالة صاحب دار عرض في قرية الرّامة، وكانت السينما الرخّالة هي عبارة عن سيارة عسكرية تجوب القرى الفلسطينية لتعرض أفلاماً في الساحات العامّة وبعض القاعات المغلقة، مجّاناً.

حضرة الأخ محمد.....
الطبية

طبيّه افتتاحية وتفاصيل عن الأشرطة المعروضة، ولكن يجب أن يتقدّم هذه الافتتاحية كلمة تناسب المقام بخصوص فوائد الثقافة ونشاط إدارة الإرشاد والتنوير ودائرة شؤون العامل العربي... أرجو موافاتي بتقرير مفصل عن كل ما يجري وبأسرع ما يمكن.

ياخلاص
الياهو أجاسي

29.8.1956

ساهمت الجهود الشعبية والتحرّكات البرلمانية في إلغاء الحكم العسكري في 1 كانون الأول/ديسمبر 1966. وقد تأثّر القرار بتطوّرات داخل حزب "مباي"، وعلى رأسها استقالة بن غوريون الذي كان الداعم الرئيسي لاستمرار الحكم العسكري، وتراجع مكانة مُقَرَّبيه.⁷

نقابة العمال كذراع لابتزاز المصوّتين

تقول لنا دلّاشة، وهي باحثة ومحاضرة جامعية متخصصة في فترة الحكم العسكري: "استخدم حزب مباي الحكم العسكري لحصد الأصوات خلال فترة الانتخابات. الحصول على تصريح عمل أو تنقّل أو وظيفة كان مشروطاً بالتصويت. لا أستغرب عرض الأفلام كنوع من الدعاية الانتخابية، وكذلك عرض نشرات الأخبار التي أعتبرها طرحاً يفرض فهم الدولة بشكل معيّن. إضافةً إلى ذلك، فإن الجمهور لن يأتي إلى الساحة لمشاهدة نشرة أخبار أو دعاية انتخابية، لكنه سيشاهدها إذا سبقت عرض الفيلم، راجباً أو مرغماً. أما بالنسبة لنقابة العمال—الهستدروت ودورها في عرض الأفلام، فقد كانت الهستدروت جزءاً من "مباي" وذراعاً للسيطرة على الفلسطينيين الذين انضموا للنقابة للحصول على التأمين الصحي. هناك شراكة مطلقة بين الأذرع الثلاث: وزارة العمل والنقابة، وحزب "مباي"، والحاكم العسكري."⁸

المعهد الثقافي الناصري

ش/1/72-58

الناصرية في 22.12.1958

أخي يوسف،⁹

طيه برنامج المحاضرات والحفلات السينمائية لشهر يناير 1958 أرجو الاهتمام بالأمر التالية:

- إرسال فيلم (توم سوير) لعرضه في الأماكن التي لم يعرض فيها حتى الآن.
- إرسال "اليومان الثالث الجديد" أي الفيلم الإخباري الجديد، لأن الأفلام الإخبارية مرغوبة جداً.

توقيع

إن سلطة الحكّام العسكريين في منح أو إلغاء تراخيص التنقل والتجارة، وتعيين أو فصل الموظفين والمعلمين، ومنح المزايا المادية، خلقت علاقة تبعية بين بعض أفراد القيادة العربية والمؤسسة الحاكمة، وقد تمّ استغلال هذه العلاقات لتعزيز المصالح الضيقة للحزب الحاكم، بما في ذلك التعبئة وجمع الأصوات في الانتخابات.¹⁰

يُعالج كتاب **ظِلُّ أزرَق أبيض**، لمؤلفه يائير بويميل،¹¹ سياسات المؤسسة "الإسرائيلية" تجاه الفلسطينيين من مواطنيها منذ نشأتها. ويدي أن هناك سياسات ممنهجة تهدف إلى التمييز ضدّهم وإقصائهم من الحيز السياسي والاقتصادي كجزء من نظام الفصل العنصري للصهيونية. أصبحت مبادئ هذا الفصل ركيزة أساسية لسياسات معظم الحكومات اللاحقة. يوضّح الكتاب كيفية تغلغل هذه السياسات في الهيئات والمؤسسات التي عملت مع الفلسطينيين بشكل مباشر، وتحول الحكم العسكري إلى آليات إشراف وسيطرة مدنية، بخاصة بعد مصادرة وسائل الإنتاج الفلسطينية: الأرض، والماء، والأيدي العاملة.

يشرح الكتاب فكر ومناهجية عمل حزب "مباي" الحاكم ونقابة العمال—الهستدروت، وعلاقتها بالفلسطينيين، فيذكر أنه بتاريخ 11 نيسان/ أبريل 1957 أقيمت لجنة مختصة بشؤون العرب في حزب "مباي" أطلق على أعضائها اسم "عربستيم"،¹² تعلّموا اللغة والدين، وفهموا العقلية القروية

والمدنية. أتى "العربستيم" من خلفيات عسكرية، وتربوية، واجتماعية، وسياسية، وأيديولوجية، وشكّلوا مراسلاً بين الحكومة، والأحزاب، ونقابة العمال، والفلسطينيين.¹³

أصبح موشيه شاريت رئيساً للحكومة لعام واحد فقط بعد استقالة بن غوريون وعودته للمنصب (1954-1955). وقد رُوِّج شاريت لفكرة الدولة ثنائية القومية عند لقائه بالفلسطينيين قبيل الانتخابات مؤكّداً أن حزبه يريد مصالحتهم. في العام 1959، قرّرت الحكومة منح تسهيلات في الحكم العسكري للفلسطينيين، واستخدمت في الدعاية الانتخابية لحزب "مباي" خلال زيارة بن غوريون لباقة الغربية.¹⁴

الأيدي العاملة هي الأيدي المصوّتة

في 30 آذار 1958، وضعت لجنة "مباي" لشؤون العرب برئاسة مردخاي نمير خطتها للتعامل مع الوجود الفلسطيني، وجاء في البند الخامس منها ما يلي: "القسم ه: 'التعليم والثقافة والإعلام': توفير رعاية واهتمام خاصين للطلاب والمثقفين والمعلمين. كما قرّرت الهستدروت إنشاء شبكة من النوادي الاجتماعية في المناطق العربية. وسيتمُّ بذل جهدٍ لاستيراد الكتب العربية."¹⁵

يركّز الفصل الثالث من كتاب **ظِلُّ أزرق أبيض** على نقابة العمال—الهستدروت، ودورها، والهدف من نشاطاتها في القرى الفلسطينية. وتعتبر الهستدروت أهمّ هيئة مدنية بالنسبة للفلسطينيين من مواطني "إسرائيل" نظراً إلى ما في عضويتها من إحقاق للحقوق، وعلى رأسها الحصول على التأمين الصحي.

كان معظم نشطاء الهستدروت العرب أعضاء في حزب "مباي"، وكان هناك انسجام تام بين مصالح وأفعال نشطاء "مباي" والحكومة والحكم العسكري والهستدروت. وتكمن خصوصية فعاليّات الهستدروت في أوساط الفلسطينيين في أنها تمسُّ عصب البقاء، فقد تولّت المسؤولية عن تسويق المنتجات الزراعية، وإنشاء مؤسّسة مصرفية عربية، وإنشاء تعاونيات عربية في مجالات الحِرَف، والزراعة، والصناعات الصغيرة، والمياه. كما شملت نشاطاتها ثلاثة أمور حيوية جداً، وهي: تنظيم العمال في نقابات ومجالس عمالية؛ تطوير البنى التحتية، وتسويق المنتجات، وتنظيم الاستهلاك؛ إنشاء عيادات، وإقامة الأنشطة التوعوية والاجتماعية، والفعاليات الأدبية والرياضية، والثقافية للشباب، والنساء، والرجال.¹⁶

وبذا، يظهر جلياً كيف حاكت المؤسسات المختلفة نسيجاً يحيط بالفلسطينيين ويجعلهم أسرى لقمة العيش! ومن هناك يبدأ التغلغل في الطبقات الأكثر عمقاً للوجود الفلسطيني الجماعي، كالوعي والانتماء والهوية، ومحاولات توليد أجيال تشعر بجدوى مواطنتها. لم تكن هذه النيّات سرّية، فقد صرح بها جهاراً يعقوب كوهين، وهو مدير قسم الشؤون العربية في الهستدروت، خلال استعراضه أنشطة الهستدروت في القرى، وتحقيق أهداف هامة تعود على قبول ضمّ الفلسطينيين إلى النقابة، إذ "بقبولها العرب، مهّدت الهستدروت الطريق أمامها للتغلغل في كلّ مجال من مجالات الحياة العربية، في كل قرية، وبالتالي تحقيق إنجازات تعليمية وسياسية وفكرية في كل ما يتعلق بزيادة ولاء العرب للدولة."¹⁷

الحاكم العسكري الأوسط

هـ - 3 / 2026

30 أيلول 1956

إلى حضرة.....

لجنة العمال - الدائرة العربية

السيد أجاسي

الموضوع: عرض سينمائي

1. ممثلنا في المنطقة يبلغ أن عرض السينما في عرعة 18.9.56 جذب جمهوراً كبيراً وحقق أصداءً إيجابية. موضوع الفيلم الذي تم عرضه:
2. منع حوادث العمل
3. يوميات مركز الصحة في الطيرة.

باحترام

ي. بيركوفيتش

السينما الرخّالة: تقارير العروض

قبل الخوض في تقارير الأفلام المنتقاة والمعروضة من قبل جسم نقابي خاضع بأيدولوجيته

وقراراته لحزب سياسي، من المهم التذكير أن دور السينما كانت موجودة، وكان الفلسطينيون في الأراضي المحتلة 1948 قادرين على ارتيادها إذا أذن لهم الحاكم العسكري بالخروج من قراهم إلى المدن. وكذلك، فقد كانت هناك دور سينما في الناصرة، ودار سينما صغيرة في قرية الرّامة في الجليل لصاحبها أليف نخلة (وفقاً لرسالة أرسلها إلى دائرة الإرشاد والتنوير بتاريخ 19.7.1959). كما تمّ افتتاح دار سينما صغيرة أيضاً في باقة الغربية خلال فترة الحكم العسكري (سينما نور الفرح لصاحبها أحمد لحام- وفقاً لرسالة أرسلها بتاريخ 17.8.1960 إلى دائرة الإرشاد والتنوير يشكو من خسارته بسبب التنافس مع السينما الرحّالة).

أغني الحمرس
 الصيف فخره
 الرامة، مبيها
 ٥٩/٧/١٩

يرني جداً ان اعلمكم انني افتتحت
 داراً للسينما في الرامة، في بناء جديد بمخبر بمجميع
 وسائل الراهم .
 سيداً الصل في الدار خلال الايام
 القاديين .
 اني اذ ابشركم هذا البشري ، لسا الو
 منكم من حب في تقدم العرو الثقافي ، اعلمكم ان
 الدار وقاعنها وصاحبها في خدمتكم للعمل معا لسا
 فيه مصلحة الشعب والوطن .
 اعتقد ان رسالتي هذا لا كانت . يجب ان
 توجه لوالد الاشراف والتنوير ، وليكن لبرهان من هو
 المسؤول في هذا الان اشراف ، وجهت اليكم هذا الاشارة
 علماً مني انكم الرئيس المدير للمجميع .
 واخيراً تفضلوا بقبول ثائق الاحترام
 كيف فخره

مرئية رقم (2): رسالة أليف نخلة صاحب دار سينما في الرامة إلى شخص لم يُذكر اسمه، ويبدو أنه مسؤول عن تنظيم عروض السينما الرحّالة، ملف "الدائرة العربية" أرشيف حزب "مباي"، 19.7.1959

لم تكن دور العرض المتوفّرة حرّةً في اختيار الأفلام، فقد نشطت "هيئة مراجعة الأفلام والمسرحيات" كهيئة حكومية يعود أصلها القانوني والتنظيمي إلى فترة الائتلاف البريطاني، وتمّ اعتماد قانون السينما في كتاب القوانين "الإسرائيلي" في آب 1948. كان معظم أعضاء الهيئة من اليهود الأوروبيين (الأشكناز) ينتمون لحزب "مباي" أيضاً. يُعمن الباحث جيورا جودمان النظر في العلاقة بين نشاط الهيئة والأفلام العربية ويفيد أنه منذ سنة 1952 بدأ فرض الرقابة على الأفلام العربية. وفي اجتماع لهيئة المراجعة في شباط 1958، صرّح الصحافي شلومو شمغار—عضو الهيئة: "إذا أردنا تثقيف المهاجرين الجدد وخلق أمة في 'إسرائيل' بمستوى أوروبي، علينا أن نتصدّى للخطر الكامن في استيراد أحلام الحشيش الشرقية المفقودة."¹⁸

تضمّ هذه الدراسة قراءة لـ 205 تقرير¹⁹: 16 تقريراً لعروض أفلام من العام 1956 سبقت مجزرة كفر قاسم التي وقعت في 29 تشرين الأول/أكتوبر 1956، و3 تقارير من العام 1958، و7 تقريراً من العام 1959، و89 تقريراً من العام 1960. عُرضت الأفلام في أشهر مختلفة من العام وجابت 70 قرية عربية [منها ما صار مدناً لاحقاً]، في الجليل، هي: الناصرة، الرينة، كفر كنا، المّشهد، طرعان، عين ماهل، إكسال، دُبورية، يافة الناصرة، كوكب أبو الهيجا، البعينة، دنون، كابول، المّكر، ساجور، دير الأسد، مجد الكروم، دير حنّا، عيلبون، عرّابة، العزير-زُمانة، سخنين، شعَب، الرّامة، كفر ياسيف، يركا، ترشبحا، فسّوطه، مَعليا، الجِشّ، البعنة، شفا عمرو، الجُدّيدة، نحف، بيت جن، البقيعة، كِسرى سميع، الريحانية، أبو سنان، المزرعة، عيلوط، الكعبيّة، كفر مندّا، عبلين، السعدية، حرفيش. وفي المثلث: عين السهلة، قلنسوة، كفر قاسم، أم الفحم، عارة، عرعة، كفر قرع، باقة الغربية، جلجولية، الطيرة، الطيبة، كفر بّرا، جت. وفي مرج ابن عامر: كفر مصر، سُولم، مُقبيلة، كفر كما، الناعورة، بير السكّة. وفي الساحل: جسر الزرقاء، والفريديس. هذا بالإضافة إلى طمرة التي لا يتّضح من التقرير إذا كان الحديث عن طمرة قضاء عكا أو طمرة الرّعيبيّة الواقعة في مرج ابن عامر، وتقرير من قرية أخرى لم يُكتَب اسمها بوضوح. قد نرى في هذه الإصرار على التحوّل والعرض، والتقدّم لاحقاً نحو عرض أفلام عربية إيهاماً للناس باستمرارية الحياة الثقافية التي كانت قبل النكبة، أو حرصاً من المُحتلّ على الترفيه وإثراء وقت الفراغ، أو لتلطيف العلاقة بين الحاكم العسكري والناس، وربما طريقة لامتناس الغضب ما بعد صدمة النكبة.

هذه التقارير هي الملفّات الرسمية التي كانت تُقدّم بعد الانتهاء من كلّ عرض، وليست تقارير

مُدراء نوادي الهستدروت أو مندوبيها في القرى المختلفة، الذين كانوا يقدمون هم أيضاً تقريراً شهرياً عن مجمل فعاليّاتهم، يذكرون فيها العرض السينمائي، دون التمعّن في تفاصيله.

إن ما يُكتب حول فترة الحكم العسكري واستخدام مزايا النقابة العمالية من أجل الدفع بالفلستينيين نحو مسار التصالح مع وجود، وهوية، ومؤسّسات الدولة الجديدة، تظهر نوعاً ما في التقارير المقدّمة بعد انتهاء العروض، وفيها نلمس أن لكل منطقة مسؤولاً عن مجمل العروض، وفي كل قرية مندوب تنظيم واستقبال للعرض، وسائق سيارة تنقل آلة العرض، ومشغّل الشريط—وقد يكون "إسرائيلياً [يهودياً]" في أغلب الأحيان. يضمّ التقرير: اسم الفيلم، وساعة العرض ومكانه. ويضمّ كذلك بنداً لوصف تفاعل المشاهدين، وبنداً آخر لملاحظات إضافية. وعلى الرغم من المحتوى القليل المتوفّر، لكنه مهمٌ لخمسة أسباب قياساً إلى ما يختزنه من معلومات: أولاً، كشهادة وتوثيق لتنفيذ هذه العروض. وثانياً، لأن العروض تكاد تغطّي كلّ القرى الفلستينية الباقية [والناجية من التطهير العرقي] بعد الاحتلال سنة 1948، وهو دليل على المنهجية والسعي الحثيث لفرض السيطرة والتواجد والاحتكاك بالسكّان. وثالثاً، لأن السنوات كثيرة العروض تدلّ على ما تحمله في طيّاتها من دوافع وأسباب مُعلنة أو مخفية. ورابعاً، اختيار الأماكن وذكرها بدقّة: ساحات عامة، ونوادٍ، ومواقع البيادر، يمثل سجلاً لهذه الأماكن. وخامساً، أنها تبين أعداد الحاضرين ونسبتهم من أهالي القرية والتوقّعات حول أعداد الحضور من قبل الجهة المنظمة.

لا تحمل خانة الملاحظات مجرد شرح تقني عن إشكاليّات العرض أو سهولته، بل تفسح عن انطباع عاكس لتفاصيل اجتماعية وسياسية. وفيما يلي عدد من النماذج اللافتة لما يُكتب في تقارير العروض في السياق الخدماتي والسياسي والتثقيف الموجّه، والانطباع عن المجتمع وعاداته. جاء في تقرير عرض في الفريديس بتاريخ 9.8.1956: "قُدّم للقرية عرض سينمائي عن تقدّم 'إسرائيل' في الميادين الصناعية وعن عيد الاستقلال." وكُتب تقرير في نفس الملفّ عن عرض فيلم حول تربية الأطفال وحول المياه في شفا عمرو بتاريخ 15.8.1956، جاء فيه: "عندما ظهر رئيس الدولة ونائب الكنيست الشيخ صالح خنيفس في المناظر الأولى، قام البعض من المتفرّجين بالتصفيق." وفي تقرير عرض أفلام "تربية الطفل" و"المحافظة على نظافة الماء" في كفرقاسم بتاريخ 16.7.1956، كتب مقدّم التقرير: "أما العرض، فبدأً بمناظر كاريكاتورية تبعتها مشاهد من الصناعات (...)" افتتاح الكنيست الثالثة، استعراضات 'جيش الدفاع'."

يدلّ توالي عرض الأفلام، خاصّة في السنوات 1959 و1960، أن السينما الرّحالة كانت تتجوّل على مدار الأسبوع ولا تقتصر على نهايات الأسبوع والعطل والمناسبات، على الرغم من أن الشهادات الشفوية المذكورة لاحقاً أجمعت أن العروض كانت تُقام في أيام العطل. وقد ذُيّل حاييم شختر، وهو أحد المرافقين اليهود للعروض، تقريره عن عرض فيلم "لحن حي" في بيت جن بتاريخ 12.11.1960 بملاحظة: "أرجو أن يكون عرض الأفلام في الأيام التالية، الإثنين والثلاثاء والأربعاء، حتى لا اضطرّ للمبيت وأكون مع عائلتي في أيام العطلة". وقد كتب الشخص نفسه في تقريره عن فيلم "لحن حي" في ساجور بتاريخ 8.11.1960: "أقترح البدء بالتحضير لرحلة استطلاعية في القرية [...] وفتح نادٍ للشبيبة". وفي تقرير آخر عن فيلم "سكاراموش" المعروف في ساجور بتاريخ 25.10.1960، ورد القول: "جمهور المتدينين لا يميلون إلى أفلام فيها خروج عن حدود اللياقة [...]، وأقترح أفلاماً تحوي أخباراً 'إسرائيلية' عن نشاطات في حقول مختلفة". وثمة نصّ شبيه كُتب في تقرير عرض فيلم "المدينة الساحرة" في عرابة بتاريخ 3.10.1959: "من المستحسن اصطحاب الفيلم بمناظر عن واقع الحياة في إسرائيل". وفي تقرير مقدّم عن عرض في كابول يوم 11.10.1960، كتب الموقع: "تجمّع الجمهور في منتصف القرية وانتظروا [...] أحد المارة أخبرني أن الفيلم معروض في الجهة الشرقية [...] أطلب التحقيق مع مرافق الفيلم وسائق السيارة".

ومن جانب آخر، نلمس صوراً عن المجتمع مثلاً في تقرير عرض فيلم "موسيقى المارشات" في نادي الهستدروت في الناصرة بتاريخ 14.12.1959، حيث كتب منسّق العرض: "إن محاولاتي لنشر الموسيقى الكلاسيكية قد استمرت في عرض هذا الفيلم". وذكر التقرير حول عرض فيلم "لحن حي" في فسّوطة بتاريخ 19.10.1959، أن "أحد مشاهد هذا الفيلم لم يكن مقبولاً لدى العموم، لا سيّما ومجتمعنا لم يتعوّد على هذه المناظر الغرامية التي قد تؤدّي بالبعض إلى اقتراف ما لا تحمد عقباه. نأمل أن توافونا بأفلام [...] لا يتخلّلها مناظر تتقرّز منها النفوس". وكذا كان في تقرير عن الفيلم نفسه حين عُرض في القرية نفسها أمام طلاب في ساحة المدرسة بتاريخ 16.11.1960: "عُرض الفيلم للمرة الثانية حُذف قسم منه لا يتناسب مع طلاب المدرسة". وعن نفس الفيلم المعروف في الساحة العامة في المكر بتاريخ 17.11.1959، عبّ كاتب التقرير: "أقترح إرسال أفلام ذات مغزى أخلاقي".

٦٠/٧/١٩٤٤
بناصرة
مستشفى شنلر

٢٧/٧
تقرير عدله سبائيه
١٩٤٤ م

٣٢ المراجعة: محمود حسني
 مكان العرض: صالة مستشفى
 "الناصره"
 عدد الحضور: جميع المرضى
 مع نقاشه اطال في
 اعطى ليدى: - ٧٠٠ ل.س
 عنوانه: بناصرة

اقتضات وملاحظات: -
 تم الجمع والاشهر
 نقلوا الى البادية من سنة تأتير الضيم عليهم
 وخاصة اشعار فيم الذي ذكره على بيانه
 البيضاء خلق قلوب العواطين وذكروهم
 باصباهم. هنا طاصت بين المرضى الذي
 - ففوا الاطمان من قلوبهم.
 لقد نفقنا هنا الضيم استحقاقا لذي
 الجمع وطلبوا ان يكون بعضهم من الاقدم
 التقابله شكريا.

توقيع المراجعة
 محمود حسني

محمود حسني

٢٧/٧
 - ليدى من ١٩٤٤ م
 مرسومة
 (٢٧/٧/١٩٤٤ م)

أما فيما يتعلّق بتواجد النساء وحضورهنّ في العروض، فقد ذكرت معظم التقارير أن النساء كنّ حاضرات في معظم الأحيان، سوى تقرير واحد كان واضحاً في نصّه، وهو متعلّق بعرض فيلم "الماء عدو الإنسان أم صديقه"²⁰ في قلنسوة بتاريخ 30.8.1956، وجاء فيه: "وأما النساء، فلم يحضرن لعدم ملائمة المكان، ولأن أهالي قلنسوة متعصّبون من هذه النواحي".

شهادات المشاهدين

لا يزال الكثير من الأهالي يتذكّرون هذه الفترة، ويتذكّرون الأفلام التي كانت تعرض مصحوبة أحياناً بحضور الحاكم العسكري للمنطقة شخصياً، كما يذكرون عرض النشرات الإخبارية التي تسبق الفيلم، أو ما يشبهها. يذكر رياض كبها في كتابه **ضفتا الوادي: سيرة حياتي** موضوع عروض السينما في قريته برطعة بشكل مقتضب جداً، لكنه يشكّل شهادة هامّة حول ديناميكية العلاقات بين الناس والسلطة: "لا شك أن السينما كوّنت لديّ مصدراً كبيراً من التسلّط والقوة أمام رفاقي، أفلام السينما التي عرضناها في القرية. السينما كانت حدثاً كبيراً، وأنا كنت أعلم سلفاً منذ البداية بموعد عروضها في برطعة، إذ جرت العادة أن يُحيط ذوو الشان والديّ علماً بذلك عبر الرسائل."²¹

أما السيد عادل وتد، من مواليد جت في المثلث في العام 1936، فيقول: "كنّا نجلس على الأرض، وينصبون أماننا شاشة من الجهة الجنوبية. وكانت النساء تجلس على أسطح البيوت للمشاهدة. كنّا نشاهد أفلاماً عن الحيوانات. من كان له مصلحة من الحاكم العسكري كان يأتي لمشاهدة الفيلم وبعض الناس كانت تأتي لشعرها بالفراغ."²² وأما الأستاذ أحمد-نمر مرشد خوجا، من مواليد باقة الغربية في المثلث في العام 1939، فيقول: "كنتُ في الصف الخامس عندما شاهدت فيلماً لأول مرة. لم تكن فعاليات يرتادها الناس، وكان الحكم العسكري قد فرض على الناس مواعيد وأنماط تحرّكاتهم. لقد كان تدجيناً للشباب والفتيان. في تلك الفترة كان هناك جسم اسمه 'دائرة الإرشاد والتنوير'، وهي الجهة التي عرضت أفلاماً لتسليّة الناس. كانت الأفلام تشتمل نشرة إخبارية تتحدّث عن تحرّكات الحاكم العسكري. كانت تُعرض في الساحات العامّة أيام الجمعة، وكانت 'ساحة بيوض' هي أقربها إليّ. عُرضت الأفلام في باقة الغربية في ساحة الحارة الشامية وفي منطقة بير باقة أيضاً. كانت هناك أفلام إرشاد للناس حول كيفية التعامل مع 'إسرائيل'، وهي عبارة

عن 'غسيل دماغ'. أنا أذكر أيضاً أنني شاهدت فيلماً لفريد الأطرش.²³

ينفي الأستاذ أحمد-نمر علاقة السينما المتنقلة بالتصويت في الانتخابات البرلمانية، فيقول: " كان جمع الأصوات للحزب يتم من خلال أذرع الحاكم في كل قرية وقرية، مثل كبير العائلة، وليس من خلال السينما. لكن سائق السيارة التي تحمل آلة العرض والشاشة، هو نفس الشخص الذي كان ينظم الاحتفالات والخطابات وفعاليات متعلقة بالسلطة الحاكمة."²⁴ وفي إجابته حول امتناع بعض الناس عن حضور العرض لأسباب سياسية، قال الأستاذ أحمد-نمر: "لم يمتنع أحد عن الحضور لأن العرض كان يتم في الشارع أمام المارة. حتى الملتزمون دينياً لم يعتبروا الأمر حراماً. لكن، لم تكن النساء ترتاد عرض السينما، ربما حاولت بعض الفتيات، ولكنهن مُنعن، إذ اعتبر وجود النساء مُعيباً. لاحقاً، في منتصف الستينيات، قامت دائرة المرأة العاملة في الهستدروت باستئجار أماكن تعرض فيها أفلاماً خاصة للفتيات والنساء."²⁵ وقد أكّدت زوجة الأستاذ خواجه، السيدة رسمية خواجه، ما قاله، وأضافت أن والدها منعها من مشاهدة الفيلم حتى من الشباك!²⁶

وفي التعقيب على العروض كذلك، يقول السيد محمد يوسف الجمل وزوجته حسن محمد الجمل، وكلاهما مواليد جت في العام 1947: "كان هناك منتمون لحزب مباي في كل قرية. كُنَّا جاهلين، وجاؤوا ليقدموا لنا عروضاً سينمائية. ازدادت العروض في موعد احتفالهم بالاستقلال، وازدادت أكثر في فترة الانتخابات. في جت، كانت العروض تُقام أيام الجمعة والسبت على تلة 'الظهرة' وهي أعلى نقطة ومدخل للقرية، ثم انتقلوا للعرض في منطقة معصرة الزيتون. يوم العرض، كان الشيوخ والشباب والأطفال يهرعون لمشاهدة أفلام 'الكابوي'، ولاحقاً عرضوا لنا أفلاماً لفريد الأطرش وأسمهان. كُنَّا أطفالاً نجلس على الأرض، فيما يُحضر كبار السن كراسي من بيوتهم."²⁷

وعن مشاركة النساء تقول السيدة حسن: "لم تكن النساء تحضر إلى ساحة العرض، بضعة فتيات كن يصلن منطقة قريبة ويجلسن خلف الرجال على بعد عشرات الأمتار. معظم النساء كُنَّ يجلسن على أسطح البيوت والشرفات القريبة ويشاهدن. عندما كُنَّا نشاهد الحصان على الشاشة وهو يركض باتجاهنا كُنَّا نخاف."²⁸

هذا، وتعلّق لنا دلّاشة على بعض الوثائق وشهادات المشاهدين بالقول: " كانت الناصرة بلدًا

مسيّسة، وكانت سينما 'ريكس'²⁹ تستضيف اجتماعات الحزب. أما الحيزّ القروي، فلم يكن مسيّساً بمعظمه. لا أعتقد أن عروض الأفلام كانت محاولة لتحديد السياسة، فالفلسطينيون الذين أصبحوا مواطني "إسرائيل" كانوا في حالة صدمة بعد النكبة، وفقدوا المراكز المدنية والقيادة، وانقطعوا عن الامتداد العربي والفلسطيني، كما أن فترة الحكم العسكري اتّسمت بالخوف من التهجير. لقد سيطرت الدولة الجديدة على مصادر الرزق وبثّت الخوف في نفوس الناس، وصادرت الأراضي، واختفت المدن التي كانت مراكز العمل، فدُمّر الاقتصاد، وأصبح الفلسطيني فقيراً وخائفاً ومتعلّقاً بالتصاريح. كانت الحكومة واعية لكلّ الديناميكيات. قد تكون الأفلام وسيلة لامتناص الغضب، وخلق حالة رضا عن الحكومة، أو فرصة لإعطاء أفضلية لبعض الأشخاص، مثل المسؤولين عن تنظيم العروض. هؤلاء يملكون ورقة رابحة تجعلهم أقوى من غيرهم، وهذا جزء من بناء شبكة 'الوسطاء' ضمن المشروع الكولونيالي. الكولونيالية تسيطر على المجتمعات من خلال وسطاء، هم جهاز مراقبة وتسجيل وتوثيق. وبالتالي، هم أقوى من باقي أفراد المجتمع. تسمية الدائرة 'الإرشاد والتنوير' هي استشراف بكلّ معنى الكلمة، فكرة فوقية تجاه الفلسطيني وتجاه اليهود الشرقيين.³⁰

تُظهر بعض الوثائق أن هناك قرى صغيرة حظيت بأكثر من عرض سينمائي تحت إشراف أشخاص مختلفين من القرية. وتصف دلّاشة معلومة كهذه بالقول: "تمّ تعيين بعض المخاتير في القرى من عائلات صغيرة جداً. لقد منحهم هذا قوة تفوّقوا بها على العائلات الكبيرة، وبالتالي أصبح الولاء للحاكم العسكري أكبر. إن تنظيم عرضين في قرية صغيرة لدى عائلتين مختلفتين إحداهما صغيرة يقوي فكرة 'فرّق تُسد'."³¹

وعن تحليل المشاهدين لغرض الحاكم العسكري من هذه العروض، تقول دلّاشة: "هذه قراءة متأخرة لواقع مبكّر، وفهم بوسـت—كولونيالي للحدث. النشاط السياسي وفهم الواقع كان محدوداً في السنوات الأولى التي تلت النكبة. قد تكون محاولة إلهاء للناس وتدجين في الناصرة مثلاً بسبب النشاط السياسي فيها، حيث كان النشاط السياسي فردياً أو محدوداً استخدمت القوة والنفي والمطاردة والسجن. لا أعتقد أن الهدف كان إلهاء الأغلبية. من ناحية أخرى، يمكن قراءة الحدث كاستعراض لسيطرة الحكومة على الحيزّ الفلسطيني، ولهذا السبب، نرى أن العروض تقام في ساحات مركزية. من جهة أخرى، فهو حلّ عمليّ إذا كانت الرغبة جمع عدد كبير من الناس. بالنسبة لاختيار

أفلام أمريكية (الكاوبوي كما سمّاها أصحاب الشهادات الشفوية)، فهذه الأفلام تعيد سرد رواية الرجل الأبيض كبطل. لا يُفاجئني عرض هذه الأفلام، وإذا افترضنا أن الهدف إلهاء الناس، فهذه الأفلام لا تحتاج الكثير من التفكير في مضمونها، إنه نوع من الهروب—الإسكيبيزيم.³²

إيجاز

لقد كانت عروض الأفلام في السينما الرّحالة تستخدم حقاً لأهداف سياسية، بشكل أساسي: منها حصد الأصوات في الانتخابات، ومنها التأثير على توجّهات الفلسطينيين وتقبلهم للدولة. أما اجتماعياً، فلم يكن حضور النساء ممنوعاً في كلّ القرى، ولا تظهر التقارير صورة شمولية حول التغييرات المجتمعية المتعلّقة بوجود النساء في الحيز العام عموماً وعروض السينما خصوصاً. ويتبين، من خلال دراسة هذه الحقبة الزمنية، أن مطالبة الجمهور بعرض أفلام عربية بعد منع استيرادها من الدول العربية، وعلى رأسها مصر، لاعتبارها دولاً معادية، يمكن أن يُفسّر بأنه أحد أساليب استرضاء المصوّتين وجذب المزيد من الأصوات والمؤيدين والمنتفعين. ومن هذه الأفلام وتقاريرها، تظهر "الهسيرا"، كمنظومة وليس كفعل بمعنى شرح وتفسير، في بعض المراسلات الرسمية المتعلّقة بالعروض السينمائية ولا تظهر في تقارير منفّذي العروض. ويأتي دورها في سياق عرض أفلام توعوية حول الوقاية والحذر من الإصابة في أماكن العمل، أو في سياقها الدعائي المتعارف عليه في أيامنا. وهي الجهة التي تشرف على ما يسمى "شريط الأخبار" أو الـ"يومان" (بمعنى اليوميات) الذي يُعرض قبل الفيلم السينمائي، ومحتواه استعراض لنشاط الحكومة والحاكم العسكري وأليات جيش الاحتلال وقدراته، والخدمات التي تقدّمها الهستدروت. ولعلّ ذلك كلّهُ يُستدلّ عليه من خلال قراءة وتيرة عرض الأفلام، إذ تُظهر التقارير أن أكبر عدد من العروض تمّ في الناصرة، 32 عرضاً. وقد يتفق هذا مع محاولات تقويض النشاط السياسي أو التأثير عليه الذي خصّ المدينة والعمل الدؤوب لتقديم النقيض، تليها كفر قاسم بواقع 8 عروض.

الإحالات

- [1] "وزارة المعارف" هو الاسم المتعارف عليه حتى يومنا هذا لوزارة التربية والتعليم "الإسرائيلية".
- [2] حزب "مباي" الذي تحوّل فيما بعد ليصبح حزب العمل.
- [3] "الهستدروت" هي نقابة العمال العامّة، نشأت كبديل لنقابة عمال فلسطين التي نشطت خلال الانتداب البريطاني.
- [4] أرشيف الدولة، "ملف عروض سينمائية في القرى العربية 1951/09/01 - 1956/09/30".
- [5] Benyamin Neuberger, *The Arab Minority in Israeli Politics* (Raanana: The Open University, 2016), 11.
- [6] Ibid., 7.
- [7] Ibid., 13.
- [8] لبنا دلّاشة، مقابلة شخصية أجرتها سماح بصول، حيفا، 22 كانون الأول 2025.
- [9] المقصود "يوسف إلباهو" من مكتب رئيس الحكومة.
- [10] Ibid., 7.
- [11] Yair Buimel, *A Blue and White Shadow—The Israeli Establishment's Policy and Actions among Its Arab Citizens: The Formative years 1958-1968*- (Haifa: Pardes Publications, 2007).
- [12] النعت يشير إلى أن أعضاء اللجنة متخصصون في الدراسات العربية (اللغة والناس).
- [13] Buimel, op.cit., 34.
- [14] Ibid., 31-32.
- [15] Ibid., 43.
- [16] Ibid., 116-117.
- [17] Ibid., 121.
- [18] غيورا غودمان، "الرقابة على الأفلام السينمائية العربية في دولة إسرائيل 1948-1967"، دراسات لايبونيم، العدد 39

(2023): 199-224. (بالعربية).

- [19] المصدر: ملف "الدائرة العربية" في أرشيف معهد دراسات حركة العمل على اسم بنحاس لبون، "تل أبيب".
- [20] خبر في صحيفة اليوم حول العروض السينمائية التي تنظّمها الهستدروت، بتاريخ 11.9.1956 (مصدر الصورة: أرشيف الدولة).
- [21] رياض كبتها، **ضفتا الوادي: سيرة حيايي** (حيفا: جامعة حيفا-المركز اليهودي العربي، 2017)، 36.
- [22] عادل وتد، مقابلة شخصية أجرتها سماح بصول، جت، 20 كانون الأول 2025.
- [23] نمر خواجه، مقابلة شخصية أجرتها سماح بصول، باقة الغربية، 20 كانون الأول 2025.
- [24] المصدر نفسه.
- [25] المصدر نفسه.
- [26] رسميّة خواجه، مقابلة شخصية أجرتها سماح بصول، باقة الغربية، 20 كانون الأول 2025.
- [27] محمد يوسف الجمل، مقابلة شخصية أجرتها سماح بصول، جت، 20 كانون الأول 2025.
- [28] حسن الجمل، مقابلة شخصية أجرتها سماح بصول، جت، 20 كانون الأول 2025.
- [29] سينما "ريكس" تأسست في العام 1941، وكان يطلق عليها اسم "ريكس الجليل" لتمييزها عن سينما "ريكس" في القدس. وتقع في الطابق الأول من مبنى خان قعوار الذي لا يزال قائماً شمال ساحة عين العذراء. للمزيد انظر: خالد عوض، **الحركة الوطنية والثقافية في الناصرة** (الناصرة: جمعية السباط للحفاظ على الثقافة والتراث، 2022).
- [30] دلّاشة، مصدر سبق ذكره.
- [31] المصدر نفسه.
- [32] المصدر نفسه.

تمثيل المقاومة

في الخطاب السينمائي المغربي:

فيلم "المطمورة" لحسن بنجلون أنموذجاً

محمد الزنجلي، المغرب

جامعة عبد الملك السعدي،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية-تطوان

تعدُّ المقاومة نزوعاً إنسانياً ينشأ مع الإنسان ويلزمه في مختلف محطات حياته، فهو منذ ولادته ينشد الحياة والحرية والاعتناق من كلِّ عنصر يشكّل تهديداً على كينونته وحريته. وغريزة البقاء وإثبات الذات تدفعان الإنسان إلى الصمود في وجه أيِّ غازٍ أجنبيٍّ، أو سلطةٍ طاغية. وتتنوّع صور المقاومة باختلاف السياقات، فهي لا تقتصر فقط على العنف المادي، بل تشمل كلَّ مظاهر الصمود الرمزي في وجه السلطة، وفي مقدّمها السينما بوصفها سلاحاً يسعى من خلاله المخرج إلى نشر الوعي وغرس قيم المواطنة في وجدان المتلقّين. تنطلق هذه الدراسة من افتراض أساسي حاصله أن السينما بما تنبني عليه من وسائل التمثيل والتصوير، وبما تملكه من أدوات الفُرجة، تستطيع ترسيخ التمثّلات أو تعديلها أو تغييرها، ما يجعلها وسيلة مهمة في الصراعات الثقافية. وعلى هذا الأساس، تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على تخييل المقاومة في الخطاب السينمائي المغربي، متّخذة من فيلم **المطمورة** (2009) للمخرج السينمائي حسن بنجلون، متناً تحليلياً تختبر فيه فرضياتها ومنطقاتها. ويأتي اختيار هذا الفيلم نظراً لكونه عملاً سينمائياً إشكالياً استطاع المخرج من خلاله إعادة تشكيل الخطاب التاريخي والسياسي حول فترة الحماية الفرنسية، ومساهمة أبناء الهامش في مناهضة الاستعمار، وعلاقة الفرد بالجماعة، وإشكالية الذاكرة والنسيان.

مقدمة

يتجلّى إشكال هذه الدراسة في الأسئلة التالية: كيف يعكس الانتقال من سينما المركز إلى سينما الهامش تحوّلاً في وظيفة السينما نفسها، من كونها أداةً لفرض السردية الاستعمارية وتكريس النظرة الفوقية، إلى وسيلة للمقاومة واستعادة الهوية وسرد التاريخ الوطني؟ وكيف تتحدّى السينما المقاومة الصور النمطية التي كرّسها الخطاب الكولونيالي؟ وكيف تؤسّس السينما لتمثيل أصيل

يعيد الاعتبار للهوية والكرامة الإنسانية للشعوب المستعمرة؟ وما هي الأبعاد المختلفة للمقاومة؟ وكيف يمكن للعمل السينمائي **المطمورة** أن يجسّد تطوّرها من مجرد فعل رمزيّ فردي إلى حركة جماعية منظّمة وواعية؟ وكيف يوظّف المخرج حسن بنجلون الفضاء المادي (المكان) ليتحوّل من مجرد خلفية للأحداث إلى عنصر فاعل في السرد، يحمل دلالات رمزية ويكتفّ الصراع بين القمع والحرية؟ وكيف يعالج الفيلم إشكالية التواطؤ الداخلي مع المستعمر، مبرزاً أن معركة التحرير لم تكن فقط ضدّ عدو خارجي، بل شملت أيضاً صراعاً ضدّ الخيانة داخل المجتمع نفسه؟

ولمعالجة هذا الإشكال، اقترحنا في هذه الدراسة مقاربة منهجية تحليلية، تجمع بين التحليل الفني والجمالي للسرد، مع إبراز تشكيل هذه الوسائل للتمثيلات الثقافية للمقاومة، وتأثيرها في المتلقّي. وقد قسمنا الدراسة إلى ثلاثة مباحث رئيسية، على النحو الآتي: ففي المبحث الأول، المعنون بـ "من سينما المركز إلى سينما الهامش"، سلّطنا الضوء على البدايات الأولى للسينما في الغرب، وانتقالها إلى أفريقيا، والمغرب بشكل خاصّ. وأما المبحث الثاني، "الجنوب مقاوماً: السينما وقضايا الاستعمار"، فقد تطرّقنا فيه إلى الحديث عن ظهور حركات سينمائية بديلة في دول الجنوب، تروم تفكيك السردية الاستعمارية وتقديم رؤية بديلة تنبع من واقع هذه الشعوب وهويتها، محوّلة الكاميرا إلى أداة للمقاومة الثقافية واستعادة الذاكرة التاريخية. وخصّصنا المبحث الثالث، الذي أسميناه جماليّات التصوير السينمائي: فضاءات المواجهة، لتحليل الفضاءات المختلفة التي اعتمدها المخرج كعوامل فاعلة في السرد، حيث يكتسب كلّ مكان دلالة رمزية عميقة، حيث تنقسم هذه الفضاءات إلى نوعين: "فضاءات المقاومة" التي تشمل الشارع (كمسرح للاحتجاج الجماعي)، وساحة السوق (كمكان لتأكيد الهوية الثقافية وبدء الصراع)، والغابة (كملاذٍ آمن للتخطيط والتنظيم)؛ و"فضاءات القمع" التي تتمثّل في بيت القائد (رمز السلطة المحلية المتواطئة)، والسجن، والمطمورة بوصفها أداة للقمع والموت.

من سينما المركز إلى سينما الهامش

لا شكّ في أن البدايات الأولى للسينما تعود إلى السياق الأوروبي الذي شهد خلال القرن التاسع عشر طفرة علمية وتقنية في مجال التصوير الضوئي. وقد كان الانتقال من الصورة الثابتة إلى الصورة المتحرّكة حتماً راود العلماء والمخترعين لسنوات طويلة، فكان التصوير الفوتوغرافي خطوة تأسيسية،

غير أن الرغبة في تجاوز حدود السكون البصري دفعت إلى تجارب مكنت من تصوير الحركات المتعاقبة والمتتابة. وفي هذا السياق، تبلورت مجموعة من المحاولات التي مزجت بين البعد العلمي والرغبة في الترفيه البصري، بيد أن البداية الفعلية لصناعة السينما كما نعرفها اليوم، إنما تعود إلى العام 1895، حين "قدّم الأخوان لوميير، من أبناء مدينة ليون، العرض الأول لجهازهما المعروف بـ'السينماتوجراف' أمام جمهور بمقابل مادي، في 14 شارع كابوسين بباريس. كانا قد استأجرا لهذا الغرض البدروم الواقع أسفل 'جراند كافيه'، هذا المقهى المتألق بزخارفه الجبسية البيضاء والمذهّبة، الذي يقع أسفل الطابق الأول بمبنى 'نادي جوي'.¹⁹⁹ وبهذا، فقد سجّل الأخوان براءة اختراع أول جهاز قادر على عرض الصور المتحرّكة على الشاشة، ما مكّن الجمهور في فرنسا لأول مرة من مشاهدة عرض سينمائي حيّ. ولذلك، يعد لويس لوميير، من قبل كثير من المؤرخين، المخترع الحقيقي للسينما، إذ نجح في صنع أول جهاز لالتقاط الصور المتحركة وعرضها، محققاً بذلك نقلة تاريخية جعلت السينما واقعاً ملموساً. وقد "انتشر اختراع الأخوان (لوميير) Lumières في أوروبا ثم في أمريكا. فضوّرت أفلام كثيرة مأخوذة من المجتمع ومشاكله اليومية، وكان هذا بداية للفيلم 'الواقعي' أو 'الوثائقي'.²⁰⁰

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن مسارات السينما العالمية قد تباينت وفق الحقول الجغرافية والفكرية التي نشأت فيها. ففي الولايات المتحدة، أخذت هوليوود بزمام المبادرة منذ عشرينيات القرن العشرين لتصوغ نظاماً إنتاجياً ضخماً يعتمد على صناعة النجوم وتسليع الصورة، ما جعلها القوة المهيمنة على الذوق الجماهيري العالمي. فيما قدّمت أوروبا، وخاصة فرنسا وإيطاليا وألمانيا، نماذج مغايرة، مثل الواقعية الجديدة في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية التي جسّدت معاناة الإنسان البسيط بلغة بصرية متقشّفة، أو الموجة الفرنسية الجديدة التي ثارت على القوالب التقليدية وقدّمت سينما تشبه الأدب الطليعي في نزوعها إلى التجريب والتفكيك. هكذا، صار الفن السابع في العالم فضاءً للتعدّد، تتجاوز فيه السينما التجارية مع السينما المؤلّفة ذات الرؤى النقدية والفلسفية.

أما في القارة الأفريقية، فقد "جاءت السينما لأول مرّة إلى المناطق ذات الاحتلال الفرنسي في جنوب الصحراء الأفريقية في العام 1900، عندما عرضت فرقة سيرك فرنسية فيلم بلل الساق (1895) من إخراج الأخوين لوميير في سوق داكار. كانت الأفلام الأوربية الأولى تثير الإعجاب وحتى الخوف،

بسبب قدرتها على الاستحواذ على الناس في مواقف الحياة العادية، ثم توسيع التوزيع والعرض في المدن الرئيسية لكي يلبّي الطلب على هذه البدعة الجديدة. ومع ذلك، لم يكن هناك بحث لإمكانية وجود أفلام يتم إنتاجها في أفريقيا جنوب الصحراء، حتى لو كانت أفريقيا قد أصبحت 'موضة' كموضوع لبحوث علماء الأنثروبولوجيا، والإرساليات، والإدارات الاستعمارية، التي عملت جميعاً على أن تنظر من عيون أوروبا إلى أفريقيا باعتبارها 'الآخر'.³

وأما في جنوب أفريقيا، فقد وثقت السينما أواخر القرن التاسع عشر حرب البوير ضدّ الإنجليز لتنتقل في العقود التالية إلى تقديم سردية توحد البوير والبريطانيين كقوى أوروبية ضدّ السكان الأصليين، كما هو الحال في فيلم **اكتساب قارة** (1916)، وفيلم **رمز التضحية** (1918)، اللذين سيؤثران لاحقاً على السينما الأمريكية عبر فيلم **العربة المغطاة** (1923).

وفي هذا الأفق، "تذكر معظم المصادر أن الفيلم السنغالي **أفريقيا على نهر السين** (1955) أول فيلم يتم تصويره في أفريقيا السوداء، وهو فيلم قصير من إخراج بولين سومانو فييرا (1925-1987) يركّز على حياة العديد من الطلبة والفنانين الأفارقة الذين يعيشون بباريس، وهم يذكرون تأملاتهم عن الحضارة والثقافة الأفريقيتين، ومستقبل أفريقيا. وتلك الأفلام الأولى تتضمن مع ذلك فيلمين قصيرين من الكونجو، هما **درس السينما** (1951) من إخراج ألبيرت مونجيتا، و**إطارات منقوخة** (1953) من إخراج إيمانويل لوبالو. وفي العام 1953، قام مامادو توريه من غينيا بتصوير فيلم قصير من 23 دقيقة بعنوان **موراماني**، وفيه يلقي ضوءاً باهراً على الصداقة بين رجل وكلبه. أما عثمان سيمبين (ولد في العام 1923) من السينغال، فقد صنع فيلمه القصير الأول الشهير **باروم ساريت** (1963) الذي يتناول يوماً من حياة سائق عربية بحصان من داكار. وفي العام 1966 كان فيلم سيمبين فتاة **سوداء** هو أول فيلم روائي طويل من أفريقيا جنوب الصحراء. وقدّمت غانا فيلمها الطويل الأول **لا دموع من أجل أنانسي** (1968) من إخراج سام آريتي، وهو مستلهم من حدوتة تقليدية. وكان أول فيلم لزنجيّ من جنوب أفريقيا هو **إلى متى يجب أن نُعاني** (1976) من إخراج جيبسين كينتي.⁴ هكذا، أسّس رؤاد الإخراج السينمائي في أفريقيا، مثل: بولين سومانو فييرا وعثمان سيمبين، دعائم سينما ذات هوية أفريقية أصيلة، ذلك أن أعمالهم التأسيسية قد اتّسمت بعمق موضوعيٍّ وجماليٍّ، حيث انشغلت منذ بداياتها بقضايا مصيرية كالهوية والتفكير النقدي في مستقبل القارة، أو الغوص

في تفاصيل الحياة اليومية للإنسان العادي على نحو ما نجد في فيلم **باروم ساريت** (1963).

وأما عربياً، فقد شكّلت مصر منطلق التجربة السينمائية العربية بما أرسّته من تقاليد مكنتها من فرض حضورها على عموم المشاهدين في مختلف الأقطار. ولعلّ من أبرز نماذجها التأسيسية: فيلم **الباشا أحمد** (1923) لمحمد بيومي، وفيلم **قبلة في الصحراء** (1927) لإبراهيم لاما، ثم فيلم **ليلي** (1927) الذي جسّدت بطولته وأنتجته عزيزة أمير. وعلى خلاف هذا المسار، ظلّت السينما الجزائرية رهينة الهيمنة الاستعمارية الفرنسية التي أسّست في العام 1947 مصلحة سينمائية خصّصت لإنتاج أشربة قصيرة مثل: فيلم **قيصرية** (1949) ل.ج. هوزمان، و**الإسلام** (1949)، و**العيد غير المنتظر** (1959)، و**أغاني ساعات إفريقيا الرومانية**، و**هيبون الملكية**، و**وراعة الجزائر**. وقد كان هذا إلى أن جاءت النقلة النوعية مع مرزاق علواش من خلال فيلمه **عمر قتلتمو الرحلة** (1976). أما تونس، فقد عرفت إرهاصات مبكّرة للسينما الوطنية بفضل الناقد والمصوّر شهامة شكلي، الذي أخرج الفيلم **القصر الزهراء** (1921)، ثم أنجز بعده أوّل فيلم عربي روائي طويل هو **عين الغزال** 1924.⁵

أما عن بدايات السينما المغربية،⁶ فيقول الناقد السينمائي المغربي حميد اتباتو إنها كانت مع "هجرة آلة" السينما جغرافية إلى المغرب أواخر القرن 19، حيث صوّرت فرقة لوميير مجموعة من الأحداث بالمغرب. كما تمّ تصوير أول فيلم سينمائي بالمغرب سنة 1896، بعنوان: **راعي الماعز المغربي**. وفي نفس السياق، يمكن أن نذكر تقديم أول عرض سينمائي بالمغرب 1896. بعد هذا، كانت المحطّة البارزة هي إحداث المركز السينمائي المغربي سنة 1944 كجهاز لتنظيم ومراقبة مختلف فروع النشاط السينمائي—هذه المؤسسة التي أشرفت، في البداية، على تصوير الأخبار المصوّرة وبعض الأشربة القصيرة، وكانت المحطّة السليمة الموالية هي توقيع المخرج المغربي محمد عصفور لبداية الفيلم جغرافيا المغربية بفيلم طويل، بعنوان: **الابن العاق** سنة 1956. وستنتظر السينما المغربية سنوات أخرى قبل أن تعرف انطلاقها الإبداعية الحقيقية التي ستتمّ سنة 1970 بفيلم **وشمة** لمحمد بناني. بعد هذا، سينخرط مجموعة من المخرجين في العمل السينمائي، حيث سيدعون أفلاماً رائدة هي نفسها محطّة بارزة في مسار السينما المغربية من قبيل: **حرب البترول لن تقع** لسهيل بن بركة سنة 1974 و**أحداث بدون دلالة** لمصطفى الدرقاوي سنة 1974، و**الشركي** لمومن السحيمي سنة 1975، و**اليام اليام** لأحمد المعنوني سنة

1978، والسراب لأحمد البوعناني سنة 1980، وعرائس من قصب لجيلالي فرحاتي سنة 1981، وحلاق درب الفقراء لمحمد الركاب سنة 1982، وحب في الدار البيضاء لعبد القادر لقطع سنة 1991. إلى جانب هذه المحطّات يمكن أن نذكر إنشاء صندوق الدعم سنة 1980، هذه الخطوة التي فعّلت الإنتاج السينمائي المغربي بشكل بارز.⁷

الجنوب⁸ مقاوماً: السينما وقضايا الاستعمار

منذ بواكير القرن العشرين، استعملت السينما كأداة من أدوات الهيمنة الاستعمارية، حيث وظّفتها القوى الإمبريالية لتكريس صورتها عن العالم ونشر خطابها الأيديولوجي "بهدف تبرير الهيمنة الإمبريالية، إذ تبنّت بوقاحة مقولة هيغل المشينة، التي تنفي وجود تاريخ لأفريقيا. ويتجلّى هذا التشويه في آليات متداخلة تشمل اختزال الكولونيالية إلى سردية التحديث الاقتصادي التضليلية، مع إغفال تامّ لاستغلال الموارد والعمالة الوحشية، وإحياء الصور النمطية العنصرية التي تصوّر المستعمرين بدونية متأصلة لتبرير الاستغلال، وطمس البنى الاجتماعية المعقّدة التي تمّ تدميرها بعنف، وتحريف تاريخ المجتمعات الأفريقية ما قبل الكولونيالية ونعتها بالقبلية وعدم التحضر.⁹ وقد كان الدور الرئيسي للسينما (الكولونيالية) في المستعمرات الأفريقية "تقديم مبرر ثقافي وإيديولوجي للهيمنة السياسية والاستغلال الاقتصادي. وقد نجحت السينما في أداء هذا الدور بعدة طرق: فالعامل من أهل البلاد الذي يؤدّي عمله بشكل أفضل حين يعتقد أن ممثلي القوة الكولونيالية أفضل منه بحكم العرق، وأن حضارته أدنى قدرأً من حضارة ذوي البشرة البيضاء."¹⁰ هكذا، امتلأت قاعات العرض بروائع دعائية تقدّم المستعمر في صورة المخلص، وتصور شعوب الجنوب بوصفها كيانات بدائية غريبة (exotic)، أو كمادة للفرجة السياحية.

وبهذا المعنى، شكّلت السينما، في بداياتها، أداة بصرية لتعميق الفجوة بين "المركز" و"الهامش"، وترسيخ الخطاب الكولونيالي الذي يختزل الآخر في صور نمطية تقطع مع حقيقته التاريخية والثقافية، إذ حين دخل الأوروبيون أفريقيا في القرن التاسع عشر، حملوا معهم آلات التصوير السينمائي التي لم تكن أبداً محايدة، بل غدت وسيلة لتسويق السيطرة وإعادة صياغة المخيال الجماعي وفق مقولات الاستعمار، وجرى تصوير الآخر الأفريقي ككائن غريب، متخلّف، عاجز عن الانخراط في مسار التحضر، بل وكمصدر للتهديد والخطر في آنٍ واحد. وعلى هذا الأساس، عمدت

السلطات الاستعمارية في المستعمرات الأفريقية إلى إنتاج أفلام دعائية تظهر الفرنسيين في صورة المنقذين من الجهل، وتبرز الجنود الفرنسيين أبطالاً يحمون الأهالي من أنفسهم، ومن "أمثلة هذه الأفلام ملحمة الكونغو الذي أخرجه ليون بواريه (1939)، ورجل النيجر الذي أخرجه جاك دي بارونيسييه (1939).¹¹ وقد ترافق ذلك مع فرض قوانين رقابية على الإنتاج المحلي لمنع أيّ فيلم يقدّم صورة مخالفة أو "يمكن أن يسهّل تطوّر الشعب الأسود".¹²

ولعلّ "إلقاء نظرة على المرات القليلة التي تم فيها تفعيل مرسوم لافال Laval Decree¹³ ضدّ صانعي الأفلام سيُظهر تصميم فرنسا في الحقبة الاستعمارية على منع السينما من لعب دور ثوريّ و/ أو تطوّر في أفريقيا. وقد كان أول فيلم تمّت مراقبته أفريقيا 50 (1950)، الذي أخرجه الفرنسي روبرت فوتيه. فيلم أفريقيا 50، الذي صُوّر سرّاً في ساحل العاج، يدور حول القمع الفرنسي لحركة تحرير أفريقية، وهي التجمّع الديمقراطي الأفريقي (R.D.A).¹⁴ ومن ثمّ، يمكن القول: إن دخول السينما إلى القارة الأفريقية لم يكن تبادلاً ثقافياً بريئاً، وإنما كان امتداداً مباشراً للهيمنة الاستعمارية. فقد قدّمت السينما بوصفها أداة قوة أوروبية، وضعت الجمهور الأفريقي في موقع المستهلك السلبي لبدعة غريبة أثارت الإعجاب والخوف. كما عمل الغرب على تقويض أيّ محاولة لتطوير إنتاج سينمائي محليّ، ما حرم الأفارقة من رواية قصصهم بأنفسهم. وقد كرّس هذا الإقصاء النظرة الاستعمارية لأفريقيا باعتبارها "الأخر" موضوعاً للدراسة والمراقبة من قبل المؤسسات الأوروبية، وليس ككيان ثقافي فاعل. وبهذا، انتقلت السينما من كونها مجرد أداة للترفيه، إلى أداة فعّالة لفرض رؤية ثقافية أحادية الجانب وتجريد القارة من صوتها وهويّتها الذاتية.

وقد رسّخت الأعمال السينمائية في هوليوود فكرة أفريقيا كأرضٍ برية مليئة بالوحوش والسكّان المتوحشين، ف"كان النمط الأولي السائد، كما حدّده دونالد بوجيل، يتضمّن الأم (امرأة سوداء ذات جسم ضخم ولا تتّسم بمسحة جنسية، دورها تقديم رعاية الأمومة للبيض)، والزنجيّ الأبله (شخص كوميدي بدون مسحة جنسية، قليل الذكاء، كسول، جبان، يُستخدم للتخفيف الكوميدي)، والعمّ (شخص يتّسم بالعبودية والخوف الزائد من البيض)، والزنجيّ المتوحّش (يتحدّد بضخامة جسده، والقسوة، والمسحة الجنسية الزائدة، يشتهي النساء البيض)،"¹⁵ في مقابل الرجل الأبيض الحضاري، الذكي والمثقف.

بيد أن حركات التحرر التي عرفها العالم منتصف القرن العشرين، خصوصاً في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، سرعان ما أفرزت سينما بديلة، تقاوم هذه النظرة وتعيد الاعتبار للذات المهمشة. وهنا برز ما يمكن تسميته "سينما الجنوب" أو "السينما الثالثة" (Third Cinema) في أمريكا اللاتينية مع فرناندو سولاناس وأوكتافيو غيتينو، حيث جُعِلَ الفيلم "أداةً من أدوات المقاومة الثقافية— مقاومة الإنكار والاحتلال والقمع".¹⁶ وعلى المنوال ذاته، انكبّت الحركة السينمائية في أفريقيا على الاهتمام بـ"أفلام المواجهة التاريخية التي تضع الأفارقة في صراع مع مستعمرهم الأوروبيين [...] كما تضع هذه الأفلام المتفرجين في موضع التعاطف مع مقاومة الشعوب الأفريقية ضدّ الاستعمار الأوروبي والنزعات الإمبريالية. فالقصص تدور حول المواجهات الاستعمارية، وغالباً ما تضع الأبطال والبطلات الأفارقة في مواجهة الأشرار الأوروبيين".¹⁷ ولعلّ من التجارب السينمائية التي اتّخذت من السينما وسيلةً للمقاومة، أعمال المخرج السنغالي عثمان سيمين الذي اعتبر الكاميرا 'قلم إفريقيا' ووسيلتها لكتابة تاريخها بعيداً عن هيمنة المركز الأوروبي. بينما يهتم فيلم **سراوينا** بالمقاومة ضدّ الاستعمار، في حين يتناول فيلم **مورتو نيفا** لفلورا غوميس [...] كفاح التحرير في غينيا بيساو [...]. وهكذا، فإن حب ديمينغا لساكو يوازيه في الفيلم حب الشعب لوطنه وتصميمه على تحديّ الموت لتحريره من المستعمرين البرتغاليين.¹⁸ إن هذه السينمات استطاعت أن تصوغ خطاباً بصرياً يزاوج بين التوثيق والتخييل، ويضع المشاهد في قلب التجربة المقاومة.

أما فيما يتعلق بالسينما المغربية فترة الاستعمار الكولونيالي، فإنها ترتبط بشكل كبير بما "أنتجه الفرنسيون من أفلام سواء التسجيلية أو الدرامية، وكان حضور المغرب في هذه الفترة بعيون أجنبية، وهو حضور ساكن لا يخترقه الفعل الاجتماعي، وإنما التفاعل الإيجابي المؤثّر لمشاهد تغيب فيها قيم التحرر وتحضر قيم الاستكانة وقبول الوضع".¹⁹ وذلك لما كانت تقدّمه هذه الأفلام من "صورة سلبية عن المجتمع المغربي، فيما قدّمت الأوروبيين في صورة المتحضرين الذين أتوا إلى المغرب لنشر حضارتهم وقيمهم".²⁰ وقد "أدرك النظام الفرنسي أهمية هذا الحقل ومدى تأثيره على المتلقّي بصفة عامّة والمتلقّي المغربي بصفة خاصّة، بسبب محدودية فكره وجهله شبه المطلق بخبايا هذا المجال الحيوي، واستخدم هذا الاستنتاج كأسلوب "الأدلجة" للصورة السينمائية وإبراز عظمة فرنسا." يقول المارشال ليوطي في مذكرة له مؤرّخة بيوم 31 (كانون الأول)/ دجنبر 1920، محدداً المهام التي يجب على جهاز العرض السينمائي أن يلعبها في المغرب "لا يمكن أن نشكّ في

النتائج السائرة التي يحقُّ لنا أن ننتظرها من استخدام جهاز العرض السينمائي كأداة لتربية محميينا، فالأفلام والمناظر المناسبة ستترك دون شك، في أذهان المغاربة البكر آثاراً عميقة بخصوص حيوية وقوة وثروة فرنسا، وإدراك وسائل عملها والأدوات التي تصنعها وجمال مناظرها ومنتجاتها.²¹

وإذا كانت السينما الأفريقية جنوب الصحراء، والتجربتان التونسية والجزائرية قد أنتجت أفلاماً عن مرحلة الاستعمار، فإن السينما المغربية تأخرت عن الركب. كما أن ما يثير الانتباه في هذه الأفلام، كما يقول الباحث محمد نور الدين أفاية، "هو إما أنها تلجأ إلى التاريخ كذريعة لصياغة عمل سينمائي يطغى عليه الجانب الوثائقي أكثر مما يعتمد على رواية محكية بشخصها وعقدتها... إلى آخره. وهذا ما ينطبق على فيلمي الذاكرة 14 لأحمد البوعناني (1970)، ومعرفة أنوال لمحمد العليوي (1982). وإما أنها تتخذ من التاريخ موضوعاً لرصد بعض وقائع المغرب الحديث في مرحلته الاستعمارية، والتساؤل عن هوية المغربي كتجذّر تاريخي سعى الاستعمار إلى تهديد انتمائه ومحو ذاكرته، وهذا ما يبرزه فيلم 44 أو أسطورة الليل لمومن السميحي (1981)، وبامو لإدريس المريني (1983). وإما أن المخرج يستعمل التاريخ كإطار لتقديم رواية فيلمية لها شخصها وموضوعاتها وعقدتها، تحيل على التاريخ الماضي ليس لمساءلة مكونات فتراته، وإنما لتبرير حالة راهنة وإلقاء الضوء على قضية مجتمعية معيشية."²² وفي السياق ذاته، يقول الباحث حمادي كيروم: "إن موضوع المقاومة لم يعالج بعد بالجدية التي يستحقها ضمن السينما المغربية، وإن بعض الأفلام التي تطرقت للموضوع استعملت 'المقاومة' كموتيف درامي من موتيفات الخلفية، يتم تعويمها داخل قصص غرامية (بامو قصة وردة، أوشتام، كابوس...). وإذا كان سعد الشرايبي في فيلمه عطش قد توقّف على مستوى المضمون في ربط المقاومة بسياقها الاجتماعي والسياسي وبذل مجهوداً فنياً لتشخيص ذلك، فإن العطب لا يكمن في كون قصة الفيلم تقدم لنا المستعمر بشكل إيجابي، كما ذهب إلى ذلك الكثير من النقاد والصحفيين، ولكن العطب يكمن في كون سعد الشرايبي قفز إلى مرحلة التصالح ومحاولة طي الملف، في حين أن المرحلة مازالت مليئة بالجنث وقبور الشهداء ما زالت لم تجف."²³

في هذا الإطار، يمكن القول إن السينما المغربية، شأنها شأن نظيراتها في دول شمال وجنوب أفريقيا، قد صنعت خطاباً بصرياً مقاوماً يقف في مواجهة الخطاب الكولونيالي. فهي تستعيد الماضي لا

لتكراره، بل لتفكيكه وتحريه من الأسطورة الاستعمارية، وتقدّمه من جديد بوصفه تجربة شعبية حية. وهكذا، تغدو السينما فعلاً تحريراً بامتياز، يساهم في إعادة كتابة التاريخ، ويجعل من الشاشة ساحة مقاومة لا تقل أهمية عن ساحات المعارك التي خاضها المقاومون في الجبال والقرى.

جماليات التصوير السينمائي - فضاءات المواجهة

سعى المخرج من خلال فيلم **المطمورة** (2009) إلى تقديم واحدة من حكايات المقاومة العديدة، وهي حكاية مكتنزة بالرمزيّات والدلالات التي تعبّر عن واقع المغاربة زمن الاستعمار. والملاحظ أن الفيلم يركّز على عدّة فضاءات تحفل بالرمزية الثقافية والاجتماعية. وقد شكّلت هذه الفضاءات بؤراً ملتزمة للصراع. ومن أهم الفضاءات التي ركّز عليها الفيلم: الموسم، والغابة، وبيت القائد، والمطمورة.

فضاءات المقاومة

1. شارع المدينة المغربية

يستهلّ المخرج خطابه البصري في هذا العمل بتكثيف درامي يضع المتلقّي في مواجهة مباشرة مع القضية الوطنية منذ اللحظات الأولى، إذ يتجاوز حسن بنجلون أساليب التمهيد التقليدية أو التدرّج السردية، معتمداً استراتيجية "الافتحام البصري" التي تقذف بالمشاهد إلى أتون الصراع التاريخي بين الشعب المغربي وسلطات الحماية الفرنسية. ويتجلّى ذلك في تصوير الحشود الغاضبة التي تكتسح الفضاء العام، مطلقة شعارات ذات حمولة رمزية ووجدانية عميقة، لعلّ أبرزها هتاف: "ابن يوسف إلى عرشه، الاستعمار إلى قبره." هذه العبارة، التي تراوح بين رمزية العرش والقبر، تختزل مشروع المقاومة في جوهره، فعودة الملك المنفي "محمد الخامس" هي بمثابة استعادة للكرامة الوطنية ودفن للحقبة الاستعمارية في آنٍ واحد.

وعلى الصعيد الجمالي والتقني، وظّف المخرج حركة الكاميرا من حيث هي أداة لاستنطاق الانفعالات الشعبية وتجسيد أجواء الغليان التي طبعت تلك المرحلة الدقيقة، حيث تنساب العدسة وسط الجموع لتلتقط ملامح الإصرار في الوجوه وتفاصيل الأصوات الهادرة. وهو ما يسهم

في توريط المتفرّج وجدانياً وجعله شريكاً فاعلاً في الحدث عوضاً عن كونه مراقباً خارجياً. ويصل هذا التوتّر الدرامي ذروته عند تدخل القوات الاستعمارية لتفريق المظاهرة، حيث يتشكّل تضادٌ بصري وسيميائي حادٌ بين جسدين متنافرين: جسد المتظاهر الأعزل الذي يتسلّح بالإيمان والكلمة، وجسد السلطة القمعية الذي يتوسّل الرصاص وأدوات التنكيل. ومن خلال هذا الصدام، ينبجح بنجلون في صياغة مفهوم المقاومة كفعل جماعي يتخلّق من رحم المعاناة، محوِّلاً الشارع من مجرد حيّز مكاني إلى مسرح مفتوح للاحتجاج وإثبات الذات الوطنية في وجه الطغيان.

2. ساحة السوق/ الموسم

ينتقل المخرج ببراعة فنية إلى مشهد مغاير في إيقاعه الدرامي، بيد أنه يفرض بالدلالات السيميائية، حيث يستحضر أجواء "الموسم" التقليدي بوصفه فضاءً سوسيو-ثقافياً يتجاوز أبعاده الاحتفالية ليكون مرآة عاكسة لتعقيدات البنية الاجتماعية المغربية في مرحلة ما قبل الاستعمار وإبان تشكّله. ففي هذا المشهد، تتشكل لوحة سينمائية نابضة بالحياة، تتمرّج فيها أصوات الحشود بغباب حوافر الخيل وصهيلها، لتعيد إحياء الذاكرة الجماعية من خلال فن "التبوريدة". إن هذا الاستعراض الفلكلوري يقدم فُرجةً بصرية، بالإضافة إلى أنه يجسّد في جوهره قيم الفروسية والبطولة والكرامة، مبرزاً ذلك التناغم الوجداني بين الفارس وجواده وبنديقته، ويتصدّر هذا المشهد "السي العربي"، قائد السرب، الذي يضفي بوقاره وهيبته رمزيةً مكثّفةً للرجل الأصيل المرتبط بالأرض والتاريخ.

وبالموازاة مع هذا العرض الشعبي المفعم بالهوية، يعمد المخرج إلى إقحام الحضور الكولونيالي في نسج اللقطة، متمثلاً في شخصية المراقب الفرنسي "موريس" الذي يظهر في وضعية هيمنة تراتبية، محاطاً بحاشيته وزوجته، وإلى جانبه القائد المحلي "المدبوني". ومن خلال زاوية تصوير دقيقة، تتركز الكاميرا على نظرات زوجة المراقب وهي تنو إلى الفرس الأصيل "القمري". وهي نظرة تتجاوز الإعجاب الجمالي لتتحوّل إلى فعل استحواذ يعرّي جوهر الفلسفة الاستعمارية القائمة على رغبة "المركز" في تملك واستلاب مقدرات "الآخر" ورموزه الأصيلة. ويبرز هذا الصراع حين تطلب الزوجة الحصول على الفرس كهدية، ما يضعنا أمام مواجهة قيمية حادة بين منطق القوة ومنطق الانتماء. ويأتي ردُّ "السي العربي" بالرفض القاطع للتخلّي عن "القمري" ليعيد تعريف العلاقة بين الإنسان ومقدّراته، إذ يرى في فرسه "جزءاً منه، وصهيله عزّه، ونظرته كنزه ورأس ماله، وأن روحه من روحه،

وأنهما واحد، ومن قال بأنه يرغب في التفرقة بينهما مخطئ، ويقسم في بيت الله أن أحداً لن يمسّ القمرى ما دام على قيد الحياة.²⁴⁴ إن هذا التمسك لا يمثل مجرد ارتباط بحيوان، ولكنه فعل مقاومة رمزي يذود فيه العربي عن كرامته وهويته وذاكرته في وجه محاولات المحو الاستعماري. وقد أدّى هذا الموقف الصلب إلى تأزيم الموقف، حيث غادر المراقب الفرنسي المكان في حالة من الغضب، متجاهلاً المحاولات اليائسة للقائد "المدبوني" لترميم الصدع وتلطيف الأجواء عبر دعوته للوليمة.

هكذا، ينجح المخرج في تحويل هذا الحدث، الذي قد يبدو بسيطاً في ظاهره، إلى نواة درامية كبرى ومحرك أساسي للصراع. فالمواجهة التي بدأت برفض التخلي عن الفرس، سرعان ما تتسع آفاقها لتصبح رمزاً لرفض التخلي عن الأرض والوطن، ممهّدةً بذلك لانفجار فعل المقاومة الشاملة ضدّ الوجود الاستعماري. إن هذا المشهد يكشف البنية الخفية للسلطة الاستعمارية، ويعرّي شبكة التواطؤ المحلي التي كانت تضمن استمرارها. فالمخرج حسن بنجلون، بعين سينمائية دقيقة، يرسم هذه اللحظة كنقطة انعطاف حاسمة، حيث تنتقل المواجهة من الحقل الرمزي (التبوريدة والموسم) إلى حقل السلطة المباشرة، لتتكشف خيوط التبعية والخيانة على مستوياتها المختلفة.

ينتقل المخرج في رؤيته السينمائية من فضاء الصراع الرمزي المتمثل في الفرس "القمرى" إلى أفق أكثر اتساعاً وصداماً، حيث تتبدى المواجهة المباشرة بين السلطة الاستعمارية والمجتمع المقهور. وتبرز هنا براعة المخرج في صياغة انتقال سلس يربط بين الواقعة الفردية والمشهد الجماعي، محققاً وحدة بين العنف الرمزي الذي مارسه المراقب الفرنسي في سياق "الموسم" وتجليات العنف المادي في الفضاءات العامة المفتوحة. إن هذا الربط الدرامي يكرّس أطروحة مفادها أن الاستعمار لا يكتفي بمحاولة إذلال النخب والرموز الثقافية فحسب، بل يسعى إلى سحق الكيان الجماعي بكافة مكوناته دون تمييز، محوّلًا الغضب الاستعماري الكامن إلى أداة للقمع الشامل والمنهجي. ويتجسّد هذا التوجّه في مشهدية بصرية مكثّفة، حيث يظهر المراقب وهو يقود سيارته "الجيب" بسرعة جنونية تعكس حجم الحقد والغطرسة الكولونيالية، ليعمد إلى الاصطدام بعربة "كارو" تقلّ مجموعة من المواطنين البسطاء. يختزل هذا المشهد، بعنفه البصري الصادم، التفاوت البنيوي بين عالمين متناقضين: عالم القوة المتغترسة المدجّجة بالآلة والحديد، وعالم الكادحين العزلّ الذين لا يملكون سوى أجسادهم وأصواتهم في مواجهة آلة البطش. إن هذا الفعل هو تجسيد لرؤية

استعمارية تنظر إلى الإنسان المغربي بوصفه "كائناً منقوص الإنسانية"، ما يشرعن دهبه وإلغاه مادياً ومعنوياً دون أدنى شعور بالذنب. وهو ما يعكس في جوهرة منطق الإقصاء التام والإلغاء الوجودي للأخر الذي يتبناه الفكر الاستعماري.

ولعل الأهم في هذا المشهد هو وعي "ميلود" بعدالة قضيتته المتمثلة في طرد المستعمر. فبينما يحاول الجمع استيعاب ذلك التصرف الأرعن من قبل المراقب والاحتجاج عليه دون إبداء أدنى ردة فعل، ينهض هذا الشاب بثبات، ينفذ الغبار عن جسده، وينطق بجملة تلخص فلسفة المقاومة في بعدها الشعبي والسياسي: "الذي يريد حقّه، عليه أن ينتزعه بيديه، وإلا فليعتبره قد ضاع." هذه العبارة القصيرة، المكثفة، تخرج من قلب الألم لتتحول إلى بيان نضالي، يعبر عن التحول الجذري في الوعي الجمعي، من حالة الانتظار والشكوى إلى فعل المبادرة والمقاومة.

وتتجسد صبرورة الفعل الثقافي في سياقات الحراك الوطني عبر قدرة الخطاب على إعادة تشكيل الذات الجماعية، وتوجيه انفعالها الوجدانية نحو أفق نضالي مؤطر. وفي هذا السياق، يمثّل صوت "بوشعيب" بؤرة استقطاب دلالية تنقل المتلقّي من حيز الترقّب السلي إلى دينامية الفعل التاريخي، صائغاً بذلك خطاباً متعالياً يدمج الأبعاد الاستراتيجية بالمرتكزات الهوياتية العميقة: "بنو المغرب العربي الأبي، تعالوا نحرر أرض الجدود... نجد بأرواحنا عزة، فلا عيش في ذل هذه القبود... فقم يا أخي هات ما تستطيع، لنعيش فحراً جميل الوجود... ونجلو عن أرضنا غاشماً بروح الفداء وعزم الأسود... لنا غدنا أشرفت شمسه نراه مشعاً بهي البلود." ينبثق من ثنايا هذا المقطع الشعري خطاب استنهاضي ذو أبعاد أيديولوجية عميقة، يروم شحذ الهمم في فضاء المغرب العربي، مؤسساً لوعي جمعي يؤمن بحتمية التحرر الوطني وضرورة التصدي للمشروع الاستعماري. وينحو الشاعر في مقاربتة منحى راديكالياً يرفض المداهنة أو الحلول الوسطى، مكرساً بذلك رؤية تقوم على منطق الصراع الصفري، حيث تغدو السيادة غاية لا تدرك إلا عبر مسلك الفداء والتضحية القصوى. ذلك أن البذل بالروح، في نظر الشاعر، يتجاوز حدود التضحية بمعناها التقليدي، ليرتقي إلى مصاف الفعل التطهيري السامي والقرار الأنطولوجي الذي يرفض الاستلاب والتبعية بوصفهما عدماً وفناء، ويجعل من المقاومة الركيزة الأساسية لتحقيق الكينونة الإنسانية وصون الكرامة الوطنية.

إن هذا النداء يضطلع بوظيفة تحويلية تستدعي الذاكرة الجمعية وتوظف الموروث الرمزي كآلية

للمقاومة، مرشحاً بذل النفس كحتمية وجودية لاسترداد الكينونة المسلوبة. ويتجاوز هذا المنجز الخطابي حدود التعبئة الظرفية ليلامس جوهر الرؤية الاستشراقية التي ترسم "أفق انتظار" مشبعاً بالأمل في استعادة السيادة، حيث تعمل هذه السردية على مأسسة الغضب الجماهيري ضمن نسق قيمي يتماهى فيه الفرد مع الجماعة، محيلةً الشحنات العاطفية المتناثرة إلى استراتيجية عمل واعية تؤسس لجماليات التحزُّر والانعقاد.

3. الغابة

لقد شكَّلت الغابة في سياق حركة المقاومة الوطنية فضاءً استراتيجياً وملاً آمناً وفرَّ الحماية اللازمة للمقاومين، حيث استثمرت كثافة غطائها النباتي كستار طبيعي لاحتضان الاجتماعات السريّة التي قادها "ميلود" لرسم معالم الفعل النضالي. وقد تجلّى البعد الرمزي والسياسي لهذه التحركات في الاتفاق على توزيع صور السلطان "محمد بن يوسف" بين أهالي القرية، في خطوة تهدف إلى ترسيخ الشرعية السلطانية في الوجدان الشعبي، وإذكاء الروح الوطنية كتمهيد ضروري لمجابهة الوجود الاستعماري. بيد أن هذا المشروع التحزُّري لم يخلُ من تحديات لوجستية معقّدة، تمثّلت أساساً في تعدُّر وصول الإمدادات العسكرية من مدينة الدار البيضاء، فضلاً عن الرقابة للصيقة المفروضة على مخزن السلاح في بيت القائد، وهو ما دفع المقاومين إلى طرح خيارات تكتيكية متعدّدة تراوحت بين الاقتحام المباشر، وتفعيل آليات التعاون الاستخباراتي مع زوجة القائد، وتعطيل خطوط الاتصال. وتكشف هذه التعدّدية في الأساليب عن قدرة المقاومة الشعبية على تطويع البنى والعلاقات الاجتماعية القائمة وتحويلها إلى أدوات فاعلة في الصراع، وإعادة صياغة الواقع المحلي لخدمة الغايات التحزُّرية الكبرى.

وقد كان حضور المرأة في معترك المقاومة واضحاً ومؤثراً، باعتبارها مشاركة فاعلة تشتغل بطرائق متعدّدة على مستوى التخطيط والتنفيذ والإسناد، فتظهر "هنية" و"عائشة" إلى جانب المقاومين في فضاء الغابة، ومساهمتهما في تزويدهم بالملابس وأزياء التخفي التي تمكّنهم من المرور بأمان بين الأزقة وفي ليالي الخطر. وفي بيت القائد تلعب زوجته دور العين الساهرة التي تُبلغ المقاومين بكلّ ما يجري داخل الدار من تحركات وكلام وقرارات.²⁵ ويكرّس هذا التوزيع البنيوي للأدوار تموضع المرأة باعتبارها فاعلاً وسيطاً محورياً داخل استراتيجيات المقاومة، إذ تعمد إلى استثمار رأسمالها

العلائقي لإعادة تشكيل الفضاء الاجتماعي وصياغته كحقل للممانعة، محققةً بذلك انزياحاً عن الوظيفة الرمزية نحو الممارسة الإجرائية الفاعلة.

فضاءات القمع

1. فضاء العقاب: السجن والمطمورة وتغيّر مواقع السلطة

يرع المخرج في تصوير لحظة افتتاح بيت "العربي"، من قبل المقدّم وبعض من الجنود دون استئذان، في مشهد يعبر عن انتهاك المجال الحميمي والرمزي للبيت المغربي. لكن المفاجأة الكبرى تأتي حين يكتشف المقدّم أن الفرس قد اختفى، وأن "ميلود" ابن "العربي" هو من أخذه وهرب به نحو وجهة مجهولة. هذا التفصيل البسيط يتحوّل إلى لحظة مفصلية في البناء الدرامي لأنه يرمز إلى انبثاق جيل جديد من المقاومة: جيل الشباب الذي سيرفض الخضوع ويختار طريق المواجهة بدل التنازل. لقد ورث الابن، دون إعلان صريح، راية الكرامة من أبيه، وحوّل فعل الفرار بالفرس إلى أول شكل من أشكال العصيان المقاوم.

أما المقدّم، فبدل أن يتراجع أمام هذا الموقف النبيل، يختار أن ينفذ أوامر قائده حرفياً، فيعتقل "العربي" ويقتاده إلى السجن، ليكرّس بذلك منطق الطاعة العمياء للسلطة، ويجعل من نفسه أداة في خدمة القهر. إن هذا المشهد يجسّد بلاغة المعضلة الأخلاقية والسياسية التي عاشها المجتمع المغربي زمن الاحتلال: فبينما كان المستعمر يحكم قبضته من الأعلى، كانت بنيات السلطة المحلية تسهم، بوعي أو دونه، في تثبيت دعائم القهر من الأسفل.

وفي هذا السياق، يتحوّل السجن إلى رمز مضاعف، فهو، من جهة، عقوبة لـ"العربي" الذي تمسك بكرامته، ومن جهة أخرى، هو علامة على انكسار القيم الجماعية أمام هيمنة منطق المصلحة والخوف. وهنا، يتجلّى البعد النقدي العميق في رؤية بنجلون، الذي يدين العمالة والخيانة الداخليين، حيث تتبدى ملامح التواطؤ والخيانة بين أبناء البلد أنفسهم. وهكذا، يتسع الصراع من مواجهة بين المستعمر والمستعمر إلى مواجهة بين الكرامة والخضوع، وبين الذاكرة والسلطة، وبين النقاء والفساد.

وتستمر آلة القمع في محاولاتها تقويض إرادة المقاومة، حيث يسعى المستعمر عبر عملائه إلى استنطاق "العربي" داخل محبسه في محاولة لاستجلاء أسرار الحراك الشعبي ومساراته. وعلى الرغم من إغراءات المقايضة بالحرية مقابل التعاون، إلا أن "العربي" يردُّ بإيمان لا ينحني وبصلابة أخلاقية تفاعي المحقِّق: يعلن أن رئيسه هو السلطان محمد بن يوسف، وأنه يعمل مع كلِّ المغاربة، ويختتم كلامه بترديد صادق وبهيج "يحيا الوطن، يحيا الملك". هذه اللحظة تكشف عن عمق الشرعية الشعبية، وعن أن ولاء الناس يتجاوز القبائل والزعماء المحليين إلى رمزٍ هو الملك، كما تكشف أن المقاومة ليست مجرد شبكات سرّية بل هي امتداد لوعي جماعي متجدّد.

وبعد أن رفض أهل القرية إقامة الموسم أو المشاركة في طقوسه التي باتت تُعدُّ في نظرهم رمزاً للخضوع والتواطؤ مع السلطة الاستعمارية، اشتعل فتيل الغضب في نفس القائد والمراقب الفرنسي معاً. فقد كان هذا الامتناع الجماعي بمثابة إعلان صريح للعصيان المدني، إذ قرأه القائد كتمرد على سلطته الشخصية، وقرأه المستعمر كتهديد مباشر لهيمنته الرمزية على القبيلة. وفي خضمّ هذا التوتُّر المحتدم، يُسمع صوت دوي انفجار مفاجئ في أحد دكاكين بيع التبغ، والذي كان بمثابة الشرارة التي أشعلت حملة قمع هستيرية شنتها السلطة ضدّ أبناء القرية، حيث أُطلقت الأوامر باعتقال كلِّ من يشتبه في تورّطه بالمقاومة أو تعاطفه معها، فتم سحل العشرات من منازلهم وأودعوا في السجن أو زُمي بهم في المطمورة، ذلك القبر الترابي الذي صار عنواناً للرعب والصمت.

لكن مواجهة القهر تخطّت ديناميات الحيز الميداني المباشر لتخترق بني الحكم المحلي، حيث خضعت المطمورة لانزياح وظيفي حوّلها إلى أداة هيمنة مضادّة. ففي سياق جدلية الصراع، واستجابة لتمرد الأهالي على طقوس شرعنة السلطة الكولونيالية، عمدت القيادة المحلية إلى تفعيل آليات الضبط القسري عبر تعقيب المعارضين في جوف الحفرة. يمثّل هذا الإجراء تحويلاً وجودياً للمكان إلى جهاز قمعي مزدوج يستهدف تدجين الوعي، إذ تغدو المطمورة بؤرة للإقصاء الممنهج تُسيّئ الذات المعارضة وتختزلها في خانة "المنبوذ"، ما يكرّس مشهدية العقاب الصامت بوصفها ممارسة للاغتيال المعنوي. يؤسّس هذا الفعل القسري لاستراتيجية محو الذاكرة وتفكيك عرى الانتماء الاجتماعي، فالعزل المكاني هنا يتماهى مع الإعدام الرمزي للحضور الفاعل، موظفاً سيكولوجية الرعب لتقويض الإرادة الجماعية. ومن منظور جماليات التلقّي، تكنسب المطمورة

كثافة سيميائية تفضح تماهي القوى المحلية مع المستعمر، لتغدو معادلاً موضوعياً لغياب العدالة الإجرائية، وفضاءً يعزّي صيرورة القهر المفضي إلى تذرير المجتمع وإجهاض أفق الانتظار الثوري.

وبهذا المعنى، تتجاوز المطمورة حدود وظيفتها المادية المباشرة لتتشكل بوصفها بنية مكانية ذات حمولة سيميائية مكثفة، تمارس عنفاً مزدوجاً يدمج القهر الجسدي بالأغتيال الرمزي، وتعمل آلية لضبط أيّ انزياح عن سلطة القائد أو إملءات الرقيب الكولونيالي. ومن ثمّ، يحيل هذا الحيزّ المعتم المعارضين إلى كائنات مستباحة تخضع لجذلية المحو والنسيان، حيث يغدو تغييب الجسد في جوف الأرض معادلاً موضوعياً لإسقاط الكرامة وطمس الهوية الانتمايية، ما ينتزع الفرد من سياقه الاجتماعي ليضعه في دائرة العدم. إن هذه العزلة القسرية تتخذُ بعداً أدائياً يهدف إلى تقويض الوعي الجمعي وإعادة تشكيل أفق التلقّي لدى العامّة عبر استراتيجية الترويع. ودرامياً، تكثّف المطمورة دلالات الاستبداد، إذ توفرّ تقنيةً للتخلّص من الخصوم خارج الأطر المؤسسية، وتفضح تماهي السلطة المحليّة مع أدوات القهر، ما يفضي بالضرورة إلى تفكيك البنى الاجتماعية وتقويض صيرورة الفعل المقاوم.

2. بيت القائد: السلطة المتواطئة مع الاستعمار

يستعرض الفيلم شخصية القائد "المديوني" بوصفه تجسيداً لنموذج "الوسيط الكولونيالي" الذي تتداخل في سلوكه سمات الجبن بالمكر السياسي، إذ يضع مصالحه الضيقة وارتهاقه للمراقب الفرنسي فوق اعتبارات الكرامة القبلية ومسؤولية الحماية المنوطة به. ومن خلال هذا الدور الوظيفي، يتحوّل القائد من حامٍ للجماعة وساهرٍ على أعرافها إلى أداة طيّعة في يد الجهاز الاستعماري، مساهماً في شرعنة الاحتلال من الداخل. ويتمثّل هذا التحوّل في أوامره الصارمة لتابعه "عسو" بمصادرة الفرس "القمري" قسراً أو اعتقال صاحبه، وهو ما يمثّل انتقالاً سيميائياً وعملياً من سلطة "العرف" التقليدي إلى سلطة "العنف" المادي، ومن زعامة الوجهة إلى خضوع التبعية السياسية.

وتتسارع وتيرة الأحداث درامياً لتصل إلى ذروتها في العملية النوعية التي نفّذها المقاومون ضدّ رموز الاستبداد المشترك. ففي لحظة احتفالية تجمع القائد بالمراقب الفرنسي "موريس" وأعوانهم، باغت المقاومون هذا النسق القمعي بهجوم دقيق ومنظّم. وقد شكّل اقتحام "ميلود" المكان وتصفيته

المقدم "عسو" ضربة قاصمة لأحد الركائز التنفيذية للنظام المحلّي الموالي للمستعمر، ما أحال عنجهية السلطة إلى قلق وذعر عارم. ويجسّد هذا الارتباك المتفشّي انزياحاً جذرياً في موازين القوى، وتصدّعاً في الهالة الأيقونية التي شيّدها المستعمر، مؤشّراً على سقوط سردية الحصانة المطلقة. وقد أفضى هذا التحوّل الميداني إلى إعادة تشكيل موازين القوى في الفضاء القروي، إذ أدرك المراقب "موريس" أن أدوات القمع لم تعد كافية لاحتواء روح المقاومة المتجدّرة، فأثر الرحيل بعدما استشعر فقدان السيطرة الفعلية على الأرض. وفي المقابل، وجد القائد نفسه في حالة من العراء السياسي والاجتماعي، حيث تحطّم اعتباره الرمزي وتحوّل بيته من مركز للسلطة إلى ساحة للتمرد والانكسار أمام الأعيان والقبائل المجاورة. وبذلك، انقلب المشهد من هيمنة مطلقة إلى هزيمة نفسية ومادية، مثّلت تهوي بنية التسلّط المحلية التي اشتغلت طويلاً كذراع تنفيذية للاحتلال.

وفي سياق متّصل، برز موت "العربي" باعتباره علامة فارقة ومحطّة تحوّل جوهرية في مسار الوعي الجمعي، إذ تجاوزت هذه الحادثة كونها مأساة فردية لتصبح شرارة أيقظت قيم التضحية والانتماء لدى الأهالي. لقد اكتسبت المطمورة دلالة رمزية جديدة، فبعد أن كانت أداة للقهر والتغيب، أُحيلت إلى رحم تذبثق منه ولادة المقاومة الشعبية، وتحوّل "العربي" من سجين إلى شهيد ملهم. وعلى الرغم من محاولات المستعمر وأعدائه مواراة جسده، إلا أنهم أحيوا روحه في الذاكرة الجماعية، ليصبح موته نداءً تحرّرياً عابراً للحدود الفردية، ومحركاً الفعل الجماعي الذي نقل القرية من حالة الانكسار إلى حالة المواجهة الشاملة.

وفي أعقاب استشهاده، خرجت مجموعة من أبناء القرية، لا يحملون سوى الإيمان والعزم، يهتفون بشعارات تهزّ الصمت والخوف: "عاش الوطن، عاش الملك ابن يوسف، عاش المغرب". كانت هذه الهتافات أشبه ببيان ثوري، وإعلان واضح عن انتقال الناس من الخضوع إلى التمرد، ومن الخوف إلى الفعل. تحرّكت الجموع نحو السجن، وحرّرت المعتقلين الذين رُجّ بهم ظملاً بتهمة العصيان أو رفض الأوامر. ويقدر ما كان الحزن يخيم على الأسرة والقبيلة لفقد "العربي"، كان الفرح يلون المشهد بتحقيق رمزي للعدالة وعودة الكرامة.

وعلى الرغم من جوّ الحزن المخيم على دار الشهيد "العربي"، خرجت النساء يطلقن الزغاريد

ويهتفن للحرية، يقصدن بيت القائد، حيث يحتشد المقاومون الرجال في مواجهة مفتوحة مع رموز الاستبداد. هذا الحضور النسوي الجريء يشكّل تحوُّلاً في الوعي الجمعي، إذ باتت المرأة تدرك أن التحرُّر الوطني لا يتحقَّق إلا بمشاركة الجميع: صغاراً وكباراً، رجالاً ونساءً، شيوخاً وشباباً.

وفي المشهد الختامي، يحتشد أهل القرية رجالاً ونساءً، صغاراً وكباراً، شباباً وشيوخاً أمام بيت القائد وقد أحاطوا به كأنهم يحاصرون رمزية الظلم نفسها، ويدخلون في مواجهة مفتوحة مع رموز الاستبداد، وينهالون عليهم بالضرب قبل أن يُلقى بالقائد في المطمورة التي صنعها بيده، وكأن العدالة التاريخية أرادت أن تعيد التوازن إلى العالم: من دفن الأحرار في التراب، إلى أن يدفن الخائن في حفرة خيانتته، في نهاية تراجمية عميقة الدلالة. وفي لحظة الانتصار الجماعي هاته، خرج أهل القرية جميعاً، ينشدون بصوت واحد: "لعنة الله على الخائن، الراية الحمراء تسمو وتترف على الفائزين". كان ذلك النشيد إعلان ميلاد جديد، يعبر عن وعي شعب أدرك أن الحرية لا تُمنح بل تُنتزع، وأن دماء "العربي" وكلّ المقاومين لم تذهب سدى، بل روت تراب الوطن الذي بدأ يستعيد روحه المسلوبة.

خاتمة

في ضوء ما سبق، يمكن الخلوص إلى عدة نتائج، أولاها أن البدايات الأولى للسينما تعود إلى أوروبا في القرن التاسع عشر، حيث مهّدت التطوّرات التقنية في التصوير الفوتوغرافي لظهور الصور المتحرّكة، إلى أن تحقَّق التحوُّل الحاسم في العام 1895 مع عرض الأخوين لومبير في باريس أول فيلم سينمائي بجهاز "السينماتوغراف"، وهو ما جعل السينما واقعاً فنياً وصناعياً جديداً. وثانيها أن هذا الفن استعمل في بداياته أداةً للهيمنة الاستعمارية، إذ سخّرت القوى الأوروبية لتشويه صورة الشعوب المستعمرة وإبراز المستعمر كمنقذ، بينما ظهرت لاحقاً سينمات الجنوب كردّ مقاوم، تسعى إلى تفكيك السردية الاستعمارية وتقديم رؤية بديلة تنبع من واقع هذه الشعوب وهويتها، محوِّلة الكاميرا إلى أداة للمقاومة الثقافية واستعادة الذاكرة التاريخية. وفيما يتعلّق بالسينما المغربية، فقد خلصنا إلى تأخُّر السينما في تناول مرحلة الاستعمار بعمق، إذ ظلّت الأعمال الأولى خاضعةً للرؤية الفرنسية أو سطحيةً في طرحها الوطني. غير أن فيلم **المطمورة** (2009) شكّل منعطفاً فنياً بارزاً، لأنه قدّم رؤية بصرية مقاومة اعتمدت الفضاءات باعتبارها رموزاً للصراع بين قيم الكرامة

والخيانة: ف"فضاءات المقاومة" تشمل الشارع والسوق والغابة، في حين تتمثل "فضاءات القمع" في بيت القائد والسجن والمطمورة. كما أن العمل استطاع أن يطور الحدث من مقاومة فردية إلى فعل جماعي منظم ينتهي بانتصار العدالة الشعبية، حيث تتحول المطمورة من رمز للموت إلى رمز للشهادة والتحرُّر. وهكذا، يبرهن الفيلم على قدرة السينما المغربية على إعادة كتابة التاريخ وتوظيف الصورة كأداة للمقاومة الثقافية.

الإحالات

- [1] ديفيد روبنسون، **تاريخ السينما العالمية**، ترجمة إبراهيم فنديل (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة—المشروع القومي للترجمة، 1999)، 11.
- [2] عزيز زروقي، "السينما وأسئلة البداية عبر العالم والمغرب"، **المعرفة**، العدد 22 (2024): 613-629، 618.
- [3] باري كيث جرانت، **موسوعة السينما (شيرمر)** الجزء الأول العدد: 2283، ترجمة: أحمد يوسف (دار الأوبرا المصرية - الجزيرة - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2014)، 136.
- [4] المصدر نفسه، 136-137.
- [5] زروقي، مصدر سبق ذكره، 619-620.
- [6] يقول حميد اتباتو: "إن المقصود بالسينما المغربية ذلك الحقل الفني الخاص المسمّى بالفن السابع بمجموع علاقاته ومكوّناته كما تحقّق في بلد المغرب، وما تراكم فيه من إسهامات من مداخل متنوّعة بإسهام مبدعين، وفاعلين مغاربة. هو الفن الذي برز في المغرب بصيغة إسهامات أولى، فتّمّت مَعْرِبة مواصفاته، وربطته بكيان المغرب، ووجدانه، وانشغالاته. إسهامات تدرّجت في احترافها للسينما، وفي صيغ الارتباط بها، وطورت خصائصه الفنية، والفكرية، والإنتاجية إلى أن تأصّلت ملامح تميّز هويته، وتبني انتسابه الوطني ليصير مجموع الإسهامات التي تبلورت بصيغة أفلام، وتجارب، وإنتاج، وتوزيع، واستغلال، وبنابات، وقوانين، وثقافة، وأنماط من الاشتغال." للمزيد انظر: حميد اتباتو، "أوجه التراث المدني في السينما المغربية: من صناعة الفُرجة إلى حفظ الذاكرة"، **آفاق سينمائية**، المجلد 9، العدد 1 (2022): 232-248، 237.
- [7] عبد الرحمن بن زيدان، **الثقافة المغربية: علامات في حوارات** (الرباط: منشورات دار التوحيد، ط1، 2020)، 278-279.
- [8] إن مفهوم الجنوب يتجاوز البعد الجغرافي ليحمل دلالة سياسية-تاريخية، تمثّل وضعية التبعية وعدم التكافؤ في النظام الدولي، حيث يتجسّد كرمز للهامش أو الطرف في مقابل الشمال المهيمن. للمزيد انظر: برتران بادي، **عندما يعيد الجنوب اختراع العالم: بحث في قوة الضعف**، ترجمة جان ماجد جبور (بيروت: مؤسسة الفكر العربي، ط1، 2019)، 19.
- [9] خالد أمين، **السلطة والمعرفة في المسرح العربي: مراجعات ديكلونبوليالية** (طنجة: المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 81، ط1، 2025)، 79.
- [10] روى آرmez، **السينما الأفريقية في البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها**، ترجمة سهام عبد السلام (دار الأوبرا المصرية - الجزيرة - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2011)، 41.
- [11] المصدر نفسه، 43.
- [12] Odile Goerg, "The Cinema, A Place of Tension in Colonial Africa: Film Censorship in French West

Africa," *Afrika Zamani*, No. 15-16 (2007-2008): 27-43, 30.

[13] إنه المرسوم الصادر في 8 آذار/ مارس 1934، والذي تمّ اعتماده حين كان "بيير لافال" وزيراً للمستعمرات. وقد نُشر في الجريدة الرسمية لأفريقيا الغربية الفرنسية بتاريخ 7 نيسان/ أبريل 1934 تحت العنوانين: 1 "الرقابة على الأفلام السينمائية والأسطوانات الفونوغرافية"؛ 2 "الرقابة على التصوير السينمائي والتسجيلات الصوتية". عن مقال "أفريقيا 50: الصرخة المناهضة للاستعمار لرينيه فوتيه":

Claire Nicolas, Thomas Riot and Nicolas Bancel, "Afrique 50 : le cri anticolonialiste de René vautier, " *Journals Décadrages*, dossier: René vautier, 299 ,30-12 : (2015) 30-.

[14] Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture* (Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 36.

[15] باري جرانت، مصدر سبق ذكره، 161.

[16] Karima Laachir And Saeed Talajooy, *Eesistance In Contemporary Middle Eastern Cultures, Literature, Cinema and Music* (New York: Routledge, 2013), 163.

[17] Diawara, op.cit., 166.

[18] Ibid., 169.

[19] فريد بوجيدة، "السينما المغربية بين تأكيد الذات والحضور الاجتماعي"، *الأزمة الحديثة*، العدد 8 (2014): 177-169، 169.

[20] بوشى المشروح، "وظيفة السينما في مخططات سلطات الحماية بالغرب"، *مجلة ليكسوس*، العدد 55 (2025): 8-21، 10.

[21] زروقي، مصدر سبق ذكره، 622.

[22] المشروح، مصدر سبق ذكره، 11.

[23] حمادي كيروم، "المقاومة بأعين سينمائية متعددة"، *مجلة آفاق*، العدد 85-86 (2014): 60-63، 62.

[24] الدقيقة 14 و53 ثانية.

[25] ساعة 1 والدقيقة 2 و51 ثانية.

هذا الكتاب

في السينما وفلسطين: الذاكرة، والتضامن، والمقاومة أربع دراسات نقدية مستندة إلى قراءات متنوّعة في أرشيف السينما المتعلّقة بفلسطين وحاضرها. يفتتحها صبحي الزبيدي بدراسة «ذاكرة المكان المنكوب: سينما تورا بورا في فلسطين»، وهي مكوّنة من قسمين: ترجمة بتصرّف عن الإنجليزية لمقالة «سينما تورا بورا» (2008)، ومقدمة جديدة تقترح طرق نظر وتنظير للسينما الفلسطينية بالاستناد إلى مفهومة مغايرة لكلّ من الصورة والمكان والذاكرة بين الوجود والإبادة. وفي دراسة ماسيميليانو مولونا «السينما كائتلاف: نضالات كوكبية، وسينما كوكبية»، التي ترجمتها رنا عناني عن الإنجليزية، اقتراح بتحرير السينما من العبء البرجوازي النخبوي، ورؤيتها وممارستها ك«ائتلاف» سياسي يتيح القدر الأعلى من التضامن والقدرة القصوى على التخيّل المضادّ تحديداً في زمن إبادة غزة والحرب المفتوحة على فلسطين وأمكنة المقاومة المختلفة في العالم. وتأتي دراسة سماح بصول «السينما الرّحالة في إبّان الحكم العسكري في فلسطين 1948-1966: بين الإرشاد المُعلن والابتزاز المُبطّن»، كمساهمة نادرة في قراءة أرشيف نادر تضيء على التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي لفلسطين المحتلة 1948 في حقبة الحكم العسكري عبر تنقيب متقن في مدوّنة «السينما الرّحالة» التي كانت تجوب القرى والمدن العربية تحت مظلة استعمارية. وتقدّم دراسة محمد الزنجلي «تمثيل المقاومة في الخطاب السينمائي المغربي: فيلم (المطمورة) لحسن بنجلون أنموذجاً» قراءة لتخييل المقاومة في الخطاب السينمائي المغربي كامتداد لإرث الاستعمار ومقاومته في السينما جنوب العالمية والعربية.

ISBN 978-9950-8609-8-8



9 789950 860988



والمتقاة ومدة، والتمضية، والذاتية، والاسية، وما وافية، مؤلفين مؤلفين، ومجموعة