الأُسطُورةُ في بَوَاكيرِ الأَفلامِ الصَّهيونيّة

أمين دراوشة

العنوان	دراسة استكشافية لبواكير الأفلام الصهيونية: الصورة تقودها الأسطورة
المؤلف	عبد المعطي الجعبة
المترجم	وليد أبو بكر
الناشر	المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، كانون الثاني 2011
عدد الصفحات	80 صفحة

تقديم

الصهيونية وعملية أدلجة السينما والفنون

«لقد تعوّدنا في الخارج على (الاعتقاد) أن أرض إسرائيل تكاد تكون مقفرة، صحراء جرداء، وعلى أن كل من يرغب في شراء أرض فيها بمقدوره أن يأتي ويشتري ويحقق رغبته. لكن الحقيقة أن الأمر ليس على هذا النحو. في البلد كله، من الصعوبة بمكان العثور على حقول زراعية لم تتم حراثتها وزراعتها».
(المفكر اليهودي آحاد هعام)

يتحدث الكتاب عن جانب مهم من الممارسة الثقافية الصهيونية، وهو إعادة تشكيل تاريخ فلسطين من خلال السينما، وفق الرؤية الصهيونية. وغاية الكتاب، العمل على إثبات أن الكتابة الصهيونية البصرية، كانت في خدمة أهداف المشروع الصهيوني ومشبعة بالأيديولوجيا.

ويحدد الكاتب أنطوان شلحت في تقديمه للكتاب، أمرين مركزيين عملت السينما على تحقيقهما، وهما:

أولاً. تنمية وتطوير الخرافات والأساطير المؤسسة للكيان الصهيوني ونشرها، وتقديمها على أساس كونها واقعاً تاريخياً.
ثانياً. تجاهل الآخر الفلسطيني وتهميشه، بل العمل على محاولة إلغائه تماماً من أجل «تعزيز هوية قومية ذاتية مختلفة، وعلى تبريرها» (ص: 9).

ويؤمن الكاتب عبد المعطي الجعبة أن الصهاينة، كانوا على مستوى عالٍ من الإدراك أن السينما ستحقق لهم فوائد عدة، فالأفلام جرى تسويقها على أنها تمثل حلماً مشتركاً لليهود جميعاً.

ولا بد هنا من التذكير أن الفنون المشهدية العبرية حديثة النشأة، ما يعني أن تلك الفنون تأثّرت بدرجة كبيرة بالصراع العربي- الإسرائيلي على الأرض الفلسطينية. وكما سخّرت السينما لخدمة أهداف الحركة الصهيونية، فإن ذلك ينطبق على الفنون الأخرى، وبخاصة المسرح.

فقبل إقامة الدولة الإسرائيلية بسنوات، وبعد قيام الدولة بسنوات، كانت الثقافة الإسرائيلية في طور نشوئها، و«نشأت حاجة ملحة إلى وسيط فنيّ يعكس، وفي الوقت نفسه، يعبّر، عما اصطلح على تسميته بـ «الواقع الجديد» الناشئ في البلد. واحتاج «الشعب» الذي جرى العمل في تلك الأيام على بلورته إلى أداة شديدة النفوذ، تأخذ على عاتقها دور المؤسس المركزي والمساهم في تكوين الوعي القومي وبلورة الهوية الجماعية الجديدة» (ص: 10).

وتم إيلاء هذا الدور إلى المسرح، بشكل خاص، وباقي منتجات الثقافة الإسرائيلية مثل السينما والأدب والأغنية. واعتبرت إحدى الباحثات كل هذه الحقول الإبداعية، أنها «منظومات أيديولوجية تجنّدت، شأنها شأن المدارس وحركات الشبيبة المتعددة وغيرها، من أجل ما تطلق عليه «إنجاز عملية إنتاج أساطير قومية لدولة جديدة تحتاج إلى هوية، وإلى تعريف ذاتيّ» (ص: 11)، وكذا التعبئة له.

ويحاول الكتاب الإجابة عن التساؤلات التالية: ما مدى التزام السينما الإسرائيلية مقابل الواقع الإسرائيلي المتغيّر؟ وهل عكست التغيرات التي خضع لها الواقع التاريخي لإسرائيل؟

ويتوصل الكاتب إلى أن السينما الإسرائيلية عكست شيئاً من التغيّرات الناتجة في المجتمع الإسرائيلي، ولكن هل الانعكاس جاء بجديد وحمل موقفاً مخالفاً من الصراع العربي-الإسرائيلي؟ وإلى أي حد حمل هذا الانعكاس موقفاً مغايراً من الإجماع الوطني حول هذا الصراع؟

ويقول الكاتب أنطوان شلحت حول الإجابة عن هذه الأسئلة:

أولاً. إن السينما الإسرائيلية عكست التغيرات التي خضع لها المجتمع الإسرائيلي منذ سنة 1948 ولغاية الآن. ولكن «الموقف من الصراع تميّز أكثر شيء لا بالمواجهة مع مواقف الإجماع، وإنما بمساعدة ما يمكن اعتباره «روح العصر» أو «روح المرحلة»» (ص: 12). وهذا الكلام يصح أيضاً على الكتابات الأدبية الإسرائيلية، وما تحتويه من فوارق بين نتاج أدباء جيل 1948 وأدباء جيل الدولة حول الصراع العربي-الإسرائيلي. فالسينما والمسرح الإسرائيليان، وإن تحدثا عن احتجاج بسيط على ما يعتري الواقع من شوائب، إلا أنهما عكسا منحنى من الالتزام بروح المرحلة، أكثر مما عكسا التزاماً بموقف متفرّد من الصراع متناءٍ عن الإجماع الصهيوني (ص: 12).

ثانياً. إن المسرح سخّر لخدمة المشروع الصهيوني، منذ نشوئه، فأول مسرح عبري (هبيما) جنّد من أجل ذلك، وتقبّل الالتزام القومي. وواصل المسرح «تقاليد الالتزام القومي التي كانت من سمات المسرح اليهودي-العبري منذ تأسيسه في موسكو العام 1917» (ص: 13).

وهذه التقاليد تعبّر عن التزام قومي طاغ، وعكست انغلاقاً مرضياً، يتضمن موقفاً من الآخر لا يُمكن تغييره، إذ هو متأصل. ويتناول الكتاب أوائل الأفلام الصهيونية، التي توضح النظرة السلبية للعرب والفلسطينيين، وهي نظرة ثابتة لم تتغيّر لغاية الآن، إلا أنها تختبئ خلف المكر والدهاء، وتقوم على عقلية العنصر المتفوق والجدارة، مقابل الآخر المتخلف والمستبد.

وعملية تهميش الفلسطينيين واستبعادهم التي تتم في الأفلام الصهيونية قديماً وحديثاً، عملية مهمة، لأنها تعطي بعداً أسطورياً وأيديولوجياً، وتعبر عن أحلام الصهيونية لدولة خالية من العرب، ويهودية خالصة. وما يبرر هذه الطموحات ويشعلها هو الإنكار التام لوجود الآخر الفلسطيني، وهي الفكرة المزروعة في الفكر الصهيوني وممارساته السياسية والثقافية المختلفة.

وهذا ما اختصره اليهودي إسحق إفشتاين العام 1907 في مقالة له في مجلة «حشيلواح» (الإطلاق) يقول: «إننا نولي الاهتمام لكل شؤون البلد (فلسطين)، ونتباحث في كل شيء ونتناقش بشأن كل الأمور، ونمجّد كل شيء ونفتديه، لكننا نسينا شيئاً واحداً، هو أنه يوجد في البلد شعب كامل يتمسك بها منذ مئات السنين ولم يفكر بتركها أبداً» (ص: 14).

تمهيد

«الفيلم ظاهرة تاريخية معقدة (شكل فنّي، مؤسسة اقتصادية، تكنولوجيا، ومنتج ثقافي)، وقد شارك منذ بداياته في شبكات عديدة من العلاقات، فهو نظام مفتوح. ليس الفيلم مجرّد مجموعة من العناصر التي تشكل كلاً، لكنه مجموعة من العناصر المتفاعلة التي تؤثر وتتأثر بعضها ببعض».
(روبرت س. ألن ودوغلاس كومري)

يمهد الكاتب لمؤلفه بالحديث عن العلاقة بين الأفلام والثقافات التي تصنعها، كونها علاقة مركبة ومعقّدة. ويتحدث عن الفيلم وعلاقته المتشابكة والمتداخلة بالمجتمع، وأنها علاقة خلافية ومثقلة باحتمالات الراءات الذاتية من منظور تاريخي.

وعلى الرغم من أن اعتبار الفيلم وثيقة تاريخية وثقافية، ومسألة خلافية، فإن الكاتب يجادل أن الفيلم يتيح لنا فرصة لفهم السياق الذي عمل فيه. ويعتقد «أن تجنب تحليل الأفلام يعطي للأفلام ذاتها

فرصة اتخاذ حالة غامضة وسلطة شبه تاريخية، ومشروعية ليست جديرة بها» (ص: 16).

ويقول المؤلف إنه يدرك ويعي، مدى الصعوبة في نقد السينما الصهيونية كونه غير يهودي، وغريب عن الثقافة العبرية، وهذا ما حذّر منه جاد نئمان (رئيس دائرة الفيلم والتلفزيون في جامعة تل أبيب) ولكنه يحاجج هذه الفرضية بأنه هو الآخر «ارتبط تاريخي، بالرغم مني، بالرواية الصهيونية، منذ قرّرت الصهيونية أن تقدم بالاعتماد على ادّعاء حق توراتي للمطالبة بأرضي. لذلك، فالأمر ليس مجرد سؤال عن الحقيقة، بل عن الحقّ أيضاً في تقديم قراءة بديلة للرواية الصهيونية، من منظور الآخر المطرود» (ص: 16).

وسيجادل المؤلف، في ظل وجود خطاب تاريخي داخل العالم اليهودي، حول مفهوم الغريب ومكانته في الصهيونية، كما جادل إدوارد سعيد من قبل «بأن الصهيونية لا يمكن أن تقتصر على يهود العالم، ولكنها يجب أن تشمل بقوة، أولئك الذين مورست ضدّهم، وأدت إلى سلبهم» (ص: 16-17).

لذلك، لن يكون هذا النقد سوى منظور الآخر «إذ إن عدم امتلاك الآخر الحقّ في نقد ثقافة التطهير العرقيّ التي مورست ضدّه، لن يدعم عملية الإبادة الثقافية فقط، بل الإبادة الفكرية ككل» (ص: 17).

إن الدراسة هنا، تهدف إلى استنطاق التحريف البصري المتكرّر، أي الكتابة خارج التاريخ والوجود الفلسطيني الأصلي. فهذه «الكتابة خارج التاريخ، وهذا الطرد الكولونيالي السياسي، والإبادة الثقافية للآخر، على أية حال، لا يبدأ أو ينتهي مع الأفلام الصهيونية. وبعيداً عن كونه مقتصراً على منظور صهيونيّ عن الآخر، فإنه يبني على أساس من رواية متقنة تدعمه في إطار السينما الغربية» (ص: 17).

وسيقوم المؤلف باستكشاف الأصول التاريخية والأيديولوجية للصهيونية من منظور ما بعد الكولونيالية، والكيفية التي تطورت بها إلى رواية فيلمية قابلة للتحديد، حيث يطرح مجموعة من الأسئلة الأساسية في الفصل الأول: هل يمكن النظر إلى الفيلم كمرآة للواقع أم كوثيقة تاريخية موضوعية؟ هل هو انعكاس لنفسية قومية أم وسيلة تساعد في تشكيل هوية قومية؟ هل هو تمثيل لأحلام المجتمع ورغباته غير الواعية، أم مجرّد تمثيل لأساطير ثقافية تعامل كحقيقة بديهية، تبني عليها مجموعة مهيمنة تطلعاتها الأيديولوجية؟

أما الفصل الثاني، فيتناول فيه الكاتب، رفض الآخر من خلال ربطه بالأرض، مع الإحالة على الأسطورة الرئيسية التي أسست عليها الصهيونية وهي «أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض». وسيحاول أن يثبت في هذا الكتاب، أن الأفلام الصهيونية تعكس أيديولوجية حصرية، وأنها تهدف إلى تطوير الأساطير الصهيونية الأساسية وإلغاء الآخر، من أجل المساهمة في تشكيل هوية قومية وتبريرها.

وسيركز في الدراسة على تطوّر مصطلح «الرواية الصهيونية المؤسسة» (Zionist Master Narrative)، وما يتصل بها من إقصاء الآخر الفلسطيني، وتقديمه كعابر سبيل وغير مرتبط بالأرض. ولن يتطرق الكاتب لهويات أخرى تم إقصاؤها وتهميشها، إذ قام باحثون يهود بارزون في الفيلم الإسرائيلي، بعمل دراسات موسعة حول إقصاء وتهميش السفرديم والنساء، والناجين من المحرقة من هذه الرواية.

وفي النهاية، سيناقش الكاتب صحة اعتبار الأفلام الصهيونية، قبل الدولة وبعدها مباشرة، وثيقة تاريخية، أو ثقافية، أو أيديولوجية. وسيقوم بتحدي التصوّر الأساسيّ للأساطير الصهيونية، وهو التصور الذي ما زال التيار المسيطر والمهيمن في إسرائيل يعتمد عليه.

من مساق حول الدراما التكونية.

الفصل الأول

تطور الفيلم الصهيوني

سيركز الكاتب في هذا الفصل على دراسة تطوّر رواية الفيلم الصهيوني، من ناحية جذوره التاريخية والأيديولوجية، ومعايير مشروعيته كوثيقة تاريخية أو ثقافية، أو كونه انعكاساً لنفسية، أو هوية، أو رغبة وأسطورة أعمق.

الجذور الأيديولوجية والتاريخية للصهيونية

"إن عودة ظهور شعب تبعثر في العالم 2000 سنة، على شكل أمة،
تسجل مرة واحدة في التاريخ الإنساني.
الحركة السياسية (الصهيونية) التي قامت بأكبر الجهد لتحقيق هذا الإنجاز المذهل،
ظهرت وقت ظهور السينما، واستخدمت الوسيلة الجديدة منذ بداياتها تقريباً.
كانت تقصد تشكيل هوية قومية لم تكن قد وجدت بعد... كانت صناعة وثائقية ملوّنة بالبروباغاندا".
(الكاتب هيلل تريستر من الكتاب ص: 26)

ولدت الحركة الصهيونية من رحم التجربة الأوروبية-اليهودية في القرن التاسع عشر، "مدفوعة بردّة الفعل على التطلعات القومية ليهود أوروبا والغرب تجاه دولة يهودية، والهروب من معاداة السامية في أوروبا الشرقية" (ص: 21)، وأيضاً من العداء المتطرف في أوروبا الغربية الذي بلغ ذروته في المحرقة النازية.

وربطت الصهيونية نفسها بـ"التأكيد على الإيمان بالنبوءة المسيانية والمصير التاريخيّ للشعب اليهودي" (ص: 21)، من أجل دعم مطالبها في أرض فلسطين التاريخية. وارتبطت الحركة الصهيونية وولدت أيضاً من التطلعات الكولونيالية الاستشراقية الغربية، وشاركتها التطلعات الكولونيالية نحو الشرق.

بل مضت بعيداً، فالكولونيالية بسماتها التقليدية، تقوم على فرض القوة المباشرة للسيطرة على الشعوب الأخرى وثرواتهم، أخذت تتهاوى كأيديولوجيا مقبولة بعد الحرب العالمية الثانية، لكن الصهيونية نجحت في إنجاز طموحها الكولونيالي، ومضت أبعد كثيراً من الكولونيالية الكلاسيكية. ويرى رالف شونمان "أن ما يميّز الصهيونية عن بقية الحركات الكولونيالية هي العلاقة بين المستوطنين والسّكان الذين سيجري احتلالهم. الهدف المعلن للحركة الصهيونية لم يكن مجرّد استغلال الشعب الفلسطيني، بل تشتيته وطرده" (ص: 23).

ولكي تتمكن الصهيونية من تحقيق غاياتها الكولونيالية، عملت على نشر وترويج روايتها الأيديولوجية التي ترتكز إلى أساطير راسخة، "وكان المفتاح بالادعاء التوراتيّ حول "الأرض الموعودة، الذي يشكل عملياً ميثولوجيا فعّالة مشتركة مع الغرب المسيحّي، وفكرة الحصار المستندة إلى متلازمة متسادا، حيث ترسخ كلا الأمرين وبثيمات متكرّرة خلال "التاريخ اليهودي"، بوصفهما تعبيراً عن القوة في مواجهة الأعداء والشدائد" (ص: 24).

ومضى الباحث الإسرائيلي بن شاؤول، أبعد من ذلك "إذ اعتبر أسطورة الحصار أمراً مركزياً في التعريف اليهوديّ للهوية" (ص: 24)، والأسطورة المركزية، التي تعكس التطلعات الصهيونية، والتي تجاوزت إنكار الأوروبي للآخر، أو تهميشه النمطيّ، إلى المسح الكامل للآخر من التاريخ، وإلغائه، الذي يمكن لنا تلخيصه في ادعاء: "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض"، إذ تتضمن هذه المقولة كما يرى الكاتب، نظرة المستعمر وتبريره لمحورين أساسيين للوجود: الشعب والأرض التي يعيش عليها. وهذه الأساطير والرواية الأيديولوجية المميزة التي بنيت على استثناء الآخر "تم الاعتراف بها سياسياً كأداة فاعلة يجب أن يتم توجيهها نحو جمهورين: داخلي وخارجي معاً. داخلياً توجه هذه الدعاية من أجل تشجيع الهجرة إلى فلسطين، وخارجياً نحو جمع الأموال للشراء وإقامة دولة إسرائيلية "فاضلة"" (ص: 25).

ونشأت الرواية الصهيونية وتزامنت مع لحظة ولادة الصورة المتحركة، وكان الصهاينة سريعين في فهم إمكانيات استعمال وسيلة الفيلم الجديدة، بهدف خلق حلم مشترك.

وكان "توقيت تصوير ذلك الحلم، مع انعطافة حاسمة في تاريخ العالم إثر إعادة تشكيل قوى الإمبراطوريات القديمة، وظهور واحدة من أقوى وسائل الاتصال تأثيراً، عمل على دعم واحدة من أعظم النجاحات الدعائية (Propaganda) في التاريخ" (ص: 25-26).

الفيلم الصهيوني: وثيقة تاريخية أم ثقافية؟

"الفيلم الصهيونيّ، الذي يمكن اعتبار السينما الإسرائيلية المعاصرة وريثة له، كانت البروباغاندا قاعدة له. ومن المهم التأكيد على أن كلمة "بروباغاندا" كانت تستخدم بحريّة وقت مناقشة هذه الأفلام، ولم تكن تحمل أدنى لمحة من المدلول السلبي".
(هيلل، من الكتاب، ص: 30)

تأثرت الأفلام الصهيونية، التي تم إنتاجها قبل إنشاء الدولة، بالواقعية الاشتراكية، التي نمت في الاتحاد السوفييتي بعد الثورة، وهذا ناتج عن أن الغالبية من منتجي الأفلام كانوا مهاجرين من أوروبا الشرقية. وعرفت الأفلام بأنها صهيونية اشتراكية، وقد "صنعها مخرجون ومنتجون برعاية قوية من المنظمة الصهيونية العالمية، والصندوق القومي اليهودي، اللذين كانا يدركان موقعهما التاريخيّ، في البناء العمليّ لدولة صهيونية" (ص: 27).

وقدّمت الأفلام المأخوذة بفتنة الاستشراق، على أنها وثائق واضحة ومعاصرة وتاريخية من قبل المحاضرين الذين عرضوها: "نحن نعرف أن فلسطين واقعية جداً، وأن أصدقاءنا كانوا هناك، وتقاريرهم أثارت

مزيداً من الظمأ إلى معرفة أكثر للتطور، الذي يعتبر أيضاً ثورة تأخذ مكانها هناك. قليلون منا، على أية حال، حصلوا، أو قد يحصلون، على الفرصة العظيمة لزيارة البلاد. لهذا السبب، استدعينا العلم، وأحضرنا فلسطين لكم. تصوّروا إذن أنكم تجلسون على البساط السحري لساحر عربي، طلبنا منه أن يطلقنا إلى أرض إسرائيل. ماذا سنجد هناك. السينما لا تستطيع أن تكذب، وقد سعينا إلى أن نمنحكم صورة طبق الأصل تماماً لما سوف ترون. يهود مثلنا في العمل والمرح، يبنون في البلدات وفي القرى. . . " (ص: 27).

وبذلك كانت السينما لا تعبر عن الواقع، بل تجسيد بصري لواقع خرافيّ، وتطلعات إلى تحويل اليوتوبيا الصهيونية إلى أيقونة، مع نمط جديد مسبق لليهودي الجديد" (ص: 28).

سينطلق الكاتب من أن الأفلام الصهيونية، كانت جهوداً متضافرة لتصوير "واقع وهمي"، لذا من البديهي ضمن الواقعية الصهيونية هذه أن لا يتم تمثيل واقع آخر، حيث حضور الفلسطيني عرضي ولمهمة مجازية أكبر، لذلك كان غير ذي أهمية، ويمكن الاستغناء عنه.

في كتابه "ما هو التاريخ؟" يناقش كار، السلطة الموضوعية لحقائق تعتبر رئيسية في أطروحات المؤرخين حول التاريخ، ويرى أن تلك الحقائق "ليست معطيات موضوعية ثابتة ومنفصلة عن المؤرخين الذين اختاروها" (ص 29)

فالأمر تشكل عبر فعل المؤرخين في الاختيار والتسجيل، فعملية الاختيار هذه هي التي تصطفي لحظة ما أو حدثاً معيناً ليكون مهما وذا مغزى للأجيال. ويقول كار في هذا السياق: "إن الإيمان بوجود جوهر ثابت لحقائق تاريخية، توجد بشكل موضوعي ومستقل عن تفسير المؤرخين، مغالطة منافية للعقل، لكنّها أمر من الصعب التخلص منه" (ص: 29).

ويرى الكاتب عبد المعطي الجعبة أن جميع الأفلام، وبخاصة الأفلام الصهيونية، حتى تلك التي تعتبر أفلاماً وثائقية أو تقارير إخبارية يومية، وإن نظر إليها كحقيقة لا نقاش فيها، لا يمكن أن تكون موضوعية ومستقلّة، فالفيلم مهما كان نوعه، يعتبر عملية جماعية من الاصطفاء وبكل المقاييس.

ويثير إيان جار نقطة مهمة للتمييز: "بين الفيلم الذي يستخدم المادة الخام لدراسة التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس، وبين الذي يحاول أن يعيد تشكيل الفيلم الخام ليقبض على واقع تاريخي أو اجتماعي أو نفسي" (ص: 29-30).

فصانعو الأفلام الصهيونية الواقعية، لم يحاولوا قط التقاط واقع تاريخ أو اجتماعي أو نفسي، بل عملوا على ابتداع واقع خرافيّ يوتوبيّ عن أرض جرداء قاحلة تنتظر شعباً عظيماً ورائداً كي يأتيها ويستصلحها ويجعلها جنة. عندما كان هذا الأمر دعائياً كان إيجابياً، "ولم يكن هناك تنظيم خفيّ أو سلبيّ يرتبط به، كان ذلك ببساطة بيعاً للحلم الصهيوني الذي يمكن تحويله إلى واقع" (ص: 30).

لقد مولت الأفلام من قبل المنظمة الصهيونية العالمية والصندوق القومي اليهودي وبشكل علني، ولها غايات واضحة: العمل على إقناع يهود الدياسبورا بالصهيونية لزيادة الهجرة إلى فلسطين، وجمع التبرعات لإقامة الدولة. والأفلام الدعائية قبل قيام الدولة كانت تنسّق بدرجة عالية من الدقة، "وتنتج وتوزّع على جمهور صهيونيّ متلهف، إذ لم تكن هذه الأفلام مجرّد نزوة إبداعية عشوائية مقتصرة على عدد من الأفراد، بل كانت جهداً جمعياً عازماً" (ص: 30).

ويقول الكاتب إنه من المضحك وصف هذه الأفلام الصهيونية بصفة الحقيقة التاريخية، لكنه يتحدث أيضاً، عن أن لهذه الأفلام قيمة تاريخية؛ فهي لديها الكثير من المصداقية لإعلامنا عن الذين صنعوها، "والذين موّلوها، والجمهور الذي صنعت من أجله. وربما يكون أبرز ما تعلم عنه هو: من وما الذي تمت كتابته وتم تأطيره وعرضه عمداً؟" (ص: 30-31).

الفيلم الصهيوني: انعكاس لنفسيّة جمعية، أم حلم، أم أسطورة؟

"القوة السياسية والجمهور المتبرّع، تلاعبا بالسينما منذ بداياتها، وتحوّلا تدريجياً، في نهاية المطاف، إلى رقيب خفيّ ومحنّك، على جميع الأفلام الإسرائيلية".
(جاد نئمان، من الكتاب، ص: 35)

يحاجج سيغفرد كراكاور في أطروحته التي قام فيها بدراسة مجموعة من الأفلام السينمائية الألمانية سنة 1947، بأن "أفلام أية أمة تعكس عقليتها" (ص: 32). واعتمد في ذلك على أن الأفلام لا تعكس عقلية منتجيها فحسب، بل هي شاهد على نفسية جماعية أكبر، "وانعكاس لرغبات الجمهور الجماعية العميقة الذي أنتجت من أجله" (ص: 32).

وعلى الرغم من عيوب الدراسة، إذ كانت انتقائية في اختيار الأفلام، فإنها تعرض قضية مهمة وهي أن "أفلام أمة ما، لا تكفّ عن تكرار الرواية نفسها" (ص: 33).

ويتفق نئمان وإيلا شوحط، على أن الأفلام الصهيونية "على الرغم من اختلافها، بعضها عن بعض، إلى حدّ ما في النوع وفي التوجّه السينمائي، فإن هذه الأشرطة الإخبارية والأفلام تكرّر الرواية ذاتها، التي يمكن اعتبارها بمثابة حكاية تعليمية رمزية لتحقيق الصهيونية في فلسطين" (ص: 33).

وإن كان الآخر الفلسطيني قد تبدل تمثيله من التهميش ما قبل الدولة، إلى الأصلاني العدواني بعد قيام الدولة، "فإن الرواية تستمرّ في تكرار الموتيفات والأفكار ذاتها طوال الوقت" (ص: 33)، حيث تتحدث إيلا شوحط عن أن هناك تبدلاً بسيطاً بين أفلام ما قبل الدولة وأفلام ما بعدها.

ويقول الكاتب الجعبة، إن الأفلام الصهيونية كانت أكثر من مشروع جمعيّ، فهي "قامت على شيفرة مهيمنة أملتها عملية الإنتاج بقدر ما أملاها الجمهور" (ص: 34).

فالرواية الصهيونية، كانت عقيدة مكتوبة بإتقان كبير، ولها آثارها بعيدة المدى.

وتسمي إيلا شوحط هذه الشيفرة بـ"الشيفرة المؤسسة"، وتطرح فيلم الطليعي "ناثان أكسيلرود، فلسطين 1927" مثالاً.

فالفيلم كان أول محاولة لفيلم روائي، ولكنه لم يستكمل قط، بسبب تدخل الرقابة الصهيونية، وتوقف الممولين عن دعمه، فالفيلم يصور مصاعب أحد الطلائعيين اليهود، يسقط في الشارع تعباً وإرهاقاً، واعتبر ذلك انحرافاً عن الرواية الصهيونية، فأي "تصوير سلبي بمثابة خيانة للرسالة وللأيديولوجيا الصهيونية" (ص: 34)، بل إن الصحافة في ذلك الوقت، اتهمت أكسيلرود بأنه لا سامي، مع أنه اعترف بصراحة قائلاً: "أرى نفسي أولاً صهيونياً، ثمّ بعد ذلك فقط سينمائياً" (ص: 34).

فعملية إنتاج الأفلام الصهيونية كانت تحت سيطرة الممولين والمنتجين، بل أيضاً من أجل جمهور صهيونيّ واع داخل فلسطين وخارجها.

ويتحدث نئمان عن أن الأيديولوجيا الصهيونية، والتحكم السياسي، والتلاعب في الإنتاج داخل السينما الإسرائيلية، لم يكن لها تأثير في الماضي فحسب، بل ما زال لها ذلك التأثير حتى اليوم" (ص: 35).

ويؤمن المؤلف بأن الأفلام الصهيونية، قديماً وحديثاً، تتبنى أيديولوجيا محددة، ولها تطلعات واضحة، هي تطلعات الصهيونية بكل تأكيد، وأن الذين أنتجوا هذه الأفلام، تقاسموا حلماً مشتركاً وواعياً، هو إقامة الدولة اليهودية، ويقصد الصندوق اليهودي العالمي والوكالة اليهودية، ولكنه يتساءل: هل تقاسمت الأفلام حلماً مشتركاً مع الجمهور الذي أنتجت من أجله؟

ويجيب أن إيلا شوحط ونئمان وغيرهما، بينوا أن الرواية الصهيونية الأساسية "كانت وما زالت تمثيلاً يهودياً أوروبياً غربياً بطريركياً، لم يقم باستبعاد اليهود السفرديم الشرقيين فحسب، وبخاصة النساء منهم، وإنما استبعد فيما بعد أيضاً، وفي فترة ما بعد الدولة، الناجين من الهولوكوست" (ص: 37).

إذن، لم يكن ذلك حلماً شعبياً مشتركاً، بل هو "فنتازيا كولونيالية استشراقية خالصة، ترفض تمثيل أية هوية يمكن أن تنتقص من الأسطورة الصهيونية اليوتوبية الحصرية" (ص: 38).

من ورشة الطفولة المبكرة التي نظمها المركز في قاعة جمعية الهلال الأحمر في البيرة.

الفصل الثاني

تمثيل الأرض و"الآخر" في الفيلم الصهيوني

يعرض الكاتب في هذا الفصل تحليلاً لثلاثة أفلام صهيونية ما قبل قيام الدولة، وفيلماً واحداً "التل 24 لا يجيب" (أمريكا/ إسرائيل 1954) ما بعد قيام الدولة.

فيلم "هذه هي الأرض" (باروخ أغاداتي، فلسطين 1935)

"منذ خمسين عاماً جاء الروّاد الأوائل إلى فلسطين ليطالبوا بعرقهم ودمهم بالأرض الجرداء التي تستثمرها الملاريا. الصعوبات التي لا تروى كانت كثيرة، لكن إرادتهم التي لا تقهر لم تنكسر، وتضحياتهم جعلت الصحراء تزدهر ثانية. على خطواتهم، تسير الآن آلاف لا تحصى من الرجال الشجعان والنساء، يمهدون لإقامة وطن قومي يهودي، منارة من ضوء لشعب مضطهد، ومساهمة عظيمة في التقدم الاجتماعي للجنس البشريّ".
(العنوان الافتتاحي في: هذه هي الأرض)

يعتبر أول فيلم وثائقي دراميّ، واستخدم بحرية لقطات من أشرطة الأخبار والوثائق الأخرى التي أنجزت. واعتمد فيه أسلوب ربط لقطات الوثائق مع تسلسل درامي بشكل متقن "لتوسيع تأثير واقعيّ يستطيع الجمهور من خلاله، أن يبرّر، بالمعرفة، ذلك التواطؤ مع الأسطورة العامة ليوتوبيا واقعية. خلال 52 دقيقة يتمكّن الفيلم من أن يلخّص إلى حد كبير، جميع عناصر الرواية الصهيونية، وهو يكشف العلاقة العلنية للأفلام بجمهورها" (ص: 44).

ويحتوي العنوان الافتتاحي في "هذه هي الأرض"، على العناصر الأساسية للرواية الصهيونية: ادّعاء الأصالة، حياة فعلية، بطولة الرواد، الصحراء القاحلة تزدهر، المطالبة بالأرض عبر مرجعيات توراتية، المثابرة والصبر، "قيمة تعب الرواد الصهاينة، الأرض التي تصوّر غير مضيافة وعدائية وفي حاجة إلى رعاية، التنوير "العظيم" للمتحضّرين، خلفية لأرض خالية غير مأهولة" (ص: 45).

والفيلم عمل من أجل جمهور لم يكن مطالباً بمتعة المشاركة في حلم وحسب، بل يتضمن نداء إلى الجمهور اليهودي ليعرف واجبه الصهيوني، "على هذه الأرض ترتفع أغنية أمّة تولد من جديد. الشباب اليهودي من جميع أنحاء العالم ينضم إلى جحافل اليهود للمساعدة في تحرير الأرض" (ص: 46).

أما العربي، فتأتي صورته يقود جملاً، ولا تمنحه الكاميرا لقطة قريبة ليبقى وجهه محذوفاً. والفيلم لا توجد فيه معالم عن وجود مقاومة حول ملكية الأرض، والصراع يقدم رمزياً، حيث تظهر غيوم ثم عواصف وأمواج تعود إلى الصحراء" (ص: 47).

ويظهر مستوطن، يعمل بكد وجهد، يسقط على الأرض، "ويذوب جسده في التربة المرحّبة به، من خلال عملية مزج، في اللحظة ذاتها يسرع مستوطن آخر ليتسلّم المحراث، ويستمر في العمل، مع الإشارة إلى التضحية المقدّسة لهؤلاء الصهاينة الأوائل، وإلى كفاءتهم أيضاً" (ص: 47-48).

فالصراع، هنا، هو مع عناصر الطبيعة، ما يومئ إلى عدم وجود سكان أصليين.

ويقدم الفيلم صوراً لآثار قديمة من مواقع فلسطينية عدة، حيث كل الآثار غير معلومة، إلا أثراً واحداً وضع له نصب "بقايا معبد يهودي، في الجليل" فالتاريخ هنا تاريخ يهودي لا غير.

وتظهر لقطة طويلة، لفارس يلبس الملابس العربية التقليدية السوداء مثل حصانه، يتقدم مهدداً نحو الكاميرا، وهي صورة نمطية للعربي في الفكر الكولونيالي. ويمضي الفارس نحو الصحراء، ويظهر العنوان "أرض مهجورة-لا صوت سوى أجراس الجمال".

ثم يتبع العنوان بلقطة قريبة للجمل، فالعرب الفلسطينيون الأصليون يقدمون كعابري سبيل، ومتوحشين، لا يرتبطون بالأرض، وهم طارئون لا يستحقونها، بعكس المستوطنين القادمين الذين يزرعون أول شجرة رمزية في الأرض الجرداء.

فيلم "هذه هي الأرض" يقدم الرواية الصهيونية المؤسسة، وقد

من فعاليات مشروع توظيف الرسوم المتحركة في التعليم.

تجسدت بصرياً في تصويره أرض فلسطين قاحلة، خالية من السكان إلا من البدو العدوانيين، مقابل اليهودي صاحب الأرض، الذي يعود إليها بعد ضياع أربعين عاماً في الصحراء ليجعل منها جنة.

فيلم "عوديد التائه"
(حاييم هالاشمي، فلسطين 1932)

"جاء تقديم السكان الأصلانيين . . . نمطياً، فهم داكنون، بدائيون ومتوحشون".
(الكتاب، ص: 52)

فيلم صامت يوصف بأنه أول فيلم روائي صهيوني طويل، وهو من إنتاج عبري محليّ. قصته عبارة عن رحلة لأطفال مدرسة من الكيبوتس، يرافقهم سائح أمريكيّ يريد التمتع بمعرفة الأرض كغريب، وغير متآلف مع الطبيعة، لكي يبرز الفيلم حاجة الأمريكي للتعلم من الروّاد الصهاينة.

يضيع عوديد عن زملائه، ويعرض لنا الفيلم تجواله في الأرض، وقوته ومقدرته على العيش، حيث يمسك عنزة ويرضع من حليبها.

وفي المشهد الأول الذي يظهر فيه عربي، يكون عندما يحاول السائح تقليد عوديد، فيحاول إمساك عنزة، فتراه امرأة بدوية، ويظن البدو أنه لص، فيقومون باختطافه، ويخبر عوديد فريق البحث عن ذلك، فيقوم المستوطنون بإرسال شخص واحد للتفاوض مع البدو، لتوضيح سوء الفهم وإطلاق سراح الأمريكي.

السائح الأمريكي وكراعي بقر حقيقيّ، يخلص نفسه من الأسر بتمزيق الخيمة بسكين، وهو مشهد ينتمي للنوع الهوليودي الغربي. ويشير ذلك إلى غباء السكان الأصلانيين الذين يعجزون عن ربط شخص يظنون أنه سارق.

ويلاحظ هنا أن جميع البارعين والمتفوقين هم من الغربيين والبيض، ويرتدون ملابس فاتحة الألوان، بعكس السكان الأصليين، فهم داكنون، ومتوحشون. وظهر في الفيلم مشهد لرجل بدوي يصرخ بامرأة راعية، تعمل وهو لا يعمل شيئاً، حيث يظهر هنا التصور الاستشراقيّ النمطي، حيث النساء الشرقيّات يحتجن إلى المساعدة والإنقاذ من رجالهن الأغبياء والكسولين.

وتوجد لقطة لصورة الأرض في الكيبوتس خصبة ومزدهرة، مقابل الأرض القاحلة للبدو.

وعندما تظهر صورة لقرية فلسطينية أصلية خصبة تكون متصلة بالكيبوتس، ليعني ذلك أنه نتيجة التأثير الحضاريّ والتعليميّ للمستوطنين الصهاينة على السكان الأصليين.

صابرا
(الكسندر فورد، فلسطين-بولندا 1933)

"وهكذا يتمّ إنقاذ المستوطنين،
وينتهي الفيلم بمزارع غاضب مستعدّ للثأر من المختار،
بعد أن يسود السلام مع المهاجرين الجيران الذين لم يخطئوا".
(من الكتاب، ص: 58)

وهو أول فيلم روائي طويل ناطق بالعبرية، وهو كالأفلام السابقة، يقدم مشاهد للأرض المهجورة التي زرعها المستوطنون ويطالبون باستعادتها.

في البداية يظهر رجل هو المختار وزعيم القرية، وهو يرحب باليهود الذين اشتروا الأرض المجاورة ويخاطبهم بلفظة سيدي، التي تعني زعيم بالعربية. ونرى هنا لقطة قريبة لوجه المختار، وهي لقطة متعمدة لتبين للمشاهدين أن تعبيرات وجهه تكذّب ما يقول، "مؤسسة بذلك النظرة الاستشراقية حول المواطن الأصليّ، كشخص ملتوٍ وغير موثوق" (ص: 58).

القصة تبين لنا أن المختار يخدع القرويين الفلسطينيين، ويوهمهم أن اليهود تسببوا في الجفاف الذي أصاب قريتهم، لأنه اكتشف أن المهاجرين اليهود الجدد سوف يوفرون الماء مجاناً للجميع، وبالتالي سيضعفون نفوذه المالي وسيطرته على الفلاحين.

وفي اللحظة التي يقرر فيها المزارعون الفلسطينيون شن حرب على المستوطنين الأبرياء الذين لا يعرفون ما يدبر لهم، يخبر صبي فلسطيني الفلاحين أنه رأى المختار يغلق الماء عند مصدر البئر.

"وهكذا يتمّ إنقاذ المستوطنين، وينتهي الفيلم بمزارع غاضب مستعدّ للثأر من المختار، بعد أن يسود السلام مع المهاجرين الجيران الذين لم يخطئوا" (ص: 58).

في الفيلم لا يكون الصراع بين الفلاحين الأصليين والمستوطنين الجدد، بل صراع داخليّ مع الزعماء العرب السارقين والفاسدين، الذين لا يمكن الوثوق بهم "وهو التقديم الاستشراقيّ الكلاسيكي للتناقض بين المواطن الأصليّ الطيب المستسلم المتعاون، والمواطن العدوانيّ الطمّاع، الذي يرغب في منع التطور، ولا يهتمّ إلا بحماية مصالحه الفاسدة" (ص: 58). وصورة الفلسطيني تتناقض مع الصورة الحضارية للمستوطنين. فالعرب يشاركون في رقصات حرب وهمية، ويصلّون من أجل نزول الغيث، مع مدلولات سحرية، بينما المستوطنون يحفرون بئراً للماء. والعرب يتناولون طعامهم مثل البرابرة على الأرض وبأيديهم، ولكن المستوطنين يأكلون بشكل متحضر بالشوكة والسكين.

أما بالنسبة للمرأة الفلسطينية، فظهرت وهي ترقص بجرار الماء، مع وشم فوق جبهتها وخاتم في أنفها، وتقدّم كسلعة تباع وتشترى، أما المرأة المستوطنة فهي مساوية للرجل وترتدي ملابس أوروبية.

وتحقير الفلسطينيين يتم بشكل نمطي، في اعتراف المختار، بقوله: "نحن شعب بربري فقير" (ص: 59). بل أسوأ من ذلك، عندما يعترف أحد الفلاحين "أنهم سيكونون أفضل عندما يتولى المستوطنون الحكم، ويقدمون الماء مجاناً لكلّ الناس، وذلك في عرض رمزي لنهاية طغيان القائد العربي" (ص: 59).

والطبيعة الحصرية للرواية الصهيونية ركّزت "على عقيدة مجتمع اشتراكيّ، يعلن أن العمل الزراعي مهمّة يهودية مقدسة تستحق الولادة الجديدة "لليهودي الجديد" داخل دولة صهيونية" (ص: 61). وما خلا ذلك كان عَرَضياً وغير ذي صلة.

وفي الفترة بعد قيام الدولة، أصبح هناك واقع مختلف، "وبينما بقيت العناصر الأساسية في مكانها، حدث تغير ملحوظ في التشرّد داخل الرواية" (ص: 61).

من ورشة الطفولة المبكرة التي نظمها المركز في قاعة جمعية الهلال الأحمر في البيرة.

التل 24 لا يجيب
(ثورولد ديكنسون، أمريكا/إسرائيل 1954)

"يوحي الأسلوب المتسلسل للفيلم، الذي يروي كلّ واحدة من قصص الأبطال الرجال الثلاثة، بكل بساطة بأنّ وراء كلّ جنديّ صهيونيّ قصة تستحق أن تروى. وبعكس ذلك، يصوّر العرب ككتلة من جمهور لا تمييز فيه، دون قصة، أو تاريخ، أو قومية، أو قيمة".

(من الكتاب، ص: 65)

فيلم روائي طويل، ناطق باللغة الإنكليزية، وهو من أفلام البطولة لزمن ما بعد قيام الدولة.

وأنتج الفيلم لغاية "التوجّه إلى الجمهور الغربي، لتنوع جنسيات الموجة الجديدة من المهاجرين، وهي حقيقة لم يهملها الترشيحان الفخريان للفيلم في مهرجان كان السينمائي" (ص: 62).

بعد إنجاز حلم الدولة، لم يعد التركيز يتم على الأفكار الأصلية للصهيونية، من أن الأرض جرداء وخالية من السكان، وأن اليهود جعلوها تزدهر، بل في ظل الواقع الجديد، عبر الفيلم عن الأفكار الجديدة: العرب يجب أن يطردوا، الأرض بأكملها تمت السيطرة عليها. وأبرز التغيرات كان "تقديم الآخر الأصلي، الذي يحتاج الآن إلى ترسيم للحدود بين البدائيّ الأصليّ، الطيب/السيئ، والعدو العدوانيّ" (ص: 62).

يبدأ الفيلم وينتهي بموت أربعة من الجنود فوق التل 24، الذي تعيدنا التسمية إلى أسطورة الأرض غير المسكونة، بحيث أن التل لا يحمل اسماً. والتل يظهر وكأنه حدود بين تلال قاحلة وواد خصيب.

والجنود هم: أيرلندي كاثوليكي، يهودي من الصابرا، يهودي أمريكي، امرأة جندية من اليهود الشرقيين "السفرديم". وهم مستعدون للموت من أجل الدفاع عن إسرائيل في معركة السيطرة على التل 24.

يستخدم الفيلم أسلوب الفلاش باك في رواية قصص الجنود.

ويقدم العرب كأفراد في خمس مرّات، ويصور أربعة منهم على أنهم متوحشون وعدائيون، أما الخامس فيصور أنه العربي الأصلي الطيب، حيث يعيش في قرية درزية، ونرى ونسمع في لقطة امرأة درزية تغني بالعربية والعبرية، لتخبرنا هذه اللقطات أن الدروز أفضل من العرب، فهم مواطنون طيبون، ويمنحون صفة الحلفاء، ومع ذلك، فإنهم ما زالوا في مرتبة أدنى من أن يمثلوا أنفسهم، ولكن يقال عنهم طيبون لإظهار دونية العرب الآخرين.

وأدى دور الرجل الأيرلندي، الممثل الأيرلندي إدوارد مولهير، والرجل الأمريكي، مايكل ويغر الأمريكي، واليهودي الصابرا الإسرائيلي من أصل أوروبي، أريك لافي.

وتقول إيلا شوحط عن ذلك بوضوح: "حيلة صممت جزئياً لمنح الأفلام فحوى تعليمية مستساغة للجمهور الغربي من خلال حميمية مفترضة وتعاطف الـ"نحن" في مقابل الـ"هم"" (ص: 66).

الفيلم سجل تطوراً في تصوير العرب من سكان بدو عابري سبيل إلى أعداء محدّدين، ولكن لا كفلسطينيين أصلانيين، بل كعرب يجيئون من حدود الصحراء من مصر والأردن ليطالبوا بأرض ليست لهم.

ويظهر ذلك جلياً بالضابط الأردني الذي يقول: إنه ما دام الجنود الإسرائيليون قد قتلوا عند التلّ، فإن التل عربي. "هذه المطالبة تردّ بإعلان السلطة التي لا خلاف عليها، لضابط الأمم المتحدة الفرنسيّ، أن التلّ 24 إسرائيلي، وذلك عندما يجد العلم الإسرائيلي" (ص: 70). إذ جثت الجنود الذين حاربوا من أجل إسرائيل على التلّ، تعطي مبرراً لكون الأرض إسرائيلية، وذلك لأنه لا وجود لجثث أخرى هناك. "تضحيتهم هي التضحية الوحيدة، وهم يصوّرون كضحايا وحيدين في المعركة، ولذلك يستحقون الأرض" (ص: 70).

وكنا نرى في أفلام ما قبل ولادة الدولة التضحية تتم بالعمل والجهد ضدّ عناصر الطبيعة، أما في الأفلام بعد قيام الدولة، فأصبحت التضحية تتم في مواجهة كتل عربية مجاورة وعدائية.

ونرى في الفيلم تجاهل الفلسطينيين الأصلانيين الذي يحاربون الجنود الصهاينة، حتى في الموت، فالعدو لا يستحق أن يمثّل، وهنا عودة

للأسطورة المشروخة حول الأرض المهجورة. والصراع في الفيلم لم يتم مع السكان الأصلانيين، بل مع جيران عرب عدائين يعارضون الجهود الصهيونية.

وخاتمة الفيلم تبرز النجاحات التي حققتها الريادة الصهيونية في عملها الدؤوب للسيطرة على الأرض الخالية القاحلة، وتمهيدها لبناء مدن جديدة.

ومن الغريب أن الفيلم صور مواقع مدينية حضرية، ولكنة لا يطرح السؤال عمّن طور هذه المدن القديمة؟ ومن عاش فيها؟ حيث لا ذكر للعرب الأصلانيين وحياتهم الحضرية، فالعرب الذين ظهروا في الفيلم صُوّرا على أنهم غير مرتبطين بالأرض، عربيّ زائر، يحيا في فندق، جنود عرب من دول مجاورة وصحراوية يطالبون بأرض ليست من حقهم. "العرب الأصليون الوحيدون الذين يتمّ تصويرهم بوضوح هم الدروز، الذين يقدّمون في غياب أيّ صراع لهم مع الإسرائيليين" (ص: 71). أما الآخرون، فهم كتل غير معروفة، مجهولة، دون هوية مميزة.

خاتمة

"علينا أن ندفع السكان المفلسين إلى ما وراء الحدود بتوفير وظائف في البلاد التي ينتقلون إليها، مع رفض توظيفهم في بلادنا. عمليتا المصادرة ونقل الفقراء يجب أن تتما معاً بتكتم وحذر"
(ثيودور هرتسل)

يثبت الكتاب أن الأفلام الصهيونية، على الرغم من اعتبارها وثائق تاريخية وثقافية متجرّدة، كانت مسخرة لخدمة المشروع الصهيوني للاستيلاء على فلسطين، عبر إعادة الكتابة البصرية لتاريخ أرض فلسطين وترحيل سكانها.

وإن الرواية الصهيونية البصرية لا تزال لغاية اليوم، تستمر في التنميط السلبيّ للعرب والفلسطينيين خصوصاً، ولكن بطريقة أكثر مكراً ودهاءً. وتقوم على عقيلة عنصرية، إنهم متفوقون ومن عرق أرقى. وإن تجاهل وتهميش الفلسطينيين من خلال الأفلام الصهيونية قبل وبعد قيام الدولة وحتى الآن، هو تمثيل أيديولوجي وأسطوري لا بد منه للتطلعات الصهيونية لدولة يهودية خالصة، وما عودة الحكومة الحالية للحديث عن دولة اليهود الخاصة، وعن سياسة الترانسفير الصهيونية، إلا دليل لا يقبل الشك على أن الطموحات الصهيونية في التخلص من الشعب الفلسطيني لم تنتهِ بعد.

وكما قالت الكاتبة نوريث غورتس في كتابها حول الرواية في السينما الصهيونية "من يهودي إلى عبري"، فإن هذه الأفلام "جهد سينمائي لإقناع الإسرائيليين، وكذلك الآخرين، بعدالة المشروع الصهيوني، وذلك بالتعبير-مباشرة وبكل وضوح- عن الرواية الصهيونية" (ص: 76).

ويتساءل الكاتب الجعبة في النهاية، إلى متى سيبقى الجمهور الإسرائيلي، والجمهور الغربي في دائرة الاستقبال الإيجابي لهذه الرواية الأسطورية والمشبعة بالأيديولوجيا؟ وإلى متى يستمر هذا التواطؤ في استبعاد الشعب الفلسطيني وتهميشه؟

لقد آن الأوان ليفهم الإسرائيليون خاصة، والغرب عامة، أن في هذه الأرض "فلسطين" شعباً لم ينسَ، ولن ينسى، وأن له ذاكرة حية لا تموت، ولا تزال لدية القوة والإرادة ليبقى ويعود.

الكتاب قيم وثمين، ويستحق القراءة، كي نعرف من نجابه.

كاتب يقيم في رام الله

من إحدى زيارات المعلمين البريطانيين إلى المدارس الفلسطينية.