الفصل الرابع

الأرشيفات التي غُنِمت في بيروت، ١٩٨٢

أ. الأرشيفات التي غُنمت في بيروت والإدارة الكولونياليّة

تأسّست في سنوات الستين في لبنان مؤسّسات فلسطينيّة تمحور عملها حول الأبحاث والدعاية والتوثيق التاريخيّ. مثالُ ذلك مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة (١٩٦٣) ومركز الأبحاث الفلسطينيّ (١٩٦٥، فيما يلي: مركز الأبحاث»). وقد تشكّلت هذه الثورة، أيضًا، في مجال الفنون البصريّة: ففي عام ١٩٦٧ بدأت سينمائيّة فلسطينيّة اسمها سلافة سليم جاد الله، كانت قد أنهت دراستها للتوّ،[١٤٢] بتوثيق

---

١٤٢ كانت سلافة سليم جاد الله فلسطينيّة من سكّان عمّان، وخرّيجة المعهد العالي للسينما في القاهرة، ومن طلائعيّات السينما الفلسطينيّة الثوريّة. وكانت أيضًا أوّل سينمائيّة فلسطينيّة. وقد اصيبت جاد الله برصاصة في رأسها أثناء توثيق الفدائيّين (١٩٦٩)، ونتيجة لوضعها الصحيّ والمكوث طويلًا في المستشفى اضطرّت لاعتزال النشاطات، وتوفيت عام ٢٠٠٦. المعلومات عن جاد الله مأخوذة من محادثة سكايب أجريتها مع خديجة حباشنة، وهي سينمائيّة ومن مؤسسي الأرشيف والسينماتيك الفلسطينيّ الأول في مؤسسة السينما، ٢٢/ ١١/ ١٥ ومن شحرور ٢٠١٢. في المقابل، يدّعي خليفي وچيرتس أنّ جاد الله درست في القاهرة موضوع التصوير واسمها يظهر في كتابهما بشكل مختلف: سلافة جاد الله مرسال (خليفي وچيرتس ٢٠٠٦, ٢٤).

الشهداء بصور فوتوغرافيّة (ستيلز). وقد عملت بشكل مستقلّ وحمضّت الأفلام في مطبخ بيتها وبعد فترة قصيرة (١٩٦٨) انضمّ إليها سينمائيّون شباب آخرون: هاني جوهريّة[١٤٣] ومصطفى أبو علي(التصوير رقم ٤٨أ و٤٩ب).[١٤٤] وكان هؤلاء سينمائيّون أنهوا دراساتهم للتوّ، والتقوا في الأردن وبدؤوا النقاش في إمكانيّة دمج السينما والتصوير الفوتوغرافيّ في النضال الفلسطينيّ. كانوا مبدعين فردانيّين وطلائعيّن وأصحاب وعي وطنيّ وبصريّ وتاريخيّ وكانوا يتحلّون ببُعد النظر. وقد انضموّا إلى مكتب «فتح» في عمّان وأسّسوا «قسم التصوير». في البداية تركّزوا في التقاط الصور الفوتوغرافيّة وواجهوا مشاكل مثل النقص في المعدّات الجيّدة ومكان للعمل، واضطرّوا لتحميض الأفلام في مطبخ المكتب الإعلاميّ التابع لفتح. وقد التقطوا الصّور في معركة الكرامة، ومعارك أخرى للفدائيّين، ونشروا هذه الصور والتصاوير في أرجاء العالم. وقد نُظّم المعرض الأوّل في داخل خيمة كبيرة في مخيم الوحدات للّاجئين بالقرب من عمّان، وتنقّل في أرجاء العالم العربيّ، وقد شقّ الطريق أمام تطوّر توثيق الكفاح المسلّح. وبتأثير من جوهريّة وأبو علي بدؤوا بعد فترة بتصوير أفلام سينمائيّة وغيّروا اسم القسم إلى وحدة «أفلام فلسطين»

---

١٤٣ فلسطينيّ، من مواليد البلدة القديمة في القدس، ١٩٣٩. توفي أثناء توثيق النضال في تلال طورا في جنوب لبنان، يوم ١١/ ٤/ ١٩٧٦.

١٤٤من مواليد المالحة في فلسطين، ١٩٤٠. في أعقاب صدمة مجزرة دير ياسين لدى السكّان الفلسطينيّين، انتقلت العائلة إلى بيت لحم وفي النهاية استقرّت في عمّان (١٩٥٢). درس العمارة في بيركلي (١٩٦١)، وبمساعدة منحة من القنصليّة البريطانيّة ووزارة الإعلام الأردنيّة، واصل دراسته في كلية لندن للسينما التقنيّة (١٩٦٦-١٩٦٧، وهي اليوم: The London Film School). توفي عام ٢٠٠٩.

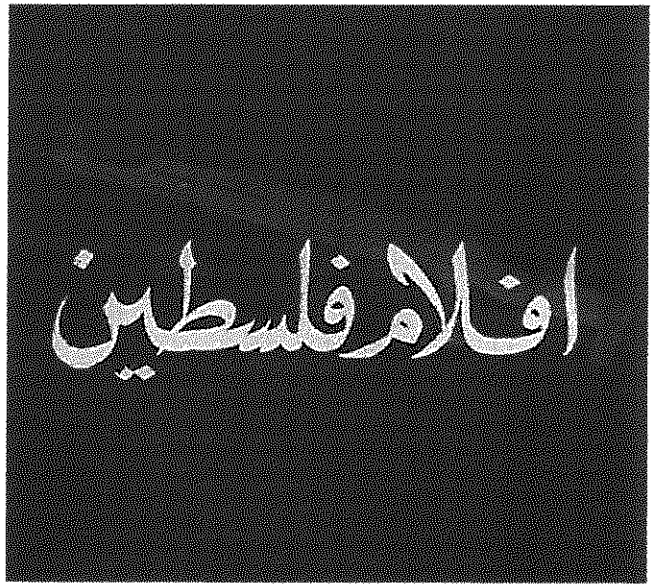
٤٨(أ)

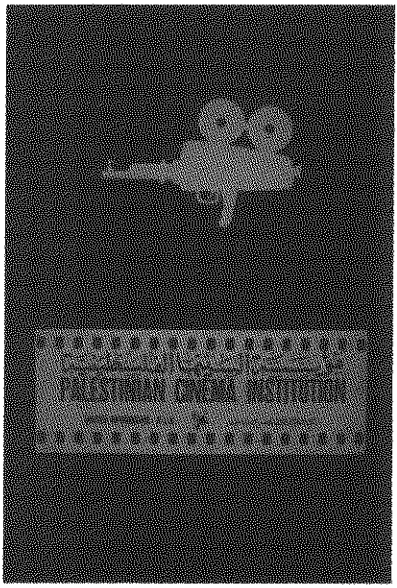
أفلام فِلَسطين، الشعار الأول الذي غير عام ١٩٧٤

٤٨(ب)

مؤسّسة السينما الفِلَسطينية، ملصق

ينشر بلطف من خديجة حباشنة





(التصويرة رقم ٤٩أ).[١٤٥] وكانت الغاية من «أفلام فلسطين»[١٤٦] توثيق الأحداث والدعاية الترويجيّة وتقديم الخدمات للصحافة بالسينما والتصوير الفوتوغرافيّ. وفي أعقاب أحداث أيلول الأسود (١٩٧٠) انتقلت الوحدة إلى بيروت، وفي عام ١٩٧٤ غيّرت «وحدة أفلام فلسطين» اسمها إلى مؤسّسة السينما الفلسطينيّة، وفيما يلي «مؤسّسة السينما» (التصويرة رقم ٤٩ب).[١٤٧]

أضحى نشاط وحدة أفلام فلسطين/ مؤسسة السينما في بيروت، في المجال السينمائيّ، بارزًا ومتشعّبًا وطلائعيًّا ومهماً جدًّا. وقد أدّى ذلك إلى تأسيس جهات أخرى عملت على

---

١٤٥ المعلومات عن وحدة أفلام فلسطين، التي غيّرت اسمها لاحقًا إلى مؤسّسة السينما الفلسطينيّة، كما سأبيّن، وعن المبدعين المختلفين المذكورين أعلاه، من خلال لقاءات أجريتها مع خديجة حباشنة في ١٢ و١٣ آب ٢٠١٣، ٢٥/ ١٠/ ١٥، و١٥-١٧ كانون الأول ٢٠١٥، ومحادثات سكايب ومراسلات كثيرة معها كما سأذكر لاحقًا؛ ومحادثة مع أبو ظريف، من مؤسّسي مؤسسة السينما، في ٨/ ١١/ ٢٠١٥ ومراسلات معه كما سأذكر لاحقًا؛ ومن: الإعلام الموحّد ١٩٧٦، وشحرور ٢٠١٢،
Al-Hassan 2004, Jacir 2007a, 2007b, Habashneh 2008, Buali 2012, Denes 2014, Palestine Film Foundation 2014، خليفي ٢٠٠١، خليفي وچيرتس ٢٠٠٦، ومن معلومات إضافيّة سأذكرها لاحقًا. ويذكر خليفي أيضا «أبو هنود»، فلسطينيّ من مواليد ١٩٤٤، كأحد مؤسّسي وحدة أفلام فلسطين (خليفي ٢٠٠١، ١٨٠).

١٤٦ وهي تظهر في أماكن مختلفة بمسمّى «قسم السينما والتصوير»، كونهم استمرّوا بالتقاط الصور الفوتوغرافيّة إلى جانب السينما. يُنظر إلى «الإعلام الموحّد»، ١٩٧٦ ومحادثة سكايب مع حباشنة يوم ٢٩/ ١٢/ ١٥.

١٤٧ تقول حباشنة إنّهم لم يبدؤوا باستخدام تسمية أفلام فلسطين إلّا بعد أن بدؤوا بإنتاج أفلام سينمائيّة. وحتى ذلك الوقت، وكما تقدّم، كانوا ينشطون في مجال التصوير الفوتوغرافيّ. وقد تبنّوا تسمية «مؤسسة السينما» بعد أن بدأت أفلامهم تشارك في المهرجانات. من محادثة سكايب مع حباشنة والمذكورة في الحاشية ١٤٦ أعلاه. في أفلام مختلفة، مثل فيلم «ليس لهم وجود» لسنة ١٩٧٤، والذي أخرجه مصطفى أبو علي، تظهر اسم الوحدة: أفلام فلسطين وأيضًا مؤسسة السينما.

٤٩(أ)

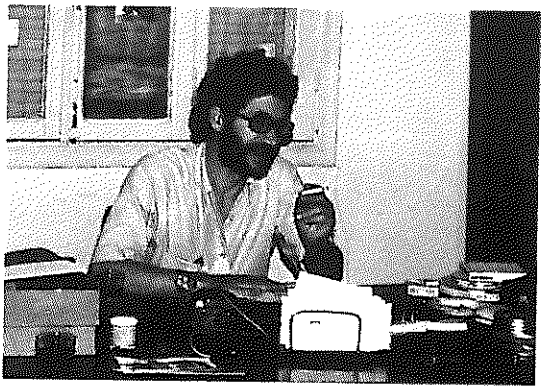
سُلاف جاد الله وهاني جوهريّة، ١٩٦٧-١٩٦٨

تُنشر الصورة بلطف من خديجة حباشنة

٤٩(ب)

مصطفى أبو علي في مكاتب مؤسّسة السينما الفِلَسطينية، ١٩٧٣-١٩٧٤

تُنشر الصورة بلطف من خديجة حباشنة



استخدام التمثيل البصريّ، وخصوصًا في السينما، لغايات تتعلّق بالنضال الفلسطينيّ. ويكتب خليفي وچيرتس، مثلًا، عن اللجنة الفنيّة للجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين، وعن لجنة الفنون التابعة للجبهة الديمقراطيّة (خليفي وچيرتس ٢٠٠٦، ٢٥)، اللتين تأسّستا من خلال إدراك قوّة الصور والتصاوير، السينمائيّة والثابتة، في الإعلام الجماهيريّ، والفائدة التي ستتأتّى من تجنيدها للنضال الوطنيّ (Sela 2017b). ونتيجة لهذا، طرأ ازدهار على السينما المجنّدة التي نشرت الأفكار الوطنيّة والقوميّة، وانضمّت إلى حركة أوسع وأكبر، هي حركة السينما الثالثة (Third Cinema Movement). وشكّلت هذه الحركة بديلًا للسينما الكولونياليّة وبحثت عن لغة ووسائل تعبير جديدة مناهضة للكولونياليّة (Buali 2012، المصدر السابق). وقد ازدهرت، كذلك، أجزاء أخرى من الثقافة البصريّة، وتحوّلت بيروت إلى مركز مهم للإبداع والبحث الفلسطينيّين. نذكر هنا خديجة حباشنة، وهي طبيبة نفسانيّة عياديّة من الأردن وعضو في مجموعة مسرح أردنيّة، والتي تزوّجت من أبو علي وانتقلت معه إلى بيروت (التصويرتان رقم ٥٠أ و٥٠ب). وهناك أنشأت أرشيف مؤسّسة السينما الذي حُفظت فيه الأفلام والصور التي أُلتقطت. وفي الوقت ذاته، بدأت بجمع موادّ أرشيفيّة تاريخيّة عن فلسطين قبل وبعد ١٩٤٨. ووفقًا لما نعرفه حتى الآن، فإنّ حباشنة هي أوّل من عمل على أرشفة المواد البصريّة الفلسطينيّة بعد النكبة، وحتى أنّها أسّست سينماتك عُرضت فيه أفلام لمجموعات ثوريّة موازية في العالم تتبع لحركة السينما الثالثة، والتي كانت على حوار دائم معهم (التصويرة رقم ٥١ ,Sela 2017b).

مع دخول الجيش الإسرائيليّ إلى لبنان ومغادرة أعضاء منظمة التحرير الفلسطينيّة عام ١٩٨٢، اضطرّت مؤسسات م. ت. ف. المختلفة إلى إبقاء ثمرة عملها طيلة

السنوات السابقة من ورائها. ووفقًا لشهادات جنود إسرائيليّين[١٤٨] ومُكتَشَفات أرشيفيّة، بدأت الأجهزة العسكريّة الإسرائيليّة بجمع المواد المختلفة والأرشيفيّة من مؤسّسات فلسطينيّة مختلفة ومن جهات تابعة لمنظمة التحرير. وقد اطّلعتُ على هذه المعلومات في أعقاب بحث بصريّ أنجزته عام ٢٠٠٠ حول مجزرة صبرا وشاتيلا، والتقائي بالمصوّر شلومو عراد الذي وثّق المجزرة. ومن بين الصور التي أعطاني إيّاها عراد صور توثّق جنودًا إسرائيليّين يحرسون بناية تحوي مؤسّسات مختلفة تابعة لمنظمة التحرير، بعد غَنم محتوياتها. وفي واجهة البناية دبّابة تملأ جزءًا محترمًا من إطار الصورة بشكل مخيف (التصويرة رقم ٥٢). وبدا لي أنّ صورة الدبابة الوحشيّة، كتمثيل لأخذ الغنائم، تبدو مثل «شهادة على الاغتصاب»، كما سمعتُ مؤخرًا. وشهد عراد أمامي: «عندما وصلتُ إلى هناك، كان جنود الجيش الإسرائيليّ قد انتهوا من تحميله. كان الأرشيف محاطًا بالدبابات والجدران الرمليّة التي تشبه القلعة، لمنع وصول أيّ أحد لها. وصلت في ساعات الصّباح المتأخّرة، وكان طقس أيلول ما يزال طقسًا صيفيًا جيدًا. وقف الجنود في سلسلة بشريّة، مبتعدين عن بعضهم البعض مسافات معقولة، ونقلوا الصناديق التي أنزلوها من الأرشيف، من يدٍ إلى يدٍ، حتى الانتهاء من تحميلها على الشاحنتيْن اللتين كانتا تقفان في الخارج. منعني الجيش من التصوير، وبعد مفاوضات اتفقنا على تصوير الجنود من ظهورهم فقط. صوّرت السلسلة البشريّة ولكنّ الجيش تدخّل ثانيةً وأخذ مني هذه الصورة ولم يُعدها إليّ من وقتها. ولم يسمحوا لي إلّا بنشر الصورة التي أعطيتك إيّاها، والتي لا يمكن من

---

١٤٨ جُمعت الشهادات على امتداد السنوات الـ١٥ الماضية، بعضها موثق بالفيديو وموجود لدى المؤلفة. أجري اللقاء الأول مع جنديّ إسرائيليّ بما يتعلق بالمسألة عام ٢٠٠٠.

٥٠(أ)

خديجة حباشنة وسمير نمر، ١٩٧٩

تُنشر الصورة بلطف من خديجة حباشنة

٥٠(ب)

خديجة حباشنة ومصطفى أبو علي في مِهرجان قِرطاج، تونُس، ١٩٨٠

تُنشر الصورة بلطف من خديجة حباشنة

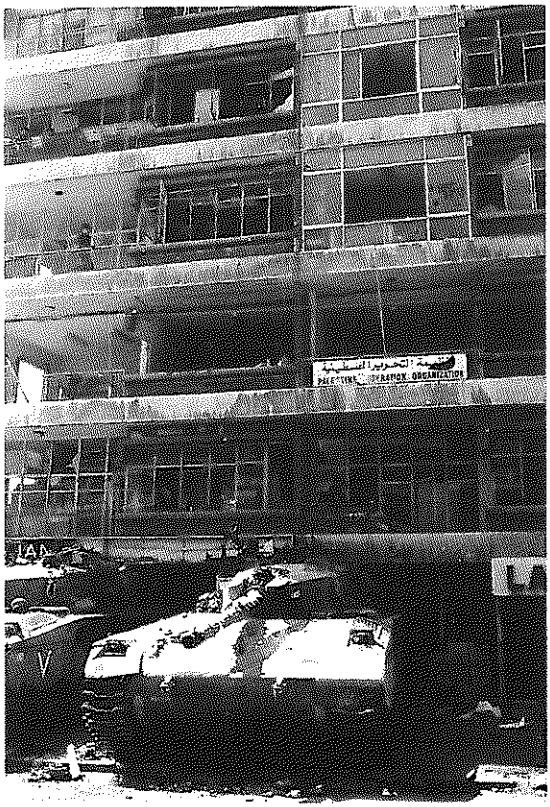
٥١

«ڤيتنام – فِلَسطين، تضامن مع نضال الشعب الفِلَسطينيّ»، شعار من تصميم إسماعيل شمّوط
يُنشر الشعار بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

٥٢

شلومو عراد، جنود إسرائيليّون يأخذون غنائم أرشيفات في بيروت (بما فيها مكاتب قسم الثقافة الفنيّة في منظّمة التحرير الفِلَسطينية)، ١٩٨٢

تُنشر الصورة بلطف من شلومو عراد



خلالها التعرّف على الجنود ولا يمكن رؤية عملية التحميل. وفي تلك الفترة كانت الرقابة تحتفظ لديها بالموادّ التي منعت نشرها.»[١٤٩]

في تلك الفترة، أجريت كذلك لقاءات مع جنود إسرائيليّين من لواء ٥٠، الذين كانوا شاهدين على المجزرة. وقد رأى أحدهم صورة عراد على طاولة مكتبي، بين صور المجزرة، فامتقع وجهه وقال لي: «أنا أعرف هذه البناية. لقد أفرغناها من محتوياتها». بعدها حدّثني كيف تجوّلوا مع أفراد الشاباك (جهاز الأمن العام) وجمعوا الأرشيفات بشكل عينيّ من مؤسّسات منظمة التحرير المختلفة. وكانت لدى الشاباك قائمة مرتّبة للأرشيفات والمؤسّسات التي كان من المخطط أخذ الغنائم منها: «تجوّلنا في داخل ناقلات جنود وكان رجل الشاباك يوجّهنا إلى المكان الذي يجب علينا جمع المواد منه، وهي مؤسّسات مختلفة تابعة لمنظمة التحرير الفلسطينيّة. دخلنا إلى البنايات، وعملت عدّة طواقم بموازاة بعضها البعض. كنّا نأخذ كلّ ما نجده. وفي الكثير من المرّات كانت البنايات التي تحوي الأرشيفات تحوي أيضًا أسلحة مُخبّأة. أنا أذكر صناديقَ روسيّة كثيرة مليئة بالقنابل وبنادق الكلاشينكوف الرّوسيّة والصواريخ والبنادق والآر بي جي والسكاكين. كنا نخاف من أن تكون البنايات مفخّخة، لذلك حمّلنا الأسلحة أوّلًا. كانت الصناديق ثقيلة واستغرق الأمر ساعات طويلة. بعدها جاء دور الوثائق.»

---

١٤٩ لقاء مصوّر مع عراد، ١٠/ ١١/ ٢٠١٢. كان عراد مصوّرًا لدى نيوزويك، وكان أيضًا يعمل مصورًا مستقلًا مع بَمَحنيه وكان يحمل بطاقة مصوّر عسكريّ لدى الجيش الإسرائيليّ. وقال إنّه دخل إلى لبنان برفقة جنود الجيش الإسرائيليّ من المظليّين، عبر البحر. ولم يحظَ عراد بمنالية معاينة الأرشيف.

وبدءًا من عام ٢٠٠١ وأنا على اتصال بأرشيف الجيش الإسرائيليّ بما يخصّ الأرشيفات والموادّ التي غَنَمها جنود الجيش الإسرائيليّ في بيروت إبّان الحرب اللبنانيّة الأولى: الصور والأشرطة السينمائيّة ووثائق وغيرها. إلّا أنّ أرشيف الجيش الإسرائيليّ امتنع بمنهجيّة عن توفير أيّ معلومات بصددها. وحاول أشخاص آخرون بحث هذه المسألة، ومن بينهم عزة الحسن، الذي يتطرّق فيلمها *Kings and Extras: Digging for a Palestinian Image* (2004) إلى البحث عن أرشيف مؤسّسة السينما الفلسطينيّة (فيما يلي مؤسّسة السينما). وقد طرح خليفي وچيرتس تخمينات مختلفة بخصوص مصير هذا الأرشيف (٢٠٠٦، ٣٢-٣٣). وحتى اليوم لا يوجد أيّ تأكيد بخصوص ما حدث حقًا بالأرشيف، لكن من المرجّح أنّه ما يزال موجودًا لدى أرشيف الجيش الإسرائيليّ كما بيّنتُ في Sela 2017b. ومن الجدير أن نذكر، أيضًا، أرشيف مركز الأبحاث، الذي أُخذ غنيمة وأعيد بعد سنة إلى منظمة التحرير الفلسطينيّة في إطار صفقة تبادل أسرى. وبما أنّنا لا نعرف هويّة وأسماء الأرشيفات الأخرى التي تحتفظ بها إسرائيل،[١٥٠] وبما أنّ أسئلتي حول هذه المسألة لم تلقَ ردودًا، فيما حظي جزء منها بعد وقت بردود جزئيّة، فإنّني استعنتُ بمساعدة قضائيّة كي

---

١٥٠ في مراسلاتي الأولى مع أرشيف الجيش تطرّقت إلى أرشيفات مختلفة أُخذت من بيروت على أنّها «أرشيف م. ت. ف.»، بناءً على تعريفها في أرشيف الجيش- وقتها والآن. فيما بعد، وبعد سنوات، اتضح لي أنّ المواد تُعرض بشكل خاطئ واستعلائيّ كجزء من الإدارة الكولونياليّة (Sela 2017)، ومع تقدّم عملي البحثيّ اكتشفت مصدر الأرشيفات. وعندها بدأت أيضًا بالتعامل معها وفقًا لأسمائها الأصليّة. أنا أفترض أنّ هناك أرشيفات أخرى باستثناء الأرشيفات التي نجحت في فتحها خلال معركتي مع الأرشيف، وهي أُخذت من بيروت أيضًا وما زالت مغلقة، مثل أرشيف مؤسّسة السينما الفلسطينيّة (Sela 2017b).

أتيقّن من وجود هذه المواد/ الأرشيفات لدى أرشيف الجيش الإسرائيليّ، أم لا. وبعد سبع سنوات وصلني تصريح من إدارة الأرشيف بمعاينة أرشيف للتصوير غُنم في بيروت، إلّا أنّ الأرشيف تراجع عن هذا التصريح الذي منحني إيّاه بعد عدّة شهور. وبعد مماطلة طويلة في المسألة، تلقيت ردًّا من نائب المستشار القانونيّ لوزارة الدفاع، بأنّ أرشيف التصوير هو «مادّة أرشيفيّة تخصّ مسائل الخارجيّة والأمن، ولذلك فإنّها «موادّ مقيّدة» وفقما ينصّ عليه البند ٧(أ) من أنظمة الأرشيفات {...} وعليه فليس بوسعنا السماح بمعاينة المواد المذكورة في هذه المرحلة».[١٥١] لم يفصّل الأرشيف ماهيّة مسائل الخارجيّة والأمن التي تجعل منها موادَّ مقيّدة، ولماذا تراجعوا عن موافقتهم الأولى وأحبطوا فتح الموادّ.[١٥٢]

وقد تحوّل البُعد القضائيّ المنثور بين صفحات الكتاب، إلى عُنصر مهم في عملي البحثيّ، مع أنّ هذا المجال بعيد عن تخصّصي. وبما أنّني وصلت في غالب الحالات إلى طريق مسدودة أمام أرشيف الجيش الإسرائيليّ، فإنّ المساعدة القضائيّة التي تلقيتها اضطرّت الأرشيف للردّ على توجّهاتي في حالات مختلفة (ولكن ليس في كلّها). زدْ على ذلك أنّني قدّمت طلبًا للحصول على مكانة ما يُسمّى «باحث مرخّص» آملة أن

---

١٥١ بيني كوهن لمحاميّ شلومي زخاريا، ٢٦/ ١١/ ٢٠٠٨ (الملحق رقم ١).

١٥٢ «هذا الردّ، المناقض لردّكم السابق، غير كافٍ وغير مسوَّغ، ويثير الشكّ في وجود محاولة غير قانونيّة لمنع {...} الوصول إلى المواد التي من المفترض أن تكون علنيّة حسب القانون {...} ونضيف أيضًا أنّنا نتحدّث عن موادّ تثير اهتمامًا كبيرًا لدى الجمهور. وكما تعلمون، ومن أجل منع معاينة هذه المواد كما تقدّم، عليكم أن تثبتوا أنّها تخضع للسريّة الواردة في القانون. ردّكم المقتضب لا يلائم هذا الواجب بل على العكس: يشير إلى استخدامكم لصلاحياتكم بشكل اعتباطيّ، وربما أسوأ من ذلك». ردّ سيلع على إدارة الأرشيف يوم ٥/ ١٠/ ٢٠٠٨ بواسطة المحامي شلومي زخاريا.

أنجح في تعقّب آثار المواد التي غُنمت في بيروت، رغم إدراكي بأنّ تقديم الطلب لمثل هذا الإجراء المذكور سابقًا ليس أمرًا ديمقراطيًّا البتّة. إلّا أنّ طلبي رُفض مراتٍ عديدة، وترافق هذا الإجراء برُمّته بضبابيّة، إلى جانب كيفيّة تعامل الأرشيف مع موضوع بحثي.[١٥٣] بموازاة أرشيف التصوير، تابعتُ معركتي من أجل فتح الأفلام التي وقعت غنيمة في بيروت، وفي نهاية هذه المعركة الطويلة والمنهكة التي استمرّت قرابة ١٠ سنوات، تلقيتُ ردًا من مديرة الأرشيف يفيد بأنّ أرشيف الجيش الإسرائيليّ يحوز أفلامًا فلسطينيّة أُخذت غنيمة من بيروت: «لا نعرف من أيّ أماكن في لبنان {أُخذت غنيمة- ر. س.} ولا نعرف التاريخ الدقيق لذلك. الأرشيف لا يعرف من أيّ جهة تابعة لمنظمة التحرير أُخذت الأفلام... وقد أُخذت الأفلام غنيمة إبّان حرب «شيلـج ١٩٨٢ («سلامة الجليل»)، وجلبتها إلى إسرائيل كتيبة جمع الوثائق التقنية المغنومة... ونُقلت الأشرطة إلى أرشيف الجيش الإسرائيليّ من مكتب الناطق العسكريّ عام ١٩٨٥» (إيلانه ألون، مديرة أرشيف الجيش الإسرائيليّ، ١٦/ ٨/ ٢٠١١).[١٥٤] في عام ٢٠١١، وبعد عشر سنوات من المحاولات، سمح لي الأرشيف برؤية عدّة عشرات من الأفلام، وشاهدت الموادّ السينمائيّة. وقد ساعدتني معاينتها وشكل تصنيفها وإعادة صياغتها، على شحذ وبلورة معلوماتي حول شكل

---

١٥٣ تراسلت طويلًا وكثيرًا بخصوص هذه المسألة مع المديرات المختلفات لأرشيف الجيش بدءًا من عام ٢٠٠١، وخصوصًا من مطلع ٢٠٠٨، وهذه المراسلات محفوظة لدى المؤلّفة. وحاولت أيضًا العثور على معلومات عبر الحديث مع رؤوفين إيرليخ، من مركز تراث الاستخبارات، ٢٢/ ١/ ٢٠١٢ ومع جهات أخرى، كما يظهر في الكتاب.

١٥٤ عليه، توجّهت إلى الناطق العسكريّ بمحاولة الحصول على أجوبة، إلّا أنّني جوبهت بالتجاهل (مراسلات مع الرائد زوهر هليـفي، ٢٨/ ٣/ ٢٠١٢).

الإدارة الكولونياليّة (Sela 2017, 2017b). لكنّني، وبعد أن أدركت أنّ الأرشيف يسيطر على كميّة كبيرة من الأفلام، واصلت محاولاتي الحثيثة التي شملت محادثات ومراسلات لا نهائيّة. وفي نهاية المطاف، سُمح لي بمعاينة قائمة من قرابة ١٢٠٠ فيلم أو مقطع من فيلم (footage) غُنمت وهي موجودة في أرشيف الجيش الإسرائيليّ، ولكن من دون السماح لي بتصويرها أو الحصول على نسخة منها. وتكشف معاينة هذه القائمة عن أنّ جزءًا من هذه الأفلام أو المقاطع هي نسخ أو صيغ مختلفة لذات الفيلم أو المقطع. وللأسف، لم يُسمح لي حتى اليوم بمشاهدتها.

يقبع أرشيف الأفلام الفلسطينيّ في أرشيف الجيش الإسرائيليّ، معقّمًا من مضامينة الأصلية: المقاومة ووصف الشموخ الفلسطينيّ، وهو يخضع لاختزال كولونياليّ. ويمتنع أرشيف الجيش الإسرائيليّ عن البحث في تفاصيل المحتويات، مثل المصدر أو المؤسّسة التي غُنم منها الأرشيف، والمواد المصنّفة على أنّها «أرشيف منظمة التحرير» («أفلام مغنومة من أرشيف منظمة التحرير الفلسطينيّة في بيروت»)، مع أنّ هذا الجسم لم يكن موجودًا، كما بيّنا سابقًا (التصويرة رقم ٥٣). لم نجد في الأرشيف معلومات أساسيّة متعلقة بمصدر غنم هذه الأفلام، ورغم مرور أكثر من ثلاثين عامًا على غنمها إلّا أنّ أحدًا لم يبحث هذه المسألة. ويعمل موظّفو الأرشيف وكأنّهم «حُرّاس» التاريخ الإسرائيليّ الرسميّ، إلى جانب أن تعامل الأرشيف مع المواد يعكس الوصاية والتدمير والإخفاء. ولم تُفلح المقابلات والمراسلات الكثيرة التي أجريتها مع جهات عديدة في الأرشيف بمساعدتي على إيجاد الأصحاب الأصليّين للأرشيف، فيما جرى شطب أهداف المنظمة التي أُخذت منها الأفلام، وأسباب تأسيسها. وقد أغلق أرشيف الجيش الإسرائيليّ الأفلام أمام المعاينة لفترة

٥٣

«أرشيف الجيش الإسرائيليّ، أشرطة غنائم من أرشيف منظمّة التحرير الفِلَسطينية في بيروت، PLO – Glow of Memories، تاريخ الفِلَسطينيّين من عام ١٩١٩ برسومات وصور صامتة (ستيلس)». ستيلس من فيلم إسماعيل شمّوط أُخذ غنيمة من قسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ. النصّ بالأصفر أدخله أرشيف الجيش الإسرائيليّ في بداية الفيلم الأصليّ.
تُنشر التصويرة بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

طويلة، وحين جرى فتح بعضها بعد نضال طويل، عُرضت وكأنّها خالية من أيّ سياق أو تاريخ، فيما شُطبت هويتها وماهيتها. وقد جرى تصنيف الأفلام بواسطة أدوات غربيّة، وباستخدام خطاب المحتلّ وليس الخطاب الأصليّ، وعبر محو هوية المبدعين المركزيّين الذين صنعوا هذه الأفلام، والأرشيف الذي أُخذت منه. جزء من هذه الأفلام فُتح أمام صُنّاع المسلسل التلفزيونيّ الإسرائيلي تكوما (الانبعاث) (١٩٩٨) لذكرى خمسين عامًا على تأسيس دولة إسرائيل.[١٥٥] وقد عُرض أرشيف الأفلام المغنوم على أنّه أرشيف انتقائيّ لأفلام توثيقيّة، ومقاطع (footage) توثيقيّة من دون أيّ رابط أو علاقة بينها. وحتّى أنّ أرشيف الجيش الإسرائيليّ امتنع - كما تقدّم- عن بحث وتصنيف المواد الفلسطينيّة وفق المعايير الفلسطينيّة، وأُخضِعت لمنظومة تصنيف وتحليل وتفسير غريبة عنها، تتعامل مع المواد على أنّها ذات قيمة ثقافيّة هامشيّة. فعلى سبيل المثال، عند منح نسخة للباحث، نرى في بداية كلّ شريط نصًّا بالأصفر كتبه موظفو الأرشيف، وهو يتميّز بخطاب صهيونيّ. مثالُ ذلك: مقطع تلفزيوني (telecine) ٠٠٠٧٥-٠ مصنّف على أنّه «صور لمخرّبين ومناظر

---

١٥٥ رسالة من إيلانه ألون، مديرة أرشيف الجيش، ١٨/ ٨/ ٢٠١١. المضامين التي خضعت لها المواد لوصف الرواية الإسرائيليّة. من المرجّح أنّ هذه هي الأفلام التي سُمح لي بمعاينتها. بناءً على الأفلام التي فُتحت أخرجت الفيلم *Looted and Hidden- Palestinian Archives in Israel* (٢٠١٧) الذي يصف عبر هذه المواد رواية معاكسة لتلك الواردة في تكوما.

ورغم أنّ هذه الأفلام وُزّعت في أرجاء العالم، إلّا أنّه عُثر على قلّة قليلة منها (في أيطاليا مثلًا، Buali 2012). وتعمل خديجة حباشنة على إعادة بناء الأرشيف وجمع الأفلام وأرشيف مؤسسة السينما، وهي تحاول العثور على الأفلام الضائعة في مختبرات تفتيح الأفلام السينمائيّة، وفي المهرجانات التي نُظّمت وقتها في أرجاء العالم.

لمعسكر خيام». ومقطع تلفزيونيّ ٠٠٠٨٤-٠: «معسكر مخرّبين في الكويت». ومن الواضح أنّ كلمة «مخرّبين» ليست كلمة فلسطينيّة. ومقطع تلفزيونيّ ٠٠١٠٢-٠ يحظى بالتوصيف المخفّف: «وصف تعامل الجيش الإسرائيليّ ومعالجته الصارمة في المناطق ضدّ الفلسطينيّين». وهكذا، تحظى مشاهد التنكيل بالوصف الملطّف «صارم». وكتالوج الأفلام المغنومة خاضع، أيضًا، للخطاب الصهيونيّ، ووفقًا لمنظومة الترميز والتصنيف العسكريّ الإسرائيليّ المتبعة في الأرشيف، وليس لتلك المتعلقة بالأرشيف المنهوب بمميزاته الفلسطينيّة. وصُنّفت الأفلام في أرشيف الجيش الإسرائيليّ ضمن قائمتين يبدو أنهما غير متوازيتين أو أنّهما لا تأخذان بعين الاعتبار الكتالوج الأصلي للمواد: «غنيمة الناطق العسكريّ» و«غنيمة المواد الموضبة للناطق العسكريّ».[١٥٦] ونرى أنّ الجهة التي تحمل حقوق الملكيّة الفكريّة، كما تظهر في أرشيف الجيش الإسرائيليّ، هي «الناطق العسكريّ»، وليس الجهة التي أُخذت منها المواد. نستدلّ من هنا على أنّ مصدر هذه الأفلام قد أُخفي وأنّ هذه الأفلام تحظى بمالكين جدد، وبأصحاب «جدد» للحقوق الفكريّة، وأنّ ملكية المحتلّ مدموغة على الأفلام.

ب. مركز الأبحاث الفلسطينيّ

في ٢٨ شباط ١٩٦٥، وبعد عدّة شهور على تأسيس منظمة التحرير الفلسطينيّة، أقيم في بيروت بقرار من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير مركز الأبحاث الفلسطينيّ. كان المركز أكاديميًّا بطابعه، وتأسّس من أجل توثيق المُعاش الفلسطينيّ وإجراء

---

١٥٦ من غير الواضح هوية من عمل على إعداد الأفلام الواردة في هذه القائمة. ولم أجد جوابًا على ذلك لدى موظّفي الأرشيف.

الأبحاث حوله ونشر الكتب والمقالات المخصّصة لهذه المسألة.[١٥٧] أسّس هذا المركز فايز الصايغ[١٥٨] (١٩٦٥-١٩٦٦)، وجذّر نشاطاته من بعده د. أنيس الصايغ (١٩٦٦-١٩٧٧).[١٥٩] وأدار محمود درويش المركز لقرابة عام واحد (١٩٧٧-١٩٧٨) وفي سنوات عمله الأخيرة (١٩٧٨-١٩٨٢) أداره صبري جريس.[١٦٠]

---

١٥٧ المعلومات عن المركز من محادثات موثقة بغالبيتها بالفيديو مع صبري جريس، ٢٨/ ٨/ ٢٠٠٩، ٢٤/ ٧/ ٢٠١٠، ٧/ ١٠/ ٢٠١٠ ومراسلات مختلفة معه، إلى جانب محادثات مختلفة ستُفصّل لاحقًا؛ مقابلة مُصوّرة مع أنيس الصايغ، 16.2.2010 /https://www.youtube.com: watch?v=TmigjelLo1E؛ Masalha 2012, 145-147; Jadaliyya Profiles 2014; Sleiman 2016; Amour 2011; Salah 1985; http://www.alraqamia.com/user/profile/publisher/10; http://www.shuun.ps/page-438-en.html http://www.alraqamia.com/user/profile/publisher/10; http://www.shuun.ps/page-438-en.html.

١٥٨ فايز الصايغ (١٩٢٢ سورية- ١٩٨٠) انتقلت عائلته إلى طبريا وهو طفل، ودرس في صفد. أنهى البكالوريوس والماجستير في جامعة بيروت ودراسته للدكتوراة في جامعة جورجتاون في الولايات المتحدة. كتب رسالة الدكتوراة عن *Zionist Colonialism in Palestine*.

١٥٩ أنيس الصايغ (١٩٣١ طبريا - ٢٠٠٩ عمّان) درس في كلية صهيون في القدس. لجأ إلى صيدا عام ١٩٤٨، وأنهى البكالوريوس في الجامعة الأميركيّة ببيروت، حيث درّس هناك أيضًا. حصل أنيس الصايغ على الدكتوراة في جامعة كمبريدج بالدراسات الشرق أوسطيّة (١٩٦٤)، وكان من مؤسّسي الموسوعة الفلسطينيّة (http://photography.jadaliyya.com/pages/index/18769/anis-sayigh_a-profile-from-the-archives; Amour 2011, ومن المقابلة المصوّرة مع الصايغ، الحاشية رقم ١٥٧ أعلاه).

١٦٠ جريس من مواليد قرية فسوطة في الجليل، ١٩٣٨، وعاش النكبة في طفولته. درس القانون في الجامعة العبريّة بالقدس في نهاية سنوات الخمسين، وطردته دولة إسرائيل عام ١٩٧٠ بسبب نشاطه الذي عرّفته الدولة بأنّه نشاط مُعاد. نُفي جريس إلى لبنان وعمل فترة في مركز الأبحاث، وأصبح عضوًا في المجلس الوطنيّ الفلسطينيّ. بعدها شغل منصب المدير الأخير لمركز الأبحاث كما سبق أن أشرنا. يعيش جريس اليوم في فسوطة. المعلومات عن جريس من خلال محادثات معه، كما يظهر في الحاشية رقم ١٥٧ أعلاه.

ونشط المركز حتى أيلول ١٩٨٢ حين دخل الجنود الإسرائيليّون بيروت الغربيّة وأخذوا الأرشيف غنيمة.

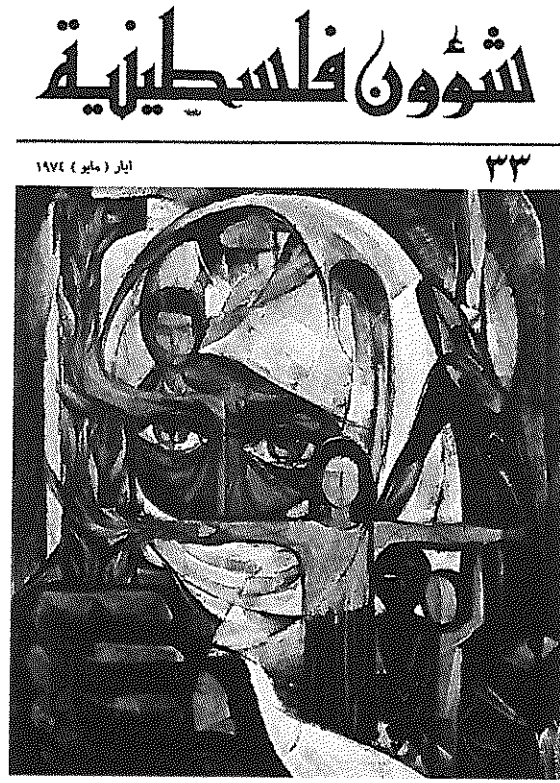
شمل المركز كتبًا ومقالاتٍ ووثائق وميكروفيلمات، وأرشيفًا لمخطوطات كتبتها شخصيّات فلسطينيّة مهمة، وخرائط نادرة بأغلبيتها وصورًا. ووثق قسم الصحف واليوميّات الأحداث الفلسطينيّة يومًا بيوم.[١٦١] وعمل المركز على إعداد الأبحاث والجمع الشامل لكلّ ما أمكن من معلومات عن الشعب الفلسطيني، في الماضي والراهن. وأسّس جريس قسمًا لجمع المواد عن إسرائيل وعن موقفها تجاه الشعب الفلسطينيّ، وفيه درّسوا أيضًا اللغة العبريّة، إلى جانب قسم آخر عمل على الأبعاد الدوليّة للمسألة الفلسطينيّة. ونشر المركز أبحاثًا ونظّم مناسباتٍ ومؤتمراتٍ، وعمل فيه أكثر من ثمانين باحثًا وكان «واحدًا من مراكز الأبحاث ودور النشر التي حوّلت بيروت إلى منارة من الفكر الحرّ والتعبير في العالم العربيّ» (Nuseibeh 1982)، و«المخزون الفلسطينيّ الأكبر» (Hijazi 1982). ونشر المركز حوليّة الوثائق الفلسطينيّة ومجلة شؤون فلسطينيّة (بدءًا بعام ١٩٧١، التصويرة رقم ٥٤). وكان مركز الأبحاث ومؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة، التي تأسّست قبل ذلك بقليل، من المؤسّسات المركزيّة التي عملت على تسجيل وصيانة وحفظ وتوثيق الماضي والراهن الفلسطينيّين، وعلى إظهار الرواية الفلسطينيّة قبل ١٩٤٨ وبعده، ومناقشة الأبعاد الآنيّة الفلسطينيّة، بما فيها مسألة اللاجئين والنضال الفلسطينيّ. ووفقًا لشهادة صبري

---

١٦١ شملت المكتبة أكثر من ٢٠,٠٠٠ عنوان، رغم أنّ مصادر مختلفة لها تقديرات أخرى بخصوص هذا العدد (Ihsan, Jadaliyya Profiles 2014, http://www.alraqamia.com/user/profile/publisher/10 1982, Rubin 1983.

٥٤

غلاف مجلّة شؤون فِلَسطينية، رقم ٣٣، أيّار، ١٩٧٤. الرسمة على الغلاف لإسماعيل شمّوط، يد خضراء، ١٩٧٣، زيت على خَيش



جريس، فإنّ إسرائيل حاولت قصف المركز وتصفية العاملين فيه عدّة مرات، مع أنّ العاملين فيه كانوا يتمتّعون بحصانة دبلوماسيّة.

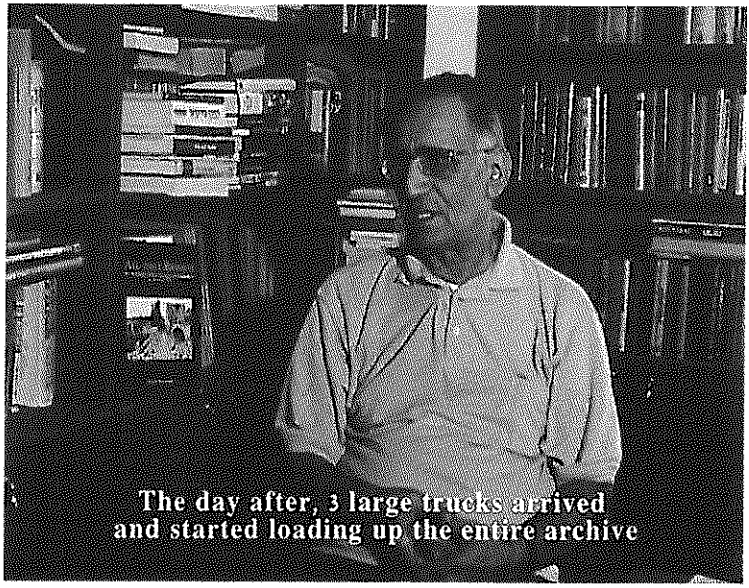
ويشهد جريس على غَنْم المواد: «تهيّأنا لدخول الجيش الإسرائيليّ ولتركنا المدينة. كان ذلك في أيلول ١٩٨٢. كانت منظومة منظمة التحرير ضخمة للغاية، ولم يسمحوا لنا بإخراج كلّ شيء. قبل دخول الجيش الإسرائيليّ إلى المدينة بيوم واحد، وعندما علمنا بأنّ أوائل الجنود الإسرائيليّين وصلوا إلى الشارع المحاذي، أتيتُ ليلًا إلى المركز وأخذت المواد المهمة، وهي في الأساس مخطوطات: مذكّرات لفلسطينيّين لم أرغب بضياعها، تقارير سياسيّة وتقييمات للأوضاع. وظلّت هذه المواد لديّ، بعيدًا عن متناول يد أيّ جنديّ إسرائيليّ... كان هذا الأرشيف الحقيقيّ، لا ما أخذه الجيش الإسرائيليّ. وضعتُ المواد في حقيبتيْن وحافظت عليها في مكان آمِن.

«عندما أخبرونا بأنّ جنود الجيش الإسرائيليّ في الشارع المجاور أرسلت الموظّفين إلى البيت، وأغلقنا المركز واختفيْنا. عملنا حتى اللحظة الأخيرة ثم هربت. لم أشهد عملية أخذ المواد نفسها. حدّثوني عنها. ظنّ الجنود الإسرائيليّون أنّ البناية مفخّخة. وفي اليوم الأول أتوْا ومشّطوا المنطقة. وفي اليوم الثاني أحضروا الشاحنات وبدؤوا بالتحميل. أخذوا كلّ شيء، باستثناء محاضر الكنيست ومجلدات قوانين دولة إسرائيل. وكان هناك لوح في غرفة الجلسات، ورأوْا أنّه كُتب عليه بالعبريّة – فنحن علّمنا الموظفين اللغة العبريّة– فقام عندها أحد الجنود بكتابة: «لقد هُزمتم» (أخالتِم أوتاه) (التصويرة رقم ٥٥).»

«عشيّة دخول الجيش الإسرائيليّ إلى غربيّ المدينة، كان الجميع يعرف بأنّ الجيش الإسرائيليّ سيدخل إلى غربيّ المدينة، وبدأ الحديث يشتدّ عن «أرشيف

٥٥

صبري جريس، مقابلة مصوّرة مع المؤلّفة، ٢٨/٨/٢٠٠٩



المنظمة». أبدى الكثيرون اهتمامًا بالأرشيف ورغبوا بمعرفة مكان وجوده، وتصويره: مراسلون ومصوّرون أجانب وإسرائيليّون، هيئة نيوزويك وأنا بشكل شخصيّ»- هذا ما قاله المصوّر الإسرائيليّ شلومو عراد، وهو في سنوات الثلاثين من عمره وقتها. «اعتقدتُ أنّني سأنجح في دخول البناية والتصوير هناك. **لقد كان هذا حلمي** (الإبراز من عندنا)».

عمل عراد على التوثيق البصريّ للصراع الإسرائيليّ- الفلسطينيّ والمقاومة الفلسطينيّة، وأنتج على مرّ السنوات مجموعة أعمال نقديّة بخصوص تعامل إسرائيل مع الفلسطينيّين، ولذلك رغب عراد برؤية صورة المجتمع الإسرائيليّ المنعكسة في أرشيف العدوّ. «أعتقدتُ أنّني سأجد ملفات عن إسرائيل ربما... وعندما بدأ الجيش الإسرائيليّ يقتطع من بيروت الغربيّة، المتحف وأجزاء أخرى، بدأنا بالبحث عن الأرشيف. وفي أيلول دخلت مع الوحدة التي حاربت في بيروت الغربيّة واحتلّتها. **استغرقني أيامًا عديدة إلى أن وجدته.**»[١٦٢] وخلافًا للمصوّر، فإنّ الجندي الموصوف أعلاه لم يعرف ما هي المؤسّسات التي أُخذت منها المواد، وما هي أهميّتها وما سيراه هناك. وفيما كان عراد يبحث عن «الأرشيف» بشكل فعّال، حدّثني الجنديّ عن المواد والأرشيفات التي ساعد في مصادرتها بشكل تعميميّ وخامل: «منك فقط علمتُ أنّ أحد الأرشيفات التي أُفرِغت كان خاصًا بمركز الأبحاث. لقد شخّصت البناية فور رؤيتي للصورة التي كانت موضوعة على طاولة مكتبك. عندما كنتُ جنديًّا لم أعرف ماذا كان يدور في البناية.»

---

١٦٢ الإبرازات من عندنا.

سبق أن قلنا إنّ الأرشيف والمكتبة اللذيْن غنمهما الجيش الإسرائيليّ من مركز الأبحاث (١٩٨٢) قد أعيدا إلى منظمة التحرير الفلسطينيّة، بعد عام على ذلك، في إطار صفقة لتبادل الأسرى وبوساطة فرنسيّة. نسخت إسرائيل موادّ الأرشيف، من دون الحصول على إذن أصحابه. ويعكس هذا الفعل بُعدًا كولونياليًّا إضافيًّا بخصوص الغنائم. وحتى أنّ الأرشيف نُقل إلى جهة بحثيّة ما في إسرائيل، وثمة تعتيم على هذه المعلومات.[١٦٣] وأرسلت إسرائيل الأرشيف إلى منظمة التحرير الفلسطينيّة في تونس، بوساطة فرنسيّة.[١٦٤] ورأى جريس المواد في تونس بعد فترة قصيرة من إعادتها. وعاد جريس إلى البلد في سنوات التسعين مع عودة ياسر عرفات، وأسّس مركز الأبحاث مجدّدًا في القدس الشرقيّة، إلّا أنّ الشرطة الإسرائيليّة غنمت مواده ثانية في عام ٢٠٠١، عندما أغلقت الشرطة «بيت الشرق» وصادرت أرشيفه. وعليه، فقد رأى جريس مصادرة ممتلكات المركز الذي أداره، مرتيْن: مرة في بيروت وأخرى في القدس الشرقيّة.

جـ. قسم الثقافة الفنيّة في م. ت. ف.

سبق أن أشرتُ إلى تعاظم استخدام التصاوير والصور الفوتوغرافيّة في العمل الوطنيّ الفلسطينيّ، ولغايات الدعاية الترويجيّة، في سنوات الأربعين من القرن

---

١٦٣ قال إيتمار رابينوڤيتش، الذي ترأس مركز ديان (مركز شيلح وقتها) إنّه تلقّى اقتراحًا بذلك لكنّه رفض (محادثة مع رابينوڤيتش، ١٧/ ٦/ ٢٠١٥).

١٦٤ شهد جريس بأنّ إسرائيل صنعت نحو ١٢٠ صندوقًا من الخشب الثقيل خزّنت الأرشيف الذي أعادته فيها. كل الاقتباسات من جريس من خلال محادثات أجريتها معه كما يظهر في الحاشية رقم ١٥٧. تظهر شهادة جريس في الفيلم أيضًا: (Sela 2017c) *Looted and Hidden*.

العشرين، مع ازدياد حدّة النضال عشية الحرب. إلّا أنّ مثل هذا الاستخدام الواسع والكبير للتصاوير البصريّة، وخصوصًا السينمائيّة والفوتوغرافيّة والجرافيك والرسومات، لأغراض وطنيّة وقوميّة وبالتعاون مع جهات مؤسّساتيّة فلسطينيّة، قد بدأ في هذه الفترة - وكما أسلفنا- مع بدء عمل وحدة أفلام فلسطين/ مؤسسة السينما والجهات البصريّة، وخصوصًا السينمائيّة، التي تأسّست بعدها.[١٦٥] وتجنّدت السينما إلى صفوف الثورة الفلسطينيّة، وعُرّفت بأنّها «قتاليّة» ومناهضة للكولونياليّة وأضحت مجالاً مهماً. ومن ضمن ذلك، أسّست منظمة التحرير قسم الثقافة الفنيّة التابع لدائرة الاعلام والتوجيه القوميّ.[١٦٦]

نشأت حركة السينما الثالثة كسينما «قتاليّة» تغييريّة، وكجزء من الثورة المناهضة للكولونياليّة وللإمبرياليّة في العالم الثالث. ونشطت هذه الحركة في سنوات الستين والسبعين بموازاة الحركات التحرّريّة وخصوصًا في أميركا اللاتينيّة وآسيا وأفريقيا.

---

١٦٥ عن تجنّد الحقل البصريّ في خدمة الثورة الفلسطينيّة والازدهار الثقافيّ في هذه السنوات – في السينما خصوصًا- يُنظر إلى: خليفي ٢٠٠١ وخليفي وچيرتس ٢٠٠٦

Massad 2006; Jacir 2007a, 2007b; Habashneh 2008; Buali 2012; Denes 2014; Palestine Film Foundation .2014; Sefa 2017, 2017b, 2017c, forthcoming,

١٦٦ هكذا ترد التفاصيل في فيلم إسماعيل شمّوط ذكريات ونار وبالصيغة الإنجليزية للفيلم: Cultural Arts Section, Information and National Guidance Department. القسم معروف أيضًا باسم: Department of Culture and Information دائرة الإعلام والثقافة. يُنظر مثلًا إلى فيلم حصار مضادّ للزبيدي. المعلومات عن قسم الثقافة ومبدعيه من خلال لقاء مع يزيد شمّوط في ٢٤/ ٤/ ٢٠١٥، ٢٩/ ٨/ ٢٠١٥ ومن خلال المراسلات معه ومع تمام الأكحل وبشار شمّوط وبلال شمّوط ١٦-١٨/ ١٢/ ٢٠١٥، ولقاء مع قيس الزبيدي في ٢٩/ ٨/ ٢٠١٣، ولقاء مع بشّار شمّوط في ١٢/ ٨/ ٢٠١٧، ووفق معلومات إضافيّة كما سيرد لاحقًا.

وسعت الحركة ضدّ مضامين السينما الأولى (الهوليوودية الرأسماليّة) من خلال المضامين وأشكال التعبير البصريّ والإنتاج والعرض. وطولب صُنّاع السينما الثالثة بالتجنّد للنضال التحرّريّ ولصنع سينما تُقاس بالأساس وفق إسهامها للثورة، لا وفق قيمها الجماليّة والترفيهيّة. وفي مقالة نشرها المبدعان الأرجنتينيّان فرناندو سولاناس (Solanas) وأوكتافيو ختينو (Getino) عام ١٩٦٨، والذي تحوّل بقدر كبير إلى مانيفيستو (بيان) حركة السينما الثالثة، جاء: «إن النضال المناهض للإمبرياليّة الذي تقوده شعوب العالم الثالث والشعوب الموازية لها في المعركة الحَضَريّة، يشكّل الآن رأس الحربة للثورة العالميّة. **السينما الثالثة ترى في هذا النضال أهمّ تعبير ثقافيّ وعلميّ وفنيّ في فترتنا الرّاهنة**، وفرصة لكلّ شعب لبناء هويّته المتحرّرة، **وإنهاء الكولونياليّة الثقافيّة**» (سولاناس وختينو ١٩٩٩ {١٩٦٨}، ٣٠. الإبرازات من عندنا).[١٦٧]

سعى صُنّاع السينما الثالثة إلى تحفيز الوعي وإنشاء صدع في هيكليّات القوى الغربيّة والكولونياليّة، وإلى إثارة النقاشات في مواضيع مثل القمع العرقيّ والدينيّ والجندريّ والإثنيّ. وقد انشغلوا في مسائل تخصّ الهويّة ومجتمعات الشعوب التي تعيش في ظلّ القمع أو الاستغلال الاقتصاديّ أو تخصّ المجموعات السكّانيّة المهاجرة أو المنفيّة أو الملاحَقة. وسَعَت حركة السينما الثالثة إلى تحدّي المعتقدات السائدة بخصوص الماضي وتأثيرها على الرّاهن، وإلى الكشف عن النزاعات المطموسة لمجموعات أقليّاتيّة وهامشيّة. وقد رأى صناعها في السينما جسرًا نحو التفاعل بين الجماعات الإنتلكتواليّة والجماهير، ومُعبّدةً لطرق جديدة للتربية والحوار، وطرح نماذج جديدة لمخيال الأمّة. وقد دمجوا النقد

---

١٦٧ تظهر الصيغة الإنجليزية في: http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html.

الثقافيّ والسياسيّ مع الأبعاد البصريّة، أحيانًا، بواسطة مبدعين ليسوا من العالم الثالث، مثل چودار، الذي سأتطرّق إليه لاحقًا. وقد سعى هؤلاء إلى منح تمثيل لأسئلة تخصّ العالم الثالث، وإلى الكشف عن مباني القوى الهدّامة التي يوجّهها الغرب ضدّ العالم الثالث، وإلى زيادة الوعي للمسائل القوميّة ومسائل الهويّة والقمع.[١٦٨] وقد تأثّرت حركة السينما الثالثة بالنزاعات والنصوص والنظريّات الاجتماعيّة والسياسيّة لباحثين تعود أصولهم بالأساس إلى العالم الثالث، مثل مُعذّبو الأرض لفرانز فانون (Fanon، فانون ٢٠٠٦، نُشر أول مرة عام ١٩٦١) وتعليم المقهورين *Pedagogy of the Oppressed* لباولو فريري (Freire، نُشر أوّل مرّة عام ١٩٦٨)، إلى جانب نصوص تطرّقت إلى وظيفة السينما في الثورة: "Towards a Third Cinema" لسولاناس وختينو المذكور أعلاه، و«For an Imperfect Cinema» لخوليو چارسيا أسپينوزا (Espinosa، نُشر أوّل مرّة عام ١٩٧١)[١٦٩] وتطرّق هو الآخر إلى المهمة الكبيرة المَنوطة بالسينما كأداة للتغيير الثوريّ.[١٧٠] وسأدّعي هنا أنّ أفراد وحدة السينما/ مؤسّسة السينما ومن جاء بعدهم من جهات ومؤسّسات أخرى، قد تأثّروا بمفاهيم ومعتقدات حركة السينما الثالثة، وأصبحوا جزءًا منها، إلى جانب أنّها ساعدتهم على بلورة وتشكيل أنماط عملهم. وقد كانوا على علاقة مع مبدعين آخرين من حركة السينما الثالثة، الذين تعاونوا معهم في مشاريع أفلام مختلفة، وكانوا ضالعين في

---

١٦٨ عن حركة السينما الثالثة يُنظر: http://thirdcinema.blueskylimit.com/texts.html .

١٦٩ للمقالة صيغتان. نُشرت الثانية عام ١٩٧٩. يُنظر إلى الملاحظة الاستباقيّة للنص المنشورة عام 1979: http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html

١٧٠ ترجمة جديدة للنصّ موجودة في الرابط: http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html

نشاطاتهم وعرضوا هذه الأعمال في السينماتك الذي أسّسوه.[١٧١] وتمحورت غالبيّة أعمالهم حول توثيق المقاومة، وسمّى سولاناس وختينو هذا النوع من السينما «سينما چيريلا». ومع الوقت تبنّت جهات فلسطينيّة مختلفة هذا التوجّه. وقد تطوّرت هذه الموجة خارج فلسطين، واُعتبرت «قتاليّة» أو «سينما الثورة» الفلسطينيّة» (المصدر السابق، ١٨١؛ Habashneh 2008)، وشكّلت بوقًا للأفكار الثوريّة، وعليه يمكن اعتبارها سينما قوميّة ومجنّدة للنضال. كان هذا بديلًا لـ «الأشباح الكولونياليّة»، وقد تطابق بشكل كبير مع النموذج الذي هَيْكَله سولاناس وختينو كما أسلفنا. فأولًا، أنتج هذا التوجّه -ولأولّ مرة- صورة سينمائيّة للتاريخ الفلسطينيّ المؤلم، وهَيْكَلَ تصويرة جديدة للفلسطينيّ المنفيّ. وقد استبدل المقاتل العنيد مكان اللاجئ المنكوب (خليفي وچيرتس ٢٠٠٦، ٢٦). وكما صاغ سولاناس وختينو ذلك: «سينما الثورة تهدم وتبني في الوقت ذاته؛ تهدم صورتنا والصورة عنّا كما بلورتها الكولونياليّة؛ تُشيّد واقعًا آخر وتُنقذ الحقيقة بكلّ تمثلاتها... كل تصويرة توثيقيّة تشهد، وتنكر الكذب، وتتعمّق في الحقيقة» (سولاناس وختينو ١٩٩٩ {١٩٦٨}، ٣٤)؛ أو كما وصف ألبير ميمي (Memmi) ذلك: في مرحلة التمرّد يتحرّر المحتلّ بواسطة «إعادة احتلال كيانه، وتحقيق كرامة شخصيّة مستقلّة» (ميمي ٢٠٠٥ [١٩٨٥]، ١٢٥).[١٧٢] وقد بحثت مؤسّسة السينما عن طرق ووسائل تعبيريّة جديدة (Denes 2014)، ونشط أفرادها بقدر كبير ضدّ نموذج «الفيلم المتكامل» الخاصّ

---

١٧١ Buali 2012 ومحادثة مع حباشنة، ١٧/ ١٢/ ٢٠١٥.

١٧٢ مع ذلك يدّعي ميمي أنّ التحرّر النهائيّ من الصورة السلبيّة التي فرضها عليه الاحتلال، يستوجب التوقف عن أخذ المحتلّ بعين الاعتبار، سواءً كنموذج أم كنظرية نقيضة، والتوقف عن مواجهته، والتحرّر من «تضليل المحتلّ» الذي يخلق مكانته حتى في وضعية المقاومة (ميمي ٢٠٠٥ {١٩٨٥}، ١٢٧-١٣٤).

بـ «الثقافة البرجوازيّة ومُنظّريها»، وضدّ «مساراتها الثابتة» (سولاناس وختينو ١٩٩٩ {١٩٦٨}، ٣٦). وأنتجوا سينما مضطربة، "imperfect cinema" (Espinosa 1971، 1979)، وعثروا على المسار المناهض للكولونياليّة والطلائعيّ الذي لاءَم طريقهم. ويدّعي نيك دينيس الذي أجرى أبحاثًا عن مؤسّسة السينما، أنّ النصف الأول من سنوات السبعين تميّز بالإبداعات التجريبيّة والانتقائيّة والتجريديّة أكثر من غيرها، فيما تميّز الجزء الثاني بالتعبير السينمائيّ الواقعيّ وبتدخلات مؤسّساتيّة من «م. ت. ف.». وبدلًا من الحيويّة والنشاط فإنّهم بحثوا عن الثبات والانضباط. «يجب على المعنى أن يمرّ بشكل دقيق، وأن تكون اللغة بسيطة والجماليّات واضحة، من دون إسراف أو «ألعاب ناريّة»، والحيلولة دون التعقيدات، كي يفهم عامّة الناس مضامين الفيلم، وعندها جرى استبدال اللوچو: بندقيّة وغصن زيتون» (Denes 2014, 237).

انضمّ عمل المبدعين الفلسطينيّين الثوريّ، كما تقدّم، إلى السينما المقاتلة التي صنعتها مجموعات موازية في أرجاء العالم من قلب حركة السينما الثالثة، التي سيّرتها دوافع سياسيّة وإيديولوجيّة وسينمائيّة. وقد تلاءمت الروح الثوريّة والحماس اللذان ميّزا هذه الحركات، وتسخير الكاميرا لأغراض وغايات النضال والثورة، مع الروح الثوريّة التي ميّزت صُنّاع السينما الثالثة وميّزت أيضًا سينما چودار وچوران اللذيْن كانا مهتمّيْن بالسينما وبالتجمّعات السينمائيّة المقاتلة، وبمعتقداتها الأفانـچارديّة (الرّياديّة) وبالمسألة الفلسطينيّة (Emmelhainz 2009, 8-11; 2012).[١٧٣] تناول چودار دور الأدب والفنون في الحقل السياسيّ والفنيّ، والتناقض الذي من الممكن

١٧٣ من الغريب التوجّه إلى چودار لتصوير الفيلم الدعائيّ الفلسطينيّ، وليس إلى قسم أفلام فلسطين، الذي عيّنته حركة فتح، والذي كان يتنفّس الحماس الثوريّ.

أن يتشكّل بينهما (Emmelhainz 2012, 8)، ونشر مقالة في جريدة Manifeste التي أصدرتها حركة «فتح» عام ١٩٧٠، ويبدو أنّها أثّرت على أبو علي الذي كان يتخبّط وقتها بالمسألة ذاتها، بأبعادها السينمائيّة والمضمونيّة كما تقول حباشنة: «سألنا أنفسنا: هل تلائم القيم الجماليّة والفنيّة التي درسناها في الجامعات ناسَنا؟ هل علينا التوجّه إلى العرب والفلسطينيّين بنفس التوجّهات التي درسناها في لندن والقاهرة؟ هل يمكن التعبير عن الثورة بأسلوب تقليديّ؟ هل يجب علينا منافسة التقاليد التي كرّستها السينما الكولونياليّة؟ أو أنّ علينا أن نُطوّر طرائق جديدة ولغة متميّزة تتعامل معنا ومع تجاربنا، ومع خصوصيّة الثورة الفلسطينيّة؟ لقد كنّا أمام طريق طويلة وصاخبة وأدركنا أنّ علينا تطوير سينما تعكس نضال الناس» (Habashneh 2008).

لقد آمن مؤسّسو مؤسّسة السينما بأنّ السينما التي يصنعونها هي ملك الشعب الفلسطينيّ، «السينما للجماهير... وهي الوحيدة التي تحرّكها مصالح الغالبيّة الساحقة من الشعب» (سولاناس وختينو ١٩٩٩ {١٩٦٨}، ٣٩). وهكذا، عملت وحدة أفلام فلسطين في بداية طريقها كمجموعة متماسكة، كما تقول حباشنة. صُنّاع الأفلام لم يسجّلوا أسماءهم الشخصيّة على أعمالهم، وعملوا من دوافع إيديولوجيّة ماركسيّة وآمنوا بأنّ السينما التي يصنعونها هي -كما تقدّم- للشعب الفلسطينيّ. إلى جانب ذلك، وفي سبيل تمرير رسائل النضال بشكل فعّال، أجرى صُنّاع وحدة أفلام فلسطين نقاشات كثيرة بخصوص طابع التمثيلات في أعمالهم: هل عليهم أن يكونوا أكثر «فنّيّة» أو واقعيّة. ولذلك، درَجَ أفراد وحدة أفلام فلسطين/ مؤسّسة السينما على عرض الأفلام في مخيّمات اللاجئين، تكون متبوعة بنقاشات أو بتوزيع استبيانات. وبناءً عليه، تقرّر اتباع التمثيل الواقعيّ (Massad 2006, 35-36، خليفي وچيرتس

٢٠٠٦، ٣٠). كانت هذه سينما توثيقيّة قوميّة متماثلة مع الثورة، ويمكن للّاجئين التضامن معها، ولذلك نرى أنّ غالبيتها تفتقر للبُعد الشخصيّ.

سبق أن قلنا إنّ «م. ت. ف.» أدركت قوّة التمثيل البصريّ وتأثيره الصُوريّ، فأسّست «قسم الثقافة الفنيّة» عام ١٩٦٥ بإدارة إسماعيل شمّوط (التصويرة رقم ٥٦)[١٧٤] وتمام الأكحل،[١٧٥] وهما من الرسّامات والرسامين الفلسطينيّين في الشتات بعد النكبة. وتأسس قسم الثقافة الفنيّة في بيت حنينا بالقدس وانتقل إلى بيروت عام ١٩٦٧، ونشط حتى عام ١٩٨٣ (كان نشاطه بعد ١٩٨٢ رمزيًّا). وكان مقرّ «القسم» في بناية كانت تحوي عدّة مكاتب أخرى تابعة لـ «م. ت. ف.» في شارع «المزرعة» في بيروت، الطابق الثالث (التصويرة رقم ٥٧أ). وقد أرسى شمّوط

---

١٧٤ من مواليد اللد (١٩٣٠)، هُجّر إلى خان يونس في قطاع غزة. درس شمّوط الرسم في كلية الفنون الجميلة في القاهرة (١٩٥٠-١٩٥٤)، وفي ١٩٥٤ عرض أعماله في القاهرة مع الرسّامة تمام الأكحل. وقد نظّم معرض أعماله الأول في غزة عام ١٩٥٣، وواصل دراسة الفنون في أكاديميّة الفنون في روما (١٩٥٤-١٩٥٦). بعدها انتقل شمّوط للسكن في بيروت وتزوّج من الأكحل (١٩٥٩). بين السنوات ١٩٦٤ و١٩٦٦ عاشت العائلة في القدس الشرقيّة والبيرة ثم عادوا إلى بيروت عام ١٩٦٦. يُعتبر شمّوط والد الرسم الفلسطينيّ بعد النكبة. وفي بيروت أسّس نقابة لدعم الفنانين الفلسطينيّين الشباب. وفي أعقاب مغادرة «م. ت. ف.» لبيروت انتقلت العائلة إلى الكويت عام ١٩٨٣، وأُرسل الأولاد البالغون للدراسة في ألمانيا الشرقيّة. توفي شمّوط في عمّان عام ٢٠٠٦. المعلومات عنه من خلال لقاءات ومراسلات كما ترد تفاصيلها في الحاشية ١٦٦ أعلاه، ومن http://ismail-shammout.com .

١٧٥ من مواليد البلدة القديمة في يافا، ١٩٣٥، وهُجّرت عام ١٩٤٨ مع عائلتها إلى بيروت. درست الأكحل بالقاهرة في أكاديميّة الفنون الجميلة (١٩٥٤-١٩٥٧)، وهناك التقت إسماعيل شمّوط كما تقدّم وتزوّجته. المعلومات من لقاءات ومراسلات كما تقدّم في الحاشية رقم ١٦٦ أعلاه ومن http://www.tamamalakhal.com .

ماهيّة عمل القسم الذي نشط في مجال الثقافة، وخصوصًا في مجال الفنّ التشكيليّ، إلى جانب التصميم الغرافيّ والتصوير والسينما (التصاوير ٥٧ب–د). ومن ضمن ما فعله شمّوط كان تنظيم معارض للفنّ الفلسطينيّ التشكيليّ في بيروت، وبعدها في أرجاء العالم. وعملت الأكحل أساسًا (التصويرة رقم ٥٨)، جامعةً لمعارض دمجت بين الفنّ والحرف العمليّة (craft) أو معارض لحرف عمليّة.[١٧٦] وبما أنّ شمّوط والأكحل كانا رسّاميْن، فإنّ التمثيل الرّسميّ حظي بمكانة أكبر. إلى جانب ذلك، جمع «القسم» موادّ تراثيّة فلسطينيّة من أنواع مختلفة، مثل الفساتين الفلسطينيّة المطرّزة وأدوات الخزف والآلات الموسيقيّة والتصوير، وعُرضت في المعرض المتنقّل *Palästinensische Volkskunst* (1978) الذي سأتطرّق إليه. وبعد عقد على تمكيني من معاينة الأفلام التي أخذت غنيمة من بيروت، اكتشفت أنّ إسرائيل أخذتها من قسم الثقافة الفنيّة عام ١٩٨٢، وهي موجودة في أرشيف الجيش الإسرائيليّ (Sela 2017, 2017b, 2017c). تحقّقت من هذا الأمر مع تمام الأكحل وصُنّاع قسم الثقافة الفنيّة ومع مبدعين سينمائيّين آخرين نشطوا في بيروت، إلى جانب التحقق من ذلك مع جنديّ إسرائيليّ عمل على غنم الأرشيف (Sela 2017). ومن المرجّح أنّ التحف الفنيّة في معرض *Palästinensische Volkskunst* غُنمت هي أيضًا، لأنّها كانت مُخزّنة في المكان نفسه الذي أُخذ منه أرشيف قسم الثقافة الفنيّة.

---

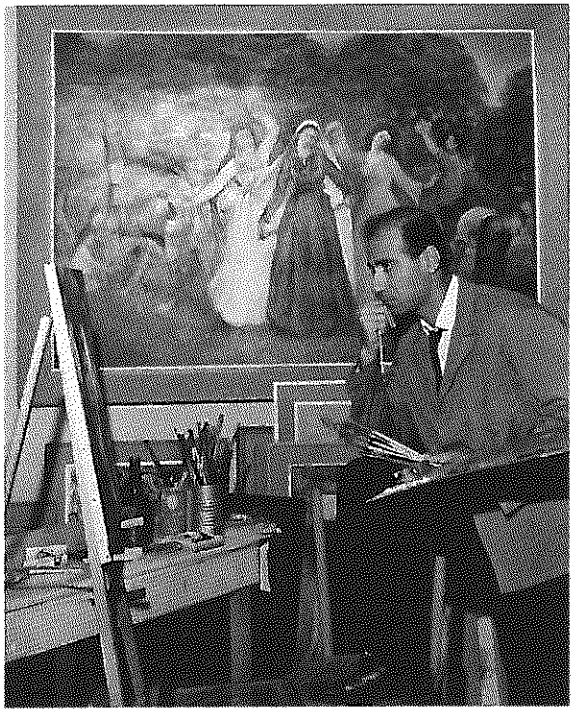
١٧٦ وكان هناك أيضًا قسم مُواز في «م. ت. ف.» سُمّي قسم الفنون التشكيلية، الذي نشأ من الإعلام المُوحّد، وأدارته الفنانة الأردنيّة منى السّعودي. ونظّم القسمان معارض دوليّة للفنّ الفلسطينيّ (Farhat 2012)، وكانت السعودي مرتبطة بمبادرة إقامة المعرض الذي سيشكّل البنية التحتيّة لتأسيس المتحف الفلسطيني الدائم (شرارة، ٢٠١٤).

٥٦(أ)

إسماعيل شمّوط في الأستوديو، في خلفية الرسمة ربيع فِلَسطينيّ (١٩٦٠)
تُنشر الصورة بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

٥٦(ب)

تمام الأكحل ترسم في الأستوديو، سنوات السبعين
تُنشر الصورة بلطف من تمام الأكحل



٥٧(أ)

تمام الأكحل تشير إلى مكاتب قسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية التي صوّرها شلومو عراد في أيلول ١٩٨٢، لمّا أُخذ أرشيف القسم غنيمة. تظهر الصورة في الفيلم Looted and Hidden – Palestinian Archives in Israel الذي شاهدته الأكحل في بيتها في عمّان، ١٨/ ١٢/ ٢٠١٥

٥٧(ب)

إسماعيل شمّوط يُبرز صورًا من أرشيف الصور لقسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، سنوات السبعين - بداية سنوات الثمانين.

صورة من أرشيف الصور لقسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، أخذها غنيمة جنود الجيش الإسرائيليّ مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

تُنشر الصورة بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

٥٧(ج)

إسماعيل شمّوط وأرشيف الصور لقسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، سنوات السبعين - بداية سنوات الثمانين.

الصورة من أرشيف الصور لقسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، أخذها غنيمة جنود الجيش الإسرائيليّ مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

تُنشر الصورة بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

(د)٥٧

إسماعيل شمّوط وتمام الأكحل في لقاء في مكاتب قسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، سنوات السبعين – بداية سنوات الثمانين.

الصورة من أرشيف الصور لقسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، أخذها غنيمة جنود الجيش الإسرائيليّ مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

تُنشر الصورة بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

جـ١. أفلام إسماعيل شمّوط وقيس الزبيدي

أنتج إسماعيل شمّوط بين ١٩٧١ وحتى ١٩٧٤ عدّة أفلام في إطار قسم الثقافة الفنيّة. وتميّزت أفلامه بطابع فنيّ- تجريبيّ، وارتبطت بموجة الأفانـچارد الأولى لأفلام الثورة، التي سعت للدّمج بين الأبعاد التجريبيّة والتوثيقيّة (Denes 2014). نحن لا نعرف تمامًا ما الذي دفع شمّوط الرسّام إلى إنتاج الأفلام. وقد عثرتُ على فيلميْن لشمّوط في أرشيف الجيش الإسرائيليّ من بين مئات الأفلام التي غُنمت. ويُعتبر أحد هذين الفيلميْن فيلمًا ضائعًا، وقد كان هذا الكشف الأوّل عنه بعد اختفائه من بيروت، وقيام جنود الجيش الإسرائيليّ وقوات الأمن الإسرائيليّة بأخذه إبّان حرب ١٩٨٢،[١٧٧] في تلك المجموعة التي تحوي مئات الأفلام، توجد كذلك مقاطع تجهيزيّة كثيرة (footage) في بَكَرات مختلفة متعلّقة بأفلام قسم الثقافة الفنيّة.

استند بحثي إلى مصادر مختلفة، وهو يكشف عن وجود أفلام سينمائيّة أُخذها جنود الجيش الإسرائيليّ من قسم الثقافة الفنيّة، إلى جانب أفلام في مراحل مختلفة من التوليف أُخذت من «ستوديو روك» في بيروت، ومن بينها عدّة أفلام تابعة لمؤسّسة السينما.[١٧٨] لكنّ هذا لم يحظَ بتصديق رسميّ. وإذا كانت هذه الأفلام والمقاطع في

---

١٧٧ يذكر دباسي فيلميْن آخريْن أنتجهما شمّوط: *Young Soldiers* (1972)، و *On the Road to Palestine* (1974) (Dabashi 2006, 199) إلّا أنّ الأكحل تدّعي أنّ هذين لم يكونا إلّا محاولات وليس أفلامًا. وهما موجودان على ما يبدو في أرشيف الجيش الإسرائيليّ، ولكنهما لم يُفتحا للمعاينة بعد.

١٧٨ عند غزو الجيش الإسرائيليّ لبيروت، كانت حباشنة تعمل على توليف فيلمها الذي تمحور حول النساء كجزء من نشاطات مؤسّسة السينما. كان الفيلم يُعدّ في «ستوديو روك»، ومع دخول الجيش الإسرائيليّ لم تستطع حباشنة الوصول إلى الستوديو. وقالت حباشنة إنّ الأفلام التي كانت في «ستوديو روك» وقعت غنيمة بأيدي الجيش الإسرائيليّ. من لقاءات جرت مع حباشنة كما يظهر في الحاشية رقم ١٤٥ ومحادثات سكايب معها، ٢٢/ ١١/ ٢٠١٥، ٢٩/ ١٢/ ٢٠١٥.

٥٩

«أرشيف الجيش الإسرائيليّ، أشرطة غنيمة من أرشيف منظّمة التحرير الفِلَسطينية في بيروت، UNRWA لاجئون – مخيّم البقعة: مطر وأوحال في المخيّم، بيوت من صفيح تبرّع من الألمان، مقابلات مع السكّان في الخيم، أمّهات وأطفالهنّ يستدفئن إلى جانب مدافئ في عيادة للأطفال». ستيلس من فيلم لوكالة غوث اللاجئين (أونروا) أُخذ غنيمة من قسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ. النصّ بالأصفر أدخله أرشيف الجيش الإسرائيليّ في بداية الفيلم الأصليّ.

تُنشر التصويرة بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

أرشيف الجيش الإسرائيليّ حقًا، فهي ما تزال مغلقة. وأنا أفترض أنّ أرشيف مؤسّسة السينما موجود هو الآخر لدى أرشيف الجيش الإسرائيليّ، لأنّ منظمة الأونروا أعطت قسم الثقافة الفنيّة أفلامًا لتكون تحت وصايتها (وقسم الثقافة الفنيّة نقلها إلى مؤسّسة السينما)[١٧٩] وقد فُتحت الآن للمعاينة مع أفلام قسم الثقافة الفنيّة. وصُنّفت أفلام الأونروا، هي الأخرى، على أنّها «أفلام مغنومة من أرشيف «م. ت. ف.» في بيروت» (التصويرة رقم ٥٩). وبهذا، يمكننا أن نستدلّ على أنّ أفلام مؤسّسة السينما أُخذت هي الأخرى من بيروت، وهي تخضع للرقابة/ التقييد في أرشيف الجيش الإسرائيليّ، إلى جانب أفلام قسم الثقافة الفنيّة وأفلام الأونروا وأفلام مؤسّسة السينما (وربما مؤسّسات أخرى) التي أُخذت من «ستوديو روك».

أفلام إسماعيل شمّوط في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

يعتمد الفيلم الأوّل، النداء المُلحّ[١٨٠] على قصيدة كتبتها ولحّنتها المغنيّة زينب شعث بالإنجليزيّة (التصويرة رقم ٦٠). وهي تغنّي/ تسأل:

> Can't You Hear the Urgent Call of Palestine?
>
> Tormented, tortured, bruised & battered and all her sons and daughters scattered. But she whispers above the roars of the guns Beckoning to all her daughters and sons.

---

١٧٩ قالت تمام الأكحل إنّ أفلام أونروا نُقلت إلى مؤسّسة السينما لأنّ مكاتب قسم الثقافة الفنيّة كانت صغيرة ولم يكن متسع لتخزين العلب المعدنيّة الكبيرة الخاصة بالأفلام. كذلك نُقلت نيجاتيفات أونروا إلى قسم الثقافة، الذي حفظها بدوره في أرشيفه، ولذلك وقعت غنيمة أيضًا. لكنّ أرشيف الجيش لم يفتح هذه الأفلام للمعاينة بعد. من لقاءات جرت مع الأكحل ١٦-١٨/ ١٢/ ٢٠١٥، ومع قيس الزبيدي، ٢٩/ ٨/ ٢٠١٥ ولقاءات مختلفة مع خديجة حباشنة كما يظهر في الحاشيتين ١٤٥ و١٧٨ أعلاه.

١٨٠ وبالإنجليزية: The Urgent Call.

٦٠

زينب شعث تظهر في برلين، ١٩٧٣

تُنشر الصورة بلطف من زينب شعث

وفي الخلفيّة صور للقدس ولاجئين فلسطينيّين وأشجار زيتون. ولاحقًا، يدعو الشاعر والكاتب الفلسطينيّ كمال ناصر إلى الحياة المشتركة بين اليهود والفلسطينيّين في فلسطين. وفي نهاية الخطاب يظهر النصّ بأنّ إسرائيل اغتالته في شقّته. وعلى ما يبدو، فإنّ الفيلم الموجود في الأرشيف هو الصيغة الكاملة.

كانت زينب شعث مغنية شابّة تعيش في مصر، لأب فلسطينيّ وأمّ لبنانيّة.[١٨١] وقد حصلت على كلمات قصيدة النداء المُلحّ أختها ميسون شعث، التي كانت في تلك الفترة تقدّم برنامجًا بالإنجليزيّة في الإذاعة المصريّة عن الثقافة والفنّ، وذلك من امرأة هنديّة اسمها أليتا فانجابي. ولحّنت شعث الأغنية خلال يومَيْن، وبُثّت في الإذاعة المصريّة، ومن هناك في دول عربيّة أخرى وأصبحت أغنية رائجة جدًّا. وكان اسماعيل شمّوط صديق أخيها، وسمعها في مهرجان الموسيقى في لبنان، واقترح عليها تصوير «كليب» للأغنية. صُوّر «الكليب» في جبال لبنان (١٩٧٣، التصويرة رقم ٦١أ)، وحوّله شمّوط إلى فيلم. وتروي شعث أنّها أدركت في أعقاب نجاح الأغنية قوّة الموسيقى في الكشف عن المسألة الفلسطينيّة، وهيكلة الوعي للمصاعب التي يعيشها الفلسطينيّون، وقرّرت تلحين أغانٍ إضافيّة كتبها شعراء فلسطينيّون، من بينهم: محمود درويش وفوزي الأسمر ومعين بسيسو وفوّاز تركي (التصويرة رقم ٦١ب).[١٨٢] وقالت شعث: «أنا أشعر بأنّني حققت تغييرًا فعليًّا. لقد نجح الناس

---

١٨١ من محادثات مع شعث ومقابلة مصوّرة أجريت معها يوم ١٩/ ٥/ ٢٠١٧. الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه المقابلة. المقابلة -بالفيديو والنصّ- نُشرت أوّل مرة في ٨/ ٢/ ٢٠١٨، http://www.ronasela.com/en/details.asp?listid=85 وفي https://vimeo.com/240375605 .

١٨٢ القصائد من كتاب عدوّ الشمس، تحرير نصير عاروري وإدموند غريب (١٩٧٠).

(أ)٦١

إسماعيل شمّوط يصوّر زينب شعث لفيلم النداء المُلِحّ في جبل لبنان، ١٩٧٣

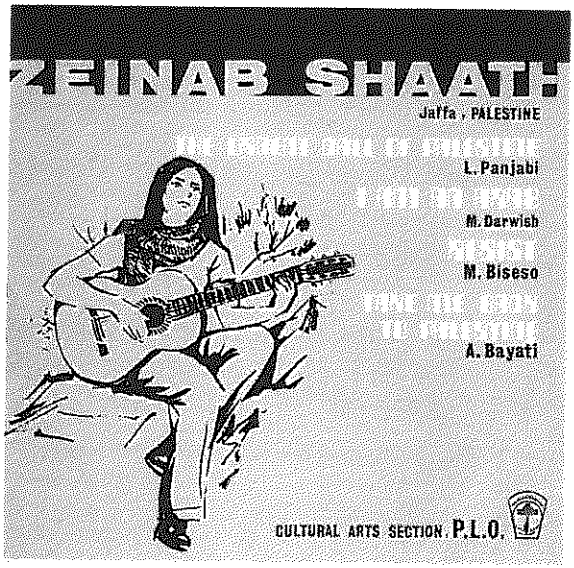
الصورة من أرشيف الصور لقسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، أخذها غنيمة جنود الجيش الإسرائيليّ مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

تُنشر الصورة بلطف من تمام الأكحل، عائلة شمّوط، وزينب شعث

٦١(ب)

زينب شعث، غلاف أسطوانة أنتجها قسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية

يُنشر غلاف الأسطوانة بلطف من زينب شعث



بالارتباط بسهولة أكبر بالمسألة الفلسطينيّة بواسطة القصائد أكثر من الخطابات. وكان بوسعي أن أسهم بحصّتي عن طريق الموهبة التي تلقيتها من الله. وعندما أنظر إلى هذا الأمر من بعيد، فإنّني أشعر بفخر شديد على ما قمت به».

الفيلم الثاني الذي أخرجه إسماعيل شمّوط ووجدته في أرشيف الجيش الإسرائيليّ هو ذكريات ونار[١٨٣]، وهو يصف التسلسل الزمنيّ للتاريخ الفلسطينيّ في القرن العشرين، ويحوي كلّه رسومات شمّوط وصورًا فوتوغرافيّة.[١٨٤] وتوجد في أرشيف الجيش الإسرائيليّ مسوّدات مختلفة للفيلم في مراحل توليف مختلفة، وبالإنجليزيّة (ملوّن) وبالعربيّة، إلى جانب موادّ خام متنوّعة. وتوجد أيضًا صيغتان بالعربيّة، يبدو أنّهما كاملتان، بالأسود والأبيض ومع صوت، وهما تحويان قائمة أسماء كاملة لصُنّاع الفيلم.[١٨٥] يبدأ الفيلم بوصف فترة «البراءة»، وهي الحياة المثاليّة والوادعة في فلسطين، مطلع القرن العشرين. مثال ذلك: الرسومات ربيع فلسطين *Palestine Spring* (1960)، وفيها ثلاث نساء يرقصنَ في البيارة أثناء موسم القطاف الفلسطينيّ (١٩٦٠، التصويرة رقم ٦٢)؛ ورسمة اللد عروس التوت *Lod the Berry Bride* (1965)، وفيها امرأة شابّة ترتدي فستانًا أخضر وتحمل سلّة فواكه؛ ورسمة مغناة فلسطينيّة (1970) *Palestinian Celebration* وفيها ثماني نساء يرقصنَ بثياب تقليديّة. ويواصل الفيلم وصف الثورة الفلسطينيّة والمظاهرات من خلال صور فوتوغرافيّة

---

١٨٣ وبالإنجليزية: *Memories... and Fire*.

١٨٤ عنوان الفيلم هو اسم لوحة لشمّوط رسمها عام ١٩٥٦، ويُرى فيها رجل مُسنّ يتكئ على كومة جمر ساخن وفي الخلفية عائلة نائمة.

١٨٥ تصوير وإخراج: إسماعيل شمّوط، موسيقى: عبد الله أبو الجبين، توليف: إبراهيم بشير، مساعد مصوّر: خير كوش.

٦٢

إسماعيل شمّوط، ثلاث نساء يرقصن في حقل قِطاف فِلَسطينيّ (فِلَسطين في المركَز، عروس الزيتون من اليمين وعروس البرتقال من اليسار)، ١٩٦٠

زيت على قماش

تظهر الرسمة في الفيلم ذكريات ونار من إخراج إسماعيل شمّوط

تُنشر الرسمة بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

مرفقة بتواريخ: ١٩١٩، ١٩٢١، ١٩٢٧، ١٩٢٩، ١٩٣٤، ١٩٣٦، ١٩٤٧، لتوثيق عناد المقاومة وإصرارها. ويعود مصدر غالبيّة الصور التاريخيّة إلى أرشيف قسم الثقافة الفنيّة الذي جُمع على مرّ السنوات من مصادر مختلفة، وهي تصف الثورة في سنوات الأربعين. والتقط الكثير من الصّور مصوّرون فلسطينيّون (مثل رصاص)، ولكن ثمّة صور تاريخيّة التقطها مصوّرون آخرون. فعلى سبيل المثال، صورة التقطها مصوّر الدعاية الترويجيّة الفلسطينيّة زولتان كلوچر للثورة في يافا عام ١٩٣٣. والمقطع التالي في الفيلم يتطرّق إلى عام ١٩٤٨: الانكسار والصدمة والمنفى. ومن بين التصاوير لهذه المرحلة رسومات شمّوط الشهيرة: صرخة لاجئة (1964) *A Refugee Scream*، وهي لأمّ تحمل طفلًا وتصرخ طالبةً المساعدة؛ ورسمة سنعود (1954) *We›ll be Back* وهي لفلسطينيّ مُسنّ ينظر إلى الأرض التي تركها ويحمي طفلًا وإلى أين؟ *Where to...?* (1953)، وفيها أب يحمل ولدًا نائمًا على كتفيه، ويمسك بيده طفلة، وطفل آخر يقف وراءه. المنظر مقفر وصحراويّ وثمة شجرة يابسة في الخلفيّة. التركيز هو على مشاعر المعاناة والضائقة والألم التي يواجهها الناس، من خلال إبراز البُعد الإنسانيّ. رُسمت غالبيّة رسومات شمّوط عن النكبة بعد فترة ليس بطويلة عن حدوثها، وذلك أثناء دراسته في القاهرة. وبعد ذلك: صور لمخيّمات لجوء، تبدو تابعة لأونروا. وبعدها عرض للمقاومة بواسطة رسومات شمّوط، مثل المقاتل *The Warrior* (1968)، وهي رسمة بورتريه لمقاتل فلسطينيّ، ورسمته الشهيرة والرمزيّة الكرامة (1969) *Battle of Al-Karama*، وفيها مقاتل ومقاتلة وطفل وكلب ومن خلفهم شمس صفراء عملاقة. المقاتل والمقاتلة يرتديان الأسود والأبيض وأيديهما المرفوعة عاليًا تحملان بندقيّتين. الطفل يرفع يده إلى جهة اليسار والشمس في الخلفيّة

ترمز للأمل. وتظهر سنة ١٩٦٥ على الشاشة، وبعدها صور فوتوغرافيّة كثيرة لمقاتلين ومقاتلات فلسطينيّين التقطها على ما يبدو قسم أفلام فلسطين. ويصف الفيلم تهشيم التصويرة الكولونياليّة وهيكلة رواية فلسطينيّة مناهضة للكولونياليّة كما سبق أن وصفتها أعلاه: من وصف الماضي البريء المثاليّ والتوحّد والتناسق مع المشهد والهوية الضائعين، مرورًا بالنكبة والانكسار وحتى التمرّد والنضال والثورة (خليفي وچيرتس ٢٠٠٦، ٩).

أفلام قيس الزبيدي في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

عمل المخرج العراقيّ قيس الزبيدي[١٨٦] هو أيضًا مع إسماعيل شمّوط وفي قسم الثقافة الفنيّة. وخصّص الزبيدي جزءًا كبيرًا من أعماله السينمائيّة للسينما الفلسطينيّة، فأخرج الأفلام التالية حتى قبل بداية التعاون مع قسم الثقافة: **«بعيدا عن الوطن»** *Far from Homeland* (1969)،[١٨٧] **«الزيارة»** *The Visit* (1970)[١٨٨]

---

١٨٦ الزبيدي من مواليد بغداد عام ١٩٣٩، وهو خريّج المعهد العالي للسينما في بابلسبيرغ (Bablsburg، ألمانيا الشرقيّة سابقًا)، في موضوعي التوليف (المونتاج، ١٩٦٤) والسينما (١٩٦٩). عمل لصالح جهات رسميّة فلسطينيّة وللتلفزيون السوريّ. نشر الزبيدي كتابًا يعنى بتاريخ السينما الفلسطينيّة (الزبيدي ٢٠٠٦)، وهو يعيش اليوم في برلين. المعلومات عن الزبيدي من لقاء معه يوم ٢٩/ ٨/ ٢٠١٥ ومراسلات، Armes 2010 ومن الموقع الرسميّ لوزارة الثقافة السوريّة، المؤسسة العامّة للسينما: http://cinemasy.com/en/director.php?id=96.

١٨٧ الذي يصف حياة الأطفال المُعاشة في المخيّمات. صوّر الزبيدي الحياة اليوميّة في المخيّم، وعندها دعا الأولاد إلى الاستوديو وسجّل انطباعاتهم من خلال تأمّلهم بمناظر المخيّم(Film Foundation 2014, 4).

١٨٨ فيلم ريادي (أفانت چاردي) قصير من تسع دقائق، يصف لاجئًا فلسطينيًا يعود إلى بيته الذي أُحتلّ وإلى زوجته وابنه. صُوّر الفيلم مع المؤسسة العامّة السوريّة للسينما، وهو يحوي دمجًا للنصوص والفوتو-كولاج والرسومات(Film Foundation 2014, 5).

و«شهادة الأطفال» (1972) *Testimony of Palestinian Children in Wartime*.[١٨٩]

وفي منتصف سنوات السبعين أخرج الزبيديّ الأفلام القصيرة التالية لصالح الجبهة الشعبيّة بالتعاون مع قسم الثقافة الفنيّة:[١٩٠] «**صوت من القدس**» *A Voice from Jerusalem* (1977)، «**حصار مضادّ**» (١٩٧٧)، «**وطن الأسلاك الشائكة**» *Homeland of Barbed Wire* (1980)، و«**ملف مجزرة**» *The File of a Massacre* (1984)، و«**فلسطين... سجلّ شعب**» *Palestine: a People's Record* (1984).[١٩١]

فيلم «**حصار مضادّ**»[١٩٢] الذي غنمته إسرائيل ومحتجز في أرشيف الجيش الإسرائيليّ بصيغته الكاملة (التصويرتان رقم ٦٣ و٦٤)، وهو مركّب من صور فوتوغرافيّة ومقاطع سينمائيّة وموسيقى وسرد صوتيّ على التوالي، بالأسود والأبيض وبالألوان. وصُنّف الفيلم في أرشيف الجيش الإسرائيليّ بأنّه: «وصف تعامل الجيش الإسرائيليّ

---

١٨٩ بين أيلول ١٩٦٨ وحزيران ١٩٦٩، جمعت منى السعوديّ آلاف الرسومات التي رسمها أولاد في مخيّم للاجئين ونشرت كتابًا ضمّ رسومات مختارة منها *In Time of War: Children Testify* (1970). وفي أعقاب ذلك، أنتج الزبيدي فيلمه *Testimony of Palestinian Children in Wartime* الذي دمج الرسومات مع أصوات الأطفال الذين كانوا يصفون رسوماتهم مع مقاطع توثيقيّة. والتقط جوهريّة المقاطع التوثيقيّة، إذ رافق عمل السعوديّ في هذا المشروع وسجّل الأطفال أيضًا (Palestine Film Foundation 2014, 6). وعملت الأونروا أيضًا على إنتاج فيلم مشترك مع السعوديّ عنوانه: *Peace is More than a Dream* (1972?).

١٩٠ من محادثة مع الزبيديّ، ٣٠/ ٨/ ٢٠١٥.

١٩١ معروف أيضًا باسم: *The Chronicle of a People*. هذا فيلم توثيقيّ طويل يوثّق الصراع بواسطة شهادات لشخصيّات فلسطينيّة مركزيّة.

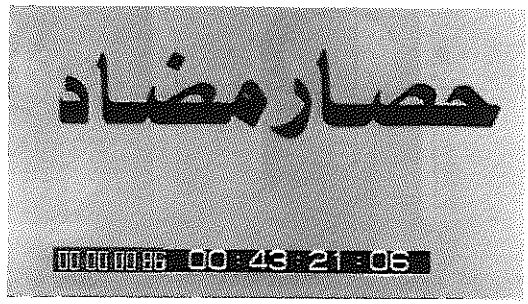
١٩٢ يدّعي الزبيدي أن الفيلم ثمرة لتعاون بين قسم الثقافة الفنيّة وبين الجبهة الديمقراطيّة. رسالة إلكترونيّة من الزبيديّ يوم ٢٧/ ١٢/ ٢٠١٥. أكثر الزبيدي من العمل مع الجبهة الديمقراطيّة.

٦٣

نصّ مفتتَح الفيلم حصار مضاد من إخراج قيس الزبيدي، ١٩٧٧
أُخذ الفيلم غنيمة من قسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

٦٤

ستيلس من حصار مضاد من إخراج قيس الزبيدي، ١٩٧٧
أُخذ الفيلم غنيمة من قسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية مع مجمل أرشيف القسم، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ



ومعالجته الصارمة في المناطق ضدّ الفلسطينيّين»، وشُطب عنوانه الأصليّ وأسماء صانعيه من قائمة المخزون. ويصف الفيلم اندفاع المستوطنين إلى الأراضي المحتلة بعد احتلال ١٩٦٧، والبناء في القدس المحتلّة (التلة الفرنسيّة)، وخطاب بيغن في مؤتمر صحافيّ عن حقوق الشعب اليهوديّ، وحراسة الجنود الإسرائيليّين للمستوطنين، وتمرّد الفلسطينيّين الشامل: مظاهرات ودواليب مشتعلة وإضرابات، وقمع الجيش الإسرائيليّ للقلاقل. ومن المرجّح أنّ أفلام الزبيدي الأخرى موجودة في أرشيف الجيش الإسرائيليّ هي الأخرى.

جـ٢. أرشيف التصوير والنشاطات في حقل التصوير الفوتوغرافيّ

إلى جانب الأفلام السينمائيّة وسائر المواد الأرشيفيّة، غُنم أيضًا أرشيف الصور الفوتوغرافيّة الخاص بقسم الثقافة الفنيّة (التصاوير ٥٧ب-د أعلاه)، ليقبع مغلقًا في أرشيف الجيش الإسرائيليّ ويخضع للإدارة الكولونياليّة. كان هذا الأرشيف مدفونًا في أرشيف الجيش الإسرائيليّ ولم نكن نعرف عن أيّ إشارة إلى وجوده: فهو لم يُمسح ضوئيًا ولم يُبحث ولم يُصنّف وشُطبت هويّة أصحابه (مع أنّ كلّ الصور حملت ختم قسم الثقافة الفنيّة).[١٩٣] وبما أنّ هذا الأرشيف لم يظهر في كتالوج أرشيف الجيش الإسرائيليّ، فإنّه لم يكن بالإمكان أن نعرف عن وجوده، ومن المرجّح أنّه كان سيظلّ مخفيًّا عن الأنظار في الأرشيف لسنوات طويلة أخرى، ليضيع تمامًا.

في عام ٢٠٠١، وكما تقدّم، توجّهتُ إلى أرشيف الجيش الإسرائيليّ بطلب

---

١٩٣ بعد أن بحثت في الموضوع وعرضت فيلم *Looted and Hidden*، وردًّا على سؤال صحافيّ، عندها فقط أكّد الأرشيف أنّ الحديث يدور عن مواد قسم الثقافة الفنيّة (أديرت ٢٠١٧).

رسميّ لفتح أرشيف تصوير أُخِذ من مؤسّسة تابعة لمنظمة التحرير الفلسطينيّة.[١٩٤] وباستثناء شهادة الجنديّ، لم أعرف شيئًا عن وجود الأرشيف وأصحابه وماهيته. وبعد توجّهات ومراسلات كثيرة،[١٩٥] بعضها بمساعدة قضائيّة، حصلت على تصديق بأنّهم يملكون أرشيفًا للصور أُخِذ من بيروت، وهم لا يعرفون هويّة الجهة التي أُخِذ منها، «يبدو أنّ مصدر الصور من م. ت. ف.»، ولكن يمكنني معاينته بعد مسحه ضوئيًا (٢٥/ ٥/ ٢٠٠٨، الملحق رقم ١). وتفيد الرسالة بأنّ الأرشيف خاضع للإدارة الإسرائيليّة ولنُظُم الأرشيف ولقوانين دولة إسرائيل: «يمكن السماح لك بمعاينته بعد عملية مسحه داخليًا، وهو إجراء ملزم للأرشيف وفق «قانون الأرشيفات». الأرشيف ينوي توفير المواد الأرشيفيّة التي يمكن معاينتها من دون تقييد، وفق نظم الأرشيف المُتّبعة» (المصدر السابق). إلّا أنّ الأرشيف تراجع عن هذا التصديق الذي منحني إيّاه بعد فترة، وأخبرني بأنّ الأرشيف موضوع البحث

---

١٩٤ «حاولتُ عدّة مرات الحصول على معلومات من موظّفي الأرشيف بخصوص أرشيف «م. ت. ف.»، ولكنّني لم أنجح بذلك للآن. ورغم أنّ موظّفي الأرشيف رفضوا الإجابة عن أيّ سؤال بهذا الخصوص، بما يشمل مجرّد وجوده لديهم، فإنّني أعرف أنّ أرشيف «م. ت. ف.» أخذه الجيش الإسرائيليّ من بيروت عام ١٩٨٢، وهو موجود لديهم. وعليه، سأكون شاكرة لكم لو أعدتم النظر بطلبي للإيجاب ومكّنتموني من الوصول إلى هذه المواد». رسالة إلى أفيقاه كرطون، مديرة أرشيف الجيش الإسرائيليّ، ٨/ ١٠/ ٢٠٠١. في تلك الفترة تطرّقت أنا أيضًا، وبشكل خاطئ، إلى اسم الأرشيف، كما سبق أن تقدّم.

١٩٥ على سبيل المثال، في يوم ٦/ ٥/ ٢٠٠٨ توجّهت إلى الأرشيف بطلب معاينة ثلاثة أرشيفات: أرشيف بيت الشرق الذي أُخِذ عنوة عام ٢٠٠١ (في تلك الفترة لم أعرف أنّ الشرطة هي من أخذته)، وألبوم صور نُهب من بيت عائلة النشاشيبي وأرشيف تصوير غُنم من مكتب مؤسّسة تابعة لـ «م. ت. ف.» في بيروت.

مغلق (رسالة من المستشار القانونيّ للجهاز الأمنيّ من يوم ٢٦/ ١١/ ٢٠٠٨، وسبق ذكرها أعلاه، الملحق رقم ١). وبما أنّ جهود فتح الأرشيف لم تتكلّل بالنجاح، بما في ذلك مراسلات قانونيّة كثيرة لم أنشرها هنا وهي محفوظة لديّ، توجّهت إلى مدير أرشيف الدولة يوم ٣٠/ ٨/ ٢٠٠٩ وأشركتُه بما تقدّم، فسافر واطّلع على المواد وكتب لي (في اليوم ذاته) أنّه تبيّن من استعراض «سطحيّ فقط... أنّ الأرشيف يحوي صورًا مطبوعة ونيـچاتيـڤات كثيرة في أردان ٣٥ مم، ويبدو قسم من هذه الصور كنُسخ، أو أنّ بعضها مأخوذ من وكالات صحافيّة». وفي رسالة إلكترونيّة أخرى كتبها لي في اليوم ذاته: «المجموعة مجنّدة، الكثير من الصور غير محدّدة وواضحة». اتصلت به [١٩٦] ومنه علمت أنّ الحديث يدور على ما يبدو عن صور يعود أصلها إلى هيئة تحرير جريدة عربيّة/ فلسطينيّة. فيما بعد أخبرني أيضًا بأنّ المجموعة «غير مثيرة للاهتمام». [١٩٧]

بعد أن اكتشفتُ في عام ٢٠١١ أنّ الأفلام التي وقعت غنيمة في بيروت ومحتجزة بالقوّة في أرشيف الجيش الإسرائيليّ، قد أُخِذت من جهة تُسمّى قسم الثقافة الفنيّة، بدأت بالبحث في نشاطاته. وعرفت من تمام الأكحل أنّ هذا القسم كان يحوي وحدة تصوير، وبالتالي استنتجتُ أنّ أرشيف الصور المحتجز لدى الجيش الإسرائيليّ يخصّ هذا القسم. في آذار ٢٠١٥ جدّدتُ طلبي برؤية أرشيف التصوير الغامض. التقيت بمديرة أرشيف الجيش الإسرائيليّ وتراسلنا عدّة مرّات. ولم أحصل على تصريح مجدّد لمعاينة هذه الصور، إلّا قبل عامَيْن، وبعد ١٥ عامًا من توجّهي الرسميّ الأول بهذا

---

١٩٦ المحادثة محفوظة لدى المؤلفة.

١٩٧ مراسلات مع يهوشع فروينداليخ، ١٠/ ١٠/ ٢٠١٠.

الصدد.[198] وقد تبيّنتُ من خلال تفحّص المواد أنّنا نتحدّث فعلًا عن مواد وحدة التصوير في قسم الثقافة الفنيّة الذي أداره شمّوط. وتحمل غالبيّة الصور ختم هذا القسم (التصويرة رقم ٦٥)، وهي موجودة في ظرف تابع للقسم (التصويرة رقم ٦٦)، أو أنها مرفقة بورقة من القسم.

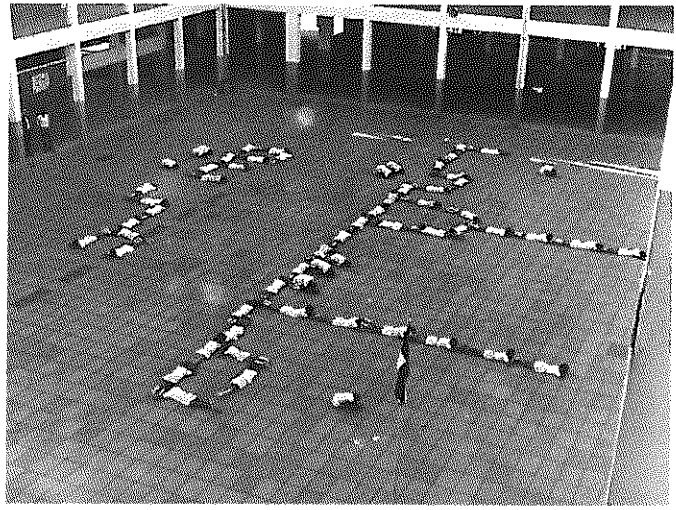
كان إسماعيل شمّوط يُدرك أهميّة التصاوير البصريّة – الفوتوغرافيّة والسينمائيّة– وقد استخدمها في الدعاية الترويجيّة الفلسطينيّة. لم يستأجر شمّوط خدمات مصوّرين مهنيّين، وكلّ من عمل في القسم – ميخائيل نجّار وتمام الأكحل وهو– التقطوا صورًا لأحداث ومناسبات مركزيّة في حياة الفلسطينيّين: مظاهرات (التصويرة رقم ٦٧)، تدريب رياضيّ للشبيبة (التصويرة رقم ٦٨)،[199] بعثات، الحياة في مخيّمات اللاجئين، العمل في المصانع (التصويرة رقم ٦٩)، وغيرها. وحتى أنّ قسم الثقافة الفنيّة جمع أو حفظ صورًا تاريخيّة (بما فيها صور الأونروا كما تقدّم أعلاه)، وازداد حجم أرشيف الصور في القسم على مرّ السنين. ألّف إسماعيل شمّوط وصمّم كتاب *Palästina- Illustrierte Politische Geschichte* (1973)[200] الذي يستند بأكمله على الصور والتصميمات الجرافيكيّة. وحتى أنّ قسم الثقافة تعاون مع جهات أجنبيّة وفلسطينيّة أخرى في إنتاجاته، من الكتب والمعارض والأفلام السينمائيّة وغيرها (Sela 2007b). واستخدم شمّوط الصور التاريخيّة في أفلامه المذكورة أعلاه. ولذلك، قاموا بجمع الصور التاريخيّة من مصادر مختلفة، وأنشأوا أرشيفًا تاريخيًّا

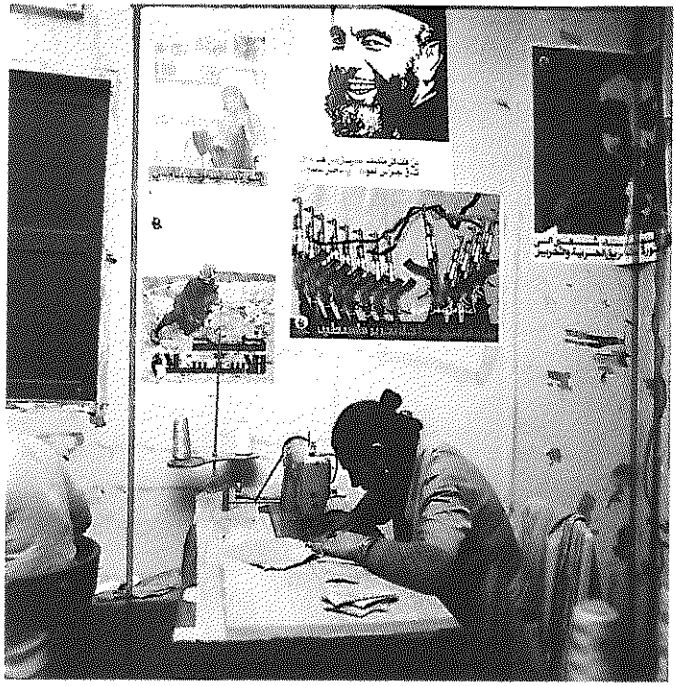
---

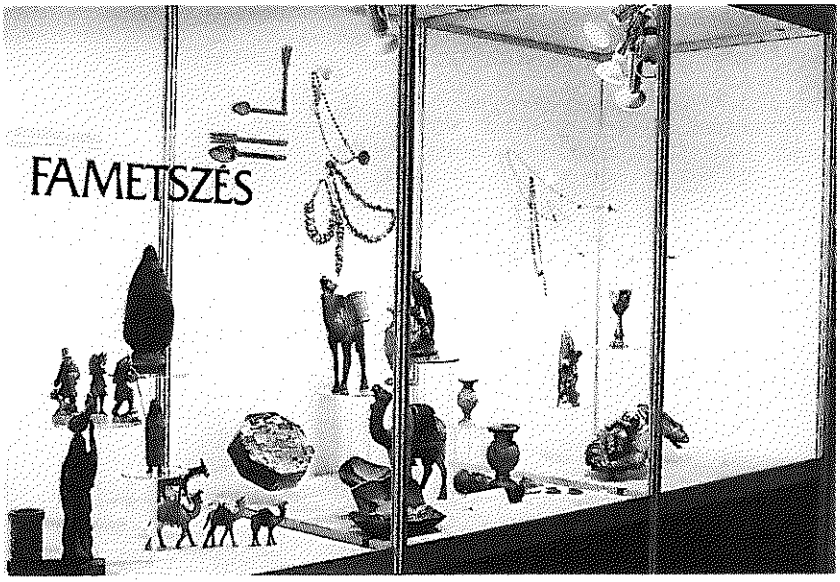
١٩٨ رسالة إلكترونيّة من أيلانه ألون، ٩/٦/١٦.

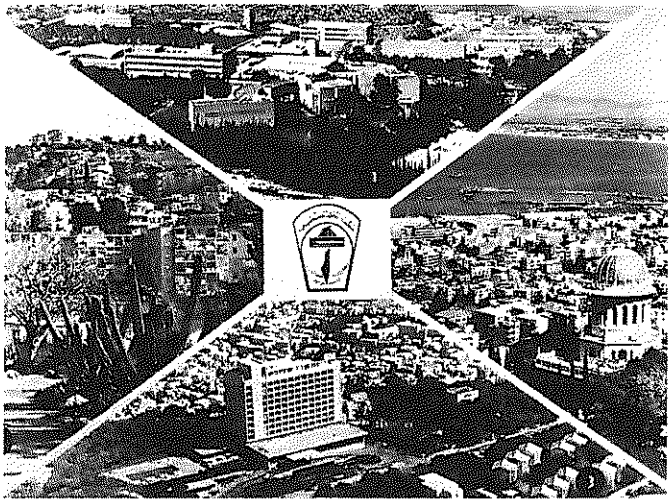
١٩٩ تصويرة مشابهة موجودة في مقطع سينمائيّ غُنم من قسم الثقافة الفنيّة (Sela 2017c).

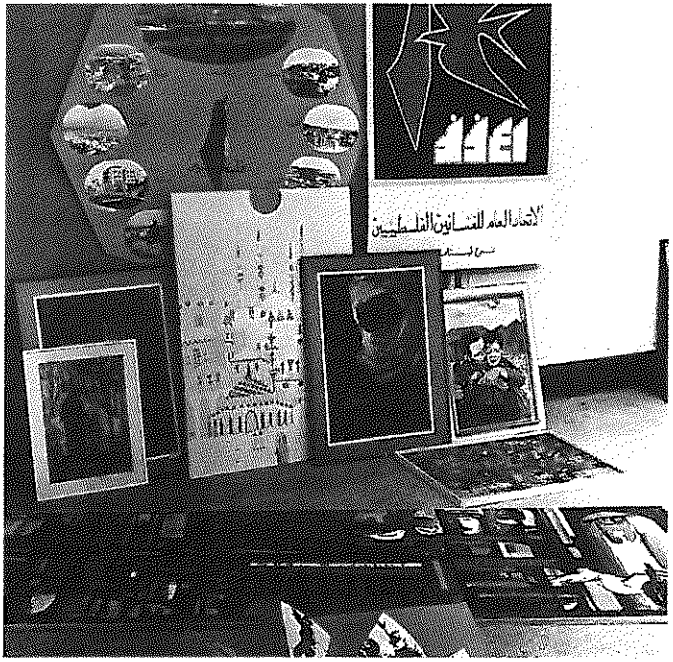
٢٠٠ الصيغة الإنجليزيّة لـ: *A Summary of the History of Photographed Palestine*.




قصة
الاستسلام


FAMETSZÉS




الاتحاد العام للفنانين الفلسطينيين

امنه رشدى الحنبلي تقول ضربونى

PALESTINE
FOLKLORE EXHIBITION

التصويرة ٦٧-٧٥:

صور من أرشيف الصور لقسم الثقافة الفنيّة لمنظّمة التحرير الفِلَسطينية، التقطها القسم، سنوات السبعين – بداية سنوات الثمانين.

أخذ مجمل أرشيف قسم الثقافة الفنيّة غنيمة جنودُ الجيش الإسرائيليّ، وهو موجود في أرشيف الجيش الإسرائيليّ

التصاوير رقم ٧٠، ٧١، ٧٣- صور تنصيبيّة من المعارض التي أنتجها القسم

التصويرة رقم ٧٢- بطاقة أنتجها القسم تضمّ صور مناظر طبيعية من أماكن مختلفة في فِلَسطين

التصويرة رقم ٧٣ب- صور مناظر طبيعية من أماكن مختلفة في فِلَسطين عُرضت في مكاتب القسم

التصويرة رقم ٧٥- في افتتاحية المعرِض *Palästinensische Volkskunst*، لندن، أيّار، ١٩٨٠

تُنشر الصور بلطف من تمام الأكحل وعائلة شمّوط

وألبسة فلسطينيّة مطرّزة (التصويرة رقم ٧٠)، والمُنمنمات والأعمال المصغّرة مثل الجِمال الخشبيّة وشخصيات بشريّة تجسيديّة (التصويرة رقم ٧١)، والسلاسل والعقود، والخزف (السيراميك) والآلات الموسيقيّة. وعمل شمّوط على بلورة وتصميم المعارض كلّها، وعمل مع قسم الثقافة الفنيّة كمُصمّم چرافيكيّ للمعارض والكتالوجات والبطاقات البريديّة أيضًا (التصويرة رقم ٧٢) والملصقات التي رافقت المعارض. كانت المعارض تتميّز بنمط ثابت، ووفرت تمثيلًا لأماكن في فلسطين (التصاوير ٧٣أ و٧٣ب والتصويرة رقم ٧٢ أعلاه)، وللنساء وإسهاماتهنّ في النضال الفلسطينيّ[٢٠٢] (التصويرة رقم ٧٤، ويُنظر أيضًا إلى التصويرة رقم ٦٧)، وللثقافة والفنون. ومن المعارض التي جمعاها ونظّماها كان معرض *Paläsẗinensische Volkskunst* أكثرها شهرةً، وقد نُظّم وعُرض في أماكن كثيرة، مثل Commonwealth Institution (لندن، أيّار ١٩٨٠، التصويرة رقم ٧٥).

وأشرف شمّوط أيضًا على معارض للفنّ الفلسطينيّ لصالح اتحاد الفنانين التشكيليّين الفلسطينيّ General Union of Palestinian Artists الذي ترأسّه، وأسهم إسهامات كبيرة في تقديم الفنّ الفلسطينيّ في أرجاء العالم. وعُرضت في هذه المعارض، بالأساس، الرسوم التشخيصيّة ذات الرسائل الوطنيّة والقوميّة[٢٠٣] مثل المعرض الذي عُرض في برلين *Paläsẗinensische Malerei* (حزيران ١٩٨٠).[٢٠٤] وشملت البطاقات والملصقات التي صمّمها شمّوط، في حالات كثيرة، تصاوير

---

٢٠٢ عن نشاط وريادة المبدعات الفلسطينيّات في مجال الفنون البصريّة والسينما يُنظر إلى Sela 2017b.

٢٠٣ وحتى أنّه أسهم كثيرًا في بحث تاريخ الفنّ الفلسطينيّ ونشر كتابًا عن الموضوع عام ١٩٨٩.

٢٠٤ يُميّز كمال بُلّاطة بين مجموعتيْن من الفنانين الفلسطينيّين الذين تطوّرت أعمالهم في بيروت: فنّانون من المخيّمات اختاروا اللغة الواقعيّة والتشخيصيّة وتطرّقوا إلى مواضيع قوميّة واجتماعيّة، وفنانون أصبحوا جزءًا من المشهد الفنيّ في بيروت، واختاروا توجّهًا أكثر فردانيّة: حداثويّ وتجريدي (Boullata 2003).

لرسوماته هو، مثل تلك التي أنجزها لمجلة شؤون فلسطينيّة (يُنظر إلى التصويرة رقم ٥١ أعلاه)، أو ملصق معرض *Palästinensische Malerei*.

جـ٤. المشاهِد والمشاهَد

في أعقاب النشر المُبكِر للعرض الافتتاحي لفيلم *Looted an Hidden* (2017c) في متحف تل أبيب للفنون (تموز ٢٠١٧)، تلقيْت رسالتيْن بالإيميل. كانت الأولى من جنديّ إسرائيليّ خدم في لبنان وكتب لي: «في صيف ١٩٨٢ شاركت في القتال ببيروت الغربيّة، ومن ضمن سائر الكوابيس التي عشتها هناك، وصلت إلى المكتب الإعلاميّ لمنظمة التحرير الفلسطينيّة. أخذت من هناك كتيّبًا فيه رسومات فلسطينيّة (مطبوعة). وهو موجود لديّ. إذا كان يهمّك الأمر فيسرّني أن أعطيكِ إيّاه لنسخه». وفي اللقاء الذي جرى بيننا بعد عدّة أيّام[٢٠٥] اتّضح لي أنّه وصل إلى مكاتب قسم الثقافة الفنيّة بعد عدّة أيّام من أخذ أرشيفه، وعلى الأرض «وجد» كتيّبًا لمعرض *Palästinensische Malerei*، الذي نظّمه إسماعيل شمّوط.

الكتالوج بالألوان ومثير للانطباع، مع لوحة لسليمان منصور على الغلاف، وقد استرعى انتباهه ونظره. فوضع الكتالوج في جرابه وحمله معه طيلة الحرب. وشمل الكتالوج بالأساس أعمالًا لفنانين فلسطينيّين واقعيّين، إلى جانب لوحات تجريديّة مثل بُلّاطة (Shammout 1980, 18) وميخائيل نجّار (المصدر السابق، ٣٩). وفي الكتيّب ملاحظات بخطّ اليد، يبدو أنّها لنجّار. إنّ الافتتان

---

٢٠٥ تلقيت الرسالة الإلكترونيّة يوم ١/ ٧/ ٢٠١٧ والتقينا يوم ١٣/ ٧/ ٢٠١٧. صُوّر اللقاء بالفيديو وهو محفوظ لدى المؤلّفة.

بفنّ «الآخر» خلال الحرب والفوضى والدمار والموت، يُذكّر نوعًا ما بافتتان المصوّر الذي كان يبحث عن «أرشيف م. ت. ف.»، وهو يكشف عن التناقضات القائمة في علاقات القوى الكولونياليّة. فعملية النهب التي يقوم بها الجنديّ تشكّل استمرارًا لعملية الاحتجاز بالقوة التي عايشها الأرشيف قبل ذلك بعدّة أيّام، وهي سلسلة لا نهائيّة من الاحتلال الثقافيّ.

الرسالة الإلكترونيّة الثانية التي وصلتني بعد أيّام تعكس الجانب الثاني من مرآة علاقات القوى. فقد وصلتني الرسالة من فلسطينيّ، أطلعني بعد عدّة أيّام على شريط فيديو. وفي الشريط توثيق أنجزه فلسطينيّون لإسرائيليّين وهم يحرسون مبنى قسم الثقافة الفنيّة، بعد إخلائه من محتوياته عنوة. ويعكس هذا الشريط القصير كيفية استعادة الفلسطينيّ، مجدّدًا، لملكيته على النظرة (Lutz and Collins 1991, 146)، وقلبه لعلاقات القوى ومطالبته بتفوّق نظرة المشاهِد على المشاهَد. أي أنّ شريطًا كهذا يكشف عن كيفيّة تشغيل علاقات قوى ضدّيّة مُضمّنة في فعل النظر looking، من خلال إفراغ الموقف السلبيّ الخاص بالظهور appearing. إنّ الحيّز الحَرَكيّ بين المشاهِد والمشاهَد (looker-looked) يصدع فوقيّة النظرة الكولونياليّة ويقترح نوعًا جديدًا من العلاقات. وينضمّ هذا الوصف إلى وصف الجنديّ الذي رافق قوّات الشاباك في جمع الأرشيفات والوثائق: «رأينا صور جنود إسرائيليّين اُلتقطت عند الحواجز في إسرائيل، وارتعبنا. خفنا من رؤية أنفسنا هناك. وأذكر أنّ شخصًا ما منّا رأى نفسه في الصور أو شخصًا يعرفه. وأدركنا أنّنا كنّا هدفًا، أنّهم تعقّبونا. حرب، بلد غريب، كلّ شيء هشّ. أنت لا تدرك تمامًا رموز المكان ولا تستوعب ما تفعله هناك. وفجأة ترى في بيروت صورًا قديمة لك أو لأصدقائك اُلتقطت في المناطق (المحتلة)

على الحواجز. كان الأمر مخيفًا، وفجأةً أدركنا أنّنا كنّا هدفًا، أنّنا تحت المتابعة... لا، لم نتحدّث عن هذا بيننا قط.»

كان الجندي الذي رافق الشاباك أصغر من عراد بكثير، وكان غارقًا كّله، طواعيةً، في الحياة العسكريّة، «مُسمّم» وفقًا للدارجة الإسرائيليّة. وكان يتذكّر بالأساس: «كلاشينكوفات روسيّة، صواريخ، بنادق، آر بي جي». لم تتغلغل في وعيه أيّ أبعاد مدنيّة وقيميّة يمكن أن يخلقها هذا اللقاء. وقد يكون هذا السبب في أنّ هذا اللقاء بصورته المنعكسة أو بصوره أشباهه في أرشيف «العدوّ» كان مفاجئًا ومُزلزلًا. إلّا أنّ التأمّل البصريّ «للعدو» في «الجندي الإسرائيليّ» احتوت عنصريّن عزّزا من هذه التجربة. الأول، أنّ الصور التقطت سرًّا ومن دون معرفة الجنود، ولأغراض استخباراتيّة على ما يبدو، ما ولّدَ شعورًا بكارثة وشيكة لم يكن الجنود مدركين لها: «أدركنا أنّنا كُنّا هدفًا». الثاني، أنّ الأشخاص تعرّفوا بأنفسهم في الصور. وقد تأمّلوا صور البورتريه الخاصة بهم، أو بمعارفهم، وشعروا بأنّ ذلك شكّل تجاوزًا للحافّة، الأمر الذي سبب لهم القشعريرة والزعزعة. وترافق هذا الشعور بعواطف جيّاشة وخوف في الوقت ذاته، ثم طُمست وكُبتَت فيما بعد: «كان الأمر مخيفًا، وخفنا من رؤية أنفسنا... أدركنا أنّنا تحت المتابعة... كان الأمر مخيفًا... لا، لم نتحدّث عن هذا بيننا قط.» وترد حالة مشابهة في كتاب أيّام من رصاص من تأليف ريشكس الذي ورد ذكره فيما تقدّم، في سياق نهب الصور من الفلسطينيّ القتيل. في أحد فصول الكتاب يصف ما حدث عندما عثر على صور لجنود يهود ميّتين، وهي صور نهبها من جيب قتيل عربيّ في باب الواد، مطلع أيّار ١٩٤٨: «مدّ لي يحيئيل صورة. «هؤلاء جنودنا»... «العدو ينشرها»... نظرت إليها. سرى الجّمود الثقيل في دمي. شعرت

باختناق قاتل. شلل. هؤلاء جنودنا: كومة من الجثث العارية، مبتورة الأعضاء... رجفتُ» (مصدر سابق، رشق ١٩٦٢، ٢٨-٢٩).

يتطرّق الخطاب الما بعد كولونياليّ إلى الجدليّة القائمة حول علاقات القوى والنظراء بين الحاكم والمحكوم، المحتلّ والخاضع للاحتلال، وإلى صدْع النّمط الكولونياليّ. وهو يناقش شكل تطوّر وعي مزدوج، يُمكّن وجود زوايا رؤية متزامنة في علاقات القامع/ المقموع، المحتل/ الخاضع للاحتلال، الهويّات المُدمَجة التي تُنسج من خلال التأثير المتبادل والاتكاليّة المتبادلة بينهما. إلّا أنّ نظرة العلاقات الكولونياليّة والجدليّة الهجينة تمرّ هنا عملية مُطابَقة (stratification) أخرى، عندما يسعى المحتلّ لتأمّل كيفية قيام الخاضع للاحتلال بتأمّله هو، ولتأمل علاقات المشاهِد/ المشاهَد: الفنتازيا/ التوق/ الفضول/ استثارة الحواسّ (المصوّر) أو خوف وخشية المحتلّ من رؤية صورة نفسه في عينيّ الخاضع للاحتلال (الجنود). ماذا توقّع المصوّر أن يرى في الأرشيف الفلسطينيّ، الذي كان للتوّ مغلقًا أمامه، بما يخصّ المجتمع الإسرائيليّ؟ هل كان المصوّر يعتقد بأنّ الأرشيف الفلسطينيّ سيشكّل مدماكًا إضافيًّا في خلخلة وصدْع علاقات القوى المطبوعة؟ هل اعتقد أنّ صورة العالم التي ستُكشف ستتحوّل إلى موقع للمقاومة؟ ولماذا اقشعرّ الجنود عندما رأوا صورتهم المنعكسة في أرشيف «العدو»؟.

وفيما درج المحتلّ في الماضي على رسم ملامح الخاضع للاحتلال بخطوط سلبيّة، فإنّ الخاضع للاحتلال يقوم الآن بإلصاق هذه التصاوير السلبيّة على المحتلّ نفسه. فالجنديّ يرى - وإن كان بشكل غير واعٍ - تحرير الخاضع للاحتلال بواسطة التصاوير السلبيّة المُسبَغة عليه (على المحتلّ). هل يقوم عكس علاقات

القوى والهيمنة -الكاميرا كأداة مقاومة، «هم» يصوّروننا «نحن»- بتأكيد قلب النظرة المابعد كولونياليّة، ولذلك فهي تشكّل تهديدًا عليه؟ بمعنى، خذوا علاقات القوى الخاصة بالمُسيطر، والتي طُبعت وجُذّرت في الحواجز والصور والتي رآها في أرشيف الشعب الذي يقمعه، هل نجحت هذه العلاقات في صدْع صورة العالم الآمنة والمألوفة، الأمر الذي يشكّل علامة على نجاح التمرّد؟ أو أنّنا نشاهد عرضًا مركّبًا للعلاقات الكولونياليّة؟ طبعًا، لم تكن هذه الأسئلة والخوف المرافق لها لتطفو على السطح، لو أنّ الجنود كانوا ينظرون إلى تلك الصور (وفيها هم أنفسهم على الحواجز الفلسطينيّة) في الأرشيف القوميّ لأبناء شعبهم؟ فهم يتعاملون مع هذا الأمر على أنّه «سويّ»: توثيق نشاطاتهم كجنود. يمكننا ربما العثور على أمر موازٍ لهذا، في شكل توثيق الجنديّات الإسرائيليّات العنيفات مع المعتقلين الفلسطينيّين. فهذا الفعل يصدع علاقات القوى الجندريّة في الجيش ويُمكّن الجنديّات من ترقية ورفع مكانتهنّ في داخل الهرميّة العسكريّة من جهة، ومقابل المعتقلين الفلسطينيّين الذين يُعاملْنهنّ بدونيّة، من جهة أخرى (Simonetti 2014, 78-82). مع ذلك، فإنّ النمط الكولونياليّ يُكرّس، فتقوم مجموعة مستضعفة ما بتعزيز مكانتها على حساب مجموعة أخرى (Memmi 2003, 183).