الحقيقيةُ والواقعيةُ والهوسُ بالحقيقيّ: الحضورُ والغيابُ الفلسطينيُّ بَصرياً ما بعد النكبة

أرمجارد ايملهاينز، ترجمة: كفاح الفني

ظلت فلسطين نموذجاً لمعضلة صورتها إلى يومنا هذا، إشكالية نجمت عن عدم قدرة الفلسطينيين على الظهور كقومية، لأن الحدود الجغرافية الواضحة قد تمت إذابتها، ولأن الاقتلاع والإبادة اللذين ارتكبا بحق أهلها ترافقا مع برمجة استطرادية بصرية لتغييبهم. وبالنظر لتاريخ صورة فلسطين الحديثة، نجد ما يدل على أن هذا الطمس كان متعمداً منذ البداية، إذ استبدلت صورة فلسطين والفلسطينيين بتلك الموسومة بالأرض المقدسة، بالتزامن مع منشأ صورة الغرب عن فلسطين، ومدعماً بوفرة شهادات الوصف الرومانسية للرحلة صوب الشرق، كما أن رحلات الحج إلى الديار المقدسة جاءت مشبعة بالرؤيا الاستعمارية، وبروحية حملة صليبية مسالمة. عبر تلك الأوصاف والشهادات، ثم توليف المكان مع نصوص المخطوطات القديمة، ولم يُلتقط الفلسطينيون إلا في وضعيات وإيماءات تعزز المنظور الغربي بالشكل والنزعة، لتأتي متطابقة مع تلك الموصوفة في الكتاب المقدس. فبعد أن يضاف إلى تلك الصور اقتباسات ملائمة من الكتاب المقدس، يتم تداولها في الغرب، لتوحي أن شيئاً ما لم يتغير منذ 1800 عام.[1] وبالانسجام مع روح القرن التاسع عشر الموسومة بالتصنيف والتنميط، تنزع تلك الصور إلى إخفاء موضوعها، فبتقديمهم كأنماط توراتية، تستأصل هذه الصور فردانيتهم، وتجعلهم تمثيلاً "لنوع" الناس الذين تواجدوا في الديار المقدسة.[2] ففي أوائل الستينيات من القرن المنصرم، سافر المخرج الايطالي والصليبي المتأخر بيير باولو بازوليني إلى الأراضي المقدسة بحثاً عن تلك الصور النمطية، استكشافاً لمواد خام لفيلمه "دراسات في فلسطين" (1963). تجول بازوليني مسترشداً بكاهن كاثوليكي بحثاً عن مواقع تصوير لفيلمه الذي عنونه فيما بعد بـ "العهد الجديد وفقاً للقديس ماثيو".[3] ومنذ البداية، كان مسعاه عالماً سلفياً نقياً وسحيقاً من عوالم الكتاب المقدس، ولخيبة أمله لم يجد إلا مكاناً منزاحاً عن عمقه بفعل إسرائيل الصناعية الحديثة.

صورة ثابتة من فيلم بازوليني (*Sopralluoghi*, 1963).

أرجع إلياس صنبر برمجة التغيب البصري المستطرد لفلسطين والفلسطينيين إلى الفترة ما بين العامين 1917-1922، وهي مرحلة كانت محورية للحبكة التي ساهمت في إلباس الفلسطينيين صورة الغياب،[4] وتوافق التغييب المقدس للفلسطيني الذي رشح من القرن التاسع عشر مع الخطاب الصهيوني القائم على فكرة "أرض الميعاد"، التي آلت في القرن العشرين إلى "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض"، الأمر الذي غدا ميثاقاً تأسيساً لإقامة دولة إسرائيل. فبحسب الكتاب الصهاينة، لم يكن الفلسطينيون أبداً هناك، وبذلك تم تغييبهم وقطع الصلة بينهم وبين المكان. وفي الحقبة التي تلت النكبة، وكما يناقش إدوارد سعيد، فصورة "العربي" المقتلع والمطرود من فلسطين ليست صورة لإنسان، والصهيوني هو الإنسان الوحيد على الأرض، بسبب الانحياز الواضح له على حساب الإنسان العربي السلبي، لأنه "شرقي منحط ودوني".[5] "من أنا بلا منفى؟"،[6] بهذه الكلمات يشرح الشاعر الفلسطيني محمود درويش المحنة الفلسطينية، ويطرح السؤال بهذه الصيغة ليصف الواقع الجيوسياسي لاختفاء الفلسطيني من الخارطة الجيوسياسية على المستوى التمثيلي، وحتى يومنا هذا ما زال الغياب الفلسطيني ممعناً؛ ففي مقالة لعميرا هس عنوانها "يمكنك أن تقود سيارتك دون أن ترى عربياً واحداً على طوال الطريق"[7] تصف بها شبكة الطرق التي صممت في الضفة الغربية وقطاع غزة، لتمكن الإسرائيليين والمستوطنين من السفر دون أن يروا أيًّا من العرب.[8]

جاءت الجهود التي ترصد حضور الفلسطيني وغيابه من الداخل والخارج مشروطة بديناميكيات محدودة تراوح الظهور والاعتراف في نطاق النظام العالمي للمحسوس،[9] وجاءت هذه المراوحة انعكاساً للتبادل الخطابي والتصويري بين قطبيات عالم منقسم بين شرق وغرب، وللكيفية التي ينظر بها أحدهم للآخر، فهو ذاك النوع من التصوير التخيلي عن "نحن" و"الآخر" الذي أنتج تبادل النظرات المحكوم للنظام العالمي للمحسوس، فالتحديات الضمنية تكمن في كيفية تأكيد

حضور تاريخي على أساس غياب تاريخي، وتقرير مصير سياسي محتمل، في الوقت الذي يشهد المرء إبادته الإثنية، فظاهرياً كيف يمكن للمرء أن يستحضر غياب الآخرين من أجل التحدث نيابة عنهم؟

جان لوك غودارد تناول هذه الإشكالية بطريقة شهيرة في فيلمه (*Notre Musique*) "**موسيقانا**" في المشهد الذي يصفف فيه صورتين فوتوغرافيتين جنباً إلى جنب؛ واحدة للقادمين (الإسرائيليين المستقبليين) وهم يحطون على الأرض، وأخرى للفلسطينيين يفرون منها بحراً في العام 1948، قائلا ما يلي: "في العام 1948 وجد الإسرائيليون متخيلهم، وسقط الفلسطينيون في الوثائقية"، قاصداً أنه وبحسب تاريخ الصهيونية، صار الإسرائيليون أخيراً على أرض روايتهم.[10] وحكاية الإسرائيلي، حسب جيل ديلوز، مؤسسة على "حق" إسرائيل بنفي وجود فلسطين والفلسطينيين. اعتمد المدافعون عن إسرائيل على أن فكرة طرد الفلسطينيين من الأرض بدلاً من استغلالهم، تنفي الطبيعة الاستعمارية للمشروع الصهيوني،[11] الأمر الذي يقارنه إلياس صنبر بإعادة التوطين القسري "لذوي البشرة الحمراء" (الهنود الحمر) في أمريكا الشمالية.[12] علاوة على ذلك، فإن الإسرائيليين يذهبون بالدفاع عن أنفسهم ضد تهمة الإبادة الجماعية بأن القضاء على الوجود الفلسطيني لم يكن هدفاً بحد ذاته بالنسبة لهم، كما كان الأمر في الإبادة الجماعية التي عانوا منها، وإنما هي وسيلة لضمان يهودية الدولة الإسرائيلية. فثمن الهوية اليهودية هو إبادة الآخرين، وأن الإبادة الجسدية للفلسطينيين جاءت كأثر جانبي لتطهير الجغرافيا وتنقيتها. هذه المعادلة المشكوك بها عن الأمة والهوية الإثنية لم تؤدِّ فقط إلى تحويل الفلسطينيين إلى "آخر" الإسرائيليين، بل سمحت أيضاً باعتبار أي نقد للأصول الاستثنائية لإسرائيل ولسياساتها الثابتة "معاداة للسامية".[13]

لقد كان من المتوقع أن يصل الفلسطينيون إلى حقل الوثائقية في العام 1948، بالاستناد إلى جهودهم الرامية إلى تشكيل كيان سياسي مستقل، حيث يمثلون أنفسهم كمجتمع متفرد. فمن خلال الوثائق والوثائقية، قدموا أنفسهم بوصفهم شعباً ذا تاريخ وضحايا للطرد الذي قام به الاحتلال الإسرائيلي بحقهم. وبالتالي، قدموا قضيتهم بوصفها تحريراً للأرض التي كتب تاريخهم فيها. هنا لا يمكن فصل الشكل الوثائقي عن الذاكرة، التي تعمل بصفتها أداة ضد النسيان، والتوثيق هنا تسييس لغاية إعادة التشكل، والوثائق انبلاج للتاريخ الوطني. وهكذا، كانت علاقة الفلسطينيين بالوثائقية ضرباً من التذكر المسيَّس لتوثيق الذاكرة الجمعية لحياتهم قبل النكبة. وقد تمت إعادة بناء هذا التاريخ عن طريق التذكر، وعبر آليات التاريخ الشفوي والسرد، نحو غاية هي الترتيب المنطقي لهوية التراث الفلسطيني في مواجهة الطمس، مثل هذه المحاولات تعمل وتخدم الحفاظ على "ما كان" والإحالة إليه كجزء لا ينفصل عن الحقيقي. فقد تجمع الفلسطينيون في مخيمات اللاجئين وفقاً للعشائر والقرى -(التي جاءوا منها: المترجم)- عندما وجدوا أنفسهم قسراً في المنفى. كما تقول روز ماري صايغ: "لم تكن إعادة تكوين فلسطين بوحي من الذاكرة مجرد رد فعل طبيعي على الطرد، وإنما أصبحت الطريقة الوحيدة لتمرير الموروث للأطفال المقتلعين".[14] هذا التذكر الوثائقي تجاوز السرد، وتجسد على سبيل المثال في إنشاء قرية الكتب التذكارية من قبل اللاجئين الفلسطينيين، حيث نشرت كتب تقدم للقراء المحليين (اللاجئين) المعلومات عن قراهم، وتساهم في المحافظة على مدرك بصري يمثل القرى والجذور المفقودة.[15] وبالإضافة إلى دورها التذكيري بالمسلوب أصبحت هذه الوثائق شكلاً من أشكال المقاومة، إذ تعمل كأداة لتسييس اللاجئين الفلسطينيين -الفلاحين السابقين- وتؤدي دور الشهادة على ما مروا به وما فقدوه، لتقدم وتوظف في المحافل الداخلية والخارجية.[16] عدد كبير من شهادات تسجيل النكبة الفلسطينية المستمرة حتى الآن، وجدت في الوثائق والمستندات والأفلام الوثائقية، ووزعت على الصعيد العالمي كجزء من إعادة الاعتبار لوجهة نظر "التابع" وتقديمها إلى الواجهة. وقد تم تشجيع الوعي الأنغلوساكسوني للوصول إلى هذه المعلومات في الثمانينيات والتسعينيات، من قبل مؤيدي توجهات مثل الدراسات المابعد استعمارية وطوبيات التعددية الثقافية. وهذه الاتجاهات روجت لإعادة الاعتراف بالهويات المحلية قبل الاستعمار، وإعادة الخطاب لأولئك الذين حرموا من سرد حكايتهم. وبالنسبة للتمثيل الفلسطيني للذات، فإن النضال، ما زال مستمراً من أجل استرداد حق السرد، وبحسب إدوارد سعيد، ومن قبله حميد دباشي، اللذان ناقشا أن "هناك "أزمة محاكاة" تختلج التمثيل الفلسطيني للذات، إذ أصبح كل شيء في فلسطين أبعد من الخيالي، بحيث لا يمكن تخيله، وأكثر من مصطنع، بحيث لا يمكن تضمينه أي استعارة"، ما خلق "واقعية مصدومة"،[17] يحمُّها إنتاج الأفلام الوثائقية كتابة وتصويراً؛ كسجلات توثق الجرائم والإيذاء، اللذين لم يفصح عنهما بعد. مثل هذه الأفلام الوثائقية تميزت بعرضها لأناس يتلون شهادات شفوية تصف الظلم وتدينه.[18] هذه البيانات تستحضر التوثيق الذي قام به اللاجئون لأجل أنفسهم في مواجهة الخسارة والدمار اللذين سبق أن عرضت لهما سالفاً.

على الصعيد الخارجي، شهدت الأربعون عاماً الماضية تحولاً في صورة الفلسطينيين. فالصور من أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات كانت ملهمة بدافع التعاطف السياسي، فالتقطت من وضعيات "مثيرة" كثوار يقاتلون في سبيل تقرير المصير. وقد شجعت هذه الصور من قبل منظمة التحرير الفلسطينية التي استغلت بذكاء التعاطف من دعاة العالم الثالث،* ما خلق نسقاً تتبادل فيه النظرات، ويقدم فيه الفدائيون أمام الكاميرات الأجنبية كأبطال وطنيين يقاتلون لاسترداد الأرض المغصوبة.

Photo by Bruno Barbey, Agency Magnum, 1970.

وفي الصور والكتابات الأكثر معاصرة جاء النضال الفلسطيني، من جهة، مواتياً لقاعدة أخلاقية ترى أن انتزاع الإنسان من أرضة قضية تحتمل الوصم بالعار، وتفترض أن المشاهد لا بد من أن يستجيب لما لا يمكن السكوت عنه في سياقات أخرى. ومن ناحية أخرى، قدمت للمحنة الفلسطينية برؤى تدين "المتعصبين الإرهابيين" غير القادرين على إدارة شأنهم بطريقة ديمقراطية. هذه الصياغات -لا محالة- أطرت وسوقت كعلامات تجارية تحت دمغة "الإسلام" الذي أصبح اليوم المكون "الآخري" للغرب، وبالتالي التهديد له. ومن الواضح أن غياب الفلسطيني والأطر التي أصبح ينظر منها إليه كلاجئ، أو فدائي، أو إرهابي، أو ضحية تعكس التحولات في منظور العالم للشرق الأوسط، سياسياً وأخلاقياً وفكرياً في مرحلة ما بعد النكبة. وهذا الحراك يعكس النقلة في التوجهات من تعاطف مع الموقف الفلسطيني الثوري؛ كمكافح من أجل تقرير المصير، وكمقاومة ومطالبة بإعادة التشكل -أطرت له الأيديولوجيات اليسارية- إلى موقف رام إلى التوصل إلى أخلاقيات عن الحق والذاكرة والشهادة، والموقف اللاحق هو ما أصبح يفسر أخلاقياً بسياسات حقوق الإنسان العالمية.[19] ويتزامن هذا التغيير مع اتساع الرقعة المفرودة في سائل الإعلام للتخويف من "الإرهاب الإسلامي" على وجه التحديد، ما ينزع عن المشاهد فاعليته كمشاهد عبر خلق واقع إفراطي تقدم فيه الهجمات الإرهابية كحقيقية وتهديد مهول للفضاء العام الغربي، وهكذا يعتبر شكلاً من أشكال العنف غير القانوني والمدان.

هذه التحولات تؤكد التوتر بين ما يجب علينا أن نميزه كصورة، وبين ما هو تصويري لفلسطين، ولما كان شرط تمثيل فلسطين هو غيابها، اقتضت الضرورة المنطقية أن تكون صورتها غير قابلة للتمثيل، وعلاوة على ذلك، فإن مصادرة الأرض الفلسطينية وتحويل سكانها إلى موضوع طرد وإبادة، خلق من الضحية هوية جمعية. ومع ذلك، فإن الضحية وبحكم تعريفها، عادة ما تكون محرومة من الوسائل والسبل التي تثبت من خلالها الضرر الملحق بها، لأنه وبحسب لويتارد، فإن شهادة الضحية تنتمي إلى نظام استطرادي مستثنى من التثبت المعرفي، وعليه فهي غير قادرة على إنتاج المرجعية، وهكذا تبقى الضحية عاجزة إما لأنها شاهدة لا تستطيع أن تدلي بشهادتها على ما عانته من ظلم، وإما لأنها شهادة بلا تأثير، إذ لا يصدقها أحد.[20] ولا تنشأ هنا مفارقه بين هذا التوالد للرؤى والشهادات على المحنة الفلسطينية التي تنتج داخلياً وخارجياً، وبين كونها عديمة الجدوى. فغياب الفلسطينيين وإبادتهم وإن تجاوزت اشتراطات النظام العالمي المحسوس لتمر عبره بصفتها شهادات أو بيانات مصورة؛ فإنها ظلت تنتمي إلى الحقل التصويري، أي ذاك المزاج من الخطاب البصري الذي يحجب شمولية المرئي ليظهره فقط كتعبير عن حال مشروطة بنصوص ورموز تعيد إنتاج معنى ومبنى الصور ذاتها،[21] الأمر الذي يعني أن الصور ينسخها الخطاب.

فالصور التي تريد أن تكون شاهدة تكون مشفرة كما الحقيقة الموضوعية، والموضوعية كذلك صيغة للتواصل تتسم بدورها بأنها إعادة إنتاج للأحداث كمعلومات، والمشكلة هنا أن المرجعية تعاد إلى الخطاب الذي هو في هذه الحالة "شهادة على الظلم"، فتكف الصورة عن كونها فاعلة كشاهدة لأنها تصويرية لا يمكن تلقيها من قبل المشاهد دون شك يطال مرجعيتها. وفضلاً عن ذلك، فإن وضعية الصورة كوثيقة عادة ما تثقلها الأطر البلاغية، فلا يمكنها إلا أن تقف على أحد جانبي الحكاية: الفلسطيني أو الصهيوني، وعندها لن يكون مفاجئاً أن هذه الجهود الداخلية والخارجية التي تسعى إلى تقديم الشهادة وإظهار شرور الاحتلال والإبادة جلية، ظلت عديمة الجدوى حتى يومنا هذا. فبعد 60 عاماً من النكبة، ظلت فلسطين والفلسطينيون غُيّاباً، ليس بفعل الطرد فحسب، بل أيضاً لأن تجاربهم بقيت غير قابلة للتمثيل، ومن فرط ما ارتحلت صورهم في الإعلام فقدت قوتها على استفزاز المشاهد لاستجابة أخلاقية، وأحالتها -أي الصور- إلى سواتر تخفي واقع الحال بدلاً من أن تشهد عليه.

وبكلمات أخرى، فإن قدرة هذه الصور، والواقع الإمبريقي الذي تسعى للتدليل عليه كشاهد صدقية، قد اضمحل، وأدت كثرة تداولها في الإعلام العالمي إلى إضعاف قدرتها في التعبير عن نفسها، فما أن تنشر كواقع ملموس حتى تصبح مجردة، لأنها فصلت عن سياقها الدال، فصورة الفلسطينيين اليوم صورة تصويرية تحيل وجودهم إلى ضحايا مشكوك بشهادتهم، أو إلى مقاتلين متعصبين إرهابيين يقاومون احتلال وغير قادرين على تشكيل أنفسهم كرعايا كيان سياسي مستقل، وقد أعيق نضالهم من أن يصبح مرئياً مرة أخرى بفعل الشك في مصداقية الصورة التصورية، وبفعل الترويع والإدانة المستحثة في الغرب ضد "الهجمات الإرهابية"، فظلت فلسطين غائبة واختزل وجود الفلسطينيين إلى "حياة مجردة"[22] بحسب تعبير أغامبن.

To the left Palestinian refugees in a camp in Hebron 1950, from Jean Mohr's reportage, 'Les Palestiniens. To the right Palestinian refugees, 1948, Jean Mohr.

إذن، أضحى جلياً أن التوثيق، كشكل وكلغة، هو الصيغة المسيطرة على النظر إلى المحنة الفلسطينية، فتكريسهم كلاجئين هو ما انشغل به توثيق الأمم المتحدة ووكالة غوث وتشغيل اللاجئين بتوثيقها وجودهم في المخيمات منذ العام 1948، وفي الاتجاه نفسه، جاءت أعمال المصور الفوتوغرافي السويسري جون مور،[23] قبل أربعين عاماً، ومن شتاتهم تمكن الفلسطينيون من التحول من محض لاجئين إلى أمة –وإن كانت بلا دولة– بالانضواء تحت راية منظمة التحرير كصبغة تمثيلية. لم تنجح فقط باستقطاب مختلف الفصائل المناضلة من أجل تقرير المصير الفلسطيني فحسب، بل بتوفير التعليم والرعاية الصحية والخدمات الأساسية للاجئين، وهنا تحولت معضلة اللاجئين المشردين إلى قوة سياسية لافتة للنظر، وبالذات بعد معركة الكرامة قي العام 1968، وكان ذاك هو الوقت الذي توحدت فيه سياسات المقاومة الثورية في العالم الثالث تحت راية مناهضة الإمبريالية.

دعم هذا التوجه المتجذر قي مناهضة الاستعمار فنانون، وكتاب، ومخرجو أفلام، وصحافيون من العالم الأول، من ذوي الاعتبارات المنحازة للنضال الثوري،[24] وجاءت تدخلات هؤلاء كنوع أدبي هجين بين الأفلام الوثائقية وأدب الرحلات والصورة الصحافية والتقرير، مستغلة آليات التواصل بفاعلية لتقدم مشاهدة خارجية وموضوعية. وعليه، يمكننا اعتبار أن جل هذه الأعمال جزء من عملية إعادة التقييم التي قام بها الغرب لأجل إنتاج وتأويل خطاب جديد عن "الآخر"، في ضوء أزمة الهوية المابعد كولونيالية في أوروبا والتقطب (الانقسام) الأيديولوجي للعالم خلال الحرب الباردة. هذا النوع من الأيديولوجيا التي استبشرت بالعالم الثالث، كان بمثابة الخريطة لعالم ما قبل العولمة المتشعب بين أول وثالث ومنتج التحالف الأيديولوجي مع الماركسية كقاعدة مشتركة. هذه التدخلات ألهمها التقارب الأيديولوجي مع الاعتقاد الماركسي اللنيني بالممكنات الثورية للعالم الثالث الزراعي، الأمر الذي عبرت عنه النظريات بـ"الماركسية العالمية الغربية"، التي تترجم ذاتها لخصوصيات محلية.

Godard, Gorin and Marco in Jordan, 1970.

تجمهر السياح السياسيون (صحافيون، مثقفون، ثوريون) من كل فج حول المقاومة الفلسطينية؛ قواعد المليشيا والمخيمات ومعسكرات التدريب في الأردن وسوريا ولبنان لتوثيقها، وكان من ضمن هؤلاء المتعاطفون الغربيون برونو باربي، وارماند ديرياز،[25] وفرانسيس روسر، وجان جنيه (بعد أحداث أيلول الأسود)، وداريوفو مانفرد فوسز، وجان لوك غودارد، وغرارد تشايلاند، وأعضاء من الجيش الأحمر الألماني وآخرون وضعوا أنفسهم جميعاً في خدمة النضال الفلسطيني، وكان ذلك إما بمبادرة ذاتية وإما بدعوة من دائرة الخدمات الإعلامية في "فتح"، وكان المدعوون ممن اصطفوا أيديولوجياً مع فصائل أخرى من منظمة التحرير الفلسطينية في السابق، وعندها نظر إلى الفلسطينيين من الخارج باعتبارهم مثالاً أعلى للمثقف التقدمي فناً وسياسة،[26] وتلقفت المقاومة الفلسطينية في العالم على أنها "الجديد" و"الجميل"، ولعل المفارقة أن هذا المشهد الجديد من العالم العربي مشهد الثورة الفلسطينية (ضمن أطر الماركسية اللينينية) استقبل كجديد، لأنه يعكس صورة مغايرة عن تلك الاستشراقية التي أنتجها الاستعمار الأوروبي. فعلى سبيل المثال، جان جنيه الذي دعي من قبل "فتح" كمراقب في القواعد والمخيمات في الأردن، يذكر أنه لاحظ فرقاً شاسعاً بين ما رآه وبين ما تداعى إليه من الأدبيات الفرنسية عن الشرق الأوسط، وبالنسبة له فقد ارتبط جديد النضال الفلسطيني بالحداثة، لأن الفلسطينيين هم أول من أنتج علاقة حداثية من نوع تأكيد الذات الثورية مع أنفسهم في العالم العربي.[27]

وبالنسبة له أيضاً، فإن هذه الحداثة كانت مهمة، لأنها تمثل انقطاعاً عن المثيولوجيا الفرنسية التي "رمسنت" الاستشراق، فالثورة الفلسطينية التي اتسمت "بالجمال الجديد"[28] بحسب جنيه، زاد من قبولها –كضد لتلك المثيولوجيا– إصرارها كند على استرداد ما فقد، هذا الإصرار تبدى بالتلقائية والاعتداد بالذات من قبل الفدائيين اتجاه أولئك الذين أهانوهم (الإسرائيليون).[29] وفي فيلم غودارد عن الثورة الفلسطينية العام 1974 (هنا وفي أماكن أخرى) بكلمات مشابهة، يأتي صوت التسجيل على صور من مخيمات اللاجئين، وقواعد التدريب في الأردن قائلاً "إن هذا هو الجديد في الشرق الأوسط، خمس صور وخمسة أصوات لم ترَ ولم تسمع من قبل في أرض العرب".[30] وبالطبع، فإن هناك اختلاف بين الرائي والمرئي وكيفية تأطير النظرة (وضعها في إطار الصورة) بما يتناسب مع السوق المحتملة التي يتوقعها المصور، وكما يوضح غودارد في "هنا وفي أماكن أخرى" "الصورة الفوتوغرافية هي نظرة على نظرة مقدمة لنظرة ثالثة حاضرة في ذهن الكاميرا".

Still from Jean-Luc Godard's, Jean-Pierre Gorin's and Anne-Marie Miéville's *Here and Elsewhere* (1970-74).

بكلمات أخرى، الصور الفوتوغرافية نظرات متبادلة مكيفة مع نظام المرئي الذي سيتم تداول الصورة فيه، جنيه في "أسير عاشق" يتقمص رؤيا الفدائي، ويصف على أساسها كيف يرى الفدائيون النظرة إليهم من قبل السياح السياسيين والصحافيين:

> كنا نجوماً، وجاءوا من اليابان، ودوسلدفو، والولايات المتحدة، وهولندا لتصويرنا وبث مقابلات معنا، بقينا وقمنا حقاً بأمور مذهلة لأنهم أتوا ليرونا من أماكن بعيدة، فيمكث الصحافي معنا ساعتين **تقريباً** قبل أن يضطر لاستقلال طائرة من عمان عائداً إلى لندن، أغلبهم كان يعتقد أن "أبو عمار" و"ياسر عرفات" كانا اسمين لشخصين مختلفان، بل ربما لشخصين متنافسين، أما أولئك الذين كانوا يعرفوا، فكان يختلط الأمر عليهم، فيتصوروا أننا ثلاثة أو أربعة أضعاف ما نحن عليه.
>
> كنا محط إعجاب . . . وعندما كانت تقع نظرات الأوربيين علينا، فإن عيونهم كانت تشع، ولا أعرف لماذا؛ كانت الرغبة التي سمروها على أجسدنا حتى حين كنا ندير ظهورنا، كنا نشعر أن نظراتهم تثقب أعناقنا، وبشكل عفوي كنا نتخذ وضعيات بطولية ومغرية. . . وضعيات استحثتها فينا نظراتهم واستجبنا لها كما توقعوا، لقد جعلونا نجوماً ووحوشاً، تسموننا "إرهابيين" كنا إرهابيين نجوماً، فمن ذاك الصحافي الذي لن يوقع شيكاً ضخما لكارلوس ليجالسه على طاولة ويحتسي معه كأساً أو كأسين أو ثلاثة أو عشرة من الويسكي ويصغي إليه وهو يحادثه بألفة؟ وإن لم يكن كارلوس فليكن أبو الياس.[31]

هذه الفقرة تلقي الضوء على العلاقة التي نشأت بين المُشاهَد والمشاهِد، بين البطل الذي يتخذ وضعيات أمام كاميرات، والأجانب الذين أتوا لزيارة قصيرة يلتقطون فيها صوراً عن الثورة الفلسطينية قبل أن ينتقلوا الى التقرير التالي، فللغريب (الخارجي) كانت الثورة نوعاً من أنواع المسرحة.

Photo by Bruno Barbey, Agency Magnum, 1970.

وفي "هنا وفي أماكن أخرى" ينخرط غودارد وميافيل في نقد فشل السياسات الإصلاحية والنضال الثوري عبر نقد ذاتي، والفيلم بهذا المنحى ذو نزعة بيداغوجية تقتضي عدم أدلجة الصورة الفلسطينية، ودليل على هذا أن الدقائق العشر الأخيرة من الفيلم مفردة لنقاش بين أربعة فدائيين عائدين من عملية فاشلة في الأراضي المحتلة، إلياس صنبر مترجم مجموعة "ديزيغا فيرتوف" والمنتدب المحلي للشرق الأوسط، يستذكر التقاط مشهد فدائيين أربعة وقد غمرهم العرق، وبدت عليهم آثار التوتر الجسدي وعلى شفا الانهيار، فقد سقط اثنان من أفراد الخلية، وصب الباقون جام غضبهم على القائد. يستذكر صنبر، لقد جلسوا أمام الكاميرا بدعوى أنهم بصدد نقاش العملية من معيار النقد الذاتي، سنتان بعد هذا الموقف طلب غودارد من إلياس صنبر أن يترجم ما يقوله الفدائيون في المشهد: "أنت عديم المسؤولية، عدونا شديد الضراوة ويأخذ الأمور على محمل الجد تماماً، ليسوا مثلنا، إنها المرة الثالثة التي تأمرنا الوحدات الاستطلاعية بعبور النهر من الموقع نفسه لنجدهم في انتظارنا . . . لقد خسرنا إخوتنا هذه المرة". وثم أكالوا الإهانات لبعضهم البعض، وكان هذا أبعد ما يكون عما أراد غودارد أن يعرضه في الفيلم عن النقد الذاتي الماركسي اللينيني الذي يمارسه الفدائيون، إدراك هذا في العام 1972 أثار الصدمة لدى كل من غودارد وصنبر، لأنهما لم يكونا يصغيان لما يقوله الثوار، لصنبر كان الأمر أكثر إثارة للصدمة، إذ يجري النقاش بلغته الأم، إلا أن النظريات والاعتقاد الراسخ قد افقداه السمع وجعلاه (يمثلن) (من لسان مثال) النضال.[32]

لقد حجبت الأيديولوجيا حقيقية أن نقاش الفدائيين قد كان مسألة حياة أو موت، وليس مسرحة ثورية، وفي التسجيل الصوتي فوق هذه المشاهد يكرر غودارد متفكراً أن صوته كسائح سياسي ماوي، قد غطى أصوات الرجال والنساء الذين صورهم، وأنهم في الحقيقة قد تنكروا لهذه الأصوات وافقدوها قيمتها. يؤكد الفيلم على ضرورتين؛ الأولى إعادة الصوت لأصحابه وهم الفلسطينيون القتلى، والثانية أن على المثقفين الغربيين أن يذهبوا هناك وأن يصغوا لصوت المشهد الفلسطيني.

إضافة إلى إدانة الإرهاب وندب المجازر عقب أيلول الأسود، فإن غودارد وميافيل يعرفان الإرهاب بأنه حدث إعلامي، وهما بهذا يدركان ويستدعيان انتباه العالم للهجمات الإرهابية على أنها فرصة سانحة وحدث تم اجتراحه وتأديته لأجل الكاميرا الغربية، ومحاولين أن يرسِّما خطوط العلاقة بين المقاومة والثورة والتلفاز والسينما والصحافة. ينتهي الفيلم بالتماس أن تمرر صورة الفلسطينيين في التلفزة الغربية من حين إلى آخر.

لقد استقبلت مجازر أيلول الأسود في الأردن، وموجة الإرهاب التي تبعتها على أنها فشل النضال الفلسطيني في تقرير المصير،[33] وتزامن مع هذا تنصل بعض المثقفين الغربيين من الأيديولوجيا اليسارية، وتبنيهم خطاب حقوق الإنسان.[34] وفي منتصف السبعينيات، أصبح الفلسطينيون صورتهم التصويرية، فمن جهة، هم "اللاجئون الإرهابيون اللاساميون الأكثر ضراوة"،[35] ومن جهة أخرى، هم صورة الضحية التي لا تملك وسيلة أو حقاً في إيجاد حل سياسي لمشكلتها.[36] لقد تم تأطير الصورة الثانية إعلامياً عبر الخطاب الأخلاقي النازع لتعديل الأخطاء التي ارتكبت بحق من ظلوا خارج حقوق الإنسان، وبالذات في ضوء الاعتقاد اليساري وممكناته التحررية. هذه اللحظة هي ما أسميها إعلامية (من إعلام) التدخل، وهي عندما يتحول النشطاء الطليعيون، بمن فيهم المثقفون إلى صحافيين، تحول إشكالي يصفه فيلم "انطونيوني" في العام 1975: المسافر: حرفة معد التقارير، في أن

ممكنات المثقف لتدخل "ما بعد أيديولوجي" في سياق خارجي في الفيلم، تقع جزئياً بين الشاعرية الرامبودية والاتجار بالسلاح من جهة، أو الصحافي الموضوعي الذي ينتج الأحداث كمعلومات تستجيب للمصالح السياسية والاقتصادية التي تحكم انتشار وتداول صوره وتقاريره من جهة أخرى. وبالانزياح عن الأيديولوجيا اليسارية، أنزل المثقفون المنخرطون شروط التحدث نيابة عن الآخرين من سماوية خطاب الـ "نحن" العالمية غير المسيسة إلى أرض النطق بصفة مجتمعات الأمم المتحضرة، أو كما يضعها كريستين روس "استبدلوا التضامن الثوري والسياسي بالتعاطف، وحولوا الرحمة وعدم الرضا الأخلاقي إلى عواطف سياسية منضوية في خطاب "الواقعية المحضة" وحالة الطوارئ، وقاد هذا بدوره إلى صورة جديدة من الغيرية (الآخرية) في الثمانينيات والتسعينيات من القرن المنصرم، لتصبح صورة الآخر الذي يعاني وبحاجة للإنقاذ". [37]

ما يثير اهتمامي هنا هو استبدال أطر العمل الماركسية اللينينية الإصلاحية السياسية، بأخرى منضوية في خطاب حقوق الإنسان، كأرضية للتحدث باسم الآخرين. [38] وكما يناقش ليوتارد، فإن الاحترام الذي منح لحقوق الإنسان في أواخر السبعينيات، أهَّل الجميع –ودون استثناء– لممارسة حقهم بالمعرفة والاطلاع، وأن يستمع لهم وأن يدلوا بشهاداتهم "بدأ العالم يرى نفسه في الإعلام مستعداً للاستماع والحديث والنقاش والاحتجاج والتعبير عن الذات وتأملها كبشر يؤدون فروض الانتصار للحق"، [39] وعلاوة على ذالك، فإن حقوق الإنسان تدعي أنها تمتلك منظوراً مستقلاً عن أي اهتمام سياسي بغية إثبات أن الأخطاء التي ترتكب بحق أولئك غير المؤهلين تصوب من قبل المؤهلين، أو كما يصوغها سبيفاك أن "عبء تحضير (من حضارة) وتطوير أولئك الذين لا يستطيعون مأسسة أنفسهم سياسياً، يقع على كاهل الرجل الأبيض". [40]

في أطر هذه الديناميكية تستخدم الصور كمدعاة ومبرر للمساعدات الإنسانية، وعندها تكون حقوق الإنسان مجرد حجة للتدخلات الاقتصادية العسكرية والسياسية، وفي الوقت الذي تدّعي هذه النزعة حملها لوزر الشهادة على إساءة استخدام حقوق الإنسان تتنكر لها، وتتم من قبل سوق المراسلين والوكلاء وصانعي الأفلام الوثائقية المهنيين الأجانب، الذين يخدمون صناعة وإنتاج الصور الشاهدة لسوق المستهلك. [41] وفي الأربعين عاماً الماضية، اعتقد أن الصور الشاهدة تخاطب غير المهتمين والليبراليين الذين قد يستجيبون لما يحدث على الشاشة، واعتقد أن الخجل الأخلاقي والنقمة هما المحفز لإثارة غضب المشاهد الذي، بدوره كفاعل محتمل، سيدعو إلى التدخل في ما يحدث على الشاشة، والمفارقة هنا أن الإعلام يحيل المشاهد إلى العجز، إذ يفترض المستهلك السلبي للمعلومات، والعاجز عن الإتيان بأي فعل حيال ما يعرض على الشاشة، فإن صور الدمار والنكبات عندما تغلف لاستهلاك المشاهد تصبح مبعثاً على الافتتان واستراق اللذة والرهبة والشفقة والذنب، ومن ثم الارتياح والشماتة وليس الفعل.

هذا النوع من "إباحية الكارثة" يسبب أزمة في التلقي الإعلامي، إذ تدفع بالمشاهد إلى حالة من النكران أو التلصص (استراق اللذة بالنظر). وعلى كل حال، فإن لهذه الأزمات منحى آخر كما يدعي توماس كينان. إن انتهاز الصورة إنما هو عرض يقدم للكاميرا من أجل إحداث ضغط دولي على الحكومات التي تنتهك حقوق المصَور، [42] وهذه المبالغة بالتعريض ليست محض صدفة، لأن أولئك الذين يظهرون على الشاشات وفي حمى الإدلاء بالشهادة ضد ما ارتكب بحقهم من أخطاء يساهمون بشكل فعال في توالد الصور عن أجساد القتلى والجرحى الحقيقيين والمناطق المنكوبة. ومن فرط ما يعرض، تفقد تلك الصور قدرتها على استدعاء استجابة أخلاقية أو سياسية، وفي الوقت ذاته تبرر التدخلات الاقتصادية والسياسية والمساعداتية التي تهدف إلى اختراق المجتمعات "غير المنصاعة" (العصية) عن طريق التنمية وتحت إطار المصالح الاقتصادية الدولية. [43]

وفضلاً عن ذلك، فإن توالد هذه الصور قد أدى إلى تجارب متناقصة القيمة، والأمر الأكثر إشكالية هو أن التضخم الذي حل بصور تتقصى المآسي والعنف مرة تلو أخرى أغرق المشاهد المستهلك بمعلومات عن أمر قصي ومنزوع من أي سياق مألوف. كتب جان جنيه عندما نتأمل الجسد الميت أو نتفحصه عن كثب، فإن ظاهرة لافتة للنظر تحدث: فغياب الحياة من الجسد هو المكافئ للغياب التام، وصورة الجسد الميت رديف فنائه المطّرد. [44]

وبشكل مريب، فإن تأمل الجسد الميت صار تدخلاً أخلاقياً إنسانياً بحد ذاته، لكن عرضه كضحية ميتة خارج إطارها الإنساني، يعزز كونه "حياة مجردة"، [45] وما زال لسان حال الفلسطينيين، كما ينظر إليه داخلياً وخارجياً عبر الصور الشاهدة، سلعة في سوق الوثائقية والصحافة، معززاً "بالشغف للحقيقي" المابعد الأيديولوجي (أي ما بعد الحقبة الأيديولوجية، حيث كانت النظرة للواقع مرتبطة بالموقف الأيديولوجي) ومحكوماً بإطار سياسة الحقيقي (غير المؤدلج) وأخلاقه، ففحوى التجربة الافتراضية هنا على أنها الواقع الأكثر حقيقية هي أن تستغل كوسيلة لكشف تضليل الأيديولوجيا، [46]، وخلاصة القول أنه في الوقت الذي يتوالد فيه الفعل التصويري للفلسطينيين على أنهم الضحية العاجزة، فإنه يشكك بهم وتستثنى شهادتهم على أنها مبالغة أو التباس بين الوثيقة والحقيقة، الأمر الذي تحكمه علاقات القوة.

ولهذا، فإن لهذه الممارسات منطقاً إستراتيجياً من حيث أنها تقدم الاعتقاد بأن في الصورة دليل صدقيتها النازع للولاء إلى حقيقة أن الناس سيتأثرون بحقيقية الموقف، والأمر الآخر الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار هو التحول الذي طرأ على وسائل الإعلام، فإلى جانب كونها وسطاً يحكم تناقل المعلومات والصور، فهي وسط يروج ويستغل مشاعر الإثارة لكي يتحكم ويضخم مستوى الخوف والرعب النفسي.

Still from Paul Chan's *Baghdad in No Particular Order*, 2008.

فصورة الفلسطيني الذي يرمي الحجارة من الانتفاضة الأولى والحالية،

هي الصورة الأولى التي تأتي من داخل فلسطين،[47] وهي الصورة ذاتها لـ"داود وجوليات"[48] التي أصبحت اليوم ملغمة بالإرهاب وتهديدات الخارج. فبشكل مطرد منذ التسعينات، تبعث كلمة إرهاب في الذهن صورة رجل مقنع أو يرتدي الكوفية ويحمل الكلاشينكوف، ولتصبح الأيقونة الممثلة لفلسطين. واليوم فإن الدمغة التي يرى الغرب فيها نضال الفلسطيني من أجل تقرير المصير هي الإسلام والإرهاب، فبعد هجمات الحادي عشر من أيلول صار للدين دور متزايد في تفسير الهجمات الإرهابية، ذلك أن الهجمات الانتحارية "والجهاد الإسلامي" ينضويان على استياء من الديمقراطية الغربية والحداثة، فالإسلام – كحركة في عالم ما بعد الحرب الباردة المعولم– يخدم "الآخر" المشيطن للغرب، فالتعارض الرئيسي في السجال السياسي المعاصر يكمن بين الليبرالية الغربية المتقبلة للتعدد الثقافي والأصولية الإسلامية المتشددة،[49] فالتعارض غير التماثلي بين الشرق والعرب، إنما هو انعكاس لتعارض أعمق بين محاربين شرعيين وغير شرعيين، وبين أفعال إرهابية وأخرى حربية، ما يتيح إقصاء الخصم السياسي من الحلبة السياسية.

علاوة على ذلك، "الإرهاب الإسلامي" هو صيغة خاصة من الإرهاب التي تصور نزعة الفلسطينيين للعنف، وليس وسيلة عنيفة لمقاومة الاحتلال من ضمن وسائل أخرى، وأهمها المقاومة السلبية والصمود. وبهذا المنحى، فإن لإسرائيل اليد العليا أخلاقياً، إذ تنخرط في حرب "عادلة" دفاعاً عن الذات في مواجهة الإرهاب الفلسطيني،[50] وتبقي المقاومة الفلسطينية خارج القانون والتاريخ والحراك الجماهيري الذي يعارض سلطة الدولة. وما يتم إقصاؤه عمداً من مثل هذه الروايات هو الدور التاريخي للإرهاب في الغرب، الذي سمّاه بنجامين والتر "العنف المقدس". فمن الثورة الفرنسية، وثم الروسية العام 1905، إلى المقاومة الفرنسية، إلى الألوية الحمراء في إيطاليا، فُهم الإرهاب كفعل ضروري يرفع من شأن ما يحد من سلطة الدولة القانونية باسم العدالة الثورية، وعبر استدعاء إنسانية أوسع، كما ناقش سيغموند فرويد البير كامو ووالتر بنجامين وحنا اردنت وآخرون، فتاريخياً في الغرب لم تأتِ المساواة وحقوق الإنسان والحريات إلا بمساندة "الإرهاب".

وبهذا الاتجاه –"العنف المقدس"– ضرورة مبررة لإعادة تشكيل الحيز الاجتماعي وتكوين الدولة دون أن ينفصل هذا "عن العنف المؤسطر"، الذي هو عنف ضروري للحفاظ على القانون والعدالة الديمقراطية الجماهيرية، على الرغم مما هو متعارف عليه في أن الهجمات الإرهابية الفلسطينية لم تأتِ إلا كردٍ على قمع الدولة العنيف، وعلى محاولات الإقصاء، وإحدى وسائل الحرب ضد إسرائيل،[51] ظلّت وجهات النظر الغربية تؤطرها خارج الهدم الثوري وتفسرها بالتدين. على كل حال سيكون غير دقيق أن نعتبر الهجمات الانتحارية نموذجاً للعنف المقدس؛ لأنها غير موجهة لتدمير الدولة من أجل إعادة تشكيل الحيز الاجتماعي وخلق تراتبية اجتماعية جديدة (فهي لا تستطيع فعل ذلك أصلاً) بل ما أفضل أن استكشفه هو السؤال عمّا إذا كان التفجير الانتحاري قادراً على زعزعة الحيز الاجتماعي للعدو عبر فعل مؤدٍ للشهادة، وفي إطار مفرط الواقعية،[52] حيث تصبح هذه الهجماتً دليلاً وشهادة على الواقع وأثراً رجعياً للإبادة التي مارستها إسرائيل. وبهذا المنحى، فإن وجهات النظر حول نوايا التفجيرات الانتحارية، إما كانتقام وسعي لنيل الحياة الآخرة وتضحية، وإما كهروب من الاضطهاد السياسي والحرب تهدف إلى إيجاد تفسير سهل يخترق الخطوط النفسية الفردية والتعميمات الجمعية الأيديولوجية.

فالتساؤل حول وازع الفعل إذا ما كان "أن تقتل لأجل أن تموت، أو أن تموت لأجل أن تقتل"[53] هو غير ذي جدوى؛ لأننا لن نستطيع أن نفهم أبداً نوايا القتل وغاياته في الانتحار من حيث أن أفعالهم قد أدت وبشكل واضح إلى غير ما جاءت من أجله، فأدت إلى تحريض عسكري يعزز الدعم الدولي لإسرائيل في إدانة الإرهاب من جهة، ويبرر السلب والاضطهاد والإجراءات الأمنية في فلسطين المحتلة من جهة أخرى.[54]

علاوة على ذلك، وكما يوضح طلال أسعد، فإن تفسير التفجيرات الانتحارية كتضحية يقدم فيها الفرد حياته لأجل أمته كغاية مقدسة لا ينسجم مع التقليد الإسلامي، فالانتحار كتقدمة ينسجم أكثر مع المنطق المسيحي للشهادة، الذي يموت كشهادة على إيمانه، و"مارتير" الترجمة المستخدمة لكلمة شهيد ليست دقيقة، إذ لا تدلل بطريقة واضحة على الذي يموت في "سبيل الله"،[55] فالشهيد يعبر أكثر عن شيء متعلق بموته أو موتها العنيف في إطار منطق الشهداء الذي يجمع كل الفلسطينيين الذين قتلوا في مواجهة إسرائيل كشهّاد. بهذا الحال، فإن الموت كشهيد ينظر إليه كانتصار أكثر مما هو تضحية، وعندما يقتل الآخرين بقتل ذاته، فإن الشهيد ينتج فعلاً مشهدي. وحتى هذه اللحظة، ومن التغطية الواسعة للهجمات الانتحارية، يمكن أن نستدل على أنها تُتلقى باعتبارها مقولات أقرب إلى الفعل والمسرح السياسي منها إلى الفعل التديني، حيث تعبر التفجيرات الانتحارية عن رد فعل على انعدام العدل، وتؤدي دور الشاهد عليه، عبر تجاوز القانون، كمًا رأينا منذ العام 1974 عند غودار، وميافل، وجين بودري. ويرد الذين أطروا الهجمات الإرهابية، وبالذات ميونخ العام 1972، كفعل إعلامي وكاسترعاء لانتباه العالم، فالحياة المجردة للفلسطينيين الانتحاريين الخارجين عن القانون، والذين لا دولة لهم، برهان على انعدام العدل وتأدية لحدث يزعزع الفضاء العام لتأسيس تأكيد ذاتي ورد فعل على الاضطهاد. التفجير الانتحاري هو فعل ذو موضوعية سياسية، يخلق شغفاً بالحقيقي ويؤدي شهادته على انعدام القياس بالمثل في علاقة الإرهاب في مواجهة الإرهاب، هذا الشغف يكسر الطقس الترميزي وينتج الصدمة والإرهاب معتمداً على الإعلام لترويجه، فما يبقى بعد الهجوم الانتحاري بالضرورة سيخدم كنموذج آخر من نماذج "الإباحية الكارثية"، أو ربما كحدث إدلاء بالشهادة لا تمثيل له، وحدث خارج المضمار الإدراكي.

Mikki Kratsman, *Accre Katiushka*, 2006.

ارمجارد ايملهاينز طالبة دكتوراه في جامعة ترنتو
ترجمة: كفاح الفني

الهوامش

[1] Elias Sanbar, Les Palestiniens, Photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours, (Paris: Hazan, 2004), 7-13.

[2] Issam Nassar, "Familial Snapshots, Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers," History & Memory 12 no. 2 (Winter/Fall 2000), 9.

[3] He shot it in 1964 in the Italian city of Matera, in the district of Basilicata.

[4] Elias Sanbar, Figures du Palestinien: Identité des origines, identité du devenir, (Paris: Gallimard, (Paris: Hazan, 2004), 97.

[5] Edward Said, The Question of Palestine, (New York: Vintage Books, 1991), p. 54.

[6] This is a title of one of his poems from the collection Unfortunately, It was Paradise, ed. and trans. Munir Akash and Carolyn Forché with Sinan Antoon and Amira El-Zein (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003).

[7] Amira Hass, "You Can Drive Along and Never See an Arab," Haaretz, January 22, 2003. Recently the Israeli court ruled out the right of Palestinians from six villages to use route 443 adjacent to adjacent to in the West Bank linking the coastal plain to Jerusalem and built on private expropriated Palestinian land.

[8] Cited by Said in the Preface of Dreams of a Nation, On Palestinian Cinema, ed. Hamid Dabashi (London and New York: Verso, 2006), 2.

[9] We must consider the fact that in the current globalized world we cannot see ourselves outside of spectacle - the Aristotelian social space has mutated into a global regime of the sensible made out of discursivities and visibilities appearing not only in the mass media but in art and culture as well. This is what Jacques Rancière calls the 'ethical regime of images,' which is concerned with knowing in what way images affect the mode of being of individuals and communities (See his The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible, transl. Gabriel Rockhill, (London: Continuum 2004), 20-21).

[10] This corresponds to Godard as well as to a phrase by Elias Sanbar (also quoted in the film): "When an Israeli dreams at night, he does not dream of Israel, but of Palestine, while when a Palestinian dreams at night, he absolutely does not dream of Israel, but of Palestine." From an encounter between Godard and Sanbar on January 16th, 2005 recounted by Christophe Kantcheff URL: http://www.politis.fr/article1213.html
Date Consulted: April 1, 2008.

[11] Gilles Deleuze, "Grandeur de Yasser Arafat," Revue d'études Palestiniennes No. 10 (Winter 1984), 41-43. It must be noted that 20 years ago Deleuze could afford to be less prudent than Godard about the Israeli-Palestinian conflict in 2004. It must also be remarked that Deleuze's article on Arafat, which was also published in his collection of writings Deux Régimes de Fous was censored in the English translation, Two Regimes of Madness, published in 2006.

[12] This is one of the hypotheses he advances in Figures du Palestinien: Identité des origines, identité du devenir, (Paris: Gallimard, 2004) and in the interview with Gilles Deleuze, published in Libération, 8-9 mai 1989, reprinted in Deux régimes de fous, (Paris: Minuit, 19?), 179-184.

[13] Gilles Deleuze, "Grandeur de Yasser Arafat," Revue d'études Palestiniennes No. 10 (Winter 1984), 41-43

[14] Rosemarie Sayigh, Palestinians: From Peasants to Revolutionaries (London: Zed Press, 1979), 27.

[15] Rochelle Davis, "Mapping the Past, Re-creating the Homeland," Nakba: Palestine 1948, and the Claims of Memory, Edited by Ahmad H. Sa'di & Lila Abu-Lughod, (New York: Columbia University Press, 2007), 54.

[16] Moreover, through these testimonials the dispossessed Palestinians have counter-created a collective identity in the 'victim,' comparable only asymmetrically to what Norman Finkelstein has termed and condemned as the holocaust industry. This is a matter of further investigation.

[17] Moreover, through these testimonials the dispossessed Palestinians have counter-created a collective identity in the 'victim,' comparable only asymmetrically to what Norman Finkelstein has termed and condemned as the holocaust industry. This is a matter of further investigation.

[18] Hamid Dabashi, Introduction to Palestinian Cinema: Dreams of a Nation, (London and New York: Verso, 2006), 12.

[19] Arguably, the image of sexy revolutionary and abject victim are both aspects of a largely Leftist sensibility. The Right has traditionally focused on the image of the terrorist, it is the idea of 'terrorist' versus 'freedom fighter.'

[20] See Jean-François Lyotard, The differend: Phrases in Dispute, (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1988) and Avita Ronell, The Testamentary Whimper, The South Atlantic Quarterly 103 nos. 2-3, (Spring/Summer 2004).

[21] See G.N. Rodowick, Reading the Figural, or Philosophy

After the New Media (Durham and London: Duke University Press, 2001).

[22] 'Bare life' is a term coined by the Italian philosopher Giorgio Agamben to describe the life that remains outside the walls of the city and of the law, the life that may be spared but not sacrificed. See his Homo Sacer: Soverign Power and Bare Life, Translated by Daniel Heller-Roazen, (Stanford: The University Press, 2003).

[23] For images by the ONU and the UNRWA see Elias Sanbar, Les Palestiniens: La photographie d'une terre et son people de 1839 a nos jours (Paris: Hazan, 2004), 293-324.

[24] Literary examples are Pier Paolo Pasolini's and Susan Sontag's récits de voyage "Guerre Civile" (US/ Black Panthers) (1966), and "Trip to Hanoi" (1968) respectively, Julia Kristeva's Des chinoises (1974), a sociological investigation and also a récit de voyage, Jean Genet's novel about his many trips to Palestine, "Un captif amoureux," (1970-86) and Dario Fo's Fedayn: La rivoluzione palestinese attraverso la sua cultura e i suoi canti (1972). Cinematic instances are Loin du Vietnam (1967) made collectively by Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais and Agnes Varda, Agnes Varda's Black Panthers –Huey! (1968) and Michelangelo Antonioni's Chung Kuo Cina (1972); dealing with post-colonial matters there are René Vautier's films about Algeria, NOVEL Pasolini's Viaggio in India (1960) and Louis Malle's L'Inde Phantome (1969).

[25] He produced a book of photographs of refugees and fedayeen in relationship to the film Biladi une Révolution, shot in Jordan in 1970 directed by Francis Reusser. The book was printed in Switzerland, Edited by Vaugondry, with photographs by Armand Deriaz and texts by Palestinians.

[26] It must be noted in passing that the Palestinian Revolution had her own cinema and photography department, that operated as a branch of Fateh's Information Services Bureau led by Sulafa Jadallah, Hani Johariyyeh, Mustapha Abu Ali and Khadija Habshneh. This department created a cinema of the people based on political analysis that documented the revolution for internal and external distribution. Khadija Habshneh, "Palestinian Revolution Cinema," This Week in Palestine (January 2008), available at: http://www.thisweekinpalestine.com/details.php?id=2355&ed=149&edid=149# Date Consulted: 15 January 2008. A longer version was published in Arabic in the Newspaper El Quds, January 2008.

[27] Jean Genet, "Une rencontre avec Jean Genet" (1983), Revue d'études Palestiniennes, Special issue on Genet and the Palestinians, 30.

[28] Gean Genet in "Près d'Aljoun," from his notes from his trip to Jordan between October 1970 and april 1971, published in L'enemi déclaré, écrits complèts No. IV, (Paris: Gallimard, 1989), 182.

[29] Jean Genet in "Un rencontre avec Jean Genet," Révue d'études palestiniennes, special number dedicated to Genet and Palestine, 29.

[30] Jean-Luc Godard, came to Palestine in 1970 with his film collective, The Dziga Vertov Group to make a film about the struggle that was supposed to be called Until Victory. The film was never finished but the Palestinian footage was incorporated in a latter version which Godard made with Anne-Marie Miéville in a film called Here and Elsewhere.

[31] Jean Genet, Captif Amoreux, (my italics).

[32] Elias Sanbar, "Vingt et un ans après," Traffic No. 1, 1991, p. 116

[33] In France, for example, the Palestinian impasse in 1972 was articulated as lacking a cohesive strategy to resist Israel, as the fact that the guerrilla could not have defeated the enemy and had been incapable of coming up with a solution for the refugee problem. See Gérard Chailand, Voyage dans vingt ans de guerillas (Paris: l'Aube 1987), 110-115. Moreover, Jean François Kahn cites Arafat post-Black September, in reflective 'auto-critique': "After the poetic illusion and unbridled verbalism, we let ourselves get carried away by revolutionary exhibitionism." Condemning the hijacking of planes, the Western diagnosis is, the Palestinian resistance has withdrawn, what is left, is their cause. See: Jean François Kahn, Les Feddayeen victimes de l'utopie, L'Express, 18-24 January 1971, 38-39.

[34] Specifically here of the French New Philosophers who became Human Rights' staunchest advocates.

[35] Edward Said, The Question of Palestine, 54

[36] Kristin Ross, May '68 and its Afterlives, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002), 167.

[37] Kristin Ross, p. 167.

[38] It must be noted that the Human Rights were first declared in the French Revolution and then rearticulated following World War II; since then, they have been continually redefined, often in response to the world's events and history. They include the right of resistance and the right to development: they are prior to political rights, which means that human rights are supposed to be inalienable and universal, free from determinations of any particular nation or state. See Ian Balfour and Eduardo Cadava, "The Claims of Human Rights: an Introduction," The South Atlantic Quarterly 103 nos.

2-3, (Spring/Summer 2004).

[39] Jean-François Lyotard, "The General Line" (1990), Political Writings (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 110-111.

[40] Gayatari Spivak, "Righting Wrongs," South Atlantic Quarterly 103, nos. 2-3 (Spring/Summer 2004), 524-525.

[41] See Jonathan Benthall, Disasters, Relief and the Media (London & New York: I.B. Thauris & Co Ltd, 1993).

[42] Thomas Keenan "Mobilizing shame," South Atlantic Quarterly 103, nos. 2-3 (Spring/Summer 2004), 435.

[43] Gayatari Spivak, "Righting Wrongs," South Atlantic Quarterly 103, nos. 2-3 (Spring/Summer 2004), 524-525.

[44] Jean Genet, "Quatre Heures a Chattila,' Revue d'études palestiniennes, p. 9

[45] Lets recall the fact that when disaster hits the West, wounded or dead bodies are rarely shown in the media. An example of this are the images of September 11th that showed rubble, dust, destruction, people's outrage and desperation but neither blood, bodies, nor the images of people falling down from the towers at the time of the crashes which were immediately banned from circulation.

[46] Following Zizek in Welcome to the Desert of the Real, (London: Verso, 2002), 5,6.

[47] Elias Sanbar, Les Palestiniens, Photographie d'une terre et de son people de 1839 à nos jours, (Paris: Hazan, 2004), 349.

[48] صورة توراتية عن انتصار داود (اليهودي) الضئيل الماهر، على جوليات (الفلسطيني الكنعاني) العملاق قليل الكفاءة.

[49] Edward Said, Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World (New York: Pantheon Books, 1981).

[50] On my account of Palestinian suicide bombers I am almost entirely relying on Talal Asad's brilliant account on: On Suicide Bombing (New York: Columbia University Press, 2007). Israel's ability to 'hold the moral ground' is inextricable from the way in which war and terrorism have been conceptualized, the former having legal status and the latter, illegal and immoral. After Talal Asad, Michael Waltzer (in his book Just and Unjust Wars), defines war as legitimate self-defense toward a threatened state and terrorism as illegal and morally worse than war and murder because it not only kills innocent people but introduces fear into everyday life, rendering public spaces insecure. See Asad, 17-23.

[51] See Araj, "Studies in Conflict in Terrorism," forthcoming, 2008.

[52] Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », Le Monde, 02.11.01, available at URL: www.lemonde.fr/web/article/ 0,1-0@2-3232,36-239354,0.html, Date Consulted 23.03.08.

[53] Asad, p. 40.

[54] Asad, p. 55.

[55] Asad, pp. 44-52.

من "مساق تجريبي في تعليم التاريخ" نفذته الزميلة نسرين عواد مع طلبة الصف التاسع في المدرسة الإنجيلية برام الله.